

國立臺灣師範大學藝術學院美術學系

繪畫組

碩士論文

Program of Western Painting

Department of Fine Arts

College of Arts

National Taiwan Normal University

Master's Thesis

失去的邊界-陳佑朋創作論述

The lost border-Chen, Yu-Peng's Artist Statement



陳佑朋

Chen, Yu-Peng

指導教授：朱友意 博士

Advisor : Chu, Yu-Yi, Ph.D.

中華民國 111 年 4 月

April 2022

謝誌

在碩士求學期間，接受前輩、教授以及各個單位的幫助，感謝這些機會和經驗。首先自己很有幸在師範大學這個環境裡能在白適明老師和蔡芷芬老師的課程中獲得許多創作相關的文本討論，讓後續論文研究能更加豐富完備。在宋曉明老師的課程中參與到英國教授所教導的藝術思維以及創意想法，對於藝術創作的看法能夠更全面。於畢業前申請到的扶輪社獎學金，他們提供創作者良好的展示機會，使我在沉澱思維的同時能夠較無負擔的產出更多全新的作品。

特別感謝指導朱友意老師，在論文寫作上老師總會將作品的呈現擺在首位，引導我如何面對論文的架構以及書寫方式。每次的討論都會有所收穫，幫助我完成此論文並取得碩士學位。口考和大綱考試的過程中，感謝廖仁義老師以及黃進龍老師指點出我的不足，以及提供許多寶貴的意見和參考資料，使我在書寫及創作的過程中獲得許多回饋。



摘要

本論文《失去的邊界》其概念是筆者透過研究故鄉的歷史過程，在父母失去龜山島這個歸宿，集體遷居至台灣本島的過去，筆者透過長輩口述後想像，而察覺的「邊界感」，重新審視筆者的創作脈絡而衍伸出的中心思想。藉由研究「邊界」的相關理論以及定其範圍，透過各種表現手法來呈現無形卻無處不在的邊界，並以現在的角度來觀看自己身處的空間，呈現筆者長時間注視的「場所」。在畫面中透過抽離「人」的形象，使作品產生既親近又疏離的氛圍，而出衍伸出邊界感。期望筆者能夠透過畫面重新認知這些空間，成為筆者創作中的核心理念。

本論文一共分為五章。第一章緒論:說明研究動機，研究範圍及限制和研究方法。筆者詳述過去的創作脈絡，並說明與論文主題之相關性，其次分析個人創作方式和使用媒材的創作可能性，透過詳細的計劃來擬定往後的創作形式。第二章無處不在的邊界:是對於邊界等相關理論探討，以研究地理空間的邊界，延伸至現代城市中人們心理的「地界」，分別為可視與不可視的邊界。第三章空間中再現邊界:分析並比較藝術家創作中的邊界相關理念，進而闡述筆者作品創作手法和內容。第四章《失去的邊界》系列:筆者將對此系列的作品個別進行問題研究、方式實踐、畫面描述和作品寓意。最後結論:提出筆者對於個人創作的審視、心得和創作之展望。

關鍵字:邊界線、邊界、空間、場所、疏離感。



Abstract

The concept of this thesis “The Lost Border” is the “sense of border” that the author perceives through the study of the historical process of his hometown. In the past, his parents lost their hometown “Gueishan Island” and collectively moved to Taiwan. He reviews his creative nexus and develops the central idea. The author presents the invisible but ubiquitous border by studying the theories related to “border,” determining its scope, and using various expression techniques. He views the “space” where he is from his current perspective and presents the “place” he has been watching at for a long time. Drawing out the image of “people” gives the works an atmosphere of both intimacy and “alienation,” and then develops the sense of border. The author expects he can re-recognize the space through the screen and let it become the core concept of his creation.

There are five chapters in this thesis. Chapter 1 “Introduction” explains the research motive, the scope of the research, and the research method. First, the author elaborates the previous creative nexus and explains the relevance to the theme of this thesis. Second, he analyzes the methods of personal creation and the possibility of creating with different media. He then formulates the further creative forms with detailed plans. Chapter 2 “Ubiquitous Border” discusses the related theories such as borders. Studying the border of the geographic space, and extending to the psychological “border” of people in modern cities. Both of them are visible and invisible borders, respectively. Chapter 3 “Reproduction of Border in Space” analyzes and compares the concepts of artists’ creations related to borders. Furthermore, it explains the creative techniques and content. In Chapter 4 “The Creation Series: The Lost Border,” the author studies the problems, explains the practiced methods, and elaborates the idea of the creations in this series individually. Finally, in the last chapter “Conclusion,” the author reviews the personal creations and proposes the prospect of creations.

Keywords: Boundary line, Border, Space, Place, Alienation



目次

謝誌.....	I
摘要.....	III
Abstract.....	V
目次.....	VII
圖次.....	IX
第一章 緒論.....	1
第一節 研究動機與目的.....	2
第二節 研究範圍及限制.....	4
第三節 研究方法.....	5
第四節 解釋名詞.....	7
第二章 無處不在的邊界.....	11
第一節 自然邊界.....	11
第二節 龜山島的邊界.....	12
第三節 人為邊界.....	14
第四節 疏離感.....	16
第三章 空間中再現邊界.....	19
第一節 作品中的邊界.....	19
第二節 移動的空間.....	22
第三節 俯瞰的空間.....	24
第四節 再現的邊界.....	25
空間氛圍的再現.....	26
創作手法的再現.....	27
畫面邊界的再現.....	28

第四章 《失去的邊界》系列創作實踐.....	31
第一節 媒材與技法.....	31
畫布及載體製作.....	32
油畫創作手法.....	36
3D 列印製作手法.....	36
第二節 創作內容.....	42
第三節 作品詮釋.....	44
結論.....	59
參考文獻.....	61



圖次

編號:	圖檔:	圖檔資料:	頁碼:
圖 1		龜山島，西岸。 圖片出處：吳楊欽《揭開龜山島的神秘面紗》，宜蘭縣，五洲彩色製版股份有限公司，1995，頁 11。	2
圖 2		陳佑朋，〈夜深人動 二〉，2018，油畫.畫布，22.0×27.0 公分。	4
圖 3		陳佑朋，〈夜深人動 三〉，2018，油畫.畫布，22.0×27.0 公分。	4
圖 4		喬治·蕭(George Shaw, 1966-)，〈愛與死在陽光明媚的日子〉 (<i>Love and Death on a Sunny Day</i>)，2018，瓷漆.木板，92.0×121.0 公分。 圖片出處：MARUANIMERCIER 當代藝術畫廊。	6
圖 5		台灣，宜蘭縣，仁澤社區。 圖片出處：吳楊欽《揭開龜山島的神秘面紗》，宜蘭縣，五洲彩色製版股份有限公司，1995，頁 66。	13
圖 6		帕瑪諾瓦(<i>Palmanova</i>)，文藝復興時期的軍事城堡。 圖片出處：柯比意(Le Corbusier, 1887-1965) 《都市學》 (<i>Urbanisme</i>)，葉朝憲譯，台北市，田園城市，2007，頁 98。	15
圖 7		柯比意(Le Corbusier 1887-1965)，〈三百萬人口的現代城市計劃〉(<i>Ville contemporaine de trois millions d'habitants</i>)，1922。 圖片出處：柯比意《都市學》，葉朝憲譯，台北市，田園城市，2007，頁 182-183。	16
圖 8		杜勒(Albrecht Dürer, 1471-1528)，〈繪圖員正在描繪一名裸女〉 (<i>Draftsman Drawing a Reclining Nude</i>)，1527，木刻版畫，7.7×21.4 公分。	20

		圖片出處: Rijksmuseum, Amsterdam。	
圖 9		袁廣鳴,〈城市失格-西門町 夜晚〉, 2002, 數位輸出, 246.0×320.0 公分, 台灣美術館典藏。 圖片出處: 臺北市立美術館典藏。	21
圖 10		喬治·蕭(George Shaw, 1966-),〈全國賽〉(<i>The National Game</i>), 2017, 瓷漆·畫布, 64.0×55.0 公分。 圖片出處: MARUANIMERCIER 當代藝術畫廊,〈George Shaw Biography〉。	22
圖 11		大衛·霍克尼(David·Hockney,1937-),〈梨花公路〉(<i>Pearblossom Hwy</i>), 1986, 攝影拼貼 數百張 4×6"印刷品。 圖片出處: The Getty Museum。	23
圖 12		亞力克斯·雷瓦·馬查(Alexis·Leyva·Machado 1970-),〈無題〉(<i>Untitled</i>), 油畫·炭筆·畫布, 58 1/2×57 1/2 英寸。 圖片出處: 古巴藝術數據庫 CUBAN ART DATABASE。	24
圖 13		俯角攝影, 仁澤新村和大溪漁港周邊。	25
圖 14		愛德華·霍普(Edward Hopper,1882-1967),〈夜遊者〉(<i>Nighthawks</i>), 1942, 油畫·畫布, 84.1×152.4 公分。 圖片出處: School of the Art Institute of Chicago。	27
圖 15		托馬斯·迪曼德(Thomas Demand 1964-),〈控制室〉(<i>Control Room</i>), 2011, 數位輸出, 200×300 公分。 圖片出處: Modern Art Museum of Fort Worth。	28

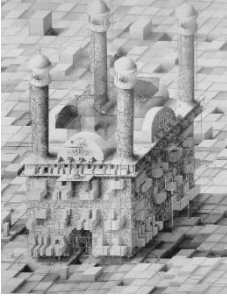
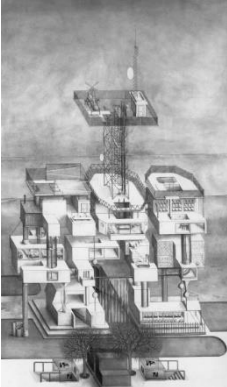
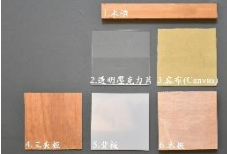

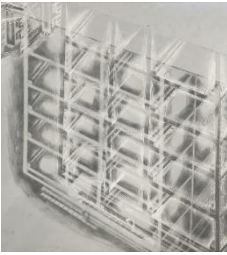
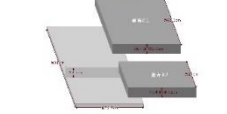
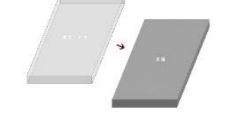
圖 16		保羅·諾貝爾(Paul Noble 1963-)，〈醫院〉(Nobspital)，1997-1998，紙·筆，250×150 公分。 圖片出處: Museum of Modern Art。	29
圖 17		保羅·諾貝爾(Paul Noble 1963-)，〈購物中心〉(Mall)，2001-2002，紙·筆，400×300 公分。 圖片出處: Museum of Modern Art。	29
圖 18		各項媒材。	32
圖 19		〈邊界〉，尺寸圖表。	33
圖 20		〈邊界〉，透明壓克力內框上的雕刻後光照效果。	33
圖 21		〈邊界線 二〉，尺寸圖表，「畫布 01」62.5x72.5x2.5cm、 「畫布 02」27x72.5x2.5cm、「T 型透明壓克力背板」 91.0x72.5x2.5cm。	35
圖 22		〈靜置〉，盒裝式尺寸圖表，32.0×19.0×5.0cm。	35

圖 23		油畫工具組。	36
圖 24		3D 繪圖軟體(TinkerCAD)。	37
圖 25		切片軟體(Chitubox)。	37
圖 26		3D 列印使用工具圖組。	38
圖 27		〈邊界〉, 3D 列印素材, STL 檔案格式。	39
圖 28		〈天際線〉, 3D 素材+3D 素材, 組合示意圖。	40
圖 29		〈靜置〉, 3D 列印素材, STL 檔案格式。	41
圖 30		〈靜置〉, 3D 船素材列印成品。	41
圖 31		〈邊界線-龜山島〉, 2021, 油畫.畫布, 53.0×45.5 公分。	44
圖 32		〈邊界-大溪漁港 一〉, 2021, 油畫.畫布, 100.0×150.0 公分。	46

圖 33		〈邊界-大溪漁港 二〉2021，油畫.畫布，100.0×300.0 公分。	45
圖 34		〈邊界-南方澳大橋〉，2021，複合媒材，72.5×91.0 公分。	48
圖 35		〈邊界-南方澳大橋〉，局部拍攝。	48
圖 36		〈靜置〉，2021，複合媒材，33.0×20.0 公分 11 件。	50
圖 37		〈靜置〉，局部拍攝。	50
圖 38		〈地界〉，2021，油畫.畫布，100 0×150.0 公分。	51
圖 39		〈邊界〉，2021，複合媒材，65.0×53.0 公分。	52
圖 40		〈邊界〉，局部拍攝。	52
圖 41		〈邊界線 二〉，2021，複合媒材，91.0×72.5 公分。	54

圖 42		〈邊界線 二〉，局部拍攝。	54
圖 43		〈天際線〉，2021，複合媒材，150.0×30.0 公分。	56
圖 44		〈天際線〉，局部拍攝。	56
圖 45		空間、邊界、場所構成圖。	59

第一章 緒論

由於筆者的父母皆出生於台灣宜蘭東北外海的龜山島，自古以來它屹立於那，從許多角度觀看，都會覺得它是一隻傳說的神龜，是居民們心靈的歸宿，不分冷暖、不論風雨，總是默默地守護在家門。多年來經常聽著父母描述兒時在島上的生活故事，利用漁船通勤台灣的求學經歷，在村莊周邊打水的過程，最後離開島上的記憶。於 1977(民國 66 年)龜山島劃入軍事管理範圍，島民集體遷至宜蘭大溪「仁澤新村」社區。¹龜山島成了眾多宜蘭人心中的遺憾，居民們就只能遠遠隔海眺望，在此筆者對於父母失去的故鄉浮現「邊界」這個概念。而「龜山島」(圖 1)曾在 1840 年由陳淑均於《噶瑪蘭廳志》一卷中這麼被描述。

龜山一名龜嶼，在廳治東六十里海島，以形得名。岸臨無際，孤嶼聳起，與玉山遙遙作對。其縈波蹙，近復與沙汕蜿蜒，天然作廳治門戶。形勢家所謂龜蛇把口是也。其龍從蘇澳穿海而來，一路石礁，高者如拳，小者如卵，隱隱躍躍，如起似伏。山週二十餘里，高二百餘丈，朝旭初升，變幻萬狀。蘭陽八景所謂「龜山朝日」者，此其第一。將雨，則噓霧咽雷，聲如震鼓。中匯一潭，清澄徹水，春夏間時有漁人結網焉。²

長輩們從小在島上的生活經驗以及記憶經由他們的口述傳達，長年在筆者的生活中佔有相當重要的一部分，因此對於島上的想像及嚮往，也對龜山島這個故鄉有著期待卻無法與其相處的感觸。本研究將討論筆者意識到居民與龜山島，人類與場所之間的相處關係。存在於世上的各種邊界，試圖在分析過程中梳理脈絡，並利用繪畫和不同創作手段的結合，來描述那些不容易被意識到，且存在於生活周遭的邊界給記錄下來。最終解

¹ 吳楊欽，《揭開龜山島的神秘面紗》，(宜蘭縣:五洲彩色製版股份有限公司，1995)，頁 36-40。

² 王崧興，《龜山島-漢人漁村社會之研究》，(台北市:中央研究院民族學研究所，1967)，頁 5。

釋自身創作的意圖，以及研究空間與人之間的關係，也呼應筆者對當今生活環境的某種反思。



圖 1 龜山島，西岸。

第一節 研究動機與目的

現代社會發展日新月異，文明提供我們科技進步和交通發達的同時，也加速了人們生活的步調，周遭事物的變化發生於轉瞬之間。有些地方已經不復存在無法抵達，停留在記憶當中的模樣，只能在文獻紀載和口耳相傳下得以流傳。

我們注視的從來不只是事物本身；我們注視的永遠是事物與我們之間的關係。我們的視線不斷搜尋、不斷移動、不斷在他的周圍抓住甚麼，不斷建構出當下呈現在我們眼前的景象。³

閱讀到此句，回歸檢視筆者個人多年來的創作脈絡，於 2018 年以前的作品就開始著重於「地景」的描繪，如《夜深人動》(圖 2)(圖 3)系列，記錄筆者生活中所見的周圍

³ 約翰·伯格(John Berger)著，吳莉君 譯，《觀看的方式》(*Ways of seeing*)，(台北市:麥田出版，2005)，頁 11。

環境。由於筆者身處於大城市中，繁忙又快速的生活步調，那些景觀在移動的途中稍縱即逝，無法長時間的停留，漸漸的形成筆者所關注的主題，對於生活中注視的居所、移動的環境以及空間記憶，來成為一個自我定位及創作的思考方向。再透過色彩、線條、光線和個人觀看的視覺經驗，將熟知的片段記錄其中，也許是一個城市、建築、巷弄、街口。以客觀寫實的表現手法再現作品，表達出存在於記憶深處的境地。並以「無人」的場景來創造出城市壓抑冷漠的氛圍。

2021 年後，筆者的創作與以往不同的部分，是對於繪畫的想法和生活模式的改變，使創作上需要重新思考個人自身的定位。筆者在次機會於家族長輩訊息中的知，開放仁澤新村居民及眷屬能參與龜山島登島，從申請到當天海上漫長的航行，在踏上龜山島這片土地後，親身體驗空間中與父母傳達記憶中的場所重合，原本遙不可及的島嶼就在腳下，然而內心的邊界感也隨即變化。筆者在登島後的體驗，重新連結了想像與場所的記憶，對於經歷場所與邊界相互作用，理解隨著人們在空間中的移動，影響改變邊界的範圍或消亡。隨著生活各種事件而感受到的體驗，以及長時間生活在城市裡發覺的「邊界感」。有別於早期作品只對空間的關注，綜合這些與空間相處的體驗，促使筆者透過作品的描繪，將以人、空間與邊界三者之間的關係，建構出與以往不同的場所，重新記錄下出無處不在的邊界。



圖 2 陳佑朋，〈夜深人動 二〉，2018，油畫.畫布，22.0×27.0 公分。



圖 3 陳佑朋，〈夜深人動 三〉，2018，油畫.畫布，22.0×27.0 公分。

第二節 研究範圍及限制

本論文以「邊界」為主導，利用相關理論研究「人」與「空間」兩者的關係，以達到完善筆者《失去的邊界》創作之脈絡。在眾多文本資料中 Place 會被翻譯為「地方」或「場所」，筆者在提及 Place 時以論文的統一性會以「場所」作為描述。而經常提及的

「空間」、「場所」和「地景」這些詞彙於名詞解釋中會詳細的討論與界定。

邊界並非單一明確的發展脈絡，而是由多種領域集結而成，就如「地理邊界」、「文化邊界」和「種族邊界」，豐富且多元。因此無法對邊界的所有理論全盤研究，本論文先將從「地理邊界」談至「空間與人的邊界」。作為本篇論文之研究，主要是討論自然場所發展後演變至現代城市中的邊界的概況，來加以整理討論。

在進一步討論本論文之前，要先分析本文中常會出現的詞彙「邊界」，於安德森 (Malcolm Anderson) 的著作 *Frontiers, Territory and State Formation in the Contemporary World* 一書中有詳細描述英語指涉邊界有三個常見詞彙，分別是 Frontier、Boundary 及 Border。對於 Frontier 一詞，除了指涉邊界，也有中文語意中「邊疆」的用法，通常用來指特定情況下，有變化的國際邊界，其最原初意義是軍事上，指涉我國與面對敵國的領土，也是意義最寬的詞語。其次 Border 是指國家的政治和行政當局的邊界，也意指「邊境」，是位於兩個地理環境與空間交接之處，⁴而最後 Boundary 的涵義在三者之間較為狹窄，或指「邊界線」(Boundary line)。⁵而本論文中提及的邊界在筆者的創作方式是討論邊界線周遭的這個範圍的地理空間，因此使用英文含意中的 Border。

第三節 研究方法

透過研究與個人創作脈絡相近的文本，先是閱讀「自然場所」進而研究到「城市邊界」等書籍資料。本論文之目的是藉由研究邊界相關理論，以理解筆者之創作，再檢視場所、空間、邊界與人之間的關係，以文本、典籍進而分析研究。希望透過不同的表現手法來描述邊界這個「抽象」的概念，呈現還原人心中的某種瞬間狀態，試圖在作品中

⁴ 廖炳惠，《關鍵詞 200:文學與批評研究的通用詞彙編》，(台北市:麥田出版，2003)，頁 33。

⁵ Malcolm Anderson, *Frontiers, Territory and State Formation in the Contemporary World*, UK, Cambridge, UK : Polity Press ; Oxford, UK : Blackwell Publishers, 1996, p.16。

建構一道虛擬的「邊界感」，從可視到不可視的感知。期待能較完備地理解筆者筆下創作的「失去的邊界」象徵意義以及繪畫理論。

而表現手法在現今藝術的形式也逐漸模糊，創作的媒材不局限於單一手法的表現方式。在媒材的選用上筆者閱讀到 2011 年泰納獎(The Turner Prize)提名的喬治·蕭(George Shaw, 1966-)，他系列作品中〈愛與死在陽光明媚的日子〉(*Love and Death on a Sunny Day*) (圖 4)是描繪童年時期(1970 至 1980 年)，居住於考文垂內住宅區的景致，此場景激發了他對繪畫的靈感，也是他長期生活且依附情感的地方，喬治·蕭重新審視了風景繪畫後也是選擇傳統繪畫的構圖方式。而創作的媒材則是利用 Humbrol 品牌的「瓷漆」(Enamel paint)，其材料具有顯著的光澤和防水防腐的特性，也是模型創作和平面繪畫的材料。⁶由於瓷漆是二十世紀後的產物，沒有歷史的連結，因此喬治·蕭在媒材上脫離傳統風景繪畫。但同時也將傳統與現代並存的創作者。



圖 4 喬治·蕭(George Shaw, 1966-)，〈愛與死在陽光明媚的日子〉(*Love and Death on a Sunny Day*)，2018，瓷漆·木板，92.0×121.0 公分。

在此筆者預期除了傳統油畫創作以外，也會在畫布空間上並置不同的媒材，分別為

⁶George Shaw,*My Back to Nature*, London, National Gallery London, 2016, p.7.

油畫顏料、麻布、「透明壓克力片」(Clear Acrylic Sheet)和木板等材料，表現傳統與現代的兩種物質，來突顯材料本身的不同屬性，以達到筆者討論的部分邊界內容。創作會以寫實再現的創作手法和 3D 列印(3D printing)技術融合，以不同媒材固有的特性來發展，試圖營造出一個虛實交錯的分割場景，重新思考和詮釋被邊界隔離記憶中的空間。企圖引發觀者在熟悉的場所中，意識到不容易被感知的議題。

第四節 解釋名詞

(一) 邊界(Border)

邊界位於兩個地理空間環境的交界處，因此有著很特殊的空間性。現今各國以主權思想，領土的排他性，以及國家社會上的司法平等，這是國際上各個國家對於領土邊界的一種共識。邊界所代表的是一種限制，影響人們的活動範圍，而的邊界對於人類也是生存過程中不可或缺的一個部分。邊界除了劃分地理空間也意旨劃分不同事物的標準。

(二) 邊界線(Boundary line)

描述「邊界線」以前會先要提到「邊界」(Border)，人類的聚落發展都在一定程度上，根據人們認知的領地來定義自己，在長時間的結果造就了邊界和創造維持的機制。⁷而定義邊界範圍的線就稱為邊界線。邊界線並非只是一條線，而是分隔相鄰國土之間的土地、海域、空域及其垂直的範圍。

⁷ Malcolm Anderson, *Frontiers, Territory and State Formation in the Contemporary World*, UK, Cambridge, UK : Polity Press ; Oxford, UK : Blackwell Publishers, 1996, pp.10-12。

(三) 空間(Space)

空間是目前地理上相當重要的研究課題，空間往往與「場所」(Place)形成相當複雜的關係，當談到空間我們可以聯想到物質存在的一種客觀形式，由長度、寬度以及高度所構成的面積和體積所表現出來。依討論的範圍的不同而會有一維、二維、三維和多維空間的區別。段義孚在其著作《空間與地方 經驗的視角》一書曾提到，空間的「移動」和場所的「暫停」(Pause)，這是會隨著人們的生活方式而不斷轉換成場所與空間。空間別於場所，空間是構成人類生活中基本的座標，也是缺乏意義的定位體系。⁸

(四) 場所(Place)

在理解「場所」之前筆者會先提到上述的空間(Space)，場所與空間是人們存在的世界基本組成元素，是人們熟知的詞語。場所除了是表現地圖上具體的位置或地點，也是在空間中暫停的產物，是一群將某種意義投射在一個局部空間中，然後再以某種形式命名。人們對於場所包含著主觀和感情依附就如同：紀念館、紀念公園、歷史古蹟等等。而在書《地方 記憶、想像與認同》中描述，極端的說法可以存在於各種尺度當中，例如：一個自己喜歡的扶手椅可以視為一個場所，沙漠也可以視為一個場所⁹。當人們長時間將情感投入一個空間中時，就會逐漸形成「歸屬感」和「地方感」。從歸屬感辨認臨界點來看，過了一個範圍就不是，是需要有「邊界」的機制來維持。依此推斷場所是有範圍且依附情感和記憶的地理名詞。

語言中，人們創造了場所一詞必然牽涉了對事物界定的準則，在日常言語對話

⁸ 段義孚(Yi-Fu Tuan)著，王志標譯，《空間與地方 經驗的視角》(*Space and Place the Perspective of Experience*)，(北京:中國人民大學出版社，2017)，頁 4。

⁹ 姆·克雷斯維爾(Tim Cresswell)著，徐苔玲、王志弘譯，《地方 記憶、想像與認同》(*Place a shoet introduction*)，(台北市:群學出版，2006)，頁 36。

中，暗示地理空間和規範行為之間有著很密切的連結，如語言中描述的「適當的」(In place)或「不合適」(Out of place)都暗示著擁有位置是一件有價值的事情。當某件事或某人被判定「踰矩」(Transgression)時。踰矩也是一種「越界」，是一種空間性的概念，逾越這條界線通常暗指著地理的界線，也是一條社會與文化的界線¹⁰。空間能夠使人聯想，透過人們時常使用的語言能夠描述出精準的能夠辨別的內在界線。

(五) 地景(Landscape)

Landscape 在中文的描述中有地景和風景兩種翻譯，但由於參考書目《地方記憶、想像與認同》一書中描述使用地景一詞，因此筆者在論文中將以此為描述。

地景指涉一塊土地的形狀。這可能看似自然的地景，或是顯然為人類或文化的城市地景。我們不住在地景裡－我們觀看地景。¹¹

在地理文本中，地景常會伴隨著「場所」(Place)出現，地景是指「一個地區」也可以指人們透過某個地點觀看地球上局部的表面。地景透過「觀看的方式」和「觀看的事物」所組成，如視野範圍、視野角度和陸地上的地形地勢。而地景的觀看方式，絕大多數都會落在地景之外，場所則是身處其中，這也是與其相異之處。

¹⁰ 提姆·克雷斯維爾(Tim Cresswell)著，徐苔玲、王志弘譯，《地方 記憶、想像與認同》(Place a shoet introduction)，(台北市:群學出版，2006)，頁 164。

¹¹ 同 10 註，頁 21。



第二章 無處不在的邊界

邊界所代表的是一種制約，影響且限制人們的移動範圍，在居住生存和語言交流等各種層面都是相互作用關聯的，文化和社會模式聯繫所組成的範圍，都會受到其他不同的範圍的界定。以世界為例，表面上看似一個整體，卻是複數的場所建構而成，如人類在地表上建立的群體以及城市、國家，在這些影響下各自都擁有明確的邊界，而邊界在人類的歷史當中形成以及消失是不斷重複的活動，其的特徵是隨著時間的演進會有很大的變化。

邊界如果從地理層面跳脫出來，可以描述為一個人的「地界」，也是定義個人與他人的範圍。甚麼是「我」的，甚麼「不是我」的，而人類的心理現象中邊界也是生存過程中不可或缺的一部分。以下將個別來描述解釋邊界存在於不同空間中的型態和影響，第一節的「自然邊界」其結構為地表、水面和天空，是人與環境空間的生存和相處方式。第二節「龜山島的邊界」描述筆者生活經驗和意識到的邊界，在時間的推移下邊界感消失的過程。第三節「人為邊界」從建築空間的角度空將邊界視為牆面、地板、圍籬和天花板，自從人類開始建設後所產生的各種邊界，於前幾節所描述不同形式在邊界與空間的作用下所呈現事實，最後從邊界談至現代城市中的人與人之間的「疏離感」。

第一節 自然邊界

在討論自然邊界前會先提到「自然場所」，意旨大如一座高原小如一棵樹都含括在內，表達著各種環境層次。場所都由天空與地面的具體特性所決定，地面相較於天空是穩定的元素，雖然會隨著時間的推移而改變，但變異性相較於不確定而時刻都在改變的天空是兩種截然不同的元素，而作為空間的研究，主要以穩定的地理環境作為討論的焦點。

在自然場所中會以地形、植物和水作為主要的判別標準。¹²首先地形可以解釋為對場所的描述，空間中地形的結構相當重要，依照他們的尺度可以區分為平原、丘陵、高山、盆地和峽谷。其次地表以上植物為主要特徵時，人們就會將其特質命名，如森林、河口的紅樹林、高海拔的針葉林。再者由水為主導的地景則表現了空間的方向性，如河流、溪流、瀑布。而河畔和海洋則形成的明確的邊界，界定水自身以及鄰近的大地，如島嶼、海灣和海岸線。最後透過大地、植物和水這幾種元素的相互作用形成了空間中的場所。

地表是人類日常生活的舞台，一般以獨特的地貌特徵為依據，使人們受到各種不同程度的制約，在形式意義上就形成了人類在場所空間中的邊界。人類也在這些自然邊界中尋得某種依附的生活關係，它們劃分各個地區不同的人們。邊界不僅是自然的地界，同時涉及了歷史、民族、文化等因素，因此這些地界促使人類文明豐富且多樣。

第二節 龜山島的邊界

對於生活在台灣的人們，龜山島是個特別的存在，從邊界劃定特定的範圍來形成，這些空間範圍所形成的場所對於人類來說是個重要的課題。由此可知，認同感和歸屬感對於人的重要性，以及其核心價值，來「自何地」與「現處何處」都是重要的判別標準。生活的場所上的文化價值關係著人與人之間的交流，而龜山島對於移居至台灣本島的仁澤新村(圖 5)的居民有著相當重要的認同價值。

¹² 諾伯舒茲(Christian Norberg-Schulz)著，施植明譯，《場所精神-邁向建築現象學》(*Genus Loic: towards a phenomenology of architecture*)，(台北市:田園城市，1995)，頁 11。



圖 5 台灣，宜蘭縣，仁澤社區。

筆者生活中時常聽長輩們提到過去的家鄉龜山島。龜山島又稱龜山嶼，位於台灣外海、太平洋中的島嶼，因外型看似海上的浮龜而得名，位於蘭陽平原東北外海的一座火山島，四周斷崖臨海不易登岸。自 1879(光緒五年)夏獻綸《台灣輿圖》就曾提到該島上已有居民，1959 年南方澳漁港擴建成功，龜山島飽和的人口轉移至宜蘭，南方澳成為台灣本島與龜山島之間往返最密切的城鎮。直到 1977 年中華民國政府將龜山島劃入軍事區，而強制遷村，島上居民全部搬遷至宜蘭頭城鎮上的一批國民住宅(仁澤新村社區)，自此龜山島居民在台灣本島定居至今。¹³最後 1989 年解嚴後兩年，重新半開放登上龜山島，2000 年正式納入宜蘭海岸國家風景區，定位為海上生態公園。

龜山島因地理環境因素是一個具有特色的場所，陸地與海洋自然的邊界成為天然的屏障，不只是地理環境上的邊界，島上的空間場所產生的文化意義，也是居民們在島上的經驗與記憶的邊界，使人們有著共同的歸屬感是富有意義的場所。但在時間的流逝下，長年居住在台灣本島的居民至今已到第三代至第四代，後人對於島上的記憶也逐漸淡化，只剩長輩們之間口耳流傳的民間故事。龜山島這歷史場所，在時間的推移下空間的邊界感也逐漸消逝，筆者也對此感到遺憾，即使無法停下時間，但也希望透過對空間、邊界的追尋，在往後的創作中留下對於空間的感受。

¹³ 王崧興，《龜山島-漢人漁村社會之研究》，(台北市:中央研究院民族學研究所，1967)，頁 12。

第三節 人為邊界

場所是具有清晰意義的空間，人存在於空間之中，要能適應就必須在環境中具有辨認方向和賦予意義的能力。場所是暫停的象徵，是人們定居於此的具體表現，居住於一個空間之中不只是尋求一個庇護，更是意旨創造一個有意義的場所，使大眾認同對於此地的歸屬感，幫助具有共同意識的人們聚集。當空間具有意義時，人們便會對空間感受到置身家裡般的自在。¹⁴

本節的中所闡述的人為邊界與「人為場所」有著密不可分的關係，是當前文明活動的一種過程。歷史中大多數的古文明在現今的地表上幾乎沒有留下任何痕跡，而在公元前 509-27 年(羅馬的共和時期)開始，義大利人口大量提升導致居住地各自相鄰，由於當地沒有沼澤和森林等這些能夠分隔兩地的天然屏障，古義大利人使用了石板在定居地之間作為劃分範圍的證明，往後人們定義的邊界有界碑、界牆、運河等。¹⁵

推進至十九世紀，由於邊界的驅使下人們不斷的分裂和聚集，為了適應不同的地理環境，空間中由數個人類的聚落衍生出更具規模的鄉村與城市，在當時大城市的外觀結構主要由防禦軍事所勾勒而成。二十世紀初期，城市的規畫依舊是軍事工程，外圍是由城牆、城門與道路交集並連結通往市中心的結構(圖 6)。至二十世紀後期，城市支配了一切人們的生活，不論是路上的交通、個人的工作室、商店、工廠到居住場所，這一切都受到城市的支配，生活中的工作條件、品質、物價也根據城市的狀態而影響，不同的城市互相對峙、結盟、發動戰爭往復數個世紀，城市也是表現人類進步以及力量的型態之一。

¹⁴ 諾伯舒茲(Christian Norberg-Schulz)著，施植明譯，《場所精神-邁向建築現象學》(*Genus Loic:towards a phenomenology of architecture*)，(台北市:田園城市，1995)，50 頁。

¹⁵ Malcolm Anderson *Frontiers, Territory and State Formation in the Contemporary* World,UK, Cambridge, UK : Polity Press ; Oxford, UK : Blackwell Publishers, 1996.pp.18-19.

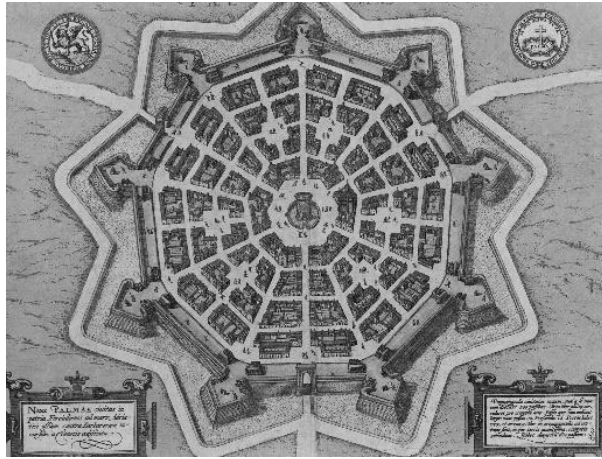


圖 6 帕瑪諾瓦(Palmanova)，文藝復興時期的軍事城堡。

隨著工業時代的發展和過剩人口持續集中於城市，人類自然的聚集，使城市自由的成長，而這些成長使的城市問題也隨之而來。於 1922 年，瑞士建築師柯比意(Le Corbusier, 1887-1965)，詳述設計了一個名為〈三百萬人口的現代城市計劃〉(*Ville contemporaine de trois millions d'habitants*) (圖 7)的理想都市規劃方案。展現出了他們對於近代城市乃至於未來城市的想像。工業化之前的城市，通常由當地的鄉村經數年的建設自然形成，規模小且缺乏規劃。柯比意預計未來的現代城市將會高達三百萬人口時，需要建造一個理性且有秩序的大城市，並首次提出以功能來區分土地運用的想法。¹⁶在此也可以理解為空間的利用有了人為更具規模化的操作以及規劃。最後都市環境系統是人們賦予意義的象徵，提供了人們對於此場所認同的可能性，也會因此而聚集成長，依此推斷在陌生的城市會比在陌生的自然場所來的有歸屬的感受，因為城市是人們期待且共同創造意義賦予價值的集體歸意識。

¹⁶ 柯比意(Le Corbusier, 1887-1965)著，葉朝憲譯，《都市學》(*Urbanisme*)，(台北市:田園城市，2007)，頁 103。

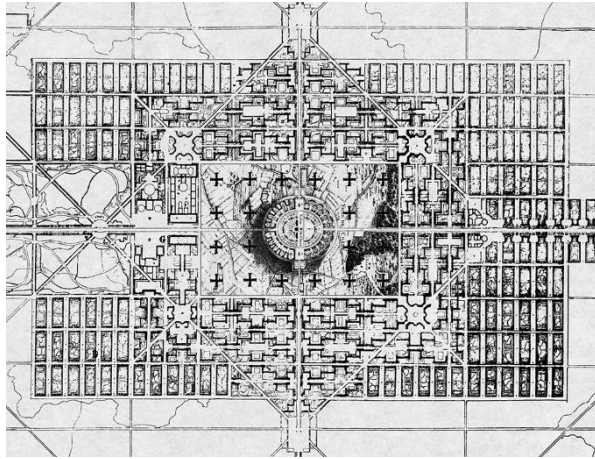


圖 7 柯比意(Le Corbusier 1887-1965)，〈三百萬人口的現代城市計劃〉(*Ville contemporaine de trois millions d'habitants*)，1922。

第四節 疏離感

城市是人們賦予意義集結的過程，演化至今各個國家也出現了大大小小的都市結構，在高速發展的背後卻出現了一種普遍的問題「疏離感」。在討論前筆者將疏離感分為兩個部分，首先是人與城市這片土地之間的關係，筆者生處於現代城市中，雖然有充裕的物質條件，但在城市的複雜性，擁擠的交通、密集的人群社會和往復循環的型態，也產生了無趣的生活模式。社會變遷與城市成長的影響，急促的生活節奏，空間中快速的移動，使人群無法停留，城市失去了情感連結的條件，很難發展出空間「歸屬感」與「地方感」，因此人們不會留意生活周遭的環境，面對生活時失去其原有的和諧與相處關係，逐漸形成人們面對城市空間時，自覺無力感以及無意義感等複雜得心態。於諾伯舒茲著作《場所精神-邁向建築現象學》一書中提及：

疏離感做主要是由於人對於構成其環境的自然的和人為的物喪失了認同感所引起的。這種喪失也阻礙了集結的過程，因而種下了我們實際面臨到的「場所

淪喪」的禍根。¹⁷

對於現代城市空間都會感受到自身不知在何處，無法判斷自己是在上還是在下，就如身處地下捷運系統的大廳或是商場百貨的某個樓層中，只要不往窗外看就無法有明確的方向感。早期人類的生存是建立於自然環境之上，城市結構與地貌毫無相關，當人們失去了環境也意味著人類的危機，在數學與科技的推動下空間不再擁有包容性，高壓的生存密度使人們無法賦予這個空間意義。城市空間無法滿足人們在本章第二節「人為邊界」中提到，人們的兩種能力，辨認方向和賦予空間意義這兩種能力，因此無法建構出一個滿足人們體驗生存的具體意義。

其次是人與人之間的關係，在現代城市中社會互動特徵是「表面」(Superficiality)與「匿名」(Anonymity)，由於表面、匿名的關係，個人可以逃脫社群控制的義務與期待。人們也掙脫了傳統的家族關係和束縛，同時也喪失了社群的參與感，犧牲了與他人連結的能力。¹⁸社會組織型態遭到瓦解，城市中人們對彼此漠不關心，在這高度密集的環境中，居民被功利主義的社會關係給取代，其原因也出自於冷漠。綜合以上兩種觀點愈是高度發展的城市，人與人、人與空間的問題越是嚴重，疏離感的氛圍也因此加劇，起因也許是人與空間的相處變化，在先前提及的人們無法對空間回應並賦予價值，場所的存於細碎且難以判別方位的空間之中，這些與空間相處的體驗，進而影響到人與人之間的相處關係，而人們的冷漠、疏離或許是對城市空間的一種回應。

¹⁷ 諾伯舒茲(Christian Norberg-Schulz)著，施植明譯，《場所精神-邁向建築現象學》(*Genus Loic:towards a phenomenology of architecture*)，(台北市:田園城市，1995)，頁 169。

¹⁸ 朵琳.瑪西(Doreen Massey)、約翰.艾倫(John Allen)、史提夫.派爾(Steve Pile)著，王志弘譯，《城市世界》(*City Worlds*)，(台北市:群學出版，2009)，頁 45。



第三章 空間中再現邊界

人與空間有著密不可分的關係，透過觀察和體驗空間能使人們定義自己存在於世界上的位置，本章節首先將從空間談起，透過藝術家們在作品中改變人與環境的存在體驗，來激發人對於周遭事物的重新認知。第二節在作品中談論移動的空間，以再造方式來詮釋作品中的含意。第三節描述藝術家如何在畫面空間中營造出各種視覺界線，透過再現的手法呈現出無形的邊界。綜合以上觀點後，討論出具體的表現手法來呈現筆者觀看視角中的世界。

第一節 作品中的邊界

藝術品中的邊界由「文藝復興」期間所使用的「透視法」(Perspective)談起，自古以來藝術家嘗試在平面繪畫以及各種雕刻藝術品中模擬現實的物質，這種觀看方式也使得被描繪之物擁有被再現的可能性。在繪畫上，雖然上古時期已有發現具有景深的圖畫，但在文藝復興以前透視法並不是一件普及且具有優勢的表現手法。於文藝復興，十四世紀後的歐洲藝術家開始普遍使用透視法的相關技巧，因此建立了西洋繪畫一項重要的空間構成基礎，經由三維空間中線條的勾勒計算，成功將二為平面帶來一套製造景深的技術。最早透視法構圖的繪畫，是將呈現出觀察者在某個特地地點關注的場景，再現了現實空間中物體與觀察者之間的距離關係。杜勒的(Albrecht Dürer)1525年的作品〈繪圖員正在描繪一名裸女〉(*Draftsman Drawing a Reclining Nude*)，他清晰的展示透視法是如何將立體物投影至平面網格上的觀察方式，呈現出眼睛所見的事實。而藝術家再現畫面的載體，如畫布、木板、石板，透過邊界的勾勒，將關注的空間以有範圍的方式展現給觀者，也在藝術品中形成了最早的物質界線。

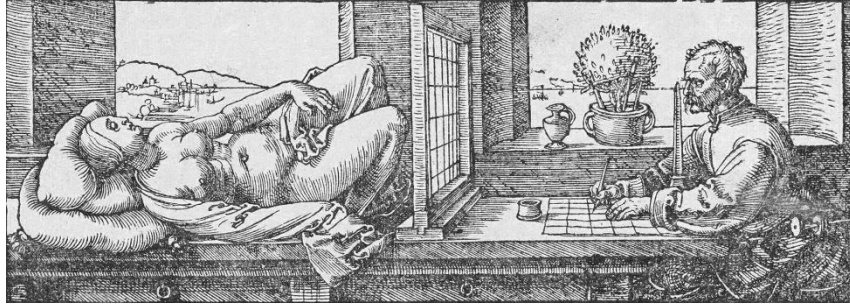


圖 8 杜勒(Albrecht Dürer,1471-1528)，〈繪圖員正在描繪一名裸女〉

(*Drafsman Drawing a Reclining Nude*)，1527，木刻版畫，7.7×21.4 公分。

由透視法而起人們開始追求客觀的畫面，至十九世紀初期隨著攝影暗箱的發展，照相技術的演進，延續至今的描繪手法豐富且多樣。而影像和繪畫中的邊界也是無處不在，影像可以作為一種過去的紀錄，在藝術家手中就成為一個重要的素材，配合創作主題的表現，針對特定的場所或捕捉記憶中的空間氛圍，利用各種手法描繪以呈現出藝術家所表達的內在想法。

繪畫和影像作品是藝術家在空間中利用邊界賦予一個場所意義的方式，利用各種表現手法，展示出作者所關注的位置。從畫面中來理解作者的觀看方式，其中可以利用作品的圖像訊息來想像人與空間的互動關係。

影像可以讓我們直接看到某些人物在過去某段時間身處了那個世界，這是任何過去的遺物或文本所無法比擬的。在這方面，影像比文字更精準，也更豐富。

19

2002 年藝術家袁廣鳴(1965-)的作品，〈城市失格-西門町 夜晚〉(圖 9)場景選在台北的繁華的鬧區，使用俯瞰的角度進行攝影紀錄。創作手法是拍攝許多底片後，再將其運

¹⁹約翰·伯格(John Berger)著，吳莉君譯，《觀看的方式》(*Ways of seeing*)，(台北市:麥田出版，2005)，頁 14。

用電腦合成的方式，抹除人類存在的痕跡，創作成繁華卻無人的都市舞台。²⁰袁廣鳴在作品中精確的呈現出二十一世紀現代人的某些心理狀態，這種狀態能使觀者產生共感，熱鬧擁擠的現代城市卻孤獨地似乎無人的感受，畫面中人類的缺席使城市空間與觀者進行對話。



圖 9 袁廣鳴，〈城市失格-西門町 夜晚〉，2002，
數位輸出，246.0×320.0 公分，台灣美術館典藏。

許多以空間為主題的藝術家都會針對面前所出現的特定場所做出回應，或試圖捕捉記憶中的氛圍。提到描繪場所的作者，生於 1966 年的藝術家喬治·蕭，他的作品呈現兒時居住地、樹林和衰敗的場景聞名，而這些場所也與他生活的記憶產生共鳴，他試圖引導觀者訴說著一些故事，透過畫面產生情感、歷史、宗教的想像。²¹喬治·蕭的作品〈全國賽〉(*The National Game*) (圖 10)主題是他從小長大的地方，透過作者觀看的角度、構圖和色調，來描述著對逝去童年的懷念，從畫面裡散發著時光悄悄流逝的感受。

²⁰ 陳文瑤，《無人城市的騙局之外-談袁廣鳴個展「人間失格」》，(國立台南藝術學院，藝術史與藝術評論研究所，2002)，頁 23。

²¹ George Shaw, *My Back to Nature*, London, National Gallery London, 2016, p.11.

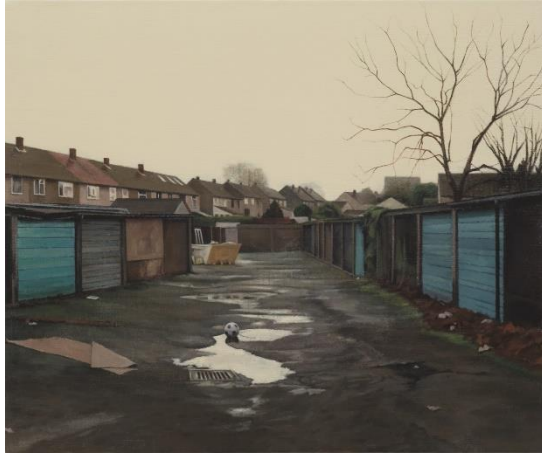


圖 10 喬治·蕭(George Shaw, 1966-)，〈全國賽〉(*The National Game*)，2017，瓷漆·畫布，64.0×55.0 公分。

在藝術創作上，場所是一種人類行為的背景，從活動的痕跡以及建構的地標，不用透過人類的在場就能得知此空間的文明的狀態。對於場所一直都是筆者創作關注的內容，本創作系列《失去的邊界》也利用「無人」的表現手段使畫面產生不同的想像，更關注於場所中的細節，在純粹表現的過程中，期望能使觀者感受到畫面所闡述的情緒，透過畫面世界中重新認知身處的現實世界。

第二節 移動的空間

大地、海洋等廣大的空間上，人們的移動總是頻繁的，面對場所、家鄉、住所具有意義的地點以外的空間就是無界之地，而藝術家在移動的程中總是觀看著，透過移動的經驗來與觀者分享在空間過程中的體驗。藝術家大衛·霍克尼(David·Hockney)以攝影作為創作的手法，作品〈梨花公路〉(*Pearblossom Hwy*)(圖 11)是他在穿越沙漠的公路旅行，該場地位於美國第 165 街，與加利福尼亞(California)梨花公路的交叉路口。作者以梨花鎮以東拍攝了 800 張照片，使用不同角度、不同時間拍攝，每一張照片都可以視為一個單獨的空間，合併起來也是一個完整的空間，利用大量的照片這種視覺重複的過程，使觀看產生出連續不斷的時間性。大衛·霍克尼在作品中代暗喻現代生活中，人們快速的

步伐和重複不斷的本質。雖然作品是取材於日常周遭的環境，但他賦予作品中的空間意義，使其不再是無意義的空間，而是將其轉變為場所。



圖 11 大衛·霍克尼(David·Hockney,1937-)，〈梨花公路〉
(Pear Blossom Hwy)，1986，攝影拼貼 數百張 4×6"印刷品。

從陸地談到海上的移動經驗，1970 年出生於古巴的藝術家庫喬(Kcho)本名亞力克斯·雷瓦·馬查(Alexis·Leiva·Machado)，他生長於海岸的地區，海灘上環繞著散落的浮木、漁網和螺旋槳，如今這些都成為了他的創作靈感。²²他利用繪畫和現成物等創作方式表達了遠離家鄉的情緒，作品中的船可以解讀為對難民奮力逃離古巴的記憶，更廣泛意旨生活在孤島上並克服各種艱困環境的生活體驗。從他的作品表達出了牢固的地方感，反映出在外四處遊歷對家鄉的依戀和對外界渴望的交互關係。

²² 周海歌，《當代藝術的主題:1980 年以後的視覺藝術》，(南京市:鳳凰出版，2011)，頁 214。



圖 12 亞力克斯·雷瓦·馬查(Alexis·Leyva·Machado 1970-)，
〈無題〉(Untitled)，油畫·炭筆·畫布，58 1/2×57 1/2 英寸。

從作者們對移動的空間有著不同的解讀方式，透過道路、車輛、船隻乘載移動功能的場所，用不同手法的畫面安排，創造出無限循環的移動過程，可以將畫面解讀為一個具有時代文化意義的場所。筆者也曾有搭上漁船返回龜山島的經歷，目的地在畫面中到達與否似乎就不重要了，而是透過這些載體，使畫面紀錄更多關於過程的訊息。

第三節 俯瞰的空間

認知世界的方式有各種不同手法，觀看是解讀這個世界的手段之一，即使無法透過視覺的理解也會利用其他感官，如觸覺、聽覺和嗅覺來協助視覺的想像。平視是人們最常使用的觀看方式，只要向上攀爬就能站在高處以俯視的角度觀看地表，人們也會開始與所見的空間進行對話。身處於城市迷宮中的人們總是會好奇，自己所居住的場所全貌，透過登高俯瞰來理解所處的地理空間，以不同的視角理解認知這些地方(圖 13)。

人們利用聲納穿透海面來認知無法抵達的世界，高空攝影的出現，顛覆了人們視覺的認知，衛星照和高空拍攝不同於人們習慣的觀看方式，人們都在嘗試「觀看看不見的東西」(Seeing the Unseen)。²³



圖 13 俯角攝影，仁澤新村和大溪漁港周邊。

人是高度依賴視覺的生物，透過不斷的觀看來嘗試理解萬物。在第三章中介紹的許多藝術作品，為了透漏更多的訊息與觀者交流，也都使用俯視角度與場所對話。筆者在作品中嘗試利用這種視角進行描繪，藉由視覺將觀者引入畫面空間中，在有限的畫幅裡對整個場所進行全盤的理解，以建立一個現實與虛擬並存的位置來喚醒人們內在的想像。

第四節 再現的邊界

我們利用語言以及影像「再現」(Representation)世界萬物的型態，並賦予他們獨特的意義。²⁴就如同鏡子一般反映形體樣貌，透過觀察再重新建構這個世界，利用書寫、

²³ 瑪莉塔·史肯特(Marita Sturken)、莉莎·卡萊特(Lisa Cartwright)著，陳品秀、吳莉君譯，《觀看的實踐 給所有影像世代的視覺文化導論》(*Practices Looking an Introduction to Visual Culture*)，(台北市:臉譜出版，2017)，頁 377。

²⁴ 同 23 註，頁 22。

對話、描繪的方式再現物質。而再現並不只是反映物質原本的樣貌，更是展現了作者刻意安排具有象徵意義的文化場景，而召喚觀者對某種生活空間和型態的想像。

在藝術表現中再現環境的作品，反映了全球生活方式的變遷，人們遷移至人口稠密的都市生活，而藝術家探討的作品並不只有城市建築的外觀，更是富含城市的感覺、聲音以及對於居住於此的人們帶來的影響。

(一)空間氛圍的再現

在藝術表現中再現環境的作品，反映了全球生活方式的變遷，人們遷移至人口稠密的都市生活，而藝術家探討的作品並不只有城市建築的外觀，更是富含城市的感覺、聲音以及對於居住於此的人們帶來的影響。作品討論城市的運作以及城市的意義。二十世紀中期美國藝術家愛德華·霍普(Edward Hopper,1882-1967)，他利用寫實的手法描繪出當時美國人都市生活較為精神層面的樣貌，經歷工業革命後接連的兩次世界大戰，環境的壓迫令當時的氛圍低落也無助，經歷的一切都成為他創作思考的方向。作品〈夜遊者〉(*Nighthawks*)(圖 14)是愛德華·霍普描繪深夜城市中的角落，再現人們生活日常的場所，借用環境本身的光線、空間、布局，更加突顯夜晚的寧靜感。從意義及文化層面討論，作品描繪出二十世紀美國城市生活的苦悶、孤獨感。



圖 14 愛德華·霍普(Edward Hopper,1882-1967) ,〈夜遊者〉(Nighthawks) , 1942 , 油畫·畫布 , 84.1×152.4 公分。

(二)創作手法的再現

藝術家在作品討論城市的運作和意義，有些作者以描繪夢境中的場景和想像的幻境，利用觀看的視覺元素和想像結合，並構築出自己的環境。德國藝術家托馬斯·迪曼德(Thomas Demand 1964-)是拍攝人工布景的藝術家，他將二維和三圍的手法結合，首先將紙張拼貼的方式構成一個寫實立體的場景，創造出一個既像真實存在，卻又不是真實的場所，最後再以攝影的方式將其記錄。托馬斯·迪曼德以再造仿真的環境，他的創作方式即是對現實世界的重新演繹，利用模型展示對現實形象的暗示，建立一個全新的世界，喚起人們對現實環境的記憶或反思。



圖 15 托馬斯·迪曼德(Thomas Demand 1964-)，〈控制室〉
(Control Room)，2011，數位輸出，200×300 公分。

(三)畫面邊界的再現

除了作品本身具有特定的邊界形式，畫面上的表達方式也可以利用線條、方塊、各種具有範圍的表現手法來描繪出特定的界線，以達到作者期望透過畫面呈現的感受。在這介紹一位出生於 1963 年的英國藝術家保羅·諾貝爾(Paul Noble)，他是一位創造空間的藝術家，描繪了一個叫做布斯城·牛頓(Nobstown Newton)的一個虛構的城市，在城市中利用出許多超現實的細節，創造出具有幻想和象徵意義的建築俯瞰圖。²⁵保羅·諾貝爾花了八年時間用最簡單的工具，筆和紙創造出充滿複雜的線條結構，並將畫面呈現提升至宏偉的水平，繪製的有醫院(Nobspital)(圖 16)和購物商場(Mall)(圖 17)等虛構建築物，呈現出藝術家虛構的平行世界。

²⁵ 周海歌，《當代藝術的主題：1980 年以後的視覺藝術》，(南京市：鳳凰出版，2011)，頁 180。

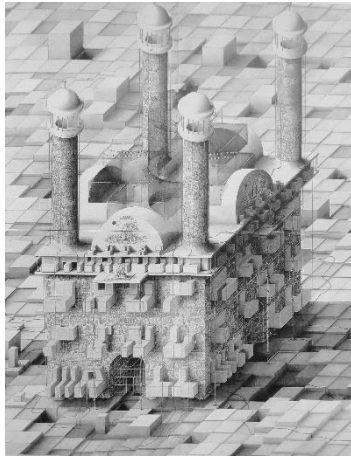


圖 16 保羅·諾貝爾(Paul Noble
1963-)，〈醫院〉(Nobspital)，1997-
1998，紙·筆，250×150 公分。

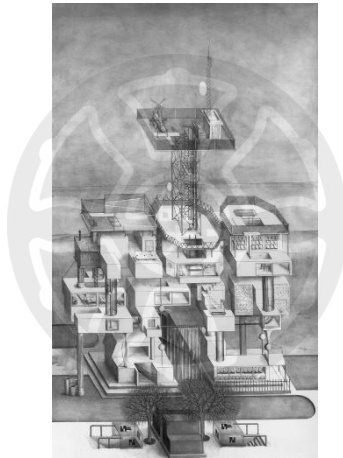


圖 17 保羅·諾貝爾(Paul Noble
1963-)，〈購物中心〉(Mall)，2001-
2002，紙·筆，400×300 公分。

現實的空間經由藝術家的再造也能成為一個虛構的空間，空間改變了人們存在的體驗，可以使觀者重新認知和理解這個世界。回顧檢視筆者創作的想法過程，筆者首先了解「作品中的邊界」對於藝術品中作者觀看的範圍，而在此範圍所衍伸的各種作品。並在藝術家以「移動空間」為創作手法後，觀看到不同過程的經歷，在移動場所中乘載著時代和文化意義。嘗試以「俯瞰空間」來呈現畫面，以獲取大量的視覺訊息。而「再

現邊界」以不同作者們透過邊界的表現手法來訴說空間場所中的各種想法。最後筆者運用對空間中的觀察及想像，藉由邊界為表現手法，讓作品中的場所能產生超越現實卻與現實互相呼應的創作作品。



第四章 《失去的邊界》系列創作實踐

此章節承第一章的研究動機所描述，本系列對於長輩們失去家鄉的感受，在筆者的腦中想像並轉化，反觀自身當下生活環境，在空間體驗的過程中逐步釐清自身創作脈絡，而通過藝術的表現手法呈現出虛擬的疆界，使邊界感能夠表現於視覺上。第四章為完整的《失去的邊界》系列創作方法及創作論述。

第一節 媒材與技法

於第一章第三節研究方法中所描述，以現代與傳統、新與舊媒材的並置，作品上利用物質的第一層邊界，呈現出與以往不同的邊界系列創作。筆者使用油畫、畫布、木材、透明壓克力片和3D列印樹脂等複合材料的手法。創作技法是二維平面描繪三維的空間，和三維模型模擬三維場所，融合以上兩種創作方式，在畫面空間利用平面和立體的幾何物件來加以重構，創造出畫面中具有深度的視覺空間，藉此來強調現實與虛擬之間的邊界線。透過本節中的三個小節(一)畫布及載體製作、(二)油畫創作手法和(三)3D 列印製作手法的解析，在這創作程序會引導創作達成預期的風格效果。

(一) 畫布及載體製作

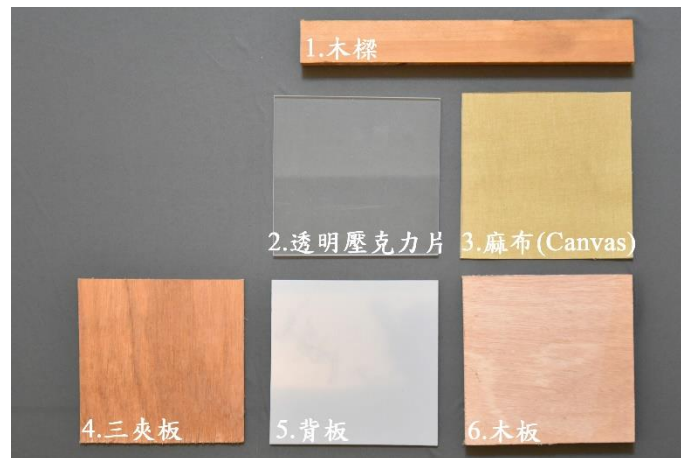


圖 18 各項媒材。

由於製作的過程不同於普遍認知的油畫創作手法，所以筆者在多次的製作中摸索並學習，透過每次產生的問題和新的發想來成為下一件作品改進延伸的基石。首先是利用「透明壓克力片」來製作成「壓克力內框」，而「四邊形畫布」則是使用木樑、三夾板和麻布製作而成(圖 18)。在〈邊界〉和〈邊界-南方澳大橋〉兩件作品中實際應用，採用筆者製作的四邊形畫布，與壓克力內框結合(圖 19)。壓克力內框可以有效的去除實體感，並且呈現出作品完全通透的效果，在具有特別的視覺體驗下也增加整體作品的可靠性，在展示時能呈現出相同穩固的效果。

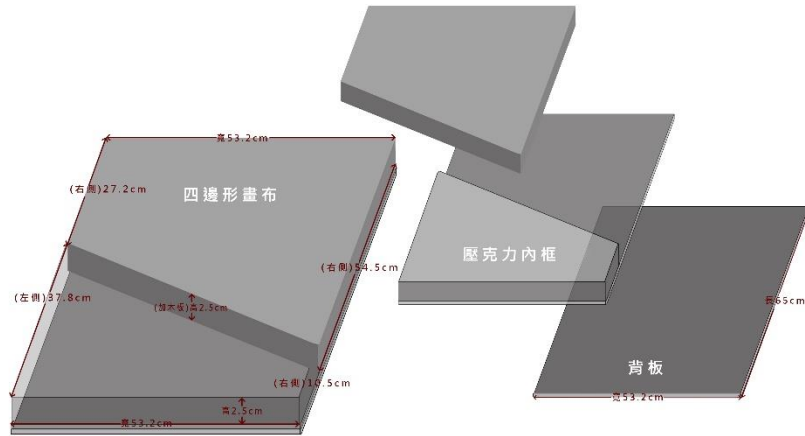


圖 19 〈邊界〉，尺寸圖表。

在壓克力內框固定後，於表層使用針筆、鋼釘和刀片等尖銳工具，對其刨除增加線條溝槽的質感，殘留的線條在光線的照耀下產生虛擬的影子，將作品畫面呈現出預期的效果，透過這種技法豐富視覺的體驗(圖 20)。

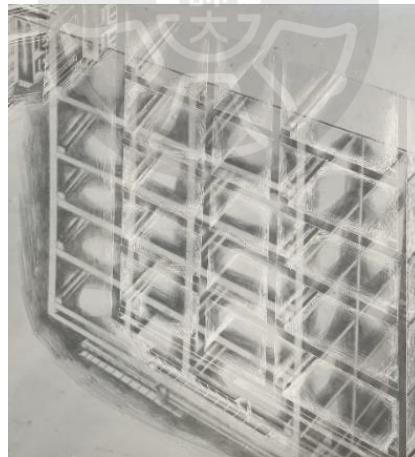


圖 20 〈邊界〉，透明壓克力內框上的雕刻後光照效果。

接著介紹背板，是乘載 3D 列印素材的載體(圖 19)。由於作品使用複合材料的方式進行創作，因此不同的媒材在相接時容易產生些微公差、縫隙。嵌入前對背板進行麻布的包覆，邊緣預留的麻布來銜接作品與壓克力內框之間的縫隙，以減少作

品的公差影響整體呈現。製作過程為背板對壓克力內框進行相應尺寸的裁切，之後將麻布以相同尺寸的情況下增加 50mm，麻布利用無酸樹脂塗抹伏貼至背板上。在壓克力內框以及畫布已經固定的情況下，利用內框上事先預留的孔洞跟背板進行結合，並以螺絲拴鎖等方式將二者固定，效果穩固牢靠。

其次完成〈邊界〉以及〈邊界-南方澳大橋〉兩件作品的製作後，筆者期望以不規則的簍空透明部分來表現出作品可視的邊界。經過多次嘗試後去除了原本承載麻布の木質內框，以壓克力內框完全取而代之，於麻布上塗抹無酸樹脂來包覆壓克力內框，再以刀片裁切出畫面中不規則的簍空處，呈現出筆者預想中的效果，使畫面能直接看透至作品內部。

再者筆者透過改變觀看的視角，將原本廣大無邊的海洋在畫面中壓縮為一條細小的邊界線，如作品〈邊界線-龜山島〉，利用構圖的聯想和上述了各種固定方式所累積的製作經驗，加上《失去的邊界》系列中還未有作品能呈現邊界的透明且虛無的線條感，因而產生出本次的製作想法。「T 字型壓克力透明背板」的固定方式，往後描述將以 T 型背板著稱，應用於〈邊界線 二〉此件作品。利用 T 型背板上事先預留的孔位與畫布相連，將「畫布 01」、「畫布 02」進行固定，形成牢靠的底部載體(圖 21)。由於使「畫布 01」和「畫布 02」中間分離，壓克力片在製作上需要裁切和黏合，因此會留下各種痕跡，為了避免影響視覺上的觀看，筆者將其拋光打磨回歸原本的透明光澤感，此種固定方式創造出兩個空間中那道有形與無形之間的邊界線。

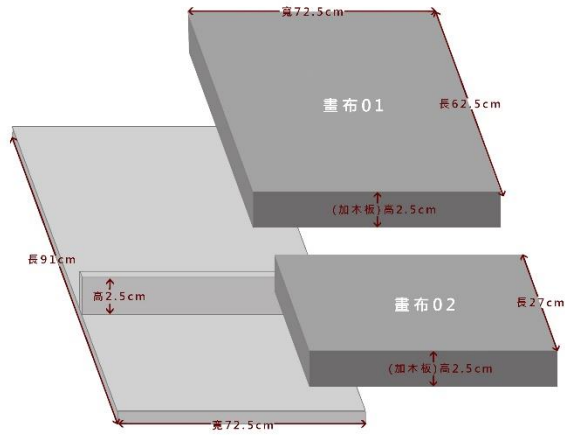


圖 21 〈邊界線 二〉，尺寸圖表，「畫布 01」62.5x72.5x2.5cm、「畫布 02」27x72.5x2.5cm、「T 型透明壓克力背板」91.0x72.5x2.5cm。

最後筆者嘗試製立體模型，透過上述的各種製作手法，創作作品〈靜置〉，為了有效的使作品能夠容納其中，經過縝密思考後製作了「盒裝式」(圖 22)的固定方式，能在其中乘載更高的立體物件，創作能更容易發揮。由於此作品為連幅，作品體積較小，使用較薄的壓克力片就能使其穩固，且能減少壓克力厚度對畫面的影響。作品本身底板部分使用木板作為支撐，能更有效的乘載 3D 列印物件以及「盒裝式」壓克力片的支撐。

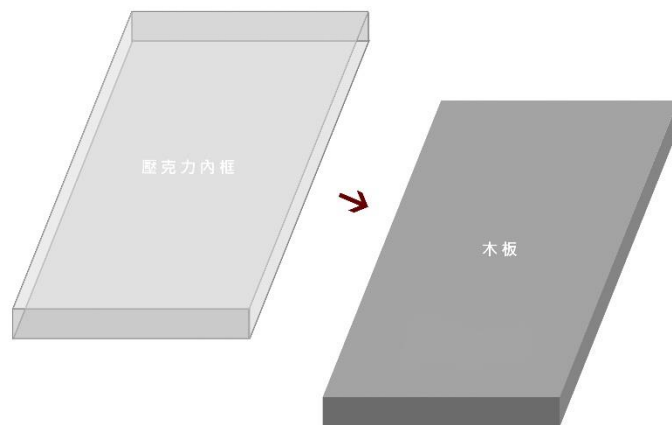


圖 22 〈靜置〉，盒裝式尺寸圖表，32.0x19.0x5.0cm。

(二) 油畫創作手法



圖 23 油畫工具組。

在畫布及載體製作完成後，筆者會以碳酸鈣混合無酸樹脂的技法來進行畫布打底的步驟，再以油畫顏料於畫布上進行創作，主要以具象寫實的技法來呈現被描繪的景色。(圖 23)筆者主要以重疊的油畫創作技巧來進行描繪，能夠有效的呈現被描繪物件的細膩以及銳利的邊緣線條，透過最後薄染畫面來使色調呈現出筆者預期的整體氛圍。在進一步分析創作技法的同時筆者意識到，對於被描繪的場景透過銳利的線條感和精確的邊緣來呈現出人造建築的繁複且細膩的感受，而對於強調邊界的被簡化物件則是以簡潔且流暢的色塊來呈現，企圖運用解構後重組的方式來使畫面中形成強烈的對比，在虛實交錯的畫面中能夠認知到空間與場所之間的邊界線。

(三)3D 列印製作手法

筆者使用繪圖軟體 TinkerCAD(圖 24)製作出《失去的邊界》系列作品中的 3D 原型圖檔，而後圖檔輸出為 STL 檔案格式，再利用 3D 列印機專屬切片軟體 Chitobox (圖 25)轉存為 CTB 檔，使其能夠利用此文件圖檔進行輸出列印，利用這些模型素材在作品中堆疊意旨空間中大小不一，有聚有散的場所，也改變平面作品的視覺體

驗。

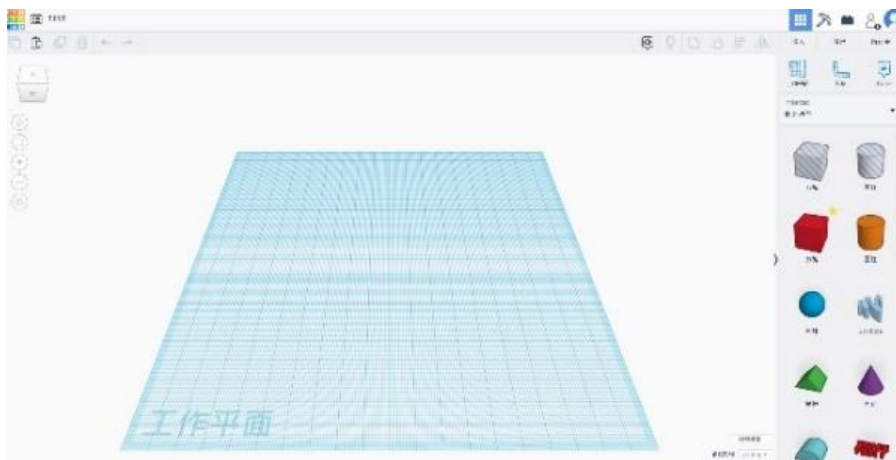


圖 24 3D 繪圖軟體(TinkerCAD)。

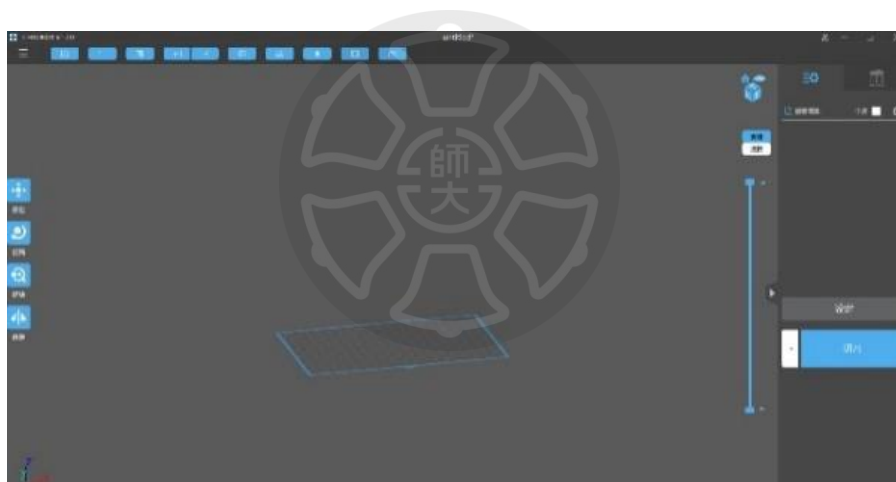


圖 25 切片軟體(Chitubox)。

在 3D 列印業界較為熟知的印製方式，「熔融層積 3D 列印」(FDM 3D Printer) 和「光固化 3D 列印」(LCD 3D Printer)，以下將簡稱為 FDM 和 LCD。由於 FDM 列印時的堆疊紋路較為明顯，在成品表面有類似木頭年輪的紋理，而且列印精細的度限制，X、Y 和 Z 軸解析度在 0.1 至 0.4mm 之間，而 LCD 的製作方式以及精細度較符合筆者的創作，在 4K 面板的主機中可以做到 X 和 Y 軸解析度 0.052mm 而 Z 軸解析度 0.01mm，固筆者將採用 LCD 配合「光固化樹脂」(Light Cured Resin)的

方式進行製作(圖 26)。

列印 3D 物件後，使用超聲波清洗機去除模型表面殘餘的樹脂，以防止在二次固化後影響模型成品的呈現效果，清洗後對模型原件使用風槍風乾，此步驟利於模型二次固化效果，保證固化中不會雜質附著於作品表面。最後根據模型體積尺寸試算二次固化時間，使模型表面能夠完全硬化且呈現出銳利精確的邊緣形狀。

在製作過程中，印製可以選擇不同填充率來進行製作，由於筆者創作的媒材是壓克力片和光固化樹脂，兩者皆為重量較重的材料，降低填充率可以有效減輕列印物件的重量，筆者經多次嘗試使用過不同填充率製作 30%、60%和 90%等，但由於製作後 3D 成品內部鏤空的部分樹脂無法透過二次固化機的光照有效的固化，在長時間的放置後未硬化的樹脂會緩慢侵蝕硬化的樹脂導致破裂損毀，因此筆者期望作品能夠更有效的保存，都會採取 100%填充率來進行製作。而作品重量目前還是無法解決的問題，往後筆者進行大尺寸作品創作時會再重新思考創作的手法。



圖 26 3D 列印使用工具圖組。

作品中，首先〈邊界〉與〈邊界-南方澳大橋〉為相同的創作手法製作，在此以作品〈邊界-南方澳大橋〉為例，使用 3D 列印印製所需的素材，以鑷子等細小工具

進行編排。素材 1 至素材 3 為主要素材，作用在作品中大面積編排，以突顯立體層次。素材 4 至素材 5 為次要素材，將填補其餘空間，利用細小的特性能夠修飾作品中大型物件之間的銜接縫隙(圖 27)。由於先前筆者於壓克力上刻劃線條所產生的光影在灰色系的呈現較為明顯，且為減少立體物件過於突兀而影響平面創作的部分排除了鮮豔的色彩，以達到整體作品的統一性。選擇使用無彩度的灰色系噴漆，統一整體由下至上噴出深至淺的漸層變化。

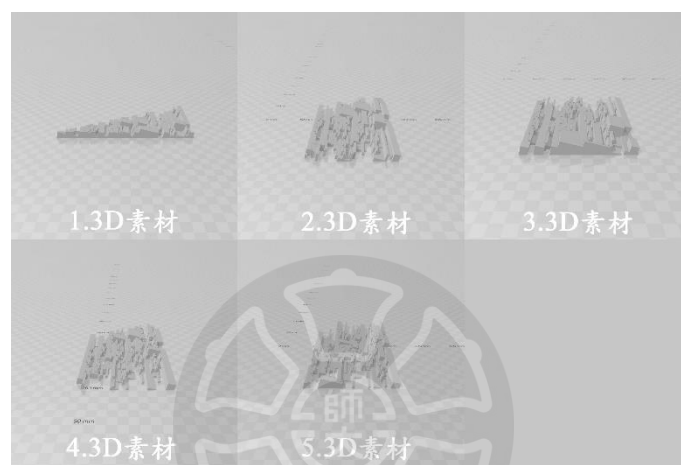


圖 27 〈邊界〉，3D 列印素材，STL 檔案格式。

其次在 3D 列印上筆者因所使用的機台列印限制，最大尺寸為 20×20×10cm，所以無法直接列印過於巨大的成品，但經由多次製作的經驗中理解，別於〈邊界〉和〈邊界-南方澳大橋〉的不同小型素材拼貼方式，可以利用重複印製同一種素材互相連結的手法，如同拼圖銜接的方式對較長的作品進行創作(圖 28)，此手法運用於〈天際線〉。為了使素材能夠更牢靠的與油畫作品進行合併，於先前描述的製作重量較重的問題，因此使用更為牢靠的木板加上縱橫交錯的木樑、無酸樹脂和螺絲等方式進行固定。

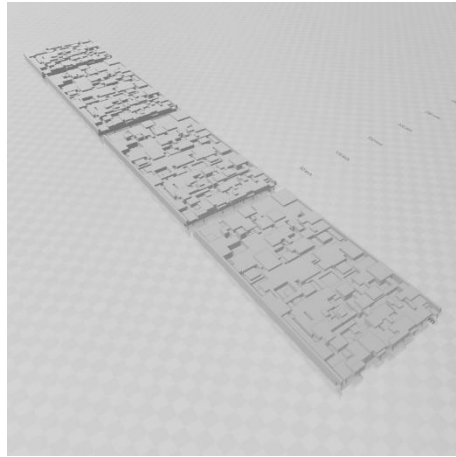


圖 28 〈天際線〉，3D 素材+3D 素材，組合示意圖。

最後筆者嘗試完全以立體模型的創作作品，透過複合媒材的作方式來呈現〈靜置〉這件作品。筆者利用本章第一節「畫布及底材製作」中所提到的「盒裝式」將立體作品包覆在內，從作品的外觀來看，可以將作品視為一件平面作品，但內部卻以立體的方式呈現，期望用此表現手法來使觀眾透過筆者的觀看視角來體驗空間經歷。

作品〈靜置〉筆者利用素材模擬岩石海床，透過簡化後的塊狀素材來呈現，也意指眾多的場所分布在這廣大的空間之中。「3D 船素材 2 至 6」使用鏡射的方式複製，共會有 10 件素材在加「3D 船素材 1」的一件，〈靜置〉系列作品一共會有 11 件組成，透過不同方式拼接組合而成不同形式的構圖，複數的作品可由不同展示空間來安排高低聚散，也可以表示場所在空間中的變化位移。「3D 素材」1 至素材 10 為場景素材。「外框 3D 素材」1 至素材 10 在作品盒裝式表面壓克力再增加一層遮蓋，視覺上如同一層地表，以及透出如同天坑般的洞穴效果。「外框 3D 素材」11 至素材 12 是對於作品本身進行修飾，避免 3D 列印拼接時造成的細縫，以減少影響視覺觀賞時的干擾(圖 29)。



圖 29 〈靜置〉，3D 列印素材，STL 檔案格式。

LCD 列印的技術上，列印複雜造型或 90 度轉角的成品都會有支撐支架(圖 30)，此支架是利於物件成形後的精確度，避免在列印過程中因為機台的運作而導致位移，本次列印的素材為筆者觀察宜蘭大溪漁港與南方澳漁港中停靠的船隻，所繪製而成的台灣民間漁船，由於細節繁多無可避免會產生龐大的支架量，因此利用斜口鉗盡可能的移除所有支架，還原模型原本的造型。處理完前段手續，再利用噴漆在模型表面均勻的噴撒底漆，漆面固化後能使後續細節上色能更加容易操作。



圖 30 〈靜置〉，3D 船素材列印成品。

第二節 創作內容

在多樣且複雜的現代社會，城市中很難純粹的去理解我們自己身處的位置，作品中影像的重構過程中再次認識自己身處空間、場所。筆者透過本次的創作中重新詮釋記錄下邊界與場所之間的關係，利用作品媒材多樣且複雜的技巧，運用材料本身的特性與筆者創作的需求來達到預期的作品風格。

取之於現實的「影像」，重構了「現實」；而「形象」則又依附在影像上，重構「影像現實」。因此，我們透過對「影像」中的「形象」的解讀，來認識「現實」。²⁶

回歸到筆者創作的初衷，透過藝術的表現手法，畫面呈現的內容在複雜的創作程序中逐步接近筆者所探討的空間邊界同時，藉此來講述邊界下的龜山島居民身處仁澤新村逝去的歷史和心理狀態，而筆者現在身處的城市空間中，都市和人口聚集的生活空間在時間的推移下都被視為理所當然的存在，利用人們在空間中的缺席，一座現代大城市的空間中重新解讀所見的空間場所，使觀者更能注視其中空間本身的涵義，如邊界感、疏離感和空間虛擬化等議題。

筆者的創作以自身出發，著重於相處密切及情感連結的場所。生活中的觀察經驗藉而引起筆者發展的契機《失去的邊界》系列，最先發想以家族長輩早期所居住的龜山島作為起點，隨著他們將生活遷移至宜蘭仁澤新村、大溪漁港和南方澳等地，利用各種表現手法來呈現空間中不容易被察覺的變化，也許是場所的位移，或是他們內心思念的感受。再者是透過港邊時常出現的漁船作為藍圖，作品利用漁船之於海洋上的獨立特性，

²⁶ 陳文瑤，《無人城市的騙局之外-談袁廣鳴個展「人間失格」》，(國立台南藝術學院，藝術史與藝術評論研究所，2002)，頁 2。

將其描繪成各別單一的場所，以複數場所組成龐大的空間，來敘述空間與場所的互動特性。最後作品表現現代城市空間，人們與城市的互動關係，記錄下二十一世紀的現今時常接觸的虛擬與現實，過程與終點的各種場所。



第三節 作品詮釋



圖 31 〈邊界線-龜山島〉，2021，油畫、畫布，53.0×45.5 公分。

筆者之所以會選擇生活的環境為創作題材也是，在提姆·克雷斯維爾的《地方記憶、想像與認同》一書中討論，暫停是空間轉變為場所的一個必經過程，經由時間的累積，人們在居住、生活和建設過程中，無形中強化了對空間的認同感，進而產生出情感的連結，此連結也是構築人們記憶的主要方式之一。²⁷

父母在龜山島上生活的回憶，經由他們口述的過程中在筆者的內心產生想像，進而衍伸出對此場所的情感和想法，透過繪畫的方式記錄下場所中的邊界。此作品在《失去的邊界》系列中，是首件嘗試利用壓縮地平線來呈現的作品，由於觀看的視角改變，分隔兩地的天然邊界，由原本廣大且平坦的海洋在不同的角度下，表現出細密的一條橫線將兩個空間隔開，也是筆者希望能描繪的畫面結構。藉此邊界來

²⁷ 提姆·克雷斯維爾(Tim Cresswell)著，徐苔玲、王志弘譯，《地方 記憶、想像與認同》(*Place a shoet introduction*)，(台北市:群學出版，2006)，頁 138。

呈現龜山島遷居至仁澤新村的長輩們遠眺故居，以及承載島上的這段歷史記憶和情
感。





圖 32 〈邊界-大溪漁港 一〉，2021，油畫.畫布，100.0×150.0 公分。

大溪漁港是位於宜蘭東北海岸的一座港口鄰近龜山島，自 1977 年，中華民國政府將龜山島居民強制遷村，移居到宜蘭縣頭城鎮仁澤新村，由於龜山島上的居民都從事漁業捕撈等工作，大溪漁港則成為了遷村的居民討海生活重要的場所，港口結構有防浪高牆，港內附有中小船隻停泊的設備，此地也是保留龜山島文化的重要地之一。

作品中利用無人的畫面空間，使原本在場的人們離開了場所，成為觀看地景的旁觀者，而場所回歸場所，場所形成觀者體驗畫面情緒的一種媒介。畫面中利用港邊的防浪高牆，來延伸出大小不一的邊界，造型甚遠又利用緊密相連的邊界。如論文提到的空間都是以複數的場所建構而成，這些也是人類活動的證明，而構成場所的要素也是在空間中賦予意義，藉此來突顯筆者所描述的空間。

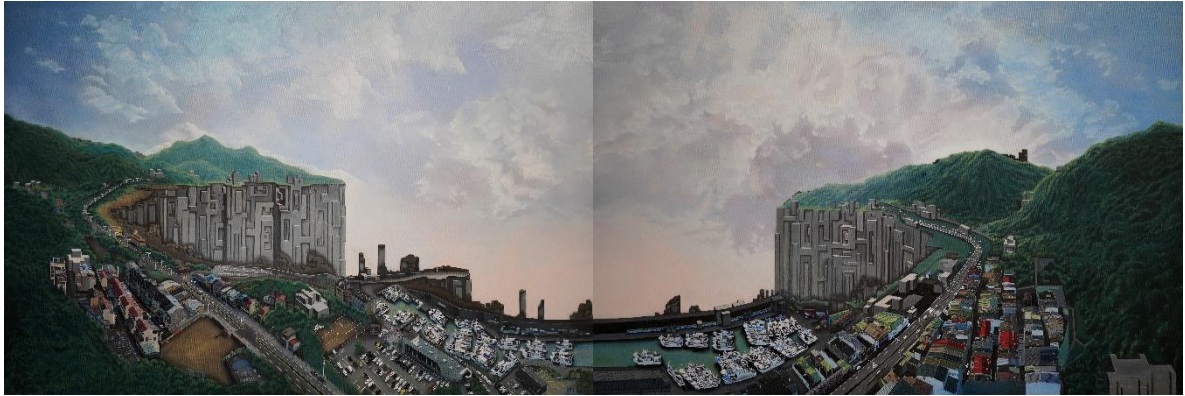


圖 33 〈邊界-大溪漁港 二〉 2021，油畫.畫布，100.0×300.0 公分。

此件作品是描繪大溪漁港出海處，經過首次〈邊界-大溪漁港 一〉的創作，筆者將此進行延伸，從另一個角度去進行描繪，希望利用刻意的抹除畫面中心焦點的方式，留下一個劇場式的結構的港灣，創造更為廣大的天空令觀者想像。圖中港灣呈現斷面結構以及船隻的停泊無法出海，藉此來描述仁澤新村居民無法回到龜山島的這段歷史，也突顯存在於空間中的邊界感。

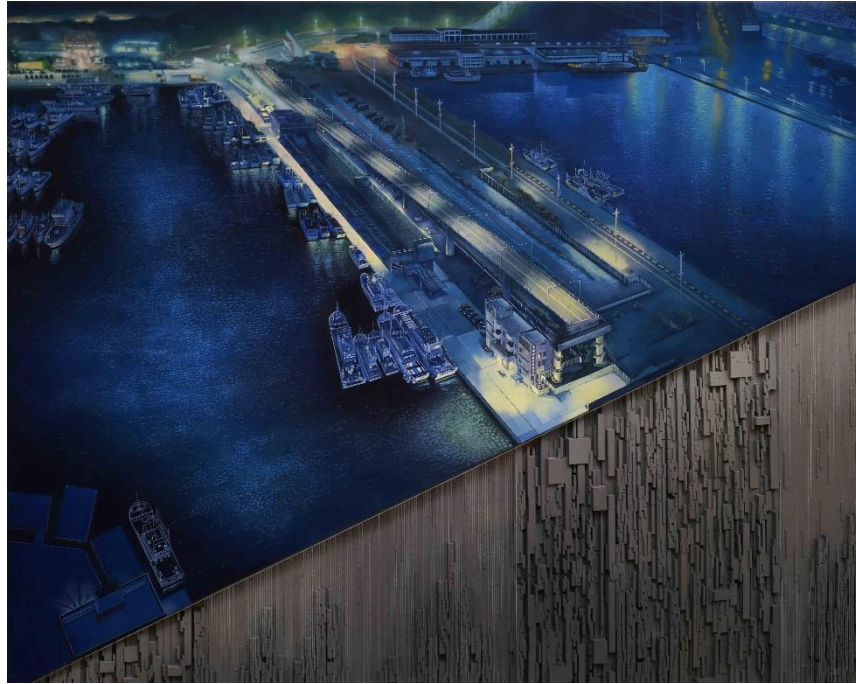


圖 34 〈邊界-南方澳大橋〉，2021，複合媒材，72.5×91.0 公分。

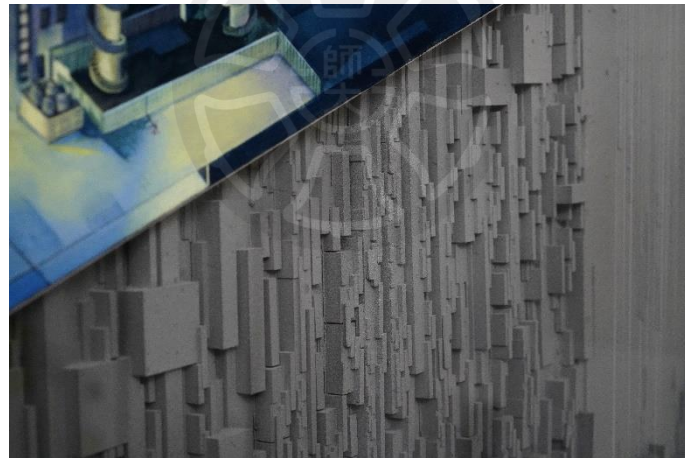


圖 35: 〈邊界-南方澳大橋〉，局部拍攝。

自一九五九年南方澳是最早與龜山島來往密切的一個港口，在數年的建設下有龐大的規模，而南方澳大橋是建立在此地，跨越台灣宜蘭縣蘇澳鎮連通南方澳的一條跨港大橋，興建於 1966 年，解決陸上及海上交通的困境，使南方澳漁港得以長遠發展。2019 年 10 月 1 日清晨發生斷橋事故，而後筆者希望透過畫面將所見的現象以不同的角度，透過邊界所分割的這段空間記憶，將這段歷史紀錄呈現。

〈邊界-南方澳大橋〉是〈邊界〉作品的延伸，同樣是油畫作品、壓克力片和 3D 列印結合，來嘗試不同於鏡像的效果，對壓克力進行刨除增加線條的質感，在燈光的映照下能夠呈現更多的層次，以模擬水流落下流動的視覺效果(圖 35)，表現出跨海大橋在海面上切割意象的畫面，也暗指著隨著橋面落下烙印在人們心中的印記。





圖 36 〈靜置〉，2021，複合媒材，33.0×20.0 公分 11 件。



圖 37: 〈靜置〉，局部拍攝。

空間中的各種地形地貌組成，衍伸出許多崎嶇且不易抵達的位置，而水與陸地的互相作用形成了明顯的邊界線，如海岸線、島嶼、海灣。作品〈靜置〉中筆者利用經常使用的表現手法，以大小不一的方塊來呈現出地表中的場所，和透明壓克力如同海面下高低不同的地質層次，簡化岩石結構模擬高低起伏不規則的走向。最後使用十一艘船體，以色彩來區分船與場所，突顯這件作品中靜置在間中的船隻，作品除了中央的船體以外都使用單色進行描繪，藉此使人們關注在筆者期望的位置，而觀者在欣賞作品時會發現，筆者透過船隻的排列方式安隱約的排出一道邊界線。

此次創作嘗試使用十一件小作品的合併，期望透過這種表現手法，將每件作品區分為個別的場所，也可以藉由色調構圖的統一成為一個整體的空間，提供另一種觀看的方式。



圖 38 〈地界〉，2021，油畫·畫布，100.0×150.0 公分。

〈地界〉這件作品是在描述，地理中的天然屏障皆以清晰的型態呈現在人們的眼前，如高山、峽谷、河川和森林，而在城市中邊界感是隨處存在，人與人相處之間皆存在著無形的地界，人們可以感受到它，但無法以視覺、觸覺等方式理解，它既不存在也存在。因此筆者利用地理的天然屏障，在畫面中創造出如同高牆般阻擋著城市的周遭，以具象的表現方式來描述城市之間中不可視的邊界，創造出冷峻壓迫的氛圍，使觀者重新觀看與審視這個空間。希望透過畫面來描述人類在現代生活中與空間相處所產生的問題，就如同邊界感與疏離感。

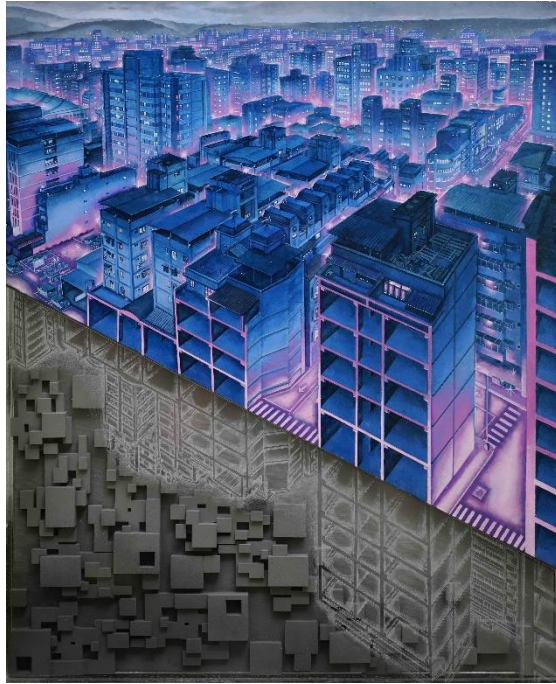


圖 39 〈邊界〉，2021，複合媒材，65.0×53.0 公分。



圖 40: 〈邊界〉，局部拍攝。

筆者在〈邊界〉作品中透過壓克力片來模擬邊界有形與無形的存在，畫面上方是具象寫實的油畫城市夜景，下方使用雕刻刀刨除來製造不同的質感(圖 40)，將刻畫出與上方城市上下顛倒有如鏡射的畫面效果，留下的紋路在燈光的照映下呈現出刻畫的城市影子，利用光線映照出城市的影子與寫實的城市，藉此來呈現虛實交錯的邊界效果。畫面中的邊界重新劃分了都市空間，獨立套房構成的物質框架，各個

邊界的互動關係，在這個城市裡相互做用，藉此來反思人們生活中與空間的相處關係。





圖 41 〈邊界線 二〉，2021，複合媒材，91.0×72.5 公分。



圖 42: 〈邊界線 二〉，局部拍攝。

空間一直都是人們關注的重點，現實與虛擬都是實際存在的空間，而網路空間的興起也是近年來的話題，畫面中何處是人們生活的場所，這也是這個世代會遇到的課題，筆者透畫面來記錄下現代人與空間的互動方式。作品中利用邊界線來分割兩個不同的場所(圖 42)，分別平行於橫線的上與下，上方是具象寫實的城市空間，下方是邊界分割的方塊也暗指著虛擬的空間，以空間透視使兩者彷彿在相同的位置，筆者嘗試以不同的觀看方式來呈現人們生活的兩種空間。

於作品〈邊界線-龜山島〉後，筆者在思考除了繪畫以外的方式來呈現邊界，作品〈邊界線 二〉上就利用複合媒材的表現手法，使用壓克力片來分割上下兩個畫布空間，創造出有形與無形的並置，以達到筆者預期的效果。





圖 43 〈天際線〉, 2021, 複合媒材,
150.0×30.0 公分。



圖 44 〈天際線〉, 局部拍攝。

現代城市快速的生活步調，往往會遺漏許多生活中的細節，而移動過程也是最容易被忽略的。從場所認識世界透過不同的觀看手法就會有不同的認知，筆者的經過〈邊界〉和〈邊界-南方澳大橋〉兩件作品創作後思考，除了城市、港灣和島嶼之外，如何記錄下生活中路程的軌跡。巷弄也是筆者經常移動的場所，透過窄巷的邊

界所勾勒出來的空間，在繪畫的過程中重新關注場所中的細節，左右兩旁的建築以及台灣人們生活的樣貌，意識到許多被忽略的痕跡。

地方也是一種觀看、認識和理解世界的方式。我們把世界視為含括各種地方的世界時，就會看見不同的事物。²⁸

作品〈天際線〉筆者描繪巷弄的空間，利用魚眼透視將巷弄內的巷頭巷尾皆納入作品畫面之中，打破直線的邊界造型，筆者也在此件作品嘗試描繪不同的空間結構，以二維的繪畫和三維的模型結合的表現手法結合立體造型，創造出與以往的觀看體驗。



²⁸ 提姆·克雷斯維爾(Tim Cresswell)著，徐苔玲、王志弘譯，《地方 記憶、想像與認同》(*Place a shoet introduction*)，(台北市:群學出版，2006)，頁 21。



結論

回應先前研究目的的部分，筆者經歷了與場所的相處，期望透過本次的研究能夠以理解人類在現今生命處境中與空間的互動。空間、邊界、人三者是互相共生的關係，經過前幾章節文獻的討論，筆者從空間是甚麼開始思考，空間是人類不可或缺的存在，它是一個巨大的坐標系，可大可小、可長可短，場所則乘載著各種文化和文明表現，從古至今，從鄉村至現代城市，人們的食衣住行都包含在內。由(圖 45)可以得知空間(Space)中劃分場所(Place)的方式就是透過邊界(Border)的形式勾勒，且具有一定的範圍。在論文中提到，空間和場所的「移動」和「暫停」關係，只要在空間中暫停並賦予意義就能將其轉變為場所，而場所的存在會因人們的移動、社會的變遷和歷史的推進而有所改變，定義場所的邊界也隨之變化。如人類於地表活動中的舊公寓改建成為公園，空間位置依然不變，可以由三為座標來對其定位，而人們重新定義場所的意義，賦予不同的價值和功能。

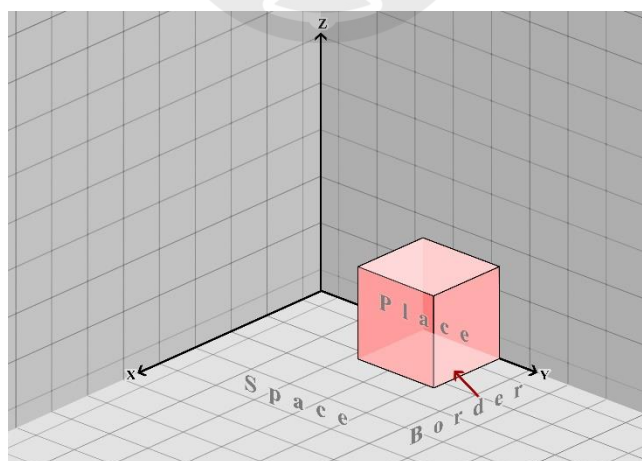


圖 45: 空間、邊界、場所構成圖。

經過第二章的討論，以人的角度觀看世界，賦予空間意義令其轉化成場所，場所能夠在空間中作為辨認方向的手段，而這一切都要透過邊界的定義。邊界是界定世界的基本元素，雖然它無所不在，但也是會因為各種原因而消逝，筆者也是因為意識到

邊界的改變，而開始利用作品畫面將空間中的邊界保留並呈現。

隨著創作階段的持續進展，第三章分析不同藝術家在空間、邊界的作品中隱約意識到，描繪場所作品不只是再現所見之物，而是呈現出當世紀的社會某些人之於場所中的生存處境，使筆者在創作上有更豐富的想法以及創作手段。

討論到空間中的邊界感受，處於現代場所中的人們也許無法用快速的描述出的想法，但可以透過視覺的方喚起人們對空間的想像和記憶。筆者企圖從畫面中擷取現實的素材，在腦中想像重新組成虛擬的世界，在虛擬中反映現實存在，透過畫面呈現來闡述作者內心所建立的幻想空間。

對於未來創作的發展，筆者尚未有具體的想法，但閱讀到安德森(Benedict Anderson 1936-2015)民族主義書籍中提到的「想像的共同體」，2018 年光州雙年展「想像的疆界」。展覽中提及：在快速全球化的腳步下，社會、民族的疆界也在快速的重組，已經不在是以往的地理政治疆界，多是世代之間、感情、心理、經濟、政治等，更為複雜的「地界」。²⁹筆者從討論龜山島家鄉的邊界直到現在身處的城市和畫面空間的界線，邊界、空間與人的關係是很難在短時間內處理完的議題，隨著時代的演進也會跟著變化。最後筆者有幸在這樣的時代生長，面對二十一世紀網路世代以及虛擬實境，現實與虛擬空間的重合，邊界關係也許會重新定義。期許筆者在未來能以其中的特徵，在藝術的旅程中，持續創造出各種精彩的作品。

²⁹ 楊爾寧，〈描繪烏托邦之間的界限 2018 光州雙年展「想像的疆界」〉，(台北市，藝術家 522 期，2018)，頁 174。

參考文獻

中文書目:

- 1.汪民安，《文化研究關鍵詞》，(台北市:麥田出版，2015)。
- 2.周海歌，《當代藝術的主題:1980年以後的視覺藝術》，(南京市:鳳凰出版，2011)。
- 3.吳楊欽，《揭開龜山島的神秘面紗》，(宜蘭縣:五洲彩色製版股份有限公司，1995)。
- 4.廖炳惠，《關鍵詞 200:文學與批評研究的通用詞彙編》，(台北市:麥田出版，2003)。

譯文書目:

1. 伊塔羅·卡爾維諾(Italo Calvino, 1923-1985)著，王志弘譯，《看不見的城市》(*Invisible City*)，(台北市:時報文化出版，1993)。
2. 朵琳·瑪西(Doreen Massey, 1944-2016)、約翰·艾倫(John Allen, 1951-)、史提夫·派爾(Steve Pile, 1961-)著，王志弘譯，《城市世界》(*City Worlds*)，(台北市:群學出版，2009)。
3. 約翰·伯格(John Berger, 1926-2017)著，吳莉君譯，《觀看的方式》(*Ways of seeing*)，(台北市:麥田出版，2005)。
4. 柯比意(Le Corbusier, 1887-1965)著，葉朝憲譯，《都市學》(*Urbanisme*)，(台北市:田園城市，2007)。
5. 段義孚(Yi-Fu Tuan, 1930-)著，王志標譯，《空間與地方 經驗的視角》(*Space and Place the Perspective of Experience*)，(北京:中國人民大學出版社，2017)。
6. 提姆·克雷斯維爾(Tim Cresswell, 1965-)著，徐苔玲、王志弘譯，《地方 記憶、想像與認同》(*Place a shoet introduction*)，(台北市:群學出版，2006)。
7. 瑪莉塔·史肯特(Marita Sturken 1957-)、莉莎·卡萊特(Lisa Cartwright 1959-)著，陳品秀、

吳莉君譯，《觀看的實踐 給所有影像世代的視覺文化導論》(*Practices Looking an Introduction to Visual Culture*)，(台北市:臉譜出版，2017)。

8.諾伯舒茲(Christian Norberg-Schulz)著，施植明譯，《場所精神-邁向建築現象學》(*Genus Loic:towards a phenomenology of architecture*)，(台北市:田園城市，1995)。

英文書目:

1.Malcolm Anderson, 1934-*Frontiers, Territory and State Formation in the Contemporary World*,UK, Cambridge, UK : Polity Press ; Oxford, UK : Blackwell Publishers, 1996.

2.George Shaw,*My Back to Nature*,London, National Gallery London,2016.

期刊論文:

1.王崧興，《龜山島-漢人漁村社會之研究》，(台北市:中央研究院民族學研究所，1967)。

2.陳文瑤，《無人城市的騙局之外-談袁廣鳴個展「人間失格」》，(國立台南藝術學院，藝術史與藝術評論研究所，2002)。

3.楊爾寧，〈描繪烏托邦之間的界限 2018 光州雙年展「想像的疆界」〉，(台北市:藝術家 522 期，2018)。