

# 當空間成為事件

台灣，1980年代現代性部署

When Spaces Became Events...

Dispositif of Modernity in the 1980s, Taiwan

策展論述 / 王品驊

本展以提出「當空間成為事件」的問題作為策展行動的起點，探究台灣1980年代形成的現代藝術官方體制（美術館空間、國立藝術學院等建立）以及藝術發展的在地性脈絡。此策展行動提出的「空間」生產，共有三種問題層次，第一層是，作為重探1980年代展覽之歷史檔案的切入點，在本展中提出的案例，均從不同的面向突顯了「空間」所激發的事件或爭議問題。第二層，藉著第一層的「空間」課題，帶出不同理念下的「空間政治」脈絡，此種「空間政治」的生成條件與1980年代的社會經濟條件、解嚴過程的轉變密不可分，此種強調差異性價值與生成脈絡的「公共空間」的出現，正是該時代重要特徵。第三層，以前述兩個層面，作為重新回訪歷史的視點，進而觀察該年代之「公共空間」的生產與展覽「空間」的生產之間的互動關係。最後展覽意圖探究在80年代誕生的爭議性「公共空間」中「反抗的現代性」空間如何出現？

1980年代「空間」爭議之重要性，是因為此爭議正是台灣「公共空間」出現的徵候。此藉由80年代的街頭、抗爭運動現場、報紙、電視、黨外雜誌等傳播媒體的新空間誕生的「公共空間」，恰於其時呈現出該空間是西方現代化社會發展影響下，所建構出的現代化、自由經濟競爭、朝向「民主社會」想像的國家體制，然而本展覽將強調，此時刻另一重源自台灣後殖民處境下延遲萌生的「本土文化社會」正基於經濟基礎與政治解嚴而誕生，特別是後者混雜有高度前現代特徵、社會傳統產業向工業、後資訊產業結構轉型的過渡狀態。1980年代的「空間」爭議，就彰顯出前述兩種國家與地方的社會文化結構之間，尚未釐清的多重地方文化的模糊混融與交雜狀態：受中原文化影響的漢文化、日治時期遺留下的現代產業、閩南文化、客家文化、原住民文化等等。這兩種社會結構的內在特質之間的衝突性，正是首次、鮮明的呈現於1980年代逐步脫離威權體制的街頭身體群聚影像、《人間》雜誌、綠色小組的反體制等媒介空間中，藉由農運、工運、婦運、學運等各領域的「抗爭」訴求，以及深入各種社會邊緣處境田野的影像，體現出從台灣社會結構的底層大量湧現出的「庶民」（Subaltern）空間，正是這個源自「真實」現場的衝擊力道開始沖毀戰後黨國政治建構的「國家想像」的威權硬殼，社會的「公共空間」在戰後首次呈現出

一道道黯黑歷史、有待清理的深淵。

策展行動，作為一種能動性、連結性的探究力量，從爭議的「事件性」的「空間」出現，試圖建構出以「空間政治」的差異性為基礎的「部署」脈絡，呈現一種新的歷史拼圖，重新探究80年代公共空間與藝術空間的變異與生產。前述三種空間層次，事實上是對於來自80年代事件現場的「經驗」，進行重新構連、設定討論框架、並藉由經驗、範疇、概念、知識脈絡的重新釐清等三階段反思。藉由來自歷史現場的多種聲音、媒介、檔案、爭議、碎片等的再現、並呈，以作為台灣在地、非西方現代性經驗模式重新書寫的起點，策展行動本身即持續於此種未完成的行動狀態中。

1984年8月位於地下室的春之藝廊展出了被當時媒體稱之為「空間革命」、「空間核爆」的《異度空間》和1985年5月《超度空間》<sup>1</sup>的兩次空間實驗展。然而甫於1983年成立台北市立美術館鑑於《異度空間》的影響力，特以之為典範在1985年8月舉行《色彩與造型—前衛·裝置·空間》特展，不料在佈展過程即發生了代館長蘇瑞屏撕毀參展藝術家張建富作品，因此陳介人（界仁）等藝術家聲援抗議之訴訟事件。1986年4月由陳界仁發起，以《息壤》為名的「反體制」、「反美術館」空間的展覽開始在東區空公寓中進行第一次展出。從今日的眼光來看，1983年在解嚴以前已經展開的陳界仁與李銘盛的社會行動、延續到解嚴後的在地創作團體與另類空間的發展脈絡，以及該年代歸國藝術家所帶動、以美術館空間、藝術學院空間為發生場所的現代藝術理念實踐，形成了80年代兩種在地化的重要方向，其一為貼近台灣社會的脈動、一為與西方現代藝術之趨勢共振，兩種取徑在重構台灣或亞洲現代性經驗之非西方的知識生產上均成為必要基礎，並以差異構成拼圖的部署關係。

回視歷史的意義，一方面是仰賴今天的視角，去重新發現在過去已經發生，但當時無法解讀的事物；一方面是藉由歷史推進的實踐歷程，該事件發生之時間點的重要性與整個歷史圖像，才終於能浮現出來。這兩種層面都將在重新勾勒過去事件的過程中，建構出新的眼光。

展覽所採取的歷史研究方法為，以「媒體研究」（新聞媒體與重要期刊等）的方式探究1980年代曾經發生的展覽、劇場、電影、紀錄片與地方運動等在地脈絡，呈現該年代重要的跨領域視野與藝術與社會密切共振之雙重特徵，以歷史事件之文件檔案作為回訪該年代獨特的「多元現代性」部署的路徑。在策展呈現方法上，以「舊作重製」與「歷史檔案再現」的手法呈現該年代的具體軌跡。根據「空間政治」的差異區分，將以「藝術介入社會」、「性別影像空

<sup>1</sup>兩個展覽完整名稱為：1984《異度空間—空間的主題·色彩的變奏展》（Play of Space）與1985《異度空間—色彩·結構·空間》（Play of Space II）。

間」、「被遺忘的人」、「在地抵抗陣線」四個主題脈絡作為回視 1980 年代藝術與社會密切交織的不同面向，重構出受西方現代藝術理念啟發，卻在 80 年代的台灣社會土壤落地生根的在地視點。因此，此策展行動無法全面性的書寫 80 年代各專業領域的藝術歷史，但仍試圖對應兩方面的課題：第一，是試圖從今天回訪 1980 年代的歷史時空，透過重製、重啟歷史檔案的手法提出新的歷史觀看框架，重新書寫非西方、在地歷史的斷裂系譜。第二，從當代藝術的在地視野反省西方現代藝術理念影響下，台灣的藝術發展如何藉由新視點以建構出新的藝術知識論框架。

## 80年代台灣社會「反抗的現代性」經驗作為回訪視點

本展藉由媒體研究的基礎，回溯前述歷史軌跡，試圖重現1980年代初期到中期藝術急遽的在西方影響下發展、在1987解嚴前後藝術與社會激烈共振的集體現象。但本展更為關注在集體現象之下，個別的歷史事件中所透露的微小卻重要的徵兆，這是意圖提出台灣在1980這樣一個現代性體制成立的年代，一開始即是一種提出「反抗的現代性」( rebellion against modernity ) 的經驗，此種現代性經驗，出現時以模糊、潛在的反抗意識、反抗空間體現，這是一種非西方、更不僅止於西方現代風格論的「多元現代性」( multi-modernity ) —此種多元現代性構成台灣1980年代特殊的「空間政治」( spatial politics ) 樣態。80年代的重要性，在於此種「反抗的現代性」空間並非首次出現，卻是在80年代成為可以「公共化」呈現爭議的關鍵轉變時刻。

此種在台灣的社會與時代的土壤中生成的現代性特徵，體現於一種潛在於現實表象、非線性、非進化論、充滿偶然性發展條件的地方性文化軌跡，將成為本展重述歷史面貌的起點，重新探究該年代「反抗的現代性」、「多元現代性」與「空間政治」的特殊條件，探究在衝突與斷裂現象之下是否正是多重生存價值、差異生命政治取向的力量拼圖？各種潛在差異力量在該年代的釋放，其脈絡影響至今，21世紀的公共空間與藝術價值爭議，正起始於1980年代的社會空間變異。

展覽的標題「當空間成為事件」，是在前述在地性脈絡的重新書寫立場上，試圖對應 1969 年第一位西方獨立策展人史澤曼 ( Harald Szeemann ) 的第一次獨立策展事件「當態度成為形式」( When Attitudes Become Form: Live in Your Head )。當時該展為了提出新的藝術觀念與伯恩美術館的董事會和伯恩市政府委員會產生衝突，史澤曼辭掉館長職務、並以撤出美術館的體制空間而完成該展，此過程衍生出第一次獨立策展事件 ( 該展亦是第一次引介後極限藝術家 ( post-Minimalist ) 和觀念藝術家 ( Conceptual artists ) 到歐洲 )。本展以「當空間成為事件」為題，意圖開啟台灣 1980 年代在策展學層面將要出現

的問題性，亦即回顧台灣在 1980 年代公立美術館空間首次生成，學者將該年代出現的官方美術館與藝術學院，視為台灣現代藝術體制形成的重要制度符號。在 1980 年代的美術館空間、另類空間意識的形成基礎上，1990 年代方才進入官方與民間相互激盪的策展發展歷史。從台灣藝術歷史與策展學的角度來說，此種帶有現代性表徵的展覽體制、展覽空間的生產，如何受西方展覽體制與策展機制啟發，如何在資源不穩定的歷史過程中，從台灣社會與時代的土壤中生產出一非西方的、混雜現代性、多元現代性的空間生產，成為本展之策展行動探究的重要課題。

## 以策展行動的「反策展」作為台灣歷史研究與知識生產的方法

「策展人」( curator ) 概念是從西方博物館之藏品維護的管理實踐者，在 1960 年代末期轉型為「策展論述」( curator-led discourse ) 的提出者與論述的實踐者，也於此轉變中成為走出現代美術館的白盒子空間，開拓各種另類特定場址 ( site-specificity ) 空間，作為更具社會性脈絡的展覽場所。歐洲在 1970 年代，「策展」伴隨當代藝術觀念性創作發展的需求而拓展展覽模式和空間，可以說是「策展」自我建構的成長階段。到了 1980 年代，「策展」已經成為被社會認可，具有公共性平台性質、以打開新的論述空間為要務的專業領域。1980 年代後期有兩方面顯著的成果，一是「展覽團體 ( group exhibition ) 成為策展實驗 ( curatorial experimentation ) 的最初設置」，一是此時期成為當代策展實踐最顯著的成長階段，「雙年展文化」和策展的文化，藉著國際之間、跨國和多國交流的規模，在「地方」和「全球化」之間持續對話與發生。<sup>2</sup>

1990 年代初期開始，藉由歐洲大量的大型國際性展覽舉辦，「策展評論」( curatorial criticism ) 和各種研討會、專題研究會的討論增加，「策展評論」成為一種針對「策展」概念所衍生的策展主題、展覽空間、藝術家和藝術物件進行批評的論述文體。「策展人」的「策展實踐」( curatorial practice ) 既之成為「策展評論」所討論的對象。「策展評論」從此階段開始，一方面，取代了傳統的「藝術批評」( forms of critique ) 僅以藝術作品形式為主的批評角色。一方面，打開了在「策展」問題成為焦點之後形成的「新批評」( neo-critical ) 空間<sup>3</sup>；一方面，逐步發展成為一個新的學門，獨立於既有的藝術史、評論、創作學院等藝術知識學門之外，並且基於其專業特性，具有跨領域的性質。

<sup>2</sup> O'Neill, Paul, "The Curatorial Turn: From Practice to Discourse", *Issues in Curating Contemporary Art and Performance*, Chicago, USA P.14-16

<sup>3</sup> O'Neill, Paul, "The Curatorial Turn: From Practice to Discourse", *Issues in Curating Contemporary Art and Performance*, Chicago, USA P.13-14

台灣在 1980 年代末解嚴，促成了重要的言論開放空間，1990 年代初期開始邀請評論人擔任名為「責任藝評」的展覽策劃人<sup>4</sup>，90 年代中期才正式成為推動「藝術評論」環境與專業體制的階段<sup>5</sup>，此時也同時是台灣的「策展」意識形成，開始認定「獨立策展人」角色的重要性，並藉此策展機制進入亞洲雙年展網絡的時刻<sup>6</sup>。以筆者觀點，與西方相較，延遲至 1990 年代才到來的台灣「藝術評論」與「策展」雙重體制的專業建構，與台灣遲至 1980 年代末才解嚴、民主社會始終延遲到來有著不可分割的關係。本展強調策展行動的反省與積極意圖，即是應清晰區分台灣藝術發展與策展歷史的發展與西方脈絡的異同，並且兩者均應回到台灣社會土壤以檢視其發展之特殊性。

從台灣後殖民歷史處境的層面來看，「策展」概念形塑與角色扮演，與走向全球化交流的趨勢密不可分，因此可以說「策展」是在此種全球化經濟型態的運作模式中生成的。藉著 1980 年代普遍興盛的「雙年展文化」形塑出當代藝術的世界潮流，每年有百餘個雙年展在世界各地發生，台灣也在 1995 年進入了威尼斯雙年展的網絡；同時發生的是，1990 年代中期在亞洲區域也有二十餘個雙年展開幕或持續推動，台灣也在 1998 年開始舉辦台北雙年展而進入此亞洲雙年展的網絡之中。然而，近年在全球性平台上已經深刻的體現著—由全球經濟鏈關係中發生影響的新自由主義的經濟模式，和戰後冷戰結構延續迄今的核武所帶來的治安與生態問題，均彰顯出全球化時空的複雜關係，台灣有何條件不經思索的跟隨全球化趨勢而未經反省？

因此，本展試圖透過策展行動提出「反策展」的概念，作為此展覽的策展理念實踐。「反策展」強調重構地方性歷史脈絡的「策展」書寫的必要性，以檔案重製與概念釐清，推動知識論的再生產，以「反策展」理念強調對於衍生自西方全球化趨勢下的「策展」概念的反思，以及對於過往展覽歷程進行概念框架與視點的轉移。從過往「策展」概念是源自西方影響、被動於經濟與體制力量中生成的角度來看，本展試圖重新提出一種新的部署關係，以反制、重寫貼近亞洲在地經驗與感覺結構的「反策展」理念。

## 展覽子題：80 年代問題脈絡取樣

從台灣藝術歷史發展的角度來看，台灣的處境不可能自外於近一兩百年西方與東方世界的交匯，現代化的社會發展階段，使得戰後 1950-60 年代產生了第一波現代主義衝擊，1960 年代東方、五月畫派的藝術家，師從於李仲生的藝術理

<sup>4</sup> 台北市立美術館在 1992 年邀請黃海鳴以「責任藝評」的身分，策劃《延續與斷裂》展。

<sup>5</sup> 帝門藝術教育基金會在 1995 年開始推動以 1990 年代已發表藝評為範圍的《藝術評論獎》。

<sup>6</sup> 林平，〈台灣策展人「光環」的漫漫長路〉，《藝術家》雜誌 9 月號，No.352，藝術家出版社，2004，p.228

念，試圖在西方現代藝術語言的啟蒙中，掌握中國文化的根源和尋找個人的藝術語彙創造具有鮮明個體風格的表達特徵。事實上，60年代還有一波由研究學者賴瑛瑛稱之為複合藝術的發展，是由現代詩展、大台北畫派、畫外畫會、南部現代美術會等個人或創作團體所發動之充滿實驗性的嘗試，這些影響力持續到1970年代。然而，由於社會遲至1980年代仍舊處於戒嚴的威權社會結構中，因此，國內評論者一般都將1980年代由於經濟起飛、政治威權鬆動等結構轉變，將整體社會帶入工商業、資訊、民主社會的條件，同時以現代化、國際化為訴求的台北市立美術館成立，開始常態舉辦國外展覽，以及許多遊學國外的藝術家歸國等因素的共同影響之下，稱之為第二波的現代藝術階段出現，並成為較有對應條件能夠與當時社會脈動有關的藝術發展，而為其後1990年代的多元藝術風潮開啟重要開端。

但是，倘若以1980年代的藝術環境來看，即使有少數的創作者從事著具有觀念性挑戰的藝術實驗，但整體藝術環境仍是籠罩於省展、府展承襲著日治時期影響的印象派畫風和大陸遷台、以政戰系統為重要據點的中原書畫，仍是當年藝壇的兩大主流。學院教育若以師大、北師、藝專等校的情況來看，當時教學則沿襲舊制十分保守、缺乏創新。以素描、油畫、水墨等為例均處於戰後媒材教育的制式僵化教學狀態，與世界的藝術發展幾近脫節。在缺乏新知、沈悶的藝術環境中，藝術科系學生，對於藝術是什麼？充滿疑惑（顏頂生語，2011）。因此，林壽宇1982年龍門個展，幾乎是掀起了藝壇對於抽象和極限藝術之「白色震撼」的衝擊性。當時藝術環境的情況，促使1984、85年以林壽宇、莊普和賴純純等藝術家為核心的《異度空間》、《超度空間》實驗展，會被視為是引燃了「空間核爆」般的革命威力，原因即是此種藝術嘗試相對於當時貧乏的藝術認知來說，不僅對於參與的藝術家們產生影響，也為其後的藝術發展開啟了新的可能性。

## 藝術介入社會

台灣1980年代承續戒嚴與保守噤聲的1970年代，美術館、藝術學院等現代藝術體制空間形成，美術館成立宗旨即在邁向國際化、現代化的趨勢。本展卻藉由民間「春之藝廊」對於現代藝術的開放性鼓勵，提供一群當年輔歸國、對於台灣現代藝術發展將造成影響的藝術家進行展覽。本展邀請藝術家舊作重製，提供觀者以今日眼光回看當年《異度空間》(1984)、《超度空間》(1985)兩個展覽所創造的歷史現場，以及當年在媒體所衍生出的「空間核爆」話題。突顯台灣在學習西方現代藝術理念的同時，已經呈現出在地實踐的實驗性摸索與一種在裂隙中生產的台灣在地文化空間。

展覽子題所試圖聚焦的問題為，是否當年以抽象、極限精神進行「空間」概念

實驗的展覽趨勢，已經具有一種反思社會的意圖，透過多種媒材的物質性與空間實驗，觸及社會正要屆臨的物品消費化、商品化等邁向消費社會轉型的趨向，那是否表達出「物質」將要轉變為商品化的「物品」前，對於「物質性」靈光尚存時刻的回眸一瞥？

## 性別影像空間

1982年興起的台灣新電影，隨著台灣現代化、都市化過程中，人們所經歷的蛻變與混亂，進行多面向的細膩書寫，並透過實驗性的電影語言，向在地的傳統電影語法展開挑戰。其中，楊德昌以《光陰的故事—指望》、《海灘的一天》、《恐怖分子》、《青梅竹馬》等系列作品，為都會中產菁英進行手術刀般的銳利剖析，並深入描述都會女性追求身體自主與心靈志業的歷程，與台灣自1982年「婦女新知雜誌社」成立後，逐漸風起雲湧的性別運動，以及當時在文學、攝影、音樂、劇場各領域傑出的性別意識覺醒者彼此呼應，形成1980年代最具開創性的文化面向之一。本展覽空間以楊德昌《恐怖分子》為引子，跟黃玉珊、李昂、簡扶育、楊祖珺、李幼鸚鵡鵲、綠色小組等六位，見證重要性別/影像文化運動的創作者之文本並置，重新產生時空對話關係，藉此延伸出更多感知/思考的可能性。「性別影像空間」子題是由研究小組陳怡君策劃與撰文，不同專業背景的研究小組之間的討論與合作，是這個展覽能夠以跨領域藝術的互動關係，重新生產的重要過程。

## 被遺忘的人

當《人間》雜誌（1985-1989）以報導攝影的實踐路徑，深入被忽略與遺忘之社會底層、人民的工作與生活現場、支持黨外運動的綠色小組拍攝出台灣人民在官方媒體未曾見過的反抗運動影像，這些來自各種邊緣族群與壓抑底層的視覺形象震驚了社會，當年正是在關曉榮的《八尺門》影像中我們看到都會原住民生活的困頓、在侯聰慧的高雄《龍發堂》中望見困居者茫然渙漫的身影、在潘小俠華西街《醉巡》之影光間隙中恍神遺忘。從今日回視，倘若少了綠色小組衝鋒陷陣的新聞媒體革命，少了後勁反五輕、鹿港反杜邦與美濃反水庫的地方運動影像檔案，我們的歷史將會如何蒼白？

## 在地抵抗陣線

1983陳界仁等在西門町街頭令戒嚴警力措手不及的行為演出、1983為了全民《生活精神純化》走路四十天環島的李銘盛、1986息壤的反美術館體制空間、1987侯俊明的建築工地秀、1988王墨林在蘭嶼反核的第一次行動劇場、1990陳明才與優劇場野台巡迴的劇場運動、1990吳瑪悌、李銘盛、侯俊明、連德誠

的「台灣檔案室」等，1980年代不僅有單兵游擊，更是個被稱之為「畫會年代」的重要階段，1983「台北畫派」成立、1986台南的「南台灣新風格」提出宣言、1987的高雄「現代畫學會」更是從1978「午馬畫會」、1982「夔藝術」變身而來。思考80年代獨特的台灣在地藝術發展，我們不應忽略該年代在地團體的自主意識、也不應遺忘視覺、劇場、行為、影像創作的跨領域集結，那是個藝術與社會激烈共振、多種文化主體各自發聲的歷史時刻。

## 1980年代東亞「空間政治」的差異性系譜

日本當代左翼評論者柄谷行人，在1989年前後思考著在日本近代歷史中是否存在著歷史的「反復」結構，他認為歷史的「反復」是存在，並且可以被歷史軌跡所把握。他的論點建構在，歷史的反復結構來自於資本主義的危機、蕭條與繁榮的周期循環。因此，他在1980年代末回顧日本歷史時，他認為東亞帝國主義的迴圈，應該回到一百二十年前的19世紀的70年代，當時清朝是世界帝國，日本則剛推翻舊體制，進入明治維新的開放政策；而朝鮮的李朝則鎮壓主張開放的親日派，以清帝為宗，堅持鎖國政策。因此日本與清朝的開放、鎖國之爭，造成了甲午戰爭，此戰讓日本從近代國家、產業資本主義體制確立，並朝向帝國主義轉換。甲午戰後，台灣被清朝割讓日本，東亞結構於是在當時的中國、台灣、韓國、朝鮮、日本、俄國的關係中形成。從這樣的循環結構中，柄谷行人強調的是，要將「自由主義」和「帝國主義」視為循環的過程關係，而非歷史的階段性。世界是處於一種持續的經濟鬥爭的抗爭狀態。<sup>7</sup>

本展覽提出從21世紀的此刻，回訪三十年前的80年代的一個重要理由，也在於認為1980年代的社會政治變動，並非單單源自一般所指稱的政治解嚴，而認為更重要的因素是基於1970年代以來逐步累積的外匯存底，此鮮明的數據來自1983年初，「據央行統計，截至1982年底，我外匯存底已突破百億美元大關。」<sup>8</sup>而此時正是處於台灣戰後冷戰結構下的自由主義與新自由主義將興起的經濟追求時期。<sup>9</sup>經濟基礎造就了1980年代政治權力的鬆動、經濟競逐下的股市與房地產狂飆現象，土地大量改建，使都會化、高樓城市之空間興起，都市消費景觀形成。

<sup>7</sup> 柄谷行人著，王成譯，《歷史與反復》，2011，北京：中央編譯出版社，p.5-6

<sup>8</sup> 楊澤主編，《狂飆八〇》，1999，台北：時報出版社，p.235

<sup>9</sup> 根據柄谷行人的世界資本主義的歷史分期，他將1870-1930劃分為帝國主義時期，1930-1990劃分為國家壟斷資本的後期資本主義之自由主義時期，將1990迄今劃分為跨國資本的新自由主義時期。柄谷行人著，王成譯，《歷史與反復》，2011，p.8。



因而，從「空間」意涵的轉變來看，1980年代社會公共空間的變異，事實上在藝術發展的脈絡上有跡可循。倘若《異度空間》、《超度空間》是兩次以抽象繪畫、極限藝術的理念出發，以材質性、空間性的手法，尋求現代藝術創作語言的突破，此種追尋是台灣在接收西方藝術發展理念的過程中，一次跟西方藝術歷史共振的現象，所彰顯的就是該時空也正是台灣積極以現代都會的空間形態來追尋自我定位的階段。而那兩次的展覽從「空間」尋求突破，意味著從架上繪畫的物質性空間、「物自身」的空間模式，轉向社會的「相對空間」模式進行「空間—時間」的特定在地時空演繹，這是一種發生於藝術空間與社會空間兩種脈絡間雙重的革新需求，受到西方理念影響的藝術革新，必須建基於已經消化於生活方式中的新體驗與藝術實驗來啟動。因此，這兩個展覽從「空間」自身的反思，一方面與現代藝術追求的「絕對空間」連結，一方面，當該展將觀者在現場中的時間性、身體方位與空間性納入其間，也就進入「相對空間」的佈局，更進一步的轉變為「關係空間」的狀態。

那麼相對來說，以「反體制」、「反美術館空間」為訴求的《息壤 1》、《息壤 2》，就是在更大的社會場域同樣進行了一種從純粹創作空間的出走，從與主流體制對峙的相對關係中出發，將「空間」的概念鑲嵌於社會批判的行為過程之中，使「空間」屬性成為一種「關係空間」的模式，在「空間」的異質強調中，建立與美術館空間相對的批判關係。而此種相對於美術館的治理性，提出異議，事實上是彰顯台灣在 1980 年代已經體現出從單一的現代性，轉進二元、多元觀點制衡的現代性社會部署的準備狀態<sup>10</sup>，然而，當時的歷史現實意識，卻始終未能如此解讀。因此當時在「空間」上已經發生的異變，並未真正完成、確認為當時應有的革新意識。此未能意識之處，無論是在現代主義的框架下的語言革命或是藉由批判意識所達至的體制改革，都基因於未能將「空間」的變異視為一種新的事件性徵兆，而充分實踐意識框架的轉換。

1980年代的群眾街頭集會的「反抗空間」，跟近年仍舊持續上演的環保爭議、農地開發、都更抗爭問題之間有無不同？在同樣都是講求資本發達效益的富足社會中，進行著這些抗爭活動的幾乎都是弱勢群體的聚集的角度來看，我們可以說，朝向社會貧富不均的經濟發展方式不僅相同，同時問題還越演越烈。但在三十年前和現今的經濟體制的比較與抗爭的根本對象上，其實還是有所不同的。倘若 1980 年代尚處於資本開放、鼓勵競逐的自由主義體制的第一階段（也就是柄谷行人所稱之國家壟斷資本的自由主義階段 1930-1990），那麼當時的弱勢者可能是屬於承擔著社會競爭結構壓迫的底層階級、邊緣團體，或者

<sup>10</sup> 利歐塔認為只有在覺悟到社會並不是一個整合的統一體，並且其中時常發生裂隙後，我們才能信賴知識的批判功能；因此進而，在單一性與內在二元性的社會之間，以及在功能性知識與批判性知識之間作一抉擇。Jean-François Lyotard（讓-弗朗索瓦·利奧塔）著，《後現代狀況 關於知識的報告》，島子譯，1999，湖南美術出版社，p.60

是由於不良投資所滋生—諸如 1980 年代鴻源案等集團式經濟犯罪等形態。相較之下，近年的弱勢抗爭案例，幾乎都已經在全球化的新自由主義的經濟模式下，轉變為國家和財團合議進行法令變更、土地利潤轉移、聯手創造大規模的經濟開發案的受害者（柄谷行人稱之為跨國資本下的帝國主義模式的新自由主義），弱勢者已經成為大多數被迫買單的一般人民，更遑論在台灣的相關農改、都更案例中那些突然遭逢厄運、被「依法」剝奪財物的個人？

陳界仁在《幸福大廈 I》提到 1984 年俞國華擔任行政院院長組閣時提出「自由化、國際化與制度化的經濟政策」，成為新自由主義的系列經濟政策啟動的先聲。80 年代中期成為台灣產業陸續外移的開端，產業結構與資金流出海外等轉變，到了 1990 年代，亦即柄谷行人觀點所劃分的時間，台灣已經呈現出產業外移之後勞工失業、家庭破碎等社會問題叢生的狀態，而此種為尋求海外廉價勞動力而發生的產業外移的「資本輸出」案例，實則有著台灣、香港現象的共通性。

跨國流動的資本與貧富不均的經濟架構，社會理論家大衛·哈維（David Harvey）在分析這種已經瀰漫為全球化災難的新自由主義財政危機時，他提出「空間」已經成為批判新自由主義洪流的關鍵詞，唯有透視那些建構「空間」的法律、經濟治理在不知不覺之間「塗改」後的「空間」質性的轉變，我們才有機會洞悉此種發生於傳播媒體公共空間之中的「事件」本質為何？以及深刻體認此種在跨國經濟關係、流動性的移植擴散中，持續建構公共權力的模式。

從台灣藝術發展的層面來看，1980 年代美術館空間的落成、藝術學院教育空間的出現，都是重要的現代體制的空間權力指標。前述 1980 年代中期發生的幾個展覽，皆不約而同的從「空間」層面發生現代藝術語言的突破實驗、創作理念與威權社會價值的衝突事件，當「空間」成為「事件」，這些連結起來的歷史，讓我們看到現代藝術體制一經建構即可能成為權力意識的宰制層級，如何穿透隱藏在權力「空間」背後的社會無意識層面的結構？藝術在那個時空藉著進/出白盒子發展，其「空間」的意義為何？是否 1980 年代的藝術革新必須從「空間」誕生來探討？「空間」成為爭議事件的關鍵性，是否在於「空間」體現的正是藝術跟社會的關係？或是藝術跟台灣複雜歷史的關係？

### **「反策展」作為讓復返者發聲的行動空間**

1980 年代的時空，不僅是台灣受制在世界冷戰結構的封閉迴圈末端的時空。那個時空，更是讓我們剛剛開始意識到戰後表象社會的和諧壓抑之下，是充滿衝突性和情感撕裂的公共空間、家庭、國族、個體精神分裂的「空間」，1980 年代，同時是不同族群來不及對話的「空間」。南方朔曾經在《狂飆八〇》中

說道，「唯有街頭的群眾始能讓新事物誕生」。而當我們從當代視點回視八○的台灣現代性發展時，我們應試著說：唯有公共空間成為不同聲音同時發聲的空間，始能讓現代性部署真實發動。在這樣的意圖下，歷史檔案的重製、評論視點的框架轉移，策展行動才能成為讓復返的歷史重新自我書寫的空間，也同時成為反思、重寫在全球化體制中被制約的「策展」概念。

從1980年代「公共空間」的變異，打開「空間政治」的差異性，事實上是為了強調80年代作為繫連台灣在進入近現代、帝國主義階段之後的「反抗的現代性」空間系譜的重要性轉折。亦即，此「反抗的現代性」是從蔣渭水於1921年組織「台灣文化協會」，透過組織者合照、攝影文件、報刊的報導等影像空間的出現開始了系列性書寫；到1931年蔣渭水逝世時，在毫無預先安排或串連的情況下，竟然在當時日治時期的高壓氛圍下幾近是不顧及自身的方式在街頭聚集了五千名送葬群眾，因此而出現了「大眾葬」紀錄片中群眾聚集的空間場景，此來自於普遍庶民階層的「大眾葬」公共空間，打開了非策劃性、具有鮮明反抗意識、卻以無聲、無名呈現「反抗的現代性」空間系譜的重要起點。台灣後殖民處境下的「空間」革命，不約而同的在不同歷史階段，憑藉著不同的社會條件而出現，其相對於西方現代性空間的最關鍵指標，即是其自「非策劃性」的歷史關鍵時刻中誕生，作為一種差異於西方現代性的「力量部署」模式，深刻的譜寫出淵源自斷裂歷史、潛在於任何政治威權、現實社會結構之下的「反抗性」集體意識，此種「反抗性」必須找尋時代的缺口，無時無刻地湧現於社會裂隙中，以誕生新的「公共空間」與重構自身的新歷史意識。

「反抗的現代性」空間何時出現？如何出現？成為本展作為非西方的「反策展」理念的在地提問。戰後戒嚴的漫長歷史，遲至1980年代才開始在藝術層面啟動大規模的實驗、摸索、找尋現代性匱乏的發展處境，現代藝術尋求與西方共振的創作語言解放、尋找認同的本土藝術意識介入黨國政治、左翼關懷進入社會黯黑底層揭露現實結構，即使國際樣式與在地發聲彼相競逐，多重脈絡的歷史伏流湧現，在那個時空開始爭取特異的發言空間，然而經過三十年歷史的刻痕累累，各種異質的現代性脈絡間的對話並未有效發生，我們今天僅能試著重新拼湊1980年代的碎裂圖景、重新解讀當年時空因意識隔閡無法追究的爭議。

回訪歷史擷取時代拼圖，為的是讓「空間」事件之間遲來的爭論發聲，在論辯中試圖進入當時未曾被差異意識所聯結完成的現代性部署；為的是在各種發聲樣態中，我們應嘗試傾聽在當年各種複調錯雜的聲音差異中，可能存在著共通的關懷，或在殊異的認知結構之間，潛藏著在歷史迴圈之後多種持續復返的精神渴望。