

國立臺南藝術大學

造形藝術研究所

碩士書面報告



研究生：陳信源

指導教授：陳建北

中華民國九十八年六月

國立臺南藝術大學碩士學位考試

考試委員審定書

造形藝術

研究所

研究生 陳信源 所提之論文

想像中的主體性，

經本委員會審查，符合碩士學位標準。

學位考試委員會 召集人

洪燕喜

※指導教授不得任委員會召集人

委員

洪燕喜

委員

李錦明

委員

陳建北

委員

陳建北

指導教授

中華民國 98 年 6 月 23 日

摘要

本文主要分五章節，從第一章先描述整體內文之架構，第二章開始以主體性為創作核心的討論，針對個人內在追求主體性的價值，來對照後現代藝術發展之去主體性理論，進而呼應台灣的社會政治環境下如何尋求主體性，從中建構未給予定位的主體性想像。第三章主要探討社會性批判的作品之主體性何在，同在第四章也對主體性作進一步的想像，以一種內在化的主體性追求，與前半段作品相對外在環境的主體性比較作為討論，然而第五章以未能確立位置的主體性立場作為一種創作態度來審思。最後本文以暫斷性的終結探討發現主體性似乎還是無法給予定位，只能在這主客體之間的擺渡尋求一種超脫的出口。



Abstract

This thesis is divided into five chapters. Chapter one introduces the overall structure of this study. There are four issues centering around the discussion in chapter two of the idea of subjectivity as the core of creativity : the pursuit of the value of subjectivity from individual's inherent characteristics ,the comparison between the development of art history and desubject theory of postmodernism , the pursuit of subjectivity under the social-political circumstances of Taiwan , and the construction of the undefined imagination of subjectivity. In chapter three , I investigate subjectivity from the past works imbued with social criticism. As a comparison with the former part of this thesis , which discusses subjectivity from the outside environment , chapter four offers another imagination of subjectivity from the perspective of inherent pursuit of subjectivity. In chapter five, I provide a view of the undefined subjectivity as an attitude of creativity. Though a position of subjectivity is noe defined in this study , we provide a detached exit from this subjectivity-objectivity vacillation.

誌謝辭

感謝這幾年家人的供應資源在我求學生涯上，盡可能地給予協助與關心，先感謝陳建北老師對於我這幾年創作的關心與論文指導與協助，也感謝大學時代帶領我進入真正當代藝術創作的謝鴻均老師，也謝謝這幾些年指導過我的教授老師們，這一路走來一些曾經從中協助過的朋友們，謝謝相見恨晚的邱怡菱，謝謝提供最大幅度討論的倪祥，謝謝長期給予我安居的丁丁，謝謝睡仙和丹托以及學長姐學弟妹的幫忙，這邊只能再次說聲謝謝。



章節目錄

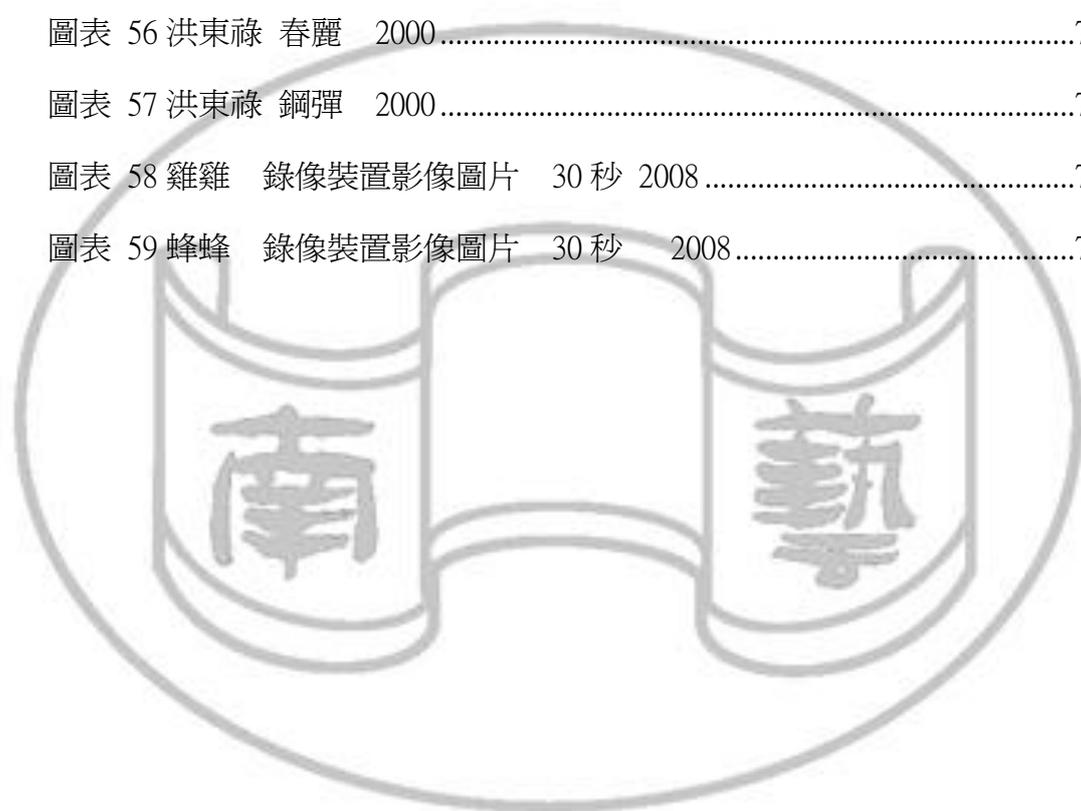
| | |
|--|----|
| 第一章 前言 | 1 |
| 第二章 主體性..... | 5 |
| 第一節 主體性與自我操作 | 5 |
| 第二節 單一走向多元..... | 9 |
| 第三節 混雜(Hybridity)與第三空間(the third space)..... | 13 |
| 第四節 語言與社會性..... | 17 |
| 第三章 主體外在環境與符號 | 19 |
| 第一節 關於符號 | 19 |
| 第二節 刺激與批判..... | 23 |
| 第三節 文化啃食與消化 | 31 |
| 第四節 ”無效性”的批判..... | 39 |
| 第五節 小結..... | 49 |
| 第四章 體內短暫的小感覺..... | 50 |
| 第一節 從小感覺出發..... | 50 |
| 第二節 慾望悸動..... | 59 |
| 第三節 動物性格..... | 61 |
| 第四節 代言人(發言人)..... | 68 |
| 第五節 卡漫..... | 70 |
| 第六節 想像與連結..... | 76 |
| 第七節 小結..... | 80 |
| 第五章 結語 | 81 |
| 參考書目..... | 82 |

圖目錄

| | |
|--|----|
| 圖表 1 梅丁衍 戒急用忍 綜合媒材 410 × 1286cm 1998..... | 25 |
| 圖表 2 姚瑞中 解放台灣行動 2007..... | 26 |
| 圖表 3 姚瑞中 解放台灣行動 2007..... | 26 |
| 圖表 4 姚瑞中 解放台灣行動 2007..... | 26 |
| 圖表 5 姚瑞中 解放台灣行動 2007..... | 26 |
| 圖表 6 台灣瑞鶴圖 陳信源 油畫 50F 2005..... | 27 |
| 圖表 7 宋徽宗《瑞鶴圖》曾收入《宣和睿覽集》現為遼寧博物館的藏品.. | 27 |
| 圖表 8 思想改造再改造 現成物裝置 2005..... | 28 |
| 圖表 9 思想改造再改造 現成物裝置 2005..... | 29 |
| 圖表 10 思想改造再改造現成物裝置 2005..... | 29 |
| 圖表 11 思想改造再改造 現成物裝置 2005..... | 29 |
| 圖表 12 食與屎 錄像裝置 2005..... | 31 |
| 圖表 13 食與屎 錄像內容 錄像裝置 2005..... | 31 |
| 圖表 14 食與屎 錄像內容 錄像裝置 2005..... | 32 |
| 圖表 15 紅火蟻 油畫 10F 2004..... | 33 |
| 圖表 16 紅火蟻 油畫 80F 2006..... | 33 |
| 圖表 17 紅火蟻..... | 34 |
| 圖表 18 紅火蟻..... | 34 |
| 圖表 19 Valetyn/Kaart van het Eyland Formosa en de Eylanden van Piscadores/1724-1726/西方第一張台灣地圖..... | 36 |
| 圖表 20 紅火蟻 局部 油畫 80F 2006..... | 36 |
| 圖表 21 紅火蟻 局部 油畫 80F 2006..... | 37 |
| 圖表 22 紅火蟻 局部隆起線條 油畫 80F 2006..... | 37 |

| | |
|---|----|
| 圖表 23 去中國化 照片圖檔 2006 | 40 |
| 圖表 24 去中國化 影片圖檔 2006 | 40 |
| 圖表 25 去中國化 錄像內容 2006 | 41 |
| 圖表 26 去中國化 錄像裝置 2006 | 43 |
| 圖表 27 招牌文字去除 2006..... | 44 |
| 圖表 28 閱讀與可辨識之全球化商店 星巴克..... | 45 |
| 圖表 29 閱讀與可辨識之全球化商店 漢堡王..... | 46 |
| 圖表 30 閱讀與可辨識之全球化商店 肯德基..... | 46 |
| 圖表 31 閱讀與可辨識之全球化商店 麥當勞..... | 47 |
| 圖表 32 閱讀與可辨識之全球化商店系列 展於 台中酒廠 2007..... | 47 |
| 圖表 33 範式轉向 798 展覽圖片 2007 | 52 |
| 圖表 34 台南縣蘭花博覽會彩繪豬公案 2007 | 53 |
| 圖表 35 彩繪豬公案 完成圖 2007 | 54 |
| 圖表 36 彩繪豬公案 完成圖 2007 | 55 |
| 圖表 37 彩繪豬公案 完成圖 2007 | 55 |
| 圖表 38 彩繪豬公案 完成圖 2007 | 55 |
| 圖表 39 彩繪豬公案 完成圖 2007 | 55 |
| 圖表 40 關於動物的聯想 2007..... | 56 |
| 圖表 41 關於動物的聯想 2007..... | 57 |
| 圖表 42 關於動物的聯想 2007..... | 58 |
| 圖表 43 關於動物的聯想 2007..... | 58 |
| 圖表 44 關於動物的聯想 2007..... | 58 |
| 圖表 45 關於動物的聯想 2007..... | 58 |
| 圖表 46 原爆系列 雞 油畫 120F 2007 典藏於台中國立台灣美術館..... | 60 |
| 圖表 47 原爆系列 變色龍 油畫 150*150 2007..... | 62 |
| 圖表 48 原爆系列 變色龍 展出於 2007 高雄獎展覽 | 62 |

| | |
|-------------------------------------|----|
| 圖表 49 原爆系列 蜥蜴 油畫 150*150 2007 | 64 |
| 圖表 50 原爆系列 烏龜 150*150 2007 | 65 |
| 圖表 51 原爆系列 馬 150*150 2007 | 65 |
| 圖表 52 原爆系列 鴛鴦 150*150 2007 | 67 |
| 圖表 53 原爆系列 蚯蚓 150*150 2007 | 67 |
| 圖表 54 楊茂林 無敵金剛 2002 | 71 |
| 圖表 55 楊茂林 摩訶極樂世界的鐵人菩薩 2004 | 72 |
| 圖表 56 洪東祿 春麗 2000 | 73 |
| 圖表 57 洪東祿 鋼彈 2000 | 74 |
| 圖表 58 雞雞 錄像裝置影像圖片 30 秒 2008 | 77 |
| 圖表 59 蜂蜂 錄像裝置影像圖片 30 秒 2008 | 79 |



第一章 前言

這是我第一次在這麼短暫的時間內讀了大量的書籍，以便作一種有效性地整理與介紹，進而讓作者的藝術創作得以分析，從最早自我性格分析下的創作合法化，顯然被視為一種自圓其說或是一言堂的解讀，這當然是於不足的學理基礎與分析下產生而成的，故在多方的建議與討論之下，獲得一種較為合理的方向，作為自身創作的核心，那就是以討論主體性為出發點，放大與拉長這幾年創作的時間來看，以時間軸概念去分析這作品的脈絡來看，真的難以做出一種單一的要點，原因就是看似跳 TONE 的創作，然而以主體與客體間主體性的討論，那麼這一切就稍微可以做為創作上無所謂態度的解釋。

在章節分類，開門見山地講解對於主體性的概括內容，從類型學的分類選單裡似乎只是一種有效的選擇範圍看來，我們對於二元對立結構中想突破那定點位置，而內文從心理學榮格¹與佛洛伊德²及拉岡³的理論分析，再從社會學米德⁴及教育理論的認識自我(主體性)等名詞來討論，顯然這是一種結構與關係的問題，存在主客體之間或是之外，而這還未能給予主體性明確位置，接著以現代與後現代主義作為藝術史特性分析，從單一邁向多元的去主體的宣示，藉傅柯⁵的系譜學⁶分析比較於過去單一的線性史學觀或是某種風格史作為比較，與德勒茲⁷的塊莖理論⁸作為結合說明後現代藝術史發展的脈絡，接著又以後殖民理論混雜⁹的角

¹ 榮格 (Carl Gustav Jung, 1875—1961)，瑞士心理學家和精神分析醫師，分析心理學的創立者

² 佛洛伊德 (Sigmund Freud, 1856~1939) 是精神分析學派的創始人。

³ 雅各拉岡 (Jacques Lacan, 1901—1981)，法國精神分析學大師及精神病學專家

⁴ 米德 (George H. Mead, 1863-1931)，美國社會學家、社會心理學家及哲學家，符號互動論的奠基人。

⁵ 傅柯 (Michael Foucault, 1926-1984) 為法國後結構主義思想家。

⁶ 系譜學的原始概念在拉丁文(Genealogia)中意謂家譜學家系學，法語(genealogie)同樣意謂家族世系血統關係與重要人物的事跡，英語(genealogy)通常漢譯為系譜學、圖系學，在神學辭源上源自<聖經>的世系學及其彌賽亞系譜樹 <後現代主義藝術系譜 島子>

⁷ 吉爾·德勒茲 (Gilles Louis René Deleuze, 1925—1995)，法國後現代主義哲學家。

⁸ 參考本文P17 說明

度去述說文化現象與台灣的社會現象，學者霍米巴巴¹⁰第三空間¹¹作為一種主客體間甚至之外的一種超脫，甚至與建築學者文丘里¹²及其分析後現代建築特色所展現的特質做為某種過度的解釋，以這些討論內容而言，似乎與內在自我尋找主體性有所矛盾，外在環境與內在自我相互衝突下，在從台灣的政治環境與後殖民社會的形態來解釋與探討矛盾下的出路，主體性的位置依然擺渡與懸置，這也是此章節所強調的最佳位置。

論主體性後，後兩章節(第三章與第四章)以作品為主軸的討論與主體性的對應關係，前者是較具有社會批判的作品，去中國化、思想改造再改造、全球化商店等等，以外在環境去討論主體性何在，後者是較具輕盈內化的作品，原爆系列下的內爆動物、角色代言的問題與卡漫¹³世界，以內在心靈下同樣的討論主體性。

就第三章內容來說，前兩部分是從符號與批判兩名詞為論述，用索緒爾¹⁴符號學分析及說明作品中的藝術符號(信息)，以羅蘭巴特¹⁵及莫里斯¹⁶引言說明，再

⁹ 混雜一詞通常見證於拉丁美洲、加勒比海、以及後殖民的研究中，並用以勾勒中間性的空間。巴巴(Homi K Bhabha, 1949-)正式將之引入後殖民的論述中，亦即必須打破文化對立的簡單劃分，拆解東/西、自我/他者等概念，成就全新的第三空間(third space)。這種中間性將可有效地揉搓各種文化和政治權力的特質。(參考朱耀偉：《當代西方批評論述的中國圖像》，台北：駱駝出版社，頁 81-93)

¹⁰ 霍米·巴巴(Homi K Bhabha, 1949-)是後殖民主義研究中的重要成員

¹¹ 霍米·巴巴(Homi Bhabha)的後殖民論述深受解構影響，他藉拆解二元價值提出「第三空間」(third space)

¹² 羅伯特·文丘里(Robert Venturi) 美國人 世界知名建築大師

¹³ 卡漫是卡通漫畫的統稱，但也包含動畫在內，也有人成為卡動漫。

¹⁴ Ferdinand de Saussure 索緒爾是瑞士開創現代語言學(linguistics)先河的語言學家，他本身並沒有作品傳世，目前有名的《普通語言學教程》是索緒爾的教學講稿，由兩位學生組合編輯而成。現代符號學(Semiology or Semiotics)的詞語語源也是索緒爾按希臘語的「符號」衍生出來的用語。索緒爾建立的符號學是作為一種對人類社會使用符號的法則進行研究的科學，有別於傳統語文學 philology)對語言的歷史演變進行歷時性(diachronic)研究，現代語言學集中處理在當下時空之中，語言內部的指涉法則，這種共時性(synchronically)的研究是索緒爾開創先河的提法，往後影響了法國的結構主義語言學、英國哲學家維根斯坦、美國衍生語言學家諾姆·喬姆斯基等。

¹⁵ 羅蘭巴特(Roland Barthes, 1915-1980)，法國文學批評家、文學家、社會學家、哲學家 and 符號學家。

¹⁶ 威廉·莫里斯(Charles William Morris, 1901-)美國哲學家，現代“指號學”創始人之一

以布萊森¹⁷的視覺符號學中對於繪畫的引言呼應，批判部分主要說明批判核心與舉例於台灣藝術家梅丁衍¹⁸與姚瑞中¹⁹作品中帶來的影響，自己作品中有挪用手法進行創作的作品來討論，自身處在後現代主義下的創作立場。接著第三節以文化符號為批判主軸的紅火蟻作品為討論，與第四節中去中國化與全球化商店兩件作品為例，也是作為符號與批判為主要手法，而此章結論也是呼應前章節對於主體性位置的討論，似乎還是處在一種外部社會環境中主體性輪廓的想像。

第四章從自身的小感覺討論起，作為一種自身內在為出發的主體性討論，以微型感性²⁰作為學理說明。動物形象的挪用與拼貼，大量的本章作品出現討論，從中試著去了解主體性想像也可視為一種慾望去討論，由原爆系列作品中，來說明內部自我的主體建立(主體性)，了解動物性格的原生狀態(慾望)，證明解放出體外的一種心理防衛機制²¹。在原爆系列作品出現的兩個關鍵字“代言人”與“卡漫”為兩小節之討論，用台灣藝術家楊茂林²²與洪東祿²³為例說明。以感覺中的想像與連結為出發的錯置影音作品，其中也是存在於主客體間的一種主體性想像。最後小節說明以內在自我出發作品的主體性輪廓建立，但似乎樣貌依然是未定像的狀態。

¹⁷ 諾曼 布萊森 (Norman Bryson) 文學家也是藝術史學家

¹⁸ 梅丁衍 1954 年生於台灣台北，其作品以概念為主的裝置、攝影、繪畫與版畫，大致與社會批判與政治現象議題有關。

¹⁹ 姚瑞中 1969 年生於台灣台北，專長為攝影、裝置及藝術理論，其作品涉獵層面廣泛，主要探討人類一種荒謬處境，其代表作品包括探討台灣主體性問題的、顛覆中國近代史政治神話的，以及探討後殖民主義的等作品「人類歷史的命運，具有某種無可救藥的荒謬性！」的創作主軸。

²⁰ 本文第四章第一節說明

²¹ 心理防衛機制或簡稱心理防衛（也稱自我防衛機制，防衛機制，防衛機轉）

(Self-defense Mechanism / Defense Mechanism)，是心理學的名詞，是指自我對本我的壓抑，這種壓抑是自我的一種全然潛意識的自我防禦功能，是人類為了避免精神上的痛苦、緊張焦慮、尷尬、罪惡感等心理，有意無意間使用的各種心理上的調整。

²² 楊茂林 其作品充滿了以卡漫世界主角的挪用，進行結合宗教偶像的大型立體作品

²³ 洪東祿 其代表作<春麗>為卡漫模型與中古世紀宗教化的背景作為結合的影像輸出。

如同前章節小節部分類似，最後結論依然不是一種對主體性下定義或是給予明確位置，而是合法了創作核心與創作態度，與最前章節提出主體性作為呼應，而主體性也是本文最能夠貫穿筆者在創作上的中心思想。



第二章 主體性

第一節 主體性與自我操作

關於主體性(subjectivity)是現代化社會中個人個體與社會全體追求自主意識下的產物。²⁴

17 世紀中葉，理性主義始祖-笛卡兒²⁵提出了一段經典名言，那就是「我思故我在」，顧名思義就是說明著當我思考著或意識到，本身自我的主體就理應存在。

就主體性而言，所要釐清的是個體與主體的關係，當我們說明一個個體並不是蓋括的主體，也就是說個體的出現不見得有主體，而主體的特質所呈現的主體性就不全然畫上等號。

我們可以理解的是，現代主義下主體性是非常的重要與之強調的是人與社會，分別為個體與群體。

所以主體下的主體性顯然就是一種不完全理所當然的正確連結與呈現，主體與客體(object)之間存在著一種擺渡，這擺渡是呈現一種游移，中間性與過渡的多種名詞作為解釋，此狀態的離散漂浮顯示出一種不確定感，而這當中說明了一件事，那就是客體與主體間主體性的穩定與不穩定性。

²⁴ 節錄 廖新田 台灣美術主體性的想像與抉擇之論文

²⁵ 笛卡兒，全名勒內·德斯卡特斯 (René Descartes 1596-1650)，法國17 世紀哲學家

弔詭的是，主體與客體近乎是走向兩個極端，主體性也不可能完全走向端點，也只能在這中間帶遊走，就如同類型學(typology)中常以二元論談論，像是尼采²⁶的感性與理性，或是就類型學多元分類裡的星座學²⁷，這種以理性或是科學的角度作為分類下的學理，也不見得完全的設定，換句話說，一個人絕不會只有絕對感性或是絕對理性，而也沒有一種人是完全的獅子座性格或是水瓶座特質，這種類型學只能提供出一種合理與適當的範圍做為參考，就連以類型學為學理發想的心理學大師榮格²⁸ (Carl Gustav Jung, 1875—1961)，他說提出的人所表現的外傾與內傾的性格說，或是心靈分類的四種領域，也不足以表示什麼人就必定存在於某種端點，就如同榮格所說，這世界上沒有絕對外傾與絕對內傾的人，儘管外傾與內傾是截然不同的兩面，甚至是對立與衝突，但也可能同存在於人的內心，只是單一的存在，有時外傾有時內傾的呈現。

顯然類型學提供了我們一種範圍與參考價值，但也不完全走向極端，而回到我們討論的主體與客體的關係下，也就可以說明，沒有完全主體與完全客體，有的就是在主體與客體之間的自我操作關係。

這種自我操作可以當作一種在主客體間尋找主體性的穩定感，這當中的微調拉距無非是想模擬出更完整的主體性價值與輪廓。

在主客體間自我操作下形成了一組平衡的結構，從心理學而言，心理學大師佛洛伊德²⁹ (Sigmund Freud, 1856 – 1939)所說明的本我(id)超我(super-ego)與自我(ego)的相對結構，完整相對應本我對應主體與超我對應客體，而中間自我就是一種意識的自我操作，這裡呈現如同榮格所強調的意識下的自我(the self)。

²⁶ 弗里德里希·威廉·尼采 (Friedrich Wilhelm Nietzsche 1844-1900)，西方哲學家19世紀德國哲學家

²⁷ 星座學或占星學(Astrology). 早於五千年前的巴比倫時代已經出現，人類透過夜觀天象，透過天文知識，並計算出星體運行的軌跡，從而推算人類的命運。

²⁸ 同註 1

²⁹ 同註 2

就社會學而言，社會學家米德³⁰ (George H. Mead, 1863-1931)，把自我概念一分爲二：一是自然的我(I),又稱主我，是個人體質對外界的自然反應；社會的我(Me)又稱客我，即從他人視角觀照自身所形成的對"我"的認知和態度；二者不是割裂的，而是在反的"對話"中形成和豐富自我概念，這主我與客我之間也形成自我(self)，當然就結構也對應著佛洛伊德三個我的論調。

若再以社會學家馬克思³¹ (Karl Heinrich Marx) 1852 年的名言說明了主體性喪失或缺乏的情境：「他們不能代表(再現)他們自己，他們必須被代表(再現)。」(They can not represent themselves, they must be represented.)主體和再現自己有關，如何再現自己，而方法就是一種自我操作的過程。

如果以這層結構關係下來看主體性，那紀傑克(Slavoy Zizek：1949)³²所論的主體幻見，也可以對應出相對的關係，主體投射或是產生幻見，即使幻見對象物是主體本身，但相對來說它是屬於他者與主體關係結構，這兩端點的對照顯然也構成了主體性的成像。

然而法國心理分析理論家拉岡³³ (jacques Lacan)在鏡像理論(Mirror Stage)³⁴中也有大概的描繪出主體與客體(他者other)關係的對照，也顯示著主客體之間的自我操作過程。

³⁰ 同註 4

³¹ 卡爾·海因裡希·馬克思 (德語：Karl Heinrich Marx，1818 年5 月 5 日－1883 年3 月 14 日)，馬克思主義創始人。猶太裔德國人，政治家、哲學家、經濟學家、革命理論家。主要著作有《資本論》、《共產黨宣言》等。

³² 幻見的瘟疫 The Plague of Fantasies 斯拉維·紀傑克/著 Slavoj Zizek 譯者：朱立群 桂冠 2004 年 08 月 20 日

³³ 同註 3

³⁴ 拉岡(jacques Lacan)在 1936 年發表的《論鏡像階段》標誌著他本人的新佛洛伊德主義精神分析學的誕生。

主體性的找尋有太多自我操作面，或是以教育學門來看概化他人(Generalized Other)³⁵，角色取拿 (Role-taking)³⁶，鏡中自我 (Looking-glass self)³⁷，這幾種名詞的主體結構關係其實也就相對應主體本身對於自我的認識經由客體(他者)的回應來達到主客體之間的平衡，進而獲得自我或是主體性。

最後以這些結構關係下的中間帶的操作來看，主體性的隱現與自我操作的過程有關，在主客體間穩定與拉距更顯著，顯然的形成如同像是翹翹板或是天秤的兩極皆有物，以中間的持力點去調整整體的平衡結構。



³⁵ 米德的自我發展三階段的遊戲期，可參考《社會學與台灣社會》巨流 台北 2003

³⁶ 角色取拿是理解米德自我形成理論的核心概念，可參考國立屏東教育大學-教育行政研究所-博士學位論文-《東南亞外籍配偶子女雙族認同之研究》 作者:李國基。

³⁷ 查理顧里 (Charles H. Cooley, 1864-1929) 以「將心比心」、「同理心之想像」的想法，在他 Human Nature and the Social Order 這本書裡開始發展出「鏡中之我」的概念。可參考國立台灣師範大學教育心理與輔導研究所博士論文-《自我概念多層面階層結構之驗證》-作者：趙曉美。

第二節 單一走向多元

在物種突變中，如同細胞分裂般的進化與演化，由單細胞生物個體不斷進行實驗，不是單純的生長，而是一種培養皿上催化劑的使用，是一種酵素不停低作用於細胞上，於是單細胞生物不再依循規則繁衍，而成爲多細胞生物，分裂只是一個主動式的生存機制，突變是在所難免的。

這種新物種出現不再是意外，而是在一次次的實驗中產生，每個人都可能在這培養皿中演化出不同的生物個體，從單一走向多元是必然的，位處在一個資訊爆炸的時代，我們被迫式的進行改造，也成爲一種環境影響進化的合理解釋，一個多元並存的時代將使我們不再從一而終的選擇唯一的生存方式，必須發展出許多觸角與個體的分裂，才能適應在這大實驗場裡，發展出多套的腳本於生活中，不斷分裂合理的處在每個不同的環境中，弔詭的是，多元選擇將是唯一的選擇，使得單一個體分裂得到多元的選擇。

觀看美術史，從線性史的風格論到多元性的系譜學討論。就線性史觀來看美術史，從上古到二十世紀前，這是一段漫長與單一性的線性結構，歷史就只像存在唯一的歷時可言，雖然每段時期總有多個代表時代特色的畫風或風格，但主導藝術的主流總是一種風貌呈現，就如同文藝復興時代的畫風特色總不會與印象派搞混，就如同爺爺與孫子的差異性，那是一個單一銜接存在的世代，固然有歷史脈絡可循，有生物學上遺傳基因的存在，卻依然可以用肉眼分辨不盡相同，這是一脈相傳的家族系譜，總有著男重女輕的意識主導，也許這樣的說法女權主義者會有意見，但事實上主流引導了時代特色，每代只有唯一的“繼承者”，這傳統的藝術史方法論體系多半建立在風格分析(stylistic analysis)上面，藝術史可以說是風格

史或是說大師的編年史，依然是屬於一種線性史學角度。而到了後現代藝術時代，不在只是單一的繼承關係，開始出現了分家與建立各自風格(多元性)，一個資訊流通的時代，環境容許這藝術史的分裂，也合理的解釋這一切。

在藝術史的寫作、藝術理論的文體中可以同時使用社會學，歷史學、文化學、心理學、乃至自然科學的術語和方法產生文本間性。因此可以說，後現代主義文藝及理論批判是綜合或是雜燴的"新歷史主義"³⁸

上述的論點不外乎就是以線性史觀論美術，但到了後現代主義時代(Postmodernism)，這單一的線性結構也悄悄的淡出主流，取而代之的是一種去中心，去統一的多元發展端子，線性史觀已被傅柯³⁹的系譜學⁴⁰來自於尼采⁴¹在1887年<論道德的系譜>一書中生成，而成爲一種普遍的哲學方法與新的史學方法，這當然是相對於舊的史學方法，然而一種線性史觀中已風格史書寫的另一種面貌這也宣布了當代藝術系譜學的複雜與多重性，也說明了美術史正是從單一走向多元。

³⁸ 出自 <後現代主義藝術系譜 島子> p112

³⁹ 同註 5

⁴⁰ 同註 6

⁴¹ 尼采(Friedrich Wilhelm Nietzsche, 1844~1900) 西方重要的思想家

系譜學(Genealogy)是為了理解今天而對過去進行探索的應急性歷史。他已"局部的、非連續的、不合格的、不合法的知識為焦點"。系譜學否定作為某個"理論統一體"的歷史觀的可能性，"借助某種真知識和關於科學及其對象之構成的獨斷觀念的名義.....那種歷史觀點是力求精益求精、科層化和秩序化"

傅柯 1980

若這世界觀是個巨大的知識系統作為底層根基認知，那後現代主義已把現代主義下的單一原則或稱作定律給顛覆與反轉，最新科學研究成果與戰後社會變化，有很多用舊有的觀點去看這世界，似乎有點不解，人類不斷的追求與顛覆甚至推翻前系統下的漏洞，不管是哲學思想或是美學觀念，一次次的革命，這使得穩定性，有序性和線性都漸漸失去效用，這樣的轉變，產生了非連續性，斷裂與變種現象，然而就種狀態還是具有保持在一定的範圍內有效。

而後現代主義的興起，他們所強調的去中心，去統一性的論調更使得在這之前的現代主義強調的整體與統一特質——淡化，這種原本在文化結構或是社會結構當中維繫統一的邏輯性不復存在，而過去這種普遍有效的邏輯建立在後設敘事(元敘事)(meta_narration)的基礎上，而在後現代主義之後也被拆解，封閉性、連續性、線性因果論、可掌握性，幾乎取而代之的就是一種整體性與統一的消滅，多重性、不可預見性、隨機性。

後現代困境就是危機，我們的真理、價值以及各種尊崇的信念危機。這危機源於反省性自身的根源，他的必然性與力量⁴²

⁴² 陳輝揚<後現代主義與後結構主義述略>原引勞森H Lowson <反省性 後現代的困境>第九頁 載香港<八方>雜誌第六輯 第 233 頁

在多元主義(pluralism)在後現代主義的出現大量的流通在這世界裡，人類思考到以不能在真實世界裡依照單一原則下理解各事物，思想的解放真正來到了多元主義，了解事情產生或發展是由不同種本源及因素決定的，就知識而言，事情所有的真理價值否定了真理客觀性，也就是說人們相信這世界上沒有絕對真理，就如同杜威⁴³(John Dewey, 1859–1952)的實用主義中，主張“有用即真理”，這樣的論點反應部分的真理是無法被證明，在此不是說明世界上沒有真理，而是一種多元時代的開啓。

就上面論述的要點，當代藝術的新史學觀形成了藝術系譜，如同樹狀圖般，或許也可以從法國後現代主義哲學家德勒茲⁴⁴(Gilles Louis René Deleuze, 1925–1995)塊莖(Rhizome)理論加以結合來形容這世代的多元性特質，德勒茲說明：

樹狀&地莖兩者並不是對立；前者有後者的線，後者也有前者的萌發點，預示了官僚體系的生成，外表看似一整體的系統，內部卻隱含著並列的次系統。

或許我們應該從樹狀與塊根這兩種生長分布合併來看待這世界的發展。想像出從歷史觀，社會觀，美術史及思想哲學上，從單一走向多元，這世界呈現異質性多元性原則，最關鍵的影響就是“後現代主義”的來臨。

⁴³ 約翰杜威 (John Dewey, 1859–1952)，美國哲學家和教育家，與皮爾士、詹姆士一起被認為是美國實用主義哲學的重要代表人物。

⁴⁴ 同註 7

第三節 混雜(Hybridity)⁴⁵與第三空間(the third space)⁴⁶

第一節以主體性出發論主體與客體之關係與自我定位，似乎還未能清楚的勾畫出主體性，顯然自身的主體性還是屬於一種在有效的象度中，懸置飄移著尋找位置。

而第二節以美術史觀來看後現代主義興起的介入，去中心與主體的狀態中，從單一可歸屬穩定而連續的脈絡中，被強行分化成無數個多元不穩定的斷裂裡，這顯然與第一節的自我主體定位有所衝突，這種內在自我的尋主體性機制下，曝入外在多元主義的分裂世界裡，不得不讓主體位置的擺渡持續，也保持灰色過渡與矛盾，就如同主體與客體之間自我操作以達到平衡般的狀態，游移狀態顯然是說明自我主體性的最佳位置。

此節章主要以歷史背景與後殖民理論來討論台灣社會政治主體之單一性與多元性。就由台灣歷史之背景來看，參雜太多殖民或是說統治的影子，根據史實紀載，16世紀中期，葡萄牙船隻在經過台灣海峽時，看見台灣島呼喊而出“*Ilha Formosa*（葡語美麗島嶼之義）”，就此，福爾摩沙(*Formosa*)也就成為打開這世界認識台灣島嶼的稱呼了。

接著荷蘭人與西班牙人相繼的入侵與統治，順著卻是明鄭時期的管理，之後是清帝國的接管，最後直到1895馬關條約簽下割讓台灣給日本後，台灣這近幾百年的歷史可以說是呈現一種連續卻又分裂的交雜，更不用說民國後國民政府遷台與近代全球化的發展下，文化的多元性也成了台灣線性歷史下的必然元素之一。

以上簡單的陳述，也複雜了這條歷史脈絡，就後殖民理論來看，似乎也擺脫不了

⁴⁵ 同註 9

⁴⁶ 同註 11

混雜(Hybridity)的命運來形容台灣歷史的多元性特質，而混雜我們也可以稱作爲文化混血或是文化混種，爲另一形式的多元文化現象。

就主體性的自我操作，混雜是一種後殖民理論中，殖民者面對殖民後的造成影響狀態，與主體性存在著一種最基本的主客體關係，就殖民而言，他就是要去除一種本土性，主體性，在地性，給予相對主體的他者或是客體的強植介入，這種混雜現象就是在這主客體之間的中間帶存在，他顯示也暗示出這層關係與文化的定位不確定性與擺渡，根據後殖民文化理論家霍米·巴巴(Homi K.Bhabha)⁴⁷所認爲，「文化混種」是有能力質疑殖民者權威，可以介入殖民者與被殖民者之間的含混隙縫，從中內爆出論述的「第三空間」(Third Space)，簡單言之，混雜是一種現象與狀態，油然而生的是第三空間的論點，而這種論點顯然的是對於主客體二元對立的一種出路。

以下爲網路文摘 (原文刊於 2008 年 10 月 25 日)

他(霍米巴巴)藉拆解二元價值提出「第三空間」(third space)，認定我們有必要進入二元價值(殖民/被殖民、東/西、高/低、左/右等)的隙縫，讓兩方的差異在界限之間混雜出新的論述空間。巴巴稱這種超越兩者的界限而浮現出來的論述空間為「第三空間」，它可令文化符號及意義沒有原生的統一性及固定性。

48

然而這種打破二元說的第三空間，儼然是一種主客體端點架構中，自我操作的一環，這使得可以在兩端點中遊走與定位，就此呈現一種有範圍的選擇最爲調整與操作。

⁴⁷ 同註 10

⁴⁸ 出自於香港新浪網部落格的「香港品牌」的第三空間(原文刊於 2008 年 10 月 25 日)
<http://zoomimaging.mysinablog.com/index.php?op=ViewArticle&articleId=1407246>

當然在只能選擇東或西，高或低的二元條件下，想當然爾，能夠在這外在與內在突破選擇當然是最好不過，這種具有中間性質與灰色(非顏色)、過渡甚至游移都將被納為選項中，但這裡不是提供一種有效的定位與解決，而是打破極端的選擇。

若以這樣的角度去思考台灣主體性，那國際化與全球化(Globalization)⁴⁹顯然形成了某種客體，本土化與在地化就可以說成是一種主體；殖民者與被殖民者也是一種主客體關係，就會形成一種他者與自我的拉拒戰，在此台灣主體性不全然偏向極端，呈現一種後殖民理論下的混雜狀態。

我們甚至可以引建築學上，文丘里(Venturi)⁵⁰ <建築的複雜性與矛盾性>一文中，這種在雜亂多元環境下的對立面下，折衷與破除對立，兼容並蓄的混合與調和。

我喜歡建築的混雜而不是純種，寧要調和折衷而不是乾淨單純；寧要曲折迂迴而不是一往無前；寧要模擬兩可而不要關聯清晰；既反常又無個性，既惱人又有趣，寧要平凡而不要出奇；寧要兼容四方而不排斥異己；寧要豐富、冗余而不要簡略，調和、不成熟、退化但有所創新；寧要不一致、不肯定也不要直接了當....我愛兩者兼顧，不愛"非此即彼"，不黑即白；是黑白都要，或者是灰。⁵¹

⁴⁹ 全球化一詞已在現代社會中被廣泛採用，所涉及的層面更有政治、經濟市場、文化藝術，甚至是各行各業的生活形態之上。其中渾融難分，所針對的也包括資訊科技與資本主義經濟的侵略，造成了世界各地的深遠影響。追溯至較早期有關全球化的推論，代表者要算是羅拔臣(Roland Robertson)；他指出全球化驗證了對於世界的壓縮，以及把世界視為一整體的自覺性的理念的急遽轉化。(參考Roland Robertson, *Globalization: Social Theory and Global Culture*. London: SAGE, 1992, p. 8)

⁵⁰ 同註 12

⁵¹ 文丘里Venturi <建築的複雜性與矛盾性> 原載<現代西方藝術美學文選 建築美學卷>第 360 頁

在台灣這幾年的不斷強調主體性，根據上述理論作討論，我們可以不用刻意去去中國化，不用強調本土化，可以利用自身的混雜去尋找去第三空間的出口。

既由前面主體性位置的找尋與後現代社會分裂多元狀態來看，後現代社會都市中的摩登與古典交雜，使人置身在符號和消費的迷城裡，古今混雜產生歷史的錯位感而這種文化與經濟的混雜，使視覺形式與後殖民化中人們在確定自身位置的能力已被掩蓋，我們不太可能從整體環境和通過認知去描繪出在後現代的去中心與整體裡去找到自己位置，顯然這也是筆者自身的一種心靈狀態。



第四節 語言與社會性

索緒爾(Ferdinand de Saussure, 1857—1913)⁵²將言語行為(langage)依其性質區分為語言(langue)和言語(parole)。在他看來：

言語活動的研究就包含著兩部份：一部份是主要的，它以實質上是社會的、不依賴於個人的語言為研究對象，這種研究純粹是心理的；另一部份是次要的，它以言語活動的個人部份，即言語，其中包括發音，為研究對象，它是心理、物理的。⁵³

筆者的創作要點，在上節討論主客體的自我操作以外，在其中包含著就是語言使用與社會性。“語言”使用是透過藝術創作的呈現表達一種有效性價值，而這種有效性語言的功能可能比較屬於索緒爾所談論的言語(Parole)意義，另一種解釋，似乎在信息(Message)會比代碼(Code)來的重要。

在藝術創作而言，是一連串的语言表現與連結。語言連結(langage articulation)構成了符號(符號的部分會在下章節討論)，而符號相對造就了藝術語言上的一大表徵，也可以說藝術語言的符號使用形成了一種圖像符號或視覺符號。

而這些符號語言總是在思考進行中的產物，關係上是建立在一種邏輯思維下，就如藝術作品裡的符號語言，是經由創作者內在轉化而外的自由思考，而藝術語言總不會單一的進行，而會形成一種關聯性連結，這關聯形成了一種邏輯的思想，

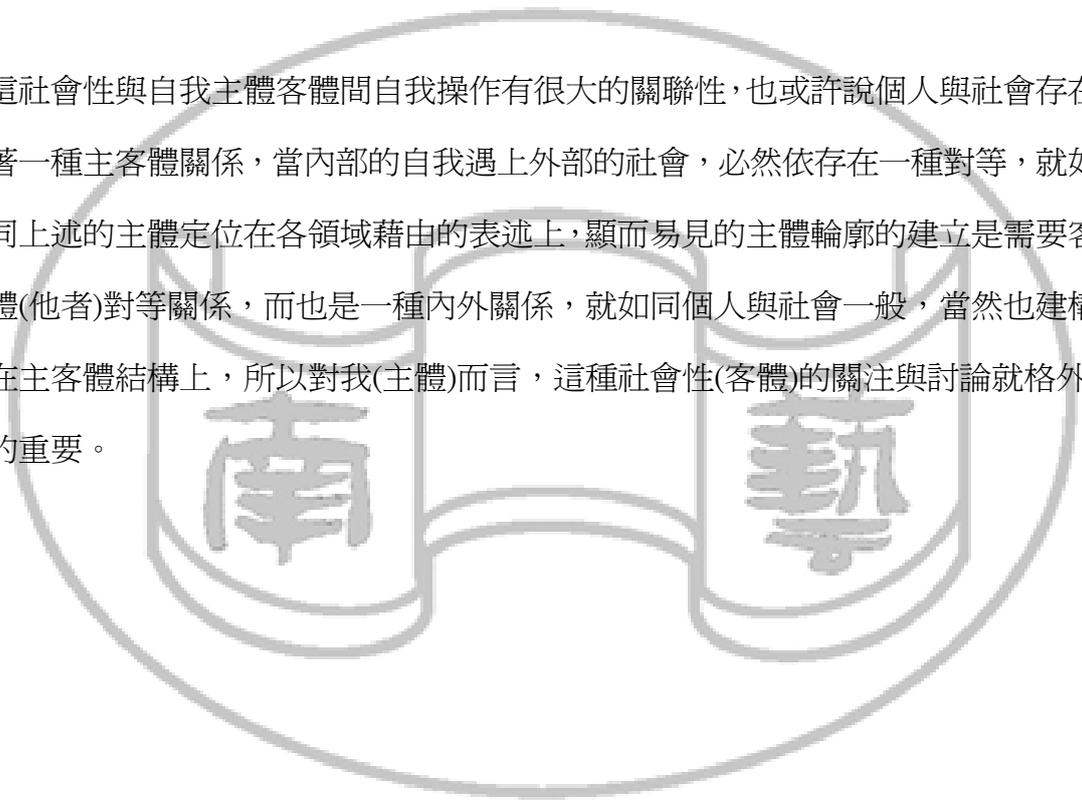
⁵² 同註 14

⁵³ 出自於網頁<http://jai.nhu.edu.tw/B1.3.htm>

成爲藝術作品與創作者之間的相互反映，也或許可以說，藝術是感性、語言與邏輯的多重綜合體。

對筆者而言，自身大部分的作品就是充滿著語言，或是透露出信息(message)的表現。而除了語言，再上述討論的章節中，主體性與後現代的討論及後殖民的關聯，都充滿著一種個人與社會的對應關係。當然這種社會性比較狹義的是在於表達自我本身與當下環境的一種思考。

這社會性與自我主體客體間自我操作有很大的關聯性，也或許說個人與社會存在著一種主客體關係，當內部的自我遇上外部的社會，必然依存在一種對等，就如同上述的主體定位在各領域藉由的表述上，顯而易見的主體輪廓的建立是需要客體(他者)對等關係，而也是一種內外關係，就如同個人與社會一般，當然也建構在主客體結構上，所以對我(主體)而言，這種社會性(客體)的關注與討論就格外的重要。



第三章 主體外在環境與符號

此章節由外在環境刺激來影響自我所表達符號使用與批判性(在本章節以紅火蟻、去中國化和全球化商店為例)，以作品為例的書寫方式加以呼應，當然作品討論不具有時間先後順序，就符號與批判為學理基礎，在社會性與主體性及文化價值觀上面做藝術創作討論。

第一節 關於符號

符號是思想具體基礎的袒露，符號的功能造成了符號關係場（符號的對象意義）並理解符號本身的意義（符號的含義）。⁵⁴

羅蘭·巴特 Roland Barthes 《符號學美學》

一個符號代表(stand for represents)它以外的某個事物。⁵⁵

莫里斯 Charles Morris 《符號：語言與藝術》

符號在人類文明的知識體系中扮演著相當重要角色，而符號在這認知體系當中，它可以是一種有意義的表徵，說表徵也許還不足以形容的具體，然而它可以是圖形文字，標誌信號，也可以是聲音樂曲，或者是藝術文化，甚至就可以表示一個人或事或物。符號在人類生活習慣中最常拿來被使用的狀態有太多，如鍵盤上的上下左右鍵，手機裡的數字與撥打鍵，道路駕駛須遵從的標線號誌，還有許

⁵⁴ 羅蘭·巴特 Roland Barthes 《符號學美學》 1991 P10 人名同註 15

⁵⁵ 莫里斯 Charles Morris 《符號：語言與藝術》 1992 P16 俞建章，葉舒憲譯 台北：九大文化 Charles Morris 提出（行為符號學）的概念將符號學分為語用、語意和語形。語用為符號使用者對符號的理解和運用；語意學研究符號對事物的關係；語形研究符號在整個符號系統中的相互關係。

多是利用符號當人類認知系統的一部分，這也只能是符號系統中最容易去判斷的一部分。

人類文明最主要的分野就是文字的出現，這是一個文明史的最重要的發現之一，也是改變人類記錄事件的開始，有了文字之後，人類文明不再是口語相傳的文明，而是利用文字傳遞訊息，就算群居動物的人類傳遞知識是靠原始口語相傳，文字在這裡打破了這慣例，當然這是在一個有語言基礎的狀況下討論，閱讀前人所遺留下來的文字記錄來傳化成全體人類的知識與經驗。

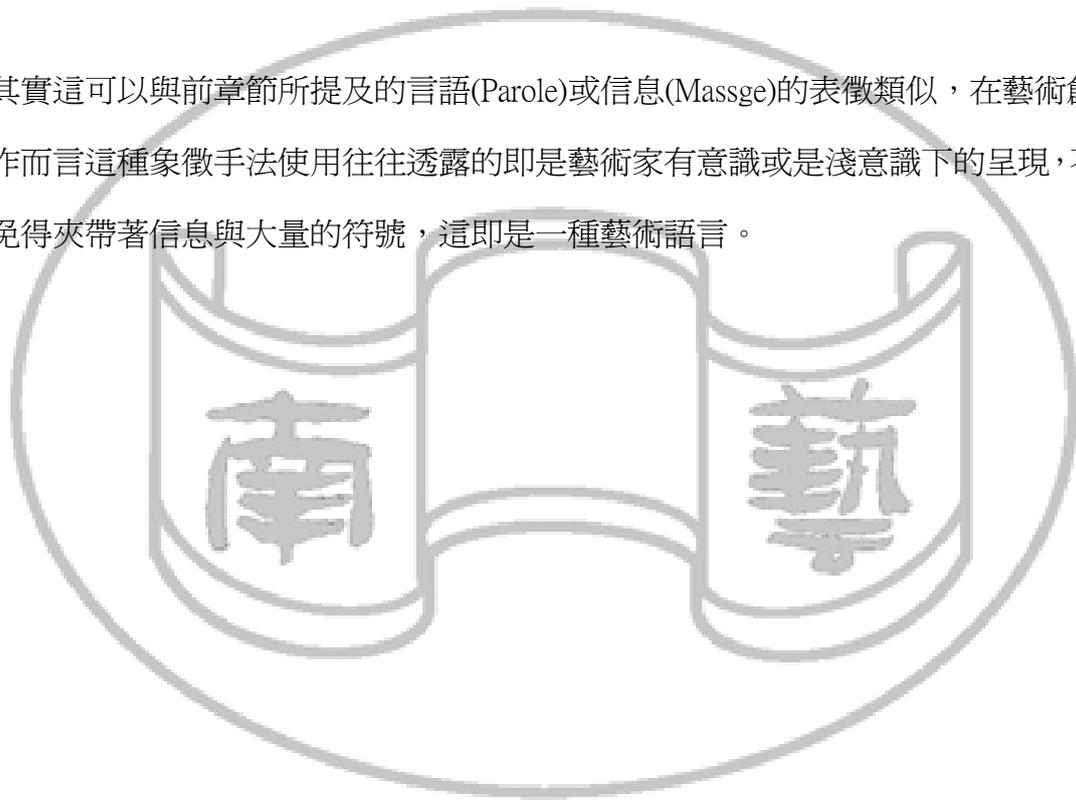
所以文字在最基本的說明就是符號的一環，這是最基本教育下，人類經由文字使用來表達傳遞訊息，這也說明了符號在人類文明史上的重要。

當然符號可以說是無處不是，而在過往的歷史上，卻沒有人類去重視與討論這符號學⁵⁶，當然也沒有這符號學的名詞解釋，至到近代才有了改變，一開始的符號學是由語言學開始講起，這是由瑞士語言學家索緒爾在上個世紀所討論之開端，索緒爾將符號分成 意符 (Signifier) 和 意指 (Signified) (本文對此名詞做過多解釋)，這是兩個不從屬關係的部分，但卻相依互存關係，在這符號分成這兩部分時，這也是符號學確立的基本理論。

⁵⁶ 符號學廣義上是研究符號傳意的人文科學，當中含蓋所有涉文字元、訊號符、密碼、古文明記號、手語的科學。可是，由於含蓋的範圍過於廣闊，在西方世界的人文科學中並未得到重視，直至結構主義在二十世紀下半期興起，以《Tel Quel》雜誌為號召的哲學家，為了反對讓-保羅·薩特的存在主義，則大量引用俄羅斯在共產革命前的一系列，有關符號在文化上的再現過程的研究，故此，正式出現當今所指的符號學，要算到一九六零年代。

符號分類⁵⁷，符號本身除了具體象徵與抽象內容之外，符號還可以做以下的分類
符號分類有圖示（Icon）類；標示（Index）類；象徵（Symbol）類，而這其中最
容易構成內在感情部分的就是象徵類，就藝術領域而言，許多創作者在經營作品
本身時就喜歡使用符號與象徵手法來明示與暗示，不管是視覺類創作，或是經營
文學寫作的人，甚至電影拍攝等等，都脫離不了使用符號與象徵，而任何一種抽
象的觀念、情感、看不見的事物，不直接予以指明，而透過某種社會大眾所認可
的意象為媒介，間接加以陳述的表達方式，名之為「象徵」。

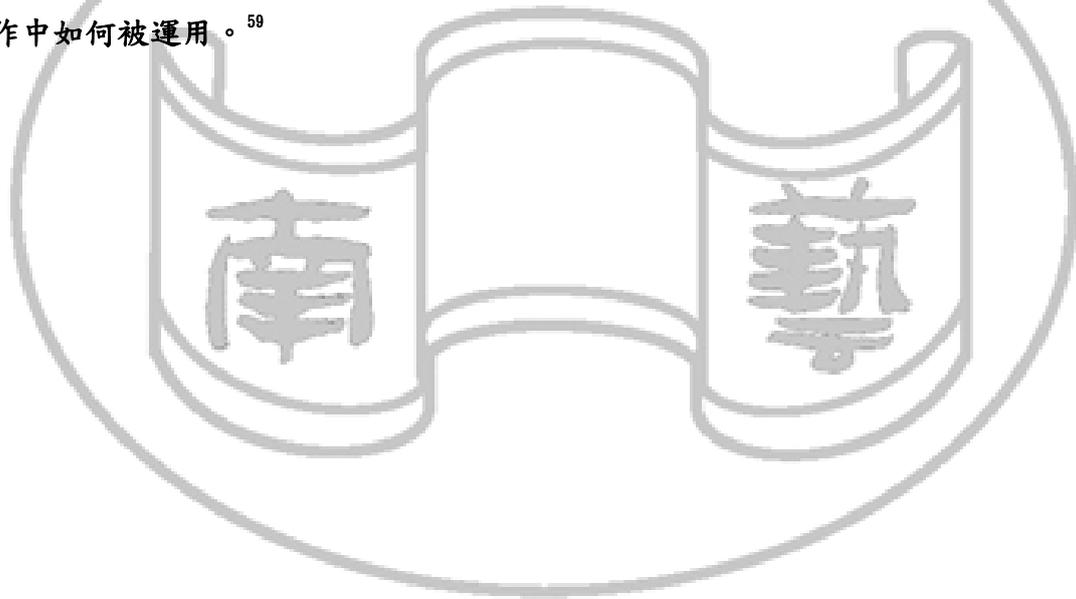
其實這可以與前章節所提及的言語(Parole)或信息(Massge)的表徵類似，在藝術創
作而言這種象徵手法使用往往透露的即是藝術家有意識或是淺意識下的呈現，不
免得夾帶著信息與大量的符號，這即是一種藝術語言。



⁵⁷ 皮爾斯的有關符號學說的開山之作，以其所倡實用主義哲學及邏輯理論為基礎。他對符號學
主要貢獻之一是把符號歸納為 3 大類：

就布萊森(Bryson)⁵⁸在〈符號學與視覺詮釋〉“Semiology and Visual Interpretation” (1987) 一文中，提出視覺符號學的觀點，也就是將繪畫視為符號的活動就可知道：

繪畫展現論述 (discourse) 的生成，透過繪畫，我們可以看到社會形構的權力運作之展示。繪畫直接參與社會符號的流動與交換的場。透過圖像本身，透過符號的物質性，我們便可以看到論述的脈絡。布萊森也強調，繪畫符號不是模擬我們的視覺經驗，而是投射，是源自於創作產生的原初環境的符號投射。此生產的原初環境包括政治、軍事、醫療、宗教、經濟、性、教育、知識系統等歷史環境。因此，我們若要了解繪畫符號如何自其歷史環境中產生，便可以了解此符號在畫作中如何被運用。⁵⁹



⁵⁸ 同註 17

⁵⁹ 出自於網頁

<http://www.srcs.nctu.edu.tw/joyceliu/mworks/mw-onlinecourse/VisualTheory/MainTheory/VisualTheoryNote2.htm>

Bryson, Norman. "Semiology and Visual Interpretation" (1987) in *Visual Theory* (1991), 61-73.

第二節 刺激與批判

批判理論⁶⁰ 說明人的行動或社會現象的一項特性：即人〔社會研究的對象〕能反省地取用〔reflectively appropriate〕社會知識〔有關社會現象或社會過程的知識〕，以指導其行為，換言之，人不僅是社會研究的客體〔object〕，而且是能創造或改變社會現象的主體〔subject〕，更要的是，這兩種角色發生互動——反省性的互動，作為社會研究的客體所產生的知識，會被行動之主體所應用，而改變其行動，從而亦改變了社會研究的客體。⁶¹

以上顯示，批判性的結構關係還是存在一種主體與客體之間的相互作用與互動。

刺激與批判就如同自身遭遇事件所產生的反應般，也許是被他人辱罵而有口語的反駁，或是遭人行為攻擊所反映出來的回擊動作，在這裡所討論的刺激與批判的感受與反應是一種被動式社會性回應，是基於社會事件或是社會問題所被引導討論的，也就是在人與社會關係的正義感下所進行。一個正常功能社會作用下，人與社會的關係都是存在著刺激與批判的相互關係，這關係的大小與強度與人在社會中扮演的角色有關係，因為人的行為與社會現象是一種主客體關係。

若社會性批判是一種沒有效用與社會實質現象的無力吶喊，但可以視為一種啓

⁶⁰批判理論這個名詞的第一次使用，是法蘭克福學派（是指法蘭克福大學社會研究所的成員、其知識與社會網路、以及那些在知識方面受到他們影響的人）用來形容他們自己的著作。從那時候起，這就變成了一個廣泛的名詞，表示那些透過人文學科方法生產出來的論述。這個名詞指涉的領域包括了馬克思理論如法蘭克福學派、心理分析理論如雅克·拉岡、符號學和語言學理論如茱莉雅·克里絲蒂娃（Julia Kristeva）與羅蘭·巴特、酷兒研究、文化研究以及批判種族理論等等。不過，批判理論並沒有一個明確的範疇。

⁶¹ 出自於網頁「批判理論」概說http://www.ntnu.edu.tw/teach/pre_html/class/class11-1.html

蒙與教育，而這就能夠成就反省之力道，因為社會性的批判不是說過就算，這必須建構在反省的基礎上討論，若非如此即是空談言論，種種反思可能造成日後實踐的行動與建設。社會批判的現實價值也許更多體現為全民啓蒙和局部的建設性，這才是社會批判真正生效的可能性。

在批判理論裡辨證、批評、否定三個概念交互運用中，辨證的過程其實就是不斷否定的過程，所以辨證的思考方式也就是一種否定性的思考方式。應用到社會政治現象，就是透過不斷的批判、否定，而使社會現實朝合理的方向轉變。

批判社會已經是現代社會的每一份子都應該有的社會正義感，這如同社會制度下有人贊成該規則，相反的有人持反對立場，而不管立場兩極化之下的對立面，這社會都存在批判性的可能，也許大多數的人選擇了沉默無言，他不表示他的立場或是言論不全然是沒立場性，但的確選擇這形式的人太多了，除了政治家或是政客可以有效的執行政治理想外，身為藝術家身分是有對社會現象有所表達，雖然上述說過，批判社會不見得可以得到有效用的回應，或是實質上的執行運動，但他也是最能夠刺激社會進步的原動之一，這社會批判原來自社會刺激，而人的行動也造成社會現象這種互為關係存在，再一次社會批判成為刺激社會的原動，所以批判是帶有社會性的。

在討論刺激與批判之關係後，初步可以明確得知，社會整體的互動來自於人的行為所造成的社會現象，這當中處處充滿了刺激與批判，藝術對於社會的關係價值就只有如此批判功能嗎？然而藝術領域中就存在的一種對社會批判力道，藝術批判社會儼然也形成為藝術的價值核心之一，若藝術家對於社會的回饋是批判與反省，而藝術品就成為具體表現的批判結論，所有的藝術行為就可能變成批判社會的手段。

台灣當代藝術反映著歧異並存的時代狀態，解嚴⁶²後進入政治解禁、言論解放的蛻變年代，藝術家個人基於不同的知覺體驗與藝術價值追求，從巨觀到微觀，折射出他們對時代真象的各種詮釋，而台灣當代藝術所探討的主體不外乎就是社會、政治、歷史的批判與反思等許多，在這波藝術思潮與行動中，對我而言最具有影響力大概就是梅丁衍⁶³(圖表 1)、姚瑞中⁶⁴(圖表 2、圖表 3、圖表 4、圖表 5)等藝術批判社會的藝術家們，當然這社會現象包括政治、歷史、文化所交織而成的台灣社會主體性，這些藝術家擅長對於自身置身於社會中感受刺激的部分加以放大與藝術詮釋，有效的批判起社會，建立反省能力，當然這還是不具有效應的社會建設，但是他們的確用藝術批判與反省教育啓蒙後生，在這一些經驗與藝術品的閱讀後，往往也藏不住對社會批判的一種衝動與暴力。



圖表 1 梅丁衍 戒急用忍 綜合媒材 410 × 1286cm 1998.

⁶² 該戒嚴令自1949年5月19日頒布，次日開始行使，共行使38年多，是迄今為止世界上行使時間最長的戒嚴法令

⁶³ 同註 18

⁶⁴ 同註 19



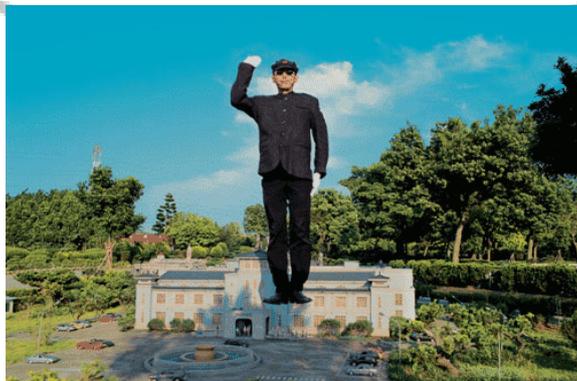
圖表 2 姚瑞中 解放台灣行動 2007



圖表 3 姚瑞中 解放台灣行動 2007



圖表 4 姚瑞中 解放台灣行動 2007



圖表 5 姚瑞中 解放台灣行動 2007

這其中可見在大學作品中對於外在社會環境與現象給予自身刺激而產生的作品裡，部分是將其挪用(權充 appropriation)產生新義做解說，其中包含上節所討論的符號的使用與象徵性意義，就如下圖，2004 年所繪製的一幅油畫(圖表 6)，系列是以古畫為主式的以古鑑今手法般去說文解字與看圖敘事，作品以宋徽宗瑞鶴圖卷為藍本(圖表 7)。



圖表 6 台灣瑞鶴圖 陳信源油畫 50F 2005



圖表 7 宋徽宗《瑞鶴圖》曾收入《宣和睿覽集》 現為遼寧博物館的藏品

做為一個藝術家，宋徽宗可是說得上稱職，但當一個好皇帝那恐怕不是他能力所及的，就因為這樣，篤信道教的他，寄託政治理想在這張畫面當中，以仙境般的雲煙還有祥瑞動物之鶴，紛紛在此建築物上方盤旋，以表粉飾太平之義。

挪用(appropriation)而非拼貼(collage)⁶⁵的造形模式在此畫作中表現，並不是粉飾太平，也沒有宗教信仰，而是對於政治的失望與冷感，對於社會的對立衝突所造成的恐懼，使得畫面雲煙與鶴群，就如同鶴唳風聲般愁眉慘霧的覆蓋在貴為權力最高建築的總統府與宋代的宮殿相同。然而這還是對於社會不滿的發聲，做為社會的批判創作。

另一件作品同樣的帶有符號與象徵性的表現，這是在 2005 年的一件現成物裝置(圖表 8、圖表 9、圖表 10、圖表 11)，這件作品表達符號是再明顯不過，這包括用色與造型，對於政治敏感的人也一定會有強烈的知覺，在缸中則是放了水與動物的腦，直到這豬腦發臭發爛在缸中，形成了一股難聞的氣味，不難去接近的隔離，而此種手法包含了明喻與暗喻兩種，而使用的符號都具有象徵意義，其表現目的當然也只是一種社會批判，帶有政治色彩的進行批判此社會的核心價值。

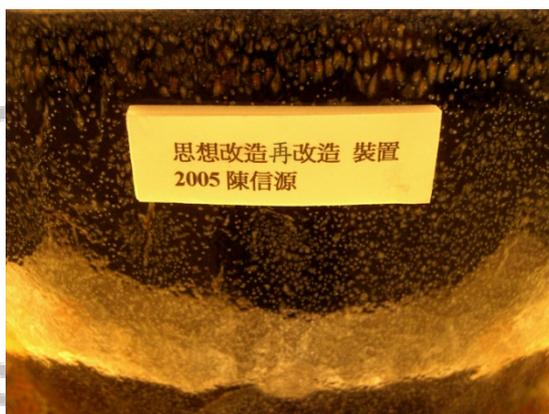


圖表 8 思想改造再改造 現成物裝置 2005

⁶⁵ 拼貼collage一詞來自法文動詞 膠黏 coller



圖表 9 思想改造再改造 現成物裝置 2005



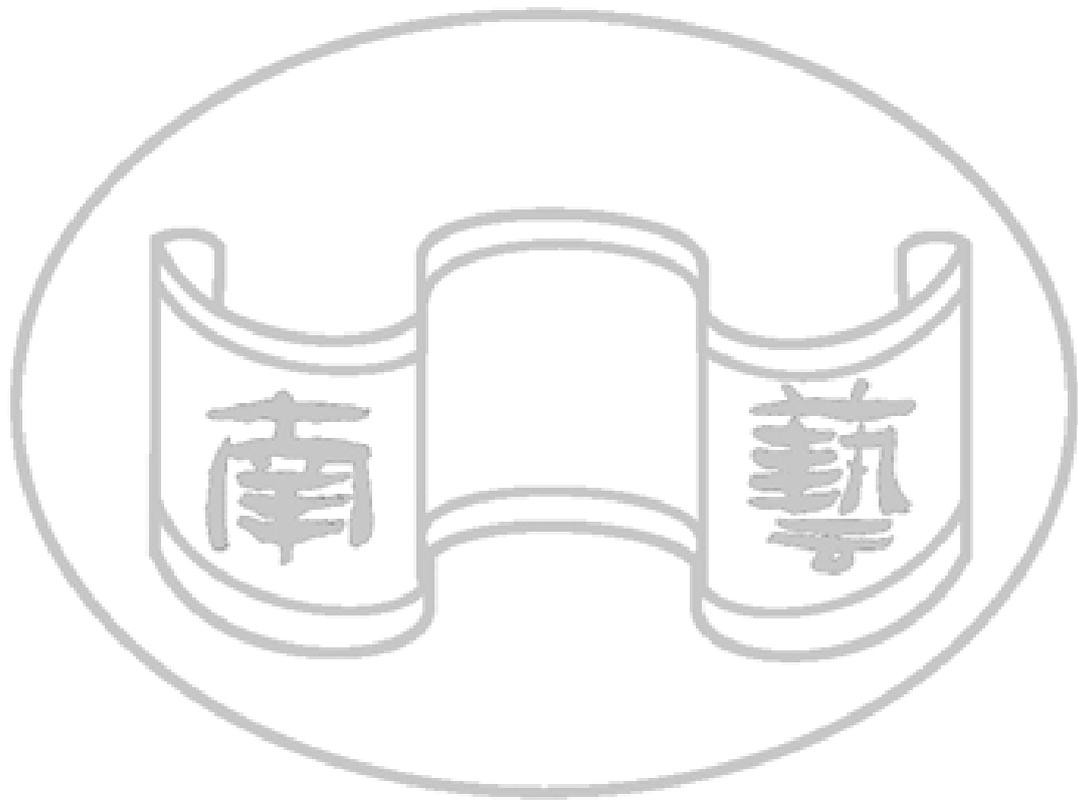
圖表 10 思想改造再改造現成物裝置 2005



圖表 11 思想改造再改造 現成物裝置 2005

在這兩件過往的作品而言，的確帶有社會意識的批判性，而不敢去比較的是與早期的藝術社會批判的差別性，是否真的受其及影響，還是啓蒙與教育之下，看得多也聽得多的一種學習與模仿，若是這樣，那新一輩的年輕藝術創作者，還可以能有所不同，超越或是差異性何在？而尤其在這當代主流藝術潮流下的卡漫世

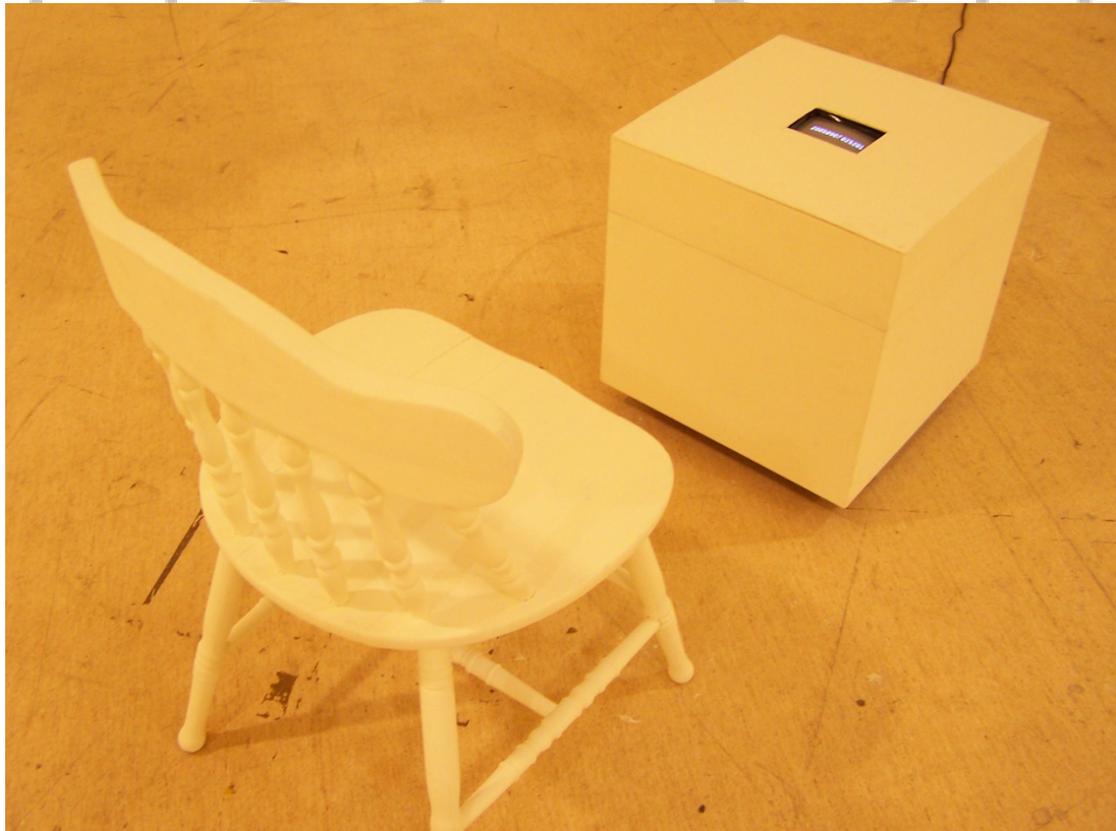
界，或是總是抱著喃喃自語般的創作而言，這批判的強度與準度，或是這與普世關懷的方向有否差距，持保留態度看待，但唯一可以確定的是，在年輕一輩的新藝術創作者，能保持批判社會性創作也日漸減少，這也許是因於世代不同環境差異性的關懷方向不同，而有相對於早期批判的藝術價值較為稀少。



第三節 文化啃食與消化

在結束於 2005 之南藝新生展後(圖表 12、圖表 13、圖表 14)，對自己錄像裝置的作品不甚滿意，除了初次嘗試之外，還有很多技術問題與財政問題等著解決。

關於創作形式在期末展來臨之前，選擇回歸於自身最為熟習的平面繪畫與媒材，就技術而言可以隨心所欲的盡情發揮，不受限於這有限的畫布框架中創作，雖是弔詭(在於再受限的形式框架中尋找著不受限的繪畫創作)，但或許是一直最保險的方式創作，這點可能是上件作品(食與屎)有著挫敗感，退回較為熟習也較為傳統的平面繪畫裡，可能稱這為一種逃避或是迴避的心態，不可不得承認這點。也或許這是主體性未明確的游移狀態。



圖表 12 食與屎 錄像裝置 2005



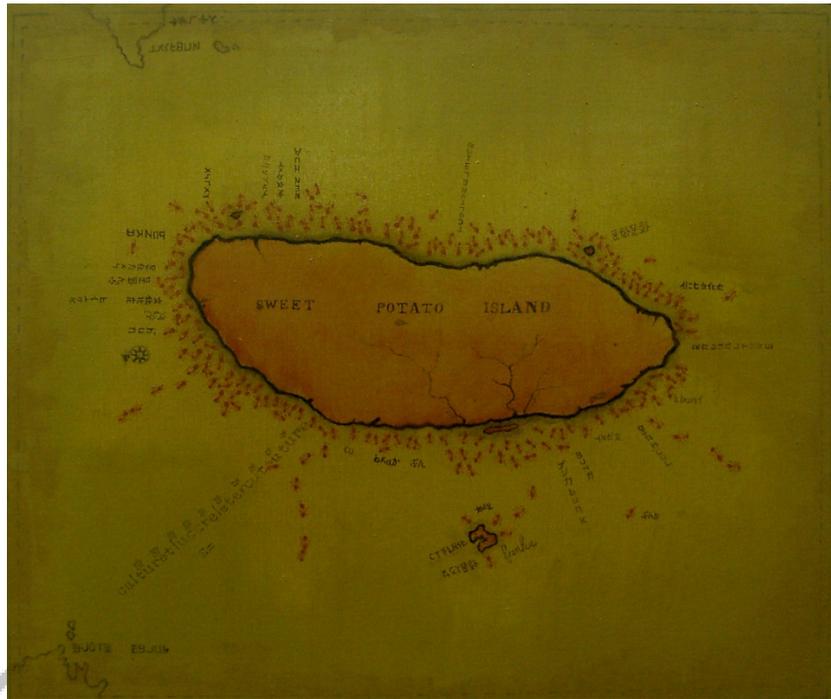
圖表 13 食與屎 錄像內容 錄像裝置 2005



圖表 14 食與屎 錄像內容 錄像裝置 2005

退回到本身感興趣的社會文化與政治批判層面去討論，與追溯自身熟習擅長的平面繪畫風格去創作，這狀態可能比較適合此時的自我。

選擇大學時代的舊作(圖表 15、圖表 16)，再一次進行放大與進化，當時該主題內容已經有初步的想法也實踐於 10F 的油畫布上，內容精緻度想提升，作品畫幅也想放大，於是選擇 80F 畫布來作畫，大小也許不限制於 80F 或許更大也不一定，只是剛好手邊有可以覆蓋的 80F 舊作，於是就重新打底於繪製作品當中的台灣古地圖以及文字符號與大量的紅螞蟻，重新製作這張舊作，與先前差別除了大小以外，內容當然也許與舊作有明顯的不同。



圖表 15 紅火蟻 油畫 10F 2004



圖表 16 紅火蟻 油畫 80F 2006

先從內容說起，當時的新聞有報導過某種外來物種不斷的危害到本土物種及人

類，此外來物種就是令國外專家也頭疼的紅火蟻⁶⁶(圖表 17、圖表 18)，這類螞蟻對於其他生物有極大的危險性，他本身教一般螞蟻巨大之外，若是被攻擊咬傷還可能喪命，就因為體內存有蟻酸劇毒，就算是人類與螞蟻懸殊的體態比例也可能使之喪命，也就是說紅火蟻本身已沒有天敵也毫無防制他們的攻擊，不自覺不經意毫無防備低，使眾多的台灣本土生態再成嚴重的迫害，而因為他們太渺小，一開始根本不會有太多焦點在他們身上，也因為他們量太大，根本也防不慎防。



圖表 17 紅火蟻



圖表 18 紅火蟻

螞蟻對生態而言造成可能是無法計算與估計的生態失衡，另一方面也讓我想起了關於台灣主體文化的這項課題。

台灣主體文化在這短短百年間，歷經了荷蘭西班牙日本等外國烈強的入侵與殖民，位處於大洋中的海島型國家，注定著與外來的強勢文化有所互動，這點不可否認，在種種的時期的強勢文化植入與台灣本身文化的交融，對於這點，台灣還存在或是保存著什麼主題文化呢?!當然這絕不是否定台灣文化不見蹤跡，也不是強調台灣文化被抹滅，更不能否定過去歷史文化之足跡對於台灣有所傷害，想討

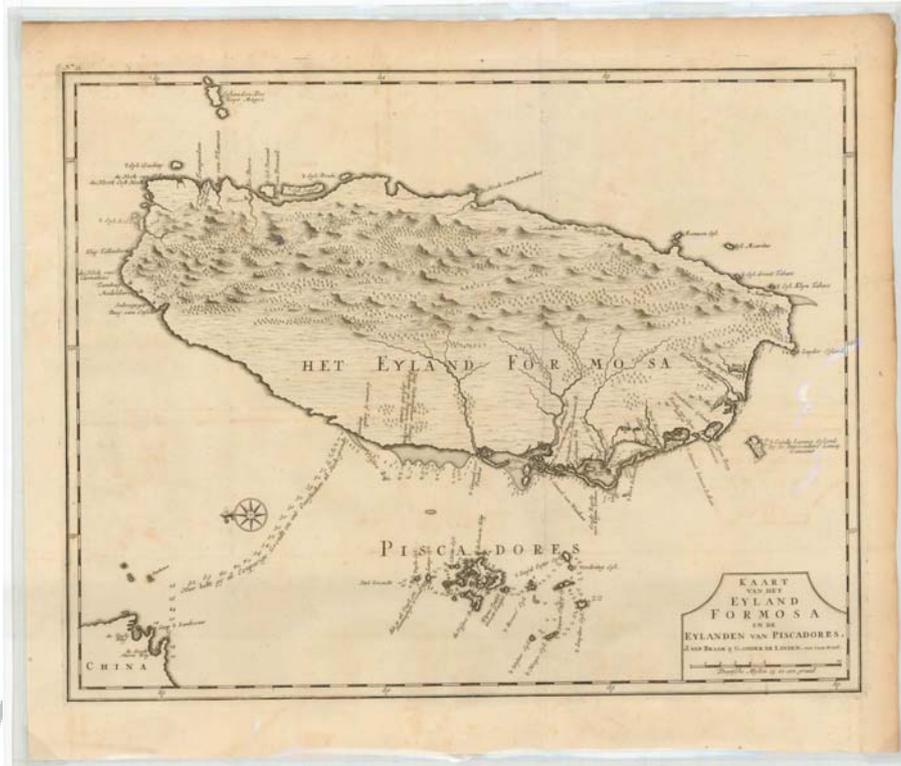
⁶⁶ 入侵紅火蟻(Red imported fire ant, *Solenopsis invicta* Buren)是目前全世界最危險的螞蟻，於 1920 年代由原生地南美洲入侵美國，1975~1984 年間入侵波多黎各，2001 年更跨越了太平洋入侵澳洲與紐西蘭，無獨有偶的，台灣也於 2003 年 9 月成爲亞洲第一個被侵入的國家。

論的是在現在的台灣，在不斷資訊傳送之下，全球化(Globalization)⁶⁷效應內，處在大國強勢文化的影響，與歐美大國，亞洲日韓，甚至隔海的中國，不斷接收與吸收該強勢文化或是說影響台灣的主流文化，台灣自身的主體文化與外來文化如何進行一種最有效有利的文化融合。

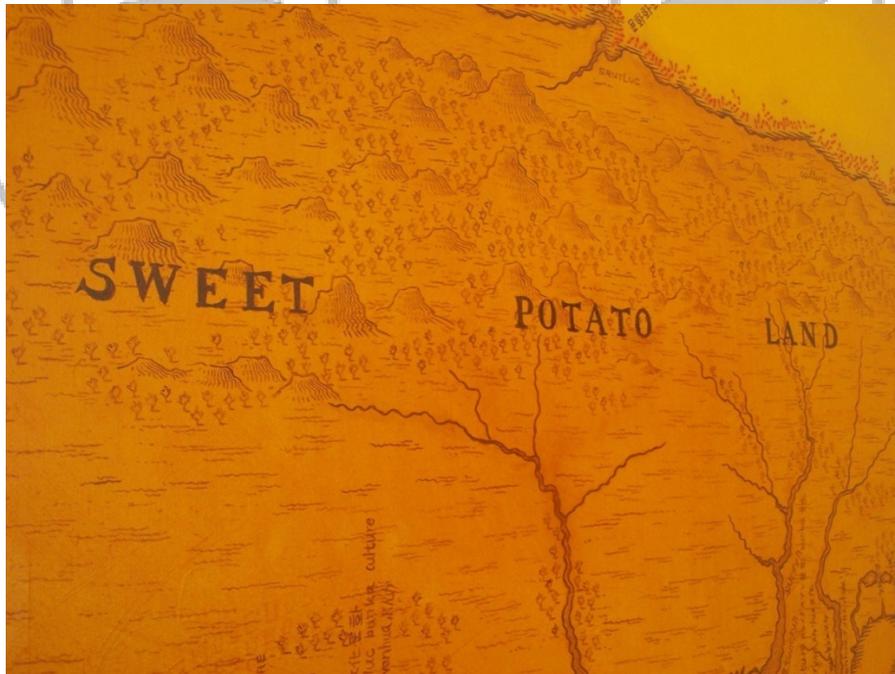
此處文化融合可能就在於全球化效應影響區域文化生存價值與保存融合所產生的問題，對於這問題筆者採於較擔憂的態度，來詮釋全球弱勢文化的悲哀。

經由外來物種紅火蟻的生態問題衍伸及套用在外來文化所造成的台灣文化問題，這也許是我主要所想表達的部分，當然在畫面正中舊作類似於台灣形狀的番薯再新作改成西元 1724 荷蘭時期繪製的第一張完整的台灣古地圖為主題(圖表 19)，而就是因為台灣本身像是番薯，所以在地名上的標誌，也填寫著 SWEET POTATO LAND 暗示(圖表 20)，原始古地圖的港口位置與文字，也改成文化兩字(圖表 21)，這兩字我選擇了對於台灣而言的強勢文化為主的文化二字，用了美國英文字 CULTURE 日本漢文的文化與日文文化發音的羅馬拼音，韓國韓文的文化拼音，與中國漢字文化的羅馬拼音，最後還使用著台灣注音的文化拼音，就這些文化二字進行了文化拼湊，可能會出現注音文的ㄨㄢ與拼音化的 HUA 之類狀況，這些港口代表著早期台灣貨品的輸入與輸出，對於文化而言也是一種窗口的表示，所以在這地圖上港口的位置也填上大量的文化二字符號進行融合，但說是融合或許說是四不像的文化表徵，使人念不出一句完整的文化發音或是文化符號，通通是建立在文化混雜狀態之下產生的，這也許是我想說明或是擔心的文化大融合後，文化不是並存並重，而是大吃小強吃弱的憂心，文化不見文化自身，似為一種“四不像”的新文化嗎？

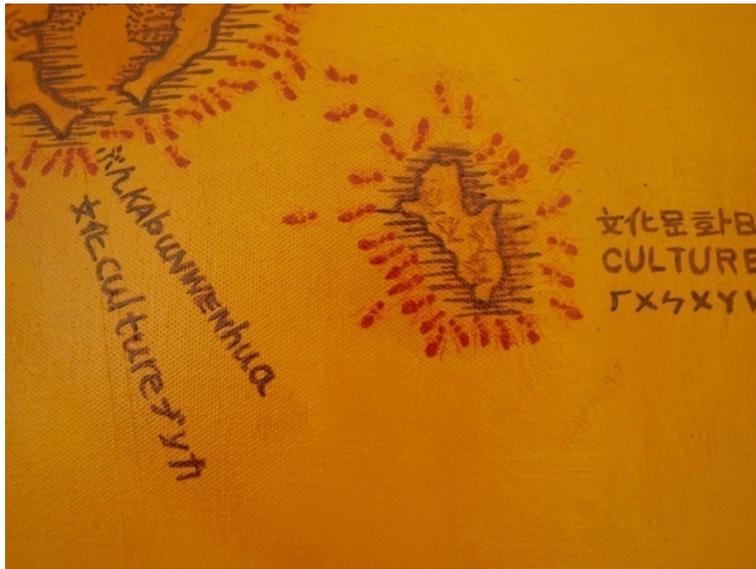
⁶⁷ 全球化是指全球聯繫不斷擴張，人類生活在全球規模的基礎上發展及全球意識的崛起。國與國之間在政治、經濟貿易上緊密互相依存。全球化亦可以解釋為世界的壓縮和視全球為一個整體，亦可參考註 11。



圖表 19 Valetyn/Kaart van het Eyland Formosa en de Eylanden van Piscadores/1724-1726/
西方第一張台灣地圖



圖表 20 紅火蟻 局部 油畫 80F 2006



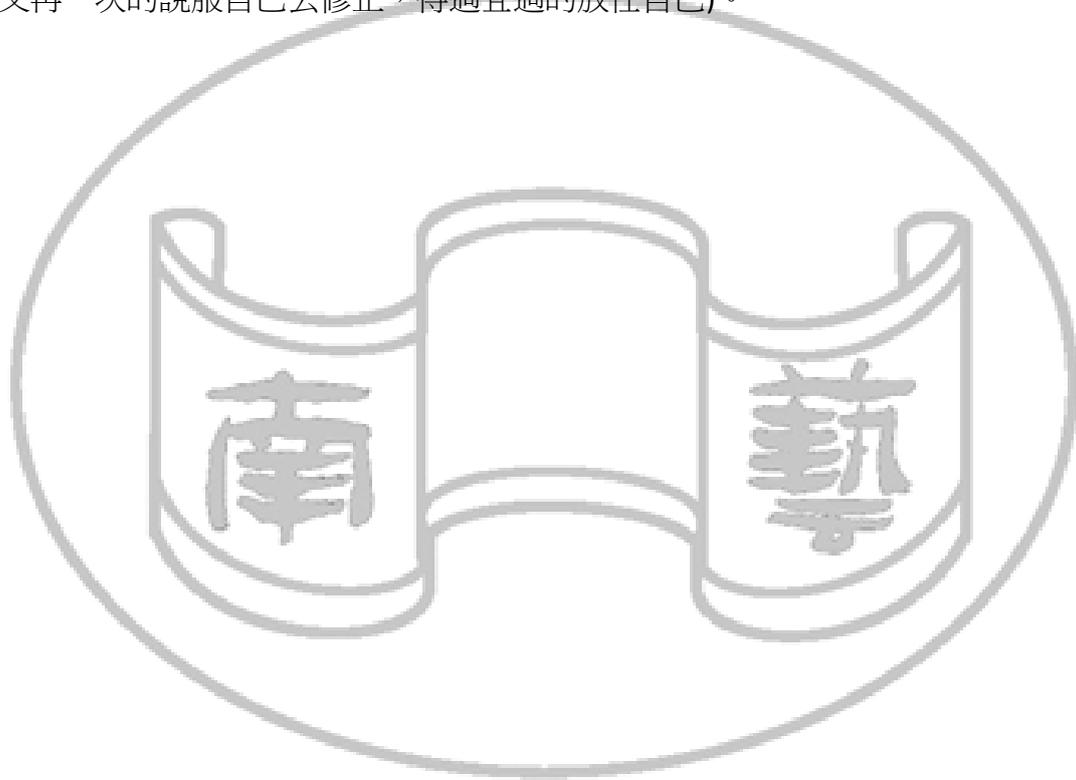
圖表 21 紅火蟻 局部 油畫 80F 2006

除了各地港口的文化符號之外，筆者特別加強的舊作上紅火蟻的出現，不斷侵犯與啃食著台灣這塊甜蜜番薯，這是一種生活經驗，大家都有一種經驗就是有甜食掉在地上，過不久成群結隊的螞蟻傾巢而出的包圍在甜食四周，準備大飽一餐，那種視覺效果可以說是震撼與噁心，而畫作上的螞蟻正是如此的對待那塊大番薯。



圖表 22 紅火蟻 局部隆起線條 油畫 80F 2006

對於紅火蟻內容上討論之後，與觀者互動討論之問題也就於產生了，那就是畫作表面上的疙瘩與隆起線條(圖表 22)，雖然畫作本身是平整的，但是親自面對畫作與現場觀察時，不難發現這些現象，很清楚我看見這對作品本身是嚴重的干擾，這使得觀者在看畫作對這些線條與疙瘩同時進行作品的聯想，這是我比較沒注意到的一點，也是非常嚴重的要點，任何在作品上面不必要出現的符號都可能造成誤導，甚至他對作品有干擾，這原因就是畫作本身不是繪製在一個平整的表面，最主要這畫布來源是已使用過的，所以才造成這種我想都沒想過的視覺干擾(又再一次的說服自己去修正，得過且過的放任自己)。



第四節 ”無效性”的批判

“無效性”並不是真的無效，也不是批判無效果，這裡形成一種比較是一種負負得正的結果，“無效性”的批判所造成的批判反而更顯的有效，就如同陌生於熟悉的事物再加以放大，會使得這陌生轉化成更為熟悉的一部分，所以“無效性”批判就構成了有效，讓這符號的使用與批判成為有效的結合。以去中國化和全球化商店兩件作品為例，所提出的批判都是來自於符號的削減，讓符號陌生化⁶⁸，使得觀者平常所熟悉的認知再放大，造成手法上無效的削減，內容上卻有效的強化

中國兩字對於台灣社會政治及生活與歷史脈絡都存在著某種影響與關係，這包含帶有文化意涵、歷史意義、政治立場的中國名詞解釋，不斷地充斥在台灣各地各處的大小角落，小從用字遣詞，大從建築特色，顯性與隱性的特徵更是無處不是受中國影響，然而這裡的中國無非已經不是敏感政治性的中國字樣，他廣義包含著太多範圍，就如同上述文化歷史與政治領域內的說明，當然在台灣之所以敏感的部分，絕大部分主因是來自狹義解釋的政治操作。

先不論政治立場，日常生活中常會出現“中國”二字，似乎就不具有爭議性，因為他絲毫無政治立場操作，故可以加以討論或是延用，甚至引用。回頭想想，如

⁶⁸ 陌生化（defamiliarization）原本是一個著名的文學理論，它由俄國形式主義評論家什克洛夫斯基提出。他說：“藝術之所以存在，就是為使人恢復對生活的感覺，就是為了使人感受事物……藝術的目的是要人感覺到事物，而不是僅僅知道事物。藝術的技巧就是使物件陌生，使形式變得困難，增加感覺的難度和時間的長度，因為感覺過程本身就是審美目的，必須設法延長。”什克洛夫斯基的“陌生化”詩學理論是西方“陌生化”詩學發展史上的重要里程碑，也是西方“陌生化”詩學的成熟標誌。“陌生化”是俄國形式主義的核心概念，也是形式主義者最關心的問題。在其看來，“文學語言不僅製造陌生感，而且它本身也是陌生的”。這個理論強調的是在內容與形式上違反人們習見的常情、常理、常事，同時在藝術上超越常境。陌生化的基本構成原則是表面互不相關而內裡存在聯繫的諸種因素的對立和衝突，正是這種對立和衝突造成了“陌生化”的表像，給人以感官的刺激或情感的震動。（出自網路百度百科）

今台灣社會總是操作一種政治對立，中國與台灣這種對立論調，以政治手法上的確存在此種二元對立，就是因為如此，有了政治干擾下的中國用字格外敏感，而使用上也容易陷入意識形態的困境，似乎有種庸人自擾之感。

面對台灣政治操作下的中國字樣，在日常生活當中最顯著又直接的，那就是招牌上使用中國字樣的商家或是廣告，以中國為沿用(引用)的招牌文字，並不像是台灣政治操作手法上帶有政治性質的中國字樣，範圍擴大已經無處不是中國，這招牌上的中國字樣甚至可以當作某種歷史脈絡上難以切割，文化意涵上無法抹滅的證明，或許這還包含著最容易涉及與最難擺脫的政治操作，但不可否認的那就是中國字樣出現在招牌上似乎可以做一些小文章。



圖表 23 去中國化 照片圖檔 2006



圖表 24 去中國化 影片圖檔 2006

招牌上的中國其實與政治上所謂的中國有種區隔(圖表 23、圖表 24)，上述說明絕大部分並不是政治性的中國，更不是中國來台灣設立的分公司或是特別設立的單位，換句話說利用中國字樣在廣告上說明的店家，幾乎都是台灣在地人與在地性質的經營，例如中國大樓、中國旅行社、中國藥行等等，這些不具有政治性中國用語，是一種引用或是沿用習慣與廣告手法，這種特性的招牌呈現比比皆是，舉個例子來說，最常在台灣出現的美食料理就屬日本料理最為廣泛，但這其中有多少是日本國家在海外台灣所設立的分店呢？這比例不是多數，這說明這些日本料理商店也不具有日本的政治性用語，簡單來說台灣的這種意義型態過於激烈，使得招牌上的比比皆是的中國字樣更顯得敏感許多。



圖表 25 去中國化 錄像內容 2006

上述論招牌廣告的中國字樣說明，更使得這議題性與批判性更加顯著，對於這去中國化的議題更是感興趣，於是乎做了帶有遊戲性質的玩弄操作議題，首先對於台灣各處會出現中國字樣的招牌廣告，盡可能的收集這些照片素材(圖表 23)，從北到南各都市的大街小巷收集，零零散散也有百張之多，在這些照片當中取景

方式有明顯標示，也有隱藏在照片的某些角落，大大小小的散落在影像四處，利用收集來的圖像當影片中文本使用，在影片裡投影機投射在經由設計整理過泛黃的牆面上，投射的內容顯像出一張張收集而來帶有中國字樣符號的招牌圖像，而自身在投射畫面當中，利用具有社會性批判的塗鴉工具(噴漆)，帶有社會運動者的姿態在影片中做出行為(圖表 25)，這行為的過程就是把投影出每張含有中國字樣的圖像作像是修正液般的處理，以此舉動作出覆蓋、掩飾、修正、塗改意義。

這種行為並不是真正有效或是具體的去除了中國，此行為方式也不能達到實際作為，去除不掉那一張張投影在牆面圖片裡的中國字樣，就算是當下覆蓋了中國，下一張圖片又出現了一個中國，而且每次拿白色噴漆去修正塗改或是覆蓋，弔詭的卻是一張張泛黃照片裡被白色強調更顯著的地方，那就是中國，這是台灣政治操作下的尷尬窘境，去中國並不能及時的去除，也不能真實的去除，更不能完全的去掉，這意識型態使得強調去中國化是最偉大的社會運動，卻不知道這是一種無法用任何手段去改變。

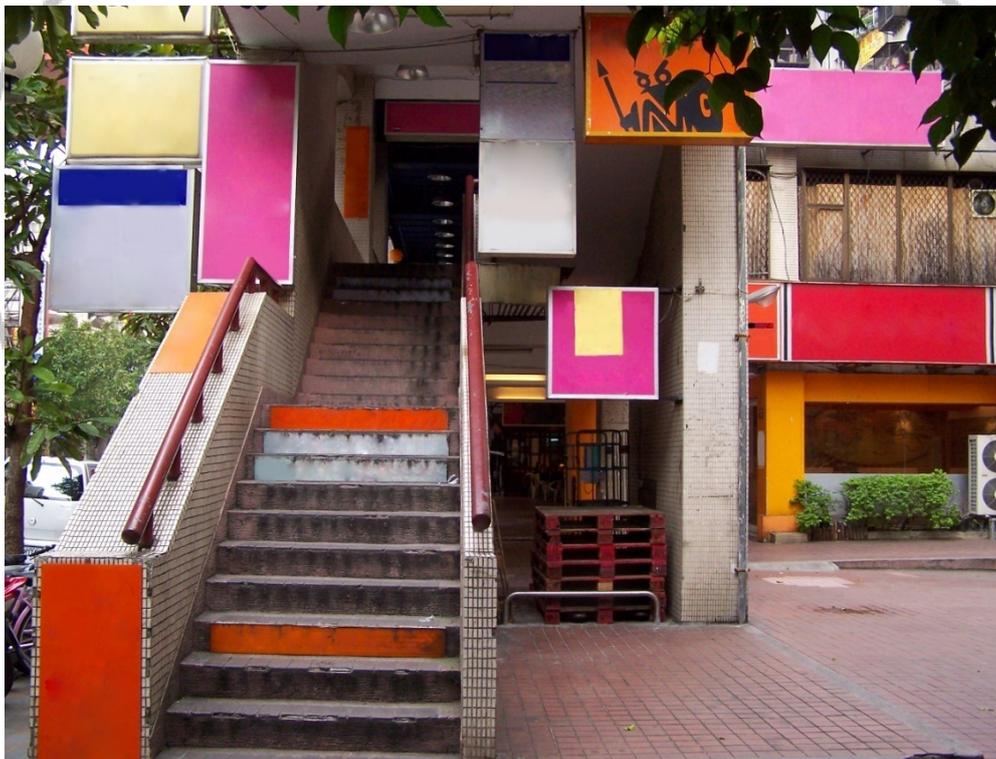
這並不存在任何的政治立場去說明此舉動，只以幽默或戲謔的方式去看待這件事，利用此行為做為紀錄方式，再以錄像裝置作為呈現，作為表達說明。(圖表 26)



圖表 26 去中國化 錄像裝置 2006

然而批判真的需要有所效用嗎?作為一種行為用有效與否看待此舉，不過是不痛不癢的吶喊罷了，就如影片裡記錄在每次牆面下跳躍而上用盡力氣於短時間噴中國兩字一般，那投入認真的去達成去除行為，卻一點效用也沒有，那是毫無成效的，就算用力盡力使力的去做，而結果卻只有無力感，不管再怎樣去噴漆，也不能真正有效的去除，也許這類社會批判真的只是我的遊戲方式處理看待罷了，也許這批判的有效性是零，也或許這是毫無有效性的批判，或者它是“無效性”的批判，那真正的有效性在於我做此行為，而“無效性”是行為之後的呈現，最後在達成我說要說明議題本身的有效性在強調這背後的“無效性”，這有點饒舌的有效無效反而更能加明說我那遊戲姿態所呈現手法上的議題思考，也許在政治立場上必須顯著的，那只會讓我覺得幼稚或是可笑，太容易被意識形態所操作，但我選擇不要有立場的看待台灣政客操作下的議題思維，放棄對政治狂熱，不管什麼政治立場與角度，希望自己可以認清某些事實，需要強化個人判斷力，不輕易陷入對立。

面對全球同步的國際生活軌道中，資訊傳遞便捷的流動，除了當代交通工具拉近地區與地區的距離，人與人的關係靠網際網路使得生活更貼近彼此，這其中也包含著經濟交流、文化流通等等的大面相，而在此形成了世界同步的全球化共同體。全球化讓國與國邊界消失了，流行文化社會價值都流入同種思維中，在觀察中，跨國連鎖店⁶⁹就是一個非常好的例子，就拿最常接觸的速食連鎖店，不難發現全球各地都有，到哪個地區感覺都很一致，商標顏色文字都統一在各地區掛招牌，裡面所賣的食物不管在哪裡都可以吃到一樣的口味及商品，這點當然是跨國企業連鎖店它的特色，也就是因為這個特色，全球化在此顯而易見，沒有區域差異性，沒有該地區的特色，亞洲與歐洲甚至美洲，無不是這類的商店林立在大大小小街頭，這種一致性的特徵，就是全球化的訴求嗎？



圖表 27 招牌文字去除 2000

我們在台灣處處可見這些置入生活無所不在的連鎖商店，該商店名稱對於我們而言似乎不是重要的，因為廣告打的多，商標顏色與標誌已經建立在大眾的直覺反

⁶⁹ 連鎖店是一組以同一品牌的零售商，通常是含有標準化的商業方法及實習的中央集團管理。它們是連鎖商業的一種。這種店舖可能是由該公司擁有，或可能是個人或中小企公司由母公司取得經營權在加盟連鎖合約下經營。通常連鎖店的特色是包括中央的營銷及交易，從經濟比例中，較低的成本可以獲得更高的盈利。

應裡(圖表 27)，就好像對於美國知名咖啡連鎖店星巴克，以廣告它的配色及商標符號可以說是各類型咖啡商店的代表之一，整個圓形帶有綠色底，白色字體的搭配，中間再放置該店的商標圖示，這種典型的咖啡商標配置也已經廣泛的被使用，國內外大大小小的咖啡連鎖店也不約而同的使用此商標模式，這樣的現象在不同類型的連鎖店也可發現，類似肯德基的炸雞店，類似美而美早餐的店面處處可見。放眼國外，拿出國的經驗，到世界各國旅行，不見得了解每個地區商店所寫為何，一眼望過去，能辨識出的就是那些跨國連鎖店了，最令人弔詭的是，就算沒有了中文提示店名，還是可以認出該店為何，而這種辨識度極高的商店也就是全球化的一大特色。一致性的特色變得沒有特色，位處於海島型國家的台灣島，這種過度文化色彩的特質，是不是在全球化的腳步中，失去本來該區域的特色或是說本色呢? (以作品為例 閱讀與可辨識之全球化商店 圖表 28、圖表 29、圖表 30、圖表 31、圖表 32)



圖表 28 閱讀與可辨識之全球化商店 星巴克



圖表 29 閱讀與可辨識之全球化商店 漢堡王



圖表 30 閱讀與可辨識之全球化商店 肯德基



圖表 31 閱讀與可辨識之全球化商店 麥當勞



圖表 32 閱讀與可辨識之全球化商店系列 展於 台中酒廠 2007

在很多不同的地區不同文化背景的都市裡，不難發現全球化的現象在這個都市裡慢慢的顯現出一種同風格同步調狀態，這似乎宣告著該地區的主體文化已經慢慢的被這全球化的趨勢給同化了。不完全否定這現象的絕對缺失，但似乎對某種生活步調或是與世界接軌是種正向指標，也認為這樣的同化現象可能對於每個區域的在地文化有所影響，這必須要朝著全球化中區域文化的存在空間有多少，而我們在乎嗎？

全球化發展過程似乎已經是一種不可逆轉的趨勢了，在這裡出現了區域性與在地化面對全球化所造成普遍性特質的問題，在地化的區域性特色就更顯得格外重要與顯著，很多地區對於自身的區域文化特色可能的保存與維持甚至發展與擴大，這都是因為全球化過程中意識到在地化的重要性，然而這裡並不是比較是否全球化與在地化兩者之間的重要性，或是強調全球化強勢而把在地性價質消滅，而是能否在這主(在地化)客(全球化)體之間的結構關係下取得某種的平衡，就如同後殖民理論的第三空間，甚至跳脫出另一種全新風格與面貌，尋找主體性位置與輪廓。

第五節 小結

以文化為主題做為批判，這在其中找出一個自我身分的證明，因為這環境不容許我們證明更多身分問題(依然還在找尋一種主體性)，實在找不到一點點存在感，必須在帶有社會批判與文化價值下創作，找出那一點點台灣的主體性，也許是面對自我本身的追溯根源而反映出的創作現象，因為總是像是不連續的片段結構歷史，一段段的歷時在這短短的台灣歷史裡頭，真的已經像是精神錯亂一般，常常關起門來問我是誰，我來自何方，當然這不是三言兩語可以解釋，卻只能打發自己來迴避，而利用創作表現，可以進行一連串的大審問，這當然也不是追根到底的求知，畢竟這是一個沒法回答的問題，甚至無解。

試敲這社會價值核心，對於這身分問題與歷史定位是過去式，不斷在過往歷史當中挖掘討論，也許只會讓自我的包袱更加的沉重，應該不要再朝向過去，或是挑戰這社會的神經，這只會有種無力感反應在自己身上。

就如同對社會破口大罵後，沒有共鳴聲音或是任何點反應，好像自討沒趣，無力感油然而生，越罵也只會讓自己更生氣，或是陷入毫無反作用力的反射，就算有對象物出氣，不反擊，也或許要有點反應，就這樣不作聲響的態度，真叫我對社會批判創作漸漸消失，因為那是一個丟井測水聲，沒回音的等待。

當然這可能又是另一個藉口欺騙自我來轉換創作，但無所謂，這也不代表就此作罷，等到下一個階段，新鮮感與不耐煩的交替，或許這就是存在一種主體性的不確定與游移擺渡，極可能又會被外在的環境所刺激，而引發創作的慾望與動力，因為正是我筆者-需要不斷刺激的生物體。

第四章 體內短暫的小感覺

在別於前一章節的體外，此章節從自身小感覺論起，不再是被動式的被外在環境所影響，而是一種主動嗅覺式的收尋，發展出一套最感覺與聯想的創作系統，告別沉重的社會性批判，轉而向輕盈的自語式宣洩，讓體內即將引爆的炸藥得以釋放，降低自我壓力以獲得紓解。回歸屬於此世代藝術特質進行創作，卡漫式的代言風格，用聯結加以擴大的想像。

第一節 從小感覺出發

日常生活中常常會有種所謂的靈感，靈感一來真的比什麼都還要來的興奮，因為不清楚下一個靈感幾時會從腦中浮現，有多少的靈感可以有效的被利用，而轉換成藝術語言呢？我們不得而知，但可以確定的一件事就是閃過那乍現光芒般靈感是多麼被從事藝術創作者所需要的某種小感覺。

小感覺對於很多人來說都時常在心頭，最容易在口頭上說明的一句話，就是：[哇！這個好有感覺喔！]，沒錯！就是這樣的口氣，可以讓人人對於每件人事物都有所感動或是騷動心靈的感受，這感受有強有弱，但不影響對於小感覺這名詞的說明，微弱的小感覺使得內心有種浮動抑或騷動，而強烈的小感覺可迫使人內心有種跳動甚至變動，或大或小般的影響著當下內心悸動，我想這感覺對於從事創作的人更有種莫名的熟悉感。

而小感覺這名詞並非是筆者的獨創與新解，在小的解釋上，或許可以稱作一種微小(micro)。「傅科說權力指向一種『微物理學』，但『微』不可理解成可見或可述形式的簡單縮小，而是另一領域、另一種新型關係、一種不可化約為知識的思

想面向：即，動態與無法定位之連結」⁷⁰；而感覺是在一種感性的基礎上建立的，這當然與黃建宏教授⁷¹所提及的“微型感性”（micro-sensible）⁷²之一詞是相呼應，也簡化通俗。文中也提到“微型感性是一種將細微感性加以放大的「主體化」動態”，而本文中提及尋找主體性過程與這主體化(subjectivation individuelle)動態呼應；筆者對藝術創作是感性、邏輯與語言的綜合體，更能夠加以引用這小感覺名詞來表達此階段的心靈觸動。

藉由經歷過外在環境所刺激的投射反應創作之後，然後再經歷過 2007 年二月份在北京 798 展覽後，個人對於那沉重和疲倦的感受加深，進而想進入一種輕盈的狀態，此狀態的輕盈感是相對於早期作品社會性與批判而言，無法改變任何現狀的社會批判，藝術創作在裡面成爲一種無力，也或許是那種無所謂的姿態，讓我更想轉變，由外在環境刺激的作品，轉向成一種內心的小感覺創作。

而輕盈與沉重感是來自與自身對刺激原的影響，怎麼解釋這刺激，就如面對社會事件與長久以來文化的影響下，這是整體環境與社會給予的外在刺激，這種就不算是小感覺的一種，是長期生活在台灣下媒體影響與自身社會正義感所產生出來的創作，相對他是較爲社會性、較爲批判性，而作品背後也表現出那沉重感，反之，對於外在環境下的所影響自身感受，這部分不再是被動式的影響，而是一種主動式進行查覺，這種在日常生活中處處皆是，不論是大小事物，或是沒什麼大不了的事件，就足以影響內心油然而生的小感覺，相對這種小感覺，帶來的與上述的沉重感就沒那麼直接，相對的帶來的是輕盈感，輕盈感也藉是針對內在感受部分而言，是主動感受生活，而不再是被動影響感受，這也是造成小感覺不是只有大小之分或是強弱之別，甚至在這裡是一種主被動之感受。

⁷⁰ 德勒茲，《德勒茲論傅科》，1986（2000），楊凱麟譯）

⁷¹ 黃建宏教授任教於北藝大南藝大，曾翻譯德勒茲相關書籍

⁷² 微型感性：概述新感性的社會性 在 2007/06/10 於電影眼部落格發表

小感覺創作也許治療著我，讓悶悶心靈敞開，使得自己能夠搞一些更有趣或是更所謂的當代視覺作品吧!這樣我必須讓自己放空不要有太多過去的包袱，也不需要想太多或是軟化自我(軟化相對是對我改變自己的一種說詞)。

北京 798 展覽(圖表 33)還沒結束就馬上趕回台灣，因為面對是年初對台南縣政府蘭花博覽會接的彩繪案子，這件彩繪作品(圖表 34)，負責的是大型豬公撲滿外型的彩繪工作，不包含豬公設計與建模，純粹的彩繪立體大型物件，這與過去的繪畫經驗與創作經驗有不同的差異性，雖然過去從事繪畫，往往都在較為平坦的紙張或是畫布上面處理那顏色與造型，始終在 2D 上處理 3D 概念，但這次面對卻是 3D 立體作品的 2D 彩繪。



圖表 33 範式轉向 798 展覽圖片 2007



圖表 34 台南縣蘭花博覽會彩繪豬公案 2007

針對這龐然大物，絕大部分的時間都在思考如何創作上，原因是不清楚在這樣大面積的立體物件上該怎樣繪製與蘭花有關係的主題畫面，五天的彩繪時間可能有四天都在煩惱這問題，而且在於要讓自己輕盈釋放更多，思考許久開始玩起手邊收集的小動物公仔模型，一隻動物兩隻動物三隻動物的排列與組合，突然一股念頭，小感覺來了，不讓自己陷入這僵局，再去買了更多套小動物公仔模型，有牛有羊有雞有鵝，還有許許多多家禽家畜，加起來應該有超過五十隻動物物件，為什麼想再收集更多動物的原因是，在把玩的過程中，發現動物與動物之間的排列關係有些對話性，應該是說放置一隻動物也許存在的是某種可愛特質，但兩隻動物組合有對話性，而三隻動物以上讓彼此之間的組合與對話更豐富，這有許許多多的排列組合可構成許多有趣的畫面，才使得在把玩動物的過程中有所靈感，靈感乍現在我腦中時，頓時驚訝與興奮，不放過這小感覺繼續的往前出發，在面對這頭大豬公同時對於動物的擺置讓我想到這圓滾滾的身軀可以化成一顆變型飽滿的地球，臉部與頭部的五官突起物把它變成陸地與島嶼，而蘭花形象就變成

一朵朵飄浮在天空中的白雲，動物們一一座落在這棵地球土地島嶼上，就是這種小感覺讓我有了新的感受與衝動，馬上買了全部會用到的材料與工具，花了一個晚上就把這頭豬公給彩繪完成(圖表 35)，真的不用花到半天時間。



圖表 35 彩繪豬公案 完成圖 2007

動物裝置在豬公主體上的有趣對話，呈現在類似地球般的造形體上，這是上研究所以來第一次感覺是享受在這創作當中，而且整個過程是快樂不沉悶的，是自在不拘謹的，似乎擺脫大學上研究所以來的那種束縛，那種綁手綁腳，把藝術的崇高感擺第一，藝術有使命感的想法都一掃而空，取而代之的只有輕盈的快感，那是由某種小感覺出發，直覺的創作出作品，先不論有沒有什麼理論根據，或是有什麼偉大的宣言，這一切似乎在此分娩，我與筆者-我過去那大框架給我的感受力做作品徹底的分離了，像是脫胎換骨般的逍遙自在，從小感覺出發，對於我而言是偉大的，是值得慶祝了，好像有種返老還童之感，無拘無束的樂在其中。(圖表 36、圖表 37、圖表 38、圖表 39)



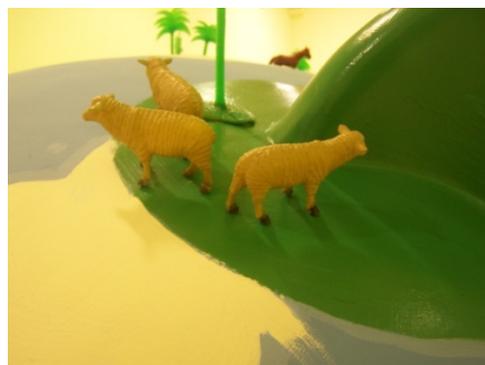
圖表 36 彩繪豬公案 完成圖 2007



圖表 37 彩繪豬公案 完成圖 2007



圖表 38 彩繪豬公案 完成圖 2007



圖表 39 彩繪豬公案 完成圖 2007

在大豬公作品之後同時在進行平面繪畫創作同時，一方面也在處理關於動物的連想作品，也許可以讓這種小感覺作延續性，或是把這種小感覺放大。而小感覺(微型感性)放大與加強，再一次與尋找主體性過程的主體化動態呼應。

在 2007 年五月台中鐵道藝術村外的露天藝術博覽會裡(圖表 40)，我同樣做了動物小感覺的系列衍生作品，也許說是小品比起作品來說來的恰當點，小品裡的動物元素還是保留著，持續同樣地收集各式各樣的動物作為材料使用著，對於眾多種類的動物而且都只有單一隻的狀況下，習慣性的科學手法把他歸納與分類，整理出來的是一套關於動物的聯想作品。顯然動物的分類，也算是一種符號的分類，傅柯的《詞與物》，裡頭討論著關於“符號分類”與“知識建制”的關係。



圖表 40 關於動物的聯想 2007

這是一件關於動物聯想的作品，把這些動物全部群組化，作有系統的分類與聯想，裡面包含著一隻猩猩與香蕉(圖表 42)，兩隻肉食性的猛獸與肉片(圖表 43)，三隻壯碩有力的巨獸在拉扯(圖表 44)，四隻鳥類與荷包蛋(圖表 41)，五隻草食性動物與乾草堆(圖表 45)，這五件小品呈現在五號的小畫布上，再延續大豬公作品元素，有海有陸有雲的平面構圖與立體動物的擺置，形成畫面內容上有意義的作品，與大豬公作品畫面是比較有焦點，似乎有某種故事或是事件發生，這會使畫面重心加強與放大，有種看圖說故事感，雖然不是什麼真的有藝術價值，但就如上述所表示的那股小感覺衝動，必須要延續或是追隨這感覺而動，像是回到孩童玩小物件般隨手擺設沒有學院框架或是社會框架的自由自在，對於從小學美術，國高中至大學都是念美術的我來說，這真的像是繞了一圈，回到對創作最初的感覺，那可能就是小感覺的觸動。



圖表 41 關於動物的聯想 2007



圖表 42 關於動物的聯想 2007



圖表 43 關於動物的聯想 2007



圖表 44 關於動物的聯想 2007



圖表 45 關於動物的聯想 2007

第二節 慾望悸動

身體再也容不下那體內的慾望，躁動欲想突破，即將從內往外爆射出，而我們又不斷讓它不要輕易的顯現，盡可能的壓抑與牽制，因為就怕我們自己醜態百出。

原始的力量在最基本的條件下展現出的一種狀態，這樣的狀態我稱爲 <原爆>

其實此名詞是出自於日本摔角裡的招式名，該名詞原本說明的是第二次世界大戰原子彈在廣島爆炸造成大規模傷害，而有簡稱爲『原爆』，摔角用語中，此名詞對應著許多招式，每種系列的招是在最基本也最直接的釋出，那就會形成這種原爆名詞，例如『原爆固定摔』、『猛虎原爆固定』、『原爆落下技』，這些招式名都有最原始最直接的原爆名，藉此該名詞對應的是人類使出那最原始的力量在最基本的條件下展開，而這狀態不難在我自己本身身上發現，常常會有股衝動想突破著某種力量不斷向外，而在最基本不假借他人或外力借助下展現出來。也或許這種原爆力量，可以作為一種自我個體內爆，甚至社會全體內爆的寫照，然而這種消極的作用於體內體外式的“爆炸”，在個人的文中以主體性與自我操作為核心的討論下呼應著，“爆炸”、“釋放”作為一種行為看待，他依然還存在主客體間的自我操作，主體相對於客體擬化出的空間，自身主體性的位置確定游移著，體內與體外壓力擠壓，無非只是想找出一種“第三空間”。



圖表 46 原爆系列 雞 油畫 120F 2007 典藏於台中國立台灣美術館

原爆系列此名稱就是這樣來的(圖表 46)，這是對於自己本身最原始的動物性⁷³慾望展現時，壓抑自己情慾或衝動的創作，每每內部動物本能性格展現出體外時，自律性人格卻把這種力量抵制，這一來一往的行為就造成心裡頭那負面行為爆出，像是情緒失控發飆，遇到困難的畏縮感，無法正面面對的懦弱，人云亦云、偽裝善變的牆頭草心態，這種種的負面現象都來自於人最原始的動物性，而面對原爆力量我不斷控制，這是痛苦矯正原始行為的反行為，必須強調身為一個人必須展現出與動物性不同的一面，改變那懦弱積極不能逃避面對的問題，矯正畏縮感與失控情緒，必須掩飾著負面狀態，展現出自己正面的人本性格，就如上述動物性格情慾壓抑，那是難堪痛苦的，因為不能順著那本性取向走，面對大眾與社會都要收起那道德規範外的行為與態度，這是相當不好受的忍耐，就如同飢餓的時候面對著美食當前，又要裝作一副剛飽足一頓的樣子，有違本能性格的正向性，對此，正向性對於人來說弔詭的是一種負向性。

⁷³ 動物性以心理角度而論的原始狀態，說明人較為接近如同動物般本能的原生狀態。

第三節 動物性格

動物性無關動物，動物性是人性否定的一面，反成爲人理解和定義動物的方式。動物性是自人身上驅逐的概念，因文明教化必須拋棄的內在，是界定自身爲智人（wise-man）的另一種方式。人性是一個否定的條件，否定內在人的動物性以確立自身。人以人性界定動物性，或說以動物性界定人性。因此動物性和人性是兩個互相界定的概念，人性不能沒有動物性的存在，作爲其反映自身存在的一面鏡子。人性意圖排除動物性，將其視爲他者，卻在不自覺中顯露了「牠」。就像理性非／理性、主體／客體、自我／他者的對應關係，並非互不干涉的兩端，他／牠們是共生的雙胞胎，強調他者，使自己更加明確，若要理解自身，必須不時觀照他者。但「他」和「牠」又如同鏡子的兩邊，有時扭曲對方的形象，有時壯大對自身的想像，鏡像處在隨時破裂的狀態，是一場無止盡的肯定與否定。⁷⁴

以上對照主體性之主客體關係來看這微妙的關係，人性與動物性之間的差異與相同，或說這互爲「他者」關係下的主客體論點，不難發現的是有種互爲主體的相對應，也如同內文第二章所提起教育學裡的認識自我化過程中的鏡中自我，或是如同拉岡的鏡像理論的結構關係，甚至有如紀傑克幻見的瘟疫中所提及對主客體間對主體化的想像，這些同性質的結構關係裡，動物性與人性就不斷在身體內外進行想像與竄流。

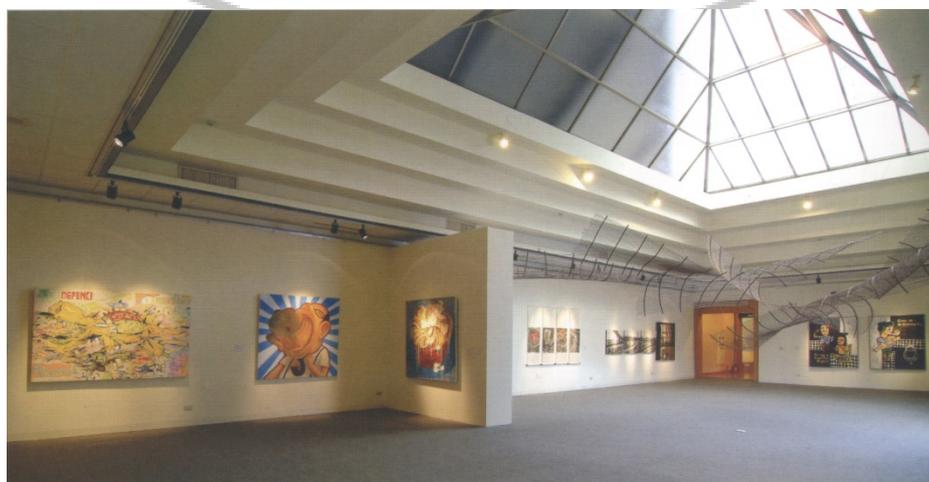
⁷⁴ 鄭欣宜，〈動物政治：生命政治的永劫回歸—從生命政治的動物性到動物的生命政治〉，《文化研究月報》，第 46 期，台北：文化研究學會，2005。

以原爆系列作品為例

(圖表 47、圖表 48、圖表 49、圖表 50、圖表 51、圖表 52、圖表 53)



圖表 47 原爆系列 變色龍 油畫 150*150 2007



圖表 48 原爆系列 變色龍 展出於 2007 高雄獎展覽

內心存在著某種能量，它無時無刻的在變化，不斷低增強擴大，從頭到腳無處不是這種能量，說不清楚他幾時對我有影響力，也許一個人面對該力量時會無法控制完全掌握，總覺得該對它有所抑制，每一次的欲出體內衝出外時，就要對它實行壓制，每一次的壓制就會感受能掌控它的能力有限，它就像每種靈體依附在體內，不斷的作怪，好像每天都在發作般不斷的用突破我身體，而我只好對於他的突破有所抵抗，種種的擊破他，而它從未放棄對於我身心的攻擊，它似乎看穿我內心的缺口，或是說它知道我內心深處最渴望的是什麼，是慾望對於身為人類的基本慾望，像是吃的慾望不斷想吃不斷想填飽肚子的慾望，像是對於性的慾望，不斷充滿我內心，我需要性的滿足。

主體性的想像往往呈現的是慾望，而這裡可以明白地看出，動物性格也是一種想像，而本質上是慾望的投射，投射將主體推離自身並設定他「應該」是什麼，顯然這應該是什麼的狀態依然是模糊不明確的，而自身的主體性還是宣告一種懸置擺渡狀。



圖表 49 原爆系列 蜥蜴 油畫 150*150 2007

論語裡孔子提及的食色性也⁷⁵，也許可以說明這就是人類的基本性情，就像是動物般基本的本能需求，他們不需要娛樂不需要消費，他們最為基本的欲望就是來自於食與性，就是因為這樣的解釋，理解自己內在那股能量是什麼，我也許可以稱呼他作為，“動物本能性”。

⁷⁵ 子曰：「食色性也」作為食與色的原生慾望為動物最基本需求，換個角度解釋人回歸原始必須先滿足自我的食與性愛這兩部分。



圖表 50 原爆系列 烏龜 150*150 2007



圖表 51 原爆系列 馬 150*150 2007

他的本能性無需要人類的解釋，不需要用文字來說明，他是就算生活什麼都沒有提供時，所有生物在地球上的最低消費。當我意識到這點時，也了解了為什麼我會不斷的壓抑這種動物本能性，尤其是身為人類的我們，在這麼有秩序的社會裡，道德感教育著我們行為本身，人也了解這些規範，不能對於自己體內的動物性本能做解放，因為這會影響到整體秩序，不斷約束自己行為，不可以吃得過量，減肥就產生著對於慾望的壓抑，這是痛苦的束縛，什麼時間可以吃什麼時間又不能吃，什麼能吃什麼不能吃，什麼吃多了什麼吃少了，一堆規範自己動物本能慾

望的人，還有對於性的渴望，人類是多麼沉迷於這行為中，這可以滿足甚至解放出內心的那股力量，那強大有力的獸性，在此釋出，也因為這樣，總覺得內在自已與表象的自己是兩個截然不同的人，這樣的差異性也使得慢慢了解人體內的動物性格再突破出人體外的那種狀態，特別就會在這段時間產生莫大的變化，由人轉為獸，不斷壓制也無能為力，但又因為道德感社會約制力，選擇了不讓他人發現不讓他人窺視的情況下變身了，那頭野獸橫衝直撞的想衝出我自身，直到把那股慾望解除，那頭野獸才又乖乖的縮回體內且變回人形。

。這過程讓自己了解壓抑著痛苦，我的動物本能又一次次的被我擊退了，動物性格當然不單單只是食色兩種慾望，這裡面我也感受到某種壞的性格在作祟，像是破壞物件時的快感，或是偷竊窺視等等負面行為，明知不好，但卻又喜歡那種短暫的刺激感，可以說是一種解放的快感(心理防衛機制⁷⁶)，也讓我想起動物沒有理由的搶奪，只因為他們慾望，或是他們的攻擊的行為，因為可以得到地位或是尊重，在人類的社會裡也常常是這樣的情況，就像是只要是我喜歡有什麼不可以那種感覺，當然對於這句話也有很大的反對聲，因為人類認為自己與動物有差別，他們要尊重每個人，重視對方身體，所以人類文明進步規範著每個人的動物性格，強制的壓制住每個人內心的那頭野獸，問自己內心的動物像什麼，這似乎沒有什麼標準答案，有時候出現懦弱的小雞(圖 22)，有時出現狂奔的野馬(圖 22-4)，更有時候出現狡猾的狐狸和善變的變色龍(圖 22-1)，也許還有更多的動物存在我內心深處，沒辦法一一說明動物種類，但可以確定的我內心存在的不是只有我一個“人”，而是對於慾望壓抑著動物性格。

⁷⁶ 同註 21



圖表 52 原爆系列 鸵鳥 150*150 2007



圖表 53 原爆系列 蚯蚓 150*150 2007

第四節 代言人(發言人)

許多機關單位其對外有發言或是發聲的人，稱呼這類人物為代言人或是發言人，大家可以經由這類人的發言或是傳話功能得知此機關單位的訊息與對事件表示的態度。

藝術創作當形式手法千百種，這當然包括了外在媒材運用，主題內容表達，而這裡的討論這是一種思維方式，那就是藝術創作的代言人，此代言人的出現可能是一種形式，也可能是某種文化特質，一可能是些許符號，這當然也包含變裝、偽裝跟角色轉換扮演，類型或許還更多，但這類的創作者可以躲藏在代言人之後，躲暈在作品背後，不必背負沉重的自我身分壓力，它可以讓創作者自由自在隨心所欲的暢遊其中。代言人出現了，本尊可以透過此形式表達出自己想說的話，沒有身分的問題，就像是這世代在虛擬網路上所使用的帳號一樣，使用該帳號去留言發聲，甚至罵臭對方，無須面對自己本身身分，透過這層關係，像是操作傀儡搬弄，我們大概可以想像代言人創作形式，這呼應了此世代的創作特質或許可以說是生活模式與經驗造成的，年輕世代的創作者跟上個世代的創作形式差別在於生活經驗的不同，在這資訊爆炸與全球化文化衝擊⁷⁷下，比起上一代的藝術創作者的關心層面就有明顯的不同，對那文化討論與意識型態的討論，對於自己的大多存在某種本位主義的想像，類似說自己屬自己本身而我就是我之類的話語，較為關心個人心靈部分多過於社會服務與批判。

在此模式當中，代言人角色就顯得相當的重要，因為作者本身大多不願意赤裸裸的展現出在作品之前，那怕就算是自己在作品當中也會變裝偽裝角色扮演著，

⁷⁷ 文化衝擊，又叫文化震驚、文化休克。(英語：culture shock)，是指一個人或者一個組織身處不同國家的文化或不一樣的環境中而經受的一種困惑、焦慮的狀況，未必會產生嚴重後果，而在此比較指是對於全球化之下文化快速交流與消耗而言。

這說明代言的手法會透過包裝或是包裹方式顯示，或是透過動物或事物體本身來代言說明，選擇逃避或是像是訪問時背對鏡頭訴說這事件本身，不正面回應不正向迎擊，代言人的代言效果似乎比本身發聲來的成功，因為觀眾被這類的創作或是代言人所吸引，這種魅力就是來自隱喻方式呈現出來的特質，這往往有惡搞或是帶有kuso⁷⁸特質，存在這世代的時代語言，無厘頭似的對話，摸不著頭緒的開場，爆炸性的高潮結尾，等等特質形成此世代本身的時代語言，經由這類的語音，年輕世代的創作者與觀眾達成了雙向的溝通默契，默契本身說明著該世代語言不斷地廣泛被運用，代言人虛擬出一套溝通的平台，透過這平台達成雙方溝通上的無阻礙。這類模式就如同網路平台，帳號代言人的出現，討論板上的留言數多寡，反映著話題性及共鳴，好比網路爆紅的影片或是資訊，如何造就這類的流行，那就是世代語言的共鳴性，對於老一輩長者面對虛擬網路世界可能面臨的問題很多，技術知識必須被克服，但最重要的就是網路上的語言，這可能需要大量與長時間的了解，跳回藝術創作來說，年輕世代的新世代創作者帶來的年輕世代的創作語言時，所面臨的問題就是共鳴問題。

經由代言人方式很多新思維新語言都需要被大眾了解與檢驗，就此我們可以肆無忌憚地表現出無比的吸引力來說明創作，且透過代言的方式較為安心的創作，就如同摔角擂台上總是帶有面具頭套的選手在場上，可以不用在意觀眾對他長相的批評或是可以利用那打扮出來的造型吸引觀眾，迴避問題也引起話題，哪怕是輸了幾場比賽，觀眾的印象也會指向頭套面具外的角色造型，而真正自我身分也就此被保護著。

也或許代言人這部分與主客體間的自我操作有關，就如同後殖民理論下的第三空間般，我們在這裡發現了多元性原則下的出路，可以不選擇非黑即白的二元對立選單，提供一種灰色或是多彩(甚至無顏色)的一種藝術創作狀態

⁷⁸ Kuso其原意是日文糞便的意思，而後引申為惡搞之意

第五節 卡漫⁷⁹

若藝術風格已經不再從狹義的藝術史脈絡上，去尋找根源並加以確定其地位，那當代藝術的發展必定是多元化與百家齊放的花花世界，這種當代藝術的特質似乎抓不出一個實質的輪廓去描寫，卻也能模模糊糊的嗅出那當代藝術的核心，那將會是跟著世界流行的動向漂移著，但從不會是一個固定而保守的主流帶領(因為當下不以風格來談論，若一定要以風格論，顯然他它是一種多元風格或是無風格狀態)。

當代藝術在台灣的藝術市場看來，格外可以明顯展現出特色與動向，因為台灣總是以商業主導，這話顯然是對於商業市場與藝術主流來做對等的衡量，的確，這點我必須承認，我們更可以在商業市場上看出所謂台灣當代的藝術主流，不可否認的這將是一個屬於年輕創作者的異想世界，異想世界中的卡漫特質更將是這些創作者企圖打進市場與展現世代特質的現象，卡漫似乎已經不再是大眾藝術文化的一部分，經由這世代藝術家的帶領，我們將進入一個卡漫的藝術世界。

而在台灣所觀察到的卡漫，不外乎就是接受大量的歐美日主流卡漫資訊所影響，這時間的長短也已經是三四十年，在中青輩的藝術家與年輕藝術家的手法展現與挪用也各有所不同，卡漫風格差不多朝向兩脈絡進行，一是以此陳述台灣受到歐美和日本文化殖民的歷史及現狀，另一則是假借卡漫語言作為圖像表現的手法，前者不難發現在這中青輩藝術家楊茂林⁸⁰(圖表 54、圖表 55)與洪東祿⁸¹(圖表 56、圖表 57)身上看見，兩位藝術家以挪用手法與假借引用的配合演出，符號使用與象徵意義展現於作品中，而後者大多是屬於年輕藝術家，處在這卡漫世界

⁷⁹ 同註 13

⁸⁰ 同註 22

⁸¹ 同註 23

中尋找一種自我代理與玩味創造的出口，不再是經由現成卡漫角色與人物最為出發，而是自身轉化為自我卡漫特質的角色設定，這是一場沒有包袱的演出，自編自導自演式的方式呈現，樂在其中與自得其樂。

身為年輕一輩藝術家的我們，從小的成長環境下，不斷接收大量的美日卡漫資訊與媒體傳導，在日常生活中與創作手法上，也不自覺的展現出這世代所該有的特質在，這是一個卡漫世代，雖然當代藝術總不會是獨領風騷的主流藝術，但不得不承認卡漫風格的藝術總是大道而行。



圖表 54 楊茂林 無敵金剛 2002



圖表 55 楊茂林 摩訶極樂世界的鐵人菩薩 2004

卡漫的世界雖固然有趣，手法也因人而異有所不同，玩弄的程度範圍大的無法衡量，這是卡漫元素充斥在這現代生活裡的特質，當然以日本的卡漫為例，日本人生活已經如同卡漫生活般，無其不有的展現奇特，這是一種內化，屬於生活與心靈的結合，內化的程度不是屬於台灣卡漫，這樣說是因為，台灣卡漫似乎停留在一種熟習卡漫的手法與認知去表現卡漫，生活當中卻不是如同卡漫般的過活，那種生活態度上，日本與台灣的卡漫精神就差了一段距離了，舉個例，日本的卡漫世界影響了日本人的生活與真實世界中的體驗，光是研發科技機械人這方面，就已經是徹底實踐日本人在卡漫世界想像與真實複製，一點也不誇張的內化在生活與心靈，而反觀台灣受卡漫的影響，這應該只是種熟悉似的手法與語言去操作

的藝術創作，我們沒有日本那樣卡漫充實於生活，但也足以養大我們的想像，雖然內化不夠，卻也熟悉到不行，這何嘗不也是一條藝術發展的路線。



圖表 56 洪東祿 春麗 2000



圖表 57 洪東祿 鋼彈 2000

而筆者時常在想藉由卡漫語言作為圖像表現手法的我們，是不是真的都是自然的展現與產生這卡漫語言與手法的特質呢？是否因為這類型的創作迅速也有效的加工似的生產，達到作品大量製造與市場考量？筆者想大部分藝術創作是不為了這些考量，但必須承認有一部份是為了商業市場的考量，作為大量與快速生產已達到市場需求的滿足，再作原爆系列的第一件作品後，其實只是無心的，沒計畫的繪製，但一次與畫廊機緣簽訂合作展出下，自覺發現這作品與市場的關係，接連開始有計畫的繪製與生產，利用自創的卡漫角色與語言手法達到想表達的畫

面呈現，這一張張規律的生產，使用著相同色系與類似同質內容手法創作，直到這自己厭煩這生產線的筆者-我才放下手邊的畫具，停止演出爲了迎合市場的客串。因爲這種心態下創作，已經不再是最初衷發洩式的創作，再來這些創作的新鮮感與賞味期限一旦結束與到期時，不耐煩性格就此油然而生，而筆者不想在從中得到任何解脫，必須逃出這自設的框架裡，跳出這自設的陷阱外。

若年輕人展現該世代特質的話，此卡漫元素必將是第一順位，這將會使得線條與用色甚至內容表現，逐漸的與過往的藝術型態有所差異，而更趨近於當代藝術的特質裡頭，雖然與市場有所關係，但這不就是因爲該世代自然流入出特質的展現才有的市場趨向嗎?而這裡不討論卡漫的藝術市場的地位，也不提供卡漫的當代地位，而是進行卡漫語言手法在當代藝術性的展現與討論。

在此我們回到世代特質論來說，卡漫的確在目前時空是大行其道，也就是說這當代的世代特質，若以此做爲比較上述中生代兩位藝術家而言，並不屬於他們所謂的世代特質，而這裡比較一種使用手法的差異性，就洪東祿與楊茂林作品看來，雖爲卡漫特色作品，不難發現實際上是屬於挪用或是引用下的創作，如無敵鐵金剛或是剛彈以拼貼或是合成的方式進行創作表達，這種以既定的卡漫角色進行創作不同於輕世代的藝術家，雖然比較日本的卡漫內化程度而言是不足的，但也有一定深度的影響，年輕藝術家的表現不再只是引用或是挪用既定的卡漫角色，而真正的卡漫風格藝術創作，說明在上個世代藝術家的創作上使用卡漫也比較不會有這類型的面貌，這也許就是所謂世代特質，也把所謂此時代的卡漫風格創作成爲世代特質。在以卡漫風格爲一般普遍性的世代特質來看，主張卡漫爲創作的立場似乎就不成爲一種特色或是特殊性質，以一種流行或是種卡漫環境成長下的創作養成。

第六節 想像與連結

關於無法得知詳細資訊的事物，或是無法完全掌握的事物，某種程度來說都存在著一種想像，對此這想像絕非是空想，不是沒有目標物或是對象的假想，而是存在著聯想的部分，想像可以是幻想，天馬行空無邊無際的擴大範圍，在此的想像可能比較接近於聯想，這連想絕對來自於那對象物的想像進行某種程度的假設，這假設是存在可能性的，也或許可以說是一種猜想，在此的想像必要會與連結作為途徑，想像(猜想或是連想)為起點出發以連結作為橋梁道路，朝向四面八方放射出無限的假設，為此對於小感覺合理的尋找出路，找一種非露骨非直接的表現，這像是蜘蛛網狀以同心圓般似的不斷對外聯結點，而小感覺在此得到了抒發，有機會的轉化成為藝術手法或語彙。

再從小感覺出發有關於動物聯想的部分，相信與此的想像是有關聯的，想像造就小感覺的再現，而這部分是值得去享受去玩味。就如同動物擺置關係，迫使觀者對於此景會有種想像與連結，同樣的許多作品的表象手法上，也包含同樣的性質，就如同某些作品所要闡述某種似是而非之感覺，那這到底是什麼，不是甲也不是乙更不是丙，沒有設定也沒固定的假想，創作者與觀者也都會對於作品有想像與連結，這種非露骨非直接的手法，似乎比較於直接清楚表現的手法而言，更是值得讓觀者想像與連結。



圖表 58 雞雞 錄像裝置影像圖片 30 秒 2008

從小感覺出發到想像與連結，也許可以由 2008 年初的作品<雞雞>(圖表 58)來談起，此件作品是實驗性質的錄像作品，而錄像作品包含了兩種最基本的元素，那就是聲音與影像，作品內容約 30 秒，影片圖像畫面有一對不對稱的雞，矗立在畫面左右，聲音的部分類似於畫面所呈現雞活動的聲音，這並不是那麼單純的錄像作品，剛剛說的類似於畫面的聲音，基本上不屬於圖像本身具來發生，而是一種他聲，並不是雞叫或是故意製造雞叫聲，這種類似於雞叫聲，來自於快轉的成人影片中聲音，利用電腦去處理成人片中常出現女性的哀嚎聲與男生用力撞擊皮膚所產生的聲音，這部分以快轉處理三分鐘多的影片快轉壓縮成 30 秒，形成了類似於雞鳴與鳥類震動拍翅聲，這類似於圖像裡面雞群堆裡的聲音，然而最初的設定，並沒有雞的畫面，也沒有成人片的影像，本來只是對於影片快轉的聲音感到興趣而進行的實驗遊戲，在過程中發現那快轉聲產生有趣的想像與連結，於是我對於這成人片快轉聲進行想像與連結，聽起來似乎與雞鳴產生有趣的關係，於是乎用對照手法把成人片畫面用雞的圖像去覆蓋，形成影像與聲音的連結變為

錯置連結，但這似乎就是筆者要的部分，因為那錯置連結與想像變成這件作品的最主要有趣的點，當然藝術創作並不是只有創意與點子就可以說明，在此的影與音的錯置連結並不會產生怪異狀，相反的搭配起來像是一部正常的錄像作品，在撥放的過程中，使用錄像型式去呈現，聲音使用耳機與觀者產生互動，影像由螢幕傳達，比起貼一張雞的圖像而言，這才更是筆者想要的表現，因為圖像呈現暗示了這件作品是影片作品還是只有圖與聲的關係，這原因是不想露骨或直接的表達圖與聲的關係，製作成影片後，觀者在接觸此件作品時，就會陷入影片作品型式的陷阱，在觀看影片畫面中圖像與影片內容聲音，會不斷對此想像與連結，更會不斷產生影音連結又質疑此連結關係，進行對影片的質疑後產生切斷連結的有趣感官經驗，這就像似常常會誤判很多事情一樣，因為我們對於很多事情接受到不完全或是事情資訊原本就不完善，所以造成接收者的誤判，而進行合理的想像與連結，所造成的錯誤，這經驗與該影片就類似著相同的經驗，但影片是否被觀者所識破與否似乎也就不是筆者要說明的部分了。

影片的兩大元素在這裡處理的同步感，會被時間所綑綁，觀者在判斷上也會是因為影片形式的關係所產生感官經驗就更加有趣，我們都被那同步的影音雙軌所蒙蔽了視聽感，短暫的落入影片陷阱中。

在此對於<雞雞>之後，在實驗了一件作品<蜂蜂>(圖表 59)，該作品與雞雞都存在相同表現手法與處理方式，同樣的面對觀眾時，也能夠產生類似的問題。蜂蜂這件作品影片內容圖像部分所採用也是不相對稱的兩隻蜜蜂，影片內容聲音部分是採用了古典弦樂團的演奏曲，同樣的聲音處理也是相對的快轉至合乎理想速度 30 秒左右，這轉速形成的聲音足以能夠配合畫面圖像的連結，就如同大量的蜂群如流水般的穿流不息製造大量的蜂鳴聲，同樣手法處理聲音類似的圖像想像與連結。



圖表 59 蜂蜂 錄像裝置影像圖片 30 秒 2008

在此章節的想像與連結正好可以為第一節所談的小感覺做更完善的轉化，想像與連結對於感知聯想力與創造力是必需的要點，這對於藝術創作者的我-筆者而言，是更加需要被強化與放大，這種假想或聯想似乎可以使得自身對於所感受一切外在刺激與內心感受可進行合理化的進化，而進化能夠有更大的創造力去進行藝術創作。顯然的，這種方式的創作基調，卻還是一種主體化動態，在分析之下，以影片 *Vedio* 性質而言，構成主要的因素就是前面所提及聲音與影像的兩大主體部分，而若以這兩件元素來看，影片本身的主體為何？而客體又為何？或是說互為主體還是互為客體，而作品做為主體是觀者挖掘其主體性，抑或是作品本身已喪失主體性，我認為這問題依舊還是屬於一種無重力空間下的主體性討論，都是主體也可能都不是主體，而自我操作卻是作品與觀者參與間的過程，而最終的答案顯然各式各樣，就如同我也不預設給予觀者明確的答案，因為主體性總是不明確存在於主客體之間的曖昧關係。

第七節 小結

本章節所提及的包含了小感覺的觸動、自身慾望的解放，到想像關於所接觸事物的發想與連結，卡漫環境論與代言人，其實是相對於第三章符號使用與文化社會性的批判來的輕鬆，就如同本章節所討論輕盈的部分，那的確跟第三章的沉重感作比較來的解放，也絕大部分是主動式尋找創意點與發想點的創作，與第三章大環境與媒體被迫性的影響刺激之下所產生的創作有所不同，對於主體搖擺不定而且游移性格來說，小感覺的啟動是理想的狀態，這會使得自身那無所謂的姿態得以有容身之處，就不會形成批判性作品精準度的高要求，輕盈的創作，輕鬆帶有種 kuso 惡搞性質的創作，說明範圍較大也較不具有爭議性質，使得筆者迴避的次數減低，因為面對的挑戰也減少，也讓創作對於自身來說是輕鬆無慮的，不需要再給任何人解釋作品或是被批評，因為我害怕面對錯誤與挫敗，所以這也更加讓自我得到滿足的快樂，活在自我世界中，無憂慮的發揮心所欲之創作。

但以主體性而論，部分的輕盈屬於近期創作的態度，主體性依然還是處於一種未明確狀，就如同本章所論慾望的部分，還是對主體性的想像，在我內在的動物性格顯現出的慾望，將溢出與爆發，自身與主體的稍許離散，體內與體外的對應關係，這類的形容終究是主客體間的自我操作，以內爆式的動作宣示主體性(未給予明確身分)，用挖掘的手法想揭示主體性，還是不能給予定調，主體性看似顯現，但卻依然存在混沌，以“無效性”的手法(原爆)，企圖想要有“有效性”的主體性建立，顯然還是“無效”。

第五章 結語

論文是一個以書寫方式的作品剖析，以自語似的態度說明這幾年的創作態度與想法，但起始之初時總覺得自己沒法在這當中整理出一個頭緒，直到寫著寫著發現了幾個端點，抓握不放以加強放大，而作品雖不能以單一脈絡的時間先後來說明，卻也能以“主體外在環境與符號”和“體內短暫的小感覺”做為兩大方向(外部與內的主體性)去解釋，是一個從未有過的書寫經驗，長篇幅的證明自我，雖感害羞與尷尬，但也真正的體認到自我藝術創作的根本，原來這才是我-筆者，論文這面鏡子在我面前不斷擦拭，直到清楚的看清自身全貌(如同前章節所論的主體輪廓)，終於了解的是藝術對我來說，原來是那麼不安定的狀態，而我卻想在這安全範圍下做自我操作的處理，但這種狀態卻也能以某種姿態呈現，就是以無所謂姿態面對藝術，這也能展現最真的自我(主體性)。

處在台灣的藝術家，似乎成為分裂不具穩定性的單一細胞，這也許就如同第二章節對於主體性結構描述下，一方面就美術史脈絡說明實際面臨著後現代主義的去主體思想核心，而一方面對於內心主體性的追求與外在環境的變動關係，如同台灣在多元國際社會中甚至全球化(客體)情況下強調在地化(主體)的一種衝突與矛盾感(主體性定位)，使得位處在當中的人們，對國家對社會的期望是分裂不穩定的，就對筆者而言也是如此，對藝術創作的核心思想仍舊是搖擺不定，不明確的主體性位置與創作態度，也或許說明主體性的無解狀態與懸置下，在混雜的社會與多元性開放環境中，不得不讓自己放空與休息取代選擇，而這將不會是永久性冷感，這是一種間歇性冷感，若是一種循環論的話，那頻率是找不出規則的，但這不同第二章理所討論的第三空間出口，而是一種暫時性的脫離，但對筆者而言，主體性依舊是重要，雖想給予位置，卻依舊擺渡與游移，這不是宣告主體性喪失，或是放棄主體性定位，而是一種機會去再一次尋找主體性。

參考書目

- 1 《人類心理的神話 榮格的分析心理學》常若松作 貓頭鷹出版 臺北 2000
- 2 《文化與社會 當代論辯》/ 杰夫瑞. C. 亞歷山大 Jeffrey C. Alexander 史蒂芬·謝德門 Steven Seidman主編；古佳豔等譯 立緒文化出版 台北 1997
- 3 《內在英雄 六種生活的原型》/ 卡蘿.皮爾森 Carol S. Pearson著；徐慎恕, 朱侃如, 龔卓軍譯 立緒文化出版 台北 2000
- 4 《今藝術》 吳垠慧 文 NO.177 2007 6月號 典藏出版 台北 2007
- 5 《本我惡魔 與佛洛伊德對談》 大衛.韋納David L. Weiner, 吉伯特.海夫特Gilbert M. Hefter著；林增祥譯 商周出版 臺北 2000
- 6 《幻見的瘟疫 The Plague of Fantasies》 斯拉維.紀傑克 Slavoj Zizek 著 譯者：朱立群 桂冠 2004
- 7 《社會學與台灣社會》 瞿海源、王振寰/編 巨流圖書公司 台北 2005
- 8 《社會批判與文化》 Tim Dant 著 曾佳婕 譯 韋伯文化 台北 2008
- 9 《後現代主義藝術系譜》 島子 著 重慶出版社 重慶 2007
- 10 《梅丁衍作品集》 梅丁衍 臻品藝術中心 台中 1996
- 11 《符號：語言與藝術》 莫里斯 Morris, Charles 著 1992 俞建章·葉舒憲譯 台北 九大文化
- 12 《符號學美學》 羅蘭·巴特 著 Roland Barthes 1991
- 13 《榮格解夢書》 詹姆斯·霍爾 James A. Hall 著 廖婉如 譯 心靈工坊文化 台北 2006

參考論文及期刊

- 1 《巴特的符號學與政治方案的解讀》黃鈺堤
政治科學論叢 / 第 35 期 / 民國 97 年 3 月 / 頁 181~
- 2 《台灣美術主體性的想像與抉擇》 廖新田
台灣美術館「區域與時代風格的激盪—台灣美術主體性學術研討會」20060928-29
- 3 《自我概念多層面階層結構之驗證》 國立台灣師範大學教育心理與輔導研究所
博士論文 趙曉美。
- 4 《東南亞外籍配偶子女雙族認同之研究》 國立屏東教育大學 教育行政研究所
博士學位論文 李國基
- 5 《南華大學後殖民之歌 台灣流行音樂的中國風》南華大學 傳播管理研究所 碩
士論文 鐘傑聲
- 6 《後殖民香港在全球化下的城市空間與文化身份》 陳慧燕
- 7 《國際化、本土化、第三空間？： 國內二十世紀愛爾蘭文學研究 》
國立中山大學外文系 林玉珍
- 8 《動物政治：生命政治的永劫回歸—從生命政治的動物性到動物的生命政治》，
《文化研究月報》，第 46 期，台北：文化研究學會，2005 鄭欣宜

參考網站

1 GALLERYJCHEN 展覽藝術家 洪東祿

http://www.galleryjchen.com/art.php?type=exhibition&art_id=41

搜尋於 2008/12/19

2 台灣藝術社會與視覺文化變遷的展望 曾長生

http://tw.myblog.yahoo.com/jw!GL2a0huCFROtVZ2DMCfe_gY-/article?mid=66

搜尋於 2008/11/11

3 米德把自我概念

<http://d.wanfangdata.com.cn/ExternalResource-xnmzxyxb-zxshkxb200805021%5E6.aspx>

搜尋於 2009/02/11

4 布萊森的符號學與視覺詮釋

[http://www.srcs.nctu.edu.tw/joyceliu/lac/Joyce_C.H._Liu/VisualTheory/VisualSemiology.h](http://www.srcs.nctu.edu.tw/joyceliu/lac/Joyce_C.H._Liu/VisualTheory/VisualSemiology.htm)
tm

搜尋於 2009/03/06

5 自我形成概論

<http://vschool.scu.edu.tw/sociology/dictionary/c3.htm>

搜尋於 2009/02/11

6 百度百科

<http://baike.baidu.com/view/186580.html>

7 批判理論學說

http://www.ntnu.edu.tw/teach/pre_html/class/class11-1.html 2008/11/11

搜尋於 2008/11/11

8 紅火蟻主題網

http://www.taipei.gov.tw/cgi-bin/SM_theme?page=439d24f7

搜尋於 2004/10 /17

9 後現代美學五：後期符號學美學之二 BY 楊裕富 - 建築心鄉土情 - PChome 新聞台

<http://mypaper.pchome.com.tw/news/fanlei/3/1290110150/20070706152513/>

搜尋於 2008/11/07

10 姚瑞中個人網站

<http://www.yaojuichung.com/cn/index.php>

搜尋於 2008/12/19

11 「香港品牌」的第三空間

<http://zoomimaging.mysinablog.com/index.php?op=ViewArticle&articleId=1407246>

搜尋於 2008/12/19

12 混雜與論述

<http://blog.yam.com/ommanipemehung/article/7477374>

搜尋於 2009/03/06

13 動物政治：生命政治的永劫回歸—從生命政治的動物性到動物的生命政治

<http://intermargins.net/intermargins/TCulturalWorkshop/academia/scholar%20and%20specialist/fuault/f08.htm> 搜尋於 2009/07/01

14 梅丁衍個人網站

<http://meideane.netfirms.com/main.htm>

搜尋於 2008/12/19

15 黃建宏 電影演部落格 微型感性 2009/ 04/01

<http://tw.myblog.yahoo.com/jw!fubCWFfeWFQGmPU5KFqM5bQ6OAw--/article?mid=470&next=425&l=f&fid=15>

16 博寶網 楊茂林作品

<http://translate.google.com/translate?hl=zh-TW&sl=zh-CN&u=http://artist.artxun.com/Y/2>

2-21074/&sa=X&oi=translate&resnum=9&ct=result&prev=/search%3Fq%3D%25E6%25
A5%258A%25E8%258C%2582%25E6%259E%2597%26hl%3Dzh-TW

搜尋於 2008/12/19

17 單面人 導言 批判主義的無能：沒有對抗的社會

<http://www.xiachao.org.tw/ccdb/data/Western/Marcuse.shtml>

搜尋於 2008/11/11

18 雅昌藝術網 社会批判的有效性

<http://blog.artron.net/indexold.php?action/viewspace/itemid/206705>

搜尋於 2008/11/17

19 福爾摩莎地圖社

http://www.formosamaps.com/map/taiwan_west.asp

搜尋於 2004/10/21

20 論社會科學的邏輯

http://www.ntnu.edu.tw/teach/pre_html/class/class11-0.html

搜尋於 2008/11/11

21 維基百科

<http://zh.wikipedia.org/w/index.php?title=%E9%A6%96%E9%A1%B5&variant=zh-cn>

22 霍米巴巴即期批評

<http://www.ren-jian.com/index.asp?act=ViewEachArticle&ArticleID=1744> 搜尋於

2009/ 03/07