

然而臺北美術獎觀點的掌握依舊把持在同一批專業人士手上。也如同袁廣鳴透過這次臺北美術獎訪談所提出的：「媒體藝術是一種新的領域，還是必須要有相關專業的評審。」袁廣鳴作為評審團主席同樣地以（新興）媒體藝術在評選過程中較為吃虧的是，能夠相對應的評審人選在這個領域的專業性與瞭解程度依舊是有落差的。而這僅僅作為這個類項的案例，當然我們沒有辦法在一個評審團中囊括版畫專業、水墨專業等等全面的評審觀點。

儘管臺北美術獎並不是發明來保障每個藝術家都獲獎的權利，然而我認為在這個過程中還是要保障更可能的多元觀點。其也許並不見得真的要轉型成專業藝術家競賽的場域，其依舊可以鼓勵年輕藝術家出線的可能。同時，這個被不斷強調「與時俱進」的方法學我認為依舊有其適切性與必要，一個獎項在其初進入初審階段時，本就難以預測來投件的數量與創作走向，然而透過評審的年齡、性別，甚至專司領域的多種面向，與學院或是市場的親近程度，都可以透過評審間對於思考作品代表性的辯論，去打開一個臺北美術獎最為極致的可能性。儘管，我認為這次的臺北美術獎無論在評審的選擇、整體規劃上，可以說是比過去幾年都更為細緻；然而，隨之而來的是評審團名單的公布，我們會理解到的是，其實什麼事都沒有改變。當一個獎項的觀點都掌握在某個同齡世代的手中，某些學院影響的手中，某些相似專業的手中，這樣的臺北美術獎在評選上，的確很難有所謂新的火花與參考視角。

賴宗均，《i比死更冷之換換i》，
2015，複合媒材，2015 臺北
美術獎裝置現場



當我們感覺到孤獨時對藝術已知一二：評王湘靈作品《質變》

Double Crossover: The Historical Development and Aesthetic Signification of Taiwan Digital Performance Arts

文 |
陳莘
Chen Hsin

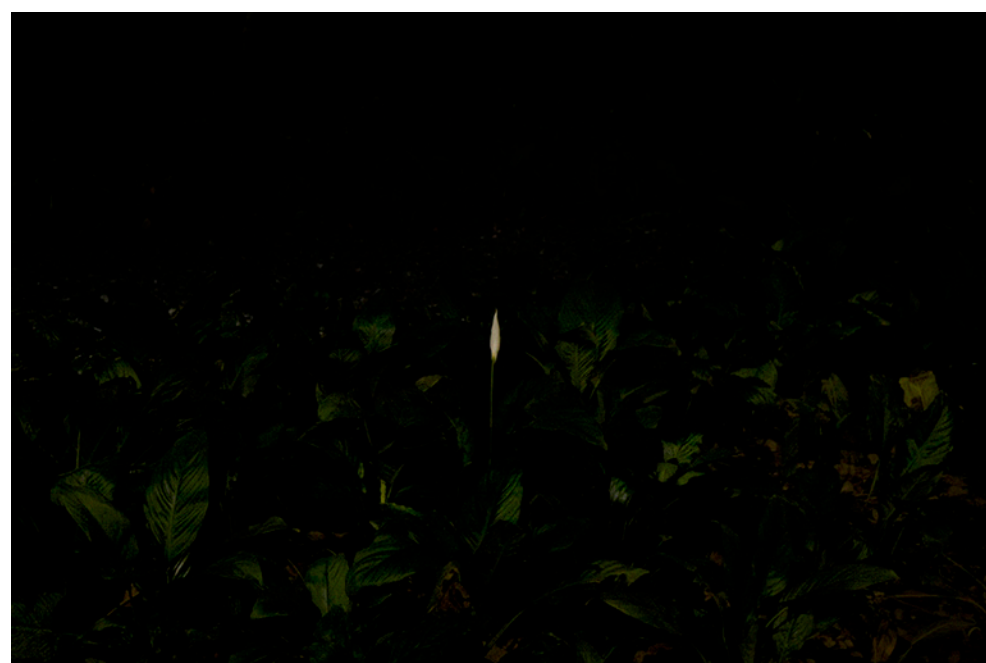
策展人、藝評人，現就讀台南藝術大學藝術創作理論研究所博士班

引起質變的激素

王湘靈將其攝影系列命名為《質變》(Metamorphosis)，這生物學用語所描述的不只是外型上的變化，其生物體內器官往往也劇烈變革，當腮變成肺時連生存的方式也跟著改變了。這用語讓我想到卡夫卡的《變形記》，其英文翻譯也是「The Metamorphosis」，主人翁葛雷戈從一位推銷員變身成一隻巨大的甲蟲，其遭遇相當符合「完全變態」之術語。躲入硬殼中看似退化的過程，但從另外一角度來看卡夫卡的書寫已掙脫某種硬繭，羽化成輕盈的身體逃出社會體制之束縛。而王湘靈所經歷的質變為何？這無法逆轉的過程到底是由什麼所啟動？是蟄伏在體內的力量還是外在環境所釀成？我相信，每個人體內都潛伏誘發變化的因子，可讓人與人之間產生巨大的差異，只是多數人終其一生未被引爆，因為欠缺一個特殊的條件——孤立。

這是一個難以解釋的現象，創作者卻比一般人有機會體悟此歷程，法國哲學家布朗修(Maurice Blanchot)直接這麼陳述：「當我們感覺到孤獨一詞的含義時，似乎對藝術已知一二。」¹奧地利作家里爾克(R. M. Rilke, 1875-1926)在某個私人信件中也曾這麼描述：「幾週以來，除了兩次短暫的中斷，我不曾開口說過話；我終於把自己禁閉在孤獨中，而我投身於工作就像被果肉裹住的核一樣。」這些都呼應了王湘靈創作自述所提及的經驗，暫時的離群索居，返回單一個體的生存狀態，我認為質變的力量是在這種環境下甦醒的，唯獨孤獨有機會迎接這一連串的蛻變。群居的生活中，每個人都穿上一層又一層身分的制服，只有離開社群卸下某些職責、期許、規範，才能讓思想不再馴化於制式的法則。

《質變》，2014，無酸相紙輸出



而里爾克提及的「果肉裹住」，其實是一種適意、安穩的感受，他並不是要強調封閉的孤單狀態，這孤獨反而是布朗修所解讀的靜心，它是一種沈澱後的清明狀態。

《質變》影像所散發出的靜謐氣息，不是因為深夜，而是因為作品流露的孤獨特質。枯樹、荒林、蔓草、繁花，直接展示其物質性，它是最外邊的經驗，也是非論述的力量，整個《質變》是個不可譯的文本，它對所有命名者都下了逐客令，作品把那些想通過閱讀來改寫它的人都回絕了。這就是凝視王湘靈作

品所感受到的氛圍。望眼看去畫面一片漆黑，自然光撤走了，只剩下間接的微弱光源，屏息的曝光時間、粗糙的感光顆粒。影像中心沒有一個等待被印證的確定性，明月孤樹處在邊緣與自己爭執著，影像中的那些空曠之地，似乎有事物以潛在的狀態蓄聚著，但說不清是什麼。這種無目的的低語正窮盡語言的可能性，從看似空洞話語中自我反芻、自行增生：

不是話語，只勉強是一種呢喃，勉強是一種顫動；還不是沉默，還不是虛空的深淵；那虛空的滿盈，無法令它閉嘴、佔據整個空間的某物，那沒有中斷、不停止的，一種顫動而且已經是呢喃，不是呢喃而是話語，而且不只是任何話語，而是分明、準確、我所能及的話語。²

有許多張照片，甚至稱不上是「攝」的動作，「攝」是瞄準一個對象所發動的行為，其吸取的力道往往會把對象給震懾住。但王湘靈所做的似乎只是打開光的閘門，讓它們一一通過，走這狹窄甬道的有一節無名的樹枝、堆疊的乾草纖維、倏忽一亮的來源。她讓光進來，卻沒有提出一個結論式的意象，語焉不詳、敘事模糊。一切都回到攝影最初的本質——用光書寫，一個物理與化學的感光作用（或許是光啟動了某些機械元件，或許是敏感的銀元素起了細微反應），她讓意象在最遠的外邊遊蕩。小說家大江健三郎在解析自我的寫作過程時，也提到了一種陌生化的藝術手法：

為了恢復生活的感覺，為了感受物的存在，為了使石頭像石頭，藝術才存在。藝術的目的並非認知，也就是說藝術並不是認識、了解，而是使人來感受事物使之清楚可見。藝術的手法是把物從自動的狀態下抽取的陌生化手法，是把知覺的難度加大，過程拉長的一種晦澀難懂的手法。知覺的過程是藝術的目的，因此有必要把過程拉長。藝術是體驗創造物的過程的表達方式，一經創造出來的物，便沒有重要的意義可言。³

探尋「純語言世界」

藝術家或作家的工作為何需要把對象變得陌生化？在這照相手機如此普及的世代，藝術攝影與日常生活照的差異何在？若用文學的經驗來理解，大江健三郎把人類的語言分成兩類，一種是詩化語言或文學語言（它也等同所謂的純語言），另一種則是日常實用的語言。探究藝術攝影的價值等同追問「純語言」是否有存在的價值。日常中我們使用語言的習性已是自動反射的行為，文字符號即是各種物的代數，在這一套代數的思維過程，我們往往只看到表面無法看見這些物最初的存在特徵。當所有人習慣用「樹」來指稱一棵真實的樹時，樹也變得扁平了，這樣的語言具有黑格爾所述的消滅（annihilation）作用：

上帝創造天地之後，人類始祖亞當所做第一件事，讓他成為一切動物的

主人，但這件事卻是將所有動物消滅，因為當他開始為每種動物命名時，他其實是把每隻動物獨異的實存消滅，令牠由實物變成概念的對象，由特殊變成普遍。⁴

當我們用「樹」一個字把話說完時，這棵樹也死了。命名是為了溝通便利，但是當世界被替換成一片概念的詞海時，我們對世界的認識就不再深入了，滿足於快速瀏覽（surfing）的動作，不深究這些對象的個別差異，我們貪婪的把旅遊景象收錄到手機，卻不誠摯地與這些對象發生關係。王湘靈也是相機的使用者，但她用相紙把一棵扁平的樹又重新撐開了，在她所撐開的空間裡可以重新認識一棵樹的千姿百態，繁葉落盡的樹、百花綻放的樹、兀立於明月下的孤樹、枯枝如細爪的殘樹、煙嵐瀰漫的樹群，縱條淺紋的樹皮表面，網狀深紋的樹皮表面……。因為「樹」這個詞已不能代表任何她想說的那棵樹，單純同一的命名已不能轉述她所見的複雜面貌，她只好把概念還原成形象。理解是迅速的，一想通就轉身離開，再也沒有下文了。感受卻是緩慢的，它需要反覆的調整焦距，在這揣摩過程中，物的質感、量感與細節將不斷增生，把這晦澀難懂的過程拉長了，每個對象赤裸、獨異的實存才會慢慢浮現。

創作者應該是一個往純語言、詩化語言世界去闖的人，尋找純語言就是回溯到一個還未冠上各種詞的地方，還給語言最充分的自主性。這種語言它不可化約，不傳遞某訊息或表象，它沒有任何外在的目的，只用內在於語言的力量來擺脫規範支配，如布朗修所說，它是「追求事物在文學自己出現之前的狀態。」攝影是否也存在一種純攝影，它貼近人的視覺，它近似眼睛單純的看，是定影成分還未被發現之前的看，照片不再是承載某意涵的符號，它不是一則待解的符碼，而

《質變》，2014，無酸相紙輸出

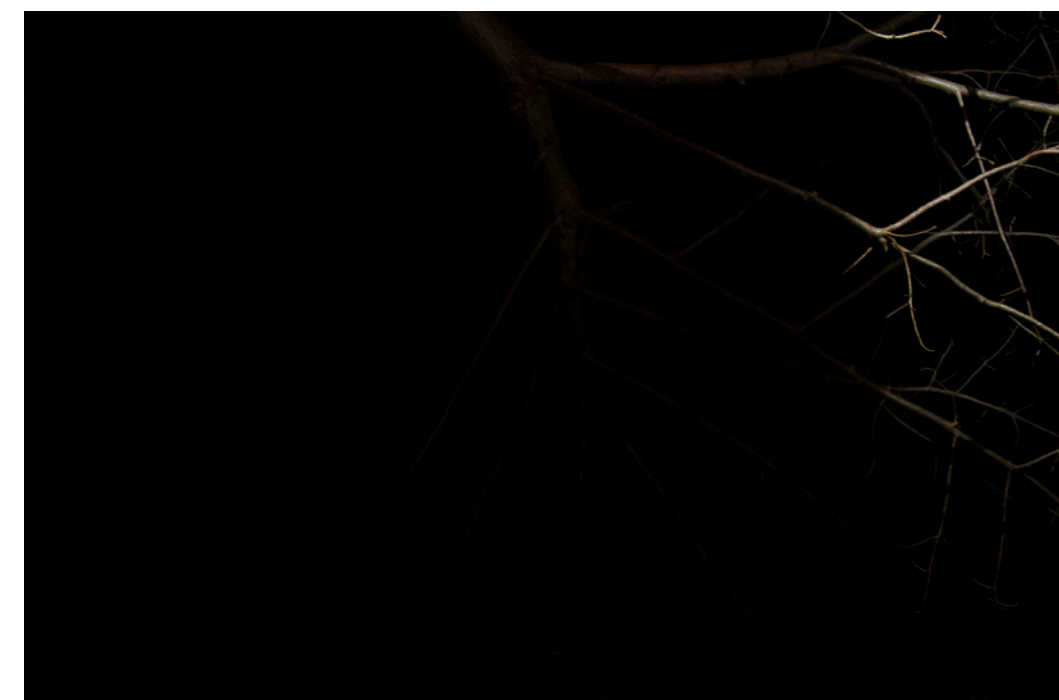
單純只是眼前一片視域的截選。12張《質變》的影像當中，有幾張照片是一般人不會掏出來沖映的影像，那幾張照片不揭示什麼，看似無意間觸碰的快門，整個畫面沒有言之鑿鑿的東西，只有一片空洞、空無。這些矜持、低限的照片，以少到不能再少的措辭拼湊成破碎的語法，作者雖想讓這沈默的存在可以講話，但她能做的只是勉強指出它的所在位置，沒有能力闡釋說明那是什麼。

而挑選照片又與拍照當下是截然不同的情境，選照片是從現有的字庫中想像怎麼組合這語言裝置，每張照片的毗鄰關係都是一場遊戲。當煙火、午夜、枝芽、亂草、赤足、雕像並置在白牆時，有些字被當作虛詞使用，它是鋪陳情緒用的嘆詞不具實際意義。有些單字則開始與鄰近的單字對話，對話中漸漸出現異常的連結，如〈關鍵字〉這種現代詩：

我的影子很危險
這受顧於太陽的藝人
帶來最後的知識
是空的

那是蛀蟲的工作
黑暗屬性
暴力的最小的孩子
空中的足音

關鍵詞，我的影子
錘打著夢中之鐵



踏著那節奏
一隻孤狼走進

無人失敗的黃昏
鸞鷲在水上書寫
一生一天一個句子
結束⁵

影子、蛀蟲、孤狼、鸞鷲……這些單字在語言遊戲中，固定的使用邏輯被打散了，無意間瞥見文字工作者的創作狀態，從懷疑影子與太陽之間密謀關係，可看出詩人北島對知識的嘲諷與質疑。而「錘鐵」暗示的可能是那無法平息的創作欲望，它老是趁夜晚反覆斟酌一字一句。危險的孤狼摸黑溜了進來，帶來邪惡的意外因子。從遠處看這在文字田上耕耘的人，踟躕的樣子如鸞鷲的步履，姿態無比的纖細與猶豫。而掛在白牆上的《質變》影像也把基礎文法攪亂了，主詞在哪？良久佇立於柏樹旁的那尊雕塑最可疑，它穿著不合時宜的服裝躲藏在樹影下。也可能是那朵清高孤拔的白花？更可能是赤裸於大樹前的那個她？總之，這些名詞是單數或複數無法釐清，意義在過去、現在、未來中暈染成一片。不管是北島的詩或王湘靈的攝影，這些作品已完全與觀念論述分道揚鑣。

以身體和萬物交換

在這尋找純語言的路上，只能單獨上路，為瞥見那些不可見的對象，創作者必須往源頭的方向闖蕩，等智性慢慢退去，社會規約逐漸模糊時，錯亂將不定時產生，主動或被動常變得非常模糊，這是許多創作者曾遭逢的經驗，常覺得事物在注視他們，如畫家馬爾相（André Marchand）說：

在一片森林裡，有好幾次我覺得注視森林的不是我。有好幾天，我覺得樹群在注視著我，在對我說話……，而我，我在那兒傾聽著……我認為，畫家應該被宇宙所穿透，而不要指望穿透宇宙……我靜靜等著由內部被浸透、埋藏。也許畫畫就是為了突然湧現。⁶

人自然化了，自然也人化了，這就是主體性消失的時刻，靈感的到來從此像受孕一般。這片未被命名的原始林讓人失語，感知不再是主動的「穿透」，而是被動的「浸透」；不再發生於眼前，而是環繞於身體周遭；不再獨屬視覺，感知將混著觸覺與嗅覺。任何先入為主的預設構想都沒有，身體只是一個傳導的媒介，沒有一本字典可查閱眼前的現象，感官彷彿擁有新生的視域，無數的細節發出尖叫，這就是事物被陌生化的結果。

馬爾相說他等待著內部被浸透，梵樂希（Valéry）則說：「畫家提供出他的身體。」⁷純語言在外邊遊蕩，面對一具具被日常語言佔據的身體它找不到任何縫



《質變》，2014，無酸相紙輸出
12件，尺寸依場地而定，2015
臺北美術獎裝置現場

隙，它只能對在邊緣徘徊的藝術家施展吸引力。深夜遊蕩在公園的王湘靈，緩步徐行地推敲著「我是誰」、「我與世界的關係是什麼」，這種思緒都會啟動格式化（format）的按鍵，無意間，體內的質變開始了，她發現這身體可以無限的往外延伸，世界也可以鑲嵌進肉裡，感覺端和被感覺端可以隨時交互替換，所有隱匿在暗處不可見的，慢慢變成可見，它是奇異的交換體系：

既然萬物和我的身體由同樣的質料構成，身體的視覺就必然以某種方式在萬物當中形成，或者，萬物的明顯可見性必然以一種私密的可見性在我的身體中複本化，塞尚說：「自然，就在內部。」展現在眼前的性質、光線、色彩、深度，它們的展現只因為它們在身體中喚起迴響，只因為身體迎接了它們。⁸

梅洛龐蒂指出身體具有直譯萬物的能力，不是透過腦中的思維，而是讓身體直接變成感光的材料，供出身體，萬物就會在身上成像。在《質變》的風景系列中，出現一個真實的人形佇立在黑暗當中，這長著兩隻腳的生物是作者自己。王湘靈為製造一個「回望」的機會，她把自己留影在一張紙上，在這面凝結的鏡像前端視自己存在的樣態。原來這存在這麼單薄，原來這身體與那棵樹，與那朵挺立的花，與那垂柳般枯枝有這麼多相似處。這身體只是世界的局部，當她經由影像自由切換在自我與他人不同的視域時，她漸漸窺視到「整體」的樣貌。

《質變》，2014，無酸相紙輸出



在這張自拍照中看到的質變不如《變形記》的情節劇烈，卡夫卡筆下的人物在外在環境的各種逼迫下，從推銷員蛻變成一隻甲蟲，這種完全變態已超越生物學界設定的範圍。這種質變是以文學的力量對抗社會現實，眼睜睜看著身體一點一滴的變形，用這巨大無法逆轉的結局發出無聲控訴。從王湘靈的軀殼嗅不到質變發生在哪裡，但胸前那空白的畫框太過醒目，熟悉的語言似乎都從此處抽離了，這是事物還未被命名的前一刻嗎？若是，這照片即將是記錄她尋找到純語言的重要時刻。

- 1 莫里斯·布朗修（Maurice Blanchot）著、顧嘉琛譯，《文學空間》（北京：商務印書館，2005），頁1。
- 2 米歇爾·傅柯（Michel Foucault）著、洪維信譯，《外邊思維》（台北：行人出版，2003），頁102。
- 3 大江健三郎，《小說的方法》（台北：麥田出版，2008），頁10。
- 4 同註2，頁36。
- 5 北島，《零度以上的風景》（台北：九歌，1996），頁125。
- 6 梅洛龐蒂（Maurice Merleau-Ponty）著、龔卓軍譯，《眼與心》（台北：典藏藝術家，2007），頁81。
- 7 保羅·梵樂希（Paul Valéry, 1871-1945），法國象徵派詩人、散文家、評論家。
- 8 同註6，頁83。