

# 擴展的版圖或逃逸的陣線—— 九〇年代台灣當代裝置藝術

/遙亦

前九〇年代的台灣當代美術，除了平面繪畫在幾次國際大展（如德國K18大展、威尼斯雙年展、澳大利亞交換展等）搶灘建立開創性的灘頭堡外，另一股不可忽視的新興形式——裝置藝術（*Installation Art*），也由零星點狀的展出，前仆後繼的在幾個重要據點（如伊通公園、二號公寓、新樂園、北美館B04、雙年展、遊移美術館、SOCA等），持續開發裝置藝術在台灣的各種樣貌，凝聚成線狀的前哨基地向國際藝壇進軍；空間裝置語彙書寫的建立已初具規模，自八〇年代末期郭少宗所寫關於裝置藝術在台灣的文章（註1.）後，祇見星散相關文章，未見系統性整理。

此文將劃分十個單元，抽樣介紹台灣當代裝置藝術的書寫樣式供參考。在此之前，必須先認知的是「裝置」

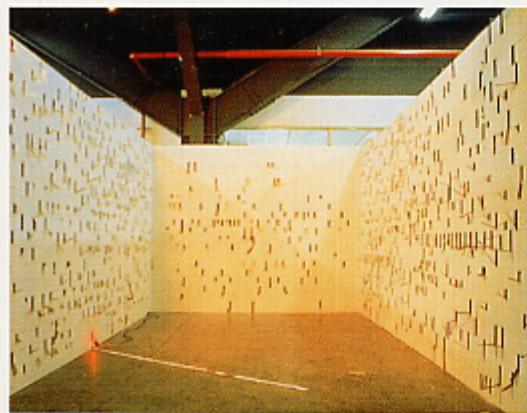
並不擁有自己的主體性內容結構，它是造型藝術的一種空間書寫形式，在不同的流派及範疇中有不同的詮釋手法；這裡介紹的是集體的書寫現象而非書寫語言系統，分析的是空間圖像的「語用層面」，而非「形式語言」層面。由於裝置藝術不斷擴張中，採樣的對象鎖定長期朝此領域創作的藝術家，並有個人獨特風格者，期望勾勒出進行中的版圖來。

## （一）空間裝置的材質主義傾向：

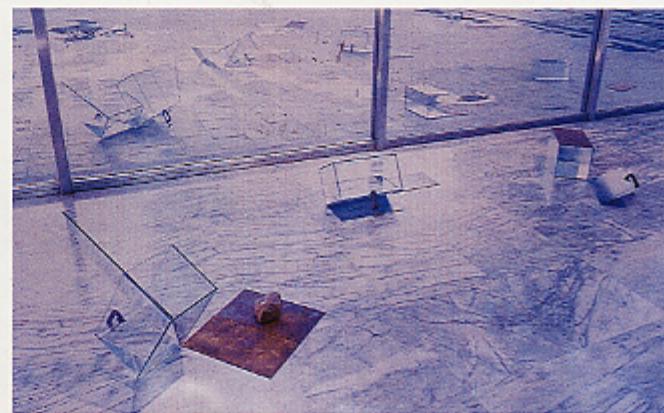
從八〇年代早期，受林壽宇影響的一些藝術家，如莊普、賴純純、胡坤榮、張永村等人，試圖將平面空間元素拓展至三次元甚至四次元的範疇，去除內容性，直接還原材質的本質，陸續推出「異度空間」、「超度空間」等展覽，直接探索材質

與空間對話的可能性；而此企圖首先就材質上去考慮可能遇到的一些問題：①是否應將材質中的功能性及物質性去除，還原成「材質本身就是一種意義」的美學觀。②材質是否應保存其所有的物質性，保存材料原來的相屬關係。③若材質有其自身的現實性，跟空間中的對話是如何產生的。

不可否認的，材質有其自身的現實，材料也存在一個與其它物質材料相關的環境裡，因此，此類材質主義傾向的藝術家認為：不讓材質說話，只是去造就一個藝術家的現實，是貶低了物質的特性。在物質實存現實中，藝術家喚起材質原有的真實性，這些材質的真實性也與材質原來的環境和存在狀態相關聯或相互衝突，就在創造的材料真實性與原始情境



1-1. 莊普作品 1992



1-2. 莊普 光與水的位移 1994

的真實性相合或相反，甚至矛盾中，空間裝置的內容才得以進一步的由材料本身，以及藝術家的安排和形式產生中得以確立。

從純粹材質區分，可依物理狀態大致分為二類——「冷性材質」，如不鏽鋼、FRP、泡綿等無機物；及「暖性材質」，如木、土、麻等有機物。首先我們從「暖性材質」切入，可舉莊普為例，他從一九八四年起，就於作品中注入建築結構的美學觀念，適度吸收「極限主義」的創作理念（註2.），以「材質架構形式，外在形式即為內容」進行與空間的對話。與「極限藝術」最大的差別，在於套用形式的純度進行一場「人文自然」的對話，他說：「自然包括了一切物象，而純粹物象才能表達真正的自然」（註3.）而此純粹物象也因此是從自然有機物中去挑選，並根據展覽空間進行對話。以一九九二年「光與水的移位」作品為例，將玻璃和水所具涵的透明性以及發鏽的鐵板和風化的石塊所承載的時間性同置，形成時間和空間中運轉的痕跡，

而玻璃形之堅硬固定和水的柔軟不定形，也探討正／負空間在「鏡像時期」（mirror phase）中與週遭環境的投映反射，水則於玻璃容器中汽化蒸發，光和水在空間中有形的位移則記錄時間進展的無形痕跡。作品中透露出材質所散發的詩意，是相當抒情的。跟「極限主義」的冷漠、絕情是相當不同的。

我們可從另外兩位女性藝術家的作品中，找到以純粹材質所承載的「暖性特質」。賴純純94'年的作品

「真空妙有」是較具代表性的一件作品，在「遊移美術館」斑駁的灰白牆面內，置放一尊斷臂普賢的灰色塑膠外模，正前方則放置一座象徵「井」的柱狀體，做為主體的普賢像是由翻模用的外模拼湊成，本該為具雕塑實體的普賢像，成為物理真空的一個內在心理空間，劃分軀體的接合線，像水墨大斧劈跟正前方的柱狀圓木上的手工鑿痕相呼應，此「傷痕」（punctum）再推展至風化牆面自然的痕跡，構成一個由雕塑空間出發的場域（Field），她強調：「當物

3. 蕭麗虹作品 1994

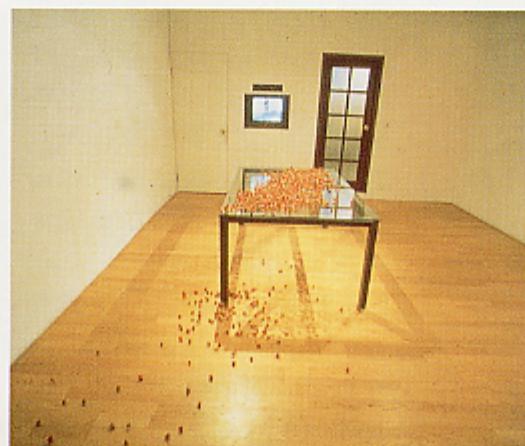


件本身因其材質，形體及現成物背後所記載的人文精神及痕跡，在時空的位置，在其之間形成“場”。」（註4.）而這個「場」，就成為作者透過作品的中介與觀眾共感的空間。

近幾年來，陶藝的發展相當快速，也有不少陶藝工作者透過空間的手法，打破陶藝「實用性」的限制。蕭麗虹1990年的作品「天賜」，將土製陶偶置於地面一堆堆的沙灘上，在連接牆面的直角接點上，土製陶偶昇華成為一片片潔白的雲朵。她說：「我用非語言的手法來自我表達，因為我內心在尋找一明確的人生平衡點。我偏愛宇宙所流露的寧靜，因為與大自然相比較，人與人的行為都可被淡化。」（註5.）透過「土」這個元素以寓言詩手法來刻劃人生，再以裝



2. 賴純純 真空妙有 1994 游移美術館



4-1. 陳慧橘作品 1993



4-2. 陳慧橘 Monolity Without Gravity 1995  
伊通公園

置性的擺置模糊觀眾與作品間約定俗成的觀賞鴻溝，強化了作品視覺外的訴求，以材質特性在空間中裝置成的「氛圍」(Aura)與觀眾保持互動的狀態，是此類作品的特性。

另一種「冷性材質」，與暖性材質最大的差異處，在於材質所造成視覺之外的「心理距離」，此心理距離透過作品與觀眾產生較為冷漠、甚至拒絕的姿態。陳愷嶠95'年的個展「脫離真實」，大量運用以不繡鋼鋁板作為主要物件元素，冰冷地搭配一些相衝突對立的材料，如潔白羽毛、玫瑰花針、鈷藍色粉等，其作用在於撞擊出有機物／無機物物質層面下更為深沈的、去功能性之後的意義，作者提供的空間就在於觀者碰壁後，回頭審視自身視覺激情之外，智性層次與純粹材質之間臨界點上的尷尬處境，因此，空間裝置成為材質過度上必經的界面。此外，林明弘也透過烤漆的鋁板，將色彩間與空間上的過渡界面，用較為歡愉但卻麻木的姿態展現，形成冰冷的一種品味。「拒絕」大於「迎合」成為此「冷感美學」的基本信念。

## (二) 以材質為裝置的隱喻：

在此，材質的純粹性並不是強調的重點，材質所隱涵的人文意識、價值觀、生產系統及歷史認知才是挖掘的主軸，材質的意義可以互換、取消或擴張，端看材質在空間中運作的模式而定。

以顧世勇92'年的作品

「飛宇、造次」來切入，16張由高空鳥瞰的雲彩相片拼合成一個「場域」，平鋪於地，反射出週遭的環境，觀者必須採高視點，由上而下環繞作品，中央的金球反射出觀者的所在，也投射觀者入此「場域」中飛行的鏡像，螺旋槳則暗示垂直昇空的隱喻，整件作品簡潔冷峻，將人的觀點提升至如天使俯看人間非智性層面的視野，追求超驗界的傾向，使得作品有強烈哲學形而上思考的層面。

他表示：「個體的實質存在，並非意指著佔據現實裡某個特定的空間，舉凡一個能思和所思的個體可擁有的抽象思維和精神內容，實滲現於官能所提供的時空之外。」（註6.）93'年的作品「原鄉、異鄉」則以水平視點，從人的角度審視超驗界與經驗界這道鴻溝，兩張大型黑白照片構成一L型的「場域」，地上放置三十支蓮花手，每支手後有類似釣魚用的信標，直指彼岸，而立於此岸的觀者位置則被這一群不知由何而來的「聖物」登陸侵犯，在現實與形而上之間的真空地帶，飄浮著許多超驗的曖昧，而隱喻的作用在於架構之間的鋼索。他說：「在我腦海的異域空間裡經常是和現實空間有著一道深邃鴻溝，因此藉由藝術行為的體現卻成為我與現實溝通的必經途徑。」（註7.）而物品(object)成為導向此神秘化空間場域的「中介物」，透過隱喻手法，重新思考物品存在特殊時空中



5.林明弘作品



6.陳愷嶠作品



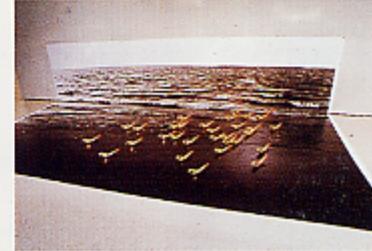
7-1.顧世勇作品



7-2.顧世勇作品



7-3.顧世勇作品



7-4.顧世勇 原鄉、異鄉 1994

的根本意義。

黃文浩則從物理狀態中切入，大量運用「蠟」的物理特性、熱融／冷凝配合小麥草的枯榮、隱射時間在來與去，凍結與幻化間和空間消長的拉拒循環，<sup>94</sup>的作品「漂島」中不斷出現的兩個元素，生／滅（小麥草）和消融／封存（蠟），隱喻著人類的每個行為；一個是決定自己生活及姿態的「喜樂」(das Feierliche)，以及在每個當下片刻處事及工作的「樸質」(die Bescheidenheit)，它們沒有太多相互的抵觸，以全然靜默的方式不斷運轉，就像作品中節拍器靜觀物質的消亡／重生；此種隱喻手法投射式思考，使人還原回動物性及植物性的存在，以抽離社會加諸於個體的種種附加意識，因此，物質的隱喻在於最終的「解放」本質，美學的運用不再來自高處，而是低處——材料成為創作之核心。（註8.）

### （三）儀式化的場所精神：

以神秘經驗為主的探求在台灣常民文化及宗教信仰上處處可見，在裝置藝術的表現上也從中吸取不少的智慧及養分。陳建北的系列作品可以明顯的看到直接從民俗祭儀中借取的象徵物件，如紙製蓮花、白幡、竹器等；蓮花在宗教上是渡化的象徵，紙蓮花則經「火」為媒介昇華為靈魂的引渡，光與影的相對呼應，也暗示陰陽交替的輪迴觀，在場地的裝置上，也配合風水作必要的調整，

而螢光磷粉在黑暗幽靜的場所中似乎成為一個超乎視覺的界面，成為內在及外在環境的出入口。他說：「……環境並不只是個用來藉以生存的外在環境，它同時也包括了另一個看不見，摸不到的內在環境。事實上，它也完全符合中國的宇宙觀，在它們之間所呈現出來的是彼此間的互補，而不是對立。它有別於西方所說的二分法，沒有所謂的對錯問題，一切合乎自然的運轉。」（註9.）從這裡可以看出所謂的宗教式道場儀式其實是種轉換的靈媒，心靈原鄉的探求及檢視才是根本的本質，只是，靈魂暫時讓位給遊移於空間中的氛圍。

至於較具形體的靈魄可在侯俊明及黃志陽的作品中找到。侯俊明的「極樂圖儀」、「搜神」到最近的「失樂園」系列，以圖文並置的形式模擬轉化傳統民俗版畫的體裁風格，營造出詭異張狂的「獸體」，配以曖昧的文字，構成「圖解式」奇特而幽默的表達。姑且不論這些平面系列所傳達的意涵，跳回空間領域的範圍，我們仍可明顯看出對常民文化(Folk Art)的關注。<sup>91</sup>年作品「掰——陰間閱讀」，將洞房花燭夜的情慾置於以太陽具父權結構下運作的機

制裡，在社會集體意識及約定俗成的龐大架構中，情慾隱藏於原始的獸性裡，婚姻所附帶的權力運作及暴力本質被「傳統」價值理所當然化了，大男人雙手分開大腿一探自己出生的根源，嘲弄了傳統大沙文主義的霸道性，也挑動了情慾上被宰制的仇恨。他說：「撼動我的豈只是神話中超乎尋常的變異意象，而是這其中所充塞的不可彌補的缺憾與仇恨。」（註10.）而這不斷地鬥爭、毀滅與創造的生成變化，才能使人間各種異化、物化的猙獰狀況藉此得以逃逸。

形變的異端獸體及斷裂的魂魄在人間中遊盪，黃志陽的「肖孝形產房」則以招魂的道場型式，收編這些被放逐的遊魂。「肖孝」字為他自創，結合中國倫理中的「孝」與「肖」並採用閩南語發音（瘋狂之意），以傳統水墨交織成一幅幅恍惚行走於天際的影子，毛骨悚然地懸吊整個空間，如夢魘揮之不去。此種懸吊畫作的方式不採整面牆掛滿，而採類似奇門遁甲的陣式由上而下包圍觀者，使觀者成為中心，它凸顯觀者位居一種中央化的觀察系統之內，使觀者在主觀視點的移動中，察覺他們自己不過是這一幅幅人體的現實性投射，這些扭曲人



8-1. 黃文浩作品

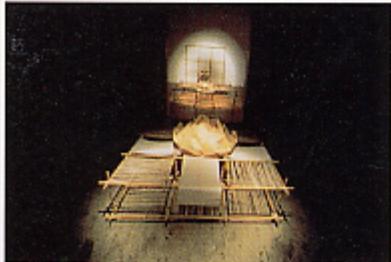


8-2. 黃文浩作品

體其實就是觀者的鏡像反射，在如迷宮的毛髮叢林中孤獨地漂流。

儀式除了於特定空間及特殊功能出現外，在日常生活中其實每個人都在實踐各自的儀式，而此日常化的儀式從無到有，再從有到無，日復一日被概念化，並不一定要有龐大的命運或文化上的使命，它可以只是一個小小的動作或覺悟。黃文慶<sup>9</sup> 4' 年個展「日誌」，在展出期間每天上下班制的重覆編織懸吊在空中的細竹，以扭曲的張力交繩，架構一個 $2.4 \times 12 \times 0.8$  公尺的竹編漂浮體，像雲一樣凍結在離地 90 公分的空中，具有穿透性卻又佔據空間的「物體」；之後再慢慢拆除，直到展覽結束，他期望以最簡單的材料及最原初的勞動來呈現一種精神上的「場所精神」，他透過單純的儀式去挖掘一個地方所隱含的人與空間的互動關係，自然地呈現此中深層的結構，他強調：「從無到有，再從有回歸到無的循環只是現象，而能量的吸收和釋放則是無法再循環的。」（註 11.）此種能量藉著「儀式」昇華成精神上的存在。

#### （四）空間挪用上的反諷及辯證：



9-1.陳建北作品

除了超驗空間的神秘化傾向，透過不斷地辯證及反諷，從理性思維切入來顛覆特定場所的既成概念，成為空間語彙上的另一種策略。吳瑪俐以「符碼式辯證」手法，來轉換空間功能。早在 88' 年「時間空間」一作中，將畫廊整個內部貼滿報紙，並播發街頭噪音，她說：「從報紙——視覺噪音，聯想到街頭噪音。我讓觀眾進入到一個視覺、聽覺都難以承受的環境，它是我們生活環境的反射。」（註 12.）正式從純藝術性的追求引入作品的社會性格。94' 年的作品「偽裝」(Fake)，則以去除空間內容為內容，宣佈不展出任何作品的空間，本身就是一個潔白的「大畫布」，由觀者進入內部空間想像所謂的「藝術品」在美術館機制運作內是如何成立的。現代藝術品的成立可歸納出三點原則。

①藝術品是人工製品或自然物體，經藝術家製作或選定做為審美式傳達某種觀念之用。

②藝術家的身份由藝術世界所賦予。

③在藝術世界中，已存在的理論決定何者為藝術，何者非藝術。（註 13.）

在此定義下，某人做為藝術家的身份被藝術世界認

9-4.陳建北作品

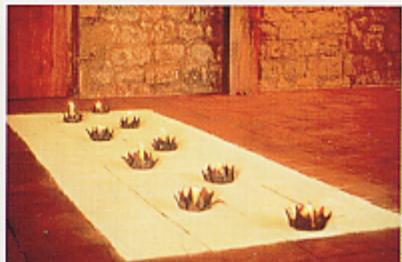


同後，所有他做的或指出的物品甚至空間都是藝術品，而在特定空間中（美術館、畫廊），反問觀者什麼不是藝術品，才有可能使觀眾了解整個體制的運作認知，從社會（主體）→藝術品（客體）→現成物（偽客體）→觀眾（去主體）所存在的被宰制性，進而突破框架所建構的局限。此種國家機器的運作實際上跟意識形態有相當的關連。

而批判意識形態的運作有三種策略，梅丁衍以「間接反諷」(mediate irony)的手法，透過裝置探討政治分裂所造成的對立意識。他不作直接批判，而以一種迂迴的，遊戲式的方式間接逼問核心。94' 年的作品「哀敦砥悌」(Identity) 將印象畫廊的空間佈置成招待國家重要賓客的宴會場地，再以

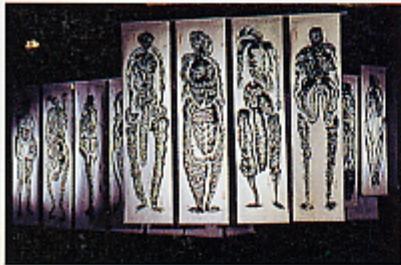


9-2.陳建北作品



9-3.陳建北作品

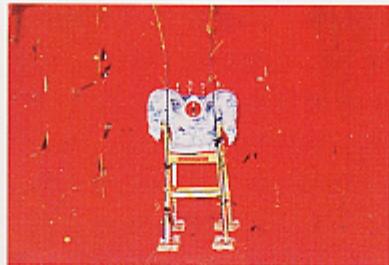
10.黃志陽作品



金盤上名不見經傳的邦交國名，呈現台灣的外交處境，並探討海峽兩岸在民族主義上，如何尋求「認同」(Identity)的課題。在此，反諷不僅是修辭手段，而是一切通過修辭的認知寓言的解構，換句話說，是對所理解的系統進行解構。他說：「遊戲同時是輕鬆的，也是嚴肅的，我用它來探討語意學中的矛盾律，並探討藝術行為與心理治療之功能，藝術行為與社會行為之間的關係及藝術行為與宗教精神的關係。」（註14.）此種矛盾律使得反諷具有不確定性及多種價值，它渴求透明度，一種打破神秘的明晰性，以「缺席」(absence)的姿態重新潛入現實，並以此去質問所謂「主體意識」在客觀環境下的質變，所偽裝成具有主體性的失憶症徵（如「國」劇或「國」畫），就像梅丁衍作品中所透露出歷史的斷裂，全民皆缺席的主體假象，他指出「缺席」（或者說無主體性）是那種表面能產生豐富多元事物但內部卻真空和空虛的狀態，是對萌發的許諾，是對既將誕生者的僭越，甚至是對遁入過往時刻的消逝者，再重新造訪的可能。

「不在場證明」挑起失落的無奈，而「目擊者」介入歷史意識，以虛擬真實的

11.侯俊明 辦一陰間閱讀 1992

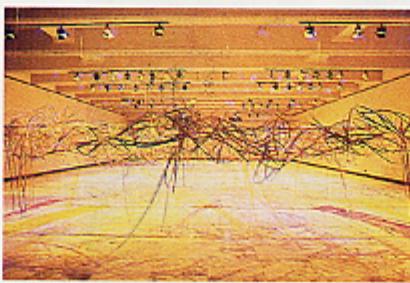


「擬象」(simulation)重塑歷史。姚瑞中94'年作品「本土佔領行動」，在台灣被六個政權登陸佔領的六個地點，學狗裸身灑尿，以到此一遊的過客心態，宣佈佔領台灣，並拍照留念。再以照片裝置展場，金馬桶象徵「便溺權力」的合法化與隨地小解的野蠻行為作一對照，以一種輕蔑的姿態，重新審視「本土化」與歷史意識的內在邏輯運作，所形成的「自我合法化」的荒謬性，以「懸置反諷」(suspensive irony)的手法，藉錯置時空的「在場證明」，指出一種妄想症徵。誠如布希亞(Baudrillard)所言：「“擬象”不再是對一個領域的模擬、對一個指涉性存有(referential Being)的模擬，或是對一種本質的模擬。它不需要原物或實體，而是以模型來產生真實——一種超真實(hyperreal)。」（註16.）因此，日常習見的真實，不論政治、社會、歷史等都結合了超真實主義的擬象向度，真實與現實的鴻溝

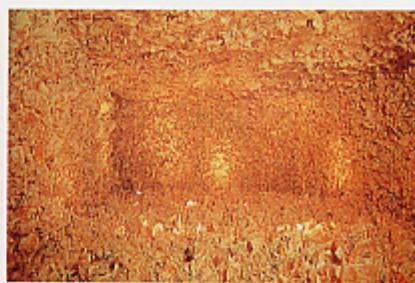
逐漸拉大，而飄浮感成為失重懸置的必經之途，這在他96'年作品「反攻大陸行動序篇」的螺旋漿人中可以得到印證。

此外，呼應此種擬像狀態，「膺品」成為一種可能的出路，在杜偉95'個展「絨毛俱樂部」的作品中，所透露出來的「膺品化」，可以看成「飄浮狀態」的表層現象。他大量取用仿真皮毛，結合消費行為（當時流行受日本影響的抓舉絨毛娃娃機器台），探討權力在消費機制運作下的宰制／被宰制問題。透過假毛皮的工業化量產，以轉折反諷(disjunctive irony)的手法，刺探人性慾求的替代性滿足；而此慾念建構在生產／消費模式底下永遠無法被滿足，而「品味」的建立其實透過對任何真實事物的「猥亵」(obscene)，所達到一種權力的滿足，以戰利品的擁有者沾沾自喜，卻不知自己也是整個生產機制的戰利品，或者可說——「櫻窗展示」吧！就像會場角落的冰箱裡置放的不是血淋淋的宰殺生肉，而是人工製的皮毛，以私藏的感官滿足，對人性慾念做小小的嘲諷與永不腐敗的揶揄。

97'年個展「這個BAR有最低消費」則以近乎蒼白貧



12.黃文慶 日誌 1994

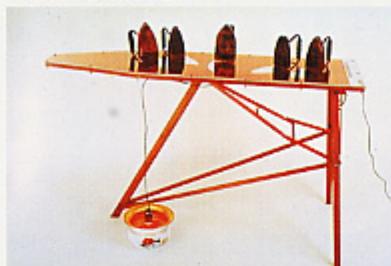


13.吳瑪玲 時間空間

14-1. 梅丁衍作品



14-2. 梅丁衍作品



血的低調，冷漠攏罩觀者的感官。整個展場的基調為白色，透明和不斷地重覆。「可複製的現實」打破了原創性作品的權威。Walter Benjamin於1936年的文章「機器複製時代中的藝術作品」中曾提到：「原創性」之所以成為藝術的護身符，因為這賦予它們一圈魔力「氛圍」(aura)，一種環繞藝術真品的卡里斯瑪式的神魅榮光(charismatic halo)，它們是「一次性事物」(one offs)；而在此，大量複製的工業化量產解消了此原創性。杜象更一語道破：「可複製性並非“必然是”或者不可避免地是可複製的。」在此，杜偉提供了一種反向思考，作品在於「不表現自己」成為一種避免藝術朝自我抹去的可能途徑。

#### (五) 媚俗化的機能主義：

對品味的偏執往往透過物化(fetish)的過程顯現，而文化工業則成為媚俗藝術(Kitschy Art)的庇護所。朱嘉樺93'年的作品「駱駝

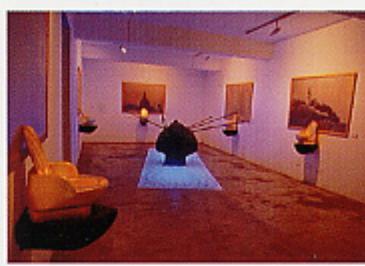
與水果」則將此種「拜物美學」(或戀物癖)對應台灣整體環境做了一種「以毒攻毒」的對策，抽離個人情感而以物之本質與物相間的關係，冷漠地檢視藝術庸俗的「取悅性格」。首先是掛於牆面上兩幅繁複的水果花紋布(以鳳梨「旺來」和香蕉「泛指華裔ABC」為主)一紅一綠並置，前方置一玩具絨毛駱駝。水果花紋布的圖案無任何意圖地相互纏繞直到抽象，並無持定目的或依據任何概念，觀者的鑒賞判斷僅僅是靜觀的，而作品對對象的存在雖然外表看來豔麗，但在態度上卻是淡漠的，再以手工製假玩具的「偽真實化」挑釁鑒賞者對美的認知，因為鑒賞判斷並不是知識判斷(既不是理論的也不是實踐的)，因此既不是以概念為其基礎也不是以概念為其目的；而是憑著完全無利害觀念的快感和不快感對某一對象或其表現方法的所作的一種判斷力。他藉作品取消觀者的主觀判斷，以藝術家點石成金「聖化」姿態，主導審美經驗，而此審美經驗不從批判性的角度看待消費市場機制，而以輕鬆卻嚴



15-7. 姚瑞中作品



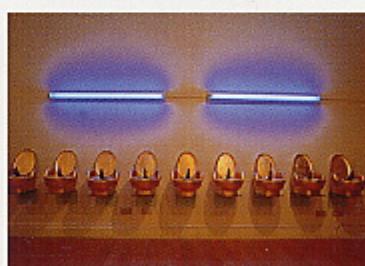
15-1. 姚瑞中作品



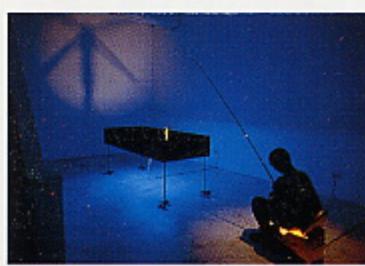
15-2. 姚瑞中作品



15-3. 姚瑞中作品



15-4. 姚瑞中作品



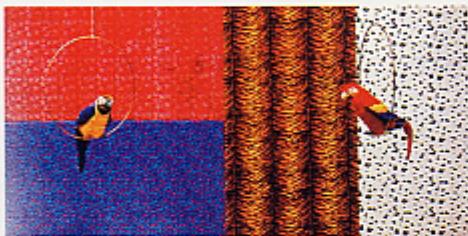
15-5. 姚瑞中作品



15-6. 姚瑞中作品

謹到近乎潔癖的方式，從生活中不具藝術目的性的材質上，探索藝術與生活的距離。他說：「我的作品，極其的物化；我的思想隨著我的生活的多樣化與理想化，而一再地改變。」（註17.）

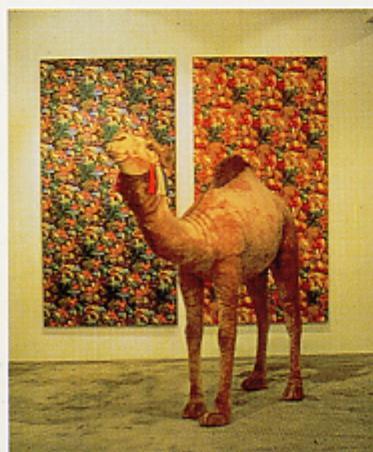
對於物質上的追求，黃金也許是最能代表普遍「拜金主義」的象徵物。范姜明道的作品中經常可見「金」的運用。94'年作品則將九個自由造型的抽象陶土繞烤金漆置於不鏽鋼架上，以商品展售陳列的方式擺置作品，打上聚光燈的作品配合本身



17-1.朱嘉樺作品 1994



17-2.朱嘉樺作品 1994



17-3.朱嘉樺作品 1994

閃亮的反射及透明玻璃折射在牆上的影子，呈現出布爾喬亞（中產階級）式的一種享樂情趣。他的作品雖使用日常消費品的偶像化形式或是商店專櫃的擺飾，但我們可將其視為傳統風景或靜物畫的具像再現，而這些擺置是依據物質材料、屬性、造型、色彩及數目的比例來作為創作的參照依據，並以此外在表象的特性來重新審視去除功能性及實用性後的純粹美感。

從這一點來看，他的作品不只是繪畫的現代情調的「實在化」或大眾文化的消費性商品而已，也非基於藝術的社會意識，只單純地從語意相關的不同材質中找出物品與物品及物品與展場的對話關係。在這資本主義社會中，每個人都無法避免地被整個商業體制納入運作，成為兩相依存的手段。范姜明道則挑選帶有品味的產品，再鍍金製成他獨一無二「有品味」的代號（或代言人），他要給予的不是作品本身，而是「品鑒尺度」，因此，收藏者購買的不只是作品，而是他所賦予（以及展場所賦予）收藏者的「品味」。

文化工業中美學的享樂

16.杜偉 級毛俱樂部



主義若作為一種結果，在藝術中則消除了所有否定性因素，並將對否定性的分析推回到本能衝動（感官衝動、慾望衝動）的衝突對立層面上去；此種物化整合人性一旦成功地化為藝術品的全部旨意，藝術可能將失去其超越現實的能量，而淪為在物慾中打滾的媒介。不過卻也指出一個可能的面向，現代藝術的創作與審美關鍵，重點並非「社會角度下的藝術內在」，而可能為「藝術中的現實社會內在」。

## (六) 廢置物裝置：

藝術家透過實物，對外在社會的批判展開訴求，在龐大的文化工業集體運作之策略下，要避免被收編在此科層之內，除了作品本身「內在性的反抗」外，尚可以體制無法收編及反規格化的方式進行對抗。首先的策略是讓「藝術變成垃圾」。江如海91'年的作品「無題」將大量日常製品及工業化原料



18-1.范姜明道作品



18-2.范姜明道作品

傾倒在象徵體制的北美館展場內，他說：「我的目的不僅在於提供一個生活化的場面（有如一座垃圾掩埋場），也在於製造一個“無限”概念（或者是“空洞”）的觀看對象。因此，我的作品只是中介，它所要更加體現的是“作品／美術館／社會體制”的運作關係，它所要求的是觀眾不能狹隘地從審美角度去體會。在我的觀念裡，美術館中的一件藝術作品和街道上的一堆廢棄物，都具有同等重要的意義；藝術活動並不是一種可能存在而實際上並不存在的領域，它沒有屬於特權的意識形態，而且能夠刺激觀眾主動思考，並且能被清楚的欣賞與認知。在此觀念下，“隨意傾倒垃圾”不只是個人道德操守的問題，它也能夠譬喻為與社會體制抗爭的潛意識力量，而獲得其批判的意義。」（註18.）

第二步則是讓「垃圾變垃圾」，比廢棄物更進一步，它是物體的徹底壞死，連廢棄物的純粹美學價值都喪失，甚至拒絕批判。吳中煒策劃的「破爛藝術節」及「空中破裂節」以反布爾喬亞式的游牧性格，從商品消費的下游去戰鬥。他結合邊緣次文化力量，以展演的方式，呈現青年的集體壓抑的反動；



19.江如海 無題 1991

「破爛藝術節」的噁心、自虐及嘶吼和「空中破裂節」大型空中人形飄浮體向地面摔東西的肢解儀式，乃至於美術館廣場前的垃圾紀念碑（或垃圾美術館），都可以看成是以最下游的毀棄品，逆轉向上游的高級藝術提出問號。它不但否定藝術自身也否定商品。連德誠說的好：「如果垃圾原是被消費的商品的物質殘渣，那麼垃圾藝術作品不過是商品的墳場！垃圾藝術把作品用成垃圾堆置場，對藝術自身的否定是相當直接而露骨的，但只有透過這種否定，藝術才贏得最後的、背後的勝利。垃圾藝術於是變成一種慶典祭。」（註19.）

此外，「讓垃圾變藝術」則以進入體制的滲透偽裝成藝術品去批判藝術。許唐發96'年個展「塑膠紀念館」則將展覽現場裝置成垃圾標本陳列室，將日常生活中丟棄的塑膠製品，以一片片的透明正方形盒子封存，再經由昏黃燈光的映射，呈現紀念碑式的追悼氛圍，展場中置一個仿廟宇捐獻的香油箱，暗示觀者可經由「捐獻」這個動作，彌補現實上的一些愧疚，投射到這些小方格中，就像靈骨塔所欲安息的亡魂。在此，塑膠垃圾並不僅是將垃圾成為藝術品並化腐朽為

神奇，它成為一種靈媒，把藝術及某一個特定作品所具象化的物體變成死亡的肉身。一方面直接呈現物體的垃圾化，另一方面透過垃圾昇華成藝術的過程，來宣示傳統和既成藝術的死亡。

### （七）模擬式場景：

李淑真93'年個展「水、災」(The catastrophe)則以模擬真實的手法，將災難帶進北美館，引進藝術死亡的另一種「真實」。在美術館地下室B04室的展出讓觀眾像是進入整修中的工地，大量的竹製鷹架及散落滿地的報紙和砂石，牆上滴水積成一灘灘的水，現場宛如一座廢墟。進入她的作品，會突然忘記展覽空間的存在，時空的錯置及場地的破敗黑暗會令人懷疑這裡是否美術館，然後意會到此地不再是展覽廳，而是一個模擬災難的真實空間狀態。在點石成金的「美術」機制內部空間，引進了進步社會中的邊緣亂像，違章建築、罪惡和不確定性使這個展示「美」的權力空間成為蕭條、帶有鬼魅氣氛的「醜惡」空間。而透過對「真實性」的揭發，反問美術機制與下層階層的美學背反律是否對立地成立，觀者被權力機制化約的部分究竟在那裡？而這之間的落差是如何進行的，再回到人類本身對災難的誘惑其實是建立在批判的出發點上。她說：「……從歷史的演變來看，人的自我毀滅是一種歷史規律。也正因為如此，災難本身帶著一點革命的誘惑，它不是一個理性、看得見的



20.許唐發作品

21. 李淑貞 水災 1993



危機，而是隱藏的且正無時不刻在進行著。」（註20.）

藉模擬社會底層現象，挪用底層材料從事批判菁英主義的策略，在陳文祥系列作品中可以見到，他選用大量塑膠製品（如塑膠網、塑膠袋、鋁片、反光貼紙……）將工業化材質的去個性及冷漠感表現在一些虛假的自製場景內（如理容院、KTV），用一種不帶批判味道的中性手法，輕描淡寫的將中下階層的「膺品美學」刻劃出來。

而在余亦棟<sup>94</sup>的作品「建構」中，他選用工地用的木製板築，自己蓋了一座「違章建築」，這座建築沒有入口也沒有出口，然後再自己一片片地將其拆除。模擬工地建構的過程，運用「次材質」（註21.）去建構一個立體真空的空間概念，而這個「負空間」（不佔體積）是虛幻的卻又真實地被「正空間」（板築）所包圍，他意圖透過「次材質」及「負空間」的概念，去質疑學院派的雕塑概念。

除了模擬真實性的場景外，另有虛幻性的場景，在魏雪娥<sup>96</sup>個展「無人機」(a pilotless air plane)中，可以看到「混成模倣」(pastiche)的手法。她採用羽毛、簡化的飛機外形，以及反覆播放的錄影影像（如



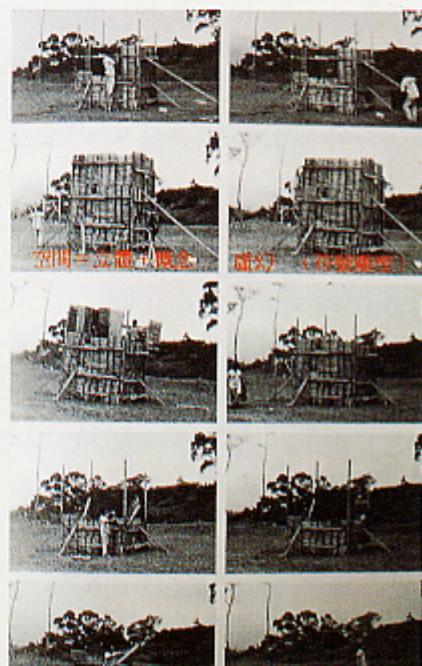
23. 魏雪娥 第一回合 1995

「千年夢想」、「嫦娥奔月」、「達文西」、「熱氣球」、「太空梭」等）提供人類對「飛行」的單純慾望與現階段我們對「飛行」之外的其它嘗試與附帶的無數期望；作品中，經由單獨元素的聯結，反覆強化「飛行」這個視覺可見空間外，更大想像的空間。她以模型飛機玩具、攤在地上的模擬飛行器及羽毛，以細緻的塑膠軟管串聯，進行虛擬的能量輸送，構成一個具有浪漫詩意的場景。她說：「……了解其他藝術家已省思過的命題並找出新的觀點，而藉著適當的媒材轉換並解碼處於“精神狀態”的無數概念及思想。」（註22.）而藉由虛幻性場景的建構，引導觀者進入精神狀態的一種情境裡。

在蔡海如<sup>96</sup>年個展的湯匙系列中，我們見到以「鏡像」作為實景的另一種虛幻性場景，她對於「鏡子」這個介面有相當精闢的見解：「我喜歡在作品中使用鏡子這個素材，在某種程度上這是一點小小的暴力：強迫觀眾在觀看作品時，亦同時看見自己在作品之中。不過，我仍要強調，重點不是在這小小暴力上，而在關於「有著身體活著的人」身上：人看作品——看到自己在作品中——看到他人在看作品——看到他人在作品中。不論是我想用作品來討論“身體”，還是觀眾親身親眼來看作品；主體自我意識對外的思考，與同時面對自身身體的存活，都可以透過鏡子來提醒或凸顯——正在作用

當中的“交互運動”。透過鏡子，可以玩許多“反射”的遊戲，每一次的反射點、目的地及反射過程都不斷在變化中。」（註23.）這裡透過鏡面進行的模擬不僅是「外貌的忠實再現」，而是以物擬物的符號運作，強迫觀者成為「模擬它者影像或實物的慾望投射」，在此，透過鏡面的模擬活動，正是觀者欲求「它者」(others)的真實呈現。當然，你我也包括在內。

不論是現實的反映或慾望的投射，最終必須落實生活中定形。王曉蘭<sup>97</sup>年作品「水母的房間」還原慾望與夢想於私人空間內。在潔白的密室內，她以半透明的



22. 余亦棟作品 1996

白紗模擬房間的場景，組成一個飄浮於半空中，若離若即的空間，所看到的床、椅、桌失重地懸離地面，潔白的宛若靈堂卻又帶有少女的純潔詩意，如一首清新的清唱曲。模擬現實在於脫離真實。

我們可以發現女性作者大都傾向較為內向性及生活化的題材，溫柔且具包容力的手法跟以往較具激進的女性主義者有很大的不同，主觀論述建立後的那種自信所展現的自在風華，是相當令人激賞的。

### (八)能、動、光體：

透過新素材來開拓舊有素材的局限性，是新一代年輕創作者另一個關注的重點。崔廣宇以台灣特有的地震現象，發展出一種「地動位移」的能場概念。他94'的作品將展場鋪上數張相接的厚木板，下面置彈簧，地板放數盆臉盆，內裝滿清水。當觀者進入展場，才發覺地面晃動使水濺出，觀者如臨地震危樓，失去重心。別出心裁的將「地面」這個被一般觀眾忽視的元素（一般觀眾仍以牆面上的視覺快感為主）重新提出，並賦予本地特有的「地動」特質。

另一種的動能，則可以在魯宓的系列作品中找到。94'年作品的「徒勞重返」運用簡單的機械動力裝置，描寫自然及工業化的一種靜默對照。展場中鋪滿細砂，中央置一大石，以電線連接一座緩慢繞圓的機械腳，上置一盆象徵自然的綠色小麥草；機械繞行數十日後，砂

上印出一道痕跡，而小麥草枯黃地仍在機械腳上繞石運行。身為勞動者的人製造物品，在過程中他夢想改造自然，因此藉著裝配、組合和複製來再造自然，他的作品則提出，工業革命歸根究底是一種用技術秩序取代自然秩序的努力，是一種以功能和理性的技術概念替換資源和氣候的任意生態分佈的努力，而在這努力上，如何求取平衡才是最重要的事情。

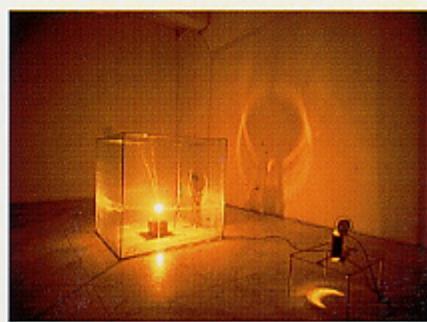
92'年石晉華個展「所費不貲」，則引用自動販賣機、電動玩具的設計與互動模式，基於「付費欣賞」的觀點，邀請觀眾投下十元硬幣與作品互動。他透過作品提出三個問題①藝術的商業化②外在環境（如美術館、畫廊）對觀眾鑑賞態度的影響③藝術價值與價格的混淆。在「付費欣賞家工，蒙娜麗莎」一作中，牆上掛著蒙娜麗莎複製品一幅，兩旁分列「一次十元」及「嚴肅、威武」標語，離牆五米處設一如證人席的柵欄及投幣機，柵欄上有一軌道懸垂木框。當觀眾投幣後，金色橢圓木框沿軌道緩慢移至畫面，停留半分鐘後再退回原位。觀者猶如宣誓欣賞的神聖化儀式，藉外在金框的框，賦予藝術上的外在價值，透過動

力裝置指出藝術的消費現象竟是如此荒謬，嚴肅的觀賞與意義是如此可笑。而運用大量金錢及技術的裝置作品，在市場機制的運作下，最後往往都走上了自毀作品的途徑。（註24.）

除了「機動藝術」(kinetic Art)在裝置上的表現外，以「光」為元素作為探討的對象，則可以在王德瑜的系列作品中看到。在92'系列二之作品一、二、三號中已可發現她運用半透明彈性布配合光線及馬達，呈現具「軟性雕塑」的小型作品。之後她將這些元素放大，讓觀眾進入作品中去觸摸，去感受作品內在的包容力及張力。94'在遊移美術館策劃於阿波羅畫廊的展出中，將空間裝置成一大型藍色深洞，可讓觀眾爬進滾出，是對子宮回歸的體現；95'年在藝術學院校友的展出中，不同的是在沒有任何光線的「黑洞」內，觀眾必須學習如何以觸覺取代視覺，摸索空間的新體驗；96'在帝門藝術中心的個展，則以黑色的龐大氣囊，讓觀者進入其中，感受空氣中的「膨脹張力」和「透明度」以及身體毛孔與外在空氣接觸的另一種知覺，並提出所謂的「透



24-1. 魯宓作品



24-2. 魯宓作品 1993

26. 王德瑜作品



「明度」也是光的另一種色彩，但要以視覺之外的方式去感知。此外，在誠品畫廊開幕展的作品21號，將地面以白布平鋪並注入空氣，當觀者行走於飽合膨脹的表面時，空氣卻因壓力消失，使雙腳如置一陷落的地板中，她的作品具備很大的包容性和親和力，她說：「可以走入我的作品中，不要看，不要想，只要走和觸摸。沒有什麼東西是可以拍照紀錄的。沒有可以永久保留的東西，如果空間毀壞了。作品就不存在了。」（註25.）

這些運用新媒材及新形式的作品，的確突破以往觀眾「視網膜靜觀」被動的欣賞方式，而採取較主動的態度去迎接觀眾。接下來再看看運用視聽媒材所構成的「影像裝置」。

### （九）影像裝置：

「影像裝置」是指運用影像從事空間裝置的特殊方式，在歐美日等開發中國家儼然已成為新藝術的主流（其它如網路藝術、電子合成、

虛擬實境等），在台灣則因為商業的發達這樣有利的條件，也吸引一些年輕藝術家的投入，但卻也因為整體環境太過重商並急功好利，使得需要龐大資金及高科技的此類創作不易生存，尚未進入成熟的階段。

在此，可分為兩大方面，一是「錄影裝置」(video art)，一是「攝影裝置」(photo)。

首先就「錄影裝置」來談也可粗分為兩類，一為內向性的錄影裝置（以錄影帶內容的空間為主），另一為外向性的錄影裝置（錄影帶內容預先設定與空間的互動為主）（註26.）。就內向性來說，比較偏向純粹影像內容的開發及探討，再配合空間展示呈現。王俊傑94'個展「十三日羊肉小饅頭」，將美術館展場裝置成商業行為的賣場，販賣他自製的中國神秘宮廷菜的錄影帶及食譜，他藉著資訊媒體告知及廣告的消費訴求，重探傳媒在商業體制運作的力量，是如何重塑並包裝「產品」，

再拉回藝術與商業行為作一對照。他說：「在當代社會中，所有告知與廣告的過程或行為，都是完全的經濟活動，也就是金錢。藝術家們如何用金錢投注在用金錢建蓋的展示空間裡去製造金錢的流動。有時候，用『高度商業化』去解釋當代的社會結構形態還不足以說明整個社會被經濟活動支配的蒼白樣式，最荒謬的是，這當中還存有無邊的幻想或高度知性化活動成份。」（註27.）在此，他提出了一個「虛擬」的概念，即通過被權力選擇

（不是你去消費什麼，而是媒體要你去消費什麼）所進行的「為消費而消費」的行為是被設計的。因此，藝術對「幸福的許諾」（比如購買此帶將帶來更美滿的家庭生活）以反諷的手法出現，讓媒體去反媒體則更具批判的意味。它不僅呈現出現實慣例中「幸福」的樣板觀點，並提出現實慣例之外的幸福永遠只是虛擬的實境，不論是消費市場或藝術機制都只是對幸福許諾的一個托辭。真正的烏托邦永遠在它方，或者說，在螢幕裡。在97'年個展「螢光極樂世界」裡，透過「Home page」和網路連線，我們可以同時和世界各地其它人種，共同暢遊被設計出看似真實，但實際上卻不存在的「旅遊團」，所



25. 石晉華 所費不貲 1992



有的真實被活生生的封存在一個個終端機內，形成「廣告超級現實」的電腦邦的網際網路(internet)的符碼訊號系統。（註28.）它標示出一個愈是離我們愈近的「真實」，就愈不可能真實的存在。

另一種「外向性錄影裝置」則偏向空間環境與錄像結合的可能。袁廣鳴91'年作品「盤中魚」以投影的方式，首先成功結合「被投射物」與「錄像」成虛擬實景。他將小型投影機（單槍）懸吊於天花板上，向下投射出一隻金魚在魚缸游泳的錄像，地板上置一平底盤當成螢幕接收此影像。觀者初看會以為是一隻活金魚在盤中游泳，仔細看才發現是虛幻的影像，看的見卻摸不到。96'新作也同樣以投影機投射一吶喊的男人頭像，接受的螢幕以喇叭改裝，上鋪粉狀的磷粉（後因考慮觀者會吸入而改以切碎的含磷紙片），磷粉受影像的光源會殘留在磷粉上，之後錄像光源被切斷，音箱振動而完整的人臉隨著漸大的旋律而扭曲變形直至幻滅，巧妙地將音聲與影像做完美的組合。

袁廣鳴偏向小型的投影裝置，在楊傳信93'年的作

品「浮像」中，則可以見到運用大型投影機結合空間的例子。在全黑的展場內，中央置一同人等身高的大型十字半透明壓克力板，分別從二邊投射四個半裸男體，配合周圍的音響效果，男體在黑暗中突然出現或消失，宿命般地繞著圈圈永無止盡地打轉，牆上映射出因反射而扭曲的男體，有如鬼魅般在展場中遊走。在此，觀者似隱身般靜默地看著另一個「自我」的分身，靈魂讓位給他的軀體，然而軀體也是虛幻的影像。

錄影藝術在台灣發展尚有許多面貌（註29.）在此不多作詳述，粗略介紹後，再看「攝影裝置」這部份。

「攝影裝置」也可粗分為內向性及外向性，內向性偏重攝影作品本身內容，往往以拍攝時的安排場面及事後對照片本身的再處理為主；吳天章93'年的系列作品可為代表，例如「春秋閣的傷害」一作中，先安排人物及場景（自己繪製），拍攝完後再依作品當時拍攝時的企圖，添加適度的人工物合成強化。（註30.）他表示：「利用影像（虛）和材質（實）之間的辯證關係，試圖來揭露人類原始的心靈傷

害。經由模特兒的肢體影像設計和材質的拼貼，合成蒙太奇式的視效，特別是靈魂之窗——眼睛的掩遮更強化傷害的意像。大膽的啓用替代性格強烈的俗麗材質：人工亮鑽、人造絲絨、透過光線鬼魅般的閃爍，將人類原我的情慾，烘托更加詭異，構築了一個冷冽、驚悚的視覺風格。」（註31.）

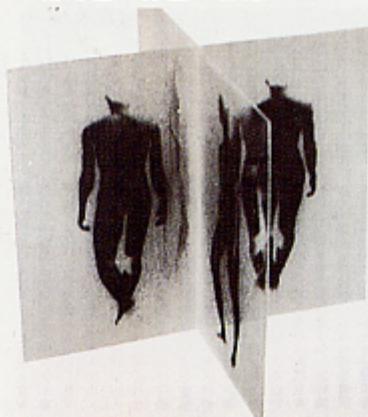
而另一種「外向性攝影裝置」則探討實存空間與虛擬影像的關係。陳順築的作品中經常可見這樣的應用，93'年的作品，將二支懸吊式電扇拉長至接近地面所擺置的二盆「水」上方，而這「水」是黑白定格的靜止照片，電扇快速迴轉，而水波聞風不動，頗有禪詩中「人從橋上過，橋流水不流」的弔詭意境。95'年作品「家庭、集會」則將家人的黑白相片置於田野上成列地排開，猶如墓碑般地召喚逝去的記憶，平鋪陳述的陳列對家族記憶如雪泥鴻爪般的片斷印象；在此，照片透過與真實環境場景的搭配，成為集體記憶與土地和歷史「神交」的介面，照片中的人物只有一個面向的靜默注視正前方，猶如時間只朝遙遠的天邊緩慢逝去，相當平實且具詩意。透過空間場域上的裝置，強化虛擬介面（照片）與實切面（場景）的接點，而這接點各自在各人的現實及回憶中被召喚出來，卻永遠注定「失落」，因為所有的照片最終都將成為「必死的見證」，猶如羅蘭·巴特所言：「……正因為在照片裡總存



27. 王俊傑作品 1994



28. 袁廣鳴作品 1992



有我那將來臨的死亡，這不可避免的徵記。」所以我們必須學習遺忘。

#### (十) 行為中的空間裝置：

「行為藝術」中除了以身體本身作為作品的核心外，也常使用一些「中介物」（如血、粉等）來強化其欲展現的概念或觀念，而這些中介物在空間中的運用，則賦予「行為」更精準或更具張力的訴求。

李銘盛於93'威尼斯雙年展的作品「火球與圓」，在三面翠綠的牆面內，以電腦報表廢紙捲成橫面的圓筒式平台（代表樹的年輪），再以紅色顏料淋在表面上，之後著綠色內褲於此作品旁祝禱唸咒，再站到平台上面一次又一次的以鮮紅的血從頭頂上澆淋下來（牛血混高粱酒），最後鮮血流滿全身地躺於此受創的大地懷裡。在鮮血、翠綠、肉體及腥味中，控訴人類對生態環境所造成的暴力。

相較於李銘盛對大環境的關注及作品中露骨的官能刺激，湯皇珍的作品則是相當素靜嚴謹且生活化。92'年個展「我愛你」，在展場

中置放168個牛奶瓶，每個瓶上置一白色麵團，形成一片蒼白透明的格狀陣地，再以法文不斷重覆「我愛你」，以重覆的日常生活物件（牛奶瓶）及行為（喝光的行為，蒐集的行為、唸白的行為……等）在不斷地累積及撞擊之後，找尋存在於每個相似中自我的可能位置。作品文宣中寫著：「我對我自己說90分鐘我愛你／90分鐘不知多少次的我愛你／可以無數次90分鐘再重覆／對著另一個它自己／去說／168個相互相似，又相互不同，或是根本／就是168個『自己』的瓶子麵團／等距離的彈射相同的問答／不斷無益的重覆／由此重新省思自己的所在。」（註32.）她透過身體力行的一些無目的性的重覆行為，以及物體數量性和重覆性所透露出對人性的一種制約規範，探索人性和物性背後，面對去除意義性和目的性以及大量重覆性之後，是如何面對生存的可能樣態。

邱學盟則從「重覆」中去排除藝術可能不是什麼。96'年的作品「填滿黑洞」，在漲潮的沙崙沙灘上，以他的腳步為單位，距海水二十四個單位（以此代表時間性）的沙灘上挖一個一單位正方的凹洞，並開始取海水倒入

凹洞內。當潮水使凹洞消失，取海水倒在鏟子旁；而當潮水使鏟子消失，取海水倒在海水裡；之後停止作品。他說：「對藝術來說，『重覆』是其意義生成的必然。對生命來說，『寡言』是其體驗的指向。大知者不言，因其所言在面對『大知』時不過是些嘵語——因而嘵語也成為不可說的情境，它旨在陳述一無限性。「重覆」正是嘵語的強烈顯現。（註33.）」

嘵語或者是夢魘，是否都是指向無盡流放的症徵。95'年許鴻文的街頭行動藝術「流浪紙板床」在北美館廣場前「拾荒藝術祭」中出現，在展出期間每日於現場製作一張紙床，經過五夜露宿後也開放給觀眾臥躺，並請參與者在紙床上寫下感想。他認為：「紙床不是一件形體永久存在的雕塑品，而是散播一種無形的精神和生活哲學。當紙床擺放在各個公共空間時，重點不是要請每個人去嘗試做流浪漢、思考露宿街頭的意義，而是想去觸發每個生命曾經有過的漂浮不安的心靈狀態。（註34.）」

同樣在街頭的行動藝術，江洋輝則採取一種徹底冷感、疏離的行為跟環境做一場「張



30-1.陳順策 家庭·集合  
1996



30-2.陳順策作品

力的對抗」；在台北市熱鬧的街上、車頂上、樓梯間、裸體作立正姿勢，或半躺或半立直或顛倒的在市井角落中筆直站立，但這16個地點雖相異，他的軀體也呈相同狀態，但卻如時鐘般有著不同的方向性；在新世代的創作表現裡，「失重」、「不安」及「飄浮」是共同關心的母題。姚瑞中的「反攻大陸行動」一直不斷地探討這方面的「歷史落差」所造成的斷裂性及調侃性。在97'年新作「反攻大陸行動行動篇」則實際去以往被稱作「匪區」的中國大陸，從事反共大業，他至12個名勝古蹟（註35.），喬裝成大陸同胞遊覽壯麗山河，並以到此一遊拍照留念的手法，突顯一個外來者觀光客的過客心態，再仔細一看，發現12張照片中的自拍照都呈現飄浮在半空中的狀態，且呈立正狀；這組系列照片透露出「從未立足生根」的一種嘲諷，所有的過往及歷史，都如夏夜微風般，比鴻毛還輕，甚至一笑置之。

在此，作為行為藝術的一個轉媒，空間中發生的事物都可視為藝術行，並不一定要在特定時間及場合作表演性質的演出，端看作品如何指定或安排事件。林經寰的「人民公舍」、劉秋兒的「繪畫秀」、張永村的競選行為及姚瑞中的「反攻大陸行動」都可看成在廣大時空下巡遊的廣義「空間裝置」。而你、我也都共同在這時空中，參與裝置藝術所帶來的空間概念及所乘載的特殊體

驗。

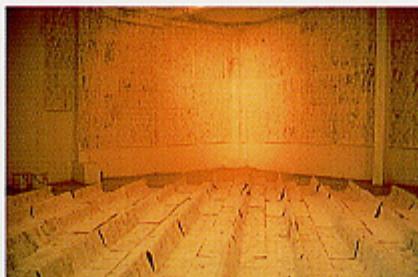
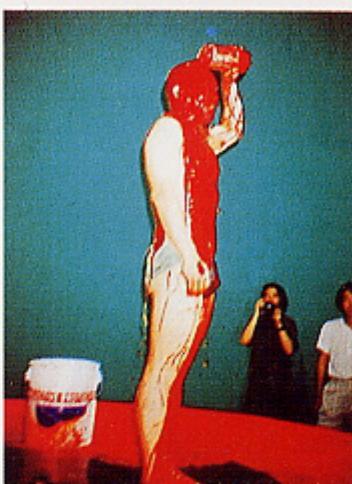
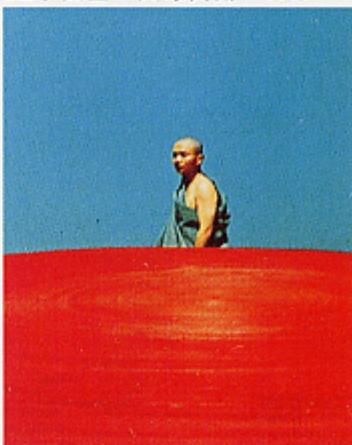
回顧這幾年台灣裝置藝術的發展，在眾多創作者前仆後繼的投入下，從本土的浪潮中，已逐漸顯出國際風格及精準品質，是相當令人振奮並期待的。不過，在可見的未來仍需突破的是整體藝術環境的提升，和提高民眾對「藝術」狹窄視野的認知，在場地稀少，作品少有人典藏的外在現實條件下，這條草莽之路走來是相當艱辛。

展望90年代後期裝置藝術的版圖，是持續擴張版圖或在這消費市場的交換機制中成為逃逸的陣線？且讓我們拭目以待。

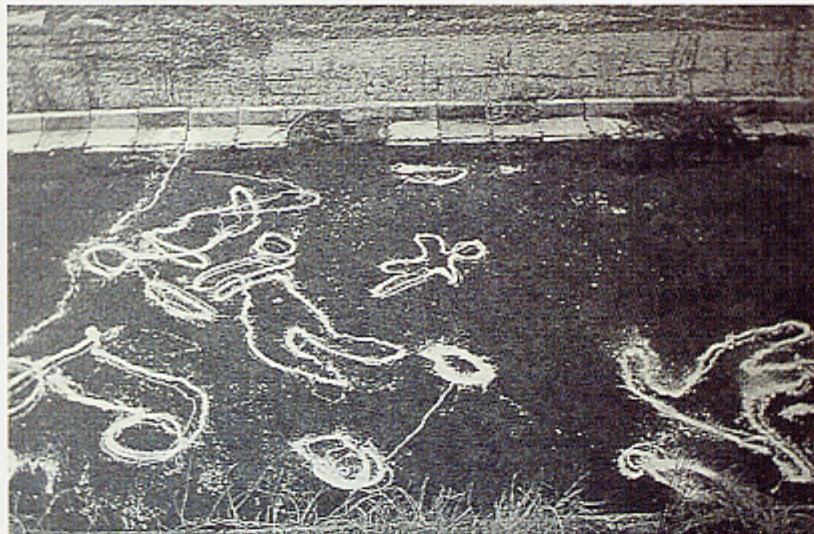
### 註釋：

1. 「八〇年代現代美術更新頁——裝置藝術的多元面貌」，*北美館館刊*，8期，p. 74-p. 76，郭少宗。
2. 「八〇年代台灣美術現象的橫剖與縱切」，*現代美術*，28期。
3. 「八〇年代裝置藝術的前浪與後波」，*現代美術*，48期，p. 18-p. 23。
4. 「極限主義」(Minimal Art)於1970年後侶行美國，是一種簡潔幾何形體的藝術。反對帶有浪漫或幻想式的具象藝術，對抽象表現主義也
5. 參見「1992台北現代美術雙年展」專刊，1992，北美館，p. 83。
6. 參見「1994台北現代美術雙年展」，北美館，1994，p. 61。相關論述可參閱姚瑞中「裝置場」，哈姆雷特機器，天打那出版，1993，p. 31-34。
7. 同註4. p. 69。
8. 此論調類似義大利的貧窮藝

31. 李銘盛 火球與圓 1993



32. 湯皇珍作品 1991



術，施琅(G. Celant)強調：①將藝術和社會、歷史聯繫不分。②要造成批判性的藝術，就是要解析想像和社會間的矛盾，由此進入才能徹底批判傳統美學觀，而造成自我解放，讓藝術參與社會和歷史。③批判性藝術之目的在於打破所謂藝術是異質於社會現象的上層封閉神秘結構，然後建立非中立性之批判藝術家來彰顯藝術本質和社會現象間的矛盾，以達到具體批判藝術生產之內外體系。顯然的，以物質隱喻所造就的理想與現實的這條鋼索，目前仍處於烏托邦的詩意情境中，至於以下層結構批判上層結構的具體解放，仍未出現。

9. 參見「藝術家」260期，p. 492。

10. 見「TAIWAN: Kunst Heute」，北美館，1996，p. 194。

11. 參見「前衛與實驗」，北美館，1995，p. 56。

12. 參見「台灣新生代美術巡禮」，王福東，1993，皇冠，p. 71。

13. "Piece-contra Aesthetics" Timothy Binkley, The journal of Aesthetics and art criticism, 1977.

14. 同註12. p. 65。

15. 參見「書寫與歧異」，德

希達，芝加哥大學出版社，p. 8。德希達表示：「只有純『不在』——不僅此物彼物的不在，而是每一承認『現在』之物的不在，能啓發我們……。」

16. 參見「後現代理論——批判的質疑」，Steven Bost & Douglas Kellner，朱元鴻等譯，巨流出版，1994，p. 150。

17. 參見「朱嘉輝」畫冊，帝門基金會，1996，p. 1。

18. 同註11. p. 24。

19. 參見「簡福錦畫冊」，1992，雅特，p. 3。

20. 同註11. p. 52。

21. 指的是以一種低成本，可再利用的材質做為另一種材質成形的輔助品，如翻模用的外模即是。

22. 參見「無人機——魏雪娥個展」導覽解說。

23. 參見「蔡海如1989-1996」，帝門藝術基金會，1996，p. 10。

24. 裝置藝術的外在困境：場地少、限制大、展完無處存放、收藏不易、無回收性及資金取得不易等都是現實上必須克服的因素。

25. 帝門藝術，1997. 1、2月合刊p. 13，帝門藝術中心。

26. 蘇守政將其分為四類：①視覺藝術傾向的錄影藝術，②作為社會性媒體的錄影藝



術，③與表演藝術、觀念藝術結合的錄影藝術，④環境中的錄影裝置。藝術家235期，p. 333。

27. 同註11.

28. 布希亞引介進入「虛擬真實」的四個階段①影像是一個基本現實的反映，②影像蒙蔽且扭曲一個基本現實，③影像標示一個基本現實的不在，④後現代模擬影像。

29. 可參考「雄獅美術」——「新錄影攝影專題」，301期。

30. 用此手法的國外攝影家也不少，比如Dieter Appelt, Bernard Faucon, Cindy Sherman, Joel-Peter Witkin等等。

31. 同註4. p. 40。

32. 參見展出文宣，湯皇珍。

33. 「藝術學院第十屆畢業專刊」，1996。

34. 破週報，「又見街頭行動藝術」，曾雅蘭，67期，p. 25-p. 26，1997年4月3日，許鴻文於萬華龍山寺被保全人員驅離廣場，之後於寺旁的麥當勞被三名男子揍。

35. 這12個地點是：北大、天安門、人民英雄紀念碑、歷史博物館、八達嶺長城、明十三陵之定陵、上海灘、上海人民英雄紀念塔、香港中環、故宮、天壇、祈年殿。