在我的演出裡，沒有惡意與破壞——李銘盛訪談

In My Performances, I Mean No Harm—An Interview with Ming-Sheng Lee

受訪｜
李銘盛
Ming-Sheng Lee
藝術家

採訪｜
王俊傑
Jun-Jieh Wang
國立臺北藝術大學新媒體藝術系
教授

整理編輯｜
林怡秀
Yi-Hsiu Lin
藝術文字工作者

雷逸婷
Yi-ting Lei
臺北市立美術館
助理研究員

地點｜時間：
北美館｜ 2021 年 4 月 17 日

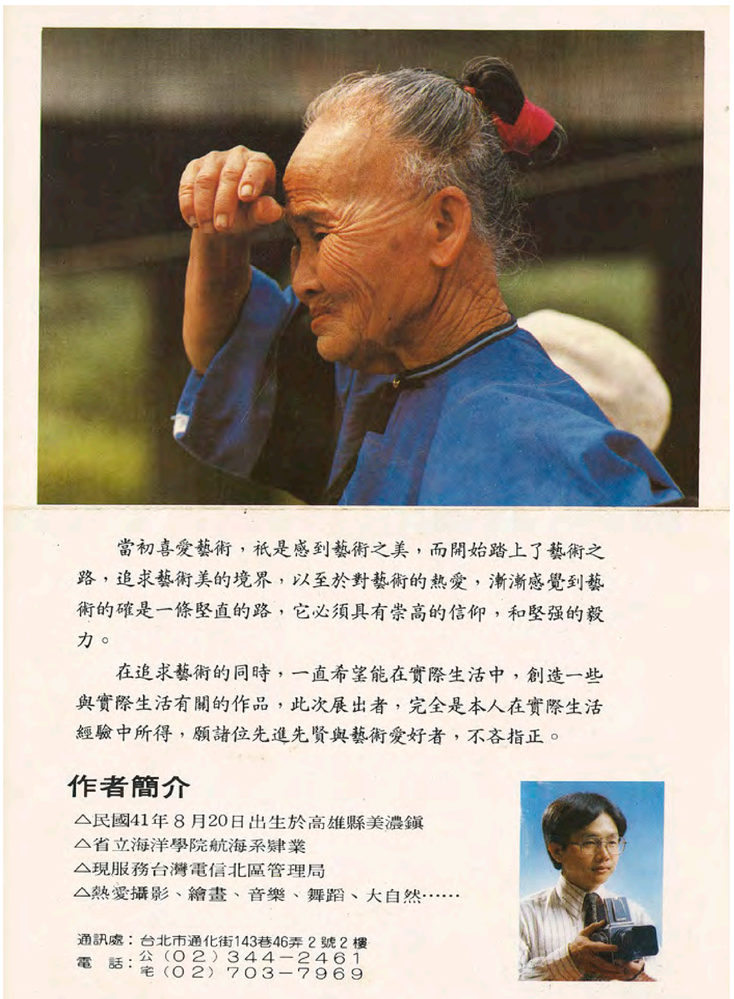
從 2020 年 6 月起，《現代美術》「啟蒙．八〇」專題啟動台灣 1980 年代有關電影、劇場、藝術跨域，以及空間場域的各項訪談諮詢與彙整紀錄。過往做歷史性專題的研究多半以類型或斷代的方式，類型即專門研究美術、研究表演、研究電影等等，少有橫向跨領域的詮釋，但從現在的角度回看 1980 年代，當時各領域創作者所做的事情與介入，對於現在的藝術發展卻是影響重大，如 1980 年代的表演藝術與當時時代性的關聯，以及在尚未有「跨領域」一詞時，藝術家已在創作中呈現的跨域實踐。

王俊傑（以下簡稱王）：

我們想從你對 1980 年代當時社會氛圍、政治狀態及文藝環境的回想開始。你原就讀台灣省立海洋學院（今國立台灣海洋大學）航海學系（1973-77），1975 年去電信局工作後才開始思考做創作這條路，1978 年起以畫畫、攝影、雕塑從事創作。1981 年一開始你做攝影個展，當時也拍了很多老藝術家照片。[1] 是否先談談你原來不是念美術科班，但為什麼會轉投入這個範疇，以及到後來發展出非常獨立的、跟別人都不一樣的發展方向？

李銘盛（以下簡稱李）：

我讀海洋學院需上船實習才能畢業，但母親不同意我上船。我姊夫一直鼓勵我報考電信局，當時這種公職考試很難，好幾萬人可能只有一百多人考上。沒想到我的考試成績還不錯，被分發到交通部管理局位於仁愛路的電信大樓做品管工作。工作幾年以後，父母希望我趕快結婚。我看了幾個朋友的狀況，婚後都是埋進家庭，我覺得需要某種精神寄託，但不知道是什麼。1978 年一個人環半島，從埔里開始走中橫、到合歡山往上走，再從中橫下來到天祥，走蘇花公路北上到我的學校海洋學院。抵達基隆時下起大雨，我在雨中走了四至五公里，



當初喜愛藝術，祇是感到藝術之美，而開始踏上了藝術之路，追求藝術美的境界，以至於對藝術的熱愛，漸漸感覺到藝術的確是一條堅直的路，它必須具有崇高的信仰，和堅强的毅力。

在追求藝術的同時，一直希望能在實際生活中，創造一些與實際生活有關的作品，此次展出者，完全是本人在實際生活經驗中所得，願諸位先進先賢與藝術愛好者，不吝指正。

作者簡介

△民國41年8月20日出生於高雄縣美濃鎮
△省立海洋學院航海系肄業
△現服務台灣電信北區管理局
△熱愛攝影、繪畫、音樂、舞蹈、大自然……

通訊處：台北市通化街143巷46弄2號2樓
電　話：公（02）344－2461
宅（02）703－7969

左圖——
李銘盛「故鄉美濃」攝影個展文宣，台北美國文化中心，1981；李銘盛提供

右圖——
趙無極首次來台於版畫家畫廊展出期間，參與藝術家雜誌社、國立歷史博物館、國立藝術學院合辦之講座，李銘盛於會後向趙無極請益。會場位於辛亥路國際青年學舍國立藝術學院籌備處禮堂，1981.08；藝術家雜誌社提供

全身濕冷但覺舒服暢快，也有了倏忽清醒的感覺。我感到用身體實踐的這個面向，對於我的心靈啟發有所助益，後來越來越迷於此道，就一直深掘下去，尋找精神性的東西。

王：你在 1983 年起開始做行為表演，你為什麼會想到運用不是一般人會使用的方式去做創作？

李：我學生時期的數理成績很好，常向老師請教同儕不會提出的問題，老師久久方能解題，甚至於解不出來，禁止我在課堂上提問，而我索性也不應用老師的公式解題。某次的數學考題難度較高，同學要我提供解答，但我交卷時改了一兩個答案。成績公布後，同學們的答題分數都不錯，我的卻差一些。老師故意問：「李銘盛，你答錯的這題要幾次才可以解出？」我回答四次，老師疑惑地說：「不可能，我都要五次才能解出，那你在黑板上寫出來！」我也如實解出。

我常行走到森林裡，但是只逗留一、二天似乎不夠久，我只好把自己拋在更原始的地方，拉長旅行的時間，沒想到在旅途中遇到幾個從事畫畫的人。當時有一位朋友在宜蘭頭城海邊畫水彩，我看著蠻有趣的，從那時起便覺得應該找一些這樣的事情做，讓自己不是只有生活而已。在這之前我完全沒有任何美術、藝術的訓練，但我的家族裡，伯父會作畫，美濃家中的祠堂裡都是他的徒手畫作；我母親家裡做刺繡，我的哥哥、姊姊是藝專畢業，姊姊畫傳統水墨。即便如此，由於我們年紀相差十來歲，所以小時候不知道兄姊們念藝術科班，我沒有受到他們的影響。一直到我上台北唸書後，也不知道我哥哥讀藝專時還在石油公司工作，是成年後才知道。

李銘盛，《樹的哀悼》戶外實驗展，台北頂好公園，1983；李銘盛提供

我高中就讀台北市立工農機械工程科，那時我受到科主任教育上的啟發，例如他說我們製作物件時，一定要寫出想法和如何執行，從高中階段起就養成這樣的習慣。所以我每次做展覽就會擬計畫書，做作品會寫計畫和想法，為什麼會這樣子、要如何進行，慢慢推演發展自己的創作模式。我一開始並沒有想到之後會做到什麼程度，為什麼會做表演？其實當時的藝術創作是沒有公共的空間可以做，所以在 1983 年 4 月時，我在頂好公園做裝置作品《樹的哀悼》展出。早期這樣型態的創作很少能到畫廊去展覽。

王：1981 年你一出場就被稱為青年攝影家，攝影有師從嗎？

李：我攝影是自學的。早期沒有錢，跟我哥哥借相機他不借，因為一台相機兩、三萬元，是好幾個月的薪水；我讀書時打工一天也才 8 塊錢。早年我為什麼會拍攝自己國家藝術家的肖像？因為我到書店找資料，書店裡清一色是外國藝術書籍介紹其藝術家和作品，我想為什麼沒有我們的藝術家書籍？因此，我告訴《藝術家》雜誌何政廣先生想拍攝我們的前輩藝術家肖像推介給社會大眾。何先生告訴我：「你拍照的花費我們付，中午來我這裡用餐。」解決了我的拍攝經費。沒想到一拍就是三至四年，幾乎每天我都和這些前輩藝術家相處，他們成為我最好的藝術專科課程的老師。

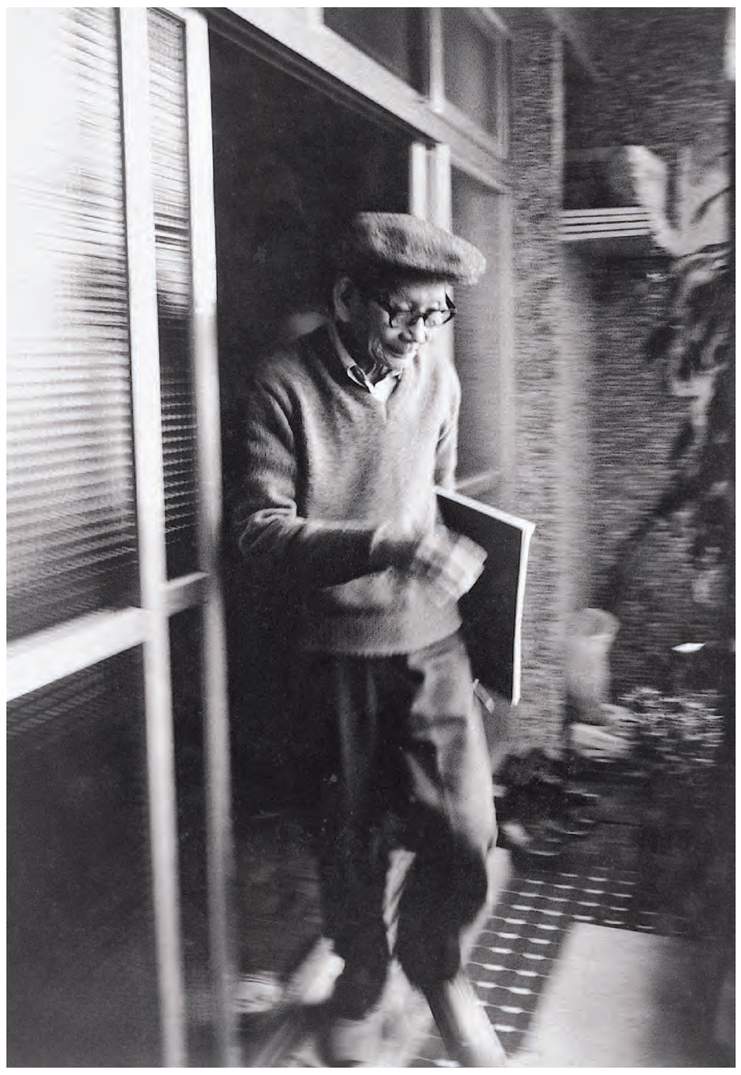
王：你比較具體開始做表演，是從 1983 年起，那時候你還在電信局工作、每天都要上班，要怎麼做這些行為？

李：我在 1980 年代，絕大部分都運用星期假日和休假的時段發表藝術作品。在電信局的工作蠻繁忙的，但曾經有別的單位主管和我主管說：「你的同事

左圖——
李銘盛在《藝術家》雜誌開始連載〈焦點出擊——鏡頭裡的畫家〉文章與攝影專欄的首位前輩藝術家為楊三郎，第二期為顏水龍，詳見《藝術家》雜誌第 107、108 號，1984.04–05；李銘盛，《顏水龍像》，1983，銀鹽相紙，60.9×50.8 cm

© 臺北市立美術館

右圖——
李銘盛《李銘盛　攝　畫家》攝影個展文宣，龍門畫廊，1986；李銘盛提供



工作一定太閒了，一天到晚在報紙上看到他的新聞，這是怎麼回事？」同事間也多有指指點點、排斥我的情形。

王：你剛剛談到自己的歷程，是在一個完全沒有受過傳統美術訓練、也不知道你在做的行為與國際某些方向有連結，例如 1970 年代末到 1980 年代初，謝德慶在紐約的行為計畫可說是台灣行為表演的參考起點等……，你是透過一些朋友或資訊去慢慢接受。除了你剛剛說早期的作品是對生活感到疑惑才想看看能不能找到不一樣的出路，可是當時還在戒嚴，你又在公家機關工作，你怎麼看待這些事情與環境的關係？

李：我做的作品和整個環境的關係很有關連性。繪畫可以借題轉換，可是做身體表演、行為表演、偶發表演等等的表演藝術，大部分都會直接的接觸衝突。比如畫肖像可以做很多不同層次的解說，但是做表演是很直接、沒有辦法逃避的，除非把演出者隔離演出。我做行為演出的時候都會印發請柬、或發表記者會公告。一開始我沒有想到需要這些程序，但在國外讀建築的胡寶林教授告訴我，必須公開發表，行為藝術作品才算成立。比如說，很多人可能會在牆上作畫，或是像我們在威尼斯或卡塞爾文件展會看到很多打扮特異的人，這種行為與做行為表演是不同的，如果沒有發表，這些打扮其實跟一般服裝一樣。再舉例來說，當年我和胡寶林一起做了一些公開的表演，雖然留下了影像紀錄，但是除非當年有正式發表，它才能夠算是作品。

王：談談你對於 1980 年代台灣在行為、行動、表演藝術領域的整體看法。

左圖——
李銘盛，《生活精神的純化》表演藝術文宣，1983；李銘盛提供

右圖——
李銘盛徒步至北海岸（剛過八斗子）途中；張永松攝影，李銘盛提供

李：在 1980 年代初，能發表行為、行動、表演藝術的藝術工作者可說是極為少數，而且在訊息與資料不夠充分之下，知道並能理解表演藝術的大部分人跟我一樣，可能一知半解，或者也會誤解。我認為我很幸運，很多朋友不吝嗇給我充份的資訊，讓我成長。我們在街頭的表演其實並不簡單，那個時代的社會觀念裡，民眾的感受和想法較難被打開。尤其單獨一個人的演出更是艱難，必須克服自身、群眾、社會上的多重壓力，並且往往會被民眾稱為「瘋子」。

王：1980 年代初期的藝術行動表現其實頗為單純。但由於解嚴前政治上開始有一點緊張、動盪、鬆動，於是開始有些人想要做一些不一樣的事情去回應那個環境，例如張建富、陳介人等人，包括 1982 年張建富的《空氣呼吸法》，1983 年你赤腳環島 40 天的《生活精神之純化》，以及陳介人的《機能喪失第三號》。到 1980 年代中期以後，一些從事表演藝術的團體或個人，例如林鉅、「洛河展意」、「奶．精．儀式」，包括小劇場也開始做街頭行為。方才你談到一個蠻有趣的現象，就是剛開始有一部分其實並不是那麼認真，比如陳介人早期也有一、兩個類似你提到的狀態，但後來他都會有記錄，並且把它當成一回事在操作。你們那時是怎樣在看待這件事？你是怎麼跟這些做行為表演的人認識的？

李：我進入「藝術」的初衷，最重要的是充實自己內心、內在的精神。所以，剛開始對藝術的某些項目，並沒有那麼的堅持和在意，尤其製作作品紀錄這項目；就像寫日記一樣，昨天有寫日記或沒有寫日記都沒有這麼在意。後來，由於朋友向我要某年的作品照片紀錄時，我才知道加強記錄作品內容的重要性。我先認識在為《藝術家》雜誌社寫文章的郭少宗，他介紹我認識胡寶林、張建富、陳介人等以及一些小劇場的朋友。

圖片授權未涵蓋網站

圖片授權未涵蓋網站

左圖——
苗栗訊、李碧勳攝，〈李銘盛表演身體藝術　苦行僧櫛風沐雨獨行〉，《中國時報》第六版桃園新聞，1983.09.30；李銘盛提供

右圖——
台北訊，〈紐約的謝德慶在台灣有個同道　李銘盛的表演藝術東西輝映〉、〈赤腳環島四十二天　李銘盛廿七日自台北出發〉，《聯合報》國際版，1983.09

王：1980 年代除了你之外，張建富、陳介人他們也在做行為表演，但是你們每個人的狀態不太一樣。我覺得你是用一種比較開放的態度，雖然有計畫，但是不會刻意侷限在某一個理念，而是比較直覺地去做。如今過了三、四十年之後，我們現在當然會從比較史觀的角度去看，例如在 1970 年代最早是謝德慶在台灣就做過行為，後來他到紐約，越到後期他做的事情越被大家關注，但是那時候你知道他嗎？[2]

李：那個時候我完全不知道謝德慶和他的行為表演，後來郭少宗才和我說起他。當我想要執行《生活精神的純化》時，我還不知道什麼是「表演藝術」，是胡寶林、郭少宗告訴我類似這種方式的行動屬於「表演藝術」。胡寶林找出一些展覽現場展演的資料跟我分享，讓我較深入的了解「表演藝術」，例如身體藝術、偶發（Happening）、行動（Action），或是福魯克薩斯（Fluxus）等形式，我就去找材料自己摸索。[3] 1983 年的時候我已經跳下去了，已經不能退縮。其實我很自由，比如我和吳瑪悧做的《ㄏㄨㄚ》（1986），我很自然地就脫掉了衣服，當時我也不知道會有媒體報導。

左圖——
李銘盛，《包袱 119》海報文宣，1984；陳福鑫攝影，王耿瑜提供

右圖——
張福興圖、徐開塵文，〈藝術 包袱一一九 揹著「有形」表演「無形」〉，《民生報》第九版，1984.03.01；李銘盛提供

下圖——
李銘盛，《包袱 119》，上街頭、介入美術館，1984；陳福鑫攝影，李銘盛提供

圖片授權未涵蓋網站

王：那時我們會覺得李銘盛是一個表演藝術家，大家會自己想像和連結與藝術史有關的表演藝術作品。現在我們知道你的歷程其實比較不是那樣刻板，你的作品除了接二連三地密集發表，而且每一個都有它很特定想要表現的觀念，可不可以說明你作品之間的關聯或介入的方式？例如 1983 年你做的第一件行為表演《生活精神的純化》和隔年的《包袱 119》，請談談實際進行的方式、經過與感想。

李：我最早的行為是《生活精神的純化》(1983)，我出發前先在國父紀念館演出，計劃以 42 天赤腳徒步台灣全島、露宿環島。原本的用意是要為藝術工作者籌募基金，希望有更好的創作環境。我原先對表演藝術並沒有具體概念，甚至這個名稱是郭少宗和胡寶林建議我的，雖然最後沒有募到錢，對我而言卻是個新的經驗與挑戰，這也促使我接著做《包袱 119》(1984)，以及和吳瑪悧、張建富在新象小劇場展演《花》和《ㄏㄨㄚ》(1985-86)。這三件行為表演作品在創作上的目的和方向都不同，真要歸類的話，共同點可以說是「身體藝術」——測試一個人的身體極限，而且這類型的表演也會出現偶發性事件的介入或問題。其實那時我不太知道這些，可以說是

從自己的身體看到的資訊，慢慢再加以累積、醞釀、再爆發出屬於自己的能量。

1984 年 3 月中起我做《包袱 119》，在南畫廊揭幕時即興表演，管管幫我鎖三公斤重的包袱在身上，林麗珍也來參與演出；7 月中在頂好公園閉幕演出時展出雕塑，管管和林復南為我解除包袱，在這 4 個月的期間每天都背著沉重的包袱生活與工作，119 意即緊急呼喚，意思很直接。兒童節時，我也背著包袱在北美館廣場和小朋友一起玩，當作介入美術館的兒童節活動。

王：你剛剛提到對你自己身體性的觀照，把它延伸到整個環境，如果從史觀角度看，1980 年代有很多不同領域在講「身體」，比如視覺藝術就是從早期的行為藝術這些而來。可是表演藝術領域在處理「身體」的議題就會與視覺有點不同。比如蘭陵劇坊的吳靜吉他們用新的表演方式做《荷珠新配》，雲門舞集的林懷民用西方的身體來做《白蛇傳》。另外像是日本的白虎社、當代傳奇的吳興國把京劇跟西方的劇場結合的《慾望城國》，還有優劇場的劉靜敏（劉若瑀）去學 Grotowski 也是想要創造一個新的語言……，但這些是和行為藝術的「身體」有點不一樣。

李：我在 1980 年代中期以後的作品，比如當時政府因都市更新計畫與軍事考量，正討論怎麼處理忠孝東路一帶的聯勤四四兵工廠，我高中就讀的台北市工農剛好位於兵工廠後面，熟悉那邊環境。所以 1986 年 1 至 2 月，我就從忠孝東路那一邊的鐵道上漆了一條紅色，一直漆到國父紀念館這頭。我先聯絡《聯合報》想發表《非繪畫》（四部分）計畫，他們回應我是瘋子，沒有報導。其實在那個時間點，我開始有點想轉向做不同的東西，不完全和身體有很大的關聯，從此就轉向《非繪畫》這個系列。再者，那年 5 月

左圖——
李銘盛在花園新城工作室製作《我的生活，我的情緒，我的感覺》，1985；李銘盛提供

右圖——
李銘盛，《非繪畫》行為表演藝術作品於台北市立美術館以及鐵道、山路上展演，1986；林宗興攝影

圖片授權未涵蓋網站

左圖——
李銘盛，《非線》作品文宣「非李銘盛非藝術 非藝術發表」，1986；李銘盛攝影、提供

右上圖——
《非線》對外宣傳 1986 年 2 月 28 日由新店李銘盛工作室出發至台北市立美術館作演出，但當日警察到家裡不讓李銘盛出門執行計畫；李銘盛攝影

右下圖——
台北訊，〈表演被指妨礙安全 警方勸阻．非線終止 李銘盛遇挫感委屈〉，《聯合報》第七版，1986.05.01；李銘盛提供

我也參加北美館「1986 年中華民國現代繪畫新展望」競賽，[4] 做了一些平面作品，用繪畫的方式寫日記，在這種情況下已經慢慢和以前身體藝術有點不一樣。當然這些作品基本上還是和我們的環境很有關聯性，比如《非繪畫》第一部分，我在北美館外面用粉筆畫在廣場地磚上，下雨後痕跡就消失了。

王：我們在看 1980 年代中期以後的這些行為紀錄——《非線》（1986）、《為美術館看病》（四部分，1987）、《藝術哀悼》（四部分，1987），首先會聯想到一些關鍵字，以及對於體制的衝撞。可是一般人還是會覺得「他到底在幹嘛？看不懂。」你覺得你在做這些行為的時候，跟那個環境、體制的關係是什麼？我們現在來看會覺得那是衝撞，因為正常人不會選擇這樣做。

李：1986 年時，我正在構思下一個階段的作品，想在美術館裡面做二二八行為表演，即《非線》。那時候的黨外人士一直在談統獨或者有些人講分裂，我有意把藝術家的家拉到美術館，想點出母與子的這個關聯性，因為藝術家和美術館的關係應該是很緊密。那時剛好輿論也碰觸到這個議題，結果當天晚上我從花園新城家裡一出來，發現警察整天都在找我，不讓我出家門。所以，基本上這是一個還蠻有意識的表示。

王：你認為如果是一個所謂有意識的行為，在做一件作品的時候可能要被先公告，可是因為這個行為，警察知道後就等於是阻撓了這件事情的進行，所以本來是一個行為，但這個行為根本沒有發生。

李：以《非線》來說，我第一天發給報社訊息公開我的行為計畫，第二天報導出來，[5] 但警察也看到了；由於我計劃第三天才執行，所以警察就在找我。

李銘盛，《為美術館看病》第二部分，台北市立美術館演出，1987.04；吳美慧攝影，李銘盛提供

那時我對外沒有公布地址，警察只知道家在花園新城內。對於那個時代而言，當警察圍堵我的時候，我好像就無法再做什麼，當時我還偷拍警察進門的照片……，這是很重要的一種現象，作品看似沒有完成，但其意義已經彰顯傳達。[6]

從這個事件以後，我的行為作品就比較不是「身體藝術」的現象，包括1987年為什麼會在北美館演出《為美術館看病》系列，或穿著樹葉編織衣服到展覽開幕現場丟西瓜、手心塗滿顏料和人握手、到大廳看報報紙等等。其中的第二部分是拿我的作品即興亂入正展出的「實驗藝術——行為與空間展」，我想提醒美術館這樣的公立機構，我是藝術家，扛著我的「大幅畫作」進入館內繞了一圈展示，最後離開時竟然沒有人質問我：「你的作品從哪裡來的？」他們只覺得我在搗蛋，但我不是搗蛋，我是一番好意，用這樣的方式表達；但是媒體報紙對我的行為作品幾乎都是負面報導，我沒有辦法辯駁。隔一年（1988）的達達展開幕與座談會那一天的行為計畫《李銘盛＝藝術》第五部分（大小便），可能就不像《為美術館看病》的表達方式，它是我運用了更廣泛的多重方式去談達達那一種現象。

王：「在美術館大廳大小便」後來變成台灣行為藝術史上很經典的事件。現在重新回去看，會發現那個意象很豐富。我的意思是——李銘盛做的這件事情就是達達，就在嘲諷藝術，他們雖然說反美學，藝術已死？可是另外一方面，達達這個展覽又是在美術館裡面做，等於一個本來應該不能進入學術殿堂或藝術史的概念，現在卻在藝術殿堂裡被膜拜。你的行為是去回應它？還是在嘲諷它？還是說你自己在做一個達達的作品？——所以我覺得那個意象多元且饒富興味，但是在當時大家會覺得李銘盛又在胡搞瞎搞，又在衝撞體制了！[7]

李銘盛，《藝術哀悼》第四部分，台北市忠孝東路四段、敦化南路一段交叉路口演出，1987.10；陳坤佑攝影、李銘盛提供

1987 年之後的幾個系列包括《非跑非走》、《藝術哀悼》（四部份）開始有些轉變，你似乎更有意識地透過行為去處理你想要面對的環境，或是想要告訴人家什麼。談談這些你以自己身體進行社會批判、生存與環境、人與自然的關係等各種挑戰公權力的情況。

李：前述所提的 1986 年二二八作品《非線》就是一個轉折點。轉折點之前是在外面畫《非繪畫》，《非線》的轉折點本來是用身體去演出，當然這些就是談到我們的環境和人會有很多的密切關係，那個密切關係要怎樣去看待？我運用的那條「線」，第一個可以解釋藝術家和美術館的關係，但是那條線又看起來把兩個人隔開一樣。

又比如 1987 年的《藝術哀悼》第四部分，那時王文志來看我表演，我問要不要幫我？他起先不敢，後來我說：「試看看！」演出時，于彭也來看我演出，遠遠地躲起來拍我，後來我邀請他加入，他也玩得很開——三個人像一支送葬隊伍，身穿白衣褲，頭帶草帽，不斷地來回行走於忠孝東路和敦化南路交叉的十字路口上。做了這次行為以後，于彭的作品稍有改變，畫作更自由，身體性變得強烈；王文志的雕塑作品也顯得有力。

王：1988 年的系列作品《李銘盛＝藝術》（七部份），它有一個轉化，而且層次跟前面很直覺的方式已經有所不同。談一下《李銘盛＝藝術》這個系列，例如第二部分，你在忠孝東路上用一個放大鏡片放大了自己的頭！

李：《李銘盛＝藝術》第一部分以聲音為主——我在忠孝東路和敦化南路交叉路口高喊自己的名字直到沙啞為止；第二部分以影像為主，那時候剛好要選舉，有很多政治人物基本上也是把自己的臉孔放大，所以我使用電視機前的幅射放大鏡片裝置在我的臉前面，放大自己的頭，有一點影射政治人物「大頭症」的現象，例如我站在忠孝東路分隔島的照片是《中國時報》蕭嘉慶拍的，他說他那時從復興南路就看到我了；第三部分以文字為主，在紅磚道上寫自己的名字。這三件作品都在特別繁忙的公共領域，尤其是在台

北市忠孝東路擁擠的車水馬龍的道路上演出，格外地危險。這些行為現在說起來很簡單，但當時要付出行動時沒有那麼容易，會遇到人為的偶發事件及危險，也常需要跟來關切的警察周旋應對。其實，我的演出裡，沒有任何的惡意和破壞力想法，都是出於善意的提醒。

王：《李銘盛＝藝術》第四部分，你在劇場裡面要求觀眾裸體跟你合照，地點是在哪裡？

李：《李銘盛＝藝術》第四部分的演出地點是「時報廣場小劇場」，當時他們希望有一些小劇場的人來演出，剛好我計劃做這件作品，馬上就答應了。這件作品是觀眾進劇場的時候，要他們把隨身背包放在門口，不要帶東西進場；排隊進場時要脫衣服，或脫什麼東西都可以，我的主意是希望參與的人們不要帶著東西，讓他們很自由、很自然。那時候在裡面我已經是裸體狀態，旁邊放著一些顏料罐，我鼓勵觀眾：「顏料這麼好，你們怎麼不會用？」他們拿了顏料塗在我身上，等同我的身體讓觀眾觸摸。那時有幾個文化大學美術系同學玩得很開，自己都不敢想像，好像來到一個沒有規範的自由之地。演出結束後我也沒有沖洗，就這樣全身五顏六色地騎車回家。[8]

李銘盛，《李銘盛＝藝術》第一至三部分，於台北市忠孝東路、敦化南路交叉路口、台北市立美術館演出，1988；連慧玲攝影、蕭嘉慶攝影、林國彰攝影，李銘盛提供

李銘盛，《李銘盛＝藝術》第四部分，時報廣場，1988；林國彰攝影、李銘盛提供

王：1987 年之後，你和吳瑪悧在《雄獅美術》雜誌上刊登廣告，表示位於和平東路一段 45 號的「李銘盛工作室」歡迎實驗創作發表。[9] 這一段好像大家都不太熟悉，可以談談當時的空間包括畫廊、劇場、街頭、自然環境等場所的情況嗎？也聊聊你與吳瑪悧、侯俊明、連德誠等人組成「台灣檔案室」在優劇場空間等處共同發表跨領域創作的經驗。

李：那間工作室位處和平東路一段的台電公司用地，是棟半木造的建物。那個空間大概租賃維持一、二年，基本上是瑪悧在使用，因為我在交通部電信管理局上班，所以家裡或工作室的空間大部分都留給她自主地運用和創作；再者，1980 年至 1990 年間，我的作品絕大部分是表演藝術計畫，我通常就在花園新城我們家的外面，自己搭蓋的簡單木屋裡工作，裡面也儲存了一些製作作品的物料和工具。這間二樓的工作室在我們走了之後，1988 年由林鉅租起來做酒館「攤」，林鉅在 1985 年做過自囚的嘉仁畫廊就在附近。

在優劇場成立的「台灣檔案室」是瑪悧主導的計畫，關於展覽事務、空間場域和參與人選也是由她邀請和接洽。如果是「台灣檔案室」的團體展出，我也會聽從策展人瑪悧的安排，也不太想干擾其他藝術家，因此我多半是用他們選完剩餘的空間，例如我的《我們的憲法終於可以使用了》才會出現在優劇場的廁所裡。

王：你在 1990 年代作品也相當豐富多元，其中最具代表性的事件，可說是 1993 年你以裝置及行為表演藝術《火球與圓》參加第 45 屆威尼斯雙年展

左圖——
1980 年代末期曾經是「李銘盛工作室」和「攤」的房屋現況，位於和平東路舊屋二樓，2021；林怡秀攝影

右圖——
李銘盛，《我們的憲法終於可以使用了》，參加「台灣檔案室」展演，優劇場，1990；李銘盛提供

第 45 屆威尼斯雙年展主席 Achille Bonito Oliva 來台遴選藝術家作品，右起為陸蓉之、Oliva、陳國強、朱嘉樺、吳瑪悧、黃海鳴；李銘盛攝影

開放展，這是台灣藝術家首位應邀參展威尼斯雙年展展出，此作當時在國際上引起相當矚目。當時的機緣是什麼？為什麼會提出那件作品？

李：我參展威尼斯雙年展作品《火球與圓》的想法，是從1991 年開始醞釀，那年辭去了電信局的工作，11 月先發表《紙是樹的延伸　人的生命，生活是紙的延伸 A》，接著 12 月做了《紙是樹的延伸　人的生命，生活是紙的延伸 B》參與黃海鳴在帝門藝術基金會策劃的聯展。那時第 45 屆威尼斯雙年展主席 Achille Bonito Oliva 一行人來台灣短短幾天，已經看了很多藝術家的作品或幻燈片。Oliva 到帝門看展時我剛好在現場，他在我的作品前端詳很久，向我索取了展歷資料。他舉薦幾位台灣藝術家參與「開放展」遴選，我也被邀請提送展出作品計畫，最後是我獲選參加開放展。猶記得遴選過程中，我提出多件作品計畫、概念和草圖，也請瑪悧幫忙翻譯。由於時差的關係，在同日早上 8 點前，需傳真至威尼斯的評審委員會。我告訴自已「我不要投降」，因為我一投降，台灣就完全沒有藝術家能參與當年的威尼斯雙年展了！

1993 年，我在威尼斯製作《火球與圓》作品時，差點沒有辦法完成，因為作品的紙張都是手工製作，我必須在展覽現場每日工作最少 12 小時，持續近兩個月之久，仰賴的是我 1980 年代長期做行為藝術的忍耐性訓練與經驗。如今回想，很感謝為我張羅與贊助龐大旅費和作品材料費的友人和單位，包括何政廣先生、黃才郎先生等，以及文建會、帝門藝術基金會的支援與贊助。

威尼斯展出時，我和另外一位日本藝術家柳幸典（1959-）兩個人競爭開放展獎項，結果柳幸典得獎。我想是由於我的作品需要很深入瞭解創作背景才能理解——我用為父親送葬的形式，以我的血 500cc、牛血、2 瓶高粱酒共 4 加侖，進行祭天儀式，結合起來演出。而柳幸典的《The World Flag Ant Farm》視覺比較好，也很適合當時全球化議題，他把每一個國家的國旗用糖粉去做，螞蟻會穿梭在其中破壞國旗的形象。

王：你從 1980 年代的衝撞到 1990 年代參與國際雙年展，以前大家在懷疑的事情，好像突然間被合理化了，我覺得拉長時間軸來看這個現象很古怪也格外有趣。1993 年去威尼斯參展的這個過程與這件作品，對你來說應該也是一個很大的分界，那個作品本身很成熟，充滿了能量，跟以前的創作也不太一樣。在這之後，對你來說有沒有什麼不一樣的想法？

上左圖——
李銘盛，《紙是樹的延伸 人的生命，生活是紙的延伸 A》，台灣泥雅畫廊，1991；李銘盛提供

上右圖——
李銘盛，《火球或圓》作品製作中，義大利威尼斯，1993；李銘盛攝影、提供

下圖——
李銘盛，《火球或圓》，第 45 屆義大利威尼斯國際雙年展開放展演出現場，1993； 陳長華攝影，李銘盛提供

李：參展過後，我對於創作的想法並沒有改變，就是持續創作。

去威尼斯做展覽，當時我覺得最可惜的一點是國家沒有介入，比國家力量更重要的畫廊也沒有介入。如果畫廊介入的話，展覽會更多元，觀看展覽的民眾也會更多樣，對我們的藝術環境也會更好，整個大環境可能會不一樣，像德國或日本就有很多這樣的介入。譬如當年開幕期間，有英國和德國藏家想收購《火球與圓》，他們問我畫廊經紀人，我回說沒有，他們只得說：「你沒有畫廊代理，我便無法向你買作品，因為你個人不能開文件證明和收據！」

王：1980 年代與現在的行為表演藝術環境及表現已有改變，從「跨領域」的角度來看，特別是在 21 世紀的今日，談談你在 1980 年代所參與事物的價值，以及留下什麼餘緒可以影響現下的藝術環境。

李：1998 年我在日本橫濱美術館個展「身高 150 公分的李銘盛」，是我從 1981 年起到 1998 年其間行為藝術作品的總結。這件作品在 2000 年後陸續於國內美術館及其他國家，以攝影、圖稿、文字紀錄、影片等檔案型態展出，我覺得對於下一個世代也許有一定程度的影響力。

李銘盛，《身高150公分的李銘盛》，日本橫濱美術館，1998；李銘盛提供

我從事藝術的決心，就像我一個人的生活一樣，遇到困難必須想辦法克服和解決；藝術創作也是如此，會遇到無數的瓶頸，遇到不懂的藝術思潮、派別、形式，該如何取決。由於我不是美術科班出身的藝術工作者，沒有同儕，也沒有老師、學院可以倚靠與請教。我要創作出走在時代前面的作品，就是要比他人辛勤努力，意志堅定；能找出問題、找出原因、找出解決方法，我就能繼續往前走。

1 編者按：1981年7月，李銘盛在美國文化中心舉辦第一個攝影個展「故鄉美濃」；1982年舉辦「大自然的雕刻」攝影展；1983–86年間獲得藝術家雜誌社贊助，拍攝國內藝術家肖像於雜誌上連載；1986年出版《攝影畫家》，收錄92位藝術家肖像，部份攝影在20年後為本館收藏。

2 台北訊，〈紐約的謝德慶在台灣有個同道 李銘盛的表演藝術東西輝映〉，《聯合報》國際版，1983.09。

3 編者按：李銘盛在書裡說自己的創作是「Artistic Performance行動藝術」，當年雜誌訪談多稱為「表演藝術」（郭少宗、吳瑪悧等語），更有藝評人用「整體藝術」泛稱行動（黃海鳴語），也有藝評人認為行為表演在1980年代台灣藝文發展中是「零星的前衛姿態」或「邊緣」現象（吳瑪悧語）。

4 1986年及1989年曾參加過兩次北美館競賽展。第一次以繪畫作品《我的生活，我的情緒，我的感覺》獲得「1986年中華民國現代繪畫新展望」入選，第二次以錄影裝置《樹人　李銘盛》獲得「1989年中華民國現代雕塑展」入選，但後來發生錄影帶遭到洗除破壞。

5 台北訊，〈三十公里尼龍繩　新店牽到美術館：新潮表演藝壇觀望〉，《聯合報》第七版，1986.02.26；本報訊，〈把生活感受釘在路上　用有形的線表現無形　李銘盛要發表廿六公里景觀藝術〉，《民生報》第九版，1986.02.28。

6 台北訊，〈表演被指妨礙安全　警方勸阻　非線終止　李銘盛遇挫感委屈〉，《聯合報》第七版，1986.05.01。

7 台北訊，〈李銘盛很達達嗎？達達研究者如何看待李銘盛的「大便事件」？〉，《中國時報》第19版，1988.07.22。

8 1988年做了《李銘盛＝藝術》（七部份），在台北市忠孝東路、敦化南路交叉路口、以及台北市立美術館演出，其中最為人所知的就是第五部份在美術館「達達展」開幕時在大廳製造大小便，抗議美術已死，用自己的身體來衝撞尚未解嚴的台灣藝術，引起媒體關注，也因此常和警察拉扯而受傷。

9 美術圈，〈李銘盛工作室歡迎實驗創作發表〉，《雄獅美術》第202期，1987.12，頁165；美術廣場，〈李銘盛工作室提倡觀念藝術〉，《雄獅美術》第214期，1988.12，頁178。