

脫胎換骨——1995 年至 2005 年台灣當代藝術發展的幾個面向

Thoroughly Remold Oneself- Taiwan Contemporary Art from 1995 to 2005

姚瑞中 Yao Jui-chung

前言

回顧整個 90 年代台灣藝壇，不從作品分析而從大環境來看，可說是藝術發展脫胎換骨的年代，歸究其原因大致有以下幾點：替代空間與閒置空間再利用興起、國際雙年展參與及舉辦、公立及私立藝術基金會成立、公共藝術設置、策展人風潮、國際化趨勢及全球化狂潮、藝術村設置、藝術家出國駐村計劃、美術獎項鼓勵……等，與 80 年代相較之下，改變不可謂之不大。在整體環境帶動下，自 1995 年以降的十年藝術發展，有幾點值得注意的趨勢，下面就其中幾項分別剖析。

藝術節慶滲透公共空間

90 年代前期基本上來說，前衛藝術展演大多數仍以藝術家個體戶或畫會形式推動，公家單位資助這類展覽的例子不多，主要是因為當時官方對這類較活潑的展覽方式仍存觀望。不過到了 90 年代中期，局面卻有很大的改變，除了這類展覽方式具有更大的號召力與媒體感染力之外，也可改變大眾對以往官方舉辦活動的僵化偏見，於是官方開始陸續投入資金以主題策劃的方式主導，除了在既有藝術展覽空間外，更有企圖心地試圖將藝術帶入非藝術空間中。在此就其中幾個比較特殊的展出作一回顧。

例如 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」（策展人林愷獄），與當時一些活躍的前衛藝術家合作，首開公家單位舉辦環境藝術先河。同年由台北縣立文化中心主辦的「國際後工業藝術祭」（吳中緯及林其蔚策動），集結了次文化力量和國內、外地下噪音團體，以及前衛表演藝術者共同參與盛會，首開台灣國際噪音藝術節慶先河，不過許多展演內容引起社會高度爭議，而由政府主辦的無政府狀態活動也引起媒體高度關切。到了 1997 年，由政府出資委託策展人的展演活動大行其道，例如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」（策展人黃海鳴），將藝術拉入民間，試圖與社會產生互動，進行城鄉間的對話。或由台北縣立文化中心

主辦的「河流——新亞洲藝術·台北對話」(策展人石瑞仁)，以國際視野檢視大河文明，主題明確並展開亞洲區域對話，立意頗佳。1998年的「歷史之心——裝置藝術大展」(策展人黃海鳴)也試圖走入民間，雖然立意頗佳，但由於邀展藝術家莊明旗的作品《醒來吧！鹿港人》，造成當地民眾反感，並引起當地文史學者強烈反彈，產生對裝置藝術過度介入公共空間的批判與討論。之後因為整體藝文環境受到亞洲經濟風暴影響，加上許多藝術家開始接公共藝術案為生另闢發表空間，以及國際化、數位化時代來臨前的過渡期，這類戶外大型策劃展自1998年之後有疲軟趨勢，少了些生猛張狂的實驗性，近年來則多了份文化觀光氣息。

除了由公家單位出資的展覽之外，民間主辦展出的趨勢也逐漸成形。例如由富邦藝術基金會主辦的「粉樂町」¹(策展人張元茜)，2001年9月於台北東區商圈巡迴展出，為台灣罕見的當代藝術走入商場內之展出形式，邀請多數為年輕一代藝術家，為一成功結合商業空間與實驗藝術的範例。2004年於台北公館地區舉辦的「心感地圖——溫州藝術季」(策展人王卓葳)，操作手法也頗為類似，雖立意甚佳，不過因經費有限，加上作品與空間調適等問題，尚存許多發展空間。而將原本殘破或廢棄地點以藝術展演方式起死回生的策略，也開始被一些大型活動採用，這類閒置空間再利用的例子，或多或少都與當地產業或資源有關。例如2004年台南的「海安路藝術造街」(策展人杜昭賢)，將原本都市規劃錯誤政策下的海安路地下街周遭，以極微薄預算與熱情，創造了一個藝術介入社區並改造景觀的成功案例，令許多文化決策單位汗顏。同年舉辦的「金門碉堡藝術館」(策展人蔡國強)，拜策展人叱吒國際藝術舞台、策展過程撲朔迷離與少數流行文化明星受邀參展等緣故，吸引了中外媒體競相報導戰地神秘面紗，炒熱了一向被冷處理的邊陲島嶼，不過只辦了一次後，因沒有中、長期規劃，所有碉堡再次荒廢並被封鎖，甚為可惜。

總的來說，官方出面主辦結合地方資源策動的這些展覽，剛開始幾年由於策展人滿腔熱血與理想，加上藝術家不計代價的投入，因此有著突破以往陳腔濫調的成績。不過近幾年來，許多藝術活動卻慢慢落入某種消化預算、藝術觀光化與政策正確的告白之中，少數展覽往往有如俗不可耐的大拜拜場面，或淪為政治人物作秀拉票的舞台，觀眾看不太到優秀的藝術作品，藝術家也多有不受尊重之感，更多的反而是背後權力鬥爭與資源分配問題。主辦單位如何贏得民眾青睞，

¹ 2000年9月於「香港藝術中心」、2001年3月於澳洲「PICA」舉辦，此為返台展，規模比前二次大。

又能與藝術家共構出優秀作品，將是未來這類藝術節慶滲透公共空間的主要課題。

閒置空間再利用的興起

1997 年六月藝文界人士發現了位於台北市中心的華山酒廠，進而發展成為後來的「華山藝文特區」，不少來自台灣各地的文藝青年在「華山」論藝，活絡了大台北都會區另類藝文活動，而成為另一處台灣當代藝術發展傳奇之地。隨著文建會「閒置空間再利用」政策與華山案例，這些散落於台灣各地被人遺忘的空間又重新燃起了復活可能。「921 大地震」後，文建會推行的「閒置空間再利用」取代了「國家藝術村」之發展，並進一步推動「中部鐵道藝術網路五年發展改建計畫」；後經藝文界建議，從全省八十七處鐵路倉庫預定地，篩選出二十四處作為鐵道藝術網路據點，以台中及嘉義列為優先施作地點，以點串成線、連成面的策略，意圖以交通網路構成一個龐大的藝文交流網絡，構想突破以往官方思考格局。

自 2000 年 6 月台中「二十號倉庫」開放以來，不但舉辦了大大小小藝術活動與展出，也帶動了整個鐵道網路系統的可能性，更活絡了中部地區藝術生態，但卻因都市開發面臨局部拆遷的命運，甚為可惜。另一處示範地點嘉義後火車站倉庫，從 2002 年 12 月啟用，營運狀況不輸台中，也逐漸成為嘉義地區重要藝文空間，培養了當地一些年輕藝術工作者。位於枋寮火車站三號倉庫及周遭建物，也在同年 12 月改建成「枋寮 F3 藝文特區」，經過藝術家們自力建設改造空間，目前已頗具鄉野型藝術村雛型，但因主管單位與當地藝術家意見不合，時有爭執，發展前景堪虞。新竹火車站三至五號倉庫在近年來新竹地區玻璃工藝的快速發展環境下，儼然已具有玻璃產業結合藝術創作的契機，但與當代藝術圈關係不大。位於東台灣的台東舊火車站，其舊鐵道與廠房極具保存價值，加上當地獨特的表演藝術生態，展現了東台灣獨樹一幟的創作風格。不過因這些據點因官方藝文政策過度介入，反而背離了原本藝術由下而上的自發性與生命力，有淪為行政官僚推展業績之嫌，使得不太願意受拘束的優秀藝術家綁手綁腳，進駐意願日趨低落，值得有關單位檢討。

除了以上幾處鐵道「閒置空間再利用」例子之外，自 1996 年起尚有台北市政府所規劃的草山行館、台北中正二分局、台北國際藝術村、台北當代藝術館、西門紅樓、前美國駐台北領事館、建國啤酒廠及寶藏巖……等，由北到南則陸續

規劃了民間空間結合當地鐵道歷史建築的屏東米倉藝術家社區、高雄駁二藝術特區、旗山鼓山藝術村、橋仔頭糖廠藝術村、南瀛總爺藝文中心、台東美濃藝術村、澎湖桶盤嶼藝術村……等等，數量不可謂之不大，「閒置空間再利用」的確已成為繼「社區總體營造」之後新一波的文化空間政策，也成為一個由中央補助及節制的藝術網絡系統。不過在中央及地方有關單位介入或接收之下，經營狀況不如預期，某些閒置空間甚至成為施政業績或地方派系角力之地，藝術村到後來似乎與當代藝術離得越來越遠，不禁令人感嘆，藝術村應是透過互動對等的關係，營造一處無後顧之憂的創作天地，而不是消耗藝術家或成為文化政治角力的一項籌碼。加上近年來政府高呼「文化創意產業」概念，許多地方似乎被規劃成以文化觀光為主的藝術產銷體系，實驗活力與創新味道趨淡，都是相關營運單位與藝術家們必須面對的問題。

國際藝壇的參與

自 1978 年退出聯合國後，台灣在國際藝壇亮相機會也大幅減少，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上發聲，就不可避免地成為 90 年代所有形式的藝術必然會碰到之問題。1995 年在因緣際會下，台灣參與威尼斯雙年展²，可說是進入國際藝術舞台的一大契機，連續十二年六屆下來累積的口碑，使得台灣當代藝術在國際藝壇上已有一定評價，參展的許多藝術家或策劃的策展人也陸續步上國際舞台，是目前國內最重要的國際參展管道，後續效應顯著，對國內當代藝壇有指標性地位。

而自 1998 年開始舉辦的臺北雙年展，一改以往只重國內藝壇的策展形式，委由日本策展人南條史生策劃了東北亞的地區性雙年展「欲望場域」，首見大型當代藝術展覽，主要目標為落實與國際藝壇接軌，採取策略是通過國際重量級策展人，在引進國際優秀作品的同時，也順勢將台灣藝術家帶出去。2000 年的「無法無天」則是台灣第一次舉辦的國際性雙年展，台北市美術館採取雙策展人制，除了上述功能外，培養國際級策展人也是當務之急。當時為徐文瑞及法國的傑宏

² 分別是 1995 年的「台灣藝術」，由國際評審團選出黃進河、吳瑪俐、連德誠、侯俊明、黃志陽參展；1997 年的「台灣·台灣——面·目·全·非」，也由國際評審團選出吳天章、王俊傑、姚瑞中、陳建北、李明則參展；1999 年由石瑞仁策展的「意亂情迷——台灣藝術三線路」，邀請黃步青、陳界仁、洪東碌參展；2001 年由高千惠策展「活性因子」，邀請王文志、張乾琦、劉世棻、林明宏、林書民參展；2003 年由林書民策劃「心感地帶」，邀請李小鏡、鄭淑麗、袁廣鳴及李明維參展；2005 年由王嘉驥策劃「自由的幻像」，邀請高重黎、崔廣宇、林欣怡及郭亦臣參展。

尚斯 (Jerome Sans) , 「特定場域作品」與嘉年華式氣息是其特色, 活潑中不失嚴謹。2002 年由王嘉驥及馬力 (Bartomeu Mari) 策劃的「世界劇場」, 充滿了大量媒體藝術, 剖析了媒體權力與觀看權力學, 學術氣味濃厚。2004 年由比利時策展人芭芭拉·范德林登 (Barbara Vanderlinden) 及旅加拿大的台灣策展人鄭慧華策劃的「在乎現實嗎?」, 則從社會議題與邊緣角度切入, 反思全球化下的諸多問題, 策展人之間雖默契不足, 但仍不失為一個質佳量精的大展。經過近十年摸索與累積, 台灣與國際藝壇已有良好互動管道, 也培養出一些優秀策展人才與藝術家嶄露頭角的舞台, 值得欣慰。

除了官辦展出外, 民間也陸續有許多針對台灣當代藝術的中、小型聯展, 其作用雖不如台北雙年展來的大, 但對台灣當代藝術於國際藝壇的曝光也具一定成效, 其中由國外策展人策動的展出, 因策展人熟悉該國狀況, 展出後的周邊效益較大, 值得有關單位參考。1998 年於日本福岡舉辦的「新認同」(策展人南條史生), 為台灣當代藝術首次於日本的集結展出, 讓日本藝壇重新認識台灣的活力。1998 年於法國巴黎碧松當代藝術中心舉辦的「你說我聽」(策展人 Cécile Bourne), 台法各有十位藝術家於二地進行在地創作, 操作手法相當別出心裁。1999 年於澳大利亞巡迴展出的「面對面」(策展人 Sophie McIntyre), 展遍東澳與紐西蘭, 讓一向關心亞太當代藝術發展的澳洲, 對台灣當代藝術的認識加深。2000 年於加拿大巡迴展出的「近距觀照」(策展人 Grant Arnold) 則跨越太平洋展開對話。而由國人策劃的展出也不遑多讓, 例如 1996 年於德國舉辦的「台灣今日藝術」(台北市立美術館策劃), 首見大規模於歐陸的藝術展出。2002 年於韓國漢城整體美術館舉辦的「輕且重的震撼」(策展人賴瑛瑛), 讓韓國藝壇眼睛為之一亮。2004 年於美國康乃爾大學強生美術館舉辦的「正言世代——台灣當代視覺文化」(策展人潘安儀) 登陸美國, 呈現清晰的台灣觀點, 代表性十足。

以上所舉之例, 規模雖然沒有雙年展龐大, 不過實質上通過國內外策展人的雙管齊下, 對推廣台灣當代藝術於國際曝光卻有不少幫助, 只是這幾年來因國際政治與經濟現實, 國際藝壇焦點在對岸中國大陸上, 使其在國際藝壇密集亮相; 相對之下, 質優量精的台灣當代藝術並不算風光, 但這類國際交流在現實的政治環境下, 已難能可貴, 但還有很大的延展空間。事實上, 台灣自退出聯合國後要積極打入國際藝壇也是近十年的事, 在有限機會與無限的外交打壓下, 台灣要突破此困境必須要化整為零, 並且運用學術界及民間力量, 積極整理自己的當代藝術美學體系並吸收專業人才回流, 加強與各國當代藝術間的互動, 獎勵台灣當代

藝術論述的出版，進而出版英文相關研究叢書與網站。除了加強國際公關行銷能力、建立互動管道及人脈，並運用各種方式主動出擊外，也要吸引外國相關藝術行業及人才的投入，共同建設台灣整體藝術環境。畢竟藝術這回事再怎麼受外在環境牽制，最後還是會回到作品本身，好的作品不怕寂寞，總有撥雲見日之時。

新媒體藝術的搶灘與跨領域影音藝術的實驗

台灣新媒體藝術的發展嚴格說起來，是近五年來才有較為實質的成績，主要以專題展或個展形式陸續出現。例如由帝門藝術教育基金會策劃的「發光的城市」（2000）及「後 e 時代」（2000~01），旨在推動台灣媒體藝術，成效顯著。王嘉驥與賴瑛瑛共同策劃的「歡樂迷宮」（2002），延續台北當代藝術館開館方向，大量運用科技藝術展現如童話般的記憶迷宮。由德籍策展人華安瑞策劃的「靈光流匯」（2003），則邀請國內外許多藝術家同台，整體風格冷峻低調但準確，有著淡淡機械美學般的詩意。而陳永賢、胡朝聖、呂佩怡等人策動的「夜視·台北——國際錄影藝術展」（2004），則採類似「粉樂町」的操作模式，意圖將錄影藝術溶入具有生活機能的空間中對話。姚瑞中與朱其策劃的「出神入畫——華人攝影新視界」（2004），集合二岸三地攝影家，提出並呈現有別於傳統攝影的「攝影後的攝影」概念。王俊傑策劃的「漫游者——國際數位藝術大展」（2004），引進歐美日經典作品，讓參觀者眼界大開、藝術界增長見識。王嘉驥策劃的「仙那度變奏曲」（2005），幾乎都是錄影作品，整體內容透過媒體表現，批判並反思全球化下的主體性與邊陲化現象，學術性濃厚。以上這些展出不但讓台灣藝術家練兵，也引進了不少國外優秀作品，更重要的是官方支持與媒體的推波助瀾，與 90 年代相較之下不可同日而語，可以看出在 21 世紀初期逐漸形成一股新媒體創作風潮。

此外，跨領域藝術與聲音藝術在近期也慢慢出現。例如自 2003 年連續舉辦幾屆的「新樂園跨領域藝術節」、「腦天氣影音藝術祭」或「異響」…等，逐漸打開知名度並累積一定觀眾與創作人才，進一步拓展了媒體藝術格局與認知。除了許多個別藝術家積極嘗試之外，尚包括一些藝術團體，例如：在地實驗、泰順街唱團、聲動劇場、氣象人、水母漂…等不斷嘗試，他們大多強調交互文本的開發，也熱衷於應用科技媒材，對於開放式觀眾參與更是不遺餘力，大多不特別強調區域或常民文化色彩，這類藝術創作往往帶有強烈的反叛性與實驗性格，就自身美學的開發而言，也不再以社會批判或顛覆體制為主要訴求，而是一種比較純粹的實驗精神摸索前進，並從打破規律中求取藝術更加自由開放之可能。

整體而言，大部份新媒體作品無論是技術與概念上，都具有相當的實驗性與開創性，不過最大問題卻是來自於養成教育體系的缺乏及技術層面之欠缺。撇開技術後援層面不談，從以上少數相關個展與聯展來看，台灣當代藝術中從事媒體藝術的藝術家，與其它領域創作者相較之下並不算多數，然而在媒體藝術為當今國際藝壇寵兒來看，這類創作類型的質與量，在可見的未來將會呈現等比級數變化，這與台灣近年來強調數位藝術風潮、科技藝術與文化創意產業有關，然而這種趨勢是否能相對提高整體創作環境的質與量，仍有待進一步觀察，內容上的深化與技術上的協調則尚待磨練。而藝術創作者如何冷靜地回頭檢討傳媒及影像本質，並對影像進行深刻反省與觀念上的革新，再進一步檢視影像在社會中「非功利化」的價值，將是不能迴避的重要課題。

化整為零的行為藝術展演

縱觀台灣行為藝術的發展，因為沒有「行為藝術節」之類的活動，一般大眾想要一窺究竟，往往不得其門而入，很少會像西方藝壇化整為零，在特定場所中展演給某些觀眾欣賞。這類在國外行之有年的行為藝術節，在 90 年代的台灣卻付之闕如，因此大部份行為藝術都是零星地個別發生，不過這種游擊戰方式，卻也增加了其實驗性與冒險性。而行為藝術在台灣的能見度低落，不僅是所有相關系統的漠視，也因為缺少與大眾進行互動與認識的機會，因此才會令人覺得台灣少有行為藝術的錯覺，然而實際上仍有不少優秀藝術家，默默從事與推動行為藝術，關鍵在於是否透過適當管道，與大眾分享並提供入門途徑。

2002 年 6 月，由身體氣象館主辦、日本行為藝術家霜田誠二帶領的「第一屆行為藝術工作坊」，於台北華山藝文特區及台東舉行，才正式以行為藝術之名，推動相關集體訓練及展演活動。過了一年，再由身體氣象館主辦，王墨林邀請霜田誠二（NIPAF 藝術總監），共同策劃的「2003 台北國際行為藝術節」，於牯嶺街小劇場與台北國際藝術村舉辦，邀請了許多國內外行為藝術家，可說是台灣第一次以行為藝術之名，置於特定場合中的集結展演。2003 年 6 月由姚瑞中策劃的「金剛不壞——台灣當代行為藝術錄像展」於高雄豆皮文藝咖啡館，集結二十名藝術家及兩個團體，每天以不同主題，密集放映一百二十部行為錄像作品及文件，為台灣第一個行為錄像聯合展演。這類集結式的行為展演，的確為一般有興趣瞭解的民眾打開一扇入門窗口，也開始與國外相關活動展開正式民間交流。

「TIPAF 2004 台灣國際行為藝術節【高雄·台北】」則持續透過日本的行為

藝術路線，以及國外其它同類型組織的交流，逐漸打開行為藝術在台灣及國外的能見度；其中幾位藝術家如：瓦旦·鳴瑪、徐翠蓮、葉子啟…等人，也積極赴國外參與相關行為藝術節活動，並將實際參與經驗帶回台灣，隨後各別推動多場行為藝術展演活動。同年 11 月初，由王墨林策劃，跨界文教基金會與水田部落工作室主辦，在台北差事小劇場舉辦「Live Art 工作坊」，則推動另一項在台灣尚屬陌生的「臨（即）場藝術」（Live Art），「臨場藝術」意在模糊以往藝術分類中涉及現場表演的戲劇、舞蹈、行為藝術、身體藝術、偶發藝術、事件藝術、行動藝術、現場音樂、儀式表演等藝術界線，主要在於探索個人化現場表演方式之可能，是當代藝術與文化中一種新思潮和方法，不過在台灣仍非常陌生，因此他們也廣邀國內外學者專家，舉辦座談及展開訓練與展演。緊接著於 11 月中旬，由阿川行為工作群策動的「2004 台灣——亞洲行為藝術交流展」，也集結多國行為藝術工作者，聯合巡迴台南、高雄、台東、台北等地展演。2005 年夏季，由姚瑞中策劃的《好自在——行為錄像接力展》率先登場，隨後由鄭荷（徐翠蓮）策劃的《不動：要動——2005 台灣國際行為藝術節》緊接在後。由詹惠玲策劃的《2005 志同道合跨界藝術行動——搞關係？？！！》繼續跟進，邀請了中國與台灣活躍的行為藝術家，是兩岸第一次大規模行為藝術的總體交流。暑末，由姚瑞中籌辦的《台灣行為藝術檔案展》，與牯嶺街小劇場策動的接力式《台灣行為藝術展演》，為這一波密集展演暫時劃下結尾。

從以上短期密集的展演與推廣活動來看，以身體氣象館為前導、日本行為藝術家霜田誠二的帶動之下，加上幾位有心之士透過組織動員的方式，頗有將台灣一向打游擊戰的行為藝術，以化整為零的集體戰方式推動行為藝術，也同時以節目的方式介紹給一般大眾，在教育推廣與國際交流方面也達到一定程度的功效。不過隨著 1997 年亞洲金融風暴所導致的台灣整體經濟衰退，以及台商大量外移投資中國大陸市場，無論是具有市場交換價值的有形作品，或不具市場性質的實驗藝術，都面臨了生存上艱鉅的挑戰；但也許正因為不必考慮太多藝術市場的牽制，相對於受制於資金與空間的視覺藝術，行為藝術顯得更具強韌的生存力與活力，從近年來越來越多的相關展演活動中，已可看出某種態勢正隱然成形，展演方式也越趨多元，令人期待。

小結

近年來台灣當代藝術發展雖飽受市場萎縮之苦，不過與十年前相較之下，整

體環境或作品語法乃至於展出型式，卻有如脫胎換骨一般，不可同日而語。雖然許多藝術家仍依靠補助或兼差等方式勉力從事創作，但從藝術本身角度來看，無論是作品的多元化或展演活動的多樣性，甚至是展覽策略的多變性，再再顯示出台灣當代藝術的活力。不過如何持續活化卻是目前最大隱憂，若只靠熱情贊助與藝文小團體的游擊戰，可能無法避免曇花一現，尚必須透過有關單位結合有心人士，加上產官學界互相搭配、民間資金投入，從小型游擊練兵、中型策劃展到搬上大型國際舞台，共同為活化台灣當代藝術努力。因為沒有今日的前衛創新，就沒有明日的傳統累積。



國立台灣美術館
National Taiwan Museum of Fine Arts