

## 附錄

### 訪談逐字稿（一）

時間：2018 年 1 月 10 日

地點：國立彰化師範大學

受訪者：王品驊

訪問者：鄭薇

#### 訪談問題：

問：台灣行為藝術大約在 80 年代初期開始萌芽，並發展於當時的主流藝術之外，那麼是在什麼樣的環境與因素之下促使陳界仁、李銘盛這些人開始透過街頭展演的的方式實踐身體行為？而他們行為實踐的目的又是什麼？

王：這兩位藝術家對我來講，他們有不太一樣的切入點。在當時整個大環境裡面，他們有著不同的脈絡。陳界仁在當時已經有了左翼思想的啟發，而李銘盛比較沒有這個部分。當時整個社會其實還在一個前解嚴的狀態，當時已經有很多黨外的運動，很重要的像是《人間》雜誌、綠色小組。《人間》雜誌在 80 年代中期，用了報導攝影跟報導文學的方式，批露出非常多台灣主流社會沒有注意到的邊緣社會實際狀況，像是一些族群或是勞動階級他們真正生活的底層經驗。《人間》雜誌在戰後的社會，透過專題式的報導，讓人們了解「社會的經濟結構是怎麼運作？」。我們在當時資訊非常封閉，而且還沒有解嚴，很多問題一般人接觸不到，所以透過他們的批露才發現，原來社會繁榮表象的背後其實隱藏著非常多結構性的問題。而且很多人在追求經濟發展與戒嚴政治的社會環境中，他們其實是屬於被壓抑的狀態，所以《人間》雜誌本身的報導對於解嚴之前的階段造成很大的影響，它鬆

動了我們對於社會與國家的理解，對於整個經濟現況的理解。

《人間》雜誌是一個左翼色彩的刊物，陳映真是台灣戰後很重要的一位左翼思想導師，他影響很多年輕人，陳界仁、王墨林他們其實都是受到陳映真的影響。陳界仁的〈機能喪失〉作品系列，可以說是從這樣的角度而開始的。在陳界仁 90 年代之後的創作中，我們會看到他的成長過程是生活在整個國家政治遷台與黨政措施裡面，他的成長過程就像是一個犧牲者。他父親本來是軍人，但是卻在政府遷台期間被留在中國進行特務工作。陳界仁成長的過程以為自己沒有父親，直到十幾歲之後才突然間在家裡看到一個陌生人，那是他父親。他在 90 年代之後開始慢慢談到自己的身世時，我們才比較清楚這些事。他在 80 年代的左翼思想啟蒙再加上他的成長經驗，其實就像是整個時代政治巨輪之下，很脆弱的個人生命好像都在國家利益的追求下而被輾過去，所以從他早期到後來的創作，有著很明顯的階段性。80 年代的行為藝術是帶有劇場性質的，包含集體與個人的摸索跟嘗試，他在 90 年代之後曾經說過，他認為他早期的作品其實是不夠成熟，所以他其實銷毀了不少早期的文件資料。那個時候他對於「究竟藝術是甚麼？」不是非常清楚，另一方面「對於一個藝術家來說，他藉由行為藝術可以達成甚麼？」，在一開始應該是都不太清楚，可是他們卻在一種很年輕的衝動下，覺得應該要這麼做，所以就那樣嘗試了。王墨林在解嚴後一篇報紙的訪談裡面，就稱 80 年代那個階段的行為藝術是一種「身體的叛亂」。那這個身體叛亂的聚焦點就是針對一種被戒嚴的身體，而這個被戒嚴的身體在陳界仁的生命經驗裡，就意謂著國家、軍隊、政治跟社會、經濟結構環環相扣的層面。在左翼的思想啟蒙裡面，他們對於戰後國民政府接受美援的這件事，有著極高的懷疑。他們認為像美國這樣的帝國，其實是藉由美援之名而控制台灣，表面是在形成遠東的反共陣線，可是其實他們基本上是以他們的利益出發而控制台灣。對於台灣的白色恐怖，很多人也認為是美國主導或是美國影響之下的。而美國在資本主義的經濟追求與想要作為一

個大國來左右世界權力結構的帝國心態，一直是左翼站在社會主義立場，想要觀察與抵抗的力量。所以陳界仁的生命經驗再加上整個國家處境還有他的左翼立場，他所看到當時主流社會中的政治經濟，其實就像是一個巨大的國家機器，而這是身體叛亂與對立的因素。

李銘盛在 80 年代的時空下，不完全是學院出身，他早期是台電的員工，是在攝影工作裡面開始對藝術產生興趣，他在 1983、1984 年開始以身體作為藝術行為的出發點，他〈生活精神的純化〉的那件作品應該算是第一件。在那件作品之後，他在頂好商圈有再做一些延伸性的創作立場還有一些街頭創作。他創作的脈絡都有一種「藉由藝術提醒社會」、「發出某種關心人的處境，或是關心人的未來」的呼籲。那在這樣的訴求與呼籲的態度之中，除了〈生活精神的純化〉這件作品以外，他後來的作品都會選擇公共空間的擾動與挑戰社會秩序的界線，甚至在他的行為的過程中，會被警察逮捕。所以他的創作似乎一直是環繞著他在 80 年代所看見的，主流社會的價值取向在一個追求經濟發展跟安定社會秩序的社會邊界，所以他的創作幾乎都是在挑戰這個社會邊界，並且呼籲如何藉由藝術的視角看到個人存在的面向，而不是在被社會告知的價值裡直接接受並順著整個社會追求經濟的洪流。我覺得他在這個部分跟陳界仁是蠻不一樣的創作狀態。

街頭展演可能是一個讓藝術公開化的訴求點，創造一個可以在公共空間陳述某種不同於主流社會的新的主張，這個應該是他們選擇這種形式很重要的原因。另一方面，在那個時空已經開始有很多社會運動在街頭進行，這些都有一個相互影響的面向，因為在他們的訴求中有很高度的社會性與政治性，但是兩個人的政治性不太一樣，他們認為街頭是一個最直接面對大眾的第一現場。事實上 80 年代在東區已經有畫廊的林立了，他們認為那已經不是藝術最直接能夠參與社會以及他提出自己獨特觀看社會和訴求最好的地方。而在陳界仁的眼中他認為，在畫廊與

美術館展出的作品其實都是符合追求經濟而且全面接受美國與日本藝術體制在台灣收編藝術的方式，所以他在 1986 年「息壤」時，那時有很多房地產的銷售，因為 80 年代是股票泡沫式狂飆、土地泡沫式買賣跟大量興建的時空，而古董與老畫家的藝術市場其實也有泡沫式的出現與高價進租的現象，所以這對陳界仁來講，他認為這都是他所反對的時代走向，所以他選擇一個在東區等待被銷售但是還沒賣出的空公寓，做他們的「息壤 I」。當時刻意的沒有媒體的發布，更不要說刊登廣告，他們以一種地下口傳的方式辦展覽。其實這裡就有在挑釁藝術制度。在這個之前張建富的訴訟事件，其實也促使他後來 86 年辦「息壤」很重要的原因。美術館當時的代館長蘇瑞屏，用她個人的意志去判斷誰的是藝術誰的不是藝術，而還用身體性的行為去毀壞藝術家的作品，所以他們當時就告她，而這場官司也贏了。所以這件事讓他對於藝術體制有了批判跟抵抗，「息壤」也是在這樣的環節裡面產生的。

李銘盛在那個時期，幾乎是 1988 年北美館達達展的時候，他在開幕的時候大便，他在那次還被美術館的保全人員拖到樓梯間打了一頓。他當時那樣做其實是因為他認為他的行為才是真正符合達達的精神，他以一種非作品化而表達異議的身體行為，來傳達達達對於時代進行批判的理念。那麼美術館引薦這樣的展覽，但卻對於李銘盛實際實踐達達精神的創作採取暴力相待，這其實就是他要創作的理由。所以在他們兩位的行為藝術裡，都先包含街頭運動的型態，接著是對於美術館體制的挑戰跟抵抗。

問：您認為 80 與 90 年代的行為藝術家，兩種世代之間透過行為而面對政治威權與社會體制的態度有何差異？

王：吳中煒、林其蔚，還有另一個是劉行一，他們是「零與聲音解放組織」的成員。

他們剛開始是一個噪音團體，王福瑞一直都有參與他們，但是相對於他們三人來說，王福瑞比較是以辦刊物與嘗試噪音創作為主。他們三個人有在〈後工業藝術祭〉進行演出，〈後工業藝術祭〉是在一個具有劇場性的空間中實踐角色扮演與行為的過程，他們還挑釁當時在場的觀眾。但是在整個表演裡面，觀眾卻是敢怒不敢言。對於他們非常粗暴跟非常混亂的現場，一半是預排的事件一半有現場偶發，那觀眾在目睹這樣行為演出的過程中，其實處在一種沉默狀態。對現場他們來講，他們當時要挑釁的是，觀眾裡面有沒有人會出來干預或回應他們當時對於觀眾身體上的挑釁，因為對他們來講，那個就是對於戒嚴身體的一種挑釁。觀眾的身體長期被規訓，以至於他們在一個事件現場被挑釁了，卻無法反應或是不願意還擊。就某種程度上，他們當時在這樣的創作方式對於噪音的詮釋與切入點，其實是把噪音視為一個解放的媒介，也就是被戒嚴規訓的身體能不能自主性解放的象徵。他們當時的身體行為對於觀眾來說是有一點侵略性、介入性，也有一種對於社會秩序與公共秩序的破壞。那在這個身體叛亂的部分，雖然說王墨林的「身體叛亂」針對的是他跟陳界仁所做的部分，不是針對吳中煒他們這個世代，但是其實他們也有一種身體叛亂狀態，就現場來講有可能是更粗暴。

在陳界仁〈機能喪失〉的演出裡面，其實是好幾件，事實上他都是有一個事件的結構。他們只是在公共空間裡無預警的藉由身體裝扮的象徵性、行為的象徵性而擾動街頭，在一個本來不應該出現這樣事件的戒嚴現場，出現這樣的事件，但他們並沒有去挑釁觀眾。可是在90年代〈後工業藝術祭〉的時候，已經是一個小劇場演出的形式，那個時後以經是「台灣檔案室」與「優劇場」之後了。台灣小劇場在那個時候已經發展了幾年，而小劇場作為當時一種運動形式其實也已經有某種氣候。當時〈後工業藝術祭〉是一個閒置空間的運用，所以它不是一個固定的展演場所，而是一個臨時性的展演方式。除了台灣的表演團體之外，他們還有找國外具有噪音取向的表演團體來。他們是在一個比較像地下劇場的空間，整個

行為模式是更瞎鬧、創造更大的現場混亂，而且直接的干擾觀眾挑釁觀眾。這部分我想他們敢這麼做，其實已經是建立在解嚴後開放的條件下，在已經開放的解嚴後氣氛裡面，他們期待的更多，他們期待觀眾有自主表達的態度出現，這點跟早期的行為表演非常不一樣。可是某種層度來說，80年代還沒解嚴之前，尤其是陳界仁他們的表演，其實是有白色恐怖的壓力。尤其陳映真只不過是因為左翼讀書會就被關了7、8年才放出來，之後才發行《人間》雜誌。所以其實陳界仁他在街頭那樣的行為是有白色恐怖的壓力。那李銘盛相對來講，他在政治的層面不像陳界仁那麼鮮明的對立，所以他其實比較沒有這方面的顧忌，他比較是擾動一種社會常態或追求安定的秩序。他們當時整個城市景觀相對是非常素樸也還沒完全進入過度開發的消費化社會。而90年代的噪音團體，他們其實已經是在一個極度開發的都會消費景觀裡面，他們平常會在「甜蜜蜜」聚會跟發展這樣的創作行為。那裡面其實已經有一種年輕知識分子對於體制很不屑跟抗爭的態度，想要去擾動挑釁但是又有某種虛無感。因為好像在一種完全開放的體制裡面，他們不管怎麼胡鬧瞎鬧，其實還是鬆動不到一些很根本很穩固的結構，或是整個社會真正要追求的那些價值，其實他們撼動不了。他們的行為裡面帶有很高的虛無跟頹廢的表態，而是建立在一種荒謬感上，他們可能更突現這個部分。在他們創作本身裡就包含自嘲跟自娛的姿態，那這點尤其跟陳界仁相對來講就落差很大。陳界仁整個行為有一種很肅殺很嚴肅的氣氛，因為他對應的是國家軍政體制最擁護的東西。那李銘盛的表演就帶有比較高的胡鬧色彩，他針對的比較像是警察，而到吳中煒他們的時候，他們對話的是當時的文青。整個對話關係一直在改變，那這個改變也剛好是整個時代非常快的在發展。

問：解嚴後，陳界仁停滯創作8年；李銘盛也不再以藝術回應體制問題，轉而關心土地環境議題；王墨林也沒有持續進行他在〈驅逐蘭嶼的惡靈〉中所提出「行動劇場」的觀念，您認為是什麼原因造成80年代行為藝術家在解嚴後面臨創作的停

滯或轉換？

王：陳界仁曾經在我做 80 年代研究的時候提到他那 8 年的狀態。他在受左翼啟蒙之後，用自學的方式看了不少書，再加上整個左翼青年在公館的活動，從 80 年代到解嚴之後的發展，那個小團體他們有非常頻繁的互動與辯論，而在那些辯論當中是相當激烈的，他們很嚴格地檢視自己跟夥伴彼此的立場，他們站在左翼的批判位置，討論「他們的立場在左翼的行為裡是不是有一些立場的曖昧？」，或是「這個立場出了甚麼問題？」，所以他們這個團體在內部上有很緊密的互動，思辨性很高。他們所思辯的課題是，針對台灣這樣資本主義發展方向的國家，跟國民黨來台後的體制與政府裡面，到底左翼有甚麼可能性？可是事實上，左翼一直沒有現實的舞台，這可以說就是他們的困境。而這對陳界仁來講更是一個非常切身的問題，他在這樣的團體裡面，雖然摸索了一些跟創作有關的方式，但他究竟何去何從？我想他在這樣的問題事實上是很迷惑的，因為「如何實踐？」的難題應該是他長期的苦惱。所以他形容他那 8 年就像是精神狀態出了問題，完全跟外界隔絕，很多年他都不知道是怎麼過的。是他的弟弟在公館擺地攤，時間到了就給他送個便當，他是這樣子度過那 8 年的時間。他後來突然有一天解開了所有的疑惑，然後才開始做〈魂魄暴亂〉的系列。他從《本生圖》歷史檔案的挪用開始了新的創作起點，而在那之前，他對於左翼的可能性與這樣的組織究竟現實性是甚麼？跟他可以走出的時間道路是甚麼？這些問題讓他躊躇。最後他在自己有點跳出來之後，才用了歷史檔案做了〈魂魄暴亂〉這個很大的跳躍。所以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。所以他的停滯，我覺得是他對於台灣解嚴後再次失望的後果，他重新找尋方向是他在那個狀態最關鍵的軸線。

李銘盛在 1995 年代表台灣去威尼斯雙年展，當時是策展人 Oliva 直接邀他，他算是相當早就去威尼斯做行為表演的台灣藝術家。某種層度上，這對他是一個肯定，在這樣的肯定之後，他的藝術應該要在往哪裡去？因為在那件作品裡面其實就包含他用動物的血跟他自己的血來隱喻樹木的血，那件作品從原本對於社會秩序的挑釁，開始轉移到生態性的方向。這件作品表彰著他的行為藝術受到肯定，所以可能在那一件作品之後對他來講，他更是一個不同於早期的階段。那這裡當然還有一個原因是，90 年代報禁解除之後，非常多藝術家的行為跟創作很大版面的被報導，所以這也造成社會主流對於這些藝術家行徑的見怪不怪，所以他在街頭挑釁的時候已經沒有像 80 年代尚未解嚴時那麼大的騷動力。他某種層度好像已經被那樣的消費景觀吸納進去，所以我想整個社會環境算是收編了這些比較具挑釁色彩的作品。因為挑釁的界線不見了，反而是消費景觀把他們同質化，這一點也說明著他們如果維持先前的創作脈絡，是沒有任何效果的。

王墨林在〈驅逐蘭嶼的惡靈〉之後，應該是提出「身體氣象館」。他在身體叛亂的行動階段之後，開始進行身體論述，進行身體論述的狀態也讓他轉移了焦點，但這個部份我沒有跟他直接對談過，我不確定他自己是不是這樣看，但我印象中是這樣子的。因為他當時的身體論述除了從戒嚴身體的思考之外，他那時候也吸收了很多日本劇場身體的發展，所以他「身體氣象館」的階段應該是在反芻這些不同來源的行為藝術意涵。

問：陳界仁、李銘盛，他們分別在解嚴前後的 1986 年及 1990 年加入創作團體「息壤」與「台灣檔案室」，您認為是什麼原因促使這些原本單兵游擊的藝術家開始有了組織團體的想法？

王：這應該是屬於一種戰鬥聯盟吧！組織成一個創作團體的時候，會讓他們覺得「透



過藝術行為想要訴求甚麼？」的意象更集中更有影響力。透過團體的方式，他們也會拋出不太一樣的藝術姿態跟語彙。在陳界仁早期的「奶·精·儀式」、〈機能喪失〉創作，他當時參與的是一個像學校劇團那樣的組織，好像最後也只剩下他以藝術創作者的姿態持續在這個領域中繼續創作，而其他人好像都消失了。他當時在「息壤」的展覽裡，找了高重黎、林鉅、王俊傑。林鉅在 1985、86 年也做了一些行為藝術的創作，只是他比較不是在左翼啟蒙的思想脈絡裡面，而是受到了一點謝德慶影響，他是從藝術或是繪畫本身的狀態而發展行為的作品，所以他們的脈絡是蠻不一樣。高重黎其實有左翼思想，他受到陳映真影響很大。但是他一直熱衷的是「影像科技作為一種西方觀視權力的機具，並透過對於這個機具的反思跟反運用的手法，進行這樣影像的再思考」。而這可以很清楚的看到他們幾的創作差異。王俊傑在那個時候是用在電視中播放 A 片的方式，他處理傳播訊息中性跟暴力的問題。王俊傑在「息壤」的展覽後就去德國讀書了，他後來等於脫離了他們。

「息壤」這樣具有抵抗意圖的團體，是一個多向度與異質性的聯盟。我想這對陳界仁來說是一個蠻不同的意義，而這個狀態也讓他更具有藝術家的身分。他早期在街頭的行動，有點像是在劇場組織中行動的一員，有可能他是發起者，但他的藝術家身分沒有那麼鮮明，可是在「息壤」的時候，他已經有了一個比較鮮明的藝術家身分了。

「台灣檔案室」是李銘盛、吳瑪俐、侯俊明、連德誠。這四位創作者當時是在「優劇場」的空間，組織「台灣檔案室」。他們除了辦展覽之外，他們喊出了「台灣檔案」這件事，這算是一個蠻鮮明的在地意識。這個檔案的概念，是要重新書寫在地歷史的宣示，這個點比陳界仁還早。陳界仁在「息壤」的狀態裡，還是屬於一個比較抵抗性的創作，到 1996 年之後他才開始使用歷史檔案，所以「台灣檔

案室」相對來講就比較早。組織成「台灣檔案室」跟個別創作兩者還是不一樣的。在他們四個的組成裡面，吳瑪俐跟連德誠的作品比較處理思想跟語言的問題，而他們自己本身也比較能書寫、比較有理論位置，這個也跟「息壤」不太一樣。

問：在過去的文獻資料發現，台灣解嚴前後除了吳瑪俐與湯皇珍之外，似乎少有女性藝術家以藝術回應政治議題，您認為是什麼原因造成女性藝術家在政治的議題中缺席？

王：這也許可以從吳瑪俐的例子來看，因為吳瑪俐在這個問題上她有實際創作歷程的變化，跟她在過去訪談時有一些回答。吳瑪俐在 1985 年回台灣之前，受到波伊斯相當大的影響，因為她在德國求學的期間就是在波伊斯所待的城市跟文化圈。她早期的創作是用報紙揉成紙團，然後在神羽畫廊呈現出時間跟空間的概念，那時她所發展的是材質性跟抽象語彙的實踐。但是她剛剛回到變化非常大的台灣社會時，她意識到「她該怎麼面對這樣的騷動社會？」，這麼多劇烈的變化翻攪出她原先不曾接觸過的台灣真實面向，所以她在那時就開始在台灣發展出比較政治性的作品。她從這樣比較政治性的作品漸漸開始發展帶有性別意涵的作品，例如：北美館的〈比美賓館〉。在作品開始包含性別思考之後，1999 年，她在九九峰做了一件地下通道花園的作品，那件作品是她一個很大的轉捩點。她受邀到九九峰那樣的自然環境，她意識到她不應該把都會創作的元素帶到這樣的自然環境之中，那反而可能是一種破壞一種災難，所以她回到土地的現場，發展出一個地下通道，這是一個帶有私密跟溫暖意象的空間。這件作品裡頭具有陰性特質與女性特質，這可能某種程度更強化了她在前面作品「政治」跟「性別」中，「性別」的這個部分的思考。而她後來在女性主義的論述中找到更多的支持點，所以她在之後北回歸線的計畫裡，開始跨出了主流的界線，然後進入到社區。那麼「玩布工作坊」是藉由柔軟的布料、被單、縫紉這些非常女性的工作，而與很多女性社區工作結

合在一起，這其實也開展出參與性的計畫，也等於是一種另類型的公共思考。她早期的作品比較像是一種批判、提出一個個人創作者與藝術家她應該對於所在社會的現實而進行批判的態度，她早期的創作比較是在這個面向。但是隨著剛剛說的這幾個很關鍵的創作實踐發展，她開始轉移到「人的關係」。她在「人跟人的關係」、「人跟土地、環境、自然的關係」這個面向，我想對她來講，她應該認為這是一個更整體的藝術實踐。換句話說，在這裡頭不知不覺，她更脫離早期批判性、對立、衝突、陽剛的表達手法，而是轉向成一種關心的、促進交流的、陪伴的跟創造空間的這種比較是陰性空間的創作走向。我想這裡面是有蠻強烈的女性意象發展，也有對於女性身分的思考，最後在比較廣擴的陰性特質實踐上，完成女性角色。在女性的議題上，她幾乎比較沒有從權力的角度出發。女性主義的第一階段是女性權力的爭取，吳瑪俐其實幾乎沒有這樣的創作，她早期比較批判與對立性的作品，其實是比较政治性的，比較是關心「在這樣的社會結構裡面，社會的現實會變得如何？」、「人要如何生存？」這樣的問題。

湯皇珍，我想她是很清楚的透過女性身分跟藝術家身分，在她的創作實踐裡面釐清這兩個身分該有的位置。她的創作脈絡跟吳瑪俐是不太一樣的。在1996年台北雙年展「台灣藝術主體性」裡面，有一個關於性別的議題。那裡面的作品也包含男性藝術家的作品，它的切入點不完全是從女性身分的面向。當時有陳明惠的繪畫創作，但是陳明惠的創作大多是關心女性方面的問題，倒是沒有對政治問題有所表態。或是侯淑姿她透過創作，對於性別關係中女性被視為一種欲望對象的現象，提出質疑跟抵抗，她也比較沒有提到非常政治性的部分。

如果就我自己在台灣解嚴前到現在的實際生態裡面，我自己作為一位女性工作者，其實我覺得社會在解嚴狀態的變動中，對女性來講都過於暴力，而且有著太多性的意象。在很多男性藝術家的政治隱喻裡，都使用了性語言作為他們批判政治的

意象。可是對女性接受者來講，其實是不好受的，當然就更不會去採取那樣的策略。所以我想女性處在比較少發聲的狀態，或許是因為在這整個時代氣氛裡，有著太多性跟暴力的語言，這對女性本身來說就有一種衝擊力。雖然他不是針對女性，可是卻藉由女性社會角色的屬性或是某種關係中的位置，視為一種攻擊的武器，這其實不是甚麼令人愉快的事。我不太知道是不是有這樣的成分所以導致比較多女性藝術家沒有用那樣的方式來發聲。

問：80年代的行為藝術大多是零星發生，那麼這時期行為藝術家彼此之間往來的狀態是如何？而他們與社會、民眾的互動狀態又是如何？

王：我想的確像你這邊描述的一樣，他們的狀態是蠻孤立的。陳界仁當時參與在左翼小團體裡面，我不太知道他跟高重黎的關係是怎麼樣，我沒有直接訪談過這個部分。另外一方面，他們的生存條件也不一樣，所以有可能是各自奮鬥。陳界仁在那8年幾乎就是在思考他跟左翼團體之間的關係，重新釐清它們對他的意義、重新在台灣的現實面找到他自己的切入點。也可以說他在那8年之前，除了左翼之外的其它社會，對他來講完全是對立方，應該沒什麼互動。可能多多少少像在北美館他們一起參加展覽，結果發生衝突事件，他出來幫張建富爭取權益，有可能他認為這個事件意謂著「他們可以是同一陣線的去面對同樣的問題時」，他會站出來，但是多數時候他有可能是用左翼的眼光在看待當時主流的藝術家。北美館在第一階段以「現代藝術跟國際性」作為推動的方向，它們有比較常合作的藝術家。我想對陳界仁來講，他跟這些人距離非常遙遠，他跟藝術圈是非常邊緣跟脫離的狀態，而且他也不願意被收編。

李銘盛跟吳瑪俐是夫婦，那時候他們住在花園新城，他們有屬於他們自己的藝術圈網絡。特別是花園新城那邊住著一群藝術家，所以他們是有這樣的網絡，但是

我想應該也是很難跟主流社會對話。

問：解嚴後，許多閒置空間開始面臨拆除或是轉型為文化創意產業園區，如：寶藏巖與華山酒廠，您認為都市空間型態的改變對於行為藝術發展有何影響？

王：華山跟寶藏巖這樣的空間出現之後，無形中讓行為創、大型創作、裝置性創作的進行空間成立了。而且因為這樣空間的成立，讓本來不是美術館取向、帶有比較高行動性質、一些非作品化的作品，可以在這些空間中展演，這也等於原本行為藝術所需要的對立性挑戰舞台也就消失了。當華山這樣的替代空間形成後，原來的行為藝術在初期還是有在華山這樣的空間中呈現演出。像是湯皇珍跟梅丁衍，他們在華山早期展覽中的批判性，還是有在那樣的空間中呈現出來。它跟美術館白盒子空間會很容易讓作品作品化的空間屬性完全不一樣，我想它是一個讓這些比較生猛的、行為實踐的、運動性的創作型態有了合法舞台，但這樣的結果，也漸漸的使它失去了原本作為一種抗爭性運動的屬性，我想是有這個傾向。

#### 訪談補充：

王：我在做 80 年代展覽的研究之後，我提出了兩個蠻重要的切入點，一個是「反抗的現代性」，一個是「多元的現代性」。我認為這兩個屬性同時在 80 年代很鮮明的浮現，也是形成當時具爭議性公共空間跟藝術體制的原因。「反抗的現代性」的溯源應該是左翼。在日治時期，蔣渭水跟很多台灣文學開始有左翼的立場，也開始進行關於台灣土地的書寫，而且關切民眾。在整個殖民的體制裡面，他們希望能夠為民眾發聲，我覺得這是「反抗的現代性」的起源，而它的確跟殖民經驗有關。「多元的現代性」就比較是在受到西方思潮衝擊之後。台灣事實上作為一個移民社會，它原本的在地文化脈絡就是多元的，但是在還沒有解嚴之前，其實大家都沒辦法看到這件事。所以在解嚴的前後，藉由西方思潮的衝擊跟戒嚴體制

的瓦解，反而讓原本在地的多元性更明顯的被突顯出來。而這裡面有一個很核心的問題跟你的問題有關，就是「個體性」。行為藝術透過這種以身體作為個體發聲的出發點，來聲明某種主張，行為藝術這個切入點，其實就是現代主體獨立性一個很強烈的符號。而 80 年代這樣一個現代的個體，他在戒嚴時期是沒有辦法完成的，因為戒嚴時期在整個思想上、身體的規訓上，其實都沒有這些條件。那麼解嚴的界線，開始讓個體重新思考他自己的定位、思考他的身分、思考他主體的位置。透過行為藝術，是個體性發展一個蠻鮮明的平行訊息，也是在藝術發展裡面一個必然的象徵。而且這是集體性的，行為藝術看起來好像是很個別性，可是其實它訴求的是所有觀看者都應該開始去思考個體的存在，其實它有這個對話的關係。所以在吳中煒他們當時 90 年代的劇場展演裡面，他們是直接挑釁觀眾，看他們能不能站出來為自己說話？他所挑釁的，就是這個個體性是不是出現，所以他們當時很失望。這個個體性的發展還是很重要的，一方面有獨立，而且想要跟某些舊有權力體制或某種舊有價值畫清界線，所以他會用比較反抗的形式。但是個體性有著性別屬性，個體性本身還是在一個先天性別差異之中完成。所以女性個體性的完成，其實會比較傾向自由自在，相對於他人，她可能反而是比較包容的。這種先天屬性的差異，我覺得特別跟你女性方面的問題是有關係。從個體性的角度來講，其實解嚴社會性的部分還是算是一種外部，因為如果回到創作來說，創作作為一種從自身出發、一種跟自己對話、跟他人對話的表達的話，個體性自我意識的起點，在進入一種自我技術的關心、關心他人的社會關係當中，並不是所有的創作者都會選擇很社會性的面向，來作為他所要處理的核心問題。所以在個體性的問題上，解嚴算是一個重要的開端，一個讓個體性生存的必要條件。但這卻會有只是作為一種背景的現象。剛剛所講的自我技術是傅柯晚期哲學的討論，如果從榮格精神分析的角度來說，他談到自我發展到自省，這個部分也涉及一種個體化的歷程，而這個歷程就比較是從自我對話再延伸為一種社會性對話。

## 訪談逐字稿（二）

時間：2018 年 1 月 30 日

地點：幻影堂

受訪者：姚瑞中

訪問者：鄭薇

### 訪談問題：

問：在解嚴後的 90 年代，吳中煒的行動開始成為社會批判的另一種形式，那麼吳中煒是在什麼樣的環境下，實踐〈破爛生活節〉與〈台北國際後工業藝術祭〉？

姚：吳中煒對社會底層或邊緣人的生活觀察蠻深入的。他住在木柵，爸爸是做小人國模型的設計師，2017 年過世了。吳中煒於 1993 年在公館成立了一個叫「甜蜜蜜」的咖啡廳，那時候的老闆娘是蘇菁菁，廚師是陳淑強，他也是藝術家。那時候林其蔚在念輔大法文系，他的同學是鄭慧華。林其蔚當時就一天到晚跑到「甜蜜蜜」去，他當時住在泰山，後來鑽研聲音藝術並成立了「零與聲音解放組織」，所以跟國內外的藝術家都有一些交流。吳中煒那時就號召很多的奇人軼事到「甜蜜蜜」去，加上公館那邊不管是學運也好或是地下活動的那些反對分子也好，都會在那邊出沒，所以當然就吸引了一大堆反威權或比較激進跟前衛的藝術家在那邊聚集。不只藝術家，還有電影導演、劇場人士、搞前衛音樂的甚麼都有，所以那邊就開始有很多的活動。我也在那邊辦了幾場活動，像是讀書會和一些攝影展。吳中煒後來在 1994 年 9 月想要結束營業，因為他那邊很吵，每天都被警察取締加上他與老闆娘之間的感情問題。曾經有一次裡面塞了一兩百個人，空氣稀薄差點窒息，後來鄰居就經常請警察來臨檢。「甜蜜蜜」當時非常受文青的歡迎，內部裝潢每天都在改來改去，印的 DM 雖然非常陽春，但全部都是吳中煒手工畫的，很有

味道，唸藝術學院的是畫不出來的。

吳中煒 1994 年先做了〈破爛生活節〉，在福和橋下面找了一堆憤青，因為那時大家都沒有錢，都是拿自己的破爛物去拼裝。吳中煒最強的就是生火，然後大家就聚集在一起，他就會開始跟大家一起思考工作或是人生的意義。因為有火，所以大家就開始圍著大火做一些前衛表演和激進活動，慢慢形成一個幫眾。因為〈破爛生活節〉蠻轟動的，所以他們才再做了一個〈空中破裂節〉。〈空中破裂節〉是台北縣美展徵選比賽入選的作品，那時是跟簡明輝提案的。〈空中破裂節〉因為是參加比賽，所以那是有獎金的，後來在河堤那邊做，因為氣球漏風，所以最後並沒有升上去。

到了 1995 年，簡明輝他們找來吳中煒與林其蔚做〈台北國際後工業藝術祭〉，等外國藝術家抵達台北縣後四處尋找場地，最後選了板橋酒廠，那時候的主策劃其實是林其蔚，中煒是掛名去標這個案子的。林其蔚找了很多國內外的怪咖參加。那時的環境是台灣面臨本土化論戰的時候，體制鬆動，很多反威權反學院的意識出現。還有一點一般評論都沒提到，就是那時尤清主政的台北縣政府為了標榜進步的力量，因此接納了剛剛風起雲湧的前衛藝術運動，當時的台灣藝文環境其實還相當保守，加上簡明輝開明作風的關係，便改革了台北縣美展，首先啟用民進黨文化論述旗手之一的林惺嶽當策展人，舉辦了「淡水河上的風起雲湧」，〈空中破裂節〉就是當年「淡水河上的風起雲湧」的其中一件作品。這跟當時民主進步黨對於前衛藝術的接受程度有很大的關係，因為當時的台北市還很難接受這類型的作品，前衛藝術在這之前幾乎都是地下活動，少有官方場地的支助跟經費支援，除了北美館舉辦的行為與實驗等展覽之外，全部都是在替代空間發動的。所以早期像李銘盛或是吳中煒，都是用反抗的姿態出來，因為沒有場地沒有資金，只有不怕死的混混，這大概是那時的環境氛圍。那時候我們還在「甜蜜蜜」辦了「北



縣美展落選展」。

問：您認為 80 與 90 年代的行為藝術家，兩種世代之間透過行為而面對政治威權與社會體制的態度有何差異？

姚：他們有幾個主要任務，首先就是打破美學規範，他們覺得學院教的藝術太保守了，他們認為對抗美學的規範就是要衝破身體禁忌與社會禁忌。社會的禁忌像是「洛河展意」那時在街頭上表演的時候，被警察抓去打，在街頭上表演這件事在解嚴前是會被關心要報備的，所以他們要先衝破威權制誥，再來是解放身體。身體的戒嚴很久，所以這是他們那時的首要任務。因為沒有任何資金跟空間，所以往往選擇街頭跟廢墟發表。張釗維 1998 年拍了一部片叫作〈廢墟地圖〉，裡面就有講到我剛剛說的，包括在三芝錫板三個劇團的聯合行動、陳界仁 1983 年的街頭行動，還有早期很多解嚴前後的作品。

問：我在陳界仁與吳中煒的行為實踐中，發現他們的展演形式似乎都帶有一點劇場的性質，就您的觀察，解嚴前後行為藝術家與當時崛起的小劇場運動，兩者的互動關係是如何？

姚：陳界仁跟小劇場的人都認識。因為小劇場的人士大多都是非學院系統出生的，像那時候「臨界點劇象錄」的田啟元，雖然是師大美術系畢業的，但他就會跑去吳中煒那邊表演。那陳梅毛跟楊長燕是「台灣渥克」的成員，他們也會跑去「甜蜜蜜」表演。那時候小劇場沒有太多場地，藝術界也沒有太多場地，所以「甜蜜蜜」很重要，它容納了各種奇奇怪怪的東西在裡面。

陳界仁以前是在宏廣畫卡通漫畫的。蘇瑞屏當館長的時候，1985 年在北美館辦了

「前衛·裝置·空間」大展，那時張建富的作品被蘇瑞屏搗毀，陳界仁在現場看到他被搗毀的過程，所以就出庭作證。在那之後，陳界仁就被北美館冷凍了十年。還有另一件事，他在美國新聞處展出有關死亡儀式的作品，但一開展便被封殺了。關於陳界仁的行為，我個人覺得他比較不太像劇場，而比較偏向宮廟儀式，因為這跟他以前研究的主題有關。他研究中陰身跟一些死亡儀式，比較偏向巫師系統。吳中煒基本上就是火神，他就是一直在生火，讓能量聚集，讓大家來這邊各自表演，他其實提供了一個舞台。吳中煒本身沒有做過任何所謂的行為藝術，如果以行為藝術的定義來看，他其實從來沒有真正一個人做現場表演，他就只是在現場撿樹枝生火，所以在〈破爛生活節〉，他就像是打雜、刷油漆、做舞台設計的工頭。嚴格來說，吳中煒應該算是一位「文化行動主義者 Cultural Activism」，比較不是美術史定義下個人行為表演者，他都是以集群的節慶 festival 帶領一群人解放。所以為什麼他非常重要，因為這類文化行動主義者當時無法被定義，現在回頭來看當年也沒有幾個人在做。

問：解嚴後，陳界仁停滯創作；而李銘盛也不再以藝術回應體制問題，轉而關心土地環境議題；王墨林也沒有持續進行他在〈驅逐蘭嶼的惡靈〉中所提出「行動劇場」的觀念，您認為是什麼原因造成 80 年代行為藝術家在解嚴後面臨創作的停滯或轉換？

姚：陳界仁其實並沒有停滯創作，他只是謀定而後動，一直在想要怎麼樣轉變。像他 1987 解嚴那年有做了一個解嚴的空氣袋〈「氣味」紀念物 II：1987 年 7 月 14 日的空氣〉，在這之前，他一直在景美老家每天撿石頭編號，那個也是他早期的作品。李銘盛在 1993 年從威尼斯雙年展回來之後就轉向了，轉向關懷環保跟自然議題，這點可以他在日本橫濱美術館舉辦的個展看出端倪。後來在他新店花園新城舊家策劃了「藝術真說 生活真說」，持續關心環保議題，之後也找了很多閒置

空間，做了一些推廣活動。王墨林則將「行動劇場」的概念轉換了，他後來把「行動劇場」的概念付諸實踐，成立「身體氣象館」。然後跟日本 NIPAF 裡面的霜田誠二合作，之後也因為「骨迷宮」的裸體表演，還被禁演。王墨林那時候是回過頭來談身體的規訓，他在《台灣身體論》的書裡面就有講到這類想法。之後 2005 年左右，他跟瓦旦·塢瑪還有姚立群等人推動行為藝術節，發掘並培養不少創作人才。1985 到 1995 十年當中有幾個議題，像是政治戒嚴，很多教條被推翻、酷兒理論被引進、同志議題高漲、當時有很多劇團都在做這些議題，或者就是台灣二二八事件的翻案與平反，那時有很多報告劇出現，當然還有情色議題，慢慢被打破框架。而這些作品很多都是在廢墟裡面做的，因為情境貼切人心一無所有的荒廢狀態，更重要的是，場地不用租金。

問：吳中煒大約在 2007 年寶藏巖公社的抗爭之後就消失在台灣藝術環境，而林其蔚則移居北京從事聲音藝術，您認為是什麼原因使這些 90 年代反文化份子不再持續原本的社會批判工作？

姚：吳中煒 2007 年在寶藏巖時，我也剛好都在現場關心。他當時夥同了一些年輕的藝術家佔領那邊的幾間房子，葉偉立是其中一間。他們跟居民的協調有問題，加上台大城鄉所的介入，他們希望先把居民遷入中繼屋或領曲補貼走人。所以他們就進行了小規模的抗爭，當時的文化局局長李永萍，找了 400 位警察把裡面的藝術家抬走，其中一位還氣到氣胸差點沒命。而吳中煒的爸爸卻在此時生病了，所以他索性跟他爸移居到花蓮東華大學附近的一間平房養病，閒暇時會去附近開採台灣玉，而他在那邊又結婚生了一位女兒。吳中煒後來就是專職照顧他爸爸，因為他爸爸 2017 年過世了，現在好像就又回到木柵老家了。所以吳中煒其實是因為他個人與家庭的關係而消失在台灣藝壇。

那麼林其蔚當時的狀況是因為在台灣做聲音藝術的其實就那幾位而已，就他、王福瑞跟 Dino。之後林其蔚做了一些小型表演還有聲音藝術節，像是在華山的「裂獸之歌」。但是因為台北的活動太少了，不但養不活自己，他後來跟小筑結婚，小孩也出生了，剛好大陸正在發展聲音藝術，趁著巡迴演出這個機會，他乾脆就跑到北京去發展。後來有一次（2012）在上海雙年展佈展，我剛好住在他隔壁，晚上沒事閒聊我鼓勵他趕快寫一本聲音藝術的專書，過幾年寫完由藝術家出版之後就變成領頭羊了。他現在在中國一年大概二三十場表演，台灣一年差不多一二場，他對那邊聲音藝術的發展影響蠻大的。他們不再持續進行社會批判工作有一個很大的原因是，台灣的藝文環境被收編得太快了。尤其是在 1995 年之後政府開始介入，到了 1998 年年中之後，華山的出現其實蠻重要的。但是台灣官方後來一直猛推文創，但文創的代價就是讓前衛能量退出這些空間，到現在已全部變成商業導向的文化賣場。所以文創政策的影響其實蠻大的，文創最大的功勞就是把台灣的前衛能量全部驅離。國家的馴養化其實蠻厲害的，像是文化部、國藝會或是文化局的補助機制，加上園區都被文創化，還有台北的房價太離譜，所以很多人都移居跑到台南跟都蘭去了。2000 年的時候，我跟吳中煒也跑到都蘭去了。

問：解嚴後，許多閒置空間開始面臨拆除或是轉型為文化創意產業園區，如：寶藏巖與華山酒廠，您認為都市空間型態的改變對於行為藝術發展有何影響？

姚：當然有很大的影響，因為行為藝術根本沒有票房，又沒有周邊產品，動不動就裸體，所以文創園區根本不敢去碰。而且行為藝術很多議題都很聳動，所以就是轉入地下由幾個小單位個別發展，一個是台南葉子啟的「阿川行為藝術工作坊」，一個是台北姚立群的「牯嶺街小劇場」，一南一北，高雄原本有一處由劉秋兒經營的「豆皮」，但最近收了。最近則有葉育君、林人中、丁麗萍，還有一些年輕人在做。最近這十年行為藝術幾乎沒有化整為零，大多都是個別發生，所以我覺

得現在的藝術環境其實對行為藝術很不友善，台灣又沒有任何正式大展在整理這一塊，這是必須補強的一塊範疇。