

坦白

介入與表面

陽台：舞台與觀景台

沒穿衣服的芭比娃娃

牙仙：入侵者的審判機制

一場交易在畫家筆下進行，繪畫反射身體的失控與畫家有意識的技術性操作相互拉扯，身體的失控揭露了部分的陌生自我，「在與繪畫的交易裡坦白是最值錢的」，陷入那個凝結的時空，筆觸在畫布上來回拖曳，選擇性地保留失控筆觸的多寡，是技術的缺乏還是技術操作過度而顯得可笑，我在每次的繪畫經驗中都像是一場告解。

這次我第一次跟他對話所得到的結果。

坦白

「你當然可以相信我，因為我很坦白」

這段話來自什麼是繪畫(what is painting?) p126，一位照相寫實的畫家，回應著機械圖像挑戰著手工繪圖的結果。像是卑微的陳述，卻又是繪畫離不開的本質，之前在寫創作自述的時候我也用過這個詞——坦白，那種情況像是後知後覺的，被曝露出來而無法撇清的。

介入與表面

介入與表面

介入與表面

介入與表面

介入與表面

介入與表面

介入與表面

介入與表面

介入與表面

介入與表面

介入與表面

介入與表面

介入與表面

介入與表面

介入與表面

在 Dia Bacon 偌大空間裡，一處安靜的角落擺放著 Felix Gonzalez-Torres 所做的《Untitled (Loverboy)》。貼著展場邊緣，一整排過長的淺藍色半透明窗簾，合理的固定在現有的窗框上，但窗簾的不合理的長度導致地板多出的皺褶像液體一般溢出，像是浪花、像是融化的蠟燭、像是擤過鼻涕的衛生紙，一個個私密的個人經驗，因為這個合理又不合理的日常景象而浮現。設置在展場邊緣的半透明材質，暗示了一種私領域與公領域的結界，像是打馬賽克的作用，將私領域的公開迴向給觀眾。

Gonzalez-Torres 在他作品的論述說道：「想成為間諜，想成為像那個看起來像是別人的東西的人，以便滲透，以便作為一種病毒而運作。」

馬賽克的出現有一種揭露的暗示，卻又存在在表面上，任憑觀者蓄意的觀看、誤讀、加註，這個表面似乎就是藝術存在的表面，我無法篤定的說，但在那一層無法指涉的介入裡，總是讓我很著迷。

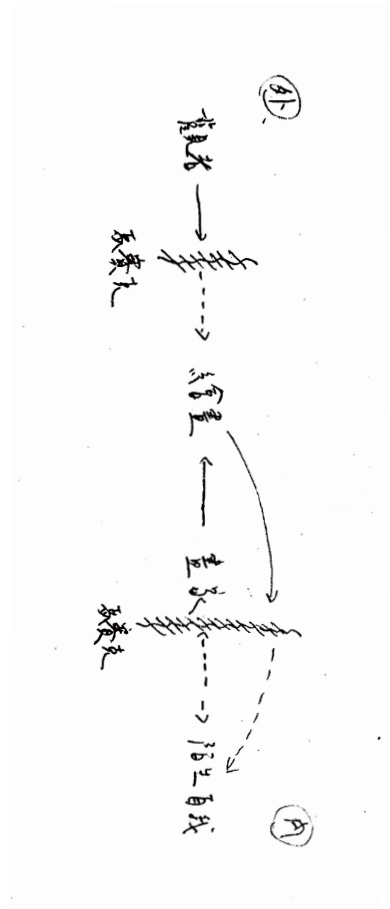


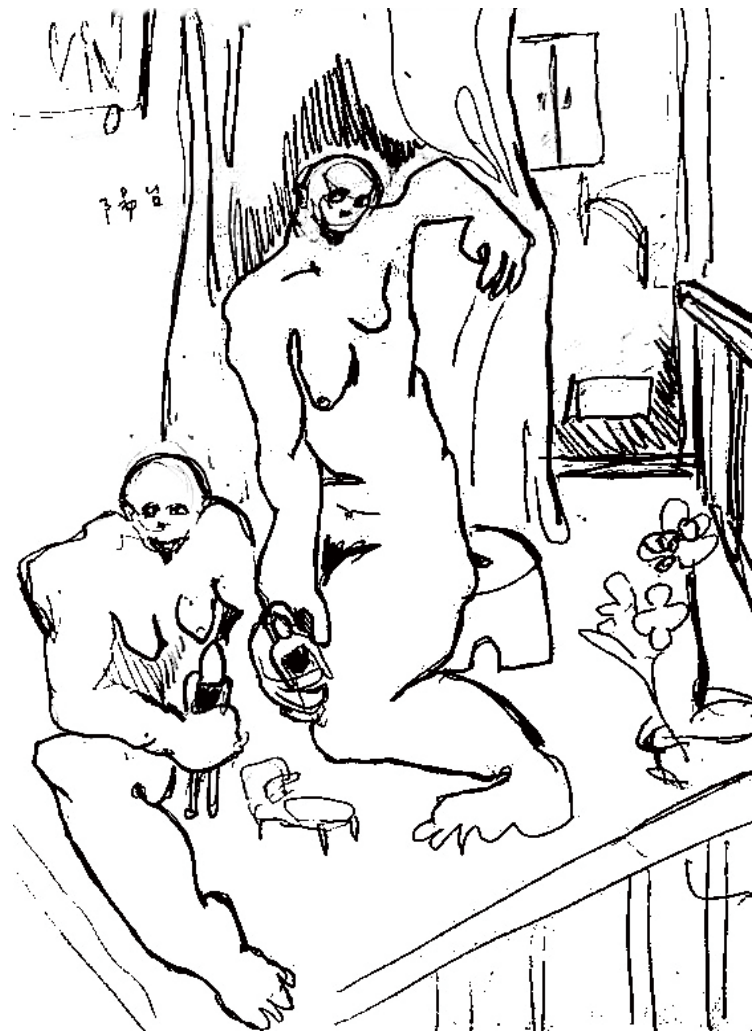
Felix Gonzalez-Torres: "Untitled" (Loverboy) (1989)

「繪畫似乎也停留在這個表面。」

畫家將自我投射到繪畫的上，將之公開展示，觀者透過作品蓄意的窺探、猜測畫家的私領域(甚至是陌生領域)，但馬賽克的若隱若現的屏障特質，同時也勾引出觀眾的私人經驗或是完形的拼湊，馬賽克出現的作用像是保護畫家被窺視的警告又像是擴散共鳴的介面，讓人不自覺地陷入，試著尋找一個脈絡或一個連結。

我在繪畫的過程中觀看自己作品的經驗，也會陷入這樣的循環，反覆觀看自我的馬賽克，加上筆觸直接且隱晦的反映在畫布上，一連串的揭露、觀看、對話、操作，使繪畫觸碰到陌生自我的領域，那個領域外彷彿還有一層屏障，是停止檢視的警告，隱私到連自己都無法告知。







陽台

一個入口通往沒有出口的窗台，觀賞性質的突出建築結構，介於室內與室外之間，像是舞台也像
是觀景台，在觀看與被觀看的視角中置換：當以觀察者的姿態位於至高點監視時，是觀景台；當意識到被觀看的那一刻，在至高顯眼處的是被觀者，是舞台，但這樣的語境可以透過操作置換。

在看舞台劇的時候湧上類似的感覺，當時在衛武營觀賞由小說改編的《暴力的歷史》這個故事描述一個主角在巴黎約會被強暴的事件，入座時演員就已經坐在台上，一個街景搭建在舞台側邊，演員表現的孤立在觀者與舞台間樹立了一道牆，第四道牆屏蔽了觀眾與演員的互動，然而在劇情開始後，主角反覆的拿起攝影機拍下舞台上發生的狀況，並即時投影在身後的大螢幕上。

螢幕上的影像顯現演員的表情細節，像是睜大眼
盯著觀眾、對觀眾說話、呼吸、指控，第四道牆
在這時候被打破了，整個案發的過程透過舞台上的
景象與第一視角的即時影像呈現在觀眾眼前。
當監視者感受到被觀看的時候，角色將被置換，
主體性被剝奪，透過這樣的操作，作品試著顛覆
觀看與被觀看的絕對權力關係，塑造了一個支配
觀者的途徑。



柏林雷寧廣場劇院《暴力的歷史》劇照

1914年，這幅畫遭到一位女性名為瑪麗·理查森 (Mary Richardson) 的激進女性主義者攻擊。一把鋒利的刀劃傷維納斯的面部與身體。2023年英國的環保團體 Just Stop Oil 成員，使用緊急救援錘砸碎了覆蓋畫作的玻璃，特別是畫面中描繪鏡子的部分，被多次的敲擊。

繪畫的第四道牆比舞台劇的更為明顯、難以跨越，一旦跨越，崇高的吸引力支配著觀者走向神聖化的幻覺，這樣的幻覺在文藝復興、巴洛克時期的畫作中很常被拿來操作，透過對眼睛生動地描繪，觀眾產生被畫像凝視的錯覺。

委拉斯奎茲 (Diego Velázquez) 的《維納斯的鏡子》(The Rokeby Venus, 1647-1651) 中描繪了一位背對觀者的裸女 (傳統上認為她是維納斯)。她優雅地躺在一張床上，小丘比特站在一旁，手中拿著一面鏡子。鏡子反射出維納斯的臉，她在鏡中的表情模糊而神秘，視線可能是對著鏡子中的自己，但同時也像是直視著觀者。鏡子的特性反射了真實的平面影像，在平面繪畫裡成為了連接現實的橋梁，鏡子從原本觀看自我的表演變成凝視觀眾的觀景台。



沒穿衣服的芭比娃娃

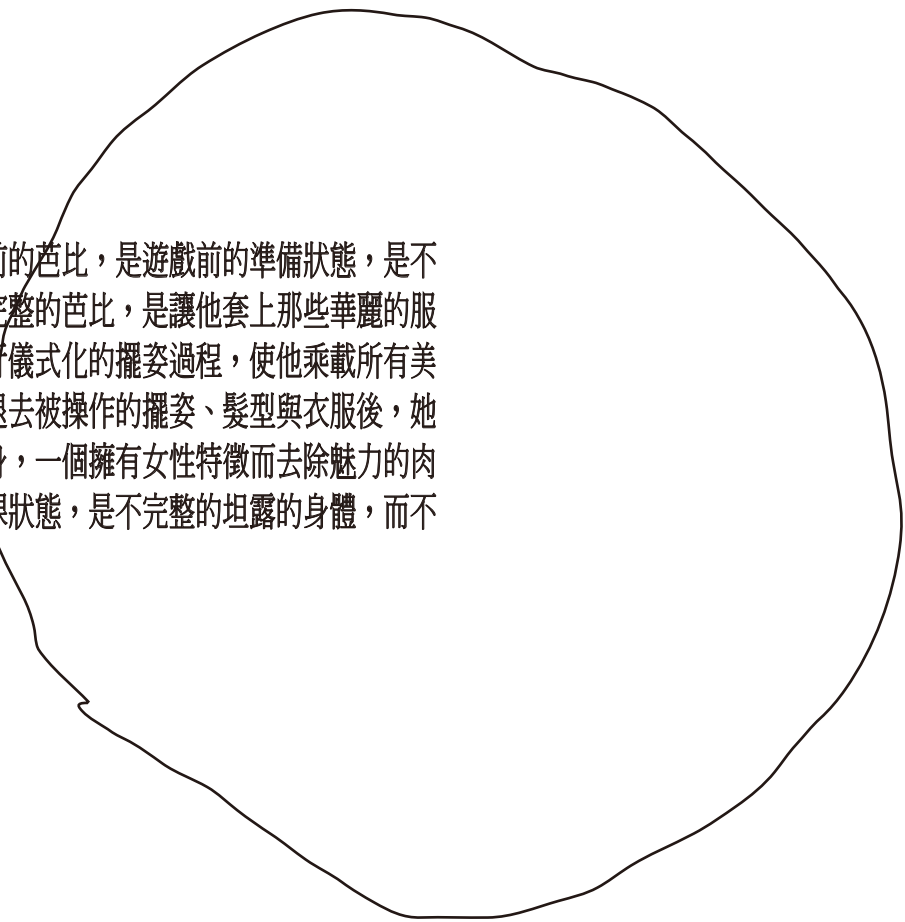
在記憶中有一段時間，我很喜歡玩芭比娃娃。每個禮拜日提著粉紅色的玩具屋，到奶奶家找親戚姊姊們玩芭比娃娃。「那是我的生日禮物」我驕傲的說，拿著娃娃演示著芭比的夢幻生活，就像自己的分身住在那樣別緻的粉紅屋裡，在那樣的年紀，粉紅色就像所有小女生的代表色一樣，像是小女生就應該喜歡粉紅色一樣的代表著。

一直到小學三年級我都維持這樣的規律喜歡著芭比，只是心裡默默地感受到這個夢幻的角落好像縮越小了。某天，被學校的老師撞見我提著粉紅玩具屋在家樓下的車庫外面，正等著去奶奶家，老師沒有說什麼羞辱我的話，而是很溫柔的看著我手上的玩具說：「哇 你也喜歡玩芭比娃娃啊」一個現實生態系統的角色突然闖進了我的粉紅屋，無法言說的羞愧，心中的厭女心態在那一刻擴散。

曾經粉紅色的、夢幻的、芭比的，如今在現實裡全都顯得突兀、幼稚、不切實際，而所有都指向陰性特質。在那之後我刻意的在避開所有跟「小女生」有關的標籤，甚至為了讓粉紅色不要出現在我身上，編了一個「我家的狗因為穿粉紅色衣服被車撞死，所以我痛恨粉紅色」的故事。

然而在每次脫去衣服後，觀看鏡子裡的肉體，那樣的斷裂、陌生，就好像看到另外一個人的裸體一樣震撼，是一個與男性相差甚遠的女性的形象、一個還沒穿上衣服的女性形象。鏡子裡的裸體是那樣的動盪且值得被審視，這種觀看自我的經驗，被公開的視角給介入了，就好像那不是我的身體，而是大家都認識的女性形象，就像芭比那樣。





還沒穿上衣服前的芭比，是遊戲前的準備狀態，是不完整的。一個完整的芭比，是讓他套上那些華麗的服飾、配件，進行儀式化的擺姿過程，使他乘載所有美好的幻象。在退去被操作的擺姿、髮型與衣服後，她只留下一個肉身，一個擁有女性特徵而去除魅力的肉身，那樣的赤裸狀態，是不完整的坦露的身體，而不是理想的裸體。

裸體的女性形象是等待被建構的狀態，在還未被建構

前是不完整的。

Lynda Nead 在《The Female Nude》一書中提到，藝術史上的女性裸體往往被包裝成理想化的存在，去除了個體性與主體性，成為被觀看的「物」。被建構後的裸體作用是服從於觀看的愉悅，與體現男性凝視下的審美價值，並不真正袒露身體的現實性。而那樣還未被建構前的身體，若轉換為一種姿態，便是挑戰了整個觀看結構。那樣的姿態是拿回自主權的，是去除魅力的，以原始的狀態自我公開。

當時在 MOMA PS1 看到 Regina José Galindo 的《Tierra》，那種赤裸姿態，便完整的體現了觀看的結構的翻轉。作品中，Galindo 赤裸站在一台巨大的挖掘機前，手無寸鐵甚至一絲不掛的正對著觀眾，沒有任何表情，任憑挖土機不斷的侵略他周遭的土地，懸殊的力量在畫面裡刻意地避開，沒有交集，但在這個互不介入中又揭露了失重的角力關係。那樣的裸體姿態，她沒有試圖美化或遮掩自己的身體，而是讓它完全暴露於威脅之下。在這裡，裸體的脆弱性不僅體現了她的身體本質，也傳遞了一種不可控的力量。

Galindo 一動也不動的站在原地，這樣的靜態姿態在畫面中不再是動態行為的一部分，而是一種凝固的展示，沒有實質上的作用性與時間，但回應觀者的目光，是一種姿態性的詮釋，更是觀看權力的解構。像是繪畫中靜止的影像，因觀者的凝視而獲得某種「動態感」。



Regina Jos é Galindo: “Tierra” (2013)



牙仙(入侵者)

「…根據傳說，牙仙會在孩子睡著時來到，將掉落的牙齒取走，並留下小禮物或金錢作為交換。牙仙故事不僅是一種安慰孩子面對牙齒脫落的方式，也是一種慶祝成長的象徵。」

記憶中，我從來沒有看過牙仙，但我有試躲在被窩裡，透過一個小縫監視窗台有沒有牙仙的蹤影，一早起來，監視計畫因為我的睡意而被終止，最終我的牙齒並沒有換來一個金幣或禮物，但牙齒消失了，看來這個交易失敗了。

置放在枕頭下的牙齒不見，像是他來過的證明，那個時候我面對這樣的推測，非常興奮。

「牙仙來過」

那個興奮是現在的我所體會不到的，那樣的感受，是在沒有察覺被觀看之前，或是還沒有公私界線之前。在還沒學會這些複雜的感受前，牙仙是夢幻的，多了這些東西之後，牙仙變得可怕。

「牙仙看到什麼」

牙仙以不可預期的方式進入了私領域，房間被動的接受了這個入侵者，他會看見什麼？在我腦海中閃過了無數個極度隱私且不可被公開的畫面：「是一個裸體的人與在他胯下的襁褓嬰兒躺在床上」。



無法言說的詭異感在我心中滋生，在胯下的東西像
是被產出的也像被置放的，若是產出，毫無疑問是
至高無上的母愛，但若是置放，我無意識的道德的
審判機制將介入這個不倫的景象。女性的胯下在生
產完成的下一秒，變回了原本情色的禁區。

是誰的身體？
誰在監視著？

在《像女孩那樣丟球》這篇作品中提到，有幾位母
親表示在哺乳過程中，孩子吸允他們的乳房，她們
感受到的情感不僅是母愛，還伴隨著一種性慾的衝
動。

原本母親對孩子的愛是自我中心的，胎兒像是自我
延伸的一部分，但隨著孩子的出生和母親角色的轉
變，這個愛的關係開始轉向他者。此時，母親的身
體界限也隨之變動，從原本的「我」與「我的身體」，
到「我」與「你」之間的邊界逐漸模糊。而社會想
像一個媽媽與孩子在成長階段的關係是：懷孕的女
人→哺乳的母親→不可觸碰的女人。母親的身體與
情感在這個倫理關係中被規範著，彷彿一個可以穿
透所有私領域的外在力量，一直在監視著。

道德審查機制植入在每個人的腦中，當觀者凝視《羅馬慈悲》這幅作品時，他們無法避免地啟動審查機制。畫中的女子佩羅在其父親西蒙被監禁並被判處死刑後，秘密地用人乳餵養父親，這個畫面，引發了觀者內心的道德自問，並且無形中將他們置於審視的位置，像是揭露了什麼不可撼動的神聖條文，這個審判機制在判斷，女子的乳房是「情色的」還是「泌乳實際的作用」，被解釋的乳房一分為二的被審判著。



Peter Paul Rubens: "Caritas Romana" (c.1625)