

# 第一章 緒論

## 第一節 創作動機與目的

關於題目「極限的境地」：

從小到大，相信大家都曾有過吹氣球的經驗；那會先是一個經過挑選的階段（在選擇較為喜愛的顏色或形狀後），才能將那早已準備好的大口大口氧，吹進、綁起。而就在那等待成型的裡頭，有著的也只是為人們不再需要的二氧化碳給充斥填滿。因此一顆名為氣球的氣球，同時就在被兩種氣體的包覆、推擠下形成，之所以不會造成的相互碰觸，原因只在於擁有了一道「膜」的加以阻隔。於是，創作對於我而言，就像是在製造那層膜的關係般，是用來將自己隔離、並希冀能看清外在的世界，而在氣球裡的那種氛圍，則是被形容成，身陷於「極限」裡的那份感覺。只因在那樣的盡頭，就唯有自己了，也就只好是向下不斷地挖掘——那個最為內裡的自己。

何謂「極限主義」(Minimal Art)？其精神又是什麼？

美國藝術家史特拉(Stella)著名的極限主義公式：「你看到的就是你看到的！」<sup>1</sup>然而這句話中真正反映的，即是如同德勒茲(Deleuze)所說的，是一個「純粹的視聽情境」(situation optique et sonore pure)。因在那裡，人們被剝奪回應情境的能力，唯一能做的就是純粹的看與聽<sup>2</sup>。也因有感於現存狀態裡，人的太浮動，才會讓我們都忘了要去感覺，這環境裡原有的韻律。因此「你看到的就是你看到的」，這句話中拉出的距離，並「非」只是侷限於「所見」之關係裡；只因極限主義其實是以「極寫實」的方式，在直指著人們，都應該去面臨的，關於自身存在間的問題。

---

<sup>1</sup> 路況，《鼠儒主義》，台北：唐山出版，2004，頁41

<sup>2</sup> 同上，頁41

## 第二節 研究範圍與方法

有感於所關心的，皆是為人的存在與存在狀態裡所發生的問題和遭遇，於是就將書寫的方式，先是導向如同告白般的，就從畫面中所見、所感的部份來加以釐清。只因在這段期間裡，時間就像是倒著走了一回，於是便是以放大在放大的鏡頭，聚焦於那個過於壓抑的心理。

至於論文的內容上，則是圍繞在人與終究會面臨的生、死、焦慮、疾病等等的，也就是關係著「人的自然」的問題。並在一開始的模式中（第二章的章節所探討的），先是透過對日常之物的描繪、寄情、或是將自我委身於物中的隱形，來分析著為何身陷為物的情結。在第三章節中，主要是就畫面中的材質（油彩、線、蠟筆、影像等），以及在經由「選擇」過後的物（畫面當中的物）所傳達出的意義加以解釋，並在提出對筆者有著直接影響或是相似的創作行為、形式作品、史觀進行探討。第四章中，是在透過上述探討後歸結出人原本就擁有著屬於其「自然」的看法等等。也因這樣的自然，是內在於人的，於是就在將自身經驗的事實，透過對「物」的投射（反芻過後的物體），並在「媒材」的轉譯後，來形成可以見著的世界（畫中的世界）。

### 第三節 名詞解釋

物：在海德格《林中路》<sup>3</sup>這本著作中，就在第一章〈藝術作品的本源〉裡談及了有關於物的特性，並針對著不同的物（純然的物、器物、作品）加以分析與探討。而在我的論述中主要所涉及的物，就像是海氏所統稱的「存在物」或是如同沙特所說的「在己存有」一樣。因那些存在，甚至還包含著最終的物（死亡）都是被廣義的涵括著。但「物」之所以能「顯現」，首先我們必須排除所有會擠身在我們與其之間的東西（理解和陳述），也唯有這樣我們才能沉浸於物的無偽裝之在場（Anwesen）。並且就是在那樣與物的直接遭遇中，既不需要我們去索求，也不需要我們去安排，它早就發生著<sup>4</sup>。而物之所以會被覺察，主要還是仰賴讓其「持久」與「堅固」的東西，才能讓它保持在它的自持（Insichruhen）裡<sup>5</sup>。因讓物持久與堅固的東西，同樣也是引起其感性湧現的東西，即是色彩、聲響、大小、硬度等，倘若我們將這些具有「形式」的「質料」進行觀察，物就會通過其外觀關涉於我們，人們也才終於尋獲了一個物的概念<sup>6</sup>，並是在對其他不管是自然之物、器物、作品等統稱者，都一樣適合。

為己存有：「人」不是「物」！這是在沙特的哲學中，被強力二分的。除非是因他的存有在某種意義上已經喪失（死了或是喪失意識與自由的人），於是才只好轉而去尋求那構成之物之物要素的東西<sup>7</sup>。人也是直至死時才能與物等同，或可說是為廣義的存在物和「在己存有」了。然而人之所以異於其他物種地成為「為己存有」，主要也是因擁有著為其專屬的「意識」。而那樣的存有是指「非所在地方的東西，不再亦有之指稱」<sup>8</sup>。換言之，「對己」並非只是針對著某種東西，就是連

---

<sup>3</sup> 馬丁 海德格，《林中路》，台北：時報文化出版，1994

<sup>4</sup> 同上，頁 8

<sup>5</sup> 同註 3，頁 9

<sup>6</sup> 同上，頁 10

<sup>7</sup> 同上，頁 5

<sup>8</sup> 松浪信三郎，《存在主義》，台北：志文出版，2004（重排版），頁 143

同自己本身也常介入「無」，並以不斷間隔出距離的狀態而存在<sup>9</sup>。因對己存有本身是無（不固定、不完全），而人所缺少的東西，就是存在（如同在己存有般的自足的、堅固的存在）。因此我們就是要投身於世界，並且還是為存在物（在己存有）的環繞下與之共處。

意識與自由：意識是為人所專屬，而它的內容也是指所意識到的「對象」而言。因它在沙特的存有學中，是一絕對，而且絕對是空的<sup>10</sup>。也因如此人的意識是不斷的向外意識（意向性（intentional）），以致去填滿其本身經驗到的空與無。人的存有就是他的自由。所以人是沒有普遍的本質、沒有一定的本性。因擁有了自由，是可以自在的決定要成為什麼或也可以什麼也不是。「人的存在先於它的本質」。所以人不是被決定的（除了生與死），不過這一點卻非一般人所認識到。是因我們都不敢面對與取決自己的將來，或也只是奉行「過去」的原則在遵循，甚至還以為自己是被決定的，以逃避著那真正屬於人的自由之問題。故在任何時刻中，我們都必須將自己的意識從過去脫離出來，並讓意識成為絕對獨立而不被決定的自由意識<sup>11</sup>。因為自由就是意識的存有，意識也必作為自由的意識而存在<sup>12</sup>。

人等於物：在筆者的創作中，存在著「欲與物同」的情結。那原以為只是作為逃避為人的開展（逃避選擇或是扮演別人眼中的角色），但在歷經不同時期的轉換後（在二、四章節中，不管是單純的對物的描繪、還是藉由成為了影像的物），才逐漸發現主要涉及的，是想暫時擺脫為人之處境下的——以為被限定的人生。因為成為著物，是必須做到像物一樣地在它的自持中，也就是如同人是可以自由的選擇，但卻沒有一定非是什麼地自在與自然（早已設定物比人自然的情況下）。因此人等於著物，是因為和它之間若在遭遇突如其來的衝擊時，有時也是並無反擊或是抵抗能力地同等脆弱。於是那個等同於物的我們，也就是只在比其多出一

---

<sup>9</sup> 同上，頁 143

<sup>10</sup> 尚－保羅 沙特，《存在與虛無》，台北：貓頭鷹出版，2000，頁 XV

<sup>11</sup> 同上，頁 XIV

<sup>12</sup> 同上，頁 XIV

份意識與自由的方式存在著，甚至也是因意識到令人不安與恐懼的狀況下而存在。

## 第二章 為物的可能

### 第一節 為物的可能

佛洛伊德 (Freud – Sigmund) 曾指出，人都憧憬著出生以前的黃金時代之幸福，而在另一種意義上，人都都憧憬於沒有不安和恐懼下的「在己存有」之狀態<sup>13</sup>。因這種存有是充實、固定、自足的<sup>14</sup>，也可說就如同萬物的存在一般。而在沙特 (Jean-Paul Sartre) 的存有學中，便是將「在己存有」又劃分出「為己存有」來形成對立的兩極；只因人所擁有的「意識」，形構出為己存有之內涵，但意識到的意識本身即是「虛無」。也因如此，人才只好不斷去向外意識，並連同在己存有也成了意識之對象。

如果說意識是為人的內涵，「自由」則是人之本質。他不是等著被決定的，而是有待自己去取決於自己的。我們或許都不敢面對將來，不敢由自己來決定自己的將來，那也是因為都還在對著已逝的「過去」懷抱著相思。但倘若每踏出的一步都要由自我來承擔，衍生出的「焦慮」則必定會夾雜在其中，就夾雜在那個不能再回到的過去與即將到來的現實和未來裡。只因恐懼是有一定的對象在世界中，焦慮卻沒有，它只是一種反省的覺悟，悟到自己就是自由，悟到在我的自己與我的過去即將來之間只是一片虛無<sup>15</sup>。

倘若人想從焦慮中解放，「自欺」(bad faith) 的信念則會油然而生。只因它的出現就是來將自我給蒙蔽，我們就是在對著自己進行著欺瞞。於是自欺的自己也在那樣的內容裡，變成了「暫非自我」的存在。但那也是因為人們願意放棄了自由，並轉向如同物般的存在去投靠，或是只需成為別人眼中的角色在扮演。只因這樣的一切，都將形成了不會再有痛苦與煩惱的美妙啊！

---

<sup>13</sup> 同前註 8，頁 158

<sup>14</sup> 同前註 10，頁 XI

<sup>15</sup> 同上，頁 XV

在早期的創作中，便是常常投身於物，來暫時躲避與遮掩著自身存在的焦慮問題，只因成為了物，就在那自欺的過程裡，是能讓心裡獲得暫時的寧靜。在〈It's Me〉【圖一】這件作品裡，我便是決定將我的意識暫時存放於對待物的描繪裡。因意識到它的我正消失於描繪它的當下，並在望向它的同時，是多麼地希望就能和它一樣啊！就希望能和它一樣不具特別的形貌，只是平凡又平凡地充斥在生活中。但也因這樣的一切皆是為假想，而假想中的我也就由得自己成為別人認為我所是的一個東西了<sup>16</sup>。因它就是在那裡，就存在於所見的日常裡，並且沒有擺出什麼姿態來，也或許根本就沒有所謂的姿態可言。但我真能如它一樣嗎？只知道我是羨慕著它的！就是為一個沒有意識，也無需自由的赤身裸者。



【圖一】鄭亞芝，〈It's Me〉，2004，原子筆、油彩、紙板 13.5×20.5cm

然而這樣的物，是在經由購買後，讓其成為了「我所擁有」。但在這當中所建立的關係，便是要將它從那原本所具有的「功能性」中排除與抽離。只因，主要是在為了讓其脫離與「外在世界」的聯繫為目的。於是就在那個從購買至擁有的過程裡，作為主體的我，也就是在透過這樣的系統，來重塑一個世界，一個全屬於私人的整體<sup>17</sup>。又倘若說我的焦慮有部份也是因來於人際交往中的無法獲利。因若從沙特所認為的人際關係中，人與人之間的相處互動，終將是以失敗作

<sup>16</sup> 同前註 10，頁 XVI

<sup>17</sup> 尚 布希亞，《物體系》，台北：時報文化出版，1997（初版一刷），頁 96

為收場，原因是想支配與佔有才導致的失敗。因此這個圍繞在周圍的物，也就成為了孤寂時的最佳伴侶，甚至也可說是最聽命於我的「家庭寵物」<sup>18</sup>。因就從那個投靠於物，期望為物的與之眺望裡（可以盡情的，但卻無須反觀被看的過程關係中），我彷彿才獲得了一份尋覓已久的和諧與安適。

---

<sup>18</sup> 同前註 17，頁 99

## 第二節 喚醒物

電影《再見列寧》<sup>19</sup>中，「物」扮演著喚起母親記憶之重大功臣。一位母親，在屢屢受刺後總是昏厥，而在最嚴重的一次昏厥中，東西德也正悄悄邁向了統一的里程。而護母心切的兒子，因料想著母親終有一天會醒來，也或許是又害怕她會因無法面對在她沉睡時的物換星移而再度昏厥，於是超極復古行動就此展開；如準備好一堆物(遍尋母親愛吃的醬瓜、母親愛看的電視頻道、換回從前的衣物及家中擺設)，或將人也成為物般的擺佈(找回母親所教過的學生、串通左右鄰居配合 等等)，來伴隨著母親並支撐在她所認同的輝煌裡。

在我的作品中也有著許多關於物的描繪。然而這些物多半是於被購買時，就未曾顧及過它的實用與功能便加以收藏。只因他們多半是為樣貌復古，而復古對我而言，是有著特殊的喜愛。只因常容易將使用過的東西給弄丟或弄壞，而那好不容易才建立起的熟悉也是因此而消散了。於是就在於日後，在對待物的選擇裡，極是偏好著帶了點時間和像是過去的「舊型態」。

60年代的普普藝術(Pop Art)，主要所涉及的，也是在關於趨向表面的物性與普遍存在之物的本質；如安迪·沃霍爾(Andy Warhol)將瑪麗蓮·夢露、伊莉莎白·泰勒等圖像，利用機器複製的方式，將這些大明星的形象給凝止，成為了不具血肉靈魂的純影像<sup>20</sup>。因對她們而言，形象即是自我的表徵，倘若將這些明星的「形象」給去除，她們就像回到和常人一樣的存在了。但也由於明星之所以貴為明星，是在於她們皆是因人才存在的，並在犧牲了自己的「私生活」<sup>21</sup>後，才成了物的流傳。

---

<sup>19</sup> 電影《再見列寧》由沃夫剛貝克(Wolfgang Becker)所編導的作品，2003

<sup>20</sup> Paul Taylor,《後普普藝術》，台北：遠流出版，1996，頁15

<sup>21</sup> 羅蘭·巴特，《明室 攝影札記》，台北：台灣攝影，1997，頁24。所謂的「私生活」指的是非形象、非物體的這片時空。

為物，是在於人們為確保自己的存在所付諸的可能，如先人們為怕後世遺忘他們的偉業而樹立銅像、音樂家或作家留下了不朽的作品 等等，在這裡都包含著無可抹滅屬於人的痕跡。但吊詭的是，人是到真正的死時，就能與物等同了，而那樣的如物一般，似乎並不為人所甘願，即便還創造出凌駕於物的物作為遺世的永存。

但這個不斷製物的過程，其實是自戀的。什麼是自戀？自戀就是「顧影自憐」而「顧影自憐」預設了一個基本條件：一定要有一面鏡子。但這是一面廣義的鏡子，廣義的媒介。它甚至可以是任何的物件、工具、媒體、體制或其他表現方式皆能用來當作是為尋求自己形象的鏡子<sup>22</sup>。所以人才所以努力生產，並藉由能留名的物來支撐和反射出自我存在的價值。

---

<sup>22</sup> 路況，《台灣當代大系 - 社會 世俗》，台北：行政院文化建設委員會出版，2003，頁 124

### 第三節 最輕的物 最美的物

靜照的影像其實是件物體，質地很輕，並且只要花很少的錢便能製造出來，還容易攜帶、蒐集、儲存<sup>23</sup>是最輕的物了。也由於人們在面對帶不走的物時，就攝影；如對著風景拍照、或是和喜歡的偶像、車子前留影，都是為短暫意識的欲望所能立即呈現的方式之一，甚至還將那被拍攝的物就如同紀念品般的據為己有。只因影像擁有著如同「器物」般的特質，並在大都時候，是仰賴著人們的需要才被生產的。因為它的重要，即是在為消失中的現實，留下些能留下什麼的紀念。但也因擷取到的畫面往往是最立即與直接的，所以一張照片所蘊含的，總是為來不及掙扎便早已身亡的事件。

而影像所殘留的事實，為何為我所相信與執迷呢？！因它再再透露的，皆是為過往的曾經，也因已發生的過去還令我時常想起，它也儼然成為了我必須憑藉的工具。就在目前創作的經驗裡，多半事先透過攝影，來將希冀的對象給拍下、封存，甚至還捨棄去相信也許就近在眼前的實際。只因在那樣的內容裡，那樣的扁平裡，我看到的已是經過沖洗後，有時滲藍、有些偏紅的色差，即像是被罩了一層什麼的什麼，更別說還有一種已無法再觸摸的「冷感」。但我就是要這樣，就是要它還如同存放於冷凍庫中的常保新鮮，也因這樣的一切都是在變成了「相」後，才帶給我滿足。

因一張相片所傳達的冰涼，或許正巧輔合著在經驗親人的死時，透過冰櫃上方的四方形窗口所看出的意象相當。從那個窗口裡，有著一層玻璃阻隔著，而那個你曾熟悉的他已變得有點陌生或可說是比平日來的過份完整，但那就是他那為人的最後的形象了！而這樣的形象卻也是比被挑選出來的遺照更來的真實與深刻。也因那樣的面容受限於隔著玻璃的冰櫃裡，我們就是被禁止觸摸，甚至不能在讓淚水滑落於那個已被完封的完善裡。只因這樣禁止的一切，才能留下對他而

---

<sup>23</sup> 蘇珊 宋妲，《論攝影》，台北：唐山出版，1997，頁1

言「最好」的一面。

但影像所帶來的美好、美麗、快樂的成分是不能與所處的現實全然吻合，只因人們不太會將沉重留於往日還會再溫習的畫面裡，所以一張相片所蘊含的，就不見得真實甚至還參雜了「謊言」。因當在鏡頭迎向你時，是可以掌握自己到底是要入鏡還是出鏡，而只要是從像中獲得的自己，多少也就不再是為熟悉的自然啊！巴特（Roland Barthes）就曾在《明室》<sup>24</sup>這本書中提及：「面對鏡頭，我同時是我：我自以為的我，我希望別人以為的我，攝影師眼中的我」。換言之，多麼奇怪的舉動：我竟不斷在模仿我自己。也正因如此，每當我被拍照時，總不免有股不真實感略過心頭<sup>25</sup>。」

在繪製〈想望的匿名樣本〉這件作品時，我便是藉由攝影來擷取進而才進行繪製。而在那樣的過程裡，首先先請對方閉上眼，是因閉上眼後就不會察覺鏡頭所處的位置，甚至還可以確定這樣的畫面對我而言是較自然後，才將此刻凝結在那一瞬間。但哪怕是於閉上眼，那面容還是帶著微笑，也或許只能說是打從知道被拍攝時，這套公式就已先行運作。因人們終究希望能獲得理想的影像——一張能夠顯示他們最好情況的照片<sup>26</sup>。



【圖二】(左)相片版 <想望的匿名樣本> 作品版(右)

---

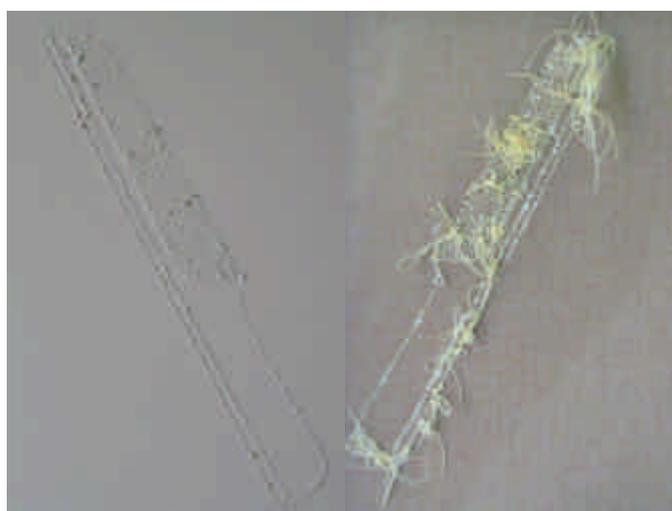
<sup>24</sup> 同前註 24

<sup>25</sup> 同上註，頁 23。

<sup>26</sup> 同前註 26，頁 112



性（包含著梳子、時鐘、鏡子 等，也就是還原了物所具備的功能性）。因或許真是為心裡的投射，只知道在當時，是希望能快快康復，好早日回到和往常一樣的生活著。於是這些物也就像是點出了我的角色，即是希望能以最近距離的方式，貼近日常、重返生活。在材料的選擇上，則是以「線」代替著畫筆，並用「？」的方式來將對象緊緊的繫於畫布裡。因那樣的動作，是帶著著期盼能快好的決心，於是便是在扎下的每一刻裡更加為賣力。而那些浮於上層的表象，則像是新生成的結痂一般，讓人看了會心癢。至於背後，雖揭露出那個不善？紉的我，但也意謂著還是習慣將「痛」隱藏在一切看似康復的情節裡。



（左）為正面 為背面（右）

【圖三】鄭亞芝，〈刀〉，2004，線、油彩、畫布 38 x 80cm

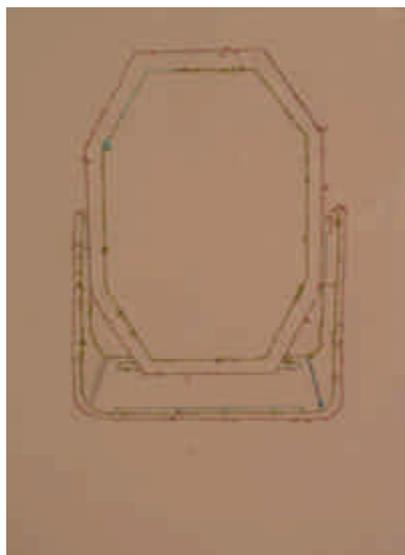


（左）為正面 為背面（右）

【圖四】鄭亞芝，〈遁〉，2004，線、油彩、畫布 35 x 26.5cm

但就在關於作品的命名上，我卻是刻意保留了當下的心境。如在【圖三】那畫面裡所見著的梳子意象，就是在我的暗示下，彷彿成了一把手術刀地懸置在那裡。或是在【圖四】這件作品中，那原是一個實體的鬧鐘，但在透過縫製後所傳遞出的意涵，卻像是個別過身去，或可說是要企圖逃逸的，一個退縮的人的樣態。因在製作手法上，是先嘗試在畫布上縫線，然後才又在縫完的線上，進行著一次又一次的塗敷（油彩），也就像是要將那才開過刀的傷口，進行著再一次的縫合，並在事後仍需塗抹一些藥劑，才能加速到達真正癒合的狀態（表象的痊癒）。所以畫布在這樣的情況下，儼然成了我的皮膚表層一般，而我也就是在那樣的時刻裡，又像是再歷經了一場極私密的自我縫合。

至於在〈康復〉【圖五】這件作品中，我縫製了一面置於桌上的小立鏡，但我卻不再藉由油彩去塗敷、覆蓋，反而直接裸露由底層所透出的線之色彩。或許那是因在當時的心情與病情上已趨向好轉，於是才會在這樣的畫面上留下了，是因「開心」的彩色線頭。但也意謂著這畫上的「物」在此時已恢復了它的功能。只因我是企圖透過著它才能映射出於康復後的第一次照映，或也可說是需憑藉著它來訴說著——想和外在接受的另一層反射。



【圖五】鄭亞芝，〈康復〉，2004，線、油彩、畫布 28x24cm

## 第二節 與「她」相遇 — 從奈良美智的作品中談起

大多數的人，認識了奈良美智，幾乎都是從他所繪製的「大頭娃娃」開始談起。奈良美智（1959 - ）出生於日本青森縣弘前市，直至 1798 年高中畢業時才離開，並於 1980 年開始了第一次的歐洲之旅，而這樣的自助旅行在他尚未成名前共歷經了三次，也因如此，奠定了往後留學「德國」的決心。也或許就是在經驗多次漂泊後，才能更有機會地反省與看清自身的問題。

在這本《小星星通信 奈良美智》<sup>27</sup>的圖、文書中看到，藝術家在談及自己與先、後創作中的變異：「來到生活充滿不安的異國，很明顯讓我的畫起了變化。在日本，我也畫「小孩」、「動物」並在背景畫上風景等等，但來到了德國之後，我已經不再管「是被誰觀看一事」，我無法再畫對自己不重要的東西。於是畫裡的背景全被我塗為平面，只有「小孩」與「動物」被突顯出來變成了自己的自畫像。」<sup>28</sup>也因「動物」和「小孩」的形象，是創作者自我觀照後的一種投射，就像是在面向自己內心所畫的畫<sup>29</sup>。於是，我們現在所能看到的一張張大頭娃娃，是經藝術家自行演譯後的終極形貌。

若從那些臉中，我究竟看到了什麼？！所擁有的，應先是為藝術家刻意卡通化的人為造型，也似乎還是經設定的成為著「小孩」（小女孩）的形象，並帶著有如動物般「非人」的大眼、和雖沒鼻樑但卻僅以兩個小孔就說明著仍在呼吸的鼻子，但最重要的，還是極可能是因「不開心」才導致了是歪斜的或可說是時常下垂的嘴巴（也因從那樣卡通化的人像中，看到了屬於兒童式的邏輯<sup>30</sup>）。但也就是因這樣的「無辜」吸引了每一個人，每一個已經逝去的童年的，或也包含著不能再是任性的「自己」。

<sup>27</sup> 奈良美智 / 文圖，《小星星通信》，台北：大塊文化出版，2004，頁 60

<sup>28</sup> 同上註，頁 60

<sup>29</sup> 同上註，頁 60

<sup>30</sup> 同前註 1，頁 12 「兒童邏輯」：只想任性胡鬧一番，不管後果如何不可收拾，都有大人來擔。

在 < Hothouse Doll > 【附圖一】與 < Miss in Action > 【附圖三】他所製造的人物表情中，我特別關心的，是從那關於嘴部的描寫開始。只因在那些多半都帶有著表情的「嘴」中，彷彿看見了，是如同「傷口」的象徵；就是在那微開的、等距的薄唇中，由一道鮮紅紅的油彩所滲出的意象。即是為一個張著嘴的小孩，在那不需要或說不出的語意中，讓人察覺了「她的痛」，甚至還是因「無法縫合」的一抹痛。因在透過那樣的「符號」呈現後，就像是傳遞了創作者身處異國時，所見、所感的直覺呈現。



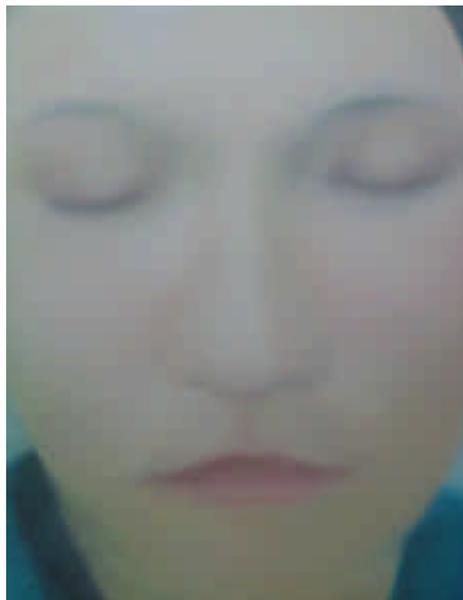
【附圖一】奈良美智，< Hothouse Doll >    【附圖二】奈良美智，< Well >    【附圖三】奈良美智，< Miss in Action >  
，1995，壓克力、畫布，120 x10 cm    ，1999，壓克力、畫布，120 x10 cm    ，1999，壓克力、畫布，180 x45 cm

但是在看到了 < Well > 【附圖二】這幅作品時，便是成為了日後，所繪製的 < 想望的匿名樣本 > 這件人像畫的開端。只因我是多麼地希望，在不久的將來，真能遇到如同畫面中的她——能待我是真心的，哪怕是於閉上眼後還是被我相信的真心。也由於這張畫、那樣的面，早就深植於心底，並潛藏在即是期待著，能有一個如她般的他或是她的現形。也或許就是因這般的期待，其實早在看到這張臉時，就將我的身分與她置換，成為了那個是因相信而閉上眼的她。但在經我描繪後的「她」，是不會像「他的她」那樣地露出著鮮紅的嘴，只因我所呈現的，是在感到安慰後，不再帶著「傷」的一張臉。

### 第三節 死的表徵

還記得很小的時候，就曾問我的母親說：「人是不是只要長的和床一樣長時，就會死掉」，或是在夜深人靜時，也會因想到了死而輾轉難眠。只因依稀記得的，是在於失眠時，就在那個眾人皆睡我獨醒的時分裡，感覺到的已是沒人可以伴隨的孤單。直到現在，若對死還心存著恐懼，那也是因為，是在死的那一刻，只能自己去面對，終究也只有自己的面對。

若對死能有著稍加的認識，大概都是從經歷親人的死，才體會到的強烈。但那也都只是為我們所能見著的——關於死的表象而已，是因不到死的那一刻，皆無從得知。因始終認為，躺在那裡的「他」是安詳的，不管先前經歷了多少，在那裡的他就像是睡了，沉沉地睡了。且在透過化妝，那氣色呈現了粉透粉透，並還附帶著被調整好的微笑（感覺得出那個面容雖是笑的，但內容卻是僵化的），只因那一抹笑的重要，是為再世的生者而言，所需的最大安慰。但小時候對死的意象於長大再看出的已是有所出入；是因那時的我只覺得一切都是可怕的，直到現今再看見，是多了分除此之外的現實，也就是關於人終究一死的事實。



【圖六】鄭亞芝，〈想望的匿名樣本〉，2004，蠟筆、畫布 100×80cm

在繪製〈想望的匿名樣本〉【圖六】這件作品前，我遇見了她，也因為是她，才讓我有衝動並想讓那股衝動實現。因她有著一張對我而言，無瑕的臉，就如同才剛梳洗過後是一張舒爽的臉。但在當時是先將她給拍下，變成了一張「相」後，才開始安心地製作，只因她就在那裡，我們之間是無聲也無語。而所擁有的這片寧靜，也像是於「他」的躺下，她正為著「死去的他」所上的妝一樣。之所以會選擇「臘筆」這個媒材，主要是希望能與畫面之間的距離是最近最近的，因它在熔化時，手部會跟著往前推進，更別說還有著一股黏膩感，是令我感覺我的手和臘筆與畫面間的關係，幾乎就要相溶在一起（也或許是因死者僵硬的臉讓我聯想著宛如臘像般的感覺）。但臘的質地是粗糙的，我怎麼能用它來詮釋一張平滑的臉呢？！於是我就像是畫著圈一般，一直打磨著一直打磨著，磨到了顆粒都不見，且變成了是濕的與軟的交融（臘的熔化），直到最後停止時，才又變成是固態的凝結。因此所形成的一片，即是厚的、冰的（因臘的凝結所呈現的冰涼感）、固態的，也可說就如同是從冰櫃中看出，那個最終他（她）的形象——也或許是在當時，正是為內心所需，一張具有安慰功效的臉。

因為就在那樣的與之對話中，所形成的，其實是一個完整又封閉的圓，並且還是早在變成了「相」時就已經開始。而我其實只是藉由著她的面（如同鏡面之反射），來反應出所希冀聽見的自問型答辯。因那是在無人時的伴隨，我也就像是在塑造一個，好似異於自己的陪伴品（如同第一章節中物所扮演的功能與角色）。因為她明明就是個鮮活的人，但我卻是想要將她如同物般地（變成影像後的）收藏在身邊，並在那樣的內容裡注入著一些歷經的事件串連。於是畫面中的她或是由奈良美智所繪製的她，還是從已過世的親人面容裡，感覺上是有好多好多地他或她，但其實他們都只是我，就只是我在遭遇事件時的自處與自憐。於是，雖然好像擁有了他們、收藏著他們，而實際上我卻只是收藏了我自己，也就是一個不讓外力介入的封閉的自己。

#### 第四節 普普、極限 - 大衛 霍克尼與伊娃 赫斯的藝術表現

普普藝術 (Pop art): 1961 年先於英國出現後, 1962 年才在美國流行; 它的中心主題是根植於日常生活, 反映當代現況, 引發並回應社會變遷等, 總體來說是身處於特殊年代的感觸<sup>31</sup>。也由於普普式的作品大多呈現龐大、光鮮、量產、充裕的「表象性」特徵, 就是企圖製造了人人皆是為平等的享用著環境給予的和樂? 所以作品中避免摻雜著「個人性」的語言, 泯除物體之象徵性, 呈現原物未鑿銼上光之真實<sup>32</sup>。但若以為觀看到的, 即是為「作者隱匿」的作品, 其實是並非正確, 只因創作者大都已是開誠佈公的揭示自己, 於是那經揭示後的主觀性, 就不再是神秘、個人的。

極限藝術 (Minimal Art): 1960 年代, 源起於美國紐約, 是以一種「非寫實」的方式, 朝向單純、邏輯化的「形式」發展, 並是在透過重複、單義的身體律動下, 如同機械般的消匿自己的情感 (去個性化), 還原事物之「本質」, 也被視為是對「抽象表現主義」過於主觀、情緒之反動。這名稱的由來, 最早出現於 1960 年代中期, 藝評家芭芭拉 蘿絲 (Barbara Rose) 的文章中首次使用。她在 1965 年 10 月份的《美國藝術》(Art in America) 雜誌上, 發表的一篇重要論說〈ABC 藝術中〉, 以「極限」一語來通稱此派藝術<sup>33</sup>。也亦稱為極簡主義、低限主義、ABC 藝術等等。「極限」的意義, 多半是由一個「點」所凝聚出的精煉, 因此就像是在剔除多餘包裝下的 (壓抑著由色彩、造型所引發出的情感), 忠實的呈現了物的原貌。而那樣的「作品」是最純化的形式, 解除所有的幻象和奇聞, 並和觀者之間建立起清晰和直接的關聯<sup>34</sup>, 也就是說你所看到的與你所生活的, 不存在任何隱藏在世界背後的意義<sup>35</sup>。

---

<sup>31</sup> Tilman Osterwold, 《普普藝術》, 塔森出版

<sup>32</sup> 同前註 24, 頁 16

<sup>33</sup> 何政廣, 《歐美現代美術》, 台北: 藝術家出版社, 2001, 頁 198

<sup>34</sup> 同上, 頁 198

<sup>35</sup> 同前註 1, 頁 41

大衛 霍克尼 (David Hockney), 1937 出生於英國約克郡, 1959 年就讀倫敦皇家學院, 1960 年起便開始將自身經驗融入到畫作中, 並將他的生活當成創作主題, 以凸顯自身的興趣與價值觀, 更在其師理查 漢彌頓 (Richard Hamilton) 的帶領下創造出了屬於英國的普普藝術, 脫離美國抽象表現的陰影。1963 68 年, 他前往了洛杉磯, 而這城市帶給他的, 不管是「性」的吸引、還是製造出一個個大明星的影城傳奇 種種的誘惑下, 使他決定為這樣的地方留下見證。也因這城市的樣貌, 充斥了棕櫚樹、大別墅, 彷彿置身於天堂般的風景, 是為藝術家所嚮往與熱愛。於是也就在那幾年的創作中, 看到了是他的愉悅?! 還是作為逃避現實的歸隱?!

為何稱霍克尼的作品是極限又是普普的藝術表現?



【附圖四】大衛 霍克尼, < 較大的水花 >  
, 1967, 壓克力、畫布, 242.6 x 243.8 cm



【附圖五】大衛 霍克尼, < Chair  
and Shirt >, 1972, 壓克力、畫布,  
183 x 183 cm

在 < 較大的水花 > 【附圖四】、 < Chair and shirt > 【附圖五】這些作品裡, 感覺到的彷彿是一個無塵的或是被隔離的空間狀態, 並是在簡約與純粹化的造型、色塊中, 突顯了——事件的發生 (濺起的水花) (殘留的衣物)。因在於創作者直視著他的面前 (所見的一切), 並觀照著一切細微的發生和發生過後地日常

重現。於是畫作中取消的透視綿延（物體沒有厚度，空間沒有深度），和僅是以色彩的明度、彩度所區隔出的前後關係，即是經藝術家的熟悉後（如同以眼睛撫摸著物體般的），所搭建出的「扁平」視野。因在那簡約的色面與色面的交接，彷彿擠壓出如同極限主義所追求的形式結構（骨），並在置入像是普普式的鮮豔、飽滿的愉悅色彩後（肉），就成了又是極限又是普普的（骨肉合一）特異表現。因他所搭建出的世界，是經「主觀」描繪後所呈現的「真實」（現實）世界。然而這樣的態度與觀點，我們也能從他在 80 年代開始，以「攝影的方式來拼貼」（也就是透過相片的剪貼接駁）如〈Gregory Walking〉【附圖六】中所看出。因為在於每一秒的晃動過程中都是一件真實事件的發生。而他在後期創作中主要涉及的，就是改以攝影來擷取每個當下，並於拼湊後來呈現——他所體認的「真實視域」。



【附圖六】大衛 霍克尼，〈Gregory Walking〉，1983

伊娃 赫斯 (Eve Hesse)，1936 年出生於德國漢堡，但卻於 34 歲（1970 年）時死於腦瘤的一位女性雕刻家。她的一生雖是短暫的但也就是在她那佈滿恐懼的內外心理交織下，使其作品產生了豐富、大量、有機、求生的內容含量。雖然有人把她的作品歸類為極限主義的系統來談及，但她自己卻是抱持了反對的意見。因為她排拒極限主義中那太過冰冷、機械、疏離的「理性」運作，但是在她的作

品中，確實也使用了一些大量、重複、看似秩序的創作手法。只是根據她自己的解釋，多與反覆是為了讓其產生更強大的戲劇張力而存在，甚至也都是有意義的必然存在。然而我很喜歡她在作品中所留下的了「觸覺情感」，那是包含了當初在選擇物(材料)時那份真切被物(材料)所感動的一種深刻迷留。



【附圖七】伊娃 赫斯, Accession  
, 1967-78, Fibreglass and plastic tubing  
, 80 x80 x80cm



【附圖八】伊娃 赫斯, Expanded Expansion, 1969

然而在我的創作中，是存在著如同極限式的身體律動（反覆來回），並又加上了著迷於物的普普式描寫（表像模寫），因此所形成的「平面趣味」，是在身心都融入下，或也說是在一種企圖追求「像」的過程裡所產生。只因不管是從大衛霍克尼的創作中所觸及的「視域真實」，或是在伊娃 赫斯所呈現的「內在真實」裡，我也就從他們所建立的世界中，彷彿找到了於藝術上的依歸。

## 第五節 強迫症

不知從何開始，總會不自覺的常洗手，甚至也需於每天將自己所處的地方維持著固定的整潔，如果只稱這一切皆是為潔癖作祟，或許並不值得大驚小怪，但也因事實就並非如此，才令人心慌。在我的經驗裡，愈是在脫離熟悉的家人、朋友與環境，這樣的行徑就越顯強烈。若開始正視這件事，應是於研究所的這段期間，這樣的症候即越發得明顯。

曾在關於精神病理的書籍中看到了許多與上述情況相似的諸多描述，應該就是這樣了，我應該正是為「強迫症」(obsessive-compulsive disorder, OCD)<sup>36</sup>所苦啊！那是一種焦慮性的疾患(anxiety disorder)其特徵是有一股焦慮不安的想法、衝動或影像，在患者腦海中不斷的出現，為了消除這些強迫念頭所帶來的困擾，患者會不斷做出強迫性行為<sup>37</sup>。倘若隨著強迫性思考出現的頻率越高，執行強迫性行為的次數、時間也會越來越長，甚至嚴重化、複雜化、儀式化<sup>38</sup>。但那樣的一切，是無法立即喊停的，更不會因抗拒而終止。只因在那樣週而復始的行為下，都是為一種暫時性的轉移而已，就只是暫時性的轉移，才能將心中所感覺的不堪、可怕的事實和經驗給壓制住。

在電影《火柴人》<sup>39</sup>中，就在男主角的日常模式裡，也彷彿看見了正是如此的自己。但片中的「他」，是一名專門的行騙專家，因為惡太多才導致足不出戶，且還需靠著終日洗滌來形成不愛外出的唯一理由。只因這樣的強迫性行為，才能讓他獲得短暫的表面平靜。因洗滌是種轉移，轉移著他曾犯下的過錯所呈現出的另一種補償。而在我身上，雖沒犯著什麼大不了的錯，但我想大多是和不擅脫離父母的遠行有關。因是於從小，他們就教導著嚴厲，所以也習慣地成為了他們心

---

<sup>36</sup> 湯華盛、黃政昌合著，《薛西佛斯也瘋狂》，台北：張老師出版，2005，頁23

<sup>37</sup> 同上註，頁23

<sup>38</sup> 同上註，頁24

<sup>39</sup> 電影《火柴人》由雷利史考特(Ridley Scott)、泰德葛芬(Ted Griffin)所編導的作品，2003

中的樣態。但開始於漸漸的不同，是在於他們對於我的相信與給予了自由後，卻是因自己的不適才造成了如今的種種。只因他們是我內在的法律<sup>40</sup>。而我居然也只是害怕著，會不會已於不明中不慎超出了所訂下的規範。



【圖七】鄭亞芝，〈隔絕〉，2004，原子筆、油彩、紙板 19.5×24.5cm

在〈隔絕〉【圖七】這件作品裡，所描繪的是宿舍裡的一扇窗，因它就置於床的上方，所以也總在為我的多慮下，不常被開啟。而那周圍的一圈白，應該可說是為房東的傑作，只是知道於每回的出租後才會被「他」給強行附著。於是所呈現的意象，即是為被窗制約的我（規範），也或許是被房東（父母）制約著的一個過客（我）的處境。因那個越塗越厚的白，正擠壓著用原子筆描繪出如鋁的輕框，而中間那透明的玻璃意象，則被我選擇用黏糊糊的油反覆塗抹，但至於因過度所滲開的那些，就意謂著只是透過著窗，一扇常被我封閉的窗，是怎能看清之於窗後，甚至於窗外世界的種種呢？！所以封閉著窗，可能就不再是為單純的怕髒；是因這樣的封閉，像是如同被禁止般，就是作為了不能越矩的提醒。

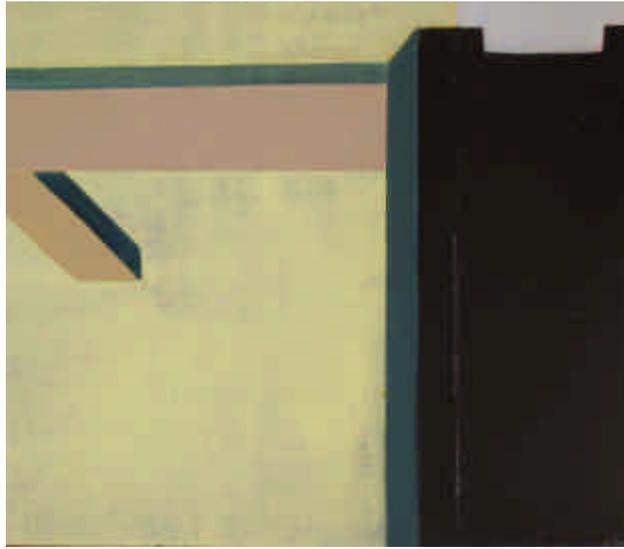
而在〈滯息 一 三〉【圖八 圖十】這三件作品中，我同樣也是個過客，但那是於念研究所前和姐姐同住的一個空間（關於過去的空間）。也或許是因和她同住，有了她的監視（代替父母的監視），我的病症之於那時還尚未顯明。但是

<sup>40</sup> 同前註 24，頁 89

在搬離時，那個空間給予過的種種令我難忘，甚至還希望是能將它給一併帶走。只因它不為我擁有，於是我只好寄情於，一直存在於那的，就一直是在那的梁與柱裡。因它們是比那時已收拾的物，要來的可靠，也或許是因一切經收拾後，就只剩下它們還在那。於是我畫著，畫出那個只有梁與柱，和就在那與那些之間的一抹空蕩蕩。因在繪製時所採取的視點，是由下往上去迎向那個就在我面前，並一直存在的中心結構，也因我知道自己即將離開，甚至也可能就無法回來，於是所置入的色彩是在經由配置後，則以那加了灰和帶著白的色彩來充滿。但之所以會選擇那樣的色彩，我想多少還是和在這樣的時間裡所經歷的事件有關。只因溫潤的、合諧的、對立但不衝突的色面之間，我想我是在被擁有的情況下（被親人擁有）感到溫暖，於是那畫面中所呈現的，就是如同快要窒息般的被充塞的滿滿（因滿是在於感到匱乏時所給予的立即性補償），於是不斷的填充不斷的填充就成了滿足內在之必要。只因我就是知道著，終究必須去面對的，還是在脫離熟悉的親人與環境後的那個脆弱、單薄、膽怯的那個我。



【圖八】鄭亞芝，〈滯息〉，2003，油彩，紙板 40×40cm



【圖九】鄭亞芝，〈滯息 二〉，2003，油彩，紙板 33×42cm



【圖十】鄭亞芝，〈滯息 三〉，2003，油彩，紙板 38×85cm

在〈滯息 四〉【圖十一】這件作品中，多了一輛戰車的語言，因它是個曾被拿來「象徵」自己的物件（在大學時期）。但戰車被刷成了白，就如同幽靈一般，並殘留在過往與過往間的空間中飄盪。而前方的一條藍黑色狀，是空間嗎？！只知道像是禁止著它的前行，所以它(戰車)是被困住，或是如同玩具般，

只被放在眼前端詳，甚至也意謂著那時的我(戰車)早已不具攻擊了。而置於底下的紅棕色色塊，代表的是那個被我從二手店裡買來的老木桌，也因母親不讓我將它帶走，(老木桌的神祕，令母親不安)所以我的幽靈(戰車的幽靈)就固著於此。就固著於空間裡的老木桌與玩具車身裡的來回飄蕩。



【圖十一】鄭亞芝，〈滯息 四〉，2003，油彩，紙板 29×80.5cm

傑克梅第(Alberto Giacometti)，瑞士雕刻家兼畫家，在那一本關於他的作畫過程《未完成的肖像》<sup>41</sup>中，彷彿可以看到，畫家即可能也是為強迫性行為所苦的一段歷程。只因一張原可即刻完成的人像素寫，延至 18 天後的完整時錄。或許正誠如藝術家自己所言，「畫家越努力想畫好一張畫，這張畫就越不可能完成」<sup>42</sup>。但那也是因為他在看待事物的方法，彷彿每每都要像回到初次見面般的嚴正以待，越是想做出精確的再製，越是需耗盡一生去窮究。若依沙特所詮釋的，傑克梅第是深受他藝術實踐原則磨難的人，註定要對自己的創作質疑<sup>43</sup>。因他的不幸，就是一件已完成的事，想要把它做得更好些，然後還要再好<sup>44</sup>。然而這也

<sup>41</sup> 傑米斯 路德，《未完成的肖像》，台北：允晨出版，2002

<sup>42</sup> 同上註，頁 24。

<sup>43</sup> 何政廣 / 主編 黃舒屏 / 撰文，《傑克梅第》，台北：藝術家出版，2003，頁 72

<sup>44</sup> 同上註，頁 73。

就如同諸多強迫症患者的「固執」一般，都是在欲求著「完美」的情結；即是想透過反覆地檢閱，來看待是否是能有機會達到理想的完善。也因完善是為一種救贖，因此就在那小小的、短暫的完善裡，幾乎能獲得的，也只是為一抹假像的心安。縱使梅第畫中的人，或許早就不是為藝術家參照的那個「異己」了，只是他執著於那種行為裡的一種偏執，即是為自我催眠下的像而像。



（左）傑米斯 路德      <傑米斯 路德>（右）

【附圖九】傑克梅第繪製十八天的 <傑米斯 路德>

## 第四章 心的氣味 死的餘味

在先前的一些章節裡，雖談及了一些有關於死的表象以及殘留在表象的經驗和感觸，但卻還是無法交代——死就是死了的事實。而就在那股不甚好聞的氣味裡，其實才是揭露出關於已經死亡的真實。只因那抹味，是無法再被添加著香料的氣味所掩蓋，也就是關係著人，正是實實在在的與自然之物共存的開始。

我們都是被教養著，使自己變的更好，甚至也包含著身上的氣味(要刷牙、洗頭、洗澡)，只要是會被嫌惡的，就得剔除。直到現在，若是想要與從前有所區別，也可以藉由著添加香氣，來加以輔助。但關於未來，就是在於人終究會面臨的那一天，也就是於死時的那一抹味了。因人是到了真正的死時就是與物等同了，而與物等同的意義即是為不在具有意識，並是喪失著自由的一個物態(存有者)，甚至也是不需要包裝的，成為著一個赤裸者即可。雖至死時，人還是被包裝著，但終究還是存在著已無法在隱藏了，也開始在發酵的——死亡的氣味。

再接下來的創作裡，我雖還是關心著對於物的描繪，只是有別於先前的物(關於死亡的物)，是多添加了一點「想像」進駐，也或許是因不想再為那樣的物給綑綁、困住，於是所駐入的一些，就像是死後重生般的想重拾著為生的熱切(從無機變成有機)。也因如此，我選擇了以「花」的形象來呈現。而為何是花呢？！有可能是因它關係著自然，也可能是因為它是為所想到的，帶著氣味的物體，並還包含著盛開的價值(重生的意象)。但也因知道花會凋零，而凋零的花並非我所冀見，於是便是在生活中找尋著，是關係著花，但又是能吻合著上述意涵的適切者。

在〈花？非花？〉【圖十二】這件作品中，它原是一個具有洗滌功能的物，也因我的想像，並將這樣的物經拍攝、描繪後，便儼然成了如「花」的意象。只因在那看似花瓣與花瓣間的組成，是為海綿體的構造，便是能吸附著水(如同

擁有著水份、重量的人),也是能排放著水(沒有了呼吸、心跳的人),具有著循環的功能(生到死,死至生)。於是就在它的功能與表象下,我找到了是花的形象也即是重生的意象,並就在關於日常的用品裡。而在材質的選擇上,還是延續著使用蠟筆這樣的媒材,也因與這項材質的關係是越來越熟悉,且因它的質地綿密,彷彿就是近似著對象物的質地(海綿體)。並在透過反覆的身體律動,與畫面距離的是更加緊密,也或許就像是催眠般的,真的去相信了這物體是散發出氣味來的。



【圖十二】，鄭亞芝，〈花？非花？一〉 2005，蠟筆、畫布 130x97cm

而在〈花？非花？二〉【圖十三】裡所呈現的，即是在吃完香蕉後，從被扒開的香蕉皮裡所看出的意象，也或許正是符合著是盛開的但卻也是被捏造的——一朵花的形象。但那主要是在主體被吃完後才能見著。而在中心點的位置裡，雖還殘留了一些，讓人知道原先曾是什麼的線索。但卻也是在果皮的内容裡，那個佈滿著密密麻麻的纖維中，好像口腔中舌苔般的附著物，才是繼續散發著氣味的主謀。只因香蕉雖被吃了(死了)，但它的皮(遺體)還是在持續發酵著。

也或許就像是被擬人化了一般，彷彿那個才剛死不久的人，並帶著一股已經死亡的味，迎向著我，也迫使著我，終究必須去面對的事實。而那事實是什麼？我想也就是關係著那一再被我壓抑卻終究不敢去面對的問題。因為就在這一系列的創作過程裡，從那不斷藉由物象的描摹開始，其實也都只是作為著一個企圖逃避與遮掩問題的裝飾性窗口，但是直到最後的階段中，就從這個企圖畫花的舉動來說，我似乎已是真的準備去面對了。如【圖十二】中，先從那遠遠的看，甚至還有點不敢靠近的看，直到【圖十三】裡把香蕉扒開來，並從流露的氣味中去暗示即將要去面臨的。於是花在我的創作中雖稱不上是真正的花，但它對於我而言卻是個在本身所具有的意義與功能表象下，又多了一份靜待揭示的意涵。



【圖十三】，鄭亞芝，〈花？非花？ 二〉，2005，蠟筆、畫布 145.5x112cm

## 結論

研究所的這段期間，相較於大學時代，花了更多時間在製作作品這件事情上，原以為是沒有任何原因只要不停地做就行，但是在經歷了論述的自剖之後，似乎在創作的某層面變得明朗、清楚了。以繪畫當作是溝通的語言，或許會比直接訴說來得心安與委婉，甚至是在媒材的選擇上，也就是構成，揭示著像是被隱藏或是斷裂的語意。媒介就是訊息，是關係著人的任何延伸<sup>45</sup>。而就在自我的處境與狀態中，便是不斷地尋找，並在藉由對材料的發現到適切表現之過程中（適應新與舊的交替行為下），就好像是一部小型歷史的展演。是因一直都在為如何能使技藝精進而努力？還是因未達完美的渴求？創作對我而言，就因為心裡先行存在著「難」的想法，或也可說是需憑藉著這樣的念頭，才能直達自己對創作坦然的本心。

就個人創作的狀態而言，多半是採自我隔離，就像是在刻意與外物區隔出距離的無塵室中執行創作。但在現實中是不可能存在著無塵，只因其是由於封閉才有形構之可能。那樣的空間不啻是對於現實創作空間的想望，亦是在創作心理上於心靈的寄託，是逃避的可能、是畏懼的可能、是發育不良的可能、也是有害無益之可能。在電影《玩具總動員 2》<sup>46</sup>中，那原本無從發聲只是伴隨著孩子的玩具主角之一「巴斯光年」；一個頭部罩著透明罩，和擁有著機翼般能飛翔的玩具機器人。有一段情節，「巴斯光年」的頭罩被同伴取消時，以為自己可能會死、要窒息了，然而，其實他根本就無需要有這樣的感覺，只因一切看來滑稽的行為中，曝露出身為玩具的他，害怕自己已不再是一個「完好」玩具的事實。

我認為人常常迷失在平時的行為或是生活之中，卻能在某個突如其來的感官經驗，窺見更坦承的自己。創作的行為，就像是在吹氣球一樣。本身帶點厚度又

---

<sup>45</sup> 麥克魯漢，《理解媒介：論人的延伸》，北京：商務印書館，2005 第五次印刷，頁 33

<sup>46</sup> 電影《玩具總動員 2》，由約翰拉薩特（John Lasseter）、李安克理治（Lee Unkrich）、艾許布萊能（Ash Brannon）所編導的作品，2000

小的塑膠體，在人為的充氣之下，變得更大，卻也變得越來越薄，可能就在那使勁填充，措手不及的時刻爆裂，臉部因氣球爆裂所殘留的痛楚，或是聽到震耳巨響的同時，就彷彿有另一個清明的自己注視著自我或彼此注視。好像必須藉由這番等待，隨著之後的疼痛，才能讓創作的我清醒。是因為痛的感覺才讓人清醒，還是不斷製造與痛相關的過程令我著迷；從感知經驗出發，並不斷增強舐傷的能力，是喃喃自語的過程中，去尋求為人理解的，或是永遠隔離個人與世界，都已是一種飛躍，對現在的我來說，也是以負傷完好之姿朝向而後再投入的彼方。

## 參考書目

- Linda Nochlin 著，刁筱華譯，《寫實主義》，台北：遠流出版，1998
- Cindy Nemser 著，徐洵蔚譯，《與十五位女性藝術家的訪談》，台北：遠流出版，1998
- Paul Taylor 編，徐洵蔚、鄭湛譯，《後普普藝術》，台北：遠流出版，1996
- Tilman Osterwold，《普普藝術》，塔森出版
- 何政廣，《歐美現代美術》，台北：藝術家出版社，2001
- 何政廣 / 主編，黃舒屏 / 撰文，《傑克梅第》，台北：藝術家出版，2003
- 尚 布希亞著，林志明譯，《物體系》，台北：時報文化出版，1997（初版一刷）
- 尚－保羅 沙特著，陳宜良等譯，《存在與虛無》，台北：貓頭鷹出版，2000
- 松浪信三郎著，梁祥美譯，《存在主義》，台北：志文出版，2004（重排版）
- 奈良美智 / 文圖，王筱玲、黃碧君譯，《小星星通信》，台北：大塊文化出版，2004
- 馬丁 海德格著，孫周興譯，《林中路》，台北：時報文化出版，1994
- 陳鼓應，《存在主義》，台北：台灣商務出版，2003（第四次印刷）
- 麥克魯漢著，何道寬譯，《理解媒介：論人的延伸》，北京：商務印書館，2000（第五次印刷）
- 傑米斯 路德著，陳靜芳譯，《未完成的肖像》，台北：允晨出版，2002
- 路況，《台灣當代大系 - 社會 世俗》，台北：行政院文化建設委員會出版，2003
- 路況，《鼠儒主義》，台北：唐山出版，2004
- 湯華盛、黃政昌合著，《薛西佛斯也瘋狂》，台北：張老師出版，2005

鄭金川，《梅洛－龐蒂的美學》，台北：遠流出版，1993

羅蘭 巴特著，許綺玲譯，《明室 攝影札記》，台北：台灣攝影，1997

蘇珊 宋坦著，黃翰荻譯，《論攝影》，台北：唐山出版，1997