

幻影天堂

台灣當代藝術中的攝影新潮流

姚瑞中

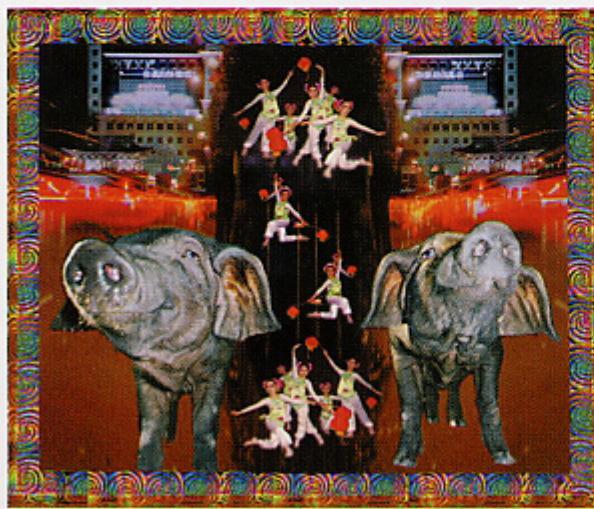
邁入新世紀的台灣，似乎已被龐大的虛擬世界與消費主義產銷體系所納入、所運作，無論是虛幻的烏托邦、暴力的暗黑世界、超次元的異度空間，甚至露骨的感官刺激，不但提供了一處脫離真實世界的途徑，也滿足了現實世界中無法成就的張狂想像與心靈深處的幽暗地域。本展意圖以一種奠基於攝影語法、卻又不同於傳統攝影的走向，試圖勾勒出一個可能的攝影樣態，並對台灣當代藝壇中以攝影作為創作媒材的藝術家，歸納整理出一個初步脈絡。邀展者包括台灣重要的影像創作者及近年來掘起的新世代藝術家，抽樣切片討論四個子題：(1)田野地誌學的考察。(2)虛擬烏托邦。(3)自我分身與扮裝。(4)失落的樂園。當然，在當代藝術錯綜複雜的觀念與表現面向上，要進行分類討論並不是容易的事，以上這些主觀的歸納及分類方式並非貼標籤，是個人覺得可以提出進行討論的某些面向，主要根據這些藝術家長期以來的創作大方向所進行的初步歸納，有些藝術家作品的屬性在長期創作中可能跨越幾種不同範疇，創作手法也並不局限某種類型，甚至交叉重疊並用，作品中透露出某種看待現實生活的態度，尤其是體現在身體與環境間的對應關係之

上。首先，我們試著從周遭的環境切入，逐步討論人與環境、人與人之間的關係，再回到「自我」身上，最後以環境與人的關係作一小結，看看藝術家是如何透過作品闡述他們所欲傳達的概念。

田野地誌學的考察

游本寬歷年來的作品都圍繞在虛/實間的辯證關係上，從早期的《真假之間》系列，到本展所提出的系列作品《台灣房子》(2002)，可以明顯看出他從關注台灣戶外奇特景觀轉而進入空間之內，進行異文化間的趣味辯證關係上。在此系列作品中的被攝者是曾經待過台灣的「外國人」，他們一般穿上印有游本寬《真假之間》系列作品的T恤，帶有擺拍意識的正對著鏡頭，周遭呈現出的是其日常生活空間，每張照片都大同小異，不仔細觀看會以為是一張張普通家庭生活照，仔細觀察才發覺除了穿在身上的衣服與疊在一旁的作品之外，其它的都是家居主人的物件，時空移植與錯置所延伸出來的身份認同，以及在異國的家居室內中，對照出時空錯置的一種特殊境遇，則構成此作意欲探索的重點之一；此外還包括游移的展示方式，也就是印在衣服上的「作品」，正以一種日常生活的方式介入另一個時空之中。

與游本寬這種冷靜而理性的創作方式相較之



張美陵 2002 《橫街豬棚樂園》50×60cm 數位影像噴墨輸出



吳天章 2002 《同舟共濟》254×130 cm 數位影像噴墨輸出

下，黃建亮近年來的系列作品《世紀末台灣》則顯得激情許多，他採取一種「城市游擊戰」的狩獵手法，同樣鎖定某個主題，比如路邊攤、迎神、街景等，與一般的街頭攝影方式類同，但無論是在構圖、取角、光線等元素上，卻又顯得較為大膽，黃建亮特別喜好以特寫鏡頭、歪斜的隨性構圖，加上特殊光線進行創作，作品中呈現出一種略為狂亂、迷醉的台灣世紀末風情。對他而言，什麼是真實的台灣？是如同機場內所展現的美麗風景？還是充斥於捷運站內光鮮亮麗的商業廣告？黃建亮不去拍攝那些外表看起來雖然華麗，但卻與一般日常生活有距離的目標，他反其道而行，針對台灣某些特有的「美學品味」進行街頭快拍；因此，在他的畫面中會出現攤販、夜市、算命仙、賭博、神明出巡等各種發生在小市民周遭的場景，這些雜亂無章、略為令人不悅的畫面的確存在著某些特質，如同「亞熱帶植物」般地雜亂無章、爭奇鬥艷。不可諱言地，台灣民間社會各式各樣騷動絢麗的美學形式，無時無刻不在台灣各地上演著，舉凡電子花車、鋼管秀、檳榔攤承A可說是眾家高手使出渾身解數，處處挑動著大眾的感官，激起全民「發情」的想像，猶如一個無政府管制的社會狀態。因此，當他將這

些「狩獵」的成果展示出來，照片顯現的不僅一個平常的生活，而是一處處奠基於現實生活中的「超現實生活」。

張美陵2002年的作品《檳榔豬俱樂部》、《檳榔豬極樂園》及《檳榔豬快樂頌》，與她之前的作品《你們家有什_東西可以拿到美術館展覽？》(2001)大異其趣，在瞭解此次提出的作品前，我們先來回顧一下《你們家有什_東西可以拿到美術館展覽？》這件作品的概念，由於該展特別注重與當地社區的關聯性，因此她採用類似田野調查的方式進行創作。藝術家花費幾個月的時間，四處採訪大同里民宅詢問接受被拍攝的意願(398戶)，然後再到他們家中實地拍攝民眾指定的物件(117戶)，值得注意的是，這類攝影作品有幾個操作原則：強調客觀性、去除主觀情緒、以50mm標準鏡頭模擬一般人的正常視野、大多採正面法則、迴避任何的特殊攝影技巧、儘量避免戲劇性過強的構圖佈局也同時平等了藝術家與大眾在美學品味上的某些鴻溝。

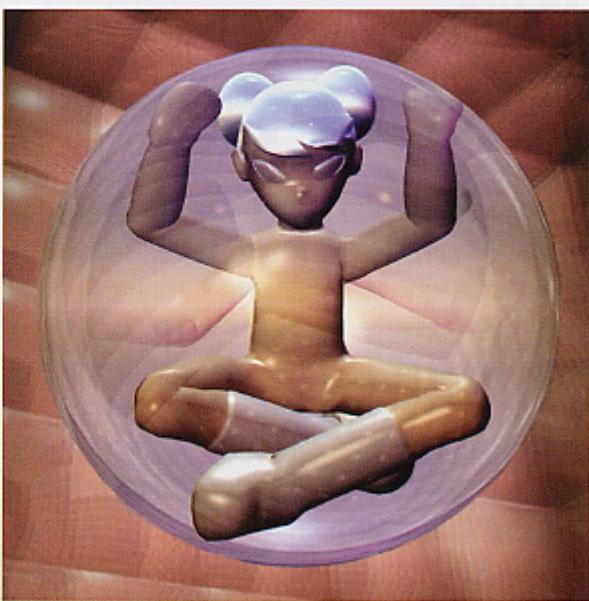
在陳順策大部份作品中，則可以看到他以地誌結合族譜考的創作手法，在討論本展提出的作品前，有必要將其歷年來的創作進行簡要回顧。以1995年作品《集會_家庭遊行-屋I》一例，他有計劃的拍攝九位親友全身正反面的黑白照片，並將這些照片以銀飾花框裝裱，再將其掛滿於家鄉(澎湖)的傳統「咾咕石」廢屋外，形成了一個獨特的地標物。照片中的人物，有的靜默注視正前方、有的背對觀眾面向遙遠他方，猶如時間只朝空曠的天邊緩慢逝去，平實且具詩意，訴說著無可名狀的原鄉離愁。雖然這些照片呈現一種情緒平穩



李詩倩 2002 《你的就是我的，我的還是我的》

120×200cm & 200×120cm

數位影像輸出燈箱片



洪東霖 2002 《小紅I》、《小紅II》、《生化工廠》

120×160 cm

數位影像噴墨輸出燈箱光開片



的紀念碑式肖像風格，但當所有照片集結起來直逼觀者時，卻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之上，當所有的歷史回憶失去焦點而成為一片模糊的影像之後，沈默的凝視本身，就成了一種自我追尋、自我剖析的觀照方式。類似的做法也可見於其它作品，比如2000年的作品《花燭-祖母》，也是應用照片懸掛於牆外的手法，來追憶逝去親人。不同的是，這次陳順策選擇往生的「陰宅」作為擺置地點，在這些傳統閩南式墓園中，他將許多小型(8~10吋)塑膠花的照片擺放於墓地上，細心的觀眾可以發覺，這些塑膠花的背景都是白色的，而且每朵花的姿態不一，但卻呈頂天立地的「紀念碑式」構圖；他藉著色彩鮮艷且虛假不朽的塑膠花朵，放置於這做為腐敗肉身之地的墓園內，來探討永恆與幻滅、真實與虛假這兩相對立的生命意義。

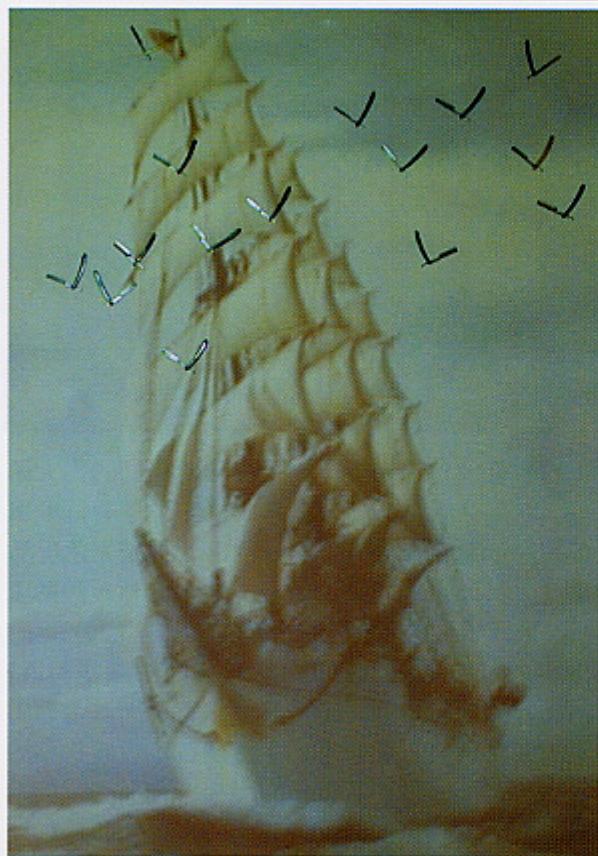
虛擬烏托邦

從王俊傑歷年來的作品可以發現，作品不在於呈現「社會的真實」或「自然的真實」，而在呈現「資訊_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。不可否認地，跨國資本主義正不斷地在自己所構築的生_與消亡間襲捲人們的生活，因此在生_與消亡過程中所虛擬的世界，就構成《微生物學協會》欲探討的主旨。王俊傑企圖以廣告手法來捕捉消費世界中對烏托邦的憧憬與失落，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，並藉著資訊媒體的消費訴求，重探傳媒在商業體制運作下，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？因此，作品的意義不在於呈現現實中的幸福樣板觀點，而是藉此提出現實慣例之外的幸福永遠只是虛擬；不論是消費市場或藝術機制，都只是對幸福許諾的托詞，它標示出一個離我們越近的真實，就越不可能真實的存在。

陳界仁則挪用歷史屠殺檔案照片結合電腦修片的技術，遁入人類潛意識中剖視殘暴的野蠻獸性，這種地獄般的警世圖鑒在《連體魂》(1998)及《瘋城》(1998)中表露無遺。回溯陳界仁作品的系譜，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，警世生命是一段永不休止的旅程，「人」必須透過修行消除孽障，渡化一切執念以達彼岸。因此，這系列作品雖然看起來像是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；從另一個角度來看，則影射外來強權以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_其實都是這個權力宰製的同路人。而攝影對陳界仁來說，就像是一種法術、一種召魂術，甚至是見證死亡的儀式。

洪東祿2002年的作品《小紅I & II》及《生化工廠》，是他於同年個展《涅槃》中提出的系列作品，在討論此作之前有必要回顧一下其發展脈絡與過程。1999年的作品《凌波玲》、《龍來了》是運用青少年「次文化」從事創作的例子。作品中這位漫畫美少女，以頂天立地的姿勢立於畫面中央，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_空洞，身後安排了失焦模糊的耶穌受難圖，一群聖人若隱若現的在後方哀悼。洪東祿將風行日本的熱門玩具置放於基督教宣教壁畫前，取代了耶穌的神聖地位，再以商業攝影手法進行拍攝，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。2000年的「台北雙年展」洪東祿



提出了光闌片創作的作品《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，外加五光十色的絢麗色彩，令觀眾眼花撩亂；在觀賞的移動過程中會發現，這些影像除了是3D立體影像之外，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。洪東碌從回憶中取材，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。

翁基峰2002年的作品《玲瓏/生滅》是一個雙面的小型燈箱片，畫面中的美少女都是從網路上直接「下載」(Down Load)，然後再經過電腦的修改，將女孩的五官全部抹去，四肢也殘缺不齊，有的則被美國國旗所包裹；背面的影像則是幾張河水流過綠色苔蘚的特寫，如同此作標題所暗示的狀態「玲瓈」，這些小巧女體如同透明琉璃珠般地晶瑩剔透，暗示著對於青春的想像，加上背後所隱射的大自然定律—生與滅，意圖藉由對比，來探討存在於數位世界中對於永垂不朽的想像。有趣的是，這些從網路上下載的圖片也碰觸到一些周邊問題，例如：智慧財產權、無限複製及修改、原創者的退位及網路時空觀念等。

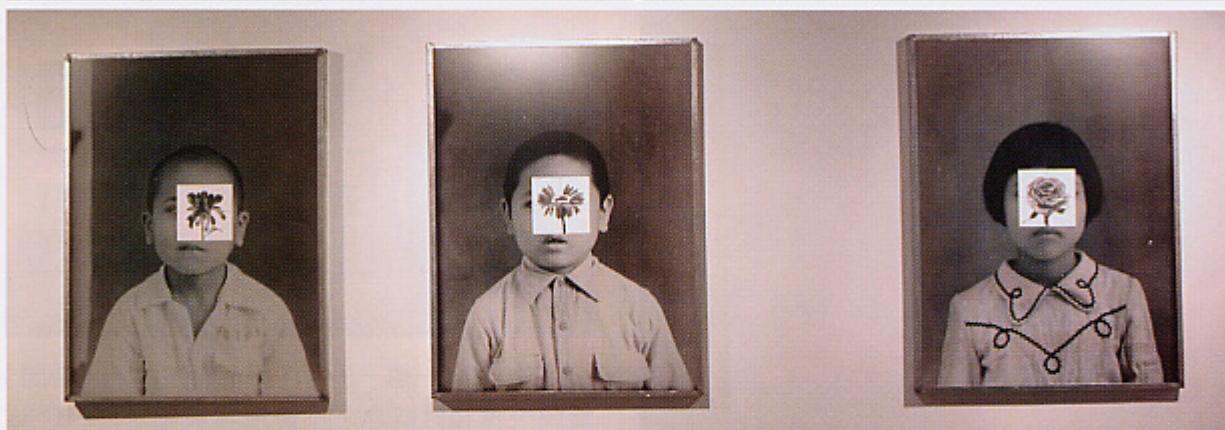


「時間」只有一個，沒有任何參照基準，「時間」變成一種相對概念，不像地球被劃分為24個時區，並以格林威治為起始基準。因此，日、夜的概念被取消，國與國的邊界也不見了，沒有人知道誰是誰，也沒有人在乎天長地久的人際關係，立即的、當下的永恆都在一指之間，就如同作品中無名的年輕女體，可以立即被下載，也可以立刻被抹去、修改，沒有人在乎這名女性與電腦終端機前的「主人」有任何關係，「她」變的只是一顆顆晶瑩剔透、供視網膜把玩的影像罷了！

自我分身與扮裝

近年來年輕藝術家除了熱情擁抱消費文化之外，自我扮裝拍攝再掃入電腦修片加工的概念，似乎也成為另一個創作趨勢。以林欣怡2002年的作品《Cloning Eva 001~003》為例，畫面中顯現了一個個驕首弄姿、自體繁衍的現代夏娃，這名具有無限分身的作者本人其真正企圖是什麼？是無性複製？還是主體的消亡？在創作自述中林欣怡一語道破地說：「我極力要表現的，是人機合體的終極快感，無限複製自我的無可救藥自戀與自毀，拆解無組織無疆域的身體，複製科技的毫無倫理，無止盡cloning終至解消自我的壓抑關係。」黏溼肉身加上無神白眼，複雜的輸導管連接至多重分身的軀體，展現兀自交媾的自體耽溺狀態，現今人類生存的某些處境，尤其是網路中的虛擬世界，不但是「她」的縮影，也是我們共同的「夢境」。

面對自我因多重分身所形成的陌生化、疏離化，或者是性別的中性化、去性化，我們所面對的似乎已不再是一個原本的自我，而是一個「超我」(Superego)，郭慧禪2002年的作品《BYNIKI 2002-I》及《BYNIKI 2002-II》即為一例。首先，藝術家本人先將全身的毛髮去除，再租了一間擺滿了奇花異果的花店，空間中並掛上許多虛假的蝴蝶滿天飛舞，作者本人再全裸站在花叢中，若



有所思的獨坐於這處「溫室」內，再加上一些電腦修片的基本技巧，展現出沉溺於自己所建構的夢幻花園之中。其中，脫去毛髮的「去性化」的策略，則意圖藉著遁回到人類誕生的最初狀態—嬰兒，來重新檢視被社會標籤化的過程。值得注意的是，以上所討論到的這二位年輕藝術家作品，都呈現出「自我分身」、「同一化」的基因複製概念，對她們而言，作為最原初的那個母件已經消亡，所有被母件生產出來的子件取代了母件的地位，然後再生產出另一批子件的子件，它們以為它們都是最原初的元素，然而它們只不過是在層層複製的過程中，逐漸失真的一個個替代物。然而原件已經消亡，所有的自我分裂、自我複製，都只會遠離那個永遠也不可能真實的「真實」。在數位化時代的龐大陰影之下，人似乎已不可避免地必須被「碎形化」、「符碼化」，以利重組成各種可能的面目，這些影像不但反映著一個個陌生的自我，也呈現出自我的分裂的眾多面容，而在這不斷地複製與分身之下，也許唯有不斷地摧毀另一個自我，才能找出生存的終極意義與真實面容。

此外，透過大眾傳播媒體的推波助瀾，影響人們日常生活至鉅的電視劇、綜藝節目及電影，也體現在一些新世代藝術家的創作上。陳擎耀延續《張飛戰岳飛，泡泡滿天飛》(2000)受日本流行文

化的影響，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，並安排身著日本軍裝的青年(藝術家本人)與美少女，手握螢光色玩具手槍，對天空射出滿天泡泡，佔領士林大頭貼店面，形成另一種自我扮裝的無釐頭風格；2002年的作品《後庭花-遠山金四郎》及《後庭花-暴坊將軍》則直接挪用日本古裝劇及浮世繪畫風，以金碧山水的華麗風格，配合畫面中幾個日本古裝扮相的人物，加上一旁作者標示的出場人物名字，如：遠山金四郎(作者本人)、侍衛三八郎、奸商五六七衛門侍央A呈現出一個有趣的戲劇性場景。

李詩儀2001年的作品《純情女叫濕》是「濕中濕充氣娃娃」系列的其中一張，她也是透過自我裝扮成各式各樣猥亵的裸露造型進行真人創作，她在身上畫上胸罩、內衣等圖象，再自拍成彩色照片，並於照片表面繪上各式各樣色彩、圖案及如同漫畫上的對白話框與猥亵文字，極盡自戀之能事；在《下面濕濕女性主義教母》(2000)這件作品中，李詩儀更大膽地掰開自己的私處，以一種大剌剌的姿態調侃所謂的女性主義者。此次提出的新作《你的就是我的，我的還是我的》(2002)仍延續之前自我扮演的方式，然而不同的是，她乾脆將自己的私生活及工作場景搬上畫面，李詩儀因興趣使然在西門町的一處紋身店打工，她先以拍立得相機拍攝許多大膽且露骨的工作照，再將



游本寬 2002 《台灣房子》 63×43cm×10張 彩色照片



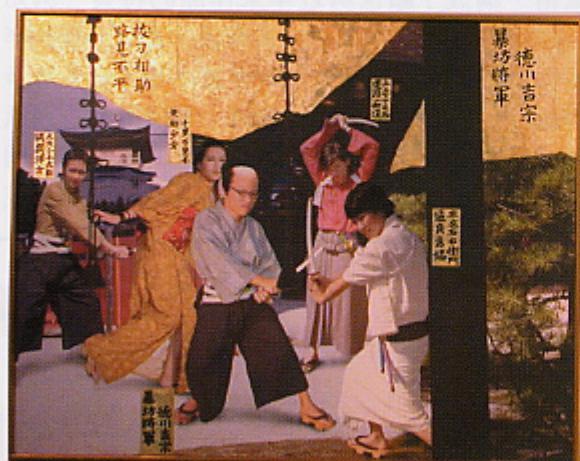
挑選出的照片掃瞄進電腦進行影像輸出，最後以燈箱的方式呈現。畫面中的影像除了揭露紋身族群的私密場景之外，照片上藝術家書寫的文句更赤裸裸地將藝術家對性愛、肉體與道德觀的態度，以一種自傳體式的喃喃自語表達出來，這些如春宮畫般的彩色照片，從某個角度上來看是她的自傳影像，但也是青少年對自我身份認同迷惘的某種投射性圖鑑。

失落的樂園

樂園不僅存在於虛擬世界中，更因為現實中的失落而顯得重要，然而我們試圖喚回的並不是失落的現實本身，而是一個更大的失落。吳天章2002年的作品《同舟共濟》意圖以前世輪迴的觀念來探討因果的業障，他選用唐氏症作為表徵，畫面中四名扮裝有如小丑的龍舟手(郭維國、唐唐發、陸先銘等人)因故溺斃，但其實是他們前世所造的孽障，藉此來探討因果業報。按作者云：「此緣應由清乾隆年間說起，河南省洞庭湖住有陳華生等十二人以船家為業，以捕魚為生，某日於湖內捕獲一尾重達百斤之罕見的娃娃鯊，為稀有的淡

水胎生鯊魚科。農曆七月為其受孕期，此鯊魚頭似人臉，被捕時會發出酷似嬰兒的泣聲，於剖殺間，在魚腹裡發現懷有三十八尾小鯊魚，且活蹦亂跳，村人知悉，皆以為罕象，主張將此遭腹鯊放生，但陳華生等十二人，不聽勸阻一意孤行，以至於此遭腹鯊皆一命嗚呼。」作品中隱含著某種傳統台灣民間信仰，其中最主要的就是關於「輪迴」及其背後「惡有惡報，善有善報」的道德觀，也隱含著「不是不報，時候未到」的某種宿命觀。此外，他也加入人們對「不正常人們」的一種排斥心態，以一種略有趣但本質上刻劃悲情記憶的馬戲團式手法，營造一個看似幽默卻又失落的樂園；這件略帶黑色幽默的作品不只單單談論前世輪迴，也呈現台灣人的某種歷史悲情以及無奈下的自我嘲諷。

不可否認地，台灣的確有它獨特的美感經驗，或者可以說，它像一處龐大的熱帶叢林，萬物如無政府狀態般地四處蔓延，到處充滿了資訊與驚奇，其中情色的氾濫更是台灣社會中一個特殊現象，而此現象又與日本的情色文化有所關連，例如台北市林森北路六條通及北投溫泉賓館區，似



陳擎耀 2002《後庭花·遠山金四郎》130×162cm 數位影像噴墨輸出於帆布



乎已成為另一個日本東京的銀座，此起彼落的酒家、俱樂部、卡拉OK和街上風情萬種、濃妝艷抹的年輕特種行業女性，已成為此地入夜後的景觀特色。侯淑姿2000年作品《Japan Eye Love You》是她於赴日本駐村期間所完成的，在這系列連作中可以看到，她意圖以角色扮演的方式去批判日本的情色文化，尤其是對於清純護士或中學生的某種性幻想，這件作品不但很幽默的挑起觀眾情緒，也同時滿足了因偷窺所產生的某種罪惡感，以補償現實生活中的社會集體壓抑情結。然而透過這種「以毒攻毒」的策略，侯淑姿的企圖是什麼？簡單來說是一種對觀看方式的批判，尤其是對男性的有色觀點進行辯證，透過照片中這三張連續動作的停格照片，猶如連環圖畫般地在觀眾的眼下成為一組動態畫面，我們可以視之為一般所見教導某某操做方式的圖鑑，也可以將它們看成是一張張分解動作的圖片，隱藏在此語法之下的是對於「看圖說故事」這類具有權威教育方式的挪用；因此，這組照片不但對日本父權式的詮

釋方法提出質疑，也同時對台灣當前大眾媒體充斥氾濫女體影像提出批判與反思。

我們總是抱怨現實生活的殘酷，而美好的生活似乎永遠都在他方！顧世勇2002年的作品《航行》是本展中較為特殊作品，畫面中的影像是他將買來的一張古代帆船明信片，以手搖晃動攝影機的方式拍錄而成，再將此影像投影在牆面上，此牆上則黏貼著由十八把古董刮鬚刀所構成的「海鷗」在天上悠閒的飛翔狀態，配合陣陣浪潮與海鷗叫聲，顯現出一個頗為浪漫的異國風情，然而隱藏在這個祥和美景中，卻又因刮鬚刀的出現而產生某種危機感，這種略帶幽默又帶有無聊頭趣味的風格，構成了顧世勇近年來作品的特質，例如《惡魔霸與天堂刀》一展中的作品；此外，他的作品也慣常使用一種非敘事的詩意手法，結合許多「現成物」(Ready-made)，鋪陳一層疏離的冷漠氛圍，透過物件本身所隱射的言外之意，指向一個奠基於真實、卻又不停駐於真實的曖昧領域，或

翁基峰

2002

《玲瓏/生滅》
200×30cm

數位影像輸出燈箱片





是一處烏托邦外的烏托邦。

無論是《惡惡霸與天堂刀》個展或《航行》都可以明顯地看出對「虛」/「實」間辯證的高度興趣，以及冷冽、疏離的氛圍營造，全都指向對一個遙遠它方的嚮往，透過虛實的辯證與指涉，來暗示一種重返的可能，並藉此召喚那無可名狀的失落之物，雖然此「它方」(other)注定失落，卻也在此間不停的辯證過程中，尋求一個被許諾卻又遙不可及的烏托邦。在矯揉造作的畫面中，真不真實已不再重要，「寫真」已退位給它的「造假」，雖然畫面乍看之下宛若真實，但對他們而言，影像本身只是個幻像，如何透過攝影逼真的寫實性，營造一處屬於自我的新(屋)樂園，遠比客觀述說一個遙遠他方的故事來得更加令人嚮往及

陶醉。

作為靈魂逃避現實的短暫住所，人性讓位給潛藏的慾念；影像不再只是影像，它全面的滲透到各個創作領域中，互為所用的開展新的語法及世界觀。而這只是個起點，新的天堂在那裡等著你，雖然我們從沒見過真正的天堂。MT

(本文原文有一萬餘字，因篇幅有限，僅節錄部份刊載，特此致歉。/編者)

