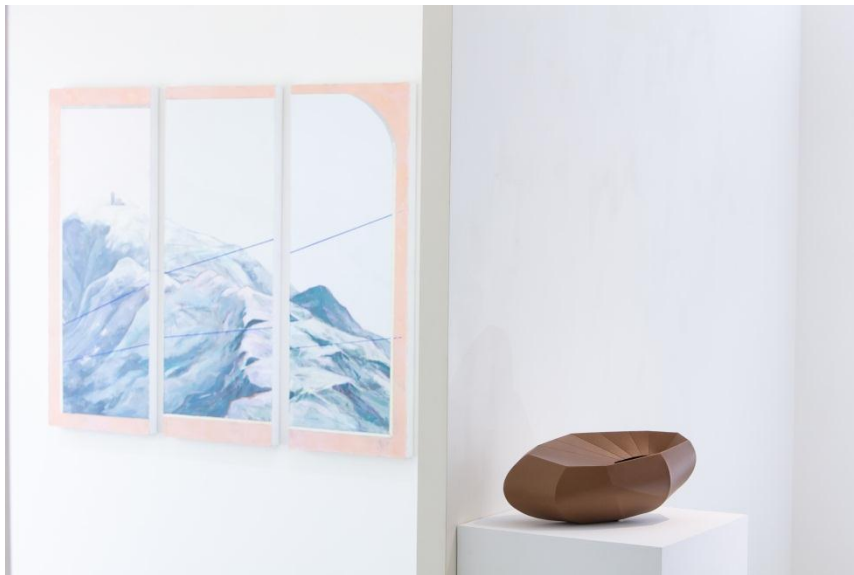


空間風景——林晏印與歐立婷作品展

文：陳寬育¹

首先，我想從繪圖（**drawing**）而不是繪畫（**painting**）或雕塑的媒材分類概念來談論這兩位藝術家，也許有點奇怪，但這是因為留意到 **drawing** 在兩者的創作手法與使用媒材在創作中的關鍵性，開啟了我們對其作品的感知方式。如果說，林晏印使用壓克力、鉛筆與原子筆，是直接意義的繪圖，那麼相對地，歐立婷的「繪圖」從媒材的觀點看來意義上較為間接，但若注意到她在 3D 建模的電腦繪圖過程中反覆拆解，並在線性、平面性中想像空間樣態，其實就能理解 **drawing** 在這裡也不是隱喻的用法。



那麼，林晏印的作品圖像想要什麼？以及，歐立婷的空間圖像想要什麼？這是一個刻意模仿 W. J. T. Mitchell 的標題提問法。對 Mitchell 而言，在問「圖像要什麼？（**what do pictures want?**）」的遊戲裡，一個可能的答案，就是「無」。意思是，在那些會挑起批評欲望的作品中，圖像往往是自足的、自主的、超越欲望的²。事實上，Mitchell 也從圖像的欲望向度進一步談繪圖；在〈繪圖欲望（**drawing desire**）〉一文，他從「繪圖是固

¹畢業於國立臺北藝術大學美術系美術史組、國立成功大學藝術研究所，主修現、當代藝術。曾任藝文雜誌記者與編輯、臺灣數位藝術創作與知識流通平臺主編，現為藝評人，文章散見於國內專業藝術刊物。

² W. J. T. Mitchell (2005). *What do pictures want?* In *What do pictures want? : the lives and loves of images*. Chicago: The University of Chicago Press. p50.

定影子的技藝」談起，剖析人們在「繪畫之愛」中，關於欲望對抗、視覺本能、符號語言、愛與友誼等幾個本能層面³。

此外，針對 Mitchell 的「圖像想要什麼？」Michael Taussig 同樣接續著問「繪圖想要什麼？(what do drawing want?)」⁴做為某種回應，Taussig 的討論涉及了人類學家的田野經驗和民族誌圖像中繪圖與攝影之差異、John Berger 在描繪父親肖像的回憶過程中關於繪圖是種「物質實存」(corporeality) 的著墨、Georges Bataille 對史前洞穴中動物繪圖的看法，並不斷與人類學家 James Frazer《金枝》中的「交感巫術」(sympathetic magic) 概念對照探討繪圖與圖像的問題；而展示出來的關係，就像是作畫者、被畫物與可能的觀者之間的三方會談。

其實關於繪圖，顯然這種三方會談的組合涉及的已不是模擬與保存的關係，而是去揭露關於物質實存（肉身）、精神（幽靈）與欲望之間的互動方式。若從這樣的角度來看待兩位藝術家，那麼也許能延伸出對於作品實存與創作思想之間的有機討論。

風景：類型或問題

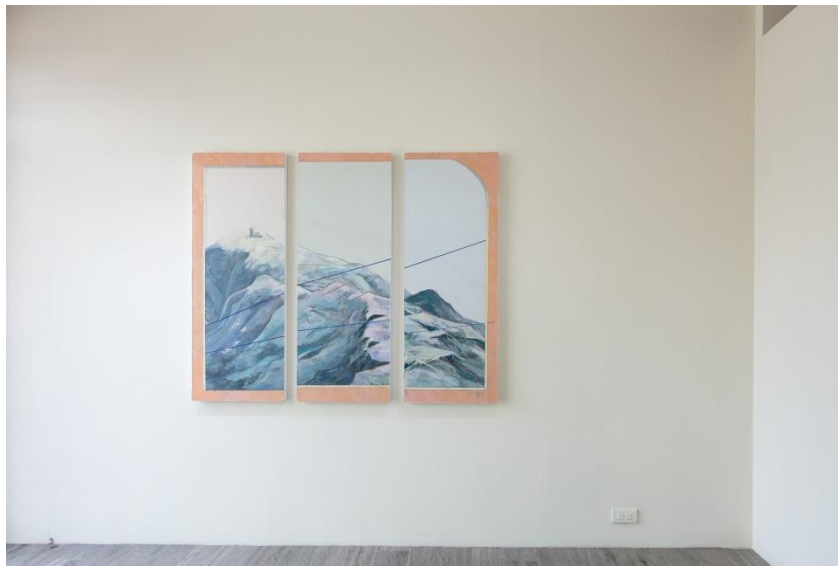


³ W. J. T. Mitchell (2005). Drawing desire. In *What do pictures want? : the lives and loves of images*. Chicago: The University of Chicago Press. Pp,57-75.

⁴ Michael Taussig (2009). What do drawings want?, *Culture, Theory & Critique*, 50(2-3), 263-274.

「風景畫」是林晏印作品的內容，也是問題所在。這些作品呈現了什麼樣的風景？風景如何成為藝術想要處理的問題？風景做為概念，會發現它具有語言的所有特徵，有著相當於文字和口語的組成方式：像是外觀樣式、結構、材質、組構方式，以及功能等。此外，根據 Anne Whiston Spirn 的觀點，風景連結起人與空間。在歐美語言脈絡中的「風景」一詞，例如丹麥文 *landskab*、德文 *landschaft*、古英文 *landscape* 都包含了前後兩個字根，字首 *land* 同時意謂著空間與居住其中的人，而字根 *skabe* 代表形塑 (*to shape*)；此外，字尾 *-skab* 和 *-schaft* 意謂合作與協同，不過這樣的意義只存在斯堪地那維亞語系和德文中，英文已失去合作的意涵了⁵。

順著這樣的脈絡，風景的意義不但涵括了空間與人，更是人與人之間的連結與協作關係。另外，風景也和語言一樣，有脈絡化的結構，長久以來，風景畫就是人們表達或隱藏觀點的重要場域。而以視覺再現和透視法則繪製的風景畫有其修辭性，在文化脈絡差異中更是充滿多種含義。同時，風景畫的發展有其複雜的歷史，例如早期與肖像畫、與攝影的競合關係等。在 1994 年的文章中⁶，Charles Harrison 曾概略分析近現代風景繪畫的三個時刻：先是 19 世紀風景畫的大氣氛圍效果之追求；接著為現代主義或葛格林伯格主義的繪畫平面性效果的藝術自主性中，風景畫被貶低為某種陳舊的繪畫類型（但以塞尚為主的 19 世紀末法國風景畫除外），以及隨後聚焦關於畫面再現程度與意識型態意義解讀兩者的對立關係。總括而言，Harrison 是以「效果」的觀點梳理了風景畫在發展到 1990 年代初的梗概。



⁵ Anne Whiston Spirn (2008). "One with Nature: Landscape, Language, Empathy, and Imagination" In *Landscape theory*. New York: Routledge. p54.

⁶ Charles Harrison (1994/2002). "The effects of landscape" in *Landscape and power*. Chicago: The University of Chicago Press. Pp,203-239.

接續著這樣的觀察，也許應當試著指出，從 1990 年代迄今的當代風景畫可以理解成朝向「設計一個場景」、「設置觀看主體」發展；這裡所稱的場景和觀看主體同時意指著畫面的內與外，而主體可以是單一的、多重的、甚至是缺席的（像是 Dexter Dalwood 與 David Hockney）。也就是說，如果風景繪畫的接受傳統是從視覺效果的模擬、到自我批評任務的設置，發展到今日，風景畫儘管仍具有做為再現的權力（美學脈絡）與權力的再現（社會脈絡）這已顯得老氣的批評格式，但其實風景畫早已更快速地從 Landscape 朝向某種非地方的地景圖像（pictures of land）；除了更專注於意識的創造與問題感的設計，連繪畫性的視覺優位權力其實都應遭受質疑。

框：林晏印的「風景畫」

當然，林晏印的作品不會是探討當代風景畫唯一的案例，然而我注意到其創作脈絡的推進方式有一獨到之處：「管線」與「框」做為拉扯的雙重力量。

林晏印的風景圖像做為一種三方會談模式的「繪圖」，場景是面熟或說可辨



識的。在那些「看起來像」玉山北峰氣象站、台 14 甲公路望向屏風山與奇萊北峰等現實景觀中，「管線」做為創作概念分別以公路、高架鐵道、紐澤西護欄、道路標線、電線桿等元素出現，無論是交通或是電力的象徵，都在這些具有高度傳輸性的隱喻中談論「連結」與「關係」；而大量出現的山脈除了是阻隔，也是移動與觀看的身體感所形構的視覺地表，提供意識投射的空間維度。

因此，管線是進入林晏印作品「圖像想要什麼？」的線索，而繪圖正是連結場景設計與觀看主體之間關係的一套機制。另一個問題是，林晏印對風景圖像設置的框是種 *parergon* 嗎？並不是作品裱了框，而是在邊緣畫上了框。在《繪畫的真理》中，德希達針對康德談畫框做為繪畫（*ergon*）的附屬物（邊緣、補充、注釋），批判地指出畫框（*parergon*）非內非外的性質，既不是畫但也不是附屬物，卻是支撐作品意義，連接內外的空間與功能⁷。

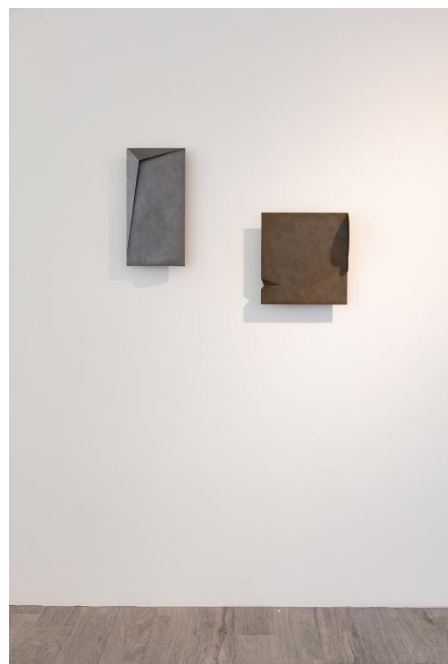
⁷ Jacques Derrida (1987). *The truth in painting*. Chicago: The University of Chicago Press. p55.



林晏印畫出來的框，是車窗、是畫框，我們可以看到有與無的布局、一種像是試圖解消空間與意義框限的幾何排列遊戲。也許這正是當代繪畫對於框具有的論述意義之挑戰，畫出來的框其論述意圖清楚，與沒有畫框的作品並置形成一個對話的力量場域。這點尤其體現在展陳方式上，無論是單幅、聯幅拼組，或是實體框、圖像框與裸露邊緣的變化，畫幅組構的方式讓框的存在像是經由解放觀看方式來引發問題感的思想流動。而框的概念做為創作思考的力量場域，其實在歐立婷那裡推得更遠。

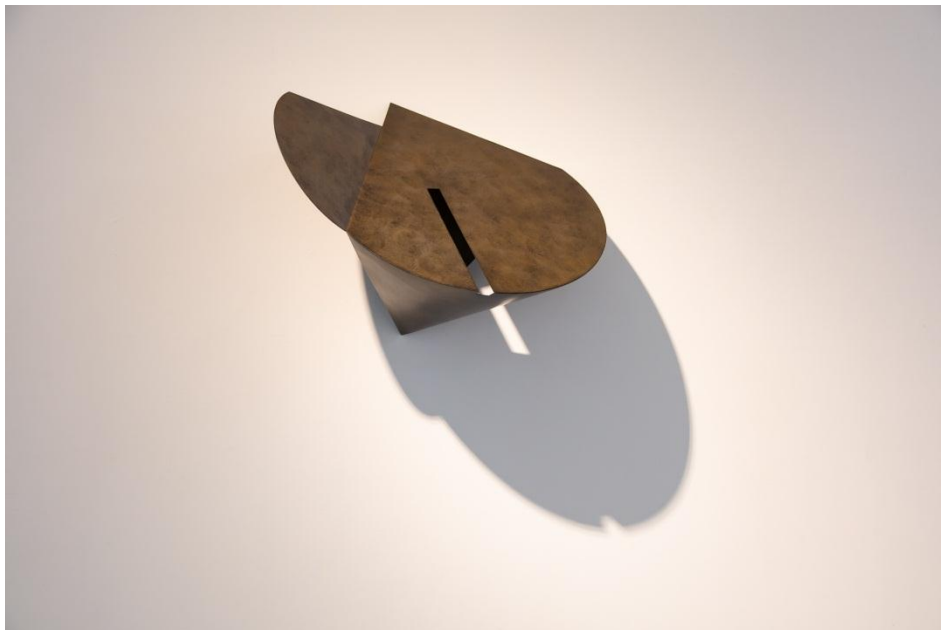
徑：歐立婷的意識通道

如前所述，風景的歐美語系字根帶有人與空間連結的意涵，儘管歐立婷的作品形式上很能喚起我們對於那些追求形式完滿的現代主義風格抽象雕塑的記憶，但我覺得應該以更有機、動態的觀點來閱讀這些作品。也就是說，順著本文對於繪圖與風景的著墨，尤其是強調人與（精神/幽靈）的交感關係、人與空間的連結關係，因而某個意義上，我更願意將歐立婷的作品理解為前述提到的當代風景畫「設計一個場景」與「設置觀看主體」的立體化和語彙的抽象化。



那麼，如果把創作過程中的 3D 建模電腦繪圖當作歐立婷作品的起點，以繪圖開啟作品造型的圖像，並成為實體，這樣的創作過程就很像是對前述林晏印風景畫操作方式的逆反。意思是，前者從實體風景經繪圖成為設計的風景，後者從設計的景觀經繪圖展現為實體的精神風景。此時繪圖所具有的物質實存（肉身）、精神（幽靈）與欲望之間的動態關係依然存在。

進一步觀之，歐立婷的創作值得我們關注之處在於，除了以工業技術的規格結合金工技藝的美學細膩，透過裁切、打磨、焊接、烤漆等技術精確處理所達成的造型、肌理與光影效果，也在手與身體的密集感官勞動中、在機具與作品的科學控制中，作品以像是提煉過的造型語言，透過「之間」(in-between)、「通道」、「靜止」等主要意象，創建多層次空間暗示的精神即景，並以此談論人與世界的連結方式。



可以補充的是，在歐立婷的作品中，已很難再遇到康德意義上的 *parergon*，即一種依隨著作品的附屬物。或者說，應該是德希達所賦予 *parergon* 的那種論述性空間。在不同角度看見邊緣和框的千變萬化與無所不在，是門框、是窗框、亦是眼眶，進而也成為作品本體的拓撲學空間——框限著作品意義的那無限薄的外緣；而光影效果、台座使用與否、觀看位置、牆（地）面肌理、作品上留存的施作的物理化學痕跡等，這些可能的 *parergon* 之間，其關係交互運動方式，無論隱喻或換喻，都是不斷增添思考 *parergon* 的多面向層次。