

藝術認證

NO. **50**

目錄 Contents

編者的話

議題特賣場—跨…跨領域

- 識異、交往、快感—跨領域藝術在台灣 ◎黃孫權 6
- 身體力行—藝術介入社會的「跨域」現象，關於「豆皮文藝咖啡館」的倔強… ◎周益弘 14
- 夢與現實連生的枝椏—文學與藝術 詩藝對話的互文性 ◎張德本 22
- 跨領域製作—表演藝術演出製作之經驗分享 ◎黃久娟 30
- 跨領域是基本要求？從表演藝術（戲劇）談跨領域演出之製作 ◎謝嘉哲 36
- 跨越科際藩籬—台灣跨領域數位表演藝術的實踐策略 ◎邱誌勇 44
- 藝術+運動醫學=跨域力量大—談內惟埤文化園區的健走步道 ◎張淵舜 52

展覽迴響

- 影像、速度、生命之流—談Fluxus與謝德慶的時間事件 ◎顧世勇 58
- 光影詩哲的微言大義—謝春德精心定格的光影寓言 ◎李友煌 66
- 末世，擬像，藝術真實—2013高雄獎幾個創作趨勢觀察 ◎陳蕉 74

人物特寫

- 用藝術打造文化的遺產—周美花 ◎洪威喆 80

南島紀事

- 無上的尊嚴—九十一歲比雅紐刺繡 ◎王有邦 86

高美鳥事

- 高雄美術館園區飛禽天地 ◎孫元勳 90

藝評講堂

- 剝絲與抽繭—藝評思維和判斷的形成 ◎高千惠 100

藝術哲學

- 藝術存在的二元樣態（下） ◎陳宏星 106

夢與現實連生的枝椏

文學與藝術—詩藝對話的互文性

文／張德本（詩人作家）

台灣藝術家許拯人曾應邀在日本福岡展出，他在群鳥穿梭飛翔的高壓電塔中裝設一個大鳥籠，讓電塔與鳥籠的並置，透過鳥的穿梭路徑辯證囚禁的裡外性，人類是被囚禁者或是囚禁者，人究竟在「裡面」或「外面」？或則兩者皆然！許拯人另一件作品在夜晚河上殘留的舊橋墩上，安置電腦螢幕，橋墩是舊的溝通渠道，電腦螢幕是數位時代新的溝通網絡，兩者對位相互辯證新與舊的溝通路徑。

對於一位寫詩的人，看到許拯人的作品，產生以上的感應，此刻詩與藝術，瞬間就產生交融的互文性意義。

所以文學與藝術，兩個領域的相互滲透演繹是無法避免的趨勢。雖然，文學性的詩質始終是一切藝術的核心本體。但是，事實上，藝術向文學跨域比文學向藝術跨域的機會多很多，我們可以從藝術

領域眾多的所謂「文件展」中，發現藝術積極向文學跨界的企圖。

後現代主義思潮影響文學領域解構與跨文類的產生，文類之間的界線趨於模糊，各文類的混雜雞尾酒效應，使文學形式與本質都有明顯的複雜變動，最明顯的例子，即是抽象書寫與後設書寫。

後現代主義思潮對藝術的影響，是去中心多元的邊陲興起，媒材的可能無限擴充，觀念的辯證延伸趨於極致化，錄像聲音多媒體的介入，以及向其他類型的藝術領域，尋求跨領域的互文性意涵。

互文性Intertextuality是指文本的意義由其他的文本所構成，互文性也有人譯作「文本間性」。作者將其他的文字借用和轉譯到創作之中，或者讀者在閱讀時參照其他的文本。

互文性一詞在1966年由法國後結構主義批評家克莉思蒂娃（Julia Kristeva）創造以來，多次被借

1|2

- 1 台灣藝術家許拯人2000年應邀在日本福岡展出，他在群鳥穿梭飛翔的高壓電塔中裝設一個大鳥籠，讓電塔與鳥籠的並置，透過鳥的穿梭路徑辯證囚禁的裡外性。人類是被囚禁者或是囚禁者，人究竟在「裡面」或「外面」？或則兩者皆然！（許拯人提供）
- 2 2009年「遇見台灣詩人一百Poem 100」展覽，由張啟明、葉俊慶、李怡廣、信安倫所組成的團隊創作之〈詩路長河〉，以噴泉為發想，透過花園般充滿詩意的寧靜氛圍，一百位詩人的名字不斷地迴旋，象徵從遠古的美麗傳統循環永不間斷。（黃明川電影視訊有限公司提供）



用和轉譯。意在強調任何一個單獨的文本都是不自足的，在與其他文本交互參照、交互干涉的過程中所產生，由此，任何文本都是一種互文，在一個文本中，不同程度地以各種能夠辨識的形式存在著其他的文本，諸如先前的文本和周圍文化的文本。在極端的意義上，甚至可以說，任何文本都是過去的引文的重新組織。

作為一個重要批評概念，互文性出現於20世紀60年代，隨即成為後現代、後結構批評的標識性術語。在六七十年代，結構主義和後結構主義促使了互文性理論的迅速發展。

巴赫金（Бахтин, Михаил Михайлович, M.M. Bakhtin 1895—1975）前蘇聯著名思想家、哲學家、倫理學家、民俗學家、文藝學家、文學批評家、語言學家、符號學家，蘇聯結構主義符號學的代表，提倡一種文本的互動理解。他把文本中的

每一種表達，都看作是眾多聲音交叉、滲透與對話的結果。

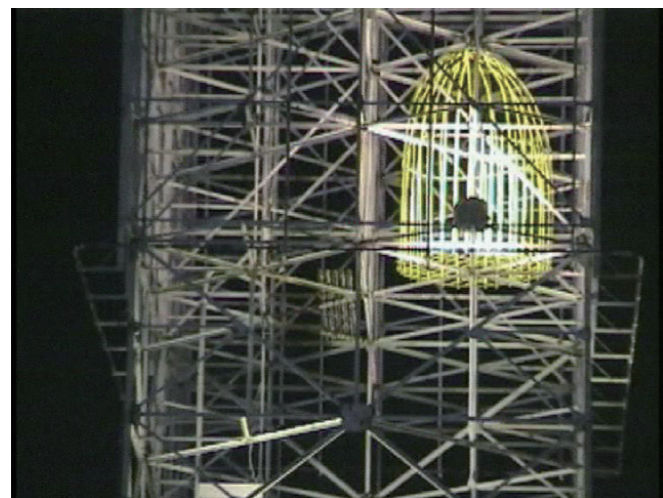
所以克莉思蒂娃說：互文性概念雖不由巴赫金直接提出，卻可在他的著作中推導出來。

互文性通常被用來指示兩個或兩個以上文本間發生的互文關係。它包括

(1)兩個具體或特殊文本之間的關係(一般稱為 transtextuality)。

(2)某一文本通過記憶、重復、修正，向其他文本產生的擴散性影響（一般稱作intertextuality）。任何文字都是跨文本的，任何文本都是產生於其它文本之上的“二度”結構。

例如：蕭斯塔高維契（Dimitry Shostakovich 1906-1975）的第十三號交響曲是根據俄國詩人葉甫堅尼·耶夫圖辛科（Yevgeny Yevtushenko 1933-）的詩完成的。此首原名為〈巴





2009年「遇見台灣詩人一百Poem 100」展覽，台北捷運地下街蔓延兩公里的詩路，人們參觀電視螢幕牆上，呈現詩人蓉子「一朵青蓮」的情境。（黃明川電影視訊有限公司提供）

比雅（Babij Jar or Babi Yar）》，意思是「娘子谷」的曲子，是描寫1941年9月，佔領基輔的德國納粹軍隊與烏克蘭警察，將殘留城中的猶太人驅逐至比比雅峽谷，令其排列百人左右的縱隊，分批進入峽谷遭到機關槍掃射，死傷者墜入谷底，很快被坍塌的崖壁淹沒，如此循環往復，幾天的時間，就有三萬多名烏克蘭籍的猶太人被納粹殺害。在後來的幾個月裡，死於比比雅峽谷的猶太人、吉普賽人、蘇維埃戰俘及抵抗人士達十多萬人被屠殺。

蕭斯塔高維契將葉甫堅尼·耶夫圖辛科的五首詩轉化成第十三號交響曲，共有五個樂章，即一首詩一個樂章，歌詞全部以通俗的母語唱出，涵蓋蘇維埃民間各個向面的生活。全曲均圍繞死亡的主題，意圖凸顯戰爭殘忍以及人命被踐踏的慘況，每個樂章都有歌詞，透過男低音獨唱與男低音合唱演出；而葉甫堅尼·耶夫圖辛科則代表著蘇聯年輕一代的文化，詩的主旨是敘述二次大戰時，猶太人在基輔所遭受到的大屠殺，意在強烈攻擊反猶太主義。

耶夫圖辛科這首詩聲明著，「在我的血液中沒有猶太人的血，但如果我是猶太人，我將對所有反

猶太主義者充滿憎恨的敵意，因此我是一個真正的俄羅斯人。」

第二樂章：幽默Humour，稍快板Allegretto，C大調，歌詞是以擬人法寫成的詩，詩中給予「幽默」獨特的人格，描寫「幽默」有著不同於凡人的活力，是人民得與專制政權進行鬥爭的武器，是樂觀的化身。任何統治者都無法收買、支配、命令「他」，無論他遭到逮捕或殺害，「幽默」的頭或許會被砍掉或刺傷，但「他」卻仍能生還，「他」或許是政治犯，但卻能很快地逃出監獄，最後終能戰勝邪惡成為勇士。主要歌詞如下：

沙皇、國王、皇帝
一切地方的統治者
他們調兵遣將易如反掌
但要指揮幽默卻無能為力

蕭斯塔高維契透過俄羅斯民歌，採用詼諧戲謔與進行曲，讓音樂的諷刺性更為凸顯。以C大調進行，呈現與第一樂章形成明顯反差的活潑氣氛，不過音樂中段呈現「幽默」悲劇性格的一面，增強了

此樂章的層次的深度，以快樂、嘲諷述說人性的敏銳，音樂與詩的互文性就此互放光芒。

另外由保羅·策蘭（Paul Celan 1920-1970）的「死亡賦格」到安塞姆·基弗（Anselm Kiefer 1945-）的「金髮瑪格麗特」，我們也能發現詩與繪畫的互文性。

安塞姆·基弗是德國畫家及雕刻家，1969年第一次個展時展露頭角，一直到1980年的威尼斯雙年展，才廣為世界矚目；當時所展的兩件作品名為「德國的神話英雄精神」（Germany's Spiritual Heroes）及「帕西法爾」（Parsifal）¹，它們均創作於1973年。

基弗站在德國藝術的出發點，把自身文化的傳統，德國人的痛苦經驗做了深刻探討，他的繪畫內容涵蓋從古代斯堪地那維亞神話（德國民族的祖先發源地），華格納的歌劇規模，英雄事蹟及悲劇意識及納粹德國的軍事計畫與戰爭的摧殘所帶來的毀滅意識，這些揉合成他的德國精神。

基弗許多重要的作品中，「稻草」這個媒材，於1981至1982年間經常以實體在畫布中出現，他初期僅將它以素描方式呈現，但他迅速了解，將「稻草」實際與繪畫結合將造就另一種繪畫風格，於是他以元素，例如冰雪、沙塵、地球、火等作為書名，也以媒材，例如稻草、鉛或沙來歸類他的畫作。稻草隱喻會消失成灰的物體，鉛代表淨化，沙是無法燃燒之物，每一項標示體都表示一種相關主題聚落式的印記，並成為基弗去探討它們實質、本體及暗示的工具。

「瑪格麗特」（Margarete）及「書拉密特」（Shulamite）如此深刻佔領基弗的心靈，這個主題的靈感來自於他閱讀1952年出版保羅·策蘭（Paul Celan 1920-1970）1945年在集中營所寫充滿酷刑般痛苦的「死亡賦格」（Death Fugue）；在納粹的迫害下，策蘭是家族中唯一倖存者，但在1970年自殺身亡。

「死亡賦格」（Death Fugue）²：

我們在日落時喝早晨的黑奶
我們在正午和早上喝它，在深夜喝它
我們一再喝它

我們在微風中掘墓 躺在那裡不擁擠
一個男子住在屋裡 他玩蛇 寫信
他在夜晚降臨時寫信給德國 你金髮的瑪格麗特
他寫信 他走出戶外 星星閃爍 他吹哨喚他的
獵犬出去
他吹哨喚他的猶太人出去 在地上掘一道墓穴
他命令我們奏音樂跳舞

早晨的黑奶 我們在夜晚喝你
我們在早晨正午喝你 我們在日落時喝你
我們一再喝你

一個男子住在屋裡 他玩蛇 他寫信
他在夜晚降臨時寫信給德國 你金髮的瑪格麗特
你灰髮的書拉密特 我們在微風中挖一道墓穴
躺在那裡不擁擠

他叫喊將墓往地裡挖得深些 你們這群或其他人
現在唱歌並演奏

他拿起繫在皮帶上的鐵器 他揮舞 他湛藍的眼睛
你們這些人把鐵戳得更深些 你們其他人演奏
並跳舞

早晨的黑奶 我們在夜晚喝你
我們在正午和早上喝你，在日落時喝你
我們一再喝你
一個男子住在屋裡 你金髮的瑪格麗特
你灰髮的書拉密特 他玩蛇

他叫喊將死亡演奏得甜蜜些 死亡是來自德國的主人

他叫喊將琴弦演奏得暗沉些 像輕煙 你將升上
天空
然後你在雲端有一道墓穴 躺在那裡不擁擠

早晨的黑奶 我們在深夜喝你
我們在正午喝你 死亡是來自德國的主人
我們在日落時喝你 在早上一再地喝你
死亡是來自德國主人 他眼睛湛藍
他用鉛彈擊中你 他目標精準

一個男子住在屋裡 你金髮的瑪格麗特
他驅使他的狼犬撲向我們 他允許我們一道在
空中的墓穴
他玩蛇 做白日夢 死亡是來自德國的主人

你金髮的瑪格麗特
你灰髮的書拉密特

策蘭有兩個影像在詩中是相對比的，他們逐漸變成重要的隱喻，最後策蘭也藉他們作為結束。瑪格麗特是德國侍衛書寫情書的對象，她的金髮喚起我們對印歐白種女子的印象；相反的，書拉密特是位猶太婦女，她的頭髮由於種族的關係，所以是黑色的，但在焚燒中變成灰，故頭髮成灰(ashen)及灰色頭髮是雙關語。

如果策蘭將「死亡賦格」視為文學上對德國傳統的嚴厲的清算，我們是不會覺得驚訝的，尤其其他書寫～當男子下命令要居民用音樂與舞蹈將自己的死亡演繹成一種藝術時，這是一種何等具戲劇張力及淒厲恐怖的畫面！策蘭藉「死亡賦格」，在很大程度已被德意志同化的他，開始重新走近他的猶太民族。詩人希望擺脫罪惡感，希望在事實與虛擬間將自己和自己所屬的猶太民族聯繫起來；這道裂痕直到策蘭自盡，才以最悲哀的方式予以填平。

基弗所畫的「金髮瑪格麗特」及「灰髮的書拉密特」，前者是浮士德的劇中人物，瑪格麗特因熱戀浮士德，騙過她的母親把自己的孩子殺死，服刑中的瑪格麗特睡在稻草床上；在此，稻草產生兩種象徵，它是草床，也是瑪格麗特的金髮。書拉密

特，是「雅歌」第六章十三節裡的主角，所羅門的複製與妻子，在生命、性情、和形像上是個終極形象。基弗與策蘭相同，以某種方式描繪兩個女子，她們都有繁茂如瀑布的頭髮，書拉密特的黑髮通常是被畫出來的，而瑪格麗特的髮束則以稻草表示，美國藝術評論家兼詩人Donald Kuspit (1935～)則稱詩中的兩個女人是不可分離的，基弗在畫中也持同樣觀點，當他在畫的一邊畫黑色線條代表書拉密特時，稻草裝置則緊跟在旁邊代表瑪格麗特；她們象徵性地存在於基弗的畫中並無實際影像，她們或將名字以書寫體的效果來喚起被焚燒黑髮成灰的書拉密特，及以稻草代表金色頭髮的瑪格麗特。

基弗的「瑪格麗特」一如策蘭的詩，可以被思考為德國女性形象最後的形成，部分是來自歌德的塑造，瑪格麗特最後的救贖顯示女人的神聖有如道德價值的保存者。外表高貴的瑪格麗特在此象徵德意志，書拉密特則是德意志道德的馱負。

影音資料的紀錄，對內可做為人民主體認同的參照，對外可以立體動態，向世界行銷台灣。新世紀初台灣導演黃明川為100位台灣詩人拍攝朗誦吟唱自己詩作的紀錄。

黃明川同時也對台灣的前衛藝術家，做「解放前衛」的紀錄，這些資訊已引起國際策展人對台灣新觀念藝術的注目，並讓黃明川獲得第一屆「台新文化獎」的肯定。這是台灣影音歷史的創舉，也是影像與藝術的互文互動典型，為傳統電影影像的義涵，增添衍伸的新領域。

2009/5/01~6/07在台北當代藝術館MOCA Studio以「台灣詩人一百影音記錄」為基礎，發展出「遇見台灣詩人一百Poem 100」則是跨越文學、藝術與科技的界線，開創一場穿越時空的邂逅，本展跨界整合文學與視覺藝術的美感，同時也連結台灣南北兩個藝文館所國家文學館與台北當代藝術館的專業，將藝術直接帶入公共空間，賦予城市文化新的可能樣貌。

2009/5/09~6/15在台北捷運中山地下書街——地下實驗·創意秀場，長達兩公里的詩路，由台北



旅法藝術家何桂育與法國數位藝術家帕特里斯·慕斯尼 (Patrice Mugnier) 及影音創作藝術家拉斐爾·伊斯丹 (Raphaël Isdant) 團隊的作品Active Creative Design「三重奏1號」。(黃明川電影視訊有限公司提供)

當代藝術館的室內展場，經過戶外電視牆、捷運中山地下街沿途的圓柱、燈箱，延伸到地下實驗、創意秀場。遇見結合多媒體躍上螢幕的詩作，也走入詩的國度裡。

100位台灣詩人的700多首詩作，以互動數位影像、藝術裝置的方式，在忙碌的地下鐵車站，為行人進行一場詩的洗禮。「每一站的距離，都是一首詩的距離！」當代藝術館再邀請國內外4組擅長互動科技裝置的藝術家，創作出5間數位互動展場。

「遇見台灣詩人一百」

由一百句詩的籬笆構築而成「遇見台灣詩人一百」的主視覺，橘紅底色襯托天空藍的字體，訴說詩在台灣不是晚霞餘暉，而是旭日正要再次東昇，象徵大地的灰白字，密密麻麻烙印著這次展覽所要遇見的台灣詩人一百（Poem 100）。藉由即時互動感應裝置，立即偵測舞者移動的身影，隨即飄流出流動性的詩句文字或影像，將詩的內涵、科技藝術與舞蹈肢體作跨領域緊密的結合。

「三重奏2號 (Terzetto No.2)」

旅法藝術家何桂育與法國數位藝術家帕特里斯·慕斯尼（Patrice Mugnier）及影音創作藝術家拉斐爾·伊斯丹（Raphaël Isdant）團隊的作品Active Creative Design「三重奏2號」，將個個單獨的文字散佈在一道牆上，裡面隱藏代表「靈感」的光點，包含兩個層面的意涵——首先詩人的創作就如同在字海中尋覓覓覓，當靈感的光點出現，詩自然如行雲流水般湧現；這是一件互動作品，當觀者進入展間，看到佈滿整個空間的文字，困惑與追逐光點的同時，文字變成了一首首

的詩，正如同在浩瀚的文學中，詩不斷發出光芒引導我們追尋吟唱。科技藝術與詩人連結一種自然的境遇。

「詩成為一間自身的廚房」

廚房是烹調美味的處所，是母親的祕密田園，是人人幼時最幸福的回憶；詩是被烹調出來的文字佳餚，是詩人內心隱藏的話語，生命的歷積；影像是記憶的材料，傳達美好的工具，是端上桌的好滋味。藝術家簡吟如以廚房為意象將一百位詩人的詩與影音紀錄完整呈現——廚房的桌子上散落一片片寫滿詩的紙片，而詩正是從這樣日常的生活中滿溢出來的？廚房外，一具吟唱著詩歌的電話，述說著台灣詩人的美麗與哀愁。

「詩路長河」

由張啟明、葉俊慶、李怡慶、信安倫所組成的團隊，以噴泉為發想，透過花園般充滿詩意的寧靜氛圍，一百位詩人的名字不斷地迴旋，象徵從遠古的美麗傳統循環永不間斷，時至今日詩人們仍以豐富的創造力，書寫著、吟唱著。觸摸霧氣中浮現的詩人名字，就可以欣賞該位詩人的作品和訪問的影像。

2009/6/27~8/30 ——「遇見台灣詩人一百 Poem 100」在國立台灣文學館（台南）展出。

文學、藝術是夢與現實連生的枝椏。因為抽象，往往被忽視，但也因為抽象所以纔有可能接近永恒的神話，其崇高凌駕於帝國，其純真似赤子，其對於人類是文化記憶的種子，缺乏深刻記憶的台灣，宛如猶待深耕的田地，沒有種子的田，又能期待長出甚麼來呢？

一位現代讀者如果要提升鑑賞境界，單憑「一



旅法藝術家何桂育與法國數位藝術家帕特里斯·慕斯尼（Patrice Mugnier）及影音創作藝術家拉斐爾·伊斯丹（Raphaël Isdant）團隊的作品Active Creative Design「三重奏2號」。（黃明川電影視訊有限公司提供）

套」僅有的系統，要解讀風格技法變化萬千的所有藝術作品，將充滿誤解與侷限的危險。「一套」永不求變的法則，就像承襲混世的堪輿科儀，只適合埋葬亡者僅存的平庸德行，並不適於發現隨未來而存活，長遠不滅的作品。

不讀聖經，會減少瞭解西方文學三分之一，不讀希臘羅馬神話又減少瞭解西方藝術三分之一，不讀馬克斯·佛洛伊德，更無法瞭解西方文化另外三分之一。批評方法論，環環相扣相生，藝術思潮隨正反合辯證律則推進，跨領域整合彌補以偏蓋全的盲點，結構與解構的重置，中心與邊陲的逆思……這些都是企圖建構多重有機龐博的互文批評體系，評論的睿見呈現在體系的共振核心。共振核心是詩，也是哲學，不具備形上體系是作者、讀者與論者的散漫與怠惰，缺乏多重互文解讀系統的操控能力，是作者、讀者與論者的自限，自限就是自外於藝術。■

參考書目：

1. Our Kiefer- by Peter Schjeldahl, from "Art In America", 1988 March, P.117-126
2. Anselm Kiefer, edited by Anna Costantini, Assessorato alla Cultura e allo Spettacolo, Studio Esseci, Published by Edizioni Charta, Milano, Italy, 1997
3. Anselm Kiefer, by Mark Rosenthal, Organized by A. James Speyer, published by the Art Institute of Chicago and the Philadelphia Museum of Art, 1987
4. 本文有關蕭斯塔高維契的第十三號交響曲及俄國詩人葉甫堅尼·耶夫圖辛科的詩。與保羅·策蘭的「死亡賦格」及安塞姆·基弗的「金髮瑪格麗特」等資料，皆參照詩人顏雪花的中譯本，相關的資料在顏雪花所寫的專文「憂鬱大地——談安塞姆·基弗的繪畫」中有詳細的論述。

注釋：

1. 樂劇「帕西法爾」是華格納最後的作品，本劇象徵他晚年獨特的宗教理想。係取材自中世紀「聖杯」的傳說，以及有關宗教的典籍，主要的靈感來自三個故事：1. Chretien de Troyes於1190年所寫的「Percival le Galois：聖杯的故事」。2.十三世紀由Wolfram von Eschenbach所寫的敘事詩「帕西法爾」。3.作者不詳的十四世紀敘事詩「Mabinogion」。
2. 死亡賦格 "Death Fugue" ("Todesfuge") by Paul Celan, 詩人顏雪花 英譯自Paul Celan: Poems, Persea Books, New York, 1980 by Michael Hamburgur.

跨越科際藩籬

台灣跨領域數位表演藝術的實踐策略¹

文／邱誌勇（靜宜大學大眾傳播學系副教授暨系主任、財團法人數位藝術基金會監事）

二十世紀最後二十年間，數位藝術藉由科技快速發展的趨勢成就了另一種總體藝術展現的風景，而這一波藝術的創新則結合更多元的藝術創作元素與形式，包含活動影像、表演藝術（舞蹈

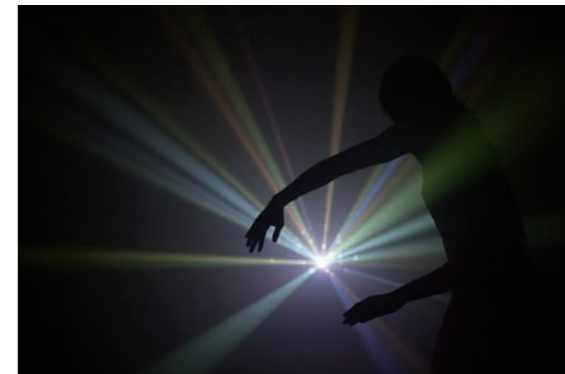
與舞台劇）、電腦程式設計、裝置藝術與視覺藝術等，共同成就跨領域數位表演藝術的可能性。其實，當代「跨領域」（interdisciplinarity）的精神乃是奠定在「總體藝術」的基石之上。從二十



1|2

1.一當代 LOOP ME (一當代提供)

2.一當代 remove me (一當代提供)



世紀初的前衛主義運動開始，視覺與劇場藝術無不以「總體藝術」（Gesamtkunstwerk）為發展與創作的最好理想。²此外，「總體藝術」亦代表著一種藝術情境或表演，而觀眾則被動地被放入這個環境中，迫使觀眾自發性地專注於艱澀的美學接收活動，成就了「被動美學」（passive aesthetic）。³其實，電影的發明與創作因其具備著綜合表演藝術、文學書寫、造形設計、時間與空間總體結構設計等要素，亦被稱之為是總體藝術的展現。而從近年來台灣的新媒體藝術創作趨勢觀之，可見的是體現總體藝術般的「跨領域創作」已然蔚為風潮。儘管跨領域新媒體數位表演藝術在台灣仍未臻成熟，但卻不是一個陌生的名詞，且近幾年來更促使跨領域新媒體藝術創作的蓬勃發展。

跨越學科藩籬

作為當代藝術領域的集體運動，跨領域學門的遽增似乎反映了一個新的、革命性的教育方針，但究其實，這個現象更直指著「知識整體性」（the unity of knowledge）的古老理念。始於十九世紀末，學者們不斷地致力對抗過度重視學門劃分（分殊化／專門化）可能造成的後果。如今，我們所需要的是對於知識與技術能有創見的、具彈性的應用，才是現今所真正需要的。也因此，現在已有許多學者試圖整合不同領域之間的研究，在學界也開始出現整合不同領域學門的整合性學程，其所強調的是知識與技能的特定主體之間的關係，其次則是在於強調整合的程

序。因此，真正的跨科際／跨領域研究是要求必須在一個學科以上具備整合（integration）與綜合（synthesis）的能力。若將焦點置於藝術學門上，其所面臨的問題時常是他們必須提供密集的專業訓練，但同時也必須著重在人文教育上。藝術學門的跨科際特性，藉由兩個或兩個以上學門之間互動交融而成；藝術是一門極其複雜的主題，每一種藝術形式本身可能就是一種跨學門的概念，它可能涉及創造力、表演、分析能力與歷史。

戲劇學者帕維斯（Patrice Pavis）更從類型定義分類來看，除了梳分了專注於「跨藝術」、「跨媒體」與「跨文化」的藝術實踐外，在運用理論上也包含近代人文學科或文化研究中的方法跨界，強調著實務運用與理論實踐的並重。帕維斯進一步認為，現今必須對這些新的跨領域藝術形式建立起更專門與更獨特的認識論與方法論，從中開始粹取自身獨特的元素與媒介，相信更能幫助觀賞者領略其中的美學與藝術價值。⁴若再從美學特質觀之跨領域藝術的美學面向可分為兩種：首先，「多文類」（multi-media）指的是作品跳脫既有的框架，在作品的內容中使用不同的媒材及結合其類型之藝術，因而在作品中呈現複合意義，而作品意義的開展方式也反映出一種多元特質。第二是「交互主體性」（intersubjectivity）則是指作品從踰越既定的美學概念，而回到社會、文化、政治的脈絡，讓藝術與其他學科，以及和社會領域中互動而產生聚合性效應。⁵換言之，跨領域藝術作品的精神不再僅僅寄

►梨園新意·機械操偶計畫-《蕭賀文》實驗表演(黃文浩提供)

託於作品本身的藝術特質，而是藉由與其他領域開放性的互動整合，傳達或揭發出某種文化脈絡上相關但卻不曾被重視的啟發或省思。

綜言之，不同藝術學門之間的整合幾乎為各種不同的整合性研究與經驗提供無限的可能性，這可能是理論性的、歷史性的或是應用上的問題，也可能是比較性的或是整合性的，甚至是如何在比較與整合之間取得平衡的課題。這些關係之間的整合發展與植入也許仍是一個相當困難的課題，但是他們之間的重要關聯性不僅只在於知識與技能之間的整合，更是在於文化的理解與建立上。以當代台灣跨領域數位表演藝術的發展為例，觀者可以看到數位資訊科技的技術性工具如何影響藝術文化的創作與演變，這點與如何使用特定工具／技術／科技之間是不同的，但兩者卻是相關的。

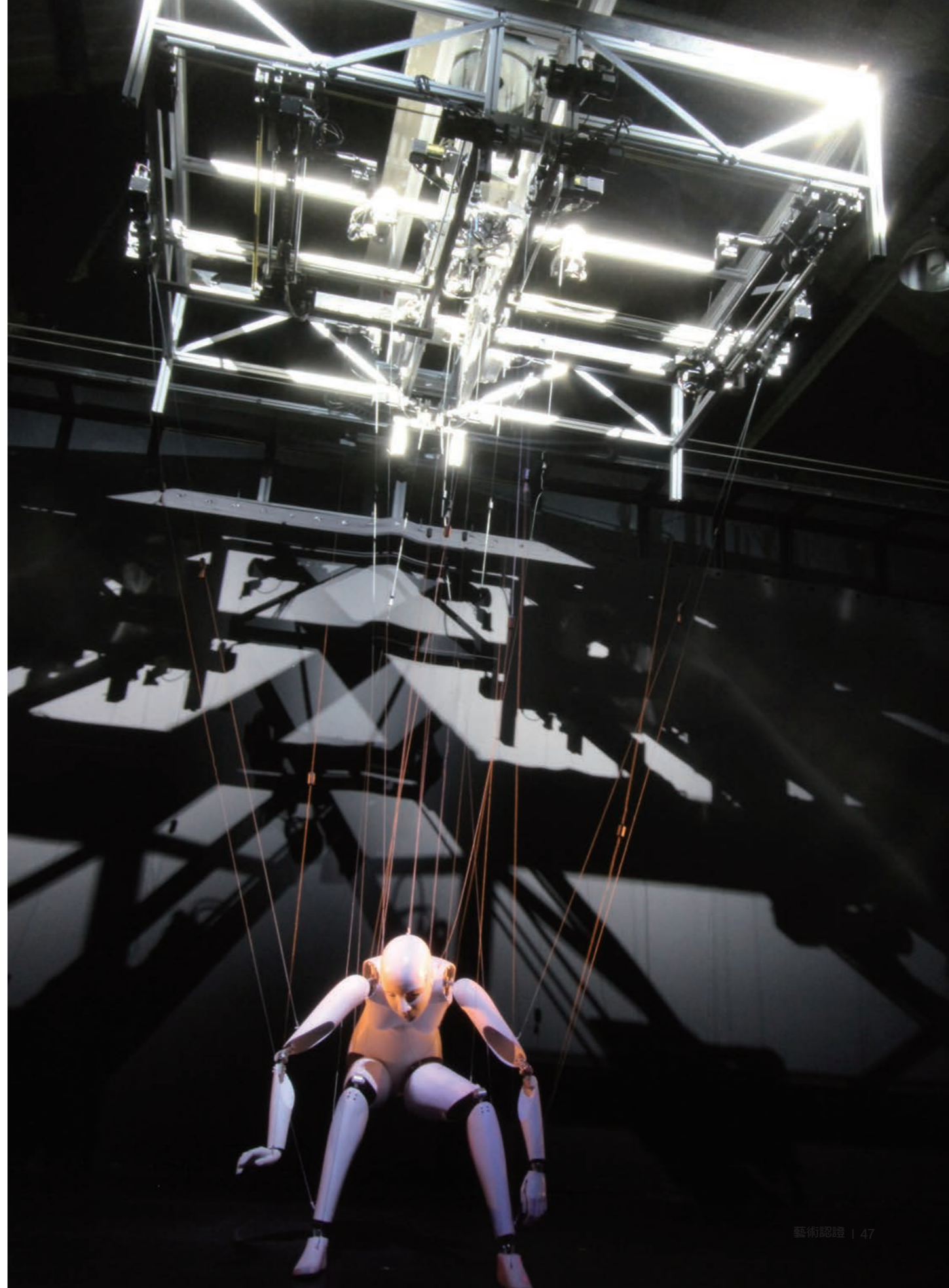
當代台灣跨領域數位表演藝術的實踐

在台灣，跨領域數位表演藝術大多呼應著表演藝術（舞蹈）與視覺藝術（影像）結合的國際趨勢，將投影、幻燈和錄影帶的運用更加提升。在一當代（YiLab）的〈ReMove Me〉中，蘇文琪、張永達與葉士敬（葉廷皓）設計了舞者身形與光之間處於一種共同存在的樣態，光賦予舞者現形的可能，舞者賦予光意義。在長達近八分鐘的黑暗後，舞台上終於出現一個光點，隨著光點的變換與光束的游移，舞者的身形逐漸顯現在幽暗的舞台上。當光線投影在舞者舞動的身體時，有時交錯的線條、有時框格的投射，像是賦予舞

者不同的存在樣態，就如同此作品的名稱所示，光的投射彷彿驅動了舞者，賦予舞者不同的樣貌；但有時閃動的光線，卻也像是解構、拆解了舞者的身形；最後，當光線消失，舞者也消失在舞台上。

在影像創作中有著異曲同工之妙的是〈Loop Me〉，一開始舞者清楚出現在舞台上，因為投影的關係，舞者與身後自己的影子共舞；隨後，舞者的另一個影像出現在舞台上，構成了類似雙銀幕、雙舞者的表現，緊接著這個虛擬影像又分化出無數影像，或是影像的殘缺與不完整、或是上下跳動開啟了極限，因此舞台上彷彿有一位真實的舞者與或二、或三、或無數個舞者分身，有時做同步的演出，有時又做異時的表演。最後，真實舞者走入銀幕後方，銀幕上只剩虛擬的影像在舞動，接著，影像不斷的閃動，像是收訊被干擾般，畫面上最終僅剩下雜訊，舞者與影像皆消失於雜訊中。

同樣探討影像與身體的跨領域作品，但更結合傳統藝術意象的是〈蕭賀文〉。在〈蕭賀文〉中，「偶」被視為「被觀看的人／物」，並將此「科技身體」當成一個客體般地進行塑造，透過這個虛擬身體來展示普世人們所期望的肉身。透過刻意的操弄，讓真實的人（蕭賀文）成為偶（黃安妮）的「靈魂」〔兩人如影隨形的共舞〕；同時，人（程式設計師）所設計的電腦程式也成為黃安妮的另一個靈魂。以致，如此主客體之間的關係，似乎已非傳統主體與他者之間的對位關係，且原始分離的肉身與靈魂在此展演中



卻可藉由展演的過程融合體現出來。更甚之，在主體人／偶的「機械展演（操演）」中，人們可以認知到，這個在特定空間場域中的展演是一種虛構，透過刻意對「偶」的操弄，讓觀者在淒涼虛無且詭異的氛圍之中，有意識地認知人與偶在彼此交互關係中進行著「表演」的過程，更探究了「肉身」與「靈魂」間的哲學議題。

更強調沈浸於影像包覆的是王俊傑領導的〈萬有引力的下午〉，其利用傳統表演藝術的舞台，負載了多層次屏幕的意念，展現出台灣表演藝術史上難得一見的景況。〈萬有引力的下午〉突破過去劇場表演的侷限，隨著屏幕科技的能動化，當代新媒體藝術創作中的互動性也隨之而起，電子空間的影像成為媒材本身的虛擬投射，讓傳統影像思維中的圖像化與指涉性全然脫鉤，讓多維空間（multi-dimensional space）的影像思考產生更多的可能性，更具體展現當代新媒體藝術家經常性地利用科技媒體，創造充滿媒介元素的藝術品、虛擬環境、表演，以及互動裝置，並標誌著越來越電腦化處理媒體元素（如：圖像、活動影像、聲音、形象、空間和文字）的特質。⁶這些人工創製出的成果不僅顛覆了「單一景框」的圖像認知，更引領互動式展演的「多屏幕」（multi-layer screen）思維，藝術家與創作者匯聚一起不斷地試驗此一新思維以及新視覺介面的模式。嚴格而言，此劇舞台設計的複雜性相當高，第一層舞台是表演廳內的基本建制，而第二層傾斜的舞台則同時扮演著「舞台」與「屏幕」的功能，表演者多次在此層舞台上的穿梭，以及舞台本身的變化，配合著劇情展演，提供功能性的需求。而在兩層舞台的設計之間，存在著三層屏幕，分別為：傾斜舞台前的四塊具備雙重功能（穿透與反射）的第一層屏幕、舞台變化中引領出的第二層屏幕（三個牆面），以及舞台後方的投影屏幕（鮮少被利用）。此般多變化的舞台與屏幕綜合體提供了表演的場域，也承載了影像的變化。

最後，在周東彥與周書毅跨界合作的〈空的記憶〉展現出跨領域數位表演藝術中的影像詩學，作品將舞台空間延伸到觀眾的坐席之上，讓

影像投映的載體蔓延到整個表演場域之中。舞者利用一強烈的燈源在黑暗中創造出游移於環場的陰影，尤其當其手部的影子穿越了舞台上的五個巨幅屏幕之際，更讓影像有穿透介面藩籬之感。在〈空的記憶〉的展演中，多屏幕的投映讓觀者猶如走進了時空異境，當複影投映（dual-image of projection）在多屏幕的舞台設計之中、當投映的影像不斷地扭曲變形之際，舞者身處於五個巨

大屏幕之後，如同真實的身軀被捲入影像記憶的旋渦之中。在敘事性（如：舞者看書寫字的動作、居家的床、房間、穿著、桌椅）與抽象性（如：舞蹈的姿態與影像的形變）之中交雜出舞蹈的影子與影像投映之間的交互文本性（intertextuality）。從中，舞者看似蟄伏在夢境的迴圈之間無法自拔。⁷

結語：跨領域＝多重可能性

在上述跨領域數位表演藝術創作中，數位電子傳輸科技和成像技術的發展使得「在場」（presence）概念本身發生了變化，除了「具體在場」的此處外，虛擬實境（virtual reality）也增添了一種「遠程在場」（tele-presence）的影像邏輯。簡單來說，「在場」是現時呈現的確實性存在，屬於形而上學最重要且最根本的基石。「在場」並非存



王俊傑 萬有引力的下午（王俊傑提供）



《空的記憶》狼主流提供（攝影：林伯勳）

在；而是存在的呈現方式，而「遠程在場」則是透過電子傳輸與成像技術，將遠方的「影像」拉近到此一時空之中，打破了「在場」與「實體」的固執關係，更重新確立空間與時間、事物與人的結構關係。其中，影像的遠程在場邏輯正如〈Loop Me〉中主體不斷想要擺脫的重複活動影像、〈ReMove Me〉中舞者身上錯綜複雜的抽象線條、〈蕭賀文〉中人與偶的交互認同、〈萬有引力的下午〉以多屏幕投映的方式讓缺席呈現於在場，或是〈空的記憶〉中利用舞者手中的錄像設備即時投映其自身的複影。無論是具體或是抽象的影像，這些成像的邏輯讓「遠程」得以「在場」。

綜而論之，在數位網絡社會裡，伴隨電子整合的多媒體系統，人們其利用技術以逃脫其存在的

脈絡，促進我們感知時空的轉化。因而，「在場」被視為是事物現身的情態，從而擺脫了實體實在（actual）的禁錮；「在場」也允許在時空壓縮中得以延伸確立，從而脫離了「絕對現在」禁錮。而跨領域數位表演藝術創作中所依憑的各種數位科技設備則成為身上的添加物，彷彿人類外顯器官與肢體的延伸，讓具體實在的「身軀」與影像媒介所展現出的「影像」得以在特定時空中共舞。

人類知覺能力的可塑性在視覺文化研究中早已獲得了某些驗證，在數位媒體影像時代中，人們的感官機能不斷地被科技形式重塑。維希留（Paul Virilio）在說明光電子影像的在場性時，引用了卡夫卡（Franz Kafka）的話認為，電影是給眼睛穿上制服；哈維（David Harvey）也在對空

間的體驗中談到影像對知覺的塑造作用，認為電影與音樂的結合為藝術在空間上的被動性提供了一種強而有利的矯正方式。這些論述都說明了影像不再只是作為感知對象的在場，它已經涉及了思維和感知的機制本身。⁸如果將虛像的「在場」與對實像的感知相對應的話，影像化的感知空間正不斷地更新我們對時空的知覺，並同時證明自身的在場性。從上可知，舞台上的舞蹈表演不但結合所有的表演形式，在概念上更被視為與科技實踐有關。這些對科技、媒體與投影技術的前衛性試驗皆不斷地試圖在總體藝術的表演形式之上，確立其主體性的位置，讓多媒體影像得以成為表演藝術中必備的媒材，更開啟了跨領域數位表演藝術的濫觴。■

注釋：

- 1 本文為作者執行101學年度國科會研究計畫「映像中起舞：跨領域新媒體藝術表演的藝術社會學研究」，編號NSC101-2410-H-126-015，之部份研究成果，感謝受訪藝術家（團隊）提供大力協助。
- 2 鴻鴻，《邁向總體藝術：歌劇革命一世紀》，台北：黑眼睛文化，2007，頁16-17。
- 3 Juliet Koss. "The Myth of the Gesamtkunstwerk." <http://www.tagesspiegel.de/seitung/Sonderthemen; art 893, 2613346> · 2009年5月14日瀏覽。
- 4 Patrice Pavis, "Theatre Studies and Interdisciplinaryit," Theatre Research International, vol. 26 no. 2, 2001, pp. 153-163.
- 5 轉引自陳慧珊，〈1+1≥2? 淺談跨界(領域)藝術創作之理念與實踐〉，《藝術欣賞》第3卷第4期，2007，頁47-58。
- 6 John F. Barber. "Digital Archiving and 'The New Screen'," in Transdisciplinary Digital Art, Sound, Vision, and the New Screen. Eds. R. Adams, S. Gilbson, and S. Muller Arisona, DAW/IF 2006/2007, CCIS 7. Springer-Verlag Berlin Heidelberg, 2008, pp. 110-119.
- 7 邱誌勇，《關鍵論述與在地實踐：在地化脈絡下的新媒體藝術》，台北：財團法人數位藝術基金會，2012，頁150-171。
- 8 周詩岩，《建築物與像：遠程在場的影像邏輯》，南京：東南大學出版社，2007，頁134。

光影詩哲的微言大義

謝春德精心定格的光影寓言

文／李友煌（文字工作者） 圖片提供／謝春德

一、時代的敘述者

路的盡頭就是海洋。走在路上彷彿聽到海浪的拍打聲，那雖是美術館布招受風的律動¹，卻仍引人神往，彷彿沉浸在久違了的海洋氣息中，不知不覺一步就陷入豐沛柔軟的回憶海岸……能把島海之交的台灣風景一角拍得如此淡漠而富詩意的²，唯有謝春德。

謝春德是時代最敏銳的觀察家與敘述者，他總是能夠捕捉住時代特有的心靈與氛圍，並以自己的藝術語彙再現、詮釋。而台灣的時代輪廓就這樣在他的鏡頭下浮現、底片上顯影，那些飽含歲月痕跡的時代影像，從風華到風霜、自年輕到年老，訴說的不只是一家一人的悲喜，而是整個台灣在不同時代的階段性心靈縮影。

一幅淡水河上一家八口人共騎機車搭船渡河

的照片—〈觀音山下的渡船人〉，恰如其分的說明了所謂「時代縮影」這件事。這張照片不正象徵1970~80年代台灣經濟起飛時，台灣人克勤克儉—「客廳即工廠」、「蝦米攏嘸驚」，勇往直前追求經濟發展，全心全意嚮往賺錢致富的時代情感結構嗎？所謂台灣人「同舟共濟」、「生命共同體」，有比這家這舟帶著全部家當在時代陰霾氛圍下³決然前航更好的象徵嗎？特別是這艘顯然無動力的船上載著一顆機車引擎，馬力再大也無助於船的前進，只能作用或空轉於小船內部，而船上甚且看不到掌舵的人。

這件作品具有詹明信（Fredric Jameson）所謂「國族寓言」（national allegory）⁴的性質。當影像觸及我們雙眼，觸動我們心靈，啟發我們思考，我們不禁嘆讚「是啊！那就是那些年台灣的情況」，而心有戚戚焉。謝春德為台灣拍下時代的定裝照，在他指導下，台灣恰如其分，纖毫畢現的演出他自己，不多也不少。

二、從象徵到劇照，謝春德訴說台灣的方式

對於時代、社會，謝春德總是有話想說，無聲單一的畫面卻能說得比連篇累牘的文字深入、到位。訴說不是紀錄，紀錄是文件、文獻，訴說則是創作、藝術，以藝術創作方式表達自己對時代社會的感受與看法。這種訴說式的創作動能很早就出現在謝春德作品中，他最早的創作集結—第一次個展(1968~1969)便呈現圖解現代主義時代氛圍的強烈個人風格，而現代主義正是當時台灣知識分子徬徨心靈的清涼蔽蔭與精緻象牙塔。



這時期，謝春德已開始設計安排他想要呈現的畫面效果，他要模特兒躺在深夜的機車停車場，或帶著盛妝的模特兒到亂石磊磊的河床、沼澤取景。「錯置」是他這時期攝影語彙的最大特色與震撼來源之一。原本應出現在適合場景的人物、動作被自背景抽離了，再置放到不同的環境中，這種「錯置」的安排，非常具有說服力的暗示了當時時代的特徵，因為對剛從農業步入工業、都市化剛起步的台灣社會而言，舶來的現代主義豈非也是一種「錯置」，一種心靈的、思潮的「嫁接」。

謝春德首次個展的作品具有強烈的現代主義美學風格，既吸引詮釋又拒絕詮釋，藝術性極高；而當時正是現代主義在台灣強弩鼎盛時期，謝春德深受影響，又能拍出屬於自己且已能

汲取台灣社會養份的超現實風格之作。〈伸向天空〉(1968)倒栽蔥式的人物安排，打直的雙腳、頭下腳上，塑造被擲入或躍入報廢車頭的意象。非常態、非現實的定格安排讓畫面產生張力與意義，深刻反省了台灣當時不顧一切投身工業文明的盲目(頭埋入車中)與無視工業文明毀棄(如報的車頭)的駝鳥心態。對攝影家來說，開始也許只是一個想法，一個福至心靈的念頭或美的嘗試手法，但正是這種朦朧彷彿、欲說還休成就了現代主義富於歧義與疏離的美學品味，讓謝春德一下就浮上台北現代主義潮流的浪頭。

謝春德首次個展的訴說方式，是隱晦的、象徵的、暗喻的。他回憶，「年輕時，想要說什麼並不太清楚（包括現在其實也不太清楚），自以為有一個想法、要說什麼。剛開始，只是很不經

1 | 2

1 生—觀音山下的渡船人 1987-2010

2 第一次攝影個展—伸向天空 1968





1|2
1 生—母狗 1987-2010
2 時代的臉—金士傑 1986

意，把我要說的、看到的，比如一個場景對我的撞擊是什麼，我就做一個投射，也不會去做那麼多的佈局和考量，所以那東西是很直接性的。」⁵

首次個展是謝春德「訴說」的開始，藝術家受外在世界感召，在內心機轉的轉化反芻下，有什麼想表達的，但這種意念無法以自現實生活取景的紀實攝影來反映，或者說現實生活過於稀薄而必須藉由安排設計的方式來聚集、濃縮、提煉。由象徵、觀念出發，受從事多年舞台和劇場攝影經驗啟發，「劇照式」的攝影創作方式接著出現。謝春德想要說得更多更清楚，他想說故事、想拍電影，劇照是電影的結晶，受照片／劇照形式限制，他仍是一位言簡意賅的寓言家。

後來想藉圖像表達對台灣——做攝影那麼年，對台灣發展有很多意見——就是我們自己生存的條件，藉著那20幾幅圖像（指《生》系列），其實很清楚的一幕幕表達出來。所以做了好多的象徵和寓言，包括道具的使用、人的位置，都有其要表達的。其實早期西洋繪畫也都很精準，因圖像是平面，藉圖像要講那麼多事情，它不像文字可以講那麼長，所以去經營每一個細節，每一個空間、包括它呼吸的位置。⁶

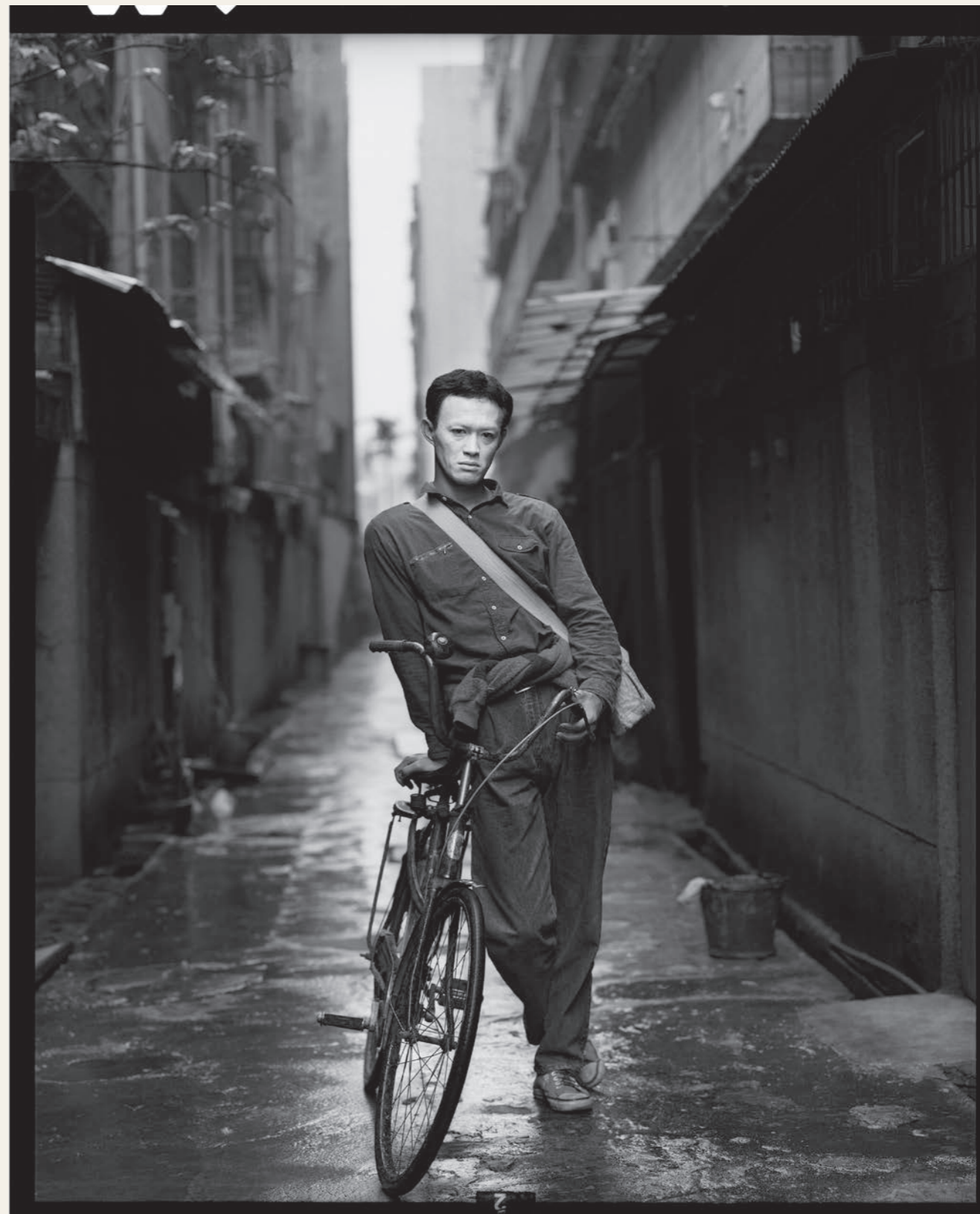
《生》系列(1987~2010)，充分實踐謝春德訴說台灣的渴望，他以攝影創作詮釋台灣的歷史。如果說《家園》(1973~1987)訴說的是台灣美好的

鄉愁／鄉土，那麼接下來的《生》便是正視台灣的醜陋與慾望／身體。從解嚴前的鄉土回歸到解嚴後的社會批判，《家園》和《生》正好是台灣社會同時被大中國式的國家大論述遺漏的一體兩面，《家園》的溫情和《生》的殘忍，都是台灣社會看見自我、找回歷史主體性必須的回顧。

〈母狗〉殘酷的逼迫台灣正視它自己物化女性、販賣女性的歷史進行式，倒吊女性肉體的畫面，加上「母狗」的題名，極其苛烈的反諷男性沙文主義台灣父權社會對女性的剝削與倒懸。這時期，為了說得更多更清楚，謝春德的攝影創作手法已由象徵性的安排走入大規模的編導作業。前置作業更長，需要更多人力與資金，攝影場面更大，創作產出更不容易。

拍《生》系列最重要的是現場，〈母狗〉算最早拍的，現場一片哀嚎，被吊的很痛苦，每一個（被吊的）都有三個人，馬上去抱住她，讓她把力量、角度鬆開，我用傳統相機拍一張照片要很久，所以工作人員每一個都很恨我，認為我一定很變態、殘酷，可是我也不會好過到哪裡，只希望事情趕快結束。重點是，拍完以後，我們大家都沒辦法講話……。那時候台灣這麼保守的情況下，包括製作、發表都要很小心。現場不只要沒有干擾，而且要符合畫面所需，像〈石碑上的愛情〉，為了海平面，跑到花東海岸、台東去。我們很小心，找到一個地方，可以控制的。拍攝時，工程都很大，一定要有人守住現場。⁷

從單純的紀實攝影到編導式的創作手法，對別人而言也許是不得了的跨界，但對謝春德而言卻是再自然不過的事。因為他「訴說」的意念是一以貫之的，只不過越來越強烈罷了。謝春德說自己始終想拍電影，最大的心願就拍電影，但這一步，由攝影跨入電影的跨領域的極大一步卻遲遲未能實現。拍電影是說故事，完整的、充滿細節的故事，但謝春德的創作手法比較像寫詩，充滿想像與象徵的現代詩，然後進入詩劇的格式，藉由濃縮定格的「劇照」給觀者較多的線索、角色、景物與情節，但仍然不是有頭有尾的小說。從高美館展場謝春德音樂MV作品的呈現，觀眾或許可以窺見其電影的雛型，而有所期待……





三、台上與台下：台灣找回自己的兩種方式

幾乎創作於同一階段的《時代的臉》(1968~1986)和《家園》(1973-87)，很好的說明了謝春德攝影創作中的另一重要質素—舞台表演效果。從首次個展開始，謝春德的攝影作品或多或少就有舞台表演的效果，只是這時期的演員是沒有臉孔的素人、模特兒，他們被帶到各場所、被要求擺出各種姿態，演出，然後定格。到了《時代的臉》，演員變成有臉孔的人，他們雖是台灣社會有頭有臉、有名有姓的名人，但演出的性質不變，他們仍得粉墨登場，受謝春德調度。從演員的挑選，到服裝、儀容、姿態、表情、動作、道具、布幕、場景、氣氛的設定，都經過精心安排，所有《時代的臉》的被攝影者都被拍攝了「定裝照」，因為他們都是合演台灣這齣「時代劇」各種角色的重要演員。雨後暗巷中牽倚腳踏車面色凝重的金士傑，荒煙蔓草中浮現拱門旁的林懷民，陰霾波浪中高高躍起的三毛，白衣白褲站在木黃麻林中的七等生，無不異常精準的捕捉到這些台灣各領域知名人物(及

其作品)為人所知的精神內涵。

謝春德以《時代的臉》為台灣人「造像」，求的當然不是反映被攝影者現實生活中(舞台下)的真，而是他們舞台上的真，是他們做為一個「演員」被台灣社會認同的形式，只要戲不散，觀眾就會希望他們繼續演下去。

然而再隆重的戲終究有曲終人散、回到現實的時候，芸芸眾生也有舞台下的生活要過。《時代的臉》的攝影棚／舞台，在同一期的《家園》中被徹底的拆除了，對比出的是，不出名、沒有想像的框架束縛，自由自在的庶民的臉、鄉土的臉。台上與台下，神聖與世俗，定裝的演員與隨興的觀眾，《時代的臉》與《家園》是台灣找回自我、自我認同的兩種方式。

70年代，鄉土文學風起雲湧，台灣美學範式(Paradigm)轉向，謝春德開始他的鄉愁之旅—《家園》(1973-87)，家園以詩的手法再現土地、景物與庶民生活，充滿懷舊情感與動人情懷，如詩的敘事，優美抒情的慢板，表現台灣鄉土最真摯的力

量，讓所有生於斯長於斯者動容。〈嘉義縣太平〉(1980)一圖，薄霧中，老家近在眼前，卻近鄉情怯得舉步維艱；矮牆上置掛著泛白老舊的農用尼龍袋，老父老母還在屋內嗎？還是早早下田去了。心中一陣酸楚。

在題材選擇上，謝春德服膺鄉土文化運動關懷台灣社會的訴求，將鏡頭聚焦於農村漁村等偏鄉及離島，紀錄老人、小孩、小人物等庶民生活圖像。在拍攝手法上，從黑白進階彩色，從安排演出走向紀實攝影，希望如實呈現斯土斯民現況。即使鏡中人物沒有「抹粉點胭脂」(台語)、沒有任何裝扮、沒有安排設計，即使風景不是什麼大江大海、沒有奇景異物、甚至不是一般定義的風景，人文地景以它們(他們)原來的模樣入鏡依然充滿動人的質素，原因無它，因為它們(他們)是我們生長的、熟悉的土地與人民，是我們的土地我們的人民，他們就是我們。這種情感連繫也許曾經淡忘遺忘，卻能瞬間觸動，淪肌浹髓。

四、無境漂流：永恆的鄉愁

《家園》中的鄉愁是可以消解的鄉愁，遊子的負疚感可以因為歸返而減輕、思鄉病得以療癒，因為家總在那邊，張開溫暖的雙臂等待遊子，縱使遊子有如過客，也無怨無悔，而遊子深知這一點，因此一再得到寬慰與縱容。家園想要表達的是離根漂泊的都市遊子對鄉土的愧疚，藉由影像的巡禮，傳達關懷與重新結合的可能(在某種理想的層面上)，因而家園的鄉愁可以消解的鄉愁，然而有一種鄉愁是無法消解的：

可是…，我為什麼要一直隨身帶著鑰匙呢？假如沒有這個好習慣的話，我就回不了家了。這樣…我就可以到處流浪了！難道這不是我畢生的渴望嗎？然而，我卻一直留在家裡！是這串鑰匙讓我看見自己的軟弱；是這個好習慣讓我發現自己對流離失所的恐懼！(中略)這樣的覺悟，讓我接受了命運的捉弄。流浪、回家、流浪、回家…。⁸

謝春德體悟出生命「漂泊」的本質：即使在家仍有流浪的恐懼。存在主義盛行於台灣的年代雖過，對其思想氛圍已足夠對當時一批年輕人形塑終其一生的影響。「存在先於本質」，沒有上帝，沒



1 | 2
1 家園—嘉義縣太平 1980
2 無境漂流—海芋 1975-2002

有造物主，人類處於被拋出的狀態，這意味著人擁有極大的自由與極大的孤獨、恐懼，從何處來往何處去？當上帝已死，火種熄滅，四野蒼茫，黑幕攏合，一切都要靠自己。

與《家園》不同，《無境漂流》(1975~2002)表現的正是這種沒有家園、沒有土地的流浪感—無處不在、時時湧現的流浪感。隨著攝影的行腳，謝春德浪跡天涯，並不斷透過鏡頭投射其「漂流」的心境。攝影家流浪的狀態，我們不難體會，但有趣的是，《無境漂流》也傳達出某種人與土地若離若即的普同性：各地域人民看似融入自己生長的土地，但究竟是融合還是習慣，斜躺抽菸的〈牧人〉迷離的眼神訴說一種順命的漠然與無奈。這是一種在自己土地上、自己家園裡的流浪。一如失根的切花—〈海芋〉，生命來自他方，曾經茂美，卻逐漸枯萎在陌生而斑斕的土地上，再大的眷戀也改變不了這個狀態，人始終是生命祭壇最美好的犧牲。

〈海芋〉與《生》中的〈野薑花〉形成強烈對比。〈野薑花〉在《生》系列充滿原始慾望的批判性作品中，散發一股幽微的聖潔氛圍，白色花瓣宛如停棲的蝴蝶，在暗黑中點亮光芒，雖然微弱卻洋溢貞貞與希望，芳香十里。〈野薑花〉堅定的站在淡水河岸，以黑暗為滋養，生機盎然；〈海芋〉卻失根失去土地，顏色尚艷卻已然失水失血。流浪的距離正是〈野薑花〉到〈海芋〉的距離，但〈野薑花〉的答案並無法回答〈海芋〉的問題，這問題是「天問」，得等到《天火》系列來回答。

五、天火：創世紀寓言

從《無境漂流》到《天火》(2002~2012)，謝春德一步步叩問生命的本質，也嘗試提出解答。

個展的最新作品「天火」系列，緣起於十年前他登上三千多公尺高的南湖大山，卻因喝酒而在山中休克，「我既被風景感動，也體會身體就是個小宇宙，想藉影像表達身體與宇宙的關係。」⁹

謝春德回憶收集整理《無境漂流》時，是紀錄投射不同地域肉身漂泊的狀態，《天火》則進一步追問人類漂泊的根本性問題，即在沒有上帝引導的情況下，人類如何安身立命？他的「天火」引自屈原的「天問」，他渴望跟自然、宇宙對話，對話的動機源自人類永恆的鄉愁—人從何而來、往何處去？靈魂終極的家在哪裡？這是大哉問，謝春德需要調動更大的象徵，台灣三千公尺以上的高山正好提供他所需的攝影場景。〈天啟〉正是天火給予他、給予人類的「天啟」，生命的榮枯不是斷裂、而是循環，死亡不是結束而是新生的開始。

對地球和銀河系來講也在漂泊，在瞬間往不知名的地方移動，前面永遠是黑暗、未知的，生命的本質正是如此，所以我們會有恐懼，可是在往外擴張時，生命為了延續會有繁衍，星球會有死亡和新生，宇宙亦如此，不斷在循環，而我們在此循環裡。¹⁰

謝春德問天，其實是在問自己，人類必須靠自己尋找答案，而謝春德也藉由《天火》的創作，自行解開這團謎霧。原始如洪荒的創世紀寓言於焉一幕幕展開—諸神即人，在嚴苛的蠻荒環境下，奮力生存著，繁殖、殺戮，而〈谷風〉習習、萬丈深淵，顛危危的鋼索上奔跑著的母親能否順利抵達終點……，或者，沒有所謂的終點，只有交棒的任務。《天火》系列突出了女性、母性的重要性，或多或少回答了謝春德自己關於生命本質的追問。

從只有一個小點起—原點，那是我們的母親、靈魂所在。(中略)在母親裡，想像那是靈魂好了，我們來自同一個地方，往黑暗不知名處，我們會充滿恐懼不安，會孤獨，這時我們需要什麼，友誼、親情，這是我們最渴望的。現在全世界最大的產業是什麼，就是人和人之間想要在一起、社群，內在最需要的就是這東西，這是我們的本質，這是我的覺悟，也希望人能覺悟人的此一本質，面對黑暗、



天火—谷風 2002-2012

不安、未知，那種孤獨每個人都是一樣的，那我們活著才會更珍惜啊。¹¹

六、光影有如夢一場

(前略)

妳是冰河時期以前被遺忘的爬蟲類／就像你纖細的指尖觸在鍵盤的剎那／玻璃清脆的破裂

(中略)

妳的靈魂沾了鮮血／身體就像一把光明聖潔的寶劍／白天出沒／夜晚出沒／妳！／無—所—不—在／妳隱藏了世代祖傳的／美麗罪行／妳嗜血成性／被妳取了性命／還禁不住讚美妳是替天行道的可憐天使／踩著破裂玻璃的碎片夜半空中捉死去的蝴蝶

(中略)

那麼 爬上來吧！／明天／上完鋼琴課／再回家告訴妳丈夫／妳有多愛他¹²

謝春德的詩意幾乎是天生的，「三重就像張開兩隻大腿的女人／靜靜地躺在淡水河畔／你進入、

出來／卻未曾把愛情留給她」¹³，詩是最精簡的語言，但微言可以大義，正如影像—單張的照片之於冗長的電影，他的文字和他的影像一樣，微光幽閃，發人深省。

當然，謝春德不只跨界於文字和影像之間，他的赤子之心，讓他不斷嬉遊於各種創作形式與媒材—繪畫、裝置、時尚、造型、舞台、劇場、視覺設計，拍MV、拍紀錄片、拍電視廣告，辦雜誌、開餐廳等，多才多藝、樂此不疲。然而作為一個「趨光性」的藝術家，「影像」始終是謝春德的最愛與藝術核心。

2013年春〈微光行〉攝影回顧展在高美館舉行，謝春德回首「前影往像」不免感懷—「謝春德回顧過去『像做了一場夢』，還被自己早期的前衛嚇了一跳，『我年輕時就曾找模特兒全身塗白、戴著假髮趴在大甲溪旁拍照，在那個年代很具實驗性。』」¹⁴

善於捕捉光影的攝影家尚不免感懷時光之流逝，何況一般民眾？照相機、攝影機的發明，雖紀錄了時光、凝結了青春，終究改變不了年華似水、紅顏易老的本質。可憑恃者，唯那一幀幀定格影像

襲上心頭時捲動的一幕幕美好回憶了。只是，下一幕，光影詩哲謝春德要告訴我們的是什麼？

注釋：

- 1 高雄市立美術館為謝春德〈微光行〉所做掛在街頭的「蝴蝶旗」。
- 2 「蝴蝶旗」畫面使用謝春德〈台灣東縣綠島〉一作，1980。
- 3 70年代，台灣面臨退出聯合國、中美斷交等一連串政治與外交事件的打擊。筆者2013/4/16下午至謝春德工作室(台北士林)訪問時，謝春德說，置放在船頭的狗，保持警戒的姿態，象徵對未來、未知前方的恐懼。
- 4 詹明信認為第三世界的文學有其寓言性及獨特性，第三世界的文本都應被當作國族寓言來閱讀，甚至某些第三世界看似有關個人的文本，也無不以國族寓言的形式投射其政治性；某些即使敘寫個人命運的故事，往往也隱含第三世界社會如何受到外力衝擊的寓意。參見李有成〈正在消逝的頓成意象—張復小說集《高塔》序〉<http://www.iis.sinica.edu.tw/~fchang/literature/preface.htm>
- 5 引文為筆者2013/4/16下午至謝春德工作室(台北士林)訪問所得。
- 6 同註5。
- 7 同註5。
- 8 謝春德，〈無境漂流〉，《微光行》，高雄市立美術館，2013.3，頁46。
- 9 引自中國時報電子報2013-04-20 02:16【林欣誼／台北報導】，<http://news.chinatimes.com/reading/110513/112013042000395.html>
- 10 引文為筆者2013/4/16下午至謝春德工作室(台北士林)訪問所得。
- 11 同註10。
- 12 本詩為謝春德提供，選自從未發表之詩集，因篇幅所限無法全詩刊載，特向作者致歉。
- 13 謝春德詩，〈春德的盛宴「威尼斯雙年展返台展」〉(2012.4.1~4.29)，為「築空間」展出之影像詩作。
- 14 同註9

識異、交往、快感

跨領域藝術在台灣

文/黃孫權（國立高雄師範大學跨領域藝術研究所 助理教授）

2006年高師大成立跨領域藝術研究所，2008年北藝大將原本的史學組、藝評組合併成立「藝術跨領域研究所」，一時之間，從人文社會到自然科學研究都在「跨領域」，國科會每年都會有許多補助的方案，鼓勵學院跨領域合作。大家心會意領，各自有譜，卻鮮少人可以說的明白，為何以及如何？

我2007年到高師大任教，2008至北藝大兼課也參與了研究所的招生委員會。兩所學校取向不一，面臨的課題也不同，但從中實踐與教學光譜約可見其當前跨領域的方向。

「跨領域藝術」，一方面是高度專業化的藝術實踐如何與日常生活劇變的現實同感，並且回應各地從政治、文化與社會的要求；二來，也是全球藝術雙年展開始以城市行銷與政治思想（從資訊交換的權力觀點論之）取代純美學與形式的倡議，其歷年主題暗示的「觀念」、「態度」、「介入」、「政治框架」等等已然決定了全球藝術生產的格



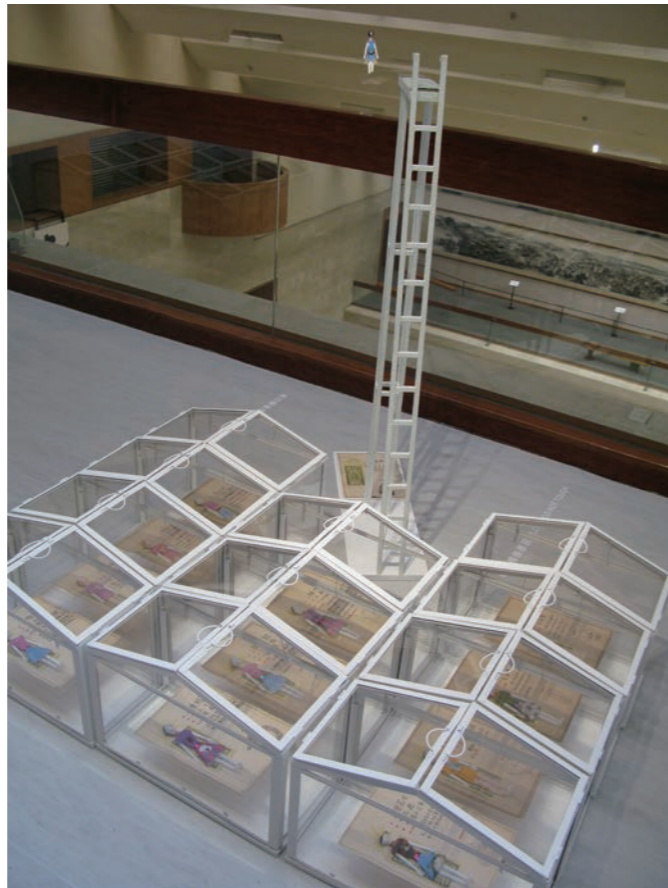
1|2

1-2 台新藝術獎從明年起將取消表演藝術與視覺藝術的首獎分類。2010年第8屆台新藝術獎入圍作品於高雄市立美術館展出，圖為榮獲視覺藝術類首獎作品許淑真與盧建銘的〈植物新樂園〉，將親身參與原住民社會運動所紀錄的物件、影像，轉化為跨域的視覺藝術創作。（攝影：林佳禾）



1|2|3

1-3 2013高雄獎首獎作品 陳云〈好久不見〉(系列一) 複合媒材 945×178×35
2012 (攝影：羅潔尹、林宏龍)



式。我們已難從傳統媒材的技法、構圖、個人主體思維來教導學生創作，除非我們在引領這些個人感覺時可以譜化出與時代連結 (articulation) 的方式，無論以布里歐 (Nicolas Bourriaud) 所謂的「關係美學」或者朗西埃 (Jacques Rancière) 的「歧感」(dissensus)。同時，傳統藝術系所也面臨許多分殊的專業挑戰，如應用藝術、應用美術、科技藝術、視覺設計、工業設計、文化創意系、跨媒體學院 (如杭州中國美院) 的挑戰。在師徒年代，或許還有不世出天才可以埋頭苦幹終究出人頭地，至今不是沒有，但機會甚少，你必須學院出身，從地方獎項開始爬上國際展，到國外駐村累積資歷，最好還有些聳動的新聞，在奇觀 (spectacle) 年代，人民眼球的注意力不超過五分鐘。換句話說，藝術專業面臨領域內分殊與領域外整合的挑戰。

還有一點不那麼「勢利」的原因，在研究所教學上，美學與哲學思考逐漸取代了社會與史學課

程，運用抽象概念來掌握美學感受的學生或許增進了論述能力，然對現實政治經濟框架卻越發無語，況且這些基進理論經過旅行之後通常被拔了牙，抽離了原生要解釋與改變的社會現實，變成抽象的邏輯遊戲，變成無關在地脈絡的言詞表演，或者成為解釋作品的工具，這也常反應在通篇不知所云的年輕藝術家的策展論述上，或者文氣很盛，內容力道很弱的作品上面，藝術生產陷入學院-展覽體制再生產的困境中。的確有些理論具有洞悉力與啟發，但沒有論述可以異地而適而具有普世的解釋性，這也是近來台灣一批具反思性知識分子要深掘本土，重回陳映真年代找回左翼傳統，或以亞洲為方法等等的努力所揭。藝術理論的視野需要「重回」社會學與史學的，對在地與全球政治框架理解，是藝術為何需要跨領域的第二個原因。

這些難題並沒有簡單的答案。北藝大藝術跨域研究所企圖從美術造型走出，藝術跨藝

(transdisciplinary art) 意味著從造型美學跨出，以廣泛的文化理論與空間研究來整合專業領域內的分殊現象。第一屆的學生，透過自身組織的讀書會與行動，參與了多項社會議題，如自組「干擾學院」，投入了反國光石化，小農市集，都市更新受害者聯盟，並積極參與士林苑王家抗爭，以及後來成為藝術行動小組「料理最前線」的主要成員之一等等。由於在藝術大學內，研究生來源仍多為藝術相關領域，使得藝跨所的學生仍與美術造型、戲劇、科藝等所保持緊密的關係，其路線也許可以視為面對專業分殊處境以策展/行動概念和社會介入重新面對生產機制的實踐。

高師大跨領域藝術研究所強調不同領域間的合作，跨領域藝術 (interdisciplinary art) 強調是藝術與不同專業合作，藝術被視為媒介、是關係性構成，是交遇。由於學生來自不同專業，藝術是呈現看法與表達內容的思維訓練，一種文化概念表達的

揣摩。學生被要求進入社區做田野面對群眾，新類型公共藝術、對話性創作，空間理論與文化行動等成為課程的主軸，並以大高雄為主的地域研究/創作，如鹽埕、銀座、美濃、旗津等地，大高雄地方文化館的調查，高雄市外勞處境 (與高雄市勞務館合作的〈跨國候鳥在台灣—勞動力特展〉與社區老人生命史的調查 (高雄市生日公園的〈說書人計畫〉) 等，並成立了「搗蛋藝術基地」來使得實踐有展示機會。亦即，讓學生以原本的专业與不同領域的人交往，重新認識自身與世界眾多不同人群、意識交會後的生產關係，企圖對在地脈絡與全球政治框架進行反身性理解。

在學院之外，重要的獎項也逐漸取消了依美術類型給賞的慣例，有著豐厚獎金的台新獎從明年起將取消表演藝術與視覺藝術的首獎分類，改成不分類別，北美獎早已行之有年，高美獎雖然保留個類別的優選，但決選則不分類別。這些藝術制度生



2013高雄獎觀察員獎作品 陳冠穎 末日拾荒—西瓜草莓 複合媒體 300×300×150cm 2012

2013高雄獎展場一隅 (攝影：林宏龍)

產更進一步促成了藝術內外界線的變革，從美術（fine art）變成好藝術（art of fine）的評審標準變化其實就是藝術專業對跨領域需求的反應。

由於專業生產關係的改變，界線跨越，媒材不限，行動與作品越難區分，將會使得隱藏在從歐洲前衛歷史主義（如達達、超現實、國境情境主義、甚或七零年代的fluxus）到英美為主的普普藝術、對話性創作與新類型意識等新民主美學思維中，有關藝術創作理論的內容形式、高低藝術之分的恆久之辯會逐漸失去意義，如果還不致於死亡，而藝術生產（production of art）與支持此生產的社會政治框架的實踐將會重回藝術實踐與藝術理論的核心，這才是跨領域藝術主要的挑戰。畢竟，我們如今面對的是全球不均地理發展的政治經濟結構，以及新自由主義強大吸納所有另類形式成為商品的年代，任何一個體的美學主張或特殊創新形式要具有影響力，首要目的乃是成為思想內容之物，而非美學形式對象之物。這不是取消了形式的重要性，恰好相反，要掌握形式之連結能力，形式不再是組織構圖、材料、造型的能力，而是組織社群、地方、政治的共感（或者歧感）的能力。

我建議可以從三個方向構思跨領域藝術新「形式」的方式。其一，從認同政治轉向異議政治（politics of recognition），認同政治牽涉到的政治正確與狹隘的社群意識陷阱常使得藝術家陷入簡單的立場判斷與社群主流意識合謀的困境，在後現代主張與社會正義的考量中，藝術需要保障差異文化/關係的再生產，而非保障既定社群福利與為其伸張權力而已，例如，如何討論社會正



義與都市藝術，為了公平城市的公平藝術（just art for just city）何在？藝術美化了城市，增進了容積率，為城市開發商帶來巨大財富，使得中產階級享用高級的美術機構，城市地價攀升，但誰真正得到了好處？誰失去了原本在城市生活的權利？許多寧願與邊緣社群合作也不願和中產階級社區與機構合作的行動者是此類代表。其二，參與不是目的，也不是為了參與而參與，在面對群眾（multitudes），交往不是尋求創作的題材，而是創作的本身，不是為了要替誰代言，而是認識自身與諸眾相異。開始想像日常生活對於藝術的

需要，可能就已經改變了藝術製造的方法，想像尋常大眾對於藝術的可能需求，想像藝術是來自家庭，而不是來自畫廊與美術館，想像藝術來自社會運動，這可能將徹底改變藝術非常多不同可能與實踐策略。其三，馬克思認為快感是資產階級的專利，沒錯，大部分的歡愉與快感都特定階級的禁臠，他們有足夠的社會條件得以享用，也將他們的標準變成普同的標準，如同美學感受一樣。藝術終究是感知的形式，而新的任務將從異類、底層、歧異的快感感受出發，找到可以反對治理（police）快感的政治（politic）快感之路，

找到新的而具有反轉關係能力的快感，屬於讀者的，屬於觀眾的，屬於美術館之外的，如羅蘭巴特在文學理論上的提醒，而藝術仍有待開發。

這三種組織材料的形式並非互斥，也不是跨領域藝術應當如何的準則，我們的人生如此複雜而不會寄望於三種指標，藝術亦同。我意味著從這裡開始，不是結束或想辦法到達這裡。當前的台灣的跨領域藝術，不同脈絡與學術框架的實驗也許尚未累積足夠的能量，的確逐漸讓我們見證到已經埋下種子，期待可以開出繁花異果，跨領域藝術是機制生產的重構，不是形式與行銷的完成品。■

身體力行

藝術介入社會的「跨域」現象，關於「豆皮文藝咖啡館」的偏強…

文／周益弘（實踐大學高雄校區 時尚設計學系 助理教授）

「我現在已做的遠比我所做過的一切都美好；我將獲得的休息遠比我所知道的一切都甜蜜。」（It is a far, far better thing that I do, than I have ever done; it is a far, far better rest that I go to than I have ever known）

---「雙城記」（A Tale of Two Cities），狄更斯（Charles John Huffam Dickens，1812-1870 A.D.）

「豆皮文藝咖啡館」的存在…

座落在高雄市鹽埕區五福四路上，成立於1999年12月的豆皮文藝咖啡館Dogpig Art Café，我們總是會被那特殊「狗上豬下」交媾的圖案，有趣但不淫晦的招牌所吸引，踏進豆皮文藝咖啡館，總是驚訝於那充滿時間感的牆面與空間氛



圍，一棟存在超過半世紀的老建築，位在曾經是高雄市這台灣工業大城的流行中心但現正逐漸沒落的鹽埕區，卻集合著高雄最前衛也最富實驗性，一群有夢想的、勇敢的、不怕死的年輕人和藝術家，在此經常性的發表新的作品或演出…。

豆皮文藝咖啡館同時並存著商業與藝術，這表面上似乎是相互悖離的兩件事，但在豆皮文藝咖啡館卻又互不衝突，提供具特色又健康、營養的餐點，也同時拉動著前衛藝術的發展，商業與藝術的共軌經營，期待自給自足以達持續經營的目標。

「混種」的交合與跨界，是豆皮文藝咖啡館強有有力的宣示，與核心的價值，在不確定中摸索前進，卻也屹立不搖十餘年，豆皮文藝咖啡館的英文名稱「Dogpig Art Café」與招牌和座落的區塊，明示著豆皮文藝咖啡館「混種」主義的開端，「Dogpig」就是「dog + pig」，在高雄市鹽埕區這富歷史紋理的區塊會讓我們連想到台灣社會早期俗稱的「日本『狗』」、「中國『豬』」，會有如此不雅的稱呼去稱呼外來族群，當然源自於因為台灣早期資訊不發達的來自於對外來族群的不了解與敵對仇視，但是，不可否認的，鹽埕區的建築街道與生活內涵也是因為這些歷史進程，而留下層次分明，豐富多樣的面貌，無疑的，這是「混種」的結果，另外狗有敏

1|2

- 1 豆皮自1999年12月成立開始，即以「混種」藝術為出發，從商標圖騰看起來，一隻豬和狗的交媾即意味著文化混種的理所當然。（劉秋兒提供）
- 2 豆皮文藝咖啡館，總是驚訝於那充滿時間感的牆面與空間氛圍，在這裡混合了天真的浪漫、藝術的創作、社會的關懷，當然也揉雜了碗公飯、手工奶酪、各式甜點和咖啡香及各式啤酒的味道。（劉秋兒提供）



銳的嗅覺與靈巧的動作，豬有聰明的腦袋卻也慵懶的體態，從豆皮文藝咖啡館的招牌裡，可以被閱讀到「狗」因為敏銳與靈巧，到處追逐而被標示著商人的象徵，「豬」則因為聰明與慵懶，被豢養一生，而在死後才發揮出實體價值，而有著藝術家的隱喻，所以，豆皮文藝咖啡館結合商業與藝術，「要走社會價值為導向之自由經濟的資本主義路線」，達成「商業與藝術的共軌經營期待自給自足以達持續經營的目標」。

誠如，豆皮文藝咖啡館的創辦人—劉秋兒先生所述，「豆皮文藝咖啡館以及Dogpig混咬的招牌，意味著它一開始便是一間俱帶『混種』主義概念的店。其不拘束的空間和獨特的飲食設計，每月推配不同的展演活動，不論繪畫、雕塑、裝置、劇場、行為、噪樂、遊戲、電影…把所有可能都倒入了這一家雖然破爛卻寬闊的咖啡店。而，我們只能以自由和開放的態度來面對這一切。」

「豆皮文藝咖啡館」的種種…

豆皮文藝咖啡館不只提供藝術家與表演團體或樂團發表的空間，同時也是普羅大眾接觸各式藝術展演的窗口與平臺，豆皮文藝咖啡館本質上仍是道道地地的咖啡店，因為和藝術的相互「跨域」，豆皮文藝咖啡館包括用餐區與展覽區或藝品陳列區的每個角落，從一個燈到一個書架，時

刻在展現「創作」的企圖與價值，用空間既有的時間積累與簡樸精神去創造並展現豆皮文藝咖啡館內在的豐富，努力不懈的堅持與特立獨行微滲其中。

豆皮文藝咖啡館累積許多豐富的動靜態的展覽，包括：黑狗樂、狂喜日、打羊秀、勞動藝術、豬頭劇、滴屎秀&狗影展、井底計劃、現場表演&週末秀、推薦展及許多的靜態展覽，內容上大致可區分為：平面繪畫、動靜態影像、實驗前衛藝術、行為藝術、音樂及地下音樂、表演藝術、電影…等，當然，還有許多的講座在進行作品發表與創作理念的陳述與溝通以及派對…等，豆皮文藝咖啡館過去經常性的出版品有「豆皮丸」和「很好丸」，目前，雖然呈現靜止的狀態，但在過去也提供了許多在藝術觀念與展覽訊息的交流…。

一個巨大且強而有力的創作…

豆皮文藝咖啡館匯集並成就了許多不同樣態及形式的藝術作品發表與展覽，雖說，豆皮文藝咖啡館是間道地的咖啡館，然而本質上，豆皮文藝咖啡館同時也具備了當代藝術館的概念與質地，就筆者個人觀察，整個豆皮文藝咖啡館，就是一件巨大的「行為藝術」的作品，在特定時間和地點，由許多個人或群體行為構成的「行為藝術」作品。

如果說「行為藝術」泛指在以特定的環境及特定的意涵為依託，進而進行藝術創造活動的藝術形態。「行為藝術」相較於傳統所認知的繪畫或雕塑等藝術形式，注重藝術行為的結果留存而言，「行為藝術」更是強調並注重藝術家的行為與發想及創作過程的意義，所以「行為藝術」是在形式表現上帶點表演性質過程的藝術形態。

「行為藝術」大多堅持藝術家個人的藝術創作自由。豆皮文藝咖啡館正彰顯了這樣的特性，早期在豆皮文藝咖啡館展覽，免審查、免場地費、免關說且創作自由為豆皮文藝咖啡館的主張，雖然，最近因為在場地空間的維護及考量永續經營，「免場地費」已走入歷史，但是，「免審查、免關說以及創作自由」，是豆皮文藝咖啡館顛撲不破的底線。

行為藝術家常以自己特有的藝術概念創造行為的過程展示，也把傳統藝術從高不可攀的、菁英文化的高度的神聖殿堂，擺放到了普羅大眾可以容易閱讀的狀態。有的行為藝術作品，會與民眾互動，這就更拉近了藝術家與普羅大眾之間的心理距離。強化了觀者對藝術創造行為的認同感，同時，「行為藝術」強調的是行為過程，這在客觀上，就把藝術注重「結果論」的常態視角拓展到了充分認識、注重藝術行為過程的領域。進而有助於普羅大眾完整地認識藝術整體行為，合乎藝術規律性和目的性的發展運動。「行為藝術」同時具有在平凡日常的規則中的深化藝術性格的特性。亦是，行為藝術是行為藝術家「有意味的、有目的的」用身體表現的行為過程展示藝術，「行為藝術」突破了「藝術」與「生活」界線。

正因為如此，豆皮文藝咖啡館藉由「咖啡館」形式的入世，突顯出「豆皮文藝咖啡館」具行為藝術內涵的本質，整個「豆皮文藝咖啡館」就是一個巨大的且是現在進行式狀態的行為藝術的作品，總括了所有的傳統平面、立體形式的藝術創作、戲劇表演、音樂…等。從視覺感官為起始到嗅覺、味覺（餐飲），並藉由音樂、藝品、手做拓展到聽覺與觸覺感官的部份，呼應了「行為藝術」同時具有在平凡日常的規則中的深化藝術性格的原則…。

「跨域」與「豆皮文藝咖啡館」…

「跨界」或「跨領域」，在中文與英文的對應對應的單字是interdisciplinary，而其較為接近的字眼有multidisciplinary、cross-disciplinary、trans-disciplinary art、crossover，這些單字都有學院訓練的意味，但也強調其知識整合的面相，「跨界」的觀念在當代，一直不斷的在藝術創作形式、設計策略思考與商業行銷整合的領域中游移，但在藝術領域裡對於「跨界」的探討及概念在現代藝術的脈絡則源自於歐美的歷史前衛主義 (historical avantgarde) — 如達達 (Dada)、未來主義 (Futurism)、超現實主義 (Surrealism)、包浩斯 (Bauhaus)、構成主義 (Constructivism) … 等思潮及運動中，上述這些思潮及運動所啟發延伸共同的作品特色在於其所呈現的，如在達達詩、未來主義的劇場形式及觀念、超現實主義的電影風格、包浩斯設計學院結合各種工藝及藝術美學的表現，以及在構成主義中強調「為人民而藝術」的綜合性作品，作品往往呼應「跨界」的意義，並有相



豆皮文藝咖啡館累積許多豐富的動態的展覽，內容上大致可區分為：平面繪畫、動態影像、實驗前衛藝術、行為藝術、音樂及地下音樂、表演藝術、電影…等。此為台灣行為藝術一整碗現場之一，顏亦慈演出 (2004) (劉秋兒提供)

當的作品來呈現如此複合類型的思潮及創作樣態，也因此，歷史前衛主義強調的美學任務在於改變一種「社會現實」…。

豆皮文藝咖啡館則從「勞動藝術」開始，去實踐上述改變「社會現實」的美學任務，「藝術靠勞動，勞動變藝術」是豆皮文藝咖啡館舉辦「勞動藝術」的口號及策展概念，從創作的本質與過程，到展覽的機制與商業模式，提出連串的提問，引發為何而展？展給誰看？創作的價值何在？的反思及探討，從社會主義「勞動」的基本價值去探討資本主義的複雜與矛盾，連結到後來的「擴充運動」的「抗產計畫」，並有了「抵抗產業無限網絡」的實體架構與未來社會樣貌的想像，環境會給人啟示，劉秋兒先生提出「在地觀察，就地抵抗」的觀念，同時也是「抵抗產業無限網絡」的核心思考與具體作為，筆者個人以為，我們應該對許多的既存的現

實提出質疑，透過「觀察」思考可以讓我們的環境與社會更美好的可能性，例如，在2009年高雄港舢舨被強制徵收事件，舢舨船為當時在聯絡鼓山與旗津地區的主要交通載具，當時高雄市政府只有一紙行政命令，卻無協商和討論強行徵收及銷毀舢舨船，讓舢舨船業者面臨失業和生計困難，當時因野草莓學運後過渡到南方野盟的前身團體，對高雄市政府處理高雄的舢舨船文化的態度及行為深感不滿，劉秋兒當時倡議舢舨船為高雄港的「文化特產」，極力主張應為高雄城市歷史予以保存港都文化特產，但終究不敵市府執意強制徵收超過百年的民營舢舨。此事件最後，這一當時新興社會團體雖只爭取到最後一艘實體舢舨船收藏於科學工藝博物館，以作為此文化珍貴DNA的時間封存，但此抵抗經驗及重要成果可視為日後再度轉戰打狗驛車場保存運動的一次重要操演練。所謂的「抵抗」有其進

程與步驟，提出解決方案，方最終的目的。

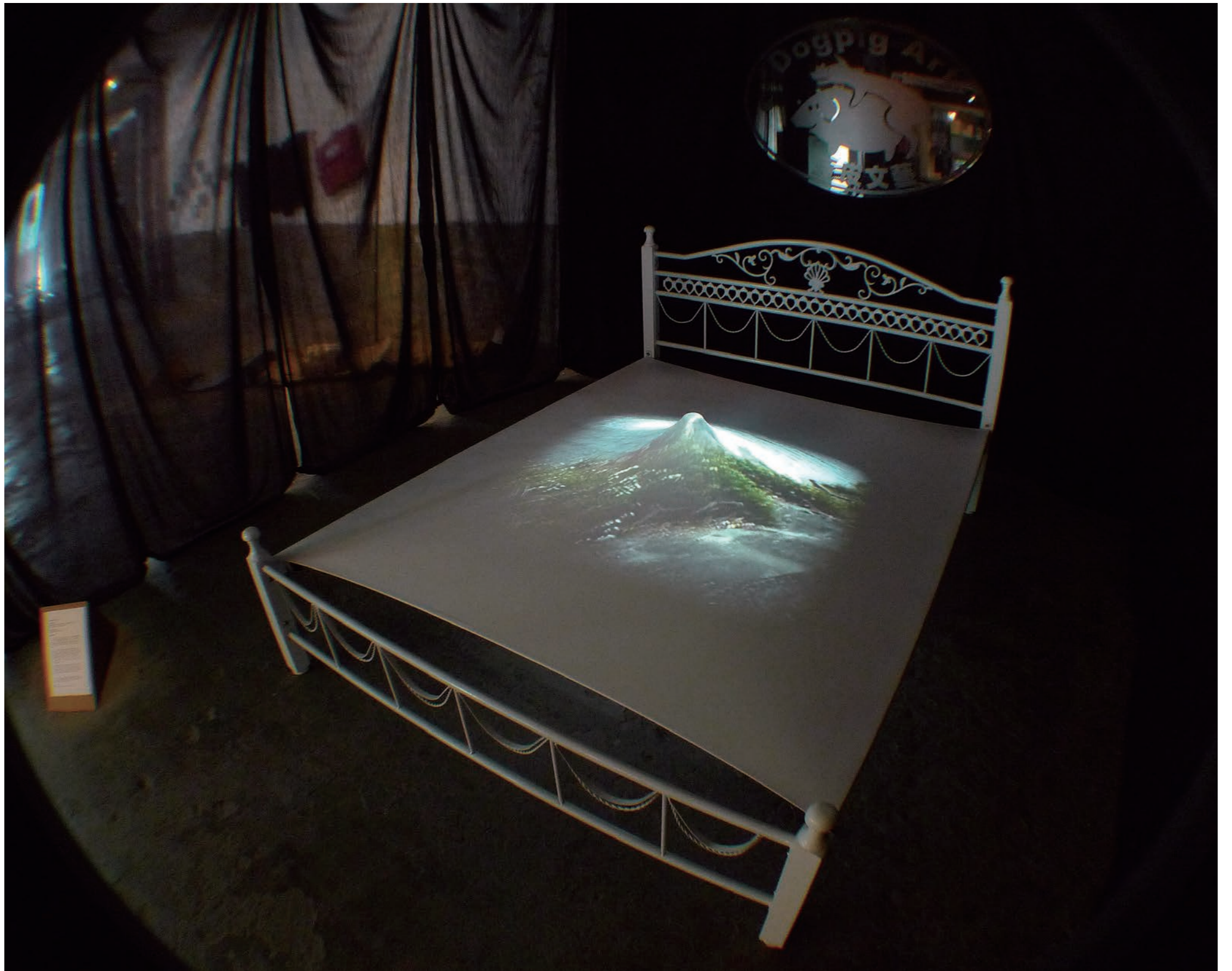
2008年起豆皮文藝咖啡館以「擴充運動」為主要架構，參與了許多社會事件的聲援與運動，例如：支持野草莓學運、與電影同好成立電療聚樂部、還有與南高屏地區，因2008年野草莓學運高雄場而聚集起來的一群人，成員身分有學者、NGO工作者、學生、文化、藝術工作者…，領域包括社會學、性別研究、勞工、環保、媒體、文化藝術、教育…，決定透過定期聚會、互相分享及議題討論的方式，彼此學習，期望生產南方觀點的公共論述的南方野盟、支持藝術家湯皇珍等發起藝術創作者職業工會、串聯在地社團為保存台鐵舊臨港線成立打狗驛古蹟指定聯盟，並進行哈瑪星臨港鐵道復駛（覆屎）計畫…等，豆皮文藝咖啡館的「跨界」，不僅止於藝術領域的「域內跨界」，並擴張到了社會參與的部分，呼應美學任務在於改變一種「社會現實」的具體行動…。

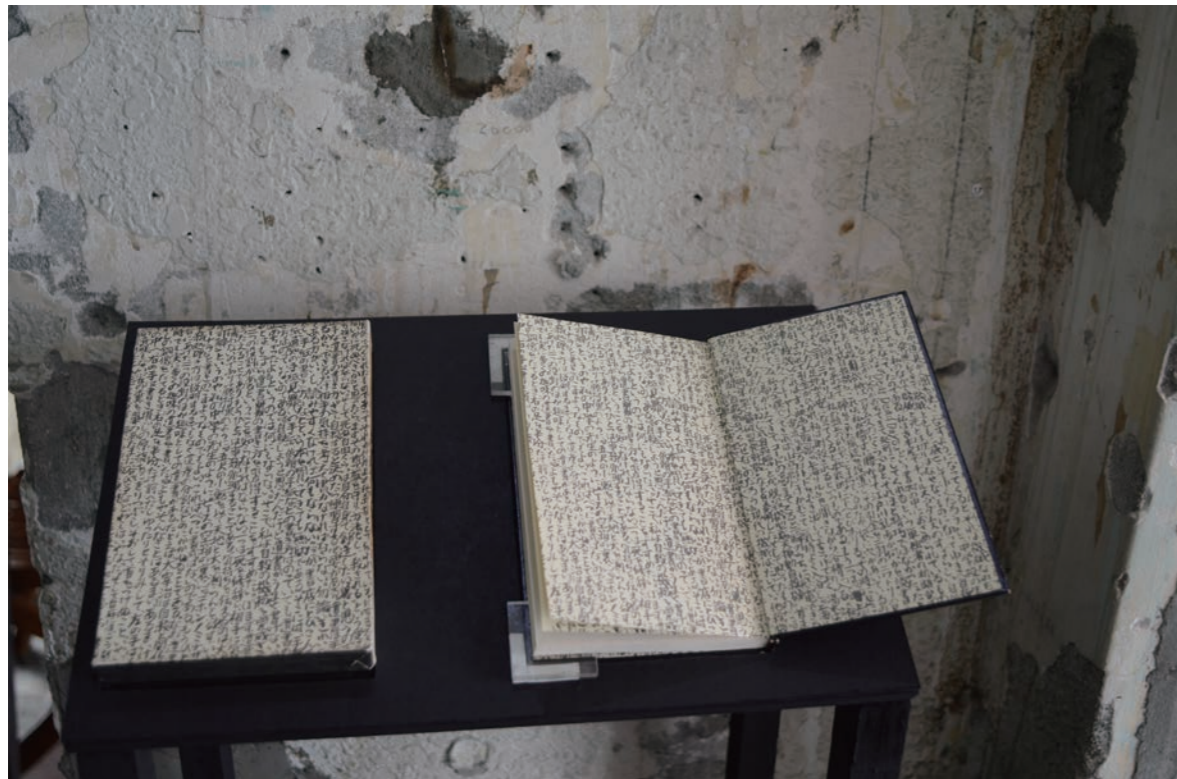
「倔強」的堅持…

「藝術介入社會」或許是當代藝術跨領域的主流思考與具體作為，但是，不論是「藝術介入社會」或是「藝術被社會介入」，「介入」的概念之於豆皮文藝咖啡館的所有作為，似乎沒那麼刻意被強調…，

1|2

- 1 豆皮文藝咖啡館創辦人劉秋兒，串聯在地社團為保存台鐵舊臨港線成立打狗驛古蹟指定聯盟，進行哈瑪星臨港鐵道復駛（覆屎）計畫。此為劉秋兒「參與打狗復興漢聯展作品-善心」2010/6/19~6/27在新濱碼頭藝術空間展出的文件。（劉秋兒提供）
- 2 2010年劉秋兒在台北中山地下書街展出的裝置作品愛愛咖啡館，從豆皮文藝咖啡館的所有作為中體悟了一些小小道理，對環境唯有認識和瞭解，才能真的不會盲愛和亂亂愛；也就是向環境學習，理所當然變成每次行動的重要內涵，意即透過瞭解和行動，「愛」才真能有基礎綻放。（劉秋兒提供）





1|2

- 1 豆皮文藝咖啡館空間一隅。(攝影：林佳禾)
2 周佳欣的獨角戲演出(劉秋兒提供)



「介入」一詞，帶有些強制性與干涉，身在社會去關切社會，應有比「介入」更適切的詞彙。

因為相信「藝術就是生活」，所以，豆皮文藝咖啡館發展出特殊的且相當有個性的實踐方式與獨到的見解論述，並提出了豆皮文藝咖啡館「行走的學校」及「嘴巴路線」的概念，「行走的學校」透過鬆散的學校雛形去進行「學習」的流程，學習的對象及教科書，則是我們周遭的生活環境與歷史紋理及人文風貌，並規劃了「腳底路線」與「嘴巴路線」兩個系列，參與對象不限，路線規劃則充滿驚奇，界對於生活周遭環境的爬梳與探索，去引發思考與豐富語言內涵。

「行走的學校」不只是「被動」的等待社會的劇烈改變，而是「主動」從外在的環境裡，找尋重新建構適合的形象，由外而內，具體實踐「藝術就

是生活」。正因為如此，所以，豆皮文藝咖啡館規劃了「腳底路線」與「嘴巴路線」，「腳底路線」實際的走入環境，透過現地觀察並與環境對話，藝術存在於社會，所以，藝術的形式與觀念應該有其區域性的特色及想像，台灣的藝術形式及觀念長期的被西方美學所「殖民」，豆皮文藝咖啡館藉由行走過程的觀察，與語言的對話，從在地的生活底蘊，去內化產出更多的可能及想像。

「因為『混種』，讓藝術就是生活，所以無所不在…」

本文開頭出自英國寫實主義大師—狄更斯（Charles John Huffam Dickens, 1812~1870 AD.）筆下的《雙城記》（A Tale of Two Cities）的經典名句，似乎可以指涉豆皮文藝咖啡館在高雄的存在…。或

許，藝術家都有種無可救藥的浪漫，所以讓藝術家深信，藝術可以改變世界，豆皮文藝咖啡館從藝術觀念的思考為起點切入社會現實，以「身體力行」的方式，實踐「社會價值為導向之自由經濟的資本主義」道路，獨立經營發展，做為創造由下而上支撐藝術條件的交換，並鼓吹由內而外創造自己與社會的存在價值。豆皮文藝咖啡館不只是「替代空間」，在介入社會運動後，更是一種勇敢對應社會現狀的象徵和宣示，一種強而有力的品牌精神。

豆皮文藝咖啡館從過去到現在都勇敢和堅持的主張「藝術就是生活」，相信這份勇敢和堅持為持續到未來的未來，豆皮文藝咖啡館就是「混種主義」，混合了天真的浪漫、藝術的創作、社會的關懷，當然也揉雜了碗公飯、手工奶酪、各式雜點和咖啡香及各式啤酒的味道，正因為「混種」，豆皮

文藝咖啡館讓藝術就是生活，所以豆皮文藝咖啡館無所不在…。

豆皮文藝咖啡館是一個巨大的作品，而這作品的靈魂，就是劉秋兒先生，筆者景仰的學長，筆者從學生時代開始“泡”在豆皮文藝咖啡館，秋兒學長在筆者的創作生命裡一直扮演著“亦師亦友”思想導師的角色，筆者在此引用狄更斯《雙城記》裡的名言，「我現在已做的遠比我所做過的一切都美好；我將獲得的休息遠比我所知道的一切都甜蜜。」，並以此向秋兒學長這巨大的身影及持續擴張發酵的「豆皮精神」致敬。

座落在高雄市五福大道（五福四路）與莒光街口的豆皮文藝咖啡館，劉秋兒先生說「如果剛好想到或路過或正在豆皮店裡…，就來一杯香醇咖啡吧！這是支持人民自己搞文化最重要的力量！」