

第一章 緒論

第一節 研究動機

在大學時期，我深深被地下文化、社會運動所散發批判、革命、造反的性格所吸引。不論是地下文化或社會運動，它們都具有一種「不願與現況妥協」的特質，而這些相對屬於小眾或不在主流的群體，透過革命展現出「反」的意志，在這之中所激發出來的力量，便是我最感興趣的部分。這讓我開始思考，那些原本我所深信的事物，以及成長環境在無形中影響我的觀念，是否就只能生活的唯一選項呢？在經歷「太陽花學運」¹ 的發生與經驗裡，更加讓我確信，我們是有必要對當下已固著的現況產生質疑的，也就是我們應該去質疑在可見歷史的背後，那些被隱藏與不被看見的事物究竟是什麼。在這個想法的驅使下，我漸漸開始對於事物被歷史遺漏的狀態產生好奇。

一段歷史之所以能被後人所知，通常是一種經過選擇的結果。對於生長在 90 年代後期的我而言，台灣從「戒嚴」² 到「解嚴」之間的社會景況，更是一段被稀釋後的歷史。我從未經歷戒嚴，更沒經驗解嚴宣布的時刻，在成長過程中，從來沒有人提示我要去質疑這段歷史，它彷彿被當作是一件理所當然甚至是自然而然發生的事。而在台灣這段延續近四十年的歷史裡，它在課本的描述，總是只以幾個無情緒又冷感的專有名詞快速帶過，留在我腦中的，只有對於事件概略性的認知，剩下來的就只是事

¹ 「太陽花學運」發生於 2014 年 3 月 18 日到 2014 年 4 月 10 日，為一場由學生所策動的社會運動。此學運策動的目的在於，反對當時執政黨對於《海峽兩岸服務貿易協議》審查之黑箱作業。

² 國民政府因國共內戰失利，於 1949 年撤退來台，亦在同年對於台灣實施「戒嚴」政策。戒嚴政策主要有三條法規：《戒嚴期間防止非法集會結社遊行請願罷課罷工罷市罷業等規定實施辦法》、《戒嚴期間新聞雜誌圖書管理辦法》、《懲治叛亂條例》，人民需遵守此規範。台灣歷經 38 年戒嚴，直到 1987 年才宣布解嚴。

件名詞之間的相互置換。大學時期在一次陳界仁的演講裡，³ 看見他 1983 年的行動〈機能喪失第三號〉八釐米影片版的作品。⁴ 當我看見這件行為紀錄影片時，便發現它正是一種彌補腦中歷史空缺的方式。因而這讓我開始對於發生在戒嚴時期的行為藝術產生興趣，透過觀看這類型的藝術實踐與行為紀錄，我開始想像這是否可能作為一種已逝去歷史所存留下來的痕跡。當然這個痕跡並不是課本裡所記載那套被人們已知的內容，這個痕跡是來自於歷史背後那些不可見事物所釋放出來的訊息。

循著這些痕跡，行為藝術在 1990 年代後逐漸從街頭走進機構，它們開始伴隨著裝置、影像等多元形式於美術館、文化中心、畫廊、替代空間而發展。行為藝術如此發展的狀態，也回應著社會在解嚴後，從緊繃走向釋放，這些透過行為展現反叛意識的藝術家，也漸漸的被大眾接納。社會在極度壓抑走向全然開放的狀態，不禁讓我思索，難道解嚴就僅僅是代表著社會運動崛起、擁抱多樣族群、接納多元政黨這些看似開放與包容的形容詞而已嗎？它會不會其實只是一種社會還來不及回應時局快速變換，而產生的一種歷史填充方式？在看到吳中煒的計畫後，我開始知道在象徵多元與開放的 90 年代，其實仍然有一群人是不被理解與受排除的。解嚴後，人們熱切地尋找自身在社會中的定位，但是吳中煒脫離了這個結構，他以地下文化結合噪音、行為、裝置等形式實踐了一些計畫，⁵ 發展了另一條在社會中生存的路徑。不過也因為吳中煒的路徑偏離，至今已越來越少人知道他的存在以及他曾實踐過的行動。吳中煒逐漸成了一個被歷史稀釋的人。而我深信被時間稀釋後的歷史，若沒經過再次提煉，它終將會從歷史的座標裡消失。因此將被歷史稀釋之物顯現出來，便是這篇論文研究的動機，另一方面也希望能透過研究與書寫，將這些不願與社會妥協的力量呈現出來，使邊緣能有再次被討論的機會。

³ 此演講為 2013 年 12 月 11 日，由國立成功大學所策劃之「文化臺灣」系列講座：「藝術與裂隙」。

⁴ 〈機能喪失第三號〉為陳界仁 1983 年於台北西門町的行動。此計畫共有倪中立、林忠志、麥仁傑、王尚吏、陳耿彬、陳介立、陳介一、邵懿德、陳君道等十四人參與。

⁵ 吳中煒於 1994 年開始陸續策劃〈台北破爛生活節〉(1994)、〈台北空中破裂節〉(1995)、〈台北國際後工業藝術祭〉(1995)。

第二節 研究背景

一、 戒嚴前的台灣社會氛圍

1949年國民政府因國共內戰失利，同年從大陸撤退來台灣。當時擔任中華民國台灣省政府主席與台灣省警備總司令的陳誠，於1949年頒布《臺灣省戒嚴令》，這也宣告台灣開始進入受國民政府治理的「戒嚴時代」，亦稱為「白色恐怖時期」。在戒嚴時代，人們必須遵守《臺灣省戒嚴令》相關法令與規範，其中較為重要的是《戒嚴期間防止非法集會結社遊行請願罷課罷工罷市罷業等規定實施辦法》、《戒嚴期間新聞雜誌圖書管理辦法》、《懲治叛亂條例》三項法令。上述三項法令分別說明著，人們在戒嚴時期被剝奪集會結社的自由；新聞、書籍等出版品在發表前都需要經過監督單位審查；政府對於持不同意見者予以壓制。「戒嚴」，是一個人民失去言論與思想自由的時代。

1970年代的台灣，是一個慌亂的年代。中華民國在1971年退出聯合國；同年發生「保釣運動」；1973年，擔任行政院院長的蔣經國欲挽救石油危機，推動「十大建設」；而台灣在退出聯合國後，1979年接連發生「中美斷交」。1970年代的台灣，宛如一個受遺棄與失去歸屬的島嶼。隨著藝文界「鄉土運動」的崛起，促使人們開始思索自身主體的存在。從1950年代開始，持續實踐反抗運動的黨外人士也在1979年策動「美麗島事件」，而「美麗島事件」的發生也帶動了民眾開始關心台灣的政治議題。

1986年「民主進步黨」組成，黨外人士持續騷動。鄭南榕等人以「解除戒嚴」為主張，策動「519綠色行動」，欲藉由群眾運動力量聚集人民的聲音，對於戒嚴體制表達抗議。⁶也因「519綠色行動」的策動，引發了政府開始注意到人民逐漸從體

⁶ 高信疆、楊清蠹編：《走上街頭：一九八七台灣民運批判》（台北：敦理，1988年），頁56—57。

制外延的意識。而後黨外人士推動「自由返鄉運動」，讓許多隨國民政府遷台的外省軍人，對於政府表達自身急欲返鄉的心情。台灣在 1980 年代中後期，人們受制戒嚴而壓抑長久的內心開始騷動，在黨外運動與經濟自主的驅動下，這些受壓抑的意識，逐漸開始以抵抗的手勢，釋放內在真正的感受。面對這些因時間積累而漸漸釋放的反抗聲音，以及經濟發展的考量，政府不得不思索「解嚴」的可能。就在 1987 年 7 月 15 日，時任總統蔣經國宣布台灣解嚴。

二、 70 到 80 年代台灣行為藝術發展

解嚴前的台灣，由於政治環境封閉與社會風氣保守，前衛藝術的發展是受到壓抑的。多數具有社會批判性質的行為藝術實踐，一直以來都是以游擊的方式零星發生，而 1970 年「圖圖畫會」的〈死亡之塔〉算是台灣第一件以行為藝術作為嘗試的作品。⁷ 直到 1978 年，謝德慶在美國紐約發表〈一年行為表演：1978—1979〉（one year performance：1978—1979）計畫時，這才被看作是台灣第一件行為藝術作品。1973 年，謝德慶在台北執行行為作品〈跳〉之後，便非法偷渡到美國紐約，接著他以「度過生命的時間」為核心概念，於美國實踐一連串的行為計畫。

謝德慶以「行為」作為藝術觀念的表現，並不全然受到當時歐洲藝術觀念的影響，其行為實踐的動機大多源於藝術家個人生命經驗以及自發性的藝術探索。謝德慶曾在一篇訪談裡提到他的台灣經驗以及當時的台灣藝術環境：

「當時台灣的整體環境十分壓抑，幾乎沒什麼機會可以掌握到激勵人心的西方世界前衛藝術。我聽說了某種名為偶發藝術與概念藝術的東西。不過，只是聽

⁷ 姚瑞中：《台灣行為藝術檔案（1978—2004）》（台北：遠流，2005 年），頁 11。

聞了這些名字，僅此而已。除此之外，我一無所知。」⁸

當謝德慶在美國發表第一件作品〈一年行為表演：1978—1979〉簡稱〈籠子〉(Cage Piece)前，歐洲與美國的「身體藝術」(body art)正在發展。不過，謝德慶對於如此藝術形式的發生一無所知，甚至對於伊夫·克萊因(Yves Klein)1960年發表的作品〈躍入虛空〉(Leap into the Void)也從未聽聞。他一直到了1979年完成〈籠子〉後，才聽說Yves Klein這個名字。⁹真正影響謝德慶實踐〈一年行為表演〉的想法，是源於他的非法移民經驗以及非法移民者在社會底層生活的處境。¹⁰

謝德慶的〈一年行為表演〉一共發展了五件作品，分別是〈籠子〉(Cage Piece)(1978—1979)、〈打卡〉(Time Clock Piece)(1980—1981)、〈戶外〉(Outdoor Piece)(1981—1982)、〈繩子〉(Rope Piece)(1983—1984)、〈不做藝術〉(No Art)(1985—1986)。上述這些作品皆是以「一年」作為行為實踐的時間設定，謝德慶在每件〈一年行為表演〉計畫開始前都會簽署文件，並委託律師見證其行為的有效性。這五件作品的內容分別為「在一個籠子裡生活，不交談、不閱讀、不寫作、不聽廣播、不看電視，並維持一年」；「在一天中的每一小時打卡一次，並維持一年」；「待在室外生活一年，而這期間不得進入室內空間」；「與女性藝術家Linda Montano各自在腰間綁一條聯繫彼此的繩子，而在這期間不能觸碰對方，維持一年」；「在一年期間不做、不談、不看、不讀藝術，不進入畫廊與美術館，並以此生活一年」。¹¹謝德慶的行為藝術實踐主要集中在1980年代，並發展於美國。不過，相對於1980年代的台灣藝術生態來說，關於謝德慶的討論是少的，多數藝術家並不知道謝德慶的美國經驗及其行為實踐。

⁸ Adrian Heathfield、謝德慶著，龔卓軍譯：《現在之外：謝德慶生命作品》(台北：典藏藝術家庭，2012年)，頁328。

⁹ 同上註。

¹⁰ 同上註。

¹¹ 本文對於〈一年行為表演〉(one year performance)的作品內容敘述，參考謝德慶在作品實踐前所提出的一年行為表演聲明。Adrian Heathfield、謝德慶著，龔卓軍譯：《現在之外：謝德慶生命作品》(台北：典藏藝術家庭，2012年)。

對於這個現象，學者龔卓軍有著以下的觀察：

「一九八〇年代，除了同好間的私下傳播，關於謝德慶的藝評極少，他的作品美術館既難以展覽、藝術市場亦難以收藏，沒有展覽文圖的販賣管道，資料亦難以取得，藝術學院不好傳授，跟這種刻意與所有美學政體與資本主義市場保持絕對距離的姿態有關。這使得他的作品與他的名聲傳播很慢，且管道低調特異，當然，對英語世界來說，其中還包含了一層對台灣文化的「不解。」¹²

龔卓軍認為謝德慶行為藝術訊息難以傳播的原因，跟作品表現型態以及謝德慶的身份處境有關。行為藝術並不是一個以「留存」為目的的創作形式，而「長時間的延續」是謝德慶實踐行為的特點，這樣子的結合造成其作品難以被得知與流通。另一部分來說，謝德慶以一位非法移民者的身份生存於美國，而他的台灣身份對於當時的美國來說是陌生的，這便使謝德慶的行為實踐對於當時西方藝術世界而言更顯低調，這也就謝德慶的作品與名聲在傳播上，趨向緩慢。

1980年代初期台灣在解嚴之際，不少藝術家開始意識到以「身體」作為藝術實踐的可能。對於這個現象而言，台灣行為藝術發展初期受到歐洲前衛藝術與謝德慶的影響成分較少，大部分的原因仍是在於政治方面的直接影響。雖然謝德慶〈一年行為表演〉發生的時間點正逢台灣戒嚴，不過謝德慶不以行為回應政治問題，而是傾向處理個人存在、生命經驗與時間的課題。謝德慶固然有其作為台灣行為藝術先驅者的重要性，他的行動無疑是台灣行為藝術發展的重要座標。但筆者認為，在談論台灣行為藝術發展時，不應把謝德慶作為一種脈絡的傳承，若是將之視為一種藝術表現的「傾向」，會是一個比較適切的說法。台灣一直到了1980年代中後期，行為藝術才真正開始萌芽與發展，而這時藝術家行為實踐的動機是有別於謝德慶的。

¹² 龔卓軍：〈時延與微感覺：懸置於一九八〇年代的兩個未來美學思想命題〉，《藝術觀點》，（台南：國立臺南藝術大學，44期，2012年1月），頁44。

第三節 研究目的與問題

戒嚴時期的台灣，是一段格外緊繃與限制的歷史。台灣解嚴前後，藝術家如何以身體行為的方式衝撞這個受威權體制所規範的社會，是本論文關心的部分。本論文以1987年台灣解嚴作為梳理台灣行為藝術發展的分界，並以藝術家行為實踐時的「身體樣態」作為行為藝術發展階段的區分，藉此探討行為藝術在解嚴後，其本質產生什麼樣的變化。此外，本論文更欲透過對於解嚴前後行為藝術的研究，分析1980與90年代的行为藝術家在面對國家政治與體制問題時，兩種世代之間的社會批判意識有何延續性與差異。

行為藝術一直不屬於台灣藝術發展的主流，此藝術形式與觀眾的距離更是遙遠。隨著時間的延續，行為藝術與科技、音樂、劇場等多元領域有著更加密切的交流，而這也使得其定義趨向模糊。因而本論文的另一個目的在於，探討台灣行為藝術在發展上所可能產生的困境。以下為本論文之研究目的：

- 一、梳理台灣解嚴前後行為藝術發展樣態。
- 二、比較台灣行為藝術在解嚴前後樣態上的差異，並試圖探討解嚴後台灣行為藝術本質產生變化的原因。
- 三、探討台灣行為藝術在發展上的困境。

台灣在戒嚴政策的影響下，人們生活受到威權的控管與限制。在戒嚴時期，人民受到《戒嚴期間防止非法集會結社遊行請願罷課罷工罷市罷業等規定實施辦法》法令的規範，人們失去集會結社與遊行的自由。因而在街頭展演的這件事，在戒嚴時期便格外具有挑釁意義。解嚴前後部分行為藝術家選擇以「公共空間」作為其實踐社會批判的場域，他們試圖透過街頭展演的方式，顯現公共空間在戒嚴法令下，失去了其原

有的功能，公共空間成為了國家實踐威權體制的載體，它也成了一個具有特殊情境的「特定場域」(site specific)。¹³ 解嚴前後行為藝術家在行為過程中所注重的，便是透過身體展演體現當下特殊時空場域的必要性，也就是藉由行為的實踐呈現而威權體制的存在，因此這時期的行為藝術發展大多在於強調人在體制內衝撞體制的過程。

從 1983 年陳界仁的行動〈機能喪失第三號〉到 1995 年吳中煒與林其蔚所策動的〈台北空中破裂節〉、〈台北國際後工業藝術祭〉，這之中所代表的，是台灣社會時局與世代的交替。解嚴前的〈機能喪失第三號〉，所展現的是一種劇烈的威權衝撞力量，而到了解嚴後的 1990 年代〈台北空中破裂節〉、〈台北國際後工業藝術祭〉所呈現的，卻是年輕世代自我放逐與無政府主義的追尋。本論文首先梳理台灣解嚴前後行為藝術發展的樣態為何？而後，比較解嚴前後行為藝術中的社會批判精神有何延續性及差異？

1987 年台灣解除戒嚴，人們得以擺脫舊有體制，並開始走向新的社會結構。解嚴後的 1990 年代是一個充滿多種聲音的年代。社會中多元政黨的意識形態開始出現、各族群亟欲找尋自我定位、商業經濟快速發展，而「三月學運」也在這時期發生。¹⁴ 本論文在梳理台灣解嚴前後行為藝術樣態後，接著試圖探討台灣行為藝術在解嚴後社會環境改變的狀態下，其本質產生何種變化？

台灣行為藝術雖因解嚴的到來，有了多元的發展，但行為藝術仍然不是台灣藝術發展的主流，而多數觀眾對於行為藝術的概念也太不理解。台灣行為藝術在發展上遇

¹³ 姚瑞中：〈台灣行為藝術發展的幾段歷史進程〉，《典藏今藝術》，(台北：典藏，150 期，2005 年 3 月)，頁 87。

¹⁴ 「三月學運」發生於 1990 年 3 月 16 日到 1990 年 3 月 22 日，又稱野百合學運。由於當時人民對於政府資深國大選舉方式不滿，大學生因而代表人民發動運動並作為三月學運的抗爭主體。他們在運動期間向政府提出四大訴求：「解散國民大會」、「廢除臨時條款」、「召開國是會議」、「政經改革時間表」，整個運動在持續六天後落幕。鄧丕雲：《八零年代台灣學生運動史》(台北：前衛出版，1993 年)。

到什麼困境？是本論文研究最後欲探討的問題。以下為本論文之研究問題：

- 一、台灣解嚴前後行為藝術發展樣態為何？
- 二、台灣行為藝術在解嚴後，其本質產生了什麼變化？
- 三、台灣行為藝術發展的困境為何？

第四節 文獻探討

何謂台灣行為藝術？這個問題一直以來都沒有有一個確切的答案與定義。原因可能是，台灣行為藝術發展不如歐洲行為藝術一般，有著長時間的脈絡發展與美學基礎。台灣行為藝術觀念的萌芽，不全然是歐洲藝術觀念的直接輸入，這時的行為藝術發展多半是來自一種人對於自身處境與生命經驗的探問。

台灣行為藝術在 1980 年代發展初期，並不為當時藝術生態的主流，它是一種偏向小眾並外於學院系統的藝術實踐。因此台灣一直到了近十年，才開始陸續出現關於台灣行為藝術淵源的梳理。目前已出版的相關專書，具代表性的是黃寶萍 2003 年出版的《台灣當代美術大系－媒材篇：身體與行為藝術》¹⁵ 與姚瑞中 2005 年出版的《台灣行為藝術檔案（1978－2004）》。¹⁶ 而上述兩位學者對於台灣行為藝術發展的論述與架構方式並不相同，這也提示出台灣藝術環境在於行為藝術的理解處於開放的狀態並無明確的定義。這兩本專書對於台灣行為藝術的觀察，均終止於 2000 年初期的行為展演，而兩本專書的內容多偏向台灣行為藝術的編年整理與作品描述性的介紹，關於行為藝術作品分析與評論性的論述則著墨較少。較為可惜的是，目前也少有學者以專書出版的方式，整理 2000 年以後的台灣行為藝術發展。另外，在「臺灣博碩士論文知識加值系統」裡，關於台灣行為藝術脈絡研究的學術論文，目前僅有一篇高雄師範

¹⁵ 黃寶萍：《台灣當代美術大系－媒材篇：身體與行為藝術》（台北：藝術家，2003 年）。

¹⁶ 姚瑞中：《台灣行為藝術檔案（1978－2004）》（台北：遠流，2005 年）。

大學研究生練捷明的碩士論文《台灣行為藝術的淵源與特質》。¹⁷ 由此可見，研究者若想建立台灣行為藝術的概念及瞭解其脈絡，仍會主要依靠黃寶萍與姚瑞中所撰寫的這兩本專書。因此本論文在文獻探討方面，先以黃寶萍《台灣當代美術大系－媒材篇：身體與行為藝術》與姚瑞中《台灣行為藝術檔案（1978－2004）》進行台灣行為藝術的定義差異與比較。而後再以練捷明的碩士論文《台灣行為藝術的淵源與特質》探討此論文與本論文的差異為何。

一、 台灣行為藝術的模糊界定

黃寶萍在《台灣當代美術大系－媒材篇：身體與行為藝術》一書的開始，先以「身體美學」這個概念，對於台灣當代藝術提出幾個疑問，如：台灣身體美學的發展過程為何？台灣當代藝術中的身體美學論述有何特質？黃寶萍提及之「身體美學」的「身體」(body)，並不單純指稱行為藝術中「行動中的身體」，而是包含所有以「身體」作為主題的藝術類型。這點可以在此專書的內容架構上反映出來。黃寶萍先探討「身體」這個概念是如何進入藝術領域而被討論，她分別提出西方古典時期與東方哲學的身體觀，並對照兩者間的差異。接著黃寶萍論述西方世界在工業革命後，現代主義時期的「身體」如何藉由繪畫而展現。而後探討「身體」如何在後現代主義時期，作為藝術家觀念傳達的載體。黃寶萍試圖以西方脈絡中的「身體」作為探討台灣行為藝術的基底，不過這套基底顯然是與台灣行為藝術脈絡對不上的。台灣行為藝術發展初期並不如西方前衛藝術，以「反美學」、「反既定創作模式」為目的，台灣行為藝術在這時期所實踐的目的，主要在於強調政治體制的探問。因而黃寶萍在進行台灣行為藝術脈絡的梳理前，她給了行為藝術一個廣泛的定義：

「台灣當代藝術的身體呈現，可以是繪畫的、攝影的、儀式的、虛擬的、易容

¹⁷ 練捷明：《台灣行為藝術的淵源與特質》（高雄市國立高雄師範大學美術系研究所碩士論文，2009年）。

／易性的、極限性的身體，但唯一原則是藝術家『自己的身體』，因為，唯有
穿越藝術家的『我的身體』、穿越重重隱晦，才能使『主體』獲得顯影的可能。」

18

透過這樣的定義，黃寶萍選擇以解嚴作為台灣行為藝術發展的分野。她認為台灣在 1980 年代後期，藝術家將身體視為「現成物」(ready-made)，並以身體作為一種藝術表現的素材。¹⁹ 由此可以知道，黃寶萍對於行為藝術的定義，傾向將「身體」當作一個創作材料，這樣的立場顯示行為藝術並不一定只能透過身體的「動作」(action) 或身體的「運動」(movement) 而展現。因此黃寶萍除了介紹以身體作為行為實踐的作品外，她還列舉了以女性身體為主題的攝影、²⁰ 以科技議題結合身體的數位影像、²¹ 以身體作為社群關係建立的作品。²² 這也提示出，黃寶萍認為行為藝術不一定只是專注在身體「行為」的實踐。對應黃寶萍在此書開頭所提出對於「身體美學」的探問，筆者認為黃寶萍在於行為藝術定義中所強調的，是藝術家如何透過作品展現「自我身體在場」的概念。因而在黃寶萍的觀點裡，行為藝術可以透過行為實踐、攝影、數位影像、關係美學 (relational aesthetics) 而建立。

姚瑞中在《台灣行為藝術檔案 (1978—2004)》中，以年代作為台灣行為藝術脈絡之區分。而此書刻意排除西方美學觀念作為理論建構，姚瑞中認為：

「雖然有些作品乍看之下與西方行為作品似曾相似，但特定社會時空背景下的
行為，也存在著本質上之殊異性……」²³

¹⁸ 黃寶萍：《台灣當代美術大系—媒材篇：身體與行為藝術》(台北：藝術家，2003年)，頁42。

¹⁹ 同上註，頁48。

²⁰ 如：侯淑姿〈窺系列〉。同上註，頁134。

²¹ 如：林欣怡〈Cloningeva系列〉。同上註，頁135。

²² 如：李明維〈睡寢計畫〉。同上註，頁120。

²³ 姚瑞中：《台灣行為藝術檔案 (1978—2004)》(台北：遠流，2005年)，頁8。

雖然探究台灣行為藝術發展的同時，許多研究者難以迴避西方美學觀念為參照，不過姚瑞中在此書特別強調，行為藝術實踐會因時空場域的不同，關係著其發展上的差異。姚瑞中以「台灣到底有沒有行為藝術？」與「台灣行為藝術與西方有何差異？」這兩個提問作為台灣行為藝術脈絡探查的起始。在此書所列舉的作品中，可以看出姚瑞中特別強調行為藝術之身體「行動」的過程，而「行動」同時作為一種藝術家展現反抗意識與批判的方式。藝術家藉由身體所反抗與批判的對象不見得是外部的社會，他也可能是對於自身內心的反抗。在姚瑞中所列舉的作品中，大致可以看出台灣行為藝術以一種身體展現對立的方式而發展，如：身體與體制的對立、²⁴ 身體與社會的對立、²⁵ 身體與個人內在的對立。²⁶

由上述以身體作為展現對立的脈絡來看，便能找出姚瑞中與黃寶萍在於台灣行為藝術定義上的區別。不論行為藝術是以體制批判、社會介入或是自我內在關照為目的，這之中所引起藝術家反應的對象，皆是依附在各自所屬的時空場域。體制、社會、人的感受會隨著時空的不同，而有所牽動。因而行為藝術是一種呈現藝術家生活經驗與反應社會的藝術形式。行為藝術之「行動」的實踐與過程，對於姚瑞中而言是重要的，這也是《台灣行為藝術檔案（1978—2004）》沒有將「攝影」這個強調此時此刻、時間切片的藝術類型列入討論的原因。相較於《台灣當代美術大系—媒材篇：身體與行為藝術》所列舉之作品，姚瑞中選擇將吳中煒與林其蔚〈台北破爛生活節〉、〈空中破裂節〉、〈台北國際後工業藝術祭〉以及王墨林由小劇場脈絡而發展〈驅逐蘭嶼的惡靈〉這些帶有社會運動氣息的計畫放入台灣行為藝術脈絡之中。這也提示姚瑞中對於台灣行為藝術的定義：一種以身體作為社會批判與自我關照的途徑。²⁷

²⁴ 如此書第一章「80年代行為藝術發展概況」，所列舉之謝德慶、李銘盛、陳界仁作品。同上註，頁12—39。

²⁵ 此書第二、三章「90年代以降」，以政治、社會批判、儀式化行為之作品為主軸。同上註，頁46—146。

²⁶ 此書在四、五、六章以日常生活與藝術家自身內心狀態為主軸，描寫藝術家如何藉由行為藝術回應個人內在感知的問題。同上註，頁156—244。

²⁷ 同上註，頁9。

當 1970 年代謝德慶透過行為實踐的方式，提出「度過時間」的觀念時，他所回應的是作為一位非法移民者與時間相處的生命經驗。而 1980 年代初期陳界仁透過〈機能喪失第三號〉所提出的，則是對於政治體制的探問。以上這些行為實踐的動機，均不是生成於學院系統或某一個特定的美學基礎，解嚴前的台灣行為藝術多萌芽於人對於自我生命經驗及特殊政治狀態的回應。本論文研究側重探討解嚴前後台灣行為藝術的社會批判性及其批判精神的變化，因而本論文在於行為藝術理論基礎的建立，傾向於姚瑞中對於行為藝術的立場，是一種強調特定時空場域的行為實踐，以及強調批判精神的身體表現。

二、 戒嚴政策與行為藝術之聯繫

在現階段，以台灣行為藝術脈絡為研究主軸的學術論文並不多，目前僅有一篇高雄師範大學碩士論文《台灣行為藝術的淵源與特質》，²⁸ 而這篇論文距離當今也近乎快九年的時間。隨著藝術生態發展與藝術家創作方式的改變，在九年後的今天，要探討台灣行為藝術脈絡，勢必會有著方法上的不同。因而分析《台灣行為藝術的淵源與特質》這篇論文與本論文的差異是必要的。

練捷明以黃寶萍《台灣當代美術大系－媒材篇：身體與行為藝術》與姚瑞中《台灣行為藝術檔案（1978－2004）》兩本專書作為論文的知識基礎。他藉由《台灣行為藝術的淵源與特質》這篇論文的書寫，試圖梳理 1970 年代末期到 2007 年之間的台灣行為藝術樣貌。對於台灣行為藝術的發展淵源，練捷明認為：

「要了解行為藝術在台灣開展，就必須對當時台灣的美術運動做一番探討，

²⁸ 練捷明：《台灣行為藝術的淵源與特質》（高雄市國立高雄師範大學美術系研究所碩士論文，2009 年）。

才能了解行為藝術與台灣政治、社會和文化的相互關係。」²⁹

練捷明試圖以戰後台灣「正統國畫」之爭、西方藝術思潮影響、鄉土運動這個台灣美術直線性的發展脈絡，作為台灣行為藝術發展的基底。筆者認為此種對於行為藝術脈絡的建構方式，極可能使讀者產生誤解，人們會以為台灣行為藝術是承接上述這些美術運動而萌芽與發展的。這樣的認知，容易造成讀者對於台灣行為藝術脈絡的理解過於平面，而台灣行為藝術發展與台灣早期美術運動是發生於不同的社會結構與時空場域，這兩者之間的發展不盡然會有脈絡上的聯繫。而這點便是本論文與《台灣行為藝術的淵源與特質》這篇論文對於台灣行為藝術發展認知上的差異。

《台灣行為藝術的淵源與特質》這篇論文並無明確界定「行為藝術」於台灣之定義。練捷明在行為藝術的歸納與區分上，是透過研究者對於「作品形式」的主觀認知以及參考藝術家創作論述、藝評家評論作為脈絡統整的方式。³⁰ 在這樣的方法下，練捷明試圖以「社會與政治的批判」、「儀式化的自我救贖」、「肉體試煉」、「日常生活片段的擷取」四種方式區分台灣 1970 年代末期到 2007 年之間行為藝術的樣貌。不過，若只以作品形式作為台灣行為藝術的分類，研究者仍是有可能會遇到區分上的困境。當今藝術展演方式十分多元，藝術跨領域的合作也逐漸增多，若單純只以作品形式作為行為藝術的歸納方式，勢必會有許多作品無法予以歸納，而這點也是練捷明在此論文研究中所遇到的困境。³¹

本論文在研究範圍的界定上，與練捷明的論文有所差異。練捷明以宏觀的方式梳理台灣 1970 年代到 2007 年之間持續近 40 年的行為藝術發展，而本論文著重於台灣解嚴前後行為藝術發展，範圍界定在 1983 年到 1995 年之間具有社會批判特質的行為

²⁹ 同上註，頁 27。

³⁰ 同上註，頁 15。

³¹ 同上註，頁 102。

藝術實踐，因而本論文的行為藝術研究與台灣解嚴前後政治體制與社會結構的關係十分緊密。對於行為藝術的樣態區分，不以形式作為方法，而是以行為藝術家的身體展演「體質」作為區分方式。以身體體質作為方法，目的在於回應本研究所側重行為藝術之時空場域的重要，也欲透過這種論述的方法，使行為藝術脫離美學理論的覆蓋。本論文傾向將行為藝術的論述話語，回到藝術家自身，試圖以王墨林所主張之「幽微的歷史心靈活動」作為行為藝術的論述方式，³² 因而筆者主要選擇以藝術家過去的訪談紀錄與書寫來理解其作品內在，第三者的詮釋則為輔助。這樣的主張，是本論文與練捷明研究最大的差異。

第五節 研究方法與架構

一、 研究方法

(一) 文獻分析法

本論文以「文獻分析法」、「三角檢驗法」與「半開放型訪談法」作為主要研究方法。文獻分析法又稱為「整理與分析資料法」，此研究方法指的是：

「根據研究的目的對所獲得的原始資料進行系統化、條理化，然後用逐步集中和濃縮的方式將資料反映出來，其最終目的是對資料進行意義解釋。」³³

本論文欲呈現出解嚴前到解嚴後行為藝術發展的變化，而戒嚴時空的強調是分析這時

³² 王墨林提到：「你不能爭辯哪一段歷史是真的還是假的，常常隔了很久以後，突然有一個歷史學家跑出來告訴我們那一段歷史是假的，我們一直在真真假假的歷史裡面。」王墨林提出「幽微的心靈活動」作為一種歷史建構的方式，他認為若以後設觀點來梳理歷史，有時只會是一種假象。因而王墨林提出，以人的「心靈活動」作為感受歷史的方式。鄭慧華編：〈形塑幽微史觀：為失語的歷史找到話語－專訪王墨林〉，《藝術與社會－當代藝術家專文與訪談》（台北：台北市立美術館，2009年），頁41。

³³ 陳向明：《社會科學質的研究》（台北：五南，2002年），頁365。

期行為藝術不能忽略的特質。因而透過當時媒體對於行為藝術的報導、學者評論文章、藝術家行為紀錄影片的整理與分析，便可以從中梳理在戒嚴體制下，媒體對於行為藝術的看法是什麼；學者在當時如何看待行為藝術的發生；以及藝術家在行為實踐當下的氛圍是什麼。

（二）三角檢驗法

過去台灣針對行為藝術研究的學者較少，為了不使研究因文獻而落入某種立場的偏頗，在文獻資料蒐集方面，本論文配合「三角檢驗」的方式，檢驗研究結果的有效性。三個檢驗的角度以文獻來源作為區分，分別為「藝術家角度」、「學者角度」、「媒體角度」。「藝術家角度」文獻來源為藝術家座談會文字紀錄、行為發生時的訪談紀錄、藝術家自述文章、藝術家個人著作；「學者角度」文獻來源為評論者對於當時行為藝術所撰寫的評論文章、期刊論文、學者訪談紀錄；「媒體角度」文獻來源為當時媒體所刊登的報導與影音紀錄。

（三）半開放型訪談法

本論文除使用「文獻分析法」與「三角檢驗法」之外，另外透過「半開放型訪談法」的方式，訪談台灣對於解嚴前後藝術生態與行為藝術發展有著深刻觀察的學者。由於台灣 1980 到 90 年代初期檔案建置的觀念尚不普及，影像紀錄技術也不如當今成熟，許多當時的行為藝術實踐並沒有得到完整的保存，因而對於不曾實際經歷當時社會環境的筆者而言，關於台灣解嚴前後行為藝術發展的理解大多仰賴過去學者所撰寫的評論文章。本研究以王品驊及姚瑞中兩位學者作為訪談對象，王品驊專注於研究台灣 1980 年代藝術與空間環境的發展，而姚瑞中則為少數研究台灣行為藝術發展的學者。

本論文首先使用「文獻分析法」，並於文獻分析後得到初步的研究發現，接著以「半開放型訪談法」的方式，解決筆者在研究中所產生的疑慮。「半開放型訪談法」的特性是訪談者在於訪談問題的擬定上有部分的掌控權，³⁴ 因而筆者選擇透過此類型訪談方式，將訪談問題聚焦於本論文第三章研究發現的議題導向，同時訪談資料亦作為本論文研究結果的論證資料。

二、 章節架構

本論文第一章為「緒論」。本章首先探討解嚴前台灣社會環境的狀態與氛圍，接著說明台灣行為藝術先驅者－謝德慶於美國的行為藝術實踐。而後在文獻探討方面，比較台灣目前已出版的行為藝術專書與論文對於行為藝術的界定，並探討國家威權性的政治結構如何影響台灣行為藝術之發展。最後於名詞釋義中，解釋不同名詞在本論文的界定為何。

第二章，為「台灣解嚴前後行為藝術樣態」。本章以行為藝術家展演時的身體特質為依據，並按照行為發生的時序區分出「自囚的身體」、「社會干擾的身體」、「堆積過量的身體」三種行為樣態的轉變。接著藉由行為作品的分析，梳理解嚴前後行為藝術之造反精神的差異。而「女體的缺席」是解嚴前後台灣行為藝術發展的現象，本章將在第四部分討論女性行為藝術家在解嚴前後之所以缺席的因素。

第三章，為「行為藝術本質的延續與轉向」。本章透過第二章解嚴前後行為藝術樣態的梳理，試圖分析行為藝術的社會批判精神產生何種變化，並在之中探討行為藝術如何從「質疑的身體」轉向為「脫序的身體」。而本章在最後部分探討，解嚴後都市空間型態的改變，如何對於台灣行為藝術在發展上產生影響。

³⁴ 同上註，頁 229－230。

第四章，為「結論」。本章探討台灣解嚴前後行為藝術「反」的精神展現，另一方面說明行為藝術外於藝術主流的定位，如何影響著其發展與可能產生的困境。最後是本論文的研究困境與預期貢獻。

第六節 研究限制與範圍

行為藝術是一種不可復返與重複展演的藝術表現型態。台灣解嚴前後發生於公共空間的行為藝術，所強調的是行為實踐當下場臨場感與當時的社會時空狀態，它無法像其它藝術創作類別，可以透過複製、再製的手法仿造一個宛如原作一般的作品樣貌。因此若對照 1980、90 年代時空全然改變的當今，若要對於當時的行為藝術進行某種行為的複製，那麼它所呈現的，就僅會是姿態的相似、概念的身影，甚至連作品原有的意義都會被改變。那麼對於要研究距今已過去幾十年的台灣行為藝術研究者而言，想要看見行為再次被實踐，經歷行為發生時的臨場感，便作為一件不可能的事。當今研究者僅能透過藝術家當時所拍攝的行為紀錄影片、照片、報導，或是後人所整理的紀錄片、評論文章、研究文獻作為一種看見作品的方式。

行為紀錄影片給了行為藝術研究者一個能看見行為本身與行為實踐當下的機會，而關於行為紀錄影片的定義與功能，姚瑞中給了下列的描述：

「將行為發生現場以錄影或文件方式，包括特定場域、特定事件、戶外地景與互動式行為或活動等，影片取景大都不特別講究，畫質也不盡理想，在剪輯方面因為要忠於現場也比較不能進行過多後期製作，不過卻能重現當時行為的整

行為紀錄影片雖作為當今行為藝術研究者一種看見行為實踐與行為現場的媒介，不過也因為 1980、90 年代錄影工具與技術並不成熟，對於檔案建構與保存的觀念也尚未被重視，這也造成此時期的行為紀錄影片多半檔案零散、畫質不佳、影片規格與當今放映技術不符，另一則是佚失。這些紀錄影片的狀態說明著，研究者雖然可以透過影片裡的畫面與聲音，來感受行為現場的氛圍與藝術家的行為姿態，不過也因為檔案狀態與保存不佳，零碎的紀錄檔案造成研究者所看到的「現場」，可能只是整個行為的一段切片，而畫質不佳的影像，造成研究者觀看作品的角度有限。這些狀態說明著行為紀錄影片其實很難完全代表整個行為的全部，而這也造成研究者無法真正看見作品，只能從模糊的影片或數量不多的照片裡，推敲行為的樣貌。

為彌補行為紀錄影片狀態的缺失，本研究將以藝術家自述文章、著作、作品計畫、草圖、展覽紀錄等文獻，作為作品分析的參照。雖然在當今多數行為紀錄影片不易取得，不過所幸多數藝術家皆留下關於作品的文字紀錄，如：李銘盛在著作《我的身體我的藝術》中，³⁶ 詳細紀錄自身對於創作的想法與作品草圖；《破周報》更對於 1990 年代初期吳中煒與林其蔚的計畫，以專題的方式詳細記錄著〈台北國際後工業藝術祭〉的發生與藝術家想法。³⁷ 因而，本研究將以藝術家在作品發表時的訪談紀錄與自述文章，作為行為藝術不可再現性的補足。

本研究以 1987 年台灣解嚴作為時間的分界，以發生在解嚴前後台灣公共空間的行為藝術為研究對象。在此特別強調行為發生場域「公共空間」的原因在於，台灣

³⁵ 姚瑞中：〈台灣行為藝術發展的幾段歷史進程〉，《典藏今藝術》，（台北：典藏，150 期，2005 年 3 月），頁 89。

³⁶ 李銘盛：《我的身體我的藝術》（台北：唐山，1992 年）。

³⁷ 《破周報》分別在創刊號、創刊號第 2 期、創刊號第 3 期、創刊號第 7 期皆對於〈台北國際後工業音樂祭〉有著不少篇幅的採訪與報導。

1980 年代行為藝術實踐多以發生在戶外街頭與公部門機構為方式，其目的在於體現戒嚴體制下社會與人們受到威權體制箝制的狀態。當時多數藝術家多將公共空間設定為戒嚴政策與威權體制的代表，並透過行為實踐於公共空間的方式，表達自身對於體制的反叛。上述這些向體制表達反叛與衝撞的意識，便是本研究所側重的部分。雖然台灣在解嚴後迎向體制的鬆動，但仍有少數藝術家以身體行為的方式展現禁制仍無所不在的事實，因而本研究在於解嚴後行為藝術探究的方向，便是著重於上述這些外於體制的行為實踐。

本論文研究範圍以台灣 1983 於陳界仁於西門町街頭的行為藝術〈機能喪失的三號〉為開始，並以 1995 年吳中煒與林其蔚所策劃之〈台北國際後工業藝術祭〉為結束。在姚瑞中的觀察中，他認為 1990 年代初期的行為藝術到了 90 年代後期有著樣貌與創作方法的轉變：

「此時期的一些藝術家，不單只將行為藝術作為某種積極入世的創作姿態，更以自身經驗試煉著肉體與精神上的種種可能。從作品基本呈現樣貌來看，可以明顯發覺年輕一代，已從 90 年代初對社會、歷史的反省與批判姿態，轉而關注個人語境式獨白，許多作品並不特別要談論什麼社會議題，對於藝術改造社會的烏托邦理念也興趣不大，但對於自身私密性，乃至於性、愛、死亡、暴力……等議題，已可感受到一種新觀點，對自身存在與荒謬狀態更是情有獨鍾……」

38

在上述姚瑞中的觀察可以發現，台灣行為藝術發展在 1990 年代後期逐漸遠離社會議題的批判，藝術家開始轉向關注自身經驗與內在感知的表達。而錄影技術與裝置手法在這時期也影響了行為藝術的發展：

³⁸ 姚瑞中：《台灣行為藝術檔案（1978—2004）》（台北：遠流，2005 年），頁 220。

「在此背景下，某些藝術家並不特別在乎現場行為演出，而是透過各式各樣錄影與空間呈現手法，顯現出另一種發生在錄影中的行為創作樣態，也可視之為錄影藝術的一支，不過他們特別強調觀念與行為結合的可能性。這類創作方式，不以紀錄方式『再現』某種行為，也不一定公開現場演出，而是透過錄影的先期紀錄、編導與後期製作，如：慢動作、倒帶重播、快動作、抽格、跳接、特寫……等技巧，呈現某種身體情境與語意，甚至配合現場空間裝置將其意念完整展現……」³⁹

在此可以發現行為藝術到了 1990 年代後期，開始結合多元創作方式，其發展路徑已開始產生轉變。因此本研究範圍以 1995 年作為終止的原因在於，行為藝術到了 1990 年代後期，由於藝術環境的開放以及多元創作方式的發展，行為藝術實踐者已經不再強調行為實踐的「現場」意義，多數藝術家開始以行為結合錄影、裝置等方式處理個人私密經驗與內在情感的問題。1990 年代後期開始，以行為藝術作為體制批判的作品逐漸減少，因而這時期的行為實踐便很難回應本研究所著重的「行為作為一種反叛體制的方法」之軸線。

第七節 名詞釋義

一、名詞解釋

(一) 行為藝術

從歐美藝術範疇在於「行為藝術」(Performance Art) 名詞界定的演進來看，會發現「行為藝術」一詞，作為一種多重藝術概念混和下的總稱。在此要釐清的是，「行

³⁹ 同上註，頁 221。

為藝術」並不作為一種藝術流派，而是藝術家傳達個人理念的一種藝術表現方式。1950年代末期的美國，在伴隨抽象表現主義（Abstract Expressionism）發展之下，藝術家開始嘗試提出身體行動在於繪畫中的重要性，進而發展出「行動繪畫」（Action Painting）的概念。而到了1960至1970年代，行為藝術則逐漸隨著許多歐美藝術風潮開始發展，如：行動藝術（Action Art）、身體藝術（Body Art）、福魯克薩斯（Fluxus）、偶發藝術（Happening）、臨場藝術、（Live Art）、觀念藝術（Conceptual Art）。由上述所列舉的歐美藝術風潮來看，會發現「行為藝術」來自於一種藝術家面對既有藝術現況的反叛，以及力求藝術表現的自由與突破。因而此概念沒有特定的表現形式與媒材限制，這顯示出「行為藝術」一詞在於歐美藝術世界的使用上，具有一種不定性的特質。

相較於同一時期1960到1970年代的台灣藝術環境，以行為作為藝術家傳達個人理念的表現形式，並不如歐美藝壇那般化整為零的發展，⁴⁰ 台灣直到1980年代初期，行為藝術才開始零星發生。然而，台灣雖然同樣以「行為藝術」一詞，統稱那些以行為作為觀念傳達的藝術表現，不過台灣行為藝術除了延續歐美藝術發展中，尋求突破僵化藝術現象及爭取創作自由性之外，台灣1980至1990年代初期，在政治威權的影響下，此時期台灣行為藝術家更多時候所體現的，是行動「身體」於特殊場域（site-specific）或政治時空中所承載的意義。因而「行為藝術」一詞，除了作為論述行為實踐的發生之外，對於台灣行為藝術發展而言，「行為藝術」同時也可能成為藝術家以身體反映自身所處時代的一種方式。因而本論文所界定之「行為藝術」一詞，援引姚瑞中於其所策劃之展覽「金剛不壞－台灣當代行為藝術錄像展」中的立場：

「它們並不單指發生在某些公眾場合或表演空間內的藝術行為，泛指所有使用身

⁴⁰ 姚瑞中：〈台灣行為藝術發展的幾段歷史進程〉，《典藏今藝術》，（台北：典藏，150期，2005年3月）。

體或者配合某些物件，所進行的一種具有過程性的藝術行為。」⁴¹

另一方面，「行為藝術」一詞對於台灣藝壇而言，作為一種外來觀念的輸入。早期台灣不少學者在文章書寫時，多直接移植「表演」這個翻譯作為「行為」概念的替代，這也造成許多人對於「行為藝術」一詞感到混淆。以下將區分「行為藝術」

（Performance Art）與「表演藝術」（Performing Art）兩者概念的差異。雖然「Performance」與「Performing」皆有「表演」的意思，但這兩個詞彙的「表演」卻是代表不同的意義。《英漢辭典》中，「Performance」有著實踐、履行、表演、行動的意思；⁴²「Performing」的原型「Perform」則代表實踐、扮演、表演的意思。⁴³這兩個詞彙雖都有「表演」的意思，但關鍵就在於這個表演是否含有「扮演」的成分。

「表演藝術」（Performing Art）是一個可被重複展演的藝術表現型態，其所著重的是劇情的再現、身體的律動或是樂章的演奏，如：戲劇、舞蹈、音樂演奏。而不論是戲劇、舞蹈、音樂，這些表演者其實都是一位「扮演者」，是一位將某個特定的情節或技藝表現出來的人，因此這位表演者是隨時可以被代替與更換的。而「行為藝術」（Performance Art）所強調的是藝術家透過行為的實踐，傳達一個觀念。行為藝術不如表演藝術具有重複展演的特質，它著重的是行為實踐的過程，以及藝術家作為觀念傳達者這個無法被替代的角色。因而行為藝術作為一種展演過程與展演者皆不可被替代的藝術表現方式。

（二）身體

本論文在使用「身體」一詞時，援引傅柯（Michel Foucault）「身體權力」（body

⁴¹ 姚瑞中：〈金剛不壞－台灣當代行為藝術錄像展〉，《典藏今藝術》，（台北：典藏，129期，2003年6月）。

⁴² 紀秋郎編：《新知識英漢辭典》（台北：黃帝圖書，1988年），頁867。

⁴³ 同上註。

politics) 的概念。傅柯提到：

「如今社會身體的現象不是某種一致性的意願的結果，而是權力的物質性對不同的個人的身體發揮作用的結果。」⁴⁴

傅柯認為人的身體作為一種意識的載體。掌權者透過懲戒機制與規訓制度的設立，導引人們走向特定的意識與思想，例如：威權國家藉由學校、醫院、兵營、工廠、居所等設施，⁴⁵ 對於人們實踐意識思想的引導與身體勞動的整合。這些場所設立的目的如同監獄一般，迫使人們必須遵從特定的規範，進而習慣與認同這些規範。而此種治理的概念，目的在於使社會達成一種只有集體活動而沒有個體意識的結構，掌權者透過如此治理的方式，使特定的意識思想融入人的生活中，而這也影響著人對於是非判斷與生活選擇上的判準。

(三) 戒嚴身體

「戒嚴身體」一詞是王墨林與陳界仁共同探討出來的概念。而「戒嚴身體」的討論，某方面是建立在上述傅柯「身體權力」(body politics) 觀念運作之下的。王墨林與陳界仁認為台灣現實的狀態是以人的「戒嚴經驗」為架構基礎，而這個「戒嚴經驗」的產生便是來自以戒嚴作為方法的國家治理方針。人們在戒嚴制度的影響下，身體受到體制的規訓與控管，而人的身體在經過長時間戒嚴機制的治理過程中，「戒嚴經驗」因而生成。在這樣的情境下，受戒嚴經驗覆蓋的「戒嚴身體」開始產生。

王墨林認為「戒嚴身體」是一種身體受體制閹割後的結果，而這個閹割後的結果，也造成身體在這段時間如同空白一般的狀態，而人們卻少於去談論這個空白。

⁴⁴ Cousins Mark 著，嚴鋒譯：《權力的眼睛：福柯訪談錄》(上海：上海人民出版社，1997年)，頁169。

⁴⁵ 同上註，頁171。

「『我與我們的身體』在戒嚴時都是被捆綁在一起的，我們的身體記憶有一部份是被閹割的、是沒有器官的空白。在此情況下，這個『空白』的呈現其實是個黑洞，解嚴之後，大家拼命要填補這個黑洞，開放去大陸、解除媒體控制、實施兩黨制，用看起來是一個開放社會的形式來填補這個空白。但我們並沒有真正去談那個空白是什麼？……」⁴⁶

由上述可見，「戒嚴身體」是一個經反省而產生的概念，這樣的意識來自人對體制的懷疑。解嚴之後，人們誤以為用力展現制度的開放便是消除戒嚴經驗的方式，不過這樣的作法只是一種閃避黑洞的狀態，那些存在已久的戒嚴經驗與記憶其實仍然存在。而王墨林與陳界仁欲以「戒嚴身體」的概念作為一種談論戒嚴歷史的方式，呈現出戒嚴經驗其實並沒有消失的事實，並透過這樣的方式使身體作為一種批判體制的方法，進而達到「反戒嚴」與「去戒嚴」的實踐。⁴⁷

（四）公共空間

公共空間（public space 或 public place），亦被翻譯為公共場所。在此可以先將「public」與「space」分開來理解。在《英漢辭典》的定義裡，當「public」作為形容詞時，⁴⁸ 它表示一種「公眾的」、「大眾的」、「公共的」、「為公眾而設立的」、「公眾使用的」的意思，因此公共的反義詞是「private」個人的、私人的。而「space」作為名詞的定義是「空間」，⁴⁹ 在此空間又可分為三種：第一是以萬物作為概念的「宇宙」、「太空」；第二是以尺寸量體為概念的「空白」、「空地」、「間隔」、「距離」；第三則是用來指作為特殊使用的「場所」、「區域」。

⁴⁶ 鄭慧華編：〈形塑幽微史觀：為失語的歷史找到話語—專訪王墨林〉，《藝術與社會—當代藝術家專文與訪談》（台北：台北市立美術館，2009年），頁48。

⁴⁷ 同上註，頁45。

⁴⁸ 紀秋郎編：《新知識英漢辭典》（台北：黃帝圖書，1988年），頁931。

⁴⁹ 同上註，頁1112。

在上述詞彙的定義，可以將公共空間看作是一個「為公眾而設立的特定場域，而這個場域是對於公眾開放使用的」。不過在戒嚴時空下的台灣，「公共空間」一詞在意義上有了改變。在戒嚴政策的運作下，人們需遵守《戒嚴期間防止非法集會結社遊行請願罷課罷工罷市罷業等規定實施辦法》這條法令，生活在戒嚴時期的人們是沒有集會結社自由的。由於禁止集會結社的規定，公共空間的意義便無法完全發揮。人們在戒嚴時期的公共空間使用與空間運作的機制，是受到戒嚴法令所限制與規範的。因而本論文在提及「公共空間」一詞時，所代表的是在戒嚴時空下受制於戒嚴法令而運作的公共場域。

（五）學運反文化

學運反文化為林其蔚用來指稱台灣 1990 年代「三月學運」後，由地下文化所發展出對於學運結構提出質疑的文化。在定義本論文所用之「學運反文化」概念前，本文先釐清「反文化」(Counterculture 或 counter-culture) 之概念。反文化，亦稱反主流文化。反文化一詞最早來自學者希歐多爾·羅扎克 (Theodore Roszak) 的著作《反文化的形成》(The Making of a Counter Culture)。在他的定義中，「反文化」是 1960 年代美國青年在面對工業化社會時，所發展出批判主流價值觀的文化，如：嬉皮文化、性解放、龐克搖滾。而「反文化運動」一詞則是指稱 1960 年代美國所發生反抗主流價值觀的抗爭運動，例如：民主運動、婦女解放運動、黑人民權運動、反戰運動、環境保護運動、同性戀權利運動。

不過由於反文化一詞經過不同學者多次的再定義，使反文化這個概念有了許多被理解的方式。學者彌爾頓·英格 (Milton J Yinger) 認為：

「一些人把『反文化』用作一種諛詞，用它暗示缺乏教養、墮落、異端或叛逆。而在另一些人眼裡，『反文化』則意味著希望和拯救，意味著一種獨特的，或許就是最後的使人類走出滅絕之途的機會。」⁵⁰

反文化在定義上走向了極端的路徑，甚至是遭到誤用。因此彌爾頓·英格在其著作《反文化：亂世的希望與危險》給了反文化一個廣泛的定義：

「一套屬於某個羣體的規範和價值觀，並且這種規範和價值觀與這個群體所屬的社會的主導性規範和價值觀尖銳衝突」。⁵¹

而他又再進一步的說明：

「只要一個羣體的規範系統包含一個基本的、與社會主導價值觀相衝突的主旋律，並且其成員的心態、需求和觀念都直接捲入了其加價值觀的發展和保持；只要這個羣體的規範（norms）只有通過參照它與周圍主導社會和文化的關係才能被理解……」。⁵²

因此反文化代表著不同於社會主流文化的價值觀，它作為一種對抗主流文化的存在。這也說明著，若沒有主流價值觀的存在，反文化便無法成立。承接彌爾頓·英格提出的反文化定義，林其蔚在「學運反文化」概念中所提出的主流價值觀對抗，則是「三月學運」所形成的社運結構與主流藝術體制的發展。

「『學運反文化』並不包括所有學運相關文化，特別不包括強調文字文本中心

⁵⁰ Milton J Yinger 著，高丙中、張林譯：《反文化：亂世的希望與危險》（台北：桂冠圖書，1995年），頁27。

⁵¹ 同上註，頁6。

⁵² 同上註，頁33。

主義、寫實再現美學，忽略身體政治的表現形態。而是學運邊緣分子，以其被邊緣化的身體批判學運與社會的文化運動。學運反文藝與其後雙年展化的學院派政治藝術最根本的不同，在於其不在主流藝術建制之內流通，許多展演是與運動結合的，更重要的是其內容並不『反映』社會問題，而是以狀況主義的手法製造社會問題（succès de scandale）」⁵³

本論文援引林其蔚提出之「學運反文化」概念，以「三月學運」作為文化反抗的參照，並以此概念作為梳理台灣 1990 年代中期行為藝術發展的理論基礎。

⁵³ 林其蔚：〈臺灣地下噪音－學運反文化之聲（1990－2000）〉，《藝術觀點》，（台南：國立臺南藝術大學，49 期，2012 年 1 月），頁 55－56。

第二章 台灣解嚴前後行為藝術樣態

第一節 自囚的身體

「自囚的身體」是行為藝術家以身體自囚、苦行為方式，對於國家威權結構提出質疑的行為展演樣態。而「自囚的身體」發展於解嚴前的 1980 年代台灣街頭，陳界仁與李銘盛為此時期具代表性的行為藝術家。「自囚」是人透過自我囚禁的方式，有意識地讓自身身體感到不舒服的動作。發展於解嚴前的行為藝術家，刻意透過自我囚禁與自我操練的方式，有意擺脫社會在國家威權治理中所形成的意識與習慣。1980 年代行為藝術家透過一種讓自己痛苦與不舒適的行為，國父紀念館使個人身體與內在相互排斥，並試圖在身體排斥的苦痛中，讓長久因威權而麻痺的身體得到「感覺」。評論家王墨林也將這樣透過身體展演而實踐社會批判意識的藝術工作者喻為「肉體的叛亂者」。⁵⁴

一、自我排斥的身體

「當時會去西門町做〈機能喪失的三號〉，只是直覺地認為，像我這樣在戒嚴時期出身、成長、受教育的『戒嚴之子』，如果不直接面對戒嚴體制對自由的限制，尤其是，如果不將自身置於戒嚴令下禁制集會與遊行的『公共空間』、不將自己放在違反戒嚴法的臨界點上，與戒嚴體制進行直接的碰撞，那我不可能真正『看見』和『認識』被戒嚴體制規訓過的身體與行為模式，以及清理

⁵⁴ 王墨林：〈台灣的肉體叛亂者〉，《都市劇場與身體》（台北：稻鄉出版社，1992 年），頁 41。

已內化至意識深處的戒嚴意識。」⁵⁵

1983年10月20日，包含陳界仁在內的五個人，在人聲鼎沸的台北西門町武昌街實踐了一場極為震撼的行動－〈機能喪失的三號〉。⁵⁶ 陳界仁一行人身著白衣、頭套紅布、眼睛繫上黑布條、腳裹白紗布，單手搭著前面夥伴的肩，在緩慢行走一陣子後，他們倒臥在地，身體呈扭曲狀，時而臥地吶喊，時而繃曲身體捶胸頓足（圖1）。⁵⁷ 陳界仁等人透過蜷曲與吶喊的動作，展現四肢五官因布料覆蓋而失能的狀態，這行人透過集體身體的失能，所欲傳達的，是人身處威權體制下而形成了一種面對自身意念的不曾表達與說不出口。〈機能喪失的三號〉在實踐過程中，引起現場許多民眾的圍觀，這如同街頭集會的舉動也觸動了現場便衣警察的關照，而最終陳界仁等人以拍攝金穗獎實驗影片為由順利脫逃被冠上社會叛亂分子的嫌疑。⁵⁸

在尚未解嚴的台灣，人們受制於《戒嚴令》的規範，不得自由發動集會與遊行，因而〈機能喪失的三號〉這種以藝術家自組團體於公共空間的行動，無非是針對戒嚴體制做出最直接的衝撞。陳界仁透過「違法」，⁵⁹ 將自身置於規範的臨界點，⁶⁰ 而這種有意識的「違法」，同時宣示著人們急欲逃脫體制規範的想望。〈機能喪失的三號〉並不是一個透過抗爭而提出訴求的政治行動，陳界仁透過身體行為而處理的，是人在

⁵⁵ 吳瑪俐、王墨林、陳界仁，〈「身體解嚴」座談會逐字稿〉《亞洲當代藝術的身體性系列講座》，取自：http://springfoundation.org.tw/wp-content/uploads/2015/04/-----_------.pdf。引用日期：2017年6月7日。

⁵⁶ 〈機能喪失第三號〉共有倪中立、林忠志、麥仁傑、王尚吏、陳耿彬、陳介立、陳介一、邵懿德、陳君道等十四人參與。

⁵⁷ 本文對於〈機能喪失第三號〉之敘述，參考此作品行為紀錄影片。

⁵⁸ 林怡秀：《影像的異域－身體：陳界仁影像作品研究》（台南市國立臺南藝術大學動畫藝術與影像美學研究所碩士論文，2011年），頁32－33。

⁵⁹ 此處「違法」，意旨違反戒嚴法之《戒嚴期間防止非法集會結社遊行請願罷課罷工罷市罷業等規定實施辦法》條例。

⁶⁰ 吳瑪俐、王墨林、陳界仁，〈「身體解嚴」座談會逐字稿〉《亞洲當代藝術的身體性系列講座》，取自：http://springfoundation.org.tw/wp-content/uploads/2015/04/-----_------.pdf。引用日期：2017年6月7日。

戒嚴體制下，一種對於個人內在、價值觀組構的質疑與探問。陳界仁試圖透過街頭行動，尋找那些被大眾認為是理所當然的規範從何而來？而他更核心的問題是，「戒嚴」到底是什麼？

「在那次的經驗，讓我隱約體會到無論在多嚴密的監控機制下，被監控的空間都有可能被滲入和穿透，甚至，我們可以從被監控空間的內部，對權力機制進行某種『質變』；或者說，一旦我們對生命價值觀與社會的組構型態，開始進行其它想像時，原先國家機器看似嚴密的管理與監控機制，也不再有效了。」

61

在〈機能喪失的三號〉的經驗後，陳界仁認為體制的瓦解是來自於人的質疑。從〈機能喪失的三號〉的表面看來，陳界仁似乎是對於威權式的國家政治體制表達反抗，但更準確地來說，陳界仁實踐〈機能喪失的三號〉的目的是，試圖在社會已固著的意識形態與體制結構裡，開展一個可能逃脫的縫隙，而這個縫隙便是造就體制無效的開始。陳界仁認為，當我們開始能跳脫固有體制，並且同時進行其它社會組構與自我意識可能的想像時，那些原本覆蓋於身體之中的禁制與規範，便開始失效。陳界仁透過〈機能喪失的三號〉集體自囚的行為，讓身體在束縛、失能、吼叫的過程中產生自身與社會之間的不舒適感，而這種不舒適感，便是一種分割戒嚴意識與個人內在相互聯結的過程。在〈機能喪失的三號〉中，陳界仁試圖以自我排斥的行為作為瞭解體制與脫逃體制的方法，他放任自己成為體制中的個體，分割個人與社會結構的關係，他更試圖成為在諾大體制中那逐漸向外展成的裂縫，進而使威權意識於自我內在失效。

二、 身體還原

⁶¹ 同上註。

「他們的身體放置在都市景觀中，好像錯誤的闖入者。於是，這一群爬蟲類又轉到河灘來，為了實驗與地面更緊密接觸的感覺，他們把手足綁住，身體又變成了蠕動的爬蟲類，蜿蜒在光滑、碩大的鵝卵石上，由此才發現到身體竟然也可以呈現出充滿感性的風景。」⁶²

陳界仁在 1983 年策動〈機能喪失的三號〉之後，他接著於 1986 年 12 月組織團體「奶·精·儀式」，並發表〈試爆子宮－創世紀以後……〉。⁶³「奶·精·儀式」一行人頭戴絲襪、身體赤裸、性部位僅以大小剛好的布料微微遮蓋，這群人以台北東區作為起點，一路以匍匐與跪姿的動作爬行至當時的台北新象小劇場，接著進入劇場室內進行戲劇演出，而後他們行經都市圓環與人行道，接著爬行至坪林山區，最後他們以淡水海邊的鵝卵石沿岸作為爬行儀式的終點（圖 2）。⁶⁴

陳界仁透過〈試爆子宮－創世紀以後……〉所呈現的，如同〈機能喪失的三號〉一般，是一種人對於自我身體組構的探問。不過，此行動不以排斥自我身體為方法，而是選擇將自我身體還原至初始狀態，試圖呈現身體最原初、不受體制規範干擾的單純模樣。「動物般的爬行」儀式性地貫穿於整個行動之中，王墨林更將此種異於常理的身體姿態比擬為「非我族類」，⁶⁵而這樣的姿態就如同作家法蘭茲·卡夫卡（Franz Kafka）在小說《變形記》中，⁶⁶那個具有爬蟲身軀但卻保有人的意識的主角一般，是一種人的內在與身體軀殼無法相容的狀態。〈試爆子宮－創世紀以後……〉透過爬行，將人比擬為嬰兒，也就是回到一種身體最純淨、不受任何意識干擾的狀態。這些

⁶² 王墨林：〈開發身體新語彙－「奶·精·儀式」的表演觀念〉，《都市劇場與身體》（台北：稻鄉出版社，1992 年），頁 58。

⁶³ 陳界仁擔任〈試爆子宮－創世紀以後……〉的總監與編劇，整個行動的參與者包括任至善、劉瑞平、馬西宇、蔡燈楸、徐進焜、古國崑、紹懿德等人。

⁶⁴ 李維菁：〈臉是我一生的地圖－陳界仁〉，《藝術家》，（台北：藝術家，293 期，1999 年 10 月）。

⁶⁵ 王墨林：〈開發身體新語彙－「奶·精·儀式」的表演觀念〉，《都市劇場與身體》（台北：稻鄉出版社，1992 年），頁 57。

⁶⁶ 《變形記》原文為《Die Verwandlung》，亦同時被譯為《蛻變》。

爬行在都市街道的身體，以苦行與動物性的姿態，刻意讓自己的身體外貌與意識退化到生命初始的模樣。然而，這個行動也同時反映出另一個情況：人的身體早已被多重意識介入的事實，人的身體仍然未因肚兜的遮蓋，而隱藏自身作為「成人」(Adult)的事實。而「成人」的身體意謂著，人早已在體制的安排中，發育為符合體制期待並被賦予義務的載體。因而對於〈試爆子宮—創世紀以後……〉而言，身體的還原只會是一個暫時脫逃體制的想像，就現實來說，初始的身體已是一件不可能的事。陳界仁等人透過行動中暫時性的身體退化，試圖回到一種動物性與原始的狀態，試圖找尋在戒嚴體制下，那些近乎麻痺的內心感性與身體感知。

李銘盛是台灣行為藝術發展初期，活動最為頻繁與持久的行為藝術家。〈包袱一九九一〉發表於1984年3月17日至7月14日，整個行為一共持續了119天。行動第一天，李銘盛揹著大小不一的包袱，一路從國父紀念館沿著忠孝東路，走向南畫廊，詩人管管將一個裝有三公斤重的鐵鍊包袱繫在李銘盛腰部，上鎖，最後將鑰匙搗毀。而在這天之後，李銘盛便開始與這個背上的包袱生活119天（圖3）。⁶⁷

鐵鍊包袱如同李銘盛背上的瘤，⁶⁸ 由於包袱與身體相連，因此李銘盛在做任何事時，都要設法讓包袱與身體達成一致的方向與重心，並找到彼此都舒服的角度位置。隨著行為時間的延續，李銘盛逐漸適應了包袱的存在，也找到了彼此相處的模式，那個原本作為身體壓力的包袱，逐漸與身體相互融合。

「睡覺時，將在背部位墊著海綿，在腰部繩索的部位特預留出一道溝給繩索，可是人在睡覺時總會翻來覆去，繩索離開了事先留的空間，剛開始二週很難適應，現在不用柔軟的墊子，隨意躺下即可入眠。」⁶⁹

⁶⁷ 李銘盛：《我的身體我的藝術》（台北：唐山，1992年），頁37。

⁶⁸ 同上註，頁39。

⁶⁹ 同上註，頁38。

起初，李銘盛為了這個負擔一般的包袱，設想多種與它和平共處的方法。隨著時間的延續，負擔成為習慣，這也使人逐漸忘卻負擔原有的可怕。李銘盛藉由背上鐵鍊包袱的行為，讓生活中那些無形的壓力變得可見。而對於李銘盛來說，人的精神壓力不只是來自個人戒嚴經驗，精神的壓力還包含社會環境與家庭因素。⁷⁰ 李銘盛透過〈包袱一一九〉背上包袱到卸下包袱的實際動作，實體化人們因壓力所乘載的內心情緒。李銘盛在卸下包袱的那刻，如同割除背上的肉瘤，他讓身體得到循環，使因壓力而生病的身體，還原成一個健康與自由的狀態，如他在行為實踐後的自述所言：

「它本來好像是長在身上的一塊瘤，割掉了，整個人就輕鬆了，運動也自如，一切自由多了。」⁷¹

李銘盛透過〈包袱一一九〉的實踐，映射的是一種人對於壓力釋放的嚮往。我們知道社會壓力與家庭壓力其實很難像物件一般，輕易地卸下，人有可能要走到生命的盡頭時，這些生活的壓力才會完全釋放。李銘盛試圖透過〈包袱一一九〉傳達，人唯有卸下壓力包袱，身體才能全然獲得健康與自由的意念。相較於前述陳界仁的行動，〈包袱一一九〉與國家政治體制達成對抗的目的並不強烈，李銘盛的行為反而較傾向強調「人要有自覺地意識到體制的存在」這件事，同時導引人們必需要有釋放個人壓力的意識，使身體走向自由。

雖然李銘盛〈包袱一一九〉與陳界仁〈機能喪失的三號〉、〈試爆子宮－創世紀以後……〉行為皆有自囚的特質，但筆者認為李銘盛與陳界仁的差異在於，李銘盛將人的身體與社會體制看作是兩個分離的概念。在李銘盛的作品中，體制對於人而言，是一個介入者，人們可以自行決定是否釋放體制的壓力。相對的，陳界仁認為體制與身

⁷⁰ 同上註。

⁷¹ 同上註，頁 39。

體密不可分，體制內部的意識形態影響著人的身體組構過程，人們仍舊只能在體制中質疑體制，無法輕易卸下體制。這也說明 1980 年代解嚴前的行為藝術家對於身體反體制的概念仍然有著不同的看法。李銘盛透過自我身體的自囚，呈現自身與國家體制、社會問題、家庭壓力相處的過程，而這仍比較會是藝術家自我問題的排解；陳界仁以組織團體的方式實踐行為計劃，目的在於強調戒嚴體制下，人的集體記憶與共同經驗。他以集體自囚的方式，展現人在威權體制下的身體禁錮，此行動的目的在於處理集體與體制之間的對抗。因而李銘盛與陳界仁透過行為實踐而面對體制問題時，兩者的社會反抗意識與行動目的是有所不同的。

第二節 社會干擾的身體

「社會干擾的身體」是行為藝術家透過行為介入、干擾、擾動公共空間與體制運作的方式，對於社會規範與國家政策表達質疑的行為展演樣態。台灣在 1980 年代中後期，隨著美術館機制的建構，⁷² 接連帶來「體制內」與「體制外」機構在於藝術界定上的差異與磨合。李銘盛在這時期開始以身體介入公共空間的方式，提出了幾件關於公立美術館機制批判的作品。隨著 1987 年解嚴的到來，人們開始透過組織社會抗爭運動的方式，將內心沉積已久的不滿表達出來。在這樣的社會氛圍下，王墨林等人策劃〈驅逐蘭嶼的惡靈〉，以小劇場結合社會運動的方式，與民眾共同組織一場以反抗國家政策為目的的行動。⁷³

「去年，雖然解除了戒嚴法令，但是一般老百姓還是餘存著戒嚴時期的白色恐怖心理；不敢對若干不合理現象提出質疑。政府官員還是以戒嚴時期的心態處

⁷² 台北市立美術館於 1983 年成立，為台灣第一座公立美術館。

⁷³ 王墨林等人於 1988 年策動〈驅逐蘭嶼的惡靈〉，目的在於反對政府對於蘭嶼核廢料處理的方式。

理事物；不開放事物給老百姓知道。」⁷⁴

1987年7月隨著解嚴的到來，台灣社會進入到一個過渡時期。在上述李銘盛的書寫看來，他認為人們長時間所經歷的戒嚴經驗，並沒有隨著解嚴宣布的那刻而消失，人們對於政治感到恐懼的情緒，其實仍一直存留於內心。隨著解嚴的到來，政府在國家治理方面進行整治，而這也接連影響著人民與政府之間的磨合與相處。李銘盛在1984年發表〈包袱一一九〉後，同年12月發表〈公車上〉，而後於解嚴前1987年2月發表〈非跑非走〉。李銘盛在〈公車上〉與〈非跑非走〉兩件作品中，透過藝術家滲透於日常場域的展演方式，以不合常理的動作與步調，干涉他人生活與公部門活動流程的運作。在〈公車上〉，李銘盛搭上一輛擁擠的公車，接著他不停地抽菸，使公車烏煙瘴氣，直到抽完半包菸時，受到乘客的辱罵與制止，李銘盛停止抽菸，最後他被眾人趕下公車；⁷⁵ 在〈非跑非走〉中，李銘盛以身體四肢爬行的方式參加由政府舉辦的國際馬拉松比賽，整個比賽花了兩個禮拜天一共約10小時的時間，才抵達馬拉松的終點總統府前（圖4）。⁷⁶

李銘盛在〈公車上〉與〈非跑非走〉兩個行動中，扮演著兩種不同的社會角色。他認為人們慣於將憤怒暗藏在心中，⁷⁷ 多數人不敢爭取自身於社會應有的權利。因而他透過〈公車上〉營造一個使人感到不舒服的環境，讓自己成為令人厭惡宰制者，意圖激發人們反抗體制的自覺。如他在行為實踐時的感受：

「半包菸都快抽完了，我有點失望，為什麼沒有人挺身為自己呼吸新鮮空氣的權利做更激烈的抗議？就這樣心甘情願的任人宰割？」⁷⁸

⁷⁴ 李銘盛：《我的身體我的藝術》（台北：唐山，1992年），頁87。

⁷⁵ 同上註，頁46。

⁷⁶ 同上註，頁62。

⁷⁷ 同上註，頁46。

⁷⁸ 同上註。

在李銘盛的作品與書寫中可以發現，在他的作品中，「體制」並非全然意指戒嚴體制，「體制」也同時代表著伴隨人們成長的傳統家庭觀念與道德禮教，因而對他而言，身體反體制的意念不全然是政治性的，它也可能是一種對於傳統價值觀的質疑。李銘盛在接下來的行動〈非跑非走〉，試圖讓自己成為一位行為不合常理的人，他使自己如動物一般，以四肢爬行的方式參與馬拉松競賽。李銘盛參賽的目的很明顯不在於得到名次，其真正的目的是在於讓自己成為群體中那位不受控制的人，一位不想配合既定規範的人。在這個行動中，李銘盛很機智的利用政府所主辦的活動，作為行為實踐的場域，因為在一個一切都依照程序申請與報名的活動裡，憲警或治安人員對於李銘盛的不合常理是無從管制的，他們只能以口頭告誡的方式，勸導李銘盛快速爬離總統府周圍。不過也因如此，這件作品顯得有些嬉鬧性質，藝評家倪再沁曾評論李銘盛的行為實踐常因為遊戲心態而使作品不夠嚴謹：

「『遊戲行為』意味著李銘盛經常在靈光乍現時有驚人之舉，也意味李銘盛展演形式渙散，嚴肅性不夠（如果依他自己詳盡的詮釋看來，他是很認真很有計劃的），沒有足夠的壓力，沒有真實的感覺，使他的作品曖昧不明。」⁷⁹

倪再沁認為李銘盛因行為結構的鬆散，造成其作品有過多的破綻，使作品無法讓人有更深刻的討論空間。對於〈非跑非走〉而言，倪再沁的評論並無嚴厲之處，他傾向站在藝術評析的角度看待李銘盛的行動，評論其作品的完整性與作品內在。但筆者認為，倪再沁偏向將李銘盛的行動從社會環境拉至藝術環境來看待，他並未將李銘盛行為展演當下的國家政治結構與社會氛圍考慮進去。若反觀將李銘盛的行為視為一種「事件」而非「作品」，便能較為清晰的了解，李銘盛行為壓力的來源正是來自戒嚴意識於都市空間的無所不在，如：美術館內的警衛、街頭便衣警察、戒嚴時期肅殺的社會氛圍、

⁷⁹ 倪再沁：〈台灣新生代美術的再驗證－行為與表演篇·塑造篇〉，《雄獅美術》，（台北：雄獅圖書，256期，1992年6月），頁22。

民眾的冷漠。筆者認為，李銘盛行動的壓力與謹慎並非在於他的行為展演結構與形式，相較 1980 年代同時期的行為藝術展演而言，李銘盛選擇以嬉鬧、幽默、挑釁的方式作為其社會改造的策略，無論是透過行為干擾他人或是被治安人員暴力對待，這樣的創作性質反而促使他與民眾、公部門機構有著更多的對話機會與互動。雖然〈非跑非走〉行為實踐環境的安逸，使這件作品批判力道不如李銘盛其它作品強大，不過也因這樣的場域與行為實踐的形式，使體制對於人的脫序行為無法作用，進而呈現出一種體制自我尷尬的處境。

李銘盛在 1987 與 1988 年接連發表兩件批判美術館機制的作品。台北市立美術館成立於 1983 年，是台灣第一座公立美術館。也因台北市立美術館為公立美術館，其機構運作受制於台北市政府管轄，在這樣的脈絡下，台北市立美術館之運作機制無非直接受到政治意識的影響。美術館為確保展示作品符合國家支持的意識形態，藝術作品在展示前會經過「審查機制」的篩選，而作品審查後的結果，也形塑出「體制內」的美術館意識形態。在這樣的背景下，李銘盛分別於 1987 年 4 月及 1988 年 4 到 7 月發表〈為美術館看病〉、〈李銘盛＝藝術〉兩件作品，這兩件作品皆是圍繞著美術館機制而策動。〈為美術館看病〉一共分為四個部分：第一部分，李銘盛身著以葉子製成的服裝，參加台北市立美術館「南加州美展」展覽開幕酒會，而後拿出一顆西瓜請參展畫家簽名，典禮結束後將西瓜拋至空中，使西瓜碎裂（圖 5）；第二部分，李銘盛帶著自己的畫作到美術館，於展覽「實驗藝術：行為與空間」之展間展示自己的畫作（圖 6）；第三部分，李銘盛到美術館大廳看報，一邊看報一邊將報紙以膠帶黏貼起來，李銘盛手上的報紙越變越大（圖 7）；第四部份，李銘盛扮演小狗而藝術家張永村扮演畫家，畫家牽著小狗進入美術館看展，李銘盛模仿小狗以四隻腳的方式在美術館行走，接著對於看不懂的畫作予以狗吠。⁸⁰

⁸⁰ 李銘盛：《我的身體我的藝術》（台北：唐山，1992 年），頁 65。

在上述〈為美術館看病〉四個部分的描述裡，可以看出李銘盛有意識的拒絕所謂體制運作下的美好形象。在這個行動中，他讓自己成為社會中一位有病的人，但事實上他正是那位找出美術館病因的人。李銘盛透過砸碎帶有參展畫家簽名的西瓜、展示自己未經審查的作品、成為一位不合常理的人或動物等行為，有意讓自己成為不受美術館歡迎的人。李銘盛特別針對展覽開幕、作品展示、美術館空間這些代表「公開」與「完美形象」的場域進行批判，目的在於顯現當時美術館在開放態度的背後，藝術審查機制的存在以及藝術家受到篩選排除的結果。李銘盛亦透過此行動，批判公部門美術館其美好形象背後威權機制的運作。

1988 解嚴隔年，李銘盛策動〈李銘盛＝藝術〉。〈李銘盛＝藝術〉是繼〈為美術館看病〉後，又一次更激烈的對於美術館機制提出質疑。〈李銘盛＝藝術〉一共分為七個部分：第一部分，李銘盛在忠孝東路和敦化南路交叉口不停地呼喊自己的名字(圖 8)；第二部分，李銘盛將電視螢幕放大輻射鏡片放在自己臉上，讓民眾欣賞自己(圖 9)；第三部分，李銘盛身著女裝，在忠孝東路和敦化南路交叉口人行道寫下自己的名字，商家報警抗議李銘盛妨礙生意，警察以破壞市容之理由要求李銘盛清洗地板，李銘盛以沒水為由撩起裙角以尿代替，接著李銘盛被強行架入警車(圖 10)；第四部份，李銘盛於敦化南路實驗劇場全身赤裸，邀請觀眾脫下衣服一同拍照，並請觀眾將顏料塗抹在自己身上(圖 11)；第五部分，李銘盛在台北市立美術館「達達世界展」展覽開幕當天，於展場便溺(圖 12)；第六部分，李銘盛在台北市立美術館大門呼喊館長黃光男的名字，而後拿出黃光男的照片，與照片裡的黃光男談論「達達和藝術和教育有何關係？」(圖 13)；⁸¹ 第七部分，李銘盛帶著自己的排泄物參加「達達世界展」展覽研討會。⁸²

⁸¹ 同上註，頁 86。

⁸² 同上註。

〈李銘盛＝藝術〉是李銘盛最激烈的一次行動，也是最為人所知的一件作品。此行動的第一到第四部分，李銘盛透過呼喊及書寫自己名字的方式，展現自身於社會的存在。而上述這個找尋個人主體位置與自我發聲的狀態，回應著解嚴後社會所瀰漫之尋找自身主體的氛圍。在此行動第五到第七部分，李銘盛刻意針對美術館並對館方做出挑釁，在美術館大廳「排泄」的這件事，也代表著一位藝術家對於美術館機制的最大反抗。對於〈李銘盛＝藝術〉行動，姚瑞中提出了三個方面來談論這件作品與美術館機制之間的辯證關係：

「以上針對美術館體制的眾多行為，基本上可從三方面來討論。第一是藝術家身分如何被認定，以及被誰認定？第二是藝術作品自奠基於何種認定標準之上？第三是主流藝術機制（包括展覽、販售、宣傳、研究、推廣）對以上二點，又是如何認定及給予界說？」⁸³

在上述姚瑞中所提出的三個方面，可以看出李銘盛藉由行為所欲反抗的，是一種官方運作機制的威權性。體制內的藝術機構，透過審查機制篩選出符合「正確意識」的藝術家、作品、展覽，而這也代表著此機構有權力決定要讓民眾看見什麼樣作品，進而導引民眾瞭解何謂「主流」或「官方認可」的藝術，這也成為一種國家對於人民傳遞政治意識形態的方式。威權運作下的美術館機制，是許多藝術家及作品犧牲後的結果。李銘盛透過〈李銘盛＝藝術〉提示出威權並未解嚴而消失的事實，人們的生活其實仍難以脫離威權結構的箝制。也因〈李銘盛＝藝術〉行為的極端以及李銘盛與館方激烈的衝突，李銘盛在往後的作品便不再直接針對機構體制進行批判，而在李銘盛紀錄個人創作歷程的專書《我的身體我的藝術》中，⁸⁴ 可以發現，李銘盛的創作路徑在 1990 年代中期後，便轉向於生態環境與生命議題而發展。

⁸³ 姚瑞中：《台灣行為藝術檔案（1978—2004）》（台北：遠流，2005 年），頁 30。

⁸⁴ 李銘盛：《我的身體我的藝術》（台北：唐山，1992 年）。

1970年代的台灣，政府為因應1973年石油危機所引發的能源與經濟問題，陸續於1974年推行「十大建設」與1979年「十二大建設」，而興建三座核能發電廠便是這些政策其中的目標。1979年台灣第一座核能發電廠開始運轉，為了處理核電廠運轉時所產生的放射性廢料，行政院原子能委員會於1974年提出《蘭嶼計畫》政策。《蘭嶼計畫》的目標是在蘭嶼設立兩個核廢料貯存場，並預計於1982年開始運送核廢料至蘭嶼，在這樣的目標下，蘭嶼因而成為台灣裝載核廢料的「暫時」貯存場。之所以是「暫時」貯存場，原因在於核廢料原定以「海投」為最終處理方式，不過由於受到國際公約限制，核廢料「海投」方案無法實行，最終便以「陸埋」方式繼續將裝有核廢料的核廢桶存放於蘭嶼島內。《蘭嶼計畫》為何引起生活於蘭嶼的達悟人如此強烈的反彈？原因在於當時蘭嶼居民普遍對於核廢料所知不多，對於核廢料貯存場的施工也不知情，少數居民只聽聞蘭嶼正在興建「罐頭工廠」。在1987到1988年期間，蘭嶼知識青年王榮基、郭建平、張海嶼、施努來等人開始意識到「罐頭工廠」原來是核廢料掩埋場的事實時，他們開始研究核電議題以及向族人宣導核安問題，蘭嶼達悟人這才開始意識到蘭嶼成了台灣堆砌廢料的邊陲小島。由於政府與蘭嶼居民缺乏良善溝通，以強硬的態度執意興建核廢料貯存場，逼迫蘭嶼居民承受不可預料的核安問題，政府如此強硬的態度使蘭嶼居民感到自身被國家所犧牲與欺騙，這便引起他們展開了一連串的反核廢料抗爭運動。⁸⁵

出身於小劇場與《人間》雜誌文字記者的王墨林，他以蘭嶼達悟人反核廢料抗爭運動為基礎，與王俊傑、黎煥雄、陳界仁等人組織團隊，討論自身該如何加入這場抗爭，而王墨林也同時在這起行動中加入了「行動劇場」的概念。⁸⁶ 在解嚴後的1988

⁸⁵ 關曉榮：〈一個蘭嶼，能掩埋多少「國家機密」？〉，《人間》，（台北：人間雜誌社，26期，1987年12月）。

⁸⁶ 王墨林認為「行動劇場」的意義：「不是它的政治目的，而是它的身體行動，也就是說它不是一種movement，而是一個具有行動挑撥意涵的action」。而王墨林也為「行動劇場」提出一個如宣言般的口號：「社會事件是我們的藍本，人民是我們的演員，社會是我們的舞台」。鄭慧華編：〈形塑幽微史觀：為失語的歷史找到話語－專訪王墨林〉，《藝術與社會－當代藝術家專文與訪談》（台北：台北市立美術館，2009年），頁35。

年2月，一場結合民眾抗爭運動與小劇場行動的〈驅逐蘭嶼的惡靈〉逐漸產生（圖14）。起初，蘭嶼居民對於加入〈驅逐蘭嶼的惡靈〉並無興趣，認為王墨林這群人只是一群外來者。在王墨林等人與蘭嶼青年郭建平所帶領的「蘭嶼青年會」合作後，他們這才與蘭嶼居民真正的結合在一起，進而促成這場行動的成功。⁸⁷〈驅逐蘭嶼的惡靈〉以達悟人的祖靈信仰與儀式祭典為行動核心，他們將核廢料與達悟人信仰中「惡靈」的概念連結在一起，驅逐蘭嶼的惡靈就如同驅逐強行進入蘭嶼的核廢料，以及驅逐那些不尊重達悟人家園生態的政策。王墨林也曾在一段訪談中提到〈驅逐蘭嶼的惡靈〉當時的情景：

「族裡的老人穿著他們跟惡靈戰鬥的傳統服裝，行列中我們撐起了幾個大傀儡，也有人在敲打汽油桶。兵分左右兩路，環島而行，然後大夥兒在核廢料場會師，台電關起大門不讓我們進去，周逸昌放起沖天炮一串接一串往裡面射，真有驚天動地的氣勢，他們這才把門打開派人出來接抗議書。我們把大傀儡和抗議布條插在核廢料場的庭院，有一種儀式完成的惆悵感。然後達悟族人又趕到海邊要做惡靈祭去。」⁸⁸

在上述王墨林的敘述裡可以發現，蘭嶼達悟人以作為國家政策下的犧牲者身分出現於抗爭現場，而在另一方面他們同時成為了王墨林行動劇場論述裡的實踐者。不過，對於那些身著傳統服飾與透過惡靈祭驅逐核廢料政策的蘭嶼達悟人而言，他們是否真正明白自身於〈驅逐蘭嶼的惡靈〉行動中的定位與意義？此問題是值得懷疑的。〈驅逐蘭嶼的惡靈〉的策動是以關心弱勢與行動劇場概念為基礎，而這起行動與本章第一節所論述之陳界仁與李銘盛的作品，在組織上是有差異的。黃雅慧在一篇關於王墨林劇場運動研究的論文《「戒嚴」身體論：王墨林與80年代小劇場運動》⁸⁹提到對於〈驅

⁸⁷ 同上註，頁36-37。

⁸⁸ 同上註，頁37。

⁸⁹ 黃雅慧：《「戒嚴」身體論：王墨林與80年代小劇場運動》（新竹市國立交通大學社會與文化研究所碩士論文，2014年）。

逐蘭嶼的惡靈〉的觀察：

「它的形式是以達悟族傳統祭儀為基底，在內容上是要表現驅逐儲存於蘭嶼上的核廢料惡靈，如果要從演出為主體的角度來看，在演出的同時也產生了抗爭的具體行動，而且這樣的演出因為有許多民眾的參與，加上與當地民眾的社會議題有所連結，因此這樣的演出行動在這一點上產生了它的民眾性。」⁹⁰

在黃雅慧的觀察中，〈驅逐蘭嶼的惡靈〉是一個結合小劇場概念與社會抗爭運動的行動，在此藝術家不再作為外於事件的詮釋者，而是成為一位與民眾站在同一位置的聲援者。「民眾參與性」是〈驅逐蘭嶼的惡靈〉在行動組織上，與陳界仁、李銘盛行為實踐最大的不同。在〈驅逐蘭嶼的惡靈〉中，王墨林等人不以自身身體為行動的主要，而是選擇將整個行動與蘭嶼達悟人的身體、文化、信仰、社會議題連結起來，他們以聲援者的角度加入這起社會抗爭運動。王墨林等人與蘭嶼在地民眾形成一個具有相同意念與共同目標的群體，因而此行動不如陳界仁與李銘盛作品中，行為藝術家與民眾之間相互疏離與獨立的關係。在此，〈驅逐蘭嶼的惡靈〉行動中的行為身體本質，也與陳界仁、李銘盛的作品有所差異。解嚴前後行為藝術之藝術家身體的不可替代性，在〈驅逐蘭嶼的惡靈〉中有了變化。蘭嶼達悟人作為政府興建核廢料貯存場與《蘭嶼計畫》政策實踐的承載者，他們作為整個行動中那個不可被替代的身體，而王墨林等人在這場行動中的定位屬於社會運動聲援者、藝術計劃策動者，他們的角色較偏向聲援者或是為弱勢發聲的位置。在王墨林的書寫中可以瞭解，對於〈驅逐蘭嶼的惡靈〉來說，蘭嶼達悟人的身體有著相當程度的重要性，但蘭嶼達悟人於這場行動中的發聲位置在哪裡？這點似乎沒有在此行動相關的論述中被標示出來。〈驅逐蘭嶼的惡靈〉雖是一場結合社會抗爭運動的行動，王墨林等人關心邊陲群體的態度不容質疑，但對於這場行動的策劃而言，藝術家是否與蘭嶼居民建立足夠的瞭解與溝通？以及蘭嶼達

⁹⁰ 同上註。

悟人是否在藝術家實踐其藝術觀念時而沒有了自身的話語權？這樣的問題使藝術家與民眾之間的權力關係在這場行動中因而浮現。

第三節 堆積過量的身體

解嚴後的 1990 年代，社會開始充斥多元的意見與聲音，而在這個彷彿任何事都可以談的社會氛圍裡，人的身體開始成為多種意識的承載體。「堆積過量的身體」是人們透過行為實踐或活動組織的方式，以極端、毀滅、崩解的態度，釋放其內心過量意識的行為展演樣態。這時期的行為展演生成於地下文化，藝術家以噪音音樂結合表演等方式，透過自我身體的放逐，刻意地與任何體制保持距離。吳中煒及林其蔚便是這時期最具代表性的藝術工作者。

一、「學運反文化」與地下文化

解嚴後的 1990 年代初期，是人們急欲尋找自我主體定位的年代。人們開始勇於質疑體制的缺失以及表達對於國家政策的不滿。台灣在這樣的社會氛圍下，一場由大學生組織的社會運動—「三月學運」在 1990 年 3 月 16 日於中正紀念堂廣場展開。⁹¹ 這起運動源於當時人民對於政府國民大會代表選舉方式的不滿，而各大學的學生開始以校園社團為單位組織「三月學運」，而他們亦同時作為這場運動的抗爭主體，代表民眾對政府發聲。學生在這起運動中，向政府提出四大訴求：「解散國民大會」、「廢除臨時條款」、「召開國是會議」、「政經改革時間表」，而三月學運也作為台灣解嚴初期，一場最大規模的社會抗爭運動。⁹²

⁹¹ 「三月學運」又稱「野百合學運」，整場運動發生於 1990 年 3 月 16 日到 1990 年 3 月 22 日。

⁹² 鄧丕雲：《八零年代台灣學生運動史》（台北：前衛出版，1993 年）。

三月學運的發生便是「學運反文化」發展的根基。⁹³ 三月學運中，作為抗爭主體的大學生，在整場運動裡以清新純淨的形象出現，他們是一群與利益之事有所區隔的群體。關於大學生在三月學運中所展現的特質，學者鄧丕雲有著以下的觀察：

「資深國大濫權是個人利益侵害全民利益，三月學運是對這種醜陋的利益爭奪所作的否定，故它含有理想道德與現實利益兩者間鬥爭的特質，而能象徵純粹的理想道德者才有資格做全民代表。」⁹⁴

在大學還不普及的 1990 年代初期，大學生的社會角色就如同國家未來的棟樑，對於當時社會而言，大學生於三月學運中的正直與正當性不容質疑。在此，大學生在形象上無疑與資深國大濫權與利益爭奪之事，形成強烈的善惡對比。這群抗爭的主體從一開始便以規矩、自律、整齊、正直的姿態出現，而這也作為三月學運最根本的精神。不過在這個象徵追求人民權益與正義的運動中，作為抗爭主體的學生，對於「非與我同類」的群體是予以排除的。在三月學運的組成上，這是一起只有大學生才能加入的抗爭運動，由於學生在此運動中代表自律、純潔、正直等正面形象，而這對於那些沒有學歷、不受規矩限制、脫序的社會邊緣分子來說，是注定與這場學運絕緣的。這使得三月學運如同一場由「好學生」所展開的革命，⁹⁵ 他們雖提出了反抗的動作，但卻因為太乖的身體，使得這個反抗仍處在安全範圍之內。對於學運抗爭主體的身體組成，作為當時學運邊緣分子的林其蔚，有了相當深入的觀察：

「學運的身體只是機械性地服從左腦指令，服從青年們從國小被教育到大學的反身體程式，而與救國團式的青年身體無甚不同——合群、服從、齊一，在不乖地將自己的身體位移到禁忌的場所之後，學運身體展現的並非解放和規則的逾

⁹³ 林其蔚以「學運反文化」之概念，談論台灣 90 年代地下文化對於三月學運提出反動的文化樣態。

⁹⁴ 鄧丕雲：《八零年代台灣學生運動史》（台北：前衛出版，1993 年），頁 294。

⁹⁵ 林其蔚：〈臺灣地下噪音——學運反文化之聲（1990—2000）〉，《藝術觀點》，（台南：國立臺南藝術大學，49 期，2012 年 1 月），頁 54。

越，而是習慣性的禁制與壓抑，學運不僅僅是學運，而且還是遵守身體規範的好學生學運（這也是學運幹部在現場所不斷強調的）。⁹⁶

林其蔚認為，三月學運在其抗爭精神的背後，所體現的反而是身體受到戒嚴體制規範影響下的結果，是一種強調同質與自律的精神。這也造成那些非菁英、對於學運保持質疑的「噪音」，無法進入這個禁制重重的抗爭群體裡，而這也反向形成一群被學運排除的學運邊緣分子、一群被稱為是噪音的反學運聲音。「學運反文化」除了以行為作為方法外，它更結合實驗短片、地下音樂、自製刊物等方式而展現。本論文將於本章第二部分「催吐的身體」詳述學運反文化群體之身體行為樣態。

學運邊緣分子如何自我組織，進而擴展學運反文化之表現？三月學運後，各大學開始成立偏左翼意識的社團與讀書會，並同時以自製地下刊物的方式，⁹⁷ 作為社團成員間訊息發布與交流的管道。藝評者游崑對於台灣 1990 年代初期地下刊物的發展內容與態度有著以下的觀察：

「與早先的校園自治潮流下的學生刊物的議論風格不同，這些後學運時代的地下刊物樂於以不良學生的口吻自居，反社會言論夾雜著苦悶男性的自瀆，或鄉野下半身奇遇，光怪陸離的瞎掰故事顛覆社會規範……其 DIY 精神、無政府主義與身體踰越，與噪音運動一體兩面。」⁹⁸

後學運時代所發展的地下刊物，目標並不在於爭取學生校園自治的權利，1990 年代校園地下刊物所表現出的態度，是以衝破社會舊有道德觀為目的。對於台灣傳統社會

⁹⁶ 同上註，頁 53。

⁹⁷ 此時期所發展的校園地下刊物，如：國立藝術學院《宣統報》（1992）、輔大與北師《甜蜜蜜》（1992）、台大《苦悶報》（1992）、清大《大便報》（1993）、政大《Noise》（1993）。羅悅全編：《造音翻土：戰後台灣聲響文化的探索》（台北：遠足文化，2015 年）、林其蔚：〈臺灣地下噪音－學運反文化之聲（1990－2000）〉，《藝術觀點》，（台南：國立臺南藝術大學，49 期，2012 年）。

⁹⁸ 羅悅全編：《造音翻土：戰後台灣聲響文化的探索》（台北：遠足文化，2015 年），頁 170。

而言，公開的談論「性」總會與「不道德」的形象連結在一起，人們對於性的想像一直以來是受到壓抑的。因而對於這些學運邊緣分子而言，公然地展現「性」便作為一種衝撞傳統道德觀最具挑釁的策略。這些以反學運文化為意念的校園地下社團，也因吳中煒與蘇菁菁所成立的「甜蜜蜜」咖啡廳，彼此之間有了更緊密的串聯。「甜蜜蜜」成立於 1993 年台北公館，此空間作為學運邊緣分子、大學另翼社團、左翼分子、無政府主義者、藝術工作者聚集的基地，一些不在主流視線範圍的議題與藝術展演在此熱烈的發展。「甜蜜蜜」作為台灣 1990 年代非主流文化發展的重要場域，小劇場、地下音樂、實驗短片、行為展演等前衛藝術皆在此聚會與發表。「甜蜜蜜」雖然只維持一年，但在「甜蜜蜜」期間所累積與醞釀的地下文化能量，成為了台灣 1990 年代批判性行為展演的基底。1994 年開始，在延續「甜蜜蜜」精神的目標下，一波由吳中煒為行動核心的身體景觀接連展開。

二、催吐的身體

「有一個事件需要發生，有很多不爽需要打爛，有無數的空白需要填補，有數不清的失落需要樂園。」⁹⁹

吳中煒在結束「甜蜜蜜」之後，開始以游擊、不定點的方式，延續邊緣群體在「甜蜜蜜」時期所積累的地下文化能量。吳中煒在 1994 年 9 月完成〈台北破裂生活節〉之後，他於 1995 年 4 月 23 日在二重疏洪道重新橋下，策動一場為期一個半月的〈台北空中破裂節〉，而此計畫同時為當年第七屆台北縣美展「淡水河上的風起雲湧」環境藝術類的入選作品。吳中煒透過〈台北空中破裂節〉於淡水河岸建立一個暫時性的

⁹⁹ 此文來自〈台北空中破裂節〉活動文宣。

烏托邦聚落，一個匯集人們內心失落的樂園（圖 15）。¹⁰⁰〈台北空中破裂節〉主要計畫內容為，於 1995 年 4 月 29 日升起一個 16 公尺長的人形氣球，並以十五天為單位，呈現三個展演型態：第一期，將人形氣球升空離地 3 公尺處，並在氣球下方空地搭建舞台與棚子；第二期，在人形氣球下方綁上洗衣機、電視、冰箱、火鍋等物品，將氣球升空離地 50 公尺處，拋擲綁在氣球上的日常用品並使之墜毀；第三期，將墜毀的物件集成球狀，並將之懸浮於空中。¹⁰¹ 此計畫除上述主要以人形氣球為發展核心的活動外，同時也預計實踐幾個在地面的外延計畫，如：安排一對男女於空地舞台各自脫下衣服，將衣服丟入洗衣機清洗並念一段詩，接著對洗衣機拳打腳踢一番，按下排水鍵使洗衣機緩緩升空，男女站在排水孔下方相互擁抱，演員互拉繩子使洗衣機墜毀。另一個外延計畫則是，在一個晚上的七點三十分，將正在播報新聞的電視機升上人形氣球，接著摧毀它（圖 16）。¹⁰²

人形氣球升空計畫最終並沒有如吳中煒預期的成功。氣球升空兩天後，氣球因戶外風力過強而破裂洩氣，砸毀物品的計畫並無如期發展。在〈台北空中破裂節〉整個計劃中，不斷出現的，是「升空」及「墜毀」兩個看似對立的概念，但對於吳中煒來說，這兩個概念是一個相互串連的動作：

「我覺得把這些物品升到半空中的動作，像一個括號，它引人注意，等一下這個東西就要消失了，你會因為它將消失而注意它。」¹⁰³

「升空」的目的在於「墜毀」，吳中煒將一個社會邊緣分子、非知識分子的處境透過一種自我墜毀與丟棄的方式而展現。對於這群社會邊緣分子而言，選擇自我丟棄的作

¹⁰⁰ 游崑：〈地下與主流文化場域的交鋒－吳中煒與九〇年代破爛視聽〉，《藝術家》，（台北：藝術家，470 期，2014 年 7 月），頁 213－214。

¹⁰¹ 曾小佑：〈台北空中破裂節－破裂一代男〉，《破週報》，（台北：台灣立報，試刊號，1995 年 8 月）。

¹⁰² 倪再沁編：《淡水河上的風起雲湧》（台北：台北縣立文化中心，1995 年），頁 137。

¹⁰³ 曾小佑：〈台北空中破裂節－破裂一代男〉，《破週報》，（台北：台灣立報，試刊號，1995 年 8 月）。

法並不是因為身體的過度悲傷，而是身體在經歷痛苦失落後所達到的自溺與狂喜。身體之所以狂喜，可能源於本節一部分所提及吳中煒的行動背景—1990年代「學運反文化」發展，一種採取低下的、脫序的、與規矩自律形成對比的態度，作為他們展現社會批判意識的策略：

「他們恰恰採取了與好學生學運自居清流、自命正義的態度完全相反的作戰策略，他們將自己妖魔化為缺乏教養、低能、低級、變態、花痴、淫蕩、沙文、『不識字兼不衛生』（臺語表達）的次級人類，以縱火、盜墓、偷竊、裸露、鬧場、破壞、散發變態作品為樂。」¹⁰⁴

上述林其蔚所提及之病態與脫序的身體樣態，便是1990年代以吳中煒為核心的地下文化景觀，這樣的生活態度就如同一種散播犯罪信仰的無政府狀態。而這個如同自我催吐般的身體，在吳中煒與林其蔚1995年所策動的行動〈台北國際後工業藝術祭〉發展至最巔峰。

「從伊甸園的蘋果開始，然而建築在四面八方的圍牆格子裏，不管是國家、社會、制度、文化種種的一切一切，他們就像那把剪刀剪斷了我的臍帶，迎接我來到這個世界，不管我怎麼努力破壞，眼前的景觀依然沒變，就算是戀愛也不再是信任的範圍中，我得行走行走行走行走，毫不考慮那將會是何處。」¹⁰⁵

當身體堆積過量食物時，人們有時會藉由「催吐」來解決身體的不舒適感。而對於學運邊緣分子來說，堆積身體的物質是過多的制度與規矩，他們藉由脫序的行為與自我放逐的方式，將體內這些堆積已久的規矩釋放出來，而後享受著這些自我催吐出

¹⁰⁴ 林其蔚：〈臺灣地下噪音—學運反文化之聲（1990—2000）〉，《藝術觀點》，（台南：國立臺南藝術大學，49期，2012年1月），頁56。

¹⁰⁵ 此文來自〈台北國際後工業藝術祭〉活動文宣。

來的稀爛物質。吳中煒與林其蔚在策動〈台北國際後工業藝術祭〉之前，他們於 1994 年 9 月 2 日在台北永福橋下展開連續四天的〈台北破爛生活節〉，而此次的計畫也作為 1995 年策動〈台北國際後工業藝術祭〉的基礎。吳中煒為延續「甜蜜蜜」的地下文化及邊緣性格，他與林其蔚共同策劃〈台北破爛生活節〉，他們邀請國內外行為表演、小劇場、噪音音樂、實驗短片、裝置藝術在此聚集與展演，並以偷來的物資搭建聚落，在永福橋下生活了四天。〈台北破爛生活節〉就像是社會邊緣分子自我催吐前的預告，這場活動導引著下一波行動的開始。第二屆破爛節〈台北國際後工業藝術祭〉於 1995 年 9 月 8 日在即將拆除的板橋酒廠第三倉庫展開，¹⁰⁶ 活動一共持續三天（圖 17）。吳中煒與林其蔚邀請來自英國、美國、日本、瑞士與台灣的噪音音樂團體作為此活動的主軸，¹⁰⁷ 而這些團體的創作大多刻意逃離官方學院、大眾傳播與資本主義的操作，他們常以地下電台、電腦網路等形式作為作品生產的方式與發表管道。¹⁰⁸ 在〈台北國際後工業藝術祭〉中，這些團體的表演形式激烈而多變，他們將噪音音樂結合裸體、性愛、性別置換、穢物、言語挑釁等方式演出，並且開放觀眾進行任何偶發的行為。

觀眾與表演者之間突如其來的行為，作為〈台北國際後工業藝術祭〉這場活動中非常重要的身體景觀。下列三起事件為此活動中，最為聳動與脫序的演出，而這些事件也同時引發觀眾對於表演者做出最激動的行為與回應。活動第二天，來自英國的「Com-Dom」上場。¹⁰⁹ Mike Dando 為「Com-Dom」的唯一團員，他在名為〈Fuck with Faith〉的演出中，時而言語怒罵，時而親吻觀眾並撫摸女性私處，甚至還對媒

¹⁰⁶ 吳中煒為〈台北國際後工業藝術祭〉提案與活動申請人，林其蔚為活動主要策劃者，此活動成員另有蔣慧仙、林中杰等人。

¹⁰⁷ 參與〈台北國際後工業藝術祭〉演出之團體：濁水溪公社（台灣）、零與聲音解放組織（台灣）、摩斯拉（台灣）、怒罵沼澤（瑞士）、Com-Dom（英國）、Jobi-kobi（美國）、Dridbax（美國）、鐵鍊電鋸俱樂部（日本）、Killer Bug（日本）、Bass HaHa（日本）、Quchi-Aport Fever（日本）、C.C.C.C（日本）。黃孫權：〈台北國際後工業藝術祭－交互視野〉，《破周報》，（台北：台灣立報，2 期，1995 年 9 月）。

¹⁰⁸ 黃孫權，〈台北國際後工業藝術祭－交互視野〉，《破周報》，（台北：台灣立報，2 期，1995 年 9 月）。

¹⁰⁹ 「Com-Dom」團名為 control「控制」與 domination「統御」的縮寫。

體鏡頭裸露性器官，多數觀眾對於 Mike 的行為沒有反抗而是任其擺佈（圖 18）。在一段名為「信仰治療」的行為裡，一位女性因被 Mike 觸碰乳房而對其大打出手，而這位女性也是這場演出中唯一拒絕 Mike 擺佈的觀眾。在這場演出結束後，Mike 對於這位女性的舉動感到興奮，他將自己想像為這場活動的宰制者，而他也認為這位女性所表現的便是一種對體制拒絕的態度，¹¹⁰ 進而回應著團體名稱「Com-Dom」作為「控制—統御」的意義。

同樣在活動的第二天，台灣團體「濁水溪公社」以噪音音樂結合幻燈片、劇場、性虐待等方式進行一場近乎病態的表演。¹¹¹ 這場名為〈一郎醫生與阿志〉的表演以一位正在進行手術的醫師為開始，接著醫師鞭打床上的病患，並對其開腸剖肚、以優酪乳灌腸，接著一位男性團員隨著醫生鞭打病患的節奏，同時於地面呈現抽蓄與痙攣模樣，並且爬至病床與病患進行交媾，最後他們隨著觀眾的鼓譟而砸毀所有樂器，並且點了火，將舞台上的樂器、人體模型、病床等表演道具燃燒殆盡（圖 19）。「濁水溪公社」團員蔡海恩於黃明川所拍攝的〈1995 後工業藝術祭〉紀錄片提到，〈一郎醫生與阿志〉創作靈感，來自於一篇關於台灣器官販賣的報導，他們想透過戲劇的方式將新聞媒體與真實事件交雜在一起。透過紀錄片所示，參與這場表演的觀眾，幾乎是搗著眼看完這場表演的。這場表演在歡呼與尖叫聲相互交雜而結束。

「零與聲音解放組織」是接續「濁水溪公社」表演的台灣團體，¹¹² 他們策劃一場名為〈零與九九行動〉的表演，以噪音配合影像、行為等方式演出。他們在表演舞台的兩側，投射著「飛彈來了」、「讓共產黨統治台灣也好」等字幕，並同時放映飛彈來襲與坦克車鎮壓的影像。表演到了後半場，男性團員劉行一將自己裝扮成女性，並

¹¹⁰ 本文對於「Com-Dom」作品〈Fuck with Faith〉之敘述，參考黃明川〈1995 後工業藝術祭〉紀錄片、黃孫權：〈台北國際後工業藝術節〉，《破周報》，（台北：台灣立報，3期，1995年9月）。

¹¹¹ 「濁水溪公社」成員為柯仁堅、蔡海恩、陳俊熾、任柏璋，樂團成立至今已陸續加入不少成員。

¹¹² 「零與聲音解放組織」由林其蔚、劉行一、劉柏利、Steve 等人組成。

被一位由團員扮演的機車騎士追擊，而後機車騎士將「女子」綑綁至桌上，接著將餿水塗抹於「女子」身上並對其強行餵食餿水與生雞蛋，接著「女子」掙脫束縛繞著全場奔跑，而觀眾在倉皇逃跑之餘也同時被「女子」身上的餿水所波及（圖 20）。劉行一在「餿水事件」後表示：

「(一)：得腸炎和中共飛彈演習都是同樣美好的事。(二)：吃餿水沒有那麼困難，但這不能改變豬比人行、人比豬賤的事實。(三)：沒有藝術、沒有表演。」

113

對於劉行一而言，他將自身身體的不舒適與戰爭威脅看作是同等的事，更認為吃餿水並非難事，人們其實沒有自己想像中的高尚，最後他甚至拋棄這場表演。在劉行一的三點論述中，明顯的提示出學運反文化之精神所在。學運反文化沒有所謂的主流意識，因為任何立場對學運邊緣分子來說，都是一種規範的介入。而威權制度所帶來的是身分階級的區分，因此透過行為讓自己成為社會中最低下的階級，便能使階級的概念無法作用，學運邊緣分子讓自己成為社會最低下的角色，試圖脫離相互從屬的階級制度。而最終「沒有藝術、沒有表演」，正是對於曾經存有的否定。否定曾經發生的事實，便是一種拒絕事件結果的態度，這說明著學運邊緣分子並不熱衷是非對立的二元觀點，他們強調的反而是社會中的渾沌地帶，一種處於不定性與游移的生活態度。

在〈台北國際後工業藝術祭〉中的身體行為表現，某方面而言是展現於表演者與觀眾之間的互動，以及彼此互動後所引起的突發狀況。不論是表演者與觀眾之間的互動，或是表演內容本身，這其中都明顯提示出社會中「宰制者」與「受宰制者」的角色處於互為連結的狀態。社會邊緣分子如何看待社會中的「宰制」狀態？劉行一給了一個深刻的比喻：

¹¹³ 劉行一：〈破爛不只做為一個形容詞……〉，《破周報》，（台北：台灣立報，7期，1995年10月）。

「如果噪音是殺戮以及犧牲的擬像，那麼我的被虐，逃跑以及轉嫁給他者就是對於上述說法的儀式模擬。」¹¹⁴

這群以吳中煒為行動核心的邊緣分子，以他們的角度而言，那些宰制人們意識的社會規範是生活中真正的「噪音」。社會規範有時並不會帶領人們走向自律美好的生活，它甚至有可能是一條導引人們走向自我毀滅的道路。這群從規矩逃脫的群體，透過張狂的身體展演，時而將自己成為宰制者，導引觀眾走向脫序；時而將自己成為受宰制者，在舞台上享樂被虐。吳中煒與林其蔚從〈台北破爛生活節〉、〈台北空中破裂節〉到〈台北國際後工業藝術祭〉之中，所展現的是一種去中心化、沒有特定主導意識的無政府狀態。宰制與被宰制的問題，對於這些人來說是無效的，因為宰制者與被宰制者從不會是獨立的個體，吳中煒計畫裡的展演者透過身體的展演傳達，宰制者與被宰制者的身分有時是相互交錯與置換的事實。對於這些以吳中煒為行動中心的展演者而言，行動的目的在於展現一種脫逃規範、沒有秩序的身體無政府狀態，並透過脫序的方式，挑釁戒嚴意識於身體的傳承與延續；而對於〈台北國際後工業藝術祭〉計劃本身來說，更沒有所謂行動的主體，展演者與觀眾的感受是揉合在一起的，此計劃中行動主體的位置是相互轉嫁的。如劉行一所言「將自我的被虐轉嫁於他人」，¹¹⁵ 這題示著，人的痛苦因行動而受到轉讓，但這也同時造成他人承載痛苦的開始。

三、 政黨意識的運作

本章第二部分提到吳中煒〈台北空中破裂節〉為「第七屆台北縣美展」環境藝術類入選作品，而同年的〈台北國際後工業藝術祭〉同樣也由台北縣政府所支持。但為何台北縣政府願意支持這群在主流意識之外的群體？原因如林其蔚所言「時代造就了

¹¹⁴ 同上註。

¹¹⁵ 同上註。

青年，而非青年造就時代」。¹¹⁶ 解嚴後，原本屬於反對黨的「民主進步黨」開始成為少數地方政府的執政黨，而台北縣亦作為 1990 年代中期民進黨少數治理的轄區之一。解嚴後，強調反體制的民進黨與象徵戒嚴體制的國民黨，其政治話語權的爭奪角力漸漸透過地方文化政策的治理而展開。

1990 年代中期，尤清在擔任台北縣縣長任期中，¹¹⁷ 台北縣文化中心透過官辦美展改制與推動前衛藝術的方式，推廣具有實驗性格與在地性的藝術作品，此舉有意與當時台北市立美術館所推動之西方現代藝術做出區隔。¹¹⁸ 而台北縣政府選擇與當時美術主流意識作出區隔的目的在於，試圖建立一個與威權保持距離的政黨形象。1994 年台北縣文化中心開始將「第六屆台北縣美展」改制為參賽類別不分類的比賽形式，改變了以往官辦美展以媒材作為區分的評選機制。時任台北縣立文化中心展覽組、台北縣美展策劃人的簡明輝，在一篇訪談提到台北縣美展的發展目標：

「不管是官方或私人單位，正負兩方都值得大家用心去思考，沒有必要樹立一個威權。大家似乎覺得在官辦美展中入選或得獎的人，便是『威權』，我們反對這樣的看法，在多元化社會裡應該是可以看到面面俱到的東西，而不是大家做出來的都一樣。」¹¹⁹

由簡明輝的訪談便可知道，「台北縣美展」目的在於推出一個跟「以往不一樣的藝術」，其文化推廣的主要精神為「反威權」與「多元化」，而這樣的意識推動無非是刻意與威權意識形成對立的。「第六屆台北縣美展」除開放「一般徵件類」之外，更提出「環

¹¹⁶ 游崑：〈知識份子與一群不怕死的混混：林其蔚談龐克與台灣學運反文化〉，《典藏今藝術》，（台北：典藏，156 期，2005 年 9 月），頁 95。

¹¹⁷ 尤清於 1989 年到 1997 年期間擔任台北縣縣長，其代表黨籍為民進黨。

¹¹⁸ 鄭慧華著、呂佩怡編：〈策展意識與獨立意識，重省台灣策展 20 年〉，《台灣當代藝術策展二十年》（台北：典藏，2015 年），頁 62。

¹¹⁹ 王祥芸、鄭秀娟：〈建立責任藝評制之必要—北縣美展籌辦人簡明輝談評審制度改革〉，《雄獅美術》，（台北：雄獅圖書，279 期，1994 年 5 月），頁 18。

境藝術類」徵選。此屆美展特別設立「環境藝術類」的原因，除推動多元化的藝術環境外，台北縣立文化中心更重要目標是在於，透過環境藝術的推動，發展在地環境特色。¹²⁰ 1990年代中期台北縣政府積極推動前衛藝術發展，其背後的目的乃是在於找尋一個與其政黨意識相符的藝術類型，並透過文化政策與其進行連結。而前衛藝術「反體制」、「反美學」的特質，更是對應於反對黨其站在主流意識對面的位置，這也讓台北縣政府透過支持前衛藝術的方式，凸顯其政黨與戒嚴威權意識對立的觀點，進而建立一個關心在地事物與擁抱多元觀點的政黨形象。

吳中燁的行動之所以得以發展，部分原因也是在於上述台北縣政府其政黨意識下的文化推動。1995年「第七屆台北縣美展」著重於「環境藝術徵選」結合策展為導向，而吳中燁〈台北空中破裂節〉入選的原因莫過於此計劃多元與難以分類的藝術形式，以及吳中燁經營「甜蜜蜜」時的地下文化經驗。〈台北空中破裂節〉這種不強調特定媒材與類型的創作型態，便與台北縣政府擁抱前衛藝術、尊重多元觀點的理念不謀而合。「第七屆台北縣美展」責任藝評人林惺嶽，對於〈台北空中破裂節〉的評論中提到：

「這是一個野心極大、企圖心非常旺盛的製作。其創作構思是以一個主題造形—巨大人形氣球為中心，向四面八方如八爪魚般的延伸到地面的行動、表演、偶發、觀念、錄影、裝置……等等藝術創作領域……吳中燁這個人給予我的印象正埋伏著挑戰性，雖然外表鬆散且又睡眼沉沉，但我洞窺這個儀容不整的年輕人具有慄悍的爆發力。」¹²¹

由於吳中燁的草根性格以及他與學院體制、社會菁英保持對立的位置，再加上其藝術計劃無法輕易被歸類的特質，幾乎完全符合台北縣文化中心其背後所承載的政黨形象。

¹²⁰ 同上註。

¹²¹ 倪再沁編：《淡水河上的風起雲湧》（台北：台北縣立文化中心，1995年），頁20。

因而到了 1995 年〈台北國際後工業藝術祭〉，台北縣文化中心無疑地樂意支持這個以「反體制」為主要意念的活動。在〈台北國際後工業藝術祭〉開展之際，台北縣文化中心更承諾將原本三十五萬的贊助經費提升為一百萬，但條件是台北縣文化中心須作為此活動的主辦單位，並要求於報上發表此事。¹²² 也因為這是一場受惠於政府的活動，吳中煒與林其蔚亦同時得配合政府對此活動做出調整：

「時至六月，由於文化中心方面不能接受『破爛』這麼難聽的名字，在我當時的『交互視野 intersight 後工業文化藝術祭』企劃書中，便改了新名字…為了錢，我非常樂意從善如流！」¹²³

「本來我是想在去年的同樣的場地舉行，但是縣政府說北縣出的錢為何要讓台北市享受，他說的是『享受』。我只想到讓表演有真正好的場地可以進行，此外沒想什麼。」¹²⁴

由上述林其蔚與吳中煒對於政府贊助〈台北國際後工業藝術祭〉的態度而言，他們選擇與政府合作的理由與自身政黨意識無關，之所以接受台北縣文化中心的贊助，原因僅在於完成一件對於自己來說重要的事。對他們而言，改變活動名稱與場地位置並不會影響整個活動的進行，因為這個活動從來就不在控制中，而這也是台北縣文化中心在作為活動主辦單位前，不曾預料的事。

最終台北縣文化中心並無如當初承諾那般，提供〈台北國際後工業藝術祭〉一百萬的贊助預算，反而在活動開始前一天以預算被刪減為由，僅提供六十萬的經費支持

¹²² 林其蔚：〈趣味大搜密－有關「破爛節」的二三事〉，《破周報》，（台北：台灣立報，7期，1995年10月）。

¹²³ 同上註。

¹²⁴ 黃孫權：〈台北後工業國際藝術節：事後諸葛的東問西答〉，《破周報》，（台北：台灣立報3期，1995年9月）。

這場活動。最後也因活動突如其來的縱火、酒精販售、精神脫序，也讓台北縣文化中心與吳中煒等人先前建立好的合作關係，在活動的第一天便宣告破裂。林其蔚在〈台北國際後工業藝術祭〉結束後的一篇訪談提到：

「固然表演異常成功，縣政府卻無法克制甚至粗暴地干涉表演內容。其他的問題如準時結束、控制人數、不可售票、不能生火等等，我們的表演者和觀眾們沒有一項能夠遵守。」¹²⁵

吳中煒等人與官方單位關係的破裂，在於台北縣文化中心對於這群脫序身體的不夠瞭解。台北縣文化中心試圖援引前衛藝術之反叛精神作為建立自身政黨形象的基礎，這樣的作法固然有利當時發展於主流邊緣的藝術家，吳中煒與林其蔚行動的成功與受到注視，無非與當時台北縣的政黨意識與文化政策有著相當成分的關係。不過在這樣的情況下，吳中煒的行動也因地方文化機構過於快速與片面的詮釋，造成人們對其理解僅止於表面，而終究無法知道構成吳中煒及其身處的地下文化究竟是什麼，這便使藝術計劃原有的樣子遭受曲解。而關於〈台北國際後工業藝術祭〉與公部門機構合作關係破裂的事件，在於政黨人士過於自信地以為自身得以掌握這些脫序的身體，但結果所示，任何機構或組織是永遠無法真正掌握那些內心堅定於逃離體制之人的事實。

第四節 女體的缺席

在本章第一到第三節所提及之解嚴前後台灣行為藝術實踐，會發現女性身體在這之中是缺席的。台灣行為藝術一直以來都不在主流藝術發展之中，1980到90年代以行為作為藝術表現的女性藝術家更是寥寥無幾。台灣解嚴前後行為藝術多以回應政治

¹²⁵ 游崴：〈知識份子與一群不怕死的混混：林其蔚談龐克與台灣學運反文化〉，《典藏今藝術》，（台北：典藏，156期，2005年9月），頁95。

議題為主要，那麼這時期的女性藝術家為何刻意與政治議題保持距離？以及此時期為何少有女性行為藝術家的原因？是本節第一部份所要梳理的內容。而男性行為藝術家，又是如何透過行為實踐而展現社會中的女性角色？則為本節第二部分所欲探討的問題。

一、 女性藝術與政治議題

1980年代，台灣經濟起飛、藝術學院成立以及「美術館時代」來臨，促使海外藝術學子紛紛歸國，回台從事創作、教育與藝術行政的工作。留學海外的女性藝術工作者因其高學歷的背景，歸國後多選擇從事教育或是藝評書寫工作，而另一部分走向藝術創作的女性藝術家，在這時期則多以「抽象」作為藝術表現方式，並特別強調藝術家自我內在感性的抒發。陸蓉之在《台灣(當代)女性藝術史 1945—2002》一書中，對於1980年代女性藝術家大多選擇「抽象」作為藝術表現方式的現象，有著以下的觀察：

「早期女性抽象藝術家之所以選擇抽象的訴求，其實是一種個性化的表現，以溫和的手段來脫離傳統女性閨閣派藝術的路線，以及叛離學院中陽剛而保守的具象繪畫訓練，另創具備時代感的自我面貌。而1980年代興起的新生代女性抽象藝術之所以選擇抽象，在心理層面大致是相同的道理，只是這一代的女性藝術家大多受過西方的美術教育，除了要迴避男性本土主義的新具象強勢潮流之外，更有在逆流之中獨樹一己之風貌的企圖心。」¹²⁶

在上述陸蓉之的觀察所示，1980年代女性藝術家之所以偏好以抽象作為創作方式，目的在於找尋一種適切表達個人性格與內心感受的創作方法，並且刻意迴避以藝術回應藝壇男性所主導的本土意識、主體認同、政治相關議題。由於抽象表現具有傳達藝

¹²⁶ 陸蓉之：《台灣(當代)女性藝術史 1945—2002》(台北：藝術家，2002年)，頁127。

術家個人性格與內在情感的特質，這提示著 1980 年代台灣女性藝術家透過此創作方式所欲表現的，是個人於社會中獨特的存在。對於這時期的女性抽象藝術家而言，重要的是透過藝術創作而展現自身作為一位社會中獨特的女性、藝壇中的女性藝術家的立場，他們的目的並不在於以藝術批判社會現況與政治議題。是什麼原因促使女性抽象藝術能在 1980 年代的藝壇中崛起？這與「體制內」的美術館機制有著密不可分的關係。台北市立美術館成立於 1983 年，其當時的定位在於跟隨西方現代藝術的脈動。而除展覽之外，台北市立美術館亦透過舉辦美術競賽的方式，推廣現代藝術，如：「首屆抽象繪畫」(1984)、「中國現代繪畫新展望」(1984)、「中華民國現代雕塑」(1985)。這些大型競賽對於美術館而言，肩負著推廣現代藝術的使命，這也代表著於此競賽入選的藝術家，便有站上藝壇舞台的機會。因此，獲得官方美術競賽獎項，成為當時女性藝術家可以被大眾看見的機會。然而在美術館藝術推廣方向的導引下，這也影響著館方美術競賽中的作品傾向。

1980 年代女性藝術家除了透過藝術創作中抽象性的符號運用而展現自身存在的獨特性之外，另一個現象則來自女性藝術在於政治議題的缺席。相較於解嚴前後的男性藝術家，女性藝術家似乎鮮少以批判的立場回應政治議題。而在學者陳香君的觀察中，這個現象可能與女性長久以來作為客體的狀態有關。在她的研究所示，女性作為客體存在的現象除了在普遍社會中出現之外，女性身體意象的挪移有時也會出現在當時以男性為論述主體的藝壇。陳香君透過 1997 年「悲情昇華：二二八美展」的性別差異研究中發現，當時參與美展的男性藝術家其繪畫作品有著將女性作為政治象徵的繪畫隱喻，例如：男性藝術家透過繪畫的方式將國家喻為母親，女性具有孕育國家新生命與撫慰受難者的使命、或是透過繪畫中女性角色等待男性家庭支柱的歸來，象徵著家庭中男性角色的缺席。¹²⁷ 雖然「悲情昇華：二二八美展」展覽的策劃有著療癒國家政治創傷之目的，但在陳香君的觀點中，她認為女性在政治創傷療癒的過程中，

¹²⁷ 陳香君著，周靈芝、項幼榕譯：《紀念之外：二二八事件·創傷與性別差異的美學》(台北：典藏藝術家庭，2014 年)。

仍是處於一種替代者或是依附者的位置，女性作為言說主體的立場還是被社會所排除與遺忘。因而筆者認為 1980 年代女性藝術家與男性藝術主流社群的保持距離，以及少以創作回應政治問題的現象，可能是來自一種內心的抗拒。由上述的分析所見，女性言說的力量在 1980 年代的社會被懸置，甚至到了 1990 年代中後期女性意識抬頭後，社會對於女性話語權的重視才有所提升。因而在面對女性角色被挪移的狀況中，身處其中的女性藝術家，自然抗拒使用男性藝術家這種批判性較強與激烈的手段回應政治議題，她們大多選擇站在自我療癒的角度，解決個人於社會中存在的問題。

台灣女性論述發展，最早由 1971 年呂秀蓮提出之「新女性主義」以及 1982 年李元貞等人創立的「婦女新知雜誌社」為代表。台灣女性意識雖萌芽於 1970 年代，不過這時期的婦女運動多發展於黨外團體之中，婦女運動仍受制黨外團體追求民主政治、法制、社會改革目標時所部署。¹²⁸ 一直到了解嚴後 1990 年代中後期，女性意識相關議題這才開始脫離政治意識而獨立發展。本文一開頭提到，台灣 1980、90 年代海外留學歸國的女性多投身藝評書寫與翻譯工作，在此必須提起吳瑪俐在於推動台灣前衛藝術發展的重要性。吳瑪俐於德國留學回台後，投入西方美學理論翻譯工作，積極推廣西方前衛藝術。而吳瑪俐雖然不實際以行為藝術進行社會批判，不過她卻是這時期少數以裝置藝術回應社會政治與機構體制問題的女性藝術家，如作品：〈時間空間〉（1988）、〈亞〉（1989）、〈愛到最高點〉（1990）、〈偽裝系列〉（1994）。

在解嚴前後台灣少有女性行為藝術家的現象中，留學法國的湯皇珍是這時期少數以行為藝術作為創作方式的女性藝術家代表，其行為藝術實踐更一直持續至今。湯皇珍於 1990 年代初期歸國後，以由具有勞動特質與儀式性的身體行為，呈現自身歸國後所面臨社會時局乍變的心境。如她 1991 年發表於「伊通公園」的作品〈72〉，¹²⁹ 湯

¹²⁸ 陸蓉之：《台灣（當代）女性藝術史 1945—2002》（台北：藝術家，2002 年），頁 176。

¹²⁹ 「伊通公園」1988 年成立於台北，由劉慶堂、莊普、黃文浩、陳慧嶠等人創立，為台灣極具代表性的替代空間。

皇珍將 72 片與伊通公園窗戶大小一致的壓克力板，沿著展場牆面排列成口字型，而每片壓克力板後方皆放著一個開口的紙袋，接著湯皇珍拿起 72 顆雞蛋分別丟向壓克力板，動作持續 72 次，最後以操場劃線器沿著口字型繪製一條線（圖 21）。湯皇珍透過〈72〉這件作品呈現回國後，自身無法融入社會環境的身體隔閡感，「丟雞蛋」的行為象徵著一種生物體碎裂的狀況，而對應於同時期的台灣社會環境，「丟雞蛋」亦代表著人們與政府之間關係緊張的表現。¹³⁰ 而湯皇珍於 1995 年所發表為期近一個月的行動〈臭河戀人〉，更是一件極度消耗藝術家身體機能的行為實踐。〈臭河戀人〉發表於台南「邊陲文化」，¹³¹ 湯皇珍於展場放置一張教導觀眾如何摺紙船的圖示，並以方糖在展場地面排列一個「回」字型迷宮，而湯皇珍在行動的最後一部分，帶著兩千八百艘紙船，沿著預先所規劃的四條路線行走，當雙腳每跨出一步，湯皇珍便彎腰於地面放置一艘紙船，並在每艘紙船裡放置一塊重物，這個「種船」的行動一共花了三天的時間（圖 22）。¹³² 湯皇珍將自我身體置於一個持續性的動作中，目的在於透過重複的行為消解動作原有的意義與指涉，一旦行為成了無意義的狀態，便成荒謬。如她對於〈臭河戀人〉的行動所言：

「沿街排放紙船本身是靠意志力去撐持的，讓那種行為一直不斷的重複，而在不適當的時候呈現出來，便形成了一種荒謬。而經由排船這種動作讓重複的狀態一直不斷的呈現，每個重複又會成為過去，現象與重複的狀態也會一直存在。時間重複，空間也會跟著改變，而時間與空間架構人類一個最基礎存在的基本經緯。」¹³³

生活是經由時間的反覆而建立的，而時間必然影響著空間，時空交雜的總和形成了政

¹³⁰ 本文作品之敘述，參考湯皇珍〈72〉行為紀錄影片。

¹³¹ 「邊陲文化」1992 年成立於台南，是由當時一群畢業於文化大學美術系的學生所組成的展覽空間，為台南最早發展的替代空間。

¹³² 此作品之敘述，參考湯皇珍〈臭河戀人〉行為紀錄影片。

¹³³ 邊陲文化，〈游離在畫廊的體制裡面—湯皇珍「我的母親是台南人」〉，《炎黃藝術》，（高雄：炎黃藝術雜誌編輯委員會，68 期，1995 年 6 月）。

治時局、社會狀態與人們生活型態的改變，而那些被時間所稀釋的生活則因空間的改變，成為荒謬。湯皇珍藉由行為展現生活之荒謬，傳達人的生活本是因種種荒謬而構建。湯皇珍的行為實踐雖不如男性行為藝術家，以激烈、直接的手段回應政治問題，不過這也提示出台灣 1990 年代女性行為藝術家，傾向以間接的方式暗示社會政治與體制問題的存在。湯皇珍與多數男性行為藝術家的不同在於，她不以行為強調「政治的問題」而是強調「政治的存在」，這其實也回應著女性一直以來在男性主導社會中作為「他者」的角色，以及連帶而來個人主體消失的問題。對於台灣 1980、90 年代女性藝術家而言，透過藝術創作批判政治議題並非第一優先的考慮，而這個做法也無益於當時女性於主流藝壇中地位的改變，筆者認為此時期女性藝術家透過創作而看待政治的態度，就如同朱天文於小說《世紀末的華麗》中所形容的台北都會女性米亞那般：「湖泊幽邃無底洞之藍告訴她，有一天男人用理論與制度建立起的世界會倒塌，她將以嗅覺與顏色的記憶存活，從這裡並予之重建」。¹³⁴ 這樣的態度並非是一種對制度閃躲，而是透過更為幽微的感官記載制度的存在。

二、 行為藝術中的女性角色

筆者在本章第一節到第三節所分析之作品中，觀察到解嚴前後以社會批判為目的的行為藝術實踐，男性行為藝術家的「性別置換」現象似乎存在其中。解嚴前後部分男性行為藝術家，時常在行為過程中將自己裝扮成一位女性，而筆者認為這樣的行動策略，或許是藝術家展現其身體不合常理與病態的一種方式。此類行為展演傾向，以李銘盛與吳中煒的行動最為顯著。李銘盛在 1987 年的行動〈為美術館看病〉第一部分，身著以葉子製成的裙裝參與台北市立美術館達達展開幕酒會，以及 1988 年〈李銘盛＝藝術〉第三部分，身著細肩帶連身裙於台北東區人行道書寫自己的名字；第五部分，身著連身裙於台北市立美術館大小便。在上述的行動中，李銘盛皆於公共空間

¹³⁴ 朱天文：〈世紀末的華麗〉，《世紀末的華麗》（台北：遠流，1990 年），頁 192。

展現自己穿著女性裙裝的模樣。而一位身著女性裙裝的男性公然於公共空間展現自我身體，在多元性別觀念尚未開放的戒嚴時代，這可能將被導引為一件傷風敗俗的事，在人們眼中，身著女裝的李銘盛如同一位精神偏移正常路徑的人。因而在李銘盛的行動中，「女性特質的展現」便作為一種促使男性變得「不尋常」與「有病」的狀態，「成為女性」的這件事，在此被導引為一種讓自己生病的方式。女性角色在這之中成為一個可被男性挪移的概念，而在李銘盛作品中女性所代表的意義，則作為一種病的方法以及不良與不道德的象徵。

時間走到解嚴後社會言論、多元觀點逐漸開放的 1990 年代，在吳中煒與林其蔚的計畫〈台北國際後工業藝術祭〉中，亦會發現女性角色如他者般的存在。〈台北國際後工業藝術祭〉雖然作為一場性慾與裸體所覆蓋的身體暴動，不過這之中，具造反意識的赤裸女體是不存在的。〈台北國際後工業藝術祭〉的表演團體以男性為多，僅有少數幾位是來自日本的女性表演者，而這個原因可能與地下文化所蘊含威權抵抗、革命叛變的本質有關。在〈台北國際後工業藝術祭〉的展演內容中，更存在著一種以男性作為社會主宰的現象，如：「Com-Dom」團員 Mike Dando 於表演〈Fuck with Faith〉對於女性觀眾的身體侵犯與公然手淫、「零與聲音解放組織」團員劉行一於〈零與九九行動〉的女性裝扮，並接連受到男性強暴的情節、以及展演中不斷出現的男性交媾身體。上述這些行為提示著，男性透過集體的性愉悅而讓自身得到反叛快感的意象。如〈台北國際後工業藝術祭〉的女性籌備成員蔣慧仙所言：

「因為現場男性的裸露，那種快感，我覺得是一種集體的、公共的男性的手淫。對這種狀況，除非說女性她具有足夠意識與行動能力能夠說去改變這個互動。」

135

¹³⁵ 黃孫權：〈台北後工業國際藝術節：事後諸葛的東問西答〉，《破周報》，（台北：台灣立報，3期，1995年9月）。

女性角色在〈台北國際後工業藝術祭〉中，成為一種男性挑釁體制的工具，抑或作為腐敗體制的代表。男性表演者透過對女性身體的公然侮辱，以及將自己裝扮成女性並樂於受虐的表現，目的在於成就自身踰越規矩的使命，而女性在此作為一種受宰制的角色，並成為男性達到反叛快感的載體。女性在〈台北國際後工業藝術祭〉之中除作為受宰制的角色，女性在此亦如同希臘神話中的海妖賽蓮（Siren），一位使男性著魔於其優美歌聲而走向死亡的誘惑者。在這場充斥裸體與性慾的行動裡，男性表演者透過享樂受虐與沉溺性愛的身體，以示自身的脫序，而若以異性戀的眼光看待此景況，女性身體在此被塑造為一位誘導男性走向脫序行為的罪魁禍首，同時作為一位動搖男性自我道德觀的角色。這說明著，女性身體到了解嚴後 1990 年代的行為藝術場景中，仍被形塑為具有魔性特質與有罪的角色。

「某種程度以上來說，觀眾被迫置放到也許現實生活中從不曾自身經歷的、普遍的女性生存經驗—被挑釁、被強暴……。弔詭的是，眾人無力反擊與挑戰，卻再一次成全了虐/被虐向來暗含的男/女性別權力關係。」¹³⁶

在上述蔣慧仙所言，男性威權的強勢來自於眾人的刻意迴避與無能反抗，而虐與被虐的循環作為性別權力問題尚待破解的原因。「裝扮成女性」與「侵犯女性身體」作為解嚴前後男性行為藝術家自我賦病與體制反抗的方式，或許藝術家在當時並無意強調女性角色與病者、罪者之間的關聯，但正是因為如此行為的不經意或無意識，反而更顯示出女性的角色與位置早已稀釋於日常或隱匿於社會之中。

¹³⁶ 蔣慧仙：〈噪音中的「燥」音—找找女朋友〉，《破週報》，（台北：台灣立報，3期，1995年9月）。

第三章 行為藝術本質的延續與轉向

本論文第二章以陳界仁 1983 年的行為實踐〈機能喪失第三號〉為起頭，接連列舉了李銘盛、王墨林的行動，最後以 1990 年代吳中煒、林其蔚〈台北國際後工業藝術祭〉作為論述解嚴前後具社會批判意識行為藝術的終點。台灣解嚴前後行為藝術發展除了反應社會環境從戒嚴走向解嚴的狀態之外，行為藝術在這之中的另一項轉變是，行為藝術家世代的轉移。從陳界仁到吳中煒、林其蔚，¹³⁷ 這之間橫跨的是相距十年的世代。在出生背景與生命經驗截然不同的兩種世代之中，他們在於行為藝術的實踐上，大都選擇了讓自身成為社會中不合常理之人的方式，展現個人對立於社會體制的態度。然而，在行為藝術家與社會對立的姿態之下，行為藝術展演中的社會造反意識如何於不同世代間延續？以及造反態度在延續之中又有哪些差異？是本章欲探討的問題。除了探討解嚴前後兩種世代之間的社會造反意識有何差異外，本章也試圖以觀眾與商業性展演空間的面向，探究解嚴後都市空間型態的改變，對於行為藝術發展有何影響？

第一節 產生對立

在生命經驗相距十年的世代，對於陳界仁、李銘盛、王墨林、吳中煒、林其蔚的行動而言，「藉由行為實踐而對社會造反」的意識不斷圍繞其中。發展於 1980 年代的行為藝術家，透過行為實踐所提出批判與質疑的面向多為，國家政治威權結構與傳統社會道德觀構建於人的規範及經驗。規範在此並不完全是指明文規定的法條法令，而是權力經某種制度化的實踐後，所導引人們內心形成判斷是非的自我審查機制。而這

¹³⁷ 陳界仁出生於 1960 年，23 歲發表〈機能喪失第三號〉。吳中煒出生於 1969 年；林其蔚出生於 1971 年，兩人發表〈台北國際後工業藝術祭〉時，分別為 26 歲與 24 歲。

個看似自然合理的自我審查機制究竟是如何組構的？這便是陳界仁透過〈機能喪失第三號〉所欲提出的問題。戒嚴時期，國家以威權性的政策作為治理方針，目的在於形成一個只有集體意識而沒有個人意見的社會結構。而國家要如何確保這種社會結構的穩固？那便是依靠人的制約。

「規範事實上企圖到達個人舉止的內部性，以便安置一種已決曲線於其上。它並不在確切與精準的行動之中掌握個體，而是志在包圍存在的整體性。」¹³⁸

規範（norm）的制訂是維持規訓（discipline）系統運作的方法。上述對於規範概念的闡釋，來自學者費德希克·格霍（Frederic Gros）對於米歇爾·傅柯（Michel Foucault）「規訓」（discipline）思想的解析。在傅柯的觀點裡，規訓並不同等規範，它不如法律那般有著明確的條例，供人們遵守。規訓是一種透過懲戒機制而根植於人們內心的意識形態，它教導人們如何走向「正確」之路，進而導引人們對事物做出「合理」的判準。戒嚴時期的台灣政治結構，便透過類似上述的規訓系統，導引人們的意識與思想。規範在此作為一種維持國家規訓系統合理性的方法。然而，當人們透過身體而展現「不合理」行為時，宣示著規範實踐於人的無效，而這樣的意識與狀態使得規訓系統達到某種形式的瓦解。而上述這個使國家治理系統產生漏洞的想像便是陳界仁透過〈機能喪失第三號〉所欲探討的概念：

「我們可以從被監控空間的內部，對權力機制進行某種『質變』；或者說，一旦我們對生命價值觀與社會的組構型態，開始進行其它想像時，原先國家機器看似嚴密的管理與監控機制，也不再有效了。我的意思是一當我們改變自身的慾望與想像，也同時是戒嚴體制內製造一個裂縫。」¹³⁹

¹³⁸ Frederic Gros 著，何乏筆、龔卓軍、楊凱麟譯：《傅柯考》（台北：麥田，2006年），頁112。

¹³⁹ 吳瑪俐、王墨林、陳界仁，〈「身體解嚴」座談會逐字稿〉《亞洲當代藝術的身體性系列講座》，取自：http://springfoundation.org.tw/wp-content/uploads/2015/04/-----_.pdf。引用日期：2017年6月7日。

陳界仁認為人們可以在國家的規範系統下，透過一種思想的偏移，對於已固著的社會結構與生活方式進行其它想像的可能。而透過這樣的想像，便是一種使規範失去效用的方式，進而使社會體制產生一個在結構中裂縫。

解嚴前後行為藝術家行動之意圖大多類似於陳界仁所提出的「體制內製造一個裂縫」的概念。¹⁴⁰ 1980 與 90 年代行為藝術家，選擇透過讓自身成為一位「社會病者」的方式，藉以實踐個人在體制中製造裂縫的想法，而如此行為實踐的狀態就如同學者高俊宏所言：

「藝術的『病者』某方面隱喻了它其實是一個『問診者』，而『問診者』也可能以『病者』的方式示眾」。¹⁴¹

從陳界仁行為展演的形式來看，〈機能喪失第三號〉纏繞雙眼與手足的紗布，以及〈試爆子宮－創世紀以後……〉爬蟲類一般的爬行身體，皆展現著人受疾病長久纏身的虛弱體質。而就上述兩件作品的內容而言，陳界仁透過行為展現身體機能失調與心智倒退的方式，象徵著人們於戒嚴體制下的失語狀態與躊躇不前。在這裡，作為社會問診者的陳界仁，他透過行為實踐而展現社會病源擴散的過程，但他同時也以受病菌侵擾的身體而存在。在這兩件作品裡，陳界仁並無意代表戒嚴體制下失語的人們發聲，而是傾向在這個看似健壯的威權結構中，展現其主體虛弱的事實。〈機能喪失第三號〉與〈試爆子宮－創世紀以後……〉皆以類似劇場、儀式等非敘事性的行為樣態作為展演方式，¹⁴² 失去機能的身體在此成為一種無法被輕易解讀的社會裝置，而陳界仁在於這兩個行動裡的說不清楚及語意模糊，也提示著戒嚴世代因質疑自身主體歸屬而失

¹⁴⁰ 同上註。

¹⁴¹ 高俊宏，〈自我作踐論－臺灣當代藝術的反式話語〉高俊宏創作檔案，取自：http://bcc-gov.blogspot.tw/2012/06/blog-post_11.html。引用日期：2017年6月7日。

¹⁴² 陳界仁行為展演中的儀式性特質，參考筆者與姚瑞中之訪談，詳見本論文附件。

去生活方向感的狀況。

「儘管我們可能還找不到準確的『語言』，但人總會以各種方式去實驗和爭取如何『說出』的方法，這也讓我體會到我們的感性與想像應以具體而複雜的『現實』與生命經驗為出發點，而不能將我們具切身性的感性經驗，框現在既有藝術史的美學範疇與問題意識內。只是在戒嚴體制下，我們不但被切斷與歷史的任何聯繫，即使想去認識當時的『現實』，也只能在層層的迷霧中摸索。」¹⁴³

由上述陳界仁的論述可以看出，行為實踐或甚至藝術實踐對於他而言，是一種個人內在想像與生命經驗相互聯繫的關係，而這之間的辯證大多與他的左翼思想啟蒙有關。¹⁴⁴ 儘管陳界仁在當時還說不清楚他對於社會的想像到底是什麼，但他透過在戒嚴社會的高壓環境下展現自身主體虛弱存在的方式，呈現人們在威權治理背後，身體流離失所與失去方向的社會現實。在尚未解嚴的台灣，陳界仁透過身體力行的方式實踐自身對於社會與生活現況的逃逸，而如此造反動能的釋放便是其作品至今看來仍具備能量的原因。

戒嚴體制威權化的國家治理狀態，意謂著國家試圖以集體控管的方式，使人民達到均質與均一化。傅柯在其規訓系統的理論中，提出了「柔順身體」(docile bodies) 的概念：

「其目標不是增加人體的技能，也不是強化對人體的征服，而是要建立一種關係，要通過這種機制本身來使人體在變得更有用時也變得更順從，或者因更順

¹⁴³ 吳瑪俐、王墨林、陳界仁，〈「身體解嚴」座談會逐字稿〉《亞洲當代藝術的身體性系列講座》，取自：http://springfoundation.org.tw/wp-content/uploads/2015/04/-----_-----_.pdf。引用日期：2017年6月7日。

¹⁴⁴ 陳界仁左翼啟蒙經驗之看法，來自筆者與王品驊的訪談，參見本論文附錄。

從而變得更有用。」¹⁴⁵

規訓系統中均質與均一的目的並不在於使人成為外貌相同的群體，其真正目的在於透過規範而培養出意識順從的身體，並在這些順從的集體中，分配個人的義務與功能，最終達成塑造一群對社會有用的人的結果。而在這樣的國家治理機制下，柔順的身體成為了有用的人，有用的人成為了構築國家健壯的基底。那麼在如此嚴謹的管理機制之中，人們如何造反？使自己成為一位生病虛弱、拖累國家發展、逃離集體的個體，或許會是個可能的方式。而李銘盛便是那位從集體逃逸的代表。

李銘盛在 1984 年〈包袱一一九〉、〈公車上〉、1987 年〈非跑非走〉、〈為美術館看病〉、1988 年〈李銘盛＝藝術〉行動裡，皆透過一種讓自己不尋常的方式使自身成為一位拖累體制的虛弱個體。在〈包袱一一九〉裡，李銘盛揹著一個鐵鍊包袱生活 119 天，這個沉重的包袱造成李銘勝身體與生活的負擔，它如同一個依附身體而割除不了的巨瘤。李銘盛透過〈公車上〉自虐式的吸菸行為，讓自己的身體感到不舒服，並且試圖將自身的痛苦轉嫁給公車上的乘客，使集體生病。在〈非跑非走〉與〈為美術館看病〉中，李銘盛透過狗爬行為讓自身變作四腳爬行的動物，此外，李銘盛亦透過〈為美術館看病〉此行為計劃名稱，提示出自身與美術館體制兩者之間，醫者與病者之間的角色轉換。而在〈李銘盛＝藝術〉裡，李銘盛於美術館大廳公然排泄的行為，近乎讓自己成為一位無法判斷是非合理的脫序病患。台灣 1980 至 90 年代中期的行為藝術實踐，多以藝術家自組團體或是社團的形式發生，單一行動甚少，而李銘盛卻在這時期選擇以個人作為行為實踐的單位，他藉由讓自身成為病原的方式，透過點狀游擊的運動刺激結構健壯的威權機制與傳統社會規範。相較於陳界仁行為實踐裡的劇場與儀式特質，李銘盛行動中的意念表達是鮮明的，他習慣以大眾日常生活中的行為，如：行走、抽菸、看報、排泄，並結合官方事件而策劃其行動。李銘盛透過行動讓日常成

¹⁴⁵ Michel Foucault 著，劉北成等譯：《規訓與懲罰－監獄的誕生》（台北：桂冠圖書，1992 年），頁 137。

為一種不合理的反常，進而從這樣的反常，揭露社會在威權體制與傳統道德觀的繼承下，人們早已生病的事實。如藝評家 Achille Bonito Oliva 在李銘盛著作《我的身體我的藝術》序文提到：

「或許在上演中，作品的力量一方面堅持世界的差異，另一方面又經由這個表演削弱社會的主體。使一種強勁和溫和的力量相結合的景象。這是藝術的模稜兩可性，即運用了主體的活力和脆弱。」¹⁴⁶

在 Achille Bonito Oliva 觀點裡，說明著李銘盛除了讓自身成為一位社會中的病者之外，他更運用一種游擊的方式，介入緊密的體制結構，進而使穩固的體制因鬆散而虛弱。如此的行為實踐意識如同陳界仁「體制內製造一個裂縫」的概念，¹⁴⁷ 但李銘盛破除了此概念作為一種想像的狀態，他以一種較為鮮明的話語與行為，實踐了逃脫體制的理想。但也因為李銘盛行動語意的清晰，引發自身與治安人員不少衝突，而他也在 1988 年〈李銘盛＝藝術〉的便溺事件中，提出自身對於當時藝術環境的最大挑釁。

人民自由集會結社的法令在 1987 年隨著解嚴而解除。¹⁴⁸ 集會結社與遊行的開放，接連帶來社會抗爭運動的風雲四起，1988 年由王墨林策劃的〈驅逐蘭嶼的惡靈〉便是在這樣的社會狀態下而產生。王墨林策劃〈驅逐蘭嶼的惡靈〉的社會造反意識是明確的，此行動有著確切的抗爭對象－政府《蘭嶼計畫》政策的實施，也有著身份不可質疑的抗爭主體－蘭嶼達悟人，這無疑是一起人民直接與政府表達自身對立態度的行

¹⁴⁶ Achille Bonito Oliva 著，蔡幸娥譯：〈藝術，在東西方之間無隔閡無障礙〉，《我的身體我的藝術》（台北：唐山，1992 年），頁 13。

¹⁴⁷ 吳瑪俐、王墨林、陳界仁，〈「身體解嚴」座談會逐字稿〉《亞洲當代藝術的身體性系列講座》，取自：http://springfoundation.org.tw/wp-content/uploads/2015/04/-----_-----_.pdf。引用日期：2017 年 6 月 7 日。

¹⁴⁸ 此限制為戒嚴時期《臺灣省戒嚴令》中《戒嚴期間防止非法集會結社遊行請願罷課罷工罷市罷業等規定實施辦法》法令。

動。不過，正是因為〈驅逐蘭嶼的惡靈〉與蘭嶼反核運動的密不可分，造成此行動是社會運動還是藝術行動的疑慮，或它其實是上述兩種概念的混和？在這個行動裡，蘭嶼達悟人作為蘭嶼反核運動中抗爭者，並同時作為王墨林〈驅逐蘭嶼的惡靈〉行動劇場概念中的「演員」。而筆者認為那些參與〈驅逐蘭嶼的惡靈〉的蘭嶼達悟人，其實無法區分自身在於反核運動與〈驅逐蘭嶼的惡靈〉之中角色的差異。對於蘭嶼達悟人而言，祖靈信仰與惡靈祭典作為一種生命的道理與生活的法則，那麼對〈驅逐蘭嶼的惡靈〉裡身著傳統戰鬥服飾的達悟人來說，他們僅是將日常中的自己與信仰透過抗爭運動而展現出來，這些擁有祖靈信仰與反核抗爭的身體其實在身分的區別上並無差異。

「我們刻意選在他們舉辦『惡靈祭』時搞這個反核示威，我想和他們的祭典結合在一起，把核廢料的意象緊扣住惡靈，我們的行動自然就進入祭典的脈絡裡面，而成為一種表現的方法。」

在上述王墨林對於〈驅逐蘭嶼的惡靈〉的論述中，可以知道〈驅逐蘭嶼的惡靈〉是一個具有政治目的的行動。在這個行動裡，王墨林等人以社會運動聲援者與藝術計劃實踐者的角色，將核廢料的意象與達悟人惡靈信仰扣合在一起，並安排了一場達悟人身著傳統戰鬥服飾對抗核廢料惡靈的行動場景。〈驅逐蘭嶼的惡靈〉以聲援者的姿態進入了達悟人信仰的脈絡，蘭嶼達悟人也在這樣的計畫安排裡，自然地進入了此藝術計畫的語境之中，那麼蘭嶼達悟人及其信仰是否可能因為〈驅逐蘭嶼的惡靈〉再次落入論述者的再詮釋？是一個值得思考的問題。而王墨林等人在於〈驅逐蘭嶼的惡靈〉計劃中，或許忽略了自身行動可能促使蘭嶼達悟人形成某種形式失語的疑慮。學者葉根泉亦於2016年《身體技術作為工夫實踐：六〇至九〇年代臺灣現代劇場的修「身」》一書中提出了這個質疑：

「王墨林想要突顯達悟人原住民的主體意識，但仍然取代他們的立場發言，達悟人依舊不能自己說話。正如王墨林將原住民身體如此姿態引用，擴充到現代性的議題；相對地，自身在推進抗爭改革的過程中，是否也參雜了知識的暴力，讓原住民也因此失語？」¹⁴⁹

隨著 1990 年代的到來，社會運動在新聞媒體的渲染與鼓動下展開，拒絕體制的地下文化也以社團的形式聚合在一起。社會運動與地下文化看似具有同為反抗者的體質，但事實上，1990 年代至今仍有許多社會抗爭運動是夾帶著政黨意識與政治利益而進行的，這也使得部分社會運動最終淪為政黨操作話語權的工具。1990 年代開始，一群由地下文化與校園左翼社團聚合的學運反文化群體，漸漸以身體脫序與遲緩的姿態，決心與任何可能成為體制的事物產生對立。這群以「甜蜜蜜」為基地，¹⁵⁰ 視吳中煒為行動核心的學運邊緣分子，隨著吳中煒與林其蔚 1994 到 1995 年的計劃〈台北破爛生活節〉〈台北空中破裂節〉〈台北國際後工業藝術祭〉而浮現於大眾媒體眼前。然而，在解嚴後社會逐漸開放的 1990 年代，為何行為藝術家還需要藉由組織行動而對社會造反？本論文於第二章第三節「堆積過量的身體」第一部分「『學運反文化』與地下文化」提到，三月學運之運動組織成員為大學生－國家未來棟樑的象徵，至於非大學生以及對於學運組織決策提出質疑的群體，是無法進入這個「民主」抗爭現場的。這也說明著社會運動在於民主追求的過程中，仍可能出現威權般的意識排除與差異隔離。社會雖解嚴了，但戒嚴時期的威權意識與種種禁制仍舊隨著學運青年的身體延續下來。因而吳中煒與林其蔚等學運邊緣分子，便試圖透過偏離道德軌道的言語、身體姿態、行為，對立於學運中的戒嚴身體，他們以不乖的態度，顯現社會在開放下仍存在著另一種戒嚴形式的可能。¹⁵¹

¹⁴⁹ 葉根泉：《身體技術作為工夫實踐：六〇至九〇年代臺灣現代劇場的修「身」》（台北：華藝學術，2016 年），頁 83。

¹⁵⁰ 「甜蜜蜜」為吳中煒與蘇菁菁於 1993 年所成立的咖啡廳，而此咖啡廳作為 90 年代學運邊緣分子、大學左翼社團、左翼知識分子聚集的基地。

¹⁵¹ 游崴：〈知識份子與一群不怕死的混混：林其蔚談龐克與台灣學運反文化〉，《藝術與社會－當代藝術家專文與訪談》（台北：台北市立美術館，2009 年），頁 135。

若要將〈台北破爛生活節〉、〈台北空中破裂節〉、〈台北國際後工業藝術祭〉所展現的脫序群體視為一種社會中的病人，他們無疑會被診斷為精神官能症患者。台灣學運反文化發展於 1995 年走向最高峰，一切不良於口的言語、克制不住的性衝動、性別倒置、酒醉嘔吐、噪音聲響均在〈台北國際後工業藝術祭〉揉合為一個社會道德觀無法承受的脫序力量。然而，也因此計劃的極端與失控，使得原本作為計劃贊助者的台北縣立文化中心不再給予支持，人們亦將之視為是一起社會邊緣份子的恐怖行動。另一方面，吳中煒行動的難以理解及當時評論者尚未找到談論其行動的適切方式，這使得學運反文化在一個極為快速的時間出現與消失，如此的處境也使得反文化分子於都市逃逸，進而選擇走往更加邊緣的縣市與廢棄的工廠。

若體制是一種治療社會混亂的方法，那麼決心不被治癒的人們，則作為病者。台灣解嚴前後以社會批判為目的的行為藝術家，多選擇透過一種虛弱、癱軟或是病原般的身體而實踐其體制對抗的工作。而反向來說，病者般的身體在本質上仍然同時醞釀著社會治癒的想望。對於解嚴前後行為藝術家而言，社會治癒的展成並不如病醫關係中，醫者作為主導而病者作為接受者的不對等位置。解嚴前後行為藝術家的「社會病者」工作，除透過行為展現自身主體虛弱的本質之外，另一則是透過行動中的身體而找尋病的來源，並同時透過病的轉嫁而實踐社會治癒工作。

第二節 提出問題與成為問題

本章第一節提到，台灣從戒嚴走向解嚴的過程中，行為藝術世代也同時跟隨時間而轉換。隨著解嚴的到來，多元群體的話語權逐漸釋放，醞釀已久的地下文化展演開始浮現於大眾的視線，1990 年代以吳中煒為行動核心的反文化行動逐漸展開。然而，

隨著社會威權的釋放，多元政黨意識形態開始出現、各族群亟欲找尋自我定位、商業空間快速發展，在一個看似民主的 1990 年代，反學運文化群體開始讓自己成為社會裡的問題，並以一種暴戾乖張的身體樣態，破壞社會的種種禁制。而 1990 年代如此激情的身體景觀對比於 1980 年代嚴謹苦痛的行為實踐，兩種世代透過行為藝術而面對社會禁制的態度有何差異？是本節欲探討的問題。

一、 質疑的身體

1980 年代陳界仁、李銘盛、王墨林與 1990 年代吳中煒、林其蔚的差異在於兩種世代之間戒嚴經驗的不同，而戒嚴經驗差異也影響著不同世代行為藝術家看待社會禁制的方式將有所不同。在陳界仁、李銘盛、王墨林的行動裡，明顯地展現戒嚴世代對於生活方向感的不知所措與徬徨不安。陳界仁以非敘事性的身體展演，傳達戒嚴世代於威權結構的失語；李銘盛以不合常理以及病態的行為，介入機構體制與生活常規，提示社會規範不一定是導引人們走向正確之路的事實，規範有可能僅是社會維持體制效度的方法；王墨林與蘭嶼達悟人在反核抗爭行動所體現的，是人們對於政策實施流程的不透明以及對於未來生活環境的未知與恐懼。上述 1980 年代行為藝術的姿態，顯現著此時期行為藝術家對於個人生活與社會的關係是充滿焦躁與質疑的，而王墨林認為這樣的質疑來自人們對於構築自身主體的來源不確定：

「我覺得整體上是一種『流離失所』。但不是指簡單的國族意識上的流離失所，而是身體／主體的流離失所，它跟一座島嶼的空間感有關係。台灣有一種很穩定的『虛空性』，這種穩定的虛空性來自於不管個人或集體的身體能動性，它的方向、路線和方位感是全然喪失的，或者一直也沒有被建立起來。這並不是國家認同的統獨問題，而是經過日本殖民、冷戰反共、戒嚴／解嚴這段過程之後，島嶼一直在歷史的大海中飄盪不定，身體通過存在意識而辨識的方位感也

王墨林認為台灣長久以來作為一個主體不穩定的居所，國家在長期主體遺失的狀況下，人們找不到掌控自我生活的方法，身體只能跟隨集體的方向行走。但人們是否真的瞭解這個領導集體方向的主體是什麼？體制的荒謬在於，它引領人們以為找到正確的生活方式與生命軸心，但實際上它可能仍然不清楚自身的定位與歸屬。1980年代行為藝術家意識到如此生活景況的危險，他們試圖藉由行為的實踐，讓自身擺脫社會已固著的規範，並欲使身體脫離未知方向感的循環。因而發展於1980年代的行為藝術家多透過身體力行的方式，展現個人對於生活的猶豫及體制規範的質疑，他們以一種對社會提出問題的方式，試圖介入體制運作下的合理與平靜。這時期的行為藝術家多作為社會的提問者，而不是一位解決問題的人，乍看之下「解嚴」的到來好似解決了這些人透過行動而提出的問題，不過事實上，這些行為藝術家對於社會的提問，在當時大多沒有得到人們正向的討論與回應，他們的問題反而因解嚴而被社會快速的過渡與懸置。

隨著解嚴到來，陳界仁進入了8年創作轉換期；李銘盛轉而以行為結合裝置的方式回應土地汙染與生態環境的問題；王墨林則持續深入小劇場活動與評論書寫工作。1980年代行為藝術家在解嚴後所面臨創作方向的轉換，似乎象徵著以這些藝術家的社會造反工作，隨著解嚴的到來而完成了階段性的任務。學者陳傳興認為，這些透過藝術創作而展現社會批判意識的藝術家，之所以會面臨創作上的停滯與遲疑，其原因乃是在於社會對於這類型的藝術表現刻意忽略與不予以重視：

「如果社會政治激變危機引生出了某些社會、主體意識，那我不禁要納悶的問，難道社會危機不能讓人注意到我們（一直）有美學危機，如果不能、不敢面對

¹⁵² 鄭慧華編：〈形塑幽微史觀：為失語的歷史找到話語－專訪王墨林〉，《藝術與社會－當代藝術家專文與訪談》（台北：台北市立美術館，2009年），頁49。

這危機的衝擊與破壞，而企圖避開不談，那說什麼藝術的主體意識、創作理論都是多餘的。這些都將只夾槓術語而已並不具任何實質意義。因此，我們可以猜想到為何夾在社會劇場的街頭吶喊和學院術語符咒之縫隙中的藝術工作者是如此疲憊和猶疑。」¹⁵³

由上述陳傳興對於台灣 1987 年美術發展現象的觀察所示，相較於當時社會環境與改革思想的劇烈開放，解嚴後的美術環境並沒有隨這波社會變動而朝向觀念的擴張。許多還無法以學院理論與傳統美學思想而理解的藝術形式，在這時期的藝術生態中，仍是難以被接受，在這樣的狀況下，一些外於主流的藝術工作者也漸漸開始面臨自身創作上的無力感。筆者認為，1980 年代具社會造反意識的行為藝術家在解嚴後面臨創作的停滯與轉換，其原因並不全然是社會不再需要衝撞的力量。此時期行為藝術家之所以面臨創作上的停滯與轉換，除了如陳傳興觀察中，藝術家創作意念不被當時美術生態所理解之外，筆者認為其它原因則來自藝術家對於解嚴後社會環境的失望，以及社會給予前衛藝術支援的不足。解嚴後，社會環境並沒有如革命者預期中的發展，生活反而在消費景觀與政黨混亂的夾雜下而使人無法適應。陳界仁在解嚴後面臨尋找自身定位的 8 年創作轉換期，在筆者與王品驊的訪談中，她提到，陳界仁在解嚴後之所以面臨創作的躊躇，這樣的狀況可能來自藝術家在革命後而對社會的再次失望：

「他對於當時那樣的困境應該是一種雙重的失望，在還沒解嚴之前，好像判亂是為了追求革命，結果革命之後，他發現兩黨都不是在實踐他理想中的政治方向，甚至其實左翼的方向仍舊找不到切入點，只是一個批判位置而已。」¹⁵⁴

尚未解嚴前，陳界仁試圖透過身體展演的方式，實踐社會改造的理想，但革命過後的社會景況，卻沒有達成原先預期的走向。面對這樣的處境，陳界仁並未持續選擇以行

¹⁵³ 陳傳興：〈87' 台灣美術現象的感思與評議〉，《憂鬱文件》（台北：雄獅圖書，1992 年），頁 281。

¹⁵⁴ 此文引用於筆者與王品驊之訪談，詳見本論文附件。

為藝術作為體制對抗的方式，他在經歷 8 年的創作思索後，重新透過藝術創作找到了另一種社會批判的方法，他開始以數位影像結合歷史檔案的方式，探討歷史的變動如何牽引國家社會結構及人們生活處境的問題。¹⁵⁵

解嚴後，社會中的威權界線已不如原先的強烈，此時藝術家若持續以身體展演作為社會衝撞的方式，其批判力道可能難以達到解嚴之前的那樣鮮明與強烈，在面對這樣的環境之下，必然使的 1980 年代行為藝術家得開始重新思考自身藝術創作的路徑。李銘盛在 1988 年實踐〈李銘盛＝藝術〉激烈的行動後，創作脫離了對於特定機構的機制探討，他在 1995 年代表台灣參與「威尼斯雙年展」後，轉而著重以行為結合裝置的方式關心大環境在資本主義交疊下，所帶來的環境汙染問題與人們生命價值觀的改變。¹⁵⁶ 而社會環境在解嚴後還產生了另一個現象是，都市房價高漲與展演空間的壓縮，如此雙重擠壓的狀態，使得 1980 年代部分行為藝術家開始選擇其它形式，傳達個人社會批判的意識。王墨林在 1988 年實踐〈驅逐蘭嶼的惡靈〉後，於 1991 年成立劇場組織「身體氣象館」(Body Phase Studio)，持續深入小劇場與身體論述的探討，同時積極推動台灣行為藝術與國際交流的機會。除此之外，王墨林以存在主義思想為基底，結合身體訴說歷史的想法，透過評論書寫的方式提出其「身體論」。¹⁵⁷ 由此看來，1980 年代行為藝術家之所以在解嚴後面臨創作上的停滯與轉換，除了自身藝術觀念不被理解之外，另一個主要原因來自於社會環境的劇烈變化。社會時局的改變，撫平了 1980 年代行為藝術家原本身處的批判位置，媒體自由的都市景觀，同時造成人們對於體制衝撞的不以為意，¹⁵⁸ 藝術家在這樣的狀態下勢必也被迫開始思考自身的創作立場與定位。陳界仁、李銘盛、王墨林這些發展於 1980 年代的行為藝術家，他們在解嚴後仍舊嘗試解決戒嚴所帶來集體失語的問題，思考如何透過媒材語彙的轉

¹⁵⁵ 如作品〈加工廠〉(2003)、〈軍法局〉(2008)、〈帝國邊界 I〉(2008-2009)、〈帝國邊界 II-西方公司〉(2010)。

¹⁵⁶ 如作品〈樹人〉(1989)、〈無形雕塑-給世界重要國家元首 90 年代禮物〉(1990)、〈火球與圓〉(1993)。

¹⁵⁷ 王墨林於 2009 出版《台灣身體論：王墨林評論集 1979-2009》一書，透過此書深刻闡述其「身體論」概念。

¹⁵⁸ 參考筆者與王品驊之訪談，詳見本論文附件。

換而讓自己對於社會的提問說得更清楚與明白。由上述的舉例可看出，1980年代行為藝術家在面臨社會解嚴時，其行動不再像之前那般較為鬆散與找不到定位，解嚴後他們開始透過身體行為、影像、裝置、組織活動、書寫等方式，聚焦於議題性的探討，也釋放了個人與社會溝通的空間。

二、 脫序的身體

台灣伴隨著解嚴而進入 1990 年代，社會頓時成為一個全然開放的狀態，社會運動的興起、多元政黨的發聲、多樣文化的發展、媒體自由、商業經濟自主，台灣儼然進入了「民主」伴隨消費景觀的時代。社會在充斥資訊與自由發聲的狀態下，人們的生活開始面臨多重選擇的困難，而國家政策在伴隨資本主義概念的考慮下，反而更造就社會邊緣份子的犧牲與排除。在面臨如此生活焦躁的情況，一群生成於 1990 年代地下文化的反文化青年，開始以身體行為揉合多重元素，以反抗的姿態衝撞國家政治與資本主義交疊下的種種禁制，同時提示出生活於 1990 年代的我們仍然可能處在於另一種形式的戒嚴狀態。¹⁵⁹ 這群發展於大學左翼社團、吳中煒「甜蜜蜜」咖啡廳以及社會邊陲角落的反文化份子多成長於 1980 年代末台灣戒嚴的後期，他們透過行為而對社會造反的方式並不如 1980 年代行為藝術家如此嚴謹與沉重，而他們對於社會改造的理想也不大，這群生成於 1990 年代的反文化份子，透過行為展演而選擇的，是將自身身體沉浸在這個有問題的社會之中。

在 1990 年代吳中煒與林其蔚的計劃裡，顯現出行為藝術開始由游擊式的行動轉換為集體聚合的力量，1990 年代行為藝術家透過脫序身體的姿態聚合為銳舞 (Rave)

¹⁵⁹ 游崴：〈知識份子與一群不怕死的混混：林其蔚談龐克與台灣學運反文化〉，《藝術與社會－當代藝術家專文與訪談》（台北：台北市立美術館，2009 年），頁 135。

派對般的狂躁。¹⁶⁰ 從吳中煒與林其蔚 1995 年〈台北國際後工業藝術祭〉中那些自虐、自溺與自我催吐般的身體可以看到，1990 年代的反文化身體景觀是一種透過愛慾爆發而釋放自我身體苦悶的樣態。解嚴後，人們漸漸開始享受經濟自主、黨禁解除、媒體開放的「民主」社會，但對於學運反文化分子而言，多重資訊的選擇反而使各式訊息相互交疊為過量的噪音。在一篇吳中煒參與 1994 年《南台灣，新風格雙年展》的創作論述裡，可以大略看出學運反文化分子與社會相處的態度：

「我住在台灣省，台北市水源路 37 巷 5 弄 25 號，我早上 4 點或者 6 點睡覺，在寒流來襲的時候，我會一直睡到晚上才起床，然後在 37 巷的這棟陰暗國宅中從 5 樓走下來，會去一間我開的一間 PUB，然後我會跟這裏的客人聊天，會聽有香蕉封面的那張 CD，然後一起唱海落因這條歌，有時候有人喝醉了，有的男人，女人會抱在一起，親吻一個小時。有一次我喝醉了，有些人就握著我的手，一直哭。在寒流來襲的深夜，我離開那間 PUB，我騎上一部賊車，順著淡河騎去，我先到了艋舺，我見到了一些建築物還有一些紅燈，我經過了總統府，也經過了圓山飯店，我穿過了關渡大橋，我一直騎到火力發電廠的那塊沙灘才停住。或者我會不睡，在清晨時分，潛進一間廢棄的空屋，有時候那裏的灰塵會堆得像一件被子一樣厚，但是裏面的棉絮又好像水一樣一下子就流掉了，我在裏面翻到一疊蔣孝勇的情書，我挾進我的口袋，然後又把它丟掉。在我離開那裏之後不久，我也丟了我的鞋子和我的機車。在正午昏睡的時分，我跟著一些人群走進台大，我看到一些青春嚴峻的面孔在這裏唱歌、追逐，還有俐落的投出一球，然後接住這一球，或者“杼”的，擊出這一球。看這群服色鮮豔的人在寬廣的校園裏吃著熱狗，看這兩排雄壯的大王椰子。啊！啊！啊！啊！啊！……。我赤足的與人群相對而過，一個面孔熟悉的女孩在對我打招呼，然

¹⁶⁰ 銳舞（Rave）發展於 80 年代末期歐美地區，是一群對於社會體制感到失望的群體所組織起來的大型戶外舞會，而銳舞派對的目的是透過電子樂與舞廳的結合，提供一個人於體制逃逸的所在。台灣在 90 年代中期引進銳舞文化，而在藥物氾濫中，銳舞於 2000 年初期漸漸消失在台灣。蔣慧仙：〈共舞一族—世紀末 RAVE 文化〉，《破周報》，（台北：台灣立報，55 期，1996 年 11 月）。

後引我到學院旁的那間廁所，她遞給我一枝大麻，我們輪流抽，在這個糞便、衛生紙及被丟棄的美術史旁的馬桶邊，我跟她緩慢的吸食著。我忽然佇立在永福橋頭，肥美的吳郭魚在景美溪裏游泳，很多、很多的人用魚又把魚挫起來，然後放在岸邊，那裏有很多、很多被挫死曝曬的魚體，緩緩的太陽從永和方向西沉，雖然黑夜又要來了，可是等一下黑夜又會走了。我現在從永福橋回到那間 PUB，只要十分鐘，我走著、走著，只剩下三分鐘了，在這裏，我該面對什麼？一個鐘頭的親吻或是這些紅燈，那個總統府，面對這排嚴峻的青春，或是雄偉的大王椰？我們的條件都是一樣的，包括那濕冷的棉絮，厚厚的灰塵我們需要的只是勇氣，面對那被挫死曝曬的魚體，從永和緩緩沉沒的太陽。我們的條件都是一樣的，包括那吸大麻旁的馬桶及被丟棄的美術史。我們需要的只是勇氣面對那徘徊不止的聲音或是夜晚的不安。面對那赤足相對的人群或是唱歌、追逐。」¹⁶¹

在這篇如日記般的創作論述裡，傳達著一種都市人們對於自身生活方向的虛無感。社會在資本主義過量的消費觀念下，都市菁英發展伴隨著街頭暗巷的垃圾堆積，生活中過多意見的選擇與過量資訊的誘惑，造就了人們自我意識的錯亂。也因為這樣的錯亂，無論是正確與錯誤、積極與頹廢、歷史與未來其實本質上並無差異，在這看似對立的兩者已隨著混亂而相互疊合為不知名的混合體。面對如此社會現實，學運反文化分子選擇讓自己停留於這樣的社會混亂之中，並決心成為這個有問題社會中的病原；或是人們眼中的社會垃圾。他們透過身體行為聚合噪音、愛慾、嘔吐與髒話，於〈台北破爛生活節〉、〈台北空中破裂節〉、〈台北國際後工業藝術祭〉的各式展演中，展現社會禁制如何進入果汁機而攪拌為稀爛的物質。這樣的身體展現不是一種旁觀者的狀況描述，而是人們如同母體回歸般地將自我身體浸入到社會混亂之中。吳中煒在上述創作

¹⁶¹ 黃進財、謝順勝、洪行健編：《南台灣，新風格雙年展》（台南：台南市立文化中心，1994年），頁45。

論述的末段提到：「我們需要的只是勇氣」，¹⁶² 而我想吳中煒所要表達的或許是，我們需要有足夠的勇氣面對社會在完整後可能的破敗，以及面對生活在建構後將來臨的瓦解。

第三節 觀眾與發表空間的壓縮

台灣 1980 至 90 年代中期，具社會造反性的行為藝術表現，以吳中煒的行動作為暫時性的終點。吳中煒在 1990 年代中後期便不再積極的發展藝術計畫，也沒有與公部門機構繼續合作，反文化群體在解嚴後，逃逸至社會更邊緣的地帶，也漸漸消失在大眾的視線裡。許多發展於 1980 年代的行藝術家：陳界仁、李銘盛，到了解嚴後也幾乎偏離了以身體行為衝撞體制的創作路徑，他們開始走向影像方面或是環境議題發展。1990 年代中後期，行為藝術開始進入學院並逐漸結合錄影技術發展，純粹透過身體力行於街頭衝撞的行為實踐開始減少。本節試論台灣解嚴前後行為藝術與觀眾之間的互動狀態，而後分析解嚴後都市空間型態的改變與錄影技術的輸入，造成台灣行為藝術的發展有何影響。

一、行為藝術與觀眾的遙遠距離

台灣行為藝術在 1980 年代以一種對社會造反之姿而生成，而如此具批判性的身體展演，無疑造成行為藝術在於大眾眼光中的不被理解與畏懼。台灣行為藝術發展至今，「觀眾參與」及「觀眾在行為過程中的角色位置」這兩個問題已是許多藝術家在實踐行為計畫時所會思考的要素。不過對於 1980 到 90 年代中期的台灣行為藝術家而言，行為實踐的目的大多在於自身苦悶的抒發以及對於社會種種禁制的衝撞，此時期的行為藝術表現大多具有一種社會改造與社會衝撞的理想，因而「觀眾的角色與位置」

¹⁶² 同上註。

在解嚴前後的行為藝術展演裡是很少被考慮的。筆者認為，1980 到 90 年代中期由陳界仁、李銘盛、王墨林、吳中煒、林其蔚所開展對社會造反的行為藝術脈絡，其實很難以「觀眾」(audience) 的概念來稱呼那些曾經真正看見行為現場的人們，我想若以「群眾」(the masses) 的概念來稱之會更為適切。「群眾」指的是因某種共通性而聚合在一起的群體。¹⁶³ 在陳界仁、李銘盛、王墨林的行動裡，並不曾出現準備好的觀眾，而是有著剛好出現於行為現場的群眾；對於吳中煒、林其蔚的計劃來說，來到現場的人們有時更因展演者張狂的演出，而被聚合成一個難以區分觀眾與展演者兩種身分的脫序群體。解嚴前後的台灣社會環境在面對具社會批判性的行為藝術之態度，其包容度是相較其它藝術表現媒材低的。筆者認為造成上述現象的原因很大部分是來自群眾在行為參與過程中而產生的懼怕感。解嚴前後行為藝術展演多以裸體的形式而表現，此時期行為藝術家所觸碰的議題也多具有爭議性。¹⁶⁴ 在尚未解嚴的台灣社會環境中，行為藝術如此具挑釁意味與張狂的身體表現，無非使街頭民眾內心懼怕。而筆者認為，解嚴前後民眾與行為藝術產生疏離的另一個原因在於，以體制衝撞為目的的行為藝術大都以街頭或日常所見的場域為展演舞台，群眾與展演者並沒有如劇院或展覽空間被區分為上與下或前與後的觀看距離，群眾與行為藝術家是站在同一平面上而共同經驗著行為展演的發生。因此對於這些無法事先預期行為展演內容的群眾而言，在面對街頭中這突如其來的行為展演以及「或許這些人可能隨時侵略自己身體」或是「這些人是否違法？」的想法時，人們內心無非是恐懼先於好奇的。台灣解嚴前後行為藝術除具有一種游擊特質之外，在社群關係方面，由於群眾內心的排斥與不甚理解，反而限制了行為藝術家與社群對話的空間，而這樣的情況也使得行為藝術家漸漸有著自我個體化的特質。

上述行為藝術發展的自我個體化特質，也回應著藝評者李維菁對於台灣行為藝術發展困境的觀察：

¹⁶³ 張嘉文編：《辭海》(台北：鐘文，2002 年)，頁 844。

¹⁶⁴ 源於筆者與姚瑞中之訪談，詳見本論文附件。

「談到台灣表演藝術的缺乏，持續性與集體性兩大因素在藝術界的缺少是相當關鍵的。任何美學系體的形成，必須具備集體參與的特質，才可能形成一個宏觀的文化反省的基礎。不過，要釐清的是，集體不是一個結黨、同步、共同體或是民粹的集結概念，更不是在許多東西上經由結黨的方式得到一個規則的認同。這裡所談到的集體，應是一種普遍針對當前體制的思考，對於自己身處時空追求身分認同的精神。」¹⁶⁵

李維菁認為台灣行為藝術之所以難以建立系統，其主因在於藝術家缺乏行為實踐的持續性，以及行為藝術家對於集體參與的抗拒。而筆者認為解嚴前後行為藝術家面對集體的抗拒有其必然性，對於 1980 年代陳界仁、李銘盛、王墨林的行動而言，行為藝術家的創作意識是生成於國家威權體制下集體結構之反抗，因此他們選擇以一種既堅持又固執的方式衝破社會中一切組織集體的可能。而對於 1990 年代伴隨吳中燁而發展的學運反文化身體景觀來說，組織一個與主流社會價值觀形成反向的集體便是行動的核心，這也造成反文化群體提供社群討論的空間更是狹窄。不過，雖然解嚴前後行為藝術在於集體參與的規避態度上有其本質的必然性，但就這樣的發展看來，此時期行為藝術家對於社群關係的過度逃逸，造就了他們與社會及世代之間的溝通不易。

二、商業性空間的佔據

台灣在解嚴後從北到南紛紛成立公立美術館，¹⁶⁶ 此外，社會也在經濟蓬勃發展的狀態下，接連帶動了畫廊產業的發展。1980 年代末期畫廊產業的蓬勃，雖然帶來台灣藝術市場的熱絡，不過對於當時的台灣前衛藝術而言，其發展並沒有因畫廊產業

¹⁶⁵ 李維菁：〈關鍵在於集體性與持續性－台灣表演藝術美學系統形成的可能〉，《典藏今藝術》，（台北：典藏，104 期，2001 年 5 月），頁 79。

¹⁶⁶ 台北市立美術館於 1983 年成立後，1988 年台灣省立美術館成立（現為國立台灣美術館）與 1994 年高雄市立美術館接連成立。

的熱潮而得到有效的推廣與幫助。藝術家許自貴在一篇對於台灣 1980 到 90 年代畫廊發展的觀察報告裡，他認為當時台灣畫廊產業多存在於藏家官能性的滿足，其對於現代藝術的推廣其實並未引起作用：

「現代藝術在時代中較不容易為一般人瞭解和接受，尤其是近一百年全世界的現代藝術變化太大、太多，更有許多不是傳統式的美學觀和知識，當這牽涉到很多因素，使得台灣流行藝術仍存在『泛印象派』的圖形，美術教育的偏失不足是最大的原因，台灣幾十年來的現代藝術一直是畫廊不太有興趣去經營，也可能是經營者本身也不是很了解現代藝術是什麼？所以迎合觀眾口味與降低藝術層次要求則是大部分畫廊的經營法則，或是把藝術品當做[作]調適生活的消遣品，或是養眼的裝飾品，一種純官能的享受。」¹⁶⁷

在許自貴的觀察中可以發現，解嚴後的台灣畫廊產業，多推廣題材保守或是易讀性高的畫作為主要，在面對具有回應時代、社會批判、個人性特質的現代藝術時，多數畫廊是不太碰觸的。而許自貴在文中提到，當時的畫廊產業多以具有「泛印象派的圖形」的作品作為藝術推廣與商業交換的藝術類型，在此「泛印象派的圖形」指的或許是畫作題材上的保守，如他對於「南畫廊」面臨轉型後的觀察：南畫廊原以新生代藝術家推廣為主要，而後因畫廊嚴重虧損則改以中堅輩、老畫家為發展的重點，並以花、靜物、風景、裸女等題材為作品銷售的類型，這才將之前的虧損以不到兩年的時間賺回來。¹⁶⁸ 由此可以知道，台灣 1980 年代中後期的商業畫廊在為了維持利潤平衡與持續競爭的考量下，仍然多以傳統或前輩畫家為關心與推廣的對象，多數畫廊在面對具有涉及社會批判面向的藝術創作時，仍是會考慮其在於利潤回饋與生存持續性的問題。

¹⁶⁷ 許自貴：〈畫廊與台灣現代美術的發展〉，《一九四五～一九九五台灣現代美術生態》（台北：台北市立美術館，1995 年），頁 99。

¹⁶⁸ 同上註，頁 100。

在美術館審查機制與畫廊喜好的排除下，一些無法進入主流眼光的藝術表現開始轉往不以營利為目的的「替代空間」發展，同時有些藝術家也藉由自組團體的方式，以不定點的型態於閒置空間實踐藝術計劃與展覽。¹⁶⁹ 但商業市場與實驗藝術雙向發展的平衡並沒有維持太久，許多替代空間與閒置空間在這看似穩定與自由的狀態下，開始面臨國家文化政策、都市更新計劃與財團利益的多重擠壓。1990年代末期，除了替代空間的崛起外，閒置空間成為主流邊緣的藝術家實踐藝術計劃的據點，他們開始以類似「佔屋」(Squat)的方式或是進駐藝術家的身分，進入這些因資本主義循環下而生成的閒置空間，如：板橋酒廠、華山酒廠、寶藏巖聚落、龜山工廠、待售的空屋、都市邊陲的廢墟。1990年代末期開始，許多閒置空間與違建聚落因都市更新計劃而面臨拆除的情況，但在藝文人士與非營利組織長久抗爭之下，聚落原住戶及進駐空間的藝術家這才免於家園與創作環境被拆除的處境。在2006年，吳中煒也曾在寶藏巖聚落面臨拆除之際，與駐村藝術家李國民、陳幸均等人發動反聚落拆除的抗爭運動。¹⁷⁰ 在藝文人士、學者、非營利組織的抗爭下，藝術空間與家園雖然保留了，但這些空間聚落迎面而來的卻是國家文化發展政策的實施與收編。2002年行政院推動「挑戰2008：國家發展重點計畫(2002-2007)」，在這持續六年的國家發展計畫裡，文建會以推動文化產業發展為目標，¹⁷¹ 並透過閒置空間再利用的概念，提出設立五大文創園區作為文化政策執行的重點。¹⁷² 但在文化藝術與產業發展兩種不同邏輯與概念的結合下，藝術家發展藝術計畫的天地漸漸成為以消費人數為考量的文化創意產業園區，而替代空間也在這樣的狀態生存更為不易。在這樣的困境之中，許多實驗性的藝術表現與一些迴避商業性質的創作其展演舞台接連受到擠壓。而上述狀況也暗示著，威權並未因解嚴而結束，威權的概念在解嚴後，由一黨獨大的狀態轉而透過資本

¹⁶⁹ 此時期代表性的替代空間為：SOCA 現代藝術工作室、伊通公園、2號公寓、人民公社、邊陲文化；而藝術家自組團體如：息壤（成員為陳界仁、林鉅、高重黎、王俊傑等人）、台灣檔案室（成員為吳瑪俐、連德誠、李銘盛、侯俊明等人）。

¹⁷⁰ 游崑：〈你可以死兩次，我會在之前趕去。訪李國民〉，《現代美術》，（台北：臺北市立美術館，135期，2007年12月）。

¹⁷¹ 文建會現為文化部。

¹⁷² 五大文創園區分別為：華山文化創意產業園區、臺中文化創意產業園區、花蓮文化創意產業園區、嘉義文化創意產業園區、臺南文化創意產業園區，上述文創園區皆由舊酒廠與閒置倉庫改造而成。

進駐的方式，進行城鄉之間的多點滲透。而此現象，導引著解嚴後世代在面對創作資源與展演舞台匱乏的問題時，開始從原本強調去中心化的威權對抗，漸漸轉為抵抗國家政策與資本主義概念配合下的運作結構。因此台灣具社會造反意識的行為藝術表現，也在這樣的環境下，由 1980 年代強調以身體衝撞公共空間的國家威權批判，漸漸於 1990 年代之後轉向為對仕紳化（Gentrification）的都市現象做出反應。¹⁷³ 社會在戒嚴消退與科技媒體進步的交疊下，行為藝術不再特別強調藝術家身體行為的在場性，多數藝術家開始透過錄影技術作為其行為觀念的承載媒介，¹⁷⁴ 而這些藝術家則多來自學院。

錄影作為藝術家行為觀念的展現方式，除了開展行為藝術發展的可能性之外，另一個改變則是錄影技術其可被複製與剪接重製的特性。行為藝術原以強調行為藝術家的身體在場性及行為本身無法留存為特質，而後因錄影技術的配合，行為藝術便開始著重在藝術家行為觀念的提出，而不是特定時空下行為的臨場感，同時行為藝術也在錄影技術的結合下，變得容易收藏與展示。不過，行為藝術與錄影技術的結合，雖開展行為藝術的發展向度，但這也成為行為藝術在界定上越來越模糊的原因之一。當今以錄影作為行為觀念承載媒介的藝術表現，有時也被歸類在「錄影藝術」(Video Art) 發展的一支，¹⁷⁵ 而這也造成行為藝術與錄影藝術在當今難以分開談論的狀況。台灣以錄影結合行為表現的藝術觀念，於 1980 年代中期由海外留學學子輸入來台，¹⁷⁶ 而此時期身體行為結合錄影操作的觀念仍多屬於實驗階段。1980 年代以身體行為結合錄影技術為創作表現的藝術家，不見得是透過此創作方式表達個人行為觀念，更多時候是透過身體與影像的結合，嘗試多元媒材之間的混和與實驗。台灣一直到 1990 年

¹⁷³ 90 年代之後對仕紳化都市現象做出回應的行為實踐如：高俊宏、林昀橋、賴俊泓、林昭宇〈小巴巴羅薩行動〉(2010)、孫懿柔〈美術館是平的〉(2011)。

¹⁷⁴ 姚瑞中：《台灣行為藝術檔案 (1978-2004)》(台北：遠流，2005 年)，頁 248。

¹⁷⁵ 在孫松榮 2015 年以台灣錄像藝術史為主軸的策展《啟視錄：臺灣錄像藝術創世紀》中，便將此類型的身體行為表現歸類為錄像藝術發展的一支。

¹⁷⁶ 此時期代表藝術家有：留學於日本筑波大學的盧明德與郭侶芬，及留學舊金山藝術學院的洪素珍。

代新媒體專業陸續進入藝術學院成立課程與系所後，¹⁷⁷ 以錄像作為行為觀念表現的創作方式才逐漸萌芽，這也同時帶動了行為藝術得以流通與收藏的可能。

¹⁷⁷ 盧明德於 1985 年從日本留學歸國後，分別在東海大學與台灣師範大學美術系開設「複合媒體」課程，將媒體藝術觀念帶進學院，為台灣藝術學院第一個科技媒體相關課程。台北藝術大學則在 2001 年成立「科技藝術研究所」，為台灣第一個媒體藝術相關系所。

第四章 結論

第一節 行為藝術「反」的精神展現

筆者在探討台灣行為藝術發端的過程中發現，「向社會造反」是解嚴前後行為藝術發展非常核心的精神所在。1980 與 90 年代行為藝術家不論是透過街頭展演或是類似小劇場的演出，他們之所以行動的原因，大多來自於個人對於社會現實景況的不信任認與失望。不論是基於左翼思想的啟發、地下文化的影響或是個人內在的自省，這些發展於解嚴前後的行為藝術家，開始透過異質性的身體行動，展現個人對於主流文化與價值觀的質疑，「透過行為而對社會造反」作為他們釋放內心騷燥的一種方式。台灣 1980 年代具社會造反特質的行為藝術家以陳界仁、李銘盛、王墨林為代表，他們透過街頭展演或介入公部門機構的方式，提出個人對於國家體制結構的質疑以及抒發自身面對社會禁制所產生的內心苦悶感。此時期的行為藝術家透過集體爬行、吼叫、自囚、結合抗爭運動、擾動公共空間等行為，使自身成為社會中的不合理之人，他們以一種「社會病者」的姿態，企圖使威權結構鬆散而無效，他們採取對禁制主動宣戰的態度，實踐個人社會改造的理想。

廣泛來說，1980 年代行為藝術家透過行為而造反的對象，是國家威權體制運作、主流社會價值觀以及戒嚴身體的存在。筆者認為，1980 年代具社會造反意識的行為藝術家除了透過行為實踐而逃脫上述所言的種種禁制之外，另一則是藉由在公共空間「製造事件」的方式，導引群眾勇於質疑生活的一切「常理」。當體制成為生活的日常，人們將難以感到體制的存在。因而 1980 年代的行為藝術家大多選擇將自身放置在社會禁制的邊緣，藉由行為展演而實踐生活之「反常」，並同時透過如病者一般的身體展演，使自身行為成為日常中的荒誕事件。此時期行為藝術家除透過製造事件使

自身造反動能得以釋放之外，他們也在製造事件的過程中觸發人與威權之間的對立，同時經由行為過程中的衝突事件，間接導引人們意識到體制的存在。上述如此具社會批判意識的行為展成，與解嚴前後風雲四起的社會抗爭運動在形式上雖然相似，但兩者在本質上仍有所差異。1980年代行為藝術家不以爭取自身權益為行動目的，他們雖然有社會改造的期待，但卻不見得有確切的政治傾向或訴求。行為藝術在1980年代之所以萌芽，是因為藝術家開始意識到身體不僅只能是體制的承載，透過行為展演或是其它類型的藝術創作，身體亦能作為一種反抗體制的工具。如此具社會造反性的身體動能釋放，便是此時期行為藝術發展之所以蘊含力量的原因。

多數發展於1980年代的行為藝術家在解嚴後，開始進行其它藝術形式的嘗試及創作方向，這也象徵著行為藝術的發展逐漸轉移到下一個世代。解嚴後，人們失去長久以來的革命目標，而台灣在歷經1990年「三月學運」等社會抗爭運動之後，社會快速進入多元聲音的釋放、資訊媒體的誘惑、自由經濟的競爭，但人們同時也因社會過多的聲音而形成生活中的選擇困難。一群因生活紛亂而感到苦悶的反文化份子，開始從地下文化、校園左翼社團走向公共場域，企圖透過〈台北破爛生活節〉、〈台北空中破裂節〉、〈台北國際後工業藝術祭〉釋放非主流文化長久以來被忽略的邊緣性格與脫序狂躁。吳中煒與林其蔚作為1990年代反文化行為展演的核心策劃者，他們透過噪音團體的聚合，釋放人們面對紛亂社會而克制不住的性衝動、不良於口的言語、酒醉嘔吐、狂躁聲響，企圖將社會紛亂攪拌為更加混沌的混合體。

在一系列由吳中煒與林其蔚所策劃的行動裡，雖然能瞭解反文化分子的狂躁行為，主要在於抵抗戒嚴身體的延續，但也因為這些行動所外延的極端脫序與虛無特質，其實讓人難以對準他們真正所欲反抗的核心是什麼。而筆者認為，這樣的狀況或許也反映著，反文化分子在解嚴後對於自身生存的無力感，以及種種反抗意念似乎也被消費生活而撫平的虛無感。解嚴後，社會在伴隨消費景觀發展下，行為藝術家的社會革命

工作難以真正被注視，都市空間的過度擴張與生活中的過量資訊，漸漸撫平了這些社會批判工作的立場與態度。而吳中煒行動中的虛無與自我消融，或許便是來自這種自身立場在社會現實中不斷被交疊與忽視的情況。相較於 1980 年代行為藝術家，90 年代反文化分子在自身革命工作面臨社會現實的困頓下，他們選擇透過如同法國詩人夏爾·皮耶·波特萊爾（Charles Pierre Baudelaire）面對工業革命造就都市快速發展時所選擇的生活態度：以一種拒絕社會現代化發展的姿態，撿拾資本主義運作下的過量殘餘。吳中煒與林其蔚等反文化分子，透過自溺於混亂的姿態與刻意延遲社會發展的態度，對比戒嚴世代面對社會禁制時所展現積極改造的理想與肅殺特質，他們以一種立志癱瘓於垃圾中的精神，預知社會將因過量的擴充而迎來瓦解。

第二節 一個存在於歷史夾縫的位置

行為藝術一直以來都不是台灣藝術發展的主流，而造成此狀況的原因除了行為藝術並不生成於學院及主流美學系統的因素之外，另一個原因則是行為藝術與社群對話空間的不足。在本論文所論述的行為藝術實踐可看出，解嚴前後行為藝術、小劇場、另翼展演三個領域之間的界線其實並不清楚，而上述三個領域的脈絡均是因主流反抗而生成，這使得此時期具社會造反意識的藝術工作者有時選擇相互合作，串聯在不同領域之間。在如此網絡混雜之下，行為藝術自然難以聚合與更遑論是被獨立出來論述，此時期具造反意識的行為藝術脈絡並沒有一個確切的發展中心。而站在行為藝術與社群關係的方面來看，1980 年代行為藝術因威權對抗而萌芽，它的實踐並不為觀眾觀感而考慮，而是藝術家抒發自身苦悶與威權結構批判為主要。1980 年代的行為藝術發展有著一種向威權戰鬥的特質，衝撞威權體制中的集體結構是此時期行為實踐的目的，不過這也讓行為藝術在威權抗拒與展現對立的同時，反而限制了自身與大眾對話的空間。行為藝術家在一種刻意疏離集體以及無法被大眾理解的情況下，獨自成為社

會中的個體，而這也造成行為藝術脈絡與系統建構趨向緩慢，更帶有自我個體化的傾向。雖然在解嚴後的 1990 年代，具有社會造反特質的行為展演在地方文化政策與媒體的推動下而被大眾看見，不過最後也因反文化群體的過度自溺及過於極端的行動，他們在一種無法被大眾消化的情況下，具有社會造反精神的行為藝術實踐再度偏離大眾的眼光。

行為藝術在解嚴前因自我個體化的特質使其脈絡建構趨向緩慢，而解嚴後的行為藝術發展也因社會在威權治理到資本進駐的轉型過程中，面臨了生存上的壓力。解嚴後，畫廊產業的蓬勃帶動了藝術市場的熱絡，不過此時期，多數畫廊在面對利潤回饋與生存持續性的問題時，對於具有社會批判面向的藝術推廣仍是有所迴避的。因而一些具有實驗特質的藝術實踐，開始進入替代空間等非營利空間發表作品，或是藝術家選擇自組團體發展藝術計劃，另外也有藝術家以類似「佔屋」(Squat) 的方式，進駐閒置空間。在上述展演空間的多元發展看來，公共空間原本所承載的威權性似乎在解嚴後漸漸得到了釋放，但社會卻也在政治威權消退的同時，迎向了資本主義與自由經濟的發展。台灣 1990 年代末期，在閒置空間再利用與都市更新計畫的政策發展下，許多非營利空間與閒置空間變得難以生存，這些空間經歷拆除或是轉型為文化創意產業園區。這樣的狀態，使得具有利益規避特質的藝術實踐，在文化藝術與產業發展兩種不同邏輯的概念下，缺乏了展演的舞台。台灣具社會造反性質的行為藝術實踐也在這樣的環境中，由解嚴前所強調的政治威權衝撞，漸漸在 1990 年代之後轉向為對抗資本主義發展而形成的仕紳化 (Gentrification) 都市現象。解嚴後的台灣社會環境，從威權治理轉向為資本的進駐，人們生活同時也在資本主義的過度擴張下，變得無所遁逃。這也象徵著威權並未沒有因解嚴而結束，而是轉換為另一種形式出現在人們的生活之中。

解嚴後台灣行為藝術在威權概念的置換之下，促成其社會造反軌道的轉向，而行

為藝術在解嚴後的另一個轉向則來自展演方式的改變。1990 年代錄影技術的輸入除開拓行為藝術展演與收藏的可能性，行為藝術也因錄影技術的結合，其意義已從 1980 年代的身體在場性與臨場感，逐漸轉為著重藝術家如何透過某一媒介而展現其行為觀念的問題。解嚴後的行為藝術，在與裝置、聲音、錄影、社區介入、關係美學等多元媒介與概念的混和下，變得很難只依「行為類型」作為行為藝術的區分與歸納。行為藝術發展至今，已不單只是身體行為的展演，有時更是透過行為的聚合而達到社群關係的連結，或作為藝術家田野調查的過程。因而筆者認為，在多元藝術媒介聚合的當今，若只以行為媒介的差異來當作行為藝術劃分與歸屬的方法，仍然會面臨在區分上的模稜兩可，如某些結合錄影技術或數位科技而展現的行為實踐，除被認知為行為藝術之外，也同時被歸納為錄像藝術或新媒體藝術的一支。因而筆者認為判定行為藝術的基準，應以「藝術家是否站在行為藝術的角度，而思考其藝術觀念與立場的表達？」為方法，而不是只依眼睛所見的媒介差異作出區分。

行為藝術在台灣已作為美術館展演類型的一部分，而國際行為藝術節也開始在城市裡出現，原本外於主流的行為藝術也在如此多元發展下逐漸走入大眾的眼光。不過，在行為藝術漸漸浮現於美術館甚至是國際藝術節的同時，台灣其實仍然有許多另類的身體展演，遊走於都市午夜時刻、另翼展演空間、實驗派對、網路社群，而不被多數人所知。筆者仍然期盼在環境固然艱苦的當下，邊緣能有再次走進社群的機會。

第三節 研究困境與預期貢獻

在這篇關於台灣 1980 到 90 年代行為藝術的研究裡，筆者刻意選擇具有社會造反性質的行為藝術實踐為研究對象，如此書寫方向對於台灣行為藝術脈絡的建構上，可能顯得不夠全面。對於 1980 到 90 年代的台灣行為藝術而言，「戒嚴」與「解嚴」是

行為發生的背景也同時是行為實踐的一部分，因而筆者在這篇研究論文中所遇到的最大困境，仍是如何理解國家威權體制在於台灣行為藝術發展中的關係與成份，以及如何以適切的書寫方式論述這段背景較為敏感的歷史。台灣戒嚴時代的社會禁錮以及 90 年代的開放想像是一段我從未曾經驗過的場景，因而筆者在於台灣行為藝術發展史的理解上，多仰賴前人所撰寫的文章。而多數我們所知解嚴前後的行為藝術實踐多發生在北部地區，這不禁引起筆者好奇，解嚴前後台灣都市發展中心以外的地區，會不會其實也存在著如同吳中煒一般路徑偏移的藝術工作者？這個問題是本研究沒有處理到的區塊，也期待未來能有更多研究者來發掘這些外於中心的藝術實踐。

當今學者對於行為藝術的研究多偏向未來發展的想像，對於台灣行為藝術發展的歷史回顧與論述甚少，關於台灣行為藝術脈絡梳理的學術論文至今也僅有一篇。台灣解嚴前後行為藝術很少受到完整的梳理與論述，多數關於這時期的行為藝術研究多是以評論文章的方式出現在期刊中，真正聚焦於 1980 到 90 年代中期的行為藝術相關專書與論文非常少。而在過往的行為藝術相關文獻中，少有學者論述女性藝術家於台灣行為藝術發展裡缺席的問題，因而筆者透過本論文研究對於行為藝術中女性缺席現象的探討，彌補過去論述者對於女性與行為藝術脈絡之間觀察的不足。台灣行為藝術發展至今已從原本外於主流的視線，逐漸被寫入藝術史以及進入美術館，多數發生在解嚴前後的行為藝術實踐開始成為藝術史中的經典，成為一種不容質疑的存在。然而，筆者認為歷史中的經典仍然需要被再次論述與反省，因而本論文聚焦於解嚴前後具有社會反叛性質的行為藝術研究，目的在於讓這時期的行為藝術能得到更完整的梳理，同時期望能透過此論文的書寫，找尋一種論述行為藝術的方式以及彙整解嚴前後零散的行为藝術檔案，重新填補歷史因破碎而形成的空缺。