

指鹿圖 / 指路途：解碼陳曉朋的台北地圖

陳貺怡

陳曉朋從出生長大的澎湖來到台北就學，又從台北到紐約、到墨爾本深造，並且也曾到美國、英國的數个城市駐村，在世界各地的許多城市聯展與個展，如今又回到台北來任教。在這十來年的藝術生涯裡，旅行是她的日常生活，遷徙與移動是她的家常便飯，但總是圍繞著台北這個對她而言，並非家鄉，但卻意義別具的城市。「台北系列」是陳曉朋以台北這個城市為主題所進行的一系列作品，從2012年開始進行至2016年，共二十三組作品。事實上，陳曉朋偏好以所居住的城市或區域做為創作的出發點，她為數眾多的格蘭菲迪、安德森牧場、布魯克林、蘇格蘭等系列便是明證。一個藝術家為何要不厭其煩地呈現她所客居、生活、學習或工作的城市、區域或地方呢？又如何透過有限的畫幅剖析與概括現代城市如此繁複多變的樣貌呢？

十七世紀的荷蘭人對自己的城市感到驕傲，因而想記錄下它的風貌；十八世紀英國紳士以「壯遊」（grand tour）作為養成教育中必然的一環，因而必須帶回遊歷所經的城市圖像，以證明到此一遊；從這種慣習裡引發了「城市景觀圖」（veduta）的誕生，雖然因過度確實而不被視為是風景畫，但卻將城市當作唯一的關注，而不再是任何主題的背景。十九世紀的巴黎在奧斯曼（Georges-Eugène Haussmann, 1809-1891）的城市規劃下鞏固了其布爾喬亞社會中現代城市的地位，1872年奧斯曼的規劃甫完成，兩年後印象派舉辦了他們的第一次聯展：畫家們對於歐洲橋、聖拉薩火車站、蒙馬特大道、歌劇院大道的興趣濃厚，幾乎成了奧斯曼巴黎的官方藝術家。然而，他們畫中的燦爛色彩和歡樂氛圍雖然盡情地描繪了巴黎作為「歐洲首都」（Capitale d'Europe）的繁華風貌，卻刻意的忽略了城市可能有的傷疤，必須等到像阿德勒（Jules Adler, 1865-1952）這樣的畫家，才能將噴著濃煙的醜陋工廠以及憤怒的罷工工人畫入畫中。整個二十世紀，城市受到前所未有的關注，並且成為現、當代藝術家龐大且炙熱的議題：建築師的城市、城市規劃師的城市、攝影師的城市（法國DATAR國土規劃暨區域政策署1983到1989年的委託攝影計畫，是對城市進行的最大規模、最系統化的攝影計畫），當然，還有無以數計畫家筆下的城市。隨著城市戲劇化的變遷，藝術家做為居民或過客，必須面對城市無限擴張所引致的問題：中心的喪失、結構的解體、去都市化、城市的失能，空間的難以閱讀，以及隨之而來的對於人性化的過往之緬懷等等；抑或面對難以掌握的城市時，萌生出來自於情感與記憶深處的變造、重建甚至想像。

陳曉朋1994至1999年至台北求學、2002至2006年二度客居台北，2010年又回到台北工作與生活至今，漫長的時間距離中包藏著藝術家生命的跳躍與脈動，與首善之都台北的發展與變遷：陳曉朋來來去去，在不同的時空境遇中「映射」（mapping）出的台北是什麼樣子的台北？而與「指路途」諧音的展名「指鹿圖」又將指出什麼通往台北的路途？

製圖學

其實要認識一個城市最好的方法可能就是透過該城市的地圖；雖然作為一位畫家意味著陳曉朋選擇以繪畫來呈現台北，不過她描繪或據有城市的方法並不同於一般的城市風景畫，而是很聰明的植基於一連串關於「地圖繪製術」（Cartographie）的思考上。地圖在二十世紀藝術上的使用萌發於波特萊爾（Charles Beaudelaire, 1821-1867）的「漫遊」（la flânerie）與德波（Guy-Ernest Debord, 1931-1994）的「漂移」（la dérive）

。首先是達達主義者在20年代廣泛地在城市裡進行漫遊的實踐，其次是二戰後的「情境主義者」（Les situationnistes）賦予地圖的呈現以特別的意義：德波曾在巴黎的地圖上標示出一些「氛圍的單位」（unités d'ambiance），並且將「漂移」定義為：

快速穿越不同氛圍的技術。漂移的概念無可分割的連結於對於具心理地理學特質的效果之體認，以及兼具遊戲性與建設性的行為之表明，它在各方面都與典型的旅遊或漫步的概念相反¹。

基於同樣的企圖：打破城市規畫的僵局，在其中尋找甚至創造一些「氛圍的單位」，福魯克薩斯（Fluxus）或視覺藝術研究團體（G.R.A.V.）的藝術家在城市中規劃他們「具遊戲性與建設性的行為」的路線，並且標註在地圖上。同樣的，城市地圖的標註也使得觀念藝術家哈克（Hans Haake, 1936-）的社會調查結果顯得一目了然。然而，將製圖學發揮到極致的則是地景藝術家，特別是史密斯遜（Robert Smithson, 1938-1973）刻意建立的「地點」（sites）與「非地點」（non sites）的系統：前者意指世界中某特定的地點，某塊領土（territoire），其特徵是全景的、無邊際、無中心、歷史與文化概念皆失效，難以真正理解。而後者則是此一地點透過物質的搬移、照片、地圖、測量圖表等在美術館中的呈現，它可以被視為是場域的抽象概括，可理解，但卻不知在何處。從此，縱使繪製地圖並非造形藝術而是地理學領域的技術，1994年由史多爾（Robert Storr, 1949-）在紐約現代美術館（MoMA）策畫的展覽《映射》（Mapping），以及2003年柏瑞歐（Nicolas Bourriaud, 1965-）在東京宮（Palais de Tokyo）策劃的展覽《全球導航系統》（GNS），均清楚地呈現出地圖繪製術在眾多藝術家進行藝術表現時如何成為首選，當然如此的選擇通常植基於藝術家對「領土」（territoire）的興趣與討論。

陳曉朋2010年在格蘭菲迪釀酒廠駐村期間，為了表現當地生活的經驗，開始使用該城市的衛星圖、街道圖、平面圖、座標圖等等來進行創作。但是與上述藝術家截然不同，地圖在陳曉朋的作品中不只是用來標註城市中的某些符合心理地理學的「氛圍單位」，也不只是某特定地點的地理或社會情境的抽象概括，地圖還承擔了作為繪畫載體的功能。誠如藝評家兼建築批評家布拉耶（Marie-Ange Brayer, 1964-）所言：「一直到十九世紀地圖仍被當作是繪畫的譬喻，像繪畫一樣的微縮，將世界轉移在一個平面上。」²因此陳曉朋試圖從地圖與繪畫的模糊邊界發展出自己的繪畫思維；她的製圖學並非只在於將領土繪製成地圖，而是在於如何將關於領土的現成地圖變造、翻轉成繪畫。她在直接取用的城市地圖上進行的並非只是剪粘、拼貼與標註，而是顏料的覆蓋、色彩形狀的凸顯、線條的強調與空間的安排。如此一來，成就了傅柯（Michel Foucault, 1926-1984）論委拉斯貴茲（Diego Velázquez, 1599-1660）的《宮女》（Las Meninas）時強調的「再現的再現」（représentation de représentations），也就是一種無實體的再現³，因此看起來頗為科學且客觀的地理測量，卻因為繪畫的操弄而充滿了擺盪在現實與想像、客觀與主觀之間的矛盾。

¹ « Le concept de dérive est indissolublement lié à la reconnaissance d'effets de nature psychogéographique, et à l'affirmation d'un comportement ludique-constructif, ce qui l'oppose en tous points aux notions classiques de voyage et de promenade. », voir Guy-Ernest Debord, « Théorie de la dérive » dans *Les Revues Nues*, N° 9 (novembre 1956), rééditée en intégralité par les Ed. Allia en 1995, p. 3.

² Brayer M.A., *Exposé n°2*, Orléans, éditions HYX, p. 7.

³ Foucault (Michel), *Les mots et les choses*, Paris : NRF Gallimard, coll. Bibliothèque des sciences humaines, 1966.

符號學

其實，陳曉朋從地圖出發的畫作並無意成為精準的城市地圖，雖然它們就像地圖一般的平，一般的抽象，一般的幾何化與符號化。被陳曉朋做為繪畫起點的其實是「基圖」，一些像捷運圖、場所平面圖、符號標誌等日常生活中隨手可得的實用資訊，它們還不是地圖，但卻是「前地圖」。「台北系列」的第一組作品中《我的大學II：生命之輪（如何存活？）》是將所任教過的學校的標誌描繪之後，透過簡化的步驟將這些標誌改造成她自創的標誌。而《我的大學III：我和我們（位置與性別）》則是來自於學院中各樓層教師研究室，以及她自己的研究室的平面圖。《我的大學IV：我的空間（領域與領土）》來自於全校地圖、美術學院、上課的特殊教室以及她的研究室的平面圖，而《我的大學V：我的時間（日曆與歲月）》則顧名思義的植基在她的月曆與課表。在她的地圖 / 繪畫中，基圖甚至可以是另一幅繪畫，正如《我的大學I：關渡四季（四季如春？）》乃是將一幅描繪關渡的舊作裁成四塊，然後覆蓋以白色顏料並加以重新安排而成。綜觀整個「台北系列」，她以同樣的方法與步驟紀錄了任教的場所（《我的大學I-V》）、展覽的場所（《我的畫廊I-IX》）、移動的軌跡（《我的路線I-V》）、和首都政治情勢的觀察（《我的派對I-II》），使用的基圖從展場的標誌、建物圖、平面圖，到生活中的谷歌地圖（google map）、捷運圖、悠遊卡、泳道、跑道，再到環保標誌圖等等不一而足。

然而「基圖」只是創作的起點，陳曉朋最終的目的是藉著造形、賦色以及空間的安排使它變成繪畫。首先，幾何化既是地圖與「幾何抽象」（*abstraction géométrique*）繪畫的共同特質，便將基圖原已具有的幾何元素再加以精煉和簡化，正如馬勒維奇（*Kazimir Malevitch, 1878-1935*）的「至上主義」（*suprématisme*）一般，透過純粹色面的構成回歸繪畫零點的同時，也宣示了反繪畫的精神。「幾何」也是描述現代城市的最佳語彙，它誕生於1920年代欲與傳統決裂的國際風格（*international style*）建築精神中，標示著對「純粹的形」（*formes pures*）以及色彩作為唯一裝飾的信念，例如柯比意（*Le Corbusier, 1887-1965*）鼓吹的「純粹主義」（*purisme*）。因此，除了純粹的形之外，陳曉朋也讓色彩一方面營造著感官感受，一方面發揮著類比（*analogie*）、暗示、指示和象徵的功能：例如黑、白、灰可能是建物本身的顏色，但也暗示著忽視、模糊或尷尬的感受，而紅色則由於其視覺上的吸引力適合於標誌地點，但同時也暗示著活躍的動能，或是帶著警示的意味。至於空間，當然也隨著造形與色彩的安排不斷展開，朝向二度、三度、多向度，甚至無以名狀的精神空間前進。

這種「基圖」的創作方式使她的繪畫來源永遠是其它的圖，所謂「再現的再現」，在第二度的再現中原圖被加以變造與修改。我們無法輕忽這樣的企圖，正如白南準（*Nam June Paik, 1932-2006*）認為翻轉資訊遠比記存資訊更困難⁴，經過變造與修改的圖被從原先的語境中抽離出來，不僅符徵與符旨分離而獲得新的意義，甚至被修改成了與原符徵相似但卻非原符徵的新符徵。如此的做法一方面可以有效的討論一些複雜的藝術議題：地圖 / 繪畫、在場 / 不在場、開放 / 封閉、確定 / 不確定、具體 / 抽象、普遍 / 特定等等；另一方面則是以將繪畫地圖化或地圖繪畫化的方式提供了一個弔詭的閱讀情境：這些似曾相似的圖案召喚著觀眾所熟悉的台北與台北的生活，但卻又無法清楚的辨識出它們究為何物？指向何物？作品挑戰著觀眾的閱讀習慣，從而產生了

⁴ Ruhrberg, Schneckenburger, Frocke, Honnef, *Art of the 20th Century*, Köln, Taschen, 2000, p.593.

對作品身分的懷疑：如果是地圖應該指向一個確切的場所與生活的片段，如果是抽象繪畫則不必指向任何特定的場所與生活的片段。

最後，這些位於地圖與繪畫中途的作品，被以「系列」的方式串聯起來，構成一個龐大的「索引」（index）系統，可以無止盡的繁衍與增生，彷彿一部百科全書可以無止盡的增加它的詞條，卻仍然依循著「同語反覆」（tautologie）的原則指向共同的目的。陳曉朋毫不猶豫的使用文字強化此一索引的可閱讀性（lisibilité），不但在作品中以文字與圖形間錯（例如《我的畫廊I-IX》中，作品的基圖來自於展場的標誌或是建物，但也來自於展場的名稱），甚至「台北系列」的最後兩組作品《台北如實說I》和《台北如實說II》完全同語反覆地將全系列的標題以中文與英文兩個語言系統條列出來。此舉不但予全系列以完美的總結，更暗示了作品因組件的增減而在未來產生變化的可能性，即所謂的進行中的作品（work in progress）。

指鹿圖

所以，陳曉朋與「指路途」諧音的《指鹿圖：我的台北》個展中的「台北系列」作品，究竟為觀眾指出了什麼樣的途徑呢？

事實上，陳曉朋將台北以地圖學的方式平面化、幾何化、抽象化與符號化之後，提出了一個觀看城市的特殊角度，一個「指鹿為馬」的角度，一個既是俯視又是平視的「兩棲」（amphibologique⁵）視角：俯視是觀看這個世界的一個相當特殊卻歷史悠久的視角，最早的風景畫被認為是十三世紀時羅倫傑提兄弟（Les frères Lorenzetti, 1280, 1290-1348）對錫安納（Sienne）郊外風景的描寫，即採取了被稱為「世界的風景」（paysages du monde）的俯角，與十七世紀所崇尚的「人的風景」（paysages de l'homme）採取的平視視角對立。「人的風景」美麗、可親、真實、有限，來自日常生活的經驗與身處世界中實際卻獨特的感受，廣受企圖呈現人與世界和諧共存關係的畫家們歡迎。畫家將觸目所及的生活景致再現，觀眾在觀看的時候則回應以自身的記憶與經驗。反之，「世界的風景」崇高、壯闊、超然、滿佈、無邊無際、難以羈握，並非肉眼所直視，而是在畫面中以認知聚集不同的地理元素，藉以表達作者的世界觀以及人類有如滄海一粟的渺小感受，並且以特定的比例來調和真實與想像。這種通常被認為是繪製地圖時所採取的視角，其實廣受現代藝術家的喜愛，1930年代的義大利未來主義第二代藝術家們如安布羅西（Alfredo Ambrosi, 1901-1945）、多托里（Gerardo Dottori, 1884-1977）或柯拉利（Tullio Crali, 1910-2000），甚至發明了「航空繪畫」（Aeropittura）：以不斷轉換的高空俯角描寫出令人焦慮的城市風景，試圖將觀眾置入戰鬥機的駕駛位置，製造彷彿如轟炸城市般的暈眩快感。

陳曉朋不只一次在作品中展現出她對視角轉換與觀點改變的興趣：首先，她對作品的精巧設計使她所有的作品不論是被直立的懸掛於牆上，或是平放於某個平面上，都顯得極為合理。其次，在作品如《我的大學IV：我的空間（領域與領土）》中，視角由遠至近、由大至小、從世界風景到人的風景、由全校地圖到研究室的門，彷彿電影鏡頭一樣一路變焦，一路轉進。但由於造形的模稜兩可，此一觀看路線在任何一個階段

⁵ Amphibologique這個字從兩棲類動物amphibie這個字衍生而來，意指「意義含混或模稜兩可的」。

皆能自由轉換俯角與平視的觀點，端看觀者的企圖與意願：俯視看盡藝術家的外在環境，平視則進入藝術家的私密空間。

然而這樣的兩棲視角並不只是藝術家之所見，也是她試圖為觀眾指出的途徑，這個途徑不只帶著觀眾漫步於藝術家所在的場所，也帶著觀眾通往繪畫的奧秘之境，更帶著觀眾進入藝術家的內心世界。正如史密斯遜曾解釋自己提出場域研究的企圖：他認為觀眾們在畫廊中所見的通常是已經「精緻化後的材質」，所以他邀請觀眾進行某種「旅行」，以便「回溯至材質的本源」。⁶陳曉朋似乎也邀請著觀眾進行一種促使我們同時進行時間上的追溯與空間上的移動的旅行：她的台北既是環境的也是歷史的、既是公共的也是私密的，既是地理的也是心理的，既是認知的也是情感的。不論她的台北是什麼樣的台北，不論她講了什麼台北的故事，賦予了這個城市什麼意義，觀眾仍然必須選擇自己的視角，在按圖索驥中回溯至「材質的本源」，以便與藝術家的心靈在城市漫遊中的某處，緩緩的相遇。

最後，在遊歷陳曉朋的台北之時，還可以很輕易地被藝術家作品中的諧音與文字遊戲，或是圖形的影射與暗示引出會心的笑。她總是以機智和幽默來談論沉重的課題，撫慰與化解我們對於「台北居、大不易」的困頓感受。

⁶ Robert Smithson, "Fragments of an Interview with P.A. Norvell, April 1969", in Lucy R., *Six Years: The Dematerialization of the Art Object*, London, Studio Vista, 1973, p. 87.