

攝影裝置

90年代台灣裝置藝術狀況（六）

文 | 姚瑞中

90年代初期，因為攝影美學及理論的貧乏、攝影家過度依賴對象物、迷信昂貴攝影器材及攝影沙龍制度的影響，使得台灣攝影界出現幾種保守現象。比如：彩色唯美沙龍攝影的制式化風格、黑白古典紀實攝影的墨守成規、婚紗攝影工業的氾濫等，使得大眾對「攝影」的認知仍停留在工具層面以及滿足「視網膜愉悦」的感官刺激上；整體攝影環境的封閉，使得純粹攝影藝術的研究與發表，較少受到一般大眾的重視。除了攝影家以攝影媒材來從事創作之外，也有許多藝術家應用攝影技術結合「現成物」來進行創作，與從事純粹攝影的攝影家在觀念上有很大的出入，他們不以攝影「決定性的瞬間」為最高指導原則，也不認為攝影必需忠實「再現」一個真實或敘說一個故事，更不在乎影像被任何形式或語法所侷限；因此，這類的作品雖然具有攝影的條件，卻另外開闢出一個影像新天地。

攝影中的空間裝置

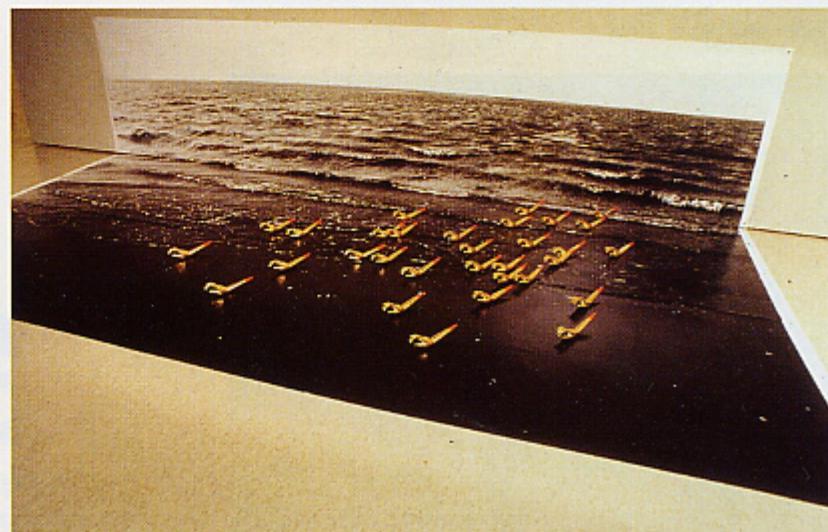
攝影在近年來的國際當代藝壇中是非常重要的媒材之一，尤其當它結合電腦數位的高科技以及突破本身平面化的侷限，朝空間裝置的領域擴張之後，其爆發的能量與想像力與其它空間裝置的作品相較之下，往往有過之而無不及的表現。例如顧世勇1993年的作品《原鄉·異鄉》，他以水平視點從人的角度審視「超驗界」與「經驗界」這道鴻溝，巧妙運用了照片及真實物品，隱隱流露出一種渴望登陸的漂浮鄉愁。由兩張黑白照片拼成L型的空間中，再現了沈默而略帶凝重的海岸，照片上放置了30隻金箔佛手，悄悄地以雙指爬上淺灘；橘色的尖銳

信標，猶如汪洋大海中釣客的信物，無釣線的指向一片蒼白的彼岸。照片的作用暗示了一個幻覺空間，也標示了作者藉「缺席」(Absence)（註1），來暗示事物無常的隱喻。透過隱喻手法重新思考生存的意義，一向都是他作品欲討論的主旨。對於這點他認為：「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，如何除卻時間的墨礙而直入心靈的深處，是我在三度空間裝置作品裏所要挖掘的問題，因為現實空間的參與是強調當下的經驗，所有的時空關係都在這裡

那化為永恒的現在。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2）

在陳順榮大部份的作品中，也可以看到他以攝影結合空間的努力，探討實存空間與虛擬影像的辯證關係。除了影像的企劃及拍攝之外，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，或者在展示時以非平面的方式呈現、甚至與環境空間相結合。陳順榮早期本來也是從事傳統黑白心象攝影（註3），但他對於平面影像侷限性的不耐，促使他探討攝影結合空間的表現手法。他表示：「偶爾在老舊底片上，找到不同時空而又重疊情感的影像時，我常會把這段情境的照片，放的跟二十世紀末的記憶一樣大然後像圓點眉批似的介入現在式的符號式觀點。有時候『攝影』不足以精確顯現情事，我就喜歡置入『物』參與協調，並置或錯置，互斥出一種矛盾，可以卻又平衡的真實狀態。」（註4）

以1995年的作品《集會·家庭遊行——屋！》為例，他有計畫的拍攝九位親友全身正反面的黑白照片，並且將這些照片以銀飾花框裝裱，再將其掛滿於家鄉（澎湖）的傳統「咾咕石」廢屋外，照片中的人物有的靜默注視正前方，有的背對觀眾面向遙遠的它方，猶如時間只朝遙遠的天邊緩慢逝去，相當平實且具詩意，訴說著如詩般而無可名狀的原鄉離愁。他說：「許多年來，我和拍攝物件不斷的接觸，每個人物被我拍到的照片數量多寡不一，有些人被反覆拍了數百張，有的只有數十張，每當他們被完成一張照片，到下一次再有機會被拍照時，可能是很短的幾個小時內，或幾天到幾個月以後。我用這種方式收集了幾千



顧世勇《原鄉·異鄉》，1993。（顧世勇提供）



左：陳順榮《集書·家庭遊行—屋I》，1995。（陳順榮提供）



右：王俊傑《聖光52》，117x178cm，1998。（王俊傑提供）

張類似『家庭旅遊紀念照』的照片，經過篩選，把每一張洗成8x10吋的肖像照片裝進相框，分別裝置在『家』的田地、廢墟、石牆或是美術館、畫廊等等集體記憶活過的痕跡上。」（註5）

這些照片中呈現的是一種情緒平穩的紀念碑式肖像，當所有的照片集結起來，直逼觀者時，卻產生一種超越單純肖像的肅靜感，這個令人窒息的氛圍奠基於集體性的沈默和凝視，當所有的歷史批判失去焦點後，沈默本身就成為最嚴厲的控訴，它不再批判什麼，因為「批判」本身需要一個立場，而「失落」本身的唯一立場是建立在「尋找」之上；它是一種消極的態度，藉由「尋找」這個行為過程所顯現的移動性，將失重本身的「無重力感」與尋找過程中的「不確定性」，做同步性的位移，猶如衛星繞著地球作同步旋轉所呈現的靜止感一般。

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，藉回憶來忘卻現實的種種殘酷與無奈；對他們來說，地點本身所蘊含的意義也加強了這些單調照片的深刻性。在此，照片與真實環境的搭配，不但改變空間原本的功能，同時也改變了照片本身涵義，成為集體記憶與土地、歷史神交的介面，他透過空間場域內的裝置，強化虛擬介面（照片）與真實切面（場景）的接點，而這接點各自在各人的現實中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」。誠如蘇珊·宋塔（Susan Sontag）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6）或者可以說：「每件事的存在都是為了要在一張照片中死亡。」（註7）

數位合成影像

近年來用電腦合成及修片技術所呈現的影像作品似乎成了一種風潮，在世界各大展覽中屢見不鮮，國內目前也有

不少人使用「數位影像」來進行創作，大多都是用修片的技巧來進行後製，仍以傳統的藥劑底片先拍攝一些毛片，再掃描進電腦並根據這些片子的可能性進行加工。在進入討論「數位合成影像」（Digitalized Image）之前，我們先來了解影像是如何被應用的。尚·布希亞（Jean Baudrillard）認為影像分為四個層次：第一層，影像是一個基本現實的反映；第二層，影像蒙蔽且扭曲一個基本現實；第三層，影像標示一個基本現實的不在；第四層，後現代模擬影像，即擬像（Simulation）。（註8）

王俊傑1998年的作品《聖光52》就是運用電腦修片的方式，將他於世界各地所拍攝的人物，修飾的皮膚像是塑膠玩具，風景像是電影看板，物品發光的反射光芒及粉嫩螢光的色彩，令觀眾的視網膜分不清楚真實與虛幻，一切猶如風景月曆般的光鮮亮麗、楚楚誘人。面對這個不確定的世紀末，他認為：「……沒有人會給任何一件事下一個明確的定義，這樣的現象之於整個世紀末前後的現象，跟人們的處境是很接近的。在我的作品裏，也希望能反映這樣一個意義，像《聖光52》的天空是中午的狀態，綿羊身上的光線則是下午夕陽的時候，很多人乍看之下會覺得像是一幅風景照，可是再細看時，將覺得它有些怪怪的，可是弄不清楚怪在那裡……。我所要傳達的，就是這種不確定性，接近世紀末與新世紀初交會時刻的不確定性。」（註9）

王俊傑的作品不在於呈現「社會的真實」或「自然的真實」，而在呈現「資訊裏的真實」。資訊社會提供並製造了許多誇張而虛幻的理解世界之方式，特別當資訊在商業體制的邏輯中運轉時，誇張而庸俗化的傾向在所難免，而藝術在這個資本主義的世界中往往面臨一個抉擇：要被這個龐大的體制收編或者自生自滅？若是願意被收編，藝術就必須配合體制內的市場供需機制來生產所謂的「藝術品」，而所有的「產品」在生產線上早已預設它自己的「死亡」；也就是說，廠商為了刺激消費，就必須不斷的推陳出新，藝術在此商業操作下，是否能不媚俗地堅守自己的藝術理念，就是一個嚴峻的考驗。

跨國資本主義的運作正不間斷的在自己所構築的生產與消亡間，襲捲人們的生活，在生產與消亡的過程中所虛擬的世界，構成《聖光52》欲探討的主旨。王俊傑進一步說道：「我的作品是虛擬的，為的是進入人的日常生活，並在現實與虛構的不定中尋找不定。」（註四）他企圖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。藉著資訊媒體的消費訴求，重傳媒在商業體制運作的機制下，是如何重塑並包裝「產品」，再拉回到藝術行為與商業行為作一對照。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（比如照片中如夢似境的美好生活）以反馳的手法出現，讓媒體回過頭去批判媒體本身。他的作品不僅呈現出現實中約定俗成的幸福標準觀點，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個托詞；它標示出一個離我們越近的真實，就越不可能真實的存在。真正的烏托邦永遠在它方；或者說，在電腦螢幕裏。

同樣應用電腦修片的技術，與王俊傑作品中全然擁抱消費文明的路線徹底背反，陳界仁挪用歷史屠殺檔案照片，遁入人類的潛意識中剖視殘暴的獸性。這種地獄般的警世圖鑑在1998年的《連體魂》中表露無遺。這件作品乍看之下是描寫南京大屠殺屍橫遍野的慘烈景象；然而實際上，站立於畫面正中央的陳界仁以正面姿態雙手張開，右拿地雷、左拿枯枝的形像，跟中國民間傳統的「觀音力士像」有異曲同工之妙。「觀音力士」以陰陽同體的面目普渡衆生，陳界仁則站在狀似台灣的焦土上超度亡魂。人性其實都隱藏著醜陋的獸性以及超脫的神性，他作品中這類開宗明義式的正面法則人物，實際上都是「神聖三位一體」的供奉品，也是替人類背負原罪的殉道者。

在此之前，他以傳統中國水墨畫的白描法，將人類心魔創造的地獄血淋淋的刻劃出來；如今，他將人類過去野蠻的殘殺行為，以電腦合成修片的方式，提供了我們對人類殘暴的想像，雖然使用不同的媒材，但都在於呈現人性的黑暗面。攝影對他來說，就像是一種法術、一種召魂術，甚至是見證死亡的儀式。而照片中幾個視覺特質強化了作品的張力。比如：精神狀態的「恍惚」感、失焦的「朦朧感」、高反差效果的「蒼白對比」、黑白影像的「歷史檔案照」等等。曾經在宏廣卡通任職三年的他，以光筆取代畫筆，非常土法煉鋼地一筆一筆塗上各種灰色色階，最後再

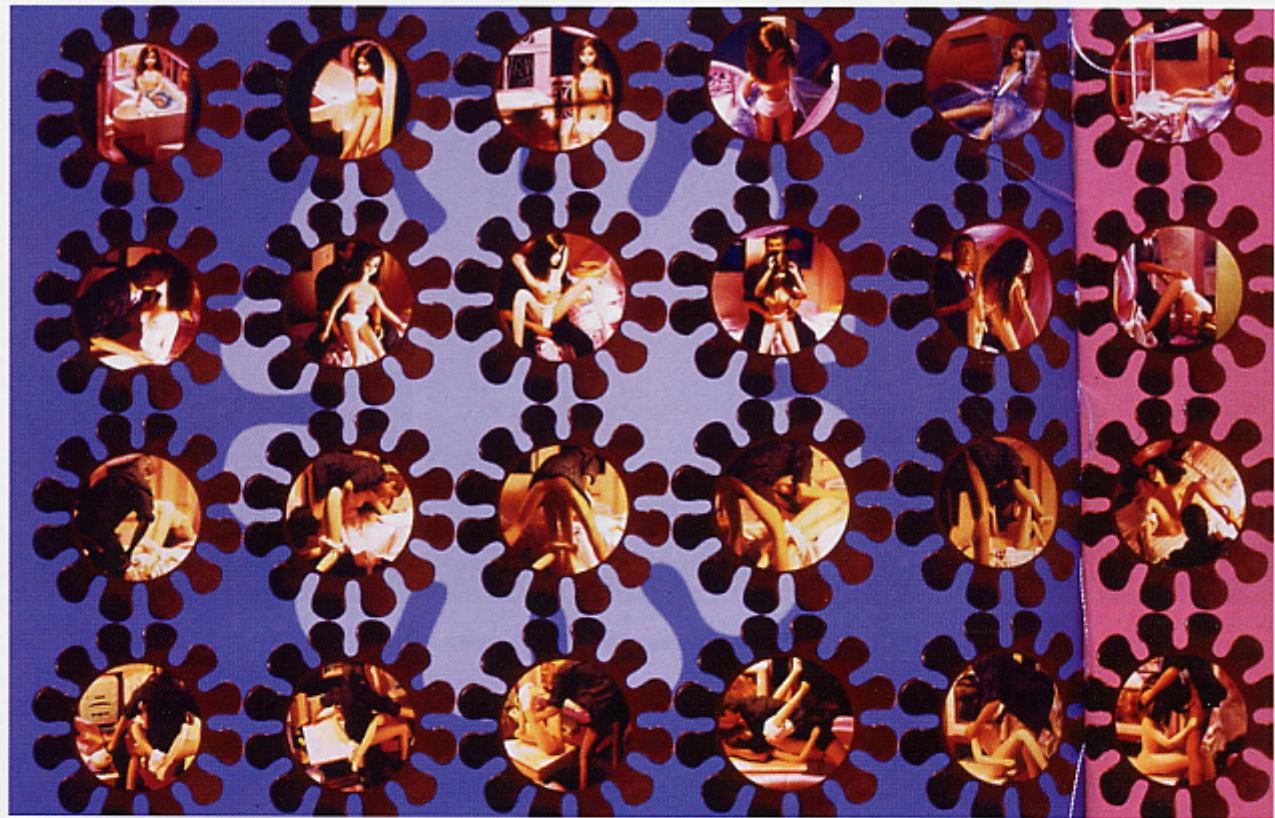


陳界仁《連體魂》，225x300cm，1998。（攝影／姚瑞中）

以電腦輸出拼成大幅照片的形式，雖然他不諱言地表示因為使用功能較差的486電腦而導致影像的脫焦，但這樣的效果反而增強我們對歷史迷團更多想像的空間。與其說這系列作品是攝影影像，倒不如將它視為「電腦繪畫」反而較為貼切，因為這些模糊的歷史檔案照在掃瞄的過程中，已經失去了大部份的層次與輪廓；而所有這些如迷霧般的神秘效果，基本上都服務於中國傳統道家的孽鏡概念，來探討欲望中的執念。

回溯他作品的系譜，是來自於傳統道教中「煉獄」的概念，在「輪迴」的人生循環中，以恐怖而驚世駭俗的圖像，警示生命是一段永不止息的旅程，「人」必須透過修行消除孽障，渡化一切以達彼岸。因此，這系列作品雖然看似在批判歷史權力的運作，但實際上是透過「獸性」的顯現來達到「神性」的超脫；表面上看起來似乎影射外來強權以極不人道的暴力刑罰行統治之實，並以戰勝者的姿態在戰利品（祭品）前誇耀，攝影者（第一人稱）或觀眾其實都是這個權力宰制的同路人。就如同他在創作自述中所寫的：「刑罰作為一種排除構造的具體化儀式，在虐與被虐的糾纏中，旁觀者的參予觀看，使刑罰的行為滲入觀看，觀看是刑罰儀典的真正高潮，一種使『後延』發生的高潮。……在他們（施刑者與受難者）臉孔或肢體上，是否顯現了心中話語的地圖？而這話語的地圖是否也被書寫在接續的觀看者——我們的肉身內？」（註四）在這個機械文明的冷漠時代，作為人類靈魂短暫住所的軀體，只剩下空洞的外表；他不但是個守靈者，也是漫遊無目的的「幽魂」。世界對他來說已不再是真實的，他的存在，就是人類最大的謊言。「地獄」成為真正的真實。

死亡、性與暴力，一直都是當代藝術關注的焦點，翁基峰1999年的作品《處女的誘惑》便是一個探討性愛的例子，只不過作品中的男、女主角也是虛擬的。畫面故事中的主角是日本珍妮娃娃及美國肯尼娃娃，作者模仿日本A片中的故事情節而設置了幾個場景，再安置兩位主角進行



翁基峰《處女的誘惑》20x20cmx50組·1999。(翁基峰提供)

「成人遊戲」的拍攝，與真人的做愛過程如出一轍。之後將這些照片透過電腦的修飾及合成，非常露骨而完整的呈現真人所造的假人正在製造另外一個「人」，這些「後設人類」基本上是完全模仿人類的行為，仍停留在複製母體的初級階段，尚無法自創一個體系；甚至連人類最原始的性愛也試著要模仿。這些虛擬的「後設人類」並非我們所想的只是無個性的複製人或無性生殖的生產系統；這些「後設人類」不但要模仿人類，甚至要取代人類。

此外翁基峰借著「做愛完全範本」的教條式A片，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。他說：「當人類被過度包裝，竭盡所能只為商品利益，而忽略了人的基本主體時，物化的人與誘人的商品，任何替代都是有可能的。」(註四)這種物化的過程以往透過大眾傳媒的途徑傳播，然而卻是被動的（你只能觀看或關機），如今透過數位化網路的便捷，觀眾的匿名參與及「援助交際」已經不只是刺激消費而已，而是為了達到「交換目的」。交換什麼呢？交換一種無責任的「存在快感」，不但要自現實的虛無中逃逸，更要自虛無內安然回返，因此我們都有了分身，在不同的介面內，互相遙望著熟悉而又陌生的自我面容。

於是在真實與虛假之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」或「後設人類」。但這樣的方式不就取代了宗教定義上的「造物主」甚至「神」

的地位嗎？或者「神」這個概念根本就是原始的一種「忘我神迷」，而如今在狂亂的資訊符碼中以另一種形式「顯靈」。作為捕捉真實的幻覺術——「攝影」，此刻正被「數位化」的虛擬影像所擷取。「攝影」已經不再滿足於真實的「再現」，野心勃勃地要創造一個真實，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」。

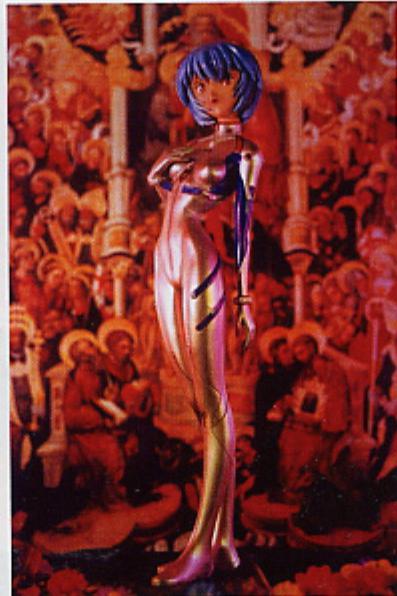
矯飾攝影

「矯飾攝影」(Manipulated Photography)或「安排式攝影」(Sat-Up Photography)，比較傾向照片本身實際的內容，大多是作著在拍攝之前就已經構想好所需的元素，再透過裝設、擺置進行實際的拍攝。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。

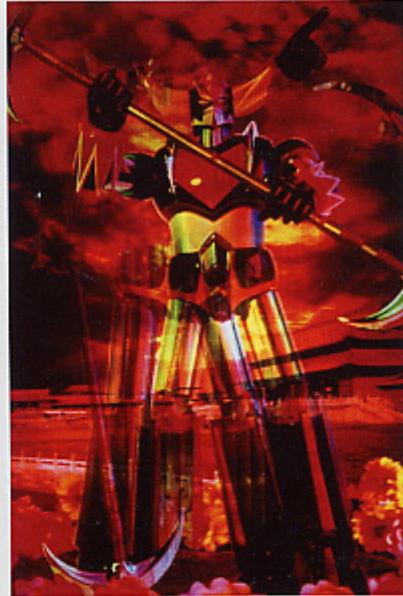
以吳天章1993年的作品《再會吧！春秋閣》為例，他先安排畫面人物（洪東祿飾）著海軍水手服，年輕氣盛且姿勢撩人，潔白色的硬挺軍裝下陽具隱約勃起，雙眼被西裝領結遮掩，影射在清一色的男性社會中（軍隊），一較「長短」的英雄主義，基本上仍與性愛衝動有著直接的關係；畫面的形式則模仿早期的攝影手法，於室內攝影棚中架設由他本人所繪製的春秋閣風景畫（因為海軍的大本營在高雄左營，而春秋閣就在旁邊），拍攝完成後再依據作品當時拍攝的企圖，添加適當的人工製品來加強畫面，例如：人工製塑膠花朵、仿絲亮面紙布框……等，以製造影像間



左：吳天章《再會記！春秋閣》，190x160 cm，1993。（吳天章提供）



中：洪東祿《凌波玲》，180x120cm，1998。（攝影／姚瑞中）



右：洪東祿《霹靂大魔域：大魔神》，光雕片，180x120cm，2000。（攝影／姚瑞中）

虛實辯證的趣味關係。他說：「利用影像（虛）和材質（實）之間的辯證關係，試圖來揭露人類原始的心靈傷害，經由模特兒的肢體影像設計和材質的拼貼，合成蒙太奇式的視效，特別是靈魂之窗眼睛的掩遮更強化傷害的意象……。大膽的啓用替代性性格強烈的俗麗材質、人工亮燈、人造絲絨。透過光線鬼魅般的閃耀，將人類原我的情欲，烘托的更加詭異，構築了一個冷冽、驚悚的視覺風格。」（註四）而這些物件的使用，來自於台灣民間喪葬儀式的啟發，電子花車上的閃亮絨布、色彩鮮艷的塑膠假花及脫衣女郎身上的亮片蕾絲……等，這些元素雖然豔俗而帶有土味，但卻擁有一種飄動的生命力。

這些替代性材質也同時隱喻台灣文化中強烈的替代性及偽造性格，由早期唐山過台灣、歷經數個民族的統治，到國民政府遷台，台灣這個蕞爾小島一直都被統治者視為「過渡」的據點，雖然民間儲蓄居全球前幾位，卻不太願意投資太多於這塊土地上的真正原因，是深植於觀念中的「遊移」與「不安」性格，其表象在台灣民間的日常生活中處處可見，例如廉價的塑膠性替代材質，或者是此起彼落的違章建材。吳天章挪用的圖像及媒材，正可印證整體環境由於並不考量長久性，而以一種廉價的、快速的、綺麗而博取眾取寵的方式，展現出一種特殊的美感經驗，自創獨屬於台灣特有的戲謔而悲情的風格。面對大時代下的無奈悲劇，也許自我解嘲是彌補心理傷痕的一道出口，唯有如此，我們才能大無畏地繼續在歷史的迷霧前行。

台灣的確有它獨特的美感經驗，或者我們可以說，它像一處龐大的熱帶叢林，萬物如無政府狀態般的四處蔓延，到處充滿了資訊與驚奇，但也許是海島性格使然或是傳統文化的薄弱，面對外來強大文化的輸入，經常毫無招架之力。現在的青少年除了崇拜政治明星、演藝人員這些活生生的人物之外，又有哪些偶像是被他們所膜拜的呢？他們

的偶像已經不再是可觸摸的玩具，而是存在於網路世界或漫畫方格中的虛擬人物。洪東祿1999年的作品《凌波玲》則是運用青少年「次文化」來從事創作的例子。受到了「哈日族」的流行文化影響，台灣的玩具市場上除了凱蒂貓（Kitty）之外，還有日本特產的各行各業美少女模型玩具，也許是為了彌補日本人對於身材的自卑感，她們被塑造成姣好的西洋面孔、高挑身材、胸部超大以及修長的美腿，出沒在漫畫、玩偶、電腦虛擬的世界裡，為眾多不分年齡層的男子提供了性幻想，也為年輕少女提供了模仿對象。作品中這位漫畫美少女，以紀念碑式頂天立地的姿勢立於畫面中央，她誇張的長腿下穿著短到幾乎可以窺見內褲的裙子，晶瑩剔透的超大雙眼眺望遠方卻極為空洞，身後並安排了失焦模糊的耶穌受難圖，一群聖人若隱若現在後方哀悼。洪東祿將風行日本的熱門玩具置放於基督教的宣教壁畫前，取代了耶穌的神聖地位，再以商業攝影的手法拍攝，最後以電動馬達燈箱的方式呈現，展現出五光十色、絢爛奪目的迷幻氛圍。

在創作自述中他表示：「兩種不同文化、不同時空的符碼，物質消費的符碼——玩具，錯置在精神象徵的宗教作品中，看起來合理的符號放置在不合理的時空中，並試圖使觀光客在名勝古跡前留下蹤影，而這種觀光行為就如同新新人類熟悉的網路，透過滑鼠和鍵盤便能遊走古今。……影像的意義並不是影像，而是過程中的表演操弄、導演和安置；而這種過程表現出如同『酷兒』（Queer）中的『扮裝』態度，而這種『扮裝』行為便是這世代的刺點，或可說是一種新世代的氛圍。」（註四）他大量挪用各式各樣的圖像來拼湊一個個「膜拜物」，甚至於連上述的創作自述也是拼湊各派理論的專有名詞所寫成，而沒有原創的作者。作者已經隱退，就像他作品中要建構的神性徒剩空殼，早已讓位給這物化的時代。



陳擎錚《張飛戰岳飛，泡泡滿天飛》，2000。（陳擎錚提供）

2000年以光闌片創作的作品《霹靂大魔域：大魔神》，延續之前的創作概念，同樣以燈箱片的展出方式陳列，將小朋友熱愛的立體影像照片放大上百倍，每張照片根據不同的角度可以看到12個姿勢，外加絢麗的色彩，令人眼花撩亂；在觀賞的移動過程中會發現，這些影除了是立體之外，還會變化、轉動，而這個形象的選用來自於他本身幼年成長的回憶。目前30歲左右的青年大概都忘不了陪伴他們成長的電視卡通片，比如：科學小飛俠、北海小英雄、無敵鐵金剛、小英的故事、小甜甜……，或是漫畫中的小叮噹、好小子、三眼神童……等，洪東祿從回憶中取材，跟一般黑白泛黃的檔案照片不同，他的作品充滿了繽紛的色彩，訴說著美好的兒時回憶。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高歌、一起玩耍的場景已逐漸被網際網路所取代，面對一個個標榜具有人工智慧的冷漠機器，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，我們失去的東西比我們所得到的還要多很多。說他嚮往這種「擬像」世界，倒不如說他希望藉作品遁回到無憂無慮的童年日子，找尋那失落的幸福生活。而這個「大魔神」不是別人，而是他自我的投射；無止盡的揮舞著手中的鎗刀，佔領那永遠註定失落的天安門故土。

在陳擎錚2000年的作品《張飛戰岳飛，泡泡滿天飛》中，同樣也可以見到受到日本流行文化的影響。他應用流行於青少年文化的「大頭貼」寫真貼紙作為創作的媒介，畫面中他安排身著日本軍裝的少年、少女，手握螢光色玩具手槍，射出滿天泡泡佔領士林大頭貼店面，照片下方寫著：「一等兵陳擎錚下坡陪士林大頭貼並寫真以資留念。」在這三張照片旁，則佈滿充氣式粉紅色塑膠框，內有許多熱戀中少男、少女的親密合照，以及許多五顏六色

的小標語。他表示：「『大頭貼』是一種典型的，從日本流行到全世界的次文化現象。在日本的都會中，『大頭貼』的功能是作為援助交際招攬生意的手法；在美國則變成了旅遊區附上風景背景的觀光化產品；在台灣則多數是小女生二、三好友，或是情侶一起去拍，隱然發展出一種同儕認同的意義。相同的形式，日本次文化產物『大頭貼』在台灣發展出另一種本土化意涵；我組織的『突擊隊』，某種意義上正是對已經台灣化的『大頭貼』同儕文化的一種仿製。」（註四）

雖然台灣早已脫離日本控制，而且日本已無自主的軍事力量，但日本的經濟力量卻襲捲整個亞洲，除了美國之外，它是世界上第二大經濟體，而日本文化則藉著強大的經濟力量，以另一種形式借屍還魂的佔領各國。舉凡日劇、漫畫、流行歌曲、汽車工業、企業管理、電子產品……等，無一倖免，日本文化挾帶著商業力量行佔領之實，構成他作品中欲探討的主旨。然而，陳擎錚的「佔領」是為了擁有多更多物質上享受？還是具有歷史反省的意義？他輕鬆的表示：「觸發這件作品創作的靈感來源，是在便利商店看到一位身穿納粹軍服的人，似乎很自得地扮演著很帥的角色，這其實跟認同納粹已經沒什麼關係了，因為我們根本沒有種族主義的背景或是猶太記憶；就像我們這一代，記憶與經驗裏其實完全沒有對於日本軍國主義的愛恨情仇，使用『日本軍服』，扮演的文化意涵以及突梯的喜感、戲劇效果，遠遠大過認同的指涉。」（註四）

這種斷裂的歷史真實與生活中的消費真實，造成了他以此種戲謔式的創作手法來探討新世代的精神分裂假象。作為抽象的「史觀失落的一代」，雖然在創作自述中陳擎錚否認有任何對歷史的批判意圖，但新世代以打屁笑罵的態度來面對歷史的荒謬，不也是一種批判的方式？對於歷史，或者說對於這無奈的過往，我們對未來究竟還有多少熱切的期盼？面對這個享樂的世代，一切沉重的歷史口號，似乎都在嘴角上揚的歡笑聲中蒸發殆盡。米蘭·昆德拉（Milan Kundera）說的好：「由於歷史事件的不復回歸，革命那血的年代只不過變成了文字、理論和研討而已，變得比鴻毛還輕，講不了誰。……這個世界賴以立足的基本點，是回歸的不存在。因為在這個世界裡，一切都預先被原諒了，一切皆可笑的被允許。」（註四）

同樣受日本流行文化的影響，可樂王2000年的作品《2000美少女世代同盟》則實際去西門町拍攝身著奇裝異服的辣妹，這些青少女的穿著及打扮大多模仿日本澀谷街頭的時髦少女，共有107張彩色照片及一個燈箱，照片中的少女染髮、刺青、黥面、穿鼻環、舌環、戴彩色隱形眼



可樂王《美少女世代同盟》，2000。（攝影／鄧瑞中）

鏡、手拿大哥大、內衣外穿……無所不用其極的自我打扮。在拍攝的過程中，這些美少女非但不抗拒，還自信滿滿的參與這項拍攝計畫，整個過程非常的順利，出乎可樂王的意料之外。跟崇尚名牌的紳士、淑女大異其趣，她們不強調名牌背後所代表的社會地位意義，她們注重一種活力奔放、逸出社會規範的穿著形式，強調創造性、獨特性及乖張性，雖然她們也是模仿日本流行的次世代服裝，但台灣的這些「媚妹」不知道是為了省錢還是美感經驗的貧乏，整體看來都有一種二手廉價的台灣土味，一般台灣人對產業的概念仍處在「代工產業」的思考模式裡，以家庭手工業對抗工業，使得台灣一直都沒有像樣的品牌。「拿來主義」雖然快速便捷，但頂多只能作「代理商」或者是跑給警察追的「地攤貨」，而他們似乎並不在乎展現這些被日本文化殖民的「成果」，反而自得其樂的在物慾橫流的物質樂園中狂歡。

而他們似乎並不在乎展現這些被日本文化殖民的「成果」，反而自得其樂的在物慾橫流的物質樂園中狂歡。然而實際上這樣的現象並不僅僅是一種盲目的崇拜，這些年輕人其實真正嘗試在做的，是對他們自己進行重新的收集，透過所有流行中外顯的事物，收集一個對於青春的想像；而假如他得到了這整個收集中的最後一個物體，也就是意味他自己的死亡。因此，收集永不止息，而且每一代有每一代的「追悼物」，藉此收集以喚回屬於他們失落的回憶。

「藝術」是夢中的烏托邦或上帝的應許之地，甚至於是一個騙局，對某些人來說，也許一點都不重要，這些新世代的年輕藝術家們，拒絕系統化的論述主體來詮釋創作的自由度，在他們的創作自述中，見不到任何理論性的詮釋文字，他們將解讀權交還給讀者及觀眾。有別於一般引經據

典的菁英份子式導讀，也不做高姿態的知識性批判，他們只提供一種個人生活的態度，就像電視廣告中宣言般的台詞：「只要我喜歡，有什麼不可以！」般的理直氣壯而無所畏懼。

尚·布西亞曾說：「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、最具撼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辨位置，同時逼得自身去珍惜自己玩弄出來的迷惘與失落。」（註四）在這個享樂主義的年代，我們是否已迷失了自己的真面目；或者，我們本來就沒有任何真實的面貌，搔首弄姿只是為了掩飾內心的惶恐不安；也許，當前的目標已不在於發現我們是誰，而在於拒絕我們是誰。（註五）

註四：「Absence」一般翻譯成「不在」或「缺席」，在此我傾向以「缺席」（一種理論出現卻又無法出現的狀態）一詞來概括現實的暗退。蘇珊·宋塔著黃翰荻譯《論攝影》，台北：唐山出版社，1997/10，p.15。

註五：《86-87年度申請展專輯》，台北市立美術館，台北，1999/5，p.136。

註六：曾出版一本黑白風景攝影集《影像·潛像》，台北，漢藝色研，1990。

註七：《真假之間》攝影聯展手冊，1994/8/6-9/4，台北阿普畫廊。

註八：《陳順英1997集會·家庭遊行系列》畫冊，元智大學，桃園，1997/10，p.1。

註九：蘇珊·宋塔著黃翰荻譯《論攝影》，唐山出版社，台北1997/10，p.14。

註十：同上，p.23。

註十一：由於翻譯成中文的部份頗為艱澀，因此我將以上幾點以較為易懂的方式整理出來，在《擬仍物與擬象》一書《擬仍物的形構進程》一文中，他進一步的分析其觀點：「……擬像產生於平等法則的烏托邦，誕生於對於『符號等同於價值』的基礎否定。也就是說，符號是每個指涉的死刑與逆轉……正當再現圖將相像視為『虛假的再現』來吸納它，擬像就存活於整個再現的地基，並將再現轉化為一個擬仍物。是以，這會是想像的不同進程——(1)它是某個壯麗真實的投影。(2)它遮蓋了壯麗的真實，並異質它的本體。(3)它讓這個壯麗的真實化為烏有。(4)它和所謂的真實一點關係都沒有，它是自身最純粹的擬仍物。」詳細內容可參閱尚·布西亞(Jean Baudrillard)洪凌譯《擬仍物與擬象》，台北：時報文化，1998，pp.22-23。

註十二：《王俊傑——聖光52》，台北：帝門藝術教育基金會，1998/5，p.31。

註十三：《面對面：台灣當代藝術》，黃金海岸：黃金海岸美術館，1999/9，p.50。

註十四：參閱其展出現場的創作自述傳單。

註十五：《歷劫重生》，臻品藝術中心，台中，1999/8，p.46。

註十六：《台灣·台灣——面目全非》，台北市立美術館，台北，1997/6，p.30。

註十七：《意亂情迷——台灣藝術三線路》，台北市立美術館，台北，1999/6，p.60。

註十八：《2001年台北獎》，台北市立美術館，台北，2001/4，p.33。

註十九：同上。

註二十：米蘭·昆德拉著韓少功、韓剛譯《生命中不能承受之輕》，台北：時報出版社，1988/11，pp.21-22。

註二十一：陳瑞文〈當代藝術的變形特徵與個性跡象〉，《斑駁美術》246期，台北，p.171。