

2021「現象書寫—視覺藝評」專案補助

地景說話—風景藝術的文化知識生產

書寫發表紀錄

一、【高千惠專欄】／文章刊載合作平台—「典藏 ARTouch.com」

文章標題	刊出時間	文章連結	字數	圖片張數
地景說話 1：垢—覆蓋式的地界佔領 (Talking Landscape 1: Filth – Overlay-style Territorial Occupation)	2021.10.06	https://artouch.com/column/content-49739.html?fbclid=IwAR30spIaua9dXojm6aS2Abo119RNEazB8TviievL1YWmmkUsnHmzAs8xLLs	4997 字	12
地景說話 2：幻—有根與無根之景 (Talking Landscape 2: Illusive - Rooted and Rootless Landscapes)	2021.11.05	https://artouch.com/column/content-49670.html	5863 字	7
地景說話 3：腳—從註腳到肉腳的圖徑 (Talking Landscape 3: Feet – An Illustrated Route from Footnotes to Actual Feet)	2021.12.06	https://artouch.com/column/content-53699.html	4358 字	10
地景說話 4：脈—方志與圖的推拿 (Talking Landscape 4: Meridians – Osteopathy with Chorography and Cartography)	2022.01.05	https://artouch.com/column/content-56335.html	5064 字	12
地景說話 5：睹—物質與記憶的超驗連結 (Talking Landscape 5: Witness - Transcendental Link Between Materiality and Memory)	2022.02.05	https://artouch.com/artouch-column/content-57614.html	4760 字	14
地景說話 6：蠕—掠食者胃裡的景窗 (Talking Landscape 6: Squirm – A Window in the Predator’s Stomach)	2022.03.05	https://artouch.com/artouch-column/kao_chienhui/content-60386.html	5086 字	10
地景說話 7：嗅—市井之味的瀰散 (Talking Landscape 7: Sniff - Sprawling Scents of Cities and Markets)	2022.04.05	https://artouch.com/artouch-column/content-62264.html	5060 字	8

地景說話 8：恍—拒絕領域的另類現象(Talking Landscape 8: Suddenly - Alternative Phenomenon in the Field of Rejection)	2022.05.05	https://artouch.com/artouch-column/content-64568.html	6103 字	12
地景說話 9：窺—景觀社會的攝獵(Talking Landscape 9: Voyeur - Capturing the Society of the Spectacle)	2022.06.05	https://artouch.com/artouch-column/kao_chienhui/content-67484.html	6472 字	11
地景說話 10：錄—我拍故我在的參照(Landscape Talk 10: Record, I Shoot Therefore I Am, A Reference)	2022.07.05	https://artouch.com/artouch-column/kao_chienhui/content-70644.html	5191 字	9

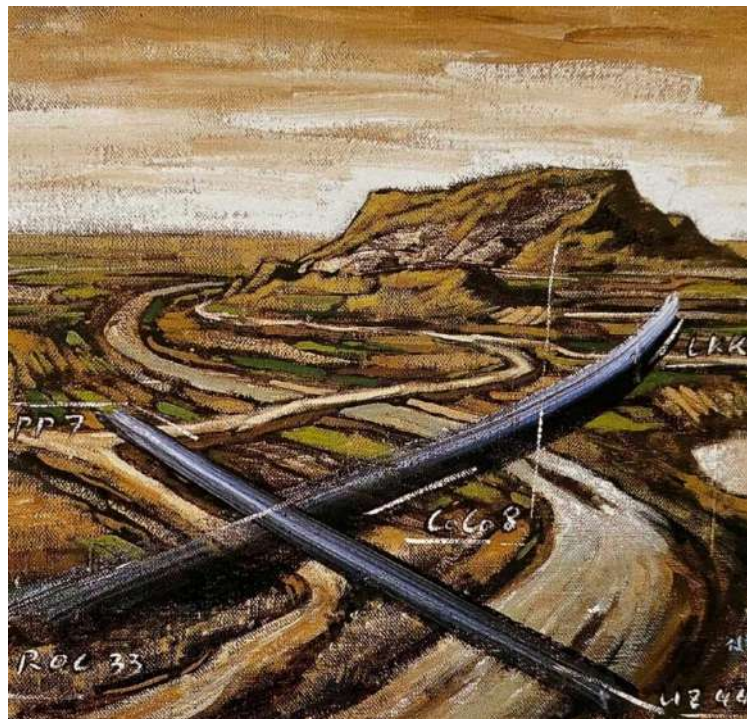
【高千惠專欄】地景說話 1：垢—覆蓋式的地界佔領

Talking Landscape 1: Filth – Overlay-style Territorial Occupation

描繪客體的肖像化，使再現的景物既是風景，也成了靜物。傳統的肖像、風景、靜物三類繪畫主題，在當代已成為彼此之間的注腳。「迷失在那種潛伏中」，只是 2021 年在地的一個展項。在身體移動被限制的疫年時期，「以風景或地景之名」的展覽或作品特別得張狂。它們正以不同的語言方式說話，重新界定或解構人與景物的概念與關係。

高千惠 (KAO CHIEN-HUI)

2021.10.06



我們的身體，有一個半開放的小小幽暗空間，覆蓋著古老的地衣與土地的記憶。有時，會在那裡發出一種召喚，猶如不可知的遠方思念。它是身體與異物共存的空間，一如土地與植被，在蔓生

與清除中有了地景的雛型。當代風景的概念，來自已發生或正發生的人類世鄉愁，它正用巴別塔的分化語言數量，以肖像、風景、靜物之姿，在藻與菌的土氣光合中，兀自繁生。

1.

「你覺得這是一種風景畫嗎？」藝術家想一下，回答「是的」。這三幅畫面分別畫了南島庭園、街頭、室內常見的密葉竹蕉、香龍血樹與朱蕉、白水木。沒有背景，只有寫實的植物肖像、抽離與潑灑的飛白破相。它們像是市井的油畫版清供圖、既賦色又留白的人工景物、手繪的手機屏幕色感仿擬、數位年代的繪畫性顯像研究。自然，因南島植物的形態，也賦予畫面一種在地感。在沒有景觀背景下，此在地感是如何產生？是緯度滋養的密葉竹蕉、香龍血樹、朱蕉、白水木所提供的地方感，還是它們已成為藝術家的一個幻肢—從肉眼、手機鏡頭、網站圖檔的色光比較中，有了所在的生活景象？



「迷失在那種潛伏中」黃舜廷的作品。（木木藝術提供）



「迷

失在那種潛伏中」廖震平的作品。（木木藝術提供）



「迷

失在那種潛伏中」李吉祥的作品。（木木藝術提供）

這是 2021 年「迷失在那種潛伏中」一展中，其中一位藝術家黃舜廷的作品。策展人陳寬育引用了葡萄牙作家佩索亞（Fernando Pessoa）的一句話：「我是個超敏銳的感光底片」（I'm a ultrasensitive photographic plate）。（註 1）作為展覽美學詮釋角色的策展人，透過佩索亞〈三角形的夢〉之文本，界定此迷失於潛伏中的景象是：「以光的顏色為主角，施展對於空間中的光塵、微風、聲響、氣味、邊界、接壤、層次、溫度、濕度等主客體情狀之既專注又扭動的投注。」如是，在視覺條件與繪畫條件的辯證下，三位藝術家於隱藏與揭露、遺忘與記憶的畫面經

營中，因在地植物、盒景、紗窗、磁磚、公路、建物等景物的出現，也具有了斯時斯地斯景的地方性了。

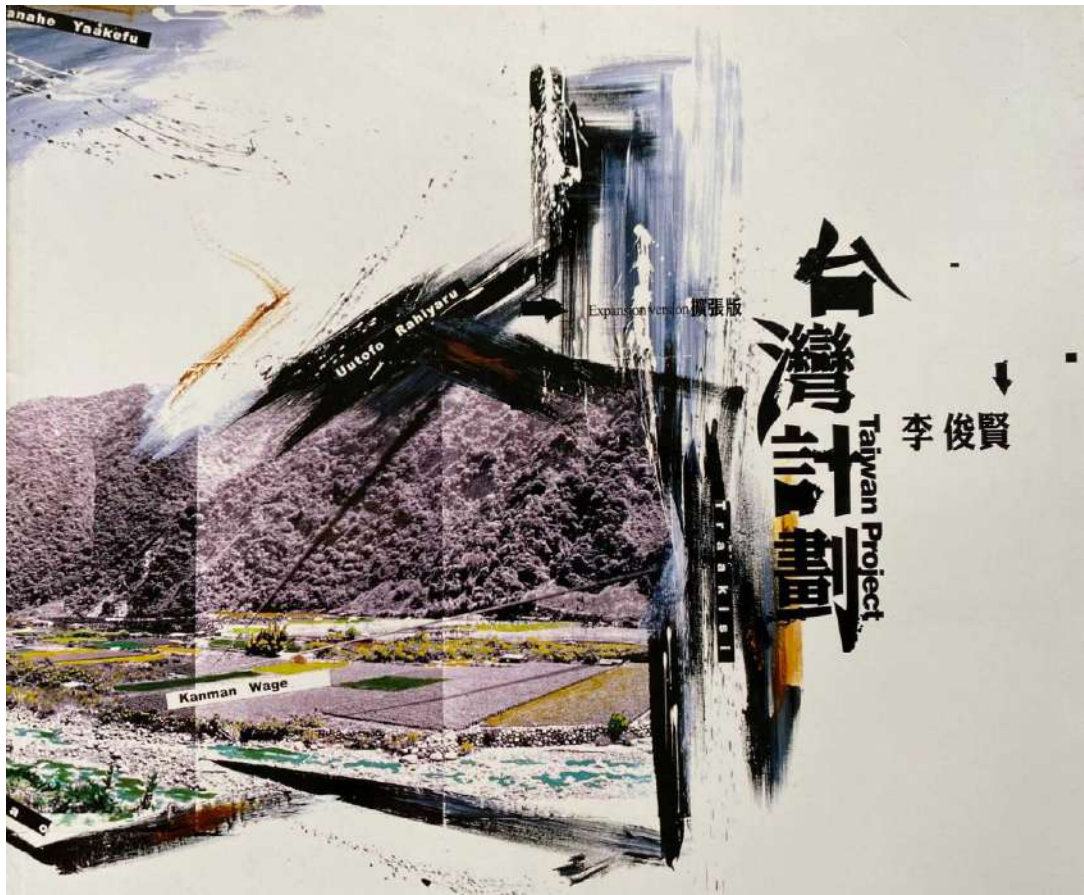
描繪客體的肖像化，使再現的景物既是風景，也成了靜物。傳統的肖像、風景、靜物三類繪畫主題，在當代已成為彼此之間的注腳。「迷失在那種潛伏中」，只是 2021 年在地的一個展項。在身體移動被限制的疫年時期，「以風景或地景之名」的展覽或作品特別得張狂。它們正以不同的語言方式說話，重新界定或解構人與景物的概念與關係。

2.

「人類世的鄉愁」是跨學科的風景線。它不僅分別從雙年展、大地祭、實驗場到藝廊等空間中選擇其表述的內容、媒介與通路等連結，也因對現狀的文明與文化之共同不滿，使「風景」或「地景」成為被重新想像與詮釋的混沌場域。

似一卷人景對話的清明上河圖，藝術領域已出現綿延的、延異的「說景」與「景說」的風景衍生路徑。2020 年，台北雙年展以「你我不住在同一星球上」為題，並因《儲回大地的藝術》碳中和造林計畫在大崙尾山不當砍伐事件，使越界與跨域的理想地景失足，成為 2021 年的自然與文化議題。（註 2）2021 年，嘉義市立美術館舉辦特展「捕風景的人」，展出已故在地攝影師方慶綿作品。（註 3）同時也展出的古董老

相機、自製印相機和冬攀冰爪等文物，說明「捕風景的人」所依賴的科技與手作捕器。隨後，高雄市立美術館有龔卓軍、許遠達策劃的「TAKAO·台客·南方 HUE：李俊賢」，與出版物《跟著俊賢去旅行》，展出已故畫家李俊賢八條在地行旅路線。作為環島的一條田野圖徑，藝術家以亞熱帶物產與陸地海景的在地形繪，與史地、語言、物種、流行文化等意象元素之介入，自我形塑出具台味的風景典型。（註 4）其 2003 年的「國土歸劃」與「南島路徑」兩件作品，更分別以現代性介入與波里尼西西式的殘遺樣貌，形塑西南平原與環島海洋的雙重對話意象。



李

俊賢《台灣計劃》，典藏出版，2010。（高千惠提供）



李

俊賢《土地規劃》，2003，壓克力顏料，34 X 45 cm，私人收藏。（高千惠提供）

在獎項方面，2020年獲臺北美術獎入選獎的楊立，於2021年與策展人紀嘉華在伊通公園舉辦了《煞風景田園詩》個展。其「煞風景」出現森林與高樓的並置、自然與人的突兀比例、異次元空間符號的亂入，藉這些具破壞性的日常異質視物，提出後設表現的類風景內容。2021年台南新藝獎的李欣芄，其《奇蹟—經濟、物理與生物指標》一作，將「聲音」作為指向，再以細密如水線的裝置作品進行再生能源和生命之間的連結對話。另一位藝術家蔡芷芬，展出其芬蘭駐村創作的系列作品，呈

現了冬天、冰雪、在地生態環境的元素。當北國景觀移至南國的白盒子空間，其裝置出的自然景觀也出現了一種標本化的景象。他們均以系統生成為隱喻，以實驗性的人工景觀呼應某種自然法則。



臺

北美術獎入選獎的楊立的《煞風景》作品。（攝影／高千惠）





台南新藝獎的李欣芫作品《奇蹟—經濟、物理與生物指標》。（攝影／高千惠）

概念的身體感知與現實的土地測量，同樣可以透過科技的裝置場域，提出另類的人造景觀。2021 年桃源國際獎入圍的臺灣藝術家江俊毅，將研究導至生物科技結合感覺系統。其《合生體計畫：地味》一作，取自生物學家馬古利斯（Lynn Margulis）於 1991 年提出的「Holobiont」概念，試圖從中理解土壤、微生物、作物、人，四者間的微妙關係。（註 5）藝術家建立了一個綠能系統箱，以氣味為引導，再運用感官中的嗅覺和視覺，觀察作物與土壤菌的共生變化與其相互關係。



桃源國際獎入圍的江俊毅作品《合生體計畫：地味》。（攝影／高千惠）

生態系統之外，土地概念因人的介入而建立在勘測或創造邊界限制上，亦出現了一種人為的易動狀態。屬於後殖民時期的今日，在戰爭、邊界限制、人口遷徙中，人與自身土地的連結關係不斷異化，也因此出現異化中的地方景觀。在孟加拉，土地剝削的歷史，即從大英帝國種植靛藍植物開始。孟加拉的藝術家喬杜里(Mizanur Rahman Chowdhury)，認為日常生活中平凡物件的異質性，一直處於全球和地方生態系統的網絡之中，既具備生態性，也帶有經濟性。其《土地》錄像裝置，以具結構性和即逝性之間的日常空間—馬路上的分島線，比擬為土地的政治生命，藉此腳下的分界線，探討地界概念與其可見與不可見的操控力量。(註6)



孟加拉藝術家喬杜里(Mizanur Rahman Chowdhury) 《土地》錄像裝置。(攝影／高千惠)

生態系統不僅只是生存系統，也成為社會系統的先驗所。2021 年高雄獎中，蔡國傑的《家園》，同樣源於對於土地劃分概念的思考。藝術家以木屋、地契合約、難民繪圖、攝影紀錄、雙頻道錄像，重新定義土地的權限與價值，也提出「土地」和「權力」的建構關係。李奎璧的《邊境計畫》，來自藝術家在台灣、柬埔寨、印度三地跨境旅行時，對於中國製通訊軟體串聯的地下經濟網絡之觀察。在燈箱、攝影、文件、展示台、錄像的裝置中，旅行皮箱成為最大的移動性景物，並以靜物與符號表徵，承載邊境移動時，將適應他方的有限物資。

大流年在脫軌的日常動靜中流轉，屬於戶外的風景概念在菌藻光合作用中蔓生。這些人造風景猶如自然土地的幻肢，以一種義肢姿態伸展出更大的界定版圖。共同點是，他們均涉及了移動與靜止的主體功能，並以人與他者世界的相遇，作為想像的文本。

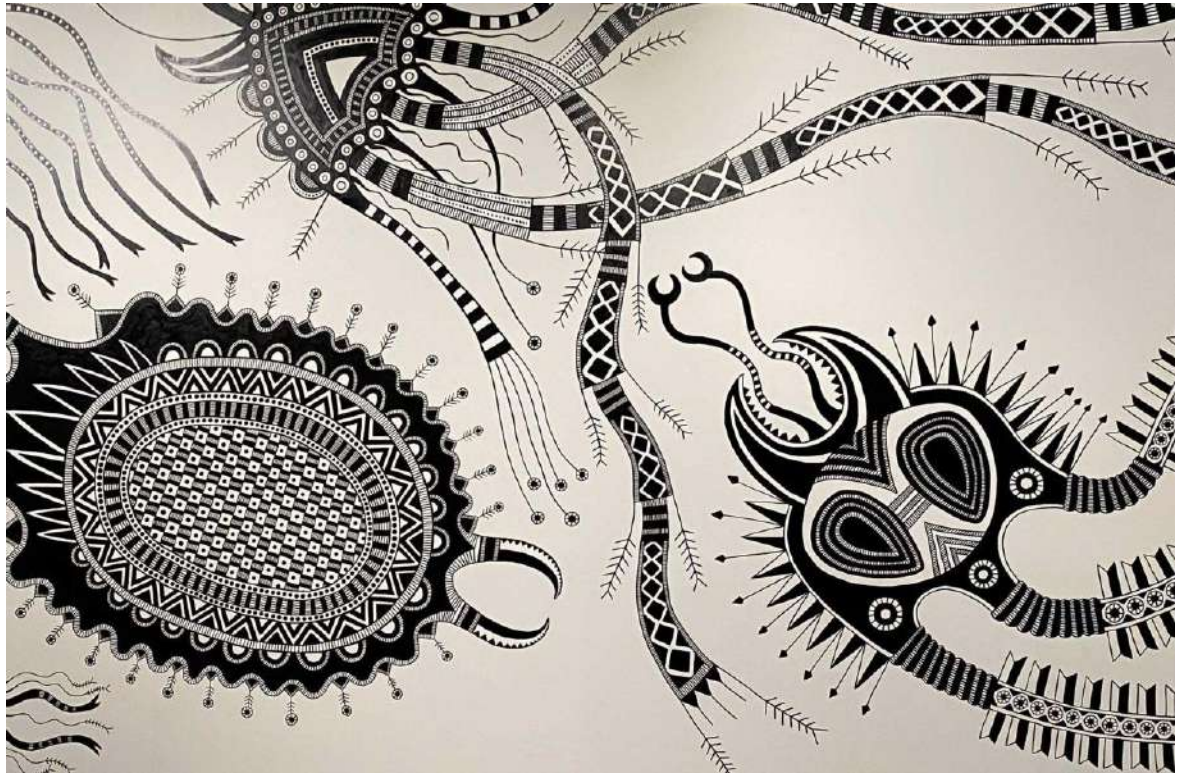
3.

當代之「他者」，已包括了人類、非人類、生命物種、生態物質。再往前推，有機體之於無機體，也是一種「他者」情境。從土壤與地方、地域性與全球化，土地與邊界的地理政治關係上看，這條由探究者與抗爭者所拉出的地景線，正如「他者」所引發的不適感，被不同把脈者多元診斷著。

風景如病體，成為一個當代文明與文化的解析對象。與風景或地景有關的藝術，出現了土地、日常、身體、感知、欠缺、過度等詞彙的串連，也保存了有關共生、相殺、擴張、蔓延的古老傳說。在物種與自然的爭存中，原始土地提供了末世預言的戰場。宮崎駿的《魔法公主》（もののけ姫），曾以成人童話的角色，述說有關人類與自然抗爭的故事。故事中，人類用來淘洗鐵砂的水腐蝕了山川峽谷，水流被溝渠引導，沉澱得到鐵砂。鐵砂、水土、生靈異位，成為彼此的他者。在地貌的改變中，共生又寄生的物種產生共存的矛盾。故事沒有美滿的結局，但點出土地本身的爭戰一直潛伏存在著。

身體與土壤生命的關係，就如同地衣的存在，是從土壤擴張到地方的概念。在互文上，地衣是土壤活化的耳垢；耳垢則如土壤生命化的形成狀態。它們都滋生在一個有光源的幽暗空間裡，相互驅逐相互開採。植物先於動物，是最早的地景源頭。在神靈出現前，土壤本身更已開始了它與異種的有機互動。如果，2020年台北雙年展中的峨塞·達給伐歷得的《植物系列》（2014-2015）也是一種土地的肖像，藝術家正是以其個人記憶的植物、菌類與其他的草木植被，與開始蠕動「蕨覺意識」，轉變成圖騰化的、臉譜式的設計。如果2021年台北當代館「當代·歷史」一展中，崔廣宇的《極地日誌：錯誤的冰塊》（2010）與陳建北的《你甘知影阮的名—台北植物園》（2013）都在勾勒在地性與全球化的生存關

係，那麼，最初的變異風景，的確應該來自土地生命萌生的源頭。那應該是一片非常微小的地表世界，在一個黑暗的絨毛濕地中悄悄滋生，進入了真菌與綠藻光合共生的年代。



峨塞·達給伐歷得的《植物系列》，2014-2015。（攝影／高千惠）



崔廣宇《極地日誌：錯誤的冰塊》，2010，與陳建北《你甘知影阮的名
—台北植物園》，2013。（攝影／高千惠）

以青苔、地衣、苔蘚之名，此類具原生、擴張性質的光合作用產物，兼具破壞與復原的能量。如殼如草，依附在岩石、樹皮上，其灰白、暗綠、淡黃、鮮紅等顏色，是自然色，也是地方色。它的滋長與異動如同耳語，發出語言出現前的灼熱訊息，宛如一種召喚。隨時間，它們不僅附生於土壤、樹木、岩石、牆面，出現在高山、沙漠和極地，懸掛在熱帶雨林和溫帶林地的土氣中，甚至爬到穀物之間、建物角隅、橡膠邊緣、腐蝕骨頭上，改變了土壤作為植栽的唯一孕生想像。

人類世還未揭幕，結合基底、真菌、藻類，地衣已展開改變地景的行動。地衣這個名字，據說來自唐人陳藏器在本草書中的記載，李時珍在

《本草綱目》中將它視為一種植物。它究竟是動物還是植物？它極可能在形態上與繁殖上，曖昧地欺騙了分類者。在稱名上，英語的

「Lichen」的詞源，為帶刺之棍的「刺棍」意思；動詞的則有「舔」的指涉。（註7）這兩個詞，也將地衣與其附生物的關係，作了既不適，又很黏膩的關係界定。真菌細胞在外，藻類細胞在內，猶如一種協商後的內外治理關係，提供了異質共生的生命條件和法則。

這是土地從無機礦物的世界，進入了有機生命世界的古老生命故事。如果人類的身體是一片土地，耳垢就是陰暗空間中滋長的地衣，在異質共生中有了繁生、蔓延、擴張、佔領，也有思念、回溯、開鑿、舒緩的想像。從「耳垢與地衣」到「土壤生命化」的擴張中，我們有了「風景主體轉向」的考古雛型。重返生態與文化初遇時的場域，此「景與物」不是二維或三維的問題，不是共生系統模組的建立，而是物種感知行為的「自覺與他覺」關係雛型。以此出發，有關「那是物種的風景？還是植物的肖像？或是創作者眼中的靜物？」遂進入三位一體的神學式思考。

註釋

註1「迷失在那種潛伏中」，由陳寬育策展，三位畫家李吉祥、黃舜廷、廖震平，展期為2021年5月至7月。相關策展資料為木木藝術提供。

註 2 2020 年台北雙年展由法國學者拉圖（Bruno Latour）與圭納（Martin Guinard）共同策展，在地策展者林怡華擔任公眾計畫，邀請 27 地區 57 組創作者與團隊，以及橫跨政治學、社會學、地理學、海洋科學、相關人文歷史研究的學者與校系作展示與討論。其間的「大崙尾砍伐事件」參見[新聞](#)。

註 3 方慶綿曾在 40 年期間，攀登玉山三千多次，攝影足跡遍及玉山、阿里山等地，為台灣山岳及人文景象，留下早期珍貴歷史紀錄。

註 4 李俊賢，《台灣計劃》，典藏出版（2010）。藝術家曾以「台到深處無怨尤」為自述標題，回顧其 1990 至 2000 年代的藝術創作行動。

註 5 「Holobiont」為完整生命全體（whole unit of life）的概念，指涉眾多生物集合所構建、共生的複合體。藝術家江俊毅使用媒材包括了微生物、作物、土壤、菌液、水、鋁擠、不鏽鋼、玻璃、凸透鏡、植物燈、馬達、風扇、管線、震盪器等。

註 6 孟加拉藝術家喬杜里（Mizanur Rahman Chowdhury）的《土地》與江俊毅的《地味》，均為 2021 年桃園國際藝術獎入圍作品。

註 7 「Lichen」一詞，來自希臘的「λειχήν」（leichēn），有帶刺之棍的意思；動詞的「λείχειν」（leichein），有「舔」的指涉。參見 Charlton

T. Lewis and Charles Short, *A Latin Dictionary* on Perseus Project /

λειχήν, Liddell, Henry George; Scott Robert; *A Greek-English Lexicon* at the

Perseus Project / *Etymological Dictionary of Greek*. Leiden Indo-European

Etymological Dictionary Series.

本文感謝國家文化藝術基金會、文心藝術基金會贊助「現象書寫-視覺藝評專案」。

現象書寫 - 視覺藝評專案

贊助  國|藝|會  | 文心藝術基金會
WAF | Winsing Arts Foundation

TAGS

[MIZANUR RAHMAN CHOWDHURY](#) [儲回大地的藝術](#) [地景說話](#) [峨塞·達給伐歷](#)
[得](#) [崔廣宇](#) [廖震平](#) [李俊賢](#) [李吉祥](#) [李奎璧](#) [李欣芄](#) [楊立](#) [江俊毅](#) [蔡國傑](#) [蔡芷芬](#) [陳寬](#)
[育](#) [陳建北](#) [頭條](#) [風景畫](#) [黃舜廷](#)



高千惠 (Kao Chien-Hui) (73 篇)

藝術教學者、藝術文化書寫者、客座策展人。研究領域為現代藝術史、藝術社會

學、文化批評、創作理論與實踐、藝術評論與思潮、東亞現(當)代藝術、水墨發

展、視覺文化與物質文化研究。著有：《當代文化藝術澀相》、《百年世界美術圖象》、《當代藝術思路之旅》、《藝種不原始：當代華人藝術跨域閱讀》、《移動的地平線－文藝烏托邦簡史》、《藝術，以 XX 之名》、《發燒的雙年展－政治、美學、機制的代言》、《風火林泉-當代亞洲藝術專題研究》、《第三翅膀：藝術觀念及其不滿》、《詮釋之外－藝評社會與近當代前衛運動》、《不沉默的字－藝評書寫與其生產語境》等書。

[查看評論 \(0\)](#)

相關文章

典藏 ARTOUCH 專欄 · 高千惠專欄

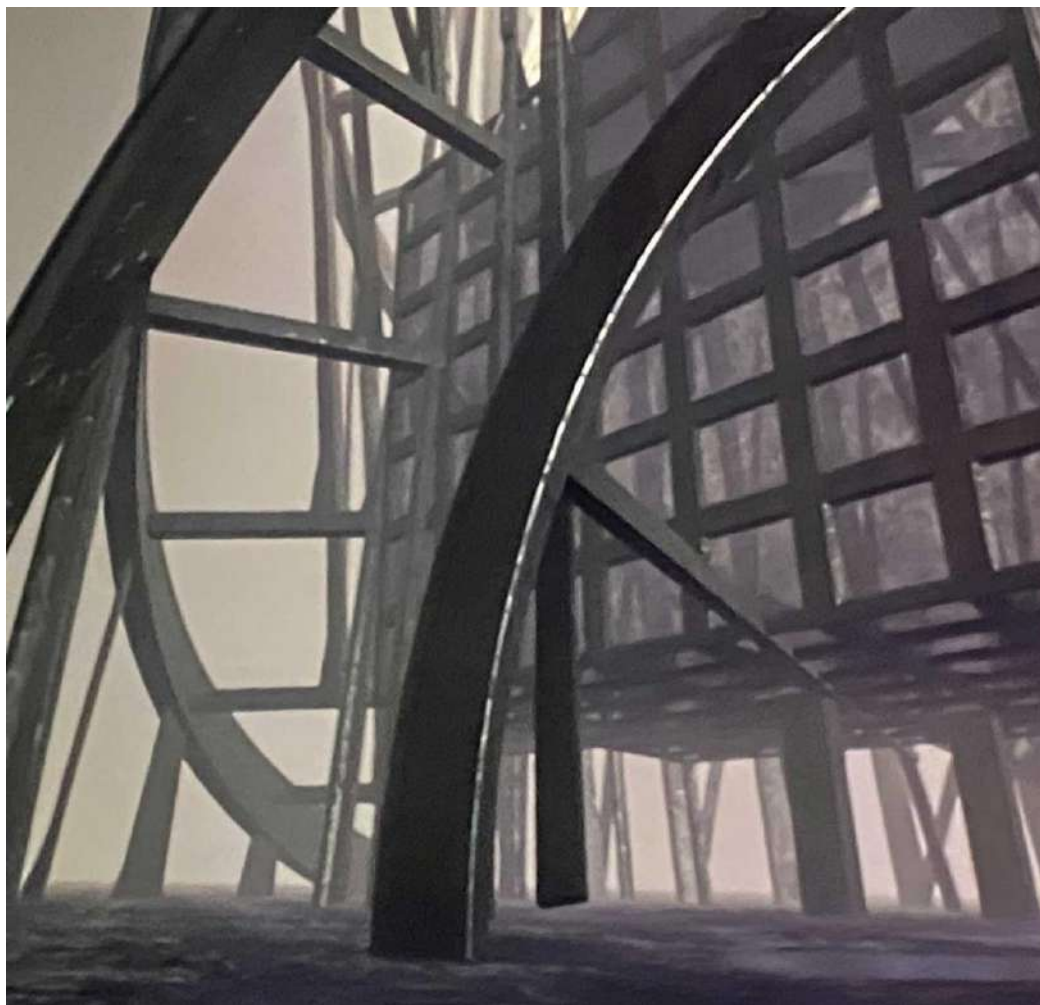
【高千惠專欄】地景說話 2：幻—有根與 無根之景

Talking Landscape 2: Illusive - Rooted and Rootless Landscapes

原風景，是地景的一種幻肢（phantom limb）。人在不知不覺的真實風景中，都有可能找到一個原風景的入口，雖驚鴻一瞥，卻彷彿似曾相識。

高千惠 (KAO CHIEN-HUI)

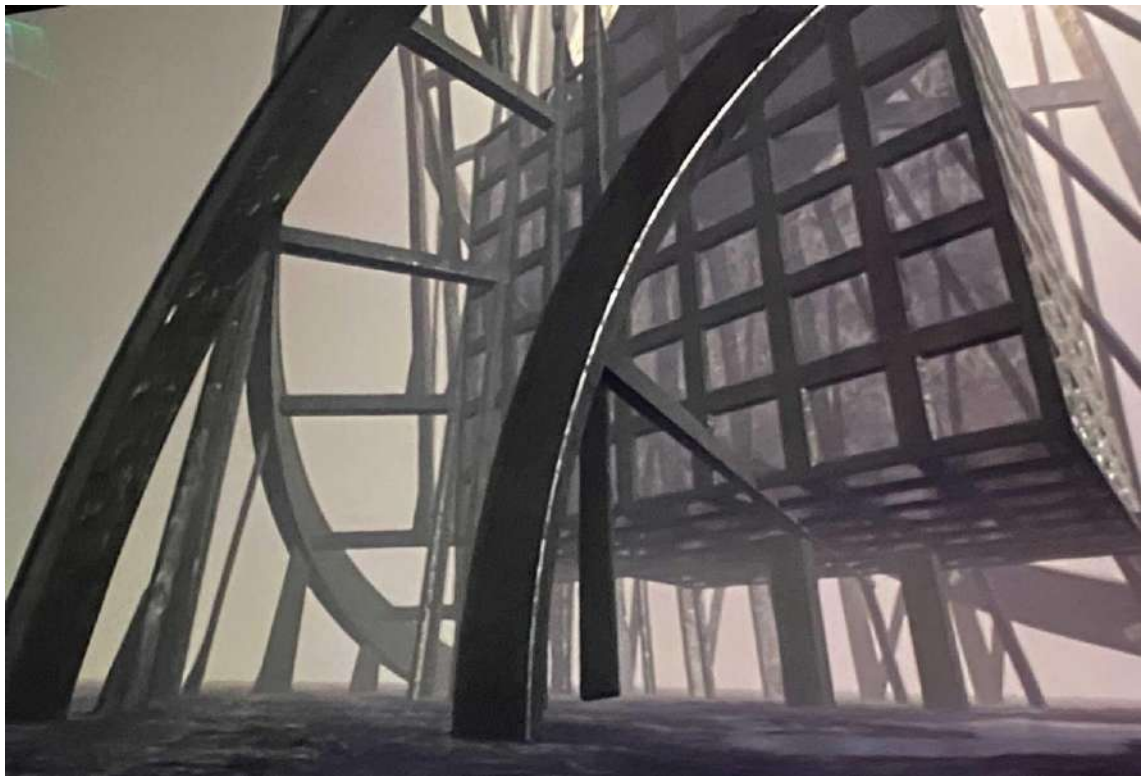
2021.11.05



原風景，是地景的一種幻肢（phantom limb）。人在不知不覺的真實風景中，都有可能找到一個原風景的入口，雖驚鴻一瞥，卻彷彿似曾相識。它是人心深處的一種精神景觀，如身體的幻肢存在，有著個人思維和感受方式的延伸陰影。介於科學與神祕學之間，幻肢的存在認知是一種非視覺性的知覺邏輯。如觸覺與肢體運動的大腦神經圖（sensory homunculus），強調了手指、面部、手掌、嘴唇、舌頭和生殖器這些異常敏感的身體部位，並依敏感地帶的比例形構出真實感知的景象。

1.

無人的熟悉空間再現，是否就是風景的某種界定？將不可見瀰入可見，所形成的似曾相似之景，是否也具有地方訊息性？上窮碧落之間，屬於宇宙與幽冥的主體性又在那裡？



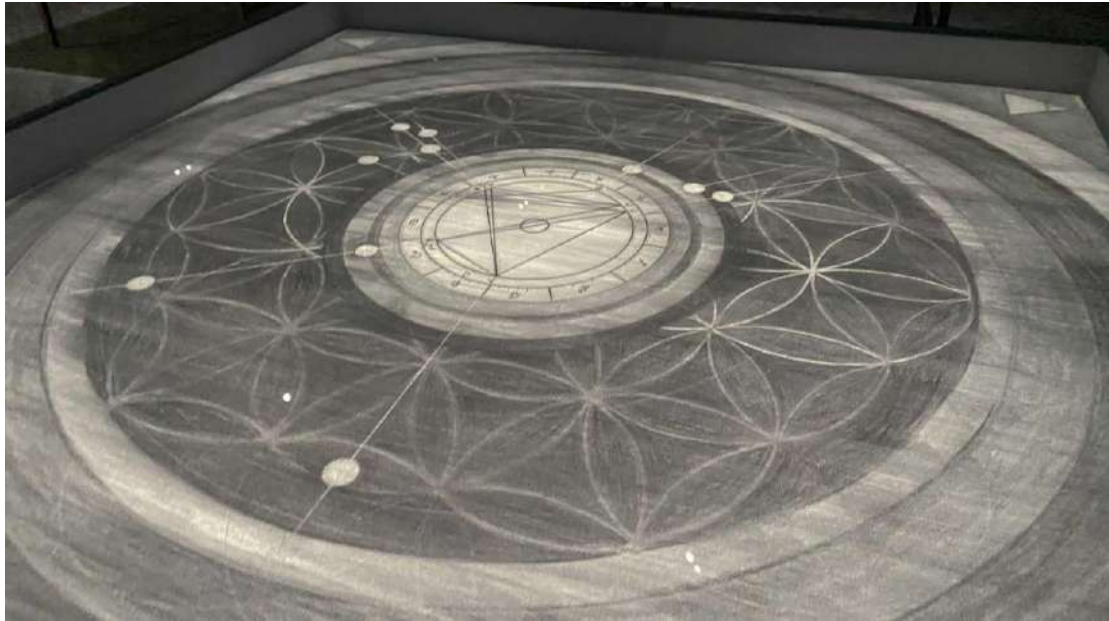
陶亞倫似真似假之虛擬實境裡，觀看者的身體也轉化成虛擬之體，想像這些虛擬實境變成一種切不掉的幻肢（phantom limb）。（攝影／高千惠）

繼藝術家袁廣鳴的《人間失格》（2002），以數位技術將人從城市中抽離，藝術家陶亞倫用更先進的 VR 虛擬實境技術，在《無處不在的幽靈》（2020）中，試圖創造完全沒有人、沒有文明溫度的封印景觀。在陶亞倫似真似假之虛擬實境裡，觀看者的身體也要轉化成虛擬之體，依心理、記憶、知覺、潛意識的作用，想像這些虛擬實境變成一種切不掉的幻肢（phantom limb），以其虛擬的主體感知去面對虛擬的景觀，彼此成為彼此的一部份。此十個虛擬實境重構十個因歷史記憶或事件據點，所產生的飄忽幽靈景觀，包括了監視塔、專制者銅像、地下古墓神殿、巴比塔、雷達站、停屍間、病床間、原爆、塔特林塔、遊樂園等充滿恐懼、監控的文明權力空間。這些屬於人間與地獄過渡狀態的景觀（purgatory），又稱為凌波之地（limbo field）。它們是廢墟離境，但又如幻肢般根植於意識之中，成為一種預言式的副本風景。

無人的風景或逃離人間文明的景象生產，將人視為幽靈般的存在。然而，沒有人的感知，這些景觀也會失去被想像的意義。在恐懼、虛無、想望中，這些空無一人的景象承載著許多烏托邦的想像。屬於人類世的靈視或遙視風景，它們不再以肉眼的透視方法再現，而多透過仰望、俯瞰、穿行的平視與加疊轉進的方法呈現。這種在過去被視為「沒有根的風景」，曾因在土地意識中缺席而被出局，以至於成為失語的景象族

群。在廢墟離境之外，尚有一支以星球為家的人間遁逃想望，則又因附著於宇宙的古老鄉愁，而將地景情感安置於更廣闊的空間裡。

因為相信自然本身存在著「為物賦形」的力量，一些創作者以「物自顯象」的觀點，擱置了地方主體性的根源，並在景象政治學之外，將神祕的星雲圖或星象圖作為解讀凌波之地的新國度。2008年卡內基國際展（Carnegie International）以《火星生命》（Life on Mars）為命題，即把火星視為地球陌異情境的延異場域。2020年新北藝文中心的《給火星人類學家》，則以雲端作為主展場，觀者不需在現場與藝術世界面對面相逢，虛擬之地被視為作品最可靠的歸屬。2020年台北雙年展的《你我住在不同的星球上》中，藝術家陳澄如的炭條圖繪《屠學錶》系列（2014-2015），乃選擇以神祕學指認歷史。她借用量子糾纏理論，通過星象排列指出一種影響地球諸多事件的發生動能，以此演繹了宇宙與人類關係的敘事，並探討個人和群體改變地景的某種宿命根源。



星雲圖或星象圖背後的歷史宿命，是否是改變地景的能量？陳澄如《屠學錶》(2014)用炭條繪製出近代亞洲政治清算和屠殺事件的星盤和曼陀羅圖騰。炭筆、鉛筆、紙，125×126cm。（攝影／高千惠）

人類失能，物語鳴放。2021年由方彥翔在高雄美術館策劃的「歐布澤宇宙」（From Object to Cosmos），以「Object」（物體）之音譯，乃從奈米微觀世界到星體巨觀宇宙，提出媒介世界中有關物與物共存的宇宙學。（註1）在科技文明的衝擊下，「歐布澤宇宙」出現的全球化景觀的無機物件有晶圓、礦物、望遠鏡、電子郵件，物種有貓頭鷹、波多黎各鸚鵡、南洋松，既有地景有艾菲爾鐵塔、阿雷西博天文台、巨神碑與近代城市、未來影像有克隆體、星叢等殘影。這些來自人間、地景與天外的景物，未必是對另類或未來世界的信仰，但卻顯示出熟悉景物之陌生匯集。

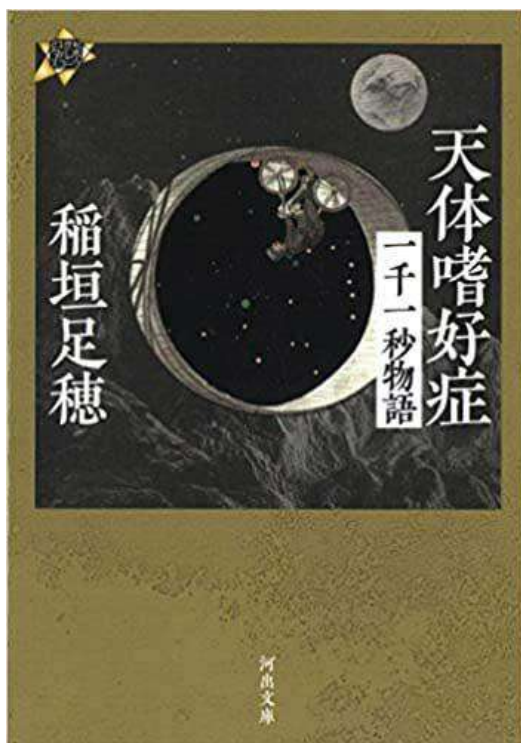


景象政治學之外，從奈米微觀世界到星體巨觀宇宙，有可在媒介世界組出共存的宇宙學。「歐布澤宇宙」（From Object to Cosmos）展，陳敬元《無論如何我都願意與你飛翔》。（攝影／高千惠）

2.

「歐布澤宇宙」的物語並非敘事性或過度的批判性，其詩意的視覺表述方式，具有一種「既視感」的召喚。20世紀前的日本作家稻垣足穗（Taruho Inagaki, 1900–1977），曾把這種屬於似曾相識、幻覺記憶的「既視感」稱為「宇宙的鄉愁」（註2）。他的第一本著作《一千一秒物語》（金星堂，1923），即提出其想像的最初宇宙模型，甚至以為之後作品，都可作為《一千一秒物語》的注解。（註3）從科學上看，「既視感」與神經科學、認知科學有關；從神祕學上看，既視感涉及了

夢境的碎片、前世的記憶、不可知的神諭等領域。這些的幻想景觀的描寫，似乎與時間思考有關的風土人情隔絕，而是進入空間思考的物體精神領域。彷彿，作者的眼前景物是屬於天空的領地，作者本身就是一種天體，而此天體的存在空間，與地面的民族誌或民俗誌有了距離，變成一部部星雲遊記。（註4）



日本作家稻垣足穂，把一種屬於似曾相識、幻覺記憶的「既視感」稱為「宇宙的鄉愁」。稻垣足穂的第一本著作《一千一秒物語》。（高千惠提供）

「歐布澤宇宙」式的地方感，同樣來自幻肢世界的延伸。它包括了地方人文地理與玄學的渲染，以想像中的真實，讓現實之境感覺化。創作者不僅要梳理二次元的時空轉換機制，也試圖去建構它的內在存在邏輯。

當敘事者不自覺地在時空轉換的敘事中建構社群的言說方式時，超現實景觀由遙視轉陣於靈視，在為「不可視之物賦形」下，有了另一條召喚地方文史的共感之徑。此域雖屬幽冥或虛擬之境，卻像在地性的幻肢，有了實存文化空間的作用。

以幻妖世界取代結廬人間，各地鄉野傳奇在為「不可視之物賦形」中，「幽冥鄉愁」取代了「宇宙鄉愁」，進而與民族誌或民俗誌拉近了距離。文學日本有另一個幽冥來源—幻想文學選集《幻妖的水脈》（註5）。此幻想世界，囊括了日本奇幻文學的譜系。從王朝故事、敘事文學、歌曲到現當代小說，打開了日本幻妖世界中的警世與虛無之二次元空間。（註6）歸化日本的希臘裔作家小泉八雲（Patrick Lafcadio Hearn, 1850-1904）之《怪談》，（註7）在結合文化地景與美術史再現場域下，看不見的幽異空間變成日本視覺文化的另類幻肢，甚至是日本「原風景」之一。（註8）



小泉八雲之《怪談》，在結合文化地景與美術史再現場域下，看不見的幽異空間變成日本視覺文化的另類幻肢。小林正樹導演詮釋小泉八雲《怪談》的幽冥動漫影像局部。（高千惠提供）

相對於天上人間，在現代性與全球化所統御的藝術世界中，與「幽冥鄉愁」有關的藝術，以其返魅的地域性，成為當代藝術一支鹿鳴於野的代表類型。（註9）曾參與台北當代藝術館「烏鬼」展的梁廷毓之《斷頭之河》（2019），即將幽冥場域設在死蔭而未終結的空間裡，以看不見的在場者為時間見證，譜出事件風景。「宇宙鄉愁」與「幽冥鄉愁」，亦因科技媒介有了平行相遇的視覺描繪平台。以地方美術史、信仰藝術

與庶民生活的日常景觀為場景，所創造出的二次元空間，在幻景與地景的結合中，被轉化成群體文化的在地感。這些看不見的幽文化、都市傳說、靈異事件，因美術史、信仰與庶民生活的地方風俗景觀的介入，反而變成某種具有根源的在地風景線。

3.

在新媒體年代，宇宙與幽冥的對話多來自創作者的身體與現實生態產生疏離。詩意，成為這類無人景觀的美學幻肢。核爆後的戰後日本，一方面生產影視上的「原子怪獸」，另一方面對自然與科技兩種爆破力量也有哀傷的幻肢情緒。在具體與抽象上，遂產生了遠離土地、歷史敘事的心理「原風景」。1952年，谷川俊太郎在法國詩人普雷維爾（Jacques Prévert, 1900-1977）影響下，寫了無地方感的《二十億光年的孤獨》。谷川俊太郎所致敬的普雷維爾，1946年出版的詩集《話語集》

（*Paroles*）中，即有一首名為〈夜間巴黎〉（Paris at Night）的詩，同樣具有地名，卻無地景：

三根火柴一根接一根在夜裡劃亮，第一根為了完整地看清你的臉，第二根為了看見你的眼睛，最後一根為了看見你的嘴，而完整的黑暗為了讓我回憶起這一切，把你緊緊地擁在我的懷裡。

（註 10）

用當代影像來表述這個法國式的情感空間，也許會以三根顫動的燭光與法國香頌般的語言朗讀，營造出光與聲音流動的城市意象。如果詩人寫的是巴黎這個城市，那麼巴黎的臉、巴黎的眼睛、巴黎的嘴會在那裡呢？如果詩人寫的是消逝、黑暗、恐懼，那麼巴黎是否只是一個心緒投影地？普雷維爾在另一首〈公園裡〉的短詩，再度把實景置入了不可觸視之境。詩人的空間部署由地面上昇，層層加疊如下：

在冬日朦朧的清晨，清晨在蒙蘇利公園，公園在巴黎，巴黎是地上一座城，地球是天上一顆星。（註 11）

冬日朦朧清晨中的詩人，其蒙蘇利公園是無根感的巴黎。巴黎的蒙蘇利公園成為星空中的小小座標，這個座標的發射站又回到了個人敏感的感知上。孤獨，遂成為跨時空的幻肢知覺。台灣藝術家王雅慧 2009 年的錄像裝置作品《二十億光年的孤獨》與 2020 年的《鑽石就是兩滴》之展，均取自谷川俊太郎的知名詩作，強調了光年時間下的物質處境。無論是文學或視覺，這些選擇在宇宙時間漫遊的藝術行者，大都迴避了具體的身處空間，但其敏感的主體感受，卻又無所不在。

空間感的漂遊，不須再現據點的外部景觀。梵谷（Vincent van Gogh, 1853-1890）之「似日本」風景畫，猶如一則文化迷因—通過傳播思想、行為或風格的模仿，經過變異與環境選擇的演化，複製出與原來觀念有

差異的特定景象。（註 12）在普羅旺斯地區的聖雷米療養院，藝術家彷彿參照日本浮世繪《富嶽三十六景》中的《神奈川沖浪裏》，以渦狀星雲呈現一種現代物理學中的「湍流」神韻，完成了他的〈星夜〉一作。藝術史研究者波伊米(Albert Boime) 曾以「宇宙物質」的概念研究此畫。

（註 13）至 2004 年，美國太空總署公佈一張哈伯太空望遠鏡拍攝到的「麒麟座 V838」恆星之回光景象。在似曾相識的圖象記憶中，此距離地球 2 萬光年的星象，亦被一些想像者認為，梵谷在仰望中邂逅了「麒麟座 V838」。

走過現代與後現代，科技革命年代的創作者採取不同媒介與參照方式，進行「宇宙鄉愁」的虛無與「幽冥鄉愁」的地氣連接。以「蟲洞」作為命名的展覽，或以地緣引力，或以末日逃生美學行動，將似曾相似之景，在攤平的、疊加的、串連的壓縮影像與文件中呈現。（註 14）這些似著陸又無從著陸的離境景象，如「感官侏儒圖」一般，依個人敏感意識而局部放大，形構出一種主體性強大的、片斷式的、偏頗般的土地敘事。（註 15）它們都自稱為一種地景，如此再回視 1990 年代，區域本土運動中的「有根」與「無根」的風景之辯，在 2020 年代顯然重返一個原點—在全球化垂直與平行的移動中，「原風景」已是多元意識型態的分疆顯影。

註釋

註 1 根據[展覽官網資料](#)，「歐布澤」原脈絡在指稱超現實主義藝術中，透過無意識、自動性、擬態、神祕主義等路徑現身與從現實常態中歧出的特殊物體。該展以高雄市立美術館不同時期之典藏，邀展議題相關之作品作對話，關注由擬像、技術與人類世界間的相互塑造、且分歧的環境，以期重新意識與思考人與非人、生物與非生物、實在物與虛擬物之間的連結關係。

註 2 法語的「既視感」為「Déjà vu」（直譯 already seen），日語為「きしかん」。有關稻垣足穗的「既視感」之說，參見川端康成，《川端康成集片腕：文豪怪談傑作選》，筑摩書房，2006

註 3 稻垣足穗年少即迷上了博物學和天文學。12 歲時，他到須磨看美國水上飛行，有了飛行的夢想。《一千一秒物語》原有 200 篇，金星堂刊行的足穗自選初版為 68 篇，1957 年改訂版為 70 篇。佐藤春夫的序文只出現在初版及其復原版上。

註 4 繼《一千一秒物語》之後，稻垣足穗在 20 世紀半葉，書寫了《鼻眼鏡》（新潮社，1925）、《星を売る店》（金星堂，1926），《第三半球物語》（金星堂，1927），《天体嗜好症》（春陽堂，1928），《山風蠱》（昭森社，1940），《飛行機物語—空の日本》（三省堂，

1943) 、《天文日本一星の學者》(柴山教育出版社, 1944) 、《彌勒》(小山書店, 1946) 、《宇宙論入門》(新英社, 1947) 、《明石》(小山書店, 1948) 等書。參見《別冊新評: 稻垣足穗の世界》, 新評社, 1977。

註 5 東雅夫 (Masao Higashi) 編著, 《日本幻想文学大全: 幻妖の水脈》, 筑摩書房, 2013。東雅夫 1958 年出生於神奈川縣, 文論家和文學評論家。原《奇幻文學》主編, 著作包括《遠野物語和海壇時代》(日本神秘作家獎獲得者)。

註 6 《幻妖的水脈》羅列了《源氏物語》、《魔芋物語》、《天月物語》、明治的《遠野物語》、大正的《一千零一秒物語》、昭和的《唐草物語》等經典文本。

註 7 小泉八雲出生於希臘, 原名帕特里克·列夫卡迪奧·赫恩 (Patrick Lafcadio Hearn), 於 1890 年前往日本, 與島根縣松江中學英語教師小泉節子結婚, 1896 年歸化日本, 並在東京大學擔任英國文學教授。其以英文寫成的日本民間故事, 集結成《怪談》一書, 由平井呈一譯成日文後, 成為現代日本怪談文學的開山者。1964 年, 導演小林正樹曾將故事中的〈黑髮〉、〈雪女〉、〈無耳芳一的故事〉與〈茶碗中〉四個片段

拍成電影，發揮怪談文學的影響力。導演黑澤明亦承認其電影《夢》的靈感，源自小泉八雲。

註 8 《怪談》導演小林正樹（Masaki Kobayashi, 1916-1996）在早稻田大學讀書時，曾跟隨美術史學家會津八一教授（Yaichi Aizu, 1881-1956）研習東洋美術史和佛教藝術，並於 1941 年撰作《室生寺建立年代之研究》的畢業論文。

註 9 相關資料可參見 2020 年 4 月台南藝術大學《藝術觀點》季刊，「信與不信——另類療法的藝與術」的專輯。

註 10 參見 Pascal Bruckner, *A Brief Eternity: The Philosophy of Longevity*, 2021.

註 11 雅克·普雷維爾的詩作《公園裡》，由高行健翻譯。《公園裡》寫於 1946 年，二戰剛結束，巴黎還處於一片廢墟之中，人們正努力恢復原有的平靜生活。某天早上，雅克·普雷維爾在公園散步，看到一對青年接吻的畫面，因而寫下了這首詩。原詩為：「一千年一萬年，也難以訴說盡這瞬間的永恆，你吻了我，我吻了你，在冬日矇矓的清晨，清晨在蒙蘇利公園，公園在巴黎，巴黎是地上一座城，地球是天上一顆星。」

註 12 文化迷因（Cultural Meme）一詞，來自英國演化生物學家理查德·道金斯（Richard Dawkins）的《自私的基因》（The Selfish Gene, Oxford University Press, 1976）。在此指稱，此文化風景的迷因，乃承載了某種文化思想、符號上的實踐，成為一種類比物。它也猶如游牧的病毒，可能通過變異，而在宿主身中產生繁殖性與傳播性。

註 13 參見 Albert Boime, *Van Gogh's Starry Night: A History of Matter and a. Matter of History.*

註 14 2014 年高雄美術館創作論壇推出台灣 10 位藝術家的《蟲洞劇場》（文件編號：E120N23），大未來藝廊則引進 16 位中國藝術家的《蟲洞：地緣引力》。

註 15 感官侏儒圖（sensory homunculus），是依敏感部位而畫出的大腦神經地圖，人的身體因觸感與肢體運動的強度而出現新的形象。他是某種內部真實，卻出現審美概念上的走樣形態。

本文感謝國家文化藝術基金會、文心藝術基金會贊助「現象書寫-視覺藝評專案」

現象書寫 - 視覺藝評專案

贊助



國|藝|會



文心藝術基金會
Winsing Arts Foundation

TAGS

[原風景](#) [地景](#) [地景說話](#) [外太空](#) [宇宙](#) [幻肢](#) [既視感](#) [高千惠專欄](#)



高千惠 (Kao Chien-Hui) (73 篇)

藝術教學者、藝術文化書寫者、客座策展人。研究領域為現代藝術史、藝術社會學、文化批評、創作理論與實踐、藝術評論與思潮、東亞現(當)代藝術、水墨發展、視覺文化與物質文化研究。著有：《當代文化藝術澀相》、《百年世界美術圖象》、《當代藝術思路之旅》、《藝種不原始：當代華人藝術跨域閱讀》、《移動的地平線—文藝烏托邦簡史》、《藝術，以 XX 之名》、《發燒的雙年展—政治、美學、機制的代言》、《風火林泉-當代亞洲藝術專題研究》、《第三翅

膀：藝術觀念及其不滿》、《詮釋之外－藝評社會與近當代前衛運動》、《不沉默的字－藝評書寫與其生產語境》等書。

【高千惠專欄】地景說話 3：腳—從註腳到肉腳的圖徑

Talking Landscape 3: Feet – An Illustrated Route from Footnotes to Actual Feet

腳下平方的移動，與腳力的線性實踐，是身體的唯一遷徙途徑與建立世界地圖的方式嗎？行腳，可能是「瞥見印象」與「據點記憶」的誘惑啓點；旅人的身體與地景之交會，卻多來自他者的導航。許多用腳走出來的風景，是依賴他者的行腳故事而重複生產，從註腳到肉腳，形成了義肢式的複本景觀。因為如此，在復刻的文本地圖裡，採集者的肉腳，兼具了目的性與無目的性的意識，以及雙重的主體性。

高千惠 (KAO CHIEN-HUI)

2021.12.06

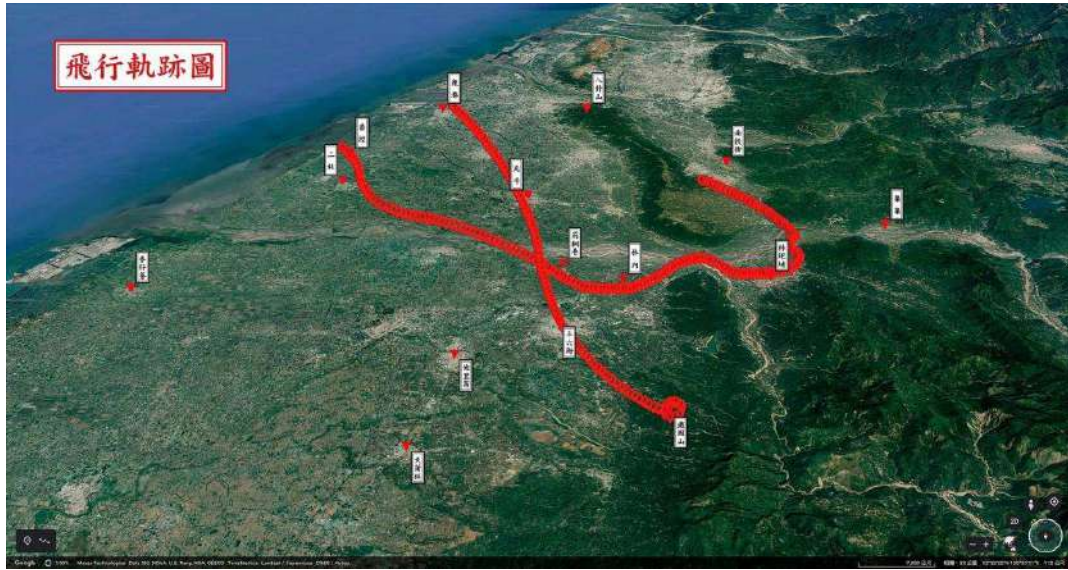


1.

腳位於身體的低端，它是屬於末端、低階、邊緣、基礎的存在空間。如果風景是一種移動行為的生產，在沒有空拍機之前，行腳成為改變視點的啓動機；有了空拍機之後，行腳則成為視點的註腳。

在移動、佔有、依附的過程中，身體與土地的接觸即在於腳底這個方寸的平面。而移動此接觸面的機動力，就在於足底筋膜那個伸張之間的張弛彈性。作為移動性的形象和隱喻，腳因方位感知，而形成身體與空間的方位關係。有關行腳者的書寫，多在於紀錄這些基礎的路線，並在路線的空間與時間裡，置入了行腳者的身體意識。其中一種移動，稱之為「追蹤事物」，它來自非十分主體性的行腳，既不是遊牧路線，也不是逃逸路線，而是一種連結路線。





《敘

事中的風景》中的李立中作品《鐵國山》。(李立中提供)

在田野行腳趨勢中，2021年8月「敘事中的風景」中的藝術家，楊順發的《海洋劇場》將鏡頭對準遼闊的潮間帶；許震唐走踏濁水溪，從上中下游行到出海口；李旭彬循著布農族兩千年前的遷徙路徑，以及德國自然學家史德培（Karl Theodor Stöpel）與5位布農族原住民之溯溪路線；梁廷毓追溯著峽谷的石爺，尋著資源爭鬥的前線，在《斷頭之河》探問遊蕩於「部落」與「漢莊」之間，被馘首之鬼的時間見證；李立中的《鐵國山》則藉由鴿子的眼睛，在不同的維度上俯視著雲林縣史中的鐵國山。（註1）這些行腳藝術家與人文地理踏查者有別之處，即在於他們的行腳動線，也在形塑一種行腳神話地圖。

在尋找地方定位上，嘉義市立美術館在視覺文化建構上，即鎖定城市風景藝術發展的史脈與地理山林物產，作為地方多元與跨域的對話，因此

也形塑出一個敘事式的藝術地圖。2021年9月，由蔡明君、陳湘汶策劃的「由林而森」，即透過「林業」、「文化」、「歷史」三區塊，讓地景說話。在介於追尋真實腳跡與互文式的對話中，既有地理之景有山岳攝影攝影師方慶綿作品、前輩畫家陳澄波《木材工廠》、林玉山《望塔山》、歐陽文《嘉義衫池》、郭柏川《阿里山山徑》，以及席德進、林國治《阿里山全景速寫圖》等，均呈現了自然地景與歷史地景的互文關係。其間，堀田清治和大塚麻子均以地方的日出色彩作為美學切入點。在2021年的新作中，大塚麻子的《嘉美神社》更以色彩學與數學物理的邏輯，來呈現日照、神社、森林的視覺圖象，以此作了形式與觀念的轉化。



大塚麻《嘉美神社》。（攝影／高千惠）

在作為政治觀看與歷史語境的景觀再現上，當代創作者出現了大量文本材料的對話。針對地貌的變遷，黃同弘的《時空重置計劃》使用了歷史航照檔案，以不同的空拍地圖與俯瞰的視角，開放攝影中的「刺點」想像，讓因人災人為而改變的地貌，自行陳述土地和人的故事。李承亮的《木頭進化史，2020-2021》，以1968年史丹利庫柏力克（Stanley Kubrick）執導的科幻電影《2001 太空漫遊》（2001: A Space Odyssey）為本，有了片頭遠古猿猴的文明崛起與最後「星際之門」的場景元素。吳有容的《入山》，則以個人知覺與材質編造技法，情境化了人為介入的景象，擬人化了林樹的生命創傷。



黃同弘《時空重置計劃》。(攝影／高千惠)

關於林產木業作為地方現代化地景的轉變景觀，藝術家也使用了許多文本檔案。邱子晏的《施金泉，2017》以鉋刀師傅生命史和技藝承傳為消逝的地方風景。劉秋兒的《賴春標（看山4，2017）》以環境運動者為命名，以及六百多根木頭為攝影，揭示原始檜木林的現代宿命。在生態環境轉變上，鈴木貴彥的《遺構》、邱承宏的《探光 09》、蔡音璟《在海拔 2000 公尺震動》等，均借用文本、檔案、資料、造形與模具作參照的實踐，分別產生敘事式的據點遺址、地方路線與產業景觀。其中，蔡音璟的主角是一隻已有百年史的啄木鳥標本。藝術家透過動物通靈師

陳述了它的生命故事，此引入靈異溝通的橋段，使自然物種被賦予了地方神祕的生靈想像。



李

承亮《木頭進化史，2020-2021》。(攝影／高千惠)

羅懿君與孔育明合作《高橋先生的筆記本（1861 年，阿里山），2021》採用的是日本民族學家高橋弘木的筆記。創作者除了複製筆記中的探測神木儀器，也透過文字與符碼，羅列出有待解碼的山中隱匿故事。走路草農藝團之《從北香秋荷到檜沼垂綸到一些有的沒有》，在進行圖繪與田野的文史調查之外，亦以驚鴻一瞥式的拾遺途徑與再行圖考複製的方式，紀錄了時間佇留於地方的可能殘跡。這些與地方性有關的景觀，除了對現代文明入侵自然、時間改變地景，有不同層次的生態批評，在個人與地方感上，也都試圖呈現一個共同特質：「復現或找尋曾經存在於此的生命」。



羅

懿君與孔育明合作《高橋先生的筆記本（1861 年，阿里山），2021》以日本民族學家高橋弘木的筆記為本。（嘉義市立美術館提供）

2.

行腳中的「如是我聞」本身，有了必要的「扭曲變形」

（deformation）。一如神話生產過程，如果所展示的地方風土符徵是空洞的、任意的，不具有飽和的意義，一片土地的神話，就可能在「不在場」中，異化成另一則傳說了。

如羅蘭·巴特在《神話學》所言：「意指作用設想了一種知識、一段過往、一段記憶，以及一種包括了事實、觀念與決定的比較式秩序。」在歷史對話上，此展覽除了提出早期藝術家筆下的阿里山與地方林木風景，也站在歷史與當代角度，重新探索地方林業文化、城市景觀及在地生活。透過當代藝術創作者的介入，博物知識、政府治理、民間企業、林業工人等相關經濟研究被帶入了在地景觀的再現。藝術家的行腳見聞成為知識訊息，在形式與概念中，其集合圖徑也具有符徵與符旨相遇後，所衍生出一種「意指作用」（signification）。當原生的紅檜、扁柏與被殖民者帶來的柳杉，聚落文化與城市文化，尚存於生活四周的神社、鳥居、現代化中的房屋、電線桿與各式傢俱等，被賦予殖民與被殖民之陳述意義後，這個風景線也成為一條具符號性的連結路線。它也有一個企圖：設想了一些知識、一些過往、一些記憶，以及一些包括事實、觀念與決定的比較式秩序。

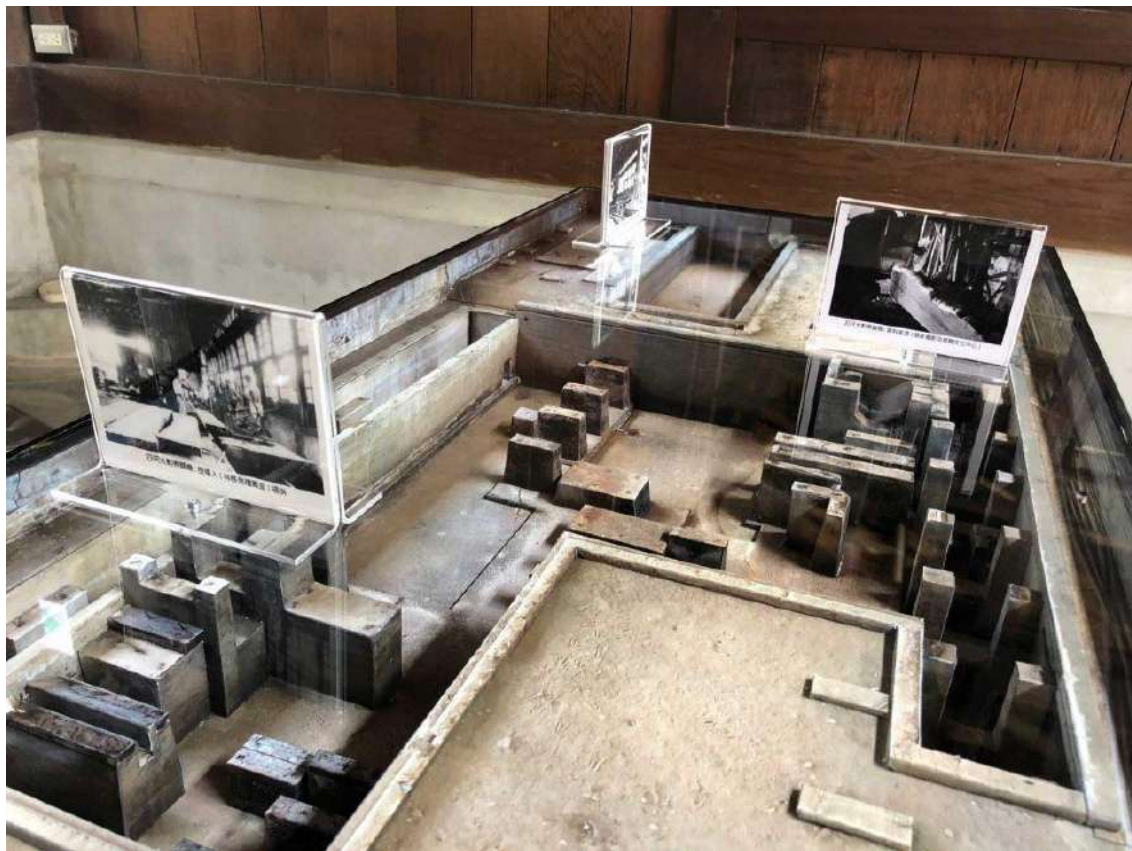


劉秋兒《賴春標（看山4，2017）》。（嘉義市立美術館提供）

一個地方，如何在漂流的檔案中形構一個世界？來自他者文本所導航的地誌再現，或可遠溯「行腳見聞」的系譜轉化，以及被賦予的地方意義生產之本質與現象。以當代在地互文式的景象生產為起手勢，所將探討的是，「複本行腳」的概念出現之後，「地方」被裝進藝術行者的地圖手冊內，出現了真實行腳與虛構行腳的互文生產。然而，它們的故事性是如何被想像、被「自然化」地認同與相信？

首先，現實地誌可以變成想像地誌，想像地誌也能被變成真實地誌。唐代僧人玄奘之《大唐西域記》，由行者口述，弟子辯機書寫。玄奘用脚步量出的里程中，曾身經上百之地，耳聞二十餘 28 地，附述相屬 12

地，經後世西方專家驗證，竟十分精準。此書所述並非玄奘實際路線，而是按地區排列，記錄了新疆至印度所見的地理、交通、氣候、物產、政治、教育、刑法、禮儀、賦稅、宗教信仰、語言文字、人文風俗等知識。其中穿插傳聞而未至之處，故用「行」和「至」兩字區分。至 16 世紀，傳明人吳承恩的神魔小說《西遊記》，即以唐三藏（原型玄奘），其與神怪徒弟西行取經的故事，提供了魔域式的奇景異事。如第 53 回的「女兒國」，其繁殖方式即具「靈異」與「科幻」特質，只要飲用子母河之水，三天之後就可以懷孕生子。而「靈異」與「科幻」，至今仍是文化地誌的冥思橋樑。



鈴木貴彥《遺構》。（嘉義市立美術館提供）

有西遊記，便有東遊記。1252年，法國教士魯不魯乞（Rubruquis, Guillaume de Rubrouck / Rubroeck）曾受法王路易九世派遣出使蒙古，之後著有《魯不魯乞東遊記》。馬可·波羅（Marco Polo），曾經絲綢之路到過大元，回到威尼斯後，亦經由魯斯蒂謙（Rustichello da Pisa）寫出《馬可·波羅遊記》。14世紀的《曼德維爾遊記》作者約翰·曼德維爾（Sir John Mandevile）遂參考這兩本東遊記，從英國出發，描寫了中亞、印度、中國，以及到達傳說中的東海伊甸園，完成他的虛構遊記。

《曼德維爾遊記》寫的非洲衣索匹亞種族，曾出現疾行單腳族，腳大無比，能為全身遮蔭；孩童幼年為黃皮膚，長大由黃轉黑等奇譚。這些虛擬與獵奇的異聞取代真實遊記，成為一種廣傳的地誌見聞材料，甚至在今日，在地創作者也多試圖重塑異聞背後的鄉野傳說，作為一種遙遠文化的認同。

3.

在按圖索驥中，在地行腳者究竟是先有意義形象才有文化符號，或是先有意義符號才有文化形象？從肉腳到註腳，再從註腳到肉腳，參考他人行旅見聞下的遊記，成為「他方」的想像概念基礎，以及異文化相互凝視的一個先期版本。它曾以基督教騎士的視角，呈現異域之地的物質世界；也曾以精神、物質、視覺奇觀的多元交叉觀看，凸顯出游離於自我

及他者之間的呼應狀態。此擴延中的他方傳說，以物質的經濟性挑戰了朝聖與回歸的行旅目的，也打開了介於野蠻與富饒的新地圖。



走

路草農藝團《從北香秋荷到檜沼垂綸到一些有的沒有》。(嘉義市立美術館提供)

文本化的他方想像，不斷製造了許多變形的人事物，不僅形塑了「他者世界」的認知途徑，也讓「他方」有了地理位置的階級概念。發現他者的大航海時期，英國劇作家莎士比亞（William Shakespeare）於 1610 至 1611 年間寫的《暴風雨》（The Tempest），同樣也是文本化的異地想像。米蘭公爵普洛斯彼羅（Prospero）依靠書中學得的強大魔法（知識），解放了島上的精靈（Ariel），並以在地醜怪卡利班（Caliban）為

奴。（註 2）這些有關他方異地的想像與認知，終於在 20 世紀成為後殖民論者薩伊德（Edward Said）在《東方主義》中的批評材料。而與「卡利班」相似音的加勒比海島嶼，在現代也被視為「克里奧爾語」最盛之地，並成為後殖民混雜文化的島嶼代表。

地景的歷史，已然有了各種立場的說話途徑。文本裡的他方，原是他者空間的想像，它承載了第一空間、第二空間、第三空間的風景論述，把當下現實、過去傳說、個人經驗融成了臨場的在地性。此藝術上的在地性，有別於建構文史檔案的在地性。當代在地行腳者多將地景分為外來與在地兩種觀點，以時空旅人與行吟的說書人的角色，一方面建構出一種「說故事」的文本，在真實與虛擬間，另一方面又創出更多的行腳動線，試圖拼出藏匿在風景裡的各種訊息。



吳

有容《入山》。(嘉義市立美術館提供)

過程中，行腳者的行腳文字，提供了風景的文本；行腳者的書寫身份，留下了記憶、想像與認同的復刻痕跡；行腳者的行腳地圖，形塑了政治地理的概念。如是觀，在真實與虛構的文本世界裡，地誌型的景觀除了以神話寓言、文學文本、肉身經驗、集體行動、機器之眼、媒體知訊作為風景形成的中介，亦對風景的本真性、歷史性與政治性，進行了風景概念的解殖或再殖陳述。而有關「在地風景誌」的當代再形塑，同樣也留下了目的性與無目的性的意識，以及雙重的主體性。

本文感謝國家文化藝術基金會、文心藝術基金會贊助「現象書寫-視覺藝評專案」

現象書寫 - 視覺藝評專案

贊助



國|藝|會



文心藝術基金會
Winsing Arts Foundation

TAGS

[圖像誌](#) [土地神話](#) [地景說話](#) [地誌學](#) [敘事中的風景](#) [文化符號](#) [旅行](#) [由林而森](#)



高千惠 (Kao Chien-Hui) (73 篇)

藝術教學者、藝術文化書寫者、客座策展人。研究領域為現代藝術史、藝術社會學、文化批評、創作理論與實踐、藝術評論與思潮、東亞現(當)代藝術、水墨發展、視覺文化與物質文化研究。著有：《當代文化藝術澀相》、《百年世界美術圖象》、《當代藝術思路之旅》、《藝種不原始：當代華人藝術跨域閱讀》、《移動的地平線—文藝烏托邦簡史》、《藝術，以 XX 之名》、《發燒的雙年展—政治、美學、機制的代言》、《風火林泉-當代亞洲藝術專題研究》、《第三翅

膀：藝術觀念及其不滿》、《詮釋之外－藝評社會與近當代前衛運動》、《不沉默的字－藝評書寫與其生產語境》等書。

【高千惠專欄】地景說話 4：脈一方志輿 圖的推拿

Talking Landscape 4: Meridians – Osteopathy with Chorography and Cartography

勝地之行，是一種針灸、拔罐式的經絡移動。由點到線到面，此方志輿圖式的地理山形地圖，綿綿起伏、沉浮莫測，推拿了地方文史景觀，也針灸了深層的節點。

高千惠 (KAO CHIEN-HUI)

2022.01.05



勝地之行，是一種針灸、拔罐式的經絡移動。由點到線到面，此方志輿圖式的地理山形地圖，綿綿起伏、沉浮莫測，推拿了地方文史景觀，也針灸了深層的節點。每個風物驛站，如電流的穴道定位，以感應通往遠

方與其腹地。脈動次數與經絡爬梳，實無關心臟統御的身體江山，但有關地形輿圖的設立，以及其座標般的排列，卻如肉身導航器的韻腳指南，提供過去、現在與未來有待解碼的訊息。

1.

介於觀光與漫遊之間，有一種移動中的民族誌，以地理指南的方式，幽微地顯現。

如果山川城鎮是身體，圖誌分佈則猶如城市的經絡分佈，向外延展。它像一個巨大的網絡，串聯不同地方，以舒壓與推拿的分佈散播，形成一個全面的、複雜的、流動的經絡系統。移動的身體，因為圖誌有了一個移動的中介。在俯瞰中，圖景是不動的，但在邁向節點移動時，卻也參與了時空的佇留與移動。由腳程、公路、鐵道行經的方誌所在地，因製圖學、鳥瞰視野、全景觀看、主題節點所形成的符號化時空圖景，是扁平化的地理圖，也是壓縮平行時空的密碼圖。

輿圖沒有跨越邊界、出境或入境的間隔空間概念，所有的連接是完整的，是一種迴圈式的脈動。隨著圖誌訊息移動，由節點串成的路線，也猶如土地的神經線，以及穴道的概念，有了可以爬梳與指壓的內在脈絡。方志則以騷動的紀念空間而存在。「紀念」，是歷史的迴避物，也是佇留物。隨著移動行至標的，行者在點與點之間感受地方的過去與未

來。在行行復行行的重複與差異中，一地的認知只存在於移動的意識、記憶、想像之短暫認同裡。這種介於觀光與漫遊之間的脈絡行走，頗似一種白描式的、線性的民族誌。



李俊陽為 2021 跳浪藝術節「後花蓮八景」製作的《後八景圖》。(攝影／高千惠)

作為思想史的古輿圖，是地理學、測繪學，也是土地人文與產業活絡的經脈圖。在藝術家描繪下，它曾被賦予山海經式的神祕感，在當代則成為接近地氣的一種風景描繪法。台灣藝術家李俊陽為 2021 跳浪藝術節「後花蓮八景」製作《後八景圖》時，便採用了八仙八獸八景共構的方志輿圖繪法。而在展場花蓮石雕博物館內，也有一件日本昭和 10 年（1935）日人吉田初三郎的〈觀光的花蓮港〉（註 1），跨時空地呼應了這種人文地理圖式的風景繪法。



田初三郎《觀光的花蓮港》，放大再型版，展於花蓮石雕博物館。（攝影／高千惠）

當代明信片中的名勝古蹟，多以一系列的套卡擇選重要的名勝地景，而《觀光的花蓮港》式的名所繪法，則可以追溯到方志輿圖的譜系。（註2）吉田初三郎的《觀光的花蓮港》比現存作為防線功能的《康熙台灣輿圖》，更具立體維度的繪畫性。（註3）其繪製概念，在淵源上，銜接了日本浮世繪的「名所繪」。「名所」用語源自江戶時期，也就是「開始關心與收集與某個場所相關的情報」。（註4）這種來自方志輿圖的脈絡，在當代正成為地方人文地理的索引。



吉田初三郎《觀光的花蓮港》局部。(攝影／高千惠)

2.

「方志輿圖」是圖式化的敘事風景畫。由「圖」與「經」合成的古風式地方輿圖，其常見形式是以山川象形符號組成一個地理地形圖，每個據點再以圖說的註腳為說明，有了「圖以作繪，經以載言」的圖經製作方式。這類古地圖又稱為輿圖，輿是車的底座，用來承載物體，因為地圖上載有山川、城鎮、四方地物，所以地圖亦稱輿圖，地理學稱輿地學，風水謂為勘輿學。方志輿圖成為最早的地方圖式，可以一目瞭然地呈現地方承載的文物產學分佈。

在繪製身份上，早期方志輿圖的繪製者多為儒士與繪工，其自由度不若當代藝術家。繪工亦分為兩類，一種是普通繪畫工匠，一種是專業的刻書工匠。（註5）然而，兩者社會地位均不如文人畫家，故藝術性與美

學鮮被討論。這些地方儒士與繪工自有懂得古代測量技術者。晉朝裴秀的《禹貢地域圖》十八篇，是記載中最早的地圖集。（註 6）流傳的《禹貢地域圖》之序，即記有「製圖六體」，分述分率，準望，道里，高下，方邪，迂直。（註 7）在歐洲地圖投影法傳入之前，此六體是中國古地圖的重要原則，有其邏輯性。（註 8）

近代研究中國科學與文明的英國漢學家李約瑟，則認為道教與佛教人士很可能曾致力於天文坐標工作，為前期地理製圖奠定方位基礎。中國古代製圖學的確存有道教與佛教的色彩。道教世家中的李播在隋時撰《方志圖》，其子天文學家兼道士李淳風在唐初撰《法象志》時，便把地圖與天文相融會。至下一代的廣陵李該，則進一步作出了五色《地誌圖》。（註 9）古典山水畫中也可能暗藏了風土與風水的玄機，唯研究論者甚少述及其地理位置是否涉及靈山龍脈，或是一種風水行旅圖。近人考察范寬的足跡，指《谿山行旅》地點為其故里的照金山脈與大香山寺，當時是朝聖之路線。郭熙的《早春圖》出現三遠法，畫面極具龍脈之象。李唐的《萬壑松風》被視為南渡李唐對北國山川與技法的追憶，地區同樣不可考，但在主峰旁邊的遠山上，卻有輿圖式的落款。





馬來西亞藝術家伊斯梅爾（Roslisham Ismail）在「山與海來的異人」中，《時間邏輯》（ChronoLOGICal, 2019）的神話與現實事件交織之圖式。（攝影／高千惠）

民藝地位翻轉。地圖、圖經與方志的結合，不僅使圖誌成為方誌的重要資料，在今日更成為人文地理學的附屬圖式。當代亞洲創作者在述事地域人文變遷景觀時，有復返方志輿圖概念之勢，以此作為具有地方感的邊界敘事方法。2019年，台灣亞洲雙年展「來自山與海來的異人」中，馬來西亞藝術家伊撒梅爾（Roslisham Ismail）的《時間邏輯》

（ChronoLOGICal, 2019），乃用牆面裝置與地圖空間描繪的方式，製作

了神話與現實事件交織的「空間化時間圖」。伊斯梅爾作品包括裝置、影像藝術以及參與式作品，靈感往往來自漫畫與塗鴉等流行文化，並試圖將不同區域文化與架空的歷史產生連結。《時間邏輯》一作，其地理區包括阿拉伯半島到馬來群島，以雙方的大洪水神話為啓端，中間橫跨西元 9 世紀阿拉伯商人從葉門越過印度洋，與馬來群島互動的歷史文化為時間軸，藝術家以時間地圖的概念，拼貼了兩地航海交流的種種信息。此方志輿圖有口述歷史影錄、微型紀念物、歷史事件動畫、文本戲劇等，彼此之間沒有邏輯，但卻貫穿了古老傳說、神話、地方文史等虛擬與現實的訊息。（註 10）



高俊宏參與「野根莖」展，所繪製的地形路線圖。（攝影／高千惠）

當代方志輿圖式的景觀描寫，使藝術家重新組合了丈量地方儒士與繪工團隊，重塑具有風土、風水、風味訊息的地貌傳奇。臺灣藝術家高俊宏以身體穿行山林古徑，進行其訪古的田野行動時，最後展現也使用了方志輿圖法。其 2018 年「野根莖」與 2019 年「合力組裝米克斯」兩展，均透過工坊、踏查、筆記與文本閱讀等方式，建構出一個介於真實與虛構的傳說地理圖。（註 11）該計畫在生產過程中，有了路上觀察、台詞創作、閱讀、錄像拍攝等行動，敘事內容則涵蓋了在地政治案件，並延伸到馬共、胡志明小徑等外地文本探討。《龜轉豹小徑》之集體式參與，亦出現了類山海經的描繪製作，有了圖騰式的再生神話。（註 12）



高俊宏《龜轉豹小徑》中的類山海經圖騰式描繪。（攝影／高千惠）

中土的地圖、航海的地圖、衛星的地圖，分別說明了不同的世界觀。俯瞰式、扁平化的方志輿圖，不僅改變了人與地貌之間的身體感，其訊息感知背後，也出現了地貌詮釋上的分歧。它不貼近土地，卻又如蔓陀羅似地提供了多種連接世界的文本。

此地方誌的畫法，透過地圖和文字結合，發展為符號式的人文圖經風景。當代有關都市圖記的創作，也有如是藍圖敘事的表現法。參與 2020 台北雙年展「你我不在同一星球上」的黃海欣之《小確幸之河》，即出現透視與扁平的樂園之境。各種戲劇性的事件與建物，在有關攻擊、地震、暴動、石化與核能電廠等訊息中共時而現。其畫面如螢幕，標示了社群媒體與全球文化所共構的網絡新地貌。



黃海欣在 2020 年台北雙年展的《小確幸之河》（攝影／高千惠）

在符號、扁平與密碼製造上，台灣藝術家林書楷的《陽台城市文明系列》則築構了一個由點、線、面幾何圖式形成的想像地理圖象學。它包括三種佈署。一是俯視分佈樣態，出現塊狀地緣政治的地貌；二是高遠兼平視分佈樣態，如具遠方或地平線概念；三是如島狀的、封閉式的系列。藝術家合成了信仰、文明、未來、自然、宇宙等相關圖象，製作出想像的世界輿圖。它們既是圖騰化的地圖，也是科幻化的圖象。這些迷宮的資料想像，全指向一個真實的地方：台南。



林書楷具遠方或地平線概念的《陽台城市文明系列—圈地傳說圖誌》，
2014。（藝術家提供）



林書楷具遠方或地平線概念的《陽台城市文明系列—振盪前後》，2015。

（藝術家提供）

方志輿圖的視覺性，俯瞰與無透視的全知式訊息感知，在當代已成為一種具地方感的創作法。至於不需要地圖的部落社會，又以何種方式測量人與空間的距離？排灣族藝術家伊誕·巴瓦瓦隆以聲音為測量，提供了一個疆域設定的概念（註 13）；而阿美族港口部落的拉黑子·達立夫的「五十步的空間」概念（註 14），則將邊界擠壓到一個拾遺的腳步範圍內。地圖的座標與地標的出現，顯然暗藏了人類疆界概念中的種種圈制與擴張的政治性。



台南美術館製作的台南人文藝術景觀地圖（攝影／高千惠）

如脈動之不易被辨識，棲居的漫遊沒有國界，有的只是綿延不絕的微妙邊界與節點傳說。為了前進與保存，有關地圖或方志輿圖的生產，在過去、現在、未來，都成為有待解碼的地方圖象。

註釋

註 1 1935 年 8 月基隆要塞檢閱，由吉田初三郎製繪《觀光的花蓮港》，圖上有其落款「昭和十年初三郎作」。背面為花蓮港廳概要文字說明，

以及太魯閣峽谷、秀姑巒溪、阿美族舞蹈等風景名勝相片，印刷單位為京都之田村市太郎，發行所為臺灣總督府交通局鐵道部。

註 2 《觀光的花蓮港》主要描繪蘇澳至花蓮港之間的鳥瞰地形，以太魯閣一帶山地為主。遠方外海出現了廈門、上海、東京等文字標地。在景點設立上，則包括了臨海景觀公路、清水斷崖段、立霧溪與太魯閣峽谷的名勝，以及花蓮港廳治、街役場、佐久間神社、花蓮港神社等勝地。

註 3 《康熙臺灣輿圖》屬於明清時代以來中國傳統海防圖與行政區域圖的類別。因此，本圖上明顯出現許多條紅線，用為表現陸路營兵與水師的防線。參見[連結](#)。

註 4 名所繪（めいしょえ），為日本浮世繪中的風景畫風格。江戶時政局穩定、社會具有經濟實力，名所繪就在當時旅遊風氣興盛下蓬勃發展。繪畫內容除了時人對名山勝水的憧憬，也作為當時旅遊手冊資料的運用。名所繪中的葛飾北齋的《富嶽三十六景》，與歌川廣重的《東海道五十三次》等，均為代表名作。

註 5 隆慶《潮陽縣誌》中，林大春作為纂修者卻不善繪圖，最後請繪工依據熟悉鄉土地理環境者的口述資料繪製草圖，再作最後核對清繪而成。萬曆《會稽縣誌》，則大多以靠刻工們手中流通的地方輿圖編繪而成。崇禎《吳縣誌》。該志繪圖者以徐霖為主事，其身份為「布衣」，

該圖是實地踏勘後調繪而成，其中部分區域進行了實地測量。相關資料可參見張英聘，〈方志地圖的歷史考察與當代應用〉，《上海地方志》，2020年第3期。

註 6 晉朝裴秀的《禹貢地域圖》18篇，是記載中最早的地圖集。傳裴秀曾把當時舊的天下大圖，縮繪成比例尺為1:1800000的方丈圖，或稱地形方丈圖。《禹貢地域圖》18篇的編繪和完成時間約泰始四年至七年（268-271），完成之後，即「藏於秘府」，不為人所知。隋代建築家宇文愷曾有「裴秀《輿地》以二寸為千里，臣之此圖，用一分為尺」一說。有可能他見過民間流傳的該圖集的殘篇，但今日此圖集已徹底失傳。

註 7 分率指比例尺，準望指標定方向，道里指地於地之間的距離，其他則是高取下、方取斜、迂取直之意，即測量時，由於地形高低和道路曲折的關係，只能求得曲線距離的，需要把它們換算成直線距離再標到圖上。

註 8 隋大業年間，朝廷曾令各地大規模編撰方誌，並將各地地誌和圖志匯集編纂成全國總圖志。傳《海內華夷圖》幅面約10平方丈，比裴秀的《地形方丈圖》大10倍。

註 9 相關資料可參見《中國方志大辭典》，浙江人民出版社，1988

註 10 2019 年國立台灣美術館的亞洲雙年展「來自山與海來的異人」由何子彥和許家維策劃，相關資料參見[台灣美術館官網](#)。

註 11 2020 年台北當代館「合力組裝米克斯」計畫發起人為陳愷璜，協作團隊為林裕軒、陳佳暖、廖思涵。相關資料可參見[台北當代館官網](#)。

註 12 「龜轉豹小徑」命名，取自樹林龜崙嶺的「匪樹林三角埔隱蔽基地叛亂案」，到三峽「大豹社事件」山區，橫跨了兩個殖民政權的事件地。從兩者之間各取一字，創造一條既現實又虛構的路線。相關資料可參見[台北當代館官網](#)。

註 13 伊誕·巴瓦瓦隆的說法，來自筆者「神話與語言」藝術實踐課程的交流（2021/11/10）。

註 14 「五十步的空間」一詞出自於拉黑子·達立夫已故的父親生前語重心長的一句話：「我們只剩下五十步。」

本文感謝國家文化藝術基金會、文心藝術基金會贊助「現象書寫-視覺藝術專案」

現象書寫 - 視覺藝評專案

贊助



文心藝術基金會
Winsing Arts Foundation

TAGS

[ROSLISHAM ISMAIL](#) [八景圖](#) [吉田初三郎](#) [地圖](#) [地景說話](#) [方志](#) [方志輿圖](#) [李俊陽](#) [林書楷](#) [輿圖](#) [高俊宏](#) [黃海欣](#)



高千惠 (Kao Chien-Hui) (73 篇)

藝術教學者、藝術文化書寫者、客座策展人。研究領域為現代藝術史、藝術社會學、文化批評、創作理論與實踐、藝術評論與思潮、東亞現(當)代藝術、水墨發展、視覺文化與物質文化研究。著有：《當代文化藝術澀相》、《百年世界美術圖象》、《當代藝術思路之旅》、《藝種不原始：當代華人藝術跨域閱讀》、《移動的地平線－文藝烏托邦簡史》、《藝術，以 XX 之名》、《發燒的雙年展－政治、美學、機制的代言》、《風火林泉-當代亞洲藝術專題研究》、《第三翅膀：藝術觀念及其不滿》、《詮釋之外－藝評社會與近當代前衛運動》、《不沉默的字－藝評書寫與其生產語境》等書。

【高千惠專欄】地景說話 5：睹—物質與 記憶的超驗連結

Talking Landscape 5: Witness - Transcendental Link Between Materiality and Memory

儘管荷魯斯之眼被視為「全視之眼」，然而，它是化整為零之眼，也是集零為整之眼。為了「這個」地方性或地方感，探索者使用他們的荷魯斯之眼，以可見與不可見、在場與不在場的物件與記憶，形塑出垂直時間與水平空間交會所呈現的地景張力。

高千惠 (KAO CHIEN-HUI)

2022.02.05



古埃及人相信荷魯斯的左眼具有復活死者（過去）的力量，而有關荷魯斯之眼的旅行，是左眼的故事。它看的，是一種主體邊界

的超驗風景。此全視之眼下的「這個」地方感，是「人」對於地方的主觀情感依附。此般飄忽的、不完整的、表裡不一的全視風景，以有腳的靈魂之姿，形塑了在場與不在場的物質、時間、記憶之超驗連結。

1.

當代地景的描述，邁向了一場又一場的穿越劇。

古埃及天空之神荷魯斯的眼睛，成為了過去和現代的水晶體。傳說，荷魯斯的右眼有著遠離痛苦，戰勝邪惡的力量，是完整的太陽；左眼則有分辨善惡、捍衛健康與幸福的作用，是殘缺的月亮。光明意味著靈性與知性，因此凡是通過眼睛而「看」到東西的行為，被賦予了與「靈魂」有關的想像。此想像，即是一種「阿堵之境」。「阿堵」是六朝和唐時的常用語，相當於現代漢語的「這個」。傳東晉時畫家顧愷之畫人不點睛。別人問他何因，他指着眼睛回答：「四體妍媸，本無關於妙處，傳神為照，正在阿堵中。」意即，表象如何無關緊要，唯傳神關鍵就在「這個」裡頭。

傳神之處不可繪不可言。用不可繪不可言的獨具隻眼認識世界，是否是一種合於全景陳述的方法？而傳神阿堵也可能因近視、遠視、散光、飛蚊症、白內障、青光眼等疾，而有其不同的裁割與懸示。地景，正是留

白阿堵與飽滿土地相互凝視下的一種表面張力。在鄰近與距離、觀光與棲居、真實和感知、外部和內部、過去和當代的視野檢測中，一眼望去的土地或風景，成為當代文化地理研究試圖解決的「這個」張力所在。

在裁斷與區分中，地方藝術季成為區域顯學，每一個「這個」地方都試圖以藝術方式與在地文化、日常生活環境進行點睛儀式。藝術家遂將地方感安置在地誌學的搜詢中，在介於地方事物與景象測量的文化和自然關係裡，打開荷魯斯之眼，作了感知與感訊的行動。在「地景即是文本」下，藝術家多提出表裡不一之景（*duplicity of landscape*），作為「這個地方」的點睛起手式。



地景即是文本，2020年基隆潮藝術中的港口實景。（攝影／高千惠）

作為真實而非表面的地景形塑，2020年基隆潮藝術「海的一日」，藝術家們選擇以個人視角述說海港故事。其間，王煜松以「地景裝置」的方式，在漁港集散地旁的空地設置作品《一層層：丘陵，集散地，漁網，

漁貨，鳥，港口》。這些地方環境所提供的物質名稱，雖可以構成一個地方可能拼出的全景圖，藝術家卻非具體地再現漁港現實，而是重構了一個介入真實場域的感知空間。他以裝載漁獲常用的保麗龍盒堆出白色方陣，在保麗龍盒內暗藏流水裝置，邀請觀眾走入作品，用身體感知作品所散發的漁港記憶：水聲、海風、鳥跡、熱氣、鹹水味，以及周遭堆放漁網所散發的腐蝕異味。此作品成為現場增生與濃縮的一部分，現場也成為作品擴延與稀釋的一部分，彼此凝生成一個被捕捉到的地方性。

「一層層」寓示了時間的垂直積累，但景與物的參照與堆疊，也為真實與虛構提供了一個結界。



王煜松《一層層：丘陵，集散地，漁網，漁貨，鳥，港口》。（攝影／高千惠）

從再現的影像建構消失中的實景，「表裡不一」的深層式垂直全景探測，提供了在場與不在場的迴圈對話。2021 年為台南建城 400 年暖身的「赤崁當代記」，乃以日人西川滿的〈赤崁記〉為追蹤行腳的文本，透過老地圖與劇照的時空並置，形塑來自海埔新生地的 400 年府城。策展者選擇以文本與影像的互文方式進行時空對話，用交錯的經緯概念羅織成一片一片的府城拼圖。地質尚年輕，土地已滄桑。府城的地質與島嶼殖民歷史經驗的變遷，成為藝術家上下索引，試圖以穿越的「觀看」打開時間膠囊。此全景概念，亦採用了表裡參照方式，以垂直的時間復返，拉出一個穿刺性的「這個地方」景觀。

2.

以南方影像中的地誌作為地方全景的可能捕捉，策展人王振愷與張岑豪，透過歷史影像與當代生活形塑出具地方感的互文對話，而展覽場所「愛國婦人館」，亦被作為一個地景、寓居與移動的全景容器—「這個」之所在。



「赤

炭當代記」以古地圖文本與當代影像作互文式的交叉對話。（攝影／高千惠）

在文本上，陳飛豪以西川滿所拍攝紀錄片作為引子，以文學的〈人間之星〉回望日治時期的臺南文史議題。滄海桑田的變遷，往往是藝術家們觀看人文地理之重要視線。對內陸海洋與出海口之消逝，地理學上將這一現象稱之為「陸浮」。張根耀的《內海—陸浮、鯨、海屏風》，即以當代城市的地表紋理，重構已消逝的五條港與台江內海。劉紀彤的《沿河》則進入地下水道，探尋看不見卻又未全然消失的伏流水文。陳君典的《紀念中國城》影像紀錄，為河樂廣場前身「中國城」拆除前的容貌，留下物質與人文的變奏形影。如果這些訊息可以用一種「元全視」的概念來呈現，盧均展「逸出的序列」系列下的《中興 664》

(2019)，乃以鴿眼俯視，在數位媒介下，進行了人文地理的再操作，製作了一種既真實又異類的府城圖景。

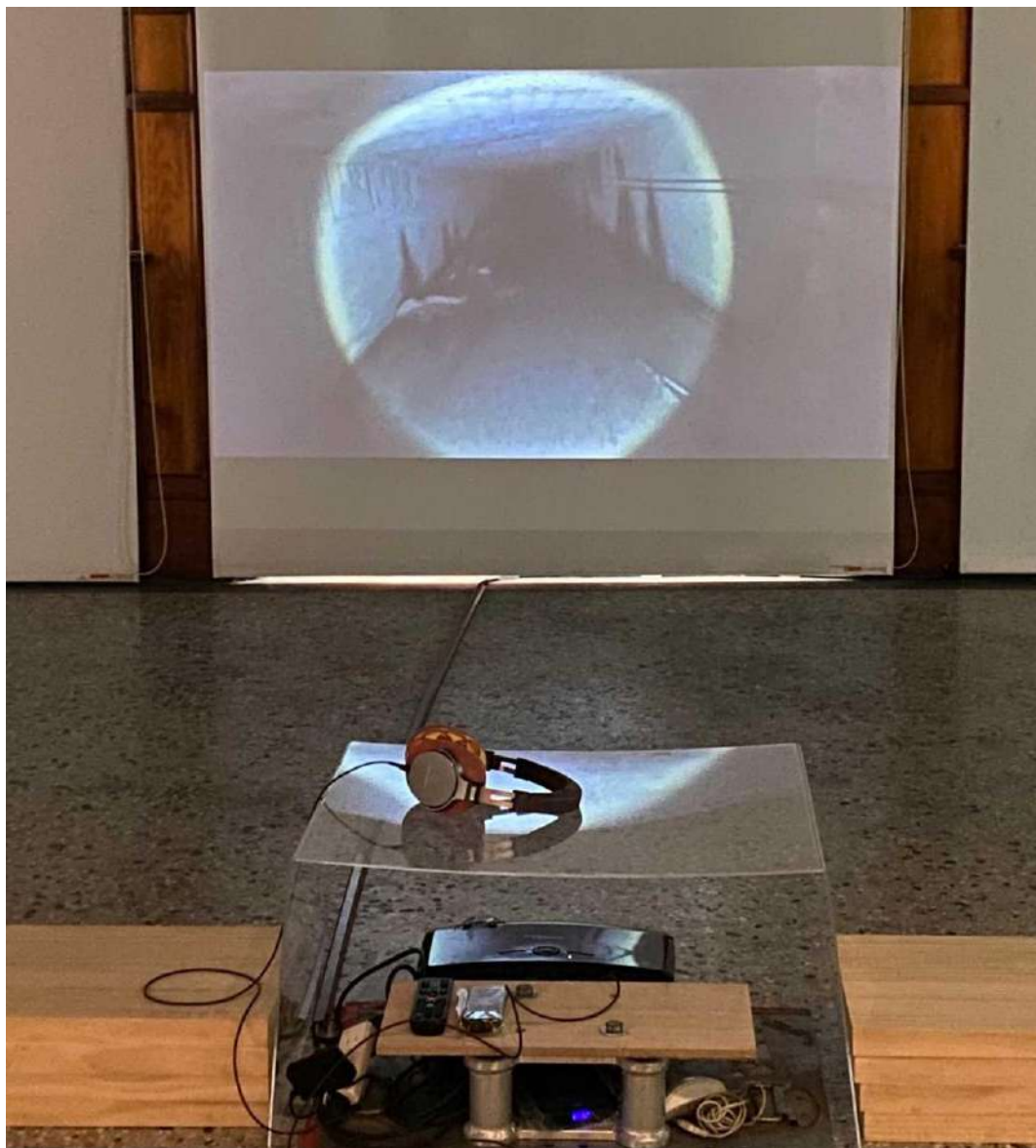


張根耀《內海—陸浮、鯨、海屏風》，2020。（攝影／高千惠）

面對人文地理必要的製圖、地圖生產、模型生產等關係鏈及過程，盧均展藉由鴿行之眼、攝影鏡頭、數位介質、程式語言、製圖方法，形構了一個有關跨媒介、跨領域的訊息傳遞與其世界。畫面中的府城幾何平面與景深異動，使原來指向真實概念的城市建物不再明確、穩定。在非人之眼的操作下，此景以一種跳躍的、具速度的穿行，重組了感知、檔案和符號所拼塑的「這個地方」。除了原始地圖符碼的轉譯與新抽象意

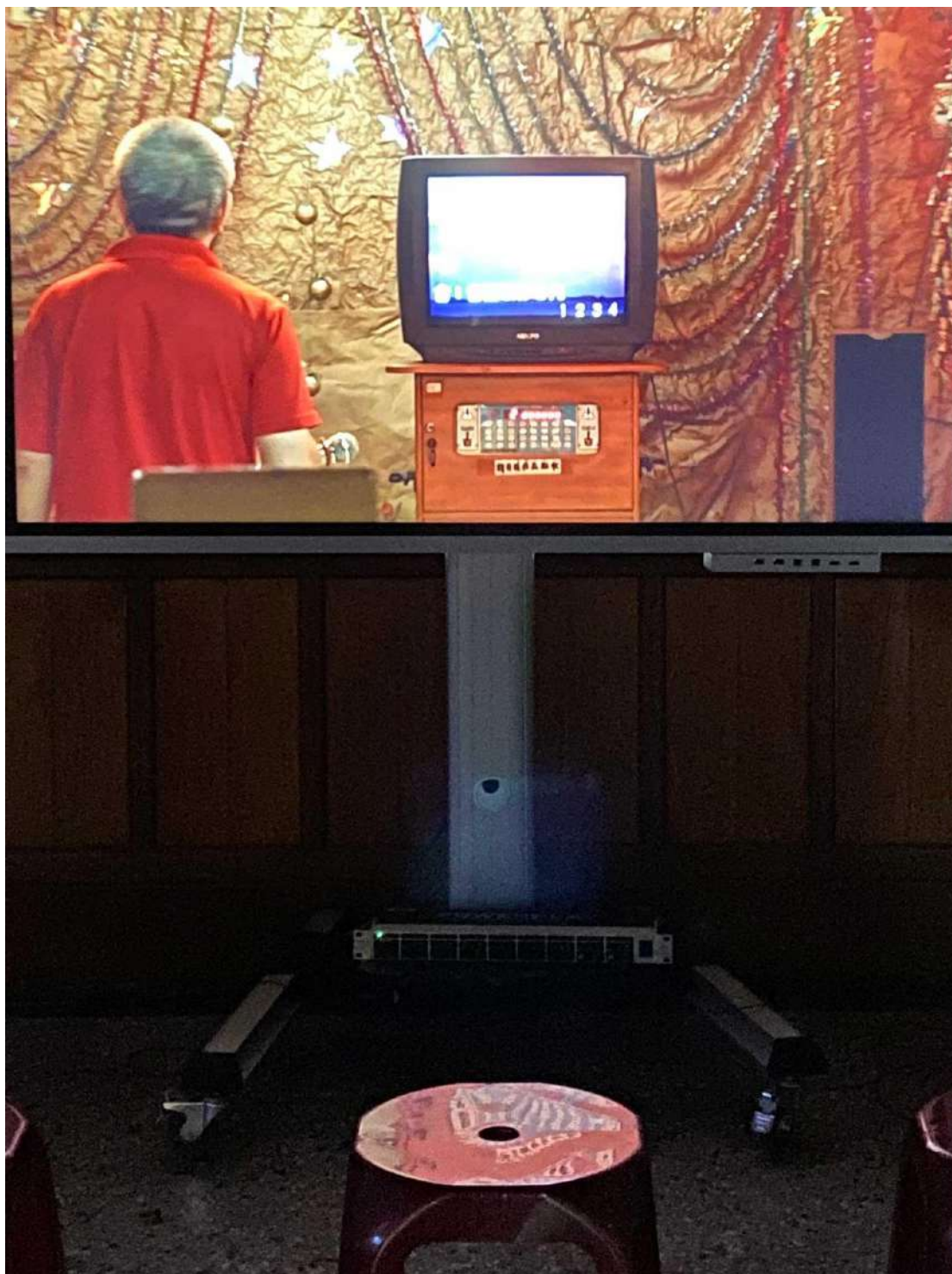
義，此圖景也演繹了地方生態與人為介入所看不見的衍變發展。（註

1)

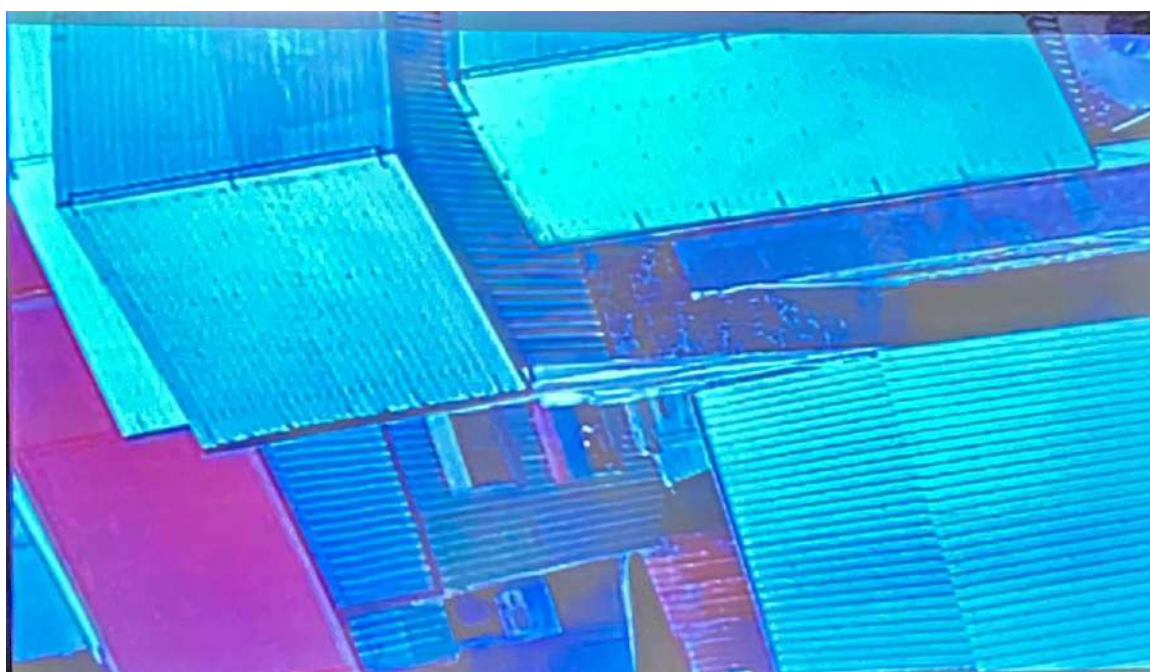
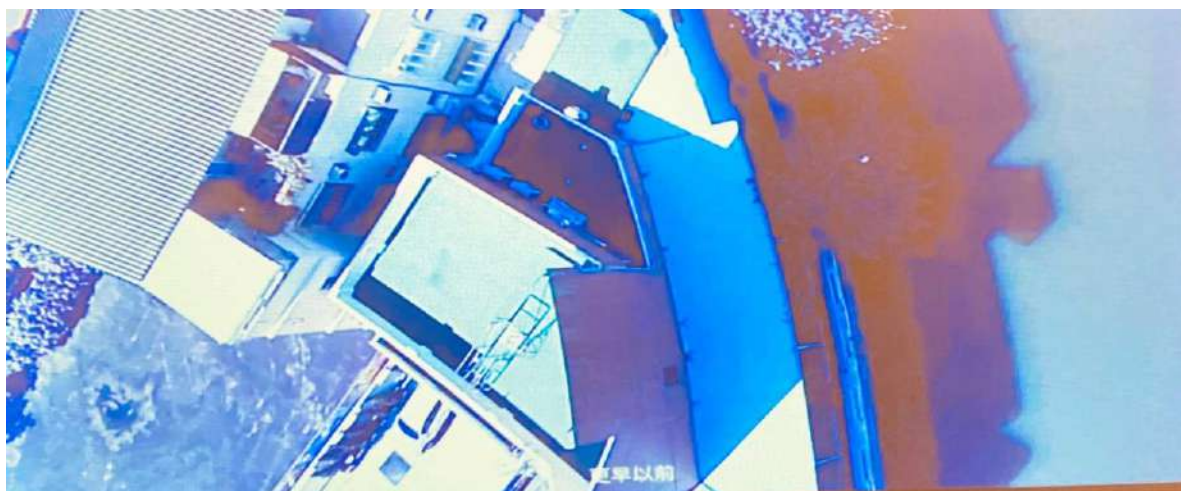


劉紀

彤《沿河》，2021。（攝影／高千惠）



陳君典《紀念中國城》，2016。（攝影／高千惠）



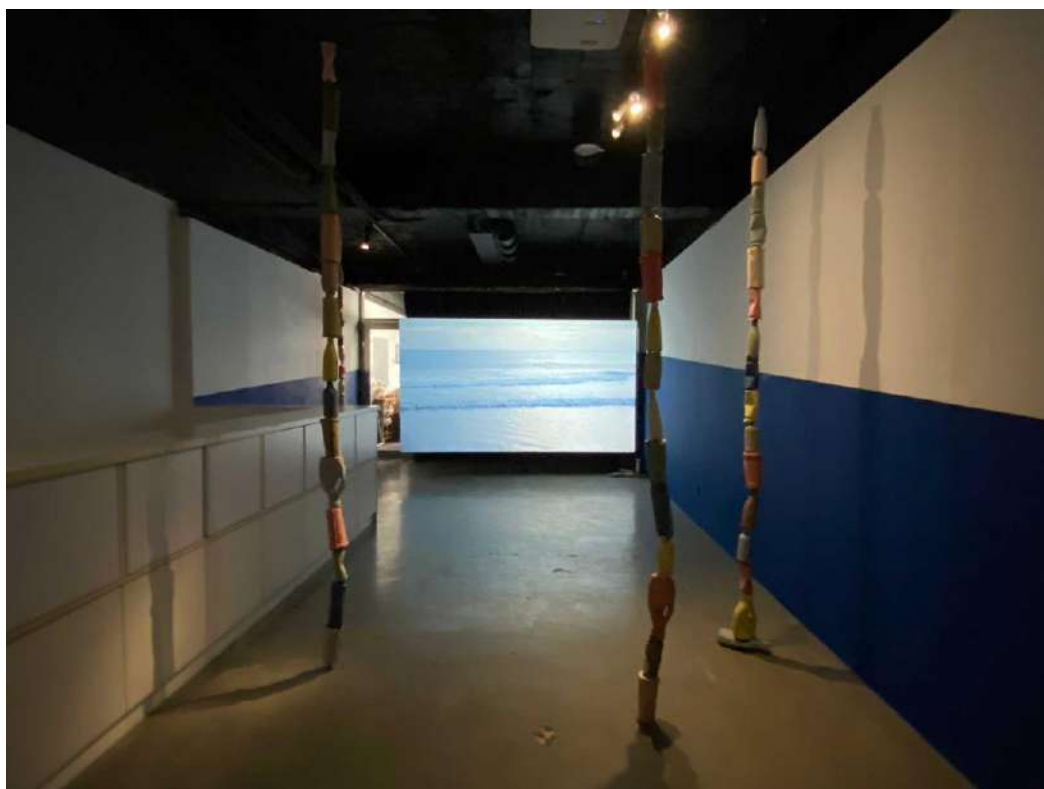
盧均展《中興 664》，2019。（攝影／高千惠）

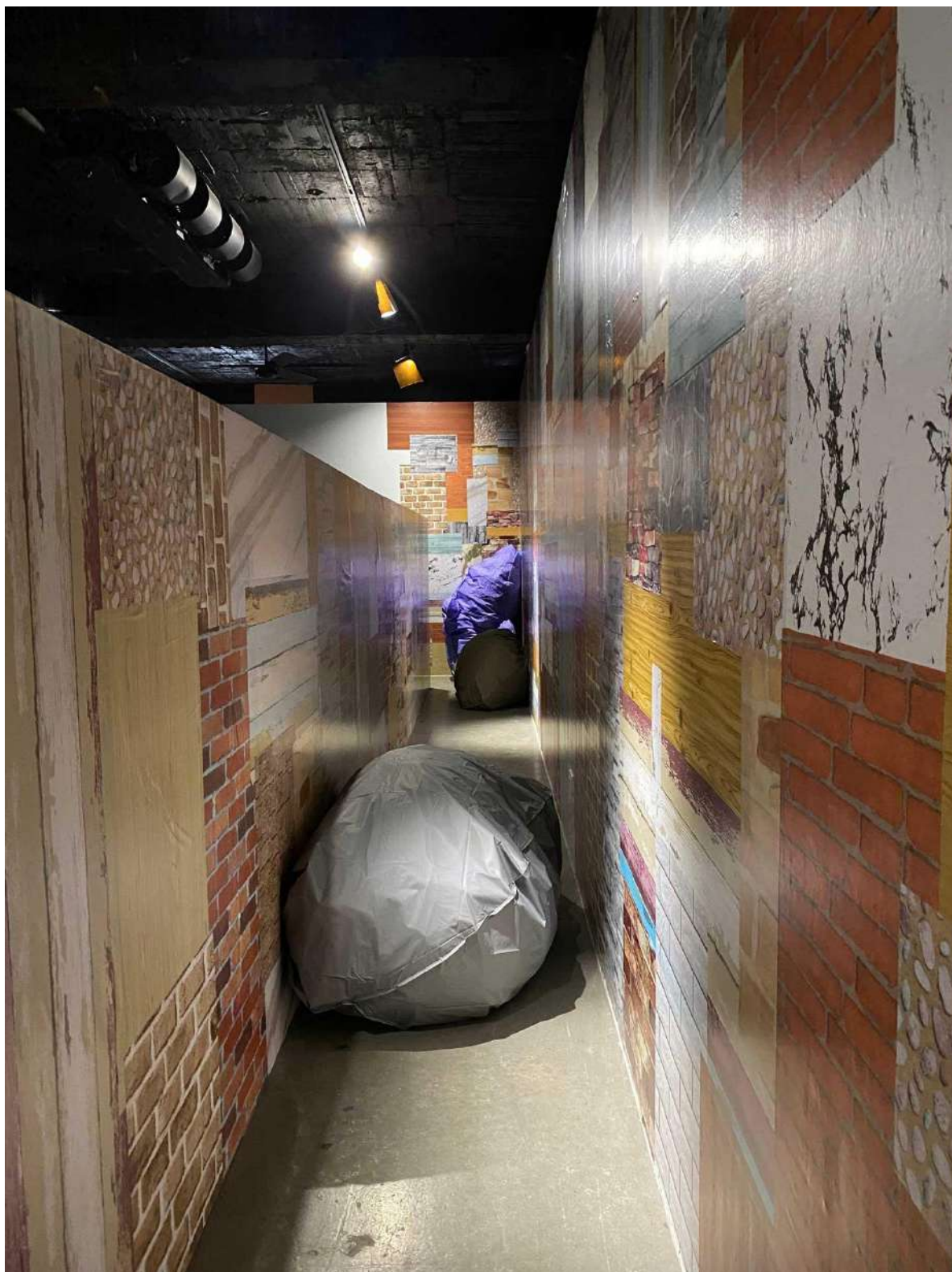
台南的傳神時間多藏在巷弄裡。曾提出「隱喻之物與地方身體—南方三港創作計畫」創作者紀凱淵，乃以自製物件為媒介，試圖探索環境場域裡的特殊性格，以便在城市中誘發出一種「空間-事件」。（註 2）從微物的操作擴張出發，藝術家提出一種介入地方的姿態，並進行了身體與空間、個體與地域的超驗連結。《八角圓》（2014）一作，以曾經是河

道的台南五條港為「這個」目標，選擇具凝聚力的寺廟為天眼，以風神廟、南沙宮、金華府、藥王廟所聯防的南勢港與南河港為「四眼聯盟」之結界，形成一種「聯境系統」。身體成為荷魯斯之眼的感應器。隨「八角呼拉圈」的移動演出，由身體與空間聯結的圈起之域，也成為「這個」指涉之地的運轉隱喻。

當感覺和思維可以變成一種風景，人的當下存在感才能油然而生、而寄生，而產生。搬到新興里的陳怡如，在介入、適應的狀態中，其個展「新興誌」（2021）不全然在於敘事，而是以局內人之眼，回應英果德（Jim Ingold）的地誌美學，實踐了寓居（dwelling）、製作（making）、感知（perception）的現象學體現。新興里曾經是海洋，現在卻是生活物資堆積的窄曲巷弄。以身度景，在寓居感知穿行中，藝術家回到生活沉積感的捕捉，用日常與非日常的交替眼睛，尋找與觀看又熟悉又陌生的棲地景物。透過垂直、水平、上仰、下俯的「阿堵」構成，藝術家以牆面、泥磚、飲料瓦罐，建構了一個擁有巷弄、磚石、蚵

寮、撿拾物與望海的意象空間。





陳怡如《新興誌》，2021。（攝影／高千惠）

如探索耳道，這些地誌的探索者總從一條擁有明與暗的路徑開始。「這個」，總是存在於充滿空氣的狹長空間，中耳的空氣並不與外界接觸，而是藉由耳咽管連接鼻咽部平衡內外壓差，有了流體運動。探索者總是往黑暗的一端潛行，將一點一點的小礦物拖出來，放在明亮的地方觀看、展示。他們以「這個」儀式，完成了另類的地誌。

3.

唯心論地景強調了身體、意識和感知意義，唯物論地景則強調了勞動、生產和空間意義。物質與記憶，遂成為兩者共有的介面。從耳道挖出來的物質風物，在挖掘者的主體邊界規劃下，藝術化也唯心化了地景遺物。此遺物的現實性將逐漸消失，最終，融入文化生產的隱喻風景中。

對美國地景學家桑爾（Carl Ortwin Sauer）來說，地景並不只是眼前所見的自然景觀。他認為地景的特性取決於眼前顯眼的形式。換言之，地景具有普遍的含意。書寫《地景與英國性》（Landscape and Englishness）的麥特里斯（David Marless），則將政治權力、主體性、文化治理等概念融為一個鏡照世界，提出文本、視覺、身體等材料上，也具備了文化和歷史的功能。（註3）這些取擷的材料能塑造主體，主體也可能經由特定地景而塑造出地方性與地方感。

台南藝術家丁昶文多從某一物體、景觀、事件入手，透過個人敘事的介入與主客體的代換，讓離散或被遺忘的物象還魂，成為一個觀看場域中的供奉物件。其 2020 年的雙頻道錄像、現成物、鮮花、陶器、數位影像輸出的《魂歸故里》（2020），即選擇以台南一位已逝的地方名人為文本，探討歷史、人事、空間之間的疊影。（註 4）藉一位青年回訪故居的視線，藝術家影錄了一段穿行於一座隱身於荒煙蔓草中，已傾頹的折衷主義式樣建築。作品除了回溯出人物與空間的興衰影像，並出現三個互相滲透、互相重疊的空間化時間。（註 5）第一空間化的時間場域，來自地方誌，即地方輪替的政治治理過程。第二空間化的時間場域，來自地緣人物的政治身份，即具有官民中間協調角色的議員角色。第三空間化的時間場域，來自在地緣建物的形制，即 1937 年與 1980 年兩座具在地、移民與殖民風格的代表建物。



丁昶文《魂歸故里》，2020。（攝影／高千惠）

這三個重疊場域，意味著一個地域政治生態的時空縮影。藝術家以加疊的物象，形構出一個集體記憶中，那個歷史學家托馬斯·霍布斯所述的一持續而未能散去的「利維坦」生態鏈。（註6）此地方政治生態鏈同樣不能全景展示，只能透過再現、再製與轉譯的影像與物件，展現一個疏離的，卻又不斷浮現的治理場域。這些影像、仿作陶蓋、地方色彩的藻井花磚，成為拆解的載體與獨立的客體，也消弭了主體與他者的對立性。最終，只能在心領意會中完成「這個」地方性。

儘管荷魯斯之眼（Eye of Horus）被視為「全視之眼」，然而，它是化整為零之眼，也是集零為整之眼。（註7）為了「這個」地方性或地方

感，探索者使用他們的荷魯斯之眼，以可見與不可見、在場與不在場的物件與記憶，形塑出垂直時間與水平空間交會所呈現的地景張力。也因此，「地方感」有真實有傳說，有感知有虛構。「這個」（阿堵）不能全景陳述，只能在充滿與留白中，作為傳神的邊界穿越。

註釋

註 1 藉盧均展作品所提供的「Google map」式圖景，策展團隊也從南方影展多年累積的「市民影像競賽」作品中選出十二部素人作品，與十八部南方影展中所對應的城市地景影像，作為地圖與地誌的交互參照。

註 2 紀凱淵曾拍了三支關於三個城市的影片，分別為高雄《三角桌》、台南《八角圓》與台北《莫名×綻放》。

註 3 參見 John Whlie, *Landscape*，中譯本《地景》第四章〈地景文化〉，群學出版，2021。

註 4 此三空間：一是台南學甲的陳華宗招待所之歷史與形制，二是陳華宗的政治參與歷史與地方怪異事件，三是陳華宗穿行過的議會身份與議會形制。

註 5 此事件緣於地方名人陳華宗身故後，遺留一座曾用來招待社會名流招待所，年久失修閒置，地方人士爭取修復，擬以老屋再生理念打造地方觀光與青年創業中心。

註 6 1980 年新落成的台南議會大樓，外觀為八卦形屋頂，檐角屋脊設有中國古建築的仙人騎獸雕像，本身具折衷與混搭的威權形制。這一類仿製北方宮殿式樣的建築元素，曾大量出現在 70 年代的官方建築設計中。當縣議會遷入大樓後，具有鎮煞功能的八卦，象徵帝王的金黃色琉璃瓦，卻未能帶來更好的風水氣場，導致議會拆下屋頂的寶蓋。理性的民主殿堂被賦予怪力亂神的地方民間傳說，求神問卦的廟宇成為民主政治殿堂的背後影武者，在相互映照下，形塑了一個具有地方性的政治生態。

註 7 古埃及人曾用荷魯斯之眼來計數。荷魯斯之眼可拆解為 6 個部份，每個部份各代表著一個分數，構成一個等比級數，相加起來便是一個理制的荷魯斯之眼，代表著完整的 1。

本文感謝國家文化藝術基金會、文心藝術基金會贊助「現象書寫-視覺藝評專案」

現象書寫 - 視覺藝評專案

贊助



國|藝|會



文心藝術基金會
Winning Arts Foundation

TAGS

[丁昶文](#) [劉紀彤](#) [地方藝術季](#) [地景說話](#) [基隆潮](#) [張根耀](#) [王煜松](#) [盧均展](#) [紀凱淵](#) [赤崁當代記](#) [陳君典](#) [陳怡如](#) [陳飛豪](#)



高千惠 (Kao Chien-Hui) (73 篇)

藝術教學者、藝術文化書寫者、客座策展人。研究領域為現代藝術史、藝術社會學、文化批評、創作理論與實踐、藝術評論與思潮、東亞現(當)代藝術、水墨發展、視覺文化與物質文化研究。著有：《當代文化藝術澀相》、《百年世界美術圖象》、《當代藝術思路之旅》、《藝種不原始：當代華人藝術跨域閱讀》、《移動的地平線—文藝烏托邦簡史》、《藝術，以 XX 之名》、《發燒的雙年展—政治、美學、機制的代言》、《風火林泉-當代亞洲藝術專題研究》、《第三翅

膀：藝術觀念及其不滿》、《詮釋之外－藝評社會與近當代前衛運動》、《不沉默的字－藝評書寫與其生產語境》等書。

【高千惠專欄】地景說話 6：蠕—掠食者 胃裡的景窗

Talking Landscape 6: Squirm – A Window in the Predator's Stomach

以「在地方物」作為藝術視覺建構材料，以及作為「在地性」的人文地理再現之途徑，在當代已被視為形塑地方景觀的一種方法。針對物產作為一種地景，相關策展理念到評論闡釋，多針對植物與其開發產業對於民眾日常經驗之相連，以此建構出與邊境有關的「方物風景」。

高千惠 (KAO CHIEN-HUI)

2022.03.05



《在掠食者的胃裡》是一件透過生物多樣性私有化的經濟、政治和社會等面向研究而作的一個互動裝置作品。以「在地方物」作為藝術視覺建構材料，以及作為「在地性」的人文地理再現之途徑，在當代已被視為形塑地方景觀的一種方法。針對物產作為一種地景，相關策展理念到評論闡釋，多針對植物與其開發產業對於民眾日常經驗之相連，以此建構出與邊境有關的「方物風景」。此唯物主義下的地景形塑，不僅承載了可見的地方感，也承載了不可見的全球經濟脈絡之運作。

1.

《淮南子·本經》有「蠅飛蠕動，莫不仰德而生。」《史記·卷 110·匈奴傳》有「蠕動之類，莫不就安利而辟危殆。」仰德、安利、避危殆之蠕動，是一種與系統運作有關的生存之道。身體內看不見的蠕動，則多指消化系統中的管狀器官。藉縱肌及環肌纖維的協調，此蠕動使進出的內容物能夠產生向前或往後的推進，達到一種消融或排除的選擇。

地景的蠕動，來自土地的認同與支配權的覺醒。當代論者溫迪·達比

（Wendy Joy Darby）的《風景與認同：英國民族與階級地理》一書，涉及 1750 年至今，風景在歷史階級關係和民族認同形成過程中所發揮的作用。（註 1）作者以文化表達、政治內容和民族誌三個區塊，論及風景

區的立法史，風景進入權與政治進入權的衝突或互動，交通運輸體系與景區環境保護的關係，圍繞景區開發和土地使用展開的博弈，隱匿在風景里的權力關係等議題。作者認為早期的英國文化精英，曾利用描述性文本和圈地來佔有風景，而在 20 世紀，那些曾經被趕出風景區外的人，則又通過「自由漫遊運動」來收復失去的風景。



以物產經濟與全球化遷徙作為地景形塑的唯物史觀展。（攝影／高千惠）

地方風物與民生文化有關。地方物產之進出蠕動，不僅在仰德和安利，也在於民享和國安。在牛豬成為地方捍衛的邊界地景之前，2012 年於金門高粱穀倉，劉和讓以當地的國小孩童為對象，進行以高粱酒粕混合澱粉，製作國造 57 步槍的等比樣貌。《步兵連》作品從槍枝的製造起源，

回溯經濟方式所帶來的「歷史景觀」，以及在地產業所衍生的政治、經濟、文化關係。當代，許多地域藝術家多以地方產物作為在地作物與全球消費的互相凝視景窗，此類型作品的美學又如何被成立？

針對地方經濟風物的本體觀看，歷史唯物主義（Historical Materialism）有一個有名的「櫻桃樹」之闡釋。馬克思（Karl Marx）和恩格斯（Friedrich Engels）認為「櫻桃樹」對「直觀唯物主義」的費爾巴哈（Ludwig Andreas von Feuerbach）而言，是「感性確定性」之物。費爾巴哈的眼裡，只是直觀地看到一棵櫻桃樹的存在，它是櫻桃樹而非其他的樹。馬克思和恩格斯指出，費爾巴哈僅直觀到了這棵櫻桃樹的存在，沒有說明它為什麼會存在在這裡。從經濟交流活動的歷史來看，櫻桃樹因為 17 世紀以來的美洲新大陸開通，才從南美洲移植到歐洲。馬克思和恩格斯在這棵樹上看到的是大航海時期的商務經濟歷史，一個人類實踐活動的證物。



以物產經濟與全球化遷徙作為地景形塑的唯物史觀展。（攝影／高千惠）

馬克思和恩格斯對感性世界的另一深刻理解，在於他們試圖尋找事物之所以成為當下這種狀態的「根據」，而此「根據」是直觀唯物主義所避免的。同樣一棵樹，長在植物園和長在原始之地是不一樣的。長在原始之地的那棵樹不能為「感性確定性」所感知，因而對直觀者來說，成為不存在的自然界。一棵樹要被費爾巴哈的「感性確定性」所感知，就必須透過人類實踐行動，介入其原生的自然界，使這棵樹為費爾巴哈式的「直觀唯物主義」所感知。馬克思和恩格斯將整個「感性世界」的根據放在人類的實踐行動上。其辯證方向是，因為透過此棵樹而看到人類社會的實踐行動，進而再透過一切現存的感性事物，可以看到全人類的實踐行動。這套地方性與全球化的邏輯關係，開啟了歷史唯物主義的巨大場域。

現實世界作為感性世界，包含着能量與意志。感性力量的關係被視為一種權力關係，感性力量之間的對抗，即是權力關係的對抗性。此「感性世界」因觀看主體的立場不同，有了不同的「感性確定性」。相對於「櫻桃樹」，台灣也有一個「椰子樹」的觀看美學可為例。日本治理時期，為了將臺灣塑造成符合其對於南國、熱帶化的景象想像，大量引進栽植了椰子樹。（註 2）取代在地的相思樹、榕樹、香蕉林、竹子、可可椰子等植物，在日人田代安定（Antei Tashiro）等植物學研究者引入熱帶植物科學後，外來品種的椰子樹取得了臺灣街景的主宰地位。



李

俊賢，《南島植物一參》。（攝影／高千惠）

此國境之南的椰子樹風光，是一種人工製造出的印象景觀。在行道樹理論之下，椰子樹使臺灣景觀「熱帶化」，也使臺灣景觀邁向「現代化」。（註3）它符合臺灣作為熱帶南國的想像，也符合一個現代化城市所該具有的整齊秩序。在殖民與被殖民的視線下，此「椰子樹」如同

彼「櫻桃樹」，因遷徙用途而成為人文地理的感性之物。它們被歌詠、被想像，在唯心的觀看與唯物的觀察之間，成為藝術創作的題材。

2.

儘管唯物史觀下的地景藝術再創作，提出了地方物質的文化與美學關係之探討，然而，反全球化與屬於地方主義的創作者，卻因不同的角度與方法，使地方風物有了直觀表述的差異性。

在區域主義覺醒下，區域景色多建立在與地方緯度有關的風物景觀上。這些景觀成為一種具區域符號的靜物式風景，以費爾巴哈式的「感性確定性」被閱讀。墨西哥藝術家芙烈達·卡蘿（Frida Kahlo）的魔幻拉美景觀，因織品與物產的色澤，以及素人般的表現手法，被視為具有地域自然與文化的創作類型。這些具地方感的產物景觀，成為一種具區域符號的「靜物風景」，屬於「感性確定性」的審美領域。此種「地方感」的建立，因符號化與情調化的表現，曾是「本土性」的一種直觀認證法則，但至 20 世紀後期則被唯物史觀的實踐行動所轉移。

唯物史觀下的現代性與全球化趨向打破了地方景觀的獨特性。主張「去物質化藝術」的美國藝術論者露西·利帕德（Lucy R. Lippard，1937-），曾在《地域的誘惑》（The Lure of the Local）一書中，解釋特定據點所製作的當代藝術，多試圖在對抗公共空間的日益同質化現象。

針對全球化引發的同質化景觀，資本社會的創作者會將熟悉的東西植入不同環境，讓在地居民在自己熟悉的環境中，瞥現一些似乎是異國情調的日常事物。



美

國藝術家懷特（Pae White）在德國敏斯特的作品。（攝影／高千惠）

2007年德國敏斯特10年雕塑展，美國藝術家懷特（Pae White）將她家鄉加州的風土味帶到敏斯特。她還鑄造了三個帶有擁抱印記的鈴鐺，安裝在植物園中。此外，也在街頭一家糕餅店（Café Kleimann）的前窗，展示了由杏仁糖製成的炸玉米餅和微型炸玉米餅卡車，將之放置在標記加州的紙盤上。此創作參考了加州多元速食文化，藝術家將其錯置在傳

統的西伐利亞（Westphalia）糕餅店中，作為一種食文化入侵的樣態景觀。敏斯特並不以杏仁糖或鐘琴而聞名，但對藝術家而言，這兩個非在地的事物，卻成為她介入這座城市的添加異物。

要使不可見的政治和經濟變成可見的視覺物，其方法與條件又是如何？

柏林藝術家西克曼（Andreas Siekmann）的作品，多涉及公共城市空間的經濟化和私有化過程，並對全球化及社會結構中的資本主義、新自由主義提出質疑。2007年，透過長期調查，以圖表、繪圖、雕塑和裝置等方式，他在敏斯特發表了《涓涓細流》。在一個巴洛克建物的前庭牆上，他用視覺說故事，以符號示意繁複的系統程序，呈現出一列全球化的物流圖式。此種圖像符號示意法「ISOTYPE」（International System of Typographic Picture Education），來自奧圖·紐拉斯（Otto Neurath）1930年代的圖像式教學法，（註4）它旨在透過系統圖像來取代文字，形成一種世界共通的語言，其本質類似於現在流行於網路的MSN表情符號。



柏林藝術家西克曼（Andreas Siekmann）的物流圖《涓涓細流》。（攝影／高千惠）

西克曼的圖表、地圖或曲線圖提供了製作程序和資本轉移之複雜程序，同時也在統計數據下出現比較性的訊息。透過此方式，觀者可以在特定和普遍之間、具體和抽象的事物之間，以及純粹圖解和它所勾劃或主宰的現狀及生活之間，進行來回切換。以視覺語言涵蓋歷史參照的方或，此圖示也形成了一種「事件化城市」的景觀。其 2014 年《在掠食者的胃裡》，也是透過生物多樣性私有化的經濟、政治和社會等面向研究，作了一個互動裝置。這些因反全球化而製造的圖象景觀，與地方主義者的再景觀生產很不同。

3.

跨世紀的後殖民意識與全球化經濟議題興起，視覺文化領域重新閱讀地域植物或農作物的地景故事觀。此際，產物作為地方景觀、全球經濟參與角色，也成為當代消費生活的一個隱喻。以「在地產物」作為風景藝術的視覺建構材料，以及「在地性」的人文地理再現之途徑，在當代更被視為亞洲在地文化風景形成一種方法論。

此類型藝術家以「地方物產」、「經濟通路」為內容物，提供了地方居民與產業的記憶，經濟資源的剝削，勞資之間的階級異化等訊息。物產作為一種地景，從策展理念到評論闡釋，植物與其開發產業對於民眾日常經驗相連，許多當代地域展覽遂以它們輻射出的政治、歷史、經濟脈絡，作為一種「地方再風景」的建構途徑。



臺南

市美術館「島嶼生活與地景：檳榔、香蕉、甘蔗、椰子樹」主視覺。

（攝影／高千惠）

在台灣，2020 年的「情書·手繭·後戰爭—時間與空間、個人與大時代之間的糾葛」展（註 5）、「島嶼生活與地景：檳榔、香蕉、甘蔗、椰子樹」展（註 6），許多參與作品因涉及物種、貿易、殖民、地方景觀異動，被納入以視覺語彙重構人文地理學的一員。2021 年台中美術館的「逐鹿之海—物流、人流、海流」展，亦涉及了台灣在海洋版圖中的生存敘事。透過經濟作物的顯影，這些唯物史觀之展探索臺灣自海權時代以來，在東亞與世界經濟鎖鏈中的位置，以及重思考全球化運作中，有關物資與移民流動的現象。



鈴木貴彦，《66

檳榔攤》。（攝影／高千惠）

「島嶼生活與地景：檳榔、香蕉、甘蔗、椰子樹」選擇以民眾所熟悉的植物或果物為主題，嘗試尋找臺灣現當代藝術與臺灣生活經驗的聯繫。

(註 7) 作品中，旅臺藝術家鈴木貴彥 (Takahiko Suzuki) 2019 年的《66 檳榔攤》與《楊梅檳榔攤》，以複合媒材、C-Print AP 再現的模式，輸出檳榔攤四個面的照片，再製作彷彿縮小版的模型。作為一個觀察者，他也標示出檳榔攤的實際座標，試圖以此地方景觀和經濟型態，呼應全球主義的觀點。曹淳的《麻豆蔗酒》以元末航海商人汪大淵 (1311-1350) 《島夷誌略》所載的「煮海水為鹽、釀蔗漿為酒」為文本，遠溯甘蔗在成為規模化的經濟作物生產之前，另一種本土歷史功能。陳穎亭的《鐵鏽物件—糖廠》，以甘蔗渣製成的人工紙，翻製糖業機具零件，製作出具手感與工業感的物件。羅懿君自 2013 年已有香蕉、菸草、蔗糖等創作系列，顯露她對產物跨國遷徙的探討興趣。



陳穎

亭，《鐵鏽物件—糖廠》，2019。(攝影／高千惠)

此類田野介入的途徑，將地方的殖民經驗推向了現代化的里程。當材質的地方性被置於後殖民論述與新資本主義論述時，此「地方物產」被轉為一種政治語境的中介物，或是某種他者處境的托體對象。以此角度觀看，在「物質作為文化替身」的方法論上，此類創作乃凝聚了三個蠕動之徑。一是由地方產物田調出發的文史挖掘類型，二是邁向物質本身的能量意義的過渡思考，三是進入當代生活觀照的個人與社會觀照。這套地方性與全球化的邏輯關係，開啟了歷史唯物主義的觀看場域，也在具有殖民經驗之地，成為一種兼具「感性確定性」的藝術實踐方法。在此創作類型中，「地方物產」不再是亞熱帶的本土景觀元素，景觀形成的背後故事才是被關注的對象。



許淑真、盧建銘，《逆境中的植物》，2008。（攝影／高千惠）

註1 參見 Wendy Joy Darby, *Landscape and Identity: Geographies of Nation and Class in England (Materializing Culture) 1st Edition*, Bloomsbury Academic, 2000.

註 2 參見周湘雲，《日治時期臺灣熱帶景象之形塑：以椰子樹為中心的研究》，國史館，2012。

註 3 田代安定著有《臺灣街庄植樹鑑》（1900）、《臺灣行道樹及市村植樹要鑑》（1920）等，顯示田代對於以椰子樹作為臺灣行道樹的執行，有其詳盡規劃。

註 4 奧圖·紐拉特（Otto Neurath, 1882-1945），奧地利的科學家、社會學家及經濟學學者，因納粹而被迫逃離到英國。

註 5 此展為一個從台灣和印尼群島間的數次旅行而展開的計畫，在於呈現兩地從過往至今在歷史上持續有不同的交集。相關資料可參見《陳湘汶、賴英泰，情書·手繭·後戰爭》，2020。

註 6 「島嶼生活與地景：檳榔、香蕉、甘蔗、椰子樹」為莊東橋與高森信男策劃，2020年2月至6月於台南美術館展出，相關資料可參見其[官網](#)。

註 7 策展理念指出，選擇此4物，在於它們是地域南北常見的景觀。檳榔是臺灣南島文明中，漢人移民社會的作物，於現代化過程中成為一種階級性的食用物。蔗糖及香蕉因日殖時期的經濟栽培，塑造了臺灣的

產業地景。椰子樹出於殖民者追求的異國風情觀賞目的，至今仍是臺灣都市的地景。

本文感謝國家文化藝術基金會、文心藝術基金會贊助「現象書寫-視覺藝評專案」

現象書寫 - 視覺藝評專案

贊助



國|藝|會



文心藝術基金會
Winsing Arts Foundation

TAGS

[66 檳榔攤](#) [ANDREAS SIEKMANN](#) [PAE WHITE](#) [個人與大時代之間的糾葛](#) [劉和讓](#) [南島植物一參](#) [地景說話](#) [島嶼生活與地景：檳榔](#) [島嶼生活與地景：檳榔、香蕉、甘蔗、椰子樹](#) [情書·手繭·後戰爭—時間與空間](#) [懷特](#) [李俊賢](#) [步兵連](#) [歷史唯物主義](#) [涓涓細流](#) [盧建銘](#) [直觀唯物主義](#) [藝術評論](#) [西克曼](#) [許淑真](#) [逆境中的植物](#) [逐鹿之海—物流](#) [鈴木貴彥](#) [鐵鏽物件—糖廠](#) [陳穎亭](#) [高千惠專欄](#)



高千惠 (Kao Chien-Hui) (73 篇)

藝術教學者、藝術文化書寫者、客座策展人。研究領域為現代藝術史、藝術社會學、文化批評、創作理論與實踐、藝術評論與思潮、東亞現(當)代藝術、水墨發

展、視覺文化與物質文化研究。著有：《當代文化藝術澀相》、《百年世界美術圖象》、《當代藝術思路之旅》、《藝種不原始：當代華人藝術跨域閱讀》、《移動的地平線—文藝烏托邦簡史》、《藝術，以 XX 之名》、《發燒的雙年展—政治、美學、機制的代言》、《風火林泉-當代亞洲藝術專題研究》、《第三翅膀：藝術觀念及其不滿》、《詮釋之外—藝評社會與近當代前衛運動》、《不沉默的字—藝評書寫與其生產語境》等書。

典藏 ARTOUCH 專欄 · 高千惠專欄

【高千惠專欄】地景說話 7：嗅—市井之味的瀰散

Talking Landscape 7: Sniff - Sprawling Scents of Cities and Markets

用視覺與記憶去捕捉與食文化有關的「地方味」，嗅覺的主體性與社會的新想像重新被架構。從充滿嗅覺、味覺、視覺、觸覺的市場出發，階級性的品味被發現、被消費、被開發，逐步完成了品味的階梯分佈。人們開始用視覺與記憶捕捉與食文化有關的「地方味」。地方味正從經驗中出逃，開始化身為各種隱喻。在人流消失的菜市場創作，已是人與場域的一則相互異化故事。

高千惠 (KAO CHIEN-HUI)

2022.04.05



嗅，是味覺的先發器。嗅覺與味覺為人體的基本感覺，當鼻子聞不到味道，味覺也會跟著失能。在口罩年代，嗅覺的功能重新面臨挑戰。人們以自己口罩內的呼吸與口腔氣味為沉浸的主體，大量地用視覺與記憶去捕捉與食文化有關的「地方味」。在此過程中，嗅覺的主體性與社會的新想像重新被架構。在環境景觀上，這不僅是濕市（wet market）與超市（super market）的生存之戰，也是嗅覺、味覺、觸覺與視覺警戒線的新規劃。

1.

嗅覺是一種遠感，味覺是一種近感。嗅覺和味覺會產生交互作用，也會與觸覺和視覺產生聯覺。

久居蘭室不聞其香，久居鮑肆不聞其臭，是否因為日常的慣性導致失能？在 2019 年韓國電影「寄生上流」中，貧窮被視為一種「味道」。導演奉透過氣味的隱喻，將貧富生活景象嗅覺化。富人從來沒有介入窮人的社區，但對滲出的窮酸味卻莫名地難耐。這種「味道」一旦離開它的生態，越了界，便顯得濃稠難擋，比名貴的香水還具侵略性。它釋放的情緒包括了恐懼、噁心與鄙視，連通出許多負面情緒。電影中最後的爆點，便在於對「窮酸味」的認同、排斥與捍衛。



2019 年韓國電影《寄生上流》場景。(© CJ E&M CORPORATION, BARUNSON E&A)

當代感官史論者阿蘭·柯爾本（Alain Corbin）在《惡臭與芬芳：感官、衛生與實踐，近代法國氣味的想像與社會空間》一書中（註 1），提出腐臭瘴氣與帶芬芳薰香予人的兩極身心反應，進而提出不同氣味的認知

與感受涉及了自我認同、區分身分階級，甚至衛生保命等社會建構。氣味成為身分地位的識別證，也是撩撥情慾的催化劑。有關現代化的的都更行動，其消毒除臭、整治環境的過程，的確多是新興階級意識與氣味聯手，以便劃分出社會貧富的界線。

當窮人的臭味等同於低層社會的分泌物，洗淨窮人遂成為現代社會必要的表象工作。（註 2）柯爾本指出，社會氣味的關注升高，使人們對氣味的關注眼光，從有機生命體過渡到社會。嗅覺研究觀察目標，不再是醫院、監獄、人群混雜的地方，而是「底層者的氣味」。論者引用了美國作家菲佛（Charles-Leonard Pfeiffer）之見，提出作家巴爾札克

（Honoré de Balzac）在《人間喜劇》（Comédie humaine）裡，便能用味道辨別對方的身分是農民或交際花。

市井即市景。法國作家左拉（Émile Zola）曾寫一本具誘惑的城市之書《巴黎之胃》（Le Ventre de Paris）。故事場景設定 19 世紀末，巴黎市中心最熱鬧的食品大型貿易市場—巴黎大堂。（註 3）這個曾是傳統市集的巴黎中央市場，近似台北的西門町或五分埔，是生鮮、乾貨、衣飾、人潮聚集之地。在此空間裡，作者旨在描述現代化的歷史過程，卻也細細描寫了各式法式吃食、古蹟與文化景點，捕捉了以食物為象徵的不同

社會階層狀況、政治性衝突、生活文化面向。（註 4）輾轉至今，此「市井之書」竟成為文化觀光經典指南。

1979 年，法國文化論者布迪厄（Pierre Bourdieu）即提出《區隔：品味判斷的社會批判》（*La Distinction*）。其文化生產理論有三個重要理論詞彙：慣習、文化資本和場域。針對場域，他視該空間不是一個實體存在，而是一個處於個人之間，群體之間想像上的領域。（註 5）充滿不同階層味道的「菜市場」，正是一個被普遍視為具有地方味的大眾場域。

2.

貧民、常民與異鄉人共有的活動場域，多發生在「菜市場」。當外地人穿梭在他方的傳統市場，用身體穿行過的經濟階級與生活系統，此場域已成為一個異味交流之區。他們或假裝自在地步行，卻如行軍般校閱一列列物資軍隊，吸吮著濕市氣味，縱容生鮮與腐味在鼻翼間進進出出。

1945 年，台灣藝術家李石樵即畫了一幅《市場口》。這位地方畫家以台北延平北路的太平町市場為場景，描繪了一位「他者」出現在「市場口」的景觀。與庶民格格不入的中央人物，是一位身穿綢緞旗袍，腳穿西式皮鞋，手攜小皮包，眼戴墨鏡，被視為「上海十里洋場」模樣的女人。整個市場看不見美味的食物，只有人群、腳踏車、瘦狗。此菜市場

成為一個「人群擁擠、物資匱乏」的景觀。戴墨鏡的女人以盲人的模樣，用墨鏡凝視其「不可告知」的觀看或採買對象，而已身也成為一個突兀的介入者。



李

石樵的《市場口》描寫太平町市場。(圖片來源：[新北市線上展](#))

以人物為主體，存在於「市場口」的女人，其身體主體性的「此在」與「存有」，是如何被顯像，又如何自我解讀？這些「人」的主體性思

考，在當代被轉換成「空間」的客體性思考。1997年，台灣藝術家吳天章，挪用李石樵的作品《市場口》，製作了《戀戀紅塵 II—向李石樵致敬》。在此錄像裝置作品中，畫面中的女性雙眼為玫瑰遮掩，配合著關錦鵬的電影「白玫瑰·紅玫瑰」配樂，搖臀扭腰，以影錄幻景舞出畫面。這兩件作品多被詮釋為戰後台灣的歷史經驗，具有台灣認同與階級意識的揭示象徵。2019年，崔綵珊的「延·鹽——鹽·岑地帶展演計畫」，以早期鹽業興盛的嘉義新岑社區與高雄古早服裝訂製產業的城中老區為場域串連。藝術家猶如「市場口」的旗袍女再現，持紅絲線在市場中行走，觸摸陌生的、熟悉的臉孔，試圖使這人流場域成為人際關係的療癒所。



崔綵珊的「延·鹽—鹽·岑地帶展演計畫」(崔綵珊提供)

菁英下鄉，2013 年的中國北京「不是美術館」公共區域藝術推廣計劃，也有一個「菜市場藝術展」。此活動在於讓北京三源里菜市場成為一個藝術場域。連續兩屆，策展人均以「吃了嗎」為命名，讓菜市場的人群與藝術活動友善相遇，以合「人民美學」。進入 2010 年代，台灣左派文化界亦多以菜市場為比喻，認為「市場口」是個轉化知識大眾化的理想平台。繼太陽花與大腸花運動之後，所出現的「菜市場政治學」、「芭樂人類學」、「巷仔口社會學」、「歷史學柑仔店」等民間學界網絡，即承載了這種法國大革命以來的街頭革命精神。

2019 下半年，被疑視為大流行疫症發源地的武漢華南海鮮市場，除了炒熱「濕市場」的衛生議題，也使「濕市場」成為藝術人類社會學的挖掘之地。2020 年，「傳統市場」題材大興。台灣亞典藝術書店展出了藝術家蔡宇寧於大學期間，走訪台北各地菜市場，所搜集的上千張照片與畫作。其中有圍繞著廟宇而建的蘆洲市場、臨著海港的坎仔頂批發魚市、環南批發市場、公有零售的市場、中盤商批發的市場、黃昏市場、觀光夜市等。台南市美術館亦以「藝術走廊 Art point」作為概念，展示與「吃食」有關的題材與身體經驗。另外，2020 年在「穿孔城市」一展，洪譽豪的《無以為家》，則選擇以 3D 掃描，紀錄了臺北舊城區的萬華

一帶騎樓，與附生出的常民生活樣態。這些商居共生的騎樓，已成為攤販、地攤、遊民、過客、住民川流與交融的生活場域。



洪譽豪的《無以為

家—臺北萬華騎樓》。(洪譽豪提供)

在「當代知識的下鄉傳播」與「訊息的淫穢式擴散」中，布迪厄檢視社會階層和美學品味的「秀異」(distinction)關係裡，「市場」即可視為一個重要的產生場域。早在 2009 年，張碩尹便曾在龍泉市場與古亭市場舉辦過突擊式的《蔬果菜大學》。2020 年，張碩尹、鄭先喻、廖銘和 (Dino) 合作的《台北機電人 2.0：訊息瘟疫》有二個展場，其一是台電大樓附近的龍泉市場。在「訊息瘟疫」一詞下，「市場之地」有了另一層的象徵性。以「傳播感染」為主題，2020 年下半年，張碩尹的「肥皂」計畫，再度以一戰的假新聞事件「肥皂工廠」為文本，(註 6) 打造一個生產肥皂的工業環境，指涉資訊如何被規模化的生產，與其在媒

體與社交平台的流竄狀態。這個計畫雖利用了數位網路的流動性，但其實體空間則選在萬華區的西寧市場，寓指了市場本身的傳播性與隱蔽性。（註7）

張碩尹、鄭先喻、廖銘和（Dino）的《台北機電人 2.0：訊息瘟疫—龍泉市場》。



張

碩尹的《肥皂—西寧市場》。（北師美術館提供，攝影／陳藝堂）

在文化政策支持下，菜市場與藝術的聯結，逐漸成為「本土與前衛」的官民共識。然而，階級之間的品味差異，通過消費、休閒、藝術展演等日常生活實踐，是否可能在「菜市場」這個場域達成某種協調？自2018年，獲補助的「場外」（Off-Site）團隊，便曾集結台日四位藝術家，

以攤商形式進駐八德公有市場，展出《超級市場》，試圖從藝術角度重新思考當代藝術在展示、交易、販售、跨域合作可能。2021年，該團隊再於八德公有市場推出《橋洞》。開幕時，邀請在市場長年營業的「昆山海產熱炒 100」攤商備酒席，展開了橋洞下的共食共享社交計畫。跨域藝術家們亦在市場置入創作計畫，回應市場周遭的各種現象。

市場，其邊界多因場域內的有權行動者而被界定；為了爭取場域內其他人的認可，它也形成了一種潛伏的文化鬥爭性。作為暗道穿行的展域，橋洞的每個單元空間都存放不同的祕室故事。莊翔晴的《秘密通道》，以箱子和梯子製作一個擴延空間。洪芷寧的《衛生的冬暖夏涼》，以清掃物件佈置出一個交流空間。姜秉汎與黃淪晴的《美美的國度》，透過美甲師與顧客的交流，講述一個計程車司機的故事。張碩尹和鄭先喻的《她與你與她的戀愛》，乃以光華橋電子商場的過去場域性質，設置一個線上美少女的限制級御宅空間。梁懷志與滕孟哲的《建八隱園》計畫，選擇以文化精英警句，對美術館概念進行反諷批判。張雅筑更利用高速車流的八德市場一隅，作為其駐地睡眠空間。

3.

夜市、魚市、濕市場的景觀，在當代已成為在地文化美學的採集場，也是知識階級所欲介入或打破區隔的文化戰場。這些場域一方面被視為可

以合理生產交陪、聲光、噪音、叫賣、搖滾、市集式的人際交流空間；另一方面，也會出現不同階層捍衛自己「聞的權利」之保衛戰。如果氣味關乎社會秩序生理學，這股社交氣自然包括慾望與排斥的管理。而在淨化公共空間的行動中，所有的除臭除菌策略，也將此「地方味」推向視覺化的懷舊感知裡。

針對「在地味」的去留，藝術界用「視覺」容器，收納「底層社會的分泌物」，使其提昇到一種「美學類型」。自 2015 年，以「魚刺客」為名，一個以高雄「海產路邊攤」交陪生態作為美學共識源頭的團體，即試圖建構出一種對抗式的「藍領美學」。（註 8）從「路邊攤」論藝進入學界與美術館等文化機制的認證，此島嶼南方美學被定調為生猛、俗摺有力之本土文化延伸，也留下一個二元化的對立議題：島嶼的南北文化美學分離，究竟是階級品味之戰，還是菁英派系的左右意識之爭。

從充滿嗅覺、味覺、視覺、觸覺的市場出發，階級性的品味被發現、被消費、被開發，逐步完成了品味的階梯分佈。然而，有關嗅覺、味覺、視覺、觸覺，知覺的感官並用行動，在大流行的口罩年代，面臨了新的挑戰。人們以視覺圖片進行網購、宅送，讓清潔的現代化超市與冷凍食品，以無味取代有味的市集空間。人們開始用視覺與記憶捕捉與食文化

有關的「地方味」。地方味正從經驗中出逃，開始化身為各種隱喻。在人流消失的菜市場創作，已是人與場域的一則相互異化故事。

註 1 阿蘭·柯爾本（Alain Corbin），《惡臭與芬芳：感官、衛生與實踐，近代法國氣味的想像與社會空間》（*Le miasme et la jonquille: L'odorat et l'imaginaire social, XVIIe-XIXe siècles*），譯者蔡孟貞。法文版出版於 1982 年，中文版為 2021 年臺灣商務出版。

註 2 阿蘭·柯爾本，《惡臭與芬芳》第三部〈氣味，社會的象徵與階級〉中，第一章即論及「窮人的臭味」，並分作悲慘的分泌物、牢籠與狗窩、洗淨窮人三段作論述。

註 3 西元 1183 年國王腓力二世，在此地為來自各地的商人建立一個遮蔽的群聚之處。進入工業革命的 1850 年代，更興建了護體的大型玻璃和鐵構建築體。因此集聚之地五味雜陳，遂被稱為「巴黎的肚腹」，或謂「巴黎之胃」。

註 4 「巴黎之胃」小說中的主人翁，發現整個城市正進入重建的宏偉計劃中，市場內的各式攤商與貿易商，在龐大繁盛的商業機制下，出現資產階級社會的層層剝削現象。

註 5 布迪厄（Pierre Bourdieu）認為品味判斷關連到社會地位。他採取了田野式的調查研究、照片與訪談資料，再結合社會理論，辯証了外部社會結構與主觀經驗對個體氣息的影響。

註 6 肥皂工廠事件為英國情治單位散播的假新聞。該單位在大眾媒體上虛構德國設立秘密工廠，將軍人軀體溶解製成肥皂，以供物資缺乏的軍需使用。此假新聞在群眾中發酵，促使戰爭轉向。

註 7 影像部份，張碩尹邀請陳武康、廖銘和、林家麒、姚吉慧、陳靚等表演者，分別扮演產製中的不同角色，如檢查出爐肥皂的工人、沉浮於大型攪拌池中的受難者，與冷漠觀望的管理者。

註 8 2009 年開始，高雄有一處海產食攤，因一群在地藝術家的不定期吃食、說唱、聚集，而產生一個鬆散的藝術交陪群。2015 年以「魚刺客」為名的南部藝術家包含李俊賢、拉黑子·達立夫、張新丕、洪政任、楊順發、峨冷·魯魯安、林純用、曾琬婷、何佳真、陳彥名、撒部·噶照、伊祐·噶照、陳奕彰、蔡孟閻，周耀東、王國仁等人。

本文感謝國家文化藝術基金會、文心藝術基金會贊助「現象書寫-視覺藝術專案」

現象書寫 - 視覺藝評專案

贊助



國 | 藝 | 會



文心藝術基金會
Winsing Arts Foundation

TAGS

WET MARKET 味覺 嗅覺 地方味 地方美學 場外 崔綵珊 市場 市場口 張碩尹 文化場域 李石樵 橋洞 洪譽豪 菜市場 蔡宇寧



高千惠 (Kao Chien-Hui) (73 篇)

藝術教學者、藝術文化書寫者、客座策展人。研究領域為現代藝術史、藝術社會學、文化批評、創作理論與實踐、藝術評論與思潮、東亞現(當)代藝術、水墨發展、視覺文化與物質文化研究。著有：《當代文化藝術澀相》、《百年世界美術圖象》、《當代藝術思路之旅》、《藝種不原始：當代華人藝術跨域閱讀》、《移動的地平線—文藝烏托邦簡史》、《藝術，以 XX 之名》、《發燒的雙年展—政治、美學、機制的代言》、《風火林泉-當代亞洲藝術專題研究》、《第三翅

膀：藝術觀念及其不滿》、《詮釋之外－藝評社會與近當代前衛運動》、《不沉默的字－藝評書寫與其生產語境》等書。

【高千惠專欄】地景說話 8：恍—拒絕領域的另類現象

Talking Landscape 8: Suddenly - Alternative

Phenomenon in the Field of Rejection

明與暗、光與影、實與虛，在 2022 年前後，全球疫事與烏俄戰事交接之際，成為地方展覽的年代留影命題。當代地域藝術界，如何藉拒絕領域的現象流變，視覺化這些既存在並可被觀察到的年代景觀？在現實主義或神祕主義之間，存在又不存在，可見又不可見的現象裡，在場性與非在場性的地域面年代景觀，將以什麼另類指南與形態，留下既具地方性又超越地方性的印記？

高千惠 (KAO CHIEN-HUI)

2022.05.05



我在這裡要提議的，不是任何偏重恆久「流變」，以之作為主體實踐理想形式的烏托邦主義；這種位置不像某些對於德勒茲與瓜塔里的詮釋那樣，拒絕領域，並急於將游牧移動等同於顛覆性的

批判力量。—杜波（Jessica Dubow, *The Mobility of Thought*）

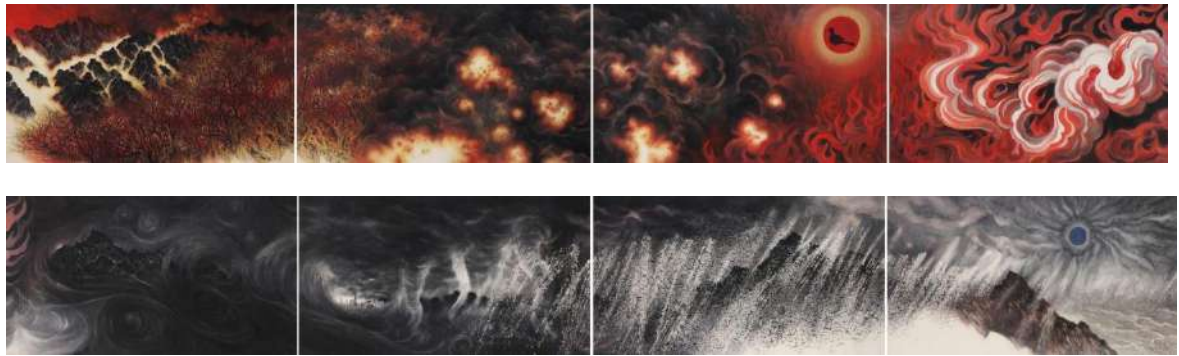
（註 1）

1

明與暗、光與影、實與虛，在 2022 年前後，全球疫事與烏俄戰事交接之際，成為地方展覽的年代留影命題。（註 2）當代地域藝術界，如何藉拒絕領域的現象流變，視覺化這些既存在並可被觀察到的年代景觀？在現實主義或神祕主義之間，存在又不存在，可見又不可見的現象裡，在場性與非在場性的地域面年代景觀，將以什麼另類指南與形態，留下既具地方性又超越地方性的印記？

1933 年，美國作家海明威的短篇小說《一個乾淨明亮的地方》（*A Clean, Well-Lighted Place*），以「乾淨、明亮」為題，導出一個「虛無、空洞」的時代景觀。1980 年代，德國表現主義藝術家基弗（Anselm Kiefer），在經濟復甦年代，以廢墟的現象景觀，呈現出一種「滿滿」的荒蕪。進入新世紀，面對「災難的靈視」當代藝術家在影像再現之外，也賦予了各種末世寓言的現象想像。（註 3）即使在水墨領域，台灣藝術家吳繼濤《末日的輓歌》，一反水墨的出世精神，透過自然神祕的反撲力量，提出預言式的景象。此作分五個部分，第三部分的「捲嘯」即是藝術家從淡水看向臺北 101 大樓的描繪。2021 年亞洲雙年展的「未至

之城」，影錄藝術家劉玗和吳思嶽的《逃逸路線》，則從網路事件圖像再造中，延續創世與末日的光景想像，形塑了一個逃離人間的信仰行動與科幻場域。



吳繼濤，《末日的輓歌》局部，2011-2012。（吳繼濤提供）



劉玗和吳思嶽的《逃逸路線》，2021。（攝影／高千惠）

2022年3月，香港移居台灣的藝術家黃國才，作了一個易地的「戰地啟示錄」。藝術家選擇在台南複合式巷弄替代空間，作10年香江抗爭藝術行動回顧與再現。這些具黑色幽默的作品，在仿擬過去與呼應當下下，

出現詭異的時空異境。作品很真實很政治，但在酒吧、住家、天台廊道展出時，因據點環境產生了介於真實、記憶、想像、寓言的流動感，有了游牧的顛覆性批判力，同時也形成一種另類的想像共同體。與現實事件有關的政治或抗爭藝術，終究要走出現場，以幽暗、荒謬之姿形塑出再造之景。無論是真實或想像，此現實主義式的「現象風景」，必然也會呈現出「存在並被觀察到」的有形或無形事物。（註4）



香港移居台灣的藝術家黃國才作品《戰地啟示錄》。（黃國才提供）

在當代，建立在現實和神秘、隨機和刻意之間，看似超現實、心象或抽象的畫面，不再全然是現代主義式的點、線、面研究，或是後現代主義式的挪用、拼貼、並置等探討。亂世中的美好與盛世中的未雨綢繆，有其介於虛實的詭譎性。進入白盒子空間，議題式的災難寓言如何脫離、

拒絕、保存其原定的領域，從在場性轉為非在場，已有不同的「第三空間」出現。

2

2022年2月，雖是聯展，但出現許多「類—當世風景」的《流光似水》之展（註5），亦提供了一些有關非美好的「當代現象風景」引例。儘管在浪漫的詮釋裡，展覽場域或被比擬成美好的留佇之所（註6），然而，流光不僅是美好的光陰想像，流光也是一股難以抵擋的現實流竄力量。事實上，馬奎斯（Gabriel García Márquez）短篇小說《流光似水》，除了是童話小說，也是一則成人世界的災難寓言（註7）。它指出，人類意志的無度實踐，可以載舟也可以覆舟。現實與藝術的關係，不再是「either / or」，而是「both」或「and 、and 、and ...」。

一個向量場，決定一個領域。日本藝術家大卷伸嗣的裝置作品《重力與恩寵》，即藉一個轉動光與影的閃亮球體，介入神學與神祕學的想像。球體上，金屬雷射切割出的紋樣，多是神祕的植物與生物，它們因光影而交織出流光溢洩的現象空間。此作品命名來自20世紀法國哲學家、社會活動家、神祕主義者，猶太裔的西蒙娜·薇依（Simone Weil）之小冊名稱（註8）。該書是宗教學家史蓬（Gustave Thibon）整理薇依大量的手稿、言談記錄。此書亦常被後人與帕斯卡爾（Blaise Pascal）的《思想

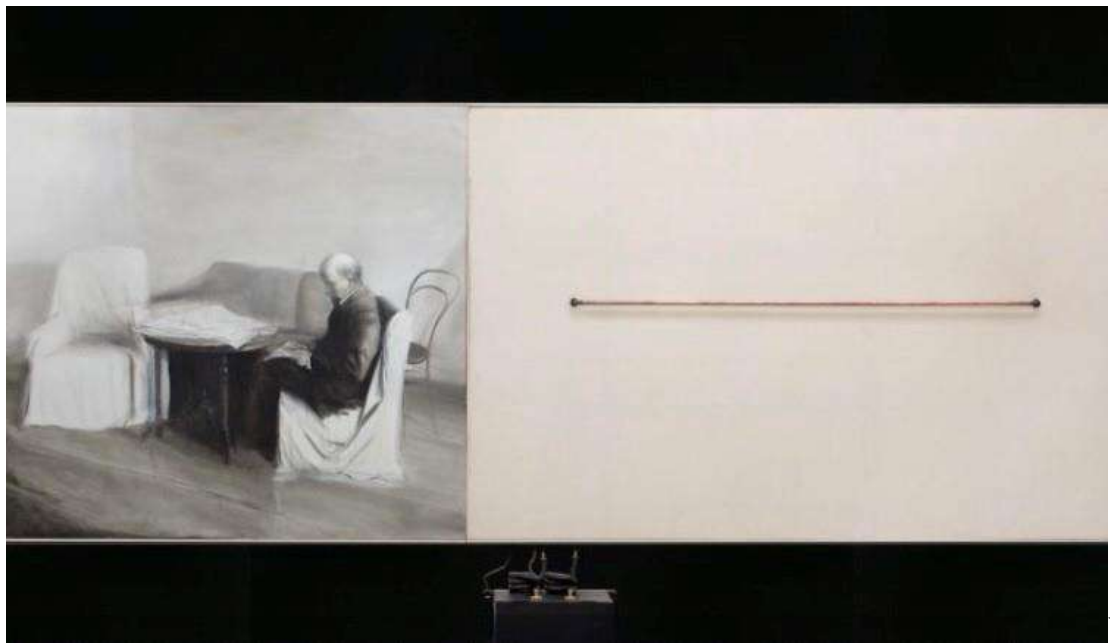
錄》相提並論。沿循著神秘主義的信仰之路，薇依在二戰時期的環境裡，乃以重負的使徒生命觀，與神祕恩典前的謙卑為光引，實踐了個人的生命信念（註 9）。脫離互文取徑的認知，被觀眾當作打卡景點的「重力與恩寵」，則以一個視覺性的閃亮物件之存在，顯現出物質性與精神性的並存與拉拒。



大卷伸嗣的裝置作品《重力與恩寵》。（攝影／高千惠）

面對時代革命思潮，神學、科學、藝術的對話，如「物理」與「道理」，往往只有關聯的想像關係，沒有因果的驗證關係。以傳記為現象景觀，中國藝術家賈藹力的繪畫裝置作品《杜伊諾哀歌》（*Duino Elegies*），即以兩個極端畫面，提出一種物質性與精神性的轉換現象。

一邊是蘇聯革命家列寧的寫實主義圖像（註 10），另一邊是一個由冷卻管裝置出的幾何構成。在裝置設定中，冷卻管會因計時而出現水的三種狀態，使該畫面出現了微妙的物理變化。藉此作，藝術家用屬於物理性的裝置畫面，呈現循環的、極限的歷史狀態。



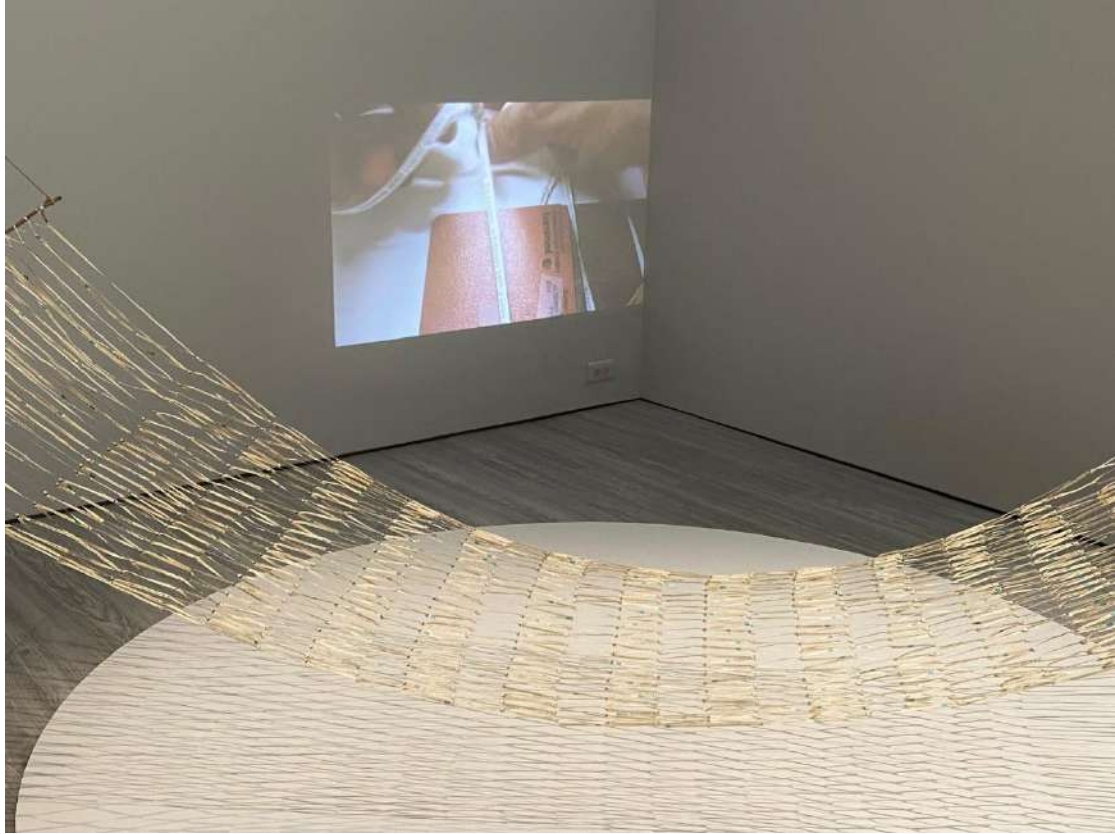
賈

藹力的現象裝置作品《杜伊諾哀歌》，2010。（安卓藝術提供）

《杜伊諾哀歌》是奧匈詩人里爾克（Rainer Maria Rilke）的詩集名，也是其神學思想的基本文獻。在書中，里爾克追問的是苦難、死亡、愛欲、不朽等有關人類困局及其提昇之道，希望能找到由閉塞世界導向開放世界之途徑。因孤獨感的渴求，里爾克也傾向以神秘主義態度，對萬物進行敏銳的觀察和闡釋。賈藹力的《杜伊諾哀歌》，是其 2010 年個展《早安，世界》中的一幅作品，畫的不是詩人里爾克，而是瑞士時期的

列寧圖像（註 11）。在藝術史的脈絡裡，在冷卻管的降溫、結霜、蒸發中，藝術家以其繪畫性與觀念性、寫實與構成、平面與物件等藝術語彙，將所有的政治風景問號暫時沉入流光中。2022 年二月下旬，由列寧與希特勒結合的普丁圖象，產生了《烏克蘭哀歌》，以至此畫也再度浮出另類的、擴延的再詮釋。

除了切入神學或神祕學，拆解與重構政治記憶、歷史情感、生活行為也是一種藝術轉化途徑。菲律賓藝術家布恩·卡路拜恩（Buen Calubayan）的裝置作品《激情與革命》概念，源於藝術家參與藝術治療，菲律賓巴納豪火山的朝聖之旅，以及觀看倫敦皇家藝術學院在澳洲的 18-19 世紀繪畫展等影響（註 12）。藝術家將菲律賓歷史學家伊萊托（Reynaldo Ileto）的《激情與革命》（Pasyon and Revolution）一書中的篇章文字拆解，再編織成吊床。這些如竹簡般的紙本文字，經編號、剪下，貼於長長的繩上，然後以手藝再編織成吊床。最終，書籍內容還是完好存在，只是閱看者需要改變閱讀的形式（註 13）。



菲律賓藝術家卡路拜恩（Buen Calubayan）的《激情與革命》。（攝影／高千惠）

透過轉譯、勞動與療癒行動，藝術家重新匯集成出具勞動性、展演性、觀念性的裝置物，包括吊床、紙、鉛筆、竹桿、棉繩等。編織本身，即是一項勞作。勞動是通往自由解放的路徑；吊床卻給人舒適、自由、保護之感。凌空蕩舟，邊界進入了非地方的公有地帶。沉重的文字變成輕盈的吊床，也變成某種安逸的牢籠，有了不可承受之重（註 14）。伊拉托的《激情與革命》一書，以詮釋基督的殉道熱情為革命教條。信仰作為工具，西班牙人以宗教推進全面化的殖民，革命者也以信仰作為解放

利器（註 15）。此行動與結果遂指出，書寫歷史本身，已具歷史模糊與架空真實的分歧狀態。

3

已經不是歷史現場的參與者或見證者，又如何將具有唯物史觀的地方景物，轉化成純粹的身體感知之物？台灣藝術家李若玫的作品《剩餘的風景》（Landscape Remain），乃選釋以書寫線條形構出椰子樹葉的光影體態。

《剩餘的風景》系列，描畫的植物是台北街道成排的大王椰子樹。藝術家於 2015 年的雪梨駐村期間，曾發展出《一些關於藍的研究》系列，是以一株原生種尤加利的描摹，再結合其他文本物件，形塑出對雪梨近郊的藍山山脈地區的認識。之後，她在台灣又再製作大王椰子的「擬標本」（mime-specimen）系列。這些由日人引進，作為其南國之境想像的椰子樹，隨時間成為去背景的道路靜物，不再是殖民歷史的刺激物（註 16）。此物產在意識型態的開關之間，有了兩層「剩餘價值」的意義。一是從歷史的見證變成生活的景觀，二是作為遷徙的景觀，它在適存中已成為在地的一部份，以至於葉形似根，根如莖葉。



李若玫的《剩餘的風景》。（攝影／高千惠拍攝）

縱情與寧靜的大流年，有其不同的藝術洗禮樣貌。旅德藝術家傅饒的迷幻風景多屬跨維度的混世之景。其 2021 的《綠洲》（BAR）提出了一個

介於記憶、現實、迷情的末世景象。這個以休憩之所為想像的地方，一如藝術家慣有的混沌劇場，有酒吧霓虹燈，有比建物高的遠眺巨人，有醉紅的霞輝。它應該是個有所本的地方，但在藝術家劇場化的曲扭中，成為一個無以名狀的意識流動之域。台灣藝術家楊立的具象風景，則將日常的「異質性」，亂入地置入一個人類文明的生態，形成某種「煞風景」的出現，但藝術家又美其名為「田園詩」。其展出的《林中漫遊》與《封城山居歲月有感》，捕捉的是一種寫意日常。不是封城或隔離的大流年景觀，藝術家描繪了一種美好、健康的自然情境，仿若這是病毒遺忘的天堂，靠地方圍堵出的一種自我感覺良好的「零確診」生活景觀。



傅饒。

《綠洲》（BAR），2021。（攝影／高千惠）



楊立，《封城山居歲月有感》，2021。（攝影／高千惠）



楊立，

《林中漫遊》，2021。（攝影／高千惠）

烏有之地，可以來自「自我遮蔽」。馬尼拉藝術家儂那·凱西亞（Nona Garcia）的《偶然的地景》（Involuntary Landscape），以繪畫性取代包

困地景的觀念行動，畫出一幅被包覆或被包紮的地景。因為裹覆，只留下地形，沒有土壤、植被等訊息。此來自現實的地景，因只剩下表面地形，裹覆遂有了保護、隔離、藏匿等歧義。「Involuntary」一詞有「無意」與「有意」的曖昧，也因此，此景也意指了「無為」與「人為」的地貌現象與本質問題。



藝術家凱西亞（Nona Garcia）的《偶然的地景》。（攝影／高千惠）

如是，一時一地的「現象風景」，不再是單純的身體感，更像是人物傳記、社會關係、政治記憶、生活情感、藝術理念的綜合相遇。這些來自現實的裝配，由個體、社會、藝術、展域等異質性組成複雜系統，同時進行地域化的維護和去域化的耗散行動。有的保留片斷可視的形體，有的只剩記憶蹤跡，有的化為不可解的心象。不管透過社會現實主義或神

祕主義，此具年代性的視覺景觀之再現，不僅呼喚出不同名字的烏托邦，也使地方真實性「現象化」。

註 1 參自約翰·威利（John Wylie），王志弘等譯，《地景》，群學出版社，2021，頁 282。作者引文來自 Jessica Dubow, *the mobility of thought: Reflections on Blanchot and Benjamin, Interventions: International Journal of Postcolonial Studies*, 2004, p.219.

註 2 2022 年，北師美術館因重現前輩藝術家作品，提出《光—臺灣文化的啟蒙與自覺》。高雄市立美術館所屬的兒童美術館，因響應在地燈會，企畫了《黑嚕嚕·光焱焱》。針對國際光影藝術節，國立台灣美術館以《光·舞弄·影》為題，邀請國內外藝術家打造「光之劇場」。民間，安卓藝術空間以《流光似水》為主題，作了一個與時間、空間流動狀態有關的起手勢。台北非畫廊推出《豔陽之外》。台北市立美術館亦以光命名，在春季提出《掘光而行》。「豔陽之外」為在地當代藝術家楊智富個展；「掘光而行」為在地前輩洪瑞麟個展。

註 3 《災難的靈視》為 2019 年至 2020 年跨年之際，台北當代館的一個展覽主題。由潘小雪與黃建宏策展，災難內容包括 2001 年的 911 事件、

2011 年日本 311 強震引發的海嘯及福島核災、台灣的災害莫拉克風災、花蓮強震、普悠瑪事件等。展覽為 2019 年 11 月至 2020 年 2 月。

註 4 針對「現象風景」（Phenomena Landscapes）一詞，美國藝術家和劇作家詹金斯（Paul Jenkins）曾認為，與抽象表現藝術的成景概念不同，現象學式的「內部風景」（Interior Landscapes），亦在於呈現一種存在並被觀察到的事物。

註 5 「流光：當代藝術展」展出藝術家包括賈藹力、于吉、傅饒、史金淞、鄔一名、石晉華、李明則、謝鴻均、楊世芝、黨若洪、林煒翔、楊立、李若玫、羅伯特·彼特班德（Robert BittenbenderITTENBENDER）、布恩·卡路拜恩（Buen Calubayan）、瑪莉娜·克魯斯（Marina Cruz）、派翠西亞·伊斯塔柯（Patricia Eustaquio）、儂那·凱西亞（Nona Garcia）、安娜·瑪莉亞·米庫（Ana Maria MICU）、大卷伸嗣（Shinji OHMAKI）、瑞納斯·凡·德·維爾德（Rinus Van de Velde）等人。藝術家們分別用繪畫、水墨、立體創作、裝置、觀念和行為藝術等各種不同的媒材與手法，回應主題。

註 6 「流光：當代藝術展」選擇以魔幻小說家馬奎斯（Gabriel García Márquez）短篇小說《流光似水》與蘇東坡〈前赤壁賦〉之文本情境為發想。參見其網站上的策展論述。

註 7 在現實魔幻小說家馬奎斯（Gabriel García Márquez）短篇小說《流光似水》中，赤子在得到一艘有六分儀和羅盤針的划艇後，有了航行的想望。在無成人在家的晚上，赤子緊閉門窗，相信打破一盞電燈泡，光就會像水般傾注而出。在水流淌三呎後，他們關了電源，坐上小艇，歡樂地在屋內航行，甚至戴上潛水用具，下水打撈失落在黑暗的東西。冒險的欲望使他們同時扭開了燈，水光流洩如河，溢至天花板。赤子們遂在這一間「滿是金光」的空間裡沒頂。

註 8 參見 2017 年大卷伸嗣在安卓藝術展出的「重力與恩寵」之展覽簡介。

註 9 西蒙娜·薇依（Simone Weil）與西蒙·波娃同學。為了信念與實踐合一，1943 年因克守眾生平等，無特權地選擇一視同仁的戰時糧食，因營養不足與重病而逝於倫敦郊區的修道院。

註 10 2000-2006 年，賈藹力曾在魯迅美術學院油畫系接受寫實繪畫訓練，並對人的現實精神狀態產生探索興趣。之後，賈藹力以客觀主義，且近似乎超現實的手法，將記憶中的片段與真實場景置於畫面。

註 11 列寧於 1895 年首次訪問瑞士。1903 至 1905 年，曾長期居住在乾淨整潔，具小資產階級氛圍的日內瓦。其在瑞士居住時間最長的時期，是 1914 至 1917 年選擇在蘇黎世定居。列寧的圖像與雕刻，在當代正在

消失中。有的被改造成藝術品，有的被用作商店或建物裝飾品，或被堆放在倉庫裏。

註 12 聖山巴納豪火山是 19 世紀革命時期收納難民的處所，直至今日還有許多黎剎教派的據點在那裡。何塞·黎剎（Jose Rizal，菲律賓國父），在西班牙人殘暴統治時期，黎剎用菲律賓人的身份創作小說和詩歌。他抨擊西班牙人，將他們的統治比作癌症。1896 年，黎剎被行刑隊處決，他的死激發了菲律賓革命。同時，也誕生了一個將以他英雄形象為信仰中心的全新教派。

註 13 此系列創作，第一版《激情與革命：由下而上的歷史》（2014）是以該書的第一章文字為編織。第二版《激情與革命：光明與手足》（2019）是以第二章文字為編織。第三版《激情與革命：卡蒂普南》（2019），則是以第三章文字為編織。

註 14 吊床起源，一說是馬雅人所發明。馬雅文化的遺址「提卡爾」（Tikal）之在地人，即稱其生活之市為「繩結之城」。馬雅人亦暱稱吊床是「神靈給予的搖籃」。另一說是來自中美洲的加勒比海，居住在巴哈馬群島的部落民族，透過編織漁網的巧手，在樹幹之間繫起網狀小床。吊床究竟是菲律賓原產物，或是西班牙人從另一個殖民地帶過去的殖民物，成為文化認同的懸案。

註 15 伊拉托的《激情與革命》一書是口述史詩方式，試圖將基督的苦難投射到菲律賓人身上，認為黎民們也如同被釘十字架的基督一般，有著苦難、犧牲、尋求救贖的生命歷程。

註 16 在 2019 年耿畫廊「留洋四鏢客」，2020 年南美館的「島嶼的生活與地景：檳榔、香蕉、甘蔗、椰子樹」展中，這些介於「寫生」與「標本」之間的在地物產形體，多被賦予了唯物史觀式的詮釋。

本文感謝國家文化藝術基金會、文心藝術基金會贊助「現象書寫-視覺藝評專案」

現象書寫 - 視覺藝評專案

贊助



國 | 藝 | 會



文心藝術基金會
Winsing Arts Foundation

TAGS

BUEN CALUBAYAN NONA GARCIA 傅饒 光明 光線 劉玗 吳思嶽 地景說話 大卷
伸嗣 末日 李若玫 楊立 賈藹力 黃國才



高千惠 (Kao Chien-Hui) (73 篇)

藝術教學者、藝術文化書寫者、客座策展人。研究領域為現代藝術史、藝術社會學、文化批評、創作理論與實踐、藝術評論與思潮、東亞現(當)代藝術、水墨發展、視覺文化與物質文化研究。著有：《當代文化藝術澀相》、《百年世界美術圖象》、《當代藝術思路之旅》、《藝種不原始：當代華人藝術跨域閱讀》、《移動的地平線－文藝烏托邦簡史》、《藝術，以 XX 之名》、《發燒的雙年展－政治、美學、機制的代言》、《風火林泉-當代亞洲藝術專題研究》、《第三翅膀：藝術觀念及其不滿》、《詮釋之外－藝評社會與近當代前衛運動》、《不沉默的字－藝評書寫與其生產語境》等書。

【高千惠專欄】地景說話 9：窺－景觀社會的攝獵

Talking Landscape 9: Voyeur - Capturing the Society of the Spectacle

2020 年代，國際事件與地方社會新聞充斥影視世界，透過截圖與鏡頭之選擇，已然因「信與不信」的意識型態，出現分歧的真偽認知。人們所接收的各地生活景觀不再是視覺的再現，它們還包括了攝獵者與景觀之間的多重關係。與現實場景

的真相無關，當代考現學已從物件景觀、事件景觀轉移到集體行為景觀的生產。被接受的集體行為與價值認同，不僅成為地方意識型態的人文景觀，也成為新版的景觀社會項目。在信與不信的意識流轉中，觀者本身同樣成為一種矛盾的「現象」與「存在」。

高千惠 (KAO CHIEN-HUI)

2022.06.05



以揭示、暴露、窺視、拼裝作為景觀社會的展演，是臨街獵景藝術家們的多重表現途徑。面對現場，由攝獵而捕獲的影像，究竟是日常或是奇觀？是再現或是再製？從公開觀察到匿名窺視，臨街獵景的行為中，其全景與片面的真實如何判斷？社會性與藝術性如何界定？回到攝獵者的角色與動機上，今日景觀社會中的暴露者、窺視者、漫遊者、跟蹤者，多透過公共空間的漫遊紀實，將所視領域公有化。他們不僅製造、生產過渡中的奇觀社會，也提供不同考現學的介入方法。

1. 反圖像化的景觀

法國擬像論者尚·布希亞（Jean Baudrillard）在顛覆景觀關係上，曾拿 911 事件、美伊之戰等新聞影像與擬真的戰爭電影作比較，提出夢境比現實還真實。此論述影響一些當代創作者以新聞影像作材料，並製作出奇觀化的社會視覺檔案。2020 年代，國際事件與地方社會新聞充斥影視世界，透過截圖與鏡頭之選擇，已然因「信與不信」的意識型態，出現分歧的真偽認知。

人們所接收的各地生活景觀不再是視覺的再現，它們還包括了攝獵者與景觀之間的多重關係。在視覺文化領域，具竊取、擺拍、偷拍、執導等介入行為的臨街攝獵，已成為一種創作模式。此有關紀實與想像空間的景觀生產多來自設定的選鏡，因而在社會性與藝術性、歷史檔案與想像圖景之間，也呼應了情境主義式的地景閱讀課題。



居伊·德波（Guy Debord）《奇觀社會》書影。（高千惠提供）

於紀實與想像之間，這些地方景觀的再製造，其動機與目的為何？2021年國立台灣美術館之亞洲雙年展「Phantasmapolis—未至之城」，展出了一些亞洲城市現代化過程中的異化景觀。這些景觀折射了居伊·德波（Guy Debord）1967年《奇觀社會》（*La Société du spectacle*）中的陳述景象。針對「spectacle」現象，德波指出1960年代正處於資本主義物化的時代，新社會景觀之「奇觀化」，即在於整個社會景象出現了表象與存在之間的矛盾情境。當表象取代存在，影像取代現實，所謂的「奇觀」也因習以為常而成為日常生活的「景觀」。德波以為圖像（影像）

已經取代了真正的人類互動。景觀不再是圖像的集合，而是「以圖像為中介的人與人之社會關係」。透過這些呈現社會關係的景觀，人們看到一個分裂的社會正在形構另一個重組中的社會。



2021 亞洲

藝術雙年展「未至之城」中的日本都會現代化過程之景觀檔案。(攝影／高千惠)

《奇觀社會》曾因是否被翻成「演劇社會」或「景觀社會」而出現辯證。奇觀、演劇、景觀三個詞的釋義，已可成為一篇論述。屬於現代化、資本化的各地「景觀社會」，因發展時差關係，出現了不同的歷史經驗。1964年日本東京奧運與1970年大阪萬國博覽會，這兩場活動被視為當時日本政府展示現代化的象徵，也因此激發一些反現代化的前衛

行動團體之異議。民間藝術團體、學運團體發起抗議的文件史料，即呈現出斯時斯地的「奇觀社會圖像」。活躍於商業廣告界的攝影家木村恒久，曾將現代化的都會影像導引至末世的景觀，以此作為反戰的景象。此拼裝手法對後來影視界與視覺藝術圈產生間接影響。許多政治藝術家，也會以真實的、具權力空間的城市建物為本，製造城市被攻擊或猶如末世的寓言式景觀。另一位出生於東京的平田実，曾在國會擔任速記記者，具有新聞報導訓練。1953年，他以攝影師身份發表作品，記錄了1950年代到1970年代，從戰後重建走向經濟快速成長中的在地人民、市井社會之面貌。有關「高赤中心」的《首都清潔行動》（Be Clean）與「零次元」等前衛團體反萬國博覽會的街頭游擊運動，即是具事件製造色彩的街頭紀錄景觀。



平田実的「高赤中心」之《首都清潔行動》。(取自「未至之城」展覽)

現代化的迎拒景觀，在今日已是一種批判兼懷舊的材料。「未至之城」

的一個轉角樓梯天井，展出台灣藝術家李勇志 2021 年的《過期霓虹》。

藝術家使用 80 年代戶外高檔廣告的霓虹燈影像，提出日本電子消費文化

在亞洲城市的曾經影響力，以及個人與城市間的成長記憶。此霓虹廣告

看板以圖像化 (iconized) 的視覺語言，產生了一個象徵化的時空。其折

射出的過期商品化世界，亦合於考現學 (Modernology, the study of

modern social phenomena) 的條件，只是其目標不是某些地方習俗，而是

某特定時空下的現代社會景觀現象。(註 1) 去文本闡述，藝術家以

「廣告板」(billboard) 的符號作為考現。在以「廣告板」作為城市商業

化的影像脈絡中，台灣戰後業餘攝影家楊基圻的《時代膠囊》結集，即

提供了一個年代上的對照訊息。楊基圻 1957 至 1959 年的台北市系列，

拍攝了巨型街頭消費文化看板—黑人牙膏、荷蘭全脂奶粉、與金馬共存

亡的法國豔星碧姬·芭杜 (Brigitte Bardot) 等街景。這些紀實攝影提供

了台灣 1950 年代後期，有關現代化、資本化的臨景風景。



李勇志 2021 年的

《過期霓虹》。(攝影／高千惠)



基忻 1957 年台北街頭廣告看板「黑人牙膏」。(取自《時代膠囊》)



楊基圻 1959 年台北街頭廣告看板「BB 碧姬·芭杜」。(取自《時代膠囊》)



楊基圻 1957 年台北街頭廣告看板「荷蘭全脂奶粉」。(取自《時代膠囊》)

經過半世紀，東南亞開發城市景觀也成為臨街獵景者的重要主題。然而，其製作多進入了展演式的奇觀社會生產。「未至之城」中的越南藝術家阮陳烏達 (UuDam Tran Nguyen) 2012 年的《機器馬騎士的華爾滋》與 2015 年 3 頻道錄像《蛇尾》，均具備了奇觀、演劇、景觀三個美學條件。《機器馬騎士的華爾滋》中，騎士身上的雨衣用長尾夾子夾住，連結成一串華麗的車隊，以華爾滋般的韻律，在城市街頭穿行。

《蛇尾》一作採三頻道錄像，運用了拼裝、並置、轉譯等藝術語彙，交叉出現越南最具代表性的社會景觀—繽紛的塑料拼接廣告長龍與街頭摩托車大軍。與 19 世紀末西方都更的經驗不同，在商住並存、地鐵未完成的東南亞城市，流竄的蛇行塑料氣筒和橫衝直撞的機車族群，以騷動與不安形成了亞洲城市現代化過渡中的常見地景。機車成為現代聖戰士的座騎，其排出污染空氣的烏龍，與由垃圾塑料迤邐出千里的軟雕塑，誇大地呈現地方日常景觀。針對這種亞洲現代化中的社會景觀，阮陳烏達正是用「演劇」(performance) 的方式「再現」(represent) 這個異化的景觀社會。它們以浪漫派歌劇作曲家「華格納式」的表述，展演出冗長的、分曲的、預言式的一種亞洲現代化過渡景觀。



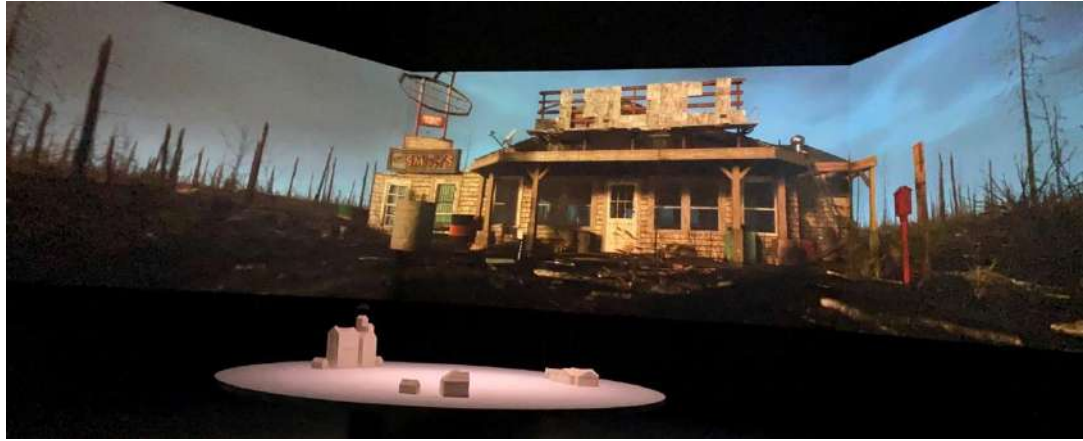
越南藝術家阮陳烏達 2012 年的《機器馬騎士的華爾滋》。(攝影／高千惠)

柬埔寨的林·索科謙李納 (Lim Sokchanlina) 選擇金邊與其腹地的河谷鄉鎮為創作景象。藝術家採用了紀錄片、觀念展演、錄像裝置等不同手法，試圖呈現「變化中」的地緣政治、文化經濟與自然環境之幽微關係。他到湖泊、山谷、森林等將被作為大規模開發之標的場域拍攝，將工地用的柵欄帶置於畫面中心，使自然景觀出現突兀與異化的景象。此製造出的「spectacle」景象，指出當代柬埔寨亦進入了資本主義的現代化年代，整個社會景象同樣出現表象與存在之間的矛盾情境。工地用的柵欄成為一個改變邊界的象徵，其橫斷出的地平線與空間，使一個紀實的地景有了虛實的再想像。



柬埔寨藝術家林·索科謙李納的金邊河谷都更重劃區。(攝影／高千惠)

邁向藝術性，「未至之城」的韓國藝術團體「Bang & Lee」，2021 年的《無名之地》，則以裝置、素描、詩性書寫的手法，詮釋了一個有關「穀倉塔和麋鹿」的相逢場域。這個場域似乎因攝影或寫生而真實存在，但在藝術家反覆的詩意對話中，它成為艾略克（T. S. Eliot）之「荒原」（The Waste Land）的當代複音版，象徵化地成為一個人與地方相互廢棄之境。這些作品指出，當代具有前衛意識的視覺地景生產者，似乎都對全球化、現代化的城鄉過渡，有面對「文明與其不滿」的思緒。



韓

國藝術團體「Bang & Lee」2021 年的《無名之地》。(攝影／高千惠)

2. 觀察者與跟蹤者

在地性作為方法，使這些景觀再製者的視線成為文化研究的顯學。這些有關當代地方「景觀社會」的作品，一方面具有「反圖像化詮釋」，另一方面又具有「象徵化表述」的矛盾指向。這些獵影者多旨在攫取變化中的城鄉景觀，將正要被取代的過去—那些即將消失的種種意象，作了詩意的控訴。如是，在紀實與想像之間，他們也從漫遊者進入觀察者、從敘事者進入暗示者，從考古學進入考現學。

19 世紀末的巴黎都更年代，波特萊爾（Charles Pierre Baudelaire）即以漫遊者（Flaneur）指稱走出室內，速寫瞬間生活的創作者。他們漫遊街頭，觀察和描繪現實生活景觀，因而被視為社會變遷的圖像記錄者。

（註 2）第二個擴張漫遊者與現代空間的關係者是班雅明（Walter Benjamin）。班雅明認為漫遊者當具主體意識，能夠在其漫遊過程中進

行思考與驗證。在《柏林紀事》中，班雅明自述，他懇求一位妓女帶他逛街，選擇以一位下層階級者的視線去認識城市。在此，遂出現了二種城市漫遊者的視野轉換。一是無意識的漫遊者，二是有意識的漫遊者。這種跟拍式的城市認知，在當代藝術中亦是一種創作者介入景觀社會的方式。

班雅明年代所認定的有意識漫遊者，多在緬懷被歷史扔掉的東西。他們不是在客觀描繪城市，而是在記憶的廢墟，陳述其所聽來的城市故事。這種城市的敘事，是在漫步與記憶的考古中完成。然而在其 1935 年至 1939 年書寫的《巴黎拱門街》（*Das Passagen-Werk*），原書名為《巴黎拱廊街：一個辯證的幻景》一書，他卻又從唯物史觀的角度，以幻景（*phantasmagoria*）與夢境（*dreamworld*）的意念，試圖從街頭百貨制定出商品世界，作為歷史與現代的見證足跡。此計劃進一步提供出一集中型的、線性的地方商街，可以作為「考現學」的一個研究場域。

以現實生活中的事物作為觀察物件，並通過在地或他方的城市現象、生活方式、社會事件等細微觀察與記錄，以審視當下生活的各種關係，已成為「考現學」介入城市空間的一條方法之徑。早在 1928 年，日本的今和次郎在其〈何謂考現學〉一文陳述中，便提出了如此的城市閱讀論述。在考現學領域，觀察之人與觀察之物更是可以二條路線分開討論。

以「物」作為城市的形構線索進入了唯物史觀的領域，（註3）以

「人」作為城市的觀看線索，則在當代進入了關係美學的領域。

在區分社會觀察者、生態批評者及藝術家角色上，香港藝術家梁美萍的《身是客》（*Out of Place*）影錄系列，其間所涉的觀看與被觀看，介入與不介入，旁觀與批判等課題，可作為「漫遊者」意識出現改變的一個當代案例。（註4）針對「城市與流動的居民」這個主題，梁美萍曾選擇亞洲不同都會，如香港、北京、台北、東京、曼谷、澳門等地，以一段在地人蹣跚行經街頭的尾隨鏡頭，呈現在地小人物在都會裡不被注意的小事件。（註5）掌鏡者有意識地以尾隨方式，追蹤城市裡的一個無意識的路人背影與其腳程，此處亦出現二種漫遊者身份，無意識者與有意識者。無意識的漫遊者是鏡頭前的被拍攝對象，有意識的漫遊者是鏡頭後的拍攝者。

此紀錄影片式的再現，對街頭景象和事件提出了一種懷疑態度。《台北》一片以2006年紅衫軍的街頭運動為主事件，但現場一名路過者，卻是在一種逛大街的悠忽中，莫明地成為群眾運動的一員。《東京》一片，目標是東京交通繁忙的大街上躺了一個人，不僅行人視若無睹，若非妨礙交通，連警員都不會來搬移。2008年《北京》一片，用奧運紅布條和老婦蹣跚推娃娃車的慢行，形成強烈對照。《印度》一片的主角是

街頭聖牛，它以牛步漫遊市井，如入無人之境。這些間接批判全球化、現代化、高速化的「景觀社會」之出現，一方面似若新聞報導、日常事件的捕獵，另一方面又形成有意識與無意識所合成的景觀社會。

此例出現的「主觀鏡頭」與「決定性的場域」問題，在今日有了擴張使用的發展。當代，更多在網路出現城市邊緣角落的有意識攝獵，技巧地作為國際政治間的負面揭露行動，使藝術行動與政治行動有了更複雜的互為關係。

3. 新世界的全知機制

在小型相機、手機充斥的年代，人人都能在社會獵奇，其獵捕的影像可能來自偶然，也可能來自有意識策劃。臨街獵景者的身份因而有了很大的轉換，景觀社會也像潘朵拉的盒子，釋放出難以框限的各種「主觀鏡頭」。

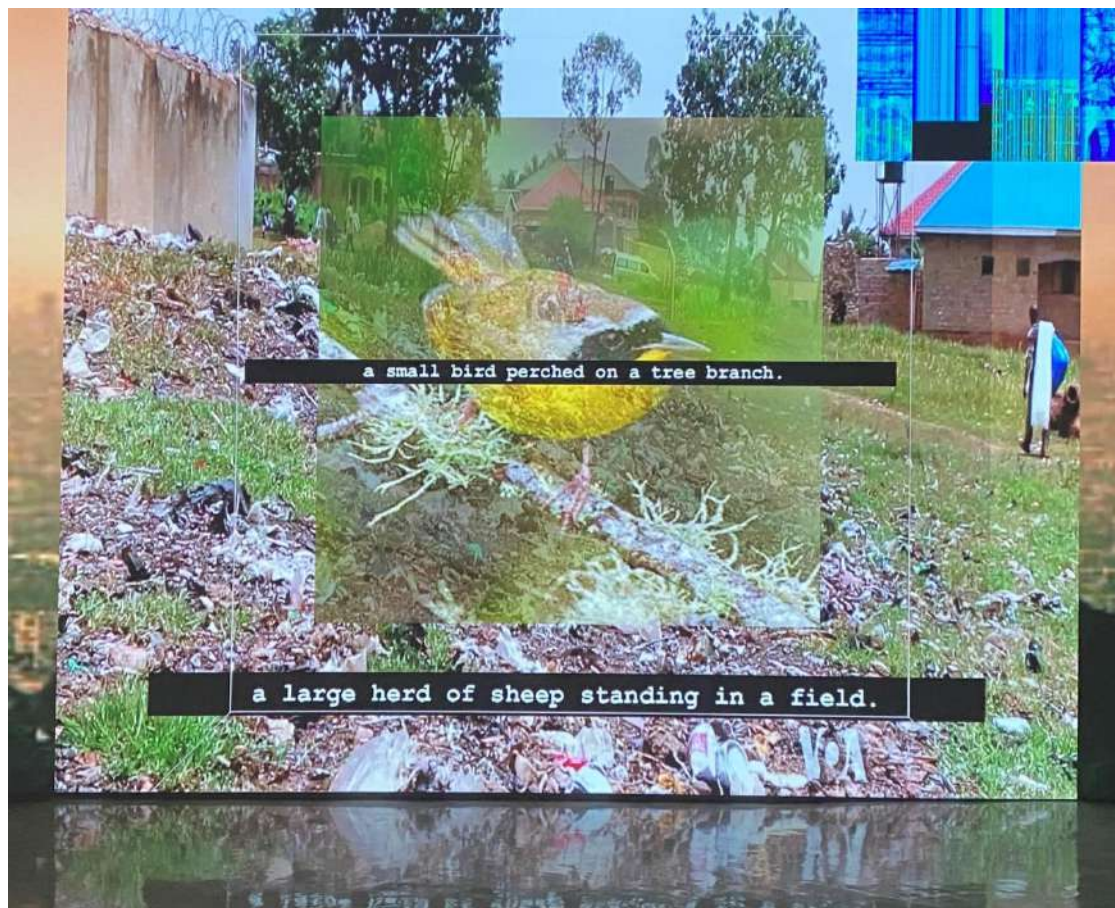
現場攝獵影片可分為二種，一為報導攝影，二為跟拍攝影。以手機拍攝再將影片上傳，乃來自「主觀鏡頭」。在此之前，電影《後窗》（Rear Window）中的「主觀鏡頭」運用，已先進地讓觀者仿若進入現場，扮演場外偷窺與自任審判的角色。（註 6）在公共人事務上，「主觀鏡頭」多來自跟蹤者的「盜鏡」與「搶鏡」。在過去，因「偷拍」行為笨拙，「偷拍」出來的影像品質和關注的內容，不易成為一種「作品」。報導

攝影有時需取得拍攝對象同意，跟拍攝影則以違背對象意願為特色。違背對象意願卻能夠造成聳動，有賴於大眾的窺淫癖。

藉民主與自由可以隨時隨地攝獵，再將影像公諸公共空間，已然成為一種具爭議性的日常生活文化。以「截鏡」形成社會事件的認知證據，也指出大眾對於「在場影像」的需求心理。如果以當代影像論述—「影像即媒體，媒體即訊息」的知識系統作判斷，（註7）介於觀察與窺視之間，粗糙和精緻之間，大量的影像作品生產大多無關藝術性。它們可能在「影像即媒體，媒體即訊息，訊息即符號，符號即觀念，觀念即藝術」的串連論述中，被引進了視覺文化的討論領域，但同樣無法被當作一種景觀社會的真相。

台灣藝術家鄭先喻的搜獵對象則轉陣雲端，以網路獵景與機器學習的創作方式。（註8）其2017年的「injector before Null」，選擇以空無空間為場域，觀眾需藉攔截與轉址的行動電信取得進場途徑，經簡訊去窺探看不見的作品。之後的「injector after Null」，則藉虛實概念，視覺化群體的關係與認知決定。藝術家去除了可見的景觀，建構出一個封閉迴路，視系統運作過程為行為景觀。好奇的觀眾被迫進入這個載體環境，成為此「同化機制」的一部份。2020年的《我們正在談論你是如何統治》，則對當代進入「全知化」的操作過程提出質疑。其創作系列進入

一種概念化、系統化的奇觀社會呈現，重詰了奇觀化的人們對於事物關係認知的被動性。而作為一個懷疑論的觀者，將因拒絕進入系統，亦可能變成一無可視。



台灣藝術家鄭先喻 2020 年的《我們正在談論你是如何統治》。(攝影／高千惠)

進入科技程式設計世界的「觀」者，在攝獵者的角色、動機與大量的影片生產，本身正成為一種「考現」對象。與現實場景的真相無關，當代考現學已從物件景觀、事件景觀轉移到集體行為景觀的生產。被接受的集體行為與價值認同，不僅成為地方意識型態的人文景觀，也成為新版

的景觀社會項目。在信與不信的意識流轉中，觀者本身同樣成為一種矛盾的「現象」與「存在」。

註 1 考現學（Modernology）是以考古學的精神，考察當代社會物質文明，推論其歷史文化的一種方法。1927 年春天，今和次郎在紀伊國屋書店的建議下，將之前在銀座對行人時尚風俗的調查記錄做成展覽。這些調查都是以現實生活中的事物作為觀察物件，因此今和次郎將英文單詞「modern」和「olog」重新組詞為「Modernology」一字。

註 2 波特萊爾（Charles Pierre Baudelaire）在《現代生活的畫家》（The Painter of Modern Life）一書，以漫遊者（Flaneur）指稱走出室內，速寫瞬間生活的創作者。漫遊者（Flaneur）曾被譯成「浪蕩子」、「散步者」、「閒逛者」。在法語中，原是指 19 世紀巴黎城市裡，無需勞動的小資社會階級，如藝術家、作家等。

註 3 唯物角度可參見林芬郁，〈臺北城市考現學：以「論臺北市攝影產業地景之變遷」為案例〉。

註 4 有關梁美萍資料，來自藝術家提供，其創作部份內容發表於北美館美術 2013 年 10 月的〈臨街獵景：介於觀察與窺視之間〉一文。

註 5 《鄉關何處》（Out of Place）原是薩依德（Edward. W. Said）在流亡離鄉後，晚年寫的回憶錄，書中陳述的是追憶中的阿拉伯世界，那個漂泊無依和難以安身立命的他方。梁美萍此系列作品曾用《身是客》，此處採用藝術家曾經給予的資料。

註 6 《後窗》（Rear Window）是希區考克（Alfred Hitchcock）1954 年所執導的電影，改編自康乃爾·伍立奇（Cornell Woolrich）1942 年的短篇小說〈It Had to Be Murder〉。整部電影幾乎都是從主人翁的臥室裡攝製，並以主觀鏡頭（point of view shot, POV）呈現。

註 7 參見 Marshall McLuhan, *Understanding Media: The Extensions of Man*, MIT Press, 1964，有關「影像即媒體，媒體即訊息」之論述。

註 8 鄭先喻相關作品，2017 年的《injector before Null》，選擇以空無空間為場域，觀眾需藉攔截與轉址的行動電信取得進場途徑，經簡訊去窺探看不見的作品。之後的《injector after Null》，則藉虛實概念，視覺化群體的關係與認知決定。

本文感謝國家文化藝術基金會、文心藝術基金會贊助「現象書寫-視覺藝術評專案」

現象書寫 - 視覺藝評專案

贊助



文心藝術基金會
Winsing Arts Foundation

TAGS

GUY DEBORD LA SOCIÉTÉ DU SPECTACLE 地景說話 景觀社會 未至之城 波特萊爾 漫遊者 考現學 藝術評論 都市化 霓虹燈 首都清潔行動 高赤中心



高千惠 (Kao Chien-Hui) (73 篇)

藝術教學者、藝術文化書寫者、客座策展人。研究領域為現代藝術史、藝術社會學、文化批評、創作理論與實踐、藝術評論與思潮、東亞現(當)代藝術、水墨發展、視覺文化與物質文化研究。著有：《當代文化藝術澀相》、《百年世界美術圖象》、《當代藝術思路之旅》、《藝種不原始：當代華人藝術跨域閱讀》、《移動的地平線－文藝烏托邦簡史》、《藝術，以 XX 之名》、《發燒的雙年展－政治、美學、機制的代言》、《風火林泉-當代亞洲藝術專題研究》、《第三翅膀：藝術觀念及其不滿》、《詮釋之外－藝評社會與近當代前衛運動》、《不沉默的字－藝評書寫與其生產語境》等書。

典藏 ARTOUCH 專欄 · 高千惠專欄

【高千惠專欄】地景說話 10：錄—我拍 故我在的參照

Landscape Talk 10: Record, I Shoot Therefore I Am, A Reference

街拍取代寫生，當代城市風景肖像的製繪，已有跨代的方法論。在藝與術的領域，數位概念的風景美學，已非僅於人文地理的紀實功能。風景靜物化、風景肖像化、人物風景化更已是形塑景象的不同方法。藉檔案、繪畫、雕塑、攝影、錄像的相互挪用與拼組，「地方景觀」兼具了另類綠野仙蹤的表述。從機械複製年代的「攝·影」到數位媒體年代的「影·錄」，經參數、引數的參照與觀照，再現的數據圖景因拼貼、挪用、混搭等人工與科技的介入，出現了地方訊息的概念景觀之衍生脈絡。

高千惠 (KAO CHIEN-HUI)

2022.07.05



街拍取代寫生，當代城市風景肖像的製繪，已有跨代的方法論。在藝與術的領域，數位概念的風景美學，已非僅於人文地理的紀實功能。風景靜物化、風景肖像化、人物風景化更已是形塑景象的不同方法。藉檔案、繪畫、雕塑、攝影、錄像的相互挪用與拼組，「地方景觀」兼具了另類綠野仙蹤的表述。從機械複製年代的「攝·影」到數位媒體年代的「影·錄」，經參數、引數的參照與觀照，再現的數據圖景因拼貼、挪用、混搭等人工與科技的介入，出現了地方訊息的概念景觀之衍生脈絡。

從觀照到參照

錄，是一種與身體、金屬、儀器有關的紀實文體與行為實踐。與「錄」相關之行徑，如口錄、抄錄、筆錄、登錄、紀錄等目的，也多與檔案建立有關。在科技與肉眼的參照與觀照下，作為藝術表達媒介的攝影與錄像，在呈現現實事物時，有幾分實景幾分擬態，才可以造成報導、紀錄、想像的明顯辨識？訊息與感知之間，又如何達到可被閱讀的狀態？

2021 年，台灣國家攝影文化中心（National Center of Photography and Images）成立。其理想功能包括了紀錄性的視覺文化檔案，也包括地方當代影像藝術的生成與美學轉變。2022 年的「鏡像·映像：80 後的當代影像藝術」，便以「景觀」為命題，試圖重新轉譯 80 年代後的當代台灣

影像藝術創作者們的視覺敘事。在「景觀」的界定上，國家攝影文化中心認為：「可以是自然的（*natural-scape*）、文化的（*cultural-scape*）、社會的（*socio-scape*）、更可以是身體的（*body-scape*）」。（註1）作為一個包括「國家」、「攝影」、「文化」、「攝影文化」的研究與展示中心，此選擇的基準認知，自有形塑地方景觀檔案的想望。

從觀照到參照，針對「景觀」或「影像裡的地景」概念，這些擴延的「景觀」已不再是約翰·威利（John Wylie）在2007年《地景》（*Landscape*）一書中，以現象學、人文地理學、文化人類學等角度，所努力闡釋出的「地景研究」方向。（註2）當代由科技轉生的景觀正在瀰漫中。相對於台灣國家攝影文化中心採用的「*Photography and Images*」，芝加哥藝術館攝影部門是採用「*Photography and Media*」。從不同媒介的本質出發，攝影不僅是關乎社會、文化、身體的形式與內容，不斷更新的媒體，也成為一種可研究的材質美學發展。

進入數位年代，攝影性與繪畫性的爭議以新的參引方式存在。在二度空間的影像世界裡，創作者努力從感性與理性、冷與熱、真與虛、時間與空間、記憶與想像、對立與融合的曖昧中，經營出溢於二度空間的新語境。透過20世紀發展出的攝影、錄像等新媒體，藝術家內在世界的紀實景觀，已然包括認同、記憶、夢境、潛意識、事件情節等領域的挖掘。

內在意識的報導姿態，無疑也以群體中的個體，扮演另一種補遺的公共檔案。

過去，從攝到錄，與紀實有關的報導攝影，「非決定性瞬間」的出現，因接近事物的本質，被認為適合大眾群體的影像拍攝，且具有日常性的美學。今日，「即興性的瞬間」則再度宣告「我拍，故我在」的年代來臨，進入手機年代，大量的、重複的、不需技術性的、無重大意義的日常生活景觀漫天出現。當失去時空感的吃喝食景佔領雲端的公共場域，成為最大化的日常紀實影像，未來在地景觀的搜集行動，極可能要在泛濫的影像中進行歸類。也因此，在影像領域，技術性、藝術性、觀念性的要求，逐漸從單純的紀實功能中勝出。

主客體的辯證

我拍故我在，日常即檔案。採擷自現場的攝影究竟是藝術或是歷史？是日常或是奇觀？是再現或是再製？在「影」與「像」的生產上，以攝影性與繪畫性作交叉對話的創作，因不同的年代性與材質性，而有了發展脈絡。

繼印象派之後，1970年代的超寫實主義（Hyperrealism），成為上世紀一個以攝影性與繪畫性為對話的視覺藝術運動。超寫實主義主要是建立在照片寫實的美學原則，藉手繪的高度攝影效果，作為攝影融入藝術的

辯證途徑。因此，在方法上，超寫實藝術家必須有一個攝影圖像為參照，以模仿該圖像為目的。藝術家對描繪對象進行高度關注，避免主觀意識的介入，並保持整體畫面的統一性。因為迴避了情感、政治、敘事的介入，它們延續普普藝術精神，藉精確而機械化的描繪呈現平凡的日常意象。在強調表面肌理、光影對照下，這些過度清晰的畫面展現一種極度客觀的冰冷景觀。

1970 年代後期至 1980 年代前期，因紐約華人超寫實主義藝術家，如夏陽、韓湘寧、姚慶章等人的引介，以相機和幻燈片作為成圖的媒介，並以台灣十大建設中的城市建物為主題，成為藝術學院的一種創作模式。具照片效果的現代化的城市景觀，與筆觸較多的懷舊鄉土景觀，亦進入文化二元化的領域。超寫實主義並不同複製相片，它需要藝術家高度的光色觀察與精準描繪能力，但在後期，則逐漸被視為一種可被訓練出的技術型藝術。進入 21 世紀，數位輸出技術可以將相片營造出油畫般的效果，精細手繪工夫更是以技術美學的判斷為準則。在仰賴科技發展但又反現代化的弔詭文化生態下，本土視覺藝術以表現形態風格橫跨了近 20 年之久。

在使用數位科技複製真實景觀上，2001 年台灣藝術家袁廣鳴的《城市失格》，在跨世之際再度提供了一個技術與觀念兼具的引例。藝術家從拍

攝的 300 張以上之照片中選出 70 張，利用拷貝及拼貼的手法，以數月時間重新予以組合，完成台北西門町的肖像。在此街景裡，人與車皆以手操作刪除，成為一座無人的複製城市（clone city）。（註 3）它與真實據點看起來一模一樣，藝術家一格一格的挪移與刪除，如同一筆一筆的擦抹與修補動作，完成一幅無人介入的清冷城市。與超寫實繪畫不同的是，它不是來自手繪，而是透過數位科技的生產。藝術家運用了透明油墨、夜光粉絹印、白色壓克力板、電子式日光燈管、馬達、晶片組控制箱等複合媒材作為裝置，在概念上接近於機械複製年代之後，新媒體複製年代的城市肖像生產。而「西門町」這個充滿歷史、經濟、潮流等符碼的年代街景，也在「失格」的雙重指涉中提供了人文訊息的想像。

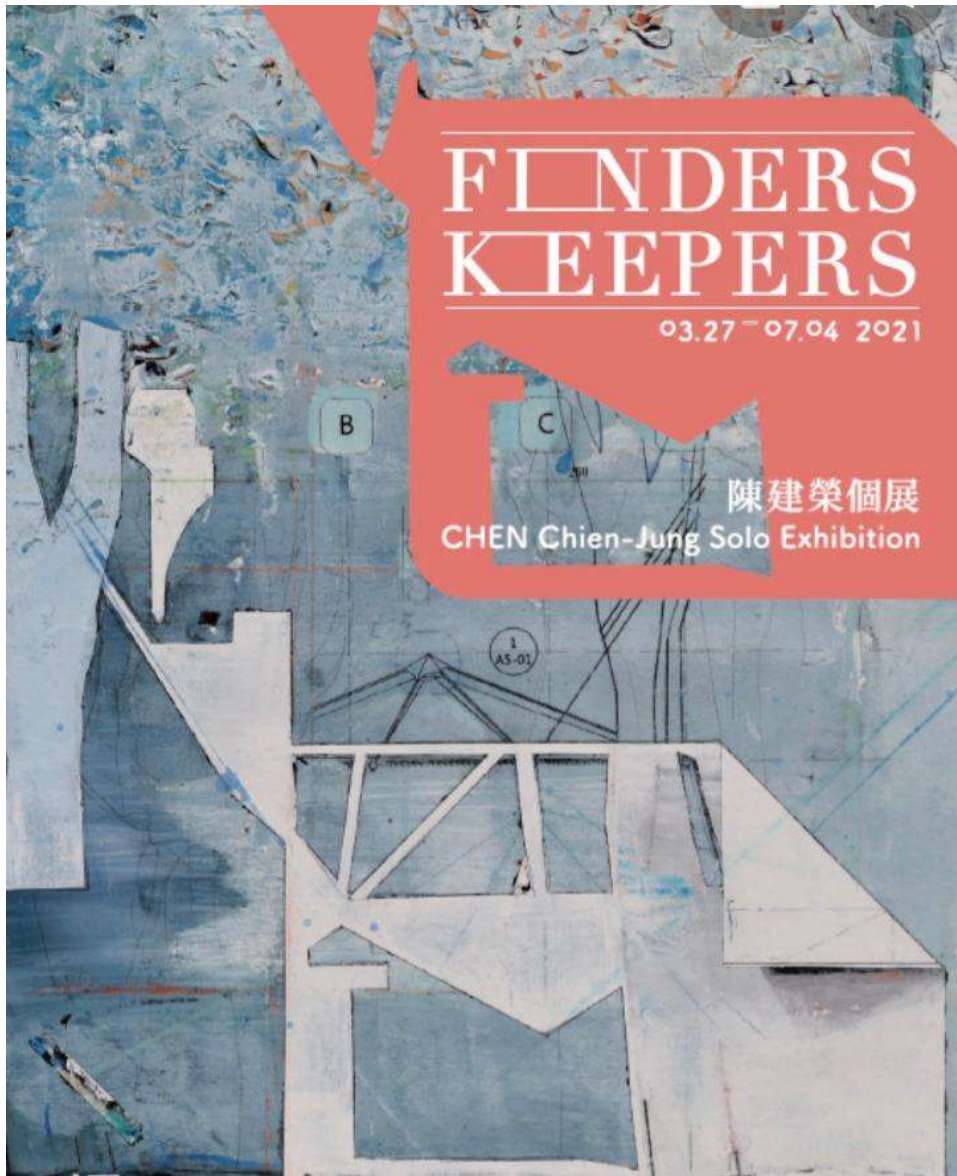


袁廣

鳴，《城市失格》，2001。裝置現場一景。（袁廣鳴提供）

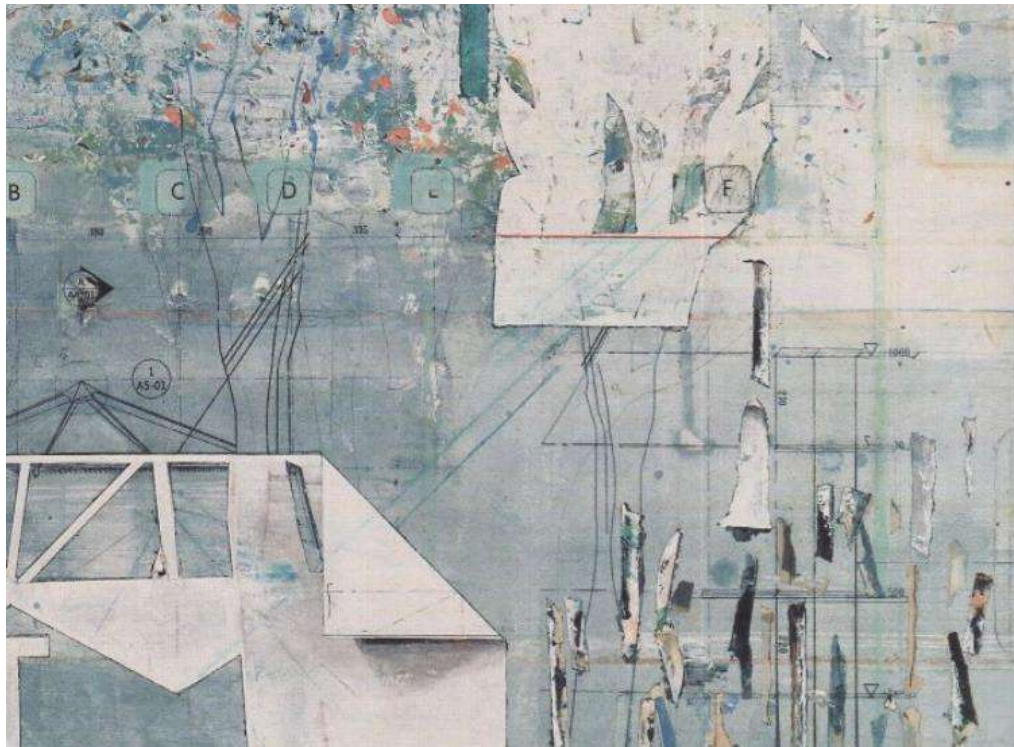
數據圖像下的街拍生產模式，威脅了手繪藝術家的真實景觀再現，也在20年之後出現繪畫性的反撲。針對繪畫與攝影的視覺感知差異，陳建榮

在 2020 年的「Finders Keepers」一展，跨世代地提出了對話。由線條、符號、結構所組成的秩序景觀繪畫，多具攝影語言和繪畫語言的美學交疊性。如果蒙德里安（Piet Mondrian）的幾何格狀色塊分佈，是具有爵士感的大都會巷弄圖式，陳建榮在「Finders Keepers」一展中所保留的建物結構與造形，則將空間音階化，試圖以設計式的線條與色塊，將透視感的景觀拉成垂直與水平的層疊關係。與蒙太奇式的拼貼不同，藝術家用圖片、物件、符號，演練它們何以存在、何以再現、何以丈量的成因與轉化。此無名「工地式」的繪製，降低了地方景觀的再現。在手繪而又具人工視覺的轉譯中，畫面那些仿若現代化過程中的建物不再是主題，而是一種結構的生成示範。藝術家一方面試圖解決現代性與機械性所產生的「冰冷的視覺感」，另一方面則因研究態度而出現了一種解析式的閱讀法。



陳建榮

2020 年個展「Finders Keepers」主視覺。（© 臺北市立美術館）



陳建榮

手繪的現代景物《Finders Keepers》。（高千惠提供）

在追求感知與訊息的平衡上，以特定地方為拍攝據點的影錄藝術家，往往在擴充感知範圍下加選「聲音」為中介元素。在跨媒材的使用中，施昀佑在探討環境空間的邊界與跨越上，將國家警報發佈的聲音作為「他者」出現的訊息。在 2019 年的《沿海錄音》一作，他選擇以政治犯之島的「綠島」為特定空間，錄下海濤的聲音，取代了國家警報之聲。如果不知道其景觀是「綠島」，《沿海錄音》的感性則大於訊息。在閃亮的 LED 燈下，藝術家有意地將這個曾是以政治犯著稱的離島，似反諷地休閒化，仿如一個子虛無有之境。



昀佑，《沿海錄音》，2019。（攝影／高千惠）

具有民俗特色與社政議題的地方空間，除了作為人文地理的田野補遺與登錄，藝術家的拍攝手法，多在客觀的報導性與敘事性外，加添了某些個人觀點的情境。朱駿騰 2021 年的《河鰻》，即選擇以台北社子島為對象，在行動上是以報導結合影像敘事的方式，透過紀錄和展演呈現了不同據點的活動。他並置了捕鰻人、抬神轎者、外來遺拾者三種移動的敘事路徑，以形塑出一個城市的邊緣地帶。延續其《天台》（2019）與《來去匆匆》（2020）的風格，藝術家以其餘光、追憶、殘章、斷夢、留聲等手法，提出隨腳步快慢而移動的時空交錯狀態。他的影錄背後都有一個真實的場域與事件，但透過切割的、散文式的敘事方式，小津安二郎式的垂直與水平之視域構成，將具有爭議的地方景觀與事件變成三

段文學劇場。在看得見的現實上，《河鰻》彷彿呼應了現代性未竟的亞洲未來之城，也因個人視野介入與剪輯，使不知將往前或往後發展的社子島，成為一個難以拾遺的、與時代斷裂的孤島景象。（註 4）而在看不見的感知上，《河鰻》則像一則失落時間的寓言與充滿懸疑的代解謎情。



朱駿騰在社子島拍攝的《河鰻》。（朱駿騰提供）

意識流的附錄

定位，作為遊蹤圖考的記事、拼裝，作為電玩遊戲中的場景。數位圖像所生產的各種似真似假景觀在當代已無所不在。2020年前後，以手繪、攝影、錄像、雕塑為跨媒材形式，寓言、潛意識、口述歷史與歌唱為附

錄的傳播模式，成為台灣當代創作的一個地方主流。具音樂背景的王湘靈作品，多呈現出幽微的心理情境，風景成為個人身體的外延空間。其2015的《質變》，是從3、400張照片中選出12張，再組成一個「自我轉變的過程」。2019年之後的攝影作品《快要降落的時候》，則將現實的影像作了堆疊、重組、破壞之處理，意圖呈現意識流般的風景。藝術家亦將聲音介入空間，依然試圖召喚他者的原始感知。

蕭其珩2018年的《五指山降臨》系列，則由平面繪畫、文件紀錄與立體雕塑三者組合而成。以繪畫性作為服役一年的生活經驗紀實，藝術家把服勤單位廢棄的文件公文打成紙漿，再利用紙漿捏塑出五座高山。紙雕山再貼上打卡完的紙張與受訓時期作畫的草圖、日記影印等。《五指山》或來自西遊記中，壓住孫悟空的五指山之文本，而藝術家所繪五指山又似火焰山。這些來自現實與想像的材料，所形塑的山景有紀錄性、寓意性，也具地方性。2021年廖祈羽的《心神出遊》中的〈忘憂公園〉、〈河〉、〈夢桃〉，即以如此模式呈現不同人事物的關係。這些景象猶如是不分段的綠野仙蹤，連結出看不見的社會互動景觀，以及如幻似夢的場域。

蕭其珩，《五指山降臨》系列，2018。（攝影／高千惠）

以手機街拍作為一種生活紀錄，並在繪畫性的介入下，賦予場景一種虛擬式的即視感，逐漸可能成為一種生活小品的創作方式。面對智慧手機街拍與修圖軟體之盛行，與泛眾「街拍」不同的藝術家作品，多出二個觀念上的目的。一是以攝影為獵景工具，視現實景象為材料，以覆蓋、擦抹、轉譯與改寫等方法，達到景觀的再生產。二是將個人主體情境融入景觀，以不同身體經驗的介入，呈現出被異化之景。其間，「我拍故我在」的行為，既是現實見證與年代工具使用，但也充滿找尋自我存在的動機。

新世代的街拍、自拍，形成一種新的寫生式行動。中國藝術研究生趙梓君在旅台時期，以手機自拍，紀錄個人一學期的生活路線，並將之轉成實驗性的小品手繪。其一疊相片以一個人在宿舍、公共交通上的景觀為內容，呈現出孤獨的日常紀錄。90後的留法僑生屈薇薇，曾學習過塗鴉，也喜歡桌遊遊戲。她在巴黎街道上尋找交通指標、地面符號，以拼貼方式作過街景、地景，最後則將街頭採擷的符號，變成路徑不明、邊界消失的油畫。從街拍、圖片、物件、符號等電路板式的動線演練，屈薇薇在移動中尋找個人身份與存在認同，也以一種研究式的步驟，進行個人化的藝術實踐。這些寫意寫情之景的生產程序，均來自攝錄行為，但方法已不同於前世代。

科技愈發達，真實世界的定義愈模糊。地景如何說話，遂比地景說的話，更接近創作的疆域。前述陳建榮的「Finders Keepers」展稱，原有「拾物者成了占有人」之意。當地景元素在不同世代、性別、社群、身體的攝與錄下，出現各有所屬的景觀時，攝影性與繪畫性不再是定義的問題，而是發現的問題。如果，「攝」與「錄」所捕捉的都是一個「影」的狀態，那麼，認知世界的方式，自然猶如柏拉圖洞穴寓言中的「洞穴者」之角色。以近年所有「以地景之名」的手作與新媒體作了拼圖，它不僅是年代性的地方景觀的顯影，也兼具了視覺美學的方法論。

註 1 參見[國家攝影文化中心官網](#)。

註 2 參見 John Wylie，《地景》（*Landscape*），台北，群學出版社，2021。

註 3 關於袁廣鳴利用數位科技所複製的複製（clone）城市概念，參見岩切澗，〈[複製都市的肖像—袁廣鳴的「失格」作品系列](#)〉。

註 4 社子島是台北市內少數開發緩慢的地區。2018 年禁限建近半世紀 48 年的社子島開發案內政部終於審議通過。但社子島開發案一直出現爭議，成為一個地方重要議題。

TAGS

台灣國家攝影文化中心 地景 地景說話 屈薇薇 影像 攝影 施昀佑 景觀 朱駿騰 紀實 蕭其珩 藝術 袁廣鳴 超寫實主義 趙梓君 錄 錄像 陳建榮 風景 風景美學 高千惠



高千惠 (Kao Chien-Hui) ([73](#) 篇)

藝術教學者、藝術文化書寫者、客座策展人。研究領域為現代藝術史、藝術社會學、文化批評、創作理論與實踐、藝術評論與思潮、東亞現(當)代藝術、水墨發展、視覺文化與物質文化研究。著有：《當代文化藝術澀相》、《百年世界美術圖象》、《當代藝術思路之旅》、《藝種不原始：當代華人藝術跨域閱讀》、《移動的地平線－文藝烏托邦簡史》、《藝術，以 XX 之名》、《發燒的雙年展－政治、美學、機制的代言》、《風火林泉-當代亞洲藝術專題研究》、《第三翅膀：藝術觀念及其不滿》、《詮釋之外－藝評社會與近當代前衛運動》、《不沉默的字－藝評書寫與其生產語境》等書。