

私立東海大學美術研究所碩士學位

畢業製作論述

指導教授：林平教授

我 們

一種無否定性的生活樣貌

唐嘉輝創作論述



研究生：唐嘉輝
中華民國九十四年六月

摘要

本論文陳述創作者研究所階段的思考內容及創作表現。內文主要分為三個部分，分別為：（一）理論講述；（二）藝術史脈絡；（三）作品創作陳述。

在第一部分理論講述，主要陳述作者所欲探討的社會情況，在面對社會一體化的趨勢，人作為社會的一份子，無法自外於社會，只能遵循它，生活樣態變成一種無否定性的懸盪。

第二部分藝術史脈絡，對應在現代社會衍生出來的普普藝術創作者，及之後的八零年代創作者，企圖描繪現代人在都會生活的樣貌，並說明創作手法。

第三部分是作品的論述以研究所創作的作品為主，陳述創作者在創作作品時的思考與感受，作品的形式及表現手法。作者將研究所的創作分成兩個部分，以「遊樂場系列」作為分野。分為：（一）論述前階段創作及（二）從遊樂場到泳池的系列創作，陳述之。

目次	
圖目次.....	3.
第一章 緒論.....	4
第一節 研究動機與目的.....	4
第二節 研究範圍與限制.....	5
第三節 研究方法.....	5
第四節 名詞釋義.....	6
第二章 內在美學.....	7
第一節 社會一體化	7
1. 我們.....	7
2. 單面向.....	8
3. 物.....	10
第二節 死亡誘惑.....	12
第三節 無否定性的虛無主體.....	13
小結.....	14
第三章 消費社會中的藝術關注.....	16
第一節 都會心靈的描繪者.....	18
第二節 蒙太奇並置.....	21
小結.....	22
第四章 作品分析與陳述.....	23
第一節 論述前階段創作.....	23
1 綠巨人與紅巨人.....	24
2 少年.....	25
3 兩手.....	26
第二節 從遊樂場到泳池的系列創作.....	27
4 遊樂場系列.....	28
5 冰棒熊系列.....	32
6 車子系列.....	33
7 公寓系列.....	35
8 泳池系列.....	38
結論.....	41
參考文獻及資料.....	42

圖目次

Rosenquist.....	18
Robert Longo 《Untitled》 1982-84.....	19
Robert Longo 《pressure》 1982-83.....	20
唐嘉輝《綠巨人與紅巨人》 油彩 129×192 cm 2002.....	24
唐嘉輝《少年》 油彩 129×96 cm 2003.....	25
唐嘉輝《兩手一開》 油彩 160×100 cm 2002.....	26
唐嘉輝《兩手一握》 油彩 160×100 cm 2002.....	26
唐嘉輝《轉》 146×182 cm 油彩 2003.....	29
唐嘉輝《盪》 146×182 cm 油彩 2003.....	29
唐嘉輝《衝》 146×182 cm 油彩 2004.....	30
唐嘉輝《繞》 146×182 cm 油彩 2004.....	30
唐嘉輝《遊樂器 1》 130×162cm 油彩 2004.....	31
唐嘉輝《遊樂器 2》 130×162cm 油彩 2004.....	31
唐嘉輝《冰棒熊 1》 129×96 cm 油彩 2004.....	32
唐嘉輝《冰棒熊 2》 129×96 cm 油彩 2004.....	32
唐嘉輝《冰棒熊 3》 129×96 cm 油彩 2004.....	32
唐嘉輝《車子 1》 油彩 129×96 cm 2003.....	33
唐嘉輝《車子 2》 油彩 129×96 cm 2003.....	34
唐嘉輝《車子 3》 油彩 129×96 cm 2003.....	34
唐嘉輝《車子 4》 油彩 129×96 cm 2003.....	34
唐嘉輝《公寓—海盜船》 壓克力顏料 146×182 cm 2005.....	36
唐嘉輝《公寓—擎天飛梭》 壓克力顏料 146×182 cm 2005.....	36
唐嘉輝《公寓—自由落體》 壓克力顏料 146×182 cm 2005.....	37
唐嘉輝《公寓—輻射飛椅》 壓克力顏料 146×182 cm 2005.....	37
唐嘉輝《泳池組畫》 壓克力顏料 91×468cm 2005.....	38
唐嘉輝《泳池 1》 壓克力顏料 91×117cm 2005.....	39
唐嘉輝《泳池 2》 壓克力顏料 91×117cm 2005.....	39
唐嘉輝《泳池 3》 壓克力顏料 91×117cm 2005.....	40
唐嘉輝《泳池 4》 壓克力顏料 91×117cm 2005.....	40

第一章 緒論

第一節 研究動機與目的

近三年來的作品，大多是作者在大學畢業進入職場後的反潰，從一個自由自在的學生，突然變成社會中的一份子，開始感受到社會的價值觀，開始接觸到社會中的種種事物，嘗試扮演一個稱職的社會人。一個社會身分的確立，是經由對社會價值觀的認同而成立的。這些價值慢慢的滲入我們體內，最後內化成我們的一部份。而這樣的價值觀也透過人與人的交往，彼此影響。人們開始用這樣的價值觀來衡量、檢視你。「應該怎麼做．．．，怎樣比較好．．．」如此云云。這樣的「應該」似乎有一個共同可依循的目標在引導著我們、一個已被確定的生命藍圖。在人群中形成一種意識形態；或無意識的遵循。而那是什麼樣的東西，我們真的非這樣做不可嗎？這一連串開始的疑問即是我此一創作研究的動機。並試圖釐清我與這樣的意識形態的關係。

研究所的學習過程，接觸到許多的社會理論，取用社會理論來映證自己所感受到的這個大社會。這樣的社會認知是如何形構的，它對我們又有何影響，我們如何面對它。

面對社會這個大整體，有如克萊因（Yves Klein）的作品：飛入空間的男人。人是不可能在沒有任何外在輔助的情況下，跳出我們現在生活的地面空間。克萊因多次從二樓一躍而下（甚至有多次在沒有任何防護的情況下），紀錄照片留下他飄浮在空間自在的瞬間假象，讓人誤以為真的凌空飛起，一種極富精神性的瘋狂藝術行爲。而此自在形象，看似外在型體的自在，更可說是內在精神急欲掙脫地心引力的反抗自在。對那不可分割的社會黏滯感所做的反抗。

因為有這樣一瞬間跳離自己的經驗，可以更加認識自己，或許那是未知的，危險的。研究所的學習階段，審視自己面對一種社會整體的集體認知和價值觀，以藝術創作制定屬於自己的尺度，嘗試學習、探索、感受創作者、作品與社會之間的張力。

第二節 研究範圍與限制

創作論述以創作者在研究所階段所作的作品為主。由於自身的興趣及研究所理論課程的選讀，或延伸閱讀。形成以透過社會理論觀察為方向的創作動機。並經過創作者內化表現出來，也因此，研究並不全然可以以社會論述來檢視。文中所論及的論述第一章及第二章的論述主要對應「遊樂場」至「公寓」系列作品。

於第三章，作者選取的藝術家及其藝術作品的描述，非創作者親眼所見，都是透過翻譯書籍及畫冊所得的第二手資料，作訊息式的吸收。而所選取的藝術家及其作品只在和作者作一藝術關懷及時代氛圍的對應，並略述當時的藝術派別。並不深入探究其藝術家的生平脈絡及其創作發展。作品選取也僅限於其繪畫創作的部分，不論及其他領域的發展。

第三節 研究方法

作者參照的社會論述的部分，主要是以馬庫色（Herbert Marcuse）的「單向度」開始，到布希亞（Jean Baudrillard）以物來映照人的具體狀況。一種被他人引導的性格特質。定義筆者身處資本主義社會的日常生活，所持的態度和看法。僅選取兩位對社會觀察的論說，來作為作者創作論述的觀念參照，對於他們各自提出的批判或解決的方法則不予論及。

在創作實踐的部分，提出影響筆者創作意向起源的：從普普藝術開始的美國具像繪畫；再舉艾森斯坦（Sergei Eisenstein）的電影理論，說明創作者繪畫上的並置的形式運用。

在此論述中，筆者強調透過電影、小說及漫畫文本來認知世界，屬於「人」的狀況被具體的刻畫。透過它，看到了劇中人的情況，也感受到自己的情況，或「人」的情況，感受性較強。而作者在文本獲得的感受力，內化到創作之中，將所欲言凝結於畫面之中，以造型，色彩來傳遞。

因此研究方法是作者平時接觸及閱讀的：文學、社會學、電影、漫畫等文

本作為提問，參照出作者價值體系的內化。此閱讀行為和創作行為並行發展，但創作者自身的創作語彙有其一定程度的個人性、自律性，作品也自有其獨立性，而非前述文本的說明。

第四節 名詞釋義

單向度（one dimension）。出自馬庫色「單向度的人」。單向度，指單一的價值取向和評判尺度，喪失否定、批判和超越的能力。在本文中延續其用法。

烏托邦（Utopia）。烏托邦指想像中的社會或地方，旨在確立一種倫理或理論的理想，或者對現存組織模式提供一種鮮明的對照。¹

否定性（negation）。否定性在馬庫色的文脈中指的是認識事情的方法。相對於肯定性的思維先全盤接收，再加以分析。否定性是不以先全盤接受，依然保有其懷疑事物的精神。在本文中所陳述的「無否定性」的狀態，即是指一種對所有事物皆抱肯定、順服、接受的態度。

¹戴維·賈里、朱莉婭·賈里著，《社會學辭典》，貓頭鷹出版社，頁 731。

第二章 內在美學

本章於第一、二節陳述社會學理論家所觀察的現代社會現象，及人的處境。第三節說出作者面對這樣的現象所持的態度。

第一節 社會一體化

在社會觀察的部分，從法蘭克福學派開始的，其創立於一九二三年，創立時，具體提出其社會研究所的任務應當是現實地從社會哲學的角度對人類全部物質文明和精神文化進行綜合解釋；而不能像傳統哲學那樣，把抽象的自由本質從人的異化的現實中虛幻地抽象出來。

以法蘭克福學派為代表的社會批評脈絡，它是從社會的一體化和藝術反一體化的角度考察美學²。這樣對社會一體化的觀察、陳述及批判，提供我們對社會另一個角度的理解。

1. 我們

這次創作研究的主題是「我們」，筆者藉由我們在日常的語法中經常使用的一個複數代名詞「我們」。來指稱非單獨個體的，用來認同自己及其團體，或指同一類的人：口語上「我們都是．．．，我們也．．．，我們一起．．．。」便可達成一種共識。並以此定義出與非此領域的差別。因此我們常常藉由這樣的彼此確認，得到一種總體感、認同感，在人群之中再次的確定自己的位置，證明自己並不孤單、遺世；更進而得知自己的地位。

論文題目「我們」取自俄國作家薩米爾欽（E.I.Zamyatin1884-1937）的同名小說（we，中文翻譯為「反烏托邦與自由」³）。小說場景設定在「單一國」；這個國家中的成員，為了便於管理，早已去除「我」的個人領域，總以「我們」來思考．．．。其中的主角原是「整數號」建造指揮官，凡事遵從「單一國」裡的一切規範。在一偶然的機會下接觸到「綠牆」外的反進步人士，被深深吸引，而開始他被看似頹廢的改變。「綠牆」外的人是百年前遺世在外的化外之民，不受

² 楊小濱著，《否定的美學》，麥田出版股份有限公司，頁6。阿多諾說：「藝術是對現實世界的否定認識。」自律的藝術和外在現實的距離感使藝術能不同於經驗現實，成為對現實的一種批判。

³ 薩米爾欽著，吳憶帆譯，《反烏托邦與自由》，志文出版社。

函數之束縛。看似人類卻又不像。故事最後反進步集團要掠奪「整數號」，並且發動革命，欲使所有人可以恢復非單一國追求幸福合理的控制。但計畫失敗了，主角被切除「想像力」，並且去除了「病」和「靈魂」，最終又慶幸自己復活後再次回到「單一國」。

主角生活在一個「理性、數學函數」的幻想情境之中，之中人民皆服膺著這個單一國度的規則生活著，並不存在所為的「個人思想」、「個人主張」、「個人意志」。為了成為這個社會發展有用的一份子，貢獻自己的心力。

這樣的一本預言小說，點出了社會的總體化的特質。也是我的創作所欲探討的當代人的處境。

2 · 單向度

“爸，我現在要作什麼？”他說：“考大學。”“爸，我現在要作什麼？”他說：“找工作啊。”我又問：“爸，我現在要幹嘛？”他說：“不知道，結婚吧。”
——鬥陣俱樂部⁴

人們在進入社會之後，似乎就遵循著共同的目標前進。這種「單向度」的思考模式，在馬庫色(Herbert Marcuse)的著作「單向度的人」(one dimensional man)中得到理論性的闡示。馬庫色基本上是延續馬克思的理論架構，單向度的思考也從馬克思「異化」⁵的概念而來。

馬庫色身處資本發達的五、六零年代美國，為馬克思的想法作了修正。馬庫色觀察現代社會，認為當代工業文明表明，它已經達到「自由社會」這一階段。⁶人們看似自由了，但其中真實和虛假的需要⁷同時充斥在我們的社會之中，將社會需要轉嫁成個人的需要，讓人難以分辨。

⁴ 恰克·帕拉尼克 原著，《鬥陣俱樂部》。本論述所引用之文字來自改編其原著的電影版本。

⁵ 馬克思認為人應該在工作中，才能自我實現。但因爲生產工具的出現，工人變成必須依賴老闆的生產工具才能工作，工人除了一身的勞動力以外一無所有，便把自己當作商品販賣。馬克思稱這樣的關係爲異化。

⁶ 馬庫色著，劉繼譯，《單向度的人》，桂冠圖書股份有限公司，頁 15。

⁷ 同上。頁 16。

原本上對下的壓迫關係，由於生產技術⁸的改良，使人們從原本的勞力密集付出，轉變為技術、腦力密集，生產環境看似改善了，其實是轉變為精神剝削。又讓員工大量轉變為白領管理階層，使員工有機會參與工廠的事務，加深對資產階級的認同，模糊階層間的差距。

一種新的控制形式於是產生，如果工人階級和他的老闆擁有相同的基本物質享受；工人和他的老闆享受同樣的電視節目並漫遊同樣的遊樂勝地；工廠作業員打扮的同她雇主的的女兒一樣漂亮；同樣擁有轎車，閱讀同樣的報紙，擁有相同的休閒生活（一切看似相似，但並不表示階級消失，而是表明現存制度下的各種人在多大程度上分享著用以維持這種制度的需要和滿足。⁹）。勞工擁有了基本的生活所需，也看似物質差別不大，人也就跟著鬆懈下來。對資產階級的反抗意識跟著降低。也就開始有著跟資產階級一樣的價值觀¹⁰。

這樣的文明，形成一種新型的集權主義，因為它成功的壓制了這個社會中的反對意見，消除了人們內心中的否定性、批判性與超越性。

於是，「追求更美好的生活」就成了現代人一致的生活目標，他們對自己所扮演的社會角色都很滿意，他們能夠小心而理性的去維持對他們有利的社會制度，也能夠適時改變不合時宜的種種措施，他們會有效的防範對社會造成負面影響的事情發生，深怕會影響到已經穩定的美好生活。人人都追求和平、發展；事事講究效率，面對事情以協商、妥協取代抗爭。一種建立在「對立面整合」的和平。人們漸漸失去否定性；思考漸漸禁錮。價值觀、生活漸趨一致。所有人朝著同樣的目標前進，就像一列全力前駛的火車。沒有絲毫的動搖、遲疑。政府、民間，社會各個層面都一起為建構出一個美好理想的「烏托邦」而努力。

馬庫色陳述的這樣一個美麗「烏托邦」想望，漸漸成爲一種被隱藏的法西斯式總體化。當人們對任何事否定性喪失，我們面對事情只有肯定以對。人們之間

⁸ 同上 我們社會的突出之處是，在壓倒一切的效率和日異提高的生活水準這雙重的基礎上，利用「技術」(technology)而不是「恐怖」(terror)去壓服那些離心的社會力量。頁2。

⁹ 同上。頁19。

¹⁰ 同上。頁19。

內心有著幾乎相同的共識，一切以順服為原則，慢慢演變成整個社會的集體意識形態，甚至有了排他性，開始不斷單面前行。

而對美好生活的追求，對生活品質的提升，也就具體的表現在對物質的欲求之上。

3·物

工作不能代表你，銀行存款不能代表你，你開的車也不能代表你，皮夾裡的東西不能代表你，衣服也不能代表你，你只是平凡眾生中的其中一個。

—鬥陣俱樂部¹¹

建立「美好的生活」開始於對日常生活基本物質的累積。這樣的情形變本加劇體現在現代人對物的追求。布希亞（Jean Baudrillard）將生產者的以生產為主的生活情況推進到以消費為主，人們不再對生產的剝削產生任何懷疑，因為他就是其中的一份子。在這物的體系之中，消費也就是生產的一部分。

購買才能繼續工作！

購買，您的未來才有保障！

今天多買一件，明天少一位失業者。也許就是您！

今天購買繁榮，明天你就擁有繁榮！¹²

在物體系中以物來反應人，這樣的單面性具體的體現在人們所追求的物之中。

在購買的廣告世界中，一部分反映了人們的欲求，也以適應您和您的慾望的方式呈現來。讓你倍感恩寵，「一切都是為了你」—提供一個更為舒適的環境。¹³

說服是匿名的，說服人們跟從它（廣告）所暗示的社會共識：物品是一種服

¹¹ 同前註 4。

¹² 布希亞著，林志明譯，《物體系》，時報文化出版企業股份有限公司，頁 175。

¹³ 同上，頁 189。

務，它是一種介於社會和您之間的人際關係。¹⁴物品藉由廣告形構一種無用、無關緊要的世界，你在消費商品的同時，你也在消費這個物的體系。你藉著商品在物體系中投射出的符碼意義，來顯示你（的個人性）。別人也用相同的標準來檢視你。對於你的人我不甚了解，對於你的（物）我知之甚深。已不存在單純的功能性消費。因此，消費的行為變成一種社會的集體行為，生活也變成是在都市中的集體修行。唯有加入，才能體現合群的美德。

在馮內果（Kurt Vonnegut）的小說『自動鋼琴』¹⁵描述了這樣以「物」為生活追求的近未來社會。書中描述一名從未踏出皇宮的角色夏王，他到現代化的美國來做參訪，猶如佬佬進大觀園一般的什麼事情都新奇。一些原本被我們視為理所當然的事，因為文化上的差異點出了讓我們可以重新思考的問題。在他看來汲汲營營、努力工作的社會公民就是奴隸（他眼中只有這樣的階級）。故事中他參訪一家美國公民家庭，介紹人跟他說明：公民的房子、車子與屋內設施和健康、人壽、老年信用保險費，都是按月由薪水中扣繳的。而這些家具與設備則會在主人把貸款付清之後，再為其換上新的機型。¹⁶就這樣，工作就是為了換最新最好的物品，這樣的情況是否就是我們未來的美好生活。

我們一開始為了生活基本所需而工作著，開始買車子、房子。接下來為了過更美好的生活，開始購買娛樂用、享受用的奢侈物品。最後我們為了這些物品的折舊及換新而繼續努力工作著。這一切都是為了過更美好的生活，所以無需懷疑。

而我們不可能自處於這個物的體系之外，因為它就是人際關係的表示。我們身上的物起著與人交際的作用，你身上的物標示這你在社會上的（被）定位。我和我們都是透過這樣的意識形態來做彼此的確認的。

以物的追求構成的日常生活，以物的追求來確定自己。在追求物的過程異化別人，也異化自己。

¹⁴ 同上，頁 189。

¹⁵ 馮內果著，陳佩君譯，《自動鋼琴》〈Player piano〉，麥田出版有限公司。

¹⁶ 同上，頁 214。

別控制一切，要拋棄一切，才能獲得自由。

— 鬥陣俱樂部¹⁷

對「追求美好生活」人生宗旨，在電影鬥陣俱樂部中（fight club）被全盤否定。鬥陣俱樂部中的主角是我們生活中常見最不起眼的公司小職員，因為工作的單調及壓力，導致長期失眠，過著以收集購物頻道上的物品為樂的生活。之後，在精神恍惚的情況下，就會分裂出另一個自己—泰勒（泰勒化¹⁸），在和泰勒互相鬥毆的過程中，得到自我解放。剛開始暗地裡做些小小的破壞行動。之後開始對抗老闆、挑釁路人，挑戰自己，批評歷史偉人。最後，組成鬥陣俱樂部，廣為收納成員，引導他們發展出自身的暴力本質，進一步對這個社會做出毀滅性的反撲、矯正。在最後的大破壞行動中，甚至計畫炸燬所有的金融大樓，將每一個人從銀行帳號的數字中解放出來。一切歸零。讓人恢復真正的本性。

這樣的鬥陣俱樂部，就成為在面對體制化的社會，一個存在於每個人心裡小小的不可能實現的幻夢。而鬥陣俱樂部中的「大拒絕式的否定現代生活」，作者認為並不可得。於是，創作作品氛圍停留在劇中未精神分裂的主角，過著順服而時時驚恐的生活。

第二節 死亡誘惑

我要的不是你，怎會是你，竟然是你，回頭想這是怎麼開始的。

— 〈我要的不是你〉亂彈¹⁹

人之於社會總體性，它有著一種為你設想，說服你認同它的吸引關係，讓你無法拒絕。在我看來這樣的情況，一如恐怖漫畫家伊藤潤二在其短篇作品『阿彌

¹⁷ 同前註 4。

¹⁸ 是一種生產線的管理，將生產動作的流程分解到最小的單位，每個最小單位的工作可能是非常簡單而無意義的動作，所以工人熟練後，動作可以達到最快，目的就是要讓生產線上的工人機械化的工作，這樣，會更有效率、產量更高、成本較低，更高的利潤和更高的工資。

¹⁹ 陳泰翔詞，亂彈，同名專輯《亂彈》，曲目 10 〈我要的不是你〉，BMG 博德曼有限公司。

殼斷層之怪』²⁰中描述的情境。在一個斷層中奇異的出現人形大小的洞穴。每一個不同的洞穴，都有一個和其相符大小的人；他們的身高、寬度等尺寸都完全吻合，就像是量身訂做的一般不可思議，看到自己的洞的人無不被其不可知的黑暗吸引，他們堅信這就是屬於他們的洞。於是，陸陸續續有人鑽進洞裡，企圖一探洞中是否有和自己相同的「什麼」。那是一種互相吸引的關係，它完全符合你的外形，你被它吸引進入，只進不出。一種恐怖的死亡誘惑力。

德勒茲稱資本主義的擴張本身是一種死亡動力（death driver），這種盲動力的目標往往不是追求快樂、平衡和自保，相反，是不顧性命的橫衝直撞，直到令自己毀滅方休²¹。反觀我們，有多大一部分是處在這樣的力量之中？

這種力量隨著整個地球的逐漸開發，大多數的國家都邁向經濟資本的追求後，產生競爭的態勢，人類一個共同的未來樣貌已經被確立，就是資本主義的不斷繼續，因為對於「追求更美好的生活」這一個信念，是一刻也不會停下來的。

第三節 無否定性的虛無主體

我們被吸引進消費的大洪流中，對事物的自我判斷、否定能力喪失，視一切為理所當然的遵循，僅在他人引導的狀況下生活，開始渾渾噩噩度日，覺知新事物的能力也就降低，漸漸變的無感。看似擁有很多，其實一無所有。

人在身處於這樣單向度對物追求的社會中，日常生活中無意識的跟隨著「追求美好生活」的集體意識。在一些偶發的事件之中，發現了「我」或「自己」的存在，但卻無法得到真正「唯我」的空間。隨之而來的恐慌，無法遏制的蔓延至整個腦海、迴盪。

在楊德昌電影「一一」中的人物，有這樣的虛無，雖然它以父女子三人的愛情故事貫串全劇，讓這樣一個生活感十足的電影，有了一絲甜味。但在這層甜味

²⁰伊藤潤二著，蔡夢芳譯，《魚2〈阿彌殼斷層之怪〉》，東立出版社有限公司

²¹羅貴祥著，《德勒茲》，東大圖書股份有限公司，頁 92。

之下的，說的是身處現代都會之中，人與人之間互相拉扯影響，以致失去自己。

劇中的人物時常身處在大樓的玻璃窗內，玻璃窗映射出劇中人身處都市的花花景色，人物在其中更顯渺小。

劇中的多位人物在多次不同的情況之下，出現了相同「找尋」的鏡頭影像。「我要回來拿什麼？」、「我剛剛下樓幹什麼？」，在自己家中找不到東西「杯子哪裡去了找半天」，在地鐵站找不到要搭哪一條線路。看似劇中無意識突然的動作對白，又像是對自己生命的反問。

劇中的女主人是一名職業婦女，在一次婆婆昏迷的意外後，對著病榻上的婆婆說話。這樣一個簡單的動作卻讓她不知所措，驚覺自己的生命一如白紙，不斷的重覆前一日。以致精神崩潰，上山求神。

男主人阿俊是另一位稱職的公司主管，在一次交易之中，深刻的認識了交易的對象，並認定他是一個好人。卻在公司同事為追求公司經濟利益，態度反覆之下，一次又一次的傷害了對方。最後阿俊也被傷害了，丟下「你們這樣很傷耶，．．我們怎麼做人啊。」和同事翻臉。一回到家裡，立刻病倒了。

在日常生活之中，為了追求人們賦予的各種目標。甚至被催眠內化成自己的需要。慾望無限擴張，於是我們開始收集名望，形成了虛無的主體。人所信仰的部分會隨著他人引導²²的社會而慢慢喪失自我，就像斷了弦一般，頓時不知所措。

透過電影所投射出的人物行爲。這樣的社會人當代特質，作者在進入社會之後，漸漸感受到。加入自身生活的經驗，並藉由繪畫創作表現出一種身處社會這個大環境之中，看似一切平和，但是卻內心的壓抑和順服而時時懸盪，並隨時有傾覆的危機感。

小結

本章陳述群眾對「美好生活」的追求。作者在進入社會以後，開始對於「社

²² 《寂寞的群眾》他人引導一詞來自本書，書中作者將西方史上的人口發展分為高度成長潛力、成長過度、初期人口降低等三個階段，進而分為傳統引導、內在引導、他人引導登三種性格類型。

會」有了覺知。它無時無刻都在影響著我們，人無法離群索居。也藉由這樣的認識，內化到創作本身，嘗試作出現代人的盲目遵循，及他人需求滲入到日常生活中，變成自身不可分割的一部分，只有偶然的驚醒才會覺知到自身「我」的存在。這樣的驚顫會一直存在。

對作者來說藝術創作的功能也就是與這樣的社會保持距離的媒介，一個稍遠的距離的觀察。

第三章 消費社會中的藝術關注

本章試圖引述西方藝術史脈絡，探究創作者藝術創作的內涵本源，及形式手法。

本章創作者之選取純粹只是就其創作畫作和其關懷內容，和本人的創作作一相關性對照。所欲投射的是一種都市人生活的氛圍關懷。並不就單一創作者作脈絡式研究。所選取的藝術家作品和創作者現階段的創作發生了對應的關係，對照共同關懷的主題。

普普藝術是一個對消費社會最完美的體現。普普藝術源自於五、六零年代的英美。普普藝術面對他們生活週遭的大眾文化，把他們所看、所知的生活環境以大家熟悉的形象表現出來。普普藝術欲表現的是大眾文化。所謂「大眾文化」是工業革命及其後一系列科技革命的產物，是把流行、民主和機器結合為一體的文化²³。它是冰冷的，它不告訴你對或錯，而他的藝術行為一如商業生產一般，單調、大量生產。它只是反應著這個世界。反應著如前章所說的那一個單向度的社會，共同追求美好生活的社會。

普普藝術是對現代文化抱這肯定的態度，換句話說，它是對現代文化思考的一種藝術行為。只要抓住大眾文化的內涵就好，或應該說它就是大眾文化的一部分。在藝術消失的那一刻，才生出的藝術型態。

美國繪畫接續普普藝術的新具像繪畫。新具象一辭，不代表某一畫派或某一種風格，更不是所謂的「主義」，而僅僅形容現代主義之後，以「具像」為語言的繪畫走向，理念上，沒有共通的主張或目標，包容多種相異的觀念，迥異的手法，但畫面上總有「形象」可以捕捉會意。²⁴

對我來說，新具像的創作論述即提供了創作者一個更自由的創作方式，他不是一種要求藝術創作者以單一面貌（不論是主題或形式）面對世人，創作者並不服膺單一的藝術信仰，也不以企圖建立一個「品牌」面貌為創作目的。（雖然日

²³ 《西洋美術辭典》，雄獅圖書股份有限公司，p674。

²⁴ 陸蓉芝著，《後現代的藝術現象》，藝術家出版社，頁 100。

後他們也各自有了自己的面貌，但是這樣的面貌不是強求來的，而是經過累積、滋長而成的。）

在普普藝術極盡的擁抱日常消費物，消除高級藝術與生活之間的界線後，就要消失在生活前，再次回到繪畫本身。

其論述家奧利瓦（Achille Bonito Oliva）說：「以斷片創作意味比較偏好感性的波動，而不喜歡單一意識形態的內容。它們引導著藝術家走向一種由無視偶發語言所造成的作品，而超越了詩，歌的邏輯統合。斷片是一種熱中於分裂之表徵，他們渴望著連續突變的信號。」²⁵這樣的游牧論述下的超前衛藝術呈現出多樣不同的面貌，也再次為繪畫找到了可能性。

這樣的情感的波動下的產物，紀錄了創作者一時最直接的創作情緒，不耽溺於單一的創作內容或形式，它是活動的。非僵化的。

作者在之前的創作態度服膺這樣的原則，一種主題、形式游牧的創作，創作內容往往是一時、或一段時間內的情感波動。非單一主題的追求。因為非單一創作模式的追求，讓創作者更為自由。

而在這個階段的美國創作者生長在高度資本主義發達的現代社會，延續普普藝術對消費、物質的描寫。形構出現代人的形象。美國繪畫一直有反應現代社會的一面，而且是最直接的，少經修飾的。這樣的藝術創作脈絡，也與時代脈動相符合。

普普藝術家改變以往藝術創作以藝術家本身作為發聲的開端，改以揀拾的方式收集社會樣貌，創作者的身分從天才般的創作身分，轉變為鏡像映照社會現象的揀拾者。他們的藝術關注開始於物質充裕的美好時代，也是他人引導自身價值觀的主體虛無、自我消解的時代。

作者最近的創作態度是介於普普藝術到新具像主義之間的，在完全直接的表現那大眾日常生活，或選擇些微顯露內心情緒之間的表現手法。

²⁵ Achille Bonito Oliva 等著，陳國強等譯，《國際超前衛》，遠流出版事業股份有限公司，頁 3。

第一節 都會心靈的描繪者

在普普藝術的脈絡下，列舉幾位和我創作較為相關的藝術家。當然一個創作者擁有相當多不同的面貌，在此僅選取藝術家較具代表性的時期的作品。

普普藝術大師，羅森奎斯特（James Rosenquist）以描繪日常消費物聞名，畫招牌出身的他，描繪大型物質、人物。將日常可見之消費物品帶入畫中，作視覺邊緣的放大、重組、並置。直接描繪出大美國物質充裕、享樂主義，不虞匱乏的愉悅美好一面。直接的描繪，只是選取，不加入個人好惡，看到的即社會本身。觀者在閱讀其作品，似乎看不到創作者它的創作意圖，而是他選取的部分即是他的意圖。只是從日常生活中撿取來，畫在畫面之中。也正因它不下斷言，這樣的選取，讓他本身變成一面清澈的鏡子，它是藝術創作，也是大眾文化。也是被消費的消費品。（如下圖）直接描繪日常生活中的車子。



Rosenquist

另一位八零年代的創作者，隆哥（Robert Longo）一系列巨幅鉛筆繪畫，面目模糊的上班族群象【都會男女】，呈現出的肢體擺出極不自然的動作，藝術家請人穿著上班族的制服，男的穿西裝、襯衫、打領帶，女的穿套裝（如下圖一）。他認為這樣的打扮是一種男人和女人在社會上的制度。描繪華爾街股市中的交易

人。在忙碌而競爭的交易過程閒暇，片刻出現在場外休息、抽煙，以奇特的姿勢抽動的伸展肢體。制服將人們單一向度化，呈現出的身體姿態，是模仿電影中將死之人的姿態，在死之前總會矯態的固作痛苦，扭動身體一番。²⁶看起來極不自然，甚至有點像在跳舞，像是死亡之舞，都市中的集體之舞。並且刻意不露臉，呈現出現代都會人的心理共像。

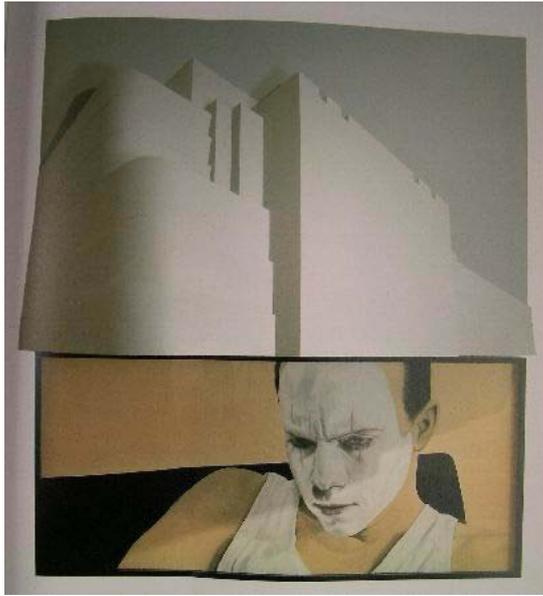


(圖一) Robert Longo 《Untitled》 1982-84

隆哥另一個系列，畫作中的人物與硬邊浮雕建築物並置；雙拼至多拼的繪畫，畫中的人物在巨大建築物的陰影底下生活著，(如下圖二)描繪出都市粗野而精準的痛苦擬態，觀者感到一陣動搖，是一種對待都市極權主義的殘酷方式。²⁷

²⁶ 布林德曼著，王元貞譯，〈都會男女：羅伯特·隆哥〉《藝聞錄：八零年代早期藝術對話》，遠流出版事業股份有限公司，頁 256。

²⁷ Carter Ratcliff 著，蕭台興譯，〈現代美國藝術〉《國際超前衛》，遠流出版事業股份有限公司，頁 101。



(圖二)Robert Longo 《pressure》1982-83

他認為藝術家有責任將社會的問題挖掘顯現，並且藉藝術作品改進現況，他視藝術家為社會次序的看門狗。²⁸

對於這樣的社會觀察，也是筆者在創作中所欲表現的。創作者也開始這樣的觀看世界，人在社會中集體的生活，有其一定的規範共同遵循，一方面造就發達資本社會，一方面人也被自己一手創造出來的理想社會宰治。

作者和隆哥內容關注相同，畫的對象是都市中的小人物。隆哥直接描繪都市中的上班族，我畫的是他們追求的物——車子，公寓。這些遮風避雨、優良生活品質的物，指向其所欲的物質生活。

這兩位藝術家的創作手法，不論是羅森奎斯特般的直接描繪日常生活物，如作者的《車子系列》作品；或是郎哥般的運用不同影像的並置來達到衝擊的效果，在作者的《公寓系列》作品及《泳池組畫》中可見。都是作者在最近作品中經常運用的方法。

普普藝術的羅森奎斯特直接描繪日常消費物，肯定地面對美好的消費社會。或是隆哥所繪製的都會男女，卻又有社會壓迫因素。雖然手法有所不同，都是試圖捕捉人在時代氛圍下的作品。

²⁸ 陸蓉芝著，《後現代的藝術現象》，藝術家出版社，頁 112。

第二節 蒙太奇並置

現代繪畫，隨著電影電視的發展，現代人「觀看的習慣」也被改變，其影視手法也反過來影響繪畫創作。因為有了攝影機，現在與其說觀賞者向繪畫靠攏，不如說繪畫向觀賞者接近。²⁹創作者使用機器影像來作為創作的取材工具，也改變了繪畫創作者的創作行為。

蒙太奇的並置手法視電影中最常用表現法。蒙太奇（Montage）是一種電影上的用語，廣義可泛指剪接，狹義指的電影一個鏡頭（電影最基本的元素）和一個鏡頭之間，因為剪接而造成的衝擊效果。即 $A + B = C$ 。

艾森斯坦（Sergei Eisenstein）在日本語的「字母」裡，發現電影動力的基礎。他認為表意文字正是兩種概念撞擊所產生的結果。例如漢字中的：口加上鳥便是鳴，口加上犬便是吠。

口 + 鳥 = 鳴

口 + 犬 = 吠

從鳥到犬的改變並非只是同一個觀念的變化，而是一個全新意義的創造。³⁰在電影中，兩個原本各有其意義的鏡頭，剪接在一起，造成的視覺衝擊，得到第三種完全不同的效果。產生出的震驚或牽引力卻是物質與心靈之間的關係。³¹

作者學艾森斯坦的蒙太奇理論說詞，主要是取其清楚易懂的論說。蒙太奇理論是電影的時間理論，這樣的說法在繪畫中呈現便是差異的並置。

在繪畫歷史中，超現實主義也有將完全沒有關聯性的物件，描繪在同一個畫面之中，突兀的互相呈現著夢魘般的衝突場景。

作者經常使用這個原則在其創作作品之中，不同的影像各自有其圖像上的意義，運用彼此的差異。也試圖製作出並置影像的衝擊效果，衝突、突兀的並置。在原本的圖像上，加上另外一個完全不同的圖像，製作出兩者衝突緊張的視覺衝

²⁹ 約翰·伯格著，戴行鉞譯，《藝術觀賞之道》，台灣商務印書館，頁 18

³⁰ 道利·安祖著，陳國富譯，《電影理論》，志文出版社，頁 56。

³¹ 同上，頁 56。

擊。而在作者的作品中，在《公寓系列》作品中選取日常生活的公寓影像與遊樂器的懸盪影像並置。企圖營造安全和危險的衝突感。在《游泳池組畫》中同時也將不同的場景並置於同一組畫中；並在每一張畫出現相同的物件——代表單調工作的機器手臂零件。以場景的轉換，都出現相同的單調物，呈現出生活的單一無趣味。

小結

普普藝術及其後的美國具像繪畫，用最簡潔的方式，描繪現代人心靈樣貌。影像的並置差異也貼近我們的觀看習慣。作者也試圖承襲這樣的創作精神，作出