



焦點話題：

存活當下的另類美學

凡是親近藝術的人都知道，前衛濫觴之達達主義作品—杜象（Marcel Duchamp）「泉」，從離經叛道到成為經典代表，東方、五月畫派從不被認可至取得重量級地位，任何邊緣或非主流文化，經過思想融匯革命，都有成為主流之可能。

若以十六世紀文藝復興時代為分水嶺，之前講究和諧完美的古典主義，之後又轉為殘缺象徵為主之浪漫寫實主義，不再唯「美」獨尊。隔將近五世紀，當今紐約惠特尼、法國里昂等國際展又再度引發媒體炒作與美學爭議。台灣身處後現代時期，展場或舞台頻出現語意曖昧、形式複雜且無特定風格之展演作品，既無法與「美」聯結，也難以用單一角度解讀。當我們接觸前衛藝術，可以發現展演作品赤裸傳達人性、或虛擬現實生活，美與醜、悲劇與喜劇同冶一爐。究竟在新生代眼中何謂「藝術」？創作是否還需「美」的包裝？當代藝術未來走向又如何？

透過行銷策略，後現代文化已蔚為顯學，相對地，在鑑賞教育之立論方面卻相當薄弱，因而促成本刊策畫此主題之動機。基於任何事物最終將成為歷史之考量，故避免前衛字眼，而採用「當下」與「另類」之命名，舉凡後現代、次文化、反文化等藝術，皆可納入議題。又，歷代美學家對「醜」之定義包羅萬象，並列入審美範疇，醜與美並非互相對立，也惟有它的存在，藝術才得以完整圓滿。

「存活當下的另類美學」主題，從陳英偉的文化現象之批判開始，經于善祿、鴻鴻的戲劇美學之解讀，到巫義堅的藝術介入之抽樣、陳育淳當代教育之對應，最後以李美蓉「後現代思考」系列為後期延續，內容涵蓋美學觀念以及作品鑑賞兩領域，賦予讀者更多的啟蒙因子。此外，本期美編設計亦復古地傳達了普普精神。

存活當下的藝術，原來也可以如此另類與顛覆。





Summary Exploration of Grottesque Aesthetics in Taiwan

概探台灣 「醜型美學」 的存在

陳英偉 Yin-wei CHEN
華梵大學美術系副教授

就一般所認同的說法，鮑姆嘉通（1714-1762）是最早在西方文藝界中提出Aesthetics一詞為所謂「美學」定名的¹。而就鮑氏理論所言「美學」所面對的物象即是「美」，它是一般事物所企及的一種完美情境，或是某種令人感受到愉悅的情境，而以上情境之所以足以令人愉悅，其主因乃是因為一種「感知進行」的結果。鮑氏認為，此一所謂感知，就是純粹運用人的感官去感覺，而不涉及任何的理性思維。換言之，此一企及美學要義的主要感知行為，是絕對的「非」理性，它了不起只是存在一些模糊的感性意象罷了。而類似如此觀點的論述，在早先的萊布尼茨（Leibniz）也曾將此一思維引述到美學藝術的思辨中，萊布尼茨認為促成美和藝術所涉的一切行為或知識是與理性毫無關係的。

當然，對於現今的人們而言，以上所述的美學觀點，或許欠缺了理性的那個一層面。然而，現今人們在從事藝術活動或藝術創作之過程中，所因而思考到或面臨到的諸多問題時，其所藉以排解的理論根據又是什麼呢？是理性主宰美學？或是感性創造藝術？事實上，早在廿世紀初，西方文藝界中就曾產生過關於此一問題的爭論。其中，瑪克思·德索²的觀點即認為「美學」的探及範圍遠超過藝術學的領域，並且，從藝術學的起源和成效而言，藝術學中確實是有許多的事物是不屬於美學探及的對象領域。也因此，吾人認為當今存在於藝術中的諸多「美學」爭論問題，其或許只是一種「審美經驗」的思辨而已。當人們徹底信仰了自己的審美經驗時（不論是感性或理性），則其便自然建構了自我的「美學」價值認同。試觀當今台灣的文化藝術現象，其在視覺創作的美學判斷上，是否也是依循著如此的邏輯推演而生呢？

而當吾人在探述到台灣現今的文化內涵與視覺審美事件時，有一個隱約存在的問題，或許是比較少人去注意到的，那便是藝術創作者在從事所謂「前衛」、「後現代」的「觀念」或「裝置」藝術時，其所據以思辨（辯）的理論支柱（或藉口），可能有相當的一部份是取自於西方自鮑姆嘉通、康德、尼采、叔本華……以至甚或近當代的杜象、布依斯、德西達、拉岡等人之論。然而，相對的，一般絕大多數觀者所慣以依據賞評的判斷準繩，則又恐怕是多以一般中國人世代傳承中，





甘霖神君

(七) 甘霖神君傳

甘霖神君無時不以人民福祉為念記諸人以一紀之私廣施愛心神鞭無遠弗屆只要動一動他的寶貝屎屎則蒼生福來也

知避沾其液則廢其乃破雨淨化不也



百一化神祖傳

百一化神祖傳



採阴真人

清盤

如人間有愛者豈惑之先使遂生恨且愛愈真恨愈深

至夢絕



以「性」(或曰情色或曰色情)為表現主軸的作品，在台灣的固有社會體系中，確是最易引起注意或關愛的典型「醜型美學」藝術形式之一。而其所延伸的道德價值規範之禁忌、挑戰，也是影響平民觀者對於純粹藝術的當代意義之反思與質疑。是故，在台灣民情的條件約制下，展出單位便打出「限制級」的招數

傳



世紀末見
不平克惡男
激進女子叱咤商
成精首化龟头如
為新時代新女性



三回春神女傳

春神女
三回春神女傳
...

救苦天尊



九九那叱傳

九九那叱傳
浪蕩西門町
新潮少婦孕而不生
生而弃養致墮
祭煥雄傳曰那叱
與母爭於臨
盆之際不出
母子俱痛死
后有女受
嬰兒魁者皆注祀

那叱



拖地紅

拖地紅傳為六脚侯氏冥妻
通体血紅初生血胎也
曹澤志曰志法之年
獨男女不唯女男能男男女亦女
可生既男且女不女又男淫己為
一象四性以自媿己夫我妻吾

蒙双氏



蒙双氏傳

蒙双氏傳
雙氏
...



裝置形式的「觀念」藝術，不愧為是由上個世紀末存活至今中最为容易「製造」效果；並且也最能投其策展人或單位所好的絕佳藝術形式。然而，其內涵意義的真實性與誠實性，就有如「預言」或「謊言」般地容易讓人迷惑。有「因」而成「果」的裝置作品，確實令人感同身受、有所知悟，甚或在知性美學的功能傳達上，遠遠超越平面繪畫作品的視效局限。但是，「為賦新詞強說愁」式的裝置作品，則就容易流於以果騙因、欺形惑意，甚至困頓人心、鮮有意義。（陳英偉攝影）

自先秦之後的老、莊、儒、釋的抽象道德與具象美學的精義去做衡判的。是故，不論是過去六〇年代西方「為藝術而藝術」或是台灣當今「為藝術而藝術」的藝術行為，其都難免有些許「意識形態」的刻意對立之舉。而此種在視覺造型甚或經典道德上刻意凸顯傳統禁忌、或刻意標新立異的藝術作品或論述，其也就理所當然地符合了「美學」在經過幾世紀的變遷之後，由現今主觀傾向取代客觀傾向的合理現象了。

然而，坦白言，對於台灣當今的許多藝術「合理現象」，卻也在隱約中存有著另一種「醜型美學」的祕笈、藥方。而這一處方，對於善於服用的藝術生產者而言，它足堪以助其打通任督二脈，讓其再蒼白無力的死沉作品，也都可以一躍而成為驚天動地的奇才佳作。然而，對於一般平民百姓而言，則此一「醜型美學」之作，很可能是恰恰令其捶胸頓足、苦悶不解、甚或哀嘆世風日下、藝術真理不再的審美認同之苦痛障礙。這就是台灣當代不少藝術作品足以破解慣性體制，而大步躍上公共舞台的真實現象之一。當然，藝術家對於當今部份社會人心的喜好刺激、愛看亂象之情境反應的掌握，以及能準確針對權充為觀者與作品之間的媒婆——策展人（單位）與媒體人（報紙刊物）的口味之投其所好，此等皆是產生台灣當今許多所謂醜型美學作品傾出的心理現象背景。而其中，尤以部份策展人深知「語不驚人死不休」的魔力所在，故台灣當代視覺藝術美學的顯學狀態便在如此的供需搭配下而展現了多年來的「顛覆」景象。舉例說：足堪為國內美術展覽的龍頭盛事——台北雙年展，在最近的兩屆中，尤其是上一屆的展出中，出現了不少作品其在內涵上並無多大的人文學建或反省新意，然而在形式上卻刻意以非藝術「常理」的人性視覺結構，去迫使觀者迷信於其強勢的威權會場氛圍。這就是國內常見的「醜型美學」效應之一——當一般平民百姓有意或無意想藉由「親近」當代美術作品來促使自己對當代藝術美學有所「了解」之時，他們卻霍然發現：原來「這樣也叫藝術！」。

而就在出自於平民觀者的驚嘆聲裡面，其中到底有多少作品可能就是假藉著「反常」的藝術形式來戰勝觀者對威權殿堂的迷思與迷信？其中又有多少根本就是在思維上趨近於因襲而形式上又極近於仿制西方「模範」的裝置樣板作品？而事實上，諸如此類的「模範」作品，就是引領台灣當代「醜型美學」風潮的重大主因之一。當某種極盡稀奇的形式作品足以引起側目或議論時，則作品生產人或媒人，理當就源源供應不絕，而遑論作品的誠實本意了！是故，在台灣當代的部份「前衛」作品展出上，人們常可以見到叫好又叫座的怪力亂神之物，而此物的存在場域（例如畫廊或美術館）也自然而然地將其威權義理滲透到了觀者的心思裡頭了。也因此，當觀者在自我原先（如前述）的習慣審美準則上，碰到了必須自我「顛覆」的醜型美學觀念



相較於「裝置」手法的觀念性作品，一般傳統平面式的藝術表現形式作品，則較容易以其畫面上的視覺感知與意念傳達的兩個座標向度，來分辨其是否列屬於「醜型美學」的另類意圖。觀者在嘗試建構「接觸」與「了解」的介面上，也較不易產生判讀上的困惑。
(陳英偉攝影)

時，則其自我矛盾與折衝的最後結果，便極可能是演變成了對當代藝術的不信任或盲從。這就是台灣當代美術消費人口的困境所在；然也正是部份美術作品生產者的利基所在——當藝術脫離了人文道德與自我本質，則「效應」與「功利」便成了創作者的惟一取向、目標；當西方的開放、民主社會背景所長期變遷孕育而出的多元自然性作品風格，被平行輸入後再冠予學術殿堂的光環、包裝時，則很大一部分「沒有原因也可以有結果」的藝術理論與作品，便成爲了台灣當代藝術的主流霸主了！

除此之外，台灣當代「醜型美學」現象的塑造成形，除了官方、學術殿堂的光環效應引領風潮之外，民間畫商的有形、無形介入，也可能是其中另一關聯所在。當每一個凡人都需要以金錢維生的道理未被改變之時，則畫廊操作的當紅人物或作品風格，便容易左右了文藝消費者與相關「生產者」的價值方向。然而，就「在商言商」的立場角度而言，這對於畫廊自是無可厚非的營運謀略。但是，當深具公民託付權力的官方場所（如美術館），其所從事的美術教育，則就無可不以忠實的學術立場來呈現其客觀的美術義理！而類似此種官民交互牽引、甚或彼此輸送的藝術風潮塑造或「典範」作品定位，其在很多的情況下，卻是容易引起「學術向金錢看齊」的窘境。國內類似此種當代美學威權建造的事實，也或許真是另一類「醜型美學」現象的發達因果。無獨有偶，最近可舉之例便是：台北市立美術館所主導的二〇〇一年威尼斯雙年展台灣館策展人的薦選顧問團中，儼然存在著商業畫廊的經營者³。這種瓜田李下的作法，在先進的西方國家都是極欲避免的現象。但是，在現今台灣的首善之都台北市立美術館，卻是逆勢操作，這也真是令人費解了！這也無怪乎台灣的「醜型美學」總是得以搜尋到一些在官方蓄意自掘的漏洞中，加以配合而存活著有如生龍活虎一般，並且毫無天敵。

誠如本文前段所述，一切事物的「美」「醜」定位，極可能是由每一位絕對個體的個人之「審美經驗」所決定。而這個所謂的「審美」，根據特里·伊格爾頓（Terry Eagleton）的說法，是可以區分爲「向右轉」和「向左轉」兩個方向的。向左轉，意謂著打破「不合理」的真理和倫理（這被認爲是意識形態的桎梏），讓生活存在於豐富的自由之中，並且充份地發揮創造力。而向右轉，則是指忽視理性分析，純依附於感覺的特殊性，把社會看作是一個以自我爲基礎的機體，並且將一切解釋爲沒有衝突，也不需要理性的判



近年間，每當駐足於美術館的裝置作品展覽區片刻，則往往會聽到許多中年以上的觀者們，喃喃發出：「這到底是藝術品一件，還是垃圾一堆？」的納悶細語。的確，就連英國首屈一指的泰德（Tate）畫廊，在一九七二年所花費大筆銀子購買的一堆一百二十塊耐火磚（Carl Andre的作品，名為Equivalent VIII），也曾在當時展出時引起了兩極的讚罵。而事過三十年後的台灣，到底是我們觀者的美學視野依舊狹窄淺短？還是我們的裝置藝術作品確是大多屬於空虛殘白？依據伊安·葛蘭（Ian Groud）的說法，「藝術品」與「胡謔垃圾」之間的差別，是取決於創作者的心態思維勝過於作品本身的外象觀瞻。這個提示，或許頗值得國內的觀者參考，並可試著從作品的外象環節中，反推回去探尋作品生產者的思維究屬誠實嚴謹？亦或輕佻隨性？是屬言之有物？或是裝腔作勢？（陳英偉攝影）

斷；這是過度自我的企圖自負與自我的智慧放縱。特里·伊格爾頓提醒人們：我們應當記住，人類的傳統始終比貧乏的個體和可憐的自我，更具有智慧、也更豐富。因此，當人們將藝術的表現朝右轉時，則它將開始墮落，最終則走入空有身軀而無血脈的稻草人下場。回觀台灣當今的藝術發展向度。部份過度自我膨脹的藝術家們完全以自我為中心，太過相信自己的主觀知識，並且全盤否定了數百年來經過考驗而存活、累積下來的傳統智慧的美學價值。他們將一切被稱為「傳統」的美學視為退流行，而以「顛覆」手段為一切美學的立論根基。也因此，諸如塑造反傳統、挑戰既成禁忌，便成為了台灣現今特有的「醜型美學」現象。而台灣這種特殊的美學發展現象，是與西方美術史中所出現的「醜陋藝術」是有所不同的。換言之，台灣的「醜型美學」作品，是比較傾向於以製造反傳統價值觀的視覺性來勾引觀者的議論，並因而企求造成中介媒人（體）的市場曝光取向。而西方「醜陋藝術」的根源意向，則是較傾向於企圖以提出負面感觀的視覺影像來促使觀者反省某些歷史或人文的悲情因果關係。而這兩種表面看似相同而根底大有差異的美術作品，其實，就是有如色情與藝術的一線之隔般的容易令人錯亂、誤判、迷惘，甚或是誤導自我的人文價值轉異。

總之，台灣近年間的「醜型美學」發達之概況，一是創作者的深探人心以及策展人的挑逗觀眾情緒所致。二者則是官方藝術執政者的煽風助長與有意無意開關官民套招的「典範美學」塑造。而至於此一現象對於台灣當代人文藝術的發展變遷，甚或是台灣人心道德的價值判別，會產生良性的跨越演進？或是惡性的慾望追逐？這恐怕都是有待於每一位主動或被動去接觸台灣「醜型美學」的觀者們該自我嚴肅地深思、判讀了。■

註釋

- 1 從詞源學上看，Aesthetics此一名詞早在鮑姆嘉通之前便已經存在。它在古希臘的文義中是意指著「用感官去感知和領會」，它是一個動詞。
- 2 馮克思·德索為第一次國際美學會議組織者。
- 3 參閱《藝術家》第309期，一三二頁。
- 4 Terry Eagleton (1943-) 為英國牛津大學教授。參閱The Ideology of the Aesthetic，王杰、傅德根、麥永雄譯，廣西師範大學，一九九七，頁三六七、三六八。
- 5 Art or Bunk? Ian Groud, Bristol Classical Press, London, 1993, p.8.