

## 「異境：跨越世代與地域的藝術對話」的觀看五種

簡子傑

「異境：跨越世代與地域的藝術對話」是由五位藝術家——陳張莉、董心如、陳曉朋、劉文瑄、游孟書所組成，綜觀這群參展藝術家，除了清一色是有留學經歷的女性藝術家，其作品也都具有某種「抽象性」——無論是書寫性的繪畫筆觸，在材質與形式間所進行的轉喻性中介，抑或儘管採取了某種計畫性創作的對話姿態，大多仍援用了來自視覺藝術的既成語彙，不管是作為繪畫、雕塑、現成物等**形式**的面向上，將這五位藝術家連結起來的，是一座具有（**美學**）**現代性**特徵的橋樑。

另一方面，組建出展覽內容的，則正如同展名所提示的，這是一場由來自不同**世代**與**地域**間的藝術家們所進行的藝術對話，而展覽的主標題：「異境」，除了點明了參與藝術家間的差異，「境」還給了觀者一種「在其間的差異進行觀看」的視覺想像，事實上，要如何觀看這五位觀念與媒介各異的藝術家作品，便需要態度上的「異境」——像個過客那樣觀看，抑或體認到我們的觀看中總是隱含了對於自身觀點的某種替換，其中，既包含了媒材、形式、世代以及地域的差異與縫接，也隱隱地透露著，在有別的个人創作脈絡下，正是藉著持續地移動我們的觀點，整體的觀看才成為可能。

### 1.

在參展藝術家中，長年旅居紐約的陳張莉所展出的「束無縛」（**Unfettered mind**）系列，是她數年前個人畫室不幸遭到祝融之禍，經歷了失去廿多年來作品的創傷後，重新出發的大型作品——失去作品的痛苦，作為旁人的我們畢竟不能完全感同身受，然而，從某種脈絡觀點以來看，在集體記憶的層面上，過往作為殖民地的台灣也持續經歷著各種有意為之的歷史空缺，而陳張莉失去的不僅是作品，卻也是個人創作歷史的戛然抹滅。

或也因此，陳張莉在自述中，有這樣一段激勵人心的描述：「回首無常，它不再是一個創傷，反倒是一個向上激勵的能量」，「束無縛」系列無非體現了歷經創傷後的自我療癒，以及將傷口轉換為創作能量的整個過程，但對觀者來說，這裡的轉換可以不只被視為某種私人意義而已，從創傷到創作，不僅滿溢著陳張莉炙熱卻也內斂的情感及思緒，也可以被視為尋索集體記憶的時代性寓言——正是在「束無縛」展開的垂直動勢中，觀者看似遭遇了以強烈色彩渲染的情緒撞擊，卻又在這些看似人為、卻又隨機偶然的顏料漬痕中，察覺到某種極為沉穩的思緒，形式帶給我們的，除了源自藝術家風格化的詩性經驗，同時也謙遜地往後退，彷彿有什麼在那已經等待了相當久的時間，而觀者在觀看陳張莉作品時，也要維持某種帶有「等待」意味的看，作品並非靜默不語，但我們必須先讓自己沈靜下來。

### 2.

也是以抽象畫見長的董心如，則是創作出同具思考性的系列畫作，不同的是，在她援用熱力學原理以標誌流動性的「熵」與「無垠」這兩個系列中，我們先是看到蜿蜒曲折的線條，以近乎有機體的生物型態在多傾向為正方形的畫布中蔓延，畫面也有較清晰的背景與主體之區分——如果說陳張莉的「束無縛」呈現出來的，首先是一種收攏了各種情緒的內斂感，也因此存在著看似偶然隨機的物性層次，董心如的畫風則明白地展示了對生命本身的熱情，如同她針對「無垠」系列的自述中所言：「『無垠』可說是自然生物的茂盛蒼鬱，也可說是渺小生物面對與浩大無垠的宇宙和萬物所產生的

悵然心境」，也因此，觀看董心如的作品勢必動用觀眾更多的感性能力，以便主動去察覺這些不斷地在微觀與宏觀間綿密地進行的各種形式轉換。

### 3.

相較於前述兩位多採平面形式的藝術家，陳曉朋的《獻給那些藝術家的禮物》，則將繪畫（她自己的畫作）置入某種非繪畫的框架——一本名為《獻給那些藝術家的禮物》的書——之中，陳曉朋將「書」視為知識的表徵，有趣的是，在這本書中的圖版，卻是她從自己過去畫作挑選而來，在素淨一如碩士論文的制式封面後頭的，在每一幅重製的舊作上，她還根據畫作圖像上的相似性，為其條列一段文字，文字內容分別將畫作獻給其他藝術家，這些藝術家，除了一些我們聽過的姓名，也連結上一些像是摯友間以外表特徵來彼此叫喚的暱稱，諸如「肯尼斯諾蘭的眼睛」、「傑斯波瓊斯的擴音器」等，此外，有些敬獻的對象甚至不像是藝術家（作品），像是「給皇家墨爾本理工大學美術學院的水母」，這是一件不禁令人莞爾一笑的作品。

在作品說明中，陳曉朋表示，雖然受的是以傳統技藝為主的「藝術家論」教育，在這種教育中，藝術家被視為一群有個秀異特性的個體，但在當今標舉當代藝術的學院環境中，無邊際的議題、知識在在讓她感到無能為力，於是在《獻給那些藝術家的禮物》的創作形式上，是以一本「書」的製作取代傳統的描繪過程，但這麼做絕不意味著陳曉朋向那種強調知識操作的當代藝術退讓，毋寧說，藉著這件作品，她讓自己的作品成為書中知識的內容，而敬獻的每一個外國藝術家或機構，也正為她的藝術家地位加以背書，這種背書當然帶有自嘲感，要觀看陳曉朋這件不得不讓我聯想到「CO-Q紀錄片」的作品，觀眾不只需要感性的勞動，也必須知曉當代的藝術生產議題，若能帶有一點在地性藝術知識會更好，這是因為，我們幾乎不曾知道有任何一位台灣藝術家躋身條列著這些國外藝術大咖的畫冊中。

### 4.

劉文瑄的「話竹」系列，其實也同樣指向了藝術家的傳統訓練與藝術生產議題，然而，如果說在《獻給那些藝術家的禮物》中呈對峙之姿的是藝術家與藝術生產體制，劉文瑄則將焦點轉向藝術家的私領域，一段連結著真摯情感的回憶——這是因為，「話竹」系列技術上包括了兩名作者，先是劉文瑄已經過世的祖母劉梁玲芳，其以竹子為題進行臨摹的水墨畫，而後劉文瑄以鉛筆在祖母的畫上再行繪製——在談到「話竹」的起因時，劉文瑄說她偶然間發現祖母這些未落款的作品，其中竟然也有自己幼時在祖母畫上塗抹的痕跡，後來在一次法國駐村行程中，她重新以鉛筆進行這場不可能的對話，也因此，「話竹」系列可視為祖孫兩人藉著繪畫形式所進行的對話，然而，儘管形式洗鍊的「話竹」不具明顯的悼亡意味，甚至在光看畫面本身時會予人炫麗及流暢的意象，實則，卻呈載著親人逝去的不可見回憶，觀者該如何觀看這一系列作品，需要的遠遠不僅是視覺，還涉及了在畫面之外的故事。

### 5.

如果說「話竹」系列凸顯了視覺形式與故事間的落差，在游孟書以樹脂製作的「美力拜拜」系列中，則是透過援用有著不同文化屬性的現成物立體造形，藉著將它們進行突兀的拼接——例如，在中式燭台上呈載的卻是頭部已經燒毀的超人軀幹，整體並被賦予了如蠟燭燒融後凝固的奇特質地——以展現其「對於全球化區域性跨文化議題的關注與研究」。根據游孟書的創作自述，「美力」一詞取材自成功大學碩士王梅香的論文，意指戰後美國之於台灣無孔不入的文化、政治經濟，乃至軍事上的滲透，而有

著民間信仰意涵的「拜拜」，在這裡則成為「再見」的雙關語，游孟書希望藉由隱喻性的儀式性過程，「以自覺的態度，宣示性地告別美國的新帝國主義」，也因此，在「美力拜拜」系列中，觀看不只是單純地感受其美感造型，而是需要進一步去思索，藝術家何以將這些各有不同文化符碼的視覺形象進行並置，形式不單單是審美客體，也是文化政治展現其論爭能力的場域。

### 小結

藉著爬梳隱含於「異境：跨越世代與地域的藝術對話」其中的觀看，這五位藝術家除了呈現了不同世代與地域的殊異觀點，也藉著層次各異的藝術形式——觸及了視覺文化的幾個關鍵面向，其中，較資深的藝術家偏重繪畫經驗，並也凸顯了視覺客體不容化約的媒介特性，在這種情況下，藝術作品更像是冥思默想的對象，藝術是一種停駐於主體的感性介面；另一方面，在其他幾位較年輕的藝術家身上，類似的視覺形式卻指向了體制性的藝術生產議題、不可見的個人回憶，乃至特定於台灣的文化政治領域，這時藝術如果不是被化約為某種論述的載體，至少也凸顯了在感性介面背後之處仍有陰影。綜合地說，這群藝術家的作品體現的**現代性**特徵，並不只是一種在非西方國家已成為超度現實（hyperreality）的「西方」代稱，這種本身充滿歧異的現代性本身就是一座橋樑，無論在可見與不可見之中，都還有例外。

此外，這座橋樑也顯現在她們共同的留學經歷中——至少對成長於90年代甚或更早的當代藝術創作者來說，由於當時台灣相對局限的文化藝術氣氛，異地求學對於推進藝術視野有著不可取代的必要性，但也因此，在這裡的現代性總是預設了某種在地性的空缺，而橋樑作為隱喻，也正如同展名出現的「異境」，「異境」成為在僵滯文化情境下尋求跨越的動詞，當我們從90年代開展的台灣當代藝術進行脈絡性地回望，異境之必要，正是藝術之必要，這五位藝術家，透過「異境：跨越世代與地域的藝術對話」，呈現出一種從空缺望向豐饒的姿態。

（原文刊載於《跨越世代與地域的藝術對話》，臺中：大象藝術空間有限公司，頁4-8，2015。）