

論「城市漂旅-釋放與失落」一展中創作模態的位移

Discuss the Exhibition of "City Odysseys-Loosing and Lost" Displacement in Creative Mode

文 | 許淑真

中文摘要

關鍵字：創作模態

特定場域

敘事空間語法

本論文試圖使用策展人與創作者的雙重觀點，去特別論述在高雄市立美術館「創作論壇」的申請展架構下，我所策展的「城市漂旅－釋放與失落」一展。這是一個強調展覽作品與論述觀點並重的展演，文中除了有展覽主題架構、個別藝術家(劇團)作品的闡述之外，也主要特別深論有關利用視覺藝術與表演藝術的兩種型態，所產生不同敘事空間語法的探索，以及在特定功能場域的展演空間中，所發展出來的創作模態的位移。

Abstract

Keywords: creative mode, site-specific, syntax of narrative space

The scope of this paper extracts the two viewpoints of "curator" and "creator". It is unusual discussion on the exhibition of "City Odysseys: Loosing and Lost". This exhibition was proposed by me and approved at a review conference in Forum for Creativity in Art. This paper consists of exhibition concepts and focus on individual works. Besides, it specially to discuss how to create works between theatre and fine arts, and how to explore different syntax of narrative space. It is important to see that the displacement of creative mode in the exhibit space of "site-specific".

前言

「做為一個策展人，我確實參與創造性的過程。策展人成為一個合作者，一個宣傳人，甚至是個助長者。很重要的是扮演一個給予許可的角色。可以說，當我們想著如何創造作品時，一切都是可能的。」(潔可)¹

策展人自二十世紀發生以來，定位、屬性和功能就一直處在並不十分明確的位置，也許就是這種模糊定位，反到使得策展的模式更加的多元多樣。尤其在台灣，不只是藝評家、藝術史學者，連藝術行政和藝術家，甚至在校的學生也一起加入策展的行列。尤其特別令人矚目的是國內的藝術家轉身為策展人的展覽，這是台灣藝術環境中一個十分特殊的現象，比如在去年有藝術家姚瑞中和大陸策展人朱其在台北當代館所共同策展的「出神入畫－華人攝影新視界」，藝術家王俊傑在國美館所策劃的「漫遊者－2004 國際數位藝術大展」，以及藝術家許淑真在高雄市立美術館所策展的「城市漂旅－釋放與失落」。

這三個展覽被美國藝評家 Susan Kendzulak 列為 2004 年台灣當代藝術的 10 大好展覽的第一項，裡面也特別提出一個疑問" Who needs curators? Anyway?"²，是的，誰需要策展人？策展人是誰？任何路徑、方式都可以嗎？這種看似毫無依歸模式的現象，倒也解放了僵化的策展模式，藝術家由被動轉為主動，提出了各類展覽成形的不同方式。

而本文將特別論述在高雄市立美術館「創作論壇」的申請展架構下，2004 年 3 月至 5 月間，我所策展的「城市漂旅－釋放與失落」一展中，有關展覽主題的論述，個別藝術家(劇團)作品的闡述，以及利用視覺藝術與表演藝術的兩種型態，產生敘事空間語法的探索。有別於用觀察、整理與分類台灣當代藝術的策展方式，本篇論文將針對本展中最主要的精神，也就是藝術家或劇場團體共同展出的模式下，不斷遊走於不明確與互異的豐富地帶，所產生出新的創作模態的位移。

¹吳瑪俐 譯 (2004)。《量繪形貌：新類型公共藝術》。台北市：遠流，頁 52。Suzanne Lacy. (1995).

Mapping the terrain: new genre public art

² Susan Kendzulak. (Sunday, January 2, 2005). A gallery of the good, the bad and the ugly. Taipei Times. Arts & Books page 19.

一、城市漂旅－釋放與失落

本次展覽的主題「城市漂旅－釋放與失落」，主要緊扣身體與城市空間緊密依存的歷史，並觸及若干當代性的議題，而我所邀請的藝術家大多在這幾年有大量身體移置的經驗。在長達一年的籌備過程的起始，我先提出這個議題，所以他們能夠很快的經由自己的經驗與方式，提出創作初步構想，然後在由不斷的溝通調整下，創作出展覽的成果。以下是初步的展覽主題內容³：

在十七世紀，曾有一位英國醫師哈維(William Harvey,1578-1657)曾提到有關血液的自由流動，能夠促進全身臟器與組織的健康成長，這引導十八世紀啟蒙運動的計畫者，利用這個觀念來設計城市。兩三百年以來，依循著相同的方式，全球的都市皆被類比成人體的循環系統，人們如血球般的在都市裡川流不息，而交通技術的進步、四通八達的交通網，更加速了身體在空間中的流動。⁴

身體如此的自由與釋放，也在電子資訊、生物科技的普遍生活化下，在當代更是超越了原有現實的存在：存活於母體外的胚胎、外太空漫步的太空人、以及網路世界中漫遊者，人們漸漸在高速公路工程師與電視製作所創造出來的「免於抵抗的自由」(freedom from resistance)⁵下，不管在生存空間或是精神空間，更加的自由與釋放，但也產生了一種漂旅狀態。

這些現象對於個人，產生了相當具威力的轉換－它不只是虛擬的身體感受，而是我們用真實的身體浸淫於多種不同以往的新經驗。當身體長期窩居在種種舒適便利的位子，享受著高速的移動，或是觀看著重口味的傳媒資訊，這些都市經驗，讓居民陷入一種必須快速移動的陷阱，也就是想要自由移動的主張，戰勝了感官對空間的敏銳度，這種不自覺的狀態，易於產生感覺的鈍化，以及對彼此之間關注力的削弱，這也使得所有景物與環境的互動，都有如一張張數位相機的“快照”照片，容易攝取，也易於隨意的刪除。

這些處境產生了全新身體的自由意象--個人點狀的輻射移動、腳的失根、漫遊的存在型態。都市的存在樣態鼓勵了差異與多元，產生了不確定的尺度，朦朧的邊界，與具有彈性的語言。於是社會學家高夫曼(Erving Goffmann)所提出的「防衛性的去刺激」(defensive de-stimulation)⁶，成為人們在城市裡行進的態度，並且也產生了速度、脫離以及被動的特點。

³ 這個部分文章可見許淑真(2004)。〈「城市漂旅－釋放與失落」策展論述〉。《城市漂旅－釋放與失落》。高雄市：高雄市立美術館，頁6。

⁴ Richard Sennett (1994). Chapter Eight: Moving Bodies: Harvey's Revolution. *Flesh and Stone*. London: Penguin Group, pp.255-281.

⁵ Richard Sennett (1994). *Flesh and Stone*. London: Penguin Group, pp.18.

⁶ 同註5，pp.366.

這些大量片段與不連貫所產生的心理經驗，是當初人們所設計的都市，所反制回來影響城市居民的生活相貌。漫遊是一種愉悅的象徵，但失根也暗示了一種悲劇性，當身體與環境的關係變疏遠了，也會讓愉悅的身體陷入一種孤獨的狀態。於是在時間與空間之中，產生了裂縫與矛盾，在釋放與失落的縫口間，也加速了現代人接觸的摩擦係數。當代藝術家無可避免的更有機會面對這流動的實體（居住空間）與行為（生活型態），國際展、文化交流、駐村計畫…，種種因移置以及不連貫所產生的身心經驗，面對多元也造成了生命中的一重要課題。種族、語言、性別、文化…種種的殊異，到底是對“異於己”元素的碰撞所產生的吸引，還是造成差異與冷漠，多樣性發展的事實，是縮短了物理性空間的距離，還是拉長了互動性空間的長度。當藝術家面對外在現實的都市經驗，又面對創作世界的“敏感”突觸時，這過程內孕了摧毀與重建的攪動能量，這種種無法避免的矛盾經驗，是這次展覽藝術家所欲探索的原動力。

二、不同敘事空間⁷語法的探索

這次的展演，一共集結了台灣與美國的視覺藝術家與劇場團體，以五個個展的規模在高雄市立美術館展開史無前例的跨領域展演，邀請創作者從不同的觀點和形式，闡述城市中人與空間的神秘關係與迷離情景，是這次展覽的重要核心之一。我們可以看到藝術家（劇場團體）不約而同的著力在敘事空間手法的探索，而呈現的語法互異，帶出來的情境與形式，也貼切的呈現出創作者敘事城市空間的不同表現手法。

展場的第一個空間是莎士比亞的妹妹們的劇團的作品，這個由舊作〔Zodiac〕⁸所發展出來的第三版〔顯影 Zodiac〕，延續了兩版舊作的精神—“site-specific”（特定場域）⁹，也就是依不同場地環境、建築結構以及功能屬

⁷ 敘事（narrative）指的就是說故事，1930 年代俄國文學界提出研究文學的純粹性，而形成當時文學理論的「形式主義」，這個理論又與當時的結構主義，之後的詮釋學以及神話研究結合在一起，而形成十分強勢的敘事學（Narratology）。敘事學到了 70 年代擴散到文學以外，尤其在 1990 年代擴散到設計領域，如建築、室內設計、地景設計等，本文特別提出的敘事空間，是以歐洲為主的舞台設計方式，著重空間的敘事性。

⁸ Zodiac，黃道十二宮，也是上任何算命網站，輸入自己的姓名、時辰後，列印出來的星座命盤。這字在希臘字的原意是“生物”，同時也是 60 年代一位美國十分著名，至今仍身分不明的連續殺人犯的自我代稱。以上文見莎士比亞的妹妹們的劇團（2004）。〈顯影 Zodiac〉。《城市漂流－釋放與失落》。高雄市：高雄市立美術館，頁 18。

⁹ 特定場域藝術（site-specific art）出現在 60 年代的末期，它反映出藝術自治與普遍性的主要理想。遍及 70 年代和 80 年代，特定場域藝術貫穿於地景藝術、過程藝術、表演藝術、觀念藝術、裝置藝術、藝術制度的評論、社會共同體為基準的藝術、和公共藝術，它的創作者強調作品與特定場域的情境之不可分離。以上文字參考 Miwon Kwon 所書寫的 On Place after Another: Site-Specific Art and Locational Identity 一書中的摘要，資料來源為網路：Editorial Reviews of "One Place after Another : Site-Specific Art and Locational Identity",

性所發展出不同形式的展演。編導王嘉明利用了舊有兩版演出時的影像、新版演員在高美館其他展室的預錄影像、以及現場演出，將表演溢出已侷限在現場演出的舊有表述方式。

作品假借"Zodiac"這字的多義，透過劇場和影像，發表一齣將線性時間平面化，透過兩位演員扮演以連續殺人犯為情節軸心的各種關係下的不同角色，探討不同尺度下的"暴力-存在-語言-神聖"所交織的生活樣態。此次《顯影 Zodiac》將舊作《Zodiac》重新「發展」，「顯影」於高雄市立美術館的空間中，透過受害者遺物、證物"顯影"死者生前的影像，以平面時間的視角看待死亡/生活。¹⁰

而舞台設計黃怡儒這次面臨進入美術館的新挑戰，是將原劇作四個不同場景的分解再加以並置，觀眾席是流動與不明確的，而「佈景如何說故事」的新嘗試，也延續當沒有現場演員時，舞台空間與觀眾的新關係，他讓觀眾利用一條電話線，經由演員的口白傳輸，啟動一場場謀殺案件的再現裝置。

〔顯影 Zodiac〕雖然演出和展覽圍繞在變態、恐怖的殺人狂之種種人際關係上，但是還是巧妙地戲耍戲劇與媒體不同的再現機制，並思辯了劇場與媒體如何的操弄我們對於「真實」的經驗。表演中利用劇情營造與現場監視和預錄的影像紀錄，讓演員在虛構/真實、過去/未來、在場/不在場、實體/虛像，錯亂的交疊出當代生活裡，媒體、影像所羅織出難以言說的隱形暴力，而弔詭的是觀眾也被設計成殘酷事件中的共犯，因為他們也成了偷窺上癮區中的一員，使得這廣大的展場（城市）如同一巨大隱形的犯罪現場。

而第二個展場是彭弘智的〔小丹尼－奧地利製造〕，穿越過種族與認同，他慣常以狗的議題，來探索人/狗之間的相互關係或用來比喻人當下的處境，而這次作品利用"Made in Taiwan"形象的大陸製玩具狗，從香港海運至德國，再陸運到奧地利林茲製作出 4.5 公尺高的德國臘腸犬狀的「紀念碑」（因為必須仰望著觀看）。這如中樞神經系統的電控裝置所組合而成的"小"丹尼，觀眾如果觸動了這個感應，當「萬狗齊鳴」的場景乍現，這電流迴路會再次讓觀眾成為接收體，「驚嚇」、「嘆為觀止」、「莞爾燦笑」¹¹成為觀眾面對作品的直接反射動作。

就像彭弘智的其他作品一樣，觀眾竟在藝術家的導演所反轉的人狗關係，成

downloaded:[Online]<http://www.amazon.com/exec/obidos/tg/detail/-/026261202X/102-3303745-8459358?v=glance>, accessed:18/04/05.

¹⁰ 莎士比亞的妹妹們的劇團（2004）。〈顯影 Zodiac〉。《城市漂旅－釋放與失落》。高雄市：高雄市立美術館，頁 18。

¹¹ 參考節錄文章，徐文瑞〈狗有沒有穿衣服？論彭弘智〉一文。《城市漂旅－釋放與失落》。高雄市：高雄市立美術館，頁 24。

為「狗尊人卑」的荒謬劇演員，彭弘智雖然沒有改造展覽空間，卻也讓觀眾進入一個虛擬舞台，一個嘲諷「臣服」於無形商業體制下而無所遁形的全球化荒謬劇碼。

進入彭弘智的展場，猶如格列佛進入大人國的世界，而劉世芬也經由不合理的展場設計，讓觀眾經由「單行道」¹²式的甬道，而進入到另一個奇異的時空囊袋。在這個寂靜凝結的處所，不管是內試鏡膠囊所紀錄的藝術家由口腔到肛門的消化道影像，或是利用 101 個人臉部攝影（由藝術家拍攝與她相關的朋友、親人、同事、鄰居…等），再置換彼此之間的眼睛和嘴巴，所形成現實不存在的 404 張臉孔影像，劉世芬讓影像/觀眾/空間三者的相遇，形成一種崩弦的張力。

觀眾在仔細觀看藝術家胃腸甬道的同時，也有一種被兩側影像觀看的緊張感，這由時間切片組合而成，再凝縮的動態影像，背後述說著人際關係非比尋常的緻密度，就像藝術家所言：「人們因城市而聚集，人際間複雜脈絡的表層下潛藏那蠢蠢欲動的原始訊息，往往令人感到徬徨…」左右兩側交叉播放的巨大臉孔，像是永遠連結著交流慾望的臍帶，但也面露恐懼失落的冷漠感。

河床劇團這次利用美術館原有展出機制，導演了兩場利用展覽形式與劇中劇的戲。美籍編導郭文泰（Craig Quintero, PhD）假造一位於 1975 年去世的美國導演的真實故事，將觀眾引導入他假編的展出戲碼，他利用虛構 C A Tinquero 基金會所提供的展品，佈置了一個紀錄式的文件展以及真實劇場內外的多重空間。而〔無頭洛杉磯〕的首演，也是假借 C A Tinquero 的劇作，所編製出來的現場演出。

作品〔C A Tinquero:劇場集錦（1932-1975）〕使用美術館的特定場域符號，戲劇性的模糊了虛構/真實、藝術/非藝術、戲劇/純藝術、生活/表演的分際。這裡從美學的辯證的問題，也快速延展到當代對探知「現實」的焦慮，面對虛擬與真實快速轉換的共存下，離奇與迷幻成為現實的真正顏色，就像劇中調查員所踏入的旅程，每把 C A Tinquero 所留下的鑰匙，將使人們再度「處在無限可能性的邊界，站立於真實與未知的臨界點」¹³。

黃怡儒除了參與莎士比亞的妹妹們的劇團的作品之外，個人作品也串聯了之前所敘述的四個作品之間，而散聚在不顯眼的走道。影像作品〔人造光〕中，似鬼魅般慵懶的身體，癱坐在汽車後座，這帶有存在主義式的探問著這個沒有起點亦沒有終點的移動旅程。

¹² 這裡特別引述藝術家劉世芬在作品〔6°K〕中，提到班雅明《單行道》一書對她的影響。

¹³ 河床劇團（2004）。〈C A Tinquero：劇場集錦（1902-1975）〉。《城市漂旅－釋放與失落》。高雄市：高雄市立美術館，頁 36。

這個展覽除了閱讀從每個作品的個別敘述之外，另一個重點是高美館四樓整體空間規劃經營。第一就是藝術家的觀點與感受在展覽空間的實踐，能夠發展出當觀眾面對展出時的物理空間，而感受到更強烈的心理層面。第二是觀眾在參與觀看演出/展出的經驗中，帶出與展場/劇場、觀眾/演員之間不停翻轉的模糊定位，當美術館的「觀眾」一詞已經被具體的模糊化，當然藝術的分類在此也變成沒有必要。

所以結合以上兩點，若觀眾是演員，我們擬仿了在排演中設計演員在舞台上的走位以及演員與道具之間的關係，整個展場的營造包含了觀眾在展場的行徑路線以及與展品之間的互動。這不規則的帶狀參觀路線，經由藝術家所營造出來的獨特空間，和經由黃怡儒〔人造光〕的串聯，讓展室與展室、作品與作品之間，觀眾將不再是回到美術館，而是繼續游移在總體展出敘事性風格。觀眾在五組作品空間中，游走於五個不同的故事，時而如體內胃囊腸道的膠囊，時而如兇殺案件的目擊證人，在這曲折迷離、迷幻恐懼之中，整個展場如同一本圖像視聽小說，帶出了觀眾迥異以往的觀看經驗。

三、虛構敘事與非虛構敘事

早自八〇年代開始，我們便經常在創作中發現虛構敘事（fictional narration）與非虛構敘事（non-fictional narration）的界線越來越模糊，如電影中傳統劇情片與紀錄片的明確規範已經逐漸被瓦解。

從新歷史主義（new historicism）的角度來看，傳統真實與虛構定義本來就已（該）解構。…從再現（representation）的觀點來看，無論以文字或影像呈現事件，最終只是一種主觀的再現真實（represented reality），而非客觀的絕對真實。巴特所謂的客觀的絕對真實只能存在於柏拉圖的理想中，永遠無法真正再現。¹⁴

由上述的角度來看，這次展出的作品可看出虛構敘事與非虛構敘事的交織纏繞：如〔顯影 Zodiac〕取材於真實連續殺人犯的故事，〔小丹尼－奧地利製造〕製作過程的真實事件，〔6°K〕藝術家真實的腔腸影像與實際拍攝人際網裡的人的面容，〔C A Tinquero:劇場集錦（1932-1975）〕作品擬真的故事架構，還有真實演出的虛構戲碼。但不可諱言的，我們可以發現藝術家們更曖昧模糊的處理真實與虛構時，也更進一步質疑「真實」之本質的處理。當我們發現在作品中所謂的虛構與非虛構其實無分軒輊之時，除釋種種道德尺度，在這樣的敘事空間

¹⁴ 盧非易。〈黑暗之光〉。《電影論述廣場/影評》。

Downloaded:[Online]<http://cinema.nccu.edu.tw/cinemaV2/squareinfo.htm?MID=9>,accessed:19/4/05.

中，展現了藝術家更隨意從容的態度，在這裡我們可以發現新的敘事魅力。

本章節將特別針對河床劇團〔C A Tinquero:劇場集錦（1932-1975）〕作品，點出了不同一般戲劇（美術）所發生的敘事手段，並分別自敘事脈絡、物件使用的兩個層次去論述。

3.1 敘事的謊言性質

我們不要只去看表面的故事，一個故事的重點更在於它沉默不語之處，或在於它所要遮蓋隱藏的東西。在文本的敘事脈絡中，或許隱藏另一個文本，另一個潛在的故事、虛擬的故事…，在這裡，言語內容（énoncé）如果不考慮發言過程（énonciation），便毫無意義。¹⁵

〔C A Tinquero:劇場集錦（1932-1975）〕的確是充滿故事的，不管是於展場的文字、空間的運用、物件的安排、現場的表演、展出時的音樂…無不充滿層層交疊的故事，他們用純手工打造的虛擬敘事城堡，不用精密的情節安排，而用富敘事的意象¹⁶，和保持秘密的…但具詩意的敘述形式，由故事的敘述者和背後的作者去主導雙向劇情，呈現出不同於一般戲劇的敘述手法。

這如謎一樣的作品，時時散發出如海洋漂流瓶中的訊息，當故事的謎題呼喚這作品中的敘述者時，其實也在呼喚著觀者，並且作品的敘述本身試圖在呈現“事實”的當下，其實也在佈下謎題的一部分（甚至是最主要的謎）。所以，當敘述者為自己設下了謎題的同時，也在對敘述的接受者，就是觀眾，構成了另一道謎題。¹⁷

在傳統說故事的系統裡，敘事的謊言性質，接近於毫不掩飾；相對的，在主觀敘事系統中，謊言還把自己隱瞞在「回憶錄」的面具之下，這樣一來，可以說是處於謊言乘謊言的二次方狀態。¹⁸

〔C A Tinquero:劇場集錦（1932-1975）〕以虛構角度來說，其實是相當不科學與無證據的，也就是它並不以忠實報導的方式，來重構事實；相反的，它以不受限於現實感的要求，以「回憶錄」的方式，去直指敘事中的「真理」(verite)，這份真理來自於敘事自身的規則，它讓作品的訊息牽涉到作品想要探討的範疇—

¹⁵ 鄭淑文 譯(1997)。《沒有故事的故事：侯麥的電影故事》。台北：萬象，頁 13-14。Pascal Bonitzer. Eric Rohmer.

¹⁶ 這裡特別一提的是有別於英式以文本為重的戲劇，「意象劇場」是美國在 20 世紀發展出以視覺意象為敘述手法的戲劇表現，不用大量的文字台詞與情節鋪陳，以意象為傳達的重要方式，尤以美國導演 Robert Wilson 最具代表性，這一、二十年來，台灣小劇場也身受其影響。

¹⁷ 同註 15，頁 25。

¹⁸ 同註 15，頁 26。

就是人和死亡和未知之間的關係。

3.2 展示與指涉

由於這次展演的特殊性，讓河床劇團能藉由現場演出與長時間的展覽兩種方式，讓我們清楚的看到，〔C A Tinquero:劇場集錦（1932-1975）〕的表現系統便建構在這兩項異質程序的組織過程中。他們透過作品內意象¹⁹的「展示」，與文字語言的「指涉」，擴充敘事者的表達路徑。

當然，在這裡作品的敘述者是作為意義指涉的人，但同時也成為展示的人。在現場的第一入口，以文字為主導的狀況之下，它的展示是間接的，展示的過程是透過描述的方法，就算是後來展場呈現的大量物件，它們也充滿描述的語意。於是乎不管是在文字和物件上，它們成為事件的另一種觀看方式，它們試圖在見證，透過見證闡述豐沛的故事網絡，這裡是無關乎現實與虛構的差別的。

我們可以看到藝術家利用如此謎樣迂迴的方式，企圖找到一種敘事的實驗，他翻轉了劇場「現時性」的侷限，讓作品無時無刻的表達，也讓純藝術範疇中時常缺席的敘事性語法，豐沛了制式美術館的空間。

伍、一場創作漂流記

作品重劇場空間轉移到美術館將產生甚麼效果？表演空間的重新配置將如何改變觀眾對該作品、導演的製作過程及成果的理解？而為何將表演移置於當代美術館展示？這個展覽不只是在探索都市文化心理層面的「釋放與失落」，「城市漂旅」更是一場「尋覓與發現」的慶典，因為它冶鍊出視覺與表演藝術的嶄新連結，並鼓勵觀眾重新體驗劇場的藝術。²⁰

雖然「城市漂旅」是本次展覽藝術家共同體感的命題，而「釋放與失落」是藝術家身感游走的心理地帶，但真正展覽的重心則是我預設了一個景況，一個從2003年5月到2004年5月展覽結束的整整一年當中，不斷游走於不明確與互異的豐富地帶。原因是這次的組合所互相共構的新可能性，而其中因人員、場所、機制相互生疏的模糊場域，而導引出一個必須急速面對的新張力。

¹⁹ 包括展出時作品的意象以及現場表演的意象式劇場表現。

²⁰ Craig Quintero 著，林慧珠 譯（2004）。〈一場創作漂流記：擺盪在劇場與美術之間〉。《城市漂旅-釋放與失落》。高雄市：高雄市立美術館，頁 12。

就像是全球化下無可避免的景況，這連劇場和視覺藝術這麼接近的範疇也面對了一個新關係的衝擊。而展演的成形揉輾了這些成分，面臨無可依循的準則和分界，對藝術家來講，它具有一種無可預測的游移與強制的開放（也包括了強制的限制）的實踐，這是一場創作漂流記，而所有的事件與過程與創作相互滲透，而所有的意外的成果也在展出過程中一一出現…。

參考書目

中文部分：

吳瑪俐 譯（2004）。《量繪形貌：新類型公共藝術》。台北市：遠流。Suzanne Lacy. (1995). Mapping the terrain: new genre public art.
曾芳玲 編（2004）。《城市漂旅－釋放與失落》。高雄市：高雄市立美術館，
鄭淑文 譯（1997）。《沒有故事的故事：侯麥的電影故事》。台北：萬象。Pascal Bonitzer. Eric Rohmer.

英文部分：

Richard Sennett (1994). *Flesh and Stone*. London: Penguin Group.

英文報紙參考論述：

Susan Kendzulak. (Sunday, January 2, 2005). A gallery of the good, the bad and the ugly. Taipei Times. Arts & Books page 19.

網路資料部分：

盧非易。〈黑暗之光〉。《電影論述廣場/影評》。

Downloaded:[Online]<http://cinema.nccu.edu.tw/cinemaV2/squareinfo.htm?MID=9>, accessed:19/4/05.

Editorial Reviews of "One Place after Another : Site-Specific Art and Locational Identity", downloaded:[Online]<http://www.amazon.com/exec/obidos/tg/detail/-/026261202X/102-3303745-8459358?v=glance>, accessed:18/04/05