

# 90年代台灣裝置藝術狀況的反思

90年代台灣裝置藝術狀況（十）

文·攝影 | 姚瑞中

回顧整個90年代的台灣藝壇，可說是藝術狂飆的年代，除了政治上的解嚴、民主的進步及社會風氣的開放之外，歸究其原因大致有以下幾點：海外歸國學人帶動的新藝術觀念、三大現代美術館的成立、南、北國立藝術學院的設立、替代空間與閒置空間再利用的興起、本土化的論戰與文化自覺、國際雙年展的參與及舉辦、公立及私立藝術基金會的成立、藝術補助條例的設立、公共藝術的設置、策展人風潮、國際化趨勢及全球化狂潮、藝術村的設置、藝術家出國駐村計劃、美術獎項的鼓勵、相關藝文雜誌的推行……等，在眾多創作者的投入下，經歷90年代初期的「本土化論戰」與90年代後期的國際化浪潮，已逐漸走出自己獨特的面貌，尤其是作為一種批判的力量，對真理的追求以及對藝術的探索，與台灣「新電影」及「小劇場」運動，堪稱90年代台灣新文化的代表。

## 「裝置藝術」是台灣美術一條新出路？

值得注意的是，其中又以裝置藝術的活動力最為旺盛，裝置藝術在台灣的發展，可明顯看出與社會脈動息息相關，藝術作為社會定義下的產物，什麼樣的社會就會產生什麼樣的作品，在台灣這個光怪陸離的奇特社會，裝置藝術提供藝術家一個實驗的場域以及自我實現的管道，大多數作品的品質也越來越精緻準確；在許多優秀作品中，可以看到大量挪用底層文化現象作為精緻文化的出口，無論就作品素材、手法及概念，均流露出對本土文化的重新關懷與台灣主體性文化的期待，在本土中帶有國際語彙，許

多作品風格看起來既「魔幻」又「超現實」，一方面反映整個台灣社會的某些現實狀況，又與現實保持某種程度的距離；另一方面則頑強地不與現實妥協，又自現實的斷裂處找尋出口，擺盪在此曖昧的真空地帶間，建構一處可供逃逸的烏托邦。

雖然台灣在70、80年代已有所謂的裝置藝術展（註①），但主要仍集中在90年代。不過在1987年解嚴前後（註②），新藝術型式猶如脫韁野馬，狂奔於一片待開發的處女地上，新的創作型式及實驗性展覽層出不窮，年輕藝術家前仆後繼開疆闢土，不但展開了藝術的實驗與冒險（註③），整體藝術的面貌也相對地活潑化而多元，可說是將西方50年來所歷經的重要藝術運動，濃縮在這短短十年間，出現了前所未有的繁盛景致，卻也造成了許多奇特的藝術現象，尤其是裝置藝術的風行與氾濫。近年來在台灣，以裝置藝術之名所舉辦的展覽如雨後春筍，似乎不在展覽標題前冠上某某裝置藝術展，就有一種跟不上時代的感覺，此現象在世界當代藝壇來說是非常奇特的，畢竟展覽的企圖，主要在於其展出內容而非表現形式。

事實上，「裝置藝術」只不過是眾多藝術表現型式的一個範疇，自60年代以降，隨著各式各樣的前衛藝術運動，而成為西方當代藝術一項很重要的創作手法，這股風潮不但影響了美術界，也影響了其他藝術的表現形式，進而產生了所謂「整合藝術」以及「跨領域創作」風潮。由於「裝置」泛指一種手法而非風格，主要是針對一個實存空間或概念空間所進行的藝術創作行為或手段，各門各派或多或少都曾以「裝置」的方式進行創作，因此，它不是一個派別而是一個觀念。奇怪的是，台灣有許多藝術家卻將表現形式拿來作為主要訴求，並藉此來區分傳統與前衛、陳舊與新奇，此心態適正顯示出對流行形式的盲目追求與自信的缺乏。在此情形之下，有時會見到某某知名畫家也要舉辦「XX裝置藝術展」，而某某策展人也要辦一個「XX裝置藝術大展」，甚至許多單位也投下鉅資，重金禮聘知名策展人做個裝置藝術的「大拜拜」，以顯示主辦單位的開放與進步，整個台灣當代藝術界好像不辦個與裝置藝術有關的展覽，就會被社會大眾遺忘的焦慮症候群普遍蔓延。這樣的現象一方面說明了裝置藝術在台灣風行的魅力，另一方面，則可以體現了台灣新生代藝術家急切要擺脫傳統文化的包袱，以進入世界主流體制所認可的藝術形式，藉著「它者」（第一世界）的認同來建立自我認同，然而這樣的策略與趨勢究竟將會對台灣當代藝術造成什麼樣的影響？在可見的未來，「裝置藝術」又會是台灣美術一條新出路嗎？



台北市立美術館是台灣當代藝術的龍頭，也是台灣當代藝術與國際接軌的重要進出口管道，圖為「1998年台北雙年展」蔡海如與草間彌生的作品。

## 我們的文化美學觀與主體論述何在？

建構出自己文化上的美學觀與主體論述，乃是目前第一世界之外的國家，對抗第一世界「掠奪性全球化」的反撲趨勢，台灣在其特殊的歷史時空背景下，先天即存有一種融合中西文化的體質，如何善用這個優勢，將是台灣能否開創新文化的重要轉捩點。文化是一種流動的概念，只有弱勢文化才害怕其它文化的入侵與挑戰，混種與雜交本就是一個文化壯盛的條件之一（如：美國、英國或古代中國唐朝……等），如何藉由吸取各種文化的精髓，發展出自己文化上獨特的美學面貌，將是一個文化能否興盛的關鍵，藝評家陳傳興曾表示：「當一個較為貧弱的文化區域要開展和提昇時，其社會精英會以兩種策略做為主要之路徑：一者是貶低區域色彩，徹底地接受較高層的國際文化；另一策略是強調區域文化之特徵，以此為基準，透過不同的資訊管道，吸取高層文化，用這區域裡所（僅）有之知識工具，轉化外來之異質文化，成為可吸收之同質性養料。」（註④）

就台灣當代藝術目前發展的趨勢來看，以上兩者同時進行、互為所用且各取所長，藉著「在地化」的策略來達成「國際化」的目標。雖然台灣不少藝術家運用的材料和技術與西方世界同步，但若一味地劃地自限而落入「材質決定論」的狹隘認知中，並過份強調在地文化的區域色彩而質變成「排它性本土主義」，將落入自我窄化的文化死胡同之中。值得慶幸的，隨著觀念的革新與進步，這些運用新觀念、新媒材且樣貌新穎的作品，不但反映了台灣獨有的特質，也反映著這塊島嶼上人們的生活與美學觀，對新一代的藝術家而言，藝術來自於生活中的實踐，而不是來自於視覺形式的重蹈覆轍，換句話說，藝術若與生活脫節，就如同失去土地的根，不是枯萎，就只能成為放在博物館中當「標本」供後人瞻仰。

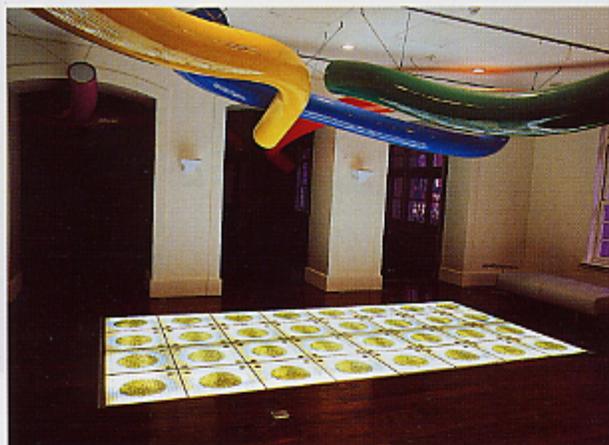
前面曾提到，裝置藝術只不過是眾多藝術表現形式中的一個範疇，並不是所有從事裝置藝術的藝術家的觀念都是新的、作品就是好的，也不見得以其它傳統媒材來創作的作品就是落伍、陳舊的。藝術不只存在於手法與形式的新與舊之上，因為所有的前衛都將成為明日的傳統，而在於它所開創人類心靈之無限可能，因此自由度較其它形式為高的裝置藝術，自然成為一個重要的出口。但也許是因為年輕一輩對於過去台灣美術界保守力量壓抑過久的反彈，以及許多藝術家直接以「拿來主義」，套用與西方藝壇相似的風格與手法於自己的創作中快速取得名聲所致，於是整個台灣當代藝術生態，似乎存在著一種癡枉過正、功利至上的偏執，也無怪乎有些藝術工作者認為「裝置藝術」是



高雄市立美術館是南台灣最大的美術館，也是南台灣美術界的重鎮，圖為2002年「歡樂迷宮」展李明維作品一景。

一種進口的時髦玩意兒或是譁眾取寵的手段，甚至以邪魔歪道視之；因為不瞭解所產生的誤解，因誤解後再產生曲解，各自訴說各自的偏見與戲語，並不是良好的互動模式。

除此之外，台灣一般民眾想要瞭解裝置藝術，也往往不得其門而入，主要是相關文章的介紹及整理過於零散少見（註⑤），不然就是好不容易對當代藝術稍有興趣，但讀著以艱澀難懂的文法所寫的理論文章，越唸越迷惘、越讀越自卑。以高深的理論來弭平藝術與大眾間的鴻溝，雖立意頗佳，但也可能加深民眾對藝術的惶恐；循序漸進、深入淺出的誘導，也許比塞一堆藝術理論，更能令大眾欣賞並瞭解當代藝術的種種面貌及觀念。此外，在以往聯考制度的升學壓力下，美術、音樂課不是自習就是被挪為它用，一些也許頗具天分的學生被迫進入「放牛班」，在升學主義之下，教師與多數的學生根本就將美育當成無用之物，或者以「像不像」、「美不美」這類視覺愉悅的審美標準來教導學子，大多不在乎啟發性的美術教育，在此背景下成長的普羅大眾，對「美感」認知普遍薄弱也就不足為奇，無怪乎台灣的公共空間與整體環境大都缺乏美感。再者，高等藝術教育體制的僵化與保守，過於重視師承、強調形式主義及技術層面的傾向，無疑已成為台灣下一個十年藝術發展必須突破的關卡，也是學院教育體系值得反思的問題。面對此種現象，策展人徐文瑞語重心長地表示：「過去美術學院的設計基本上是缺少理論訓練的，以技術上的訓練為多；但近幾年情況反過來，理論的訓練越來越多，也不知道其中有多少生存活剝的現象，總之這是一個過程。但大家不要忘記，理論的訓練跟觀念的訓練是很不一樣的：作為一個藝術家，是要訓練如何掌握觀念，把觀念發展成自己的作品，找出創造的新路線；而不是去學會很多理論，再把這些理論應用出來。目前最大的缺憾與危機就是：藝術缺少了實驗性，藝術缺少了生命力；這種生命力的缺憾很多是來自於理論把他壓扁了，而忘記重要的是觀念。藝術家真正要緊的是觀念的訓練，當然運用一個新的媒材，要清楚的掌握這個媒材所提供的可能性，能夠繼續往前推做些什麼事情；但這只是一個工具，要怎樣在這工具之中找出自己的觀念在哪裡，這才是重點。」（註⑥）



台北當代藝術館是近年來新興的藝術展場，圖為2001年開館展「輕且重的震撼」范姜明道作品。

### 繼續挑戰體制或是被體制收編？

裝置的手法原本是對抗藝術被商品化的策略之一，但也可視為藝術對觀念空間的積極性追求，尤其是以「整體空間」來作為創作的先天依據，而不單只考量作品本身的空間觀。然而，由於「裝置藝術」本身繁雜且多變的面貌，而成為一個無系統、無秩序性的空間現象及手法，使得一般作品往往強調形式層面而非本質層面，因此，較少出現為裝置而裝置的作品，大多是以「裝置式」的手法對某些議題進行探討，例如：展覽制度之合法性的抗辯策略、展覽空間的依附與被依附關係、作品與作品收藏體系的生態、觀眾與作品關係的挑釁……等附加問題上；這種尋求外向性的威脅態度，不但考驗著畫廊機制及美術館空間的運作與展示權力，並藉此迂迴策略來反問「什麼是藝術？」進而達到藝術本質的顯現。這類傾向往往造成「裝置藝術」先天上反體制的性格，使得創作者有意識的運用裝置手法來從事批判的意圖，也使得「裝置藝術」成為前衛藝術家熱中的策略與批判方式之一。台灣90年代初期的藝壇上，經常可見這類反體制的裝置性作品，但是問題在於發洩、批判及吶喊之後，前衛藝術又該走向何處？藝評家謝東山對正在熱烈發展中的裝置藝術則批評道：「國內最近幾年裝置藝術的氾濫並不能簡化為藝術生產的跟風而已，它其實是藝術界對全球藝術體制不自覺的靠攏。這種靠攏在文化單位無知的運作下，其後果可能還會導致國內藝術長期的蕭條或發展面的窄化。就長期而言，全球審美價值標準的起伏波動不一定會影響到台灣的藝術生產，因為生產體制也會對應地調整自身。但是就短期而言就不是這樣，因為在一個地區文化的固定審美價值標準改變之前，必然會有一段時間上的落差。藝術生產者勞動力的回報（如獲得藝術社會的肯定或市場上的成功）就是根據這種價值標準，它與許多其它的勞動力量一樣，是由當時社會認定的價值標準所決定的。因而，如果價值水平由於審美價值標準的改變而滑落一段相當時間的話，藝術就面臨生產的危險，並伴隨著審美價值體系的解體與巨大的文化資本崩潰。」（註7）

以上的擔憂，是就已建構完善的社會價值與藝術市場的



伊通公園是台灣當代藝術最重要的民間據點，圖為姚瑞中1996年「反攻大陸行動」個展一景。

供需條件所可能遭遇的危機，但從另一個角度來看，裝置藝術先天性格上本就不斷地考驗著整個審美價值觀與文化上的道德觀，它所反對的是——藝術的窄化與權力資源集中化所造成的不自由與僵化，但當它本身被體制收編之後，就落入它原本所反對的這個體系之中而必須讓步、妥協，進而可能成為整個藝術產銷制度的共謀者；因此，它不但要與整個外在環境對抗，還必須不斷地與它本身的美學與價值觀對抗，它是一場無可避免且永無止盡的鬥爭。若說美學形式是以歌頌普遍人性，來回應那孤立於布爾喬亞中的單獨個體之悲哀，那麼以提昇靈魂之美來回應物質文明的剝奪，並提高內在自由的價值來回應外在世界的奴役，就成為前衛藝術革命的目標之一。

作為擁有無限創作可能的裝置藝術，雖然席捲整個90年代的當代台灣藝壇，但嚴格說起來，它的美學觀才略具雛型，而許多裝置性作品在盲目跟風之下，以短期獲利的心態介入，譁眾取寵的成份往往大於認真思考美學上內化的意義，這才是值得擔心的問題；而許多假藝術之名行自我膨脹之實的「裝置作品」，在光鮮亮麗的外表之下，其實空洞乏味，想藉此成名的心態往往大於對藝術的追求，加上媒體往往只對「事件性」的議題進行非藝術觀點的報導，進而影響大眾對所謂的「裝置藝術」產生認知上的偏差，卻鮮少有人對此現象進行檢討與批判，也是令人擔心的另一項事實。

### 藝術？還是政治正確性的「產品」？

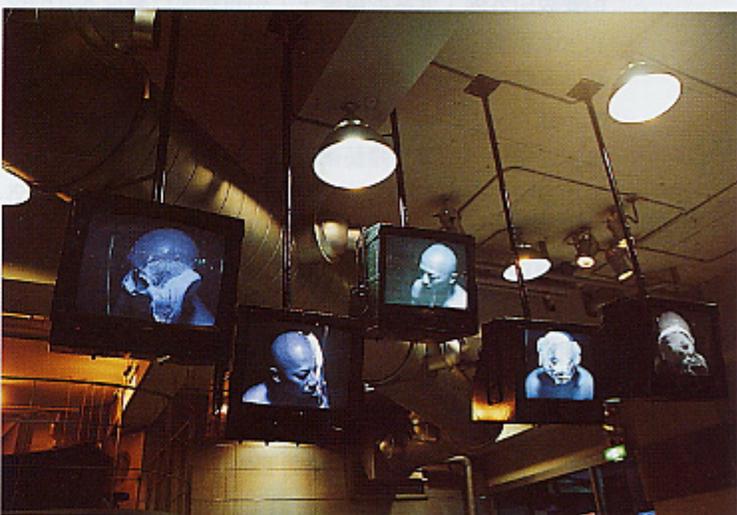
裝置藝術在台灣這幾十年的發展，儼然成為「市場毒藥」與「媒體寵兒」的代名詞，也成為政府文化機構或民間單位招攬大眾的「法寶」，甚至成為「出國比賽」的外交工具之一；然而諷刺的是，在台灣表面看來風光的「裝置藝術」，實際上卻面臨許多現實上的困難，如：保存上的困

難、往往需要龐大資金的資助、原有空間框架的先天限制、相關理論缺乏所造成解讀上的困難、較無市場流通性、無法有效掌控的突變與隨機性……等，都是從事裝置藝術的創作者，必然會碰到的問題。因此在90年代初期，大部份運用大量金錢及技術所製作的裝置作品，因無人收藏，最後幾乎都走上了作者自毀作品的途徑，主要原因是藝術家必須負擔堆放作品的倉租，而一般從事此類創作的年輕藝術家收入有限，而台灣的邀請展除製作費外並不支付藝術家展出費用，也少有被典藏或收購的可能，長此以往，藝術家因負擔沉重而導致過度消耗，此種現象是台灣藝術生態的另一項隱憂。

此外，伴隨著台灣在全球政治上的相對弱勢，如何透過文化活動在國際發聲，無可避免地成為90年代所有形式的藝術必然會碰到的問題，在或多或少的政治宣傳考量之下，沒有文字及語言障礙的視覺藝術，也成為某種程度文化宣傳的「宣導品」，甚至成為建立國族認同與主體意識的另一種圖騰；值得注意的是，藝術是否會淪為政治正確性的「產品」，而喪失了藝術的自主性，在文化事權中央集權化的趨勢下，前衛藝術似乎已全然繳械，藝術的開創性與冒險性在「文化創意產業」的概念下，似乎已被規劃成另一個「九族文化村」，以觀光娛樂的產銷體系並要求藝術家自己創業（言下之意是說藝術家不務正業？），販賣符合大眾需求的「工藝品」或「裝飾物」，藝術於是被規劃成服務大眾的「服務業」，精神性讓位於它的物質性與安全性。換言之，中央以民意之名將藝術推向了一個齊頭式才藝教室、親子活動的領域，看起來是由下而上的民主，但實際上卻是將藝術給社會主義化了，因為一切都必須要服務社會，以文化來製造產業，以達到經濟上實質的目的，在此拚經濟的考量下而拉文化藝術來墊背，試圖將無形精神資產轉化為有形資產的邏輯來看，不從事服務於民的純粹藝術或當代藝術就只能自求多福，自生自滅了，具有顛覆體制及批判力量的「裝置藝術」更是前途堪憂，就此看來，台灣當代藝術的前景似乎又回到了80年代晚期的原點，甚至更令人憂心。

### 結語：一個最壞還是最好的時機？

內在體制的轉型是一個關鍵問題，國際化導向是否能成為另一個新的出路呢？台灣積極要打入國際藝壇是近六、七年的事，在有限的機會與無限的外交打壓下，台灣當代藝術要突破困境進而國際化本就不是一個挑戰，台灣不是沒有好的藝術作品，只可惜沒有優秀的公關來推展引介，以及後續的跟進及支援，一頭熱地參與國際性雙年展或大型活動，就代表台灣當代藝術真的國際化了嗎？我們是要做



上：誠品書廊是台灣老字號的高業書廊之一，對推動台灣當代藝術也頗為用心，圖為王嘉儀2001年策劃的「從反聖像到新聖像」展出景。

中：帝門藝術教育基金會為台灣當代藝術的重要民間單位推手，圖為1999年關世勇個展一景。

下：富邦藝術基金會近年來推動許多新穎的展覽活動與概念，圖為「粉樂町」一展中周信宏的作品。

華山藝文特區是整個亞洲最大的另類空間，圖為2000年尤偉良於華山展出的作品。



西方指定的、具有東方異國情調的「春捲」？（註⑩）還是要全力發展屬於自己本身的美學觀？此外，藝術家必須不斷地應付來自各方邀展的快速消耗，於是我們可以見到許多單位寧願花大錢舉辦「大拜拜」，以獲得立即而速食的業績與所謂的「文化建樹」，卻吝於投入需要長時間的研究與開發工作，雖然熱鬧的活動可以收到短期效益，但就長久來看，急功近利的心態是否會擱苗助長，而導至藝術環境的變相發展，則是另一個值得關切的問題。

不可諱言，就台灣整體當代藝術環境而言，藝術家仍處在「代工產業」的思考模式裡，以手工業對抗工業，以打游擊的策略個別零星的攻上國際當代藝術戰場，這樣單打獨鬥的方式很快就會被不健全的體制給消耗掉，政府雖然有心推廣台灣當代藝術，但有錢卻不用在刀口上，就是送再多的藝術家赴國外駐村，在國外舉辦再多這個人英雄的展覽，也只能一廂情願地自我滿足於國際化的假象裡。

要積極進入國際藝壇，我的建議是首先必須要化整為零，並且運用學術界及民間的力量，積極整理自己的當代藝術論述與發展系譜，並吸收專業人才回流，加強與各國當代藝術間的互動（可以透過藝術村的設置或交換展覽等較為彈性的方式），獎勵台灣當代藝術論述的出版，並進而以英文等其他語言出版。除了要加強國際公關的行銷能力、建立互動的管道及人脉並運用各種方式主動出擊外，也要吸引外國（或當地留學生）相關藝術行業及人才的投入，改革積習已久的台灣藝術教育體制，建立學有專長的藝術家駐校工作室制度，而非以學歷、學位為招攬人才的唯一途徑，共同建設台灣的整體藝術環境。在可見的未來，仍需突破的是整體藝術環境的提升，並且提高民眾對當代藝術狹窄視野的認知，在裝置作品少有收藏意願的外在現實條件下，這條未知之路走來仍是相當艱辛。

值得欣慰的是，雖然台灣當代藝術的發展條件不盡理想，但這十年來的表現卻令人刮目相看，與台灣任何一個時期的美術發展相較，均可說是台灣美術史上前所未有的輝煌時期，然而環境的限制，發展腹地的狹小以及市場的緊縮，都是必需突破的關卡。它會是一個新的美學體系嗎？或者，永遠在自己的小圈圍內，玩著自我安慰的遊戲？看著象徵「全球化資本主義」的紐約世界貿易中心化為灰燼，挾著跨國資本主義餘威的「全球化」運動，不能再將「多元文化」拿來作為掩護「全球化霸權」的託詞，贏家通吃的年代是否將成過去？輸家會是永遠的輸家嗎？

這是一個最壞的時機也是最好的時機！展望台灣21世紀的台灣當代裝置藝術，是持續擴張的版圖，還是在這消費市場的交換機制下成為逃逸的陣線？且讓我們拭目以待。◎

註⑩：最早的相关展覽可推前至1966/8/25-8/31由黃華成獨自展出的「大台北畫派1966年秋展」，60年代至80年代其它的展覽可見《藝術觀點》第12期有歸納整理及初步的介紹。

註⑪：「解嚴」從某方面來看的確為新藝術發展的分水嶺，但將藝術發展的命運取決於一個行政命令之下，似乎也過於看輕藝術本身美學上的自身發展，以這樣的「社會決定論」觀點來斷代，個人覺得過於武斷。事實上在60、70年代的實驗性藝術活動與展覽也不少，如：黃華成、《大台北畫派》、「畫外畫會」等，但因為「動員戡亂時期戒嚴條例」所造成的言論不自由，與整體社會環境對此藝術形式的誤解與保留，使得新藝術的發展如曇花一現、隨即凋零，相關創作人才不是出國就是改行，相當可惜。有關1970年代的藝術運動詳情可參閱賴煥瑛《複合藝術——六〇年代台灣複合藝術研究》，台北：國泰文化，1996/5；林恆巖《台灣美術風雲四十年》，台北：自立晚報社，1991。相關期刊論述可參閱蔡鳳瑛〈黃華成的「大台北畫派1966秋展」沒有畫〉，《藝術觀點》第12期，台南，2001/10，pp.12-17與宋佩儀〈失落的版圖〉，《藝術觀點》第12期，台南，2001/10，pp.18-23。

註⑫：由台北市立美術館所主辦的「前衛·裝置·空間特展」（1985/8/17-9/29）、「實驗藝術——行為與空間展」（1987/4/11-6/21）以及由台灣省立美術館舉辦的「媒體·環境·裝置展」（1988/10/8-12/25），是80年代首先由官方主辦的裝置藝術展。

註⑬：陳博與《憂鬱文件》，台北：雄獅圖書，1992，p.193。

註⑭：討論台灣裝置藝術的相關論述較為少見，可參閱郭少宗〈80年代現代美術史新頁——裝置藝術的多元面貌〉，台北：《台北市立美術館館刊》第8期，pp.74-76、郭少宗〈80年代台灣美術現象的橫創與縱切〉，台北：《現代美術》28期、郭少宗〈80年代台灣藝術的前浪與後浪〉，台北：《現代美術》49期，pp.18-23、蔡文輝訪問陸晉之〈藝術家們的大努力——裝置藝術作品在台灣〉，台北：《光華》，1994/6，pp.76-85、潘亦〈癡癡的版圖或逃逸的陣線——90年代台灣裝置藝術初探〉，台北：《現代美術》第72期，1997，pp.32-47、〈台灣裝置藝術專輯〉，台南：《藝術觀點》第12期，2001/10。

註⑮：「逍遙」展覽光碟之路領域對談，2000/11/12。

註⑯：謝東山〈國際化倫理與台灣前衛藝術〉，台南：《藝術觀點》第12期，2001/10，pp.6-7。

註⑰：此語出自中國來展人兼藝術家葉惠浩的口中：「……後殖民文化對西方人來說是他們想尋找多元文化的表現，排除以歐美為中心的文化強權主義；他們想證實自己能駕馭世界作為全球化文化主導的能力，因此她需要西方中心以外的文化，進入他們的國際藝術拼盤裡而來，這時，中國在如此情況下，剛好扮演了國際藝術拼盤這道大菜上的一道「春捲」！……我們面對國際政治拼盤，「春捲」是一個文化策略，「春捲」是個政治。那麼我們能不能利用政治？事實上，如果他們需要的是春捲，那麼你不做春捲，他們根本就不需要你！這是個嚴正的事實，就是說我們也可以不做春捲，只在家做自己的東西，你愛理不理，我大可以不走向國際、可以自得其樂。但如果我們要走向國際的話，就要認清一件事：他只要春捲！這在所謂的國際舞台是沒有辦法的事。」，葉惠浩〈我們不做國際拼盤上的「春捲」：西方消費文化對於中國社會主義陣營造成的衝擊〉，《台灣藝術研究》，台北：帝門藝術教育基金會，1999，pp.90-91。

「90年代台灣裝置藝術狀況」專欄至本期已全部結束，本專欄內容節自木馬文化《台灣裝置藝術1991-2001》一書，將於10月29日出版。