民眾美術的幽默感：重新連繫感官與生物社會代謝的跨越媒介[1]

金希珍（獨立策展人及研究人員）

在這篇文章裡，有關民眾美術[2]幽默感的探討將大致分為三部份，分別是「為何是幽默？」、「甚麼是幽默？」和「幽默在民眾美術如何實現？」。

首個部份刻劃出民眾藝術家如何就著當時的藝術、文化及社會狀況，以美學及理性角度作出回應。民眾美術的根本理念，在歷史上經常被賦予各種假設，而當中的幽默也受到傳統觀點與角度所忽略或淡化，以上各點將在此得到重新闡釋。

文章第二部份集中剖析幽默的基本特質。雖然幽默在文化及生活上一向扮演著重要角色，但過往絕少成為哲學研究題材。弗洛伊德、亨利．柏格森、金芝河（韓國詩人及思想家，生於 1941 年）及多位後馬克思心理分析學家的理論，都可用作參考，本文將集中採用亨利．柏格森對幽默的觀察作借鏡分析。

至於第三部份，則嘗試理解民眾美術中的幽默之特質和結構，兩者與亨利．柏格森對幽默的分析時有異同，本文或會著重當中差異。

最後，本文的主旨就是總結出幽默在民眾美術中的功能。文中的「功能」是指在意識和感官概念上的轉變，而非日常生活中的實際作用。

---

1 此文為本人一場講座的補充文獻，講座名為「歡樂的美學：1980 至 2000 年南韓藝術的滑稽元素一談（參考亨利．柏格森的哲學理論）」（京畿道創意中心，2013 年）。全長 11 頁的原文就著 30 件藝術品進行剖析，本文現將焦點集中於民眾美術。

2 「民眾美術」是由不同學者歸納得來的一系列藝術特質和種類。一般來說，民眾美術是指八十年代因南韓的政治和社會變革所衍生的藝術形式，兩個主軸分別為「民眾美術美學」及「民眾美術運動」。「民眾美術美學」是指南韓藝術由七十年代的抽象主義邁向八十年代的現代寫實主義時，在美學上的焦點轉移，而「民眾美術運動」則大概指出數百個小型藝術團體為了對抗南韓獨裁政權所進行的藝術運動（Soyang Park）。然而，當時的藝術家及藝術群組，其實都有同時參與兩者，所以將之分成兩派無疑是忽略了這一點。此外，這樣分類也令人不期然產生偏見，認為「民眾美術運動」是次一等的政治宣傳藝術。

本文作者考慮到藝術意念的持續流動性，因此採用了狹義的「歷史上的民眾美術」與廣義的「民眾美術價值觀」兩種定義。從字面上解釋，「歷史上的民眾美術」是指在八十年代的時間和空間內，南韓藝術家及團體所創作的藝術品及進行的相關活動。至於「民眾美術價值觀」則指就著超越時間和空間界限的歷史、現實和藝術，批判實存主義的概念和意識上的一致性和變更。這個觀點角度的優點在於，它能夠涵蓋該時代的不同藝術學派，當中部份學派如女性主義美術、*Baggat* 美術（即自然美術）、民間藝術、表演藝術、劇場、電影、商業美術、學術界對古代美術的研究（Yongsuk Park）以及「歷史上的民眾美術」之創作者對第三世界藝術所作的研究，雖然背後動機一致，但由於藝術表達方式的差異，因此該些派系拒絕採納「民眾美術」這個稱號。相同的精神特質也可延伸至八十年代以外，套用於七十年代的概念藝術，以及九十年代至千禧年代的不同藝術形式。

南韓於 1993 年實行直選制度，由文人政府推行「世界化政策」，被譬為由「歷史上的民眾美術」至「民眾美術價值觀」的轉捩點。至於「民眾美術價值觀」的首度危機，則發生於 1997 年國際貨幣基金的金融風暴，而 2014 年世越號船難，更將整項理念徹底動搖。

這篇文章的討論重點只限於「歷史上的民眾美術」，但已涵蓋採用多種藝術媒介及形式所創作的大量作品，包括繪畫、拼貼、橫額、旗幟、鏤刻、牆畫、雕塑、攝影，以至揉合漫畫、塗鴉、民間藝術、書法、儀式和聖像畫的實驗藝術。為民眾藝術確立圓滿定義，以及刻畫當中脈絡及事件時序，已經佔了其歷史論述的一大部分，並仍然在進行當中。

為何是幽默？何不幽默？

在八十年代的「歷史上的民眾美術」時期，藝術家是如何看待當時的藝術、文化和社會狀況？組成民眾美術的五個主要先鋒團體，包括「Dureong」[3]、「現實和發言」、「Yimsulnyeon」、「首爾藝術社群」及「首爾博物館」。有關該些團體的文獻，均集中於四個共同重點：源自國際政治勢力不均等的親西方思想及感官系統（物質主義、以視覺為中心的感官方式）；對消費文化的沉迷；七十年代高端藝術與現實的脫節；以及當地藝術家缺乏後殖民時代的美學意識。[4]每個團體都根據這些結論而作出各種回應，包括對感知和感官系統進行探究（現實和發言）；在製作及發佈系統、評論與傳播，以及與媒介的相互作用上，強調為藝術賦予意義及中介活動的重要性（Misul Bipyeong Yeonguheo 美術評論研究學會及首爾博物館）；重新連接生活、社會及藝術之間的自然聯繫（民眾美術整體）；韓國超寫實主義之實踐與試驗（Yimsulnyeon）；以及重新探索古老的民間藝術，尋回已消失的一套傳統藝術語言（Dureong）。

當時，幽默元素出現於藝壇前線，被民眾藝術家視為「首要策略」。然而，隨著民眾美術所受到的批評，其幽默感在文化政治對談的辯證惡性循環[5]中已消失貽盡。再者，它亦因為三個因素而受到貶低或誤解。第一，幽默作為哲學及美學思想行為的角色因為不受理解，所以衍生出純粹的無知。由於人們對幽默缺乏深入認識，因此對此的解讀也未能超越社會和政治上的解放。第二，在「工業化娛樂」的大舉入侵下，幽默已變得軟弱無助。娛樂行業所衍生的「商業化幽默」，除了受到北美資本主義影響之外，也是軍人政府令人費解的政策產物，該政策名為「3S工業」（三個S分別指「sex、sports和speed」，即「性、體育和高速」）。另一邊廂，能夠促進評論、諷刺和情感宣泄的「社會幽默」蕩然無存，而能夠重整思想和感官系統的「認識論幽默」則甚少出現。最後，韓國社會普遍出現根深柢固的儒家父權作風、內化的軍國主義及知識精英主義，因而加以排斥以庸俗為名的事物從直覺上、物質上和固有的感知上抽

---

3 「有關 Sangrim（現場作畫）· 藝術團體Dureong的綵排展覽」，Dureong，<現場作畫，藝術團體Dureong之第一號畫冊>，年份不詳（1981 年創立）；「現實和發言的首場展覽」，<現實和發言>，1980 年；「Yimsulnyeon, at 98992（南韓領土面積）」，<Yimsulnyeon>， 1982 年；「首爾藝術社群的首個出版物：藝術運動的（創意）整合」，<首爾博物館焦點藝術家>，1985 年 4 月

4 八十年代的藝術資料文獻，均未有將現實政治和社會改革納入該時期藝術創作的首要重點。當然，背後原因正是當時官方傳媒將光州民主化運動的消息全面打壓及封鎖，同時直接壓制藝術自由。對於藝術的政治壓迫，可見於 1985 年的 <POWER> 展覽，當時展覽遭到取消，展品亦被充公。

5 這個現象源自「韓國紅色情結」，當中多個成因包括對政治改革的集體期望、民眾美術所引發的主動積極運動，以及民眾美術的過度代表性和在道德上所承受的過分期望。當政治狀況日漸惡化，大眾便越期望藝術家針對政治實況作出即時回應，將民眾美術的意涵縮窄成純粹的政治訊息和行動。這樣當然引伸至被列入黑名單和政治審查等後果，從而令民眾美術產生防衛心態，以及隨之而來的壓抑和復仇行為。當民眾美術已被定為對抗壓迫的反命題，它便難以走出壓迫、對抗與復仇的惡性循環。2000 年後，認為民眾美術不合時宜的態度，並非針對其藝術品所作的批評，而是命題和反命題兩方均表露出對「韓國紅色情結」的疲憊感，其惡性循環直至現在仍然持續。

取的隱含意義。

甚麼是幽默？

柏格森在<笑：論滑稽的意義>（1900 年）一文中指出，幽默並非「玩笑」。據他所言，幽默是指「內在的喜劇性」（滑稽的），笑的精粹在於荒謬與矛盾。本體論上的荒謬與矛盾的核心，就是加諸於人身上的頑固性，當中包括自動現象和無意識。當這些頑固意識與靈活性互相對照時，幽默便會曝露於外，而笑就是其外在的執行形式。內在的滑稽源於與主體完全脫節，也是思想上的表現，代表著脫離本源後在本體上的、知識上的和概念上的悲哀。高層次的幽默「趨近生活」。[6] 在製造笑聲的同時，頑固性本身亦會透過不斷改變、不可逆轉地前進和獨立地進入某個狀態，就著「生活」去自行運作及自行改良。柏格森曾為幽默這個命題進行深入分析，他將幽默大致分成「流行喜劇」和「性格喜劇」，再將流行喜劇細分為形式、形體和情景喜劇。[7]當然，我們不須根據柏格森就著幽默提出的技術性分類去詮釋藝術，但是他的分析的確有助了解幽默的情結和即時心理反應。

作為柏格森理論之延續，我將民眾美術的幽默稱為瓦解頑固與靈活之間隔閡的潤滑劑，兩者之間的短暫媒介，亦是決定全新方向，但同時不歸屬任何一方的因素。在本文中，幽默的作用為促進頑固與靈活的互相了解，也是兩者轉換的非邏輯性的邏輯媒介，是用以糾正的魔術棒。最終，幽默生於完全的荒謬之中，理性與非理性、合法與非法、真實與虛構均在混亂的狀態中揉合。

幽默在民眾美術如何實現？

南韓解放後的八十年代，是歷史矛盾和荒謬性達至關鍵點的時代。八十年代的南韓隨著總統刺殺事件而結束二十年獨裁統治，卻以一場殘酷的大屠殺作為悖論般的開首。雖然社會瀰漫著血腥的氣氛，但是背後因由仍然不明。殘殺人民的政府取得權力，資本家紛紛崛起成為財閥，鼓吹全球一體化。至於韓戰

---

6 根據柏格森的論說，悲喜劇這個戲劇類型並不存在。當我們感受到事物的喜劇感時，已同時暗示其悲劇元素。另一方面，悲劇類型則始於沈浸，並圓滿於提升的境界。當喜劇被視為哲學性時，悲劇就會變成社會性。主文其後的所有引文均取自<笑：論滑稽的意義>（文：Henry Bergson，譯：Jinseong Kim，Jongro Books，1991 年）。

7 形式喜劇是透過呆板、錯誤、固癖、扭曲和模仿來實現。形體喜劇焦點在於肢體動作，重覆過去的特性、誤會和誇張動作。情景喜劇則把固執、靈活性、反向和其錯綜複雜的扭結放大。這三個喜劇類型的例子有諷刺劇、誇張諷刺描述、寓言、差利卓別靈和巴斯特基頓式的滑稽劇、卡通和笑話。至於性格喜劇方面，是表現智慧和概念易換的語言遊戲，表達方式包括語調變化、片語次序的改變、語境轉移、雙重意思、文字遊戲、滑稽模仿、貶低、誇張、諷刺、笑話和詼諧。代表例子包括莎士比亞喜劇、古希臘喜劇和活地亞倫的喜劇。不過，由於這些技巧都在喜劇中互相配合運用，所以柏格森並沒有太過著重各種喜劇的區別。他反而比較有興趣發掘幽默的本質，而非系統性的分析和等級分類。

後工業化時期被大量調動的工人和農民，不少落得破產收場，流落街頭甚至自焚。挑戰權貴的知識分子統統被帶走，從此人間蒸發，而叛逆的學生也被活活打死。中產階層為了生計，在市場上爭奪先進國家所施予的廉價甜頭。社會上對基本人權、民主、去殖民和統一的呼聲，則被無知地視為親北韓的陰謀和忌諱。該國文化分成殖民主義、冷戰和資本主義三段時期，而它在後戰爭時期已明顯促成「保守對抗自由」的局面。例如，國營藝術展覽受到殖民統治及維新時期的殘餘影響，國營及公共美術館為政治服務，私營美術館以西方藝術為模仿對象，商業藝廊艱苦經營，而學術界則為主流文化的推護者。在這個環境下，民主派藝術家的經濟狀況更是足襟見肘。文學是抗爭文化的領頭者，視覺藝術通常擔當支持的角色。然而，民主派的視覺藝術家通常會在日間參與示威活動，晚上則會就著現實、藝術、生活、歷史，以及未來的行動和計劃進行思哲討論。

這個時代的任務非常明顯——就是克服虛無主義和提倡更統一的視野。我將之解讀成社會和美學的融合。形體、理智、思想和感官的融合，是克服虛無主義和籌備社會改革的關鍵。在這個情況下，民眾美術嘗試提出一種以未來為中心的融合視野，重新建構失去的文化和傳統。藝術家了解到，幽默可以是促進評論、知識流通、傳播交流和擴闊視野的實際和哲學兩軸之主要工具。

自八十年代初起，申鶴澈、Bulddong Park、Oksang Lim 及 Son Ki Hwan等藝術家的作品均流露出豐富的社會幽默。這些藝術家透過創作一系列直接批評社會狀況的拼貼、漫畫、海報和旗幟，切實地參與當時的示威行動。雖然該些藝術品運用了大眾容易接受的典型社會幽默元素，然而本文旨在超越社會幽默的層面，深入研究民眾美術的幽默哲學。

1) Kim Jung Heun、Min Joung Ki、Won Hee Nho

就著社會改革一題，外間充斥著空洞而自以為是的態度，Kim Jung Heun對此勇於嘲弄。當時的民主派知識分子，經常擺出一副高高在上的姿態來談論鄉村、過去與社會覺醒，但對真實情況並不了解。另一方面，Kim 亦希望對現實重新確立實在的觀察。在其作品《創造富裕世界》（1981 年）及《雪櫃裡有清涼的東西嗎？》（1984 年）[8]，他勇於在畫布上呈現對立；城市和鄉村、歷史與日常生活，以及社會覺醒與人類本能。他似乎在發問：「你看不見為評論而評論有多空洞嗎？人類本能呢？城市生活的便利呢？還有日常生活的價值？」他的論點關乎評論者的自我批評，以及恢復形體、理智、思想與感官的融合。他特意選取 Yasul（野術）一詞而非Yesul（藝術）， 故意創作一些呆板天真的「差勁畫作」和「生硬笑話」。因此，觀眾便毋須負擔客觀理解的責任，避免正面迎接嚴肅的題材，而Kim亦藉此將「困於系統裡的評論」釋放出來。

---

8 柏格森將這副幽默的法則稱為流行喜劇中的誤會。誤會是一種普遍的幻覺和視覺幻象，源自「不同動力之間的不協調，透過在頃刻的分野以及過去和現在的現實之中加插虛假或虛構的事件而呈現」。

Min Joung Ki 的《擁抱》以愛侶比喻分裂的韓國，在近乎超現實的背景裡，軍事圍欄和大自然並存，前方是一對相擁的情人。畫中的諷刺在於，兩人都困在互相交纏的臂彎之間，幾乎活埋在內。從這個角度看來，該作品並非哀傷的輓歌，而是令人難堪又荒唐、愛與恨交織的場景。[9] Min 在兩韓之間老掉牙的懷舊情緒中抽身而出，為複雜的現實狀況重新進行理性觀察。

Won Hee Nho 擅長運用「謠言」以及群眾恐慌這些素材。《大道》（1980 年）和《在街上》（1980 年）兩件作品呈現反向幽默。她透過濃霧來比喻情景性的恐佈氛圍和個人的恐懼，煙霧瀰漫的景觀既茫然憂鬱，但同時又富於幽默感，因為觀眾能夠從中找到舒緩壓抑氣氛的出口。例如在《突發新聞》（1986 年）中，身穿西裝的人排成一列，快要凍僵的模樣，他們前面的電視和收音機朝向畫外，而這些男人就只是凝望著螢幕的背面。她的幽默感能夠為場景帶來意識上的轉變，讓人以不同的角度去觀察同一處境。

2) **Joo Jae-whan、Sunam Baek、Choi Min Hwa**

這三位藝術家在改變感官系統的過程中，呈現不同程度的幽默。藝術中的感官轉移，在社會心理學、心理分析學和生理學上有關性幻想的研究中均有涉及。Joo Jae-whan 的藝術特點在於其「貝托爾德式乞丐美學」，嘲諷資本主義傳統和西方知識權力。<蒙德里安酒店》（1980 年）、《淌下梯階的春雨》（1980 年）、《美國口香糖讚歌》（1980 年）、《黑豆醬麵條外賣》（1998 年）就是其社會幽默作品的幾個例子。然而，其他作品如《讓我們今晚共舞》（1998 年）和《笑聲》（1998 年）則超越其物料美學和諷喻，將社會幽默昇華至哲學幽默，並把圖像、文字、聲音和形體幾個獨立範疇串連起來。雖然有馬克思學派論文指出，其美學是「賜予饑餓藝術和同一世代貧窮藝術家同儕的神聖手稿」[10]，但我感受到 Joo 運用幽默重構出身體、物質和概念的整體性，將身體社會的整體視野放大。《笑聲》中央壓縮了的字母不斷重複並快要爆開，有如細胞分裂。這個是「聲音蓋過身體」的時刻，荒唐的笑聲轉化成自我肯定。正如露絲．積遜所說，生物的笑，是邁向混亂無序的轉變的時刻。[11]

自七十年代起，Sunam Baek 創作出多項風格獨特的作品，以超現實生物象徵手法將感官系統連繫至宇宙。在<核酸>系列（年份不詳）、《心內直視手術》（1977 年）和《神市-阿斯達》系列，Baek 透過一連串超寫實主義風格的DNA鏈狀分子、流產胚胎、水底植物和銀河系爆炸等題材，發展出別樹一格的生物象徵手法。它看似以荒謬怪誕之表象對先進科技作出批評，但以我所了解，他其實是藉著核酸、胚胎、宇宙、神獸與星群的形象編織成生命的循環，內裡流通著某種能量。

---

9 柏格森將如此狀況形容為「由於其錯失而創造出這種狀況、沮喪感和反向的人，從中承受所有後果」。

10 Jee-sook Baek，<看看有趣先生（快活的種子）：Jaehwan Ju 1980 至 2000 年作品集>，Jaehwan Ju、Giwan Beak、Misang Kim、Min Choi等，美術文化視覺藝術出版社，2001 年，251 及 255 頁

11 <幻想：顛覆文學>，Rosie Jackson，西江女性文學研究會譯，Munhakdongne 出版社，2004 年，97 頁

正當Sunam Baek 嘗試以邏輯想像把身體連繫至生物系統和宇宙，Choi Min Hwa 則把感官系統中斷，以「粉紅」名揚遠播。對於馬克思學派文化評論人來說，他的作品中的肖像可定性為社會的失敗者和流氓，被八十至九十年代的急速轉變所拋離，同時象徵 1997 年在金融風暴中受到挫折的中產階層。該些藝評人將畫中的粉紅色詮釋為社會的病患。[12]與此同時，它也被詮釋為「反向的機會」（Yeongjun Lee）。但是我認為，這裡所採用的粉紅色是Choi 所感受到幽默的顏色，在這項無意識地呈現的幽默，人們都融入空氣之中，甚或是人和空氣合而為一。作品中的粉紅色調，對我來說反而是揉合血肉物質與笑的呼吸的獨特形象。再者，此粉紅已成為一種傳播渠道，在觀眾的主觀感情和畫面物料之間進行調解。[13] 文學評論人 Dongsik Kim 曾經分析現代韓國文學中的「呼吸」和「生命」。「呼吸」是人們體驗世界、生命不同部份和表象的渠道。Kim 列出不同類型的呼吸，如不規則的呼吸、被動的呼吸和只吸入不呼出，全部都被列為「沒有呼吸的呼吸」。因此，他將八十年代的韓國形容為「沒有呼吸的呼吸」的年代。在生命並非自然狀態的時間和空間，人們不斷渴望確認生命，成為生命。在這樣的時間和空間裡，可能會產生兩種強烈的癡迷，一種是生命的起源，另一種是生命的瑣碎比喻。[14]

Minhwa Choi作品中的粉紅色，可比喻為現代韓國在 45 年來首次能夠長長呼出的一口氣。雖然（社會及文化的）呼出被忽略了一段頗長時間，呼吸當中包含少許病態，但是Choi 也捕捉了終於達到完整呼吸和循環的一瞬間。在此粉紅裡，病態被推翻，繼而「成為生命」。而事實上，《粉紅 - 地獄的季節》呈現出一個粉紅色男人獨自大笑的一瞬。藝評人 Jeesook Baik 形容這個時刻為過去、現在和未來的調解。而另一位藝評人 Gwang-hyun Sim 則把這個時刻特別稱為「藝術終於能夠體現文化的基本流動性，類似生命與人性的多重動力，超越社會中過於簡化的邏輯。」

3) **Dureong、Oh Yoon**

這兩個藝術單位的主要幽默概念為「神明」（Sinmyeong）。「神明」的字典解釋為韓國人的一種特殊怪異情緒，表示歡欣、興奮或樂趣。這是一種集體及個人的興奮情緒狀態，不時在民間學、心理學、神經科學、巫師學和人類學的範疇裡得到研究。柏格森式幽默中呈現出近乎神明的狀態，是一種驅使和神秘的力量，引發個人內在的靈活性。這種力量和衝動創造出一種天真而怪異的「光」，傾向自我反省和

---

12 例子包括「憤世嫉俗的微笑和流浪者的自我折磨」（Gwanghyeon Sim）、「悔恨的空間結合粉紅色調、紅燈區的燈光、柔膚、憤怒和健忘、對抗與悲哀」（Jee-sook Baek）、「流浪者靈魂的柔膚被遺棄到廣闊野外」（Juhyeon Lee）、「革命流浪者的熱情來自對壓抑和矛盾的覺察」（Gwanghyeon Sim）等等。

13 柏格森將此一連串變化及靈活性的過渡形容為幽默的特性。這種幽默形式追求精神上無意識的建立過程，旨在促進形而上學和實體的互相適應。

14 「有關呼吸的無意識」，Dongsik Kim，「生命的瑣碎和零碎比喻」的例子包括神聖的萬物有靈論、尼采的活力論和 Jiha Kim的生物哲學等高尚比喻，以至一系列的營養補充品和靈丹妙藥。Dongsik Kim 撰寫有關Unyeong Choi的短篇小說的評論，在小說內，一位年老的婦人經常將一種假冒靈藥有如糖果般服用。而諷刺地，直至七十年代為止，韓國的確有出售一種名為「歡樂」的藥物。<歡樂>，Unyoung Choi撰，Moonji Publishing，259 至 274 頁。

自我改進。「光」是神明的核心價值，有著某種覺悟和自我改善的傾向。[15]

藝術家群組 Dureong是一個揉合生活與藝術的實驗合作社群。考慮到當時的社會狀況，他們的最終目標是提倡一種嶄新的生活模式，與及重新建立人際關係。鑑於邊緣社群孤立和資本階級衝突等社會問題，他們去除了「藝術家」的標籤，並遠離思想守舊、為政府作政治宣傳的現代主義和資本主義的藝術圈子。然後，他們將大本營遷至近郊地區的工業建築或鄉郊村落，創造一個生氣蓬勃的文化社群。對於Dureong來說，藝術是一個能夠讓他們設計全新生活模式的工具和方式，而他們所看重的理想藝術模式，就是共同創造和製作工藝及民間文化，並稱之為「活著的藝術」。Dureong 的典型活動為繪製橫額和自己動手製作印刷品作免費派發，作為一種實踐而非特定藝術類型。在資料搜集和發展民間文化的過程中，「神明」是其合作社群精神的重要部份。他們將這種精神特質定義為「開拓生命、意識和行為的刺激元素」。對於Dureong來說，神明是一種嶄新生活形態的象徵和推動力，而且透過製作大型橫額、巫俗儀式（gut）、旗幟和列隊遊行，於公共空間表現神明特質。雖然我認同一般學術研究所顯示神明的存在和影響，但是不會將其限制於國家組織形式指令的向量，[16]因為不論是情感的光明或黑暗面，神明都屬於一種覺醒的狀態，但未至於涅槃境界。這是一個應用不受限制的開放概念。以巫俗儀式為例，當神明狀態啟動時，實際的社會交流亦隨之展開。進行巫俗儀式期間，人們會分派和分享食物，以及作言語、感官和情感的交流。而在葬禮方面，參與者會進行哀悼和情感治癒。至於勞動工作則會提升合作和效率。因此，我認為神明需被更廣義地視為幽默的媒介，融化頑固的思想、啟動靈活性，兩者並會互相進行連鎖反應，作為導向反思的光芒。

身為歌者、畫家兼詩人之子的Oh Yoon，清楚了解並集中於神明在個體之間如何運作，再推向非人類中心主義的關聯。因此，Oh 在作品中呈現的神明，已提升至「事物-概念-人類-大自然-事物」整全融合的世界觀。《地獄之畫》（1980 年）中所表達的社會幽默，立即昇華至神明的層面，可與Choi Min Hwa 的情感反向作仔細比較。在他的作品《天地巫俗儀式》（1985 年）和《江大師橋大師》（1984 年）中，Oh Yoon 對於如何就著不同肢體動作啟動神明進行深入思考。作品中出現不少波浪圖案及圖像，即我們一般所解讀成的「聲音空間聯覺」，但因著該個年代的文化人文認知，我會將它再修改成「對稱的能量」。[17]

---

15 柏格森提出，幽默作為流動的想像，透過有效紓解張力、故意的粗心大意、稀奇的混亂狀態、尷尬的組合、特定的矛盾、異於常態的錯亂、動力（對社交生活的輕微抗拒）以及（既非合理亦非正面的）無知，表現出「反思和改正的傾向」，而這種幽默傾向通常會被視為幽默的「良好念頭」。

16 大部份有關神明的研究，主要都是以社會文化角度作分析，將民眾美術看作當中儀式。如此觀點均出現於Dongseok Won、Beommo Yun、Yeol Choi 和 Wonsik La 的藝評研究、Jiha Kim 的文學研究和 Heewan Chae 的戲劇研究。他們把神明視為支持民眾美術作為儀式的基礎。策展人兼評論人 Jonggil Kim 甚至重新提出「大眾的神明」這個論點，暗示勞力和玩樂的結合是其主要因素，並伸延至所有民眾美術的美學理念。「藝術家基於生活的創作」，<後民眾美術，巫術現實主義>，Jonggil Kim，Samchang Publications，2013 年，439 至 446 頁

17 <Oh Yoon作品全集>，Oh Yoon、Seongwon Gang等，Oh Yoon作品全集出版委員會編，Hyunsil Books，2010 年，第三冊，726 頁

柏格森亦提出「聲音、移動和音量對稱地交流成活動性」。《劍之歌》（1985 年）出現了八卦圖案，而在《智異山》（1984 年）、《春舞者與春舞》（1985 年）和《南方船家之歌》（1985 年）中，這個圖案也伸延至農業社會、大自然環境和土地分裂。在神明融為一體並提升至國家層面的大前提下，他的作品持續描述器械、形體、社會、國家和大自然的關係。Oh Yoon把個人的神明連接至國家的藝術歷程，在其 1986 年逝世而驟然終止，享年 41 歲。

民眾美術之前，韓國現代藝術甚少出現幽默元素。在 1945 年後的 40 年間，韓國藝術充斥著貧窮的感傷、父權的頑固、形而上的乾涸、知識份子的嚴肅和順從者的沉默，而民眾美術的幽默感，正好為壓抑的社會帶來新沖擊，在韓國現代藝壇歷史開創先河。這是一個極之精細而繁複的理性舉動，務求達致認知和感官的轉變，以及提倡視野的融合。

在韓國藝術的歷史裡，民眾美術堪稱一次大規模的啟蒙運動，將簡單的典型藝術創作和欣賞模式，轉化成更圓熟而繁複的系統，包括資料搜集、表達、對現實的思索、歷史教育、社會意識、詮釋、評論、溝通和發放。在這個過程之中，幽默具有非常實際的效用，為思考提供概念框架和能量泉源。

民眾美術的幽默，與一百年前哲學家的理念有著巧合且基本性的類同。柏格森在總結中提到「幽默就像泡沫一樣」，遊移在張與弛之間，所以，他所提出的幽默集悲傷與虛無於一身。不過，民眾美術的幽默經常將這些「泡沫」推進生命，從而形成若干結構，連接身體、現實、國家、大自然和宇宙。我會將這種幽默稱為「生物社會代謝的跨越媒介」，即柏格森所構想的顯著內在喜劇的例子之一。幽默並沒有終結，也沒有設定任何理論。因此，幽默透過民眾美術在韓國藝壇重新復甦，並透過 Jeonghwa Choi、Seonghun Gong、Koh Seung Wook、Sangdon Kim、Jo Seub、Jeongho Ok、Mixrice 和 Yim Heungsun等藝術家的作品延續下去。包括我在內的一眾策展人、藝評人和研究人員，都有責任在這方面多下工夫，繼續進行深入研究。