

## 停留在玻璃上的熱度 ——關於李吉祥的繪畫

出處 | 陳寬育，6 May 2021

連結 | <https://www.facebook.com/notes/749903258922266>



我不是試著去模仿照片，而是嘗試去製造一個。亦即，如果我們暫時不論所謂照片是由光線在紙上曝光的這樣設定，那麼我其實是以另種方式在實踐攝影。

——1972年 Gerhard Richter 在訪談中答覆 Rolf Schon

初次見到李吉祥的作品是透過電腦螢幕觀看數位圖檔，那是一幅乍看是攝影影像、其實是很細緻寫實風格的繪畫。作品所描繪的場景與物事透過壓花玻璃這個精巧的設置，成為帶著撩撥感，既吸引又拒絕觀看的視覺效果，也可說是李吉祥在靜物繪畫的傳統主題上走出極富個人風格的路徑。然而，透過電腦螢幕看到的作品圖像解析度並不高，而且我看到的其實是像素而不是筆觸，這驅使我前往現場近距離觀看的繪畫的「真實」物理效果，除了感受屬於繪畫的材料質感、手與筆觸的繁複動態，更是為了尋找藝術家為了創造視覺觸感，繪製重複花紋時在極細部可能的抖動

# EACH MODERN

亞紀畫廊

與不穩定痕跡；而這種材質與身體共同震動的效果，則是繪畫媒介的真理，也是本文問題點的起始處。



畫作中朦朧透明且帶有大量重複紋樣的壓花玻璃質感，其實是畫布與顏料堆疊的物質不透明性所創造出來的某種的關於透明的相似性，簡言之，繪畫中的朦朧透明在本質上不是穿透而是遮蓋。於是，在這裡，相較於攝影，繪畫的寫實語言顯然更是關於模擬的相似性，而不是光的穿透性。也可以說，我是被這些模擬攝影影像的繪畫圖像，以及作品所經營的關於光的穿透性所邀請；李吉祥的繪畫圖像一方面開啟某些議題，另一方面其所呈現的內容也像是 iPad 相簿般自動選輯照片，為觀者製作了片段的回憶影片。對此，也許可以從作品內容到繪畫媒介兩個方面來看。

李吉祥選擇了 20 世紀台灣家屋窗戶常見的玻璃形態為長期經營的創作元素，不同於當前主流的門窗玻璃以染色玻璃或隔熱膜為主，這些早期的玻璃樣式為我們所熟悉，其特色是具有各式各樣的壓花圖紋樣版，然而許多種紋樣風格形成某種文化般的「時代窗景」的玻璃，若不是已停產就是需訂製，往往只能在較有歷史的建築物中找到。不難想見，藝術家描繪這些壓花玻璃，除了是企圖透過這類帶有集體記憶與共同文化的物件，喚回每個人（以及藝術家自己）在某段過去時光中各自的生活經驗與生命境況；我認為，壓花玻璃結合繪畫的框取，並加入藝術家的攝影影像觀看經驗，以及關注平凡日常的圖像敘事，這樣的集結在李吉祥作品中的功能更像是一具具巧妙的觀

EACH MODERN 亞紀畫廊

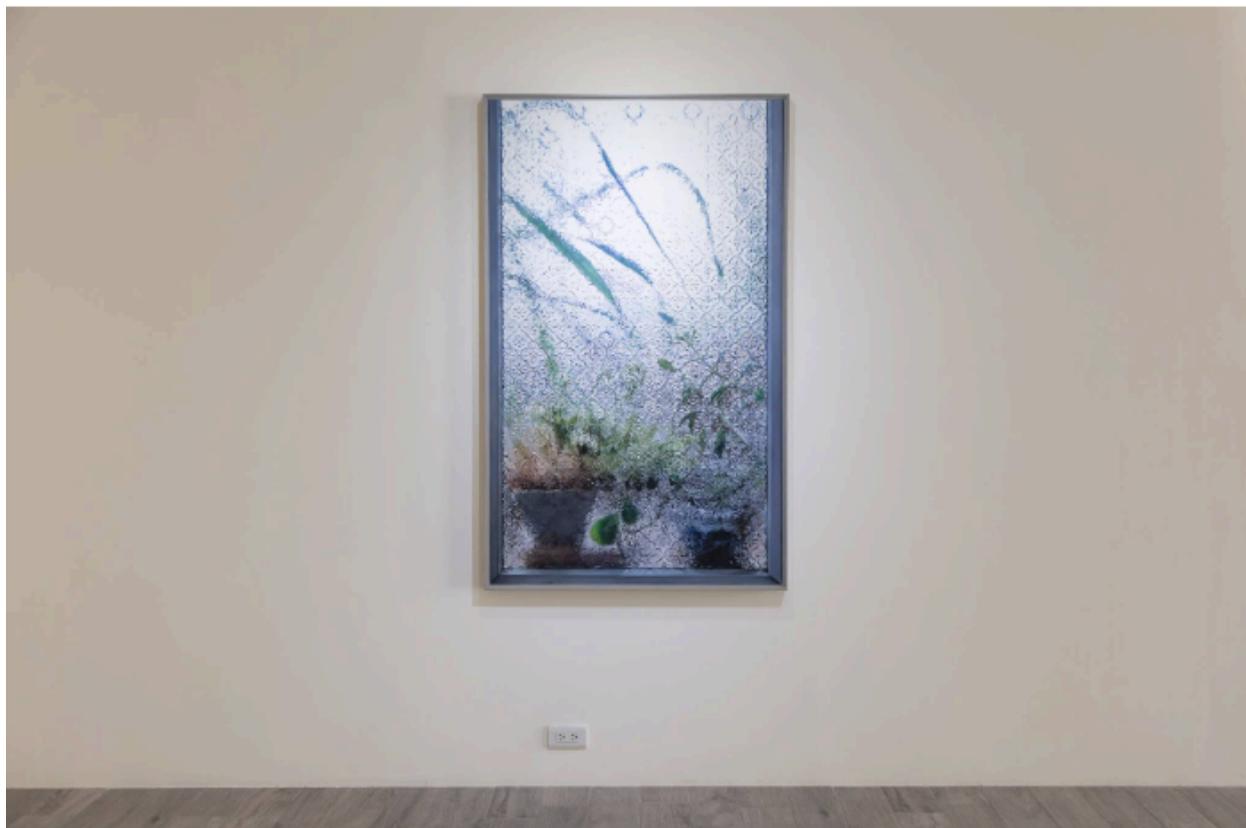
38 Lane 79 Sec. 2 Xinyi Road Taipei Taiwan

+886-2-27527002 [www.eachmodern.com](http://www.eachmodern.com)

# EACH MODERN

亞紀畫廊

看裝置。除了讓畫面變成具有內外空間感的窗，透過玻璃與物的作用產色的模糊與色塊化，更是視覺上的情感格柵、也是具時間暗示的記憶濾鏡，創造出帶有豐富言說意圖的情感圖像。



我也注意到，李吉祥命名作品的方式所展現的，是邀請我們微調觀看焦距的提示，也就是視覺焦點停留在玻璃上？或是穿透玻璃？例如以壓花玻璃後方之物（作品〈蕨〉、〈Love〉）、玻璃之外的場所（作品〈後陽台〉）、玻璃本身的效果（作品〈白格子〉）、或是被壓花玻璃阻隔所透出的狀態（作品〈執著〉、〈遺落〉、〈輕躺〉、〈偷偷跟你說〉、〈微小的聲音〉）等；從大致的分組看起來，李吉祥欲提示的更多是關於透過玻璃觀看的「物的狀態」，同時，這也是某種難以凝視的凝視。意思是，如果作品是我所謂的觀看裝置，這個觀看裝置設置的是具視覺穿透暗示、但卻被阻隔在「窗外」的情境營造，甚至，這個壓花玻璃中的玻璃穿透性與壓花模糊阻隔的雙重性，本身還因壓花而帶著某種強烈的符號意義（像是懷舊），於是我們的觀看狀況又變得更加曲折，如同壓花玻璃展示的光學效果，無論就物理意義或象徵意義來說，此時穿透已不再是光線的直接通過，而是種折射；也就是說，以寫實的風格處理壓花玻璃的質感，是為了呈現玻璃後方物的質感，例如窗簾、植物、貓、塑膠袋、樂譜或者那張與玻璃相黏但呈半脫落狀態的雙喜字

EACH MODERN 亞紀畫廊

38 Lane 79 Sec. 2 Xinyi Road Taipei Taiwan

+886-2-27527002 [www.eachmodern.com](http://www.eachmodern.com)

# EACH MODERN

亞紀畫廊

貼，這些物的影像在玻璃上的漫射、折射，即產生某種模糊效果。而帶著模糊的阻隔，那即是誘惑。這樣的誘惑，是畫面中的壓花玻璃形構成的某種哲學樣態，這種模糊的過渡狀態，或許就像是杜象筆記中不可定義的「次薄」（*Infra-mince*）。那是身體留在沙發上的餘溫，那是煙斗的煙與呼出的煙草氣味；那是過渡、那是相似、那是差異、那是不斷交錯的虛空。是從身體過渡到身體的身體。是從空間過渡到空間中的空間，介於聲音與聲音之間的聲音、連接感覺與感覺的感覺。也是存留在李吉祥的壓花玻璃中，介於隱約顯現的情感之物與記憶索引過程中間的那層記憶之物。就像是陽光穿透這些玻璃窗時壓花折射的亮點，以及留在玻璃上的熱度。



就創作的面向來看，可以說這些作品大致是李吉祥記錄生活場景，以及當代影像經驗的圖像轉化。一如在創作論述中所表述的，他選取了生活中某些窗景模糊或失焦的畫面，而這與數位相機鏡頭捕捉為具細節或失焦狀態的成像特性形成某種對話，這種溝通關係在畫面上所形成的影像效果，也是藝術家想迅速捕捉觀者眼光的企圖。對我而言，李吉祥的「觀看裝置」涉及了幾個問題，首先是藝術家所說的繪畫對攝影影像之模擬，如果李吉祥的繪畫使用的是種攝影的語言，那麼從創作媒介的觀點，攝影與繪畫這兩種媒介之間的本質差異是否有更進一步探究之處？我的疑問是，李吉祥的繪畫與攝影影像之關係，是模擬、引用（*citing*）、還是演繹（*rendering*）？其繪畫做為

EACH MODERN 亞紀畫廊

38 Lane 79 Sec. 2 Xinyi Road Taipei Taiwan

+886-2-27527002 [www.eachmodern.com](http://www.eachmodern.com)

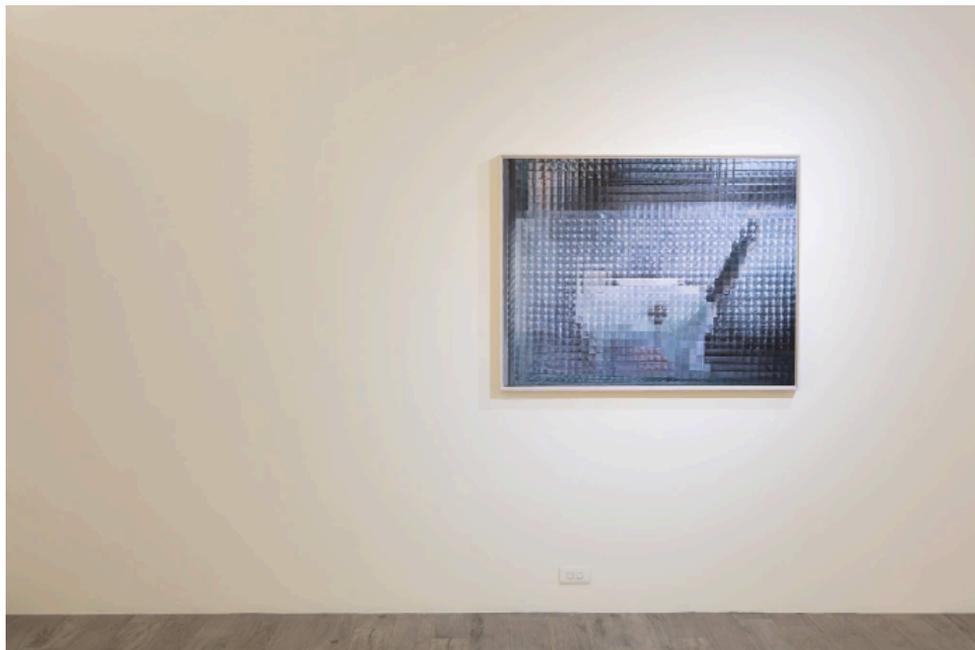
# EACH MODERN

亞紀畫廊

觀看裝置，其實涉及許多繪畫與攝影的經典論題。除了作品的媒介的問題，更是這樣的「觀看裝置」回應了什麼樣的視覺感知？

事實上，我並不想從照相寫實繪畫的脈絡來理解李吉祥的作品可能對話的風格傳統；一方面是因為李吉祥的繪畫是他身處在當代技術環境中的身體經驗與記憶的回應，已非處理照相寫實繪畫發展的當時文化脈絡的問題（儘管在繪畫形式上有某種相似性）。其二，既然李吉祥的繪畫是對數位攝影機具與當代影像視覺經驗的模擬與體現，我更想討論這個繪畫與攝影影像的轉換經驗。此外，我也留意到德希達曾在與塞尚通信，以及談論翻譯時提到的「慣用語/特色風格」（idiom）觀點，也將試著藉由 idiom 觀點來思考李吉祥的繪畫所開展出來的議題，切入當代攝影影像與繪畫的關係，觀察這兩種媒介在畫布上對於相似性與媒介的 idiom 之間不可翻譯性的問題狀態。同時，也要借助畫面元素中的主要母題「壓花玻璃」的文化記憶特質，與做為「開放之窗」與「遮蔽之物」的這種具有穿透與阻絕、模糊與清晰雙重性的空間厚度，展開屬於我的凝視與思考。

面對先前的提問，李吉祥的寫實繪畫與攝影影像之關係，是模擬、引用或演繹？我想，藉由德希達的「慣用語/特色風格」觀點（idiomatic aspect）有助於從 idiom 式的媒材特質解讀進入李吉祥的繪畫中與攝影的各種嵌結。在德希達眼中，我們只能透過翻譯來理解事物，然而翻譯也是一種不可能的任務，也就是不可能完整地翻譯原本的事物。而這種翻譯的失敗，正是翻譯產生新意義之處。因此，翻譯是原作的意義開始擴充的時刻，原作不只是在翻譯過程中被修改（modified），其實也透過翻譯而存活（survives）。但無法存活的就是那些語言（或媒介）的 idiom，從而，也是因為 idiom 讓原作與新的譯本之間能有所區別。也就是說，idiom 是屬於某個語言（或媒介）且無法帶到另一種語言（或媒介）的東西。



以繪畫和攝影來說，就是其媒介語言的 idiom 造成兩者之間翻譯的失敗，因而一幅像繪畫的攝影（如「畫意攝影」）與一幅像攝影的繪畫（如照相寫實繪畫）其實都在其高度的相似性中保留了其各自媒介語言的 idiom。既然，就德希達的觀點，idiom 屬於翻譯的轉換過程中無法翻譯的部分，那麼以此來看李吉祥作品中繪畫與攝影的關係，如何透過繪畫的某種精細寫實性來體現攝影的特色風格（photographic idiom）？或者，如果要說繪畫翻譯了攝影的某些 idiom，那麼一定不是「語法上的」（idiomatic），而是種語言的吸收同化作用。這一點，其實就是本文一開始引用李希特的說法的緣由，李希特不是模仿攝影影像，而是透過其他創作手法製造、實踐圖像創作的某種攝影性。要言之，模仿攝影影像意謂著複製表面的效果，而製造圖像意謂著把攝影的 idiom 成為自己的，也成為另一種語言。



如果說，肌理感、筆觸、或是那些介於控制與未受控制之間的震盪效果是繪畫語言的 idiom，那麼關於真實效果就是攝影的 idiom、而與真實的索引性與圖像性的悖論更是攝影的 idiom。攝影理論的經典悖論就是「攝影影像的透明性」與「攝影影像的再現性」這兩者之間明顯的矛盾。Thierry de Duve 曾在 1978 年發表在「October」期刊的〈曝光時間與快拍：攝影做為悖論〉文中把這種悖論特質用來描述在談現代主義攝影發展呈顯的兩大特性：關於攝影對真實的見證（reality-produced）的「指示系列」（referential series），以及透過藝術家的手紀錄對象所產生的效果（image-producing），即攝影的「表面系列」（superficial series）；這兩者即是攝影的矛盾狀態。並且，即使到了 2015 年的著作《圖像科學》（image science），W.J.T. Mitchell 在討論數位影像與現實主義時，依然先重述了這個「攝影的雙重指示性」（double referential）的經典特質。也就是那經由化學作用的傳統攝影，有著光與物的反射中形成的索引（indexical）關係，因而成為痕跡（trace），以及某種相似物（analogon），這也就是攝影影像同時做為索引與圖像的雙重進路。

我認為，攝影的悖論特質與繪畫的現實特質是可以放在一起討論的。攝影同時是真實物的索引和經過選取的圖像，這也就是 Victor Burgin 在 1988 年的〈關於攝影理論的一些事〉文中將這兩者結合起來所給出的攝影的美妙定義：「透過感性所折射的對真實的記錄。」那麼，繪畫做為藝術家

# EACH MODERN

亞紀畫廊

感性折射的直接真實物，儘管攝影語言 idiom 無法成為繪畫的 idiom（例如光的穿透性與顏料的不透明性在本質上的對立），李吉祥的繪畫圖像關於攝影性語言之吸納與體現，來自於對物的觀看焦距之探究；透過玻璃的鏡片隱喻，以及壓花玻璃的圖像修辭效果所強化的「繪畫的筆觸模糊」與「攝影的對焦模糊」這兩者的交會，這個模糊與焦距效果就成了攝影與繪畫兩種無法互譯的 idiom 的突然遇合。在這裡，繪畫與攝影之關係與其說是翻譯，我認為其實更是種演繹（rendering）。



儘管德希達的 idiom 觀點指出了媒介之間不可翻譯的部分，成為語言或媒介在交雜混合過程中得以區分的重要因素。但媒介之間連結與互動的方式，也就是上個世紀 90 年代中期歐美當代藝術關於「後-媒介狀況」（post-medium condition）的發展，在今日已經是很熟悉的當代藝術景觀。不同於葛林伯格主義的媒介純粹化，即關於還原（reduce）追求平面性（flatness）的繪畫意義提煉，克勞絲（Rosalind Krauss）在 1999 年的文章提出自己對於媒介的看法。她以藝術家 Marcel Broodthaers 為例，指出當代藝術的「後-媒介狀況」，即認為每個特定的媒材都不能縮減至其物理支撐，而 Marcel Broodthaers 呈現的作品媒介的「網絡」（network）或「複合」（complex）狀態就可被理解為一種媒介狀態。對克勞絲而言，媒介是製造出來的，而不是固有的。因為媒介唯有被使用才能

EACH MODERN 亞紀畫廊

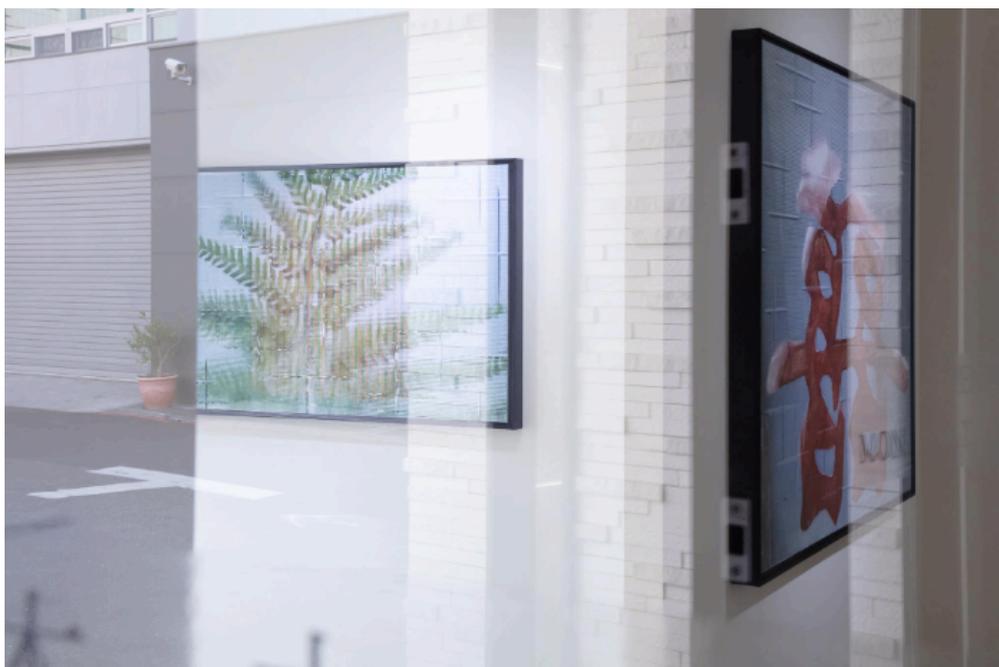
38 Lane 79 Sec. 2 Xinyi Road Taipei Taiwan

+886-2-27527002 [www.eachmodern.com](http://www.eachmodern.com)

# EACH MODERN

亞紀畫廊

被組裝與被感知，也才能形成媒介內部與外部的對話。更進一步地，做為觀點的延伸，2006 年在「October」期刊的〈來自後媒介狀況的兩個時刻〉一文中，克勞絲更將這樣的後媒介狀況與傳統媒材物理性觀點相對起來，把當代藝術媒介從傳統美學以「物理支撐」的分類範疇，更加適切地理解為「技術支撐」（technical support），並以 Ed Ruscha 和 Sophie Calle 等人的作品說明關於「技術支撐」的媒介觀點在當代藝術的多層次與多向度的延展與意義狀態。



問題是，在這邊談「後-媒介狀況」做什麼呢？事實上，從「物理支撐」的美學分類範疇來看，李吉祥使用的媒介仍是傳統繪畫的，而其繪畫作品與攝影媒介的交往情況事實上也是評論加諸於畫面上的詮釋。但是，我想指出的是，所謂的媒介從來就不是單一媒介，它毋寧是物的集結網絡，而且正是這種媒材內部與外部的對話關係，所開展的一種意義的延展與擴充的狀態，以及帶有傳播、流通、多媒介意涵的「技術支撐」，成為今日的當代繪畫景觀。而李吉祥設置的「觀看裝置」，也讓我重新思考所謂的當代影像經驗在繪畫中的「演繹」可能會是什麼，而我們所固著的繪畫觀念又是什麼。

EACH MODERN 亞紀畫廊

38 Lane 79 Sec. 2 Xinyi Road Taipei Taiwan

+886-2-27527002 [www.eachmodern.com](http://www.eachmodern.com)