



臺灣當代藝術中的「特定場域作品」

當觀眾不再進美術館朝聖，
而艱深的藝術理論又令大眾丈二金剛摸不著頭腦時，
要如何喚回這些觀眾，
是目前世界各大美術館面臨的挑戰之一。
「特定場域作品」(Site Specific) 與「互動式裝置」(Interactive Installation) 的出現，
則呼應了這個時代的需求，
而這種隨著時空背景及條件與環境作適當的結合與交流，
就成為「特定場域作品」的特色。

文／達亦

圖／藝術家提供

90年代後期，台灣的前衛藝術家們重新思考藝術品在展示空間內的批判功能，當藝術品被收編而進入體制內，是否會失去某些可能性？進而喪失藝術的真誠與自由，而藝術是否要媚俗的取悅少數社會精英，成為家居牆上的裝飾品？當觀眾不再進美術館朝聖，而艱深的藝術理論又令大眾丈二金剛摸不著頭腦時，要如何喚回這些觀眾，是目前世界各大美術館面臨的挑戰之一。「特定場域作品」(Site Specific) 與「互動式裝置」(Interactive Installation) 的出現，則呼應了這個時代的需求，而這種隨著時空背景及條件與環境作適當的結合與交流，就成為「特定場域作品」的特色。目前世界各大雙年展也偏向「特定場域作品」來加強與地方上的互動，並以「互動式裝置」(Interactive Installation) 來誘導觀眾的參與，一方面使觀眾成為作品的一部份，另一方面也拉近觀眾與作品的距離。藝術不再是殿堂所供奉而神聖不可侵犯的「聖品」，它去除了精英份子的驕傲，而以較為平等且具親和力的方式接近觀眾。

公共空間的顛覆

台灣的公共空間一向欠缺整體規劃，一般升斗小民的居住品質也不盡理想，外觀灰白的水泥建物形成了一片片了無生機的都會叢林，電纜線亂七八糟的如蜘蛛網般地將我們纏入其中，而自然環境的破壞更是不在話下，雖然

圖5

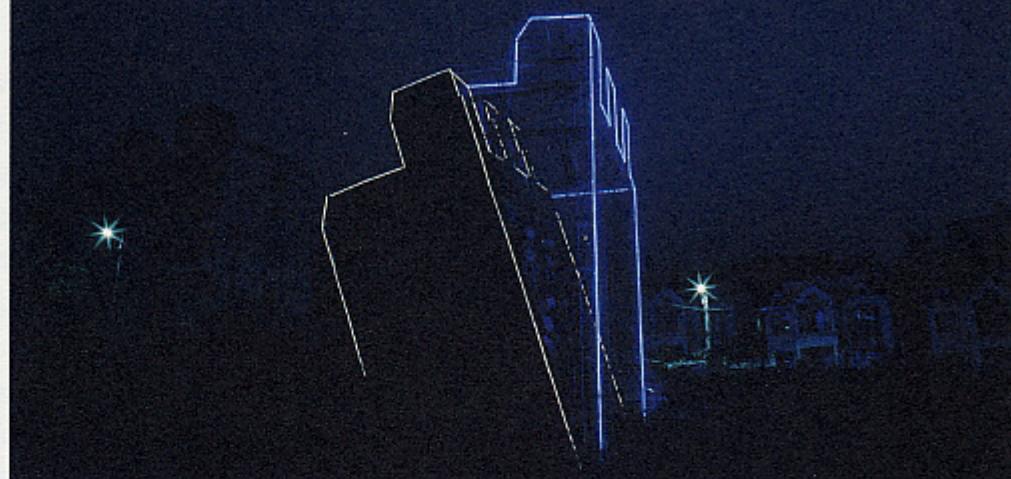


1. 張華承〈危險建物在白雞山莊—許拯人的環境藝術〉，《臺灣藝術研究1997～1998》，帝門藝術教育基金會，台北，1999/12，pp.64~65。

2 同上。

3 比如：1997年由台灣省政府文化處及嘉義市政府主辦的「大地·城市·交響曲—臺灣裝置藝術展」（黃海鳴）、1995年由台北縣立文化中心主辦的台北縣美展「淡水河上的風起雲湧」（林惺獻）、1998年由國立台灣藝術教育館主辦的「兩岸新聲—當代畫語」（石瑞仁）、1998年由台北縣立文化中心主辦的「河流·新亞洲藝術·台北對話」（石瑞仁）、1998由台北市文化基金會主辦的「台北後花園—裝置藝術展」（伊通公園）、1997年新莊市立文化中心主辦的「盆地主人—自在自為：國際女性藝術裝置展」（張元西）、1998年由台中市立文化中心主辦的「大墩水之舞裝置藝術大展—旅行的水—實驗創作展」、1995年由台北縣立文化中心主辦的「國際後工業藝術祭」（簡明輝）、1998年由台灣省政府文化處及臺南市社教館主辦的「藝術再現—文化出航」（帝門藝術教育基金會）、1999年由嘉義市文化局主辦的「嘉義新藝展」（蔡美文）、1999年由台中市文化中心文英館主辦的「藝術的實驗與冒險Ⅰ～Ⅲ」（總策展人：謝里法）、1999年由文建會與其它單位合辦的「九九峰當代—傳奇／藝術逗陣」（石瑞仁）、1999年由桃園縣文化中心主辦的「桃園全國運動會裝置藝術展」、2000年於台北市華山藝文特區的「穿孔·連結·生產，都會沈積岩層間之考掘與闖鑽」（黃海鳴）、2000年台北市立美術館所主辦之「無法無天—台北雙年展」（傑宏·尚斯、徐文瑞）、2000年由台北縣政府文化局主辦的「發光的城市—2000北縣國際科技藝術展」（帝門藝術教育基金會、王晶麗）、2001年由屏東縣政府主辦的「土地辯證」（李俊賢）、2001年由嘉義市政府主辦的「一樣米養百樣人」（許興旺）、2001年由嘉義市文化局主辦的「鐵道「色」靈藝術節—色區藝術展」…等。

4 謝東山〈裝置藝術與台灣前衛藝術的世俗化〉，《藝術觀點》第10期，台南，2001/4，p.84。



©姚瑞中

圖1

政府「上有政策」，但在建商「下有對策」為了賺錢而不惜鑽法律的漏洞之下，台灣一般人民居住環境的低落，就成為人民心中揮之不去的陰影。許拯人（b.1958）1997年於三峽「白雞山莊」所作的龐大戶外作品「一種比詩更準確的幻覺」（圖1），是台灣近年來企圖心相當大且意念準確的戶外地景裝置，這件作品的靈感來自於不斷發生於台灣各地的危險建物所造成的災害，猶如一顆顆不知何時會引爆的定時炸彈。這件作品的災害背景據張華承的描寫如下：「八十四年6月25日中午時分，白雞山莊六棟建築在兩、三分鐘之內滑動、傾斜、毀損、甚至沈沒沙土之中，受災戶在之後兩年有餘的漫長時間中訴訟求償未果（三名建商，一名死於名古屋空難，一名潛逃境外，另外一位對外宣稱只提供土地、非建商云云，並在林肯大郡事件中搖身變為地質專家，於電視上一再曝光），而社區居民在飽受驚恐之餘，房價下跌、貸款無門，如同棄兒。然而這一切的一切在林肯大郡效應下有了轉變。今年九月二日檢方函文縣府執行拆除，一夕之間這些地震受災戶突然變成『危險建物』，需要以最速件拆除處理…。」⁴

這件作品突顯出台灣民間一個很嚴重的現象，就是山坡地過度開發、濫墾所造成的土石流與建物位移現象；此外，建築包商偷工減料、政府相關單位收受回扣變更土地名目，上下交相賊的結果，使得一般平民老百姓辛苦一輩子才換來的住所，在經過幾次颱風大雨的侵蝕而變成危屋，運氣好一點的就是買到了海砂屋或輻射屋，運氣不好的就是當每次刮颱風、地震時，提心吊膽的祈禱上天保佑；對於這種社會不公義的現象，無助的民衆只能打漫長而無結果的官司，或者自認倒楣。當許拯人看到這棟傾斜的危樓，他決定以自己微薄的經費與漫長的時間，進行這項龐大的計劃。他先搭起一座與原來建築物同樣大小的鷹架，在這座鷹架的邊緣上架設了藍色霓虹燈管，再冒著隨時會崩陷的危險，穿梭於這棟建築物內架設另一組白色霓虹燈管，經過了幾個月的努力，並且與當地居民進行充分的溝通之後，在細雨紛飛的傍晚，他點燃了這座夢幻之城，在霓虹燈交錯的閃爍中，觀眾彷彿看到了虛幻的真實，一座夢幻之城的再生。他以充滿詩意卻又帶有無奈之意的口吻表示：「時間使我們的記憶傾斜，傾銷標示著消逝，我用虛幻填補消逝。」⁵

除了這類以個別藝術家之力所創作的戶外大型地景式藝術之外，90年代後期也出現了一個有趣的現象，就是由政府出錢邀請獨立策展人舉辦許多前衛性的藝術展覽⁶，以往作為對抗體制的前衛藝術，與代表體制的公家單位

5. 策展人為黃海鷗，主辦單位為台灣省政府文化處及嘉義市政府，邀請藝術家：陳愷璜、黃文浩、湯黃珍、羅森豪、陳建北、李銘盛、季鐵男、黃志陽、侯俊明、王文志等人參展，分別於嘉義市各地展出作品，詳細內容可參閱畫冊《大地·城市·交響曲—臺灣裝置藝術展》，嘉義市文化中心，嘉義，1997。

6. 《夜焱圖》，台灣省立美術館，台中，2000/12，p.21。

7. 《大地·城市·交響曲—臺灣裝置藝術展》展覽手冊，1997/12/14~1998/1/4於嘉義市市區。



圖2



圖3

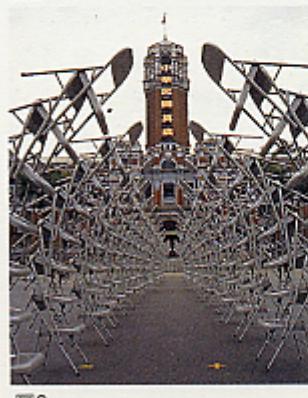


圖3

合作，在越來越多可供發表的空間與早期沒有經費支持的條件下，藝術家得到的認同與資源已不可同日而語。面對裝置藝術從90年代初期的反體制傾向，到如今幾乎被體制所收編，被資本主義所販賣，甚至被拿來作為國家認同的政治籌碼，藝評家謝東山對正在熱烈發展中的裝置藝術批評道：「在資本主義社會裡，前衛藝術的敵人是中產文化，它雖能使文化的傳統免於潰散，但中產階級對文化的態度不是過度虔誠，就是毫不加區分地接受。在國內，十分弔詭的，裝置藝術這個市場的最大買家是為中產階級服務的文化單位，如文建會、國家文藝基金會、美術館、文化局等。」⁶此現象造就了許多明星策展人之外，相對的也提升了各地藝術行政人員的行政能力，觀眾也不再將欣賞當代藝術視為畏途，而這些展覽隨著藝術教育的推廣，也慢慢地融入一般民眾的生活中，雖然仍有許多政治上的考量，但總體來說，仍不失為一個推展當代藝術的互利性策略。

公共空間的顛覆與意義上的解消，也經常成為當代藝術中的一種表現手法，例如羅森豪1997年於嘉義市所舉辦的「大地·城市·交響曲—臺灣裝置藝術展」⁷所提出的作品「海市蜃樓」（圖2），則與許多人的災難幻影建物有異曲同工之妙。他以一種類似台灣民間布袋戲看板的俗豔色彩風格，繪製了位於台北市總統府的景片，再將整個嘉義市火車站的正面以此木製看板遮蔽起來，他說：「我的創作方向試圖將台灣社會多樣的空間意象重疊，當民衆習慣性地進入熟悉的空間時，會產生時空的錯亂感，而在這錯亂的環境中，以求得負負得正的效果。」⁸於是，真實的火車站不見了，取而代之的是高高在上而虛幻的豔麗總統府，時空的錯置加上真實與想像間的落差，造成了當地民眾與過往的遊客一個深刻的印象。他表示：「最大多數的人，都曾在火車站出入或等待，等待著到來與離開。在車站裡你會聽到擴音器廣播，火車就要開了，催促著您趕快上車…或許您已等候多時，卻又看到久違火車誤點訊息。最少數的人，曾在總統府的大門出入，這些人很少花時間在火車站等待或出入，因為他們已經到達，或再也不想去那裡，或不知要去那裡？其實只要把在臺北的總統府，搬到嘉義火車站，讓您每天可以到這兒等候，前往想到達的地方。」⁹他以空間取代的方式將兩個具有不同意義的歷史建築物並置，以另一個平片圖案化的圖騰遮蓋，但並沒有完全將背後的火車站所遮蔽，因此造成了一種類似施工中防護看板的景致，也有民眾以為要改建成總統府式的建築風格；不過它真正嚴肅的意義是挪用民間戲曲的俗豔看板形式，將這個代表最高行政機制的日據時期建築物，轉換成民間的圖騰樣式，拉近與當地民眾的距離；除此之外，也透過這座虛擬「海市蜃樓」出口／入口的功能，來暗喻人們離鄉背井、出外求取功名，就算是進出總統府，到最後仍不免自這個權力的入口出來、從這座車站入境，返老歸鄉，權力若似浮雲、飄渺而虛幻。

門第森森、戒備森嚴的總統府在以往高壓統治的時代，不要說想進去一窺究竟，就連在總統府大門外的廣場上逗留、嘻笑怒罵都可能被身高超過180公分的英挺憲兵給驅離，更別想在總統府廣場前作什麼藝術表演，只有在國慶日才有可能見到傳統民俗表演或是穿著長靴、短裙、高帽的儀隊表演；但物換星移，曾幾何時這棟代表中華民國最高行政機構的大內禁地，已開放給一般民眾參觀，而藝術品也進入了這個神聖的政治場域。盧憲孚（b.1964）2000年的作品「全民殿堂」（圖3，上：裝置前；下：裝置後）即

8. 虞惠孚《九九峰當代一傳奇：藝術迴響》(Art in March: Legend 99) 導覽手冊，1999/3/27~4/25，p.9。

9. 由前文建會副主委陳其南所提倡的「社區總體營造」，詳情可參閱《1997全國社區總體營造博覽會》，宜蘭縣，宜蘭縣立文化中心，1997/12。

10. 施展人為黃海鷗，計邀請十位藝術家，包括：吳天章、方偉文、連寶鑄、顧世勇、莊明旗、黃步青、羅森豪、陳昇志、郭博洲、黃明川等人，由於莊明旗的作品「醒來吧！鹿港人」造成當地民衆的反感，並引起當地文史學者的強烈反彈，而造成對裝置藝術強烈的批判。相關論述可參閱其畫冊《歷史之心—裝置藝術大展》，台北，行政院文化建設委員會中部辦公室，2000或相關論述：黃海鷗〈重現鹿港「日茂行」歷史空間—「歷史之心」裝置藝術大展〉，《藝術家》，台北，1999/1，pp.368~369；陳碧琳〈文化霸權與公共藝術的關係—以鹿港「歷史之心裝置藝術大展」為例〉，《第一屆帝門藝術徵文獎》，帝門藝術教育基金會，台北，1999/12，pp.39~45中有詳細的說明，或可上網「鹿港發展與社區總體營造」參閱相關批評文章：

<http://61.222.52.195/current/lukang/default.html>

11. 《顧世勇》，台北，帝門藝術教育基金會，1999/6，p.94。

是一例，他在總統府前的廣場，以一般常見的鋁製椅子，應用弱力佈置的原理，將上百個椅子交叉、重疊構成了一個半圓形的隧道；他以日常生活中隨手可得的物件，作為創作的素材，除了顛覆所謂的神聖空間之外，另一方面，也象徵著作為行使人民所賦予權力的新政府，想要拋棄以往高高在上的威權統治形象，而以另一種與民眾親近的方式，意圖改變此地所影射的政治涵義，他這種將大量重複的現成物件以「弱力佈置」的集合手法所構組的一條長廊，不但邀請民眾的進入，也同時象徵著大內禁地的總統府是屬於全民的總統府。這些椅子雖然並不具有一般菁英式的審美標準，品味也不盡高尚，但就如同他欲顛覆的上層品味，重點並不在於所使用材質的高低與否，而在於藝術家意圖顛覆的價值系統及其隨之而來的平等地位。誠如他所言：「金屬製的『摺疊椅』是到處都見得到的工業產品，我透過藝術手法與藝術思考，將這些椅子的『實用功能』，轉化成『藝術精神』，在『易象轉換』的過程中，原有椅子的性格與意義，在工業設計／建築結構／藝術等三種體系間轉換，而原有的實用功能，在『易象轉換』之後仍然存在，並增加了整個過程中層層疊疊的藝術經驗的記憶。」¹⁰

近年來，「社區總體營造」的觀念因為政府的大力推動，而使得「藝術在地化」、「藝術下鄉」的理念獲得進一步的落實，「行政院文化建設委員會」期望透過這樣的活動，拉近城市與鄉鎮在文化上的差距，而由民間文化工作室所推動的各式各樣藝文節目，除了一般較為民俗取向的大拜拜式活動之外，也透過裝置藝術的表現形式，進入了台北市之外的城鄉各地。例如1998年於鹿港所舉辦的「搶救日茂行」活動的「歷史之心」¹¹一展，就是一個鮮活的例子，而其中顧世勇所提出的作品「2001年1月1日回家的路上」(圖4)，則是根據當地的特色結合他近年來發展出的不明飛行物體，做一個傳統與現代、現實與夢想，兩相對立物的巧妙結合。在1998年12月26日動土儀式的當天，顧世勇製作了一張6×4公尺的大型不明飛行物噴畫，懸掛在天后宮廣場正對面的一處明顯牆面，接著他讓五個打扮喜氣、身著中國紅色綿襖的小女孩，各抱一個金色的不明飛行體作搖擺狀，穿梭在鹿港的大街小巷，在日茂行及附近鄰居的屋頂上，散置成群的金色不明飛行物，並在天后宮廣場前放置一個直徑約200公分的大型不明飛行物，內部放映三分鐘「不明飛行物」的電腦動畫。這部電腦動畫的內容大致上是一群金色圓球狀不明飛行物，飛行於此地上空，除了帶來不安與騷動之外，也同時帶給人們一脫離的希望；也就是說，這些象徵現代性產物的不明飛行物，一方面以入侵者的姿態進入日常生活，另一方面人們也想藉著它們移居到另一個更美好的地方去。

在這個傳統與現代的矛盾衝突中，對於一個更美好生活的想像，是否真的遙不可及？就如同他所言：「…我想我們身處一個不確定的年代，經常幻想和期待一個擁有更美好的地方，這群不明飛行物體正引領滿足我們的夢想，一個更完滿的『夢鄉』成為我們共同存活的理由。」¹²我們總是抱怨現實生活的殘酷，而美好的生活似乎永遠都在他方，但當我們到達那美好的地方時，卻又往往感懷那失落的往日生活，於是我們寧願模棱兩可、甘願「腳踏兩條船」。

觀念的虛擬·虛擬的觀念

透過不斷的辯證及反諷，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。吳瑪悧1994年於臺北市立美術館推出的個展「偽裝」(圖5)，則是對美術館權力機制的一種策略性的調侃，在地下室B04的展出現場內空無一物，只有四周潔白的牆面，她並邀請藝評家黃海鳴扮裝成女性，在開幕式上為觀眾們解說這些偉大的「作品」，猶如「國王的新衣」這個古老寓言所諷刺的權力下的迷失，面對藝術家及藝評家的雙重保證，又有那位觀察敢說這不是藝術？她表示：「它反映創作者想改造環境和它的不可能性：創作者一方面批評整個藝術體系的商業和權威傾向，另一方面又極度依賴它。而改造理念有時又可以成為討好的商業手段，於是理念成為一種偽裝。它可以視為我對顛覆的顛覆，也可以是自我的批判？」¹²

這件奠基於空無一物的「觀念性作品」卻有一旁的文字解說，似乎有點畫蛇添足之嫌。在入口處的牆上她寫道：「偽裝／我是偽裝的作者/你是偽裝的觀眾／讓我們來偽裝的美術館散步吧！」，而對面的牆上則寫著「空城計的故事／據三國演義第九十五回：諸葛孔明守西城，司馬懿領軍進攻，西城僅有兩千五百兵卒，孔明乃全藏旌旗，將士各守崗位，不得高聲談笑，並大開四門，每門用二十軍士扮做百姓儂灑掃，孔明自登上城樓焚香彈琴，司馬懿大軍至，疑城中有伏兵，遂引軍而退。」她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，任由觀眾進入內部空間，想像所謂的藝術品在美術館的機制運作內是如何成立的。在西方60年代時就已出現過許多類似這樣顛覆體制的議題，然而因社會環境及背景的不同，這樣的創作策略對當時的台灣藝壇，也提出了另一個面向的思考，也就是「藝術品是如何被認定」的這個問題。社會對藝術家的認定，往往比社會對作品的認定要來得容易些。賓克利(Timothy Binkley)對什麼是「現代藝術品」這個觀念規納出幾點原則：

1. 藝術品是人工製品或自然物品，經藝術家製作或選定作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。¹³

在這樣的定義下，某人做為藝術家的身份被藝術世界認同後，所有他做的或指出的物品都是藝術品。比如：杜象將一件大量生產的物品買來，加上標題及簽名，再拿去美術館或畫廊展覽，將日常用品轉換成一件雕塑品。而在特定場域中（美術館、畫廊、藝文中心等），反問觀眾什麼不是藝術品，才有可能使觀眾瞭解在整個美術體制運作下，突顯藝術被宰制而樣板化的可能。這也是吳瑪悧歷年來作品中慣用的手法及策略，無論是「以毒攻毒」、「雞同鴨講」或「國王的新衣」，都是以此種顛覆傳統美學中約定俗成的概念為出發點，一方面批判體制所可能帶來對藝術的宰制，另一方面則從否定中找尋藝術可能的出路。

上述的觀念我們也可以在杜偉(b.1965)歷年來的作品中得到印證。例如1997年的個展「這個BAR有最低消費」(圖6)，他則將台灣當代藝術的重要據點—「伊通公園」變成一個PUB，以近乎蒼白貧血的低調冷漠氛圍，籠

圖4

◎攝影 羅蕙君



12. 《前衛與實驗》，台北市立美術館，台北，1995/6，p.64。

13. 以上三點由謝東山歸納，參見《當代藝術批評的疆界》，帝門藝術教育基金會，台北，1995/7，p.14。Timothy Binkley, *Piece-Contra Aesthetics, The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1977.



圖6

罩觀眾的感官；整個展場的基調為白色，他設置了一個白色的吧台以及幾張白色的高腳椅，他則充當酒保，提供觀眾白色的小米酒，隔壁的空間放置了一台撞球檯及幾根撞球桿，奇怪的是這個撞球檯只有窄窄的一條撞球池，上面擺放著一顆純白的母球，除此之外別無它物：觀眾可拿起撞球桿撞擊母球，沒有任何目標，也沒有任何球袋，就只能來回地重覆撞擊，從這邊到另一邊，再從另一邊到這邊。重複性、單調性、蒼白而空洞所造成的無聊感，就成為這件作品的主要概念；他同時也指出，當代藝術若沒有理論的背書，充其量也只不過是一個自我沉溺；隨時會倒閉的無聊「PUB」罷了！

在1999年的作品「冷眼觀照」(What Do You Look At?)中，他則虛構了一場每個藝術家都很期望能被挑選進去的國際巡迴大展，觀眾看不到任何展覽，只看得到一本很唬人的藍皮畫冊，上面印有一隻大眼睛，這個虛擬的國際巡迴展，是由策展人巫施所策劃，共邀請了6位藝術家（趙國(b.1960)、錢必絲(b.1967)、李子樹(b.1965)、王喻齡(b.1972)、孫亦舒(b.1965)及「Looker」(1992成立)團體參展，主要談的是關於影像的虛實問題，畫冊裡面的作品都是杜偉自己杜撰的，包括藝術家簡歷、展出時間、地點、論述、照片…等。他並安排這位虛擬的著名國際策展人「巫施」，侃侃而談「他」的策展理念：「影像本身是負載著兩種視野的基面所在，除了被『觀看』之外，影像也做為被思考的對象，因此，在人的日常生活經驗中，影像從單純被觀看之物轉化為符號的過程，也就是影像被當成符號來看待時，人類便進入了一個人造物的體系世界中，除了實際使用物的功能之外，賦予物一個名目，且當它（物）能被經驗並抽象為一象徵訊息時才感覺真正為人所擁有，在視覺的審美世界裡，藝術家如何在自己創造的影像訊息中看待自己與世界？並且，當影像在『文化—藝術體系』中取得特殊的發言位置後，影像在當代藝術的激進脈絡中是否還有其他視野的可能？如果人們依據自身所創造的世界再現自身並提示自身時，那麼我們要從影像世界裡複現什麼？看見什麼？或許當藝術家及觀眾一起在影像／物的體系世界中來到記憶與想像的入口時候，世界也同時觀看我們，用一種反觀姿態。」¹⁴

這件作品非常巧妙的挖苦台灣近年來的策展人風潮，許多自稱某某策展人、某某評論家，以空降部隊的上級指導員心態行爭權奪利之實，就成為他

意圖批判的主要對象。在此，由藝術家虛構的策展人，一方面解構了策展人點石爲金的地位，另一方面也建構了藝術家自身的自主性，對於這個策展人呼風喚雨的年代，他以此種四兩撥千斤的虛擬手法，無疑是給予決定藝術家生死的策展人一個當頭棒喝；這件作品也同時宣示，藝術家不再成爲策展人棋盤上的一粒卒子，相反的，不是策展人決定要挑選那位藝術家，而是由藝術家決定自己心目中理想的策展人，宣告了藝術家才是整個藝術世界的中心。

2000年於臺北市立美術館地下室B04展覽室所發表的作品「美術館有鬼」（圖7），則延續他一貫「四兩撥千斤」的手法，驚悚中帶有一絲幽默的氣氛；他應用台北市立美術館最偏遠的展場展出，卻將展場的大門鎖起來，只留下一個小門縫，讓人有一種「危險地區，非請勿入」的錯覺，觀眾無法進入此空間欣賞所謂的藝術展覽，只能透過門縫偷偷地瞄一下黑暗的展場。有趣的是，在漆黑而碩大的展場內，有個人不像人、鬼不像鬼的模糊身影在暗自移動，此蒼白的影像是他以投影機投射在展場的牆壁上，不知情的觀眾還真的以為見鬼了，見到展場旁的說明牌才恍然大悟，原來這是一個觀念藝術的展覽。在展出現場的創作自述中他杜撰了一則傳說：「長期以來，藝文界流傳著一個傳言：美術館有鬼。傳言來源已不可考，此鬼大多以人的形象顯現，有時只以怪異聲響或景象引人注意，性喜在館內遊逛，最常出沒在地下室的展覽區內作弄館內觀眾及館方人員。常見手法：打斜掛整齊的畫作、讓館方的警衛或僱員打瞌睡、偷藏員工便當、使觀眾看不懂藝術品、空調失控等等，有一次還引發展場失火燒毀藝術作品。是故有有心人士召集靈異大師、宗教界領袖、藝術界權威等專業人士組成—TFAM不明物體顯化組織（簡稱TUOMO）來感應、分析或驅離此「鬼」，從見過此鬼的人士口中得知「他」以人的形體在黑暗的空間中出現時著白色衣服，並且全身散發青色螢光，面貌無法辨識，而專家學者也無法從有限的視覺見證或線索知道「他」是否有性別之分？何朝那代？由此事件發生在美術館，也有藝術及文化界人士為文探討此現象與藝術的關係，並認為此「鬼」將與臺灣當代藝術的發展一起邁向未來。」¹⁵

圖7
巫施《冷眼觀照》，臺北，1999，p.7。

這個由杜偉所精心設計的「TFAM不明物體顯化組織」，就如同充斥於台灣民間各式各樣的「人頭公司」，這件作品也反映了一個台灣民間的怪力亂神的現象，與當時頗為流行的靈異電視節目（如：玫瑰之夜）、電影（如：貞子、七夜怪談），或者是一些靈異組織（宋七力、飛碟會）遙相應，但是為什麼台灣民間對於怪力亂神的現象特別感興趣？是對未來命運中的不確定性所造成的現象嗎？或是對自我認同的缺乏？也許我們可以從充斥於民間各地的偶像、廟堂，大街小巷到處出現為民喉舌的民代大頭照上看出端倪，在災難越多的地方人民就越需要「神」，除了保佑身家財產免遭不測之外，從心理層面來說，藉著對「鬼」的想像來認知自己的人性，並以此作為那潛藏於人性慾念內「獸性」的託辭；因此，全民共同參與的「造神運動」不僅僅只是對那無所不在的「魔鬼」所祭出的法寶，而是對社會現實環境中那令人厭惡的「妖魔鬼怪」之現實投射。到底誰才是真正「鬼」？誰又是救苦救難的「神」？或者，那裡沒有神、也無鬼，只有懼怕真實的人們。
BE

14. 巫施《冷眼觀照》，臺北，1999，p.7。

15. 美術館有鬼導覽說明及參觀須知。