

國立臺北藝術大學  
電影與新媒體學院  
新媒體藝術學系碩士班  
M. F. A. Program, Department of New Media Art  
School of Film and New Media  
Taipei National University of the Arts

作品連同書面報告

妖嬈的濃豔－裝飾性身體影像與裝置創作  
Bewitching Richness -  
The Practice of Decorative Body Images and Installations

研究生：向育萱撰  
Graduate Student: Yu-Hsuan, Hsian  
指導教授：林俊吉教授  
Thesis supervisor: Dr.Chun-Chi, Lin  
中華民國 114 年 6 月  
June 2025

國立臺北藝術大學 新媒體藝術學系碩士班

碩士學位考試委員會審定書

113 學 年 度 第 2 學 期

向育萱 (Hsiang Yu Hsuan) 君所提之(論文/作品連同書面報告/  
技術報告/專業實務報告)

題目：(中文) 妖嬈的濃豔－裝飾性身體影像與裝置創作

(英文) Bewitching Richness - The Practice of Decorative Body  
Images and Installations

經本委員會審定通過，特此證明。

學位考試委員會

召 集 人 王耀俊

委 員 王耀俊

曾鈺涓

林俊吉

指 導 教 授 林俊吉

系 主 任 王裕瑞

中 華 民 國 1 1 4 年 0 6 月 1 4 日

國立臺北藝術大學 新媒體藝術學系碩士班  
畢業大綱審定書

向育萱 Yu-Hsuan Hsian 君（媒體藝術創作，  
學號 210862010）所提之(論文/作品連同書面報告/技術報告/專  
業實務報告)

題目：(中文) 妖嬈的濃豔－裝飾性身體影像創作論述

(英文) Bewitching Richness - The Practice of Decorative Body  
Video Artworks

經本委員會審定通過，特此證明。

召 集 人 王耀俊

王耀俊

委 員 王耀俊

王耀俊

曾鈺涓

曾鈺涓

林俊吉

林俊吉

指 導 教 授 林俊吉

林俊吉

系 主 任

戴毅明

中華民國 112 年 12 月  
December, 2023

國立臺北藝術大學 新媒體藝術學系

# 109 學年度碩士班學年評鑑

## 評鑑委員審定書

媒體藝術創作組

向育萱 君 (學號 210862010) 所提之評鑑作品

《空殼會所一起碇・靜美・熱帶水果一搖曳・絢爛・塑膠花  
Empty Shell Club — Qi Ding ・ Elegant ・ Tropical fruit  
— flare ・ Gorgeous ・ Artificial flower》

經本委員會審議，決議

☒ 通過

☐ 不通過

評鑑委員

召集人

委員

評鑑委員簽名表：  
召集人：[簽名]  
委員：王裕沛、林俊吉、王連昆、  
魏德榮、孫心昇、李弘修、  
王柏偉、戴嘉明、林凱誠、  
黃裕如

中華民國 109 年 9 月 18 日

## 中文摘要

本論文旨在檢視筆者從過去至今的創作實踐，聚焦於裝飾、女性身體與感官經驗的視覺再現，為一篇創作論述。從平面繪畫延伸至立體與媒體媒材的運用中，身體、行為、影像與裝置成為創作的核心元素。在行為中，反思使用女性身體創作之動機；在裝置中，思考物件與身體的溫度。筆者在創作時關注時間、地點以及觀眾與作品之間的關係，在「被觀看」的討論中，試圖以多元方式呈現作品。筆者持續嘗試以多樣化的視覺呈現方法回應「被觀看」的文化處境，進而發展出以影像與裝置為主要媒介的創作語彙，作為其藝術實踐的重要形式。

「妖嬈的濃豔」作為本研究的命題與態度，意在探討女性身體在父權規訓仍深植社會的處境下，如何透過柔軟、可愛且裝飾性強的日常物件，將甜美的外觀轉化為不願妥協的反抗。此「妖嬈」並非單純的柔媚，而是一種策略性的挪用與反挪用；「濃豔」則是過度、繁複與飽和的修辭語法，將裝飾性創作物件與元素由表層修飾翻轉為批判工具。

影像不僅成為視覺的重要構成，也承載了行為與空間之間的延展關係。影像製作的過程亦成為創作不可分割的一部分，涵蓋影像本身的視覺語彙、行為所運用的物件與媒材，乃至影像裝置於展場空間中所產生的觀眾感知經驗。近年來，筆者進一步結合裝置創作，透過高彩度與多材質的視覺構成，形塑具有裝飾性與感官誘發力的展示空間。

在梳理的過程中，「裝飾性」視覺逐漸浮現為筆者創作的重要組成部分。不僅作為襯托背景的元素、自身美感的實踐之外，更在筆者的創作理念中佔有一席之地。這種視覺呈現受到了多位藝術家、作品和相關論述的影響。源自筆者的學習經歷，透過視覺元素的選用，討論筆者過往創作中，如何運用裝飾元素。

筆者思考身體作為主要創作媒材的主體性，聚焦於女性的象徵性身體與物件符號。未來的創作亦會探討身體在創作中的各種定位，並喚起觀者共鳴和思索。

**關鍵字：**妖嬈的濃豔、女性、身體、行為、影像、裝置、裝飾

# ABSTRACT

Bewitching Richness is proposed as both an artistic attitude and an analytical framework. Within the persistent conditions of patriarchal discipline, the author deliberately employs soft, cute, and highly decorative everyday objects to transform sweetness and richness into a form of uncompromising resistance. “Bewitching” does not merely refer to sensual charm, but to a strategic act of appropriation and counter-appropriation of femininity; “Richness” refers to excess, density, and ornamentation, in which decorative objects and elements of creation are turned from superficial embellishment into critical tools.

This thesis examines the author’s artistic practice over time, focusing on the visual representation of decoration and ornamentation, the female body, and sensory experience. Transitioning from two-dimensional painting to three-dimensional and media-based materials, the author has developed a creative language centered on the body, performance, video, and installation. In performance, the artist reflects on the motivations behind employing the female body as medium; in installation, the artist considers the relational “temperature” between objects and the body. The practice also emphasizes time, place, and the dynamic between audience and work, attempting to respond to the cultural condition of “being looked at” through multiple modes of presentation.

Video not only constitutes a central visual element but also extends the relation between performance and space. The production process itself has become inseparable from the works, encompassing visual language, materials, and audience perception in exhibition spaces. In recent years, installation has further integrated high saturation and diverse materials to create sensory environments that embody decoration, ornamentation, and provocation.

Within this trajectory, “decorativeness” gradually emerges as a crucial part of the author’s creative practice. It is not only a visual background or an aesthetic inclination but occupies a central place in artistic concepts. Influenced by various artists, works, and theoretical discourses, the practice consciously adopts ornamental strategies to interrogate the female body, symbolic objects, and cultural structures of viewing. Future works will continue to investigate the shifting positions of the body within creation, inviting resonance and reflection from audiences.

**Keywords:** *Bewitching Richness*, Femininity, Body, Performance, Video, Installation, Ornamentation

## 謝辭

本論文的完成，最感謝的是我的指導教授——林俊吉教授，在論文上筆者仍有諸多不足之處，林老師始終耐心指引、協助釐清論述架構，並在創作實踐中給予我堅定的支持與開放的空間，使我能夠在摸索中逐步建立自我觀點，深切體會創作與書寫的連動與厚度。

同時，也誠摯感謝兩位口試委員——曾鈺涓教授與王耀俊教授。兩位老師在論文撰寫過程中提供了許多啟發性的建議，無論是對文字邏輯的鋪陳、論述脈絡的整合，或是創作方向的深入討論，都讓我獲得更全面且多角度的思考視野，成為我反思與調整的重要推動力量。

此外，也感謝一路以來陪伴我的家人，外公林本時與外婆林許碧月、爸爸向書賢、媽媽林以梅、妹妹向育瑩與朋友，在各自忙碌之餘，仍不吝給予實質協助與精神支持，讓我得以穩定前行，完成這段學術與創作交織的旅程。

僅以本文，獻給所有關心我的人。

# 目次

|                              |     |
|------------------------------|-----|
| 中文摘要 .....                   | i   |
| ABSTRACT .....               | ii  |
| 謝辭 .....                     | iii |
| 目次 .....                     | iv  |
| 圖版目錄 .....                   | vi  |
| 前言 .....                     | ix  |
| 第一章、 無盡呢喃的詩篇 .....           | 1   |
| 第一節、 平面轉為多元 .....            | 1   |
| 第二節、 妖嬈的濃艷 .....             | 1   |
| 第三節、 以女性身體為主軸 .....          | 2   |
| 一、 以身體做為媒介 .....             | 2   |
| 二、 體溫的延伸 .....               | 2   |
| 三、 行為過程意義 .....              | 5   |
| 四、 女性身體自覺過程 .....            | 6   |
| 五、 行為藝術的被觀看 .....            | 8   |
| 第四節、 文化與經驗的交織場域 .....        | 10  |
| 一、 裝置、身體與經驗 .....            | 10  |
| 第五節、 影像與物質的觀看窗口 .....        | 11  |
| 一、 創作現場的複製與再現 .....          | 11  |
| 二、 複現的模式與點綴 .....            | 14  |
| 第六節、 創作歷程的時序與脈絡 .....        | 17  |
| 第二章、 隱隱雷聲動 .....             | 19  |
| 第一節、 日常物件的點綴 .....           | 19  |
| 一、 《洩》 .....                 | 19  |
| 第二節、 藝術是人類情感符號的創造 .....      | 20  |
| 一、 《自我毀滅療程》 .....            | 21  |
| 二、 《討好》 .....                | 23  |
| 三、 《目擊者》 .....               | 26  |
| 第三章、 霓虹殘光般的喧鬧 .....          | 28  |
| 第一節、 生成的身體——影像·行為·裝飾之間 ..... | 28  |
| 一、 身體即場域《小水》 .....           | 29  |

|                                             |    |
|---------------------------------------------|----|
| 二、 鏡溫——部位的凝視《I need a Kiss》 .....           | 31 |
| 三、 行為的軌跡《Your too kind》 .....               | 33 |
| 四、 炫目餘燼《空殼會所——起碇·靜美·熱帶水果 ——搖曳·絢爛·塑膠花》 ..... | 35 |
| 第二節、 感知的庶景——裝置·裝飾·日常的再編 .....               | 37 |
| 一、 承載記憶的空容器語系《洩— II》 .....                  | 37 |
| 二、 裝飾迴響的身分織構場域《剝（ㄉㄨㄛˋ）恨（ㄅㄛˋ）農夫》 .....       | 40 |
| 三、 視覺噪音《台灣夢》 .....                          | 42 |
| 第四章、 裝飾華麗的塵世 .....                          | 45 |
| 第一節、 心醉神迷的有機空間 .....                        | 45 |
| 第二節、 妖嬈的濃豔 .....                            | 46 |
| 第三節、 反思 .....                               | 48 |
| 第五章、 結語 .....                               | 49 |
| 參考資料 .....                                  | 50 |
| 圖版 .....                                    | 53 |

## 圖版目錄

- 1~3. 平面繪畫習作，向育萱，2018~2020，油彩
4. 《藝術四聯作-舞蹈(The Arts - Dance)》，Alfons Maria Mucha，1898，石版畫，60×38cm，圖片出處：<https://elle.re/5dyhkj>（下載日期 2023/11/16）
5. 《白色風扇（White Body Fan）》，Rebecca Horn，1972，針織物、金屬、木材，圖片出處：<https://www.tinguely.ch/en/exhibitions/exhibitions/2019/rebecca-horn.html>（下載日期 2022/2/23）
6. 《死囚犯—甜蜜的囚徒（Die sanfte Gefangene- La douce prisonnière）》，Rebecca Horn，1978，變形劇場、裝置，圖片出處：<https://pse.is/5dn3rv>（下載日期 2022/2/23）
- 7~8. 《指》，向育萱，2021，石膏、複合媒材，尺寸依場地大小而定
9. 《自我毀滅療程》，向育萱，2019，行為影像，尺寸以播放裝置大小而定
10. 《空殼會所—起碗·靜美·熱帶水果——搖曳·絢爛·塑膠花》，向育萱，2020，複合媒材、影像
11. 《被毆打一個月後的南(Nan one month after being battered)》，Nan Goldin，1984，攝影，圖片出處：<https://www.phillips.com/detail/nan-goldin/UK010814/106/zh>（下載日期：2022/2/23）
12. 《自我毀滅療程》之使用工具畫面，向育萱，2019
13. 《我不是錯過太多的女孩（I'm Not the Girl Who Misses Much）》，Pipilotti Rist，1986，行為影像，圖片出處：<https://reurl.cc/AMmq8d>（下載日期 2022/2/23）
- 14~15. 《Dreamer》，向育萱，2018，木材、鏡子，裝置，120\*120\*300cm
- 16~17. 《表現連續的過去（Present Continuous Past(s)）》，Dan Graham，1974，空間裝置，圖片出處：<https://ruchikarajanimaids.blogspot.com/2013/07/graham-present-continuous-pasts.html>（下載日期：2023/11/15）
18. 《常常久久（Ever is Over All）》，Pipilotti Rist，1996，行為影像，圖片出處：<https://wonder.am/2022/03/15/pipilotti-rist/>（下載日期 2022/2/23）
19. 《洩》，向育萱，2017，染料、蠟、現成物，55\*40\*120
- 20~21. 《自我毀滅療程》，向育萱，2019，行為影像
22. 《自我毀滅療程》使用之小丑面具

23. 《廚房的符號學 (Semiotics of the Kitchen) 》，Martha Rosler, 1975, 行為影像，圖片出處：<https://www.mplus.org.hk/tc/collection/objects/semiotics-of-the-kitchen-202158/>  
(下載日期: 2023/11/15)
- 24~25. 《討好》，向育萱, 2025, 行為影像
26. 《討好》卸除行為之影像
27. 《目擊者》，向育萱, 2020, 行為影像、紅外線感測裝置，尺寸依場地大小
28. 《目擊者》作品空間示意
29. 《目擊者》觀眾角度
- 30~31. 《小水》，向育萱 林宇儂, 2024, 行為影像，尺寸依場地大小
32. 《小水》繭狀物
33. 《小水》V8 錄影機拍攝畫面
34. 《I need a Kiss》，向育萱, 2025, 行為影像、現成物，尺寸依場地大小
- 35~36. 《I need a Kiss》行為畫面
37. 《I need a Kiss》舔唇印行為畫面
38. 《Your too kind》，向育萱, 2025, 行為影像、現成物、油漆，尺寸依場地大小
39. 《Your too kind》娃娃牆
40. 《空殼會所—起碇·靜美·熱帶水果 —搖曳·絢爛·塑膠花》，向育萱, 2020, 複合媒材、身體影像
- 41~42. 《空殼會所—起碇·靜美·熱帶水果 —搖曳·絢爛·塑膠花》行為畫面
43. 《洩—II》，向育萱, 2025, 複合媒材
44. 《洩—II》大盆
45. 《洩—II》衛浴設備

圖 46. 《女性之家 (Femme Maison) 》，Louise Bourgeois, 1994, 白色大理石, 12.7 x 31.75 x 6.98 cm, 圖版出處：<https://ocula.com/art-galleries/xavier-hufkens/artworks/louise-bourgeois/femme-maison-%281%29/> (下載日期: 2025/4/28)

47. 《剽悍農夫》，向育萱，2025，複合媒材
48. 《剽悍農夫》串珠細節
49. 《台灣夢》，向育萱，2025，複合媒材
50. 《台灣夢》豬形存錢筒
51. 展場空間

## 前言

藝術表現往往反映當今社會、文化和技術的特點，在筆者創作的時代，技術湧入多元的環境，圖像大量複製，呈現方法也變得多樣。面對此一處境，筆者希望能從多樣的藝術形式中提取出自身創作的精華，進而經由過往經驗的梳理，延展未來的創作實踐。

大學期間主修視覺藝術系，平面繪畫是當時的學習主軸。藉由眼睛感知世界，筆者透過視覺元素的選擇和組合表達思想和情感，這個過程涉及概念的 formed、技術的運用和表達的實現（圖 1~3）。在接觸到現代藝術相關繪畫，並瞭解新藝術運動時期的重要人物捷克藝術家阿爾豐斯·慕夏（Alfons Maria Mucha, 1860-1939）時，受到他的藝術風格（圖 4）吸引，對於有機形象與繁複的線條，點綴在創作中有了新的認識，除此之外，慕夏對於「藝術是為了傳遞一種精神訊息」的信念也深深影響了筆者。

在創作初期，筆者主要進行傳統的平面創作。進入研究所後，開始接觸更多元的媒材。在各種實踐與實驗中，逐漸意識到新媒體對當代藝術的影響，作品可以被大量複製，這種狀態讓筆者深思，如何保持創作中的「靈光（aura）」。而保持此創作心態之下，行為藝術和注重媒材的裝置藝術成為筆者主要創作類型。

筆者創作行為藝術的同時，思考當中的時間與地點，並試圖以影像替代行為現場呈現。鏡頭的介入，使影像不再只是紀錄工具，而成為創作中重要的表現媒介。進一步探討影像在創作中的特性，以及為何選擇以影像代替現場。在創作過程中，逐漸體會與熟悉影像所構築的語境、視覺特性與媒材運用，使視覺呈現成為作品的核心之一。

隨著時間的推移，創作實踐擴展為裝置藝術與行為影像並行。裝置藉由物件的組構、空間的編排與感官經驗的引導，形塑出具有觸發性的觀看語境觀者的移動與感知成為作品的一部分。無論是裝置或影像，視覺呈現始終是作品的核心，深受媒材選擇、影像處理與身體裝飾等因素影響。

筆者逐漸意識到，「裝飾」不僅是陪襯的視覺元素，更是承載美感經驗與象徵意涵的創作實踐，在影像與裝置之中皆扮演關鍵角色。這些思考與實踐的歷程，深受多位藝術家與相關理論啟發，逐步形塑了筆者的創作語言。在脈絡梳理的過程中，「裝飾性」進一步浮現為視覺呈現的重要組成，不再僅是背景的陪襯，而能獨立成為作品中具體的美感實踐。

因此，本文將梳理筆者不同時期的創作，並分析「裝飾性」與創作之間的關係。論述將從早期平面創作轉向多元媒材的過程開始，第二部分以「身體感」為核心，討論行為藝術與觀看結構；接著連結裝置與身體感加以剖析。透過這些討論，期望能更清楚理解影像、裝置與身體之間的交互作用，以及裝飾元素在其中的角色定位。在不斷的創作實驗中，筆者持續思考個人創作與觀看者的關係如何被重新組織與再造，並希望藉由這些歸納與反思，對創作獲得更深入的理解，進而發展出更具深度與靈活性的創作語言。



圖 1~3 平面繪畫習作，向育萱，2018~2020，油彩



圖 4 《藝術四聯作-舞蹈(The Arts - Dance)》，Alfons Maria Mucha，1898，石版畫，  
60 × 38cm  
圖片出處：<https://elle.re/5dyhkj>  
(下載日期 2023/11/16)

# 第一章、無盡呢喃的詩篇

本章旨在分析過往創作之動機。以創作方法的漸進為頭，梳理從大學到研究所媒材使用的轉變。接著解析轉變後使用的方法選擇與之原因。

## 第一節、平面轉為多元

大學時期就讀視覺藝術系，筆者剛開始專注通過手工技巧、繪畫媒材於二維平面創作形式，如素描、水彩和油畫，隨著學業進展，逐漸擴展了媒材的選擇，嘗試複合媒材，以雕塑為主，開始對三維的媒材感興趣。當創作逐步納入空間概念後，筆者意識到不同媒材所具有的獨特性質，包括質感、色彩與觸感等；在此過程中，也追求如何藉由媒材營造視覺美感與感官經驗。這些學習不僅奠定了技術基礎，也深化了筆者對藝術的理解，並逐漸發展出個人創作方法。

進入新媒體研究所，相對過往創作，接觸更多元的創作媒材。透過大量觀看作品與研究藝術家實踐，筆者受到兩種呈現方式吸引，其一為以身體為主的行為藝術，通過身體行為，探索身體的可能性，進而擺脫對現實的常規限制，更貼近創作者自身的經驗感知。其二是裝置藝術。相較於平面繪畫，裝置藝術多了立體感和空間性，觀眾可以與作品互動，包括多種媒體元素如影像、聲音、燈光等，各種媒介的融合為創作增添了視覺吸引力。

儘管筆者在研究所階段逐步展開多元創作方式，大學時期的學習模式仍然潛移默化地影響著後續創作。例如，反覆塗抹、修改與增添的工作方法，不僅體現在平面繪畫之中，也滲入行為藝術與裝置創作的過程，強調與媒材的互動與特性探索。

## 第二節、妖嬈的濃艷

「妖嬈的濃艷」作為本研究的命題與態度，旨在探討女性身體在父權規訓深植的社會結構中，如何透過柔軟、可愛且裝飾性強的日常物件，轉化為一種不願妥協的反抗姿態。筆者將「妖嬈」理解為對於被期待的女性化姿態的一種策略性挪用與反挪用；而「濃艷」則透過過度、繁複與飽和的創作語法，使裝飾性由表層的修飾翻轉為批判工具。

在創作過程中，筆者選擇將親密而日常的物件——如珠串、蕾絲布、口紅、娃娃與衛浴意象——轉化為創作元素。這些物件一方面承載著童年與個人生活的經驗記憶，另一方面亦象徵女性身體在文化規訓下所面對的裝飾與修飾要求。藉由將這些元素置入行為影像與裝置中，「華美」與「濃艷」的外觀成為對觀看結構與語言暴力的抵銷與干擾。

基於此，本研究的核心問題可歸納為以下三點：

其一，如何透過裝飾性物件與創作元素，呈現女性身體在被觀看與被規訓的處境中所承受的張力？

其二，在何種方式下，行為影像與裝置能夠使「裝飾性」由附屬的美感形式，轉化為批判性的視覺策略？

其三，如何透過「妖嬈的濃豔」之命題，建構一套自覺於父權規範下的創作方法，並在作品脈絡中深化其批判意涵？

透過上述問題的鋪陳，本研究試圖釐清「妖嬈的濃豔」作為創作方法與批判策略的可能性，並在創作脈絡中逐步建構其學術與藝術意涵。

### 第三節、以女性身體為主軸

在過去的創作中，特別在平面繪畫的階段，常在自身與完成的作品中發現一種距離感，彷彿內在的情感與思想無法透過靜態圖像充分表達。進入研究所，開始接觸行為、錄像與裝置創作，筆者體悟到最直接、最有力的表達方式就是將自己融入作品之中，讓身體成為語言，成為創作的主角。

融入女性身體的元素，女性身體，作為一個特定的存在，承載著無數社會、文化和個人意義。透過以女性身體為媒介進行創作，筆者能更貼近自己。此種創作方式也讓筆者更加自信，勇於挑戰刻板印象和社會期待，尋求真正屬於自己的創作語言。

#### 一、以身體做為媒介

進入行為藝術創作後，筆者開始思考身體作為創作媒介對自身與觀者所產生的意義與張力。身體的主體性很高，承載著創作者的個人記憶、情感與經驗，在藝術創作中不僅是表達的工具，更是作品本身的重要語言。然而，在筆者的成長環境中，與身體相關的議題往往處於模糊與壓抑的狀態，談論身體被視為不雅或輕浮，甚至會遭受「沒氣質」等道德性標籤。這種對身體的貶抑與道德化，構成一種潛在的文化壓力，使筆者在初期的創作中對於身體的揭示存有矛盾與遲疑。

儘管如此，筆者自小成長於一個物質條件充足、家庭保護性強的環境，這樣的背景一方面提供了安全的成長空間，另一方面卻也使身體經驗更為間接與抽象，缺乏公開討論與辨識的語境。因此，當筆者選擇以身體為創作的主體時，不僅是在藝術語言中重新建構自我與身體的關係，更是在挑戰社會對女性身體的既定觀看與價值框架。這樣的創作實踐在面對公眾展示時，時常引發誤解與道德判斷，反映出社會對女性主體操演的高度敏感與不對稱視角，也構成筆者在創作與社會互動之間必須持續回應與辯證的困境。

#### 二、體溫的延伸

在媒材多元且高速更迭的創作環境中，身體的獨特性雖然依然存在，卻無法忽視科技發展所帶來的視覺與感知轉變。筆者認為，某些無機的媒材可以視為一種身體的延伸，如蕾貝嘉·荷恩<sup>1</sup>（Rebecca Horn, 1944-）的《白色風扇（White Body Fan）》（圖5），該作運用金屬、木材與織物製成兩片大型半圓形翅膀，固定於女性表演者的手臂上，隨著肢體動作而展開與收合，展現出人與非人（如鳥類）之間的形象融合，也象徵身體邊界的流動與擴張。出自同位藝術家並有異曲同工之妙的另一件創作《死囚犯—甜蜜的囚徒（Die sanfte Gefangene- La douce prisonnière）》

---

<sup>1</sup> Rebecca Horn（1944-），德國藝術家，作品跨足繪畫、雕塑與行為藝術。

（圖 6）在法國的龐畢度中心<sup>2</sup>的作品算是一種劇場或動態雕塑<sup>3</sup>，進一步強化了此種劇場性與超現實手法，使人體、物件與空間形成一種動態交織的裝置語彙，人與鳥融合、主體與客體、人與動物這種超現實主義<sup>4</sup>的表現手法有強烈的身體感<sup>5</sup>。

筆者的影像作品《指》（圖 7~8）亦延續此一關注，將手指作為身體的象徵性節點，透過光影變化與無機媒材的介入，使之產生形變、延伸或虛構化，在此作品中，光不僅作為視覺的媒介，也成為延伸身體的工具。這樣的處理方式呼應了藝術家蕾貝嘉·荷恩作品中身體與裝置密不可分的關係，筆者將之理解為某種『身體即裝置』的實踐，將科技與身體融合為單一語言結構，體現身體如何在物質與非物質間生成新的感知經驗。

在往後的創作當中，筆者亦將持續針對「身體延伸」的概念進行創作實驗，包括將更多日常物件轉化為身體介面，或透過聲音、裝置等新媒體形式，使身體與外在物質世界產生更交融的互動關係。這樣的實踐不僅是對身體作為創作主體的再探討，更是回應當代媒介環境下，自我感知與身體性重新定義的嘗試。



圖 5 《白色風扇（White Body Fan）》，Rebecca Horn, 1972，針織物、金屬、木材  
圖片出處：<https://www.tinguely.ch/en/exhibitions/exhibitions/2019/rebecca-horn.html>  
（下載日期 2022/2/23）

---

<sup>2</sup> 全名為龐畢度國家藝術和文化中心，中心包誇圖書館與美術館等公共場所。

<sup>3</sup> 將雕塑與動態結合併導入「時間」要素的雕塑作品。

<sup>4</sup> 超現實主義（Surrealism）是一種 20 世紀初興起於歐洲的文學與藝術運動，於 1924 年由法國詩人安德烈·布勒東（André Breton）發表《超現實主義宣言》正式命名與定義。其核心理念為探索潛意識、夢境與自動書寫等非理性經驗，試圖突破現實與理性的束縛，追求更深層次的真實——即「絕對的現實」（surréel），一種超越表象的心理實相。

<sup>5</sup> 指人們經驗身體內在與外在環境的感知項目。



圖 6 《死囚犯—甜蜜的囚徒（Die sanfte Gefangene- La douce prisonnière）》，  
Rebecca Horn, 1978, 變形劇場、裝置  
圖片出處：<https://pse.is/5dn3rv>  
（下載日期 2022/2/23）

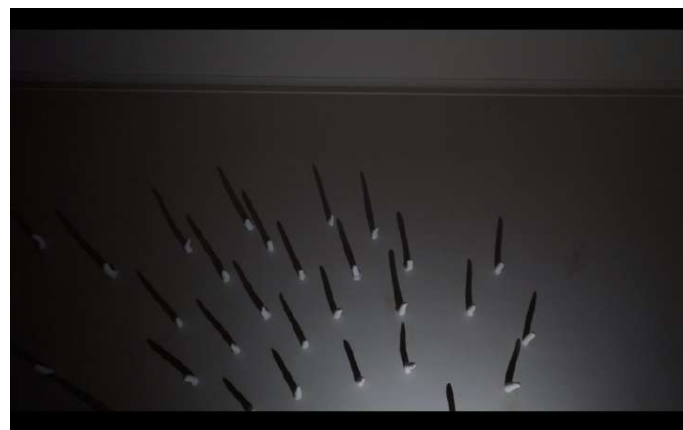


圖 7~8 《指》，向育萱，2021，石膏、複合媒材，尺寸依場地大小而定

### 三、行為過程意義

行為藝術強調藝術家以行動、表現和活動作為創作的方式。這種創作方法突破了傳統藝術作品的靜態特性，強調藝術的過程本身就是藝術作品的一部分。行為藝術家瑪莉娜·阿布拉莫維奇<sup>6</sup>(Marina Abramović, 1946-)在一次演講表達了這樣的理念：「如果你總是用同樣的方式處理事情，不會有事發生。我的方法是去做我害怕的事、我不懂的事、去到沒人到達過的領域。」這裡涉及到了兩個重要的概念，第一是挑戰舒適區。行為藝術強調要勇於嘗試新的、未知的事物，甚至是讓自己感到害怕的事情。這樣的嘗試可以激發藝術家自身，帶來全新的靈感和視野。對筆者來說，以身體為創作媒材就是挑戰舒適區的其中一種方式，在初嘗試使用身體創作同時，思考身體上的衣著問題，在行為過程中，想表達的純粹，所以卸掉社會和文化的需求，以最原始的身體狀態呈現。

第二概念是關於經驗。瑪莉娜·阿布拉莫維奇曾指出，經驗乃創作的重要元素。透過實際的體驗和嘗試，藝術家方能在創作歷程中累積經驗，從中吸取教訓、面對挫敗，並逐步形塑出個人的創作語言與觀點。

筆者於2019年開始投入行為藝術創作，其中《自我毀滅療程》(圖9)，即是一次重要的經驗起點。初次展示行為影像，在創作過程中，筆者首次深入思考身體如何與物件產生互動關係，並在實踐中意識到行為的即興性<sup>7</sup>與身體作為主體的能動性<sup>8</sup>。此經驗不僅使筆者開始正視身體在創作中的位置，也使筆者意識到行為本身不僅是呈現的結果，更是創作不可分割的過程。創作必須經由行動與回應的實踐，方能真正從經驗中生成深層的理解與連結。行為過程在此不僅是技術或形式的累積，更是一種與作品建立有機關係、理解創作本質的重要途徑。

筆者在創作行為時，持續思考如何在過程中，透過動作和姿態，精準地用身體語彙表達意念、情感或概念、能實現與觀眾的共感與增加作品力量。



圖9 《自我毀滅療程》，向育萱，2019，行為影像，尺寸以播放裝置大小而定

<sup>6</sup> Marina Abramović, 1946-，塞爾維亞行為藝術家，作品多以身體為創作媒介，現任美國巴德學院講師。

<sup>7</sup> 指在創作或表演過程中，未經預先規劃或精密編排，而是依據當下情境、感受或反應所產生的即時決策與表現。

<sup>8</sup> 能動性指的是個體或群體在社會、文化或權力結構中行動、選擇與產生影響的能力

#### 四、女性身體自覺過程

對筆者而言，對女性身體的自覺是在創作歷程中的較晚階段才逐漸浮現。在審視自我創作的過程中，筆者往往以一種近乎無意識或潛意識的狀態，自然而然地將自身身體作為創作媒介。每當有人問起為何使用「女性身體」時，筆者時常因為用身體這個媒材太過自然，甚至無所謂男女的分別，沒有意識到女性身體在行為的呈現中，對觀者的視覺是一種象徵性的表現。因從小生長環境順利的成長，衣食無憂，較少遇到重男輕女的狀況。以筆者的角度，女性自覺並非要求男女的酬勞平等，也就是不僅止於分配不平等的討論，而是偏向人們互動與社會風氣之間的偏見，還有女性「幼體化<sup>9</sup>」之相關社會風氣，即哲學家泰瑞歐<sup>10</sup>所述，稱成年女性為女孩，以「認為女性不足以做出對自己好的決策，否定其成人地位，為了女性好，應由男性代為決定」這種決策自由的束縛，偏向討論自身存在與意義解放的過程。

其中的一種解放與反抗也包對於自己身在這種社會框架下，很舒適的依照這種父權規範<sup>11</sup>底下的社會狀態生活。對於這種歸順對自己感到很不滿，覺得應該做些什麼作為抗爭。希望從小到大使用與接觸的物件可以被跳脫、削弱甚至破壞原本的功能，用象徵性地語彙做出抗辯。

「你的作品很女性欸。」這是筆者自開始創作以來時常聽見的評價。這樣的言論時常引發內在的反感與困惑，使筆者傾向迴避被歸類為僅處理女性身體或女性議題的創作者，認為將女性創作簡化為某種主題的再現，反而限制了創作本身的複雜性與多重性。然而，筆者開始反思對這樣的評價感到在意背後的意義，為什麼對於被定義為「女性創作者」產生了一種反感。在思索過程中，筆者試圖以更誠實的態度面對自身創作中不可避免地展現出的性別特質，並試圖理解這種反抗的情感是如何影響創作和自我探索，進而理解這種情緒不只是對外在評價的回應，更涉及創作主體對自我認同與性別位置的矛盾張力。

在此思考階段中，筆者逐漸意識到，這種抗拒可能源於對於「女性＝柔弱」、「女性創作＝情感性或邊緣性」等刻板印象的潛在焦慮，亦即對於創作者性別被過度放大後，作品內涵被貶抑或誤讀的擔憂。與上述幼體化女性呼應，筆者希望作品能超越對性別的單一詮釋，避免落入以創作者的性別作為解釋創作意圖的唯一視角。這樣的反省不僅深化了筆者對創作動機的理解，也讓筆者開始重新建構作品與性別之間的關係，將其視為一種流動、交織且值得不斷探索的創作維度。進入研究所後，筆者開始接觸行為藝術，並在實踐過程中體認到創作不僅是一種表達形式，更是一種剖析與建構自我意識的途徑。透過身體作為創作媒介，筆者能夠直接且具體地呈現個人感知與生命經驗，進而開啟對身體與主體性的深入探索。這種創作實踐促使筆者進行一連串關於身體的實驗，也引導筆者回顧自身自童年至今的成長歷程，逐漸察覺性別規訓在生活中的內化痕跡。

---

<sup>9</sup> 社會結構下的現象的形容詞，本文指無法為自己行為負責，須依附他人決策的人。此一詞出自陳紫吟（2021）《對抗厭女的一種新思維：女性主義自由主義》（國立政治大學碩士論文）。

<sup>10</sup> Lynne Tirrell，康涅狄格大學的哲學教授。

<sup>11</sup> 為一種社會體制，代表此社會中有某種程度的「男性支配」（male-dominated）、「認同男性」（male-identified）和「男性中心」（male-centered）特點。

筆者意識到，當代社會對女性身體的控制，已從傅柯<sup>12</sup>（Michel Foucault, 1926–1984）所指涉的「主權式權力<sup>13</sup>」過渡到更隱晦的「規訓權力<sup>14</sup>」，其作用方式並非透過外在強制，而是經由日常生活中看似中性的規範與語言來塑造主體行為。這些控制常以「體貼」或「保護」之名實施，實際上卻構成對女性行動邊界的柔性限制，使其難以被直接辨識或反抗。

在創作過程中，筆者藉由身體作為思考與質疑的工具，對自身與社會機制進行雙重反思。筆者開始質疑社會如何界定「失格女性<sup>15</sup>」。這種現象亦可回應朱迪斯·巴特勒<sup>16</sup>（Judith Butler, 1956–）關於性別表演<sup>17</sup>（gender performativity）的理論，即性別非先天本質，而是透過社會重複性的行為<sup>18</sup>所建構。筆者的創作亦是在這重複性中進行扭轉與干擾，試圖揭露性別規訓的運作邏輯。

這樣的批判與自我剖析，也使筆者思索自身在性別權力結構中的位置——作為某些社會規範的「受益者」，卻同時對此制度懷抱質疑與抗拒。筆者透過創作回應這種矛盾性，並將其作為持續探討的核心命題。

---

<sup>12</sup> Michel Foucault, 1926–1984, 法國哲學家、思想史家與文化理論家，其研究涵蓋知識論、權力機制、身體政治、性別與社會制度等領域。

<sup>13</sup> 指自中世紀以降，由國王或君主等統治者所擁有的權力模式，這種權力形式強調的是絕對控制與公開懲罰，例如公開處決、酷刑等，以展現君主的至高主權與支配正當性。

<sup>14</sup> 法國哲學家米歇爾·傅柯所提出的概念，出現在 1975 年著作《監視與懲罰（Discipline and Punish: The Birth of the Prison）》中，用以說明現代社會中權力運作的轉變與微觀滲透，透過日常規範、空間安排、身體訓練與監控機制來塑造個體行為與意識的權力形式（Foucault, 1975/2004, p. 57）。

<sup>15</sup> 社會學概念，出自王曉丹、余貞誼、方念萱、姜貞吟、韓宜臻、胡錦媛、黃曉莉、楊婉瑩、孫嘉穗、陳惠馨（2019）《這是愛女，也是厭女——如何看穿這世界拉攏與懲戒女人的兩手策略？》。用以指稱不符合當前社會期待而被邊緣化或標籤化的女性（p.15）。

<sup>16</sup> Judith Butler, 1956–，當代哲學家之一，主要領域涵蓋性別理論、酷兒理論、女性主義、政治哲學與倫理學。

<sup>17</sup> 由美國哲學家朱迪斯·巴特勒於 1990 年在其著作《性別麻煩：女性主義與認同的顛覆》（*Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*，王道還譯，2001）中提出的概念。她主張性別並非本質所決定，而是一種透過社會規範不斷重複「表演」而生成的結果（pp. 42–45）。

<sup>18</sup> 指個體在社會脈絡中，反覆實踐、模仿或遵循的行動模式。

## 五、行為藝術的被觀看

《觀看的方式（Ways of Seeing）》<sup>19</sup>這本書提出了對男性和女性人體觀看方式的深入分析，特別關注了歐洲傳統裸體繪畫。此書指出觀看關係背後所反映的權力分配：男性常以觀看者的角色看著女性，而女性則被觀看，但也以男性的觀看方式來自我觀看。這樣一來，觀眾和表演者的角色被明確劃分。筆者吸取了這樣的概念，開始反觀從小到大的生活環境中，自己是如何被審視、被觀看的，自己是否將自身價值主要建立在外貌和身體吸引力上。

然而，在當今多元化的社會框架下，性別議題變得更加複雜。筆者期望超越性別差異<sup>20</sup>，透過重新詮釋「觀看」和「被觀看」的概念，探討這些議題。這樣的觀念進一步反映在藝術創作上，筆者期望通過作品引發觀眾的觀看，並促使觀眾對作品進行深入的自我反思。研究所期間的《空殼會所—一起硯·靜美·熱帶水果——搖曳·絢爛·塑膠花》（圖 10）之行為影像即是一例，嘗試對自我進行觀察，首先強迫自己轉變成觀眾的角色。重新詮釋了觀看與被觀看的互動後，體會到觀看的複雜性以及社會對於個體的審視。思考在自我審視時，是否依循著當今的社會框架<sup>21</sup>在觀看自己，用他者的眼光評價，而非真正的自我探索，將自身視為一種可以被觀看和評價的物體，而非一個具有內在價值和獨立性的主體，意即主動或被動的「自我客體化<sup>22</sup>」。



圖 10 《空殼會所—一起硯·靜美·熱帶水果——搖曳·絢爛·塑膠花》，向育萱，2020，複合媒材、影像

---

<sup>19</sup> 約翰·柏格（John Berger）。（2010）。《觀看的方式（Ways of Seeing）》（吳莉君，譯）。臺北市：麥田出版社。（原著出版於 1972 年）

<sup>20</sup> 為社會學名詞，性別差異指的是男性和女性在生理、心理、社會和文化等多個層面上的差異。包括生物學上的性別特徵（如生殖器官）、心理學上的性別認同、社會角色和性別文化等方面的差異。

<sup>21</sup> 為社會學名詞，指一個社會中的基本結構和組織，包括了人們在社會中相互作用和運作的方式。這種框架還包括社會中的價值觀、規範、角色和階層結構等元素。

<sup>22</sup> 為心理學與社會學名詞，描述個體將自己視為客觀存在的對象，通常是基於外界觀察者的眼光。

在這樣的脈絡下，我們可以觀察到現代社會的另一重要現象——自拍。自拍或自導自演成為了日常生活中常見的行為模式，這兩者同樣符合了自我客體化的觀點。自拍時，我們刻意選擇拍攝特定角度、姿勢和表情，這是對自己形象自我塑造。而自導自演則是更進一步的自我製作，我們在社交媒體上展示的形象往往經過精心策劃和呈現，就如同舞台上的表演。

筆者思考過往的行為藝術創作，特別是那些露出能分辨身份的臉的作品。這些作品正探討了自我客體化的狀態，筆者希望觀眾能夠在面對行為影像時，思考這樣的問題：自己會不會也在日常生活中進行這種自我客體化的行為？抑或，展示的行為本身只是一種渴望被關注的自我呈現？這樣的思考能夠引導我們更深入地理解當代社會中的觀看、自我形象和社交媒體之間的關係。

這裡值得一提的是美國當代攝影師南·戈丁<sup>23</sup>（Nan Goldin, 1953-）的作品《被毆打一個月後的南(Nan one month after being battered)》（圖 11）。這幅自拍作品呈現了一個具震撼力的畫面，照片中的女人明顯擦著鮮艷的口紅，但她的臉上卻佈滿了疤痕和瘀青。其中一隻眼白已被血完全染紅，形象衝擊，然而，她仍戴著華麗的耳環、項鍊，梳理整齊的長捲髮，這種華麗的樣貌仍然能抓住觀者的眼睛。

從筆者的觀點來詮釋這幅作品，它似乎展現了一種妖嬈的對抗態度。即使受傷，即使遭受暴力，她依然堅持打扮得亮麗動人，顯示出一種強烈的自我表達和肯定。這樣的行為似乎更符合一種自我表達和自我形象再建構的動機，而非傳統的自我客體化，她以自己的形象向觀眾展示了自我抵抗的力量。



圖 11 《被毆打一個月後的南(Nan one month after being battered)》，Nan Goldin, 1984，攝影

圖片出處：<https://www.phillips.com/detail/nan-goldin/UK010814/106/zh>  
（下載日期：2022/2/23）

---

<sup>23</sup> Nan Goldin, 1953-, 當代美國攝影師。

在觀看與被觀看的情境中，我們所呈現的形象和態度往往具有一定的政治性<sup>24</sup>和社會性<sup>25</sup>。南·戈丁的作品突顯了自我表達的重要性，也提醒觀者探索背後的意義和社會訊息。這種觀看經驗不僅僅是單向的，而是一種雙向的對話，觀眾在觀看中參與到藝術創作的意義建構，也在其中能有效思考主動與被動的觀看。

## 第四節、文化與經驗的交織場域

在當代藝術語境中，創作實踐往往被視為文化結構與個體經驗交會的場域。此一場域並非僅止於形式的再現，而是透過身體、物件與空間的互動，使感知經驗得以轉化為文化意義。裝置與身體的結合，不僅開啟多重的感知層次，也召喚觀者重新思考自身與環境、文化符號與感官經驗之間的關係。因此，本節將從「裝置、身體與經驗」出發，探討裝置藝術如何在文化脈絡中生成意義，並呈現出當代藝術所蘊含的批判性與詩性張力。

### 一、裝置、身體與經驗

當代藝術實踐中，身體已不再僅是觀看的對象，而是生成意義的感知介面與行動主體。筆者在創作裝置作品的過程中，傾向於讓作品承載身體的經驗與知覺，而非直觀地呈現具象的身體部位。這樣的選擇源於一種對「身體感<sup>26</sup>」更深層次的追求——試圖透過物件、空間與觀者的互動，引發對身體存在的感知與反思，而非依賴視覺上明確的身體再現。此觀點亦可呼應梅洛-龐蒂<sup>27</sup>（Maurice Merleau-Ponty, 1908-1961）所提出的知覺現象學<sup>28</sup>，他認為身體並非一個被觀看的物體，而是「一種感知世界、經驗世界的方式」，是主體與世界之間的交會點。筆者將此理論以自身的理解轉譯，在實踐中持續進行各種實驗性探索。無論是靜態或動態的裝置，筆者皆嘗試從日常物件出發，藉由改造、重組與媒材交錯，創造出具有反應性或促使觀者積極參與的結構，從而激發作品與觀者之間的身體共感<sup>29</sup>。

筆者相信，裝置作品作為一種動態且多感官的藝術形式，其潛力正是在於能夠召喚出觀者對於自身身體的感知，並促成對現實經驗的重新思索。透過將自身生命經驗與感知狀態作為創作基礎，筆者持續在作品中摸索裝置、身體與經驗三者之間的關係，嘗試以更加開放的手法，呈現此類創作在當代藝術中所能發揮的批判性與詩性潛力。

---

<sup>24</sup> 為社會學形容詞，指的是與政治相關的特質、關注、性質或屬性。包括對社會公義、權利、自由、平等價值觀念的關心。

<sup>25</sup> 為社會學形容詞，指的是與社會有關的特徵、行為或觀念。

<sup>26</sup> 為心理學用語，指一個人對自己身體內外感覺和狀態的知覺和體驗。

<sup>27</sup> Maurice Merleau-Ponty, 1908–1961，法國現象學哲學家，主要研究聚焦於知覺、身體與存在，代表作為《知覺現象學》。

<sup>28</sup> 由法國哲學家梅洛-龐蒂（Maurice Merleau-Ponty, 1908–1961）於1945年出版的著作中提出的核心觀點。此概念強調知覺是一種具身體性的經驗，身體在知覺過程中不只是被動接受外界刺激，而是積極參與並形塑經驗的主體（Merleau-Ponty, 1945/2002, pp. 75–77, 94–96）。

<sup>29</sup> 是一種能夠理解並體會他人情感、處境與經驗的心理與哲學概念。

## 第五節、影像與物質的觀看窗口

在稍微熟悉身體的主體性後，筆者意識到觀者永遠無法以創作者的角度去理解作品，為了實現更深刻的共鳴，開始試著從觀眾、創作紀錄者……等多種觀看創作的角度出發思考創作呈現。除了影像創作之外，筆者也逐漸將裝置藝術納入創作思維，嘗試透過可感知的物質形態與空間結構，引導觀者身體的移動與感知，使觀看行為不僅止於視覺接收，更涉及空間經驗與身體反應。

筆者在創作過程中時常選擇以鏡頭為敘事的傳遞，呈現使用投影機播放行為影像，以宏觀的角度來看，投影機算是一種機械，雖然非傳統的機械裝置，但以這種物件作為創作呈現，從使用投影機到投射影像，整個過程都是理性且經過計算的，而身體的行為過程則是相反，人體雖然與機械在運動控制、效率和結構概念是相似的，不過卻有多複雜的多重層面，如：心理、情感、意識……等，因而展現出無法簡化的複雜性與獨特性。

在整合影像與裝置的創作中，筆者特別關注如何在強調視覺特性的同時，建構出具有鮮明美感語言的空間結構。時常運用重複性強、裝飾性高的視覺元素或物件，這些視覺策略除了中和技術的冷感，重點是出於筆者自身對美感的傾向與創作理念的延伸。這類裝飾性語言一方面營造出視覺的節奏與儀式感，另一方面也打開觀者對於身體與視覺經驗的多重感知途徑。

如何在能強調視覺的特性下，裝置的設計與使用的影像卻又不會因為呈現時使用的無機物件削弱創作中身體與行為的溫度，這是筆者在實踐創作時經常思考的重點。

### 一、創作現場的複製與再現

20 世紀著名的德國哲學家華特·班雅明（Walter Benjamin, 1892-1940）的著作《機械複製時代的藝術作品（The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction）》探討當代技術和藝術的關係，在技術的影響下，從傳統手工製作向機械複製<sup>30</sup>轉變，強調技術如何改變藝術的本質和傳播方式，使得藝術品可以普及至更多人群，進而改變了人們對藝術的理解和鑑賞方式。對筆者來說，機械複製標誌著影像的誕生，隨著機械技術的興起，創作可以被大規模複製和傳播，不再受限於個體的創作能力和時間。創作除了美的追求之外，成為傳達思想和訊息的媒介，這也是筆者選擇影像呈現為主的理由。

機械複製在創作上帶來了新的視覺角度，以鏡頭觀看行為現場，再通過屏幕呈現給觀眾，削弱創作者想屏蔽的空間元素。以《自我毀滅療程》為例，通過影像敘事<sup>31</sup>，觀眾可以同時觀看與行為互動的器具（圖 12），以及整個行為過程上。影像

---

<sup>30</sup> 出自德國哲學家華特·班雅明（Walter Benjamin, 1892-1940）於 1935 年〈機械複製時代的藝術作品〉中的概念。此詞指透過機械或技術手段生產多個相同或相似的作品，藉由複製消解藝術品的「靈光」（aura），並改變其在現代社會中的文化功能與接受方式（Benjamin, 1936/1968, pp. 217-218, 220-221）。

<sup>31</sup> 為創作相關名詞，影像敘事是透過圖像或視覺媒體，如照片、電影、動畫等，來講述或呈現故事的方式。這種敘事形式主要依賴視覺元素，而非文字，以傳達情感、情節、主題或信息。

的使用也有助於展示行為中的細節和特定時刻，加強了觀眾與作品之間的互動和共鳴。

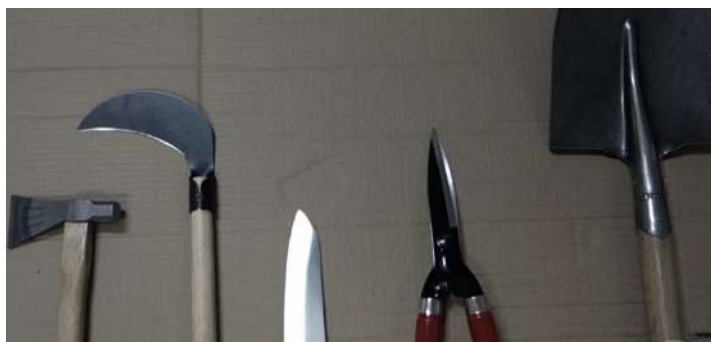


圖 12 《自我毀滅療程》之使用工具畫面，向育萱，2019

影像作為以圖像和視覺元素作為表達和傳達信息的媒介，在行為藝術的領域中，一直處於一種紀錄的角色，影像總以呈現創作現場氛圍為導向，並不會多加剪輯，以寫實為目的。但對筆者來說，隨著技術的進步，影像不再僅僅是紀錄，它成為了一種表達方式和觀看方式。觀看的角度從第二人稱擴展到第三人稱，觀眾能以更多元的視角感知作品。同時，影像的可編輯性也讓創作者能夠根據自身意圖調整影像的細節，讓觀者更加貼近創作的理念。

瑞士藝術家皮皮樂迪·里思特<sup>32</sup>（Pipilotti Rist, 1962-）早期錄影作品《我不是錯過太多的女孩（I'm Not the Girl Who Misses Much）》（圖 13），女主角在錄影機前不停的舞動，炫麗又瘋狂，而背景音樂卻是不停的重複：「I'm Not the Girl Who Misses Much.<sup>33</sup>」的同一句歌詞與曲調。作品呈現流行的風格，也帶有音樂錄影帶的手法，但故意模糊失焦及穿插的雜訊，卻充滿矛盾，象徵反駁女性在媒體中被呈現的刻板形象，藝術家利用影像的編輯呈現各種音訊與視覺效果，以更貼近自己的方式再現行為現場。

選擇影像以投影機播放的方式作為呈現，相較於傳統屏幕，具有更大的自由度和多樣性。在空間中自由投影，提供更多觀看角度，並透過特殊效果加強藝術作品的呈現，除了能夠實驗不同的視覺效果之外，可以讓影像與環境相互交融，營造更具立體和沉浸感的觀看體驗，這些特點使得投影機成為筆者時常使用的呈現工具。

---

<sup>32</sup> Pipilotti Rist, 1962-, 瑞士視覺藝術家。

<sup>33</sup> 此段歌詞出自英國搖滾樂團披頭四（The Beatles）的歌《Happiness Is A Warm Gun》。

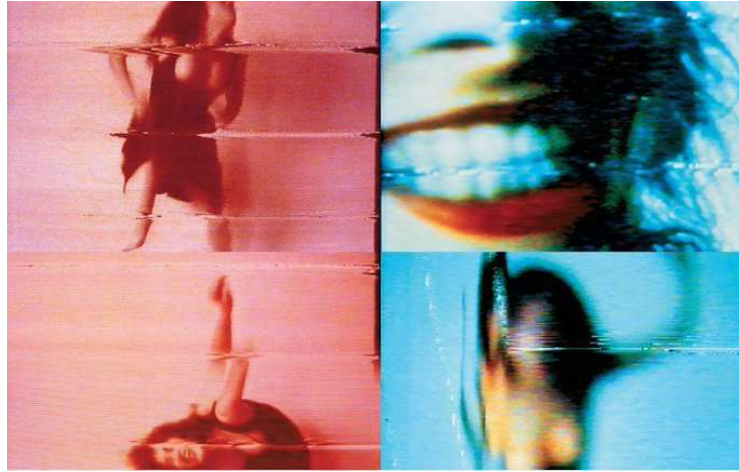


圖 13 《我不是錯過太多的女孩 (I'm Not the Girl Who Misses Much) 》，Pipilotti Rist, 1986, 行為影像  
圖片出處：<https://reurl.cc/AMmq8d>  
(下載日期 2022/2/23)

## 二、複現的模式與點綴

在筆者的創作中，重複或規律模式的視覺元素或結構常常扮演著重要的角色。在複現視覺之下的身體，視覺削弱了主體性，變成了裝飾的其中一個要素，2018 的裝置創作《Dreamer》（圖 14~15），為初嘗試使用「光」為作品媒材，使用能與木頭和光有強烈互動的鏡子作為主要媒材。目的是要創造在現實的展覽空間內創造虛幻的沈浸式<sup>34</sup>環境。

以木頭作為和現實空間區隔的牆面，鏡子貼在木頭的前、左、右三側，鏡子左右所反射的空間創造連續性和沒有盡頭的視覺效果，加強了觀者對空間的感知。裝置藝術特有的空間構成方式在此扮演了關鍵角色，不僅為視覺裝飾或物件的組合，更是一種在場體驗的編排與感知結構的建構。透過鏡面反射與實體牆面的交錯，作品中的空間不再只是背景或展示場域，而是視覺經驗本身的一部分，使觀者在視覺與空間感中產生遞迴式的感知回應。

將觀者的身體置於這樣的空間中時，觀者的身體也會出現在視覺中。觀者不僅看到了作品本身，還看到了自身在經過處理的空間中的投影，這種由裝置空間結構所引發的視覺交錯與自我映照，進一步形成了一種視覺上的共鳴，讓觀看行為轉化為一種身體在空間中持續被調動的經驗。



圖 14~15 《Dreamer》，向育萱，2018，木材、鏡子，裝置，120\*120\*300cm

---

<sup>34</sup> 是一種使觀者或參與者感官與意識被全面包覆、進入特定經驗場域的藝術或媒體策略。

同樣將觀者置身於特定的空間環境中，通過視覺和感官的刺激創造出獨特的藝術體驗。丹·格雷厄姆<sup>35</sup>（Dan Graham, 1942-2022）在 1974 年的作品《表現連續的過去（Present Continuous Past(s)）》（圖 16~17）觀眾在四面為鏡子的空間中，所感受到的是時間的停滯與流逝。觀眾進入這個裝置空間，會看到自己的倒影和電視監視器播放的實時影像，形成一種視覺上的時延效果。此作品讓觀眾在空間中與自己的影像和時間產生互動。《Dreamer》與《表現連續的過去》皆讓觀者成為整個創作的一部分，身體投射在空間中，透過鏡中的連續反射，製造重複出現的身體。這種不斷連續出現的觀眾本身，成為作品與現實、空間和視覺之間的連結點，擴展了觀者與作品的互動層面。

討論到重複出現的概念時，可以引入一種人類相關的行為——當我們反覆執行某些行為或動作時，大腦會儲存這些行為的模式，以節省認知資源。在筆者的創作中，此類行為的特徵清晰可見，而這樣的重複行為或物件在影像與裝置中被呈現，形成一種獨特的複現感。影像中的行為不僅是藝術家的行為，更成為一種裝飾<sup>36</sup>，為整個藝術作品增添了點綴的狀態。當這種重複性在裝置中得以空間化、物質化地呈現時，它所產生的複現感亦構成了一種裝飾<sup>36</sup>——不再只是外加的視覺美感，而是與行為、節奏、材料語言交織出的多重意義結構。

此處可援引吉勒·德勒茲<sup>37</sup>（Gilles Deleuze, 1925-1995）在《差異與重複<sup>38</sup>（Différence et Répétition）》中對重複的理解，他強調重複不應被視為單純的複製或再現，而是生產差異與生成意義的動力。重複是一種差異的生產機制，其本質在於「生成」而非「複製」，因此在藝術創作中，重複不僅是一種形式，更是一種開啟新感知層次的過程。同時，也可呼應現代裝飾理論中對裝飾（ornament）之再定義——如人類學家阿爾弗雷德·傑爾<sup>39</sup>（Alfred Gell, 1945-1997）對裝飾的詮釋，裝飾不只是美化，亦具有「技術代理<sup>40</sup>」與「社會交流<sup>41</sup>」的功能，能在作品與觀者之間開啟感知與意義的交換機制。

在筆者創作的行為藝術的脈絡中，裝飾性元素的導入不僅豐富了作品的感官層次，更開啟了行為與觀看之間的多重詮釋空間。行為藝術強調即興性、真實性與身體性，其核心在於展演當下的生成與流動。當裝飾性語言滲入行為的過程時，這些元素不再只是視覺上的點綴，而是與行動結構深度融合的感知機制。透過色彩、紋理、圖案等裝飾語彙，筆者得以擴展身體動作的表達維度，使觀者在視覺的吸引力之中，更加敏感地捕捉行為背後的情緒脈動與象徵意涵。此外，行為藝術中的空間

---

<sup>35</sup> Dan Graham, 1942-2022, 美國當代觀念藝術家。

<sup>36</sup> 裝飾指為了美化或增添藝術效果而在物體表面添附、繪畫、刻劃、編織等的裝飾性手段。本篇文所指的裝飾不只為提供視覺上感受，並非為了他人而設計美化手段，而是創作者本身經驗與美感的表達方法。

<sup>37</sup> Gilles Deleuze, 1925-1995, 20 世紀法國哲學家之一。

<sup>38</sup> 法國哲學家吉勒·德勒茲（Gilles Deleuze, 1925-1995）於 1968 年出版的代表性哲學著作名稱，也是其核心概念之一，強調生成過程中的差異與重複結構如何替代傳統的同一性邏輯（Deleuze, 1968/1994, pp. 15-17）。

<sup>39</sup> Alfred Gell, 1945-1997, 英國人類學家

<sup>40</sup> 指技術性物件或系統在社會行動中所扮演的「能動角色」。主張藝術品或技術物件能以其技術性與形式魅惑影響觀眾。

<sup>41</sup> 指人在社會情境中彼此之間的行為互動與意義傳遞。

配置本身亦具裝飾性意涵，物件的擺放、燈光的選擇、場域的尺度與方向，皆為作品氛圍的建構，引導觀者的身體進入特定的觀看節奏。

影像作為行為的再現媒介，其視覺調性與後製處理亦可視為裝飾性實踐的一部分。包括色調與光影的調整、影像節奏的掌控與視覺圖層的疊加，皆是筆者試圖透過影像語言傳達感知結構與情緒能量的手段。例如筆者於作品《空殼會所》中，透過影像空間中現成物的分布、背景顏色的選擇與整體明暗飽和度的操作，使觀者進入一種被感官環境包覆的觀看體驗。而皮皮樂迪·里思特 1997 年作品《長長久久（Ever is Over All）》（圖 18）則提供一個鮮明的案例，在色彩飽和的大幅雙投影畫面中，角色舉花破壞的行動與畫面本身的愉悅性形成矛盾張力，象徵性圖像與視覺裝飾的結合，使觀看者在矛盾的愉悅與衝突中產生更深層的思索。

因此，當裝飾性元素與影像、裝置、行為交織時，它們不僅以形式的方式參與作品建構，更在感知與知覺層面上，成為創作語言中不可忽視的主體。筆者透過重複的結構模式、鮮豔的現成物、以及後製的視覺語調調整等實驗，試圖以多維的感知導向，引導觀者進入作品所欲開啟的思辨場域，從而在藝術與生活的交界處，展現出裝飾性在當代表達中的批判潛力與詩性價值。

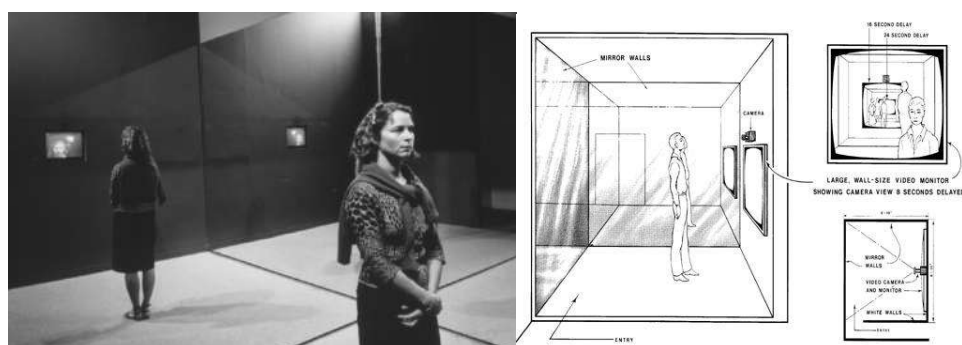


圖 16~17 《表現連續的過去（Present Continuous Past(s)）》，Dan Graham, 1974，空間裝置

圖片出處：<https://ruchikarajanimaisd.blogspot.com/2013/07/graham-present-continuous-pasts.html>

（下載日期：2023/11/15）



圖 18 《長長久久（Ever is Over All）》，Pipilotti Rist, 1996，行為影像

圖片出處：<https://wonder.am/2022/03/15/pipilotti-rist/>

（下載日期 2022/2/23）

## 第六節、創作歷程的時序與脈絡

為釐清本論文由早期平面至行為影像與裝置的創作脈絡，並預示第二章與第四章的分析重點，本節整理 2017–2025 年間主要作品之清單與時序脈絡。表 1 以「年代—作品—類型—媒材—主題—與命題之關聯」六項，標示各階段之創作走向與其與「妖嬈的濃豔」命題的連結方式。

表 1 創作歷程的時序與脈絡

| 年代   | 作品                          | 類型         | 媒材             | 主題              | 與命題之關聯                  |
|------|-----------------------------|------------|----------------|-----------------|-------------------------|
| 2017 | 《洩》                         | 裝置         | 染膏、蠟、現成物、盥洗意象  | 人格面具、日常物件的裝飾化   | 從日常與身體部位出發，初探裝飾語彙與女性主體  |
| 2018 | 《Dreamer》                   | 裝置         | 木材、鏡子、光        | 鏡面複現、沉浸式觀看      | 將重複與裝飾轉為空間經驗，觀者被捲入觀看迴路  |
| 2019 | 《自我毀滅療程》                    | 行為影像       | 行為、工具、文字、小丑面具  | 身體作為媒介、恐怖谷、紀實影像 | 挑戰舒適區，開啟身體行為與鏡頭語境的思考    |
| 2020 | 《目擊者》                       | 行為影像、互動裝置  | 紅外線感測、門縫觀看     | 觀看／被觀看角色交換      | 觀眾介入的觀看裝置，強化被凝視的張力      |
| 2020 | 《空殼會所—起碇·靜美·熱帶水果—搖曳·絢爛·塑膠花》 | 行為影像（雙面投影） | 糖果、粉紅紗、燈串等現成物  | 甜美與痛苦的矛盾、慢性痛感   | 高飽和裝飾語言與身體的衝突，製造愉悅／不安張力 |
| 2021 | 《指》                         | 影像、裝置      | 光影、石膏、複合媒材     | 身體延伸與變形、身體即裝置   | 科技與身體融合，將部位視覺化為裝置語彙     |
| 2025 | 《洩—II》                      | 裝置         | 唇形蠟、紅盆、馬桶等衛浴意象 | 滿溢與噤聲、語言暴力意象    | 重複裝飾與器皿場域               |

|      |                    |                |                           |                                |                                                      |
|------|--------------------|----------------|---------------------------|--------------------------------|------------------------------------------------------|
| 2024 | 《小水》               | 行為影像<br>(雙人共構) | V8 錄影、<br>蕾絲布包裹<br>與剪解    | 生成性身<br>體、觸覺式<br>觀看            | 包裹 / 解封<br>的儀式化行<br>為，召喚身<br>體與裝飾的<br>生成             |
| 2025 | 《I need a<br>Kiss》 | 行為影像           | 唇膏親吻鏡<br>頭、投影至<br>木框玻璃    | 身體溫度<br>vs. 機械冷<br>感、靈光再<br>召喚 | 唇印作為身<br>體痕跡，將<br>影像轉為可<br>感的裝飾肌<br>理                |
| 2025 | 《Your too<br>kind》 | 行為影像、<br>裝置    | 娃娃牆、鐵<br>鎚、木板             | 「過度善<br>良」的內化<br>與暴力轉化         | 以勞動痕跡<br>與殘留物，<br>反轉甜美裝<br>飾為抗辯姿<br>態                |
| 2025 | 《剝懷農<br>夫》         | 裝置雕塑           | 草帽、紅<br>紗、大量串<br>珠        | 性別氣質社<br>會化、勞動<br>與記憶          | 珠簾式裝飾<br>形成柔性邊<br>界，編織多<br>重身分的場<br>域                |
| 2025 | 《台灣夢》              | 裝置             | 紅色塑膠<br>豬存錢<br>筒、烤乳<br>豬架 | 美國夢隱<br>喻、文化<br>經驗的消<br>耗      | 以文化符<br>號(豬)<br>隱喻資本<br>主義消費<br>邏輯，反<br>思個人與<br>集體記憶 |

以上清單將在第二章依時序回顧其形式轉向與語彙生成，並於第四章進行個別作品的細部詮釋，特別就裝飾性物件、身體作為媒介及觀看結構三條軸線展開討論。

## 第二章、隱隱雷聲動

接下來將檢視筆者過去的創作實踐，在梳理的過程中，能有效的思考出創作與自身的關係，探討創作背後存在的概念、訊息或故事。

### 第一節、日常物件的點綴

過往教育環境時常需要繪畫創作，筆者開始嘗試將裝飾性元素巧妙融入日常物件中。這樣的嘗試不僅可以增添物件的美感，也能夠賦予平凡的日常物品新意義。

#### 一、《洩》

《洩》創作於大三期間，以唇膏的原料—蠟與染膏，結合現成物創作（圖19）。創作的核心理念受到瑞士心理學家卡爾·榮格（Carl Gustav Jung, 1875-1961）的人格面具理論啟發。這一理論關注個人在社會與私人領域中的自覺，其中，筆者尤其著重於女性的自覺議題。

創作過程中，筆者思考如何縮短觀者與作品之間的心理與實質距離。在這個想法下，進行了一個小實驗，當作品在展覽時，在觀眾面前融化堆疊的嘴唇，讓它們滴落到洗手台旁。這樣的呈現方式讓觀眾能夠親眼見證創作過程的一小部分。透過這個實驗，觀眾不再僅僅是被動的旁觀者，而是直接參與了創作的一部分。他們能夠看到嘴唇融化的細節，感受到滴落唇膏。此外，這樣的實驗也成為筆者對行為藝術感興趣的原因之一。這種以實際行動和互動為核心的創作方式，讓藝術變得更加真實，同時也能激發觀眾對於創作的興趣。



圖 19 《洩》，向育萱，2017，染料、蠟、現成物，55\*40\*120

而回到核心理念，榮格認為人格面具使人能夠演繹各種性格，這對於我們在社會上的生存至關重要，它使我們能夠與各式各樣的人們交際，在不同的環境下，人會戴上不同的人格面具。筆者以自我身份為出發點，分割人的器官，最後取用「嘴

巴」作為創作的重點。創作旨在呈現我們每天所戴的各種不同人格面具，回到自己的私密空間將面具拿下，並探討當這些面具堆積到無法控制的地步時，其象徵性意義、滿溢出來的狀態。

作品中嘴唇的形象不僅僅是一個單純的生理器官，而是被視為一種有機體<sup>42</sup>的碎片，承載著生命的獨特特徵和情感的表達。這樣的視角將嘴唇從功能性的器官轉化為象徵性符號<sup>43</sup>。嘴唇的形象，是柔軟而豐滿，也可能是線條分明、富有張力，它可以承載各種情感，透過微妙的變化和表情，呈現出多樣的人性面貌。嘴唇的色彩和質地的選擇都和視覺呈現有很大的關係，《洩》以創作者經驗出發，將唇膏視為一種日常用品，但不僅僅是其功能性的日常特徵。滿溢的唇膏體置於日常盥洗用具中，不僅僅是裝飾功能的化妝品，也是女性或使用自我展示的一種方式。在此，唇膏的裝飾性也反映了當代社會中對美和視覺的追求。

透過在日常物件上添加裝飾性元素，筆者運用繪畫的技巧和想像力，將物件原本的外觀進一步變化。裝飾性元素妝點日常物件，讓其超越功能性的局限，也讓人重新審視這些物品，從不同的視角去看待日常生活中被忽略的細節。此嘗試也促使筆者思考創作如何走入日常生活，如何以不同的方式與觀眾進行互動。裝飾性元素的加入不僅為日常物件增添美感，也是在創作中探索和實驗，尋找新的表達方式。

## 第二節、藝術是人類情感符號的創造

美國當代哲學家蘇珊·朗格（Susanne K. Langer, 1895-1982）認為「藝術是人類情感符號形式的創造<sup>44</sup>」。以筆者角度詮釋，這句話深刻指出藝術的本質，強調藝術作為一種獨特的表達方式。對筆者來說，創作之所以至關重要除了個人感知經驗與情感的表達之外，也是一種釋放與療癒，不僅是感知和思考的產物，更是情感、感覺和意識的集合體。

自我身份意識<sup>45</sup>和情感與推理性語言的邏輯形式互不對應。身份意識是複雜而多面向的，很難用傳統的邏輯和語言完全表達。因此，創作成為一種重要的媒介，可以突破語言的限制，以感性和直觀的方式表達內在情感和思想。開始發掘身體、空間與媒材的相互關係，對筆者來說是一個重要的轉變。身體不再只是載體，而是成為表達的工具和媒介。而筆者開始以身體為媒介討論自身意識。

---

<sup>42</sup> 生物學名詞，指具有生命的生物體，是由一個或多個細胞組成的生命體系，是生命的基本單位。

<sup>43</sup> 社會學名詞，指一種具有特定意義的符號，其表面上的形狀或圖像，內涵背後的文化、社會或個人涵義。

<sup>44</sup> 出自美國哲學家蘇珊·朗格（Susanne K. Langer, 1895-1985）於《情感與形式》（*Feeling and Form*, 1953）一書中的觀點。主張藝術不是直接表達情感，而是透過建立「象徵形式」來具象化人類的情感體驗（*creation of forms symbolic of human feeling*, p. 40）。

<sup>45</sup> 為社會學名詞，自我身份意識是指個體對自己獨特身份和存在的認知和覺察。包括對自身特徵、價值觀、角色、社會地位和歸屬感的理解。

## 一、《自我毀滅療程》

碩一上的創作《自我毀滅療程》在倉庫做行為，以影像方式呈現（圖 20～21）。作品主要討論自我認知與「恐怖谷<sup>46</sup>」概念。

第一部份聚焦於自我認知，以身體和複合媒材作為闡述媒介。筆者透過使用各種不同的工具和媒材，類似解剖的概念，來剖析、探究自身的身份和認同。藉由重複創作者名字的文字呈現，仿佛一種符號或咒語的轉換，將文字和工具相互拉扯甚至崩解，呈現自我的瓦解的過程。筆者將身體視為能表達自我身份的媒介，而影像中的名字則成為一種象徵性的符號，進一步干擾視覺、點綴影像呈現。

第二部分以氛圍概念切入，恐怖谷理論為一個關於人類對機器人和非人類物體感覺的假設，與人類極為相近卻非人類的形象可能會導致觀者有恐懼的情緒發生。「小丑恐懼<sup>47</sup>」為恐怖谷延伸出來的一種症狀，筆者以小丑面具作為形式呈現（圖 22），戴上面具的形式突顯了恐怖谷理論中非人類形象的要素，通過小丑這個具有顯著誇張特徵的形象，強調了觀者可能產生的恐懼感。小丑通常被塑造成既幽默又詭異的形象，這種雙重性質使得觀者在感知上更加複雜，也更容易引發情緒的波動。

不同的工具可以視為切割、解構或破壞。由最不鋒利的刷子到足以當成殺人用具的斧頭等等，是一種漸進式的暴力表達，越深入解構越覺得不夠，越想用力地挖掘。以「女性」為創作者身份出發，筆者拿著「似乎是男人工作」的各種工具創作，也是一種對於框架的抗辯。

---

<sup>46</sup> 1970 年由日本機器人學家森政弘（Mori Masahiro, 1927-）提出，但「恐怖谷」一詞由一位德國的精神科醫師恩斯特·詹池（Ernst Jentsch, 1867- 1919）在之前 1906 年的論文《恐怖谷心理學》中提出，而他的觀點被奧地利思想家佛洛伊德（Sigmund Freud, 1856-1939）在 1919 年的論文《恐怖谷》中闡述，因而成為著名理論。

<sup>47</sup> 心理學用語，是特定的恐懼症之一。這種恐懼包括對於小丑的恐懼和回避行為，以及對於與小丑相關的事物的極端不適感。



圖 20~21 《自我毀滅療程》，向育萱，2019，行為影像



圖 22 《自我毀滅療程》使用之小丑面具

這件作品深深受到女性主義藝術家瑪莎·羅斯勒<sup>48</sup>（Martha Rosler, 1943-）的行為影像作品《廚房的符號學（Semiotics of the Kitchen）》（圖 23）影響，鏡頭拍攝女主角在一個看來類似電視烹飪節目的廚房場景中，依英文字母 A-Z 的排序，從圍裙（apron）開始，面無表情但動作誇大地介紹周圍的廚房用具，嘲諷中充滿女性的憤怒與不滿，像是想以全力反駁他們原有的功能，顛覆社會賦予的傳統意義，進而對女性的日常角色與社會地位的再反省。

<sup>48</sup> Martha Rosler, 1943-, 美國概念藝術家。



圖 23 《廚房的符號學 (Semiotics of the Kitchen) 》，Martha Rosler, 1975, 行為影像

圖片出處：<https://www.mplus.org.hk/tc/collection/objects/semiotics-of-the-kitchen-202158/>

(下載日期：2023/11/15)

第三部分為影像作為行為藝術的呈現方式，以創作者的角度而言，原先應該面對觀者眼光的現場置換成客觀、無機的鏡頭之下，會影響創作當下的心態，而觀者則能因為影像的特性能更清楚的觀看到創作者想表達的視覺重點。但此作品雖然對影像有經過視覺呈現的調整，如行為所使用工具的置放位置或影像顏色的調整，此影像還是比較偏向紀實的影像呈現。

行為紀錄影片給了行為藝術研究者一個能看見行為本身與行為實踐當下的機會，台灣當代藝術家姚瑞中給了下列的描述：「將行為發生現場以錄影或文件方式，包括特定場域、特定事件、戶外地景與互動式行為或活動等，影片取景大都不特別講究，畫質也不盡理想，在剪輯方面因為要忠於現場也比較不能進行過多後期製作，不過卻能重現當時行為的整個現場氛圍……」剛接觸平面繪畫以外的創作媒材，還是以能呈現行為藝術現場氛圍為主，所以在創作《自我毀滅療程》的行為當下，雖然影像中的角色面對鏡頭，但主要只擔任了「記錄和保存」的功能，處理影像時，還未思考「鏡頭語境」對創作者與觀者的意義。

## 二、《討好》

行為錄像《討好》為畢業製作為展出之作品，筆者將自身作為情感與語言權力糾纏的場域，透過將網路社群中針對女性的羞辱性詞彙，以眼線筆一一書寫於肌膚表面（圖 24~25），構成一場關於語言、身體與觀看的儀式性展演。這件作品嘗試揭露對性別歧視與語言暴力，更進一步地，以影像作為中介，討論了在當代媒體環境中，情感如何被觀看、被重演、被消費，又如何以身體的再現中轉化為一種抵抗的能量與符號創造。

書寫本身，是一種對語言暴力的承擔與反擊。每個刻劃在皮膚上的詞彙，都如同一道情緒創傷的印記，指向他者對女性主體所加諸的羞辱與規訓。這些語言不再潛藏於社群網路的匿名性之中，而是被以具體的方式暴露在觀者眼前，進入可視化

的倫理場域<sup>49</sup>。這種將「語言」由不可見的權力轉化為可見的痕跡，正是一種「去魅<sup>50</sup>」的象徵行動。藝術家透過自身身體的書寫，將那些原本是貶抑性的話語轉化為反身的、批判性的標記，使語言的暴力性質無所遁形，並迫使觀者面對這些「平凡卻深刻的攻擊」所帶來的真實傷害。

《討好》的影像進一步深化了這層揭露與批判。影像不僅作為紀錄媒介，更是觀看機制的一部分。在觀看這件作品的過程中，觀者不再只是被動接受影像內容的主體，而是在影像不斷重複的書寫、凝視與掙扎中，被捲入語言暴力與身體暴露的場景。鏡頭所捕捉的，是一種情感生成的過程——羞辱、憤怒、猶疑與反抗被逐幀記錄，並在影像的迴圈中轉化為公共情感的觸發點。使得《討好》成為一種「行為—影像—身體」三位一體的結構，在當代社群謾罵文化中，提供一種具體可感的對話與抵抗形式。

此外，眼線筆作為媒材的選擇，作為一種「可卸除」的工具（圖 26），象徵性地呈現出語言傷害的雙重狀態——既具瞬間性，亦具殘留性。筆者在行為過程中所面對的抉擇——是否要將這些詞彙卸除，轉化為一種情感上的困局，反映出語言暴力在現實生活中的纏繞性與難以釐清的後果。卸除，可能代表自我療癒與社會清洗的可能性，保留，則揭示傷害的持續與深層內化。這種選擇本身，即是一種提問，在面對結構性壓迫時，我們是否能夠，也是否應該「抹去」創傷的痕跡。

從女性主義理論的視角來看，《討好》所進行的不僅是對語言暴力的挪用，更是一場對性別規訓的反身書寫。海倫·西蘇<sup>51</sup>（Hélène Cixous, 1937—）所提倡的「女性書寫<sup>52</sup>」（écriture féminine）強調女性應從自身經驗出發，創造出異於父權體系的語言與敘事方式。這件作品正是此理念的實踐——女性身體作為書寫的頁面，不再是被觀看與命名的對象，而是重新主導意義生產與情感符號建構的主體。而朱迪斯·巴特勒對「表演性」（performativity）的理解亦在此得以延伸，這些語彙原本是性別規訓的符號，透過不斷重演與顛覆性的重構，被賦予了新的政治張力與情感訴求。

最終，《討好》不僅是對語言暴力的批判性回應，更是一種情感符號的創造行為。它以影像凝視的方式，延續行為當下的脆弱與堅定，讓觀看成為一種介入性的行動，而非冷峻的旁觀。在這個錄像化的情感場域中，創作不僅作為主體經驗的容器，更是對當代結構性暴力進行細緻感知與詰問的文化實踐。

---

<sup>49</sup> 是一個用來描述人在行動與選擇過程中，所處的價值系統、社會規範與道德關係交織而成的複雜空間。

<sup>50</sup> 由德國社會學家馬克斯·韋伯（Max Weber, 1864–1920）於其著作中提出的概念，用以描述現代社會逐漸脫離神祕、宗教或傳統信仰的世界觀，轉向理性、科學與技術主導的現代性思維（Weber, 1919/1946, p. 155）。

<sup>51</sup> Hélène Cixous, 1937–, 法國當代女性主義理論家、哲學家與文學評論家。

<sup>52</sup> 由法國女性主義理論家海倫·西蘇於 1975 年在其散文〈美杜莎的笑（Le Rire de la Méduse）〉中提出的重要概念，主張女性應創造一種迥異於父權語言的書寫方式，以揭示女性特有的身體經驗與主體性（Cixous, 1975, pp. 39–54）



圖 24~25 《討好》，向育萱，2025，行為影像

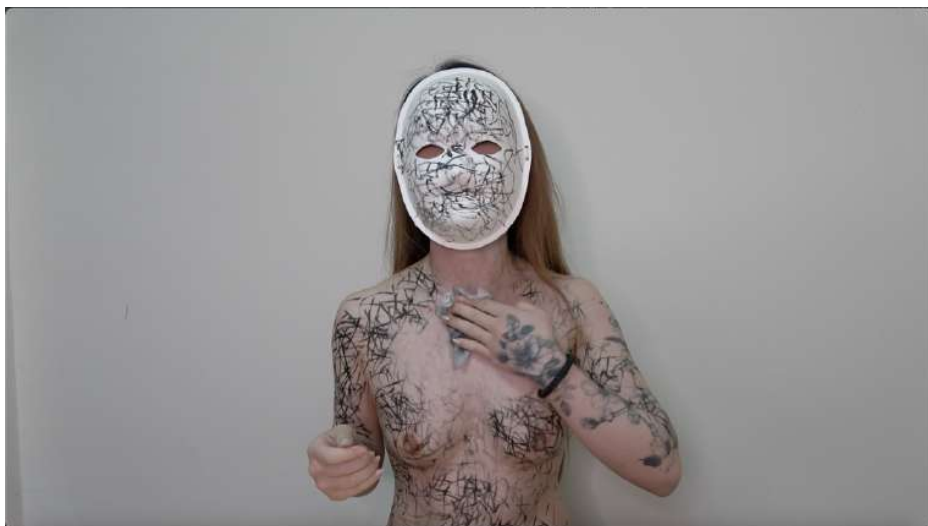


圖 26 《討好》卸除行為之影像

### 三、《目擊者》

《目擊者》為行為配合互動感測裝置播出（圖 27~28）。觀眾從門的隙縫看到錄像畫面，以眼球正對著播映裝置，而錄像中的角色也會放下手邊行為和觀眾對看。

如何以裝置與影像為中介，卻能將作品的身體感帶出，進而與觀眾拉近距離是筆者持續思考嘗試的。這件作品主要可以分為錄像內的行為與裝置兩件重點分析。首先，錄像內的角色一直不停的做破壞充氣娃娃的動作，在一個私密的房間不段重複行為。想做出犯罪卻又帶著反差與矛盾的行為，像在殘害又像是種發洩，刀刀聲響會引起觀眾對於作品的好奇進而從門縫觀看。而在觀眾觀看的瞬間，角色會像是以一種憤慨又驚悚的表情面對著專注與觀眾互看（圖 29），似乎想窺探點什麼的觀眾當下也變成被觀看者。



圖 27 《目擊者》，向育萱，2020，行為影像、紅外線感測裝置，尺寸依場地大小

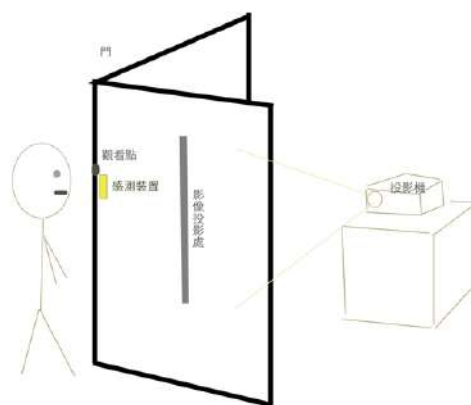


圖 28 《目擊者》作品空間示意



圖 29 《目擊者》觀眾角度

而裝置部分，錄像的視角採取監視器的視角，錄像本身使用一種上帝視角<sup>53</sup>的觀看方式，播影的裝置變成一種保護。以互動裝置作為畫面切換的開關，需要觀眾的在場與不在場來啟動，達到作品與觀眾近一步的连接。影像中角色本身會意識到有個「眼睛」在注視著，意識到自己被審視的身份，轉而看向鏡頭，也就是觀眾，讓觀眾從上帝視角，也可以是目擊者的角色，轉而變成被觀看的角色。到底哪個身份才是目擊者，觀眾可以自己思考或帶入任何一個身份之中。此作品除了讓影像增加角度捕捉行為、調整影像的視覺細節外，開始思考影像之於行為藝術除了紀實之外的功能，進而了解鏡頭語境<sup>54</sup>在行為藝術中可以扮演重要的角色，因為它不僅捕捉和記錄藝術家的行動，還可以將觀眾引導至創作的核心內容和意義。所以創作中調整影像呈現出來的視覺觀感、空間佈置、角色裝扮……種種無論影像、創作空間或行為本身的「裝飾」就此誕生。

---

<sup>53</sup> 為藝術與哲學術語，指的是一種超越性的觀點，就像是站在上帝的位置，能夠全面、無所不知地看待某個情境、世界或敘事。本文聚焦解釋為能客觀與全面地觀看作。

<sup>54</sup> 創作相關用語，指攝影或影像製作中，鏡頭所呈現的視野和場景，以及透過鏡頭構造的特定視覺情境。

### 第三章、霓虹殘光般的喧鬧

本章旨在敘述畢業展出的作品，依據創作形式主要分為兩個部分。第一部分為行為影像《小水》、《Your too kind》、《I need a Kiss》、《空殼會所—起碇·靜美·熱帶水果——搖曳·絢爛·塑膠花》四件作品。第二部分為裝置《洩—II》、《農夫》、《台灣夢》三件作品的論述。

這七件作品皆以「身體作為生成感知<sup>55</sup>的媒介」為核心，探討身體、影像與空間中的觀看關係，以及裝飾性如何在行為與裝置之中轉化為感性與概念的交換機制。

筆者希望透過此次畢業創作，建立一種以身體為軸心的創作語言，在影像與裝置中實踐「生成感知」的美學實驗。這不僅是對個人生命經驗與文化背景的再組織，也是對視覺語言與觀者感知關係的積極探索。藉由裝飾性形式的重複運用、身體與物件的交織，以及空間氛圍的建構，筆者嘗試讓每件作品成為一個「觀看的事件」，開啟感知、記憶與情緒之間流動的界面。這樣的創作實踐不只是對身體作為表現媒介的再思考，更是對藝術形式與觀看方式的再定義。

#### 第一節、生成的身體——影像·行為·裝飾之間

身體作為感知的起點與權力書寫的場域，始終是筆者創作實踐中的核心媒介。不同於純粹回應視覺經驗的藝術形式，筆者的行為作品往往藉由身體的出現、勞動與展示，觸及更深層的情感經驗與社會機制。《小水》、《I need a Kiss》、《Your too kind》與《空殼會所—起碇·靜美·熱帶水果——搖曳·絢爛·塑膠花》四件作品皆以行為與影像為基礎，透過書寫、化妝、表演與物件交互，展演一種身體如何被觀看、被標籤、被情感動員的歷程。

在這些作品中，影像並非只是紀錄工具，而是成為一種與身體共同生成意義的共構媒介。裝飾則超越了視覺表層的修飾功能，轉化為對身份、性別與情感再現機制的質疑與重構。筆者關注的，是一種在行為與影像交錯中誕生的「生成性身體」——一種持續被觀看、被表演、也被抵抗的身體形式，其情感內涵不僅存在於作品內容中，更滲透在影像、材料與行為之間的動態關係。

本節將從這四件作品出發，分析筆者如何透過影像與行為藝術，將身體轉化為探討身份、情感與觀看制度的感知容器，並探討裝飾性語言如何在其中轉變為情緒與認同的符號載體，開展一種介於表演與再現之間的批判視角。

---

<sup>55</sup> 指感知行為本身具有建構性與創造性，知覺不是單向的接收器官反應，而是一種在身體、感官、認知與環境之間相互作用中不斷生成的經驗。

## 一、身體即場域《小水》

《小水》是一件與藝術家林宇儂的行為錄像合作計劃，透過雙人共構<sup>56</sup>的身體包裹與解封行動，探討身體作為感知與生成的場域。本作以布料繭狀包覆身體的過程為核心，其中「被包裹」與「包裹他人」（圖 30～31）的雙重視角，展現了身體在脆弱、掌控、遮蔽與曝露之間的流動狀態。

在作品中，筆者的身體被另一位藝術家以台灣傳統蕾絲布緊密纏繞，形成懸吊於空中的「繭」（圖 32）狀物。這種繭的造型既回應了封閉與孵化的意象，也喚出對身體形體與邊界的凝視。蕾絲布作為一種台式裝飾性的物質文化載體，內含性別、階級與地方文化等多重隱喻，其柔軟與華麗交錯的質地，也成為觀看與觸碰的誘惑介面。最終，包裹者以布剪將包覆物一刀刀剪開，過程中不斷暴露出內部的肢體紋理與局部肌膚，直到身體自繭中鬆動、掉落，如一次充滿重量與釋放感的洩洪行動。

整個行為過程被以家用 V8 錄影機拍攝（圖 33），攝影者亦為行動者之一，他在剪解之際即時掌鏡，刻意捕捉細節中的紋理、光影與肉體的變化，使拍攝本身也成為影像呈現與身體行為的一部分。V8 影像特有的色彩語言與影像顆粒，配合整體偏暖、台式復古調性的視覺設定，形塑出作品特有的懷舊美學與情感張力，進一步模糊了真實與表演的邊界。

在此過程中，身體既被觀看，也被雕塑、拆解與記錄。身體部位被作為視覺判準<sup>57</sup>精準地包裹與剪解，顯示出「視覺編排」的裝飾性建構。這些動作不僅是形式設計，也揭示出身體如何在視覺與權力的操作下成為可觀看的物件。對於包裹者而言，身體是形狀與質地的結合，是他所能控制與展示的「物」。而對被包裹者而言，繭的空間則是一處既陌生又親密的容器，是一種暫時性的身體棲所，亦是一場自我與他者之間關係的探索。

作品中強調的重複剪解與包裹行為，在錄像中構成了明確的節奏感與視覺裝飾性；這種裝飾不僅止於外觀形式，更如同阿爾弗雷德·傑爾所指出的，是具有「技術代理」與「社會交流」功能的媒介。此種裝飾性成為身體表達的延伸，也構成影像、行為與行為現場三者之間的視覺交織。

此外，德勒茲在《差異與重複》中的論述——重複是一種差異的生產與生成，而非單純的複製，《小水》中的行為可以視為一種重複性的生成動作。每一次剪解都不只是揭露身體，而是重新開啟觀看與感知的可能性。

透過《小水》，身體成為一個多層次的交匯點，在視覺裝飾、材料文化與影像技術的共同作用下，生成一種關於被觀看、被改造與自我表述的多重感知經驗。

---

<sup>56</sup> 指兩個或多個行動主體在特定時空與關係中，透過互動、交流與回應，共同參與某一經驗、形式或意義的建構過程。

<sup>57</sup> 指在藝術與影像創作中，用以判斷與組織視覺構圖的標準、準則與依據，通常與文化、審美、性別與觀看體系密切相關。



圖 30~31 《小水》，向育萱 林宇儂，2024，行為影像，尺寸依場地大小



圖 32 《小水》繭狀物



圖 33 《小水》V8 錄影機拍攝畫面

## 二、鏡溫——部位的凝視《I need a Kiss》

《I need a Kiss》（圖 34）是一件筆者以身體感官經驗為核心的行為影像創作，透過身體、鏡頭與影像之間的互動關係，探討如何在影像的冷感與身體的溫度之間尋求感知的平衡。作品核心在於反思身體的觸覺性與情感表達是否能被影像這一冷靜的紀錄媒介所承載與轉譯，並藉由「親吻」這一行為，將身體的溫度與影像的理性距離具象化。

在創作過程中，筆者使用脣膏重複親吻鏡頭，讓唇印一層疊一層地覆蓋於鏡面（圖 35~36），最後將脣膏用舌頭舔滿整個鏡頭（圖 37），再將這段影像投影至舊式木框玻璃上。這樣的投影裝置不僅喚起記憶中「身體感」的視覺語彙，也讓觀者在觀看唇印影像時感受到一種既親密又遙遠的感知錯位。脣膏的質感、色彩與物理存在感使得這個行為既具象又富有象徵性，成為身體溫度與影像冷感之間的橋梁。本作的概念可回應華特·班雅明於《機械複製時代的藝術作品》中的觀點。他指出，攝影與電影等機械再現媒介的出現導致藝術作品原初的「靈光」<sup>58</sup>（aura）消逝。然而，《I need a Kiss》試圖在此機械性中重新召喚靈光，透過具情感強度的身體行為與物理痕跡（如唇印）介入影像，使觀者不僅「看到」，更「感受」到某種情感與體溫的遺留，進而挑戰影像作為冷靜、理性載體的常態想像。

進一步來看，《I need a Kiss》的凝視是多層面的，一方面，鏡頭作為紀錄與觀看的機制，聚焦並放大了嘴唇這一具有情感象徵的部位，生成一種親密的觀看經驗，這與約翰·柏格在《觀看的方式（Ways of Seeing）》中提出的觀看並非中立，而是建構意義的行為不謀而合。在本作中，「親吻鏡頭」不只是行為，而是一種觀看的挑釁與邀請，將觀者捲入一場感官的介入。

此外，蘿拉·馬克思（Laura U. Marks, 1963—）所提出的「觸覺式觀看」<sup>59</sup>（haptic visuality）理論，也為此作品提供了更深入的詮釋框架。馬克思指出，在某些視覺作品中，觀者的觀看方式會轉化為一種「觸覺性」的經驗，當圖像過於模糊、不穩定或極為細緻，使得觀看者無法以傳統的辨識模式來解讀時，觀看便轉為一種更依賴身體記憶與感官投射的觸覺觀看。在《I need a Kiss》中，筆者在鏡頭上不斷親吻所留下的唇印構成了模糊、重疊、不斷消逝又重現的影像質地，讓觀者的觀看轉為一種仿若觸碰玻璃表面般的細膩感知。

此種影像與觸感交疊的觀看模式，亦是一種對機械媒介冷感的抵抗。當影像被賦予身體的痕跡與情感，觀者便無法純粹以距離與分析的態度觀看它，而是被牽引進入一種與影像共感、與行為共振的情境之中。換言之，《I need a Kiss》所關注的並非影像的技術性，而是影像如何成為身體痕跡與情感能量的延遲載體。

---

<sup>58</sup> 德國哲學家華特·班雅明於其 1936 年發表的經典論文〈機械複製時代的藝術作品〉（*The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*）中提出的核心概念，用以描述藝術品那種不可被複製的獨特存在感、歷史痕跡與與觀者之間的距離感（Benjamin, 1936/1968, pp. 217–218）

<sup>59</sup> 蘿拉·馬克思（Laura U. Marks, 1963—）於其著作《觸覺電影：身體、記憶與感官影像》（*The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, 2000）中提出，指是一種接近感官的觀看經驗，觀者透過視覺接收影像的肌理、密度、模糊與碎裂感，進而觸發身體記憶與情感參與（p. 162–184）。

總結而言，《I need a Kiss》是一場關於情感、溫度與觀看的行為實驗。透過身體與鏡頭的直接互動、唇膏與玻璃的物質接觸，筆者定義了影像與身體的關係，並使這段行為的結果成為影像冷靜結構中的異質存在。這件作品不僅挑戰了我們對影像作為中性紀錄工具的理解，也提出一種可能——影像亦能擁有體溫與情緒，並召喚觀者進入一場親密觀看的場域。

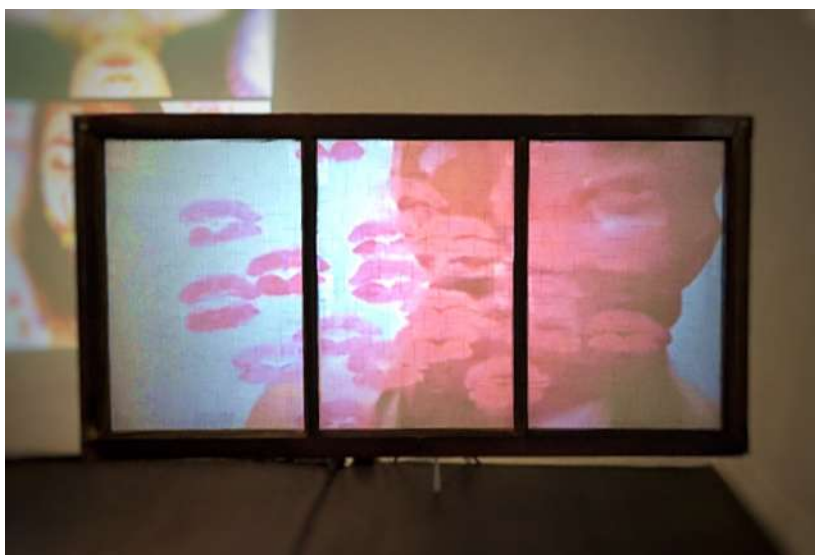


圖 34 《I need a Kiss》，向育萱，2025，行為影像、現成物，尺寸依場地大小



圖 35~36 《I need a Kiss》行為畫面



圖 37 《I need a Kiss》舔唇印行為畫面

### 三、行為的軌跡《Your too kind》

《Your too kind》是一件筆者以個人經驗為出發點的行為影像與行為產物並置的創作（圖 38），試圖處理「過度善良」在成長歷程中所帶來的壓抑與創傷。作品名稱直譯為「你太善良了」，指涉的不僅是對筆者童年性格的一種他人評價，更是一種長久內化的自我規訓，筆者在其中反思了「善良」這一看似正面價值如何在權力關係中轉化為暴力的起點。

作品靈感源自影集《黑鴿<sup>60</sup>》（Black Doves, 2024）中的一句話：「If you have a warm heart, you shouldn't get your hands dirty with warm blood.」這句話揭示了善良與暴力之間的緊張與矛盾，也成為本創作的靈感啟發。在行為過程中，筆者搜集了許多他人童年曾擁有的娃娃作為對象，象徵個體在孩童時期對溫柔、依附與保護的投射。然而，筆者卻選擇以極端暴力的方式——使用鐵鎚將這些娃娃一一釘上木板牆（圖 39），藉此揭露情感記憶中的壓抑與反抗。這面「娃娃牆」與行為影像一同展出，不僅是行為的遺留物，更是暴力過程所生成的視覺證據，將行為過程的時間性延伸至展場空間中，形成觀者與之對視、感受的場所。

筆者特別關注的是行為過程本身如何生成形式與物質，而非僅僅著眼於其結束後的結果。這些透過身體勞動所產生的「痕跡」，不只是行為的殘留物，更是過程中感知、情緒與記憶的延續。這樣的創作思維與某些行為藝術實踐中強調「行為的結果性」（residue of action）不謀而合，即行為不僅僅存在於當下的實踐中，更透過與物件、空間的關係生成延續性的觀賞經驗。筆者並不將自己身體暴露於暴力之中，而是透過施力的行動，將過去被動接受情緒的狀態轉化為主動出擊的姿態。行為過程中的每一次敲擊，皆蘊含了與過去記憶的對峙與重組，其所生成的物件既是過去情感的記錄，也是新的觀看關係的觸媒<sup>61</sup>。

同時，作品中的娃娃也呼應前文提到的裝飾性意象與記憶性物件如何成為感性與概念交換的載體。娃娃作為高度裝飾性、柔軟且具情感連結的物件，在作品中被轉化為暴力的對象，其破碎與釘上的狀態形成了對童年記憶的質疑與再書寫。這種裝飾物件的「反轉使用」也呼應阿爾弗雷德·傑爾所提到的裝飾除了美感展現，亦是一種社會交換的代理結構，亦即作品在暴力中仍保有與觀者之間的感知連結與心理共鳴。

最後，本作亦可從筆者論文所關注的「以身體作為生成感知的媒介」的核心出發，觀看此行為作品如何透過施力、勞動與暴力行為本身產生意義。行為不再只是通往結果的過程，而是情緒與記憶在當下被調動與釋放的現場，其所留下的痕跡，也透過影像的轉譯持續介入觀者的感知。《Your too kind》因此不僅是一場暴力的釋放，更是一種對善良、記憶與身體能動性的質詢。筆者藉由行為創作回應內化的情緒經驗，並在不斷重複的動作中，重新奪回情感敘事的主體性。

---

<sup>60</sup> 《Black Doves》（2023- ），英國諜報動作驚悚影集。

<sup>61</sup> 原意來自化學領域，指在化學反應中，可以加速反應速度，但在反應結束後本身不被消耗的物質。

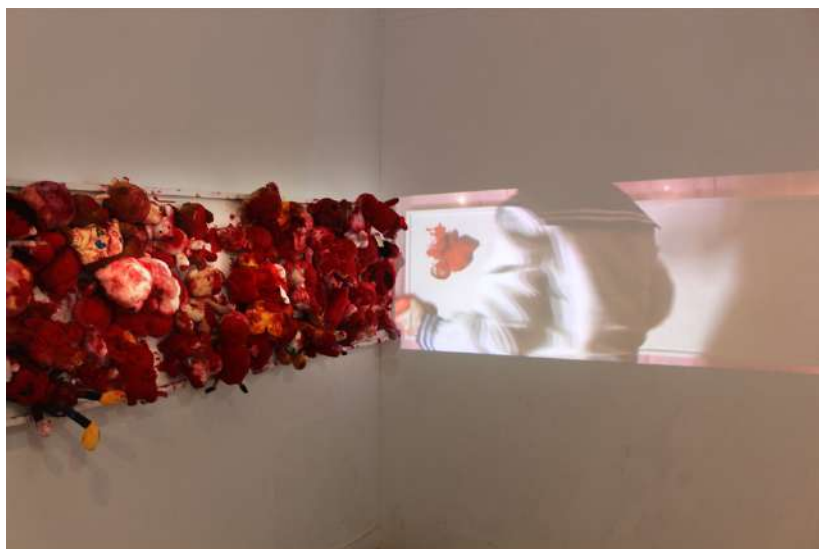


圖 38 《Your too kind》，向育萱，2025  
行為影像、現成物、油漆，尺寸依場地大小

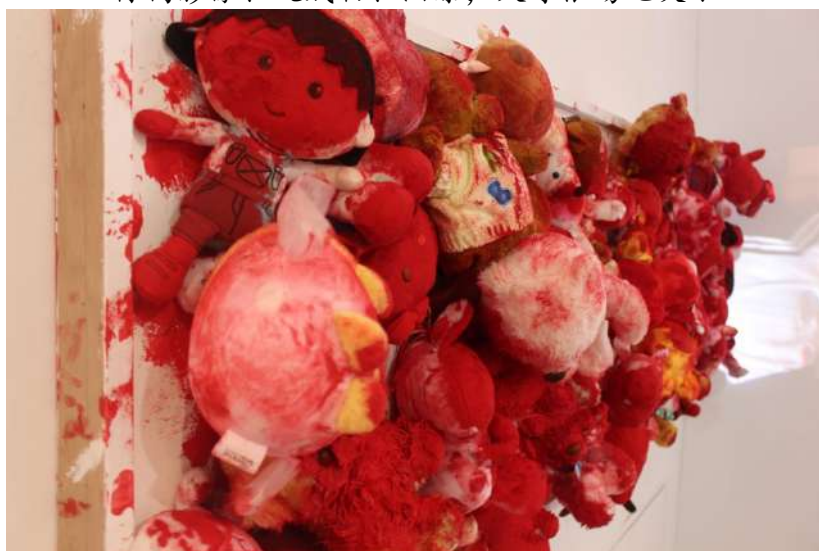


圖 39 《Your too kind》娃娃牆

#### 四、炫目餘燼《空殼會所—起碇·靜美·熱帶水果 —搖曳·絢爛·塑膠花》

《空殼會所—起碇·靜美·熱帶水果 —搖曳·絢爛·塑膠花》是一件以身體錄像為核心的作品，透過行為現場的佈置與鏡頭語言，建構出一種甜美卻令人不安的視覺場域。筆者在作品中以彩虹糖製作出裝飾性強的項鍊與性用具「口球」，並透過水滴的方式，讓糖果逐漸溶解、褪色，色素順勢流淌在皮膚表面，形成一種時間痕跡。行為的場域以粉紅色紗布、燈串與台灣懷舊風格的糖果佈置，形成一種少女、繽紛氛圍的空間劇場，模糊了歡愉、痛苦、裝飾與束縛之間的界線。觀者透過鏡頭觀看身體的變化，觀者並未以全然沉浸式的方式進入作品，而是處於一種介於距離與涉入之間的中介觀看位置，經由影像所構成的感官機制，使其面對的是一種情緒與感知層面的不穩定狀態與張力。

在呈現方式上，作品並非僅以傳統的單面投影機播放，而是採用大面積的牆面與地面投影形式，讓錄像覆蓋整面牆體與地面（圖 40）。這樣的空間包覆性不僅強化影像的視覺張力與沉浸感，也呼應了作品關於女性身體發聲與「發光」的意象——一種不願再被壓抑的渴望，一種欲將內在情緒外顯於空間的能動性。

筆者對於人處於一種慢性的痛苦之中的現象感到有點疑惑卻也著迷（圖 41～42）。這樣的創作起於對「慢性痛苦」的探問——無論觀者感知的是恐怖、血腥、色情或美感，那些情緒的展現往往與苦難共構，並非二元對立，而是一種在矛盾中交織的經驗。

糖果作為媒材，其象徵日常、甜美與興奮，卻也正是最常被忽視的合法成癮物質。透過它在皮膚上的溶解與殘留，觀眾被引導進入一種似熟悉又陌生的觀看情境。筆者希望透過這樣的設計，創造出一種跳脫肉體限制的感受，觀者彷彿不再只是觀看一具身體，而是與影像共同進入一種心理性的空間。

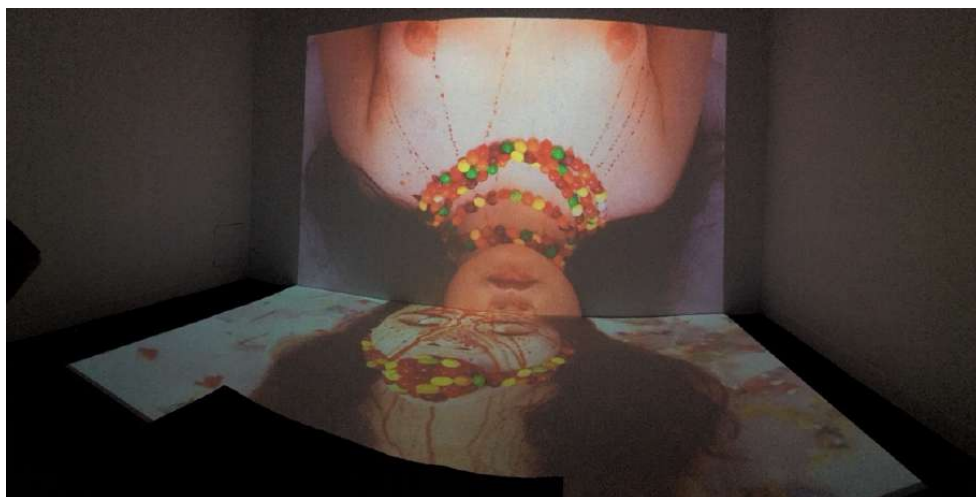


圖 40 《空殼會所—起碇·靜美·熱帶水果 —搖曳·絢爛·塑膠花》，向育萱，2020，複合媒材、身體影像

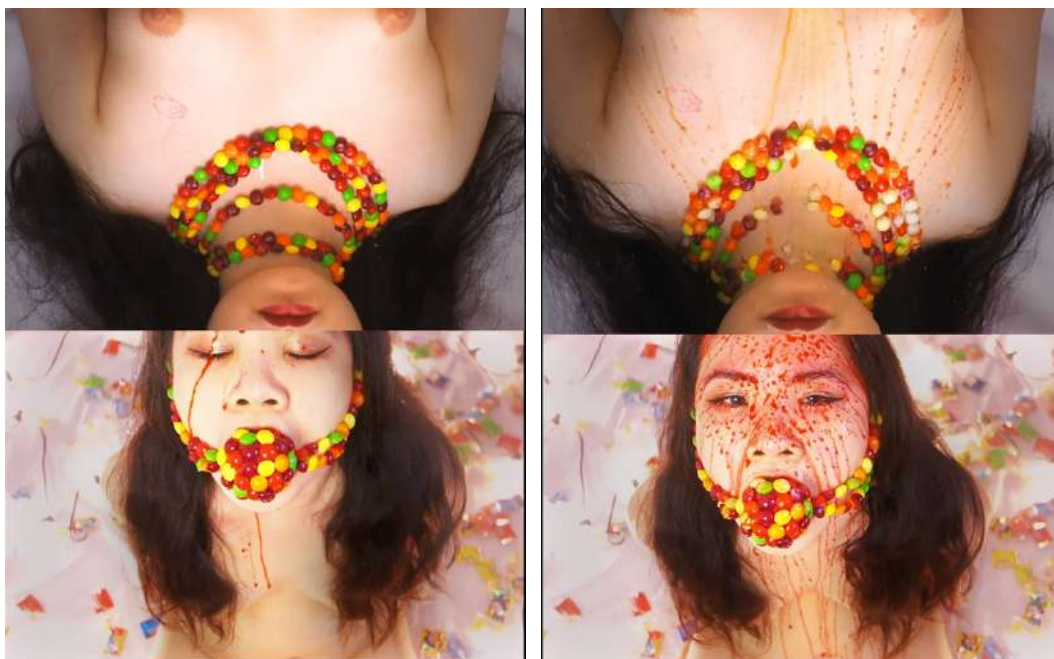


圖 41~42 《空殼會所—起碗·靜美·熱帶水果 —搖曳·絢爛·塑膠花》行為畫面

進一步而言，作品所觸及的「解離<sup>62</sup>」（Dissociative disorders）現象提供了另一層詮釋可能。這類心理防衛機制常見於經歷創傷後的主體，可能引發身體功能異常如癲癇、麻痺、健忘等。筆者並不將解離視為純粹的病症，反而思考它是否可能是一種身體的自我療癒與保護機制。筆者反思若強烈創傷可導致立即反應，那慢性、潛移默化的心理壓力是否同樣會將人困於一種持續的痛苦狀態中而不自知。

「你看我美嗎，但我正在痛苦之中。生而為人我感到痛苦，但我還是繼續活著。」此段話為這件創作的核心命題，一種持續掙扎與妥協的存在狀態，即便困於系統或感官之內，仍渴望以最飽和的形式表達自身。

此作品以影像方式呈現，希望以影像的觀看方式，增加視覺的整體感，也讓觀眾能在鏡頭後更仔細的觀看到各種媒材與裝飾元素在作品中如何相互影響。影像中的創作者與其說是從事一種行為，更像一種活體雕塑。創作中運動的不是身體，而是身外的各種顏色與媒材。影像作為二次觀看的方式，在展場中也能成為一種和現實相對的發光體，增加影像飽和度更強調事物在現實中表象的影響力。創作現場中看似破碎的空間佈置，在影像中呈現的卻是如同在繪畫中呈現的裝飾性一般點綴著整體。

<sup>62</sup> 為心理學用語，描述個體意識、記憶、身體感覺或認知功能的分離或分裂狀態。

《空殼會所》中，除了強化視覺的整體感，也使觀者能更細緻地觀看不同媒材與裝飾如何彼此交織。在影像中，創作者本身與其說進行一場行為，不如說化身為一種「活體雕塑」動態的不是身體本身，而是其與外在顏色、材質之間的關係流動。當影像作為一種「二次觀看」的載體進入展場，它也成為一種與現實對照的發光體，其飽和與閃爍突顯了裝飾與表象的強烈力量。創作現場中原本破碎、散落的物件與場景，在影像中則被再度組構為一幅高度裝飾性的畫面。

作品中的裝飾元素不僅僅是視覺的點綴，而是結構性的一環。從現成物的布置到色彩的選擇，再到明暗的調控，這些都成為筆者創作語言的一部分，也形成了一個被裝飾層層包覆的身體與空間敘事。

## 第二節、感知的庶景——裝置·裝飾·日常的再編

若說行為創作強調的是身體與時間性的交錯，那麼裝置的出現則是筆者將這些感知經驗轉化為空間中持續運作的介面。延續前一節中對於身體作為感知生成媒介的探討，本節將聚焦於筆者創作中大量運用的裝置元素，並進一步分析其中「裝飾性」、「重複性」與「日常物件」如何成為延續行為經驗、重新組織感知與情緒記憶的庶民語法。

### 一、承載記憶的空容器語系《洩一 II》

《洩一II》為系列作品《洩》的延續與重編。若說大學階段的初版仍著重於「人格面具」(persona)作為社會性表現與內在自我之間張力的概念性探索，那麼《洩一II》則引入了更多個人經驗的質地與空間記憶的紋理(圖43)。以童年時期家中洗澡經驗為起點，筆者在作品中置入台灣常見的紅色塑膠大盆(圖44)，搭配洗手台、馬桶等衛浴設備意象，形構出一個介於身體、記憶與社會儀式之間的私密空間與演出性場景。這些場域並非僅為展示而存在，而是承載了筆者對於「清潔」與「表現」之間矛盾情感的自我探問。嘴唇的視覺重複性、其所處的衛浴語境，以及與身體清潔有關的場景安排，共同指向一種被規訓與再現的身體。在這樣的裝置結構中，身體的痕跡不是自發性的延展，而是藉由符碼、材料與結構再製出的象徵物，進一步開展對身份認同、性別化視覺與感官儀式的批判與質詢。

此處筆者以自身嘴唇翻模的形式，將其以唇膏原料——染膏與蠟鑄製為多件複製件，並置入象徵衛浴與清潔功能的容器中(圖45)。這種以身體部位為再現對象的手法，在當代藝術中有其歷史脈絡可循。路易絲·布爾喬亞<sup>63</sup>(Louise Bourgeois, 1911–2010)即是一重要先例，她在其雕塑實踐中多次翻模身體部位，包括乳房、手、嘴等，將個人創傷、情緒與女性身體經驗凝縮於物質形式之中。如其知名的作品《女性之家(Femme Maison)》(圖46)，即以「房屋」與「身體」融合的符號化策略，揭示女性在家庭與社會角色中所面臨的認同困境與結構性壓迫。布爾喬亞的作品凸顯了身體作為情緒載體與文化壓抑物之間的中介功能，這種思維亦滲入《洩一II》的創作邏輯中，被翻製的嘴唇不僅是個體身體的物理殘留，更像是一種

---

<sup>63</sup> Louise Bourgeois, 1911–2010, 法裔美國藝術家。

被制度性視線<sup>64</sup>捕捉與規訓後的複製象徵，其所處的日常容器則強化了這層公共與私密之間的模糊邊界。

作品繼續參照榮格心理學中「人格面具 (Persona)」的概念，卻並非僅做為理論的印象化，而是轉化為預構好的進入儀式與感知體驗。榮格心理學中的人格面具是人們為了適應社會期望而換上的面具，是一種與內在自我有所距離的社會表目。

《洩-II》中嘴唇的排列與物質性複製，某種程度上亦是一種象徵性的面具延伸，象徵語言與表現之下的身份規訓痕跡，隱隱指涉那些社會性自我與原初身體之間的不穩定界線。

《洩-II》不僅嘗試為人格面具讓出得不同角度的觀看空間，更打開了一個身體和物質環境聯動、可感知又不可力描的感情場域，形成一種身體與社會互為影響與學習的雲系空間<sup>65</sup>，其中的人格面具溫柔而優軟，卻也是嚴肅的私語。



圖 43 《洩-II》，向育萱，2025，複合媒材

<sup>64</sup> 指觀看行為背後所隱含的權力結構與社會規訓，觀看者並非中立，而是受到制度，如博物館、攝影、影像媒體、醫療、教育、性別等，所建構與引導的視線模式。

<sup>65</sup> 指一種非線性、去中心化且具高度流動性的感知或概念場域，其中的身體、物質、情緒、記憶等元素以類似「雲狀」的方式交織、蔓延與互動。



圖 44 《洩-II》大盆



圖 45 《洩-II》衛浴設備



圖 46 《女性之家（Femme Maison）》，Louise Bourgeois, 1994, 白色大理石,  
12.7 x 31.75 x 6.98 cm

圖片出處：<https://ocula.com/art-galleries/xavier-hufkens/artworks/louise-bourgeois/femme-maison-%281%29/>

（下載日期：2025/4/28）

## 二、裝飾迴響的身分織構場域《剽（ㄊㄠˊ）恨（ㄏㄣˋ）農夫》

《剽恨農夫》是一件以裝置雕塑（圖 47），透過具象徵意義的物件，如台灣農夫常戴的草帽、半透明的紅紗與大量懸垂的珠串（圖 48），探討勞動、性別及家庭記憶之間的交織關係。作品中的元素不僅指涉童年時期所接觸的物件記憶，也連結了筆者對長輩身分的個人觀察與再形塑。串珠的使用，特別在傳統性別觀念<sup>66</sup>中，女性自幼便被鼓勵接觸與美感、細緻手工相關的遊戲與物件，如珠珠、娃娃等，這些材質構成了一套視覺上甜美、柔順的裝飾語彙，與性別氣質<sup>67</sup>的社會化訓練<sup>68</sup>緊密連動。

草帽在此不僅是對農耕身分的符號化<sup>69</sup>，也成為一個被性別、階級與歷史記憶共同介入的物件劇場。草帽帽簷懸掛的一串串珠飾，喚起童年與女性社會化的關聯，也成為具重量的時間痕跡與身體記號。這些珠串構成一種圓筒狀的「簾幕」，宛如柔軟卻具界線的空間邊界，包圍著草帽本體，也包覆著關於勞動、認同與身體之間多重位置的隱喻。在這樣的材料轉化與空間佈局中，《剽恨農夫》呈現出一種「複數身份」的空間化表現，將勞動者的可見性、女性裝飾性與童年記憶的視覺文化融合為一體。

進一步來看，此裝置也可被理解為一種「性別化空間製圖<sup>70</sup>」（gendered spatial mapping），將藝術家自我歷史經驗、性別身分的感知痕跡，透過物件排列與裝飾形式具象化。珠串的視覺柔和與物理垂墜感，在裝置中成為既是玩具、亦是鎖鏈的雙重象徵，一方面承載著對於女性氣質的文化編碼，另一方面也象徵著童年對階級與勞動的想像框架。這樣的安排使《剽恨農夫》超越單一符號的轉譯，成為一個複合而批判性的物質記憶場<sup>71</sup>，揭示身體如何在視覺文化、社會規訓與歷史脈絡中被建構、懸置與再現。

若參照裝置藝術史中對物件與記憶、身體與再現關係的討論，路易絲·布爾喬亞對於家庭、女性與潛意識的雕塑性運用，亦可為本作提供參照的歷史視野。布爾喬亞的《女性之家》系列更將女性的身體與建築空間相互嵌合，呈現家庭與社會期待對女性主體的宰制性配置。這樣的創作策略與《剽恨農夫》中「珠串與草帽」的混種結構不謀而合——皆試圖以感性物質編織、觸覺表層與空間裝飾，描繪一種關於身體如何被文化語境所重編與擬像化的視覺敘事。透過這樣的安排，筆者不僅回望了個人記憶，也在歷史與當代視覺文化之間，建立出一條關於性別勞動與記憶裝飾的感官通道。

---

<sup>66</sup> 指社會長期以來對「男性」與「女性」的角色、氣質、行為與責任所建立的一套固定期待與規範體系。

<sup>67</sup> 指個體透過外表、行為、語言等方式表現其性別特徵與認同的過程與形式。

<sup>68</sup> 指個體在成長過程中，透過家庭、學校、媒體、宗教等社會機構，學習並內化社會規範、價值觀、角色期待與行為模式的過程。

<sup>69</sup> 指將抽象概念、情感、經驗或現實事物，轉化為具象符號以進行表達的過程。

<sup>70</sup> 此名詞並非源自單一經典文本或固定學科術語，而是由性別研究（gender studies）與空間研究（spatial theory）交叉發展出來的一種研究取徑與方法概念。指以性別為分析視角，對空間進行觀察、詮釋與視覺化的過程。

<sup>71</sup> 指透過具體物品、材料和裝置創作所引發的與身體、記憶和歷史相關的空間與情感聯結。



圖 47 《剽懷農夫》，向育萱，2025，複合媒材



圖 48 《剽懷農夫》串珠細節

### 三、視覺噪音《台灣夢》

《台灣夢》為一件結合動力裝置與現成物構成的作品，透過對機械運動、視覺象徵與聲響的佈局，隱喻並批判了「美國夢<sup>72</sup>」在全球語境中的消費想像與殖民式文化滲透。作品以「烤乳豬架」為主體，連接馬達成為自動旋轉的結構（圖49），其上懸掛的並非肉體，而是一隻紅色透明塑膠製的豬形存錢筒（圖50），這種物件廣泛流通於台灣街坊的雜貨店與家庭中，早已融入日常生活的庶民物件。當機械啟動，塑膠豬在不斷翻轉中發出刺耳的「吱吱」聲響，如同烤肉過程中金屬與焦灼物的摩擦，亦如產業機器運作下身體的耗損與對未來想像的磨蝕。

在此裝置中，「豬」既是台灣常見的食物與象徵，也是勞動與供養的擬像身體。這些透明紅豬既可愛又廉價，像是一種將夢想與儲蓄物化為商品的載體，卻也指向某種無法兌現的未來承諾。這種看似幽默的擬人與擬夢，其實深含著對「成功神話」的懷疑，那些被架上烤架、反覆翻轉的身體與符號，是否為某種文化經濟體制下被動參與的「夢想肉體」。紅色塑膠的透明性與空心性也呼應了當代資本主義中夢想的虛假與脆弱。

將此作品放入《洩—II》與《剝恨農夫》等系列作品的脈絡中可見，筆者持續在物質、身體與文化身份之間建構一種具有批判性的感官劇場。這些作品中的「裝飾性」不再僅僅是視覺美感的技術問題，而是轉化為揭示社會機制與記憶制度的關鍵。「裝飾性」的使用透過對物件的選擇與排列，表現了社會如何將特定的文化符號、性別規範與階級認同內化為個體的日常經驗。

在這個脈絡下，裝飾性與朱迪斯·巴特勒對表演性身份（performativity）的闡釋呼應，這些物件與動力裝置不斷地「重演」社會與文化對個體身份的期待與塑形，當這些物件不斷被強化、重複與變化時，它們成為了身份與社會結構中的潛在壓力點。而「重演」本身亦可視為一種瓦解的契機——當塑膠豬在烤架上無限循環，那些關於階級、勞動與夢想的集體神話，也在無盡的旋轉與噪音中逐漸露出破綻。如《台灣夢》所呈現，作品中的塑膠紅豬在烤乳豬架上的無限旋轉不僅是視覺裝置，更是一種時間化的表演結構。其所產生的單調且刺耳的機械聲響，打破了觀看與聆聽的分工邏輯，將觀者從單純的審美距離中拉入一種沉浸且不安的體感場域。聲響與運動在空間中構成壓迫性的知覺環境，使「觀看」本身成為對勞動狀態與被規訓位置的感官參與，進一步揭示了觀者如何也被捲入符號與權力的分配網絡之中。

此外，紅色作為主視覺符號，亦在多重意涵間產生位移與疊合。它不僅承載文化中對慶典、吉祥與繁榮的期待，也被政治與經濟體系反覆賦形，從社會主義<sup>73</sup>的象徵色彩、到資本主義<sup>74</sup>市場裡「熱賣」與「促銷」的色碼。作品中的紅色豬存錢筒，在這層意涵下，也可被視為一種模糊於政治經濟雙軌之間的象徵體，它既是民間家庭對未來的希望象徵，也是資本主義生產體系下廉價、空心的複製品。

---

<sup>72</sup> 源於美國文化的概念，指的是每個人無論其出身如何，只要努力工作，就能夠獲得成功、繁榮和社會地位的理想。

<sup>73</sup> 一種以社會集體利益為基礎的政治經濟思想，主張生產與資源應由全體人民共同擁有或由國家管理，以達到資源平均分配、縮小貧富差距與基本人權。

<sup>74</sup> 一種以私有財產制、市場經濟運作與利潤最大化為核心原則的經濟體系。

筆者所欲諷刺的，不單是一種外來的「美國夢」神話，更是其如何在在地文化中轉譯為對階級流動、經濟成功與家庭價值的期待模板，並內化於日常生活之中。這種對「夢想」的批判，並非來自全面的否定，而是透過物質性的質變與裝置性的強化，揭示了這些幻象如何如何作為控制與內化的無形機制，持續作用於主體的身分競逐與文化定位之中。

此一創作策略延續自《洩—II》與《剝恨農夫》的美學與批判精神——前者以象徵性器官與台式日常物件拆解人格面具與女性身體的文化語境；後者則透過草帽與珠串交織個人童年與性別角色的視覺記憶。而《台灣夢》標誌著從個人敘事的再現，進一步擴展至文化符號與社會機制的深層批判。作品不再僅是對童年或家庭經驗的回望，而是以更複雜的裝置語言與感官手法，將觀眾置入一個交錯於符號暴力與知覺壓力的感官空間，並藉此揭示個體在文化再現體系中所承受的邊界位置與潛在抵抗。

最終，這樣的裝置實踐不再只構成一種視覺敘事，更成為批判性文化書寫的感官載體。透過對聲音、運動與裝飾的編排，筆者有機地挖掘自身經驗身份、物件、身體與慾望的建構機制，並在空間中展開對結構性幻象的再定位與干擾，讓創作成為對當代生活結構的具體解剖與感知政治的行動場域。



圖 49 《台灣夢》，向育萱，2025，複合媒材



圖 50 《台灣夢》豬形存錢筒

## 第四章、裝飾華麗的塵世

本章將聚焦於筆者畢業展創作的整體呈現與創作思維。相較前三章對個別作品與創作策略的深入分析，本章第一節將回顧本次畢業展中所展出的七件作品——包含行為影像《小水》、《I need a Kiss》、《You're too kind》、《空殼會所—起碗·靜美·熱帶水果—搖曳·絢爛·塑膠花》，與裝置作品《洩-II》、《剝懷農夫》、

《台灣夢》——整體如何交織出一條橫跨身體與情感的創作軌跡。第二節則進一步描述展覽空間所營造的氛圍與視覺策略，探討筆者如何透過裝飾性美學、符號轉譯與日常物件的配置，構築出一個關於經驗、女性身體與影像感知的多重敘事場域。

在本次展覽實踐中，筆者更有意識地將創作視為一種轉化與再定位的過程，聚焦於女性的象徵性身體與物件符號，試圖鬆動其在社會、文化與情感記憶中的既定位置。未來的創作方向，亦將延續這種對身體之生成性與表徵性的探問，進一步探討身體在創作中的各種定位與情境變化，並透過更多元的實驗，召喚觀者的共鳴與思索，讓創作成為一種穿透現實結構、進入情感紋理的文化實踐。

### 第一節、心醉神迷的有機空間

本節聚焦筆者畢業展七件作品的整體創作脈絡，探討影像與裝置如何並置運作於感官經驗中，並進一步指向身體、女性符號與文化記憶的交錯結構。創作分為兩條主要線索——一是以身體影像為主體的行為影像創作；二是由日常物件、聲音與重複裝飾構成的空間裝置。嘗試透過這些作品形塑出感知性的有機空間，也共同構築出一種女性經驗與文化再現的視覺敘事。

影像作品《小水》、《I need a Kiss》、《Your too kind》、《空殼會所—起碗·靜美·熱帶水果—搖曳·絢爛·塑膠花》，皆以身體與物件之間的關係為出發點，探討感官、情緒與觀看的層層疊合。

《小水》選擇蕾絲布作為包裹身體的材料，這一選擇不僅出於裝飾性考量，亦承載了台灣日常生活的文化印記。蕾絲在許多家庭中曾經是蚊帳、窗簾或桌布的存在，既象徵溫柔的裝點，也呼應了童年記憶的親切感。當蕾絲布壓在皮膚上時，會留下細緻的紋路，使物件的觸覺與身體的感受緊密交織。此時，冰冷的剪刀介入，割裂布料並釋放出被包覆的身體，形成一種「溫度的轉換」——柔軟與冰冷的碰撞，隱喻著生成、解放與重生的感官經驗。

《I need a Kiss》透過唇膏與鏡頭的互動，探索觀看與欲望的錯位。唇膏作為女性日常化妝物件，是裝點，更是一種自我宣示，指向「妖嬈」的姿態與女性氣質的主體性建構。筆者以唇膏不斷親吻鏡頭，並透過投影將其放大至展場，營造出一種壓迫性的視覺衝擊。這一影像雖看似親密，卻因其單向的傳播性，轉化為一種冰冷的凝視，使觀者陷入一種無法回應的情感張力。

《Your too kind》則由大量填充娃娃構築而成。這些娃娃不僅延伸筆者的童年記憶，更是透過二手市集與商店搜集而來，融入他者的痕跡，使作品意涵從個人經驗擴展至更廣泛的共鳴。娃娃的柔軟質地與擬人化形象，往往承載童年的依附與幻想；然而當它們被大量堆疊時，卻轉化為情感壓抑與過度累積的隱喻。作品同時結

合行為產物與現場影像，呈現行為的即時性與影像的再現性，使觀者在「現場」與「重播」之間來回，思索行為、物件與影像如何交織出一種新的觀看結構。

《空殼會所—起碗·靜美·熱帶水果—搖曳·絢爛·塑膠花》則以高彩度與強烈裝飾性，構築出女性身體、慾望與文化記憶之間的遊移性。這些影像創作皆展現出筆者持續在感官表達與觀看位置之間進行探索，並將身體作為核心符號加以操作。

《洩一II》則以蠟製的嘴唇重複填滿如馬桶、大盆子等盥洗用具，這些器皿本身源於筆者的童年生活經驗，寄託著日常的親密記憶。蠟的質地既脆弱又能被塑形，象徵語言與情感的可被壓抑與複製。當嘴唇不斷被疊加至容器中時，形成一種既滿溢又失語的景觀，既呼應女性發聲的困境，也對語言體系提出批判。

裝置作品方面，《剽掠農夫》以草帽與珠簾為主要元素。草帽承載了筆者家族務農的生命記憶，而粉紅色珠串則呼應童年遊戲中的小玩具，閃亮卻廉價，構成「農業」與「裝飾」之間的對比。當草帽與珠簾共同形成遮蔽結構時，展現了一種既親切又疏離的台式日常場景，也隱喻筆者個人成長記憶與文化符號的交織。

《台灣夢》則以紅色豬型存錢筒與烤乳豬架組成，並結合馬達與聲音，營造出介於慶典與反諷之間的氛圍。豬型存錢筒作為台灣家庭普遍使用的物件，具有強烈的在地象徵，而烤乳豬架的聲響則引發市場與夜市的聯想。這些元素共同構築出一種批判性語境，將「美國夢」轉譯為台灣脈絡下的文化隱喻。

透過影像與裝置的並置，筆者嘗試建立一種「心醉神迷」的有機空間，使觀者在視覺、聲音與物質感知中遊走於真實與虛構、身體與裝飾、文化與慾望的交界。影像與裝置在此並非二元對立，而是共同延展出多重維度的敘事肌理，使女性經驗得以被觀看、被轉譯與再現，同時也提供筆者在創作中持續檢視與重新定位身體與感知的契機。

## 第二節、妖嬈的濃豔

在本次畢業個展中，筆者選擇以高彩度的各種媒材，營造出一種裝飾華麗且充滿視覺誘惑的展覽空間（圖 51）。這樣的空間設計旨在形成一種戲劇性而感官導向的視覺態度，通過色彩、物件與形式的層層堆疊，邀請觀者進入一個既真實又虛構的感官領域。在這個空間中，視覺元素不僅用來呈現作品，而是作為情緒、氛圍的催化劑。每一個細節皆經過策略性的設計，透過質地、色彩與空間配置，指向一種對於記憶、身體與日常經驗的再喚起與感官連結。

展覽的燈光配置亦成為作品語彙的一部分。由於多數作品以影像為主要呈現方式，展場光線必須避免與影像投射互相抵銷能量。筆者選擇以暖色調光線營造氛圍，一方面延續影像作品自身的柔和溫度，另一方面也確保投影光線在空間中能夠保持主體性，而不被環境光壓制。光的調整使影像與空間達成平衡，進而共同建構出一種完整的視覺張力。

聲音的處理則以《台灣夢》為核心。該作的馬達與機械聲響被保留並貫穿展場，而其他影像作品的聲音則被消除，以避免多重聲源造成干擾。《台灣夢》的聲音尖銳且持續，既令人感到刺耳，又深刻傳遞出台灣市場或夜市的日常氛圍。聲音在此不僅是作品的一部分，更成為觀者身體感知的重要維度，將展場轉化為具有在地感、環境性的感官經驗場域。

在裝飾策略上，筆者強調「妖嬈」的姿態。無論是單件作品還是展場氛圍，皆透過高彩度與過度堆疊的物件來營造一種「濃豔」的美學。這種操作既是對「美」的常規認知的挑戰，也是對性別規訓的回應。即便柔軟、可愛與漂亮，也能透過過度裝點所形成的張力展現出一種不妥協的力量與驕傲。在此，「妖嬈」並非單純的女性化表象，而是一種策略性的感官姿態，一種主動操演過剩裝飾、甜美暴力與柔性張力的創作語言。

展覽中，裝置作品以繁複的裝飾性物件與強烈的視覺效果，形成一個擁擠且充滿對比的場域，迫使觀者在進入空間時，不僅以視覺來觀看，也在與符號和影像進行對話與互動中感知作品背後的情感與文化內涵。具體而言，影像作品如《小水》、《空殼會所—起碗·靜美·熱帶水果》，以表演性行為與柔性材質介入身體感知，召喚母體、情緒與慾望的視覺化；而裝置如《洩—II》則透過重複性的裝飾物件進行空間堆疊，營造視覺張力與不適感。這些作品雖在呈現方法與媒材使用上有所差異，但皆以「妖嬈」為核心，將甜美、柔弱、裝飾等性別意象轉化為觀看的阻力，進而瓦解觀看慣性與性別分類。

最終，這樣的視覺與感官佈局不僅是對筆者個人創作語言的延伸，更是一種文化批判的姿態。在極端色彩與聲響的包圍中，觀者被引導去反思並感知身體、情感與文化記憶之間的微妙關聯。透過光線、聲音與裝飾的交織，展覽呈現的不僅是「華麗」，更是一種能夠召喚反思與批判的視覺語言，挑戰既有的美學與社會語境。



圖 51 展場空間

### 第三節、反思

在本次畢業展的實踐過程中，筆者深刻意識到將個人經驗轉化為創作語言的複雜性。以自我經驗作為出發點，雖然賦予作品深層的情感厚度與真實性，但同時也意味著高度的自我揭露與心理負荷。誠實地面對自身經驗並非僅止於回憶或敘述，而是必須在創作過程中持續進行自我挖掘與反覆追問，才能使作品真正與生命經驗產生連結，並具備觸動他者的力量。這種轉化並非線性或穩定，而是充滿情緒波動與意識轉折，創作者需在其中不斷調整觀看自我與再現經驗的角度，將私密經驗轉化為能與觀者共享的文化語言。

另一層實務上的挑戰，則來自展覽空間中影像與裝置並置的展示策略。筆者嘗試將影像作品與物件裝置共同陳列於同一展間，期望透過媒材的交織營造出感官複合的觀看經驗。然而，實際操作中卻發現二者能量時常互相抵銷，導致觀者的注意力與感受被稀釋。特別是在聲音與視覺訊息密度過高的情境下，作品之間容易產生競爭，使某些作品的氛圍無法被完整捕捉。這樣的經驗提醒筆者：媒材的並置不只是形式上的累積，更涉及能量分配與空間秩序的調度。未來的展演與創作，筆者將更審慎思考不同媒材之間的節奏與層次，使其既能保持獨立性，又能在整體脈絡中達成互補。

此外，這些反思也提升了筆者對創作倫理與敘事責任的敏感度。在處理自我經驗與觀者關係時，如何拿捏表述與隱喻的張力、情緒與感知的邊界，是不可迴避的問題。過度的揭露可能使創作淪為自我消耗，而過度的隱喻則可能削弱作品的力量。因此，創作必須在真實與象徵之間找到一種平衡，使個人經驗能被轉化為可共享、可對話的語言，而非僅止於自我抒發。

進一步來說，「妖嬈的濃豔」作為本論文的命題，也在反思中獲得了新的詮釋。妖嬈並非單純的裝飾風格或女性化姿態，而是一種在矛盾情境中展開的創作方法論，既柔軟卻又具有抵抗性，既來自日常經驗卻超越個人記憶，既華麗過剩卻帶有批判潛能。筆者在展覽過程中逐漸意識到，妖嬈的姿態正是創作自我與觀看者之間的張力所在——它不再只是感官的堆疊，而是一種質疑、挑釁與再定位的策略。這樣的命題提醒筆者，創作的核心並非穩定的美學形式，而是持續在過剩與克制、誘惑與批判之間遊走的辯證實踐。

總結而言，本次展覽不僅是一次創作的實踐，也是一次方法的試煉。無論在媒材配置、空間安排，或自我與觀者的關係上，都迫使筆者重新思考創作的本質：如何在個人與集體、真實與虛構、情感與形式之間找到新的定位。這些經驗與反思，將成為未來持續探索與深化的養分，同時也使「妖嬈的濃豔」從一種風格詞彙，轉化為一種創作策略與批判姿態。

## 第五章、結語

回顧本論文對七件作品——《小水》、《I need a Kiss》、《Your too kind》、《空殼會所—起碗·靜美·熱帶水果—搖曳·絢爛·女性裝點物件》、《洩—II》、《剝懷農夫》、《台灣夢》與其他前期創作的分析與探討，可以看出筆者創作歷程中對身體、感官與文化記憶的關注日益深化，並逐步形成結合行為影像與裝置空間的創作語法。從早期雕塑《洩》的物質操作，到《自我毀滅療程》中初次嘗試以影像紀錄行為，再到《目擊者》將感測裝置引入互動，再延展至《空殼會所》中裝飾性語彙的全面展開，筆者透過各階段實驗，逐步梳理出潛藏於視覺選擇與媒材操作中的創作動機。

這些創作實踐指向「女性身體」在作品中不僅是形式上的呈現，更是觀看、慾望、記憶與壓抑等複雜意涵的交匯點。筆者以自身作為創作的載體，透過感官性與物件性的策略，使身體經驗得以轉化為符號操作與文化語彙的生產場域。這樣的創作脈絡呼應了皮皮樂迪·里思特影像中液態視覺與女性身體的交融，也與瑪莉娜·阿布拉莫維奇在表演中將身體置於壓力情境的操作互為參照，進而將個人感知轉化為觀者的身體共感。

在作品《洩—II》中，筆者將象徵女性身體的部位——嘴唇，以蠟材質重複堆疊於馬桶與臉盆等具文化記憶的容器中，透過「滿溢」與「噤聲」的意象，建構出語言暴力與主體壓抑的場景。此策略延續了瑪莎·羅斯勒在《廚房的符號學》中對日常物件與性別身體關係的批判性運用，也促使筆者思考如何讓視覺形式回應女性身體的政治性與文化符號的再現。

此外，本論文也指出「裝飾性」在筆者創作歷程中的持續性角色。從早期作品中出現的裝點元素，到後期有意識地堆疊繁複視覺語彙，裝飾逐漸被筆者轉化為一種態度的展演：它不是附加於形式之上的點綴，而是透過高彩度、重複性與異材質的混用，形構成妖嬈、非線性、介於真實與虛構之間的視覺敘事。這種裝飾美學與身體策略相互支撐，並與筆者對自我認同、女性經驗與文化記憶的探索交織成為多層次的敘事網絡。

總結而言，筆者更清楚地意識到：創作並非單一媒材或形式的選擇，而是一種不斷回返身體經驗與自我感知的過程。從雕塑、行為，到裝置與影像，創作逐步展現出對感官空間的建構以及對文化符號的再詮釋。在此脈絡中，「妖嬈的濃豔」作為論文命題，並不僅指涉華麗的視覺風格，而是一種策略性的感官姿態——柔軟卻有力量、裝飾卻能批判、華麗卻能瓦解觀看慣性。未來的創作，筆者將持續深化對女性身體、自我意識與裝飾美學的探索，並在影像與裝置的交錯中，摸索能與觀者產生真實感知連結的視覺語言與敘事結構。

## 參考資料

著作

米歇爾·傅柯 (Michel Foucault)。(2004)。《規訓與懲罰：監獄的誕生 (Discipline and Punish: The Birth of the Prison)》(葉浩，譯)。台北市：商周出版。(原著出版於 1975 年)

約翰·柏格 (John Berger)。(2010)。《觀看的方式 (Ways of Seeing)》(吳莉君，譯)。台北市：麥田出版社。(原著出版於 1972 年)

喬安娜·艾薩克 (Jo Anna Isaak)。(2000)。《女性笑聲的革命性力量：女性主義與當代藝術 (Feminism and Contemporary Art: The Revolutionary Power of Women's Laughter)》(陳淑珍，譯)。台北市：遠流出版社。(原著出版於 1996 年)

華特·班雅明 (Walter Benjamin)。(2019)。《機械複製時代的藝術作品：班雅明精選集 (The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction)》(莊仲黎，譯)。台北市：商周出版社。(原著出版於 1936 年)

蔡運桂。(1989)。《藝術情感學》。廣東省：三環出版社。

吉爾·德勒茲 (Gilles Deleuze)。(1968)。《差異與重複 (Différence et répétition)》。巴黎：Presses Universitaires de France (PUF)。

朱迪思·巴特勒 (Judith Butler)。(2001)。《性別麻煩：女性主義與認同的顛覆 (Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity)》(王道還，譯)。台北市：書林出版有限公司。(原著出版於 1990 年)

蘿拉·馬克思 (Laura U. Marks)。(2016)。《膚感電影：跨文化電影的觸覺美學與知覺經驗 (The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses)》(趙又廷，譯)。台北市：書林出版有限公司。(原著出版於 2000 年)

卡爾·榮格 (Carl Gustav Jung)。(2018)。《榮格文集 (Collected Works)》(第九卷，台灣榮格學會譯)。台北市：心靈工坊文化出版有限公司。(選錄中譯，原著出版於 1968 年)

蘇珊·蘭格 (Susanne K. Langer)。(1953)。《Feeling and Form》。New York, NY: Scribner。

瑪莎·羅斯勒 (Martha Rosler)。(1981)。《The Bowery in Two Inadequate Descriptive Systems》。Halifax: Nova Scotia College of Art and Design。

## 論文

余瓊宜（2013）。皮皮洛蒂·瑞斯特與女性歇斯底里藝術：病態身體、自動科技、破壞美學。《文化研究》, 16, 125–172。

陳紫吟（2021）。《對抗厭女的一種新思維：女性主義自由主義》（碩士論文，國立政治大學）。國家圖書館臺灣博碩士論文知識加值系統。取自 <https://ndltd.ncl.edu.tw/gs32/gswweb.cgi/login?o=dnclcdr&s=id=%22109NCCU5227017%22.&searchmode=babas>

西格蒙德·佛洛伊德（Sigmund Freud）。（1919）。The uncanny。收錄於 *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*（第 17 卷, pp. 217–256）。London, UK: Hogarth Press。

恩斯特·延奇（Ernst Jentsch）。（1906）。On the psychology of the uncanny。《*Psychiatrisch-Neurologische Wochenschrift*, 8, 195–198。

森政弘（Masahiro Mori）。（1970）。The uncanny valley。《*Energy*, 7(4), 33–35。

## 圖片

阿爾豐斯·穆夏（Alfons Maria Mucha）。（1898）。藝術四聯作—舞蹈（*The Arts – Dance*）[彩色石版畫]。取自 <https://elle.re/5dyhkj>（下載日期：2023 年 11 月 16 日）

麗貝卡·霍恩（Rebecca Horn）。（1972）。白色風扇（*White Body Fan*）[針織物、金屬、木材裝置]。取自 <https://www.tinguely.ch/en/exhibitions/exhibitions/2019/rebecca-horn.html>（下載日期：2022 年 2 月 23 日）

麗貝卡·霍恩（Rebecca Horn）。（1978）。死囚犯—甜蜜的囚徒（*Die sanfte Gefangene – La douce prisonnière*）[變形劇場裝置]。取自 <https://pse.is/5dn3rv>（下載日期：2022 年 2 月 23 日）

南·戈丁（Nan Goldin）。（1984）。遭毆一個月後的南（*Nan one month after being battered*）[攝影]。收錄於 *The Ballad of Sexual Dependency*。紐約：Aperture。取自 <https://www.phillips.com/detail/nan-goldin/UK010814/106/zh>（下載日期：2022 年 2 月 23 日）

皮皮洛蒂·里斯特（Pipilotti Rist）。（1986）。我不是錯過太多的女孩（*I'm Not the Girl Who Misses Much*）[行為影像]。取自 <https://reurl.cc/AMmq8d>（下載日期：2022 年 2 月 23 日）

丹·葛拉罕（Dan Graham）。（1974）。*表現連續的過去*（*Present Continuous Past(s)*）[空間裝置]。取自 <https://ruchikarajanimaisd.blogspot.com/2013/07/graham-present-continuous-pasts.html>（下載日期：2023 年 11 月 15 日）

皮皮洛蒂·里斯特（Pipilotti Rist）。（1997）。*長長久久*（*Ever Is Over All*）[錄像裝置]。取自 <https://wonder.am/2022/03/15/pipilotti-rist/>（下載日期：2022 年 2 月 23 日）

瑪莎·羅斯勒（Martha Rosler）。（1975）。*廚房的符號學*（*Semiotics of the Kitchen*）[行為影像]。取自 <https://www.mplus.org.hk/tc/collection/objects/semiotics-of-the-kitchen-202158/>（下載日期：2023 年 11 月 15 日）

路易絲·布爾喬亞（Louise Bourgeois）。（1945–1947）。*女性之家*（*Femme Maison*）[繪畫及素描系列]。取自 <https://ocula.com/art-galleries/xavier-hufkens/artworks/louise-bourgeois/femme-maison-%281%29/>（下載日期：2025 年 4 月 28 日）

## 圖版

圖 1~3



圖 4



圖 5



圖 6



圖 7~8

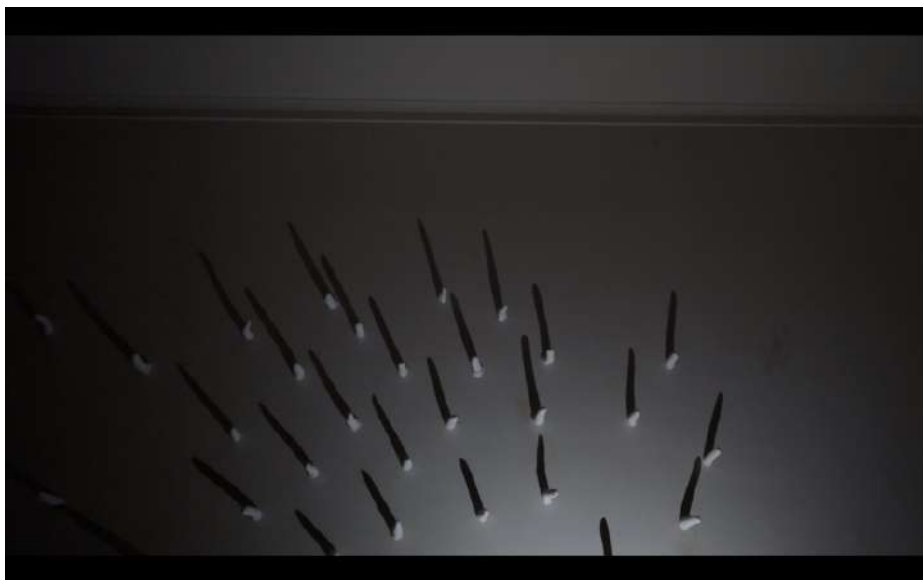


圖 9



圖 10



圖 11



圖 12

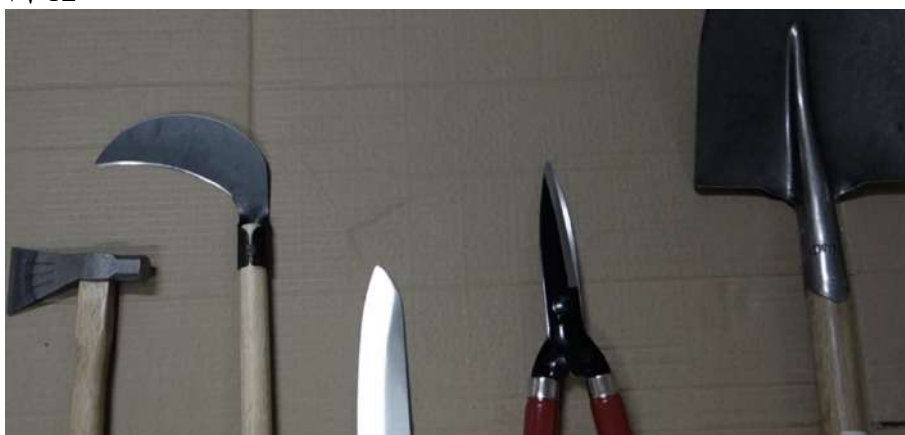


圖 13



圖 14~15



圖 16~17

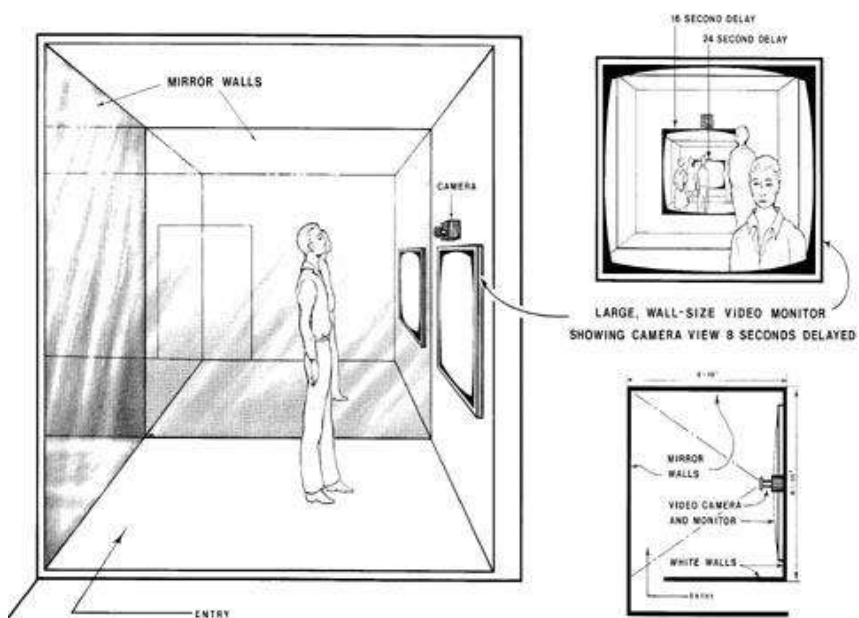


圖 18



圖 19



圖 20~21



圖 22



圖 23



圖 24~25

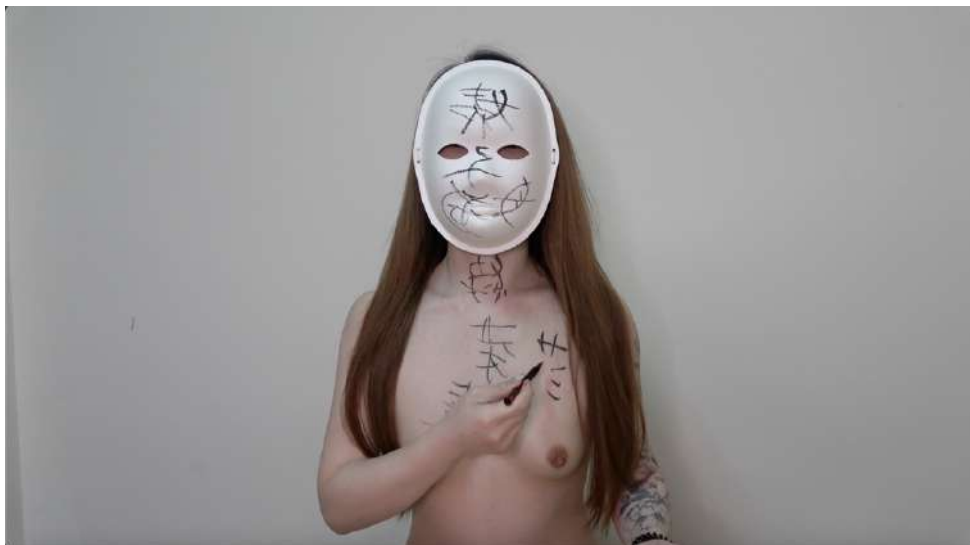


圖 26

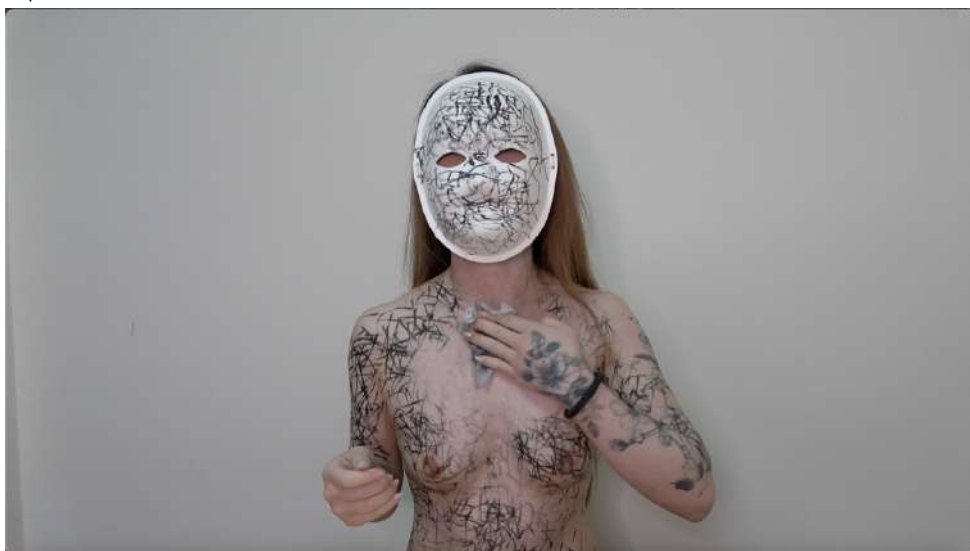


圖 27



圖 28

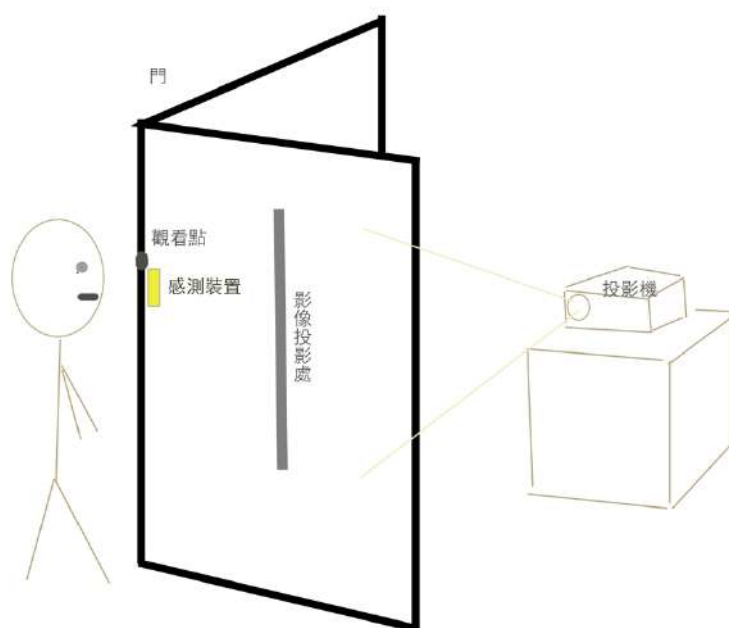


圖 29



圖 30~31



圖 32



圖 33



圖 34

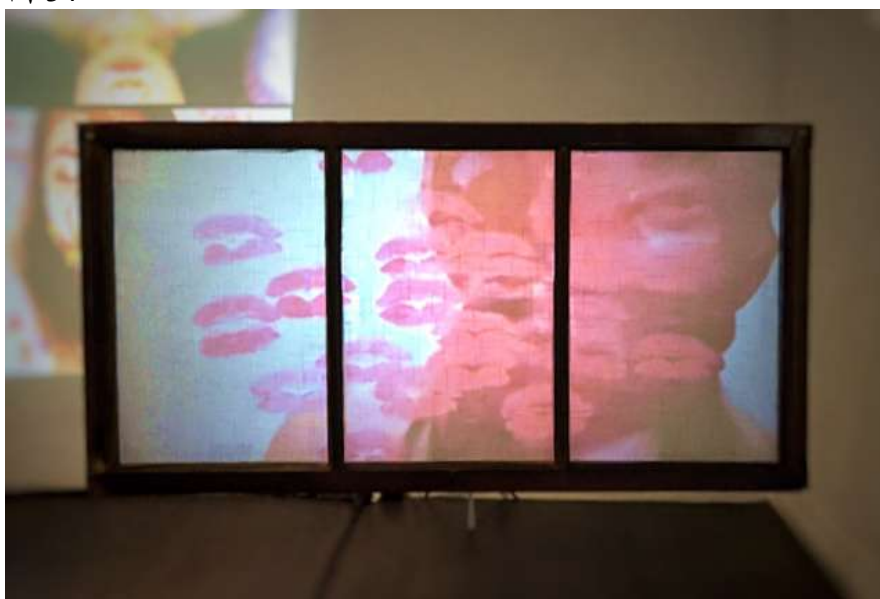


圖 35~36



圖 37



圖 38

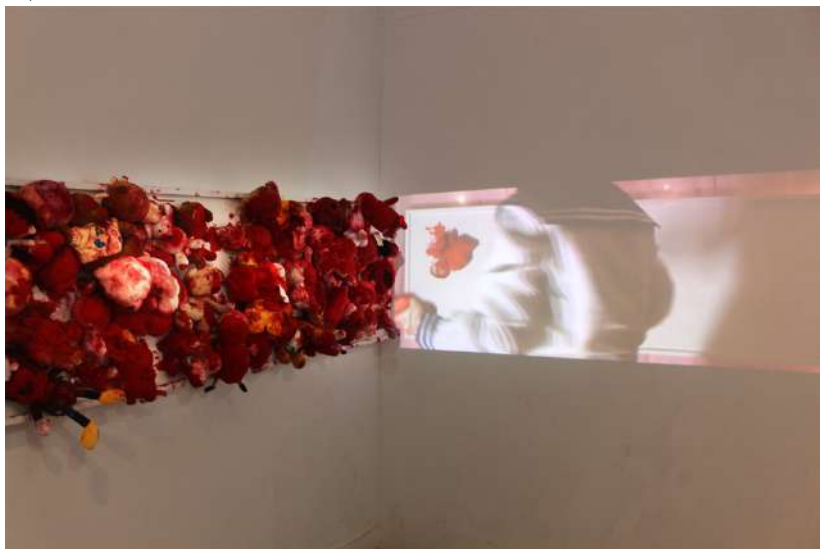


圖 39



圖 40

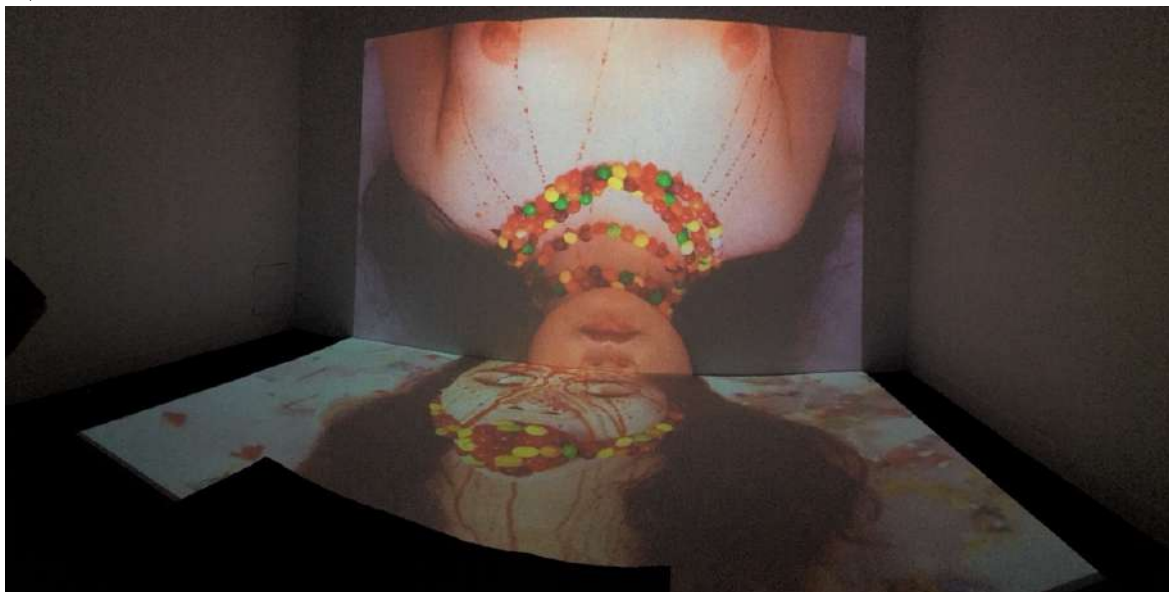


圖 41~42

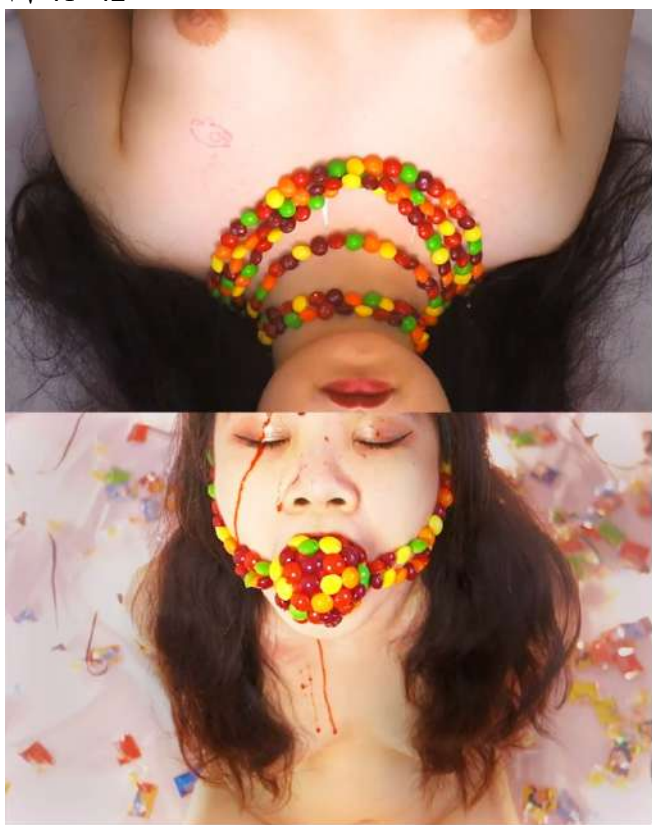




圖 43



圖 44



圖 45



圖 46



圖 47



圖 48



圖 49



圖 50

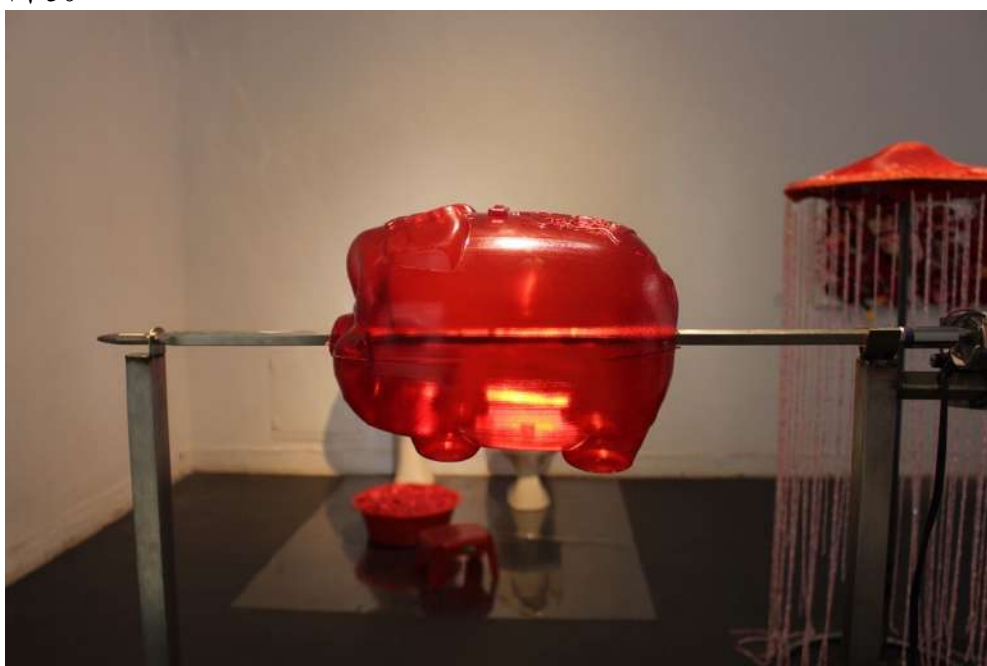


圖 51

