

「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 王俊傑 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）、王俊杰的〈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

藤原紫姬

近衛頭中將

禁止入内

源氏物語

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