

解嚴後台灣當代藝術的主體與認同觀照——初探

Subject, Self, and Identity in Contemporary Art in Post-Martial Law Taiwan

蔡昭儀 Tsai, Chao-yi / 本館助理研究員

摘要

在台灣多舛的歷史結構中，自我、主體與認同的結構，呈現不得不隨政治現實而跳變流轉的遊移樣貌。解嚴後政治禁忌破除、思想檢查鬆綁，台灣居民文化身分認同的內在矛盾也同時躍上檯面，隱藏在當代「多元與活力」面貌下的認同觀照與主體探尋亦成為藝術創作指涉的重點之一。本文從「過去—現在」相互貫聯的歷史視角，討論解嚴何以成為台灣當代藝術創作內涵轉化的推手，使藝術家呼應時代的「變局」，面對多元文化的事實去反思歷史經驗中的文化意義與主體問題。本文並從三個面向入手，以幾位當代藝術家的作品作為深入解析的例證，提出這些作品如何在以台灣經驗為主體的表現題材裡，顯影藝術家對於當代人文處境與主體問題的思考。

「我（我們）是誰？」的追問，是一個超越時空的永恆課題，藝術作為時代的見證，如何在創作中尋找自我？如何去摸索並處理這個跨越時空的「身分認同」課題？如何釐清、建構自身的主體性？這些古今皆然的普世性問題不只考驗著藝術家，人人皆想尋求答案，但每每在既模糊又清晰的想去看清楚自己是誰的同時，總有漂浮不定或曖昧不明的疑問產生。對藝術家而言，這些困惑既是社會、人文的，也是哲學與心理的，他們的藝術演譯每每隨著自我界定的身分探索而呈現纏繞糾葛的內在精神樣態，並且在各自的認同推行中，以一種緩慢的速度，逐漸匯流為呈現時代精神的主體意識。

在自我與認同疆界建構的過程中，除了一個相對穩定、封閉的主體身分外，時常還交織著跨越這個主體身分疆界的「多重認同」迴音，彼此之間形成相互對抗的力量與壓力，這種既矛盾又相互辯證的狀態，正是台灣多舛歷史的寫真。台灣以其海洋島嶼的地理現實，一方面具有向多元異文化開放的先天气格，而另一方面，時代及國際局勢的詭譎變化，又使其走向了承載殖民及移民雙重經驗的命運。從十七世紀帝國主義海權時代荷蘭及西班牙的爭逐佔領（1624-1662）、明鄭時期作為抗清基地的勤力墾殖（1662-1683）、大清期間漢族文化的積極入主（1683-1893）、到日治時期日本化及皇民化的殖民統治（1895-1945），以至二次戰後國民政府渡海偏安的軍事戒嚴，台灣文化的發展軸線在不同政權主體強勢的主宰與模塑中，呈現不得不隨政治現實而跳變流轉的遊移樣貌。

對居住在台灣的人來說，身分認同之所以多變、不定與曖昧，是與時代的「變局」緊密結合在一起的。二十世紀以來的台灣視覺藝術，也經由這樣的時代經驗，產生了特殊的內容與體質，其轉變與發展的誘因，有小部份是來自藝術本身內在質變的催化，但決定性的因素則主要繫於外在政治、社會以及國際潮流演變的導向影響，藝術家的自我形塑及主體認同在大環境機制遇合、移轉的過程中，所產生的矛盾、對立、辯證與交融，可以說是激化藝術語境演變的關鍵性因素。那麼，在台灣起伏詭變的歷史之河中，激發當代藝術嶄露頭角的「變局」為何？從歷史的流變來看，終止戒嚴狀態的1987年，可為一個關鍵性的「變革點」。

解嚴之後，台灣壓抑已久的社會力遽然迸發，自此不論在政治、社會、經濟、歷史、文化，甚至每個人生活的各個層面上，都產生了巨大的衝擊與變化。對台灣藝術的發展而言，這個政治禁忌破除、思想檢查鬆綁、言論大幅開放、充斥著改革呼聲的蛻變年代，同時也是藝術對於現實關懷以及時局思考的創作觀點及表現方式產生質變的重要轉折點。台灣在經歷殖民、移民及三十餘年威權統治的複雜歷史背景下所壓抑、蓄積的思變能量，在解嚴所意味的自由與釋放中，成為走向開放與多元的強力催化劑。藝術家通過個人詮釋來反映時代現實的觀點、手法、切入方式，在此社政劇變的氛圍中，與戰後以來的藝術表現開始形成一個鮮明的區隔，並顯現在幾個方面上，其一：藝術家擺脫了以往因政治高壓所採取的疏離現實的美學關懷模式，自此敢於以稜鏡般的視角，基於個人不同的認知、體驗、價值觀與藝術追求，從不同的角度與面向，折射出他們對時代真象的各種詮釋。其二：藝術家開始以參與者的身分，深入本土台灣的各個層面進行探索、質疑、反思與考掘，在不斷解構與建構的抗

衡、衝突中，如多重折射的稜鏡，解析出藝術的社會性與時代感，鏡照當代生活與時代心靈既複雜又活潑的多元面貌。其三：解嚴後台灣居民文化身分認同的內在矛盾也同時躍上檯面，在逐步確立本土經驗之可貴，文化社會也開始以本土經驗作為重新建構主體意識和精神心靈的途徑之後，藝術家的探索，除了從自己隨著解嚴文化成長以來的台灣經驗加以重新拼組、詮釋，台灣經驗中的各種文化記憶與當代社會的時代現象，也成為藝術家投射自我與身分認同的創作對象。

當代藝術可以說是二十世紀台灣美術發展史上最為波瀾壯闊的一環，「多元與活力」是許多藝評論述對當代藝術的考語，因為此一時期視覺藝術的發展，已不只是創作形式與內容、題材上的開拓，而是更進一步的體現在對時代重要議題的呼應、對社會變遷的思考、對文化現象的解讀、對自我內在的剖析上。而隱藏在「多元與活力」下的認同觀照與主體探尋，也自然不是美術領域單線發展的成果，它是整體文化結構在內、外在環境變遷下所激撞出的成果。

歷史長河中的印記

歷史時間過去的未過去，依然存在著。未來的早來到，也早存在著。惟在此時間中，必有其內容演變，而始成其為歷史。

錢穆¹

台灣近代史上政治主權兩度易主，1885年由清朝政府轉手日本，1945年再由日本轉手國民政府；在改朝換代後以高壓手段進行的文化統一，使台灣居民一方面內在具有高度複雜與曖昧的文化身分，一方面也同時面對政權主導下外在文化身分的歷史斷裂。儘管本土文化的自主性不斷受到箝制與架空，但文化更迭上割不斷的糾纏牽連，使這些歷史經驗一方面在台灣文化的發展上造成痛苦的打格衝突，一方面也成為台灣多元文化形構的元素。二十世紀百年多來的台灣視覺藝術，也經由這樣的時代經驗，產生了特殊的內容與體質，其轉變與發展的誘因僅小部份來自藝術本身內在質變的催化，決定性的因素主要繫於外在政治、社會以及國際潮流演變的導向影響，藝術家的主體認同及意識形態在大環境機制遇合、移轉的過程中，所產生的矛盾、對立、辯證與交融，可以說是激化藝術語境演變的關鍵性因素。

解嚴後的社會場域與文化氛圍，讓台灣真正擺脫了威權力量單一主體的規訓色彩，面對多元文化的事實去反思歷史經驗中的文化意義與主體問題，並在歷史經驗的不同文化切片中去找尋「台灣」的脈絡。或許也可以這麼說，面對威權時代那個「主體」認知的解構，台灣人的身分認同其實是再次處於斷裂／延續的緊張狀態，在質疑舊身分的危機意識下，追尋新認同便成為集體歷史意識的反映與回聲。

從某一方面來說，當代藝術是從權力支配者所規訓、架構出來的現實，轉向由歷史傷痛以及傷痛印記所生成的真實。歷史傷痛的變異與傷痕的演化含有時間的向度，一如自我與認同的形塑也具有時間的向度般，在時間的累積中，形成多層次、層層疊蓋的立體結構。在台灣的歷史經驗中，每一個主導性的支配力量都意圖以文化認同的整備來展現其權力，但每一次的認同整

1. 錢穆，《中國歷史精神》，台北，東大出版社，1976，頁4。

備也都無法消弭一些不符合單一主體的文化經驗記憶，這些規訓主體以外的文化記憶同樣隨著時間層層積累，進入意識的底層，最終形成強勢主體與異質對體（the Other）間並置又對立的矛盾關係。因此，台灣歷史傷痛所生成的真實是——主體的文化認同經歷一次又一次的統合／斷裂，在時間過渡中不斷的失落、猶疑、變化，形成多層次累積的內在矛盾。解嚴之後，威權的整備與規訓力量宣告消解，台灣人文化身分認同上深隱的內在矛盾全面浮上檯面，大眾的記憶開始積極的介入歷史的解讀與詮釋，威權式的、一言堂中心的意識形態不再能為不同性別、族群的人們代言。巨視過往歷史傷痛的變異與傷痕的演化，尊重並微觀個別經驗的特殊性與個體記憶的差異，成為開啟自我與認同的追尋與辯證的當代向度。

當代時空下的自我、主體與認同

自我、主體和認同的概念，是人文與社會發展的核心課題。新佛洛伊德學派Eric Erikson主張認同（identity）是涉及心理、社會及歷史的複雜概念，認同既是辯證的、也是動態的，它在大環境的歷史演化中具有連續性，但同時也受到生活環境及社會狀況變動所制約。因此，經由社會、語言、歷史、意識形態等建構的身分認同，具有不斷發展、隨著時間及空間逐漸開展或變化的特質；它並不是一個不變的枷鎖，而是在與既有的概念、意識不斷的相互對比、辯證、交融中，持續攙整自己的角色定位、價值觀以及主體認知。

當代文化研究所指出的「認同的混合狀態」³，即對於多重文化間錯綜複雜的歷史與認同所造成的主體位置的不斷挪移，提出了穿透性的解析向度。從台灣的角度來看，從移民、殖民到全球化的歷史經驗，使得早期大陸移民的中原文化、日本的殖民文化、戰後國民政府的大中國思維以及西方歐美的現代文明，在時間推移後的當代時空中，轉化為台灣文化內在消長的一部分，但也讓當代生活充斥著許多跨文化經驗，創造了文化混生與雜交後所形成的奇特面貌，同時也產生了許多身分和文化間的流動及混合問題。

台灣的主流文化形構必須被放在第三世界所共有的結構性經驗來看：殖民、去殖民、內部殖民及新殖民的資本主義運動過程。少了這個歷史面向，文化帝國主義只是空洞的道德名詞，無法捕捉歷史的痕跡，也無法解釋黨國資本機器如何在過去建造國族文化，如何壓制主體群自主性的建立⁴；更無法解釋大眾文化的形式何以混雜了美日商品的文化因子，也只有在這條軸線上，在地與全球才能夠辯證地扣連在一起。

陳光興⁴

當代是一個自我意識高漲，但認同邊界鬆動、主體位置不確定的時代。身分議題在當代社會的此起彼落，突顯的正是認同意識不斷遭遇挑戰的焦慮與不安。尤其解嚴後紛亂的自由所帶來的開放，讓有別於以往中國歷史與文化傳統的生活經驗與人民

2. Berne, Eric. Review of Identity: Youth and Crisis by Erik Erikson, New York Times, March 31, 1968.

3. 見唐維敬譯，《流離失所——霍爾的知識形成軌跡》，《文化研究：霍爾訪談錄》，台北，元尊文化，1998，頁17-62。

4. 陳光興，《解構「文化帝國主義」》，《文化帝國主義》，台北，時報出版社，1994。

的記憶，不斷的跨越體制所切割的認同想像，從台灣的敘事觀點被不斷的加以解構。過去的所謂的歷史、傳統與文化透過當下台灣社會對照觀看的角度來探討，就愈加凸顯以往政治主權將充滿差異性的個人、時間、文化歸為單一認同建構的虛幻。當代人（尤其是那些出生於1950、60年代的人）對於身分認同大敘事的質疑，一方面挑戰國民教育體系與官方文化所制定的關於台灣近代歷史的狹隘觀點，但也同時因為台灣居民高度複雜與曖昧的文化身分，而形成多元、差異的身分想像與再現位置。

儘管解嚴後對於以往國族/族群身分建構的形式與權力壓迫是社會普遍關心的焦點，但在後現代思潮與媒體文化的強力影響下，跨國資本主義所主導的全球化都市經驗，急速佔據當代台灣廣大且多樣化生活內容的重要部分。美、歐、日、韓等國商品文化及消費意識形態的輸入，以及日益全球化與異質化的都市空間與生活經驗，成為台灣文化、社會與個人在「當下」無法逃避的時間與空間位置。「我」與「他者」的對話向度，開始穿梭於在地與國際、區域與全球、真實與虛擬之間，廣泛的質疑與漂浮不確定的「身分」感，在全球化、數位化與網際網路的影響下，形成另一種值得思辨的身分課題。

自我和主體主要是社會、語言和意識形態等建構的結果，但人類的思考和認知並非僅局限於國族/族群身分等社會權力關係中的自我與主體，精神分析領域的相關理論指出了人類自我與主體的形構，還必須考量無意識、慾望和本能衝動等面向。⁵ 台灣長達近四十年的戒嚴統治，禮教的道德束縛一如政治的思想箝制，是主政者維持社會安定、穩固政權的重要手段。解嚴後的自由氛圍導向了對禮教權威、約定成俗及忌諱領域全面的質疑與檢討。伴隨解嚴而來的禁忌解放，讓內在自我、慾望與情慾議題正式浮上檯面，人們開始以自由且全然開放的態度，重新考掘自己真實的內在心靈，探索以往不可言說的身體及內在情慾。藝術創作上對於個體官能的探究、性意識的覺醒與投射，成為一種反證諸己的探索與救贖，並透過理性或感性的自我解析、表白、暴露，呈現當代人在後工業社會中的精神狀態，解放心靈層面最真實的渴望。

台灣當代藝術中的主體與認同觀照——舉隅

一、政治、社會、歷史議題所顯影的主體與認同觀照

當代時空中「台灣經驗」的複雜性，明顯的體現在一切對於身分認同大敘事的質疑，而對這種複雜性的質疑與探究，在經歷解嚴的釋放後才真正得以脫離威權時代的單一意識形態去拓展多元的本土聲音。藝術家在解嚴初期的「大批判」時期，透過解讀歷史、批判時政、嘲諷現實的方式來彰顯藝術發聲的社會化目的，顛覆政治長久以來對思想的宰制，而作品的內容除了凸顯出台灣奇特的國家處境，拆解這種處境下所造就的荒謬政治神話，直接面對台灣與中國歷史的牽連與糾葛進行考掘、省思與批判，也是創作表現的重點之一。尤其國際情勢上台灣、大陸、全球相對關係上的詭譎與曖昧，使「本土意識」與「身分認同」的問題呈現各自表述的歧異論爭。台灣文化具有濃厚的中國傳統文化及美、日等國的流行文化因子，台灣與大陸政治形態上的迴異與區隔，一方面使本土意識與中國文化產生曖昧的對立關係，美、日商品與消費意識形態對大眾文化的強勢影響，又為台

5. 梁濃剛，《回歸佛洛伊德—拉康的精神分析學》，台北，遠流，1989。



圖1 梅丁衍
三民主義統一中國
1991 157×122 cm
麻布·照相紙上膠膜·攝影·畫布
國立台灣美術館典藏

圖2 梅丁衍 給我抱抱 2000 空間裝置
複合媒材 國立台灣美術館典藏
左方牆上「抱不到」的國旗抱枕，代表在2000年以前與台灣保持建交，但在2000年以後與台灣斷交的4個國家。



灣文化注入複雜的因子。藝術家個人化但多元角度的探索，凸顯的正是文化身分與文化符號指涉的不穩定性，亦揭露了當代人認知與意識狀態轉換過程中多端與多角的自我投射方式。

梅丁衍與連德誠對台灣盤根錯節的政治、歷史與文化狀態有許多精闢的探討，他們意不在揭露自我的政治立場，而是跳脫以往單一詮釋的架構，凸顯游離在台灣/中國、在地/全球間的處境與身分定位困境。如梅丁衍的《三民主義統一中國》(圖1)以拼圖方式合成孫中山及毛澤東的攝影肖像，「三民主義統一中國」是近四十年的戒嚴統治過程中由黨國機器所在台灣建構起來的一個大夢，但台灣、大陸的對峙關係及在國際地位上的彼長我消，讓這個夢想面臨現實的嚴苛考驗，也使台灣民眾產生了普遍的困惑與矛盾。梅丁衍利用「拼圖」來凸顯這個難解的謎樣關係，以國父形象呼應台灣「三民主義統一中國」的政治宣傳口號，毛澤東則對應大陸「解放台灣統一中國」的野心企圖，在兩位歷史人物孰是本尊孰為分身難以分說的弔詭與曖昧中，提出對「統一」這個政治修辭的諷刺性詰問，並凸顯台海兩岸長期糾結與拉距下微妙的對立狀態與政治現實。梅丁衍的另一件作品《給我抱抱》(圖2)

則是用29個抱枕來呈現台海兩岸的矛盾，其中最大的抱枕代表聯合國，其他的國旗小抱枕則代表台灣的邦交國。自台灣1971年退出聯合國之後，大陸即無所不用其極的全面打壓台灣的外交空間，使得爭取邦交國成為台海兩岸政治角力的戰場。台灣在大陸機關算盡的壓迫中，之所以花費無數的精力、金錢與資源主動出擊，熱情的

擁抱首肯結盟的邦交國，主要在於它們是代替台灣在聯合國這個重要國際場域發聲的唯一管道，也是台灣表達國際差別待遇抗議的揚聲筒。此件作品即扣合了台灣在國際世界的壓抑地位，作品中的國旗抱枕自2000年創作初始之後，在每次的展覽中都會反映台灣邦交國最新的建交、斷交狀態而增減，其「消長」

圖4 侯淑姿
猜猜你是誰
1998
120×120 cm (×5)
電腦影像、樹脂、橡膠管
國立台灣美術館典藏



式的創作觀念，一方面在反映台灣面對大陸壓制下險惡的外交處境，另一方面則呈現這種「抱抱」的虛無與不可信任。台灣的邦交國在大陸威脅利誘的政治遊戲中隨時可能投懷他抱，給不給抱，非關兩造真不真心，只問條件合不合意，終究只是國際政經利益交換的策略與籌碼而已。

連德誠的作品一向強調文字與影像的關連作用，用以揭露台灣社會在轉型期間，政治、傳媒及通俗文化相互作用的特殊現象。《無題 (Pachinko)》(圖3)一作並置了日本國旗、日本輸入台灣的賭博性電玩行業「Pachinko (柏青哥)」招牌以及「松柏長青」式的早期台製外銷風景畫，圖像與音意以相互指涉的方式凸顯台灣與日本近代以來的交纏關係。「Pachinko (柏青哥)」是始於日本昭和初期的娛樂遊戲，發展至今已日本大眾生活的一部分，堪稱日本的「國民休閒活動」之一。此賭博性電玩行業渡海而來，在1990年代初期一度充斥於台灣的大街小巷，而且不管店名為何，門口都會掛上大大的「Pachinko」招牌招攬來客。連德誠在此使用了他慣用的望文/圖生義的雙面手法，以代表日本民族日不落象徵的烈日式大紅點國旗來搭配「Pachinko」一字，用以指涉此一日本次文化在後殖民的消費時代也如同當年殖民台灣的軍國力量般，具有強大的滲透改化力量。「柏青哥」雖然堪稱是一種大眾消磨時間的休閒活動，但其「賭博」的性質充滿對人性貪婪弱點的撩撥與引誘，多少人因之沈迷，其結果不只是消耗掉大眾的時間與精力，同時也造成社會力的耗損。藝術家在此特別並置了一張「松柏長青」式的風景畫，這是台灣早期深受日本人喜愛的外銷畫，「松柏長青」圖恰與「柏青哥」譯音的字義雷同，兩者在不同的時空中各是台灣對日本、日本對台灣的文化輸出產業，但文化性格相異的兩者所造就的社會影響力也不同，Pachinko因為滿足了人類追求刺激的天性而具備腐蝕人心的力量，松柏長青圖上突兀、具有侵蝕力的圓點，正影射了Pachinko風行後台灣社會的內耗現象。

侯淑姿的作品《猜猜你是誰》(圖4)則反映了台灣文化離不開現實的政治課題，以及族群議題高度政治化後，台灣人在身分認同上的諸多矛盾。此作以口述歷史的方式紀錄五位居住於台南的不同族裔人士的生命經驗，其中包括了原住民(萬



圖3 連德誠
無題—Pachinko
1992 180×200 cm
綜合媒材
國立台灣美術館典藏



圖5 洪東祿
春麗 2000
160×120×15cm
光柵片、雷射輸出、燈箱
國立台灣美術館典藏

淑娟)、經歷日本統治的台灣人(沈吳足)、出生於台灣的眷村子弟(陳亞文)、大陸移民來台的婦女(陳慧蓮)、戰後來台的外籍傳教士(紀寒竹)。這幾個人的人生經驗都與台南的歷史緊密相連，生活在同一個地區，卻對自我身分認同有完全歧異的表述，這些故事正呈現出台灣文化與政治無法切割所引起的社會問題，以及多元文化交雜所形成的諸多族群矛盾。作品透過「你/我是誰？」的提問，探討台灣人在經歷移民、殖民、全球化交錯的歷程之後，自我在跨越不同的環境、社會、文化脈絡時，對「跨越」這一行動的心理掙扎與困惑，也呈現在政治亂象、族群對立的社會氛圍中，面對個人身分認同的迷惘與失落。

世紀末的台灣已然走向消費社會的型態，全球化的資本主義在不同的經銷代理間所開啟的強大國際網絡，使本來就具有開放性格的海島台灣，難以抗拒域外大眾文化的殖民影響力，尤其在年輕一輩的創作者身上可以明顯的觀察到。以洪東祿的「美少女」系列及以「光柵片」多面變化的幻形手法所呈現的一系列漫畫、電玩偶像人物為例，這些作品就反映了台灣新世代的消費文化和美學取向。如作品《春麗》(圖5)這個虛擬偶像是台灣「五年級」後段班與「六年級」前段班(指出生於民國五十年代後期及六十年代初期的一代)童年回憶的一部分，她是日本電玩「快打旋風」的主角，被塑造為一個武藝高強的中國俠女，為了殺父之仇行走江湖，每天都會遭遇不同的格鬥對手。春麗經過洪東祿DIY改造之後，除了正字標記的兩個圓形髮髻，還有著與洪東祿其他作品中「少女」主角一樣的特色——姣好細緻的西洋式臉孔，豐滿但纖細、挺拔的身材與修長、強壯的美腿。如果說「春麗」是日本文化吸納了美國次文化後的產物，「春麗」在台灣的風行，則揭露了全球化潮流下流行文化橫向移植的無遠弗屆，以及台灣青少年對異國次文化無所抗拒的感官耽溺。春麗在此頗有頂天立地的豪氣，背後是具有濃厚文本意義的中國萬里長城的天下第一關，在政治神話人物毛澤東肖像以及兩個極具統戰意義的政治標語前耀武揚威迴旋踢的春麗，是在炫耀其多元文化雜交後的神奇力量？挑戰源遠流長的中華文化？還是對共產政權下戰書？或許全都是，對於在電玩與網路陪伴下成長新世代來說，虛擬世界裡的身分認同問題取決於個人的創意能力而非國族身分，因此春麗一夫當



圖6 林愷嶽
激流 1994 291×197 cm
油彩·畫布
國立台灣美術館典藏

關的天真、萬夫莫敵的無所畏懼，也就如同洪東祿這個世代對於美國、日本、台灣、中國的消費符號及虛擬人物的隨手摘取後剪輯排列一樣，顯得毫不猶疑且理所當然。

二、在土地與記憶中顯影的主體與認同觀照

解嚴之後的台灣社政禁忌解除，對台灣「本土」身分定位的追尋成為穿透台灣文化境況的主軸，如林愷嶽在解嚴後從魔幻寫實境域的冥思場景轉移到現實鄉土之中，開始用新的眼光檢視自己成長、生活的斯土斯民，面對解嚴以後台灣看似紛亂卻充滿生命力的時代情緒，他嘗試將個人對於土地的情感提昇為廣闊的文化體驗，畫作主題也開始以台灣峻山野溪的生猛動態取代以往沈鬱內斂的靜態描寫，這些以具象手法意寫的台灣景觀，在他的自我投射下煥發出與時代氛圍合拍的生命力。在《激流》(圖6)一作中，本土力量化為湍急的溪流，以驚人氣勢奔湧而出，飛揚、澎湃的精神化為千捲浪花，鏗鏘有力的反映出個人面對時代變化的激昂情緒，畫風底下的濃郁情感除了是藝術家面對現實處境的自我呈現，也是其關注當時社會脈動的人文精神體現。

鄭在東是外省第二代，他目睹了自己的父母對大陸這塊土地、對傳統中國文化的緬懷，如何嫁接「中國」與「台灣」，成為他成長過程中不斷徘徊出現的矛盾。在追尋自我文化身分的創作歷程中，鄭在東曾經歷一段徘徊在回歸古典中國傳統與／或切入當前台灣生活的探索期，1989年創作的《江干雪意·枯山水·鵲華秋色》(圖7)代言了此一時期的掙扎與矛盾。此三聯作可以說是他八〇年代末期結合中國文人畫來進行自我探索的代表作，傳統的中國文人畫常在山水的寫景寓情中傳達心境的模擬與轉移，但鄭在東此作顯然意不在寫景寓情，而是借用文人畫所代表的文化寓意與象徵性，來進行自我、傳統與山水之間的思辨對話。畫家在此化成一顆圓潤的頭顱，在第一幅畫中展讀唐朝王維的《江干雪意》圖，第二幅則頭頂休閑鞋，飄浮於深受禪宗思想與宋代水墨畫影響的枯山水庭園中，最後一幅則是把自己嵌入元朝趙孟頫的傳世名作《鵲華秋色》裡。以白色為主的畫面使深色的畫家頭顱更顯突兀，畫家在此不像在悠遊山水，反而像是透過具有強烈「中華文化」文本意義的山水畫，進行嚴肅且深刻的自我凝視與自我探討。畫中自我、傳統與山水的對話關係，正是他藉以思索文化與土地身分的媒介，儘管他九〇年代

圖7 鄭在東 江干雪意·枯山水·鵲華秋色
1989 132×163 cm (×3) 油彩·畫布 國立台灣美術館典藏



圖8 許雨仁
立在石堆的自畫像
1989 130.5×97 cm
油彩·畫布
國立台灣美術館典藏

的創作內容轉進自己從小生活的台北，以懷舊的景深來凸顯環境變遷與主體認知的關係，但其「山水紀遊」的創作指涉仍與中國舊傳統文人活動有著直接的呼應關係。

許雨仁的生命經驗見證了台灣由農業社會過渡到工業時代的歷程，作品中含融著濃濃的台灣草根味。他出生於台南的鹽鄉，自小艱困的家境造就他腳踏實地的精神；幼時老家由磚塊堆疊構成的土厝屋、卵石鋪成的小徑、甚至是對一花、一草、一木抽芽後奮力成長的觀察體悟，都成為一種返照自我的原鄉記憶，時時反霸式的在他的畫中浮現。完成於1989年的《立在石堆的自畫像》(圖8)，畫的是自己，也是許氏特有的生活經驗哲學。許雨仁年輕時曾有一段不斷流浪的遷徙歲月，彼時的心境就如逐水草而居的遊牧民族，時時要準備轉移陣地、重新紮根。此畫中的自己彷彿一株逆境求生的植物，在粗礫的石頭盆栽中兀自奮力挺立。畫面背景如鹽田般豐拓密實的肌理，以及前景粗礫的卵石，都似是援引自他對家鄉的幼年記憶；但盆栽可以隨時移位，其上的植物只能在貧瘠石頭堆中辛苦生存，又意寫著他成年後的人生歷練。幼時的成長心路與後來的遊徙經歷在此疊合為一，交融為這個帶著飄泊滄桑，卻充盈著濃厚生存意識的自畫像。

三、從情慾與自我的考掘中顯影的主體與認同觀照

個人認知與了解自己的方式，除了是一種自我經驗的表述，也是一種社會結構與處境的反映。由主觀的創作來表現潛在的自我及生命體驗，具體化藝術家感受到而不能不釋放的訊息，可以說是藝術的主要功能。當代藝術家對「自我」存在的高度自覺，轉化為創作的慾望與創作的意圖，其表現和訴說自我的方式，常常直接指向對生命現象、人性本質的探討，創作成為他們藉以發抒面對現實世界的焦慮、質疑、反省或體會的載體。

簡福錕認為死亡是每一種生命形態不可逃避的終極命運，尤其對因病痛而幾度面對死亡的他來說，不斷的正視死亡就是一種重建自我存在意識的過程，也是尋求精神救贖、超越困頓痛苦的方式。因此，面對死亡時的夢魘、恐懼、憤怒、傷痕也常在他的作品中反覆出現。在《人的死亡》(圖9)一作中的人形，就透過火焚、穿

國立台灣美術館
National Taiwan Museum of Fine Arts

圖9 簡福錕
人的死亡
1991 124×362 cm
綜合媒材
國立台灣美術館典藏



透、破壞的手法，創造出令人怵目驚心的焦毀、腐爛狀態。藝術家企圖透過揭露死亡、分析死亡、審視死亡的方式來解放死亡對自我存在的威脅，作品也因此傳遞出一種置之死地而後生的悲憫，以及掙扎著浴火重生的堅韌生命意志。

同樣是自我的審視，郭維國的「自畫像」則誠實且深刻的剖析其哀樂中年的心理狀態。在《芭蕉樹下》(圖10)一作中，他戴著一個面具，奇特的是，這個面具就是他自己的臉，而且在詭異的笑容上還帶著兩滴眼淚。藝術家獨自一人在這個晦暗、冰冷的地方，為什麼還需要面具來遮掩真實的自己？難道真實的面貌是連自己也無法接受或認同的嗎？或者，透過這種偽裝才能盡情抒發喜怒哀樂的真正感受？那兩滴眼淚是對不復存在的原我的不捨？還是對那個不敢坦露的真我的嘲諷之淚？郭維國在此揭露了自己步入中年後，面對人生與生命存在意義的躊躇、懷疑與困惑。此作的構圖方式，讓人不免想起希臘神話中的美男子納西斯(Narcissus)，因為愛上水中自己的倒影而不斷追尋，終至溺死而化為水仙。郭維國也在追尋自己，但他顯然覺知到即使望向水塘，看到的也是經過社會化磨練後裝扮過的我，而非那個自己愛戀的原始真我。這種難以復返的巨大惆悵，化為畫中人近乎戲謔與無奈的凝視——悲憫那個脫不掉面具的「我」，也同時逼視中年的自己存在的意義。

對於內在真我的剖析，黃致陽則是以象徵性的生物意象探索生命之謎並返照自身，其相續生猛的《Zoon系列》(圖11)挪用了道教符咒的形式，似乎想藉由符記的力量，召喚潛藏的原始本能。「Zoon」的英文意譯為「群生動物發育完全之個體」，翻譯成中文則為藝術家所自創的新字「辭」，此字意在歸結中國倫理的「孝道」規範及十二「生肖」的動物獸性，並借用閩南語發音的「瘋狂」之意，來凸顯人性中禮教意識與野蠻獸性相互制約的矛盾衝突。畫在巨大幡旗上的半人半獸怪物，皆是以近似傳統中國水墨「介」字形「篆法」為單一的造型分子不斷的重覆書寫而成。他們掙掙撼撼的形象霸佔整個旗幟，一個都接一個的圍佔整個空間，這些異化的形體個個具有扭曲變形的軀幹肢體、極盡誇大的性器，沒有肌膚、血肉地存在一個虛空的空間中，既像行屍走肉卻又具有強悍的原始生命力，可以不斷的自體增生、分裂、變種。說這些異化的形體是半人半獸，不如說是人類原始慾望魔化後的產物，巨大且揮之不去，藉此影射當代人壓抑、苦悶、卻又充滿浮動慾望的內在真實。

侯俊明在作品中所揭露的，常常是身體與心靈對於情慾耽溺的反省與掙扎，並企圖藉由這種面對人性黑暗面的解放方式，來消解個人的焦慮與生命的難題，免於陷入腐化與瘋狂。在《極樂圖籤》(圖12)一作中，侯俊明襲用了寺廟傳統善本籤文的典雅形式，廟宇常用的「籤文」及佛家經書的「勸善文」雷同，基本上是用來教

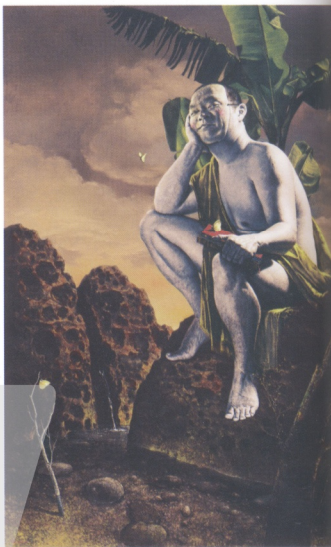


圖10 郭維國 芭蕉樹下
2002 194×130 cm
油彩·畫布
國立台灣美術館典藏

圖11 黃致陽 勝形系列
1992 338.5×129cm (X11)
水墨·紙本
國立台灣美術館典藏

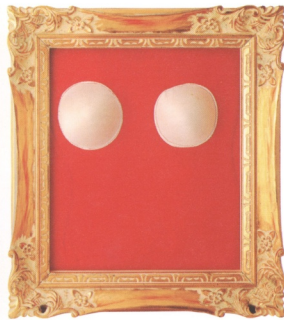


圖13 吳夢俐 看
1992 49×44×5 cm
紅布·海綿墊·金框
國立台灣美術館典藏



圖12 侯俊明 極樂圖籤 1992 102.5×79 cm (X8) 木刻版 國立台灣美術館典藏

化俗世，讓大眾可以依律禮拜，在慈悲法中薰習，除卻心中的惡念塵垢，以洗滌累世以來的一切業障。但侯俊明卻在他的籤文中註記隱諱但離經叛道的顛覆性內容，他的「文以載道」承載明顯的「勸世」意圖，但勸的並非宗教的法喜智慧，而是鼓吹信奉赤裸裸的「性慾」，將「性慾」當成自我救贖的信仰，以此對道統中性禁忌的荒謬之處進行揶揄與批判。情慾本是人類心靈黑暗與脆弱的一面，在他的認知裡，慾望的不能滿足是心靈業障的源起，畫中赤裸人體倒錯、矛盾的性別以及靜默、茫然的神情，正揭示面對慾望一念天堂、一念地獄的掙扎與猶疑，爰此，侯俊明所主張的情慾解放其實是對自我的一種悲憫，藉此讓情慾纏結的心靈可以解開枷鎖得到救贖。

對於「我」及「慾望」的解譯，女性藝術家的創作觀點常與男性藝術家呈現對立的情態。吳夢俐在1992年所創作的《看》(圖13)，就以女性主義的敘事觀點顛覆了男性對女性物化欣賞的霸權專制眼光。《看》是以現成物為媒材，在精緻的畫框上敷飾金箔，兩個取自女性內衣的圓形海綿墊，在冷豔的紅色絨布上份外引人注目。如此這般擬女性身體的華麗造像，實際上在凸顯女性對於身體的自主權。女體一向是男性意淫與窺視的對象，而意淫與窺視的本身即存在男性與女性間在「位置」上的權力關係。吳夢俐在此運用了策略性的手法來布達她的理念，以女性身體主動開放及毫不掩飾誘引男性觀算的企圖，挑戰男、女之間凝視/被窺的意識形態，以及其間占有/從屬的刻板結構，藉此確立女性的自主地位，顛覆男性藉由凝視女性身體來確認自我的權威、肯定自我主體的形態。

自我生命能量的探尋，在藝術創作中是一個永遠不朽的命題，在此命題之下，有些藝術家的創作是由宗教的元素來進行原始本能的自我修鍊與精神內在意義的探索。宗教、信仰與禪修，是現代人面對當代社會科技超速發展、消費慾望奔馳、道德價值混亂的精神依托方式，也是避免自我在紛亂失序的真實世界中迷失的一種自我防衛機轉，陳建北在1997年所創作的《被囚禁的靈魂》(圖14)，就試圖透過神聖的宗教儀式來找尋心靈的光引。此作的四座人像是由藝術家本人翻模而成，在有如幽冥世界的黑暗中對著中央發光的蓮花閉目打坐，彷彿在靜思解脫、超越之道。佛教認為在極樂世界的眾生皆是自蓮花中化生，因此，在台灣民俗祭儀中採用冥紙作成的蓮花，具有祝福往生者去除執著心，蘊生正確思惟以得道重生的正面意涵。此作中光潔的蓮花也具有同樣的神秘意義，為處身在陰森氛圍中的藝術家指引一個心靈淨化的方向。何處才是心靈的原鄉？這是個大哉問，尋訪答案的過程其實是一種以自我為中心的內在探索，精神的光引有時非關宗教，反而主要來自於自身的深省與反思。爰此，陳建北在此並非追求宗教化的神聖或道德完美，而是藉由性靈整合的修道體驗自偵心魔，解放被囚禁的靈魂。

一樣從宗教拾取創作的靈感，賴純純的《心器》(圖15)是藉由「觀音」這個宗教圖騰來探索人類心靈的另度空間。在佛教的故事中，觀音進入涅槃成佛後，因為悲憫的大慈大悲之心而選擇重返人間的生死輪迴來普渡眾生，觀音慈悲的精神，因此成為廣大民眾尋求救贖所投射出的一種抽象存在。賴純純以觀音的五色(黑、白、紅、黃、藍)與中國哲學中構成萬物基本物質元素的五行(金、木、水、火、土)及構成宇宙空間的五方(東、南、西、北、中)相連結，觀音因此成為一個具體可見、也可統合宇宙運行規律的真實存在。在佛教的儀軌中並無五相/色/方觀音，此作的造像除了來自其信奉佛法的父母對觀音的愛戴，也來自藝術家對於大乘佛教《般若心經》的體悟。塑像腳下五個不同形狀的鉛影是作者內心的返照，也可以說是她面對生活中的各種悲喜哀矜，起心動念之間的潛意識形態。賴純純藉由觀音的靜定與變化來觀照自我，塑像與影子是一體的，但也有虛/實映照的交互關係；五座同一形態的觀音代表自我存在的真實性，相異的色彩與影子則猶如情感與心緒，儘管變化無常，卻仍是在一「我」的統攝之下，鼓勵人們時時的反求諸己，由正視自己的「心」來尋求超脫與救贖。

小結

1987年的解嚴，正式宣告台灣進入一個禁忌解放的自由年代。在這樣一個激越的時代氛圍中，藝術創作成為一種有觀點、有活力的思辨行動。藝術家對於現實的關懷視野、對時局脈動的觀察與思考，也展現了開創性的膽識與勇氣。議題的多元化及媒材使用的寬廣度，是當代藝術有別於以往藝術表現的重要特色。當代藝術在

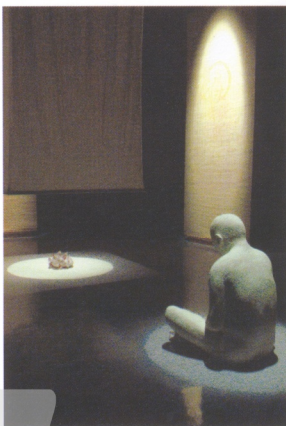


圖14 陳建北
被囚禁的靈魂
1997 900×900×550 cm
裝置空間
玻璃纖維、竹簾、夜光粉、棉布、紙
國立台灣美術館典藏
攝影：陳立權



圖15 賴純純
心器
1997 176×108×211 cm (×5)
玻璃纖維、顏料、鉛皮
國立台灣美術館典藏
攝影：陳立權

表現的內容上，具有政治、經濟、社會、族群、美學、心理等文化因子，它一方面顯影當代社會的各種現象，一方面又介入到歷史與文化的內面進行探討與詮釋。藝術家對時代的參與、對社會的觀照、對文化的關懷、對現象的剖析、對現世生活的切入、對個人心象的表現，呈現一種百家爭鳴、有為者亦若是的多元開拓。

從歷史與社會、政治的景深來看，解嚴後認同的變向，可以視為是一種對長久以來官方單一邏輯所形構的霸權主體的反思與反制。當自我界義的尋根之旅開始從遙遠的中原挪移至台灣島嶼之上，本土多元的聲音開始逐漸改變或取代了以往以漢族為中心的中原文化論調。對藝術家來說，面對這個如此熟悉、但在解嚴後既紛亂又充滿陌生活力的台灣，如何尋找自我、建構認同，以及如何在主體建構的過程中體現當代性，便成為當代藝術工作者的時代命題。

質疑既有價值、顛覆傳統陳規、彰顯自我認知，是解嚴後當代藝術的重要特色。當代藝術家不斷檢視的自我、主體與認同，透析的正是由台灣多元文化的複雜性、相對性、乃至於雜種性的歷史過往所堆疊而成的現在。藝術家以個人化的創作語彙，在歷史、文化、社會、個人的探索中解析台灣這塊土地的真实面貌，其所體現的當代生活與當代心靈，不再拘泥於國族的狹隘觀點，而匯向了時代人文及現實社會的終極關懷上。解嚴後的當代藝術作為我們這個世代在社會變遷中深層的人文精神記錄，或許需要更多的時間沈澱方能給予一個客觀中肯的歷史定位，但可以肯定的一點是，解嚴後美術的本土化發展，讓藝術的思辨真正走入對當代文化主體與主體關係的思考與辯證中，並且朝著自由表達、深刻開拓的路向前進。

參考書目

- 林愷猷，〈從歷史悲情走向自主與自信的大道——百年的回顧與前瞻〉，《藝術家》，1999年12月，頁2742-282。
- 林愷猷，《波越驚濤駭浪的台灣美術》，台北市，藝術家出版社，1997。
- 高千惠，《當代文化藝術叢刊》，台北市，藝術家出版社，1996。
- 高千惠，《藝種不原始：當代華人藝術跨領域閱讀》，台北市，藝術家出版社，2004。
- 倪再沁，《台灣美術中的人文觀察》，台北市，雄獅圖書股份有限公司，1995。
- 邱貴芬，〈「後殖民」的台灣演繹〉，《文化研究在台灣》，陳光興主編，台北，巨流出版社，2000，頁285-315。
- 楊尚儒，《認同與主體：以尼采的系譜學與求力意志為核心之探討》，2004，國立政治大學政治研究所政治思想組碩士論文。
- 謝東山，〈台灣當代藝術的創作意識〉，《殖民與獨立之間：世紀末的台灣美術》，台北，台北市立美術館，1994。
- 謝東山，〈台灣藝術的本土化與主體性〉，《藝術家》，1996年7月，頁247-250。
- 謝東山，〈建構自主的台灣美術〉，《現代美術》，1996年2月，頁8-16。
- Begley, John P. 〈位置問題——在一個解構世界中的文化身分與歸屬〉，《台灣藝術國際研討會文集》，台中，國立台灣美術館，2005，頁80-89。
- 《1996年雙年展：台灣藝術主體性》，台北市，台北市立美術館，1996。
- 《文化帝國主義》，台北，時報出版社，1994。
- 《台灣美術中的台灣意識》，葉玉靜主編，台北市，雄獅圖書股份有限公司，1994。
- 《台灣·台灣：面·目·全·非》，台北市，台北市立美術館，1997。
- 《第四十八屆威尼斯雙年展：全然開放——台灣館一亂情迷：台灣藝術三線路》，台北市，台北市立美術館，1999。
- 《複數元的視野：台灣當代美術1988-1999》，高雄市，山藝術文教基金會，1999。
- 《日本流行文化在台灣與亞洲 (I)》，台北市，遠流出版事業股份有限公司，2002。