

享樂主義與豔俗風

90年代台灣裝置藝術狀況（五）

文 | 姚瑞中

亞洲作為全世界尚待開發的最大市場，在各國挾著強大資金與一片物質大量湧入的情況下，傳統道德價值觀正面臨另一波的轉變及挑戰，亞洲各大都市，無論是東京、北京、上海、漢城、香港乃至於台北，儼然已成為「媚俗藝術」（註①）（Kitsch Art）的新溫床。這類作品不但成為年輕藝術家爭先擲用的手法與形式之一，並以玩世不恭而入世的態度面對大眾，藝術已不再是高不可攀、附庸風雅的高尚心靈活動；相反地，徹底地世俗化、流行化及膚淺化，就成為新世代藝術家的特徵之一。

拜物美學

揚棄傳統藝術所有真實再現的技巧來追求觀念上的一種「冷現實」，則成為一種面對「物化世界」的新趨勢，他們強調大量生產、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」的過程，對品味的偏執往往透過此過程顯現，而「文化工業」則成為媚俗藝術的庇護所。據阿多諾的說法，文化正無微不至地被同化並消融到此社會結構之中，為其所販賣、所消費，同時通過全體一致的消費行為，而統治了人類心靈。伴隨著去個性化、同一化及規格化的工業量產模式，已逐漸滲入作為人類精神最後一塊淨土的藝術範疇。

在討論如何藉著「物化」來「反物化」的藝術策略前，我們先回過頭來看一下杜象的「現成物」（Ready-Made）概念，將有助於我們了解這類挪用「現成物」來創作的藝術家之藝術策略。對杜象而言，他認為任何物品都有成為藝術品的可能性，儘管現成物是屬於三度空間的物體，但卻不同於雕塑的三度空間，它的出現可說是美術史上一種自發內省的要求，並從自省姿態轉化成威脅姿態而使觀者產生「緩慢昏眩」的一種「焦慮物」（註②）。杜象認為「現成物」之揀選並非取決於美感，而是不帶品味高低之分的視覺冷漠，它真正嚴肅的意義是取消了傳統美學所帶來的舒適性，並且嘲諷了「視網膜的愉悦」，視覺的洞察力在這個充滿矛盾的「現成物」上擋淺，並建立一個存在於「藝術物品」和「真實物品」間的曖昧空間。以下根據米謝爾·薩努耶教授的歸納，列出主宰其作品的數項定律：

第一杜象定律：最佳藝術效果來自最小可能之投資，也就是能以最短小精簡形式表現出來的效果必最好。

第二杜象定律：藝術變化因物理化學定律之輕微歪曲變形所造成。這條定律指的是，不必顛倒整個藝術環境來破壞整個社會成規，要適時適地適人，一個想法或一個字已足夠改變全

人類，而這個關鍵想法或字眼必是既定傳統價值觀之細微變形。因為杜象派藝術家觀念要被社會接受，必先同化於社會，而後冀圖改變。

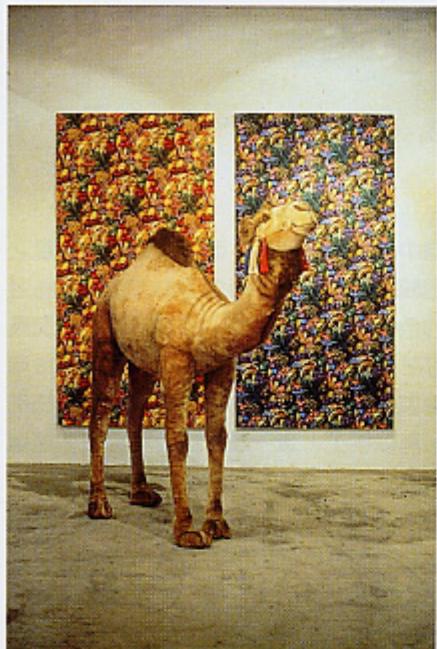
第三杜象定律：讓別人做。或別做他人可表現更好的事情。此定律的意思是逐漸在藝術品上，移走一切身份識別記號，並在別人作品或隨機作品上署名，以擾亂藝術市場，反對藝術日趨商業化。

第四杜象定律：兩人才能跳探戈，藝術家獨自不能創作，觀賞者亦對藝術品的完成有貢獻。

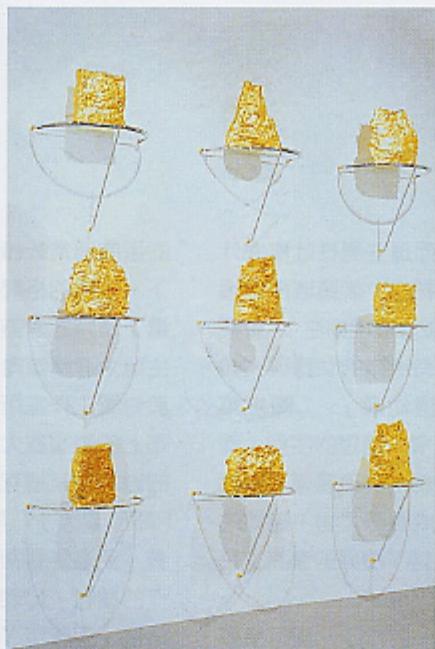
第五杜象定律：沒有解決的辦法，因為根本沒有問題存在。自始，藝術以發問並以適當解答為內涵，而杜象派藝術家自願閉上眼睛，不理會任何問題。此定律並暗示著，完全從傳統藝術的束縛中解脫出來。（註③）

以朱嘉樺1993年的《駱駝與水果》作為例，他將此種「拜物美學」對照台灣豐富的物質環境，做為一種「以毒攻毒」的策略運用。他將兩幅繁複的水果花紋布，一紅一綠的並置於牆上，裡面的圖像近看是鳳梨與香蕉，遠看則成為抽象的花紋，「鳳梨」似台語諺音的「旺來」、「香蕉」則暗指「華裔ABC」（America Born Chinese），前方並擺放一具大型絨毛駱駝玩具，其作用在於具象與抽象的相互指涉。水果花紋布的抽象圖案無任何意圖地相互纏繞，也無特定目的或再現任何事物的企圖，觀眾的鑑賞判斷在此僅僅是靜觀的，作品的外表雖然豔麗但在態度上卻是淡漠的；他再以這具模仿真實生物的膺品駱駝來挑釁觀眾的美感認知，對他而言，鑑賞判斷並不是知識判斷，因此既不是以概念為基礎，也不以概念為目的，而是憑藉完全無利害關係的快感，對某一物件或表現方式所下的一種判斷力。他則藉作品取消觀眾的主觀判斷，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。

他消解「被挑選物」的基本功能，再經其組合成為一件作品，借屍還魂地抬高作品的身價，而這些物品卻遠高於產品本身的價值，與消費文化的掛勾正是他作品中一貫的策略。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和運作，而成為兩者相互依存的手段，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）。因此，看他的作品，我們



朱嘉澤《駱駝與水果》, 1993, 台北漢雅軒 (攝影／姚瑞中)



范姜明道《金·土》, 1992。（范姜明道提供）



邱信豪《吮》, 1999, SOCA。（邱信豪提供）

一樓特展

邱信豪《吮》, 1999, SOCA。（邱信豪提供）

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，他說：「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。現在，在這塊土地上，我想驅使藝術這個悲劇演的更壯烈一點。」

對於物質上的追求，「黃金」也許是最能代表時下「拜金主義」的象徵物。在范姜明道1992年的《金·土》一作中，他將九件造型各異的陶土燒烤成亮金色並置於不鏽鋼及透明玻璃組成的台座上，以商品展售陳列的方式擺置作品，呈現出三橫排乘三直排的九件抽象黃金物品，打上聚光燈的作品配合黃金本身閃亮的反射，以及透明玻璃折射在牆上的影子，手法乾淨俐落，使得作品簡潔到幾近潔癖。閃亮的物件總是會帶給人們幸福的想像，尤其是黃金與白銀的璀璨光芒，就如同天堂般地耀眼明亮。作品中雖然看似充滿著物質崇拜的情緒，然而實際上他並非歌頌此種「拜金現象」；相反的，他也採取「以毒攻毒」的策略，來批判這個唯利是圖的社會，他說：「而我關懷的，就是台灣這塊土地，例如在經濟成長的情況下，台灣人變的拜金，為了賺錢，他們可以違背常理、一天工作14小時。於是我想，既然你要金（錢），我就全部給你金，所以我在我的作品中加入了『金』這個元素，把金變成藝術。」(註4)

除了對於台灣本土的關懷，他的作品並不涉及日常消費品的偶像化形式，放在美術史的範疇來看，他的作品可歸納為傳統風景靜物畫的具體再現，而這樣的擺置是依據物質的材料屬性、造型、色彩，甚至是數目的比例，來作為

創作的參照依據，單純的從語意相關的不同材質中找出物品與物品間的對話關係，以精緻、簡潔的手法提昇大眾的品味至所謂「雅痞」的品味，排列成一個紀念「物化」的閃亮祭壇。

生猛+俗豔=青

台灣猶如一大片熱帶叢林，兀自生長卻又生猛有力，看似雜亂無章卻又隱然有自己的秩序存在，周期性的災難所帶來的肆虐與破壞，雖然造成生命與財產的損失，卻也塑造出台灣人民強韌的生命力；而這類豔俗的創作手法對這些藝術家來說並不一定是終極的目的，也不一定是他們創作的唯一策略，他們所挪用的形式與手法雖然來自於民間，不過他們真正有興趣的是奠基於社會底層的張狂生命力。例如邱信豪1999年的作品《吮》，他以台灣特產的「檳榔西施」(註5)來探討情慾貿易的特殊社會現象，除了滿足男性的「口腔期」之外，更強調一種意淫上的性幻想，一種令人眼睛「脫窗」、嘴巴「噴血」的社會奇觀。

台灣從南到北、從縱貫線到交流道，到處都可見到身著性感服裝、身材標致、面貌姣好的年輕女郎，坐在臨時加蓋透明屋內的高腳椅上，在五光十色的日光燈管照射之下，製作著一顆顆新鮮「幼齒」的檳榔；她們往往將頭髮染成五顏六色，穿著超短的窄裙及超高的高跟鞋，默默地坐於透明玻璃屋內，當「司機老大」停下來買「包葉」及「黃長壽」外加「伯朗咖啡」時，她們總是體態妖嬈的上前親切問候，火辣辣的勁爆裝扮往往令人傻眼；她們填塞檳榔的動作似乎也意有所指，配合整體造型外加絢麗的包裝，經常使行駛於省道的司機眼睛為之一亮，交通險象環生。這樣公然妨礙風化的行為在男人所宰制的社會下，睜

一隻眼、閉一隻眼的如野火般蔓延，而這些男性吐檳榔汁猶如吐血般地（又像是處女被開苞的初血）製造環境的污染，因為法令的約束並不嚴格（頂多破壞環境衛生），警察也拿他們無可奈何。檳榔盒子上除了有裸露的女體與大粒的檳榔特寫之外，並經常可見「保證幼齒」、「衛生第一」、「特選白肉」或「天賜良果」等令人遐思的字句；而「大奶妹」一直以來就被視為性感的象徵，從瑪麗蓮·夢露到葉子楣，這些「波霸」被男人塑造成性感尤物，雖然往往「胸大無腦」，但許多男人就是要上得了檯面的漂亮「花瓶」，最好只有純粹的感官衝動與視覺愉悅。

邱信豪就乾脆將整個意象搬上展場，製作了一個以檳榔盒構成的大型立體乳房，並安置了一組看似女性乳頭的霓虹燈管，一閃一閃地吸引著如蒼蠅般的男人。除此之外，公共場域的私密情境也成為引人入勝的偷窺重點，這些一座座的「玻璃屋」保留它的美德，不但保護產品不受玷污，又能讓人仔細免費觀看。這個看似單純的行銷體制，其實背後暗藏玄機。我們可以試著將這些意象轉化成一個環環相扣的符號系統：檳榔攤辣妹（女性低學歷）→卡車族（男性勞工階層）→檳榔（提神醒腦）→七彩燈管（廉價而夢幻如天堂）→吐檳榔汁（漂浮男子漢）→勁爆裝扮（招攬顧客）→青仔檳榔（中間剖半塞中藥，如女性私處）→檳榔妹填塞的動作（性的暗示）→攤位招牌（新鮮、幼齒、未開苞的性聯想）→透明玻璃屋（溫室裡的花朵），而以上的這個系統主要是建立在對「性」的一種指涉上，並服務於這個促銷檳榔產業的網絡系統。

這個產業系統上至土地耕作、運銷發配、人事管理到保鏢集團、企業識別甚至到冷凍運輸，可說是一筆龐大的買賣，與所有立案的中、小企業相比，每年的營業額也頗為可觀。然而他們卻以最小的投資來換取最高的利潤，也就是說，在上述的產銷系統中，它們不用租場地（路邊攤玻璃屋）、不用繳稅（不開發票、但要繳保護費）、不需宣傳費（辣妹與燈光是最好的宣傳）、不必以高薪聘任高學歷的檳榔西施（他們要的是臉蛋漂亮、身材標致的「小女人」，不需要精明能幹的「女強人」）……等，就此看來，這個產業是非常標準的「大男人主義」下的產物，而這些令人遐思的年輕女性，充其量也只不過是一個個光鮮亮麗的「花瓶」，利用男性對妖豔女性的「性衝動想像」來作為賺錢的最佳利器。

享樂情趣的借屍還魂

私密空間與公共空間最大的不同，就在於大多數的公共空間並不設定要讓民衆久留，因此公共空間在色彩設計上

的取向通常較傾向中性調或冷色調，而在流通性的考量之下，空間的格局也較大，但如果將兩者因為在空間功能考量下所特意迴避的色彩屬性互換的話，將會有什麼情況產生呢？這類傾向可在林明弘的系列作品中看到，以1998年於竹圍工作室所繪製的作品《家》為例，他將台灣傳統花布上的圖案放大，再以手工一筆一筆的描繪於牆壁，這樣的觀念在某種程度上受到美國「普普藝術」的影響，例如「局部放大」、「多重拷貝」的手法，與他在美國西岸成長、受高等藝術教育有關；雖然同樣挪用通俗圖案作為創作的題材，但他不擁抱同時代的流行體系所生產的消費性符號，而選用了台灣早期的半抽象花紋圖案作為主要的根據，除了有某種程度上對台灣「異國情調」上的想像，並且挑戰現代主義的簡潔、理性、冷漠等特徵之外，最大的挑戰仍是他自己的創作觀。至於為什麼選用裝飾性濃厚的花布作為創作的表現內容，其實理由很簡單：「當時我太太用花布做枕頭，我覺得很感興趣，於是就拿來做為創作的材料。這種俗麗的花布設計就是現代主義的大敵，我拿它下手，重新挑戰自己的創作概念。」（註④）

他早期的作品也曾使用過許多極簡而冷峻的材質，但似乎與台灣的生活環境有某種距離，這種距離感不但來自於上層文化與底層文化間的鴻溝，更來自於他本身強烈的文化認同。但藉著90年代台灣本土性的確認與復古風潮，他重新喚回了大眾對於重溯系譜的渴望，並且回頭反省灰白居住空間所造成的視覺冷漠感。他表示：「我一直以來就在思考生活空間和美學空間之間的關係，比如我剛回國那段時間，因為環境的轉變，我轉而向內思考自己的生活，於是就將我的生活空間擺真的搬到展場去，藉由這樣，不僅對我而言像是一個反照，也試圖透過對美學空間的改變，進而轉變人們的欣賞行為習慣，並且讓場所產生不同的氛圍。這中間有一個很重要的質素是：空間和群眾身體的接觸。透過這點我也思考所謂『生活的/實用的』和『藝術的/美學的』兩個面向的交互關係，它包含了感受性的問題，同時也是美術形式上的問題。」（註⑤）

在2000年的「台北雙年展」中，他野心勃勃的挑戰了台北市立美術館龐大的大廳地板，提出了作品《台北市立美術館2000年9月9日~2001年1月7日》，他先在美術館的地下室繪製成一片片的花朵與鳳凰圖案，再轉移至大廳的大理石地板上拼湊，整張圖的面積幾乎涵蓋了大廳的地面，氣勢龐大。在中國民間的傳統喜慶中，鳳凰是女性與皇后「母儀天下」的象徵，而龍則是男性與皇帝的代名詞，「龍飛鳳舞」的歡迎來自各地的佳賓，整個空間頓時變的熱鬧非凡，並且將具有「極限主義」風格中「冰冷」、「潔白」

及「絕對」的台北市立美術館，變得「溫暖」、「復古」及「親切」。觀眾除了可以走入「畫面」中成為畫面的一部份之外，在地板上還放置了許多花花綠綠的枕頭，許多觀眾走累了就隨地躺下，大人與小孩愉快的玩成一片，而這也是他作品中主要的美學核心，就是「親近」的特性。林明弘認為當代藝術除了驚世駭俗、譁眾取寵

及理論至上之外，應該回過頭來重新親近大眾，瞭解大眾的需要，這個世界上已經有太多的藝術家在自言自語，太過於自我中心，他要做的其實非常簡單，就是放下身段並擁抱大眾，並且透過這類與民衆生活息息相關的裝飾花布，改變我們約定俗成中的潔白美術空間之樣板概念。

他稱這樣的繪畫為「乳膠漆壁畫裝置」，但是繪畫不就是繪畫，為什麼要冠上「裝置」這個名詞？難道是趕時髦嗎？他之所以要區別，主要是因為操作層面上觀念的不同，也就是說，藝術家不一定自己親自繪製，他要做的只是設計、挑選圖案、決定空間並與策展人協調，再請技術優秀的工讀生按照各色塊的標準色描繪，他不一定要親自動手，但必須要到現場監工，整個過程與空間是密切相關，與傳統架上繪畫在畫室中完成再運到美術館展示的過程完全動背。在這個電腦數位化的時代，他仍堅持以手工塗繪的方式來從事創作，手工一筆筆的繪製雖然費時耗力，但透過此種慢工出細活的手工性，更加強了這些花卉圖案的溫暖度；當冷冰冰的電子影像充斥於日常生活的周遭並麻痺視網膜的想像時，這樣具有溫暖質感的土法煉鋼方式，卻也喚回那如今已逐漸失落的「人性筆觸」。此外，我們也可以從作品的題目中發現其企圖，他認為每件作品都有存在於每個不同空間的壽命，在展出結束後，這些繪畫裝置也就失去了它在空間內的意義，而面臨被抹去或拆卸的命運，永遠封存在白色的塗料之下、隱藏在此空間內，而形成一層失落的回憶。

華麗的敗德

近年來許多新生代藝術家有另一種傾向，就是對大眾文化的熱情擁抱，在這個歌舞昇平、物質過剩的時代，當一切都是被建構在穩定的軌道上運轉之後，他們還要面對什麼？或者說，他們要的到底是什麼？是一個幸福美滿的生活？還是取之不盡、用之不竭的物質享受？或者，這些他們都不在乎，也不重要，因為他們連自己要的是什麼都不知道。這樣的新人類在台灣有許多專有名詞，例如：「X



林明弘《台北市立美術館2000年9月9日~2001年1月7日》，32x16m，2000。（本刊資料室）

世代」、「Y世代」、「e世代」等。這些族群的作品特徵與之前文以載道的創作態度有相當大的出入，他們不在乎藝術能否作為一種精神昇華的手段或媒介，也無所謂藝術的革命，無意義的意義就是他們最大的意義，「虛無」已不是一種故作姿態的策略，而是一種無以名狀的「胎記」。

除了對大眾文化的熱情擁抱與自我認同的迷惘之外，他們也揚棄美術教育中所傳授各式傳統技巧，取而代之的是以各種不同的媒材進行藝術的冒險與實驗。其中對特殊色光及色料的偏愛，則是他們一個共同的主要特色，例如洪東祿1997年的作品《逛天堂》，應用螢光漆及黑燈管，配合羽毛與翅膀的聖母飄浮於空間四周，這些象徵「天使」的純潔兒童，在此失重的場域中，滿天飛舞，猶如舞廳經常所使用的一種夢幻效果。曾經作為吳天章助手的他，多多少少也受到其影響，在他早期的平面油畫作品《永結同心》（1996）中可以看到這樣的影子，但他後來隨即將關注力放於青少年次文化上，與吳天章談論、懷舊、黑色喜劇的路線分道揚鑣，而成為他個人的特殊風格。「華麗的敗德」是他自稱的作品構成核心，藉此抽離常態性的脫軌行為，來追尋生命中那不可承受之輕狂。他說：「在我的作品中，大量運用螢光色系，製造華麗感，在它能引起興奮的同時，也隱含了絕望，我想這與西方文化中酒神的傳統中，創作與毀滅源自同一能量的意識是相似的。也因此，在創作的過程中，我能體會到痛苦的快感，在部份作品中我結合了相反的意像，製造某種反諷的情境。」（註⑧）

真實的生活對他來說到底代表著什麼？虛擬世界又意味著什麼？他語帶無奈的說道：「我的生活四周充滿跟電子有關的產物，我聽電子音樂，我喜歡在電子舞廳忘了自己的生活，還可以有昇天的感覺；我玩電子遊戲，我喜歡在3D遊戲格鬥中得到暫時的快感，輸了還可以重來；在不知覺速度流轉的數位世界中，玩著真實世界的翻版遊戲，以虛擬身份掌控虛擬的速度世界；我用電腦，我在網路世界中忘記了自己在哪裡，我失去速度感，我生活在螢光的年代，我的世界就是如此的俗豔，雖然我很不喜歡俗豔這

字眼，生活嘛，也夠無聊的。」（註四）偉大的人文關懷抵不過迷亂恍惚的無意識天堂，從「搖頭丸」到「K它命」，張狂奔放的年輕生命在放浪形骸之中得到解放，在感官刺激下，純粹「敗德」還不夠，還要很華麗、很炫，才夠「屌」；他們不在乎別人的看法，也不在乎社會上假道學的道德檢驗，他們活在自己所建立的烏托邦裡，一個看似地獄的人間天堂。

曾幾何時，人性的黑暗面、暴力與敗德的作品，已充斥於世界各地的美術展覽中，放眼望去，一片光怪陸離的作品此起彼落，是這個世界太美好，所以無病呻吟呢？還是這個世界太醜陋，所以需要藉此弭平心靈的傷痕？以翁基峰1999年的作品《芭比室內謀殺事件》為例，他做了一間玩具般的小屋舍，從外表看上去非常潔白素淨，不明究裡的觀眾大概會以為是間神聖的教堂或幸福的家庭，透過四邊的小孔，觀眾可以窺見內部，裡面擺放著各式各樣的模型家具玩具，但令人吃驚的是觀眾居然目睹一樁正在發生的謀殺案，一位長髮芭比美女被強盜姦殺的畫面，整個小屋子被分成四個空間，在每一個空間內，他模擬電影驚悚的故事情節，安排一連串的劇情，非常逼真而寫實的再現此場景，而他就像幕後的操縱者或傀儡戲偶的主人，主宰著他所建構的世界，他安排了一切，但卻沒有任何結局。沒有人知道真相，而真相也不重要。在生產／消費的循環機制之下，一切似乎都被預先設定，也許唯有透過自我的謀殺，才能找尋真實的自我原型，而此原型在消費世界的產銷系統之下，已註定走向自毀一途，以換取永恆的推陳出新來刺激無止盡的消費。

優·詩·美·地

相對於感官的迷戀與宣洩、狂歡與頹廢，另一種甜美、夢幻的風格可以在「紅膠囊」（郭宏法）的作品中見到，近年來以圖文書快速崛起於台灣的插畫界及出版界的「紅膠囊」，因為影響許多年輕後進的插畫家風格，而被喻為「視覺書」（註四）現象的旗手。2000年他參與「紛樂町」一展的作品《美好台灣》，包括一張大型的電腦輸出圖像、一張鋪著紅布的沙發以及許多自製的布偶娃娃，他刻意選擇非自然色系的豔麗色彩，並使用流行於青少年次文化中的塑膠石化人工色彩（如：螢光綠、螢光粉紅、透明色……等）來作為懸掛於牆上飾品的主色系，這樣的企圖一方面有抽離現實的指涉涵義，另一方面，也在營造一個奠基于真實世界卻又逃出真實之外的新樂園。這些布偶娃娃雖然看似可愛，但實際上它們的造型都是來自於社會上各行各業人物的縮影，比如：手拿斧頭象徵國會議員的玩偶，



翁基峰《芭比室內謀殺事件》，1999，帝門藝術教育基金會。（翁基峰提供）

或者是暴發戶、媒體、長著六個乳房的機械人……等，這些社會縮影下的可愛玩偶，在張惠菁的筆下卻變成一尊尊可愛中帶著邪惡的生物：「全身佈滿刺性微的，極度敏感的生物。一個乳頭是一座島。腫脹著。等待攀爬。一被風吹就敏感極了。如果是溫暖的夏天的風，便全身起了雞皮疙瘩，被用舌苔舔了乳頭般咯咯咯地笑著，扭動身體，指尖麻得變成抽搐的觸鬚。如果是冬天的冷風，那就一面冷得發抖，一面在身體不適顫顫當中高潮。全身是乳房的人知道，在以西元紀年的那個時空，袒露乳房容易引起驚怪。有人把道德當成舌環，一開口就顯露。但是對乳房人來說，道德是一件脆弱的衣服，總是被他腫乳中的身體刺穿。」（註四）

背後的電腦輸出圖像以淺綠色為底，中央有一個狀似台灣的竹籃包圍著一位人體飄盪在空中，旁邊有一隻塞滿了報紙的無頭機械狗，周遭並飄浮著許多帶著翅膀飛行的機械魚，以及一個帶著突刺的鳥籠和關在裡面的一隻紅鳥。這些圖象都有一個特色：外粗內細的黑邊、粉色系的色彩、暗面的立體化處理及POP字體等手法，他的繪畫風格明顯地受到中學時期唸的「復興商工美工科」（註四）之影響，長久以來，復興商工這類的插畫風格，儼然已成為該校的傳統並流傳於坊間的賣場中，而此風格又受到日本漫畫深刻的影響（註四）。不勝枚舉的精采漫畫，陪伴著許多年輕人的寂寞歲月，同時也製造了許多膾炙人口的虛擬偶像與「漫畫一代」，許多藝術家也挪用這些漫畫或卡通的偶像作為創作的圖象（如：楊茂林、洪東祿、許智璋……等人）。

整個空間猶如玩具專賣店，繽紛的粉色系與螢光色充斥其中，雖然乍看之下正如其標題《美好台灣》一樣的美

紅膠囊（郭宏法）《美好台灣》，2000，香港藝術中心。
(攝影／姚瑞中)



好，但實際上隱含在夢幻般的外表下，卻是一股「無力感」、「飄浮感」，而此「無力感」、「飄浮感」正是來自於他所歌頌的「美好台灣」。在充沛的物質享受下，雖然一切似乎都在正常而美好的軌道上運行，但卻在歡樂中卻帶著些許失落，也許誠如其所言：「我們都一樣迷惘，對這個莫名其妙的世界，有著莫名的夢想和奇妙的希望，然後都破滅，然後都失望。不過並不算是真的很嚴重。於是我們繼續活著，又快樂又痛苦，又清醒最後又迷惘」(註四)。

時空環境大不相同，以往我們有共同批判的目標（一黨專政、社會壓迫、女性平權、同性議題、環境保護……等），但現在這個目標因多焦而產生暫時性的失焦，熱情的革命情懷已褪色，然而問題並沒有解決，社會也沒有變得更好，並以「全球化消費享樂資本主義」的形式顯現。在前人的開疆闢土中，新生代藝術家面對這個時代，有更多的機會在前面等著他們，但他們的壓力並不會因為環境的良善而變小；相反的，他們必須要花更多的力氣，去開拓已被前輩們建構完善的藝術表現形式與題材，並且要與愈趨緊密的藝術產業及商業體制周旋。

藝術革命的年代早已成過往雲煙，前衛藝術已讓位給它媚俗的一面，新生代藝術家還有什麼要對抗的？還有什麼是真正的前衛？對於年輕藝術家的處境，策展人張元西表示：「成長於80年代、創作在90年代，約30歲上下的年輕藝術家們有其命運中的幸與不幸。幸在於90年代的社會氣氛中，原本是對立的中產階級及波希米亞精神已合流，做藝術家不再被視為是一種『反社會』的行為。再加上創作

配備日益多元且精良，美感經驗的來源亦豐富多樣。因此他們可以自由發揮、創作無礙。然其不幸在於這個地球村落中幾乎每個人都無處可逃，因為資訊管道四通八達，雖然造就了快速廉價的知識及訊息，但這些廉價商品的消費行為，一向是藝術的天敵，這些年輕人如何救救屹屹的在全球化的脚步中，創造自己作品的特質，並將埋在資訊堆中的『我』揭露出來，這是他們所面臨的挑戰。」(註四)

面對這個消費社會的狂歡年代，若只再現它的靡亂媚俗、譁眾取寵，而沒有提出深刻的反省及新觀點，並藉著創作來刺激消費而喪失誠懇的態度，那可能就會迷失在這個物化的消費社會裡而無法自拔；如何能夠保有本身的面目，並且能夠不隨波逐流，被龐大的消費社會所消費掉，這才是問題的核心所在。也許在歷史的陰影之下，我們所需要的已不再是義正詞嚴的批判洞見，也非譁眾取寵的驚世駭俗之作，而是回到我們内心深處所渴望的溫馨花園，就算那裡不是天堂，也比現代主義席捲下的冷酷異境來的更令人舒適自在。(註四)

註四 以美國藝術家傑夫·昆斯 (Jeff Koons) 為代表，1990年於威尼斯雙年展中更以「從天堂製造」(Made in Heaven) 為名，毫不避諱地將個人生活場景，搬上超大幅的寫實油畫及巨型雕塑當中，並自翻重回伊甸園的亞當與夏娃。他認為：「藝術作品幫助藝術世界走出美學隔離的限制，接近於娛樂節目的語言。世界上除了美學範圍外的一切東西，都可以成為溝通的工具，可使雕塑改變其語言，也可使世界外之人們走進藝術的語言裡……」 Andrew Renton, (JEFF KOONS), 《FLASH ART》, 1990, summer No.153, pp.110-115.

註四 此名詞來自於美國藝術家羅森伯格 (Harold Rauschenberg)。

註四 米謝爾·薩努耶 (Michel Sanouillet)〈馬歇爾·杜象與冷漠美學〉，《歷史、神話、影響——達達國際研討會論文集》，台北市立美術館，1989，p.233。

註四 《輕且重的震撼》，台北市政府文化局，台北，2001/5，p.82。

註四 攝影家陳淑實也曾拍攝過一系列「檳榔西施」的照片，並獲得第八屆「台北攝影新人獎」首獎。詳情可參閱《珊瑚礁2000年藝術季——跨界藝術論文集》，台南，國立臺南藝術學院，2000/12，pp.202-207。

註四 《輕且重的震撼》，台北市政府文化局，台北，2001/5，p.106。

註四 同上。

註四 參閱〈e-失速〉其創作自述內文。

註四 同(註8)。

註四 90年代後期風行於台灣出版界的一種以手繪視覺風格為主導的書籍，代表的插畫家除紅膠囊外，尚有阿推、幾米、陳錦西、蔡耀得、萬歲少女、可樂王、剪花王子……等人。

註四 張惠菁&紅膠囊《未來11》，台北，大田出版，1999/11, p.37。

註四 這位於台北縣永和市秀明路的私立萬華職業高級商工學校，歷年來培育了無數美術界、廣告界、設計界、漫畫界、插畫界等不同領域的優秀人材，這樣的象徵卻甚少受到學術界的封謹，也許與它偏向商業性與實用性的取向有關。但不可否認的是，嚴格的美術技巧訓練與競爭激烈的學習環境，使得畢業於此的學生在進入更高層的藝術學府後，往往有令人印象深刻的表現。畢業於此的藝術家衆多，比如：莊普、陳界仁、王俊傑、陳龍斌、姚瑞中、陳俊明、張基峰、紅膠囊、可樂王、陶亞倫、鍾順達、賴九峯、徐瑞蕙、吳達坤……等人。

註四 台灣的漫畫市場幾乎百分之九十五是日本漫畫的天下，影響廣大的青少年族群，詳情可參閱復呼囉同盟《動漫2000》及《動漫2001》，藍鵲出版，台北，2000&2001。

註四 紅膠囊《紅膠囊的悲傷一號》，台北，大田出版，1998/6, p.157。

註四 《粉樂町——台灣當代藝術展》，香港，香港藝術中心，2001/3, p.8。