

非常不「廟」之漫畫一代

姚瑞中

「對我們這個尷尬世代來說，從小看漫畫打電玩看電視節目長大生活麻木而空白的這一代，飄浮迷離，不知所學何物。我們沒有前輩們悲情式的革命情感和浪漫的理想主義色彩，我們只有從電視媒體中找尋慰藉。回到家中，打開看著電視不停跳躍的畫面，過多的資訊充斥無法消化的內容。多元混亂的影像，主流媒體快速而炫麗影像是為了消費而存在。」（註1）

目前三十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...等等，自然而然的，這些虛擬人物就成為他們創作的題材之一；不可諱言的，台灣流行文化受到三大外來潮流的影響，包括日本、美國及中國，其中對青少年影響至巨的當屬日本流行文化；陳擎耀2001年的《張飛戰岳飛，泡泡滿天飛系列之二》即是一例，他應用流行於青少年文化間的「大頭貼」寫真貼紙作為創作媒介，進行一系列的「佔領行動」。照片中一排身著日式軍裝的軍官，手拿玩具水槍，正經八百地面對著鏡頭耀武揚威，身旁的眾美少女們則在一旁裝腔做勢，乍看之下有一種「無釐頭式」的調侃情懷。雖然台灣早已脫離日本控制，而且日本也無自主的軍事力量，但日本的經濟力量卻襲捲整個亞洲，影響力更普及世界，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....等等，無一倖免，在此背景之下，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。

這系列的作品是否針對當年日本政府曾經以軍事力量佔領台灣，進行一種調侃式的批判企圖？或者，根本就是「皇民化」下後遺的產物？他語不諱言的表示：

「我祖父、外祖父、爸爸媽媽兩代，可以說是老牌的『哈日族』，我從小吃的餅乾都是爸媽從委託行買來的日貨；有了第四台以後，家裡的電

視頻道一定是在NHK或是緯來日本台；從小聽他們講日治時代的美好生活，以及他們對於戰爭的經歷，對我來說，這些絕對是無法抹掉的影響。在我的腦海中，對『日本』的概念已經被割裂成兩種面貌：一種是戰時與戰前帝國主義式，傳統的日本；另一種則是從緯來日本台接觸到的，戰後被閹割了的日本及作為全亞洲流行文化代表的日本；這兩種完全不同的日本同時在我腦袋中存在，依稀彷彿就好像成了我自己真實一般的經驗。」（註2）

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。作為抽樣的「史觀失落的一代」，雖然在創作自述中陳擎耀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。

惠敏的作品《寫真集》與陳擎耀同樣都是以攝影作為媒介，不同的是，她將流行於青少年間的「寫真風格」直接挪用至作品當中，例如：柔焦、曝光過度、運用道具伴裝、長鏡頭特寫...等，配上各式各樣粉嫩可愛的框，並以自己為唯一主角，每位不同裝伴的「美女」都是她本尊的「分身」，這百來張照片顯示出她意圖以攝影這種瞬間保留記憶的快速工具，遁回到一個曾經擁有卻



「非常不『廟』之漫畫一代」展出場景圖

又無可挽回的青春狀態，一個永恆的十八歲，並停駐在一個時光凍結的夢幻國度裡。乍看之下畫面中的作者，猶如電影明星般地撫媚亮麗、閃閃動人，除了滿足了普羅大眾成為某某知名人物的模擬嚮往之外，也彌補了現實中那永遠無法實現的失落感。這類攝影手法追根究底雖然來自於日本，但卻在台灣被發揚光大，而許多人也似乎並不在乎展現這些被外來文化殖民的「成果」，反而自得其樂的在此幻影樂園中自戀狂歡。然而實際上這樣的現象並不僅僅是一種對「明星」的盲目崇拜，這些年輕人其實真正嘗試在做的，是對他們自己重新進行一種想像中的收集，透過所有流行中外顯的事物，收集一個對於青春、對於遙遠它方的「它者」(other)之想像；而假如她得到了這整個收集中的最後一個物體，也就是意味她自己的死亡。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；因此，就算是一種幻覺也甘之如飴，而收集將永不止息。

新世紀的降臨是否會因為科技文明的進步而越加美好？工具理性的高度發展又是否會帶給人類心靈更高的成長？吳達坤2002年的作品《e聖境》，是由8個圓形的壓克力片所構成的一個場域，影像內容是五彩繽紛的電腦影像圖案，包括飄浮的電子水母、如萬花鏡般地抽象圖案等，隨著圓形日光燈管的照耀，在原型藝術獨特圓拱門層層疊疊的間隙中，造成一個如通往天堂般的時光隧道。值得注意的是，他談的是一種以工業方式所製造出來的色光所產生的「色光混色法」，與印象派的「色料混色法」、「補色並置法」相反，徹底地去除任何與「人」有關的手工痕跡，還原到純粹的光源中追求那無意義當中的最大意義，不但是對工業文明的歌頌，也揭去了人文主義的理想色彩；相對於這類藝術家徹底擁抱工業文明所帶來的改變，不同的是，吳達坤並不徹底

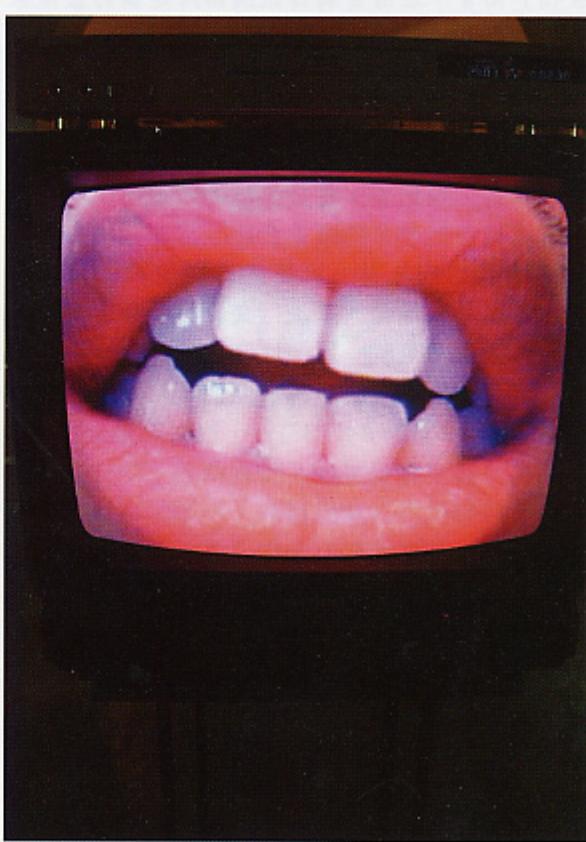
地認同科技所帶給人類生活上的所有改變，他採取的是一種較為疏離、冷漠且無奈的態度。

對年青一代來說，充斥於日常生活中的所有電子及工業產品，是他們一生下來就必須面對的，尤其是「電視」這個影響人類生活至巨的產物，於是在回頭反省自己成長的過程中，他驚訝的發覺，「電視」與「監視器」居然佔去了生活中大半的時間，畫面中的一切甚至比真實的生活還要真實。雖然他仍舊非常依賴科技所帶來的力量，但他主要探討的問題，最終還是回到「人」的狀態；若過度依賴科技，很可能人就會變成機器的奴隸，他認為透過科技，可以造就物質上豐沛的生活享受，卻不一定能帶給人類智慧的沉澱與覺悟，吳達坤以預言般的口吻說道：

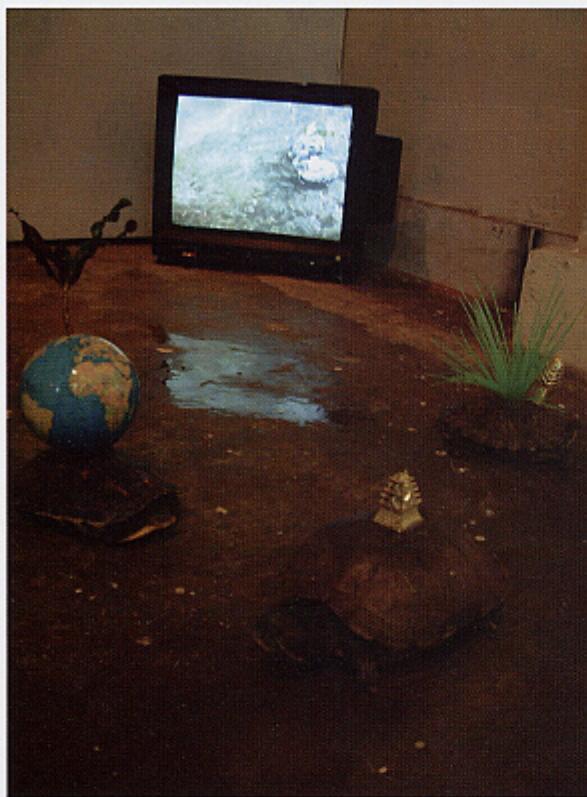
「我試圖去創造一個屬於新世代的影像預言國度。自我把對幸福聖境的寄望放入改造過的虛構視覺系統，呈現出夢幻迷離的虛構情境，也是自我對完美幻境的真實投射。這種知覺延展了影像的獨特性與永恆性，進而成為一種狂喜的歡愉。存留下暫時性與可複製性的一個由光影、圖像所形成的虛擬影像，建構了當下即永恆的完美狀態。以各種不同經過篩選的圖象將外在的真實世界抽象化，將空間壓縮成二度平面，將時間切割



圓體異想 複合媒材 吳達坤 2002



出一張嘴 草頻道錄影 魏子彬 2002



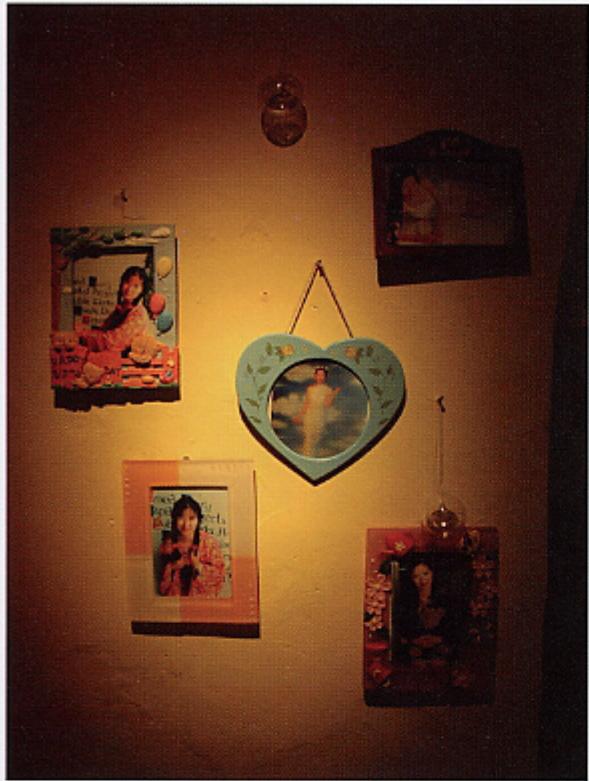
為剎那的當下，再透過觀者想像力抽象地重新投射回外在的真實世界。以一個無所謂的姿態出現並宣告新世界的必將來臨。對我（或者未來的新世代）而言，經由電腦傳訊網路所建構的虛擬世界，將會比現實生活更加真實完整。」（註3）

難道這些新世代的藝術家，面對數位世界的全面襲捲，就必須依賴電子媒體才能進行創作？那倒也未必，重點並不在於媒材的新或舊，而在於如何真誠面對生命的根本狀態。從事抽象壓克力平面繪畫的賴九岑，延續他對於生物骨骸的關注，將觸角延伸至大眾流行文化的範疇之中，雖然畫作中仍保有他一貫隨性塗鴉的手工痕跡，但他加入了一些平塗的半具象色塊，形狀猶如充斥於各式各樣商品上的CIS符號，也如同被分解的玩具局部，甚至像是某些「情趣商品」的外觀。畫面中有幾個值得注意的特色，例如：平塗的剪影效果、手工刮痕與類似印刷效果的並置、螢光色系與粉色系的運用、底圖與主圖的重疊與分離...等，以上這些手法雖然在許多抽象繪畫的領域中或多或少的會被使用到，但深究其語法卻又跟傳統中那純粹對造型的探索略有不同，他直接或間接地挪用通俗文化及商品的符號，重新組合成一件件屬於他記憶中對某些事物的想像，比如他將



米老鼠的大耳朵環繞成一個猶如「羊眼圈」（情趣商品）的環狀物，置於若隱若現的骨骼背景之上，引領我們進入一種生與死的對立面之上，然而在生與死之間的曖昧地帶內，卻又是一件件無關痛癢的玩具特寫，似乎在嘲笑著玩弄它們的人們：肉身終將腐敗，而「我」（玩具）卻有不壞之身，因為「我」什麼也不是，「我」只是一個玩偶而已。

劉時棟2002年的作品《歸位》，是延續他1999年於「土地倫理」一展中所發展出來的同系列作品，在討論此作前，我們先回顧一下當時的狀況。在台灣民間的風俗上，有些迷信風水的民眾會將烏龜放置於空盪的新居內，觀察烏龜最後棲息的地點，以作為安放神桌的參考地點，他則沿用此概念，以此放生龜作為尋覓最佳土地的一位「嚮導」。首先劉時棟在台北關渡宮前買了一隻「放生龜」（小甘蔗），然後再到台北縣各地取土（挖掘未經開發的土壤），沿途經過台北縣各地，帶著這隻「小烏龜」進行他所謂的「城市巡遊」活動，劉時棟再將這隻小烏龜放置於這些地點的土地上，任其自己爬行，再以攝影機及錄影機將此過程記錄下來，最後再將大夥背負的「小土龜」層層疊疊的置於玉山主峰上，象徵性地進行放生儀式，也同時代表了放下心中的重擔，而完成了



這個集體放生的行為。這兩年來他帶著這些烏龜巡迴全島，從台北、台中、台南、高雄到玉山，可謂是「全省走透透，一步一腳印」。

劉時棟從韓國京畿道駐村回來後，雖然仍延用烏龜，但每隻烏龜的龜殼上則多了一些塑膠花草、玩具等日常生活用品，猶一座座活動盆栽，參觀的小朋友也都興致勃勃地與這些烏龜玩起遊戲來，但此作卻出乎意料之外地引起許多保育人士的熱烈討論，直陳他挪用動物來創作的行為是一種變相的虐待動物，而忽略了此作嚴肅的美學意義；撇開這類道德倫理上的爭論，單純從件「作品」中切入，似乎可以嗅出劉時棟意圖藉由這些烏龜，顛覆一般民眾對藝術品約定俗成的概念，同時也挑戰了美學上、乃至於社會學上對展示空間的傳統定義；因此對他而言，牠們已不僅僅只是一隻烏龜，而是一種活體雕塑的概念實踐，一種藝術與動物的和解，雖然動物從來就未曾認知何謂藝術。從某種程度上來說，我們就如同烏龜一樣背負著它唯一的「家」，仍無法灑脫地釋去某種賴以逃避的去處，但烏龜所影射的是一種夢想，一個自我實踐的修行路徑，雖然烏龜並不清楚最終的目的地在何方，但是透過不斷地移動再移動，逃逸再逃逸，才能在柳暗花明之後找到心中的桃花源。

無論是對「桃花源」或者是「烏托邦」的追



求，是否都暗示了偉大史詩的失落？魏子彬的《偉大領袖毛主席》是一件錄影配合動畫的作品，雖然影像內容乍看之下非常活潑，但創作手法並不複雜，他在網路上下載了一首歌頌毛澤東的歌曲，然而原本應該是頌揚偉大英雄的進行曲，卻被改編成一首猶如兒歌的歌謠，隨著畫面中他自拍的背部特寫與一旁的鬚渣，不仔細看還以為是「女陰」開合的特寫，雖然他挪用這首帶有意識形態的歌曲，但對他而言，並沒有任何「政治正確」或讚揚馬列思想的成份，純粹就是如何「惡搞」、「瞎掰」，尤其是對偉大革命的一種無心顛覆，或者可說是對英雄退位，全民要白癡的一種迴光返照。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，什麼歷史、偉人、鬥爭...都已成為電子格鬥場上的積分數字，反正大不了死了再按一個鍵重新開始，歷史又不能當飯吃，藝術也一樣，何必如此認真？

「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，重要的是，如何從不斷地被騙與騙人之中，找到自我存在的價值。無論你喜歡與否，個人主義式的第一人稱取代了所有的大?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與夢魘。**MT**

註釋

1 參見吳達坤作品光碟中之創作自述。

2 參閱其創作自述。

3 同註(1)。