

行政院及所屬各機關出國報告

(出國類別：研究)

美術館展覽策畫實務經驗之拓展以及能力開發

經費補助：文化建設基金管理委員會

服務機關：台北市立美術館

職 稱：薦派編審

出 國 人 姓 名：雷逸婷

出國地區：美國

出國期間：2003年8月21日至11月5日

報告日期：2004年1月5日

附件二

行政院及所屬各機關出國報告提要

出國報告名稱：美術館展覽策畫實務經驗之拓展以及能力開發

頁數：74 含附件：是否

出國計畫主辦機關/聯絡人/電話：文化建設基金管理委員會/羅慧明
(02) 23690559-13

出國人員姓名/服務機關/單位/職稱/電話：雷逸婷/台北市立美術館/展覽組/薦派編審
(02) 25957656-203

出國類別：1 考察 2 進修 3 研究 4 實習 5 其他

出國期間：92.8.21-11.5 出國地區：美國

報告日期：93.1.5

分類號/目

關鍵詞：

內容摘要：(二百至三百字)

在筆者累積台北市立美術館七年的台灣藝術與國際藝文交流辦展經歷及思考長遠生涯規劃後，深覺在美術館展覽策劃實務技巧之增進與開拓能力有其必要，深覺遠赴美國紐約參加「國際藝術家工作室與策展研發中心 (International Studio and Curatorial Program)」的策展駐村工作室作更進一步的充實與進修之必要，透過在職進修，精進與開發個人在現代美術館辦展工作上的實力與潛能，並針對未來辦展工作內容蒐集資料以便日後作深入的研發。該中心為一非營利性組織，已有近十年歷史，擁有豐富充沛的紐約美術界人脈關係與管道，透過其安排，筆者觀摩當下展覽策畫之模式運作以及與上述同業會面訪談，切磋交換經驗。同時進行田野調查，針對 1960 年前後至 1975 年左右出生台灣、目前定居紐約發展的新生代台灣藝術家約十二位，前往工作室訪問目前創作發展樣貌與搜尋資料，並鎖定其中七位作專訪以作未來深入研究用。

* 本文電子檔已上傳至出國報告資訊網 (<http://report.gsn.gov.tw>)

附件三

行政院及所屬各機關出國報告審核表

出國報告名稱：美術館展覽策畫實務經驗之拓展以及能力開發	
出國計畫主辦機關名稱：文化建設基金管理委員會	
出國人姓名/職稱/服務單位：雷逸婷/薦派編審/台北市立美術館展覽組	
出國計畫 主辦機關 審核意見	<input type="checkbox"/> 1.依限繳交出國報告 <input type="checkbox"/> 2.格式完整 <input type="checkbox"/> 3.內容充實完備 <input type="checkbox"/> 4.建議具參考價值 <input type="checkbox"/> 5.送本機關參考或研辦 <input type="checkbox"/> 6.送上級機關參考 <input type="checkbox"/> 7.退回補正，原因： <input type="checkbox"/> 不符原核定出國計畫 <input type="checkbox"/> 以外文撰寫或僅以所蒐集外文資料為內容 <input type="checkbox"/> 內容空洞簡略 <input type="checkbox"/> 未依行政院所屬各機關出國報告規格辦理 <input type="checkbox"/> 未於資訊網登錄提要資料及傳送出國報告電子檔 <input type="checkbox"/> 8.其他處理意見：
層轉機關 審核意見	<input type="checkbox"/> 同意主辦機關審核意見 <input type="checkbox"/> 全部 <input type="checkbox"/> 部分_____（填寫審核意見編號） <input type="checkbox"/> 退回補正，原因：_____（填寫審核意見編號） <input type="checkbox"/> 其他處理意見：

說明：

- 一、出國計畫主辦機關即層轉機關時，不需填寫「層轉機關審核意見」。
- 二、各機關可依需要自行增列審核項目內容，出國報告審核完畢本表請自行保存。
- 三、審核作業應於出國報告提出後二個月內完成。

目次

5	第一章 研究緣起與目的
6	第二章 研究方法與過程
10	第三章 研究心得
10	第一節 ISCP 客座藝評人系列專訪
11	1.1 獨立策展藝評人 Dominique Nahas, Independent Curator and Critic
11	1.2 戴治計畫總監 Elizabeth Schwarz, Deitch Projects
13	1.3 荷蘭視覺藝術、設計與建築基金會主任 Lex Ter Braak, Fonds BKVB
15	1.4 櫃子雜誌無任所編輯 Brian Conley, Cabinet Magazine
16	第二節 紐約美術館之展覽策畫觀察
17	2.1 紐約現代美術館「專案系列」Projects Series
20	2.2 美國惠特尼美術館「美國效應」展 The American Effect
23	2.3 新美術館「戰慄時空」展 Marco Brambilla: Halflife
26	2.4 國際攝影中心首屆攝影錄像三年展 Strangers: ICP First Triennial
30	第三節 紐約新世代台灣藝術家研究
31	3.1 古生物學的迷戀－郭旭達的陶土創作
35	3.2 集結心靈－林世寶的一分錢傳奇
40	3.3 分享與溝通－李明維的行動計畫
44	3.4 物流與倉儲－張力山的運輸事業
48	3.5 科技與數位的迷思－葉謹睿的數位自畫像
54	3.6 認定與存在－陳俊義的現實映象
59	3.7 有機概念－黃世傑的科學實驗室
65	第四節 ISCP 駐站經驗談
69	第四章 結論與建議

第一章 研究緣起與目的

美術館工作者的美術專業是其核心所在，而除了應具備紮實的學術研究基礎外，更應本著藝術行政工作者的基本理念——即是對藝術作品本身，對創作者，以及對展覽策劃、教育推廣、學術研究等美術專業的種種尊重，並對人文藝術的多元性與複雜性能兼容並蓄，才能掌握作為一個藝術文化的推動與深耕者的使命本質，繼而得以發揮藝術行政對於人文環境的養成應有的作用。

基於上述理念，筆者自 1996 年起任職台北市立美術館展覽組，從辦展實務經歷中，累積許多研究辦理台灣現代及國際文化藝術交流展覽的行政工作經驗。在筆者負責辦理的項目中，包含了平面、立體、裝置、建築、設計等範疇，以及台北雙年展、威尼斯雙年展、國際版畫及素描雙年展的參與與執行。其中所涉及之技術層面的多元性與複雜性，更增進自己對當代視覺藝術的理解，藉此不僅擴充了原本的藝術史知識，同時也對於當代本土文化藝術環境有了更深入的感受與認識。而所從事之各項展演活動，若能引起大眾對人文藝術投注更多的關心，則是在忙碌的工作之餘最感意義非凡之處。

這七年實務工作所帶來的學習刺激與挑戰，使個人在學術與實務兩方面皆能有所深入。而得自台灣藝術與國際藝文交流展務工作中的收穫，成為個人在未來生涯規畫中的內在能量與基礎。歷經美術館辦展繁重之行政工作後，考量未來的生涯規劃，深覺遠赴美國紐約「國際藝術家工作室與策展研發中心（International Studio and Curatorial Program, ISCP）」以作更進一步的充實與進修之必要——本研究案的目的是希望透過在職進修，以 ISCP 為基地，利用當地豐沛的資源來精進與開發個人在現代美術館辦展工作上的實力與潛能，比較紐約美術館的實務經驗，以此對照並學習他國之長，使能貢獻所學。也期待在在此研究期間，針對未來辦展工作內容蒐集資料以便日後作深入的研究，並可向國內建議未來可能的合作機構與獨立策展人名單。

第二章 研究方法與過程

位於美國紐約雀而喜區北邊西三十九街與第八大道交口的「國際藝術家工作室與策展研發中心（International Studio and Curatorial Program, ISCP）」，擁有廿五間藝術家工作室及六間策展工作者辦公室。該中心除提供國際藝術家駐村（studio program）外，並提供策展工作者在其專業領域提昇成長的研修課程（curatorial program），研究期間至少二個月至多二年。由於紐約藝文薈萃，當代藝術發展蓬勃，筆者於 2002 年九月即已申請駐村研習二個月，並依計畫於 2003 年八月下旬前往美國，於紐約畫廊及美術館與西岸如洛杉磯當代美術館（MOCA, LA）、蓋提美術館（J. Paul Getty Museum）參觀目前現代與當代藝術展覽情形，並依合約於九至十月在紐約 ISCP 駐村研究，除參加 ISCP 推薦之各項紐約展演活動與專訪外，並透過該中心的美術界人脈關係，觀摩並研究當代展覽策劃之模式架構以及經驗交流。



ISCP 位於西三十九街（介於第八、九大道間）之現址



1994 年創立的 ISP（International Artists Program）駐村藝術家工作室，原址設在翠貝卡區（TriBeCa）的一棟已有百年歷史以上的紅磚大樓頂樓，與其他基金會共同租用同一棟大樓，提供駐村藝術家以作工作室。¹2002 年位翠貝卡區格林威治街 ISP 舊址起由於租金上揚，ISP 搬到新興的雀而喜區北邊、以舊時服裝加工區（Fashion District）聞名的第八大道與西三十九街附近，向 Elizabeth Foundation for the Arts 負責管理的大樓租下七、八樓兩個樓層作為新的辦公區與工作室，並增設開辦策展工作室，正式成為 ISCP（International Artists and

¹ 蕭麗虹編，〈紐約 ISP 國際藝術工作室〉，《藝術創作與交流的磁場—全球藝術村實例》（台北：行政院文化建設委員會），頁 80-81。

Curatorial Program)。該棟大樓亦同樣為其他基金會出資作藝術家工作室之用。



ISCP 位於八樓的辦公區與藝術家工作室

ISCP 以提供藝術家駐村計畫之宗旨設立獲得全球政府單位及私人機構的贊助支持，其中包括我國的文建會，且該計畫申請要件之一即為政府機構或基金會的獎助提供，對外並無接受私人申請。創辦人兼負責人為 Dennis Elliott，在

紐約地區從事視覺藝術計畫的規劃與顧問工作已有數十年經驗。參加策展研究課程者需由贊助機構支付該中心每月費用一千二百美金。其提供研習者乙間私人辦公室可廿四小時使用，擁有研究所需之隱密性及通訊設備（包括電腦、電話傳真、辦公家具等），研習計畫可配合多樣性的需要如熟悉美式策展訓練，透過紐約各美術館資源網絡提供，在展覽企劃書、經費預算、以及展覽研究等課題上提昇精



筆者於 ISCP 專屬的 809 工作室

進研習者的能力與技巧，並進一步與紐約的學院機構或美術館合作，每月邀請兩位客座藝評人（Guest Critics）與駐村藝術家及策展工作者一對一專訪面談，曾邀請包括紐約現代美術館、P.S.1 當代藝術中心、古根漢美術館、惠特尼美術館、迪亞當代藝術基金會、新美術館、布魯克林美術館、素描中心等紐約或歐洲重要當代美術館、藝術中心及畫廊之策展人或藝評人擔任客座藝評人。

ISCP 長期與世界各國政府文化藝術部門及民間機構如基金會合作簽約，每年約有廿位國際藝術家接受自己母國的獎助計畫赴紐約進行為期兩個月至兩年的駐站，藝術家來去之間則維持在廿二位左右。我國的行政院文化建設委員會藝術村籌備處多年來與 ISCP 長期合作，台灣藝術家接受文建會補助前往駐村創作者相當多，包括洪東祿、陳正才、李朝倉、賴純純、彭弘智等人。筆者所參加的「策展駐村」計畫為 ISCP 近年才開始，也是參加計畫的第一位亞洲人，與筆者同一研習時期的策展工作者為來自瑞士的 Christina Vegh 與來自挪威的 Tone Hansen。



Dennis Elliott的辦公室

ISCP的工作人員有四位，Dennis Elliott與計畫總監 Breda Kennedy會依據每位駐站策展工作者的研究計畫需要提供意見並協助聯繫拜會行程，而兩位兼職的 Jane與Mayumi則負責協助駐村者日常生活協助與紐約展演活動的訊息提供。筆者在研究過程中，觀察到

ISCP相當善於運用其與藝術圈的良好關係，駐村藝術家因此獲得之紐約畫廊或美國其他地區的展出機會頗多，對ISCP的評價相當為人稱許。除了定期舉辦一對一「客座藝評人」系列外，主要的協助為提供有關紐約藝文界的各項豐沛資源與當季重要展演活動，舉行多次「實地參訪行程 (field trips)」，以及每半年定期為駐村藝術家與策展者舉辦「工作室發表展 (open studios)」。²



筆者與ISCP三名工作人員

筆者此行的另一研究計畫即為拜訪紐約當地年輕華人藝術家工作室，藉此機會瞭解在台灣出生啓蒙、在美國受高等藝術教育與，最後選擇落腳於紐約發展事業的年輕一代華人藝術家們，在紐約移民發展的種種歷程。

研究過程中，除了ISCP創辦人Dennis Elliott及計畫總監Breda Kennedy全權負責筆者研習期間的必要協助外，筆者亦向下列機構與個人提出此行研究目的與方向，包括亞洲文化協會 (Asian Cultural Council) 主席Ralph Samuelson與秘書Margaret Cogswell、美國亞洲協會副館長與當代藝術策展人Melissa Chiu、紐約大都會美術館中世紀教堂分館教育部門組長Nancy Wu、紐約現代美術館策展人Paola Antonelli、華美藝術協會 (Chinese-American Arts Council, New York) 負責人Alan Chow、亞美藝術中心 (Asian American Art Center) 負責人Bob Lee、紐文新聞文化中心主任劉培、前紐文新聞文化中心秘書李美華、藝術家李小鏡、張乾琦、李明維、林書民等，他們專業上的實力及所提供的資訊，使筆者在研究過程中助益良多，在此表示感謝。

² ISCP於 2003 年 12 月 13-14 日舉辦下半年的Open Studios。

第三章 研究心得

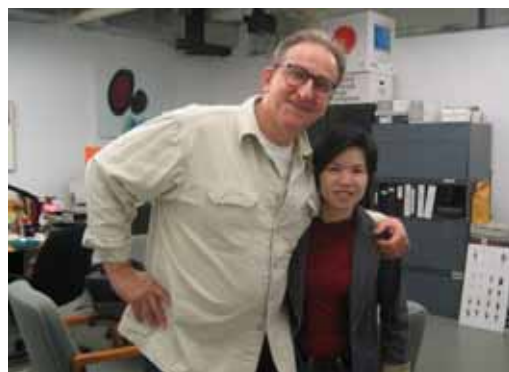
第一節 ISCP 客座藝評人系列專訪

ISCP 的駐村者們最期待的即是每月邀請兩位客座藝評人 (Guest Critics) 與駐村藝術家及策展工作者座談，透過客座策展人的推薦，其未來在紐約與美國其他地方的展出曝光機會大為提高。除了紐約地區知名美術館、基金會與畫廊之策展人、藝評人，ISCP 邀請名單亦擴及到紐約州以外或歐洲地區專家擔任客座藝評人。筆者進修期間共有四次機會訪問客座藝評人，包括紐約的獨立策展藝評人 Dominique Nahas、「戴治計畫 Deitch Projects」畫廊總監 Elizabeth Schwarz、荷蘭視覺藝術、設計與建築基金會 (Fonds BKVB) 主任 Lex Ter Braak 以及「櫃子雜誌 (Cabinet Magazine)」編輯 Brian Conley。四位對筆者服務單位台北市立美術館近年所主辦策劃的台北雙年展及威尼斯雙年展皆不陌生，且表示未來願意進一步與北美館增進瞭解並交流。

1.1 獨立策展藝評人 Dominique Nahas

Independent Curator and Critic

來自紐約曼哈頓的獨立策展人暨藝評人多明尼各·那哈司Dominique Nahas，為國際藝評協會美國分支（AICA-USA）³成員與歐密藝術村（Art-OMI）的推薦委員，以及於普拉特藝術學院教授藝術理論與批評。曾擔任艾維森美術館（Everson Museum）策展人與紐約市立大學Purchase



分校附屬之紐伯格美術館（Neuberger Museum）館長。他於筆者訪問之時正在為佛羅里達棕櫚灘市當代藝術中心進行一項展覽策劃—「正在興起的日本（Japan: Rising）」，他表示該展將針對目前正在美國發展、未受到太多國際化影響的的日裔藝術家進行探究。Nahas 向來關心亞洲當代藝術，曾為國內藝評人高千惠策劃之「迷思之區：柔性與張力之間」展為文評論該展策展觀念。

那哈司為《Art in America》與《Sculpture》雜誌的展覽評論主筆，並於 2002 年完成在紐澤西州紐華克的實驗性空間「Emerge」藝評人駐站計畫，為其文化中心策劃展覽。那哈司表示他將於明年參與巴爾的摩馬里蘭藝術學院的藝評人家駐站計畫。即便是他擁有十多年豐富的藝評與策展經歷，仍認為透過駐村並積極與藝術家們作面對面的接觸，是他策劃當代藝術展覽的基礎之一；再者，以藝評起家，在多家雜誌如《Trans》、《ARTnews》、《Art Asia Pacific》、《Review》、《Chelsea Arts》撰文評論建立本身紮實的立論基礎，在發展建構策展理念時助益頗大。

³ AICA-USA即為United States section of the International Association of Art Critics，1948-49年於巴黎成立，原屬於聯合國教科文組織，目前擁有七十二個會員國與四千位藝評人。其中美國分部陣容龐大，共有四百位藝評人、策展人、學者、藝術史學者等。

1.2 戴治計畫總監 Elizabeth Schwarz

Director, Deitch Projects

位於蘇活區的「戴治計畫 (Deitch Projects)」畫廊在紐約當代藝術畫廊界裡，可說是展覽品相相當有自己品味與風格。該畫廊 1996 年由 Jeffery Deitch 成立，有兩處展示空間，目前有八名職員。

筆者於 9 月 29 日在 ISCP 訪問



畫廊總監 Elizabeth Schwarz 表示其性質屬營利性，他們的經營方向偏向非營利性的作法，除了長期觀察目前發展活躍、有潛力的年輕藝術家，Jeffery Deitch 和 Elizabeth Schwarz 經常前往世界性雙三年展尋找符合畫廊品味的藝術家。Elizabeth Schwarz 提到 Jeffery Deitch 在去年三月的聖保羅雙年展中，非常欣賞一



畫廊總監 Elizabeth Schwarz 表示其性質屬營利性，他們的經營方向偏向非營利性的作法，除了長期觀察目前發展活躍、有潛力的年輕藝術家，Jeffery Deitch 和 Elizabeth Schwarz 經常前往世界性雙三年展尋找符合畫廊品味的藝術家。Elizabeth Schwarz 提到 Jeffery Deitch 在去年三月的聖保羅雙年展中，非常欣賞一

位俄羅斯藝術家的繪畫作品，返美後積極聯繫展出機會；2003 年曾邀請森萬里子 (Mariko Mori) 展出外星人造型的雕塑〈一體 (Oneness)〉。十月亦邀請小野洋子 (Yoko Ono) 在 Wooster 街空間較大的畫廊展出「Odyssey of A Cockroach」裝置個「戴

治計畫」在 Wooster Street 的展覽空間 展。⁴曾經展出過的中國藝術家包括陳箴、張洵，台灣藝術家則尚未合作過。再者，透過長期合作的當代藝術收藏家推薦，Elizabeth Schwarz 便前往受推薦的藝術家工作室先看作品，觀察其後續發展約半年至一年後，再決定是否邀請展出。大多數展覽為負責人 Jeffery Deitch 與畫廊策展人 Elizabeth Schwarz 負責，其中一年約一次委請客座策展人負責一檔夏季聯展。

小野洋子於「戴治計畫」在 Wooster Street 的個展「Odyssey of A Cockroach」，2003 年



⁴ 該作以美國參與二次世界大戰歐洲戰事為題，與約翰藍濃六〇年代以來的反戰精神相應。

經費上則視藝術家實際需要以及畫廊當時的營運狀況而定，如營運情況穩定且有營收，藝術家所獲得的資源便較為充裕，如狀況不佳或是畫廊挑選藝術家或展出作品時判斷錯誤，藝術家所得到資源亦相對減少。這也需靠畫廊是否在藝術市場口味的正確性上挹注成功而定。



「戴治計畫」在 Grand Street 的展覽空間，
展出美國藝術家 Kristin Baker 個展「Flat Out」

1.3 荷蘭視覺藝術、設計與建築基金會主任 Lex Ter Braak

Director, Foundation for Visual Arts, Design, and Architecture, Amsterdam

荷蘭視覺藝術、設計與建築基金會主任 Lex Ter Braak 表示該機構（簡稱 Fonds BKVB）與曾贊助台北市立美術館「2002 台北雙年展：世界劇場」的蒙德里安基金會並列為荷蘭最主要兩大贊助藝術家創作活動之基金會。1988 年創設以來，獲得獎助者超過兩萬名。



雖營運經費受到荷蘭教育部和文化與科學部 Lex Ter Braak 與筆者於 10 月 6 日假 ISCP 訪問的全額補助，Fonds BKVB 仍是一擁有自主權可獨立運作的機構。其主要贊助荷蘭或國外藝術家駐站荷蘭從事有關視覺藝術、設計與建築方面創作的藝術家。

Fonds BKVB 提供一個多樣化選擇的獎助條件，申請項目主要分為三大類別，第一類為藝術家基本創作補助（Basic Grants），藝術家隨時可以提出申請，通過後一次補助四年共約三萬歐元，主要為專業創作所需及生活基本費用；第二類為獎勵創作補助（Incentive Grants），例如起步者創作津貼一年一萬六歐元、無限制經費的一年計畫獎助、編印作品圖錄書籍至多總經費 50% 的獎助、新媒體創作補助一年約二至三萬歐元等等細分起來有六種之多；第三類為文化協商補助（Cultural Mediation Grants），獎助對象為評論家、理論家、文化哲學家與獨立策展人，以利其進行跨國研究、撰書、舉辦研討會、策劃展覽或是推展文化相關活動。另有藝術家赴國外駐村補助（artist-in-residence studios），合作藝術村例如紐約 P. S. 1、ISCP、以及柏林、巴黎、日本、加拿大、倫敦、伊斯坦堡與斯德哥爾摩，一年約一萬五千歐元。

Lex Ter Braak 對台灣現代與當代藝術家人口比例及公部門與私人基金會贊助藝術活動情形十分感興趣，透過筆者瞭解現況，也期待未來有機會與台灣進行交流與協助。

1.4 櫃子雜誌無任所編輯 Brian Conley

Editor-at-Large, Cabinet Magazine

不同於全球知名的當代視覺藝術類月刊型雜誌，《Cabinet》季刊為一非營利性藝術雜誌，於 2000 年底創刊至今只有四年歷史，雜誌編輯方向以當代藝術與文化之跨領域為主。每季發行至今已有十二期。一年發行量為八千份，發行地區以歐美為主，尤以美國為重，目前未大量開發亞洲地區。訂閱量則有二百份，算是正在起步的新興雜誌，對象多為年輕一代的視覺藝術家與藝術界、文化界讀者。



Brian Conley 與筆者 10 月 20 日訪問結束後在 ISCP

《Cabinet》雜誌內容包括文章、評論、特輯、光碟，特別是與藝術家簽約合作的計畫，在編排上分為四大項：一是「Columns」，有分屬不同領域的四位專欄主筆，包括「清潔之屋(The Clean Room)」、「剩菜(Leftovers)」、「顏色(Colors)」、「攝取(Ingestion)」，由David Serlin主持，⁵以討論方式決定主題；二是「Main」，為自由投稿評論區，包括藝術家的創作點子計畫；三是當期「Topic」，⁶例如今年夏季號以飛行(Flight)為題，向十八位不同領域內



以飛行為題目的文章，並邀請數位當代藝術家作視覺設計，在此類上以顏色及圖案作設計，安插分隔在該欄文章內；四是「And」，廣告頁放置在最後面。雜誌設計風格偏向平面設計，多與藝術家合作，而非請設計界，封面尤以設計為重，而非像傳統雜誌以某一藝術家作品為主。《Cabinet》與眾不同的特色在於它擁

⁵ 「The Clean Room」從第一期開始便由David Serlin執筆，「Ingestion」則為Allen S. Weiss。其它專欄每期寫者皆不同。

⁶ 每期設定不同主題，如創造語言、地圖式的對話、天氣、動物、惡魔、園藝、失敗、處方、幼年期、財產等。

有一群智庫，除了傳統雜誌的記者、藝評人、策展人、藝術家、大學教授，還包括由文化評論者、史學家、哲學家、詩人、律師等，而這些核心編輯負責雜誌內容約四分之一的稿件。筆者訪問的該雜誌無任所編輯也是藝術家的Brian Conley，即是學哲學出身。其他投稿者則多來自其他十個國家。

雜誌草創時期即加入創辦的Brian Conley提到《Cabinet》雜誌相較於其他主流雜誌如《Flash Art》、《Artnews》、《Art in America》、《Art Forum》不同之處，特色之一為此雜誌為一跨史學與文化評論領域的藝術雜誌，編輯們歡迎全世界擁有獨特創意或不同理念的人隨時與他們討論，藝術家甚至可以向雜誌提出計畫，投稿於「藝術家計畫（Artist Project）」專欄內，甚至在專屬網站上架設錄像、聲音藝術家作品計畫。再者，透過創意開發，將視覺藝術家、思想家、作家、學者的不同想法結合在一起。第三，該雜誌亦常與其他機構或藝術家合辦展覽、演講座談等展演活動，如今年與國際獨立策展人協會（Independent Curators International, ICI）⁷及紐約雕塑中心（Sculpture Center, NY）合辦「紙雕書（The Paper Sculpture Book and Show）」巡迴展。

Brian Conley 充滿希望地說：這是一本有理想性格的雜誌，拒絕商業性廣告與炒作活動與手法。《Cabinet》雜誌曾於 2000 年為美國圖書館協會評為年度最佳雜誌、以及 2001 年最佳藝術文化雜誌。雜誌經費來自安迪沃荷基金會、Peter Norton Family Foundation、Flora Family Foundation 以及紐約州政府等。事實上，由於這緣故大多數雜誌社內的編輯是不支薪的，他們一致支持共同的理念來製作發行有理想及特色的小眾雜誌。

⁷ ICI 為一國際性組織，成立於 1975 年。透過策展人聯盟，策劃過包括二千五百個藝術家作品的一百多個展覽，並於全球四百五十個美術館、藝術中心、畫廊、以及替代空間巡迴展出。

第二節 紐約美術館之展覽策畫觀察

無論是美國或歐洲，夏天是度假的季節，人人都出城度假，無論是美術館或是畫廊皆推出藝術家聯展或是小型活動，來度過漫長炎熱的暑休，並養精蓄銳摩拳擦掌，策劃準備九月推出的重量級秋季大展。筆者在參觀當季紐約美術館級的大小展覽後，透過 ISCP 的美術界人脈關係與管道安排，與紐約重量級美術館策展人員進行專訪，包括紐約現代美術館策展人 Roxana Marcoci、美國惠特尼美術館策展協助 Christina Kukielski、新美術館客座策展人 Anne Ellegood、以及國際攝影中心美術館策展人 Cristopher Phillips，以觀摩其所策劃之展覽架構與模式，藉以吸取經驗。

2.1 紐約現代美術館「專案系列」Projects Series

專訪攝影部門策展人 Roxana Marcoci, Assistant Curator of MoMA



2002年遷至紐約皇后區的 MoMA QNS

自 1997 年起在國內已具相當知名度的李明維，其基礎根植於紐約藝壇。繼 1998 年推出「晚餐計畫」、「魚雁計畫」的互動藝術，成為台灣藝術家在紐約惠特尼美術館舉辦個展的第一人，如今又以「旅驛計畫」，打進紐約現代美術館具創作前瞻性的專案系列 (Projects Series)，成為在該館推出個展的首位華人藝術家。MoMA「Projects 80」推出的李明維個展，在 9 月 25 日開幕。該展策展人 Roxana Marcoci 在上千封電子郵件中選出二十名志願擔任李明維在地導遊的紐約客，於展期間逐一與藝術家探索紐約「後九一一」的心靈地圖。

筆者在紐約期間適逢現代美術館皇后分館展出三檔「專案系列」，Projects 78 展出德國女攝影家 Sabine Horning，由館內策展人 Sarah Hermanson Meister 策劃、Projects 79 展出英國藝術家 Liam Gillick 之文字圖像，由策展人 Claidia Schmuckli 策劃。而由於承辦台北市立美術館「第五十屆威尼斯雙年展台灣館」展



於服務中心所在空間展出的 Projects 79

而與同是參展藝術家之一 Projects 78 的 Sabine Horning 的李明維有密切的合作關係，藉由李明維的介紹，筆者專訪 MoMA 專案系列第八十項計畫的策展人 Roxana Marcoci，藉以瞭解 MoMA 在美國當代藝術發展上巨前瞻性的作法。她表示 MoMA 為了挖掘新世代藝術創作者、探尋代表前衛當代新觀念的創作模式、激發有創意的展覽形式，自 1971 年起推出「專案系列」，由 Peter Norton 贊助，扮演維繫 MoMA 在現代藝術領域標竿地位的前衛藝術展覽機制之一。在第八十項「旅驛



計畫」前，已有近二百位藝術家，包括七〇年代的安迪沃荷，先後以個展、聯展、集體創作的方式展出。而華人藝術家中，徐冰也曾受邀參加第七十項聯展計畫。該系列以館內特定展場為主，但在 1971 年及 1992-93 年也曾在大紐約區域展出戶外作品計畫。



展覽源由為策展人Roxana Marcoci從 1998 年在惠特尼美術館展出個展開始，即長期觀察李明維的創作方向與發展，2002 年在休士頓的萊斯大學藝術中心看到「旅驛計畫」，遂向MoMA「專案系列」提出展覽企畫案，很快地，經過MoMA

內部提案討論，敲定將「旅驛計畫」納入此一機制下。Roxana Marcoci提到MoMA所有部門七十多位策展人，無論是資深策展人、策展主任、助理策展人、或是策展助理，⁸皆可提案「專案系列」，MoMA高級主管組成審查團每季評選出三個提案，由提案的策展人以一小時的時間作內容報告，如審查委員中有成員不同意該提案內容，策展人得重新報告，或是提案便得接受束之高閣命運，也有提案擱置許久後因時空轉變得以重新考慮出線。也有一些策略提案，選擇恰當的藝術家與特定作品計畫，配合美術館/藝術圈的重大發展或事件策展而脫穎而出。Roxana Marcoci說道她選擇李明維作品的提案，一開始即受到委員青睞，在會議上討論模擬數小時後立刻決定納入第八十項展出，算是MoMA定案相當迅速的一個案子。每一系列經費不多，約一萬五千美金，這包括文宣印製、作品運輸、展覽布置等等，所以如有經費不足之處，策展人與藝術家仍須對外募款，此次李明維仍受到國巨基金會的大力襄助。 ©MoMA QNS



⁸ 意指senior curator/chief curator/curator/associate curator/assistant curator/curatorial assistant。



筆者於 10 月 20 日專訪 Roxana

此系列進入第四個十年，中間曾因贊助結束間斷，自 1999 年重新復出。而 MoMA 於 2002 年適逢修館，暫時遷移至皇后區新分館，此系列也似候鳥般地從一特定場域計畫轉化到下一步，他們宣稱此前瞻性的系列將不受建築物本身限制或是政治力干擾地持續下去。

2.2 美國惠特尼美術館「美國效應」展 The American Effect

專訪美術館策展協助 Christina Kukielski, Curatorial Assistant of Whitney

自 1930 年創立收藏廿世紀以來美國藝術家作品為主的惠特尼美術館⁹ (Whitney Museum of American Art)，藏品已多達一萬四千件。早年的惠特尼美術館本身策劃的展覽在傳統上只展美國的藝術作品。近年來，惠特尼雙年展已開始邀請非美國籍的藝術家參展，表示傳統以「美國的」和「美國人」為主的



概念已擴及至「在美國活動的人」與「受美國影響的人」。一般評論表示這次秋季大展「美國效應」與前四年的「世紀美國」大展相較之下，算是向前跨一大步，勇於舉辦具爭議性的國際性展覽，並申明：「本展覽不立志於體現一個對美國的完全客觀和包容的評論，而是對這個問題展開探討。」¹⁰



筆者與 Christina 於 10 月 23 日攝於惠特尼

筆者訪問該展策展人 Lawrence Rinder 的策展助理 Christina Kukielski 有關該展策展過程，她表示去年策展人以一年時間走訪世界各地尋找藝術家與作品，對展品的選擇標準首先在於其藝術性、其次才是作品呈現的觀點，選出了來自三十

個國家的四十九位參展藝術家九〇年代以後的作品。這些作品在觀點上不盡相同，涉及題材從美國對全球各國的影響如政治軍事、社會經濟、文化思想、甚至心理層面，包羅萬象。雖然展覽主題有相當強烈的政治暗示性，但惠特尼美術館還是希望避免由於政治觀念不同所引起的不必要紛爭。

⁹ 惠特尼美術館九月份正展出「美國效應」測畫展、Louise Bourgeois「失眠素描 (The Insomnia Drawings)」特展、以及Ellsworth Kelly之「紅綠藍 (Red Green Blue)」特展。

¹⁰ 潘晴，〈樂土樂土，爰得我所—記惠特尼美術館展出「美國效應」一展〉，《典藏今藝術》2003：9，頁 87-89。

過去美國慣以強硬的外交政策、軍事擴張、經貿協定、和思想文化輸出、甚至影視娛樂壟斷等方面影響全球。九一一之後，全世界都比以前更密切地關注美國，恐怖攻擊造成的起落波動，也與大家的生存密切相關。在後九一一時代，大家都在提出「為何他們怨恨我們」這個疑問時，檢討反省美國在廿世紀以強權姿態主導全球政經和文化的影響作為、並提倡心靈重建以撫慰人心等，成為當代藝術界無論創作或是展覽策劃的重要課題。惠特尼美術館的「美國效應」，正及時反映了當下時代對美國的關注。



Gilles Barbier,〈安養院〉局部,2002,©Whitney

策展人 Lawrence Rinder 在研究這些以美國作聯想反應，特別注意以多視角來看事物的重要性。部分作品中強調對美國的經濟軍事擴張、剝削第三世界廉價勞工、忽視全球環境保護的批評。另一些作品指出美國與其敵對國家所運用的政治和宣傳手段很相似，沒什麼不同之處。也有作品直接反應其他國家對美國的



Makoto Aida,〈一張空襲紐約市照片〉,1996,©Whitney Museum of American Art

憤恨與挑釁。例如日本藝術家會田誠（Makoto Aida）所作的屏風，幻想日本使用二次大戰的軍機轟炸今日的紐約市，曼哈頓中城

在烈火中燃燒的景象。藝術家赤裸裸地反映了出復仇和攻擊的意念。此作被評論家看作是近年來在惠特尼展出最大膽囂張的，也可看出策展人希望表現出美國也有包容寬大的一面。Lawrence Rinder 同時也認為如要公正地評價美國對世界的影響，這種負面批評是無法免除的，但老是著重在這些發洩憤恨的主題上，展覽就顯得簡單而缺乏同理心。他選出描述美國對其他國家人民在潛意識裡產生影響的作品，例如嚮往美國富裕生活與娛樂消費文化的「自由世界」。「美國」

一詞對許多其他國家而言，象徵著許多人的理想，至今每年都有上百萬人從各地移民美國，來實現「理想」。

今年秋季紐約重量級的策畫大展首推惠特尼的「美國效應」，一般評論該展仍稍嫌保守，但一致認為這個展覽體現了一個相對全面地對美國真實與想像的評價，所有單一作品統合起來的多重複雜恰恰再現美國這個國家本身特有移民混種文化的多元性質。¹¹

¹¹ Eleanor Heartney, 〈America, Real and Imagined〉, 《Art in America》2003 : 9。

2.3 新美術館「戰慄時空」展 Marco Brambilla: Halflife

專訪客座策展人 Anne Ellegood

Guest Curator of New Museum of Contemporary Art and
Peter Norton Family Foundation's East Coast Curator



正在整修門面的新美術館

Anne Ellegood曾為新美術館策展人，今年四月離開後至彼得·諾頓家族基金會（Peter Norton Family Foundation）¹²擔任策展人，負責東岸的策展工作。日前她以客座策展人身份回到新美術館，邀請義大利籍藝術家暨電影製作人Marco Brambilla，在美術館地下樓「增你智媒體小間（Zenith Media Lounge）」策劃展出他以廣受歡迎的電玩遊戲「反恐精英（Counter-Strike）」為主題而創作的展覽「戰慄時空（Halflife）」。

由洛克斐勒兄弟基金（Rockefeller Brothers Fund）、Jerome Foundation 以及紐約州藝術委員會贊助的 Zenith Media Lounge 為新美術館與增你智電子公司（Zenith Electronics Corporation）合作，針對數位媒體或新科技藝術創作規劃展演活動。「戰慄時空」主題為電玩遊戲「反恐精英」，不同的玩家可以同時參與遊戲，加入恐怖份子和反恐怖份子這兩組敵對的人馬彼此互鬥。藝術家 Marco Brambilla 將我們的身心帶領至橘郡 Garden Grove 的一家網咖（一個自誇全美網咖最多的市鎮）裡，將那些沉浸在遊戲裡的玩家作面貌特寫，經過遊戲的畫面剪輯和網咖的監視模式，呈現特殊的風格意象。

「戰慄時空」電玩遊戲畫面



¹² 這個身兼收藏家與基金會性質的家族基金會藏有 1970 年代至今的當代藝術作品二千二百餘件，其贊助方式為購買新興藝術家的作品，不限媒材類別，多數為美國籍藝術家，部分擴及國際藝術家。

由於 Marco Brambilla 曾在洛杉磯畫廊展出此計畫，Anne Ellegood 考慮到「戰慄時空」是以計畫為基礎的個展，變數較容易掌握，而且她原本就對 Marco Brambilla 的展出計畫深感興趣，所以當這個展覽擬定在新美術館再度展現時，就需重新調整成適合 Zenith Media Lounge 的空間、美術館的環境調性、以及參觀民眾的品味。策展過程中又因為這件作品本身完成度相當高，這又與 Media Lounge 展過的其他幾個計畫情況不同，是故她必須不斷地與藝術家討論新的點子、可行的橋段劇情，計畫與空間之間的概念性議題。



增你智媒體小間第一件作品©New Museum

「戰慄時空」展是由三件互相關連的錄影作品組合而成。在觀眾走進主展覽室前，就可看到展場牆上有個小小的監視器螢幕播放第一件場景寬廣的作品〈Garden Grove〉——有數十個青少年在橘郡一家網咖玩「反恐精英」電玩遊戲。主展覽室為第二件投影作品〈監視 (Surveillance)〉，這個大型投影分成四部份，分別放映「反恐精英」的玩家特寫。第三件作品〈遊戲引擎 (Game Engine)〉共有六個頻道，是藝術家直接從電腦螢幕中擷取下來的遊戲影像。為了幫觀眾製造一個可以沉浸在其中的環境，因而將這些投影置放於狹小的空間裡。Marco Brambilla 小心謹慎地剪輯第二與第三件，以使遊戲者的面貌與遊戲的意象相互照應，期待這兩件作品之間能產生一種互相呼應的效果。

策展人與藝術家想讓觀眾實際體驗這種融入其中的感覺，同時又好像被困在這個遊戲裡面，或至少是一個類似網咖的仿冒空間。另一方面，她也運用休憩區的電腦提供「反恐精英」電玩的諸多理由如下例如：可以吸引喜歡玩這個遊戲的孩子來 Media Lounge，



增你智媒體小間主展覽室的展場一景©New Museum

使這個畫廊暫時成爲一家網咖；只要願意，那些不熟悉這個遊戲的人就可親自試試；這麼一來，觀眾就可以第一手體驗這個展覽所要檢驗的主題。就某方面來說，策展人之所以會這麼決定，其實是因為，許多觀眾比較熟悉電玩遊戲衝擊視覺文化的途徑——從電影到時裝——而非遊戲本身。

「戰慄時空」所探究的是與社會和文化現象相關的諸多主題，而不是對電玩遊戲、遊戲文化或其周圍的次文化做出某種特定聲明。由於「戰慄時空」所描繪的是當下大眾共同經驗的元素，而且除了電玩遊戲外，還跟電視、電影、小說、新聞和政治有關，而當前的事件當然會改變觀眾從這個展覽中所得到的意義。既然「反恐精英」是個第一人稱的遊戲，觀眾可以從恐怖份子和反恐怖份子中，挑一邊加入，大家也很容易就能將這個計畫，與美國政府想要制止恐怖主義聯想在一起，尤其是經過 2001 年的九一一事件；還有與伊拉克開戰背後的理由（布希將海珊與賓拉登的蓋達組織連在一起，並宣稱他在囤積大規模摧毀性武器）。有趣的是在這情況下，「反恐精英」電玩的賣點正在於它「寫實的」描繪出武器、地點和軍事行動。



Anne Ellegood 認爲這個展覽最有趣的元素就是方法的檢視，在我們原來的概念中，什麼是真的，什麼是小說或幻想，現已漸趨複雜、重新評價和擴大了。最明顯的大概就是電視了，從談話性節目到犯罪重現的「寫實性電視」節目，到最近一連串的「我要活下去 (Survivor)」、「誰敢來挑戰 (Fear Factor)」、以及「亂點鴛鴦譜 (The Bachelor)」等等。這些節目最值得注意的地方，並非僅止於普通人已成爲美國電視觀眾的主要訴求，而是這些節目裡那些好像是真實事件的劇情，其實往往是事先編排杜撰的旁白，導引出一連串可想而知的事件和結果。這些使現實與虛構之間的差異重疊或模糊的手法，其實並不是什麼新玩意兒，不過我們的文化似乎沉迷於改變這些定義，這現象倒是挺有趣的。

2.4 陌生人：首屆國際攝影中心攝影錄像三年展

Strangers: The First ICP Triennial of Photography and Video

專訪紐約國際攝影中心策展人 Christopher Phillips

Curator of International Center of Photography

在後九一一時代，美國當代藝術界紛紛針對人與人之間的各種關係進行探討與反思。2003 年秋季，除了惠特尼美術館的「美國效應」大展外，就屬紐約知名的國際攝影中心（International Center of Photography, ICP）在九月開辦的首屆攝影錄像三年展最引人矚目，紐約時報並有兩篇專論持平地嘉許此展所引起諸多迴響。¹³展覽以「陌生人」為主題，探討當代攝影和錄像相對於被拍攝者所扮演的角色，介於信任與害怕、親密與隔絕的邊界之間；同時，也進入到公眾與隱私的生活之中，並且藉由各種影像對全球化的趨勢進行質疑。



位於紐約的國際攝影中心成立於 1974 年，是全球攝影與數位媒體創作、教學、展覽、研究與收藏的重鎮，擁有自己的美術館與攝影學校。由國際攝影中心四位策展人 Christopher Phillips、Edward Earle、Carol Squiers、與策展部門主任 Brian Wallis 共同策劃的攝影錄像三年展，籌劃兩年餘，邀請全球四十多名當代攝影與錄像藝術家展出，包括 Philip-Lorca diCorcia、Rineke Dijkstra、Susan Meiselas、Beat Streuli、Joel Sternfeld、Krzysztof

¹³ 紐約時報的兩篇評論分為 2003 年 9 月 7 日 Barbara Pollack 〈Everyone Has an Ennial; Now It's Photography's Turn〉與 9 月 19 日 Michael Kimmelman 〈The Gaze Turns Outward and Sees Estrangement〉。

9月12日的開幕現場冠蓋雲集 Wodiczko 等國際知名攝影家，以及藝壇較不為人熟知的 Yto Barrada、Richard Renaldi、Julika Rudelius、與 Matthias Müller。藝術家名單咸認老中青皆全，但仍被評為稍嫌保守不夠大膽創新。

此次的一百餘件參展作品，涉及攝影、電影、錄像裝置等多種媒體形式創作，包括傳統與數位照片、紀錄與報導攝影、藝術家攝影創作與複合媒材裝置。作品內容與形式的選擇充分反映了當代國際影像藝術發展的潮流。



最早負責策展工作的 Christopher Phillips 表示，全球視覺影像變化多端，過去十年間，攝影已經進入一個數位科技精益求精的新世界，國際攝影中心於此刻舉辦三年展，可說是當代攝影另一個新的起點。當他開始尋找策劃主題時，由於涉獵範疇相當廣泛，故集結眾人之力，邀請各專職不同領域的 ICP 其他三位策展人共同策劃。為避免重蹈日本橫濱三年展四位策展人最後不合之憾，從主題訂定到每位參展藝術家與作品選擇，每一策展環節都必須經過四個人共同討論決定。選擇「陌生人」當作主題，

一方面反應出近年來，都市街頭攝影有復活的跡象，而在籌劃當中發生九一一事件，更突顯出在公共空間裡面，人與人之間的恐懼與信賴等現實問題之無法逃避。Christopher Phillips 提到，在討論每一位策展人推薦的作品時發現，很多作品都有內在的聯繫，探索恐懼與信任問題似乎成為當代攝影藝術最為關心的問題。儘管許多作品創作於九一一事件以前，經過此恐怖攻擊事件後，這個問題已經成為藝術家與報導攝影家必須面對的現實問題。而全球化也是當代攝影藝術家無法逃避的議題，展出作品大致都能夠在按下快門之際，捕捉住人們所處的地緣政治環境以及個



筆者於10月3日拜會 Christopher Phillips

人變化的剎那。

展出「鍊」系列作品的張乾琦是此次展出唯一的台灣藝術家，同時也是該中心宣布首位應邀參展的攝影家。北美館收藏完整的「鍊」系列（1993-98）曾參加威尼斯雙年展、聖保羅雙年展，以及西班牙馬德里的國際攝影節。此次在紐約參展，重新沖洗的十二幅接近人身尺寸的影像，三排四列依格狀被安排在展場跨兩樓層最醒目的大牆面上，是所有參展者中最大規模的展品。這對長期以台北和紐約為家的張乾琦而言，感受特別深刻。他曾表示，紐約將近五百家畫廊，一年四季隨時有上百檔攝影展。參與 ICP 首屆攝影錄像三年展，某種程度而言，是他在這個第二個家正式落腳的宣告。此次日本籍策展人南條史生並特別為他撰文「有形的鍊與無形的鍊」。



張乾琦作品〈鍊〉佔據最大牆面



華人藝術家中還有來自北京的劉崢。其三件參展作品〈垂死的老婦〉、〈後來死於車禍的年輕人〉和〈垂死的農夫〉，主題皆與死亡有關。作者本人說「對我而言，中國的文化與歷史充滿悲劇、困難與痛苦……。文化上，我們從小就被教導要承受這種程度的艱難困苦，還確實把這工夫叫做『吃苦』，說這是我們的負擔，日常生活隨時都要準備吃苦」。

有關兩岸華人的展出作品當中，唯一較不「悲慘」的是義大利籍攝影家 Olivo Barbieri 在北京「國貿橋」前攝得的街頭景象，其中凸顯的過路人恰好都是戴著墨鏡的年輕女性，全部都表情木然的在趕路。展出單位把這幅〈北京〉當作展覽「陌生人」的「主題作品」，顯示藝術家的認知裡，在現代化建設高樓大廈、連環高架公路中活動的中國人，仍看不出快樂、輕鬆的模樣。

Olivo Barbieri，〈北京〉，2001 年





這次的首屆攝影錄像三年展，佔據 ICP 新啓用不久的一樓與地下樓兩個樓層空間，為 2003 年才自第五大道原址遷至時代廣場附近的美術館。工作人員辦公區與典藏庫房則位於不同出入口的同一棟大樓內。國際攝影中心目前共有四名策展人，每人一年約策劃三至四檔規模不一的展覽，展覽內容部分以 ICP 典藏品策劃主題展出，部分為針對主題的研究策劃展。另有三名專職典藏作品庫房管理，一名專作藏品的數位掃描與管理。ICP 另於對街另一棟樓設立攝影專門學校，針對所有年齡層對攝影有興趣的民眾與社區作深淺不一的教育課程與推廣活動。

上中：Christopher Phillips 帶領筆者參觀 ICP 辦公區與典藏庫房
下：ICP 攝影學校

第三節 紐約新世代台灣藝術家研究

因著對更自由寬廣創作空間的嚮往，對更豐富多元文化的追尋，一批接著一批、一代接著一代的華人藝術家不斷地投身於紐約這個藝術大都會中，為自己的藝術生命找尋一個世界性的註腳。前前後後在紐約掙得一片天的華人藝術家著實不少，而他們在國內也有一定的知名度，在此筆者試圖將焦點放在八位旅居或移民紐約的中青代台灣藝術家，其中也包括數位在國內較不為人熟稔的華人藝術家。

他們出生台灣，成長於國外，三代歷經中國、日本、台灣與西方的生活模式與文化經驗，在血緣上他們是華人藝術家，在區域文化認同上他們是無法定位的族群，在語言與生活上，他們或許更為西化，但在西方藝壇上，更期待看到的是他們非西方的一面。台灣出生這個地方，使他們具有在西方生活中無法觸及的神秘質素。這種帶有距離的歸屬感，讓帶有這類成長背景的華人藝術家，在情境互換的創作生態中，擁有敏銳的藝術嗅覺與後天奮鬥不懈的精神。

筆者經過初步調查篩選後，針對 1960 年前後至 1975 年左右出生台灣、八〇年代中期以後至九〇年代初期前往美國發展、目前定居紐約的中青輩台灣藝術家約十二位作田野調查訪問，再挑選其中包括郭旭達、林世寶、李明維、張力山、葉謹睿、陳俊義、黃世傑（依出生年排序）等七位作進一步的研究。這些藝術家中有些為國內藝術圈所熟知、有些在國際間已打入主流圈內成就斐然、有些以美國為基地發展、有些仍在起步努力當中，筆者皆一一前往工作室拜訪，探查目前其創作發展樣貌並搜尋資料，以作未來深入研究探討用。

3.1 古生物學的迷戀－郭旭達的陶土創作 / Shida Kuo



郭旭達 1959 年出生於台北，1982 年師大美術系西畫組畢業。1992 年紐約大學美術研究所碩士畢業，主修陶瓷雕塑。1993 年迄今擔任紐約大學美術系陶瓷組兼任講師，並定居紐約。

筆者於 10 月 6 日與 23 日造訪郭旭達工作室

他在師大學生時期，主修西畫，畫風傾向波納爾（Pierre Bonnard，1867-1947），亦作版畫。1985 年退伍後重新選擇陶作為創作媒材，但有感於陶藝相較於其他創作手法在當時國內環境而言，仍無法跳脫傳統對陶土、釉料、燒工的技法與形制上的限制，以及工藝與實用的範疇，便決定於 1987 年赴美國紐約重新出發，在紐約大學美術系陶藝雕塑組修習。在台灣，陶藝作品的文化性與現代性一向極少為當代藝術圈以純粹視覺藝術的方式檢視。但是當其觀念性與精神性超過工藝性時，自然會被放在當代藝術的主流裡討論。郭旭達在異國自由的創作空氣與毫無規範的解放中，找到自己在純藝術領域裡的一片天。

郭旭達提到，剛到美國時，造形上曾受到日本陶塑家 Isamu Noguchi 作品的影響，從簡單的形體中尋找極限之美；他又極喜歡在紐約自然歷史博物館中思考沈潛，尤其熱愛史前化石與器物，而其中的木頭與陶瓷，皆為人類歷史上使用悠久長遠的材料；他思考著在文字發明之前，人類賴以溝通的圖像是來自描摹複製自然界的生物型態。在嚮往探究歷史的同時，也帶給他創作靈感，經常對自然界的生物型態或自然歷史遺跡觀察描繪，試著搜尋捕捉所謂的「被遺忘的形體」。



他在紐約找到一種台灣沒有的白陶土，有如畫布般的白晰，經由他對素材的敏銳直覺與技巧，在盡量不使用釉藥的情況下、加進金屬氧化物，漸漸摸索發展出以方圓如四邊形、圓形為主要幾

何圖式、有機變化中帶點幽默詼諧感的造形風格。郭旭達認為經由雙手的創作過程相當重要，作品常留下故意穿鑿的痕跡。



郭旭達，〈集體記憶〉，1990

1990 年開始，他以「集體記憶 (Collected Memories)」為題，以陶材塑造出一排長方體或一個個鑿出方孔的圓球體，形體邊緣經常出現刻意的斧鑿痕跡，在其物質性中暗示人為的標記，令人聯想到有如古文明遺跡般的出土碑石或遺址標記。這件作品由四個不同色彩的長形磚並列於地上組成，顏色渾厚深沈的一塊像是青銅出土物般有著年代不可考的神秘感，三個緊密排列的長方體用色澹雅，每個方體的表面有著燒烙的印痕，邊緣則是不均的波折與挫痕。這系列成為郭旭達匯集其風格與發展的開端，十年後在中國廣東一公園展出的「千禧年之火」，亦運用同樣的的形制與概念，只是史前巨石好似被千年一次的烈火燒出儀式般開天闢地的烙痕。1993 年以後，從「史前化石」更發展出「古生物學」與「古植物學」系列，厚實的圓柱實體、白陶上斑駁的褐色表層，像是天地間自然生成之物。他通常以「無題」命名，純粹完整的方圓形體上再刻出水漏般的裂痕，透露出人工穿鑿的痕跡，缺口的部分通常會接合自然素材如木頭或麻布、以及鋼鐵等不同材質，以此帶出自然與人為之間的微妙關係。¹⁴前後以四年的時間準備 1999 年 3 月在台北誠品畫廊的返台展出。



郭旭達，〈無題〉，1993

露出人工穿鑿的痕跡，缺口的部分通常會接合自然素材如木頭或麻布、以及鋼鐵等不同材質，以此帶出自然與人為之間的微妙關係。¹⁴前後以四年的時間準備 1999 年 3 月在台北誠品畫廊的返台展出。

¹⁴ 高千惠，〈形式與美感的蠱惑—捕捉被遺忘的形體與被遺忘的意識之別〉，《藝術家》1996：5，頁 380-385。

從郭旭達工作室中掛在牆上、收進牆櫃、或是站在地上的陶塑作品，不難看出不論是從九〇年代早期化石般的舊作或是最近 2003 年造形轉向童趣天真的新作，在視覺上都有一致的連貫性——形體精簡、顏色單一、作品低調而非敘述性、材質從陶土漸漸混合自然素材的複合媒材與鋼鐵、特別是肌理上的處理，利用金屬氧化物的化學變化與手鑿的刻痕來製造表面不同的質地。同樣的陶土經過不同的燒製，產生了多種不同的質感，或是圓潤



紐約 Fine Metal Concept 畫廊，2001



郭旭達，〈無題〉，2002

深厚的岩石質地、或是堅硬冰冷的鋼鐵觸感、或是樸實粗糙的木料質感，郭旭達並非企圖以燒陶模仿其他材質，而是對陶土本身的探索。如 2002 年造形詼諧的「無題」，粗糙打磨過的白陶本體與光滑發亮的伸出吸管的對比強烈；同年豆莢般的「Bessy」則鑲有拼貼接痕顯著的木紋皮。

整體而論，在紐約的十六年間，郭旭達以陶土為創作媒材，在造形方面，試圖尋求人類集體記憶中的共同本質與形制。他以文字產生前的自然圖形作為溯源的對象，從生物雛形、自然物體之簡約開始，小物件如中國文玩、大物件如極限雕塑，塑出蠕動阿米巴變形蟲的幻化。其方圓作品是生命物象系列的一部分，以光潔物派的極限風格，陶土與原木的結合，呈現異質與異形並置後的協調。此外，這些形體也可能是來自記憶中被遺忘的圖式、日常生活物件印象，以及個人意識的聯想。¹⁵他在極簡的形質之下，似乎有著深沈潛藏的感情與生命力。這與西方極簡主義在本質與內容上完全不同。西方極簡將藝術還原到形與色的構成，他的極簡是藝術探討的過程而非結果，在視覺上的簡化而非精神上的真空。



郭旭達，〈Bessy〉，2002

¹⁵ 高千惠，〈形簡意繁——人對方圓空間的想像〉，《藝術家》2001：3，頁 405。

郭旭達喜歡轉化、進行的過程，也喜作版畫，勝於素描。他的版畫延續對形式與質地不懈的思考與體認，墨黑的橢圓、圓柱、或不規則，襯著白色背景，以極簡形式傳達出深刻的情緒，彷彿版畫積壓出的不只是紙張上的形。他提到「為



郭旭達在紐約大學校區的住家兼工作室

什麼我常會被某個形體、某種材質感動吸引？為什麼來自不同國度的人會對同一形體、同一材質有著相同的感動？是不是集體人類在本質上存在著某種共通性？」¹⁶對這個藝術領域中最基本問題的思考與探索，正是不斷激發郭旭達藝術創作的潛在力量。

郭旭達長住紐約大學校區內教學創作已十多年，從客廳窗外望見蔡國強家的陽台花草、樓上從前是夏陽的工作室，都可以嗅出這一帶濃厚的大學氣息與藝術興味。工作室的一塵不染，主要是因為刨木、切割、燒窯的工作都在學校完成；而藝術家的一手好廚藝，從餐廳懸掛如山的鍋盆與到處擺設自己燒製的茶具中看出端倪，加上陶藝和版畫作品隨意布置的寬敞居家，雖然藝術家視創作為一嚴肅的生命課題，與生活美學無關，其實創作已與生活融合為一。且經過三年的準備，郭旭達將在 2004 年春季，於 Nancy Margolis Gallery 畫廊搬至雀而喜區重新開張的首展中展出新作。



郭旭達，〈集體記憶〉，2003

附註：參考書目

Judith Schwartz，〈Reviews〉，《Ceramics Monthly》1996：5，頁 48-50。

Susan Valdes-Dapena，〈Reviews〉，《Sculpture》2001：11 月，頁 69-70。

Elena Canaview，〈Uncharted Territory: Contemporary Taiwanese Ceramics〉，《Ceramics Monthly》1995 夏季號，頁 81。

¹⁶ 徐蔣蓓，〈正在做什麼菜？華人藝術家在紐約〉，《藝術貴族》1993：9，頁 72-73。

3.2 集結心靈－林世寶的一分錢傳奇 / Lin Shih Pao

1962 年出生在嘉義竹崎的林世寶，1986 年負笈日本，1987 年進入名古屋造形藝術大學。曾以饒富禪意的抽象水墨連續兩年獲「日法美展」首獎（1992）及「日本現代文化藝術大賞」展大獎（1993），這使他成為歷屆以來最年輕的得獎華裔藝術家，一夕成名，成為日韓媒體追逐的目標。為追求不同的挑戰及新的創作契機，林世寶毅然於其



在日本與韓國聲勢如日中天時前往紐約深造。1996 年畢業於紐約大學藝術研究所。曾多次在日、美、加拿大等地舉辦個展，已獲得二十多項國際性獎項，並在 2000 年七月獲得紐約頒發的「亞洲傑出藝術家獎」、以及 2002 年的「海外傑出青年獎」。對極少在國內活動的他，不啻是最大的鼓勵。

不諳日文的林世寶，從不適應環境到備受日本畫壇肯定，又勇於遠赴紐約重新開始，都是靠著自許「行萬里路，作萬幅畫」的願望來鼓勵自己。在日本發展時大量使用「圓」的造型表現，以滿足他追求自然世界中圓滿無缺的樣態。他透過創作來表現對人生的領悟與解釋，結合傳統中國水墨與日本寫意風格，並加入自創的禪學意境，十分符合日本人的美學標準，畫風頗受日本水墨畫界與企業界的歡迎，協助支持他的人也常在其陷入困境時助其一臂之力，而他亦抱著惜福感恩的心情，化為創作力量轉型至行動藝術方面。

1994 年，林世寶看到國外報導批評台灣為拼經濟而光怪陸離的社會現象，尤其日本傳媒指台灣是「貪婪之島」而感到痛心，為使日本媒體改觀，提議讓台灣成為「藝術之島」，並以環保意識、關懷自己的土地為題，在行政院環保署配合呼籲下，發起「一人一個酒瓶蓋」運動，響應者數千人，收集了十萬餘個酒瓶蓋，製成當年世界環保展的主要參展作品。林世寶提及此作為配合當時社會現況所創，他以行為藝術反應社會變遷，如今時空不同，此行動也已完成使命，

但是此種透過廢瓶蓋的環保藝術給了他日後的創作靈感——收集材料「集結心靈」系列，例如利用美國分錢（penny）、槍枝、箭頭、牛仔衣褲等物件來創作行為藝術及雕塑作品，其中最受人矚目的即是 1999 年耗時多年收集數千不同種族國家的一百多萬分錢雕塑成的〈和平進行曲〉。



1995 年，林世寶有感於美國人一方面常用一分錢作為許願錢，一方面在日常生活中又輕忽一分錢的重要性，這種一般人無法察覺的矛盾行為，加上紐約為一多元文化、語言、種族共容並存的城市，他耗時一年，以「百萬分錢、百萬心願」為計畫，得到五千多人的支持，紛紛為其舉辦「Penny Party」。被紐約市民視為「Penny Guy」的林世寶不畏危險，堅持親自與每位捐贈者見面收集，拖壞幾輛車後則搭乘地鐵，一步一腳印地送往工作室，為時一年餘的過程令人動容也充滿驚險。最後集結了美金百萬分錢幣製成一件重達三噸、高度與寬度約 250 公分，正面看為圓形，側面看則像是雙手合十祈禱狀的〈和平進行曲〉雕塑。大圓由一百萬個金色分錢（penny）鑄成，中心圓則由五千個銀色一毛錢（cent）組成。他說，大小圓象徵和平，三角形與四方形則代表人與自然的生老病死階段。

創作過程中還發生一段極為諷刺的小插曲，1996 年聯合國一度與其接洽，由於作品主題十分契合聯合國創立精神，希望能典藏該作並參與 1997 年一月慶祝五十週年的展出，不料由於聯合國發現林世寶持有台灣護照，身份問題受到中國代表的阻撓，林氏亦不願妥協參展，該計畫因而停擺。此事反由日本駐派聯合國代表及日本友人協助，永久典藏於曾遭核子武器摧毀的日本廣島市，實現該作為追求和平與無價的寓意。同年並為台北市政府借展返台展出。林世寶一再強調藝術創作與政治立場無關，但因該



有關〈和平進行曲〉的新聞報導相當多

作主題而受到莫大的政治力影響，卻是藝術家始料未及的。¹⁷

繼〈和平進行曲〉之後，林世寶計畫收集五千支大小不一的槍枝，在槍管打洞、再用鎖封死槍口，象徵著奪取生命的武器成為啞口廢鐵，將其支解鎔鑄後製成巨大的圓形雕塑〈無聲電影〉。圓形象徵「○」，也象徵「零槍枝」、「零暴力」與「零戰爭」，期能警惕世人，並希望一個「零」槍枝的和平世界能夠來臨。美國槍枝氾濫程度與青少年死於槍殺的數目令人觸目心驚，當他公布構想後，雖然理想上支持者眾，在實際執行過程卻是困難重重，至今無法克服。在美國無照持有槍械是非法的，即使是藝術創作，每人也只能擁有乙支槍，他仍無法接受別人捐贈的舊槍枝。於是尋〈和平進行曲〉成功模式，開始向紐約媒體、警政單位、市政府、白宮、國會求援，甚至當時總統柯林頓由於實施槍枝回收計畫，亦對林世寶提案表示支持。但得到的實際回應，皆是政客炒作或牽涉暗盤回扣，與藝術家在創作觀念與理想上衝突甚巨。友人支持所組成的「反槍枝協會」經過三年來的多方奔走，目前仍處於膠著狀態。林世寶說這項不可能的任務目前只將屬於自己的一支槍切成三段做成模型，尚缺四千九百九支槍。¹⁸



林世寶手持〈無聲電影〉模型於其水墨畫作前



在一分錢傳奇與和平進行曲等嚴肅命題完成後，林世寶以「藝術家向大家問好」為名，在 2002 年底假紐約法拉盛畫廊參與「前衛藝術 Win Win Win-2003」展出。他一共製作一百支紅色箭頭，配合進出口動線裝設於店家前。長久以來關心社區藝術環境改善，以及重視人與人之間親密交流的林世寶，期以輕鬆活潑的姿態引發一向對藝術活動漠

¹⁷ 林世寶傳奇的故事參閱劉愛貞，《和平進行曲－林世寶的一分錢傳奇》（台北：瀛舟出版社），2002 年 10 月。一分錢的故事亦曾於中央日報、太平洋時報、世界週刊副刊連載。

¹⁸ 謝慧青，〈林世寶不可能的任務－收集千把槍〉，《自由時報》2000 年 12 月 17 日。



不關心的華人社區產生親切的參與感。2003年八月受日本埼玉縣立近代美術館之邀以「東奔西走—無休止符的生命進行曲」為題展出近年版畫與彩墨畫作品，延續他在日本時期的畫風，再加上繁複變化。如同以往地，正方形的畫面內大量運用圓形，代表生命輪迴轉世圓

滿無缺的狀態以及生生不息的自然循環；新元素箭頭指標則代表方向，意指人生在不同階段的的方向。箭頭指向一方暗示著「前進，無悔的人生！」或是「人的一生只能活一次」等等。圓形之內則描繪宗教的輪迴轉生、人世間的喜怒哀樂、與四季的無常變幻，用以訴說人生種種甘苦的心象風景。



筆者在林世寶位於布魯克林區的工作室中看到一件彩墨畫與一件為紀念 911 而作的小型雕塑，藝術家利用廢棄材料與模型汽車，抒發對雙子星懷念哀悼之意。最初林世寶為了創作上的突破而來到紐約，從一開始的不諳英文到如今的從容自在，紐約自由寬容的創作風氣讓他一待就是八年。將近十六年的歲月都在海外闖蕩，「移民」便是他的下一波創作主題：

「在美國，牛仔裝象徵社會的原動力。我曾親眼見證了，在原鄉做醫生律師的第一代移民，到美國來一樣脫下西裝，換上牛仔褲，撩起袖管在魚市場做事掙錢。第一代移民的勤儉奮鬥創造了溫飽的經濟基礎。到了第二代，牛仔裝成為時尚，是活力與自由的象徵，牛仔裝不分季節永不退流行。我將以這堅韌樸質的布料，試著說出移民洗盡鉛華，放下身段，以勞力換取溫飽的一段故事。」¹⁹於是林世寶以美國目前已收集一千條民眾捐贈的牛仔裝，堆在工作室內等待加工。



¹⁹ 參考林世寶提供之新聞稿。



人的標準服飾代表「牛仔服裝」為主角發佈消息，請民眾捐贈舊的牛仔裝、上衣、褲子或外套。他以此為創作素材，以剪接拼貼方式加上舊照片與榔頭，裝置於大小不一的圓形木板上，訴說移民勞動的故事；另一方面則以整件服裝重新改變縫製，再運用廉價環扣皮帶裝飾，改裝製成立體雕塑，表現另一層時尚精神的意涵。林世寶每日忙於四處收集牛仔衣服，就如同當年親自造訪願意拿出分錢的民

眾。至筆者訪問之時，業已收集上千條，希望加倍擴充到兩千條。而此作計畫於 2004 年二月在皇后區美術館展出。

3.3 分享與溝通－李明維的行動計畫 / Lee Mingwei

一九六四年在台中出生的李明維，十四歲即在家人的期望下，先移民多明尼加再至美國當小留學生，就讀卡羅萊納的修會中學。進入加州藝術工藝學院大學後廣泛修習建築、雕塑以及紡織設計，1993年畢業後，進入耶魯大學雕塑研究所，1997年碩士畢業，1998年後至今定居紐約曼哈頓。9月25日在MoMA QNS的個展〈Projects 80〉開幕



對禪宗佛學略有涉獵的李明維，八歲起每年夏天都在父母的鼓勵下去佛寺清修與接近佛法；而少小離家異地求學的經歷，更使他對於與陌生人溝通的過程產生興趣，在沒有正式展覽空間之前，便已經在日常生活中進行數個互動計畫，如〈水仙的一百天〉與〈金錢與藝術〉，將一種日常生活的行為置於藝術的領域，邀請陌生人參與一種以溝通為目的的活動，藝術家以一種近於心理治療師的角色，逐漸建立自己獨特的創作語彙。1998年，李明維的〈晚餐計畫〉與〈魚雁計畫〉在紐約惠特尼美術館舉辦個展，這使他成為紐約藝壇的新秀，也是進入



惠特尼的第一位華人藝術家。之後他依循著過程藝術（process art）的時間表現方式，加入對自我的追尋與童年記憶的緬懷與對禪的學習經驗，如每晚邀請一位參與者進行一夜的分享與溝通的〈睡寢計畫〉、把展場布置成自家客廳，每天以東道主身份邀請不同的人作客的〈客廳計畫〉、以及讓在地參與者充當一天的導遊，引領他到處參觀的〈旅驛計畫〉。他在與陌生人的溝通過程裡，營造出一個自然的日常環境，讓參與者與藝術家共處的交流經驗裡，放開自我，對形而上的抽象觀念進行體驗。

李明維，〈旅驛計畫〉，萊斯大學藝術中心，2002年

李明維的過程藝術互動作品源於對自身情感的醫療，進而產生對外溝通的慾

望，再創造一人為環境以作過程場域。從家居日常生活的場景裝置到富禪意的心理空間探索，他以一個西方精神醫療過程與人際溝通的互動觀念，加入東方佛教中化渡的觀念，發展出獨具創意的行動藝術，並成功打入紐約藝壇主流。²⁰

1998 年的惠特尼個展與 2002 年在休士頓的萊斯大學藝術中心「旅驛計畫」個展的表現，使紐約現代美術館攝影部門助理策展人 Roxana Marcoci 開始關注李明維的創作發展，遂於去年向 MoMA「專案系列（Projects Series）」提出「旅驛計畫」紐約版的展覽企畫案，很快地獲得通過，成為「專案計畫」第八十號展覽（Projects 80），他亦成為在 MoMA 推出個展的首位台灣藝術家。



李明維，〈Projects 80：旅驛計畫〉，2003 年



李明維表示，作為紐約人視覺和心靈雙重地標的紐約世貿中心，在 2001 年 9 月 11 日遭受恐怖攻擊破壞殆盡後，他們心自問「紐約對我的意義為何」、「紐約對我而言重要嗎」、「我為何還留在紐約」，²¹這即是美國在後九一一時代藝術家們無不竭盡所能的期以藝術創作來尋求未來希望與救贖的機會。紐約版的〈旅驛計畫〉即著眼於「九一一」之後對紐約人的觀察：在藝術家的想像認知裡，災難之後的紐約在定義上更為廣泛，多元族群間的相互尊重、寬容理解、與善意互動必須成為紐約人未來生活的日常課題。於是，李明維再



²⁰ 高千惠，〈讓魚雁，穿梭過鏡台—觀李明維作品兼論過程藝術與其藝術過程〉，《典藏今藝術》2002：10，頁 60-63。

²¹ 趙慧琳，《聯合報》藝文版，2003 年 9 月 13 日。

度徵選來自不同族裔、世代與社經背景的紐約客，作他的「紐約嚮導」。在不強調所謂的意識型態下，李明維在計畫過程中提出以和為貴、海納百川的包容態度來面對多元種族的人際關係或異地文化隔閡。

MoMA 從今年四月開始於其網站上公告，徵求參與李明維計畫的志願者。策展人與藝術家從上千封電子郵件中共同挑選其中的廿名紐約客，每週兩名，帶領李明維走訪他們生命中的紐約風景。李明維則在每趟短短的旅途中為展覽挑選他認為值得紀念的物品，以及旅程中拍攝記錄的影像，於 MoMA QNS 展出。其中包括與一位從小隨父母自中國移民紐約的大學女生回到給予她恐怖攻擊聯想的校園、訪問曼哈頓市中心尊古制生活的猶太社區、在康尼島樂園參觀一場「畸人秀」、至小希臘區參觀一場傳統希臘婚禮等等。



〈Projects 80：旅驛計畫〉中已完成旅程的木箱內，已放置李明維挑選的紀念物

李明維為新版的〈旅驛計畫〉依 MoMA QNS「專案計畫」的狹長空間重新設計置放紀念物木箱的長形木作裝置，開幕當天由於已進行六場，木作裝置上已放置六小箱滿滿是紀念物的木櫃，其餘仍未完成的空木箱疊置於展覽室入口。由於建築的學習背景，讓李明維在營造空間戲劇化情境的空間結構與材料處理上，顯得格外講究與得心應手。牆上放映的兩部影片，左為李明維所錄，右則為計畫參與者所攝，兩者同時並列比較，更使觀者得以感受在地嚮導與遊客之間，對於同遊一處卻在取景角度和拍攝觀點上的有所不同。簡單的裝置，與其說是一個藝術物件，不如說是一個城市觀照的過程，而藝術在其間所擔任的，是分享人類情感的溝通媒介。



李明維的華裔移居身份與從小對禪的學習經驗，使他能夠遠距離地神往台灣家鄉、華人世界或東方文化，從中擷取創作靈感，經過自我轉化創新而產生當代性，如同他的摺紙手藝、兒時家鄉的生活回憶、以及穿著唐衫等。在計畫中，他架構出東方禪意的展場空間，藉由日常生活儀式，讓參與者與藝術家互動溝通後所投射出來的生活體驗現形，沈澱後昇華成作品的內容，這中間充斥著從陌生到熟悉、尷尬到莞爾前後關係的狀態。儘管作品中出現西方觀念藝術與東方禪學的手法，在西方藝壇眼裡，異國情調的包裝、儀式般的互動，反而同時擁有國際性與地域性的風格。

李明維表示 2004 年將在美國加州洛杉磯郡立美術館展出新作個展，主題與中國傳統繪畫的「臨摹」觀念有關。他將選擇該館收藏明末清初遺民畫僧石濤（原濟）的一件作品作為原件，邀請現代水墨畫家參與，像接龍般一個接著一個地臨摹，來探討東方傳統藝術對於師承與創新在當下藝術觀念上的意義與轉化的可能性。

3.4 物流與倉儲－張力山的運輸事業 / Lishan Chang

紐約有位年輕台灣藝術家以「運輸」概念作行為藝術，並身體力行的開了一家運輸公司營業，這位藝術家即是張力山。張力山位於布魯克林區的公司，是一棟廠房兼工作室。張力山（Lishan Chang）遞給筆者的名片上證明這是一家貨真價實的搬家公司－巨力搬家倉儲公司（Charlene Moving & Storage），名片



筆者於 10 月 27 日在其公司二樓工作室訪談上的工作項目包括在台灣、香港、中國及世界各地，全美各州搬家倉儲、汽車運輸，20-53 尺專業卡車、包裝及木箱訂製。



廠房變成實驗空間©姚瑞中攝影

1970 年生於彰化的張力山，1993 年進入國立藝術學院美術系，他的同班同學如崔廣宇、後八成員等多位如今已在台灣藝術圈小有成就，當年他反而選擇一條罕見難走的路，以不上課、不畢業、不發表的方式來宣洩自己奇特的創作慾望。大學二年級開始便曠課，找到三芝廢棄已久的廠房「緯新紡織廠」住在裡面，自己整理清掃兼管家。1996 年，他連續兩星期，每日於廠房及周遭的花草樹木土地上噴灑水泥，可見之處全成了銀灰色的世界，他自己稱這項行動為〈To- Cloth〉。張力山無故不上



課的情形，學校老師倒是很體諒。還將廠房讓同學學友們當成



替代空間或工作室使用，成了實驗性展覽的絕佳空間。

²²1996 年張力山首先率眾在廠房舉辦實驗互動展覽，於是開始有人在這免租金的場地陸續舉辦聯展或表演性活動。由於廠房知名度一度傳開，爲了圖清靜與尋找自我空間，大學四

²² 學長們包括姚瑞中、張乃文、陸培麟、劉時棟、蔡儒君、賴九岑等亦常利用。其中四人曾於 1997 年三月在「緯新紡織廠」舉行〈末世漫遊〉聯展。

年級時張力山再度離開，在宜蘭花蓮間流浪半年。其中他開著卡車在已廢棄的新澳隧道內住了三個星期，觀察到隧道內到處是水滴，牆上有倒水版，於是利用刷子、棒子與清水將髒污水泥拍掉一公里長，再清洗成一道發亮的橫帶。完成後再於牆上刻畫，並記錄整個過程。

張力山在新澳隧道所做的行為藝術



張力山包裹室內之過程

學校沒畢業的張力山退伍後，在 1997 年五月以觀光名義去美國語言學校唸書為由，跳機留在紐約。由於初到紐約沒地方住，行為藝術家謝德慶便讓張力山住在位於布魯克林區他的一棟工作室一年。張力山住著住著便思考如何利用這個空間做點



謝德慶提供之工作室

東西。起先他的房間內只放一張床、一些文具紙張、包裝材料與木工工具，每天利用塑膠布與木條有如木工般地包裹室內四片牆、天花板與地板，一天往內包裹一層。偶爾謝德慶也一起幫忙，包到最後空間縮小到只容地下他自己與幾乎無法呼吸的稀薄空氣而停止行動，總共包裹了廿三層，名為〈Earth NY〉。這個讓藝術加駐站的工作室，是謝德慶 1994 年從紐約返回台灣，拿出他十九至廿一歲時期的畫作拍賣所得約一千二百萬新台幣，在紐約所蓋的房子，內裝木作由謝德慶親手完成。這棟房子每年提供給全世界想到紐約的藝術家包括華人，一個居住的空間。直到如今，許多自異地到紐約圓夢的年輕藝術家都在這棟房子住過，包括張力山。

1997 至 99 年間，張力山開始在紐約為人搬家送貨的工作，一方面身體力行實現他以物流輸送（transition）為觀念的行為藝術創作，一方面也為了討生活。接獲工作後，他會在隨手可得的空白紙上記下工作內容，如客戶資料、運送時間地、



甚至畫地圖，有時還隨手取用身旁音樂家女友的樂譜或是地圖記事。由於送貨都是自己獨自完成，工作結束後便塗黑刪掉表示此項工作告一段落。他寫下：「每日的例行公事－電話鈴響要求送貨、記錄運輸文件，紙上寫滿了可被讀取的文字與數目。工作完成後，再將這些字句有計畫地一個個塗黑劃掉，這些文件便成為自我象徵的紀錄。」我，獨自一人，以一部小貨車，體驗紐約。」兩年後這些工作紀錄成了〈Id-by Van〉系列。

由於他認為自己創作不為發表，沒有刻意留下全數，目前的作品共有二百多張，沒有排序與時間，畫面上無論是黑粗線條的塗抹，或是藍筆細心的擦劃，在濃重整與隨性寫意間，產生一種抽象素描般的詩意。



1999-2001 年間，張力山為自己的運輸公司訂購一部五十三呎的貨櫃車，自己設計內部裝潢，並在車頭上方裝設「藝術空間（Art Space）」招牌，言明他在工作中實踐其創作理想的方式，並進行第二階段的



物流輸送創作。由於之前是一人公司，無張力山自購貨車並設計內裝以便進行行動藝術創作法一邊工作一邊記錄過程，現在自己手創的公司擁有卡車與人力後，便開始在車內裝設錄影機錄下搬家運送的過程，並在工作結束後將工作時穿的衣服留在車內。在〈Bridge-by Truck〉錄像作品中，他將工作中的過程以黑白影片呈現，工作結束後影片即變彩色。他說：「如同橋樑的功能，身為一名搬家工人，我的

行動，是建立在將人們所需的物件，從一個場景移動到另一個場景——在舊與新之間、黑與白之間、過去與未來之間——貨車即為中間的橋樑。」



左方搬離舊家前的場景以黑白影片呈現



右方搬至新家後的場景則以彩色影片呈現



張力山亦嘗試利用包裝材料如透明塑膠布包裹物件，如 2003 年在紐澤西包裹樹林，展現極大張力的半透明塑膠在層層疊疊間，呈現類似在運輸過程中的速度感或攝影失焦的效果。其後亦以同樣媒材包裹貨物及貨櫃，如 2003 年 5 月 18 日台美傳統週

「台灣巡禮」於聯合廣場展出的〈物流—倉儲與運回台灣 (Transition-Storage and shipping to Taiwan)〉雕塑與錄像裝置，張力山將留學生準備運回台灣的傢具、紙箱、皮箱以包裝用塑膠布加以包裹作成雕塑，連同長榮海運的四十呎貨櫃車、



加上他自己的一部五三呎卡貨櫃車、兩部二八呎

小卡車與一個拖頭在現場展出，並進行用塑膠布包裹卡車的行為創作。而他自 2001 年為實踐創作上的需要，開設運輸倉儲公司所接下的各式案子，預計進行至 2006 年，這項工作名為〈停—倉庫之物流 (Stop-Transition in Warehouse)〉。

張力山在布魯克林區的巨力搬家倉儲公司廠房



3.5 科技與數位的迷思－葉謹睿的數位自畫像 / C. J. Yeh

1971 年出生於台北的葉謹睿，高中就讀復興商工。1993 年赴紐約普拉特藝術學院主修繪畫，1996 年畢業後進入賓州費城大學藝術研究所，1998 年取得純藝術碩士學位，並於 1999 年以傑出視覺藝術家身份獲得永久居留權後移民定居紐約，從事藝術創作、



藝評寫作、展覽策劃與教學工作。葉謹睿 筆者於 9 月 12 日訪問葉謹睿於布魯克林區的工作室曾於紐約策劃「越界 (Crossing the Line)」、「唐寧計劃 (Downing Project)」、「布魯克林藝術家系列展」、「未知/無限：數位時代的文化與自我認知 (Unknown/Infinity: Culture and Identity in the Digital Age)」、「Beyond Ethnic Stereotype」等展覽。他曾任教帕森斯設計學院 (Parsons School of Design)，2003 年取得紐約大學專任教師一職並繼續於紐約普拉特藝術學院 (Pratt Institute) 兼任，教授素描、互動媒體、網路藝術與數位技術應用課程，並因應研究教學需要，近年來定期將研究心得於國內藝術家雜誌發表「科技藝術 (Science Art and Technology)」專欄，整理闡述有關數位、科技藝術史與動態影音藝術的發展歷程，2003 年三月還撰書出版《藝術語言@數位時代》，以探討科技藝術為主軸，搭配近兩年來對紐約新媒體藝術展的觀察，來評介分析當下身處的藝術新環境，是在數位

藝術榮景看好的同時，少數反向內省的年輕藝術家之一。



葉謹睿，〈漂流〉，1998 年

原主修繪畫的葉謹睿在 1997 年起創作一系列具象繪畫作品，兩年間他都以「自畫像」為題，運用寫實具象技巧描繪人體軀幹與部分扭曲拉長的身形，在強烈視覺圖像化的平面中創造三度立體空間物體表現。在畫布表面顏料的真實性與

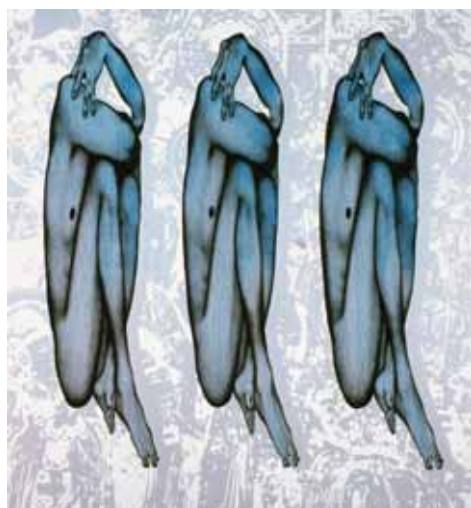
繪畫空間幻覺的可信度之間，強調諷刺性親密的超現實感，葉謹睿坦述是由於家庭因素促使他在藝術創作上追求內省發展，這也是探究葉謹睿平面作品一開始令人感到魅惑與迷人之處。²³

1998 年起，由於葉謹睿一向對數位技術不陌生，自畫像系列開始與電腦產生關連。他運用人手來模擬視覺經驗，表達數位影像與人手模擬的人類影像之不同：先將人體的比例設定在一比一以上，以模擬真人尺寸，並重複描繪人物主題以象徵複製概念；再者，將四色板分開成黑色、紅色、藍色、以及黃色，以乾擦方式擦出顏色之間的不同層次，留下畫布原色則為白色，多層次的色料可使背景看起來浮出主



〈消逝的真實與被遺忘的過去〉，2000 年

體之上。觀者從遠處觀看時像是數位，接近畫面後則可分辨出作品原是油畫，葉謹睿是以複製方式來探索人手能做到數位擬真的地步。



葉謹睿，〈永恆〉，2000 年

由於自覺創作本身有一深層的意義與使命所驅，葉謹睿需需自我控制內在想表達的慾望和其智性與感情上矛盾與衝突之處，他也必須坦然面對自處於跨文化狀態的窘境。於是他以西方特別是歐洲傳統油畫的表現手法來描繪大型規模的局部人體，置於畫布中心，並運用民俗刻印或花紋樣章等這類傳統中國文化中的精細裝飾風格的圖像，若隱若現以作人物主體背景。作品中最引人注目的是在這些矛盾且衝突的人物影像中表現出來的錯綜複雜。他所描繪的人物表現出來的生硬粗糙，過度暴露的、異常脆弱受傷的特質，在在顯示出人性痛楚的一面。

²³ 參閱Susana V. Jacobson為葉謹睿 1999 年畫冊所寫簡介。

無論是油畫作品或是以油畫模擬數位創作，葉謹睿皆以「自畫像」模式探測自我內在樣貌，藝術家以作品提出一個挑戰性的入口，用以進入永恆的世界，且誘惑觀者自出口逃走。

1998 至 2002 年間，葉謹睿另發展有關繪畫與場域相關的系列作品，他自述以中國折扇畫的結構為靈感，創造一個可因應需求而延展或收縮的繪畫平面，帶給畫作可變性，以達到與空間互動。再以模組化的概念，將一幅畫解構成可重新排



此作亦曾受邀於 2002 年在紐約的 ISE 文化基金會展出

列組合的單位，增加因應場域轉化的特質。²⁴如〈環遊 (Round Trips)〉、〈去釣魚〉、〈魚缸〉等。他表示，此類作品不同於一般不可變的、掛在牆上的繪畫作品，這是一個與場地互動的繪畫作品。〈環遊〉一作包括 162 塊用鐵鉸鏈串聯的正三角形木板，這 162 塊畫板又分為九個模組在地上圍成一個圓圈，依照展示



場地的不同，可以重組成不同的環狀迴路。松木板以草綠色的油彩染底，利用木料吸收油墨程度上的差異，讓木紋自然形成抽象的紋絡；接著在其上以寫實手法畫上白色紙飛機，以和深色的木板造成色彩強烈的對比，給觀者一種空間感，紙飛機逆時鐘的飛著，似乎與地面產生了一種充滿視覺韻律的互動，也象徵著他長時期台北紐約往返不止的旅行經驗。這種能因場域不同而變化的裝置性繪畫，打破一個懸掛之繪畫

平面的標準模式，藝術家嘗試在媒材與型態之間，為偶爾不受拘束的想法找到適合自己的出口。

²⁴ 引自葉謹睿，〈油畫的烏龜殼－談繪畫與場域〉，《典藏今藝術》2002：11，頁 154。

葉謹睿於 2001 年開始進行多媒體創作，同樣延伸過去以個人性的主題，例如〈當我沈睡的時候 (While I lay Dreaming)〉錄影裝置一作的靈感來自他體認到一個人的眾多朋友都只可能認識其中一面，而每一人的完整性與多重面貌，是由不同的時光片段與多

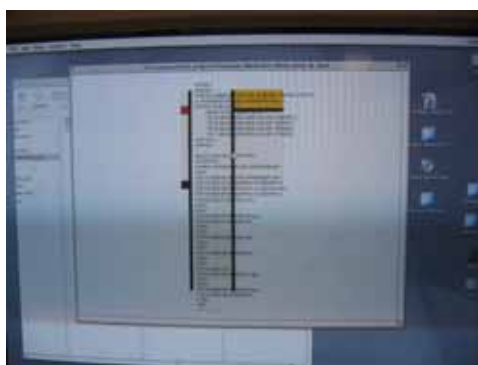


重人格特質融合而成。該作結合上述概念，加上聲音與時間兩種元素作對照，把時間之剎那間的永恆當作標本，以網際網路的方式將台北和紐約兩地在同一時間壓縮連結在一起。觀者從玻璃材質的表面往下看則是現場頻道。

葉謹睿手持此作模型向筆者解釋創作技法

葉謹睿，〈當我沈睡的時候〉，2000 年

撰寫電腦程式－軟體藝術，也是在新世紀中誕生的新媒體藝術。它與所有藝術不同之處在於：它最後所呈現的是視覺上的藝術，但在創作過程中，卻是一個純文字的敘述；依循每一個程式語言的文法邏輯，構成電腦可接受執行的指令，再經由編譯器，於電腦螢幕中現形。

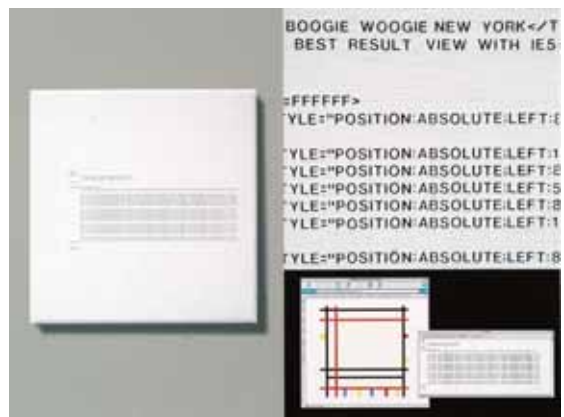
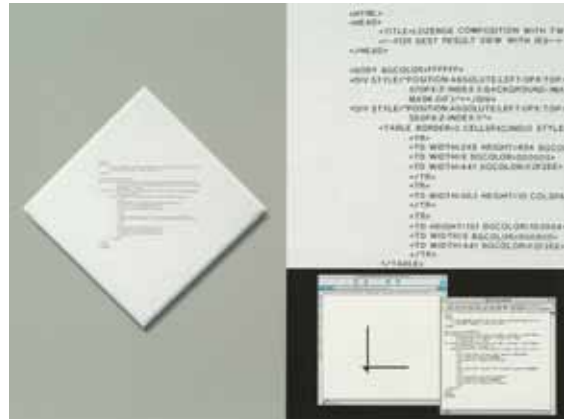


這就構成葉謹睿在 2003 年的最新作品〈液態蒙德里安 (Liquid Mondrian)〉。這系列作品旨在檢視影像於物質與網路世界之間遷徙與流轉之後，所反映出來在本質與存在模式上的差異。葉謹睿拿出畫作一一解釋他創作此作的兩大原則：透過液體般的網路流通來詮釋網路超文本標記語言 (HTML) 為何



物，以及依據蒙德里安原作尺寸將 HTML 實體化。他不但模仿蒙德里安作品的繪畫材質肌理，並以相同方式框裱，再把 HTML 的電腦程式指令還原成油畫－觀者只要將寫在畫布上的指令鍵入電腦裡，即呈現蒙德里安原作的視覺表現。

葉謹睿選擇以荷蘭畫家蒙德里安的油畫為主題有三個原因：一則蒙德里安為現代主義的抽象幾何宗師，對藝術稍有涉獵的觀眾應當熟悉他的作品與風格；二則蒙德里安所追求在幾何構圖與色彩的純粹表現，恰是 HTML 的基本功能；再者，現代藝術家所堅持的藝術原創與單一特質，與數位資訊可無限複製的特性正好背道而馳。〈液態蒙德里安〉的創作與構成主要分為兩個層面。藝術家先利用網路上最普及的 HTML，將蒙德里安的油畫解譯後，移植到一個色彩、線條與構圖都以絕對值來表現的數位世界中。同時，透過這樣的移轉，把一個類比的



左為繪寫指令的油畫，右為程式指令解譯後的原作

油畫影像，轉化成為一種液態的存在模式，讓它能藉由電腦網路以為管道，流通到世界任何一個角落，在網頁瀏覽器中現出原形。接著反其道而行，利用和原畫完全相同的結構（同尺寸、型態的內外框）、材料（油畫顏料與畫布）、技法（與原畫相同的筆觸與繪畫過程），將屬於虛擬世界的HTML物質化，還原成為在內容與物質元素的基礎之上，完全與原作等值存在，但其本質與視覺呈現卻又迥異的作品。²⁵

藝術家認為這些還原之後的創作不再屬於網路世界，因為它們具有物質世界油畫所有的物理元素。然而，它們也不真正屬於物質世界，因其所意指的視覺形象，以無法直接經由視覺為觀者的雙眼所解讀。葉謹睿在探討數位影樣與物質影像之間差異的過程中，帶著蒙德里安的畫作來回兜了一圈。在接連的轉化與沈澱後，留在虛擬與現實之間的灰色地帶裡，面對兩者之間的差異，做出最直

²⁵ 參考葉謹睿提供之創作自述。

接與深刻的反映。

當新科技漸漸滲入當代生活的各個層面，藝術領域自然也不可免地受到科技革命所帶來的種種理論或技術上的衝擊。科技與藝術的結合，是最近以來藝術發展的重要趨勢，但是在科技藝術中，該如何劃分出何為科技、何為藝術，似乎就越來越模糊其中的分界點了。面對這種滑鼠取代畫筆、螢幕取代畫布的趨勢，葉謹睿對究竟是深奧難解還是短暫潮流的趨勢有相當豁達的解套方式：他說「網路藝術與傳統藝術最大的差異，來自於作者權（authorship）的轉移。」也就是說，利用網路強烈的互動本質，藝術家在網際空間中架構出舞台，讓參與者由被動的觀眾角色，搖身一變成爲主動的詮釋者，與傳統藝術的不同在於，藝術家的作品必需透過觀眾的互動與詮釋，才能成就作品的完整性，而爲網路是所有媒材中唯一以互動爲基礎的媒介。

葉謹睿一方面他本身不喜爲人將其創作定位在科技藝術上，因爲他意欲探討的是數位藝術深層的本質；另一方面他認爲很多從事數位創作的藝術家過於著重技術本身，而忽略了創作的本質。於是，葉謹睿透過教學寫作來推廣他的想法，他也在互動媒體課程上教導學生如何透過技術運用讓藝術創意與概念得以呈現，套句他說的話：「媒材只是訊息的傳遞（media is a message）」。

3.6 認定與存在－陳俊義的現實映象 / Chuni Chen

陳俊義 1972 年出生於台北市。就讀國立台灣藝術專科學校期間主修版畫創作，1994 年畢業。1998 年赴美國紐約長島大學視覺表演學院主修影像創作，2001 年碩士畢業後旅居紐約發展，一方面持續創作，一方面從事展覽視覺設計工作。



筆者於 2003 年 10 月 2 日拜訪陳俊義工作室

尚未決定自己的創作方向為何、凡事抱持著新鮮與好奇的眼光陳俊義，剛踏上紐約，才開始學習攝影技術，利用鏡頭捕捉他對這個文化藝術之都的印象。



1998-1999 年間以紐約街景為題來學習以鏡頭看世界。他在自認較為瞭解攝影為何後開始在作品中加入自己的想法、心情感受，用創作來瞭解自己周遭身邊的人事與環境。1999-2000 年間的「心靈世界 (Inner of Mind)」攝影作品，注重技術層面，利用人造光影與環境來營造虛實對照，例如用幻燈機聚光代替自然光線，將風景打在牆壁上以作背景，使其抽離原有圖像而產生抽象畫般的效果，或利用鏡子來反射空間製造空間層次與影像張力。影像裡的故事場景可以事先規劃，而人物的互動任其隨機。影像構圖取景的敏銳度則來自他的繪畫背景。陳俊義表示由於人眼與攝影機的快門之間的差距，規劃無法預期，故影像出來後才進入創作領域。在這段在校進修時期，陳俊義只將攝影作為學習的媒材之一，而非創作的重點，所以從未公開發表這批攝影習作。



陳俊義以「盒子裡的故事 (Story of the Box)」嘗試接觸影像裝置，他開始思考作品影像呈現和內容表達之間的關係，並選擇裝置手法以別於攝影的傳統陳列。他利用人的窺視好奇心，藉由盒子半開半合的間接觀看，向觀者表達其內心世界的另外一面。「自我認定 (Self-Identity)」則因「盒子裡的故事」延伸出盒子裝置，由於影像具有縮放功能，所以自身作模特兒，並將作品尺寸放大到真人比例。

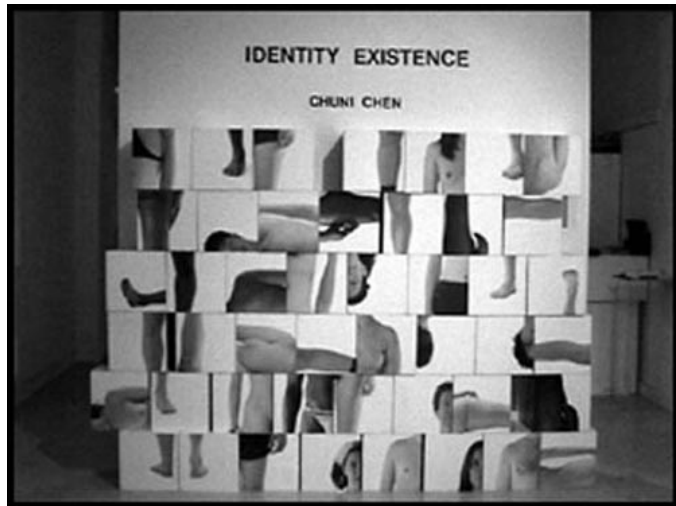


上述皆為從未發表的練習之作。陳俊義自認較為成熟的作品為 2001 年在紐約 456 畫廊發表的首度個展「認定·存在 (Identity Existence)」。此為一大型互動影像裝置，陳俊義通過人體影像重新組合，探討人的存在與身份認同之關係。他以自己的攝影作品作交換，在學校張貼廣告徵求裸體模特兒。他先拍攝廿四位不同族裔、年齡、性別、膚色的人體，將正面立像的裸體人物從正中央分成兩半後再切成六段，再分置於立方體的六個平面中，觀眾可以將被分開成塊的人體影像任意重新組合或還原。在其展出的四十八個影像方塊積木，共有廿四位不同族裔的人體，可被組成廿百八十八個不同的影像。

陳俊義的人形造相系列是藉由影像和現實的虛實辯證關係來揭露人類存在和身份認定的微妙關係，將人類從現實中壓縮成攝影圖像，再加以分解成一個個單一元素，就如同人類的細胞或基因，再加以改造重組或混合，然後再還原到現實。透過與群眾的互動賦予這個作品更多意義，觀眾也參與了創作的過程，每個人可以自由組合，因為每個人心目中或淺意識中的理想形象不同，在尋找及重組的過程，就是發現或創造自我認同的經驗。有些人想組合出一個「合理」的形象，不斷找尋同一組的照片，有些人則隨興使用喜歡的局部，拼組出一個

新的人種。

陳俊義提到，作品由藝術家和觀眾重新創造，而將以一個嶄新的面貌再現以現實。藝術家所扮演的角色，也將由訊息的描述者轉為提供者。作品的完成也將由藝術家材料的提供，觀眾的參與和作品本身三者間的相互關係而成立。而此作最後的完成是由觀眾加上作品才會有不同的結果，分解人體影像，使其成為很多單獨的元素，也就有如人類的細胞或基因，在人類生命的產生需由一個



一個以上的細胞或基因去結合。結合的結果才會產生無法預期的新生命，觀眾透過作品組合的過程可以尋找自己理想或喜歡的圖像的原貌。在組合的過程也就是一種「認定」的行為，當尋找到最後的影像或組合時也就等於一種「存在」。因為只有認定才有存在，也會因為每個人對於自我存在和認定的問題認知不同。當下科技的發達，透過網路無遠弗屆，人與人之間，國與國之間的距離不再是如現實那麼遙遠，在這樣的現實下所產生的綜合變種文化，猶如其作品中使用不同人種形態的人類影像，相互混合、重組創新後，反使人思考如何尋找原始的存在與認同。

2002 年五月，陳俊義受邀由紐約僑胞舉行「台灣巡禮」的文化日活動，在曼哈頓聯合廣場（Union Square）展出此件作品。人體積木置於聯合廣場與周遭真人



對照，實現其原來希望置於公共空間，透過真人搬動假人所產生的對話與辯證的想法。觀眾將四十八塊人體積木影像重新拼組易如反掌，創造出的新人種亦可能如怪物般「不中不西」，但要尋回原來影像則困難度較高。陳俊義以此作探討旅居海外的華人移

民在面對母文化傳統的存在與加入美國社會後的認定同，他通過可重新組合的人體影像，探究混種文化身份認同的課題。

2002年在紐約法拉盛畫廊(Flushing Art Gallery)展出之「我的愛寵(My Lovely Pets)」，為陳俊義目前正在發展的影像複合媒材作品，一則延續探討攝影和現實之間的關係，一則以象徵性的手法訴說存在於兩性族群或國際社會裡的種種微妙關係。他將金漆鳥籠垂吊於畫廊黑暗的樓梯間，蒙眼半蹲的女子影像置於籠中，一種強烈的男性主導性創作，是藝術家以自身為主宰的本位主義表現，女性假象式的囚禁，寓意攝影是一種被鏡頭無意中掠奪的佔有性行為表現。



「我的愛寵」藉由拍攝被鳥籠囚禁眼睛蒙住的女性，象徵被主人飼養的寵物，並將影像設置於代表權力、勢力、金錢、強權的金色鳥籠，以象徵手法藉由主從關係探討傳統兩性之間、擴及人類族群與國際社會裡的種種微妙關係。他認為在某種角度上，攝影是一種意識型態上的掠奪與佔有行為，對於影像獵取者而言，只是在心理上完成形式上的佔有，並非實質擁有。藝術創作者主要的工作是對於作品的完全掌握與支配。作為創作者，他以批判隱喻的方式將代表柔弱溫婉的女性物化，透過影像象徵式的掠奪，來反應存在人性深處的潛在慾望，並以為所欲為的態度達到精神上得自我滿足。此作以影像結合實物裝置，以詼諧挑逗的方式呈現作品在特定環境時空裡的最大張力。²⁶



陳俊義於工作室〈我的愛寵〉作品前

²⁶ 參考陳俊義提供之創作自述與簡歷。

該作亦於 2003 年在聯合廣場戶外展出，展出期間頗有爭議性，一般普羅大眾咸認藝術家任意玩弄女性形象有違兩性平權之嫌，藝術家則自認製造話題恰符合其創作精神——在創作領域裡，藝術家是主宰、支配者，而攝取影像則是精神性的侵佔。藝術家透過創作全然掌控的權力滿足了現實環境中的無力感。



在台時期的美術科班背景，讓這位年輕藝術家抵達紐約後除了拓展眼界及找尋屬於自己的創作語言外，紐約當代新興藝術家的嚴酷競爭壓力與藝文活動的豐富多樣皆使陳俊義在思考創作對自我的意義外，在考慮是否留下的同時，也更加珍惜這段移居海外的短暫機緣。

3.7 有機概念－黃世傑的科學實驗室 / Shih Chieh Huang

1975 年生於台北的黃世傑，1987 年小學畢業後，隻身赴美，以小留學生身份投奔南加州洛杉磯親戚。1999 年從美國聖地牙哥大學美術系畢業，2001 年於曼哈頓視覺藝術學院（School of Visual Arts, Manhattan）完成藝術創作碩士，目前定居紐約。短短幾年內，分別獲邀在紐約、聖地牙哥、費城、東京、巴賽隆那、馬德里等地舉行了三十多次的聯展與個展，成為紐約炙手可熱的華裔新生代藝術家。



黃世傑在紐約聯合廣場接受筆者訪問，2003 年 9 月

由於 2003 年十月，受台北當代藝術館之邀參與「搞破壞－台灣藝術家個展」的黃世傑表示他的工作室正在進行作品裝箱，便帶著資料騎單車到 ISCP 與筆者見面。談到如何開始自己的藝術創作之路，黃世傑回想到，在台灣讀小學一年級時，老師在課堂上將小燈泡的電線分別連在電池的正負兩極上，燈泡便發亮，回家後興奮地將同一組電線插進牆上的插座裏，牆壁卻燒黑一塊的經驗²⁷。從小便對各式各樣這類實驗樂此不疲，例如拆開家裏的收音機和電風扇最後卻裝不回去、新買來的玩具槍和遙控車轉眼肢解殆盡。念大學時，凡事都抱持著試試看的想法，不時擔任雕塑藝術家的助理或是在畫廊打工幫忙佈展。大學畢業後，在聖地牙哥當代藝術中心協助展場佈置技術工作，那一年夏季異常地高溫，黃

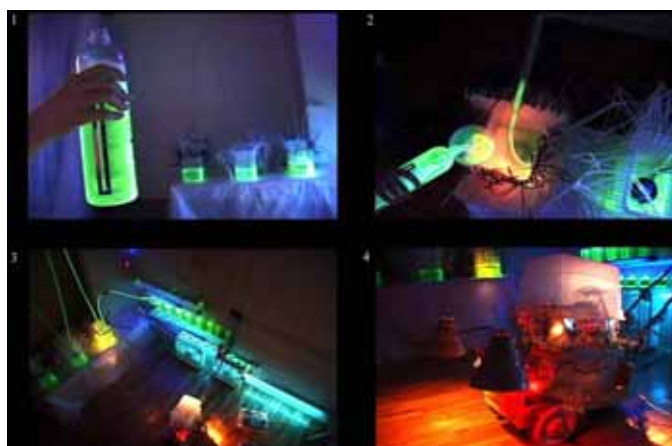


世傑剛好買了一張大床，床墊附加一個巨大的透明塑膠袋，他坐在電風扇前消暑之餘，發現風扇將一旁的塑膠袋吹脹，於是突發奇想，拿電風扇把風吹進塑膠袋內，人窩在裏面工作，創作靈感於焉產生－他突然覺得這空間可以再發展，從套

²⁷ 王蘭芳，〈水電魔術師黃世傑〉，《聯合文學》2003：11，頁 200。

床墊的大塑膠袋發展出作品〈F0101〉，這是黃世傑日後「有機概念（Organic Concept）」作品系列的開端。〈F0101〉巨大的白色半透明塑膠布空間裏，有著四處垂掛如滴落之黏液也如蠶繭的塑膠袋束，五彩繽紛的光線來自四處流竄的細塑膠管中的螢光水。由於藝術家的自動控制裝置，快速流動的螢光水似乎擁有意識，人一進入，便突然升起竄跳，使觀者有如進入擬生物世界。

這件作品引發了藝術界的興趣，也使他找到方向。最初是買了一張桌子，回家後接上馬達，馬達牽動一個吉他的調音器，每個音頻在拉出一條電線接風扇或按摩器，便會按照所聽到的聲音啟動不同的電器。



黃世傑強調他的取材皆來自現代生活中容易取得且時常用到的塑膠成品、電器或玩具，用以拼接組合出一個有機互動的人工環境。他在「每樣 99 毛錢」的小店及大賣場尋找家用塑膠物品如塑膠束線帶、透明塑膠水管、塑膠袋、保特瓶等，以及電子產品、日常電器或玩具樂器，拆散分解後，擷取部分重新拼湊，加裝紅外線感應器、遙控器、電風扇、電腦晶片、音波調整器，經過一番排列組合，建立人與環境可以互動的作品——觀眾可以透過自身的動作聲音而透過遙控感應器，改變周遭的環境。而透過五彩螢光顯影劑在透明的水管中流動及經過設計的燈光效果，呈現



一個機器身體內部管線零件暴露在外的科學幻想奇觀，有如水族館般的奇幻水底世界，也好似科幻電影中生化實驗室的複雜管路與實驗藥水。藝術家將人造材料、水、空氣、電子用品結合，利用物理化學之低科技原理，加上視覺感官的豐富刺激，藉以創造

黃世傑，〈ES-GK-0203〉，2002

有機的雕塑、裝置之生活環境，實驗探索物體之間的交流，人與人之間的互動，同時也記錄作品與觀眾在同一環境下互動的感官經驗，進而使觀者思索人與空間的關係。例如 1998-2001 年間巡迴歐美各地的〈蘋果計畫 (Apple Project)〉及 2002 年布魯克林區展出的〈ES-GK-0203〉等作品，皆要求觀眾在場，以便啟動塑膠管及塑膠瓶內的水循環系統。

黃世傑來到紐約發展後，2002 年以塑膠袋與空氣結合發展出另一系列「有機概念 (Organic Concept)」互動計畫——將薄而半透明的大型塑膠袋一個接著一個綁在一起，用風扇將空氣灌入，使其像腸子般的充氣塑膠袋接龍從大樓內吹擠出大樓外，在風中飄動竄捲。同年五月，黃世傑受邀由紐約僑胞在曼哈頓聯合廣場舉行「台灣巡禮」的文化日活動，在廣場展出此件裝置。他從車子裡裝設塑膠袋一邊連接車頭，另一邊連接車尾，風扇從車內吹出空氣，使塑膠袋連接的風管膨脹，隨風飛揚扭動蜷曲的塑膠管，其中的氣流往復循環，因而產生強烈動感。與黃合作的林昆陽舞群在其中舞蹈，充氣塑膠管如同有機生命體般在空中不斷地生長綿延。以此發展的



空氣雕塑作品，黃皆以 OC (organic concept 縮寫) 命名。同年十月底為期三天在布魯克林橋墩區 (D.U.M.B.O.)²⁸舉行的「第六屆橋墩藝術節」，黃世傑以兩個 90 英尺長的充氣塑膠管隨風移動飄舞於街道大樓間，不時聳入天際，以極具戲劇

²⁸ 由於蘇活區與雀而喜區因商業畫廊及時尚精品店過度發展，地價上漲，租金昂貴，新興藝術家不得不搬離曼哈頓，紛紛聚集在此區舊工業大樓以作工作室，暱稱登波 (D.U.M.B.O.) 意為曼哈頓橋下的天橋 (Down under the Manhattan Bridge Overpass)。另一新興藝術家工作室地帶則是威廉斯堡 (Williamsburg)。

效果的曼哈頓鐵橋為背景，不啻是一項極為詭譎壯麗的視覺感官經驗。2003 年亦以同樣題材與紐約曼哈頓一家具店合作，展示〈投射計畫 (Sling Shot Project)〉。此類型作品共計完成三十餘件。



2002 年曾參與「紐約下曼哈頓文化協會 (LMCC)」為紀念九一一攻擊事件所辦的「觀看 (Looking In)」展，邀請廿三位藝術家在雙子星大樓廢墟旁的空大



樓一樓櫥窗製作現地裝置，黃世傑即利用動力原理做出〈PC-102〉自動裝置。而以馬桶浮球原理製作〈Pouring〉，2003 年在紐約 PS 122 畫廊展出。當觀眾舀起一瓢水倒入保特瓶內，牽動引發一連串設計好的自動裝置，並預藏攝影機，錄下塑膠袋充氣娃娃隨之而來的伸展動作讓觀眾嚇一跳的表情。同年結合機器玩具與電腦零件的〈RTI-303〉，則有如玩具工廠大本營，或是未來機器生化世界的玩具模型版，這是科學家的童心加上藝術家的創意的異想世界。



黃世傑〈PC-102〉在地鐵旁的展覽櫥窗，2002



黃世傑在 Gallery PS 122 親自示範觀眾參與〈Pouring〉的經過

2003 年十月，黃世傑受台北當代藝術館之邀參與「搞破壞—台灣藝術家個展」²⁹。第一次在自己的出生地舉行個展「EX-TT-03」，頗受台灣藝評界的重視。他考慮

²⁹ 黃舒屏，〈展覽論述〉，《EX-TT-03：黃世傑個展》（台北：台北當代藝術館，2003 年 10 月），頁 8。



展出空間前身是學校的美術館場地並不大，除〈RTI-303〉是從紐約帶回台北外，再利用身邊一些隨手可得的物件或在光華商場添購零件，黃世傑視場域特性將館內的走廊與展室空間結合成一間大型科學實驗室。觀者在進入展覽室時，無意間即已觸動暗藏的感應器，這些環環相扣的裝置手舞足蹈或游離行走，角落裡還散置小而機巧的機器人、電子狗，以及零星的瓶罐。

透明導管伸展布滿整個展區，五色螢光水與設計精良的燈光變化控制，加上觀眾以木杓舀起一瓢水倒入瓶中所牽引出的「花樣年華」電影配樂，在在反應藝術家套用嚴格精算過後的方程式，所刻意製造的玩具般的自動操控裝置。 〈EX-TT-03〉在當代館展覽現場



黃世傑的作品具體而微地透過視覺化來呈現藝術家對於操控型態的高度興趣。他以人工材料、空氣、水和電子機械儀器模擬創造一種有機生態環境，而所謂的「有機概念」除了作品外型類似生物器官與神經傳輸網絡，藝術家的創作過程：破壞、拆解、建構、重組，又與生化科技的概念：解碼、重組、翻轉、交換有關。而透過符號的拆解重組，令觀者可以看到原來的功能與視覺上的外貌，例如以日常生活中綑綁電線、一根根排列整齊的束帶來模仿生物體鞭毛或神經



組織的腺體，藝術家世故的幽默和天真的童心使人們對異形世界或恐怖生化實驗室的印象轉為對魔術玩具的驚奇，³⁰進而可以與之互動和遊戲，透過主動參與，達到藝術家以自己的魔法觀察人與環境互動參與的「有機」關係。

黃世傑在台北當代藝術館展覽現場

³⁰ 吳宇棠，〈器官型態與外延性－試析黃世傑作品中的操控論〉，《藝術家》2003：11，頁476-77。

黃世傑表示，他向來著迷於深藏在地底表面之下看不見摸不著的事物，而這些絢爛的即興世界也著實將他內心所幻想的感受透過魔術般的雙手表達出來。

第四節 ISCP 駐站經驗談

實地參訪 Field Trips

在 ISCP 所提供的紐約實地參訪經驗中，最難能可貴的經驗莫過於參加法國藝術家路意絲·布爾修瓦斯 (Louise Bourgeois) 於每星期日下午在客居雀而喜區西二十街公寓舉辦的藝文沙龍 (Louise Bourgeois's Sunday Salon)。這個星期天沙龍自



1994 年開始至今已有近十年歷史，由 Louise Bourgeois 女士於每星期日的下午三時半，親自主持這個小型聚會。前來參加的人士包括作家、詩人、電影或紀錄片導演編劇與製作人、視覺藝術家、表演藝術家、音樂家等，每人在眾人面前輪流將作品或想法呈現給 Bourgeois，透過 Bourgeois 犀利的眼光與參加者彼此的討論對話，藉此得到她的中肯意見與批評。

Bourgeois 的客廳一隅，大家輪流坐在她面前抒發言論



筆者與藝術家彭弘智一同前往，現場在座包括藝術家、導演、作家、音樂家、心理醫師以及助手約十人，如 Davis Procuinar (Director of Procuinar Workshop), Brigitte Cornand (Les films du Siamois)³¹等，接來自世界各地或當地紐約客，有數位為常輪到彭弘智向 Bourgeois 與參加者解說他的作品。客，為 Bourgeois 的忘年之交。與會中有一人手持錄影機，為 Louise Bourgeois 此藝文沙龍的助理兼攝影師，由其負責主控座談會議進行與拍攝記錄過程。現已高齡九十二歲的 Bourgeois，仍是精神奕奕、

³¹ 頗得 Louise Bourgeois 信任的 Brigitte Cornand，從事拍攝記錄 Bourgeois 多年。

無須人攙扶地坐在客廳一角，一一和與會人士進行對談。她犀利的眼神與準確的洞察力，眾人無不以感佩的神色專注聆聽Bourgeois給予在座人士作品的意見。Bourgeois對於感興趣的作品會提出切中創作核心的詰問，但對於表現平平的仰慕者可是絕不手軟地直指要害或不表意見。碰到愛好藝術的非圈內人士，除了耐著性子與其周旋樂在其中外，甚至取出紅筆在紙上示範素描創作的方式以此啓發他人。



Bourgeois直至會議結束，整整三個半小時無中場休息，她的精力旺盛，後輩晚生亦不敢懈怠。



這個藝文沙龍在紐約藝術圈內為半公開性質，任何人要參加必須透過管道與其助理面試過濾，而助理兼掌鏡者主控會議行方式的強勢作風，亦讓參與者於會後議論紛紛，但在 Bourgeois 容許下，眾人以為這即是 Bourgeois 藝文沙龍的特有的風格，也算是紐約之行中最令筆者感到不虛此行之特殊機緣。

ISCP 對駐村藝術家的另一吸引力則為每季一次的費城一日遊，由 Dennis Elliott 率 ISCP 所有成員到紐約市以外地區作「課外活動」，一方面聯繫來自各國藝術家之間的友誼，一方面參觀地點包括費城的纖維藝術工作坊 (Fabric Workshop)、當代藝術中心與費城美術館。



Fabric Workshop 製作 Kiki Smith 設計的棉製作品

藝術家工作室參觀 Open Studios

從 1980 年代末期開始，蘇活藝術環境的興衰與轉變，讓其中引領風騷半個世紀的當代畫廊無法再與時尚精品店競爭，紛紛出走轉向其它地區發展。商業性畫廊轉而集中雀而喜區新且寬敞的廠房，實驗性強的非主流視覺或表演藝術家或是剛起步的新興藝術家，便遷往城市偏遠地區的廢棄



曼哈頓橋下的天橋 (D.U.M.B.O.)



工廠與辦公大樓以便宜的租金承租，當成工作室使用。如今，要看最有實驗精神的前衛藝術，要感受紐約藝術族群的氣息，人們得搭乘地鐵到橋墩 (Down under the Manhattan Bridge Overpass, D.U.M.B.O.)、威廉斯堡 (Williamsburg)、長島市

(Long Island City)、哈林區等曼哈頓以外的週邊地帶搜尋。其中，每年十月底連續舉辦三天的橋墩藝術節 (D.U.M.B.O. Art under the Bridge Festival) 是布魯克林區的當季藝術盛事，共襄盛舉的工作室開放給一般人自由參觀。



租金較曼哈頓便宜的綠點 (Green Point) 與威廉斯堡於近年更是熱門，因著寬敞的空間優勢與自由前衛風氣瀰漫，新興藝術家漸漸集中此地居住，當地四十餘家畫廊亦成為這些新興藝術家首度展覽之處。這些畫廊自動自發集結組成威廉斯堡畫廊協會

(Williamsburg Gallery Association)，每一季對社區民眾舉辦藝術家工作室參觀



(Williamsburg bus tour) 以作推廣。ISCP 每年皆率隊參觀這兩個活動，以作經

驗交流。

ISCP 負責人 Dennis Elliott 亦在翠貝卡區的馬利沃許夏彼藝術基金會（Marie Walsh Sharpe Art Foundation, MWSAF）擔任藝術家工作室的駐站協辦人（On-site Coordinator, The Space Program）。該基金會於 1984 年由夏彼夫人創立，該工作室提供國際視覺藝術家二年以上的長期駐村，由於是免費，申請通過的機會相當難得。筆者與其他兩位 ISCP 策展工作者亦受邀前往觀摩該工作室藝術家創作情形與工作環境。



Dennis Elliott 與筆者及全體 MWSAF 駐村藝術家合影

第四章 結論與建議

綜觀上述筆者在「國際藝術家工作室與策展研發中心，ISCP」九月至十月的研究過程與訪談心得，四次的「客座藝評人系列」與獨立策展藝評人 Dominique Nahas、「戴治計畫 Deitch Projects」畫廊總監 Elizabeth Schwarz、荷蘭視覺藝術、設計與建築基金會（Fonds BKVB）主任 Lex Ter Braak、「櫃子雜誌（Cabinet Magazine）」無任所編輯 Brian Conley 四位專家進行專訪，皆獲得相當寶貴的建議與資訊，這四位無論在獨立策展人力庫、在對於未來在筆者進行的業務有將極大的協助。

而透過ISCP的美術界人脈關係與管道安排，觀摩當下展覽策畫之模式架構以及與上述同業會面訪談，交換經驗，包括紐約現代美術館、美國惠特尼美術館、紐約亞洲協會、新美術館、司諾港文化中心等所辦最熱門的當代話題大展與公共藝術展演活動；國際攝影中心首屆三年展；非營利性的藝術中心與畫廊展覽籌辦策劃，如史丹頓島司諾港文化中心新屋美術館（Newhouse Center for Contemporary Art, Snug Harbor Cultural Center）「當代藝術中之佛教精神（The Invisible Thread: Buddhist Spirit in Contemporary Art）」展策展人Olivia Georgia與Lilly Wei、長島市的雕塑中心（Sculpture Center）館長Mary Ceruti、翠貝卡區的頂尖藝術（Apexart）執行長Heather Kouris、雀而喜區的白柱畫廊（White Columns）執行長暨策展人Lauren Ross、與蘇活區的Location One執行長Claire Montgomery，以及為進行研究計畫拜訪紐約亞洲協會美術館（Asia Society Museum）副館長暨當代藝術策展人Melissa Chiu與亞洲文化協會（Asian Cultural Council）主席Ralph Samuelson。以上報告所觀察及學習增進之策展技巧，以及現代美術館策展運作之觀察，將協助筆者未來運用在台北市立美術館展覽研究規劃工作能力上的開發與拓展，成為日後在工作上學習的對象與助力。

同時進行的計畫仍有旅美台灣新生代藝術家的調查與研究。紐約在上一世紀中期以後，成為台灣藝術家出國深造或移民發展的藝術聖地，而國內學者一般多

以七〇至八〇年間赴紐約留學的藝術家為研究重點，從廖修平、趙春翔、謝德慶、韓湘寧、司徒強、李小鏡、刁德謙、姚慶章、費明杰、鍾耕略、卓有瑞等資深藝術家，到梅丁衍、薛保瑕、張正仁、許自貴等中生代，多以兩地發展或回到國內畫壇耕耘出自己的一片天。面對九〇年代至今，赴美深造或移民的新生代，筆者透過田野調查，針對 1960 年前後至 1975 年左右出生台灣、八〇年代中期以後至九〇年代初期前往美國發展、目前定居紐約的中青輩台灣藝術家為研究重點，包括郭旭達、孫靖宇、林世寶、林書民、李明維、林蓮珍、侯玉書、張力山、葉謹睿、陳俊義、黃世傑、Eric Jiaju Lee 等十二位。這些藝術家中有些已為國內所熟知、在國際間已建立自己的獨特風格而受人矚目，有些以美國為基地發展，有些仍在起步當中。其中數位亦透過筆者，瞭解國內藝術與創作環境發展現況，以作是否未來返國參加駐村計畫或是參與國內藝術活動參考。筆者一一前往工作室進行訪談，並將所探查之目前創作發展樣貌與作品資料整理出來，並於返國後選擇其中七位作深入研究。期待在持續觀察的同時，建議未來能以專題籌辦展覽，或為國內其他美術館界作參考。

在美術館展覽策劃模式的觀察方面，紐約世界級美術館在人員編制上，皆以 senior curator、chief curator、curator、associate curator、assistant curator、以及 curatorial assistant 等視資歷深淺而訂定工作職位。紐約現代美術館更擁有以媒材類別來分之七個部門、旗下擁有七十餘名策展人的龐大策展團隊，且策展過程長達一至四年，即便國際攝影中心首屆攝影與錄影三年展，籌畫期間亦為三年之久。反觀國內公立美術館，以比照學校教育人員與公務人員編制任用方式承辦展覽，需透過行政作業來辦理專業業務。組織編制方面，除了國立故宮博物院依國外編制方式以藏品類別分部門外，其餘美術館皆依展覽、典藏、教育部門作主要分類，非依藝術品研究對象的類別。

以本館為例，展覽組承辦展覽人力約維持七至九名，是 MoMA 人力的十分之一，但在展覽數量上絲毫沒有減少。與國外美術館策展人員工作相比較，國內展覽承辦人員在沈重繁密的行政工作之餘外，主要是由於展覽類型的差別——無論國內哪一家美術館，展覽一般可分為國際雙年展、國際交流展、當代藝術展、

典藏展、藝術家回顧展或紀念展、競賽展、申請展等展項，在國際雙年展方面為一向邀請客座策展人為美術館策展；國際交流展方面又以國外 package 形式的巡迴展覽為主，原已具備策展人；國內當代展方面又多邀請國內策展人提供參展藝術家名單與策展論述，再佐以美術館行政資源與公部門經費，全力協助客座策展人完成展覽。反觀跨越現代與當代範疇的紐約現代美術館、惠特尼美術館、古根漢美術館、以及博物館型態的大都會美術館，皆用自己的館內策展人策劃展覽，一方面這些美術館擁有世界級的藏品，另一方面，其歷史悠久的傳承與立意創新的前瞻性，例如 MoMA 的「專案系列」，使其策展人在規劃展覽時能有別出心裁的創見與實踐能力；主力放在當代前衛領域、規模較小的新美術館則擁有四名策展人，每年有半數展覽由館內策劃、其他則委由客座策展人策劃或接受巡迴展出；紐約其他規模更小的藝術中心如素描中心和雕塑中心、或是經營當代藝術的「白柱畫廊」與「戴治畫廊」，也多以中心/畫廊策展人為主，客座策展人只是點綴。而國際間獨立策展人向來需負責尋求經費來源、在不依賴美術館資源情況下與藝術家一起工作之模式、並需善於組織架構與經營管理，方能在嚴酷的當代藝術圈競爭生存。

筆者以為，在短期內改進原來公務系統組織編制與藝術界現有策展生態是雖過於理想化，但如要培養真正良性競爭、與不只是提出論述與名單、同時也具備經營管理能力的策展團隊與個人，則需要集體的共識與努力，方能以自我實力在國際舞台上同台較勁，而非照單全收。國外美術館在策展人選方面，主要以館內策展人或策展團隊為主，有時加進客座策展人共同合作，使其有更為多元的論述觀點與廣泛的人脈管道，這可作為國內在規劃雙年展或當代主題展項上的參考。國內在美術館界服務的同業們，也應能建立對策展角色、定位與功能的重新學習與認知，方能改變目前偏重委外策展的現象，落實館內研究人員結合行政與專業的策展實務工作。

近年來，筆者服務的單位由於國際性展覽頻繁，以及常有機會與國際策展人接觸合作，在觀摩國外策展人策展模式、溝通技巧與組織架構能力上都能有所提升，也逐漸有機會以合作或獨立方式以典藏品或專題規劃展覽。藉由出國進修

觀摩比照國內外專業領域的不同之處，對筆者而言不但是磨練與提升的時機。而此行所接觸的上述人士，無論在獨立策展人選、美術館合作管道與人脈、藝術家發展樣貌上，除拓展筆者個人的專業領域的視界外，期能提供國內美術館界的一點心得與建議，便是此行最大的目的。在此感謝文化建設基金管理委員會在經費上的補助，以及本館同仁在業務上的協助與支持，使筆者得以順利完成研究報告。

參考書目

中文參考書籍：

- 台北市立美術館編，《無法無天：2000 台北雙年展》，台北：台北市立美術館，2000。
- 台北市立美術館編，《鍊：張乾琦個展》，台北：台北市立美術館，2001。
- 台北市立美術館編，《第五十屆威尼斯雙年展台灣館：心感地帶》，台北：台北市立美術館，2003。
- 台北市立美術館編，《迷思之區：柔性與張力之間》，台北：台北市立美術館，2000。
- 《EX-TT-03：黃世傑個展》，台北：台北當代藝術館，2003 年 10 月。
- 姚瑞中，《台灣裝置藝術 since 1991-2001》，台北：木馬文化，2002。
- 姚瑞中，《台灣當代攝影新潮流》，台北：遠流，2003。
- 張心龍，《台灣中生代藝術家》，台北：皇冠文化，2001。
- 葉謹睿，《藝術語言@數位時代》，台北：典藏，2003。
- 劉昌漢，《百年華人美術圖象》，台北：藝術家，2000。
- 蕭麗虹等編，《藝術創作與交流的磁場 - 全球藝術村實例》，台北：行政院文化建設委員會，1998。
- 王蘭芳，〈水電魔術師黃世傑〉，《聯合文學》，2003：11。
- 吳宇棠，〈器官型態與外延性 - 試析黃世傑作品中的操控論〉，《藝術家》，2003：11。
- 徐禱蓓，〈正在做什麼菜？華人藝術家在紐約〉，《藝術貴族》，1993：9。
- 高千惠，〈形式與美感的蠱惑 - 捕捉被遺忘的形體與被遺忘的意識之別〉，《藝術家》，1996：5。
- 高千惠，〈形簡意繁 - 人對方圓空間的想像〉，《藝術家》，2001：3。
- 高千惠，〈讓魚雁，穿梭過鏡台 - 觀李明維作品兼論過程藝術與其藝術過程〉，《典藏今藝術》，2002：10。
- 葉謹睿，〈油畫的烏龜殼 - 談繪畫與場域〉，《典藏今藝術》，2002：11。
- 潘晴，〈樂土樂土，爰得我所 - 記惠特尼美術館展出「美國效應」一展〉，《典藏今藝術》，2003：9。
- 劉愛貞，《和平進行曲 - 林世寶的一分錢傳奇》，台北：瀛舟出版社，2002 年 10 月。
- 謝慧青，〈林世寶不可能的任務 - 收集千把槍〉，《自由時報》，2000 年 12 月 17 日。

外文參考書籍：

- Canaview, Elena. "Uncharted Territory: Contemporary Taiwanese Ceramics." *Ceramics Monthly*, summer, 1995.
- Heartney, Eleanor. "America, Real and Imagined." *Art in America*, 2003 : 9.
- Jacobson, Susana V. *C.J. Yeh: Recent Paintings*, 1999.
- Rinder, Lawrence. *The American Effect: Global Perspectives on the United States, 1990-2003*. New York: Whitney Museum of American Art, 2003.
- Schwartz, Judith. "Reviews." *Ceramics Monthly*, 1996 : 5.
- Valdes-Dapena, Susan. "Reviews." *Sculpture*, 2001 : 11.
- Alan Finkel:2001 Sculpture Center Prize*. New York: Sculpture Center, Long Island City, 2001.
- Architectures of Gender Contemporary Women's Art in Poland*. New York: Sculpture Center, Long Island City. 2003.
- Contemporary Art Commissions at the Asia Society and Museum*, New York: The Asia Society and Museum, 2002.
- Jimbo Blachly:2002 Sculpture Center Prize*. New York: Sculpture Center, Long Island City, 2003.
- Lee Mingwei: The Living Room*. Boston: The Trustees of the Isabella Stewart Gardner Museum, 2000.
- Louise Bourgeois:The Insomnia Dreams*. New York: Whitney Museum of American Art, 2003.
- Making in Home: Three Contemporary Asian Artists*. New York: The Ise Cultural Foundation, 2002.
- The Paper Sculpture Book.*, New York: Sculpture Center, Long Island City, 2003.
- Shih Pao Lin: Symphony of Life and Nature II*. New York: Walter Wickister Gallery, 1998.
- Strangers: The First ICP Triennial of Photography and Video*. New York: International Center of Photography, 2003.
- Tourists Project: Lee Mingwei*. Huston: Rice University press, 2002.
- Unknown Infinity: Culture and Identity in the Digital Age*. New York: The Chinese Information

and Culture Center of the Taipei Economic and Cultural Office in New York, 2001.