

生命中必須承受之輕

日本「亞細亞散步」展

文・攝影／姚瑞中

日本的「亞細亞散步」「Asia Sanpo」(Walk Through Asia)展，在經過前兩次成功的推出後(1994、1997)，今年再次由「水戶美術館」(Art Tower Mito)與資生堂(SHISEIDO)共同合辦，目前正在日本兩個不同的地點展出(水戶美術館、銀座資生堂)。網羅亞洲四國(日本、台灣、韓國、中國)的14位當代藝術家，推出他們近期的代表作，雖然此展的規模沒有即將於9月初揭幕的「橫濱三年展」來的盛大，但與大堆頭的國際雙年展相比，它的精緻度與準確度卻毫不遜色。近年來，日本除了想保有文化上的發言權而主動舉辦了許多大型的展覽外(如：橫濱三年展、福岡三年展、ICC雙年展、大阪雙年展等)，也積極加入亞太各國的文化活動。然而亞太各國大多對本國當代藝術以及前衛藝術興趣缺缺，較少有大規模的當代藝術活動(東北亞例外)，作為一個二手西方的代言者或亞洲陌生客，都不是日本所能容忍的，而日本這個受西方文化洗禮的國家，以其優越的行政組織及研究整合的能力，來爭取亞洲文化的「解釋權」，並企圖成為亞洲世界的文化發言人。一方面可掙脫「歐美中心論」的帝國主義式觀點，另一方面可建立區域性的主體論述，並加強與鄰近國家的溝通及交流，整合破碎亞洲陸塊的野心強烈。

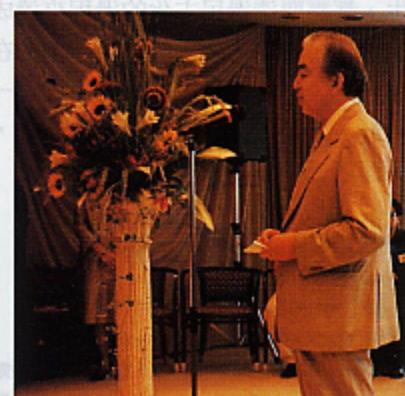
除了「可愛」(Cute)外，我們還有什麼？

由淺井俊裕(Asai Toshihiro)所策劃的主題展——「可愛」(Cute)，佔滿了「水戶美術館」的展出空間，共邀請9位藝術家參展，包



由名建築師磯崎新所設計的水戶美術館外的精神象徵高塔。

括：王德瑜(台)、王俊傑(台)、顧世勇(台)、飯島愛(日)、西山美奈子(日)、川上和歌子(日)、王慶松(中)、朴洪天(韓)以及姚瑞中(台)，藝術家的年齡大多在30歲上下，集中於1960年代，展出的媒材除了裝置藝術之外，可以明顯的看出對於影像媒體的獨特關注，14位藝術家就有8位運用攝影、錄像作為創作的媒材，大眾媒體對新一代的影響力在他們的作品



水戶美術館長吉田光男(Yoshida Mitsuo)。

中表露無疑。雖然作品中呈現出天真浪漫的情懷，但一種淡淡的失落及疏離感，卻構成作品的主要核心，猶如日本作家村上春樹的小說《聽風的歌》般，在無所謂、漫不經心中訴說著深沉的孤寂與無奈。

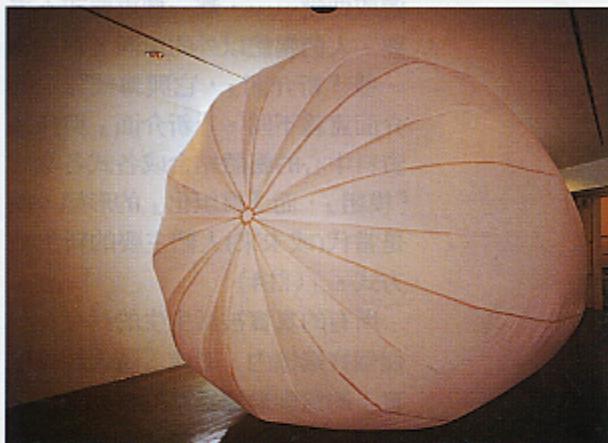
目前世界各類當代藝術大展偏向以「特定場域作品」(Site Specific)來加強與地方上的互動，並以「互動式裝置」(Interactive Installation)來誘導觀眾的參與，一方面使觀眾成為作品的一部份，另一方面也拉近觀眾與作品的距離，藝術不再是殿堂所供奉且神聖不可侵犯的「聖品」，它去除了精英分子的驕傲，而以較平等且親和力的方式接近觀眾。在王德瑜的「互動式裝置」作品《NO.41》(2001)裡，我們可以輕鬆的體會到這類作品的企圖。她一向使用柔性材質作為創作的媒介，透過這類材質的親和力及感官的接觸，流露出一種女性溫柔的特質。她說：「對生命體之神祕的好奇是我創作的原始動機，我想傳達一種單純而又近乎神祕的感覺。它暗示許多我們熟悉卻不可言喻的曖昧關係。緩緩移動，透明柔軟的生物以及幻象似的搖動波光都是主要的情境。」(註1)這次的作品以粉紅色尼龍布所構成的空間裝置，外型猶如一個可愛的果實，觀眾可以進入作品內玩耍、沉思，沒有龐大深奧的理論涵義，她希望透過這種互動關係，讓觀眾在神聖的美術殿內盡情玩耍，就像兒童時的歡樂時光。「我在乎的是你是否親身進入到我的作品空間中，就像浸入海中，用身體動能交換精神能量，透過單純的物質如水、光或空氣以及你的知覺、感官能引導你開啟深邃、未知又熟悉的記憶空間以映對你所存在的真實環境。」(註2)

顧世勇推出他2000年的作品《輕，如何使自己更輕》(Lightness, the way to let you lighter)，應用鏡像球面的無限折射原理以及錄影投影裝置，創造了一個圓形

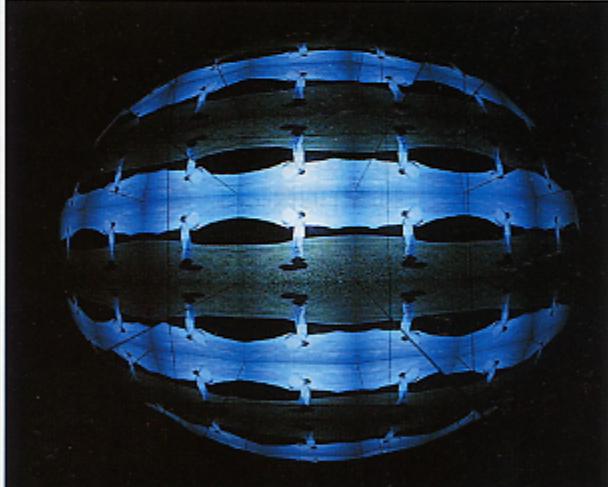
的幻覺空間，探討宇宙塵爆現象的物質循環法則，以及物質不滅定律下的人生觀。錄影作品中的他站在油綠的擎天崗草原上，身著白色休閒裝，優閒的從口袋內拿出一片口香糖放進嘴巴，慢慢地吹起了一個白色的小氣球，隨著四周震耳欲聾的吹氣聲，這個小白球越吹越大，大到將他帶起來飛入雲彩中，飄入黑暗的外太空，最後在宇宙間爆炸，片片殘骸墜落於原本的草原上，消失於無形之間，頗有《金剛經》中「一切有為法，如夢幻泡影，如露亦如電，應作如是觀。」對萬事萬物空相的頓悟。除了影像企劃及拍攝之外，它的重點在於後期製作，也就是說，在製作的過程中加入相關的媒材，或著在展示時以非平面的方式呈現甚至與空間相結合，而這類探討實存空間與虛擬影像的辯證關係，構成他歷年來作品中主要的核心。他表示「從虛幻到真實，從意識到無意識，或許是我對現象學有著濃厚的興趣使然，我想人原本就受時間意識的影響而導致不安與焦慮，如何除卻時間的罣礙而直入心靈的深處，是我在三度空間裝置作品裡所要挖掘的問題，因為現實空間的參與是強調當下的經驗，所有的時空際合都在這剎那化為永恆的現在。至少這般參與狀態是真正進入一種精神狀態，是自主的；也是自我圓滿的狀態。」(註3)

王俊傑的虛擬實驗室《微生物學協會——衣計劃》(2000)則乾脆將整間服飾店搬進美術館，將精緻文化與通俗文化間的裂縫，巧妙地接合起來。這件作品創造了一個新的世界，一個後設的國度，所有影像所製造出來的事物，都服膺於真實世界的大毀滅，而這個虛擬的研究開發機構，則提供了未來人們在面臨生存危機時的一切可能應對方式。主持該計劃的「Z博士」(Dr. Z)並不是真正的人類，但他的真實性乃是從他的模型(DNA、數位化和電子技術)產生出來；於是在真實

與虛假間的差異像黑洞般崩塌了，而由於過度真實——形成了所謂的「超人類」。除了掛在牆上特殊材質的衣服外，在展覽現場他放置了一台電腦，觀眾可透過網路連線與世界上其他人種進行溝通，共同暢遊被設計出來，看似真實但實際上卻不存在的「虛擬實驗室」，他歷年來的作品大多以廣告的手法來捕捉



王德瑜《NO.41》，2001。



顧世勇《輕，如何使自己更輕》，2000。



王俊傑《微生物學協會——衣計劃》，2000。

消費世界中對烏托邦的憧憬與失落。在展出現場的商品型錄上，除了詳細介紹各式各樣的特殊布料材質外，也預言了人類未來新的生活方式：「……『人』的本體被逐漸地孤立化，軀體成了純粹的『資料中心』，它與所有外在物件或動態，都成為平行的關係，上網、回覆E-mail、吃飯、穿衣、購物、旅遊或做愛……，都一樣重要或不重要。人們軀體以外的東西，都成為一種『新介面』，它與傳統認定的介面意義不同，『新介面』與作為資料中心的軀體結合成各式各樣的『模組』，而『模組化』的形態，便是當代(或未來)人們主要的新生活方式。」(註4)

所有的真實被活生生的封存在一個個終端機內，形成「廣告超級現實」的電腦網際網路的符號系統，它標示出一個越是離我們越近的真實，就越不可能真實的存在。他不呈現「社會的真實」或「自然的真實」，而在於呈現「資訊裡的真實」(Informative Reality)，藉著資訊媒體的消費訴求，重探傳媒在商業體制運作的機制內，是如何重塑並包裝「產品」。他說：「在當代社會中，所有告知與廣告的過程與行為，都是完全的經濟活動，也就是金錢、藝術家們如何運用金錢投注在用金錢建構的展示空間裡去製造金錢的流動。有時候，用高度社會化去解釋當代的社會結構形態還不足以說明整個社會被經濟活動支配

的蒼白樣式，最荒謬的是，這當中還存有無邊的幻想或高度知性化的成份。」(註5)表面上看起來他以廣告的手法來捕捉消費世界中對烏托邦的憧憬與失落，然而實質上，他試圖探討人們建構完這個秩序化的世界後，那種疏離而冷漠的淡淡失落。在此，觀眾通過被權力選擇(不是你去消費什麼，而是媒體要你去消費什麼)所進行的「為消費而消費」的行為，是被藝術所設計的。因此，藝術對幸福的許諾(比如訂購這些衣物將帶來更美好的生活)以反諷的手法顯現，讓媒體去批判媒體，以商業去反諷藝術。他的作品不僅呈現出現實中約定俗成的幸福樣板觀點，並提出現實慣例之外的幸福永遠只是虛擬實境，不論是消費市場或藝術機制，都只是對幸福許諾的一種托詞。也許，真正的烏托邦永遠在他方，或者說，在螢光幕裏。

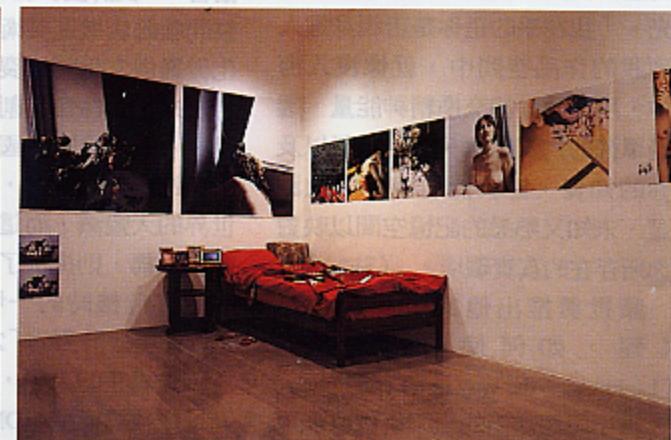
近年來用電腦合成及修片技術所呈現的「數位影像」(Digitalized Image)作品似乎成了一種風潮，在各大展中屢見不鮮，但大多都是用修片的技巧來進行後製，仍以傳統的攝影先拍攝一些毛片，再根據這些片子的可能性進行加工。王慶松的《老栗夜宴圖》(2000)則挪用中國古代的名畫，先進攝影棚拍攝五個細節部份，再經電腦合成修片輸出畫面。雖然挪用中國傳統水墨畫的卷軸型式，但照片中出現的

人物，全是現代的裝扮與勁爆的造型。例如：藝評家栗憲庭為主人、中央美院微胖的女性模特兒為舞妓圍繞在眾賓客間，而王慶松本人則蹲在一旁默默的注視這場宴席。他動用了類似電影的龐大編制(美術、燈光、化妝、服裝、電工、道具等……)來重建一個真實，然而這個真實卻又顯的不自然而做作，因此也有人稱之為「矯飾攝影」(Manipulated Photography)，作者猶如電影導演掌握著全盤畫面，不再奉「決定性的瞬間」為圭臬，攝影者把主導權從物件身上收回，以全知全能的視野從事創作。他的作品透過此種象徵性的「跳躍剪接」呈現了世界內部的斷裂，一種現實的「逃逸性」構成他作品中探討的主題。在影像邊框的「局內」和「局外」，正上演著不同的故事，而大多數的觀眾以「局外人」的身份來看每一齣上演的戲碼，然而，我們也可能是劇中的主角，只是身份不一樣罷了。作為捕捉真實的幻覺術——「攝影」此刻正被「數位化」的虛擬影像所擄取，「攝影」已經不再滿足於真實的「再現」，野心勃勃的要創造一個真實，甚至要取代真實。在這個時代，已經分不清楚「真實」或「虛擬」，一切都已成為「超真實」(Hyper Reality)。

飯島愛(Iijima Ai)此次受邀展出的作品是她所拍攝的寫真集《慾



王慶松《老栗夜宴圖》，2000。(註5)特製王

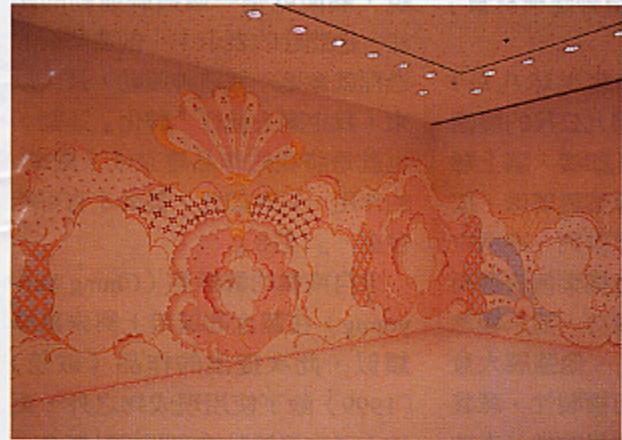


飯島愛《慾室》，2001。

室》(2001)，包括她私人的生活場景及物件，最引人注目的是她自拍的私生活系列作品，赤裸裸的將愛慾情仇拍攝出來。在飯島愛的作品中，我們可以發現幾個特色：一律

子(Nishiyama Minako)，此次發表的作品為《無題》(2001)，她花費三周的時間，將一個展示空間塗繪成夢幻的粉紅色幻境，進入此空間立刻會被刻意塑造的甜美氣氛所感

施等，顯現了一種看似歡樂卻空虛疏離的氛圍。這種大量收集而不太帶有個人情緒的照片，單看一、二張時並不覺得特別起眼，但當這些照片大量而有系統的同時呈現時，



西山美奈子《無題》，2001。

使用彩色底片（色彩常發色不正常）、正面閃光燈的大量使用（給人現場目擊的感覺）、構圖歪斜不正、切割主體的傾向（給人唐突的感覺）、晃動及失焦的應用（漫不經心的感覺）、大量的特寫鏡頭等，類似美國攝影家南·高丁(Nan Goldin)的風格。而以上的幾個特色都在於突顯其拍攝的題材，她專注於拍攝自我的情慾世界，並赤裸裸的將私生活展現出來，而這類攝影手法似乎已成為日本年輕一代的攝影風格，比如：齊門富士男、花代、蜷川實花等。這類「情慾寫真範本」也指出了一個由傳媒所標準化的行為，藉由這整套分工細緻的企業經營模式，提供了「性愛娛樂」的同一化及樣板化，刺激消費比「愛的光環」更重要，「性」成為一種娛樂而徹底將「靈」與「肉」分家。

那麼在現代社會中，除了政治明星、演藝人員，這些活生生的人物之外，又有哪些偶像是被人們所崇拜的呢？現在青少年的偶像是可觸摸的玩具，而是存在於網路世界或漫畫方格中的虛擬人物。以粉紅色青少女夢幻聞名的日本「新普普」(New POP)藝術家西山美奈



朴洪天「給愛麗斯」系列，1994。

染，而這些圖像來自於日本通俗的少女漫畫、卡通動畫及玩具等，也參考巴洛克式裝飾風格及生物軀體的曲線造型，作品中充滿了繽紛的色彩，訴說著美好的兒時回憶。另一件作品《Sugar Crown-970221》(1997)則以白糖塑成公主皇冠的造型，非常細緻精巧，頗有吹彈即破的脆弱感，美好的童話世界及繽紛的少女情懷猶如過往雲煙，一去不回；她藉著作品遁回到無憂無慮的童年往事，找尋那失落的幸福生活。對舊時代的人來說，現今這個年代並沒有更好，以往與人面對面共同玩耍的場景已逐漸被網路連線所取代，面對一個個標榜具有人工智慧的冷漠機器，人們的人際關係面臨重大的改變，我們以為透過電腦可以有效率的處理龐雜事物，然而卻忘了人的心靈才是真正複雜難解的寶藏。有時候，我們失去的東西往往比我們所得到的還要多很多。

朴洪天1994年的「給愛麗斯」(To Alice)系列作品共有25張，此次只展出其中的8張，他專注於拍攝遊樂場，並以慢快門配合減光鏡製造一種無人跡而超現實的奇異場景，包括各式各樣的偶像、遊樂設

卻構築出另一個被約定俗成後的真實世界。因此，作者的位置並非「介入者」而較像一位「收集者」。

如果說古典攝影的狀況是嘗試著去「表現」這個世界，並且成為真實的、有姿態的和有情緒的，那麼這類攝影家則不願去「表現」什麼，他們捨棄「表現」而只作「選擇」(Choice)，而此種「選擇權」往往是「被攝物」的一種召喚。當你選擇這個物件時，只是你被所有相似物件選擇的開始。因此，偉大的人文關懷光圈被揭去，攝影者不再是真相的揭示者或發言人，他把這個權力還給「物件」本身，而不作任何價值判斷。這種理性而冷漠的創作方式，展示了世界被現代主義同一化而系統化所收編的圖鑑寶典；它是一連串的標本圖譜，也是資本主義的戰利品及收集物。

無論你喜歡與否，個人主義式的第一人稱取代了所有的敘事，這是一個史詩失落的享樂主義世代。而這種手法正以快速的慾望浪潮，侵襲所有道德規範的防波堤；可以預見的是這波享樂式的個人主義，在資本主義夾帶著全球化的強大威力下，將會模糊藝術與非藝術的界線。人人都可能是藝術家，喃喃自

語的訴說著各自的囁語。 媚俗之後 (After Kitsch), 我們是否一無所有?

除了「水戶美術館」的主要展場外，由 口昌樹 (Masaki Higuchi) 策劃，樺銀座資生堂推出的「媚俗之後」(After Kitsch) 展，則邀請了朱嘉樺 (台)、榮榮 (中)、黃銳 (中)、細井篤 (日) 及鄭栖英 (韓) 等五位藝術家就「媚俗」的議題，顯現東亞各國「物化」及「矯情」的一面。受到歐美「極限主義」及「後普普」藝術的影響，東亞各國也不可避免的被這股強大的風潮波及；在此，藝術以一種玩世不恭而入世的態度面對大眾。它真正嚴肅的意義是——取消了傳統美學所帶來的舒適性（審美的評鑑法則在此受到考驗），並且麻痺了「視網膜的愉悅」（我們已無法如傳統繪畫的形、色所得到立即的喜悅，而是一種冷漠的感覺），視覺的洞察力在這個充滿矛盾的「現成物」(Ready-Made) 上擱淺，並建立一個存在於「藝術物品」和「真實物品」間的曖昧空間。布希亞 (Baudrillard) 曾說：「各類形式的前衛藝術，正在拆毀往昔美學賴以奠基的歷史根基，以反權威、反偶像的人本精神將美學逐出神秘的空中閣樓，以最直接、最具感動力的表現手法擊垮聖像崇拜的傳統意識形態，將藝術回到最現實的與最低

層的思辯位置，同時逼得自身去舔嘗自己玩弄出來的迷惘與失落。」(註6) 此展中，策展人並不迴避全然「物化」的議題，在這點基礎上除了回應「全球化」的狂潮外，並試著建立一套以「精神建構材質」的論述可能。

朱嘉樺的作品《北半球八月》(2001)，將一面四乘九公尺的牆面刷上整片的寶藍色乳膠漆，牆上懸掛許多透明的小型鳳梨琉璃珠，按照北半球的夜空星座排列，冷冽中透露出些許詩意。他揚棄傳統藝術的所有真實再現的技巧，追求觀念上的一種「冷現實」，他強調大量生產、無獨特性、可複製性、意義的消除或反轉甚至去目的性、去功能性等手法，來探討「物化」(Fetish) 的過程顯現，而文化工業則成為媚俗藝術的庇護所。他不諱言的表示：「我的作品，極其的物化；我的思想隨著我的生活的多樣化與理想化而一再的改變。」(註7) 在藝術市場上，他消解「現成物」的功能，再經過他的組合成為一件「作品」，借屍還魂地抬高物品的身價，而這些物品卻遠高於產品本身的價值。此種跟消費文化的掛勾正是他作品中的策略，在資本主義社會中，每個人都無法避免的被商業體制所納入、運作，而成為兩相依存的生態系統，朱嘉樺深知這一點，他挑選帶有品味的產品，再製成他獨一無二「有品味」的代號

(或代言人)。看他的作品，我們並不在乎他是用什麼品牌的產品，收藏者購買的並不是一個個產品，而是他所賦予收藏者的「品味」，他本身（名字）就是一個產品，或者說，藝術就是一個造神運動的賭注。他悲壯的表示：「創造藝術的過程就像是一種造神運動，長久以來，我企圖去進行『神化』運動，也就是將我的作品建立成『聖像』的作用，只有如此，藝術才有可能存在。」(註8)

來自南韓的鄭栖英 (Chung Seo-young) 在觀念的運用上與朱嘉樺類似，此次提出的作品《絨毯》(1999) 除了使用現成物之外，更加入了家居擺設的空間設計概念，作品中顯現出「後材質主義」中的幾點特色，對冷漠工業材質提出較為人性化的反省。包括：日常生活材質的使用、自製手工艺品及植物等有機材質的並置，此類材質主義傾向的藝術家們認為：不讓材質說話，只是去造就一個藝術家的現實，是貶低了物質的特性，在物質實存現實中，藝術家喚起材質原有的真實性，這些材質的真實性也與材質原來的環境和存在狀態相關聯甚至衝突。就在創造材料的真實性與原始情境中，空間裝置的內容才得以進一步由材料本身以及藝術家的安排和型式中確立。比如會場中央幾何造型的臺座上鋪滿的花紋布圖案，無任何意圖地相互纏繞而形



朱嘉樺《北半球八月》，2001。



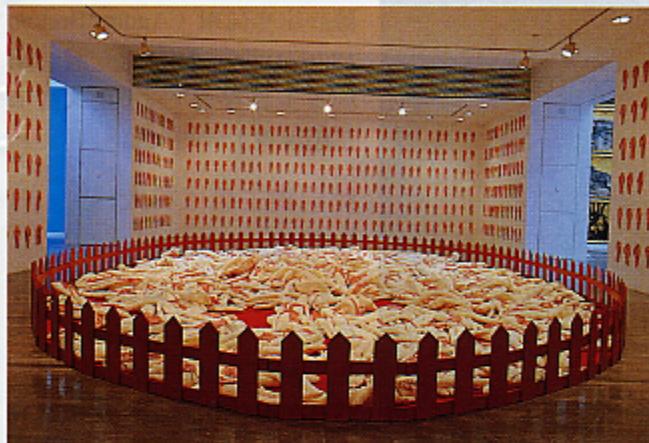
姚瑞中《野蠻聖境》，2000。

成抽象圖案，也沒有特定目的或再現任何事物的企圖。在此，觀眾的鑑賞判斷僅僅是靜觀的，作品的外表冷豔且在態度上是淡漠的，藉由這種廉價材質來挑釁觀眾的美感認知。因為鑑賞判斷並不是知識判斷（既不是理論的也不是實踐的），因

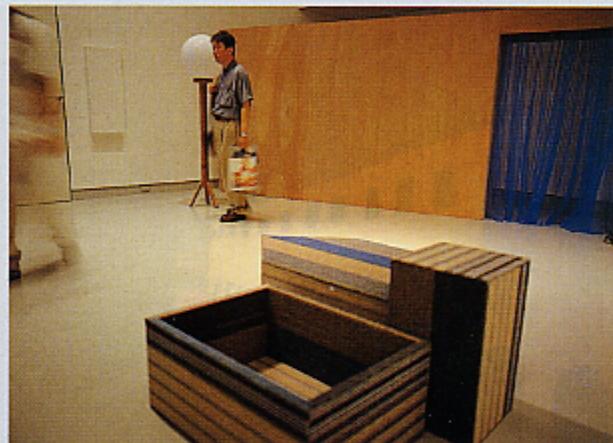
緩慢逝去，相當平實且具詩意，訴說者如詩般而無可名狀的原鄉離愁。或許這些照片只是失落經驗的「召喚物」，回憶成為一種歷史陳跡，就像構築在現實與想像之間的一塊領域，人們藉藝術在這塊領域來構築烏托邦，藉回憶來忘卻現實

他們往往用一種可瞭解並可閱讀的、非製造不安或給任何人負面感的行為方式、材料和語言，以確認和鞏固這個「全球化的消費性藝術體系」。

偉大的革命年代早已逝去，豐沛的物質文明並沒有為這個時代帶來



川上和歌子作品。



鄧栢英《紙毯》，1999。

此既不是以概念為基礎也不是以概念為目的，而是憑藉完全無利害觀念的快感，對某一物件或表現方式所下的一種判斷力。他藉著作品取消觀為的主觀判斷，以藝術家點石成金的姿態主導審美經驗，而此審美經驗並不從批判性的角度看待市場消費機制，而以輕鬆卻嚴謹到幾乎潔癖的方式，從生活中不具藝術目的性的材質上，探索藝術與生活的距離。

大陸攝影家榮榮及黃銳提出的作品似乎與「媚俗」的議題較無關聯，偏向一種遁回私密愛情及後宮情慾的「矯飾」風格，也許策展人想藉此加入一些人的原慾於此展內，沖淡過於物化的展出空間。榮榮的作品《北京》（1997）系列，乍看之下有點類似捷克攝影家索達克（Jan Saudek）的黑白攝影手工染色的風格，在畫面中他安排了一男一女於荒廢的建築物內，地老天荒的對著窗戶外的雜亂風景眺望，似乎訴說著一段浪漫淒美的愛情故事，照片中的人背對觀眾面向遙遠的它方，猶如時間只朝遙遠的天邊

的種種殘酷與無奈。於是照片成為一個逃逸的介面，而這介面各自在各人的現實及回憶中被召喚出來，但卻永遠注定失落，照片不再只是照片本身，所有的照片最終都將成為「死亡」的「提醒物」。猶如蘇珊·宋塔所言：「拍張照片等於參與另一個人（或一件事）的無常，脆弱以及不可避免的死亡。正是藉由切下此一片刻並將其冰凍，所有照片為時間毫無悲憫的溶解作證。」（註10）

目前藝術所建立的烏托邦世界正在改變，前衛藝術從原本積極的反社會性格漸漸的轉移到現實世界的建構上，而變成入世的烏托邦。並且對文化、藝術這些引導人類精神生活的神話，不再抱有高度期望。如今藝術家的藝術作品，接受藝術體系所建立的穩定性作用成為一種消費語言，就像朱嘉樺的那些透明鳳梨，靜靜地置於牆面而不具任何威脅性；這種靜止姿態的寂靜感正是當前藝術家的處境，它不放棄自己的現實生活，並且希望從體系中賦予現實生活幸福的許諾。因此，

更大的期待，史詩早已失落，無盡的享樂取代了一切，靈魂讓位給它的陰影，流放於身體感官的黏稠血脈內無法自拔。隨著全球化的狂潮，世界的疆域已逐漸失去了界限，世界變成一個超級大賣場，在瘋狂的消費、徹底的媚俗之後，我們究竟該走向何方？

註1：《新樂園藝術空間1995～1996作品集》，台北，1997。

註2：同上。

註3：《86～87年度申請專輯》，臺北市立美術館，臺北，1999.05，P.136。

註4：《微生物協會——農計劃》現場說明手冊，2000.09，P.17。

註5：《王俊傑——聖光52》，帝門藝術教育基金會，台北，1998.05，P.31。

註6：陳瑞文，〈當代藝術的曖昧特徵與假性跡象〉，《雄獅》246期，P.171。

註7：1992.3/27～4/11於台北敦南誠品的「亞熱帶植物」聯展說明小冊。

註8：同上。

註9：蘇珊·宋塔著，黃翰荻譯《論攝影》，唐山出版社，1997.10，P.14。

「亞細亞散步」展
展期：2001.8/10～10/21
(www.arttowermito.or.jp)