



國立台灣美術館

National Taiwan Museum of Fine Arts

# 4.

## 為創意插上一對想像力的翅膀 (1993-2000)

1990年代的紐約，前衛與保守並存、充滿衝突與轉變的動能。柏林圍牆倒塌與蘇聯的瓦解，讓美國開始重新布局，成為獨霸全球的超級大國；意識形態方面，多元文化主義抬頭，對移民的文化與認同做多方面的辯證討論；經濟方面，新自由主義成為主流，強調自由市場，反對國家對經濟及商業行為、財產權的干預限制；在科技方面，個人電腦的普及讓數位藝術（新媒體藝術）正式進入「個人電腦紀元」。從1980年代起的十數年間，躍升國際舞臺的數位影像藝術家包括來自美國的南西·布爾森(Nancy Burson)、奇斯·卡替漢(Keith Cottingham)、李莉安·史瓦茲(Lillian Schwartz)、奧地利的威李·伊科斯波特(Valie Export)、法國的艾利恩·弗列雪(Alain Fleischer)、荷蘭的因納茲·凡·藍斯委爾迪(Inez Van Lamsweerde)，以及臺灣的李小鏡。



【本頁圖】

林茲電子藝術節大會2005年以李小鏡的作品作為主視覺。

【左頁圖】

李小鏡，〈牛年〉（「十二生肖」系列），1993，數位噴墨，79×60cm。

## 數位科技、藝術本位

電腦藝術（Computer Art）的起源，其實可以回溯到1950年代初期。從所謂的類比電腦（Analog Computer）器材時期開始，就已經有先驅者嘗試以電腦為創作工具。但由於早期電腦與相關器材體積龐大、操作困難、造價昂貴，一般人根本無從接近或了解這種尖端科技。因此拓荒者年代的創作者，絕大多數都有科學或是數學家的背景，例如以程式語言創造電腦圖像的美國科學家麥可·諾（Michael Noll）、以數位抽象幾何構圖聞名的德國數學家弗瑞德·那基（Frieder Nake）和以電腦動態影像著稱的德國數學家賀伯特·弗蘭基（Herbert Franke）等等，都是這種由科學跨入藝術領域的代表。

值得一提的是，這些先驅者所關心與運用的，大多都是電腦演算最原始的本質。這種具有強烈科學基礎的創作動機與意圖，對藝術大眾而言，並不是一種容易理解的藝術觀念，也與主流藝術圈所關心的議題大異其趣。因此這群數位藝術先驅者，長期游移在藝術與科學的夾縫之間。對此，賀伯特·弗蘭基在1985年的專文中提到：

幾年之前，若要討論電腦繪圖對於藝術與社會的影響，會被認為是件十分荒唐的事兒。儘管電腦繪圖早已經在重要的科技領域中被採用，但它對於社會及藝術的影響則仍未被察覺。那些少數以電腦為藝術創作工具的人，則被視為是圈外人。他們的實驗，讓電腦跳脫出原本單純的功能，但卻一直無法得到藝術圈的認可。

回憶起早期創作經驗時，數位藝術家保羅·布朗（Paul Brown）在1996年的論述中也曾經這麼說：

過去二十五年以來，電腦一直是一個禁止使用的媒材。沃荷（Warhol）或是霍克尼（Hockney）這種成名的藝術大師也許可以用電腦創作，但對於沒沒無名的年輕藝術家而言，使用電腦就像是與死亡接吻。在1970年代中期，我是一個得過重要獎項與委



任創作的年輕藝術工作者。有人介紹我認識了一位重要的藝評家，這位藝評家大大地讚許了我的作品。但我犯下一個天大的錯誤，當我提及運用電腦創作的事實之後，這位藝評家不可置信地問到：「你說這些是電腦做的嗎？」，「我一直就覺得這些作品有些冷硬」，則是 he 臨走前所丟下的最後一句話。

由此可見，在1990年代前後，數位藝術家以及所謂的「新媒體藝術」，之所以能夠被主流藝術圈所接受，主要還是因為創作者本身在藝術方面的涵養，以及從藝術為本位出發的創作初衷。以李小鏡為例，在開始用電腦創作之前，他已經在商業及純藝術兩大領域，都得到了相當的認可與成就。數位科技，只是為他的創意添加了一對想像力的翅膀，讓他在追求藝術表現的時候，能夠更加無拘無束，也更具效率和表現力。回憶起當時接觸電腦如獲至寶的心情，李小鏡如此寫到：

進入1990年代，不需要精過程式語言而能操控的「個人電腦」由蘋果電腦首創，像做夢一樣出現了。一下子，成了報章雜誌和各種不同行業關注的焦點。回想自己弄了兩年，接近完成的「遊民」系列的製作，每次一頭鑽進8×10彩色暗房就是好幾天。為的只是把來自幾張照片的局部重新接合在一起，要不然就是為了改變圖片的色澤。這些，其實在個人電腦上作業，也就是幾分鐘就可以處理或改變的事。

#### 【關鍵詞】新媒體藝術 (New Media Art)

新媒體藝術一般泛指運用數位科技所創作的藝術作品，但嚴格地探究，其實「新媒體」是「個人媒體」(personal media) 與「大眾媒體」(mass media) 之外的一種新興媒體。個人媒體意指如傳統書信這種一對一之溝通媒介；大眾媒體意指如電視這種一對多之溝通媒介；而新媒體，則意指社群網站這種多對多之溝通媒介。新媒體的特性，在於多數參與非但不會降低溝通之效率，反之，多數參與提升溝通內容之多樣化及價值回饋。因此廣義之新媒體藝術可以囊括所有數位藝術，但狹義來說，或可指對於新媒體藝術的精闢規範，必須要同時具備即時互動與多方參與的兩大特質。



## 「十二生肖」系列

起初接觸電腦，李小鏡是受到好友沈明琨的影響和鼓勵。從事印刷設計業的沈明琨，一方面和李小鏡分享用Photoshop處理影像的興奮，一方面也鼓勵他用電腦去嘗試新的藝術創作。關於為何會從民俗文化中的十二生肖出發，李小鏡如此表示：

在蘇荷久了，常跑畫廊看展覽，自然而然地會受到當時正在盛行的「觀念」或所謂「概念藝術」呈現的方式影響。另一方面也讓我覺得在紐約開畫展，有點像請客到家吃飯。來賓多是來自世界各地並不



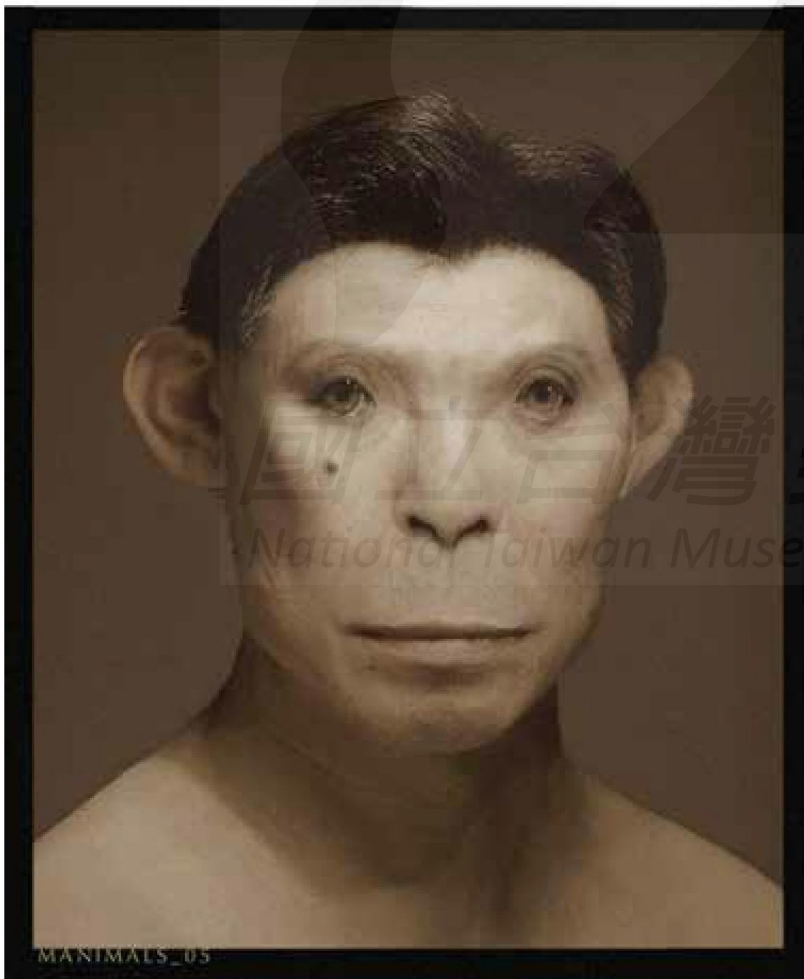
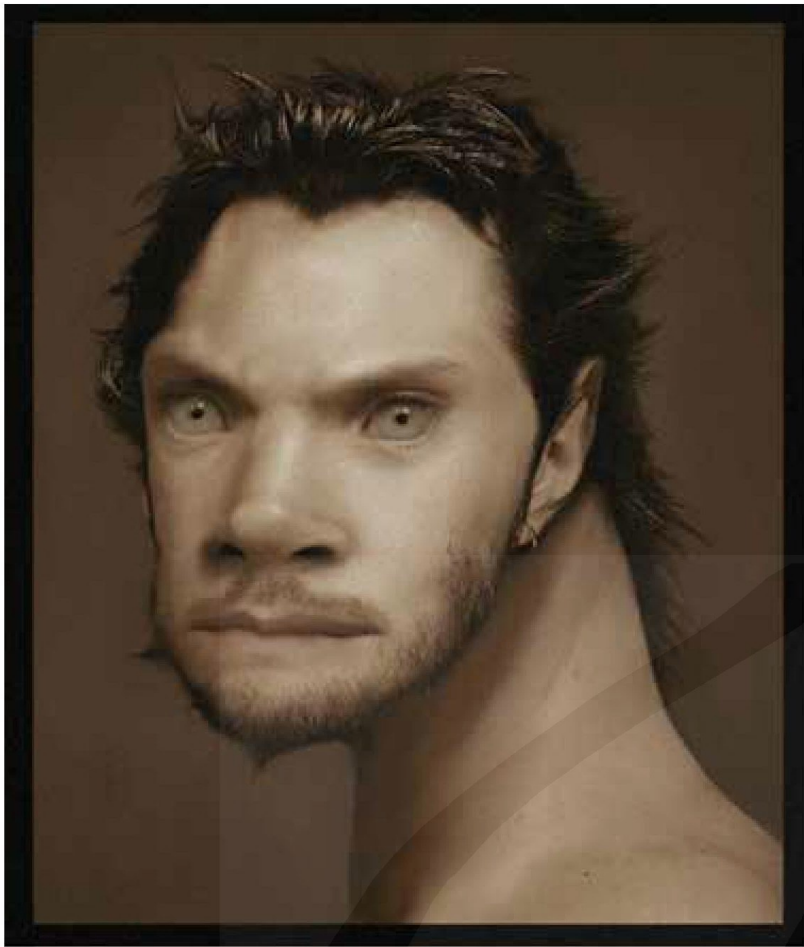
【本頁圖】

林茲電子藝術節大會 2005 年以李小鏡的作品作為主視覺。李小鏡，〈十二生肖〉（局部），1993，複合媒材，182.5×203 cm，國立臺灣美術館、俄羅斯克拉斯諾亞爾斯克美術館典藏。





李小鏡，〈虎年〉，1993，數位噴墨，79×60cm。



認識的人，他們第一次來到一個華人藝術家吃飯的話，我不能端上桌的盡是西式料理吧。所以直覺上認為第一次個展的主題還是要從中國傳統文化中出發。也讓我想到之前在惠特尼雙年展看到攝影家南西·布爾森（Nancy Burson）的一個被扭曲的肖像系列，聯想到如果有電腦，我會呈現一套「十二生肖」的妄想。於是我就做了簡單的草圖，想以面部肖像做主題。把一些藝術家和做設計工作的朋友，輪流請到攝影棚拍他們的肖像。決定採取比較典雅的燈光，並且用2½規格中型相機拍了照片。再把經過專業（滾筒）掃描後的圖檔帶去沈明琨的工作室。

【左、右頁圖】

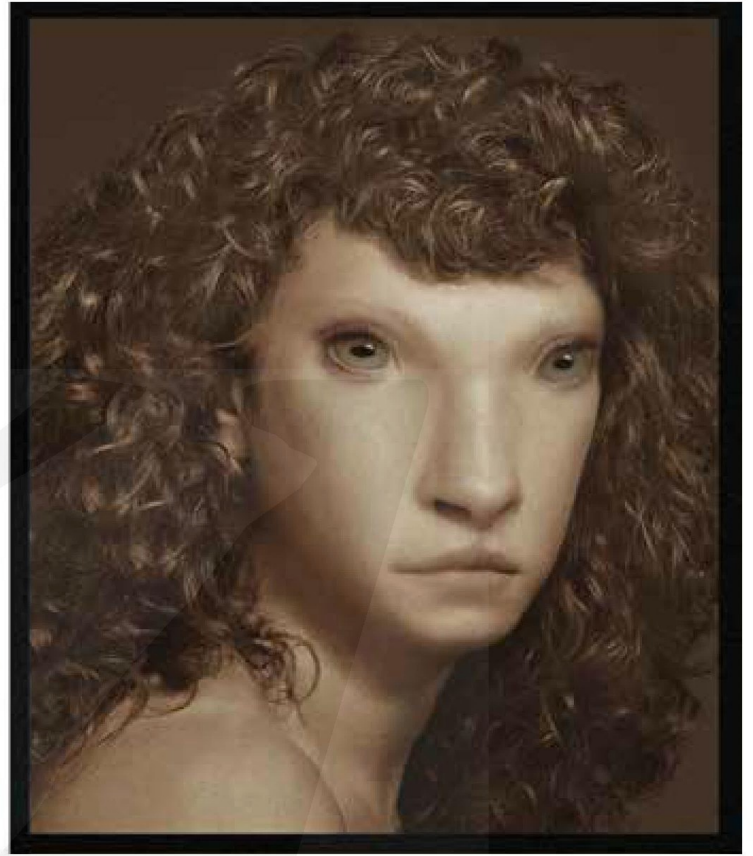
李小鏡，〈十二生肖〉（局部），1993，複合媒材，182.5×203 cm，國立臺灣美術館、俄羅斯克拉斯諾亞爾斯克美術館典藏。



「決定採取比較典雅的燈光」看似是一個簡單的決定，但這種在風格形式方面的推敲與悉心考量，其實是李小鏡的數位影像作品，能夠成功進入主流藝術圈的一個重要關鍵。當代藝術，向來強調在觀念上的顛覆與創新，特別是在1990這個充滿衝突的年代，甜俗的作品，根本無法在紐約受到重視。李小鏡在這個環境下選擇從民俗文化出發，其實是很冒險的一個抉擇。因為這種具故事性的主題，若是處理不好，很容易就會流於俗套。長期身處於紐約當代藝術最前線的李小鏡，深知這套作品在藝術性方面的分寸和拿捏，都需要特別地嚴加琢磨。他表示：

我個人覺得每個藝術工作者其實也都是自己的藝術指導。在我要呈現「十二生肖」前，心裡也需要建立它明確的創作方向。譬如說，為了產生觀者的認同感和真實感，象徵著十二種生肖的肖像首先不能像繪畫，一定要像照片。其次在人與動物之間，我選擇一定要更接近「人」而不能像動物或妖



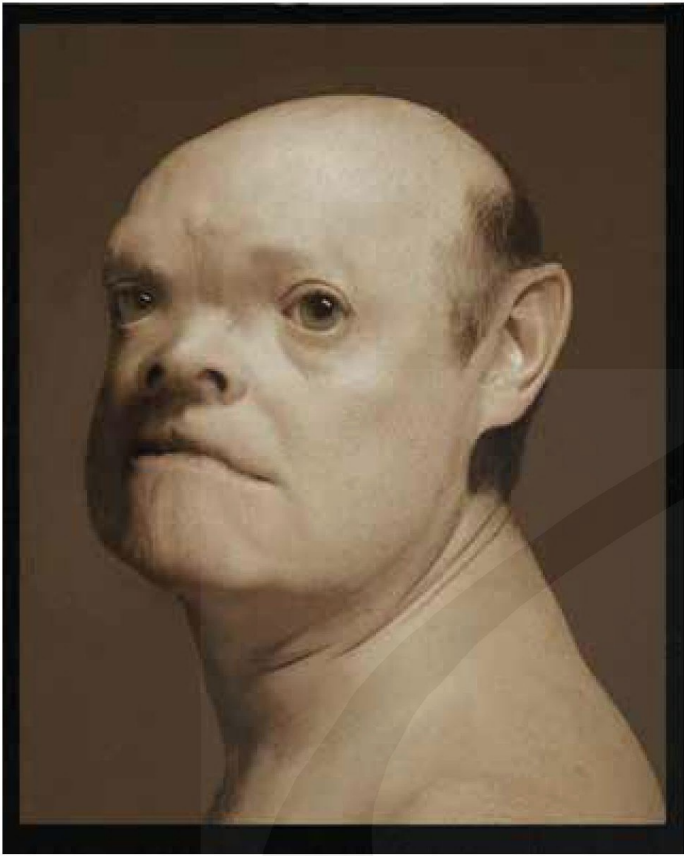


李小鏡，〈十二生肖〉（局部），  
1993，複合媒材，182.5×203  
cm，國立臺灣美術館、俄羅  
斯克拉斯諾亞爾斯克美術館典  
藏。

怪，它一定是嚴肅而不是輕佻、搞笑的。最後，為了主題突顯，頭像的大小一致，一律都以及肩裁切而且沒有衣服。其次，他們也都是經常出現在我周遭環境的各種人種，不會只有亞洲人。當然，在燈光效果和照片的色澤上我也定位在傳統和古典的風格，因為那時攝影本身才剛被主流藝術市場接受。而且有很長一段時間，做藝術創作的，不願摸電腦，會用電腦的多半沒有藝術背景，教我曾經一度很擔心數位影像的出現，弄不好就成了一個過眼流行的小把戲，那可是最糟的下場。

李小鏡在這個時期創作方面的種種考量，其實和小說家金庸筆下玄鐵重劍之「重劍無鋒」在意涵上有異曲同工之妙。數位科技運用在藝術創作上，巧門多，也因此特別容易落入媚俗於形外的圈套而不自覺，甚至還因此而沾沾自喜。李小鏡在藝術涵養方面的成熟度，讓他能夠在數





李小鏡·〈十二生肖〉(局部)·  
1993·複合媒材·182.5×203  
cm·國立臺灣美術館、俄羅  
斯克拉斯諾亞爾斯克美術館典  
藏。

位藝術創作的起始點上，就不為技術所魅惑，而自我要求在思想上要深入、在呈現上要獨到。

李小鏡表示，創作「十二生肖」最大的挑戰，是在於拿捏這十二種生肖的特徵。坦白說，在數位科技的加持之下，Photoshop 軟體一開，要在人臉上裝隻豬鼻子還是一對狗眼睛，其實都是輕而易舉的雕蟲小技。但李小鏡所追求的，是冷漠、甚至可以說是殘酷地自我檢視。他做到的，是由內而外，把人性之中所潛藏的獸性抓出來。

從造形的構思、模特兒的徵選、攝影光線與構圖等每一個細節，李小鏡都以嚴謹而且慎重的態度來處理。更重要的是，他堅持不用拼貼的方式移植動物特徵。他不走巧門，悉心研究每一位模特兒的五官結構，如〈過去、現在與未來——李小鏡〉一文中所言：「利用數位影像的柔軟度和可塑性，針對個人的特徵進行誇張、扭曲或是變形，像是捏陶土一般，慢慢找出隱藏在每一位模特兒外貌之下的獸性。這種手法，和雕





2005年，義大利報紙《La Repubblica》刊登李小鏡的作品。

「塑家從木頭、石頭裡，找到材料本身的精神與風華，再將它解放出來是一樣的道理。這也就是為什麼李小鏡作品中的半人半獸影像，能夠做到誇張但又不失真實性的主要原因。」

「十二生肖」的英文標題是 **Manimals**，也就是在英文上把人（**Man**）跟動物（**Animal**）兩個單字合併，直接破題，為這套展現人類獸性的作品畫龍點睛。在「十二生肖」英文創作自述中，李小鏡如此作結語：「儘管與其他生物相較，我們人類是經過了『高度進化』，但，我們畢竟還是動物。」綜觀李小鏡的藝術生涯，「十二生肖」系列是個明確而且重要的轉捩點。如李小鏡所言：「也沒想到，這件作品卻奠定了我往後的創作理念的方向和哲學依據。」甦醒之後的蛻變就此展開，建立了他接下來三十年藝術本命的關鍵核心。

【右頁上圖】  
2007年，右起：李小鏡、薛保瑕、陳永賢合影於溫哥華當代藝術中心。

【右頁中圖】  
李小鏡創作的茶具組。

【右頁下圖】  
2009年，李小鏡留影於紐約長島市的工作室。

## OK 哈里斯畫廊

介紹紐約蘇荷藝術環境的興衰，必須要提到位於西百老匯街（West Broadway）的OK哈里斯畫廊（OK Harris Gallery）。創辦於1969年的OK哈里斯畫廊，是在蘇荷區成立的第二家藝廊。以資歷來算，僅次於成立於1968年的寶拉·庫柏（Paula Cooper）畫廊；以規模來看，OK哈里斯畫廊占地超過8000平方英尺，一次能夠同時展出五位藝術家的個展；以經營風格來評析，該藝廊長年以來，儘管曾經獨領風騷，成為照相寫實及新寫實主義的重要推手，但一直到2014年結束營業之前，四十五年來都維持發掘新藝術家的初衷。這是值得尊敬的精神。提起為畫廊命名的故事，創辦人艾文·卡普（Ivan Karp）表示，OK哈里斯其實是個虛構的人名，之所以就此為名，是因為它聽起來像是個在密西西比賭船上那些大膽、精幹、而且絕不循規蹈矩的賭徒。這個畫廊的名稱，其實反映了艾文·卡普的個性，以及對於自我的期待。直到2012年過世之前，他一直以大膽、直率、眼光犀利，以及





勇於開創新局享譽美國藝壇。

回憶起「十二生肖」系列於 OK 哈里斯畫廊的首次個展，李小鏡如此描述：「當十二幅8×10吋的透明片完全完成後，像過去一樣，我依舊鼓足勇氣，首先送去OK哈里斯畫廊試試運氣。不只是因為我所知道像夏陽和韓湘寧的臺灣藝術家，都是被哈里斯畫廊代理。一個將近1萬平方英尺的空間，在蘇荷區也是一間相當大的畫廊，每次開幕可以同時推出五個個展，也是紐約極為少數會接受也支持新藝術家的畫廊。大多數其他的畫廊根本不給新藝術家機會，因為他們根本不需要栽培新人。」如李小鏡所言，1990年代的蘇荷區，已經成為寸土萬金的「商圈」，藝廊與高檔名牌旗艦店交錯林立。新媒體藝術家，要想在這個年代進入紐約畫廊系統舉辦個展，可以說是比登天還難。回憶起當年首次得到艾文·卡普肯定時的雀躍，李小鏡表示：「當我到哈里斯畫廊，和過去一樣低調的給卡普看完整組『十二生肖』的大型透明片後，也順便把之前完成的『遊民』系列一起呈現給他過目。我盡量保持一貫的低調和鎮定，然而這次卡普的反應和眼神卻有些不同。還真是第一次聽他對我的作品誇獎，告訴我兩組作品他都喜歡。只是最近有關遊民的題材被太多畫廊才展出過，不比『十二生肖』所爆發出獨有的力量來得更好。

【左圖】

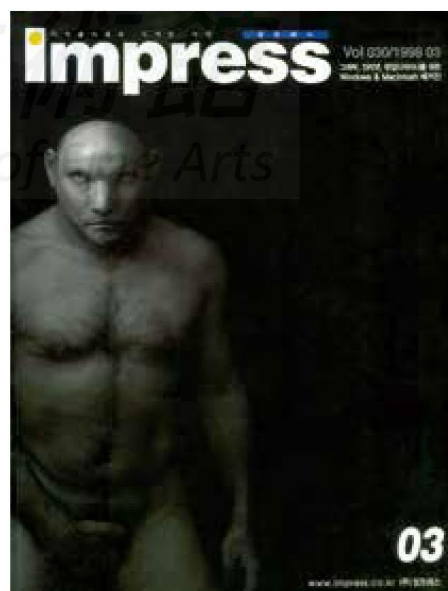
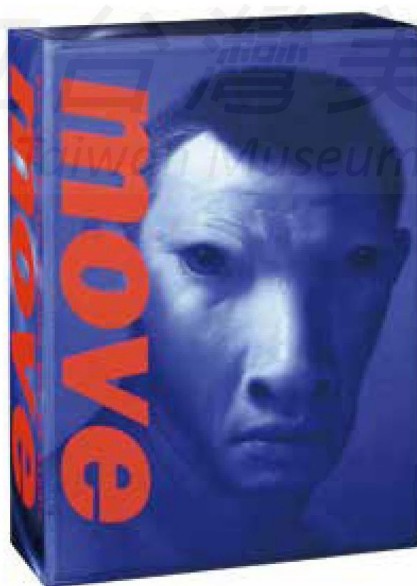
2002年，《Photo Insider》雜誌以李小鏡的〈牛年〉為封面設計。

【中圖】

2003年，荷蘭 UNStudio 建築事務所創辦人兼首席建築師班·凡·伯克爾(Ben van Berkel)與凱薩琳·柏思(Caroline Bos)共同出版的《Move》一書以李小鏡的〈牛年〉為封面設計。

【右圖】

1998年，韓國的《Impress》雜誌以李小鏡的數位作品為封面設計。







李小鏡(左) 2011年於聖安東尼奧美術館個展與策展人對談時留影。

接下來，卡普立刻把經理伊森（Ethan）叫到他的辦公室說：『我要展李先生的作品，就聖誕節檔期吧！』經理一臉錯愕，直說那怎麼可能，我們的展覽都是十八個月以前就排好了的。艾文連正眼都沒看經理一眼的：『那是你要去解決的問題，不只要展，我要他在最前面的A廳展出』話剛說完，他就拉著我去看進口第一個展廳了。他在展廳還問我照片預備放大的尺寸和裝裱，叮囑我兩個月之內一定要準備出來。我沒見過卡普竟然也有如此和藹的一面。」

出生於1926年的艾文·卡普，生於哈林、長於布魯克林，是個百分百的紐約客（New Yorker）。雖然自小受到父親的影響，對音樂、藝術等都有相當的涉獵，但生性主觀，不按牌理出牌，高中肄業後被徵調入伍。1955年，美國第一個另類藝文週報《鄉村之聲》（Village Voice）創刊，卡普成為該週報的第一個藝評家。1956年，卡普加入漢莎藝廊（Hansa Gallery），1959年，卡普成為李奧·卡斯底利藝廊（Leo Castelli Gallery）的經理。李奧·卡斯底利是美國當代藝術史中，重要的收藏家及藝術經紀人。卡斯底利與卡普的合作，引領波普藝術（POP Art）風潮，也成就了許多著名藝術家，包括：安迪·沃荷（Andy Warhol）、李



2014年，李小鏡（左）與「借鏡之道」策展人 Mariagrazia Constantinople 於上海 OCT 藝術中心布展時合影。

奇登斯坦（Roy Lichtenstein）及羅伯特·勞生柏（Robert Rauschenberg）等等。

為了要證明自己，卡普離開利奧·卡斯底利畫廊，獨自創辦了OK哈里斯畫廊，並且自我期許要發掘和引領下一波當代藝術的脈動。因此，他對於展出作品的選擇，有著堅定、敏銳、而且絕對主觀的看法。對此，李小鏡回憶道：「外表看起來有六十歲的卡普先生小小的個子，眼神和鼻梁長得像一隻鷓鴣，炯炯有神。1969年卡普離開利奧·卡斯底利，在蘇荷區的中心成立了OK哈里斯畫廊。六、七年來，每次請他看我的新作品，他都會不留餘地的給我犀利的批評，要不然就建議我把作品像是「第三色相」送去曼哈頓中城比較傳統的畫廊，說：『在那裡你可以賺大錢。』他的評語每次就像一把利刃，直接插進我心口。每次在他一語道破我的致命傷的同時，其實也給我點出一個方向，成為教我能夠不斷放棄，不斷再站起來的恩師。」由此可見，卡普與李小鏡亦師亦



李小鏡與「借鏡之道」策展人  
Mariagrazia Constantinople  
布展時的身影。

友，超越一般代理關係中唯利是圖的膚淺。

1993年，李小鏡虛歲四十九歲。他的數位藝術創作「十二生肖」系列數位影像，於紐約OK哈里斯畫廊個展中首度發表。這套作品，也因此受到著名的《美國攝影》雜誌採訪，並且收錄於該雜誌的「未來的攝影」專輯之中。隨後，李小鏡作品的魅力在媒體和網路的加持之下一躍千里，快速地受到全球藝術圈的關注。回憶起這個創作生涯中最重要的轉捩點，李小鏡如此寫道：

兩個星期後，《美國攝影》雜誌送過來兩本剛印出的專輯。兩幅「十二生肖」的图片占用了滿滿的兩頁全版。更不可思議的事接踵而至，有好長一段時間，來自美國、歐洲、亞洲、南美洲的一些攝影、數位、設計甚至建築雜誌、報紙和藝術中心經常都會有邀約採訪的電話。公司的接線小姐也跟著一起湊熱鬧，通話前會先告訴我這次是從巴黎、倫敦、波蘭、日本還是韓國打來的。





2014年，「借鏡之道」布展期間，李小鏡的作品輸出打樣集成堆的畫面。

有點像一顆重磅炸彈爆發的威力讓我體會到，要是你有一套面目新穎、主題獨特的作品能在蘇荷區一間像樣的畫廊發表，消息竟然會在卸展前傳遍世界上各地的攝影媒體。兩年後，哈里斯畫廊慶祝成立二十五周年，特別從他們代理的藝術家選出二十五名藝術家代表參加一場宴會。我出席了這次歷史性的盛會，也沒敢特別高興。

李小鏡自信、同時謙遜。他從未要求自己少年得志，並且重視也要要求自己不斷成長。他表示：「我的幸運是因為正巧遇到紐約蘇荷藝術區的崛起，不自覺地被浸染在當代藝術潮流的大環境下。當然，我也投入了整整十年。歷經一段又一段的嘗試和一次又一次的被否決，都有一種不服輸的力量叫我再次站起來繼續往前衝。最後遇到數位科技時代來臨，利用電腦把我的繪畫和攝影的技術融合在一起，弄出一組新的面貌。」

## 「審判」系列及「108 眾生相」系列

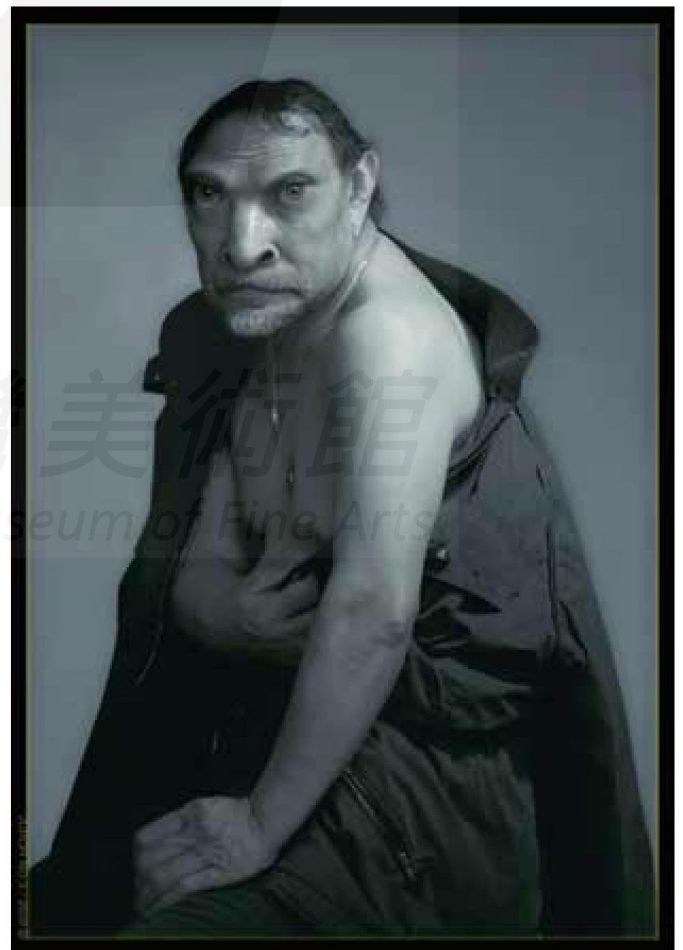
「十二生肖」的成功，讓李小鏡開始更相信自己的直覺和創作方向。很快地就進入了下一個由神話故事發展出來的「審判」系列。與「十二生肖」相較，「審判」系列更具故事性。這個系列以黑白色調呈現，並且取景放大到半身像，此外，更以服飾來添增當代感。從表象上來看，這一系列的作品主題，似乎是對於中國神話故事人物的描繪，但仔細去觀察，你又會發現許多刻意安排的「伏筆」。雖說沒人規定地獄中的判官不能是妖媚的金髮美女或是肌肉健美的黑人，但我們可以確定的是，這些神話人物所應有的穿著打扮，絕對不是牛仔褲、蘇格蘭裙或是緊身褲襪。顯而易見地，李小鏡對於逼真去描繪神話人物並不感興趣。與其說他利用科技讓神話人物現形，倒不如說他是假借神話故事，

【左圖】

李小鏡，〈狐狸精〉（「審判」系列），1994，新媒體藝術，126×88cm，國立臺灣美術館、美國聖塔菲美術館典藏。

【右圖】

李小鏡，〈海龍王〉（「審判」系列），1994，新媒體藝術，126×88cm，國立臺灣美術館典藏。







讓你我心中的業障顯現。巧妙利用數位影像處理的魔力，從真實的人像攝影中「捏造」出神話故事中所蘊含的省思。

在「審判」系列的創作自述中，李小鏡提到：「包括人在內，輪迴轉世的概念中有一百零八種不同的生命型態。傳說所有的生命死後都將受到審判。這是佛家對生命的哲學，也正是我將這一系列作品命名為「審判」的概念。在人死後的世界中，有審判官與它的侍衛占有其尊貴的地位。它們的角色是在判定死去的靈魂在轉世後是投胎做人，或變成其它動物的命運。法庭中，還有十名陪審。這些角色各有其特徵，它們不只是判官與陪審員，它們還是我們此生的見證，它們也是我們自己。」

「審判」系列的十三件作品，創作總共花費約十一個月的時間，但在工作室將影像放給艾文·卡普看的時候，卻只花了幾分鐘的時間。甚至連作品都還來不及全數放映，就已經得到卡普的激賞。如同「十二

【左頁圖】

李小鏡，〈貓精〉（「審判」系列），1994，新媒體藝術，126×88cm，國立臺灣美術館典藏。

【左圖】

李小鏡，〈蛇精〉（「審判」系列），1994，新媒體藝術，126×88cm，國立臺灣美術館典藏。

【右圖】

李小鏡，〈豬八戒〉（「審判」系列），1994，新媒體藝術，126×88cm，國立臺灣美術館典藏。







李小鏡，〈金錢豹〉（「審判」系列），1994，新媒體藝術，126×88cm，國立臺灣美術館、美國聖塔菲美術館、美國布魯克林美術館典藏。



生肖」一般，「審判」系列快速被安插檔期，於1994年底，提前以個展方式發表。李小鏡當時心中理想的呈現方式，其實希望以裝置藝術的概念，將畫廊的牆面塗成暗灰色，並且在展場中心搭製一個要跪下受審的場景，讓觀者能夠更有親身蒞臨閻王殿之感。可惜的是，由於當時剛剛開始和卡普合作，李小鏡對於大規模打破傳統影像之呈現型態略有顧慮，因此最終並沒有以裝置藝術方式呈現。儘管如此，於OK哈里斯畫廊個展發表之後，「審判」系列廣受好評，其中的〈金錢豹〉一作，更為紐約布魯克林美術館所收藏，這是李小鏡最早為美術館所典藏的一件作品。

在「審判」系列發表之後，李小鏡的數位影像作品，持續受到多方媒體以及藝術單位關注。除了被主流媒體專訪報導之外，也先後為美國新墨西哥洲美術館（New Mexico Museum of Art）、西雅圖大學亨利美術館（Henry Art Gallery）、法

李小鏡，〈閻羅王與牛頭馬面〉（「審判」系列），1994-2002，典藏噴墨，99.5×149.5cm，臺北市立美術館典藏。

2011年，李小鏡在美國新墨西哥州聖安東尼奧美術館舉辦個展時，於館前留影。





國土魯斯「水之堡」攝影中心（Galerie du Chateau d'Eau）和奧地利林茲美術館（Schlossmuseum Linz）等單位邀展。李小鏡的創作動能，也讓他持續地延續這個創作主軸，以「審判」系列中所提到的「一百零八種不同生命型態」概念為主軸，完成了「108眾生相」系列。

從形式方面來分析，「108眾生相」系列刻意地嚴謹。這個系列中的每一件作品，都是20英吋乘22英吋、圓形的黑白面部大特寫。不僅如此，尺寸與空間編排的方式與細節，也都經過悉心揣摩。李小鏡表示：「古廟在我小時候留下的印象中特別深刻。幽暗廟堂的兩側，通常擺滿了密密麻麻的羅漢。我就是想要把那種印象布置到展覽的大廳。我想一百零八幅頭像要擺滿展場三面的高牆應該不會有什麼問題。當一百零八幅頭像全部完成時已經是1996年年底，為了計算頭像的尺寸和排列

【左、右頁圖】

李小鏡，〈眾生相〉（局部），1996，數位噴墨，33×33cm×108。



的效果，我做了一簡單的模擬模型。後來也就用這個模型當做示範拿去畫廊給卡普過目的。」李小鏡認為，「108眾生相」系列深具重複性、單色連作的呈現方式，與他早年所受到的觀念藝術影響有關。如果我們進一步深究就會了解，這個展場的設計，其實另外還有一個企圖、外加一個目的。

所謂的「企圖」，是李小鏡長年以來，一直對於攝影技術面的限制感到厭煩，因而產生的「造反」行為。在自傳之中，他曾多次提到攝影和數位輸出的尺寸限制，以「審判」系列為例，李小鏡表示：「好消息是大型影像輸出的科技也就在這時候出現了。它取代了要先經過8×10透明片的輸出，再回彩色暗房做放大的第二代手續。雖然當時推出的大型打印機的精密度只有300dpi，也就是說每一平方英吋裡有只有三百





【右頁上圖】

2004年，李小鏡（左1）的作品「108眾生相」系列獲邀參加英國懷德堡雙年展，和當地伯爵、臺灣駐英代表田弘茂（右1）合影。

【右頁中圖】

2018年，李小鏡（右）和老友江賢二在臺北天母巧遇時合影留念。

【右頁下圖】

2018年，李小鏡（右）於上海拜訪藝術家老友夏陽。

李小鏡，〈眾生相〉（局部），1996，數位噴墨，33×33cm×108。

個近看可以看到的小點。而今天一般家庭用的打印機平均都有2440dpi。它最寬輸出可到36英吋，對我來講已經足夠讓我把「審判」系列中的每一幅圖像直接放大成50×35英吋的成品，滿足了我一直想把作品放得更巨大的虛容心。也就是，每次想起一般攝影展出的照片尺寸，比起任何繪畫的作品，簡直渺小的可憐。」由此可見，「108眾生相」的化整為零，其實是以整個展場做為視覺意象延伸而做的特別規劃。李小鏡所追求的是一種打破畫面框架，以牆面為畫布，去「包圍」觀者的浸沒感（immersion）。換句話說，他希望觀者「進入」他的視覺意象空間，而不是站在畫框外品頭論足。反過來看，這系列作品的英文名譯為「一百零八個窗口」（108 Windows），但每個窗口，都是一個向內窺探的臉，亦即是反客為主。其實站在展場中的觀者，才是被這一百零八個



虛擬生物透過「窗孔」觀察的物件。

所謂的「目的」，意指李小鏡對於數位影像作品，是否能夠真正為純藝術圈所接受的一種小心翼翼。在從事數位藝術創作的初期，李小鏡刻意講究形式上的工整和簡潔，因為這種做法，有助於釐清所謂純藝術與插圖之間的區隔。在那個強烈質疑數位作品之藝術性的年代裡，這種嚴肅的態度是有絕對的必要。英國創意科技的評論家薩伊·魏克斯（Sue Weeks）在1995年也曾經寫到：「我想，當人們首次瞥見這些作品的時候，腦海中肯定會浮起巨大的問號：這也算是一種藝術嗎？」新奇的創作方式或媒材，在初期往往需要刻意用嚴謹的態度來呈現。

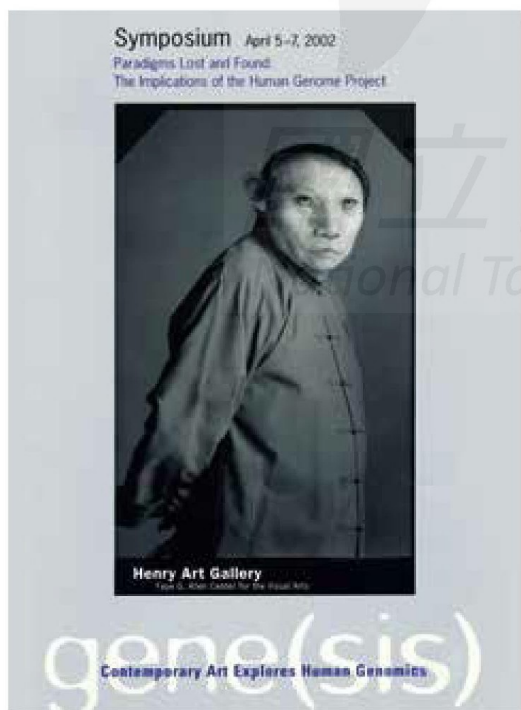
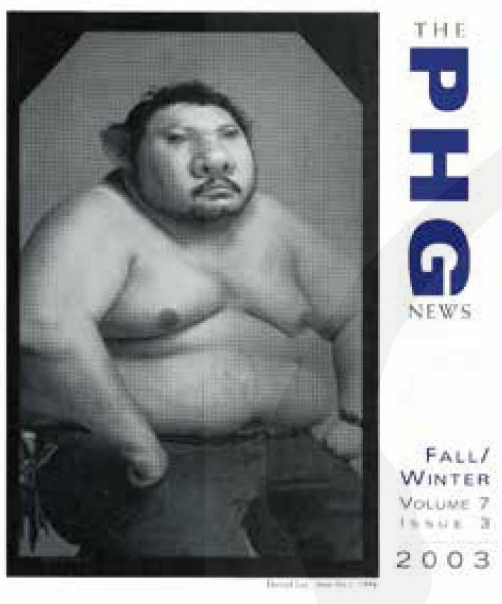
如《夢想機器》創作專輯中所言：「綜觀李小鏡在初期創作的數位作品，骨子裡的精神是東方的，突顯出輪迴、因果和善惡這些觀念；形式的表現上卻又是很西方的，多以典型的西方人像構圖來做呈現。他所運用的科學技術是尖端的；但他作品裡的寓意卻又是很傳統的。影像單純的背景與色調，建構出一種空靈、甚至可以說是冷漠的表象；但深究其思緒和想法，卻又透漏著一股入世的關





【上圖】  
2003年的《The PHG News》  
以李小鏡的〈豬八戒〉為封面。

【下圖】  
2002年，亨利美術館（Henry  
Art Gallery）以李小鏡的〈金  
錢豹〉為展覽主視覺。



懷。這種種的衝突，醞釀出了一股獨特的耐人尋味。」會選擇從東方精神出發，如李小鏡所表示，主要是希望辦出一桌「屬於自己的菜」，藉此與其他同時期的數位藝術家做區隔。如陳明惠於〈李小鏡藝術中的神話性〉文中所言：「李小鏡，長年居住於紐約的華人藝術家，在交錯、變動的時空與文化往返中，他於1990年代始創作了一系列混雜人體與動物圖像，這些極具特殊風格與象徵性的圖像，顯現了李小鏡始終保有之

年輕幻想力，及對於我們周遭社會之敏銳觀察力。李小鏡作品圖像本身透出一股強烈、清晰之神話感，這是融合藝術家本身對於東方文化之傳承，及對現代日常生活人、事、物之符號解碼與詮釋，李小鏡將這種將許多不同的視覺甚至文化圖像，加以混合、變形，進一步再現於視覺藝術語彙中。」

藝術有趣的地方，在於媒材其實應該和食材一樣，不為形式或風格所束縛。在為回顧展所做的專訪之中，李小鏡曾經表示，擁抱自己、不捨得放棄自己，是藝術家生涯中最不可取的態度。他認為：「一個藝術家的創作，其實就在反射其本人的素養和由來。本性頑皮的，做不出笨拙的作品。天性敦厚的，做不出輕薄的東西。好的作品是靠不斷進步獲取。而進步則要靠對自己的成績提出質疑和否決。藝術創作，不能跟著人群跑。學習莊子，要明察，看透人世的真相。」而對李小鏡而言，藝術的真相是一個永不停歇的動態指標，身為藝術家，沒有自滿的權利。做藝術，不能跟著人群跑，也不能停下腳步成為水仙照鏡的納西瑟斯（Narcissus）。雖然具有東方色彩的作品深受好評，但，李小鏡從來不是一個喜歡原地踏步的人。在《攝影世界》雜誌的專訪之中，他如此表示：「雜誌在介紹我時，就會說一個華人藝術家，以東方文化取材等。但我一聽，就覺得，以後我就

不要這樣子。我為什麼一定要把祖墳拿出來賣？……我做的是中國古典的文化、民俗、信仰，這三步走完了，就開始講西方科學論證，探討我們的過去、當下。」就以這麼一個「不賣祖墳」的固執與堅持，開啟了李小鏡藝術生涯的下一頁。

## 「自畫像」與「源」系列

個人電腦及影像處理軟體的進步，讓李小鏡的創造力如虎添翼；1990年代網路科技的快速普及，則讓李小鏡的作品家喻戶曉。網路科技緣起於美國國防部在1958年成立的ARPA（Advance Research Projects Agency）部門。1972年，ARPAnet成功地將三十個美國學術，以及科技研究單位串聯，在接下來的十七年間，網路開始被全球學術與研究機構接受及使用。可是由於早期網路非常不人性化，操作者必須要了解電腦操作系統及各種通信協定，才能夠透過不同的網路體系與系統操作平臺，因此離社會大眾所能夠接受的型態，仍有一段相當遙遠的距離。

從1989到1993年的四年之間，是網路文化爆炸性成長的關鍵時刻：1989年，英國物理學家提姆·博那斯·李（Tim Berners-Lee）研發名為全球資訊網（World Wide Web）的伺服機軟體系統。以URL（Uniform Resource Locator，統一資源定位器）、HTML（Hyper Text Markup Language，超文件標記語言）以及HTTP（Hypertext Transfer Protocol，超文件傳輸協定）為基石，提供

2006年，李小鏡（右1）於上海雙年展就地拍攝作品人物素材時留影。







【上圖】  
2013年，左起：李小鏡、  
Justine Wong、服裝設計  
師洪麗芬合影。

【下圖】  
1999年，李小鏡於紐約成  
立「DLee Associations」  
工作室。圖片來源：范維達  
攝影、李小鏡提供。

一種全球通用的系統。1991年，全球資訊網（World Wide Web）正式問世，不僅讓網頁編排在各種電腦平臺上都能達到相近的呈現，同時HTML簡單的語法，也讓網頁製作成為人人都可以學習的技巧。1993年，馬克·安卓森（Marc Andreessen）完成第一個為個人電腦撰寫的圖像式網路瀏覽器——Mosaic。Mosaic簡單明瞭的操作介面，讓所有人都能夠輕易地上網搜尋與瀏覽，從此，網路在日常生活上的應用，猶如燎原大火般地蔓延開來。從1990年初到2000年底的十年之間，全球網路的使用者由一百一十萬暴增到兩億七千六百萬，也就是以每年大約增加百分之七十三的速度，在十年之內成長了二百四十六倍。

天生喜歡站在新科技浪頭上的李小鏡，也隨著全球資訊網的報導而興

奮不已，成為了名副其實的網路早期採用者（early adpater）。因為動作快，他不僅以本名登記到www.daniellee.com的網址，並且立刻著手與沉迷於電腦資訊的助理，一同研究並且架設了一個簡單明瞭又有設計感的個人網站。在那個全球只有約十多萬網站的年代，與藝術相關的網站少之又少。李小鏡的作品，同時兼具藝術性與科技感，因此他的個人網站，廣受全球電子媒體及學術單位的推薦。如果說進入OK 哈里斯讓李小鏡登上舞臺，網路則是給了他一只無遠弗屆的魔術麥克風，能夠朝向全球觀眾同時發聲。回憶當時，李小鏡表示：

由於那是個科技掛帥的時代，我的作品又跟電腦直接接軌，網站設立後得到許多新潮媒體包括Yahoo、Wired 和一些包括哈佛大學

藝術學院老師們的推薦。很快地從北美地區延伸到大部分歐洲，甚至日本、韓國和中南美洲的國家，曾經因為同時登入的使用者大量超過網站後臺機構的設限（單日超過一萬次流量）而破表。除了一再增加流量的限額，我也被迫補繳過好幾千美元的罰款。只好拿出一種「阿Q」精神，把損失當作一種收穫。在那時能具備一個完整的個人網站，帶來的收穫絕對是意想不到的。一方面持續接到國際間媒體的報導，加上包括哈佛大學的演講和一些歐美國家展覽的邀請。如果說我後來在國際間有什麼成績，而這些成績得以在短時間擴散的話，一大半的功勞應該是因為我早在1997年就有了一個完整的網站。

李小鏡的「阿Q」精神，讓他的助理因應全球各方來的邀約與詢問而應接不暇。也就在此時，《紐約時報》（The New York Times）為了籌備一個名為「科技和我們」的專輯，與李小鏡接洽，希望他能特別為此專輯創造一件與「我們」或「自己」兩個主題相關的作品。這個機緣，讓李小鏡跨出了他數位藝術創作的下一步。回憶起當時的心情，李小鏡在自傳中如此形容：

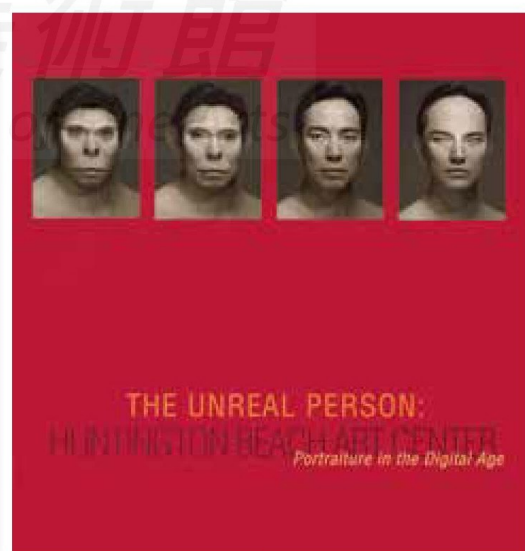
離開時報大樓後，反常的心跳並沒有立即平靜下來，也不知道自

【左圖】

1997年，李小鏡的數位作品刊於《紐約時報》雜誌的電子畫廊。

【右圖】

1997年，加州杭亭頓海灘藝術中心（Huntington Beach Art Center）以李小鏡的〈自畫像〉為「非真實之人：數位時代的肖像」（The Unreal Person: Portraiture in the Digital Age）展覽設計主視覺海報。

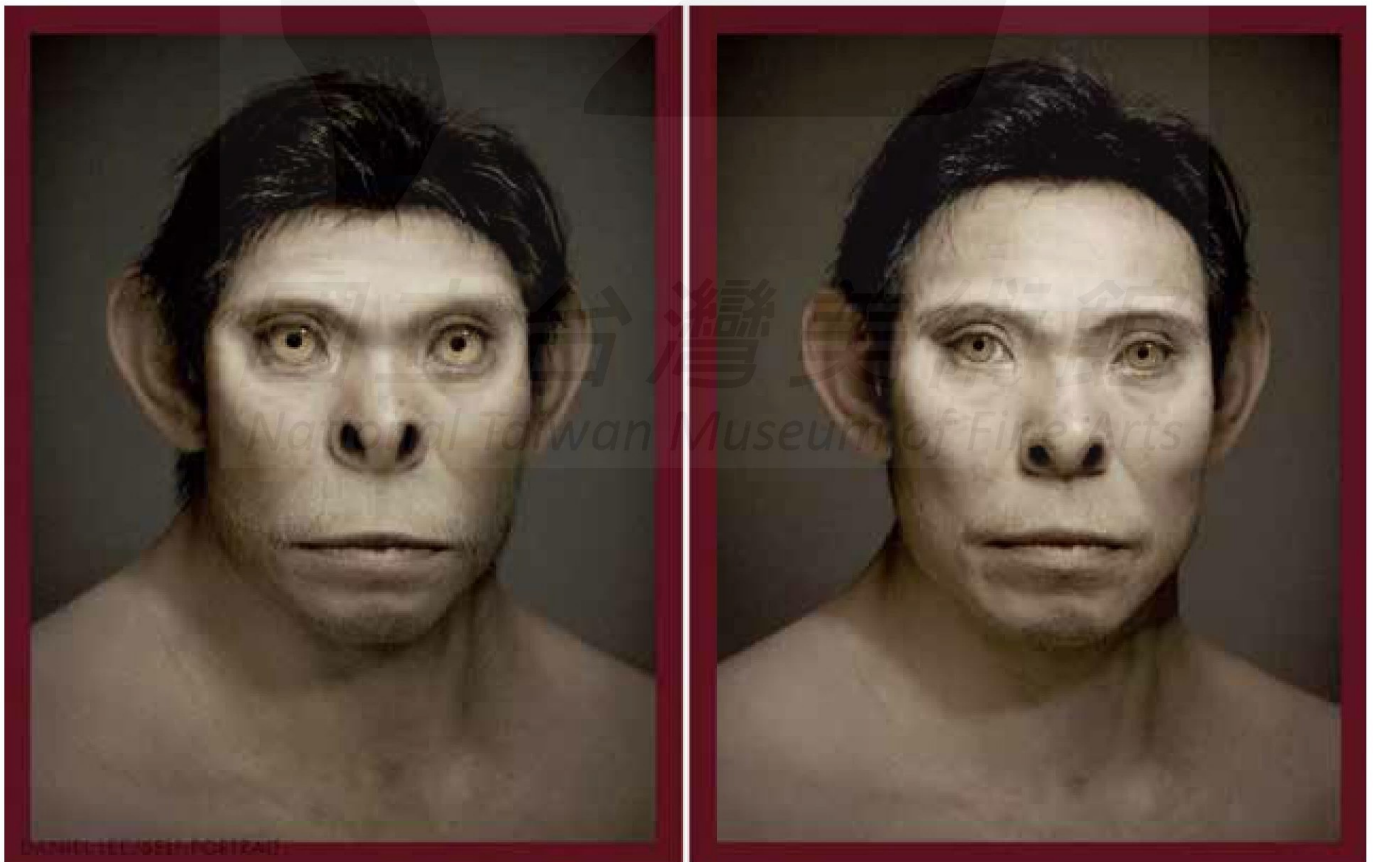




已是怎麼穿過時報廣場走回公司的。不敢相信才發生在自己身上的一切，竟然感到反胃，連午飯都不想吃。由於《紐約時報》長久以來一直是一份最受尊崇也是最具影響力的報紙，能被《紐約時報》報導或肯定可不是一般人能夠沾到的運氣。當天晚上失眠也是在所難免的事，躺在床上滿腦子的東西南北，卻想到當初在臺北的老同事，插畫家夏祖明。有一次他給我看了一個小小的插畫，是他的朋友從美國寄來的卡片。卡片上有三個畫像，畫風乾淨俐落，上面一幅畫的是一隻黑猩猩，中間是個原始人，最後是一個文明人。印象中祖明當時特別得意，也是因為從「美國」寄來的卡片非常精緻，而留在我腦中的印象一直是畫面後面的訊息。我想應該是時候可以用攝影加上電腦後製，以照片做媒材呈現這個構想了，最後決定就做一組從猿猴演化成人類的「自畫像」吧！

[左、右頁]

李小鏡，〈自畫像〉，1997，  
典藏噴墨，62×49cm×4，  
臺北市立美術館典藏。



「自畫像」系列在規格上很簡單，以四連作方式呈現，分別為猿猴、猿人、現代人與未來人四張圖像，簡潔有力地將「進化」的概念呈現出來。在創作自述中，李小鏡言簡意賅地表示：「科技的發展不斷在改進我們的生活，也改變了我們的外貌。因為不再需要在黑暗中覓取食物，我們的眼睛變得越來越小。為了收集更多的資訊，我們的大腦（前額）只會越來越大。隨著地球村的縮小，人種間的特色也會更加融合在一起。只有我們的耳朵不會消失，因為人很難不去聆聽周遭的聲音。」這套作品，讓李小鏡成功擺脫了加諸在他身上的「華人藝術家」框架，從作品主題和概念上，更貼近全球思潮的脈動。在描述當時興奮之情時，李小鏡如此提到：「專輯發行的前一天晚上，我迫不急待地從街角報攤買到一份剛出爐，比電話簿還厚一倍的《週日時報》，看到我的作品印在《紐約時報》專輯時還是不敢相信自己的眼睛。第二天一大清早就接到從香港來紐約的藝術家費明杰老師電話。他扯開嗓子第一句話就



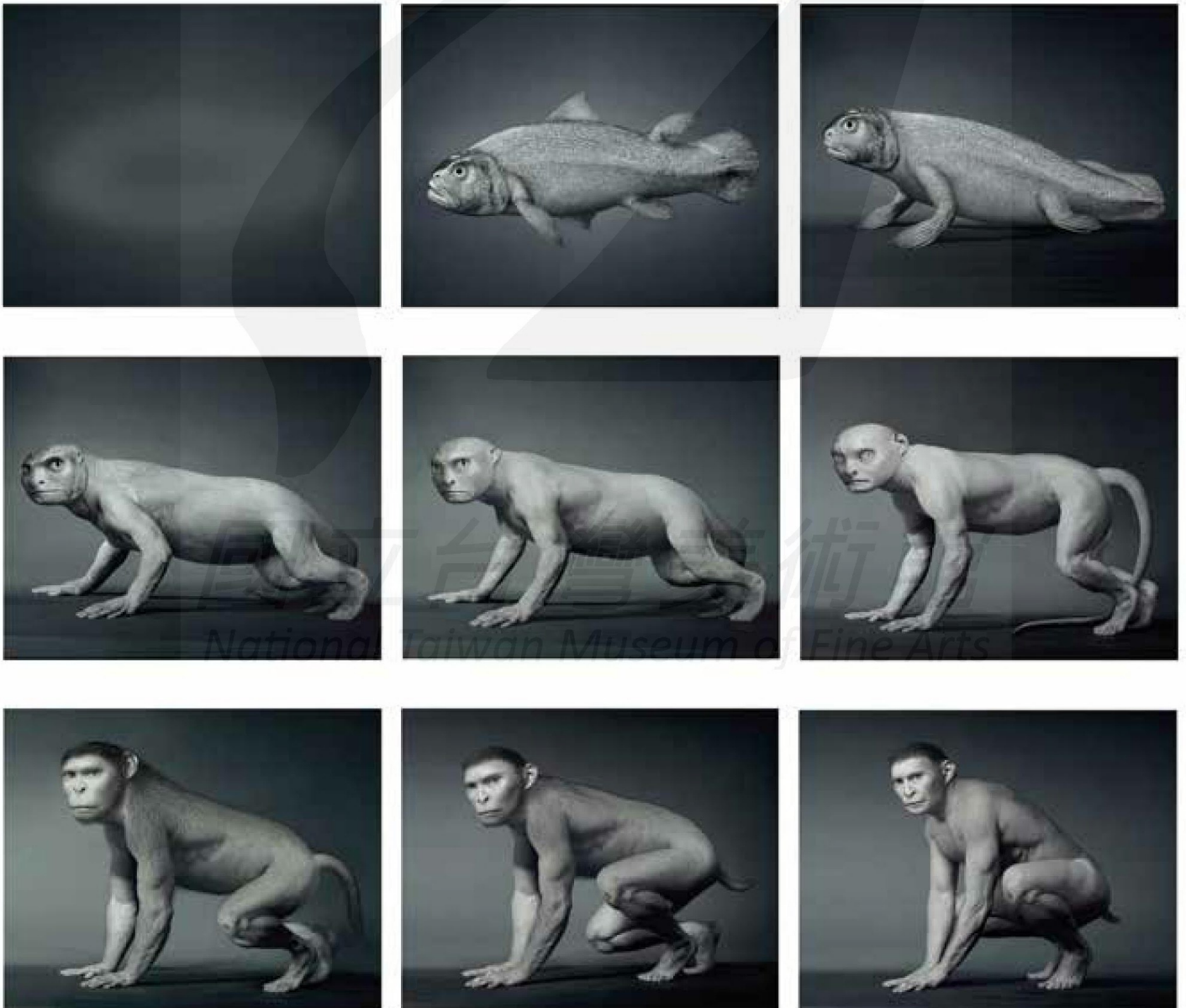


說：『李小鏡，今天你中了頭彩！你要大請客啊！』……我做的「自畫像」橫跨兩頁，被安置在『紙上特展』第一個出現的位置，真的不敢擔當被排在其他四名已經很出色藝術家作品的前面。好在我的幸運並沒有沖昏了自己的頭，當然也沒有請客慶祝一下。知道眼前發生的事轉眼就會過去，也相信高潮後面必有更漫長的低潮。為了更容易度過未來的低潮，我還真是從來不敢在順利的時候慶祝過。這些都要感謝我的老師莊子的開導，他一直在暗中保護著我。」

【本頁、右頁下圖】

李小鏡，〈源〉，1999，典藏噴墨，57×76cm×12，臺北市立美術館典藏。

從「自畫像」系列開始探討的進化概念，在接下來的「源」系





李小鏡·〈源〉·1999·  
新媒體藝術(影像截  
圖)·片長2分30秒·  
國立臺灣美術館、臺北  
市立美術館典藏。



列 (Origin) 之中持續發展。俗話有云：「人不瘋魔、不成活」。當時為了把「進化」二字從進化論中的一個想法，變成觀者面前的一個虛擬真實，李小鏡廢寢忘食。他表示：「每當我有了一個創作靈感出現時，都會像服用了興奮劑一樣，會出現一種莫名其妙的亢奮。忽然間，滿腦子裡只有這一件事，甚至吃不下飯，失眠也是常發生的狀態。從我的經驗看來，一段一段做出『顏面』部分改變的難度有限。但要解決過去一直無法突破，做出『人和動物之間』該有的「肢體」形象，曾經有過很大的挫折而出現類似『畸形』的結果。」幾經琢磨，「源」系列最後以十二張黑白影像連作的方式呈現。除此之外，也在公司夥伴與同仁的支持之下，以影像變形 (Morphing) 軟體技術，將十二連作串連起來，成為一支五





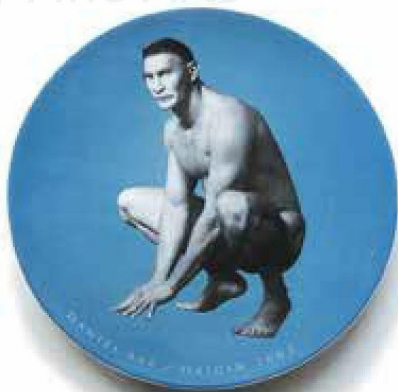
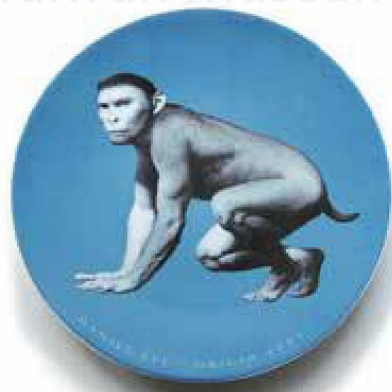
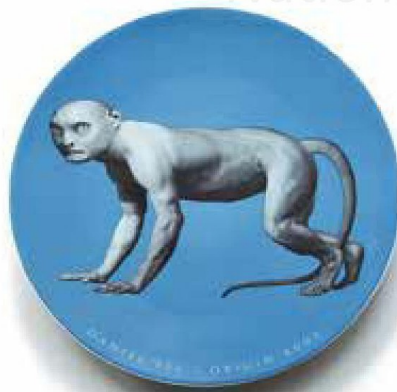
分鐘長的動畫作品。

1999年秋，「源」系列於OK 哈里斯畫廊個展中發表。除了靜態的黑白影像連作之外，數位動畫也在此個展中同時呈現。這是李小鏡從大學時期於光啟社學習動畫至今，第一次將動態影像技術運用在純藝術創作之上。據聞，艾文·卡普對此動畫特別感興趣，甚至特別要求助理於展臺上加註：「以五分鐘看五千萬年演化的歷程。」沒料想到的是，「源」系列於OK 哈里斯畫廊的展出，竟然意外觸及了美國保守宗教人士的不滿，甚至連展場的來賓簽名冊都遭到了破壞。

虔誠的基督徒，無法接受人類演化的「論證」，甚至認為李小鏡對於演進過程維妙維肖的描繪，是一種褻瀆。有趣的是，同

【上圖】  
李小鏡以作品〈源〉設計成的時鐘。

【下圖】  
李小鏡以作品〈源〉設計成的盤子。



國立台灣美術館  
National Taiwan Museum of Fine Arts



樣有眾多基督教和天主教信徒的其他國家，卻似乎對此無所忌諱。

2000年2月12日，英國《獨立報》在慶祝達爾文日（Darwin Day）專文之中，以半版的篇幅登出這一組十二幅圖像，並且提到：「沒想到達爾文提出人類由猿猴演化的進化論一百多年後，又有藝術家李小鏡推出人類更早從水裡出來的創想。」接下來的幾年之間，「源」系列被英國DK出版社，納入「改變世界之創意」（Ideas that Changed the World）叢書；為義大利《ARNET》雜誌所報導，藉以介紹美國數位藝術發展；受邀參加奧地利「林茲電子藝術節」（Ars Electronica Festival）；受邀展出於美國洛杉磯美術館之「攝影與人類靈魂」（Photography And The Human Soul 1850-2000）專題展；受邀展出於倫敦科學博物館之「演變：科技、藝術和神話故事中的轉化」（Metamorphing: Transformation In Science, Art And Mythology）專題展，參展的藝術家包括南西·布爾森（Nancy Burson）、奇奇·史密斯（Kiki Smith）等著名當代藝術家。

「源」系列讓李小鏡成功以「藝術家」的身分，正式跨上國際舞臺。他對此表示：「『源』系列很榮幸代表臺灣參加2003年威尼斯雙年展，並在2005年成為奧地利林茲電子藝術節的主視覺而大放光彩。之後得到一些主流美術館收藏，並被邀請參加2013年德國文件展，並且被他們永久收藏。基於這些榮譽，我永遠感謝當初Robert Fan和David Wu的大力協助。也慶幸我們曾經有一起合作的夥伴關係。」

儘管從各方面來看，李小鏡都已然功成名就，但他在藝術方面的進化尚未止歇。千禧年，又是李小鏡藝術生涯下一個階段的起點。



2005年，李小鏡成為林茲電子藝術節大會主題藝術家。

2002年，李小鏡與倫敦科學博物館的「演化」展海報合影，海報中的作品即李小鏡的「源」系列創作。

