

# 特洛伊之馬的空肚子： 陳曉朋的抽象畫如何說話

## The Belly of the Trojan Horse: How to Speak from an Abstract Painting

文 |

林宏璋

Hongjohn Lin

國立台北藝術大學美術系教授兼  
系主任

特洛伊人，不要相信這木馬！

不管它是什麼，希臘人即便送禮，

必定不懷好意

— Publius Vergilius Maro

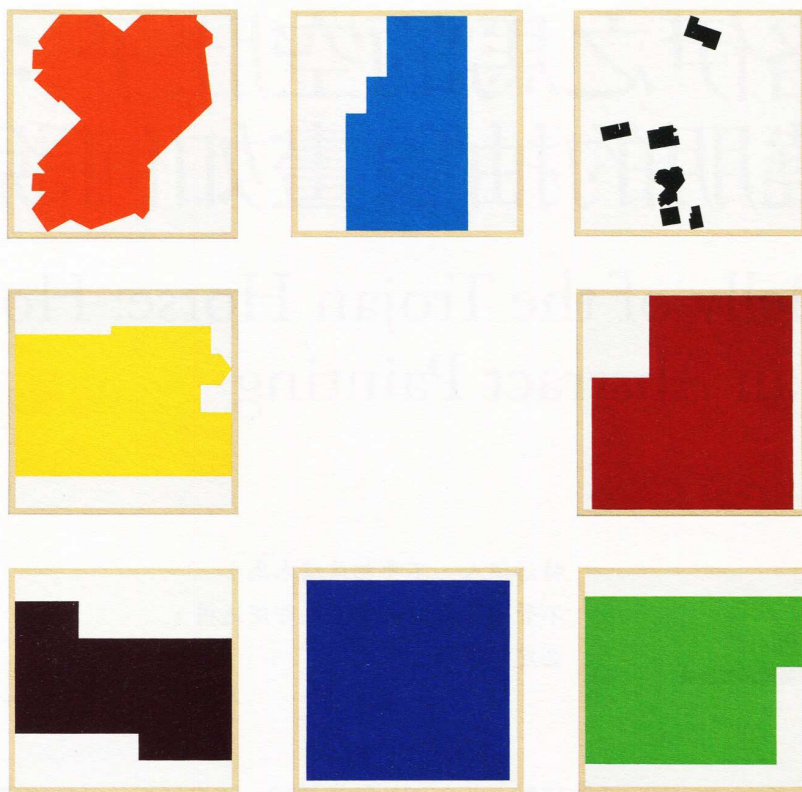
十年征戰久攻不下的特洛伊城，佯裝撤退的希臘軍隊，藏其精銳戰士於巨大木馬中，被當成是戰利品的木馬進入城裏。是夜，希臘人發起的詭計突襲，贏得決定性勝利。荷馬的奧德賽中「特洛伊之馬」，不是光只是以「草船借劍」或是「空城計」等等以退為進、請君入甕策略，而是直接在其反轉中有著「激進的大他者（the radical Other）」；如同拉岡所言木馬的「空肚子」中承載著最危險客體，是個「大他者」最好模型，換言之，特洛伊的木馬是激進「擬像」策略，反轉主體脈絡性，如拉岡試圖將被木馬介入的特洛伊城比喻分析師論述（the discourse of the analyst），在其佯裝為「禮物」任由大他者的宰制形式。這種透過「佯裝」的藝術策略，在藝術對應著杜象的藝術策略，一方面重新以藝術非同—性（non-identity）去重新定義藝術，另一方面，如杜象所言是為了「謀殺」藝術。

陳曉朋的作品如抽象繪畫作品，看似最為傳統、最為形式、最為空洞的表現方式，以論述實踐（discursive practice）的方式呈現概念的操作，往往在其媒材化（mediation）選用，以及特意降低線條、色彩與筆觸平面化處理，讓空間與象度得以壓縮。而更為重要的是，畫面中的主體，是個不再以類比關係再現關係所呈現的抽象，如蒙德里安（Piet Mondrian）《百老匯布基舞基》（Broadway Boogie Woogie, 1942-43）中企圖再現出爵士音樂以及百老匯街道的形式及色彩；在陳曉朋的抽象不再是再現，而是參照（reference）語意文本，猶如圖表、地圖，以圖誌（mapping）方式指向另外現實關係，往往是文化、地理、歷史認知（cognition）。其中，再現的類比關係失卻了，而是透露在以「系列（series）」展開的「群、多、序列」方式的標題稱呼，如「台北」、「墨爾本」、「地圖」、「禮物」、「我的單身漢」等等參照。參照的來源也未告知觀者，其客體／對象抑不



陳曉朋，「墨爾本系列」之《我的城市框架 III：我的 RMIT》，2008，壓克力彩、畫布，八件一組，每件 30.5×30.5 cm

© 陳曉朋

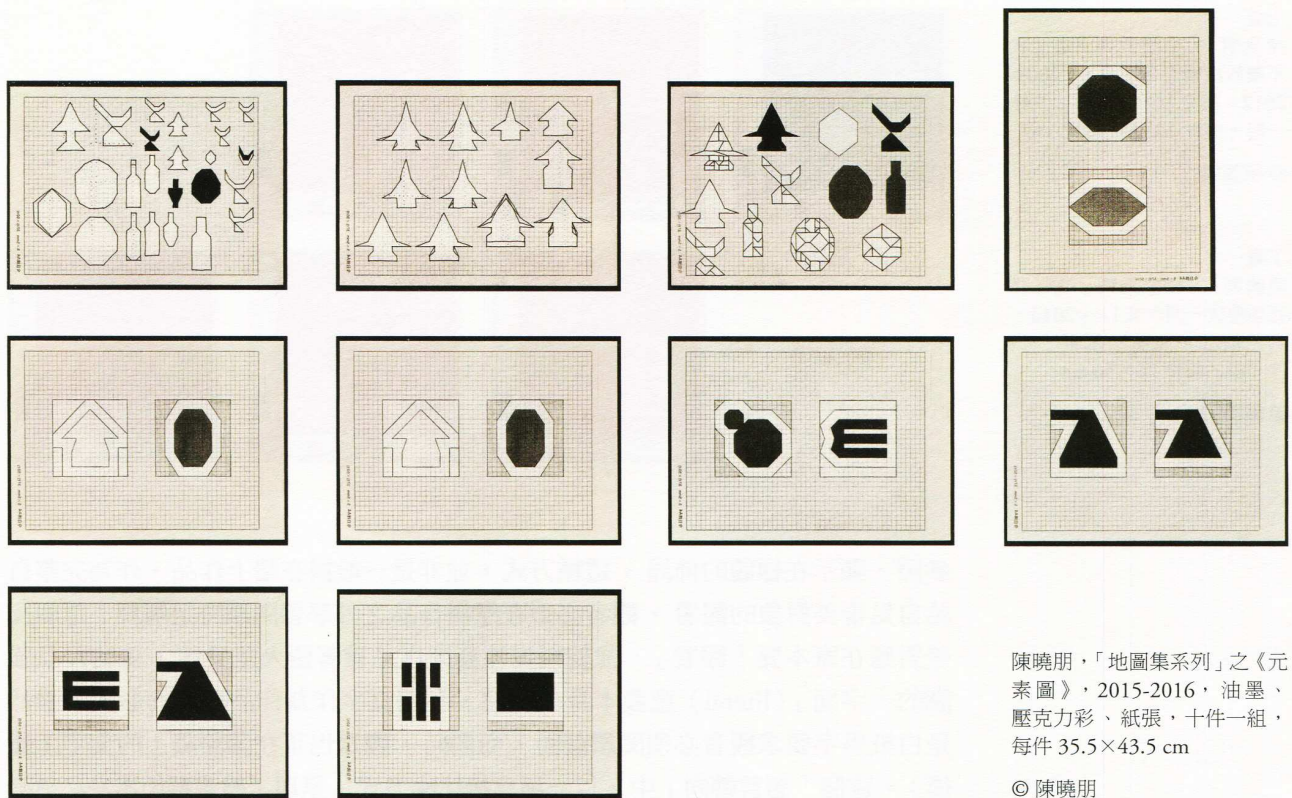


可知，何事也不可考；唯一線索在於標題；畫面中某些特定的細節（例如：對應範圍、色彩限定等等），往往表示這在圖誌轉譯過程的任意性。作為觀者的我們僅僅知道作品被從截取，選定藝術家個人經驗中出發、轉換及框架圖像與現實關係。簡言之，這種以指涉及索引的語意操作，架空了「抽象」可能內容，邀約他者「意義生產（production of meaning）」的非同一語意空間。陳曉朋作品建立在「中空」形式的實擬（virtual）擬像語境，強調著書寫性概念操作，最終指向的正是「書寫性」對抗「畫面性（pictoriality）」的特洛伊之馬。

## 論述畫中的真理

「中國系列」（China Series）的《我不屬於這裡而是那裡》中，如蒙德里安的構圖與色塊形式被架空了，取代的是近乎諷諧的台、中、港的三地政治歷史關係，選定對應著政黨的藍、綠色彩，陳使用這一般象徵以及引用藝術作品慣用語（idiom），挑戰一般在藝術中操作圖像／影像的再現邏輯。而這種構圖／寫作（composition）方式，不僅僅包含著作品中媒體化版畫、壓克力等技法處理，也是「圖像轉向（picture turn）」問題，在繪畫企圖經由反轉、脈絡等語義空間外延、內蘊與反覆指向，包含著呈現（presentation）與再現各種排列組合：再見的呈現、呈現的的再現、呈現的呈現（再現？）、再見的再現等；讓作品如寫作般部署論述空間，其中塗改、轉譯的操作痕跡得以顯現，外顯出生產意義機制。這種論述空間呈現必須經由將空間壓縮為二度平面繪畫得以展開，這





陳曉朋，「地圖集系列」之《元素圖》，2015-2016，油墨、壓克力彩、紙張，十件一組，每件 35.5×43.5 cm

© 陳曉朋

是藝術家試圖從藝術的歷史性自反 (self-reflexive) 的思考，同時也是回覆其當代性的考量。德希達「繪畫中的真理」(The Truth in Paintings)，他以塞尚寫給友人的書信的句子「我欠妳繪畫中的真理，我將會給予妳」<sup>1</sup>作為開端，分析操作在畫面的藝術真理與語言真理——羅格思 (logos)——的中介地帶。因為，對於藝術家而言，藝術家的真理必須在作品中 (in)，而非等同如繪畫的真理 (the truth of painting)；而這不同的兩個真理模式必須以混雜及矛盾的方式呈現，如同在外延、內蘊與反覆中再現與呈現，以一種『深淵』的表現方式：「真理的真理」。換言之，繪畫如何說話？又說了什麼話？而書寫在畫面中的真理，經由作品不再是一種言說行動 (speech act) 而是繪畫行動 (painting act)，那這種特殊形式與中介混雜地帶行動，顛覆語言系統真理，也包含視覺符號系統的真理，將生產意義機制內部作為一個外顯藝術命題 (proposition) 提出。換言之，在藝術系統內的作用，語言／畫面與機制本身構成本法則，經由一種內部外化的狀態的自我反觀 (self-reflexivity)，而非一種全然外部化的通盤式變更，這是一種以改革 (reformation) 的認識論的改變，必須操作原本在語言及所代表的機制法則的生產邏輯上，使其從內部失效的美學策略，在繪畫中呈現／再現的真理是最為吊詭的言說行動，正因為作品中圖像／影像／語言的混雜團塊，其繪畫媒材的原本定義在自反中重新改寫。

陳曉朋如寫作的繪畫中總是邀約著一種特定閱讀。一方面，需要閱讀在視覺文化以及藝術脈絡的索引比對，另一方面，也是對於藝術家個人生命經驗的特定

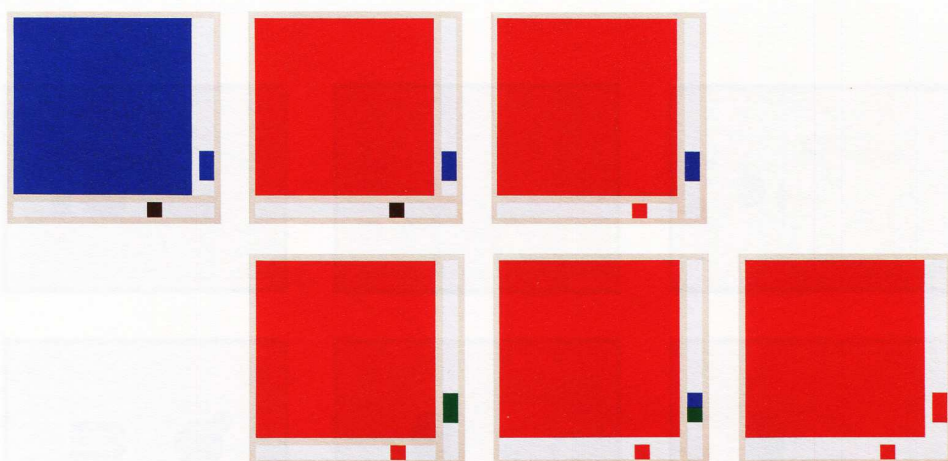


上圖——  
陳曉朋，「中國系列」之《我不屬於這裡而是那裡》，2008-2012，壓克力彩、畫布，六件一組，每件 101.5×101.5 cm

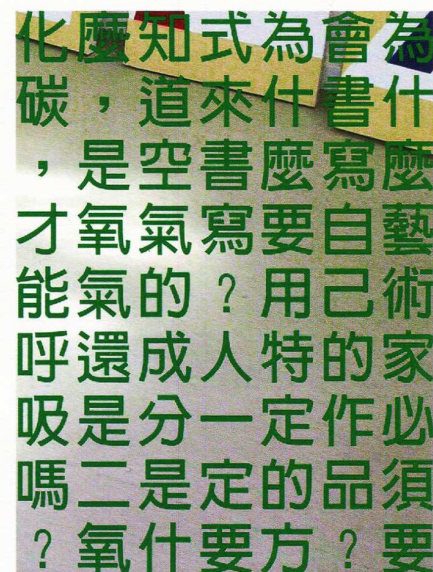
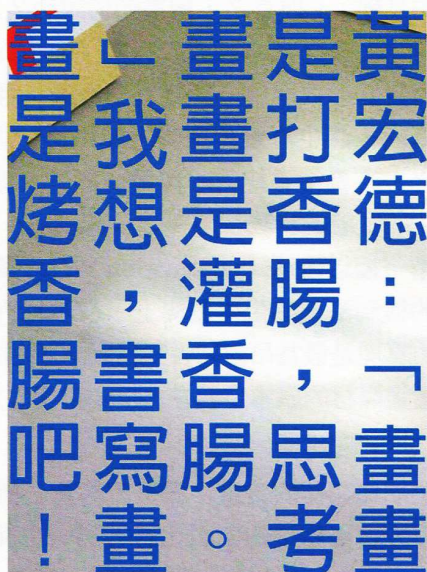
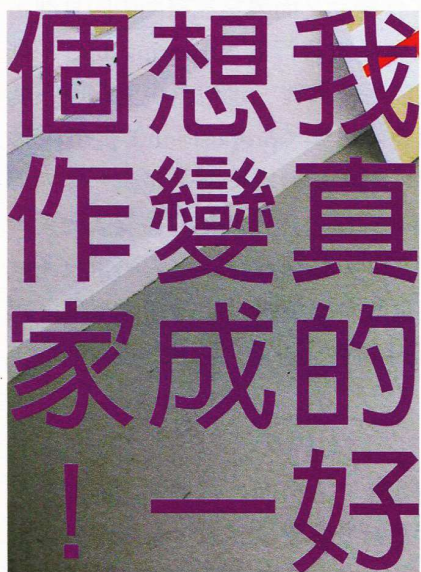
© 陳曉朋

下圖——  
陳曉朋，「作家系列」之《我好想變成一個作家 I》，2013，彩色輸出、油墨、紙張，六件一組，每件 76×56 cm

© 陳曉朋



參照，顯示在標題的佈局。這種方式，並非是一般掛在牆上作品，作為完整自給自足審美對象的觀看。觀者必須在懸掛作品之外學習閱讀特定解釋；這個反差對應在原本要「觀看」，強調視覺性藝術作品有著極大差異性。陳的作品強調的「字面」(literal) 意義本身自明性，利用文字作為作品展現的形式，雖然是白紙黑字要求觀者必須閱讀藝術，而同時，觀眾也正在閱讀牆上的文字（藝術）。這個「語言轉向」中，以一種直接比喻方式，呈現了繪畫藝術本身必須經由閱讀而非直觀視覺性的表達。這種閱讀繪畫的邀約，經由其展演脈絡顯現，是一個藝術認識論移轉 (shift in epistemology)。同時也回應了「畫面」與「書寫」的矛盾性；反映在陳的作品中，彷彿向觀者發問一個「象徵效度 (symbolic efficacy)」<sup>2</sup> 的問題：「雖然你正觀看著繪畫作品，但你又如何知道這是繪畫作品？」。這種語意修辭的策略，往往在過去的繪畫模式中特意被省略及掩飾的，因為那正是繪畫在藝術中特意被凸顯的創作價值，如獨特、天才、原創及神秘性等。陳的繪畫性吊詭狀態，正是質疑著繪畫從 16 世紀以來在藝術分類的優勢





位置，原本是藝術代言人，作為最高程度的視覺幻像工具的繪畫，在陳曉朋作品的奇詭姿態消弭其美學位置，而重新被認知範疇化。例如：「我好想變成一個作家 I」（I Would Love to Become an Author I）中就是一個例子；這件作品中文字出現在圖像的前景，在過去單色畫作品為底的圖片中壓上紫色《我好想變成一個作家！》的字樣，這個不誠懇的過度宣稱——「我好想」——的慾望象度指向了「寫作」與「畫作」媒材性再現，同時也標示出後杜象的創作者角色的模糊性。

這種寫作與畫作的同時構成，將廣義文化藝術現象作為「現成拾得物」（objet trouvé），換言之，這是一個文本化（textualization）作品傾向；更為有趣的是文本間互相交疊，呈現社會、文化與歷史向度，成為被閱讀及思維對象審美物件，另一方面也端賴藝術家將文化與藝術生產視為一個意義整體（the meaningful whole）。如此，在文本化的過程是個不斷例證及說明過程中，陳曉朋以不同系列展陳出某種特定的象徵法則，在語言效應產生論述實踐，正因為文本是個生產與再生產的過程，穿越著不同作品維度。陳曉朋架空的抽象幾何形式，同時開放指向著蒙德里安、馬勒維奇（Kazimir Malevich）、勒維特（Sol Lewitt）、或甚至林壽宇等形式的操作，這種開放性是脫離原本被分類的風格於美學運動的意識型態，作為思考藝術與文化交會場合機會，也同是指出任何一件作品必須是某種特定的文化歷史脈絡產物，而非超越時空向度之外的遙想。

## 四個殊異的 繪畫論述

陳曉朋的畫作文本，同時編織在藝術的歷史脈絡之中，尤其是一種作為架空的形式，企圖以繪畫課題回應到激進藝術主體。這種看似絕望的美學姿態，一方面必須脈絡在以格林伯格（Clement Greenberg）的繪畫理論中，強調平面性

就像有些人很有說故事的天份一樣，有些藝術家的天生就是作家。但是書寫作品不是看圖說故事，而是以一種不同於日常思考的思維系統來檢視閱讀自己的作品。

又那些中創的的術書  
有些些有作創創家寫  
那些東部那我作作書有  
些西分些所經路寫各  
點變被想做驗程作種  
子得保法的。品方  
跑比留改作是以像式  
出較起變品什及在類  
來重來了呢麼檢討型  
了要呢呢？讓視論  
呢呢？？過我自自，  
？？有有程想己己藝

不讓一歷所思行意夜王  
到人、的產考為事中丹  
的有一見生的包情閃：  
或機勞證的開含背亮「  
視會心，文始了後的歲  
若發勞如字到物的星月  
不現力此是結理真星的  
見一「「這束動實流  
的些的手種，作「提逝  
東平結腦時由和書醒總  
西常果並間書抽寫我像  
看，用經寫象的留暗



(flatness) 及康德式的自我批判 (self-critique)，經由抽象畫如抽象表現主義、極限主義及色塊繪畫中回到純粹繪畫課題。其內容與內在精神性追求，不外是線性邏輯推演必然結果，企圖與過去再現繪畫 (representational painting) 對抗與辯證論述實踐。另一方面，也回應到七〇年代的藝術家，如卡蘇斯 (Joseph Kosuth) 及喬德 (Donald Judd) 等後極限及觀念藝術家，往往藉由裝置、雕塑的空間手法，企圖以超越平面的形式操作，宣誓繪畫終結論。<sup>3</sup> 進入了現實空間中作品與再現劃清界線，呈現觀看的場域，彷彿平面繪畫的終結是宣告空間時代的開始。陳曉朋的作品對話在這兩種不同繪畫的論述中，以繪畫的媒介作為尋找藝術出口，在狹隘困窘的表現追求開放論述的可能。

這種「絕地而後生」的美學姿態，也平行著在八〇年代歐美有關繪畫的辯論，其中一個重要的論點由勞森 (Thomas Lawson) 的作品及文章「最後出口：繪畫」 (Last Exit: Painting)<sup>4</sup> 提出，他主張繪畫必須從繪畫主體之外開始回應藝術的問題，展開在繪畫的「無」，以「假借」的繪畫語彙空間開始，繪畫出口並不是繪畫本身技法改善，或是延續傳統的線性進步，而是在於繪畫脫離其再現方式，以及外部的擬像問題，如他所言「幻象中有著無限可能性」。繪畫的出口必須承認繪畫語言本身耗竭，這正是當代繪畫必須因應的問題，必須藉由與繪畫本體保有特定的批判距離，不僅僅在於作品中的題材、技法，而更是如德希達的《繪畫中的真理》繪畫如何說話及說畫之可能。一方面，這個如特洛伊之馬的回應是在五〇年代現代主義高峰的抽象表現、色域繪畫的美學意識型態；另一方面，也是回應從繪畫出走與宣示繪畫終結的美學實踐 (如喬德等)。而陳曉朋的作品，也必須在從現代主義以降的發展脈絡，其論述對話性得以成立。

在八〇年代初期的繪畫發展的象限，對應著「最後出口」的美學姿態，也同時有著歐文斯 (Graig Owens) 及柯林普 (Douglas Crimp) 鼓吹將藝術實踐以媒材區分，以強調影像生產的繪畫 (影像繪畫)，並直接轉換電影及照片的內容及透視，讓渡為個人寓言 (allegory) 的美學策略，如隆哥 (Robert Longo)、薩利 (David Salle) 等藝術家。這個繪畫象限也平行後現代攝影的發展，柯林普在 1979 年書寫的「圖像」(Picture)<sup>5</sup> 一文中提出，影像作為一種視覺文化進程的可能，因為媒材時代性的改變，原本手工的獨特性的繪畫挪用複製影像的生產，這類的藝術實踐非常接近在台灣「弱繪畫」的藝術語彙，這種「影像繪畫」實踐，往往將影像性取代繪畫性，注重媒材本身的二元區分，而未能將繪畫本身的影像性作進一步的發展，雖然也反映時代的視覺技術水平，但實際上是「美學」操作的捷徑，繪畫作為藝術的基本問題並未直接面對。

與之相對，則是在表現主義旗幟下的繪畫，如意大利的超前衛 (trans-avant-garde) 及美國的新表現主義 (neo-expressionism)。延續著傳統的美學意識形態，將繪畫的發展作為一種宿命的定論，藝術實踐往往之成為一種儀式，從原有的表現主義的政治立場中退卻。在這種情形下，這些新表現主義充斥個人英雄主義的宣告，回到個人的自由幻像本身是美學策略的退化狀態。在它們生產



如聖像般的藝術作為其藝術獨特性的憑證，並偽裝為反對大眾文化及媚俗的菁英，這正是新表現主義的安全堡壘。因為，在這個安全的美學地帶，藝術成為個人傳記的圖像書寫，這種繪畫風格回到個人癖好（idiosyncrasy），視覺性更為碎裂，而從各處各式引用的繪畫風格及文化象徵作為動機及模式。這種情形下，作為一種「新」的指稱的繪畫只跟自身本身的遊戲規則有關，往往成為蒼白且空虛的文化記號，在刻板印象下的矯飾故作。我們亦可在這種概念下觀察到其拼貼不同風格所指涉的同一性。因而其意義的生產是一種「亂喻」（cataphor），是文化俚俗主義（cultural vulgarism）的表現，是個反藝術知識論狀態以既有的藝術性來證明自身。

## 佯裝的分析師論述

當藝術家面對其空白畫布時，她面對不僅僅是其欲創作內容及表現形式，還面對繪畫作為一個歷史不同的任務，陳曉朋的作品建立與現代主義、新表現主義、影像繪畫以及繪畫終結的不同繪畫論述上（或者，繪畫如何說話）。直接面對繪畫性的問題，因為藝術作為文本的發展，因為觀者不再是無辜的眼睛（innocent eye），盲目相信畫面，讓觀看繪畫成為思維物件的方式是重新賦予魅力（re-enchantment）。陳曉朋的各式各樣「系列」正是一個凝視機制的呈現；它們向觀者提問：「你到底在看什麼？這是一幅畫嗎，還是被指涉物件？」。藉由架空與指涉於外，這種距離感一方面使得畫面上視覺幻象回到為其基本的描繪操作，另一方面使得一種自我反觀的批判思維變為可行。如同拉岡指出分析師論述，相對於歇斯底里、大學、主人不同論述形式，分析師必須讓自己成為「假人」（dummy），一個讓患者投射其慾望的空殼子<sup>6</sup>。這正是「佯裝」所運用的美學策略，作用在藝術固有稟性的自主能力上，組織在秩序與混亂的文本上，發問著：「你到底從我這裡要什麼？（che voui）」的他者論述。在這個路線上，也許是在激進藝術所必須採取的策略，架空自身以及絕路逢生的游擊策略，去完成圖像的了解，以及其與語言的關係，以及兩者彼此共同學舌及說話，此兩個如何敘述、觀察以及呈現與再現這個世界，以及它們共同構成的歷史，作為處置我們的時空的方式，如同德希達所言的藏匿在「繪畫中的真理」，是讓世界「發生」的起源。

- 1 Jacques Derrida, *The Truth in Painting*, trans., Geoffrey Bennington and Ian McLeod, Chicago: U of Chicago, 1987, p. 2.
- 2 有關真實次序與象徵次序中的交接。Zizek 曾經有許多分析，作為意識形態的作用。見 Slavoj Zizek, *Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*, Cambridge: MIT, 1992, p. 106-107.
- 3 如 Donald Judd 的一些寫作，承認了繪畫的侷限，以及 1981 在 Art Forum 由 Crimp 發表 *The End of Painting* 等文論。見 Douglas Crimp, 'The End of Painting', *October*, vol. 16, Spring, 1981, p. 69-86.
- 4 *Theories of Contemporary Art*, edit. By Richard Hertz, Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1985, p. 145-155.
- 5 Douglas Crimp, *Pictures*, 1997, New York: Artist Space.
- 6 Jacques Lacan, *On Famine Sexuality: The Limit of Love and Knowledge*, (*Encore*, vol. Book XX), trans. Bruce Fink, New York: Norton and Co., 1998, p. 90-92.