

國立臺灣師範大學藝術學院美術學系

美術創作理論組-水墨畫

博士論文

Program of Art Creation and Theory-Ink Painting

Department of Fine Arts

College of Arts

National Taiwan Normal University

Doctoral Dissertation

空間的「視」與「識」——簡佑任創作研究

“Seeing” and “Perceiving” in Space:

Research on the Works of Chien Yu-Jen

簡佑任

Chien, Yu-Jen

指導教授：李君毅 博士

Advisor : Lee, Chun-Yi, Ph.D.

中華民國 111 年 7 月

July 2022

謝 誌

我是師大登山社的社員，身為一位山行者，在爬山中最重要的信念即是毅力與堅持，有毅力才能登向頂端，也唯有堅持才有機會眺望遠景……。學術的道路亦然，這本論文的完成確實不易，回想博士的旅途，在苦澀的道路上有許多人給予我精神和實質上的鼓勵與幫助，我以本篇文章感謝那些幫助我前進的貴人們……。

首先，能完成論文要非常感謝論文的嚮導－審查委員給予本論文鞭辟入裡的修正意見。黃光男老師的經驗與智慧，指引了論文的方向，使本篇論文增添不少深度。感謝黃智陽老師敏銳的觀察力，解析本篇論文核心架構與寫作的意圖，智陽老師廣博的知識涵蓋了傳統與當代，亦能給予我具體而微的修正意見。同時是我碩士時期指導老師的程代勒老師，代勒老師淵博的學識以及精準的眼光，總能點出我創作與論文不足之處，深感佩服也受益良多。思考活躍開闊的李振明老師總是不吝提攜後輩，在博士班期間深受振明老師的鼓勵與幫助，也是因為振明老師，讓我在新樂園藝術空間的探索與藝術創作的發展上有了支持的力量。最後要特別感謝我的指導教授李君毅老師，君毅老師廣博的藝術視野與紮實的學術研究能力提升了我博士時期的創作和研究質量，感謝君毅老師七年的教導與包容，才有此本論文的產生，實為感謝。

除了論文審查委員之外，我也要感謝讓我在博班期間有所成長的許多師長。首先，要感謝師大水墨組的老師，林昌德老師的人物水墨課提升了我在水墨技法上的展現，昌德老師紮實的水墨功底也讓我深感敬佩。莊連東老師開闊的思維影響我甚多，讓我在當代水墨的探索上有前進的動力，此外，碩士期間阿東老師與顯超老師在課堂上所引入的當代美學思維亦對我影響甚深，非常感謝。孫翼華老師平時不吝給予我鼓勵，翼華老師總能細膩地照顧到周遭所有人，從翼華老師身上能感受到女性的感知與堅毅力量。吳宥錚老師，同時也是我的學長，自我進師大以來學長就是學弟妹們的標竿，早在大學時學長就會與我分享並交流許多藝術觀念，非常感謝學長的照顧。此外，在膠彩的學習上，要感謝張貞雯老師、林彥良老師與王怡然老師，縱使博班期間的創作並非以膠彩為主，但從諸位老師所學到的膠彩技法與美學觀仍深深影響到我後續的創作，現今仍會懷念那段深入追求膠彩的日子……。

除水墨課程之外，也要特別感謝在博士班期間兩位老師：陳永賢老師與白適銘老師。陳永賢老師的新媒體藝術課是在我博班修課期間最大的收穫，永賢老師深廣的藝術觀念影響並改變我不少觀看上的思維，永賢老師對於學生的教導與幫助亦可說是不遺餘力，很感謝永賢老師帶著我參與多次展覽，每次都有所成長。最後，要感謝我師大重要的恩師白適銘老師，在生命的道路上一直以來受到白老師的提攜與照顧，創作上有任何問題白老師在百忙之中也總會抽空與我討論，不吝給予指教，很感謝求學階段有這樣一位老師，實為學海中的燈塔，非常感謝白老師。

在博士班修業期間受到不少幫助，我要感謝財團法人中華扶輪教育基金會以及台北市大仁扶輪社林俊宏先生博士班修業的資助，感謝林俊宏先生讓我在研究上無後顧之憂，並完成學業。也要感謝 2020 年入選由時代中西畫材所舉辦的「新浪 X 時代培植計劃」，謝謝戴郡鈺總監贊助我在創作上所需的材料，使我的創作得以展現……。在博士階段也有許多重要的機緣我也想一併紀錄與致謝，2020 年參加高雄市立美術館所舉辦的高雄獎，很榮幸獲得獎項，特別感謝高雄市立美術館館長李玉玲館長、典藏組商成茵小姐與林泐秀小姐，在後續我畢業展時協助借展〈臺灣山海屏風—木靈〉一作，非常感謝館方。在 2021 年也要感謝文化部所舉辦的「2021 Made In Taiwan-新人推薦特區」、社團法人中華民國畫廊協會與安卓藝術的李政勇總監，在畢業前夕有幸入圍「Art Taipei 2021 臺北國際藝術博覽會」展出的一員，也算是完成一份自己的夢想清單與里程碑。碩士畢業之後，我加入了新樂園藝術空間，在這個空間當中我吸取不少養分也開闊了自己的視野。很感謝這段時光與新樂園藝術空間相遇的人、事、物，讓自我產生了撞擊與火花，感謝雅萍、文藻、海蓉和如芳……等人，以及在空間中所相遇的所有藝術家。

最重要的，要感謝我最重要旅伴一家人好友們。在師大就讀的十五餘年，我最慶幸的是認識了一群藝術與生活道上的摯友，讓我在博士班的修行增添不少色彩……。首先感謝在師大同行的好友，感謝瑞鴻、燕君、品慈自碩士時至今日，在藝術道上的一路相伴。畢業時刻由宗延發起，並由宗延、瑞鴻、燕君、文立、昇峰一同集資的「金牌」可說是最貴重的禮物，這份金牌別具意義我會永遠銘記於心……。除此之外，建舜、文靜、宇正、鈞嵐、Q 瑞、林立、皓淳……等好友更是生活中不可或缺的良伴。上述的好友們，不管是藝術上的一同探索，抑或是國外旅遊、登山健行、美食聚會……等等的點點滴滴，感謝有你們一同成長也讓

我的博士班生活不再苦澀……。另外，感謝系上的支柱斐莉助教、琦珊學姐與彭珊……等人，在我博班期間給予的鼎力協助。也要感謝許許多多於師大博班的同儕好友，承翰學長、建強學長、志良學長、賽巴學長、士超、志剛、美幸、肇珮、瑞鴻、威丞、博駿、兆甫、詩如、雯琳、冠樺、郁喜、蔚霖、靖淳、麟晏、青木……等人，彼此勉勵成長也豐富了我的求學生活。最後，要特別感謝我的好友奕璋，奕璋可說是在我博班期間最挺力相助的良伴，在大大小小的展覽中的得力助手，也在面對修業低潮給與鼓舞，能夠唸完博士要感謝奕璋的鼓勵。

家人是我一直以來最強的后盾，能夠完成學位實在要感謝家人長久以來的支持，很感謝父母親能夠全心全意地支持我創作。在創作的許多時刻，家人皆付出十二萬分的力氣幫助我完成作品，其中如幫忙我製作作品、佈展、運送作品、收發件……等等。另外，〈舉牌工人肖像計劃系列〉也真是仰賴我家人之協助，爸爸幫忙製作木棧板的裝置物件、媽媽協助我運送材料作品、妹妹在豔陽下幫我拍攝行為過程的照片……等等，有家人的幫忙才得以完成這個計劃，真的是非常感謝我的家人……。而除了我父母親與妹妹之外，姑姑等親戚們，華、二姑姑、睦秋姑姑、秀燕姑姑、秀玲姑姑、秀琴姑姑與姑丈和表弟妹等人，在我辦展時也都到場支持，實在是非常感動，也感到無比幸福……。

在師大的時光如白駒過隙，不知不覺我早已過了而立之年，而這份論文的產生也標誌著階段性的結束。很感謝這漫長的求學時光豐富了我的生命經驗，我一直認為知識的追求並不必然在於學校，而師大給予我的並不僅止是一個狹隘的求學空間，更是一種人文建構的一種存在。我很珍惜在這個時空中所遇見的人事物，如今勢必要離開師大的羽翼，期許我能以師大所帶給我的滋養，為自己的未來，展開雙翼，振翅翱翔！

佑任 寫於 2022 年



摘 要

本論文以「視」與「識」出發，試圖從現象學方法中「『可見性』的『視』」與「『不可見性』的『識』」探索「空間」的潛在意義與藝術創作中「空間裝置」的美學意涵。本論文共分為五個章節：

在第一章「緒論」的部分，筆者簡述了自身的研究動機、目的、方法與範圍，並概略地對本論文所涉及的相關名詞進行釋義。

第二章「學理依據」的部分，筆者試圖勾勒空間現象學的輪廓，試圖理解「空間」在「可見性」外「不可見性」的潛在面向，並將巴舍拉「家屋」的「幸福空間」與傅柯「全景敞視監獄」的「敵意空間」進行比較。

第三章「空間裝置的『視』與『識』」的部分，筆者以「可見性」與「不可見性」的視角對「空間裝置」進行探究。此章節以「現成物」的觀念出發，爬梳現象學與低限主義之間的關係，進而探索「水墨」和「媒材」、「空間裝置」之間的關係與展現。

第四章「創作實踐與作品分析」，筆者探討了自身創作中「家屋」、「水泥」、「舉牌工人肖像計劃」三個系列。透過創作形式的分析與自身理念的表述，回應筆者三個系列中「家屋」、「廢墟」、「監視」三者之空間意向。

最後，在第五章「結論」的部分，筆者總結本論文所探討的核心內容並展望自身未來的創作與研究。

關鍵詞：空間、家屋、記憶、全景敞視監獄、水墨裝置

Abstract

This research paper begins with “seeing” and “perceiving” and attempts to explore the underlying meaning of space and the aesthetic connotations in artistic “spatial installations” through the phenomenological methods of “seeing” in “visibility” and “perceiving” in “invisibility.” This paper is structured into five chapters:

The first chapter “Introduction” elaborates on the research motivation, goal, methodology, and scope of research, and gives brief definitions of the terminology that are used in the paper.

The second chapter “Academic Basis” examines the outlines of spatial phenomenology and attempts to understand the underlying aspects of “invisibility” that exist outside the “visibility” of “space” and compares the “felicitous space” in Gaston Bachelard’s “house” and the “hostile design” in Foucault’s “panopticon.”

In the third chapter “‘seeing’ and ‘perceiving’ in Spatial Installations,” this paper explores “spatial installation” from the perspective of “visibility” and “invisibility.” The chapter begins with the concept of “readymades” and investigates the relationship between phenomenology and Minimalism to further examine the connection and presentation of “ink,” “material,” and “spatial installation.”

The fourth chapter “Creative Practices and Artwork Analysis” looks at three works series: *House*, *Concrete*, and *Workers Holding Placards*. The analysis of creative form and discourses on the artist’s personal beliefs responds to the spatial connotations of “house,” “ruins,” and “surveillance” in the series.

Finally, the fifth chapter “Conclusion” concludes the core contents of this paper and looks toward future works and research.

Keywords: space, house, memory, panopticon, ink installation



目 次

謝誌.....	i
摘要.....	iv
ABSTRACT.....	v
目次.....	vii
表次.....	ix
圖次.....	x
第一章 緒論.....	1
第一節 研究動機與目的.....	1
第二節 研究內容與方法.....	2
第三節 研究範圍與限制.....	3
第四節 名詞與相關概念釋義.....	5
第二章 學理依據.....	11
第一節 空間現象學.....	11
第二節 家屋空間.....	17
第三節 監視空間.....	27
第三章 空間裝置的「視」與「識」.....	41
第一節 空間裝置中的觀念與知覺.....	41
第二節 空間記憶的「可見」與「不可見」.....	57
第三節 空間裝置與「水墨裝裱」.....	77
第四節 水墨裝置中的「異材質」展現.....	90

第四章 創作實踐與作品分析.....	109
第一節 「家屋系列」.....	112
第二節 「水泥系列」.....	121
第三節 「舉牌工人肖像計劃系列」.....	138
第五章 結論.....	147
參考文獻.....	152
作品圖錄.....	159



表 次

【表 3-1】身體的「識」，與「視覺」、「味覺」、「觸覺」、「聽覺」、「嗅覺」的五感體驗。.....	51
【表 3-2】空間記憶的「可見」與「不可見」相關的藝術表現。.....	57
【表 3-3】空間裝置與「水墨裝裱」相關的藝術表現。.....	78
【表 3-4】「符號」(Sign) 的概念。.....	90
【表 3-5】水墨裝置中的「異材質」展現相關的藝術表現。.....	91
【表 4-1】「土地」「空間」與「記憶」的想像。.....	110
【表 4-2】「水泥」→「廢墟」的物質循環。.....	124
【表 4-3】「水泥」的符號意義。.....	127
【表 4-4】顏料 / 水泥 製作過程比較圖表。.....	128

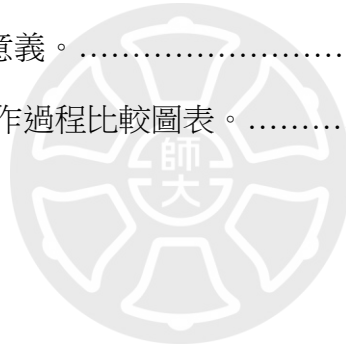


圖 次

- 【圖 2-1】苗栗縣竹南鎮大埔土地徵收事件，網站：<https://www.thenewslens.com/article/137454>，20200506 檢索。.....23
- 【圖 2-2】2015 年英國當代藝術的指標性獎項泰納獎的獲獎團體「集合」，網站：<http://www.architecturaldigest.com/story/assemble-wins-turner-prize-2015>，20150806 檢索。.....25
- 【圖 2-3】英國功利主義哲學家邊沁所設計的「圓形監獄」，維基百科。.....29
- 【圖 2-4】陶亞倫在《無處不在的幽靈》展覽中的 VR 裝置，台北當代藝術館。.....32
- 【圖 2-5】2020 年台北市立美術館的展覽《藍天之下：我們時代的精神狀況》中的作品〈新！王冠渡假村 Corona Villa Worldwide〉，台北市立美術館。.....35
- 【圖 2-6】曹斐，〈誰的烏托邦？〉，2006，錄像，20 分鐘。.....37
- 【圖 2-7】蔡明亮 2013 年的電影《郊遊》，網站：<https://www.youtube.com/watch?v=1p2CF5QhvaM>，20210701 檢索。.....39
- 【圖 3-1】柯舒，〈一把與三把椅子〉，1965，椅子、照片，椅子高 82cm。.....42
- 【圖 3-2】梅爾·包希納，〈測量室〉，1969，膠帶、麥克筆，依場地改變。...43
- 【圖 3-3】唐納·喬德，〈無題〉，1982-1986，打磨鋁合金，每件寬 183cm，美國德州瑪法砲兵棚。.....46
- 【圖 3-4】丹·佛拉汶，〈an artificial barrier of blue, red and blue fluorescent light〉，1968，螢光燈，裝置，所羅門·R·古根漢美術館。.....47
- 【圖 3-5】伊娃·海絲，〈吊起來〉，1966，布、木頭、鋼鐵、壓克力顏料，183×213×198cm，芝加哥藝術中心。.....49
- 【圖 3-6】奧拉維爾·艾里亞森，〈天氣計畫〉，2003，複合媒材，高約 35 公尺，英國泰德美術館。.....52
- 【圖 3-7】安雅·卡拉喬，〈撫摸〉，1994，巧克力、紙板，依場地改變尺寸。53
- 【圖 3-8】湯瑪斯·薩拉切諾，〈在軌道內〉，2015，複合媒材，依場地改變尺寸，德國杜塞爾多夫 K21 Standehaus 博物館。.....54
- 【圖 3-9】約翰·波迪沙里，〈貝多芬的喇叭（帶耳朵） 作品 127〉，2007，樹脂、玻璃纖維、青銅、鋁、電子設備，長約 2.6 公尺。.....55

- 【圖 3-10】張洄，〈12 平方米〉，1994，行為藝術。.....56
- 【圖 3-11】塩田千春，〈不確定的旅程〉，2019，金屬框、紅毛線，尺寸依空間而定，「塩田千春：顫動的靈魂」森美術館展出現場。.....59
- 【圖 3-12】塩田千春，〈靜默中〉，2019，燒焦鋼琴、燒焦椅、Alcantara 黑線，尺寸依空間而定，「塩田千春：顫動的靈魂」森美術館展出現場。.....61
- 【圖 3-13】塩田千春，〈繫著微小記憶〉（局部），2019，複合媒材，尺寸依空間而定，「塩田千春：顫動的靈魂」森美術館展出現場。.....63
- 【圖 3-14】塩田千春，〈內與外〉，2019，木製老窗戶，尺寸依空間而定，「塩田千春：顫動的靈魂」森美術館展出現場。.....64
- 【圖 3-15】瑞秋·懷瑞德，〈Shallow Breath〉，1988，石膏和聚苯乙烯，185×90×20 cm。.....65
- 【圖 3-16】瑞秋·懷瑞德，〈鬼魅〉，1990，鋼架、石膏，269×355.5×317.5cm。.....67
- 【圖 3-17】懷瑞德〈鬼魅〉作品翻模屋內的過程。.....67
- 【圖 3-18】懷瑞德的作品〈房屋〉，她翻模了一棟維多利亞式三層的住宅。....69
- 【圖 3-19】徐道獲以輕柔透明的布料重製等比大小的家屋空間或居家物件。..71
- 【圖 3-20】徐道獲早期作品—〈Home Within Home Within Home Within Home〉。.....72
- 【圖 3-21】徐道獲，〈RUBBING/LOVING PROJECT：APARTMENT A, 348 WEST 22ND STREET, NEW YORK, NY 10011, USA〉，2014，房屋、紙張、色鉛筆拓印。.....74
- 【圖 3-22】徐道獲將公寓內部的家俱等物件包覆紙張並以色鉛筆拓印。.....75
- 【圖 3-23】張羽的指印創作運用了大量的書畫的裝裱形式（如冊頁與卷軸）。.....80
- 【圖 3-24】張羽將紙張延伸至天花板空間形成類水墨的空間裝置。.....81
- 【圖 3-25】徐冰，〈天書〉，1987-1991，複合媒材裝置，活字版手工印制書籍和卷軸，尺寸依場地而定，台北市立美術館。.....82
- 【圖 3-26】彭薇，〈遙遠的信件〉，2012-2017，數碼列印繪畫、木盒、絲帶、玉別子、牛骨畫軸，尺寸依場地而定。.....85
- 【圖 3-27】彭薇，〈好事成雙〉，2011，絹，24×18×5cm。.....87
- 【圖 3-28】千住博，〈Ryujin I and Ryujin II〉，2014，壓克力顏料、螢光色粉繪於日本麻紙上，40×1140.2 cm 左右。.....88

- 【圖 3-29】堂島 River Forum 開館十周年，千住博與 teamLab 的合作展：
《水》。.....89
- 【圖 3-30】徐冰，〈何處惹塵埃〉，2004，粉塵，尺寸依場地而定。.....92
- 【圖 3-31】徐冰收集「雙子星」大樓倒塌後所產生的「粉塵」，並將粉塵填入女兒玩具娃娃凝結為「固態」最後再磨成粉。.....93
- 【圖 3-32】徐冰，〈背後的故事：江山萬里圖〉，2004-2016，複合媒材裝置、磨砂玻璃後的各種材料及裝置，150×930cm。.....95
- 【圖 3-33】〈背後的故事〉是由一堆紙板、樹枝、塑膠袋等垃圾所組構而成的「垃圾山水」。.....95
- 【圖 3-34】蔡國強，〈有蘑菇雲的世紀：為二十世紀作的計劃〉，1996，美國內華達核試驗基地，攝影由 HIRO IHARA, COURTESY OF CAI STUDIO 提供。.....97
- 【圖 3-35】蔡國強於費城美術館進行的〈花開花落：爆破計畫〉，網站：<https://pabloesson.pixnet.net/blog/post/93894797>，202100812 檢索。.....99
- 【圖 3-36】蔡國強，〈松樹與鷹〉，2007，火藥、紙，裝裱於木製八屏屏風，230×620 cm。.....100
- 【圖 3-37】蔡國強，〈遊走太魯閣〉，2009，火藥、紙，裝裱於二幅十八折木製屏風，250×1800 cm /each。.....100
- 【圖 3-38】蔡國強的「爆破手法」也具有強烈的身體行動，網站：<http://www.arch.tw/artculture/article.php?i=2056>，202100812 檢索。.....101
- 【圖 3-39】張洄，〈西風六號〉，2011，香灰、亞麻布，100×150cm。.....103
- 【圖 3-40】張洄透過香灰、金紙、香柱等媒介輔助，創造出「噴、撒、堆、黏」等表現技巧，網站：<https://news.artron.net/20201016/n1085963.html>，202100908 檢索。.....104
- 【圖 3-41】張洄，〈七竅生煙〉，2007，香灰、木頭、鋼鐵，430×300×200cm。.....104
- 【圖 3-42】張碩尹，〈溪山清遠〉，2018，複合媒材，尺寸視空間而定、影片片長約 7 分鐘，台北市立美術館。.....105
- 【圖 3-43】〈溪山清遠〉收集了台北市的懸浮微粒「PM2.5」並將「PM2.5」製

作成「墨汁」。	106
【圖 4-1】攝自筆者家鄉「鳳鳴重劃區」房屋的拆毀過程。	113
【圖 4-2】攝影與現成物（房屋磚瓦）結合而成的「房屋肖像」。	115
【圖 4-3】《窗外風景》系列過去、現在、未來並存的時空關係。	116
【圖 4-4】由 3D 電腦繪圖的建案廣告結合筆者兒時照片的幻象。	118
【圖 4-5】筆者透過木造家屋強化「家屋」的空間意向，2015 高雄美術獎展覽。	120
【圖 4-6】樹根的殘影映照在窗框之上，2015 高雄美術獎展覽。	120
【圖 4-7】2019 年忠泰美術館展覽《失樂園—當代城市文明的凝視與寓意》，網站： http://jam.jutfoundation.org.tw/exhibition/2119 ，20210623 檢索。	121
【圖 4-8】臺灣藝術家姚瑞中《失樂園—當代城市文明的凝視與寓意》展場空間照，忠泰美術館。	122
【圖 4-9】簡佑任，〈臺灣山海屏風—木靈〉背後「水泥廢棄物」的裝置空間。	124
【圖 4-10】中國山水繪畫中不同時期的「皴法」表現。	129
【圖 4-11】筆者以「敲打」作為「皴法」的行為過程，2020 高雄獎影片。	130
【圖 4-12】尾形光琳，〈八橋圖屏風〉，紙本金色著地，六曲一双，各 179.1×371.5cm，大都會美術館藏。	132
【圖 4-13】簡佑任，〈臺灣山海屏風—木靈〉的「屏風」形式。	134
【圖 4-14】施工廢棄物（水泥廢料）與「枯山水」庭園景緻的比較圖。	134
【圖 4-15】筆者以「水泥廢料」取代了枯山水的「自然石礫」。	135
【圖 4-16】筆者以水泥潑灑於牆面暗指「抽象表象主義繪畫」，以此探討繪畫的目的性。	136
【圖 4-17】觀眾可以觸摸筆者作品中的水泥肌理與作品進行互動，高雄市立兒童美術館。	136
【圖 4-18】筆者在〈舉牌工人肖像計劃〉素描肖像的藝術行動，攝影：簡瑞賢。	139
【圖 4-19】筆者也透過繪畫的行動賦予了勞工個體主體性的關注，攝影：簡瑞賢。	141
【圖 4-20】筆者以建築廢棄物重新進行組合，製作了展示肖像繪畫用的木架。	142
【圖 4-21】〈舉牌工人肖像計劃#1〉攝影紀錄，攝影：簡瑞賢。	144

【圖 4-22】	以投影機將行為過程的影像投射在建案廣告的廢棄帆布。.....	145
【圖 5-1】	古爾斯基以亞馬遜物流中心為主題的攝影作品。.....	147
【圖 6-1】	簡佑任，〈鳳鳴里〉，2016，木作、房屋磚瓦、水泥漆、壓克力、相片輸出、植物、空間裝置，230 x 180 x 230cm，依場地改變尺寸。.....	160
【圖 6-2】	簡佑任，〈鳳鳴里〉(局部 1)，2016，木作、房屋磚瓦、水泥漆、壓克力、相片輸出、植物、空間裝置，230 x 180 x 230cm，依場地改變尺寸。.....	161
【圖 6-3】	簡佑任，〈鳳鳴里〉(局部 2)，2016，木作、房屋磚瓦、水泥漆、壓克力、相片輸出、植物、空間裝置，230 x 180 x 230cm，依場地改變尺寸。.....	161
【圖 6-4】	簡佑任，〈鳳鳴里〉(局部 3)，2016，木作、房屋磚瓦、水泥漆、壓克力、相片輸出、植物、空間裝置，依場地改變尺寸。.....	162
【圖 6-5】	簡佑任，〈鳳鳴里〉(局部 4)，2016，木作、房屋磚瓦、水泥漆、壓克力、相片輸出、植物、空間裝置，依場地改變尺寸。.....	162
【圖 6-6】	簡佑任，〈家屋肖像#1〉，2016，房屋磚瓦、水泥漆、壓克力、相片輸出，32x54x12cm，私人收藏。.....	163
【圖 6-7】	簡佑任，〈家屋肖像#2〉，2016，房屋磚瓦、水泥漆、壓克力、相片輸出，15x16x12cm，私人收藏。.....	163
【圖 6-8】	簡佑任，〈家屋肖像#3〉，2016，房屋磚瓦、水泥漆、壓克力、相片輸出，12x29x7cm，私人收藏。.....	164
【圖 6-9】	簡佑任，〈家屋肖像#4〉，2016，房屋磚瓦、水泥漆、壓克力、相片輸出，22x49x13cm，私人收藏。.....	164
【圖 6-10】	簡佑任，〈家屋肖像#5〉，2016，房屋磚瓦、水泥漆、壓克力、相片輸出，10x26x4.5cm，私人收藏。.....	165
【圖 6-11】	簡佑任，〈家屋肖像#6〉，2016，房屋磚瓦、水泥漆、壓克力、相片輸出，23x12.5x9cm，私人收藏。.....	166
【圖 6-12】	簡佑任，〈家屋肖像#7〉，2016，房屋磚瓦、水泥漆、壓克力、相片輸出，21x12.5x9cm，私人收藏。.....	167
【圖 6-13】	簡佑任，〈家屋肖像#8〉，2016，房屋磚瓦、水泥漆、壓克力、相片輸出，36x17x4.5cm，私人收藏。.....	168
【圖 6-14】	簡佑任，〈家屋肖像#10〉，2016，房屋磚瓦、水泥漆、壓克力、相片輸出，47x44x4.5cm，私人收藏。.....	168

- 【圖 6-15】簡佑任，〈窗外風景#1〉，2016，房屋窗框、水泥漆、壓克力、相片輸出，55x43x4cm x 2 件，私人收藏。.....169
- 【圖 6-16】簡佑任，〈窗外風景#1〉(局部)，2016，房屋窗框、水泥漆、壓克力、相片輸出，55x43x4cm x 2 件。.....169
- 【圖 6-17】簡佑任，〈窗外風景#2〉，2016，房屋窗框、水泥漆、壓克力、相片輸出，65.5x49.5x4cm x 2 件，私人收藏。.....170
- 【圖 6-18】簡佑任，〈窗外風景#2〉(局部)，2016，房屋窗框、水泥漆、壓克力、相片輸出，65.5x49.5x4cm x 2 件。.....170
- 【圖 6-19】簡佑任，〈窗外風景#3〉，2016，房屋窗框、水泥漆、壓克力、相片輸出，65.5x49.5x4cm，私人收藏。.....171
- 【圖 6-20】簡佑任，〈窗外風景#3〉(局部)，2016，房屋窗框、水泥漆、壓克力、相片輸出，65.5x49.5x4cm。.....171
- 【圖 6-21】簡佑任，〈窗外風景#4〉，2016，房屋窗框、水泥漆、壓克力、相片輸出，38x44x4.5cm，私人收藏。.....172
- 【圖 6-22】簡佑任，〈台灣山海屏風-木靈〉，2020，水泥、礦物、砂、墨、建材廢棄物、植物，235x88x8cm x12 屏，依場地改變尺寸，高雄市立美術館。.....174
- 【圖 6-23】簡佑任，〈台灣山海屏風-木靈〉(局部 1)，2020，水泥、礦物、砂、墨、建材廢棄物、植物，235x88x8cm x12 屏，依場地改變尺寸，高雄市立美術館。.....175
- 【圖 6-24】簡佑任，〈台灣山海屏風-木靈〉(局部 2)，2020，水泥、礦物、砂、墨、建材廢棄物、植物，235x88x8cm x12 屏，依場地改變尺寸，高雄市立美術館。.....175
- 【圖 6-25】簡佑任，〈台灣山海屏風-木靈〉(局部 3)，2020，水泥、礦物、砂、墨、建材廢棄物、植物，235x88x8cm x12 屏，依場地改變尺寸，高雄市立美術館。.....176
- 【圖 6-26】簡佑任，〈台灣山海屏風-木靈〉(局部 4)，2020，水泥、礦物、砂、墨、建材廢棄物、植物，235x88x8cm x12 屏，依場地改變尺寸，高雄市立美術館。.....177
- 【圖 6-27】簡佑任，〈台灣山海屏風-木靈〉(局部 5)，2020，水泥、礦物、砂、墨、建材廢棄物、植物，235x88x8cm x12 屏，依場地改變尺寸，高雄市立美術館。.....178
- 【圖 6-28】簡佑任，〈台灣山海屏風-木靈〉(局部 6)，2020，水泥、礦物、砂、

	墨、建材廢棄物、植物，235x88x8cm x12 屏，依場地改變尺寸，高雄市立美術館。.....	179
【圖 6-29】	簡佑任，〈台灣山海屏風-木靈〉(局部 7)，2020，水泥、礦物、砂、建材廢棄物、植物，依場地改變尺寸，高雄市立美術館。.....	180
【圖 6-30】	簡佑任，〈台灣山海屏風-木靈〉(局部 8)，2020，水泥、礦物、砂、建材廢棄物、植物，依場地改變尺寸，高雄市立美術館。.....	181
【圖 6-31】	簡佑任，〈台灣山海屏風-能高大觀〉，2021，水泥、礦物、砂石，95x360cm，私人收藏。.....	182
【圖 6-32】	簡佑任，〈台灣山海屏風-能高大觀〉(局部 1)，2021，水泥、礦物、砂石，95x360cm，私人收藏。.....	183
【圖 6-33】	簡佑任，〈台灣山海屏風-能高大觀〉(局部 2)，2021，水泥、礦物、砂石，95x360cm，私人收藏。.....	183
【圖 6-34】	簡佑任，〈台灣山海屏風-能高大觀〉(局部 3)，2021，水泥、礦物、砂石，95x360cm，私人收藏。.....	184
【圖 6-35】	簡佑任，〈台灣山海屏風-能高大觀〉(局部 4)，2021，水泥、礦物、砂石，95x360cm，私人收藏。.....	184
【圖 6-36】	簡佑任，〈台灣山海屏風-內太魯閣〉，2020，水泥、礦物、碳粉、砂石，267 x 932 x 282 cm，高雄市立兒童美術館。.....	185
【圖 6-37】	簡佑任，〈台灣山海屏風-內太魯閣〉(局部 1)，2020，水泥、礦物、碳粉、砂石，267 x 932 x 282 cm，高雄市立兒童美術館。.....	186
【圖 6-38】	簡佑任，〈台灣山海屏風-內太魯閣〉(局部 2)，2020，水泥、礦物、碳粉、砂石，267 x 932 x 282 cm，高雄市立兒童美術館。.....	186
【圖 6-39】	簡佑任，〈舉牌工人肖像計劃〉，2021，繪畫裝置 木棧板、紙張、炭精筆、建築廢棄物、舉牌工人訪談錄音，依場地改變尺寸。.....	188
【圖 6-40】	簡佑任，〈舉牌工人肖像計劃〉(局部 1)，2021，繪畫裝置 木棧板、紙張、炭精筆、建築廢棄物、舉牌工人訪談錄音，依場地改變尺寸。.....	189
【圖 6-41】	簡佑任，〈舉牌工人肖像計劃〉(局部 2)，2021，繪畫裝置 木棧板、紙張、炭精筆、建築廢棄物、舉牌工人訪談錄音，依場地改變尺寸。.....	189

【圖 6-42】簡佑任，〈舉牌工人肖像計劃〉(局部 3)，2021，繪畫裝置 木棧板、紙張、炭精筆、建築廢棄物、舉牌工人訪談錄音，依場地改變尺寸。.....	190
【圖 6-43】簡佑任，〈舉牌工人肖像計劃〉(局部 4)，2021，繪畫裝置 木棧板、紙張、炭精筆、建築廢棄物、舉牌工人訪談錄音，依場地改變尺寸。.....	190
【圖 6-44】簡佑任，〈舉牌工人肖像計劃〉，2021，錄像裝置 單頻錄像、幻燈片、舉牌工人訪談錄音、木棧板、紙張、炭精筆、建築廢棄物、廣告帆布，依場地改變尺寸。.....	191
【圖 6-45】簡佑任，〈舉牌工人肖像計劃〉(局部 1)，2021，錄像裝置 單頻錄像、幻燈片、舉牌工人訪談錄音、木棧板、紙張、炭精筆、建築廢棄物、廣告帆布，依場地改變尺寸。.....	192
【圖 6-46】簡佑任，〈舉牌工人肖像計劃〉(局部 2)，2021，錄像裝置 單頻錄像、幻燈片、舉牌工人訪談錄音、木棧板、紙張、炭精筆、建築廢棄物、廣告帆布，依場地改變尺寸。.....	192
【圖 6-47】簡佑任，〈舉牌工人肖像計劃〉(局部 3)，2021，錄像裝置 單頻錄像、幻燈片、舉牌工人訪談錄音、木棧板、紙張、炭精筆、建築廢棄物、廣告帆布，依場地改變尺寸。.....	193
【圖 6-48】〈舉牌工人肖像計劃#2〉攝影紀錄，攝影：簡瑞賢。.....	194
【圖 6-49】〈舉牌工人肖像計劃#3〉攝影紀錄，攝影：簡瑞賢。.....	198
【圖 6-50】〈舉牌工人肖像計劃#4〉攝影紀錄，攝影：簡瑞賢。.....	200
【圖 6-51】〈舉牌工人肖像計劃#5〉攝影紀錄，攝影：簡瑞賢。.....	206
【圖 6-52】〈舉牌工人肖像計劃#6〉攝影紀錄，攝影：簡瑞賢。.....	210
【圖 6-53】〈舉牌工人肖像計劃#7〉攝影紀錄，攝影：簡瑞賢。.....	216
【圖 6-54】〈舉牌工人肖像計劃#8〉攝影紀錄，攝影：簡瑞賢。.....	220



第一章 緒論

第一節 研究動機與目的

「空間」對筆者而言一直都是重要的命題，筆者自幼就對空間極為著迷，許許多多的空間帶給人們不同的知覺與心理感受，有時這些空間所呈現的氛圍超越了語言，以一種廣袤的體驗刻印在人的身體記憶之中。空間的面貌深且廣，森林、天地、城市、家屋、廢墟……等不同的空間，都觸動了人們的意識，同時也形塑了個體獨特的樣貌……。

筆者在回首過往創作時，才意識到早在大學時便以空間為主題了。筆者自大學進入登山社後便投身於山林之中，藉由「登山」思考著自我與自然之間的關係。碩士時期的創作研究，更是延續同樣的主題，以自畫像的手法結合自然地景的空間敘述，描述個體在當代空間的「身體規訓」，以突顯「不可見」的空間凝視，思索「人文空間」與「自然空間」兩者之間的關係。

在碩士畢業後，筆者開始嘗試了「空間裝置」的創作形式，並在探索的過程中意識到了空間的命題。2013年筆者碩士畢業後返家，因舊有的住所位於土地重劃區內，以致附近熟悉的空間發生了變化，充滿兒時記憶的生活地景逐漸轉變為陌生的高樓、施工廢棄地等場景。面對這些空間的異化，筆者企圖以「空間裝置」的創作形式呈現難以往返的「空間記憶」，以此探索筆者自我成長的生命史，同時也希望揭開空間底下「可視」卻「不可視」的底層意識。

筆者於博士班期間加入了新樂園藝術空間，並在2015年於新樂園藝術空間發表了第一件以「家」為題的空間裝置作品。筆者認為，當代藝術創作中肉眼的「可視性」時常潛藏著「不可視性」的「識」，筆者「意識」到許許多多的「現象」得更深層地看才能用心地去「識」。以這個角度而言，「視」與「識」的關係更像東方佛學思想中肉體與心境上的辯證，也映照著西方現象學的思

潮。回看裝置藝術中對於「視覺、味覺、觸覺、聽覺、嗅覺」等五感體驗的重視，不也是如此？探索其中的連結便是筆者實踐此研究最重要的方向。

第二節 研究內容與方法

本研究採藝術史及現象學方法的雙向取徑，以「空間」為命題探討藝術史脈絡中的裝置藝術和空間面向之關係，並藉由藝術史學與現象學

（phenomenology）之間的交織爬梳，以此梳理筆者在博士班期間實踐的創作內容。

所謂的現象學思想乃一種認知事物的運作方式，透過現象學所發展而來的種種認識方法，以此描繪、擴展我們對於事物認知的可能性。而「空間」的現象學即是將現象學的哲學方法運用在主體對空間意象的審視。以本研究所援引的哲學著作加斯東·巴舍拉（Gaston Bachelard，1884-1962）所著的《空間詩學》（*La Poétique de l'Espace*）來說，便是將我們所熟知的各式空間，如家屋、閣樓、窩巢、介殼、天地……等等「空間意象」進行現象學方法的「場所分析」。巴舍拉透過「空間」的描述與分析結合精神分析學對主體原型意識的探索，以此探討「空間」與「個體」之間互為的狀態，也觸及了我們所見「物理空間」之外難以描述的深廣意識和心理面貌。

本論文以巴舍拉《空間詩學》所開展的「場所分析」出發，分析「家屋空間」所圍繞的主題，以現象學的角度觀看「空間」的各種面貌。另外，筆者也試圖結合現象學的方法，觀看藝術史當中「裝置藝術」的發展脈絡。自杜象

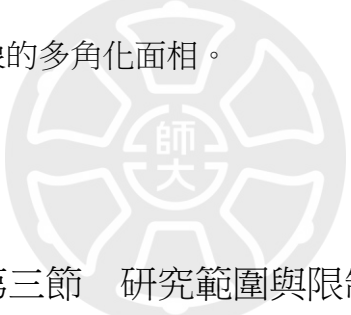
（Marcel Duchamp，1887-1968）開展了現成物的觀念之後，藝術的感覺體驗並不僅限於視覺而更著重觀念。60年代低限主義以來更將作品閱讀的焦點放在

「物」與「空間」的互動，之後的裝置藝術更著重知覺的特性，「空間」成為當代藝術當中重要的顯學。筆者希望透過裝置藝術中的「空間性」研究，企圖理

解裝置藝術中「空間」的可能性與意義。

在勾勒裝置藝術與空間關係的輪廓之後，筆者再將焦點移至「水墨裝置」的研究。水墨藝術具有獨特的空間特性，「水墨裝置」在裝置藝術的空間的處理上也有獨特的樣貌，筆者在研究中以水墨特性的裝置藝術作為出發點，以現象學與符號學（semiotics）的方法查看水墨裝置的「材料語彙」及「空間特性」並輔以藝術家的案例分析，以此梳理水墨傳統的媒材與空間樣式如何與當代的裝置藝術相互變異，提出筆者對當代水墨發展看法與路徑。

在創作實踐的部分，筆者透過上述的學理梳理，並以自身創作中的「空間」為主軸開展出三個子題，分別是：「家屋系列」、「水泥系列」以及「舉牌工人肖像計劃系列」。筆者希望由「家屋」延伸而來的「家屋空間」、「廢墟空間」、「監視空間」這三個空間主題結合水墨、複合媒材、裝置藝術等不同的藝術形式，探討「家屋」意象的多角化面相。



第三節 研究範圍與限制

因「空間」所涵蓋的幅度廣袤，人類所存有的狀態皆與「空間」緊緊相依。在此篇論文中，筆者爬梳自身過往的生命史，將「空間」的研究範疇主要鎖定在與筆者最相關的空間：「家屋」。希望透過對「家屋」空間的研究與創作實踐，碰觸筆者自身難以察覺的深沉意識。

除了「家屋空間」的原型與探討外，筆者也試圖將「監視空間」的概念一併放入辯證。巴舍拉在《空間詩學》中將「家屋」勾勒為私密的「幸福空間」（espace heureux）意象，他在著作中提到：「事實上，我想檢查的意象很單純：幸福空間（espace heureux）意象……它們想要釐清各種空間的人文價值，佔有的空間、抵抗敵對力量的庇護空間、鍾愛的空間。」¹另外，巴舍拉自己也

¹ 加斯東·巴舍拉（Gaston Bachelard），《空間詩學》，龔卓軍、王靜慧譯，台北：張老師文化事

提及，在《空間詩學》中不討論其他也值得分析的各項「敵意空間」，如文：

「另一方面，這些研究終將很少提及有敵意的空間、仇恨與鬥狠的空間，它們只能放在以激烈的題材和世界末日的意象下研究。」²

傅柯「全景敞視監獄」(Panopticon，又稱環形監獄、全景監獄)具有敵意的「監視空間」便可作為巴舍拉「幸福空間」的對照。「家屋空間」是一個人成長當中最重要場域，透過家屋空間內部的種種功能及空間意象，形塑了個體對世界認知的基模(schema)，「家屋」是個人的避風港，也是認知外界空間的原型，它有庇護個人的母性力量。然而，傅柯的「監視空間」則可看作個體離開「家屋」的庇護所後所面對的潛在牢籠與身體規訓。在傅柯的觀點而言，所有認知的尋常空間皆具有空間的「意識形態」，傅柯舉了醫院、學校.....等空間作為例子，透過這些「現代性空間」的劃分，強調了這些空間設計的潛在敵意，目的是在接管每位個體的身體。筆者將空間的研究範疇劃分以巴舍拉的「家屋空間」與傅柯的「監視空間」進行辯證對照，以此形塑空間樣態的多元面貌。

另外，在藝術作品的案例分析部分，筆者多將焦點置於偏重以「空間記憶」為題的藝術創作者，並試圖以現象學的方法與巴舍拉對「家屋」之觀點，分析藝術家創作中的「空間意向」。筆者希望藉由梳理以「空間」為命題的「空間裝置」脈絡，以明晰自身的創作路徑和思想內涵。另一方面，也希望借重藝術史發展的脈絡與案例分析的研究，強化筆者在理論和創作雙向的實踐關係。

業股份有限公司，2012，頁 55。

² 加斯東·巴舍拉(Gaston Bachelard)，《空間詩學》，龔卓軍、王靜慧譯，台北：張老師文化事業股份有限公司，2012，頁 55-56。

第四節 名詞與相關概念釋義

一、現象學

現象學的創始人是德國的哲學家胡賽爾（Edmund Husserl，1859-1938）。

「現象學一詞來自於希臘字 *phanomenon* 和 *logos* 的組合，表示給予說明的活動，對種種現象給予道說（*logos*）。」³就嚴格的定義來說現象學在很大的程度指的就是胡賽爾本人的哲學觀。在胡賽爾之後，有許多地哲學家加入現象學領域的研究，代表哲學家有我們所熟知的海德格（Martin Hedegger，1889-1976）、列維納斯（Emmanuel Levinas，1906-1995）、沙特（Jean-Paul Sartre，1905-1980）、梅洛龐蒂（Maurice Merleau-Ponty，1907-1960）以及巴舍拉（Gaston Bachelard，1884-1962）等人。這些在胡賽爾之後加入的哲學家之列，拓展了現象學的研究面向，也開展了現象學方法學在存在、意識、空間、身體知覺……等意向性的探查上。舉例來說，其中的巴舍拉《空間詩學》所進行的「場所分析」，以及梅洛龐蒂所發展的「知覺現象學」等，即是將「現象學方法」運用在空間、物件以及身體知覺意向性的分析。

上述所提及的「現象學方法」，是一套對於物象複雜的認識方式。它是一種探查事物本質直觀的觀察路徑，提供了一種新的哲學技藝方法，以「返回事物本身」（*phenomenological reduction*）的「分析」、「描述」為主，而非以「解釋」、「說明」、「論證」和「反思」等先前古典哲學的方法論。

「返回事物本身」是現象學最重要的基本概念。現象學一個重要的動作為「現象學的還原」（*phenomenological reduction*），此種方法是暫從目標對象中離開，以旁觀的方式進行審視。「還原」（*reduction*），其拉丁字根為 *re-ducere*，有導引回去、撤離或保留的意思。當進行這種還原促使我們進入一個新觀點的同

³ 羅伯·索科羅斯基（Robert Sokolowski），《現象學十四講》，李維倫譯，台北：心靈工坊文化事業股份有限公司，2004，頁 30。

時，我們也正「懸置」(suspend)了正在關注的意向性。此種「懸置」，也促使我們的自然態度的根本信念暫停作用，以現象學的觀點稱之為「存而不論」(epoche)，指的是使我們所正在關注思考的那些「自然意象」失去運作，使其「中立化」。

中國學者張旭在現象學的概要解釋中提到：

以前所有的哲學都認為「本質」是透過抽象化、對象化、形式化和普遍化形成的概念和範疇，胡賽爾的本質直觀卻是在個別中見普遍，在現實中見本質，在感性之中見觀念，在知覺中見範疇，在意向中見活生生的事物本身。⁴

由張旭的論述中可得知，相較於先前古典哲學以解釋、說明、論證和反思的方法論，現象學所著重的是由直觀的意向中洞見事物的本質。何以是現象學最基本的觀念？也許在現象學所提出的口號：「返回事物本身」，這句話最能夠體現現象學的精神與原則。

二、意向性 (intentionality)

與現象學最密切關聯的名詞是「意向性」(intentionality)。現象學的核心意指即是我們的每一個意識動作以及經驗活動，都是具有「指向性的」

(intentional)。羅伯·索科羅斯基 (Robert Sokolowski, 1934-) 在其著作《現象學十四講》(Introduction To Phenomenology) 曾說道：「意向性的意涵即是說，每一個意識動作都是朝著某一事物，意識是關於某事某物的意識。」⁵；現象學更著重「主體」與「事物」之間「意識」與「被意識」的交流狀態。

⁴ 張旭，〈Phenomenology 現象學〉，《文化研究關鍵詞》，台北：麥田出版：城邦文化事業股份有限公司，2013，頁 300。

⁵ 羅伯·索科羅斯基 (Robert Sokolowski)，《現象學十四講》，李維倫譯，台北：心靈工坊文化事業股份有限公司，2004，頁 26。

以「樹」作為例子來說，我們對於「樹」意識的「意向性」是因為「樹」本身的存在向我們顯現，使我們產生「對於樹的意識」；另外以「回憶」作為例子，對於「回憶」而言，我們的經驗的「意向性」是對於某事某物的存在所呈現的經驗（在回憶中）「被回憶」從而產生我們對於回憶的「意向性」。從上述兩個例子來說，我們的「覺知」都指向了「事物」，這些「意向性」在於我們所經驗到的對象本身向我們「顯現」，而非只是存在於我們主體的「思維」活動。

因此，現象學中的「意向性」是以「外在物」作為優先，先承認「對象的存有」後才進行意識上的探討。現象學在哲學上的貢獻就在於打破古典哲學中「笛卡兒主義」（Cartesianism）自我中心的困境，讓我們看到心智活動是具有公共性的，而非是個體思維獨自的運作（我思故我在）。





索科羅斯基曾提到：「如果我們沒有意向性，沒有共同的世界，我們就無法擁合理性、明證與真理的生活。每一個人都只指向自己私己的世界，只做自己的事。」⁶ 在笛卡兒思維的運作方式，將所有的「對象」都框限在我們心智活動之中。而現象學的「意向性」的獨特性，在於現象學承認「現象」、也看見「對象」，即看見我們所見事物的存在與真實，這也是現象學與古典哲學之間最重要的差異。

三、置入括弧（bracketing）

另一個現象學態度的方法為「置入括弧」（bracketing）。當我們進入現象學態度時，我們懸置我們的信念並把世界與所有事物放入括弧中。「置入括弧」此動作保留了事物在自然態度中對主體示現的樣式與狀態，也就是將對向擱置置入括弧，存而不論。我們也可以自由地進入現象學觀點「中立化」的運作。

⁶ 羅伯·索科羅斯基（Robert Sokolowski），《現象學十四講》，李維倫譯，台北：心靈工坊文化事業股份有限公司，2004，頁 26。

四、「視」與「識」

「視」(甲骨文：)，「視」的字源與肉體上的「眼睛」有關   

⁷，「視覺」是通過感覺器官(眼)接受外界環境中一定波長範圍內的電磁波刺激，經中樞有關部分進行編碼加工和分析後獲得的主觀感覺。「視覺」是接收訊息的重要窗口，至少有 80% 以上的外界信息是經由「視覺」所獲得的，因此也被認為是動物最重要的感覺系統。

「識」(梵語：विज्ञान, Vijñāna, 巴利語：विज्जाण, Viññāṇa)⁸，佛教術語，指人的意識、心智、生命力、理智、分別能力，為五蘊、六入、十二處、十八界之一。在早期佛經，經常與心(Citta)、意(Manas)混用，意義接近，但因為用法不同，實際的內涵又有所不同。與肉體上的「視」相較，「識」更著重指稱「識別」(區別)對象的心智能力。

五、可見與不可見

「可見與不可見」，或者是「滿實與空虛」意向(filled and empty intentions)，此議題是源自於現象學。舉例來說，假設你正前往美術館打算看一件作品，而在前往的路途中，導覽人員在車上向你敘述這幅畫的種種，這些都是在空虛意向下所從事的作為，亦是對象不可見的狀態，但正當你站在畫作面前，此刻你看見了它像你顯現，它意向變成滿實的狀態。最後，你離開了展覽室，這幅畫又回到空虛意向之中。

以此例推演其他事物，不同狀態都有不同的可見與不可見之交互方式，滿實與空虛意向彼此交織。可以說現象學是在釐清對於某問題可見與不可見、滿實與空虛意向的組合。而需要強調的是，事物的同一性事能由跨越可見與不可

⁷ 漢字「視」的基本解釋，《字源查詢》，網址：<http://qiyan.chaziwang.com/etymology-14349.html>，檢索日期 2022 年 7 月 6 日。

⁸ 「識」的字詞解釋，《維基百科》，網址：<https://zh.m.wikipedia.org/zh-tw/%E8%AD%98>，檢索日期 2022 年 7 月 6 日。

見的差異給予出來。即使我們面對的事物沒有顯現，我們還是可以以同一性的方式意向著他。

所有的知覺都牽涉到可見與不可見的混合。以現象學的方式對一個立方體的知覺方法為例：我們在某個角度、觀點及視域底下所見的立方體並無法看全部的面，我們每次對立方體的經驗都是部份的。但是這不表示我所經驗到的立方體只僅有所看見的面；正當我看著立方體朝向我的面時，我也正「意向」著那些沒有顯現的面，而朝向立方體的同一性。因此，在現象學的方學法上，在主體上，我的知覺，我的看見，是由滿實的空虛（filled and empty intentions）的意向所混構而成。另外，再進一步探討，我們會發現對於知覺對象的過程中，其他型態的知覺也會參與其中。我們不但能看到立方體，也能夠透過觸覺、嗅覺等不同的知覺來感受它，進一步加深對對象的意識，而型構對象自身的同一性。

在立方體的討論中，輪廓、面相、面等，彼此都是物體顯現實的環節。因此運用此種方法到哲學分析，部分與整體構成了我們的思考，若能清楚指出片段與環節的屬性，有助於我們建構出一既有的整體。部分與整體（parts and wholes），同一與多重樣態（identity and manifold），可見與不可見（presence and absence）這三個部分，也是現象學在知覺過程中的重要面向。



第二章 學理依據

第一節 空間現象學

何為空間？自古希臘以來「空間」一直成為哲學與物理學討論的課題，我們存在於「空間」之中，但「空間」的概念又與「時間」一樣容易被感知卻難以定義。在古典物理的解釋中：「空間」是宇宙中物質實體之外的部分；而在近代物理的理解中「空間」則是宇宙物質實體運動所發生的部分；另外，在愛因斯坦（Albert Einstein，1879-1955）的相對論中，「空間」與「時間」一起組成四維時空，構成宇宙的基本結構。在現代物理學的觀念裡，「空間」是物體和事件具有相對位置和方向的無限的三維範圍，它是一個由 x 、 y 、 z 三軸所組成的三維座標概念，物理學以三個維度加上了第四維度的連續性：「時間」，描述「時空」的存在，提供了我們理解宇宙的框架。⁹

事實上，人類一直以來就不斷地修正我們對於「空間」的概念。在過往的人類發展史當中，面對天地的浩大與無常，人類為了生存便開始觀測星象以找到空間中的各種規律（例如日、月、星的運行關係以及季節的節氣變化），與「空間」相關的天文學變成為人類淵源最長的科學之一。古希臘人依天上的恆星發展了八十八個星座的系統（例如現存星象學所熟知的射手座、獅子座、巨蟹座……等）。中國人則以二十八宿（角宿、亢宿、氐宿、房宿、心宿、尾宿……等）來標示不同星官的區位。在古代中國，觀星術的天體與二十八宿之間的運動更被看作是某種預兆，天文與占星術密切地結合後，便用於占卜、算命與祭祀。不管是西方或東方，天文學的發展接伴隨著觀星術，意在預測未來不可知的狀況。

⁹ 「空間」的字詞解釋，《維基百科》，網址：

<<https://zh.wikipedia.org/wiki/%E7%A9%BA%E9%96%93>>，檢索日期 2021 年 7 月 15 日。

西元 140 年一位在亞歷山大的天文及地理學家托勒密 (Claudius Ptolemaeus, 約 100-168), 依據了希臘的諸多學說發表了他的「天體論」 (Almagest, Megale syntaxis astronomias) 概念, 托勒密的「天體論」認為地球是平的, 諸星: 月亮 (Moon)、水星 (Mercury)、金星 (Venus)、火星 (Mars), 太陽 (Sun)、木星 (Jupiter) 和土星 (Saturn) 皆以「地球」為中心圍繞。以「地球」為中心的概念頗能合乎上帝創造地球的旨意, 因此「天體論」在希臘以降文藝復興前以來一直都是主流思想, 直到 1543 年才被哥白尼 (Copernican, 1473-1543) 的「天體運行論」 (On the revolutions of the celestial spheres) 所推翻。哥白尼認為「太陽」才是宇宙的中心, 「天體運行論」非以地球為中心的觀點違背了天主教的旨意, 在當時引發了天文學界的「哥白尼革命」 (Copernicus revolution) 影響到哲學、與社會學等層面。因科學技術的進步, 天文及物理學家伽利略 (Galileo Galilei, 1564-1642) 透過了望遠鏡觀察到宇宙的銀河, 是由許許多多的恆星所組成的, 更擴大了我們對於「空間」的實證想像。17 世紀英國數理學家牛頓 (Sir Isaac Newton, 1643-1727) 在西元 1687 年發表了他的巨著《自然哲學的數學原理》 (Mathematic Principles of Natural Philosophy), 書中陳述了萬有引力 (Law of gravitation) 和運動三定律 (Law of motion), 牛頓更透過科學的角度看待「空間」當中的各種現象.....。

「空間」實在有各種不同的面相, 但總體來說, 西方的實證主義與科學發展勾勒了我們現存的空間概念。只是, 筆者也試想: 除了我們現今主流思想中「實證主義」 (Positivism) 與「唯物」 (materialism) 所發展的空間概念之外, 「空間」是否還有不同的詮釋方式呢?

面對這個問題, 西方長久以來以「科學實證主義」所引領的思想, 在 20 世紀的當代哲學中有了轉折。存在主義的哲學家海德格在《存在與時間》 (Sein und Zeit) 著作中便捨棄了我們對時空的科學性的論證, 以現象學方法、形而上的角度看待時間的概念與存在的意義, 他在此著作開宗明義便說: 「本書的目的

就是要具體地探討存在的意義問題，而其初步的目標則是把時間闡釋為使對存在的任何一種一般性領悟得以可能的境域。」¹⁰這可看作是海德格對於時間非物理性角度「形而上」探討的意圖。

那麼對海德格而言，「空間」又是甚麼呢？在謝青龍於〈論存在的時間性與空間性—海德格爾前後期哲學比較〉一文的研究中指出，在海德格的眼中「空間」並非只是一個現代物理學的空間象限與填充區域：

通常人們會認為空間不就是指一個空空如也的區域，然後我們才能以某種方式填滿這一區域，如此一來就構成了空間的意義了。不過，對海德格爾而言，空間並非是用以填充事物的區域而已，他更在意的是各種事物用具之間的相對關係，透過此在（Dasein）的指引把這些相對關係得以標誌出各種不同的位置，使其起了一種空間化的作用，故此在成為了使位置和各種空間的已存在的基礎。¹¹

謝青龍又指出：「在海格德爾看來，空間既不是主觀的東西，也不是物理意義上的世界空間，毋寧說此在具有空間化的作用。」¹²對海德格而言，空間並不僅只具有物理學上的意義，更是個體意識存在的居所。海德格對於時空的觀點，翻轉了我們對於空間的物理性認識，反而引領我們看見空間與個體相互存在之間的關係。

此外，在知覺現象學的領域中，對於事物的認知方式也有了新的看法。梅洛龐蒂在其著作《眼與心》（L'Œil et l'Esprit）中曾提及：

¹⁰ 海德格（Martin Heidegger），《存在與時間》，陳嘉映、王慶節譯，北京：生活·讀書·新知三聯書店，2006，頁1。

¹¹ 謝青龍，〈論存在的時間性與空間性—海德格爾前後期哲學比較〉，南華大學哲學與生命教育學報《揭諦》，33期（2017），頁138。

¹² 謝青龍，〈論存在的時間性與空間性—海德格爾前後期哲學比較〉，南華大學哲學與生命教育學報《揭諦》，33期（2017），頁138。

人們只會看見自己所凝視之物。……我的任何移位，原則上都在我的視覺風景中有其具體落腳處。都被轉移到可見物的版圖上。我所看見的一切，都在我所及的範圍內，至少在我視線所及的範圍內，而被標誌在「我能」(je peux) 的版圖上。這兩種版圖都是完備的。可見的世界和我運動投現的世界，兩者都是同一個大寫存有的完整局部 (parties totales)。¹³

梅洛龐蒂以新穎的角度看待我們過去的已知狀態並且提供了一個論點：在認識對象的過程之中必須包含「可見」與「不可見」的雙重面向，也就是除了我們肉眼之中「可見」的世界之外，同時也有自我運動所投現的「不可見」的世界。

另外，梅洛龐蒂在談論肉身對於空間的知覺時又說：

我的身體既是能見者 (voyant) 又是可見者 (visible)。身體凝視萬事萬物的同時，也能凝視自己，並在他所見之中，認出能見能力的「另一面」。他看見自己正在看；摸到自己正在摸；它對自己可見、可感覺。

在「知覺現象學」的觀點中，我們對於對象的認識也包含了自身肉體知覺的感受性，對象的存在並非如古典哲學的觀點只存在於自我的意識活動，某種程度上「知覺現象學」肯定自身肉體與意識之間的關聯性，也是對長久以來西方理性主義思維至上的反動。

而梅洛龐蒂對於空間的看法也有別於笛卡兒思想所建立身心「二元對立」的概念，他肯定了肉身的存有，認為身體不僅是視覺與觸覺的中介，更是我們

¹³ 梅洛龐蒂 (Maurice Merleau-Ponty)，《眼與心》，龔卓軍譯，台北：典藏藝術家庭股份有限公司，2012，頁 80。

認識這個世界（空間）的原始起點。他在《眼與心》中曾對於肉身與空間的關係進一步論述：

我們「是」靈魂和身體之複合（le compose dame et de corps），因此，這種狀態必然有其對應的思想：笛卡兒有時候談到「對反於靈魂」的當下身體，或者是在我們手掌「末端」的當下外在世界，但他應該要談的知識，其實是這種關於身心複合狀態的位置與處境的知識。在這兒，身體不再是視覺和觸覺的中介，而是其行使者（depositaire）。器官不再是工具，反倒是工具成為附加的器官。空間不再如《屈光學》所說的，是在物體間的關聯網絡，可以由第一個第三方見證人見證我的起算點，將我視為空間性的零度（degree zero de la spatialite）而產生的空間。我並不是沿著空間的外殼去看見它，我就在它的內部經歷它，我被含納於其間。¹⁴

梅洛龐蒂肯定了肉體的知覺，它將空間的認識以自我的「知覺」作為起點，將「我」視之為「空間性的零度」（degree zero de la spatialite），他認為我們對於空間的認識很大部分是來自於我們的肉體，而非笛卡兒概念中的只是一個客觀的物理現象或分離的客體。筆者認為，梅洛龐蒂對於空間的認識書寫了新的觀點，空間中可見的「視」事實上也須透過「肉身」的「識」才得以顯現。自此，空間的「科學概念」也出現了鬆動，當代哲學家把空間的認識推向了「形而上」的思考。

上述所提及當代哲學家所討論的「空間觀」，大多結合了許許多多的哲學命題。如同先前所舉例的哥白尼、伽利略以及牛頓等人，這些思想家大多在「科

¹⁴ 梅洛龐蒂（Maurice Merleau-Ponty），《眼與心》，龔卓軍譯，台北：典藏藝術家庭股份有限公司，2012，頁 113。

學實證主義」的基礎上進行空間「物性」的探索，空間的「物理性」狀態在當代哲學出現之前確實改寫了我們過往對空間的認知。

只是，筆者認為在「科學」成為顯學之時，空間的想像同時也限縮了。以宏觀的哲學思想史來說，當代哲學家不同於過往，紛紛對「科學理性」的優位性重新進行審視。海德格的「時空」並非是純粹地物性，反而與「存在」的哲思有關且更為「形而上」。梅洛龐蒂的「知覺現象學」也並非將空間看成科學實證中純然的中性狀態，在梅洛龐蒂的觀點而言，空間的展現反而與人的「意識」和肉身的「知覺」有關。筆者認為現象學陣營中的哲學家（如海德格、梅洛龐蒂跟稍後所提及的巴舍拉等人），就是在現存的空間意識基礎上追尋「空間」不同的可能性。最後，關於現象學所展現的意圖，也許可借用梅洛龐蒂的後期著作《可見的與不可見的》（*Le visible et l'invisible*）來說，現象學所揭示的「空間」就是將「空間」的「不可見性」使之「可見化」的過程。



第二節 家屋空間

除了廣義的空間概念之外，空間也有許多不同的形式。現象學在空間的描述與探討上也取樣了深具代表性的空間形式：「家屋空間」。

法國哲學家加斯東·巴舍拉在《空間詩學》一作中以「家屋空間」作為原型，試圖透過家屋的場所分析將以往實證主義式的幾何空間注入空間的想像力。對於巴舍拉而言，人類的棲所：「家屋」，不單只是一個待被填充的空洞容器，當棲居者在「家屋」中棲居過後，棲居者與居所之間便相互影響且彼此交融。因此，我們可視的「家屋容器」被灌注了棲居的情感、記憶與夢想，對於人類而言更是意識的居所。

畢恆達在〈家的想像與性別差異〉一文中分析巴舍拉《空間詩學》曾提及：巴舍拉本人接受的是物理學與科學的訓練，但是對於空間的態度，他將自身的注意力從物理性空間轉向了想像的空間，從客觀的理論思考轉向詩意的想像，以一種詩意思象的現象學取徑對空間進行論述。¹⁵

至於為何選用「家屋」進行現象學式的空間辯證，巴舍拉如此述說：「在人類生命中，家屋盡力把偶然事故推到一旁，無時無刻不在維護延續性。如果沒有家屋，人就如同失根浮萍。家屋為人抵禦天上的風暴和人生的風暴。它既是身體，又是靈魂。是人類存在的最初世界。」¹⁶「家屋」是人類存在的最初世界，也是抵禦天上的風暴和人生的風暴之棲所，個體的存在與家屋之間緊緊相依，也因此透過家屋空間的場所分析就有其人類的「共時性」

（synchronicity）及「歷時性」（diachronique），反映的是人類對「空間」的普遍經驗，也反映了人類意識的原型結構。因此，如同梅洛龐蒂「空間性的零

¹⁵ 畢恆達：〈家的想像與性別差異〉，收錄於《空間詩學》，台北：張老師文化事業股份有限公司，2012，頁13。

¹⁶ 加斯東·巴舍拉（Gaston Bachelard），《空間詩學》，龔卓軍、王靜慧譯，台北：張老師文化事業股份有限公司，2012，頁68。

度」的觀點，將「我」存在於世的最初起點，以「自我」最親密的空間「家屋」進行探索，可能也是碰觸人類潛在意識的最佳路徑。

一、家屋與幾何學空間

巴舍拉所鍾愛的「家屋空間」具有獨特的空間機能，是我們認知中「非現代性」的傳統家屋形式。傳統的家屋具有許多機能和多元的空間變化，如閣樓、樓梯、房間、客廳、地窖……，一棟木構的房屋遭遇天地的風暴，棲居者能體會到風暴對家屋所產生的振動，同時也會感受到家屋所提供的母性庇護。相反地，一棟「現代性家屋」（集合式公寓住宅）則剝奪了體會這些面向的可能性。巴舍拉認為現代性的幾何形式家屋無法反映、以及提供人類意識的居所。他對「城市空間」巴黎的「家屋」有如此之觀察：

巴黎根本沒有家屋。大城市的居民是生活在一層一層疊床架屋的盒子裡。……這些房子沒有地下根系，這對家屋的做夢者來說，非常不可思議。摩天大樓根本沒有地窖，從街道到屋頂，一個房間密密麻麻的疊在另一個房間上頭，而破碎的天空線所形成的帷幕。包圍整個城市。……「在家」，已經變成一種純粹的水平範圍。不同的房間，組合成不同的生活機能，塞進一個樓層，對於私密價值的區分和分類，完全沒有什麼基本原則可循。……除了欠缺縱身的私密價值外，大城市裡的房子，也缺乏遼闊的宇宙感（cosmicite）。因為在這裡，房子已經不再是蓋在自然環境裡，空間與家屋之間的關係，變成一種人工關係。¹⁷

巴舍拉否認的是這種純粹的「幾何學」架構的家屋形式，他認為「摩天大

¹⁷ 加斯東·巴舍拉（Gaston Bachelard），《空間詩學》，龔卓軍、王靜慧譯，台北：張老師文化事業股份有限公司，2012，頁92。

樓式」的家屋空間並沒有如傳統家屋「上到下」（如閣樓到地窖）的「縱深」形式。他指出「在家」，已經變成一種純粹的水平活動。不同的生活機能，塞進同一個盒子裡，打破了家屋居住者做夢的權利。另外，在大城市中的家屋也因為失去與自然地景的連結，而變成一種失去天地的飄浮根系，「空間」與「家屋」變成一種人工的關係。

在上述這段話語當中，我們能看見巴舍拉對「現代主義」美學反動的傾向。由德文「Bau」和「Haus」組成（Bau 為「建築」，Haus 為「房屋」之意）的「包浩斯主義」（Bauhaus style）影響了 20 世紀後的建築樣式。包浩斯風格的建築樣式在於強調機能性以及抹除空間的個別差異，以簡潔、明晰、潔白、去脈絡化的建築風格提供人們空間最大效益化的使用場所。當代由摩天大樓所建構的城市地景，某種程度上也是「現代主義式」的美學思想顯現。巴舍拉反對「現代主義」的建築樣式，他反對空間純粹地「物性」，更看重空間對於個體所提供的潛在影響力（包含意識的建構以及空間所提供想像力的居所），而並非是現代主義建築所強調的「白盒子」（White Cube）功能。

《空間詩學》這本書出版於 1957 年，這本書的出現著實也影響了現代主義晚期貧乏的建築空間思考，此書以現象學和空間中的象徵意義為建築不可見的空間意義注入了豐厚的養分¹⁸，也讓建築轉向後現代空間著重脈絡與空間內涵的思考取向。

巴舍拉在書中提到：「在人類與家屋的這種動態共同體中，在家屋和宇宙間的這種動態對峙中，我們已經遠離了任何單純的幾何學形式的參考架構。生活體驗中的家屋（maison vecu）並不是一個了無動力的盒子，被居住過的空間實已超越了幾何學的空間。」¹⁹巴舍拉的空間概念超越了一般固態的幾何學空間樣式，也因為巴舍拉對空間的超越性看法，影響了我們對於空間的態度，「家

¹⁸ 畢恆達：〈家的想像與性別差異〉，《空間詩學》，加斯東·巴舍拉（Gaston Bachelard）著，龔卓軍、王靜慧譯，台北：張老師文化事業股份有限公司，2012，頁 14。

¹⁹ 加斯東·巴舍拉（Gaston Bachelard），《空間詩學》，龔卓軍、王靜慧譯，台北：張老師文化事業股份有限公司，2012，頁 116。

屋」確實不是一個了無動力的盒子，被居住過的空間實存許許多多的「意義」潛藏在幾何學空間底下。

二、家屋與精神分析學

若空間不僅只為我們肉眼所見單純的物理量體，又蘊含何種意義？巴舍拉透過了榮格的精神分析學的「原型」(archetype) 為空間進行探究。巴舍拉認為個體心靈的建構與「空間」之間有著很大程度的關聯性。

因此，在《空間詩學》中他挪用了榮格 (Carl Gustav Jung, 1875-1961) 心理學中的「原型」概念，並分析了空間當中的一系列意象如：家屋、閣樓、地窖、抽屜、匣盒、櫥櫃、介殼、窩巢、角落、微型、私密感、浩瀚感、巨大感、內外感、圓整感。²⁰他以「家屋」中的閣樓、地窖等空間比擬為人類心靈的原型結構（如「閣樓」明亮的形而上意識與「地窖」的幽暗的潛意識），並在《空間詩學》分析不同空間所提供的感知經驗，例如想像在窩巢之中、介殼的保護之中、私密之中、浩瀚之中，這些「空間」顯現了人類共有的經驗，也建構了人類自身的心靈與意識。

巴舍拉透過空間的研究，連結了人類心靈與空間之間的關係。在諸多的空間面貌裡，巴舍拉認為「家屋」對於個人意識的整合與群體潛意識的建構影響力是最大的，他在以下文中提到：

透過家屋的意象，我們開始擁有真正心理整合的原理。透過家屋，描述心理學、深度心理學、精神分析學和現象學都能夠開始形構我們前面以場所分析為名所指出的學問主軸。不論我們一句甚麼理論視野來檢視家屋意象，家屋似乎都已變成我們私密存在的基本地

²⁰ 龔卓軍：〈空間原型的閱讀現象學〉，《空間詩學》，加斯東·巴舍拉 (Gaston Bachelard) 著，龔卓軍、王靜慧譯，台北：張老師文化事業股份有限公司，2012，頁 27-28。

從上文可得知巴舍拉認為透過家屋能夠真正整合個體的心靈，並在描述心理學、深度心理學與精神分析學和現象學之交織之中，形構了他以「場所分析」為名的空間研究，而在他對諸多空間的研究中，「家屋」似乎指向了人們存在的基本面貌。

三、家屋與空間記憶

同時，家屋也是蘊含「記憶」的載體。海德格在《存在與時間》中將「人」稱為「Dasein」，意思是「能夠詢問自己的存在（Being, to be）的個體」，他認為 Dasein 與世界的關係是一種寓居的關係（Being-in），人的存在是與世界形成一種整體的關係的。而就人與環境關係而言，海德格認為，由於 Dasein 是與世界為一體，人們與環境的關係就處於一種詩意的棲居（dwelling poetically）之親密關係。海德格在〈築、居、思〉（Building dwelling thinking）一文中更進一步界定棲居（dwelling）的本質為：「人照料滋育大地中自行生長的生物，並築造不能自行生長的物（家屋即其一例），即讓家屋與周遭之物各適其所，並讓人自由的寓居其中。」²²

另外，建築學者諾伯格·舒爾茨（Christian Norberg-Schulz, 1985-）在海德格的思想基礎上，從空間存有學的角度來詮釋家園空間與「棲居」的概念。他認為人與環境之間存在一種具有意義的關係，家屋意義的顯現於認同且擁有世界，人必須將他的歸屬感具體化才能獲致一種「家」的感覺。而家屋的意義也包含在普遍性、特殊性以及時間的歷史性所集結而成的世界背景之下。家屋

²¹ 加斯東·巴舍拉（Gaston Bachelard），《空間詩學》，龔卓軍、王靜慧譯，台北：張老師文化事業股份有限公司，2012，頁 56。

²² 王應棠，〈家的認同與意義重建－魯凱族好茶的案例〉，《應用心理研究》，8 期（2000），頁 149-146。

存在於物和人的世界之中，並在其中顯現其重要的意義。²³

人文地理學者段義孚（1930-）則是從人類的經驗中，運用具體的日常生活經驗來表述人與家園環境之間的關係。他認為「家」是一個親切的場所

（place），喚起我們記憶的並非是整棟家屋的意象，而是從可以觸摸感官到的部分引起我們的記憶。也就是家屋作為人實存的空間，透過人在家屋空間所涉入的歷史即日常生活，建構了家屋空間的意義系統。我們在一個小而熟悉的世界中體驗著無窮複雜的生活。「家」的所在（home place）和每天生活的實在（real），涉入了我們整個存有（being）與各種知覺。²⁴

這樣的思考內涵，進一步在我們當代社會面對現代化的過程中，提供了一個人文的視點。2013年曾喧騰一時的苗栗縣竹南鎮大埔土地徵收事件，從2010年6月苗栗縣政府派怪手剷地開始，被迫徵收的張藥房成為「土地正義」的象徵【圖 2-1】。張藥房在2013年7月18日被縣府強行拆除，因為迫遷拆除的行政命力，屋主張森文憤而自殺。這次事件引起社會的討論，到底「家」只是一個物件還是一個具有重大意義的空間？

²³ 王應棠，〈家的認同與意義重建－魯凱族好茶的案例〉，《應用心理研究》，8期（2000），頁149-146。

²⁴ 王應棠，〈家的認同與意義重建－魯凱族好茶的案例〉，《應用心理研究》，8期（2000），頁149-146。



【圖 2-1】苗栗縣竹南鎮大埔土地徵收事件。

面對這個問題，在 2017 年獲得「臺灣原創流行音樂大獎」客語組首獎的音樂創作者陳彥竹，在環島途中經過大埔時看到被拆成瓦礫堆的家屋，心有所感透過母語創作歌曲《屋》，關懷大埔事件中受到徵地拆遷的民眾，表明年輕音樂家對「家屋」的看法。寫詞裡寫道：「捱的家，分人拆忒，捱的屋，分人毀忒...」，又「有人就算沒有房子，依然可以找到棲身之地，而另外一個意思，是我們這些年輕人，不知道自己從哪裡來，不知道要往哪裡去，我們的心裡面也沒有屋。」陳彥竹透過簡明的字句與演唱中強烈的情感，表達她對於家屋的想法。在當今房價越來越高的情況之下，年輕人對於家屋只是一種夢想，而家屋的資本化過程也流失了「家屋空間」中所填充的深層意義，「家屋」變為資本主義之下的一件「商品」。在現代化的過程中「家屋空間」的意義仍需要被看重，如同巴舍拉所提及的家屋不僅僅是幾何空間，更是個人生命的連結場所。陳彥竹透過音樂來述說年輕世代寄託藝術的力量反應年輕世代對於「家」的渴望也伸張「土地正義」的想法。

空間當中的記憶是由居住者所創造的，我們在家屋中生活，創造了個人在

家屋的歷史，家屋中空間的觸痕以及家具之間的使用和磨損再再都證明了人在家屋空間當中的存在。而家屋的記憶展現就乘載在這些棲居者與棲居空間的互動之間。巴舍拉在個體與空間的互為關係中曾如此之說：

在這個遙遠的境地，記憶與想像仍深切聯結，並各自發揮其相互深化的作用。就價值層面來看，他們共同形成了意象與記憶的共同體。因此家屋不再只是日復一日地被經驗，它也在敘說的線索中、在我們說自己的故事時被經驗到。²⁵

棲居者在家屋的空間中不斷創造自己的歷史，記憶與想像深化在家屋的空間內。棲居者與家屋形成了意象與記憶的共同體，也是因為如此作為家屋的幾何載體，人為的「參與」也許比空間的實體本身更為重要。空間提供了人類想像力，同時人類也在空間之中給予回饋，讓空間顯得更有故事，擁有家屋與個人之間的獨特歷史。

在藝術的表現方面，人與空間之間的互動關係也是一個顯要的命題，英國當代藝術的指標性獎項泰納獎（Turner Prize）曾在 2015 年時將獎項頒給了一個團體「集合」（assemble）【圖 2-2】，「集合」並不是以藝術家自居，而是一群由 18 位約莫 25 歲的年輕人所組成的團隊，成員來自多元領域，除了建築，尚包括英語、歷史、哲學、或是已在工作的建造商或科技從業人員等，所做的工作是利用成員本身的專長，將廢棄遺忘的社區與房屋進行改造，活化在地的社群與空間，增加當地的就業機會，牽起人與人之間的關係。

²⁵ 加斯東·巴舍拉（Gaston Bachelard），《空間詩學》，龔卓軍、王靜慧譯，台北：張老師文化事業股份有限公司，2012，頁 67。



【圖 2-2】2015 年英國當代藝術的指標性獎項泰納獎的獲獎團體「集合」。

「集合」以他們本身的專業介入已經沒落的社區，在高度的人為參與之下，了無生氣的空間頓時填充了豐實的內涵。筆者認為這樣參與式的藝術互動為空間本身注入了養分，同時藝術家也與民眾共同書寫當地的共同歷史。

家屋空間的意義也如同上述，重點是如何活化空間？巴舍拉如此說道：

重點不再是從實證的面向來看家屋，說它被真正的「活用過」，也不只是在當下承認家屋的好處。真正的安逸舒適，必有其過往，透過夢想，整個往日時光都進駐到新家屋裡來了。²⁶

²⁶ 加斯東·巴舍拉（Gaston Bachelard），《空間詩學》，龔卓軍、王靜慧譯，台北：張老師文化事業股份有限公司，2012，頁 67。

人為的「參與」是空間意義的彰顯所在，居住者所經驗到的「家屋」才是真正的安逸舒適。從上述的例子與「集合」所推動的工作之中，我們會發現空間記憶是需要人為的互動與創造的，同時空間當中「家屋」也不僅止於物理性量體，也許我們應該更珍視家屋空間對個體的意義，與空間進行體驗互動，共同創造歷史，保留那不可見的空間記憶.....。



第三節 監視空間

對於空間的看法，巴舍拉在《空間詩學》中傾向以「幸福空間」的意象思考「家屋」所給予人的意義。在巴舍拉的觀念中空間是與個體生命互相實踐，透過個體的想像力填充空間的價值，而空間也形塑了個體本身的心靈意識。家屋是母性、安全、幸福並抵抗敵對力量的庇護空間。他在《空間詩學》此書中這這樣提到：

事實上，我想檢查的意象很單純：幸福空間（espace heureux）意象。……它們想要釐清各種空間的人文價值，佔有的空間、抵抗敵對力量的庇護空間、鍾愛的空間。……這種空間稱得上具有正面的庇護價值，除此之外，還有很多附加的想像價值，而這些想像價值很快就成了主要的價值。²⁷

另外，他在書中也提及自己的研究鮮少提到具有敵意的空間、仇恨與鬥狠的空間等負向的空間研究，如他所述：「另一方面，這些研究終將很少提及有敵意的空間、仇恨與鬥狠的空間，它們只能放在以激烈的題材和世界末日的意象下研究。」²⁸當然，空間面向不僅止於單一狀態，諸多學者認為巴舍拉在《空間詩學》一著中所提出諸多場所在分析上並未將空間當中潛藏的「敵意」納入討論。女性主義的研究者更提出，對於女性來說「家屋」更有可能是工作的場域而不是單純幸福的空間環境，也提出了許多家庭暴力的個案，對巴舍拉以過度正面看待「家屋空間」的「幸福空間論」提出了質疑與挑戰。

²⁷ 加斯東·巴舍拉（Gaston Bachelard），《空間詩學》，龔卓軍、王靜慧譯，台北：張老師文化事業股份有限公司，2012，頁 55。

²⁸ 加斯東·巴舍拉（Gaston Bachelard），《空間詩學》，龔卓軍、王靜慧譯，台北：張老師文化事業股份有限公司，2012，頁 55-56。

一、全景敞視監獄

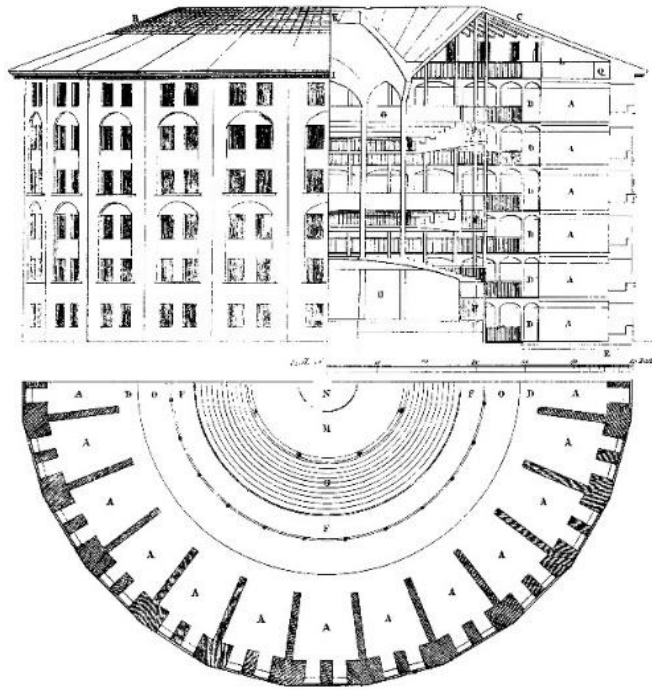
確實，空間有許許多多的面向，面對這個問題法國後結構主義哲學家傅柯（Michel Foucault，1926-1984）則提出了與巴舍拉迥異的空間觀點。傅柯在《規訓與懲罰：監獄的誕生》（*Surveiller et punir : Naissance de la prison*）中以英國功利主義哲學家邊沁（Jeremy Bentham，1748-1832）所設計的「圓形監獄」【圖 2-3】作為思考模型，提出了「全景敞視監獄」（panopticism）的概念。

「全景敞視監獄」是由希臘語的「全」（pan）和「視」（optic）所組成的自造術語。「全景敞視監獄」是一座環形的監獄，在空間的配置上中間設有監視塔，所有囚犯都以監視塔為中心圍繞囚禁在四周。四周的囚犯皆面對著中心的監視塔，其囚犯的一舉一動都受到的中心監視塔的監控之中，但囚犯卻看不見中心塔的目光凝視，於是這種擔心隨時被觀看的監視狀態久而久之便內化到囚犯自身的身體裡，傅柯曾這樣敘述此種空間樣態：「全景敞視建築是一種分解觀看/被觀看二元統一體的機制。在環形邊緣，人徹底被觀看，但不能觀看；在中心瞭望塔，人能觀看一切，但不會被看到。²⁹」

「全景敞視監獄」以最低成本的空間設計掌握了每位囚犯的身體，也是現代性監視系統（監視器）的基礎模型。它最神奇的效果就在於被囚禁者雖然知道自己正受到觀察，但卻不知道何時何地受到監控，於是囚犯就會給予自己一種有意識的自我監督機制，且不間斷地發揮作用，將權力關係銘刻於自身的肉體之上。³⁰而這樣的空間樣態也完全迥異於巴舍拉所說的「幸福空間」，「空間」在傅柯的觀點裡更是一種權力角力的殘酷場域。

²⁹ 傅柯（Michel Foucault），《規訓與懲罰—監獄的誕生》，台北：桂冠圖書股份有限公司，1994，頁 201。

³⁰ 張旭，〈panopticism 全景敞視主義〉，收錄於《文化研究關鍵詞》，台北：麥田出版城邦文化事業股份有限公司，2013，頁 288。



【圖 2-3】英國功利主義哲學家邊沁所設計的「圓形監獄」，維基百科。

事實上，傅柯的空間概念也擬補了巴舍拉空間觀點的不足之處，傅柯從巴舍拉對家屋的場所分析出發，拓展了與「幸福空間」相對「敵意空間」的論述觀點，邱俊達在研究巴舍拉的論文《朝向詩意空間：論巴舍拉《空間詩學中》的現象學》中提出了巴舍拉與傅柯空間觀念的相對之處，他說：

巴舍拉與傅柯此時的交會，延伸出諸多對於兩者空間概念之討論，傅柯對於監獄作為全景敞視的一種權力-或者說暴力-空間，不同於巴舍拉之幸福空間，如 Ioan Davies 便批評巴舍拉式空間拒絕將敵意空間納入可居住之空間，他進一步加入了光（light）與暗（dark）之空間，表現出現象學者對於心智投射與居住的辯證結構，來你補傅柯之異質空間。³¹

³¹ 邱俊達，《朝向詩意空間：論巴舍拉《空間詩學中》的現象學》，（碩士學位論文，國立中山大學哲學研究所），2009，頁 5。

筆者認為，巴舍拉與傅柯的空間觀點能夠互為對照，巴舍拉對於家屋空間的描述個人心智的積極建構，透過家屋空間的原型棲居者能夠在空間內進行想像從而形成詩意的迴盪，巴舍拉的空間是充滿「創造力」與「能動性」

(Agency) 的。反之，傅柯的空間觀點更著重社會性結構，他認為國家機制在空間的設計目的在於宰制人類的心靈與身體，透過有效的空間規劃管理人的身心靈，在傅柯的空間觀念中，空間是充滿「敵意」，同時，人的能動性也是處於「被動」的狀態。

而「全景敞視監獄」的空間樣態現今正落實在當代的生活的場景，傅柯在《規訓與懲罰：監獄的誕生》書中就有如此暗示：「全景敞視建築展示了一種殘酷而精巧的鐵籠。事實上，甚至到了我們現代，它還會產生許許多多設計中的或已實現的變種。這就表明了它在近二百年的時間裡是多麼強烈地刺激起人們的想像力。」³²傅柯指出「全景敞視建築」是一種因應社會現代化所實行的鐵籠系統，它以不同的形式形成許許多多的空間變種，而這樣的監控系統在現今當代生活中更是無所不在，也因為「科技」的發展強化了「全景敞視監獄」的效力。例如我們現在所熟知的「監視器設備」，不論是國家機構的公共空間、公司的辦公空間、學校、商家百貨及鄰里巷弄間皆有「監視器」的蹤影。在「全景敞視監獄」監控底下，人更是把監控自我化，在內部靈魂形成自我規訓。中國學者張旭在提到「全景敞視監獄」時曾如此評價：

傅柯的全景敞視主義現已成為一個對現代社會微觀權力機制分析的典範。它深刻地改變人們的權力觀念，使人們更為深刻地理解權力關係的實際運作機制。通過追溯懲罰權力項規訓權力的轉變，追溯規訓社會的誕生，傅柯揭示了相應於一種新的權力觀念的新反抗策略。傅柯

³² 傅柯 (Michel Foucault)，《規訓與懲罰—監獄的誕生》，台北：桂冠圖書股份有限公司，1994，頁 205。

以全景敞視監獄的意象對現代社會的權力機制分析儘管不無誇張之處，但是卻鮮明地揭示了現代社會權力運作的基本特點。³³

傅柯所提的「監視空間」是一個無所遁逃的牢籠，是由國家機器與整體機制所形成的監控狀態，透過這個系統得以用最便利且低成本的方式掌控民眾的身體與心靈。而在資本主義運作的系統底下，學校、工廠、辦公空間以及許許多多的空間劃分模組，也透過邊沁所提出的監獄形式達到管理的目的。「全景敞視監獄」現已成為現代社會微觀權力機制分析的典範，同時也體現了現代社會權力運作的基本特點。

2020年陶亞倫在台北當代藝術館的個展《無處不在的幽靈》便以「全景敞視監獄」為概念探討了「監視空間」如何作用，以及國家機器及威權如何透過無處可逃的「凝視」，監視並控制人類身體的狀態。在展覽中陶亞倫以新媒體科技「VR」(virtual reality，縮寫VR)建構此種監控系統的基模，並運用機械裝置帶領觀眾走入廢墟般的「監視場域」【圖 2-4】。陶亞倫在《無處不在的幽靈》的展覽自述中如此說道：

當代科技治理之術，在任何時候都是一種「看不見的來臨者」，治理技術隨著時代的推進，變得越來越潛伏，越來越沒有規則，而且無處不在，隨時以人們意想不到的內容和形式現身，肆意滲入它欲控制和監管的事物、領域、個人、意識之中，使得我們隨時都有可能被驅趕出自己的私密領域、被剝奪生存的自由，實現從虛擬到實體的全面滲透，對意識與靈魂的全面控管。當代政治輪流召喚「救世主」、「偉人」的英靈。一種「從未到來、尚未實現的信仰與真理」以便延展、增強統治技術。使得當代技術加上威權專制，將超越歐

³³ 張旭，〈panopticism 全景敞視主義〉，《文化研究關鍵詞》，台北：麥田出版城邦文化事業股份有限公司，2013，頁 290。

威爾式極權，形成一個像「幽靈」般，無所不在、前所未有的超高效統治系統。³⁴

在《無處不在的幽靈》的展覽裡，觀者需要穿戴陶亞倫的 VR 裝置並透過 VR 進入一座座與當代藝術館空間結構完全相同的異質空間中，而隨者機械裝置的運作與視覺的引導，觀者會感覺「穿透」了現在存有的展覽空間，並慢慢沉浸至陶亞倫所建立虛擬的「全景敞視監獄」之場景。這個場景就如同荒廢的廢墟般，觀者會在其中見到「偉人」的大型紀念像、「監獄空間」的「刑罰器具」，也會看見全景敞視建築的「中心監視塔」……。觀者漫遊在此場景中，逐步將自身的身體投身在被監控的狀態，而事實上戴上 VR 的現實身體在踏上陶亞倫所設置的機具時，自己的身體也處於一種被觀看但卻無法觀看的狀態，也是「全景敞視監獄」的顯現。



【圖 2-4】陶亞倫在《無處不在的幽靈》展覽中的 VR 裝置，台北當代藝術館。

³⁴陶亞倫《無處不在的幽靈》創作論述，台北當代藝術館，網址：<https://www.mocatapei.org.tw/tw/ExhibitionAndEvent/Info/%E7%84%A1%E8%99%95%E4%B8%8D%E5%9C%A8%E7%9A%84%E5%B9%BD%E9%9D%88%E2%80%94%E9%99%B6%E4%BA%9E%E5%80%AB%E5%80%8B%E5%B1%95>，檢索日期 2021 年 7 月 7 日。

陶亞倫在展覽自述中鮮明深刻地描述了大環境下人的身體心靈被僭越管理的狀態，如同他在展覽名稱當中所表明的：「無所不在的幽靈」，當代人類的身體似乎被沉浸在無所不在的「凝視」之中，而這些凝視又像幽靈般的難以被察覺，這樣「可見」卻「不可見」的「監視空間」也許就內化在人類的心靈中，實現當代權威系統對人類身體的全面接管，形成高度效能的統治系統。

二、身體規訓

在「全景敞視監獄」的「監視空間」底下，「身體」是受管理的對象。自2019年以來全世界都壟罩在新冠病毒疫情（COVID-19）的影響。為對抗病毒的感染與傳播，許多國家便以科技作為輔助，利用「全景敞視監獄」的監視模組掌控民眾的身體。政府的公衛系統透過有效地隔離染疫者設計出一套「空間體系」（如醫院當中的隔離病房、防疫旅館、居家檢疫的APP系統）進行管理，這些新型態的「空間體系」無疑也是「現代監獄」的空間形式。另外，政府機關透過手機GPS定位足跡、掃描條碼及紅外線體溫測量等科技輔助的方式，掌控了民眾身體的狀態和流動性。而民眾處在無時無刻地「被監視」狀態底下，在無形之中也將「凝視」內化到自身的身體裡，以「自我監控」的方式間接地將身體所有權過渡給公共機制接管。

中研院歐美所副研究員何之行在〈人權？法治？防疫下如何權衡？一個哲學、歷史與科技防疫的反思〉³⁵一文中爬梳了歷史上公衛防疫政策如何合理化「監視機制」實施的過程，並以當今新冠病毒疫情（COVID-19）所發展的現象為例，探討各個民主國家在面對疫情時如何權衡人權、法治和防疫政策。何之行如此說道：

³⁵ 何之行，〈人權？法治？防疫下如何權衡？一個哲學、歷史與科技防疫的反思〉，《COVID-19的人文社會省思》，網址：<https://covid19.ascdc.tw/essay/139>，檢索日期2021年7月23日。

透過歷史的爬梳，我們發現許多傳染病患者與社會底層人士，在規訓體制的建構中更容易被視為是公共衛生的威脅，而如何能讓政府在防疫的家父角色中進一步反思權力運作的界線，則是我們寄望能從過往歷史中學習，並能以史為鑑的警惕。此次全球性的疫情大爆發，使得所謂「科技防疫」成為公共衛生佈署之下，重新面對個人身體，並監控大量人口移動軌跡的新興權力技術。它不僅幽微地結合了傳統上個人對於身體的規訓，也更細緻化了所謂的生命政治（bio-politics），亦即藉由大眾的自我規訓達到現代國家治理的願景。³⁶

何之行同樣也以傅柯的「全景敞視監獄」作為切入點，說明在全球疫情底下，公共衛生如何利用「科技防疫」面對個人身體並加以監控大量的人口流動，這無疑呼應了傅柯在多年著作《規訓與懲罰：監獄的誕生》所提及的：「全景敞視監獄」如何因應時代，利用科技產生出許許多多「監視空間」的變種。

在藝術創作的表現上，對「疫情」也有所回應。2020年台北市立美術館的展覽《藍天之下：我們時代的精神狀況》中的作品〈新！王冠渡假村 Corona Villa Worldwide〉【圖 2-5】以台灣面對新冠病毒疫情（COVID-19）所出現的「防疫旅館」為模型，在美術館內設置一個集合了飯店、方艙、避難所、療養院以及郵輪等多重功能的複合式渡假村。

³⁶ 何之行在〈人權？法治？防疫下如何權衡？一個哲學、歷史與科技防疫的反思〉《COVID-19 的人文社會省思》，網址：<https://covid19.ascdc.tw/essay/139>，檢索日期 2021 年 7 月 23 日。



【圖 2-5】2020 年台北市立美術館的展覽《藍天之下：我們時代的精神狀況》中的作品〈新！

王冠渡假村 Corona Villa Worldwide〉，台北市立美術館。

〈王冠村 Corona Villa〉是一座座透明無遮蔽的現代性玻璃建築，空間內部設有 24 小時的閉路監視系統並透過大螢幕即時轉播。觀眾可在美術館大廳一進門的櫃檯辦理入住，以參與式藝術的方式入住藝術家所設置的「新型飯店」裡。值得一提的是：在〈王冠村 Corona Villa〉參與者的入住過程中將「敞開」予其他觀眾觀看。「身體」成了開放的「客體」供給「他者」(other) 監控閱覽，大眾也在「監視空間」的凝視底下強化了自我的「身體規訓」。〈王冠村 Corona Villa〉將權力關係及國家暴力隱藏在美好渡假村的想像裡，具體化了疫情籠罩底下政府面對「身體」所採取的政策路徑，同時也突顯了當今世界防疫政策中「全景敞視監獄」的凝視之下「個體」在自我人權和國家利益之間的衝突。

除了顯而易見「疫情」所產生的身體規訓之外，資本主義中勞工的勞動狀態也具有「全景敞視監獄」身體規訓的屬性。「身體」在資本主義的角度即象徵著「生產力」與「經濟」，傅柯認為身體直接沉浸在政治場域中，階級的權力關

係直接對身體進行控制，強制它「勞動」並被身體經濟所利用，他說：

身體也直接沉浸在政治場域中；權力關係對它施展一種直接的控制；權力關係投注了它、烙印了它、矯正了它、折磨了它、強制它勞動、迫使它迎合典禮、要求它烙上記號。透過一些複雜且交互性的關係，身體之政治投注關聯上身體經濟利用；在很大程度上，身體是作為一種生產力而被權力及宰制關係所投注；³⁷

「身體政治」所展現的經濟利用以及權力關係，實際上與「全景敞視監獄」中「監控者」與「被監控者」不對等的權力關係息息相關。這樣的現象也普遍顯現在資本主義社會中「勞工」的勞動狀態中。舉例來說，辦公空間利用辦公室空間的劃分「敞開」員工在辦公時的狀態，資方也會利用監視器及其他有效的空間安排「隱蔽」監控者的目光，以便讓員工將凝視轉移到自身身體上，實行持續性的自我監控。

曾經參與過國際重要展覽，出生於 1970 年代畢業於廣州美院的中國新媒體藝術家曹斐在創作上時常以導演的身分拍攝錄像作品，或跨領域與舞臺劇場進行合作，作品相當多元，她以多媒體裝置和影像探討中國社會中的諸多現象，在她多數的創作裡時常探討中國經濟開放與工業化後所面臨當代急速不安的加速度變化。

曹斐在廣東佛山歐司朗廠區擔任駐場藝術家期間製作了〈誰的烏托邦？〉(Whose Utopia)【圖 2-6】這件錄像作品。首先，她向工人派發問卷，詢問他們的所學背景和夢想。然後，她邀請其中部分人在廠房內進行表演，實踐他們在擔任勞工身分背面不為人知的真實身分。影片共分為四個部分，在影片的第

³⁷ 傅柯 (Michel Foucault)，《監視與懲罰—監獄的誕生》，王紹中譯，台北市：時報文化出版企業股份有限公司，2020，頁 41-42。

一部分，曹斐拍攝了歐司朗廠區整個作業場景，工人篩選著為數龐大的燈管，日光燈冰冷的色溫讓人聯想到醫院等官僚機構。影片第二個部分曹斐拍攝了受訪勞工在一個巨大的工廠作業環境裡表演的畫面，如芭蕾舞、霹靂舞或民族舞蹈、彈奏電吉他或默劇。在披著傳統服飾跳著孔雀舞的勞工少女錄像片段中，這位少女在宏大的機械化工廠裡展現舞姿，孔雀舞獨有曲折的肢體語言似乎互映著工廠內巨大的聲響，荒謬又像極了受困的鳥兒在籠裡求生的狀態，影片中現代化的機械作業場景與工人演出的夢想交替地出現，深刻地剖劃了人在大環境中的處境。第三個部分，曹斐拍攝了工人在工廠宿舍休息、凝視自己所生產的產品目送至遠方的畫面，並在最後第四部份一一記錄了歐司朗工人的肖像，用輕鬆有趣的配樂呈現出來深具諷刺性。



【圖 2-6】曹斐，〈誰的烏托邦？〉，2006，錄像，20 分鐘。

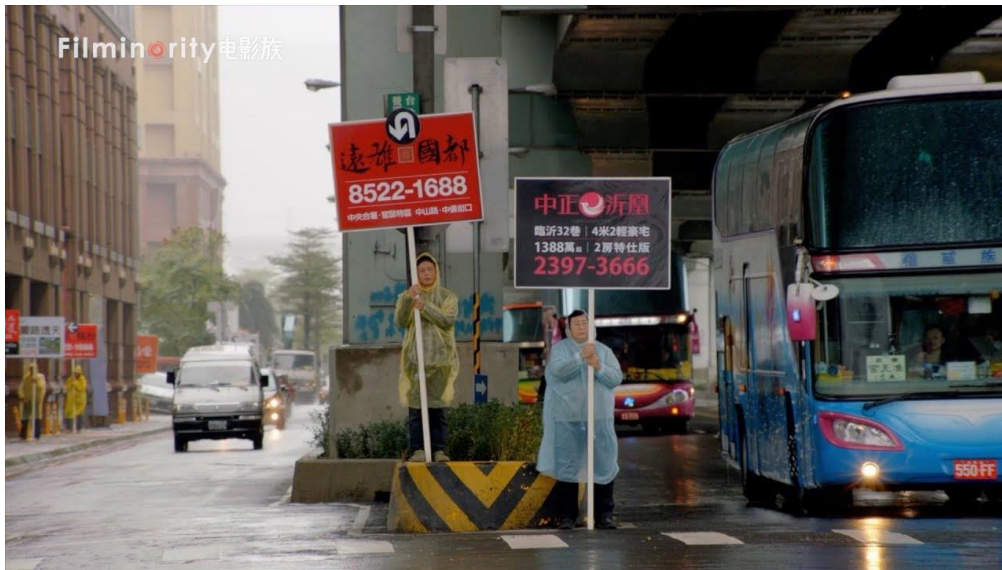
〈誰的烏托邦？〉探索了珠江三角洲這些移民工廠工人的生活，他們代表了中國在全球經濟體系中的位置與後備力量，以及這些勞工如何在全球化壓倒

性的趨勢中實踐自我人生的意義，這讓筆者聯想到 1936 年由卓別林拍攝的默劇《摩登時代》(Modern Times)。諷刺的是，燈管這個照亮物質世界的重要工具一直以來都是作為現代文明的重要表徵，但這樣的工具有沒有照亮工人的心裡呢？曹斐提出了一個尖銳深刻的提問。

在〈誰的烏托邦？〉可以隱微見到作為共產主義政體的中國如何在新的現實中點亮他們與世界渴望實踐馬克思主義中的「烏托邦」，但個體卻面對著全球化分工之下的異化與失落，曹斐藉由珠江三角洲地區在全球地理分工的生產位置點出人們生存的掙扎狀態，也將焦點回到個人的內在性，反思個體的存在意義。

另外，臺灣房仲產業中特殊的勞動工作「舉牌工」也特別能顯現「全景敞視監獄」底下「舉牌工」自我規訓的身體政治。「舉牌工」位於房仲產業中勞動力的底層，其工作內容便是長時間位於房屋看板旁，在「舉牌工」的勞動過程中其「不動」的身體就如同「全景敞視監獄」底下不斷「自我規訓」的狀態，完全受隱形的目光所宰制。

蔡明亮曾在 2013 年的電影《郊遊》【圖 2-7】以台北市街頭真實的舉牌工為對象和李康生所扮演的舉牌工一同入鏡述說舉牌工人的勞動狀態，《郊遊》這部電影描述一位失業的父親，他因生活困頓貧困而與的妻子離異甚至付不起房租，因而與他的孩子過上離異漂泊的生活。而為應付生活他做了「舉牌工」的工作，孩子則是在商廈中游盪郊遊在空蕩的城市，整部片呈現了資本主義繁華的背後人心的空洞虛無，也描述了底層人物生活的困頓。在《郊遊》，「舉牌工」在人來人往的街道上無法動彈的處境也顯現了資本主義及「全景敞視監獄」的凝視底下的「身體規訓」。



【圖 2-7】蔡明亮 2013 年的電影《郊遊》。

事實上，「監視空間」隱現於當今社會的各個角落之中。「空間即政治」這句話一點都不為過，只要仔細的觀察分析，人類所處的「空間」通常不是完全中性的狀態，而是與「空間」所展現的權力關係、意識形態以及個人心靈……等息息關。傅柯所提出的「全景敞視監獄」以及人類面對空間的「身體規訓」再再都提醒著我們面對「空間」必需有警戒的態度，同時也應對空間的「現象」加以批判，以揭示社會當中權力失衡之狀態……。



第三章 空間裝置的「視」與「識」

第一節 空間裝置中的觀念與知覺

在藝術的表現上，「空間」也是重要的命題。20 世紀「達達主義」(Dada 或 dadaïsme) 的杜象提出了「現成物」的概念。杜象著名的作品〈噴泉〉，將一個有著作者「穆特 (R. Mutt)」簽名的小便池倒放於美術館展臺，此件作品引起了許多深刻的討論，也提出了許多藝術語言的問題，包含：藝術作品是否需要藝術家親手完成？是甚麼東西影響了藝術的質地？另外，美術館空間對於藝術品的觀看價值產生何種影響？

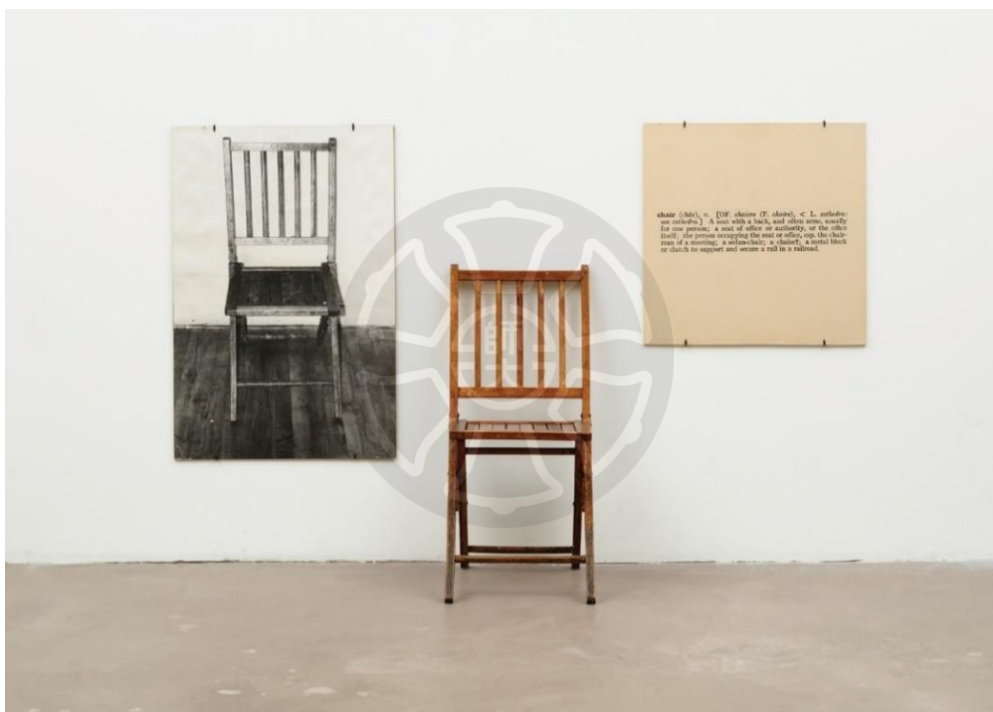
杜象以離經叛道的方式質疑我們以往對於藝術的觀看方式，同時提出「觀念」的重要性。觀看藝術作品已不再只是著重「可視」的部分，藝術作品本身之外「不可視」的部分也同樣重要。筆者以〈噴泉〉的例子進行分析，正因小便池放置的場所在「美術館」，而美術館作為一個權力機制最高殿堂的「空間」，無形當中也為平凡無奇的物件（便池）進行「昇華」，不可視的「空間」已成為小便池成為「藝術」的決定性要素。此點也呼應了傅柯的觀點，所有「可視」的「空間」並不見得是中性的，而是背後有不可視的權力運作存在，唯有內在的「識」才得以「識讀」空間背後所隱含的權力機制。

一、空間與觀念

〈噴泉〉所帶給我們的思考在於「觀念」的重要性，也將觀看藝術的目光放置在「不可見」的部分，這些精神深刻地影響到後來當代藝術的思想內涵。1960 年代的「觀念藝術」(Conceptual art) 承襲杜象所開展的觀點，認為作品背後的「觀念」比起作品中所呈現的形式物質來的更加重要。因此，在「觀念藝術」中傳統技法（如繪畫、雕塑）語言的傳承並不是觀念藝術關心的重點，

而關注的是藝術概念的釋義與圍繞在藝術背後的「空間」和「相關機制」（如美術館空間、策展人、藝評家、藝術史家等體制結構）。

觀念藝術家柯舒（Joseph Kosuth，1945-）的作品〈一把與三把椅子〉（One and three Chairs）【圖 3-1】能夠具體突顯觀念藝術側重「觀念」的想法。柯舒在〈一把與三把椅子〉作品當中，放上一張實體的椅子、一張椅子的照片還有一段文字（對於椅子字典裡的定義），他探討藝術與「觀念」之間的關係，並將焦點放置在無形的「觀念」。



【圖 3-1】柯舒，〈一把與三把椅子〉，1965，椅子、照片，椅子高 82cm。

關於椅子何為真實的部分？是眼前「可視」的椅子，還是椅子的再現物照片，還是椅子背後所「不可視」的相關概念？「觀念藝術」強調對於「不可見」的部分之「識讀」，面對體制也大多對採取批判的態度，具有反商業、反權威的傾向。

另一個「觀念藝術」的藝術家梅爾·包希納（Mel Bochner，1940-）則關心

藝術品以外的空間機制，在〈測量室〉(measurement room)【圖 3-2】中，觀眾所看到的不是成列在美術館裡的一件件繪畫或雕塑，而是沒有藝術品的「展示空間」，但是這些空間的地面到天花板、門框、窗框以及牆角等都標示出刻度。我們在〈測量室〉當中因為這些刻度的標示深刻改變我們對於「空間」的想法，讓原本應該退居在後的白牆凸顯於我們眼前，進而「意識」到藝術展覽背後的「空間運作」命題。



【圖 3-2】梅爾·包希納，〈測量室〉，1969，膠帶、麥克筆，依場地改變。

杜象的〈噴泉〉除影響到觀念藝術之外，同樣地也影響到了 1960 年代低限主義 (Minimalism) 的發展。事實上，低限主義同時也與「現象學」思潮相互呼應，低限主義在創作路徑上通常以現象學方法的還原 (reduction)、懸置 (suspend)、存而不論 (epoche) 等方法概念進行思考，重視藝術作品的呈現方式和作品審視的過程，同時將藝術創作中的許多物質與思想面相如材料、場域、創作者、勞動、觀念……等單位元素進行探究，將此推向更為「極限」的

狀態。

台灣藝術評論家王聖閔便在〈思的零度：低限主義的發展與轉進〉一文中指出了低限主義與現象學理論之間的相關性：

低限主義者沿用其藝術理論中的「還原／化約」(reduction) 概念，批判性地面對現代藝術的核心理念：「藝術應當追求自身無可取代的本質，走向自我純粹化，最終獲致無庸置疑的自主性。」而傾翻此一理論殿堂的槓桿，沿用的仍是前者的理論基石「媒材特定性」：媒材本身越是能夠尋獲其獨一無二的特定性，排除自身之外的異質事物，便越能夠獲得真正的「藝術性」(art-ness)。³⁸

上文敘述中的「還原／化約」(reduction) 方法學為典型現象學式對於意向性感經驗的操作方式。也因此，關於物件的本質與化約，窮盡物質原貌，就時常是低限主義創作者所關注的創作傾向。

低限主義經常利用幾何方體或工業化材料來呈現作品，藉此突顯形式語言的命題，將作品簡化到「最低限」。對許多人來說低限主義的創作是難以理解的，因為它通常並不具有可以辨認的圖像內容，但也因為低限主義將作品簡化至「最低限」，使得觀眾得以將焦點移至到作品背後「不可見」的運作機制，例如觀念、空間、場域、觀眾……等等之上。因此，面對低限主義的作品觀眾通常得用心「識」，去「識讀」作品背後的相關概念。

王聖閔同樣在〈思的零度：低限主義的發展與轉進〉一文中寫道：

在低限主義雕塑中，由於壓抑了主觀情感並朝向手藝的低限度呈現，作者的退卻逐漸導引了觀者的現出；展呈脈絡之特質、觀者的

³⁸ 王聖閔，〈思的零度：低限主義的發展與轉進〉，《藝外雜誌》，9期（2010.6），頁41-47。

身體感知，以及作品——觀者之間的觀視距離等面向開始被突顯出來，也成為評述低限主義時的重要議題。³⁹

從上文可知，低限主義的創作抑制了作品本身的製作後，作品外的諸多面向同時也被呈現了出來。觀者在低限主義的創作中鮮少見到具體繁雜的造型內容，對於低限主義的創作者而言，過多的造型以及附加在材質上的表現都會減低觀者在審視藝術創作中的自覺程度，並透過刻意減低作者對於材料的介入（例如忠實呈現物質材料原有特性而不加任何雕飾），或直接使用「立方體」、直接取用工業材料的手段去除物件的手作性等的方法，要求觀者對物件進行「現象學式」的審視。

與「空間」的議題相關，低限主義另一個重要的發展就是在「場域」(Site-specific) 的開拓上。如前所述，低限主義因為作者的退場進而凸顯了周遭環境的問題，許多低限主義的創作者便開始思考「空間」在藝術當中的重要性。

唐納·喬德 (Donald Judd, 1928-1994) 的作品如同其他低限主義藝術家一樣以「幾何形式」呈現自身的藝術創作，不同的是他的作品比起其他藝術家來說材質上更為冰冷，更為工業化，甚至是委託工廠直接製作它所需的金屬立方體，而後再謹慎地選擇恰當的空間中展示。如他在美國德州瑪法砲兵棚所進行的創作〈無題〉(Untitled)【圖 3-3】，此作品便利用打磨後的鋁合金板構成「立方體」，以光亮的材質和「空間環境」進行呼應。而戶外空間的光線變化也進一步滲入了「作品」、「空間」與「時間」三維的互動關係。他說：「作品周圍空間對我的作品而言是重要的：走進作品裝置之中就能得到跟作品本身思維一樣多的思維。」⁴⁰，由唐納·喬德的敘述可得知「空間」在他作品中的重要性。

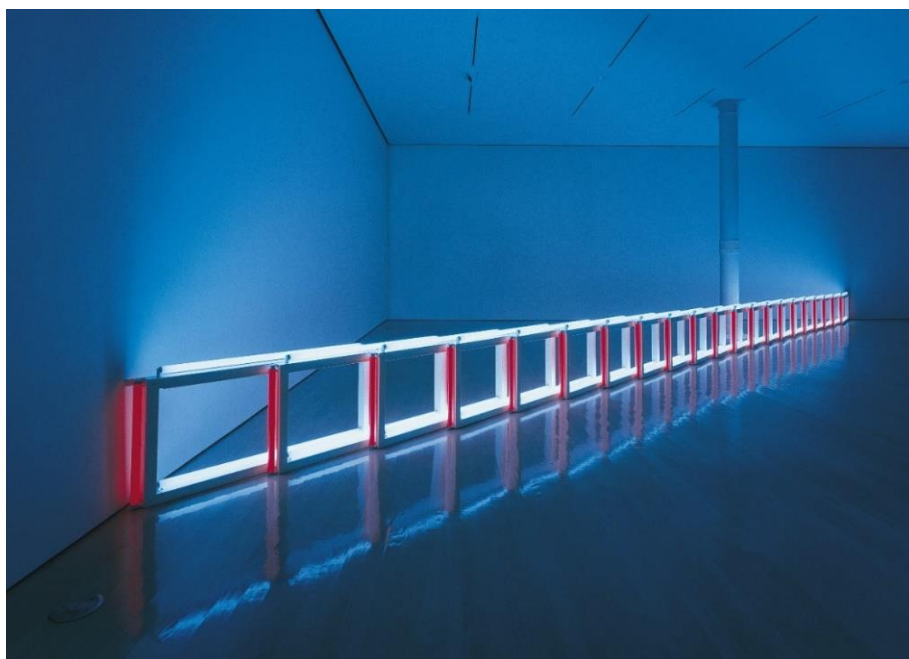
³⁹ 王聖閔，〈思的零度：低限主義的發展與轉進〉，《藝外雜誌》，9 期（2010.6），頁 41-47。

⁴⁰ 弗雷德里克·M·艾雪 (Frederick M. Asher)，《藝術博物館》，黎茂全、陳德馨、楊翕如、黃廉安、李勝夫譯，台北市：閣林國際國際圖書有限公司，2013，頁 395。



【圖 3-3】唐納·喬德，〈無題〉，1982-1986，打磨鋁合金，每件寬 183cm，美國德州瑪法砲兵棚。

另外一位低限主義的藝術家丹·佛拉汶（Dan Flavin，1933-1996）則時常在他的創作當中利用工業化的「螢光燈管」進行裝置【圖 3-4】，而這些量體輕盈的燈管發光後卻會對周遭空間產生巨大的影響，使光影延伸到「環境空間」當中。此時作品周圍的空間環境是作品的主體，燈管所投射的光線改變了原有的「環境空間」，使我們對「空間」有了新的知覺。事實上，螢光燈管也並非藝術家親手製作的，這點也呼應到前面所述，低限主義壓低了作品主體的「手作性」，目的使作者退居次要進而凸顯周遭環境的相關命題。觀眾面對佛拉汶的作品需要體會的是整體環境所造成的身體衝擊，而此種「知覺」的探究，也影響了後續裝置藝術對於「知覺」面相的探索。



【圖 3-4】丹·佛拉汶，〈an artificial barrier of blue, red and blue fluorescent light〉，1968，螢光燈，裝置，所羅門·R·古根漢美術館。

對於低限主義中材料、形式以及作品安置的環境關係，抑或是作品與觀者互動狀態所延伸的知覺體驗，英國學者安德魯·考西在評論低限主義時曾如此寫道：

圍繞極少主義（低限主義）的爭論是關於形式或材料，也關於語境，以及一件雕塑在什麼地方、怎樣與觀者的位置相遇，傳統的看法是，雕塑是一種與生活中其他事物相隔的封閉類型，被大腦所體驗，或在格林伯格的定義中，被視覺所體驗，但無論如何都會穿越一個空間，這個空間不單單是觀眾與對象之間的距離，它更象徵了觀眾世界與雕塑的特殊世界之間的那種模式變化的空間。⁴¹

⁴¹ 安德魯·考西（Andrew Causey），《西方當代雕塑》，易英譯，上海：人民出版社，2014，頁135。

由上文的觀點可知，低限主義的創作思路實際上並不著重於「可見」的「視」而是更看重「不可見」的「識」，它更看重的是創作背後的「語境」，也就是觀念化後的「空間世界」。低限主義透過「現象學」的審視方法，對於物件意向性的窮盡以及懸置以此深化不同的美學議題，而這些 60 年代所拋出的多項美學議題影響了往後裝置藝術的思維發展，時至今日仍是當代藝術所關心的重要面向。

二、裝置與知覺

這些由現成物、觀念藝術以及低限主義所開啟的面向也都再再提醒著我們閱讀作品的同時留意作品的外在環境。當代藝術除了著重藝術作品本身之外，也相當重視作品周圍外的空間以及支撐作品的展示方式。這些展示作品的環境，影響著我們面對藝術作品的知覺與感受，而筆者認為當代藝術很重要的一個美學特質，就是把藝術作品本身的關注面向延伸到外圍的「空間場域」，結合空間發展出多元的表現形式，擴大我們閱讀作品的「感覺經驗」。

在伊娃·海絲（Eva Hesse，1936-1970）的作品〈吊起來〉（Hang up）【圖 3-5】中，我們所見的是一幅被包裹著布條的畫框，金屬條貫穿著畫框延伸到觀者的眼前，但畫框之中卻是空無一物，裸露的白牆，並沒有任何畫作。這件作品去除了觀者閱讀作品所習慣的主體「畫作」，海絲直接以「畫框」作為表現的內容，以突出的金屬條取消了繪畫原有平面的屬性，對「二度空間」的平面繪畫開了一個玩笑。由〈吊起來〉這件作品可以說明，此種思考方式與以往我們在閱讀作品時有很大的差異，觀者除了抽離我們觀看作品「平面繪畫」的慣性之外，還得看看周圍的「空間環境」到底對我們閱讀的「感覺經驗」造成何種影響，這也是我們在閱讀「裝置作品」時重要的面向。



【圖 3-5】伊娃·海絲，〈吊起來〉，1966，布、木頭、鋼鐵、壓克力顏料，183×213×198cm，芝加哥藝術中心。

對於裝置藝術與平面空間再現性的性差異，顧世勇在〈「裝置空間」中的身體、符號與情境〉一文中對「裝置藝術」的內涵有如此描述：

特別是在裝置中的空間情境表達有別於傳統繪畫中的平面空間再現，當中，觀眾的身體和作品中的物件形成一組組的關係，進而擴大為一個場域。我們看到許多當代藝術都提供一個空間給觀眾進入「觸摸」、感覺、感受，甚至連藝術家的身體也悄悄地進入作品裡。

42

⁴² 顧世勇，〈「裝置空間」中的身體、符號與情境〉，《伊通公園網站》，網址：http://www.itpark.com.tw/artist/essays_data/39/272/288，檢索日期 2021 年 8 月 8 日。

「身體知覺」在裝置藝術中扮演極為重要的角色，裝置藝術探討的面向以不僅僅只存在於視覺的探究上，而是更為積極的探索人類的各種知覺（「視覺」、「味覺」、「觸覺」、「聽覺」、「嗅覺」）面向。在裝置藝術的空間佈署中，觀眾的身體也是作品的一部分，觀眾的參與是重要的，這點似乎也呼應了低限主義以來的思維路徑。

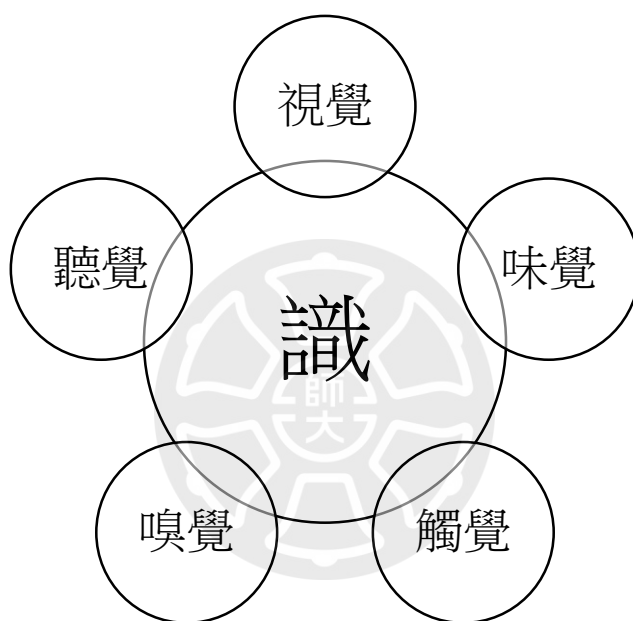
此外，在本論文的二章「空間現象學」曾談及梅洛龐蒂對於身體知覺的感受在空間中的重要性。梅洛龐蒂認為對象的存在並非只存在於自我的意識活動（笛卡兒的「我思故我在」），對於對象（空間）的認識也包含了自身肉體的知覺。梅洛龐蒂肯定了肉身並認為身體不僅是知覺的中介，更是我們認識這個世界（空間）的原始起點。他在其著作《眼與心》中稱之為「空間性的零度」。

在第二章筆者也曾提到，梅洛龐蒂對於「空間」的認識書寫了新的觀點，空間中可見的「視」事實上也須透過「肉身」才得以顯現。而這樣「知覺現象學」的思維概念同時也影響了當代藝術中「空間裝置」的表現上。顧世勇在〈「裝置空間」中的身體、符號與情境〉一文同樣說道：

這裡也許我們可借用梅洛龐蒂所指出的「空間是存在的，存在是空間的」的空間論述來理解裝置空間是具有開創性的意義。梅氏極力提出一種新的空間觀，建立一套兼顧「主觀面」與「客觀面」的空間理論。讓空間不離開人的全體經驗世界，也就是不離開現象世界，使其懸浮於空中；相同的，空間也不離開人的主觀心境，使空間具有人的建構能力。

顧世勇指出在梅洛龐蒂的眼中空間與個人知覺是互為關係的，梅洛龐蒂肯定的知覺力量成了裝置藝術創作中的原動力。「裝置藝術」注重觀眾的知覺以及

主動性，積極開發觀者體驗作品的多重感受，並在特定的空間場域裡，運用物件及材料的組合邀請觀眾進入裝置作品之中。觀者在面對裝置作品時，也時常需要把作品與「展示空間」一同納入我們的「知覺」範圍，有時須參與作品，不單單向傳統繪畫或雕塑一般只用眼睛來「視」，更要用身體去「識」。它需要觀者在作品之中走動、穿梭、參與，透過身體當中的五感，以「視覺」、「味覺」、「觸覺」、「聽覺」、「嗅覺」等多元的感知面向來「感知」作品【表 3-1】。

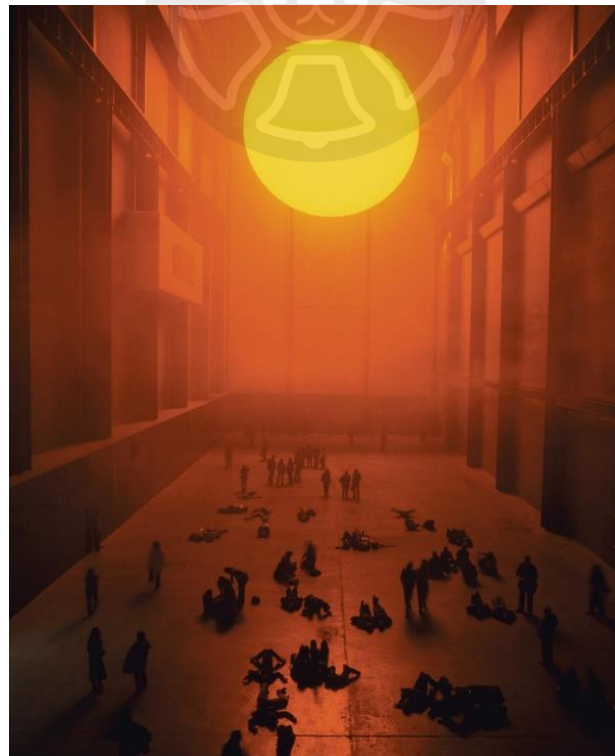


【表 3-1】身體的「識」，與「視覺」、「味覺」、「觸覺」、「聽覺」、「嗅覺」的五感體驗。

以下筆者針對裝置藝術「五感」（「視覺」、「味覺」、「觸覺」、「聽覺」、「嗅覺」）的探討面向，分別描述「身體知覺」在裝置藝術中的表現：

(一)、視覺

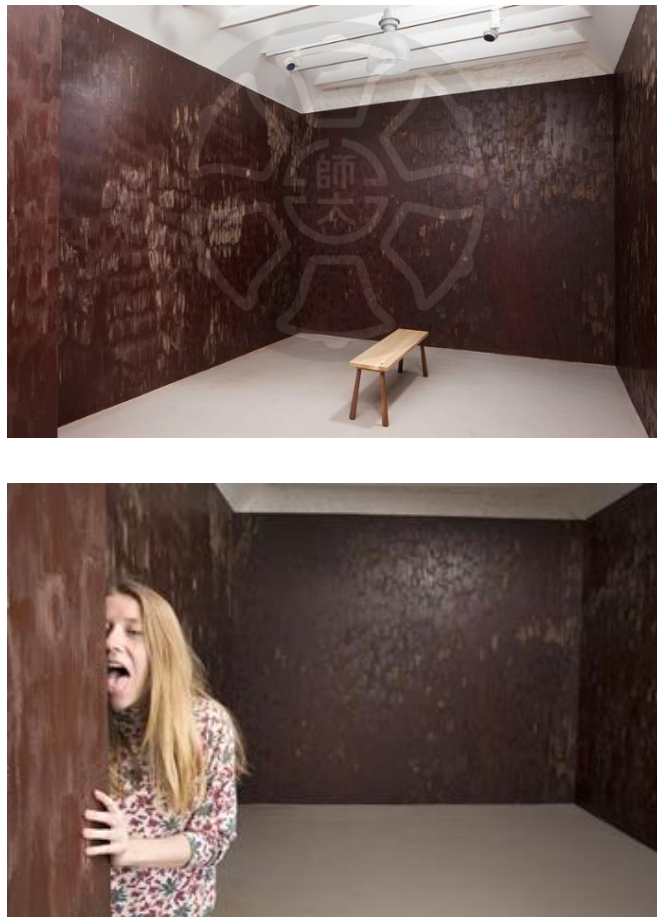
關於視覺，擅長利用光影並結合自然物件的丹麥當代藝術家奧拉維爾·艾里亞森（Olafur Eliasson，1967-）在泰德現代美術館裝置的作品〈天氣計畫〉（The Weather Project）【圖 3-6】中，即利用燈光以及架設在天花板的鏡子在巨大的美術空間「渦輪機」大廳內再現了一個偌大的太陽，除了改變原本美術館空間的樣貌之外，觀眾在裡頭還可以去體驗由整個空間裝置所呈現出橙黃朦朧的光線氛圍，邀請觀眾躺在美術館的地板望向由鏡子映照的自身影像。筆者認為這是以往單一畫作或雕塑很難去呈現的感受。例如，我們在觀賞莫內的〈印象 日出〉畫作時，可能需要用我們的想像力去感受莫內的筆觸、色彩等媒介所營造的畫面效果，並試圖想像光線，幻想自己置入畫作的氛圍。然而，這在艾里亞森的裝置當中，作品整體所營造的光線、溫度以及霧氣等都變成具體可接收的知覺訊息，也更直接地對我們的身體產生物理刺激與衝擊。



【圖 3-6】奧拉維爾·艾里亞森，〈天氣計畫〉，2003，複合媒材，高約 35 公尺，英國泰德美術館。

(二)、味覺

關於味覺，蘇格蘭藝術家安雅·卡拉喬（Anya Gallaccio，1963-）的作品〈撫摸〉（stroke）【圖 3-7】利用巧克力粉刷整個展覽牆面。來到藝術家所裝置的空間之中觀者會聞到濃濃的巧克力味，在這裡觀者可以嗅聞、觀看、觸摸甚至是舔食牆面上的巧克力，留下展覽原有的牆面。這樣的作品需要觀眾的積極參與才能夠體會作品的訊息及樂趣。原本適合展示畫作的白色牆面，換成沒有邊界的濃稠巧克力，牆面沒有顏料只有褐色的可可醬，觀眾在參與作品的過程中，除了經驗停留在舌尖上巧克力的香甜與苦澀之外，也以身體的觸摸帶給我們對於空間的全新思考。



【圖 3-7】安雅·卡拉喬，〈撫摸〉，1994，巧克力、紙板，依場地改變尺寸。

(三)、觸覺

關於觸覺，阿根廷當代藝術家湯瑪斯·薩拉切諾（Tomas Saraceno，1973-）設置了超大型裝置〈進入軌道〉（In Orbit）【圖 3-8】。藝術家在三年的時間裡與建築師、工程師和生物學家合作，將德國杜塞爾多夫 K21 Standehaus 博物館的廣場上空懸掛了超過 25 米的巨大的網格，整個空間類似外空星球的蜘蛛網絡結構，填充在原本無法停駐的半空中，這樣的懸空設置將整個空間變成極為有趣的遊戲場所，提供了一個相當新奇好玩的身體經驗，觀眾可以直接走在作品裡，將身體懸浮在半空中突破了以往熟知的感覺經驗。此作富有彈性的布料讓觀眾「觸覺」作品也「觸覺」空間，呼喚每位觀眾的童心，實現與天地融合的幻想與感受。



【圖 3-8】湯瑪斯·薩拉切諾，〈在軌道內〉，2015，複合媒材，依場地改變尺寸，德國杜塞爾多夫 K21 Standehaus 博物館。

(四)、聽覺

關於聽覺，美國觀念藝術家約翰·波迪沙里（John Baldessari，1931-2020）〈貝多芬的喇叭（帶耳朵）〉（Beethoven's Trumppet (With Ear) opus 127)【圖 3-9】當中，這件作品結合了視覺與聽覺，將雕塑與聲音結合，當觀眾面對喇叭說話的同時，此作品就會以高分貝音量撥放貝多芬晚年創作的弦樂四重奏，而貝多芬在寫此曲時已經是耳聾狀態，在這裡觀眾變成了聽眾，除了扭轉我們對於藝術閱讀看的習慣之外，也邀請觀眾主動參與作品，成為作品的一部分。



【圖 3-9】約翰·波迪沙里，〈貝多芬的喇叭（帶耳朵） 作品 127〉，2007，樹脂、玻璃纖維、青銅、鋁、電子設備，長約 2.6 公尺。

(五)、嗅覺

關於嗅覺，中國當代藝術家張洵的行為藝術作品〈12 平方米〉(12 Square Meters)【圖 3-10】把自己身上塗滿腥臭的魚油和蜂蜜，在僅有 12 平方米的公廁裡待了 1 個小時，在這期間，公廁裡的蒼蠅受到嗅覺的誘惑，飛往藝術家爬滿進身體、顏、耳、鼻、舌等全身，在極為痛苦且骯髒不堪的環境中張洵如苦僧般地不為所動。最後，他往前走向前方的池塘裡，浸潤在湖面底下，象徵著一種儀式的行為即修行的終點。這也像佛法當中的「識」，透過身體五感的極限與刺激，達到自我對內心和外界的識別，進而超脫一切感官，達到「禪」的境界。

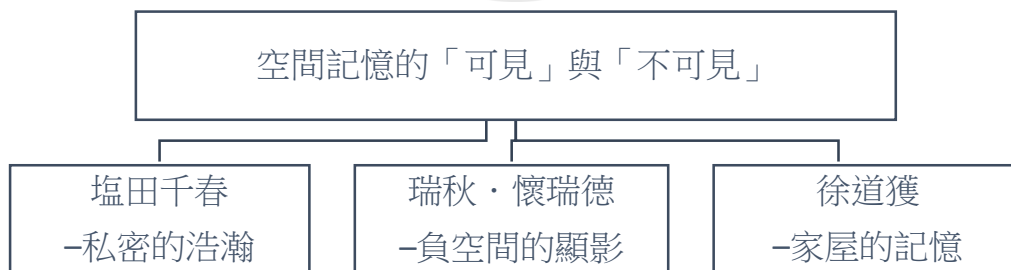


【圖 3-10】張洵，〈12 平方米〉，1994，行為藝術。

第二節 空間記憶的「可見」與「不可見」

在裝置藝術中除了知覺的探索之外特別著重「空間」的命題，現象學曾經提及「可見」與「不可見」，或是滿實與空虛意向，「空間」不只是乘載藝術作品展示的載體，更包含了許多「不可見」的多義性。而低限主義在「場域」與「空間」的開拓，也先行探索了裝置藝術的空間性。

從現象學的角度來看裝置藝術，實體物質外「不可見」的空間也同等重要，空間的「可見」或「不可見」是空間裝置藝術家們積極探討的面向。在此章節中，筆者以幾位以「空間」為主題的藝術家為例，探討裝置藝術家如何透過材料捕捉「不可見」的空間概念，使之「可見化」。【表 3-2】而在本章節的藝術家除了探討雕塑語言中空間概念的「虛」與「實」之外，更將空間焦點放在空間的多義性，進而探討空間中的意識形態。每種空間對於個人而言都有不同的觀點記憶，就如本論文第二章所言，家屋的空間、監視的空間、甚至是空間對自我身體的規訓，都有其多重面向值得深入探討。



【表 3-2】空間記憶的「可見」與「不可見」相關的藝術表現。

塩田千春（Chiharu Shiota，1972-）的作品以毛線作為材料將毛線織滿整座空間，她的作品充滿家屋空間的記憶和人與人之間的連結，具有濃烈的女性特質。雕塑出身的懷瑞德（Rachel Whiteread，1963-）以水泥翻模家屋內部的空間，將虛空間轉化為實在的紀念碑，私密轉為外部也看出她對於空間記憶的描

述。韓國藝術家徐道獲（Do Ho Suh，1962-）的作品則是以輕柔的絹作為材料，以等比製成規模可觀的建築量體，絹的輕透與易於攜帶表徵了藝術家的跨國界的移動與對於家屋的依戀，輕透的絹也讓空間同幽靈般的懸空，讓空間內部可視化。

這些藝術家們對於空間的描述不僅止於雕塑空間量體的唯物探討，而更深層的進入空中的多重語意。巴舍拉曾提及：「許多人都說過，家屋就是我們的第一個宇宙（Cosmos），而且完全符合宇宙這個詞的各種意義。」⁴³「家屋空間」意象也是人作為生命之初的原生場域，在藝術家的空間探討中也能看到他們對「家屋空間」的著重，「不可見」的空間也在他（她）們的作品中得以「可見化」，得以見得空間的深層與記憶……。

一、塩田千春-私密的浩瀚

出生於日本並在國外學習裝置與行為藝術的塩田千春⁴⁴，最為人熟知的創作是利用「毛線」對「空間」進行大面的交織佈置，她的作品充滿了「家屋空間」的私密記憶及女性的「身體知覺」。

塩田千春曾憶起兒時情景，小時候住大阪的她當要回到位在高知爺爺奶奶的家時都需要坐一個晚上的船，在她記憶中那段航行於海上的夜晚，漂泊的海浪與天空的繁星，使她體認到人在浩瀚的宇宙中是多麼地渺小。在台北市立美

⁴³ 加斯東·巴舍拉（Gaston Bachelard），《空間詩學》，龔卓軍、王靜慧譯，台北：張老師文化事業股份有限公司，2012，頁66。

⁴⁴ 塩田千春，出生於1972年大阪，先後在京都精華大學美術學院學習繪畫，隨後赴澳洲國立大學的藝術學院就讀，受到「瑪格達蓮娜·阿巴卡諾維奇個展」並師從瑪格達蓮娜·阿巴卡諾維奇（Marta Magdalena Abakanowicz-Kosmowska，1930-2017）的影響開始行為藝術及空間裝置藝術。1996年塩田千春隨後進入歐洲就讀德國漢堡美術大學及柏林藝術大學，開始活躍於柏林並出現在各大雙年展、美術館及畫廊間。塩田千春的創作面相極為豐富，早期以繪畫為主，但因接觸行為藝術與裝置之後深感繪畫所帶給她的極限，她說：「世界上有很多人無法活在既定的框架中，我也是，所以我透過創作去表達那些無法言說的事。」她認為裝置藝術更能表達她內心的體會與所思所想，因而開始了她空間裝置及行為藝術的實驗作品。另外，她也跨足劇場界與劇團進行合作並為劇團執行劇場的空間設計，比較著名的合作諸如她與德國知名舞團莎夏·瓦茲（Sasha Waltz，1963-）的合作案例，在與劇場的跨界之中，塩田千春的空間裝置創作也帶有某種程度的劇場特性。

術館的展覽《塩田千春：顫動的靈魂》⁴⁵中其中一件大型裝置〈不確定的旅程〉(Uncertain Journey)【圖 3-11】便是以她往返大阪與高知的航海記憶出發，將鐵線所製成的小船和大量地「紅色毛線」作為媒材，為美術館占地 300 坪的挑高空間，進行交織佈置的一件大型裝置作品。



【圖 3-11】塩田千春，〈不確定的旅程〉，2019，金屬框、紅毛線，尺寸依空間而定，「塩田千春：顫動的靈魂」森美術館展出現場。

「毛線」，在她的創作媒材中具有象徵性的符號意義。關於「媒材」的選擇，她曾如此自述：

大學專攻油畫，但一直找不出原創性，就思索到底什麼樣的素材，
可以表現我這個人的獨特之處？然後發現毛線很適合。毛線會緊

⁴⁵ 2021 年台北市立美術館舉辦了塩田千春的個展《塩田千春：顫動的靈魂》此展乃塩田千春原於日本東京「森美術館」展覽後移至台灣的首次個展，展覽含括塩田千春百餘件作品，也包含她著名的大型空間裝置〈不確定的旅程〉(Uncertain Journey)。

繃、糾結、斷裂，這和人跟人之間的關係是一樣的，我很喜歡這種比喻。……並未特別講究材質，但會挑3公釐左右、中等粗細的毛線來使用。紅色容易聯想到血液，所以表達人與人的連結時會用紅線。表現夜空、宇宙這種比較深邃的感覺會用黑線。至於白色代表純潔，象徵什麼都沒有的開始狀態，此外日本的喪禮中喪服和悼念花都是白色，因此也有終結的意思。⁴⁶

有別於西方脈絡中對於「物」觀點的「去脈絡化」，塩田千春賦予了「物」（毛線）意義。從她對「媒材」的自述中也可得知，她對於「材料」和「物」的處理更著重「物」本身的象徵意涵。紅色的毛線容易讓人聯想到血管及血液，而在日本文化中紅色的絲線也表徵了人與人的連結，對她而言，「毛線」具有人與人關係的表徵。

此外，「毛線」編織的符號性也對應著「母性」，〈不確定的旅程〉大量利用紅色的毛線進行空間佈置，讓空間宛如巨大的蜘蛛⁴⁷巢穴，觀者進入紅色毛線所包覆交織的空間時的身體奇特感受彷彿身體內部空間的「可見化」，也猶如回到母體的巢穴與子宮，既私密又孤獨，仿佛航行於身體內部的旅程，沉浸在私密且浩瀚的空間。

塩田千春在作品〈靜默中〉(In Silence)【圖 3-12】同樣以毛線進行空間佈置，只是這裡的紅色毛線轉變為「黑線」。在〈靜默中〉這件作品塩田千春以她九歲的記憶進行發想，當時鄰居家失火而他們的鋼琴也被燒掉了，鄰居便將燒焦的鋼琴丟棄在院子裡。塩田千春在看見燒焦鋼琴的畫面時留下深刻的印象，她曾描述道：

⁴⁶ 嚴瀟瀟，〈暗夜之光：塩田千春談創作與生命〉，網址：<https://artouch.com/people/content-41563.html>，檢索日期 2021 年 7 月 26 日。

⁴⁷ 當代藝術家布爾喬亞 (Louise Joséphine Bourgeois, 1911-2010) 以「蜘蛛」作為母性的表徵，在她知名的創作《蜘蛛》(《媽媽》，1996) 系列金屬雕塑描繪了龐大而有氣勢的蜘蛛形象，以象徵母親，她認為母親『如蜘蛛般聰明、有耐心、乾淨、有用』。

我隔天出去就看到鄰居家的中庭有台燒焦的鋼琴，雖然它已經壞掉無法再發出聲音，但這個燒焦鋼琴的影像對我來說非常有震撼力，一直留在我的記憶裡面；大概過了 20 多年左右，我再次把這個影像化為作品，我把一些絲線從鋼琴身上延伸出來，雖鋼琴無法再發出聲音，但我用這些線代表聲音，好像它可以再演奏一樣。⁴⁸

從上述的文字中得知，塩田千春極力去捕捉她無以名狀的「記憶」，在她的裝置作品中體現了一種「無聲」的知覺特性，她以「黑線」代表這些聲音，佈置了一個個宛如火災過後寧靜的災難現場，她利用黑線包裹燒焦的鋼琴，並安排環繞的座椅彷彿鋼琴的演奏會依然發出聲響。



【圖 3-12】塩田千春，〈靜默中〉，2019，燒焦鋼琴、燒焦椅、Alcantara 黑線，尺寸依空間而定，「塩田千春：顫動的靈魂」森美術館展出現場。

⁴⁸ 《塩田千春：顫動的靈魂》北美館開展：藝術家來台佈展，以身臨其境的裝置，親自解說「不在中的存在」，網址：<https://cacaomag.co/chiharu-shiota-2/>，檢索日期 2021 年 7 月 26 日。

日本藝評家中原佑介（Nakahara Yusuke，1931-2011）曾指出：「塩田千春的作品很像颱風，周圍銳利、不斷被往內拉扯，中心卻始終保持寧靜

（calm）。」⁴⁹在〈靜默中〉塩田千春透過糾纏的黑線纏繞出颶風般地災難場景，缺席懸空的椅子彷彿有永遠有人聆聽前方鋼琴的演奏，感覺到「物件」及「空間」曾經的「此在」與「存有」的記憶……。

除了裝置藝術中的身體知覺之外，「空間的記憶」在塩田千春的作品中也是重要的意向，在〈繫著微小記憶〉（Connecting Small Memories）【圖 3-13】這件作品中，她將她所蒐集微小的居家空間家具的模型例如櫥櫃、床鋪、房間、沙發、桌椅……等等以紅線串起，佈置了一個微型且廣袤的「家屋」世界，這些微小的居家空間模型勾引觀者進入微小私密的空間想像，也指涉收藏品當中的某段空間記憶。



⁴⁹ 李郁欣，〈專訪塩田千春：死亡並不是一條線，跨過後就什麼都沒有〉，《天下雜誌》，網址：<https://www.cw.com.tw/article/5114595?template=fashion>，檢索日期 2021 年 7 月 26 日。



【圖 3-13】塩田千春，〈繫著微小記憶〉（局部），2019，複合媒材，尺寸依空間而定，「塩田千春：顫動的靈魂」森美術館展出現場。

巴舍拉在《空間詩學》裡曾以女性在「家屋」與屋中家俱的親密互動關係來創建「家屋空間」對於女性的意義：

在家俱與牆壁的親密和諧當中，我們可以說，我們終於意識到一棟家屋是由女性所建造的。男性只知道怎麼樣從外部去建造一棟家屋。而他們根本很少瞭解怎麼樣為文明上光上蠟。⁵⁰

塩田千春在此作品當中改變了以往物件的觀看規模及閱讀方式，以娃娃屋的微觀視角帶領觀眾進入空間的記憶碎片。值得一提的是，在森美術館的展覽

⁵⁰ 加斯東·巴舍拉（Gaston Bachelard），《空間詩學》。龔卓軍、王靜慧譯，台北：張老師文化事業股份有限公司，2012，頁 140。

空間此裝置作品設置在能夠觀看整個東京城市風景的落地窗前，微小的物件與遠方微小的高樓建築成了有趣的相互關係。

最後，塩田千春在〈內與外〉(Inside—Outside)【圖 3-14】中同樣思索空間的意義。東西德解體柏林圍牆倒塌後，東德拆除了許多建築並興建新的建設，塩田千春在〈內與外〉(Inside—Outside)大量運用東德拆除的廢棄窗戶，她到了拆除現場撿拾許多窗戶，並將窗戶砌成一面偌大的圍牆。塩田千春以這些曾經存有於家屋的「物件」，來思索物件背後的「空間記憶」：有誰曾經住在這兒？這個空間的原貌又是甚麼？由窗戶形塑的一道高牆也反思柏林圍牆中的「內」與「外」的居民如何看待彼此？曾經存有的家屋與冷戰時期德國的狀態，在建築拆除後又留下甚麼樣的「空間記憶」？這件作品具有政治性的提問，也展現了塩田千春對於「空間記憶」的關注。



【圖 3-14】塩田千春，〈內與外〉，2019，木製老窗戶，尺寸依空間而定，「塩田千春：顫動的靈魂」森美術館展出現場。

二、瑞秋·懷瑞德—負空間的顯影

看到一件偉大的藝術品可以帶你從一個地方到另一個地方 - 它可以增強日常生活，反映我們的時代，從這個意義上說，改變你的思維方式。—瑞秋·懷瑞德⁵¹

英國藝術家瑞秋·懷瑞德生於二十世紀 80 年代，她在英國布萊頓理工學院學習繪畫並在斯萊德美術學院學習雕塑。1988 年她在倫敦卡萊爾畫廊發表了她第一次個展，其中包含她翻模於床底〈Shallow Breath〉【圖 3-15】、沙發內部、熱水袋等空間雕塑，她的作品時常關注日常生活物件之中「負」空間的存在命題。



【圖 3-15】瑞秋·懷瑞德，〈Shallow Breath〉，1988，石膏和聚苯乙烯，185×90×20 cm。

⁵¹ 原文為：Seeing a great piece of art can take you from one place to another—it can enhance daily life, reflect our times and, in that sense, change the way you think and are.—Rachel Whiteread

懷瑞德父母對於建築與藝術的興趣影響了懷瑞德的創作內容。懷瑞德深深地記得在她童年時期，父親在地下室以混凝土鋪設地板的工作畫面。而與建築產業相關，懷瑞德在成年之後的工作也相當特殊，因為雕塑專業，她在大學時期曾在海格特公墓（Highgate Cemetery）打工，修復墓園因年代毀損的棺材蓋。

懷瑞德從修復墓園的過程中與墓碑失修閒置的歲月痕跡中得到創作的靈感，在往後的作品她便以許多雕塑的材料如水泥、石膏、環氧樹脂、蠟等媒材將人們容易忽視的日常物件或具生活記憶的特殊空間，如椅下、床下、櫃子內、樓梯間等空間直接翻模，而這些翻模最終精簡的形象也猶如墳塚墓碑的量體，將「負向」空間轉「正向」，與此同時，也將空間內部的記憶「凝結」可見化。

〈鬼魅〉（Ghost）【圖 3-16】是懷瑞德的第一件大型雕塑作品，在這件作品中懷瑞德翻模了英國倫敦北部一棟維多利亞式房屋的房間，她小心翼翼地以水泥混凝土鑄建房屋的內部，慢慢把房間的諸多細節，如地面木料的起伏、破損的牆面、窗戶的細節、壁爐的凹槽等等，一一噴上水泥後翻模，最後再將這些翻模的物件組成一由「內」向「外」翻轉的大型紀念碑。

在整個創作的過程中，我們眼前所見的房屋本體變成了巨大的「外模」，而房屋內部「空無」的空間卻被翻模出來成為了「實體」【圖 3-17】，這樣的過程猶如攝影般「正負像」的翻轉，就像「相紙沖印」般地將房屋內部存有的「空間記憶」沖洗出來。



【圖 3-16】瑞秋·懷瑞德，〈鬼魅〉，1990，鋼架、石膏，269×355.5×317.5cm。



【圖 3-17】懷瑞德〈鬼魅〉作品翻模屋內的過程。

看似簡潔的紀念碑雕塑也留存了過去歲月中房屋內部所存有的存在印痕（如房屋遺留的毛髮、壁爐燒過的炭火痕跡、牆壁的裂縫等等）。巴舍拉曾經以攝影術的觀點看待里爾克的文章，他認為里爾克對於家屋的描述翻轉了家屋的居住功能，是家屋的「負片」：

從攝影術的觀點來看，里爾克的文章對我來說，是家屋的「負片」，它翻轉了家屋的居住功能。當暴風肆無忌憚的衝擊著樹木時，里爾克雖然在家屋的庇護當中，卻想要走到戶外，不是因為想要享受風雨之樂，而是為了追尋它自己的日夢。⁵²

筆者認為，巴舍拉以攝影術談里爾克家屋意象的觀點運用在懷瑞德的作品分析中也具有相似性，懷瑞德的家屋並非可居住空間，她同樣以「負片」的手法翻轉了家屋的居住功能，同時也沖印了家屋的空間記憶。懷瑞德透過精練的藝術語言，將雕塑最基本的操作過程「翻模」凝鍊於空間的界面，與此同時，她也將此雕塑翻模的意義進而延伸至空間意向中存有與虛無的提問。更甚者，過往常見中雕塑所出現的英雄人物或紀念碑等，在懷瑞德的作品中已被尋常的「負空間」所取代，透過私密及日常空間的「實體化」與「紀念碑化」，也反抗了傳統雕塑的中的「陽性中心主義」。

懷瑞德最著名的作品〈房屋〉(house) (1993; 1994 年被毀)【圖 3-18】同樣使用翻模的技巧只是規模更加的龐大，她翻模了一棟位於倫敦東邊葛洛夫路街道上 (Grove Rd.) 維多利亞式三層的住宅，翻模過程費時一年，她以混凝土與石膏將屋內噴上各個角落，隨後將房屋的外牆拆除，房屋內模所形塑的「家屋紀念碑」就這樣矗立在街道之上。

⁵² 加斯東·巴舍拉 (Gaston Bachelard)，《空間詩學》，龔卓軍、王靜慧譯，台北：張老師文化事業股份有限公司，2012，頁 111。



【圖 3-18】懷瑞德的作品〈房屋〉，她翻模了一棟維多利亞式三層的住宅。

〈房屋〉這件作品使懷瑞德榮獲英國知名當代藝術獎泰納獎（Turner Prize）的殊榮，比起〈鬼魅〉，〈房屋〉在地域政治以及作品規模上都有更深層的探討，這件家屋最後翻模成為一個永遠無法進入的「封閉空間」，同時又將家屋的私密翻轉於外。〈房屋〉將「房屋」作為外模，工人階級的社區又提醒我們思考階級、房地產經濟、城市擴張……等問題，場域的選擇反映了當地地景的變遷，而這間預計要拆除的家屋，在作品完成後巨型的紀念碑後隨即夷為平地，使人反思「家屋」與地方政策之間的關係。

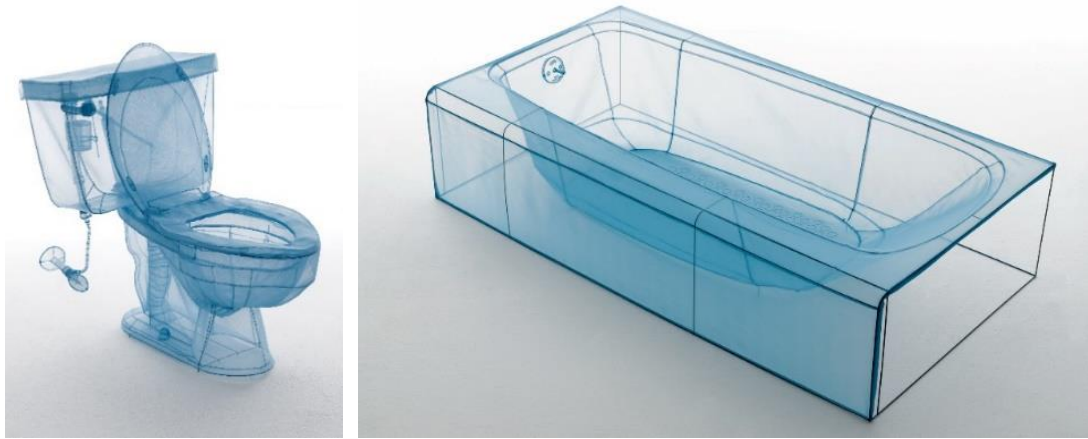
「不可見」的空間記憶如何「可見」？懷瑞德透過她雕塑中對空間的思考，以她對於材質的敏感度凝結出空間的可見記憶。所有存在的事物中我們的「可見」背後都存有「不可見」，「實」背後存有「虛」、「陽」背後存有「陰」、「正」背後存有「負」，懷瑞德以負向思考揭示「負」空間的存在，她的創作也在提醒著我們日常生活中，有許多我們時常忽略的「存在」等著我們去發現。

三、徐道獲—家屋的記憶

1962年出生的韓國藝術家徐道獲，在韓國學習傳統國畫本科，他在碩士畢業後便移居美國東岸普洛威頓斯，並申請進入羅德島設計學院留學，在羅德島設計學院求學期間他開始接觸到雕塑，對他產生深遠的影響。⁵³而後，他在耶魯大學繼續修讀碩士，1999年他在耶魯大學碩士的畢業展，首次以絹布仿製出等比大小的兒時住所，也開始了他日後創作的主軸：以輕柔透明的布料重製等比大小的家屋空間或居家物件【圖 3-19】，並關注「空間的記憶」與「家屋」的命題。他曾說：「童年的家對我來說非常重要，是一個獨特的地方，這些布料雕塑不是為了重構實體空間，而是傳送空間的記憶，是無形的。布料像紗網般，

⁵³ 徐道獲，1997年畢業於耶魯大學（Yale University）雕塑藝術碩士，現工作並生活於倫敦。他的作品受到許多國際機構與私人收藏，包括日本金澤 21 世紀美術館、美國奧爾布賴特-諾克斯美術館（Albright-Knox Art Gallery）、加拿大安大略美術館（Art Gallery of Ontario）…等。

是我想運用的物料，雕塑可以摺疊起來，方便跟隨我從一處去到另一處。」⁵⁴
徐道獲的作品很明顯地跟「家屋」跟「空間記憶」有關，也因為他移居的經驗，「移居」以及個體與空間的共處命題也是他創作中極為重要的面向。

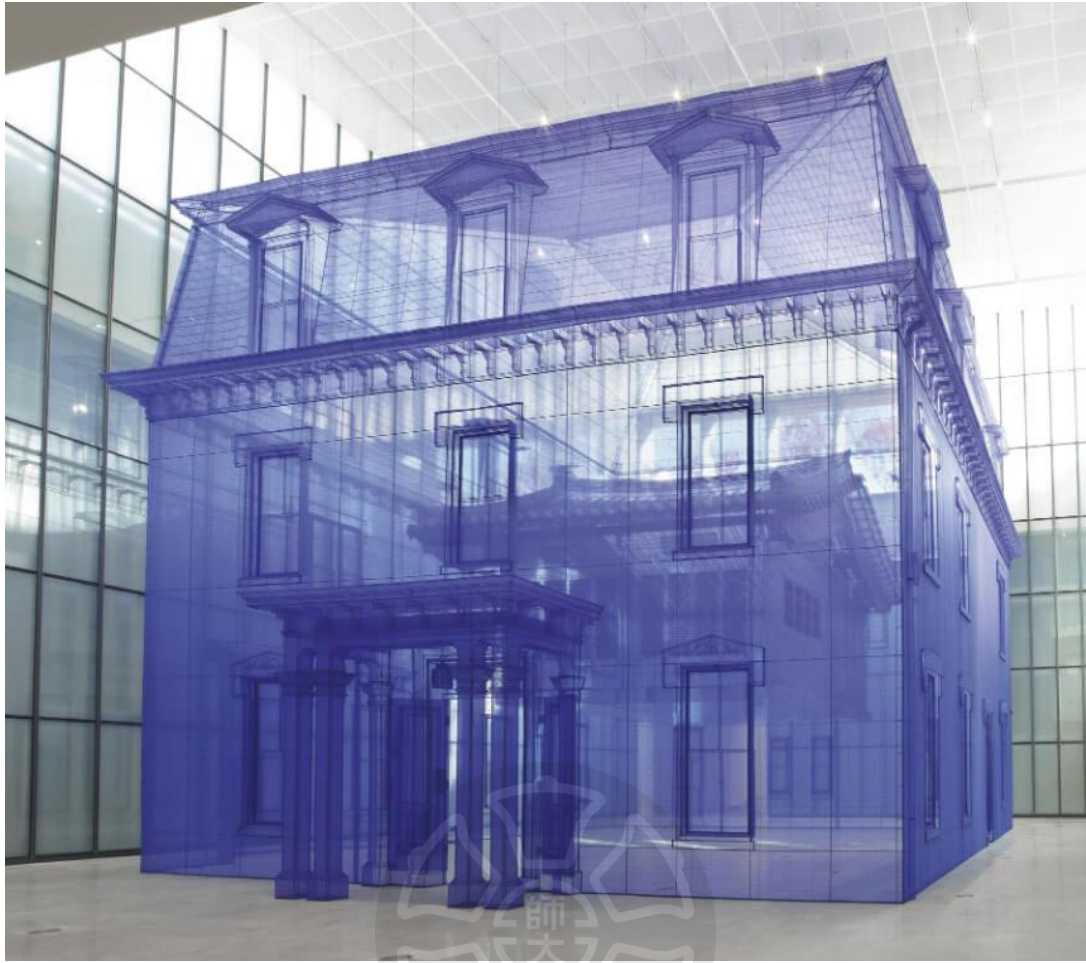


【圖 3-19】徐道獲以輕柔透明的布料重製等比大小的家屋空間或居家物件。

〈Home Within Home Within Home Within Home〉【圖 3-20】是徐道獲最知名的作品之一，他以在紐約居住了十五年的老公寓為主題，以湛藍色的透明絹布製作一個大型的寓所，並在寓所內部同時製作了一個懸浮的韓國傳統平房。

〈Home Within Home Within Home Within Home〉以「屋中屋」的概念等比製作一個觀眾可以走入的建築空間，只是這個建築空間不是一個由水泥等建材所形塑的量體，而是一個由「可透視」的布料所完成「可攜帶」的薄紗建築。

⁵⁴ Emmy SO, 〈徐道獲：「家」的靈魂〉，網址：< <https://www.cobosocial.com/dossiers/do-ho-suh-pram/> >，2021 年 7 月 28 檢索。



【圖 3-20】徐道獲早期作品－〈Home Within Home Within Home Within Home〉。

徐道獲在創作中輕柔可攜帶的材料也反映了其自我身份的漂泊與「移居」。而屋中屋的呈現方式也展現了他對於家屋與自身文化的依戀，作品以可攜的方式回到文化母體的連結，成為一個「可攜帶」的「家」。另外，在雙重並置的家屋形象中也反映了文化符碼上的衝突。

徐道獲曾說：「經驗是將空間從一個地方轉移到另一個地方，這是處理文化流離失所的一種方式，對於『家』一詞，我真的不會想家，但是不知為何地，我發現我對這樣子的特定空間有種渴望，想重新建造該空間，或者是隨身攜帶著。」⁵⁵徐道獲透過雙重的家屋串起小時成長記憶的居住空間，以及成年至異

⁵⁵ 非池中，〈韓國裝置藝術家－徐道獲對「家」的定義〉，網址：<https://artemperor.tw/focus/3786>，檢索日期 2021 年 7 月 28 日。

地獨自生活後的生活空間，貫穿藝術家自身的成長軌跡。他以頗具東方意象的材料處理探討自我的存在與家屋的空間記憶，也使不可見的空間記憶可見化。

除了宏大的空間量體之外，徐道獲更重視的也許是空間中微小的生活痕跡，對藝術家而言這些生活痕跡更反映著人在空間中的存有。巴舍拉在《空間詩學》中曾經提到：

如果我們走到夢境被誇大得無以復加的極限時，我們就成在用以維持生活得家務照料中，體會到一種建構家屋的意識，將家屋的存有彰顯得非常清楚。一棟家屋在受照料管理之下發光，就好像是從內部被重新建造，就好像是它從內部煥然一新一樣。⁵⁶

巴舍拉認為家屋的存在意義，就在於我們日常與之互動的照料之上，人與家屋的互動會建構一種家屋的意識，將家屋的存有張顯地非常清楚。在徐道獲的創作計劃〈RUBBING/LOVING PROJECT〉【圖 3-21】中同樣以他在紐約曼哈頓第 22 街生活已久的寓所出發，他曾說：

1997 年耶魯大學畢業後，我便搬到那裡居住。一切也從這裡開始，縱然現在大多時間也在倫敦，但我還保留著這個工作室。單位 400 呎，地方很小，但發生過許多事情，是我人生重要的一部分，整個紐約對我來說也是極具意義，特別是這個住宅。⁵⁷

這個計劃是他即將離開這個「家」的一份告別禮。只是這次他選擇以紙張與色鉛筆作為材料，將白紙包覆在住所「內部」的各個角落並以色鉛筆將生活

⁵⁶ 加斯東·巴舍拉 (Gaston Bachelard)，《空間詩學》，龔卓軍、王靜慧譯，台北：張老師文化事業股份有限公司，2012，頁 140。

⁵⁷ Emmy SO，〈徐道獲：「家」的靈魂〉，網址：<https://www.cobosocial.com/dossiers/do-ho-suh-pram/>，2021 年 7 月 28 檢索。

空間內的各個細節（如磁磚、家俱、壁面、地面、開關、廚俱.....等等）予以摩擦拓印，作為一種具有「空間印痕」的另類「繪畫性」作品。



【圖 3-21】徐道獲，〈RUBBING/LOVING PROJECT：APARTMENT A, 348 WEST 22ND STREET, NEW YORK, NY 10011, USA〉，2014，房屋、紙張、色鉛筆拓印。

關於為何使用「拓印」的技巧執行這件創作，他談到：

拓印的效果不同，它更有質感，所以某程度來說，比布料更像真。完成後，我會把紙張撕下來，運送至另一地方重構空間。於我來說，拓印其實就是用鉛筆撫摸一個空間的表面，是一種愛的表現，不停提醒我空間的小細節，我在那裡渡過的時光，所以更希望把這些東西帶走，成為非常有愛的回憶。⁵⁸

⁵⁸ Emmy SO，〈徐道獲：「家」的靈魂〉，網址：<<https://www.cobosocial.com/dossiers/do-ho-suh-pram/>>，2021年7月28日檢索。

他以「拓印」作為對物件的一種愛撫與珍惜，在「拓印」曾經存在過與生活過的居所空間的同時，也是他對於「物」與「自身」存在的追認。而在藝術的展現上，三度空間的房屋內部經過紙張的包覆形成巨大的畫布，透過繪畫拓印的行為過程也展現了藝術家在創作執行的勞動力。三度空間最後拓印的成果也猶如繪畫般形成空間內部的抽象語言，模糊繪畫與空間的邊界，徐道獲將公寓內部的櫥櫃、家俱、開關、門把把手以及洗手槽、電暖爐等物件包覆紙張並以色鉛筆拓印之，彷彿再現了藝術家在此生活十八年間進入了空間，碰觸房間開關數次的印痕【圖 3-22】。



【圖 3-22】徐道獲將公寓內部的家俱等物件包覆紙張並以色鉛筆拓印。

對於家屋物件的觸痕，巴舍拉在《空間詩學》中同樣地提到：

當詩人在擦一件傢俱，即使只是幫別人擦，當詩人用面部把一小塊香蠟抹在他的桌子上，而使用它所碰觸到的每一件東西都變得溫暖

起來，它就創造了一個新的物件，他提升了這個客體的人性尊嚴，
他將這個客體銘寫成為人類家屋中的一份子。⁵⁹

每一件深刻的碰觸，都在創造一個新的物件。在〈RUBBING/LOVING PROJECT〉這件作品中，所有物件與空間細節都獲得無比的注視，也是徐道獲對於「家」的記憶的一份告別禮。「家」是人的庇護與存在的依所，徐道獲的作品展現了跨文化的向度以及空間記憶的追認，也使原本平凡無奇的日常空間與生活物件之歷史記憶頓時浮現在觀者的心底……。



⁵⁹ 加斯東·巴舍拉 (Gaston Bachelard)，《空間詩學》，龔卓軍、王靜慧譯，台北：張老師文化事業股份有限公司，2012，頁 139。

第三節 空間裝置與「水墨裝裱」

在前面的小節介紹了從杜象以來所開展的現成物及裝置的脈絡。本章節將討論「水墨裝裱」與空間裝置之間的關係，舉例來說，「屏風」雖作為視覺性的平面作品供觀者欣賞，但它同時具有空間的擺設與劃分的功用，是一件具備功能性的家俱。另外，「長卷」需要透過觀者的雙手以「左開右闔」的方式移動手卷中的畫面，在物件和觀者互動之間也有自身獨特的空間知覺和美學特性，此種閱讀的方式加深了觀者與「物」親密的連結，形成了與西方藝術相異的獨特性。

其他如屏風、卷軸、長卷、冊頁、扇面……等等東方繪畫獨有的裝裱形式，這些「物」均有自身的展示邏輯與觀看法則，它們與社會相互嵌合，是社會文化中交流與傳遞重要媒介「物」，同時這個「物」也與觀者的「身體」進行親密地互動。而這種與「物」互動的「身體性」，也是筆者認為「水墨裝裱」最重要卻容易被忽略的部分。中國學者李溪在《內外之間－屏風意義的唐宋轉型》一著中就曾以「屏風」為例，以知覺現象學中梅洛龐蒂「身體性」的觀點論述「身體」與「物」之間的狀態：

對屏風而言，這種關係主要是一身體印證的。屏風在歷史中出場的空間，幾乎都伴有與人身體關係的詳細描述……它是一件與人的身體極為親密的物，或者說，人的身體與屏風構成的整體，才是使屏風具有了發生意義的可能性。梅洛龐蒂曾說：「我的身體在我看來不但不只是空間的一部分，而且如果我沒有身體的話，在我看來也就沒有空間。」作為屏風最主要的用法，一種身體之間的關係，讓屏風成為空間的在場者。⁶⁰

⁶⁰ 李溪，《內外之間－屏風意義的唐宋轉型》，北京：北京大學出版社文史哲事業部，2014，頁17。

一個「物」要展現出意義，首先要回到他原有的空間脈絡，而它意義的發生必須是一個在空間中「物」與「身體」的在場關係，若從此論點進行思考，東方藝術的裝裱形式就有其特殊的內涵。

經由上述的簡易介紹，我們能理解雖同樣作為視覺性的繪畫作品，東方的書畫藝術在藝術形式、展示邏輯、文化脈絡乃至於「物」所開展的身體經驗，皆與西方繪畫脈絡中「物」的認識有很大的差異。因此，在當代水墨裝置中如何透過水墨繪畫固有的物質屬性以及空間特性，進行有別於西方裝置的差異化開拓，彰顯水墨的殊異性與表現性，書寫自身獨特的展示觀念就是重要的課題。

在此小節筆者研究了多位運用書畫藝術的「裝裱特性」作為出發點的水墨藝術家【表3-3】。這些當代水墨藝術家不單熟悉東方書畫藝術中的美學概念，同時也將自身的藝術與西方裝置藝術中的概念進行互融，展現了東方文化的創作樣貌。



【表 3-3】空間裝置與「水墨裝裱」相關的藝術表現。

中國藝術家張羽以身體為印，將書畫藝術中的「用印」與身體勞動結合，並將「印」的「身體觸痕」顯現在中國書藝術中的紙質之上，張羽的印痕抽離了可辨識的圖像與文字訊息，在他書寫的書籍中顯得更為低限。徐冰著名的作品〈天書〉與張羽的作品有異同之處，徐冰在〈天書〉除了強調藝術家的「勞動性」之

外，也探討了作為文化載體的「文字」與「書籍」在訊息傳遞之間的符號功能。在裝置的佈局上，徐冰利用紙的特性將紙張懸掛於四周與天花板，強化了「天書」不可讀的意象。相較於男性的創作者，彭薇的創作在作品意念上是對以男性為主導的「文人繪畫系統」的擬仿與批判，她透過改寫書畫裝裱的文件與圖像內涵，重新翻轉文人繪畫的觀看方式。另外，日本藝術家千住博的創作則是運用了「屏風」此特殊物件，千住博將「屏風」環繞成一個空間場域，並以燈光改變了閱讀的空間氛圍，在他的作品中能看見西方抽象表現主義與日本文化揉合的空間特性，也能感受到低限主義中對於空間場域的重視，這些藝術家多援用書畫藝術原有的展示特點進行作品裝置的佈局，探討屏風、冊頁、扇面、卷軸等不同的變種水墨裝置形式，實踐了書畫視角的水墨裝置作品……。

一、張羽-以身體為刻印

張羽的作品一直以來就在低限主義脈絡下探討書畫藝術中的勞動性問題，除了為人熟知的「指印系列」，藝術家捨棄用筆，以直觀的身體壓印、透過物力彰顯的書畫性本質（如刻印）外，張羽在展示方式也援用書畫藝術特有的裝裱形式及材質媒介，做出了與西方「低限主義」相異獨特的水墨裝置作品。

在張羽的創作中，作品的展示方式與作品本身以及行為過程皆同等重要。張羽在創作自述中曾提到：

「指印」是與身體有關的行為方式，這就意味著「契約」與生命緊密相關。而「指印」選擇紅色或黑色，更提示了它的重要性，如同人的生命。於是，「契約」是一種權力，指印在此就是一種象徵。⁶¹

⁶¹ 李思賢，〈張羽在台灣 - 在不存在的藝術語境中談張羽的「指印」〉，《大象藝術空間網站》，網址：<https://daxiang.com.tw/%E6%8C%87%E5%8D%B0-%E5%BC%B5%E7%BE%BD%E4%BF%AE%E8%A1%8C%E7%9A%84%E7%97%95%E8%B7%A1/>，檢索日期 8 月 15 日。

「指印」在張羽的創作中除了是藝術家的畫筆，也是個人身份的「用印」。張羽以紅色和黑色指涉水墨中用印的朱紅與黑墨，將東方繪畫中詩書畫印的概念融入其中，使自身的身體勞動與用印的身體動作結合，既是「行為過程」也是作品內容。

另外，在作品展示上張羽也運用了大量的書畫裝裱形式（如冊頁與卷軸）。在下列作品中，他以書籍的形式展現自身的「指印」創作，冊頁與書籍中看似可辨識的文字，卻是張羽透過指印所形成的抽象性語言【圖 3-23】。在冊頁的作品中張羽在書籍形式的可讀性與非可讀性、文字性與圖像性、符號性與非符號性進行形式語言的探討。就如同「現象學」的方法學所言，所有項目都先置入括弧之中。作為觀者面對熟悉卻不熟悉的物件，張羽「指印」中冊頁書籍的展示方式迫使我們以全新的眼光面對之。

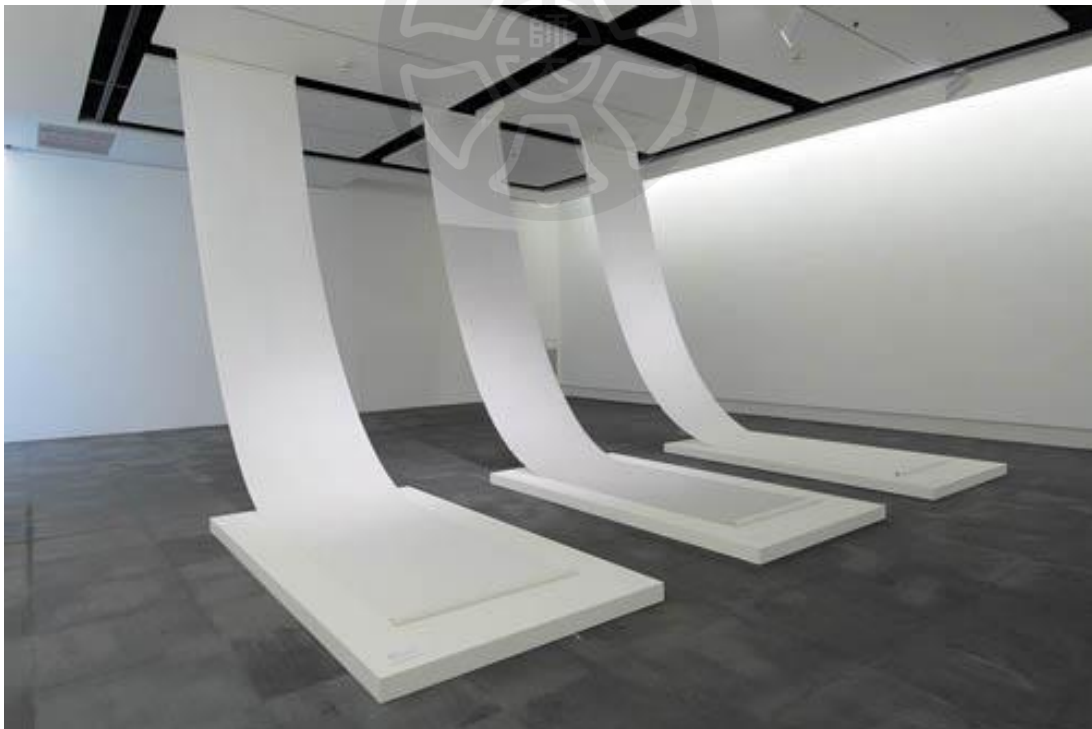


【圖 3-23】張羽的指印創作運用了大量的書畫的裝裱形式（如冊頁與卷軸）。

2009 年台北關渡美術館展出了張羽〈指印—張羽修行的痕跡〉的展覽。張羽在此展覽更利用了卷軸繪畫的特性，將紙張延伸至天花板空間形成類水墨的空間裝置。「紙張」是東方繪畫中時常使用的材料，張羽在這件關渡美術館的作

品中去除了用色用墨，一張白紙看似無任何內容但事實上是由無數次的指印壓印而成。白紙延伸至天花板除消解書畫藝術平面的特性外，更是一種形而上的延伸【圖 3-24】。此種展示方式更加突顯書畫藝術修行般的身體勞動與形上的精神追求。

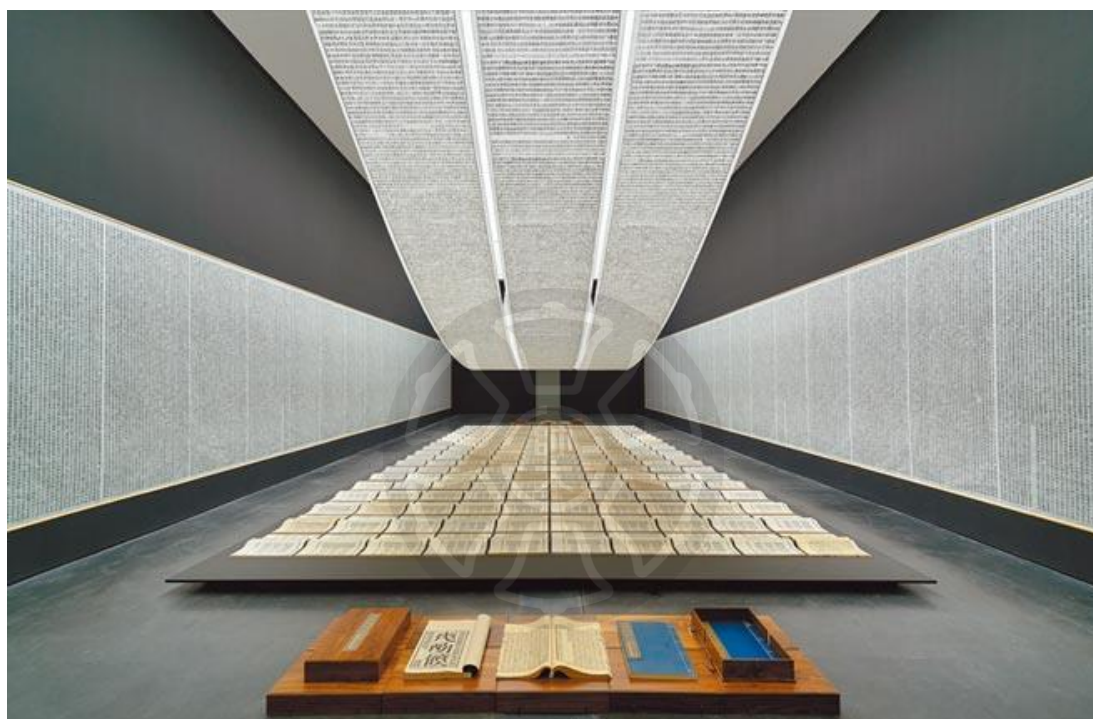
從張羽的創作中我們發現他隱微地將中國美學的核心概念融入自身的創作，並屏除中國文人體系脈絡中的「詩、書、畫、印」的具體符號，留下最純粹的勞動成果。張羽一方面是在中國美學的視野中實踐其作品，另一方面也將這個視野與西方低限主義中「物」的脈絡進行對話。而這些在他作品留下來的「物」本身（例如長卷形式的紙張、冊頁、書籍等物），就遺留了創作本身的「印」與「身份」，作為皮爾斯（Charles Sanders Santiago Peirce，1839-1914）符號體系中的指示符號（index），反「印」了創作者「存在」的痕跡。



【圖 3-24】張羽將紙張延伸至天花板空間形成類水墨的空間裝置。

二、徐冰—失語的書寫

談及書畫裝置的作品一定會提到徐冰⁶²的〈天書〉一作。〈天書〉【圖 3-25】是徐冰最知名的作品之一，徐冰在 1987 年自中央美術學院版畫系畢業後他說一直想做一本「看似說了很多事情，但其實什麼也沒說」的書。徐冰在回憶起幼年時期，母親因北京大學圖書館學系的工作繁忙，經常將他「關」在書庫裡。或許如此，他往後的藝術創作之路，內容一直與「書」有著不解之緣。⁶³



【圖 3-25】徐冰，〈天書〉，1987-1991，複合媒材裝置，活字版手工印制書籍和卷軸，尺寸依場地而定，台北市立美術館。

⁶² 徐冰，1955 年生於重慶的中國當代藝術家，1981 年畢業於中央美術學院版畫系，1990 年受美國威斯康辛大學之邀，以榮譽藝術家的身份移居美國，長期活躍於歐美頗受國際藝壇重視。他的創作面相極廣，包括平面繪畫、雕塑、行為藝術、裝置藝術及觀念藝術……等等，他創作內容的特色大多將中國東方的哲學思想融入西方當代藝術的創作之中，他曾期許中國文化界，說道：「用中國的思想方法、文化態度、世界觀，結合其他優秀文化，尋找新的文化方式。」也因此他的作品具有與西方當代藝術不同的辨識度。1991 年他在美國展出的《天書》及《鬼打牆》即是運用了中國的漢字系統與中國傳統美學融入當代，呈現了與西方世界不同的創作語彙。而美國著名的麥克阿瑟「天才獎」也因為看見徐冰的原創性與創造力，連同他對社會以及在書法和版畫藝術上的貢獻力於 1999 年給予獎助。

⁶³ BIOS monthly，〈什麼是當代藝術？專訪徐冰：沒人說過的話才值得去說〉，網址：<https://www.biosmonthly.com/article/9672>，檢索日期 2021 年 8 月 16 日。

〈天書〉是徐冰參照康熙字典的筆順一一創造出來的偽中文字，他總共創造了四千多個假字，看起來像是中文字般的可讀實際上卻是不可讀。整件作品徐冰費時了兩年以手工刻字，最後印製了 120 套讀冊，每套四冊共 604 頁。

與張羽的作品有點相像，徐冰的〈天書〉同樣涉及身體勞動性與東方性藝術形式。他曾提及：「我當時只有一個想法，就是我必須非常認真去做這本書。一旦非常認真，它的荒謬性就會很強，自然會產生某種藝術的力度。換句話說，『認真的態度』是《天書》這作品的藝術語彙和材料。」木刻版製作過程本身就是高度的勞動，徐冰以手刻的方式製作作品除對應了中國木刻的印刷傳統也呼應了社會主義之中的勞動力議題。但與張羽作品不同的是，張羽作品更為簡練，更著重在藝術語言的探討，而徐冰的作品更探討了文化溝通的議題，是在文化系統的符號間進行爬梳與追問……。

〈天書〉的思考方式具有中國傳統哲學的意味，在有形與無形間透過非溝通來達到溝通的目的，徐冰認為這就如同中國的「禪宗」。徐冰在憶起〈天書〉的創作過程時曾說：

做《天書》時，我一心想著要做當代藝術，但當時人在中國，對當代藝術的概念與文化訊息並不充足，在那樣貧瘠的情況下，身上有什麼，就表現什麼，這就是藝術的誠實性。所以《天書》的思考方式、工作方式，都是相當具有中國傳統哲學意味的，是透過不溝通來達到溝通，就像中國禪宗。⁶⁴

徐冰在美國發表〈天書〉一作，筆者認為藝術家是有意識地去揭開東西方的文化差異，對於不解中國文字的西方人來說文字的差異與訊息並非閱讀作品的障礙，文字的可讀與不可讀對西方人來說意義都是一樣的，但對於理解中國

⁶⁴ BIOS monthly, 〈什麼是當代藝術？專訪徐冰：沒人說過的話才值得去說〉，網址：<https://www.biosmonthly.com/article/9672>，檢索日期 2021 年 8 月 16 日。

文字的觀眾來說，此〈天書〉的不可讀卻形成熟悉卻無法進入作品的障礙。某種層面，徐冰在〈天書〉當中更著重作品的觀念性，以及文字符號和東西方溝通的文化現象，「不溝通」來達到「溝通」。在〈天書〉作品就如同天書本身，形成溝通的「可」與「不可」。

在作品的展示呈現上，徐冰的〈天書〉同樣也運用了東方裝裱的藝術形式：書籍、冊頁與卷軸。他在裝置的場域中運用牆面、地面與天花板四周的空間，並將卷軸懸置在天花板上。鋪平在地面的冊頁展開與天花板上的卷軸遙相呈現了地面物件的實質性與天花板上紙質的虛幻，加強了〈天書〉本身不可讀的形而上意向。徐冰巧妙運用紙質、書籍等東方的材料和裝裱特性，建構了頗具書畫意象的裝置作品。同時，他也運用裝裱形式本身探討觀念性問題，以書籍提出文字的符號性，以擱置在天花板的卷軸紙張呈現文化溝通的距離，另外更以紙張的量體強調文字訊息的宏大和失語。

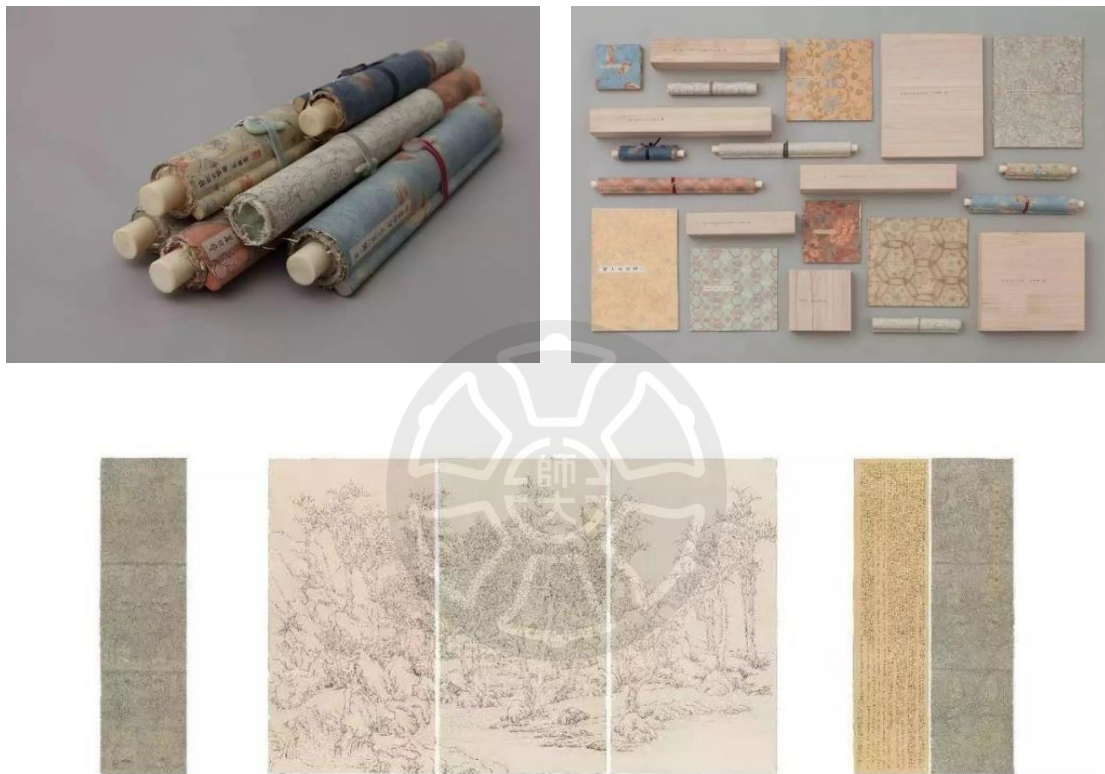


三、彭薇—女性空間

在女性藝術家方面，彭薇的作品對於書畫的材料的使用，有著與男性藝術家的宏大敘事截然不同之處理方式。中國傳統繪畫中，「詩」、「書」、「畫」、「印」總體上是由文人男性所主導發展的溝通形式，女性在傳統繪畫的世界裡經常成為「被表述」的對象或「被凝視」的客體（如閨閣氣息的仕女）。但在彭薇的作品中反轉了我們文人繪畫中所熟知的敘事內容，彭薇揭露了女性的主體位置也形塑了女性視角的繪畫世界觀，在她的繪畫中可看見過往文人繪畫所缺席的、女性獨有的陰性特質與私密情慾，「女性」在他的「文人繪畫」中成為事件的主角。

彭薇的「女性空間」是作為對男性視角的反抗。她的創作也大量挪用了表徵文人繪畫的裝裱形式，彭薇在 2006 年時起開始了〈遙遠的信件〉【圖 3-26】

的系列，她大量運用了許多現成物，如現有的手卷、卷軸等裝裱形式並予以改寫，在此系列中她特別看重書畫藝術裝裱的物質性，她在創作自述中曾說道：「最開始做這個系列，是因為很多古代繪畫在我的眼裡不是一個平面的繪畫，它是一個物件，是一個物質的繪畫，或者是一本書、一個卷軸等，所以最早的名字叫『手繪書』。」



【圖 3-26】彭薇，〈遙遠的信件〉，2012-2017，數碼列印繪畫、木盒、絲帶、玉別子、牛骨畫軸，尺寸依場地而定。

另外，對於裝裱物件的處理方式，她在現成物上也加以改寫，她重新手繪了封面，在畫中內容重構了敘事，並在裝裱細節呈現上予以改寫。她在以下的創作自述中提及了〈遙遠的信件〉的改寫細節：

這個系列表面上看好像特別接近傳統繪畫的樣子，其實每一個細節都被我改變了，例如我重新手繪了封面，替代了裡面的文字，我用西方人的信件替代了題跋，我重新做了畫盒上的玉別子和絲帶，我改變了傳統的方式，但是它看起來依然很像古代的東西，但是你仔細一看，方方面面都跟老物件不一樣。我在畫中安插的小人物的情節都跟現實有關，我選取的信件內容很多時候都是根據我自己的感受才選，這些都跟當下的我和我的態度相關。

透過對於書畫裝裱的改寫，除了是將書畫裝裱的現成物作為一種創作材料外，事實上彭薇是對整體文人繪畫體系進行諧擬改造。改造後的傳統裝裱細節（如畫盒上的絲帶、玉別子等），觀者在觀看或把玩物件時將感到親近的距離感，看似熟悉又不熟知。另外，她在改寫物件的同時也全面擬仿了「詩」、「書」、「畫」、「印」，將詩書的內容重新書寫，畫印的主體重新抽離。彭薇對「物」的改造，一方面呈現了作品特有的趣味另一方面也將「女性觀點」介入書畫裝裱的物件體系之中。

除了書畫裝裱藝術的改造之外，她更挪用了許多女性身體意象的符碼（如傳統繡花鞋或是時裝模特兒等）作為她作品的載體。在〈好事成雙〉【圖 3-27】這件作品中，彭薇以絹製成女性的繡花鞋，並將繪畫內容繪至繡花鞋的內部。觀者在玩賞此物件時被迫引誘往鞋內窺看，而彭薇在鞋內所畫的內容又是充滿情慾的情色閨閣畫。象徵著女性「身體規訓」的繡花鞋變成展示情慾的載體，彭薇微妙地玩弄中國對於女性的枷鎖物件，也同時玩弄凝視的視角關係與內心情慾……。



【圖 3-27】彭薇，〈好事成雙〉，2011，絹，24×18×5cm。

四、千住博—屏風的演繹

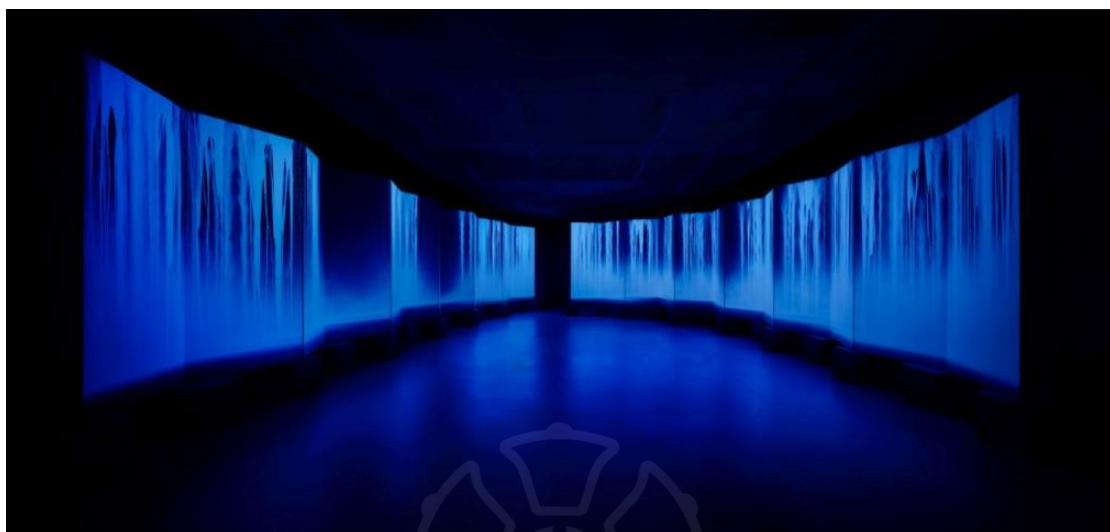
日本藝術家千住博⁶⁵則是大量運用了東方繪畫之中的屏風進行當代的演繹，瀑布是他在作品中時常出現的主題。他的作品是以充滿日本文化哲思的日本畫（膠彩）出發但卻與現代低限主義和抽象表象主義融合，形成自身獨特的面貌。

膠彩擁有千年的歷史，材料大多取自自然之中，而千住博的作品也沿襲這樣的傳統使用礦物顏料、動物膠、胡粉（蛤粉）、墨……等等的傳統畫材來表現自然地景。雖然他的媒材使用相當傳統，但他的作品在形式呈現上卻非常當代。「屏風」是他常使用的作品形式，「屏風」在日本文化中有一定的重要性，它常作為居家空間的裝飾物件，主題常與自然地景有關，「屏風」大多透過自然

⁶⁵ 千住博是首位於威尼斯雙年展中獲得特別榮譽獎的藝術家同時也是京都造形藝術大學的校長，他參與的展覽片及世界各地，包括倫敦當代藝術博物館 1996 年的 Beauty Project、紐約日本文化協會 2002 年由 Alexandra Munroe 策展的 The New Way of Tea 展覽、Paintings on Fusuma 2003 年於東京國立博物館展出屏風畫……等等。

地景的描繪將自然攬入室內，以達到室內的裝飾性效果。

千住博的「屏風」同樣也以自然地景為主題，不同的是他以「屏風」作為作品展示的媒介，並以燈光裝置的手法營造了環繞在瀑布中的地景幻覺，觀眾面對千住博的作品猶如被包覆在自然地景之中【圖 3-28】。



【圖 3-28】千住博，〈Ryujin I and Ryujin II〉，2014，壓克力顏料、螢光色粉繪於日本麻紙上，40×1140.2 cm 左右。

「屏風」的視覺感有延伸性也有動態性，曲折的屏風使得平面繪畫轉向為空間性的樣態，在千住博的作品中瀑布畫面簡練單純，他以胡粉滴流的方式作出瀑布流動的軌跡，並以細緻的噴霧營造出瀑布擊濺水面煙霧繚繞的場景。千住博的作品具有東方的哲思與西方現代的展示特性，也利用了「屏風」此藝術形式突顯東方繪畫的特色。

「場域性」在千住博的作品當中扮演相當重要的角色，筆者認為千住博的作品同樣也具備「低限主義」的特性。千住博的作品壓低了圖像的表現內容，將自然形象予以抽象化，滴流的技法也如抽象表現主義的形式中的表現手法卻更為節制。大幅的作品讓我們聯想到崇高的精神性，千住博最後透過「螢光燈管」的照射，使得作品營造出沉浸的環景場域。在本章的前半部曾介紹低限主

義的藝術家佛拉汶，佛拉汶的作品擅長利用螢光燈管形塑場域氛圍進而探討燈光的量體給予觀眾的知覺衝擊，而千住博的作品同樣也利用「光」此一看似舉無輕重但卻關鍵的物理媒介，將自身作品轉成屏風的空間性裝置，觀者在閱讀千住博的作品的同時也沉浸在作品所營造的氛圍之中。

另外，千住博也跨足新媒體與日本著名的新媒體藝術團體 **teamlab** 進行合作，在堂島 River Forum 舉辦了名為《水》【圖 3-29】的多媒體藝術展覽。



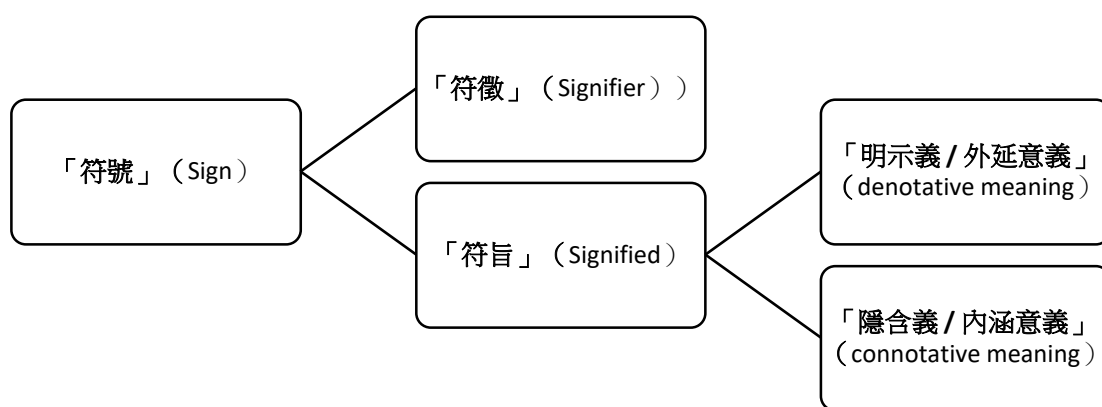
【圖 3-29】堂島 River Forum 開館十周年，千住博與 teamLab 的合作展：《水》。

Teamlab 透過數位編碼的技術，將千住博靜止的浪花繪畫轉變為動態的海浪，「屏風」被拆解為一屏屏的「屏幕」，而地面的反射也加強觀者懸浮在浪花中的感受。在此作品中觀眾能與畫面進行互動，更能沉浸在千住博的作品當中，也算是「屏風繪畫」當代的突破與演繹。「屏風」是東方藝術中別具特色的藝術形式，在千住博的作品中我們看見了「屏風藝術」展演的極限.....。

第四節 水墨裝置中的「異材質」展現

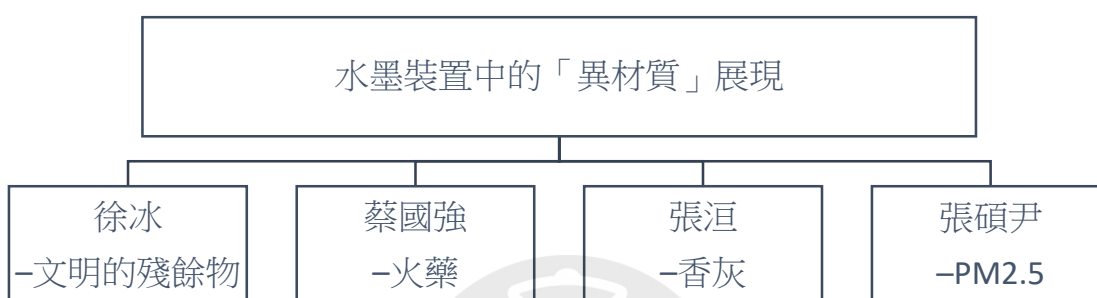
在本章的二節曾提及現成物以來「物」與「觀念」之間的關係，杜象對「現成物」的開拓與研究讓藝術超越了以往我們熟知的材料與言語侷限性，不單是油畫、水彩、濕壁畫、大理石及青銅雕塑……等我們熟知的傳統創作媒材，任何「有形的」物體如照片、文件、生物、身體、垃圾等，甚至是「無形的」的媒介如聲音、氣味、語言、觀念……等等，都可以是當代藝術的創作材料。「現成物」既是一種表現形式也是觀念思想的展現，由「現成物」所開展的觀念及裝置藝術，也皆重視「物」的思想與觀念意義。也因如此，在當代藝術的範疇中，對於「材料」的使用就有其舉足輕重的重要性。

本小節以四位當代藝術家為例，這些藝術家在創作當中皆重視「材料」在整體創作內容中的「符號性」，進而將「材料」作為創作內容中關鍵性的「批判視點」。「材料」本身也是一種符號語言，在視覺藝術羅蘭·巴特（Roland Barthes, 1915-1980）「符號學」（Semiotics）的觀念中，「符號」（Sign）又再從「符旨」（Signified）裡區分為「明示義 / 外延意義」（denotative meaning）與「隱含義 / 內涵意義」（connotative meaning）【表 3-4】，其中的「內涵意義」是建立在歷史文化的脈絡與觀看者對符號個別的意識形態上的。



【表 3-4】「符號」（Sign）的概念。

在這幾位藝術家的創作之中運用了「符號」本身的多義與複雜性，將「符號」與「藝術形式」間、「隱含義」與「符徵」(Signifier)之間進行錯置重組，使作品具備某種程度熟悉的外貌卻在內涵上有截然不同的意義。特別的是這幾位藝術家皆動用了「水墨」的審美趣味，以意想不到的「材料」取代傳統的水墨媒材「墨」，而這些「材料」背後所運作的「觀念」正是藝術家創作中的核心內容【表 3-5】。



【表 3-5】水墨裝置中的「異材質」展現相關的藝術表現。

以「異材質」為「墨」，是筆者觀察到此章節藝術家共通的方法學之一。徐冰以文明的「殘餘物」為墨，在〈背後的故事〉系列創作中透過「垃圾」臨摹中國傳統山水作品，以「光」作為畫筆、將「垃圾」作為材料，在中國傳統山水的外貌底下反思文明背後真實的景觀與代價。蔡國強以「火藥」為墨，中國四大發明之一的「火藥」具有中國意象，他以「火藥」作為對西方世界挑釁的媒介，以「爆破」為手法處理東西方文化政治中矛盾複雜的關係。行為藝術家張洄近日所發展出來的香灰系列，則以「香灰」為墨，將作品浸潤到文化的信仰之中，在他的作品可見藝術創作背後深層的信仰與連結。最後，台灣藝術家張碩尹則以「PM2.5」為墨，在他的作品〈溪山清遠〉中與臺灣大學環境衛生研究所進行合作，蒐集城市當中「PM2.5」的粉塵，並以此為墨邀請民眾進行參與式水墨繪畫，在此作中「PM2.5」變成一個極具環境批判意識的「水墨」材料。

一、徐冰-文明的殘餘物

2002年徐冰在英國威爾斯（Wales）舉辦的曼迪藝術獎（Artes Mundi prize）中以〈何處惹塵埃〉【圖 3-30】一作奪得首獎。⁶⁶〈何處惹塵埃〉是以六祖慧能的偈語：「本來無一物，何處染塵埃？」的禪宗思想來討論「物質」轉化過程的存有與虛無……。



【圖 3-30】徐冰，〈何處惹塵埃〉，2004，粉塵，尺寸依場地而定。

徐冰在美國 911 事件時人正巧在紐約，他在事件發生後前往曼哈頓世貿中心的廢墟收集了「雙子星」大樓倒塌後所產生的「粉塵」，並將這些「粉塵」處理成極為細緻的「塵埃」作為〈何處惹塵埃〉的創作材料。

⁶⁶ 徐冰以〈何處惹塵埃〉獲得英國威爾斯（Wales）舉辦的曼迪藝術獎（Artes Mundi prize）的首獎，獲得高達四萬英鎊的獎金，同時他也是首位榮獲此獎的中國藝術家

在參加曼迪藝術獎時，因為擔心白色的粉末會被海關當成違禁品引起注意，因此他將粉塵填入女兒玩具娃娃內，將粉塵凝結為「固態」。到達展覽會場後，他再以咖啡研磨機小心地去除雜質再將固態的塵土恢復為原來「塵埃」的樣貌【圖 3-31】。而他在〈何處惹塵埃〉此件作品中以這些「粉塵」均勻地噴灑到空中，使「塵埃」沉降在地面並留下兩行字，也就是六祖慧能的偈語：「As there is nothing from the first, where does the dust collect itself?」（「本來無一物，何處染塵埃？」）。



【圖 3-31】徐冰收集「雙子星」大樓倒塌後所產生的「粉塵」，並將粉塵填入女兒玩具娃娃凝結為「固態」最後再磨成粉。

〈何處惹塵埃〉這件作品以「文明的殘餘物」作為「材料」，以簡練的創作手法微妙地觸及政治事件以及東西方精神世界中的差異化關係，他以雙子星大樓受創後所產生大量的「粉塵」反思西方文明世界高度的「巴別塔」，在高聳的大樓倒塌的瞬間，可見的「物質體系」又留下些了什麼？

這件作品與其說是在評斷 911 事件，更深沉地來說應該是以東方思想評註物質與精神世界之間的關係，徐冰自己也曾經強調：

《何處惹塵埃》探討的並非“9/11”事件本身，而是精神空間與物質

的關係，他更想追問的是：到底什麼是更永恆，更強大的？什麼是真正力量？宗教在哪？不同教義、族群共存和相互尊重的原點在哪？今天的人類離那些最基本的命題似乎已經越來越遠。⁶⁷

〈何處惹塵埃〉這件作品除了具警世的反思之外，創作中的「材料」也在作品中極具分量，由象徵文明世紀高度「高樓」倒塌後所變成的「粉塵」，再由「粉塵」變成頗具童心象徵的「娃娃」，最後再回到事物的本質「塵埃」，「高樓 → 粉塵 → 娃娃 → 塵埃」在物質的往返的型態變化間中訴說著物質基本單位的恆久不變。而地面所尚未沾染「塵埃」的文字「本來無一物，何處染塵埃？」這句話似乎也在暗示著人類的慾望與萬物存有的矛盾。提醒人類，也許本來就無一物，何處沾染塵埃呢？

〈背後的故事〉【圖 3-32】是徐冰為人熟知的系列創作之一，這個系列始於 2004 年徐冰受林美國研究院之邀，在柏林為期兩個月的駐村開始的。而第一件〈背後的故事〉的創作則是在德國國家東亞博物館舉辦的《徐冰在柏林》回顧展展出。徐冰在創作〈背後的故事〉的過程中，從機場的毛玻璃背後隱微透現的植栽獲得靈感，他認為從毛玻璃所透出這些模糊不清的植栽影像，像極了中國水墨宣紙上暈染的效果。與此同時，他也將這些毛玻璃的影像與柏林美術館中的大玻璃和水墨繪畫連結在一起，因而有了由「光」作為畫筆、以「毛玻璃」作為宣紙、以「垃圾」作為墨的另類水墨裝置。

⁶⁷ 徐冰個人網站，網址：<http://www.xubing.com/cn/work/details/182?classID=1&type=class>，檢索日期 2021 年 7 月 25 日。



【圖 3-32】徐冰，〈背後的故事：江山萬里圖〉，2004-2016，複合媒材裝置、磨砂玻璃後的各種材料及裝置，150×930cm。

觀看〈背後的故事〉，其「正面」看起來就是一幅典雅優美的古典山水畫，但若是走到「背面」會突然發現剛剛所見的美麗圖像是由一堆紙板、樹枝、垃圾、塑膠袋……等雜物垃圾所組構而成的「垃圾山水」【圖 3-33】。



【圖 3-33】〈背後的故事〉是由一堆紙板、樹枝、塑膠袋等垃圾所組構而成的「垃圾山水」。

徐冰巧妙運用毛玻璃所區隔出來的「正面」與「反面」凸顯觀看之間的懸殊落差，並將古典的山水形象進行顛覆，以雜物作為符號，引導觀眾思考人類與自然環境之間的互動關係。關於符號的使用，他曾經就〈背後的故事〉的裝置材料提出看法：

在這裡，我就裝置材料，談談對使用材料的看法。《背後的故事》對觀者有效的另一個原因，還來自對身邊司空見慣的事物的轉換。原因是，這些屬於最日常、最身邊，也就是最沒有問題的事物（文字也屬於此類）的觸碰，效果有可能是倍增的。它先是把藝術與觀者的平常經驗拉近，在觀者自信、放鬆、熟悉的範圍內，借用觀者自帶的部分，做顛覆的工作。就像孫悟空鑽到牛魔王腦袋裡再動手一樣。⁶⁸

徐冰以觀眾所熟知的尋常物件「垃圾」做為裝置藝術創作的「材料」，運用垃圾所隱含的符號意義與山水畫的符號進行錯置，也就是他提及的：「將藝術與觀者的平常經驗拉近，借用觀者自帶的脈絡進行顛覆的工作。」符號中「隱含意義」的脈絡化經驗在〈背後的故事〉中勾起了中國現代化過程之中對於山水環境開發的犧牲的普遍經驗。文明的殘餘物「垃圾」在此也形成創作當中關鍵的批判視角，以「垃圾」為「墨」、象徵文明的光照「燈管」作為「畫筆」、以阻隔空間的建材介質「毛玻璃」作為「宣紙」，徐冰以非傳統材料組構經典的中國山水畫，映射了當代人類世與自然山水的現世圖景……。

⁶⁸ 無悠藝，〈徐冰：背後的故事〉，網址：<https://kknews.cc/zh-tw/culture/vpvevql.html>，檢索日期 2021 年 7 月 26 日。

二、蔡國強—火藥

同樣是中國的藝術家蔡國強⁶⁹，使用了中國四大發明之一的「火藥」這個極具東方意象及挑釁意味的創作材料將以轉化為大型的行為裝置藝術、平面繪畫……等藝術形式。在他的大型平面作品中，他以「火藥」作為墨，以「爆破」取代繪畫的行動過程，將爆破後所留下火藥燒灼後的痕跡轉化為中國水墨畫中墨韻的「濃、淡、乾、溼、焦」，呈現以「火」為媒介的另類「水（火）墨畫」。

1996 年蔡國強在美國實踐了他的第一個爆破計劃〈有蘑菇雲的世紀：為二十世紀作的計劃〉【圖 3-34】，當時他在美國中國城中買了一些鞭炮，將鞭炮拆開後把裡頭的火藥粉倒在膠捲盒裡，帶進美國內華達核試驗基地，之後將火藥對空「爆破」出一朵小小的「蕈狀雲」。



【圖 3-34】蔡國強，〈有蘑菇雲的世紀：為二十世紀作的計劃〉，1996

，美國內華達核試驗基地。

⁶⁹ 蔡國強，中國當代藝術家，自 1980 年代後就崛起於國際藝壇，他曾美國紐約時報評為世界上不可或缺的藝術家，紐約古根漢美術館也在 2008 年首度為蔡國強舉辦個人展覽，這也是該館第一個華人個展的先例。蔡國強的創作從東方哲學思想以宇宙論進行延伸，並以為人熟知的「爆破」藝術立足於藝壇。

這件規模不大的行為藝術作品體現了蔡國強「爆破」的核心精神，有趣的是此作執行的地點選在美國內華達核試驗基地。蔡國強選擇了美國核能實驗基地作為「火藥」爆破的「場域」，製作出一個小規模的蕈狀雲，本身就具有強烈的政治意涵也極具挑釁意味。與此同時，原本為中國四大發明之一的「火藥」，以及在當代足以毀滅世界力量的「核彈」，兩相對照下似乎也暗示對人類科技發展終極目的的哲學提問？

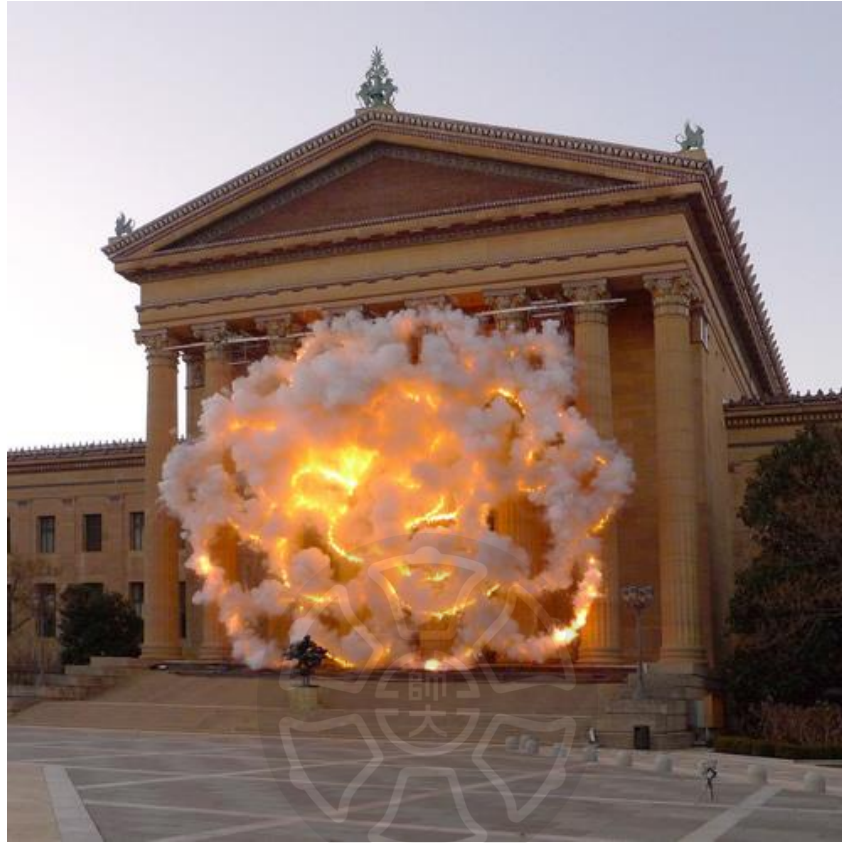
關於〈有蘑菇雲的世紀：為二十世紀作的計劃〉這件作品，蔡國強在訪談中也談到：

在美國，人們熱心關注國內外社會發生的問題，不管是政府還是民眾的關心上，都體現了這一點。這也影響了我，除了宇宙性和自然的問題，也更多地關注社會和人類命運的話題。……〈有蘑菇雲的世紀：為二十世紀作的計劃〉這件作品，可以說把美國的社會、政治、大地藝術都連到一起，這也體現着我的藝術家態度——隨着環境自然而然地改變。東方的《易經》里說，「易」就是「變」，在不同的時候，卦式是不同的。事物應該是一直在變化當中。⁷⁰

「場域」在〈有蘑菇雲的世紀：為二十世紀作的計劃〉選擇極為重要，這件作品以火藥材料的選擇、爆破的場域以及爆破的行動過程，奠基了蔡國強往後的創作路徑，以致蔡國強的創作也與社會、政治及地景藝術之間有關，規模也逐漸擴大。例如，蔡國強於費城美術館進行的〈花開花落：爆破計畫〉【圖 3-35】就以費城美術館建築體的立面進行爆破，在有希臘山形牆（*tympanum*）與柱式（*Order*）古典樣式的美術館建築正門設置「花卉」形象的爆破路徑。爆破

⁷⁰ 潘戈，〈蔡國強：我沒變，我仍是個「正確的民族主義者」〉，《紐約時報中文網》，網址：<https://cn.nytimes.com/culture/20130812/cc12caiguoqiang/zh-hant/>，檢索日期 2021 年 8 月 12 日。

計畫為時一分鐘左右，火焰由中心往外蔓延，美麗的花朵在美術館正面燃燒凋零，「爆破」包覆了整個建築立面，也有地景藝術和行為過程的意味。



【圖 3-35】蔡國強於費城美術館進行的〈花開花落：爆破計畫〉。

有關蔡國強最核心的創作材料「火藥」，據他的說法是一種自然的選擇，他說：「因為火藥對我來講是一個自然的選擇。我的家鄉泉州曾是鞭炮的生產中心，火藥在那裡很容易入手；而針對自己個性上的膽小，我也一直渴望找到能夠自我破壞的能量。因此選擇火藥創作，並不是先想到中國人發明了火藥。」⁷¹「火藥」此創作材料反映了他內心渴望破壞的創作能量。除此之外，他的家鄉泉州曾是鞭炮的產地這一機緣也讓「火藥」與他產生了親密的連結。

⁷¹ 潘戈，〈蔡國強：我沒變，我仍是個「正確的民族主義者」〉，《紐約時報中文網》，網址：<https://cn.nytimes.com/culture/20130812/cc12caiguoqiang/zh-hant/>，檢索日期 2021 年 8 月 12 日。

在蔡國強的創作中，「墨」並不是他的首要物質，反而選擇以「火藥」作為創作材料。但即使如此，蔡國強的作品仍然相當「水墨」【圖 3-36】。2009 年他在台灣所做的作品〈遊走太魯閣〉【圖 3-37】他便以台灣花蓮太魯閣地景為題材，以火藥爆破製作了十八折木製屏風。〈遊走太魯閣〉作品充滿中國水墨的審美趣味，有「濃、淡、乾、溼、焦」的墨韻變化，在空間透視以及尺幅規劃上也趨近水墨的美學特性，倘若不加以解釋，觀眾會以為第一眼所見的巨型屏風是大型的水墨繪畫，但若走近仔細觀看，畫面中猶如宣紙暈染開來的「墨韻」卻是由火藥爆破後所殘留下來的燒灼痕跡，這些燒灼的痕跡或多或少、或深或淺地燒灼出太魯閣的皴法地景，形成另類的「水（火）墨」山水畫。



【圖 3-36】蔡國強，〈松樹與鷹〉，2007，火藥、紙，裝裱於木製八屏屏風，230×620 cm。



【圖 3-37】蔡國強，〈遊走太魯閣〉，2009，火藥、紙，裝裱於二幅十八折木製屏風，250×1800 cm /each。

蔡國強藉由「火藥」爆破所產生的「皴法」刻劃翻轉我們以往對於水墨材料符號的認知範疇，擴展了書畫審美的趣味。同時，他的「爆破手法」也具有強烈的身體行動，就如同帕洛克（Jackson Pollock，1912 -1956）的行動繪畫

【圖 3-38】。爆破的「不可預期性」也如抽象表現主義繪畫般具有不可控的「偶發」狀態，是一個令人眩目的「行為過程」。



【圖 3-38】蔡國強的「爆破手法」也具有強烈的身體行動。

蔡國強以「火藥」為墨，在看似傳統的繪畫語言中遊走於不同類型的藝術之間（如行為藝術、平面藝術、觀念藝術、地景藝術），他以爆破為手法，點燃了西方的政治性議題，也於「火藥」燃盡的同時，燒出了中國水（火）墨嶄新的面貌.....。

三、張洄-香灰

中國藝術家張洄⁷²以「香灰」取代了「墨」。「香灰系列」是他回國後所拓展的主題。張洄自 2005 年皈依佛教後便重新尋找自身與信仰之間的關係，他從在上海的廟宇中發現「香灰」連結信眾的特殊意義。據他所言，因為「香灰」

⁷² 張洄，1965 年出生於中國河南，他於 1993 年中央美術學院碩士進修班畢業後，就在 1998 年移居美國紐約。張洄是中國知名的行為藝術家，他的行為藝術作品充滿東方佛學哲思，以極端的手法探索身體感官與肉體的極限，〈為無名山增高一米〉、〈為魚塘增高水位〉與在本章先前提到的〈12 m³〉皆是他著名的行為藝術作品。他的作品時常出現在威尼斯雙年展等各個國際大展中，同時也被許多國際重要的美術館（如龐畢度藝術中心、紐約現代美術館……等）所收藏。2005 年他離開紐約後，回國便逐漸離開了行為藝術開拓不同的藝術形式，表達方式也趨於內化。

的靈魂性，使得他選用了「香灰」作為他的創作材料，他如此述說：

那種感覺很親切，讓我重新認識了寺廟。當時我是在上海的靜安寺對香灰這種材料有了重新發現。我看到那麼多男男女女在那兒自言自語，就在想究竟他們被給予了什麼力量，讓他們敬香拜佛。我覺得香灰這個材料具有靈魂性。它與油畫、水墨不同，香灰融入了許多人的願望、祝福。在那瞬間我感受到香灰的魅力和魔力。我想香灰這個材料應該屬於我。⁷³

「香灰」在信仰體系中是信眾的「內在」與「外在」世界之間溝通的渠道，「香灰」同時也表徵了中國文化底下個人與社會之間的關係。由「線香」燃燒時所產生的「灰煙」是信眾的願望與信念，而燃燒殆盡的「灰燼」也可看作信仰文化中集體意識行動過程殘餘物。在張洄創作觀念裡，「香灰」並不僅只是繪畫材料，而是具有某種神聖的力量、體現了物質文化的深層記憶

張洄的「香灰系列」題材多元，有歷史事件的政治性照片、紀念肖像照，也有中國水墨的經典繪畫如宋徽宗〈臘梅山禽圖〉、〈西風十三號〉、崔白〈雙喜圖〉，或是中國百家思想的畫作〈問孔子三號〉……等。〈西風六號〉便以香灰臨寫了崔白的〈雙喜圖〉【圖 3-39】，從創作題材的選擇上可以見得張洄對於中華文化的濃厚興趣。

⁷³ 李健亞，〈90年代行為藝術已成過往 昔日藝術明星紛紛轉型〉，網址：<http://read01.com/azQENK.html>，檢索日期 2021 年 8 月 15 日。



【圖 3-39】張洹，〈西風六號〉，2011，香灰、亞麻布，100×150cm。

張洹以「香灰」為墨，對中國經典水墨繪畫進行臨摹，因應香灰材料物質上的脆弱易逝，他同時發展出許多香灰的處理方式與表現技法。在多方的試驗之後，他從「香灰」的灰燼中分離出十多種的深淺色階，並透過香灰、金紙、香柱等媒介輔助，創造出「噴、撒、堆、黏」等許多的表現技巧【圖 3-40】。另外，我們可以看到在香灰畫之中他也利用一些燒灼不完全的金紙以及其他殘餘物，灑落在畫面之中呈現畫面中的「點、線、面」細微的節奏感，豐富了「香灰系列」藝術語言的表現。

除了「香灰畫之」外，在他的雕塑作品中更以「香灰」製作了大型佛像，他的大型佛像超越等身大小，觀眾在觀看其作品時會油然而生起敬畏之心。香灰雕塑巨大且表面殘破，充滿歷史與文化的材質隱喻，另外張洹也利用現成香炷點燃佛像【圖 3-41】，讓炷念與雕塑融合為一體，彷彿裊裊的靈魂正刻印在巨大的雕塑量體之中。



【圖 3-40】張洄透過香灰、金紙、香柱等媒介輔助，創造出「噴、撒、堆、黏」等表現技巧。



【圖 3-41】張洄，〈七竅生煙〉，2007，香灰、木頭、鋼鐵，430×300×200cm。

「香灰」在張洹的畫中是特殊的元素，「香灰」連結了個人與群體之間的文化記憶，透過香灰的祝禱、祈求，信眾以裊裊的灰煙通往個人的所欲和所望。也因為「香灰」此意念，張洹選用「香灰」便具有深層的符號意義，他以「香灰」連結宗教、歷史照片、古典繪畫等符徵（Signifier）形象的方式來召喚我們對於影像內容的集體意識，同時也透過香灰帶領觀眾回返文化母體。筆者認為，張洹的「香灰系列」看起來雖不若徐冰等人使用材料的媒介有如此的批判意識，但卻也透過裊裊的灰煙帶我們回返文化中最深、最難以言說的地方……。

四、張碩尹-PM2.5

台灣藝術家張碩尹，在〈溪山清遠〉（Pure and Remote View of Streams and Mountains）【圖 3-42】創作計劃中，他與臺灣大學環境衛生研究所和臺灣藝術治療學會專業認證治療師進行合作，以對「水墨」媒材的操演切入現今台灣空氣汙染「PM2.5」的議題，進而反思現代人與自然環境之間的關係狀態。



【圖 3-42】張碩尹，〈溪山清遠〉，2018，複合媒材，尺寸視空間而定、影片片長約 7 分鐘

，台北市立美術館。

在〈溪山清遠〉的創作過程，張碩尹先與臺灣大學環境衛生研究所合作，蒐集了台北三個不同地點（如木柵貓空、台北橋與台北市立美術館等地）的「空氣」，接著他將蒐集到的「空氣」分離出其中的懸浮微粒「PM2.5」，並將「PM2.5」製作成「墨汁」【圖 3-43】。之後於展覽期間舉辦工作坊，邀請藝術治療師與氣喘患者讓藝術治療師帶領氣喘患者運用先前所製作的「PM2.5 墨汁」進行繪畫創作。



【圖 3-43】〈溪山清遠〉收集了台北市的懸浮微粒「PM2.5」並將「PM2.5」製作成「墨汁」。

此件作品在台北市立美術館《2018 台北雙年展：後自然，美術館作為一個生態系統》的展覽中，展出了他與台大環衛所合作的實驗過程（包含了錄像與分離懸浮微粒的實驗器材），也在展覽場地中舉辦藝術工作坊，呈現與氣喘患者共同完成的水墨「屏風」作品。在展覽的現場，觀眾藉由錄像裝置的實驗器材和環衛所研究員對空氣進行的研究過程影片的呈現與解釋，能清楚地瞭解〈溪山清遠〉眼前最終的產出物「墨」，實際上是來自於環境空氣中「不可見的」懸浮微粒。

張碩尹的〈溪山清遠〉除了挪用南宋畫家夏圭〈溪山清遠〉的文本之外，在影像的拍攝上也以「由右至左」地運鏡拍攝貓空的山嵐地景，暗示中國傳統書畫裝裱「卷軸」中的觀卷模式。而在影像內容中所出現氤氳繚繞的山嵐景色，事實上在卻是無所不在的「PM2.5」。張碩尹以諷刺的口吻，訴說當代人類

世與環境汙染之間的共存關係。

最後，張碩尹邀請氣喘患者參與工作坊，讓氣喘患者使用空氣當中所製成的汙染物「PM2.5 墨汁」進行繪畫創作。此行為過程的操作展演，重新詮釋了個體在面對自身身體現況與公共政策時之間的互動模態，並賦予了個體可能的「能動性」(Agency)，而非消極地接受公共政策所產生的影響與傷害。

張碩尹的〈溪山清遠〉以「PM2.5」作為墨，探討了現代社會中物質的轉換過程與人體之間的交互作用。受到汙染的「空氣」，在呼吸的作用下轉變為人體的內部物質，又透過科技將「PM2.5」轉化為繪畫材料。張碩尹突顯了「墨」的製程，解構了我們以往大眾對「墨」的認知，也迫使我們思考「墨」作為材料的「精神性」與「唯物性」兩者之間的辯證關係。

而在〈溪山清遠〉的方法學上，除了材料「符號」之間的錯置之外，更有知識範疇的跨領域合作。他以科學的角度切入藝術，又以藝術的角度切入社會，在「星叢式」(constellative)的跨度當中擴張了藝術在社會中膠著的角色狀態，而作品當中科學實驗、公共政策、民眾互動以及藝術語言……等多種符號的使用，開啟了我們對藝術本身的想像力，也呈現了自杜象「現成物」的傳統以來當代藝術中「材料」符號的多重面貌。



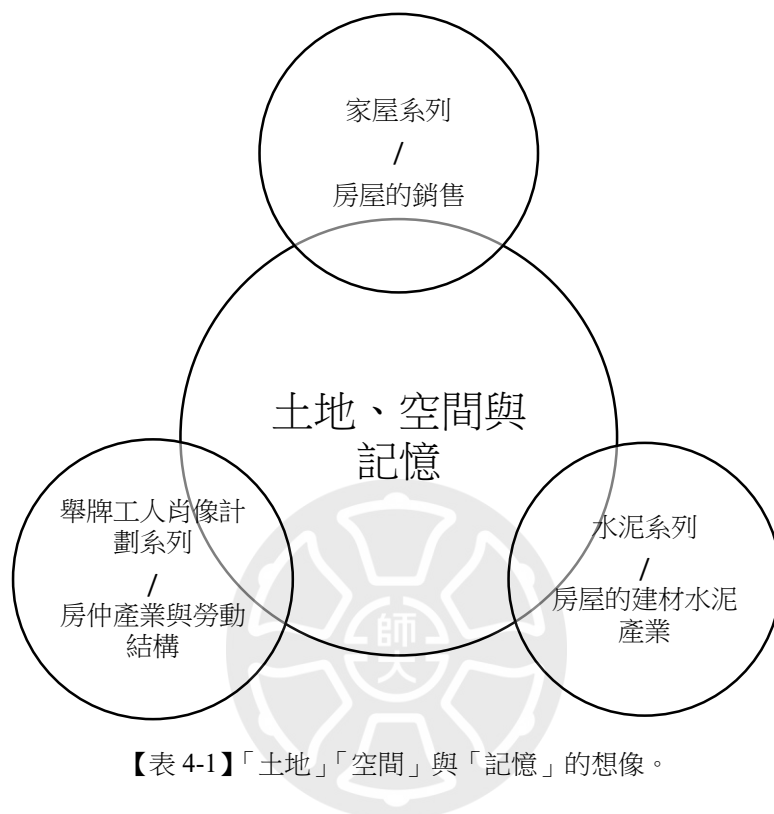
第四章 創作實踐與作品分析

筆者在前章試圖梳理空間意向的內涵以及空間裝置所展現的哲學內涵與藝術語言之間的關聯性。現象學的方法探索了「不可見」的經驗現象如何「顯現化」的命題，同時，「裝置藝術」也絕非僅止於空間上的佈置，其內涵的豐富性也在觀者感覺經驗的探索、空間意向的描述、記憶的建構.....等多重面向。

筆者於博士班期間所進行之創作，積極探索上述的議題。在「空間」部分，筆者發展了「家屋系列」，基於筆者的成長經驗與自身面對兒時生活場景的消逝，筆者企圖捕捉「空間記憶」的殘影圖像，也試圖讓空間中「不可見的記憶」顯現化，「家屋系列」是筆者對自身成長歷程的鄉愁與回溯。在「水泥系列」部分，筆者以「水泥」的物質過程思索台灣當今「廢墟空間」的樣態，台灣在現代化的過程中逐增的石林地景，反映了「物質」在資本主義世界中轉化過程，「水泥」從山林開採而來，成為房市產業中重要的「建築材料」，最後拆毀成了「廢墟」，顯示了資本主義中物質流轉的荒謬性。另外，在「舉牌工人肖像系列」中，筆者則探討了「監視空間」的議題，相異於巴舍拉所提及的家屋「幸福空間」，傅柯的「全景敞視監獄」是具有敵意的空間意向，筆者以田野方式試圖理解舉牌工人的勞動處境，舉牌工高度勞動中所展現的「不動」，顯示了「全景敞視監獄」中勞動者的身體規訓。對筆者而言，自「家屋空間」、「廢墟空間」至舉牌工所處的「監視空間」中，展現的是資本主義框架中人類存在的命題。

「水泥」作為建構現代文明的重要物質，由自然開採，經過物質的轉化而築起了大型的寓所，「水泥」推動了世界的運作並在現代化過程當中所改變的「家屋」意義，賦予物質上的煉金術。此外，「舉牌工人肖像計劃系列」以肖像素描的方式進行街道場域的田野訪查，探討家屋物件在資本化過程中舉牌工人

勞動力的後備位置。筆者在博士班期間的創作中的「家屋系列」、「水泥系列」以及「舉牌工人肖像計劃系列」的作品探討「家」與現代文明之間的關係，構築「土地」、「空間」與「記憶」的想像【表 4-1】.....。



【表 4-1】「土地」「空間」與「記憶」的想像。

在藝術的形式語言上，筆者期望拓展自身創作的疆界並試圖以跨域思維將自身創作結合繪畫、觀念、空間裝置甚至行為藝術等不同層面。筆者援引符號學觀點，將材料的「符號性」作為一種批判性的方法，運用「現成物」構築批判視點談論當代社會性的議題。例如，筆者在「家屋系列」中透過房屋拆遷後的殘餘物重新和地景肖像、尚未銷售的建案廣告進行組構組成錯置的時空關係，並找尋「家屋」的空間記憶。此外，在「水泥系列」中，筆者以「水泥」取代將傳統山水中的「墨」，將作為工業建設符號隱喻的「水泥」與山水系統中自然符號隱喻的「墨」進行錯置，突顯工業與自然之間的矛盾與對立。

最後，在藝術的展示技術上將「空間」作為主要的命題，試圖探索平面繪畫、書畫藝術和裝置藝術之間的可能性。筆者以屏風、庭園造景等和當代隨處可見工業文明中的施工廢墟進行類比，呈現資本主義中過剩的樣態。在「家屋系列」與「舉牌工人肖像計劃系列」中，筆者亦是結合裝置藝術的空間表現，意圖探討空間與知覺之間的關係。

以下，筆者以自身創作實踐中「家屋系列」、「水泥系列」、「舉牌工人肖像計劃系列」這三個系列，分項以空間意向、創作的形式與媒材進行分析介紹：



第一節 「家屋系列」

一、家屋空間 / 「家屋系列」創作理念

「家屋是我們在世間的小角落，誠如常有的說法，家屋是我們最初的宇宙，一個真實的宇宙，如果我們親密地看待自己的家屋，即使最破落簡陋的落腳處也有美妙之處。」⁷⁴巴舍拉在《空間詩學》中，透過了榮格的精神分析學的「原型」(archetype)為空間進行探究，並認為個體心靈的建構與「空間」之間有著很大程度的關聯性。⁷⁵筆者同樣地認為人類的心靈意識的建構某種程度上仰賴著「空間」，在拆毀家屋空間的同時，面對的不是空間的消逝，更是指涉著人們心靈意識的毀損。「家屋」是每個人的存依之所，在巴舍拉空間詩學的論述當中，他以法國縱深住宅如地窖、樓梯、閣樓等居家空間比擬人類中由潛意識到理智的分層結構，也因為如此，當縱深的樓房倒塌而成就了高樓的平房時，居住者所遺失的更可能是個體意識的改寫.....。

「家屋系列」所展現的是一個關於自身身體在空間當中的指涉性存有，也是對於人在個人生命史中記憶的回溯.....。在筆者的成長記憶中「家屋」是一個社群，在尚未棋盤性都市規劃的土地上，對筆者來說這個社群是由「房」與「自然」所構築而成的遊戲空間。房屋一棟棟地依附在一起，樹林響著蟬聲，在社群與自然間，筆者在房屋與樹林往返的路徑中游移探索，建構了筆者自我對「家屋」的空間記憶。但隨著都市規劃的發展與土地的重劃，筆者在回鄉之後慢慢發現兒時記憶中土地發生劇變，房屋一棟棟的拆除，迂迴的小徑鋪上了直通的柏油路面，樹林已不再響起蟬聲，等待土地重劃後的「更新」更讓兒時景象變得荒蕪。此刻，筆者記憶中的「家屋」正在面臨推往現代化過程中掩埋了記憶的懸缺狀態【圖 4-1】.....。

⁷⁴ 加斯東·巴舍拉 (Gaston Bachelard)，《空間詩學》，龔卓軍、王靜慧譯，台北：張老師文化事業股份有限公司，2012，頁 55。

⁷⁵ 詳見本論文第二章第二節之二：家屋與精神分析學。



【圖 4-1】攝自筆者家鄉「鳳鳴重劃區」房屋的拆毀過程。

為建構筆者自身關於土地中社群生活記憶，筆者在「家屋系列」的創作計劃中希望透過個人地方歷史的爬梳以及田野紀錄建構自身「家屋」的空間記憶。而在回返空間的過程中，筆者試著依循著土地與家屋的殘餘物思索眼前的場景，想像過去在這一棟棟建築中的生活，也試著在這些已剷平的土地上想像這片土地與自然的連結、甚至是土地與人之間的關係.....。

二、「家屋系列」創作形式與媒材分析

(一)、現成物的組構：空間的「過去」、「現在」與「未來」

「家屋系列」的創作形式裡，筆者透過攝影與現成物的組構來看待「過去」、「現在」與「未來」的土地變化。筆者經過長時間且持續性地觀察，以攝影的方式紀錄重劃區區域的現狀，除留下房屋被拆遷前的影像之外，也記錄了當地地景的現況和變遷。

經過影像的紀錄後，筆者也回到房屋拆除後原址基地的斷垣殘壁，撿拾房

屋的磚瓦殘骸，透過這些殘骸作為創作中的現成物件和先前紀錄的攝影進行組構，利用複印的手法將房屋影像轉印至磚瓦殘骸之上，以此方式建構一群房屋的「肖像群照」，召喚著空間的記憶，也指涉著曾經存有的社群樣貌。

在羅伯·索科羅斯基的《現象學十四講》中曾經談論到知覺、記憶與想像之間的關係。面對影像，我們不僅止於純粹的觀看，攝影的影像所召喚的是過去曾經的知覺與存有的痕跡，索科羅斯基如此說道：

我們儲存而成記憶的東西並不是我們曾經知覺過的物體的影像，而是先前的知覺本身。我們儲存的是我們曾活過的知覺。然後，當我們回憶時，我們並不是召喚出影像；我們召喚的是那些早先的知覺。當這些先前的知覺被喚起並且再度活化，它們也隨之帶出了它們的對象，也就是這些知覺經驗中的客體端連結。⁷⁶

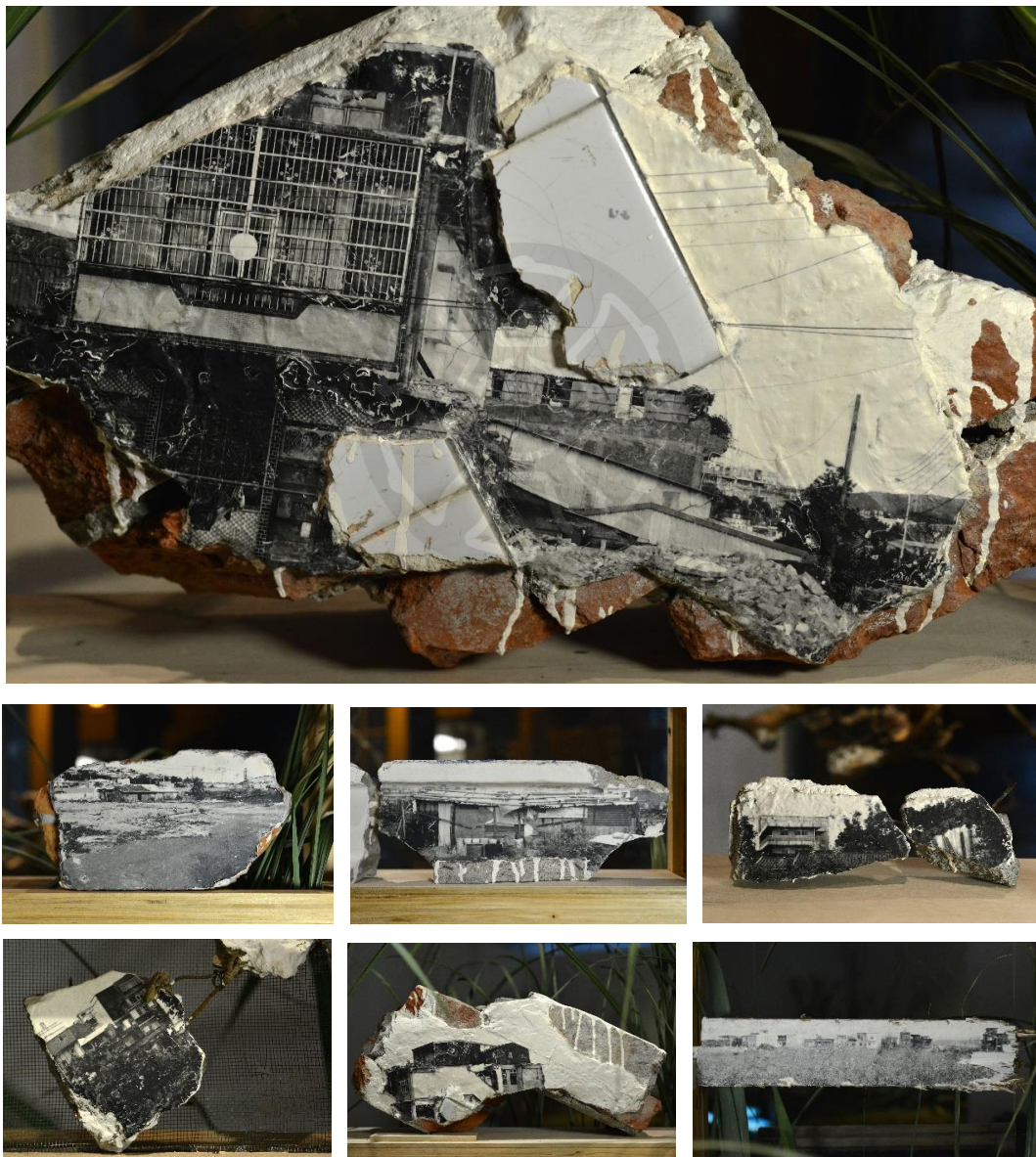
記憶也混合了「可見性」與「不可見性」，在記憶中我們活化了我們所觀看的對象，以特別的知覺顯現並知覺記憶中發生的場景樣態。

索科羅斯基以觀看圖片（picturing）和回憶（remembering）的不同為例，並指出：當我們看見一張圖片時我，我們看似看見一件物品。但當我們回憶起某物時，我們似乎打通的自身的感覺經驗如巫術般的回到某種情境甬道。這就是「被記起的事物所承有的所意形式（noematic form），是彼時彼地的，兩者間有所不同。」在回憶中，一個曾被知覺過的事物當已被記憶的方式呈現，可以說它即是以彼時彼地被知覺的方式所給出的，回憶提供了另一種形式的多重樣態與同一性的可能。

此外，在皮爾斯的符號學概念中，符號又可分為肖似性符號（Iconic sign）、指示性符號（Indexical sign）和象徵性符號（Symbolic sign），其中攝影

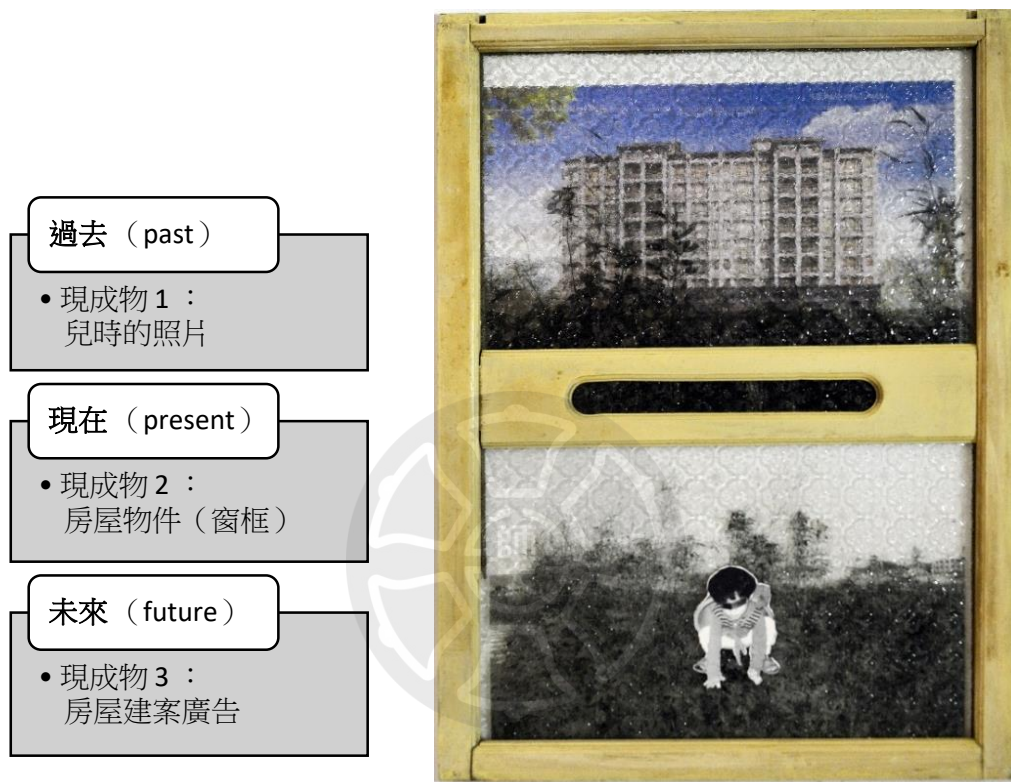
⁷⁶ 羅伯·索科羅斯基（Robert Sokolowski），《現象學十四講》，李維倫譯，台北：心靈工坊文化事業股份有限公司，2004，頁 57。

因為「在場性」又被劃分為指示性符號，也就是說照片的「在場性」（拍攝者與被攝者的在場）成為一種間接的證據，暗示了物理性的連結。同時，「現成物」（房屋磚瓦）本身也有這樣的特性，縱使只是片段，卻也暗示了曾經存在過的痕跡。因此，筆者以攝影與現成物（房屋磚瓦）兩者具有「指示性符號」意義的物件進行組構【圖 4-2】，企圖凸顯物件本身原有的痕跡，也召喚觀者的知覺與記憶。



【圖 4-2】攝影與現成物（房屋磚瓦）結合而成的「房屋肖像」。

另外，在「家屋系列」的《窗外風景》的系列作品中，筆者更是撿拾了房屋遺留的內部物件（例如窗框），將自身兒時在家屋內所發生的事件照片與窗框和之後要在此地興建的建案廣告三者現成物結合起來，呈現一種由「過去」到「未來」的詭譎時空【圖 4-3】。



【圖 4-3】《窗外風景》系列過去、現在、未來並存的時空關係。

在過往「風景繪畫」的社會功能中某種程度模擬了「窗景」的視覺效果與功用，建築空間內在無法開窗之處，通常會以「風景繪畫」裝飾空間。筆者也試圖在「風景繪畫」與「建築窗景」上尋求連結。「窗」在建築發展史當中作為建築量體中的附屬角色更逐漸變得重要，「窗」就如同圖畫般地框住了一幅風景，開始演變為一種由「內」而「外」框住外界的「風景裝置」。

「風景」一直以來在東西方的脈絡中就是精神性的指涉。筆者將「窗」的意義與由建案廣告所構成的風景結合，將建案廣告中的虛擬影像與窗框形成一

種烏托邦的幻覺想像，建築廣告不存在這個現有的時空當中，卻是一種擬像的幸福圖符。筆者試圖運用「風景」在藝術史中烏托邦價值的脈絡，以「窗外風景」的再造探討我們對於「家屋」的觀點與定義。

另一方面，「風景繪畫」也如同「窗」的功能般提供了一個外界風景的視覺幻象。⁷⁷布希亞（Jean Baudrillard，1929-2007）所提到的「擬像」

（*simulacrum*）指涉現在的影像不若早期攝影具備真實的可信度，而是透過類似繪畫的方式塗改或再造影像的內容。⁷⁸如同現今 3D 電腦繪圖的方式製作，所見不一定為真，但「擬像」反而超越了真實本身而影響我們對真實的看法，布希亞稱此現象為「超真實」。房屋廣告通常由虛擬影像繪圖而成，它不存在這個現有的時空中，卻是一種由數位所建構的幸福圖符【圖 4-4】，可是面對此種擬像，我們卻視之為真實的影像，形成一種烏托邦的幻覺。



⁷⁷ 希臘時期對於畫師的討論當中有一則軼聞，宙克西斯（Zeuxis）和帕拉西奧斯（Parrhasios）兩位畫家皆是當時繪畫的能手，在一次的繪畫競賽中宙克西斯在牆面畫了一幅葡萄藤樹，其逼真的畫工誘使鳥誤以為葡萄是真實的飛下來啄食，此時正當宙克西斯得意揚揚時他伸手碰觸了帕拉西奧斯的簾幕試圖看簾幕底下的畫是甚麼？才驚覺簾幕本身就是畫作的主體，宙克西斯騙過了鳥，但帕拉西奧斯騙過了人，兩人高下立判。藝術史和美學的研究在此軼聞多探討了繪畫的再現與擬真的向度，透過「再現」試圖提供觀者虛擬的幻境呈現一種極為真實的「幻覺」。

⁷⁸ 法國哲學家布希亞（Jean Baudrillard，1929-2007）曾於其 1976 年出版的著作《象徵交換與死亡》（*Symbolic Exchange and Death*）中提出超真實（*hyperreal*）的概念，其字源是由字首「超」（*hyper-*）和「真實」（*real*）所組構而成。布希亞認為仿真走到擬像的階段後，其真實本身已然瓦解，替代的是一種比真實還要更真實的狀態所顯現出來，就是所謂的「超真實」。在布希亞的《擬仿物與仿真體》中曾提及，如果說美國迪士尼藉由擬像取代了真實美國本體，變成超越真實的真實。



【圖 4-4】由 3D 電腦繪圖的建案廣告結合筆者兒時照片的幻象。

作為曾經存有痕跡的現成物件窗框，穿透了實體的牆面，以景框提供觀者閱讀家屋外部的地景空間。而望向遠方的風景，卻是建商將銷售為宗旨以電腦繪圖所擬造的虛擬圖像。在作品中，筆者企圖以「風景」在藝術史中烏托邦意義以及「窗景」影像時序的結合再造，探討我們對於「家屋空間」的想像。

（二）、空間裝置：「家屋」與「土地」的指涉

在「家屋系列」的空間裝置手法上，筆者則是以木架與房屋的散落物建構了一個「家屋」的展示裝置，同時在空間的調度上也將重劃區中被拔除的樹根依照展示空間的環境進行佈置，將樹根裝置在天花板處並以燈光投射出樹根的影像於牆壁與地面上形成光影的裂縫，指涉了土地的裂痕.....。

「家屋」在筆者此系列中是重要的意向，因此筆者透過木造家屋的展示形象強化了「家屋」的空間意向【圖 4-5】。同時，筆者在裝置呈現中也進一步探討空間的「內」「外」關係，試圖在空間中進行「內部與外部」－「私密與浩瀚」的辯證。在空間的辯證中，筆者翻轉了原有磚瓦的空間位置和展示邏輯，將房屋內部的磚瓦面朝「外」，而將房屋肖像的圖像面朝「內」，反轉我們熟知

空間的觀看方式，使觀眾在閱讀作品時走進作品中所見是房屋肖像與廣袤的土地空間，如同進入私密與浩瀚的私密日記。

另外，在整體裝置空間中，「窗外風景系列」的「窗框」更扮演了空間調度的角色。「窗框」融入展示牆面形成穿透效果，就如同觀者從建築內部往外觀看外界的景色一般，穿越了實體空間的物理限制，形成一幅幅的窗景幻覺。樹根的殘影映照在窗框之上【圖 4-6】、破碎磚瓦共構了家屋的群像、屋瓦木構建物指涉了曾經存有的社群地景。家屋、樹根、磚瓦、窗框等物件共同交織出一幅家屋的地景圖像，也暗指我們所屬空間曾有的土地記憶.....。





【圖 4-5】筆者透過木造家屋強化「家屋」的空間意向，2015 高雄美術獎展覽。



【圖 4-6】樹根的殘影映照在窗框之上，2015 高雄美術獎展覽。

第二節 「水泥系列」

一、廢墟空間 / 「水泥系列」創作理念

在「水泥系列」的創作中，筆者進一步延伸思考人與自然環境間的互動狀態。「廢墟空間」體現了「物質」在資本主義中的耗損，曾在 2019 年於忠泰美術館的展覽《失樂園—當代城市文明的凝視與寓意》【圖 4-7】就探討了當代文明的毀滅與再生，以「廢墟意象」為主軸，敘述「人類世」時代的人類如何自處，同時也講述人性、資本主義發展及戰爭等所導致的城市景觀變遷，進而反芻對於城市未來的思考。

在此次展覽忠邀請了美國、荷蘭、日本及臺灣的藝術家，以不同時代背景的廢墟及廢棄空間作為闡述的媒介。《失樂園》以全球化下犧牲的產業結構、廢棄的國家機構（學校、監獄）、面臨房市泡沫的美好住所、因能源危機而終止興建的海景飯店、抑或是因戰爭衝突所毀壞的家園等等，在這些已被世人遺忘的資本主義發展下之都市殘餘物，築起物質世界中的「失樂園」，也象徵因人類欲望過度發展所形成的廢墟景象。⁷⁹



【圖 4-7】2019 年忠泰美術館展覽《失樂園—當代城市文明的凝視與寓意》。

⁷⁹ 忠泰美術館，〈失樂園—當代城市文明的凝視與寓意〉網址：<<http://jam.jutfoundation.org.tw/exhibition/2119>>，檢索日期 2021 年 6 月 23 日。

同在《失樂園》展出的藝術家姚瑞中，長期踏查臺灣廢墟進行攝影創作，他則以黑白攝影呈現臺灣在全球化潮流與資本主義發展的變化中所展現的臺灣廢墟景象之光景【圖 4-8】。展覽呈現了他早期的經典創作《廢墟迷走》系列，主題包括三芝的飛碟屋、屏東舊好茶聚落、水湳洞十三層遺址、澎湖望安花宅……等，姚瑞中意圖探討臺灣 50-80 年代經濟起飛的黃金年代裡，資本利益所帶來的礦業發展、土地炒作與城市擴張。然而，當人口與資本撤離，冷卻後遺留下來的只剩荒蕪與殘骸……。



【圖 4-8】臺灣藝術家姚瑞中《失樂園—當代城市文明的凝視與寓意》展場空間照
，忠泰美術館。

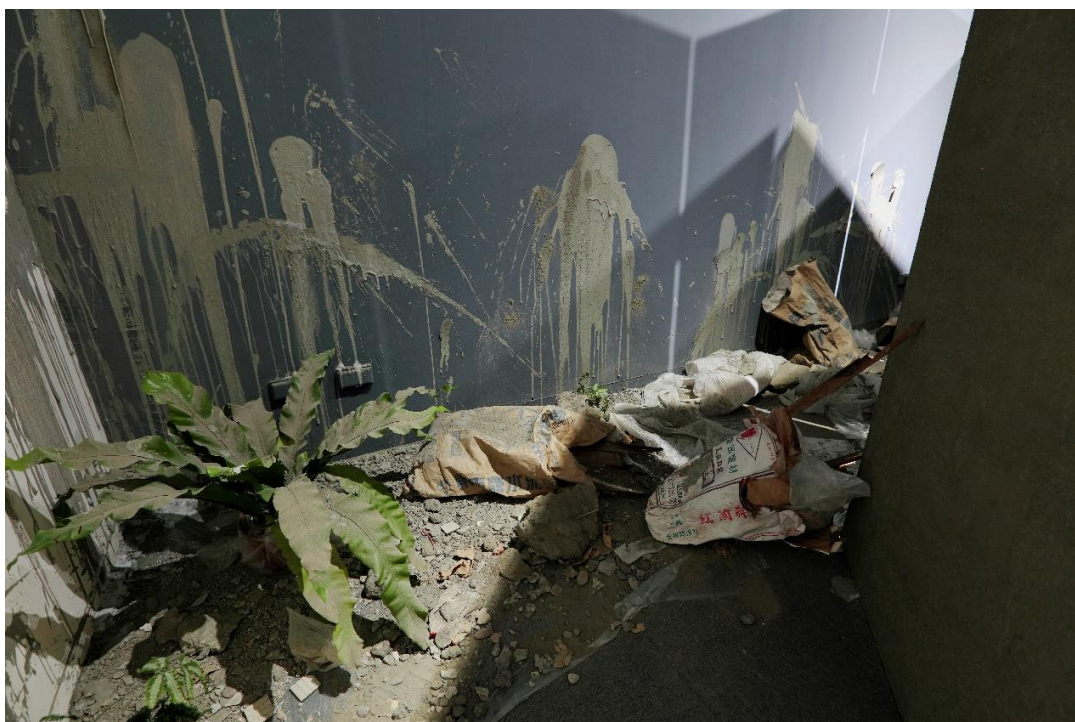
除了上述《失樂園》展覽中所提出的現象之外，筆者同時觀察到，在資本主義推動的現代化過程中，因應社會發展及建設的所需也對自然環境產生極大的浩劫。齊柏林曾在紀錄片《看見台灣》中拍下亞泥在太魯閣國家公園開設的採礦場，在影片中可見太魯閣青翠的山頭中削去了一片呈現赤裸灰白的景象，

紀錄片的上映引發台灣大眾對礦場議題的關注，也讓人不經感嘆美麗的臺灣因水泥開採造成的破壞，使得美麗的臺灣多了一抹蒼白的哀愁。

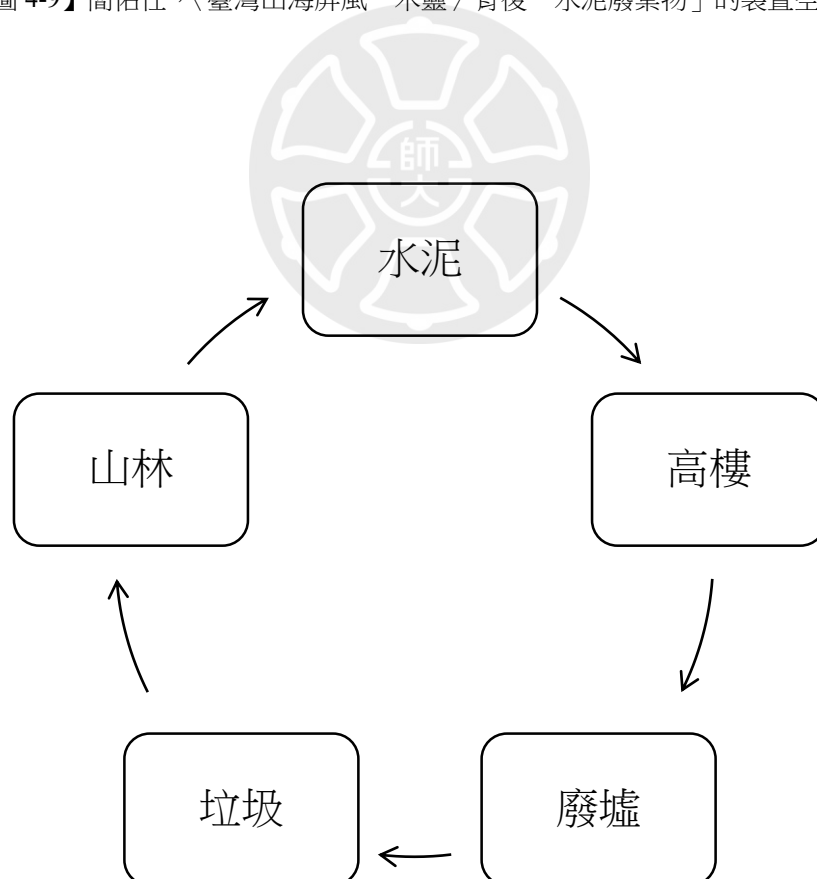
筆者的創作「水泥系列」，同樣關注台灣現代化過程中地景的耗損，也思考「物質」在資本主義世界中轉換形式的荒謬性。2021 年台灣房市價格因全球資金氾濫下屢創新高，也加速了房屋的興建。而在台灣逐步邁向少子化的今天，房市與人口的供需失衡房價依舊走高的景況，更加確認了房屋不僅只是人類基本的居住空間，更是能夠獲利的商業產品。⁸⁰

諷刺的是在高樓興建的另一面便是舊有空間的拆除與毀滅，「水泥」由大自然中的粉塵石塊轉化為都市當中「高樓大廈」，再因建設所需拆毀居住的石林，轉化而成拆屋後的「水泥廢棄物」形成「廢墟」【圖 4-9】。由取自自然而來的「水泥」，經由資本主義的煉金術而生的經濟效益，將廉價的物質轉換成重要的建設材料，這樣的過程乃一種消耗與徒勞，也體現了人類在資本主義經濟發展過程的荒謬，就如同《失樂園》探討的顯示了當代文明的毀滅與再生的狀態【表 4-2】……。

⁸⁰ 永慶房產集團公布今（2021）年以來全台灣各地區的成交資料，結果發現包括台北市、新北市、桃園市、新竹縣市、台中市、台南市及高雄市等七大都會區房價都呈現上漲趨勢，以 2021 年第四季房價與去年同期相比，可以發現除了新北市年度漲幅在 9.4% 外，其餘六大都會區年度漲幅均超過 1 成，而新竹、台南與高雄甚至漲幅已逾 2 成，網址：< <https://www.businesstoday.com.tw/article/category/80404/post/202112210028> >，檢索日期 2022 年 2 月 7 日。



【圖 4-9】簡佑任，〈臺灣山海屏風—木靈〉背後「水泥廢棄物」的裝置空間。



【表 4-2】「水泥」→「廢墟」的物質循環。

陳乃琦在〈廢墟也有春天-談姚瑞中的廢墟影像〉一文中提到：

班雅明的『廢墟的寓言』認為，不斷興建、毀壞是現代城市的重要特質；而唯有在充滿碎片的廢墟中，城市人才能認清眼前世界的轉瞬即逝。廢墟的存在，不僅召喚人們對於逝去文明的想像，也提醒對未來文明的沉澱與思考。⁸¹

如上所述，對筆者而言廢墟的美學概念就如同幽魂不斷由殘餘的物質召喚人們對於已逝文明的想像，也一同提醒人們謹慎思考在開發過程中對於現世中的耗損。班雅明的「廢墟的寓言」認為，興建與毀壞乃現代城市重要的特質，那麼在加速前進的擴張中，我們是否能停下腳步思索人與環境的關係如何共存共榮呢？

二、「水泥系列」創作形式與媒材分析

(一)、以「水泥」作為批判媒介

在本論文在第三章時曾研究了媒介形式與創作內容的關係，筆者因長期接觸膠彩繪畫與書畫藝術的所學背景，誘發自身對東方繪畫「材料」的關注。東方繪畫的創作材料時常「取自於自然」之中，如礦物顏料中的石青、石綠、赭石等以及植物性顏料中的花青、藤黃、洋紅...等就取之於自然之中的孔雀石、藍銅礦、蓼藍、海藤樹等礦物或植物，而這些材料的取得與使用更進一步形塑了該地整體的地域色彩，也樹立了該文化的藝術特色。在敦煌壁畫除使用了礦物顏料之外，也運用了當地不同色系的「土」作為繪畫材料，「土」取自於自然之中，如今也呈現了今日敦煌壁畫的繪畫風格。另外，膠彩藝術中大量使用的繪畫材料「礦物」（天然岩），在過去台灣受日本殖民時期的膠彩畫，某種程度

⁸¹ 陳乃琦，〈廢墟也有春天-談姚瑞中的廢墟影像〉，《美育》（JOURNAL OF AESTHETIC EDUCATION），197期（2014），頁84。

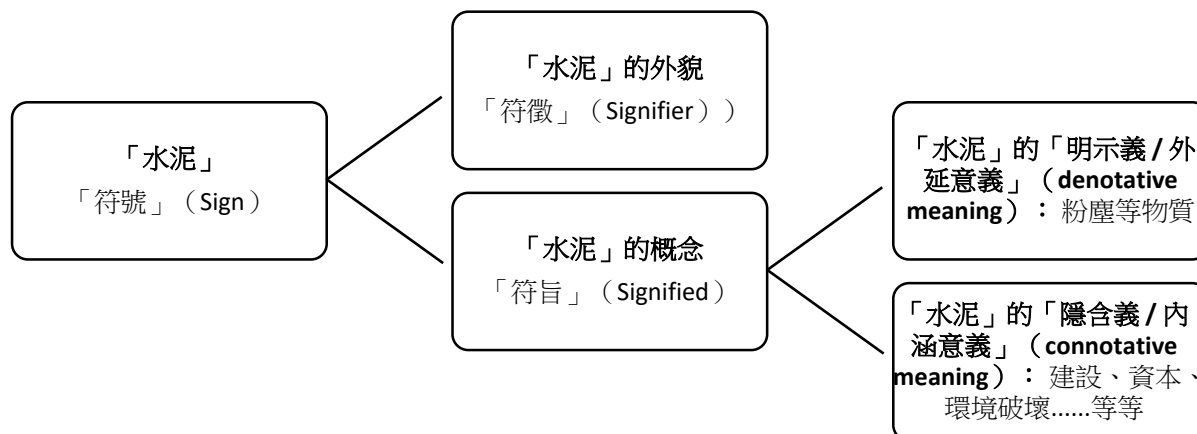
是否也形塑了台灣地方風格的美學特性，以材料學的觀點來看，何者才是所謂的「地方風格」？這也是筆者在接觸膠彩繪畫時所思考的疑問。

2012年台北市立美術館曾經籌備了以1947年前台灣藝術史為主的展覽《台灣製造·製造台灣》，其中也展出了日治時期日本藝術家鄉原古統（Gobara Koto, 1887-1965）《台灣山海屏風》（Taiwanese Landscape Screen）的系列畫作。筆者自大學時期參加登山社，相當喜愛台灣的山脈與自然地景，當筆者看見此系列作時深受感動。日治時期寫生概念及登山觀念蔚為鼎盛，當時許多藝術家深入台灣山林進行寫生與觀察並留下了許多創作，筆者在觀看此作時體悟到「自身身體」在自然地景中的「身體性」，鄉原古統深刻地捕捉了台灣山林的脈動與氣韻，召喚了筆者回到台灣的森林環抱之中……。

就上述的提問而言，筆者試圖以「材料」路徑作為回應。如前所述，傳統書畫中的繪畫材料通常取自於「自然」之中，而源自於「自然」的材料則更進一步形塑了藝術的「地方風格」。筆者在「水泥系列」中改變了書畫藝術熟知的創作材料（如石青、石綠）並以「水泥」取代之，以「水泥」作為材料挪用並臨摹了鄉原古統的創作。

就「符號學」⁸²的觀點而言，「水泥」此物質本身並不具備「繪畫」的符號意義，「水泥」作為一個「符號」所衍伸的許多「外延意義」大多指涉著「建築材料」相關的意涵，在「隱含義 / 內涵意義」部分更隱喻著與「資本」相關的多重寓意（如資本、建設、環境破壞的隱喻……等等）【表 4-3】。「水泥」的出現表徵了一種由「山林」到「廢墟」間的物質循環，這個「物質的轉換過程」同時擴充了「水泥」「外延意義」的單純的視角。

⁸² 在「符號學」中，「符號」的組成區分為「符徵」與「符旨」，「符旨」則可再進一步分為「明示義 / 外延意義」與「隱含義 / 內涵意義」，詳見本論文第三章：「水墨裝置中的「異材質」展現」。



【表 4-3】「水泥」的符號意義。

筆者以「水泥」作為山水繪畫的創作材料，是把兩種不同的「符號系統」嫁接，使「山水畫符號」產生矛盾互文的狀態。此外，以「水泥」作為繪畫的媒介絕非僅止於材料的轉換，而是有「批判性」的意圖。將「墨」所繪製的「山水畫符號」，以具有建設、資本、環境破壞等「內涵意義」的「水泥」取而代之。使得原有「山水畫」中具備自然、天人而一等「內涵意義」被「水泥」的符號意義所取代，形成了由內部符號所開展的批判意識，這也是筆者企圖在「水泥系列」中經由「材料」的錯置所欲討論的批判方法【表 4-4】。

顏料 / 水泥 製作過程比較圖表

礦物顏料

水泥



「礦物顏料」來自自然的開採

「水泥」來自自然的開採



礦物以手工方式研磨製成

水泥以工業加工製成



「中國繪畫」所使用的顏料

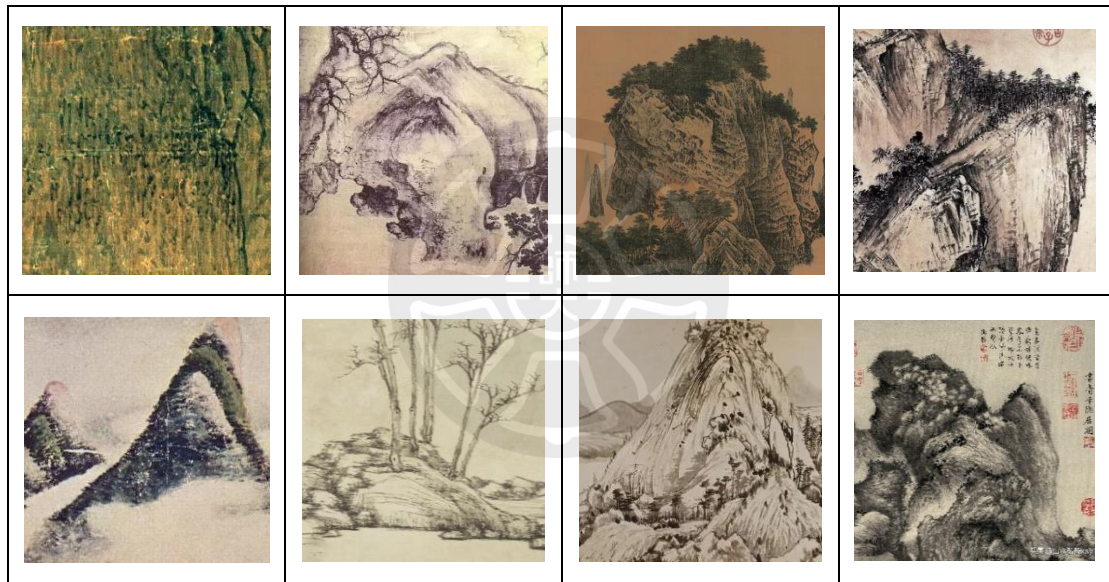
「現代建築」所使用的主要材料

【表 4-4】顏料 / 水泥 製作過程比較圖表。

「水泥」是資本主義之下運行的重要媒介，提供了城市地景的基礎素材。「水泥」取之於自然，「水泥」的出現與山水繪畫中人和自然共處的嚮往，與現今人開發自然的現況形成矛盾的狀態。筆者期盼藉由此「媒材」的符號特性，展開觀者對於材料、傳統書畫藝術與工業文明.....等等之間多重視角的討論。

(二)、以「敲打」作為「皴法」

中國山水繪畫中，「皴法」是重要的美學概念，每種「皴法」的呈現（如雨點皴、捲雲皴、斧劈皴.....等等）【圖 4-10】都對應著山石與自然的樣貌。



【圖 4-10】中國山水繪畫中不同時期的「皴法」表現。

荆浩的《筆法記》誕生於山水畫漸趨成熟的時代，在《筆法記》中「六要」：「氣、韻、思、景、筆、墨」是《筆法記》的理論核心，構建出山水畫論的體系。《筆法記》是唐代以來山水畫創作經驗的總結，也推動了中國山水「皴法」符號的發展，後世如北宋郭熙的《林泉高致》或韓拙《山水純全集》.....等均深受其影響。某種程度上來說，「皴法」推動著中國山水畫史的前進，不同時代的山水創作者無不發展自身皴法的獨特樣貌。「皴法」反映了中國山水藝術

特有的世界觀，是如此重要，也是中國繪畫中的傳統。因此，筆者認為「皴法」在當代應當有更多詮釋的空間。

筆者在「水泥系列」中以「敲打」作為「皴法」，將山水畫中的「皴法」進行重新轉譯【圖 4-11】。筆者以「木槌刀具」取代「傳統毛筆」，在畫面上製造出如「雕塑」般的水泥石塊肌理，藉由凹凸起伏的光影變化與刀痕，呈現山水繪畫中獨有的「水泥皴法」。而「水泥皴法」石塊斑剝的效果，也隱約暗喻著台灣山林的過度開墾，呈現資本主義下過度消耗的狀態……。



【圖 4-11】筆者以「敲打」作為「皴法」的行為過程，2020 高雄獎影片。

今日的人類高度易賴工業與機械以取代手工，「水泥」的產製過程是以工業的方式取得最終的物質，水泥產業中高度的機械化也隱含著個體勞動力的異化。在馬克思《經濟學哲學手稿》中對此現象曾有類似的論述，馬克思（Karl Marx，1818-1883）認為資本主義造成個體的異化，在資本主義的社會中個體只是勞動的工具，而非社會的存在：

一切後果包含在這樣一個規定中：工人同自己的勞動產品的關係就

是同一個異己的對象關係。因為根據這個前提，很明顯，工人在勞動中耗費的力量越多，他親手創造出來反對自身的，異己的對象世界的力量就越大，他本身，他的內部世界就越貧乏，歸他所有的東西就越少……因此，這個活動越多，工人就越喪失對象。凡是成為他的勞動產品的東西，就不再是他本身的東西……工人在他的產品中的外化，不僅意味著他的勞動成為對象，成為外部的存在，而且意味著他的勞動作為一種異己的東西不依賴他而在他之外存在。⁸³

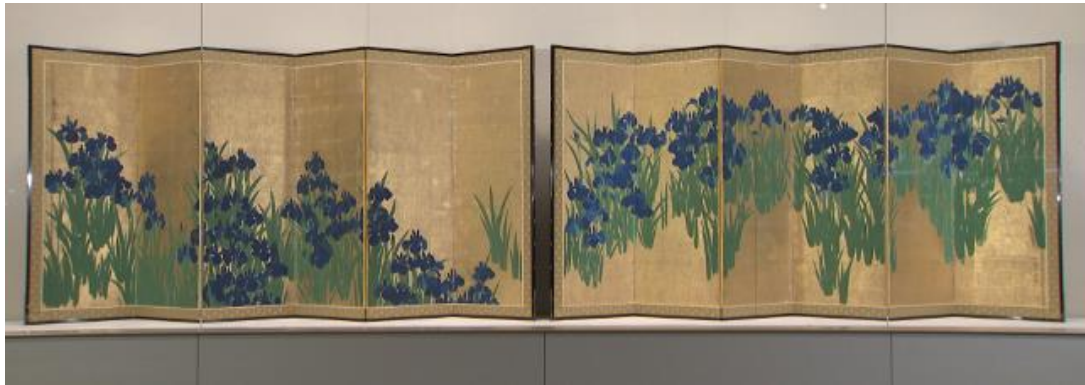
而在筆者創作中，「勞動」的探討也是重要的因素，「敲打」的勞動過程是一種「行為藝術」的展現也是一種對抗資本主義的一種姿態。筆者透過「身體」以不斷地堆疊及反覆敲打所展現的「高度勞動」，無疑是呈現一種面對資本主義世界的無力與徒勞，而行為過程所產生出的「殘餘物」（水泥碎塊）在某方面也等同營建業由水泥製成建築再拆毀的過程。筆者希望透過「敲打」的行為過程重新詮釋山水的「皴法」，也暗指資本主義的荒謬……。

（三）、水墨的空間裝置-「屏風」與「枯山水」

在「水泥系列」空間裝置的手法上，筆者融合了書畫藝術特有的展示形式，並將書畫藝術的形式語言（如屏風、枯山水等）與當代空間裝置的手法並置，展現傳統形式語言在當代空間裝置中的意義與互動。

筆者在〈臺灣山海屏風-木靈〉中取自了鄉原古統原有創作中的形式：「屏風」。如本論文前章「空間裝置與『水墨裝裱』」對於水墨裝裱的特性所述，「屏風」具有空間的裝飾與劃分的特性，是一個介於「藝術」與「家具」間多重功能意義的物件，如日本的「琳派」，其「屏風」的繪畫作品就同時強調裝飾與功

⁸³ 卡爾·馬克思（Karl Marx），《一八四四年經濟學哲學手稿》，李中文譯，台北：暖暖書屋文化事業股份有限公司，2016，頁 113。



【圖 4-12】尾形光琳，〈八橋圖屏風〉，紙本金色著地，六曲一双，各 179.1×371.5cm

，大都會美術館藏。

「琳派」在屏風會繪畫的作品中大量運用金箔作為材料，金箔的使用一方面增添畫面金碧輝煌的裝飾效果，另一方面金箔反射的表面作為「傢俱」時更能延攬外在光線入室，增加室內的明亮度。除此之外，「屏風」更可作為室內暫時的「牆面」，透過「屏風」在空間中的擺置區分空間的「裡」與「外」以及「私密」與「開放」，在「劃分空間」的功能上發揮功效。

在今日我們鮮少以「功能性」的角度面對著「屏風」，「屏風」在當今博物館的展示方法裡變了一個櫥窗中的「標本」，中國學者李溪在《內外之間－屏風意義的唐宋轉型》中對此有如此論述：

時空的轉換更移也許並沒有帶走這幅畫的物質，卻必然帶走了這幅畫在那時的「生活世界」。從某種角度上說，所有博物館內的作品都是「偽作」，我們無法看到它們的本來面目了……屏風的面孔之所以

⁸⁴尾形光琳，用絢爛的裝飾性審美意識，展現出個人的開朗與機智，圖案重覆的節奏使繪畫有了音樂性，從具象到抽象，這些元素解放了日本繪畫。到了 21 世紀「琳派」的影響力道依然絲毫不減，從生活美學走進藝術殿堂的「琳派」，仍然活在日本人的生活之中，從搭配四季變遷的居家裝飾，到使用器物的精美設計。

如此難以窺測，首先就是由於它的意義不再今日的殘片中，而遺留在歷史的「當場」。⁸⁵

李溪接續著論述：

今天，我們仍在「使用」它，卻無法在見證歷史上的屏風了。尤其是當博物館出現之後，這些「使用」自身也消逝了。那些漢魏墓葬中的冥器、唐宋的屏風畫以及明清用於家內裝飾的屏風都被擺在了博物館內。當我們看著曾經的「屏風」被分門別類地放在各個展廳內，其意義的光華已然蕩去，只剩下「被欣賞」這一功能。⁸⁶

從李溪的文章中很清出的點出，對於「屏風」的研究，不能僅作為「欣賞」而只把焦點放在屏風的圖像內容，觀者面對屏風的「物」本身更要有獨到的想像力，將屏風帶往「物」的「生活世界」。他說：「對屏風意義的追尋，不僅是找尋一件原物，更是找尋一種生活世界，一種歷史價值。這一歷史價值並不因為具有歷史的流傳性，而是由於『歷時性的此在』而有意義。」⁸⁷

筆者亦有同樣的見解。也因如此，針對此屏風的重要功能，筆者在創作〈臺灣山海屏風—木靈〉【圖 4-13】一作時挪用了「屏風」的功能意義，以水泥放大屏風的形式，使屏風的意向趨近於建築中的「牆面」，一方面以「陌生化」（放大）的方式再製我們熟知的屏風物件，另一方面也以「牆」與「屏風」兩者不同物件卻意義近似的物質形式，透過符號的錯置與組構突顯水泥在物質轉化過程中由「水泥」到「屏風」再比擬至「水泥」到「建築」之間的關係。

⁸⁵ 李溪，《內外之間—屏風意義的唐宋轉型》，北京：北京大學出版社文史哲事業部，2014，頁322。

⁸⁶ 李溪，《內外之間—屏風意義的唐宋轉型》，北京：北京大學出版社文史哲事業部，2014，頁326-327。

⁸⁷ 李溪，《內外之間—屏風意義的唐宋轉型》，北京：北京大學出版社文史哲事業部，2014，頁328。



【圖 4-13】簡佑任，〈臺灣山海屏風—木靈〉的「屏風」形式。

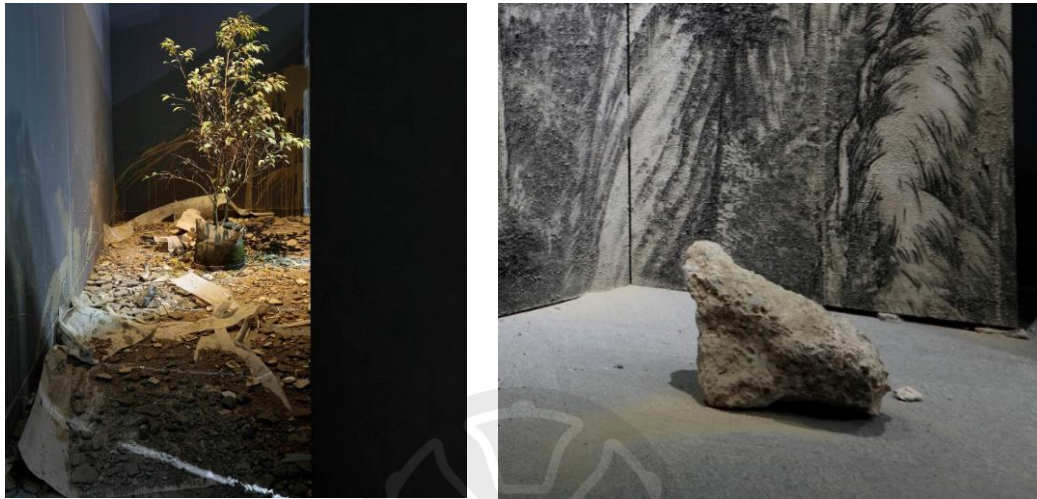
「屏風」另一特點在於「遮蔽」。筆者認為「遮蔽」也是在當代社會中常見之情景，在建築的施工過程中也會透過臨時性的鐵皮屏風隱蔽施工的的醜陋和凌亂，鐵皮屏風「遮蔽」的功能使得外部無法看見內部激烈的變化。筆者的裝置中暗喻了屏風中「遮蔽」與「劃分空間」的功能，在〈臺灣山海屏風—木靈〉的「內部」佈置了由施工廢棄物（水泥廢料）所組成「類枯山水」的庭園景緻【圖 4-14】。



【圖 4-14】施工廢棄物（水泥廢料）與「枯山水」庭園景緻的比較圖。

「枯山水」原在庭園造景中具有高度的精神性意義，而「枯山水」的佈置也在於擬造「自然山水」的幽深意境。在此立基點上，筆者創作中的「類枯山

水」則是裝置了真實物件如樹、山蘇、蕨類等山林當中常見的植物並在展覽期間任隨著時間枯槁凋零，在裝置作品的地面也由施工的「水泥廢料」取代了枯山水的「自然石礫」【圖 4-15】，藉由物質符號的抽換錯置提出人與自然、經濟……等之間的省思……。



【圖 4-15】筆者以「水泥廢料」取代了枯山水的「自然石礫」。

最後，在屏風背部的牆面上，筆者也以水泥塗抹並潑灑牆面，以水泥當作顏料在牆面上留存類似「抽象表象主義繪畫」凌亂的運動軌跡【圖 4-16】，筆者試圖在在「正面」屏風的「具象」以及「背面」屏風的「抽象」中形塑「具象」與「抽象」間的高度的反差，也試圖思考 60 年代「抽象表現主義繪畫」文脈底下繪畫的本質與功能和資本主義市場間的關係，提出作者自身對於繪畫本身的諧擬看法。



【圖 4-16】筆者以水泥潑灑於牆面暗指「抽象表象主義繪畫」，以此探討繪畫的目的性。

(四)、水墨裝置中的感官體驗

在裝置藝術中感官的體驗與探索是重要面向，筆者除在〈臺灣山海屏風-木靈〉中以書畫裝置的「屏風」和「枯山水」的方式邀請觀眾進入作品之中之外，2020年筆者在高雄市立兒童美術館參與的聯展《材料「長」這樣，藝術「展」那樣-藝術家的點石成金術》〈臺灣山海屏風-內太魯閣〉【圖 4-17】作品中，再進一步思考繪畫與觀眾互動的可能性。高雄市立兒童美術館的受眾對象多為孩童，如何引導孩童親近藝術認識作品便為兒童美術館的宗旨。



【圖 4-17】觀眾可以觸摸筆者作品中的水泥肌理與作品進行互動，高雄市立兒童美術館。

筆者此次展覽中的作品為拓展作品與觀眾互動之可能性，便以現地製作的方式依照美術館的空間環境設置一個圓弧展牆，現場繪畫將作品融入空間之中。除此之外，也在作品設置了水泥平台，邀請觀眾進入作品與之互動，觀眾可以觸摸畫面中的肌理並思考人與自然的關係，將人包覆在自然環境的環景之內。透過繪畫作品與觀眾的互動，也改變了以往繪畫僅以視覺觀看的特質，筆者希望藉由空間裝置的設置開發觀眾的感官體驗，也進一步翻轉繪畫的觀看角度及面向。



第三節 「舉牌工人肖像計劃系列」

一、監視空間 / 「舉牌工人肖像計劃」創作理念

眾所皆知，台灣的「房價收入比」名列世界的前 20 名，台灣的高房價已是普遍的現象，而與此產業相關的勞動職業「舉牌工」，在房仲產業中薪資是為最底層。舉牌工的工作通常由弱勢階級所擔當，舉牌工的工作大多為派遣工，沒有勞動保險的保障，酬勞也遠低於法定薪資，而杵立於艷陽底下車水馬龍路口工作的「舉牌工人」，雖然站在街道中最顯眼的位置，卻鮮少人會注意到並思索舉牌工的「勞動」狀態。對筆者而言，舉牌工人所持的廣告看板與無法移動的狀態，其形象就有如耶穌基督受難形象般舉起資本主義之重，舉牌工高度勞動的「低薪」與他所扛起的商品物件房屋的「天價」兩者間形成了巨大的落差，反映了階級上的鴻溝……。

舉牌工人是台灣房仲產業中最特殊的景象，王立柔在〈一個人的十字路口：舉牌人朝不保夕的勞動真相〉一文中，對於舉牌工的勞動狀態有所觀察，她描述說：

令人難熬的其實不是 34 度高溫，而是一種被放置在烈暑中心、「無所遁逃」的感覺。無雲的晴空很大很大，我很小很小，周遭的一切遮蔽物都退得很遠，只能一面尋找最省力的姿勢，一面感覺自己漸漸退化成一隻遲緩的爬蟲類，孤單地接受這個天氣全部的關注。偶爾與經過的機車騎士對到幾個眼光，那眼光又倏忽即逝，完全稱不上人與人的互動。⁸⁸

⁸⁸ 王立柔，〈調查報導〉〈一個人的十字路口：舉牌人朝不保夕的勞動真相〉，《報導者》，網址：<https://www.twreporter.org/a/2015-brand-life>，檢索日期 2020 年 6 月 25 日。

王立柔在文中所敘述舉牌工工作時「無所遁逃」的感覺體現了「全景敞視監獄」對身體的規訓。傅柯在《規訓與懲罰》一著曾說過：「靈魂是身體的監獄」舉牌工人的「身體」本身就是其靈魂的監獄。筆者認為舉牌工就深處於此種大型監視機制的凝視當中，所謂的「監視空間」除了是舉牌工在行為和意識上的自我監禁之外，更是對於自身社會階級流動的阻斷，偌大的城市地景形成了巨大的「牢籠」，使得舉牌工在「監視空間」中無所遁逃.....。

〈舉牌工人肖像計劃〉是以「肖像」(portrait)作為媒介，藉由素描肖像的藝術行動體現藝術家與舉牌工人勞動狀態的對話【圖 4-18】。「肖像」作為人物形象依存形式，包括容貌、神態、服裝、配飾的外在符號，承載著畫家個人意識、性別態度、社會文化、階級位置.....等指涉意旨，並投以觀者慾望、省視意義和情感寄託，成為歷年來畫家描繪人物容顏與辨識身份的對象物。



【圖 4-18】筆者在〈舉牌工人肖像計劃〉素描肖像的藝術行動，攝影：簡瑞賢。

〈舉牌工人肖像計劃〉試圖創造一個肖像畫想像的反轉，透過創作者行動

過程對應於這個世代如此尋常的社會實踐，用來探索當下身體形象如何呈現，以及創作勞動與個體、集體、社會機制所交互扯動且溢出的複雜關係。同時，透過自身行動過程下的儀式性與勞動性等指涉意涵，重新解構「觀看」、「被觀看」及「他者觀看」等三者之交互動係，重新賦予勞動者主、被動之邊界位址的相互拉鋸……。

二、「舉牌工人肖像計劃」創作形式與媒材分析

（一）、肖像繪畫與藝術行動

「肖像畫」的出現在過往通常是為貴族或資產階級所服務的，而在十九世紀的寫實主義中，畫家們把目光轉往農民與勞工，繪畫所服務的對象也開始轉向下層階層並描繪農民勞工的勞動樣態。

在〈舉牌工人肖像計劃〉中，筆者以素描肖像的手法為舉牌工們進行肖像速寫。「磚紅色」的炭精筆從十九世紀起就被普遍稱為：「血筆」（字面意思是血紅色的筆，由一種稱作赤鐵礦的含鐵黏土製作而成），而磚紅色的炭精筆普遍運用於歐洲寫實主義繪畫中的素描材料，也是建物「紅磚」當中的材料之一。磚紅色的炭精筆在意義與色澤的符號展現上帶有身體性質，筆者以此種素描材料進行速寫，並把繪畫的場域由「室內」移轉至「戶外」進而將繪畫的行動轉化為一種儀式，也重新探討「寫實主義」（Realism）的內涵寓意以及繪畫行為的邊界效益。

筆者的「舉牌工人肖像計劃」同樣也以勞工階層為對象，進行舉牌工勞動過程的繪畫紀錄。此外，透過繪畫行為的互動，筆者也與舉牌工人在遼闊的都市地景中進行了一場私密的會談，深入了解舉牌工人的工作現況與個人生命史。另外，筆者也透過繪畫的行動本身轉移人來人往的車流、騎士或路人的目光，將其目光轉向藝術家與舉牌工人彼此肖像的互動過程【圖 4-19】，賦予了勞工個體主體性的關注……。



【圖 4-19】筆者也透過繪畫的行動賦予了勞工個體主體性的關注，攝影：簡瑞賢。

筆者意圖透過藝術家與舉牌工之間雙向的對話與現場的描繪記錄彼此之間的勞動過程。畫家長時間記錄舉牌工人工作過程「不動」的身體「勞動」，透過畫筆逐漸建構出勞動者的素描影像，最後肖像繪畫的指涉物就隱含著藝術家與舉牌工經長時間的身體勞動以及持續地時間性……。

（二）、繪畫與新媒體裝置

在「舉牌工人肖像計劃」的藝術形式中，筆者嘗試以多元的媒介材料和創作手法進行創作。在肖像繪畫部分筆者以裝置的手法進行呈現，而肖像繪畫的行為過程則是以新媒體科技輔助進行空間裝置。筆者同時也製作了訪談錄音逐字稿影片、繪畫過程的錄像與攝影紀錄期望以多元的創作手法勾勒舉牌工人的勞動處境以及工作狀態。以下以繪畫裝置和影像部分進行創作形式的解析：

1、繪畫裝置

在繪畫裝置的部分，筆者至房屋興建的現場拿取許多建築建造過程的廢棄物，例如房屋建築體灌模用的模板、運送磁磚之木棧板、廢棄的行道磚以及裝潢過程剩餘的木材等廢料。筆者以此廢棄物重新進行組合，製作了展示肖像繪畫用的木架【圖 4-20】。

筆者也試圖在繪畫裝置的「正面」與「背面」呈現肖像「正面」的具象性與房屋模板「背面」抽象的材質語彙，透過廢棄的木料組成雕塑與繪畫般的空間性。同時，也將舉牌工人的訪談錄音和舉牌工工作的現成物件如斗笠、指示棒、衣物等等一同並置。筆者以素描肖像、建築廢棄物、工人的勞動物件以及藝術家與舉牌工的對話過程進行裝置的組構以此呈現舉牌工人的勞動位置和所處現況……。



【圖 4-20】筆者以建築廢棄物重新進行組合，製作了展示肖像繪畫用的木架。

模板、磚料等建造過程的物品，在消耗後隨即扔棄，同時房仲產業中的產業鏈中舉牌工也在房屋銷售過程中被使用耗損，建築的廢料與舉牌工人的勞動

力同時處在相似的處境狀態，也能夠反映資本主義之中對於物質與人力之間的消耗，與此榨取經濟利益。筆者認為此種物質的消耗本身就反映了馬克思所說的剩餘價值（Mehrwert）……。

2、影像部分：

繪畫的行為過程在舉牌工人肖像計劃中是非常重要的面向，因此筆者在作品呈現上也使用攝影與錄像進行紀錄，並在影響的呈現上結合不同的新媒體科技，以此突顯藝術家與舉牌工的勞動過程。

(1)、新媒體的輔助：幻燈機

在數位影像尚未普及時是幻燈機的影響撥放是相片攝影重要的播放機具，攝影發展之初通常做為紀實的工具，也因為攝影不似繪畫般地易於改寫影像內容，而常被看作為事件的「證據」。布列松（Henri Cartier-Bresson，1908-2004）曾經說過：「攝影是一種由無止盡的視覺吸引力所觸動的自發性衝動，它既捕捉了瞬間，也留下永恆。」布列松在 1952 年寫下〈決定性瞬間〉一文並提出了「決定性瞬間」（The Decisive Moment）的概念。此外，巴特在《明室攝影札記》一著中也提到了相片指示性的「在場」，他說：「它曾在那兒，旋即又分離；它曾經在場，絕對不容置疑，卻又已延遲異化」攝影的在場性在於它是由攝影者在特定時空當中所拍攝凝結的間接證據，而攝影的此在就有別於繪畫的時間性，巴特在《明室攝影札記》中對繪畫與攝影符號的差異性，表達了他的見解：

繪畫可假仿一真實景物，而從未真正見過該景物。文章由符號組成，這些符會雖必然具有指稱對象，但對象很可能是「不實在的空想」，且經常如此。我不能否認相片中有個東西曾在那兒，且已包含

兩個相結的立場：真實與過去。既然這個約束僅存在於攝影，可將其視為攝影的本質，攝影的所思在一張相片中，我的意向主動選擇的對象，既不在於藝術性，也不在於溝通性，而是指稱對象，即攝影的奠基者。⁸⁹

筆者透過攝影的此種符碼由「正片」拍攝藝術家亦深與舉牌工的行為過程，攝影之所以被看作某種真實，是因攝影者與被攝者同時在場，以此做為行為紀錄的「指示性符號」【圖 4-21】。

以「幻燈機」作為行為過程影像的播放工具在筆者的創作形式中也具有重要的符號意義，幻燈機除了是正片的播放機具，同時在撥放過程中機具的運作和聲響也指涉了可見化的「勞動狀態」。而此種「影像勞動力」也是與筆者創作中的「勞動力」互文，機械的輔助，加強了作品中的勞動過程及意向。



【圖 4-21】〈舉牌工人肖像計劃#1〉攝影紀錄，攝影：簡瑞賢。

(2)、新媒體的輔助：投影機

另外，筆者同時以錄像的方式進行記錄肖像繪畫的行為過程，並以投影機將行為過程的影像投射在筆者所蒐集的建案廣告的廢棄帆布之上【圖 4-22】。

⁸⁹ 羅蘭·巴特 (Roland Barthes)，《明室·攝影札記》，許綺玲譯，台北：台灣攝影，1997，頁 37。

動態影像與靜態攝影最大的差別是在於錄像是藉由許許多多靜態攝影的切片連續堆砌而成，而在筆者「舉牌工人肖像計劃」的創作中「時間性」是重要的因素。透過冗長的時間記錄藝術家與舉牌工的勞動狀態，在看似「不動」的互動當中更突顯藝術家與舉牌工的勞動性。此外，藝術家一筆一畫的堆砌也在時間的流動中建構出舉牌工的形象。



【圖 4-22】以投影機將行為過程的影像投射在建案廣告的廢棄帆布。

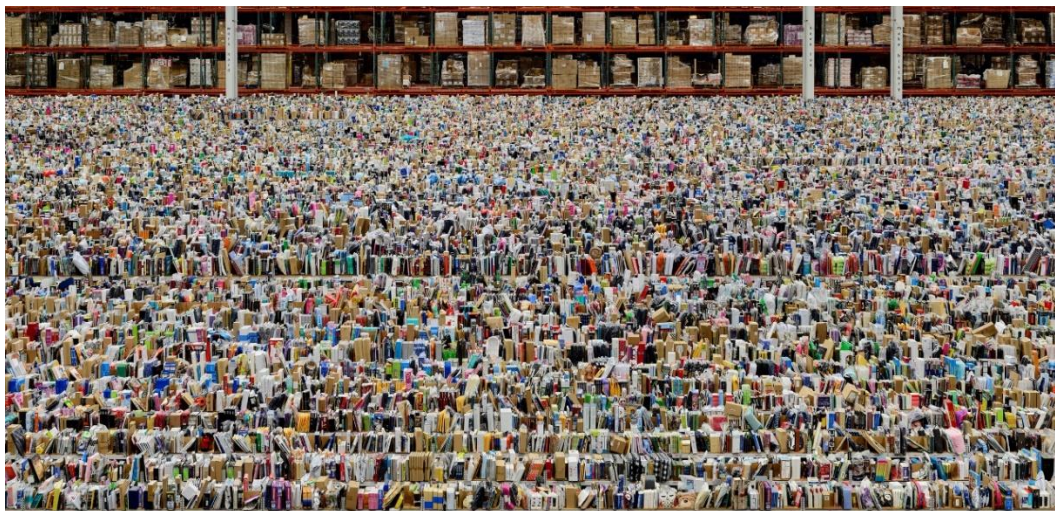
因此，透過錄像本身筆者探討繪畫的時間性概念、勞動性狀態，同時也探討了舉牌工身體的規訓與勞動狀態。筆者以自身「身體」化作機械或一面鏡子，映照舉牌工的形象，而這形象本身並不是純粹對對象的描繪，而是透過繪畫的行動建構舉牌工「勞動」的冗長過程，「身體」（投影機）如同機械成為勞動時間性的見證者……。



第五章 結論

2020 年中國導演趙婷以《游牧人生》(Nomadland) 獲得第 93 屆奧斯卡金像獎最佳導演獎與最佳影片獎，影片中描述了美國以露營車為家的游牧民族，他們的經歷與內心世界。

《游牧人生》一開始主角芬恩 (Fern) 在亞馬遜 (Amazon.com, Inc.)⁹⁰ 工作場景就讓我聯想到古爾斯基 (Andreas Gursky, 1955-) 的攝影【圖 5-1】，巨大的物流中心芬恩身處於資本主義機械世界裡的勞力狀態勾勒美國的勞力景觀與工人圖符，而在影片の後段導演也以芬恩工作的場域，如用了許多典型的美國圖像如大峽谷、國家公園、美國偉人像、恐龍樂園、超市、天際觀測站、農場.....等「符號」建構美國的樣貌，而芬恩的際遇與鏡頭焦點就在這些場景中背後進行的勞動工作，某種程度上也在暴露階級與美國表面以外的後備力量.....。



【圖 5-1】古爾斯基以亞馬遜物流中心為主題的攝影作品。

⁹⁰ 亞馬遜公司 (Amazon.com, Inc.) 是一家總部位於美國西雅圖的跨國電子商務企業，目前是全球最大的網際網路線上零售商之一。

相較於芬恩「工作場域」的「冰冷」，主角露營車內的空間總像「家屋」般的「溫暖」，影片中也常利用溫暖的黃光與特寫鏡頭拍攝露營車內的木料、家屋的殘餘物與映照在主角臉龐的古典光線，導演有意識地討論「家屋」的意義在「空間」的描述上足以顯現……。

在《游牧人生》片中有一鏡頭筆者認為頗有意涵，就是當芬恩與朋友談論到戒指的「迴圈」（象徵主角囿在過往記憶的迴圈中無法逃出）時，下一刻鏡頭就轉而帶到主角開罐「康寶農湯罐」（讓人聯想到普普主義的藝術家安迪·沃荷（Andy Warhol, 1928-1987）），這令筆者想到似乎人也囿在「資本主義」世界的體制內的迴圈狀態。而年復一年，芬恩從亞馬遜工作過了一年後又回到亞馬遜工作的迴圈也頗有暗指，呼應著芬恩慶祝新年中用仙女棒在空中畫著的迴圈，似乎有種在體制中掙扎無奈但欲開展的新希望……。

巴舍拉曾經說過：

有時候，未來的家屋跟所有過去的家屋比較起來，可能蓋得更結實、更明亮、更寬敞。夢的家屋（*maison revee*）的意象因而跟兒時的家屋（*maison natale*）的意象形成對比。……我們將要蓋一棟家屋。這棟夢中的家屋，可能只是關於所有權的一個夢，這個夢讓我們想把別人心目中所認為方便、舒服、健康、結實，甚而令人想望的所有事物，都把它聚合在一起。⁹¹

每個人對於「家屋」都有一個夢想，人類也對這個「夢」不斷的追尋，期待彼方的家屋能更結實、更方便、更舒適。但也正因為這樣的「夢」，讓人類逐步忘卻空間過往的意義，在資本主義之下「家屋」的價值變成了以金錢數字衡量的「商品」……。

⁹¹ 加斯東·巴舍拉（Gaston Bachelard），《空間詩學》，龔卓軍、王靜慧譯，台北：張老師文化事業股份有限公司，2012，頁 131。

本論文談論的是「空間」的意義，與《游牧人生》所談論「家屋」的「夢」相關，筆者藉由創作爬梳「空間」對於自身的意義，回溯筆者兒時的家屋記憶與現今的地景變化，回首之後才發現筆者所現存的世界正在悄悄地改變.....，正當筆者意識到這個問題時，深深覺得應該以藝術來回應我所觀察到的情景。

在博士班期間的創作，筆者以「家屋」、「水泥」與「舉牌工人肖像計劃」這三個系列試圖勾勒台灣的現代景觀，對於筆者而言，這三者也正是構築了「家」的「夢」.....。

「舉牌工人」所扛起的牌子是人們未來對於家屋的想像，如同巴舍拉所提的：「夢中的家屋，可能只是關於所有權的一個夢」，舉牌工人無力負擔「家屋」的低薪，在囿於資本主義的迴圈中其勞動的展現，也許只是一種薛西弗斯（Σίσυφος）⁹²的幻象.....。而「水泥」正是實現家屋夢的重要「物質」，同為巴舍拉所提到的，有時候，未來的家屋跟所有過去的家屋比較起來，可能蓋得更結實、更明亮、更寬敞。為了實踐「家」的「夢」，人類正以劇烈加速度的方式損耗我們立足於腳下的土地，在資本主義的過度擴張之下，縱使未來的家屋更為結實、寬敞，但這個由慾望搭建的「水泥家屋」，確實是人類所需要的依存之地嗎？面對這個「家屋夢」，筆者認為我們是否能停下腳步回頭看看「空間」之於我們的意義為何？「家屋」的存在展現了人類記憶存有的歷史，就如同《游牧人生》這部電影所提醒著我們的，也許「家屋」的存在意義不是在於「物理」的空間樣態，而是在於「人」所展開的一切.....。

最後，對於藝術創作形式內涵的探討，筆者也跨出自身的舒適圈試圖理解不同領域的創作表現，筆者於博士班期間的創作無疑是一種自我放逐的「游牧之旅」.....。在本論文筆者淺略地研究了自杜象以來所開展的「現成物」與

⁹² 薛西弗斯（希臘語：Σίσυφος；又譯西緒弗斯、薛西弗斯、西西佛斯等），是希臘神話中一位被懲罰的人。他受罰的方式是：必須將一塊巨石推上山頂，而每次到達山頂後巨石又滾回山下，如此永無止境地重複下去。在西方語境中，形容詞「薛西弗斯式的」（英語：sisyphian）形容「永無盡頭而又徒勞無功的任務」，自維基百科。

「觀念」的藝術脈絡，並爬梳的「裝置藝術」與「現象學」之間的關聯性。以此切面進行研究，是希望能更為理解「空間裝置」的美學意涵。而作為水墨創作者的身份，筆者也希望能拓展「水墨藝術」的邊界，進而思考「水墨藝術」有何種新的可能性……。於是乎，筆者從「物」的觀點切入，研究了水墨藝術「物質」的特性，試圖找出水墨藝術與西方藝術的差異性，進而確立自身在當今紛雜多元的藝術光譜中的位置。

回想筆者多前博士班入學之初，便是希望自己在博士班期間能夠突破以往的框架，探討水墨藝術的不同可能性，雖然一路上頗為艱辛，每每遇到挫折都不斷試想自己跨出自己熟悉的領域是否是正確的？但一想到「旅程」中所帶給筆者的啟發與喜樂，筆者又舉起了腳步，向前邁進……。

筆者認為自己博士班期間的研究雖然不成熟，卻也是「游牧」的旅程軌跡……。也許人也要在離開「家」之後才會知道「家」所帶給你的意義，對於筆者而言「水墨」似乎是最親近的「家」。如前所述，「家」的意義不單是一個物理空間，更是所有存在的印痕，筆者回過頭才意識到「水墨」的印痕悄悄地刻劃在筆者的創作，形成筆者身份上的獨特標記……。

對於未來的研究計劃，筆者希望自己仍有足夠的勇氣持續開拓水墨的邊界。德勒茲（Gilles Deleuze，1925-1995）曾說：

人只能通過漫長的、破碎的飛逸才能發現世界。開端和終點從來都很無趣；它們隻是一個孤立的點，有趣的在中間。人正是通過中間部分不斷重啟自己，并在中部生長、生成。⁹³

「研究」是一個未知漫長的「游牧之旅」，而旅程中的「未知」總是最迷人的部分，在破碎的飛逸中方能發現世界。就像《游牧人生》中芬恩所開展的

⁹³ 德勒茲（Gilles Deleuze），《逃逸的文學》，張凱譯，重慶：重慶大學出版，2016，頁 195。

「遊牧」，是出自一種個人意志的選擇，「研究之路」同樣是一種獨立意志的展現。面對漫漫的「研究之旅」，筆者期許、也期待自己下一段的「遊牧」，能滿溢著未知的驚奇……。



參考文獻

一、專書

- 包亞明主編，《現代性與空間的生產》，上海：上海教育出版社，2003。
- 皮力，《從行動到觀念－晚期現代主義藝術理論的轉型》，台北市：典藏藝術家庭股份有限公司，2015。
- 江濤主編，《觀念中的水墨 2009－2019》，北京：北京工藝美術出版社，2020。
- 巫鴻，《全球景觀中的中國古代藝術》，北京：復旦大學光華人文傑出學者講座叢書 三聯書店，2017。
- 李倍雷，《中國山水畫與歐州風景畫比較研究》，北京：榮寶齋，2006。
- 李溪，《內外之間－屏風意義的唐宋轉型》，北京：北京大學出版社，2014。
- 汪民安，《文化研究關鍵詞》，台北市：麥田出版，2015。
- 林育淳，《蓬萊·大觀·鄉原古統》，台北市：藝術家出版社，2019。
- 邱誌勇，《關鍵論述與在地實踐－在地脈絡化下的新媒體藝術》，台北市：財團法人數位藝術基金會雅墨文化事業，2012。
- 邵亦楊，《後現代之後－後前衛視覺藝術》，北京：北京大學出版社，2012。
- 邵亦楊，《穿越後現代－當代西方視覺藝術》，北京：北京大學出版社，2012。
- 金尚德，《百年立霧溪：太魯閣橫貫道路開拓史》，台北市：玉山社出版事業股份有限公司，2015。
- 姚瑞中，《臺灣裝置藝術－since 1991-2001》，台北市：木馬文化事業有限公司，2002。
- 高千惠，《出界－水墨空間的人間詩學》，台北市：典藏藝術家庭股份有限公司，2020。
- 陳永賢，《英國當代藝術》，台北市：藝術家出版社，2014。
- 陳傳席，《中國山水畫史》，天津市：天津人民美術出版社，2001。

龔卓軍，《身體部署－梅洛龐蒂與現象學之後》，台北市：心靈工坊文化，2006。

二、論文

(一)、期刊論文

王聖閔，〈思的零度：低限主義的發展與轉進〉，《藝外雜誌》，9期（2010.6），頁41-47。

王聖閔，〈從低限、觀念到特定場域：台灣低限策略中的離散潛影〉，《藝外雜誌》，9期（2010.6），頁56-65。

王應棠，〈家的認同與意義重建－魯凱族好茶的案例〉，《應用心理研究》，8期（2000），頁149-146。

邱俊達，〈朝向廢墟的詩意空間：從空間詩學到廢墟空間〉，《ACT 藝術觀點》，42期（2010）。

陳乃琦，〈廢墟也有春天-談姚瑞中的廢墟影像〉，《美育》（JOURNAL OF AESTHETIC EDUCATION），197期（2014），頁84。

謝青龍，〈論存在的時間性與空間性－海德格爾前後期哲學比較〉，南華大學哲學與生命教育學報《揭諦》，33期（2017），頁138。

龔卓軍，〈《神殿》中的巨木森林：蓋婭敘事·自然與宗教的辯證〉，《ACT 藝術觀點》，80期（2020），頁14-23。

(二)、博碩士論文

林洪錢，《拾光·機器：記憶空間的絕對之境》，（博士學位論文，台北：國立臺灣師範大學），2017。

邱俊達，《朝向詩意空間：論巴舍拉《空間詩學中》的現象學》，（碩士學位論文，國立中山大學哲學研究所），2009。

蔡文汀，《多重並置與跨界擴延 複合型態水墨創作實踐與理論研究》，（博士學位論文，台北：國立臺灣師範大學），2016。

簡佑任，《全景凝視下的赤裸山行者—簡佑任創作研究論述》，（碩士學位論文，台北：國立臺灣師範大學），2013。

三、翻譯書

〔日〕鹿野忠雄，《山、雲與蕃人：臺灣高山紀行》，楊南郡譯，台北市：玉山社出版事業股份有限公司，2000。

〔法〕加斯東·巴舍拉（Gaston Bachelard）著，《空間詩學》，龔卓軍、王靜慧譯，台北市：張老師文化事業股份有限公司，2012。

〔法〕勒伯（Marc Le Bot）著，《身體的意象》，湯皇珍譯，台北市：遠流出版事業股份有限公司，1996。

〔法〕梅洛龐蒂（Maurice Merleau-Ponty）著，《眼與心》，龔卓軍譯，台北市：典藏藝術家庭股份有限公司，2012。

〔法〕傅柯（Michel Foucault）著，《監視與懲罰—監獄的誕生》，王紹中譯，台北市：時報文化出版企業股份有限公司，2020。

〔法〕傅柯（Michel Foucault）著，《規訓與懲罰：監獄的誕生》，劉北成、楊遠嬰譯，台北市：桂冠，1992。

〔法〕費德希克·格霍（Freseric Gros）著，《傅柯考》，何乏筆、楊凱麟、龔卓軍譯，台北市：遠流出版事業股份有限公司，2006。

〔波蘭〕齊格蒙·包曼（Zygmunt Bauman）著，《廢棄社會：過剩消費、無用人口，我們都將淪為現代化的報廢物》，谷蕾、胡欣譯，台北市：麥田出版，

2018。

〔美〕尼古拉斯·米爾佐夫（Nicholas Mirzoeff）著，《視覺文化導論》，陳芸芸譯，臺北縣：韋伯文化國際，2004。

〔美〕克蕾兒·馬克斯（Clare Cooper Marcus）著，《家屋·自我的一面鏡子》，徐詩思譯，台北市：張老師文化，2000。

〔美〕巫鴻 著，《重屏—中國繪畫中的媒材與再現》，文丹譯、黃小峰校，上海：上海人民出版社，2017。

〔美〕巫鴻 著，《空間的美術史》，錢文逸譯，上海：上海世紀出版股份有限公司，2018。

〔美〕琳達·諾克林（Linda Nochlin）著，《寫實主義》，刁筱華譯，台北市：遠流出版事業股份有限公司，1998。

〔美〕瑪莉塔·史特肯、莉莎·卡萊特（Marita Sturken、Lisa Cartwright）著，《觀看的實踐—給所有影像世代的視覺文化導論》，陳品秀、吳莉君譯，台北市：城邦文化事業有限公司，2011。

〔美〕德穆·莫倫（Dermot Moran）著，《現象學導論》，蔡錚雲譯，台北市：桂冠圖書股份有限公司，2005。

〔美〕羅伯·索科羅斯基（Robert Sokolowski）著，《現象學十四講》，李維倫譯，台北市：心靈工坊文化事業股份有限公司，2004。

〔英〕弗雷德里克·M·艾雪（Professor Frederick M. Asher）著，《藝術博物館》，黎茂全、陳德馨、楊翕如、黃廉安、李勝夫譯，台北市：閣林國際國際圖書有限公司，2013。

〔英〕安德魯·考西（Andrew Causey）著，《西方當代雕塑》，易英譯，上海：人民出版社，2014。

〔英〕尚恩·霍爾（Sean Hall Gros）著，《這就是符號學!》，呂奕欣譯，台北市：積木文化，2015。

[//www.tfam.museum/Exhibition/crew.aspx?ty=c&id=25&ddlLang=zh-tw](http://www.tfam.museum/Exhibition/crew.aspx?ty=c&id=25&ddlLang=zh-tw)，檢索日期 2020 年 6 月 27 日。

何之行在〈人權？法治？防疫下如何權衡？一個哲學、歷史與科技防疫的反思〉《COVID-19 的人文社會省思》，網址：<https://covid19.ascdc.tw/essay/139>，檢索日期 2021 年 7 月 23 日。

李思賢，〈張羽在台灣—在不存在的藝術語境中談張羽的「指印」〉，大象藝術空間網站，網址：<https://daxiang.com.tw/%E6%8C%87%E5%8D%B0-%E5%BC%B5%E7%BE%BD%E4%BF%AE%E8%A1%8C%E7%9A%84%E7%97%95%E8%B7%A1/>，檢索日期 8 月 15 日。

李郁欣，〈專訪塩田千春：死亡並不是一條線，跨過後就什麼都沒有〉《天下雜誌》，網址：<https://www.cw.com.tw/article/5114595?template=fashion>，檢索日期 2021 年 7 月 26 日。

李健亞，〈90 年代行為藝術已成過往 昔日藝術明星紛紛轉型〉，網址：<http://read01.com/azQENK.html>，檢索日期 2021 年 8 月 15 日。

忠泰美術館，〈失樂園—當代城市文明的凝視與寓意〉網址：<http://jam.jutfoundation.org.tw/exhibition/2119>，檢索日期 2021 年 6 月 23 日。

空間，維基百科，網址：<https://zh.wikipedia.org/wiki/%E7%A9%BA%E9%96%93>，檢索日期 2021 年 7 月 15 日。

非池中，〈韓國裝置藝術家—徐道獲對「家」的定義〉，網址：<https://artemperor.tw/focus/3786>，檢索日期 2021 年 7 月 28 日。

徐冰個人網站，網址：<http://www.xubing.com/cn/work/details/182?classID=1&type=class>，檢索日期 2021 年 7 月 25 日。

陶亞倫《無處不在的幽靈》創作論述，台北當代藝術館，網址：<https://www.mocatapei.org.tw/tw/ExhibitionAndEvent/Info/%E7%84%A1%E8%99%95%>

E4%B8%8D%E5%9C%A8%E7%9A%84%E5%B9%BD%E9%9D%88%E2%80%94
%E9%99%B6%E4%BA%9E%E5%80%AB%E5%80%8B%E5%B1%95>，檢索日
期 2021 年 7 月 7 日。

無悠藝，〈徐冰：背後的故事〉，網址：<<https://kknews.cc/zh-tw/culture/vpvevql.html>>，檢索日期 2021 年 7 月 26 日。

塩田千春：顫動的靈魂，台北市立美術館，網址：<https://www.tfam.museum/Exhibition/Exhibition_Special.aspx?ddlLang=zh-tw&id=686&allObj=%7B%22JJMethod%22%3A%22GetEx%22%2C%22Type%22%3A%221%22%7D>，檢索日期 2021 年 7 月 26 日。

潘戈，〈蔡國強：我沒變，我仍是個「正確的民族主義者」〉，《紐約時報中文網》，網址：<<https://cn.nytimes.com/culture/20130812/cc12caiguoqiang/zh-hant/>>，檢索日期 2021 年 8 月 12 日。

嚴瀟瀟，〈暗夜之光：塩田千春談創作與生命〉，網址：<<https://artouch.com/people/content-41563.html>>，檢索日期 2021 年 7 月 26 日。

顧世勇，〈「裝置空間」中的身體、符號與情境〉，伊通公園網站，網址：
<http://www.itpark.com.tw/artist/essays_data/39/272/288>，檢索日期 2021 年 8
月 8 日。



作品圖錄

I 「家屋系列」



【圖 6-1】簡佑任，〈鳳鳴里〉，2016，木作、房屋磚瓦、水泥漆、壓克力、相片輸出、植物、空間裝置，230 x 180 x 230cm，依場地改變尺寸。



【圖 6-2】簡佑任，〈鳳鳴里〉(局部 1)，2016，木作、房屋磚瓦、水泥漆、壓克力、相片輸出、植物、空間裝置，230 x 180 x 230cm，依場地改變尺寸。



【圖 6-3】簡佑任，〈鳳鳴里〉(局部 2)，2016，木作、房屋磚瓦、水泥漆、壓克力、相片輸出、植物、空間裝置，230 x 180 x 230cm，依場地改變尺寸。



【圖 6-4】簡佑任，〈鳳鳴里〉(局部 3)，2016，木作、房屋磚瓦、水泥漆、壓克力、相片輸出、植物、空間裝置，依場地改變尺寸。



【圖 6-5】簡佑任，〈鳳鳴里〉(局部 4)，2016，木作、房屋磚瓦、水泥漆、壓克力、相片輸出、植物、空間裝置，依場地改變尺寸。



【圖 6-6】簡佑任，〈家屋肖像#1〉，2016，房屋磚瓦、水泥漆、壓克力、相片輸出，
32x54x12cm，私人收藏。



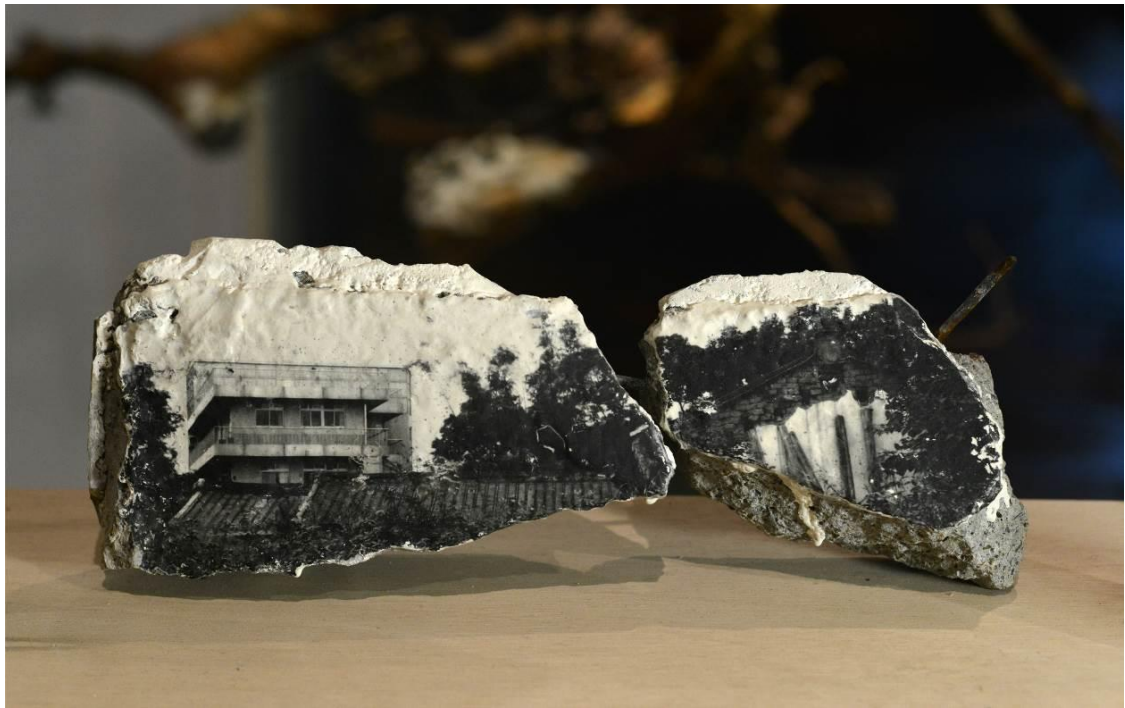
【圖 6-7】簡佑任，〈家屋肖像#2〉，2016，房屋磚瓦、水泥漆、壓克力、相片輸出，
15x16x12cm，私人收藏。



【圖 6-8】簡佑任，〈家屋肖像#3〉，2016，房屋磚瓦、水泥漆、壓克力、相片輸出，
12x29x7cm，私人收藏。



【圖 6-9】簡佑任，〈家屋肖像#4〉，2016，房屋磚瓦、水泥漆、壓克力、相片輸出，
22x49x13cm，私人收藏。



【圖 6-10】簡佑任，〈家屋肖像#5〉，2016，房屋磚瓦、水泥漆、壓克力、相片輸出，
10x26x4.5cm，私人收藏。

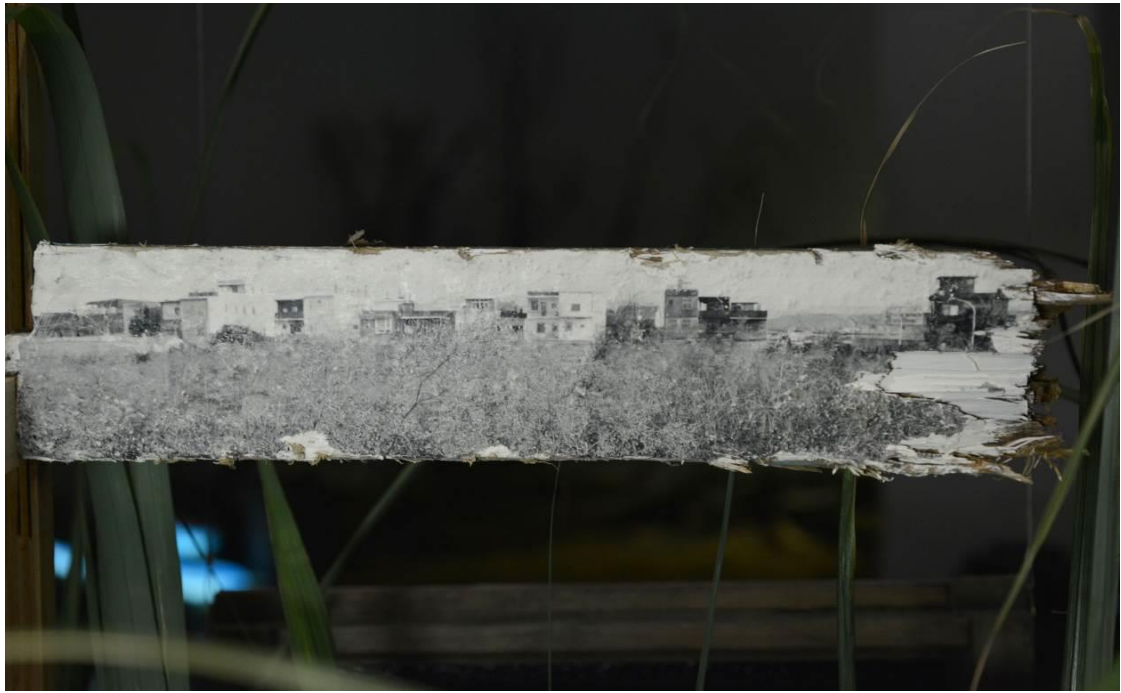




【圖 6-11】簡佑任，〈家屋肖像#6〉，2016，房屋磚瓦、水泥漆、壓克力、相片輸出，
23x12.5x9cm，私人收藏。



【圖 6-12】簡佑任，〈家屋肖像#7〉，2016，房屋磚瓦、水泥漆、壓克力、相片輸出，
21x12.5x9cm，私人收藏。



【圖 6-13】簡佑任，〈家屋肖像#8〉，2016，房屋磚瓦、水泥漆、壓克力、相片輸出，
36x17x4.5cm，私人收藏。



【圖 6-14】簡佑任，〈家屋肖像#10〉，2016，房屋磚瓦、水泥漆、壓克力、相片輸出，
47x44x4.5cm，私人收藏。



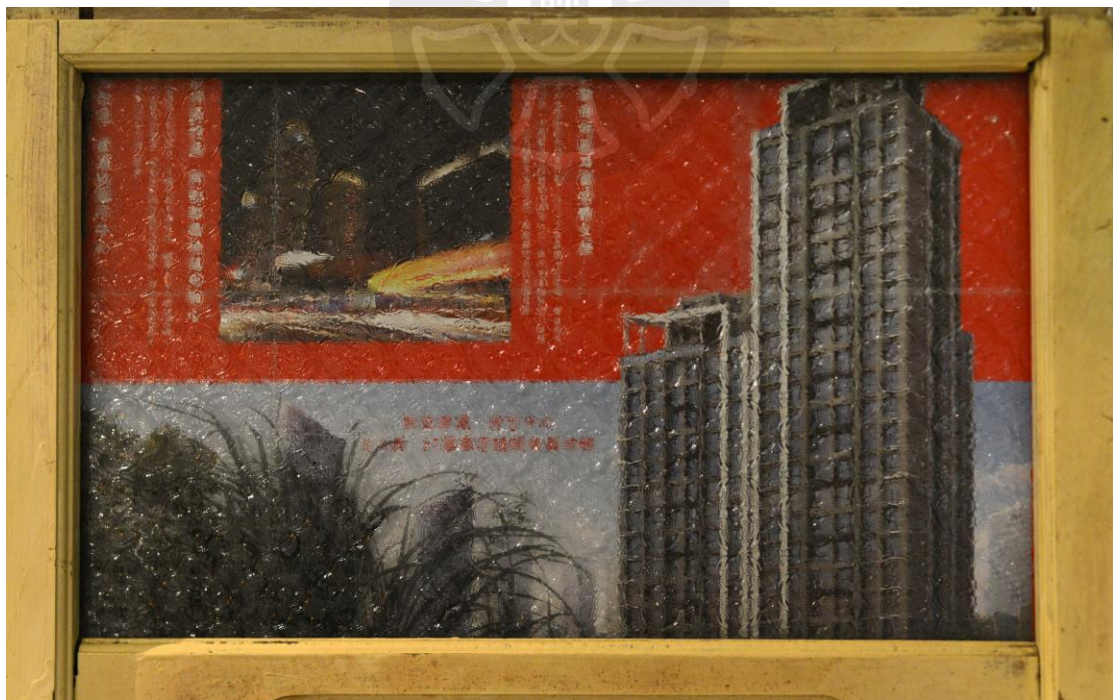
【圖 6-15】簡佑任，〈窗外風景#1〉，2016，房屋窗框、水泥漆、壓克力、相片輸出，
55x43x4cm x 2 件，私人收藏。



【圖 6-16】簡佑任，〈窗外風景#1〉(局部)，2016，房屋窗框、水泥漆、壓克力、相片輸出，
55x43x4cm x 2 件。



【圖 6-17】簡佑任，〈窗外風景#2〉，2016，房屋窗框、水泥漆、壓克力、相片輸出，
65.5x49.5x4cm x 2 件，私人收藏。



【圖 6-18】簡佑任，〈窗外風景#2〉(局部)，2016，房屋窗框、水泥漆、壓克力、相片輸出，
65.5x49.5x4cm x 2 件。



【圖 6-19】簡佑任，〈窗外風景#3〉，2016，房屋窗框、水泥漆、壓克力、相片輸出，
65.5x49.5x4cm，私人收藏。



【圖 6-20】簡佑任，〈窗外風景#3〉(局部)，2016，房屋窗框、水泥漆、壓克力、相片輸出，
65.5x49.5x4cm。



【圖 6-21】簡佑任，〈窗外風景#4〉，2016，房屋窗框、水泥漆、壓克力、相片輸出，
38x44x4.5cm，私人收藏。



II 「水泥系列」



【圖 6-22】簡佑任，〈台灣山海屏風-木靈〉，2020，水泥、礦物、砂、墨、建材廢棄物、植物，
235x88x8cm x12 屏，依場地改變尺寸，高雄市立美術館。



【圖 6-23】簡佑任，〈台灣山海屏風-木靈〉(局部 1)，2020，水泥、礦物、砂、墨、建材廢棄物、植物，235x88x8cm x12 屏，依場地改變尺寸，高雄市立美術館。



【圖 6-24】簡佑任，〈台灣山海屏風-木靈〉(局部 2)，2020，水泥、礦物、砂、墨、建材廢棄物、植物，235x88x8cm x12 屏，依場地改變尺寸，高雄市立美術館。



【圖 6-25】簡佑任，〈台灣山海屏風-木靈〉(局部 3)，2020，水泥、礦物、砂、墨、建材廢棄物、植物，235x88x8cm x12 屏，依場地改變尺寸，高雄市立美術館。



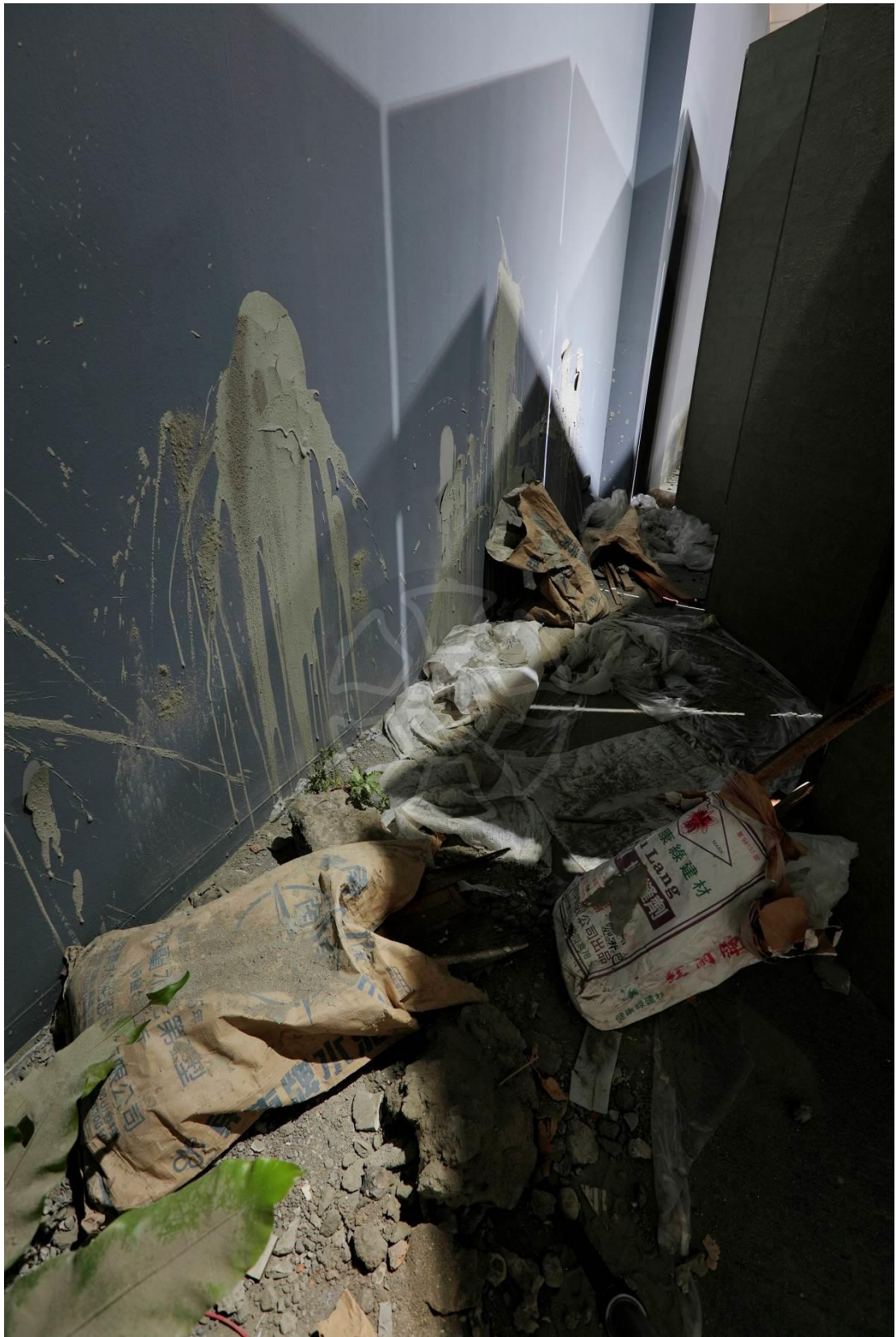
【圖 6-26】簡佑任，〈台灣山海屏風-木靈〉(局部 4)，2020，水泥、礦物、砂、墨、建材廢棄物、植物，235x88x8cm x12 屏，依場地改變尺寸，高雄市立美術館。



【圖 6-27】簡佑任，〈台灣山海屏風-木靈〉(局部 5)，2020，水泥、礦物、砂、墨、建材廢棄物、植物，235x88x8cm x12 屏，依場地改變尺寸，高雄市立美術館。



【圖 6-28】簡佑任，〈台灣山海屏風-木靈〉(局部 6)，2020，水泥、礦物、砂、墨、建材廢棄物、植物，235x88x8cm x12 屏，依場地改變尺寸，高雄市立美術館。



【圖 6-29】簡佑任，〈台灣山海屏風-木靈〉(局部 7)，2020，水泥、礦物、砂、建材廢棄物、植物，依場地改變尺寸，高雄市立美術館。



【圖 6-30】簡佑任，〈台灣山海屏風-木靈〉(局部 8)，2020，水泥、礦物、砂、建材廢棄物、植物，依場地改變尺寸，高雄市立美術館。



【圖 6-31】簡佑任，〈台灣山海屏風-能高大觀〉，2021，水泥、礦物、砂石，95x360cm，私人收藏。

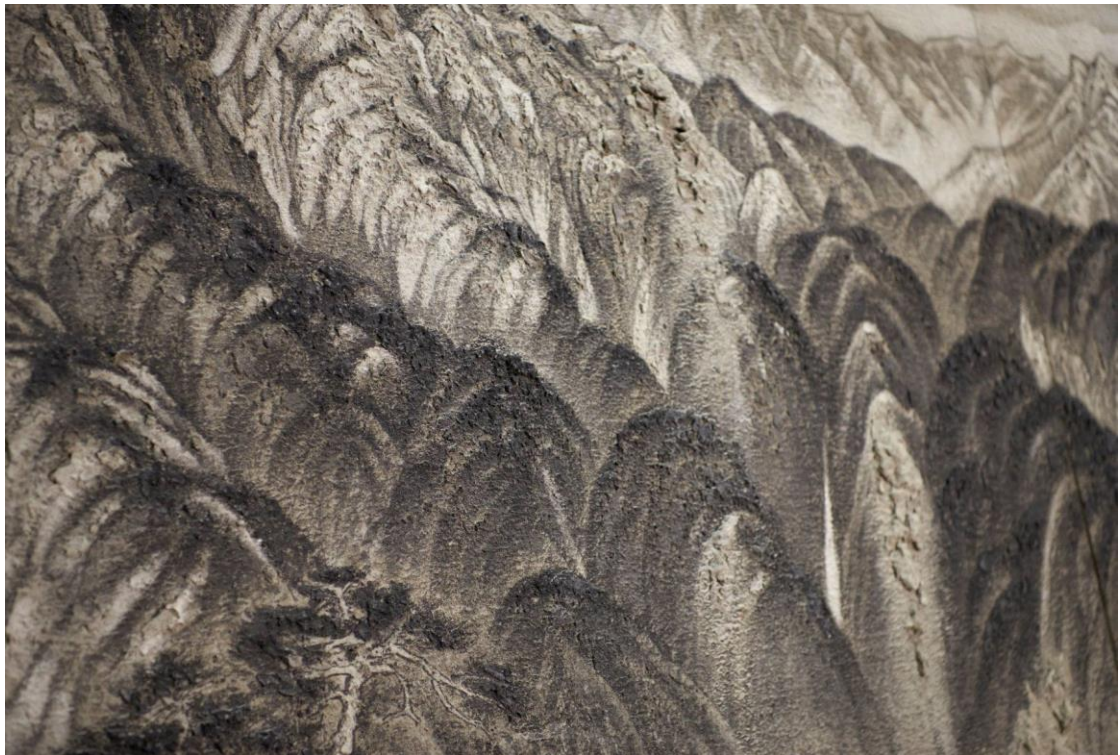




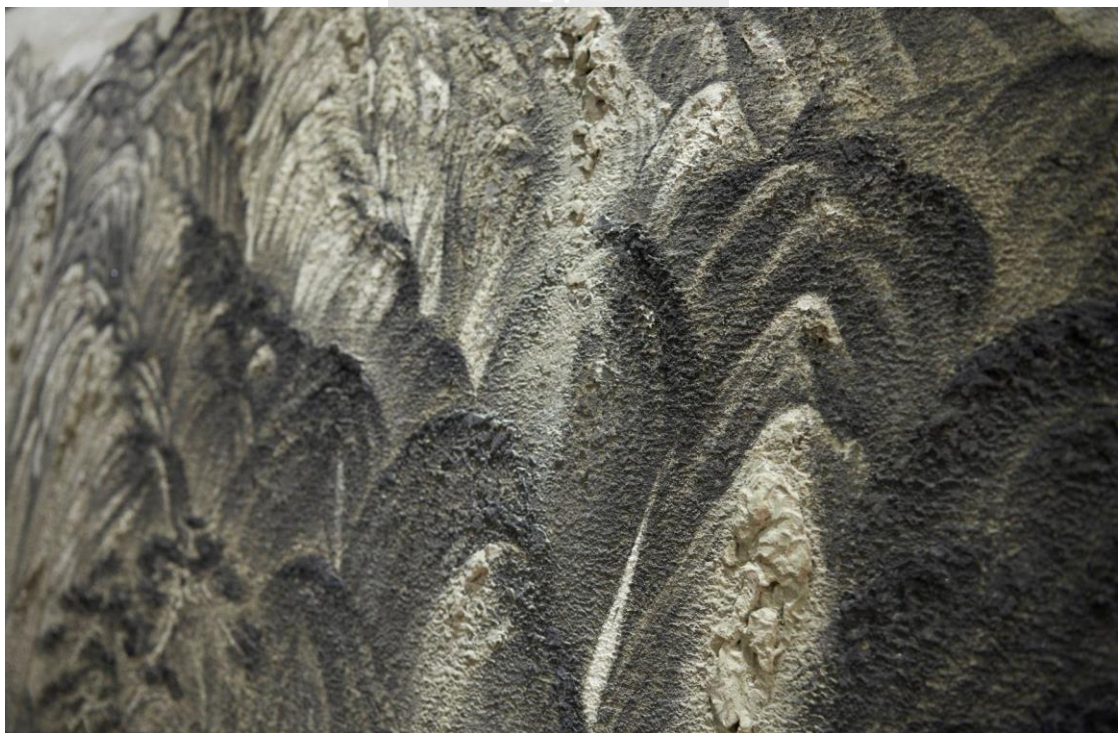
【圖 6-32】簡佑任，〈台灣山海屏風-能高大觀〉(局部 1)，2021，水泥、礦物、砂石，
95x360cm，私人收藏。



【圖 6-33】簡佑任，〈台灣山海屏風-能高大觀〉(局部 2)，2021，水泥、礦物、砂石，
95x360cm，私人收藏。



【圖 6-34】簡佑任，〈台灣山海屏風-能高大觀〉(局部 3)，2021，水泥、礦物、砂石，
95x360cm，私人收藏。



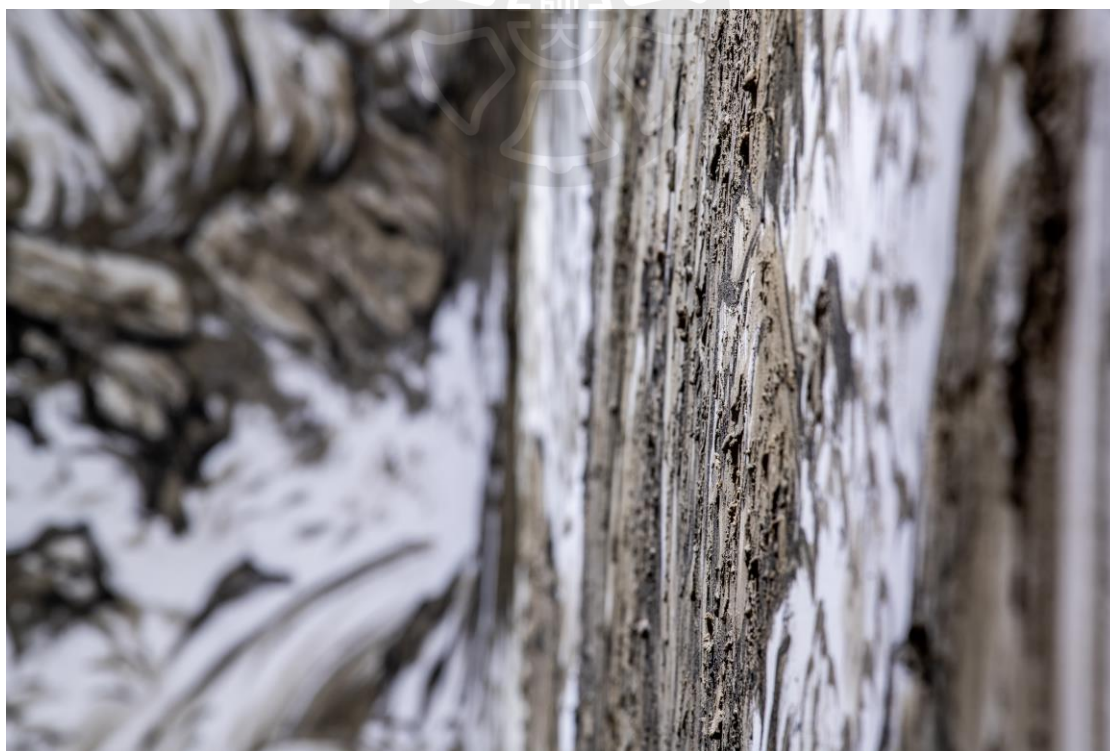
【圖 6-35】簡佑任，〈台灣山海屏風-能高大觀〉(局部 4)，2021，水泥、礦物、砂石，
95x360cm，私人收藏。



【圖 6-36】簡佑任，〈台灣山海屏風-內太魯閣〉，2020，水泥、礦物、碳粉、砂石，267 x 932 x 282 cm，高雄市立兒童美術館。



【圖 6-37】簡佑任，〈台灣山海屏風-內太魯閣〉(局部 1)，2020，水泥、礦物、碳粉、砂石，
267 x 932 x 282 cm，高雄市立兒童美術館。



【圖 6-38】簡佑任，〈台灣山海屏風-內太魯閣〉(局部 2)，2020，水泥、礦物、碳粉、砂石，
267 x 932 x 282 cm，高雄市立兒童美術館。



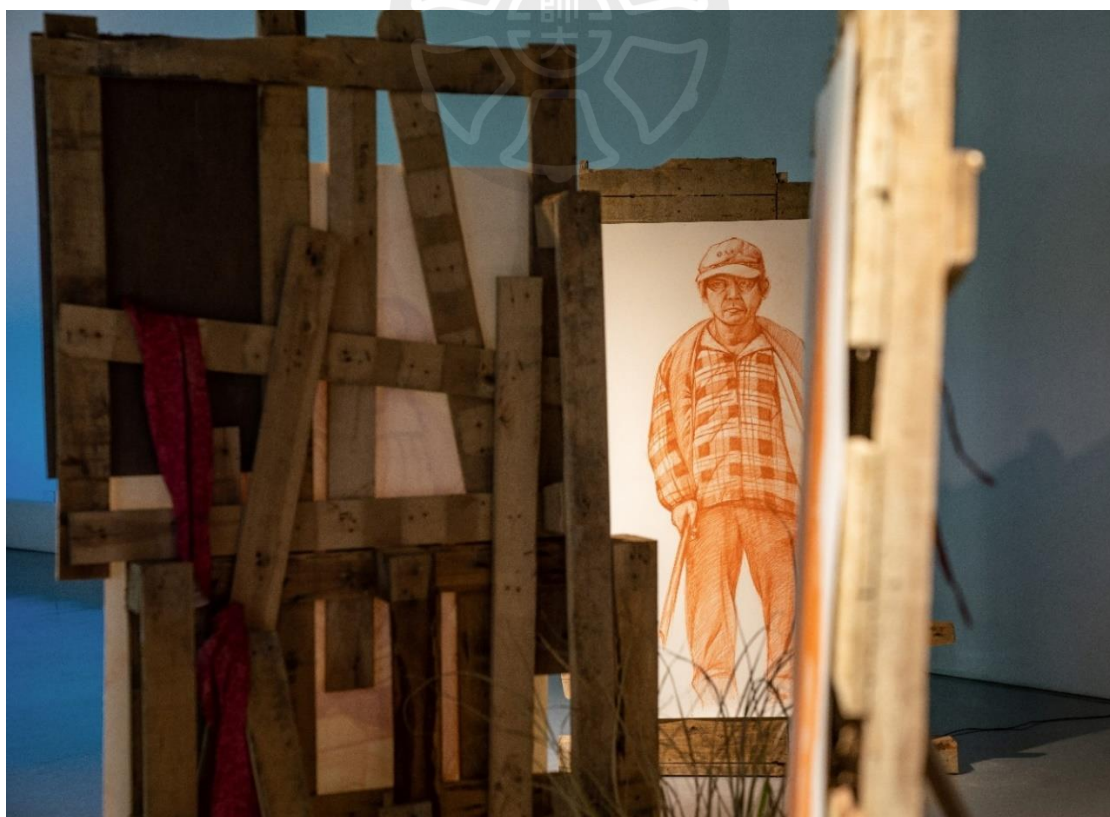
III 「舉牌工人肖像計劃系列」



【圖 6-39】簡佑任，〈舉牌工人肖像計劃〉，2021，繪畫裝置 木棧板、紙張、炭精筆、建築廢棄物、舉牌工人訪談錄音，依場地改變尺寸。



【圖 6-40】簡佑任，〈舉牌工人肖像計劃〉(局部 1)，2021，繪畫裝置 木棧板、紙張、炭精筆、建築廢棄物、舉牌工人訪談錄音，依場地改變尺寸。



【圖 6-41】簡佑任，〈舉牌工人肖像計劃〉(局部 2)，2021，繪畫裝置 木棧板、紙張、炭精筆、建築廢棄物、舉牌工人訪談錄音，依場地改變尺寸。



【圖 6-42】簡佑任，〈舉牌工人肖像計劃〉(局部 3)，2021，繪畫裝置 木棧板、紙張、炭精筆、建築廢棄物、舉牌工人訪談錄音，依場地改變尺寸。



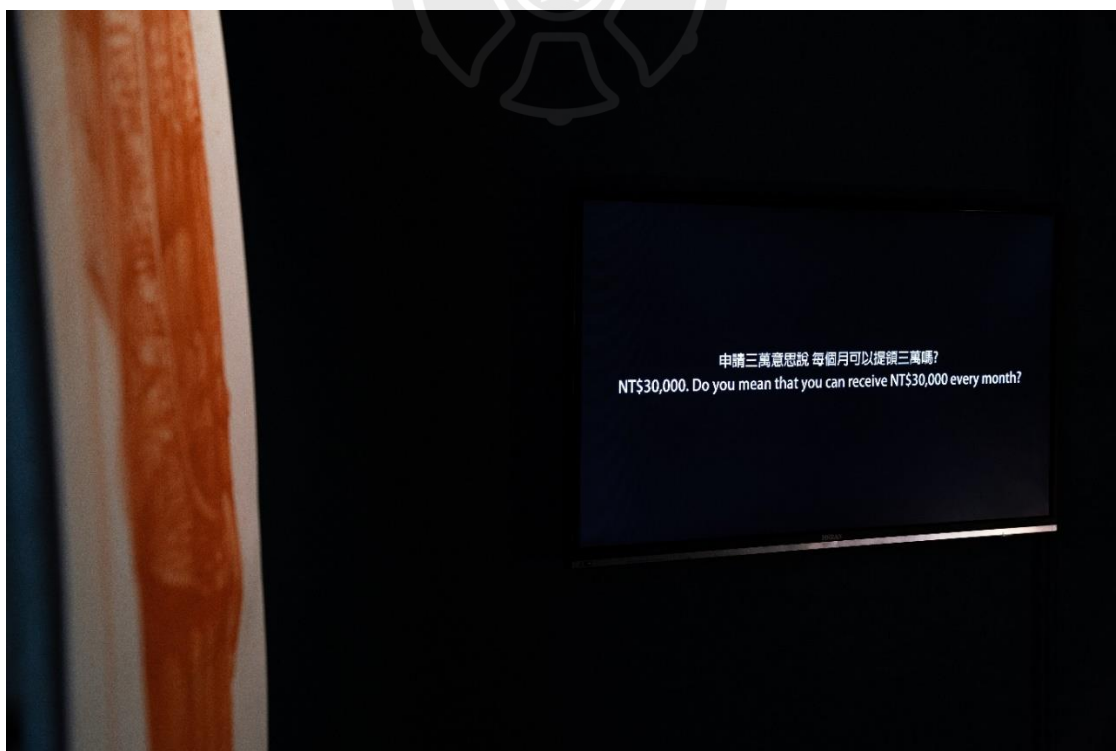
【圖 6-43】簡佑任，〈舉牌工人肖像計劃〉(局部 4)，2021，繪畫裝置 木棧板、紙張、炭精筆、建築廢棄物、舉牌工人訪談錄音，依場地改變尺寸。



【圖 6-44】簡佑任，〈舉牌工人肖像計劃〉，2021，錄像裝置 單頻錄像、幻燈片、舉牌工人訪談錄音、木棧板、紙張、炭精筆、建築廢棄物、廣告帆布，依場地改變尺寸。



【圖 6-45】簡佑任，〈舉牌工人肖像計劃〉(局部 1)，2021，錄像裝置 單頻錄像、幻燈片、舉牌工人訪談錄音、木棧板、紙張、炭精筆、建築廢棄物、廣告帆布，依場地改變尺寸。



【圖 6-46】簡佑任，〈舉牌工人肖像計劃〉(局部 2)，2021，錄像裝置 單頻錄像、幻燈片、舉牌工人訪談錄音、木棧板、紙張、炭精筆、建築廢棄物、廣告帆布，依場地改變尺寸。



【圖 6-47】簡佑任，〈舉牌工人肖像計劃〉(局部 3)，2021，錄像裝置 單頻錄像、幻燈片、舉牌工人訪談錄音、木棧板、紙張、炭精筆、建築廢棄物、廣告帆布，依場地改變尺寸。



舉牌工人訪談錄音#2

鶯歌路與鳳七路口 / 2020.04.19



【圖 6-48】〈舉牌工人肖像計劃#2〉攝影紀錄，攝影：簡瑞賢。

工 人：現在不知道去哪了？你看他站著就一直甩這支棍子很討厭。

我來這邊的位置已經站了四五個月，我從來不要用手甩！

藝術家：他是新到的嗎？

工 人：這幾天他們那個公司已經……

以前那個都躲在這個裡面啦！就是躲起來也不出來。

就是差不多一點鐘，就會跑去外面走一走，這樣公司人來也查不到了。

人家我們這個是，一點鐘可以休息十分鐘。

他都亂跑，一出去就半點鐘這樣。

這個 XX 的那個，XX 的老闆很有名。

他被他老婆趕去精神病院有沒有，你們報紙有沒有看？

藝術家：我不知道耶！

工 人：XX 的老闆被他老婆……

藝術家：XX 喔？

工 人：XX 建築那個老闆，被他老婆說他是失智，把他送進醫院養老院。

藝術家：真的假的？

工 人：後來就是去醫院，他身價好幾十億，258 億。

我說的那個是在那邊站，後來被這個建築公司刪掉了。

然後就叫他來啦! 神經病一直甩一直甩，我說你過去的都不做。
一直甩，用到一隻手這樣。
像現在不知道跑去哪了，超過十分鐘了。
我不曾到處跑，他們都會 他們那間公司的人會到處跑。

藝術家：喔。

工 人：我有一位老師，他是堪輿學的，以前他還.....

藝術家：堪輿學?

工 人：我講了你會怕。

我腳不太能走，他跟我說你不要跟人家講話沒關係。
你那些子孫都說你笨笨的，他說你不會被看成笨笨的。
你的壽命會比較長，我說不要說話壽命才會長，他說不是，說我的.....
因為怎麼講?
因為我這輩子已經抽了兩次了，拉長兩次的年齡了。
他就叫我說把肚子裡面的福氣都把他講出來，他有跟我講.....

藝術家：福氣喔?

工 人：每個人的體內都有福氣。

因為你們年輕人不知道，到了差不多六十幾歲的時候開始。
現在 那時候是兩三年前，他跟我講說這四年內會有一個瘟疫。

藝術家：瘟疫喔?

就是像現在這樣子嗎?

工 人：我就罵他，我以前的 常常罵那個老師跟他說掃把嘴 你不要亂講啦!

他說這次是世界性的，921 的時候他也有講，因為我就不相信
然後我 921 的時候我跟他講，講八天。
我跟他講，我說爸我要去中橫四天，他說什麼時候要去?
我就跟他講，然後他說好現在去，回來就好了，不要再去了。
我回來覺得中橫很好看很漂亮，風景好漂亮。
我就跟我孫子，那時候我孫子還小，921 的時候我孫子那一年才出生。
我就想我在那邊有那個，中橫有那個廟。
我就跟他講這裡這麼好 這麼美的風景，回去可以叫我兒子帶他出去玩。
擲不到筊喔!
第九天還是第八天就大地震。

藝術家：真的喔?

工 人：我爸那時候跟我講那句話，他說我不是跟你說不要去!

我說我有去回來了，我家的人都沒去。
然後這一次高雄 878 水災有沒有? 那時候他住林邊。
他回來，他也說那邊有災難。

911 紐約爆炸，我六個師姐葬在那裡面。

藝術家：真的喔？

工 人：他說叫他的時候，他一路就回西雅圖。

藝術家：西雅圖喔？

工 人：然後他們不聽話，他們跟他們通電話說要去 911。

然後那時候我師父是在我們這邊。

你知道嗎？

他在大同的旁邊那裡，XXX 的田地那邊，你看了你會怕。

他就這樣 一直翻轉 一直翻轉，一直跳 一直跳。

然後我很怕，我就跟他說，我說爸你怎麼了？

然後他就跪下來，跪在地上，他朝那個不知道什麼教的拜拜。

一腳跪下去，然後是全身蜷著。

他說老天我的孩子，我沒辦法救我的孩子。

隔天電視就出來了，那時候我老爸就看了。他看了就說……

我的孩子，我沒辦法救我的孩子，六個 六個就葬在那裡。

這一次他又跟我講說，四年後有一個天災。

我說你不要掃把嘴。

藝術家：就現在這個疫情那樣子？

工 人：對 你看恐怖。

他是堪輿學的。

藝術家：堪輿學喔 堪輿是什麼意思啊？

工 人：法師 師父。

我跟你講你不怎麼愛聽，你跟我聊才有這個緣，你知道嗎？

他有學那個人家說奇門遁甲你知道嗎？

藝術家：奇門遁甲我有聽過。

工 人：你聽過你看過嗎？

藝術家：沒有看過耶！

工 人：你們沒有那個機會看奇門遁甲。

比如說這個門我要進去，他不用你開門，好像老鼠會鑽洞。

然後他進去的時候……這個在說的時候會怕。

進去的時候就這樣，他的腳就 一直踩 一直踩 喔！踩一個形。

一下子他就會叫我，像我以前還能走的時候，他就會叫我在外面看。

顧他的身體。

不然他的身體會被狗拖走，太久是不是會反形，他進去不會很久。

他進去……我也不敢相信，像他要穿過這排車子過去……

藝術家：你說可以穿越。

工 人：穿牆。

藝術家：穿牆術嗎？

工人：對 奇門遁甲就是這樣。

遁進去。

他去彰化看一個人的病，然後我也不敢相信，他跟我講說。

出來的時候他在那個，跟那個主人講，他不跟他講。

他說他們不會跟他，跟我講 叫我跟他講話。

他說他們的房子裡面開了一條小水溝。

藝術家：小什麼？

工人：水溝。

藝術家：水溝？

工人：屋子裡面開了一個小水溝，然後他們後面的衣服怎麼樣 怎麼樣。

我說你進去當小偷？就跟主人這樣講，那個主人就目瞪口呆。

那個主人跟我講說 對啊！他就問建商就是上面的小水溝。

我回來就跟他講，爸你怎麼知道有小水溝？

他說不然我是遁假的嗎？

恐怖。

藝術家：很玄。

工人：這個奇門遁甲你很少會看到，因為我顧他的人。

要是遁進去的時候，他一直踩 一直踩，踩了之後就進去 就靜靜的。

那個人就像一個盒子一樣。

藝術家：盒子？

工人：像一個人站著，活死人你懂嗎？

他跟我講說四年後，就是今年。

我想說才年初而已怎麼發生？

瘟疫開始，疫情出來之後，我就跟孫子講.....

我講這些話 我孫子說，阿嬤 你不可以輕易的看這次喔 這次很嚴重喔！

藝術家：今天風有點大。

風有點大。

工人：不會今天這樣還好了！

我的看板不會被吹走。

舉牌工人訪談錄音#3

介壽路 / 2020.04.26



【圖 6-49】〈舉牌工人肖像計劃#3〉攝影紀錄，攝影：簡瑞賢。

藝術家：你平常都是在這邊做嗎？

工人：禮拜六禮拜天才來做。

藝術家：禮拜六禮拜天才有做喔？

工人：有時候到禮拜五。

國定假日禮拜五。

藝術家：你這個做很久了嗎？

工人：做五六年有了。

藝術家：都是在這附近嗎？還是有在其它地方？

工人：有時候有南崁，有時候在林口附近，有時候在陽明。

看房子建在哪裡，哪裡有建就去哪裡。

就叫我們去站。

在建房子的附近 不會很遠。

藝術家：你這牌子是要顧他對不對？

工人：不要被別人不要被拿走。

環保局看到那邊 看那邊沒人站，這樣他就會收去。

沒人看他就會收去。

藝術家：這個都是你們自己做的嗎？

工 人：對啊!

藝術家：那個老闆沒有發一個棍子給你們?

工 人：老闆發了這個水管。

藝術家：我看到很多人也都是拿類似，有些人拿抓帚啊 什麼之類的?

工 人：就是這樣搖搖啊!

藝術家：喔 他自己看到會過去這樣?

工 人：他過去看啊!

.....

藝術家：喔 對啦! 看到就會去。



舉牌工人訪談錄音#4

幸福路與經國一路路口 / 2020.05.03



【圖 6-50】〈舉牌工人肖像計劃#4〉攝影紀錄，攝影：簡瑞賢。

藝術家：那個遊覽車都是要去看房子是不是？

工 人：沒有啦 這個是正常的啊！

藝術家：轉運站這樣子？

工 人：轉運站就是客運，國道客運，像阿囉哈 統聯……。

這邊譬如說有到，它這車直接到臺中或高雄，但是臺北坐了有人桃園要下車的話，他就來這邊下車啊！

藝術家：喔 了解。

工 人：這邊交流道在南崁那邊，這邊一出去再轉個彎就差不多就交流道又上交流道，上高速公路。 它這個不是發車站，所以它叫轉運。

工 人：我是跟你講，你們如果要買的話 XX 建設的房子不錯。

藝術家：XX 建設喔？

工 人：早期我跟你講 XX 跟 XX，但是 XX 的房子相當貴，但 XX 的品質確實是真的好。

藝術家：比較好這樣子？

工 人：真的好。

你看一般牆壁的水泥，早期現在以前都用 2000 磅 2500 磅，XX 用到 3000。
3000 的房子就不大不會有裂痕。

藝術家：大哥你很了解耶!

工 人：我只有禮拜六禮拜天，我平常做防水抓漏，也是土木一部份啊!

藝術家：喔 你做防水跟抓漏的?

工 人：對 我退休下來以後，我幾乎都在做這個防水。

藝術家：喔 了解。

工 人：做這個剛好禮拜六禮拜天沒事幹。

藝術家：我看大哥你還蠻有活力的耶!

工 人：我都快 60 了。

藝術家：感覺很有活力耶!

工 人：還好 不是 人總是要動。

藝術家：就是還蠻有能量的。

工 人：最主要是我坐不住啦!

而且我禮拜六禮拜天在家的話 我女兒會給我氣死。

我們的同事都是做一些，比較類似做工的來找我的，幾乎都是幹什麼?

喝酒 打屁，跑到家裡一堆。

我女兒因為她在林口長庚當護士，一回看到那個，她就不好講話。

每個都是她長輩。

藝術家：對啊!

工 人：這些朋友他就找我了，就找我出去啊!

做工的你就知道，有酒的話就一定會帶什麼?

香菸。

香菸帶了以後一定很多人還帶什麼?

檳榔。

藝術家：所以大哥你有在抽菸跟吃檳榔嗎?

工 人：我現在我講一下，我現在就只剩抽菸，菸改不掉了。

檳榔 酒 這個我都沒有了。

酒就是剩什麼 冬天的時候有時候晚餐的時候喝一小杯高粱 這樣。

藝術家：這樣還好啦!

工 人：對啊 我就一小杯現在。

所以說我禮拜六禮拜天，跑出來做這個就是怕人家來找。

一找又是不好意思。

我們講一下做防水，有的都十幾年的老同事了。

也都是五六十歲、六七十歲的老人家。

他們也是一樣坐不住，坐不住找來找去都這樣。

做工都這樣，菸 酒 檳榔，你年紀輕點的又加什麼?

有時候在工地裡面賭博，你有聽過十三支，常常在玩十三支?

藝術家：好像有聽過。

工人：十三張。

你不要看工地，工地有的工人玩起來也很大耶！

那十三張一注一百塊，有時候一天輸贏好幾萬都有。

藝術家：真的喔？

工人：有的下午就不中午他早上會做，然後中午，玩都是從中午吃飽飯以後，休息時間一直玩下去，就沒完沒了，輸的不肯讓贏的人走啊！

一個下午就在那邊。

就玩了，那個十三張，兩三分鐘就 game over 了。

那個很快，撲克牌賭很快，十三張玩梭哈那個賭更大。

藝術家：大哥像你們這樣同事會，就是其它建案的同事也會一起聊天嗎？

工人：一起怎樣？

藝術家：就是平常會聊天嗎？

工人：會啊！

藝術家：這邊附近都是你同事嗎 還是要看？

工人：我跟你講在這附近至少四五家。

藝術家：四五家是不是，你說的四五家，是四五個公司同時就是……

工人：就是不同的公司，因為不同的建案。

藝術家：喔 不同的建案。

工人：一般來講的話 它這邊來講的話，你看目前這邊就有兩棟。

藝術家：對 兩棟。

工人：要看就兩家公司在賣了，那兩家公司在賣來講的話，其中一家就是我們的客戶，他就是委託另外一家的廣告社，一家委託一家廣告社啊！

所以我們這邊來兩個人而已，有的也是來兩個，有的只來一個。

藝術家：喔 了解。

工人：最近來比較少。

藝術家：最近比較少？

工人：去年就多了去年這邊。

藝術家：你說去年這邊 經國這邊就，經國特區這邊就很多建案是不是？

工人：剛開始在蓋。

藝術家：剛開始，那也是剛開始在蓋 在銷這樣子？

工人：這附近都是舉牌子還有發海報的。

那個車子那種我們叫定派，定點派報。

藝術家：喔 定點派報。

工人：那叫定派，就是一般都在紅綠燈附近。

這種來講的話就舉牌子的，現在目前來講只有三家四家。

藝術家：所以像這個有管道聯絡嗎？還是說就是定點然後當場找這樣子？

工 人：你有管道聯絡的話，你也只能聯絡公司，公司不一定會讓你那個，他會叫你自己去那個，就自己去，就像你上次這樣來找我，就自己去找。

藝術家：喔 了解。

工 人：我跟你講，一般來講大的路口，像這種牌子 舉 A 字，這種叫 A 字板。
A 字板。

A 字板來講大的路口，大的路口 A 字板，你看大的路口旁邊。

工 人：幾個啦 就是說大的路口，還有就是你就看那個建案，我們叫建案就是工地。
接待中心。

不是工地。

是它的接待中心附近的路，一定就會有這種 A 字板。

藝術家：OK

工 人：為什麼 他要引導人進去那邊.....

廣告。

藝術家：是。

工 人：就是說他的接待中心就在附近，尤其它附近有大的十字路口來講一定都會有這種 A 字板的站牌還是看牌。

工 人：我們去年年中的話這個 A 字板就比較少了。

因為很多馬路都在修馬路，挖水溝做人行道。

都能夠弄這種 擺 A 字板的地方就少，大部份定派比較多。

你要是說去年的上半年就多了，那時候挖水溝什麼就少了，路口可以擺這種 A 字板的地方就多了，

到處都在挖，這邊在挖水溝，那邊在做下水道。

藝術家：對啊 最近好像很多建設都在做，對不對？

工 人：變成說你的 A 字板能擺的地方會越來越少啊！

這個地方因為它是重劃區，一樣兩三年前，你要是到八德重劃區你會嚇死。

藝術家：怎麼說？

工 人：整片啊！

那邊重劃區剛開始重劃的時候，那邊一個公園的路口，就至少七八個 A 字板，我跟你講現在最多應該是在林口。

藝術家：林口是不是？

工 人：對 林口我跟你講在那個文化一路，文化一路那邊沿路至少有應該建案至少有十個以上。

藝術家：十個以上？

工人：就是從那個長庚那邊開始，那邊有一個叫做，那個應該是叫 A8 吧？
A7 還 A8，長庚的旁邊不知道叫 A7 還 A8，我忘記了。
從那邊開始一直到所謂的文桃路，一直，反正你那條路。
那邊算龜山，你給它一直沿路走路邊，我跟你講
接待中心也多，A 字板，像我這種也多。
還有一個最多的地方是在林口交流道。

藝術家：喔 林口交流道。

工人：文化一路往長庚的方向下去，那邊有一個交流道。
那邊交流道，現在我不知道還有沒有很多。
以前隨便一擺都十幾塊板子。
但是人都不見了，你要找人不一定找得到。

藝術家：就是有板子，不見得會有人這樣子？

工人：照理講應該板子要有一個人。

藝術家：他是不是人躲起來，然後他就……

工人：對 他那個併排放，交流道斜的下來。
剛好路口那邊就有一個轉角 就像人行道，全部都是 A 字板。
人都是坐在 A 字板裡面。

藝術家：喔 人都坐在裡面。

工人：因為 A 字板併排，人沒有地方可以站，全部坐在裡面。
那邊很好玩就是這樣，A 字板一整片，人怎麼都不見了？
人都坐在 A 字板裡面，拿一個小板凳就坐在裡面。
玩手機的 打嗝睡的。

藝術家：那大哥你算很認真耶！
我說你很認真。

工人：不是我認真，是這個業主囉嗦，看業主。

藝術家：這個業主說一定要在外面這樣？

工人：就在後面而已啊！XXX 這都是同一個老闆啊！

藝術家：喔 了解。

工人：你要到對面黃色板子那個……

藝術家：他那個好像就躲進去了對不對？

工人：對啊 他坐在裡面。

藝術家：所以也要看業主的的要求這樣子？

工人：對。

工人：我們之前有一家業主也是啊！

你人只要有在 A 字板旁邊就好了，你要坐你要幹什麼他不管你。
只要人有在 A 字板旁邊他也不管你，因為他賣得好啊！

藝術家：了解。

工 人：上個.....

藝術家：反而是賣不好的會要求比較多這樣？

這樣很有趣耶 我不知道這個事情。

工 人：你這樣想.....

賣不好，他就希望你 負責督導的人他心情也不好啊！

為什麼？

他問你啊 到底外面現在怎麼樣，廣告情形怎麼樣你要了解。

好啊 他就出來了，出來就反正他被人家盯著心情不好，出來就.....

藝術家：他只好盯下面的這樣子。

工 人：對。

藝術家：喔 我沒有想過這一個。

工 人：這樣你了解。

像我們早期有一個在內壢的 XXX，那個賣得很好。

我今天講難聽一點，他連出來都不出來。

裡面就客戶，

藝術家：因為沒什麼差這樣？

工 人：客戶時常都客滿爆滿，光應付客戶就好，他哪有時間管你這些。

現在外面講難聽一點，你板子只要板子不要給我弄丟就好，你人要怎麼樣他根本就不管。

藝術家：喔 了解。

工 人：那時候房子好賣，他那時候因為內壢，那一帶只有他種房子，又便宜。

一坪 16 萬 17 萬。

藝術家：那感覺比較便宜？價格比較好。

工 人：對 前年。

它的 16 17 18 萬便宜，它的房子又都是在 30 坪以內，小家庭剛好啊！

三四百萬，加上車位大概五六百萬，夫妻兩個小家庭剛好啊！

你有個一百萬剩下貸款 20 年，你剛好一個月兩三萬的.....

它那邊好賣啊！ 180 戶半年就賣光了！

舉牌工人訪談錄音#5

正光路與正光二街路口 / 2020.05.31



【圖 6-51】〈舉牌工人肖像計劃#5〉攝影紀錄，攝影：簡瑞賢。

工 人：就是看你，有時候點在這邊就站在這邊，有時候點在那邊就在那邊。

藝術家：喔 所以就是看.....

工 人：不一定，也不一定說都在那邊。

有發面紙啊!

藝術家：喔 發面紙。

工 人：像火車站那邊都發面紙，這裡就是像這樣。

藝術家：所以主要那個牌子是你的還是這個?

工 人：這個。

藝術家：喔 這個。

所以就每次會有不同的建案這樣?

工 人：對。

藝術家：你們建案在裡面那邊嗎 還是那一棟?

工 人：對。

藝術家：那你平常都是，就是你沒有拿著椅子之類的? 因為我看有些人都有拿。

工 人：沒有。

藝術家：為什麼不拿椅子？

工人：我不知道可以不可以拿 我也不知道。

藝術家：他沒有說就是說不能坐椅子？

工人：他沒有說。

藝術家：因為我看有些舉牌工會帶椅子。

工人：盡量都是站著。

藝術家：喔 盡量站著？

工人：對。

藝術家：很熱 非常熱。

你平常呢？除了六日這個之外 還有什麼工作？

工人：都在康家。

藝術家：看家？

工人：康家。

藝術家：康家是什麼？

工人：就是有一些 有病的住戶。

藝術家：喔 OK OK。

工人：就是有一點問題……。

藝術家：喔 了解。

工人：我是沒有問題。

藝術家：你是那邊協助這樣子？

工人：我是想不開自殺，結果就被人家送到那裡。

藝術家：喔 了解。

工人：有的人是精神有問題。

藝術家：康家是康復之家嗎？

工人：對。

藝術家：那邊的人有一些困難這樣子？

工人：對。

藝術家：那現在還好嗎？現在就比較 OK 了？

工人：OK。

我本來就是沒有事的，我是給人家燒炭自殺，就被送來這邊。

藝術家：喔 了解。

你是說有人家燒炭，然後你也被昏迷這樣子 類似這樣？

工人：對。

有的是精神病，有的是在家裡搞一些有的沒有的……

吵架 兄弟姊妹吵架就被送來這邊。

有一些是不方便，就會大小便會大到身上。

藝術家：喔 這滿可憐的……。

工人：對。

藝術家：那你之前有做什麼樣的工作嗎？

工人：就是做這個啊！

藝術家：就是做這個 除了這個之外就比較少？

工人：對。

只有六日有做而已啦！

藝術家：喔 了解。

工人：假日啦！

藝術家：假日有而已？

工人：假日有。

藝術家：這個平常也沒有對不對？

工人：沒有。

藝術家：你們是到六點對不對？

你們比較久耶！好像幾乎都做到五點左右。

工人：對啊！

藝術家：那為什麼會到六點？

工人：八點就來了就五點。

藝術家：九點到就六點這樣？

工人：對。

藝術家：所以你是九點到然後到六點？

工人：我是十點到才六點，九點到就五點。

藝術家：OK。

藝術家：那來的話牌子你們都怎麼收？放裡面就好了？

工人：放裡面。

藝術家：OK。







【圖 6-52】〈舉牌工人肖像計劃#6〉攝影紀錄，攝影：簡瑞賢。

工 人：這可以嗎？

藝術家：可以可以，我應該叫你大哥才對吧？應該叫你大哥就好？

工 人：我快要 60 歲了。

藝術家：快要 60 歲了喔？

那你平常都在這邊嗎？

工 人：對啊！都禮拜六 禮拜天。

藝術家：禮拜六 禮拜天？那平日有什麼其它的工作嗎？

工 人：沒有啊 我一隻手而已，在工廠被機器弄到啊！

然後就沒有人請了啊.....。

藝術家：弄到？你之前是做什麼工作啊？

工 人：做那個磁磚的啦！然後被機器弄到，被那個輸送帶.....，我的衣服被它攪到。

藝術家：很危險呢！攪進去嗎？

工 人：對啊！

那我故鄉住在高雄。

藝術家：你是高雄人嗎？

工 人：六龜，六龜人。

你知道嗎?

藝術家：我知道六龜，但我沒有去過。

工 人：現在不錯了啦! 我們那邊六龜。

藝術家：那會常回高雄嗎還是在這邊?

工 人：有時候過年 那個掃墓節，我都會回去啦!

有時候我們這個過年也有做呢!

藝術家：過年也有做，這麼認真?

工 人：初二 初三就開始做了。

藝術家：那你都在這邊比較多嗎 還是會到其它地方去? 就是在桃園就是這一區嗎?

工 人：都在桃園啦

藝術家：都在桃園?

那大哥你有結婚嗎? 結婚了嗎?

工 人：沒有結婚 沒有小孩。

那我的手這樣啊! 要怎麼樣娶?

藝術家：不會啊!

工 人：我這個十幾年，快要二十年了呢!

藝術家：二十年，所以是幾歲的時候發生這個事情?

工 人：四十幾歲吧!

藝術家：四十幾歲喔? 那時候應該也就是，也算事業也就是工作一陣子了?

工 人：對啊 我說不要娶了啦! 那如果娶了有孩子我怎麼辦?

藝術家：不會啦 不會啊! 我看大哥你也蠻開朗的啊! 我感覺你也很負責任的感覺。

工 人：最好不要啦!

藝術家：可能緣分緣分啦，這種事情.....。

藝術家：你帽子很好看耶!

工 人：啊?

藝術家：你的帽子很好看!

工 人：帽子?

藝術家：嗯! 我說很好看啦!

工 人：我的帽子很多。

藝術家：台灣藍鵲的呢! 是你自己買的吗?

工 人：對啊! 自己買的，在那個三重埔垃圾市 橋下那邊啦!

藝術家：看起來很有型，我看你搭的也都很有型，很酷啊 就迷彩的。

工 人：昨天下班了昏倒在這裡。

藝術家：你昏倒在這邊喔? 在這裡啊? 你嗎?

工 人：對啊!

藝術家：為什麼?

工 人：因為太熱啊! 要下班了，我搬石頭搬去那邊，哇! 回來就你看吐到很多，就倒下去了。

藝術家：是喔 那後來呢?

工 人：後來自己爬起來，那後來老闆來了。

藝術家：那老闆還不錯是不是?

工 人：那老闆也說就叫我在裡面啦! 太陽那麼大不要出來。

藝術家：好像這樣還不錯? 老闆就是會想到你，就不要讓你曬這樣?

工 人：對啊! 聽收音機可以嗎?

藝術家：可以可以 你聽你聽。

工 人：你有 你讀大學啊?

藝術家：是啊! 我有讀大學跟研究所這樣子，學畫畫的。那大哥你學什麼的?

工 人：我沒有啊! 國小畢業而已，小時候不喜歡讀書啊!

藝術家：那你國小畢業之後，大概幾歲開始工作?

工 人：十七歲吧? 十七歲上來台北樹林。

藝術家：樹林工作啊? 做什麼的?

工 人：做那個打網球 網球拍那個啊! 有做過做網球拍的這樣子，在打網球那個。

藝術家：還有呢?

工 人：換很多工作。

藝術家：換很多工作?

工 人：板模(台語) 做板模

藝術家：板模是什麼? 不好意思。

板模 OK OK，不好意思啦我台語不流利，所以就是工地你也有做過這樣子?

那還有呢?

工 人：磁磚(日語)啊!

藝術家：磁磚是什麼?

工 人：就是磁磚啊

藝術家：磁磚 OK 就是你剛剛講的磁磚

工 人：水泥啦

藝術家：水泥工 水泥的工作這樣子，那哪一個你比較喜歡? 哪一種工作你比較得心應手?

工 人：沒有啦 做很多 做了很多工作呢!

藝術家：哪一個你最喜歡? 工作的話，還是差不多就是工作這樣子?

得心應手 比較得心應手?

工 人：年輕時候也是有工作就要做了。

藝術家：所以就沒有說什麼，喜不喜歡的問題這樣子?

工 人：嗯。

工 人：你要戴那個啦 斗笠啊! 戴那個不行喔?

藝術家：戴什麼不行? 你說你要戴斗笠是不是?

工 人：嗯。

藝術家：好啊 那我就改一下可以啊! 怕你曬到 那你戴斗笠好了，
就出來一點，好 戴斗笠可以，那我要花一點時間改一下，斗笠很厲害?

工 人：對。

藝術家：大哥你可以聊聊那個磁磚工廠嗎?

工 人：啊?

藝術家：磁磚工廠啊!

工 人：怎樣?

藝術家：在那邊的工作的經驗怎麼樣? 你可以聊聊嗎?

工 人：磁磚?

藝術家：對 磁磚啦! 是啊 他那就是做什麼? 主要是做製造磁磚還是貼磁磚?

工 人：我做製造。

藝術家：製作磁磚喔 在鶯歌嗎?

工 人：鶯歌啊 鶯歌很多。

藝術家：那我以前是住鶯歌。

工 人：你喔?

藝術家：我以前是住在鶯桃路，我是住在 85 度 C 那邊，85 度 C 那個巷子裡面，以前
啦 那現在就搬到桃鶯路上。

藝術家：磁磚主要是做哪一種磁磚?

工 人：做貼在地下的啦 外面的啦! 房子外面的。

藝術家：喔 OK OK，大哥那方便問一下，你發生事情之後公司有沒有賠償?

工 人：沒有賠呢!

藝術家：沒有賠喔?

工 人：老闆說沒有錢呢

藝術家：啊 怎麼這樣子? 你要爭取啊!

工 人：啊?

藝術家：我說你沒有跟老闆反應說就是.....。

工 人：有啊 可是他說沒有錢，我也沒有辦法.....。

藝術家：是喔?

工 人：對啊 我去長庚住院，他才拿一萬塊給我，說要給我買那個東西的而已。

藝術家：那時候沒有請人幫忙，就是跟老闆爭取一下?

工 人：對啊 我老闆啊.....。

藝術家：有沒有保險?

工 人：他沒有健保。

藝術家：沒有給你健保？

工 人：他沒有，那個工廠沒有牌子，沒有牌啊！也沒有給你勞保健保，他給我買意外險而已。

藝術家：那這個可以用意外險支付嗎？

工 人：對 那手斷掉，所以他去找他的朋友，我勞保寄在他朋友那邊。

藝術家：所以不是你的名字是用朋友的名字？

工 人：對啦 那才領四十幾萬勞保，勞保領了四十幾萬，那那個意外險五十幾萬，這樣而已，他就沒有給我了。

藝術家：所以你的那個是老闆的朋友領走了，沒有給你是不是？

工 人：沒有 不是，我的手斷掉，他寄在他朋友的工廠

藝術家：對 寄在他的工廠？他也沒辦法去領？

工 人：有啊 勞保有給我領四十幾萬而已啊，勞保退你四十幾萬，那意外險五十幾萬，差不多加起來一百多萬而已。

那我去長庚住院 有啦！我老闆三個月 一年 我都有領薪水啊！三萬多，每個月都有領薪水啊！

藝術家：那現在老闆還聯絡得上嗎？

工 人：他住在鶯歌啊！

藝術家：住在鶯歌啊？

工 人：對。

藝術家：你們現在還會有聯絡上嗎？

工 人：那現在工廠收起來了，收起來了。

藝術家：所以老闆過得也不好是不是？

工 人：對啊 收起來了，我聽我以前的會計在講啊！

我記得繳那個勞保都叫我那個會計去繳啊 那現在我自己在繳啊！三個月三千多。

藝術家：所以那大哥你現在還有在繳勞保？

工 人：有有有 。

那天去申請三萬多 三萬啦！

藝術家：申請三萬意思說 每個月可以提領三萬嗎？

工 人：我那個病情，我們勞保可以去申請啦！

去申請，差不多十幾天就下來了，三萬塊就下來了。

藝術家：喔 疫情啦！就是政府的紓困方案。

工 人：對啦 對啦！疫情。

藝術家：那有幫助吧？紓困的那個錢有幫助啦？

工 人：有啦！我去申請就出來了。

藝術家：很快嗎？

工 人：很快啊！

藝術家：好申請嗎 好申請？

工 人：我們站牌子也可以去申請啊！

那我申請勞保，不可以去申請這個啊！

藝術家：喔 了解。

工 人：這個就一萬塊而已，這個一萬塊。

藝術家：那同事都有去申請嗎？

工 人：有有，都有

藝術家：所以幾乎認識的都有去申請那一個紓困方案啊？

工 人：嗯，對啊 他們有去申請啊！都出來了，十四天就出來了。

環保局：帥哥你在畫畫啊？這邊不能擺這個啊！這個要拆掉。

藝術家：啊？

環保局：不能擺這個，要拆掉。

環保局：要拆掉。

那他站著讓你畫沒關係 但是這個要拆掉

藝術家：喔

環保局：可以嗎？我可以讓你繼續畫但是他這個要拆掉。

我環保局的。

沒關係，你可以繼續畫。

藝術家：好，謝謝喔！

環保局：麻煩一下板子拆掉，謝謝！

工 人：這怎麼畫？

藝術家：幫你。

工 人：這旁邊就好。

藝術家：這裡？

環保局：好 謝謝喔！

工 人：這樣你就沒得畫了。

舉牌工人訪談錄音#7

力行路 / 2020.06.28



【圖 6-53】〈舉牌工人肖像計劃#7〉攝影紀錄，攝影：簡瑞賢。

藝術家：平常有做什麼工作嗎？

平常有做什麼工作嗎？

工人：做這個啊！

藝術家：就做這個？就假日六日這樣？

工人：假日而已。

藝術家：假日而已平日就是在家裡這樣子？

工人：對。

藝術家：我聽上次的阿伯講說你們是客家人喔？

工人：對。

怎麼知道我是客家人？

藝術家：那個阿伯跟我講的。

工人：他也是。

他住六龜 他不是客家人，只有我們是。

藝術家：只有你們是嘛！

他說他是住六龜，高雄。

工人：對啊 他是高雄。

藝術家：你是美濃對不對？

工 人：我們是美濃。

藝術家：住美濃 怎麼到桃園這麼遠？

工 人：搬來這裡啊！買房子搬到這邊。

藝術家：搬很久了嗎？

工 人：對啊！

藝術家：做這個工作會很累嗎？

工 人：不會。

藝術家：不會喔？很熱。

你要不要把那個飲料拿過來，要是渴了可以喝一下。

工 人：對。

藝術家：要不要去拿一下飲料？

你太累要跟我講喔！累的話要跟我講。

工 人：可以去廁所嗎？

藝術家：啊？

工 人：等一下可以去廁所？

藝術家：去喝的嗎？

工 人：廁所。

藝術家：喝的？

工 人：廁所一下。

藝術家：蝌蚪是什麼？

工 人：上廁所。

藝術家：誰上課的？

工 人：等一下可以去嗎？

藝術家：去上課嗎？

工 人：上廁所。

藝術家：上課的？

工 人：尿尿。

藝術家：喔 尿尿喔 可以啊 可以啊！

喔 上廁所。

當然可以啊 可以啊！

你現在想上嗎？你現在可以去上。

你現在想去上嗎？

工 人：等一下。

藝術家：等一下，如果你要尿尿你要跟我講。

藝術家：你做這個工作做很久了嗎？

做這個工作做很久了嗎？



工 人：做很久了。

藝術家：做幾年了？

工 人：做兩年多了。

藝術家：兩年多。

每天都在這邊嗎？還是都在這邊？

工 人：禮拜六禮拜天而已。

藝術家：你有換別的位置嗎？

工 人：每次都在這邊。

藝術家：同一點 都同一個點？我看很人多都會換來換去。

工 人：現在都是在這邊，建築在這邊我們就站在這邊。
就在旁邊而已，那一間。

藝術家：雇主還不錯嗎？

工 人：對。

藝術家：不錯？

有些雇主要求會比較高。

工 人：昨天我站到這邊他也不會管。

藝術家：他不管這樣子？

工 人：對。

藝術家：因為有些會跑出來看有沒有在這邊坐。

工 人：人有跑掉就不行了。

藝術家：人跑掉就不行，人在這邊就沒關係這樣子？

工 人：對。

藝術家：有一些要求比較高，還會就是說你有沒有晃啊！

我有畫過一些人他們會這樣說。

你們同一個雇主嗎？跟前面那一個。

工 人：不一樣的啊！

藝術家：不一樣。

工 人：他們的是裡面那個，我們是開車出來的。

藝術家：喔。

路 人：賣飲料嗎？

攝影師：沒有啊！

路 人：喊嗎？

攝影師：不是。

路 人：那你到底在幹嘛 你是賣房子的嗎？

攝影師：也不是啊！

路人：你做這個比我辛苦，大太陽底下你看曬得比我還黑。

我的臉比較黑，跟那個黑炭一樣。

她長得很像你耶！

工人：他會畫的啦！

路人：他好厲害喔！

有空你幫我畫一張，我想要做立體繪圖。

對啊 他照得好漂亮，他真的畫得好像喔！

真的 我沒有騙你。



舉牌工人訪談錄音#8

文中路 / 2020.08.09



【圖 6-54】〈舉牌工人肖像計劃#8〉攝影紀錄，攝影：簡瑞賢。

工 人：今天好像比較沒有太陽。

今天比較沒有太陽。

藝術家：昨天我看還算多。

工 人：今天比較沒有太陽。

工 人：我老公站前面那裡。

藝術家：喔 是嗎？前面？

工 人：前面。

我小女兒在警察局，力行路警察局過來一點。

藝術家：也在站嗎？也站牌子這樣子？

所以一家四個人假日全都出動。

工 人：對啊 假日都跑出來站牌子。

藝術家：等於你之後就沒有了？

工 人：之後。

藝術家：之後就你沒有站？

工 人：只有我沒有，他們都還有。

他是說下個禮拜他要幫我老公跟我女兒大的那個換位置。

藝術家：換位置喔？

工人：不曉得要換到哪裡。

藝術家：你們都同一個老闆嗎？

工人：對啊！

藝術家：同一個老闆喔？他好像不見得每一個都是同一個老闆。

這邊的，好像有不同家老闆。

不同家老闆。

工人：可是在這邊很多都是一樣那個 X 小姐。

藝術家：妳說什麼小姐？

工人：X 小姐。

跟我一樣。

藝術家：X 小姐喔！

藝術家：像如果我要站的話，是要有什麼管道聯絡嗎？

你們是怎麼找到這個工作機會的？

工人：之前是我女兒認識，就是一樣站牌子的啦！

就介紹我來這邊做。

藝術家：就人家介紹還是直接，主要是人家介紹？

工人：對。

你會要來做這個？

藝術家：想要試試看啊！體會一下你們的辛苦這樣。

工人：做這個……

藝術家：有機會的話啦！

工人：錢很少耶！

藝術家：你說一天八小時，七百五十還八百，八百算比較不錯。

工人：對，有些七百五十。

藝術家：你有沒有站過七百五十的嗎？

工人：沒有。

之前有認識別家的啦！別家的就七百五。

可是它發海報的話就比較多錢，發海報是八百五。

藝術家：喔 發海報會……

工人：就是可能要在街上走來走去這樣，在路口然後就是發海報。

紅燈的時候就下去發啊！綠燈就跑出來。

藝術家：不過那個就是比較危險。

工人：對。

藝術家：因為就是你要在那個裡面穿梭這樣。

工人：對啊 像這樣停的時候就趕快下去發。

藝術家：喔 你有做過發海報嗎？

工 人：有啊!

藝術家：你覺得哪個比較，這個比較輕鬆 對不對?

工 人：做這個是怕那個啦 怕環保局。

藝術家：環保局?

不過環保局來也不會開你的單吧? 他是開建商的 對不對?

工 人：對啊!

藝術家：就是要撤這樣比較麻煩 這樣?

工 人：就是環保局來的話就要給它拆下來這樣。

拆下來，就是拆拆。

藝術家：就是又拆，然後又不拆這樣子?

工 人：環保局來的話他就會叫你拆啊!

就拆下來放到旁邊這樣。

那個他走了，差不多半個小時再綁上去。

藝術家：喔 了解。

工 人：半小時左右這樣。

藝術家：他還會回頭再來開嗎? 你有遇過嗎?

工 人：有時候會啊!

如果他第一次是會先勸導，然後第二次如果又他會叫你們拆下來啊!

藝術家：第二次看到他就會開罰?

工 人：不會。

你沒有在那裡，人沒有在那裡，牌子綁在那裡。

藝術家：他就會?

工 人：人有在這邊就說你們拆掉這樣。

人有在這裡他就不會開啊! 就不會開，就只有叫你拆下來而已。

之前站那邊啊 比較危險，風大的時候，石頭壓也壓不住。

藝術家：真的喔?

工 人：就給它飛到馬路上，哇 嚇死了!

藝術家：有點危險耶!

工 人：對。

弄到人家車子還要叫我賠耶!

藝術家：是喔?

工 人：對。

藝術家：有嗎 有遇到過嗎?

工 人：沒有遇到。

藝術家：你說怕碰到。

工 人：對 怕說風大的時候有沒有。

飛出去的話，萬一飛出去弄到人家車子的話叫我賠。

這是真的喔!

藝術家：會。

工 人：所以顧這個也是那個也是要小心啦!

會弄到人家，也不是說很簡單啦!

萬一風大的時候也是要注意。

藝術家：開始有蚊子了。

工 人：有蚊子喔?

藝術家：對 要抖腳。

沒關係 沒關係。

工 人：所以我會拿這個扇子就是這樣。

藝術家：喔 你是說把它扇走這樣子?

工 人：對啊!

我是在一邊扇涼，也是在趕蚊子啦!

藝術家：還穿長褲喔?

工 人：對啊!

藝術家：專業。

工 人：趕蚊子啊 趕蒼蠅啊! 都有。

藝術家：穿那個就不會了，我覺得我穿短褲就不太對了。

工 人：對啊!

