

**編者的話** 1

**組長的話** 2

**市民心聲** 3

**非常報導**

- 美國普普教父—安迪·沃荷 沃荷其人、其藝術 ◎吳垠慧 6
- 樂園的重返?—關於芭比娃娃性別與角色的聯想 ◎阮慶岳 10
- 「慾望」遊樂園的消逝與顯影—B小姐美麗穿梭五十年…  
◎周益弘 14
- 2009高雄獎—五向度與複思考 ◎高千惠 18
- 衝突中的辯證—2009高雄獎觀察報告 ◎陳宏星 24
- 藝術新秀的跳板—高雄獎的興革與2009高雄獎導讀 ◎魏鎮中 28
- 苦難做為一種美—談廢墟寫真的侷限與可能性 ◎李友煌 32
- 影像文化的改革者—傑利·尤斯曼 ◎張學孔 36

**議題特賣場—2009高雄設計節**

- 創意南方—開拓性格的高雄設計節 ◎尹立 42
- 「親」設計「眾」文化—從高雄設計節的主題Portable談起  
◎林榮泰 46
- 台灣視覺設計教育的變遷 ◎林品章 50
- 創造價值—國際設計趨勢與時代脈動 ◎呂文宗 54
- 原創與再生—以文化為資本的創意發展 ◎翁英惠 58
- 夢想起飛—從五感知覺談高雄城市美學 ◎林文彥 62
- 魔鏡，魔鏡，請告訴我甚麼是品牌?—談台灣設計與品牌  
◎黃雅玲 66

**最新典藏選粹**

- 既熟悉又疏離—潘信華〔有綠地的風景〕 ◎應廣勤 70

**特別藝術**

- 眾目睽睽—兒童美術館「參觀規則」插畫 ◎雨杉 72

**人間藝術**

- 無用之用①—橋仔頭糖廠的藝術札記 ◎張惠蘭 74

**人民美學檔案**

- 小心山豬出沒—來吉國小前斑馬線 ◎雨杉 78

**藝術哲學**

- 平凡之蛻變—藝術的定義②: Arthur Danto ◎陳宏星 80

**人物特寫**

- 部落之外—瓦歷斯·拉拜及其隱形計畫 ◎黃瀨瑩 86

**兒美館專櫃**

- 玩臉、變臉、扮鬼臉—關於「Faces 100—臉的惡作劇」展覽  
◎陳嬋娟 90

**專題研究**

- 行動與研究—南部美術訪談與資料蒐整 ◎連子儀 94

**埤仔內的故事**

- 內惟埤公園的故事⑫—你們的園區有… ◎張淵舜 98

**高美鳥事**

- 倦鳥歸巢?—高美館園區鳥類築巢搜紀 ◎林宏龍 102

**高美8X景**

- 一種心境—高美館欖仁小徑 ◎容麗娟 104



# 夢想起飛

## 從五感知覺談高雄城市美學

文、圖片提供／林文彥（台南科技大學視覺傳達設計系 主任）

不論是高雄市政府原先定位的海洋首都，或經由民間企業的努力打造，形塑出各式各樣繁複的城市表情，如何籌謀城市應有的定位，已成未來競爭刻不容緩的議題。

### 一、城市的臉

芸芸眾生中每一張臉除了先天所賦有的不同形貌，人的臉受到五感知覺：視覺、聽覺、觸覺、嗅覺、味覺及情緒共鳴等影響，在不同的時空也會產生不同的表情。

城市的表情是什麼？對於一個城市的認知，就如同對於一個人的觀察與體認，除了個人的外貌、不同的穿著打扮，所展現的美感、喜好、興趣、參與的活動、扮演的身分、角色以及經營的企圖與遠景，絕不僅止於單一的知覺感受，而是來自所有五感知覺的共鳴。因此，城市扮演的角

色是什麼？相對提供了執政者與生活其間的人如何定位城市的形象塑造。

總體說來，從資源優勢→市場定位→策略主張→形象塑造→市場行銷→訊息傳播，每一個城市所展現的外貌都給人不同的感知，大者從一個城市的總體形象，例如：紐約、東京、倫敦、雪梨、首爾、新加坡…等，所呈現的是一個雜揉多種變化、繽紛、繁複的五感複合體；一但聚焦於局部，例如從巴黎的羅浮宮、奧塞美術館、聖母院、龐畢度中心…等，卻又各自展現不同的表情。



●大立精品館

### 二、城市形象的感知

1950年代英國的建築評論家戈頓·庫倫（Gordon Cullen）曾提出「城鎮地景」的觀念，簡單的說法就是指一般城市、鄉鎮的街景、街道所擁有的繁複內容，例如：建築構造物、組成材質、安放其間的藝術品、座椅以及綠化……等物件；此外，行走其間的汽車、行人、車道和人行道……等空間，所有這些組成物件「關係的藝術」就是「城鎮地景」。在我們穿行於鄉鎮或城市時，一個人從中經過並和街道景象展開連續的時空接觸，這種動態的城鎮地景感知經驗便稱為「序列視景（Serial Vision）」；透過一連串持續的五感知覺，複合之後便會對經過的城鎮地景產生感悟。

美國的凱文·林區（Kevin Lynch）也提出「知覺形式」——亦即都市地景感知的一致性，主要包括：空間、空間所提供的多樣知覺、生命力、場所感知以及視景感知經驗的次序，這種存在於都市形象中的各種結構、元素，必須能透過穿行其間的觀察者眼中或心裡創造出強烈的視覺意象。

不論是戈頓·庫倫的「城鎮地景」或凱文·林區的「知覺形式」，兩者皆強調了「感知」的重要性，人們可以透過五感知覺認識城鎮別具特色的地景，對於漫步街道中的行人而言，空間、活動以及羅列其間的各式動、靜態城市個別元素，皆可浮現城市街道的脈動、呈現特有的個別風情。因此，對於一個城市所給人的印象是什麼？城市的表情是什麼？從具體的地景呈現，透過人類五感知覺的總體認知，便能產生強烈的視覺意象。

### 三、閱讀高雄之一——夢想的所在

1995年當高雄的大統百貨在一場大火中突然傾圮之後，漢神百貨、三多商圍的新光三越、太平洋崇光SOGO、遠東集團重新重建的大遠百、建台大丸百貨以及原屬大統集團的大立伊勢丹、中正路與和平路口仿五福店重建的大統和平店等高雄購物商場的大戰在近五年內相繼登場。

統一集團於2008年在高雄南邊前鎮區以中華路為主，建立台灣最大購物中心「夢時代」，摩天巨輪頓時成為與台北並列的兩大都會地景。

北台灣的博愛路與新莊子路，2004年1月由漢神巨蛋開發公司以BOT委外方式在北高雄興建了「高雄巨蛋」（高雄現代化綜合體育館），這個約可容納15000人的多功能的體育館，已於2008年9月16日正式落成完工，不僅可舉辦排球、籃球等球類比賽，也能作為大型活動和演唱會的場地，更是2009世界運動會的比賽場地。

作為「高雄巨蛋」附屬建築物的漢神巨蛋購物廣場於同年7月落成，以「溫柔呵護地球」為主軸、以「精采生活 夢想起飛」具體打造與時俱進的環保概念店，並於「高雄巨蛋」旁矗立一支高聳的七層透空塔柱，結合網狀高科技材質與LED燈，透過藍、綠、紅、白漸變的色彩轉換，陸續Show出HANSHIN與NEWOPEN字樣，在暗沉的天色中交互幻變。圓形廣場在藍色的燈光映照下，掩映著持續竄升、忽高忽低的水柱；沿博愛路人行道植栽的林木，透過安佈其上的藍色燈光星星點點，帶給穿梭其間的行人悠閒、浪漫的心情。

於2008年11月2日正式開幕的大立精品館（大統晶鑽），是Luxury life style的代表，由大統集團將原大立百貨旁的停車場改建打造，邀聘國際知名的荷蘭設計公司UN Studio規劃設計，也是該著名設計公司在台灣的第一件作品。

大立精品館的外觀以「旋轉」（Tuner）為設計主軸，採用LED燈光及浪板造型的玻璃帷幕等高科技的複合材質，營塑成亞洲最大的LED牆。面對五福路、中華路圓環的整體玻璃面呈一巨大的弧型，牆面的立體紋路以玻璃利用各種不同的角度拼湊而成，此一迥異尋常的外牆立體圖像有若一枚巨大的十字星，傍晚、入夜後，透過漸暗的天色，外觀圖像會形成炫麗的燈光變化，巧妙地透過色彩漸變、塊狀圖像轉換，由藍到綠、再變成太陽圖案旋轉漸變的視覺效果，各色光軌無時不刻地往外無限延伸，有若星雲般轉動，



營塑出城市幻變多趣的瑰麗景象。

由於外牆並非一般傳統的平面造型，透過每一個不同的角度，都能感受到不同的波動景象，不論白天或夜晚，從各個角度都可以欣賞到不同的建築風貌；整個門面七彩的波動感，不僅呈現豐富多彩、絢麗多變的流行時尚風格，象徵多變的城市表情，駐足靜觀也帶給人許多夢想與綺思。

#### 四、閱讀高雄之二——轉型與蛻變

1999年高雄市政府為迎接千禧年徵選的高雄形象標誌，何俊彥所設計的巨輪，以中文「高」字為主體設計，外形似一行駛中的船舶，正破浪前進；橘色代表南台灣首要之都——熱情的高雄市，金黃色象徵城市不斷躍動的生機，綠色代表幅員廣大的都市正在滋長茁壯，藍色的海洋則點出高雄市獨特的「海洋首都」都會屬性；標誌中巧妙地將當時象徵台灣政治四大政黨屬色橘色、黃色、綠色、藍色安置於其中，數字2000中的四個〇改以渦旋波紋使整體形象更加協調，採「乘風破浪、快樂出航」的意象，極吻

合高雄作為「海洋首都」的定位與訴求。

做為南台灣第一大城的高雄，早期清澈的愛河在城市轉型蛻變中一度泥沙淤積、臭味瀰漫，成為無法親近的都市之癌。在前市長謝長廷任內開始攔堵、疏濬，相繼的代理市長陳其邁與葉菊蘭努力之下，愛河之水優氧化雖仍有持續進步的空間，2005年回游的月光水母已正式昭告水質的改善成果。結合河東路與河西路兩岸的燈景與愛河漫遊之旅，水岸風華呈現高雄無法取代的都會親水性；真愛碼頭的模構建築搭配投射照明，更為漫遊其間的市民與遊客呈顯海洋城市的都會風情。

2001年高雄市政府BOT委託案的城市光廊，結合藝術家的公共藝術作品與高雄市民的「SMILE」所組成的微笑影像，不僅領先2008北京奧運閉幕式中日本水谷孝次所設計的微笑概念，更一舉帶給百萬市民一個假日休閒、夜間散心的好去處，順勢也帶動大高雄都會區各場域的地景設計，成為全台的城鎮地景標竿。

2005年起高雄市政府於市區路面下水道落水口蓋以及禁止臨時停車、禁止停車等紅、黃

色警戒線，除加上阿拉伯數字的施工年度之外，借用「巧借筆劃」的設計技法，將代表高雄市的「高」字下方「口」字轉化為圓形，呈現出一個不論從任何方位都能清楚辨讀「高」字的標誌，也是目前全台政府機構所使用的最佳範例。

2008年3月開始通車的捷運，儘管開挖施工期間多有「言」，完工之後的便捷與聳立街道的各站出入口裝置藝術，妝點得極具都會特有風情；尤其是中正路、中山路交會的O5/R10美麗島站水仙大師所設計的「光之穹頂」，各處出入口呼應真愛碼頭的風帆模構造型，又像是站立其上似欲展翅高翔的鳳凰，帶給人許多不同的遐想。

為迎接2009高雄世運，於高雄市左營區中海路的世運會主場館入口處左方，矗立著9根色彩繽紛的六面柱，此一由以色列藝術大師Yaacov Agam (亞剛·亞科夫, 1928) 所設計的大型公共藝術〈和平啓示—多維度視覺溝通〉，高10.8公尺、柱子每面皆由18個正方形色塊的氟碳烤漆不鏽鋼板組合而成。受到包浩斯影響的幾何圖案，面向入口處呈現色彩單一、造型簡約的視覺感受，惟比賽散場之後，出門看到的立柱則呈現繽紛、複雜的圖像，和觀眾看比賽的心情相互呼應。

Agam大師的公共藝術藉由機動藝術—亦即透過運動或借助光的移動、閃動，能在空間造成某種特定的視覺效果，當觀者在空間中移動時，視野所見將會隨著穿梭動線的不同而有所改變。看上去繽紛的立柱幾何圖像視覺，當置身其中時，每一位觀者就是作曲家，一但進入就成為此一機動藝術的一部份，不管從哪一面，都會看到不同的視野，也都能譜出屬於自己的不同樂章；隨著動線的悠游、轉移，仿如一齣視覺的交響樂，更猶如置身於色彩繽紛的萬花筒裡，在這個開放的藝術空間中伴隨著腳步的挪移不斷變幻、旋轉，此一機動藝術的表現手法，與前述戈頓·庫倫的「城鎮地景」或凱文·林區的「知覺形式」的感知經驗極為近似。

#### 五、小結

透過時間的積澱、累積，彷彿閱讀城市的容顏，不論是高雄市政府原先定位的海洋首都，或經由民間企業的努力打造，形塑出各式各樣繁複的城市表情，如何籌謀城市應有的定位，已成未來競爭刻不容緩的議題。

由於舊有的城市景觀欠缺宏觀的總體考慮，不論是建築物、公共設施、戶外廣告看板、城市街景的綠化、夜間照明，皆缺乏縝密、統一的規劃設計—最為重要的是與周邊環境缺乏協調性，以至於到處呈現點狀、斷斷續續的零碎形象，無法形成豐饒、嘉年華般的整體城市氛圍。

現代都市的景觀在城市大規模建設下正迅速蛻變，透過嶄新的素材，許多戶外廣告與公共藝術對城市的環境品味、視覺觀感更帶動關鍵性的作用，除了反映出城市的生活風貌與文化品味，透過自我文化的深耕，設計的創新意涵將更能帶動城市再造契機、改善空間環境、促進經濟榮景，如何定位城市的文化風格，形塑高雄特有的城市美學，提升整體競爭力，有待生於斯、長於斯的政府、企業與人民們共同努力！

#### 參考書目

1. 謝慶遠譯 (2002), Edward Relph著, 現代都市地景, 台北, 田園出版。
2. 林磐聳 (2005), 城市的臉——從人體的五感知覺探討城市形象塑造, 設計與城市發展國際學術研討會論文集, 澳門, 澳門理工學院, pp.10-14。
3. 王鋒 (2005), 現代城市戶外廣告規劃設計與管理初探, 設計與城市發展國際學術研討會論文集, 澳門, 澳門理工學院, pp.98。
4. 林俊良 (2005), 文化設計與城市風貌——2004雅典奧運形象設計研究, 設計與城市發展國際學術研討會論文集, 澳門, 澳門理工學院, pp.139。
5. 林文彥 (2005), 「六書」在城市形象設計之應用, 設計與城市發展國際學術研討會論文集, 澳門, 澳門理工學院, pp.190-191。
6. 邱杏臻 (2009), 高雄世運廣場上的和平彩虹——時間存在於未來, 不是過去——以色列藝術大師Yaacov Agam, La Vie, 59, 2009.3, pp.74-76。



●城市光廊Smile牆



# 美國普普教父—安迪·沃荷 Andy Warhol 沃荷其人、其藝術

文／吳垠慧（中國時報文化組 記者）



●自畫像 1977年 絹印、Curtis Rag紙 114.3 x 88.9cm  
Rosini Gutman Collection, Riccione, Italy

## 八十冥誕，世界吹起沃荷風

很少藝術家能像普普藝術家安迪·沃荷（Andy Warhol）這樣，短暫在世的六十年裡，就已創下當代藝術史上傳奇的扉頁，他不僅創作力豐沛，在美學思想、創作手法方面也影響了美術、設計、電影等藝術領域的後起之秀，因此被尊稱為美國「普普教父」。而他個人也在年紀輕輕、卅歲出頭之際，就已在紐約這個繁華之都享盡名利雙收的豐厚果實。其人與言行在當年引發諸多爭議，即使到了今日，他依然是備受學術界研究、討論的當代藝術家。

今年適逢沃荷八十冥誕，世界各地，如歐洲、美國等地的美術館吹起一陣「沃荷風」，紛紛推出他的作品展，向這位被喻為繼畢卡索之

後，對廿一世紀最有影響力之一的普普藝術家致敬。而台灣也在今年初推出「普普教父：安迪·沃荷世界巡迴展」，先後在台北中正紀念堂和高雄市立美術館舉辦。這個展覽是由西班牙「杜斯和丁松文化策劃公司」策劃，網羅歐洲藏家手上珍藏的沃荷作品共一百二十一件，包括絹印、水彩、壓克力顏料等材質的創作，另外還有廿八張義大利攝影師迪諾·佩德里亞力（Dino Pedriali）所拍攝的沃荷個人照，這批從未在台灣曝光的照片，記錄沃荷過世前幾年的工作與生活面貌。

## 捷克移民第二代，紐約飛上枝頭成鳳凰

在正式進入沃荷的藝術創作之前，就先來了解一下，這位藝術界巨星級人物傳奇的一生。安迪·沃荷一九二八年生於美國匹茲堡，父母都是捷克移民，父親是礦工和建築工人，母親是幫傭。沃荷幼年即身體孱弱，且罹患神經性舞蹈症，母親讓他輟學在家自行教育，因此沃荷的童年大多時間都是臥病在床看漫畫、電影雜誌和畫畫，而這些材料日後都成為他的創作靈感。

一九四九年從卡內基理工學院繪圖設計系畢業之後，沃荷就和友人一起到紐約闖天下，短短兩、三年便以廣告設計師、插畫家的身分斬露頭角，一九五九年就已經在廣告界享有名聲。然而，創作欲旺盛的沃荷並不滿足於廣告設計，一九六〇年代他開始跨足藝術創作。因為是從商業廣告設計發跡，這樣的背景讓沃荷對時代氛圍的掌握相當敏銳，也因而讓他走出和一般藝術家不同的藝術道路與創作方式。

很快地，沃荷以一系列名人肖像、消費商品

的絹印版畫快速走紅，代表作如康寶濃湯罐、瑪麗蓮·夢露、貓王、伊麗莎白·泰勒、毛澤東等，由於他使用的圖像都是一般人能看懂的內容，以此消弭商業與藝術之間的界限，這也讓他成了美國普普藝術的先驅人物。

由於沃荷製作時尚名流的肖像相當出名，吸引不少名流趨之若鶩跟沃荷預約製作，成了紐約最炙手可熱的藝術家，收取的價格從五萬美金到五十萬美金都有，而也因為常和名人掛在一起，屢屢成為鎂光燈的焦點，這對向來就喜愛與名人為伍、又愛賺錢的沃荷來說，真是一門求之不得的好生意，他毫不矯飾地直言說，「賺錢是一種藝術，工作是一種藝術，好的生意就是好的藝術。」

## 普普藝術出自生活主張， 「工廠」挑戰禁忌展前衛

沃荷對於藝術的概念，與當時從英國傳入美國的「普普藝術」主張相呼應。「普普藝術」（Pop Art）一九五二年在英國倫敦「問世」，一個藝術小團體在當代藝術學院成立，這個團體主張藝術直接從生活出發，他們將商品形象、名人圖像、媒體新聞事件、工業化產品等當代生活事物帶入藝術創作，一反商業與藝術互不相容的傳統觀點。「普普藝術」這個詞是一九五四年，由英國藝評家勞倫斯·阿洛威（Lawrence Alloway）所提出，雖然普普藝術最早是在英國出現，卻是在商業與消費文化興盛的美國發揚光大，如沃荷、李奇登斯坦等人都是當中最具代表性的人物。

一九六三年，沃荷將他在紐約曼哈頓東四十七街上的廠房改名為「工廠」（Factory）的工作室，是當年紐約社交名流、搖滾巨星、文人墨客聚集地，被視為紐約文化界的中心。由於「工廠」採取自由開放的態度，也吸引一批年輕人進駐，性、藥物、扮裝、變性、同性戀在「工廠」裡都不是禁忌，受到沃荷賞識的年輕人，還被稱為「超

級巨星」，受邀在沃荷主導的電影、雜誌當中擔任模特兒。

喜歡嘗試新鮮事物的沃荷，之後陸續涉入電影、音樂、舞蹈、流行文化等不同領域。他拍的電影相當前衛，像是拍七十分鐘男人的屁股、廿五分鐘的自慰表情、八小時的睡覺模樣等，完全沒有劇情、沒有故事可言，播出時，沃荷堅持連剪接都免了，簡直是要挑戰觀眾的耐性。此外，沃荷與搖滾樂團也有關係，曾擔任「地下絲絨」（Velvet Underground）這個地下樂團的經紀人——雖然雙方鬧得不愉快，最後是不歡而散。

沃荷予外界的形象，多半是慘白的面容和瘦削的身形，有時頂著銀白色的龐克假髮，臉



●康寶濃湯 1968年 絹印、紙板 88.9 x 58.4cm  
Private collection, Roma, Italy



上略帶脂粉，但神情卻顯得相當害羞，一雙眼睛透露出強烈的不安與神經質。他是個勤奮的工作狂，但也被友人批評是冷酷無情的「吸血鬼」。一九六八年，曾與他合作的女演員威勒麗（Valerie Solanas）闖入「工廠」向他開槍，沃荷當場中彈，所幸大難不死，沒想到一九八七年卻因為膽囊手術之後，對藥物過敏病逝，享年六十。

### 絹印永存夢露迷人風采， 機械化重複表達人際疏離

這次「普普教父：安迪·沃荷世界巡迴展」展出的一百二十一件原作當中，涵蓋了沃荷一九五〇年代至一九八〇年代之間的絹印、壓克力顏料等材料創作的作品，代表作有早期的《黃金書》系列、《瑪麗蓮·夢露》和《毛澤東》等名人肖像，以及《康寶濃湯罐》和奇幻燦爛的《花》系列等，這些作品分別來自英、美、義大利、西班牙、瑞士等國的私人藏家，呈現出沃荷卅年創作生涯的豐富面貌。

提到沃荷的作品，得先了解他最具代表性的創作手法「絹印法」，沃荷可說是有史以來將絹印發揮的最淋漓盡致的藝術家，他敏銳地掌握住當代複製、多重影像等的文化特徵，絹印可以快速完成，可以大量複製、又能展現其色彩上的變化。沃荷將這些圖像重複排列成九宮格或多重格狀，且以不同的配色來作表現。從今日的眼光來看，重複的影像，就像時下青少年的「大頭貼」文化，相機拍攝之後，輸出好幾格相同的影像在同一個畫面上。在廿一世紀的今天，沃荷的絹印藝術更加顯示出他在藝術與思考上的前瞻性。

沃荷把取自大眾媒體的圖像當成創作的基本元素，不論什麼階層的觀眾，都能對他的主題一目了然，如眾所皆知的名人、生活用品等。一九六二年，沃荷從廣告設計轉向藝術創作的時候，他先以母親廚房的物品為題材，完成了可樂罐、康寶湯罐頭等作品。可是，問題來了，要畫的



東西那麼多，時間又有限，沃荷不想用油畫來表現，於是便和助手討論有什麼樣最快的方法，可以大量且重複產生同一個主題？答案就是絹印法。

絹印法是將照片影戲經由氣孔的絲絹浸透畫面，再以不同的顏料或是墨色，利用橡皮滾筒均勻地壓過去，像沃荷的畫面色彩豐富多樣，就要重複多次以上的程序。看似簡單，但其實過程頗為繁複，需要經過多次嘗試、改進，才能定型，達到精準的效果。

曾有人說，沃荷作品的「重複性」，就好像「福特生產組合作業線的汽車，每張是不同的顏色，可是每張圖像都是相同的內容。」但是像這樣不帶太多個人情感，只單純表現物體和人物本身的做法，也讓外界認為，沃荷呈現出消費社會之下，人際之間冷漠又疏離的感受。

這次展覽展出多組名人肖像，其中最著名的就是十組瑪麗蓮·夢露頭像。沃荷本人與夢露並不相識，但是這位女演員卻是家喻戶曉的國際巨星。一九六二年八月瑪麗蓮·夢露自殺身亡，為了紀念這位香消玉殞的性感巨星，沃荷從雜誌封面上擷取夢露的頭部特寫鏡頭進行創作。他



●毛澤東  
1972年 絹印、紙 91.4 x 91.4cm  
Cincolà Collection, San Benedetto, Italy

以幾種配色加上絹印複製的方式呈現，其中「金黃頭髮、淺綠色眼影加上朱紅嘴唇」，是沃荷個人認為最美的配色。經過沃荷的「加持」，巧笑倩兮的性感夢露更加深植人心。

### 鞏固時尚名流傳世地位， 自畫像表達雙面性格

其他肖像還有貓王、「玉婆」伊莉莎白·泰勒、麗莎·明妮莉，還有「滾石樂團」主唱米克·傑格等人，其中如明妮莉是沃荷的好友，而如貓王則是純粹留下美國流行文化符號的代表圖像，沃荷此舉加深後世對這幾位國際巨星的印象，鞏固他們不朽的地位。

一九六三年，沃荷透過好友的介紹，認識了滾石樂團的主唱米克·傑格，不久後，傑格成了美國青少年的搖滾偶像。沃荷再利用傑格的臉和彎曲的身體，製作十張絹版作品，比較特殊的是這十張是由兩人共同簽名，創下藝術史上首次作品有雙人簽名的先例，這次展出就有兩、三幅出自這個系列。此外，沃荷還為滾石樂團一九七一年的《黏手指》專輯設計封面。而沃荷為「地下絲絨」樂團設計的「大香蕉」唱片封面，令人聯想到男性生殖器的象徵，這張封面已名列搖滾史上經典封面之一。

只要是名人，就是沃荷鎖定的對象，即便

是政治人物或是成功的商人，這次展出的《毛澤東》就是一例。一九六八年，毛澤東和《毛語錄》忽然成了歐洲年輕人崇拜的偶像，風行一時，一九七二年沃荷創作了這幅《毛澤東》，他認為，毛澤東只是一九六〇、七〇年代共產世界的代表人物，但是對他個人而言，畫毛澤東沒有任何政治意義，更不代表他個人的政治傾向。

除了幫名流製作肖像，沃荷也有不少自畫像傳世。這次展出一件他卅九歲時所作的九宮格自畫像，他將自己一半的臉埋在陰影底下，隱喻他有雙重角色，一是人前風光、眾星拱月的名藝術家，另一方面，他也有亟欲遮蔽自我的一面。

除了人物肖像，沃荷的《牛》和《花》系列，也是他的代表作之一。即使是有生命力的生物，在沃荷絹印手法的操作下，也都變成靜物畫或標本。《牛》是在單色的背景前，冒出一顆牛頭，一雙牛眼無辜的面對觀眾。《花》是沃荷相當熱衷的題材之一。一九六四年他看到一本植物園圖錄的花照片封面，就被吸引住，開始瘋狂製作各式各樣、尺寸大小不一的《花》。之所以對「花」有感覺，也在一九六〇年代美國興起的「嬉皮風」有關，嬉皮們提出反戰、愛與平等訴求，而「花」就是嬉皮最常佩戴在身上的物品，因而花有著和平、愛、大麻等象徵意義。

### 在未來， 每個人都能成名十五分鐘

沃荷過世至今雖然已經有二十二年，影響力卻依然不減，如日本目前在國際間最為活躍的當代藝術家村上隆坦言，就是受到「沃荷模式」的啟發，造就出他被奉為日本新普普藝術的教父級地位；而現在藝術市場上火紅的「動漫藝術」，其實早在半世紀前，沃荷就已經把米老鼠、迪克崔西等卡通角色當成藝術創作的對象。他的名言很多，像是「在未來，每個人都能成名十五分鐘」等，今日還經常被引述。即使當代對沃荷其人其藝術仍是毀譽參半，卻無法泯滅他對當代藝術的影響深遠。■



## 2009高雄獎

# 五向度與複思考

文／高千惠（資深藝評人、策展人、2009高雄獎複審評審委員兼觀察員）

### 一、評審不僅僅是「毛諸」

非體能和智能的競賽活動，如果沒有趨於明確的目標方針和遊戲規則，所有的評審者都可能因個人知識、品味和思維而扮演了毛延壽或諸葛亮。

評審究竟是以已好為好的毛延壽，還是以策略救存亡的諸葛亮？由於競賽和評審都不是常態性的文化活動，這些變造出的所謂潮勢或指標，其實都只具刺激作用，是階段性製造出的現象。事實上，主辦機制還是主導力和先前性之源頭。儘管當代藝術評審本身頗具荒謬性，但要合理化這個荒謬性的唯一方法，還是要透過機制訂出遊戲規則，以便在無準則中找立足點。

2009年高雄獎在複審之始，主事者即強調了「選人為主」，也就是若有考量，藝術家的個人潛力取決高於作品製作的結果。基本上，這是一個藝術本質認識的回歸要求。評審既不要演毛延壽也不要演諸葛亮，而是去體會作品背後的創作者，可能的藝術活力和潛力，包括先天和後天的部份。當然，這樣的複審方向，會使評審多少也「容格」起來，似乎要以精神分析的辨識，去了解作品的生產動機和創作潛能。在評審意志收斂下，2009年高雄獎至少在朝向包容性和多元化中，找尋了各媒材可能的表現途徑和當代性。

### 二、高雄獎要走自己的路

參與「高雄獎」複審活動兩次，觀察到評審們容易將「高雄獎」與「台北獎」作比較；而參展藝術家也在觀察「高雄獎」的方向，其送件內容和趨勢正表徵他們對於「高雄獎」的格局填充。

「高雄獎」比「台北獎」晚出，而北美館的「台北

獎」其實與館方的「台北雙年展」、「威尼斯台灣館」二大企劃能夠聯結互動，且具有無形的生產聯線效應。相形之下，「高雄獎」得獎者的發展也不易像「台北獎」一樣，猶如「台北雙年展」、「威尼斯台灣館」的子公司，易有國際發展機會。

反觀「高雄獎」的立意，與「台北獎」最大的不同是，前館長李俊賢所提出接近藝術創作本質的定調。李俊賢主張藝術應該有多元生產面向、兼顧弱勢媒材的生存、不附庸於當代趨勢；但在同時，不免又期待高雄獎能有年度論述出現。定調下要建立年度論述不容易。如果是預設性，它將自限；如果是後設性，它將變成與「台北獎」一樣，是時潮式的發展。在求變上，高雄獎或許可以嚐試採「主題論述式」，一方面主動設定年度論述方向，一方面讓各媒材在同一平台下各自表述。

另外，有別於「台北獎」的企劃，「高雄獎」是由教育推廣組擔綱，其企劃功能和展覽組有所不同。如果要有一個論述方向，它必然傾於美學的、藝術心理的、人文啓迪的，而不一定要以時潮性為主。換言之，「高雄獎」面對一個更艱辛的當代價值觀：它願不願意「安貧樂道」，扮演一個挖掘藝術創作能量的尋井者，而不一定要有「星光大道」的幻想排場？事實上，將2009的「高雄獎」和「台北獎」作一觀察比較，「高雄獎」在評審階段若仍屬地攤式，「台北獎」則已進入一個靠空間裝璜包裝出年代指標的情境。站在藝術廣度的立場，「台北獎」的瓶頸憂患，並不亞於「高雄獎」的容量憂患。

### 三、弱勢不是爭強的理由

高雄獎初審在意的「弱勢媒材」問題，在複審中其實是不存在。據2009年「高雄獎」的宗旨，它是：「為尊重台灣美術發展脈絡、鼓勵藝術之原創精神，以提昇國內藝術創作水準。」個人以為這是一個似冠冕堂皇卻可以當真的修辭性準則。「尊重」台灣美術發展脈絡一句，乃表示開放異己存在，也就是統統都有出線的可能；「鼓勵」藝術之「原創」精神一句，表示以具有原創能量、未來潛能的創作者為對象；「提昇」國內藝術創作「水準」，則意味它仍要求一種展現的水平，藝術作品從理念到展現，都應有其認真的態度。

根據這個宗旨的規則來看作品，任何形式、材質，如果運用得當，具有一種原創力(original)的表現能量，能夠呈現世代的生活、社會各關注面，都有被平等觀看的機會。對評審而言，這也是一個很大的知性和直覺挑戰。它產生一種比較性的閱讀，也促發一種剝洋葱式的解讀過程。評審須要練習放空自己，去體會一種「工作室」狀態下的作品素質。

在本屆中，手工質感和觀念之作並無保障上的衝突。本屆以「自我探索」或「生活」為主題的作品不少，呈現出新世代從外界集體認同回到個體探視。然而，在進入決選時，強勢議題也可能因此成為弱勢作品。幾件屬於非油畫、非複合媒材的作品，其實都曾進入二輪以上的複選階段，並受到相當的討論，而它們之所以成為遺珠，乃在於其他因素，而非媒材問題。

例如，15號(尤璋毅)的作品無論在技法上、內容上都有其成熟、大膽，甚至進入專業可能的表現，但或許因為直接呈現男性某種猥褻形象，多數男性評審反而傾於不支持。但幾位評審們期待，儘管未獲獎，15號藝術家技巧嫻熟，應是有潛力進入專業的畫家。40號(廖笠安)參加的是攝影類，其原初理念是屬於裝置性的互動作品，並在台北獎入圍，但藝術家既自行歸類於攝影，



●入選／尤璋毅 男人語彙-彩虹系列2 油彩 225 x 180cm 2008

並在理念上只簡述一種魚眼下的世界，評選者便只能從攝影的領域來閱看。在多出的臨時資訊提供下，評者反而更要思量其攝影是「記錄性攝影」、「文件式攝影」、還是「觀念性攝影」？甚至其技術性的難度與否，也被重新思考了。

相對地，34號(何書伶)的攝影是觀念性作品，它被放在「觀念」是否有所突破的方位來觀看、思考，其實真正的對手，不在於其他媒材，而是它自己和其他同類觀念性的攝影作品。不可避免，評審們因個人閱看經驗不同，當熟悉感出現，自然會去比較其間的異同和是否有新的突破特質。以影像檔案呈現觀念行為作品，已成為台灣當代藝壇流行模式。這類原來作為一種或一次性的非物質性觀念行為演出，在台灣當代藝壇，亦擁有某種「保障前衛」的意識。此情況下，它的閱讀也從實驗性的鼓勵提昇到更成熟的理念問題。例如，入圍後是否也會有據點再演出的可能？或是一次性的行為可轉成無數次的紀實？評審要評的是行為還是檔案？這些都是參賽者從非物質形式轉變到物質形式時必須思考之處。畢竟，不是化身為歷史影像文件，就表示有過歷史性的演出。



工藝方面，複選評審也曾注入關懷。其間，55號（蘇淑美）的陶作曾進入二輪討論，但同樣因曾數度參賽，在「自我重複」下，而失去被推介的機會。此處顯出，藝術家參與高雄獎是值得鼓勵，但無法期待在同一風格下，被不斷提出討論或再肯定。高雄獎的求新求進，則可從版畫媒材見突破。評審都努力去了解所謂弱勢媒材的形式、技法、內容、思想，26號（林羿束）作品也因此一直被關注，而其展現空間、方位都是極優勢的。然而，以「自我探索」為主題的作品不少，它與獲高雄獎的18號（張峻碩），在內容上具有同質性，都作了一系列頭像表現。在18號先入選之後，它的機會便被無形的一種評審意識削減。因此，26號的版畫作品，倒傾於是在「同質主題」下而被犧牲的例子。6號（曾建穎）的水墨因以膠彩呈現神話的、超現實的、象徵的南島人文而被青睞一時，甚至考慮作為觀察員獎提名，但在最後比較下，因語彙還不夠豐富、視象的年代感較弱而未中選。

上述過程和思考，說明「弱勢媒材」不能作為一種爭強的理由。各種媒材都有其弱勢的內外元素，除了理念、媒材和表現形式是否運用得較妥當，還有一些評審遊戲規則下的變數也存在。基本上，高雄獎沒有設定主題，在多元「展相」的思考下，評審組有時會不約而同地避免同質性選擇。這種情況下，15號和18號，其實都是在「總體選相」中被過濾了。於此反映，即使是為制衡、為好看、為除舊、為翻新而考量的評審結果，不免也具有潛在的策略性色彩。

高雄獎還有一些可精進的空間。例如，它不須要更清楚地立下它的精神宗旨，它是要發掘有潛力、有新概念的年輕作品？還是作品具完整性、風格化、已具專業潛力的轉進者？或是反應時潮、具地域性的代表者？五位高雄獎者外，觀察員獎有何區別？是補遺珠之憾，還是站在高雄獎出爐後的對立面，作出補充的動作？這些確認，或許有助於評審在難以取捨之際，有一個更具說服力的根據。

#### 四、2009年高雄獎的五種向度

2009年5位高雄獎得主和2位觀察員獎出爐結果，不僅均衡地來自美國和台灣不同的藝術系所，也意外地多屬於理制型的創作者。所謂理制型的創作者，是較重邏輯、知性、解析，能夠控制情緒，知道自己想要表現或陳述的情境和內容。在藝術史上，理制型的創作者可能在古典寫實、象徵主義、精密表現、機械推算等領域有所表現。這類型創作者，也有很好的定力，無論選用那種媒材或主題，大致可以推行出即興、重疊、並置、再現、挪用之外，更複雜的隱喻、組合或解構概念。

此外，較多的年輕創作者在自述中提到社會性、議題性的介入。事實上，從述及戰爭和政治議題的作品理念上閱讀，藝術家多從「表演狀態」、「遊戲」等虛擬角度出發，顯示出新世代一種新的歷史製造觀。透過圖像世界，他們可以製造出史詩或歷史見證般的大時代幻象，此種虛幻的歷史感，亦呈現出新世代的文化流轉狀態。還有一個共同點，得獎作品大都顯示出創作者對於藝術史的熟悉，也顯示出一種教學研究方案下的成果色彩。

#### 影像本身即是主體

獲得一致肯定的是翁偉翔的影像時空探究。在三組作品中，翁偉翔綜合了視覺的物理性和錯覺性，呈現影像再現時的建築性、時間性的流轉美學。其影像不僅只是作為媒介使用的影像，藝術家同時也提出影像本身即是主體的概念。而此概念不光是抽象的哲學，創作者提供了三種再現的可能性，曲折出三種視覺的閱讀角度。儘管在評審現場，作品並沒有彰顯出創作者使用據點空間的能力，但作品本身已具有優質條件，佈展只是未來的經驗演練。

#### 世界是又熱又扁平

陳敬元的作品，具有對時潮幻進的敏感度。其三件油畫作品：〈一切都是因為愛〉、〈我們終於有島嶼了〉、〈無論如何我都願意與你飛翔〉，

是企圖心極強的一組作品。第一，它們尺寸大到不能被忽略；第二，它們合於新世代的動漫式扁平手法，但內容繁複如同超現實主義下的科幻夢境；第三，它們以一種青春標題配合沉重的年代生態，有備而來地將戰爭、時勢、社政等議題都在「也可以如是說」的狀態下，作了大時代場景的史詩式寓言。創作者幾乎在第一時間點，就從「世界是平的」轉到「世界是又熱又平」的新視域。這種「理想的策略、完美的製造」令評審無從非議，甚至希望對方能留下一些可議或延展空間。另一方面，這似乎也是高雄獎的一個成果：它終於讓參賽者如此「全力以赴」。

#### 手工質感的小宇宙

劉文瑄的古根漢門票雕塑，是件讓人驚鴻之外，會因瀏覽細觀而驚嘆的手工製品。創作者以一種近乎靜坐養息的耐力，用數萬張曾經打工賣票的美術館票根，廢物利用地作出曼陀羅般的圖像。圖像裡蘊藏著藝術家從工作場域、生活場域到創作場域的連結訊息。「古根漢票根」是創作者一個生命期的小物件，透過這些已具社會意涵的零散紙片，創作者從一個單調的打洞小動作，發展出另一個單調卻具意義的行為，並因此編串出其日常的圖騰形制。「古根漢票根」和「曼陀羅圖像」二者之間的意涵轉化，亦提供出從社會性到個人性的某種想像空間。整個製造過程，是勞動、是儀式、是秩序，是遊走於無意義和有意義之間的精神狀態。這組作品，呈現出用手工編造出的小宇宙，對台灣當代新世代藝術來說，也是目前較少見的藝術形神回歸。

#### 直觀和原生的塗像

張峻碩的油畫作品「人」系列，簡單地只想描繪出「人」的圖像，但其所採用的藝術語彙，卻是介於塗鴉和藝術史之間的樣態。創作者顯然對抽象表現、具象藝術、後現代新表現的藝術語彙有其概念，在捕捉「人」或「自我」的不可名狀情境時，顯現出他風格尚未定型的待進能量。張峻碩如何拼組他的頭像、如何定調他的未



●入選／曾建穎 熱帶的憂鬱 紙本膠彩、銀箔 180 x 360cm 2008





來風格，都尚有討論和發展空間，其出線的重點是，在台灣新生代所處的學院影響中，這位創作者還具有一種直觀的、原始的、表現的創作力。透過純粹的線條、色彩，他實驗出一組組「人」的概念和形象，在「去血肉之後」仍想「畫出」人的溫度感。於「擬像再現」襲捲地方藝壇後，此繪畫性、原創性和表現性的再生，讓人也有所期待。

#### 低科技的演出狀態

張立人的低科技演出狀態，恰恰想去除人的溫度感。其三組作品，其實是歸為兩系列，但均涉及了科技的媒介使用。藝術家是處於一種遊戲論的藝術創作狀態，他沒有去特別營造創作理念的邏輯發展，而是用可運用的科技媒介，「玩」出一種興味。〈古典小電影〉系列是有可能延展的方向，他從西方藝術史的少女圖像取材，卻賦與她們新的年代感。之為「小電影」，便帶有被窺看、且謔而不虐的內容和情節。〈武器秀〉系列，同樣以遊戲論出發，以高低不同的錄影媒介，演練出一種戰爭狀態的想像。因為去除人的因素，戰爭變成一種遊戲；事實上，去除人的因素，戰爭、抗爭、示威都不再具有意義。張立人的藝術/戰爭遊戲論，也因此透露出一種新世代看世界的虛無感。

#### 五、2009年觀察員獎的複思考

觀察員特別獎是旨在鼓勵、或找尋實驗性精神、或另類加碼，有需高美館再確認。依本屆觀察員特別獎的出線意涵，個人視其爭議性為二個值得申論的藝術課題。這二組作品的美學和社會性，在挑戰評審觀畫角度外，可能開放出有意義的論壇，也足以刺激出一些有趣的思考。但願此觀察，可以產生拋磚引玉的效用。

#### 作為仿紀實的隱喻圖像

李承道的三幅古典寫實油畫，〈爆激、掰

樂〉、〈白色不恐怖〉、〈台客麻將三缺一〉三幅圖在複選中，曾基於寫實再現的古意，或是基於更似當代中國藝術家的作品，而一度被擱淺討論。直到最後，觀察員之一才在五位高雄獎選後，以法國古典作品的研究角度，賦予它們論述的支點。這三件作品內容，很容易讓人聯想起暗藏玄機的老相片歷史圖像。例如，2005年中國當代油畫家劉溢的畫作〈2008-北京〉或〈搓麻將的女人〉等。它們曾因美女打麻將的人物和背景物件而提供觀者許多遐想線索，也廣被解讀成具有政治角力內涵的象徵寫實作。同屬於此類的謎圖，李承道除了在手法上更具古意，他亦在虛擬再現中營造出一種時空上的詭譎感。他同樣是藉由當代風俗畫的形式，製造了一些有待解碼的歷史現場圖像。藝術家一方面選用台灣當代熟悉的語言為標題，另一方面，畫面氛圍卻沒有南島年輕文化的常見訊息。例如，許久以來，大眾次文化已很少出現年輕人比腕力、打麻將的生活景觀，好像麻將不再



是電玩世代的遊戲。但這些可能是世代文化的隔閡，藝術家或許也旨不在於再現，而是在於營造出一種類風俗畫的歷史意識。李承道在作品說明中作了詳述，他是挪用古典繪畫的情境，置入當代地方文化符碼，以呈現隱喻式的社政角力關係。換言之，它們不是生活紀實，而是作為隱喻的一種擬境寫實。究竟畫面中的人事物有何關聯或暗示？它們是風俗畫或一種待解的圖像？這是後現代的復古風格？還是仿擬的在地新藝術？李承道作品的美學可議空間，提供了一個值得再深入思索的論壇向度。

#### 當筆墨變成蕾絲邊

陳卉穎的〈窺〉系列和15號的〈彩虹〉系列，不僅纖細與剛猛相對，水墨與油彩相對，從彼此在評審過程的起落中，也相對地呈現出一種普遍的性窺看心理。陳卉穎的〈窺〉系列，在複審第一輪中只有一票，創作者亦被述及是以取樣參賽。這系列雖然以水墨類參賽，但事實上已不再是傳統水墨世界。創作者採用水墨紙筆，

以膠墨勾線、暈染，但勾勒的不是山水花卉，而是精筆素描下的蕾絲內衣女體。在作品完整性上，畫家或許在裝裱上不夠精細，但能以被窺視的曲扭女體為主體，在蟬衣宣上繪身著薄蟬的蕾絲女，並用管窺或月門的概念製造出窺視的世界，則為水墨膠彩類提供了視點新意。另一個議題是，女性畫被窺看的女體，和男性畫具有陽具象徵的物件，對男女觀者有沒有不同的接受度？

〈窺〉系列是在〈彩虹〉系列出場後才進場，這涉及了評審規則和流程問題，而也因為〈窺〉的出線，〈彩虹〉才能有機會在此再度被討論。如果，兩系列並置或相對展出，在技法、形式之美學比較外，〈窺〉與〈彩虹〉何者較情色，較兒童不宜？同樣也是一個值得觀察和進一步思考的議題。■

●優選暨觀察員特別獎／陳卉穎 窺·穎私 墨彩、蟬衣宣、壓克力 直徑89cm x 3 2008





部落之外

# 瓦歷斯·拉拜及其隱形計畫

文／黃滄瑩（文字工作者） 圖片提供／瓦歷斯·拉拜



●藝術家瓦歷斯·拉拜文（攝影／黃滄瑩）

## 隱形計畫 (Invisible Project)

從2001年開始，瓦歷斯·拉拜（漢名為吳鼎武），這位曾在美國修習電腦繪圖設計並獲得應用藝術學位（1989-1991）、爾後在電腦動畫界擔任藝術指導與視覺顧問（1991-）、並任教於中原大學商業設計系所（1993-）的藝術工作者，開始進行其「隱形計畫」；透過數位音像、裝置、行為與商業設計等媒體實驗，長達九年以上的時間，瓦歷斯持續提出新型態的藝術語彙，就不同問題展開其個人的關切面。

### （一）普遍的「眼」

2001年在台北市立美術館發表的「隱形計畫（1）-隱形人」系列，是瓦歷斯初試啼聲之作；也是在這次展出後，其藝術表現從原本技術性與視覺取向的電腦軟體、商業設計，轉向以「問題意識（議題取向）」為前導的當代藝術領域，並連帶與台灣原住民藝術發展產生某種關連性。

在「隱形人」系列圖像中，瓦歷斯將日治時代或台灣早期人類學研究紀錄的原住民生活景象，以繪圖軟體的「圖章」功能，複製照片裡的景物色料，將當中的身體（人的部份）遮蓋、抹除；並藉助剪輯軟體將影像進行「淡出（入）」的運作，在展場中透過單槍投影及VCD放映，讓原本作為一種被攝取的「史料」的肉身形體，隱匿於其原生場域中。與初次發表的「隱形人」相似，在瓦歷斯的後續創作中，則將具有時間歷程的淡出（入）影像，改造為因應觀者行動而瞬間顯影、空缺的互動式「光柵片」形式，或肉身形體被模糊、稀釋的「透明人」系列影像輸出。然而，不論是觀者在

展場被迫見證某一肉體的緩慢逝去（淡出入過程約二分分鐘）、凝固於稀薄狀態中，或因為觀者自身移動而產生的瞬間變調，這些我們在歷史課本裡熟悉的經典圖像，因瓦歷斯後續處理所生產出的「缺失」掉、被「稀釋」的區塊，讓觀者在第一時間都必然感受到不甚愉悅的刺痛感。

如同2001年的創作自述所描述，這類作品引起一種「不平衡」的感覺。在史學或博物館學的紀錄現場，攝人像時總必須搭配周邊器物、居所、風土，讓人類學意義下的「人」置身於可供參照的文化脈絡中，以便後續閱讀。然而在瓦歷斯的作品中，抹除肉身後刻意留下的衣冠頭飾、杵臼弓箭，在照片中卻依然堅持駭人的挺立，器物好像具有自身意志般，維持不願倒下的僵直。如果說我們同意「觀看」這件事不是純然客觀、而是一種帶有主體意圖的凝視行為的話，那麼我們或可形容：瓦歷斯的無人圖像，刻意製造出一種對「凝視」的空洞回應。在空無的肉身與豐盈的生活器物邊界，我們所習慣的凝視之眼（對他人、它時、它物的風采收集）彷彿被攪碎般無以憑恃。作品本身，成為一種「對凝視者的再凝視」。它開裂了「觀看」行為之所以得以順暢「照見」的深層結構——我們總是在綜合性的期待視域中收藏著他人以及生命，由此確立一種以我為中心的世界觀、一種可以相互「對位」的親暱性；也許是難以自覺的。

同樣是對「凝視之眼」進行拆解，2002年的「隱形計畫（4）-虛擬原住民」，則擷取全球原住民的局部面容，混組、織造出一張張實際上並不存在的「臉」。在一般狀態中我們可能透過臉



●隱形計畫(九) 低聲細語的樹生群像於台東鐵道藝術村展出





●虛擬原住民系列

的「細節」，來對他人經驗進行設身處地的想像及詮釋。一張臉於是成為一種迎向他者的倫理學呼喚。而當觀者在昏暗展場環視這些巨大面容時，可能會在不經意中突然發現：「為什麼這鼻子有點不合常理？」或是「那比例怎麼有點歪斜？」而豁然驚覺這些肖像原來盡是切割拼貼而成，蘊含體溫的設身想像被彈開、阻斷。局部器官（或如瓦歷斯所比喻的基因圖譜）所混合共構的「臉」，因各種片段印象連鎖架撐起的根源，竟是遺失了身分的一種身分。臉所印記的個別人性，在此重聚為某種「命運」的臨現。

## （二）詩意隱喻

有別於上述的「凝視工程」，電腦繪圖設計專長的瓦歷斯，亦透過日常物件的重組再製，發展出橫跨「裝置」與「設計」的「隱形計畫(2)-隱形動物」與「隱形計畫(5)-自由動物」；隱形動物是瓦歷斯少數委託製作的公共藝術創作：以「號誌」為形式，將日常警示符號（如「落石」、「岔路」等），取代以曾經在台灣島上奔馳的野生動

物族群，重新彰顯出因環境變遷與人類本位而被歷史性湮埋、隱形化的原生足跡。而「隱形計畫(6)-摩擦係數測量」則企圖將族群「圖騰」刻於鞋底，透過行走在地必然產生的彌平、消逝，隱喻少數文化正經受的施壓及暗面。除此之外，瓦歷斯亦透過數位美學的「碎形」概念，發展出名為「碎形音樂」的數位作品（music by number）—「隱形計畫(3)-隱形樹(術)」：在台中縣東勢鎮大雪山伐木林場中，透過音樂軟體與自行設計的音樂作品，瓦歷斯丈量散落廢棄的碎木長度，將抽象的量測結果轉化為不同的音高、音色、響度，並於現場播放，讓碎木的「聲響」重新顯現於空間中。而近似「隱形樹」以聽覺來喚醒另一重存在與覺知的現場技術，「隱形計畫(8)-低聲細語」則是一種集體行為：在兩座山谷間分別投影台灣部落與印地安人的頭目肖像，投射時間至少10分鐘，在這段時間邀請現場參與者凝神諦聽頭目之間的「低聲細語」；或許是葉片摩擦、水流滑動、蛙鳴，甚至是夜的山谷瀰漫在空氣中、冰涼清透的靜謐之音；投影結束後讓參與者席地環坐分享經驗，完成「低聲細語」計畫。

## （三）切入「瓦歷斯」·「拉拜」

2008年在台東鐵道藝術村展出的作品，則是瓦歷斯首度以自身族群的神話傳說當作題材進行創作。「隱形計畫(九)-低聲細語的樹生群像」的發想，主要來自塞德克族人始於樹生的古老神話。透過濃綠陰暗的樹之葉面、間隙，配合原住民人像（其中一幅為瓦歷斯的外公）投影之重疊以及光柵片的互動式觀視效果，瓦歷斯再度創作出一種影像的特異質地，來訴說其個人承載著「瓦歷

斯·拉拜」這一血緣性的命名所感悟的生命觀。不同於先前「泛原住民議題」的切入方式，2008年的最新作品或可形容為藝術家嘗試於作品中鏈結不同於父系文化的自我脈絡。對瓦歷斯來說，雖然長期在主流文化氛圍中養成並生活，然而在西化與漢化的肌膚內底伏流的賽德克族血緣，一直是那些最熟悉、卻又難以解釋的經驗。除了年少求學期間每逢寒暑假回外婆家（南投縣碧湖部落）、以及近年來密集返回部落深入探訪，所累積的見聞與認識，一個銘印在瓦歷斯腦海中的難解現象，是外公臨終前面向死亡的生命態度：獨自一人在家屋旁簡陋而狹小的牛棚中與祖靈銜接交流。從難以理解到逐漸意會，這過程如同瓦歷斯所描述—從原本不自覺原住民血緣意義到三十五歲後搜尋內在生命、也就是2001年之所以開始進行「隱形計畫」的轉折：「從我們現在站立的這個活生生的人到那個深黑的洞（墓穴），在生與死的兩極，我開始思考之間的關係可能是什麼？」

## 部落之外

相較於先前曾進行過的相關採訪—在花東的青藍山海間，與原住民藝術工作者在其部落中遭逢（可能是某個集會場所或位於部落裡的個人工作室），採訪瓦歷斯·拉拜的經驗，對筆者而言某種程度是陌生的。在中原大學學區的貓咖啡館與商業設計研究所前，一個鮮明而直接

的印象是，瓦歷斯是一個不完全涵養於部落氛圍中的「個體」。他不曾也不需拉扯於族群符號與個人創作間的「辨識焦慮」（如拉黑子在1996年被拒絕承認為原住民藝術的抽象表現作品之於當時寫實性的泛原住民木雕形式），也無須面臨在原生居所之內外飄流或駐守的生活抉擇（如意識部落的不定點聚合或企圖於部落中深耕的達鳳、哈古）。瓦歷斯的作品幾乎不提供與部落有所關聯的「美學質素（自儀式物件與手工藝品延續發展至今）」，而較偏向透過「與原住民有所關聯的材料（可能是歷史圖像、族群圖騰或某一臉孔）」來進行凝視的翻轉，或以一種詩意隱喻彰顯當下泛原住民、他者處境。

誠如瓦歷斯所說：「因為我在部落之外。」這樣的「之外」，讓我們在思考瓦歷斯的作品及其語境時，必然不可能參照部落長期發展的「手感」美學（強調創作者身體與物質材料間親密碰觸而累積的操作經驗，由此發展出「同樣看到的是木頭、但卻知屬誰的風格學」）以及在群體交鋒（原漢的二元視角、部落文化與創作主體）中萌發掙扎的自我意識史。更多程度，這是一個自覺身處於多元文化的個體對生命歷程或邊緣文化處境的迴想，以一種普遍性的關懷發聲，對（共通性的或族群的）命運本身的切分剖析。✦

<sup>1</sup> 參考吳鼎武·瓦歷斯的作品網站：「隱形計畫—另一種自然」。



●隱形計畫(八)低聲細語(頭目投影)



# 影像文化的改革者

傑利·尤斯曼

文／張學孔（新苑藝術 負責人）

- 男人的拳頭 側旁女子娟秀的臉目—〔象徵性的變異〕 1961
- 幽暗路底的家園 揉碎紙片中曲扭的臉孔—〔家是一種記憶〕 1963
- 圍觀的人群 影含一男一女的生命樹—〔啓示II〕 1967
- 橫躺的女體 窗外斑馬長頸鹿羚羊的景色—〔動物夢境〕 1978
- 監獄窗戶內的人影 隱約出現在線條凝視的眼神—〔和孤獨的對話〕 2006

尤斯曼，一位從事攝影創作的藝術家，他慣用暗房的技巧，將拍攝的影像堆砌、重疊、挪移與借用，再呈現所要表現的主題。事實上，1960年代，尤斯曼為此提出了「後視覺化(post-

visualization)」的宣言，他強調暗房整合對於作品表達與完成創作的重要性，也就是說，有別於之前攝影僅為捕捉影像，再透過暗房技巧，呈現視覺效果的紀錄性。他的看法與主張對後來的影像工作者有著巨大的影響力。

我們可在尤斯曼的作品中，發現與傳統攝影所要表達的這種「影像紀實」完全不同的景象。這種景象在現實中並不存在，這與超現實主義的表現手法類似，似乎是承襲了自奇里柯、馬格利特、德爾沃、達利與曼雷在作品中所表達的夢幻、虛構、離奇有關，尤斯曼也不諱言超現實主義對他作品影響的重要性。1996年，他創作了一幅作品向這位超現實主義攝影大師曼雷致敬，2000年，又創作一幅作品向起草超現實主義宣言的杜象致敬，說明了尤斯曼本人對這些前輩的尊崇。

自1839年攝影術發明以來，至今已有一百七十年歷史，早期的攝影並不被學術界接受為藝術的一種，是屬於實用的價值。但是至今談到所謂的「科技藝術」也稱之為「數位藝術」，本源即從攝影術開始，這中間從科技跨至藝術領域也是經過漫長的一段時間，也就是說藝術的價值，在攝影術發明之後，方以其媒材的科技特



●家是一種記憶 銀鹽相紙 46.2 x 37.9 cm 1963



●象徵性的變異 銀鹽相紙 44.9 x 36.6 cm 1961





性，逐漸發展出特定的攝影美學理念。這中間經歷了「紀實」、「攝影技術」、「暗房技巧」、並與二十世紀各種藝術運動的發展相呼應。

在尤斯曼早期創作的年代，數位藝術並未出現，所有的作品仍經由手工的沖洗。時至今天，

仍有眾多的攝影工作者執著傳統方式，不願經由電腦科技創作。尤斯曼的作品即呈現了此相對於當代的古典價值，我們也可由其作品中發現，除了表面上夢幻式的主題表現之外，尤斯曼個人內心世界、個人的想法，與呼應當下環境的發

展，也多方的存在其作品中。〔象徵性的變異〕突顯了男人的權力慾望，作品中常出現的女體，固然與早期攝影者想追尋的曲線有關，但此種表現的方式，也會讓女性主義者質疑。〔家是一種記憶〕前景扭曲的臉孔與後景房舍間幽遠的

活，其實只是囿限於狹小受限的城市空間。〔和孤獨的對話〕伸出雙手隱身在後人物，手中捧臥的應是自身的影像，加上線條的網綁，呼應後景中鐵窗中的孤單的應該也是自己的人影，表達了作者所要透露的寂謬。

尤斯曼並不是每一幅作品均冠上了主題，從60年代起至今，也有許多作品一律冠以「無題」，這些作品中，他不想以主題限制觀者的思緒，也讓觀者從他的超現實景象中能有更多的聯想，或想與作者對話。

攝影在今天已是眾人均可接觸的創作工具，尤其數位化之後，各種軟體的運用，能將以往暗房做不出的效果表現出來，但是就藝術的本質來說，原創性與手工的製作仍是藝術價值之所

在。也就是愛迪生所說的「想像力比知識重要」。尤斯曼從60年代至今的創作，以及其個人對攝影觀念的啓迪，我確信在未來的影像文化中將佔有重要的地位。✎



● 啓示II 銀鹽相紙 39 x 47.7 cm 1967



● 和孤獨的對話 銀鹽相紙 48.2 x 36.6 cm 2006