

誰來開飯——自鳴體世代的藝術對話錄

變形，身體與空間的延異感應——傅雅雯的多媒體創作和文化碰撞



變形，身體與空間的延異感應——傅雅雯的多媒體創作和文化碰撞

從地方到地方——80 後世代的藝術之旅 8

高千惠 VS 傅雅雯

■ BB.Call，從水墨到新媒體的傳呼

高千惠（以下簡稱「高」）：1990 年代後期，妳北上到台灣藝術大學學習，主要修習的是水墨，現在卻是新媒體或多媒體藝術家。作為一個北上的外地生，當時最大的挑戰是什麼？這些早年經驗，對於妳何以能成為國際活動的藝術家，何以能在柏林經營國際交流的展演空間，應該都是有跡可尋的生存能力訓練。

現在旅居歐洲的 80 後藝術工作者逐漸形成一個數量。因駐村、留學、藝游等機會而留下來的創作者不少。許哲瑜、吳權倫、鄒婷、張嘉哲、郭柏俞、佘文瑛等人，於疫年的 2019 至 2022 年間，均在德國進行留駐、創作、策劃等活動。以創作者身份來說，妳已經在德國蹲點 18 年，並來往台德兩地。也許妳走過的藝術養成與文化交流經驗，可以成為年代的一種回響。

傅雅雯（以下簡稱「傅」）：雲林虎尾是我的故鄉。從小就喜歡畫畫，就讀台南女中的時候，就到嘉義的畫室學習素描、水彩等基本的繪畫技巧。後來順利考上台藝大美術系，主修水墨創作。除了水墨、書法、篆刻的學習，還有素描、水彩、油畫、複合媒材等，當時美術系還沒分成兩系，可以自由選擇喜歡的課程。

在台藝大期間，我受到東、西方藝術學科的薰陶，印象很深的是阮常耀老師的篆刻課程，教我們如何在很小的石頭空間裡，平衡筆畫與力量；選修複合媒材的課程中，林偉民、林兆藏、顏貽成等老師，也都帶給我一些創作上的啟發。這些課程均引領我對跨媒材的興趣。

剛上大學，還在用 BB.Call。那時手機尚未普及，電子訊息是用一組號碼或是符號來傳達。大二的時候，我買了人生的第一台電腦，自學電腦繪圖，也到校外上電腦課，學到幾項軟體技術，就開始接數位繪圖、動畫的案子來維持經濟開銷。工作經驗的累積，讓我對電腦數位創作產生更強烈的興趣。畢業之後在廣告公司工作一年，便準備到德國念媒體科技藝術，想學習更多元的媒材與更大的創作可能性。

高：妳提供了另一種藝術工讀生的現實生活景觀，這些生活經驗在藝壇常被忽略。藝壇想像的年輕世代都有一個框架，在學校即有很多實驗性的藝術聯誼、關心公共事物、介入不同的前衛性質活動、在一些新人獎中嶄露頭角。我們比較少關注到，十八、九歲的藝術學生，在外地獨立生活的日常現實。

妳上大學的 1999 年至 2003 年四年間，台灣正是將當代本土藝術引介到國際藝壇的重要活動期。然而，妳直至 2007 年到 2016 年，以 9 年時間打掉重練，似乎妳對「當代藝術」的實踐學習，是出國之後才正式開始。這個轉渡，是如何發生？

傅：我的家庭環境比較純樸且保守，造成我到大學時就如脫韁的野馬，不斷想吸收新的知識與文化養份，也因為城鄉文化的差距，無論是打工或是求學，反而會更仔細地觀察一些日常小細節。

1999 年至 2003 年，在台藝大求學時期，林偉民老師會把國外看到的當代藝術展覽現場照片—如威尼斯雙年展，放到幻燈機裡面，提供給學生看。這些分享不斷刺激我思考：哇！原來當代藝術也可以有這麼多元的創作手法、這麼有實驗性，不是只有平面上的美感而已。每次上完課，這些問題都會釐清我自以為的藝術界限。因為這個原因，也讓我決定到德國吸取更多媒體藝術、運用電腦的藝術，或是數位化的藝術，或是跨領域的方式，讓自己有更大的創作能量。

■ 萊比錫，獨立思考與媒介開發

高：因為教育體制的不同，德國與藝術相關的大師班，與台灣的「碩士」概念不同。從台藝大到萊比錫藝術大學，妳在學程設計上看到什麼差異？台灣的經驗是否帶給妳一些不同於在地生的優勢或劣勢？

傅：這兩體系的確有很大的差異。我在柏林修習語言兩年，同時準備作品集報考有關媒體藝術學系的學院，當時在德國的選擇不多，德國也還不承認台灣的學制，我在台灣藝術大學累積的學分無法在德國被認證，因而必須重頭開始報考大學。

萊比錫藝術學院媒體藝術系，和臺灣最大的差異是藝術理論課。老師會提供每個學期的書單，讓學生自己選擇閱讀什麼；老師會在書單裡面，先訂好討論哪一本書的章節，然後在課堂中讓大家一起討論。這些內容可能是藝術相關的哲學或是心理學之類，在討論過程裡，大家會

對同一段文字產生不同的解讀，透過討論來思考每人對於同樣詞句的不同理解觀點。在台灣藝術大學時，理論課多是色彩學、美學、藝術史等，課堂的考試需要去背誦相關的藝術名詞。德國理解式與討論式的開放教育過程，讓我學習到如何研究自己關心的藝術議題，並開始獨立進行作品計畫。

還記得在萊比錫媒體藝術系大一上課時，老師會邀請製作聲音喇叭、聲音接受器的專業技術人員，帶材料來，讓大家在現場製作收音器，可以邊走路，邊收環境音，發現平常沒有注意到的聲音。這類工作坊的課程，不只在於創作實踐、體驗，也幫助我們對於媒材技術的了解，進而加以運用。

高：卡塞爾文件展、柏林雙年展等展項，均樹立了德國當代藝壇，是一個歷史意識型態與政治議題傾向明顯的地方。妳的 9 年的創作學程，修習上有沒有一些政治哲學或美學上的要求？

傅：德國藝術學院沒有政治哲學或美學上的必要要求。但因為社會當下發生什麼的事件，或值得討論的時潮議題，理論教授或創作教授會和學生一起發展出學期要討論的課程。因為地利，老師也會帶全班集體到卡塞爾文件展看展覽。看展期間，會挑幾個晚上一起討論，分享心得。

基本上，藝術學程上的創作是傾向自由的。老師會因應學生的關注點來討論創作，不會統一性地引導到大議題之下進行討論，可以說是因材施教的態度。另外，在課堂上，老師講的話還沒有學生多；多數學生都很勇敢發言，提出對彼此作品的質疑與建議。這個過程，讓我學習到很多說話的方式-如何更直接地切入問題點、如何觀察、如何去探討議題，以及如何減少迂迴的討論態度。

■ 寓居，身體與空間的不可見能量

高：妳的畢業製作，最終涉及到那些議題與美學內容？透過作品，妳當時想解決的是什麼藝術問題？這件作品的形成過程，對妳日後的創作有那些延續性的影響？

傅：2013 年，我碩士的畢業作品是〈*Der Körper, in dem ich zu Hause bin*〉，中文翻譯為「寓居」。意思是，我在這個身體裡，如何感受像在一個家裡面。它主要想討論文化差異與自我認同的議題。

2004 到 2013 年間，我不僅以外國人的身份在德國求學，也在歐洲作藝術駐村，經常要面對與反省自己的應對與交流方式，或是各種情況下的反射行為。我說出來的話、我的感受，都在台灣文化和德國文化的思維中交叉進行，必須站在兩個文化思維的角度去衡量。這些經驗是引起我作「寓居」的動機。它的問題意識包括-在不同文化影響下，我們如何評估身體行為上的價值，或者是身體和社會地位之間的關係，或者因為這樣的關係，會隨著什麼樣的角色，使我們不斷的運作下去。

這件作品〈*Der Körper, in dem ich zu Hause bin*〉是錄像與現場表演裝置。根據當時的作品草圖，我想做一件雕塑性的裝置作品，每一個鐵環都連接了特製彈簧，它會因為身體的力量或肢體的動作而產生不同的拉扯變化。這個由 80 個鐵環、彈簧製作而成的雕塑裝置，不能說是衣服，而是社會環境給我們的身體的一種侷限。我的身體會隨著彈簧的拉扯而承受極大的力道，而彈簧是一個有延展空間的材料。我想在肢體動作與物件力量的拉扯中，創造出在雕塑裝置與身體之間的一種對話。錄像製作上，則在於呈現沒有雕塑裝置的狀態，希望讓觀

眾感受到兩個情況的對比：即使沒有可見的雕塑物，那個極限從不曾離開。我是以這兩個視角來呈現對比的狀態—如何將這些看不見的狀態被看得見。

這件作品也是我第一次在多媒體裝置裡，運用了身體表演的元素。我之所以會想把身體當成媒材或當成表演元素運用，是因為德國藝術教育非常重視創作議題與研究思維。這個理性的思維訓練，需要做很多的研究，甚至別人為什麼這麼做，也都要求提出一種辯證。我參考了不少作品，看似非常地極簡，也都有完整的論述支持；但對我來說，即使有陳述，還是感覺少了些什麼。於是，鼓起勇氣，在作品裡放進了一些身體元素。我希望觀眾不要只是閱看，或僅是單純的視覺感受，而是透過作品表演的現場性，引導觀眾對作品產生新的理解與感受。因為這緣故，身體表演性，也成為我重要的多媒體使用元素。

高：剛剛我腦中閃出很多畫面。例如妳提到寓居，讓我想到加斯東·巴舍拉(Gaston Bachelard, 1884-1962)的「空間詩學」。但是，「空間詩學」是從個人跟空間、居家生活的空間情境出發；妳的創作則是把個人的身體情境，置放到集體社會與文化方面的空間裡，尋找一種自適的可能。作為聆聽者，以及習慣於因看作品而產生思考的人來說，我會認為它也涉及了抽象哲學與視覺美學上的過渡。

妳的創作型態，包括用身體作為媒介的方式，則讓我想到兩位女性藝術家的作品。第一個是田中敦子(Atsuko Tanaka, 1932-2005)的《電氣服》(Electric Dress, 1956)。《電氣服》是將電器穿在身上作為一種能量，與妳的發想與目的不太一樣。在用雕塑裝置進行演出上，讓我聯想到的是奧地利的女性藝術家 Valie Export (原名 Waltraud Lehner, 1940-)。她選擇用觸感、用影錄、用互動去作身體感知的刺激。觀眾可以用手伸入作品裡頭，進行深入的接觸。在似乎相似的脈絡類型之外，妳的語境應該不同。有沒有那位藝術家，妳覺得更有對話性？

傅：在創作過程裡，老師曾提到-看到我的作品會聯想到瑞貝卡·霍恩(Rebecca Horn, 1944-)的作品，也因此，我關注了她很多創作思維。她在探索身體與空間的關係上，製作了很多由身體延伸出的詩意作品。她曾說「這一切都是相關聯的」。她運用了跨媒體創作，多透過想法、故事文本、素描為發想，以雕塑，表演，電影製作和動力機械裝置等方式產生作品。譬如她在 1972 年的計畫「Handschuhfinge」-嘗試著手臂的延伸，在其中探索人與空間之間的平衡。在她的作品裡，不管是探索自身的身體，或是它的機械性，將其轉化為機械。嘗試找到在空間裡擴展自己身體的可能性，並且也在不同的情況下充滿潛在危險的

■ 消隱，雙重文化的移動感應

高：當代藝術家的作品，不僅在於讓觀者只談論到他本人，最好還能產生更多的閱看連結。形式美學之外，介入跨文化的溝通與對話，是當代藝術的趨向之一。這個現象，似乎也可以從其他留歐藝術工作者身上看到；他們置身歐洲，卻又反身關注亞洲事務。前一世代的歐美習藝者，顯然比較沒有這種發展趨向。妳的個人經驗與觀察是什麼？

傅：我在德國求學期間很長。從 2007 到 2016，將近十年的時間。這段期間台灣與德國的文化薰陶，對我都具有關鍵性的啟發。例如，我在處理工作事情的方法蠻受德國文化的影響，比較有組織性與理性；但是在感性方面，還是有滿滿的溫暖台灣人情味心態。這樣被兩個文化影響的我，共同存在一個身體裡面，彼此提點對方，或是相互激辯，幫助我找到面對生活困境的出口。不管是在找尋作品的靈感或是社會議題，都會促進我產生多元的觀點。

藝術家這份職業，不僅需要面對現實經濟上的考驗，還需努力讓一般民眾對於這份職業產生認知。對我來說，藝術創作從來不是種夢想，而是以自己研究議題和藝術創作的的能力，呈現出工作的成果。舉例來說：我需要尋找最低成本的支出來維持生計；在創作上，我偶爾要兼職其它工作，以及申請國家或城市的藝術補助，來支持藝術計劃的發展。就像您提到的，這些年我陸續觀察到，留歐的藝術工作者也很關注南亞的文化發展，也會在不同的跨域計畫合作中，發展更多作品的連結。

高：妳在歐洲或是台灣，是否會因為空間環境的不同而有改變？我在 2020 年國立台灣美術館的「台灣美術雙年展—禽獸不如」中，看過妳和周書毅合作的作品《活者》，2021 年也在台北市立美術館看到妳的個展《變形中》。兩者皆涉及物體與其所處空間的張力、外部的反作用力、某種物體移動的路徑。在抽離敘事、事件的展示空間裡，作品多凸顯出視覺性的感官效果。妳似乎選擇用去脈絡化的藝術語彙，表現那些強勢介入人們的生存情境。或認為，分裂人們的認知與感官的種種事件，是一種人類恆長的社會狀態。

在創作動機上，妳有沒有特別想暗示的年代特殊現象？例如，妳使用或暗示的移動感應器及監控科技，都是當代的科技產品或元素，妳是基於生活經驗或傳播訊息，而認為當代人的認知與感官能力正在被剝奪中？而人們要如何，才能再度擁有妳稱謂的：「感受真實世界的權利」？或許，妳可以以自己的作品產生為例，陳述它們的創作動機、對話對象，以及觀眾反應。

傅：《活者》這件作品首次發表於 2014 年，後來也創作出不同的版本。在 2020 年台灣美術雙年展的邀請下，開啟與周書毅共製《活者》的新版本，也在彼此討論作品過程中，激發出不同的想法。對我來說，要找到合適的合作表演者很不容易。因為我期許觀眾看到的並不只是肢體的張力與美態，而是身體表演性與裝置結合過程中，所傳達的作品意義。這樣的跨領域合作，需要創作者彼此頻繁的討論，在分歧時積極尋找共同的理念，漸而形成雙方合意的共識。

《變形中》計畫是我在赫勒勞—歐洲藝術中心（HELLERAU – European Centre for the Arts）駐村的研發作品。駐村期間，有機會參與 2019 年的「Tanzkongress 舞蹈季」，透過不同的工坊開發出身體與空間的關係，對於正在執行實驗創作的我很有幫助。那時，正值歐洲疫情延燒初始。記憶深刻的是，歐洲陸續鎖城，甚至有三個禮拜的宵禁，限制民眾外出長達幾個月。而城市有很多監控的方式，人與人之間也會有道德的監控，都會導致行動被侷限，無法與親友接觸，只能維持網路上的聯絡。因此這件作品創作背景，也受到當下發生事件及疫情情勢所影響。

個人需求的行動自由和社會政策彼此碰撞。不實的媒體報導與團體分歧、人與人之間的溝通，因為誤解更顯激烈，不斷凸顯出社會的分裂現象。這些疫情後情勢的變化，持續影響我創作的過程。在作品中，我透過動力裝置逐漸改變拳頭物件的形體，以致拳頭物件經過長時間的敲打及碰撞，形體逐漸崩解。除此之外，在眾多大大小小的拳頭裡，也隱藏了冰塊拳頭。在展演過程中，它們從固態融化成液體，也因變形而消失。

這如同權力的消逝與隱形，也呼應主題中層層交織的權力關係，正持續地發生變化。除了裝置物件上的形變，我仔細設計了裝置物件的位置，尤其是旋轉裝置下的拳頭—彼此之間的距離計算。它們會透過我和書毅的打擊和旋轉，適時地產生碰撞。同時，我在拳頭物件以及我

和書毅的肢體上，也穿戴了移動感應器，讓身體的移動位置產生聲響。這些碰撞的聲響會呼應現場情況，即時發生未知的對話。

這件作品曾在德國和台灣發表過，兩地的觀眾反應很不一樣。德國觀眾曾經跟我說，在展覽空間看見這件作品時，期待的是作品想要傳達什麼？他們看到作品運用了身體表演性和裝置的結合，呈現的是作品的整體性。在台灣呈現這件作品時，有觀眾跟我說，他們進入展場空間時，會期待看到肢體的表演，或是劇場的表演能夠帶給他們那些新的感受。這些寶貴的回饋都會讓我持續的反思，下一件作品如何能與觀眾產生更多的共鳴。

■ 滲透，新媒體藝術空間的跨域經營

高：兩地觀眾對作品的期待與反應，可能涉及到觀眾對於「何謂藝術」的想像與人文認知。另外一個主題，我想談的是有關藝術空間的發展。這個空間機構對妳來說應該很重要，也可能跟台灣藝術生態相關聯。

首先，新媒體創作者的藝術生產模式與其他媒材不同。與日常性、慣習性的生產不同，你們多傾於計劃性或方案性的製作。對妳來說，藝術創作是否變成一種更接近「計劃型工作室」的概念，必須要有介入的據點、合作的人事項目、對話的題材？另一方面，在過去十多年間，台灣文化政策包括了國際藝術交流的鼓勵。台灣國藝會自 1997 年於常態補助機制即開放「國際文化交流項目」申請，2014 年起更因應台灣藝術國際拓展政策方針及回應環境生態需求，將該項目補助修訂為一年六期，並陸續開啟相關大型補助專案。

妳往返於台灣和德國之間，是否也見證了台灣在台德國際藝術交流上的一些發展過程？例如，2009 年初，妳曾介入一個推廣台灣藝術在柏林的國際文化交流組織「柏林台灣藝術協會」，又稱「BERLIN tamtamART」。2013 年也與「鏡·花園 IPIX」跨界合作，於台北成立「tamtamART TAIPEI IPIX」藝術空間。能否談談這個海外民間性質的台灣藝術協會，它是如何經營、維繫？是否也受益於這一波的「國際文化交流」政策？

傅：2006 年與 2013 年間，在國外旅居的台灣人可以找到發表作品的機會，還是蠻不容易。我和一群朋友雖然在德國進修學業，但也想做更多的事—例如創立實體空間、成立藝術平台。於是，在 2009 年成立了「BERLIN tamtamART」藝術協會。它是在德國律師的協助下成立，設立簡單的章程，並無法人，是一個非營利的藝術組織，包含七人以上的成員、章程與目標。有關營運上，當時實體空間的租金是我、洪韻婷、黃玄三人共同負擔，展覽開幕時偶有販售簡單的餐食來打平布展材料費，同時，我們自己也兼職工作來負擔營運支出。我們計畫每個月策劃一項展覽以及週末的活動，定期的邀請策展人前來策劃展覽。策展人的計劃活絡了當時的展覽空間，為這個空間提供許多寶貴的交流內容。

高：我作了一點預談功課。2013 年，「tamtamART Taipei」空間策劃的「鏡·花園」主題性系列展（Garden of Mir(ror/acle) series exhibition），宣稱聚焦於景觀/奇觀化的當代社會面貌，並連續由五位藝術家個展取代聯展。2015 年至 2017 年的「滲透媒體影音藝術節」，試圖凸顯影像媒體素材被極度快速生產後，所造成當代社會奇觀化的「滲透性」。2019 年與 2020 年則和新加坡藝術團體「Inter Mission」合作，策展了「超級—軌跡-當代媒體與生活的總和」、「超級—軌跡 運動中的生活」，並分別在臺南美術館 2 館與新加坡藝術科技博物館展出。在這些活動中，妳扮演了什麼角色？妳的作品是否與此系列理念有關？

傅：我們在柏林經營「BERLIN tamtamART」近四年。當時成員洪韻婷因家庭因素決定回台灣，我們不得已在 2013 年結束柏林實體空間的營運，但仍然持續發展「tamtamART」藝術組織平台。

2013 年春夏之際，「tamtamART」正式與「鏡花園 IPIX」跨界合作，於台北成立「tamtamART TAIPEI IPIX」藝術空間，是由洪韻婷、何尉民、蔡家榛、黃香凝、鄒逸真五人經營。至 2015 年，此空間致力於匯集各領域、跨學科之藝術家及其創作，提供一個實驗性的當代藝術空間，同時也與「BERLIN tamtamART」藝術平台搭起跨國橋梁，提供柏林及台灣藝術家，甚至兩地城市民眾文化的交流平台。2017 年初，也在高雄立案了演藝團體「tamtamART TAIWAN」。我們希望可以透過多元化的國際交流，共同創作一些計畫，提供實驗性的作品與實驗性的交流。您剛提到的策展案，是由「tamtamART」團隊集體分工合作，透過計畫策展的方式跟不同國家的藝術單位合作，以便拓展國際間的文化溝通和相互理解。很感謝「鏡·花園 IPIX」對「tamtamART Taipei」的支持，不僅是支持空間場租，也協助基本的活動經費。後來，洪韻婷和我考量維持實體空間的困難度日益嚴峻，加上「鏡·花園 IPIX」收回空間，我們才停止繼續營運實體空間。

如前述，「tamtamART」的成員大多是使用新媒體的創作者，所以傾向於從新媒體的創作及展覽為開端，再延伸出滲透的概念。這些都是大家討論後，一起產出的共識。

■ 義肢，作為社會適應性的條件

高：妳現在的德國萊比錫藝術大學媒體藝術科博士學程，是怎樣的「藝術創作理論研究課程」？妳的研究方向與方法為何？妳近期的創作是否與之相關？在當代藝術領域，妳認為新媒體創作者的生存可能性有那些方向？在他律性的趨動氛圍下，妳又如何去維持一種創作上的自律性呢？

傅：我在萊比錫完成藝術大師班學程。德國的大師班並不能說是博士，但是大師班學歷在台灣認證等同於博士。大師班不是主修理論研究性質的學位，主要還是在藝術創作這方面探討，並不需要像正統的博士一樣墨守繳交 100 頁論文的規定，而是以創作作品呈現且公開口試，作為主要畢業考試規範。創作論述依照藝術家的表達需求來撰寫，在創作與理論上的文獻辯證，是相對自由的。

在大師班修業的過程裡，我對於「義肢」這項領域，有關穿戴身體上的裝置很感興趣，也做了許多研究，如史泰拉克（Stelarc, 1946-）《第三耳》。也因此，在積極詢問下，找到德國一家義肢公司（Sanitätshaus Schürmaier）和我合作，期間長達一年。那段時間我常到他們的實驗室做研究，也會想詢問他們的工作人員，對於科技技術與醫療技術結合的想法如何？那時候新聞常有有 3D 列印技術打造義肢的消息，或是與新媒材技術的結合，都引起我的關注，但創立義肢的老闆跟我說，這些媒體報導的新技術，看似前衛，但都尚未實質上幫助到需要的病人。這樣的對話，也提點了我問自己，在藝術計畫裡面，透過這樣醫療技術的運用，究竟想要發展的是什麼？

當時我從實驗室裡，學習如何在脊椎上或是腿上打造的義肢，在假設醫療資源的貧脊下，運用塑料和鐵件的結合，去讓腿部的肢體可以更強壯，進而延展身體與物件結合。每一次都體驗到壓克力材料附著在身體上面產生的疼痛，進而思考如何去運用媒材減輕這些疼痛。這些創作過程，都不斷地在回應計畫作品的核心：「社會的適應性」。

在作品「有／沒有你」(With/Out You)，我穿戴上特製的身體裝置，這個身體裝置是延伸了身體、強化身體，但也從中擾亂了身體原有的平衡感。即便我穿上裝置，沒有完全的移動自由，但我可以運用穿戴裝置的腿來支撐更沉重的重量，甚至可以變得更強壯，同時也會造成行動緩慢。每一個肢體行為，或是表現出來的狀態，看起來是障礙重重，卻也充滿值得討論的趣味。在這些不尋常的肢體動作中，身體卻也能合理地、持續地往前移動，並在其中尋找出路。

大師班的修業過程對我幫助很大。藝術學院的學生要脫離學校獨立出來，需要有段適應的時期，尤其是創作上往往備受經濟所侷限，無法持續發展。和教授討論後繼續鑽研大師班，剛好可以延續研究議題，也運用學校現有資源緩解經濟壓力。教授鼓勵我去其它城市駐村，開拓視野也發展自己的創作計畫，適時發表，讓新媒體創作有更多可能性。

■ 機構，吸引外來藝術工作者的重要橋樑

高：妳的創作理念相當清楚－義肢作為適應社會的條件，不僅是創作也是社會上的一個討論點。萊比錫藝術課程的討論，有點像創作理論的課程，涉及了創作研習、獨立研究和藝術實踐。我覺得當地老師能以學生的方向為考量，而不是帶著學生去做他們要做的事，或是形成一種統一方向，是很好的教學倫理。

近年，台灣留德或旅德的藝術工作者還是有些數量。妳認為目前德國能吸引外來藝術工作者的條件是什麼？德國在創作上所提供的前衛性，對台灣是否有影響力？最後，妳從新進旅德藝術工作者的身上，看到那些年代處境的差異

傅：2004年出國求學的時候，每個禮拜要去網路咖啡店，投硬幣打電話跟父母報平安，那時候網路不發達，資訊都需要歷經生活的碰撞才能獲得。現在，很多人也不是因為求學才來到國外，大家語言能力都很好，可以主動找到許多工作或計畫性的機會。此外，網絡日漸發達，要聯繫國外藝術家或機構談合作，以便發展自己的創作，平台愈來愈多。

2023年間，我在柏林的貝塔寧(Künstlerhaus Bethanien)駐村。這機構是協助專業藝術家的創作發展，該組織團隊完善，致力批判性地反思當代藝術和文化的發展。我在德國完成學業，對於德國語言和文化有一定程度的認識，會想申請貝塔寧駐村機構，是希望可以在國際交流上連結議題性的文化行動，以及思考如何促進不同的領域和公眾進行交流和合作。對於我來說，在創作的過程中，機構扮演一個很重要的橋樑。創作不是一個人角落埋頭苦幹，而是透過溝通和研究，開發更多思考層面的可能性。這過程裡，能協助我跳脫慣性的框架，激發出新的對話。

德國最能吸引人的工作條件，是他們很理性，也具開放性思考。當你提出合作案時，只要能夠清楚講出你的目標訴求，大家都願意聆聽與溝通。就我所知，德國是歐洲國家中，在房租或基本飲食上能提供基本權益的地方。這裡吸引了世界各地的工作者，知名藝術家奧拉佛·艾里亞森(Olafur Eliasson, 1967-)在德國也有工作室。

對我來說，穿梭各地工作各有優、缺點，期許的是各項創作計畫可以在合適的社會情境和議題下發展。例如，我也喜歡在高雄和台北工作。與文化藝術工作者齊聚的交集都給我蠻多的滋養，這些是我在德國工作時，十分想念和珍惜的能量。



傅雅雯 Ya-Wen Fu

獅子座，臺灣雲林人。台灣藝術大學學習期間主修傳統繪畫，課後自學動畫軟體、修圖、影片剪接，對電腦程式、多媒體技術產生興趣。2004 年至德國求學，從大一學程開始研讀媒體藝術，並於 2007 年至 2016 年間完成德國萊比錫藝術高等學院媒體藝術文憑以及大師班學位。在求學過程中以及畢業後，不斷以不同方式結合多元媒材與技術，進行身體與空間的對話，也是「BERLIN tamtamART」創辦者之一。曾參與 2020 年國立台灣美術館的「台灣美術雙年展—禽獸不如」，並於 2021 年在台北市立美術館舉辦個展《變形中》。現為德國柏林貝寧塔駐村藝術家。



作品《如此荒繆！》創作過程，2023



《釋放邊緣》，2022 版本，瑞士 Schlossmediale 2022 當代藝術季，Photo by Michael Kewitsch



《變形中》，現場表演紀錄， 2021 版本，個展，台北市立美術館，Photo by 郭潔渝



《變形中》，錄像，2021，個展，台北市立美術館，Photo by 郭潔渝



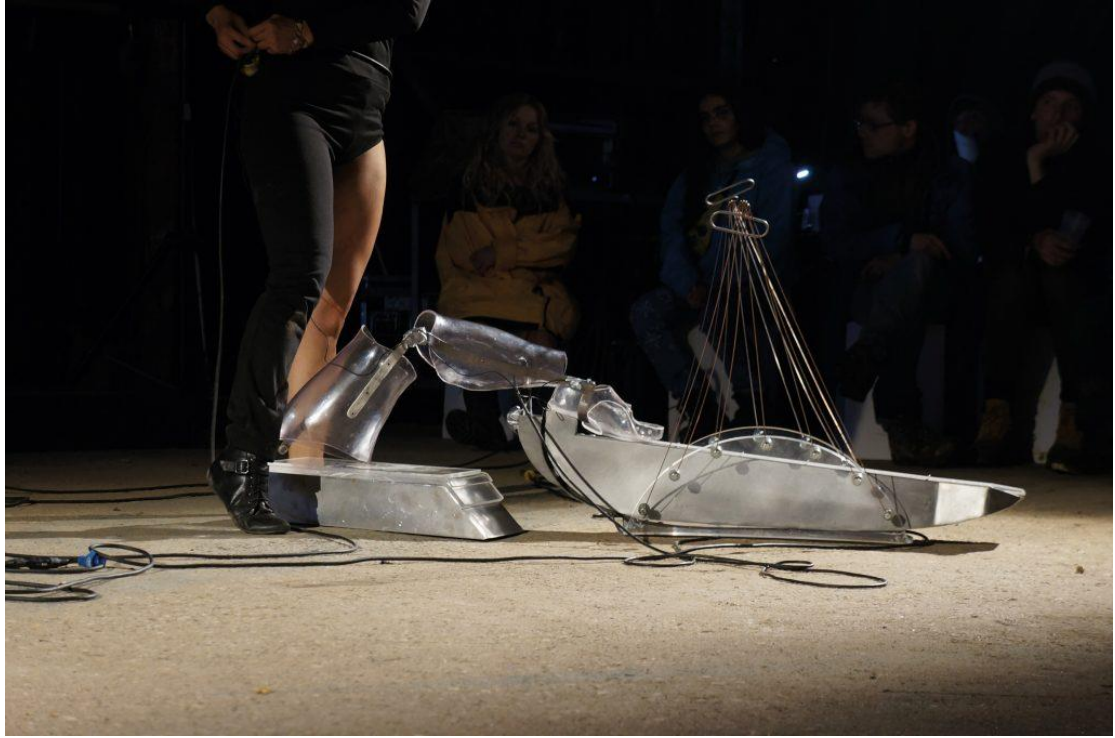
《Under Tension》，2022 版本，高雄衛武營/榕樹廣場，Photo by 郭潔渝



《Under Tension》, 2014 版本, Atelier-Atrium/ zum Harfenacker 6, Leipzig, Photo by sabine adam fischer



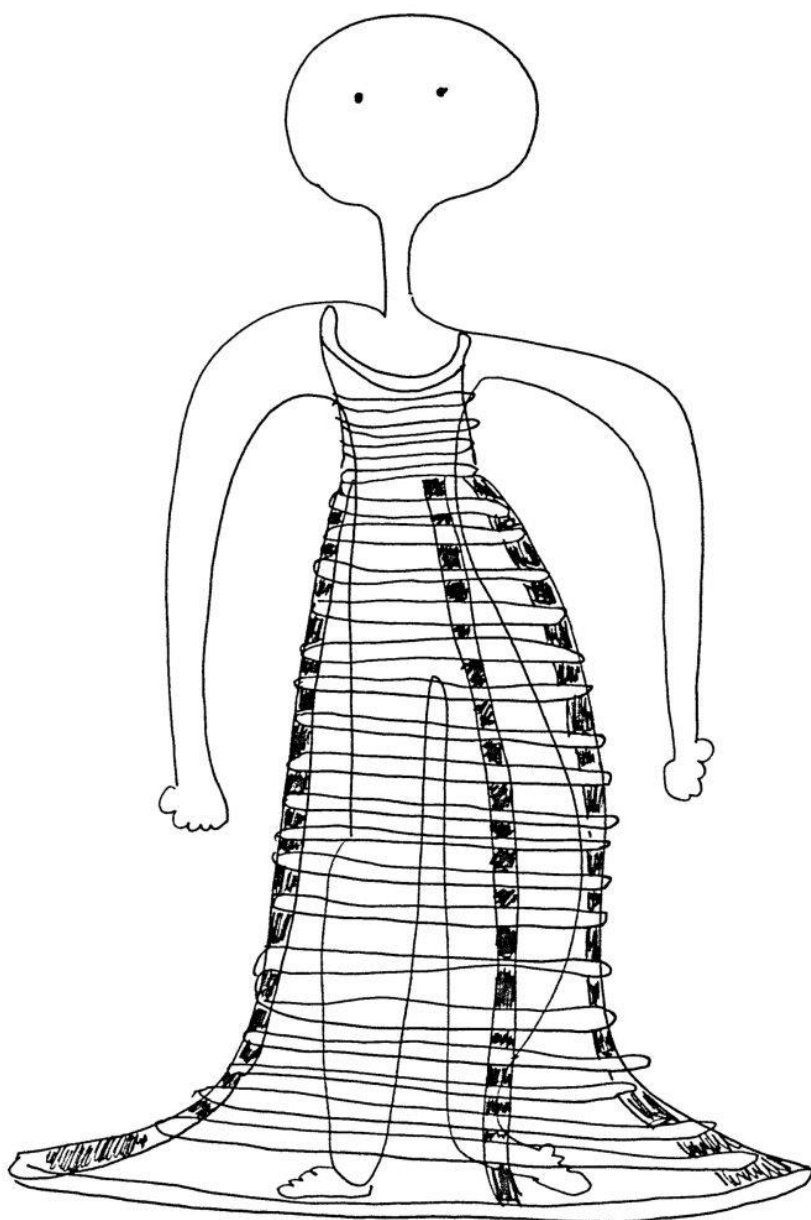
《有/沒有你》，2016，個展，Kunstkraftwerk Leipzig，Photo by Nicolás Rupcich



《有/沒有你》，2016，漢諾威，Photo by Ya-Wen Fu



《寓居》，2013，CYNETART 新媒體藝術節，HELLERAU – European Centre for the Arts 赫勒勞歐洲藝術中心，Photo by Nicolás Rupcich



《寓居》，2012，作品草圖

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」。感謝藝術家傅雅雯提供圖片資料，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胡育榕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
Wining 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－藝術評書寫與其生產語境，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。