

藝術認證

NO. **55**

目錄 Contents

編者的話

MAN RAY！曼雷的藝術與攝影奇境

手感「超現實」影像的數位觀 ◎游本寬 4

平實卻無法漠視的平凡—曼雷 ◎林亞婷、許瀟月 12

曼雷的實物投影與中途曝光 ◎章光和 20

普普了沒？台灣當代藝術大眾氣息的混搭與轉譯

工廠—50年的藝術與消費文化 ◎史蒂芬·麥卡布雷 26

世界銀行藝術品收藏之脈絡與觀察—以美國摩根大通銀行之普普藝術收藏為例 ◎商戎茵 32

普普藝術+工廠—熱塑·冷壓·當代台灣 ◎簡正怡 36

「台灣普普」宛如生活？ ◎陳水財 44

「普」—「通」的藝術—高雄獎中普普意象作品得獎的社會意義 ◎黃志偉 52

臨界點的美感—吳天章談技藝的祕密 ◎陳寬育 60

典藏選粹

說夢—饒加恩錄像作品〈REM Sleep〉 ◎陳秀薇 66

人物特寫

漂旅帛琉—塑出生命的悸動：華恆明的藝術創作 ◎洪威詰 70

南島紀事

誦讚生命—魯凱老人過世的歌頌 ◎王有邦 76

藝評講堂

德尼·狄德羅與其年代的藝術家 ◎高千惠 80

藝術哲學

「作品之同一性」v.s.「與某作品之同一」 ◎陳宏星 86

展覽迴響

璀璨人生—夢幻虞曾富美 ◎陳福雄 92

新詩寫藝

焦慮 ◎曾貴海 98

薄暮的呼聲—婆憂鳥 ◎陳坤崙 100

父親的肩膀 ◎陳秋白 102

虹 ◎方耀乾 104

手感「超現實」影像的數位觀

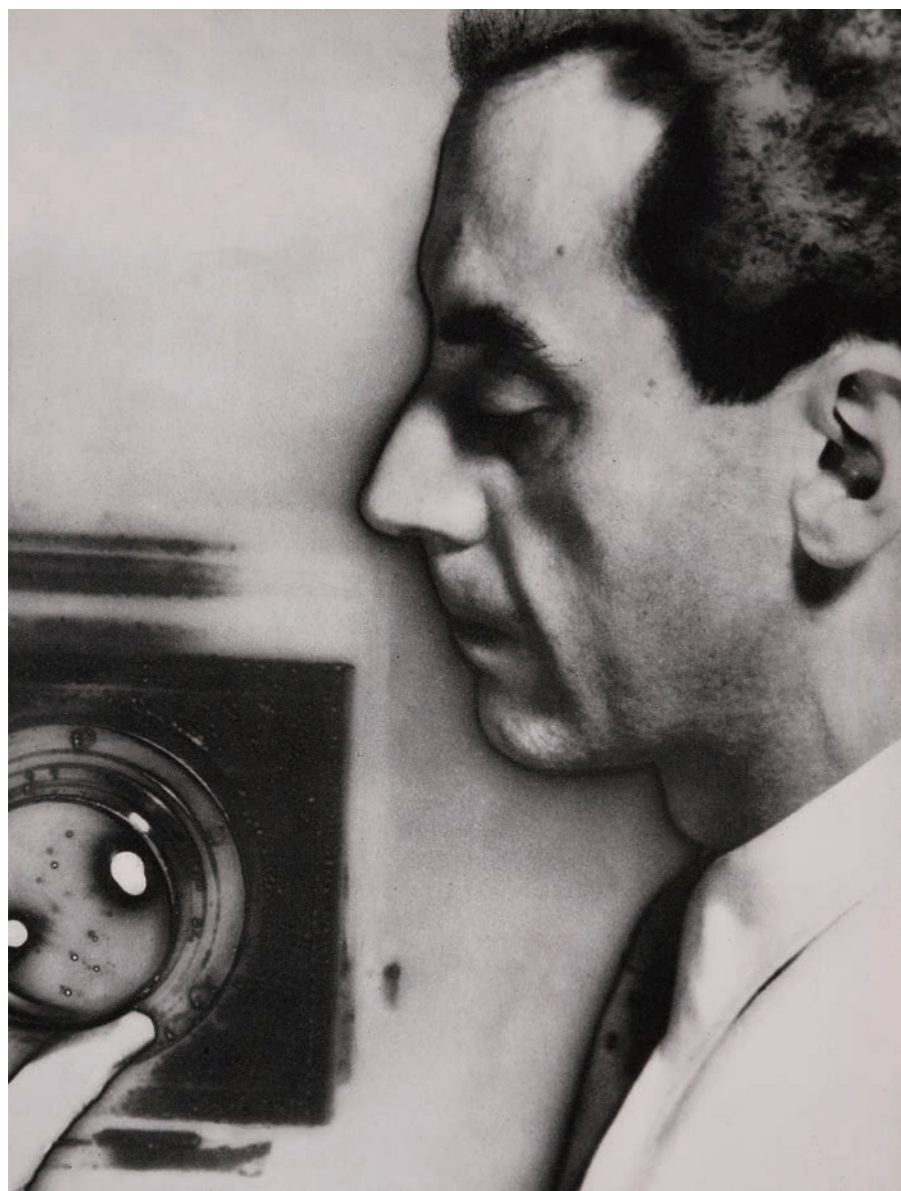
文／游本寬（實踐大學媒體傳達設計學系專任教授）

1|2|3

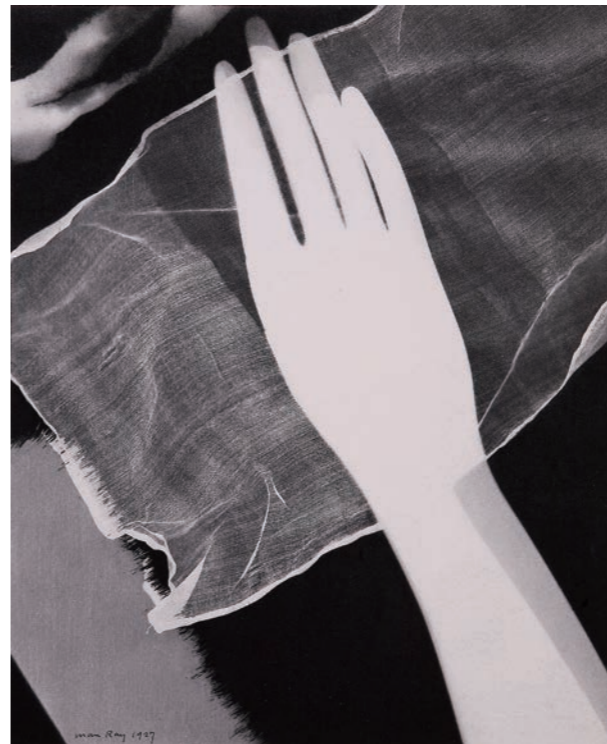
1 曼·雷肖像 雙色照相凹版 31×24.5 cm 1920-1934

2 標題不詳 實物投影法 雙色照相凹版 31×24.5 cm 1927

3 手 雙色照相凹版 31×24.5 cm 1931



喜歡看電影的人或許早早便注意到，長期以來，以科技為底、描述未來世界的影片一直佔有相當的比例，從乘坐時間機具自由進出歷史事件，到揮揮手便可翻閱在空中的檔案等。人對未來的想像，隨著近代數位科技蓬勃的發展，顯現有增而無減的趨勢，其中，最能引起觀眾興趣者，恐怕莫過於人工智慧被實質應用在日常生活裡。因此，影片中「超聰明」的機械人不但外表像真人，也擁有高智慧，甚至還內建比人類更複雜的感情程式等等。直覺上，這些電影之所以會受到歡迎的原因，大都因其內容、故事的考據其來有自所產生的說服感，而不是空穴來風、純虛構、遙不可



及的夢幻。電影，透過尖端數位科技所製造出的各式未來世界，在養大現代人對奇幻影像味口的同時，也改變了人對眼前、當下的真實，和不存在、非現實之間的距離觀；古早所謂的「科幻電影」，當今已不再是一個適宜的用詞，因為，影片中的一切都是即將發生的「近未來」；是人類新生活的預告片。然而，科技，真的使人們的想像力更容易實現了嗎？我們可以提早看到自己真正的未來嗎？若真如此，上述，看只是和大眾娛樂相關的議題，其實反讓人要低思：

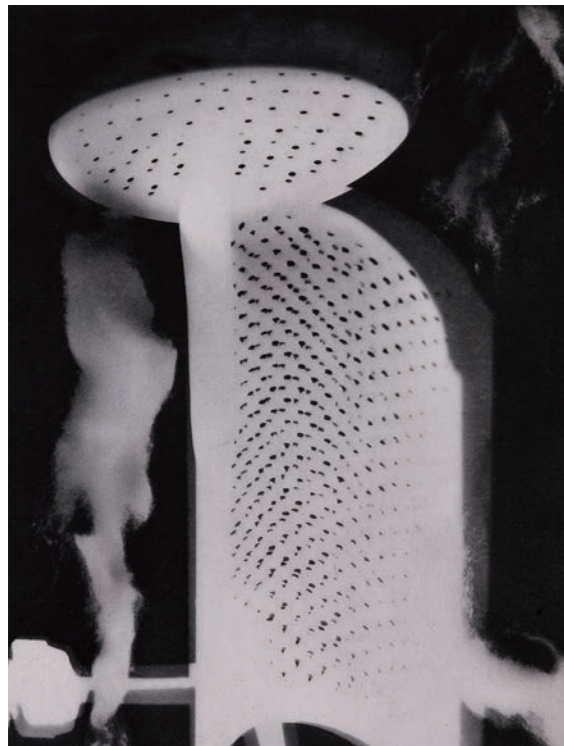
當人們對未來不再有高度幻想或期望時，那，到底還有什麼樣的生活動力，可以讓自己產生正面的欲望？

從成像的手藝見攝影創作中的「非現實」觀

應該是這次曼雷（Man Ray）在高雄市立美術館所展出作品中，照片的部份有不少都是和「手」有關的影像，促使了自己對它有更多進層的想法。拍照、攝影相關的創作活動中，參與者幾乎都得藉由「手」來完成工作，只是，絕大多數的攝影人都

是用手緊著握著那冷冷的機身、隔着鏡頭、遠遠的和其對象對話。印象中，就算在攝影史裡，也只有非常少數的攝影家會想去多思考：「攝影本質」在其機械紀錄之外的藝術可能性為何？例子之一便是，選擇在暗房裡進行另類攝影式的圖象創作。這一群非純拍照創作者的特徵是，經常將自己的手，實質的去碰觸、操弄他的成像物件。如此非傳統的創作方式，從精神面來看，作者似乎有意圖藉由個人和對象緊密互動的結果，誘導觀眾在面對作品時，可以從中釋放出更多「手感」及「溫度」的想像。

「實物投影」（photograms）作品的成像，在暗房裡，沒有繁複機械設備前題下，主要是靠著手、物件和光線之間直接的互動來產生「攝影」作品。像「實物投影」這樣，沒有透過鏡頭、機身和底片便能成像的過程，雖在傳統攝影教學（尤其是在學院裡）中，也會被某些老師視為攝影專業的入門認識，但，就怕師生都未能從中深度的反思：當代攝影人的「手」除了急著按相機的快門、忙著接觸更多的電腦設備，一心要把影像形貌弄得富麗



1|2

1 標題不詳 實物投影法 雙色照相凹版 31×24.5cm 1927
2 白與黑 雙色照相凹版 31×24.5cm 1928

殘留的各種濃度、階調，以建構出圖象。這其中，事實上還有最不易被一般人所察覺到的部分：光線對成像物件本身的穿透性程度。由此可見，在明亮光線下畫畫和在昏暗暗房裡創造「實物投影」的過程、心態或結果，幾乎沒有任何的共同經驗可以相互交換。畢竟，「實物投影」在空白畫面上點滴經營所需的要素，往往是肉眼在現實生活中最不關注、也不易看見的一個面向——物件本身的影子；一個和物像所處的光、影現象恰恰相反的「負像」結果。

在此，我們似乎可以這樣子的認定，「實物投影」的創作者得有更多的預想能力，才能創構那黑白相反、光影互換的圖象，而它的觀眾對圖象的想像力自然也應該更大！

展場裡，曼雷將花草植物做一比一「印樣」的「實物投影」作品，雖然英國攝影家塔伯特（William Henry Fox Talbot）早在1835年前後便以類似的方式發表過，但當時比較注重，光如何在感光材料上產出圖象的光學證明，攝影術應被視為一種新圖象形式的宣告。另一方面，塔伯特的照片中，由於觀眾都可以清楚的辨識其花草草的形貌，所以事實上是和植物圖鑑的資料性相去不遠。過了大半世紀之後，曼雷在其暗房裡雖也藉由相同的對象來進行創作，卻做出了和塔伯特大不同的作品——它們不但有其顯著「圖」、「地」關係的思維；有圖象前後空間的營構考量；還有作者對物件特意的安排；小心的要讓對象能在圖面上產生愉悅視覺動力的用心等等。

曼雷「實物投影」的花草影像是高層次的圖象

堂皇、目不轉睛之外，攝影藝術的精神又可以是什麼？最糟糕的是，透過鏡頭成像，那種自動產生透視的圖象結果，非但無助於拍攝者對圖象世界中的透視了解，一知半解的狀態，甚至可能阻礙、抹殺了圖象多元表現的認知機會。

「實物投影」絕不是攝影入門、創作新手的初級習作！

或許也有人會把「實物投影」的黑白圖象，和一般使用毛筆、沒有彩色成份、著重水墨之間精密控制的國畫做聯想。其實，兩者的創作途徑或展現經驗截然不同。「實物投影」成像的特殊性，首先是，創作者必須在一個和現實世界完全隔離、密閉式的暗房中進行，也由於其環境本身的特殊性，常可以造成作品觀看的經驗得以超越真實。再者，即使「實物投影」的作者像絕大部分的畫家一樣，從一張空白的相紙開始建構出圖象，大不同的是，畫家會選擇一個物件，透過其具體（甚至可以清楚辨視）的造形，將其轉換成視覺符號並產生意義。然而「實物投影」的影像，卻是藉由既有物件本身的不透光性來阻擋光線，然後在相紙上刻記下其所



藝術品。

曼雷「實物投影」的藝術性除了上述之外，還可以從其成像的方式來欣賞。表面上，他只是將幾個平凡的物件平擺在感光材料（相紙）上來成像，因此，難免有人會將其結果和手持著相機，垂直、俯拍的「平面式照像」手法畫上等號關係。但，從攝影史的角度來看，曼雷「實物投影」的影像美學，遠遠脫離了二十世紀初期「現代攝影」的主流認知——拍攝者得忠於對象、相機，好讓照片的結果可以緊依著實景中對象，某種前後相繫的因果關係，力求再現與印記的「純粹攝影」（straight photography）觀。事隔這麼多年之後，現在再看曼雷的「實物投影」，尤其是非花草對象的作品，

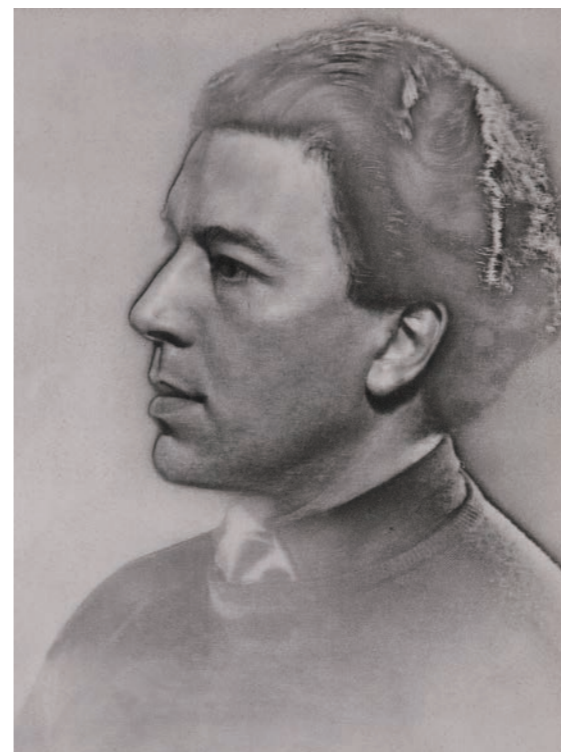
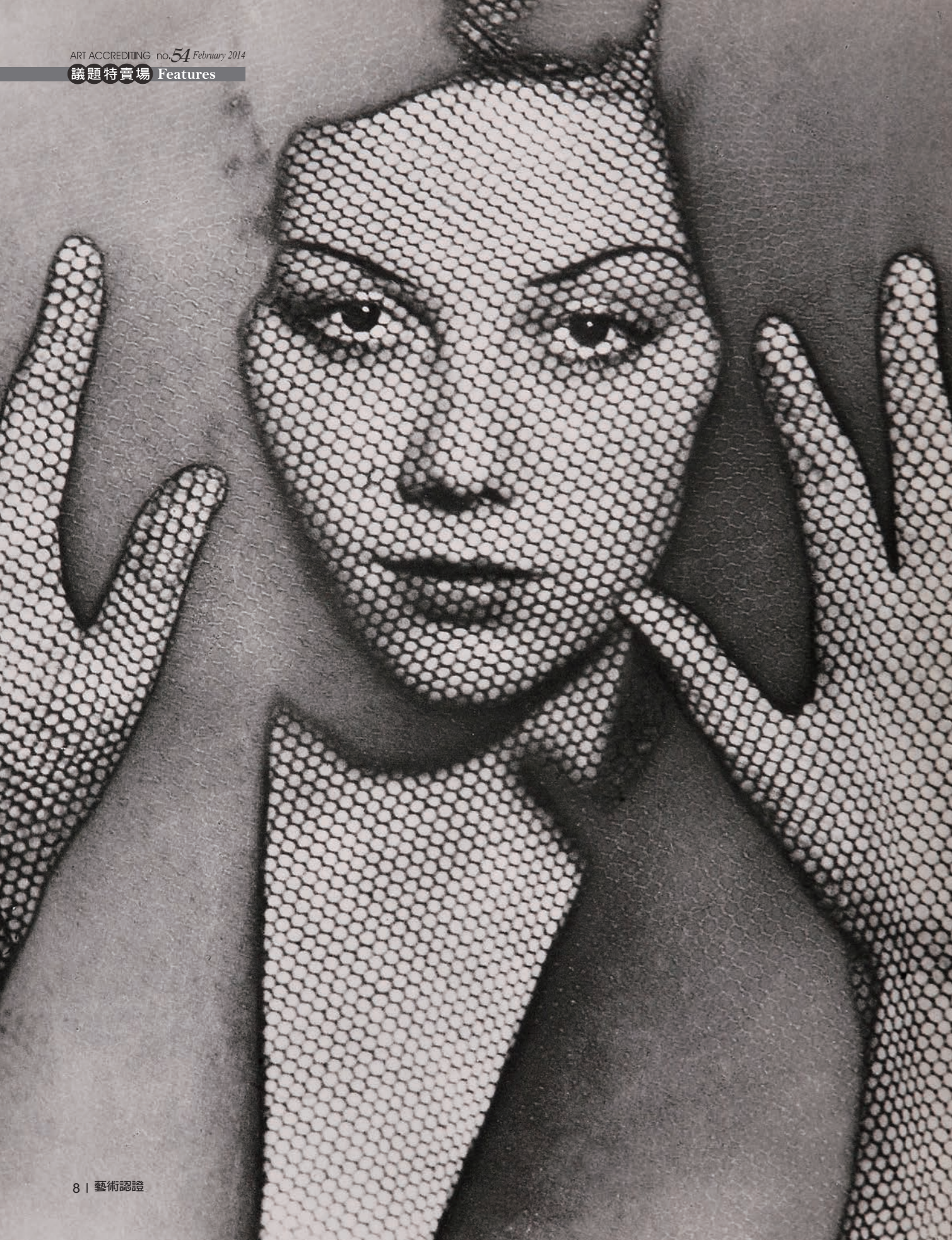
其最難能可貴之處是：大大提醒了攝影人對於光線的想像力和其創造力。尤其是，在這些作品中，曼雷示範了：一個有創意的影像家，可以如何的將原本是一顆蛋、一個簡單幾何造形的對象，透過不尋常光的角度照射之後，便可產生和原來形體完全不同的（影子）造形，進而改變了物件原始的意義。

曼雷攝影藝術的成就，不僅僅只是「見山不是山」。

小結曼雷在「實物投影」作品方面的創作特質：

它，魔術般、反向的「由影見物」——提昇虛物成為影像藝術。

它，無視影像內容的原生域或脈絡，只關心圖



$$\frac{1}{2}$$

$$\frac{1}{3}$$

- 1 標題不詳 中途曝光 雙色照相凹版 31×24.5 cm 1931
- 2 花 雙色照相凹版 31×24.5 cm 1931
- 3 安德烈·布勒東 雙色照相凹版 31×24.5 cm 1920-1934

象和藝術展現的責任。

它，暗嘲攝影者「即使在當下，卻是即刻改變」拍照記錄的古老信念。

它，力抗科技快門的數字精確，坦然面對「手製過程」成、敗難控的機會性。

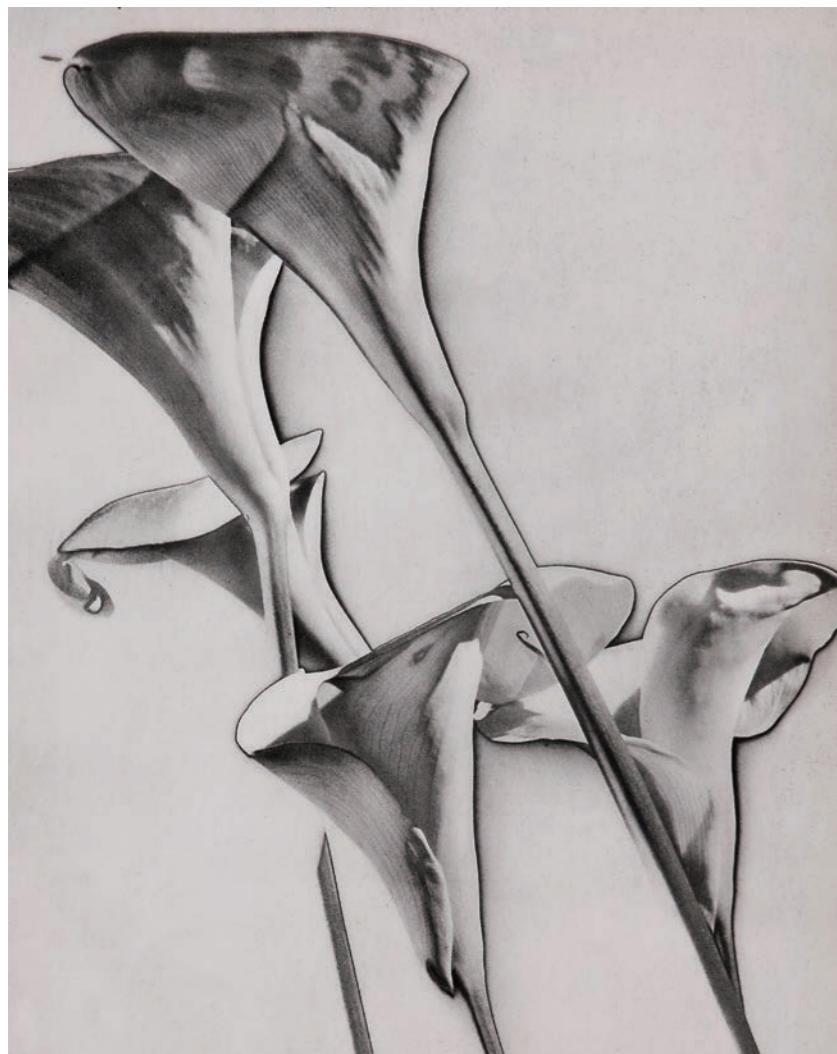
它，全然一致「黑背景」的圖象，未必造成觀者的不安或恐懼，而是在些許陌生中，冥生無限的新奇感。

從平面藝術的觀點來看，任何「實物投影」的攝影作品在視覺結構方面，就算有其顯著的繪畫性，但，當下我們似乎可大膽的說：曼雷的「實物投影」啟發了七〇年代藉由影印機來進行創作的「影印成像藝術」，甚至，近代的影像家在高階掃描器上所做的「數位掃描藝術」實驗。

陰陽雙面「中途曝光」影像中的「超現實」藝術

相較於「照像式」的攝影美學觀，絕大部分的美術造形家，想畫出非現實的畫面，或雕出不是百分百實物再現的物件，操作上都有其較大的自由度。觀眾在面對曼雷這些攝影作品時，除可以單純、直覺的欣賞其圖象之美的成就之外，更可以進一步和上個世紀初的「超現實主義」藝術做連結。當年，超現實藝術家承接了佛洛伊德對夢境及潛意識的心理學論述，力求在不同媒介中一展帶有夢境氛圍或現象的作品；意圖用藝術的方式去詮釋，潛意識是一種被「自我」暫時壓抑的慾望與幻想等。而在這些眾多具有超現實感的作品中，曼雷的「超現實攝影」的確獨領風騷。

傳統、底片攝影時代，非「純粹攝影」的影



標題不詳
中途曝光 雙色照相凹版
31×24.5 cm
1931

的對象和另一部分似曾相識者為一，造成了在觀看時，心裡會不自主的遊走在真實與虛構之間，甚至冥發陰陽兩界共存、似夢般的幻象。有趣的是，即使類似的圖象效果也可見於當今的數位影像編輯軟體，使用者只要透過一個指頭的按鍵，瞬間便可以得到類似「中途曝光」的影像，但到目前為止，尚未有人因此而做出了值得眾人討論的「數位中途曝光」上品。

像創作者，還有另一種同樣是在暗房裡進行創作的「中途曝光」（Solarization / Sabattier Effect）技法。它們最重要的先行者—曼雷，針對「純粹攝影」標準成像的過程，提出了另類的創意。所謂「中途曝光」，簡單說，就是曼雷在照片顯影過程中，刻意透過「額外曝光」的步驟，反轉了照片中暗部圖象原有的低沉階調，讓它們形成了較明亮、非正常的結果，導致照片上光影的面貌和其原物或實景不同。

展場中，曼雷這幾張經常被攝影相關教科書用來作為「中途曝光」的經典作品，除有其精湛圖象之美的官能成就之外，最讓人回味無窮的應該是影像本身；尤其是內容，結合了部分可以輕易辨識

曼雷的「中途曝光」影像，不只是一種單純的視覺特效！

觀眾如果延續上述「陰陽、雙面」的感知，也就不難再發現到，曼雷是如何擴大使用其「雙雙對應」的美學原則在個人作品中。形式方面的例子可見於有時使用鏡子的手法，讓鏡中倒影和實物對象產生明顯的呼應；或者，細長臉形、閉着眼睛的女人，手上握著一個和自己造形極為相似的是黑色雕刻—真人和假人之間，於是有了特殊的關聯性。細想，曼雷攝影作品中所擅長的「雙雙對應」影像形式，的確是對「超現實主義」中和潛意識相關內容的有效形式之一。更精確的說，當有兩個極相似、一真一假的對象共存在同一個畫面時，其中的虛幻

者不就是潛意識的表徵嗎？

「雙雙對應」，對曼雷而言，不是某種基礎的美學原則。

「暗房快門」藝術的新觀

對於沒有做過傳統暗房程序的攝影者而言，或許較難以想像，照片沖洗放大的過程，實際上就是作者在按下快門之後，再一次面對時間的創作因素。成像實務中，無論是將底片在放大機下曝光多少，或照片在顯影液中浸泡時間的長短等，都可以造成不同的圖象結果。由此可見，任何暗房的工作都是「原影像新創作」的起點。

針對本文中所提到的兩種特殊攝影創作方式「實物投影」及「中途曝光」，由於分別在「時間性」的掌控部分都很難加以拿捏，甚至沒有重複再製的可能性，幾乎只有靠作者抽象式的藝術直覺。如此「暗房快門」的創作觀，誇大的說，是作者某種心靈時間的判定；它，又因為結果的成功或失敗實有相當成份的機會性，因而大大改寫了攝影人對繁複、精確機械的依賴。

美術館內「數位真跡」的另類發想

在網際網路如此發達的當下，哪個現代人不在網路上搜尋民生相關的資訊？哪個喜歡藝術活動的小眾，不就近在螢幕前，輕鬆的欣賞作品？當下，我們對宅男或宅女的稱謂，其實都太過於細緻了，現實中，「宅人」反而才是對當代人最貼切、統合性的描寫。面對當代數位科技生活的快速改變，個人倒是杞人憂天，藝術活動的主辦單位到底要如何

才能讓越來越宅的市民，走進美術館來看這些「古董級」的真跡作品？—抽獎？贈品？—無解。

高雄市立美術館這次所展出的曼雷作品中，攝影部份除了有國內難得一見的傳統顯像術之外，也有部分由作者親自沖放的照片原作，這些珍品應更可以讓大眾試着去感受什麼叫作「靠近作者」的存在感，以及攝影學者，在談論傳統攝影的精神性時，經常喜歡使用的「靈光」兩個字。參訪的實務上，即使新宅人好不容易站在展廳裡，面對這些來得不易的真跡作品時，或許還會驚訝的發現到：為什麼牆上照片中影像暗部的濃度似乎不太夠？反差也低了些？尺寸為什麼這麼小？等等一連串眼前的原作、真品，就是和自己家中電腦螢幕所看不完全一樣的疑問。只因為，觀眾心理並沒有完全的準備，自然也不可能自覺到，早年照片材質所能表現的圖象極致為何？以及，原作（不一定只有攝影作品）在經過這麼長久的歲月之後，影像、圖象本身也必然會產生某種程度的退化。相對的，網路上所見，數位影像的供應者往往都會在編輯時，「善意」的修改、強化了（老的）原件，其結果當然和原作長得不太一樣。類似情況即使在數位科技發達之前，相信早已是展場中經常會聽到的耳語。更令人好奇的是：當今教授和圖象相關的藝術教師，會如何應對網路上無所不有的大量資訊？如果透過活潑的校外教學活動，強迫或誘導「宅學生」進到傳統的展覽空間裡參觀，在面對過往的老圖象時，教師手上是否還得捧著和網路連線的平板電腦影像作為比對，以強化學習效果？■

延伸閱讀：游本寬著，《論超現實攝影—歷史形構與影像應用》，遠流·傳播館106，1995。

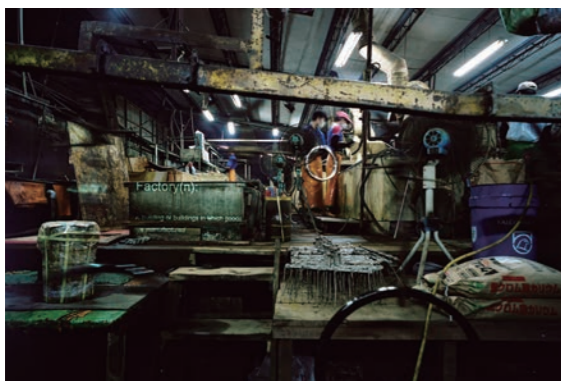
「台灣普普」 宛如生活？

文／陳水財（台南應用科大兼任副教授）

「工廠」 新的藝術生產線

一九六〇年代，安迪·沃荷將他在紐約的工作室取名為「工廠」（Factory），並有別於一般工作室的私密性質，敞開門戶，讓年輕人自由進出，從此「工廠」成為新的藝術生產線，大量生產他的「普普藝術」（Pop Art），「產品」包括許多「電影」與「圖像」，大大改變了往後藝術產出的方式，甚至扭轉了藝術的觀念，即使在當時號稱最前衛的抽象表現主義，也被其遠遠的拋諸腦後，不屑一顧。

「普普藝術」（Pop Art）最早流行於20世紀50年代的英美藝術界。「普普」（Pop）一詞來自於英文的popular。漢密爾頓（Richard Hamilton，被公認第一幅「普普」作品〈究竟是什麼使今日家庭如此不同、如此吸引人呢？〉的創作者）曾為「普普」下了定義：「流行的，轉瞬即逝的短期方案，可隨意消耗的，廉價的，批量生產的，年輕人的，詼諧風趣的，性感的，惡搞的，魅惑人的，以及大商業」。如此說來，「普普」可謂一舉消除了菁英藝術和通俗藝術的分際。「普普」往往取材生活圖像，創作主題大眾化，由安迪·沃荷的「工



廠」所生產的普普作品，舉凡公眾人物或新聞影像、商業產品都一一入畫，其中最著名的如瑪麗蓮·夢露像、康寶濃湯罐頭、可口可樂瓶等。這些生活圖像與大眾化主題，混淆了藝術語言與商業符號之間的區隔，把藝術帶入到一個在我們看來熟悉、實則陌生的境地。

從「工廠」到「+工廠」

一九六〇年代的台灣，尚屬一個資訊匱乏的年代，「東方」、「五月」所推動的「現代美術運動」才剛起步，歐美的「普普」風潮並未吹襲台灣；台灣要直到一九九〇年代，才嗅得到一絲「普普」的氣息。從「工廠」到「+工廠」，台灣的「普普」風味獨特；如果說「工廠」反映的是一個純粹商業消費社會的景觀，台灣的普普藝術「+工廠」，則緊緊扣住台灣的土地現實，包括了八〇年代末以來的政治、社會、經濟等各個層面的土地味覺。

一九九〇年代，台灣社會從戒嚴走向解嚴，長期積累的能量一舉釋放，整個社會一時沸沸騰騰。藝術生態也回應了社會的重大變革，用創作與時代脈

1|2

1 許哲瑜 所在 彩色相紙 120×180 cm 2005 高雄市立美術館典藏

2 郭振昌 95-96記事--混合印象 綜合媒材 260×200 cm 1995 高雄市立美術館典藏





1|2

1-2 王傑傑 俠女·俠客 數位輸出 150×150cm×2 1996 藝術家自藏

動共振，以猛烈的衝勁展現了前所未有的能量與活力。藝術家敏銳聚焦於政治、社會、人文的檢驗與反思，引領風騷。政治解嚴，帶來的更是壯闊的文化解嚴。此後台灣美術界開始可以毫無忌憚的以創作介入政治以及文化、社會各種層面的議題。七〇年代以來，台灣當代藝術的發展基本上乃延續「菁英式」的表現路線，但是在1987年政治解嚴之後，卻掀起一波對本土文化的關心熱潮，這波熱潮又與社會政治運動產生相乘效應，益發顯得威猛無比。當政治家走上街頭，藝術家也收斂起過去孤傲的身段開始走向群眾，並且援引政治口號——「立足台灣，放眼世界」——作為藝術創作的指標南針。台灣美術的發展開始走入全球化與地域性發展並重的時代，台灣藝術家也逐漸浮現在國際舞台上。

當藝術家靠向群眾，過去「菁英式」的藝術語言首先面臨考驗，而轉向借鏡普羅化語彙，形塑出台灣的「普普」調性。「普普」在台灣看來也只能是一種調性，因為它顯現的是文化上的自我審視，

呈現出台灣的土地屬性與地方風貌，而與映顯商業消費時代的歐美普普意趣不同。歐美普普誠如「普普+工廠」策展論述所言：「伴隨著流行與消費文化的抬頭興盛，戰後的歐美是個歌頌消費主義的時代，更造就諸如安迪·沃荷（Andy Warhol）等普普藝術家崛起風靡的歲月，以消費文化為藝術靈感的藝術家們直接將商品搬上主流藝術檯面，紀錄下時代對消費主義的重視與觀點……。」¹而台灣普普除了商業消費文化的映顯外，也有更多的參照；它「通過觀看並挖掘大眾文化中的常民元素，採取本土的姿態與社會觀察，挪用、援用、混搭、交融著傳統民俗與政治意識之形式符碼……呈現俗艷熱情、喧囂嘲諷之後現代創作風格，傳達對台灣社會直觀式及介入式的觀照。」²

「政治普普」與「民俗普普」

九〇年代，台灣當代美術的發展主流乃基於藝術與社會的互動上，此一時期的美術表現要比以往



對社會現實產生更多、更強的反射與投射，並且更直接、更多元。「普普+工廠—熱塑·冷壓·當代台灣」所歸納出三個主要面向，即：民俗普普、政治普普與當代生活普普，反映出台灣藝術家透過藝術回應變動中的台灣社會。解嚴後的十年間，民俗與政治題材的表現，展現了強勁的力道，而政治主題尤其令人側目。吳天章的〈四個時代-蔣介石五個時期〉與梅丁衍的〈戒急用忍〉堪稱是這一主題的代表作。〈四個時代-蔣介石五個時期〉為「四個時代」系列作品之一，以政治人物的巨大頭像（250×247cm×5）揭竿起義，衝撞過去的政治禁忌；「作者欲藉此畫使人對其人其行重新思考，予以定位，既是歷史的記錄，也帶有反諷與批判的意味。」³梅丁衍的〈戒急用忍〉（1998）尺幅更大（410×1286cm）；這是一張長了翅膀的新台幣千元「巨鈔」，以當時處理兩岸議題的慣用口號「戒急用忍」一詞取代原來的「壹仟元」，更以諷刺又幽默的文字諧音及圖像操作手法，延展出寬廣的想

像空間。⁴另外，楊茂林的〈熱蘭遮紀事〉（1993）則以鄭成功與荷蘭總督揆一的人像並置，拼湊台灣歷史記憶，而他「made in Taiwan」的「制式字牌」則讓意蘊趨於飄忽晦澀。

九〇年代的台灣，社會運動正如火如荼的進行，其中一九九〇年三月的「野百合學運」最為聚焦，也影響深遠。在社會運動的催化下，「本土」思維由七〇年代的鄉愁式的「鄉土」轉向現實與土地的注視、追尋，美術界開始從常民文化中吸取養分；其中黃進河的〈接引到西方〉（1991）、郭振昌的〈95-96記事—混合印象〉（1995）、王傑傑的〈俠女·俠客〉（1996）都是鮮明的例子。黃進河的〈接引到西方〉以常民文化語彙顯現無比俗艷的民間氣息，以此回應「立足本土」的呼籲，挑戰學院美感成規，確實叫人耳目一新。郭振昌的〈95-96記事—混合印象〉借用民間通俗信仰的「八家將」臉譜圖像，進行文化解構與社會剖析，口氣直接而



宮庭小待術

九条妃子

光源氏

近衛頭中將

源氏紫姬

源氏物語

陳肇耀 後庭開花-源氏物語 雷射相紙、金箔 124.2×180.5 cm / 2004 高雄市立美術館典藏



1|2

- 1 馬郁芳 「摩登原始人」系列作品-我們一起去吃麥當勞! 壓克力彩、畫布 91×65 cm×2 2012 高雄市立美術館典藏
2 梁任宏 存在的儀式 壓克力、X光片、馬達、銅鐘、木魚 213×60×240 cm 2000 高雄市立美術館典藏

猛烈，挑戰社會原本的慣性美學品味。王俊傑的〈俠女·俠客〉以刻意裝扮的武俠劇人物—俠女及俠客，虛幻通俗，藉以反諷西方國家對東方人刻板的荒謬印象。「民俗普普」在藝術內涵上固然另有指涉，卻都普遍顯現了如民間電子琴花車般的俗艷感、民俗信仰的世間味以及塵世奔波的江湖調性。

「當代生活普普」

大致來說，二〇〇〇年之後台灣的「普普+工廠」更發揮了生產效能。議題遍及現代生活的各個層面；媒材運用更為得心應手，傳統媒材不再時興，而傾向科技化、數位化；新的藝術語彙變得更為生活化、大眾化，也更虛幻化；藝術取材可以信手拈來，表現手法毫不拘限。

從本展所歸納出的「當代生活普普」來看，當代創作呈現的面貌的確讓人目不暇給。有取材自

日本的「源氏物語」「水戶黃門」、有兩條狗無厘頭對吠的「衣錦還鄉」、啃著麥當勞的「摩登原始人」、擲晶圓飛盤的太空人、現代版的「清明上河圖」、馬桶中的血尿液、流理檯與塑膠袋……；媒材運用上有雷射相紙、金箔、單頻道DVD錄影、壓克力彩、畫布、綜合媒材、行為/單頻道錄像、霓虹燈、變壓器、畫布輸出、鐵、木、銅、塑膠奶瓶、螺絲螺帽、氣泡、實體馬桶、包裝泡殼、鐵、LED電腦字幕機、動畫、氣泡、包裝泡殼等，甚至尿液、血尿以及實體馬桶等挑逗性媒材也一一出籠。「當代生活普普」對主題與媒材的探索與擴充漫無邊際，把藝術推向了更「不確定性」的邊緣，也完全體現了當代藝術的「自由」本質。另外，被歸類為「民俗普普」及「政治普普」的作品，也大多具有相同的特色，尤其是創作於二〇〇〇年後的作品；例如姚瑞中〈獸身供養紀念碑〉（2000）、梁任宏〈存在的儀式〉（2000），使用金箔、壓克

力或X光片、馬達、銅鐘、木魚等，以科技般的森冷對應現實的吵雜與庸俗；吳天章〈難忘的愛人〉（2013）則結合了攝影與數位科技，以如假包換的虛情假意，試圖喚引一段早已飄散的記憶。

「當代生活普普」參展藝術家中，除了梅丁衍、盧明德、陸先銘等少數幾位外，陳擎耀、彭弘智、馬郁芳、吳其育、黃郁雯、陳明輝、黃鈿翔、賈茜茹、許哲瑜、王瑋婷、陳明德等均屬年輕世代。整體看來，本展中的「當代生活普普」可視為窺視當代精神面貌的一個切面；退而言之，至少也充分呈現出年輕世代的創作取向與精神容顏。波特萊爾之都市漫遊者，在新的時代中早已化身為網路上的幽靈，隱身進入數位世界中，也幻遊在諧仿天地裡，迷離幻走。虛擬世界的偽珠光寶氣似乎比現實世界的吵雜人聲還要來得真實、誘人。部分藝術家涉入社會現場，拼貼現實，親身見證活生生的生活場景或極簡世界的冰冷科技，反裡朝外的自我檢視。在新的時代，科技與數位的運用以及卡漫風的介入，其實也都呼應了當代生活之表面興奮的精神假面。

宛如生活？

「普普」的確是大眾文化的產物；當九〇年代以來藝術創作一步步靠向大眾及商業社會、大量挪用常民語彙的同時，台灣當代美術呈現了空前喧嘩的景象；藝術家一掃過去的思維，「菁英形式」逐漸消退，並敞開胸懷擁抱大眾。藝術和大眾之間，似乎從來沒有這麼近距離接觸了。「宛如生活」應該是這個時期藝術樣貌的寫照吧！

「普普」在浮薄的表面下，其實隱藏著詭譎的辯證。當安迪·沃荷翻拍電影廣告上的夢露形象複製成為作品，他的「夢露」已成「類像」（Simulacrum）——一個「真實的贗品」。原有形象的內涵（真實的夢露）被抽空，挪用到一個新的可以無限複製平面上，而新的外延，便追補了原內涵的空無狀態，「類像」（沃荷的夢露）成為被涵延化了的形象——作品的內涵與外延混合為一種平面化的統一。普普之「片斷、拼貼、挪用」的符號操弄手法，也混淆了商業符號系統與藝術符號系統的分際。普普藝術展現出的「互文

性」（Intertextuality）思維方法，將整個世界視為一個相互指涉、纏繞、對應、映射的大文本，新聞、神話、寓言、民間傳說、廣告圖像……等都混攪在一起，雜揉在作品之中。作為一個意符（Signifier），普普的「夢露」，溫情被抽空，它指向了一個難以捉摸的意指（Signified）——整個交互指涉的商業消費文化系統。

嚴格說來，台灣的「普普+工廠」並非歐美普普「工廠」的原汁原味，台灣社會也不像歐美那麼「消費」、那麼「商業」，許多「溫情」都還埋伏在表面冰冷的面具下，也都保留了台灣社會特有的味覺。「普普藝術+工廠—熱塑·冷壓·當代台灣」的確「宛如生活」，呈現出當代藝術家對當下社會的關懷與注視；只是，藝術家的真心關懷，大眾是否真能領情？「台灣普普」在看似世俗的語彙間，仍然隱藏著迂迴曲折的菁英式論辯，而且意蘊更為纏繞、多重。看來，「宛如生活」的「台灣普普」，絕非一齣通俗鬧劇，應該是一場針對台灣社會，最發人深省的當代生活悲喜劇！

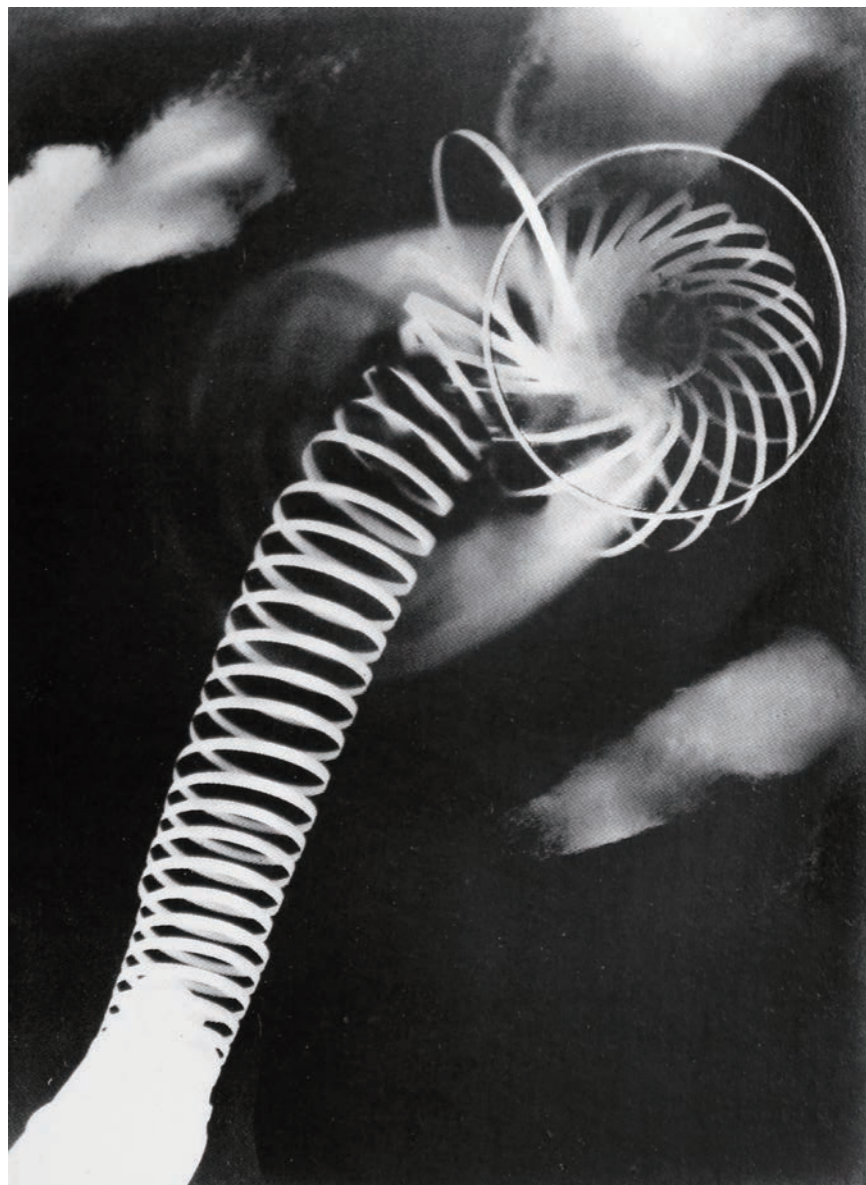


注釋：

- 1 引自「普普+工廠」策展人Stephen McCoubrey論述。
- 2 引自「普普+工廠—熱塑·冷壓·當代台灣」高美館助理編輯簡正怡論述。
- 3 參見高美館數位典藏: <http://collection.kmfa.gov.tw/kmfa>
- 4 「臺灣銀行」變為「勿偷邦」銀行（音似「烏托邦」）；而下方原有的英文與數字組合也被「CASH CHECKS」（兌現之意，與蔣介石Chiang Kai-shek 音類似）代替。而瞇起一隻眼睛的蔣中正先生，顯得諷刺又幽默。作者藉由地域性的、簡單化的材質與形象，運用兩種語言本身蘊含的趣味，企圖延展出寬廣的想像空間。同上注

曼雷的實物投影與中途曝光

文／章光和（世新大學圖文傳播暨數位出版學系副教授）



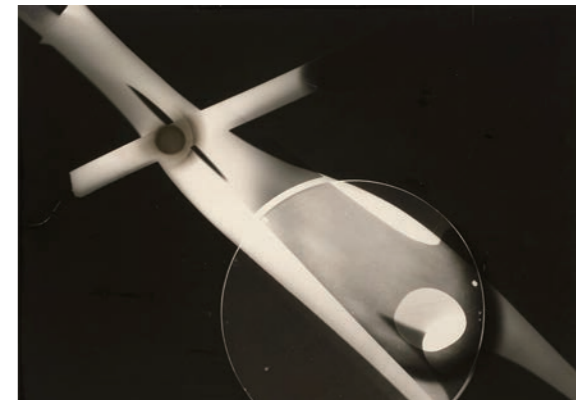
現代攝影技巧在1920-30年代有一個小小的新發現，那就是曼雷（Man Ray）發現了在黑白色暗房裡的「實物投影」與「中途曝光」技巧。這一些技巧很新奇，增加了當時達達主義與超現實主義的風采。但是說來，實物投影與中途曝光早在攝影發明的當時就已經被提出來，而曼雷的中途曝光則是與助手靡勒（Lee Miller）一起在暗房洗相時無意間的發現。

曼雷、杜象、比卡比亞都是達達主義者，他們相信當時的社會越來越不理性，所以藝術表現也應該反應當時的社會情境。達達主義者熱衷於應用各種現存的媒體技巧，表現一些非傳統具象的影像。就攝影來說，傳統的光圈、快門的限制應該要被拋棄，做一些突破性的變化，也因此在一次非常實驗性的暗房洗相中，曼雷無意間發現了「實物投

1 | 2

1 曼雷 美味領域 1922年 銀鹽相紙 實物投影

2 納吉 (Moholy-Nagy) 無題 1939-1941年間 銀鹽相紙 實物投影



影」，他自己稱它為Rayograph。英文裡ray就是光芒、光線的意思，但是又是曼雷（Man Ray）的姓氏，而graph就是圖形的意思。所以Rayograph這一個稱呼取的真是巧妙。像是在紀念曼雷本人，也說明了這是一種光線本身的一種圖像記錄。

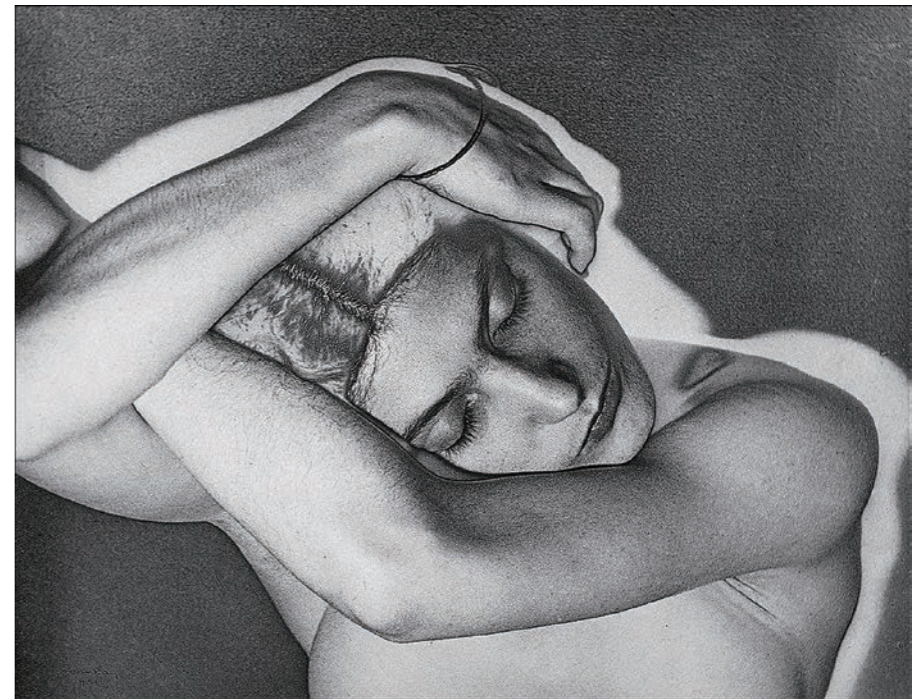
發現實物投影事情的經過是這樣的。碟文波特（Alma Davenport）在《綜觀攝影的歷史》（*The history of photography: an overview*）一書中說，在一次暗房洗相中，一張沒有曝光的相紙掉到顯影槽當中，曼雷苦等了數分鐘，沒有影像顯現出來，他將藥水的量杯、玻璃漏斗、溫度計放在這一張浸濕顯影液的相紙上，他打開燈光，或許是要查看情況，就在此時，一切神奇的變化出現在他眼前。光線在物件之間穿透、折射、反射或是被遮擋而產生了光影層次的變化，而其它沒有被物件遮擋的背景，瞬間全部變成一片黑色。這一發現讓他興奮不已，從此之後他就大膽的採用這種充滿實驗精神的技巧，並稱它為Rayograph。曼雷相當早期的實物投影作品，標題為〈美味領域〉，視覺構圖相當抽象，捲曲的線條帶著一種韻律與動感，斜角的構圖活潑歡樂有生氣，如果真的要與標題聯想，大概可以隱約看到右上角的圓圈其實是一個高腳杯的杯底，暗示著一杯美酒與環境互相作用的氣氛。

其實在此同時德國包浩斯的攝影老師納吉（Moholy-Nagy）也實驗了很多類似的實物投影的影像，他稱之為Photogram，並在個人創作與教學上大量使用，成為一種創新的攝影精神。納吉是結構主義的藝術家，他以這一種「新視覺」在包浩斯鼓吹學生，所以在他的作品當中，更可以看到一種

純粹的視覺結構之美。納吉的作品〈無題〉，一樣是斜角構圖，幾何的造型完整有力，色階層次優美，細緻有變化，將抽象攝影帶到一個新的境界。

攝影技術在1839年由法國人達蓋爾發明，到了1920年代之前這八十年間，經過了雷蘭達（O.G.Rejlander）與魯賓遜（Henry Peach Robinson）的集錦攝影，英國人愛莫生（Peter Henry Emerson）的自然主義攝影，到1890年代起國際間流行的畫意派攝影（Pictorialism），一直到後來美國人史蒂格里茲（Alfred Stieglitz）發起的純粹攝影（Straight Photography）已經建立了一個相當嚴謹的技巧與美學系統。所以忽然間在1920年代有了曼雷的Rayograph這一種沒有相機的攝影創作，以實物投影在像紙上成像的技巧，結合達達主義精神以相當前衛的姿態推翻了以往保守的形式，最後成就了超現實主義的創作風格，在內容與形式上都是一種新的精神象徵。但是其實這一種創作形式一點也不新。

1833年英國的塔伯特（William Henry Fox Talbot）對於攝影成像研究早已在發展當中。1839年當他得知法國人達蓋爾宣布發明了攝影，他馬上出版自己的方法，稱為「光的素描」Photogenic Drawing。他的「光的素描」是採用布料蕾絲、植物葉片的直接印樣，類似於實物投影，將物件直接壓印在塗有感光物質的紙上。塔伯特這樣做是要證明他也在攝影化學上有所發明，被稱為「卡羅攝影術」calotype。塔伯特的卡羅攝影術將感光物質塗在紙上所以第一張成像的相紙正負相反，剛好可以成為底片，翻製其它正



1|2|3|4

- 1 塔伯特 (W. H. F. Talbot) 實物投影的植物樣本 1839年 卡羅攝影術
- 2 曼雷 無題 1931年 銀鹽相紙 中途曝光
- 3 曼雷 摩勒 (Lee Miller) 的肖像 1930年 銀鹽相紙 中途曝光
- 4 曼雷 無題 1930年 銀鹽相紙 中途曝光

像的照片。只是因為使用紙張當負片，不像現在使用賽璐璐片那麼的清澈透光，所以所製作出來的影像比較模糊，所以即使後來這方法被用在相機裡，似乎達蓋爾攝影術還是被廣泛的認為比較優異。因為達蓋爾攝影術是在金屬版上精緻的呈現出肉眼讚歎的細節，只可惜攝影迷人的地方就是可以一再的重複複製，達蓋爾攝影術的金屬版一次拍一幀，金屬片不能當底片重複翻製相片。但是塔伯特的攝影術可以複製，所以經過改進成為流傳至今的攝影方法。塔伯特用卡羅攝影術製作的植物印樣，呈現出一種剪影的效果，但是依然可以看出花朵優美的造型與立體層次。

我們現在知道實物投影成像的攝影過程本身不用相機、沒有負片，而其實它本身就是一張負片。這就提出一個問題，不一定正相才是作品。我們看曼雷的Rayograph作品幾乎都是負相的影像。或許是因為這一些作品皆是負相才會那麼突出，因為我們習慣看到正常的世界，而陰陽顛倒，正負相反的世界正好符合超現實主義的想法，尤其實物投影的作品都相當抽象，表現出一個脫離現實的詭異境界。接著就產生另一個問題，那如何大量的複製這

一些負相的照片呢？塔伯特的攝影術可能需要翻製兩次才能成功。而曼雷的作品只要經過現代底片翻拍就可以得到一張可以大量生產的底片。這裡又產生另一個嚴肅的問題，曼雷的Rayograph作品是如何被複製出來的？版數多少？年代如何？等等。這樣的問題也是所有攝影收藏的專業問題。

曼雷除了Rayograph之外還製作一種中途曝光 (Solarization) 的技巧。一般正常的照片黑白階調完全相應於現實世界，亮面光線充足，比較白皙，暗面光線少，陰暗黑鬱。但是經過中途曝光的照片，在最暗與最亮的階調上會出現正負反轉的現象，最黑的陰影或是背景的部分，有可能變成最亮的白色，而白亮的皮膚有可能變成深黑。這是一種沖洗相片過程中，再一次曝曬光線所造成的，黑白正負反轉的現象。如果這樣的技巧用在底片的沖片當中，則稱為沙巴蒂效應 (Sabattier effect)。不過這一些暗房的技巧其實早就有了。達蓋爾早就發現它，而且是攝影史裏面最早被發現的攝影暗房視覺效果。

當代女攝影大師摩勒 (Lee Miller) 她曾經是曼雷的模特兒、繆思，也當過曼雷的暗房與攝影助手。在一次暗房的洗相工作中，好像有東西爬在她

的腳上，當時她大叫一聲，打開了暗房的燈，她沒有發現老鼠或是別的東西，但是她馬上意識到所有的底片全部曝光了。顯影槽裡正有好多黑背景的裸體照片正在顯影，曼雷此時趕快撈起這一些照片，快速的泡進定影液當中。事後細細觀看發現，人物與背景之間無法自然的銜接在一起，會有一個反轉的現象，就這樣他們發現了中途曝光的效果。後來曼雷也就拍攝了一系列這樣效果的人像與花卉作品。〈摩勒的肖像〉，背景與人物之間因為中途曝光而產生一道黑邊，頭髮與衣服的暗部裡的黑色因為反轉而變成淺灰，造就詭異的趣味。〈無題〉1931的花卉題材與人物相當類似效果，充滿夢幻。

曼雷聲稱他不是要拍攝自然，而是拍攝幻想，相機就像是他的筆刷只是一個工具。他說：「與其拍攝一個物件，我寧願拍攝一個創意，與其拍攝一個創意，我寧願拍攝一個夢境」。〈無題〉1930的中途曝光效果最為明顯，人物與背景之間的厚厚影子變成白色，而原來可能是白的背景成為深色，配合人物的姿態、動作、表情、造型，真的表現出一種如夢似幻的超現實情境，成為曼雷最典型的作品形式。■



議題特賣場 Features

普普了沒？台灣當代藝術大眾氣息 的混搭與轉譯

伴隨著流行與消費文化的抬頭興盛，以探討大眾生活為主軸的「普普藝術」（Pop Art）風靡了1960年代以後西方藝壇，更為當代亞洲藝術注入全新的思潮及活力。西方普普的形式與精神經由台灣藝術家的各種「加工」與「製造」，主題上、物質上及精神上均有了不同的趣味，同時反映了西方藝術潮流與本土物件符碼的交會現象，呈現屬於台灣、走過世界工廠歷史的複雜樣貌。

工廠

50年的藝術與消費文化

文／史蒂芬·麥卡布雷 (瑞銀集團藝術典藏展覽策展人)



1 | 2

1 安迪·沃荷 康寶罐頭湯 (局部) I 綉印版畫作品集 (10張) 94 × 63 cm (每張) 1968 瑞士銀行收藏

2 安德列斯·古爾斯基 99分 彩色輸出 207 × 337 cm 1999 瑞士銀行收藏



在1960年代初期，紐約當代藝術界就跟其身處的文化大環境一樣，積極接受了大眾消費主義。此時的藝術反映許多豐富、物美價廉消費商品，這些大量生產的商品如浪潮般充斥在戰後的美國境內，而普普藝術大師安迪·沃荷 (Andy Warhol) 以「工廠」(The Factory) 為名的工作室，便呈現了這種藝術及商業結合的寫照。今日，這波浪潮依然沖擊著全球各地，越來越多人將消費視為是其生

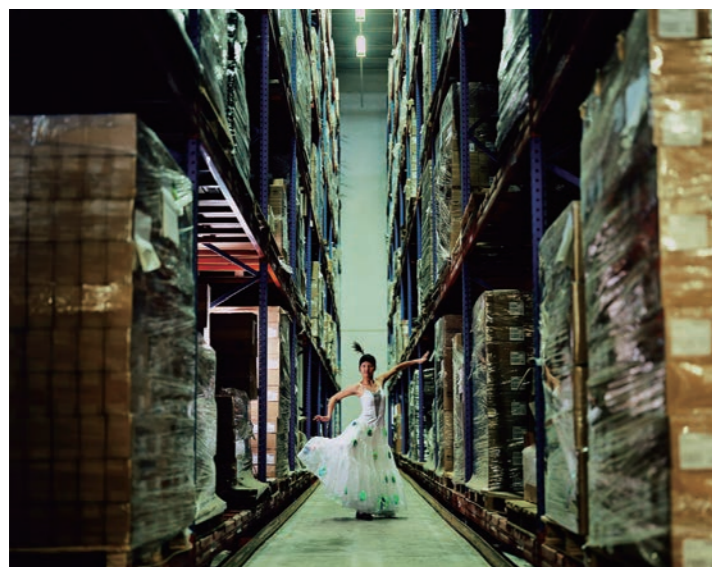
活的重要部分，這樣的現象引起全球藝術家持續的探討與回應，對消費主義的態度也比美國早期的普普運動來得更加多元。

當代藝術家對消費的態度成就了本展覽的主題，本展名稱一方面源自於安迪·沃荷在1963年的湯罐頭畫作系列之後，於其工廠工作室創作的〈康寶湯罐頭1〉系列；另一方面則來自於台灣藝術家陳界仁在其〈加工廠〉乙作中，通過黑暗抑鬱手法

提出對消費主義的探討，進而多方面地呈現過去50年以來，藝術對大眾消費市場感受的變化。我們可以發現，在陳界仁與沃荷各自表彰的立場中，存在著寬廣的討論與辯證空間，本展期望能為這空間帶來其他不同藝術家的強烈聲音，在這裡，有些藝術家完全是以商業及消費文化為創作的中心，有些則是透過此主題來探索更為寬廣無垠的世界。

身為策展人，我期望邀請觀眾觀賞不同類型

的作品，並從中獲得新的結論。在這些類型的作品之中，其中一個明顯趨勢呈現出藝術家看待消費者選擇及零售展示的多元方式，這個趨勢最早可追溯到普普藝術肇發前的偉恩·第伯 (Wayne Thiebaud)。第伯在1961年作品〈甜點〉中呈現了排列整齊的精美蛋糕，等著用餐者伸手拿取，而接續它的是沃荷將康寶濃湯罐頭賦予理想化與索引化的視覺呈現，兩人的作品都是對零售商品全然



$\frac{1}{2}$ | 3

- 1 偉恩·第伯 甜品 油彩、畫布 61×76cm 1961 瑞士銀行收藏
- 2 曹斐 誰的烏托邦 錄像22 min. 2006 瑞士銀行收藏
- 3 洪浩 物件No.4 彩色輸出 127×216cm 2002 瑞士銀行收藏

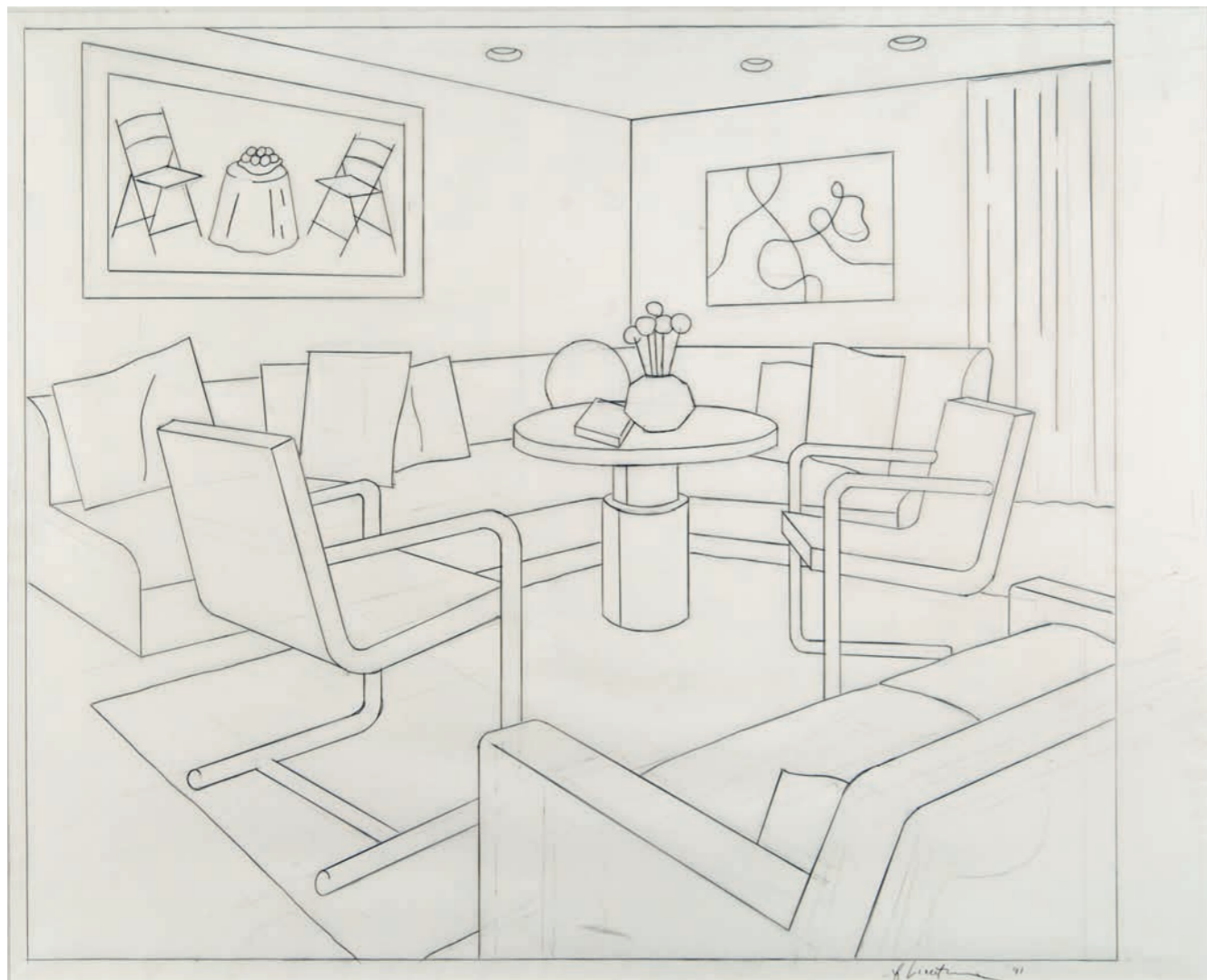
心悅誠服地展現。同類型的還有30年後崛起的德國數位藝術大師安德列亞斯·古爾斯基（Andreas Gursky），他在作品〈99美分〉中呈現出一則幾乎看不到盡頭的商品場域，並羅列了成千上萬個便宜到嚇人的商品。他這種對消費較為批判的態度被兩位印度藝術家圖克拉（Thukral）與塔格拉（Tagra）作進一步延伸，在他們2009年名為〈吸引人的恐怖〉系列中，儼然成為垃圾的消費品包裝與自然的素材結合在一起，形成了美麗圖像，讓我們得以省思自己在消費商品上的種種選擇。而洪浩的〈我的東西〉系列則運用數位技術，把自己擁有的東西變成消費展示品，彷彿質疑著現代人對如此

多物品的擁有及使用。

此外，另一類型的作品則試圖探討個人在大眾市場中的位置，首先是普普大師洛伊·李奇特斯坦（Roy Lichtenstein）經典的室內系列，他的作品刻畫出一幅沒有居住者身影的室內景象，讓人看似彷彿傢俱展示間而非尋常的居家空間。而古爾斯基的〈巴黎車展〉則呈現車展中無止盡的買車參展人潮，其中紅衣女郎等人物在人群之中反復出現，也暗示著購買的消費者其實就跟汽車一般，皆是某種大量製造下商品產物。約翰·巴爾代薩里（John Baldessari）〈肉：有錢人〉一作出現的趁機撈錢資本家，則是反映一種介於富有及空虛的消費圖像。

另外還有杉本博司（Hiroshi Sugimoto）對歐洲歷史知名貿易家彼得·史岱文森（Peter Stuyvesant）蠟像細膩地觀察研究，以及曹斐〈誰的烏托邦〉中對工廠實際製作產品的真實人物們的深沉呼籲，最後來到陳界仁影片令人揮之不去的工廠景象。

我期望通過本展讓觀眾發掘各種類型的創作，例如把大量製造的商品當成藝術的作品，其中包括克萊斯·歐登柏格（Claes Oldenburg）於1969年創作的真空成型汽車模型，令人聯想到亨利·福特（Henry Ford）現代工廠的起源，或者達米恩·赫斯特（Damien Hirst）以及沒頂公司（MadeIn Company）筆下仿工廠生產線製造的畫作。另一



1 | 2 1 羅伊·李奇登斯坦 室內景觀：油壓桌子 鉛筆、羊皮紙 99×120 cm 1991 瑞士銀行收藏
3 2 陳界仁 加工廠 錄像31:09 min. 2004 瑞士銀行收藏
3 安德列斯·古爾斯基 巴黎汽車沙龍 攝影 173×205 cm 1993 瑞士銀行收藏

類型則是從大量製造回歸至手工繪製，例如貧窮藝術（Arte Povera）的藝術家阿利吉埃羅·博埃蒂（Alighiero e Boetti），他在其1978年所繪製的當代飛機圖是用大量製造的原子筆所繪製而成，這在當時是一種前所未有的創作媒材。另外還有1980年代普普後期的超級明星克里斯多佛·沃爾（Christopher Wool），他於〈AWOL〉（1989）一作使用了18世紀大量製造的標籤列印蠟紙，形成了可以自由懸掛的精美畫作。另一種類的作品則是跟大眾電影及電影觀賞有關，早期的代表是加州普

普藝術傳奇人物艾德·若夏（Ed Ruscha），他於1960年代末期到70年代創作的加油站系列，為日後20世紀福克斯電影公司氣勢十足的標誌提供了設計靈感。若夏之後還有約翰·巴爾代薩里的電影，以及納文·羅旺查庫（Navin Rawanchaikul）具紀念意義的寶萊塢海報繪畫，最終再回到陳界仁討論工廠的錄像影片。

不論是50年前或是今日，以上種種針對大眾消費變革的思想及回應都至為重要，隨著消費文化在全球持續產生的衝擊與影響，普普藝術正以不同表現形式成為各地藝術家共通的選擇。■

