「藝術跨域．八〇」閉門會議側記

Multidisciplinarity in the Visual Arts and the Eighties: Notes from a Panel Discussion

文、側記整理｜
黃建宏
Chien-Hung Huang
國立臺北藝術大學藝術跨域研究所所長

林怡秀
Yi-Hsiu Lin
藝術文字工作者

雷逸婷
Yi-ting Lei
台北市立美術館助理研究員

地點｜時間：
北美館｜ 2021 年 01 月 16 日

主辦：北美館研究發展組
主持：王俊傑、黃建宏
與談：石瑞仁、吳瑪悧、廖仁義

「那是時代轉換之際，無法用各類既定的知識框架，包括美術館本身也會有形式框架，所以館員要去館外看，看外面如何發展、進行。」——石瑞仁

「如果要講『跨領域』，我覺得它就是空間的跨。在那個年代我們是進不了美術館的，因為在系統裡沒有機會，得去外面創造空間，我們在外面闖的時候，很自然地會跟不同領域的人相遇，那些人也不是來自傳統美術界、也不是這個體制裡面的人，很容易形成不同領域的對話和相互激盪。」——吳瑪悧

「1980 年代還沒有『跨領域』的概念，但大家都很有理想性，只要對保守體制有意見的人，不管是舞蹈家、戲劇家、音樂家，大家很容易聚在一起。場域的觀念強過於學術分類，是場域讓我們看到一些共同的價值，讓我們齊聚在那個環境裡用自己熟悉的語言去表現。它或許是當『跨領域』還沒被當成一個學理的時候，更為原生的一種狀態。」——廖仁義

黃建宏（以下簡稱黃）：

回溯 1980 年代台灣藝文發展，當時有非常多人與人的連結跟交流，社會氛圍非常活絡。近幾年非常多人都嘗試做與檔案有關的展覽，但較全面性或嚴肅回歸到台灣現當代藝術場域的研究還是偏少。在這樣的討論裡，我們想聚焦在「跨領域」這個部分作為方向，探討台灣藝術發展的活力與多樣性，回到到底有哪些人在當時跟其他人去進行激盪與交流，開始在台灣可以推動一些事情。對我們來講，視覺藝術的討論是最謹慎、也最戒慎恐懼的部分，因為現當代藝術或視覺藝術發展裡所討論過的議題、所創造出來的形式非常多元。吳瑪悧 1980 年代初期就開始引介當時歐洲當代藝術的發展，是非常重要的翻譯者、實踐者

及評論者；石瑞仁 1980 年代晚期就在北美館工作，「機構」這件事的發展，其實是 1980 年代台灣非常重要的徵候；廖仁義學生時期出道早，特別是關於社會人文與當代思潮、政治情況，很早就用書寫的實踐在介入。

王俊傑（以下簡稱王）：

前幾年的一波檔案熱，討論檔案的方式還是比較從傳統對檔案的認識出發，也就是如何進行田野蒐集與整理，但我認為檔案的再運用必須對歷史做出批判，討論為什麼當時會發生這些事？從現在的角度看它對後來的影響到底是什麼？以前在做不同類型的藝術研究，通常只侷限於把歷史文獻按照時間順序鋪陳出來，事實上很少對檔案做出真正的思辨或批判、思考檔案中有什麼內容是值得探討與反省的，而更少做的是把檔案互相的關係交織在一起討論，所以我們希望從所謂「跨領域」的角度回去看 1980 年代，當時到底發生了什麼事？

1980 年代一個重要的轉折，就是台灣對「當代」用語的定義。通常會把比較接近我們時間點的稱為「當代藝術」，但「當代」其實有很多曖昧的部分，比如若是從西方引進的思潮，可是我們的「當代」到底是什麼「當代」這一點似乎少有探討，大家還是從形式主義的角度去看表現出來的風格。因此我們希望引導大家討論為什麼當時的人這麼做的緣由，以及直到現在我們可以繼續往前做什麼樣的研究性推展。

黃：三位老師可否描述各自對 1980 年代的整體看法、曾參與的工作經驗、和所處狀況感受到的社會氛圍？例如國際當代藝術發展的翻譯和引介、機構初步成形，以及文藝工作和社會思潮等影響藝術發展甚鉅、同時促進跨領域活動的相關工作等方向。

石瑞仁（以下簡稱石）：

1989 年到 1992 年，我在北美館擔任展覽組組長，那時已是解嚴之後，館內做了一些轉型改變，比較明顯的事件，例如 1990 年吳天章個展「史學圖像 / 四個時代」展出《蔣經國的五個時期》（1989）。那時候連館內對於展出這類作品都

吳天章，《蔣經國的五個時期》，1989，複合媒材，台北市立美術館收藏；北美館個展「史學圖像 / 四個時代」展場一景

© 台北市立美術館

上圖——
吳瑪悧，《愛到最高點》，1990，複合媒材；作品參加「1990 中華民國現代美術新展望」，於北美館佈展一景

© 吳瑪悧提供

下圖——
李銘盛，《李銘盛＝樹人》，1989，複合媒材；作品「1989 中華民國現代雕塑展」獲入選，於北美館展場一景

© 台北市立美術館

有一點猶豫，可以發現社會雖然解嚴，但我們個人好像還在戒嚴。接著梅丁衍有件作品《半斤八兩》（1989）是秤上面放了鐵錘、鐮刀，底下的秤是國民黨徽，意思是共產黨和國民黨兩者半斤八兩。這件在北美館展完沒事，在臺灣省立美術館（1999 年改為「國立臺灣美術館」）展出時館員很緊張地打電話來問：「你們怎麼會讓他展？」我當時回說：「不是已經解嚴了嗎？我們怕什麼？我們展過了沒事，你拿我們當例子就好了。」當時有很多類似案例，像李銘盛入選「1989 中華民國現代雕塑展」的《李銘盛＝樹人》（1989）作品錄影帶後來不見了，還有 1991 年在地下樓 B04 展覽室推出「前衛與實驗」系列，首檔「2 號公寓」成員推出的「公寓—— 1991」特展弄到最後發生火災，大家都覺得可能是因為我們衝過頭，所以有觀眾反彈。[1]

當時的北美館正走向現代主義，一開始只想關起門來做純藝術，它像是一座旁若無人的孤島，不管外面發生什麼事件或行動，大家來北美館都是衝著藝術來的。我當時常常跑去伊通公園、2 號公寓，去瞭解他們在做什麼，甚至後來邀請他們進館做展覽。我也去看吳瑪悧、李銘盛、連德誠、侯俊明他們「台灣檔

案室」在「柑仔店」（即優劇場空間）展出「慶祝第八任『蔣總統』就職」（1990），當時李銘盛把《憲法》放在馬桶上，作品名是《我們的憲法終於可以使用了》（1990）。那時吳瑪悧有一件作品《愛到最高點》（1990）把國旗做成蛋糕，報名參加「1990 中華民國現代美術新展望」徵件，館員說：「這個可能 3 天就壞掉了。」我說：「對啊，她就是要它壞掉，你看不出來嗎？」他們的創作動機，目的就是要跟機構對抗，作品既不「美」又危險，但觀念性強又充滿力量。我心想這東西在美術館不可能展，後來就設計出「前衛與實驗」展覽項目遊說黃光男館長——北美術館從「新展望」把繪畫擴大到多媒體、綜合媒材，當時李錦綢把水墨做成雕塑裝置的《被延伸的繪畫世界》（1990）得到「1990 中華民國現代美術新展望」優選，傳統雕塑反而進不來。那時是提倡一種純美學、純藝術的概念，可是藝術家有時候會在作品裡做不一樣的東西，像當時的雕塑雙年展，很多作品其實在講故事，不是純粹討論造型。1990 年我第一篇評論寫在北美館地下室展出的「莊普個展——軀體與靈魂之空間」，[2] 當時北美館展場已經開始漏水，莊普拿漏水做文章，有人說是材料的邂逅、針對現場即興反應；我反而覺得，問題在藝術家手中變成不是問題，而是化解了問題或是將問題轉化。

當時藝術家做的跨界一定是跟社會脈動或現場有關，像是吳瑪悧參加 1988 年「520」農民運動。我認為「台北畫派」那些藝術家的題材相對於北美館提倡的純藝術而言，比較是去反映台灣現況，吳天章畫台灣社會脈動的題材例如《傷害世界症候群》（1986–87），但他沒有什麼跨域，有的可能是去現場參與，然後回去創作。又比如 2014 年「太陽花學運」占領立法院，很多藝術家進場呼籲、支援或響應，但不是在現場做作品，而是把蒐集到的文獻拿回來再創作，以某種形式參與或見證那個時代、那個社會。

左上圖——
賴素鈴，〈北市美術館　昨晚火警〉，《民生報》，1991.4.21

左下圖——
北美館「前衛與實驗」系列「公寓—— 1991」火災後勘查 B04 展覽室現場

© 台北市立美術館

右圖——
莊普，《精神之塔》，1990 ，複合媒材裝置；北美館個展「軀體與靈魂之空間」展場一景

© 台北市立美術館

圖片授權未涵蓋網站

《夏潮》雜誌第五卷．第六期，1978.12.1

吳瑪悧（以下簡稱吳）：

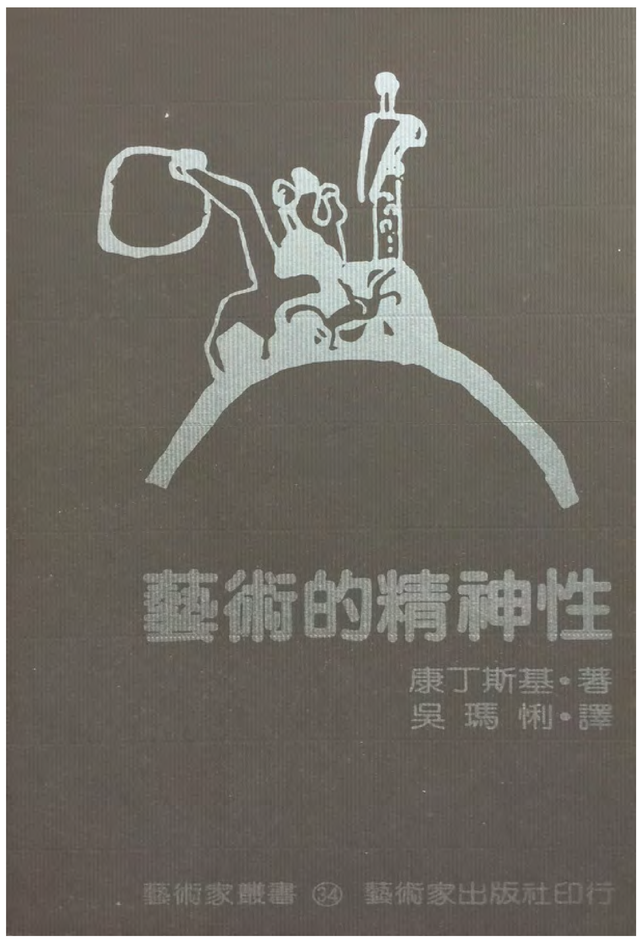
我大學是淡江德文系，1979 年畢業就出國。求學時期念的比較多的都是跟文學相關，但沒有辦法深入到文化的部分。我大三那年中美斷交，那是非常緊張、還在戒嚴的年代，可是反對運動已經出現了，主要是台大陳鼓應老師、後來的國大代表陳婉真等人。我們學校有幾位老師與台大這些教授走的很近，所以我在大學時期很受黨外運動啟發。當年這些知識青年很重要的一個核心系統就是「夏潮」，像尉天驄、陳鼓應、王津平這些老師都屬這個脈絡。王津平和李元貞老師留美，梁景峰老師留德，他們一直在打破一些教學狀態，例如當時他們三位合開一堂現代文學的課程，三種不同視角對我們來說其實是蠻大的衝擊。那時文壇或政壇（指黨外）比較活躍的這些人常常與我們進行非正式地交流和座談，對我而言是一個有很大激盪的年代；因為這些老師之故，我們會認同畢業一定要出國的理想，覺得在台灣好像不知道可以從哪裡得到比較不一樣的知識，當時只要家裡環境許可，出國就是唯一的路，而且很多人出去就不會回來，認為回來也沒有發展的可能性。

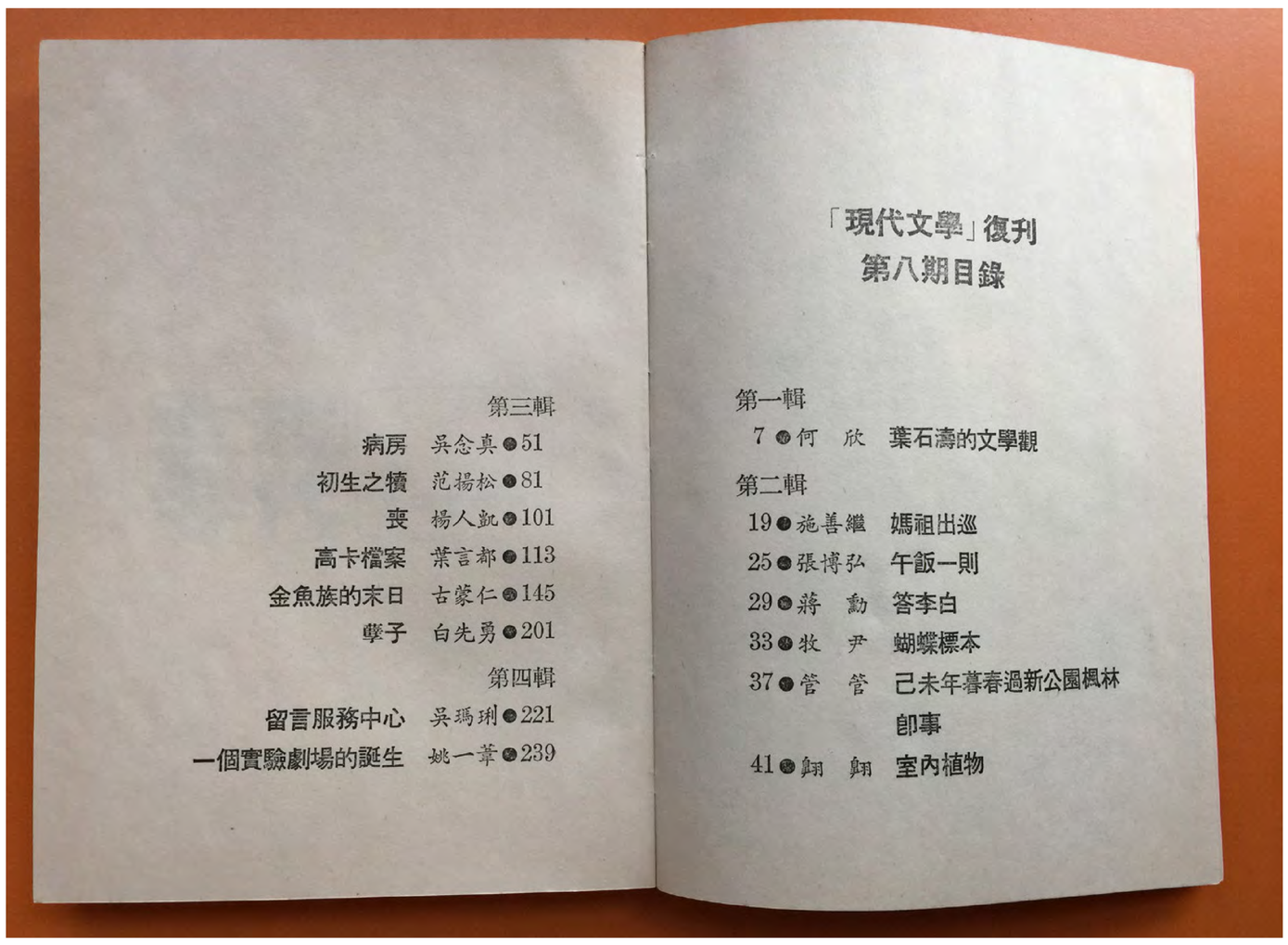
我在大學時期深受老師們影響，著迷於舞台劇場、喜愛寫劇本，大三時《現代文學》復刊（1960 創刊、1973 停刊，1977–78 復刊），某種程度受到現代詩與現代文學的影響頗多。出國深造原是要學劇場，那時唯一的劇場養分來自張曉風和聶光炎，但我也覺得自己最缺的是視覺藝術這塊。夏宇和陳玉慧是我的高中同學，我們常常一起追隨這些現代詩的發表、閱讀現代詩刊、參與活動，我一直在這樣地氛圍裡成長，直到大四準備出國才去建築系修一門和視覺藝術有點關係的雕塑課，也常去像道藩圖書館這樣可以接觸國外、尤其美術或藝術相關書籍的地方。再者，我在淡江就有寫作習慣，所以很快就成為校刊編輯委員，做一些與美術相關的訪談，例如訪問廖修平、王秀雄等當時能見度較高、著作較多的老師，這大概是我當時與美術的唯一接觸。

1979 年赴笈維也納大學戲劇系求學，同時在小劇場打工。我打工的劇場不屬於傳統劇場，劇場老闆夫婦也是從視覺藝術這行出來，所以我認定這裡有一條即便我學視覺藝術也可以走的路。當時維也納藝術圈另一個脈絡是行為藝術，我學校客座教授是波伊斯（Joseph Beuys），共同科目基礎造型老師是後來成立 ZKM 的魏博爾（Peter Weibel）。我所在的學校本身就非常跨領域，彼此又很極端——那時還沒有錄影藝術，但他們會在表演中開始把電視帶進來。後來我轉去杜塞道夫也是一樣，我想結合表演和雕塑，所以選擇跟隨的老師是林克

（Klaus Rinke），但因林克都不在，後來再轉到昆特．于克（Günther Uecker）的班級。那時的藝術氛圍，是表演藝術、偶發藝術、新寫實表現主義、激浪派即興表演、波伊斯文化行動等等結合了藝術與社會運動的展現，而這個基礎和台灣本地以及當時留美回國的藝術家們背景完全不同。

1985 年，我拿到杜塞道夫國立藝術學院雕塑系 Meisterschüler 大師生文憑後回台。我在台灣的美術脈絡裡唯一認識的人是何政廣先生，這是因為 1982 年我從維也納轉學去杜塞道夫前曾回台一趟，把翻譯康丁斯基（Wassily Kandinsky）的文稿投寄《雄獅美術》雜誌但沒得到回應，後來寄給《藝術家》雜誌，何先生立刻答允刊載，從 1982–85 年間讓我在藝術家出版社翻譯了一系列康丁斯基的書[3]——康丁斯基對我的啟發，在於藝術不需要繪畫素描基礎都可以創作，對於





「現代文學」復刊
第八期目錄

第一輯
7 ● 何　欣　葉石濤的文學觀
第二輯
19 ● 施善繼　媽祖出巡
25 ● 張博弘　午飯一則
29 ● 蔣　勳　答李白
33 ● 牧　尹　蝴蝶標本
37 ● 管　管　己未年暮春過新公園楓林即事
41 ● 翔　翔　室內植物

第三輯
病房　吳念真 ● 51
初生之犢　范揚松 ● 81
喪　楊人凱 ● 101
高卡檔案　葉言都 ● 113
金魚族的末日　古蒙仁 ● 145
孽子　白先勇 ● 201
第四輯
留言服務中心　吳瑪悧 ● 221
一個實驗劇場的誕生　姚一葦 ● 239

左上圖——
《現代文學》雜誌復刊第八期，1979.8

© 吳瑪悧提供

下圖——
《現代文學》雜誌復刊第八期目錄頁；吳瑪悧，〈留言服務中心〉，《現代文學》復刊第八期，1979.8，頁 221–238

© 吳瑪悧提供

右上圖——
吳瑪悧譯，康丁斯基著，《藝術的精神性》專書封面，台北：藝術家出版社，1985

© 藝術家出版社提供

當代抽象畫展序言

「抽象」一詞，原是哲學名辭，來自希臘哲學家亞里斯多德。對於抽象造形觀念的探索，最早是由立體派開始的。在藝術上，有人認爲抽象不過是一個象徵，爲想像的工夫所鑄成。事實上，抽象是一種感性表現的工作，一種知性的工作，不是感官的動作，也不是想像的工夫。抽象主義是憑主觀與想像，表達出與自然形象並不相似的作品，有時帶有幾何學形體或設計觀念，摒棄了客觀世界的具體形象和生活內容。從無意識、非理性出發，表現最大限度的自由造形。

抽象藝術從康丁斯基以色彩、點、線、面來表現畫家主觀情感和內心需要，帶有浪漫色彩的抒情抽象繪畫運動開始，加上蒙德利安那種反對曲線、完全摒棄藝術的客觀形象和生活內容，而以水平線、長方形、正方形的各種格子組成的「形式的美」畫風，不拘泥於任何的文學性、說明性、象徵性及意義性，造成了非具像藝術—抽象藝術的高峯。「抽象表現主義」一詞，便是德國批評家霍洛吉在1919年時稱康丁斯基在1910年代所作的主觀表現繪畫。到第二次世界大戰後，經過美國的帕洛克、杜康寧、高爾基、馬查威爾、葛特萊布、羅斯柯、克萊因等人的發揚，造成抽象畫派領導了世界繪畫十年之久。

抽象繪畫的特點是使用巨大的畫布，畫面的任何部分都被認爲同等重要，亦即構圖沒有中心的滿幅篇；以線條、筆痕刀跡、斑點……等爲符號去表現作者主觀的意識，展視出筆觸和質感，以及强烈的動作效果，利用作畫過程中的即興感受，表現作者和作品間直接的和意想不到的關係。

此次本館舉辦之「當代抽象畫展」，參加者十分踴躍，大家都拿出無比的熱情與氣魄來參加，件件作品都是作者耗盡心思創作出來的，尤其各具面貌與特點。相信在中華民國的現代畫壇上無異是一劑强心針，對於研究抽象畫的藝術工作者亦是一項鼓舞；本館由衷的希望透過此項展覽；能使我國抽象畫的發展日益壯大。

• 右上圖：
"作品8417"
陳幸婉
• 右中圖：
"現代太極圖說與相對論"（部份）陳英偉
• 左中圖：
"自像畫—吾愛．憧憬．不言"（部份）
王爲河
• 下圖：
"84年紀念碑"（部份）林鴻文

當代抽象畫展
An Exhibition of Abstract painting

※時間：
73年12月23日起至74年2月7日止。
每日上午九點至下午五時止
（星期一休息）
※Time:
December 23. 1984～ February 2.7. 1985
9:00AM ～5:00PM
（Except Mondays）

左圖——
北美館「當代抽象畫展」展覽文宣，1984

© 台北市立美術館

右圖——
北美館「德國現代美術展 1945–1985」展場一景，1985：地上作品為昆特．于克（Günther Uecker）《時間之磨》，1970，複合媒材，直徑 210 cm，台北市立美術館收藏

© 台北市立美術館

不是科班訓練出來的人來說是很大的解放。我知道台灣的環境是要靠比賽才有辦法展覽，我的創作其實很難參加比賽，因為它是一個自由在空間裡面的東西，例如我把報紙黏在畫布上送去參加省展，當然沒有入選，我猜想評審委員一定不知道我在幹嘛。國立藝術學院成立於 1982 年，北美館成立於 1983 年，當時北美館常展出賴純純、莊普、張永村有點抽象表演主義的作品，與我的訓練系統很不相同——我們就是搞行動、行為藝術，做新材料的雕塑。

同一時間，郭少宗為《藝術家》雜誌寫文章，攝影是李銘盛，他們與張建富相當熟稔，一方面接收很多國外資訊，例如謝德慶在紐約的行為表演或《藝術家》介紹的國外藝壇訊息，一方面也知道偶發行為藝術，於是成立了一個小團體「新思潮」。基本上這是一個很鬆散的組織，我猜想主要是郭少宗去吆喝，把做不一樣事情的人邀請進來，我也是因為這樣與他們認識。我回台灣的時間點正好是 1985 年林鉅在嘉仁畫廊自囚，也因此認識陳嘉仁，這也是為什麼後來我們的工作室就在和平東路嘉仁畫廊的旁邊。那時最困難的就是不知道找什麼地方做展覽，因此郭少宗提到林勤霖在延吉街的神羽茶藝館，林勤霖同意茶藝館前面的空間讓大家做展覽，所以 1985 年我在神羽畫廊做「時間空間」個展，是我在台灣第一次的正式發表，以搓揉過的報紙裝置的形式呈現對於社會的觀察；當年 12 月底北美館正好展出「德國現代美術展 1945–1985」，由「ifa Gallery」策劃，展覽內容對於德國現代藝術有一個較為全面性的介紹。我的指導老師于克是主要參展藝術家，代表物體藝術（Object Art）脈絡，另一位是印門朵夫（Jörg Immendorff），是這些做新表現藝術派別裡較為年輕的一位，這個展覽應該有給台灣藝術圈帶來一點衝擊。

當時國立藝術學院校址還在蘆洲，不知道是林保堯老師或劉思量校長推薦找我兼課，我在藝術學院開了一門「德國現代藝術」課程教導第二、三屆的學生。當時也有其他老師從法國回來，與我所學脈絡不同：德國系統比較生猛、偏向與社會對話。北美館走的路線比較是美國系統，那時因為「張建富事件」，這一掛人被視為叛逆、路線完全不同。我在 1986 年搬遷台灣後，知道我們不可能在

吳瑪悧「時間空間」個展，神羽畫廊，1985；右圖為吳瑪悧佈展一景

© 吳瑪悧提供

北美館或相對更保守的畫廊展出，大家的想法是要自己創造空間，例如「息壤」去找沒人住的公寓做展覽，張建富和李銘盛比較是運用行為藝術、打游擊的方式，我們在神羽畫廊做了幾檔，而美國新聞處也是一個適合展出的空間。

我創作的東西很批判，再加上文學背景和李元貞老師之故，一開始李老師希望我去協助刊物《婦女新知》（1982 創刊，1987 解嚴後改組為基金會），雖然我對編輯不熟，也沒有真的幫忙，卻因此與這組織有了較為密切的接觸。性別運動裡有很多女性大學教授，以及像呂秀蓮這樣的高學歷知識份子，她們知道要在民間推廣新觀念就必須先改變整個體制，所以一方面透過刊物推廣女性主義的概念，另一方面也非常紮實在做法律的研究。我 1986 年回台後接觸到的是 1980 年代後半段、解嚴前後非常混亂的狀態，偶爾我的老師會帶我去王墨林家開會，裡面有與《夏潮》（1976 創刊）關係較密切的一些人，也有基督教長老教會的人。我個人認為早年的反對運動是非常左派思維、同情弱勢或主張社會正義，不管本省人、外省人，基本上路線都是一樣，與現在的情況非常不同。

《婦女新知》中有一群人後來開始談女性藝術，主要是鄭至慧；陸蓉之回台後介紹了美國的女性藝術運動；1993 年黃玉珊等人也開始做女性電影。在這個運動的場域裡面有各式各樣的人，這些人走的正好是非常不傳統的路線。1990 年代之前，沒有一本書告訴我們什麼是表現主義或印象派，即便論及也都比較是圖片式的書籍。學子沒辦法瞭解整體文化脈絡，那個年代還沒有藝術史、藝術理論科系，美術系都是創作訓練。我大學時期與詹宏志是朋友，他後來在遠流出版社任職總編輯，我看到遠流出版很多有關電影的書，卻沒有視覺藝術相關，就和他開始尋覓從國外回來的人才一起翻譯當代藝術思潮，開展遠流「藝術館」叢書系列。

廖仁義（以下簡稱廖）：

1976 年我到台北上大學哲學系，1977 年參加「耕莘實驗劇團」，認識了紫藤廬負責人、當時的劇團團長周渝。我和李烈是第一代演員，我們的老師是王禎

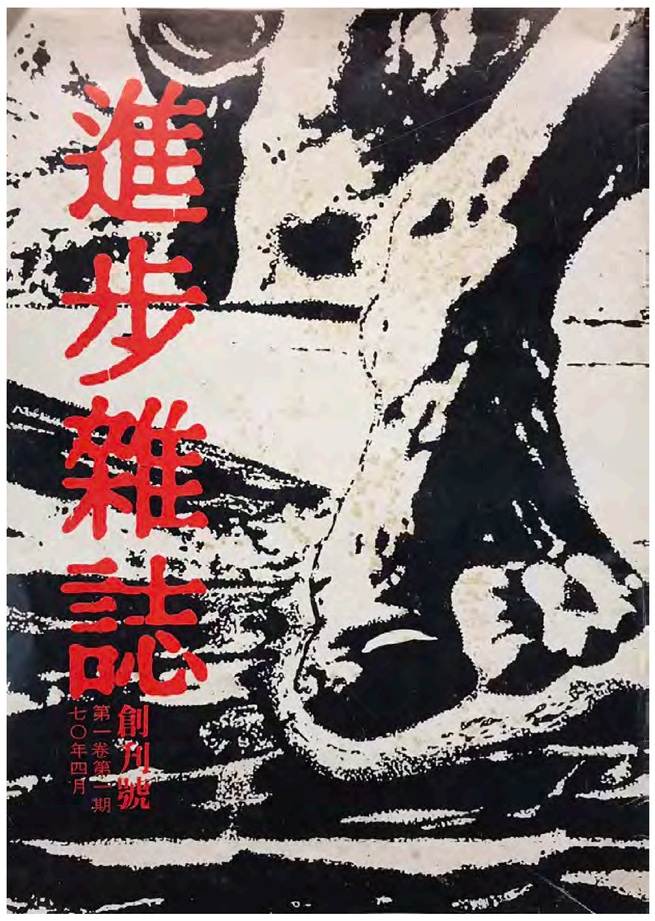
和、黃以功與聶光炎，顧獻樑和黃美序老師也參與。1979 年美麗島事件發生時，我是大三學生，參與了林正杰和林濁水成立的《進步雜誌》（1981.4 創刊後就被查禁）；幾個月之後，康寧祥和江春男的《八十年代》雜誌（1979.6–1988）在被查禁 1 年後復刊，我也曾參與半年，之後參與復刊的《暖流雜誌》（1980.8 創刊，僅出一期即遭停刊 1 年），內容引介當代思潮、西方思潮為主，寫者包括葉石濤先生、徐復觀先生、王墨林，以及在《中國時報》擔任主管、用化名寫文章的唐光華。1982 年我還是台大哲學所研究生時進《中國時報》，在「人間副刊」前後經歷高信疆和金恆煒兩位主編。陳映真當時批評跨國資本主義的《萬商帝君》投稿「人間副刊」，我們幾位編輯對於是否刊登思考了一天，因為登了總編輯要丟烏紗帽的！高信疆決定登了，雖然被余繼忠先生唸，但余先生願意扛。沒多久擋不住時，只好讓高信疆到美國威斯康辛大學進修一年。金恆煒做總編輯後，開始引介對共產主義有點反思的留美知識份子如劉大任與郭松棻的文章，刊載像香港《明報》和《七十年代》這類傾向自由主義之文。我那時是在時報出版公司，也參與過《世界歷代經典寶庫》套書系列，彼時出版界開始重視西方經典文學翻譯引介。

1986 年我協助蕭孟能做《文星》（1957 創刊、1965.12 停刊、1986.9 復刊）雜誌復刊，那時已經離開《中國時報》的金恆煒創辦《當代》（1986.5 創刊、2010.11 停刊）雜誌，創刊號以傅柯（Michel Foucault）為題，留法的齊隆壬偶爾幫寫羅蘭．巴特（Roland Barthes）電影理論文章。蕭孟能說他也要效法《當代》雜誌，但希望如同從前的《文星》有批判性並朝向以介紹當代思潮為主，因此我們在第一、二期介紹了哈伯瑪斯（Jürgen Habermas）的法蘭克福學派。1987 年我又回到《中國時報》，遇到解嚴、報禁解除並開始擴版，報社增加了文化版，使得以前被困在影劇版的藝術版面能夠擴充，後來還增加了「開卷」版。我工作 2 年後於 1989 年赴法國留學。

左圖——
《進步雜誌》創刊號，1981.4

中圖——
《八十年代》再版創刊號，1979.6

右圖——
《八十年代的暖流》創刊號第一卷第一期，1980.8

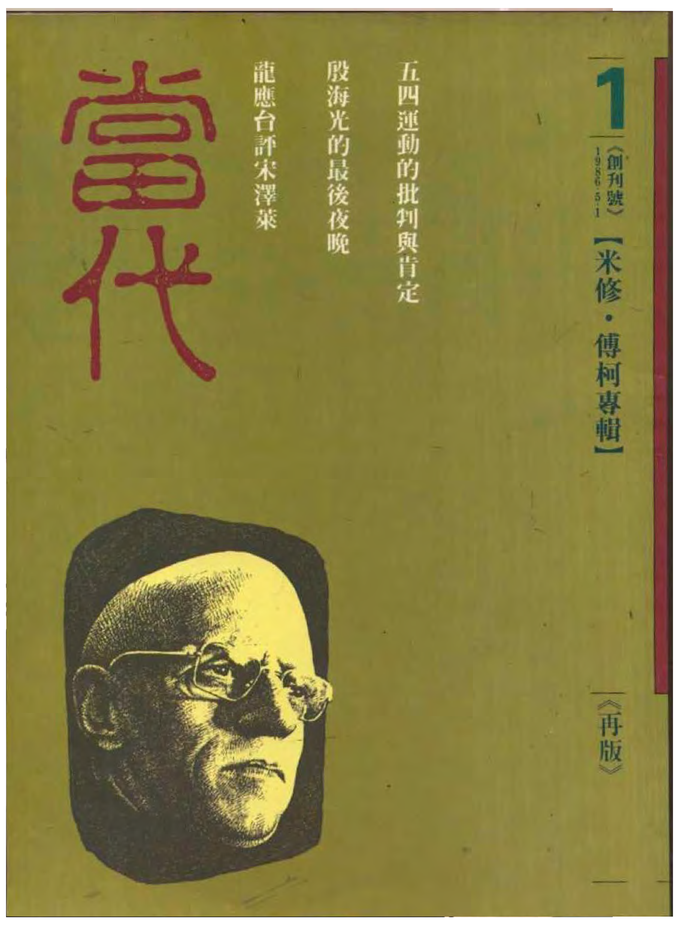


1970 年代末到 1989 年正是我人生的 20 到 30 歲出頭，社會上發生的很多事情衝擊著我們去思考做這些西方的思潮到底有何意義，我舉出六個觀察面向：第一，1980 年 1 月發生李師科土銀搶劫事件，包括王迎先計程車司機無辜受害；2 年多後，虞戡平拍了電影《搭錯車》（1983），這幾個事件提醒了社會開始關注老兵。第二，1982 年前後，高信疆在「人間副刊」積極地做了兩件事情，一是他開始關注探尋仍是禁忌的五四運動，接著向哲學思想家殷海光門生邀稿，比較重要的即為歷史學家林毓生和張灝（皆為中研院院士），由於皆在美國留學，都從社會學家韋伯或是自由主義思想家派別取經，結合西方自由主義，以東方社會條件主張自由主義的思想。第三，《文星》、《當代》刊物裡開始躲藏了新馬克思主義，也影響觸發台灣新左派的活躍，包括介紹盧卡奇（Lukács György）與葛蘭西（Antonio Gramsci）——透過盧卡奇談馬克思的異化論、葛蘭西談西方霸權的課題、法蘭克福學派則針對文化工業。在這種狀況下還有《南方》（1986.10–1988.2）雜誌，它雖然有一點政論性、社運性，也夾帶了一些新左派的思潮。第四，以社會關懷議題為主的《人間》（1985–1989）雜誌，聚焦在幾個運動上，包括搶救鄒族湯英伸（1967–1987），這是原住民在社會被無名化的議題；還有搶救森林、搶救雛妓、原住民正名運動、「還我土地」運動、工會運動。第五，解嚴後隱藏在影視廣告裡的符號消費所引發對此敏感的人的反省與批判，即《一切為明天》、《明天會更好》、《我的未來不是夢》這類。第六，1987 年底蔡源煌透過《台北評論》（1987–1988）引介德勒茲（Gilles Deleuze）。[4]

左圖——
《當代》雜誌創刊號，1986.5.1

右圖——
《台北評論》第二期，1987.11.1

從 1970 年代後期最早鄉土文學運動的那種寫實主義，一直到新左派思想，再到 1980 年代中期開始又有一些後現代，我們在 10 年間很快速得到這些訊息、囫圇吞棗，在國際的知識市場裡成為消費端、市場端，那個時期到底是我們在消費東西，還是我們的腦袋被那些東西消費？話說回來，1980 年代初期延續著 1970 年代後期鄉土文學運動的因素，像吳濁流創辦的《臺灣文藝》（1964–2003）從 1976 年鍾肇政擔任主編後，或沈恩登「遠景出版社」（1974–）在張良澤幫助下編輯出版眾多文學家小說作品，包括吳濁流、林語堂、鍾理和，以及黃春明、王禎和、七等生、金庸等等……，他們後來成為台灣新電影第一代人的劇本來源——在當代藝術的錄像、裝置語彙還沒有能夠幫助我們的時代，我認為這些藝術表現的語言都曾經提供養分給予藝術家、文學家電影人一種表達的工具。



圖片授權未涵蓋網站

左圖——
董雲霞，〈從謝德慶到李銘盛「表演藝術」的今與昔〉，《中國時報》，1988.4.9

右圖——
李銘盛和吳瑪悧參加「520」反軍人干政遊行，1990；Andreas Meyn 攝影

© 吳瑪悧提供

紫藤廬茶藝館也利用它的空間辦展演活動，鄭在東、邱亞才、陳來興在此處崛起，還有蘇治芬的元穠茶藝館。我在紫藤廬第一次看到編舞家林麗珍的《不要忘記你的雨傘》（1978），我才知道現代舞原來除了雲門，還可以有這種方式。1985 年，北美館李再鈐《低限的無限》（1986）「紅色事件」，這事件給知識分子出了一個難題：我們真的不知道怎麼去面對，我們得出來的價值觀只是美術館官僚對藝術家的不尊重。但是 30 幾年過後，背後其實隱藏的意義不只是這個表象，而在於我們對於藝術作品沒有建立專業理解能力的問題。1986 年，王墨林引進白虎社舞踏，我那時候看到白虎社在街頭的演出嚇一跳，原來有這樣的表演型態！同年的「息壤」，除了公寓裡的展演活動之外，陳介人（陳界仁）那時候也在中華路的人行地下道做《奶．精．儀式》。當時我不認識他，不了解這是什麼表演，只知道這個人很大膽！1988 年，時報「開卷」版的記者同事董雲霞回來轉述，說她去了北美館，李銘盛在北美館大廳做了幾件更加大膽的事情，一是用油漆和觀眾握手（《李銘盛＝藝術第四部份：身體》，1988），另外是站在大廳拉屎（《李銘盛＝藝術第五部份：大小便》，1988）……她回來講得很熱鬧，但所有人都不懂到底這個人要做什麼？

1980 年代後期，台灣有很蓬勃的攝影運動，這些攝影家們帶著行動主義者的靈魂，當然也可以說是台灣社會運動的條件給了絕佳機會，那是孕育他們的溫床。有幾個人很積極，包括關曉榮、林柏樑、梁正居、謝春德、潘小俠、葉清芳、劉振祥、謝三泰、李三沖……這幾個人只要有社會運動都直接進到現

場，他們都有要幫歷史寫紀錄的狀態，帶著很高的社會參與。發展到後來，《中國時報》也透過辦《時報雜誌》模仿《人間》雜誌，這些刊物讓更多攝影工作者可以生存。我認為談論 1980 年代後期台灣藝術事件時，攝影這部分相對是重要的。值得一提的是電影學者齊隆壬，那時小野和吳念真找他辦《長鏡頭》雜誌，我感覺他對台灣鏡頭開始成為製造符號的工具這點有些恐懼，因為他是學符號學的人，雖然是到受羅蘭．巴特影響，但他已經帶出一些布希亞（Jean Baudrillard）的精神和反思，《長鏡頭》做了一些對於符號消費的反省。以上這些是我對 1980 年代印象深刻的事。

王：整體而言，1980 年代相當重要的部分即是西方思潮的引介與發酵，像新馬克思主義、哈伯瑪斯、傅柯還有歐洲新繪畫的引進，新表現主義影響到當時文化大學美術系學生，包括吳天章、楊茂林、陸先銘等，[5] 當時他們在對寫實主義繪畫進行一種反抗，所以借用這樣的繪畫技法表現台灣政治戒嚴解嚴題材。1980 年代中期，包括鍾明德等人從美國回台後引進的「後現代主義」，這些跟西方全球化也有關，因為台灣正好處在一個不論是政治、地緣或歷史非常交界、尷尬的處境上。延續剛才的議題，請大家講述當時這幾波思潮引進，對於台灣整體藝文環境的影響、以及創作或文化思想的看法。

吳：我回台灣前，剛好何政廣去德國看展覽，他那時候就希望我為雜誌寫文章。於是我從達達開始寫起、連載數月，介紹不同地方的達達（蘇黎世、柏林、挪威、巴黎），後來我還把利希特（Hans Richter）寫的《達達：藝術和反藝術》翻成中文正式出版。那時，藝術與社會的關係這個課題對我來說很重要，可是我擁有那些概念，卻不知道到底藝術要如何回應台灣的時空狀態，所以我選擇介紹達達和波伊斯：一方面是台灣當時解嚴前後的時空，另一方面 1986 年波伊斯過世，便介紹波伊斯；他們的作品都在回應藝術與社會的關係，我想創作者們可能也想要找到一個方法回應那時台灣的社會狀態，它某種程度填補了那個空白。我當時感到一種衝突感，因為 1988 年連美術館也開始討論達達——對美術館來說它就是一個檔案文件，可是對

左圖——
楊茂林，《鯀被殺的現場(Ⅱ)》，1986，油彩、畫布，162 ×260 cm，台北市立美術館收藏；作品參展北美館「時代與創新——現代美術展」，1988.12

© 台北市立美術館

右圖——
陸先銘，《一個長的的夢》，1988，複合媒材，台北市立美術館收藏；王文志，《自然的控訴》，1988，複合媒材，台北市立美術館收藏；作品參加「1988 中華民國現代美術」皆獲優選，於北美館展場一景

© 台北市立美術館

圖片授權未涵蓋網站

吳瑪悧，〈沒有意外，哪有「達達」！〉，自由時報，1988.07.01

© 吳瑪悧提供

我們來說，那是一個非常活生生、怎麼去回應社會的問題，所以我在自由時報寫了一篇文章〈沒有意外，哪有「達達」！〉。李銘盛也是因為這樣就故意來美術館大小便，與被檔案化的、文件化的達達展覽形成一種對照。剛剛談到攝影，影像在 1980 年代之所以重要，我覺得與那個時空很有關係——文字是一個還需要轉化的媒介，實在來不及反應現場，反而影像就是在現場拍，和我們在報紙或一般新聞看到的畫面是不一樣的。在那個時空裡，影像對整個運動產生非常大的激化作用，同時也反轉我們對於很多事情的認知方式。

王：三位老師已經把我們從 2020 年 6 月起半年多來在《現代美術》「啟蒙 · 八〇」專題裡談論有關 1980 年代台灣電影、劇場的相關事件囊括進去了。我們從現在再回溯往前看，你們認為當時發生的所有事件和我們現下談論「跨領域」的關係究竟是什麼？

廖：那個時期還沒有「跨領域」的概念，但是大家的理想性很高，只要對保守體制有意見的人，不管是舞蹈家、戲劇家、音樂家，大家很容易聚在一起，場域的觀念強過於學術分類的概念，是場域讓我們看到一些共同的價值，讓我們齊聚在那個環境裡用自己熟悉的語言去表現。它或許是當「跨領域」還沒被當成一個學理的時候，更為原生的一種狀態。當我們今天給「跨領域」一種非常學院式的定義與範圍的時候，可能也有必要反省最初它可能不一定是這個面貌。

石：從戒嚴到解嚴、媒體開放，很多東西突然變大、變寬，速度變快，資訊變多，我們吸收的速度也跟著變快，有一種知識和詮釋的饑渴，到底誰能告訴我什麼是對的、什麼是錯的？我們都不缺訊息，但是都沒辦法去釐清，所以變得依賴專家，詮釋的饑渴也大概也出現在那個時候。我在美術館工作

只能按部就班，外面變化比我們快很多，所以我當時最常去外面參加活動，甚至有人講：「你在美術館當組長，一天到晚跑外面替代空間！」我說因為比較起來與在機構裡看到的不一樣，人家可能今天發生什麼就明天反映，但當時的美術館不可能，因為很多東西需要程序審查。後來我們乾脆開創一個前衛實驗空間，不找委員免得他們先入為主做出判斷，所以當時鼓勵館員以自己的知識認知，以當下時代的脈動去做，畢竟這些東西會出現必有原因，像姚瑞中、江如海、石晉華、湯皇珍、郭少宗、吳瑪悧、王俊傑等，他們都是來北美館提案做「前衛與實驗」展的藝術家。[6]

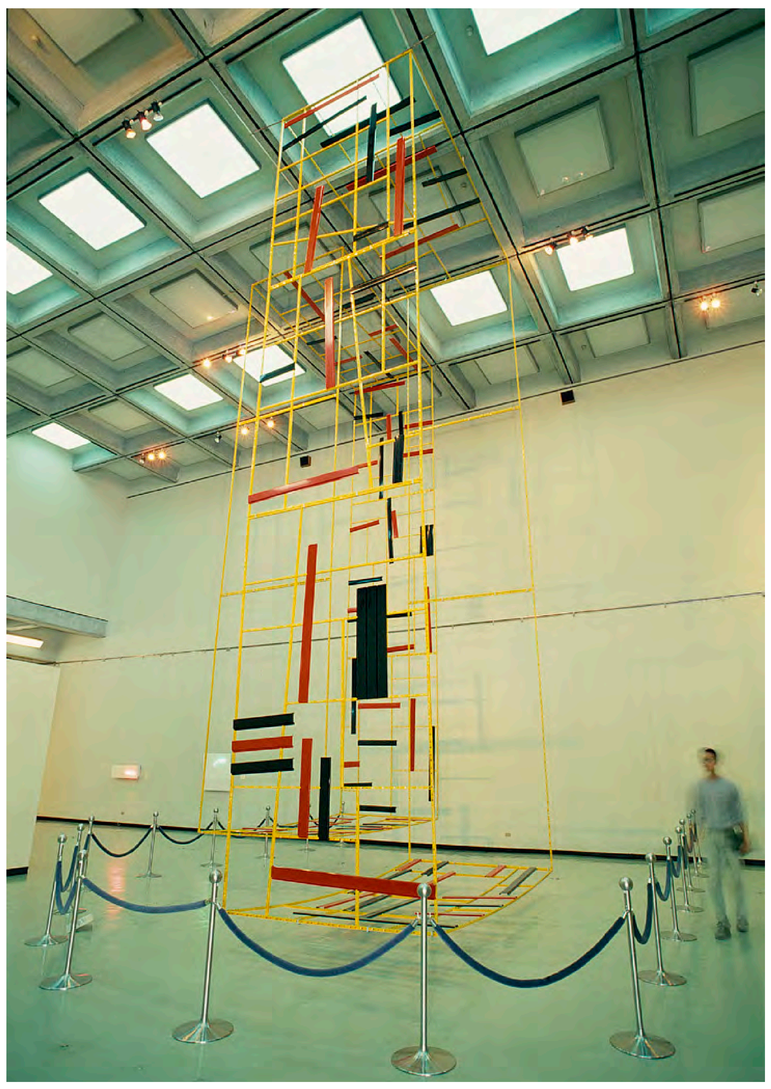
當時我們有些作品跨到沒有辦法用傳統觀念分類，只好另外分出一類，就是概括前衛與實驗，那是時代轉換之際，沒辦法用原有的知識框架，包括美術館本身的形式框架，所以館員要去館外看，看怎麼樣再發展、進行。後來我離開北美館寫藝評，寫最多的都還是這些替代空間的另類展覽，因為這些新型態創作需要解釋、需要說明。後來姚瑞中出版《台灣行為藝術檔案 1978–2004》（2005），那些東西可能正史、甚至媒體紀錄都沒有，尤其像行為、裝置這類作品，事過就沒了。後來我去台北當代藝術館也是這麼做，展覽進來時側拍紀錄，策展人現身說法展覽形成的過程，有將近千部影片為館員自製，成為美術館知識檔案。

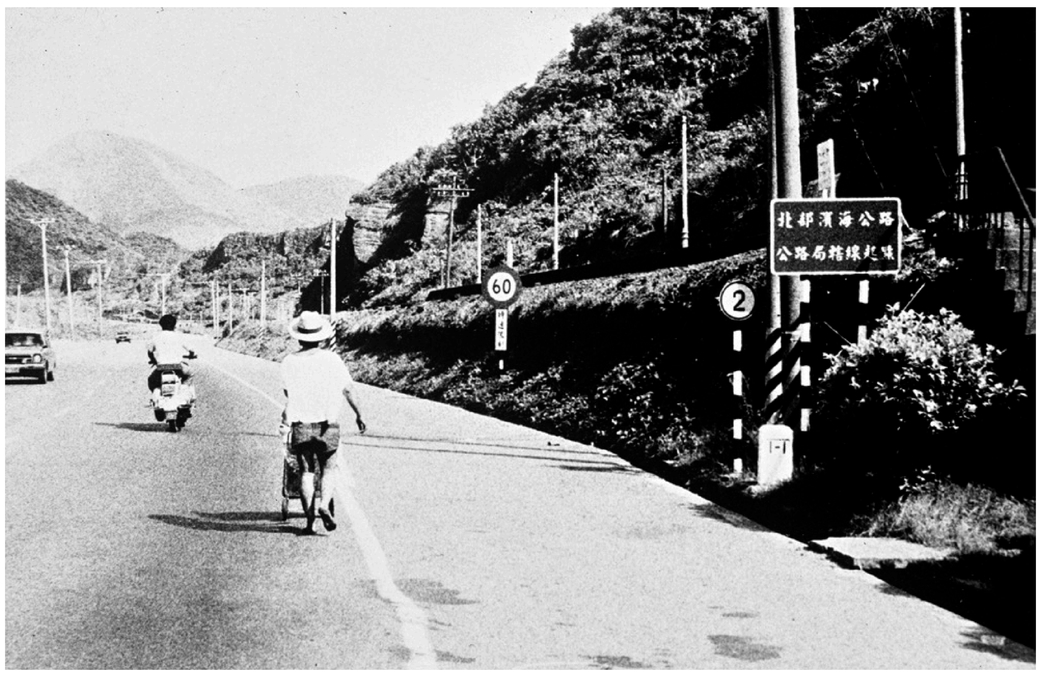
左圖——
〈「前衛．裝置．空間」藝術展 灰衣冥紙．佈置像「靈堂」〉，《聯合報》，1985.8.19
© 台北市立美術館

中、右圖——
北美館「色彩與造形：前衛 裝置 空間」展覽，左圖為胡坤榮作品《前衛、裝置、空間》，右圖為郭少宗作品《藍色草書》，1985.8
© 台北市立美術館

吳：我覺得「跨領域」就是空間的「跨」。那個年代我們進不了美術館，在系統裡沒有機會，所以要去外面創造空間，而我們在外面的時候，很自然就會和不同領域、非傳統美術界也不是體制內的人相遇，互相合作、激盪與對話。某種程度也刺激我們思考，如何把空間視為一個媒介來運用，就像藝術介入社會的概念。1985 年我在神羽畫廊做「時間空間」個展的時候，基

圖片授權未涵蓋網站





李銘盛，《生活精神的純化》，1983；左圖為李銘盛首次做表演藝術，徒步出發前在國父紀念館旁；右圖為徒步至濱海公路的途中

張永松攝影 © 李銘盛提供

本上就是人進到作品裡面，與作品形成關係，打破對於展示空間的概念，以及展示作品與觀眾的關係。再者，由於外面的空間畢竟不像美術館白盒子乾乾淨淨，所以很多作品開始試著與空間對話，例如廢墟的空間怎麼處理、運用讓展示可以成形？我們在 1980 年代已經嘗試離開美術館，或者 Off-site ART（美術館外的藝術實踐）在那個時候已經逐漸成形。這樣的空間型態因為是在社會場域裡面，很容易與一般公眾接觸，「空間」確實成為一個媒介，或者它本身就是非常重要的美學語言，不管我們是用何種方式創作。

王：我們談到的「空間」這個議題可以稍作延伸，有兩件事蠻重要的，一是體制，一是場域。談到體制便是 1983 年成立的北美館，它一開始比較是從現代主義的角度整理美術，可是隨著環境的改變，藝術家的創作型態已非傳統美術可以囊括，美術館也需要對此回應；關於場域，當時的年輕藝術家對那個環境雖然心裡有想法，卻與體制格格不入，所以開始有一些不一樣的東西發生，比如 1986 年的「息壤」、1988 年的「伊通公園」。這個過程現在看起來很平常、很普通，可是在當時是全新的。能否談談場域、空間與體制、機構怎麼開始去作轉變？

吳：當時我們必須去找別的場域，不同領域的人很容易聚在一起，好像我們有共同的敵人！其實每個團體人都不多，要搞運動一定就是相互支援。美術館作為一個最重要的展示機構，它某種程度也成為一個被批判的對象，所以我想台灣 Off-site Art 的出現或者是替代空間的出現，都是相對於美術館而形成的狀態。

廖：我想不只是 1980 年代，台灣藝術每在創新的時候，其實都沒有得到主流媒體的關愛。在報社裡藝術其實沒有真的被當一回事，尤其是 1980 年代正在興起的當代藝術，主流媒體根本沒有認知。但藝術家也沒有那麼依賴主流媒體，反而是大家在這種狀況下很容易相互砥礪。

李銘盛，《李銘盛＝藝術　第五部份：大小便》，1988；左圖為李銘盛在北美館「達達的世界」展開幕時，在現場製作作品；劉婉柔攝影。右圖為北美館工作人員正在清除李銘盛製造的作品；林國彰攝影

© 李銘盛提供

石：陳界仁他們當時做這些行為，談起來很嚴肅，但是如果看鍾明德他們搞小劇場、談無殼蝸牛運動，就覺得他們的表演好像嘉年華一樣，大家覺得就是一個社會正義、民眾權利的問題，也相對容易上媒體。陳界仁的行為計畫，媒體會不知道怎麼說，或認為這個最好不要去碰，當然對讀者或是現在的人就比較難理解。

王：整個 1980 年代台灣藝術的發展，表演（performance）的介入是相當重要的部分，它的型態與傳統認知的美術完全不同，非常觀念性，可是與戲劇的身體性又不一樣。如果我們從跨領域的角度看，1980 年代表演開始介入是非常重要的，因為在那之前很少見，縱使是 1960 年代黃華成他們的劇場，也還是比較從戲劇的角度切入，注重的是敘事性；可是藝術的表演其實不是在談敘事性，而是觀念。1970 年末、1980 年代初謝德慶的表演藝術做得非常早，但他畢竟不在台灣，所以現在最早的紀錄可能就是 1982 年張建富的《空氣呼吸法》，再來是 1983 年李銘盛首次做的表演藝術《生活精神的純化》（1983）徒步環島、陳界仁的《機能喪失第三號》（1983）等等。我曾經在新象小劇場看過吳瑪悧和李銘盛、張建富的表演《花》（1985）——李銘盛當場小便，瑪悧拿著李銘盛的小便袋子對觀眾說：「要不要喝？」大家嚇得四竄逃逸。我想可否稍微談一下表演介入，與之後大家慢慢地把這件事和跨領域做更密切聯想的過程。

吳：基本上我比較是「行動」（Action），李銘盛與張建富比較是「行為」（performance），我覺得在概念上還是不一樣。行動的話，基本上可以各式各樣，也不一定是純粹身體，但是李銘盛的創作是很身體性的。對李銘盛來說，他覺得自己很多方面都沒辦法符合或達到社會期待，不論是學歷、外觀、身高；他來自美濃鄉下，父母年事高，他身為老么，兄姊早已出社會，就剩下他，因此國中便隻身北上，在一個陌生的世界自謀生存。他的行為藝術就是非常本能性的去回應這個世界的價值觀和他之間形成的衝突感——沒有科班或學術訓練，完全用身體強烈地表達自己。

張建富也做行為，可是他是師專出身，某種程度還算是知識份子，也能寫文章，和李銘盛剛好相反——他的行為比較是驚世駭俗地有點故意挑釁社會。我的作品比較是行動，屬於達達或者波伊斯那個屬性與脈絡，偏向從介入的角度、以觀念藝術的概念，去思考我用什麼樣的理念與形式介入，可以形成什麼樣的作用。當時像「環墟劇場」、「洛河展意」也都在街頭，我覺得他們的行為和陳界仁有一點類似——沒有說話，沒有劇情，在街頭做一些動作，與體制有一些對抗。

石：我舉「從素顏到美白」這個比喻做個小結：當時的素顏指替代空間，美白就像美術館；現下剛好相反，畫廊都很美白、要把自己變得很高貴的空間，美術館開始素顏化——這就是我所談的 1980 年代到替代空間、到美術館這之間，體制內與體制外的一些互動。整個發展開始看到契機，社會在變，機構也某方面要自我省思：是不是還要以不變應萬變？ 1980 年代啟動了藝術破除自我疆界或是被規範的框架，美術館作為一個機制，也是慢慢地調整，從獎勵年輕人，到最後做正式的展覽，用主題策劃把不同的創作納進來——「跨」是一個必要的過程，而且「跨」也是為了讓自己不受限。

1 當時，警察單位將火災原因歸咎於藝術家林振龍作品引起觀眾受騙的感覺，進而丟煙蒂洩憤，企圖將藝術家以公共危險罪起訴。
2 石瑞仁，〈材料我．作品我．藝術家我——談莊普「軀體與靈魂之空間」個展〉，《現代美術》第 31 期（8/1990），頁 39–40。
3 例如吳瑪悧譯，康丁斯基著，《藝術的精神性》（台北：藝術家出版社），1985；吳瑪悧譯，康丁斯基著，《點線面：繪畫元素分析論》（台北：藝術家出版社），1985；吳瑪悧譯，康丁斯基著，《藝術與藝術家論》（台北：藝術家出版社），1995。
4 蔡源煌，〈德勒茲的關鍵術語及其引申義〉，《台北評論》第 2 期（11/1987），頁 244–245。
5 吳天章與楊茂林同屬 1982 年成立的「101 現代藝術群」，陸先銘也曾參與 1986 年「息壤」的展出。
6 北美館「前衛與實驗」展總計辦理 16 檔展覽，在地下樓 B04 展覽室（今之兒藝中心展場），1991.3.1–1995.1.7。