

政治與社會的批判

90年代台灣裝置藝術狀況

文·圖／姚瑞中

台灣奇特的國家處境與荒謬的歷史悲劇，造成了獨步全球的政治生態，而此得天獨厚的環境，不但造就了許多明星政治家，也吸引許多藝術家以批判社會及解構政治的姿態來從事創作。尤其在解嚴之後的90年代初期，此類藝術家隨著反對黨的社會運動，積極地參與社會改造的工程，透過作品的批判意識，進入了「大批判」時期。台灣雖然在解嚴之前也有一些政治批判的作品，但都屬於地下化的活動，直到解嚴後才比較正式浮出檯面，而因為民進黨及其它反對勢力的積極抗爭，上至國會殿堂、下至街頭販夫走卒皆充滿濃厚的政治火藥味，電視台每日的政治暴力新聞、街頭抗爭與從政者無恥的胡說，就成為這些藝術家創作的靈感來源之一。

藝術作為政治批判的手段

長期以來，梅丁衍以「間接反諷」的手法，遁入歷史與政治中的事件，並以此來批判存在於歷史檔案中的「意識形態」；嚴格說起來，他是少數治學嚴謹的一位藝術家，不做過多的宣洩與吶喊，作品大多非常準確地擊

中問題的要害。他早期的作品傾向以一種「達達」式的幽默手法來玩弄藝術，近年來則透過裝置手法來探討因政治分裂所造成的對立意識，以及主體混淆所帶來的失語症，不作直接批判而以一種迂迴的遊戲方式間接逼問核心。在「繪畫考古學——後現代閱讀遊戲學」一展中，他參考傅柯（Michel Foucault）的相關學說，發展出一套運用「知識考古學」來從事創作的原則：

- (1) 不把圖騰或符號當成文獻，它們不負解釋的責任。
- (2) 不尋求發現連續性，它是在特定的情況下去界定「藝術」的語彙，而這特定的「話語」是無法回溯到任何規則去。
- (3) 不關心主體及心理學、社會學、人類學，它只關心支配作品的推理性實踐規則，即如何「產生」藝術的因素。
- (4) 不打算去恢復人們在進行藝術話語表述之幻想、所目標、所體驗，它呈現的是「對話」的想像性樂趣。（註1）



梅丁衍《哀敦抵悌》(Identity) (局部)。(臻品藝術中心提供)



梅丁衍《戒急用忍》，400x1000cm，1998，高雄市立美術館收藏。

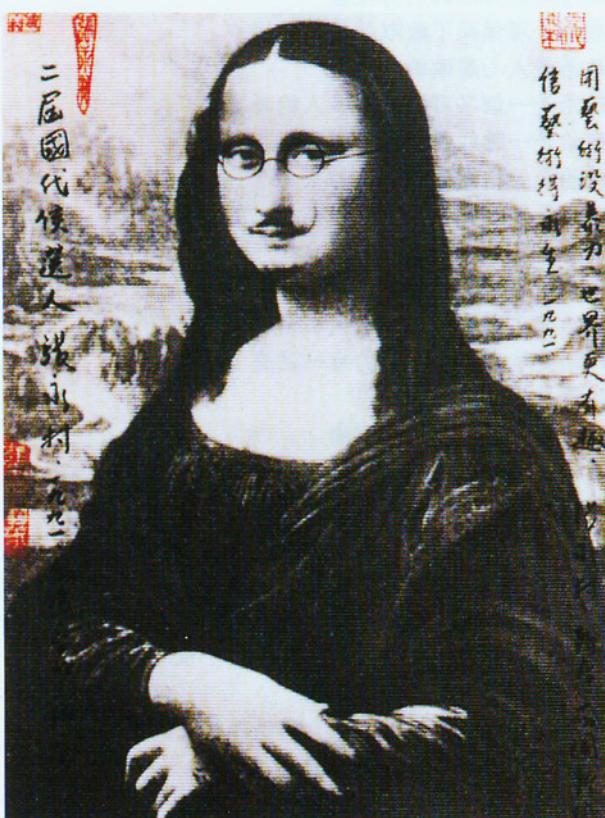
以上他自定的創作原則可在1994年的作品《哀敦底悌》(註2)中得到印證，他將展出空間佈置成招待國家重要賓客的貴賓室，紅色的地毯、國父與蔣公的遺像、斗大的中華民國國旗以及牆上所掛滿的各式各樣中美洲、非洲小國的建交紀念牌；除此之外，還有許多官冕堂皇的外交辭令匾額，以及各式各樣的證書。這些參考官方文件的偽造文書，都是他精心編竄的傑作，藉此顯現弱國外交下自我吹噓的自悲心態。但我們的邦交國真有那麼多嗎？「自我膨脹」下的「自卑情結」是這件作品主要的核心，從作品的名稱《哀敦底悌》(Identity)裡，更暗示了此種藉著追求國際認證，來達到建立自我認同的心態。「Identity」的中文通常翻譯成「身份認同」，他巧妙地將兩者的意義置於同音不同義的語詞轉換中，將台

灣本身模糊的身份認同，投射於外交處境上；除了調侃台灣的金錢外交處境外，並探討海峽兩岸在民族主義上如何尋求認同的血統課題。在此，反諷不僅是修辭手段，而是一切通過修辭的認知來進行寓言式的解構；換句話說，在這個看似嚴肅卻充滿遊戲性的作品中，對觀眾所理解的歷史正確性系統進行文本上的顛覆。

此種矛盾律使得反諷具有不確定性及多重性價值，它渴求真相的透明度，卻又曖昧令人玩味，此種打破神秘的明晰性，以「缺席」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。如國民黨政權將中國傳統水墨畫塑造成「國」畫、普通話說成「國」語或者京劇說成「國」劇，以字面上的國族主義來進行對正統中國文化一種政治上的解說權，並藉此來弭平失去故國的現實失落。於是在此想像上，台北市博愛特區附近的路名全被改為故國的地名，如：重慶南路、青島西路、長安西路、北平西路……，離中心較遠的路段就取名為西藏路、貴州街、敦煌路……，整個中華民國的行政中心就像一個縮小的中國版圖；這類因現實失落所進行的心理補償作用並不只如此而已，若我們將其擴大來看，舉凡台灣早期的國民大會、中華民國全圖、郵票，甚至於人名、產品……等，都指向對此「失落」的致意。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，並指出「缺席」（或者說無主體性）是那種表面能產生豐富多元的事物，但內部卻是真空而虛弱的一種狀態。

不過這類後設文本的作品也存在著解讀上的距離感，若觀眾對於台灣的歷史背景與政治系統沒有基本的認識與概念的話，則較難以瞭解作者的批判企圖；相對地，過多文字上的解釋也會使得作品的視覺強度減弱許多，這也是許多意圖以藝術來解說並批判歷史之作品所同樣面臨的問題。梅丁衍似乎也意識到這樣的癥結，在1998年台北雙年展的作品《戒急用忍》中，即改變過去瑣碎的敘事手法，集中焦點在較為直接而明顯的視覺形式上。

談到政治當然就與金錢脫離不了關係，他將數十萬粒的彩色玻璃珠，串成一張龐大的新台幣珠簾，高高懸吊於美術館大廳的天花板上，整「張」鈔票基本上與一般的千元大鈔並無太大的不同，不過他在鈔票上串成一行字「勿偷邦銀行」（烏托邦），以作為另一種指涉。這個字來自於他「烏托邦」個展中的一件作品《中華民國全圖》（1998），他將中華民國全圖上的大陸版圖留白（不包括蒙古），只留下台灣島，影射中華民國的領土仍停留在民國38年（1949）之前從大陸潰敗來台的認知上，與現今的現實狀況出入甚大。一個沒有實際統治權的政府卻在意識形態上仍認定擁有中國廣大的疆域，並宣稱為中國唯一的合法政府，本身就非常的「超現實」。而「珠簾」則象徵著一個區隔空間的曖昧形式，也影射一種因視覺上若隱若現的效果，所造成「但聞人聲卻不見人影」的心理狀態，而此種狀態投射於當時的政經情



張永村結合蒙娜麗莎及杜象於1991年二屆國大參選時的形象。
(張永村提供)

勢，似有「空穴來風」中飄搖不定的暗諷作用；從現今的政治生態來看，似乎也預言前總統李登輝「垂簾聽政」的政治操盤影響力。鈔票上方「戒急用忍」四個大字，則影射當時的李登輝政權對中國大陸的有限度開放政策，與民間企業一窩蜂赴大陸投資所造成的產業外移，及其後續的失業率高攀現象，嘲諷政府政策跟不上社會的腳步，也藉此來思考政治與經濟間，牽一髮而動全局的課題。

梅丁衍長期觀察政治、批判政治的各個面向，其重點並不在於解釋歷史的真相，他自己也很清楚要以藝術行為來改變社會現實，基本上就如同唐吉訶德對抗風車的行徑一樣瘋狂，但若是對於荒謬的政治現實視若無睹，也非他所能忍受；他要做的無非是透過對「權力」的種種嘲諷、挖苦及調侃，來披露歷史荒謬的處境，以及一種扭曲的精神分裂症徵，並藉此來反思作為「人」的本質。

「我的作品，雖然使用了可辨認的圖騰或符號語言，但是這些圖騰或符號語言只能算是用來溝通的一種工具，我尊重並保留符號本身無法解析的神秘色彩，但我更感興趣的是如何在有限的符號語言涵意中，掌握它的絕對性，即使我使用富有『政治』色彩的符號語言與圖騰，但我的目的並不在闡揚任何政治理念，而是試著說明我的創作能源如何從環境的思考中轉換為藝術形式的某種可能性。」（註3）

他所使用的這些符號及圖騰，雖然具有明顯的區域色



施工忠昊《第二代台灣福德寺大建醮——人類第二屆心靈總統特展非選舉公報》，2000。

彩，但他的目的並不在於解說此地複雜的歷史與政治生態，透過藝術的手法，巧妙地進行一場奠基於現實上的虛擬國度之棋盤演練，這裡沒有真正的贏家，也沒有一敗塗地的輸家，只有存在於「烏托邦」中的意識形態主宰一切。

藝術作為選舉文化下的一種政治奇觀

台灣的選舉文化也可以列為世界奇觀，從林林總總的競選標語、看板、旗幟，到五花八門的競選花招、宣傳車、固票綁樁，放眼世界，也無人能出其右；面對這樣乖張迷離的現象，不知該值得驕傲還是無奈？

藝術家當中也不乏有人出馬競選者，張永村就是一個特例。他以一種身體力行、以卵擊石的浪漫精神，親自去碰撞政治勢力的生態圈，想當然爾，在毫無龐大資金運作且沒有任何「角頭」當靠山的情形下，落選早已是意料中事（388票），但卻也突顯出政治權力在「黑金」及各地「樁腳」的操盤下，民主選舉已質變為各大政治山頭搶地盤的活動。之後在1992年增額立委競選傳單中，為自己的政治理念「荒謬與嚴肅：政治篇」宣傳傳單上寫道：

「課本上說政治是管理眾人之事？？？？？？？
其實

政治是開運動會時強迫大家一齊去唱歌的運動場
政治是一個口號，二個動作三個偽裝四個分贓的場所
政治是一種有兩種標準的法律

政治是愚笨的人欺侮聰明人的唯一機會

政治是最好賺錢的房地產

政治是環保局不敢取締的垃圾場

政治是人心腐敗的暗房

政治是一個字可殺死許多人的屠宰場

政治是一種紅色，但不能亂用

政治是一種黑色，但用的很多

政治是一種把自己頭像印在紙上的鈔票

政治是各主要幹道的名稱

政治是讓馬路多幾個坑洞

政治是多數幸福中的最大不幸

政治是妓女控訴法官的唯一法庭

政治是千面殺手笑面刀

政治是最高明合法的騙術

政治是各種可能性的恐怖

政治是少數人玩弄多數人的勾當

政治是憲法的地攤

政治是打架最過癮的擂台

政治是警察捉拿知識份子的票據

政治是把「人」字變成「金」字的一種魔術

政治是三原色混合後的濁色

政治是爸爸常上街舉布條，媽媽說好貴的壞習慣

政治是梅花餐上採野花的園地

政治是碰上問題時，「你等會兒，我先上！」然後一個一個放的屁。」（註4）

這張競選傳單上如腦筋急轉彎的字句，非常生動而尖銳的定義「政治」之意義，就如同他的行為，在嘻笑怒罵中，還原政治本來的面目，就某種角度來看，政治不也是一場場群魔亂舞的「秀場」。他以一種身體力行、以卵擊石的浪漫精神，親自去碰撞政治勢力的生態圈，想當然爾，在毫無龐大資金運作且沒有任何「角頭」當靠山的情形下，落選已是意料中事（388票），但卻也突顯出政治權力在「黑金」及各地「樁腳」的操盤

下，民主選舉已質變為各大政治山頭搶地盤的活動。而一般對政治抱有熱情的普羅大眾，除了拒絕投票或寫些政客永遠也看不到的報紙投書之外，只有走上街頭與後選人搖旗吶喊的份。也無怪乎他會寫下以上看似莫名其妙，而實際上卻還相當傳神的「詩句」，我們該對這樣的民主成就表示欣慰還是悲哀？

之後張永村融合台灣廟會活動中身穿唐山黑袍的「爐主」造型，結合個人偏好帶頂呢絨黑帽的習慣，創造出所謂的「蒙娜麗莎杜象村」的形象，並以此裝扮宣告融合歐美、本土文化的企圖，藉此來驗證藝術家個人主體思想所產生的藝術概念。他強調在藝術創作上不拘任何形式與媒材，數年來化身為「忍者村」、「蒙娜麗莎杜象村」、「能源法師」、「墨海僧人」與「乾坤不老」等五種形象，遊走於各個形式的藝術表現領域，探討政治、戰爭、文化認同等多元議題。

公元2000年台灣舉辦首次總統民選，隨著施工忠昊「台灣福德寺」一作的誕生，另一批藝術家也堂而皇之地展開了「人類第一屆、台灣第一次後現代烏托邦總統大展」的藝術活動。在這個虛構的選舉陣營中，張永村扮起了「蒙娜麗莎杜象村」，競選海報上則寫著「信藝術得永生」、「藝術是人類第一個真神」……等動人的口號。在21世紀的第一天，他身穿黑袍、頭帶黑帽、斜披紅白彩帶，推著一台貼滿「蒙娜麗莎」照片的小吃攤推車，出現在台北「紐約·紐約」購物中心的入口處，加上他一頭波浪長髮與刻意畫上的翹鬍子，奇特又帶點滑稽的造型，引起不少逛街民眾的好奇圍觀。張永村則誠懇地邀請過往民眾在特製的紅框白布條上留下心願，再將祈願布條貼在這台推車頂棚四周，期許共同為新世紀的台灣祈福。

他表示這項結合行動藝術與祈願的活動，即在表現「第九藝術」的創作意念。「第九藝術」就是在所謂的八



施工忠昊《第二代台灣福德寺大建醮》，2000。

大藝術之外，融合「愛」、「靈魂」等科學無法解釋的精神性元素，所進行的創作形式。他表示：

「第九藝術：開始將八大藝術視為個人情慾超越和自我救贖的宗教信仰。當自我的內在情慾得以化解之後，合諧與博愛自然而然萌生。因此，第九藝術對個人而言是一種救贖，對後現代社會是一種平衡。」^(註5)

在這個一切以「利」字當頭的功利社會，人們往往在複雜的人際關係中，失去了「愛人」與「被愛」的勇氣，因此「靈魂」的枯萎與空洞則成為普遍的現象，「拜金主義」換來的是豐沛的物質享受，卻換不到心靈上的寄託，也無怪乎社會上充斥著各種光怪陸離的奇特宗教組織。政治也許可以令人們的生活高枕無憂，但卻無法救贖心靈的衰敗，他認為唯有走入群眾、喚醒群眾，以一種傳教士的精神弘法，才有可能使大眾自現實的迷惘中解脫出來。

自南加大修建築學位返國的施工忠昊原是建築師，但台灣狂熱的政治氛圍，引發他結合本身建築長才與空間裝置的企圖，在1996年的作品《台灣福德寺大建醮》中，就可以感受到他對政治的熱情與徹底的實踐。當時的中華民國第一次總統全民直選，是宣示台灣邁向民主新歷程的里程碑，而「台灣福德寺」以市民藝術的形式，誕生在台北最熱鬧的士林夜市，而後巡迴台灣全島。他所創立的「易卯藝術團隊」，以第一代「台灣福德寺」的平面圖像為基礎，將之延伸並立體化，延續1999年所創作的《二二八私煙》看板的霓虹燈動畫語彙，推出了2000年的「第二代福德寺」，呈現了台灣2000年世紀大選的選戰文化浮世繪。除了極富視覺效果的裝置藝術外，同時也結合現場的遊戲活動，成為一座精心設計的「天、地、人和」現場總統票選及民意調查機器。在活動現場，觀眾可領取一份《人類第二屆心靈總統特展非選舉公報》，上面列有六組總統後選人名

單，都是由藝術家客串演出，分別是：(1)「乾坤不老國」的乾坤不老（張永村）、(2)「心靈光國」的無名子（劉寅生）、(3)「七彩迷魂國」的七彩迷魂客（李俊陽）、(4)「玫瑰共和國」的黃忻文、(5)「夷希微之國」的郭少宗、(特)「台灣福德寺」的施工忠昊，煞有其事的扮演起虛擬的總統候選人。

觀眾要玩此遊戲，必須先將50元硬幣投入怪獸佛像的大嘴巴裏，隨後在這座巨大佛臉上，各組候選人的霓虹燈會全部跟著閃動旋轉，觀眾可以拿著用木頭雕成的土地公像，押注於所屬意的候選人地盤上；地上的感應器會同時連線，並將霓虹燈光停留在觀眾所選擇的候選人身上，候選人的選票計數器就會顯示觀眾所加上的一票。此時，主持人「廟祝」會遞給觀眾一雙木屐，擲筊詢問天意是否「允筊」，也就是問「老天爺」認不認可觀眾所押注的候選人；除了這「天意」的部分外，還有土地公的「地意」，當祂們都同意後，最後觀眾再踩下裝設於地上的計數器按鈕，此時霓虹燈消失，五組候選人的燈泡閃動幾秒後，靜止於某位候選人之上……。

整個過程猶如賭博的押寶遊戲，從某個角度來看，選舉跟賭博並沒有什麼太大的不同，大部份的選民對於後選人的政見只有模糊的認知，如何「作秀」來提高媒體曝光率，反而成為勝選的指標，在認識不清的情況之下所投的「神聖一票」，真的能選出真正為人民服務、為民喉舌的「政治家」嗎？沒有人能擔保這些候選人所開的「政治支票」不會「跳票」，就算真的「跳票」，選民又能怎麼樣呢？在這個瘋狂的政治賭注中，誰才是真正贏家？在這個全民參與的大拜拜中，誰才是真正的神明？也許只有問天了！

給我報報

政治若沒有媒體的搖旗吶喊、推波助瀾，也很難對群眾產生影響力，除了電視這個強勢媒體之外，報紙是最為普遍、且深入民眾生活的平面傳媒；因此，各黨各派無不想盡辦法辦份報紙來鞏固發言權，除了具有個別派系色彩的三大報以及其它各式各樣的小報之外，再加上林林總總的週刊、月刊及季刊，台灣的平面傳媒可說是百家爭鳴的戰國時代，甚至可說是無政府時代。

藝術家當中也不乏以報紙來從事創作的例子，但就逼真與辛辣的程度來說，倪再沁於2000年4月21日發行的《沁報》^(註6)，著實對當時的政治情勢開了一個大玩笑。不論其規格與版面，乍看之下猶如《聯合報》的翻版，以當時他「國立台灣美術館」館長的身份來說，在2000年總統大選後撲朔迷離的政治情勢中，以及館長再三請辭、動向不明的前提下，也的確加強了這份報紙的可信度。雖然他宣稱這件作品為版畫，但仍然沖淡不了政治批判的真正意圖；而此報的內容也準確的諷刺了當時政治上的一些現象，頗有他以往直言寫作的風範。

比如，在新聞頭版頭條「倪再沁將加入新政府團隊」的內文中，他以一種開玩笑式的建言，意圖顛覆台灣長



倪再沁《沁報》，2000/4/21。

久以來在外交上的凱子政策，報導上說：

「……倪再沁的國防思考其實非常簡單，就是把國防預算縮減到國家總預算的百分之一，如同鄰近的日本，台灣也可以不建軍，只要防衛隊就夠了。如此，以往每年兩千億的軍購就可以分成兩份，一份納貢給美國，由美國派軍駐進台灣特設的數個軍事基地，增強台灣的防衛力量。至於另一份，則以經援方式投資中共的解放軍，協助軍方的自辦企業走向國際化。此外，大幅縮減軍隊員額，廢除兵役，每年可省下數千億，當可解決日益窘困的財政赤字問題。倪再沁的外交思考當然也非常的詭奇，他主張與某些只想要錢的村落斷交，如此一來，台灣的邦交國很可能是零，倪再沁並不贊同無外交政策，因此，他的對策是，利用外交部數千億的預算到巴紐、斐濟、婆羅洲等區域附近數千島嶼去擇島、買島，然後移民、建國，這些由台灣支撐的島國，每國只需要三、五千人，即使每人年薪百萬，二十餘國每年只需支付一千億即可，不但可減少外交預算，又可免外交生變之苦，這應該是值得大力推展的『建國』外交政策。」^(註7)

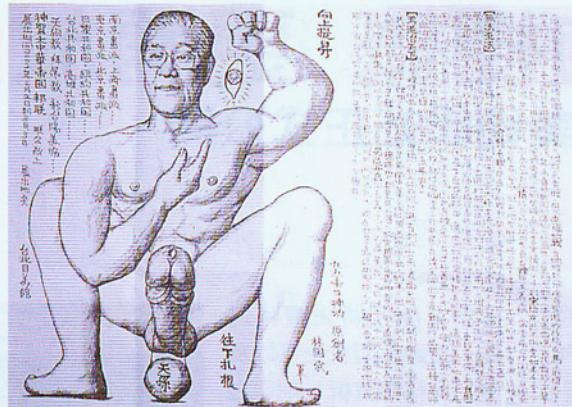
這種異想天開的建言也不是全無道理，頭頭是道的將台灣艱難的外交處境，尖酸刻薄的幽了一默，若沒有對台灣的外交處境與政治生態有長期的觀察，是很難寫出如此幽默又不無道理的建言。台灣的民主成就在此也得到印證，上至總統、下至凡夫走卒，沒有人開不起玩笑，也不能不擁有被開玩笑的氣度。

除了以上批評時事的文章之外，他也安排了一篇評論此展的文章〈媒體霸權，暴力美學——倪再沁版畫展的意圖〉，由署名彭芳明的作者對他的展覽提出強烈的批判：

「以報紙為藝術，倪再沁要凸顯的是媒體的本質。它並不公正，它偏執、有目的、意圖鮮明卻毫不遮掩，而另一個要強調的重點是藝術家的面目，尤其在當代，行銷策略已取代了精神內涵，藝術創作越來越像是假藉藝術來行使唯我獨尊的藝術造神運動。由此看來，媒體和藝術已經不可避免地陷在殊途而同歸的異化路上。」^(註8)



林國武作品，2000。



林國武作品，2000。

看起來是批評展覽，實際上是在批判媒體的惡勢力以及藝術淪為媒體的幫兇，而這些文字全都是他自編自導的戲碼，一方面將自己「膨風」，另一方面卻又將自己「漏氣」，在真真假假之間，自顧自地扮演起一場政治鬧劇。在這個媒體就是一切的時代，沒有人逃得了傳媒的法眼。《壹週刊》的登陸，也象徵著一個無所不在的「八卦天羅地網」，近日來的璩美鳳事件，更是全民參與的窺淫癖之徹底顯現，而媒體的推波助瀾，藉道德之名行販賣炒作之實，更是一種走火入魔的斂財產業。

另一種「主動」（不得不免費收到的夾單、垃圾郵件）的媒體——郵件，也成為藝術家創作發表的管道之一。林國武自1996年開始，每隔一段不定時的日子，就會根據台灣當時的政治形勢，以手工繪寫充滿政治理念的作品，四處寄發給各行各業的特定人士。他原是「台北畫派」的一員，嚴格說起來並沒有任何關於空間裝置的創作；但有趣的是，在他自創的「國立目美館」、「台北目美館」、「神聖大中華帝國聯邦」、「天狗教」、「拜屌教」等等虛構的組織中，卻隱含強烈的政治批判意圖與帝國主義的意識形態。他應用郵件傳遞的方式來展出並推廣其政治理念，所有的郵件都以手繪圖、手寫文章來呈現，大小有A3、A4及明信片等尺寸，白底黑字，直式中文信封外蓋紅色印章，看起來非常陽春；然後再分別寄給不同特定人士，類似廟宇寄給信眾的宣傳單。

比如在內文中他寫道：

「龍應在台——西方人視羊為龍的象徵，因羊首與龍頭造型一致，東方生殖器的龍文化，被當成羔羊為『祭品』，而內心充滿欲望的龍，開始被視為惡魔，是罪惡源頭，但人怎能沒『命根子』，於是『龍穴』耶穌誕生了，說明了屌的善惡兩極論，但耶穌超越不了上帝這隻狗（GOD=DOG），於是有了三目二郎神和天狗的『心屌合』三合一，第三眼指心靈和智慧（女陰），二郎神指屌，三目二郎神為龍與珠即男女的統合，天狗代表身體，代表西方的上帝。」^(註9)

口吻似神棍般地將注意力集中在「性器官」之上，基本上這些圖象的功能是居於插畫般的位置，令人一眼就可讀出其內文所可能傳達的涵義，不過因為內文是以手

寫的，而且語彙晦澀難解，因此主要的切入點還是他繪製的人物圖案。

所有畫面中的人物皆是家喻戶曉的政治明星，如李登輝、宋楚瑜、陳水扁……等，而所有這些政治人物在他的筆下，皆表情嚴肅的做著猥亵的動作及行為，有的在做「九九神功」、有的正在「戒急用忍」，碩大的陽具幾乎成為他大部分畫面的核心。在此，陽具做為

權力的象徵物，並將政治上使用的專有名詞挪用至「性」方面的聯想，構成一幅幅極盡暴露的男性交媾圖鑑。由男性「肛交」所產生的「男人幹男人」的政治現象，引申出來的意涵則在於批判「陽具父權」，再指涉到政治權力的鬥爭之上。看著這些熟悉的政治人物被描繪成這幅德性，除了令人會心一笑之外，對於「陽萎」或「去勢」所造成對「大權旁落」的恐懼，也是此作所引出的另一命題。

如今回頭來看這類作品，它們的議題性都很高、事件性也很強，往往圍繞在政治及社會聳動的新聞之上，而少數這類藝術家也以為可以透過藝術的手段來改變社會上的不公義，甚至改造社會的價值觀。然而事實上，少數的藝術家只是利用奇特的社會現象，譁眾取寵的作為自我成名的踏腳石；或者，只是重現社會中的不公義，讓觀眾「二度異化」。但在發洩、吶吼、摧毀及批判之後，我們所面臨的問題才剛剛開始，就是如何在一片舊體制、老觀念的殘敗廢墟中，建立一個嶄新的新社會，而這遠比摧毀來得困難。這同時也是此類藝術家所面臨的困境，就是如何在宣洩、批判之後，仍保有藝術上的純粹及思考反省的態度，則是值得我們深思的問題。此外由於篇幅所限，尚有許多深具批判精神的藝術家如裴啟瑜、吳瑪悧、李銘盛、林經寰、林宏璋……等人無法逐一納入討論，將來有機會再另文深入介紹及探討。

註1：《新樂園藝術空間 1995～1996 作品集CD ROM》，1997。

註2：此作於1996年及1998年再次展出，雖空間佈置不盡相同，但精神不變，在此採用他最早的版本為範例。

註3：《拾年思辨—當代藝術的轉折與映照》，台中，臻品畫廊，2001/9，p.30。

註4：參閱其1992年增額立委候選人競選傳單「二屆國代落選人、增額立委候選人」，1992。

註5：《張永村—第九藝術》，台北，智邦藝術基金會，2001。

註6：此作品的行為源自於1995年10月由他自行編印的《臺灣雲豹》一作開始。內容主要是模擬1996年總統大選，「臺灣雲豹」以零號登記參選，出馬角逐席位的各種新聞。

註7：《沁報》第一版《倪再沁將加入新政府團隊》的內文。

註8：同上第15版。

註9：參見林國武宣傳單內文文案。