

# 台灣當代裝置藝術的流行風

## Fashion Trend of Taiwan's Contemporary Installation Art

游惠遠

Hui-Yuan YU

國立勤益科技大學文化事業發展系副教授

### 壹、前言

什麼是「流行」？流行是不是就是好？就是品質？就是美？而美又是什麼呢？藝術是只需要傳達美的訊息，還是必須背負「文以載道」的重責大任？

台灣各大學新興起一股流行時尚的走秀風潮。為應付教學評鑑以爭取經費，學生們亦不得不玩著「角色扮演」的時髦遊戲：試想一群未滿十八歲的小女生穿起天藍色旗袍、戴著白色手套、胭脂花粉灑香水、打躬作揖駝著背地扮演起校園公關的突兀畫面…。

青春、旗袍、雪白各有其美麗的意象，但湊在一起之後就變成了不倫不類、時地不宜了。

到底應該在什麼時間、什麼地點以及有什麼樣的表達方式與內容呢？

史學研究出身的筆者雖然在機緣湊巧之下，藉著規劃校園藝術活動之便而有了就近觀察國內藝術生態的機會，但種種的迷惘與疑惑並未隨著藝術知識的成長而消失，反而更甚！尤其是台灣當代藝術的流行時尚。撈過界的不自量力又讓筆者聯想起「越界」、「游牧」等「文化」與「藝術」之間的流行議題的可能性？無可奈何，本文試著縮小範圍，只以「台灣當代裝置藝術的流行風」為題，將這幾年所感受或觀察到的某些疑問提出來就教

於美學專家，或許可以解惑？

### 貳、台灣裝置藝術的流行技法

裝置藝術雖然是以室內空間為主要展出場所，但是，它與傳統建築、繪畫、雕塑等傳統視覺造型藝術之間的最大差別在於：裝置藝術不僅是在牆面上掛上繪畫或室內擺上雕塑，也不僅是以建築外觀或室內裝潢為重點，裝置藝術是在在既有的室內空間內因藝術家裝置作品的介入而在整體或較大的局部空間裡呈現出另一種視覺效果與場域氣氛。<sup>1</sup>

筆者將較常被討論的台灣裝置藝術文件／文本（以事過境遷故，裝置藝術以文件紀錄的形式保存下來，故不言「作品」。）加以收集、分類。研究後發現，雖然裝置藝術已經歷了二十餘年的發展，但是台灣裝置藝術似乎與多數當代藝術批評者所謂的「多元媒材開發，無法分類化約」的預言／寓言相反，反而在表現形式與創作手法上顯現出幾種特徵鮮明的風格類型；而這些風格類型與表現手法亦與國際大展上的諸多作品／文件／文本密切相關。為節省篇幅，筆者權將較常受到討論的台灣當代裝置藝術分成「類雕塑」、「類繪畫」、「繪畫雕塑結合」、「類室內裝潢」等四大類型，並提出一點疑惑就教於藝術界的專家學者們。

### 一、類雕塑的裝置藝術

近幾年來，女性藝術家多愛用纖維材質從事編織之類的雕塑裝置。辛惠娟的行動藝術「圓」雖謂為行動藝術，但是，就其行動過程及結果的影像等文件紀錄而言，我們確實容易將之與Katharian Fritch的「麥穗巨心」或理查·龍的「白石頭裝置」聯想在一起而視之為裝置藝術。相較之下，徐美月「擺渡、過渡、渡過——漂流的桃花源」以陶瓷為材質捏塑立體作品並將之擺放在黃土地上，「係在空間的裝置形式中營造某種精神的凝聚效果。」而楊明迭的「玻璃創作強調與其版畫風格結合的特色，係將版畫圖像凝結於透明的玻璃熔塊中，再將之燒成一塊塊形狀各異的『時間膠囊』，如『碎形No35』、『水中雲朵No1』s，細膩中帶有紀念性與懷舊的氛圍。」<sup>2</sup>這些裝置藝術雖然在紀錄文件上顯現出雕塑概念的運用，但是它們多與傳統雕塑藝術之手工製品的精緻性或現代主義雕塑機械冰冷的純粹幾何造型有較大的差異。

令筆者印象最為深刻的是陳龍斌的「資訊風暴」（圖1），他用五花十色的書本所堆疊起來的龍捲風暴，是主題、媒材與表現技法完全結合的作品，不但傳達了完整的意象，亦深具震撼力。此外，陳龍斌最近在台中國立台灣美術館所展出的「臉—2」（圖2）則用電話

簿雕塑而成，有別於前者的視覺風暴。「臉譜」所傳達出來的疏離與神祕正如那一本本厚厚的電話簿裡並沒有你所認識的人一般。這是現實生活中的真實存在，也是商業資本主義社會傳統人倫關係崩解之後的共相。

## 二、類繪畫的裝置藝術

以平面繪畫類型之媒材製作而成的裝置藝術，除了以隱喻或換喻抽象表現主義（Abstract Expressionism）的方式採用巨幅畫作 / 印刷 / 版畫 / 文件之外，亦有集合眾多較小的平面文件以成巨幅者。這種「積沙成塔」的技法或與「數大便是美」的傳統美學存在著某種隱喻關係！？或與當代超市或量販店的商品展示形式有著某種換喻式的轉換！？

雖然這些面積巨大的裝置藝術確實因其面積而影響了展覽空間的氣氛，但藝術家們並不刻意營造壓迫感。好比說林明弘系列性的「台灣棉被花布」（圖3）作品多能在展出時與該空間交融在一起，作品所訴求的原鄉情感亦能得到一般群眾的認同，更能在市民生活裡獲得運用，我覺得是很成功的。<sup>3</sup>在台灣裝置藝術作品裡，「類繪畫」呈現出品質與多樣性較優秀的傾向。這是否與它繼承台灣本身既有的繪畫或平面藝術傳統有關呢？

綜觀之，類繪畫的裝置藝術作



圖1 陳龍斌 資訊風暴 2001（引自孫立銓《裝置與空間藝術》，81。）

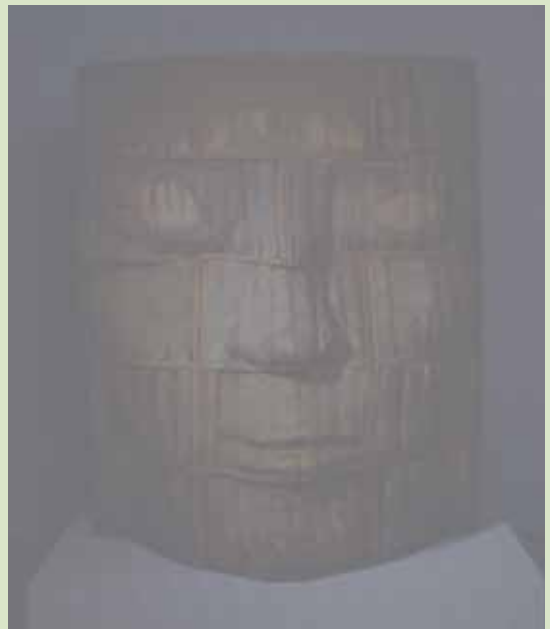


圖2 陳龍斌 臉譜 2007（作者提供，國立台灣美術館典藏。）



圖3 林明弘 台灣棉被花布圖 1998（引自李維菁《商品·消費》，110-116。）



圖4 陳英偉 Art 1 by 1 (作者提供)  
陳英偉的作品雖屬平面繪畫，卻有鮮明的議題表達。筆者認為形式與技法並非主要問題，重點還是在美學內涵的呈現。



圖5 陳順築 風中的記憶：田地 1998 (引自孫立銓《裝置與空間藝術》，107。)

品多屬輕鬆幽默，頗符合後工業社會的商品消費品味。這是與抽象表現主義繪畫最大的差異處吧。

### 三、雕塑繪畫結合的裝置藝術

不同於傳統美學注重藝術作品的心靈感染能力而將藝術視為一種人際溝通表達的創作觀念，後現代藝術顯然地更著重於文化議題之間的文本間性。這個命題是藝術到底該面對「實在的人」或者是面對虛擬而抽象的「文化議題」的差別。<sup>4</sup> (圖4) 換另一種說法，將傳統美術裡不可名狀的感動較之當代藝術的文化議題思辨，這是一種審美判斷與倫理實踐、知識理性之間的差別。約略而言，後現代藝術以文化關懷之由，它被允許以「醜」的藝術迫使觀者感受到存在的虛無。這是當代藝術的目的，它與「美」無關！<sup>5</sup>

翁其峰「窺視的晚餐」並置了如下幾件事物：正面有如台灣喪葬靈堂般地擺置了一百個裝有擬真少女糞便的瓶罐，如供桌的餐桌兩側則是利用水路法會變相圖的意象權充以十二位日本當紅AV女優的全裸寫真，象徵西方極樂世界的天堂正上方則是女生如廁（也是大便？）的雕塑裝置。我所不能理解的是：令人思之作嘔的東西都可以當做藝術，到底藝術的功能或價值是什麼？藝評家的猜測是：「透過

形式上的再利用，使情色和藝術顯得模糊而看起來頗具爭議。」<sup>5</sup> 以大便詮釋大便對我而言只能是大便，因為我無法以這種大便餵養並教育我的兩個正值青春期的兒子。這由不得我不懷疑台灣當代裝置藝術是否已喪失了正面、積極、昂揚之美的創造力？當代藝術的剩餘價值真的只是如同這個作品所展現的大便供桌般只能等待下一個春天的護花施肥？！

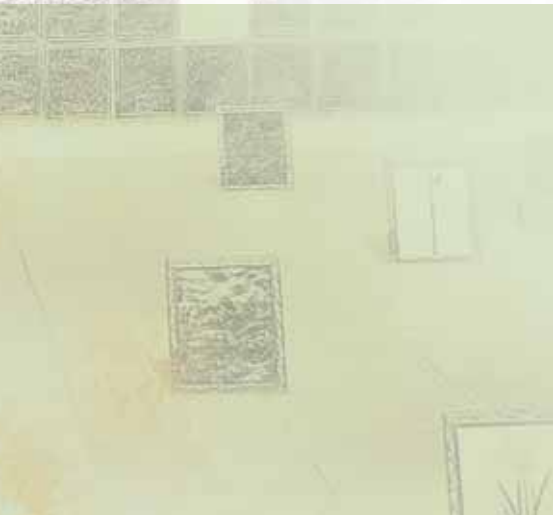
話雖如此，若有深具震撼力與表現力的當代藝術出現，它在後現代藝評中仍能受到較廣泛的肯定而展現出獨特的價值。如陳順築的「風中的記憶：田地」（圖5）則是少數具有宗教或精神強度的裝置藝術作品。它既是靜謐的、也是溫柔的召喚。塑膠花對比於那田那河都消融於暖暖的光線之下而得到的自然結合，儘管有留白，頂多也只是一點點的遺憾、輕輕的哀愁。將「風中的記憶」比諸當代藝壇裡常見的聲色俱厲，它令人感到容易親近、溫柔敦厚多了。只是，這種富含精神性靈感動的作品顯然地是與後現代反美學的物質消費價值觀相違背的，因此，藝評家們多以「現代藝術終以祈禱和儀式展現的宗教涵義」來解釋這種後現代藝術。<sup>6</sup> 似乎，這種表達方式在台灣當代藝壇相當少見、無法成為主流？因此與其說陳順築的「風中的記憶」具

有宗教意涵，不如將之視為群魔亂舞、眾聲喧譁的後現代藝術裡的一股清新空氣更恰當些！

### 四、類室內裝潢的裝置藝術

這裡所謂的類似室內裝潢的裝置藝術是指：雖然該作品是為了於特定的時間與地點內展示而製作的，但是我們幾乎見不到藝術家突兀的裝置 / 介入空間之痕跡，因為這類的作品往往令觀眾理所當然地誤以為整個展覽空間的裝潢與室內設計原本便是那樣子。雖然這些通過室內裝潢 / 燈光設計 / 裝置藝術等表現技法而使整體空間氣氛較像電影或玄幻小說裡的科幻場景而顯得不甚真實，但它確實呈現出另一種不同於現實裡的建築室內空間的「審美感受」。這種裝置藝術裡的流行時尚風潮或與當代虛擬數位影像的流行有關！身為觀眾的我們因為對疏離的虛擬影像已習以為常了，因此在這種既熟悉又疏離的空間裡產生了另一番「藝術感受」！<sup>7</sup>

較之曾永玲的工作室「金屬物件空間」的展示空間，我們確實不容易區分當代藝術工作者的工作室與類似室內裝潢的裝置藝術之間的差別。事實上，這種將藝術家個人工作室權充為裝置藝術作品的表現手法亦屬常見，好比麥卡錫與傑森·羅德斯的作品「夢工廠」便是



較著名的例子。就本文的研究立場而言，筆者好不容易界定的裝置藝術，在這裡又面臨了作品與空間之間的曖昧零界點。

### 參、在流行時尚與商品消費之間的台灣當代藝術

綜合上述，我們發現台灣當代裝置藝術有幾個共通的特色：

#### 一、文以載道

當代藝術流行以後現代消費文化進行議題式的論述與創作，標榜文化關懷的後現代藝術多喜歡在作品中並置眾多象徵性事物，並企圖通過這種表現技法以隱喻某種觀點、敘述某個事件或指涉某種反諷。

在這種語境下，敘事性觀點得以通過擬象、消費等議題的無限擴張來檢視後工業社會的文化現象；這種觀點較符合後現代理論的文化關懷模式。不過若加以歷史還原地追根溯源進行檢視，也只不過是兩千多年前柏拉圖模仿論的現代版呈現，是所謂的太陽底下無新鮮事！

#### 二、英雄主義、數大就是美

雖然後現代主義挾著多元開放的理想，反對現代主義式的個人英雄主義，但是，展覽空間的占領顯然地是最主要的裝置藝術類型。

這彷彿是借用抽象表現主義繪畫巨大畫幅以造成視覺衝擊的技法之延續！？就某方面而言，鉅製是當代裝置藝術最流行的時尚！

或許是當代藝術的品評標準確實曖昧模糊吧，所以展覽規模與作品體積等量化統計即等於鑑別佳作與否的效標！？不論是文化議題的敘事性裝置藝術或是以虛代實的消費性裝置藝術，徐志摩「數大便是美」的名言似乎已成指導當代藝術的教條！？顯然地，屬於鉅製類型的台灣當代藝術力作多會獲得藝評家的注意！？

我們彷彿感覺到藝術家無視於作品品質，以鉅製權充精美的企圖心！面對著藝術家以大體積或大數量的物件 / 文件填滿展場以展現其企圖心，身為觀眾的我們除了無助於作品 / 文件 / 文本所敘述之內容的隱晦，我們確實只能對藝術家個人英雄氣質的展現加以頂禮膜拜了！

以巨大的藝術創作消費當代藝術自身，是台灣當代藝術最時髦的流行手法！它的名字是「反美學」，是「損之又損以致於無」！但是，流行時髦便是時尚經典了嗎？絕不可能。時尚經典只能是菁英品味，只能是有錢有閒階級的定義。一般市井小民只能追逐流行，無法塑造時尚經典。西方文化理論的種種次文化微政略改變不了這個



事實。有鑑於這個歷史事實，身為觀眾的筆者不甘心沉浮於台灣當代藝術之文化議題的流行消費取向，願以知識菁英的姿態塑造自己的當代藝術「審美」時尚品味，誰曰不可？

#### 三、西施與東施

將國外與台灣的裝置藝術予以時間脈絡的歷時性檢視後，我們很容易地可以發現：抄襲、權充、挪用、套公式等後現代藝術的主要表現技法也在台灣裝置藝術裡獲得廣泛的使用。面對這種權充挪用現象，我們不免懷疑，這可能不是台灣當代藝評所謂的技法或美學的問題而已，而是全球化 / 在地化的後殖民論述議題吧！

事實上，台灣當代藝術的表現手法往往因其生澀隱晦而不為一般社會大眾所理解。雖然我們確實不清楚個別的台灣當代藝術作品之表現內容或隱喻象徵，但是，由於台灣當代藝術的主要議題多追隨西方當代文化理論，因此，身為觀眾的我們或許無須因為看不懂台灣當代藝術而憂心。身為觀眾的我們更應該努力地讀通西方文化理論以求超越台灣當代藝術，之後，我們才能以更菁英的姿態對當代藝術做出所謂的文化關懷或議題批判。

另一個不能不釐清的矛盾現象是：後現代藝術家往往標榜文化關



圖6 鹿港街頭老阿嬤的創意腳踏車（游惠遠攝）



圖7 Ernesto Neto *We are fishing the time (warm's holes and densities)* (引自陸蓉之《破後現代藝術》，71。)

懷、擁抱大眾文化，但是，若有傳統平面繪畫也進行反映社會百態、針砭社會現象而呈敘述性繪畫，它卻會被視為缺乏古典菁英品味的審美價值而被視為符合大眾趣味的插畫或漫畫。很明顯的，這種批評觀點當然已經陷入菁英與民粹品味相對立的舊美學之中了，也是訴求文化關懷的後現代藝術所反對的。

因此，我們不應輕信當代藝術的文化關懷、反美學訴求，而將其富含象徵／敘事意涵的作品類比成顛覆菁英品味、擁抱大眾文化的傳統敘述性繪畫／插畫／漫畫。放下菁英的身段而與大眾和光同塵這根本不是他們真正的企圖。試問筆者在鹿港街頭所見的結合環保、趣味、創意十足又實用的「腳踏車CD後照鏡」（圖6）可以登上當代裝置藝術的殿堂嗎？難道這不符合大眾文化嗎？答案當然不是！因為這個騎腳踏車的阿嬤不會引用西方術語、不會書寫創作自述、沒有那麼多冠冕堂皇的理由，她只是單純、自在的生活著。既然當代藝術的聖殿是如此的難以攀登，那我們又何必跟著起舞，看不懂之後又要被譏笑缺乏藝術修養呢？

#### 肆、尋找出口

雖然如此，不論如何，當代藝術仍占據藝壇主流的位置，仍占

據學院與官方資源，藝術家仍然熱衷於以個人英雄主義式的大面積鉅製改變環境。簡言之，後現代藝術並沒有使藝術或藝術家退位，相反地，它可能較現代主義藝術更加專斷！？

難道台灣當代裝置藝術就沒有出口了嗎？

不同於敘事性藝術將毫無頭緒名之為豐富內涵，當代藝術裡另有一種裝置藝術是僅僅呈現出一種視覺印象者，頗類似傳統繪畫裡的非敘述性抽象繪畫。但是，兩者之間仍有差別。這種裝置藝術是以室內空間氛圍將觀眾包裹於其中，因此它是與抽象繪畫的物我隔閡有所不同的。筆者以為，這種裝置藝術或能呈現出反美學背後的積極性貢獻，而不只是搞破壞。

Carsten Nicolai的「水結冰」（2001年）以燒杯、試管等化學實驗器材的玻璃製品放大尺寸並改變造型，以雕塑品的擺放方式置於幾何造型為主的白色精細裝潢空間內。<sup>7</sup>這個後現代的裝置藝術作品表現出一種科學進步的現代主義讚揚，就好像歷史前衛主義的未來派對機械文明的歌頌一樣！？不論如何，僅就審美感受而言，它確實帶給筆者一種純粹造型及玻璃或金屬質感的現代感。

然而，若就後現代藝術的文化議題關懷而言，我們或許必須強

調，所謂造型的純粹美感與生化科技、知識文明的頌揚只是一種反諷？筆者就「水結冰」的觀賞與反省心得是：身為觀眾的我們能確知的是自己內在的親身感受，但是若追隨外在結構 / 解構的文化議題，我們只能是永遠迷失自己。

Ernesto Neto 「*We are fishing the time (warm's holes and densities)*」(圖7)便是一件富涵審美詩意的作品。柔軟如絲襪的材質，表面上似乎是在垂釣時間？但個別的單一懸吊造型總讓筆者聯想到男女生殖器官的交合狀態。巨大的體積與造型雖然佈滿展覽空間，卻不似以雕塑權充裝置藝術般地讓觀眾感到壓迫，確實是一種整體空間氣氛的成功經營。這是一個因藝術家的裝置作品而呈現了特殊詩意的空間。這個詩意也便是美感吧！以文化議題而言，藝術家的表面企圖似乎是在垂釣時間，但由於我們知道時間確實是不可掌握的，因此它能夠較成功地通過隱喻而轉喻的美學手法，使觀眾產生審美感受。較之〈獨釣寒江雪〉的著名唐詩，「*We are fishing the time*」與〈江雪〉兩者都呈現了一種空靈的審美感受，差別是，因為絲襪材質、圓緩造型與高低起伏之節奏韻律的視覺美感，「*We are fishing the time*」沒有了〈江雪〉的寂滅冷峻而呈現較多的溫情。<sup>8</sup>

從精神分析臨床的步驟與目標來看，台灣當代藝術由於流行揭露或反諷，因此，我們或許對於自己的症狀了解已多，但是，有目的的、有建設性的轉譯 / 治療實在太少。<sup>9</sup>筆者建議，人本地回到自我文化體系中進行思考可能是較可行的方向！

記得「愛麗絲夢遊奇境」中有一段對話：

愛麗絲：「貓呀！請您告訴我該往哪條路走？」

柴郡貓：「那多半看妳要到哪裡去？」

愛麗絲：「我倒不一定要上哪兒去——」

柴郡貓：「那麼你就不一定要走哪條路。」

愛麗絲加了解釋說：「只要我能走到個什麼地方就好。」

那貓說：「那個自然，你只要走得夠久，一定就會走到什麼地方的。」

或許我們已走了很久，也或許我們都走得還不夠久？更也許我們方向錯誤，而其實是我們根本沒有方向？點點滴滴...或者來年我們會走上大路？

#### ■ 注釋

1 就本文探討裝置藝術的主旨而言，王俊傑1997年「極樂世界螢光之旅」、2000年的「微生物學協會」等作品雖然運用了種種裝置藝術的表現手

法，但是，由於他在技術處理上往往不甚在意展覽會場的具體情況，而僅在會場中架設一格格隔絕空間以訴求其虛擬現實的藝術觀念，因此是與本文所定義的裝置藝術有較大的距離的。這種作品並不在本文討論之列。

2 徐美月、楊明送之作品說明，引文見莊秀玲(2003)：《台灣當代美術大系》，媒材篇：材質藝術，73、75、148。台北市：文建會。

3 最近筆者在台中的若水堂書店看到類似的裝置手法，令人莞爾。

4 陳英偉即以「假設性」為後現代主義命名。陳英偉(2000)：《假設性後現代主義的虛實》。台北市：文史哲。

5 孫立鈺：《台灣當代美術大系——裝置與空間藝術》，102。

6 引文見李維菁針對馮德琳娜、阿巴卡諾維西「40個肖像」的說明文字。筆者以為，李維菁在探討當代藝術之商品、消費議題的專著中以該作品作為開篇之始是高明。

李維菁(2003)：《台灣當代美術大系》，議題篇：商品、消費，17。台北市：文建會。

7 「水結冰」及下面即將討論的「*We are fishing the time*」。作品圖像 / 文件見陸蓉之(2003)：《破後現代藝術》，71。台北：藝術家。

8 台灣的沈芳戎也善於利用絲襪的柔軟材質傳達溫馨輕鬆喜悅的意象，我覺得是既有創意又正面的作品。

9 詳參施世昱(2007)：《台灣當代藝術裡的慾望表現與反思。人子——情慾與自我觀照》。台中縣太平市：國立勤益科技大學。