

裝置與混合素材

1 甚麼是「裝置」和「混合素材」？

1.1 混合素材

簡括而言，「混合素材」是一種結合不同材料，作綜合表達的一種藝術形式。它的特色在於利用不同物料的質材差異，在混合使用時，產生複雜的對比效果，這些效果，有時屬視覺的，有時則屬意涵的。

從視覺效果的角度來看，不同材質的軟硬、冷暖、平滑與粗糙等質地，透過藝術家的編排，喚起觀者不同的心理反應。但從意涵的角度來看，不同的質材也可帶有若干文化訊息，在配合適當時，也可帶引出若干具體的意義⁽¹⁾。

然而，藝術家在結合不同的材質來創作時，並不一定追求複雜眩目的視覺效果，或為表達具體的訊息而作的；很多時要視乎藝術家的創作取向而定，一些觀念性較強的作品，便是以意念來支配選擇及配置不同的材質⁽²⁾。

1.1.1 拼貼與集成 (Collage and Assemblage)

「拼貼」是一般混合素材的方式，拼貼概指以不同的材質在一平面上組合，以取得對比效果，它的特色是平面性⁽³⁾。

「集成」則指把立體的物件裝組，使之成為一種以不同物件集成的「物件」，它和拼貼十分相似，不過一般以立體方式呈現⁽⁴⁾。無論「拼貼」或「集成」，它們都多以現成物 (found object) 來作「原材料」，意指該材料本身已經通過工藝或工業過程處理，以一種「現成」的方式在消費市場中存在。

「拼貼與集成」的方法大抵源自社會的物質趨於多元化的結果。工業革命以後，物質大量的複製及生產，取代了手工藝，從前以手工藝來為單一的材質物件賦與不同細節，使單一物件更具體化，至今則以不同的材質來為單一物件加添不同的細節，也可反映出科技的發展影響人對手工藝的看法，從前我們的建築空間以不出幾種原材料來完成，今天的建築，無論是裝

© 除獲書面允許外，不得在任何地區，以任何形式翻載。

飾或結構上的需要，已較工業革命前更趨多樣化。事實上，部份藝術家既不滿足於舊有的表達方式，同時亦對作品能反映當世物質技術感到興趣。

1.2 裝置

「裝置」，原指把物件安裝放置在某一空間中，以配件互嵌的意思。和傳統的媒體相比較，它不是一種特定媒介，如油畫、陶塑或雕塑等；它更多關乎某種取向，某種藝術態度，這點亦顯示了視覺藝術在杜象 (Marcel Duchamp, 1887-1969) 放棄工藝技巧作為藝術本質之後，已不足以應付日益複雜的，以觀念為主導的藝術態度。嚴格來說，裝置作為一種藝術形式，是不適宜和媒介為主導的媒體並列的。因為「裝置」是指一種手法或態度，而不是對某一種媒體的具體運用。

1.2.1 界定裝置

廣義地界定「裝置」，它是一種和空間有關的藝術，當我們把一物件裝置在某一空間，該空間便成為「裝置」的對應物，成為「裝置」所表達的內容的一部份；即是說，當把一件物件放在某一地方，和把相同的物件放置於其他地方，其意涵是不同的⁽⁵⁾。簡單地說，「裝置」是不能脫離空間的考慮而存在。

從微觀的角度看，「裝置」也有裝嵌的意思，裝嵌是指不同有關物件的鑲接，情況有如把不同的電子零件作鑲嵌在線路板上一般，當不同的物件根據某種原則作一配置時，這已是一種微觀的裝置。

1.3 「混合素材」與「裝置」

說到這裡，大家可能發覺「裝置」和「混合素材」相通之處，是大家都不能以特定的媒介作分類，因為它們都可以以不同的媒介所組成，如果需要，所有世上的可被操控的物質現象或技術都可以作為創作的媒質，所以是一種在媒體上最開放的藝術形式。

如果我們把裝置的空間作為媒介來考量的話，「裝置」實在是「混合素材」的一種，因為「混合素材」的原則是把不同的、異質的東西併合。如果把不同空間看作不同意符的材質，混合

© 除獲書面允許外，不得在任何地區，以任何形式翻載。

素材其實可以包攬裝置的類別。

換一個角度看，「裝置」亦可以以「空間」作為區別和混合素材之有力條件：「混合素材」作品如果純以物質作組合的話，它和雕塑其實沒有甚麼分別。理論上，把它們放置於任何不同的空間都不會構成作品上的改變，亦即是「混合素材」作品的內容是自完自足的。「裝置」即和被裝置的空間有緊密的關係，裝置素材若被陳置於不同的空間，它的內容亦隨之改變。

1.4 媒體開放

從實踐的角度而言，「裝置」也好，「混合素材」也好，都是關於媒體的開放，它促使藝術家放棄一般以媒體來界定藝術的看法；亦即如果某人是畫家或是雕刻家，他/她便順理成章成為藝術家。如今媒體的開放令藝術家不能憑藉一種技藝來證明或界定自己的專業，藝術家要證明自己的作品是藝術，就必須倚靠作品的藝術方法和內涵了。

可是，藝術內涵並非可以不證自明，加上傳統「藝術技巧」的瓦解，藝術和非藝術之間的界線亦趨模糊，這種以思考和意念作主導的形式，一方面使藝術不能再全部由視覺層面來理解，一方面亦使藝術更平民化。技術和意念分家的結果，使慣性的創作程序改變：從前是先有某種技術或形式，再在這種技術和形式中放置意念。如今可以是先有意念，再由意念找尋相應的技術，亦即是說，生產藝術的程序改變了：從前是藝術語言界定可被表述的世界，現時則是由動機找尋結果，藝術的風格既不能由技術所決定，剩下的欣賞和評價機制只有裝置和混合素材的發展脈絡和軌跡了。

2 歷史沿革

2.1 最早的裝置及混合素材

裝置和混合素材的出現，和其他藝術流派或藝術想法的出現一樣，都經循某種軌跡，雖然我們不可能確定這軌跡的源頭是甚麼，但可以肯定裝置及混合素材為一種具開放性的藝術形式，大致都在本世紀初看到端倪。大約在 1912 至 13 年間，畢加索 (Picasso) 與布拉克 (Braque) 同時利用現成的印刷品裱貼在作品上，可能是最早的以拼貼為手段的實驗作品，該時段的風格名為「合成立體主義」(Synthetic Cubism)⁽⁶⁾。在幾年後，畢加索又嘗試以立體派處理空的

© 除獲書面允許外，不得在任何地區，以任何形式翻載。

方法實驗立體作品，其時一批蘇聯「結構主義」(Constructivism)的藝術家曾到訪畢加索的畫室，看到畢加索的立體構成作品，亦間接影響部份蘇聯藝術家對空間的看法，其中泰達能(Vladimir Tatlin)於1915年裝置於牆角的空間構成作品 *Corner Relief*⁽⁷⁾ 則已頗具裝置的味道，因為裝置的部件和牆角的重要性一樣，互相依存。這種物料上的混雜性，對特定空間的依賴和重視，已具今日裝置的雛形。

另一件常被提及，亦被視為早期用裝置概念製作的作品是杜象(Marcel Duchamp)在1942年為新移民於紐約的超現實主義畫家所舉辦的一個畫展而作的，其概念是用差不多兩哩長的繩子把展場及畫作包圍，像蜘蛛網一般⁽⁸⁾，其用意據說是模倣納粹集中營防止逃走的圍欄，當時這作品被超現實主義的領導人物布烈頓(Andre Breton)視為一笑話。

然而這只是今日藝術媒體開放的序幕，上述的例子只是形式上的形類具相似性，在本質上，裝置和混合素材可以是經歷了前衛(Avant Garde)的實驗性和後現代(Post-modern)的混雜性的新興藝術態度。如果藝術上沒有經歷現代藝術史上達達主義(Dadaism)的破壞性，引起我們對藝術定義的反思，就不會有六十年代觀念藝術(Conceptual Art)的出現；藝術如果沒經現代主義對媒體本質的反思，也不會出現其後二十年間所出現種種不能用傳統媒體所界定的藝術現象出現。如果我們了解七十年代的各種藝術實驗，我們便不難理解今天裝置和混合素材為甚麼是當代藝術的主要潮流。

2.2 六十年代

裝置及混合素材其實已開始脫離以視覺為主導的藝術形式，其近因不能不數六十年代所發展之一連串以觀念為主導的藝術思潮。它們共通的特質是對藝術的素材和定義不斷作出質疑，並對畫廊和博物館作為藝術品的最後歸宿作出抗衡，把藝術的自主性重新定位。這些思潮引發的結果是藝術家刻意製作一些不能妥善保存或不能被收藏的作品。其中幾種和裝置及混合素材較接近的運動有始於六十年代以藝術意念為藝術本質的「觀念藝術」(Conceptual Art)⁽⁹⁾，它認為藝術在構思形成後便已完成，根本不須要轉化成具體的「物件」；有以藝術過程重於結果的「過程藝術」(Process Art)⁽¹⁰⁾，藝術家以可隨外在環境改變而變更的物料，甚至可以腐爛的物質來創作；也有盛行於義大利的貧窮藝術(Arte Povera)⁽¹¹⁾，以在街上被人遺棄，或不值錢的物質來創作的作品；其中不能不注意，和裝置的概念有莫大關係的地景藝術(Earth

© 除獲書面允許外，不得在任何地區，以任何形式翻載。

Art)⁽¹²⁾，藝術家以大自然素材，例如泥土、空氣、水等自然物料來創作，明顯地，空間的特性是很重要的考慮。最後，比上述種種流派都發生得要早的偶發藝術 (Happenings)⁽¹³⁾可能是直接打破媒介疆界的藝術型類。它把藝術看成連串意外的過程，藝術家用所有可能物料、可行技術來引發參與者的不同、以至不能預計的反應，作品本身根本沒有固定的形態。

上述的藝術流派拓展了藝術的定義，並使媒介之間的互滲加劇；值得注意的是意念主導和技術的可能性的開放，直接塑造了二十世紀末的不定形藝術現象，甚至有論者亨利 (Adrain Henri) 認為這是一種「完全藝術」(Total Art)，它包攬一切從前出現過，從前未被想過可以納入藝術範疇考慮的知識和技術，這亦可導致「藝術」這門專業可能被瓦解的危機。

在踏入二十一世紀的今天，經過二十世紀各種不同的藝術探索，我們已習慣了用不同角度來思考和看待藝術，今天我們即使仍沿用各種傳統的媒介稱謂來形容各種慣見的藝術形式，諸如繪畫、雕塑、陶塑等；我們亦不容否認，其中很多當代作品已滲入了很多概念性的元素，擴充了原來媒體可能盛載的意念。看來，媒體的分野已不能停留於形式的層次了。

2.3 香港狀況

香港的裝置和混合素材的發展，和很多其他藝術形式一樣，在不同時期都受到不同情況的干擾和影響。作為一個國際城市，這亦無可厚非，亦不能避免。香港的西方媒體發展，基本上是一種橫向移植，即是在不同的時代向西方吸納不同的藝術思想和風格，香港藝術發展的承傳邏輯，沒有經歷上文曾提及的一大堆不同流派的互動過程，它只是在不同時候，透過傳播媒介，來刺激我們不同世代年輕的心靈。亦因為這種原因，香港新生代的作品並沒有產生對上一代的回應，基本上它只是一種簡單的移植。

裝置和混合素材既具有可觀的開放性和包容性，它的混雜特質使它和其他傳統藝術不同，擁有更多被其他文化容納的優勢，亦相對地較少歷史包袱。新一代藝術家要進入國際藝術競技場，無疑是少了很多障礙。

2.3.1 早期發展

香港藝術先行者在香港裝置和混合素材的起步點，基於上述的原因，無疑起步較遲；然而對

© 除獲書面允許外，不得在任何地區，以任何形式翻載。

於引入不同的技術和觀念，來豐富本土的傳統的藝術形類，早期的張義⁽¹⁴⁾、韓志勳⁽¹⁵⁾等都已注意引入一些另類的方法來創作圖象，其中以版畫給他們的靈感最大，後來夏碧泉⁽¹⁶⁾等人更積極使用俯拾物來製作版畫和雕塑，這些都可看作六十年代香港一輩藝術家吸收外地風格的痕跡。有趣的是，他們即使引用一些西方的手法，都十分在意如何在中國文化的前提下融和地運用。

延至七十年代，香港資訊相對地流通，本土藝術家亦相應地獲得更多往外地留學或生活的機會。對於西方當代藝術的攝取亦變得積極，他們和第一代運用混合素材的藝術家相較起來，他們已是戰後一代，較能放下民族的包袱，全情地投入國際藝術大氣候的氛圍中。其中表表者要數今天仍相當活躍的郭孟浩和蔡仞姿。郭孟浩⁽¹⁷⁾成名於七十年代，嘗以火燒膠管作雕塑，由曾於長城紮膠袋，作環境雕塑，及後旅居紐約十年，更以身體行為作雕塑媒體，要形容他為七十年代香港最前衛的藝術家，實不為過；由於他以自創青蛙圖案作個人標誌，所以亦以「蛙王」自居。他的作品雖無一定格式，其靈感卻多以展覽場地作起點：惟以書法、彩布、膠條各種物料以懸掛方式作為他的基本物料，所以風格強烈而獨特、豐富而多姿。由於他任意地取材，又無固定預設格式，故很接近偶發藝術（Happenings）的形式，他亦為這流派另創道地譯名，謂之*客賓臨*。

蔡仞姿則和郭孟浩屬同代但起步稍遲，然而卻正式在西方接受正統藝術訓練，她的風格與郭氏迥異，較關心對某種主題的掌握，對物料的運用也較具自覺性和著重內部邏輯的完整感。她除了裝置外，也積極嘗試參與跨媒體的合作，和表演藝術常有著千絲萬縷的關係。蔡氏的作品和郭氏不同，較傾向內省和自覺，而且對視覺語言的運用也較國際化。七、八十年代的香港當代藝壇，除了郭、蔡二人外，其實也有很多在外國學成歸來的藝術家，然而對媒體的興趣未必都在裝置及混合素材上。這批藝術家當中有黃仁達、韓偉康、何慶基和已過世的麥顯揚等，他們都對媒介的定義及分野不太執著，對年輕的後來者常起著大大小小的啓迪作用。

2.3.2 八十年代

八十年代的裝置和混合素材的發展，和幾個民間機構的推動息息相關，雖然這些機構並未銳意發展某一種藝術媒體，但是它們對藝術抱持一種包容及開放的態度，所以積極引入國際藝術項目，這些活動使年輕的藝術家對跨媒體的探索盛極一時。當中具影響力的有藝術中心、

© 除獲書面允許外，不得在任何地區，以任何形式翻載。

香港藝術館及教育統籌局藝術教育組

藝穗會、進念二十面體、城市藝廊（城市當代舞蹈團）等。

藝術中心⁽¹⁸⁾成立於 1977 年，當時為一綜合性的藝術團體，它位於灣仔港灣道，內裡有劇場、放映室、展覽室、音樂及美術教室、食肆及各種不同的文化團體。在八十年代陳贊雲主理展覽節目的時代，已著意推行種種新媒體藝術，其眼光和展覽場地跟其他場地比較起來，無疑更具前瞻性及吸引力。它鄰接演藝學院及當時播放藝術電影之新華戲院及百老匯電影中心，無疑把藝術中心一帶隱隱發展成一個為現代藝術而設的綜合藝術社區。藝穗會⁽¹⁹⁾ 則為第一屆藝穗節所催生，一九八三年以中環下亞厘畢道舊牛奶公司定為會址，為一綜合性的、較社區性的藝術機構。由於藝穗會的概念是由蘇格蘭的藝穗節的經驗移植過來，因此亦包攬了表演藝術、視覺藝術與酒吧於一身，本身運作較為靈活及輕鬆。在八十年代藝穗會亦吸引了一群留學回來的藝術家，視之為聚腳之地，當中亦曾吸納及培養了一群現代藝術的支持者和後繼者。由於該會較多外國人聚會，當中所舉辦的活動的趣味，亦以國際化口味為主，這種來者不拒，具極大包容性的藝術機構的性質，從其早年所舉辦的藝穗節項目不設評審制度，可窺一二。當然，藝穗會經過十多二十年的成長，它的發展路向亦不無改變，近年的節目制度已較傾向規劃性。故此，藝穗節亦易名為「乙城節」。

進念二十面體⁽²⁰⁾ 於八二年成立，在劇場的創作上引了大量實驗元素，他們綜合了劇場、舞蹈、裝置、音樂、錄像的各種形式，明顯吸納了七十年代歐美各種實驗劇團及舞蹈團體的風格。然而他們對跨媒體的探索引發了不同界別、年輕藝術人材的互動，直接影響了九十年代年輕一代藝術家對媒介的看法。除了本土人材的交流外，它亦注重和外地人材和團體的合作，刻意引入國際藝術思潮，自八二年至今，它已成為一受國際注目的團體。在八十年代末期，該團體亦意識到藝術的發展和政府政策有極大關係，在經常性的藝術活動外，亦主催了不同的文化及政策研究。進念二十面體，其目標已由一個跨媒體的藝術組織開始轉型到以藝術為向社會及政府主動訴求的機構。在廿一世紀的今天，私人藝術團體能作類似宏觀整體文化策略性研究，並放眼國際，「進念」的影響不能忽視。

另一個以舞蹈為主的團體 — 城市當代舞蹈團，對香港跨媒體藝術的推動不無重要性。自八五年遷入位於黃大仙一所原為小學的四層會址後，更增設城市藝廊⁽²¹⁾，其間曾支持過很多獨立劇場及個人的藝術展覽，由於他們行政上的彈性和對「另類」藝術的支持，吸引了不少跨

© 除獲書面允許外，不得在任何地區，以任何形式翻載。

媒介的表演團體，如「沙磚上」、「盒子」樂隊，以至很多小型視藝展覽，它們不同於上述幾個團體，本身是一個宗旨明確的現代舞團，但其他開放部份，則幾乎沒有條件地盡量給予行政和空間的支持，這使很多八十年代中活躍的藝術家從合作中獲得很大的自由度。

八十年代的裝置和混合素材的發展，基本上是跨媒體的探索，其中表演藝術似乎擔當領導的角色——新劇場的興趣既打破了既定表演形式的框框，亦引入了其他藝術形式的合作，結果亦間接催生了「混雜性」在藝術中的概念。以香港的情況來看，裝置及混合素材在早期並未得到藝術院校，官方藝術機構的重視或認可，它的發展只能依賴對當代藝術有興趣及有發表場地的機構，而這些機構，大都沒有刻意把視覺藝術放在首位；然而，在這些表演藝術的場合裡，跨媒體的發展都意外地給予裝置及混合素材所需的土壤，這是始料所不及的。

2.3.3 九十年代

八七年十二月，馮敏兒、韓偉康、何慶基及黃仁達等人在堅尼地道十五號的一所大宅舉辦了一名為《外圍》⁽²²⁾的展覽，這個展覽包攬了各種不同背景但風格前衛的藝術家，除了打破了正統展覽場所的慣例外，亦構思了不同的展示形式，包括流動展覽車等，這次的展覽實在揭開了九十年代「裝置」及「混合素材」成為新一代藝術主流的序幕。

香港藝術新一代經歷了八九年「六四事件」、日漸具體的「九七問題」、八十年代中期至末期各種藝術的互融互動，藝術家對展覽的內容、形式都有了新的體會。首先是內容方面，隨著西方的藝術發展，藝術由視覺轉趨概念化，同時亦能比過往容納更多的思考和批判，這種識覺，把藝術家從「現代主義」以來的「形式主義」(Formalism)引入更多藝術形式以外對社會環境的思考和反應。加上九十年代普遍香港人對政權移交，面對新文化的焦慮，由抗拒所帶來種種文化身份的自省和對社會事務的欲拒還迎，都把過往香港藝術家往往將藝術媒體看成一種形式上自足的遊戲變成一種促進反省和批判的過程。在形式方面，藝術家亦不囿於固有的展示方式，他們察覺到利用裝置和混合素材的概念，展示作品的場合可以是一個舞台，可以是街頭、餐廳、碼頭、家居……以至任何的可能空間。展覽空間除了可以是以往四面白牆的傳統中性空間外，也可以是含有豐富的文化涵義的特定空間。如此一來，藝術品已由一種純粹觀賞性的絕緣的美感物件變成大種具「啓發性」的物件；它已和生活結合，和文化現象互動，和社會息息相關。大致上，這也許初步勾勒了香港九十年代裝置的面貌。

© 除獲書面允許外，不得在任何地區，以任何形式翻載。

香港藝術館及教育統籌局藝術教育組

2.3.3.1 場地和策展人

九十年代香港的裝置主要受兩種元素所左右——場地和策展人，和前所述，八十年代的不同性質機構已開發了不同的另類展覽空間；雖然傳統的展覽空間仍然存在，但要回應社會的轉變和國際藝術的大趨勢，主辦具主題性的展覽的潮流不免影響展覽場地的主事者。事實上，藝術空間的主持人亦覺得其工作範圍不單是行政上的管理，更可伸延到在藝術創作上有更大的主動權和參與。於是，策展人的角色便出現了。初期的香港策展人主要場地的供應者，他們的角色是訂定主題，聯絡參展人和分配空間，以至協助宣傳和公關的工作。後來的發展已擴展到獨立的策展人的方向上去，策展人的地位亦日益重要，他已經不必附從於某機構，可以更彈性的發掘更不同的主題和因應主題找尋適當的場地和藝術家。策展人的資源是藝術識見和人際網絡。

2.3.3.2 藝展局

九十年代另一個有利新媒體發展的因素是一九九五年成立的香港藝術發展局（下稱藝展局），由於它銳意推動香港文化及藝術發展，所以設立了不同性質的，可供不同需要的資源來發展及平衡香港文化藝術的生態環境。其中較重要及穩定的任務是對獨立機構的贊助及對個別藝術活動的贊助。這些贊助直接催生了很多抱有不同理想、不同風格的自主團體，也使一些負擔不了昂貴場租的藝術家得以展示自己的作品。不消說，策展人亦不再受已往正規場地的主事者的喜好所限制，可以更主動地游說及申請展覽活動的所需經費。這一切都使以往沒有多大市場的「另類藝術」得以穩步發展。

2.3.3.3 自主空間

以下，我們可以談談自藝展局成立以來的自立藝術團體。所謂自主藝術團體，是指由個人成一組人因著某種共同信念而自發籌組的組織，他們通常都是未有受到某種私人或政府的直接資助的非牟利組織，其中表表者可推「Para-site 藝術空間」、「1a 空間」、「Z+」、「錄影太奇」、「正空集合」、「環境現代藝術館」等，它們大都受藝展局的行政資助或項目資助，以合作社形式進行，由於它們相對財政獨立，在創作或籌組藝術活動時沒有受到限制，所以策展方向無需作出太多妥協。

© 除獲書面允許外，不得在任何地區，以任何形式翻載。

香港藝術館及教育統籌局藝術教育組

在這種氣氛下，藝術也隨而出現了更多元化的局面，除了個別機構自己所構思的展覽外，也常邀約獨立策展人來豐富他們的策展角度，幾年間發展下來，各個團體基本上都開始向外發展自己的網絡，眼光已不再停在本土的發展，對裝置及混合素材的藝術家來說，和國際藝壇的接軌更進一步。

1999 年是世紀末的最後一年，香港的裝置亦踏入豐收的一年，部份原因是藝展局的資源已受到廣泛的注意，特別是受資助的團體開始摸索到獨特的方向，因而較受場地和策展人影響的裝置亦趨於成熟穩定的發展。在年底前，部份接受藝展局資助的機構聯同其他自主的文化機構遷入港島區油街（前香港政府物料供應處）⁽²³⁾，它們在很短的時間內聚合了一群有各自理想，但同樣對當代藝術支持的藝術單位。其中有「1a 空間」、「藝術公社」、「Z+」、「錄影太奇」、「正空集合」等，這些團體都直接受藝展局行政資助或項目資助，更有一些個別藝家如郭孟浩、馮文耀、甘志強、黃銳顯、朱德華，以至一些私人建築師、設計師以低廉租金遷入，他們聯合起來，儼然有藝術家村的氣象。

1a 空間在 1998 年成立，以蔡仞姿為主席的團體是首個發現油街前政府物料供應處這被廢置並以廉價出租的空間，他們展覽多以當代藝術為主題，並多具實驗性，策展人的作風亦較國際化及嚴謹。1999 年間展出頻繁，曾邀建築系畢業生舉辦一以建築為題的裝置展覽《六、城、人、事》⁽²⁴⁾，嘗試把建築放置於藝術的語境來討論；亦曾邀約日本藝術家池田一展出「水市場」；此外，他們亦有發掘培植藝壇新晉，所以亦籌劃了名為《loopaloo》⁽²⁵⁾的展覽，由於這團體的成員來自不同的創作媒介，所以所籌組活動的方向亦以探索媒體邊緣互滲的可能性為主。

3 欣賞方法

接下來便要介紹一下裝置和混合素材的欣賞方法，跟其他媒體一樣，裝置和混合素材都是依從某種視覺藝術歷史規律而發展，所以亦受該種審美條件所影響。具體而言，裝置和混合素材和其他媒介在當代藝術的語境內，時有互相交疊的地方，正如五、六十年代繪畫和雕塑的分野已不能確定 — 繪畫可以是以一平面的空間來陳述立體的幻象，它同時亦可以是一物件，和雕塑的物理型態沒有兩樣。況且，不少前衛藝術家亦喜歡挑戰媒介的定義，企圖衝破種種限制而達到一種最自由的表現方法。基於這種原因，要明確為裝置或混合素材描述一確

© 除獲書面允許外，不得在任何地區，以任何形式翻載。

切定義其實相當困難。所以，我們只能在這裏為傳統素材下一種不合時宜的，但曾被認為是正統的定義；然後再透過與其他素材的特色的對比，來找尋裝置及混合素材的特質。

3.1 和傳統素材的比較

以下，就是一些我對裝置及混合素材和其他傳統素材的不同特質來解釋裝置和混合素材的特色，這些特色不單導致作品外觀的不同，同時更影響創作的態度和看法。

3.1.1 當下與過去

無論裝置也好，混合素材也好，都離不開現成物的使用。裝置尤其講究作品和現象的相互關係，亦即觀眾的身體和環境的即時關係。舉例來說，傳統繪畫和雕塑是屬於過去式的——意指繪畫或雕塑的造型都假借某種具可塑性的素材來描述一些曾經發生的事情——當畫家下筆的剎那所描述的影像，只是屬於前一剎那所看到的影像。⁽²⁴⁾相反地，裝置和混合素材所用的現成物，是和觀眾的身體處於同一時空⁽²⁵⁾，佔用相同的物理空間，作品與作品所陳述的事情，亦因為用「真實」的物件的關係，是在同一空間發生，當觀眾和作品相遇時，兩者亦同時經驗相同的時空變化，所以屬於現在進行式。在此，觀眾並非旁觀者，透過不相干的中介體去見證某些事情；相反，媒介本身就是內容，因此，作品不再和觀眾無關痛癢，作品是一種當下的事實。

3.1.2 同質與異質

當我們檢視十九世紀以前的作品，工藝技術佔去一個頗重要的位置；無容置疑，一般觀眾對藝術的讚歎往往始自於對藝術家能利用某種同質的物料來表達五花八門的視覺經驗——畫家可以用油彩來描述皮膚下流著血液的身體，濕潤的空氣，冷硬閃爍的甲冑——雕塑家可用大理石同時反映肌膚的柔軟和衣服的質感⁽²⁶⁾……。無論如何，古典工藝的發展循著物料的「可塑性」和「持久性」來發展。「可塑性」讓我們使用同質物料來描述可見世界的各種形狀和質感成為可能；持久性解釋了我們今天所見的「藝術物料」為甚麼都是油彩、大理石、銅、木等材料。簡單地說，藝術的古典功能是要恆久地，具說服力地來保存值得記錄的事。延至現代藝術，藝術家對上述的古典功能提出了質疑，並且發展了不同的事實載體（工業革命後生產了大量的現成物），當意念的重要性蓋過功能時，我們不難察覺，物料的持久性不再重要，

© 除獲書面允許外，不得在任何地區，以任何形式翻載。

我們可以用不同的物料對應如今複雜的生活內容⁽²⁷⁾。在後現代的語境裡，混雜性更加速催化了我們對日常次序、結構、邏輯的懷疑，我們應該不難明白，「裝置」和「混合素材」的當代合理性了。

3.1.3 預設和隨機

處理異質性材料，明顯和處理傳統材料不同，我們可以想像一個畫家或雕刻家要花三、五年時間才可以掌握一種可以模倣其他物質的技能，但是我們幾乎可以肯定無人能掌握一切運用所有素材的知識。當一個畫家要畫一幅畫時，他對要描述的對象先有一個預設的完整投射，然後才決定達到這種目的的步驟。換句話說，畫作在未動筆時已經在畫家心中完成了，不然他不能決定底漆的顏色、何種工具，以至著色的次序。「裝置」所不同的地方在於先有空間，然後才有「裝置」的方案，不同的空間有不同的物理特質和文化涵義，把物件安置於水底或空中要解決不同的技術問題；把物件裝置於山林或鬧市亦會帶出不同的意義。當藝術家碰到某一條件時，他較難像傳統媒材般，可以用某種方程式去提供貼切的方案，裝置藝術家必須隨機應變，彈性地處理各種突發的問題⁽²⁸⁾，所以，答案不是預設的，它只會在過程中慢慢顯現。現代藝術所強調的創造力，便是藝術家對設定空間條件所提出的問題和不同解決方案的角力中顯現。明顯地，這亦是從意念先行的藝術的特徵，藝術家必須隨機應變。

3.2 三種方法

下面將要介紹的是裝置和混合素材的一些基本欣賞方法，同時亦是創作方法。大致上，這些方法和其他媒介的使用可以互通。基本上，欣賞的過程就是了解創作的過程，而這些過程離不開幾種常見的方式，現歸納如下：

3.2.1 文化涵義(Cultural Significance)

但凡使用現成物或具表述意義的物件來創作的作品，都離不開製造意義。「文化涵義」意指某文化圈對某種符號所產生某種詮釋。例如紅色在東方社會代表喜慶、熱鬧，在西方社會可能代表血腥；蘋果在不同的語境可以代表禁果、健康、某牌子電腦，以至牛頓的地心吸力故事。用符號學的觀點，一件具體物件的意義隨著它的運用語境的擴展不斷滲入新的內容，因此，單一物件的內容可以是無限的。在裝置和混合素材裡，把具文化涵意的物件連接、累積來表

© 除獲書面允許外，不得在任何地區，以任何形式翻載。

達某種意義，十分普遍。物件和物件的相加，以至物件和空間的相加，都可因應其對應物的內容而互相界定，形成可讀的內容，這便是一種文化涵意的加法。例如十字架加上一個長髮有鬍鬚年青人，大概大家都可以推想和基督有關。因為十架的意象和耶穌的意象互相補充、互相界定，在某種語境下，便形成可讀的意義。如果我們把十字架獨立出來理解，它可以是中國的數字，可以是數學上的加號……而長髮蓄鬍子的年青人可以是六十年代的嬉皮士。當意義相容的符號連接在一起時，我們可稱之為文化涵義中的加法⁽²⁹⁾。

但是，在另一場合，意符不相容的東西加在一起，也可製造某種意義，當然，這種意義內容或不能提供實用具體的知識，但亦是意義的一種⁽³⁰⁾。從某種層面來說，可以是接近詩的一種處理具體符號的方式。當物件有關的符號互相抵觸，以致我們不能掌握其實用的意義時，觀者便被逼從非實用、非理性的層面去理解我們的對象物了。這裡我必須指出一點，人類對事物的感觸可以很抽象、很豐富，而其中可供分析、可供理解的只佔其中很少部份。在這種不能言詮的場合，也許就是藝術應觸及的感性部份罷。

3.2.2 精神性 (Spirituality)

精神性簡單的說法是某些可被理解的東西，經過時間和記憶的洗擦，在我們心中殘留的抽象意象，它和文化涵義不同，作品的構成大概以可辨識的符號進行。具精神性作品則直指抽象，沒有可被消費的意符，它並沒有預備陳述某種內容，它期待觀者是某種感悟，例如一個巨大黑色的圓形，觀眾可以把它和自己過去某種經驗聯繫，但又不能確切道出這種聯繫的實質內容⁽³¹⁾；相對於藝術家來說，這種創作動機也未必有周詳的計劃內容，因為創作的方法亦由直覺開始。情況就是把可辨認與不可辨認之間的形象記錄下來。這種創作取向，其實和文化涵義中第二種手法所達致的效果相類似，都不以掌握具體實用的內容為依歸，反之，不同的是，前者以具體之形來描述抽象之事；後者則直指抽象，不加詮釋。

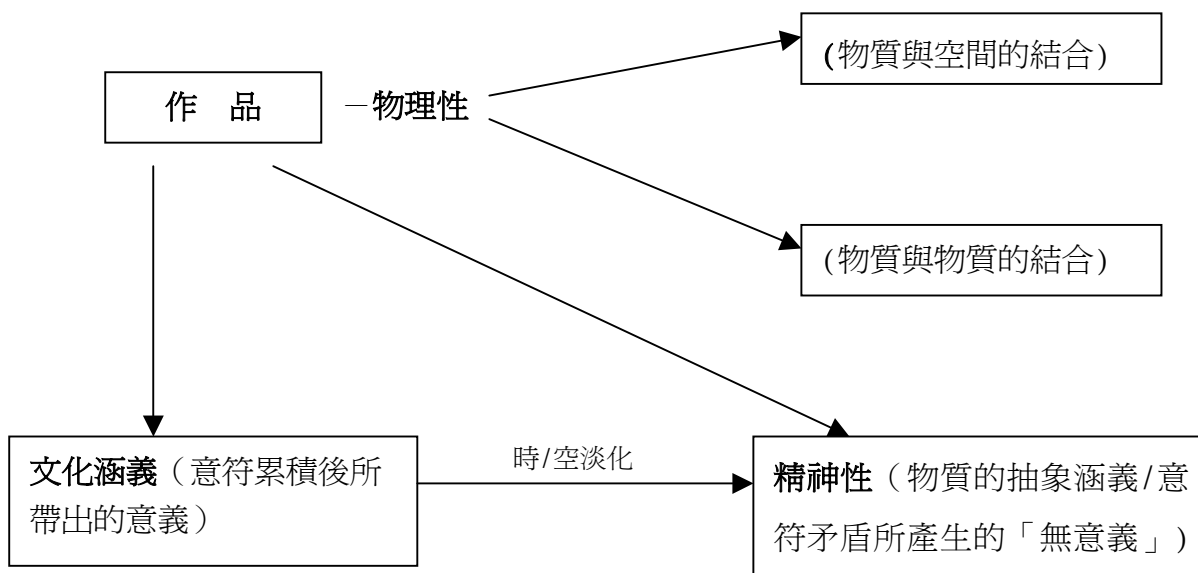
3.2.3 物理性(Physicality)

如果藝術品是藝術意念的載件，那麼物質便是藝術品的載件了。藝術界一直都傾向相信，藝術家如果太注意物質的處理的話，作品便會流於下乘，趨向工藝化。然而，亦另有一種說法認為藝術是工藝的昇華，當手藝熟練到某一地步，手藝所追求的意境再非技術的層次，便踏

© 除獲書面允許外，不得在任何地區，以任何形式翻載。

入藝術的領域。物理性其實是對傳統工藝的一種新的理解，只不過對象已不是單一的物料、單一的技術，而且，技術亦由意念所帶引，即是先有動機，然後才講求手段。裝置和混合素材所謂的技術手段，是重視某種空間和物質的物理特性，並把這種特性作為作品的內涵，例如把很重的東西用看來頗脆弱的物質吊在空中，「重量」與「脆弱」之對比便能引起某種心理反應，這種心理反應便是作品的內涵⁽³²⁾。所以如果我們用不同的，即使具文化涵義的物件來創作，其焦點並不一定放在具體意義上，而在具物理特性上。如前所述，十字架可作一具體意符來使用，但用金屬鑄造的十字架，用花瓣砌成的十字架，燒焦了的十字架，當和其他物質結合時，例如浸在水裡，它的物理特性便會被彰顯出來，金屬的十架會生鏽，花瓣會散開，焦木會腐敗……。這些物理特性都構成作品的不同內涵。再舉一例，在「美麗有罪」(American Beauty) 影片裡，曾有一段「膠袋隨風舞動」的錄像，也可以說明風和膠袋的物理互動所產生的意境，其中可以無實質內容可言，但震懾人心。

上述幾種欣賞裝置和混合素材的方法，並非一種類型的分野，很多時候，上述三種特質都同時出現，只是明顯與隱晦之別；再者，三者之配置可以構成很複雜的形式。無論如何，三者之關係亦可約化成以下的關係：



其實當藝術家介入物質，作品才成為可能。無論物質與物質結合，或空間與物質結合，都會產生物理的心理效應。當物質本身為可辨認之文化符號，如可互相配合，便產生可供閱讀、可供理解之內容；如果意符之間不相容，便成具有浮動、寬鬆意義之半抽象物件；當該物件

© 除獲書面允許外，不得在任何地區，以任何形式翻載。

放在不同語境、或經時間洗禮，我們不容易聯想該物件之原來具體內容的同時，但又牽引出我們某種心理共鳴，它便是一件具精神性之物件。這時，我們不能直接從該物件提取資訊，但卻為之感動，這便是一種抽象之精神狀態。

這種種物質之連結方式，並不存在優劣、主次的價值問題，具精神性的作品不一定優於把故事說得明明白白的作品；又或者物質的物理互動已經使作品有足夠的份量，所以這一切都視乎作者之取向。

4 香港的裝置和混合素材

現代藝術由六十年代初的極端形式主義、精英主義轉向後現代的多元化、跨科際的發展方向去。藝術家亦從民間種種政治運動取得靈感，並重新參與社會。裝置和混合素材在這種背景下亦擴展了藝術的內容和功能，隨著它作為博物館收藏品的角色日漸褪色，它的臨時性、即興性亦訴求對社會的更大的沖擊，我們不難從六十年代的藝術發展脈絡中看到藝術趨於肩負更多的社會批判功能。

香港藝術家亦與西方的藝術發展亦步亦趨，把藝術作為盛載訊息的容器。一方面藉著裝置和混合素材可以規避傳統技術的限制，另一方面可藉著它形式的即時性、靈活性和震撼性獲得可觀的效果，這亦和香港人的功利主義相關。

另外一個影響香港裝置和混合素材特色的因素是策展人的取向，這當然亦和國際大氣候有關，近年的國際展覽均設策展人制度，他們一方面為展覽定主題，同時亦為展覽籌措所需資源——包括資金、場地和藝術家等。以香港的情況來說，由於八九年六四事件和九七問題⁽³³⁾，香港成為世界注目的地方，香港藝術在回歸前後亦都產生各種身份危機、文化沖擊，以至對自身公民權利的關注；藝術內容都有意無意間被注入前所未見的政治意識；香港的策展人亦為爭取進入國際藝術舞台，無可避免地揀選能反映香港社會狀況的藝術家或作品來代表香港的特色。

在這種氛圍下，香港裝置和混合素材都被灌入相當份量的具體訊息，值得注意的是，這些被挑選的藝術家或作品不久便成為新進者或一般美術學生的典範，引起認為裝置或混合素材都

© 除獲書面允許外，不得在任何地區，以任何形式翻載。

是為方便表達具體訊息的媒體。簡單地說，香港大部份的裝置在較早期是以文化涵義的累積為依歸的。由此，亦出現了另一問題，這種媒體在形式和抽象的精緻度未能得到應有的重視與發揮。

以下揀選幾件作品，來分析一下香港裝置和混合素材的狀況，並且引用上述提供的主要的賞析工具的具體運用情況。

(一) 文晶瑩為中文大學畢業，後往三藩市藝術學院進修，在進修前為 **Para-site** 成員，亦曾當信報記者。她的作品多以關注女性感觸和兩性關係為主，現時對該主題興趣未變，但在媒體上已傾向多媒介(**multi-media**)的表現方法。她最膾炙人口的作品是以衛生巾及紅雞蛋造的 *她們成長的禮物I*，作品的訊息主要透過衛生巾作為女性月事的象徵及紅雞蛋作為卵子和新生命的象徵連結。從外觀上，花球的外表素淨美麗，看深一層，衛生巾在中國傳統中不潔和禁忌的涵義都引起觀眾不安。作品的裝飾性和內容的沉重形式巧妙的對比。

(二) 梁志和在中文大學畢業，曾多次獲獎學金到歐美訪問留學，是 **Para-site** 中的成員之一。他的作品以針孔攝影為主，都著眼於如何透過裝置來擴展其內容，圖中的作品是他在 **Para-site** 一個名為 *咖啡座* 展覽的作品。梁志和用針孔相機攝下某街角的天空，然後放在咖啡店的桌面。顧客在低頭喝咖啡時不期然看到照片，但看到的影像剛好是抬頭才可看到的影像。另外，照片的抽象性和具象性也取得絕妙的平衡——乍看照片時，它看似一個同心放射性的符號，具爆炸性和速度感，細看的時候，才發現照片暗晦的部份原是一幢幢樓宇。這時候，我們才覺察抽象的放射性形狀原來是由樓宇割出來的天空。照片陳置方式和喝咖啡的姿勢亦反映相當的幽默感。

(三) 林嵐為中文大學碩士生，師事張義，作品承襲了張義對民間藝玩的興趣，作品強調結構及媒體的多樣性，更鍾情於民間製作用器的生活智慧。有趣的是，她作品的造型，對物質的概念均以當代藝術概念出發，兩者的融合並無生硬之處。圖中作品為 *轆(Motion)*，它結合了不同的單元，包括：木、熱溶膠、水等物料，原意為人在圈中走動，巨轆也隨而轉動，是身體活動和雕塑的結合。此外，圈外附有熱溶膠的部份內藏清水，當圈滾動

的時候，水聲亦隨而揚起。這件作品充份發揮物料的物理性；而其中物質、活動的互動可產生華麗的換能(energy exchange)效果。

- (四) 鮑藹倫基本上是錄像藝術家，亦是錄影太奇 (Videotage) 的藝術總監，她近年的作品多結合裝置來展出，所以在今天多媒體的時代，作品備受重視。因為她的作品起著大大小小跨界的示範作用。圖中的作品，是他較早期結合其他物料的作品，名為 *有(失身)份 (vogue)*，她首先把皮草堆起，然後內藏電視機，機內影像不斷重覆「朱唇」的誘人動作，而皮草本身，因暗藏機械，而不斷蠕動。這件作品準確掌握物料和意象的相容性—皮草不單象徵女性，更隱喻階級，放大後的濕濡咀唇也像性器官，加上皮草的蠕動，其「性」象徵不言而喻。
- (五) 王純杰為上海移民到香港的藝術家，在八十年末期已受到香港藝壇注意，早期以油畫為主，後期則發展了對裝置的興趣。可能他的訓練以舞台設計的關係，作品佈局宏大，為少數可以處理重型物料的藝術家。可能由於其移民背景，對香港的政治環境的變化十分敏感。作品有頗明顯的批判性，1995年他製作了一件反映97焦慮的作品，譯名為 *神的三種身份：創造，破壞及和諧 (God of Three Indentify: creation, Destuction & Harmony)* 作品的含義不言而喻，牛頭加紅色臂袖的機械人造型，伸手表示友誼的機械人、及手持梅瓶，另一手作 *無畏印* 的機械人造型。用文化涵義的角度分析，不難看出是源於前港督彭定康和新華社社長周南在大嶼山「大佛開光典禮」的事件。在作品前的香港地圖和在其中游蕩的小型機械人的象徵意義更加明顯。
- (六) 何兆基畢業於香港中文大學，後到美國深造；他的作品多從身體經驗出發，重新發掘一些我們習以為常的經驗的不尋常性。由於他的出發點徘徊藝術與科學之間，在設定作品題目之時，既充滿個人玄想，又緊扣邏輯。往往給觀眾一種不可思議和嚴肅的感覺。他於一九九六製作的 *倒置景觀* 是一種身體雕塑的引申。雕塑內涵的完整性一方面要靠身體來完成；而雕塑在此意義下亦為身體找尋經驗的工具或儀器；所以兩者其實相輔相成。從物理意義的角度看，他用倒置的身體來反映眼球和映象之關係—光線透過瞳孔在眼球背面所製造的影像其實是用身體表達眼睛的物理運作。此外，他的身體倒懸在圓環之中，圓環之不穩定性造成藝術家和觀眾之不安感，這亦是作品的物理性所引起的心理效應。

© 除獲書面允許外，不得在任何地區，以任何形式翻載。

香港藝術館及教育統籌局藝術教育組

- (七) 甘志強曾學習設計及藝術，在香港藝術圈子十分活躍，曾多次參與重要國際大展，他的作品往往能緊扣時事，與香港生活別有一番真切體驗。自九五年左右，他曾以雀籠來作作品基本單元，隱喻香港人對自由、居住空間的期望。在九五年名為 *門* 這件作品中，他以方形雀籠砌出一道凹形立方體，以喻香港屋邨的造型與稠密的居住環境，內裏還置有太陽能模型雀，相信和從前旺角雀仔街的聯想有關。這種對材料和意符的準確性為作品帶來清晰的可讀內容，而批判性亦十分明顯。
- (八) 黃國才原本是建築師，後來在賽爾施藝術學院 (Chelsea School of Art) 深造。在 2000 年初，他完成了一件作品名為 *恐怖事 (The Horror)*，他以紙皮造了一個女孩及一條鱷魚，置於油街附近的海面橋底。他對空間十分敏感，一方面借九龍五光十色的夜景作背景。另一方面，藉海面把作品和岸邊觀眾隔離，橋上的汽車不絕，而橋下卻另有風光。除了空間的對比，也有鱷魚和女孩作為兇惡與柔弱意符上的對比，是意涵上的爭持。最有趣的是，他把一手電筒置於岸上的欄杆中，暗示這件作品宜於晚上觀賞。事實上，當觀眾手持電筒在漆黑一片的海面中搜索，赫然發覺在橋底下出現女孩與鱷魚，具震撼之餘，還帶若干黑色幽默。
- (九) 劉小康本是知名設計師，然而十分積極參與藝術活動，幾乎是全能藝術人，令人驚訝的是在各方面都有傑出表現，得到認同。可能是工作關係，劉氏早期的裝置作品都和紙有關，但他的紙往往能因和金屬的對照出某種「暖意」、書或紙作為一種古典的訊息盛載體在他的手裏竟不盛載任何具體訊息，是一種精神的體現。在九六年雙年展得獎者展裏，他展出一件 *說文解字碑*，暫時是他同類系列最後見到的一件，卻充份體現他把日常工作所見的文字的昇華到「無字」的境地，但卻透著一份對書或知識的形式的尊敬。他這件作品亦是他同系作品最莊嚴恢宏的一件。最近，這件作品已約化為中央圖書館的大浮雕，不過，已把紙換成有文字的玻璃。
- (十) 蔡仞姿畢業於芝加哥藝術學院，回港後曾任教於香港理工學院，為八十年代香港裝置的中堅。由於她具國際視野，常被邀參加國際性活動及展覽。九九年中，創辦 *1a* 空間，亦是油街藝術村最早進駐的團體。作為藝術家，她對藝術語言的掌握十分熟練，作品往往

© 除獲書面允許外，不得在任何地區，以任何形式翻載。

香港藝術館及教育統籌局藝術教育組

散出一種凝練的氣氛。在九十年初一系列名為*沉溺 (Drowned)* 的作品裏，她把一疊疊書本置於魚缸中，然後倒入油，再於油中泵入空氣...從文化涵義的角度看，「書本」有「知識」的意義，「油」可理解成「保存」；氣泡則是洋溢著「生命」的意思，內容不難明白但意義深刻。從物理角度看，把書籍浸入油裏，書籍（知識）之沉重和氣泡所強調的「浮力」互相角力.....。在整體之表現中，由於氣泡上昇之速度被控制至一秒一次，緩慢的動作隱隱透著「知識在說話」的詩意。

(十一) 曾德平為理工大學講師，主授攝影與設計，亦是 **Para-Site** 藝術空間創辦人之一。其作品大都藉尋常家居舊物的組合揭示該地區或處境之歷史，從早期有關調景嶺原居民遷徙的作品，到 **Para-site** 選址在上環舊區，都莫不帶出他對從新審視香港不同有特色之社區之歷史以至政治角色的興趣。在九七前後，他的作品不免令人聯想到香港生活在殖民統治下的靈活與獨特色，不無潛伏的政治觸覺。曾氏的作品委婉而溫柔，尤其對舊物懷有一種並不張揚的眷戀；所以即使他常以累積符號的方法創作，並未見刻意的堆砌，反而要說的話都在不經意間流露。作品*潛伏空間 (Latent Space)*，是他風格的代表之一。如果和他平常的視覺日記本 (**Visual diary**) 對照起來，不難察覺他的創作方法雖然看似信手拈來，但視象華麗。對刻意尋求具體訊息的表現方法來說，作品所潛伏的政治性和深情觸覺形成概念上的巧妙對比。

5 小學教學的建議

「裝置」及「混合素材」其實一直都存在於兒童美術教育的範疇中，因為小學的美術教育目的不像中學般需要和將來大專教育的專門化課程銜接，而在技術和效果要求上相應地寬鬆。如前文所述，「裝置」及「混合素材」的發展是打破高度建制化的藝術繩規，把傳統的藝術工藝要求減少，從而釋放更多直覺和變通的能量，所以它更適合低年級的課程結構。此外，「混合素材」及「裝置」先天上以彈性思考為主，亦可以同時和其他科際作出溝通，在跨科際的年代，特別顯出具培養「交叉思考」的能力。在此，必須強調一點，美術教育的重要性除了感性的培育，它更可能是溝通科際，培養獨立而彈性思考的觸媒。在這角度而言，美術教育是廣義的、無所不包的、培養創造性的教育，而訓練專門美術人材反而是次要的目的。

© 除獲書面允許外，不得在任何地區，以任何形式翻載。

香港藝術館及教育統籌局藝術教育組

以下，在理論和歷史的層面以外，嘗試提供一些實際教學方案，予各位老師參考：

5.1 觀察

裝置及混合素材的特色既是打破一般約定俗成的藝術手段，透過藝術從新發掘感性和了解世上物件構造的本質，這種態度幾乎像世紀初很多流派般，把藝術看成從未出現過的新生事物。由此，藝術的發生原因便很重要了。

一般來說，我們可以假設藝術由模仿自然開始，再透過種種想像來「再現」自然。而在「再現」發生之前，便是觀察。

觀察的方法很多，因為是自然的細節可謂無窮無盡，所以不同的觀察方法只能擷取自然的某一部份。以一個蘋果為例，一般可以把蘋果的外型用顏色、形狀、質感來記錄，這種再現形式是依據它的外觀的觀察來作基礎。

另一種方法是結構性的，我們也可以穿越蘋果的表面，把它剖開，它便是一層紅色的薄皮，包 黃白色的，充滿水份的果肉，再到深褐色果核，這裡不單提供外型，亦提供不同物質和功能的關係，例如果皮和果肉的互相緊附，幾乎沒有空隙或空間存在，而果肉與果核卻由核囊鬆鬆的包 ，再加上顏色、質感和大小比例的觀察，學生便可了解世上的物件其實是由不同物質和關係建立而成的。如果再進入生物學、物理學的層次，這種觀察方式便進入造型與功能的層次了，這類型的觀察與理解，其實就是雕刻家、傢具設計師、建築師以至科學家對物件構成的基礎理解。

當然，觀察也可透過自然物件和人造物件的比較來解釋不同的觀察會帶來不同的結論，例如飛鳥的骨骼羽毛構成和滑翔飛機的構成比較、人類骨骼關節和建築技術例如接樺的比較、皮膚和現代代防水而透氣紡織物的比較、攝影機和眼球構造的比較等。

在人造的物件中，幾乎都循人體的活動方法、比例、重量的承受能力而造的，在解釋這些物件的外型、功能外，也可以進入物質的特性對比，心理效應等範疇。

© 除獲書面允許外，不得在任何地區，以任何形式翻載。

香港藝術館及教育統籌局藝術教育組

無論如何，用不同的觀察方式會得出不同的結果，而這些結果又引致我們製造出不同的物件。一般而言，用我們週圍日常物件和學生感到親切的事例收效會較理想。

5.2 轉化

轉化的意思是改變物件的原來外貌、原來功用等，和觀察的理性進路相比，「轉化」是開拓學生對材質的感性能力。須知地球上原材料的種類有限，但我們的物質類型卻不斷地發展，除了原材料的加工外，也有材料與材料的合成物，前者的例子有木材透過加工可以變成不同用途、或軟、或硬、或防水的板材，後者有合金的製品例如不銹鋼、青銅、膠與棉的混紡物，都幾乎無限量地增加我們因應不同需要的材質。到現在，幾乎我們可以想得出的情況都有相應的材料來解決，這是人的想像加技術再加上原材料的結果。

在教學的層次，我們當然不可奢望小學生能掌握成熟的技術來發明物料，但可以從視覺和功能兩方面去製造他們接觸這些概念的機遇。例如我們可以用紙作為基本材料，要求學生改變這張紙的外型。他們可以透過加工，例如塗上光漆、臘水使它變成不透水使它變成透明，也可在上面釘上很多洞使它變成半透明，把紙張不斷刮傷或搓揉使之變成粗糙，或根據某種原則而加上額外的處理，都可以改變紙張本來的樣貌。這些外貌的改變，一則是透過實驗而收集表達的語彙，語彙愈豐富，表達的可能性愈多；一則是對客觀物質進行感性的投射：透明的紙張在文字的描述上只是一個詞彙，在不同的處理下，「透明」所帶來的感覺都可由不同的處理方法引起不同的心理共鳴：可以是輕、通爽、濕濡、溫暖、脆弱等。

在功能方面，可以要求學生探討紙張作為一種建築材料的特性，經過不同的塗層或摺疊方式，紙張可以作為彈弓、橋樑、螺旋槳、容器……。在裝置和混合素材的領域裡，對材料的想像是十分重要，如前所述，它既提供感觸也要切合功能的要求，在講求媒材多樣性的藝術型類裡，學生不單需要選擇的能力，也同時需要轉化舊材料為新材料的能力。

5.3 重組

上面所述是單一材料的轉化，是一種微觀的藝術轉化，過程較簡單而注意力也較集中。重組所需的能力是發掘不同物件間之關係；把物件重組，可以是美學上的，語意上的，或是結構上的。

© 除獲書面允許外，不得在任何地區，以任何形式翻載。

香港藝術館及教育統籌局藝術教育組

從美學的角度上看，在重組不同的物件的時候，可以有更大的自由，單從比例、顏色的角度入手，所造出來的東西可以不載有任何意義，只要覺得好看便成；當然，當中亦可灌輸和諧、對比等造型概念；若我們從語意出發，則可探究材質和物件的可能意義或聯想，經過重組，便可造就出某種意象；若從結構出發，則可把不同物料上的物理特性作一比較和組合，建構出某種空間。綜合以上條件，具體的做法可以由模仿的練習開始。例如用不同的材質做一棵大樹，首先要選擇不同的材質，有軟有硬，軟的物料可以做樹葉、樹皮；硬的物料可以做枝幹，軟的物料可以是紙片，硬的物料可以是紙筒、汽水筒，連接素材的物料可以是鐵線、膠水等。

如果我們要把樹的表象外型盡量掌握的話，我們便無可避免地需要把素材轉化和再處理，例如加膠把紙張變硬、刮上葉脈使質感更強，跟 便是美感的取捨，是工整、是茂盛、是疏落，其間的組織是有序或放任自然都可傳遞出不同的情緒和訊息。此外便是結構的問題了，我們除了要留意輕重的關係，也須考慮枝葉、樹幹的接合方法，是靈活、或固定，都反映了重組部件對學生能力的考驗。事實上重組亦迫使學生從整體的角度來考慮個別構成元素間的平衡關係。

5.4 內容

內容的意思，並不單指具體的內容，也可以指抽象的，不可理解的內容。在藝術的領域裡，內容的範圍遠比理性、邏輯的具體可讀內容要複習和豐富。一般來說，藝術應提供的內容往往是補充以實用為目的內容上的不足，提供的內容可以超越一般實用語言所涵蓋的範圍。

如前所述，當學生已能掌握把物件重組時應注意的技術時，便可開始看看重組後完成品的可能內容了。這裡所說的內容，是指物件和物件經組合後可能產生的意義。其一是可以被閱讀、理解的意義；其二是不能言詮的、但能被感知的意義。前者透過符號（物件）的相容性，經過互相界定及抽取對方的合適內容來組成一可被閱讀的故事；後者則純粹憑直覺把不同物件的相關性組織起來，而組織的方法不是為陳述一具體的意義而作的，這種情況很像詩的構成。

其實，如果學生從現成物創作，他可以有很不同的選擇，例如把很多舊的衣服放在一起，再

© 除獲書面允許外，不得在任何地區，以任何形式翻載。

香港藝術館及教育統籌局藝術教育組

在牆上掛上黑白半身人像照片，再加上昏暗的燈光，其間的內容應該不難明白，是有悼念的意思。因為舊衣服暗示了和照片中人的關係，照片只抽取了衣服的主人的意義，昏暗燈光和黑白照片都互相指涉，暗示「逝去」和「懷舊」。所以藉 恰當的重組，可以產生可讀的內容。另外一種做法是憑直覺把物件串連起來，構成一種不能以語言文字說得清楚的「意義」，這種不清楚的意義仍由所選物件構成有限的內容，雖然不能具體說明，但仍屬可感知的內容的一種。我們不妨想像一下如下的意象：雪地上的鬧鐘、冰凍的火、舖滿米粒的床、石頭的耳語.....。這些意象卻不能被準確解讀，但毋庸置疑，都是訴諸我們感性的一種內容。

5.5 建築

這裡所說的建築，並非指一般被理解為「予人活動所需的人造實用空間」，而是指營構物件的方法，特別是用作抵抗地心吸力的種種建構物件的技術。

我們選擇物料，除了其本身意涵外，也附帶了它的物理條件，或軟、或硬、或充滿彈性或透明脆弱.....。而這些物料的質地，除了傳遞出某些感觸例如冰冷、溫暖、清晰、緊張、舒緩外，當物質與物質接觸時，亦隨即產生某地物理互動，例如當我們用魚絲 起在水面的帆布，魚 和布面便成了兩種力量的接觸點 — 魚絲向後拉的力量和帆布受水面張力的兩種力量的爭持。對觀眾來說，便形成一種心理上的緊張感，這便是物理能量轉化成心理能量的例子。

另外，當我們要進行裝置時，如果不是把物件平放在地上，我們面對的問題大多數是如何透過物件的物理特性來架起某種結構，以抵抗地心吸力。現時我們所接觸的日常物件，絕大部份都是為解決這問題而作的。基本上，在地心吸力的影響下，質材的使用大致為兩大類：軟的物料和硬的物料，而作用力也大致分為推和拉，我們不難找到現成的例子說明這種物料互動用於建築的情況 — 露營用的帳篷。帳篷的套件不出幾種：塑料布、繩子、釘子、支架用的金屬棒，如果把柔軟的塑料布建成一具體造型，我們必須運用推和拉的作用力。我們會用硬的金屬棒作主要支架，把兩端推起，然後透過串在塑料布的繩子拉 支架成為三角，然後釘在地上。這例子說明了當我們在建構作品的造型時，可以多把注意力放在物料的建構手法，通常能以最經濟的手法來到最豐富的效果是最凝鍊的造型，裝置和建築一樣，總不能脫離物料和造型的關係，如果能在傳意的同時考慮建築的因素，則可為作品再添一層被閱讀的空間。

© 除獲書面允許外，不得在任何地區，以任何形式翻載。

香港藝術館及教育統籌局藝術教育組

5.6 解決問題

說到這裡，大家可能發覺，藝術的過程其實部份是設計的過程，不同的地方只是生產作品時的目的：設計的過程是因目的而訂定的，而這目的是由委託人提供的。藝術過程的目的是自發的，甚至如果在追尋某一目的的同時發現其他目的的時候，藝術家可以放棄先前的目的。無論如何，兩者在解決問題的過程並無二致。

在學習的角度上看，藝術常要求學生自發地表達，然而由於他們人生經驗有限，在找尋適當題材時不免受一般藝術題材的影響趨於陳腔濫調。所以，如果藝術的訓練為提供頭腦的靈活性和心靈的感受性，如能為學生設定某些範圍會更好。例如給予學生一些物件，然後要求他們找尋透過觀察所總結出來的特性，再循這些特性發展一些東西出來。具體的例子是給學生一個皮球，從符號的角度，它可以是代表運動；從造型的角度，可以是圓美、無方向；從物理的角度是彈力、單點支撐便能站得穩等。這些特性都可以引導學生發展新的作品，例如順

皮球無方向的特性為它製造某些必然的運動方向，做法是在球內某點黏上重物，當皮球滾動時，它便產生某種速度上的變化和滾動路線上的變化，又例如取它單點站立的例子，引領學生平衡地找尋類似以最小點支撐物件的方法，例如中間連一桿軸的車輪便是兩點支撐而能保持穩定的方法。不消說，不倒翁原理、走鋼線原理都是把物理現象充份反映到造型的事實。

5.7 空間聯想

如文首所述，空間是裝置的最重要特徵，沒有空間的考慮，裝置也不能成為「裝置」。

大致上空間可被分成文化空間和物理空間。文化空間是指空間的文化涵義。例如廁所、球場、泳池、辦公室等都有不同的空間特色，它們予人不同的感覺：廁所是很私人的空間，球場令人聯想到運動、泳池令人心情舒暢、辦公室則予人嚴肅、緊張的感覺；另外的空間特性則指空間的物理特性，例如樓梯充滿短促的節奏停頓、水池的特性是浮力、沙灘的鬆軟令摩擦力減少，令人行動緩慢等，其他譬如樓底的高矮、牆角、檯底等都有不同的空間物理特性。當我們製作作品時，如能對應這些特性，相信能事半功倍。

在很多情況下，裝置藝術家的作品往往都由場地的聯想作出發，無疑，不規則的空間對其他藝術媒體可能構成陳示作品及觀賞上的不便，但這往往亦為裝置藝術家帶來靈感和挑戰，壞

© 除獲書面允許外，不得在任何地區，以任何形式翻載。

香港藝術館及教育統籌局藝術教育組

處往往變成好處。在香港，也有少部份藝術家讓把身體看成裝置的場地，如前所述，身體也有文化和物理上的特質。文化上，身體某些部份例如性徵會成為文化的禁忌；而關節和骨骼的構造也限制了我們活動的方式，可視之為物理上的特性。如此類推，我們可以說首飾、衣物和衣飾配件諸如皮帶等都屬廣義的「身體裝置」，如果我們從非實用的角度去看身體的種種空間和特徵，實在不失為一個好的裝置練習場地。例如我們把一些物件裝置在腋下，它會大大規範我們的動作；如果把手和腳的活動距離固定，也影響我們走路的姿勢。

同理，如果我們利用不同密度的液體放在水缸中，把物件「安置」在水中某一固定位置也不難。其他的例子則有藝術家把公廁裝飾成尋常家居，把廁所的文化意義刻意倒轉過來，都是一些特定空間引發作品靈感的例子。

6 結語

相信大家都會發覺，這章的內容看來複雜，但核心不外是意符和物理元素的運作方式：意符牽涉作品的具體內容，但建立意符系統的同時，我們仍不能逃離物質世界，在拼湊間，物理建構方式同樣帶出意涵效果，兩者性質不同但在創作期間則互相滲透，同樣具有訴說力。

大抵上，風格的建立，在於觀察上的眼點的不同，自然界的細節數之不盡，不同的觀察方法會得出不同的體會，藝術過程便是把這些體會放大出來，形成風格。此外，當代藝術發展到今天，似回復到初民的藝術體驗中，它在現代主義極細的分工下，重新和其他知識融和，情況就如知識的分類使我們把世界看成不同碎片的集成，現在則傾向把這些碎片看成互有關連的整體。藝術發展到今天，我們已不容易界定何者是藝術、何者不是藝術，特別是裝置和混合素材，它的方法已促使我們拋棄固定的藝術定義，而傾向把其他生活體驗溶入創作中。在失去藝術作為一種專業的知識門類的保護中，藝術家已面臨更大的挑戰。在失卻傳統美藝技術的倚靠中，能為作品直接地建立一種具「藝術力量」的自足內涵。

插圖:

1. 文晶瑩的「廢密密」，以幻燈片投射於亂石與玻璃碎片中，再把影像透過玻璃反射到週圍壁間，形成一種華麗而複雜的都市—廢墟影像。撇開幻燈片的具體影像不談，光是那玻璃的反光，亂石的粗糙質感，已能造成既現代，又頹廢的感覺。
2. 劉小康於 1989 年作的訊息符號(一)，以一大疊白紙並列，造成一本非常厚的書。然而作品的焦點並不在於表達某種具體的訊息，反而在於「書」的物理結構—由紙張堆成的「物件」。當我們把書頁掀至某一頁時，它的造形亦隨之改變。這是一件由現成物概念轉化為觀念性雕塑的作品。
3. 恩尼斯(Max Ernst)為超現實主義藝術家，除了繪畫外，也嘗以不同技法來創作，其中較著名是拓印 (Frottage) 與拼貼(Collage)，他把不同的印刷物的影像剪出，然後作自由聯想之拼貼，很容易產生超現實的效果，這件作品名為「郵差的馬」(The Postman's Horse) / (The Postman Cheval)。
4. 凱撒及賓恩(Cesar/Ben)這件作品用不同油桶壓成的一件物件，是利用現代壓縮廢物再造的技術來製作作品，這件作品的特色如說是觀念性的，不如是視覺的。因為他把不同個別具有歷史的油桶壓擠在一起，除卻不同的顏色，新舊外，更是表現了擠壓的強大力量的瞬間，非常簡潔有力。
5. 杜象(Marcel Duchamp)的泉(Fountain)是以現成物作為雕塑作品的經典例子。他以男廁用的尿兜放到藝術品的語境(context)裏考慮，把傳統對藝術品必須透過簽名式的技巧介入與的概念作直接的顛覆。這引起了後來藝術工作者對藝術品的本質問題的種種思考。直接了當的說，藝術品之所以為藝術品是因為它被賦予意義的角度，而非內在本質的問題。所以，當尿兜被放在廁所時，它是一種用具，當它被放在畫廊時，它具有美感造型，有雕塑一切的外在條件，所以可被看作是一件雕塑。
6. 畢加索(Picasso)的「蘇絲的瓶子」(Glass and Bottle of Suze, 1912)，是合成立體主義作品

© 除獲書面允許外，不得在任何地區，以任何形式翻載。

香港藝術館及教育統籌局藝術教育組

的例子，他把平面的現成品裱貼在畫作上，和手繪的部份互相融合，作品的視覺效果既有衝突的地方，也有相容的地方，造成不同的韻律。無論如何，以現成物加進傳統以手工藝為主的藝術生產過程當中，既擴充了作品的表現性，亦同時改變了手藝和意念的傳統上比重。

7. 泰達能(Tatlin)的「牆角浮雕」(Corner Relief)為一建築構成，以不同物料以最少的支點鑲在牆角，不同構件互相推拉而造成一種空間構成，效果同時具視覺的韻律性和物理的合理性。
8. 杜象(Marcel Duchamp)的「兩哩長繩子」嚴格來說不算是一件獨立的作品，他主要把傳統的展覽形式改變，所以可算是與展覽品的一種互動關係，當時卡爾達(Alexander Calder)也有在繩上縛上小物件，後來被拆掉。以這件作品和雕塑比較起來，裝置可算是雕塑的擴充—觀眾由傳統雕塑作外部觀賞到進入雕塑的內部，成為雕塑的一部份。
9. 古索夫(Joseph Kosuth)的「一與三把掃帚」(One and Three Brooms)，是以意念為主導的作品，主旨是陳述我們對事物的認知的方式的不同形態，同時亦突顯了符號的各種運作方式。觀念藝術可以說是承襲達達主義(Dadaism)以來各種以意念為主導的創作方式，其哲思性的進路把藝術創作變成一種知性遊戲。
10. 赫其(Hans Haacke)的凝水箱(Condensation Cube)，是把水份密封在一透明箱內，隨著外部溫度的差異，箱內的水份都會產生各種形態的變化，它可以是霧氣、水珠，以至全然無物。這類以顯示自然環境因素對物件影響的作品最常見於「過程藝術」中。
11. 圖中花比奧(Luciano Fabro)的「懸掛布匹的三種方法」(Three Ways to Arrange Sheets)是「貧窮藝術」的例子，作者並不注意物料本身貴賤和技術的簡繁，只相信藝術只存於一心，以意念出發，而以期望觀眾能撇除成見，直接欣賞藝術家的妙想與慧黠。
12. 史密遜 (Robert Smithson) 的「螺旋防波堤」Spiral Jetty 是七十年代在猶他州 (Utah)，鹽湖用石砌成，共一千五百呎長，十五呎寬的螺旋狀的作品，當時這類作品是把藝術帶出諸如博物館、畫廊等建制的先聲；同時亦是一種向大自然的回歸，把藝術帶回最基本的模式—像原始藝術一樣，其起點是人和周圍環境的接觸。這件作品也不例外，

© 除獲書面允許外，不得在任何地區，以任何形式翻載。

香港藝術館及教育統籌局藝術教育組

把泥土和石頭看成媒介，挖土機看成雕刻刀，再加上一種原始而永恆的符號，作品便完成了。在此，作者也要求觀眾在經驗作品時抱有參與某種儀式的態度，所以「地景藝術」可以被看成是一種向「原始藝術」的回歸。

13. 「偶發藝術」(Happenings)的要點在於作者只設置一種環境，然後讓觀眾自由參與；然而，作者並不要求觀眾和環境之互動都在作者所掌握之內，這種創作方式，是重視「過程」，不講求結果的一種創作方式。作者是框框的制定者；而觀眾是作品的催化劑、不穩定性和意外的來源、是作品的動力。圖中的作品是卡鮑(Allan Kaprow)的 Montank Bluffs 一系列作品以氣體的不同狀態為主題，此件物品則是 水和氣體互動的結果。
14. 張義作品以雕刻為主，但所學甚雜，而且往往反映在他的手稿上。這件混合素材的紙上作品集合了不同的技術，包括移印，鉛筆、水彩等。這件作品可被視為技術上的「拼貼」效果。
15. 韓志勳於 1966 年作的「鐵偈」，便把生了 的鐵輪放到畫面上，再附以不同繪畫的部份。這種用現成物放在畫面上，使實物和幻覺互相對峙的效果在六零年代，是十分大的表現手法。
16. 夏碧泉這件「生命之源」結合了木和海底椰，再加以雕琢和拼合而成，夏氏的風格在同類藝術家可謂別樹一幟，他多用現成物作素材，稍加剪裁而成，所以特別注意保持原材料的性格和造型特色。
17. 郭孟浩為香港裝置藝術的先驅，初嘗以不同媒體作不同實驗，後則利用個人身體作裝置場所，是香港難得同時從事即興雕塑、身體裝置、表演的跨媒體藝術家。
18. 藝術中心為民間首個具規模的藝術機構，除一般硬件設施外，近年更積極開拓推動香港藝術的角色。近十年來，對當代視覺藝術擔當了國際交流，及提供新型展覽構思的角色。

19. 藝穗會的方向並不同於藝術中心，需要以租項來支持節目，藝穗會則靠贊助為主。她基本上能補充香港所缺乏對藝術家的不同類型或程度上的支持，是藝術愛好者聚腳之地，並且能把不同類型的藝術活動融和地結合，由於行政架構精簡，所以活動的彈性大而且予人親切感。
20. 進念二十面體近年已從一跨界的表演團擴展到不同的文化領域。基本上在文化界幾乎沒有地方不存在他們的蹤跡。打從流行音樂、舞蹈、劇場、視藝、建築、錄象藝術以致文化政策都是他們關心之列，連結網絡和滲透力十分可觀。
21. 城市藝廊雖是城市當代舞蹈團之分支，主要提供場地作表演和展覽為主，在八十年代後期當場地和支援匱乏的年代，它的出現主催生了不少在萌芽階段的新藝術。圖為「沙磚上」的裝置劇場。
22. 「外圍」展得到陸恭蕙的支持，在八十年代中期被視為很重要的展覽，原因有二：展覽的模式脫離一般畫廊和藝術館，因為場地是一民居；另設流動展覽車，把展品帶到鬧市和舊區。其二是當時的參與者都具影響力。其中不少藝術家仍是藝壇中堅份子。
23. 油街作為藝術村的出現是曇花一現，由 1a 空間的遷入以至其他藝術團體的遷入到政府收回物業，都只是半年間的事。然而它的活力已受到一般人和政府的注意。當然，這一切都和藝展局的團體資助和節目資助在時間上的吻合。無論如何，一個多元化的藝術社群已得到一直游離零散的藝術工作者支持，足見香港藝術家的自發潛力相當強。
24. 即使講求捕捉瞬間光線變化的印象派畫作也不例外，畫上的每一筆只可能是畫家所看到的「之前」影像。在這種前提下，繪畫所記錄的影像永遠是「過去式」，和照片永遠是按下快門之後的成品一樣，都是過去的。圖為莫內 (Monet) 之「日本橋」(Japanese Footbridge)。
25. 荆士圖 (Christo) 於 1964 所作的「在購物內的包裹」(Package in Shopping Cart)便是一種以現成物創作的「混合素材」作品。因為作品所用的物料都是「現成物」，所以它的

© 除獲書面允許外，不得在任何地區，以任何形式翻載。

香港藝術館及教育統籌局藝術教育組

物理存在和觀像的物理存在都是一致的。它的「出現」也就是觀眾與它接觸的「同一刻」，所以在觀感上，它和觀眾的關係更親密。

26. 米蓋朗基羅(Michelangelo)的「哀悼基督」(Pieta)是他較早時期的作品，它表達了人類憑單一材料透過超凡的手藝來表達自然的最頂峰傑作。作品中聖母的默然，基督的無力，以至肌肉和衣布不同質感都只透過大理石和雕刻刀表達得栩栩如生，已超越大理石的原有物質所賦的一般質地內容。
27. 堅浩士(Edward Kienholz)的等待(The wait)便是引用真實的物件來對應相應的內容來締造一個具說服力的空間的例子；空間內的物料都正隨年月殘舊破敗，它們並不是現實的代替物，因為它本身就是現實。同時，現實材料的物理特性屬有機的，不是表象的，所以涵意可以更複雜，更深刻。
28. 士基(Donald Lipski)的作品充份說明混合素材為什麼需要藝術家更大的思考柔軟度，因為現成物並不如傳統物料，可被隨意模塑。如何在物件和物件間找到適當的契合點，並引發趣味，需要很多想像和機遇。
29. 王純杰於 1995 年在藝術中心展出「基本空間」(Basic Space)，內容主要是對港府剛頒布的「基本法」作出回應。他首先在展場中央放置一以黃金打造的「基本法」，然後再在展場周圍貼上「基本法」的零碎篇章。在場內一角，製作兩巨人，一紅一黑互相握手。作品所使用的物料雖然龐雜，但都互相契合，做成內容的清晰性。
30. 陳育強於 2000 年製作的「生活標本集成」以一填字遊戲為中心，然後發展了作品的相關部份，其中的考慮有些是意義上的，但更多是物理和比例上的。縱使作品充滿各種各樣大致可辨的符號，卻不能被整合成具體的內容。
31. 陳育強在 1998 年製作的「擦去的記憶」以兩轉盤相連——一面以石墨填滿，一塊則以紅點作飾，背裝馬達，邊沿位置分別藏有字典和小刀。這件作品的細節雖仍提供部份可讀的訊息，然而整體以抽象為主，其內容不確切，但又引發某種經驗，是為精神性較重的作品。

© 除獲書面允許外，不得在任何地區，以任何形式翻載。

香港藝術館及教育統籌局藝術教育組

32. 王純杰於 1996 年在紐西蘭展出的一件作品，他把粗大的樹幹和光管吊在空中，光管的不可迫視、脆弱、危險和樹幹的沉重，無論在質地和重量上的對比均造成即時的危險感－光管的輕和樹幹的重同樣提供某種心理張力，這便是物料由物理能量轉化成心理能量的例子。

33. 潘星磊於 1996 年在維多利亞公園衝擊維多利亞女皇像的事件成為國際新聞；由於他的身份是藝術家，行為本身亦可被劃入「行為藝術」類，所以這種「破壞」活動引起公眾和藝術界的爭議。無論如何，女皇塑像作為殖民象徵對土生土長的一代已無意中被消化及接受；對潘星磊作為大陸移民來港的藝術家來說，特別在主權移交之際，其象徵意義則彰彰甚明。

思考題：

- (一) 「裝置」和「混合素材」既然不斷擴闊藝術的意義，如日常生活和藝術愈來愈接近，你覺得「藝術」是否步向「消亡」？
- (二) 隨著當代藝術的走向愈趨概念化、知識化，和以前的工藝傳統所界定迥異，我們是否再難「藝術」下一具普遍性的「定義」？抑或，我們不需要普遍的「定義」，藝術的定義隨時間、不同文化的空間改變？
- (三) 在當代藝術的發展前提下，我們如何訂定「中/小學美術的教程？」在這情況下，可以教的是什麼？不可以教的是什麼？不可以教但非常重要的是什麼？我們可否把課程改變，使傳統上不可以教的東西成為可以教的東西？

作者介紹

陳育強

1986-88	藝術碩士	主修繪畫 鶴溪藝術學院，美國密茲根州
1979-83	文學士	主修藝術 香港中文大學藝術系
1989-現在	副教授	香港中文大學藝術系

自八三年，陳氏曾在本港及海外展覽超過五十次，其中較重要的展覽如下：

- | | |
|------|---|
| 2001 | <ul style="list-style-type: none">• 藝術窗
香港 G.O.D.• 賭博展
約翰·伯得畫廊 |
| 2000 | <ul style="list-style-type: none">• 世界博覽會藝術展
德國漢諾威 N/LB 銀行• 雙重空間
韓國 Young Uh 當代藝術館• 香港當代藝術 2000
香港藝術館• 「藝術+ 01」 數碼藝術探索
香港文化博物館 |
| 1999 | <ul style="list-style-type: none">• 國際新水彩雙年展
德國 Kunststation Kleinsassen• 第九屆版畫及水彩雙年展 1999
台灣台北市立藝術館 |

© 除獲書面允許外，不得在任何地區，以任何形式翻載。

香港藝術館及教育統籌局藝術教育組

- 1998
 - 兩岸新聲，香港、台北、上海當代藝術
 - 香港藝術中心/國立台灣藝術教育館
- 1997
 - 中國現代美術 97
 - 東京和多利當代藝術館
- 1996
 - 亞太當代藝術三年展
 - 澳洲昆士蘭藝術館
 - 融：香港/紐西蘭藝術交流展
 - 紐西蘭渥克蘭藝術中心
- 1995
 - 現代藝術——東亞藝術家
 - 東京千葉市立畫廊
- 1993
 - 東亞現代藝術十二人
 - 韓國漢城 Midopa 畫廊

獎項：

- 1999
 - 「共藝術比賽」大埔中央公園首名
 - 「世界博覽會藝術比賽」第二名
- 2000
 - 中央圖書館雕塑比賽入圍

陳氏曾任香港藝術館及香港文化博物館榮譽顧問及香港藝術發展局增選委員。現任香港藝術中心藝術學院及香港教育學院副學士學位課程顧問。他亦是香港視覺藝術年鑑 1999 及 2000 主編之一。

鳴謝

- ADAGP
- 藝術家權益協會(美國)
- 藝術家權益協會(德國)
- 俄羅斯著作者協會
- 三藩市現代藝術博物館 (SFMOMA)
- 古根漢博物館
- 視覺藝術家及藝廊協會 (VAGA)
- 聖路易華盛頓大學藝廊
- 陳育強先生
- 張 義先生
- 蔡仞姿女士
- 夏碧泉先生
- 何兆基先生
- 韓志勳先生
- 甘志強先生
- 郭孟浩先生
- 林 嵐女士
- 劉小康先生
- 梁志和先生
- 文晶瑩女士
- 鮑藹倫女士
- 王純杰先生
- 黃國才先生

© 除獲書面允許外，不得在任何地區，以任何形式翻載。

香港藝術館及教育統籌局藝術教育組