

低調而漸進發展的策展觀念

黃海鳴

Taking a Low Profile Attitude to Progress My Ideas of Curatorial Work / Huang, Hai-ming

這篇文章分成兩個部分：第一部分是我 1991-98 年之間少數的幾次策展的簡介，這些文章大多是從展覽目錄或展前的說明文章中摘錄及改寫而成。第二部分是我對這些策展的思考，自我定位或重新定位以及希望接著做的工作，這個部分的思考對我未來的策展方向具有積極的意義。

第一部分：過去主要策展之簡介

壹、作品中的時間性

——受西方影響的藝術家作品中所表現的時間性

——中國時空觀與當代西方時空觀的會合

■時間：1991 年 12 月 7 日~12 月 22 日

■地點：台北 帝門藝術中心

一、為什麼要策劃這樣的展覽？

當初出國原本是要解決自己創作上的難題，因為我碰到的是一個當時在國內很偏的，其實是個很重要的領域「時間性」。後來改讀理論後，決定將「作品中的時間性」當做自己的研究方向，對作品較內在的部分作一些區分，尤其是對於受西方影響的藝術家作品中所表現的混血的「時間性」做一些區分。

一位專門探討文化間關係及其交流困難性的專家 Edward T. Hall 說過：「時間（模式）是個人自身、社會、文化生活的本系統。沒有那些事能夠外在於繼定的時間框架。每種文化有他自己獨特的時間框架，在其中運作著一些特殊的模型……如要真正的與一個不同文化的人溝通，不但要瞭解那裡的語言，也要認識那裡的時間觀念」。另一位現象學批評的主要代表之一 Staiger 也提到：「作為內在引力和張力的『時間』是一種潛在的統一性，將藝術作品複雜的各部分統一成一完整的整體……任何一作家的時間都是獨一無二的」。

這個展覽的目的之一是集合與「時間性」有明顯關係的藝術家的作品，並用「時間性」角度來呈現與詮釋。這個展覽也包含了引介新理論的目的，然對我個人也算是個籌劃展覽的實習機會。

另外，我選這個主題清楚、明確，帶有較高學究氣的展覽方式，本身還有另一個目的：最近臺灣的展覽愈來愈多，除了毫無內在關聯的聯展外，也漸漸有一些專題展了。但一般的情形是題目很大，但內容上找不出多少共同的問題，或是有一些潛在的問題，但沒有將它提煉出來，好讓人來「討論」。為什麼硬要把學術塞到這個講天才、講直覺的領域來？「真理」複雜、隱晦、變動，不是那個理論可涵蓋的，但提出一個本身可檢驗的假設，在實踐中修正、補充，才是一種較可掌握，可以累積的方法。我們藝術家的智慧顯得分散、無法積沙成塔，整個藝術生態太依靠直覺恐怕也是原因之一。

最近很多人提到繪畫圈是個封閉、與外面的學術界無交流的領域，當然不能以為這是塊天才的專屬地所以外人無法進入，應該體認到是我們自己閉門造車，無力吸收外面的文化精髓。除非我們也認識這種與外面學術領域共同的語言，否則也很難得到對話及助力。

二、展出藝術家

參展人有張青峰、陳愷璜、盧明德、季鐵男、李銘盛、侯宜人、黃步青、陳龍斌、范姜明道等。作品簡介，請參閱帝門藝術中心出版之畫冊——《作品中的時間性》。

貳、延續與斷裂——宗教、巫術、自然

■時間：1992年9月5日~27日

■地點：台北市立美術館地下室 B01.B02.B03.B04

一、美術館首次藝評策劃展之思考

這個專題展可以說是筆者對發表在《雄獅美術》二五七期上的「第一屆雙年展的聯想」的小型實踐。這展覽邀請的藝術家有十四位，分別是：洪根深、李明則、黃宏德、顏頂生、林鴻文、鄭瓊銘、鄭在東、陳正勳、劉鎮洲、邱秉恆、蔡智贏、陳建北、侯俊明、黃志陽，從九月五日至二十七日共展出三週。規模不大不小，展出外表可能不甚驚人，但卻希望解開一連串的結。第一個是對不能提問題、不能彰顯意義的「比賽型大展」的思考。第二是對畫壇中伏流隱現但總是不能析出幾條主線對話、對質以致常處混沌、終歸消散的狀況的思考。第三是在大變動時代對「傳統」的「延續與斷裂」的思考。第四是各藝術家所提出的無可簡約的內涵的一些解釋。本文只摘錄其中第三及第四項。

二、傳統的延續與斷裂的辯證

人類生存中每一決定性步驟都涉及某種內在核心的局部的死亡，摧毀與重建成為文化傳遞的核心領域。傳統不斷地延續 / 斷裂、斷裂 / 延續本是正常之事。但是在我們的文化傳承上，問題似乎特別多，先是將「傳統」聖化、單一化，變成無時間化的符號。接著是情緒化的全面否定，傳統變成無歷史指涉的空泛名稱，這是非常有問題的。首先，文化中的深層結構會在人們不自覺中繼續作用；第二，傳統是由許多差異的元素所構成，並且舊時暫居下風的、被放在邊緣的傳統，永遠有機會再以另一種面貌捲土重來。全面否定導致自體之主體性的喪失，從而也無法做到與其他文化深刻的對話。

文化傳承中總有一些明顯的斷層，實際上深層部分並非那麼容易斷，而表面上類似的東西常有一些本質上的區別。我們可以通過對某些當代的元素做深入的研究，或加以主動的詮釋而與斷裂的傳統「延續」起來，也可以透過對更早的邊緣傳統的詮釋，而與稍近的傳統形成斷裂。如將西方的一些特定元素引入時，就形成更大層面的「延續與斷裂」的辯證。這次我們所選的作品均與傳統有密切關係，他們都對傳統進行不同方式與不同程度的延續與斷裂。有些表面上斷裂，實為延續、深化；有些則與外來的傳統做「本體地」結合，並且具高度自覺。

三、宗教、巫術、自然、世界

我所挑選的作品，除了反映延續斷裂的思想外，還普遍的呈現一些神秘特色。一般而言，這些藝術家參照宗教、巫術及一些神秘的認知世界方式。當然他們有時也是以宗教、巫術語言做為抗爭、控訴的工具。無可否認地，臺灣雖然經濟進步，生活科學化，但古化的神秘宇宙觀、天人合一說仍然保留，臺灣民間宗教亦具有廣大深遠的影響。後者它結合了儒道佛三家的思想融合物，結合了萬物有靈說、陰陽五行說，且將神仙世界、現世社會、陰間世間以類化的結構結合成連續體，並轉化成道德規範、行為準繩，進而成為維繫社會、宗教、家族與個人間的和諧秩序。當然我們也能更加具體的舉出當前一些與宗教、迷信等有關的例子，例如：與實利、慾望結合的各種宗教狂迷現象；對不確定狀態所引起的焦慮、無力感進而訴諸宗教「清修」；另外，也有一些人將宗教與政治權威同一，做為解構的對象。由於人與自然、世界以及宗教、巫術的神秘關係均與傳統具深厚淵源，並與臺灣當前社會情況具有密切對應，而使得大家較容易體認，因之也顯出它的迫切性。我是個多元化主義者—突顯某些現象，正是為了與另一些現象做「思潮對話言」。

作品簡介請參閱展覽目錄「延續與斷裂宗教、巫術、自然」

參、北美館第二屆「二二八美展」裝置部分策劃

■時間：1997年2月28日～5月28日

■地點：北美館室外廣場、大廳地面上空，左通道，左邊大展場

一、籌備階段

第一層由台北市立美術館所接辦的「二二八紀念美展」，在某層面而言，突破了先前的政治禁忌，但對於藝術的自主性而言，顯然又是一種傷害，自然在展出後藝術界提出了許多的批評。在第二屆展覽的籌備會上，館方提出「悲情昇華」的大主題，並徵求學者專家的意見。本人曾建議：「二二八悲情」的論述，應擴大到「避免任何廣義的集體壓迫事件的重演」，就「二二八紀念美展」而言，應擴大到所有針對集體壓迫而發的「抗爭、批評、悲情」的藝術展演，並使之成為公共的論述空間。

討論結果，展出主題從「228事件紀念美展」轉變為「悲情與昇華」，並包含「烈士背後被遺忘的偉大女性」，藝術家的自主性被尊重。相對於過度政治化的第一屆「228紀念美展」，增加了「藝術性」及「藝術的表現形式——裝置」、「被遺忘的偉大女性」，以及開放了「其他的批判」聲音。我本人被指派擔任其中裝置部分的策展人。

二、「二二八裝置展」策展精神

依據臺灣美術史家謝里法，由於二二八事件及接著而來的白色恐怖使得臺灣美術發展一直躲在一個安全的、飄逸的、形式主義的位置。今天一個官方美術館能夠舉辦這樣一個大規模的展覽，讓一群與前一時期非常不同的藝術家，依各自的經驗、認知及多樣化藝術語言去挖掘這塊曾經是大禁忌的區域，當然是極有意義的事情，這是無庸置疑的。但政治解嚴已有相當的時間，悲情已有相當抒解，政治權力已重新分配。具有批判性、文化自主性的藝術家們，早已在半地下、民間空間中對此禁忌作過一些激烈抗爭、宣洩及批評。在這些情勢之後，這類展覽是否應該有些改變、深化？如果這類「展覽論述」一再被利用為再生產悲情、怨恨，或使已得平反的族群更鞏固強化其正統地位，而形成另一種壓抑，那就有反省的必要。另一方面，如果藝術一直附庸於任何單面向的目的，也不是我們所樂見的。我們深知這牽涉一個極重要的政治符號，是各種勢力都要爭取詮釋，甚至運用、操弄的危險地帶。它如果被過份管制，或賦予過高政治功能性（不管是一味的強化對立或和諧），其中醞藏的豐富創作能量將不能釋放，並會很快耗盡而

徒具形式，成為勉強維持也不是，放棄也不是的尷尬處境。除此之外，至少目前還是，決定參加這個展覽或策劃，意味著可能要表明某種政治態度，或接受某種程度的約束，以及陷在一個必然的爭議之中。或許這種尷尬本來就是大多數藝術家無可逃避的宿命要在或大或小的夾縫中發揮力量，例如將紀念單一的事件的創作活動擴大到對所有集體壓迫而發的「抗爭、批評、發抒悲情」的藝術展演。

三、參展藝術家作品簡介

1. 李銘盛：「火紅」——廣場上巨大的紅色的大祭壇，含殉難者、刑場、不平之聲、被砍之樹、大炮、枯骨、被屠殺族群、共鳴、血河的意象。
2. 王國期：「危險的平衡遊戲」巧妙地暗示臺灣人民經常處於一種十分危險的政治平衡遊戲。
3. 蕭麗紅：「烏雲遮白雲」：書寫控訴的透明片，裝置於大玻璃牆上，並配合表演。其關懷領域擴及地球上其他連基本人權仍得不到尊重的地方。
4. 謝里法：兩組意象：「受傷的家族」擬人化的受傷舊家具；「時代紀念碑」，建築在抽象組合結構上的歷史悲情紀念碑。
5. 陳建北：反戰、反暴力，並「為同一批被迫害枉死者安魂」，一大片紙蓮花下所記載的死亡年月日，其共同的死亡時間，無言但也說明了一切。
6. 蔡海如：「無止盡的監視與黑島上的小草」，像鐘面但沒有時針的凸面鏡，像無所不在、無時無刻監視你（妳）的眼睛。
7. 許唐發：「無名威脅下的光明燈」，內安置受難者的遺像，上方懸掛著尖銳的管子，任何靠近的人都會感受到強烈的不安。
8. 吳瑪俐：男人的歷史終於被改寫，女人卻無法享受歷史的榮耀。左右兩邊「墓誌銘」上，寫著二二八被忽略的女性的經驗，中央的牆面呈現的是不斷撲打岩石的海浪。
9. 梅丁衍：「白色恐怖中以『匪諜叛亂』被槍決的版畫家黃榮燦」，一邊是祭台，一邊是以文字書寫為黃榮燦所做的「平反研究」。
10. 簡福錚：「腐敗與再生」，以焚燒處理的塑膠垃圾所構成的一個染有病毒的略成蕃薯的形狀的大雕塑。下半部已潰爛瓦解，但頂端依然健康，發出葉及嫩莖；從另一個角度，象徵三黨的三色葉散佈其間，形成某種緊張。
11. 陳順築：「真實與虛幻、摧毀或重建的家族悲劇記憶」，內部是巨大黑白建築工地相片，外部是依實際比例及傳統土法搭建的模板、鷹架。
12. 羅森豪：「螢火蟲照路」，一個是急促狂轉的、無法片刻忘懷的、怨與恨

的紅雷射光點，照射在中央那碗白淨骨灰上；一個是穩定、沉思的光點，緩慢地在旁環繞。

13. 吳天章：「春宵夢」，交織著台式懷鄉悲情、後現代豔俗、K.T.V 忘情喧鬧，使用複雜自動聲光實像虛影所復現的難以迴避的、淒美與虛幻的舊夢。此作品要求觀眾的啟動。

14. 裴啟瑜：「二二八——白色恐怖中的死亡恐懼、悲憤與無奈」，使用喪禮儀式相關的物件、鏡子、舊國旗、個人相片及表演錄影等，佈置成一個陰森險惡的儀式性空間。

15. 林珮淳：「簾子後不忍面對的悲情及真實」，像一間平常的、有乾燥花裝飾的起居室，但卻隱藏著女主角無名的恐懼、悲哀與極端矛盾的心結。

肆、「大地·城市·交響」——97 嘉義裝置藝術展

■時間：1997 年 12 月 13 日～1998 年 1 月 4 日

■地點：嘉義市街道上 10 組裝置

一、「大地城市之交響」中的「對話與交響」

「大地城市之交響」這是一個由嘉義地方的藝術家所凝聚、發動及由嘉義文化中心承辦，由省文化處所主辦的一個展覽，最早期的目的之一是要配合嘉義文化中心所主辦的 97 嘉義國際管樂節，目的之二是聚集原籍嘉義而流失在臺灣各處的傑出裝置藝術家，一方面希望藉此推動當代藝術與當地的互動，而最後發展成「全方位對話」展覽的一種新典範。展出時間從 86 年 12 月 14 日到 87 年 1 月 4 日，共 22 日，本展覽由藝評黃海鳴負責總策劃，並由幼葉林之歌工作室負責整體規劃執行。參與藝術家一共十人，其中五人為嘉義籍，五人為非嘉義籍臺灣當代藝術家。以下是他們作品的概況：

1. 羅森豪：「海市蜃樓——總統府」，以巨大彩繪看版，將嘉義火車站化裝成總統府，把附著在火車站及總統府等兩大符號上的意義加以巧妙的運用，而道出嘉義小市民的許多心聲。

2. 陳愷璜：「發出自己的聲音，就有藝術」，在新市政府大樓前搭一間像競選總部、投票所、樣品屋、日常空間的小木屋，從那散發每個人都可以成為藝術家的理念。觀眾可以用傳單投票並參加摸彩，得獎者可享受旅社免費住宿一天及要求藝術家的特別服務——只要不危及生命。

3. 李銘盛：「他們與我的關係」，他為忠烈祠前的樹木穿大花裙，突然來作

有氧舞蹈的嘉義市民，變成了在樹公、樹婆膝下飛舞的花蝴蝶……。

4. 黃文浩：「能源、蕃薯、管風琴」，他在陳澄波紀念銅像後面草地上種蕃薯，並利用電位差的方法讓這些蕃薯發電、發聲，具有政治意涵。

5. 季鐵男：「行走地平」(文化中心後方草坪)，此作品是一個倒三角錐，一個斜面是草地，一個是黑色光面石材，一個是不鏽鋼板。它促成人與不同材質以及與不同地平面的對話，作品本身也是一個不斷變化的舞臺。

6. 陳建北：「記憶的場所」，他在阿里山線北門舊火車站廣場上，運用大水缸、油燈、陰陽五行陣式及自塑像等裝置出一個儀式性的空間，並將嘉義市的歷史記憶與宇宙神秘秩序結合在一起。

7. 王文志：「大衣櫃」，在阿里山線北門新火車站廣場，用巨大原木交疊成高 15 公尺的空心高塔，並在其中放置來自嘉義市所收集的舊衣服，是一個具高度紀念碑性格的作品，控訴人對自然之迫害，也處理了被消費所掩蓋的集體記憶。

8. 湯皇珍：「我特別的椅子」，她以矮木籬將嘉義市區十多處據點的各種公共椅子(有些是她所放置的)圍起來，觀眾可以打開籬門進入這僅容自己的空間，聽聽自己的聲音，與當時外面的那個時空產生關係……。

9. 侯俊明：「中年蛻化」，在樹枝分叉位置，安放以報紙等材質所製成如蠶繭般的頭像，他們安靜、稍帶哀怨地在樹叉上沉思，並從嘴唇間流出一條紅絲帶，順著樹幹，慢慢往下爬，接近地面，甚至鑽入地底。

10. 黃志陽：「潮天」，他用牡蠣殼及竹架建造了一座三層螺旋同心圓高塔，藉風力，自然地傳出海浪衝擊聲響，觀眾可進入其中，踩著牡蠣殼、剝開如簾幕的牡蠣串，而漸次尋至軸心——深入海底及自我慾望深層的軸心。

二、展覽的整體規劃與精神

這個展覽規劃，除了對展覽前的主題、藝術家組合、場地、文宣、展覽型態，展覽中的導覽與地方學校的合作、學術座談會等有詳細規劃外；展出後，還會將策劃過程、作品計劃、作品影像、合作過程、作品聲音及評論文章等集結成畫冊及有聲錄影帶。由於這次的展出空間分散各處，為了讓觀眾能對展出有一個整體認識，因此在文化中心內另開設一個資料中心來集中展示前述的大部分的資料，以期發揮更大實質教育意義。另外，由於這次展出，事關大型策劃展的型式及官方與民間的合作型式的改變，因此它的記者招待會及座談會的層級會較高，並且會觸及政策面的問題。從國際交流的方面來看，法國國家文化資產、建築總局長、法國第一大報《費加洛報》藝評家、法國的 Strasbourg 美術館館長、藝評家 Denis

Rene 夫人、Denis Rene 畫廊代表及雕塑家 Soto 等將在展前及展中來拜訪文化官員、訪問藝術家工作室及來嘉義展覽會場採訪，因此雖然此展還沒有國際藝術家的參與，已發揮了國際藝術交流的實質功效。

此展覽特別強調吸引嘉義大眾的參與，這些作品均展示於公共開放空間，除了體積大、展開於三度空間而易於進入作品內部做深度參與外，作品在個別內涵及設計上具相當趣味性，也能夠發揮參與者與作品間的實質的互動。就深一層來說，此展覽在藝術家的選拔及作品內涵的規劃方面，均發揮了藝術作品與區域性自然、人文特質的密切關聯，我們慎重地考慮，如何在能發揮個別藝術家特色的同時，考慮到嘉義區域的特殊自然、人文景觀，特有的音響環境，甚至還包括了政治的生態。這個展覽顯然與嘉義地區的過去、民俗有深厚關聯，它也與現在的都會或鄉鎮的各種問題，或未來的城、鄉、人、科技、自然的理想和諧狀態的思考結合在一起。

最近政府及民間似乎開始注意到，要在全省一些據點推展當代藝術，例如將閒置火車站、公賣局酒場等空間改裝成藝術工作室、展演空間，甚至是國際展的大型展示空間及藝術村等。最近省文化處著手規劃分五年時間將台鐵西線火車站閒置倉庫轉變為藝術家工作室及展演空間的計劃案，如果這計劃逐一實現，臺灣當代的藝術將從這些點擴散、串連，從各個縣、市、鄉、鎮到國際。平行的，台北一群藝術家們所發動的將華山舊酒廠更生為「華山藝文特區」的運動，也具有同樣的理想。這次展出的藝術家們也希望把這兩類空間的「可能的遠景」在嘉義市區中局部地體現出來。臺灣與國際藝壇交流日見頻繁，成績也不錯，現在正是乘勝追擊的好時機，如果此次展出成功，多少對此交流活動的展開及理想的展演場所會有點催生十年用。

伍、《重構失憶家園》——旅法藝術家侯錦郎油畫陶塑個展

■時間：1998年8月22日~11月29日

■地點：台北市立美術館，301-306 展覽室

巡迴展：藝術家故鄉嘉義文化中心，高雄方面還未確定

研究及策展說明

侯錦郎，1937年生於嘉義縣六腳鄉下，在台南師範學院及師範大學期間受過正規美術教育。1967年受法國著名中國道家思想研究權威康德謨（Max Kaltermark）教授鼓勵，入法國高等實踐研究所研讀，1969年加入「台獨聯盟」

海外台獨運動組織，曾任台獨聯盟歐洲分部主席，1971 年任職巴黎居美亞洲藝術博物館，1973 年獲博士學位，1976 年法國國家科學院聘為研究員，1977-83 因著作發表頗受國際重視，而側身法國漢學界卓越傑出的學者。1984-85 年罹患腦瘤，先後經歷兩次手術，但因腦瘤開刀後遺症而停止已達高峰的學術研究生涯。1986 年身心稍復元後即專心投入繪畫創作，命運壓迫他只能用左邊的身體、受損的記憶力及推理能力……，但是他超乎常人的意志力、原先儲存內化大量的材料及原先未發揮的非線性的串連、想像及意義生產……，在不算太長的時間中，創作出一批非常具有開創意義的作品。這個展覽主要展出他手術後的代表作，並配合他早期——從臺灣學生時代到病前旅法期間——的零星的作品。當然，與臺灣大部分展覽不同的地方在於，同時還有五萬字密度極高的研究文字。

我認為這個展覽，最重要的意義在於透過學者藝術家——侯錦郎的作品的呈現與研究分析，突顯「作品中的主體」與這個主體的家庭（包括家族保護神）及與某些巨大力量之間的複雜關係，並試圖呈現用以表現此關係的有效視覺語言結構。

男性藝術家很少以自己的身體、自己的家庭生活為主要創作場景，他也許因禍得福，由於腦瘤開刀後身體及心智在「一段不算短的時間中」受到極度的限制成為一個身心殘廢的老嬰孩，從最低微的位置重新體驗自身的極限，體驗一個低微無能的身體與他周遭環境的關係，這首先指的是他與自己身體各部分的關係，然後才是與家庭的空間及與各組成分子的關係……。這種回到原點的工作，隨著身體及心智能力的恢復，以一種非常踏實、緩慢但卻又驚人的速度重新建構出一個包容了多元角色的人與他的家庭各個份子、家園、外面的現實社會、真實世界、神祕自然、天命等的複雜關係網路。或許可以說用這些元素逐漸再建構起一個極其傳說性格的「家園」，當然這「家園」具有多重意義。也許他所重構的「家園」，改用「傳說中的天人花園」會更加的傳神，因為他家四周有花園，並且圍牆四周的高樹籬將裡與外區分開來。約十年之間，作品中逐漸建構起來的巨大複雜的世界，主要就是圍繞著他自己與自己的身體，家人、花園、家園、祖先、諸神、族群等的真實與想像的關係所重新建構起來。由於記憶力及推理能力的局部受損，憑著片段、模糊的材料所重構的世界也就多少具有一種「傳說故事」性格，一種憑口耳相傳，在不斷轉述間也不斷增減轉移的民間故事。

最終，我們試圖提出他的作品間存在著一個能夠不斷說新故事，能夠不斷修補更生的多重世界模型，這是一項非常珍貴的個人以及集體的寶藏。

第二部分：對策展的思考

壹、自我定位的過程

我認為我不是一位企圖心很強的展覽策劃人，一邊寫博士論文時兼差寫了好多年的評論，逐漸變成重要的藝評，而在藝評這個身份背後，我逐漸對於尋找「另一種開放的但又有凝聚力的『本土性』的解釋方法」產生高度興趣。

我一直認為臺灣藝術家之間就算引用了多少的外來的語言，在骨子裡仍有些共同的東西，這東西當然有一些是習見的傳統圖像容易檢驗，但有些是更加內在的「思維結構」的部分，那就不是那麼容易檢驗。有很多藝術表現雖然外表變了，但其內在結構實際上變得不多，當然我不會天真的認為臺灣藝術家「內在結構」變化不多，只是使用語言以及面對的對象的改變而已。一方面，藝術家個人確實會有些本質的改變；另一方面，這「內在結構」本來就非單一，既使從集體文化層次來說，本來就是一團互相交織，局部類似但又不全相同的東西。對於一直住在沒有變化的環境中的藝術家，雖然在中年以後環境有很大的變化，或許那些「內在結構」不容易有多大變化，雖然他使用了不一樣的語言，這點是可以理解的。取一個極端的例子：假設有一群年輕就留學歐美日等國家的藝術家，在留學多年之後個別的「內在的結構」會有一些本質上的改變，但那些改變了？那些保留了？那些又是對於外來文化主動曲解或詮釋的部分？或者可以用另一種方式說：所有藝術家都直接間接的生產以及繼承了以上的三種部分，並且還會有一些主動詮釋的部分會沉澱凝聚在舊的結構之上逐漸融合在一起，再度的參與整個多線條的複雜的「內在結構」的轉移的過程。那麼我要問的是在當代臺灣藝術家之間，上述的那些東西是如何交織成一幅「動態的圖型」？

然我先假設了絕對有一個相當密度的「團塊」的存在，否則整個「本土性的問題」不管使用多麼寬鬆的定義，都沒有甚麼好談的了。簡單的說，我對於正在變化、正在形成的這個有些家族類似的「臺灣藝術思維團塊」的整理工作具有高度興趣。在論述中，不用「結構」是因為它不會是統一的、具有整齊圖型的結構，但如果說其中連一些局部的結構層次的交疊都沒有，那麼臺灣的「人格分裂」也未免太過誇張了吧！

我認為明知永遠得不到統一的答案，卻不斷整理這個零落的「心靈地圖」的過程是非常重要的，由於自知、反省，而能強固並不斷走出新的「本土性」。我越來越覺得有自己的「地圖的人」才有主權。從我寫過的兩篇訥文，碩士論文：

《論郭熙早春圖中的時間性》，以及博士論文《培根繪畫中的時間性》——實際上都是探討肉體（權力慾望身體）、時間、空間連續體的觀念——大約可以知道我的方法學及關心的角度。我認為我寫的大量的評論也大多在探討作品中所呈現的「作品中的主體」的「肉體（權力慾望身體）、空間、時間的連續體」的觀念。我使用這個觀念，在「微觀」時指的是一個多少分裂的個人權力及慾望的身體，在「巨觀」時指的是任何一個多少分裂的集體權力及慾望的身體。

以「重要藝評」的身分，被邀策劃過幾次展覽，但被動的成份居多，評論及研究的比重似乎比策劃的比重要高。91年受「帝門藝術中心」委託策劃「作品中的時間性」，探討受西方影響的藝術家作品中所表現的「時間性」，中國時空觀與當代西方時空觀的會合。展覽規模不大，但題目是我定的，也是我的研究專長，藝術家全由我選的，展出型態也由我與藝術家共同決定，這是較自主的展覽。第二個展覽1992年「延續與斷裂——宗教、巫術、自然」，名單至少有一半是美術館建議，方法學及提問的方法倒是相當自主及自由的，我試著用不同的角度去尋找出作品與多元及複雜的傳統的隱性關係，以及新的藝術課題，當然前一個策劃展的對於時間／空間的分析方法繼續的被發展。這展覽在外面，有它特定的意義，因為那是美術館第一次委託外人策劃的專題展。對我而言，我提出另一種觀點，以細膩的閱讀讓原本沒有關係的東西，有了內在連繫。

當時，我曾與北美館展覽組談過我希望接下來策劃類似「臺灣都會」這類的專題展來探討臺灣人在當代都會時空中的特殊經驗。類似的構想，在95年新制「台北縣美展」籌備會中，我也曾提出並被討論過，當時是以戶外展出的「台北邊緣居」為題，更加具體的想研究都會中，多少處於邊緣的藝術家，對於台北都會邊緣空間的體驗。展覽主題的地緣考量是：1. 台北市近郊的台北縣地區混合了 a. 逐漸上軌道的國際化台北都會經驗、b. 快速發展卻雜亂無章的衛星城鎮經驗、c. 以前留下來的舊城鎮經驗等三種極端不同的生活模式。它的人口最擁擠、外來人口最多，也是老人／遊民／居住／新舊倫理／社會欲望／生活型態價值衝突等問題最嚴重的地方。2. 台北縣享有全國最多及最傑出的文化及藝術人力資源，較容易聚集藝術家們以其敏銳人文關懷及表現力、想像力來共同面對本地居住空間的辛酸與未來。探討本地的人與人的關係，人與各類空間環境的關係等……。目的要喚醒被忽略的居住空間的記憶、揭露已視而不見但非常嚴重的生活空間問題，以及邀請藝術家天真地想像未來也許更好或更壞的生活居住空間。不是要建一間精美的樣品屋，不是製作一個小的建築模型，而是建築一個能讓觀

眾易於感知，並能刺激反省的有關於居住空間經驗的「思想機器」。這類的問題，後來似乎廣被討論。

後來 1995 年初，又回法國一年完成論文，這計劃也就不了了之，不過這個題目一直放在心上。最近對於台北都會有更深一層的認識，希望策劃一個有關「影像 / 管道 / 介面 / 肉體」、與之前的思考有密切關係的展覽，還在蘊釀之中。

1996 年學成後，很快又參與台北的藝術活動，第一個運動是由林惺嶽及黃志陽首先發動對抗美術館泛政治化美術政策及人事管理不當的「除色運動」，當時除了做一些運動的「理論建構」外，也共同設計了「戴『綠色的眼鏡』進美術館參觀頒獎典禮」的運動。1997 年我也曾為威尼斯雙年展臺灣館的作品的組成擔任過集體策劃的工作，但這大部分是一種「後製作」——作品空間的安排，作品最後的理論的包裝等，但還是用這個機會探討參展藝術家之中三類的面對世界及自身的態度。同一年的「二二八美展」的裝置藝術部分的策劃，及 1997 年底的嘉義「臺灣戶外裝置藝術展」的策劃是比較重要的。在 97 年及 98 年之間也再度參與爭取將閒置的台北第一酒廠廠房改造、更生為多元藝術展演空間的長期運動。現在已告一段落，進入整修規劃階段，將來這個空間是一個非常適合讓個別實驗性強的藝術家，及有奇特策劃觀念的年輕策展人發揮專長以及透過多元溝通、激發創造的一個很有生產力的空間。

在「二二八（紀念）美展」中，我被邀請策劃的其中裝置藝術的部分，我對於藝術中的權力論述並沒有恐懼症，但主張要維護相當的藝術的主體性：藝術應該對所有迫害人權的勢力提出控訴，但不一直為任何一個政權尤其是得勢的政權服務。此外，我也提出：臺灣的悲情的原因和集體記憶的流失有高度關聯，除了政治壓抑外，很多是由於生產方式的快速改變，農村不再是吸納工作人口的地方，大量人口湧入不適於人群共享的隔離空間，承載記憶的東西相繼消失……離鄉背景，辛苦打拼，心靈無所依托、苦悶、空虛、無根，到頭來一場空的虛幻感……很多悲情是從這些因素來的。在第二屆藝評評審工作中作過一篇研究，也如同我之前所發現的，臺灣的悲情有很多在於普遍的「遺民、移民」的痛苦。

我對於這個問題相當感興趣，我是外省第二代，父母親均為虔誠基督教徒，但從小生活在民俗宗教鼎盛、又相當隔離的宜蘭市，以後幾度搬家、換工作，幾乎都在偏遠的地區或山區；留學期間，也經歷以及觀察到都會中冷酷的一面；後來研究「培根繪畫中的時間性」即繪畫中的主體的「流動的慾望與權力的身體 / 空間 / 時間的連續體的結構」，以及後來對於搞批評的藝術家特別有好感，與替

代空間的藝術家關係密切等，絕非偶然。雖然現在我在藝術主流中佔有相當位置，但我對於邊緣人有特別的親近感，對人與環境的緊張及複雜關係本是我經常的負擔，現在我用我的敏感來研究時代的病態，在某程度上我是一個「病理學家」，當然對於藝術所能擔任的「治療的功能」也是我另一方面的興趣。從上述的展覽中大概可以看出一種延續性。例如「大地、城市、交響——嘉義（戶外）裝置藝術展」，此展覽在藝術家的選拔及作品內涵的規劃方面，均發揮了藝術作品與區域性自然、人文特質的密切關聯，我們慎重地考慮，如何在能發揮個別藝術家特色的同時，考慮到嘉義區域的特殊自然、人文景觀、特有的音響環境，甚至還包括了政治的生態。這個展覽顯然與嘉義地區的過去、民俗有深厚關聯，它也與現在的都會或鄉鎮的各種問題，或未來的城、鄉、人、科技、自然的理想和諧狀態的思考結合在一起。在挖一些傷痛的同時，也重建人與「廣義的土地」的親密感情。這個展覽與市民的互動關係，依據當時的情況以及後來的陸續反應來看，即便從全省的角度來看，都是相當成功的一次展覽。

在「重構失憶家園——旅法藝術家侯錦郎油畫陶塑個展」之中，我認為我關心的主軸「肉體（權力慾望身體）、時間、空間連續體」一直是很類似的。他所處理的空間除了有高度個人心理的投射之外，還與真實的生活空間、集體的、社會的、政治的空間有直接的關聯，並小心不落入簡單的政治意識型態的詮釋陷阱之中。這種關心角度與我前面兩個展覽的精神還是很接近的，雖然表現型態非常不同。「大地、城市、交響嘉義（戶外）裝置藝術展」，這個展覽對我非常的重要，體驗到真實的空間、時間與美術館中的空間、時間，或只是在平面的紙上的觀念的空間、時間是非常不同的。並且在這個展覽中，學習了如何用整個社會的地圖來思考作品的實務的操作，也就是說我原先的「身體 / 空間 / 時間連續體的觀念」中的身體，可能牽涉的是一個家庭、地區、城市，或是一個國家。

貳、最近將來想從事的策展工作

配合專題策劃展，整理及發現臺灣當代藝術之新思維結構、希望將來能配合研究所的資源做更有計劃的整理及研究，這是我一直想作的。臺灣藝術發展的困難有一大部分在於，臺灣是個海島性小國家，經歷數個殖民統治，有其豐富性，但也產生文化斷層。外來元素遠超過傳統穩定的部分，節奏快，累積少。物質、影像、資訊的快速消費、漸趨度假的生活節奏、世界各地旅行新空間觀，促使個人各自塑造一個荒原中的虛構的精神國度，真實的土地正在侵蝕之中。換句話

說，臺灣藝術「挪用生產」的過程相當蓬勃，但轉眼遺忘，速度之快如果不馬上的整理，會像消費商品的潮流般的流失。

這種流失的速度，在華人或東亞藝術市場或藝術生產圈重新整合之後，會不會減緩或會更加速，這問題恐怕不能夠全然從正面的角度去思考，假如我們完全不知道自己的「思維及價值的地圖」。有自己的「思維及價值的地圖」才能從一個清楚的差異的角度與他人對話，才有深刻的對話，也才有大聲說話的主權。與日、韓、大陸的例子相比，在政治外交已處劣勢，如果不在創作及論述方面的強化及高度的配合，處境是不樂觀的，顯然有待努力之處還非常之多。

大展覽在策略上是有必要的，強迫性議題是有必要的，解嚴前後全島各個角落均瀰漫在政治抗爭與辯論狂熱之中，社會底層的各种慾望、生命力及社會階層各種權益問題紛紛浮現，這種能量部分轉化為一些非常有意思的藝術創作；之後，社會大部分漸趨穩定，與繁華、閒暇、進步、精緻生活平行的是新的疏離感、虛無感、為解悶而放縱的疏離情慾……，臺灣這段時間中藝術作品中有很多反應的是這種錯綜複雜的關係，但是這種微妙特質也可能會被接著來的更大量的外來片斷訊息所模糊化、均質化……，臺灣社會就是這麼一個高度渾沌流動的「慾望身體」。這個地帶是急需去研究、整理以及吸取及結晶化其中的創作能量，由於太快以至於只是發生而不生產，這也許是一種重要的隱痛，而一些「結實的專題策劃展」多少可以解決這種隱痛及能量的散失的有效方法。

為了不讓藝術只在由影像所提供的虛構處境中發生，以一些真實課題，使用具有社會或歷史意義的非正統創作展示場所，例如街道、廢棄的大工廠……等，均有助於拉進藝術與社會的真實大時空的「生產性關係」。最後我想區分兩種階段：1. 較靜態的想整理臺灣藝術家之間的「肉體、時間、空間連續結構」的交織狀態；2. 較主動的想在一個更大更豐富的真实社會空間中，去刺激藝術家生產新的「肉體、空間、時間連續結構」，讓這些「結晶體」在流動渾沌環境中發生、析出，或在交織對話中隨後發生。或許還有另一組的區分：1. 整理「差異」中的「共同」因素；2. 刺激逐漸均質化的「共同」中的「差異」的生產；這兩種狀態處於不同的歷史條件之中，後面的這個狀態指的是：如何從藝術與臺灣的真实生活對話中析出或生產出「新的東西」，而前一個狀態是如何在挪用外來語言的過程中，找出一些「共同的東西」。由於大量外來物多少已內化到生活場景之中，課題也不得不稍有更改。我認為我逐漸在往後面的這個方向移動（請參考「台北邊緣居」、「影像／管道／介面／肉體」的展覽構想以及城市真實空間之使

用等觀念)。現在應該更有能力整合先前所準備的那些有利元素，包括把作品、身體擴大到整個社會版圖的觀念及經驗。策劃華人藝術家的大展當然是很重要及具挑戰性的事，但我希望暫以臺灣目前的課題為主。

