動力裝置

90年代台灣裝置藝術狀況（八）

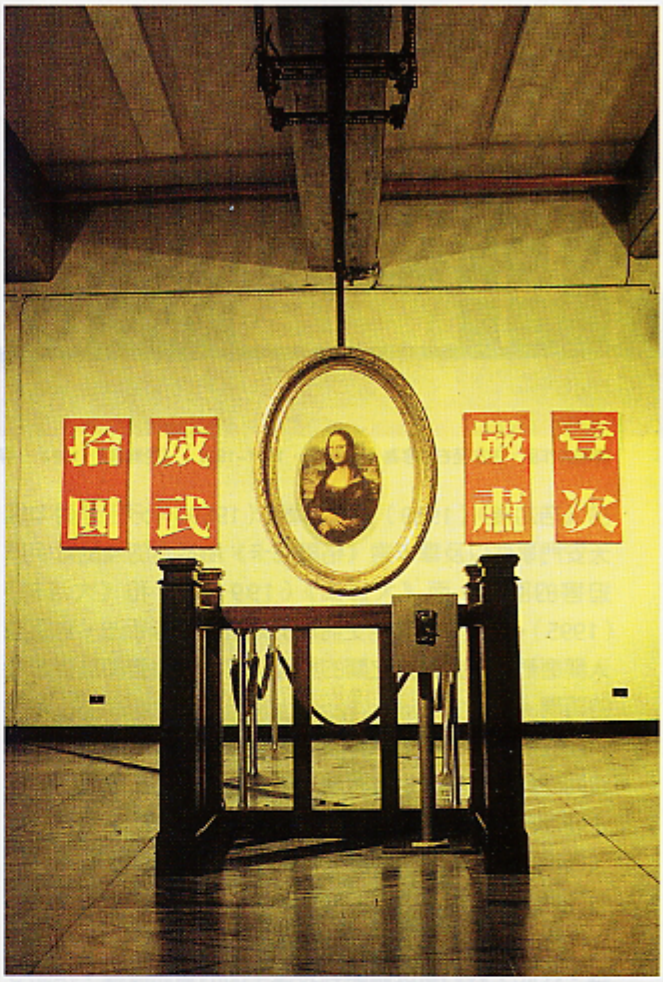
文｜姚瑞中

新媒體時代的來臨除了改變我們的日常生活之外，也改變了藝術的面貌，舉凡光、電、機械動力或是大眾媒體，無一不影響著我們片刻的生活與價值觀，而這些工具理性的革命，不但改變了我們對世界的重新認識，也對人類的處境重新下了一個定義。現代人的生活無時無刻不被媒體資訊所填滿，而電器製品也無所不在，若失去了電力等相關能源的供給，人類的生活將是一片黑暗。如此看來，這種與人類生活息息相關的各種能量，是否有可能被人們拿來當做創作的元素之一呢？「機動藝術」（Kinetic）（註1）的產生即是呼應這個時代的產物，透過新媒材來開拓傳統媒材的侷限性，是新一代年輕創作者關注的重點之一，以下就三個範疇來討論這些運用動力來創作的作品。

動能

通常我們將運用機械動力的作品，稱為「機動藝術」或「動力裝置」，也就是說，透過簡單的機械原理及物理法則來從事創作的一種手法，作品不僅僅只是靜態的，而是一種擁有時間進程的動態作品，因此，時間性與過程性在這類作品中就顯得很重要。此類作品在台灣90年代初期並不常見，就是現今來說也不是很普遍，主要原因仍在於從事此類創作的藝術家除了原有的美術訓練基礎之外，還必須對機械原理有相當程度的認知。石晉華1992年於台北市立美術館的個展「所費不貲」是台灣90年代較早出現的動力裝置展覽，他引用自動販賣機、電動玩具的設計與互動模式，基於「付費觀賞」的要求，邀請觀眾投下十元硬幣與作品互動，此種「互動性動力裝置」在90年代初的台灣來說是相當新奇的，也引起不少的討論，他透過此展對藝術市場及藝術本身提出了四個問題：（1）藝術的商業化、消費化。（2）美術館對藝術品欣賞態度的制約。（3）藝術價值的被物化。（4）藝術家的異化。

在《付費欣賞家I——蒙娜麗莎》一作中，他在牆上懸掛著一幅達文西所繪的蒙娜麗莎複製畫，兩旁各有一列「一次十元」及「嚴肅．威武」的傳統中國木製標語，離牆五公尺處則設置了一個帶有柵欄的證人席及投幣機，柵欄上方有一條軌道懸吊著金色巴洛克式木框，當觀眾站立於此證人席前並投下十元後，金色的空框會沿著軌道緩慢移至畫面上，而成為一幅裱著框的瞬世巨著，觀眾猶如在法庭的證人席上宣誓欣賞藝術品。這件作品意圖打破某種約定俗成的藝術觀點，「框架」代表了世俗所賦予的價值觀，失去了此框架，也就失去了某種認證的判斷依據，但我們卻往往盲目的追隨這種被專家學者所認定的審美典型，除了質疑所謂「美」的判斷標準是如何建立之外，也同時指

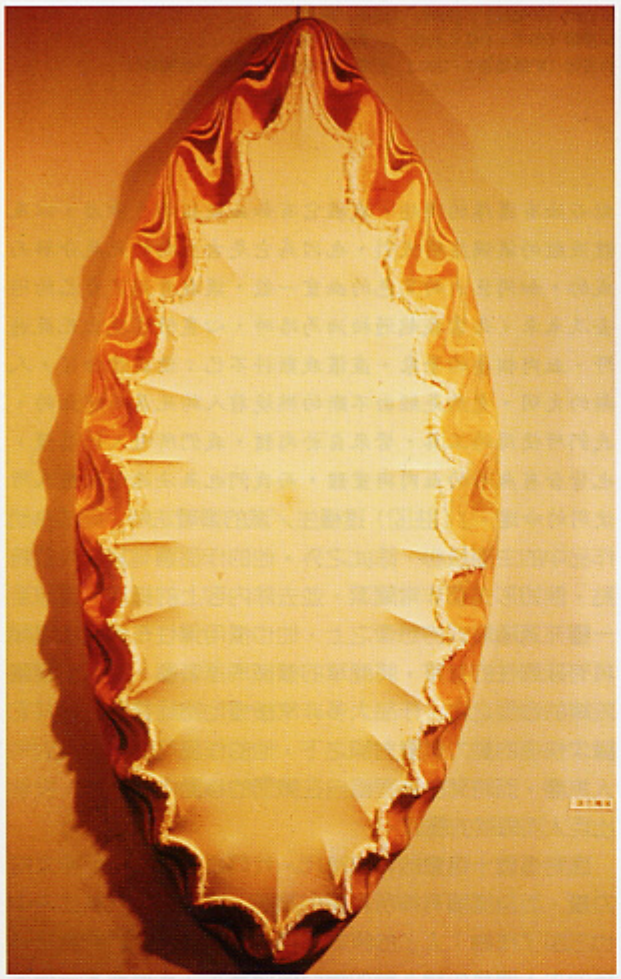


石晉華《付費欣賞家I——蒙娜麗莎》．1992，台北市立美術館。（石晉華提供）

涉在台灣普遍缺乏美育之下，對藝術品的欣賞與認知，仍停留在權威的解說之下而缺乏主觀性的看法，這樣的欣賞條件猶如參與一個共同的儀式，而經過重重的確認（框架、標語、證人席、美術館），最後仍不免以金錢所代表的價值觀來做為最終的判斷依據。

石晉華認為：「我們的世界不斷進行著一場場的遊戲和儀式，久而久之人們只是照著規則、習慣行事，卻失去了當初設計的動機和感情，甘於不明究裡的扮演非玩不可的角色。現代人與自我、人群、社會疏離的原因，有一部份即因生活中充滿了這些徒具形式而抽離內容、感情的遊戲和儀式，於是我們也正遠離人性根本需求的原點。」（註2）我們對美感的價值判斷是基於權威的言論呢？還是出自我們本身的認知之上？或者，我們所謂的美感是被社會價值觀所約定俗成的？還是根本上，美的條件本就在不停的變化當中。他藉由這個神聖化的儀式賦予藝術化的外在價值，並透過動力裝置指出，藝術的消費現象是如此荒謬，嚴肅的觀賞與意義竟是如此可笑，誠如其所言：「多數時我們固然固執著固有的、習慣的事物，但是如果在反省中我們仍選定舊習慣與價值觀，那這舊習慣與價值觀便能被賦予新的價值。」（註3）

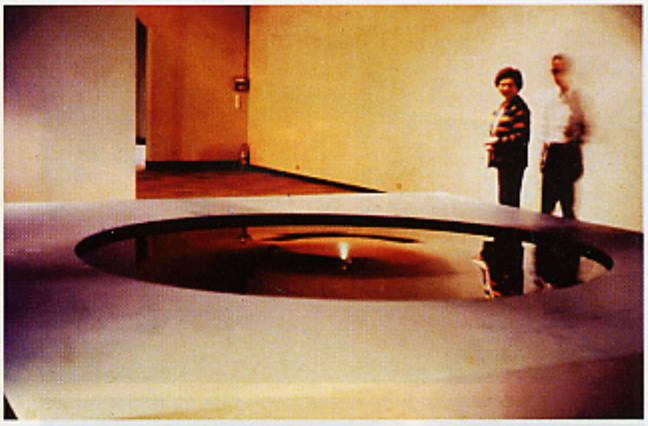
不同於石晉華藉著機械動力的應用來檢視藝術體制，肉



陶亞倫《陰性II》，1998。（陶亞倫提供）

體感官的體驗引發了陶亞倫近年來創作的主軸。以1998年的作品《陰性II》為例，這件形式看似簡單而內含動力裝置的人體符號，實際上來自於一次他本身慘痛的開刀經驗：因為醫院技術不佳，導致他三個月都躺在病床上並且輾轉難眠。肉體上的痛楚使得他以往作為判斷基礎的智識系統完全失靈，赤裸裸面對感官這件事，由原本的排斥恐懼，轉而進入與意識的一場對抗與對話，但他也因此體認了一件事，那就是：「進入精神最深處的唯一方法，就是真實面對肉體的感覺。」（註4）在這件作品中，我們看到了他對於存在於女性陰戶內一種生命蠕動的渴望，「女陰」的意象在此是代表生命誕生地的符號，而透過對「性」的指涉來表達那深藏於生命內的精神性，他進一步表示：「性是精神和肉體之間最直接、最密切的連結，也是自我意識的根源。」（註5）因此，在他的作品裏，「性」不應被解讀成「肉慾」，而是一種隱含於肉體內的能量，並透過許多不同方式來延續生命。唯有如此赤裸裸地面對生命的本源，也才能瞭解生命的本質除了延續生命的功能之外，還包括廣大的、無法捉摸的潛意識層面，就如同外露在海面上的冰山永遠都只是「冰山一角」，無法一窺全貌。

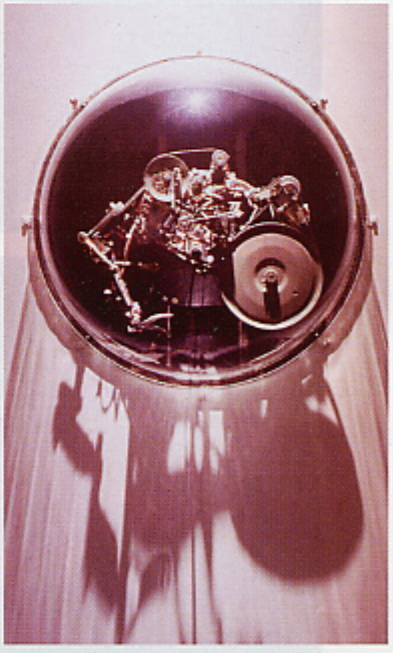
陶亞倫歷年來的作品都偏向深沉的暗色系列，尤其對黑色更是情有獨鍾，對他來說，黑色代表著神秘、冷峻、理



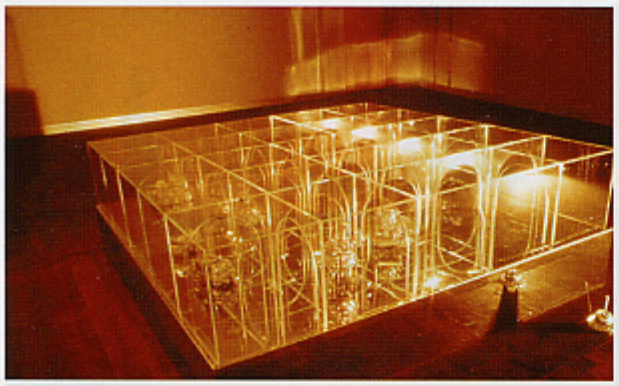
陶亞倫《生滅》，1998，台北市立美術館。（陶亞倫提供）

性，也同時象徵著死亡的意象，在1998年的作品《生滅》中，他在展場中他建構了一個祭壇般的四方形灰色木製高台，中央為圓形的一池黑色機車機油，平靜而光滑的反射出周遭的景致；當觀眾接近高台時會觸動自動感應器，使得原本靜止的油面因內部機械的轉動而產生緩緩的起伏，同時油面下的藍色小燈也逐漸發光，當油面上昇到最高點、而藍色小燈也完全點亮時，油面便徐徐下降，此時藍燈也緩慢變弱，而變成原來平靜的油面，如此重覆直到觀眾離開高台為止。「緩慢」是他作品中一貫的特色，觀眾往往要靜下來耐心的觀察整個過程，才能細細品味作品中這種由「緩慢」所帶來的韻味，而這樣的速度感其實是建立在一種弔詭的對立之上，也就是說，石油本是由古生物的死屍經過數千年甚至數萬年的分解而成，蘊含在它本身內的時間性是非常緩慢的，也唯有透過如此緩慢的時光來分解，才能使我們享用它龐大且具爆發性的力量，進而改變人類的文明。而人類的文明與「速度」的快慢卻具有關鍵性的地位。因此我們等於是在短短的一、二百年間，將過去累積的能量釋放出來，而奠基在此超級速度之上的卻又是極度緩慢性的「屍體」。

至於為何選用機油作為素材，則來自於他親身的體驗：「我以機油做為創作素材，是十分意外的，在一次更換汽車引擎機油的過程中，緩緩流動的機油，喚醒了我手術後流血不止的痛苦經驗，它有如血液與體液般的流動，使我感受深刻，因此我開始



徐瑞憲《孕生》，1999，帝門藝術教育基金會。（攝影／姚瑞中）



上：林建榮《失樂園》，1998。（攝影／姚瑞中）
中：林建榮《DI-DA-DI》，2000。（攝影／姚瑞中）
下：林俊廷《記錄零秒》，2000，板橋市火車站。（攝影／姚瑞中）

對石油有濃厚的興趣，我被它有如血液般的生命力，以及體液般的濃稠度所吸引，也因爲它是古生物的死屍分解而成的，如同巨大的黑色的幽靈一般，讓我看到了自己的過去及未來。每當我越過柏油馬路時，心裏便浮現出死屍遍野、血肉相疊的景象，直讓我顫抖不已；使我體悟了，人類的文明，竟然是經由不斷的燃燒前人的死屍而建立的，我們所使用的工具，皆來自於肉體，我們所吸入的塵煙，也皆含有無形的血肉與靈體，而我們也無法逃避被後人所使用的命運。」（註6）這種生／滅的循環法則，則成為他作品中的主要核心，除此之外，他的作品還有其它幾個特點，例如形式都非常簡潔，並去除內容上的指涉，還原至一種充滿隱喻式的想像之上，他也慣用彈性布與黑油這類具有延展性的材質，將簡單的機械馬達裝置、隱藏於軀體流線的造型之內，作品大多非常緩慢地隱隱蠕動，與其它講求快速的動力裝置對照之下，他的作品可說是緩慢到令人焦慮，而時間的進程暗自在微弱的移動中流逝著，投射出巨大而晦暗的靈魂。

面對這個十倍數的科技時代，我們是否因科技所帶來的力量，而自認擁有神所具備的萬能，甚至在忘我神迷之中也忘卻了作為「人」的原本面容？到頭來，我們究竟是科技的主人還是奴隸？誠如陶亞倫所言：「我們擁有一個空前而嶄新的時代，沒有人會指導你做什麼，而只在乎你和他人有何不同。在我們齊聲高喊『弒去君父』的這個時代，人類結束了基於理性的人本主義理想，弒去了深藏於人類集體潛意識深處的『主體』，從追尋明確的本質與眞理，對自然世界的好奇，轉變到嘉年華式的歡慶眞理的消失。……一陣神祕而詭譎的氣氛，讓我們恐懼的無法喘息，是否人謀殺了神、謀殺了主體，接著也將謀殺了自己。」（註7）或者，就如同徐瑞憲1999年的作品《孕生》，在圓形的透明玻璃罩內有一隻機械製成猶如怪獸的嬰兒，不停地在原地打轉，我們透過機械孕育了一種超越自我的可能，卻也無法自這個透明的培養槽中逃脫，成為一個不受機械左右命運的「人」。

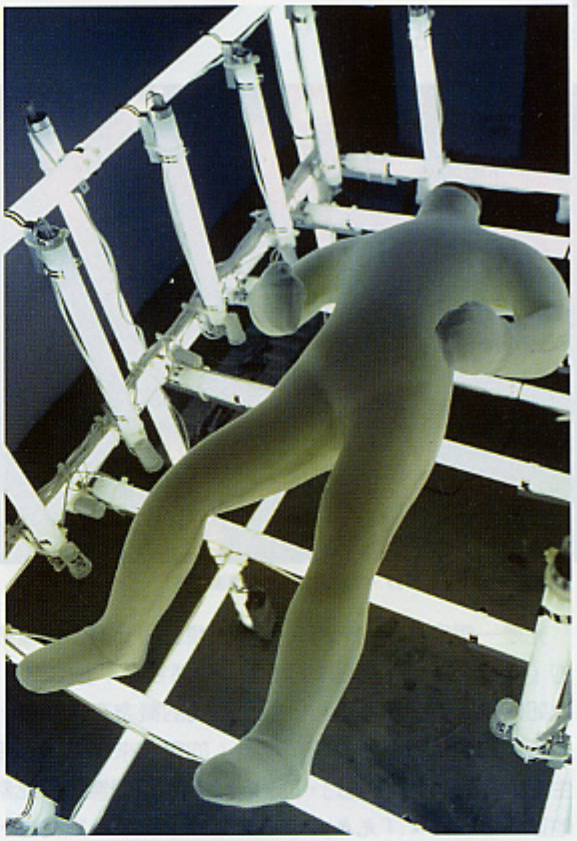
在使用「玩具」作為創作素材的背景下，林建榮的作品呈現出這一代年輕藝術家一股淡淡失落的氛圍。1998年的作品《失樂園》是由25個透明壓克力箱構成的迷宮，地面上鋪設玻璃，裡面放置數十台用塑鋼土塑造長滿突刺的銀色電動車，於此鏡像迷宮內盲目行走，觀眾可使用一旁的遙控器操縱，然而卻永遠逃不出這座透明的溫室，猶如我們往往逃不脫自我設限的盲點中。他的作品企圖與觀眾產生互動，就像所有的電動玩具一樣，在互動的過程中產生樂趣，他說：「在創作的態度上，我想『遊戲的性格』則是自己創作的一種方式與想法。藝術創作其實並沒有什麼

遊戲規則可言：它是極富自由與開放性地，任何材質、表現手法或者方式，都是可以被接受與認同的。因此自己並不在作品中，提出自我主觀認定的一種結論或是答案。畢竟透過觀者與創作者的相互交流與刺激，創作才能更接近真實的那一部份。」（註8）

2000年的作品《DI-DA-DI》，則將買來玩具的頭拿掉，改裝成一尊尊電燈泡頭的銀色機器人，置放於空間四周，一旁有許多如鐘乳石般的白色錐狀物從牆上、天花板下蔓延出來，象徵著時光的流逝，當觀眾進入此空間時，這些機器人會隨著馬達的噪音，播放著西洋歌劇《貓》（Cats）中的「回憶」一曲，隨著音樂的節奏，這些電燈泡會產生忽明忽暗的光源，映照在這些白色錐狀物形成放射狀與長短不一的影子向四周散開，就如同身處鐘乳石洞窟裡，時間似乎已逝去了上千年，但這些機械人卻如薛西佛斯被詛咒的命運般，搖頭晃腦的做著永無止盡的擺動，它是一個個小丑？還是一位位守靈者？守衛著這個失落的樂園。布希亞表示：「機器人會成為潛意識中總結所有物品的理想物體，那不只是因為它是人的作用效能的擬像，而是因為，同時是擬像，又不夠完美到足以成為人的化身，因為它雖是人，卻明顯的仍是物，也就因此，它是一個奴隸。」（註9）他們的作品中雖然都呈現出某種天真浪漫、遊戲人間的情懷，但一種淡淡的失落及疏離感，卻構成作品的主要核心，猶如日本作家村上春樹的小說《聽風的歌》般，在無所謂、漫不經心中訴說著深沉的孤寂與無奈。

「玩具」在這批1970年代「嬰兒潮」前後出生的藝術家身上被普遍使用並不是一個巧合，探索其外在原因，簡單來說不外乎以下幾點，台灣在1970年代經濟起飛之下，父母忙著外出打拼、賺錢，使得親子間的關係普遍來說較為疏離，父母親為了彌補而給予小孩許多需用錢，這些小朋友會將需用錢花費在玩具、電動、漫畫（如今還加上電腦、手機）上，成為陪伴他們成長的玩伴；而政府大力推廣的「兩個孩子恰恰好」家庭節育運動，使得一般家庭的小孩數目，沒有以往農業社會來的多；孤單的城市童年生活大多以玩具與電視為伴，除了造就了許多戴眼鏡的「電視兒童」外，也出現了所謂的都市「鑰匙兒」，當他們回到空無一人的家，面對一個個冷冰冰的電器設備時，他們必需要學會與這些機器溝通、共處甚至交朋友。這些兒童如今都已成年，投入了各行各業並成為社會的中堅份子，雖然在物質上不虞匱乏，但內心深處卻往往有一股莫名的距離感。

這些藝術家作為這「玩具一代」的抽樣，他們會以玩具作為創作的主要媒材，在上述的背景影響之下，也是不難理解的事。他們的作品雖然看似歡樂有趣，但隱藏於快樂



吳瑾坤《TV世代》- 2000，台北前藝術。（吳瑾坤提供）

面貌下的卻是一股淡淡的失落；從某種角度來看，他們就如同他們的玩具一般，被操弄、被宰制，真實的世界雖然失去了一些自然生活的情境，但他們也透過人工機器，再造了一個屬於他們所認知的「自然生活」，真不真實已不是最重要的問題，對他們來說，透過有限的快樂來追求有限的自由，以換取原本失落的童年，是一種自我建構的過程以逃避無奈而失落的回憶。而回憶使我們忘懷，讓我們沉溺與自己所建構的樂園中無法自拔。

光影

除了以機械原理所構成的「動力裝置」之外，也有許多藝術家以「光」為元素來作為探討的物件，「發光體」、「反射光」及「承載物」、「反射體」就構成他們主要探討的對象物。林俊廷2000年的《記錄零秒》即是一例，他特別訂作了一間長方形的黑暗空間，入口非常狹窄，兩邊有兩道螢光幕牆不自閃著白光，當觀眾通過電視牆來到這個狹小而黑暗的空間時，會觸動自動感應裝置，而整個空間會慢慢地瀰漫著帶有水分子的半透明霧狀氣體；此時由綠色雷射光束所構成的一個橢圓形隱然出現，顯現出一個猶如時光隧道般的景致；觀眾如同進入宇宙黑洞，無法捉摸而神秘難測，是一件相當神秘而帶有詩意的作品。他說：「創作的經驗對我而言像是一個與異次元接觸的現實經歷，在冥冥中閃露的初始幻象是創作實踐的召喚。在情懷中創作——欲過近的衝動臨界是記錄『零秒』——以我與時空瞬息共振的方式，記錄那消逝已久又輪迴再現的原初基點。」（註10）

王德瑜《No. 27》· 1997 · 伊通公園 · （王德瑜提供）

光是一個很奇妙的元素，它是人類已知元素中速度最快的（一秒可繞地球八圈半的距離，當然它是不會繞圈的），就如同此作的題目「零秒」般，時間的概念在「黑洞」中是不存在的，他意圖透過「黑洞」的概念來追求一種接近生命本質「當下的冥想」。而對於「光」這個無形的元素，他進一步闡述：「光無盡頭只能像碎形一般無限逼近，自身的鏡像已是非單純物像的反射虛像，其與神經感知的迷離牽引，無關乎記憶，透過鏡的介面直視置身於反世界中的反我，時間也呈對稱的雙向駢馳，同時或異時，同地或異地？已無法判別。」（註11）

而所謂的「裝置藝術」對他來說，並不僅僅只是一種造型藝術的手法，更是一種時空交集下的特殊感知，他表示：『若說『裝置藝術』是以呈現『場所』的方式提供一個現時現地的空間感知經驗，對我的創作而言，則是一種『時空裝置』，在這裏是此時此地，亦是無限重疊的彼時彼地。我的想法是『製造』一個時空，像個『膠囊』一般包起來的時空、不具場所意義的時空，『異質』的美術館空間或待定義的『荒原空間』都不是呈現它的必須條件，這時空是一個沒有現世脈絡的『另時空』，是與觀者的感官之間完全開放交流的時空。」（註12）對他來說，裝置是一種空間觀，一個時空感知的特殊經驗，他所使用的元素都不具有形體、更非物體，而是一種純粹抽象的元素：從某個角度來看，「霧氣」是自然的產物，而「雷射光」則是高科技的產物，透過自然物所造成的一道幕屏來補捉那無可名狀的「靈光」顯現，召喚那永恆的瞬間。時間一直以來都是人類躲也躲不掉的宿命，如何成為永恆？如何不被時間所吞滅？而物質又是否不滅？也許透過藝術的精神性，人類的生命意義才得以永垂不朽的延續下去。

日常生活中到處可見的日光燈管也是藝術家藉以創作的重要材料之一，例如美國「極限主義」藝術家唐·費拉文的作品標誌，就是一根根七彩的燈管，這些燈管都是請專人研發並享有版權，他談的是一種以工業方式所製造出來的色光所產生的色光混色現象，是對工業文明的歌頌也暗示著人文的隱退。相對於他徹底擁抱工業文明所帶來的物質改變，吳達坤2000年的作品《TV世代》，也是用日光燈管組構作品，不同的是，他並不徹底地認同科技所帶給人類生活上所有的改變，他採取的是一種較為疏離、冷漠且無奈的表現方式。對年輕一代來說，充斥於日常生活中的所有電子及工業產品是他們一生下來就必須面對的，尤其是「電視」這個影響人類生活至劇的產物，於是在回頭反省自己成長的過程中，他驚訝的發覺，「床」與「電視」居然佔去了人生大半的時間，他說：「媒體總是在不知不覺中在洗腦我們。根據統計每個文明人一生平均花在電視上的時間超過四年，相信足夠對人產生徹底的影響。由一個嬰兒來標示代表人類的符碼，喪失價值判斷的人類，寧願相信別人告訴你的眞實。那個交纏著『物化』、『功利』、『混亂』、『模糊』與『不確定性』的社會機制恐怕才是最大的支配力量吧！想表達的是背後那個巨大清楚的黑影！」（註13）

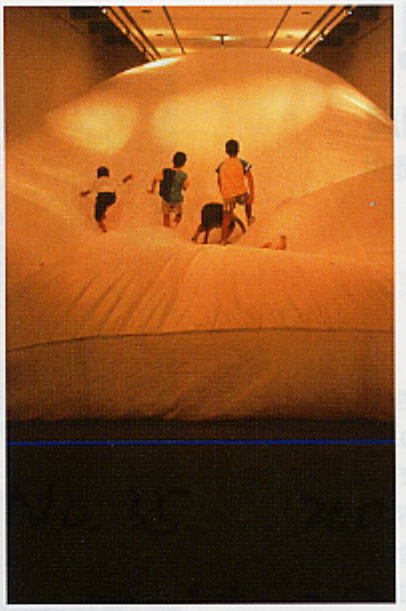
面對這個無時無刻不在生活周遭的龐大「黑影」，或者可說是毫無內容的雪花無影影幕，他以日光燈管組成了一個嬰兒床，裡面躺著一個默默注視著電視機的嬰兒，就像大部份的人小時候成長的過程般，幾乎都是看電視長大的「電視兒童」，但這個嬰兒卻沒有頭，宛若被「洗腦」、或者被「斬首」般的失去了自我的靈魂；而日光燈管在此除了是形塑「溫床」的支撐物之外，也同時象徵了溫室中24小時不停照射植物的人工日光所導出的一種揠苗助長的管理機制，再拉回到社會現象內及自我的內心中做一對照。

面對無所不在的大眾媒體以及在媒體「教育」之下長大的新生代，他無奈的表示：「對我們這個尷尬世代來說，從小看漫畫打電玩看電視節目長大生活麻木而空白的這一代，飄浮迷離，不知所學何物。我們沒有前輩們悲情式的革命情感和浪漫的理想主義色彩，我們只有從電視媒體中找尋慰藉。回到家中，打開看著電視不停跳躍的畫面，過多的資訊充斥無法消化的內容。多元混亂的影像，主流媒體快速而炫麗影像是爲了消費而存在。漸漸地，影像開始遠離了人，遠離了我們的生活。『人』在電視面前，也慢慢的變成了最初來到世上的嬰兒。」（註14）然而這名嬰孩寧願斷頭，也不願活在電視中多采多姿的幻影世界裡，就如同沒有人願意永遠活在夢中一般。

氣體

看不見、摸不著，平常感覺不到它的存在卻又不能一刻沒有它，它是如此重要，那就是人類賴以生存的「空氣」，但空氣是無色、無味、不具任何具體的形象，要如何將它應用於作品之中呢？因此，這類作品往往需要一個「承載物」以突顯它的存在，柔軟的且具有張力的材質就成為此

類創作主要的「物品」之一。這樣的手法可以在王德瑜的系列作品中看到，延續她早期作品中對子宮般柔軟內部的關注，將此「薄膜」放大，直接讓觀眾進入作品內部，自己去觸摸並感受這個內在空間的包容力及張力。1996年於「台北雙年展」中提出的作品《No. 24》，她在主要的參觀動線上，懸吊了一條以黑色彈性布製成的長型走道，從外觀上看去猶如一隻黑色的毛毛蟲，觀眾必須要脫下鞋子才能走進這個作品內，當觀眾走入其中，雙腳會有一種向下陷入地板的感覺，隨著晃動的作品緩慢的走到對岸，猶如在漫長的太空黑洞中漫步。延續這樣的概念與手法，除了以懸吊方式架構作品之外，為了要讓此柔軟的空間不至坍塌，自然而然地就開始使用氣體作為填充物。



王德瑜《No. 35》，2000，台北市立美術館。（王德瑜提供）

1997年於伊通公園推出的作品《No. 27》，她開始使用透明的塑膠布作為素材，將三個展場空間以三個透明氣囊充氣，直到佔滿所有空間為止，觀眾要進入串聯的空間內參觀，就必須貼著牆壁，像夾心麵包般的慢慢扶著牆壁前進，如同她一貫的風格，觀眾在這個展覽中什麼也看不到，只能感受空氣中的膨脹張力、透明度以及壓迫感；她認為「透明度」也是光的另一種色彩，但要以視覺之外的方式去感知。2000年於台北市立美術館的「歸零」一展中，也提出了類似概念的作品《No. 35》，在展場的入口處觀眾必須要脫下鞋子才能參觀整個展覽，作品的地面以白布鋪平並注入空氣，當觀為行走於飽和的表面時，空氣因壓力的關係會使白布前後起伏，觀眾猶如置身滔天海浪裏，踏著白浪前進。作品大多具備很大的包容性和親和力，她特別強調：「我在乎的是你是否親身進入到我的作品空間中，就像浸入海中，用身體動能交換精神能量，透過單純的物質如水、光或空氣以及你的知覺、感官能引導你開啓深遠、未知又熟悉的記憶空間以映射你所存在的真實環境。」（註15）除此之外，她近年來的作品還有另一個特色，就是對中性色彩的執著，尤其是黑色、白色或無色系（透明）的應用，而以上這些不太帶有熱列情緒的色彩，是她藉以抽離真實、並迴避任何指涉的方法之一，而透過這種「無色彩」的應用，來暗示一個無處不在的世界。除了上述的考量外，也為了避免過多的指涉與字面上的聯想，以達到作品的純淨度，一方面她認為作品是要去感受、體驗的，另一方面，她認為過多的解說或理論會限制住觀眾的想像力，有時再多的解釋也比不上觀眾親自去感受作品來的直接而有力，這也是裝置藝術迷人之處，除非你親自參與、見證，否則很難領略其中的奧妙及趣味。

王德瑜的作品都以編號的方式依序命名，而每件作品都只關注於一件事物之上，也許單看一、二件作品時並不覺得特別，但當她以這類純粹乾淨的手法連續創作40餘件後，就可以看出她意圖建立的一個系統；對她而言，以此種編碼的方法來組織、架構作品的作法，就像進行一個長期的科學實驗，每次只進行一部份，再慢慢地將它們發展成體系，因此我們不僅只把個別的作品分開來看，還要看她全程的發展與進程，這也是觀察當代藝術一項重要的方法學，除了可過濾掉譁眾取寵、趨炎附勢的「流行風格」作品之外，更可以深入瞭解並研究其發展脈絡與精神內涵。

這些運用新媒體及新形式的作品，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，觀眾的參與和互動也成為預先被設定的條件之一，它不但宣示了一個無所不在的動力世界，也顯現出一處奠基於電子能量中若隱若現的幻影天堂。

註1：出自希臘文的Kinesis及Kinetikos，這一詞必須具有運動之意，此外，其特質在於作品的全部或部份能活動、或者使用「光」，令觀者得到動感及多采多姿的視覺變化，也可稱為「動與光的藝術」。機動藝術的作品是以「運動」在「空間」上創造出形象，而無所謂此形象是否為固體，只在乎運動所造成的結果。大致上可分為四類：（1）作品可實際運動，又分為使用電動馬達及利用自然之力而運動的作品、（2）作品不移動，由觀眾的移動而產到視覺上的波動狀態、（3）含有光的作品，強調光本身不僅是非物質化的一種存在，也能使與它接觸的物體，變為非物質的感覺、（4）觀眾能參與活動的作品，代表藝術家有：丁格利（Jean Tinguely）、柯爾達（Alexander Calder）、索托（Jesus Rafael Soto）等人。

註2：《所費不貲——石晉華實驗展》，高雄，串門藝術，1993/5，p.1。

註3：同上，p.2。

註4：《面對面：臺灣當代藝術》，黃金海岸美術館，黃金海岸，1999/9，p.46。

註5：同上。

註6：《水的感官》，台北市立美術館，台北，2000/6，p.28。

註7：參閱其創作自述《前衛——從存在走向虛無之路》。

註8：《精確與抽象的語言——生命序曲》，台北，帝門藝術教育基金會，1999/8。

註9：尚・布希亞（Jean Baudrillard）《物體系》，林志明譯台北，時報文化出版社，1997/6，pp.135~136.

註10：林俊廷《記錄「零秒」——意識黑洞中的時間原質》，台南藝術學院應用藝術研究所碩士論文，台南，2000, p.15。

註11：同上。

註12：同上。

註13：參閱其作品光碟中的創作自述。

註14：同上。

註15：同上。