

財團法人國家文化藝術基金會
委託
研究計畫案

界線內外：跨領域藝術在台灣

計劃主持人：林宏璋
研究助理：林舒
研究助理：呂岱如
兼任研究助理：陳韋鑑

2004 年, 6 月 18 日

目錄

第一章 範疇：跨領域藝術	002
意旨：藝術名詞與其翻譯性	004
意涵：美學意識形態的消解	006
第二章 方法：邁向詮釋領域的藝術社會學	008
藝術與資本	009
全球化中文化轉譯	010
文本研究的可能性	013
研究步驟	015
第三章 文件：藝術歷史作為風格的參考點	017
歷史前衛主義	016
轉變中的專業性	020
藝術生產的複元化	021
藝術的工具性	023
小結：跨領域藝術的開放與限制	023
第四章 在地：台灣跨領域藝術的線索	025
本土領域藝術發展脈絡	025
台灣跨領域藝術資料檔案	031
整合	031
混合	061
穿越	105
新媒體藝術類	136
反轉	143
第五章 結語與建議	145
跨領域藝術生態	145
補助機制建議	146
附錄一 專業意見	151
附錄二 年表	156
參考書目	162

第一章

範疇：跨領域藝術

解碼這個世界的記號意味著對某種狀似無知物件的鬥爭

—Roland Barthes

跨領域藝術是一種藝術創作的格式(format)，而非某種特定美學主義的產物。跨領域藝術字面意義所指的乃是藝術作品採取多元的媒材與類型(genre)－包含影像、文字、繪畫、雕塑、劇場、表演、建築、電影等綜合的呈現於藝術作品之中；而同時也指藝術工作者們採取與藝術學之外的知識與學科，如人類學、社會學、科學、生物學等的結合。跨領域藝術的創作未必僅有單一作者。有時跨領域藝術的工作者會利用結盟或藝術團體的方式發表其作品，如不同領域的藝術工作者，或與別於藝術之領域的工作者共同創作，而產生一種在這種定義下跨領域藝術多作者(poly-authorship)的表現。而其展演的空間除了美術館／畫廊的空間之外，某些作品也會在非傳統的展演空間發表其作品，如餐廳、咖啡廳、一般街道、電視媒體至網路等。

如果單以跨領域藝術作品所呈現的媒材多樣性(指結合不同藝術媒材與類型)來考量跨領域藝術的意義的話，這將難以滿足跨領域藝術所開放的意義，因為形式上「類型結合」的美學表現方式並非現今跨領域藝術的專利，20 世紀前葉在歐美所發生的前衛藝術運動中就可以看到如此作品的表現方式。全體藝術的概念(gesamtkunstwerk)、現代建築的前強調生活與藝術的全面性、甚至於全體美感(synaesthetics)的概念中，我們可以觀察到跨領域藝術的概念在現代藝術的源流。在歐美的歷史前衛主義(historical avantgarde)－如達達、未來主義、超現實主義、包浩斯、構成主義等運動中－其所呈現的作品往往呼應跨領域藝術意義。在達達詩、未來主義的劇場、超現實主義的電影中、包浩斯學院結合各種藝術的表現、以及在構成主義中強調為人民而藝術的等綜合性作品中，歷史前衛主義便有著相當的作品來呈現如此複合類型的樣態。歷史前衛主義中，他們強調的美學任務在於改變一種「社會現實」，這是在面對不同的社會處境中美學必然開放的領域。這是一種以藝術作為一個知識生產時，隨因應著其美學任務的需要，而對其本身學科的投射(trajjectory)與調整。

現今的跨領域藝術的確不能與過去的美學運動劃上等號，但其脈絡意義上，是作為探尋跨領域藝術的一條重要線索。綜觀當代跨領域藝術近三十年來的發展，不僅僅符合前者所言之多媒材、複合媒體的多樣性，而且在表現形式與內容上往往強調藝術與其他領域的整合－包含社會學、人類學、文化研究、科技、經濟學等等的知識形態。換言之，藝術生產強調其概念性的運用，它會朝向一種開放論述(open discourse)而發展其基本樣態。如：Hans Haacke 的作品中使用藝術作為一種政治的批判；Rene Green 在作品中以人類學的方式所開展出的後殖民論述；Lawrence Winner 在作品中強調語

言與記號的思考；John Cage 在其音樂(聲音)與東方哲學的結合，Robert Wilson 多媒體劇場中綜合性的陳列，John Luc Godard 的電影書寫(cinema essay)，在 Fluxus 的表演藝術及身體行為。這些作品中的文義脈絡，並非源自單純的美學出發，藝術類型的概念並不能適當的對其作品形式與內容產生有效的分析。而這些藝術乃是一種多元主義(pluralism)的表現。究其因，我們當然可以了解藝術作品並不僅限於美學及藝術學上的概念而已，晚近藝術作品所指涉與窮究的範圍往往置於一個更大框架，文化，意即人們生活的方式。在如此概念之下跨領域藝術的發展是一種交互主體性(intersubjectivity)的樣態。

而如此的概念也反應在歐美公共藝術晚近的發展上，因為公共藝術是社會場景的一部分。它包含著對公眾性的再定義：在實質及象徵意義上的公共空間可以因為藝術介入而改變。如 Mary Jane Jacob 等人所鼓吹的新類型公共藝術(new genre public art)中，公共藝術的設置從靜態的陳列轉向為促使事件與行動發生的場景。由於重點在藝術性於其文化界面的創造，我們可以思考其美學脈絡是藝術之社會介入(social intervention)的其中一環。在新類型公共藝術中所開發的是社區及族群等社會性的議題，而如此的面向在與特定公領域的界面性(accessibility)乃是這些藝術工作者關心的對象。藉由如此的概念，公共藝術在於界定作品與公共領域的關係，而公共領域的概念也在如此的互動性下成為一個可以重新定義的對象。換言之，新類型公共藝術的重點在於挑戰既有對公共領域的認知。

另一方面，科技與藝術之間的對話正是人類文明史上的重要的一環。在整個推波助瀾的過程中，藝術創作模式的改變正標識人類思維方式的改變。藝術生產方式的改變當然與藝術的表現方式及框架藝術機制的改變並駕齊驅，由於科技、媒體的發展及普及性使藝術改變其內蘊之創作邏輯。科技藝術一方面強調利用科技所能帶來的一種身歷其境的視聽溝通模式，一方面也把觀眾從被動觀看角色轉換成能夠主動參與作品的對象。例如 1967 成立的 The Society of Art and Technology(EAT)，由科學家 Billy Kluver、以及藝術工作者如 Andy Warhol, Robert Rauschenberg, John Cage, Jackson MacLow 等所組成。這是科技藝術中醞釀其對未來前瞻性的先例之一，同時也說明科技藝術中共同創作的傾向。而晚近的新媒體藝術(new media art)則由相對於傳統的媒體藝術(media art)因應而生，由於資訊傳播方式的更疊以及影像製作的便利性，藝術工作者利用科技性的工具探索數位內容與網絡社群而創作其作品。新媒體藝術有別於過去媒體藝術－電影、電視、攝影－的技術層面與其作品運作的關係，又其所營造出的虛擬社群關係正描述這個時代中社會關係的改變。

如果藝術是一種知識的形式，跨領域藝術亦呼應了現今歐美學院教育理念的方向。interdisciplinary 中所強調「規訓(disciplinary)」的意義有其在教育理念中的考量(按，disciplinary 這個字眼帶有教育的意涵)，我們可以了解到在 80 年代開始出現教育的另一種典範，意即多元教育的觀點，如此的觀點不僅僅限于基礎教育，如美國學者 Nelson Goodman 的多元智慧(multiple intelligence)對於藝

術教育的影響，¹同時在歐、美大學以上的教育機制中，亦強調多元教育(interdisciplinary education)的理念，如許多歐美大專院校中的多元教育就有特別設計此類學院，我們也可以從許多新設立的科系中看到其必定「跨領域」的傾向，如文化研究的科系，本身就必須從社會學、文學、哲學、人類學等科目綜合而成。而歐美許多藝術教育機制也呼應此種傾向，例如就讀美術系的學生的課程中便已包含電影、舞蹈、音樂等創作的訓練，甚至有所謂跨領域藝術的藝術學院。從這個概念思考，跨領域藝術在使用 interdisciplinary 這個字眼的用法實際上呼應多元教育(interdisciplinary education)的人文理念。究其因，我們可以了解知識累積與傳受的方式有著典範性的改變，同時這也是社會人文科學從 70 年代以來的改變。人文科學(含藝術學)的訓練面向再也無法單一，學科間的對話及共同的經典與著作，使得知識生產更具全面性。而跨領域藝術作品的內容與形式本身的多樣性，與其所討論社會與文化的議題的多元性，正呼應著人文思想在近三十年的改變。

綜合上述對跨領域藝術的定義，我們可以將跨領域藝術之美學特質定義為如下：

1. 多文類(multi-media)的文本：跨領域藝術作品從既有的種類中脫離既定的框架，在作品的内容中使用不同的媒材及結合其類型之藝術。因而在文本中呈現複合意義，而作品意義的開展方式也反映出一種多元的特質。
2. 交互主體性(intersubjectivity)：作品從逾越既定之美學概念，而回到社會、文化、政治的脈絡，主要意義操作的原則在於藝術與其他學科，以及和社會領域中互動而產生聚合性效應。

綜合在藝術發展中的「跨領域」傾向，跨領域藝術是藝術在學科解放其疆界並與其他學科結合，這包含著現代藝術企圖在社會與文化空間中所產生的對話與影響，從這個線索中思考藝術跨領域的特質，其實包含著藝術功用的改變，同時也是現代藝術的表現方式反應在其對應美學意識形態的轉變。

意旨(denotation)：藝術名詞與其翻譯性

一個藝術名詞(art term)，如同任何慣用語一樣，它也局限於固定的時、空狀態，換言之，藝術名詞有時間及地點的流行度，而非一成不變的事實。另一方面，藝術名詞在不同文化中的差異指涉及文化意涵，往往是社會俗語言(lay language)與專業用語辯證的結果。在語言學的概念中形容如此的關係時，會利用轉借移轉(loan shift)的名詞，意即，其意義被借用，而其語言的形式不變²。再者，中文的藝術名詞中有許多皆由外文(英、法、德)翻譯而來，這一方面當然說明了藝術知識對象性的問題，

1 這種對教育的概念，也影響到目前台灣近年來的藝術教育。

2 Oswald Ducrot and Tzvetan Todorov. Porter, Catherine. Trans. *On Borrowing*. (London: John Hopkin University Press, 1972) 7.

同時也點出現代藝術作為一種知識傳播中，知識轉換的過程。思考跨領域藝術在中英文對應的關係，將有助於我們對於跨領域藝術的了解，在翻譯與文化差異間，文化參考點的改變，是其意義指向的改變，同時也是也牽涉其文化的轉譯及其不可轉譯性〔untranslatability〕的問題。

在中文與英文的對應上，與中文的跨領域藝術對應的名詞是 interdisciplinary art，而其較為接近的字眼有 1) multidisciplinary art、2) cross-disciplinary art、3) trans-disciplinary art。這些名詞當然有學院訓練的意味，也強調其知識整合的面相。而另外一個名詞 4)「crossover」的用法，同樣的也指稱跨領域藝術，但其中 disciplinary(規訓)的意涵將不再是其強調的範圍。如 Webster Dictionary 中對 crossover 的註解：風格上的混合。但值得指出的是 crossover 是較為偏向應用藝術的稱呼，如在 Webster 字典³中仍將 crossover 作為對通俗音樂的形容，即便如 Grammy Award 設有 crossover 的獎項。crossover 是指稱的範圍還有應用藝術的領域中如流行、服裝、設計、室內設計等文化產業，還有利用合作的方式創作其作品，在英文中的「crossover」是指稱跨領域的另一個同義字，但在意涵及指稱對象偏向於應用藝術。在台灣 crossover 因其文意脈絡的不同，而翻譯成「異業結盟」或「跨領域」。而 1)、2)、3)等三個字則牽涉其意義指向上的差異，同時也因為其強調面向的不同，而在字首有所相異。如 1) multidisciplinary art，強調其「多元」的意義，此概念的使用與 multimedia(多媒材)的概念相通。其意義在於指涉藝術作品中多媒體呈現的方式。

在這個意義上，multimedia 也用來指稱歷史前衛主義的作品以及裝置藝術，multi 帶有統涉及全面的意涵(如 composing of many parts 的意義)，因而在這個意涵上缺乏其逾越一個固定規訓的意涵，而帶有現代主義強調創新的意義，另一方面應用科技藝術的興起，如 CD Rom 在 80 年代開始強調聲音、影像以電腦平台所呈現的媒體經驗，同樣也使用 Multimedia 的字眼。在這個區分所指對象不同的發展下，multimedia 逐漸為 interdisciplinary 取代，歐美藝術科系在近年來有如此指稱，如 Goddard Collage 等藝術學院成立跨領域藝術的科系，此舉當然有其正名化的功用，同時也建立了跨領域藝術的合法性(legitimacy)。⁴「interdisciplinary」這個名詞成為一個慣用詞彙的時間點，大約源起它出現於 ERIC 資料庫，同時另一方面，此一名詞本身即帶有相當程度的自明性(self-evidence)，因而能在藝術專業與業餘中取得相當程度的使用度以及共同溝通的意義。相對於 cross-disciplinary art 的指稱，interdisciplinary art 與 trans-disciplinary art 是去除 multi 中專段的意義，因為跨領域藝術並非是強調其統合「全部」的藝術總類。所以在 inter 前者 cross 帶有 from...to 的意義(兩者)，前者更能突現其「之間」與「交互」的意義，如 Barthes 在 1971 年使用的方式「*Interdisciplinary* is not the claim of an easy scrutiny.」⁴。而 transdisciplinary 這更強調其「逾越」規訓的意義，而一方面在規訓在逾越之後，必須創造在傳統範疇之外的新領域。中文「跨領域藝術」與英文(interdisciplinary art)是相通的。在翻譯意義的改變

³ 1989-1996 的 Rondon House Webster Dictionary 的版本。

⁴ 斜體為研究者所強調，語出 Roland Barthes. *From Work to Text, Art after Modernism: Rethinking Representation*. (New York: New Museum of Contemporary Art) 169.

中我們可以知道在英文裡所包含之「規訓(disciplinary)」的意義在翻譯的過程中消失了。而跨領域藝術在這個字面的意義有 crossover (如上述)的意義如「異業結盟」,或「跨界合作」等。我們也知道在語言翻譯的面相中實際上包含著一個更大的文化轉譯(cultural translation)的空間,跨領域的「領域」之不可翻譯性,點明在目前結合不同學科或作者創作的模糊狀態。如在台灣新樂園的展覽跨領域藝術節中的英文翻譯為「new field arts」⁵的這種情形是可被了解的文化轉譯的困擾。如何試圖挖掘出跨領域藝術中所包含的文化、社會及美學上的意義,以及在文化轉譯的面相,及其蘊涵之政治、甚至是經濟的關聯性,將是目前當下台灣當代文化藝術現象的一個註腳;同時也為其意旨之外的概念取得一個時代的意義。

意涵：美學意識形態的消解

一個藝術詞彙的產生,並非僅是定義的指稱,同時它也反應出一個特定的美學意識形態。可是思考跨領域藝術作為一個美學的範疇,其運動(trajjectory)及策略(strategy)的方式卻與美學主義與運動的方式表現有所不同,它不僅僅相異於達達主義、超現實主義、構成主義等歷史前衛主義文化精英運動的方式;同時也不同於文化概述的美學主義,如後現代主義、文化多元主義、女性主義藝術等;其定義該範疇的方式建立在對於美學表現方式的約定上,這種性質的美學指稱在藝術表現的方式類似於裝置藝術、錄影藝術等對於美學格式認識。如「裝置藝術」這個名詞,它並不能歸屬於任何一個美學主義,充其量裝置藝術是一種創作—利用某一特定的空間,作單一或多媒材(multi-media)的展演,「裝置藝術」之所以被稱為 installation,正是其裝置(install)展演空間的手法。而跨領域藝術與這個名詞與稍前「裝置」藝術一樣,同樣是一種創作格式,意指不同的規訓與類型的混合(字面意義),這種利用格式而採取的對藝術作品的指稱,當然與當代藝術發展中多樣而歧異的美學意識形態有關,多元美學表現是當代藝術展現的特徵之一。

而當藝術由美學主義為導引的概念轉換稱為格式時,自然帶有其「去」美學主義的成份。美學主義強調的可觀察與辨認的風格與內容,以文化物件(cultural object)作為其呈現的方式,如極限主義、抽象表現主義等美學運動,思考名詞與其對應的文化成品是較為固定的關係。而以格式作為其範疇的概念時(如裝置藝術、跨領域藝術等),其作品風格與內容並非是固定的對應,其美學意識形態不會呈現單一意義的指向。而當藝術在全球化的文化邏輯之下,以「格式」作為一種藝術範疇的指稱是逃脫出固定而單一的藝術/文化/社會之綜合體(matrix)。在此意義之下,「格式」作為一種藝術類型有其便利性。

當然跨領域藝術之「跨領域性(interdisciplinarity)」自然不是一種美學革命。從嚴格的意義而言,

⁵ 見新樂園相關的出版品。

它是一個「認識學的滑動(epistemological slide)」⁶，而非跳躍(jump)。後者在 20 世紀初(指：歷史前衛主義)時完成其任務。在這個層面而言，跨領域藝術當然不是前衛藝術，但在原有的既定的框架間游走，是當代藝術的重要的一個概念。而另一方面，跨領域藝術作為藝術類型的指稱是建立在一個約定的格式上，因而我們不須將其設定為文化場域中「邊緣」的位置上(這是一般對跨領域的迷思)。我當代藝術必須在現有的社會、文化、美學框架中，挑戰其框架的範圍及界限，建立一種綜合的而多元的藝術實踐，這是藝術發展的一個重要的指向。正因為思考現代藝術作為一個主體性的展現，其逾越與顛覆的架構也正弔詭地成為其主體的一部份，從這點觀察現代藝術的發展，我們分析的重點在於強調藝術的規範與反規範的互我的對應與結合。再進一步說明，因為其主體性是開放而非封閉的，而藉此概念，跨領域藝術作為現代藝術發展之脈絡是審視這種主體性發展的重要概念，其中所包含的文化議題以及美學意識形態的更迭反應目前雜化而多樣的文化藝術處境，同時也自為現代藝術以降之發展脈絡中猶隱而不顯的一條線索。

⁶ Barthes, 169.

第二章

方法：邁向詮釋領域的藝術社會學

人文社會科學的研究調查中，藝術社會學(the sociology of art)或美學社會學(aesthetic sociology)處理藝術與社會、歷史、文化現象之的互相聯繫。藝術史學科在傳統的訓練課題也強調填補個人化的美學表現到歷史與社會環境中的間隙，雖然其方法上與在 20 世紀中企圖從社會學方法及角度中切入的方式大不相同，我們依舊可以在藝術史學者身上看到如此的肇端，他們企圖在社會集體面找尋美學規範及技術上的集體面相，但往往在個別的美學實踐風格、特殊性美學表現上等卻匱乏成功的案例。就這兩極的社會科學(藝術史 / 社會藝術學)研究成果殊異處而言；究其因，一方面它是社會學科中各種不同的訓練中方法論述之迥異處，例如：對風格分析、美術運動的界定、作品界限、作者的概念等；另一方面是研究主、客體的分別，如美學表現、觀察者的面向等的區分。但在如此兩極對藝術與社會互動的觀察與檢視的研究中，我們可以歸納出藝術發展的過程，不僅僅為特殊個人象徵語言的表現，同時藝術也是一種集體意識的呈現，如此的呈現樣態與社會關係與文化脈絡息息相關；我們可視美學為一種意識形態，而其轉變與發展的樣態必然限制於某些特定時空架構。換言之，藝術的概念不能亦無法在單一價值框架中展現其意義，其創作的意義也在不同的文化、社會中展現其特定取向。

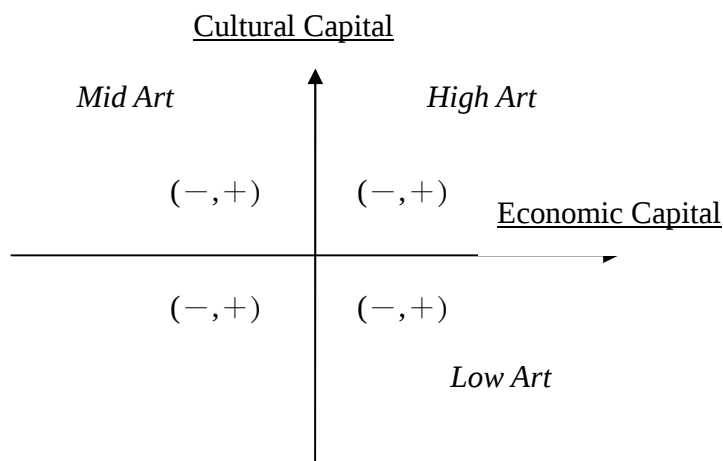
我們所觀察到在這藝術與社會關係的聯繫上的兩極觀點是社會科學對自身權威性的自我確認，一種社會科學企圖呈現其客觀性在研究主體上的擺盪，同時也牽涉到人文科學擬態科學研究方法時所出現的一種徵候。因而在此互相演變的過程中，在二十世紀的社會人文科學所顯示出的詮釋性趨向，毋寧是一種對於過去安全可靠的科學宣稱檢視。表現在藝術領域中，則產生對於結構性成因的重視以及對文化、社會意涵的關注，這些觀念超越了對於揭示藝術作品意義的重要性，也超越形式與風格分析中的意義。近 40 年來對於藝術的詮釋與分析，如 Fredric Jameson 討論認知圖誌(cognitive re-mapping)與後現代性概念，以及 Slavoj Žižek 以精神分析的概念分析他者藝術及大眾文化的政治藝術觀，乃至於 Julia Kristeva 所提出互文本(intertextuality)的觀念等，均可窺見一種更為精細而複雜的詮釋方式。Jameson 以後馬克思主義者 Gramsci 的概念藝術形式與類型(genre)處理美學與政治意識形態，而其所研究的對象從電影、建築、文學、通俗小說等到泛論的全球後現代性等，強調我們認知的對象與主體在現今文化生態的關聯性；Žižek 以精神分析的概念試圖解釋目前文化藝術現象，使用 Lacan 的術語建立當下文化的想像藍圖，是一種集體慾望的政治學；Kristeva 從 Mihail Bahtin 的互文本的概念出發，結合精神分析與符號學的方法從文學、藝術作品，尋找女性主義在政治關係外的可能性。

當今社會學者對於藝術文本的詮釋的概念，脫離了在主、客觀擺盪的研究限制，而從作品其所

編織的意涵出發。在這種情形下的藝術作品，其文本不僅僅是一種象徵語言，不再等同載負單一作品文意的所在，而是一個在社會、經濟、文化脈絡所編織的產物。如此的詮釋方法與概念當然超越了古典詮釋學(hermeneutics)的神學意義，而藝術作品由於結構主義後所發展的社會科學概念在晚近學院教育中出現的各學科整合，如以社會學、人類學、哲學、或文學理論的學者，在研究藝術作品是往往豐富其文本閱讀的詮釋性，同時也是對藝術再認知的一種呼籲。

藝術與資本

當藝術作品放置於社會及文化脈絡中時，我們將藝術視為是權力散播於藝術文化機制中的產物。在藝術社會學者 Pierre Bourdieu 的觀點中，他以「場域(field)」的概念描述及觀察藝文發展的動向。從場域的概念進行分析與詮釋強調藝術生態中權力累積、轉移等以及其部署的方式。在文化場域中權力的表現方式不僅是實質(政治、經濟)同時也會以象徵的狀態(社會、文化)存在，直接或間接地交互作用及轉換其權力的運轉。而在一個文化(藝術)場域中，不但可以在概念上區分成次場域(sub-fields)，同時場域間亦相互地作用。Bourdieu 的觀點，我們可以說藝術的發展與趨向是在社會及文化脈絡下一種極緻而複雜的表現。藝術作品的呈現是文化與社會實踐的結果，藝術作品發展不但是一種社會現實，同時也是人們對現實性的掌握。因此，一個場域中藝術創作的美學價值維繫於歷史經典作品以及當下在地的文化區分上。因為藝術價值是建構在以其藝術性以及其被承認的藝術性上、品味本身、區分其特殊的對象及族群—如藝術的主體化及架構化、藝文工作者的社會定位、精緻文化與大眾文化的區分等，同時也藉之區分異同社會文職。而在藝術實踐上的藝術自主性(autonomy)，則不完全在於其純粹性，而是呈現在其相對性上。除了場域之外，文化習性(habitus)亦是 Bourdieu 學理上的重要貢獻。文化習性可被視為一種意識形態中性化(naturalization)的結果，同時也是試圖在藝術社會學主體(美學標準)與客體(社會條件)間取得另一種反觀(reflexive)的思考方式。Bourdieu 說明其概念是一種「實踐的智慧(sens pratique)」，在《區分》(Distinction)一書中，他試圖利用勞動階級文化活動的一般傾向，說明文化習性可被移轉及影響，卻又持續的運作方式，在文化場域的運作中，並非是策略性的定位，而是在文化場域中扮演一個常態的變因。因而文化習性與文化資本或象徵資本(cultural capital or symbolic capital)實則習習相關。其意義在於文化位置本身與自身地位的承認上，如對藝術的涵養、才能及傾向等。而藝術的合法性往往框架在於其文化資本與經濟、社會資本的轉換的作用上。在 Bourdieu 的概念中，藝術的合法性以其文化資本與經濟資本的向量，可分成一精緻藝術(high art)，中藝術(mid art)，與大眾藝術(low art)，可以用如下的圖表表現其資本間的對應關係：



值得指出的是文化資本與經濟資本間的關係，基本上並不是透過直接轉換，而往往是在一種迂迴的關係(deflection)中轉變其代換的可能性，且其以時間與空間的向度衡量其資本的關係，並非當下或在地。在 Bourdieu 的概念中，他提出「敗者贏(losers win)」的概念，是銜接對文化資本運作的觀察，同時牽涉社會一般大眾對於藝術與文化的既定成見。

Bourdieu 利用場域、文化習性、象徵資本的作用，不僅僅建立不少實證藝術社會學的研究(幾乎全部對應法國的文化發展)，同時利用如此的概念辯證、演譯、詮釋藝術類別的現象。面對攝影—中藝術(mid blow art)，他利用藝術合法性的兩面意義，詮釋純藝術攝影的應用及發展。就評辯其理論的方法性而言，Bourdieu 的確提供一個良好的模式。在某一特定的文化場域中美學及社會價值的運作有其意識形態的變因與社會機制的運作。在我們所定義為藝術的概念中，不光是藝術品、藝術工作者，同時也包含了一觀者、畫廊、美學館、文化政策、補助機制、藝術史一等綜合面向。但 Bourdieu 對於特定作品的評析，是其研究中較易被忽略的角度。同時在其理論中所出現美學的前設概念—壞品味(Barbarous taste)實際上呼應了康德(Kant)美學中的(sense comom)的觀點，在現代藝術的發展中 Bourdieu 的概念並不能說明如普普藝術等採取大眾文化的傾向與觀念，同時也表明在 Bourdieu 以社會大眾作為研究對象時其美學的襟持品味態度，在對於現代藝術作品分析時並非完全能提供一個完整的解釋。然而研究藝術現象與發展時，文化場域的一般性及特殊性是研究者不可忽略的重點之一。藉由一個適當的調整與分析，我們可以研究假定性的高藝術與低藝術的對話空間。而如此在文化機制與運作層面之藝術自主性(autonomy)實際上是非全面性並且有其限制性的。經由 Bourdieu 的社會藝術學概念，我們所檢視的藝術發展，不應僅僅限於其美學上的表達，同時必須聯繫其社會文化邏輯的成因。而 Bourdieu 的藝術社會學提供了分析藝術場域各資本的可能性。

使用全球化的概念形容當今政治、經濟、軍事、文化所產生的同質現象，不外乎突顯其權力在全球權力架構的運作，以及以「全球」作為一個一般性的文化場域的運作概念。換言之，全球化作為一個理論的範疇，是提供一個檢視與批判的框架，而非一種策略與政治手段的運用。如果從文化的概念思考當今全球化中所產生藝術、美學、社會等場域在各個區域文化所產生的同一性，當今之全球化過程中，整個世界(地理與象徵之意義)政治、經濟、軍事、社會等面向都呈現邁向同質化的過程，然而此一同質化的過程中，卻是以歐美為主之權力架構為中心的走向。舉如跨國企業，非政府性組織(NGO)，世界秩序(指軍事及戰略位置)，以及殖民主義、國家主義在現代化過程中逐漸在時間與空間上形成同一位置或態勢的考量。

這些在文化上所發生的全球化的問題，反應在當代藝術的場域概念中，我們可以發現在政治經濟關係與文化運作的平行狀態：

1. 大型國際性展演及策展機制的興起：我們可以國際性的大型展演如威尼斯雙年展(Venice Biennale)或德國文件展(Documenta)以及在各國的國際性雙年展機制中的角色變動上，觀察其規模及所整合之社會經濟資源，以及展覽議題的取向上，其重要性遠大於原本在美術館／畫廊機制下的展覽方式。雙年展的機制本身就是一種在全球化的文化邏輯同質性的顯現。國家與文化的綜合體在去疆界化及再疆界化(re/territorialization)的動態過程裡，往往在雙年展中顯示其文化與藝術的動向。而伴隨著策展機制，策展人的角色在藝術場域所扮演的觸媒效用遠大於傳統所認定的藝術工作者的角色。而這種展覽機制的改變也使得藝術中心的地理位置，在近三十年間，逐漸從單一的地理座標成為多元的點；我們可以看到從巴黎、紐約等都會在藝術場域所扮演的角色，被東京、柏林、威尼斯其他的都市所並駕。這牽涉了展覽方式的改變以及展覽議題的趨向，同時藝術作品及藝術家被相對地局限於其地域性。
2. 美術史的角色及共同的經典作品：如果全球化之下對話的基準點存在的話、如果藝術創作果是一種文化知識的表現，那麼我們可以察覺到，以歐美為主的藝術史觀逐漸成為一種創作風格考量的共同詞彙。無可否認，在這種程度之下的藝術是殖民歷史直接或間接的反應，同時這也涉及了文化與主義中的文化再現問題。在歐美地區以外的文化區域，歐美藝術史及經典作品是為「全球文化」方便語言(vehicle language)⁷的表現。在這種定義下的在地藝術表現，往往必須在全球／在地的文化傳承上思量其文化與藝術的意義。

7 這個概念 Delueze 使用於對卡夫卡小說的討論。他將語言分為方便語、神秘語言與官方語言。可參考 Gilles Deleuze and Felix Guattari, *Kafka: Toward a Minor Literature*. Trans. Dana Poland (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986) 24.

從全球化的文化場域概念出發，我們可以解釋，在各個文化場域間的相互表達是一種複雜的對應關係，設想其意義在一種透明的溝通狀態的前提下，在場域間是一個平衡的狀態、是一種同質同構(homology)概念的表達，因此，完美在實際上是是不可能的。因為系統間必須保持其同一性，因此不可約通，不可被翻譯性同時在對應關係中表現出來。文化轉譯的概念，正標明其文本必須在某種程度上再造其意義的概念。因而每個系統不可能完整的複製另一系統的意義及符碼：其起源既為相異，這也正是系統間不平行轉譯的基本原因。轉譯的差異性在於符碼及訊息本身在系統間存在其不完全性，也是意義再創造過程中被變形與逆轉的主要因素。

從各個文化系統無法約通的表達性上思考藝術作為文化的再現(cultural representation)時，往往在認同(identity)上呈現其雙面性。因為藝術與文化涉及「國家」及「民族」等概念中文化威譽(cultural prestige)的表現(同時這也是文化資本所表現的一環)。在 Thomas McEvelley 的《Art and Otherness》他觀察了現代藝術在非歐美國家的發展，提出如下的觀點：

當一個與被傳統所浸盈的文化與其他文化相遇時，這個文化通常會蓋起一道心智的牆抵禦其外來的影響，而視外來的影響是一種內在的威脅(外來文化是他者)；或者此文化藉由了解其本身文化的現實面，而逐漸採納其來自外界的影響。藝術風格與其文化動機的模糊化，是後者最為明顯的元素，因為其似乎打破其傳統文化的同一性。⁸

在全球化的框架下，藝術風格、技術、形式、概念等出現雜化，其文化雜化(Cultural hybridity)現象是一種雙面性的存在：一方面其文化起源在雜化的過程中，其純粹性再也不是一個重要的因素，同時歐美文化的起源與傳承在這種意義下絕非是一種線性而延續的發展，雜化是全球化下，文化異、同表現的必然現象。在此中文化處境下，一種單一而抽象的文化起源的想像是不可能亦不可及的；另一方面，文化傳統性在雜化過程中，保存及創造了其文化再現於當今文化脈絡下的可能性。文化轉譯在這區域文化處境下是主體性的展現與局限。

在 Homi K. Bhabha 的《The Location of Culture》中，他延續了後結構主義者的方法——如 Jacques Derrida 的差異 / 差易(difference / differance)對形上學解構的來詮釋當下文化雜化的現象：

文化邊緣所碰觸的「新」元素並非是過去或現在的元素。究其「新」的意義而言，這種新元素是文化轉譯的背離，因為它並非以社會因素或美學源起作為其召喚(recall)歷史的原因；而是借更新歷史、重新塑造其持續的中介空間(Space in between)而改變阻撓「現在」

8 Thomas McEvelley, *Art and Otherness: Crisis in Cultural Identity*. (New York: McPherson & Company, Publishers, 1992) 123 – 124

的效能。過去的現在(past-present)成為必要，而非對現世的懷舊。⁹

Bhabha 中介空間的概念，框架這全球化下後殖民狀態中文化論述的可能性；尤其對現代藝術而言，全球化藝術去歷史化及去在地化藝術的表現方式，不僅僅在「非彼即此」的文化觀中尋找當下文化論述的可能性(如：文化體用論，或本土化等)，同時也是對文化本質主義(essentialism)的一種批駁。畢竟，雜化的概念必須在某種文化種族(cultural race)的純淨度才能成立。換言之，雜化與文化再現與國家主義中糾結的關係，是一個關於文化姿態的表現。正因為如此，在處理這個面向時，學者們有不同立場的表述，如 Gilles Deleuze 與 Felix Guattari 的使用卡夫卡的文學作品中的語言策略——布拉格的猶太人使用德語——描述小文學(minor literature)的可能性：「小文學是在主流語言下所建構。」¹⁰在 Deleuze 與 Guattari 的觀點強調藝術的表現未必與其文化及所屬之語言一致，對 Deleuze 與 Guattari 而言，小文學正是與經典文學的對抗：文學政治的表態與美學表現方式中一種平行的顯現。

從文化轉譯角度而言，其動機上的殊異，如周蕾(Rey Chow)在論述中對中國第五代導演的批評，可見於一般；她評論這些電影中有著內化(internalized)的「東方主義」傾向，意即，符合文化獵奇主義(exoticism)的想望，如：使用周蕾的名詞：「作給外國人看」。而從 Bhabha 與 Deleuze 到周蕾，學者對於文化雜化觀點的殊異處，實際上框架在全球化之下文化策略，以及「不得不」的文化、政治邏輯，因而站在以批評的角度回到「策略化的雜化」(strategic hybrid)的立場，實際未能從藝術作品的美學樣態考慮，而偏重文化倫理的面向。文化雜化其最為負面的意義正是帝國與殖民主義之文化統攝性的保證，例如在殖民政府的官辦美展中最能展現如此的象徵資本與政治資本間的對話。對應於此，研究者必須從個案的分析中，處理文化雜化的複雜面向。而處於全球化下的當代藝術展演，其在場域的機制運作即便框架在這個面向上。文化雜化在現今的兩面意義在於一方面是對該傳統、在地的文化轉譯(傳統性的出土)，另一方面是從歐美美學風格的轉譯，尤其當代藝術本身即為全球化的環節之一，其機制的運作——地理、空間、知識與展覽——更蘊涵了此項可能性的發展。

文本研究的可能性

近三十年的發展中，在具有議題性的當代藝術展演中，特別能突顯藝術主體與其所涵蓋的領域在擴展、逐漸從美學推進到文化的領域之態勢動向，亦於一般所指稱為當代藝術的創作中可見一般，如某些帶有政治藝術、女性主義等帶有社會議題的藝術作品。在這些情形下，作品不只是美學的表現或文化的成品，又同時帶有評論與批判文化的性質。換言之，藝術呈現一方面是文化的代表，另

9 Hommi K. Bhabha. *The Location of Culture*. (London and New York: Routledge, 1994)7

10 Gilles Deleuze and Felix Guattari, 24-26.

一方面則是對文化的批判。¹¹而這種情形當然是藝術工作者將文化與藝術視為一個意義的整體，因此批判的意義才有可能。就作品的意義並展現的面向而言，美學的姿態往往蘊涵著文化的觀點。

尤其是當藝術作品以概念的方式作為主導意義時，這種藝術 / 文化的傾向，使藝術脫離原本分類的定義(如八大藝術的分類方式)，同時也使藝術與文化價值的意義改變。而如此的方式在後現代藝術的作品中更為明顯，分析其背後的原因，近三十年來藝術理論與實踐的結合性將是一條可供思考的線索，而藝術工作者的角色漸漸趨轉社會意義的取向。

Roland Barthes 在其《From work to Text》提出文本的概念，一方面呼應跨學科的研究，另一方面藝術作品的框架的多義性(polyseme)與作者(authorship)的改變，使得作品的詮釋必須從內容分析的概念轉向於文本分析的架構。在這種意義下的文本並非如其字面意義中所蘊涵的「文字、語言」的概念，或是文義(syntax)與語法(grammar)的問題，而是將藝術作品與文化視為一個意義的整體；在 Barthes 的概念中，作品與文本之相異處在於前者屬於一個文化物件(cultural object)，文本是建立在作品中連貫的符碼，使其本身成為一個意義化的整體。從文本角度看待，美學的「意義、特性、歷史」的連貫性，只是特定時空下的建構，意即，某種符碼的建立才能夠成立。從這個觀點而言，Barthes 對藝術作品詮釋的概念呼應了 Kristiva 的互文性，以及 Derrida 的解構主義的概念——在文本研究中，重點在於文本如何從其文化、社會的前設意義重構自身；意即，藝術作品建構在某種已知的因果關係上。Kristiva 發展 Bahtin 概念中對話性(dialogism)的概念——意義成立於溝通行為前之預設符碼。如此，文本並非其形式上所負載之意義的文化成品，而是一種意義化的行動(signifying action)。從這個角度而言，作品是一個文化語言集合構成其意義疊合與交會的場合，而非一個能夠自給自足的整體，或是作品所依附的作品社會狀態，文本的多義性(polyseme)的概念就是建立在這個基礎上¹²。因而以 Tel Quel 為主的學者們，主要依此提出在現今藝文創作的觀點與論述，如作者權及藝術主體性的改變。而文本分析的對象，也可以文化現象作為是藝術作品(如 Koch, Boussac 等)，正因為指稱作品為文本是強調其作品可被檢視及閱讀的對象性，巴特宣稱「作者並不是不能回到文本中，在作者的文本脈絡中，作者僅僅是一個被邀請的對象。」¹³作品在主題與內容上，是一個被消耗的對象，意即，固定的創作與接受者關係。因而，詮釋所扮演的角度，也必須從作品內容 / 形式的操作中開放其關聯網絡，「文本的逾越」的概念正是如此。

從這個角度思考文本的概念，其運作的方式則類似於在精神分析概念中非象徵語言的運作，某種知會與歡愉的綜合體，如 Kristiva 所持對文本有其創作性(productivity)的概念。這意味著文本對語言的狀態是一種重新分配的關係：文本是文本間的結合(指：互文本)，文本使其本身中性化。而文本

11 George E. Marcus and Fred R. Myer. *The Traffic in Culture*. (Los Angeles: University of California, 1995) 22.

12 Barthes. *From Work to Text*, 169.

13 Barthes, 173.

(text)的字源所指涉即帶有編織的涵意，文本之於作品的意義在於其蘊涵於作品意義脈絡之下(或之外)的文化訊息(message)，創作者以及作品的接受者必須回溯地(retroactively)面對其存在，Derrida 的哲學概念：「文本之外為其他」其因在此。故語言狀態與意識狀態其中的區分是必要的：Kristiva 將「象徵」與「符義(the semiotic)」分別指稱為語言與論述的場域，以及之於前語言的狀態(想像態)者，固然有其詮釋與分析的必要性。而針對藝術作品而言，作品所承載意義之基本層面是象徵狀態的概念，而非符義。

從文本分析的角度出發觀察當代藝術的發展，在文本分析的概念中，文化轉譯為在地 / 全球文化場域提供一個可之為文化藝術現象具深度的空間，因為研究本身必須再從主觀 / 客觀的研究性質中尋求另一種思索面向，一方面是企圖脫離過往風格分析的陷阱，一方面回到藝術與社會機制的互動中尋求作品的所依附的時代性。在本研究中所思考的層面可分為：(1)藝文工作者與社會文化機制之關係、(2)作品形式與內容中美學層面的考量以及其美學脈絡的意義、(3)社會現實以及藝術文本所呈現的現實如何形構為一個整體，而又如何為作品提供另外一種時代性意義的展現。如此詮釋與辯証的方式，實際上並非是解構(或去神話)等去主體的思想，而是在文本意義化的過程中尋求其歷史與時代的意義，作品的意義框架於文化社會脈絡與美學表現之意義化的生產。也正因為藝術文本之間的關係，與其在文化場域之策略和位置實際上為一個文化課題的存在。

在文本研究方法基礎上，框架這台灣文化場域的跨領域藝術的美學樣態及藝術 / 文化 / 政治面的切面到底為何？而台灣跨領域藝術的特殊性是如何呈現其自身？又如何與其他藝術場域聯繫及互動？而其文化/藝術系統(culture/art system)在台灣運作方式及結果為何？而台灣跨領域藝術之主體性如何呈現其自身？其文化資本如何累積其自身？這些問題的答案一方面必須思考台灣作為一個文化場域的特殊表現，而在如此的概念下，藝術史的史料在本研究成為一種藝術風格與表現的方法，只有從如此的概念發展，才能將台灣跨領域藝術的在地性(尤其是與補助機制的關聯)從歐美藝術史的發展中，突現其聯合/抵禦(incorporate/resist)之樣態，以及其創作性的文化轉譯之差異。同時也只有在此的分析條件下，作者的概念可以在文化集體生產的框架下被檢視。

在這個研究案中，取樣及定義是一個互相檢視及辯証的系統；換言之，一個假想而同質一般性定義必需在更加縝密的角度下成立，而操作定義(working definition)成為在研究中與取像對象互相參照的系統。在研究中，歐美藝術史作為文獻參考的作為在地跨領域藝術風格的參考點¹⁴，而透過實證資料及田野調查的過程。由此出發，從國藝會中 1999 年到 2003 年的申請補助的項目(從其他類到跨領域藝術類別)試圖建立跨領域藝術之作者與作品之基本取樣，而比較與視覺藝術、及戲劇藝術、舞蹈藝術、音樂音樂等類別，共約 4000 筆的基本資料中，取得書面資料，在這個過程中取得跨領域藝術

¹⁴ Art Speak

之操作定義，藉著如此的定義調查台灣在美術館、畫廊、及閒置空間等所保存的書面資料(包含檔案、文宣等)試圖建立可行之調查對象。如此互相對應是將藝術範疇作為在地/當下的文化樣態的一種嘗試，同時也是承認文化/語言轉譯的空間存在於全球化藝術/文化場域間的對話裏。

研究可分為：I. 文獻分析；II. 普查及資料建立；III. 資料詮釋三大部分，其步驟如下：

I. 文獻分析—

從藝術史料及美學，建立跨領域藝術之操作定義(working definition)。

II. 普查及資料建立—

實證資料搜尋，包含田野、採訪、與觀察，建立原始資料。

A. 利用上述之操作定義，從國藝會獲補助之類別建立取樣對象，並蒐集資料、評估、比對；

B. 從北中南分區進行台灣藝文展演空間中建立取樣對象，利用文件及訪談的方式蒐集資料、並評估、比對 A 項的調查結果；

C. 採訪相關藝文工作者(含藝術家及策展人)與作品紀錄之蒐集；

D. 確定台灣跨領域作品文本，建立研究對象，並分析與歸納資料。

III. 資料詮釋

A. 詮釋相關藝術作品及其美學；

B. 詮釋作品文本與社會、文化脈絡之關聯；

C. 此關聯性對應跨領域藝術作品所彰顯的時代性。

第三章

文件：藝術歷史作為風格的參考點

歷史前衛主義

藝術實踐非局限於一個固定表現規訓，而以多元的媒材來表現絕非為跨領域藝術所獨有。在 19 世紀中，波特來爾(Charles Baudelaire)鼓吹的綜合美感(synaesthetical experience)所強調藝術的超驗經歷，或華格納(Wagner)所鼓吹的全體藝術(gesamtkunstwerk)等概念，雖然為跨領域藝術指出一個歷史的前置點，但卻無法說明跨領域藝術於現今的意義。因為前者偏向形上的思考，而後者是一個音樂 / 詩歌 / 劇場 / 舞台的綜合體，試圖結合儀式在歌劇的表演上。我們必須跨越過概念形式的類似性，試圖勾勒出跨領域藝術的發展的概念。

在二十世紀的藝術中，找尋跨領域藝術的先例，我們發現歷史前衛主義在其中扮演的一個重要地位：未來主義中對科技、進步與速度的想望、達達主義的「反藝術」、俄國構成主義中政治藝術的趨向、包浩斯中對藝術及功能性的結合、超現實主義中經由潛意識對現實的顛覆等。在這段短短不到三十年的時間裡，不少的作品經由這種實驗及前衛性的藝術語彙的表現方式，彰顯出藝術突破其既有框架的限制，而其使用的技法也非限定於固定媒材的表現方式。藉由歷史前衛主義的作品，試圖勾勒出跨領域的基本發展軌跡，將有助與了解一個類型的發展；另一方面，將藝術史作為一種知識與文件的集成，是敘述脈絡化的可能性之一，經由這個史料檢視的方式，可以發展跨領域藝術與前衛藝術的關聯性與差異性，同時也是將有助於了解目前藝術發展的方式中風格化的概念。

在歷史前衛主義中，跨領域藝術的概念如類型與作者權的模糊化有前例可尋；如 Picasso 與 Satie 等合作的音樂劇。Duchamp 的電影與表演作品，透過「展」與「演」的形式，將時間與空間作為可塑造的對象，乃是傳統藝術類型的開始瓦解的基礎。換言之，類型的概念在創作中，不再是其創作的重點，由於歷史前衛主義中反藝術機制的美學姿態是一個重要的觀察線索，反常態(against the norm)所引領出藝術與生活面的解合，絕非是文化場域其中假設的藝術接受者—中產階級—所設想的藝術與生活的結合。歷史前衛主義所宣稱之藝術與生活的結合，是一個激進的結合。在歷史前衛主義中所強調的藝術作品造成「中產階級的震驚(the shock of the bourgeoisie)」即是包含在如此的樣態中。

Kurt Schwitters(達達主義、超現實主義)的作品，《Merzbau, or The Cathedral of Erotic Misery》是跨領域表現的在二十世紀藝術史中早先的例子。Merzbau 是 Schwitters 在工作室中前後 10 餘年的成果(1919—37)，他利用紙版、現成物、木材等利用教堂的建築動機組合了雕塑的造型，依附在建築實體上，作品維持者教堂建築的形式的建築動機：歌德式教堂中的飛拱與樑柱，而這些組件從一個房間

衍生至另一個房間，從室內延伸到戶外，又轉回室內的空間。這些組件可被拆裝，其依據的美學原則是 Switters 所宣稱的形式的銷毀與重建¹⁵。在時間的框架中，這件作品成爲一個「併合」的整體，亦成爲聚會、表演、音樂、詩歌、政治聚會等的載體，而 Schwitters 的作品也在這段時間中完成音樂作品《Ursonate》，一些達達的主要人物如：戴拉(Tristan Tzara)、德斯堡(Theo Van Doesburg)及李特(Hans Richter)等人，也同樣地參與達達的音樂創作及達達戲劇的表演。這件音樂作品，是達達詩音樂化的結果(在十九世紀末二十世紀初的前衛性的作品中，薩提 (Eric Satie)在他的四手聯彈的鋼琴曲中並置聲音的現成物--救火車警報、打字機、灑水聲，這類的作品對於古典音樂美學的介入破壞當然有一定的作用，如達達主義者(Raoul Hausmann)的《fmsbwtozau》(1918)對於既有音樂規範的逾越。Switters 的作品表現了達達主義的概念，其依附奏鳴曲的形式，保持著慢版、行版、重奏等形式，主要的樂器是人聲。根據史威特的樂譜，在這些無語言定義的聲音中，較爲明顯的特徵是利用子音及母音的配合所產生的節奏及韻律，配合著樂譜在空間的展開而形成的樂句的段落，編制成較大的曲子，如《Die Sonata in Urlauten》。在這件 40 分鐘的人聲組曲，共有四個樂章，也同樣包含古典音樂中的編曲模式如：迴旋曲、組曲。在這件作品中，無意義的人聲所形成的開放樂句，利用重覆模進的方式進行，時而叫喊，時而喃喃細語。史威特企圖竄改 / 詆毀一個原本具有相當地位的文化象徵是不言而喻的。這種概念當然也延續到他這些變形的奏鳴曲，《Ursonate》，如同達達藝術的拼貼(collage)的概念，他從日常的社會、政治脈絡剝離出聲音的現成物(ready made)，將其碎片化、重組，直到產生新的秩序與結構。這種經由模擬而產生的詆毀，藉著寄生(parasite)在古典作品形式中成爲顛覆意義產生模式；也可以說，在達達的藝術中所體驗的時空感的只是一連串利用「並合」所組成的單元，並不代表線性的時間感。而這種並合的方式，在我們也可以從「拼(collage)」的技法中體驗到相似的美學經驗。

幾乎是同一個時段的俄國構成主義的藝術工作者，他們所組成的藝術團體，乃從爲人民而藝術的概念出發，強調藝術是一種製造(fakura)，而非創造的概念。在構成主義相當短暫的時間中，屬於這個運動的藝術工作者如：Vladimir Tatlin、Alexander Rochenko、El Lizzisky 等，在一個「新」的政治意識形態形成國家體系時，確定藝術家本身的戰略位置：配合一個「革命」的政府的「革命藝術」。在這個概念下，屬於形而上一精神的美學標準，如 Supremetism，被以物質條件作爲基礎的美學所取代，而藝術工作者試圖改變中產階級社會的美學概念；易言之，藝術是將美學放在功能性的概念上，而其接受的對象，是假想的「無產階級」群眾。我們可以在構成主義的一些作品中，觀察到如此的傾向，如設計(海報)及攝影的作品、裝置性的靜態陳列、人民鬥爭劇場(agit-prop)的興起。當後成爲美國現代美術館的館長 Alfred Barr 赴俄觀察俄國的藝術，試圖要找尋一些前衛的藝術畫作作爲美術館的典藏時，他發現這時期俄國的藝術工作者幾乎不使用繪畫作爲其創作的媒介，而是以一種「跨領域」的方式作爲其作品的表現方式。Alexei Gan(構成主義的一員)提出其運動的美學基礎，是「構成

15 從這個概念我們可以看到 Kurt Switter 所強調的美學手法 formzertrümmung 及 formenaufbau, Wood, Paul. *The Politics of Avant Garde, The Great Utopia*, ed., Thomas Kern, New York: Guggenheim Museum, 1992.

(construction)、製造(fakura)，與建築性(tectonic)」：製造是針對物質的屬性而生產作品；構成是針對組織物品的方式，建築性指的是美學的原則，一方面指的是藝術的全面性，另一方面則為其功能性；這三種美學手法皆關聯到馬克思主義的概念。構成主義的藝術工作者在這種生產的概念下，組成藝術團體與組織。詩人 Vladimir Myakovsky 組織 LEF(Left frontofthearts)，於其宣言中所提出構成主義的概念是「藝術最根本的本質，構成主義必須成為我們全部生活形式的工程師」¹⁶，我們可以了解這種工程必須在「生活」中得到實現的可能，而這種生活是屬於一種政治意識所管轄的領域。

文化區分的概念在「新」而「平等」的國家是不存在的。Tatlin 的服裝設計中抹除了個體性的差異，而是服裝成為如制服般統一而均質的符碼是否是一個威權政治的宣告？Tatlin 在其物質文化協會中的作品中，相關成品實用的概念是十分明顯的，如設計服裝、壁爐、傢具、及冷氣機等，目的在於使每一件日常用品有其新的形式與效用。精神及物質環境在一個真正的革命下，必須在日常生活中實現其可能性。Tatlin 的另一件作品《第三國際紀念碑(1919)》，雖然這個作品未成興建為實體，但我們可以觀察到作品的設計理念所強調的構成主義美學的理念：物質與建築性。而另一方面是俄國作為一個現代國家的宣言。在 Tatlin 的概念中，這個紀念碑同時也是一個城市的中心成為為一個全視的概念下都會空間的核心，同時亦為這個設計中電影院、電臺、市民廣場的集中式的組合。

建構主義中的概念呼應幾乎同時期的 Bauhaus 藝術教育的概念，而其所強調的正是一種建築性的概念，一種綜合性與整合性藝術的概念。我們可以從他們的由 Walter Gropius 的宣言中清楚得知：「所有創造活動即是建築本身。建築師、畫家、雕塑家等必須知道建築的各個部份是一個整合的整體。藝術家的創作會有一個建築性的精神，這是沙龍藝術中所欠缺的。」¹⁷在 Bauhaus 中所強調建築性語彙的概念，企圖整合藝術的各類型藝術並服膺在生活空間之中。Bauhaus 教育的宗旨在於「最廣義概念的建築樂趣在於它必須取代紙上的作業，建築統合各類藝術，使工匠成為最優秀的藝術工作者。」¹⁸在這個理念下，Bauhaus 的教育在劇場設計中，如於 Gropius 以及 Schlemmer 的劇場作品的記錄中，我們看到類似於 Merzbau 的語彙，一種早期裝置藝術的類型。Moholy Nagy 主持的攝影課程，鼓吹的是完全迥異於直接影像美學(straight image)的拼貼，如抽象繪畫的語彙、如 photogram 或 photomontage，利用影像的手法也引介到海報設計的概念中。建築本身是藝術介入生活的最佳切入點，因而在 Bauhaus 所強調的跨領域的概念是在於建築性的語彙上，實際是一種將藝術生活化的方式，同時也因此牽涉了藝術的主體性問題，因為藝術從美學的領域轉為審美轉換為實用性的概念。

超現實主義者的運動，除了繪畫之外，文學(Andre Breton)、戲劇(Antonio Artaud)、電影(Luis Brnuel、Savaldo Dali、Man Ray)、哲學(Geroge Bataille)等創作的方式是他們藝術生產與製造的方式。

16 Harrison and Wood, 322

17 Frank Whiford, *Bauhuas*. (London:Thames and Hudson, 1984) 202.

18 Frank Whitford, 28.

Andre Breton 的目的在於綜合各類型的藝術，使得超現實主義成爲一種開啓新的想像社區的方式，其終結的目標在於革命，在《第二次超現實宣言》文中，他提到超現實藝術是一種產生「思想主體 (Sovereignty of thought)」的方式，是決定現存社會文化狀態的方式，Breton 在藝術獨立宣言中寫到：「藝術的獨立是爲了革命，而革命的目的在於藝術的解放」¹⁹。但 Breton 將超現實作爲一種菁英式且小眾的政治團體，他串連英國、中南美洲的藝術工作者，並非如構成主義或 Bauhaus 寄託於假想的人民中，在 1929 到 1939 年間的超現實運動中有如此的另類政治的傾向，而我們也可以就 Breton 與俄國 Trotsky 的結盟，觀察其相關對社會政治事件的立場表述，如西班牙內戰、匈牙利、與阿爾及利亞等。Breton 的作品，《殘存的神話以及其他神話的形成》(de la survivance de certains mythes et de quelques autres mythes en croissance ou en formation)，如他所創作的物件詩(object poem)，展演其作品的文意，利用文字、藝術史圖像、及超現實主義的作品剪貼並置等，試圖讓其接受者對歷史神話有其個人的想像，藉如此的方式我們看到前衛藝術與革命的關聯性。

轉變中的專業性

Peter Burger 在他有關前衛藝術的論述中曾經提出一個觀點：在歐洲的歷史前衛藝術中，他們的前衛性是在於對藝術機構的批判，經由批判而達成生活與藝術的統合(社會、政治、文化)。從這點思考其與現代化的市民想望的藝術與生活的結合是有其差異性的：歷史前衛主義必須自外於假想的市民價值，某種使中產階級震驚的表現方式，維持其文化場域中菁英的位置。歷史前衛主義的組成分子 *intelligentsia* 中包含著西方知識分子的位置其實是相當耐人尋味：因爲一方面他們是舊文化中，象徵資本累積的對象，但卻經由藝術運動的方式，轉向於想像的「大眾」。在這個概念上，所謂 *intelligentsia* 帶有一個矛盾的並存：襟持的知識分子與解放的文化勞工。而如果 Berger 的觀念屬實，那麼這種顛覆性必需依附在藝術機構中，才能成功的指涉其前衛的概念。我們可以了解這種顛覆性是有一種雙重的文化策略的方式：這種「正」與「反」的兩面性，在所有的前衛藝術中是必要的，對回歸到藝術的生產面而言，跨領域藝術的美學姿態彰顯藝術在現代化過程中專業性的問題：一個類別的規訓是屬於一個文化場域的「過剩權力(excessive power)」，如此的概念在藝術作爲一種知識累積之面向。因此，這是一種雙重主體性的過程，透過規訓的解構，實現一種在認知上的改變(對藝術的重新定義)；另一方面在於新類型的場域中原本的藝術主體擴張。在歷史前衛主義中具有跨領域藝術傾向的作品，標識著在現代化過程中專業化(professionalism)改變的面向，其與藝術、環境、文化、社會與語言的結合，正呼應這藝術的主體之雙重性。進一步思考歷史前衛主義其專業的模糊性，其爲植基於藝術與社會連動面的轉態(trope)，是一種左派政治意識形態的轉喻。歷史前衛主義標識著跨領域藝術的原初點，根據其展覽的接受者與展覽機制的關係，我們觀察出跨領域藝術的展演與其機制間的關係是一個值得觀察的指標：往往其展覽機制的消失(如構成主義)有著藝術淑世的概念。前衛主義挑戰既

19 Breton, André. *What is Surrealism? Selected Writings*. (Chicago: The Morning of a Machine Gun, 1968) 187.

有之展覽機制與類型的原因，正在於其作品指向是一種更為複雜的社會現實改造的想望。如此之想望，即在於一種政治與美學意識形態的結合後的烏托邦。

藝術生產的複元化

在歷史前衛主義之後，基本上以政治意識形態作為文化菁英式的美學運動開始改變，以 1945 年作為藝術事件的標識點，我們可以發現藝術的表現與風格方式與其是越來越多元化，這種複元化的(pluralism)概念，在一般的藝術史的研究中，往往以「後現代」概括式的概念說明這種方式，但這種方式往往會給予藝術發展某種線性演化的意涵。也因此，在所謂美學的「後現代主義」與代表時代精神的「後現代性」劃上等號，成為一種在理論與文化觀察的「捷徑」。研究者傾向以美學的「去政治意識形態」的概念，說明藝術多元性的傾向，這種多元化的概念，牽涉到文化場域中資本累積與擴張，同時也是藝術生產方式(科技)的改變的反應，經由藝術 / 文化系統的交互關係，我們觀察藝術主體性其自壞(self-transgress)藝術的方式，並非是如歷史前衛主義的改造社會的概念—革命，而是一種圍繞在藝術主體性本身的解構美學樣態。Jacques Derrida 在論及如此的解構美學的概念，使用「作品邊緣(paregon)」的概念，詮釋美學樣態與其周遭機制的問題，如：類型、作者權、技術、性別、微觀政治(micro politics)等在圍繞藝術生產的機制，實際是藝術品的一部份。現代藝術發展的解構樣態是有其政治面的考量，而不是政治意識形態的表述。

這種「烏托邦之後的烏托邦主義」²⁰可以在 1945 年後與前衛藝術聯繫性最重的 Imaginst Bauhaus、Lettrist 等稱為「情境主義者(situationist)」的美學 / 社會作品中觀察而來。以 Guy Debord 的理論—奇觀社會—作為發展其政治 / 美學運動的手法，如游離(derive)及繞徑(detournement)的概念，前者是指一種出神的隨機生活態度，而後者是從脫離原本意義運作的方式；此兩者的意義僅在於一種社會情境的介入(soical intervention)的方式，而非全面的革命方式。在 1973 年 Debord 將奇觀社會(The society of the Spectacle)書中的文字配上現成影像，如新聞、廣告、情色片以及記錄片片段，剪輯製作為電影，在小眾的學運團體中流傳。如此的美學概念可以視為超現實物件詩概念的電影版本，Jean Luc Godard 的政治電影時期的作品(1968—1974)，如《Le Gai Savoir》等電影呼應如此反敘事的影像語彙，Godard 及 Debord 的電影可以視為一種著重於書寫性的「影像論文(image essay)」的概念。1974—1979 間，Godard 製作不少的錄像作品，其理念的書寫性更強於這個時期的作品。

反敘事性的概念使得風格與類型出現模糊化，在劇場、音樂、舞蹈等類別中原本以時間作為基調的展演方式，產生跨媒材及跨文本的傾向。音樂 John Cage 的《4'33"》(1952)作品，他延伸音樂的

20 Fredric Jameson 曾經以這個概念說明在 68 學運後的文化現象, Fredric Jameson, *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*. (USA: Duke University Press, 1991.)

概念性，以無為有的禪宗思想，也同時解釋了音樂的表演事件的關係，這件作品亦重新定義音樂與生活的界面。Cage 對音樂的概念性詮釋不僅僅在其哲學的面向，也同時發展其對科技一如使用收音機、電視、電腦等作為作品中表現一的方式。在 1951 年的《Imaginary landscape NO. 4》，他設計一個轉換系統，可以調整電臺的頻道及聲量，一共有 12 臺收音機被使用。又如《Roaratorio, An Irish Circus on Finnegans Wake (1979)》標識著音樂、語言與文學與綴合併貼的概念，使用 James Joyce 的小說 Finnegans Wake 作為隨機(chance)的素材，截取其中片段，轉換成為並配合愛爾蘭音樂的現場表演。Cage 將作為音樂作為一種「聲音事件」，從這裡開放出所謂現代音樂的實驗方式是以事件作為其基調，而非如 20 世紀初作品家 Arnold Schoenberg 的 12 音調的和聲概念。對音樂的概念，他放在聲音的表演性(performativity)的概念上，而 Cage 的概念，也開放出作曲家 David Tudor、Robert Ashley、David Tudor、La Monte Young 以及 Fluxus 的音樂作品發生的可能。

表演性的概念，在戰後舞蹈及劇場展出一種新版本的「全體藝術」的概念。以 Robert Wilson 為代表的多媒體劇場(multimedia theater)方式，呈現出影像、繪畫、雕塑、空間與表演者的對話性，經由如此跨媒體的方式是現代劇場的基本語彙。1972 年與作曲家 Philip Glass 合作的長達 5 小時的劇作 Einstein on the Beach，利用數學序列的概念所發展的聲、光、文字、運動及其他視覺元素的組合。Pina Bausch 使舞台視覺化，使用肢體與大型裝置的互動，其場景設計(mise en scene)的概念與裝置藝術的概念是呼應的。從劇場與舞蹈在 60 年代之後的演變觀察其發展的脈絡，我們可以了解在此兩種類別的藝術中，原本就強調視覺、聽覺等因時間開展的敘述性，其生產的模式，原本就是一種集體創作的模式，作品開展的模式是一種整合型的作品，因而在這個範圍內的跨領域的傾向符合於原本 Wagner 的全體藝術的概念。

而這種劇場敘述性的概念反應在視覺藝術的領域中，最為明顯的就是裝置藝術及表演(身體)在 60 年代末開始成為一種藝術生產的類型，如 Wein actionist 中的 Herman Nitsch(奧地利)，在其所居住的村落營造的長達 6 天行動劇場—原初神秘劇場(origen mysterien theaters)—使用機械裝置、儀式性的表演與祭典，從淨化(catharsis)的概念發展出現代版本的西方另類神學。Allan Kaprow(美國)所鼓吹的行動(Happening)及環境(Art Environment)的框架在生活與藝術模糊界限中，在有《創造全體藝術的劄記》(Note on the Creation of Total Art)²¹中，他提出之於行動及環境並非僅是一種靜態觀看，而是主動的參與，因此作品的意義是變動的。而自 70 年代後，有如行動藝術 Tsching Hsieh、Chris Burden、Victor Acconci 等人的作品。藝評工作者 Michel Fried 的《Art and Objecthood》(1967)提出存在於觀者與作品之間因時間而展開的相對性(relativity)而形成作品的多意性是對藝術的否定。Fried：「當藝術愈接近劇場的狀態時，藝術就開始頹敗」²²的這個概念；Fried 提出劇場性(theatricality)的概念說明藝術開

21 Kaprow, Allan. *Essays on the Blurring of Art and Life*. (Los Angeles: University of California Press, 1993) 11.

22 Paul Wood and Chales Harrison, *Art in Theory 1900-1990*. (Oxford: Blackwell Press, 1992) 831.

展的方式必須框架於在時間的經歷中的傾向，針對裝置藝術傾向的藝術工作者如 Robert Morris, Donald Judd、Robert Smithson 的作品及理念提出批駁。在 Fried 的概念中，藝術能夠生產意義的概念只能存在於單一的類型中，如抽象繪畫。藝術跨領域傾向的概念對 Fried 而言，是一種藝術性反動的趨勢。Fried 的藝術觀，將意義生產的方式視為一種歷史決定(history determination)的產物，因而符合進化原則的繪畫是取其所選，而如此看待藝術意義的方式則偏向時間性的進化，而非著重於空間的演變。

Rosaline Krauss 以形式空間的觀點來觀察視覺藝術在 20 世紀的藝術發展，她提出當雕塑從其座落的基座 (pedestal) 中消失，將會被解放到開放的場所(site)。這個開放的場域對 Krauss 而言，是實質的物理性空間，同時也是一個文化空間。Krauss 提出的觀點在於視覺藝術再也不能被既有的類型規範，而是一種在「文化狀態下相對的概念所組織的(場所)」。思考場所對應於藝術生產中而產生的概念，就是場域本身的文化、歷史、社會座標。因而 Fried 概念中的劇場概念裡其中的相對性，是一種多餘的顧慮，因為所有的場域是被定義於連貫的概念系統中，而非不可被決定的。

從 Krauss 的概念出發，當現代藝術指向於文化空間時，藝術弔詭的成為評論 / 生產文化意義的方式。如 Hans Haacke 的作品 *Germian* 在 1993 年威尼斯雙年展的作品，利用原本建築的歷史意義，點出展覽機制與法西斯主義的關聯性。Haacke 的作品有著特定場域(site specific)的概念，將歷史脈絡化的概念。這種方式即在於對政治意識形態的批判，如 Krzysztof Wodiczko 利用投影影像到公共空間創作一種觸媒式的社會事件，而他另一件作品改造超級市場的推車，讓居住於紐約的流浪漢的可以使用為多用途的求生工具。而 Barbara Kruger 則利用都會的海報看板，討論女性及少數族裔的刻板印象以區分他者與自我的概念。這些作品都帶有評論其文化的姿態，且使用藝術作品成為一種「社會介入」的橋樑。從社會介入的概念思考公共藝術的定義，如何界定藝術之公共性是一件困難任務，因為其所面對的群眾決非是一個均質的受眾，如 Tim Rollings 與失學青少年(K · O · S)的互動共同創作的作品，而以事件所針對的特殊性取代原本公共藝術的普遍性，因而在新型的公共藝術的事件的互動性是在於一個特定的族群。仔細思考其與歷史前衛藝術的差別性，則在於其為一個特定族群的代言。換言之，如果歷史前衛主義所企圖建構的是一種烏托邦，那在這種解構態勢的作品中建構的是一種異托邦(heterotopia)。

異托邦的概念是政治的，但也是文化的。於 70 年代開始的觀念藝術中，有不少的藝術工作者從文字與語言的概念思考藝術的本質的問題。舉如 Joseph Kosuth 的作品經常使用同義反覆(tautology)的修辭法則，對某一場所或物件建立其文字與空間的樣態，如《*Three Chairs* (三張椅子)》到佛洛伊德的舊居中痕刻佛氏的文字。在觀念藝術中，強調去物件(de-objecthood)的藝術呈現狀態為其在作品形式上所顯示出的特徵，可說明在 70 年代的「觀念藝術」同義反覆之狀態，是依附在一種對場域還

原主義(reductionism) 的概念之上。而使用文字的傾向則為其作品觀念的表達，然而這並非是一種理性的論述，而是一種「形式」的表達方式。Kosuth 於其論述中嘗試回應此觀念藝術與形式主義的關聯性：「觀念藝術可以被稱為是一種形式主義，因自其對基底(infrastructural)的分析，而從形式脈絡上去了解藝術本質的問題」²³。從這點看來，我們一方面可以將 70 年代的「觀念藝術」當成是哲學、語言學、與藝術之間的跨界，但一方面卻是一種形式美學的表現，在觀念藝術中對語言的思考不也再是一種論述實踐(discursive practice)，而是一種意義更為不穩定的狀態。

藝術的工具性

從藝術生產的工具性的問題，思考其跨領域的傾向，一方面，由於影像製作方式的改變，如錄影藝術，另一方面則為電腦、和其與網路成為藝術生產的界面。科技的改變而造成生活方式的改變，同時又由於生產方式的改變，同樣也造成美學意識形態的改變。因此，科技與藝術的整合，可以思考本身即為一種跨媒材的表現方式，媒體藝術(含錄影藝術)的概念呼應著現代文化依存科技的狀態(technopoly)。而新媒體藝術在近十年的興起，則代表電腦科技與藝術愈形緊密的關聯性。一般而言，新媒體藝術使用電腦與網路作為其介面，而與舊稱之媒體藝術中所包含的電影、電視、廣播、攝影等有所區隔，而在相關領域理論工作者企圖經由作品的分析與詮釋新媒體的發展，而與藝術生產條件的改變與聯繫美學意識形態的意義：新媒體藝術強調之多媒體與互動性(interactivity)是現代藝術的新近發展的領域。更正確的說，新媒體利用網路作為其虛擬社群(virtual community)的建構方式，是框架於數位擬像(digital simulation)的操作方式。如藝術團體 Blast Theory 的作品《Can You See Me Now》以線上遊戲的方式所進行的都市游擊戰，或如 Mongrel 的作品《Uncomfortable Proximity》使用拼貼資訊的方式「再敘述」英國藝術機制的運作方式等。這些作品中的概念並非是一種對科技文明迷思所產生的，而是思考科技數位網路的不穩定性(unstability)²⁴。

小結：跨領域藝術的開放與限制

在類型的併合中思考跨領域藝術的概念，從藝術史的文獻中我們可以了解在歷史前衛藝術肇始的跨領域藝術的概念，實際上是一種政治烏托邦與美學意識形態的結合的結果。藝術自逾越其本身領域的規訓與專業上的規訓中解放，一方面可視為前衛主義美學姿態的呈現，一方面也是一種政治「革命」的想望，讓美學領域實質化的一個概念。但從「去政治意識形態」之後的藝術發展我們可以了解所謂的跨領域藝術的作品，實際上是多樣的美學姿態的顯示。從一般我們所認定的「政治藝術」、「多媒體劇場」、「影像運動」、「女性藝術」、「文化多元主義」及「裝置」、「科技藝術」等檢視

23 Joseph Kosuth, *Art and Philosophy and After*. (Cambridge: MIT Press, 1991) 133.

24 在一般的科技藝術的「科技」層面實際是屬於應用面科學的領域，而其所鼓吹的互動性，是一個被動的互動性，見 Zizek, Slavoj. *The Zizek Reader*. Wright, Elizabeth and Edmond Wright Ed. (Oxford: Blackwell, 1999) 102-111.

具有跨領域傾向的作品時，我們發現藝術的主體顯示在一種相對而二元的美學樣態之間，如下：同一／差異，機制／場域，選擇／組合，中心／邊緣，設定／隨機，結果／過程，聲明／敘事，接受／互動。在如此二元操作的定義下跨領域藝術才能展現其美學的意義：一種異托邦在藝術作品呈現的方式。我們從 20 世紀初開始的前衛運動一直到現今的新媒體藝術的一個重要線索則為科技(生產方式)與藝術間的辯證關係，然而，將科技藝術(含新媒體藝術)作為一種類別思考其發展的線索時，我們必須考慮其評論與生產文化意義的二元指涉的方式，而非以作品的固定的生產格式作為其認定標準。

如果我們將規訓、媒材、類型、學門、機制、與社會文化的面相聯繫其交錯的關係是跨領域藝術的表現方式，這是在專業性的範圍中思考跨領域藝術的概念，我們可以發現下列幾種方式：

1. 整合(integration)：延續著整體藝術概念下的多媒體劇場²⁵的跨領域情形，利用視覺藝術、音樂、戲劇、舞蹈等的綜合體，實際上是著重於整合的跨領域藝術，而呈現一個整體的作品。
2. 混合(mixing)：著重與形式多媒材甚至包含著表演的裝置，當其作品被當成是一種空間藝術時，其跨領域是一種混合媒材及展演概念的整體，其組合的意義在於呈現一種美學效果。
3. 穿越(crossing)：作品的展演空間是社會空間時，作品必須在政治及文化的脈絡下產生其意義，而展演的機制為社會場景，作品中針對一個其跨領域的概念是一個的表現，如 Haacke, Krugger 的作品²⁶。
4. 反轉(turning)：而當一種規訓、媒材、類型被移置另一個脈絡時，如：Cage 或 Duchamp 的作品，音樂及視覺藝術的訓練無法在其作品中反應，而框架其藝術性的概念在於其規訓的機制運作。這種跨領域藝術的傾向在於一種其學門規訓的基礎不復存在。這其中反轉的跨領域依附於該學門的機制性。
5. 間隙(in-between)：指學門間的併合，如 Kosuth 作品中哲學、Green 作品中的人類學，這些作品在呈現上類似於 2. 混合式的跨領域作品，但因為其特殊的進入美學領域的方式，而其方法在嚴格的學門的規訓中並非如此。因而使用間隙的字眼形容其所開展的領域。

25 如 Robert Wilson、Pina Bausch。

26 Debord 及 Godard 的政治電影，縱有其本身弔詭的藝術屬性，這個概念仍是可以這個脈絡下成立。

第四章

在地：台灣跨領域藝術的線索

思索跨領域藝術在台灣發展的過程，其互文本性之作品展演可以在下列幾個從80年代開始發展的線索觀察其面向：1)藝術團體的成立、2)小劇場的風潮、3)大型的藝術展演節慶。觀察如此的藝文發展，一方面與政治、文化與藝術開放面向有關，另一方面則與藝文機制在文化場域的改變息息相關；前者為牽涉台灣政治脈絡、藝文政策的改變，而後者關聯藝術生產的方式。從80年代迄今台灣藝術發展的軌跡及位置改變了原本的藝術生產機制，如現代美術館、教育系統、補助機制、藝評、藝術知識傳播方式等等，而使台灣藝術開始銜接全球／在地的生產邏輯，因此產生相當大的轉變。80年代間北美館、國美館的設立、藝術學院的設置、藝術知識取得的方式，使得藝術社群開始發展其互動及凝合的基礎。藝術知識的累積方式從「師徒制」的概念轉換為「學院制」：大量具有留學經驗的藝術工作者進入教育機制，使得歐美自80年代後的藝術相關知識與理念得以系統的銜接。基本上，具有留學經驗的藝文工作者及教育者在文化場域的策略位置與原本文化場域的累積性甚少相關，其獲取文化資本的方式必須在文化場域中發展另一種可能性規範。台灣現代藝術的文化場域從80年代開始發展的契機基本上是有如此態勢，因為如此的文化場域佈署的態勢，使得跨領域藝術的基調得以延續。

小劇場的風潮、視覺藝術團體與另類展演空間的興起等三個面向，一方面代表了台灣藝文創作的風氣在80年代的蓬勃，一方面代表了逐漸開放的政治文化環境容許了如此創作的可能。因而與其說這是一種如 Fredric Jameson所說的「政治寓言(political allegory)」，還不如說這是一種對政治社會環境的「宣誓(statement)」。而如此之現象我們不應以一種藝術學門的個別發展來看，藝術知識（含藝術史、理論、在地的展演等）傳播的方式迥異於先前的方式，而又加上在歐美80年代後的藝術走向文化批判的方式。由於這些原因我們觀察到台灣的文化場域在80年代之後，逐漸健全其本身之社區。在這概念之下，回應歐美藝術等同風格的創作作品逐漸產生。從這個觀點我們可以反過來解釋80年代之前的藝術活動為何是一個零星未能延續的狀態，如達達現成物、觀念藝術、普普藝術、裝置、Post-Cage的音樂，與傳統藝術教育的殊異處未能興起一種風潮。基本上的原因在於一種在文化場域中軌跡的方式。如大台北畫會的黃華城，其創作作品形式類似於達達、普普、裝置等，而其創作作品亦不只是視覺藝術，小說、電影等都是其創作的一部分。其未能製造出一種跨領域/類前衛的風潮原因，正是因為在文化場域中其藝術生產是一種異端(anomaly)，而非形成生產典範(paradigm)的一部分。如果80年代作為在藝術創作的分水嶺，我們可以觀察到80年代後的藝術生產，因為較為穩定的藝術社群與其構成份子，使得類似如歐美歷史前衛主義的整體創作形態得以持續，並與社會政治面結合的更為緊密。

觀察台灣80年代之後的藝術創作，以非學門的投入藝術生產是以事件的方式而達成社會介入方式。如：如李銘盛的表演事件在台北市街道及北美館的表演行為(1985－1992)²⁷、林鉅的自囚展(1985)²⁸、陳界人主導的以台北街道作為場景的爬行儀式《奶.精.儀式》(1988)。這些作品以身體作為創作語彙以及社會時空作為背景，是這些作品的共同基調，從這裏我們觀察到藝術主體性從美學領域到社會領域彰顯的表態。我們觀察到在台灣行動藝術的文化轉譯的空間有著一個呼應在地文化組合綜合體：歐美行動藝術、日本儀式性劇場語彙（白虎社）及台灣宗教儀式的語彙。台灣較早在視覺藝術中帶有跨領域傾向的作品與當時台灣強調集體創作與實驗性質小劇團的展演方式，是約在同一個時間點中出現，如當時環墟劇團、河左岸劇團、果陀劇團以及優劇場等等劇場運動，這些劇團跨出「鏡像舞台」到社會場景的美學表態，例如：1987年在陽金公路的海邊廢棄建物由王墨林策劃而結合河左岸、環墟、筆記等劇場公演的《拾月》。必須強調台灣當時的發展，並非是一個單一的文化次場域的類型表現，往往這些藝術工作者是在一個整體的藝術概念進行其創作。

當在地社會文化面作為其作品主要指涉的對象，在解嚴前後，劇場工作者利用行動劇的方式運動扮演著比當時視覺藝術團體更為直接的介入。縱觀台灣小劇場的發展實際上是一個濃縮的現代劇場史，在短短的二十年間，許多未曾在台灣發生的劇場展演方式在台灣發生，一個劇場的發展也未必是固定於一個風格。環境劇場、政治劇場、行動劇場等概念呼應著跨領域藝術的傾向，直接或間接的參與社區運動及政治運動並利用都會空間成為其場景，劇團如零場、反UFO、環墟、河左岸、425等與社運團體結盟，如無殼蝸牛露宿忠孝東路，甚至選舉候選人也以劇團為基礎成為其助選運動的一部分。

王墨林的行動劇《驅逐蘭嶼的惡靈》（1988）是反核的社會運動同時也是一件框架於台灣社會現實的劇場作品，從這個意義而言，「驅逐蘭嶼的惡靈」標識著台灣藝文發展脈絡中，劇場運動同時也是社會運動的基調——一種藝術與社會內容的反轉。而這件作品的重要性在於標識著台灣在解嚴前後政治與藝術互動的極限指標。從這個概念上我們可將在藝文展演方式視為政治與社會環境中，衝撞其社會規範面的一種表現，但卻未必是「顛覆」社會面的走向，這與法國情境主義的政治態度是有所差別。而我們一方面將跨領域藝術作為一種文化轉譯的現象，而如此轉譯的時空框架是台灣當時政治環境與其藝術所衝撞之社會面。因而它並非是一種如歐美歷史前衛主義般，有著藝術與社會面結合的烏托邦運動，在台灣早期具有跨領域藝術傾向的發展，基本上是一種直接或間接的政治性作品的展現，或者在當時與民進黨合作的輔選政治行動劇²⁹。換言之，其政治成份是一個對想像威權(imagined Hegemony)的政治正確（political correctness）的表態。與之平行的是後馬克思主義與後現代主義在台灣開始成為文藝知青的知識庫存(knowledge stock)的一部分，在這個觀念下，文化批

²⁷ 於台北市立美術館中的表演計有 1986 年《非繪畫》、1988 年《大小便》等等。

²⁸ 稍早謝德慶在美國的自囚作品曾經由媒體在台灣報導。

²⁹ 其實相關的法令也使如此行動劇的概念更為可行，如集會遊行法第 8 條常被藝文工作者戲稱為街頭行動劇法。

判的態勢成為在地藝術規訓的一環。

藝術團體「息壤」（1988）比較於二號公寓³⁰及伊通公園等兩個藝術團體，則帶有更強烈的跨領域傾向。因為其游離及實驗的性質，其所聚合的藝術工作者如：陳界仁、王俊傑、高重黎、林鉅、麥仁傑、陸先銘等人，實驗著錄影藝術、科技藝術、及表演藝術的先聲，其藝術社會性也較其他藝術團體更為明顯，從平面媒體（自立早報）的專欄的文化藝術評論到流竄的展演空間，顯示其與社會面的互動。成立於解嚴後1989年的二號公寓，其成員在北美館的展覽，91年開始的《實驗與前衛展》的作品中除了作品集體的陳設外，同時也有著註腳於台灣社會儀式的工地秀、流水席等社會儀式。稍後林東龍（音樂工作者）在北美館的聲音裝置作品《Ecnelis》³¹，整個展覽的佈置是八卦的圖形，他利用詛卜的概念，是台灣post-cage音樂的先驅。除了在美術館的展覽，大型的地方政府節慶，如91年由陳文茜策劃《中元普渡藝術節》³²，如侯俊明及陳明才等，在當時的作品有著相當程度的使用民俗素材作為其創作的一部分；或稍後黃海鳴所策劃的城市展演，如《歷史之心》與《嘉義裝置展》等，均提供一個藝術家與場域對話的平臺，「本土」儀式在這種定義下是一個在地性的觸媒。

我們可以將如此的現世／傳統儀式的挪用於作品的手法，視為一種藝術在地化（localized）的顯示。雖然這呼應當時政治口號—「本土化」，但往往藝術工作者利用挪用手法將文化傳統性創新／保留在藝術作品中，從這個概念看來，是文化在藝術品的「出土化」。如侯俊明的表演作品「托地紅」（1992）框架於傳統的婚嫁儀式，而又呈現了傳統文化中較為禁忌一面，如：同性戀、性倒錯、閹割等。儀式由於其劇場性（theatricality）的呈現方式，而使當代藝術的再現提供一個「本土化」的捷徑與出口。

93至94年吳中燁的「甜蜜蜜」開始成為台灣另類藝文社群的聚集所，而其開放的態度也使得各個類型的實驗表演、裝置、音樂、電影等在甜蜜蜜演出，如王墨林、王榮煥等。94年永福橋河畔的《破爛藝術節》、由林奇蔚與吳中燁策動的95年《後工業藝術節》活動中，往往噪音音樂（noise）與類似於維也納行動派（viennese actionist）的感官儀式經驗是其活動的特色。在這些活動中，他們代表一個更強烈與社會常態（norms）衝撞的界面，同時也是次文化與主流文化的擠壓。在短短的幾年間，小劇場已經在國家劇院等官方文化展演場所中公演。相較於小劇場高藝術（high art）的態勢，這兩個活動介入社會面是一個截然不同的切入點，因為它們所挑戰的不僅僅是政治而且還是倫理（ethics）的範圍，是一種非政治正確的無政府表態，代表著慾望騷動的力量。同時也是台灣小眾的次文化—

³⁰ 其早期主要成員有：李美蓉、吳志芬、林珮淳、林振龍、洪美玲、范姜明道、張青峰、連德誠、黃位政、楊世芝、鄭瓊銘、蕭台興等。而後加入的有：張正仁、劉鎮洲、簡福釧、侯宜人、陳龍斌、侯俊明等。

³¹ 當時，林東龍與林宏璋的共組一個前衛樂團 JQK（作伙來 QK），他們利用現成音效，實驗聲音藝術與民俗大眾音樂的可能性。

³² 陳文茜當時發餉的「姑娘廟」一鼓吹女性不婚主義的運動，企圖使用平面媒體及網站等宣誓其概念，但卻資金的關係而告終。

如punk、noise、weir actionist百彙集陳於party形式的美學/ 政治推演。

從具有跨領域藝術傾向的線索思量其運作方式，其實我們發現除了息壤及二號公寓的某些成員以及一些劇團如渥克、金枝演社，仍從事具跨領域藝術傾向的創作，從後工業藝術節到現今不到15年的時間中，我們發現跨領域藝術在台灣的發展並不是延續的。可以解釋如此現象的理由，除了跨領域藝術這個次場的機制性並非是穩固的，其文化及社會資本並非能積澱與移轉；而另一個原因在於在跨領域藝術中，有許多業餘主義(amaturalism)的成份，必須了解的是在80到95年這段期間，參與這些活動的人大部份是學生及待業青年，在玩票性的展演之後，從事非藝術相關的行業。如此的業餘主義是讓跨領域藝術游走於中藝術邊緣的重要原因。而也是因為同樣的原因，跨領域藝術在台灣，某種程度停留在多媒體劇場（multi-media）的概念與認知，與業餘主義有著極大的關係。

但是，當這條跨領域藝術的線索開始顯示於我們眼前時，我們可以了解在台灣藝術發展絕非是一個現代/後現代的線性發展可以說明清楚，因為在台灣從80年代以降的藝文發展完全不平行同個時期的歐美藝文發展（後現代主義）；同時也非一個前衛主義的在地版本，因為烏托邦的政治理念在台灣藝文發展是懸欠的。但這條線索確是台灣當代藝術發展中重要的線索之一，同時也開啓了一個藝文發展對話的基礎。在這個發展脈絡中顯示出台灣的藝術是一個前衛與保守/現代與後現代/精緻與庸俗/在地與歐美的雜陳美學樣態，我們只能以一種「後當代」（post-contemporary）的現象來形容如此混雜現象：一種現時/過去與未來投射同時開展的異質空間（heterotopias），而對於觀察者而言，這個開展線索與其是個美學思辯，還未若是一種人類學的文化考查³³。

下面我們將就台灣現代藝術發展之中，跨領域藝術自80年代中期至今所整體呈現的複元性，以前章所述之跨領域藝術表現方式的分類來歸納出一種台灣藝術工作者於此文化場域中所運動、呼應出的美學樣態、其發展的風格與形式，來回溯其承載的美學意識與文化社會於全球化衝擊之下所併生開展而出的在地表現。而依分類方式—整合、混合、穿越、反轉、間隙—我們也得到一種視角來觀看其於規訓、媒材、類型、學門、機制等與社會文化其他的相交面向共同依存、交互衍生的關係。經由田野實查的紀錄資料整理所得之史料也直接反映出藝術創作者於此藝術生產中所採取的姿態，而更加清晰地梳理出其中各種創作傾向對於台灣當代藝術發展走向的塑形。

於此總共包含55筆台灣跨領域藝術作品資料，分類情況如下，而又除了上述的五種分類，又於此特增一新媒體藝術類，來呈現當下藝術發展的各個趨勢：

1. 整合型跨領域藝術類—天打那實驗體《哈姆雷特機器》；水母漂集團《滲透》；古名伸《我

³³ 這篇文章寫作期間，對黃海鳴及王墨林的採訪使得我能夠更能掌握歷史資料的確實性，在此特別感謝黃海鳴及王墨林。

和我的影子》、《Dilatation》；有夠驚奇劇團《2000 詩，無處不在 II》城市迷情狂愛 Live 版；身聲演繹社《火鼓祭》、《旋》；河床劇團《未來主義者的食譜》；金枝演社《觀音山恩仇記》；氣象學工作站 / 氣象人；泰順街唱團《Insert》；粉月亮音樂劇場《藍色馬賽克》；莎士比亞的妹妹們的劇團《給下一輪太平盛世的備忘錄 - 動作》、《Zodiac》；劉沐《裸 宿命狀態》；劉寅生《奈米計畫》；聲動劇場《Church In the Cave》；鴻鴻《空中花園-與春天同步演出》。

2. 混合型跨領域藝術類—王俊傑《微生物學協會計畫：衣計畫；旅館計畫》；石晉華《凝視閏八月》；吳宇棠《皮膚科》；吳達坤《行在光的前端》；吳鼎武·瓦歷斯《隱形計畫 I》、《隱形計畫 IV》；李明維《睡寢計畫》；林俊吉《失落的環節》、《我尋找我自己直到無法忍受為止》、《「不完整的寓言」之三「捉畫」》；林鉅《自囚》、《中央廣播電臺》；侯俊明《搜神記》；侯淑姿《青春編織曲》；唐唐發《桃花舞春風》、《甜蜜之吻》；國家氧《糙》；梅丁衍《同志仍需努力》；陳文祥《真實 是塞腫的塑膠袋》、《蜜汁稀薄》、《超低現實》、《歡樂迷宮》；陳正才《臥室櫥窗》、《天使詩篇》；陳界仁《凌遲考》；陳順築《集會·家庭遊行》；陳愷璜《1989-1991\文化測量》；黃金福《遊蕩者》、《寂寂一殘缺物 語》；蔡淑惠《心》；鍾順達《侵略空間》系列。
3. 穿越型跨領域藝術類—台南人劇團《櫃人》；吳瑪悧《比美賓館》、《祕密花園》；李銘盛；杜偉《備忘錄/冷眼關照》；季鐵男《URBAN Flashes》；後八《幸福社區：總體勤勉之含淚收割》；施工忠吳《第二代福德寺》；洪易《心齋》；倪再沁《沁報》；張永村《後現代烏托邦總統大展》、《靈光禮祭—第九藝術發表會》；得旺公所《城市按摩》；許拯人《愛台北的一種方式》；湯皇珍《我去旅行 II, IV》；黃瓊如《鸚鵡報》；匯川創作群《螢生物》。
4. 新媒體藝術類—黃文浩、王福瑞、張賜福、顧世勇、蔡海如《T Art》；陶亞倫《意識真空》；曾鈺涓《Let's Make ART》；鄭淑麗《大蒜元》。
5. 反轉型跨領域藝術類—Dino《LxMxHx 030515》。

整合

跨領域藝術中，包含了許多以劇場作為其展演的方式，以戲劇的方式呈現當然是一種敘事性的呈現，而在這個概念下音樂、視覺藝術（舞台）等的介入成為一種呈現的必然，其跨媒材／多文本的樣態在於結合成為敘事／非敘事的展演。在這個概念下許多的作品在於呈現一個『多媒體劇場』的方式，一種廣義而變相的華格納式的『整體藝術』。尤其在80年代後現代主義在成為一種美學規範後，這類的以鏡框舞台的概念的劇場概念成為一種我們目下對跨領域的了解方式之一。

天打那實驗體

《哈姆雷特機器》 1992/12/21-22 國家戲劇廳實驗劇場

「我們是一群由國立藝術學院戲劇、舞蹈、美術、音樂等不同系的學生所組成的團體——天打那實驗體：一個以『形式自由』和『效果直接』為宗旨的展演團體，我們認為：劇場仍是目前最能集結各種藝術形式的直接方法。在企圖達到『整合藝術』的目標共識下，我們希望能走出一條較現代劇場所採用之『表演本文』(performance text)的演出方式之外，更具實驗性的路。意即，企圖將劇場空間所有軟硬體元素：如劇本、演員、音效、燈光、道具……等等，都提昇至一個『平起平坐』還要高的位置。

以後現代主義劇場所採用之解構主體的方式，使得觀眾直接體悟「獨立符象」(isolated signifiers)的經驗更加深刻。在我們對「整合藝術」的探討過程中，從新審視不同專業領域的藝術工作者，在觀念上有怎樣的互動與影響？」³⁴

92年成立的天打那實驗體，是一個以「整合藝術」為目標的展演團體。這些年輕藝術家們各自在藝術學院中受各藝術學門的專業訓練，也因此開始了既前衛又具專業能力的實驗。

對天打那實驗體來說他們的作品不只是像傳統的戲劇，那種線性的、導演中心的一種訊息傳遞；他們試圖是透過在劇場的這個空間裡經由不同的媒材來展現不同的訊息，藉由符號的流動與觀者的互動使得作品的意義擴大。因此我們可以從兩個角度來看天打那實驗體的作品；第一個角度是技術性的，第二個角度則是從符號的層次來看。

從技術性的角度來看，天打那試圖去除傳統劇場的導演中心論，使得各種媒材如同多聲軌錄音般的以一種「異質同構」的方式呈现在劇場。在天打那的文字裡他們對自己的作品以一種技術性的

³⁴ 《哈姆雷特機器》演出構想 天打那實驗體《哈姆雷特機器》節目單

方式做了描述：「『多軌共同進行』、『片段化、剪接與黏貼、壓縮與拼貼』及『介於開放與封閉的劇場演出形式』等，是此次作品展演的最大特色。多軌共同進行一整個作品的演出就如同一捲多軌錄音帶同時播放，我們將這卷錄音帶共分為五軌，各軌簡介如下：第一軌『劇本文字』是將文字經由機器數據化處理成錄音帶，播放出真實而疏離的再製聲音。第二軌：『肢體語言』即將表演者在表演過程中，有時是生活的片段敘事，有時是肢體的抽象表演，有時亦成為雕塑的有機素材。第三軌：『音樂』以合成音樂為主，企圖將無形之抽象符號渲染，裝置於整個空間中。第四軌：『幻燈、電視及投影』以影像、圖碼為主，間接有片段表演者的肢體符像作為影像虛實的錯置辯證。第五軌：『空間裝置』唯一獨立作品，但當其容入整個作品演出時，其意義空間隨之擴大。」³⁵

從第二個角度來看，符號有其相互作用所導致的意義流動，而天打那則試圖藉此流動來讓意義擴大。意義的流動與錨定在某個程度上來說是依賴場域與慣習的結構性因素來造成互文性的反應。而天打那選擇以劇場「場域」來呈現，某個程度上就必須面對該場域的「慣習」作用，也就是說當天打那試圖在此以去中心而試圖讓符號意義流動之時，就必須面對去導演中心之後，意義的流動如何在劇場場域中被慣習所錨定且被感知？在此天打那運用裝置藝術中作品與空間的對話關係來錨定這一切意義的流動，簡單講即是以一種眾聲喧嘩(異質同構)的方式來錨定「作品」此一概念。而當這樣的眾聲喧嘩的創作概念落實到創作手法時，某個程度上其不確定性與實驗性質的確是相當高的。

在台灣跨領域藝術此一供人辨識的文類中，天打那實驗體是相當早期的，也是具有相當實驗性質的本土藝術實驗團體。在各種藝術學門的跨領域合作中，天打那既前衛又專業的跨領域方式是值得學術圈繼續注視的。

³⁵ 鍾明德 繼續前衛 天打那實驗體《哈姆雷特機器》節目單

水母漂集團

《滲透》 華山藝文特區 2002/11

成員出身崑山科技大學空間設計系，對於空間之變化掌握的見解與詮釋充滿了大量的想像與實驗性的探索企圖，水母漂在華山的果酒禮堂選擇以身體撞擊出空間的可能性，解構、重組，滲透水母一般的多元動力能量。

戲一開始，《滲透》在觀眾進場的安排上重現了最最傳統的社會界限「男女有別」，男女性別不同的觀眾分別被引入藍色與紅色兩個分隔的入口場域。這裡空間狹隘，男女中間隔以一面雙面鏡(依光源改變，兩面的反射或透視狀況將跟著改變；也就是說，在燈光切換設計時便因考慮此處而規劃好鏡子兩邊的自我影像反射或是直接看到鏡子對面的狀況，而被看到的一方是無法看到對面的影像的)，首先以生理性的區隔喚醒觀眾的身體自覺後，又挪移人類社會化成長過程的腳本來套用、劃清傳統性別界線，使得兩個場地的互動不但充滿相互窺視之感，也不斷興起一份自我催化或挑釁的作用，覺醒與反制的力量在被擠壓的空間下竄流。隨後，刺耳的警鈴響起，演員從角落的出口離開，觀眾也自然被帶進到另一個冷調昏暗的場景，剎那間空間感轉數倍開擴，失去鮮豔色彩的壓迫，取之以黑白基調，華山果酒倉庫的大塊空間被分為二，中間以人可穿過的線條布幕相隔，白色隔板，透明簾幕，場地呈現失重但卻高壓的狀態，現場警鈴聲、電訊聲組成的噪音和投射裝置的電流影像在觀眾身上作用著驅前卻又迷失的力量，產生一股探索空間的焦慮，觀眾游離地穿梭於場中。

不久，音樂漸漸轉成有調音樂後，接著演員的出現方式變成現代舞舞者的肢體伸展，敘事的手法由具象的演出及對白轉變成象徵性，完全以肢體呈現。演員身體貼黏著牆面在敘述關係的多變，有親密，有抗爭，脫離與不捨，而這樣的關係在被打破後，意象則由固體實面的牆代置成柔軟的、可穿透的、原本分隔陰陽的中間橡膠帷幕，時而可，時而不可穿透的的空間任意演員並觀眾一起進出，演員甚至費勁甩動帷幕，挑戰界限原本似乎不可攻破的威權威感，兩塊空間則因為人的來來回回而達到一種磁場整合效果。而全場中間原以黑色布幕隱藏的圓形彈性舞台在此中場揭幕，展開一種瘋狂彈跳、動力反射全場的景象，演員開始激烈地高叫著，能量釋放，掀開另一層次的滲透。

這個階段的呈現則結合投射裝置，演員與投射出的虛擬表演者有互動式的演出，投影在白色隔板及透明簾幕上的影像本也由於效果的差異，而有不同等級的虛幻感，就視覺效果上來說，透明簾幕所反射出的影像幾近鬼魅，而不同層次的簾幕與演員而成的虛實對立，則繼續玩出拉鋸的感覺。不曉得是哪一種虛擬終究吞噬對方，影像中的表演者最後由人變成了狗的形象，逃逸現場。緊接著氣氛繼續被轉換，突然出現了老舊的日本卡通的歡樂歌聲，稚嫩的童音在結構外露、開闊且粗糙的情境中顯得突兀而帶著戲謔效果，懷舊的情調令人不禁回溯往事記憶，這段期間內的肢體移動彷彿

探進時光隧道，回憶被物移到現場，經營出某種程度上的超現實。劇終則以演員們帶動現場觀眾唱歌並走到戶外表演、謝幕。

單就水母漂集團最欲探究的母題：空間而論，《滲透》顯露了多層次空間營造的實力，從具體的空間改造、打破，討論疆界問題，虛擬實鏡的探討與互動，到抽象式的以歷史回憶的觀點再重新關懷空間立場的表達都做了嘗試，洋蔥狀地層層剝開以「以空間跨領域」的發展中心主軸，用改造整個表演創作的容器的觀點出發，整合出元素與元素之間的關係與交融的自由與可能性。團長陳俊明即表示「作品所表達的是一流動游移的整體世界，一個可跨越穿透的牆消除了絕對性的存在，它是一種模糊關係的混沌場域。一個內外、虛實真假、男女性別、明亮黑暗、快樂悲傷…相互滲透的空間…各種界線將被重新定義。」藉空間裡的許多可能，《滲透》反應了人與整體環境依存關係的變動性，其仰賴的敘事手段也不斷變化著，被各個元素滲入、漂浮，詮釋水母漂的後現代社會意象。

古名伸

《我和我的影子》 2001

《Dilatation》 2002

《我和我的影子》是由古名伸所創作的獨舞舞碼，是一個結合了影像與舞蹈的表演型式的嚐試。

本舞碼一開始是由藝術家穿著白色芭蕾舞衣站在漆黑的舞台背景前獨舞，主要燈光色調為紅、藍兩色。接著背景螢幕開始放映活動影像，是一個在公路上流動的影像，此時舞者退到布幕前開始舞動，在螢幕上有兩層的影像，除了流動的公路影像之外，還有一個舞動的舞者；此一影像舞者一開始與實體舞者的動作相符，隨著音樂節奏的加快，慢慢的影像舞者與實體舞者的動作開始有些不同，甚至到後面成為相互配合以至於似乎是「接觸即興」了起來。接著是舞者換成性感女郎裝扮，斜躺在花布上帶著墨鏡故作姿態，此時背景音樂也改成了 Louis Armstrong 的爵士經典名曲《What A Wonderful World》，燈光也彷彿成為炎熱的太陽般的黃光。斜躺在花布上的舞者開始以古典芭蕾的手勢、動作等配合似乎有點變調的歌聲結束了這一個段落。

接下來幕暗之後，在畫面上呈現的是海浪的影像，但是這個畫面並不是在原來的螢幕上，而是平舖在地板上的螢幕，整個橫跨左右舞台。在整個大螢幕上，漸漸的燈亮處展現了舞者所身處的位置及其動作。此時的背景音樂則是器樂聲的《奇異恩典》。接著基本上都是地板動作，最後舞者爬出螢幕光亮範圍，留下螢幕上一個舞者的活動影像。

《Dilatation》基本上亦是由古名伸所創作的舞碼，一開始有數位舞者在台上著黑色舞衣，在有限的光亮內保持一個舞者的動作。接著是一段獨舞然後燈暗音樂繼續，此時整個背景螢幕呈現一個全螢幕大的舞者群與實際舞台上的舞者群坐著相呼應的動作。也就是說我們可以看到舞台上有三個實際的舞者與三個經過投影的舞者的巨大影像，一起同時跳著舞。而這些影像舞者與台上的舞者漸漸地呈現不同步的舞姿，台上的實體舞者似乎接觸即興了起來，而螢幕舞者則還是以傳統的舞蹈動作繼續進行著。此實不管是動作的節奏或是螢幕與實體的色調寒／暖色運用都呈現了某種對比，這樣的對比似乎展現了某種影像再現上的意義對話。這樣的對話其實是由數台攝影機將台上的舞者動作即時攝下，並經過混合器混接，速率變更，呈現出一種空間、時間與速度感之間的「即興式」的關係。

古名伸雖然是學院派的舞蹈出身(目前是北藝大舞蹈系副教授)，但是這幾年來致力於推廣接觸即興與跨領域上相當的用心。我們可以從這幾年她自己的創作中看到這類嚐試的用心，例如前述《我和我的影子》即是結合了接觸即興與跨領域這兩個她關注重點的一個創作。以傳統的接觸即興來說

基本上最少是需要兩個人或者是一個人與一個對象物才能構成接觸這個重點，然而到了近年來數位影像的流行，虛擬物體的出現使得與自己的影像玩接觸即興成爲一種嚐試的可能性，《我和我的影子》就是嚐試這類概念的一個起點。而古名伸除了自己的創作之外，更是在其他方面大力參與此方面的演出，例如在 2001 年由古名伸舞團所策劃、主辦的《狂想年代系列舞展》就是由其邀請獨立的編舞者進行跨領域合作的演出案。《狂想年代系列舞展》主要是在台北台泥大樓的士敏廳演出，演出者包括了戲劇工作者、舞者、電影導演、網頁設計者等等，共計六個節目由六個不同的團體所組成。這六個團體大多是由年輕的藝術家所組成，有著不同的組成模式。而整個系列舞展的行政、票房以及技術等等都是由古名伸舞團所承擔。

另一個部分古名伸也參與了由影像工作者陳瑤所成立《影舞集》舞團的演出，從 2001 年的《非愛情故事》到 2003 年的《@夢》都與陳瑤進行了動畫影像舞蹈音樂的結合。從以上這些作品我們可以看到古名伸所嚐試的並不是將舞蹈推向傳統戲劇那種整體藝術的概念，基本上還是比較採用對話式的方式進行，而且這種對話的概念在古名伸的創作裡以一種接觸即興的路徑進行實驗。

有夠驚奇劇團

《2000 詩，無處不在 II》城市迷情狂愛 Live 版 華山藝文特區烏梅酒廠 2000/10/23 - 2000/10/30

以總體劇場自居的《2000 詩，無處不在 II》城市迷情狂愛 Live 版，企圖以整合各界藝文人士的參與，將多種元素融為一爐，「以詩饗宴，以歌佐舞，以戲配秋意，以舞起秋風」³⁶，這其中整合的強度為編導張永智最大的挑戰，《2000 詩，無處不在 II》不只是一齣劇碼，從第一天到第八天的活動包羅相當廣泛的形式，有一連串的裝置藝術展、影音動態展、小型演出、大型演出以及座談會，內容除了最後的大型的跨領域演出之外分別有獨立的視覺藝術、電影、唱片、舞蹈表演、演奏會及演唱會，綜觀來說，是一起以交流為主旨的主題事件，尤以《2000 詩，無處不在 II》演出運用了非常強大的合作班底，音樂界計有董運昌、雷光夏、林生祥、陳冠宇、徐清源等擔任後製，舞蹈有譚惠貞，再加上演員、舞者、搖滾樂團於前台呈現以詩集《開始發酵》為發想的都會心情故事，以共同集體創作結合大規模的呈現，在台灣的表演舞台上可謂是藝界合作盛事。

編導張永智欲以詩文為原形出發，再將之情境主題轉翻到不同的展演形式上，最後，再利用這些不同藝術形式彼此可激發、互動、交流的整體呈現創造出「聽覺視覺兼具、動態靜態皆備的綜合立體詩。」³⁷採多媒體、多元表演形式，亦隨機擷取現場影像作為作品呈現的一部份，欲解構形式的原有框架，並再造一種新的呈現效果，對《有夠驚奇劇團》而言，他們目的終了達到的是「品味無處不在的詩意」以及「新藝術理論的宣示」。

表演的場地被佈置成一個完整的環境詩中數個可交流的空間，以醞釀多重形式的碰撞，多個舞台採不同高度的延伸於觀眾群中，以利於或是舞蹈，或是流行歌手演唱的空間，中間的歌舞樣貌多端，有演歌式的唱腔，也有流行搖滾與抒情，其中貫穿全場的是一群著紅衣水袖的舞者，他們的來去象徵了對美這個抽象概念的嚮往(宣示其無所不在)，作為一種詩的符號語言。而利用多種層次的表演傳達整個現代都會裡的景象，又把現場的氛圍加進影像中，以更直接採集眾生百態的手法揭露整體環境的渾雜，相對地營造出男主角內心對於生命的焦慮或是狂喜。在如此高渲染度的跨界演出中，敘事軸線相對地出現了較簡化的方向，除了男主角的心境狀態之外，劇情並不主張呈現故事性的高低潮，而是以整體其他可能是舞蹈可能是燈光音效的玩法，呈現整個「詩作」的句讀和韻腳。

以詩為整體呈現的目標境界或許過於抽象，但其實就現場演出的狀況來說，其實是採一種拼貼的方法來組合元素與元素間的結合。段落清晰，充滿各種組合，一下子是典雅的水袖，下一秒可能是 pub 裡的流行演唱，又緊接轉換成舞蹈、朗誦或是單純的樂器演奏。這種表演形態的確挑戰觀者

³⁶ 該表演節目單。

³⁷ 同上。

的欣賞狀態，感官刺激五花八門，意象內容卻是需要內在再一次完成整合方才能融會貫通，把多元的媒材以及形式作「詩化」而成爲一元的立體詩。

《2000 詩，無處不在 II》的確以整體劇場的概念發揮了相當驚人的發聲企圖，強調文本間的轉換來呈現所謂整體藝術，而形式上，特別是一系列的先由各種元素單獨展演最後再一氣呵成地演出並舉辦座談會的節目安排，展現出一種領域之間合作亦可以是相互交流刺激，亦可以是對話並齊力發聲之處。

身聲演繹社

《火鼓祭》 華山藝文特區 2002 年 8 月

《旋》 華山藝文特區 2003 年 10 月

身聲的凝聚起於肢體開發與自然樂音結合後迸生的原生情感，強調重返自然生息的懷抱，延混各國文化中古老而原始的祭典儀式與打擊演奏，主要以源於東南亞音樂以及非洲鼓音的結合為主體，成員多為演奏傳統打擊樂的樂手，聚集都會裡共同尋求自然環境與個體內在心靈交會、交換的刹那，音樂是歡動的、火起鼓舞的，以崇古的精神回到原始的慾念與歡愉。

延用傳統的營火祭典方式，身聲演繹社在創造、提供一個跨文化的溝通場域，藉著連續數日的活動，徹底磨除掉城市生活中紛擾因子的環伺焦慮，而在這樣可以盡情擺弄身體、開發心靈的歡樂氣氛之下，重回個人生命情感的歸屬，淨化內在情緒，甚至帶有心靈放鬆的療效，也邀請群眾共同創造一種臨時社群狀態，成為集體社會發聲，一種和諧群體追求的身心靈狀態。營火打鼓本來就是人類表達情感的方式之一，火為人類智慧起源，而鼓則是原始部落對藝術的追求表現手法之一，火鼓祭的形式其實描繪出人類對藝術生命追求的慾望與力量，而在當代生活之中如何跳脫既有的累積、形式的影響，再度記憶起人類對藝術的原型衝動，則也是身聲演繹社極力想傳達的經驗。

《火鼓祭》便是在這樣的出發點上，在華山展開一場原始在地草創的火鼓祭典，雖然沒有所謂山林原野的天然氣息，但是主辦單位善用華山自然的既有場地與資源。在四連棟內以石頭疊出迷宮，配合錄影裝置，製造出一區可供冷謐禪思的氛圍地帶，與熱情的火鼓形成動靜兩態的平衡，場外燒起工地撿來的木頭，煙薰製造滾熱的氣氛，不多久稀落的鼓聲群集合擊，身聲演繹社的團員更是奮力颯鼓，透過如此儀式性的解放，在風火具齊的夜裡，有更多的樂手觀眾不分你我地參與，大家擊鼓、跳舞、遊戲或在不同的場地安靜沉思、冥想，情境讓人完全忘卻被僵化的身體意識，每個人都有自己參與火鼓祭的方式，而感受理當如此純然直接，面對火的洗禮，跳舞流汗，跟著低頻又高亢的節奏，開始擁有自己的舞步與拍子；面對石頭迷宮，或許找到一個更自由的自己。經驗式的參與和體認為其活動啟發藝術與溝通的鎖鑰。

而 2003 年的五週年年表演《旋》，身聲演繹社相對上其實採用保守的方式來呈現他們的演出。以古典鏡框式舞台為表演場地，在華山烏梅酒廠搭起極簡風格的布景，僅單一色調呈現非洲大地的顏色，除了一化身精靈的舞者之外，其餘六位舞樂者服裝也成中性的灰色為了呈現主題對陰陽之間混頓曖昧相對關係的觀照。一樣的金貝鼓以及眾多打擊樂器為整場聲音主角，不同以往地是這次表演不特別強調觀眾互動共築營火，而是以偏向戲劇的方式，在舞台上述說著男女兩性糾結的母題，並插用音樂與舞蹈的祭典儀式與現代批判的角度的劇情來貫穿故事，在經過重重以打擊樂器、舞蹈、

對白不同因素建構出的挑戰與嘗試後，陰陽在精靈的引導之下皆回到最初和諧的原點的淨化過程。

其舞樂在劇情的串連下，增添了許多象徵意義與故事，而把祭儀的參與形式改為表演模組也轉譯出不同的內涵，然可貴之處仍是其堅持表現的母題不變，以不同的形式變身力談啟發肢體重回生命本質的概念，且為忙碌都會人尋求一片開闊自主的天空，畫一個鼓打響的逗點。

河床劇團

《未來主義者的食譜》 華山藝文特區烏梅酒廠 2003/2/22~28

《未來主義者的食譜》不啻為一場劇場與料理界摩蹭出來的魔幻組合，想像一場用味蕾品嘗的劇，吃下的劇碼既是腥羶刺激，顛覆生活常態的官能、也重新設定我們對劇場的思考程式與觀賞邏輯。總共六場於華山烏梅酒廠登演的未來大餐(或是小吃？南瓜湯裝在試管裡而牛排小於 1 立方公分；食物在藥盒裡)，每場限定三十名觀眾赴宴，這場反慣性的試驗僅用了烏梅酒廠不到三分之一的空間，架起低挑高的結構式場域裝置，密閉狹隘的空間宛如胃囊，觀眾入口為一細小狹長的通道，進場時甚至必須彎著腰身半蹲著爬進表演場地裡，又被安排入座於馬蹄形的座位上，帶狀的長桌似乎暗指《最後的晚餐》的場景，桌面上頭鋪滿噲鼻的粗鹽，場域裡充滿各種感官刺激元素，各種意象與暗示交融，多媒體而且多官能的經驗塑造過程中，限定名額的觀眾都以被迫吃飽一頓劇的方式參與 40 分鐘，結合視覺、嗅覺、味覺、聽覺、觸覺及身體肌肉運動與內臟的蠕動。

用如此直接的身體經驗來省思未來主義是弔詭而挑釁的，未來主義中強調的機械與速度感被轉成一般被視為熱切歡娛且與人文家庭緊密結合的飲食文化中，這般撞擊尖銳而細膩。開場於舞台四周地表的人物鑽出被食物取代的頭部開始對話，食物與食物、食物與人綜合著歌聲與演出，上台台下(分界點只有是否為座上客為否)交替進食，交換之間，物與人的疆界模糊，人的動物性被強化，卻也同時因為食物而被物質化，尤以未來的食物這樣實際上是空洞的能指來作為媒介，再覆以冷調疏離的影像與燈光，人跟食物都在一聲聲的口令中進行機械化的動作，演員邀請觀眾進食時，觀眾便不疑有他地吞下了五彩繽紛、以怪異容器盛裝的食物，這樣的景象或許部分完成了對《未來主義的食譜》的幻想與嘲諷。全劇為時極短，卻因為這樣的色香味而顯得煽情，編導也說明其實這比較像是做一場經驗而非一齣戲劇，但其不同的是，這吞食下去的可視為不斷循環的記憶，而不光是被消化、消耗掉的飲食。此劇更由於其加入料理的實驗，吸引的觀眾群也更為多元，在演出中的互動與反映也或許更為自然而貼近普羅對未來的想像。

未來應該不具形體，但是充滿味道，而這味，似乎也是冷暖自知罷了。到底最後誰會被誰分解成什麼，也不在這個大胃囊的消化酶中。食物表態以詮釋人類文明生活，然而食物鏈的架構卻在劇中消解，暗隱喻人類對未來產生的焦慮與不安定感，狀似理性秩序的結構中，以「吃」這樣的手段按下所有暴力的可能。

從未來主義劇場³⁸的脈絡觀點下來看，的確跟河床所強調的跨領域藝術精神有高度相關係數，

³⁸ 未來主義劇場的主要主張為反對傳統戲劇被動的形式與文本，而與觀眾的敏感度與信心而非尊重一起探索舞台的可能性，以潛意識、未定義的著力點、純粹的幻想與抽象反對原本的劇場邏輯。詳細參見 *The Futurist Synthetic Theatre* by

其所強調的綜合體可視為當今的跨領域的前身，並且講求速度的、流動的、甚至暴力，反對舊式封閉的舞台技巧、而有其即興、不可預期的超現實經驗的傳遞，他們想要熱情擁抱生命，戲劇化那些細小的變化與發現，滿懷欣喜地衝向未來，而在編導郭文泰的設計中，也欲以黑色喜劇的方式展現未來主義於新千禧的飲食精神文化，儀式般的饗宴中實踐河床劇團對總體藝術(Total work of art)的跨界胸懷，把這精神於透過層層發酵蒸餾形式過後呈盤端出，暴力吞咬，又在最後一幕和血吐出，再成一次隱性的後設批判。此劇的製作班底整合了美籍編導郭文泰，香港的主廚 Fi Fi Lau，影像設計有美籍 Nelson Quintero 和本地的蘇匯宇等個個不同文化背景創作者共同實驗劇場的可能性，不論是音樂、影像、料理、表演、裝置、環境、燈光種種形式皆不分優劣地演出，不突出任一種形式，也不只是技術面的多方資源，而是在理念互滲交換中作更開放而實驗性的操作，所以在呈現上，是一種溶解後的狀態，觀照當今人類思考與生活所處的流變洪流，以藝術形態養前衛生活。

金枝演社

《觀音山恩仇記》 淡水穀牌倉庫 2002.09.19-23

在依水靜謐的山林裡，淡水穀牌倉庫以其可供遠溯的歷史風華悠悠佇立，尚依稀纏繞著過往回憶的廣大場域透出時間飄動的味道，而不久前終於要揭開它封塵的面紗，以古蹟再活化的方式與社區總體營造的精神再度踏進淡水人的生活，而想當然爾這裡也被淡水當地致力於民眾劇場的金枝演社選中，運用該地之臭油棧、番仔樓與水磅這三處戶外空間為劇場主體來發表作品《觀音山恩仇記》。

重現古蹟原有風光，忠於地理原始景觀，金枝邀來空間裝置家張忘來共同規劃、設計整場戶外森林劇場的空間裝置，設下一座「九轉藏恩塔」，一頂頂斗笠搭起密密迴轉的塔身，裡頭飽滿錯雜的情緣、羈絆、記憶，象徵東方思想裡輪迴的概念，偌大的戶外場地用最不干擾原有氛圍的方式重塑被野林古蹟環繞的舞台，舞台為流動式，演出竄流整個場地的動能，簡潔的燈光與裝置便已造就磅然氣魄，而甚至劇本也因場域的啟發而將沿用希臘悲劇的場景源頭「德勒菲」來突顯這塊場地最突出的相貌，空曠、寧靜、圓形的結構體，原本的荒煙蔓草琢磨出意外的壯烈效果。

《觀音山恩仇記》在彩排開始，便由編導王榮裕率領團員在穀牌倉庫裡紮營修練生活，身體力行地跟整個場域互動磨合，演員與舞台已熟捻為一，使得戲劇呈現有著濃厚的草根生命力，承襲部分貧窮劇場的訓練，演員的身心靈都融入戲境，共承汗雨，進入並練就一身輕盈，又接受多種形式混雜的表演形式，除了將金枝拿手的「胡撇仔戲」的手法³⁹變身為希臘悲劇形式之外，又將大仲馬的《基督山恩仇記》裡頭氣勢豪爽，描述細膩的東方情調注入，完成一戲中戲的格式。以希臘戲劇的格式，安排一組敘事身份的修道人與河神在河邊等待船隻載渡的同時，展開一場連續六個輪迴更軼的故事，當敘事者的骰子一擲，時空命運就落到不同故事上，一切似乎是神話般的情節便不斷輪番上演，意像如同命運輪迴，一轉一轉地卻轉不出盤根錯雜恩怨的情愛裡，故事裡有愛情、親情、友誼與所有背叛與悲劇，而渡船、引道的神秘氛圍被古蹟場域烘托顯明，背景裡的河水也變成淡水河的延伸，而觀音山便近在眼前為背景之一，就結合環境上的考量與總體結合上，薰騰出親人親地的感受，也帶出戲劇裡幻象與真實界域模糊之風韻，連著六齣神話，觀眾也跟著節奏轉入沒有出口的情境裡。

觀眾隨著情境發展，也跟著演員轉換陣地，場域裡流動的氣跟著轉動，而這樣的運動之中，觀眾的情緒感受變成主動式地去捕捉、追逐故事的發生，雖然不是直接地互動形態，然而，營造觀戲的參與感上，金枝倒是發揮了他們一貫強調的庶民精神，將傳統歌仔戲裡「胡撇仔戲」的熱鬧情緒一併渲染炒作出來，我們可以看到西方的經典框架遇上地方戲曲野味的手法交合呈現全劇共述人類

³⁹ 該表演節目單。

情感典型的生命故事，扯動的內在情感深具感染力，觸發生命哲思。

結構上的解構更甚於此，全劇多以台語呈現，然而又間斷同時交雜華語，使得語言表現上也倍增空間領域之感。多層次地運用形式、語言、故事內容與其中哲思的平台進行高度的文化混雜、融合，卻又總體顯現出整齊的表現力，把神話裡的人性用真誠熟慮過的文化精神、語彙與表情重新開發，探出新鮮的在地人文精神。

與環境結合甚至考量季節秋意的鋪陳，《觀音山恩仇記》將森林劇場的魅力發揮得淋漓盡致，這座充滿挑戰力的場域反而寬廣了創作的格局、氣勢與想像力，希臘眾神精靈與台北淡水以開容的姿態撥弄騷撩一齣魔幻恩仇劇。

氣象學工作站/氣象人

氣象學工作站於 2001 年 11 月成立於台灣台北，早期主要員有羅頌策、黃宏駿、胡汶其、陳俊安，是一個獨立的音樂工作團體。以音樂為出發點，卻不單純局限於音樂的錄音與製作，也多次的參與許多活動的策展，也不斷地與其他不同媒介的藝術形式合作，包括劇場、動畫、裝置藝術及視覺藝術等，不斷的嘗試音樂與各種不同媒介之間的可能性。

在嘗試音樂創作多種可能性的同時，嘗試開發自己的獨立廠牌，初期的想法只是很單純地希望以最低限度的資源與設備，做出最大限度的可能，希望所呈現出的音樂能保有音樂的多重流動性，不受到樂理或樂派的拘束。在此架構之下，構想氣象學工作站的成立，觀測並記錄整個音樂的流動，以天氣雖無法預測，然而氣象則需要被觀測的態度開始。

從氣象學工作站成立到 2002 年 8 月這段期間，主要是出版羅頌策的劇場配樂，在這段時期，創作方向意圖讓配樂不單純只是做為戲劇的襯底，而是更深入戲劇本身，甚至成為戲劇的主角之一。而承接繼之又繼續挑戰另一種更大膽的創作模式，在與百樂門大戲班的陸慧綿導演的合作《無言劇》中，整個劇組的工作人員只有導演、一名演員，和一個音樂創作者，導演以幾近札記的文本取代劇本，沒有對白，亦沒有明確的劇情，演員和音樂創作者各自依據這份文本平行創作，直到開演當天下午，再將文本拋棄，讓音樂和演員的肢體結合，全劇長 18 分鐘，演員的極簡肢體動作，和貫穿全劇的電子環境音樂構成緊繃的戲劇張力，透過抽象的劇場動作，表現出一個女生在面臨工業環境都市的生存境地。富有意境的視覺畫面，提供觀眾一個無盡延伸的想像空間。

2002 年 11 月為百樂門大戲班製作《山谷・河流》劇場配樂，這是第一次以整個樂團和劇場合作配樂，對於當時的氣象學工作站來說是一個相當重要的轉捩點，在整個合作模式上，其實是兩個不同領域的團體跨領域的相互結合，對於百樂門大戲班和氣象學工作站，甚至是台灣的小劇場而言，都是一個全新的嘗試，這個合作的開端也讓使氣象學工作站及氣象人在音樂之外也更多種結合的可能性。

這是氣象學工作站獨立策劃的第一場活動。在這之後仍陸續和劇場及獨立製片合作。2003 年 6 月氣象人和視覺藝術家吳達坤一起參與台北國際藝術村的聯合實驗室駐村計畫，並合作一個結合影像和音樂互動的作品《Visual sound》。吳達坤預先製作好一段由光線回繞及散射所構成的影像，樂手在看過影像之後並未經過排練，選擇維持氣象人一貫現場即興的表演方式，以實際感受現場的氛圍而表現出音樂的精準度與感染力。在表演時吳達坤的影像直接投射在整個舞台上，表演者同時也成為影像的一部份。表演者的情緒融入於迷炫的影像之中，所呈現出的聲響與影像的變幻取得了相當

奇妙的共時性。這次實驗性的表演對於氣象人和吳達坤而言都是一次相當重要的經歷。2003 年 8 月開始策劃主辦"腦天氣影音藝術季"，而將氣象學工作站轉型為策展的團隊，而氣象人只為其中的一個 artist；並將網站發展成為一個包含影像、音樂、裝置、設計以及其他任何可能性的藝術創作的交流平台。(目前已經有和智邦藝術網、台灣聯通合作)

作為一個平台，氣象學工作站希望能結合兩種必要的元素：一是作為一個跨越任何界線的藝術創作；另一則是創造一個不同領域的創作者以及作為不相識的個體們所聚集與交流的空間。在這架構之下，創作者的作品將被轉化成文字、WMV、MPEG、FLASH 或互動程式...等格式在網路上流通。而每個個體的創作概念也在此發想，論述，它可以是裝置先決或者影像的片段或者聲音的實驗。進而相互激發、討論，或者，實驗。在概念趨近成熟，匯集了足夠的能量之後，在開始發展成一個 project 進行策展，發表，紀錄，再回饋於平台之中，陸續加入了視覺藝術創作者吳達坤、聯合新聞網主編粘利文、七塊替代空間成員黃艾芷、陳怡潔、張慈倫、陳盈帆、以及自由創作者林倩如等，將觸手伸展進入前衛藝術的每一個可能嘗試的領域及空間，讓不同領域的藝術創作得以相互激發。並將成立氣象學工作站的專屬網站，讓更多的藝術創作的作品與資訊能在網路上交流，共同預見無法被預期的開創過程⁴⁰。

⁴⁰ 採述氣象人所提供之團體介紹。

泰順街唱團

《Insert》 新樂園 2002

《Insert》多媒體小劇場的形式以革新與包容的態度化解劇場中諸多可能性的組合介面，敘述著零碎、片段、複製、距離、關係的現實與虛幻。劇本與舞台都作程度上的開放狀，觀眾入場沒有位席，隨地自成裝置、參與敘事，又隨時跟兩位演出的舞者互動，而全長 50 分鐘的劇則在如此且虛且實的氛圍之下展開。

開場由一舞者獨舞進入空間的探索，場佈簡潔，僅一張床與兩座沙發，皆以白蠟層層澆疊至十多公分厚，造成奇特的感官經驗。沙發表面結成的堅厚冷硬與材質本身所需的想像熱度為強烈的對比，其質感也顛覆了原本對沙發的柔軟期待，且又同時被具象化成空間裡的部分，描繪出時間流動感。然而在舞者進入到這個具時間歷史感的場景中又同時受到電子配樂的速度啟動，劃開一種對新鮮事件的好奇，經歷由零轉壹的不安。

第二部份則以慢板浪漫的基調出現了數字二的概念，兩個舞者在人形大氣球中嘗試互動，嘗試接近，氣球裡頭流動的氣體與羽毛都漂浮著暗示性，再加以佈景道具之間以聲光變換之技法不停進行對話之外，舞者與影像燈光亦呈現互動甚似交融的演出，互為象徵手段，解構與建構空間的企圖穿梭劇情。再拉到第三部份的擴張，人與影像的互動到達高峰，舞者或躺或站或臥來去走在一幅不斷變換延伸至是倒翻的室內設計藍圖中，每一張藍圖是一個空間，空間不斷快轉位移，虛擬實境(VR)的應用把人放大，每幅圖像變換之間像是電腦滑鼠左鍵切換，不斷進入，沒邊沒界，除了於視覺上展開各異其趣的延伸之外，也強調科技介入現代生活後虛擬空間的無限擴張與人際關係中的疏離感平行並進的虛渺冷感。也其實更講求的是二這個數字可無限意指的概念與想像，人與人之間的距離與空間，人與空間的互動，空間自身於時間內的變化以及現實與虛擬藉著科技技術所帶給我們的新生交流。釐清或是註解關係總是需要勇氣又常常徒勞而工的，人要如何屬於／被屬於／非屬於都在舞者迫切的尋找過程中。

最後終段則是進一步將概念由二再拓充到多者，一對一的關係變成多點對多點，二似乎不是平衡得來的數字，所以關係架構擴大並複雜化，舞者邀請觀眾參與演出，一起坐在白蠟沙發椅上看著前方電視機裡正在立即播放的表演現場，觀者頓時陷入觀者同時被觀看者的角色，被插入的角色引起矛盾，卻也立即再度打破劇場形式，觀眾於參與中所遺留下的痕跡，如坐裂開的白蠟也成了事件參與的記憶與裝置。

大量的電腦合成影像、程式與投射裝置為《Insert》帶出低溫的氛圍感，然在另一方面泰順街唱

團則採用強烈對比的手法在建構劇場佈景不同的層次感。層層白蠟意象既堅硬又極為柔軟稠密，有機無機虛實互動，就場中的時間空間配置而論，《Insert》一劇以結合多樣元素的手法作了審思的設計與嘗試，各種插入卻不突兀。

泰順街唱團本也以《Insert》這齣劇名影射了某種程度上的不同領域間的共生狀況，如科技介入人文生活，電腦輸入的介面操作改變人類思考行為，也改變傳統小劇場的表演樣態。當今我們已習於在大量多元資訊的情況下與各式媒材進行不同的感官互動，因此，挑戰感官的接受模式與凸顯一場表演中所企圖表達的美學形式也驅成泰順街唱團往多方(更多的高科技效果與更多的肢體開發)跨界實驗的自然動力。

粉月亮音樂劇場

《藍色馬賽克》新舞台 2002/2/1-2

創作《藍色馬賽克》是團長解瑄自留歐後努力想從事跨界合作的第一個起點目標，以女人的身分出發實驗，闖蕩出與夢想交替的火花。於是，結合了四個女人四個領域的專長進行集體創作：夏宇的詩、解瑄的豎琴、張文美具國術底子的肢體舞蹈，是娟的聲樂而產生的合奏，表演沒有形式上的框架束縛，她們要舒服地展開到淋漓盡致的地步。如此自然的發想，並結合了各界菁英的精華，又再激盪並運用了多媒體劇場的技術，所呈現並結合的專業元素多到教人驚艷其執行層面的技術性，甚至邀請網路公司作網際網路直播的嘗試，劇場已走出劇場甚至傳送到了虛擬世界的空間，馬賽克大膽變容，打開各界藩籬。

全劇於舞台上的演出者共演奏者、舞者、歌者三人，個別分飾二個完全形象對立的角色，充滿了衝突與矛盾，角色性格的設計跨越中西古今，借用維納斯女神神話原形，聊齋中的靈異女子，Y世代辣妹造型等，扮裝的自由也加深劇中魔幻的感染力。音樂上也同樣呈現如此多元的風貌，而由於粉月亮音樂劇場自身強烈的音樂背景，也使得整體演出宛如音樂盛宴，器樂演奏、聲樂部分大多皆為現場表演，並請來櫻井弘二來擔任作曲，也使得詩作的呈現擁有不同的能量。詩的呈現多以影像為主軸，由長條液晶顯示幕跑出跑馬燈般的文字或評語，偶爾人體也成為投影點，人走幕移，影像的交錯與拼疊突顯展露馬賽克般拼貼的意向，舞台的設計也是多面向、多表演區，囊括觀眾席的部分，風格開放而且極簡，整體基調為超現實主義式的、記憶、經驗、幻想、不協調、即興。

《藍色馬賽克》的中心意象即是馬賽克所帶代表的「一、夢想、憧憬與浪漫的五彩馬賽克瓷磚；二、真實與遮掩的螢幕馬賽克及其相對的解碼器；三、文字、藝術、夢境等，其對於現實與想像空間的解構與周旋。」⁴¹由此出發，角色欲詮釋的中心其實是相當跳躍的，戲一開始是以較後設的做法呈現台後的角色，從鏡中對自己的凝視，不斷交換真實與虛幻的世界，變裝的自由、毫無阻滯的時空隧道牽扯出斷結不得的糾葛情愁，而耽溺於如此虛幻夢境睡眠中的女子如何擺脫這些分裂、交替、重疊的無止盡，就留給這六場女人的不同探索來完成。

第一場瘋女以強烈剛硬的肢體舞出矛盾、抵抗，電子音樂營造出迷幻、瘋狂吟叫的情緒，而一旁的打擊樂與人聲的加入也為暖場敲出重節奏，加強狂亂的表現直到女子死亡，而幽靈出現；第二場表現的是怨女，女子於鏡前梳粧弄姿，一旁的針孔攝影機再把女子詭譎化妝的特寫鏡頭送回螢幕，伴有夏宇的詩與李清照的詞，兩種不同時代表達的哀歎；轉到第四場則從空中降下長布纏身的幽靈女子，待剝解束縛之後，倏乎變又消失不見，輕靈的電子與箏篋樂聲伴奏著；第五場蕩婦以性感辣

⁴¹ 該表演節目單。

妹方式出現，而音樂除電子樂之外又加了國劇女旦的小調，熱力十足地表達女人的魔幻慾望；最後結束之前則是純以女人這樣不添附形容詞的命題來傳達女人真正擁有的所有可能性，音樂秀出 techno 拼貼秀，欲解迷惑的女子繼續自我探索之旅。最終，劇情結束在相當平和甚至有點被動、宿命、迷惘的狀態，夏宇的詩以 video 的形態繼續走著，述說著「我正孤獨通過自己行星上的曠野」和「我穿過而已」⁴²，空淨帶出禪意作結。

專長與領域的交錯激盪，使得整場表演似戲似樂、似詩似舞，卻比這些又來得強烈許多，達到一種作品內容與形式上嶄新的串聯與開展模式。

⁴² 該演出中節錄之夏宇詩句。

莎士比亞的妹妹們的劇團

《給下一輪太平盛世的備忘錄－動作》 台北、東京、釜山等多個亞洲城市 2001 年迄今
《Zodiac》 台北皇冠小劇場、國家實驗劇場 2001 年、2002 年

從 1995 年創團成立至今，莎士比亞的妹妹們的劇團的創作目標即以原創劇本及前衛劇場美學為出發，不設限任何創作題材、形式、議題。因此，在所發表的作品之中，處處可見八方探索的觸角。

《給下一輪太平盛世的備忘錄－動作》即是一結合劇場與音樂界專業的一個共同創作實驗作品，劇本的文本是從依塔羅·卡爾維諾(Italo Calvino)五篇講稿所集結而成的書《給下一輪太平盛世的備忘錄》開始發想，這五篇論述裡討論的分別是輕、快、準、顯、繁五個迥異而無法脫離的基本文學元素、特性、價值⁴³，並且假想這些元素將於下一個千禧年前可能出現的樣態，以弘遠的視野借而顯明一條演繹之途。而在導演魏瑛娟與日籍音樂家佐藤香聲(來自大阪銀幕遊學劇團)的合作中，他們則以此概念出發，企圖分別揭開表演與音樂的相對基本面相，以劇場反身討論劇場的方式，把解構後的基礎元素在音樂與肢體之中相互辯證存在之姿詮釋出來。

雖然是以文學作品為出發源，然而正如《給下一輪太平盛世的備忘錄－動作》的副標題說明，這場戲討論的是純粹的表演肢體語言與音樂的關係，全劇捨棄對白，在戲劇文本上專仰五位演員無語挑戰表達的張力與限度，劇場肢體裡所努力自我面對的表達問題被解剖在手術台上一般，表演的種種技巧萃鍊成動作自身的精髓，而在演員的肢體於接納與傳達其精神之時的互動與感應之中才真正把表演這件事揭露正名而存在。

而在音樂呈現方面，佐藤香聲在一次次地與導演溝通之中，把音樂也解構成特性上的元素單位，並與整體表現文本相互刺激而完成，現場並加入 Tochimura Yukiko 的現場人聲演奏，即興地配合肢體將整體調性完整化，實驗性地互相催化、成熟主題式的演現。

《給下一輪太平盛世的備忘錄－動作》的呈現，除了對世界文學提出一個迴響之外，也同時在劇場內探求表演能量的精準深度，確認從表演中所堅持出來的特殊意義與涵養。

而由王嘉明所執導的《Zodiac》又是另一種截然不同的試探方向。英文 Zodiac 指的是黃道十二宮，也是美國 60 年代一位連續殺人狂的名字。這裡搭起兩面螢幕以及多個投影機，整個舞台場域被真實以及影像的空間不斷支解與拼貼，全劇僅有兩個演員，分是殺人犯以及殺人犯生命經歷過的週

⁴³ 該劇簡介。

遭人物，運用不同的虛實空間模擬心靈內在於不同時空中的情態。

故事由殺人犯主角為敘事軸心，然而敘事文本則大量地被解構，又由於引用多媒體影像的裝置，就算沒有太多特殊舞台硬體上動力機械的設備，舞台的功能在另一個操作面向上產生了視覺上截然不同的經驗，也讓演員的表演空間有不一樣的延伸。舞台上場佈極度簡潔，在戲一開始的時候，正中間一把木椅，左右後方各有一面傾向中間的白色巨大螢幕，劇從雙螢幕投射的畫面裡跟在舞台上真實的演員不斷交換場景，交叉地描繪一場殺人犯凌審受害者的戲。螢幕的功能在這裡像是一到透明的牆，把另一個場域的發生拉到現場，然而，兩個螢幕的同時投影卻把發生的真實性降低，變成是一套螢幕間影像的對話，彼此吞噬彼此的存在一般，又有特殊切割鏡頭的效果穿插其中，別有一種虛擬的戲中戲的姿態。而這場沉重的審問戲所帶出來種種存在主義性質的焦慮與空虛感恰好又跟這種虛擬場景產生程度上的共鳴。

劇中對於這兩片螢幕的使用是一直有不同功能上的變化的。偶爾，螢幕跟舞台是結合在一起構成一種虛擬的場景，如戲中投射動畫影像描繪一場如同虛假的、回憶似(或是不堪回憶似)的命案現場歷史時，螢幕是屬於舞台這個場域的一部分，投射當下場域的背景螢幕，而非另一個時空。有一段場景，螢幕甚至變成敘事者的角色，投影的區域甚至包括舞台地面，變化多種穿梭時光隧道裡四處遨遊的場景，並且與舞台上的演員一起完成這種場景轉移的效果。又可能變成巨大的腦波活動狀態，光訊、雜訊、迷幻電子樂等一起模擬殺人犯心靈深處的感受與暴力動機。

在多媒體影像以及動畫介入劇場時，舞台上演變出現多種時空層次的、甚至是虛擬想像的場域呈現，對於演員的挑戰，除了是與影像工具的互動之外，原本劇場的肢體訓練還需轉換成類似電影的表現手法，對於劇場整體空間的運用有相當大的跨越。又如，劇終後段有一幕把觀眾席上的景象現場立即投影到舞台上的螢幕裡，變成一面鏡子一般，在模糊觀看的主客體關係之後，也為空間的虛實存在繼續搭架切身的問號。應用於此劇剖析、挖掘人性中隱藏的、晦暗的黑色暴力上，多媒體技術為舞台上再現劇情裡心理狀態的手法加深了相當視覺感官開發的可能。

劉沐

《裸 宿命狀態》 台中 20 號倉庫，高雄南風劇場，台北華山藝文特區 2002/1/24-2/3

從事劇場工作十年經驗後，劉沐以全新的創作企圖在全省北中南巡迴呈現《裸 宿命狀態》一實驗性的劇場作品，嘗試現場以「危險的瞬間」來挖掘身體可能的反應與極限。此作最重要特徵即為拆解劇場結構的動作，劉沐將劇場燈光、音樂、表演拆解成三個對等元素，利用其獨立並對等的關係，重新看待劇場裡的互動。

由技術面來解釋說明，便是利用舞者即興的肢體動作感應十二組燈具的切換，而燈光的熱度又會經由所接的溫度感應器觸動聲音的表現，共三十六種預錄的聲音將以燈具升溫的情況啟動，由此產生一連串的骨牌效應，而弔詭的是，這發出的音樂勢必啟發舞者一連串下去發展的舞蹈。表面上看來，舞者有絕對的自主權來操控表演的節奏，但事實上，由於四位舞者都沒有權力掌握音樂的出現、音質、節拍等等，反而是受限於整個無可控制的宿命之中，自己的舞動所引起的連環效應成了自己最大的囚籠或驚喜。舞者深陷的每個瞬間都如此神密糾葛，劉沐甚至以「食物鏈」⁴⁴來命名這樣的形式，不停地循環與重組中是有可能產生因子上的質變而造成整體結構上劇烈的差異，每場演出都將產成不同的能。

演出內容分為三段落「疏離」、「對抗」、「融入」⁴⁵，第一段為事先編排的舞蹈，而後二段為現場即興的肢體接觸，整個劇场的元素就是單純的燈光、音樂與表演，完全剔除所有多餘的裝置，一切影像是素淨極簡的，沒有任何道具或是舞台裝置，表演者沒有上裝，服裝也純粹簡單，追求一種專注於身體的潛能與輻射。化以具體的語言來說，表演的概念是「旅行」、「裸」、「糾葛」，在一趟過程充滿變數的行程中，唯一確定的就是自我充分的能量和追尋際遇的條件，表演者在演出前被要求鍛鍊自己的心身靈狀態，充分的飲食睡眠運動之外，還須實踐一種心靈清空的練習，盡量不能說話交談，以保持左腦的理智在一種低功能的狀態，來讓右腦的潛意識得以有效發揮出來，幫助表演者達到完全放鬆進入的表演的情境裡，不受身體的干擾、記憶的影響而完成這趟裸裡與超越，以當下現場發生的燈光音場互為回應，通往未知的迷幻場域，或許關於未來爆發性的潛能，也或許關乎原始的心靈狀態。

就現場觀者的角度而言，表演的內容無異是朦朧隱晦的，表演者在第一段的確較為精準地掌握到製造疏離的對比情境，以群舞及獨舞同時表演對照，獨舞者從頭到尾都保持著原地跑步的動作，與其他三個舞者的肢體完全搭不上邊，在同一個時空下，卻被完整的隔離開來，然進入第二與第三

⁴⁴ 《裸 宿命狀態》節目單。

⁴⁵ 《裸 宿命狀態》DM。

段之後，視覺及聽覺上都感到相當的干擾性，由於舞者、燈光、音樂都是即興的出現或拼貼，感覺碎亂。音源大致上是自然界的細微聲音，樂器的單音音韻還有人的非語言性的聲音，即興拼貼出現後的效果不斷大量考驗著表演者與音樂融入與對抗的狀態，也同樣作用於觀眾進入觀賞的狀態。依據劉沐事後的形容，原本預計讓表演者於演出中進入「出神」的狀態，但是結果卻是徘徊於邊界遊走，無法真正進入也無法離開的一種中間狀況。這也說明了擺脫意識的困難度，但如此欲超越習慣、知識、既定價值的演出仍然挑戰了這股力量的存在，顛覆劇場結構、導演的詮釋權與觀眾的參與尺度。

《裸 宿命狀態》展現了追求這樣的超越企圖，表演轉成宗教式的祭儀一般，深刻地吐納對生命思維的關照，這種對於精神性的強烈投注與追求頗深刻地表達對於現世生活困頓的一種反射，因為無法於世俗日常生活中得到真正的滿足與超越，也無法擺脫身體的束縛、歷史與慾望，因此藉由這樣的儀式來尋求某種程度上暫時的解脫，緬懷伊甸園的純善平和時光。《裸 宿命狀態》劇本在形式上受到《易經》五行元素之間相生相剋的概念的影響，而內容也與 Carlos C.的《巫師唐望系列》中巫師於黑夜之中奔走行進之時，週遭環境蘊含與賦予想像的自由意識狀態彼此呼應，宿命與自由意志之間拉扯出赤誠的裸狀，在到達意識的荒原之前，已經實驗出真摯的反思。

劉寅生

《奈米計畫》 華山藝文特區 2003/09/26-28

《奈米計畫》是由劉寅生所計畫的一個連續三晚的演出，從編導、音樂、裝置、服裝設計都由劉寅生一手包辦，而影像設計與燈光設計則是與吳起新(Friday)合作，由此看來這幾乎可以說是劉寅生的個人作品。

就整個空間來看，藝術家將整個展出空間設計為白色，包括了四面圍牆、布幕以及鋪滿在地上的一萬五千多張 A4 的白紙，而在四周的白牆與布幕上則是畫滿方格如同地面上鋪滿的白紙般。整個空間設計加上白色日光燈與白色抱枕的配合營造出一種純白、潔淨的空間感，與華山藝文空間原來的調性有了一個新的對話。

第一晚的演出基本上從入座開始，即有廣播要求觀眾將此一演出當作一個儀式來看待，事實上在傳單上也明瞭的寫著：「最佳穿著——白色輕便衣褲」。顯然是將觀眾納入了儀式的一部份。在幕升起之前，即有一男子走出，幕升，臺上即有二男子，後舞臺有一白色衣架上掛滿白色衣物。站在舞臺前的全裸男隨著背景音樂走向觀眾席並且穿越後又折回舞臺。而臺上的半裸男子則走向衣架脫下假髮與長裙換上極短百折裙與白絲襪並帶回假髮；兩人隨著背景音樂在舞臺上流動擺動肢體，並有第三人帶著白色日光燈管進入場內成為目光焦點。當第三人離場後臺上兩人在舞臺上擺動肢體並隨意流動於舞臺上。整個過程在布幕上則不斷的有影像的流動，時而具像的人體影像時而抽象的無法辨認。

第二晚的節目在布幕前觀眾被指示要趴在地面上觀看，作者試圖利用這個視點的轉移改變觀眾的觀看習慣，經由這樣的互動展現新的觀眾參與途徑。第二晚的節目分為三個段落，背景音樂是西藏的頌鉢，現場並有香精油的味道瀰漫散發於空中。第一個段落一開始燈暗時布幕上即有一卡通式的人體慢慢旋轉，並有呢喃人聲作為背景音樂之一；然後布幕上打出字幕：「你的眼球」、「你的舌頭」等身體器官。最後字幕變成數字倒數，此時舞臺(隔著布幕)的另一邊有兩男子出現，由於布幕離地約卅公分不到，所以所有觀眾都必須趴在地上才能看到布幕另一邊所發生的演出／儀式。半裸男子持剪刀緩慢的將另一男子的衣服剪開，最後則是從衣服布條中跳出一個洗淨的心臟。然後持剪刀男子離場，燈暗。

第二個段落觀眾入場後還是趴在地上，舞臺上有一裸男與一半裸男四處走動，裸男直立不動而半裸男則手執茶壺朝裸男身上淋撒類似油的液體，接著裸男側躺下，半裸男繼續動作，隨著裸男平躺半裸男亦繼續動作。最後，半裸男脫下絲襪以腳掌或腳指不時遊走於裸男身上，從上半身到下體

以至於腿，最後另一半裸男進入，而原撫摸裸男的半裸男則慢慢的走出場外，燈暗。

第三個段落則是第二個段落中裸男依然站立著由半裸男為他綑綁白色紗布，漸漸地綑綁成型。此時觀眾依然是趴在地上隔著布幕觀看舞臺上另一半的空間，而與第一、二段落一樣，布幕上依然有著圖像流動著，不過這時的圖像是較為圖像化的各種圓形的旋轉。接著半裸男將綁在人體上的紗布脫下，脫下後呈現如硬殼般的狀況，如同木乃伊的棺廓一般。此時第三個半裸男子手提日光燈入場，布幕升起，裸男與半裸男同時將紗布殼舉起並將日光燈置入其內，此時兩人的姿勢如同埃及壁畫上的「正面法則」般的僵硬。而就在這個人形紗布殼大放光明的同時，幕落且燈暗。

第三天的演出則是延續前兩天的風格，不過是延續到戶外進行，一樣使用了白色與日光燈等元素，將不同的動作與行動重複實行。從整個作品看來，我們看到了劉寅生身為本作品的作者他最關心的部分其實是「氛圍」的製作。不管是視覺上的顏色、質感的設計或是背景音樂甚至是現場點燃的香精油，這都顯示了作者試圖將現代劇場演出視為一個「儀式」進行的企圖。而在這個作品裡面則是藉由「氛圍」的製造來讓觀眾們成為此「儀式」的一部份，觀眾在這裡並不需要與執行儀式的演員們有任何互動，甚至在一開場的演出廣播中也提醒入場的觀眾不得與演員有任何的接觸。在這裡，觀眾只要有接受、感染到整個氣氛、感覺就算是參與了整個演出。而我們也可以在演員的肢體或是布幕上流動的種種圖像中觀察到作者挪用了許多不同民族的神秘圖像，例如埃及的正面法則或者是麥田圈的圖像。從這點我們可以觀察到作者試圖進行的就是一個「儀式」，但是卻又不是任何一個單一的「儀式」；他要的是各種抽象「儀式」中的氛圍所帶來的淨化效果，而這個效果只存在於觀眾的感知當中。

聲動劇場

《Church In the Cave》華山音樂館

結合不同內容上與形式上異質的聲音與動作元素，聲動劇場以活潑的互動表演呈現其所追求的多元音樂劇場美學形式。形式上，結合了影像、音樂、舞蹈、裝置、器樂、人聲、劇場等不同場域的元素，而於內容上的素材更是呈現一種混雜的多民族風，從非洲鼓、法國號、二胡、人聲到東方舞蹈、太極再結合西方即興的表演技巧，聲動譜成一種奇幻的印象國度，於有形無形之間流走。

表演中音樂營造出的時間感從悠遠的天地之始以沉定的狄及烏度笛、鼓音開始，經過法國號、木琴等西方樂器揚起的旋律與新世紀音樂的元素揉合，音樂歷史的界線被打平，而人聲加入吟唱之後，所旋起的情感被這樣一種無國界、無文化分野的音樂給綿密地張開到闊然，這些元素往往轉換了相當多的聲音記憶，在觀眾的腦中最後產生非常龐大闊達的效果。儀式性的聲音表現飽含自然生息裡的無掛礙，象徵了一種先驗的人類共通情感，運用身體的動作結合與環境、人群互動的能量後轉換成發聲的基礎，如此打開身體後的人聲網羅了更加豐富的情感與元素，而做出更多的人聲實驗。除了即興、合唱、吟唱故事或詩歌之外，聲動以非常高成分的人聲實驗做作為表現的重點，以仿音、相互對唱即興合聲等技法來玩聲音的可能性，非美聲的唱法拼貼詮釋各國的民謠風、部落的祭儀音樂、傳統、流行音樂及正規的古典音樂，甚至是噪音、機械等，這些都成為他們拼貼的可能來源，平等的對待累積至今的各種聲音，並致力在其中發現媒合與產生另類和諧效果之處，將這種無形的表現再帶到肢體上的演出或影像的呈現，他們的聲音與肢體不斷相互激發，帶著經驗、回憶、想像，把身體裡的總總觸動都轉成一種不被疆界所限定的聲音，承襲 Meredith Monk 的開拓精神，創意地找尋一種屬於「未來」的聲音。

而總體而言，聲動的肢體並非純舞蹈性質，往往結合了行動藝術，或是劇場表演、魔術、默劇、踢踏舞等的成分，與他們的音樂做一種心靈精神上的契合，因此，所製造出來的魔幻空間，一種分不出時間、文化、國界的交雜疆域，也在視覺上說明了他們欲與萬物一切元素達到的一種和諧狀態，包容多元之後，生出這些不同因子中同樣想溝通呈現對美的體現與表達。偶而是靜謐獨舞的段落，多採不同亞洲地區不同舞蹈的肢體展現，像是印度、泰國之風，陰柔的氣質與音樂共鳴出大地與森林的脈搏；偶而轉成強烈的節拍，出現慶典中的歡娛氣氛，邀結大家一起舞動、開發身體的動力與創意，變成現場帶動觀眾一起進入節奏與樂舞的一種集體亢奮，每個人都急欲想成為其中一個聲音、一個動作，一份能量；又有默劇與魔術表演的段落，把另外一個想像的世界拉進，徹底打破種種領域、形式上的表演風格，顯出藝術的形與無形其實都已在各種文化產物的表情裡，聲動藉著提煉、實驗更大量的成分積極尋求一種遇合。

與環境劇場雷同，聲動亦有即興轉化空間的傾向，而團員的背景出自各異(主為音樂與舞蹈)，因此空間呈現的敏感度時便充滿不同面向的開展特質，這種打開、包容的形態讓聲動擁有從事大量互動的能量與想像空間，觀眾也能友善地進入一種與樂齊舞，共同追求性靈解放與平和的溝過程。

鴻鴻

《空中花園-與春天同步演出》 華山藝文特區 2002 年

《空中花園》於 2000 年的皇冠小劇場節舉行首次服裝音樂劇場發表，由服裝設計師蔣文慈、音樂人劉季陵與劇場/電影/詩人鴻鴻聯手共同實驗，組合多種流行趨勢元素契合而成的音樂劇場，並且在次年擴大作品寬廣度，繼續發展成電影版，並獲得台北電影節最佳美術及造型獎。而重新於 2002 年推出的《空中花園-與春天同步演出》則是又進一步地將電影元素融入原本的服裝音樂劇場裡，加入現場實驗音樂與舞蹈後，在舞台上呈現他們三年來持續揉合跨界創作、磨合成熟之另一向度。

由於時裝這個因素的緣故，《空中花園-與春天同步演出》相較於一般多數小劇場的演出風格來講，節奏動感上與呈現風格表現都流瀉出一股清新活潑而流行的調性，總共發表了七十多套春裝，而最新一季的風尚前趨在舞台上正被塑造之時，同時上演一場詩與劇場、電影的對話，視覺系的語言非常突出地表現在串接各種領域的氛圍表現，使得表演、舞蹈、時裝走秀、電影的部分有了一致的主調，以意象劇場的方式剪裁出整體風格。

表演於華山的四連棟，其巨大的空曠廠房結構為時裝走秀描繪出一個少有的輪廓線，除了兩大片白色投影螢幕之外，沒有使用任何背景搭幕的方式來建構舞台，以流動的呈現形式自身作為觀眾注目的中心焦點。進場的方式呈現相當時尚，以轎車直接將演員送入現場揭開春裝的新鮮氣息，一對黑衣男女開車駛入現場，合力將一個像是沉睡的植物般的模特兒搬下車，模特兒一身新裝，頭上帽子卻像是一株被過分修剪的綠色盆栽，碧青濃密的葉面取代髮絲，宛如一全新物種，透露截然不同的生機，女模特兒被放在舞台區中央的白色桌面上，舞曲音樂同時抓住她即將復甦的呼吸，接著為一小段電影裡戶外踢踏舞表演影像暖身後，現場出現了另外三位舞者跟著音樂開始表演踢踏舞。舞者除了掌握這些細膩的節拍之外，更結合了詩的朗讀，以踢踏舞的拍子表現鴻鴻詩作裡頭的緩急與意象，文字藉由舞蹈與服裝走出視覺上的風景，她們各穿著剪裁乾淨黑白灰三色的衣服，與第一首詩呼應生活裡的雜瑣與無奈。待她們退去之後，再上場的一排模特兒與開場的模特兒一樣都帶著綠色葉子高圓帽，正式展露春裝新氣象，音樂調性也變成清爽的巴瑟諾法(Baza Nova)，在時裝本身的訴求上，我們看到的是一種都會未來式的極簡風格，以純淨的感覺以白色為主調強調天真柔美的質感。

而像這樣媒合數種形式而成的一整個段落也不斷用各種附題(依賴詩作、影像、服飾系列、音樂等)走了八次這樣不同的演出段落，音樂橫跨電子舞曲、踢踏舞、爵士、義大利歌劇及現場表演，而舞蹈的、肢體的呈現也在舞者與模特兒合作空間上做了不同風味的呈現，動作的內容所企圖展現的將不只是肢體的力與形，同時也是服裝的整體表現與一種新的流行意識傳達。因此，在整場表演

的敘事鋪陳能力上所需借力使用的點倍顯寬廣，也在現場營造出一種能量流轉巡迴之感，在表現形式轉會之間不斷接續另一風格的起落，觀賞的新鮮感猶如流行文化一般迷炫而容易上癮，像是整套細膩包裝好的流行意識完整送出，從語言到衣服，並且其中所顯露出的當代社會價值觀也在一個相對上更為前瞻性的角度被探索著。

除了技術層面的、表演形式的彙整，《空中花園-與春天同步演出》以一種內容文本上相互啟發的方式，展現出其對於一個最終整體呈現的堅持與嚮往，在時裝裡尋找電影，在舞蹈裡遇見文字，流行與文化做高層次相對上的交流，《空中花園》三年裡形式、內容、平台上不同的結合呈現也同樣顯出一種時尚潮流。

混合

在裝置藝術的概念中原本就是利用多媒材的表現方式呈現其作品，利用物件、影像、聲音等本身的表演性（performativity）的概念使得裝置作品脫離其本身的在字面上的限制，（指如 Nancy Burson，或 Luis Bourges 的形式主義的裝置作品類）；或結合表演與裝置的結合，是在這一類別的重要趨向。一方面這是台灣與歐美在 80 年代後裝置藝術成爲一種主流的逐漸豐富的藝術語彙，一方面也是企圖突破物件在其表現意義（face value）成其作品的意義組成方式，同時也是透過物件完成其互動性的美學樣態。

王俊傑

《微生物學協會計畫：衣計畫；旅館計畫》2001

微生物學協會計畫的產生在於藝術家執著於一個純淨、強壯與幻想的生活的追求，寄予當代烏托邦之藍圖，以及對於日益惡化的環境之下人類對生活無法逃避的深刻省思與疑問，同時以裝置以及刊物發行的傳播方式引來強烈的諷刺效果，也運用布希亞對於大眾媒體手段的認識來嘲弄知識建立的荒謬性。

《微生物學協會計畫》的第一件研發專案即是衣計畫，於此計畫中發行的微生物學協會雜誌第一期中，便創造出一個虛實難辨的世界，這本中英文並排的雜誌以相當細密而逼真的細節編構了微生物學協會的真實感，刊物內容包含微生物學協會執行長的前言，該協會的宗旨、組織架構表、衣計畫的介紹、真實臨床病例解說、專家訪談等等，尤以中間內頁插有數個真實知名服裝品牌的廣告頁，全本彩色而且具標準時裝流行雜誌的版面設計形態，幾可亂真。關於協會介紹的文章裡，則是提供了一套對於整體環境改善的對策與哲學，在辯證之中凸顯了其對人類生存環境以及文明演進過程中存活與污染的悲觀看法，除了生態上的議題之外，也極度強調人類心理層面的健康狀態，由這些基本的關懷素養出發，衣計畫的研究目的便是重建人類身體與外在環境之間接觸的問題，也就是衣服這個中介角色的功能性。於此，大膽地幻想未來世界裡的衣著，研發了具有特殊功效的布料，包括可代替人類睡眠的、可自動清潔的、可抵制慢性疲倦的、可快速冷靜情緒的、無感材質的，這些布料與人體產生極私密的交換，成爲人體新生的膚層。雖然保護人類不受到外界傷害，但是，看來這也將無可避免地同時加深身體的封閉與個體性質，無端形成更深刻的疏離感。

在第二波計畫：旅館計畫《神經指南》(英文爲 Bibless)中則提供了更加倍而全面性的一種生活形態的想像，除了衣服這範疇之外，這本模擬旅館房間內的指南手冊提供的是假期中所遇到食衣住行育樂等各種設施與服務，在這樣供給的面向之中，也無形透露出慾望與需求的觸角。手冊的前言寫著：「旅館計畫便是在建構一個新次元空間……一個集結幻想，製造回憶，適當享樂，減輕痛苦或淨

化告解的空間。」整個旅館計畫《神經指南》的假想前提是地球面臨毀滅，海洋消失，陸地碰撞，人類不斷地在遷移，而這樣的一個旅館便提供為這樣而不斷移動中的人類服務，指南裡包含了住宿規定，餐飲服務，影片指南，情色文學，考古話題，對於莫札特音樂的新發現，購物指南及渡假般的景象等，也又一次強調微生物學協會的成立宗旨目標，以非常強而有力的說服力量建構一個龐大的生活狀態，彷彿事情正如此進行著，歷史已被現代的幻想改寫，並且這樣的幻想力正不停地前導未來。而又其英文名字為 Bibless，反向操作地去思考人類之所仰賴的宗教於下一個毀滅性世代的意義，把旅館床頭櫃裡放的聖經變成《神經指南》，其挑釁或懷疑的態度也充分流露出對現實狀態中虛無與敗壞的不滿。

作品裡裝置的部份則是把伊通公園的空間改變成旅館房間的樣貌，裡面有一般飯店房間中出現的床組傢俬，同時於牆面上佈置以微生物學協會所關懷的消失的海洋景象，以為補償人類記憶失落遺憾。而整體展場與《神經指南》結合成一個完整跳脫現實世界的空間觀點與理論論述，當觀者進來這樣的旅館房間空間的時候，感受到的私密感、脫逃感以及種種思考與慾望都得以釋放，因此，裝置的強度因為《神經指南》手冊增加的想像空間而提升至一個虛擬實境裡，不論是當場的時間空間改變，連過去歷史及未來都遭到篡寫。

綜觀說來，《微生物學協會計畫：衣計畫；旅館計畫》想履行一個幻想的改造世界計畫，一種完整嚴謹的「假如」的預設，運用結合較傳統而有力的人類累積相信的整體經驗的手段來呈現這樣一個異世界來，與網路科技藝術裡的虛擬實境相較之下，出奇地觸動更全面的感官甚至影響思考的方向，成功地營造主客體切換的瞬間，在這樣的交互主體性發生之下所產生的將不只是想像力的實踐或延長，而是，價值的依附將在那切換之間被頓時真空的狀態將真正地繼續挑戰我們這個或許不夠純淨、強壯的世界。

石晉華

《凝視閏八月》1995-2003

《凝視閏八月》是一件相當低調的作品，發展了歷經八年的構想與實踐各項身體紀錄後，精萃出兩篇 powerpoint 簡報格式檔案：《血糖紀錄篇》及《身體影像篇》，以極度放鬆、低壓的方式(作品僅以光碟片裡的 powerpoint 檔存在，電腦為其唯一媒體)表達了藝術家內在對生命與社會的一種徹底面對與真誠的態度及互動。

緣以藝術家自身罹患糖尿病多年的病史，在日以繼夜的測量血糖、追求血糖平衡的無盡焦慮下，《凝視閏八月》終於以如此從容的方式產生，而原本企劃《凝視八月》的裝置作品則被完全放棄掉，然由於其一脈相成的關聯性，於此還是欲以重現創作自述的方式將兩件企劃的創作歷程一起說明，來忠於紀錄《凝視閏八月》的完整性。

原企劃《凝視八月》的實施步驟約可分為前後兩期來看，前期製作包含了監測、紀錄、收集、反省的過程，收集的物品對象有世界日報、每日使用的醫療廢棄物的位移影像、身體各區塊的攝影紀錄、紀錄每日血糖值的表格、所食用的餐點、日記(壓力、情緒、思考)、胰島素的注射劑量紀錄等等關於身體內部與外在環境進進出出的物質與形而上的多項紀錄。而後期製作則是於將前置所整理匯集出的資料，不論是文字或是影像，都再重新安頓處理，現場展場的裝置空間配置都已計畫底定，將整個長年的紀錄過程作一逼近死亡、也逼近活著的禁錮事實展開。實驗者也就是藝術家把自己放進實驗中作病理切片觀察。

而將這整個裝置企劃之所以被完全放棄的原因，則部分是因為「會製造太多垃圾、廢棄物」，石晉華表達說他再不願作這樣的事，因為展覽一結束，很多東西都要被丟掉，這樣的浪費讓他無法執行這個作品的最後裝置。企劃一改，《凝視閏八月》儼然而生，雖然形式大改變，但內容的基本探索角度與企圖是相近的。採用 powerpoint 如此簡單的軟體來呈現文學性的內容，在非常簡潔、專心、可以私密的一種述說模式中，《凝視閏八月》顯然敲動更細膩的感觸，隨著簡報模式一頁頁下走，觀者自己藉由操作滑鼠，點選掌控每個段落的閱讀速度，螢幕裡影像般的文字不斷浮出，句句都是深刻的吐納，而互動是可隨時被觀者中止的，或是重新閱讀或跳躍，端看觀眾願不願意接受這樣的嚴厲的生命價值問號挑戰。

《血糖紀錄篇》把乙亥年潤八月期間的血糖紀錄公開，並開始自述瑣碎的生命跡象維持所需的龐大工程，文字書寫的方式像是日記裡的反思，對自己生命存在的定位找尋，也藉著討論健康這個抽象不存在的中心提出許多對社會期待或習慣反制的問號，到底要如何活著才算活著、才算健康地

活著、才算真實地活著都是許多人汲汲尋求答案的問題，但是其實在尋求解答的過程中，我們往往已經落入文字裡的圈套，知識體系裡架構起來的各種既定中心的論述中，被這操縱的手法所愚弄，為這填不完的表格般的問題紀錄給格式化、量化、意義化，但其實同時也是去意義化的過程。除了提出懷疑無奈的控訴外，然最後石晉華的結語是「凝視一切的現象，保持一顆不迎不拒的心」，因為「沒有必要為語言上虛擬的東西執著感傷」。⁴⁶

在《身體影像篇》裡說的是身體的部分 / 整體、主體 / 客體、實體 / 想像這類身體意識的問題，相較於《血糖紀錄篇》，這篇以更文學性、更抒情的觀點來採集身體的記憶，似乎是把原本企劃中的身體區塊影像日記的部分改寫成文字形態，用零散的不同身體經驗的描述拼湊一個像是怎麼樣的存在：核心的位置到底藏在哪裡，身體的異常狀況惹來的害怕或是高潮激起的孤立感都讓人覺得很苟且，而在處理這樣斷裂或是邊界的問題時主客體是否就要在「交互主體性」(intersubjectivity)發生的瞬間蕩然無存，而我們最後剩下的力量大概就是想像力，身體最終堪不起承擔價值的理由，作品最後說：「太難了...人的主體性必須再死一次(必要時要死千萬次)，我們才可能有真正的解脫。」⁴⁷

跟著 Powerpoint 的播放結束，回到的現實世界的動作再度完成一種交換，當視線離開螢幕時，身體內外又進出了哪些完成了《凝視閏八月》？

⁴⁶ 出自作品《血糖紀錄篇》內文。

⁴⁷ 出自作品《身體影像篇》內文。

吳宇棠⁴⁸

《皮膚科》 帝門藝術教育基金會 2000.2.26 - 4.8

皮膚，我們架構人類彼此記憶的第一層社交依憑，而自古以來，人類從不小覷其社交重要性，皮膚的各種質地、光澤、紋路、記號、傷疤等等都被視為重要的人體特徵，甚至足以表現特殊社會地位、情感、記憶，然而，除了其對人體健康、美感的象徵表現之外，皮膚所產生的相關病症也反而相對地倍顯外露突出，又正如作者自述「凡此對皮膚的陳述、詮釋與假設，其實都可以視之為對於“裸猿”族群社交習性或行為的某種觀察結果。」⁴⁹

接續以此普遍被認知的前提共識之下，吳宇棠將皮膚所牽涉的病變與美容問題加以仿病理化的方式分類，呈現探討的論述架構，把帝門的空間變成皮膚科診所，來詳細研究、批判這個「膚淺」的外顯註記。

展場一樓改裝成候診室與攝影展覽並置的空間，牆上攝影的影像為一系列皮膚風景，內容有痣、傷疤、癬、腫塊、膿泡此類皮膚病變症狀之放大相片，每張相片旁邊並有一張矽膠製成的人皮標本，並在上面用外科醫療藥品描繪出牆上攝影所呈現的病症以及毛髮、刺青等。進入這個充滿醫療消毒藥水味道和典型醫院診所裡冰冷裝潢的空間內，的確與參觀展覽的期待對立成一種強烈的錯置效果，又影像、標本與真實的人體皮膚中間關係裡的微妙對照，觀者與空間內的裝置產生一種切身而甚至帶有緊張關係的互動，透過視覺與嗅覺傳達直抵腦神經刺激著醫院給人的危機意識與不安定的情緒。

從候診室進入地下室的展場空間，所看到的更是逼真又詭異的醫院場景，有一組乳膠橡皮所翻製成的男性人皮隔著一張鐵架單人床與一個女性塑料裸體模特兒斜角對立相望，人皮空軟地掛著，面容、手指頭、生殖器都相當具象地呈現，但卻也因為其真實感而令人感到驚悚，另一角落，女性模特兒則是僵硬地站立著永遠不夠自然的姿態，全身撲滿化粧蜜粉，宣傳著一種消費性的美感體驗，姑不論這男女雙方一虛一實的物理狀態，總是一種戲擬的呈現。然而牆面上擠痘痘、化妝、刮鬍子的特寫照片，和床上的血漬、毛髮，和旁邊裝滿各種醫療用品，如培養皿、藥水、鑷子、刀剪、針筒、棉花之類的小推車等物件，卻又把觀眾拉回一種日常的現實回來，整場裝置涵蓋的向度讓人疑惑許多現實與超現實之間的模糊界線。而影像文本的演繹上則大量操弄著這類來回諷刺的語彙，如皮膚的部份與全部在社交中所被接受的程度就有奧妙的兩極趨勢：人體的某部分皮膚(如臉頰)總顯得格外重要，但是全部完整的人體肌膚裸露則是社交禁忌，而在中間這組床具所賦予的聯想空間，做

⁴⁸ 原名吳正雄。

⁴⁹ 吳正雄，《皮膚科—吳正雄個展》，台北：財團法人中華民國帝門藝術教育基金會，2000。

了最後開放的詮釋空間。

人類身體的、心理上或社會上對皮膚所戡制的符號化意義在《皮膚科》裡不斷被揭開其表面的結痂，往裡頭深入個體真正存有的深度與空間，而吳宇棠所採用的多層次文本對照手段，彰顯了影像本身於再現過程中所失落、延宕的部分，同時挑戰社會對皮膚的淺層觀看，也觸及每個私密個體的內在真實感受。皮膚所表徵的意義本來就繁雜多義，而吳宇棠在這件作品中，以其理性思維致上對此開放的對話所應得的尊重。

吳達坤

《行在光的前端》 Fnac 2002

新媒體藝術家吳達坤在個人畢業展《行在光的前端》中應用了法雅客商業空間裡的多媒體商品展示區做了個人影像作品階段性語彙的曝光。

在應用多媒體視覺影像呈現的語法上，吳達坤所的傳達的視覺美感貼切地呼應了新世代在進入影像慣性裡熟知的節奏及冷謐的情調，以這樣影像所傳達的被回歸到影像的質感本身，跟所謂再現現實世界中的景象或是人事物的關聯都沒有太大的關係，影像似乎終於鬆了一口氣一般的停下來，用影像的本質來傳達這種只有透過影像傳達的出的光、形、動作與速度。如此推論，這樣質感的影像也不擔負或是承載影像之外的意義，而偏屬於影像與視覺、腦波感應之間這種訊息傳導過程中所相互刺激影響、或是聯想出來的一種過程感應，所以影像表現出加倍私人的、冷調的、或是更無厘頭的一種潔癖狀況。

作品《行在光的前端》所呈現的即是這類典型，非常純粹地發展、探索、遊戲光的可能性，由於電腦的程式容許，現實中僅能出現的線性光束在螢幕中以各式華美的曲線做出不同的角度，以螢幕上的光來呈現光的可塑性，並且以追求這變換裡頭的形式來企圖貼近光的表達限度。

長約 11 分 26 秒的單頻道錄像《來！來！來！》則是另一件典型，招財貓的手臂被單獨切下，擺在螢幕中央但仍不斷依著一定的緩慢節奏繼續擺動著，被符號化的影像繼續招喚，而其後的背景則是在全黑的螢幕上有一個正圓形的類似水波或是星空的影像，中間又有一彩虹螢光的變形蟲物體在游移、形變，以這樣夢幻空渺背景為襯的招財貓手臂其實已被符號化，不具有招財貓的現有存在意義，而更純粹的扮演一個呼喚的動作，不斷的重複動作幾乎帶有催眠作用，帶領觀眾進入一個純粹影像的世界，進入影像其實也是進入自己意識流的通道，虛幻的視覺系統裡頭隱藏著同樣虛幻的內在想像。而隨著時間推移，這整個連同背景的招財貓手臂影像出現了如同細胞分裂的複製狀態，畫面分割出現成四個招財貓手臂，然後十六個，然後跟著倍數增加，尤以商場內所有架上的電視機都同時播放這同樣的畫面造成龐大的特殊效果，招財貓手臂已不再是招財貓手臂了，影像自身的意義也被嚴重受到挑戰與威脅，把人的視覺焦點模糊、打退掉，但這作品也似乎傳述著跳脫影像後，必須再重新面對自身孑然或甚至是內在荒寂的必然狀態，揭示當代社會中影像浮濫後的空虛感，以及新世代所長期面對的焦慮來源。

另外一件略帶諷刺的調皮遊戲作品則是屬於多媒體互動裝置的《這是一台好電腦，再試一次！》。PC 電腦為其呈現作品的介面，看似完全正常的螢幕桌面一副等著人去操作一般，然而當觀

眾點入其中的任何一個桌面項目時，所有的桌面項目將遭受地震襲擊般的震動坍塌下來，最後所有的桌面項目全部滾出螢幕之外，然後螢幕出現一行字「這是一台好電腦，再試一次！」接著，畫面恢復，觀眾可以一次又一次地玩這場電腦當掉，戲謔軟體廠商的遊戲。這除了諷刺軟體業者的專業不足，消費者的行為模式(還是一再地重複遊戲、重複使用一個無法依靠的商品)，也帶出這般遊戲與藝術概念結合的形式、機緣，尤其充分展現與商業機制的結合點，使得此展覽在整體裝置的構想上頗為完整，充分利用空間的特性以及氣質，把作品以及其呈現的科技產品介面都做了相當高的詮釋，以裝置角度思考，其空間場域之應用實屬可取之處。

整體而言，《行在光的前端》面對的是人與影像科技所面對面碰觸到的基礎也是終極問題，到底人應該如何進入、如何看待、如何抽離我們日常生活逃脫不了的影像，吳達坤為影像留了一個不加投射的單純身份，以此與人腦神經的視覺影像進行平行的對話與辯證。

吳鼎武・瓦歷斯

《隱形計畫 I》	隱形人系列	北美館	2001/02/03-2001/03/18
《隱形計畫 IV》	虛擬原住民計畫	台灣前衛文件展	2002/11/23-2003/01/12

在短短兩年間，《隱形計畫》共五個系列的作品連續展現了高度對生命、文化與環境的熱忱關切，而這裡所討論的作品則以針對原住民文化為母題出發的作品來做了解。

在北美館的第一作品系列中，以消失的人體形象作出 16 張平面影像裝置以及一支全長十分鐘的影片《莫那魯道》裡失落的缺席感，利用 photoshop 裡 stamp 的技術把原住民的身體以背景一點一點蓋掉，並且從新製造背景，使得影像變成偽證般的歷史。相片裡有停留在空中的華麗頭冠，正在行進中卻無人駕駛的船，無人卻運轉著的織布機，張弩的弓箭以及河中的魚叉都鬼魅般地單獨存在於半空中，影像(已非攝影，其畫面已不是透過客觀的鏡頭所捕捉的靜止的他者，而是經由主觀的角度修正製造的另一個新的畫面)流露魔法般的氣質與悵惘。

少了文化主體，這些具有歷史意義的原住民生活紀錄相片突出了非主流文化民族於漢文化裡普遍被消音、受到忽略的景況，也為此作了一種「消失」的抗議，而影像裡地面飛舞生動的人影表情則更顯怵目震撼，即使影子並無法表達質感材質，也難以顯露空間立體感與深度，但是，由於人像本身的缺席，觀者也就只能單恃空懸的器具物體以及地面上斑駁的影子來追溯這些不論是紀錄重要節慶祭典或尋常生活的人物容貌。真相變得不為人知，而虛的影子躍升為實，虛實之間的關係變得曖昧，而事實上，主體已在過程中被換置掉，對於人物文化的關懷更顯悲憫。似乎也假想一種預測，若有一天真的只剩下影子，而被漢化的原住民消失於山林中，隱形計畫被歷史漸漸實現的同時，我們將如何面對大自然的生息態度？如此迫切的遺憾以影像裡失去主體的影子來表現，把情境對比排列後，虛實主次分明。

當影子作單獨性的存在時，所依此閱讀到的訊息反而更為寬廣，議題其實也凸破了弱勢族群與主流文化之間的藩籬，進而推演討論歷史論述與科技的影響，對於真相則保有更大的想像與多角觀點，相較於單眼相機取景而保留的所謂紀錄，開放了真正事實的可能性，如此改造、保留或開放歷史的手法也一直延續於《隱形計畫》系列的運用手法中，使得歷史在科技技術的操弄下反延伸了一種詭譎超然的態度。現場保留的原住民歌舞音樂隨著漸漸安靜淡去，也留下一絲餘韻引人追想。

虛擬原住民這個計畫中所探討的也是另一種真實與虛幻的主題。吳鼎武・瓦歷斯超越時空地把時序定在下一個千禧年，預測地球上各個原住民種族面臨消失的危機，因此開始尋找原住民的基因解碼，藝術家把全球各地的原住民的群像臉孔作了移植與交雜的組合，而產生了歷史上從未出現過

的虛擬新族群，他們完全沒有所謂現實上的生命存在過，不過是以影像的狀態存在著，然而虛擬影像也是真實，正如布西亞所提及的「他們無疑是由現實中激進的減刑而生」⁵⁰，這批虛擬的未來聚落無法被取代地存在虛擬的真實裡與我們在現在交叉，利用人類學採集研究的方式，反向操作地建構創作論述，把考究歷史的方法論轉換成對未來的想像基準，同時也對人類學提出新的思辯方式。

而這樣的臉孔拼貼合成同時也是極度暴力的，在所幻見的虛擬未來裡，依舊延續著主流/次文化的文明、甚至是種族血緣身體上的暴力迫害，新的種族的產生並沒有因而帶來新的希望，虛擬原住民這個計畫反而透過這樣電腦科技媒材之表現手法諷刺道盡這個狀況的無力與悲哀以為現世警語。

⁵⁰ “On the contrary, all our technologies-fatal progeny that they are-doubtless arise from the progressive extenuation of reality” is quoted from Baudrillard, Jean. *Impossible Exchange*. London; New York: Verso. 2001. p 147.

以自己所經驗的時刻交換創作的誕生。

林俊吉

《失落的環節》國立藝術學院 1988

《我尋找我自己直到無法忍受為止》 德國 1998

《「不完整的寓言」之三「捉畫」》—越界舞團年度演出 台北•新舞台 2000

《失落的環節》是林俊吉尚在蘆洲就讀國立藝術學院美術系時期的作品，其作品簡介中的副標是《唯有光，才能映照出我完美的人形》。該作品是在一個全黑的空間中，藉由一個發出紫光的燈管(Black light)，將光投射在一個與作者等身大的矩形紙上，由於這種光線對於人體沒有反應，所以在作品剛開始的時候觀者只看得到矩形紙，隨著作者將紙慢慢的由下往上撕開，並隨之亦由下往上貼在作者自己身體上，觀眾會看到紙張漸漸消失，而作者的身體隨著紙張的感應出現在燈光下。

這個作品精簡的表達出，身體之再現的一種辨證。作者試圖尋找自己，不管這個自己與身體的關係為何，在這裡，觀看代表了存在；而觀看則因不同的再現媒介被影響。於是作者自我的存在於觀看／媒介這兩者相互的對比、移轉、解構、建構等不同的意義流轉中。

《我尋找我自己直到無法忍受為止》是林俊吉留學德國時期的作品。這個作品以攝影機拍攝藝術家的頭部特寫；藝術家面對鏡頭，戴上一個白色的石膏面具，然後開始將藝術家臉部特寫的自拍照往面具上貼。藝術家左手拿刷子往面具上刷上醬糊，右手則拿自拍照重複的往面具上面貼，不停重複，直到自拍照疊的過於厚重而掉落。整個行動持續三個小時，直到 6000 張自拍照用完為止。最後所有的自拍照都脫落，只剩下面具上少數幾張殘餘的自拍照，藝術家脫下石膏面具，再次的面對鏡頭，行動結束。

延續大學時代的關懷，林俊吉在這個作品中討論的依然是自我的存在與觀看之間的辯證關係。這樣的辯證是建立在攝影行為與藝術家演出的這兩項傳統定義下不同的藝術文類的互動之下。我尋找我自己！一般利用自拍照來觀看自我是一種確定自我存在的方式，然而林俊吉卻更進一步的將自拍所得到的影像貼到真實存在的我的頭上；在這裡，林俊吉的觀看／媒介的問題已經不是針對觀眾了，而是更尖銳的面對藝術家自己，自拍(存在)／觀看(存在)，但是這兩者的存在是一樣的嗎？而觀眾在這裡所代表的更是藝術家以外的一種觀看，是藝術家所丟擲出問題的對象。若果說藝術家在《失落的環節》中與觀眾是種對話關係的話，那麼這次藝術家與自我的對話，觀眾則是在這裡見證了這次的藝術家自我對話。

《不完整的寓言》之三《捉畫》—越界舞團年度演出(台北•新舞台)，是林俊吉返台之後與越界舞團的合作。在這個合作中，林俊吉負責的是舞台中的影像部分；在這裡我們將只描述該演出中，

林俊吉的設計部分。在這個舞台上，林俊吉設計了一個面對觀眾的螢幕，然而此一螢幕卻非只是現場直播的螢幕，在演出的過程中這個螢幕時而直播舞台上的部分演出，時而與舞台上的演出者對話。此外，林俊吉還設計了一個投影影像，投射在舞台中間的一個傾斜的床面上。一樣的，這個投影影像也是這個演出中的文本，表演者在整個演出中與這些影像有著不同的關係，不管是互動或是譬喻等，這些影像的功能都是完整的。

從上述作品中我們可以發現，不管是大學時代或是留學時期，不管是個人創作或是與團體合作，林俊吉的作品一直有著固定的關懷起點與思考。從對「我」的思考為起點，進入對自我／觀看兩個不同層次的存在的辯證，我們並不會說林俊吉是個利用藝術手段來探討問題的哲學家，重要的是林俊吉還是充分的掌握了藝術中的不確定性來表達他自己思考的過程與空間，重要的是藝術家在這裡並沒有給出任何的答案。他利用的是再現過程中意義的流動，利用藝術表現來讓意義錨定於思考的起點，漂浮於他所設定的場域；觀者跟著一起思考了藝術家所丟擲出來的問題，於是觀者的參與完成了作品。

林鉅

《自囚》 嘉仁畫廊 1985

《中央廣播電臺》 息壤一 1986

作品《自囚》為林鉅於服完兵役之後隔年於一間新成立、力旨前衛的嘉仁畫廊所身體力行的行動作品。林鉅於畫廊裡用透明格板格開一小區塊，將自己放在一完全外暴(除了洗手間之外)的狹小空間裡生活三個月，這期間內，林鉅必須依照自己的規定過著清簡而專注的生活，並且開放自己的生活讓大家進到畫廊裡來參觀自己每日的作息。透明房間裡設備非常精簡，除了床具櫥櫃、簡單衣物之外，只有畫具和油土可供創作，其他的規定尚有：不能說話、不能閱讀、不聽音樂、不抽煙、只食用牛奶與水果。三個月內他經歷的是被民眾參觀的孤立修行狀態。

為了表達自己內心不自覺想要表現的時代氛圍這樣抽象的概念，《自囚》也相當程度上地說明了他當初所嚮往的一種位置。關在裡面的沉默的九十天，一句話也不得開口，一個字也看不到，與資訊場域劃界，他所做的只能是接近赤裸地被大家見證他自我面對、剖析辯證，與自己心靈深處對話的狀態。從練習無欲無求開始，慢慢放空自己的肢體慣性，也才漸轉得到一種心無旁騖的泰然，得以專注於自己生命撞擊，這過程像是信仰、也是藝術，更是一種修煉。完全出於自願的一種監囚，其實是一種昇華意念的方式，嚴厲、激烈地質問自己，同時也達到一種內向的精神潛力開發，終後產出大量作品，素描、雕塑不計，尚有七八幅百號的綜合媒材作品，也都展示於畫廊之中。

就其行動表演的手法來說，亦是相當獨特的，林鉅以古典的展覽形式框架架構，在畫廊這樣的空間內從事非傳統的創作作品，迥異於大多行動藝術創作者以另類場域、公共空間的做法。然而，這語彙其實也暗埋象徵，以「一位藝術家」在「一個藝術機構」中從事「創作」這個角度來觀察，我們則得到一個新的對比與運動姿態。

《自囚》結束之後，嘉仁畫廊也跟著在無法紓困經濟壓力的狀況之下，被迫關門，然而前衛的精神是流竄性的，這件行動藝術完成後，其實給了林鉅相當大的衝勁與信心，與當時活躍的陳界仁、高重黎、王俊傑等於隔年有了息壤一的聯展，這些人與人的交流在林鉅的眼中甚至是以「形而上學的神秘狀態」⁵¹來形容相互之間無法言傳的默契與了解，而當時林鉅發表兩件綜合媒材雕塑作品，其中之一為《中央廣播電臺》。

此件雕塑品就外觀而言，以木箱為基座，上面四根牛骨撐起一鐵絲網纏繞的架構，外層石膏裹住，並且插滿白色羽毛與刮鬚刀片，整個結構體有如一隻無毛的狗，怪異而無厘頭地杵在那裡，而

⁵¹ 出自筆者與林鉅於 2003 年 10 月 31 日的訪談紀錄。

在這結構體裡面則放著一小型收音機，播放著中央廣播電臺的頻道，一直到其電池耗盡，再也發不出任何一點聲音來。而隨著展期中時間的挪移，牛骨上開始生出蛆來，並浮出陣陣腐臭味，整件作品隨著時間發酵呈現不同的狀態，其超現實主義的意象與真實時空裡的元素有了不尋常的對話空間，當然也對於諸多傳統與當時社會情勢所反映的情緒互文批判。

林鉅所欲求表達展現的是個人精神性與社會環境變遷正面相對的衝擊點，以此追求為其美學意識仰賴的中心，對人類生命價值付出他以藝術實踐的終極關懷，以其行動呼應歷史上前人的典範和不斷自我追求的反照與省思。

侯俊明

《搜神記》 台北雄獅畫廊、台中新展望畫廊、台南新生態藝術環境 1993

本系列作品是侯俊明於 1993 年《搜神—侯俊明個展》時所發表的，原作約等身大，為雙面式版書作品，以一圖一文的圖文並置為一組，共十八組。

以題目來看共分為下列十八組(不含自序)，第一組「刑天」、第二組「六腳侯氏」、第三組「回春神女」、第四組「女媧」、第五組「白馬郎君」、第六組「戰神」、第七組「甘霖神君」、第八組「百花神主」、第九組「那吒」、第十組「救苦天尊」、第十一組「大奶夫人」、第十二組「愛情藍鳥」、第十三組「採陰真人」、第十四組「情蠱」、第十五組「蒙雙氏」、第十六組「拖地紅」、第十七組「相公」與第十八組「花君」。

一方面，本作品除了在展場以“藝術作品”的型式展出之外，在展後還另外以「出版品」的型式流傳販賣的《搜神記》一書⁵²。上述所謂的一「組」都是由一圖一文並置而成，在圖文並置裡，圖的部分多是以一個主體造型的方式呈現，也就是在整個畫面裡以“陽刻”刻出線條，並且配以題目；主要是以線條造成各種單一造型的神話人物為主，佐以少數簡單的背景為輔。在文字部分，以“刻版印刷”的型式以陽刻正文為主，陰刻其“註”為輔；在文字頁的畫面左側有仿“古書”型式的標題，且在標題枝上還有雕花裝飾，並在「萬善祠」標題下有標號及各組之題目。而不管是文字或是圖案，整個風格則是以手刻的粗黑線條為主，簡單富有象徵性的造型，以具有傳統「善書」的型制來呈現。

另一方面，作者以晉朝干寶《搜神記》為名，我們可以理解某個程度上這是一部參考了干寶的《搜神記》的作品，干寶的《搜神記》主要是以紀錄晉以前的神怪傳說為主，一方面我們可以以神怪小說看待，另一方面也可以當作是某種民間神話的「田野紀錄」，我們並無法理解在干寶的《搜神記》裡面有多少的紀錄與多少的創作成分；甚至在現傳的版本上我們也無法去追溯與干寶的原來版本有多少的差異。

而同樣的，我們一樣可以用上面的兩個觀點來試圖理解侯俊民的這個新版《搜神記》。一方面這個新版《搜神記》可以說是侯俊民對於當代社會邊緣人、事的一種反應，一種對於某些慾望的變形與代為尋求出口的表現。而或者我們可以這麼說，這些種種的邊緣慾望其實是對比於我們每個人內在都存在的基本慾望，也許每個人都偷偷的有著這《搜神記》裡的任何一個神祇。而侯俊明只是將這些悠遊於人心內的各種慾望將它放大、人格化乃至於神格化。

⁵² 侯俊明 《搜神記》 台北：時報文化，1994。

而就在這樣神格化的過程中，侯俊民運用「萬善祠」這種無主幽魂的型式將各種社會底層或者說是人心底層的各種慾望無限的放大。在放大的過程中，他精確的抓到這個社會文化中一般的價值判準，並且利用這些判準來表現整個慾望與社會限制的衝突，而這些衝突可以說是個人／社會與傳統／現代同時並立的。

於是，各種慾望假借當代社會的光怪陸離現象來呈現；這樣的呈現並不是以一種道德審判的角度來切入，反而是以一種憐憫、代為尋求出口的角度來看待。而也於是在每個神祇的文字解說裡，都有一個結局。不管這個結局是好是壞，最後還會有一個陰刻的評註來下另一個結局。也就是說其實作者在這裡並沒有給出一個價值判準，在這裡作者只是展現出一個神話、一個把人內在慾望神格化的過程，而這個過程中的衝突，不管是與個人內在或是與外在環境的衝突都是引領我們觀者理解以至於覺得被吸引的部分。

從侯俊明歷年來的作品看來，他有相當多的裝置作品是與劇場合作的；譬如 90 年與環墟劇場合作的《暴力之風》劇場裝置、《五色羅盤》(太古踏)劇場裝置於台北國家劇院、《七彩溪水落地掃》(優劇場)舞台裝置於台灣各地廟口到 91 年的《侯府喜事》裝置展演於台北尊嚴、《老虎進士》(優劇場)等等，我們可以發現侯俊明從一開始跟幾個劇團合作的舞台裝置到他自己的空間裝置作品，一直有著濃厚的民間儀禮氣息；這種民間禮儀氣息不只是在圖像的風格上展現，還更展現在他的這類作品大部分都是有著儀式性的表演溶入的。這使得他的空間裝置作品在比起一般所謂的空間裝置更像舞台設計，但是在加入儀禮式的演出後，我們卻發現其作品中空間裝置與演出是無法被剝離的、是一體的，就如同常民生活中的儀典是無法被切割出“表演”或“裝置”是一樣的。

侯淑姿

《青春編織曲》 新莊文化藝術中心 1997

在 1997 年由七位來自太平洋海岸線上不同國籍的女性藝術家聯展的《盆邊主人：自在自為》中，侯淑姿以《青春編織曲》這件綜合裝置、攝影、行動等不同展演方式的作品呈現她從新莊紡織廠女工的生活裡體會到的關照與醒思。

源於《盆邊主人：自在自為》聯展的主題，七位藝術家為新莊地區做了地貌與人文環境上的深入觀察後，決定以紡織廠女工的生活為軸，向這塊工業區裡默默地以生命與機器搏鬥的女工致意，為台灣經濟奇蹟背後真實奉獻的角色譜畫出歷史痕跡。以此發想，《青春編織曲》便以這樣「去中心」的思考脈絡延展，在海洋的邊緣，在都會的邊緣，在經濟發展中社會的邊緣，甚至在一種自我生活的邊緣狀態，這群年齡平均 35 歲的已婚婦女以驚人的工作質量與時間賽跑著，以犧牲者、奉獻者的情操在面對生活加諸於她們身上的重擔，在噪音轟炸下的環境長期作為生產線上的一員，重複著機械式的動作，而在面對新的機械應用時，她們的工作就冒著可能被取代的命運，全無專長的保障。多數的她們同時面對沉重的經濟壓力，婚姻失和，兒童教育問題，丈夫多有酗酒、賭博的習慣，然而，她們還是安於現況，對生命多表愉悅感恩之情。基於這樣的體認，也為了避免陷入凝視角度下的權力問題，再蹈中產階級對勞工階級無關痛癢的論理，侯淑姿客觀地以寫實主義的精神按下快門，以女人面對女人的對話方式將主客體的界線模糊化，企圖描繪出女工虔敬的生活態度。

《青春編織曲》呈現的方式正如女工的生命態度般顯得相當的樸實，一層層地剝開城市邊緣生產力實況，再進一步拉長視角關注全球資本主義盛行之下的消費生產權力鏈，以及普遍的消費迷思。

作品第一部分為現成物紗線的裝置，配合一張女工於裁縫機前工作的背影照片。五彩繽紛的紗線象徵著機械，以規律的陣仗排在 38" x 38" 明膠溴化銀相片的左右兩旁，紗線卷的意象產生雙重意義，除了指涉工廠裡頭將女工幾乎埋沒的機組之外，其實紗線本身的溫暖質感也像是女工們付出的堅韌熱情，以此綿延擴張生命的力量。第二部分以雷同的手法，但是女工工作的相片兩旁出現了文字而非紗線。不同字體的轉印字上寫著各個產地名，如「MADE IN JAPAN 日本製造」這樣的字眼，但仔細閱讀，將發現這些地名多數是不被標籤在衣服上的地方名稱，「三重製造」、「蘆洲製造」、「新莊製造」這般標籤終於被顯露出來，還原貼近生產真相的原貌，為被邊緣化的失落的記憶尋根、正名。

作品第三部分則是一連三十張裝框橫排的 5" x 7" 相片，一系列地呈現工廠裡不同工作線上的女工的工作景象，影像並標示著時間，如「一年」、「三十年」，與女工的每日或每月的工作量，展示

裁剪、車縫、整燙等製衣過程，如「2000 label-sewing a day」等等，抽集出高度分工之下，女工與機器合作的單調動作。另外，當場也有行為表演，侯淑姿邀請現場參觀民眾當場剪下自己身上衣服的標籤與吊牌，彼此交換，而作品部份四的呈現則是以這些當場交換所得的衣服標籤放置於另外一張女工工作的影像兩旁而成的裝置，所得到的標籤不乏來自大量的各國名牌，與女工的工作照並置，其中所突顯的社會資源問題，標籤與衣服的根本意義在作品的完整呈現後被酸辣地吐露出來。

《青春編織曲》所持的胸懷寬闊，也自社會學的角度嘗試客觀剖析生產與價值觀點，從女工基本生活的實踐裡探索整個資本社會運行機制下的危機、迷失與困境。普遍被簇擁經濟為上的觀念所壓榨出的社會問題僅只做部分的呈現，延伸出去於全球各地域之邊緣性於地理上、歷史上、資源分配上的被遺忘何止於此，而依馬克思的經濟史觀，這些女工的生活其實才是運轉這機制的真正生產力，《青春編織曲》以社會關懷的角度捕抓此對立的實體樣貌。

唐唐發

《桃花舞春風》台北悠閒藝術中心 1999

《甜蜜之吻》 飄緒－藝術創作移防 台北市立美術館 2001

《桃花舞春風》是唐唐發 1999 年在台北悠閒藝術中心的個展作品。基本上所使用的媒材有塑膠製品、電風扇、鐵線等等，延續著作者一直關注的主要媒材：塑膠。在一個密閉空間裡面，擺置了四個電風扇，在電風扇上面套著長條狀的塑膠袋，隨著電風扇的吹動、轉動與擺動，長條狀的塑膠袋隆起著也跟著旋轉著。面對著這些電風扇的是一片由塑膠花以及鐵絲所構成的花海，這些花海是將塑膠花綁在鐵絲上，然後鐵絲在下半部又分出三細絲，成為站立的支架。這些由鐵絲所構成的巍巍顫抖的花海在電風扇的吹動下左右搖晃，如同在大自然的環境下，春風吹過鮮豔的花海一般。在此密閉空間中，作者也設計了光線，在花海的上方架設軌道燈，使得整片花海似乎沐浴在陽光底下，相當的有氣氛。

在這個作品裡，我們看到一個虛擬的自然環境與人工的互動環境。一方面作者以媒材的特性設計了風與花之間的關係，而另一方面這樣的關係卻又使得作者的設計成為反諷語句，每一次微風輕輕的吹過花海，使得花海巍巍的顫抖都是一次的反諷。然而使得這些經過設計的互動顯得反諷的不只是虛擬的這項特質；更點題的是套在電風扇上面的這些長型塑膠套，這些塑膠套隨著電風扇的擺動、吹動顯現出電風扇的形狀與方向，這些塑膠套使的在大自然中不可見的風，成為一可見物。我們可以想像，如果沒有這些塑膠套，那麼作者不過是在模擬一個自然環境，當然在室內模擬一個自然環境有其反諷意味，然而似乎卻缺乏某些幽默感。作者利用這些塑膠套誇示了風這個本作品中重要的元素，一方面似乎告訴我們模擬大自然本身的所追求的即是一件抽象的事情，另一方面更是點題的告訴我們，既然抽象，那麼作者就用塑膠袋把風給抓住、給再現！然而再現的卻是作者自己所設計的風。事實上即使沒有這個塑膠套我們也幾乎能夠預測這些電風扇轉動的節奏，也能夠預測電風扇甚麼時候會吹到這些塑膠花海，然而就是這種沒有意義的誇示，更突顯了本作品的反諷趣味。

在 2001 年，作者延續了 1999 年的《桃花舞春風》系列展覽所探討的虛擬與再現的議題，不過這次在北美館聯展展出的《甜蜜之吻》在形式上顯然比在《桃花舞春風》系列精練的多。在北美館展出的《甜蜜之吻》是由一個懸掛在半空中上面插有許多鮮豔的塑膠花朵的藍色塑膠雲狀物以及一個套著長條狀塑膠套的電風扇所構成的。本作品所處的位置位於北美館的二樓，其背後是一個落地窗，窗外是北美館的戶外雕塑公園。從數量以及形式上來看，這次的作品都比《桃花舞春風》來的洗鍊，整個作品最主要的差異在於作品與空間的呼應，也就是空間裝置類的作品最重要的部分，《甜蜜之吻》一樣是有著那些虛擬與再現的互動，但是這次在北美館的這個落地窗前的空間卻利用借景的方式把窗外的景象變成了作品的一部份，使的窗外的藍天白雲與綠地成為作品語彙的一個部分。

如果延續對《桃花舞春風》的反諷描繪脈絡來看此作品的話，這個借景的動作使的反諷的語意更為精準且確實，整個作品不再只是虛擬，連真實的大自然都成為作品的一個部分。

從《桃花舞春風》到《甜蜜之吻》我們可以看到作者該系列作品在形式上以及意味上越來越洗鍊，使用的語彙及符號越少，在反諷的意圖上就更精準。

國家氧

《糙》 華山藝文中心 2001/8

「國家氧」(National Oxygen)一詞是由邱學盟命名，成員包括下面將介紹的這些藝術家：李基宏、歐佳瑞、賴志盛、廖建忠、葉介華及邱學盟。他們共同的背景，都是國立藝術學院美術系畢 / 肄業生，而在寫作本文的同時，葉介華畢業於交大應藝所，李基宏赴美留學歸國，其他人則或就業或無業中。

《糙》是國家氧(邱學盟、賴志盛、廖建忠、歐佳瑞等四人)於 2001 年 8 月所執行的共同創作，內容是對 365 顆米粒進行萬分之一公克為單位的重量測量，行動過程包含測重、登記及編號、封裝、簽收或收存等步驟，歷時約 3 個小時左右。

《糙》的行動錄像，2001 年 8 月至 11 月期間於亞洲六個城市(香港、台北、嘉義、北京、吉隆坡與澳門)巡迴發表；其作品的重點，落在那易被我們輕忽的差異、並透露出一種細膩而些微的存在狀態，更進一步的，國家氧似在進行某種無法化約的本質性提問。⁵³

國家氧在 2001 年於華山藝文空間創作了一個行動藝術——《糙》；是由四位藝術家坐在一長桌前將 365 粒米，一粒一粒的測重、登記、編號、封裝、簽收以及收存等步驟所完成的行動藝術。

此一行為在為數不多的觀眾圍觀下歷經約三個小時左右完成，觀眾可以經由登記來索取這些經過測量、封包等動作後的米。在測量行為結束後，觀眾可以排隊索取這些經過以上手續的米。觀眾手上拿到的這包 / 粒米，上有紙片紀錄編號、重量、日期等紀錄性質之文件。事實上為數不多的現場觀眾則大部分排隊領取了此一作品的部分遺跡，以觀眾參與的互動性讓這個作品更形完整。

國家氧的這個行動藝術與傳統的行動藝術有許多的不同之處，一方面此一行動並不挑戰觀眾或是藝術世界的合法性或疆界；另一方面在意圖上也並不是許多傳統的行動藝術的反政府或反文化取向。在這裡，他們只是靜靜地將我們每天都要食用的、無法計數的米還原為原來的單位，並且經由秤重等行為將米重新再現。

那麼我們該如何看待這樣的一個行動呢？這是個「觀念性藝術」嗎？而或許這樣的藝術被歸類於哪種藝術的意義並不大於它所意欲再現的命題：測量。

⁵³ 簡子傑 國家氧新樂園聯展新聞稿

如果將測量的這個行為看成是試圖保持某種對於生活中所有被框架的意義保留，那麼這樣的一個行為重要的不是其測量的結論，重要的是此一動作的姿態。這樣的姿態，重複的讓我們面對生活中最基本的元素，再度的回到意義本身，不停的測量，不停的得到不同的數字、不同的意義、不同的解讀。而這正是國家氧想透過對這麼細膩的測量所提出的本質性的存在！

在這樣的行為裡運用這樣的符號米，我們能得到甚麼樣的詮釋呢？米是我們社會中的基本主食，每天都會吃到；也因著如此米在我們的文化代表著許多的傳統思考框架。國家氧的重新測量的這個動作代表著對文化符號的重新思考，然而測量的動作並不指向任何的結論；這樣的動作就是一個動作，就是一個起點，一個重新面對我們生活、文化中基本構成物的動作。這樣的一個不可能的測量所指向的是一種因著不可能而故意以一種很正式的形式去玩耍的年輕人的空虛呢？還是一種理性的癡狂？抑或其實只是一種保留的態度？

梅丁衍

《同志仍需努力》 台中市自由路錢櫃 ktv 旁閒置店面 2001/11-12

在 2001 台中國際城市藝術節「好地方」這個藝術節中，梅丁衍展出的是「同志仍需努力」一作。此作品位於台中舊市區主要幹道—自由路上的一個閒置店面內。在一般的街道、鱗比的商家中，梅丁衍的作品參雜在其中；以一種類似施工中的門面出現在這街道上。該作品以木材將店面平面格出約三分之一的空間當入口，下方露出木造結構，其餘部分漆以粉紅色，上三分之一處有一霓虹燈，寫著我們熟悉的標語——這個作品的名字「同志仍需努力」。

當觀者脫鞋登入作品空間之後，是身處於一個幾乎沒有裝飾，四面素牆上只有些無法解讀的符號的空間，作者裝置了幾盞的軌道燈，昏黃的燈光，試圖營造一種舒適的氣味。在這樣的空間裡，作者放置了廿八個抱枕，這廿八個抱枕分別以目前與中華民國仍具有邦交國國家的國旗為表面，隨意放置在地面上。

這件作品在揭幕後，以不定時的方式開放邀請觀者入內，以及舉辦座談會方式邀請觀眾進入對話，觀者由台下鑽入，從忙碌擾攘的街頭進入一個刻意營造適合談話的昏黃燈光，充滿抱枕的這個原本由商業店面改裝的半開放式空間。在這個原本的商業閒置空間裡，由作者本人與觀者進行互動與對話，作者則將互動內容導引至政治性議題以及國家認同等敏感話題。

以這個作品的内容來看，可以分為兩個部分，一個部分是物質的，也就是構築出此一空間與意義的建材與抱枕；第二個部分是非物質的部分，也就是作者與觀者的對話，以及這廿八個抱枕上所編織出來的中華民國邦交國國旗所指涉的意義。

以梅丁衍近年作品來看，通常是以政治符號的操弄為主，本作品也不例外。這些作品以符號的符指與符稱之間的錨定作用來進行觀念上對觀眾的挑逗。在這裡，梅丁衍並沒有預設政治立場，只是將符號導引至政治場域，也許我們可以將這樣的作品稱之為觀念性藝術，一方面不完全屬於西方藝術史中對觀念藝術的定義，但是在某個程度上卻又有著類似的做法；而另一方面，作者想傳達的並不是任何一個固定的觀念要來宣傳。作者想傳達的一直是這些政治符號在神話化的過程中所發揮的效力與這些符號在現實中的荒謬性。在這裡，藝術並不是非 a 即 b 的是非題，而是一個提醒，一個題問。唯一固定的也許就是符號意義錨定過程中，藝術家持續發問、懷疑、不妥協的態度。

就本作品來說，有兩個部分可供分析。第一是觀念的部分，也就是說藝術家所意欲傳達的觀念是甚麼？而這也是許多觀念性藝術家所花費最多力量的地方；第二個部分則是傳達，畢竟觀念性藝

術注重的是「物質以外」的觀念，那麼顯然觀念的傳達就變成作品中值得關注的部分，畢竟沒有經過再現與傳達的觀念是無法被理解的。而也因此，觀念性藝術作品中除了自我意義的再現之外，還有作者的觀念是不是有效的傳達這個需要觀察梳理的部分。

從上述觀念的再現與傳達兩個部分看來，我們可以發現，梅丁衍的作品所針對的就是“符號意識”在傳達的過程中因「錨定」效果所造成的飄移。這正是本作品中這廿八個「邦交國抱枕」在此空間中所起的作用。而藝術家在此空間中的行動－對話，則代表著傳達此一部份的功能。就這個部分來說，梅丁衍的作品可以說是一個完整的觀念性藝術，因為他的對話行為原本就是一個城市裡每天都在發生的互動，然而經由藝術家的思考，這樣的互動卻在都市公共空間裡將政治場域發生一個原為商業空間裡，而因此互動使得此一空間由商業公共空間轉化為一個私密的空間。這樣的互動不只是一個藝術家與路人或是藝術家與邀請來的藝評家之間對話的行為，也不只是一個城市空間與商業空間、鉅空間與微空間、政治與私密之間的對話。他所試圖嘗試的是一種包含於上述兩種脈絡下，意義下錨時所引起的有限浮動；而也因為這個浮動的有限，才導致了對話的可能與荒謬，而互動內容所產生的對話意義則反諷了對話本身的處境，也使得此一作品的互動性更為精確的顯現此其中的荒謬。

陳文祥

《真實 是塞腫的塑膠袋》 新樂園藝術空間 1995

《蜜汁稀薄》 前藝術空間 1997

《超低現實》 新樂園藝術空間 1998

《歡樂迷宮》 台北當代藝術館 2002

從 1995 年個展《真實 是塞腫的塑膠袋》開始，陳文祥便以塑膠袋這樣大眾、平庸、普遍、具高度滲透性與污染性的材料從事一系列到目前為止都正在進行的創作，並於此豐富地呈現、衍生了相當不同面向的議題。現代人跟塑膠袋的關係是尷尬的，明明知道這是一件對生態環境有萬年傷害行為的物品，卻貪婪於其便利性而不可自拔的對塑膠袋的使用上了癮，幾乎成為每日朝聖般的行為，出現在絕大部分的購物模式中，這樣黏膩的關係觸動了陳文祥對這個在日常裡氾濫成災的物品的創作意圖，並且由觀察塑膠袋的被使用大眾群體文化開始體現更多關於互動與身分互為表徵的現象，塑膠袋的符號、質地與想像都在推演中。

創作一開始，塑膠袋以最原始的存在狀況與平面繪畫搭配成複合媒材的作品，製造傳統美學與達達主義的並行觀，互相嘲諷地存在，像是炭筆素描畫中的裸女把腳塞進一個立體的塑膠袋中這類的手法便是早期使用塑膠袋的概念，後來漸漸發現這樣的景在經過拍攝之後，竟然出現了相當不同的質變，輸出的相片裡素描與塑膠袋的質感出乎意料之外的相似，錯覺產生的結果讓作品的走向多元起來，產生了更多的裝置類型以及近期的純影像作品。如 1998 個展《超低現實》裡的《從熱狗到冷腸》即是現成物裝置的一件：傳統的四角木板床上放置了大量的彩色長條狀氣球與假手臂，床頭靠墊被挪至旁邊白漆剝落的灰色水泥牆上，一角杵著門全開的小冰箱，爆滿地塞著彩色塑膠氣球，其擺設的密度與在床上舒展開來的那堆成了對照，而床上天花板懸掛一盞廉價的仿水晶吊燈造型燈組，讓整場空間的情緒充滿了滑稽感。氣球輕鬆的狀態被冰箱塞擠或是被一隻隻假手臂給握困著，特別顯出不論如何(不論冷熱)，現實製造出來的壓力及焦躁即使在如此私密的房間場域裡還是如此難以遁逃。

陳文祥自述說：「這塑膠袋其實也就是古代的皮囊之意，衍生為臭皮囊這個用語的時候，所指涉的其實是身體，所以把身體比喻成塑膠袋時，實際上是相當貶意在現實生活中身體的狀態的，原來是如此低限的。」⁵⁴應用這樣的象徵手法，把文字與圖像的衍生意義互做表徵，連帶地加強了作品的文學性聯想與背景，而雙關語的應用本身便帶有解構符號意涵的意味，而若再平行的放到圖像上類比，則讓人不禁思考塑膠袋所欲超脫解放的存在究竟是身體的開發、生態的尊重還是我們日常脫軌不了的常規制範？

⁵⁴ 出自筆者與陳文祥於 2003/7/16 的訪談紀錄。

《超低現實》想要傳達的正是這種極度實際、瑣碎、無力、掙扎的生命狀況，從這些塑膠袋、彩色塑膠氣球反照一種輕微的陣痛感，與超現實主義裡以淺意識、夢境、想像這種誇大拉出超脫之感的手法大相逕庭，而陳文祥認為其實在如此低感的狀態下，藝術的本體性反而更顯堅定。

而近來，塑膠袋系列的作品轉變姿態出發，於 2001 年台北當代藝術館的《窩在囊裡》製造了超低現實中的符號轉移。把最普遍紅白相間的塑膠袋擺成鹹蛋超人、蜘蛛人等影像再以平面攝影作品的形態展示，這種低廉的材質與受高度受崇拜的流行文化符號結合，使得塑膠袋的質地完完全全被轉換掉，突然原有指涉的低階消費意識形態消失，被置換上的是一個被大眾流行文化所神化、消費出的一種潮流象徵，而其呈現的影像的美感經驗也跟原本只是一個鬆散型體的塑膠袋完全不同，陳文祥認為這樣借用流行語彙的方法可再次揭開關於塑膠袋的真實面貌，作為一種繼續尋找塑膠袋/身體相對於美學意義的延續。

陳正才

《臥室櫥窗》 台北市現代藝術協進會 1999

《天使詩篇》 伊通公園 2002

對於虛擬世界的存在焦慮，媒體藝術創作者多有一解套方式，而陳正才便於這個《臥室櫥窗》的個展中，呈現了一種曖昧的抵制，不但挑釁了虛擬世界於現實中的依存關聯，也對公私領域之間作了一場實驗性的分化與整合。

陳正才在台北市現代藝術協進會裡搭起了一間空間大小與他自己的工作室相同的玻璃櫥窗空間，裡頭櫥窗內擺置他的日常生活所需用品，有一張單人床、一張茶几與台燈、一台 21 吋電視、一台固定在某頻道的手提音響、一個掛了幾件常穿衣服的衣架子、幾雙鞋子，及一台 CCD 監視錄影機，一切以他熟悉慣有的方式陳列布置，唯一不同的是這工作室有個對外玻璃櫥窗，並且其地點設在公共空間裡，可供大眾進行參觀一個月。

活動的期間內，陳正才每天到這個工作室工作，上下班，也一樣進行所有日常社交活動，除了工作室搬家，活動動線改變，可被大眾觀看之外，生活的模式沒有什麼不同，另外，他每天將自己回到這個櫥窗臥室後的睡眠情形拍下來，隔天於電視機與在地實驗的網路上進行播放的動作，把自己的生活公開，並變成資訊一般流於網路之中。他的生活變成一種表演，沒有刻意演出的動作，然而已被戲擬。而且這櫥窗內留有一片牆，當成留言板使用，每天將網路上留言的給他的訊息印下貼上，所以這櫥窗臥室內的風景每天有所更動，藝術家與民眾有除了直接參觀之外的虛擬互動。這印出來的紙條似乎很用力地想要證明在現實生活中的存在，不甘於處於僅是資訊的狀態，而要以這種每天都要被印出來的動作，拉回生物感知的層面。於是，這種來回於現實與虛擬實境的資訊傳輸方式被犀利地突顯出來，像是兩方對彼此依存共生的關係必須透過如此鑑定方式才令人安心一般，反則，兩者都將若入虛無黑洞。

在此，另一個商業機制面的問題架構也同樣侵入這個空間，櫥窗給人的資本主義意象擴張到私人的生活空間，當一個完整的生活得以被公開於商業空間裡為人觀看的同時，也正說明其可被估價選購的狀態，這是怎麼樣的一種表演，怎麼樣的一種交易，櫥窗內所反觀的是何種社會意識形態，又吸引著什麼樣的目光、牽制怎麼樣的遐想，都再再剝開命題的核心，尤其隨著網際網路的無所不在，公共空間裡的錄影監視器幾乎遍佈每個街角的同時，個體於社群裡相互建構的自主性、隱私權都受到極大挑戰，有被侵犯、被資訊化、扁平化的危機。

在這項結合錄影表演、裝置、網路跨媒體藝術的作品上，陳正才利用一種將其過程完全做結構

外露的處理方式，將虛擬的、實際的生活一併虛實端出，坦然其曖昧的關係，對於兩方意念重疊、衝突的部分則採用一種更為後設的立場將詮釋開放出來，轉成一種泰然的不安定情狀，放射性地指向各種可能性。

另一件錄影裝置作品《天使詩篇》，則以社會關懷的角度出發，由於陳正才在「喜憨兒文教基金會」教導創作坊的緣故，因而對這群有智能發展障礙的族群產生不同一般對象的互動，激發他從事一系列以喜憨兒為主題的作品，探討不同特殊族群裡人的存在狀態，好奇心驅使的情狀，還有他們探索外在世界的面向、憑藉，許多意想不到的心理層次變化、反應都在這樣的生活紀錄裡被客觀的展現。

而這樣的觀察也非是單向的，喜憨兒們透過這樣的參與，也同時獲得一個自我觀照的場域，他們於過程中所反映交流的外在，與他們內心世界的呈現都是開放給他們自身來探索自己可能性的空間。他們擁有的不只是天使般的純真，也還有超越一般美醜善惡的心胸，使得一般觀賞的民眾也能重新透過這樣觀看、互視，反應出最原始自然的價值觀感。

陳界仁

《凌遲考》 台北市立美術館 2003

本作品位於北美館雙年展一樓展場，為一無光源獨立空間；內有三屏落地大螢幕。影片以循環播放方式放映，無固定場次。

作品始於一空屋的特寫鏡頭，然後黑底打出字幕「凌遲考」，正式進入影片。鏡頭一開始注視著地面，有數人腳以及飄落中的人髮，然後是以攝影機為圓心的環繞周圍古裝觀眾的鏡頭，古裝觀眾們皆專注於鏡頭。進入凌遲場景，跳接現代當代服飾觀眾凝視之鏡頭。特寫「東印度公司」盒裝鴉片調汁，然後強灌受刑人，並對其身體進行塗抹液體。受刑人臉部特寫。特寫刀具，再度跳接古代服飾觀眾的凝視鏡頭與現代服飾者凝視鏡頭。上述兩鏡頭接強調凝視，穿插清代圓明園之遺址與當代建築遺址。鏡頭帶入西洋人拍攝此一刑罰銜接從該攝影機鏡頭往外看的群眾，然後群眾變成當代群眾。相機特寫。行刑場面，當代服飾群眾亦流血，海與天倒置畫面，行刑場面下雨。

以上是觀看此一作品後可以約略梳理出的幾組鏡頭描述。其中元素主要有行刑場景裡的受刑人、劊子手、助理、觀眾；現代穿著的群眾，凝視鏡頭；物體特寫；受刑人臉部特寫、觀眾臉部特寫；古代建築廢墟、當代建築廢墟；受刑人特寫與流血、當代群眾流血；現代廢棄建築空景、海天倒置空景……等等。以上各組鏡頭關於群眾不分古裝、當代裝飾者皆凝視鏡頭。

從上述觀察我們可以發現，這個作品雖然以一個強烈的歷史事件的紀錄照片當文本，但是某個程度上關注的不只是該事件，或是該事件之氛圍、意義等。從作者的運鏡、分鏡等敘事方式中，我們可以發現作者關注的是凝視這個主題。這樣的主題以凌遲事件當成對象物，這個事件裡面的受刑人、觀眾甚至是紀錄此一事件的西洋人都成為我們所觀看的對象物，然而作者並不以此為滿足，在這裡也拍入了當代服飾群眾對鏡頭凝視的狀態。這樣的狀態相信是對比、暗示著我們這些觀眾其實也是陷入這樣的觀看／被觀看的關係中。

在這樣的演出(或者說是再現)中，我們觀者與影片中的當代服飾的觀者的關係是譬喻式的，例如當受刑人流血的之後，所接的鏡頭是當代服飾群眾也流血的鏡頭。在這裡我們也許可以試圖去理解作者的意圖是想表達受刑人被西洋人所拍攝的是一種他者的觀看，而我們這些當代的觀眾對於此一距離我們世界遙遠的、野蠻的世界是否也以一種他者的眼光來觀看呢？而在這些鏡頭裡，相機本身也成為觀看的媒介。西洋攝影師以攝影機凝視受刑人，這是事件紀錄；然後有幾次的鏡頭呈現的是從該西洋人的相機裡望外看的角度與影像。這裡再次的暗示觀看者的複雜身分，到底是誰觀看了這個事件、這個影像呢？雖然紀錄者是一個殖民式的紀錄者，但是觀看者卻包含了當初的觀眾以及

現在在現場觀看的我們這些觀眾。因此，作者是否利用觀看者的身份譬喻來討論異化的觀看權力關係呢？

在形式上，這個作品是以三個分割的螢幕來呈現，有的時候是重複的，有的時候卻是分割的。這些鏡頭語言彼此之間的關係，有著時序上的差異；而若就敘事的時間性來看，這個作品的敘事時間也不是線性的，常常會進行描述事件後，再加以強調。雖然在文本裡的敘事時間是斷裂的，但是就活動影像的敘事形式而言，時間性依然是一個被觀者注意的重點，而也因此這類的作品的剪接等節奏問題將會是直接影響觀者對此作品的理解的重點之一。而我們在這裡特別提到節奏問題，則是試圖將這個作品的形式脈絡放入電影的敘事脈絡。這樣的置放並不代表我們試圖將這樣的作品放入電影的既有框架中，而將其分為實驗電影、前衛電影等…，若果我們以電影的敘事方式來看待這個作品，是不是我們可以以電影的敘事方式來對此一作品進行梳理呢？

另外值得一提的部分是，作者在本作品中部分的群眾是由台北縣關廠勞工與聯福製衣勞工自救會等失業勞工所擔綱演出；若果我們從片尾字幕中才得知此一訊息，是否在意義上我們可以試圖再度進行思考？在這樣的受刑／觀看的關係中，失業的勞工是否也有著同樣境遇？被凌遲卻又同時被觀看，失業抗爭卻又同時成為被觀看的對象。在這裡，作者運用演員的真實身分再最後讓我們實際操演一次關於前文所述的各種譬喻式的觀看／被觀看的關係。

當然這只是一種觀看方式的提出，並不代表我們試圖將此一作品置入任何的既有框架之中。只是我們由多元的觀看方式進入作品，才是試圖讓作品自由的方法。

陳順築

《集會·家庭遊行》1995-1999⁵⁵

陳順築的遊行方式可說是聽覺安靜而視覺驚人的，每一場與地景環境結合的裝置都以同樣大小(29.3X24.2cm)的黑白照片裝以金屬鏤空滾邊銀色細框為基本元素，作成平均三百五十至四百多張的大量有秩序的規則展示，規模往往蓋過其使用建築或特定地點而形成一個整體環境下非常醒目的呼應與對話，遠觀則以其數大而且規律的姿態造成普普藝術慣用的視覺效果，與之發生關係的場域則擴充至所有肉眼所及的範圍內，好似穿著特異的人走在街上一般，陳順築所選定的建築也在一個鎮上或是社區裡大搖大擺地刮起風來。而每場裝置(除了在華山的烏梅酒廠的展覽外)事實上都只短暫地維持了僅僅一天的時間，在如此短的時間範圍內，與這些裝置巧遇的觀者目睹了一場超現實的風景、超安靜的一場集會遊行。

其實相框裡的人物就只有陳順築個人的九位家人而已，多年累積下來的家人的肖像取自於日常生活中，作為一種自傳性的家族史紀錄，說明著集體生活記憶裡發生的故事與痕跡，攝影的方法採肖像攝影的方式，以正面或背面的平視角度就地擷取場景，畫面裡人物頂天立地，然而頭腳皆被削去一節，情緒被抽離，而人物被符號化。每一張相片裡的人物看似同樣的身高、同樣的大小，又被裝入一模一樣的相框之中，同樣的九個人卻有著上百樣的相片，人物變成多義的、近似大量生產或複製的抽象符號，在隨機的排列中拼湊一種史詩性的巨大回憶紀錄，然而拼湊出的影像究竟能客觀的作為一種歷史的陳述，還是其實是一場個人情感內聚而強烈擴張的結果？如此私密的家族紀事成為公領域裡被窺視的對象，但也卻因為其大方堅固地依生於建築物或土地上的樣貌反而顯現出一種比觀賞群眾更強大的集體感，以為一種群體的象徵。以家人的肖像作為素材，把自身最根本的身份來源、情感記憶肇始通通栽養成創作恆久的動力之泉，也不停梳理自身處境和反思觀照，尋根的原點，也往往是尋找下一次旅行(遊行)的出發點。

《集會·家庭遊行》只有在華山是以偏向攝影展的方式在室內的空間展出，其他的集會遊行都是在戶外以環境或地景藝術的裝置手法以人工(非自然)的、精準的比例擺置作品，而以建築物為對象也一直為陳順築所偏好，或許這跟其家中的建築背景有關連，然而，這樣的選擇也加重了家庭，土地，故鄉等這樣的意象，把家人從房屋內釋放到戶外的空間，並作一種集體的發聲，這種過程也像企圖探討傳統的家庭倫理關係的變遷，由根生的元素出發，做一長期的平實紀錄，最後經由這樣

⁵⁵ 台北屋 I	台灣台北縣瑞芳鎮金瓜石	1995/3/30
澎湖屋 I	台灣澎湖縣馬公市烏崁里	1995/7/26
澎湖屋 II	台灣澎湖縣馬公市烏崁里	1995/7/28
澎湖田	台灣澎湖縣西嶼鄉合界村	1995/8/27
福岡公寓計畫	日本福岡市博多區冷泉町	10-4 1999/5/21-26
集會·家庭遊行	台北華山烏梅酒廠	1999/12/4-28

一場爲其一日的遊行計畫而對外釋放出無聲卻鏗鏘有力的家庭力量。

對陳順築而言，整個系列中以在福岡參加亞洲藝術三年展而做的裝置爲氣度與格局最大的一次展演，除了跨國界地去從事《集會・家庭遊行》的設計與執行，共花了一週的時間進行裝置，當天完成並做完影像紀錄後便又隨即撤下，這一幢四層樓的廢棄公寓在被人物肖像貼滿後呈現出的結果不只是《集會・家庭遊行》這一系列最大的視覺挑戰，同時也可說是個人精神以及家庭情感的一種旅行、進駐、宣示，以其集會遊行的力量招喚一種生活的共同經驗與回憶。並且這整場工程也猶如儀式一般費時隆重，成爲另一種集會的價值體現。

陳愷璜

《1989-1991\文化測量》巴黎、台北、釜山

由總數 62 組/300 餘張素描(草圖)、圖稿(空間性裝置)、圖表、繪畫、物體、書寫、行動等所構成的總體性作品。

主要是為探究「主體反思」的檢視過程，其中，所有圖稿均可相互流通，依樣執行，以享受直接而徹底的自主藝術！作品的全部實體係由一鋁合金材質載體所收納；並可開展成運動狀態。⁵⁶

本作品為陳愷璜留法時期的作品，至今尚未以完整的形式全數展出過，只有在不同的展覽以不同的部分單獨展出；或是在私人場合裡展示過。從形式上來看，本系列作品是以平面的方式展出，內含各種素描／草圖、書寫等內容。

從作品來看，我們可以指稱這是藝術家思考與勞動之後的痕跡，不管是這樣的思考到最後有沒有各自斷裂成單一的作品，這樣的作品呈現方式與一般觀念性藝術以紀錄的方式來呈現有許多的不同。以時序來說，這些文件並不是在藝術作品發生之後的紀錄，而是在藝術觀念發生的時刻所遺留的痕跡。不管藝術家是否藉此來對抗從觀念到作品的這個錨定動作。至少，它不只是草圖或是一整個大觀念的素描，我們可以說這就是一個作品。

《文化測量》可以說是某一抒情主體試圖展開自身過程中所付出的代價，凝縮在這些作品中的，不過是某種精神鍛鍊過程後的漂亮殘骸，它的形式質地明澈清晰，但載述其中的概念卻紊雜片斷。它確實是關涉主體的，但我不會因為其中書寫了概念而說那是反思，某個意義上只要指出主體，反思就不可能停止。正如可對照的文化情境未曾真正停滯，如果說《文化測量》關注的是顯現其中的意義流轉，由於它是這麼有意義，我幾乎要說那就是同語反覆。現在，當我們因為時空條件真正拉開一段距離，《文化測量》顯現出的意義就只是這種關注，畢竟只有這種關注才可以持續，而非其中可能隱含的任何一種理論模型。⁵⁷

或者從上文來看，我們可以試圖將本作品當作一個藝術姿勢來看待，這個姿勢是一個關注、一個動作；這個姿勢既是嘲諷的卻又是哀傷的認真著。這樣的姿勢來自於藝術家關注的是文化但也是在文化裡的自己。在這裡跨越的不只是文化與文化、不只是媒材或是學門，而是藝術家思索的自我。在這裡跨領域的領域分類不再是物質上媒材的或是歷史性的抽象學門分類。這樣的分類其背後常常

⁵⁶ 藝術家自述。

⁵⁷ 簡子傑 藝術家 2003/7 再會《文化測量》：2003 年 7 月 4 日記於北藝大圖書館。

是我們在文化裡，日常生活裡許許多多框架背後的原因。

但是這樣的《文化測量》並不是一種激情的反抗或是革命，這個作品裡最高潮的也許不過就是其「虛無」的調性。「虛無」在於對定義、分類乃至於意義的脫逃，這樣的脫逃卻是源自於種不想被分類的、想逃離的自我主體的建立過程。在逃離這樣有速度感的詞語下，日常生活只剩下時間性，所有的一切都只能以「刻度」來記錄、分類。而這使得我們可以理解為甚麼作者會把每一個單一文本的單位稱之為「刻度」，一個本身即是指稱所有單位的單位，一個沒有名字、沒有絕對性的單位。

而在這裡，當這個姿勢顯然指名了一個運動中的狀態，這樣的狀態同時代表著時間與空間的變異所帶來的速度感，這個沒有刻度的、以刻度為名的速度感也許就是這些文本所總集出來的「空虛」。

陶亞倫

《意識真空》 伊通公園 2003

賦予影像特定意義與氛圍的，往往產生於其所指射的時空下，而影像一詞一般也被認為是當下之外的時空延伸，不論是靜態或是動態影像總有另一套觀者以外的存在體系之感。陶亞倫在 2003《意識真空》的個展中把影像拉回實境，隨著觀者的當下走在伊通公園的現場中。

忠於裝置本質、周詳地考量伊通的空間特質而設計的兩件裝置分別設於二樓及三樓的空間，作品表象是機械裝置與影像投射的結合，但其實《意識真空》的意圖並不仰賴影像畫面中的敘事，而是以其獨特姿態看待並思索關於空間和身體的關係。

乍看之下，二樓的作品像是一件精密複雜的機器人，高高地從天花板懸掛下來在地板播放影像，並且不斷緩慢地位移，因為裝置本身的垂直高度大，觀者視線不覺跟著上上下下游移在整場的空間內，直到腳踩進中間地板上膠的區塊，頓時陷入的黏著狀態馬上產生身體性的幾種矛盾。首先，視覺關注馬上被拉回地面，觀看地平面的行為成為反射上的需要，也因此很容易將注意力集中在光源的所在— 投射的影像(高倍放大的什麼？)；同時間，身體與空間產生激烈的拉扯行為，不由自主的掙扎離開與再度陷入(隨著展期進行，膠水的狀況漸漸失去如此的效果)帶來高度獨特的經驗感。來回間，觀眾的介入已遺留並帶走各種元素。而事實上，這些觀眾的介入亦是作品整體呈現的關鍵環節，此裝置所投射出的影像其實是當場地面上微小空間的高倍放大效果，利用緩慢運動的顯微鏡將掃描全場的細小遺留物：皮膚細胞、頭髮、各地的塵粒土壤等，以刻意探證的方式，放大所有進出伊通的人士的在場證明以及大家所帶來的各種真實事件的記號。經過這般親身與空間元素互換的過程，觀者獲得一個直接察悟身體與空間建構現在進行式的關係的環境，得以由身體出發，感知身體內外意識經驗取得與成立的直覺式經驗。

三樓的作品同樣使用高倍率的顯微鏡來採集現場投射的影像，這次影像的來源是牆壁上的一個約為 0.1cm 小孔，觀眾進入空間觸動感應器使顯微鏡開始運動，前進聚焦並啟動光源，而顯微鏡的移動讓投射出來的影像有了動感，小孔中的景象被放大到佔滿整個牆面，觀眾的影子也被投射在同樣的牆面上，強烈感受整體空間感的縮放，裝置的感應器在約二十秒鐘過後又將漸漸失焦，還原整個空間的漆黑狀態。

《意識真空》採用一種相當直接且直覺的方式喚醒習慣於虛擬影像的現代人的身體感知，刺激並以互動的方式尋找一種遺落的原始情緒。在陌生化周遭情境的同時，建立反觀自身的情境，包括

身體內外的、意識與前意識的，強調「身體感」與「經驗式的認知。」⁵⁸陶亞倫在展出說明中也提及科技傳媒如何使我們對實體的感受從經驗與意識中薄弱了，而「連帶的使我們面對身體也失去了覺知，彷彿人類的歷史回到了文藝復興時代，藝術與人的存有完全取決於透視法中的奇觀式的視覺幻象，造成了大腦與身體的斷裂。」陶亞倫更進一步自述：「就是不去用腦子想，用身體去感覺作品與空間…對觀眾而言如此，而我自己也盡量避免策略性的創作。」⁵⁹於是，觀者透過如此視覺效果體驗這種斷裂的存在、意識真空的狀態。

《意識真空》可謂是對高科技生活形態的一場反省與嘲諷，以企圖延伸的障眼法(直接採高科技機械動力裝置)試圖向內探索自身處境，觸動大腦意識的自身感知性，也轉回笛卡兒「我思故我在」的經典論述迴路中。

⁵⁸ 出自筆者 2003/7/17 訪問陶亞倫的談話紀錄。

⁵⁹ 同上註。

黃金福

《遊蕩者》

東海大學 2002

《寂寂—殘缺物 語》個展

新濱碼頭 2003

黃金福視藝術創作爲個人對於社會的反芻與批評手段，賦予創作行爲社會使命感及強烈的個人內在觀照投射，不斷地在現實面及超越現實的觀點上來回交錯相互辯證的力量與持續性的非妥協，試圖探討自由的多種面向，一種流離的、搖擺的、破碎甚至是藉由抽取元素的既有意義後所產生的荒唐、意義失根的狀態。

接續《遊蕩者》之後的《寂寂—殘缺物 語》其實是同一母題的延伸，所共享的批判環繞以「殘缺物」爲表現的手法。《遊蕩者》是收集各種現成物、廢棄物品而拼貼而成的一系列裝置作品，在展場空間裡恣意呈現平面與立體的不同風貌，藉由如此採集重組的過程，探討社會各個階級面所呈現的總觀，但並不是藉由馬克思主義的方法而論，而是想創造出一種異質的存在，以此去隨機撞擊出嶄新的關係與可能。就內容而論，《遊蕩者》不免揭露了相當程度的社會關懷，因爲媒材廣泛的關係，引出了各式各樣的文化意涵，甚或生態保護的議題，這些廢棄的，無現實價值的物品於這樣的藝術創作改造後的生命力反而激進。也接續貧窮藝術的脈絡，梳理出這些反對形式與商業化的材質在他們原本的物理狀態之下對現實直接而私密的詮釋與態度。並藉這些物品在其歸屬的空間上做了不同的置換，而使得地理上的面貌改變，新的空間架構裡所含有的元素因爲其來源多廣，而集結在此儼然型成立另一種重力中心，一個更多元並且充滿遊蕩性格的空間層次。

而《寂寂—殘缺物 語》延伸了同樣的思維，並繼續把裝置作品與攝影作品結合。有別於一般我們對裝置一詞的認知：強調與空間整體呼應而形成的裝置作品，這裡的空間被扁平化，變成相片裡的空間，而裝置其上的鋅板造型(造型也沒有特定意義，可塑性高的鋅板被塑成像是開放似的樹狀延伸)與相片的影像進行一場另類的對話。彩色相片大約爲 90x120cm 大小，裡頭的影像爲多幢台南市中心內的老舊閒置破屋，年久失修亦乏人問津，而所使用的鋅板實爲舊日印刷廠使用的鋅版，上頭還留有模糊的墨跡，老屋與鋅版的年代相似，擺放一起，出現了強烈的歷史情懷，凸顯了當地(或各地)都市更新與閒置空間再利用的問題，跟隨社會變遷而衍生的各種淘汰與破碎，似乎是歷史反照，也是人類自身破碎的遺留。

經過損壞，廢棄，採集，重組多道手續後的每件作品說明了在有產階級制度下物品本身價值的轉換過程，也宣告這些標籤的無力狀態。換句話說，也是展覽以嘲諷戲謔的方式期待做出「一種無用且無目的的自我放逐過程」勢必會是一場長久的矛盾糾纏，考驗著作品在呈現有用與無用之間的來回思辯，也由此衍生出欲翻轉現代社會文明價值觀的異質生活行爲。」

顯然，無目的性也是一個強烈的目的，但是以創作媒材與媒材接合的各樣片段而言，《遊蕩者》與《寂寂一殘缺物語》試圖移動既定中心與既定目的的態度是開放的，也因為殘缺，還保持著流動與再想像與再媒合的流浪性格，如此的面貌與經驗解放了創作行為自身，也突破詮釋的藩籬。

蔡淑惠

《心》 竹園工作室 1998

在解構竹園工作室原本的空間後，蔡淑惠的作品、錄影裝置暨表演打造出一個宗教儀禮氛圍濃烈宛如愛之祭場的空間裝置。

爲了改變空間的性格與時間感，燈光低微的空間內鋪設了懷舊的紅磚塊，襯托著《心》這個意象所延伸出來的情緒溫度，也應用這種傳統文化色彩提出對於祭儀象徵性色調的聯想，空氣中飄轉著誦經與迷幻電子合成的音樂，在還未能進一步深入作品前便已用主色調與音樂催化出一種新世紀祭典風情。主牆面上有一眾多大小不一彩色燈泡所拼出來的巨大心型裝置，在整個幽暗的空間內發出迷人震撼的光芒，猶如哥德式教堂內聳高的彩色玻璃馬賽克所呈現的幻麗景象，而帶著聖像語言符號，在場內行進之間不覺莊嚴起來，這座燈具所製造出的光構成空間裡最鮮豔也最虛幻的元件。心型燈具前面左二右一懸掛錄影裝置，其中一景，總共三個螢幕都播放機械鐘的鐘面影像，時間被凝止，被紀錄，被傳送與播放，而這過程之間似乎產生了一個被時間本身遺忘的誤差，時間轉成不再是真實的發生，一個無時間的異次元向量介入，挑動歷史累積的過程速度與整體時間觀感。

牆面四周則被巨大的彩色落地帆布幔給填滿，展場地面中央設有兩個長方形大小不一清透的水池，將周圍環境化爲縮影框在水裡漂動，尤以彩色燈泡在水面反射出的燈影最爲突出，而兩池水景動靜不一，水成爲整場祭儀進行的介質，將景物收藏包容，又爲一天然宇宙元素，而似乎依此本質把整場有機的個體溫柔地串聯一起，觀者在無形無動之中也變成其中元素，難以置身其外地與作品產生關係。這水，代表著兩性交流與共的場域，充滿性與愛的磁場能量，作爲表演的主要舞台，另外，水上放了一枝青花畫瓶栽植的綠色植物，且暗示著水的生育能量。

一男一女的表演者身著洋溢著未來感的白色大面積幾何剪裁服飾，華麗卻冷酷的扮相跟肢體原始的性慾張力並置，冷熱交替，表演一開始，兩舞者運用蟲類求愛儀式的爪鬥展開一場生滅交際的舞蹈，其所暗喻的昆蟲性祭的死亡意涵，在此心型祭壇前把性的精神性蒸餾至性慾以外，除卻本能的衝動之後，性之生物的或文明的精神都在於一種陰陽相繼而更生的意念上綿延。抽象的肢體語言由蟲舞漸漸轉成太極的緩拍挪移，追求更深層的陰陽互動，表演者出入水池，淨身、交媾、合一、獻祭、新生等多重意象不斷被彰明，而即使是在如此一個時間、場域性格、演員裝扮與詮釋都曖昧不清的狀態下，性與愛情依舊呈現一種通用的宇宙語言，心神靈交會之處甚於言傳。

此時，錄影裝置內連續播放著一些完全不相干的景象，人物、電車、昆蟲、動物、風景都零碎而片斷，肢解影像的連續性、敘事體，挑戰人被影像畫面影響干擾的程度，跳躍式的畫面其實也呼

應了其中時間失序的概念，實為其整體概念下重要的一環，多種源頭的資訊及各樣媒材共同再現一種我們必免不了的全球化社會現況，炫目又華麗的彩色燈泡閃爍於場間，其熱度也變成這些無機體的生命感，把不論是各種元素的人事物都放到同等水平的階級上，電的動能與水的生命力撞擊，人們正卸除防衛擁抱彼此，也擁抱這些原本我們視為虛幻迷離的成份，重新思考宇宙觀點，陰陽太極之說還要再擴大、再包容。

此件作品的表現語彙相當多元，並置多種象徵，結合的方法曖昧而令人錯愕，卻又詭異地散發出一股親近感，大片的水、地面紅磚給人安穩的情緒，而無調性的電子音樂、影像與燈光則反方向地平衡出新世紀的曠味，在裡面上演對《心》的種種情感祭禮則不光仰賴表演者的行動，更是從每位觀者在這座特別打造的心之教堂裡自我反思觀照的獨腳戲中萃鍊出來的意念集合。

鍾順達

《侵略空間》系列 台北東區、香港藝術中心、澳洲、花蓮七星潭等地 2000

在西元兩千年裏，鍾順達在許多不同的城市，跨越了台灣、香港、澳洲做了一系列的作品。這一系列的作品就是《侵略空間》系列，在這系列作品裡，鍾順達的創作自述討論的都是侵略，不管是人對自然的侵略、自然對人造物的侵略或者是人造物對於人造空間的侵略等等。

此一系列共有五個作品；系列一是展出於台北悠閒藝術中心的地下室，以傳統的紅龜糕為材質，作成星狀物，分布於整個空間。在其創作自述中，作者提到選擇以星狀物為符號是因以一個人為主來看待侵略這件事情，而星狀物看起來似人卻非人，於是成為他系列創作一直沿用的符號之一。在這個展場裡的星狀紅龜糕蔓延在整個地下室空間中，以蔓延來形容是因為這些星狀物的分布狀態是擴散的。而另一方面來看，這是一個密閉空間，很容易讓我們觀者有種繼續蔓延且將會充滿整個密閉空間的感受。

系列二的作品是以一個螞蟻窩經過隔離後，放置在展場；展場內還置有數個星狀蜂蜜蛋糕，經過隔離的螞蟻在飢餓的狀態下一點一點的侵蝕著這些星狀蜂蜜蛋糕。這些蜂蜜蛋糕的置放位置依然是有種侵略的味道，因為星狀蜂蜜蛋糕並非該場所原有的物品。於是星狀蜂蜜蛋糕侵略該空間，而螞蟻則侵略星狀蜂蜜蛋糕，而經過一段時日之後，蜂蜜蛋糕不只被螞蟻侵蝕，也被黴菌所侵蝕。

系列三的作品共有三個展場，分別為台北東區土地銀行所擁有的廢棄屋、香港藝術中心以及澳洲的展場。在香港藝術中心的系列作裡，作者在星狀麵包裡加了紅花米，使得在這個密閉空間裡的每一個星狀物更顯得突出，作者在創作自述中也提到，這次的作品染色是為了對抗此一展場的空間特性。我們可以從這個染色的動作中看到作者對於其作品與空間的關係有相當的注意，而這個關係顯然就是其關懷的重點：「侵略」。在澳洲的展場裡，有一個小閣樓，作者利用此一閣樓，將星狀物從此閣樓中蔓延至展場中，由於閣樓是一般觀眾無法進入的，所以觀眾只能由窗戶來觀察星狀物由外到內的侵略路徑。在台北東區由土地銀行所擁有的廢棄屋的外牆上，作者佈滿了以麵團為材質的星狀物。某個程度上看起來似乎是某種外星生物吸附在整個建築物上，這是本系列作品中作者開始讓其星狀物存在於自然環境下。再此作品存在的廿八天裡，觀者一直看到佈滿於這個廢棄屋表面的星型物，而隨著時間經過，星狀物麵糰也開始發霉，而也因為放置在室外，也歷經了颱風、日曬與雨淋等作用。就如同作者在創作自述中所說，一方面星狀物代表人去侵略各個空間不管是室內的空間甚或是盤據在整個建築物的外觀上，另一方面由麵糰所製成的星狀物也被其材質所引發的黴菌所侵蝕、侵略。而最後這些星狀物則是被時間被自然所侵略。

系列四此一作品作者選擇了一個廢棄工地，在上面放置了一個由麵糰所構成的大樓模型。在這裡作者放棄了原來的星狀物符號，直接以麵糰來呈現建築物。在這裡同樣呈現的是建築物入侵自然與建築物被黴菌所侵略。作者本來期待麵糰大樓在自然侵蝕下自然倒塌，但是由於展場管理等緣故，最後作者只能以推倒的方式來呈現另一種的外力侵略！

系列五作者則是捨棄了此一系列中的另一個元素：麵糰。作者在花蓮七星潭邊撿拾許多不屬於大自然的人類廢棄物，在七星潭邊排列成星型。簡單講，這次的星狀物是由已經侵略了七星潭這個自然環境的人類廢棄物所組成。作者介入的方式並沒有帶來任何東西也沒有帶走任何東西，作者介入的方式就是排列！經由排列出符號的方式來顯現這些被習慣於此伊自然環境的廢棄物其實是人類對大自然的侵略。

從這一系列的《侵略空間》作品裡，我們可以看到不停的有兩個元素出現，一個是符號性質的星狀物，另一個則是麵粉糰這個材質。如果我們從空間性來看待星狀物這個符號，而從時間性來看麵糰這個元素，那麼此一作品顯明了侵略是同時具有時間性與空間性質的。而如果從空間性與時間性來看，我們甚至會認為此一作品可因其時間性而被稱之為「過程藝術」(Process Art)而與作品中的空間性呈現一種辯證關係。而如此全面性的侵略，從一開始的星狀物對空間的侵略與材質本身被侵略這樣二元的辯證，到後來系列四直接以元素之一的麵糰來與環境作一對應，到最後系列五裡直接以廢棄物來排列星型物，作者對此議題越來越精煉的「過程」本身的呈現來使觀者對人類「侵略」環境與時間的逝去陷入了更深的思考。

穿越

台灣跨領域藝術的作品，以社會場景作為其作品的場域，成為一種藝術事件的概念。在這類的作品中因為將創作者及觀者置於一個複雜而流動的文化社會脈絡中，某種程度上透過藝術的產生事件，而非傳統的展演的場所。與之前台灣小劇場或表演藝術的表現方式比較，這類型的作品其與觀者的互動的模式（mood）較為豐富，而非可以一種政治徵候的概念了解，也因為是一種在地文化的重新脈絡化而使其作品的意義更為複雜而多樣。

台南人劇團

《櫃人》 全省巡迴 2002 年 11 月- 2003 年 1 月

《櫃人》是一件試圖突破許多制式分類展演形式的大型跨領域製作，本身硬體為一台複合媒材雕塑貨櫃車，而同時也是音樂樂器，表演舞台，像一大隻八腳章魚般多變詭譎，最後呈現方式則變成巡迴式的演出，又揉合劇場、舞蹈、音樂的呈現，捕捉視覺聽覺空間交錯的震撼爆炸點。

雕塑為大量使用現成物組合而改裝成的大型機械組合，充分利用各種鋼鐵、塑膠綁條、塑膠泡綿、家電用品、廢棄的混合材質創造一個華麗閃亮的視覺景觀，而且，此裝置特殊之處是，其雕塑品不但結合許多動力學上的概念，運用齒輪結構營造未來主義式的動感、速度的傾向，變成動力雕塑，而且其各個部位經由人的互動變成有音階的各種樂器，這些樂器同時也是此一《櫃人》身上 42 種模擬的生物器官，《櫃人》像是可以旋轉、蠕動、發出各種聲音的另類生物，此 425 公分高、245 公分寬、1220 公分長的機械大獸承載、結合、甚至是消耗人體運動的能量，開始運轉心跳，全座機具結合人的運動整體演出宛如一工業時代的社會縮影呈現，人類的脈搏已跟機械的脈搏不可分離、互相交纏循環，衍伸一種半機械的生物群像。

而至於軟體表演方面的呈現也開放性的多元結合點，以演員自創的樂譜與文本出發，採段落式地發展各種片段的意象，也用大陸六四流亡詩人孟浪詩稿《兇年之畔》的文字及台南詩人周定邦的詩穿納其中，把詩化後的肢體展開，演員著一樣的白色連身褲裝，變成一種沒有性別，沒有名字，沒有時間的元素，不分角色地共同以身體、對白、音樂、詩歌敘述這個關注生與死的故事，把人從出生之時的漸漸成長，一路經歷挑戰與挫敗再追尋夢想的過程裡，再三反思人與社會群體環境的關係，最後闡述曲終失落面對凋零的生命光景。其中並多處以即興的方式來捕捉生物體裡面所發出的自由意識與反射，其中於互動之中與《櫃人》共同演奏發聲出來的打擊樂更是散發無限活力。演員，同時也是詩人、舞者、樂手在雕塑場域裡演出，並且雕塑作品即是樂器的意象十分驚人，彷彿工業產物之新型交響樂，樂器來自我們週遭的素材，而發出的音響即是這個社會環境發出的音響，為人類與生活交迭、碰撞之聲。

《櫃人》緊緊結合視覺與表演藝術的多重結構，把兩者之間互相轉讓、搭配，而毫無主客體的間隙，完全融合為不可分割的一項作品，而《櫃人》這名字本身也招喚著一個新物種的開始，非人(如 cyborg 的觀念，一種人與機械、資訊、生化科技共生的物種)與人的關係於當代思潮中，討論眾多，然而在如此具象地表現社會的時代生產樣貌上《櫃人》呈現有趣的示範，這表面上熱鬧華麗的嘉年華式的氛圍下，包裹著機械的心臟與呼吸，種種雜交形式解構所有感官界線的藩籬，強烈的活力讓《櫃人》與觀眾都活躍了起來，最後演員們也邀請觀眾上台共同擊玩《櫃人》，現場動力的流竄毫無邊際，觀眾在進入《櫃人》之後也變成它運轉的動能生命來源之一，《櫃人》反而仰賴更多參與互動。

另一項十分獨特之處為《櫃人》的流動性。由於直接以貨櫃車改裝而成，所以《櫃人》前前後後開到全省各地共十六個點巡迴演出過，得以如此機動性的延展《櫃人》本身的半機械生命力量，也擴大觀眾參與的地域限制，如此由舊日馬戲團的巡演手法演變為《櫃人》的存在方式，添加許多草莽的在地生命力，也像是一能源結合體，開放了高度的親和力與豐富性，把空間的概念抽離掉(到哪裡都可以表演)，並主動出擊地爭取與觀眾互動的最大可能性。

吳瑪俐

《比美賓館》 台北市區 1996

《祕密花園》 南投九九峰藝術村 1999

吳瑪俐以她縝密的文哲思脈與劇場啓蒙的背景為根本，在從事行動觀念藝術與特定場域性裝置的領域中一次又一次地展現她尖銳而細膩全面的觀點。從創作內容而言，她由最早期對抗的政治性議題至女性關懷，與近年特殊的特定場域性裝置作品相承下來，除了與她的個人生命階段體驗和探索平行之外，也可以看出其用心經營的表現語彙在各種環境空間裡企圖轉換的藝術性深度還在繼續演繹不斷。

早期的作品背負著沉重的歷史與社會使命，以較激盡的精神與手法試圖表達一種對於時代環境上的突破，對於種種權力與各種族群之於社會的權力關係相當關心，常依此為主題發揮，尤以美術館吊詭不明的機制為其詬病，《比美賓館》即為一例。為了抗議北美館策展單位有歧視女性創作者之嫌，特別於館外鄰近的情色區做了一個符合「情慾與權力」當時策展主題之一的觀念行動藝術，沿街發放名片型的擬賓館廣告，上面字樣「政府立案，休息只要二十元，比美賓館，Taipei Fine Arts Motel」，又副標「尋歡解悶休閒好去處，中山北路名牌俱樂部」，底下最後說明「百萬裝潢，重新開幕，創新玩法，技藝超群，來過的都說讚！心動專線：(02)5957656，特惠期間：1996年7月13日到10月13日」，句句利用北美館的立場、地點所在、宣傳手法等作為反諷之途，橙黃與桃紅雙色鮮豔的廣告於附近風化區產生極佳的效果，許多感興趣的民眾紛紛打電話到北美館詢問，這直接走到街頭互動，又民眾與機制本身產生一種誤差的服務期待過程之中，架構了一個相當完整的反身幽默三角，實實給北美館的角色位置做了一具民意基礎的諷刺辯證，解構藝術家、藝術機構與社會大眾之間的政治權力位置與互動關係。

充分運用空間水平地理特性、垂直的歷史發生、位置所在意含，以及挪以環境劇場處理舞台融入環境情境的方式，吳瑪俐在創作上，全面地完成作品與觀眾實際上互動的媒合考量，對於場域意識愈高的人，則進入愈高的觀照形態中，這種觀眾如演員成為作品其中重要元素的特質也是其裝置別具人文特性而深刻之處。如《祕密花園》這件調性轉成溫和的作品也是一樣承襲細膩過人的特質，相較於以往較激進對抗式的手段，這件作品在南投的九九峰藝術村不言而喻地呈現高生命力的女性主義力量。與其他於馬路兩旁地景呈現裝置作品的藝術家相異，吳瑪俐選擇在路的盡頭，山腳下一間廢棄的農舍裡，以取之當地的天然素材從事創作。把農舍的地基挖出長十五米，寬米，高兩米的大洞，以石砌牆，裡面栽種各種當地的花草植物，進入農舍底下的《祕密花園》前必須通過一條長路，而在完全無法預期農舍小屋裡的情況之下進入這個被隱埋的洞穴之中，滿室馨香，溫和柔軟，色彩瑰雅的小花園在霎那間營造出來的驚喜與熱度具有相當的震撼力，而洞穴裡的生命也充滿母體

子宮的意象，又其作品除了燈具之外，全部都是自然的物品，生命在其中滋養，生出驚艷與未知的熱情，猶如一場新生的洗禮，而花園出口處則是通往後面更廣闊的山林，得以回歸自然生命裡的野趣。這樣進入、通過、而讓自己心神更為闊然也更謙和的經驗營造，所激起的觀念傳達或許隱性，但其實剖析一種內向的自我開發，於內於外的探索相互呼應，表態一種漸趨超然的精神。

二元對立的方式似乎無法滿足抗爭的需求，而在這樣企圖以跳脫、超越的手法呈現上，卻是悄悄地鑲上感染力綿長而強韌的女性特質，以一個經歷過後又尋求解放的視角，更深刻地對待回歸生命價值的母題。其所關注的議題更是延伸到人類與大地的依存關係，諸如 2002 年於威尼斯發表的《挪亞方舟》之寓言意義在空中飄盪，吳瑪俐還在航渡下一波觀念藝術造船計畫的新氣度。

李銘盛

以揭示事情本質的堅決態度，李銘盛不停地用自己的身體與整體環境或人群互動撞擊的方式傳達他堅信的、或者是懷疑的藝術，如一場呼嘯而過，不得不引起注目、反應，尤以活動起始於台灣解嚴前後，高壓桎梏的社會情勢與這樣自發性的本土反思力量產生了相當的爆炸能量，李銘盛所挑起的正是這樣發源於這片土地的生命力，因此更被視為禁忌、視為反制，不論是否攸關藝術，亦或是社運、政治，李銘盛的行動中簡單而明朗地表達了一個激進反動者在面對與自然和環境體制（國家、經濟等）的摩擦中所需考量付出的犧牲與代價。

時代性強烈的李銘盛從自身的肢體出發，操弄著諷刺的語彙，解嚴前即以從事各種反體制的敏感議題，與西方的達達精神作為對話。在 1986 年一月至二月《非繪畫》的行動中，即觸碰了這類議題，作品的第一部分為李銘盛在北美館廣場拿著粉筆在地板上畫畫，沿著日移的角度畫路燈的影子當成藝術作品，欲以此與館內體制下所謂的現代藝術作為對比；第二部分是把通往兵工廠的鐵軌漆成紅色，抗議鐵道成為市中心內最骯髒污亂、不忍目睹的地方；第三部分則是在通往坡地亂墾之山路上潑灑紅色油漆，象徵自然的流血事件；第四部份是在敦化南路的行道樹下豎立一些石頭，以公證市民對週遭環境改變的視若無睹。就題材而論，其實李銘盛所表達的人文關懷其實屬性相當仕儒風範，用以傳授正道，提出對於在地人文環境（包括政治權力與社會體制、生態等）以及自然環境的一種省思，不過借用了行動藝術這樣較激烈的方式為媒介作抒發的呈現，而這件《非繪畫》也恰巧再與馬格利特(Rene Magret)的《這不是一管煙斗》(This Is Not a Pipe)作了某種程度的平行呼應，產生另一層文本挪用的意義，達達主義在台灣萌起的種子力量由此可見，並在當時台灣的情勢下多少成為犬儒主義(Cynic)⁶⁰的實質寄託。

1988 年的《李銘盛=藝術》可視為這類典型作品的高峰代表，以身體作為表現的媒材已經達到它訴求目的的最大張力，他以完整的肉身裸裎地面對群眾、世界，也同樣地把自己逼到「藝術」的面前作嚴峻的質詢。他在街頭公開對大眾說明他自己藝術家的身分，不間斷地喊著、寫著自己的名字，這系列的行動中，其中一部分是公然大膽地在北美館的達達展裡當場製作他的藝術品《大小便》，認為北美館病了的他，又激動地要當時的館長黃光男先生出面說明達達藝術與教育的關係，甚至帶著自己的大便要參加達達藝術的研討會，然而此舉引來制止的動作，甚至有暴力的衝突發生，明顯的上演了權力關係的一齣劇碼，突顯藝術界裡的生態機制，藝術於白色恐怖社會中存在的多面弔詭

⁶⁰ 節自大英百科字典：犬儒主義為希臘哲學學派之一，活動時期在公元前 4 世紀到基督教時期。蘇格拉底的門徒安提西尼(Antisthenes)被認為是這一運動的創始人。西諾佩(Sinope)人戴奧吉尼斯(Diogenes)則是該派的典型，他力圖破壞社會常規(包括家庭生活)，從而返回「自然的」生活。為此目的，他像一個流浪乞丐，在公共建築中睡覺，乞討食物，並以此證明即使處在如此極端的狀況仍有可能保持愉快和獨立。他還提倡不顧羞恥、直言不諱以及樸素刻苦。

性，李銘盛把這些所被依養的、被抗議的中心通通轉換到自己身上來，接受所有可能的批評與質疑。而這次行動藝術可謂集合了李銘盛累積下來的一種行動語彙加總，《李銘盛=藝術》這件作品成為他萃煉鋼化後的一種信仰，隱藏在所有日後作品的中心思維裡，同時，也可視為這種激情表演的轉捩點。隨著解嚴後社會風氣漸開，各種活絡的事件冒出，這種強烈與社會碰撞的手段已經相對失去意義，往後的創作也開始擁有更多內化的精神性。

參加 1993 年威尼斯雙年展的作品《火球或圓》便是另一個階段的完熟表現。從 1991 年於伊通公園展演的《火化儀式》即開始加入這種祭儀元素，透過這樣悠遠而原始的形式，李銘盛把握住人類更原始的精神記憶與情感，成為他呈現或表演的一種精準化的方式，掌握參與者內心狀態的準確度，與之前在街上直接對著路人喊自己名字的方式顯然有相當大設計上的區別，開始掌握呈現的技巧與步驟後一整套儀式相應而生，應用了非對立、反而是根生的情感投射來呈現《火球或圓》。作品的呈現是相當緩慢而漫長的，整整雙年展為期的三個月中，李銘盛不斷地利用印表機列印出來的紙捲成最後直徑達十公尺的同心圓，由單薄的紙日夜夜造成其厚重結實之感非常壯觀，而據李銘盛表示：「旁邊的印表機列印的聲音有如機關槍掃射森林一般，令人慌目驚心！」⁶¹而視覺上，紙捲又像是巨木，一圈圈的年輪畢露，哀思歷史，也哀慟巨木的死亡。大量地採用類比象徵的手法來連結情感，而在巨木形成、死亡之日，李銘盛開始一場濃腥血祭。

表演前，李身綁展覽期間從其他藝術家的垃圾堆中撿拾的瓶瓶罐罐遊街開場，宣示垃圾為展覽所付出與凋零的面貌，回到展場後，血祭開始，李銘盛把自己體內所抽出 500cc 的血液與另外五公升的牛血混在一起，往自己身上塗抹潑淋，也在紙捲巨木上開始繞圓灑血，一轉一轉地鮮血溢出到紙捲都要無法承受之狀，當場鮮血淋漓成湖，感官上所聽所聞所見之場面皆超越大多數人的日常經驗，血之腥臭，所揭發的殘暴竟是我們每天參與其中的暴烈橫行，逃離不開的血腥不斷淋在李銘盛的身上，也像是淋在觀者身上那樣地無法遁逃，其驚人嗆辣的行動藝術昇華至祭儀的典型，繼之產生的力量有更大的迴響，火紅的圓形的死亡的巨木屍骸在觀者的心中似乎化為祭典的祝禱，盼借再生。

依作品脈絡來看，這是 1991 年作品《紙是樹的延伸，人的生命、生活是紙的延伸》的意象發展，探究現代社會人類生存與自然生息中間巨大的衝突，這種天地人不合的現象在李銘盛以血一圈圈輪轉尋找中被深刻地突顯出來，樹非常詩意地被當作自然的代表，紙成了人與自然循環交流的介面，之間的利益衝突、生養調和，李銘盛以《火球或圓》這樣崇高又激烈的態度來處理大家對此問題的漠然，縝密周詳地完成這件作品每個細部的意義傳達，為期三個月的作品完整度極高，而他的身體也成為相當成熟的表演媒介，為他的藝術註解。

⁶¹ 出自於筆者於 2003 年 9 月 22 日與李銘盛先生的訪談中。

而近年李銘盛所傳達的方式又經過另一番演化，激情的演出轉化為教育的熱忱，2002 年開始的《藝術產科國際》於苗栗頭份的一家醫院空屋改造的建築展開，對象則是小朋友及其父母共同參與的藝術開發、實驗過程，採完全的開放態度來鼓勵孩童以藝術作為抒發的手段，學習或探索自由表達的能力，並要求父母參與了解其開發過程，又請來多位藝術界的學者或是藝術家來與小朋友教授講課，而整個空間成為一個即興的展演場，集合各路初生創意，把原本是產科的醫院轉化成產生藝術的場域，諸此形成還在李銘盛活躍的行動裡漸漸展開。

杜偉

《備忘錄 / 冷眼關照》 2000/3

兩千年的總統大選過後，杜偉在藝術圈內辦了一場虛擬的、反展覽的展覽，將達達的精神於千禧年再度貢出，以一個自省性的笑話對策展與觀看的動作做幽默卻嚴肅的審問。

這個以所謂藝文界為發生場域的事件裡，多數當代藝術圈的相關人士都先後收到杜偉以「冷眼觀照策展小組公關部」的名義寄出的展覽專刊，上頭標題《冷眼觀照—What Do You Look At!》，並且在誠品、伊通、新樂園等提供免費取閱的服務，後來甚至在北美館公開販售，一切的形式都在所謂的正常程序中被消化、理解著，展覽專刊的內容也完整地包括序文、創作理念、藝術家簡介、作品圖錄、感謝的相關贊助單位等等，與一般展覽的專刊無異。然而，實際上卻沒有舉辦任何展覽活動，或是任何其他的具體行為發生，專刊的發行不過是個幌子，推廣介紹一個不存在的虛擬展覽，以書冊的實體存在去呼應一個虛擬世界裡對真實的騙局。而這一切幾可亂真的安排以及其邊際效應都讓人拍案叫絕它的存在與不存在。

這件作品的存在性引發了數個議題。首先，藝文界人士中對此「展覽」的陌生激起了某種程度的焦慮狀態，暗示了社群裡頭的歸屬與認同問題，又為此鮮為人知(當時極少數的人知道這是杜偉的作品)的虛擬展覽增添神秘與幻想的空間。再者，資訊傳媒的普遍為大眾所依賴相信的程度被具體地顯露出來，展覽專刊的文本自主性在資訊的洪流中並沒有被沖散，反而成為「作者已死」的新證物，不論資訊內容是否正確無誤，專刊的實體存在是真實可靠的，作者的身分被容許是模糊的，而記載的事件也不一定要是真的！這種情況造成了一種難以辯證的窘境，「冷眼觀照—What Do You Look At!」裡指涉的客體是誰？而主體我是否真有關照、窺視、嘲弄、監視、挑釁這一切發生的真相與假象？然而，這所有的演員(藝術家與策展人)與觀者(看到這本專刊的人士)其實都拌捲入同一個現實中、承負相同的責任與重力而合成的一種集體的慾念，並且共同執行實踐而成的單一結果。因此，虛擬的存在也在現實的存在中才得以實現；展覽的可看性並沒有因為展覽的不存在而消失。

《備忘錄 / 冷眼關照》書中探討的亦是影像與觀看的問題，杜偉同時又扮演了創作兼任出版與策展的角色來碰撞策展人的機制與權力中心，自處於弔詭的位置反身討論這樣的議題似乎是在天秤上搖擺地自我衡量與解釋，然其實也是一種高度的自我消解與反思。當今，策展人的角色所肩負的期待跟藝術家創作的理念是否齊頭並進，對作品最終呈現的樣貌有著相當大的宰治權力，策展機制又是否有制衡的必要因而成為政治性的問題，杜偉選擇直接越過這個議題而獨自唱雙簧，以出版畫冊形式成為策展手段，事實上也適度的反映出對於策展權力的矛盾心結，如果展覽可以被如此架空，也就同時戳破策展的虛偽程度和其攻不可破盲目的權力。

杜偉以這樣空的境界來說明空存在所需的條件與介質，而仔細思考其中趣味，其所深深蘊含的陰陽有無觀念也悄悄運行其中，造成一種「新古典、舊達達」的錯覺調和。

季鐵男

《URBAN Flashes》（策展，系列活動）

「自 1999 年起，URBAN Flashes 都市行動係由季鐵男推展的一個嘗試在城市中創造情境以干擾公共領域的都市設計運動，藉著世界各地的建築家與藝術家的連結進行理念交流，激發願景，共同工作與遊戲，期能夠啟動改變，並進依步影響未來都市發展。⁶²」

若果從跨領域這個角度來看季鐵男的作品，我們可以發現 99 年開始季鐵男策劃的 URBAN Flashes 此一系列「都市行動」可以說是季鐵男對都市思考的一個較為整體的行動。在這個行動裡面，季鐵男提出了論述，策展，作品，對話，甚至 video 等，這些我們視之為不同媒材下季鐵男的「作品」。從這個角度來看，季鐵男的作品跨領域的意涵有兩個層次，一個是較為常見的跨領域的定義：跨媒材，而另一個層次則是突破了學門的疆界，將其概念跨學門的利用論述，策展，作品等呈現唯一整體的行動——都市行動。

以下將從論述，策展，作品三大方面對此行動進行描述。

首先是論述方面：季鐵男的「都市行動引論」提出了兩個概念組，首先是原生(Plasm)下面有兩個小的概念：電離(Plasma)與粘菌(Plasmodium)。一方面借用德勒茲的「地下莖」的概念來形容當代都市的複雜狀態，另一方面以此為起點提出電離(Plasma)的概念來討論城市型式下的被人們情緒與行動所籠罩的公共領域，且利用此一概念來討論電信網路所創造的另一個城市中渾沌的層次。而這個概念組中的另一個概念粘菌(Plasmodium)則是相對於上述電離的對於都市整體的描述而借用粘菌的概念回到了人類生存的策略問題。第二個概念組是戰術(Tactic)包含了虛實(Vacuity)、地形(Topos)、欺敵(Deception)、迂迴(Detour)與碉堡(Bunker)五個概念。季鐵男認為上述這些戰術是為了與現代的都市規劃對峙而設計的，虛實的概念引用了道家中少被認為具有比較決定性的角色，並且從孫子兵法中強調操弄不可見的物質以型成戰略性的佈局，以及建築家在形式與形狀中無法留置意義導致必須將資源放大，引用細小或隱微的元素來發展等點來討論虛實的概念。地形與欺敵則討論了地面促生的內在知覺與物體表面的接觸，一方面是建立通路的主要技術另一方面則是提供事先規劃好的逃逸路線。迂迴與碉堡的概念則是求生存與戰略性的使用空間，數位技術以及網路遊戲的幫助提供了等待再生的自閉性子宮。

從策展的角度來描述此一行動，我們可以看到在形式上有展覽、出版、對話、座談會、工作營、事件等等。以一個如此複雜且還在發生中的行動來看，我們可以說這樣的一個策展的行為已經超越

⁶² 季鐵男 URBAN Flashes 都市行動 台北 田園城市文化 民 91 p.205

了台灣藝術世界中所指稱的策展內涵；這樣的行動一方面呼應了策展人的兩個概念組：原生與戰術。而另一方面也明確的顯示出其跨領域的特質，不管是在概念或是作品甚或是在策展層次。

從作品來看，季鐵男在這個行動中已經出版的紀錄裡，呈現的是龍尾轉向此一作品。此一作品主要是從傳統的風水概念來談城市的方向性並以此借用現有建築物的屋頂來發現、創造一個新的地景；另一方面從日據時代斬斷龍尾的風水思想為脈絡利用總統府前廣場的公共設施與人造山丘將原有的龍尾延伸。

若只從作品的形式來看，我們只能認為這是一個傳統建築空間學門裡的設計作品，但是若把此作品與整個展覽聯繫起來，我們可以得到一個詮釋；季鐵男對於建築的概念是跨學門的一種整體概念，這不只是西方藝術史中的「總體藝術」的概念，季鐵男的概念更為基進的回到人本身。人生存的空間如何與當代的都市設計觀念對峙，如何找尋可能性？這樣的找尋是突破表現形式的學門分類、是自然而然的跨領域，因為，人的本身就是一個存在的理由而不需要領域與學門的定義與分類，當現代都市設計裡這樣的理由成為一種理想的時候，季鐵男的作品呼應的就不是西方藝術史裡「總體藝術」對抗的領域與定義問題，而是更為基礎的也是更為基進的欲求。

後八

《幸福社區：總體勤勉之含淚收割》 伊通公園 2000

後八是一個集合了數個來自不同領域之個人的藝術團體，成員皆自國立藝術學院美術系或研究所畢業，包括甫獲台新藝術特別獎的崔廣宇、陳建興、劉榮祿（「詠翊設計公司」負責人）、江洋輝（「麻粒試驗所」負責人）、王曉蘭、羅志良、簡子傑，以及稍後加入的林家祺、陳麗詩以及陶美羽。自二〇〇〇年起，後八以「幸福社區」之系列展覽首展於台北「伊通公園」，藉著混雜著商業化語彙與機制運作等多重藝術策略。

其作品形式多透過巨幅看板式的廣告影像、搭配略顯病態甜蜜之空間「設計」（就這個字眼的嚴格意義來說，後八更像「設計」（design）而不是「裝置」（installation），不管是在當代館的《幸福社區：在亂世中做人，走在捷徑上的後八》或是在伊通公園的這次展出，後八皆是以如同商業公司整體形象設計（CIS）的形式進行活動與空間佈置，整體概念上就是以商業的形式來包裝其內容物，例如以精品店的標價方式來標售其展出物品，這其中也包括了發行認同卡等等手法。而在影像內容部分，則多為半真實、半虛擬的人物形象所凝結成之生活片段，包括扶老太太過馬路、清理社區等善行，利用某些狀況中，其藝術家成員的現身具有更類似於演出而非行動的特色；影像的呈現方式雖透過典型之再現機制、卻又由於夾雜了演出與紀錄多重屬性，使得觀者無法透過預期的理解脈絡來認知作品，這使得後八得以與藝術機制保持著曖昧的距離。

後八利用商業／藝術這樣一般性的對比概念來進行一種姿態上的跨越，這樣跨越的姿態，若果以他們在「新樂園跨領域藝術節參展宣言」裡所說的：「跨出（所有）藝術領域邀集它（非藝術）領域的樣態機制，使它們技術地或象徵地模擬著相關讀物裡叫做『藝術語言』的東西。」來看，後八以跨越的這個姿態來進行一種藝術語言、內涵上的指涉。這樣的指涉是射向既有的藝術領域，關於此其中的所有規則、訓誡、語言等等。我們可以從後八在作品形式上更傾向於設計而非裝置藝術看到相當精采的操作。一種藉由對既有藝術領域充分理解，時而界內時而界外的來回跨越。這樣的來回跨越會不會得到一個距離上的測量呢？我們不得而知，但是觀者卻會在這樣的跨越裡面，被吸引著去試圖理解被後八所跨越的界線與距離，而開啓了關於跨越與界線的思考。

雖然某個程度上，後八具有某種觀念藝術式的批判氣質，但在另外一些狀況中，後八甚至只是提供一個行動過程之後的遺跡（如在油漆行的展出），就好像之前發生的事件才是重要的，但這些事件絕非什麼藝術性的偶發而是成員真正的生活；正如批評家陳泰松曾對後八做出如下的註解：「距離本身成為一種遊戲，只要求認真地玩與做：它（後八）不要純真，只要認真。我們無法確認《幸福社區》是否偽善。」（陳泰松，「主體啓示錄：談當代藝術『混種方言』策略」，《典藏：今藝術》（Mar 2001），

頁 96)

歷年展覽包括：

二〇〇〇年，於伊通公園的《幸福社區：總體勤勉之含淚收割》、於 CAFE ODÉON 的《黑底旺・單件藝術位置》、文賢油漆工程行的《幸福社區：摸蛤仔兼洗褲之今夜星光燦爛》、華山藝文特區之《2001 年藝術在台灣市調普查：總體失速之奮力調查》(獨立策展人呂佩怡所策劃之《錯速》展)

二〇〇一年，後八並以《幸福社區：在亂世中做人，走在捷徑上的後八》參與當代藝術館之開幕展《輕且重的震撼》

二〇〇二年，後八以 Project 1- p_a_u_s_e 參與韓國光州雙年展，並於年底以《連續轉進之八仙游過海》參與「新樂園跨領域藝術節」

施工忠吳

《第二代福德寺》 台灣國立美術館廣場 台中 2000/3/3-5

士林夜市 台北 2000/3/8-18

台灣的宗教與政治都普遍充斥著迷惑的意識形態與不解的熱情，這些社會現象所反映出來這片土地上人們的憂喜與苦惱其實需要一個可提供再次昇華的出口，施工忠吳於 2000 年總統大選前推出第二代的福德寺，再次邀請普羅群眾的力量以及觀點來宣洩、從事於這樣嘉年華會式的一場民間廟宇建醮大典，把這種信仰上的虔誠化為公開的、分享的、慶典式的集體社會活動，來慶祝總統選舉這樣一件「快樂的事」。

《第二代福德寺》延續第一代作品的傳統精神建造一個政治與宗教意味十分濃厚的裝置作品再加上行動藝術而形成一個熱鬧滾滾的事件，由以在台北地點的選擇位於士林夜市，切入一般民眾生活的場域範圍進行零距離的互動與對話，產生相當大的迴響效應。有別於之前的作品，這一次採用霓虹燈為基調作出一個大型華麗的福德寺民調遊戲機器，尚未啟動遊戲之前，機器靜謐地閃著炫目的五光十色，總體呈現一個花臉佛面的樣子，上頭橫批「神的精神」，當然也被解讀為「神精的神」，兩者隨人心幻化，下面放置當年總統大選五組候選人的選項和計數器，遊戲的目的是累計天時地利人和等三個選項加起來的總分來看總統大選的另類真實面。參與的方式是由民眾投下伍拾元硬幣的香油錢啟動整個遊戲機，霓虹燈開始快速閃爍如同一台超大型的吃角子老虎機，而參加者必須選定心中的候選人投他一票，再誠心為該候選人於這座福德寺前祈福，然後再擲筊觀看天意，又要拜土地公來看看土地公的意思，才完成這次押注的票計。

這樣的計票方式也其實反映出文化中對於天地人和的概念才出現的歷史必然性，而參與的民眾以相當熱忱的態度來表達選舉(或是押注賭博)所帶來的希望，裡頭交雜了期待、理想、抱負、個人與集體意識的結合與擴張所聚合的社會力量，這樣的集體力量其實一直深深的感動並驅使施工忠吳積極地參與社會的脈動，其實意圖並非是絕對藝術的，反而是借用這樣的一個方式把社會文化深層裡的人性聚結的喚了出來，傳達一份真實不過的、由這土地滋養而生的真誠與實在，這種聚集與爆發在這樣的事件中被點燃，被紀錄，也再度為這土地吸收，進入文化根部滋養對台灣的深情，成為循環。

另外，也以裝置行動劇的方式上演了反諷政治黑金的表演，民主制度現實裡的盲點與黑暗一併開花結果，也堪稱祭禮吧！

這樣的事件當然是政治的，也是藝術的，群眾的亢奮與狂亂亦是虔誠的，施工忠吳以為不論信

仰什麼，有信仰這件事是重要的，以這樣的方式重新理解集體意識形態，新的視野重現台灣在地生命力，也以這座福德寺作為參與、觀察並紀錄台灣選舉文化的浮世繪。

洪易

《心囍》 台中公園日月湖 2001/11-12

在 2001 台中國際城市藝術節《好地方》這個藝術節中，洪易與加拿大藝術家菲歐那·史密斯聯合創作的作品《心囍》，位於台中公園日月湖的上空。此作品在形式上是以漂浮的汽球表現，台中公園位於台中舊市區主要幹道自由路底，是台中舊市區的最大公園綠地，也是舊市區多年以來唯一的市民休閒綠地。

在本展覽中，洪易與菲歐那·史密斯聯合創作的作品《心囍》是各自以大型氫氣球的形式表現，兩位藝術家以不同的風格彩繪汽球或者以不同造型的汽球表現，在本作品中洪易亦進行一個放天燈的活動，一方面他自己穿著自己彩繪的道士服，另一方面則邀請觀眾們一起進行該活動。本文將只聚焦於洪易的部分來描述。

從這個作品我們可以看到洪易作品中一貫的裝飾性與公共性，從洪易的歷年作品看來，我們可以發現洪易的作品有一個不可被忽視的展現場域，他所開的各式休閒店面，不管是咖啡店、茶店等，洪易都以一貫的風格來設計裝飾，將其店面當作一個空間作品來創作。而以地點來看，洪易開店的商圈部分處在台中舊市區，也就是本次展覽的主要區域。基本上我們可以說，洪易這些裝飾化、風格化的圖像，多年來隨著他的店面矗立於街頭，已經在某個程度上成為台中舊市區都市街景的一個部分了。

從這次的《好地方》城市藝術節來看，洪易的作品漂浮在這個有著歷史的公共休閒空間是有其意義的。終於洪易的作品不再只是夜裡商業圈的閃亮招牌，或是週末夜裡的一個休閒去處的背景裝潢而已，這次洪易的作品經由公部門所辦的城市藝術節成為城市身分認同的可能性符號之一。藝術節裡的藝術作品不在是與居民無涉、陌生的符號與圖像，藝術品也有可能是居民日常經過的街景招牌；或者反轉過來說，經由這次的展出，也許可以讓居民對於日常生活的場景以更多的注視或是更為不同的眼光來看待自己的城市。

然而這樣的效果並不是偶然，洪易多年來的作品不管是自己店面的裝潢、招牌等或是進入美術館、畫廊的作品，洪易一直保持同樣的風格與追求。當我們再辨識洪易的風格時，有幾項特色常引起我們的注意，造型活潑、色彩大膽、平面化的畫面空間、具有強烈裝飾性格，而這樣的裝飾性格在他的店面裝潢裡更是發揮的淋漓盡致，若我們以台灣新表現主義來標示洪易的裝飾性風格，某個程度上可以從黃進河等人的作品裡看到相似的特色；然而如果我們注意觀察洪易的作品，不只在藝術創作，還包括了作品的公共空間的參與的話，可以發現洪易的作品裡，尤其以他的店面裝潢為

主，更是其表現性與裝飾性格的強烈顯現。從西洋藝術史的脈絡下，我們知道裝飾性與建築的關係是十分的強烈的，洪易的店面裝潢裡，並沒有獨立的藝術品存在，每一個作品在他的店裡面，都成為整個空間的裝飾，而這樣的整理性格顯然是將整個空間當作一個作品來設計。

如前所述，洪易的畫面裡通常是以平面化的圖案來呈現，且多華麗色調、重複性圖案等。這些特色在被辨識的過程通常相當容易吸引觀者的眼光；另一方面洪易的作品某程度上也常以公共藝術的角度與觀者接觸，不管是公部門建築裡的公共藝術或是商業空間的氛圍展現，洪易的作品某個程度上有著與建築空間相融合的努力，圖像不只獨立存在，也試圖與空間融合，這樣的融合呈現了與一般室內設計相當不同的風格，但是卻也明確的顯現了洪易作品中的設計面向。在此商業與藝術的分界經由整體設計以及都市居民日常生活的消費媒合而逐漸消失。而所以洪易的作品就不只是單純的台灣新表現主義，而是另一種更為親人的、城市的、在地的常民性格。

倪再沁

《沁報》 飛元藝術中心 2000/4/21

《沁報》是倪再沁以報紙的形式作創作的作品。此一作品可以由兩個部分來討論，從文本來看此一作品的內容與型式，另一方面則可以從該展覽的展出方式來探討。

從文本來看，此一作品明顯以目前台灣三大報紙的版面形式為模擬的對象，主要分為四大版面。主要分為頭版要聞(第一頁)、二版要聞(第二頁)、文化(第 15 頁)、廣告(第 16 頁)共四個版面。

就模仿的形式來看，該作品的確是忠實的模擬了台灣商業報紙的形式；一大張的報紙打開，依照摺疊的方式，頭版的這張紙的另一半通常已經是第十五、六版了。而《沁報》依循著這個形式似乎告訴觀眾，手上拿的這張報紙只是《沁報》這個份量跟台灣三大報幾乎一樣重的報紙的一個部分罷了。

在頭版要聞的這個部分，有兩個大標題：「倪再沁將加入新政府團隊」、「博物館發展陳水扁將視為重要政策」以及一張倪再沁與總統陳水扁、副總統呂秀蓮的合照。在主要的內容以外，在其餘的索引的部分，則全部都是與「倪再沁」有關的相關新聞；不管是「搶救倪再沁故居，擬提報為古蹟」或者是「倪再沁評估台灣軍力比一般認知脆弱」等。以內容來看，某個程度上告訴讀者這是一份關於倪再沁的專屬報紙，但是若就形式來看，卻又是我們最熟悉的大眾傳播媒體，我們可以觀察出來整個作品就建立在這種形式與內容，公 / 私領域對比的嘲諷基調上。

在 2 版要聞的部分，依著台灣報紙的慣例一樣有著社論，甚至是模仿特定報紙有著固定的小專欄：「黑白集」等。內容則皆以與倪再沁有關的社會新聞、政治議題的形式來呈現，不管是與新民主黨主席宋楚瑜的合照與相關新聞，或是一個字都沒提到倪再沁的社論，某個程度上都在利用倪再沁當時國美館館長的身分進行一種類似寫實的文學技法來進行一種虛 / 實之間的辯證。

這種寫實似的手法在文化版更強烈的顯現出來，在這個版面討論的一樣全部都是倪再沁，這次不只是利用倪再沁／國美館館長這樣身分上的辯證，甚至是利用對《沁報》這個作品本身的展出作出描述；到底甚麼是現實？甚麼又是作品蓄意虛擬的部分呢？再加上最後一版全版面的「倪再沁大全集」的廣告，我們當然知道這是一個作品，不過有趣的是在文化版裡面卻看到裡面的記者對於藝文界如何面對該展覽態度上的假設。也就是說當倪再沁以這種報紙的形式來開一個版畫展的時候，他在自己的作品裡已經猜測、預設了某些所謂藝文圈的反應，而以報導的描述方式來做這種猜測、預設實際上是某種寫實的書寫策略，經由虛擬來重新再現現實，不過這樣的虛擬卻是一種反諷，一

種意欲挑起觀眾反思的反諷。

這樣的反諷從倪再沁利用商業畫廊展出本作品，可以看出其作品意欲作用的場域是有指向性的；沒錯，他是利用美術／商業的這個既有結構來發聲，但是就是要利用結構裡原有的慣習來讓觀者對於該作品所利用的媒材——報紙產生質疑。而同時倪再沁以版畫的名義來為這個作品的流動作展覽，更是種同時試圖衝原有的兩個不同的領域的行為。從大眾傳播媒體到美術領域，我們可以說若果倪再沁不是國美館館長，那麼這個作品只是一個反諷的作品，然而就因為他真的是一個公眾人物、一個官員，真的(有可能)與總統或者是政黨高層人物有所接觸，此時，這個作品就不再只是一個嘲諷，這個作品同時也讓對倪再沁這個人、這個文本有一定熟悉的觀眾來說具有某種程度的寫實或者報導。倪再沁不是一個邊陲的藝術家小小的對大環境灑尿式的嘲諷，他在裡面，卻又同時在外面看著。

而不管是《沁報》或是 2001 年在台中國際城市藝術節《好地方》中所展出的《凍蒜，凍不條》，倪再沁的作品關懷的一直是媒體、社會機制等藝術世界中各種相關的領域。倪再沁一貫以「虛擬／真實」對照的手法來嘲諷、描述他眼中的社會現狀，不管他是在這個環境的裡面還是外面，倪再沁展現的是一種不被傳統學門分類所限制的對環境的關懷。

張永村

《後現代烏托邦總統大展》 台北東亞畫廊 1996/2/23

《靈光禮祭—第九藝術發表會》 新竹智邦藝術空間 2001/6/7

《後現代烏托邦總統大展》是一個由張永村策劃的展覽，很明顯的是與當時的時事做一互動的展覽，當時的時事主要是中華民國第一次直選總統，於是開展日期與大選日期定為同一天。

本展參與藝術家名單如下：張永村、楊象、管管、劉寅聲、小強、千容、許拯人、小雨、陳麗絲、紀向、楊樹偉、林翠虹、李昌義、李若菱、李秀惠、張文宗、李俊陽、郭哲修等人。在參展的藝術家中有著不同的身分與職業，例如管管是詩人、李若菱為音樂教師等。

在展覽作品方面也是相當多樣化的呈現，有詩人管管將詩作書寫於紙上呈列為裝置作品、李若菱的平面繪畫、楊象的雕塑、李俊陽等人的裝置與現成物挪用等等；而張永村則以《蒙娜麗莎杜象村》這個以杜象挪用達文西知名畫作蒙娜麗莎的畫作為造型的扮相現場參與展出。現場作品中互動性最強的則是數人合作的《台灣福德寺》此一裝置作品，此作品在士林的金雞廣場以然展出過，並獲得媒體報導。以這個作品為例，我們可以看出這個強調與時代互動的展覽其主要對話的主題，此一作品主要是兩幅以孫中山先生與故總統蔣中正先生的臉所繪製的門神以及一個神壇為主構成，神壇上供奉一木質的福德正神。其互動性主要表現在觀眾投入硬幣即可按鈕決定候選人組別，再於籤筒內抽取籤號，然後可依籤號從神壇下的小箱子內取籤條，以之研判該年吉凶。

在 1991 年張永村即以《蒙娜麗莎杜象村》的造型參加過第二屆國大代表選舉，以藝術為訴求政治為手段的方式來參選，最後以得票數約三百餘票落選。而在這次的展出畫冊前言中，張永村也提及參選總統的門檻保證金過高，不是一般平民可以跨過的，在回想張永村以《蒙娜麗莎杜象村》參選第二次國大代表選舉時花費兩百多萬元，結果得到的票數為三百多票；顯然這個第一次總統直選張永村是心無力，從上次的國代選舉中我們可以看到張永村主要的訴求還是藝術的不是政治議題，因此我們可以想見在無力跨過總統候選人的這個高門檻的情況下，張永村選擇舉辦這個《後現代烏托邦總統大展》來回應他一直試圖與社會大眾有所互動的意圖。

《靈光禮祭—第九藝術發表會》是 2001 年張永村於新竹的智邦藝術基金會的藝術空間展出的作品，基本上是綜合了祭典、文件、紀錄、繪畫、裝置等不同型式的展出。在靜態展出的部分；一部份是藝術史上的藝術家如杜象、畢卡索等人的作品以及肖像，另一個部分則是張永村這幾年來的作品紀錄文件，這裡面包括了張永村其他扮相的道具、服飾如《蒙娜麗莎杜象村》的衣服以及假髮等等。在動態展演的部分則是分為祭拜畫靈與靈光禮祭獻舞等，由張永村以從 1994 年發展出來的

扮相《能源法師》演出，以象徵性食品鳳梨(台灣)、滷蛋(中國)、壽司(日本)、披薩(歐洲)、漢堡(美國)等台灣人日常食物獻祭畫靈。

在張永村的藝術展演裡，最常被辨識的是他表演時的各種扮相，包括最著名、最常見到的《蒙娜麗莎杜象村》、《忍者村》、《能源法師》、《墨海僧人》、《乾坤不老》等等。就如同京劇裡不同的角色有不同的裝扮，一個演員可以演出不同性格，這些腳色都有著同樣的形式特色，如不是寬袍就是緊身衣；每一個角色都對張永村來說都有著不同的詮釋脈絡與意義。以前述的《能源法師》為例，就是他 1994 年在台中理想國社區舉行《村之禮祭》時所發展出來的角色。

整體來說，張永村於《靈光禮祭—第九藝術發表會》所發表的是一種將藝術視為宗教的禮儀崇拜；這樣的崇拜也許在語彙上是挪用的，但是在精神上卻是符合的；而前述的不同的角色就是在不同訴求的儀典裡有著不同象徵意義的祭師。

得旺公所

《城市按摩》 台中市區 2001

得旺公所於《好地方-2001 台中國際城市藝術節》發表的《城市按摩》可分為三個不同的部分，而這一系列的行動及裝置藝術以其獨到的手法來彰顯其對不同類型城市族群的關懷，以城市全體為作品背景，邀集市民的注意與互動參與，探討人與空間多重面向的關係建構。

第一部分的集體行動藝術是於台中市內鬧區的主要道路上展開，得旺公所的成員扮裝成盲人按摩師，大落落地在十字路口徘徊閑走，又就地擺上塑膠椅，當街在馬路上展開表演與按摩的服務，並拉取客人，而同時身旁車水馬龍繼續川流，交通秩序受到干擾滯礙，但是真正關心這些扮裝按摩師的人寥寥無幾，缺乏真心上前關懷的民眾，反而是報案的民眾引來警察的勘查，而這樣事件的發生也正如得旺所預期規劃的，所以更多假扮成記者的人聚攏過來猛拍照，以製造新聞話題的手段才終於搏得路人的青睞，以這種假裝製造新聞的方式來做某種程度迎合觀眾口味的呈現方式凸顯了城市裡頭無情的聚焦心態。另外，得旺公所也在路旁請來了四位真正的盲人按摩師，為經過的行人免費提供片刻的按摩服務，發揮弱勢團體對社會的貢獻力量，提供市民享受難得的放鬆與經歷城市的全新感受，作成對立的風景，按摩對不同群體關懷的意識認同。

第二部分則是另類的一場按摩行動，幾個模特兒假人被鑲進自由路上一幢六層樓高的白色外牆上，而模特兒假人是以折腰的前仆狀往室內闖入而被卡在半空中，只露出腰部以下的肢體懸掛在外，原本意誇大一種偷窺的猖狂社會現象，也像是一種駝鳥心態的高漲，男男女女的模特兒的姿態不上不下地卡在半空中，戲謔地嘲諷城市裡面居民的普遍心態，反映出得旺公所對一般集體社會行為的觀察與表態，人與人之間沒有真正隱私的強烈黏膩感似乎甩脫不掉，但又可悲得缺乏誠摯的群體關懷，大家只顧著別過頭去不面對城市裡、真實環境裡所發生的，反而是進行一些詭異的窺視行為，才落的如此尷尬的卡在空中的場面。然而，這件醒目的作品卻在城市中發酵另一種不祥的斷頭之說，除了更加突顯市民的品味情調之外，也實際上成為作品嘲諷之事的再證明，市民採取面對事件的方式總是貼近負面的八卦私人隱私問題，而對於作品本身披露的反思精神反而缺少感應與聯想。

第三部分則是一種相當隱性的行動藝術，印製名片大小的色情廣告沿街發放，小廣告上印有煽情的外國金髮美女擺弄媚態之姿，又留有電話號碼可供撥號，形式與內容上都與一般色情廣告無異，的確提供需求者一個性幻想的新天堂，直到電話撥接之後這個幻想才會被宣告破滅。然而那之間所被幻想出來的「好地方」所提供的「城市按摩」服務到底如何引人遐思、被人所期待著，恐怕也只能停留在個人心裡頭再一次的相互猜測與嘗試窺探中。

整件系列作品所放大出來的行動張力相當多元多軌，以《城市按摩》與整體展覽《好地方》的延伸意向開發許多有趣的可能性與檢視城市生活的人群互動關係，表達了高度的關愛，同時也犀利地批判或是玩弄大眾心理的反應，尤其互動方式不但是採直接或間接〔如再透過真正的盲人按摩師〕的接觸，也還有利用製造新聞或是激發群眾想像力的特殊操縱手法，使得藝術的傳達頻道也像是一場繁複的按摩儀式一般，以不同的力道與接觸角度深入城市內在的隱痛點。

許拯人 《愛台北的一種方式》 台北市區停車場 1996/12/25
 《愛台北的一種方式 II》 台北市忠孝東路四段 1998/12/25

以一種挑釁的態度挑起群眾對城市空間與自身權益的對話空間，許拯人的《愛台北的一種方式》以一種沉默的抗爭方式在台北市鬧區地帶以突擊的姿態表達他對城市裡頭的人群與生活的關注，介入某種秩序而期待某種反彈或發酵，並從一個新造的視野來看待都市問題的中心點。

第一次的事件發生在台北市內光復南路後頭的停車場，藝術家清晨三四點時便到現場裝置他自製的路障，除一塊真正的路障之外，其他的小路障皆以 1:4 的比例製成，同樣漆上慣見的鮮橘紅色，上頭正面標著「謝謝合作」，後面寫著「後果」，小路障以釘鑽固定在地上，強行霸佔七個公共停車位。此標語暗自影射城市中路霸所設的「謝謝合作」路障事實上以一種威脅的口吻指著如果不「合作」的話，「後果」將自行負責、看著辦的意思，而此舉也與城市大街小巷裡到處出現的路霸行為一致，只不過是更為顯明而張狂罷了，擺明態勢地侵犯公共權益。過程的進行對藝術家自身來說是「非常非常緊張，又非常滿足地去表達一些當時覺得必須要表達的東西」⁶³，然而其突擊的佔領事件在持續一整天下來竟然只有二三個人停下來問藝術家在做什麼，當回答完說「這是我的作品之後」⁶⁴，觀眾就又隨即離去，對於自己受損的權力毫無疑問與憤怒，也絲毫無關切之意，這個實驗結果讓藝術家也感到相當吃驚，一直直到傍晚才有警察出現，一番交涉之後，藝術家離去，全場事件維持到四五點左右結束。

事件相當程度地反觀城市中真實的冷漠，同樣地，也隱射各種私權力於公領域裡擴張卻乏人間津的社會隱憂，對於體制面提出一個重新思考的問句。兩年後第二次的《愛台北的一種方式 II》多了一個《寄生》的副標，再一次提出不同的思考現代城市生活面向的提醒。

這次事件發生的時間同樣選擇在行憲紀念日，也同時是聖誕節的時候，發生的時間則與第一次相反，這次進行於晚上，藝術家戴上工地帽，假扮成工人，開始在忠孝東路興建捷運工程的馬路邊請暫停的車子移開，並且非常順利地也在短短十五分鐘內把預計裝置作品的地方清空，順利地偷接上工地的電路，將裝上燈泡的橘色交通圓錐分別在馬路旁以及分道線區各為出一個三角形，亮著帶紅色光線的交通錐頓時融入城市裡的風景之中，合而為一，與街上其他的交通燈示都融混在視覺風景裡。整個晚上完全無人過問此裝置為何或抗議其存在，僅有施工的工人來說因為施工的原因要暫時移開交通錐，而藝術家說明此為他的財產之後，工人也毫無反對之意，答應在兩個小時工程完成後，會立即將裝置歸位，而事實上也就又真的把作品在完全搞不清楚這到底是什麼東西的狀況之下，

⁶³ 出自藝術家於 2003 年 12 月 27 日與筆者的訪談中。

⁶⁴ 出自藝術家於 2003 年 12 月 27 日與筆者的訪談中。

把作品重新安裝好，繼續在城市裡亮著紅色的燈。所收到的唯一路人的評語是一位母親對女兒私自詮釋此裝置的說明「這是警察伯伯慶祝聖誕節的方式」⁶⁵。

此件《寄生》行為中所得到的更少群眾回應當然也反映城市生態的問題，這種偽裝之後的侵犯，帶上一種象徵工地帽的威權之後便對城市產生一種不誠實的侵略，然而城市卻絲毫無法反映出任何異狀，就連當地的其他施工人員也無法識別其寄生行為，甚至幫忙重新裝置作品，協助其侵權活動。

《愛台北的一種方式》以建構城市裡不同的對峙、對話空間的形式，面對城市裡人與制度的問題，藝術家以嚴謹又大膽挑戰公權力的態度，與城市的脈動共同面對其中疏離、冷漠、缺乏尊重也缺乏思考問題，而這兩個事件也拉扯出更多思考社會運作中無法迴避的問題，強烈浮顯人文關懷。

⁶⁵ 於 2003 年 12 月 27 日筆者與藝術家訪談中，藝術家所回憶當時的言論。

湯皇珍

《我去旅行 II》1999 台北、台中、高雄、台東

《我去旅行 IV》 2001 台東劇場

一路以旅行這個概念為軸的行動藝術還正不斷延展中，而截至目前同樣的主題卻在不同系列中以相當不同手法、形式、內容有迥異的探索結果。

《我去旅行 II》為一運用大量交通概念的行動，藉著通訊媒材、實際上藝術家本人的旅行移動、影像傳輸、郵政服務等，達成一種遠遊、旅行的目的/手段。設於台北、台中、高雄、台東的公共商業空間中的裝置含有電視機、錄影機、電話、明信片、郵箱和一把不斷在電視前面擺動的汽車雨刷，電視機裡出現的螢幕中出現的是路過的行人群像，而若當有觀眾好奇得依著指示打電話給那位自稱「我去旅行了」的人(藝術家本人)則電視將隨著電話接通而播放湯皇珍預錄的旅行影像以及她的行動藝術談話，並且與觀眾也可以直接和藝術家說話，另一方面，觀眾也可跟著播放出來的地名開始依序圈選明信片上的地名，這個圈出的結果若相連起來，則成為一份路徑圖的樣貌，除了標記如此一段透過聽覺、想像、書寫而形成的一趟假旅行之外，觀眾還可將明信片投入一旁的透明壓克力郵筒裡，寄給任意一人，將這個旅行地圖寄出，完成另一趟郵件的旅行。

藝術家在不同的時間與城市裡如此跟觀眾做一種有距離的、間接的、想像的一種互動，空間感被錯置，以這些經過忙碌的商業空間來去的人們為主要訴求對象，跟這些城市裡匆忙的、移動(旅行)中的個體嘗試溝通的可能性。「溝通，其實就是一種旅行。」⁶⁶把一個訊息由甲傳到乙，來來回回的過程既是旅行，也是溝通。而溝通這件事在這裡所費不貲，這件作品即反映出現代都市人在如此慌亂的生活步調裡進行溝通的困難度，並且，進行溝通所需的設備、動力是如此的繁複，而在好不容易透過這些科技設備之後，我們嘗試的溝通是否真正符合彼此期待並達到目的，是否也只是一場虛構的旅行？而更進一步地說，作品討論的不只是旅行的意義，而是旅行與非旅行的關係，正如電視機前不斷擺動的雨刷一般，不斷地切斷畫面，旅行受到窒礙，而且觀者被迫保持跟另外一方的距離，不斷重新帶回到現實的當下來，面對這裡和那裡的不同，面對藉著他者成立後的自身反照。

而《我去旅行 IV》則是應用截然不同的手段在表達旅行的另外延伸意義。這個系列是與台東劇團合作的表演，在台東的海邊做一行動藝術與劇場混雜的荒誕劇場⁶⁷(Theatre of Absurd)般的呈現，劇完全不搭景、道具採極簡主義僅用海邊的石頭與沙、舞台則完全仰賴演員們的移動才製造出場域這

⁶⁶ 出自 2003 年 10 月 16 日筆者與湯皇珍的訪談。

⁶⁷ 早期受到達達主義與超現實主義影響的劇作，我們常稱為荒誕主義，然而真正荒誕劇場先驅為皮蘭德婁(Luigi Pirandello)為首，而後受存在主義影響藍鰲於五十年代的法國，以沙特與卡繆為代表性，摒棄結構、語言、邏輯上的連貫性，採用象徵、暗喻的手法點明主題，劇場則是整個荒謬世界的縮影。

樣的空間感。劇中，演員們的表情與肢體跟語言毫無關聯，演員們以卡農一人一聲部輪說的方式，面無表情，一句接一句完成一段獨白般關於旅行的敘事，並且用非常多種方式不斷重複著這個敘事段落，輪著接力、不斷重複、倒述分開的句子，故事本身並不長，約五分鐘內即可聽完整個段落，然而它不斷地被解構、以不同方式呈現著。與荒誕劇場同樣地挑戰戲劇文本的意義，摒棄結構、情節上的邏輯，直接反應這種現實裡的荒謬，以暗喻的方式指出生活的片段，以無聊來表示無聊之感。

然而，這次呈現於語言上的問題應該是探究最顯著的點，文字於第一段的重複可帶來一種時間的流動感，尤其這段兩兩搬石頭的意像來牽動整個場域的形成，文字竟有如時間刻痕，描述著前進之意，重複像是一日一日推移，而倒敘則像拉回記憶，拉成時間與空間向量的指標。不同於荒謬劇場的是，語言在此，依然保有陳述的價值，敘述中旅行者以回憶錄的方式述說旅行如何改變他的一生，語言所指還是與現實生活中的意義相符，因此，也具象地產生意義與意象，而以不同的演員天天重複因為一趟遠行而所碰觸到的生命轉折問題，也就變成內容的軸線，所有人都在共同經歷的中心問題，在一場宿命性的遠離之後，家的定義便開始模糊斑離。

湯皇珍所扮演的腳色則有既定的鐘擺狀路線，在整個表演中都只用一樣的步伐於下舞台(Lower Stage)的面積裡採著這既定路線走動，人幾乎物化般地呈現機械移動，也同時參與群體的文字接力，而這行走步伐與系列二的雨刷效果類比，分開生活的荒謬和旅行的嚴肅，完成想法上的跳脫與旅行。

旅行這個主題乍看之下是探討一種短暫與現實中過日子的這個狀況離開，帶著相當大的一種浪漫情懷，然而，在這兩場旅行的行動表演中，旅行反而變成重返自身處境最艱困的一條路，也同樣成了尋求自我的必要與困難的手段，用如此費心的、大量象徵隱喻的、或是荒誕的方式傳述一場如夢人生。

黃瓊如

《鵬報》 國父紀念館 1999/5 台中臻品藝廊 1999 台中異工廠 2000

從文本來看，這是以報紙的形式來發表的一種創作。就報紙本身來說，本報共分八個版面，頭版新聞是「送仔娘娘來了」附標是「只要你有錢，女人身體可以出租給你十個月」；主要討論的是在中國家庭傳統的傳宗接代概念下對女性身體權力的操弄，從模擬的國家機器與傳統文化對女性身體的概念簡化為懷孕的出租地／殖民地的概念開始了本作品對傳統社會中男性沙文主義的反諷。

第二版的家庭幸福版，主標是「打造一個『威而鋼』夢」與「培養一家之主的自信」，附標是「至少在家裡我是一家之主」。在本版面，主要是從在「威而鋼」這樣的男性壯陽藥物中反諷男性對性的態度建立在征服女人的基本心態與男性的陽具崇拜中，反諷男性中心的各種現象。而第二篇的培養一家之主的自信一文則是從家庭暴力的角度來反諷社會對於家暴的各種鄉愿的心態來源。

第三版模範青年版，主標是「寫真熱一脫光就有好價錢」與「趕緊來票選一國小美少女」。在這個版面談的主要是女體被當前社會販賣的現象，不管是成年女體的寫真熱潮甚或是電視節目對於超齡成熟的國小女生的奇觀化販賣，將女人的價值建立在女體被男人觀看的吸引力上。

第四版女範捷錄主標有「教你如何辨識貞女」、「女相三美：幫夫，興家，益子」等；從傳統命相來探討傳統社會中是如何期待女性，其判準是建立在女性成為成就男性與家庭的客體上。

第五版女性之光主標是「神聖的犧牲：男人的好太太」。主要是藉由一般報紙副刊中主婦投書的形式，來表達當女性進入家庭後被犧牲卻又在傳統的觀念下自以為交換到家庭中其他人的認同。

第六版與第七版都是模仿報紙中的徵人啓示。第六版的版名是「男性專長」，第七版的版名是「小女人的一生」。從一般報紙的求職版中工作對性別的限定來反諷社會中對性別在工作上的一般性的假設與限制。從男性專長版的限男性的主管工作到小女人的一生版的助理工作作為對比，甚至是生產類與服務類的對比，在在的都再現了在作者的觀察裡，女性被社會所歧視與限制的部分。

第八版是全版的廣告，廣告的商品是以諧音「煮死妳」的「竹絲妮」牌抽油煙機來表現兩個層次，一方面是女性在廚房中所付出的健康代價以及刻板的性別分工。另一方面則是以廣告的形式來反諷這些看似照顧女性身體其實卻是加強層次一的刻板印象的廣告。而在整個報紙中不停出現的小廣告也配合各個版面的主題有著不同的廣告，諸如威而鋼的廣告、妹登風的瘦身廣告等等。可以看出來廣告的形式與內文的討論相呼應的加強作者想反諷的社會現象。

從作品的展出形式來看，作者選擇在畫廊這個藝術世界的合法場地裡利用報紙販賣機，經由商業行為來展現延伸其藝術觀，另一方面也在台中各 pub 的櫃檯上寄賣其作品。由此可見作者對於其作品並不只是簡單的視為一個藝廊展出的藝術品而已，作者甚至是期望利用媒體的這個形式來展延其概念。而若就場域的概念來看，在文本與場域間各種流竄、交互作用的力量更是作者意欲掌握的對象。利用這些符碼的變換，作者利用媒體的再現特質表達了在一般媒體的再現過程中女性、女體的異化，以及這些媒體的所服膺的特定角度與語言。

匯川創作群

《螢生物》 1998-2000

匯川創作群的草創期第一號作品《螢生物系列》便鮮明地宣示匯川成立的精神與關懷的議題，成立於1998年七月之初便以「改造環境」及「跨領域創作」為主軸發展，而《螢生物》也以此為前提陸續於三年間以這前提為依歸，做了許多結合環境(包含地景的、人文的、當下時空中與整體環境的對話與互動)因子的試驗。

《螢生物》是一群戴著臉部表情掙扎矛盾、甚至駭人的怪獸面具的生物，他們是人類在經歷核子、生化與工業的污染煉化後唯一存活的畸形變種，白日吸收陽光而晚上將繼續蠕動、發光，他們身著藍色緊身衣，渾身青藍，緊身衣上綴滿的螢光顏料，在晚上或燈光漆黑的時候便會發出一點一點的螢光綠色，婀娜水般的形象，運動時身上的螢光也跟著發光旋轉，視覺效果在人群中非常醒目。但他們出現在人群中的目的並非僅僅是為了視覺上、造型上的展現，而是一種生命的姿態，他們時時刻刻挑戰人們的日常慣性，掀示其盲點，或是無厘頭地打破常規，尋找不同的可能性與媒合點，喚起人們活在地球上的意識狀態。

第一件行進華山的作品，螢生物們從走出華山開始，於忠孝東路與八德路交叉口附近進行了十場演出，他們選擇用身體的語言說話，結合美術、音樂、舞蹈、戲劇等形式，冀期在群眾之間獲得共感，表演於鄰近市區道路上引起堵塞與小小的交通停擺，造成的混亂狀況其實讓他們很開心，有種為什麼不的姿態，畢竟這個城市也需要休息一下，為何台北沒有休息幾分鐘的勇氣或餘裕來反省整體環境？⁶⁸螢生物自己以身作則地過著與自然和諧的生活，早晨起床打太極，傍晚看日落，將身體的頻率調節得跟大自然的節奏和諧，而自然地成為自然的一部分。於是，螢生物發出的聲音是貼近自然音頻的，從喉嚨、鼻子、舌頭或身體各個部位發出與情境互動的聲音以為他們的音樂，或許像蟲鳴、像低泣、或許尖銳。諸如此類的實踐，讓《螢生物》不只是一場接一場的行動表演或事件，而是一種徹底的生活態度的實踐，與一般群眾的生活做鮮明的對照，刺激挑起不同的反映。

接下來的系列作品也承接此風格，有在台大校園竹林裡配合裝置而扮鬼嚇人的經驗，在火車上旅行表演(被大家當成是賣便當的服務人員的特殊裝扮)，搭乘捷運，參與遊行，或是其他不同的公共領域裡持續地以近距離的互動接觸與觀眾和環境進行互動。

場域⁶⁹對他們而言是重要的，超越室內舞台的表演界線，在每個特定的場域裡與環境結合呼應，

⁶⁸ 出自筆者與張忘於2003/8/27的訪談中。

⁶⁹ 1998/10 行進華山 華山藝文特區。

並持續性地與更多的群眾接觸，擦撞出反日常慣性的火花，運用親身實踐的方式在跨領域的概念下傳達他們對環保意識的信念，《螢生物》對整體社會的反芻與看法都直接地透過這樣的互動積極地被社會消化或內化中，成為群體中的一部分，與「末代人類」生息共存。

1998/10	街頭藝術節	西門町
1998/11	台大校園環境藝術節	台大總校區
1998/12	富邦「土地倫理」	富邦藝術基金會
1999/01	文明的新衣	馬場町紀念公園，碧潭
1999/02	火車流浪祭	台鐵大廳及車廂，新竹文化中心，嘉義文化中心
2000/01	朱銘美術館	
2000/03	北美館大廳	
2000/10	嘉義梅山藝術村	

新媒體藝術類

科技藝術與媒體藝術在近年中成爲一種逐漸普遍的創作方式，而因爲其呈現的界面與其作品意義的指向而有所不同。因而在這裏獨立成爲一個類別。可觀察到台灣的新媒體藝術在目前以聲光互動的科技裝置與網路媒體議題的呈現居多；前者反應出一種後者科技環境的水平，後者反應了一個在地媒體文化的慣用語彙。而這個類別在台灣仍屬於一個發展中的狀態。

張賜福、王福瑞、黃文浩、顧世勇、蔡海如

[T]Art 在地實驗 2002.7-10

此系列展覽可爲一本土科技藝術實驗性的新體現，由在地實驗這個以聲音與影像爲實驗體的空間主持而完成的甬形隧道，此爲一個大型的科技互動裝置硬體，鋁製骨架配上藍色殼身，直徑爲兩米六而長約十公尺的管狀物成爲這一系列五個創作者共同表現的舞台。三個月長的展期共有五位藝術家參與，作品有張賜福的《零度波動》、王福瑞《潛行者》、黃文浩《hua-hiu》、顧世勇《逃逸之線》、蔡海如《看入·看出 II》。

仔細描述[T]art 系列的共通硬體，該裝置爲一具多人合作克服多方技術專才而完成的多媒體互動硬體，管狀物的底端爲一其直徑大的圓形螢幕，可呈現影音效果，並且配合不同的作品，可裝入各種不同的感應器，可以測試距離、聲音等方式，由觀眾的肢體聲音表現來主動開啓作品所設計的互動，進入甬道也進入作品。其管狀意向有如所有我們週遭垂手可得的管狀線性傳輸線，指涉資訊流通急竄的隱喻，而我們也以化身爲其中被傳輸的數位資訊一般，除了主動地參與作品的互動外，其實，觀者的進入也象徵一種被數位化的過程，這樣一個環境下的模式也預言一個無須外界裝備而由人類身體自發的訊息(肢體甚至腦波運動)即可操控的虛擬實境時代亦不遠矣。這座可無限延伸的隧道可通往的未來充滿開放的可能性，也紀錄了每一個橫切的時間片斷裡的發生，揭露每個當下的真實感與其影響力。

就軟體的部分來介紹，第一檔展期的《零度波動》像是一個驚悚的開場白一般，直視著我們正在觀視的動作。隨著我們走進隧道之時，影像會從一個遠處的洋娃娃一直靠近放大到整個螢幕上只剩下洋娃娃的瞳孔，而觀者同時在一種迷幻憶想的電音催眠下，幾乎被這瞳孔的影像吸入，慢慢走進甬道而甚至進入其洋娃娃的瞳孔裡，黑色的瞳孔表面有光澤浮閃的感覺，影像又恍如腦波，轉變成娃娃的意識，而當我們正疑惑著這模糊交界之際，螢幕中出現的已不再是娃娃，而是觀者在隧道裡被拍攝的影像，觀者與原本的娃娃角色位置互換，觀視者的主客體變得弔詭而模糊，甚至是驚悚的效果，幾乎把觀者轉成影像輸出般的數位資訊，實體存在之感在此隧道之中反而令人懷疑。

而黃文浩的作品也呈現了另一種科技產生的焦慮，《hua-hiu》在台語中是喊叫、呼喊的意思，而這裡則藉由觀眾在隧道裡喊叫作為啟動互動的方式。畫面中有一裸體男子踏著穩定步伐走在忠孝東路的大街上，街景在數分鐘後會自動回溯，此名男子將一直走在重複的風景前，而若有觀眾對他喊叫，他身上將出現兩三個分身似的影子在游移著，心神散渙，無魂一般裸行街頭，而觀眾若再大叫一聲，這些分身的影像就又重新回疊到男子身上，回神一般繼續行走，如此反覆。

這名男子或許是藝術家自身的情感投射，也可能是城市裡頭生活的任何一人，其不自覺流露出的失落空虛之意常為都市裡被人群淹沒之反照，總是默默地在擁擠中顯得個體的不確定，而裸體赤身的狀態顯得特別無依，城市以殘酷的速度前進著，而人則必須找一種姿態來保持自己的存在身分，人的影像被分為多個，恍然而失落地堅持一定的步伐到了一種走路也不具任何意義的境界，而觀眾若在這狹密的甬道內與這一男子有一絲互動的衝動，則必須全力地喊叫來讓他重新回過神來，獲得溝通的可能性，而這一喊叫，證明的熟知是何方的寂寞迫切，觀者在這甬道內行走的模樣與螢幕中的裸體男子也成一平行風景。

王福瑞的《潛行者》則是一件克服技術性突破的新作，而也同時把這座藍色甬道的潛在意義發揮得淋漓盡致。作品有影像與聲音元素，而影像的合成則同時有三個不同的來源，第一項是電視雜訊及水波般的流動感合成的影像，畫面會出現一種不斷往前擴大的效果，製造出速度前進感，第二項是利用紅外線攝影機現場擷取觀眾影像，加以及時處理，透過事前寫好的程式軟體，將觀眾的影像變成另一種創作者所希望達到的視覺映像，投射在觀者面前，而第三項是利用多個甬道內部的感應器，以觀者在裡面受影像刺激做出的肢體行為來啟動另一層次的影像傳輸，可能觸動了雜訊，關於城市、人群、自然風景的不同影像，這些在同時與其他前面兩者影像來源結合，疊置其上，投射在觀者眼前便成為最後影像效果，除了第三項影像來源有些微色彩之外，其他都是黑白光流的電子訊號。而作品的音樂也包含了感應部分，但主要調性為統一的靜謐沉冷之感，彷彿潛在深海裡聽到低吟的潮水聲帶來的電流聲，有雜訊、電子機械發出的矮板音頻或噪音之類，重複著一種流離的情懷。

由於這件作品所牽涉到的高技術性，使得影像資訊的份量相當吃重，身在其中便可感受到強烈的影像資訊流，觀者被迫意識到其實生活裡我們其實經常面對的訊息與噪音，這些放大並處理後的影音縈繞成另一種空間感，激起不同的肢體情緒與想像，對於思考當下的生活情調，有不同層面的介入與觀想模式。觀眾也化身其中介質之一，刺激干擾、改變這資訊流動處理的方式，甬道裡出現一個資訊與人互相抗衡、互相吞食的「數位化」過程，而其實這過程已無法回頭，正如此單向出口的甬道所暗示的，我們沒有退路地在這撲面而來的訊息中潛行，能決定的，或許只是姿勢而已。

[T]art 系列所披露的科技生活感除了結合眾多科技媒材的技術知識，也共結營造更多新的美感經驗，意欲建造一個不同以往的感觀刺激互動場域，挑戰這個與資訊共存時代的人類主體性，提高面對科技的敏感度與想像力，藉此得到新鮮的動力，作為更新一步想像哲思的原點。

曾鈺涓

《Let's Make ART》 台北市立美術館 2003/3/29 – 5/11

在說明網路裝置的同時，筆者欲先以分析電腦媒材作品的元素作為出發，再來看待網際網路上呈現的互動狀態。就電腦語彙數位影像的操控而言，可透過控制畫素的色彩、位置、形狀來達到創作目的，我們日常所悉用之語言符號、色彩、聲音、影像皆須轉成電腦的程式碼才得以傳載於電腦以及網際網路中。因此，數位影像的形成也即是畫素的色彩、位置、形狀的構成或再加上時間的向量而形成的動畫。在如此影像與數碼之間的轉換過程也便是數位世界中最底層的真實狀態。曾鈺涓於此作品中，便有如此直接逼近這種電腦的程式語言學的企圖，想藉著參悟網際網路互動的基礎模式，重新翻開所謂現代人類從事虛擬互動的真實樣貌。

《Let's Make ART》作品說明中這樣寫著⁷⁰：

《藝術家徵募》計畫

1. 請大家上網，透過畫面操作，進行網路創作。
2. 參與者在創作完成後，透過網路將作品傳送至展覽現場。
3. 展覽現場將透過彩色印表機，列印出此參與者的作品，並在展示現場陳列展覽。
4. 展示的是作品的「碼」。
5. 觀者必須透過電腦，輸入創作者 IP，觀看作品原貌。
6. 參與者與觀者，透過視訊設備，看到整個作品完成的進度與過程。
7. 過程將會被紀錄與呈現。
8. 作品完成度將視網友參與者的積極度而決定。

在這樣讓觀眾集體參與輸入的各種影像資料的狀況下，觀者的身分頓時提升為創作者，然而由於程式的設計將把所有的影像轉成對觀眾而言毫無意義的彩色編碼，電腦變成一個處理資料進出的中心，有高度掌握並轉換資料的權力，決定了參與者無法決定的視覺呈現效果，因此，某個程度上，電腦也成為創作者，以運用它的程式碼來展示它所消化、表達的內在，於此同時，原本輸入資料的觀眾只能以 IP 位置來重現創作者的身分，若需重溯其原本畫面，還須再度藉由電腦來還原影像。在美術館中被展示的碼，將被裝裱並懸掛於牆面，挑戰科技藝術的新美學觀。藝術創作的目的性，存在的真實性以及創作者的身分是否將因為科技藝術的發展與普及產生另一場革命？

過程中揭露了人類與電腦互動間的選擇權與控制權的模糊疆界，而人類今日所從事的虛擬互動

⁷⁰ 作品於網站上之說明部分。

中，也正因為這種與電腦之間統一與消融，而增添其互動的魅力所在，在一片混沌不可預期的狀態之中，卻又隱藏大規模的一統秩序存在，頗為貼近後現代社會的真實寫照。與電腦如此互動之間，我們將傳送、選擇、列印輸出模組化的結果將如何影響人類思考行為模式，並其演繹的科技藝術美學的建構價值基礎將如何由這種強調大眾參與互動與社會脈絡生成都在《Let's Make ART》這件作品中得到相當高的實踐與反思。到底誰在製造藝術、什麼人在製造藝術等問題都被潛藏在這議題之下。

與其看待《Let's Make ART》為一件作品或許不如看待它為一事件來得貼切，它需要大量的傳播媒介透過藝術雜誌與網路來宣傳造勢和真實參與事件的觀眾，才得以在展期中繼續推動並發出真實有效的聲音。互動為其關切的重要課題，每一個參與的群眾都相對擴大了展覽的規模，而其網站上共募集了超過兩千筆的「藝術品」，而瀏覽次數也達四萬多筆，可謂浩大的集體藝術合作事件，甚至有形成藝術社群的概念存在，創作者與欣賞者與網際網路結集了人氣，也模糊掉彼此角色的分野(如欣賞者可參與創作，而也自己成為平台邀集更多同好)，在矮化每個角色的突顯性之時，藝術家所特別指用英文書寫大寫的 ART，似乎另外指向一個更為哲理性的美學思考之道，披露其真正關注的重心所在。

到底何種數位影像被社會大眾搬移至美術館中，藝術如何被相信或界定，及其整場事件中反映出的(部分)普羅大眾都在曾鈺涓或是創作或是策展的手段中被犀利地浮現。

以虛擬和真實世界相互交置比擬的網路互動置作品《大蒜元》試圖企想發生在 2030 年一個經濟全面崩盤的假設，時序定在目前科技所不及的真空點，彼時世界上流通的貨幣將不敷實用價值，取而代之的是一顆顆飽滿而氣味濃重的有機大蒜，大蒜變成新型的另類貨幣，而全球經濟體系被另一種新的邏輯重新詮釋，其中這些具高度真實性的假設條件使得虛擬的想像與真實世界有了論理上的根據，而又繼續運用現有的股市金融操作手法介入未來的、虛擬的經濟機制，如此高度交雜這兩個時空的連結點，《大蒜元》所企圖掌握的思辯延續著網際網路生態中的烏托邦迷思的脈絡，操演著一種異次元的價值建構，並且從新回到當下的語彙作為呈現。

作品的呈現面向相當多元，而且強調互動的方式也超越一般純粹在虛擬的網路中交換的模式。作品首先提出一個假想的未來經濟市場，標題以《Garlic=Rich Air 2030》開始提出完整的背景說明與遊戲規則，大蒜變成一種新的匯率，參與者以大蒜為單位來完成各種在 G-mark 裡頭的交易所為，可買進、賣出、持有、拋售以購買真實生產的有機大蒜來控制大蒜元的幣值(G)，每個人都有真實的權力來參與操弄市場的穩定性，大蒜元的通貨膨脹率將被所點選的資料流決定，市場的開放時間為 2030 年 6 月 12 日至 10 月 30 日，關市之後將統計真實的和虛擬的大蒜價值換算成實際上可支領的大蒜給投資者，完成一場集體投資的資本經濟遊戲。

縱使整個網路上的交易與遊戲是虛構的，然而其現場裝置的模式、行銷、包裝與現場裝置的方式又結合目前的經濟模式，甚至與農場裡的大蒜農一起合作生產這件作品的有機大蒜，並且在運送、包裝上都有印上大蒜元的商標，以一路宣傳造勢的手法來達到在虛擬世界行銷的方式都在層層考量計算之下，而把資本經濟體制的基本架構抽空呈現，犀利地諷刺出其中的遊戲規則與模式的可操作性。

再究其使用的主題：大蒜，這個淵源長久、特徵極強烈又深入各民族飲食生活中的辛香植物，同時也富含多種文化意涵。其實借其辛臭的重氣味在高溫的威尼斯雙年展展場的裝置中，便也形成另一種穿透力極強的感官刺激效果，以空氣這類虛渺、難以名狀的媒材的感官接觸與網際網路裡的虛擬空間的想像探索恰成兩組對照，強調有形的存在與虛擬的資訊流的對立之間，以回歸人體感官的介面從新思索兩者的關聯性與人文價值定位的問題。而且大蒜與人的基本民生飲食生活聯想，巧妙地再在虛擬交易中提出回歸現實生活的問題，文本場域的互調後反而多層次地堆疊主題的張力，甚者，在展覽結束的最後一天，藝術家讓現場的觀眾可使用自己身上的物品來交易場中裝置的大蒜，完成另一種以物易物的原始商業模式，以交換所得的物品再次思考大蒜、甚至是藝術的經濟價值問題。

《大蒜元》運用混雜現實與虛擬的情境並且對資本主義的經濟決定模式提出多組類比性的對照與思途，在登入遊戲進入交易場中的身分不論真假如何，其中參與者的社群已經再一次造成另一個經濟決定論的真實場域，一起營造並追求利益與樂趣，其中匯流的資訊亦可被視為是一種集體社會運動發聲的剖面，投射當代各種生命移動空間中的價值觀點。

反轉

一個學門規訓的顛覆，在某種意義下是一個藝術史的課題，因為藉由風格的定義，自然有其相對的逾越。而這裏代表性的類入噪音音樂工作者 Dino，其意義在強調台灣在地文化的區分及藝術規訓的限制與開放。同時也藉由一種次文化的地下品位試圖找尋文化轉譯下的「顛覆」概念，如何在不同的時空中定義其自身的美學樣態。

Dino

《LxMxHx 030515》

以收錄現成音的方式，Dino 由早期寫日記式的型態開始採集各種聲音素材，簡單地運用麥克風收取身邊的可能性，也相對產生出音源橫跨衍生後的豐富性，製作的方式是以交叉播放兩台錄音機的方式，加以現場與擴大機生產的回授聲音再立即收入，立即以高功率高頻混音輸出的模組，達到一種訊號循環的效果。

以此曲《LxMxHx 030515》為例，便是收集大量機械式聲響的合成，承續 Dino 個人風格，音色的總體呈現顯得相單單純。開場啓以幾個高頻音爆，再慢慢帶入似汽笛鳴響穿梭的速度感，之後音程漸轉濃密，由低頻的共振效果做出放大感，空間被聲音拓開，如同巨石撞開另一次元的大門，重力也被改變掉，好奇開始加速旋轉，飄渺虛幻的感覺隨唾液及腎上腺素的分泌增加，速度空轉到不成直線，而是以一種牛角螺旋狀的行徑路線最後衝進那個舞台發表的中間。

高高低低的急轉、迴旋，降落在新的大氣層中，音樂傳輸密度也產生變化，擴散感變得紛擾，壓力幻代摩擦，整場中段流露出焦慮感，雖然迂迴卻不膩耳，因為探險的本質本是清新的，步伐細膩，反倒是為了進入異地，反生抗拒原生的力量，拉出適應低頻高壓的馳放，一種縱容的衝浪姿態，五體皆放，飽滿又鬆軟。

進入 2' 30' 後，又再聽到較原始的機械馬達運轉聲，緊湊的情緒回流收縮，再度啓航的感覺卻不再相同，帶著異地的羽毛，結以飄，終於空。

由於音源元素的關係，質感上因為機械、電流、震動充滿了動能，加以高低頻與功率控制就產生速度，而速度再生距離，距離生出空間，空間的再打破便成就一場高速想像世界，狀似剛硬的音樂其實浪漫不過。曲子長度僅 2' 59'，但聽者所達的世界卻是大大的超越所在，也同時啓發對日常中間發生的各種聲音的鑒察與冥想。

道家之陰陽五行相生相剋之論也常與 Dino 的音樂互為註解，概念性的生成與發展到實踐表演的過程與結束，揭示有無的關係。循環式的運轉，從極細微到極誇大的掌控與詮釋，反映出創作者內在修養的大器與伸縮，而 Dino 一直到目前的現場表演中都保持著一貫的音樂與生活哲學結合的從容態度，嘗試藉由這些已落實在生活之中的真實聲音的重組，反映個人心緒狀態和對真實生活的反芻，在這其實是私密的收集與探索中，我們得以窺視一份最簡樸也最華麗的聲音探險企圖。

第五章

結論與建議

從跨領域藝術的範疇到其樣態表現，思考台灣跨領域藝術至今的展演，從其生態面的觀察，我們可得知：

1. 從對台灣跨領域藝術的調查中，我們可以觀察到在地跨領域藝術的展演大部分依附在裝置與劇場，在原本的類型中是分屬與視覺藝術類及戲劇表演類，在台灣的文化生態中及其團體中有著一定的延續性，這是可以被理解的，如 90 年代中裝置藝術與另類劇場是一種相當主流的展演方式。而其專業規訓在這種意義上還保持著某種程度的開放性。
2. 相對而言音樂類型的跨領域展演是比較少，但 Post-Cage 的跨領域展演在歐美的跨領域中佔著相當重要的位置；在台灣音樂類型的跨領域往往不是從音樂的學門中產生，雖然在國內一群從事實驗音樂工作者，如王福瑞、林奇蔚、許雅筑、Dino、Pai、Steve 等人推動噪音(noise)音樂，但可想見在音樂的跨領域的創作是可以被期待的。
3. 台灣的新媒體藝術的類型仍在成型中，雖然有著不少的藝術工作者及劇團使用影像，如泰順街走唱團、以及莎士比亞的妹妹的劇團，以 real time 與觀眾互動，在台灣的新媒體藝術比較少從媒體之文化邏輯發展其作品(鄭淑麗的作品是少數的例外)。在地的新媒體藝術基本上還是一個摸索的階段。
4. 從藝術與其他學科中的並合之跨領域作品(間隙型跨領域)相對而言相當少，實際上這類的作品之文意開展方式等同於論述(discourse)實踐。比較接近的是吳鼎武·瓦歷斯及侯淑姿的作品，但在其規訓性產生的間隙性仍有商榷的空間。
5. 利用社會場景為展演空間的穿越型跨領域藝術在台灣有一定之成就，從劇場的風格語彙思考，這類型相當接近環境劇場的概念。另一方面，我們亦可從其作品與社會及政治面思考其樣態，在這類作品中以特定的族群及政治觀點切入的作品在台灣比較少見(吳瑪俐的作品是例外)，以特定社群之政治觀切入作品的作品在歐、美、及非洲當代藝術的中相當主流，畢竟這是一種政治言談的概念。這些作品中，如施工忠吳與張永村的作品有著強烈的社會遊行(parade)的形式，雖然其展演是有著某種程度的政治企圖，但如何將遊戲性的概念，引入一個更深層的文化批判的角度，將是一個未竟之課題。

跨領域藝術的樣態在藝術 / 文化系統中所出現的是一個反覆的回到其文化、社會的參考點上，因而它會是一個現世與在地的文化表述，圖誌於自身的社會脈絡。雖然這不意味著跨領域藝術是一個框架於在地社會之自發性文化實踐，但可以確定的是：在文化轉譯的觀點下，這種轉譯性是一個雙面的；意即，它是一個從一元(one)與他者(other)間的互主體性，一種互相質詢的系統。但是，如果轉譯的概念在於我們已知會的內容，那麼我們所無法知會也無能知會的部份如何轉譯？從這個概念

思考現今我們稱為跨領域藝術開放的文化景觀，我們所看見的圖像將是被社會象徵關係所編碼，但預先隱含在我們生活當下之文化邏輯裏的實踐。它屬於美學、社會、或政治領域的問題，似乎不再是重點。重點是在那種實踐中為我們開啓的視野，也就是一種適切與否的問題。

關於補助機制的進一步思考與建議

針對跨領域藝術在國藝會裡作為一申請類別的適切性，其所涉及到的國藝會本身補助機制的健全與均衡，在文化場域中的角色定位，兼符合會內補助目的「運用公共資源，催生民間活力，營造有利於文化藝術工作均衡發展之環境，並維護各族群特有文化藝術之傳承與發展」⁷¹，並補助重點「一、前瞻或突破性之藝文創作；二、文化藝術之專業講習與調查研究；三、擴展國際文化交流之文化藝文工作；四、藝文團體經營之穩定、持續與提升」⁷²之考量，我們的研究調查在資料彙整分析後反映出幾種現有的傾向與分析結果可分為以下三大重點來討論此現有補助機制的問題與未來可供參考的建議性思考方向：一、跨領域藝術作為國藝會補助類別的評量；二、評審機制的再思考；三、另類對話空間的開放。

1. 跨領域藝術作為國藝會補助類別的評量

目前「跨領域藝術」在國藝會現有的補助機制中的其他補助計畫中的一個類別，與「藝文環境與發展」、「私立博物館」、「新興私人展演場所」並置，也與補助類別「文學」、「美術」、「音樂」、「舞蹈」、「戲劇(曲)」、「文化資產(原民俗技藝類併入本類申請)」、「視聽媒體藝術」共為同一等級的補助類別，此原非藝術史學上的藝術分類名詞在此成為一大補助類別，並作一般常態性一年兩次的補助，然而其所自我說明與期待補助的標準與定位多付闕如並有矛盾或模糊之處，在此先不究所持立意與定義為何，卻出現補助上基礎結構的問題，如於會內補助考量方向的第一點「鼓勵藝術概念、媒材運用超越計有藝術類別，能呈現跨領域特質，展現各藝術元素組合開發意義之實驗性創作計畫」便與第三點「凡計畫是在特定藝術類別內應用其他藝術元素或新技術，請向該補助類別提出申請」產生對立的模糊區塊，而造成評審於審查時依據判準上有難以精確之處，同時此說明也淪為一種申請者與評審之間互相揣摩，作為一種暗示性溝通的技術性手段。故國藝會自處的位置容易陷入一種弔詭的文字遊戲中，而消弭其真正補助跨領域藝術發展的美意，此為首要的定位問題。

若由設立此「跨領域藝術」類別的初衷與精神來重新思考此問題，其旨在期待、或刺激一種無法被預期、被既有類別限定的前瞻性藝術創作，欲開放或預留一彈性空間來因

⁷¹ 文自財團法人國家文化藝術基金會九十三年度補助申請基準，頁三。

⁷² 文自財團法人國家文化藝術基金會九十三年度補助申請基準，頁三。

應、對待、並尊重各種新型文化藝術在啓蒙階段所面臨的體制適應問題。「跨領域藝術」類別的前身「其他」類的設置意義即由此開展，而「跨領域藝術」除了承襲此精神之外，也同時以更積極的態度來面對新的創作結構上的轉變與嘗試。

由此演繹出來的精神如何確實地被補助機制包容乃是最當關切的焦點，並且由整體其他現有的類別來相互比照，也可發覺「跨領域藝術」類別之中所可期待的創作潛力應有反應文化基層裡原創性、創新性較高的能力，可作為一前瞻性藝術發生的所在，此企圖上的考量將值得進一步地提供思考方向，也反身提供國藝會的補助機制隨時作更深入研究與開發的空間。

延續此論，再究其目前會內歷年來補助跨領域藝術類別所通過審查補助的名單中⁷³，我們不難發現探出其中出現某種現存特定的補助傾向，分析得知獲得補助的名單多為劇場類的「多媒體劇場」類型，以透過組合從事新媒體技術的各類人才所轉變而成的跨領域藝術居多，與其原本所持有去期待一種嶄新的藝術創作突破的本意有一段無法真正相交的差異。而此補助審查結果的分化是否會對跨領域藝術或其他原本補助分類類別裡產生某種程度上的僵化亦可能衍伸另一層面的隱憂。

針對此現象，我們提出一個建議性的補助方式。假使能由目前的提案之中解讀出一種跨領域藝術之中的領域性或是由當代全球文化藝術發展的潮流與脈落之中研究整理出其類中的類別項目，或許國藝會能提供相對於目前整合型的補助之外，一種機動性的、策略型的補助機制，作為一種主動的刺激藝文發展的效果，或是因此照顧到台灣特別弱勢的發展類別。如目前所盛行的「新媒體藝術」在國內的發展尚屬萌芽階段，亟需大量整體配套環境上的整合才有機會在數年後與國際上發展的現況有競爭的機會；又如像 John Cage 所創作的這類「音樂事件」、「新媒體音樂」，或是「介入社會發生、與社會面向互動」事件式的藝術型態，在台灣都相對性地罕見其發展力量。從整體藝術發展生態上的考量，是有其特別扶植的需求之處，也或許可成為跨領域藝術類別裡特別機動輔助的項目。至於，目前所針對各種「多媒體劇場」劇場的補助傾向，也須再度考量其所提出申請補助的通路，以達會內於常態性補助的立場上求取均衡的體現。

除了機動性的、策略型的補助機制之外，我們回到整合型補助的思考邏輯來看，也提出對跨領域藝術整體環境上的補助建議方向。其一是建立其中共同長期創作(Co-authorship)的概念的建立以求真正融合領域之間專業的知識技術與美學教育的落實，深究跨領域藝術

⁷³ 國藝會所有曾經補助跨領域藝術類別中，自 90-1 至 92-1 共 43 件中有 21 件為表演團體演出性質。

中所需長期培養的多元專才或是共同合作啓發新型態的跨界創作的需求時，這種共同長期創作觀念的鼓勵與確立是必要的，也是須長期經營培養的。其二，針對策展的素養與專業而言，也應有其因應此跨領域藝術發展潮流的專業能力來經營策劃有水準的展演，與創作之間取得及時上質的提升。其三為建立跨領域藝術社群的概念，跨領域藝術的開始與發生所需要的其實是媒合各種專業人才的交流平台，以此出發而成的實驗性合作與跨越原本類別裡的既有社群或生態才有機會獲得持續性的成長。其四，由於跨領域藝術特有的社會介入性之特質，其實也指涉其展演或發生的地點將勢必有一般展演場所甚至是替代空間亦無法承載的開放性徵候，故鼓勵並形成另類發表形式的場域空間特性才能真正促成各種對話平台的構成。憑此四點思考方向在回頭來看現在目前國藝會跨領域藝術類別其下的五項補助項目「跨領域藝術發表」、「調查與研究」、「研習進修」、「出版」、「國際文化交流」時，可以解讀到更多可再研發的補助空間與辦法，再繼續思考所謂跨領域藝術其中跨界並整合、刺激整體文化藝術發展的特質。

2. 評審機制的再思考

目前國藝會的補助審查機制已漸達補助機構中成熟而穩健的狀態，強調公正公平地補助催生整體藝文環境發展，審查的過程透明化，考核與評鑑制度亦確立，整套評審過程之中最大的可變因素即為評審委員的名單，而事實上，就目前的機制而論，此項人為因素也是決定審查結果最大的可變因素與把關窗口。

若以此前提固定前提來分析，最迫切關鍵到審查結果的重點便簡化為人才資料庫整合的問題。此資料庫的建立將不但增加審查機制中的公允誠信度，也應該達到一種精簡審查資源的效應。此人才資料庫又可分為兩個區塊來考量，一是評審人才資料庫的建立；二是藝術創作者人才資料庫的整合與應用。

評審人才資料庫的開放、流通與機動將大大影響審查結果的多元性，也將直接決定國藝會本身為一補助機構的補助取向與面對文化場域所欲持的立場與態度問題。會內於思考評審來源時所能掌握或整合的各界學者、創作者、觀察者、行政人員等的管道可透過不同的連結而呈現適度的開放狀態。尤其面對跨領域藝術的評審基準，在面對所謂新型態的藝術創作時，評審團所釋放出來的接受度或是在整合各個領域的專業能力上便需要作全方位的思考，是否能邀集更多元背景的評審(甚至是開放名額給新進的年輕相關人員作不同的另類思考)，也成為一種預留的期待空間。

另外，就會內目前的資料庫現狀來看，事實上，若能做到進一步有效的整合與應用，

甚至部份開放給大眾作為資料庫的搜尋使用的話，對於會內的審查機制的程序問題，並整合跨領域藝術、甚至是整體藝文環境的資源將有相當大的貢獻。於本研究案的進行中，我們觀察到的會內資料庫的情況與進行田野調查的過程所遇到諸多實際情況或多位藝術家的意見顯示，其實國藝會裡所擁有的資料儲存量與質已累積一定的數量，其中除了申請書和結案報告之外，有大量且相當完整的藝術家個人/團體/空間等的文字與影音檔案，有些甚至藝術家自身已流失的資料都潛藏於國藝會的檔案資料室裡，這些資料不但是這些個人或單位的檔案，事實上也絕對能部份呈現台灣近年來藝術發展的樣貌與歷史。如能計畫性地把所有資料建檔，將部份可公開的資料成立一線上資料庫俾使藝文人才的資源整合有一可觀的連結網路，為台灣的藝術人才網路統整，提供實質跨領域藝術交流平台，並有機會進一步打造國際交流的實質通路。

這個資料庫的整合也其實將大為簡化會內申請審查的行政程序，並且減少造成資源的浪費與資訊封閉性。申請者將不需每年送交許多同樣的資料，評審委員可以更容易透過一開放性的資料庫完整而便捷地看到申請者的歷年的創作歷程，同時增加所有客卿評審深度了解個案的可能性，對於評審機制有絕對正面的影響力。

3. 另類對話空間的開放

忠於跨領域藝術的跨界精神而言，我們另一個關注的重點是一種另類對話空間的開放，冀以一種超越的態度來期待前瞻性的突破風格與實驗性的各種可能，所以評審機制外的開放事件、活動、空間都其實可以提供國藝會於每一次從新思考、開發新型態的補助策略時一個可供反思的空間。

如前述之藝術人才資料庫便為一提供對話空間的平台，其可衍生、活化應用的面向也都可再作結合，除此之外，當然也可再繼續思考更大範疇的文化藝術資本，甚至下游的藝術收藏者的教育與開發以考量整體藝術生態裡穩健的供需問題。

以促進整體文化藝術工作均衡發展的環境之宗旨而論，國藝會亦能擔當起刺激藝術投資與贊助的功能，可適度提供願意贊助藝文活動的企業單位互動性的優惠與輔助其參與贊助的方案，鼓勵不同源流的資金幫助基層藝術創作，間接促成更多創作與展演，並改善整體藝術生態的體質。另一個面向即是當代藝術的收藏制度與管道開發的問題，提供大眾與收藏者更多深入了解當代藝文發展的介面，除了出版、舉辦研討會的補助之外，是否也能積極輔導藝術行政單位打通當代藝術普遍面臨的教育需求問題以及收藏者的開發也都是期待長期經營努力的方向。而透過積極與整體文化場域中各個面向的互動，一個流動性、不

陷入成俗的中立立場也才可能被持續肯定而保持前進。

基於一種保持高度活力的機動性的考量，總結以上於跨領域藝術補助機制上的建議不啻為期待國藝會內的研發功能得以發揮其深入研究台灣文化場域裡其中之有機生態面的問題，以開闊性的眼界提早預見文化藝術發展的脈動，以隨時應變其發展而非被某種時效性的潮流所牽絆。另外，廣幅地吸收全球藝文脈動與資訊，也將有效地面對在台灣各種文化轉譯遲滯所發酵的衝擊與效應。以重新審核既有的結構與資源整合平台，再加上開拓性的胸襟來面對文化的傳承與更新，催生而非介入地營造台灣的文化藝術環境應是最坦然面對補助機制的姿態。

附錄一 專業意見

為達擴展研究視角與汲取多方想法與意見，本研究小組以抽樣實地訪查國藝會跨領域藝術類別近兩年的審查委員以及國內各界專家學者，以進行更多元而中立的研究過程來發覺對跨領域藝術不同面向深度的想法意見與反思。

採訪問題如下：

我們小組想請您借長期耕耘藝文界的資深背景，以專家學者的身分為我們談談跨領域藝術：1) 您個人對其定義上的解釋、看法; 2) 跨領域藝術在國際間發展成形的狀況; 3) 與其在台灣的可能起源與脈絡，以及特別是您個人對「跨領域藝術」在台灣成為一補助機制的想法，並且此補助類別所發酵的影響力與當代藝術創作者的互動關係。

專家學者的回應

(依人名筆劃排序)

王呈瑞 11/19

跨領域藝術對評審而言的確是沒有標準的，這補助機制值得鼓勵，但是太容易變成黑洞，一個三不管地帶，而事實上，它也不能從任何單一領域的標準來評判。

這應該不是個人的多方嘗試，個人的多方面專業成長應該不是國藝會應該要補助的目標，跨領域的補助，應該是行為上的跨界合作，所以應該可以稱作「跨領域合作」才是，才比較有補助此項目的意義，而如果是這樣，也可以有諸如以下的標準在：如申請者必須是多位創作者的合作，彼此激盪，而造成藝文生態上長遠的影響，它應該提供教育上的反思性與意義，而所補助的對象應該更廣闊，應是團體、藝術文化類的相關計畫、規劃，甚至是整體藝文空間體質的改善，如空間、出版、研究等等作成各領域得以交流、彼此認識了解、交流、合作的場域與可能性，或是全人培養統籌類人才，像是導演、藝術行政、策展這種執行整合的人才，對於跨領域藝術的發展會有比較深遠、有永續價值補助方式。

另一種可能性是在每一個領域的補助項目內開放一個跨文本創作的小項，讓即使同樣一直在同一個領域裡頭從事創作的藝術家能夠有新的、實驗性的、跨文本的創作補助空間，這種回歸到各個領域裡鼓勵往外開拓、跨界的精神說不定能促發更多未來跨領域藝術的新樣貌。

跳脫自己的本位來進行思考是很重要的，跨領域藝術應該有其強烈的不可分割性、不容取代性，開拓並尊重不同的領域結合。

關於跨領域的定義我想要再做一點補充，我思考中的定義可以分為三個面向：

1. 跨界的藝術創作

主要是指不同藝術領域間的跨界合作，藉由不同的專業互動激盪出新的藝術創作可能性。

2. 跨文本的藝術思考

主要是以在某一特定領域的藝術創作者，以跨文本的思考方式進行創作。

3. 跨專業的人文涵養

指在個人或團隊的養成上，具備跨專業的視野，成為新世代的「文藝復興人」！

洪孟啓 11/17

對跨領域一辭的解釋大致上是非常不清楚的，都還在摸索的階段，而事實上，最好也別去界定的好。

隨著新的媒材出現影響創作者的創作材料來源，不論是視覺藝術或是表演藝術界本來就都會不斷產生其技術面上革新的問題，而現在，尤以電子、數位媒材的出現，可以整合的範圍更容易讓視覺藝術及表演藝術類產生所謂跨界的行為。

而跨領域藝術其實也可分好幾條線來談，第一，它可以是像剛剛所提及的技術面上的問題，跟著媒材、技術的改變而產生的詮釋問題。另外，它可以是多元文化面的，例如主流文化/弱勢文化，文化資本的不一樣，不同的族群發聲，其實也是一種跨界，一種回到社會面來顛覆社會裡頭貫性的一種文化，又例如後殖民的興起，全球化的潮流影響，這種各類文化激盪的情況是很頻繁的，而且，其實跨界也是一種對社會的批判表現，展示真正的理性與自由存在。

跨領域的精神應該是新的開闊、接納、肯定差異，是一種慣性的調整，帶有挑釁的精神，其實也可算是延續達達、超現實主義的精神的另一種發酵，其中的創造力也可作為社會活力與開放度的指標。

可視跨領域為一項理解創作的潛力、能力的向度，應該給它更多的時間跟空間去萃鍊。

張元茜 11/12

不太清楚這個議題。當然它是需要被尊重、支持，但是作品總而言之是藝術性的問題，有跨領域這樣的範圍是 ok 的，至於補助機制，那一定變成棘手的問題，如評審來源一定弔詭之類。沒什麼意見。

張忘 8/27

所謂大家現在泛稱之「跨領域」是一種時代意義、精神而已！而人文思維，人善多才的訓練才是比較完全的體現所在。

陳泰松 11/20

「跨領域藝術」應該算是一個含混、籠統的新進名詞，原來「跨領域」是屬於人文學科裡使用的名詞，有跨越原本人文學科裡傳統的分類類別之意，通常使用 interdisciplinary 或是 transdisciplinary 這樣的說法，而我個人較偏好 transdisciplinary 這個用法，取其含有超越之意。

而這個跨領域轉移到藝術領域裡頭來使用的話，就有點定義上的困難，它指的究竟是藝術與其他學科上的對話，還是藝術創作裡的媒材還是類型(genre)上的跨界呢？如果我們忠於其字源，那麼，「跨領域藝術」藝術應該是指藝術與其他異於藝術領域裡的對話、對峙、關係等等，而不是媒材的問題。如果陷入媒材的論爭上，那麼，「跨領域藝術」感覺上只是比「複合媒材」更炫一點、更具時代感的名詞，而其反映出來的現象也就僅止於在當代美學思考表現媒介上，材料美學早已解放開來的新註解。

所以跨領域應該還是屬於人文科學的範疇，應著重的是其對於理解、詮釋、分析的問題，打破個各領域之內文本，或者是打破藝術通常是被人文科學詮釋的對象，(也說不定可以用藝術來詮釋人文科學，反向操作，不過在成為類別上，這好像有點困難...)。然而，這裡我們要思考的問題是，藉由這樣的思維來探討，還是很容易再度掉入某個領域、框架的問題，而變成「再領域化」，因此，領域內的、框架內的文本流動出來的現象是重要的，而這樣「跨」的修辭策略也才比較折衷，符合真情。

另外，對於國藝會把「跨領域藝術」當成一補助項目之情事，應該是採鼓勵的態度回應，至少，他們補助一種「嘗試」。而如果有鼓勵美學上的思辯，增加藝術與政治、經濟、心理、社會科覺的互

動，使得當代藝術取得社會科學的價值，打破與當代生活的藩籬，走出菁英藝術的範疇，這倒是值得鼓勵的。

陳漢金 11/13

其實就跨領域來說，其之於後現代主義的趨勢而自然在各各領域之間產生這樣跨界的關係，呈現一種多樣化、多元化的的面像，而後殖民主義的興起與各國的競相發展也使跨領域活動在世界各地更加蓬勃。但在台灣這裡的確觀察到一種隱憂，在歐美地區，由於藝術發生、累積的脈落根基扎實，藝術與文化生活結合緊密，個個領域都有長足穩地的成熟背景，因此在推動、進行跨領域藝術時所能成就的完整度以及專業度一搬來說會高很多，藝術人才對於各種領域內的歷史、生態、專業都有比較深刻的認知，對他們來說，這是全面的、自然的，然而，在台灣的情況就脆弱一些，藝術各類的交流並沒有從教育的根基著手，個個類別都是各搞個的，觀眾的鑑賞力也偏頗，而普遍不高，在這樣的社會環境下，一下子接收大量西方潮流，追趕跨領域風潮而產生的跨領域作品常有僅止於巧立名目的情況，因為互不了解彼此領域的狀況之下，產生的跨領域作品變得很難有整合的可能性，交集出一種四不像，然而，實際上，跨領域藝術應該也是有專業度上的要求的，各方專業度的要求都要有，並且做好整合呈現的動作。總之是各方學習的機會，彼此學習嘛，所以其在台灣的發展是應該要受到鼓勵的，不過，在此同時，國藝會的評審標準就不如從嚴為佳，讓跨領域藝術不只是一項時髦，而是一種專業。

傅裕惠 11/11

對於跨領域這個字眼採被動的排斥觀點，認為真正的跨領域藝術交流應該建立在長時間的人與人之間的互動上，而非單靠一件作品的合作來完成跨領域。它應該是一種長期彼此觀照之下的相互影響與啟發，最後自然產生的主動合作，藉由長期的累積、歷史的發展而深植於創作者身體裡。因此，所謂跨領域的藝術，不一定與技術、媒材相關，希望能以彈性空間的思考，來定義這個類別，比如「其他」類，甚至會好一些。若可能的話，希望國藝會能自行參考和評估過去跨領域分類項目前後的跨領域藝術發展狀況，提出自己的看法和觀察。

黎煥雄 11/18

有聽過人說「跨領域是創作焦慮的分攤」，其實我蠻贊同這樣的說法的。(笑)

以創作者的角度來說，應該是一種個體有的 discipline 的訓練，強調專業的；以作品的角度來思

考跨領域，應該是屬於一種不被單一系統歸納的集體創作，裡面的創作者不再只是單數的「我」，而是無法分開的「我們」，創作的過程裡，互動的程序會持續到作品的完成，而這個持續辯證的過程不會完結，整個作 final said 的核心系統、表達的中心必須被釋放出來，結果必須是去此權力中心的。

而跨領域的發生是必要的，它跟封閉的單一創作形態產生一種制衡，而我們關切的問題可能也不是作品的良窳，而是互動的藝術家在參與前後的創作「流動」狀態，因為這之間的對話、接觸而衍生更多不同領域的專業有融合、共同體現一個文化體的概念，其實最好可以用一個像「地形圖」這樣的觀念來綜觀藝術家在跨領域創作上的發展與他個人創作之間的脈絡關係，這會是很有趣的。也可以說，跨領域藝術某程度上在體現共同的文化激盪，延續整體帶狀的發展，檢視台灣文化的總體發展狀況。

由於跨領域的開放性、綜觀性，所以對於補助機制也是好的，應該保持持續性的開放，爭論的延伸而沒有一定結論。

鍾明德 11/3

在我看來是絕對有其對創作者成長的必要性，這是一種創作上的需求與學習，非傳統學科分類的，而其實也是一種後現代的精神體現，從事解構藩籬，分類是不合需求的，跨界才是，就是通俗與學院也是一種跨界，而其實，這真的只是一種環境上的需求、歷史上的發展，藝術追求的，不過是那個爆發力，像是組裝炸彈，最後威力要夠猛才行啊，用什麼材料、元素並非重點。

鴻鴻 11/12

我可不可以不要下定義？(laughing) …Party 吧！

10/24

其實是可以從非政治性的角度看待台灣的前衛藝術，而到目前的跨領域風潮，在我看來，它是又一波的小劇場運動，發展新的美學精神，因為其跨領域字眼本身的模糊(如之前小劇場這個名詞也同樣是為人詬病其什麼都不是的狀況)，我覺得反而是好的，是可以包容的，可以突破思維與既定格局，不同領域的人都帶給我們很不一樣的感官經驗與想法，甚至可以站在社會教育的立場思考這種全人教育的問題，我覺得跨領域夠模糊，所以它夠好，它不容易被擊垮，這些精采的匯流宛如文藝復興時期！

附錄二 年表

西元	藝文大事
1980	10 月 「蘭陵劇坊」成立 第一屆實驗劇展
1981	11 月 行政院文化建設委員會正式成立
1982	2 月 《婦女新知》創刊 7 月 國立藝術學院成立 「101 藝術群」成立 香港「進念廿面體」來台演出
1983	2 月 《電影欣賞》雙月刊創刊 8 月 台北市立美術館成立 「笨鳥畫會」現代畫會成立 第一屆「國際版畫雙年展」 陳介人：《機能喪失第三號》 台北西門町
1984	5 月 公共電視開播 11 月 《聯合文學》創刊 陳界人個展於美國文化中心展出，第二天即被勒令停展 北美館「低限的無限」換色事件 「台北畫派」成立 8 月 香港「進念廿面體」來台演出 「皇冠藝文中心小劇場」成立 「筆記劇團」與「表演工作坊」成立
1985	11 月 《人間雜誌》創刊 12 月 龍應台《野火集》出版 北美館「前衛、裝置、空間展」 「台北愛樂」成立 「鑼聲定目劇場」 「河左岸劇團」成立 表演工作坊「那一夜我們說相聲」 林鉅「自囚創作展」

1986	3 月 日本「白虎社」來台演出 5 月 《當代》雜誌創刊 9 月 《文星》雜誌復刊 10 月 《南方》雜誌創刊 北美館「行為與空間展」 李銘盛以二二八為題之行動藝術《非線》遭禁 第一屆「畫廊博覽會」 《現代藝術工作室》SOCA 成立 第一次「息壤」展出 筆記劇場：《地震》 李銘盛：《ㄈㄨㄚˊ》 7 月 26 日 「洛河展意」：《交流道》 「奶・精・儀式」：《試爆子宮》之一 台北 「奶・精・儀式」：《試爆子宮》之二 林口 「奶・精・儀式」：《試爆子宮》之三 淡海 「雲門」：《我的鄉愁、我的歌》 「環墟劇場」成立 「屏風表演班」成立
1987 解嚴	3 月 《新新聞》創刊 台北劇場聯誼會成立 「優劇場」成立 11 月 國家劇院、音樂廳啓用 「河左岸」、「環墟」、「筆記」：《拾月》／策劃：王墨林，藝術指導：王俊傑 王墨林策劃：《海盜版・我的鄉愁我的歌》藝術指導：王俊傑
1988	1 月 《自立早報》創刊 5 月 省立美術館成立 「達達—永遠的前衛」大展於北美館 《驅逐蘭嶼的惡靈》／策劃：王墨林、周逸昌 「太鼓踏」舞團成立 「果陀劇場」成立 「伊通公園」成立

1989	9 月 《悲情城市》得威尼斯影展金獅獎 「臨界點劇象錄」：《歌功頌德——台灣三百年史》 「舞蹈空間」舞團成立
1990	1 2 月 國立藝術學院推出結合民間祭儀的戲劇活動—「關渡元年 1991」 國立藝術學院傳統藝術研究中心由林保堯帶領著手台灣地區的「中國近百年來美術品圖錄蒐研計劃」 環境劇場理論家理查・謝喜納來台訪問
1991	2 月 「二號公寓」於北美館舉辦「前衛與實驗展」 由侯俊明等人組成的「台灣檔案室」於台北摩耶藝術中心展出 4 月 「中華民國畫廊協會」成立 6 月 首屆「高雄國際雕塑營」舉行 7 月 教育部國際文教處籌辦「巴黎藝術家工作室」計劃 8 月 「紐約新聞文化中心」開幕 1 2 月 高雄現代畫學會為回應 91 年制憲國代選舉舉辦「台灣土雞競選專案—1991 藝術與政治關係初探」活動 「台灣渥克」劇團成立
1992	1 月 北美館宣佈籌畫「1992 台北現代美術雙年展」 「文化藝術獎助條例」草案通過 5 月 謝理法策劃「台灣早期美術運動文件大展」於帝門藝術中心 1 1 月 首次「中華民國畫廊博覽會」於松山外貿 1 2 月 天打那：《哈姆雷特機器》 《表演藝術》雜誌創刊
1993	3 月 藝術家李銘盛獲邀參加第 45 屆威尼斯雙年展 1 2 月 七號公園預定地內觀音佛像的保留事件 《藝術貴族》因不堪虧損停刊 夏卡爾畫展於國父紀念館 教育部核准國立藝術學院單獨招生 「古名伸舞蹈團」成立 「金枝演社」成立

1994	八十三年度全國文藝季以「文化中心博覽會」為主題 4 月 文化大學美術系罷課事件 5 月 「甜蜜蜜藝術雜貨舖」舉辦「1994 年台北現代美術雙年展會外選」 6 月 高美館開幕 順益台灣原住民博物館開幕 7 月 義大利著名藝術雜誌《Flash Art》中文版《今日藝術》季刊在台上市 9 月 「破爛生活節」台北永福橋下 10 月 「1994 台北藝術運動」展開，匯集了廿幾個藝術團體、數小時接力演出，爭取「台北表演藝術特區」 「安迪·沃荷回顧展」於北美館 國立藝專升格為國立台灣藝術學院
1995	「1895V.S.1995 台灣文化百年回顧系列講座」由蔣勳策劃，雲門舞集、永豐餘企業合辦，在台北舉行，邀請美術、雕塑、音樂、文學、建築、攝影等多領域學者參與 「莎士比亞的妹妹們的劇團」成立 6 月 文建會在國內籌畫的第一個「藝術村」確定落腳南投縣草屯鄉九九峰 9 月 「羅浮宮博物館珍藏名畫特展」於故宮展出 「台北國際後工業藝術祭」於板橋酒場
1996	1 月 「故宮限展書畫」赴美展出，引發民眾及藝文界前往故宮靜坐抗議 國家文化藝術基金會正式營運 台北市美展改制「台北獎」；台北雙年展改制為「台北國際雙年展」 4 月 北美館風波——館長張振宇事件 5 月 帝門基金會成立「台灣當代藝術人才資料庫」 7 月 《雄獅美術》停刊 10 月 美國「亞洲文化協會」公佈「台灣獎助計劃」
1997	「極至體能劇場」成立 「台南人劇場」成立 「竹圍工作室」成立

1998	1 月 文建會「公共藝術設置辦法」公告實施 「SOCA 現代藝術協進會」成立 6 月 北美館首屆國際性雙年展「台北雙年展—慾望場域」開幕，由日籍策展人南條史生策劃 7 月 省美館主辦的「第一屆全球華人美術策展人會議」於省美館舉行 8 月 台中閒置空間再利用「20 號倉庫」開幕 省美館在館內硬體進行翻修之前，邀請藝術家蔡國強在館內演出「不破不立—引爆台灣省立美術館」爆破裝置活動
1999	1 月 國家文藝基金會舉行「藝文團體永續經營研討會」 國立台南藝術學院創立《藝術觀點》雜誌 省文化處「鹿港日茂行歷史城區域空間重塑行動」之一的「歷史之心」裝置大展，由策展人黃海鳴主持 2 月 第 48 屆威尼斯雙年展北美館首次以徵件方式評選策展人，公佈由石瑞仁擔任 國立藝術學院美術創作研究所成立 5 月 台灣省立美術館與藝術家出版社合作策劃的「台灣美術評論全集」系列套書出版 6 月 由帝門藝術基金會舉辦的「帝門藝術評論徵文獎」開始徵件 9 月 921 集集大地震發生，中縣地區多座古蹟幾乎全毀
2000	首屆帝門藝評獎揭曉 「廿號倉庫舞蹈節」 2 月 「華山藝文特區」之經營權由中華民國藝術文化環境改造協會取得 3 月 台中縣港區藝術館啟用 文建會決定終止興建九九峰藝術村 4 月 「文賢油漆行」開幕 8 月 中部藝術界發起「827 拯救國美館行動」，要求館長倪再沁下臺
2001	3 月 關渡美術館開幕，首展「千濤拍岸—台灣美術一百年」 5 月 台北當代藝術館開幕，首展「輕且重的震撼」 「台北・國際城市藝術節」 「中正二分局小劇場」正式更名為「牯嶺街小劇場」

2002	2 月	首屆高雄國際貨櫃藝術節
	3 月	駁二藝術特區開幕 台新藝術獎第一屆
	5 月	華山藝文特區舉行「火鼓會」被檢舉流通搖頭丸
	1 1 月	「光點台北」電影館開館 「CO2 台灣前衛文件展」

參考書目：

西文書目

- Adams, Laurie Schneider. *The Methodologies of Art*. New York: Harper Collins Publishers, Inc., 1996.
- Adorno, Theodor W. *Aesthetic Theory*. London: Athlone Press, 1997.
- Althusser, Louis. *Lenin and Philosophy*. New York: Monthly Review Press, 1971.
- Archer, Michael. *Art Since 1960*. London: Thames and Hudson Ltd., 1977.
- Arnold, Dana and Margaret Iversen, ed. *Art and thought*. Malden, MA: Blackwell Pub., 2003.
- Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths and Helen Tiffin. *Key Concept in Post-Colonial Studies*. New York: Routledge, 1998.
- Attali, Jacques. *Noise: The Political Economy of Music*. Brian Massumi Trans. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.
- Barthes, Roland. *Image, Music, Text*. Trans. Stephen Heath. New York: Noonday, 1977.
- Bataille, George. *Vision of Excess*, Selected Writings, 1927-1939 (Minneapolis: U of Minnesota P, 1985)116-130.
- Bayer, Hert, Walter Gropius and Ise Gropius. *Bauhaus 1919-1928*. New York: The Museum of Modern Art, 1938.
- Bell, David, and Barbara M. Kennedy ed. *The Cybercultures Reader*. London; New York: Routledge; 2000.
- Benjamin, Walter. *Illuminations*. London : Pimlico, 1999.
- Bhabha, Homi K. eds. *Nation and Narration*. New York: Routledge, 1990.
- Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. London and New York: Routledge, 1994.
- Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. New York: Routledge, 1994.
- Birringer, Johannes H. *Media & performance :along the border*. London; Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1998.
- Bourdieu, Pierre and Hans Haacke. *Free Exchange*. Standford: Standford University Press, 1995.
- Bourdieu, Pierre and Loic J.D. Wacquant. *An Invitation to Reflexive Sociology*. Chicago: The University of Chicago Press, 1992.
- Bourdieu, Pierre. Johnson, Randal ed. and trans.. *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*. New York: Colombia University Press. 1993.
- Breton, André. *What is Surrealism? Selected Writings*. Chicago: The Morning of a Machine Gun, 1968. Cambridge, Massachusetts, 1990.
- Buchloh, B. H. D. *Neo-Avant-garde and Culture Industry: Essays on European and American Art from 1955 to*

1975. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2000.
- Buck-Morris, Susan, Julian Stallabrass and Leonidas Donskis. *Ground control: technology and utopia*. London: Black Dog, 1997.
- Budick, Sanford. and Iser, Wolfgang. *The Translatability of Cultures: Figurations of the Space Between*. Stanford : Stanford University Press. 1996.
- Calhoun, Craig. LiPuma, Edward. and Postone, Moishe. eds. *Bourdieu : Critical Perspectives* . Chicago: The University of Chicago Press. 1993.
- Caws, Mary Ann. *The Art of Interference: Stressed Readings Visual and Verbal Text* Princeton: Princeton UP, 1989.
- Clark, John ed.. *Modernity in Asian Art* (Sydney: Wild Peony, 1933)
- Clifford, James. and Marcus E. George eds. *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley: University of California Press. 1986.
- Clifford, James. *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*. Cambridge: Harvard University Press. 1997.
- Clifford, James. *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography Literature, and Art*. USA: President and Fellows of Harvard College, 1988.
- Cluck, Nancy A., ed. *Literature and Music: Essays on Form*. Utah: Provo, 1982.
- Copjec, Joan eds. *Supposing the Subject*. New York: Verso.1994.
- Copland, Aaron. *What to Listen For in Music*. Rev. ed. New York: NAL, 1957.
- Deleuze, Gilles. *Cinema 1: The Movement-Image*. Les Editions de Minuit 1983; Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.
- Dietrich, Dorothea. *The Collages of Kurt Schwitters: Tradition and Innovation*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- Ducrot, Oswald and Tavora Todorov. Porter, Catherine. Trans. *On Borrowing*. London: John Hopkin University Press, 1972.
- Ellis, Barbara Lenmark. *How to Write Themes and Term Papers*. New York: Barron' s Educational Series, Inc., 1989.
- Farrell, Anne. *Blurring the Boundaries: Installation Art 1969-1996*. San Diego: Museum of Contemporary Art,
- Foster, Hal. *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. Port Townsend: Bay Press, 1986.
- Foster, Hal. *The Return of the Real: The Avant-garde at the End of the Century*. Cambridge, Mass: MIT Press, 1996.
- Gardner, Howard. *Frames of Mind: The Theory of Multiple Intelligences*. New York: Basicbooks, 1983.
- Gauntlett, David, ed. *Web.Studies: Rewiring Media Studies for the Digital Age*. Edward Arnold, 2000.

- Geertz, Clifford. *Local Knowledge: Further Essays in Interpretive Anthropology*. USA: Basic Books, Inc., 1983.
- Goodman, Nelson. *The Languages of Art: An Approach to the Theory of Symbols* 2nd ed. Indianapolis: Indiana University Press, 1976.
- Jameson, Frederic. and Miyoshi, Masao. eds. *The Cultures of Globalization*. London: Duke University Press. 1998.
- Jameson, Fredric. *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*. USA: Duke University Press, 1991.
- Kaprow, Allan. *Essays on the Blurring of Art and Life*. Los Angeles: University of California Press, 1993.
- Krauss, Rosalind E.. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge, MA: The MIT Press, 1996.
- Kristeva, Julia. "Gioto's Joy", *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. ed. Leon S. Roudiez. trans. Thomas Gora, Alice Jardine, and Leon S. Roudiez. 1977 editions du Seuil; 1980 Columbia University Press. pp. 211-236.
- Kristeva, Julia. Roudiez, Leon S. trans. *Strangers To Ourselves*. New York: Columbia University Press. 1991.
- Landry, Donna. and MacLean, Gerald. eds. *The Spivak Reader: Selected Works of Gayatri Chakravorty Spivak*. New York: Routledge. 1996.
- Lippard, Lucy R.. *The Lure of the Local: Senses of Place in a Multicentered Society*. New York: The New Press, 1997.
- Lyotard, Jean François. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
- Malchiodi, Cathy A.. *Art therapy and computer technology :a virtual studio of possibilities*. London: Jessica Kingsley, 2000.
- Marcus, George E. and Fred R. Myers. *The Traffic of Art and Culture*. (Los Angeles: U of California, 1995) 22-25.
- McEvelley, Thomas. *Art and Otherness : Crisis in Cultural Identity*. New York: McPherson & Company, Publishers. 1992.
- Mulvey, Laura. *Visual and Other pleasures*. Basingstoke: Macmillan, 1989.
- Preziosi, Donald. ed.. *The Art of Art History: A Critical Anthology* (New York: Oxford U, 1998) 281-297.
- Sandler, Irving. *Art of the Postmodern Era: From the Late 1960s to the Early 1990s*. New York: HarperCollins Publishers, Inc., 1996.
- Wood, Paul. *The Politics of Avant Garde, The Great Utopia*, ed., Thomas Kern , New York: Guggenheim Museum, 1992.
- Zabel, Barbara Beth. *Assembling Art: The Machine and the American Avant-Garde*. Miss.: University Press of

Mississippi, 2004

Zizek, Slavoj eds.. *Cogito and the Unconscious*. London: Duke University Press. 1998.

Zizek, Slavoj. *The Indivisible Remainder: An Essay on Schelling and Related Matters*.
New York: Verso, 1996.

中文書目

王墨林 《都市劇場與身體》台北：稻鄉，1992

行政院文化建設委員會編《世紀風華：表演藝術在台灣》台北：文建會，2003

李幼蒸 《結構與意義：現代西方哲學論集》台北：聯經 1994

典藏雜誌《2002 年台灣美術年鑑》台北：典藏，2002

林靜芸 主編《表演藝術年鑑》台北：國立中正文化中心，2003

倪再沁 《台灣美術的人文觀察》台北：雄獅，1995

倪再沁 《藝術家<=>台灣美術：細說從頭廿年》台北：藝術家，1995

郭繼生 主編《當代台灣繪畫文選 1945-1990》台北：雄獅，1991

雄獅台灣美術年鑑編委會《台灣美術年鑑》台北：雄獅

楊澤 主編《狂飆八零——紀錄一個集體發生的年代》台北：時報文化，1999

溫慧玟 主編《表演藝術生態報告》台北：國立中正文化中心，2003

賴瑛瑛 《台灣前衛：六零年代複合藝術》台北：遠流，2003

鍾明德 《台灣小劇場運動史：尋找另類美學與政治》台北：揚智文化，1999

鍾明德 《繼續前衛：尋找整體藝術和當代台北文化》台北：書林，1996

鍾明德 《台灣小劇場運動史 尋找另類美學與政治》台北：揚智文化事業股份有限公司，1999

藝術家雜誌資料室《美術大事紀》台北：藝術家