

# 張乃文訪談

## An Interview with Chang Nai-Wen

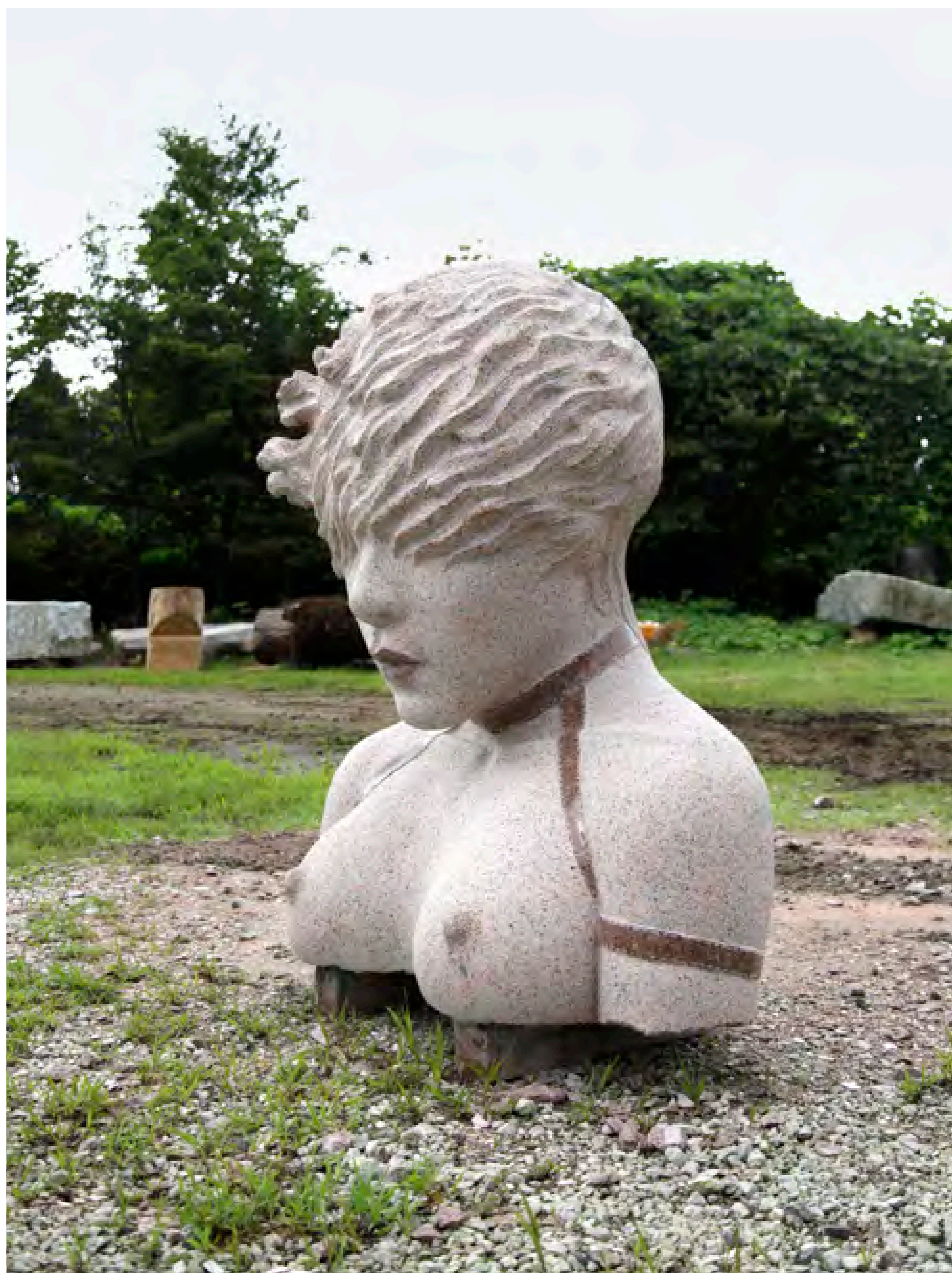
受訪者 |  
張乃文  
Chang Nai-Wen  
藝術家

採訪 |  
王柏偉  
Wang Po-wei  
臺北市立美術館助理研究員

王柏偉（以下簡稱「王」）：乃文可以麻煩幫我們介紹一下你的創作歷程嗎？

張乃文（以下簡稱「張」）：我讀書的時候是北藝第八屆，北藝是台灣第一個藝術學院，當時很夯，因為純藝術的學校不多，臺藝那時候是五專。臺藝是走一個比較傳統路線，可是傳統路線也沒有不好，我印象中，他們比較少有抽象表現的訓練跟方式，那時候我們的老師有一些被借調，就是被請去兼課，或者是幫忙教一些課。

我唸大學的時候，剛好新的一批老師回來，他們大概都是八〇年代去歐洲、美國留學，就雕塑領域而言，那時候西方當紅的是極限藝術，甚至有點影響到日



張乃文，《女神》，2016，  
花崗岩，70×120×160 cm

日本栃木縣收藏 © 張乃文



張乃文，《A.I.P》，2014，白大理石，尺寸視佈展而變動

© 張乃文

本的物派，連留日的在學院裡面學到的也間接受到這個趨勢的影響。但是極限在某方面，其實不太雕塑。不過在那個時代，尤其是從台灣接受西方藝術風潮的時代背景來看，就成為當時的主流。他們的老師去學的時候，這些人也剛好就在位置上。

我那時候就是做抽象的，但是我有一個警惕就是，絕對不要跟老師做一樣的就對了。可是要做不一樣，其實還是有點難，因為在老師的訓練下面，他教你的技術還有使用的工具都是一樣。我當然就是比較刻意，我大學抽象做了兩個系統，一個是有點像物理的，就是說我觀察物理的現象，像流體。大概是1993年，我第一次個展，裡面有兩種成分，一種就是身體的肉體或者是肉塊、骨頭這些形象而來的抽象，好像骨頭，但我不要做到完全像骨頭，好像肉，不要完全像肉，我當然也會用物理式的，比如說用放大鏡，所以那時候的抽象，其實如果這個時代來看，也是再現，只是說我不是再現那個全貌，而是展現一個現象。

在大學要畢業的時候，會讀阿多諾的書，但是其實我的作品說有社會性或者是批判性，好像也不見得有，就算有，也是一個比較抽象的狀態，就是說我會去故意反以前的形式。

我畢業是1995年，96年拿獎金去法國。其實也不算留學，那是拿獎金出去玩，那個獎金是廖修平他們要仿羅馬獎，送人出去。在法國的時候，我花很多時間看展覽。我看不見得是美術館，看很多都是博物館，還有私人畫廊，當然也有很多美術館，比較之下，我就會覺得說，我可以體驗到一個……怎麼講？文明古國跟不是文明古國的差別。的確是這樣，看了羅浮宮，會心生敬畏。

回來的時候，那時候都還是做抽象的……表面上抽象，但是實際上我有做一些具象，只是我那時候不把它當成作品。大學畢業以後，可能因為有養成讀書習慣，在接觸國內外論述時發現，原來現象學在八〇年代那個時候就已經很盛行，也影響了國外藝術圈。可是在台灣，在我讀大學的時候，照理講已經一九九幾年了，竟然沒有人提這個，我非常驚訝。當然用現象學來看極限藝術，那就很有趣了。因為好像有一種契合點，你就會發現有一些藝術表現的確跟理論有一點關係，而且它好像是在理論之後，但是也不見得受理論指導。

進到南藝以後，同學來自很多地方，我年紀比他們大，因為我大學畢業已經二十七，法國回來已經二十九了。但是那時候很多同學比我更老，甚至比薛保瑕老師還大（薛老師大我十歲而已）。我的年紀跟老師差十歲，我是蠻尊敬老師的，但是在討論作品的時候，不像現在的學生好像很畏懼老師。我們那時候覺得討論作品無關個人，所以我就是比較直接，也很多意見也跟老師不一樣。

後來，我研究所畢業以後，大概每年都會有個展，個展的原因當然是因為這件事對於一個藝術家來說必要的。如果我們看西方藝術家的履歷，不管好不好，就是說他是成熟的，有一點點穩定了，你就會發現個展是必要的，甚至一年很多次，不過一年過多也有點怪異就是了。

王：你們那時候老師有誰？可以談一下老師對當時的藝術形式的影響嗎？

張：我大學的時候有張子隆、黎志文、李光裕，還有蔡根老師。蔡老師是兼課老師，因為他沒有留學，所以在那個時代他沒有辦法取得真正學院裡面的教師資格。

如果你去看以前北美館雕塑年表裡面，張子隆很重要，因為他引進一個日本式的極簡藝術表現。可是我們只能說極簡，也不是極限，跟物派也不一樣，因為這個時代有網路提供我們更多資訊，還有文字、文件，所以我們更進一步認識那個時代。

有一個比較簡單的區隔，現代主義是造型，就是說它是簡化了，強調材料試驗，基本上還是對於要生產出一個造型這件事是在意的，可是到了極限，可能這些對它來講都不是真的很重要，所以亞洲總是在這個中間。甚至一



張乃文，《A.I.P.》，2014，  
白大理石，尺寸視佈展而變動

© 張乃文

一旦滲入文化觀的話，這些造型、符碼都不會跑掉，這就是很大的問題，所以我們很難像極限藝術家拿一個鐵塊來就要算數，我們沒有辦法接受，很難啦！所以我讀書的時代大概就這樣。

統括來講，80年代回來的那一些雕塑老師，他們都有抽象、極簡的傾向。甚至當時連陳夏雨的弟弟陳英傑，我印象中他本來不是做抽象，可是他後來做得也非常抽象，而且非常簡單化。當然不是極簡，因為他跟極簡有點不太一樣，就是有點幾何抽象。

最有趣的就是說，我們老師前面的那一輩可能就類似楊英風。楊英風那一輩的，我覺得還是有受政治影響，他們都有一種比較中國式的情懷。當然楊英風算是很先進的，他受的教育還有他的見解是蠻寬廣的，但是他的國族主義的確是有影響到他的作品，不過他的做法就會讓我們很能理解，他會把中國的玄學、道家跟創作合在一起。

我們老師那一輩的，一定也看過那些極限的展覽，他們詮釋的方法多多少少會有點類似楊英風，只是說可能不是大中國傾向，但是就會把它極簡化或者是跟中國的……或者應該不是說中國，而該是說中華文化圈的那種文化概念，比如說禪學。甚至連繪畫也一樣，二次戰後不是有日本禪師像鈴木大拙到美國去影響他們的繪畫？

所以我們老師那一輩，大概他們就是極簡的造型，但是還是有造型，嚴格說來是不純的極限，而且也就是不純的現代主義。某方面我覺得這是好的，就是有一個變體，才能掌握某種主體性，如果完全一樣，就變成只是西方他們的小老弟，永遠就是他們的附庸。

在那個時代，所有老師幾乎都是抽象，除了李光裕，李光裕的具象有點像西班牙，因為他留西班牙，那種具象有點古典，有點文化圖像。其實他做的是不錯，從技術各層面來講。但是在那個時代，從台灣立場來看的話，好像抽象是一個旋風回來了，結果他還在做像西班牙的古典，不過沒有關係，因為當時我們的老師的確都占據了藝術市場……我不知道，時間點的問題吧！

我到 1999 年才去讀南藝造型所，這時進來了另外一批老師，就是薛保瑕老師他們，南藝那時候也不全然都新，有跨很多人，比如說連劉國松也有，還有蕭勤。

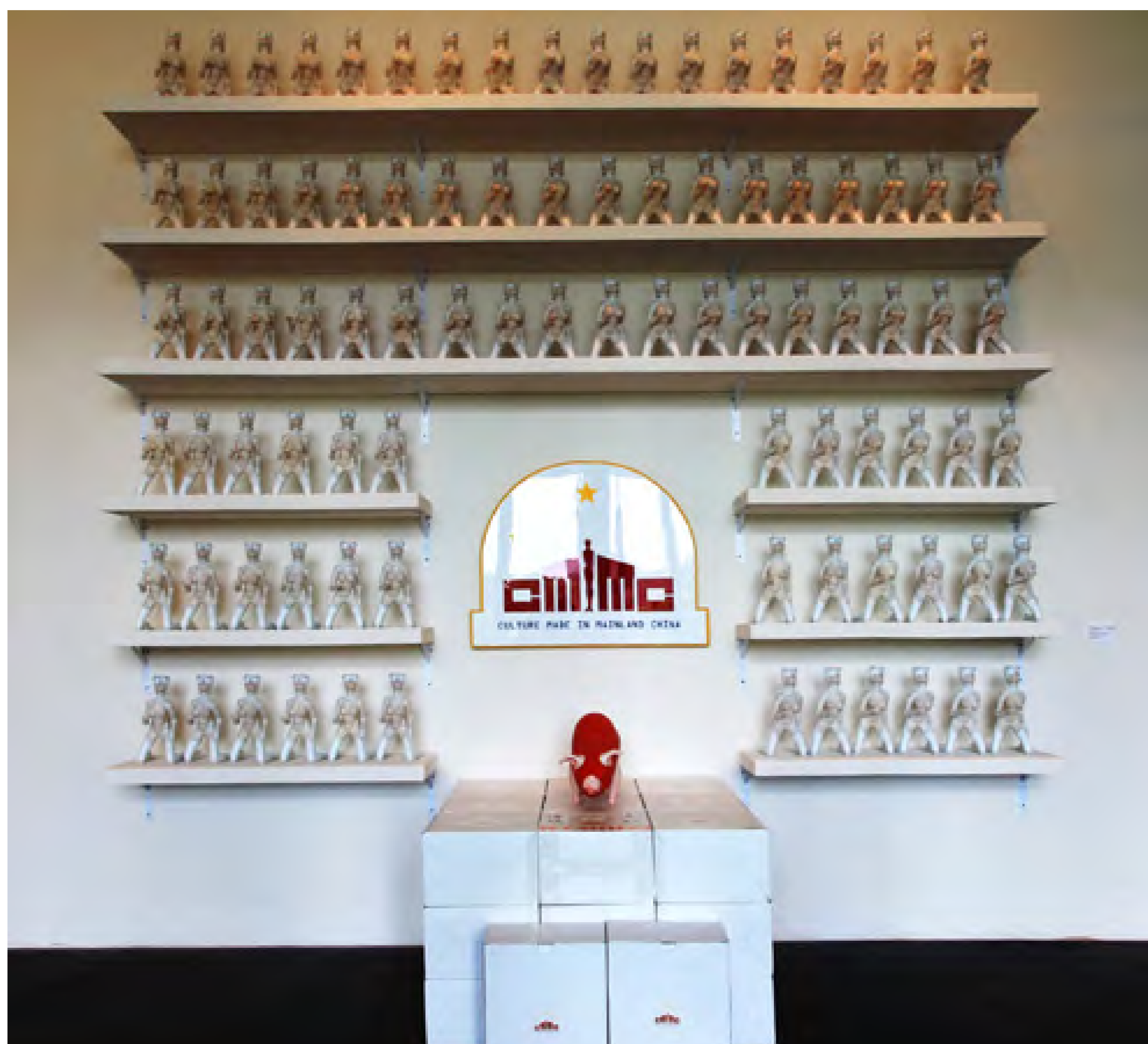
我們所上有楊樹煌跟屠國威，屠國威其實是跟張子隆類似，不過可能因為個性的關係，所以他有一種很怪異的特質。楊樹煌畫的圖就是具象，比如說他會畫地震，把它現象化就對了，你說他很新，也沒有很新，但是他不是抽象。所以當時的組成，只有薛老師比較新，薛老師的圖一直是抽象表現，現在某方面也是。

當時我不知道哪一個學生就直接問老師說：「老師，你是不是現代主義的？」這就有趣了，他認為不是，他是當代的，而且他會告訴你為什麼不是。因為他的抽象裡面，有很多不是純然只是感覺，有很多是現象，比如說為什麼會用漁網、跟他畫裡面的關係，所以他有引證出一個就是說，好像乍看是抽象表現，但是實際上我們看圖的模式，不應該只是從形式上說這個就是抽象的表現、有表現主義的樣子，所以它就是現代主義。在這點上，薛老師的觀念是新的，而且他的開放度也很高。

因為薛老師對理論要求也比較高，所以那時候就會逼我們讀更多書，讀更多書就會看到很多事。作為一個創作者多看書好處是，我們跟單純只讀書不一樣，單純只讀書可能會用理論去印證現象，但是藝術家是先從創作做，所以我們在看書的時候，常常會有一個疑惑，就是理論不見得可以用。原因很簡單，比如說現象學在 19 世紀中到 19 世紀末很盛行，但是到了當代是不是還適用？作為藝術家，我們會想像藝術長怎樣、為什麼會這樣講、如果用在這個時代會有什麼問題。

王：就這點來說，你去法國再回來有沒有什麼更深刻的感受？

張：那時候回來，覺得藝術應該不是之前所理解的那樣。有一個體驗很簡單，越讀藝術史就越覺得不只是台灣，連中國、亞洲也都一樣。你會發現你去讀西方的藝術史，在達達出現是一九一幾年，到一九六幾年二次大戰打完以後，他們有很多延伸，達達很激進的。可是實際上在東方，我就發現一件事，去歐陸或美國留學的會不會學這些？不會！原因很簡單，可以留學



張乃文，《CMIMC》，2012，  
塑膠、壓克力、紙箱，尺寸視  
佈展而變動

© 張乃文

的人，在那個打仗的時代一定是相當有錢的，家世背景一定不錯才有機會，甚至光復後不久也是一樣，他們會以敗家子之姿去學完全顛覆藝術價值的藝術表現？不太可能，所以他們學回來，自然是傾向保守。在日本，也是這樣。當然我們不能說完全沒有這種人。有！但是曲高和寡，非常少。台灣就更是，台灣去日本學的，一定是更保守。

相對於在 80 年代去學西方行為藝術，台灣的行為藝術真的要講，就是這次參加威尼斯雙年展的謝德慶。有人說他不是台灣的，但是這是不對，那是國籍的問題而已，他有他的處境，他當然是取得那個比較方便，他是台灣人，沒有問題。比如說他早期有做過一個從樓上跳下來的，我記得有人問他有沒有受克萊因影響，他說沒有，因為他不知道克萊因，這就有趣了，因為克萊因在法國很有名，他是國寶，法國人特愛克萊因。他後來到了美國以後，不見得真的馬上熟悉藝術史與其他藝術家表現過程，可是他可以從氛圍感覺到不一樣，他有一種自己去突發奇想，當然這個也跟過去藝術家連結的關係，也有可能是在感覺上的趨近，所以就作出類似的。

我的意思就是說，西方的藝術跟他們的哲學一樣，他們的哲學名言就是「我是站在巨人肩膀往前看」，他們藝術家其實也是這樣。這跟我們說「憑感覺」完全不一樣，他們沒有「憑感覺」這回事！他們有很多歷史的參照，所以他們的變動很快，但是他們的變動裡面有不同的系統，對我們來講是混在一起的。

相較之下，你就會覺得我們真的很淺。縱使我們用中國的脈絡來看（可是台灣畢竟還是跟中國有點距離），你也會覺得很淺，為什麼？我那時候常常在思考這個問題，我覺得因為中國都是在談文化跟權力。



張乃文，《無明》，2007，複合媒材，尺寸變動（佛頭尺寸為90×90×120 cm）

© 張乃文

藝術史或者是藝術美學的談論裡面，有一種超越性的談法，甚至有刻意脫離現實、社會學、歷史的看法，要建構一個超越性的看法。在西方有這件事，在中國沒有，就算它有認為的藝術觀，也是殘缺的、也是假的，也是因為八國聯軍打贏了。如果八國聯軍沒有打贏的話，中國應該還是以前那個樣子，還是不會有原來有一種叫做「藝術」。

王：對，還是文人式的狀態。

張：對，是一個權力結構下的副產物，所以沒有辦法統合。雕塑就更慘了，在中國的系統裡面，根本就不會放上檯面，現在是因為西方的影響。

我在大學畢業大概五年，都還是在做抽象雕塑，但是兩年後開始做具象，當時的具象，開始有一些東方的形象，原因不是我有民族情節，反而比較多是草莽式的。如果有民族的情節，一定有一種繪畫或者是雕塑、或者是創造的形式是西方人比較沒有的，最根本的就是形象生產這件事，他們形象生產的邏輯跟我們不一樣，因為他們一開始是自然主義出發的，後來即使進到表現主義，都還是有一個自然的邏輯系統。但是中國文化圈發展出來的不是這樣，這就是為什麼郎世寧跑到中國去會變成御用的，因為這是另外一套系統。反這個邏輯來看，東方人的形象生產對他們來講，如果真

的要從解剖或是各方面來看，就是骨頭錯位了，根本不可能有這種人，邏輯完全是另外一回事。

後來發現越來越多，比如說在語言或者是思想上，有很多都會有差別。不過我還是覺得，到底是要談藝術觀還是文化觀？我覺得藝術跟文化觀還是不一樣。這個問題好像在這個時代又重新出現，藝術就是文化，也沒有錯啦！我說的沒有錯就是說，我們的故宮國寶出國展覽也是稱為藝術，這是一個泛藝術論，它是一個藝術的表現、藝術的樣子，但是它的藝術概念到底是什麼？沒有藝術概念，它就是跟我們看希臘雕像一樣，沒有藝術論，但是有藝術現象，只是說西方把這個藝術現象跟後來發展連接得緊密，我們沒有。所以我後來做的，只能做自己想要做的，能力有限嘛！所以我後來開始做有形象的，甚至有東方的。

就這一點而言，北美館的出現其實蠻關鍵的。從我們的歷史來看，嚴格說來，北美館的成立是現代化進程的重要環節，這也是我上面說的、第一批留歐留美的那些老師回來的時間，這兩件事情其實要放在一起看。因為北美館是強調「現代」的美術館，所以它剛開始辦了很多雕塑展。我記得好像第一屆、第二屆的時候，我剛好進到學校讀大學部，我印象中，像黎志文得獎的那一年，同時胡棟民也得獎，可是胡棟民是學生，你知道嗎？老

張乃文「不是東西」2007 個展  
(臺北市立美術館) 展場照

© 張乃文





師跟學生同時得獎，那表示，要不是這個獎項的設計有問題，就是這個環境還處於一個奇怪的狀態。從這點來看，我認為「理論」與「歷史」這兩個環節沒有跟著北美館這個現代藝術的體制一起發展，就是產生剛剛說的那個問題的主要原因。

王：那個時候的理論或藝術史的詮釋狀況如何？

張：我們的解釋能力什麼時候才開始有？我覺得很晚，我不知道理論這件事，但是真的很晚！我在當學生的時候，那時候擁有比較高的詮釋權是誰？王福東，還有蕭瓊瑞。王福東那時候還當臻品的負責人，他也寫了很多東西，當然最有名就是「刺客列傳」，的確他寫過很多人都紅了，像薛老師就是，你回去看，薛老師好像是他最後寫的幾個人。他們好不好？我覺得寫得很好，因為那個時代以他們來講，但是他們可能是比較藝術史的寫法。

藝術史的寫法，我覺得跟藝術理論的寫法有點不太一樣。理論的寫法必須深究理論基礎上的連結性，藝術史可以從比較現象的，參照歷史資料出現這些人，也就是從差異的觀看而已，都不懂藝術理論也沒關係，在台灣發展裡面，這些人的確長得不一樣，可以挑出來把特性寫一寫，但未必牽涉到任何理論。

所以台灣有比較理論式的寫法，應該就是有研究所以後，這其實有一種衝擊，造成理論很快會占據我們對藝術的認知。我這樣講，假設我們對於理論好像小學生，你面對一個大學生跟你講理論，你能反駁他嗎？沒有能力的，你能聽得懂就很不錯了。我們一定是經過那個時期，大概就在一九九幾年，聽了就接受，頂多自己再辯證一下，因為它還是一種道理，你可能會同意不同意、裡面有什麼毛病。

台灣真的很多理論開始介入藝術的面向在書寫，大概就是 90 開始，真的沒有很早，我的理解是這樣。那時候我在做作品，其實也不會借用理論，因為雖然要讀，但是我覺得主要是我剛才前面講的，理論的時間總是比較早就出現了，而且當時的藝術家在談的，不是我們現在的狀態，比如說我那時候進到學校，研究所第一本要讀的就是班雅明的，班雅明寫的書很早耶！

王：19 世紀末、20 世紀初。

張：那個時代，班雅明哪裡看過好萊塢電影？就算他有機會看到好萊塢電影的前端，他也沒有寫啊！可是我們讀了研究所，就變成要去讀這個，當然這是一個歷史的資料，它也不是真的很理論。後來比較影像的，現在幾乎就全部是在讀這個，也不是說對不對，只是說我們對於理論跟創作的連結，好



左圖——  
張乃文，《畜》，1998-2007，  
書、墨石、不鏽鋼鐵、鐵烤  
漆、鏡子，裝置依場地尺寸變動  
（墨石雕像尺寸為110×150  
×250 cm）

© 張乃文



右圖——  
張乃文，《右手》，1998-2007，  
複合媒材，裝置依場地尺  
寸變動（大理石雕尺寸為80  
×240×200 cm）

© 張乃文

像現在是有一種時代上的錯置。但是我們多數人往往不在意這個問題。

我讀到畢業是2003年到2004年過年的時候，那時候其實已經有第三批老師回國進入學校任教，就是黃建宏跟林宏璋他們這一批，這些人受的訓練可能就更理論，甚至他們完全就是在西方全球化的脈絡下思考問題。

就這一點我繞一下。因為關於全球化，這裡面有一點有趣的就是說，在台灣，你的作品很像外國人會得到好評，因為感覺不一樣，可是實際上從一個外國人來看，他會覺得：「這個跟我們一樣，有什麼好？」所以這個很有趣，常常出現在外國策展人來台灣看作品的時候。我讀南藝時，老師會叫所有的研究生都把資料準備好，一旦有外國的策展人或者是外國的學者來，就會邀他們來看幻燈片、看作品，每一個學生大概上去講五分鐘自己的作品在做什麼。這時候我就發現，大家覺得看起來很不錯的作品，結果往往對於外國策展人來說不太有吸引力，因為他們那邊很多。當然外國策展人也沒有直接跟你講不好，但是他的意思是西方很多，有的一看很少，他們很直接表達：「這種很少！」可是實際上我們……要怎麼講？我們有全球化時代的一種迷思，或者是恐懼、焦慮，我們都怕我們不夠全球化。

對，然後就是所謂的雙年展時代、文件展時代，所以他們的影響就是理論性的支配更強，但是時間上並沒有很長，也不過就是二、三十年的過程。甚至宏璋、建宏他們那個時代，幾乎就是所謂的策展時代，他們都是策展人，策展人對藝術的支配權已經改變，不是服務性的，以前是服務性，後來變成是指導性，尤其他們又是學院的老師，所以又掌握了很高的權力，我覺得這個對美術館都是影響。我們冀望策展人把我們帶向國際，台北雙年展跟威尼斯雙年展都變成是這樣的一個模式，所以我們一直存在「指導制」，就是兩個策展人，一個外國策展人來指導我們。直到後來，鄭慧華爆發反抗，反抗同樣是策展人，但是好像台灣策展人就不是重要的策展人這個狀況。

因為我不喜歡人家管，所以我到了 2000 年，也就是到我研究所快畢業的時候，我就非常討厭策展人，後來我就儘量都個展，因為唯一可以脫離策展人的就是個展，儘量不要參加聯展，但是有時候因為人情壓力不得不參加就是了。我都儘量個展，因為個展就是我高興怎樣就怎樣。到 2006 年以前，我的原則是兩年到三年要有個展一次，對於雕塑來講很累，當然我也可以放輕鬆做，我的作品有一些看起來在做的方法上很輕鬆，但是在思考上，我是很嚴肅地在思考雕塑的問題。

王：現在台灣幾個大型美術館雕塑類的展覽的確比較少，不過藝術市場其實好像還不錯是嗎？

張：這件事情很有趣。我的理解是，台灣的畫廊不喜歡雕塑。我說的不喜歡當然有一個原因是市場問題，雕塑的市場其實比較小，跟收藏家也有關係，收藏家沒有地方放，除非這個收藏家像炒股票一樣對待作品，而不是真的很在意作品本身在藝術上的好壞。所以他們有倉庫可以收藏，像耿畫廊這種，直接買了就是送到倉庫，但他也不會真的拿出來欣賞，直到畫廊跟他講說什麼可以拿出來賣才會拿出來。我們的環境跟大陸不一樣，大陸有錢人是有庭院、有莊園，我們沒有，可能住在 101 上面很貴了，但是空間就是這麼小。

雕塑有它很大的侷限性，跟繪畫不太一樣，這個市場從以前就是這樣。我記得 1995 年畢業的時候，股市是很慘的，從一萬點降到變三千還兩千。印象中，彭光均繼承李光裕的作品形式，如果把彭光均早期的作品拿出來看，他跟李光裕非常像，後來更裝飾性，工藝性很高，這也是他作出區隔，但是他早期的樣子跟李光裕的確很像。

彭光均大我四屆，畢業的時候，股市上萬點，所以你可以想像他一個大學畢業生的個展可以賣八百萬。這就是那個時代的狀態，所有作品都賣的很好。但是到了我們那個時代，台灣的畫廊幾乎就沒有在印畫冊了，股市萬點的那個時代，不管藝術家賣不賣畫廊都會幫你印，差別真的很大。反正我那個時代就沒有市場，所以我們也就適應、習慣了，因為從來沒有被賣，就不會覺得有沒有賣很重要，反正就是賣不出去的時代來臨了。

一直到 2004 年，我碩士畢業的時候景氣有回流，到大陸的畫廊又回來了，不過多數的人也不會被操作，只有少數幾個人會受到畫廊的青睞。或許是因為我們已經變老了，不知不覺就已經四十幾，有的藝術家因為在學校教書了，價格也不能變的更便宜。但是從另一個方面來說，這也是一種好處，就是你的自由度可以比較高，你高興做什麼就做什麼，不用管那些事。反而現在好像台灣又有一點點市場的時候，對於年輕人的限制又變高了，我

張乃文，《Hard Rock》，  
2010，大理石、花崗岩，  
75×81×230 cm

© 張乃文



們學校學生圖越畫越小，為什麼？他們好像有一種藝博的模式存在。你說要做大一點，這個到底是對的、不對的？我也很難跟你說到底對不對。

大概我畢業兩年以後，開始做有形象的作品，到現在還是有形象，只是我在形象操作時，問題意識通常都不在形象上面，而是在形象或創作背後的美術館展覽機制，或者是在談一個藝術史上的一些問題。比如說我有一個作品是《二佛對講圖》，其實我就是用兩個 C 型夾夾住西洋美術史，裝了佛頭。

我第一次展是在新浜碼頭，那時候是瑞中找我一起去展，因為他那時候已經開始做策展人。他一年大概可以展十次個展，為什麼呢？原因很簡單，威尼斯雙年展他去參加的時候，叫做「古蹟占據計畫」，它其實是照片，所以為什麼他有很多國外展覽的機會。

相對於雕塑，照片真的有它的便利性，因為只要捲一捲就可以帶出去，就可以辦一個個展，可是雕塑出不去，光運費就沒辦法解決。這讓我想到讀研究所的時候，被高千惠約談，叫我提一下計畫。當然可能我計畫沒有提得很好，不過她給了我「錢不夠，無法支付運費」，以及「展場是古蹟，你要做的根本沒有辦法運上去」這兩個無法參展的理由。後來回來之後，我被薛老師唸了一頓，他說：「你要積極爭取啊！就算沒錢，你都要積極爭取看可不可以找到錢來。」我說：「老師，我『無法度』。」

張乃文，《Hot Rock》，2016，  
花崗岩，80×80×250 cm  
（主體部分尺寸）

© 張乃文



瑞中策的那個展覽叫「酷斃了」，另外還有四、五個藝術家，包括他自己，他們全部都影像輸出。我幫他們佈展，我自己開一輛車下去，後來發現我佈展花了三小時，他們十分鐘就結束了。當時我就馬上有深刻的兩種感覺，一種感覺是影像時代的確給出便利性，而且是這個時代的熱潮，所有的人都在做這件事；當然相對的，我也覺得我的是最不一樣，我沒有辦法被取代，因為光佈展這件事我就有個疑惑：「為什麼大家都做這個？」其實我們大學也都修過攝影課，修過一些跟影像有關的課，只是要不要做而已，我覺得這的確是一個很特殊的對照狀態。這個感覺在之前當然也會有，只是沒有那一次那麼強烈，因為他們佈展完十分鐘就走了，只有我自己還在那邊摸半天，後來撤展的時候也是一樣，我還要去收半天。

當然這個感覺也不是那個時候才有，原因很簡單，北美館前兩年雕塑大展結束以後，後來就開始變成影像裝置是主流了。一開始還沒有影像，先裝置而已，後來到了九十幾年直到大概 2000 年前後，北美館的展覽包括雙年展，就開始大量引進影像、紀錄，那時只要稍微關注藝術生態的人，都可以明顯感覺到時代的變動性。

我在在 2010 年前後去看釜山雙年展，看完之後的感想是：我們在藝術表現與藝術類型上過度趕流行。這不是文化的問題而已。我一直認為，在如何取得發言權這個問題上，一味地趕流行是永遠沒有辦法取得發言權的。我去釜山看展的時候，發現他們會在許多展覽中展出前輩藝術家的作品（我看到的那次是極簡的雕塑），而同時展的還有類似我們新媒系學生創作的那種會動的燈管。我的意思就是說，他們比較有意思的是全面性地把整個藝術的樣貌跟可能性發展都呈現出來了。但是我們不是，這就是一種弱勢、

劣勢，甚至就連現在的北美館也有這樣的迷思。就像我之前跟你提到的，北美館在當代館一出現的時候，還誤認自己具有領導地位，這個錯誤的認知就是來自於對藝術史認知的錯誤，好像最流行的就是最具領導性的，這其實是錯的，真的不是這樣。

你有去過龐畢度吧？幾乎所有人都去過龐畢度。龐畢度最大特色是什麼？就是你進到那個館裡面，你可以發現他們的作品不止是從現代主義開始而已，甚至有一點點近代的作品。現代主義是有歷史、有過程的。龐畢度收藏了在法國出現的重要藝術家的作品，而且是重要的、典型的，不是隨便小小的小作品。我的意思是說，反過來講，我們有類似這樣的一個美術館嗎？沒有！有人就跟我講說：「有啊，國美館有一個典藏室。」我說：「那個典藏室叫做『國展典藏室』。」因為收藏不是這樣列的，是把歷屆得過國展的才認為重要，可是實際上裡面很多對我們來講不重要，為什麼？因為很多人其實只得過那幾次獎就沒有再做了，就研究上而言沒有重要性。

就算是近代的日據時代，我們有沒有一個美術館是在談這個的？有歷史、有規則地陳列這些？相對西方當時出現什麼，我們出現什麼？像我去東京，他們有一個近代美術館就有很多收藏，至少會收那時候西方的大師幾件作品，再談日本的歷史裡面有哪些藝術家，有一個歷史對照性的狀態，我們沒有啊！有人跟我講：「有啊，奇美。」我說：「奇美那個是個人癖好，他只收了一些跟我們沒關係的。」我的意思是說，光從美術館的想法，這個就是很欠缺的，所以台南要說近代館、當代館，這個我同意，但是南美館到底想要幹嘛？看起來也不是真的針對這個問題在做考量。

我現在要講的就是說，如果我們把那個叫做「博物館系統」，而不是「美術館系統」。假設我們希望「美術館系統」處理的是藝術的現在進行式，那麼現在進行式的類型有哪些？我覺得這是一個區隔。所以我要講的就是說，北美館即使要成為一個由現代主義轉換到當代的美術館，都應該要跟當代館作出區隔。區隔到底是什麼？我的看法很簡單，從社會學的立場來看，藝術在這個時代大概走兩種取向，第一種就是跟影像、訊息有關的。就這一點而言哪一個地方比較適合？我覺得是當代館，因為空間的關係，它是古蹟，空間區隔比較瑣碎，是一格一格，比較難貫穿，而且也比較暗、採光比較爛。另外一種取向就是在影像以外，具有社會學或考古學而來的其他學問系統、跨領域系統，未必是影像，可能是物質性的、知識性的。而這才是從現代主義跨到當代的走向，不同於影像訊息化的當代，不一樣的當代系統。北美館有非常好的基礎來做這件事情。

王：你剛剛提到雕塑與裝置在 1990 年代末期有個轉軌的現象。對你來說，到底雕塑與裝置，或是空間與物質性的關係是什麼呢？

張：有人問我說是不是做雕塑的，我當然會說：「是啊！」當然我知道他的之所以問這個問題，就是覺得雕塑是傳統的，所以才會問我是不是直到現在還固守這個傳統的藝術類型。我們通常會這樣，要這樣解讀也不能說不對。

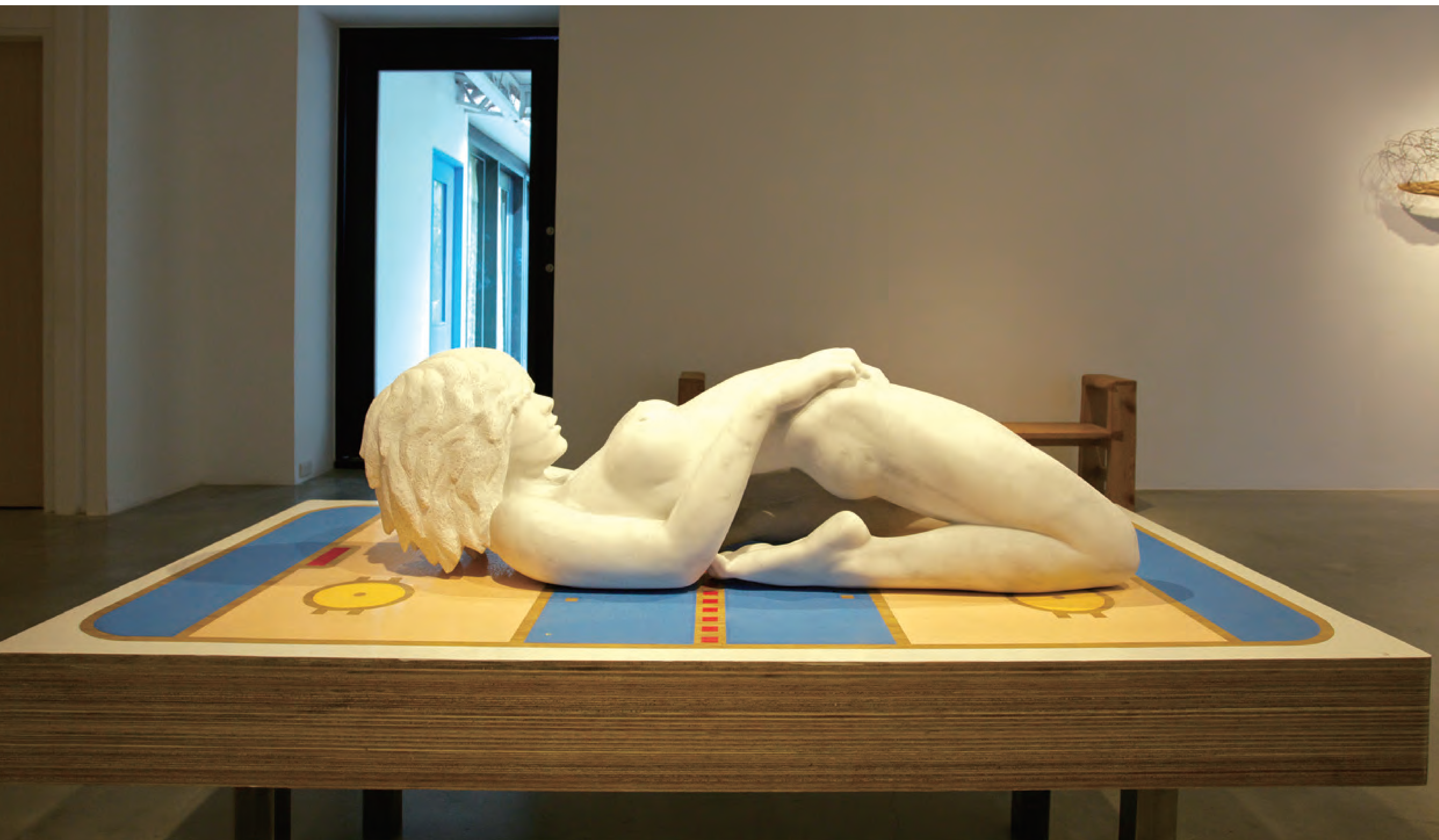
我很早就對這件事有一個認知：作品的觀看者不是只有學者、專業人士，一定還有很多一般人，所以要一般人有專業看法跟專業人要有一般看法，在作品裡面都會有，但是他們解讀出來的結果可能完全相反，對我來講，這是反而是這很有趣的。像我以前還參加過陳文祺策的動漫雙年展，他有找我去，很多人都覺得這是動漫，這也沒有關係，它符合了動漫的一些形式條件。

但是對我來講，我的興趣在於嘲諷這件事，我當時做那個，其實我是為了要翻公仔，翻完公仔，我就是要放到美術館來賣，所以這是一個反向操作。但是沒關係，反正他們都有一個訴求，所以一般人看到就是有公仔的樣子。

張乃文，《酷兒唄！—後現代  
(Courbet!—postmodern)》，  
2011，越南白大理石、台灣大理石，  
103×60×40 cm (150×90×  
50 cm)

關渡美術館典藏 © 張乃文

甚至我現在做的，很多人就覺得物化女性，阿達還說他有一個學生，經營一個電台還有寫一些部落格，那個學生在部落格上說他很討厭我的作品，為什麼？因為我物化女性。我在想，或許女生來做就沒有物化女性，男生來做就是物化女性。但是這個裡面有一個很有趣的問題就是「物化」。「物



張乃文，《光明岬腳》，2015，  
希臘白大理、燈泡，78×29  
×31 cm

© 張乃文



化」這件事本來就是雕塑在做的事，你懂我意思嗎？也就是說，你把它看成物化這件事，好像我們利用了女性的某種身體特質，貶抑它、把它商品化。可是實際上雕塑本身是不是商品化？如果你從這個方向來看，它的確是物質性的，也可以是商品，但是商不商品根本就不是我的重點。聽懂我意思嗎？但是他要這樣看，也無所謂啦！我還沒有做就可以理解他會這樣看了，所以我一點也不訝異。我的意思就是說，這只是告訴我一件事，他眼裡面沒有「雕塑」這件事，只有「道德」這件事，所以他的判斷是這樣。

我後來用傳統雕塑的方式做了一系列《酷兒唄》，原因很簡單，就是想以「前現代」來處理「現代」這個問題。現代主義之前，色情是不行的……也不是說不行，色情行，可是你要藏在家裡看，不是公開的，就是一個私領域跟公領域的思維。藝術圈的主流價值認為色情跟美是不一樣，主流價值認為大家能夠很清楚區隔這兩件事情，可是實際上真的能這麼清楚嗎？我覺得所有人心裡都是懷疑的，但是在這個教育的系統下，大家往往都同意這個說法。嚴格說來，現代主義就是除魅過程，經過啟蒙以後，你完全可以知道沒有神這件事，附帶由神而來的完美這件事，怎麼可能跟性完全區隔開？這是有問題的嘛！所以現代主義以後，很多色情的藝術表現才被允許。我最受不了的是三不五時就會有輿論討論楊三郎的裸女畫是不是色情？拜託！那個是一百年前的議題了，為什麼還在談這個議題？

我為什麼要做那些？很簡單，色情這件事是一個觀看的方向。也就是說，它被視為前現代，可是現代主義除了影像是具體的以外，繪畫、雕刻都往抽象化的方向發展，所以我們就會發現，因為色情跟美做了區隔，所以就造成了一個結果——「姿勢」的問題被忽略甚至忘記了。為什麼以前的姿





張乃文，《Outer》，2009，  
玻璃纖維烤漆、複金屬燈（綠光）、靜電拖把、鏟子、鹽巴等複合材料，裝置依場地尺寸變動（紅色動物尺寸為650×240×330 cm）

© 張乃文



勢要擺那樣？雕塑的姿態為什麼是那樣的？我們講希臘的神還是具有人性，可是為什麼他們不會出現某些姿態？原因來自於還是有怎樣的姿勢是美、有些姿勢是色情的，所以這些姿勢就在這個狀態下、在以前 2000 多年的歷史裡面，完全被排除，不會出現。可是我們從一個物質性的現實世界來看，它的確存在，為什麼不會出現？而且它真的就不美嗎？其實我就是在回應一個藝術史上面的縫隙而已。

當代有沒有人做這種怪異姿勢？當然有，但是他們的立場跟我不一樣，他們的立場可能比較是就是回應現實或這個時代的現象，像向京也有做，為什麼要做這個？因為她覺得這個很特別，身體好像一個材料被扭曲，有一個雕塑性。其實她的概念延伸比較像羅丹，羅丹會把人體做一種擠壓，讓它產生雕塑的狀態。所以向京作品好像表現出來跟我的有點關係，可是實際上完全不一樣，我對這樣的操作完全來自於藝術史發現的這件事。所以我為什麼一定要用石頭來做？在於我要回應雕塑史上面這些操作的狀態，但是在台灣這就是一個冷門的做法。

我覺得冷門還有一個原因，是因為我們沒有那樣的歷史，其實我覺得我的作

品放到西方藝術史裡面不會冷門。如果我是白人的話，應該蠻熱門的，但是放在台灣會冷門，因為我們沒有這個文化。我講白話一點的，請把 1910 年以前具象的石雕拿出來給我看，我們拿不出來，拿個石獅子可能還是大陸福州、泉州打來的，不是這邊的，沒有這種東西嘛！所以對我們來講，這就好像是一個意外的、橫空出世的作品，好像我們不應該回應西方藝術，因為如果回應好像就是被西方藝術史或藝術理論殖民。對我來講，有西方跟東方的差別，叫做文化，或者是語言、文字、認知，或者是生活背景，但是藝術有一個超越性，有一種有趣的談論方向，這個超越性是就整個人類來說的。

王：你晚近的作品明顯地開始回應影像時代的問題。你怎麼思考影像時代的雕塑？

張：影像時代帶來一個「複製」這個我們常聽到的藝術理論議題。對我來講，複製是一個很舊的議題，但是我發現「放大」這件事是另外一個議題，卻沒有多少人在意。所以我為什麼後來針對放大做了一些探索，因為放大在班雅明那種時代的思維，它有一種設備、機器的支撐，這個機器就是一種系統，這個系統直接回應了影像生產這件事。所以對他們來講，生產一個形象很快的。可是如果從傳統雕塑的立場來看，生產一個形象非常慢！尤其是以前，雖然雕像也有複製的，可是複製雕像這件事……我這樣講好了，西方的古神像在後來還是很多人複製，而且這些複製的人還是藝術家，為什麼？原因很簡單，因為那個複製不是單純的複製。複製在雕塑裡面本來就存在，可是在影像時代裡面不存在。為什麼？因為拍了一個錄像，投影出來要放多大就多大，拍了一個照片要洗多大就洗多大。洗多大以後，會不會因此就說這是一個新作品？不會。為什麼？因為它的本源來自於那一個影像。班雅明認為影像這件事沒有本真性，因為這個跟那個都一樣，所以放大這件事沒有差異。

可是這就是有趣的，當複製這個技術牽涉到實質的生產的時候，是從影像還是從雕塑的觀念出發，就變的很重要。普普藝術的產生是基於影像概念，所以他們可以做很多次。相對於從影像出發的普普藝術家，在做雕塑時，我不喜歡做模型，因為我做了模型以後，要我再做一次，我就會不想做，我覺得我好像做了兩次一樣的事情。

可是在放大的作品中，當我在做第二次的時候，尤其是放大的過程裡面，它就變的不一樣了。所以我通常在切大型到一定程度以後，那個模型我就不想理它了，因為後面你會作出不一樣，怎麼做都會不一樣。西方有那個儀器，叫點描器，點描器是可以依比例放大、一比一複製，以前黎志文有拿出來給我們看一下，他就說：「你們不要學，這是工人在做的。」其實他們是把工人當機器。

因為我自己當機器、工人，所以我有一個感覺就是，物質性的複製這件事

張乃文，《酷兒唄—未來文化部》，2012，玻璃纖維烤漆，80×80×250 cm

© 張乃文



永遠都不會一樣。就好像你去複製了一支鑰匙，有時候還打不開。我就想說，複製這件事在物質性、雕塑上面是的確不一樣，而且我沒有辦法把自己當機器人。在思考這件事情跟影像的關係時，我會想影像的複製裡面有沒有不一樣的東西？有！叫「增補差點」。你可以回想一下，以前買一台相機，像素 200 就多厲害，現在看 200 像素我們會覺得：「怎麼這麼粗糙？」怎麼樣讓以前拍的照片變成更精密？增補差點，電腦運算可以讓它變得更精細，可是實際上它是算出來的。所謂增補差點，真的補了一些像素進去，用分析的，覺得這裡應該是什麼顏色。我發現這個是影像裡面的物質性，透過計算以後，生產一種物質，把它填補進去，只是這個物質叫做顏色、色塊，所以後來我就做了放大這個動作。

西洋藝術史裡面，有很多把東西放大，但是他們都不是在想這件事，我在想這件事就是說，先做一件作品，不是做模型，只把局部作放大，勢必會有不同的抓痕、打點出現，也就是不管怎麼樣準確，都會生產出新的筆觸在上面，這個相當於增補差點。

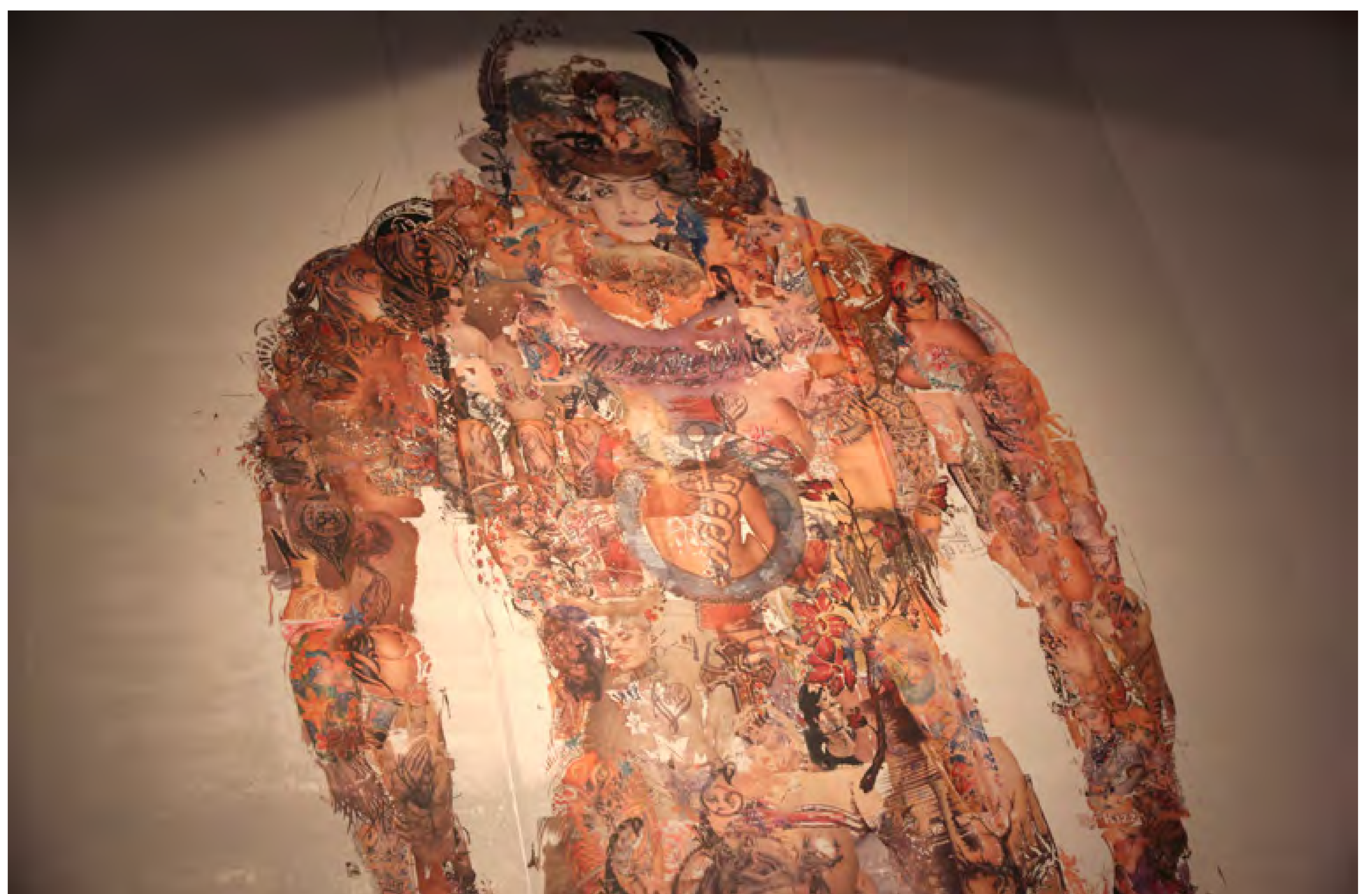
第二個是影像裡面有觀景窗的問題，一定有一個螢幕的大小，所以會有觀景窗。可是雕塑沒有觀景窗這件事，它一定有邊界，如何邊界？就是「破碎面」，一定會出現破碎面。破碎面等於是增補差點的裂面，這個裂面是會不

斷被生產出來，作為一個雕塑體，它永遠有一個超越影像、不會存在的點。這是我的看法，但是一般人看就是「喔！這個刻得不錯。」

在我策的「特有種」展覽中，我的作品裡是一個影像輸出作品。其實我是用了雕塑概念，用關鍵字去做這件作品。我做了三次以後就發現特別了，它可以一直做下去，因為一定有網路、一定有關鍵字，而且網路一直在膨脹，所以我現在如果要再展那個，我覺得場地的要求會變得很可怕，上次「特有種」的時候已經到六米。

我其實第一次展的時候，大概只有一米左右而已。後來第二次去誠信女子大學交流的時候，已經變兩米，中間好像只間隔一年。後來又隔了一年半還兩年，馬上變六米。這是一個網路的實質性問題，我們都覺得網路只是訊息量的問題，因為我們的螢幕不會變大，你只會覺得圖變細緻，可是因為我們螢幕機器是可以縮放的，在可以縮放的狀態下，我們都覺得只是細緻化，可是實際上不是這樣，它有一個真的物質性，所以我是按照它在裡面的大小直接輸出，不要做任何的更改、變形。我三次就發現長得太快了，因為我圖片是沒有什麼挑的，就是關鍵字打上去，有的就全部拿下來，魔術棒去背，讓它變碎塊就放上去隨便移動，所以圖片都差不多，圖片量有增加多一點點，沒有很多，大概都三百多張，如果關鍵字比較冷門，圖會少一點。

不過有幾個發現：第一個，圖像在膨脹。第二個，關鍵字跟顏色有關，關鍵字會跟形成這些圖片的顏色產生連結，比如說戰爭一定是灰黑的死亡，或者是橘紅色的炮火，是不是他們拍黑白的？不是喔！X光就很清楚，大概就是藍紫色。



張乃文，《TATOO-1》，2012，  
internet picture sculpture，  
600×300 cm

© 張乃文