



身體，去脈絡化的行為與展演－林人中的臨場藝術與酷兒史觀

身體，去脈絡化的行為與展演－林人中的臨場藝術與酷兒史觀

從地方到地方－80 後世代的藝術之旅 4

高千惠 VS 林人中

■ 劇場與展演概念分歧的年代

高千惠（以下簡稱「高」）：在 2022 年 8 月初步聊天中，你提到了個人的養成背景是從國小、中學的話劇社團之喜好出發。新莊高中畢業，進入了台灣藝術大學戲劇系。你入學的時候，面對的是學院大眾影視實踐與民坊前衛劇場實踐，在理論與方法上正出現的分離狀態。戒嚴前的冷戰時期，台灣在劇場思潮引進上，已有**史詩劇場**、**荒謬劇場**、**殘酷劇場**等，將身體演出視為荒謬主體的存在概念。至 1980 年代至 1990 年代，台灣興起小劇場運動。與 1970 年代女性主義運動一般，也傾於將身體政治化。在地資深小劇場工作者，「**身體氣象館**」的負責人**王墨林**(1949-)，即是一個年代指標。另外，在 1996 年組合「**差事劇團**」，連結藝術勞作與庶民生活視線的**鍾喬**(1956-)，則屬於一種左翼式的民眾戲劇文化行動。這二條路線，均與台灣社政轉型的歷史脈絡有關。

台灣「劇場」的概念，在你出生之際，已然有了敘事性、非敘事性、排演性與即興性等分歧的發展狀態。處在學習的 2000 年代，你是基於什麼環境的接觸，逐步從「劇場」走向「Live Art」這個領域？「Live Art」涉及即興與非即興的行為或行動演出，它也有另一條與前衛藝術有關的形成脈絡。你是如何在當時的台灣生態中，找到個人發展的方向？

林人中（以下簡稱「林」）：雖然大學跟研究所是戲劇系，但我一直是戲劇系的局外人。我對戲劇史與戲劇表演課表演課不太感興趣，一直在校外打雜，跑過劇團、影視工作室、服飾業；在校內反倒一頭栽入當時廖新田老師開設的「視覺文化研究」相關課程。例如文化理論家霍爾(Stuart Hall)有關認同、差異、大眾文化媒體的探討領域，成了我主要的知識養成。在研究所時期，我在劇場圈主要從事製作、企劃宣傳工作。2010年，我才發現行為藝術身體展演是我想做的創作。

那年我參與了牯嶺街小劇場主辦的霜田誠二行為藝術工作坊。對我最大的啟發除了遇見以霜田為派系的「行為藝術」外，另一個是對行為藝術的歷史問題意識。解嚴後的九零晚期，行為藝術在台灣才逐漸整理成具有論述發展的事物。2005年姚瑞中(1969-)的《台灣行為藝術檔案 1978-2004》，對現代主義與後現代主義情境下的台灣行為藝術家便有諸多陳述。

為了理解「行為藝術到底是什麼？」，我很快意識到我與霜田誠二、王墨林、王俊傑、陳界仁等的行為藝術，甚至蘇匯宇的行為錄像藝術之間，已有問題意識上的差異，及歷史線性發展上的斷裂。他們多將身體作為處理政治問題與時代意識型態的工具。我既沒有歷經過八零、九零年代的各種事件現場，也不繼承解嚴後的身體論述或表現模式。在這個斷裂下，我開始思考，行為藝術該怎麼談、怎麼做、為何而做。我告訴自己，必須要回到比較大範疇的藝術史找答案。

我當時想，或許可以北美洲、歐洲中心為視角，以及具歷史現場的既有論述著手。於是，我開始大量閱讀與理解，以行為、表演作為類型化的歐美史觀之表達方法。這條脈絡有其特定時空，在某階段，也與紐約藝壇、黑山學院為主軸的當代藝術社群有關。進入以西方藝術史為脈絡的行為藝術研究，我才發現臺灣的行為藝術所處的可能相對位置。在台灣典型的行為藝術表達中，不會有編舞、導演式的創作手法與觀念，但這些在西方藝術史裡，已經存在。例如，卡布羅(Allan Kaprow)會有行動腳本，編導式地策動一群人執行其項目。行為藝術的生產模式，也可以是編舞、劇場合作的交錯地帶。凱吉(John Cage)在黑山學院的「無題事件」(Untitled event, 1952)已具有這種性質。

2010年左右，在我的世代社群裡，幾乎找不到人可討論這些事情。以「表演」為跨域交流的藝術史，在當時並未有系統化的思維傳授，甚至還沒有進入到學院裡面，透過理論和實踐而被體現。我想更加了解舞蹈與行為藝術的交錯之處，於是，我的第一步身體力行的田調，便是在2013年跟編舞家林文中工作，學習編舞的知識與實踐；再來，我離開台灣，去歐洲進行行為藝術史及其現場的研究。2014年，我申請到國藝會青年海外藝遊專案，及2015年巴黎西帖藝術村駐村，得以進入中西歐的藝術現場田調。那段時間，我在一些行為藝術節、藝廊表演，也大量看舞蹈與行為藝術展演，拜訪了許多藝術家與藝術節。透過第一手資料，我逐漸認識「performance」在視覺藝術、舞蹈、甚至在古典藝術派別中的來龍去脈。

■ 從具體派到現場行為藝術

高：你提到二個早期的學習影響面向。一是日本的霜田誠二，二是美國的黑山學院。霜田誠二(1953-)在1960年代末，也趕上了日本學生運動的尾聲。在一股反戰、反污染、反體制的社政潮流下，霜田誠二卻走了另一條路。他開始寫詩，逐漸發展起個人的行為藝術表現方式。霜田誠二於1993年開始舉辦日本國際行為藝術節，此活動對周邊亞洲國家的行為藝術發展產生重要作用。不過，受霜田誠二影響的中國行為藝術家或其他亞洲行為藝術家，其發展的

面向還是不同。這可能回到藝術家看待身體與社會的角度與關係上。至於黑山學院，其跨領域藝術實驗課程設計，因跨學科概念，結合了行為、展演、音響等元素，的確也促使「Performance Art」、「Action Art」、「Interdisciplinary Art」出現了交疊的狀態。

具體派的展演作品，大都與藝術家的身體、日常材質的選擇，身體與物質的關係，以及感知物質的某種自然能量有關。我在《詮釋之外－藝評社會與近當代前衛運動》一書中的〈東亞的物我解放與環境對話〉，曾以存在主義、後解構主義、黑山學院、不定形藝術、具體派、東方達達、物派、原度藝術、物自體、萬物有靈論、新現實主義、貧窮藝術、日常感知這幾個連結面向，陳述日本這支戰後前衛運動與西方 20 世紀前衛思潮的關係。

你也發表過《如果具體派宣言是一首舞譜》展演。在《如果具體派宣言是一首舞譜》的書寫語境裡，你把原宣言輸出，透過集體排演，以田中敦子、白髮一雄、村上三郎及嶋本昭三等藝術家的作品為文本，作了介於偶發、繪畫、雕塑、裝置、參與等觀念之間的擴延性編舞。在試將具體派作為一個行為藝術史的座標，於創作與研究上，你如何架構霜田誠二、黑山學院與你作品的關係？

林：我對具體派的關注與研究，並不是 2020 年在 C-Lab《Re:Play 操演現場》忽然出現的。初識霜田誠二時，即因關注行為藝術史，而注意到此團體。具體派雖仍不脫產出繪畫、裝置等物質性作品，但更著重的是「過程」，也就是如何透過身體展演與行動來創作。他們反思現代主義而帶有編舞意圖的腳本與行動繪畫，約莫同期，在地球另一端可對照卡布羅、激浪派（Fluxus）、舞蹈家崔莎·布朗(Trisha Brown, 1936-2017) 有關跨學科展演創作。更早些的美國行動繪畫，也是以身體為載體的行動式創作。

我與具體派的對話，交織的是藝術史、實踐上的一些見解，不是與社會運動的關聯。政治不正確地來說，我有想要為東(北)亞行為藝術發展脈絡去政治化的閱讀意圖。目前主流的東亞行為藝術表現，大多與特定政治場景有關。但在藝術史的史實裡，不是只有這個觀點。相對於東京，以關西大阪一帶為據點的具體派，便專注於美學的研究，特別是對現代性的抵制，並因此進入行動繪畫與行動雕塑的探索。我重返歷史與具體派的角度，在於探索行為藝術再現政治意識形態之外，還可以是美學觀點上的反叛。

■ 「Live Art」的歷史與當代思考

高：身體，對行動藝術與藝術行動均非常重要。在不同認知下，它可以是主體、客體、載體或導體。我將這支介於「返常」與「反常」一藉擬態空間進行藝術與獨立環境的對話展演藝術運動，作了一些區隔。

例如，在身體作為一種自主性的演出上，卡普羅的即興行為、波伊斯的社會行動與葛羅托斯基的原初肢體語言，在態度上極不同。偶發藝術可以被偽裝成普通事物，以報紙、聲音、身體行為等互動的行徑，共同構成仿若戲劇性的事件。波伊斯的身體行動藝術，重視人和材質的關係或歷史經驗。至於葛羅托斯基倡導的身體行動藝術，更接近人類學，也有重返人類原始的共有身體記憶之意圖。

行動藝術與藝術行動在不同闡釋下，已以介入的行為、擬態、建物與劇場等型態，出現不同美學。群眾也逐漸由旁觀者變成參與者，以至於出現：「沒有觀眾，藝術品還存在嗎？」的論點。如果用「Live Art」一詞來討論你的理論和實踐，能否再說明，你是如何透過台灣、

日本、中西歐的系統，從在地到國際的學習，而成為一個跨國與跨領域的「Live Art」藝術家？你是怎麼界定「Live Art」的臨場性或現場性？它是是一種行為，還是一種展演？

林：「Live Art」在 2000 年代初由陳永賢老師翻譯及引入台灣，成了「臨場藝術」、「現場藝術」等詞彙。這個 1990 年代晚期興起的表達，其實是歐式「Live Art」作為美式「行為藝術 Performance Art」的對話詞。在不同地區的傳播與運用有所不同，譬如在倫敦的社群裡，「Live Art」的觀念與實踐就跟酷兒文化緊密相連。但「Live Art」並非「Performance Art」的繼承，就某種意義上來說，是將「表演」從北美為中心的行為藝術及藝術史觀移轉出來。譬如，從紐約 Performa 雙年展的創辦人蘿絲李·戈柏(Roselee Goldberg)早期的行為藝術教科書《Performance art from futurism to the present》與晚期著作《Performance Now: Live Art for the Twenty-First Century》便可閱讀到，她在處理上個世紀行為藝術與藝術史及 21 世紀之後，廣泛以「表演」(Performance)與「Live Art」取代「行為藝術」(Performance Art)實踐的轉向。倫敦泰特美術館表演領域策展人伍德(Catherine Wood)，其《Performance in Contemporary Art》便運用「誰在表演」的三種人格主詞，重新非線性地爬梳「行為藝術」史，試著界定「Performance 與 Live Art」這一組如今交織了舞蹈、物件、空間、情境、事件、參與、多媒體、技術等關鍵字的展演形式與表現方法。

在台灣，21 世紀的新詞彙「Live Art」，與維繫著上個世紀 60 年代以降，特別是解嚴後小劇場運動相關的歷史與政治過程的「Performance Art」，同樣不具有線性繼承關係。依我觀察，「Live Art」目前的運用比較像是台灣藝術機構或 21 世紀台灣接合中西歐主流當代藝術語境時，用來試圖重新定義「Performance Art」到「Performance」的過程。「Live Art」目前在台灣，對自身的「行為藝術史」一方面回顧，一方面轉身。這種同時回顧及轉身的閱讀，對我來說，比較有趣的是如何找到或發現一種重新認識歷史的方式。

譬如說，許多發生在 80 及 90 年代的小劇場表演與事件，在當時的評述及 90 年代末及 2000 年代初期的學術整理下，普遍成為理解台灣小劇場、實驗劇場、前衛劇場等的維度。但有沒有可能，若用「Performance Art」或「Live Art and Performance」的視角來重新理解，其實也可以找到行為藝術、肢體劇場、環境劇場、舞蹈等身體展演表現，在台灣現代劇場史及藝術史各自與之間，所具有的一種交錯(intersectional)脈絡？進而有機會，對此刻的實踐者與研究者，能重新提供出理解的方式與方法？

如此回溯，我感受到台灣的「行為藝術」中文用語，從 2000 年代初以降迄今，不知不覺間成了一個被歷史幽魂綁架的詞彙。與其作為「身體展演如何流動在不同藝術媒材表現的可能」，它相對變成一種固化的理解。這是我旅歐前，甚至旅歐後，以及近年回台工作接觸許多 20 至 30 多歲學生及藝術工作者的近身觀察。若你問那些年輕人「行為藝術是什麼」，多數的理解可能仍普遍凝固在與「解嚴」身體相關的政治維度，也就是老一代社群成員的繼承。我認為這樣的理解不是問題，問題在於，「只(能)有一種理解」的固化性。

我認為任何藝術詞彙產生的目的與意義，該視為如何幫助我們解釋歷史跟現在的方式，而不是一個單一標準答案。歷史是浮動的，對藝術史、行為藝術史的理解也是。因此，在某種程度上，我其實是先將自己去歷史脈絡化，讓自己先離開戒嚴與解嚴的討論範疇，進到西方藝術史的脈絡去研究，再回來跟自身有關的在地或東亞區域脈絡作連結。

我對 1960 年代至 1970 年代的西方美術脈絡中，舞蹈與行為藝術這兩者的交錯發展特別感興趣。我雖然一開始即是用身體做行為藝術，但我從來沒學過舞。我意識到若要研究舞蹈，不能只是閱讀，我還必須將「做」，用身體進行田調。2013-2014 年，我跟林文中研究物理性的身體運動以及去舞蹈技術的舞蹈；跟謝杰樺則工作舞蹈與新技術與數位藝術的編創。那段時間我跟舞者們一起做瑜珈、練芭蕾舞與現代舞、進行重量訓練、排練、參與編創過程，也一起上台跳舞一起訓練身體。我不是要變成職業舞者，而是要學習舞蹈這套身體方法跟系統是什麼。譬如，當舞者在講「中心」的時候，其觀念性與身體實踐性，在空間的界定上為何？只有能理解舞者講的中心是什麼時，才能理解所謂的邊緣在哪裡。另外，我們在講「動作」時，是指「action」或是「movement」？這些概念對舞者來說，都是獨特的。

兩年紮實地理解舞蹈史跟跳舞、編舞的實踐方法，再把這些第一手的身體現場經驗跟演練整理成知識，成了我後來在歐洲能夠掌握舞蹈、視覺藝術、劇場藝術、行為藝術語境及其交界的基礎與養分，也才有知識跟技術可以跟舞蹈機構或美術館系統的藝術家與策展人對話。也因此，我的「Live Art」作品，從相對古典「solo」方式逐漸走向「編舞性」(choreographic)「集合性」(collective)的觀念與創作方法。2015 年至 2016 年，旅居法國的階段，我開始走向情境式、社會參與式的脈絡。另外，提諾·塞格爾(Tino Sehgal, 1976-)，在 2000 年代將表演、舞蹈的表現手段帶進美術館空間的機構與產業論述，並定義其作品為「建構的情境」，對我也有所啟迪。

從臺灣到歐洲，在田調與體驗知識的過程中，我也發表文章，逐漸整理出心得。包括 2020 年上半年全球疫情爆發，大多數工作取消的時候，為了不讓自己閒下來，我便策劃線上講座，談當代 Live Art 表演，包括擴延編舞、物件、影像、聲音、lecture performance 等，提出「當代 Live Art」的語境如何討論的可能。

■ 典範空間內的身體與情境

高：2015 年至 2020 年間，是你活動力相當大的階段。這五年，你的作品也一直出現與「感官」、「文化」有關的美學課題。我在北美館看了你入選「2020 臺北美術獎」的《日出日落》，也在 2020 年國美館的台灣雙年展中看了你的《狐仙紀念堂》。

《日出日落》曾在上海外灘美術館發表。在不同地區場域，是否會因不同的空間因素，影響了作品的詮釋？結行為藝術、錄像、攝影與裝置的《狐仙紀念堂》，則來自虛構文本，包括一則狐仙簡史，及狐仙轉世於二十世紀迄今，在當代社會的各種變身。在導讀引介上，你提出是在追憶已逝的亞洲酷兒群像。

作為展演者、行為者，以及也使用代理式的演出者，身體是你重要的媒介。當你在法國、歐洲或中國的時候，你的身體是否有差異感？作品在進入白盒子展演空間時，你怎麼思考觀者的問題，又如何去脈絡化地，維持一種無歷史包袱的感知情境共享？

林：2020 年國美館「感官瑜珈」的參展作品《看不見的肖像》、2019 年上海外灘美術館到 2020 年台北獎的《日出日落》，與 2020 年台灣雙年展「禽獸不如」參展的《狐仙紀念堂》，恰好是我三種看似各自獨立，但卻相關聯的表演創作途徑的呈現：一對一表演、擴延編舞、酷兒文化，以及將身體與表演裝置化的表現。

你所提的這三件案例，都發生在白立方或說美術機構空間場域。相較於早期歐美或台灣行為藝術家帶有「反機構、反體制」的意圖，選擇在「典範藝術空間」外進行展演的表現，我反

而是有意識地將身體與行為表演，帶到機構空間內，去處理、回應機構批判（**Institutional critique**）。此間，對我來說最關鍵性的批判之一，是藝術在物質性與非物質性之間的二元對立。也就是說，「表演」如何作為非物質性藝術的存有，能夠進入到以呈現、管理物質性藝術的機構之中，並提出一種在文化物質主義上，模糊藝術分類邊界的可能性。

對我來說，「身體」及其所產出的「行動與情境」，在這樣的斡旋之間，充滿了「過程性」。因為它轉瞬即逝，也僅存在於「特定的時間空間的條件之中」。它異質地出現在美術館系統裡，展示出被作為「結果論」的藝術作品。在這個基礎上，我的「酷兒」問題意識、創作途徑與實踐，便不僅止於「性別認同」，而是以酷兒「作為動詞」（**queering**），去處理藝術與文化生產的既有建制與範式，並透過身體行動或情境去操演（**perform**），去提問（**question**）機構內外語境的可能性。

觀者（**audience member**）或參與者（**participant**）對我來說，成了合作者。如果文化閱聽人不是被動的訊息接受者，而是積極的意義生產者，那麼，在我的表演作品裡，他們當然也是與我一起共構或是具重建意義的夥伴。在這個層面上，我對待觀眾的態度，便是將他們視為社會參與藝術裡一作為「行動者」的一部分。

■ 從代理式展演到酷兒化思考

高：回到世代對於行為或展演藝術的認知。你認為前世代留下那些資產與負擔？除了解嚴後的行為藝術多將身體政治化之外，其實還有一個差異，就是的「代理式展演」的出現。

2012年，畢莎普（**Claire Bishop**）因回應 90 年代的「關係美學」討論，在《人造地獄》一書中的〈代理式展演：將真實性外包〉一章中，列出「代理式展演」性質包括了一種暫時性的類型學、作為勞動與快感的展演、變態和真實性、視情況而定的展演。在當代藝壇，如威尼斯雙年展一些國家館，也都曾推出過代理式展演的「**Live Art**」。對於代理式展演，你有那些個人觀點？在你的作品概念，代理式展演空間的情境化，是否與過去有所不同？在同世代中，你怎麼看你和何采柔在代理式展演上的不同？

林：畢莎普之書，為社會參與式藝術（**socially-engaged art**）、行動主義性的藝術過程，作了再爬梳及理論化的耕作，也重新提出透過表演、行動、社群作為關鍵字，作為理解藝術史的方式。

所謂的「代理」，是藝術家如何與特定社群協作的創作意圖與過程，而不僅是人力派遣。因此，代理式展演在畢莎普的脈絡裡，藝術家的社交性實踐（**social practice**）包含了與社群的對話。在這個脈絡下，才會出現了代理式展演的歸納與界定。依此脈絡，談代理式展演，必須回到藝術家在進行參與式藝術、社交式表演實踐的時候，是如何策動計畫與人事物聚合的過程。而觀眾，便成了藝術家的合作者。

就某種共享的世代語境來說，何采柔與我都有劇場經驗，但我們路徑相反。她從美術的脈絡進入劇場創作再回到美術館，我則是從劇場的脈絡離開，甚至也沒做過劇場作品。某種程度，她是透過「劇場」視角來處理「身體及表演」，即便作品在美術館空間展演，她也比我較具劇場感。我則是像打蛋黃一樣，把藝術家與表演者的身體打散；身體比較像是複數、有機、可作為集合但又不統一的存在。我有去劇場化的傾向，譬如說，我 2022 年在兩廳院 35 週年策劃的《2057：給 35 年後的活存演習》，便是在黑盒子實驗劇場空間裡進行劇場的去技術化。相對來說，采柔則把劇場的視覺與空間觀念，帶入視覺藝術的框架。

高：用藝術史脈絡的認知進行藝術的實踐，你覺得你有被框架到了嗎？例如，酷兒的思考方法與閱讀方式，如何脫離它本身也具有的政治性？我們是否真的能用酷兒的閱讀方式，來陳述不同藝術史脈絡與不同世代，在「Live Art」中的身體、物質與環境的關係？

舉例，霜田誠二著名的作品《在桌上》，是以赤裸之軀翻轉挪移，展示出身體的能量和韌勁，如何征服或掌控一張張木桌子。這件作品的精神，是否也繼承了具體派的框架脈絡？它與瓦旦·塢瑪的《饗宴》(或稱：有媽媽的味道)，在身體與不同軟硬物質的拉拒上，如何判斷其文化與美學上的差異？或是王墨林的身體氣象館，你認為其思考方式，何以沒有超越性別？林：我的酷兒文化實踐，並不是站在結構與框架的對面，而是裡面。或者是說，在以酷兒作為動詞的機構批判的角度來說，並不是取消條件或與它對峙，而是思考跟演練如何跟它在一起。這麼做，是去找到「混種」的可能，去包容吸納它，去轉換它，讓那些二元對立、異性戀正典性的結構與閱讀成為一種流動式、不穩定的型態。

說到酷兒本身可能的政治性框架，我認為「框架」也有機會成為一種「臨時性的社群」，它可以不斷解散、進行重組、移動。因此從藝術史著手，對我來說不是限制與框架，反倒是「酷兒」作為閱讀方法，更能去面對工作的對象。例如，重看具體派第一代藝術家的早期代表性作品，田中敦子《電氣裝》將 200 多個燈泡編織成裝置，並通上電穿戴在身上，身體與物件可視為一種混血的臨時機器與生物。村上三郎《穿破》，瞬間衝破多張紙牆的行動，則讓裝置成為一種不完整、破敗、看似未完成的姿態。元永定正的《煙》，便真的只是放煙，我們需要去思考、指認，煙霧消失性的暫存，如何是一件藝術作品。這些作品跟行動對我來說，都質問了藝術生產的意義。當我們提出臨時的、過程的、可移動的、表演性的方案，踩在了身體如何作為物質同時又是非物質的交界時，這種作品可以是酷兒的。

若這樣看，我不會將具體派跟霜田相比，我也不會說霜田、瓦旦、王墨林繼承了誰，除非他們有意識地宣稱對誰彼此繼承。因為任何可被繼承的歷史遺產，或願意繼承的這組關係，其所謂的血脈正統性這個觀念，並不真正存在。一脈相承、血脈正統性，正是異性戀正典的史觀與閱讀方式。我會說，他們的實踐都可能混種了其他人或物的路徑或脈絡，而成為自己現在的樣子。至於他們是否有處理性別，與其說性別，我認為他們更主要處理的是「身份」，而他們對身份的趨近與理解，或多或少包含著性別意識。譬如，他們的身體行動要「弑父」，那就會出現對「父權」是誰的指認。當然，若我跟大墨或瓦旦說：你們的作品具有性別上的問題意識，他們大概不會同意。因為我在談的「性/別」作為二元對立社會建構的意義，跟他們的理解可能不是同件事。

我在談的「酷兒」跟「性/別」，也不只是 2017 年「光合作用：亞洲當代藝術同志議題展」那檔展覽所談的題目。一件被稱為酷兒藝術的作品，並不直接關乎作品議題（或作者）是否涉及同性戀、跨性別等，而以性向作為框架的認定。如今酷兒藝術（queer art）這個詞彙的使用與閱讀，也涉及去殖民的文化與藝術實踐。譬如，泰特現代美術館(Tate Modern)辦過的「queer art festival」論壇，在討論「什麼是酷兒美術館」時，也談到為什麼館藏品都是白人的作品、藝術史其實是白人的歷史，這樣的問題。在這個角度上來說，「全球南方」的藝術實踐與問題意識，對我來說，其實便是一種酷兒文化的實踐。這也是我一直感興趣的，就是如何從正統、主流的研究與論述裡，找到另一種或多種並存的詮釋跟身體實踐的可能。更

關鍵的是，當藝術家用行動、用作品來回應與解釋世界，酷兒如何形成了一種看、動跟做的方法。



林人中

1984 年生，太陽雙子月亮水瓶，現居巴黎。2012 年投入 Live Art 創作研究與實踐。2013-14 年間與編舞家林文中、謝杰樺合作，習舞並擔任其作品舞者。2015 年巴黎駐村期間，創作方法逐漸從單人行為表演轉向集體與合作式的擴延編舞及社會參與式展演。近期作品受邀於巴黎龐畢度中心、東京宮、拉法葉基金會、法國舞蹈中心、布魯塞爾 KANAL 龐畢度中心、倫敦現場藝術發展協會、香港 M+、上海外灘美術館等。2022 年，獲歐洲 Live Art Prize 提名，為該獎項創辦以來首度入圍的台灣藝術家。封面圖片攝影：Chloé Magdelaine – Lafayette Anticipations。

網站：<https://riverlin.art/>



林人中，《如果具體派宣言是一首舞譜》（2020），C-Lab 台灣當代文化實驗場「Re_Play 操／演現場」，攝影：陳又維。圖片提供：林人中。



林人中，《如果具體派宣言是一首舞譜》（2020），C-Lab 台灣當代文化實驗場「Re_Play 操／演現場」，攝影：陳又維。圖片提供：林人中。



林人中，《如果具體派宣言是一首舞譜》（2020），C-Lab 台灣當代文化實驗場「Re_Play 操／演現場」，攝影：陳又維。圖片提供：林人中。



林人中，《如果具體派宣言是一首舞譜》（2020），C-Lab 台灣當代文化實驗場「Re_Play 操／演現場」，攝影：陳又維。圖片提供：林人中。



林人中，《我的身體是酷兒史博物館 My body is a queer history museum》（2022），巴黎拉法葉基金會 Lafayette Anticipations。攝影：Chloé Magdelaine – Lafayette Anticipations。圖片提供：林人中。



林人中，《我的身體是酷兒史博物館 My body is a queer history museum》（2022），巴黎拉法葉基金會 Lafayette Anticipations。攝影：Chloé Magdelaine – Lafayette Anticipations。圖片提供：林人中。



林人中，《我的身體是酷兒史博物館 My body is a queer history museum》（2022），巴黎拉法葉基金會 Lafayette Anticipations。攝影：Chloé Magdelaine – Lafayette Anticipations。圖片提供：林人中。



林人中，《我的身體是酷兒史博物館 My body is a queer history museum》（2022），巴黎拉法葉基金會 Lafayette Anticipations。攝影：Chloé Magdelaine – Lafayette Anticipations。圖片提供：林人中。



林人中，《我的身體是酷兒史博物館 My body is a queer history museum》（2022），巴黎拉法葉基金會 Lafayette Anticipations。攝影：Chloé Magdelaine – Lafayette Anticipations。圖片提供：林人中。

本文為國家文化藝術基金會、文心藝術基金會贊助「現象書寫-視覺藝評專案」。感謝藝術家林人中提供圖片資料，以及本專案執行團隊：李寅彰執行文字工作與聯繫、在地實驗影音檔案庫葉杏柔執行資料處理與編輯。

現象書寫 - 視覺藝評專案

贊助



國 | 藝 | 會



文心藝術基金會
Wansing Arts Foundation

作者 Author



高千惠 Kao Chien-Hui

高千惠，藝術文化書寫者。研究領域為現代藝術史、藝術社會學、文化批評、創作理論與實踐、藝術評論與思潮、東亞現(當)代藝術、水墨發展、視覺文化與物質文化研究。著有《出界－水墨空間的人間詩學，2020》、《當代藝術生產線－創作實踐與社會介入的案例，典藏藝術家庭，2019》、《不沉默的字－藝術書寫與其生產語境，2018》、《詮釋之外－藝評社會與近當代前衛運動，2017》、《第三翅膀－藝術觀念及其不滿，2014》、《風火林泉－當代亞洲藝術專題研究，2013》、《發燒的雙年展－政治/美學/機制的代言，2011》、《藝術－以 XX 之名，2009》、《移動的地平線－文藝烏托邦簡史，2009》等書。