

當代藝術與生活的交易

—「粉樂町—台北東區當代藝術展」與特定場域展覽
的有效路徑

The Exchange Between Contemporary Art and Daily Life

-- An Investigation on the “Very Fun Park- Contemporary Art
Exhibition in Eastern Area of Taipei” and the Effective Strategy of
Site-specific Exhibitions

張晴文

CHANG , Ching-wen

摘要

「粉樂叮—台北東區當代藝術展」2001年8月25日至9月30日在台北市的東區街道展開。本展由張元茜女士擔任策展，富邦藝術基金會等四個單位共同主辦。「粉樂叮」訴求一個「很快樂的角落」，而異業結盟的做法是當代藝術展覽與商業最為靠近的一次演出。

「粉樂叮」有許多新生代藝術家參展，作品以裝置為主，而內涵上體現出一個「指向自身」的趨勢，反映出當代藝術中新生代藝術家的創作取向。這些高度勞力密集的作品喃喃地表述自身，在創作手法上，不斷重複的動作及造形，塑造了作品的嚴肅性，強調作品的時間性過程。這些作品從角落出發介入環境，以手工的、非量產的特性，在作品所在的消費背景中與商品有所區隔，顯現差異及價值所在。

「粉樂叮」的有效性，在於國內特定場域展覽歷年來所建立起的社區概念，而本展以軟性的姿態介入城市區域，在與商業結盟的同時兼顧藝術的自主性，但是其中觀念性的作品非但無法把觀念全然呈現，徒具形式的情形下就被淹沒了。「粉樂叮」拉近當代藝術與通俗文化的距離，也向我們揭示了突顯區域色彩的展覽仍然有效，而這類展覽在作法上要以一個微妙的身段執行，當代藝術與觀眾之間的距離才能在沒有衝突且沒有含混的情形下，逐漸拉近。

Abstract

“Very Fun Park-- Contemporary Art Exhibition in Eastern Area of Taipei” started on August 25 till September, 30 2001 in Taipei. Rita Chang was the curator of this exhibition and Fubon Art Foundation, Taiwan Cellular Corp., ASE Inc. Education Foundation, and Eslite Bookstore were the sponsors. It is not rare thing to us that Art exhibitions come to the community, but “Very Fun Park” was special because it is closes to the commerce. Although these works which put in the street side, the lanes or alleys, are not wholly about happy things, but these works makes the ordinary streets more funny and lovely.

The artist in this exhibition were new generations in art field. And most of the works are installation. The intension of these works showed toward a trend that ‘point to itself’. This character also shows the creating trend of the new generation artists. These works tend to express themselves by murmur and murmur, and to contain highly concentrated of mental work. Whatever the content they had, about the life, or about the fancy word, were not related to the external factors. This showed that ‘self’ is the main problem or the source makes them feel anxious. The same actions or form repeat in their works, it emphasized the process quality. They made different from the commodities by mental, rough, and unique characters.

“Very Fun Park-- Contemporary Art Exhibition in Eastern Area of Taipei” entered the city by an mild attitude to associate with other business and ensure the autonomy of contemporary art. But some of the works can not show it’s concept completely. “Very Fun Park” showed us the exhibitions still work under the concept of local character. And these exhibition must be carried out by mild attitude, to subvert in a peaceful way. Thus the distance between contemporary art and the viewers can be shorten without conflicts and victim.

聲稱要消滅藝術與生活之間界限的當代藝術，藉著日益增多的展覽實行走入群眾的理想。從藝術體制的方面來看，18世紀末以來，現代藝術場域中的最基本的角色-藝術家、仲介者（以藝評家與畫商為主）、觀眾，在今日的藝術場域裡已經分化為更精細的分工，我們可以從藝術家與觀眾之間畫分出好幾個中介的角色，例如藝評家、畫廊、策展人、美術館研究員、拍賣官等。分工的精細說明了體制逐漸健全的趨勢，看來對於一個想接近當代藝術的觀眾而言，他的選擇更多了，包括閱讀報紙的藝訊報導、參觀美術館、聽演講，甚至是最近甚為流行的-在住家附近直接參與戶外當代藝術展。

但事實上，正如Anne Cauquelin所言，「儘管作品數量日增，美術館、畫廊越開越多，藝術卻從未如此遠離它的觀眾」（Cauquelin, 1999/2002:21）。她指出，人們一面想藉著參觀經驗的累積培養「眼力」，試著作些審美判斷，而一方面，社會上的普遍價值觀也似乎認同著在科技使生活更好之時，應同時發展文化。買不起作品的大眾於是排隊進入美術館參觀，接受藝術的洗禮，為體驗教養而付出心力，但是對大部分的人而言，藝術還是難以理解的，或者，它總是只體現出商業上的價值。

而台灣可見的現狀是，除了美術館、畫廊等機構為當代藝術提供表演的舞台，新興的行業-策展人也不落人後地帶領著一批又一批的藝術家，主動走入社區，親近群眾，雖然展覽的主題不一而足，有的為了催生藝術政策，有的為了標榜地方特色，不約而同的是強調「以民為主」的原則。而這些展覽在意欲吸引一般民眾目光的同時，逐漸露出了為藝評家詬病的疲態-一味地追求節慶式的、親民的藝術嘉年華會時，當代藝術本身、藝術家及其作品將成為被消費的對象，在不斷的「下鄉」展覽之中內耗，令人堪憂。在表象的「和樂融融」之下，觀眾玩得開心，藝術家及策展人獲得文化上的地位，但是實際上觀眾與這些作品之間的距離是否真的消除了呢？

「粉樂町-台北東區當代藝術展」2001年8月25日至9月30日在台北市的街道裡展開。這個由富邦藝術基金會、台灣大哥大股份有限公司、日月光文教基金會，以及誠品書店共同主辦，由張元茜女士擔任策展人的展覽，畫出這樣一塊東區的粉紅色區域-南北以敦化南路一段、忠孝東路四段216巷為界，東西以仁愛路四段、市民大道為界(圖1)。藝術走進社區已經不是新鮮事，但是「粉樂町」卻可說是當代藝術展覽與商業最為靠近的一次演出，這與粉樂町的訴求、發生地點都有關係。在布爾迪厄(Pierre Bourdieu)的藝術場域理論裡，藝術的自律性與政治經濟力量是壁壘分明的兩極。「粉樂町」挑戰的是兩者之間的平衡點，它挑釁地與商業結盟交好，卻又在當代藝術的本質上力求表現，這個訴求本身具有一定的難度。

「粉樂町」簡單而言，就是讓城市的人們發現這一個「很快樂的角落」。雖然這些散置在街道裡的作品，不見得都是徹底的訴求「快樂」這件事，但重要的是，這些作品是否能夠因為它們的到來，為這個城市的各個角落注入不同以往能量，讓人驚豔，喜愛，如電光石火地擦出光亮。

若將藝術的收受過程劃分為幾個中界點，從藝術家到觀者之間至少可以用這樣的關係表示：作品-展覽-觀者（社會）。值得推敲的是，在這些環節之中，呈顯了哪些現象以及問題。藉著一個個關節的打通，對於現象及問題才有瞭解及解決的可能。

第一節 從藝術家、作品到展覽

檢驗藝術家到作品這一環節的種種徵候，可以從作品內容整理出「粉樂叮」展所呈現的幾個特徵。雖然黃海鳴(2001：1)在〈「粉樂叮」與「藝術社群的集結與辯證」〉一文中說明了他在這篇文章中省去個別作品探討的原因，在於「許多二次使用的作品與空間的對話並非總是那麼的準確，這當然也是不從這個進程去分析的理由。最主要的還是因為這次最有創意的地方，不在『個別作品』與它『展出空間』直接可見的關係，而是『展覽系統』與『商業系統』…可見與不可見的對話」。然而在此我們卻要重拾這個看似多餘卻是必要的過程，針對個別的作品作進一步的挖掘。因為許多細微的徵兆總是隱藏在這些散漶不一的個體之中。正如黃海鳴所言，許多作品都不是第一次的展出，其中也不乏在「粉樂叮」整體合唱之中成為「雜音」的聲響。作品離開藝術家之後，在展覽中發生的效應，個別作品與整體展覽與觀者之間產生的連結，仍是「粉樂叮」相當吸引人的議題，可以從中理出其中值得注意的傾向。

一、裝置當道

散置在東區街道之中的「粉樂叮」，共在30個展點展出47件作品。這麼大量的藝術家陣容及作品在聯展中已不多見，何況是在走出美術館的特定場域空間裡。但是藉著「粉樂叮」理念的結合，這些作品帶著一致的向量，在城市的各個角落裡打游擊戰，將當代藝術送上街頭。

此次參展的藝術家當中除了林鴻文、郭維國與李民中三人創作的資歷較深，年齡也較長，其他的藝術家多是1990年之後才發表首次展覽。這些藝術家常被冠上「新生代」的名號，表示他們的創作與中堅輩有所區隔，其創作的樣態也能夠形成一種共相。

整體而言，多數的「粉樂叮-台北東區當代藝術展」的作品都採用裝置的手法進行創作，除了李民中與郭維國展出油畫作品，其他的作品多半結合了多種媒材以裝置的手法呈現。雖然「粉樂叮」並未聲明是一個裝置展覽，但是裝置作品卻是展覽中的大宗。

回顧國內的特定場域(site-specific)展覽歷史，可以發現凡是在制式展覽空間（包括美術館、畫廊、替代空間、已進入規律運作的閒置空間）之外展出的展覽，其展出的作品多以裝置呈現。這些選擇在河流流域、火車站、廢棄廠房、戶外空間等地方發表的展覽中，時間最早的1994年台北縣美展即選擇了「環境藝術」¹作為題目，參展的藝術家

1 1994年台北縣美展分為「一般徵件」及「特別徵件」兩組，分別由連德誠以及倪再沁擔任責任評審及策展人的工作，這種單一評審制是歷年來台北縣美展的一個新作法。「一般徵件組」得獎者包括吳中燁、林正盛、魯宓、杜偉、王德瑜等五位，作品於台北縣立文化中心展出。而另一「特別徵件」組，採取主題策展的方式徵件，策展人倪再沁以「環境藝術」為題，強調地方特色以及回歸本土的理念。此屆「環境藝術」展，參展的藝術家及作品包括盧映如、黃子芸的《水舞》，蕭麗虹、陳德平、陳正勳、陳源典的《引渡》，方偉文、彭賢祥的《舟》，葛理漢、侯宜人的《掉進河裡》，以及陳彥名、林孟玲、蔣盈汀、蘇郁驊的《潮騷》。策展人倪再沁認為這五組作品的共通性在於（一）環境的對話；（二）強調造形；（三）合力製作。

以裝置、行動作品參展。國內自1980年代以來逐漸興起的裝置藝術熱潮，除了作品的增量之外，對於裝置藝術的討論也相當的多。裝置藝術的一些特性，例如：強調現場擺設的創作精神，具有因地制宜的特性，大體上運用簡易的手法，例如陳列、擺設、隨意堆積等，作品對於客觀給予的環境條件有相當的調整幅度，而展出完畢之後，作品的意義暫時消失，或再擇時擇地再作展示。而媒體複合運作的特殊性質，也造成了裝置藝術多元的情境呈現，這些特性都與特定場域展覽的性質頗為符合。

二、從作品內容看創作取向

在所有「粉樂叮」的參展作品陣容中，可以用作品的內容將作品歸為幾個類別。在這樣一個訴求明確的展覽裡，40餘件作品難免也必須有其一致的向量，然而在一致的方向之餘，同中有異，也顯現出新生代藝術家創作取向上的偏好及差異。

1. 對生命 / 存在課題的關注

許多新生代藝術家都以不斷的身體勞動證明自己的存在。關於生命或存在的課題，他們傾向以勞動的方式求得答案。在身體勞動的同時，也彰顯了「重複」這一特性。就像求道的悉達多(Siddhartha)隨著苦行沙門在山林中行走，走到雙腳麻痺，傷口流血化膿癒合再流血化膿癒合，為的也只是一個答案。

「我勞動故我在」。在勞動的過程中，反省，確定，藉由勞動的實踐自我完成。「粉樂叮」的藝術家們憑藉著實際的身體勞動尋找自我，「重複」這一特色則是許多作品具有的共相。「重複」不只在形式上的重複，還包括了創作過程中行動的重複。藝術家們藉由重複的動作或造形完成作品，無論是動作本身或者造形上的重複，在作品的意義而言都是必要的。這種必要性牽涉到作品在形式上的力量，以及「自我完成」這一目的強度及有效性。整體而言，這些創作除了製造繁殖的意象，也藉由這樣的手法和材質完成自身的願想，或許是為了減少焦慮，或許是為了證明自身當下的存在，總之是為了解決關於「自己」的問題。跟隨著「重複」而來的則是「瑣碎」。若將「粉樂叮」一展視為新生代藝術家創作的取樣，重複而瑣碎這一特點是明顯的。高名潞(2002)在一篇評論大陸雕塑家展望的文章裡提到展望與徐冰二人，在創作上都有強調手工與複製的特色，並且曾為徐冰寫了一篇文章，名為〈悟性來自重複，觀念出自手工〉。回顧「粉樂叮」展的這些作品，這些藝術家們對於個人焦慮的解決，以幾種勞作的方式消耗精神與體力，在反覆的動作中尋求身心的安定。

「喃喃自語」意味著指向說話者自身的一種交談，而話的內容不一定是合於文法邏輯或者具有偉大意義。這種對自己說話的方式，是許多新生代藝術家在創作上的共同路徑。其中最為典型的要算是方偉文的《喃喃》(圖2)。這件作品承襲他一貫的風格，或者應該說，他就是用相同的手法不斷的重複再重複，排列再排列，完成作品的樣貌。「喃喃」是一種自我的低語，在低語中找自己，確定自己的存在。他撿拾生活中的片段以及各種現成物，石頭、保特瓶、樹枝，像是水獺築巢一樣一件件地拼湊起來，湊成自己的樣子。

敦化南路一段177巷「鳥·台北coffee」的櫥窗裡，方偉文的《喃喃》懸掛著竹編

的人形，還有許多用石塊、瓶罐組合而成的生活瑣事。玻璃上用膠布貼成一個個漫畫裡的對話框，像是喃喃自語地說著話。這些物件雖然林林總總，看似隨意而沒有規則的排列，無論如何卻都透露著一致的向量-漂浮不定的特質。這種不安定的特質常常有人歸因於他的背景-一個來自汶萊的金門華僑家庭，在台灣求學、生活-所帶來的旅人形象(李維菁，2001)，但除此之外，或許答案也來自於他一貫的創作形式。

在不同的展出空間中，方偉文的作品總能適應環境，就著既有的空間做出回應。一些已經展出過的元素（例如巨大的竹編人形），一些不定形不定量的小東西，在每次的展出空間裡寄生，重新排列。像是不斷搬家的房客，在不同的公寓裡一次又一次地佈置他的新家。房客的行李和家具總是摻雜著長年跟著他遷移的床鋪和桌椅，還有上次搬家才添購的新物品。在一次又一次的遷徙、展出之中，我們雖然看見方偉文的作品「固定」地出現在展場，但是總可以發現一些風塵僕僕的痕跡，還有未來在下一個目的地的幻影。這就是他作品中流露「不安定感」的原因。

相較於方偉文《喃喃》的自言自語，羅睿琳的《安住》(圖3)簡直是無聲的自我呼叫。同樣具有「喃喃自語」的特質，羅睿琳的這件水墨作品，像是打坐的人一樣，眼觀鼻，鼻觀心。這些巨幅的水墨作品，都是羅睿琳現場一筆一筆完成的。她說：「『安住』是從一個佛家語而來，安住此心，把自己的心帶回來。我在畫每根線條時，下筆的每一個過程裡，其實都在呼叫自己的名字，就問自己在不在，那個當下在不在」(薛常慧、劉建偉，2002)。

《安住》系列作品都以簡單的線條或者墨色暈染所構成。單色的作品因為數大而產生能量，把原本浮躁的餐館氣氛轉換了。羅睿琳的創作像是鎮定劑，安住自己的心思，也安住整個環境的氣氛。在每一次下筆時對自己的召喚，隨著筆觸散開，擴大，在這個過程中尋找並安定自己的內心。這無疑是相當內省的凝視，彷彿把自己懾在畫面的方圓之間，對自己呼喊，對自己說話。即使是在繁華的忠孝東路，在視覺、聽覺、味覺、嗅覺各種感官都能暢快享受的餐館裡，因為自己的信念堅持，也可使眼耳鼻舌身意無一不安定。對她而言，「『安住』-安住此心，是探索自我生命的初步」(羅睿琳，1998：1)。

另一位藝術家柳菊良的作品，在這個面向上也與羅睿琳的《安住》頗為相近。

「好碧DIY」不到10坪大的店面，有一扇落地窗。柳菊良的《觀自身，這些都是自然元素》(圖4)就在這扇窗子懸掛著，一張一張的棉紙都有或深或淺的漬跡。這是她將一年來每天早晨沖泡的第一杯咖啡印記收集起來，這些明信片大小的棉質濾紙上，記錄著當天咖啡的顏色，以及她的心情-或許那天突然乏味了，不喝了，濾紙便沒有咖啡的痕跡。

這樣近乎戀物地收集自己生活的紀錄，無非是要從中證明自己的存在。生活是最平凡也最迷人的課題，對於敏感的人而言，生活本身即使無味也該有感覺。從最不起眼的小事物著眼，那怕是咖啡濾紙，都可以有所體會。濾紙和印記本身並不代表什麼，但是生活就在那裡留下痕跡，自身的存在也在那裡體現。「好碧DIY」所販售的各種材料和印章是要印在卡片上傳遞祝福的，而柳菊良的咖啡印則留在濾紙上記錄自身的存在。這扇落地窗的狹小空間，是柳菊良在城市的角落裡，用每日實踐的行動，抵擋紛擾世界的痕跡。

對抗焦慮的另一具體方式，就是投入大量的勞動在作品的創作過程之中，藉由冗長的時間與勞力的損耗折衝心理的空虛，或者尋找身心安頓的解決之道。這樣的創作在「粉樂町」展中為數頗多，且又以女性的藝術家為主。

陳慧茹的作品具有材質單一的特性。大量相同材質，藉由大量勞力投入而完成的作品，帶有一點任性的味道。這次參展「粉樂町」的兩件作品-《從空白到空白》(圖5)以及《幕與幕之間》(圖6)，也不例外地在城市的角落裡，以一種獨白式的姿態，靜靜發言。

仁愛路四段的富邦金融中心戶外，陳慧茹的《從空白到空白》在樹上綻放微微的光線。這些行道樹上的白色線圈是擅長以各種線性材質編織作品的陳慧茹，以光纖纏繞在樹枝上所形成的。這些纏繞的光纖不改她一貫的創作特色，在緩慢的編造過程之中揉進人力與時間交搏的痕跡，手工製造的溫度也留在作品裡面。光纖是一種昂貴的材料，但是符合她一向喜愛的輕盈本色。陳慧茹說，「我不要去增加這空間任何的重量，後來我想到的是光纖這個東西。它的面貌其實是很多樣化的，從白天到晚上，不同光影的一個變化，他所呈現出來的其實是很迷人的一個特質」(薛常慧、劉建偉，2002)。這些用光纖纏繞而成的白色線圈，藏在行道樹的枝椏裡，不斷重複的動作和造形是她對抗生命流逝的方式。

她的另一件作品《幕與幕之間》則是運用銅線製作而成的作品。閃著金屬光澤的棕色銅線，串連成一襲長而綿密的瀑布。陳慧茹用她的雙手織造這一襲看來輕盈卻實在沈重的銅線瀑布，金屬的堅硬質地在她的手上便不再頑固，竟出現了柔軟溫順的錯覺。這件作品懸吊在忠孝東路四段的髮廊「GEO ART」之中，作品的造形與髮廊之間有趣的關連成為點題的秘密。

「織造」是許多女性藝術家不約而同使用的創作手法。在「粉樂町」中，除了陳慧茹之外，潘娉玉、林純如等人的作品也都分享了這個共通點。

有別於上述這些女性創作者的作品，周信宏的《奶油甜派》(圖7)則是將不斷重複的動作，實踐在自己的身體上。周信宏的《奶油甜派》以錄像裝置的方式記錄這個虛無又荒謬的過程-拿著一盤滿滿的奶油，砸向自己的臉。在生活裡，惡作劇中被砸派的一方總是被懲罰的角色，砸派者就是施加暴力或懲罰的一方。這樣對立的角色在他的作品中矛盾地混淆了，因為兩者都是自己。在不斷反覆的過程之間，莫名其妙的空虛感和荒謬與之俱增。在這件作品裡，自我的意識與身體逐漸疏離，像是一場自己和自己的遊戲，也是砸派的右手和抹去臉上奶油的左手之間，不停的戰爭。角色的錯亂，如同說話時文法結構的錯亂，意義無法產生，然而在這樣近乎自虐的行動中，周信宏試圖去意識自身的存在。

2.對於記憶或經驗的詠歎

除了關於生命或存在課題的作品之外，對於經驗或記憶的詠歎也是另一個指向作者自身的創作類別。

徐瑞憲的《作家的船》(圖8)以及《秘書小姐》(圖9)，是兩件組裝機械零件而成的作品。誠品B2藝文空間，原本就被定位為一個展演藝文作品的場域，徐瑞憲的《作家

的船》與《秘書小姐》在這裡出現，似乎就是將藝術家創作的過程，以及人生的經歷直接地搬演在舞台上。

大量複雜的機械零件，藉著每一次精準的構想，測量，組裝，才能完成牽一髮而動全身的機械裝置。《作家的船》是一個利用偏心軸原理製成的裝置，在腳踏車輪軸的輻射線條外面，繫著36支羽毛，這些羽毛因為輪軸的轉動而舒緩移動，像是作家搖筆桿的樣子。也因為整個輪軸轉動的方向和速度受到每一隻羽毛的角度影響，《作家的船》也就時走時停，彷彿創作的過程總是緩慢且時而停頓的。這是他的第一件機械裝置作品，完成於法國留學期間。從小就有拾荒經驗的徐瑞憲，作品中也隱約可見「撿拾」於其的影響。這些羽毛是他留學期間每日在路上所拾，拼湊之後，於是作品也留有當時困頓留學的辛苦歷程。《秘書小姐》一作，則是以打字機為主體，附有一根羽毛的打字機，上方自天花板懸掛一副紅框眼鏡，而前方則是一只粉紅色的板凳，上面擺著一朵紅玫瑰。《秘書小姐》有著以機械模擬的女性形象，在機械運轉的同時，羽毛揮舞，打字機會發出鏗鏘的工作聲，板凳轉動，上面的紅玫瑰也跟著轉。這件作品是他獻給留學期間，在法國常常照顧他的秘書小姐的禮物。《作家的船》以及《秘書小姐》，在精確的機械構造中傳遞個人相當溫暖的感情，馬虎不得的計算與設計，經由藝術家曠日廢時的組合而成，在這樣複雜的過程中，個人記憶與情愫也藉著創作得到紀念。

同樣帶有個人經驗在內的作品，包括許嘉容的《快樂時光》(圖10)以及《自拍像》。

「人體地圖」服飾店中，《快樂時光 I》等作品，是許嘉容以底片作為材料縫製而成的洋裝。這三件「衣服」由一張張的底片連綴而成，每一張底片都有一段往事。雖然這些用底片做成的衣服看起來相當亮眼，像是富有創意的設計，但是在它們的背景卻不是這樣歡樂。所謂的「快樂時光」其實是她與逝去的母親相處的時光。這些照片的內容，是她從家族相簿中擷取而來的，或者就是取景於家裡的任何不起眼的角落。手工的縫製串連，帶有前述藉由重複動作以完成自身願想的意味，然而許嘉容的這些作品更像是以這些手工的縫紉，來化解心中的記憶與思念。

對於人的思念之外，陶亞倫此次參展「粉樂叮」的作品《箱子》(圖11)，則是對於逝去的時光所作的追憶。

世華金融大樓黑漆漆的櫥窗上，陶亞倫的《箱子》在玻璃落地窗上鑽一個小孔，這個小孔是外面的世界連接到想像空間的唯一入口。從洞裡往內看，像是萬花筒一樣的奇趣畫面在眼前開啟，一個由曲線交疊而成的圖案，因為光線的漸亮而清晰，不一會兒又因為光線的消失而不見。在一亮一暗之間，這個既真實又虛幻的空間就像在呼吸一般，緩慢的光線變化提醒我們，這閒置已久的空櫥窗其實還在城市不起眼的角落靜靜呼吸。陶亞倫是這塊區域的居民，童年生活的經驗總是記憶猶新，他目睹了東區的興起，也目睹了這片空地在繁榮的年代裡回歸荒蕪的詭異。於是在《箱子》裡，包含的是他對於這塊土地的記憶與感情。

來到富邦金融大樓B1的空間，就可以看見王德合的《行李箱系列》(圖12)。一個個木製的行李箱裡，鋪著畫有牡丹花和捲草紋的大紅被單，兩隻玩具貓熊在裡面動著。或者，將他自己以水墨寫成的圖畫日記線裝成冊，置放在箱子中。或者，在箱子裡鋪滿棉

花，觀者開啟箱子的瞬間，閃著螢光的燈同時亮起，裡面放著的是俗豔的塑膠花裝飾，美麗而詭異。希臘羅馬神話裡，眾神在一隻箱子裡放進各種有害人類的事物，交給潘朵拉，並囑咐她不得開啟。但敵不過好奇心的驅使，潘朵拉打開了箱子，疾病、死亡、戰爭、悲傷，所有可怕的災難飛出箱子釋放在人間。潘朵拉在驚慌之餘趕緊蓋上箱子，但為時已晚，只留住了「希望」這件唯一的吉祥物。箱子總魅惑著好奇心。打開王德合的行李箱，這裡面裝的不是各種災難，而是各種機智的、神秘的細密思緒。王德合隻身感受社會裡的種種現象，將這些怪異的狀況放在盒子裡，是展示，也是收服。

除了個人的記憶，「粉樂叮」的藝術家們也著眼於屬於人類的集體記憶上。這些作品多了幾分顛覆、解構的意味。他們企圖藉由作品改寫習以為常、不疑有他的群體關係，包括人與歷史之間，人與動物之間，或者人與社會之間的種種關係。面對這些群我之間的問題，他們傾向以戲謔的方式來看待。

在富邦人壽大樓挑高的大廳裡，張忘的《生命記憶體》(圖13)以人形疊成一條脊椎般的立體造形，彷彿對應著這棟鋼骨結構的建築物。

張忘的《生命記憶體》的構成元素，是一個個用文件糊成的人形。這些人形以同樣的姿勢朝同一方向一一疊合，串連成脊椎一般的造形，彎曲成一個漂亮的弧度。這一串人體以紙糊成，上面若隱若現的字跡像是承載著無數訊息的人，一個接一個地在三度空間裡載浮載沈。張忘藉此想像我們祖先的本源，一群脊椎生物，而現在的我們生活在庸庸碌碌的世界裡，也像是這群貼滿文件的身體，一個個毫無分別，看不清面孔，只有在生存的時空中盲目漂浮。他所想像的遠古人類，和今天的我們看來其實頗為相似。

對於過去的歷史，我們唯一能作的也只有想像。歷史從來沒有以一種清楚的面貌出現，總是有一百種解讀的方法。人類對於自身作為生物的本源追尋是一條路徑，對於文化活動軌跡所作的溯源也是一條路徑。歷史的不清晰是迷人的，他為每個人都保留了同等的想像空間。

姚瑞中的《天外天》(圖14)系列以一種自嘲的方式，對待長久以來我們對歷史或者國家所抱持的信仰態度。一向以來，他的作品離不開國家、政治、佔領等議題，但他真想探究的是「政治機制後面的荒謬無力」，他曾說，「可笑的是，就連我們的記憶也都是被運作宰制的」(李維菁，1999：456)。這樣的荒謬無以名狀地籠罩在這年輕人的身上，於是當我們看到《天外天》系列懸掛在富邦金融大樓亮晶晶的落地玻璃後面，潔白無瑕的牆面上，心中大概也會生起一種無力感。畫面中藍色的不明漂浮物有點像是一隻水母-一種頭腦簡單的腔腸動物，又有點像是一隻從空中掉落的降落傘。從空中跳傘是為了逃生，但誰又知道跳下來之後會怎樣？面對歷史的虛無之感，大概就像跳下飛機打開跳傘，飄盪在空中的懸浮狀態吧。空降在「粉樂叮」的這隻藍色怪物，包藏了姚瑞中對於「歷史想像的群體錯亂」這回事嘲弄與無奈的表情。

紅膠囊在忠孝東路四段的「歐克斯家具設計中心」櫥窗裡，用線繪插畫、自製填充玩具妄想了一個「美好台灣」的景象。《美好台灣》(圖15)在外觀看起來像是一個玩具的大集合。這件作品所要指涉的是台灣亂象橫生的景況，但是看來和這概念有一點連結的只有牆上象徵性的蕃薯形狀。而這些娃娃雖然都有不正常的五官或四肢，但在今天所謂「奇怪」的門檻越來越高，在大家見怪不怪的情況之下，這些指涉惡霸的娃娃和台

灣的亂象，讓人分不清到底誰比較邪惡。紅膠囊所想像出來的這個可怖世界，還是帶著童趣，儘管社會黑暗地教他討厭，在《美好台灣》所呈現出來的，是一派天真的小天地。

藝術家對於集體群我關係的想像還不只在「人類」身上。彭弘智的《Little Danny》(圖16)也如同他以往創作的主軸，將焦點放在人與狗的互動之上。

在他所想像的世界中，人並沒有比狗高貴。彭弘智以狗為觀察的對象，並且思考人與狗之間的關係，解構人尊狗卑的相對位置，從他的作品裡可以感受到的是人對動物的控制，以及人與狗之間行為的對照與差異。換句話說，人與狗在某些方面並無太大的差異。在這件《Little Danny》中，人對狗的侵犯換來了集體的防衛行動。這隻大型狗是由660隻同樣的玩具小狗所組成的。牠們置放在敦化南路上閒置的櫥窗裡。空蕩蕩的櫥窗只有這隻狗盤據當中，在落地窗的邊緣，排列著這些玩具小狗的盒子，從外面看來，特別具有劇場的效果。人們路過騎樓，很難不被牠所吸引。然而當我們停下腳步貼近櫥窗想看個究竟時，原本安分的小狗突然齊聲而吠，並且不斷搖動，讓這隻大狗看來像是著了魔一樣。這個突如其來的反應也讓觀者在驚嚇之餘，在心中升起小小的，偷窺被逮到的罪惡感。向來都是由人類主宰的世界，在彭弘智的想像中被轉了個彎。

3. 穿越城市邊界的狂想

以城市為基地，這次「粉樂町-台北東區當代藝術展」中不乏扣緊了城市特質的作品。城市的速度感，絢麗，多變，充滿可能性，藝術家們以充滿想像的作品作為回應，這一批以想像力著稱的作品，在「粉樂町」的訴求-「一個快樂的角落」之下顯得特別鮮活。

林建榮的《DIDADI》(圖17)同樣置放在閒置的世華銀行舊址。在鐵捲門後面，天花板上，可以看見一個個機械小人倒掛在上面，它們的頭部是燈泡。除了銀色的金屬小人之外，還有細長而尖的白色物體垂掛而下，像是尖銳的鐘乳石一般。這些金屬小人在行人經過時，會因為感應器的啟動而頭部發光，並且搖起頭來。這是習以玩具結合創作的林建榮，在「粉樂町」的角落再次營造個人小世界的作品。這次我們透過鐵捲門看這個被隔離的小天地，金屬材質相當冷調，每個兀自轉動的小人像是無法與我們以語言溝通的外星人，不覺中就在東區的街道為我們上演了一場奇觀。

奇怪的世界不止這個。李民中的《一個下雨之後的傍晚》(圖18)，是另一個懸掛在誠品B2藝文空間的異想世界，這件作品也是「粉樂町」所參展的作品少有的平面創作。當我們的目光與李民中的作品接觸時，如果還執意要找出到底「一個下雨之後的傍晚」與這幅畫有什麼關係，那無疑是浪費時間。李民中的作品有如一則精采的童話故事，在他的異想世界裡，有趣的想法像吹泡泡一般不斷冒出來，若將他腦中飛快來去的種種奇異事物喀嚓一聲定格，就變成這樣一幅怪誕的畫面。李民中拼貼不相關的奇異事物，每一個元素都在畫中盡情表演，無深度的畫面顛覆三度空間的刻板印象。屬於城市生活的超速動感，藉由作品中的鮮豔色彩和活潑線條傳遞出來，像是電子音樂一般奇想迷幻。

郭維國的作品《菩提樹下》(圖19)，置放在小酒吧「異塵pub」，別有一番風味。這

件作品在寫實筆法之下，呈現出帶點邪惡的異類自畫像。像是對著鏡子擺出最撩人的姿態，郭維國的作品裡總閃爍著曖昧的顏色。在pub喝了酒的人們，那種思緒逐漸恍惚狂亂的狀態，就像是郭維國在他的作品中營造的個人私密世界一樣，那種私密的感覺讓人幾乎要起雞皮疙瘩。在畫中，他可以變身為長著翅膀流下水晶眼淚的天使，也可以變成這副曖昧的德行，可以是菩提樹下得道的佛陀。

劉時棟的《虎》(圖20)，穿著直排輪鞋站在誠品B2藝文空間的門口，成了一隻不折不扣的看門虎。在民間傳統信仰中，虎爺是最威嚴的警衛。然而在劉時棟的想像世界裡，二十一世紀的看門虎可以是這般以藤條編成，狀似花燈的玩意兒。這隻《虎》有印花的表皮，張著血盆大口，穿著直排輪鞋，還有一對從畫刊上拼貼而來的藍色眼睛。眼睛裡藏著針孔攝影機，在牠的身上則綁有另一個螢幕，把眼睛所見即刻播映出來。以各種媒材拼湊而成的老虎，將傳統信仰的符號重新解讀，重新拼裝，有一種玩世不恭的遊戲態度。

忠孝東路巷弄間的一座水泥高塔上，黃逸民的《尋找清涼》(圖21)就依附在水塔的支架，製造了一個幽默可愛的另類都市景觀。「狗」是近來黃逸民創作的核心。自從他豢養了一隻小狗-阿呆，他和狗之間的情感與互動，成了他最感興趣的問題之一。這回，他以透明的金黃色塑膠布，製作一隻巨大的狗形氣球。他將這隻大黃狗固定在水塔的支架上，彷彿牠正向上爬著，準備到上面的儲水塔玩水。而上方的儲水塔邊緣，也有一條條的長形塑料氣球不斷地飛揚，暗示著狗兒上面有泉湧般的水正等著牠來享用。台北的夏天總是躁熱，在巷弄間看見這隻爬上水塔的小狗，讓人會心一笑地喜歡這小小的幽默。

以錄像裝置呈現作品的，則有陳克旻的《LUCKY HOME》(圖22)以及凌凡的《迷迷宮》(圖23)。陳克旻的《LUCKY HOME》位於忠孝東路上的「加州健身中心」。城市裡的健身中心是一種新興行業，以往運動的地點只有操場、公園，健身中心卻座落於大樓裡，提供各種健身器材和冷氣，讓上班族不再有偷懶的藉口。健身中心更為稀奇的，是在每台跑步機前設有小螢幕，你可以一邊看電影一邊運動。在這樣新奇的空間裡，陳克旻的動畫作品螢幕播放出來，隨著電子音樂的節奏閃動。這個動畫短片主角是一之貓，講的是牠在城市裡遇到一場紅色雨水的經歷。如果這支動畫的節奏無法滿足聲光刺激劇烈的都市人，那麼凌凡的《迷迷宮》一定可以讓你暈眩。

《迷迷宮》是一部用攝影機拍攝的影片，經過剪接，結合動畫，呈現活在高速世界下逐漸迷失的意識。快速、跳動的畫面鋪陳為背景，佔滿畫面的迷宮怎麼也走不出去。一個以動畫完成的小女孩在裡面飛翔，前進，在各種驚險奇遇之餘，畫面又夾雜著現實生活裡的各個臉孔。不斷吃麵的女生像是不停地吸吮慾望，一切的一切都進行得太快了，迷宮就是迷宮，不是簡單就可以脫身的。

相較於在角落中暈眩迷失的自言自語者，羅秀玫的《邊邊》(圖24)，則是選擇了向內安靜地歇息。在誠品B2藝文空間的牆上，掛著羅秀玫以棉布縫製而成的《邊邊》。這兩件狀似睡袋的作品，都有讓人頭手可以伸入的開口。蜷曲在奇怪造形的《邊邊》裡面，人可以安靜舒適地像是躺在被窩裡，在裡面獲得身心的平靜。在這件作品中，羅秀玫提供了一個有安全感的角落，可以將自己緊閉在其中，在角落靜靜地與自己相處。

想像力除了以這種自閉的傾向發洩，也可能以侵略者的角度爆發。葉怡利的《寄生與繁衍》(圖25)，則是積極型的妄想。

飄著咖啡香的C25° cafe，以鮮豔的橘紅色為基調，漆出一整個店的活躍氣氛。在咖啡店的一角，葉怡利的《寄生與繁衍》從角落蔓延開來，自成一個小世界。《寄生與繁衍》所在的場景，像是一個客廳。沙發上，繁殖的怪物們攤在那裡看電視。這些怪物有珊瑚一般的觸手，斑斕的顏色，以及癱軟的外型。但是，這些類似爬蟲類行徑的怪物都是以陶瓷製成，脆弱易碎。這些怪物就像電視裡不斷放送的資訊一樣，迅速孳生，準備攻佔我們賴以生存的空間。這些絢麗的怪物即使像日常生活中的各種訊息一般，總是吸引我們的眼光，但是牠脆弱的材質卻將牠們的體質點破-事實上這些看似花俏有趣的新奇事物是不堪一擊的。

趙世琛的《指紋》(圖26)，則發揮另一種以小搏大的精神，妄想以最為個人的指紋佔滿空間。在忠孝東路巷弄中的「cafe inn」，兩片落地玻璃窗上印滿了趙世琛的指印。他將自己右手拇指的指紋放大，貼滿店面的牆壁、桌椅，用世界上獨一無二的指紋佔據東區的角落。

4.科技與消費世界的反映

「粉樂叮」所在的台北東區，堪稱台北市區消費與時尚的舞台。在這樣的背景之下，「粉樂叮」的某些作品也反映了這個面向，以科技與消費世界入作。這一類的作品多屬觀念性的創作，作品的內涵不是從感官的經驗出發，而是重觀念的傳遞。在外觀上，這些作品擁有可親的語彙邀請群眾產生互動，但在互動的深度上，作品原來具備的觀念性那一部份，卻常會在歡笑聲中被忽略。

吳達坤的《媒體優生學》(圖27)由五個圓形的燈箱連結而成。這些連接的燈箱又鑲嵌有兩個矩形的液晶螢幕，外圍圓形的部分色彩會不斷地變化，而液晶螢幕上也不停播放著快速跳接的影像雜燴。《媒體優生學》所呼籲的，是人類與影像過從甚密的關係。我們的生活被各種影像包圍，媒體充斥的世界，訊息來的既快又多。現實的邊界已經不復清楚，在吳達坤的《媒體優生學》裡，人類與媒體的關係最終將形成如同基因鍊般的密碼循環，唇齒相依。這樣的想法隱喻在這些圓形燈箱與液晶螢幕的組合方式-基因的螺旋造形，警示我們的世界將因對媒體的依賴而改變，墮入無法自主的狀態。這件作品的嚴肅意義包藏在光鮮亮麗的外殼中，「dish」以不鏽鋼棍疊成的半活動隔牆上，吳達坤的《媒體優生學》不停閃動著。螢幕炫麗的外型和快速的影像變化，在我們的生活中屢見不鮮，我們已經熟知這樣的媒體及訊息，經過這一作品時也會看著它的光影變幻。面對快速閃動的影像，群眾除了沈醉其中，對於那先知一般的警語或許能體會的就相當有限了。

玩具總動員(Toy Story)裡的胡迪(Woody)說著：「我們玩具可以看到任何事情。所以，請好好的玩(Our toys can see every thing .So ,play nice !)」。而林書民從玩具身上看到的，是孩子們將卡通影片、電動玩具、漫畫書裡的人物視為偶像，像信仰宗教一般地朝拜這些商業機制生產出來的假聖像。

林書民的《X RAY GOD》(圖28)系列作品，以黑白的X光片鑲嵌在忠孝東路

「YAP!」店家的騎樓天花板上。在玩具的世界裡，芭比娃娃(Barbie)是永遠不老的妙齡美女。儘管《聖-芭比》X光片將她的身體透視為黑白倒錯的負片效果，她那魔鬼般的身材仍舊動人。玩具將故事裡的角色具體化，我們堅信玩具背後的故事，就像我們一樣活生生地在世界上存在。人們臣服於資本主義的商業文明，創造了這些虛幻的人物和故事，並且跌進這個夢想構成的世界。於是我們仰望芭比娃娃，帶著微笑，竟忘記自己的模樣。總是人來人往的「YAP!」訴求著青春活力，少女們流連在衣櫃之間。若有人抬頭看到《X RAY GOD》，必定會感到驚喜，只是藏在消費文化中的芭比娃娃和巴斯光年，在洶湧的商品之流裡顯的有點勢單力薄。

蕭聖健的《漣漪》(圖29)位於忠孝東路四段的一處練鼓室。這個在地面以下的空間，被隔音海綿封閉起來，彷彿一個聲音與空間都被壓縮的秘密基地。《漣漪》是一件互動式裝置，在天花板架設的大片鏡面，讓小房間的空間感擴張，幻象與真實在幽暗的練鼓室並置。地面上所投射的星雲點狀圖形，更讓人有置身外太空的錯亂。如果腳踏這些發光的星雲，將會產生爆炸性的漣漪效應，聲光俱響。在巨響發生的當下，希望藉由這樣突然的聲光效果，能引起觀者有頓悟之感。在現今的社會裡，人與人之間的關係日漸疏離，雖然生存的空間愈來愈小，彼此之間的距離卻未見拉近。我們在網路上與陌生人邂逅，和擦肩而過的人卻沒有交集。人際之間溝通的定律已被打破，即使是精神層面的頓悟，都得依賴最不自然的科技產品。在黑暗的房間裡，日常慣有的空間感受到扭曲，突如其來的漣漪效應，更加使人錯愕驚慌。至於引人頓悟的美意，在奇幻的感官效果之下能否達成最終的效果，就不是絕對的了。

陳俊明的《in between》(圖30)，在富邦金融中心大樓的廣場前，排成一列的蹺蹺板。過去曾經以蹺蹺板作為創作題材的陳俊明，將自己在異地留學時對於當地環境的疏離感，以及對家鄉的懷念，放在蹺蹺板的兩邊。在輕與重之間，黑與白之間，男與女之間，每個人其實都無時無刻地在兩極中求得平衡。這次展出的八座蹺蹺板，在置於富邦金融中心廣場前，都曾在不同的地點置放過，讓蹺蹺板的兩邊都曾經可以看到不同的風景。現在，蹺蹺板固定在這兒，成為許多上班族、親子間喜愛的大玩具。童心未泯的人們坐上蹺蹺板，隨著它的高低起伏去感受不同角度的城市景致。這件作品幾乎成為「粉樂町」的地標，每天都有很多人等著坐上蹺蹺板，笑聲不斷。然而在歡樂的氣氛之間，陳俊明當初對於蹺蹺板的發想已經不見了，雖然引起相當大的共鳴，但是關於作品本身的故事，卻少有人關心。

與其他作品有所不同，林鴻文的《異想花園》(圖31)，利用敦化南路一段巷道內的棄置二樓平房，營造了一個與忙碌、光鮮的東區大異其趣的神秘地帶。他以竹子編成一個數公尺長的大型竹管，裡面嵌進兩台10吋的小螢幕，各播放著一隻眼睛的影像。他將這支竹管從二樓的窗子伸出，懸吊在巷弄的上空。平房的一樓門戶緊閉，觀者只能打開信箱開口的蓋子，從細長的扁縫中偷窺室內景色。從這裡看進去，一樓的庭院雜草叢生，裡面躺著一隻隱隱發臭的死貓。另一個角落，則有一只小玻璃缸，養著一隻小金魚。

這個詭異的場景就位在繁華的東區，教人有種時空錯置之感。走進巷道，這棟平房因為長時間的荒廢，竟長滿了藤蔓植物。佔滿了螢幕的大眼睛自顧自地張著，像是監

看著進進出出的人們。竹管，死貓，雜亂的空屋，這些元素都不是東區角落的常態，林鴻文將它們組合，並置，用對照的手法製造了一個空寂的區域，讓路過的人們感受迷魅的奇異氛圍。因為它的腐敗，讓四周擁擠的東區相形之下更加明亮，然而，這個《異想花園》卻也荒謬地成為真實東區的一部份。

可樂王的《台灣國民美少女青春同學會第一屆》(圖32)在忠孝東路四段相當知名的國際服飾店-esprit櫥窗展出，它不僅挖掘了東區的角落，並且展現了「啊！這就是東區」的讚嘆。

《台灣國民美少女青春同學會第一屆》是可樂王在西門町街道上為許多女孩子所拍攝的照片。他將這些大頭照放大，拼貼在esprit的櫥窗裡，呈現當今少女的種種形象。「少女」這個族群已經成為社會中一個相當特別的群體，在許多國家，少女這一次文化圈代至少表著幾個標準涵意-強大的購買力、豐富的想像力、自信、變化、任性、靈活。這一支龐大的少女族群在商業高度開發的區域最為活躍，東區也不可避免地成為少女們「壓境」的淪陷區。但是東區的樣貌並不因此而失色，相反地卻因此而更加生猛有力。想像一下，哪天走在東區街頭卻不見一個少女的蹤影，那必定是哪裡出了問題。而可樂王「取樣」青春少女的地點-西門町，也是台北市的另一處青春少女根據地。這件作品的形式來自於時下風行的大頭貼。源自日本的大頭貼，原本是方便從事援助交際的女孩們為自己打廣告之用，後來演變為流行的玩意兒。大頭貼流行的原因，除了新鮮有趣之外，在「投入硬幣→靠近鏡頭→選擇背景→擺好姿勢→按下按鍵→貼紙出爐」的簡便過程中，每個人都有機會變成女主角。可樂王的《台灣國民美少女青春同學會第一屆》，更是進一步地把這些美好花俏的女孩搬進了櫥窗。出現在櫥窗裡的人只有一種，那便是全身上下無一處不完美的模特兒。如今街頭少女進駐櫥窗，藉著櫥窗的玻璃與燈光「展示、聖化」，揭示了「台灣國民美少女」的真義-這是生而平等的高貴，就像便利商店的平價「國民便當」一樣。這年頭的美少女不一定要九頭身，只要有自信。因此，在esprit的櫥窗裡，可樂王的美少女個個都是小甜甜，演出青春的戲碼，說著台北街頭的故事。可樂王說，「我覺得現在台灣的美少女很炫，而且我常常在西門町的街上看到一些滿不一樣，滿『得猴』的美少女。…所以我就覺得這是這個時代青春無敵的樣貌」(薛常慧、劉建偉，2002)。青春無敵，就是這些街頭少女最為傳神的寫照。

5.對於形式美感的追求

「粉樂町」訴求「將觀眾帶給藝術家」的概念，對於廣大而喜好不一的觀眾而言，以形式美感為內容的作品，是最容易被收受者所接收的類型。

鄧惠芬的陶藝作品《方圓之間》(圖33)與《月門傳說》分別放置在富邦金融大樓的兩處電梯間。這兩件陶藝作品在造形上以方與圓為原型，陶土的質地之外，藉由上釉的方式在正面繪上抽象的線條，以及繽紛的釉色。而另一件《樓塔》則置放於富邦人壽大樓，同樣是以陶土為素材，在上面施以薄亮的彩色透明釉，這三件作品置放在公共空間當中，像是體積較小的公共藝術，讓等待電梯上樓下樓的上班族有另一種新的視覺感受。

黃裕智的兩件作品《無題》，分別位於中式餐館「清香齋」以及金飾店「點睛

品」。在「清香齋」的中式裝潢裡，以銀絲鍛造而成的《無題》像是從空中灑下的光線，將有著書院氣息的「清香齋」妝點得更加高貴。在「點睛品」的另一件《無題》(圖34)，置放在挑高的天花板，一圈圈地從上垂下。整個銀色的線圈狀作品愈靠近地面開口愈大，從下方向上仰望時，視線好像可以延伸至無窮盡的遠處，空間感十足。

這些作品的共通點在於具備美好的形式。它們並不像是互動式的裝置作品一般地歡迎觀者以各種「行動」介入，唯一的方式就是「欣賞」。這些作品的內容不具敘事性，也不在於某種觀念的傳達，而是為審美而作的作品。

三、小結：「粉樂町」之不可貌相

從以上作品的分析可以得知，「粉樂町」的藝術家在族群上以新生代居多，作品以裝置為主，而內涵上體現出一個「指向自身」的趨向，可以視為當代新生代藝術家的創作取樣。這些行動的、詩意的表達，在內容上雖然遍及了對於存在或生命課題的解決，對於記憶或經驗的詠歎，或者表現出穿越城市邊界的狂想，但就表述方式上都指向一種共通性-「喃喃自語」。藝術家們在城市的角落裡喃喃地表達自己，「喃喃自語」所要說的不是什麼了不起的大論述，而是與自身相關的、從自身出發的探索，藉由瑣碎的話語累積能量，找到答案。無論是存在的問題，或者關於記憶的演繹，經驗與情感是重要的。除此之外，藉由製作作品的行動本身，彰顯出一種歷時性的意義與價值。

方偉文的《喃喃》、劉時棟的《虎》，是所有作品中採用各種不同現成物拼裝而成的典型。這類型的作品運用了真實世界中原本非關藝術的種種物品，甚至是廢棄物，在技法上有集合藝術(Assemblage)的粗糙感與詩意。而其他可以視為一個大宗的，使用相同媒材為單元，重複運作而構成的作品，則體現了一種繁殖的意象，以及以小搏大的感官震撼。巧合的是，這類的作品多是女性藝術家的作品，例如陳慧茹、潘娉玉、謝敏文、黃靜怡、蔡海如、林純如等人，分別使用了光纖、銅線、鐵絲、描圖紙、瓦楞紙、廢布料等單一材質，藉由重複的排列、編織、縫紉、折疊等手法完成作品。她們的作品所呈現出來的「份量」，能夠展現出一種因大量重複而顯現的力道，其中也不乏製造一種具有侵略性、模擬動態的旺盛生命力者。除了陳慧茹在《從空白到空白》這件作品首次嘗試以光纖作為材質，其餘幾位藝術家都傾向以廉價的、廢棄的媒材完成作品。

潘娉玉的作品《識衣Ⅲ》(圖35)和《攸心》(圖36)以鐵絲及不完全透光的細網組織而成。《識衣Ⅲ》是她意識的外衣，讓流幻變化於無形之間的意識，如逢補衣裳般地結綴起來。不可捉摸的思想意識，變成一個不定型的中空物，當光線想要將它看透，卻怎麼也無法窺得全貌，只有隱約地顯現大致的輪廓。徒手編織的過程漫長而繁複，縝密纖細的思緒隨著每一個扭轉、綑綁的動作，化成葉片般的羽翼，覆蓋，重疊，形成一個球體。

林純如的《生命力》(圖37)也藉由編織縫補的過程展現她對於環保、生態的關懷。以工業的廢料重新構建成作品，一個一個站立的人形都色彩繽紛，垂墜著填滿廢布或棉花的肢體，甚至是彩色的羽毛裝飾。於是有的看來像是穿著五彩洋裝的纖瘦少女，有的則像是帶著富麗配飾的貴婦人。地上還散置著許多紅色的毛球，像是從他們身上散落的繽紛碎屑，好似連身體也承載不了那麼源源不絕的活力一般。或者，這些地上的紅色毛

球也可以視為充滿無限可能的種子，在落土之後便會長出各種奇異的形體，不斷的繁衍、再生。

黃靜怡的作品，同樣取材自工業系統中最不起眼的「廉價廢物」-瓦楞紙。黃靜怡的《蔓延》(圖38)將瓦楞紙切割為不出手掌的大小，多半是三角形或者圓形，然後選擇屋子裡的一個角落，開始一個接著一個地貼上。這些從牆壁或者角落不斷擴張的瓦楞紙片如黴菌一樣孳生，不定形不定量，像極了有機生物。這些單一色彩的瓦楞紙片，看來並不起眼，但是當每個紙片集合起來，便像是趕也趕不走的病媒，生命力旺盛得可以。這些緊密排列的圖形不只長在牆上，它們還從椅背上冒出來，或者爬上服飾店陳列架上的鞋子，甚至和牆角的盆栽共生共存，模擬植物生長的狀態。這些從角落裡竄出的小東西，像是準備蠶食這個空間，用最平凡的單細胞生物攻佔整個世界。

位於敦化南路巷弄的「台北花苑」裡，謝敏文的《任意球》(圖39)則成堆地聚集在花店的地下樓。8000個以描圖紙折成的方形小球，形成一個壯觀的小角落，人們可以小心移動腳步，一腳踏進這座用紙球填積的海洋，感覺那種奇妙的觸感。或者也可以選擇坐在當中，讓小球充塞四周。紙球的不堪一擊就像花朵一樣，而純白的，中空的立方體是構成作品的元素，在不斷的折疊、吹氣、舒展過程中製造一種因重複而產生的能量。

相較於謝敏文的白色紙球，蔡海如的《私自著術-於PS自私著物》(圖40)則放棄了立體的造形，將湯匙的影像在平面輸出，以大量且重複的湯匙在城市的角落中製造驚奇的感官經驗。

蔡海如的《私自著術-於PS自私著物》一如她以往的作品，匯集湯匙的形象成為一道道的洪流，從「PS自私著物」的角落生長出來。在她過去的作品裡，湯匙指向了一種渴望的符號，狀似蝌蚪的湯匙形象像是慾望的潮流，向著情慾的，或者消費的慾望而去。在她的作品中，湯匙也成為單一而簡單的符號，藉由不斷的重複出現，累積力量，在空間場域中發生效果。

另一方面，黃芳琪的《搞清楚了沒？》(圖41)、鍾順達的《侵略空間》(圖42)則為這批藝術家創作上另一典型。這些作品有過程藝術(Process Art)的偶然性，當作品在城市的角落裡出現，誰也不知道下一秒鐘它們會變成什麼樣子。一如過程藝術家多在作品中運用各種有機的材料，使作品「充溢著生命的暫時性」(Atkins, 1990/1997:137)，且具有人格特質。

黃芳琪的作品《搞清楚了沒？》是以鐵作為骨架，在上面覆以麵包而成的。麵包本身是極易腐敗的材質，這堆置放在敦化南路與市民大道路口空地的麵包，一個個以抽象的造形面世。麵包的柔軟和鐵架的冰冷堅硬構成了強烈對比，但在一段時間之後，麵包開始發霉、腐壞，夏日午後的陣雨在打濕麵包之後，也侵襲以鐵製成的支幹。無論如何，一切都將歸於塵土，只是時間快慢的問題。她認為(黃芳琪，2001:37)，「看著生命短暫的微光，在我的作品上蓬勃的發生。『非控制性』在我認為那是一個非常有趣的現象，也是個容易被忽視的問題，因為生活中我們的思想已經被困住了」。黃芳琪以這種另類的材質創作，用雙手打造麵包糰，再眼睜睜地看他凋零，這種由生到滅的過程，其實隱喻了生命的易逝與脆弱。

黃芳琪的作品呈現了生命的易逝與脆弱，相較於此，同樣以易腐壞的材質創作的

鍾順達，則取作品腐敗、消散的過程作為感官的刺激，醜陋的外形、令人作嘔的氣味，加強了其所欲強調的侵略性格。鍾順達的《侵略空間》，想像一群由爆米花製成的紅色海星，爬上屋舍，製造恐怖的奇景。這些飄著香味的海星紛紛爬上牆壁，霸氣地宣告佔領此地。這些攤在戶外的海星，會隨著風吹日曬逐漸敗壞，露出惡形。然而在腐敗之前，牠們仍舊會日夜不捨地伏貼在牆垣之上，就如同人類用各種手段霸佔地球一般，與人類爭奪生存的空間。這件作品在某個程度上也帶有「活化角落」的特色。

這些在角落中「喃喃自語」的作品，藉著創作過程的強調，指出一種歷時性的價值，手工的拾得、編織、組裝、拼湊、折疊、纏繞、縫紉等動作，經由一再重複的過程強化了作品的嚴肅性。而勞動的價值及目的，在於反極限主義的無個性化，亦即，這些作品藉由極為個人的動作及故事，標舉了相互之間的差異性。回到展覽現場，我們可以看見這些置身於東區的作品，它們所面臨的是這個廣大的、無所不能的消費世界。資本主義的商品特色-量產、單一、同質化，在這裡與這些藝術家的作品有了區隔，或者可以說，這些藝術家的作品擺在櫥窗裡時，要如何對抗環境的巨大壓迫，展現自主性？答案是：具有時間性的、過程性製造痕跡的作品，得自集合藝術的粗糙感與詩意，得自過程藝術的有機能量，固守作為當代藝術的自主性，與架上的商品作了區隔，並且突出自身的個性。

整體而言，這些以生命或存在問題、記憶或經驗、想像力著稱的作品，在創作意識上都源自於藝術家個人的情感。這些在「粉樂叮」中佔了絕大部分的作品，與觀眾的互動至少建立在情感的傳達之上，一如托爾斯泰(Leo Tolstoy)說的「一個人有意識地藉著某種外在的符號(external signs)，把他所親歷的情感傳達給他人，使他們受到感染並且也經驗到這種情感」(Tolstoy, 1962；引自劉昌元，1998：149)。除了這一類型的作品之外，前述以形式美感追求為內容的作品，因為能夠讓大眾回應以觀賞的行動，達成審美的目的。置放在公共領域的這類作品，讓人們有夠多接近藝術的機會，作品能夠被收受者接收，但是，在訴求活力、燦爛、樂趣的「粉樂叮」中，卻成了作品陣容裡相形失色的部分。

至於反映科技與消費世界的作品，在「粉樂叮」中因為展出場域的特性，在點題之餘反而成為最「危險」的一群。所謂的危險，也正如策展人所預期的(張元茜，2001a：81)，「我們興奮新的藝術天國疊架在東區上，它的子民不再寂寞，但也隨時擔心新天國根本不存在。因為東區本身就已是消費者的天國，他們不需要也看不到新天國，頂多認為消費天國中添了幾許秋波或多了幾個痞子」。這些作品到底是一件活化角落的驚豔之作，還是被廣大消費群眾與店家淹沒的痞子？藝評家林志明(2002：62)認為，「這個展覽因為使用的是消費社會的修辭法在台北的流行商圈中進行城市裝置展覽，產生了意圖曖昧或作用模糊的問題」。關於這個評語，至少在這裡我們基於前述對作品的分析，可以指出：「意在言外」的這些創作，例如吳達坤的《媒體優生學》、林書民的《X RAY GOD》、陳俊明的《in between》等，當在展覽中抽去了作品原本所要訴求的理念，僅剩下作品的軀殼在展場，這樣的情形下連帶地影響了觀眾的收受，作品本身徒具甜美的外形，對觀眾而言，有可能只是一個好玩的物件。

第二節 從展覽到觀眾之間—從展覽機制一探「粉樂町」的有效性

在策展人張元茜女士的策展理念中，我們可以清楚看見這個展覽的旨趣所在(張元茜，2001a：80，2001b：3)：

—我們決定以「空間」為主題，「町」就明確的將展場定義為一個社區空間。

—當藝術家面對東區時，必須跨越現實、迴避媚俗，但又必須尊重環境、與周遭共存，是高難度的挑戰。

這兩段話標示出「粉樂町」的核心：(1)社區空間的概念，以及(2)與消費文化整合。

一、社區空間的概念

「粉樂町」聲明的重視社區空間的概念，其有效性來自國內幾年來特定場域展覽的生效模式。「關懷場域」一直是國內特定場域展覽的共同趨向，這個行之有年的道理，表現在「粉樂町」一展，即以「台北東區」為關懷的對象。對於所屬土地、區域的關注，來自1994年以降國內特定場域展覽的持續價值觀。1994年台北縣美展「環境藝術」以降，特定場域展覽的舉辦是持續進行的²。

從展覽考察當中可以發現，1994年「台北縣美展：環境藝術」將特定場域展覽與環境藝術(Environment Art)此一概念連結。策展人倪再沁以「環境藝術」為題，強調地方特色以及回歸本土的理念(藝術家雜誌，1994a：215)。他表示，「讓『地方的歸屬於地方』一直是我的信念，各地方文化中心要找出自己的地方特色才是。…我想這是『植根於本土』、『回歸到地方』，最直接也最有效的方式吧！」特定場域展覽對於特定時間、特定地點的強調，以「喚起對場域的關懷」為內容，一直到1995年的「台北縣美展：淡水河上的風起雲湧-台北風箏會」、1997年的「台北縣美展：河流-新亞洲藝術·台北對話」都還延續這個概念，不同的是，1997年的「河流」展還企圖將眼光延伸至整個亞洲。1997年的「大地·城市·交響-台灣裝置藝術展」，策展人黃海鳴指出「一方面希望藉此推動當代藝術與嘉義本地的互動，一方面也希望當代藝術活動成為嘉義的文化特質，使嘉義市因它的文化藝術資產而傲視全省，並且有機會轉變此文化資產成為地方獨特的產業」(黃海鳴，1999a：63-64)。1999年由李銘盛策劃的「藝術真說 生活真說—自然·藝術·生活·散步」，強調個人生活環境所及的「社區情感」，他說「社區的藝術文化活動是最直接、最容易將藝術文化注入社區居民生活的方法。…不管民眾愛好與

2 這裡所界定的「特定場域」，意指在展覽中強調展出地點的場所精神，這樣的展出地點不是經常性的展覽場地，例如美術館、文化中心的展覽室、畫廊、替代空間，或者已納入展覽體制的閒置空間，而多半是戶外、非制式的展出場地，例如河流流域、火車站等。這樣特定場域的展覽，展出場地的特殊性與展覽主題或參展作品都有相當程度的關係。國內主要特定場域展覽年表詳見附表。

否，這個活動就擺在他們的面前，甚至於生活裡，是比較主動的。因此，舉辦這個活動與社區居民的溝通、互動是很重要的。尤其是現代藝術文化展覽活動更為困難艱辛」（李銘盛，1999：10）。2001年舉行的「清境—夏—自然與人文的對話」背負著九二一震災後災區重建的觀光推廣目的，但策展人張惠蘭(2001：3)也指出這次展覽「期望結合環境、媒材以及聯繫當地社區互動的創作，藝術家將以『同自然一起』到『在自然之中』，更甚而『成為自然』為前提，將其所想表達的理念傳達給觀眾」。顯見強調結合場域特性以及與社區民眾互動的用意。2001年陸續舉辦的「粉樂町-台北東區當代藝術展」、「好地方-2001台中國際城市藝術節」以及「2001高雄國際貨櫃藝術節」也都以訴求城市特色為主題。

整體而言，從1994年的「環境藝術」開始，特定場域展覽就離不開「區域特色」的訴求，這樣的願想或者被塑造為「與土地／社區／民眾溝通」。對於地方特色的追求，以及拉近生活與藝術的距離，似乎是特定場域展覽不變的理想，這一點可以從策展人的論述中察覺，同時也顯示了這樣的藝術價值觀是當代藝術所認可的。關於這一方面，也可以將同時政府對於「社區總體營造」³工作的推行作一個參照。

在台灣，社區(community)概念的普遍建立也是近年來的事。1994年，行政院文化建設委員會開辦經歷轉型的「全國文藝季」，以為期四個月、全國總動員的方式推行文藝活動。當時文建會為縮短城鄉差距，逐步推行各項文化基礎工作。其中，包括了「加強鄉鎮及社區文化的發展，藉由社區文化的推廣，培育領導人才；提供資訊與經驗的交流，重建設區日益增顯的文化內涵，凝聚社區的共同體意識，建立基層社會的秩序和倫理」（鄭淑敏，1994：1）。1995年的全國文藝季，意欲「藉由社區總體營造運動，來活用各地豐富的地方產業與文化資源，賦予傳統產業新的文化特色，期使地方及社區獲得生機與活力」（江韶瑩，1995：276），社區總體營造的推行，影響著社區文化藝術發展。自此之後，發展地區特色成為每個鄉鎮社區的必修課題，而當代藝術的展覽，也在這個節點上和社區的概念接軌。

總而言之，特定場域的裝置展覽在迄今不到十年的發展歷程中，顯現了當代藝術活動的一個趨勢，同時也可以從中發現當前作為一種普遍觀念的藝術價值觀。從特定場域裝置藝術展的歷史中可以看見，藝術與社會息息相關，這也意味著藝術終需走向公共領域的路徑，那麼特定場域的裝置展覽就是體現這一理念最有效的辦法。「粉樂町」就在這樣的有效模式下進行，其所聲明的「社區空間」也並非憑空而來。

從特定場域展覽的歷史中，也可以循線找出「粉樂町」一展的另外三個系譜來源。分別是(1)戶外美術館概念；(2)人與地的善意倫理；以及(3)當代藝術介入生活場

3 1994年10月3日當時文建會主委申學庸女士在立法院施政報告中，提出「社區總體營造」這個概念。文建會倡導「社區總體營造」時，並不侷限於傳統的村、里形式上的行政組織，而著重於「社區」居民共同意識與價值觀念的營造。在日常生活中可以用來凝聚居民共同意識和價值觀的事項皆在範圍之內。「社區總體營造」工作的推動，除了反映以人、居民為主體的政策觀念，由下而上進行社區重建之外，凝聚居民意識、改善生活環境品質，並重建社會倫理秩序，真正達到人與人、人與環境、人與社區之間和諧倫理關係的重建。參照行政院文化建設委員會(1998)。

域。

走出美術館的展覽，在1994年的「遊移美術館：裝置阿波羅」即已實行。「遊移美術館」是一個「意念型的展覽機制」，館長范姜明道的創辦初衷，在於將整個「遊移美術館」視為自己的一件作品，本質是為公眾藝術(藝術家雜誌，1994b：348)。而由石瑞仁擔任策展人的「裝置阿波羅」，「試圖將商業畫廊由牆面機能導入空間機能的一個聯線式展覽」(鄭乃銘，1994：216)，特別之處除了在於數家畫廊的空間聯合，也促成了在體制中扮演通路角色的畫廊對於裝置藝術的大規模接觸。「遊移美術館」的概念，體現在非固定的展出空間，其「遊移」精神對於日後特定場域的展覽有相當的啟發性，當然包括了「粉樂叮」一展之所以有效的前例。另外，「裝置阿波羅」的同業結盟作法，在此次「粉樂叮」中卻擴大成為「異業結盟」的實踐。

同樣由張元茜所策展的「土地倫理」於1998年舉辦，以台北市區為主要場域，展覽的訴求在於提醒人們思考人、環境在文明進程裡的互動與得失。這個近年來首次在台北市區的特定場域展覽，強調城市發展過程中人與土地相處的「倫理」，也為展覽贏得了正面的評價，認為「群眾在參與過程中所累積的集體經驗，譜成『土地倫理』的城市地圖，也形成共同的記憶體，在未來逐漸發酵，交錯在台北人各類後現代的經驗中，正是認同感與凝聚力的來源」(皮淮音，1999：15)。人與土地之間善意的溝通倫理價值確立，此次「粉樂叮」展中，張元茜再次強調這樣的概念，她指出儘管「粉樂叮」意欲在台北東區現有的區域中疊映一個新的圖譜，但是「這些新空間並不摧毀或改變原有空間，相反的藝術家完成與原有空間和歌，驗證靈質二元空間並存的可能」(張元茜，2001a：80)。

對於主辦單位而言，「當代藝術介入生活場域」則在向來的「藝術小餐車」中可以見到此一理念前進的軌跡。從1997年開始，以富邦集團位於台北市內的幾棟大樓，富邦人壽大樓、富邦產物大樓、富邦金融中心之大廳或走道等公共空間為展出地點，定期展出主題性的展覽。「藝術小餐車」主要意義就是讓藝術品進駐城市大樓公共空間，使都市人有更多與美的事物不期而遇的機會(藝術家雜誌，1998)。持續舉辦的「藝術小餐車」以輕鬆的面貌進駐企業的公共空間，成為富邦藝術基金會推廣藝術活動的代表作。其涉足公共領域的作法，與其他特定場域展覽相較，同樣注重藝術與空間的互動以及其與人的溝通。

二、與消費文化整合

雖然策展人張元茜(2001a：81)在策展理念中提到，「當代藝術的邊緣性格要用一種勇敢面對的方式破解」，但「粉樂叮」展在介入所在場域時，卻揀選了一個較低的姿態。所謂較低的姿態是指在實踐「異業結盟」的理念時，「粉樂叮」所作的妥協是有的，這也是整個展覽機制得以運作的條件。這不僅可以從展覽期間作品並非時時刻刻都在該出現的地方出現(例如位於「mod for hair」周信宏的作品、位於「加州健身中心」陳克旻的作品等)，位於櫥窗中的作品也得和展示的模特兒並列，減價的大看板遮住作品時，也無法要求店家將它從櫥窗移除。除此之外，具有「侵略性」的作品-例如以會腐爛、發霉的材質製成者，也都位於相當「安全」的地方。鍾順達以爆米花製成的《侵

略空間》位於閒置的平房外牆，黃芳琪以麵包製成的《搞清楚了沒？》則位於閒置的空地。林鴻文的《異想空間》氣氛詭異，但是它位在無人居住的平房之中。就策展理念而言，「粉樂叮」無意作激烈的訴求，觀眾是被邀請來「發現」這個快樂角落的。這樣的作法或許不算怯懦，但就當代藝術這一方而言，為了換取介入場域的機會，的確有需要讓步之處。

另外，一如前述，在觀眾收受的過程之中，「粉樂叮」的部分作品失去它原有的理念，作品的內涵被暫時性的遮蔽，只用其具有親和力的外表與觀眾親近。像是陳俊明的《in between》退化為大人小孩人人愛的蹺蹺板遊戲，吳達坤的《媒體優生學》在充滿聲光及精良設計的商品、店家前，成為一個不斷變換影像的玩物，與店家屬性的過於接近卻造成作品流於裝飾的一部份。林書民的《X RAY GOD》在年輕衣飾店的騎樓天花板上，諷刺著流行物化的社會，但是對這個巨大的消費世界來說，像是螳臂當車，甚至是有被收編為「奇觀」一員的危險。而另一種類型的作品，如黃裕智在「點睛品」與「清香齋」的《無題》，以及鄧惠芬的《月門傳說》、《樓塔》等，雖說在觀眾的收受過程中少有誤差，但是這些作品在某種程度上只達成了美化環境的功效，卻沒有活化場域的能量。作為藝術作品，其自主性被降低，也是展覽選擇這樣的路線而行時，所要面臨的考驗。

也因為如此，「粉樂叮」展建立了一種收受模式的可行。在消費活動已被極度開發的東區街頭，逛街和看展覽這兩件事被提至相等的位置。就實際面而言，所謂的「異業結盟」其實就是主辦單位與合作商店之間的互利共生，就文化層面而言，精緻文化與通俗文化不再壁壘分明。

布希亞(Jean Baudrillard)認為，在資本主義社會裡，一切消費都只是象徵符號的消費，而意義也只存在於這些象徵系統裡面。在馬克思(Karl Marx)的商品邏輯中，物品只有使用價值和交換價值，但是布希亞將之擴充，在針對馬克思的經濟學所提出的補充及批判言說裡，將「消費」與「文化」、「商品」、「符號」等觀念連結，消費者的消費行為不再是為了單純的生存需要，而是可以無限延伸的需求，在使用價值的系統中，消費者從來不是以慾望與滿足的姿態出現，而是抽象的社會需要力量。抽象的社會生產者是人們就交換價值而設想出來的。「抽象的社會個體（有『需要』的人）是從使用價值的方面去設想的。物品不斷被功能化、合理化，變成一種概念，打著『根據每一個需要』的口號。個體擺脫束縛，將實用解構成需要、滿足以及使用價值」(Baudrillard, 1981:131-132)。消費成為一種積極的活動，我們所消費的不只是物品本身，還有它所附帶的象徵價值。而消費者透過展示自己所消費的物品，建構個人以及集體的認同感。

東區有的是華服美食，人們在消費的活動中確定了自己的存在，並且享受因消費活動而來的認同感。舉例來說，敦化南路上的誠品書店不只是書店，一如南方朔(1998:5)所言，「『誠品』是奉流行的叮嚀，一種不能疏落的風向及參考座標。『誠品』對知識份子，如同左岸咖啡座對巴黎文化人，祇要有那麼一兩個月未曾涉足，就讓人產生不知道巴黎在想些什麼的無名焦慮」，同樣的邏輯也在各種消費活動中生效。就「粉樂叮」展而言，在這樣一個消費的邏輯之下，當代藝術成為東區新的消費對象之一。這種消費無可避免地與其他的消費活動一般，具有人際之間認同與識別的功能，在活動進

行的同時，宣告了一種品味的選擇，將人我之間的差異彰顯出來。當代藝術成為認同價值的一部份，消費當代藝術成為一種品味。於是，「粉樂町」展讓「在東區逛街」這件事因為當代藝術而蒙上一層菁英色彩，當代藝術收受活動的小眾性格在這裡轉變成為平民化的活動。反過來說，在資本主義的社會體制中，精緻藝術的通俗化向我們揭示：「藝術是我們新的戀物」(Baudrillard, 1998/1989:154)。一如葛林伯格(Clement Greenberg)所言，當藝術成為每個階級都可以花錢享受的東西時，艱澀的就會被輕疏(easy)的所摒棄(Greenberg, 1993:138)。何況「粉樂町」敞開大門歡迎群眾加入，自然是平易近人得多。

第三節 結論：街頭就是當代藝術交易所

「粉樂町-台北東區當代藝術展」選擇了一條看似簡單、快樂的路線而行，但事實上，這是一條充滿陷阱與挑戰的道路。40餘件作品選擇了場域性格強烈的台北東區作為基地，打一場當代藝術進駐城市的游擊戰。分析「粉樂町」的作品，它們具有高度密集的勞力傾向。這些作品喃喃地表述自身，內容無論是關於生命的或是想像的，都與外在社會環境的議題較不相關，顯示了新生代藝術家的問題或焦慮來源在於自身，不在外面的環境。就現狀而言，外在世界與這個世代彼此可以和平相處，所以不同於過往充滿抗爭性格的創作意識，如果說對新生代的藝術家而言敵人是存在的，那麼這個敵人不是外在的社會環境，而是自己。退回自身尋求解答，是藝術家心理面的需求。「粉樂町」一展中，作品在手法上不斷重複的動作及造形，塑造了作品的嚴肅性。從角落出發，慢慢延伸、介入環境，具有時間過程性的作品帶有手工的、粗糙的、非量產的特性，在展覽所在的消費背景中顯得特別，以此，這些作品與櫥窗內的商品有所區別，也顯現差異及價值的所在。

在展覽的理念上，「粉樂町」展訴求與消費世界進行一場合唱，它們要提醒都會的人們去發現這個很快樂的角落。張元茜對快樂的定義是過程性的，在策展理念中，她曾表示了「這些不斷尋找『角落』的年輕人，在粉樂町這個角落中散發出他們內在的『我』。…這種創作及揭露的過程是我對『快樂』所下的定義」(張元茜, 2001b: 3)，在這一點上，雖然作品都能有所表現，但同時展出的藝術家及作品所要面臨的考驗於是存在，如同前面所說的，作品如何在廣大的消費天國中不被吞沒，在達成「異業結盟」的理想之餘，保有展覽的深度，是困難的。

在展覽的實踐上，「異業結盟」表示當代藝術與東區商店達成互利共生的「協議」，彼此互利也要有所妥協。儘管惹來「模糊失焦」評語，但是通俗文化與當代藝術兩者都達成了目的。粉樂町的多數作品盡力抵抗單一化的商品特色，從角落生長、出發，用勞力的過程性彰顯自身與商品的差異及價值所在。而也有的以觀念性的創作來對抗這個消費世界，例如林書民的作品。但是因為多數都是訴諸軟性的手段-呈現當代藝術可親的一面，包括了訴諸勞力生產的作品，藉由情感的傳遞與觀者溝通，而不是將商品秩序妖魔化，所以在異業結盟的前提下可以執行，不具侵略性。在國內特定場域展覽的歷史中，1999年的「歷史之心-裝置藝術大展」可以作為「粉樂町」展的一個對照。

因為訴求手段的激烈，產生了藝術家與所在區域之間的衝突。可見在戶外特定場域展覽中，觀念性的作品不僅要在實踐的妥協中喪失自主性，也得冒著傷害和氣的風險，大眾與當代藝術兩方彼此都受傷。在這一方面，「粉樂叮」展則是檢選了一個較為軟性的姿態，包括前述的，作品具有侵略性者就置放在較安全的場景中，而一些著重觀念的作品，例如陳俊明、林書民等人的作品，就以它們容易親近的一面示人。

藝術的收受者對於日常事物的感受及體會，關係著其對於藝術品的接收，以及價值判斷的能力。從藝術品的角度而言，一件作品則不應失去與觀者溝通的能力，假使作品不具有普遍可解的藝術語彙，使得收受者無從共鳴，將無法達成與人從事「交換活動」而體現出本身價值的目的。但是在這前提之下，也不應讓作品流於無深度。作為藝術品本身所應具有的自主性，仍是不能犧牲的。在一般觀眾所能接收到的部分之外，一件作品要能具備應有的深度，並適度地啟發觀者思考藝術家的意圖，才能使作品與提供娛樂的設施有所區別。具有良好溝通能力的作品，就能展現活力，而在藝術性的兼顧之下，使作品不至於假藝術之名卻只是一個「好玩」的物件。

弔詭的是，「粉樂叮」展的成功也在於以軟性的姿態介入。從整體而言，這樣的作法不但能夠彰顯訴求，在結盟的同時又能兼顧藝術的自主性。然而其中幾件觀念性的作品則是「粉樂叮」展失手之處，因為非但無法把觀念全然呈現，徒具形式的情形下就被消費的背景淹沒了。「粉樂叮」展不全然直接從詮釋「消費」、「物化社會」的路線前進，作品活化場域的效用也較能彰顯。從國內特定場域展覽歷史的分析，也可以得知台灣社會對於當代藝術下鄉的價值觀是接受的普遍價值，為當代藝術指引一條可行之路。顯而易見的，逐年增加的特定場域展覽在1998年起，維持每年四至五次的頻率發生，而2001年在「粉樂叮」展之後，「好地方-台中國際城市藝術節」與「2001高雄國際貨櫃藝術節」的陸續舉辦，證明了城市考察與土地認同的展覽，在展覽機制上是受肯定的路徑。「粉樂叮-台北東區當代藝術展」揭示了突顯區域色彩的展覽、回歸土地的展覽仍然有效，而這類展覽在作法上要以一個微妙的身段執行，以平和的方式顛覆，才能兩全其美。當代藝術與觀眾之間的距離才能在沒有衝突且沒有含混的情形下，逐漸拉近。

參考文獻

中文部分

- 皮淮音(1999)。對城市美學的一點想法。台北畫刊，381，頁14-15。
- 江韶瑩(1995)。當前社區文化藝術發展的策略與途徑。載於文化新穗·社區新蘊—全國文藝季精華錄·八十四年度，頁276-290。
台北：國立藝術學院傳統藝術研究中心。
- 行政院文化建設委員會(1998)。文化白皮書。台北：行政院文化建設委員會。
- 李維菁(1999)。創作是心情反芻的發表—姚瑞中。藝術家，924，頁450-457。
- 李維菁(2001)。藉鄉愁書寫生命的旅行筆記—方偉文。藝術家，308，頁472-477。
- 李銘盛(1999)。藝術真說 生活真說—自然·藝術·生活·散步「計劃書」，載於李銘盛藝術工作室(主編)，藝術真說 生活真說—自然·藝術·生活·散步，頁8-18。
台北：李銘盛藝術工作室。
- 林志明(2002)。藝術節慶與城市再生—好地方—2001台中國際城市藝術節。典藏今藝術，114，頁61-63。
- 南方朔(1998)。當文案變成一種文學。載於李欣頻(著)，誠品副作用，頁2-7。
台北：新新聞文化事業。
- 高名潞(2002)。返回工藝 返回物質—展望的「觀念雕塑」。典藏今藝術，116，頁110-118。
- 張元茜(2001a)。戀消費、戀藝術、戀東區「粉樂町」—「粉樂町—東區當代藝術展」策展理念。典藏今藝術，108，頁80-81。
- 張元茜(2001b)。粉樂町—東區當代藝術展策展的想法【新聞稿】。取自財團法人富邦藝術基金會，105台北市敦化南路一段108號8樓。
- 張惠蘭(2001)。自然與人文的對話。載於南投縣政府(主編)，清境—夏—自然與人文的對話，頁3。
台灣南投：南投縣政府。
- 黃芳琪(2001)。適時的真實—1997至2001年黃芳琪創作自述，國立台南藝術學院造形藝術研究所碩士論文，未出版，台南。
- 黃海鳴(1999)。「當代藝術」與「城鄉差距之消滅」—藝術的生態趨勢，從策展人角度的觀察，藝術99，1，頁62-67。
- 黃海鳴(2001)。「粉樂町」與「藝術社群的集結與辯證」。載於簡明輝(主編)空間重塑簡訊第二輯—非營利空間與營業行為專輯。
台北：中華民國藝術文化環境改造協會。
- 劉昌元(1998)。西方美學導論。台北：聯經出版。
- 鄭乃銘(1994)。是誰在裝置阿波羅？。藝術家，232，頁215-217。
- 鄭淑敏(1994)。序。載於國立藝術學院傳統藝術研究中心(主編)，開臺新境·文化元年—83年度全國文藝季精華錄，頁1。

台北：國立藝術學院傳統藝術研究中心。

薛常慧、劉建偉(拍攝)(2002)粉樂町—台北東區當代藝術展【紀錄片】。取自財團法人富邦藝術基金會，105台北市敦化南路一段108號8樓。

羅睿琳(1998)。安住—自我生命探究與實踐 羅睿琳創作論述，國立台南藝術學院造形藝術研究所碩士論文，未出版，台南。

藝術家雜誌(1994a)。讓藝術回到人間大地—訪台北縣美展「環境藝術」籌畫人倪再沁。藝術家，228，頁215。

藝術家雜誌社(1994b)。遊移不定的美術館玩顛覆遊戲。藝術家，231，頁348。

藝術家雜誌社(1998)。藝術與空間的對話—富邦藝術基金會座談會。藝術家，273，頁188-189。

外文部分

Atkins, Robert. (1990/1997). *Art Speak*.

黃麗絹(譯)。藝術開講。台北：藝術家出版社。

Baudrillard, Jean. (1976/1981). *For a critique of the Political Economy of the Sign*, (Charles Levin, Trans.), Telos Press.
(Original Published 1976)

Baudrillard, Jean. (1989/1998). 在藝術消失點之外。In Paul Taylor (Eds.), *Post-Pop Art*. 徐洵蔚、鄭湛(譯)。後普普藝術。台北：麥田出版。

Cauquelin, Anne. (1999/2002). *L'art Contemporain*.

張婉真(譯)。法國當代藝術。台北：麥田出版。

Greenberg, Clement (1993). *Clement Greenberg, The Collected Essays and Criticism*, London: The University of Chicago Press.



圖1 粉樂町地圖

(圖片來源：富邦藝術基金會)

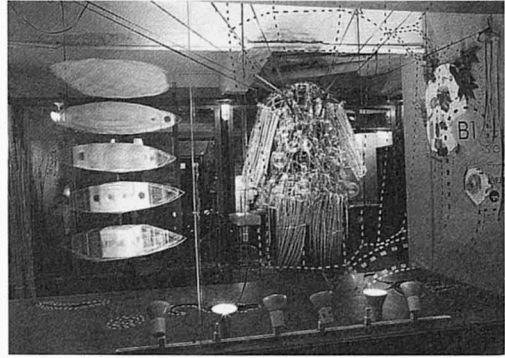


圖2 方偉文《喃喃》2001 複合媒材、現場裝置

(圖片來源：富邦藝術基金會)



圖3 羅睿琳《安住》2001 複合媒材、現場裝置

(圖片來源：富邦藝術基金會)

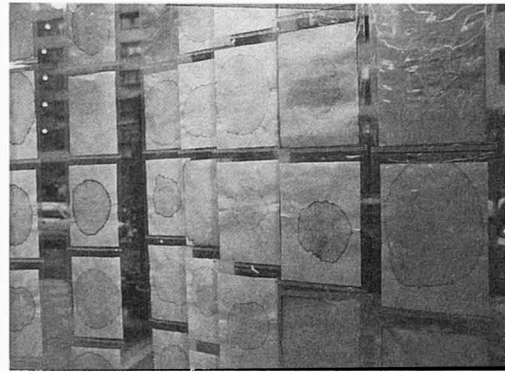


圖4 柳莉良《觀自身，這些都是自然元素》2001
複合媒材、現場裝置

(圖片來源：富邦藝術基金會)



圖5 陳慧茹《從空白到空白》2001 複合媒材、現場裝置

(圖片來源：富邦藝術基金會)



圖6 陳慧茹《幕與幕之間》2002 複合媒材、現場裝置

(圖片來源：富邦藝術基金會)



圖7 周信宏《奶油甜派》2000 複合媒材、現場裝置
(圖片來源：富邦藝術基金會)

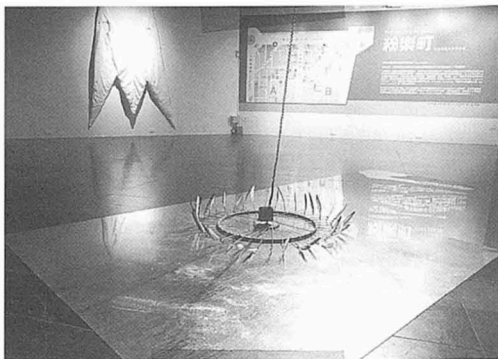


圖8 徐瑞憲《作家的船》1999 複合媒材、現場裝置
(圖片來源：富邦藝術基金會)

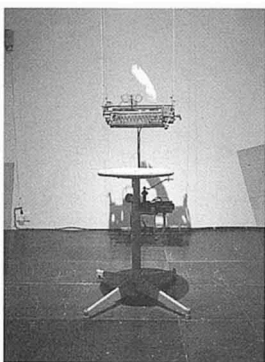


圖9 徐瑞憲《秘書小姐》1999 複合媒材、現場裝置
(圖片來源：富邦藝術基金會)



圖10 許嘉容《快樂時光》2001 複合媒材、現場裝置
(圖片來源：富邦藝術基金會)



圖11 陶亞倫《箱子》2001 複合媒材、現場裝置
(圖片來源：富邦藝術基金會)



圖12 王德合《行李箱系列》2001 複合媒材、現場裝置
(圖片來源：富邦藝術基金會)



圖13 張志 《生命記憶體》 2000 複合媒材、現場裝置
(圖片來源：富邦藝術基金會)

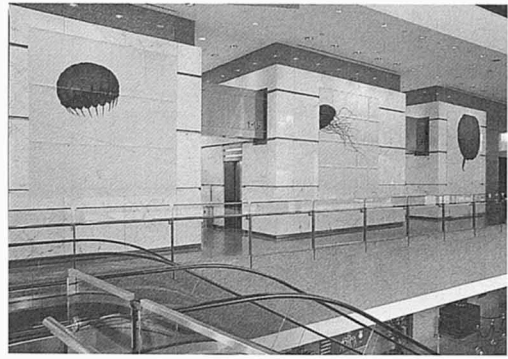


圖14 姚瑞中 《天外天》 2000 複合媒材、現場裝置
(圖片來源：富邦藝術基金會)

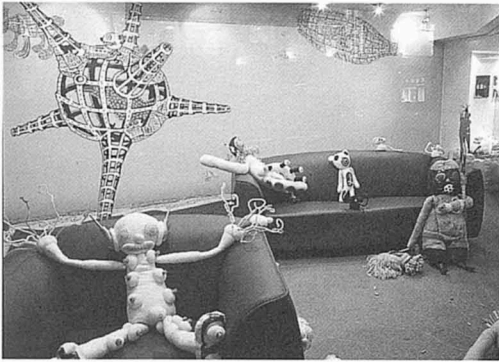


圖15 紅膠囊 《美好台灣》 2000 複合媒材、現場裝置
(圖片來源：富邦藝術基金會)

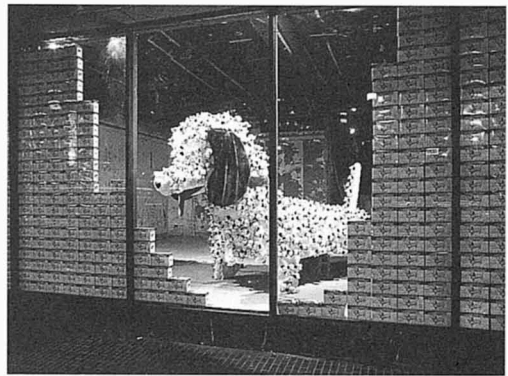


圖16 彭弘智 《Little Danny》 2001 複合媒材、現場裝置
(圖片來源：富邦藝術基金會)

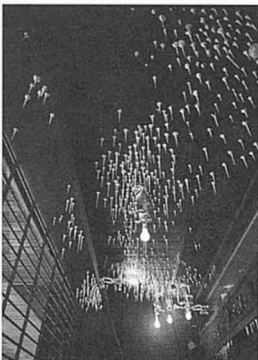


圖17 林建榮 《DIDADI》 2000 複合媒材、現場裝置
(圖片來源：富邦藝術基金會)

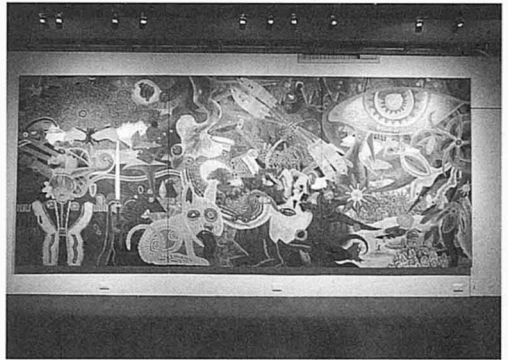


圖18 李民中 《一個下雨之後的傍晚》 2000 油畫
540×227cm (圖片來源：富邦藝術基金會)



圖19 郭維國《菩提樹下》2000 油畫 194×130cm
(圖片來源：富邦藝術基金會)

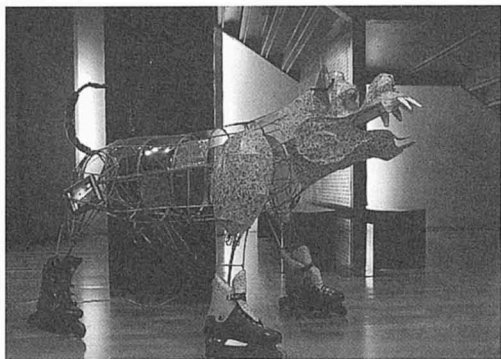


圖20 劉時棟《虎》2001 複合媒材、現場裝置
(圖片來源：富邦藝術基金會)



圖21 黃逸民《尋找清涼》2001 複合媒材、現場裝置
(圖片來源：富邦藝術基金會)

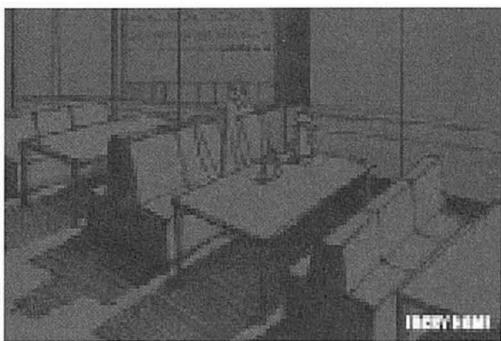


圖22 陳克旻《LUCKY HOME》2000 錄像裝置
(圖片來源：富邦藝術基金會)



圖23 凌凡《迷迷宮》2000 錄像裝置
(圖片來源：富邦藝術基金會)

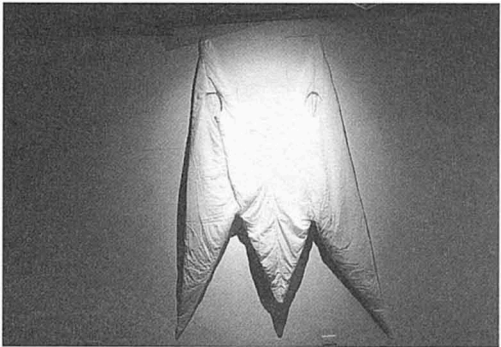


圖24 羅秀玫《邊邊》2000 複合媒材、現場裝置
(圖片來源：富邦藝術基金會)



圖25 葉怡利 《寄生與繁衍》 2000 複合媒材、現場裝置
(圖片來源：富邦藝術基金會)



圖26 趙世坤 《指紋》 2001 複合媒材、現場裝置
(圖片來源：富邦藝術基金會)

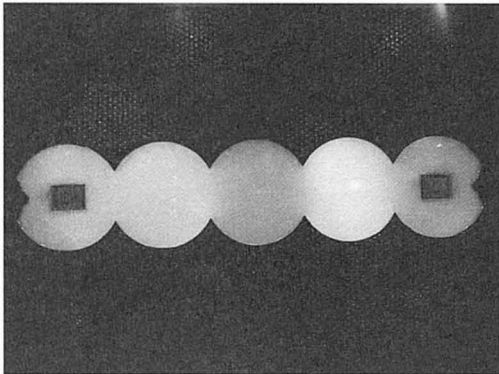


圖27 吳達坤 《媒體優生學》 2000 複合媒材、現場裝置
(圖片來源：富邦藝術基金會)



圖28 林書民 《X RAY GOD》 2001 複合媒材、現場裝置
(圖片來源：富邦藝術基金會)



圖29 蕭聖健 《漣漪》 2001 複合媒材、現場裝置
(圖片來源：富邦藝術基金會)



圖30 陳俊明 in between 2001 複合媒材、現場裝置
(圖片來源：富邦藝術基金會)



圖31 林鴻文 《異想花園》 2001 複合媒材、現場裝置
(圖片來源：富邦藝術基金會)



圖32 可樂王 《台灣國民美少女同學會第一屆》
2001 複合媒材、現場裝置
(圖片來源：富邦藝術基金會)



圖33 鄧惠芬 《方圓之間》 2001 陶土
(圖片來源：富邦藝術基金會)



圖34 黃裕智 《無題》 2001 複合媒材、現場裝置
(圖片來源：富邦藝術基金會)

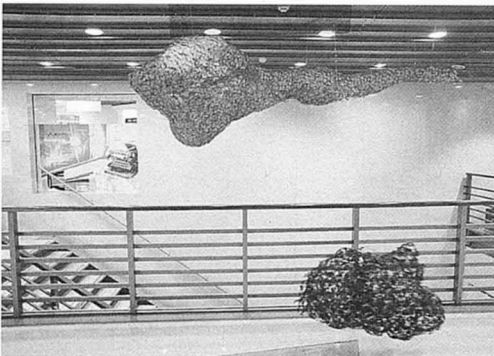


圖35 潘婷玉 《識衣》 1998 複合媒材、現場裝置
(圖片來源：富邦藝術基金會)



圖36 潘婷玉 《攸心》 2001 複合媒材、現場裝置
(圖片來源：富邦藝術基金會)



圖37 林純如《生命力》2001 複合媒材、現場裝置
(圖片來源：富邦藝術基金會)



圖38 黃靜怡《蔓延》2001 複合媒材、現場裝置
(圖片來源：富邦藝術基金會)



圖39 謝敏文《任意球》2001 描圖紙、現場裝置
(圖片來源：富邦藝術基金會)

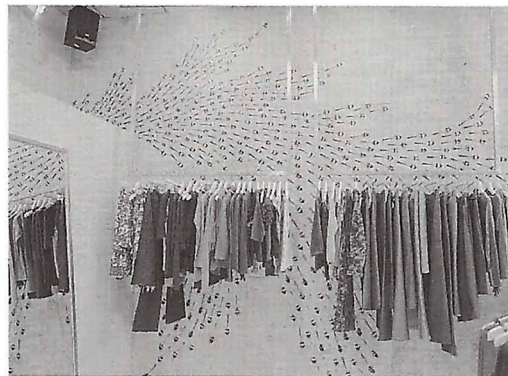


圖40 蔡海如《私自著術—於PS私自著物》2001
複合媒材、現場裝置
(圖片來源：富邦藝術基金會)



圖41 黃芳琪《搞清楚了沒?》2001 複合媒材、現場裝置
(圖片來源：富邦藝術基金會)



圖42 鐘順達《侵略空間》2001 複合媒材、現場裝置
(圖片來源：富邦藝術基金會)

