

第一章 緒論

第一節 創作動機與目的

生命的糾結感與自我的矛盾，始終是影響我創作的因子，而順應著生命的無常，我內化我的經驗與情感，並將之轉換成能量來創作。我的作品可以說是生命的作品，在生命事件的衝擊下濃縮而成，生命事件時常令我產生過度脆弱或過度勇敢的兩極化情緒反應，直接衝撞著我的生活並刺激我的創作過程。如此強烈的矛盾感，使我原先個性上習於拆解、分析的理性思考模式與隱藏情感的包覆手法，兩者在創作上轉化且融合成一種互為解構的創作方式。反映在我的作品中，即提供兩個端點可以進入觀看，一是作品本身，二是在作品上遺留的創作過程。

以 2006 年至 2008 年間帶有濃厚未完成性格的作品為例〔圖 1〕，在上述兩種作用力的影響之下，形成散狀、斷裂地，無法集合成一體的碎片，使觀者無法取得主要線軸得其門而入，被迫以散焦的方式觀看它；然而，換個角度來看，多焦點的創作方式，似乎都在逃離一個中心的趨力，並返身質疑核心，商榷一個以中心所發展出的主流視點。

以此呼應到伴隨網路而來的影像世代，對於那些大量且取得容易的資訊也便如同我所成就的圖像集合，具有著強烈的去中心意味。在 2006~2008 年間的作品中那些帶有高度手感、重複塗抹的形象，便如同面對螢光幕前的影像其去留抉擇。但在此時我意識到，對於一個外在的巨大影像資料庫，我們無法從中歸納出核心價值作為依歸，如此只會迷失於公共影像當中，同時地失去珍貴的自醒。而在某一段與母親相處的日子中讓我有新的體認。



圖 1，盧依琳，《未完成性格作品》，尺寸依空間而定，複合媒材，2006~2008

因時空條件而無法相伴的時間，只能透過電話裡的聲音想像那端的景象，而與之真正見面時，卻產生了想像的落差。雖然交通的便捷帶動了城市的發展，也拉近了你我的物理距離，然而卻不一定如廣告中所說的真正地拉近了你我的「心的距離」。反之，在追求增快的傳遞速度下，訊息傳遞只需透過一通電話或一封簡訊，幾個文字、表情符號就能「交代」，也能傳遞所謂此時此刻的「感覺」。事實也真是如此嗎？文字與表情符號存在著某種彼此增強的特性，容易理解的是只透過單向地個人訊息所形成的敘述，純屬於個人的見解。同樣地，在他人的此時此刻地解讀下也容易產生新的語意，這樣因解讀而產生的變動性文字組合，其中的衝突點對我來說是充滿矛盾的層面，以及糾結出無法解決的情感問題。若無透過真正地視覺觀察、聲音起伏、用詞遣字的對談，嘗試了解對方，只存於「接收與傳遞的了解狀態」，似乎已然成為現代人生活的常態，一種交際應酬的情感交流模式。

「交互觀看」所造成的歧義，便是開啓我在創作中交互比對的過程—如我與

母親、我與照片(對照我本身相對客觀的對象物)、照片與繪畫、繪畫與我。於是，2009年至2010年作品的重要引子，開始了我與母親的交互觀看過程，從小時候的照片、軼事，交換彼此的經驗，才發現說故事途中書寫歷史的兩者卻寫出不同的故事，觸動了我在觀看照片的方法。除了延續前期創作的提問—影像的留存或消失，亦試圖探討透過相同影像的不同詮釋，喚醒身處網路世代的我們那份影像溫度的可能性；同時地，書寫小說的遊歷過程，是試圖提供給觀者一個「消化」龐大資訊的新路徑。

第二節 研究範圍與方法

此創作自述之研究範圍以個人 2006 年至 2010 年間的創作為主，以班雅明〔Walter Benjamin, 1892-1940〕、羅蘭巴特〔Roland Barthes, 1915-1980〕等人對於影像之論述，以及其他如心理分析、西洋文學等文本作為參照與論證的支點。並舉出同樣以繪畫作為創作手法對影像呼應的藝術家觀念及作品，進行引述分析。作品以 2008 年於臻品藝術中心展出的《美好想像》系列為轉戾點，劃分為〈一〉2006~2008 年、〈二〉2009~2010 年兩個區塊的進程。

而作品的活力來自於詮釋的力量，對於 2009~2010 年間的作品便不使用傳統的論述模式對作品進行直接的解讀，為了保留最大的詮釋空間，而改用小說創作的形式來對藝術創作的核心問題進行表述。即是繪畫與小說同時詮釋相同的創作理念，再次回應到 2009~2010 年間的創作進程：透過相同影像的不同詮釋，喚醒身處網路世代的我們那份影像溫度的可能性。

因此，此創作自述之研究方法便建立於書寫架構之多重性上。從第二章開始將重點置於 2006~2008 年之繪畫的分析，以及個人影像概念的陳述。透過上述基本論述的建構，引導進入小說主體的發展。而第三章重點便在於小說的書寫，透過人物、場景、劇情等元素之設定，試圖建立起與繪畫創作呼應的相對關係，並具有相互表述的能力。透過小說閱讀的特性更能將創作的過程與時間性的特徵突顯，也再次回應創作中的覆蓋、塗抹特性。

以此書寫架構為研究方法，在第四章結論部分便對創作理念以及此研究方法之契合度及成果作一個整體的分析與評論，得到最終的階段性總結。

第二章 「消失」與「留存」

第一節 影像 | 繪畫

「影像〔Image〕就如此毫無猶豫地在你眼前。」¹

「照片，歷經了決定性的瞬間，把分秒間所歷經的真實片段留存〔keep〕下來，好讓我們憑藉著類真實的細節片段，從中進行記憶的抽絲剝繭，也就是曾經它。」²

在我 2006~2008 年對影像產生興趣時，即是透過眼睛觀看日常生活，直接地運用新鮮的記憶來創作。衍生出的創作形式是透過一個設定圖像的過程，在同一平面裡不斷地修改抹去它，過程中所追尋的如在《看不見的城市》裡，馬可波羅對皇帝說的這段話：「記憶中的形象，一旦在字詞中固定下來，就被抹除了。」³事實上，我對於影像留存是否固定得住真實，需要反覆地確認才能與影像中已逝去的時間建立關係，也恐懼記憶與形象陷入一種固定的外在形式，只好不斷透過修改抹去、或變換形式，來「接近」這珍貴的情感，並試圖不讓記憶變成一種符號，單純是爲了讓人的情感在記憶中富含意義，而在現實中能以一種象徵的方式存在。

而運用記憶來儲存影像，是極爲易逝感且充滿想像的方式。藉由繪畫檢視記

¹ 來源取自個人筆記本，運用注 1 與注 2，突顯兩種不同留影的方式，同時影響著我前後的創作。一是記憶，二是透過參考物—照片。

² 同 1。

³ 伊塔羅·卡爾維諾〔Italo Calvino, 1923-1985〕，《看不見的城市》P.113。《看不見的城市》爲卡爾維諾虛擬出兩個君臣主角—忽必烈、馬可波羅的對話，其中文章目錄安排，以重複的主題如「城市與記憶」或「隱匿的城市」之一之二之三等敘述，穿插在九個章節。其目的也在打破原文學性小說建構單一線性發展故事的方式，便採用解構的手法將同一題目作多重多樣的論述，來相互對照多重多樣的現實。

憶，通過畫出來的動作去比對記憶中模糊的形象，比對的過程便產生多次修改、抹除、覆蓋、再建構的過程，整個動作就如一場追問影像的留存或消失的追逐賽，同樣考驗著記憶與再現的過程；對應著記憶，已作為普遍留存物的照片、圖片，便是我於接下來 2009~2010 年所假設的參考物，直接影響了我的繪畫創作，召喚出繪畫檢視影像的思考點，是否透過繪畫的過程可重新喚回在影像背後事件的溫度，及引出「剎那是否可以成為永恆」的美學觀點。

回視班雅明所撰寫的《攝影小史》，提到物理成影的原理從達文西〔Leonardo da Vinci, 1452-1519〕便開始有所發現，而定影方面的研究則是到 19 世紀初才興起熱潮，直到尼葉普斯〔Nicéphore Niépce, 1765 –1833〕與達蓋爾〔Louis Daguerre, 1787 – 1851〕才共同研究而成，其中還受到對宗教褻瀆的質疑，物理學家阿哈果〔François Arago, 1783-1853〕便在一篇演講中提到攝影的實際用途——「攝影可以如何廣泛運用在各種人類活動中，讓攝影與所有人類活動焦交織關係密切的網絡。…」⁴攝影快速地複製特性取代了繪畫的再現，也考驗著人們對於真實的定義。對我而言，攝影是最具體的留影動作，照片則是一種留像的媒介物。如何在大量且取得容易的影像堆中，找到對我個人產生刺點⁵的影像，則是成為繪畫參考物的依據。

近代藝術歷史中，使用繪畫回應影像並將影像作為直指物的，主要為 1970 年代的照相寫實主義〔Photographic Realism〕⁶，為脫離一個歷史流派的歸類法

⁴ 引自班雅明〔Walter Benjamin, 1892-1940〕，《攝影小史》P.16

⁵ 羅蘭·巴特，《明室·攝影札記》，P.36。羅蘭·巴特以兩項元素來探討攝影作品，分別為知面（studium）與刺點（punctum）。知面指涉的是依據個人的知識文化背景可對相片加以解讀的普通情感，亦即「經由道德政治文化的理性中介所薰陶的情感」。此種情感強調的是以文化的觀點來體會相片中的物事。而「刺點」，講究的是主動且猛烈地襲擊觀者的危險機遇，如巴特所言：「它從景象中，彷彿箭一般飛來，射中了我」。是相片中一個渾然天成的「細節」，作為畫面的附加物，通過不經意的搬弄和展演，觀者因而領會了相片中的指稱對象，並將之構連上個人經驗。

⁶ 照相寫實主義幾乎完全以照片作為參照，並在畫布上作客觀而清晰地再現。代表藝術家如克羅斯〔Chuck Close, 1940-〕，其經典名言為：「我的主要目的是把攝影的信息翻譯成繪畫的信息。」

則與切合性，故在此篇創作自述，我試著以個別藝術家作為對照，在接下來敘述與第三章小說中穿插出現，其同樣地關注影像之於繪畫的藝術家如一培根

〔Francis Bacon,1909-1992〕、霍克尼〔David Hockney,1937-〕、理希特〔Gerhard Richter,1932-〕、卡斯特拉斯〔Denis Castellás,1951-〕、圖伊曼斯〔Luc Tuymans,1958-〕等人。

其中，就理希特的作品〔圖 2〕來說，理希特透過收集週刊、雜誌或是家庭相簿的影像集成一個影像的剪接簿，並在繪畫表現上採取多形式創作手法，同時包含具像繪畫與抽象繪畫兩方面，除了強調在選擇照片時的隨機性，如一些業餘的「快照」，理希特具有抽象表現主義〔Abstract Expressionism〕以降對於畫面強烈的物質性及美感條件、去除內容賦予意義的可能性，他曾提到「我不理會照片就是一張曝光相紙



圖 2，Gerhard Richter，Candle，oil on canvas，100 x 100 cm，1982

的說法，我想以其他方式製造照片，而不是製造像照片的繪畫。」⁷對於喜歡模糊且無限的事情的理希特，透過另一個再造繪畫或是再造影像的手法，是其去逼近他所謂模糊、中性、不帶任何情感的灰色畫布，我認為這是對影像的大量觀看，而找出一種共通性的影像特質。而另一位藝術家圖伊曼斯，面對影像的方式則是透過取景、排列、甚至近照特寫的方式，具像的物體經由特寫的取景往往會變成簡化的抽象形狀、線條的未知名物，如作品 1990 年的作品《Body》〔圖 3〕，便可以看見一個似身體的方型、圓筒狀的肉塊塞在畫布之中，恰似攝影截圖的一定格動作。圖伊曼斯便是用此種取景手法—殘缺的碎片，搭配生冷略帶點溫度的

⁷ 資料來源：<http://tw.myblog.yahoo.com/jw!sIB9tYaBFx40I4xqwPN5oA--/article?mid=1054&sc=1>

灰色系調和顏色，給觀者一種詩意、感傷逝去的傳達。



圖 3，Luc Tuymans，Body，oil on canvas，49 x 35 cm，1990

回到我自身的創作脈絡，面對影像是一必要的事實，觀察影像中原色彩或以泛黃的色彩模式，以及原拍攝者所透露的觀看角度，在我的再造過程—繪畫創作，是如何取舍影像，進而抉擇影像於新取景框中的成分去留，以及在繪畫手法上，定像或不斷地抹除修立兩者之間，創作出畫面的矛盾語彙，是我如何對影像中「無以名狀地模糊」的氛圍「留存」下來，賦予繪畫的可能性之個人的試驗。故透過選擇影像，思索繪畫作為個人思想的載體，如何透過此載體轉化個人經驗，並以後設角度檢視—其私人影像與公共觀看之間的距離。

第二節 有意義的偶然，以 2006~2008 年作品為例

延續上一節「影像 | 繪畫」中所提到的，這時期的創作是採取快速記憶的方式，及運用新鮮的記憶來創作。這些小尺幅的繪畫，它們並沒有特殊目的的訴求，只為本身色彩、肌理等之間的共存關係，互相協調、牽制著，有時最後偶然地可拼湊成一略為能辨識的圖像。

像是在 2006~2007 年作品的創作過程，接續著早先大學時期使用衛生紙、塑膠袋、布或其它器皿局部透過手的控制或失控，在畫布上不斷地修改，看似在確立什麼圖像，實則是浸溺在推擠顏料的遊戲過程中。畫面上的痕跡可看見強烈的覆蓋性，局部地一層堆疊一層，充滿了記憶與顏料偶然地相遇，在建構形象中藉由堆疊再次取消〔抹除〕或覆蓋，不成形的形狀區塊、色彩的碎片，形成影響著面對最終形象定像的抉擇，如作品《阿布》〔圖 4〕、《dear》〔圖 5〕⁸。在此階段，一方面是沉浸於自然地將繪畫材料的物質性變成一個遊戲的過程，及閱讀抽象表現主義與過程藝術〔Process Art〕的文獻資料，並在個人的創作過程中讓它發生。再回頭檢視其中的相似與差異，便產生了我內在渴望欲求「定像」的需求。



圖 4，盧依琳，《阿布》，油彩畫布，
53.0×45.5cm，2006

⁸ 此時的作品充滿即時性的新鮮感，有感覺便作畫。顏料附著方式像烹飪食物般多汁或綿密、甚至焦燥，厚實又新鮮。



圖 5，盧依琳，《dear》，油彩畫布，41.0×31.5cm，2006

接續著定像的疑問與繪畫是什麼的自我質疑，於是 2008 年的一次契機下，有一完整時間〔為期七天〕及牆面型的場地，可以作一次性地創作投入，我便對前述所產生的疑問作了一次定像的試驗作畫。我透過選擇快速決定影像的方式作畫，在台中臻品藝術做牆上繪畫〔圖 6、圖 7〕，我結合自我對話與外在環境的



圖 6，盧依琳，《美好想像》創作過程，尺寸依場地而定，2008

觀察，決定在這個開放的空間，將私密地個人圖像放上去與在街頭使用記憶留影的方式選擇影像，錯放在空間之中。運用炭筆與碳粉本身—即是與手較親密的結合，在牆上肯定的塗鴉，形成私人與一些意外看似不相干的圖像錯落在空間之中。材質的物質層

面，牆面即是我的畫布，牆面的肌理與現實條件成爲我繪畫的一部分，下緣處裝飾的飾條，使其形成了兩層的關係，間層之間的微小差距也意外的接住了掉下來的碳粉，素描的過程也就被如此物質性的殘留保存了下來。「繪畫」作爲一個動詞，其動作本身所殘留下的痕跡即是繪畫的現實，繪畫通過定像的過程要去逼近真實。在我的創作過程中，也就是得透過不斷修改、抹除、再建構的定像比對過程成立。



圖 7，盧依琳，《美好想像》展場紀錄 9，尺寸依場地而定，2008

於是在進入 2009 年的創作歷程前，創作媒材的來源都相當仰賴腦中的記憶，同時也經歷了繪畫最終在定像過程時的自我矛盾，以及對藝術是什麼之大哉問，進而追問繪畫可能是什麼的思考確立期。接著，爲了找出令我糾結的源頭，我便開始使用對個人情感產生刺點作用的照片〔參考物〕，作爲前階段創作時期的對照與後階段的開啓，運用兩種不同的創作方式，期待對照出兩種逼近影像的方式；也在接下來 2009~2010 年的創作過程，逐漸發現通過影像，造訪影像中的歷史，透過取景框在相同影像上的取景，與最後運用多件同時並置進行繪畫創作的舒展，再造成一個新的事件的可能。

爲使 2009~2010 年間，其中思考的跳躍性與面對影像留存的多種可能的抉擇，及其中的情感過程，能夠以一完整的敘事結構被統整起來，於此階段的創作歷程使用小說式敘述書寫，嘗試讓觀者進入其文字所建構的「影像宇宙空間—影之宙」，即是我創作中茂盛與荒蕪同時並存之地。下個章節，便開始使用小說的口吻，進入到宇航員即爲創作者的意識當中，前往「影之宙」的冒險旅程…。

第三章 小說 — 「你好？」之再見幻影

第一節 楔子

……呼叫！呼叫！……

「宇航員…」！……

……

……

……「…0102」！……

……

……

……請確實地執行上頭指派的任務……。

第二節 留存何物的「幾百種」方式

第一段 收留影像

於是，逃離了上頭指派的任務。

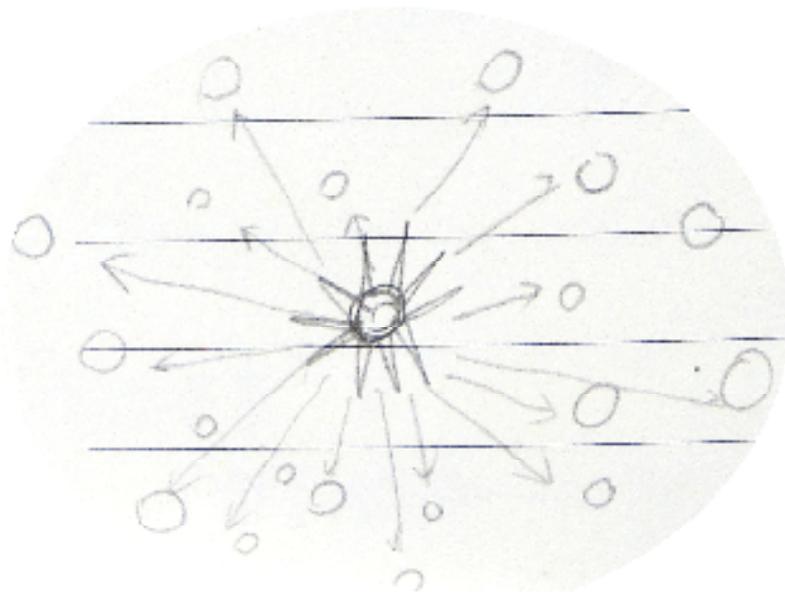


圖 8，宇航員，〈參考物 A〉— 假設人與世界的關係，航行日誌一隅，0102⁹

「世界是在存在中被給予的。」

今天是 0102 年的第一日，「這是哪裡？」透過觀景窗確認外頭景象仍是一片漆黑的宇航員睜開了著惺忪的雙眼，熟稔緩慢地翻到航行日誌的空白頁，寫上時間：凌晨五點零三分。宇航員從床沿站了起來，一陣亂流又將宇航員跌坐了回去，險些跌倒的宇航員摸摸後腦勺，說「航行的速度似乎變快了？」走到船艙的主控

⁹ 時間為倒著書寫：2010。宇航員刻意到著書寫正確時間，寫成密碼。圖 8、9、14 皆使用此。

室，摸著某種黏稠如凡尼斯的半乾混濁物在控制速度的搖桿上，確認速度是加快了點後就懶得再去弄髒手，貼著椅背滑坐了下來。再度打開表面磨損得厲害的航行紀錄日誌，翻到了一對！就是這頁，昨夜。裡頭記載著零星的文字，隨意塗鴉的痕跡〔圖 8〕，右側 1 公分處寫著人與世界的關係幾個字，一個像是太陽造型的個體收縮在其它類圓球狀的其他個體之中，又或者說，是從中心隨著箭頭方向發散開來的。呼！一聲氣後，想起了昨晚與虛擬對談員 1 號海德格¹⁰的對話。世界就這樣展開了嗎？真是快的措手不及，被拋擲到宇宙中執行任務二十餘年的宇航員，昨夜結束對話後反覆思量，自己為國效力遠征宇宙的績效，卻一點兒也不觸動宇航員本身。冷漠的宇航員卻被這張隨意地塗鴉出來的情態觸動了，心想或許是該偏離規定航道違規一下，「體驗」一下所謂「個體獨存」¹¹的時光，暗付著上頭問著就說宇宙中的訊號微弱好了。輕輕地轉動搖桿偏離航道，便爬上簡易的床鋪上隨船艙進入休眠狀態。

就在一片漆黑中進入到另一片漆黑。宇航員可能萬萬沒想到才偏離 216-B 航道約 15 度，就進入到一個自給自足的宇宙空間正等著他醒來，裡頭存在的個體也就像是海德格所說的本來就各自存在的狀態。在這個名為「影之宙」的小宇宙裡，宇航員主要的工作就是接收影像、剪輯影像，像個十足的資源回收者，依照宇航員的個體差異，所衍伸出來一種留存情感模式。宇航員在這個宇宙中，擁有分配影像的權力，重組影像成為新的「單元」，再將「單元」傳遞回一個叫做「地球」的星球。據年老的宇航員的說法，地球是一個美麗的地方，擁有真實的樹林、海洋以及近六十億的人，然而卻在前些日子選擇將儲存影像與記憶的工作交付給「影之宙」來管理。被托付管理地球的人說：「我不能停……我有好多事要做！」

¹⁰ 海德格〔Martin Heidegger, 1889-1976〕，德國哲學家，在現象學、存在主義、解構主義、詮釋學、後現代主義、政治理論、心理學及神學方面皆有研究。在此為假設原上頭指派的心靈對話員，稱之為虛擬對談員。然而虛擬對談員本是幫助宇航員建構理性分析的哲學性邏輯思考，卻因宇航員手繪的動作開始喚起原自身的存在意識。

¹¹ 參考海德格，《存在與時間》，第三章〈世界之為世界〉P.83-。自我消化後解讀為沒有一個個體可以獨存，反而較像是個體各自地同時存在著，如宇宙中星球間的萬有引力互相影響著。主要是為了引出宇航員的第一次自我覺察。

我掛念重要的事。我不說夢話自娛。…」¹²接著，「我們需要更專業的可以處理好影像的組織，把多餘不必要的影像管制，請幫我們留下“中性”、“政治”、“社會性”、“科學”的影像，偶而來些“像明信片般”美麗的地球影像即可，請盡量避免太關乎個人的影像。」對於從來沒去過像是地球這樣星球的宇航員，似乎默默地接受影像就是真實這回事，一點也對自己被托付的任務不感質疑。

正安穩睡去的宇航員，可能怎麼也沒料想到，會意外闖入一個專門處理關於其家鄉記憶的宇宙。

¹² 聖修柏里，《小王子》P.66。此節「精打細算的企業家」為描述一個擅於計算的人。

第二段 呼叫！點對點，一切正在膨脹中

「！」「！」「！」原來是在隔壁航道的另一個宇航員正在用著極亮的前方燈閃著宇航員，宇航員這才從他昨日的憶想中抬頭，才發現他並非到了一個無人之宇，反而可能是忙著交換、傳遞的小宇宙，船艙外頭立即充斥著無數未知的影像顯現又消失。

呈現七彩色相環繞的宇宙訊息映入眼簾，宇航員手中之物一整個悄然滑落。看著螢幕裡顯示的時間：六點零一分，前一刻還是整片漆黑，與原航道沒什麼太大差異。現在卻像證卷交易所裡頭沸沸揚揚的景象沒兩樣，差別只在於這裡沒有人聲在流竄，只有冷靜的宇航員用著精準的航行技術各就各位，沸沸揚揚的反而是爭相奪出的影像們。

沒想到與預期休憩的旅程落差如此大，宇航員便重新集中精神觀看了在外環繞的影像們。心想這些人的長相、背景似層相識，便從原影之宙航道中闖入一條擁擠的航道，開啓訊息接受器看能不能用，拍打個幾下後沒想到有幾些個訊息接收進來。第一張是有一道幽靜的小溪在畫面中央偏左，在偌大的風景裡，遠山中似乎站了幾個人影，應該是純粹遊玩拍下的吧！宇航員心裡這樣的想著，也沒特殊的主角。接著第二張、第三張、、、第八張都是關於政治人物會議或在螢幕前的形象；原先要休憩的心也消失無蹤，就在觀看一張張影像的過程中，宇航員看見了幾個熟悉的場景、甚至與故鄉好相似，這會是我的故鄉—地球？自從接下宇航員的工作—收集可能危害地球的影像，離開地球也已二十餘年，收集到的成果可能不到 10 件，甚至經確認的真的有危險因子的可能只有 1 件。然而，沒想到竟在一個小宇宙中，看見相似故鄉的影像們。

左翻右找，宇航員試圖找出可能有實存的照片企圖比對，但僅在短短二十

年，影像早已以數位檔案的方式轉換存在的型態，而且快速普及化。然而對宇航員來說，曾經特別留存的影像與記憶甚為單薄，現在週遭眼睛可及之處或許是上級所配備的機艙系統而已。左思右想，宇航員視線環繞著整個機艙，不斷地試圖回憶，心理揣測著與「自己」有關的訊息，就在眼神落在登艙門方向愣一愣時，好像有什麼地衝擊著宇航員。便快速地穿越主控室，到了登艙門前，手沿著週遭的機體快速地來回得摸了，一個板子在觸碰中推開了，迎面而來的是一個小螢幕，上頭顯示著「請輸入密碼」。「密碼？」什麼密碼！腦中盤旋著密碼的同時，不斷地有張小時候的影像奪門而出，好似強調地積極出場。「那是什麼時間？是哪一年？…」宇航員篤定地用手在螢幕上畫上了四個數字，保險櫃便開了。出現的是在一片暗黑裡的一只約 40x60cm 左右的淺藍色扁身長形箱子，宇航員輕輕地拍打著它的牛製外皮，便在地上坐了下來。

這只淺藍色的牛皮箱子，手把處好似還留下當時緩慢放入的人的溫度，都一起進去了這個功能性設計的保險箱。打開箱子，裡頭平躺著一套衣服、零星的幾張照片、一兩隻末端染著淺淺顏色的畫筆，還有幾本書幾張 CD，一個奇怪的玩偶，交錯地擺放著。其中一張照片〔圖 9〕，有四個小孩依偎著合照，宇航員停住了動作，久久地靜止著。



圖 9，宇航員，〈參考物 B〉— 舊時合影，攝影，8.5 x12.7cm，約 9891

隔日，宇航員決定關閉影像接收器時，卻接收到一張顯示「錯誤影像」¹³，名為《邁可·雷里斯的肖像》〔圖 10〕，宇航員心裡有了莫名的感覺，是哪個宇航員再造過的「單元」？這樣類似的訊息又來了一件、兩件，分別是《馬亞可夫斯基》〔圖 11〕與《椅子》〔圖 12〕，宇航員不知該怎麼面對這突如其來如閃電般的影像，礙於外來者的身分也不便通報，便默默的接收這些訊息影像。反而有得是時間就仔細來觀察它吧！為何要被貼上「錯誤影像」的標籤之因。

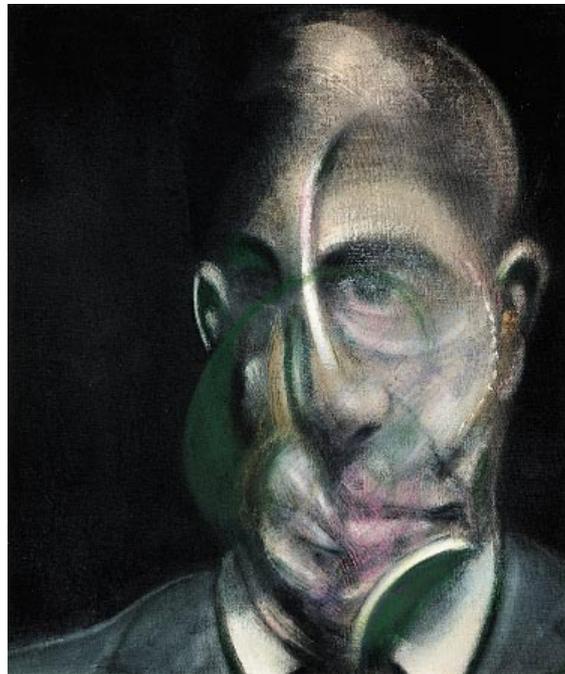


圖 10，未知來源 A 處¹⁴，《邁可·雷里斯的肖像》，油彩畫布，34 x 29 cm，1976

¹³ 實際上「錯誤影像」，是觸及宇航員之心的歷史影像。但因牴觸上級命令，便以此命之。

¹⁴ 未知來源 A 處，是爲了提供小說的劇情轉折需要，故以此代替作者名，作品時間爲其他宇航員所傳遞，故標示正確的時間。此原作作者爲 Francis Bacon。Francis Bacon (1909-1992)的作品以「人的身體」爲主題，並將外在形象扭曲變成個人心理而著名。



圖 11，未知來源 B 處¹⁵，《馬亞可夫斯基》，
油彩畫布，188x228cm，2005



圖 12，未知來源 C 處¹⁶，《椅子》，攝影，1985

觀察後，宇航員便投入了分析的遊戲過程。

嗯！這些影像跟之前接收到的未經重組的溪流或政治人物像，已明確的經過「再造」¹⁷過程。它們都是通過影像經由繪畫再造或影像組合而成的新的圖像。《椅子》〔chair〕更是使用了無數張攝影組合起來，從拍攝片段集成成整體，把原來椅子的形象拆解開來，又組合成為一個整體，但你卻看得見他相片組合的痕跡，椅子的意象也因此改變，單張可清楚地看見抽象造型的局部構造，椅子本身的實用價值也因重新組合影像而消解了，變成是抽象化的椅子意象。而《馬亞可夫斯基》〔Maiakovski〕這張再造圖像，看起來既是影像又是圖像，原影像來源經過查詢後，是來自一個叫羅欽科〔Alexander Rodchenko, 1891-1952〕的攝影作

¹⁵ 同注 14，此原作作者為 Denis Castellas〔1951-〕，作品多以歷史影像為取材，結合其它影像並置在畫面中。

¹⁶ 同注 14，此原作作者為 David Hockney〔1937-〕，創作作品主要是視覺藝術的範疇，包含了繪畫、攝影、舞台設計……等等，此為他攝影蒙太奇的拼貼作品。

¹⁷ 為擴充宇航員在組織影像的文字視覺化過程，在中文用詞上便斟酌使用「再造」一詞。但再造之物仍間接指涉原參考物。

品〔圖 13〕，這未知宇航員使用了強烈的紅綠對比色，人與背景幾近乎連成灰色一體，原照片為黑白的，可見到未知宇航員在色彩與添加陰影的使用，使繪畫儘管在再現對象物—照片之外，更使用主觀的觀看詮釋了原於照片中真實存在的對象，這個對象經歷了兩個不同方法的留存過程；而此宇航員更是透過第一次在 1924 年的留存痕跡再次留存。接著，猛然一看《邁可·雷里斯的肖像》〔Portrait of Michel Leiris〕，強烈的黑色背景的襯托下，會使前方這似人臉的抽象圖像詭詭存在，變形、扭曲過的五官造型分化成抽象的區塊，或許如其作者所傳來的訊息可略知一二，「如果你可以把它畫得越人工畫，你就有更大的機會使它看起來更加真實。」¹⁸



圖 13，亞歷山大羅欽科，
《詩人馬亞可夫斯基》，攝影，1924

¹⁸ David Sylvester, 《培根訪談錄》P.161。培根在回應「看起來真實」與繪畫處理的「人工化」之關係，兩者疊合的現象。在更前段，培根也曾因記憶與照片之關係的提問，回應了作畫時的考量「…因為我總是希望把人變形後才能為表象」。

看到這些影像，讓宇航員想到了生命中所能經驗的與未能經驗的都將可能以影像的方式留存，經過未知宇航員的重組過程，更產生了一種點對點的觀看，彷彿從此時間點對應到過去某個時間點。穿梭時空的影像之間在不同視角之下，也產生視覺的疊合，但更重要的是經驗的連結。似乎開啓了淺藍色箱子也開啓了藏匿在淺藍色箱子中宇航員的潛意識，裡頭富含了充滿過去的記憶，牽引著宇航員進行影像的分析與再造過程。〔圖 14〕

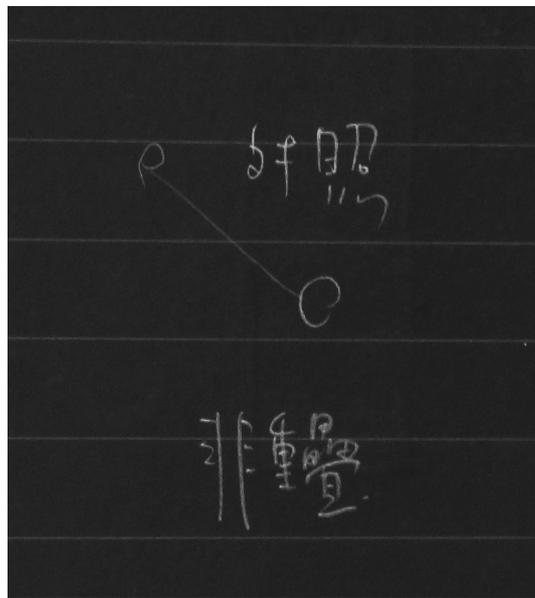


圖 14，宇航員，〈參考物 C〉— 點與點之間的對照，航行日誌一隅，0102

第三節 「一張照片」事件

第一段 執行《喀嚟喀嚟》任務

宇航員，首次執行了關於自己—「她」的任務。¹⁹



圖 15，地球的「她」²⁰，《你好？01》，油彩畫布，40x60cm*3，2009

在開啓與「她」的繪畫對話之前，未知來源 B 處又傳來了一項新的訊息，上頭寫著「撲克牌遊戲是一個加速悲傷的人工化過程，集中精神與渙散交替的緩慢陣痛(labor)，那特殊的悲傷時刻被無止盡地重複所取代(尤當一方在心中不斷地重複殺死已死的人)。畫中的悲傷是關於他個人的私密事件。他折衷式的圖像回應了虛假又止痛的圖像，而孩童時期的記憶則偶爾地覆蓋著藝術其歷史的文

¹⁹ 這段話顯示出宇航員找到了那個來自地球上的「她」，藉由對「她」→「自己」記憶的喚回，開啓的繪畫再造過程。透過影像對創作者的托付，創作者似乎可以將私人檔案〔個人歷史文本〕藏匿於後，以後設的角度進行批評分析。

²⁰ 在圖 15 至圖 31 的作者(圖 21 除外)，便使用地球的「她」代表展開意識的宇航員，也代表書寫者兼創作者—盧依琳。作品時間也因此標注正確時間。

獻，同時也與上個世紀的公眾或政治的悲劇證人產生共鳴。」²¹看起來像是某個人為這未知宇航員所寫的，看著這段文字便想到昨日傳來的影像—《馬亞可夫斯基》。將繪畫過比擬為撲克牌遊戲—「他折衷式的圖像」之誕生與「孩童時期的記憶」之回溯—就運用了影像作為中介，舒緩了藝術與個人歷史的雙頰。於是未知宇航員的鼓舞，促使了宇航員喚醒其前身—地球的「她」，執行了第一項任務：《你好？01》〔圖 15〕、《你好？02 號》〔圖 16〕與《你好？03》〔圖 17〕。



圖 16，地球的「她」，《你好？02》，油彩畫布，60x40cm*3，2009

「她」便收集了些有所感覺非關乎自身的影像，想透過拆解影像，比對情感的繪畫創作過程，把同一影像拆解成三個畫面。如《你好？01》，三個主角都存在於三張畫中，好似有一個取景框在原有的影像左右上下移動，提供三種觀看方式，因為取景切割的原因讓當中主角互相地較勁著，總有人的形象被切割成不完整，缺了一角。「她」看著原本看似圓滿家庭合影，卻在宇航員主觀的切割下，成為了殘酷地家的現實。宇航員在比對影像與自身情感的過程，融入了創作者這方的視角，切割後捨棄的或遺留下來的，經由三件同時並置，阻撓了習慣性的單一解讀。同樣在《你好？02》與《你好？03》都採用類似的方法，《你好？02》將動作中分割成三個區塊，甚至還使用了放大鏡去觀看原影像，將左右區塊放大，而讓主要場景濃縮置中〔圖 18〕；倚賴直覺去建立色彩，順應著畫中人物

²¹ Barry Schwabsky，《Vitamin P：New Perspectives in Painting》，Thierry de Duve〔1944-〕為 Denis Castellás 寫的評論。

推擠的方向推拉筆觸、顏料。動作推擠的過程，總讓「她」想起小時候兄弟姊妹之間的遊戲，總會氣得爭個臉紅脖子粗地。所以誇張又猙獰的表情，左右皆因被預設的放大，而讓這場遊戲停滯在這個動作之中。

接續而來的《你好？03》則使用的濃稠半透的顏料遮蔽了其中一張面孔，筆刷快速地簡化原有影像的造型，成為非理性的符號，顏料刮除又再度塗抹而上。原參考物是一男孩蹲坐在兩道向內延伸的田地溝渠當中，抱著一隻小狗，整張照

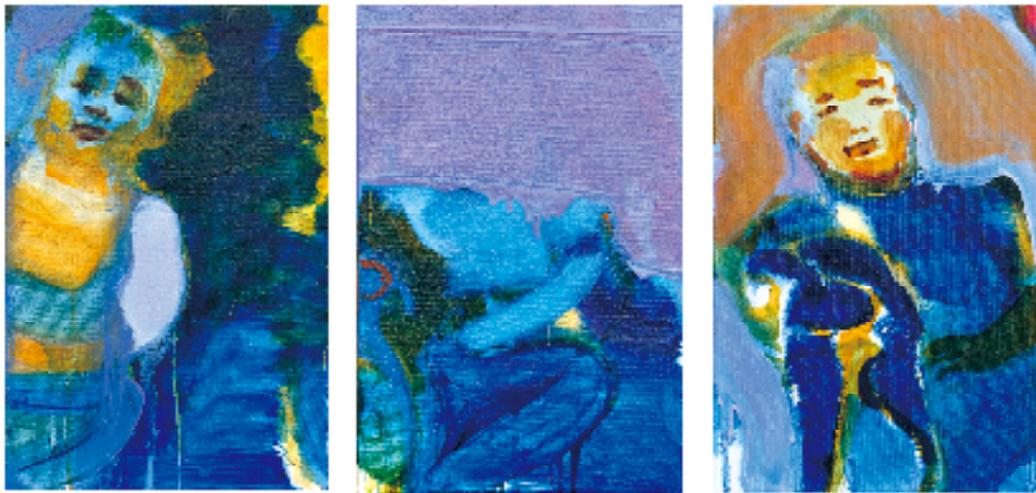


圖 17，地球的「她」，《你好？03》，油彩畫布，24x36cm*3，2009

片便像是鐘擺般擺蕩了起來，於是宇航員在思索構圖的問題為使在觀看時，也感受到畫面強烈的吸附力以及無法忽視的存在，便將畫面的唯一主角人與狗合而為一，狗的造型幾近成為抽象的筆觸融合在藍色的背景之中，唯一可明確辨認的便是人的臉。而整體看來卻是具象，依稀可辨。



圖 18，地球的「她」，《你好？02》局部，油彩畫布，60x40cm*3，2009

宇航員自從開啓了承載著裝滿片段影像的船艙，在宇宙中試驗無數的組合成爲各異的姿態，一張張留存著片段的影像，承載著來自各方的訊息，經由宇航員確認是攸關本船艙的才能將這些訊息吸附進來，其中還漸漸設立了一套趨於精密的分配系統，篩選著影像的危險等級，將列爲禁管觸動宇航員的影像好好地保管著，船艙中飛散著不斷投遞出來的影像、訊息，由宇航員組織成爲一個事件，成爲記憶中可作參考並值得被紀錄下來檔案；第一項任務接續著第二項任務，途中歷經了幾度失敗如《你好？04》〔圖 19〕，或模擬兩可的情狀—《你好？05》〔圖 20〕，是影像還是繪畫的疑問盤旋著，使用繪畫的垂直水平的筆刷比擬影像的影格，卻使得繪畫的手勢無法伸展，身體經驗則被控管在垂直水平的動作中。

於是，宇航員便開始著手解開「危險影像」²²所隱含的訊息，透過將繪畫過程中不斷地修改、變形及疊合的方式展示出來。

²² 「危險影像」與「錯誤影像」的差別便在於，「危險影像」是關於宇航員「她」自身的。甚至是有明確存在於其中的影像，特別是有情感交織過的。「錯誤影像」可參考注 13。



圖 19，地球的「她」，《你好？04》，油彩畫布，120x180cm*2，2010



圖 20，地球的「她」，《你好？05》，油彩畫布，100x150cm，2010

第二段 宇航員的權力



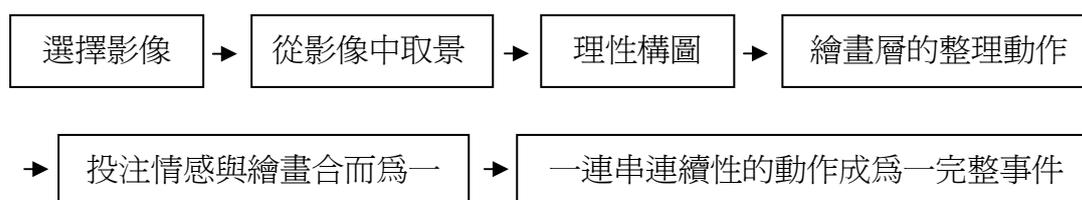
圖 21，宇航員，〈參考物 D〉— 危險影像的再造，攝影，8.5 x12.7cm*9，2010

對於宇航員來說，這個過程並非只是拆解影像再重組成一個「單元」而已。

反之，宇航員在前置作業對影像的分析，對於感性的「她」冷卻情感與再確認情感很具有幫助。而在進入繪畫創作時，便可以更自在的解放，透過抽象的形體、線條、色彩，重新去組構「感覺」〔有何感覺〕，使用培根〔Francis Bacon,1909-1992〕的語言「非理性符號」來稱呼之；從自身衍伸出的造型，順從著影像卻又當著叛徒般模仿它、再創它，透過組件的方式對話，成立如一完整事件般的連續性動作。

接近影像又遠離影像、接近繪畫又回到繪畫的過程中。就像是從生活面找尋影像，承載著生命中真實的物件〔圖 21〕，經過安排審視，透過繪畫讓情感再次投注。宇航員結合「她」再造繪畫的一整個過程如：

〈圖表二〉



因為此思考點，衍生出「對照」的方法，在數量與概念上以多數「群」的概念去拆解、組構，無論是在重新回應攝影或繪畫過程所產生的影像，或是探討影像或繪畫的本質，無形中都產生了有力的鏈結關係。

在開啓第二項任務之前，宇航員謹慎地挑選了危險級的影像，也就是攸關自身直接情感的影像，在承載物—「照片」²³上頭直接取景，使用白色顏料覆蓋；並設置了九張同一參考物，進行 2x3 倍率的取景放大。宇航員在這個過程試圖靠近遙遠的情感，藉由照片又再度喚起，為小心翼翼的經營，才漸衍生出如第二段所提到的一整個事件過程。在《你好？06》〔圖 22〕群組作品中，宇航員確認了留存的意義，認為留存不但可以使其生命具有意義，也感受到身體裡龐大的呼喚。重新面對自己的過往並轉換之，除了可超越自身的框架、圍限，也可使自己疊合歷史的脈動。

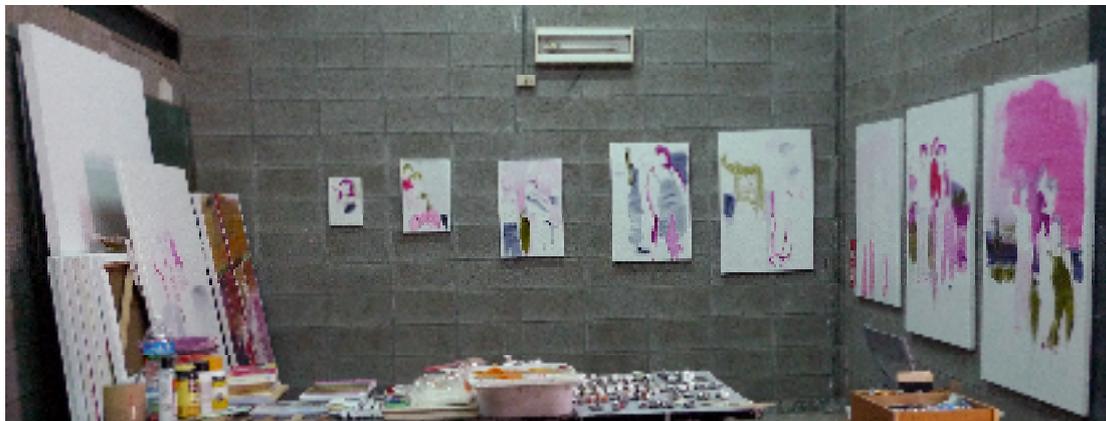


圖 22，地球的「她」，《你好，06》—工作狀態全景，攝影，2010

宇航員藉由身體移動的繪畫過程，與地球的「她」日益靠近。回溯在地球與在宇宙中迥然不同的生命經驗，形塑出書寫者與創作者的我。延伸出的空間型作品，需藉由身體經驗與記憶交錯觀看、比對，才能進入繪畫所設置的提問。在每張完成度的層次區別，是基於身體移動的繪畫過程，假設選定了一個顏色，「她」

²³ 也就是在地球上所留存的影像。可參考圖 9。

便同時舞動在需要的畫布上。藉著這樣一層一層的薄圖堆疊，即是宇航員使用一種若即若離的眼睛觀看媒介物，保持理性判斷的方法。

進入「影之宙」，就像是掉入記憶的黑洞，宇航員如是想著。對於宇航員來說，這個過程就好像是重新回溯「自己」及其相關的歷史。

第四節 再見，「0102」

第一段 我並非只是其中一個檔案而已

某一日傍晚，宇航員又再度打開了淺藍色箱子，箱子裡頭其中有一本書，是聖修柏里所寫的《小王子》〔Le Petit Prince,1943〕，在最後的第二章「我要由牆頂跳下去了」，小王子與飛行員道別時說「…你知道—我的花……我對她有責任。她好脆弱！她好天真！她只有四根沒用的棘刺可以防衛世間的傷害……」²⁴宇航員靜靜地闔上書，再度放回了淺藍色箱子裡。

對於宇航員來說，地球的「她」並非只是一個檔案而已。

²⁴ 出處同注 12，P.129

第四章 結論

〈一〉 影像作為一種逝去的載體

通過第二章第一節中對影像及繪畫之於我的概念釐清，得到的小結為：影像作為一種逝去的載體，但此載體並不能全然地作為記憶與情感的再現，即影像與情感兩者間存在著極其微小但卻無以彌補的隙縫。而我則欲透過繪畫過程的展開試圖去捕捉逃逸在兩者隙縫間的差異性。

〈二〉 前後兩階段創作過程，分別對影像的「留存」方法

在前個階段 2006~2008 年間的作品，以影像的去留問題作為一個出發點進行討論，其成果則指向一種「有意義的偶然」，內在心靈與外在事件巧合碰撞而成。在於創作者面對影像的隨機性與隨機之後的取捨問題時，其考量重點落在「所選擇的影像」與我「當下的狀態」是否契合。如同榮格心理分析學派所稱的「共時性」的狀態，即「我」與龐大的「影像資料」之間存在著某種共通關係，經由創作的連結顯現於畫布之上。這種創作方式在某種層面上體現出「此在」²⁵的概念，我在創作的當下成為一個「存在著」的人，並以靜態的畫布承載時間於上遺留的痕跡。而在後個階段 2009~2010 年的創作，延續著前個階段對影像留存的追問，並試圖透過拆解創作的過程，企圖逼近影像經拆解後的片段狀態。

前後兩個階段，最基本的差異便是後個階段將影像的抉擇過程當作是一個先決的基本條件，並消除了畫面上抉擇過程的展現，取而代之的則是對相同影像進行不同的詮釋。這項遊戲規則的轉變，首先帶來的變化便是：在群組的作品中，原先每一幅單件的繪畫，都代表著一個「覺醒」的時刻，集合起來成為各個存在的現實，也便是「繪畫」作為一個動詞，它的痕跡本身即是繪畫的現實。而在

²⁵ 海德格，《存在與時間》P.10

相同影像多種詮釋的狀態中，畫面消除了大半的過程性格(相較於過去的反覆塗抹)，反將之過程性格分裂在每一幅單件之中，將繪畫的半抽象性格比擬影像經拆解後的片段狀態，各自對影像凝縮的瞬間作出回應。透過這種方法所召喚回影像的溫度，實是對於我/創作者主體存在的確認。每當我在獨立的畫布中展現同一影像的不同詮釋時，觀看者(包括作者自身)能夠對繪畫/影像/記憶得到一個不具時間度向的整體經驗。

〈三〉 虛擬的小說創作引入持續建構、解構的創作過程

藉由小說來隱藏創作時龐大的情感，運用其抒情的語言來描繪創作本身的感性成分，並以輕快的類冒險故事文體，對照著原先假設嚴肅的藝術課題。小說式的敘事結構，以便描述繪畫創作中，創作者在蒐集、尋覓參考物時的情感變化。整個航行旅程就如同一次性的創作過程，在宇宙中所尋找的即是現實生活裡所珍貴的事物，導引出創作過程對創作者本身是一療癒傷口的方法以及開啓找尋糾結源頭的人生旅程。

繪畫過程中，經由快速記憶比對影像，再直覺地轉換成非理性符號再現出來，這反覆比對的過程，是繪畫與影像的疊合方法，亦是小說的主角宇航員用來疊合影像與記憶的方式。宇航員〔創作者的化身〕作為理性的判斷者、地球的「她」、書寫者的我，三種角色在同一人身體裡活著。創作是整合三種角色的原因，因為創作使得她們彼此得以遇見。無論是自我與生俱來的創作本能，或是在學院教育後所習得的後設思考，都是幫助我開展此篇論文的養分。

藉著小說式寫法來書寫創作自述，影像終究是否「留存」下來，已非最終的問題。而是透過這般的繪畫創作過程，領略與思辯了開始的提問，並漸漸找尋到創作的方法；並且，可以一直與地球的「她」持續互動下去。

補充圖版：



圖 23，地球的「她」，《你好？06》-1，油彩畫布，20x30cm，2010



圖 24，地球的「她」，《你好？06》-2，油彩畫布，30x45cm，2010

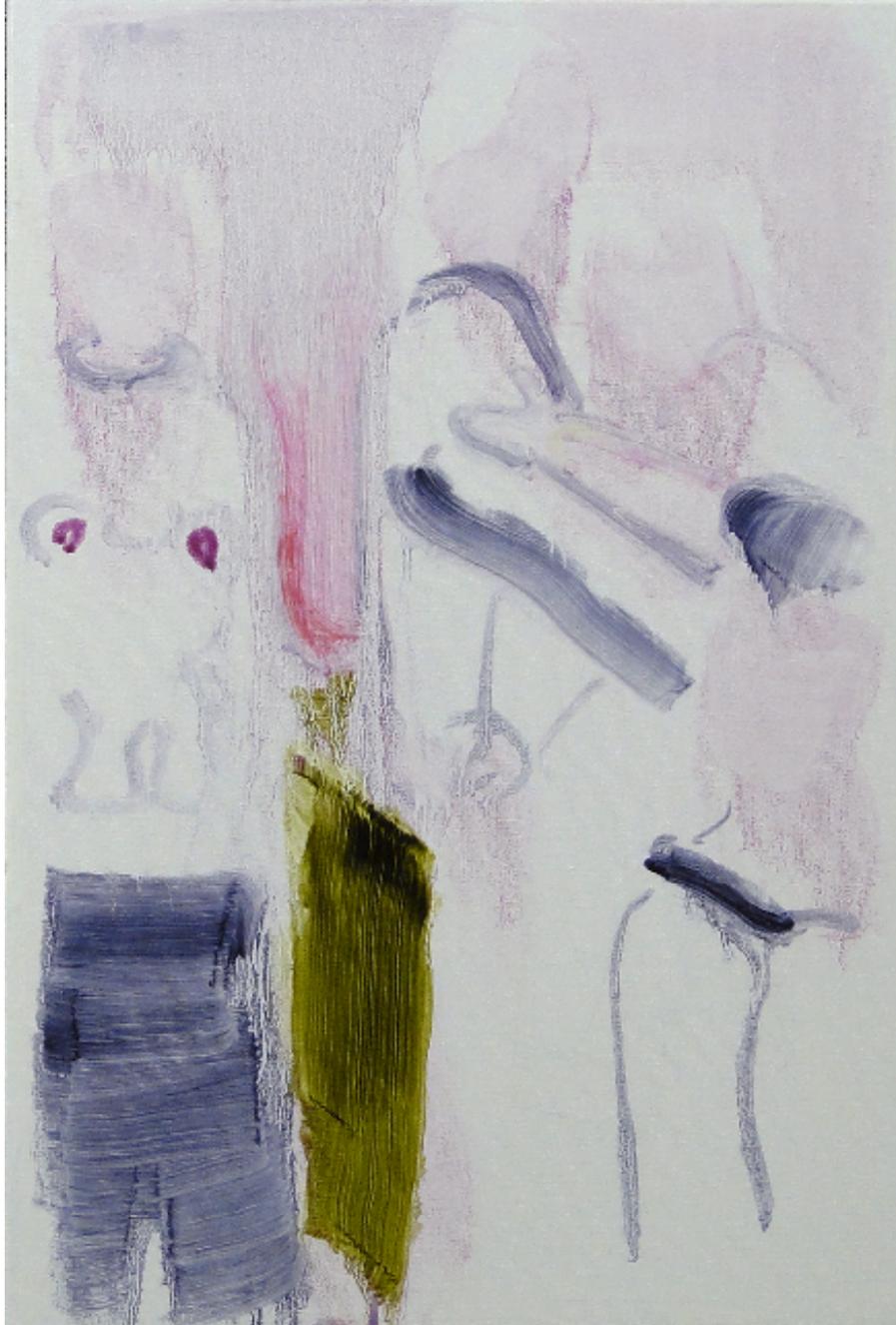


圖 25，地球的「她」，《你好？06》-3，油彩畫布，40x60cm，2010



圖 26，地球的「她」，《你好？06》-4，油彩畫布，50x75cm，2010



圖 27，地球的「她」，《你好？06》-5，油彩畫布，60x90cm，2010



圖 28，地球的「她」，《你好？06》-6，油彩畫布，70x105cm，2010



圖 29，地球的「她」，《你好？06》-7，油彩畫布，80x120cm，2010



圖 30，地球的「她」，《你好？06》-8，油彩畫布，90x135cm，2010



圖 31，地球的「她」，《你好？06》-9，油彩畫布，100x150cm，2010

參考文獻

- 1、Carl Gustav Jung〔1983〕。《人類及其象徵》。譯者：黎惟東。好時年出版
- 2、E. H. Gombrich〔1988〕。《圖像與眼睛—圖像再現心理學的再研究》。
譯者：范景中等。浙江攝影出版社
- 3、Martin Heidegger〔1989〕。《存在與時間—上冊》。譯者：陳嘉映、王慶節。
唐山出版社
- 4、Suzi Gablik〔1991〕。《現代主義失敗了嗎？》。譯者：騰立平。遠流出版社
- 5、Susanne K.Langer〔1991〕。《情感與形式》。譯者：劉大基等。商鼎文化出版
社
- 6、Suzi Gablik〔1991〕。《現代主義失敗了嗎？》。譯者：騰立平。遠流出版社
- 7、Antoine de Saint-Exupery〔1992〕。《小王子》。譯者：宋碧雲。新潮文庫
- 8、Italo Calvino〔1993〕。《看不見的城市》。譯者：王志弘。時報出版社
- 9、David Sylvester〔1995〕。《培根訪談錄》。譯者：陳品秀。遠流藝術館
- 10、Barthes, Roland (1995)。《明室·攝影札記》。譯者：許綺玲。台灣攝影
- 11、Italo Calvino〔1996〕。《給下一輪太平盛事的備忘錄》。譯者：吳潛誠。時
報出版社
- 12、Roland Barthes〔1997〕。《明室攝影札記》，譯者：許綺玲。臺灣攝影工作
室
- 13、Suzi Gablik (1998)。《藝術的魅力重生》。譯者：王雅各。遠流出版社
- 14、Szymborska Wislawa〔1998〕。《辛波絲卡詩選》。譯者：陳黎、張芬齡。桂
冠出版
- 15、Franz Kafka〔1998〕。《城堡》。譯者：湯永寬等。麥田出版
- 16、Italo Calvino〔1999〕。《帕洛瑪先生》。譯者：王志弘。時報出版社
- 17、Murray Stein (1999)。《榮格心靈地圖》。譯者：朱侃如。立緒出版社
- 18、Margaret Wertheim (1999)。《空間地圖：從但丁的空間到網路空間》。譯者：

薛絢。臺灣商務

- 19、Walter Benjamin〔1999〕。《迎向靈光消逝的年代》。譯者：許綺玲。台灣攝影工作室
- 20、Paul Virilio（2001）。《消失的美學》。譯者：楊凱麟。揚智出版社
- 21、Margaret. Atwood〔2004〕。《與死者協商—談寫作》。譯者：嚴韻。麥田出版
- 22、Barry Schwabsky〔2004〕。《Vitamin P：New Perspectives in Painting》。
Phaidon Press
- 23、Authur Danto（2004）。《在藝術終結之後：當代藝術與歷史藩籬》。譯者：林雅琪、鄭慧雯。麥田出版
- 24、Marshall McLuhan（2006）。《認識媒體：人的延伸》。譯者：鄭明萱。貓頭鷹出版
- 25、Iris Marion Young〔2007〕。《像女孩那樣丟球—論女性身體經驗》。譯者：何定照。商周出版