

站穩邊緣，向中心發聲

從波特萊爾到關渡山上，跨領域藝術評述

Different Visions in Normal Society

A Criticism of Transdisciplinary Art from Chales Baudelaire to Postgraduates in Taipei National University of the Arts

王士明

Shih-Ming WANG

台北縣永和市網溪國小藝術與人文教師

中心與邊緣，既是对立面，也是存在於各世代的事實。中心代表的是主流，是光明面，是理性，是秩序，也是陽性。相對於中心的邊緣，代表的是非主流，是陰暗，是非理性，是衝突的，也是陰性。

在整個西洋藝術史的發展歷程中，在十九世紀之前，「美」的定義一直是追求和諧與自然。因此當被貢布里奇（E. H. Gombrich, 1997）所稱呼「高度文藝復興」（High Renaissance）的偉大年代到來，¹也就是眾所皆知的「文藝復興」，在其著作中便以「和諧的獲致」（Harmony Attained）作為標題。相較於十六

世紀初期「和諧的獲致」，另一個晚期出現變異風格的「矯飾主義」（Mannerism），則以「藝術的危機」為標題，兩造之間的評斷落差也就不足為奇了。而這樣的當代評述顯然地揭露出其史觀的中心思想，仍是順著和諧與秩序這樣的傳統脈絡一一鋪陳。另一方面也顯見「和諧與自然」的美學觀延續至當代仍具有優勢的中心位置。

十九世紀的到來無疑是一個動蕩的年代，政治上法國大革命的影響，使得千古不變的階級秩序可以立刻翻轉過來；工業革命的影響則使得資本家快速

的累積資本，取代了舊有的封建階級。工業化的大量生產，使得城市景觀也因新材質與品味的變化逐一改觀。對於藝術學研究而言，這是一個劃時代的新紀元，故本文將從十九世紀開始去探究不同於主流價值或邊緣性格的文藝作品，他們雖身處於不同世代與藝術領域，卻有一致性向中心挑戰的態度與價值觀。

因此本文將從十九世紀的波特萊爾（Chales Baudelaire）的詩集開始，分析這位具有藝文評論家也是詩人身分且自處於城市邊緣遊蕩者，如何在其著作開展邊緣性與價值。而二十世紀的杜象（Marcel Duchamp）的「噴泉」無疑是藝術史中對主流價值強力批判之作，阿多諾（Theodor W. Adorno）論述的「非同一性」與自主性美學更成為解釋其作品邊緣性格的最佳佐證。而莎莉波特（Sally Potter）在1993年改編吳爾芙（Adeline Virginia Woolf）著作的電影——《美麗佳人歐蘭朵》（*Orlando*），則讓故事主角跨越了十六世紀到二十世紀的英國社會，男女身分的互換與變異形成一種分裂狀態，在充分表達詼諧諷刺意味之外，也是一種對陽性書寫史觀論述的反動。去中心與邊緣性格的空間構築則是將時空地點與領域拉回到台灣的當代建築，本文以台南的兩位建築師劉國滄與呂理煌（建築繁殖場）作為案例，相較於現代主義所形成的國際風格，這兩位建築師及其團隊如何以有機繁殖的概念結合了歷史與藝術落實在建築之上。而全球化與後殖民時代的策展觀察則是以2006年的北美館「限制級瑜珈」與當代館的「赤裸人」為評論對象，面對全球化資本宰制與台灣被殖民歷史中，當代藝術對國際現實提出了什麼樣的回應。而最後的關渡山上的當代視野，則將鏡頭拉回台北藝術大學的學生創作上，在二十一世紀的台灣，初試啼聲的學生又如何就所見所聞所感，在當代社會中以作品或行動論述發聲。

從十九世紀的法國到二十一世紀的台灣關渡，希望本文從文學、電影、裝置作品的跨領域藝術探究中，理出一條文藝體系邊緣發聲，對抗中心的脈絡，進而認知當代藝術戰鬥位置的系譜學。

城市邊緣揭露現代的吟遊詩人

你來自高空還是出自深淵？

「美」啊！你的眼眸陰森卻聖潔，
雜沓地傾注善行與罪惡，
以致人們將你比之純酒。

〈美的頌歌〉（*Hymne á la beauté*）是波特萊爾（Chales Baudelaire）原發表於1860年10月15日的《藝術家》雜誌的詩作。（波特萊爾著，莫渝譯，2001，p. 63）而這首詩先被收錄於其著名的詩集《惡之華》

（*Les Fleurs du Mal*），而這本詩集出版於1857年，引起了社會各界的關注，卻也為他引來傷風敗俗和褻瀆神明的批評與法律官司，並使此書成為禁書。但同在文壇上的雨果（Victor Hugo）卻對此書大為讚揚，說此著作有如光輝奪目的星星，並給法國詩壇帶來「新的顛慄」。（波特萊爾著，亞丁譯，2006，p. 8）

「把你的污泥給我，我將之鑄成黃金」（波特萊爾著，亞丁譯，2006，p. 84）這是波特萊爾身處於城市邊緣所見所聞與親身體驗的煉金術，身處於政治仍不安的大都會巴黎市，出身上流階級的他將自我放浪形骸於社會底層，由於其自身家世與際遇更視主流價值中的道德與秩序於無物。他對藝術的評論與感受更不同於其他評論者所持均衡與和諧的古典論調，他將目光從標榜「高貴單純，靜穆偉大」的新古典主義者（Neo-Classicism）眼中的理想美，轉移至描寫當代生活與情勢的浪漫主義（Romanticism），並主張「浪漫主義即現代藝術」（李明明，1992），藝術不再附屬於歷史、宗教、建築裝飾。²自此藝術逐漸有了自主性，而由「美的頌歌」文中擷取的第一段中，藝術如同波特萊爾所描述的人心——「任何時刻，每個人心中都有兩種傾向，一種朝著上帝，一種朝著魔鬼」（波特萊爾著，亞丁譯，2006，p. 10），藝術身藏著如人心般的雙面特質，也預告了藝術的非道德性與不確定性，藝術不再僅是表現和善的「美」，藝術也可能是泥濘地生長出來的惡之華。

而當代思潮中研究波特萊爾最為深究的班雅明（Walter Benjamin）更認為他是整個巴黎都會區的觀察員與遨遊者。

波特萊爾的天才是一種隱喻的天才，他從抑鬱中吸取養分。由於波特萊爾，巴黎第一次成為韻律詩的主題。這種詩歌並非地方上的民間歌謠；落在大城市的隱喻作者的凝視，其實是異化的人的凝視。他是遨遊者（*flâneur*）的凝視，他們的生活方式對大城市裡正在增長的貧苦大眾仍然發出一種安撫的光芒。遨遊者仍然站在邊緣，在大城市如同在資產階級。二者之間他都不能賓至如歸。他在人群中尋求庇護。（馬國明，1996，p. 156）

因此我們可以這麼說波特萊爾是城市邊緣揭露現代的吟遊詩人，他將都會邊緣的素材轉化成他詩集形式並賦予深沉的意義，而非故做姿態的無病呻吟。而城市中的詩意與驚奇³，使得他脫離古典的追尋，促使現代生活成為他關注的焦點，也預告了十九世紀之後的年代，都會生活的疏離與藝術家作品中邊緣性格的必要性與必然性。而藝術的展現也逐漸脫離了文化歷史的傳承與教化功能，波特萊爾作品中的必要之「惡」，在二十世紀更是達到顛覆中心的效果，在其作品中顛覆了原本文藝中對道德與醜惡的認知。進而在二十世紀讓藝術發展出，批判對象不僅僅是外在環

境中的政治或歷史而已，甚而回到藝術自己本身。波特萊爾的觀點之所以成爲邊緣對抗中心的論點，除了展示出一種如先知般的視野，更影響藝術家逐漸體認藝術作品中「文化影像」的不必然性，消散了傳統觀念中的「中心」，並形成了「美感影像」。

反藝術的非同一性與自主性的藝術觀

1917年「紐約獨立展」(New York Independents)中一件原本無法公諸於世的作品，卻在匿名投書媒體下爆料曝光，並在藝術發展歷程中投下一枚震撼彈。是的，這個原本要不見天日的作品便是馬歇爾·杜象(Marcel Duchamp)的「噴泉」(Fountain, 1917)，而對所有研習當代藝術的人來說，這無疑地是必定探究的對象之一。現代主義自十九世紀末以來，便不斷地在開發各種繪畫元素的可能性，藝術形式便是一直以眾生喧嘩的景象存在。但二十世紀初期，杜象的「噴泉」卻高分貝地以非繪畫性質的現成物(Readymade)呈現，而更重要的是杜象個人以此作所提出反美學與反社會的論述。因此在一封可能是杜象匿名的信中寫道「**是否以自己的手製作噴泉並不重要，重點他做了選擇。將日常生活用品重新放置在新的名堂和觀點下，使之失去原來的工具性意義，並爲之創造出新的想法。**」(世界藝術史, 2001)

的確這件作品有了石破天驚的效果，他的效果並不僅在於奠定當代藝術中現成物開山祖師地位，而是他徹底的打破藝術中菁英主義與智識主義，更爲當代藝術帶來更多的思考空間與模糊性、曖昧性。這便與阿多諾(Theodor W. Adorno)在《美學理論》中所論及的「非同一性」與「自主性」有著印證關係。在黃聖哲(2002)的〈美的物質性 — 論阿多諾的藝術作品理論〉一文曾說到「**非同一性**」是阿多諾哲學論述與社會理論的重要術語，指的是認識論中主體與客體關係的不一致性。概念、概念的指涉物、具體事物自身處於三條不平行的運動規律線上。因此「噴泉」在這個架構下具體事物代表著是一個常見於廁所的男性瓷做小便斗；而概念的指涉物是此容器原意裝載著男性穢液的不潔之物，卻被杜象取名爲噴泉，兩相對照下成爲概念指涉的衝突。但就杜象的概念而言，這項讓大眾匪夷所思的器物，不過是成爲挑戰社會對於藝術見解的迷思與破除藝術神聖性的最佳工具。所以「噴泉」在現成物 / 題目 / 杜象的概念，現實呈現三方衝突的不和諧，也就是阿多諾所論及的「非同一性」。

在〈美的物質性 — 論阿多諾的藝術作品理論〉一文中就「自主性」解釋爲只有經由對社會的抵抗力，藝術才能維持生命，它才不會被物化，否則藝

術會變成商品。在陳瑞文的《阿多諾美學論》一書中也談及「**自主性**」便是藝術參與社會，**關鍵不在於直接告知或單純傳閱，而是以「自治性」之中介方式抵制社會。**(陳瑞文, 2004)在「噴泉」中我們得知杜象嘲諷的絕不僅僅是藝術形式與藝術史而已，就展覽機制的辦法與社會大眾對藝術的認知皆是其批判的對象之一。因此當策展單位的拒絕與觀眾充滿狐疑的眼光，便成了杜象執導此一大戲的最佳配合演出，因爲他知道由前言所論述的「非同一性」概念下，藝壇與社會大眾將會有強烈的反應，而這也達到阿多諾所論述的「自主性」。因此「噴泉」成了印證阿多諾論述下「非同一性」與「自主性」的最佳詮釋。

因分裂而自主 — 陰性書寫的平權之旅

中心與邊緣的對抗，從政治與階級的鬥爭至哲學或歷史的詮釋，似乎是每一個世代都會產生的命題。但性別認同與意識，卻成爲二十世紀以來至今跨領域與學科皆會觸及的顯學。而事實上，在二十世紀之前整個政治、階級、哲學、歷史的發言掌控仍是以男性爲中心，即使曾有女人掌權的王朝，仍不自覺必須以陽性思維爲中心，達到政治掌控目的。倘若想以性別越界，達到男變女或女變男，甚至兩性共存於一身的特徵，必定遭到陽性中心的打壓或嘲弄。

如果性別變換或雙性共存是一種「異象」的話，這種「異象」可能是維吉尼亞·吳爾芙(Adeline Virginia Woolf)中理想的烏托邦。《歐蘭朵》(Orlando)這本小說中主角性別來去，成爲她對現實世界中陽性思維的抵抗或嘲弄。而莎莉波特(Sally Potter)在1993年將在這本小說改拍成了電影，她保留了書中主角歐蘭朵原本是個十六世紀貴族世家的俊美少年身分，蒙受依莉莎白一世的寵愛並賜與城堡，在電影中導演以男演員扮演終身未嫁的依莉莎白一世，似乎暗示即使是女性當家仍需展現無性或陽剛的一面，倘若相夫教子的婚姻關係存在的話將使得「女性」的身分被展露，進而降低成就。而故事情節讓歐蘭朵永保青春容貌，熱衷愛情與文藝的他在遭受俄國公主的負心與詩人的嘲笑，開始昏睡至十七世紀。在藝術與文學中，「陰性美」是女性被歌頌的理由，而所被歌頌的除了外表也包含著符合男性道德的貞操，而「陰性美」偶一例外的便存在於年輕男孩的不完全陽剛特徵，吳爾芙很清楚整個歷史中「陰性美」存在的價值性與被利用性，因此她特別以一個俊美少年爲其開場白，做爲「陰性美」的曖昧與不確定性。

而故事發展至昏睡後而覺醒的歐蘭朵竟突發奇想向國王請求出使東方，在遠離英國社會之後，一次當地政府的戰亂中，又沉睡了七天，而特別的是「他」變成了「她」，至此他成了女人。吳爾芙在這邊徹底



圖1 文賢油漆工程行的斗拱形式大門（王士明攝於台南市東門路）



圖2 劉國滄「牆的記性」（王士明攝於台南市海安路）

呈現英國社會中陽性社會宰制的壓抑，唯有到達歐洲傳統定義東方夢土，事物才可能自由的轉換與流動。

轉變成女人，開始面臨的便是國家機器身分的質疑與城堡繼承權的問題，即使貌美如花的她，在社交場合仍受到其他男士以「女子無才便是德」的想法嘲弄。而隨著政權更迭、時間流轉，從維多利亞時代到二次大戰期間，歐蘭朵卻越來越清楚自主性的需要。莎莉波特在片中以城堡庭園的造型色調與地景藝術的運用，讓片中時代的更迭更具有戲劇性與超現實主義的效果。最後片中來到了二十世紀，莎莉波特讓她成為帶著小孩的未婚女作家，書寫著自己的故事，更象徵著這個漫長世紀以來「陰性美」與「陰性書寫」的平權成功。

而吳爾芙以這樣具有意識流的傳記體小說，讓主角從陽性的中心蛻變為邊緣的陰性，也許參考了神話傳說，根據猶太教文獻，耶和華所創造出的亞當本就有陰陽兩性特徵，在要造女人的時候便讓他沉睡。（吳爾芙著、陳惠華譯，2006，p. 13）而由男性轉變女性，是吳爾芙解除陽性為主中心的解疆域化行爲，書寫故事歷程的分裂性擺脫了歐幾里德幾何學或經驗空間⁴。在這個變異與分裂過程中，陰性書寫得到了平權也得到了自主性。

去中心與邊緣性格的有機空間構築

「美好的建築有三大條件：堅固、實用與愉悅」⁵。這是 Partick Nuttgrens 在《建築的故事》（*The story of Architecture*）一書中根據前人對建築定義，而在前言中認定建築應具備的三大特性。文中他認定建築與其它藝術的分野，即是來自此一特性基礎，而這項基礎似乎也隱然成為大眾對建築的認知。尤其是現代主義的興起，實用與規格化更成為現代建築成立的必備條件。國際風格（International Style）這個

名詞，出現於1932年紐約現代藝術博物館（Museum of Modern Art）所舉辦的首屆國際現代建築博覽會（Exhibition of Modern Architecture）⁶；建築在此為回應大環境經濟與標準化的需求下，城市景觀逐漸成為幾何圖形與線條的方盒體群聚之地。至後現代思潮與運動的產生，建築中的現代主義逐漸修正，建築師開始對國際風格產生反動，在規劃與設計上不再以經濟與標準化為最大的考量，各式各樣的多元觀點被融入設計當中。而在台灣台南的劉國滄與呂理煌成為台灣當代建築去中心與邊緣性格的最好詮釋者。

「他不做房子，但他做的是建築」（羅時璋，2006，p. 81）這句話道出呂理煌與其他台灣建築設計者不同的觀點，以台南市的文賢油漆工程行（圖1）為例，呂理煌的建築繁殖場團隊便呈現的是一種意圖與環境、歷史對話的可能性。油漆工程行的建築物本身是家傳三代的工廠，但又不同於一般人所認定的歷史古蹟般的悠久，其建物的建材上更是為台灣常見的鐵皮屋、塑膠浪板、石棉瓦，根據常人的判斷，絕對是拆除重建。

但負責此案改建的建築繁殖場團隊，以一年兩期的時間保留大部分建物，以外部增生的方式搭建鋼架露台與階梯，並在入口處運用建築繁殖場常使用的松木，以傳統建築常見的斗拱做為意象大門。整個建築物從原本單調貧乏的工廠，搖身一變為前衛的藝文展示空間，而不同時期的材質在設計下有若樹根盤根錯節，既衝突又和諧，更與臨近的違章建築成為一種彼此尊重與對話的關係。

建築，有機的，有時間的，有生命的，從昔日飛向未來，實踐文化生態觀與建築嫁接術，這是黃茜芳（2006）在〈台灣建築館的大玩偶〉一文中最後結語對劉國滄信念的描述，而能完整且同時呈現其有機性、時間感與藝術性的作品則非2004年台南海安路「牆的記性」（圖2）莫屬。

原本屬於台南市清朝五條港歷史街區的海安路，在市政府不當的都市計畫中拓寬拆除，並希望在此建造地下商城。但在官商勾結與施工不當的影響下，原本狹小胼肩雜踏的熱鬧景象，成為市中心永不見完工的大工地。歷經三任市長，現任市長決議拆除工地圍籬先行通車，但仍無法改變海安路成為都市廢墟與邊緣命運。

針對海安路的歷史脈絡與不當開發，劉國滄似乎將這兩個因素皆納入他的設計當中。他保留了因拆除一半房屋而裸露的木結構與磚牆，而隙縫中的雜草與蕨類植物也成為這個設計的一部分。原本蒼白的水泥牆漆成了整面的藍，房子原本的室內結構以白線再度的被描繪與標示出來，劉國滄甚至還裝置了桌椅、時鐘，整個設計脫離了藝術與建築的框架，成就一個引人入勝並結合了有機性、時間感與藝術性特質與元素的空間場域。

有機性散發在於植物與木結構、磚牆之外，更代表著影響建築樣貌呈現的不確定性；時間感不僅由牆上的時鐘象徵而已，白線的室內結構被描繪與標示，更是對過去的召喚與未來的呼喊，過去與未來在此是一種對話狀態；裝置藝術與色彩應用更為整個設計脫去原本歷史建築的包袱與不當拆除的醜陋。夜幕來臨之際，「牆的記性」更化身成這個廢墟街區搶眼主角，其力道不下於古羅馬競技場的雄偉與哀愁，燈光投射下更充滿一種曖昧的華麗之美。

而劉國滄與呂理煌的設計規劃中，不同於都市計畫中的徹底拆除或古蹟保存的常態模式，他們兩位把建築當作一個可以呼吸與增生繁殖的個體，尤其面對台灣都市景觀中常見違建的不協調性，更是將時間留存的軌跡與在地樣貌結合轉化成另一個風景。使得原本遠離美學中心的邊緣空間，也能以另一種姿態向中心發聲。

「限制級瑜珈」後的「赤裸」觀察

在景象社會中，真實在影像——亦即在「景象」——的堆疊下已經變得如此隱諱，因而再也無法讓人直接體驗。晚期資本主義孕育出了由疏離的個人構成的社會，這些個人已經失去了對於任何真正的本體經驗感受。⁷

自工業革命以來，資本家的工廠為快速累積資本不斷研發出規格化與大量生產，相較於生產線上的勞動階級面對自我生產的產品，是一種無法直接自給自足的「異化」關係。時至今日跨國企業的聯盟，藉由全球化策略使得各國無一能倖免於商業宰制。而政治強權的配合，延續了十九世紀的帝國主義的殖民策略，在資訊媒體快速發展的情境下，以更細膩的影像

化、商業化與文化輸出達到後殖民時代，不知不覺的弱化邊緣族群與國家的主體意識。因此來自古印度文明修行者的「瑜珈」(yoga)，在商業機制的包裝與媒體公關的強勢行銷下，儼然成為在全球化與後殖民時代下身心俱疲都會男女的最佳救贖。「瑜珈」失去了文化的傳承與宗教的氛圍，成為與有氧舞蹈或游泳的同等性質的運動項目。

而對此次二〇〇六台北雙年展策展人王俊傑而言，「欲望」取代科學和道德成為文明進步的社會動力，而人類從追求物質轉向自然與健康生活，仍是欲望本質的延伸。因此「瑜珈」成為另一種欲求，於是「限制級瑜珈」的標題赤裸挑動觀者的品味與興趣。而這次眾多作品中，其最令人印象深刻的是來自西班牙El Perro的「在卡拉班丘溜滑板：民主系列」(Skating Carabanchel: Democracia-Series)，這件錄像作品投影在一個大約二十平方的暗室中，站立空間之內四方皆有影像投射，每個影像可各自獨立也可接續串連，畫面中只見一位滑板青年不斷在一個類似牢房或工廠的廢棄空間溜著滑板，鏡頭時而呈現空間破敗或肅穆之氣，更多是呈現出滑板滑輪快速前進的緊張氛圍。而最後我們看到滑板青年破壞自己的滑板，發出陣陣撞擊的暴力聲響。

對應成人的物質提供與智識高等，滑板青年的角色無疑是邊緣與弱勢角色，在一個與他同地位的邊緣空間快速滑行，與他身心對應的是速度上的焦躁不安。而事實上在這個廢棄空間中毫無目的的滑行，是一種無助與被監視。而整個影像速度的運作上除了顯現類似戰爭紀實的節奏外，事實上更像是向主流與中心宰制發出怒吼的陳情示威。而在速度的流轉中，我們似乎體驗了為何不斷前進的必要性，因為停滯在這個廢棄場域，彷彿生命也將停止呼吸。El Perro將這個作品隱喻了伊拉克巴格達戰場的荒謬性，他成功營造了戰場中速度的必要性與氛圍，也一體兩面呈現兩種可能，快速的節奏是美軍不斷的推進抑或伊拉克人民驚恐逃亡景象，而主角破壞自我滑板更象徵這場戰爭沒有任何贏家。

而當代藝術館的「赤裸人」似乎比「限制級瑜珈」更切合台灣與第三世界的全球化與後殖民處境。而「赤裸人」的論述來自於當代義大利哲學家阿岡本(Giorgio Agamben)，所謂的「赤裸人」便是在國家機器下以例外狀態(State of exception)或戒嚴(State of emergency)等理由剝奪其公民權並加以監禁或驅逐的人，而這種狀態不僅僅存在於集權國家或過往歷史，在高度文明的已開發國家以更細膩與安全理由，將人民資料建檔編號以備其不時之需。在國家機器高度監控之下，所有人皆如「赤裸」般而無所遁形。

來自芬蘭的Ykon在入口處便以「承認我」(Recognize Me)幽默地使人發出會心一笑，作品陳



圖3 黃文琳 繪畫三號 — 肖像畫 2005 數位輸出 / 畫布 (作者提供)



圖4 黃文琳 燕子 2005 相紙 / 裝置 (作者提供)

列了各式各樣的國際官方與連署文件，而這些文件皆是以「承認台灣」為主權獨立國家為重點。這個作品巧妙地將台灣在國際現實的處境展露無遺，並將其另一個作品「微八高峰會」(M8)做了完美結合。Ykon作品嘲弄現今國際組織如聯合國或歐盟等等跨國合作組織，因為這些所謂標榜世界和平，維護和平的國際組織，裏面還是充滿著強權國家的角力運作，與各式各樣的利益分配。否則以台灣如此一個充分具有國家體系樣貌，仍不敵中國在會中強勢運作阻撓入會。

而「微八高峰會」(M8)則是去除了民族、文化、血統組成的國家概念，所有與會的國家來自於特定立場、性傾向、娛樂興趣或生命幻想，因此便有了「珊瑚海島同性戀王國」、「巴斯芬網路王國」、「美妙王國」等等國名。而每個國家的樣貌都只是一種共同性虛擬，作品理念促使人們反思國家認同各種的可能性，也為各種遠離核心的邊緣族群發聲，更讓人思索台灣國際處境的曖昧性與非正常性。

關渡山上的當代視野

而將焦距拉回了關渡山上台北藝術大學的美術學院，學院體制內的學生是如何以自身的觀察度想整個社會環境呢？站在山上俯瞰整個台北盆地，居高臨下的視野也許是一種旁觀者清的視野。在本文中我以研究所的黃文琳與黃盟欽，再加上學生自組團體「赫島社」作為評述對象。而之所以選擇兩組人馬為評論對象，在於他們試圖連結社會的共同經驗，展現出個人當代藝術創作中獨特觀點的操作手法有極大的差異。

2001年成立於台北藝術大學的「赫島社」，在當時他們只是一群美術系的大學生⁸，發起人之一的何實，以台灣藝術史中「赤島社」為發想源頭，創造了雙赤字的「赫島社」。如果赤是紅的意義，是熱情

與挑戰，那麼雙赤字的「赫島社」，只能用火熱得一發不可收拾來形容這個學生的自主團體。他們所有的行動與論述皆在挑戰中心與傳統，而且有趣的是他們以「獎」作為他們行動藝術的命題，去挑戰主流價值的神經，達成顛覆性與議題性，徹底站穩邊緣，向中心發聲。因此從挑戰美術系所獎項「二〇〇一年南北新人獎」開始，到遠征威尼斯雙年展頒授「台灣獎」給參展國家 — 阿富汗，完全以行動落實論述，並將行動關注的焦點，從自我學生的弱勢身分延伸台灣國際地位邊陲危機的課題。而特別的是發起人之一的何實，甚至於以各種化名參與各項的美術競賽⁹，使得自我的名字意義在現實社會中的同一性產生了隙縫，不僅反應了新世代中網際網路虛擬身分的特質，更是試圖去觸動公民社會中「身分」的必要性，成為另一種辯證關係。

而以「內在煉金術的當代藝術轉譯」作為其論述的主軸的黃文琳，卻以一種詩意且神秘的方式，在男性強勢中心與商品物化的社會氛圍中，剝除女性藝術家的角色，展現自我與社會之間的旅程探索。在其「繪畫三號 — 肖像畫」(圖3)與「燕子」(圖4)這兩件分別以圖像集合群像為創作形式，反而展現出田野調查式的社會觀察。而特別的是「繪畫三號 — 肖像畫」是在網路合成眾人五官樣貌的成果；而「燕子」則以實際普查淡水、蘆洲一帶築有燕巢的民房上，並將之以照片記錄門牌的形式。這兩件作品黃文琳分別以現代科技與傳統踏查的方式著手開展。「繪畫三號 — 肖像畫」轉譯出的卻是芸芸眾生中原來殊異的「和諧」與「一致」，眾生殊相中卻有著似曾相似的組合。「燕子」中顯現卻是燕子築巢與遷徙的個人投射生物性鄉愁之外，也試圖對「家」的組成方式與定義提供空間，讓觀者自由想像。而「雕塑四號 — 婚砂；關係磨擦系數」(圖5)，或許是可稍見其女性情感流露的作品，在這件以砂紙為主要材料的男女



圖5 黃文琳 雕塑四號—婚紗；關係磨擦系數 2006 砂紙/相紙/裝置（作者提供）

結婚禮服，取代了一般服裝的舒適度，並去除了整個婚姻中的幸福洋溢的美好想像，反倒是揭露出真實生活中兩人關係磨合的緊張關係。

而黃盟欽的「消耗」（圖6、7）與「咬，咬，咬」（圖8、9），這兩件行為藝術則顯現出時間性與

感官性交叉影響，在作品中黃盟欽以不斷重複動作，恍若強迫症姿態進行著感官性動作。這兩件作品不同之處即「咬，咬，咬」在牆上黏滿了各式各樣他個人咬痕的吐司麵包，這些如日記紙片般的麵包是以不斷消耗的方式，印刻自己的情緒；而「消耗」卻使用了無數的橘子與紅線，在作者剝完果肉食用後，再重新以紅線黏合縫補，這之中作者似乎在回憶與追悼過往，縫補完成的橘子就如回憶般泛黃而不完整。黃盟欽的作品有明顯個人療傷的儀式歷程，也因此作品外顯著更多的情感浮沉其中。有趣的是「咬，咬，咬」與「消耗」這兩件共同有機的消耗形式中，「咬，咬，咬」是外放的揭露；「消耗」則是內斂的進行植入動作。這樣充滿淡淡哀愁的儀式歷程少見於男性藝術家家中，使得黃盟欽的作品有著中性或是接近陰性書寫的個人特色。

無論「赫島社」的頒獎行動或是「雕塑四號—婚紗；關係磨擦系數」還是「消耗」，在不同的操作手法下，「赫島社」以剛性姿態行動與宣示，黃文琳與黃盟欽卻以柔性素材表達陳述；綜合而論作品共同



圖6 黃盟欽 消耗 2005 紅色毛線/橘子皮/氣味（作者提供）



圖7 消耗（作品中的撕裂又縫合的細部，作者提供）



圖8 黃盟欽 咬，咬，咬 2006 麵包/咬痕/時間/氣味（作者提供）



圖9 咬，咬，咬（作品中的細部，作者提供）

的特質，便是皆將常理或規範重新觀察度量後，再度演繹發聲成爲另類藝術形式。就同前文所說書寫過程的解疆域化行爲，他們也許並不需要如波特萊爾徹底使自己墮入邊緣，但關渡山上居高臨下的疏離場域，足以讓他們冷靜思考自身與現實的關係，並熱血誠懇地的將自我觀察或情感揭露重組，使得意義分裂，新凝視的產生，重組出另一個不同於社會經驗的符號系統，並期待與觀者對話。

結語

「藝術有一個神奇的本領：可怕的東西用藝術表現出來就變成了美；痛苦伴隨音律節奏就使人心神充滿了靜謐的喜悅」（波特萊爾著，亞丁譯，2006，p. 9）。這是波特萊爾對藝術功能的重新詮釋，也破解藝術價值定位教化功能的美學意義。而本文從波特萊爾身處的十九世紀論述至二十一世紀台灣大學院校中的研究生，無非是想連貫其當代藝術中不可或缺的邊緣性格。而這樣的邊緣性格誘發了文藝創作者產生更多的謬思與創見，並觀察到常人世界中矛盾性與落差。

而所謂的邊緣與中心的實際狀態，也會隨著時間與空間而轉換位置，如同波特萊爾當時所讚許的浪漫主義時至今日已成爲藝術史中的中心課題。尤其當代社會資本主義的消費現象，邊緣的特殊性甚至於成爲資本主義收編的商品形式之一，當代的例子莫如林明弘作品中的使用素材，乃是台灣傳統中使用的花布，其作品在展覽空間曝光後，時尚流行的強攻，與台灣本土思潮的懷舊氛圍下，讓原本屬於邊緣中的邊緣——常民花布，成爲流行設計的另一種趨勢，尤其是隨著作品在台灣與國外能见度提高的同時，國際時尚集團收編了這項在地風格，甚至於在其產品行銷中以其爲圖像，拉攏台灣在地消費者的親密度，讓原屬台灣邊緣性的傳統圖像，至此成爲翻轉爲跨國集團強勢的行銷策略。

因此「邊緣」與「中心」的位置在二十一世紀的當代社會是一種流動的關係，今日的邊緣也許是明日的中心，而「中心」也可能是明日的邊緣。本文從十九世紀的波特萊爾論述至當代台灣社會中學生的美術創作，我們看到了不同世代與國家所要抵抗的中心或霸權，更看到了當代社會中「邊緣」與「中心」流動的可能性與曖昧性。尤其是在公民社會中，連霸權或中心竟也如此的和藹可親，再加上媒體商品化，使得「邊緣」對抗「中心」的力道也薄弱不少。那「邊緣」與「中心」的合作有沒有是另一種可能性與出路呢？也許從2006年嘉義縣文化局所舉辦的「北迴歸線行動藝術節」看到了不一樣的成果，被視爲中心的公部門願意邀請藝術策展團體下鄉，去從事一個藝術介

入的社區營造工作，使得原本地處邊緣的鄉間藉由藝術形式開始關照自己的傳統與社區。如此的一個不同於其他藝術形式的操作方式，其後續效應值得觀察與研究，但至少這樣三方合作的關係不僅使得藝術擺脫了單純的藝術命題，藝術成爲鄉民、藝術家、政府三方通話的平台，發揮了藝術的社會功能，更爲「邊緣」與「中心」對立面間產生了一種對話性的自由交流。

■ 注釋

- 1 貢布里奇在《藝術的故事》文中，舉出十五世紀末期，義大利人用「Quattrocento」意即「四百」；十六世紀初卻以「Cinguecento」意即五百，最偉大的時代來描述文藝復興到來的重要性。
- 2 李明明在其《浪漫主義下的藝術界定》收錄於《當代雜誌》第四十六期，文中提波特萊爾認爲浪漫主義之所以最具有現代性的原因，是因為浪漫主義藝術創作價值觀的改變，藝術深究了人們的生活起居或道德習俗，它是一個獨立而自我圓滿的客體。
- 3 在《世界藝術史》頁676中寫著，波特萊爾曾在沙龍評論說道：我們的城市生活充滿了詩意與驚奇題材。我們彷彿浸在奇妙的氣氛中，但我們並未留意。
- 4 楊凱麟著，《分裂仔(schizo)與創作(1/2)：從語言切入的極限經驗》，(台北：志文出版，2006再版)，頁39。在文中楊凱麟認爲引用德樂茲與瓜達希的話，任何書寫與能書寫什麼之前，必然先得是一種解疆域化作用。
- 5 Partick Nuttguensy在《建築的故事》中是間接引用十七世紀初期伍登(Sir Henry Wotton)改編一世紀羅馬建築師維楚威斯(Vitruvius)的名言，並加以闡述建築成立三要件。
- 6 Partick Nuttguensy認爲在1920年代到1950或1970年代，國際風格成爲現代建築主流的代表稱號。
- 7 尼爾·林區(Neil Leach)根據德博(Guy Debord)在1967年出版的《景象社會》(La Société du spectacle)一書中分析德博所論及資本主義的架構如何藉由膚淺與商品化的影像呈現社會與物化個人。
- 8 赫島社的成員有呂浩元、葉育男、何實、張爲凱、林羿東、吳季聰。他們成立後頒發了「2001南北新人獎」、「台北雙年獎」、「台灣新藝獎——2004年度最佳策展評選」、「台灣獎」。
- 9 徐婉楨在《多變紛擾中的不變》文中說道「何實」、「趙六六」、「王午」、「吳月嬌」、「章三」、「李巳」這六個不同人的姓名，其真實身分是倪又安；而這「換名計畫」被他以有系統的運用在參加作品類型上並相連結，並與社象在便斗上簽名有異曲同工之妙。

■ 參考文獻

- 貢布里奇著，雨云譯(1997)：《藝術的故事》。台北：聯經。
- 波特萊爾著，莫渝譯(2001)：《惡之華選析(上)》。台北：桂冠圖書。
- 波特萊爾著，亞丁譯(2006)：《巴黎的憂鬱》。台北：遠流出版。
- 陳瑞文(2004)：《阿多諾美學論》。台北：左岸文化。
- 吳爾芙著，陳惠華譯(2006)：《奧蘭朵》。台北：志文出版。
- 馬國明(1996)：《班雅明》。台北：東大圖書。
- 修·歐納(Hugh Honour)、約翰·符萊明(John Fleming)合著(2001)：《世界藝術史》。台北：木馬文化。
- Partick Nuttguensy著，楊惠君等譯(2001)：《建築的故事》。台北：木馬文化。
- 尼爾·林區(Neil Leach)著，宋偉祥翻譯(2005)：《建築之麻醉》。台北：田園城市。
- 赫島社編選(2005)：《邊緣戰鬥的回歸》。台北：藝術家。
- 羅時璋(2006)：《擾動邊界，以德勒茲、巴岱耶的觀點探討黃聲遠、邱文傑與呂理煌的在地建構》。台中：東海建築研究中心。
- 黃聖哲(2002)：《美的物質性——論阿多諾的藝術作品理論》。師大學報：人文與社會類——藝術專刊，47，1-10。
- 楊凱麟著(2006)：《分裂仔(schizo)與創作(1/2)從：語言切入的極限經驗》。藝術觀點：29，77-83。
- 李明明(1990，二月)：《浪漫主義藝術的界定》。當代雜誌，46，58-67。台北：合志文化。
- 黃茜芳(2006，十月)：《台灣建築館的大玩偶》。Dialogue 建築，107，55-61。台北：兆美文化。
- 徐婉楨(2004，七月)：《多變紛擾中的不變》。藝術家，350，292-297。台北：藝術家。