

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

在成為之前：位處邊緣的想像

Before Becoming: Imagination at the Periphery

研究生：王詠翔 撰

Graduate Student: Wang Young-Hsiang

指導教授：袁廣鳴 教授

Thesis Supervisor: Professor Yuan Goang-Ming

中華民國 114 年 06 月

June, 2025

摘要

「在成為之前：位處邊緣的想像」是梳理個人在成長經歷中對藝術的探尋，也是基於在地理、身份、場域等視野邊緣面對中心的想像。「在成為之前」是泛指相對中心而「位處邊緣」的情境。邊緣不僅是地緣、文化等政治上的議題，我也將目光聚焦於展場空間中的縫隙、物質性的邊界、身份角色等，關乎藝術的邊緣。在藝術品成為藝術品之前，藝術家成為藝術家之前，中間的轉圜與過場是我創作的契機。在我的創作中不僅是對空間、場域、界線和物件上的哲思，反身性的提問中也涉及權力、政治關係，在作品形式的背後是我們如何在此存在的社會關懷。

本論文旨在闡述個人追尋藝術中心的道路上，意識到現今台灣藝術生態的困境，藉由藝術家與藝術工作者的雙重身份，試圖凸顯這些問題意識。透過創作計畫，期盼位處藝術邊緣的議題也能夠成為被重視的焦點，也期待我們能夠更善待和珍惜我們所處的藝術環境。

共分六章節，第一章節，從我接觸藝術過程，覺察自身在身份和地理上的邊緣性，因此從兩種不同向度的邊緣思考空間、邊界和我作品的關係，作為本論文背景的參照。第二章節，回看我在過往作品中透過觀念、光影、物件嘗試形塑和關注空間。第三章節，概述台灣藝術場域中的困境是值得被關注的邊緣議題。第四章節，結合自身觀察，並汲取過往相關主題的展覽案例，提出「展間」與「側身」兩個關鍵詞。第五章節，以「展間，在此側身」為創作命題，依循展間與側身的概念，企圖翻轉觀眾在展場中的身份，使長期隱身幕後的藝術夥伴成為要角。第六章節，擴延台灣在國際上的狀態，反思其藝術內部的處境作為總結。

關鍵字：邊緣、邊緣性、展間、側身、佈展、勞動、空間、場域、影像、裝置。

ABSTRACT

Before Becoming: Imagination at the Periphery traces my personal explorations of art throughout my growth, grounded in imaginings of the center from the perspectives of geographic, social, and spatial peripheries. “Before becoming” generally refers to situations positioned at the periphery relative to a center. Marginality here refers not only to geopolitical and cultural-political issues, but also to gaps within exhibition spaces, material boundaries, and questions of identity and roles—dimensions that are intimately tied to the artistic periphery. The transitional phases—before an artwork becomes recognized as an artwork, or before an artist becomes recognized as an artist—serve as generative opportunities for my creative practice. In my work, I engage in philosophical reflections on space, site, boundaries, and objects, while reflexive questioning also touches on issues of power and political relations. Behind the forms of the works lies a concern for how we exist socially in the world.

This thesis aims to articulate how, in pursuing the center of the art world, I became aware of the challenges within Taiwan’s contemporary art ecology. By working through the dual roles of artist and art practitioner, I attempt to highlight these issues. Through this artistic project, I hope to bring attention to matters positioned at the periphery of art and to encourage reflection and dialogue, while fostering a greater care and appreciation for the art environment we inhabit.

The thesis is organized into six chapters. Chapter One outlines my engagement with the field of art, which made me aware of marginality in terms of both identity and geography. From these two dimensions, I consider how space, boundaries, and positioning influence my

work, forming the contextual foundation for this thesis. Chapter Two reviews my previous works, showing how I have engaged concepts, light, objects, and materials in shaping and reflecting on spatial concerns. Chapter Three discusses the challenges within Taiwan's art scene and highlights that internal issues in contemporary exhibition mechanisms also constitute a form of marginality deserving attention. Chapter Four presents the conceptual framework of my creative projects, introducing the key concepts of "In Between Exhibitions" and "Sidestepping," drawn from my own experiences. Chapter Five develops the project *In Between Exhibitions: The Sidestepping Presences*, applying the two key concepts to reverse the audience's embodied position in the gallery and foreground the often invisible contributions of behind-the-scenes collaborators. Chapter Six concludes with reflections on Taiwan's position in the international context, using this perspective to reflect on the internal conditions of the art scene and provide overall insights.

Keywords: Periphery, Marginality, In Between Exhibitions, Sidestepping, Installation Process, Labor, Space, Site, Video, Installation.

致謝

這篇論文能夠順利完成，首要感謝陳亭宇，在撰寫之初無私協助我建立概念、發想與起草，並時刻叮囑相關細節，是此篇論文功不可沒的助力與啟蒙。真摯地謝謝在碩班期間始終陪伴我的同學也是「兩妖勾」成員兼室友林意翔、侯思齊、陳彥齊、王量，從大家身上學到許多不同技能，很珍惜和你們一起生活、玩樂、創作、展覽的日子，更謝謝你們在任何時刻都願意挺身而出，協助我面對各種難題與考驗。

致謝我的摯友趙韋程，特地在個展時期擔任統籌，從不同角度與我討論展覽呈現的可能性，並在佈展現場貢獻最大心力。特別謝謝陳美智除了翻譯工作，也在創作與論文撰寫過程中不斷協助我，在我焦慮徬徨時給予最直接的鼓勵。感謝葛大乘與林哲宇兩位學長，傾囊分享論文經驗，並於佈展工作上悉心提攜；也感謝張子謙學長提供我閱讀上的引導；此外，本篇論文及創作很大程度啟發於蔡宗勳學長，一併感謝所有學長姐們的佳作，感謝北藝新媒大家庭。

能由袁廣鳴老師擔任我的論文指導，深感榮幸。老師每每對作品精準的點評，總是當頭棒喝的提醒與啟發，使我更進一步理解藝術並開展視野。由衷銘謝袁廣鳴老師，讓我在創作與撰寫過程中得以更加釐清自身脈絡與問題。同時感謝蕭有志老師課堂上的啟發與課後的討論，成為我創作方向的重要明燈；李明學老師嚴謹而誠摯的建言，使我的創作思考更添層次；蔡明君老師於個展前期與我討論相關概念，並提供寶貴的思考方向；以及楊硯奇老師的讀書會，帶給我許多寫作靈感。

創作的旅程是痛並快樂著的，在我跌跌撞撞的道路上，尚有太多人值得銘記，礙於篇幅，僅在此謝謝所有曾經與我共事、協助過我，與願意支持我的你們。最後獻給我的父母，謝謝你們願意讓我任性地在藝術道路上緩慢成長。

目錄

摘要	I
ABSTRACT	II
致謝	IV
目錄	V
圖目錄	VII
第一章、緒論：在藝術之前	1
第一節、前言	1
第二節、位置	2
一、藝術外部	2
二、地理邊緣	4
第三節、外延	5
第二章、作品回顧：空間的實驗與探尋	6
第一節、無形的界限和場域	6
一、模糊的界線：《一平方公尺》	6
二、隱身的場域：《在一個箱子裡》	9
第二節、以光作為空間感知	12
一、時間性的空間：《佇在時間流》	12
二、光的移動：《緩緩移至他方》	16
第三節、空間日常的差異	18
一、室內室外的重疊：《移動的日光》	18
二、既有空間的變形：《牆》	20
第三章、來自邊緣：在展覽空間中	23
第一節、場域與邊緣	23
一、相對中心的邊緣	23
二、在展覽空間中	24
第二節、困境與消失	26
一、產值導向的藝術環境	27

二、城市發展的邊緣.....	29
三、另一個視角.....	32
第三節、小結.....	34
第四章、展覽的展覽：讓邊緣在場.....	36
第一節、兩種身份.....	36
第二節、以展覽作為方法.....	37
一、佈展的「佈」.....	38
二、佈展的「展」.....	40
三、方法與差異.....	41
第三節、展間與側身.....	42
一、展間.....	42
二、側身.....	43
第五章、創作計畫：展間，在此側身.....	44
第一節、展間，空白的過程.....	44
第二節、側身，身體的過度.....	45
一、《儲藏間》.....	49
二、《展牆—背後》.....	50
三、《展牆—之前》.....	52
四、《電視》.....	54
五、《可以閒暇》.....	56
六、《裂縫》.....	58
七、《地毯與地板》.....	60
八、《螞蟻》.....	63
九、《（拍立得）（散落在展場）》.....	65
第六章、結語：尚未抵達的地方.....	67
第一節、處境.....	67
第二節、結語.....	68
參考文獻.....	70
附錄—藝術家簡介.....	73

圖目錄

【圖 1】杜象《50cc 巴黎的空氣》	7
【圖 2】王詠翔《一平方公尺》，2016	8
【圖 3】杜象《已經給了 1.流水；2 煤氣燈》	9
【圖 4】王詠翔《在一個箱子裡》，2017	11
【圖 5】王詠翔《佇在時間流》，2018	12
【圖 6】王詠翔《佇在時間流》，2018	13
【圖 7】克里斯蒂安·馬克雷《鐘》	14
【圖 8】丹·佛朗文《五月二十五日的對角線》	15
【圖 9】姚仲涵《電光獸》	15
【圖 10】王詠翔、林意翔《緩緩移至他方》，2020	17
【圖 11】羅東夜市大通街商圈雨遮	18
【圖 12】王詠翔《移動的日光》，2019	19
【圖 13】大衛·拉梅拉斯《無題》（落牆）	20
【圖 14】大衛·拉梅拉斯《角落》	20
【圖 15】王詠翔《牆》，2020	22
【圖 16】張育嫣、王雅璇《合作的想像》	33
【圖 17】許佳安、吳梓和《重新愛上美術館之旅&藝術傷病防治俱樂部》	33
【圖 18】王詠翔《傾聽空間》，2018	35
【圖 19】李基宏《桌面》	39
【圖 20】李基宏《佈展中》	39
【圖 21】陳冠中《聲影創作計畫》	40
【圖 22】葛大乘《語言矯正所》	40
【圖 23】展場作品圖	47

【圖 24】展場入口識別證	47
【圖 25】展場實景圖	48
【圖 26】王詠翔《儲藏間》，2025	49
【圖 27】王詠翔《展牆—背後》，2025	50
【圖 28】王詠翔《展牆—背後》，2025	51
【圖 29】王詠翔《展牆—之前》，2025	53
【圖 30】王詠翔《電視》，2025	54
【圖 31】王詠翔《電視》，2025	55
【圖 32】王詠翔《可以閒暇》，2025	57
【圖 33】王詠翔《裂縫》，2025	59
【圖 34】王詠翔《地毯與地板》，2025	61
【圖 35】王詠翔《地毯與地板》，2025	62
【圖 36】王詠翔《螞蟻》，2025	63
【圖 37】王詠翔《螞蟻》，2025	64
【圖 38】王詠翔《（拍立得）（散落在展場）》，2025	66

第一章、緒論：在藝術之前

第一節、前言

呼應本論文的標題，「在成為之前」是泛指相對中心而「位處邊緣」的情境，從藝術而言，空間物件如何成為作品？而我又如何可能成為所謂藝術家的身份？基於如此思考，在我的創作中所探尋的不僅是空間、場域、界線和物件的意義，反身性的提問中也涉及權力、政治關係，在作品形式及理念背後更是我們如何在此存在的社會關懷。

「邊緣」一詞在學術概念上，往往會連結到地緣政治的關係，或是族群差異的社會議題，不過在本篇論文中，我想更多理解邊緣的問題意識是，如何透過作品去發現那些曾經存在於生活中，卻鮮少被在意，或是在生活裡中太過細碎而被忽略，甚至遺忘和消失的事物。因為這些事物即便細微，卻能夠乘載我們之所以存在的意義或證明。

換言之，在我的創作脈絡裡所關注的即是一種位於視野邊緣的、既透明卻模糊的狀態；包括藝術在成為作品之前、成為展覽之前，我以空間和場域作為對象，像是幕後的揭露但並不僅限於幕後的位置，其中也涉及從不同的視角望向中心的情境，也可以看作一種個人政治的範疇。想像一塊半霧面玻璃中的那層霧面，它的厚薄、可被透視的程度，取決於我們與之相距的距離，也取決於我們位於什麼樣的位置觀看。¹而我們何以能透視那塊霧面玻璃，調配這之間的距離和位置，便是我的作品的企圖——偏

¹ Ludwig Wittgenstein 著，孫周興 譯，《論顏色》（商務印書館出版，2022），頁 07。

向一種中介、介質。像是光之於塵埃，一種穿透和反射的概念，是我創作的核心，讓作品像介質一般，能透過作品去看到平時看不見的、曾忽略的東西。

其實，我並不是刻意的追尋這類的主題，大多是從一件件個別的作品中自然流露出對那些不被在意的事物的關懷意識。倘若一定要追溯出一個源頭，也許可以從我接觸藝術領域的背景尋起。

第二節、位置

一、藝術外部

我和許多從小擅長畫畫、手作美勞的學生不同，擅長的是體育。從國小到高中的時光裡我浸身於田徑的環境。然而，在一次次從跑道的起點到終點只為了追逐名次的路途上，卻發覺我似乎逐漸遺失了一種巨大卻無以名狀的東西。

於是我離開賽道……。雖然這之間毫無關聯，但最終進入美術班。也鑑於此，在我的創作歷程中，我始終認為自己是藝術的局外人，處於一種「邊緣」的姿態，不過卻也因此對藝術中的所有事物感到無比好奇，並積極地想去嘗試。顏色要如何混合？如何在平面上營造有立體感的畫面？為什麼在紙上兩斜線相交於一點就有穿透的感覺？這些關於「成為之前」的問題，對同儕來說，不過都是理所當然的知識，無非是色彩學、幾何學、透視理論……。並不是我不理解課本的內容，而是新奇經驗使我感覺這些視覺現象，不僅限於科學的理論，在繪畫成為繪畫之前、在科學方法之上似乎還有更多力量。

在就讀美術班期間，學習素描、水彩、油畫等繪畫技巧，除了是一種藝術能力的習得，更多是為了應付升學制度。大多數人對於練習作業感到厭倦，而我總想再多畫好幾次，因為我感受到的是繪畫時的筆觸、顏料在紙面刮擦、流動的過程，進而享受其中。這個過程是繪畫「成為之前」，從白紙變成藝術的時刻，也是我位於藝術空白的「邊緣」對於大千藝術世界想像的起點。

繪畫的過程，是從走筆的軌跡中，像是遊戲般的，點、線、塗抹、刮擦，顏色從單一的方格中被吸取、混合，變換成另外一種，相互並置為彼此托襯……，經由如此的反覆，輪廓逐漸被描繪出來。但因為我抱持著一種局外人的心態，相較於精準範式，我更樂於思考畫面內容是如何被呈現、如何被感知？我們是如何透過一張畫(媒介)，去認識到當筆觸落在紙面而產生繪畫軌跡時的那種感受？如何透過這個平面，聯繫起介面背後的場景或是持筆的現場？

出於種種對於現代、當代藝術問題的好奇和想像，以致於在藝術學習和探索的路徑上，與西方藝術史不謀而合，更確切的說，從感受性的繪畫到觀念的思辨，是在當代藝術脈絡中，獲得某些答案和共感。藝術的力量不僅限於表面添加或抹除繪畫的痕跡，在劃記「之前」的思緒、畫面構成以後，未被框取到的範圍之外，尚有更多未被描繪盡的事物，是一股亟欲參與的能動性和積極抵抗的力量。如此念頭埋下種子，在我往後的創作中逐漸發芽。

從藝術「邊緣」朝向藝術領域窺探，始終帶著一種局外人的身份，但是局外的邊緣性是代表一種更積極的態勢。隨著諸多實驗性的創作過程，逐漸發覺藝術的寬廣和外延，在像與不像、是或不是的一線之間，仍騰出許多餘地。

二、地理邊緣

位置，是一種相對性的關係，若自實際生活的座標向外輻射，意義就會發生變化。在我的成長歷程中有多段城市移動的經歷，在地理上實際的移動、快速轉換並適應不同生活與居住環境的經驗，直接或間接影響我對於城市、界線與空間的關注。

在高中時，常在新竹和高雄間往返，公路上地界標示的指令是法律上的強勢，但當我以百公里的時速行駛，彷彿輕易突破了那層強硬的結構，儘管取而代之的是新的告示牌和下一個已經建構的行政區域。如果車子恰好停留在某處城市，橫跨在兩者的交界上，一步之遙兩地之差，又像是一種惡趣味的挑釁。在移動中，我觸及了一種邊界，但身體卻輕巧的穿越隱形的阻隔，說輕巧是因為我們並未造成任何實際衝擊，卻也使得界線中的模糊關係更被感受。

我也曾在花蓮待上四年的大學時光，花蓮是台灣東部一段狹長的行政區，實際上是由許多的聚落、鄉鎮所串聯起來的。和西部的公路標界不同，在花蓮，那些鄉間小道上的標界是模糊的，但是在行徑路途的田野間，你不會分不清吉安或是壽豐，不會對於地理邊界感到困惑反而異常清晰，因為聚落彼此的距離拉出空間的縫隙，讓我們能夠分辨「這裡」或「那裡」，也讓我們能夠知道我們在此之前是如何抵達。

因為參與展覽和藝文活動，也時常從花蓮往返台北，花東的列車時常穿越山洞，節節的車廂快速通過隧道，就像是影格中的黑幕轉場，突然的漆黑然後突如其來的蔚藍海景，又經過一陣黑幕當視線再次亮起，場景變成樹林……。火車將一百五十五公里的距離，壓縮成三小時的幻燈影片，如同影像將時間、空間疊加、壓縮。當然我們都知道這種壓縮並不是真正在物理上的變形，而是在山洞中的漆黑和出了山洞後的光亮之間，產生出的視覺身體感。

第三節、外延

在城市移動中所碰觸的種種，使我從視覺的身體中感受到地理邊界的關係，也包含意義上的邊緣與中心。「花蓮到台北」和「台北到花蓮」里程、票價都相同，意義上卻是不同的概念。相對高雄、花蓮藝文產業的能動性，台北擁有更多的就業機會，所以如果我們可以理解「去」和「回」是以所在地作為主體，那麼「去台北」更多象徵的是一種從社會性「邊緣」通向「中心」的想像。

前與後、去與回，在相同路徑上兩者之間是對等的立場，但在語境中卻產生不同意義，是錯落在各方面的權力中心。「這裡」與「那裡」是座標上的相對位置，而「邊緣—中心」不僅是地理上的相對，也包括我在藝術學習背景上作為一種「局外—內部」的關係。

過渡不同行政區域的邊界時，身體感和心理認知產生微妙的分離，在城市空間被分割的細縫中延展，拉伸出另一種特殊場域——既不屬於地理，也不全然脫離身體經驗。在日常移動與生活圈的交替，使我對城市、空間、邊界與邊緣產生敏銳的覺察。這些經驗不僅成為我的創作，讓我更去注意到那些在日常空間中隱身、邊緣或消逝的事物，也是我以空間為核心進行創作的關懷所在。

第二章、作品回顧：空間的實驗與探尋

在過往的作品中，不斷的嘗試對空間、界線、環境等進行不同的實驗。以現成物、光影作為媒材，實驗在「作品成為作品之前」、「空間成為空間之前」是如何發生的？運用藝術方法，嘗試抓取一個無形的、隱身的存在。而怎麼創造一個早已存在在那裡的東西，一種既是又不是的狀態，當中不乏批判、質問的姿態，更確切的說也是「再發現」的過程。

第一節、無形的界限和場域

一、模糊的界線：《一平方公尺》

我們能不能視空無一物為一件作品呢？如果可以，那會是什麼？

法國觀念藝術家杜象（Marcel Duchamp），1919年在巴黎地方的藥局購買了一只現成醫院裡裝載血清的玻璃瓶，將內容物倒掉後再請藥劑師將其重新封裝，以此裝入巴黎的空氣，並命名為《50cc 巴黎的空氣》（50 cc of Paris Air）²。這件作品透過瓶子框取空氣，杜象以藝術家的身份將其命名並視為作品，使看不見的空氣獲得特定意義。從藝術角度而言，空氣之所以能成為作品，是因為在空間中被界定出一個範圍，賦予象徵與概念上的意義。對我而言，這種劃定範圍並宣稱所有權的行為，不僅使空氣成為作品，也象徵界線概念的誕生，是一種將空間、物質與觀念連結的思維方式。

² 李長俊 著，《杜象作品全集，幾乎》（台灣文叢出版，2020），頁 126。



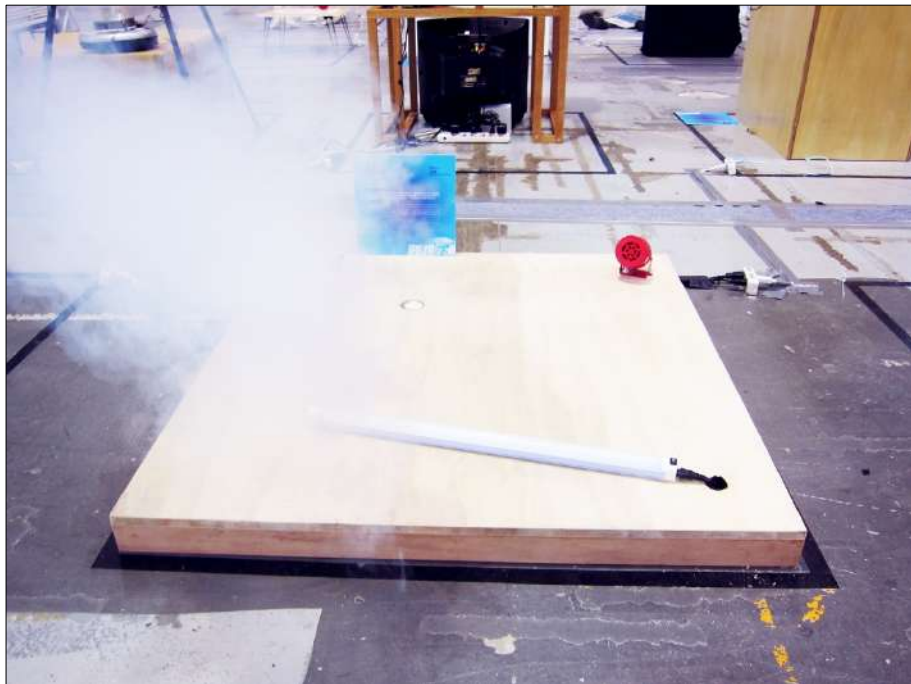
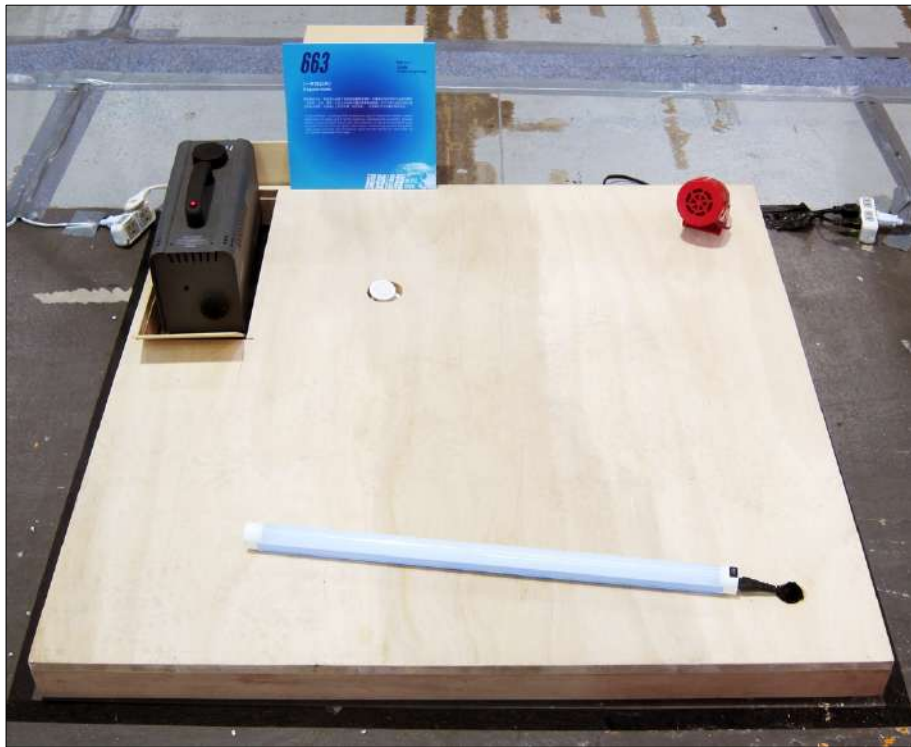
【圖 1】杜象《50cc 巴黎的空氣》

取自 Obelisk 網站，<https://www.arthistoryproject.com/artists/marcel-duchamp/50-cc-of-paris-air/>

受到杜象「空氣」的啟發，我開始思考無形空間的界定。2016 年，我參加由台北國際藝術村舉辦的「混種現場藝術祭」，當時場地規則限制於一平方公尺的地板範圍，現場除了這塊空地，沒有其他展示面。於是我便在想何不就展出一塊空地，甚至也展示空氣？在這有限的條件下，我的創作構想逐漸成形。

不過要如何界定這塊空間屬於我的作品呢？在《一平方公尺》作品中，我在一塊大小為一平方公尺的方型地面上，放置木板、燈管、煙霧、警報器、感應器。透過作品去宣稱在這一平方公尺的範圍皆屬於我的作品，也包含空氣。當觀者經過作品周圍時，煙霧和警報便會被觸發，然而不精準的感應器，使得界線處於一種模糊且不斷變動的狀態。我也藉此拋出對「公共財」和「外層空間」等政治提問，透過煙霧、聲響、光線實際的捍衛我所設定的領土、領空。

雖然作品的發想是來自對空間的藝術思考，但其方式也映射出現實的政治議題。作品呈現的模糊邊界與權利宣告，呼應了海洋不同於陸地、難以明確劃域的特性，以及中國宣稱南海九段線的行為。類似的政治手法也頻繁出現在台海、中線議題上，使表面看似漁業或航運的問題，實際上隱含政治意圖。由此，作品從個人對空間與藝術定義的思索，延伸至對社會政治議題的回應與思考。



【圖 2】王詠翔《一平方公尺》，2016
攝於台北花博爭艷館

二、隱身的場域：《在一個箱子裡》

觀看總是帶著主觀意識，是一種選擇。如約翰·柏格（John Berger）在《觀看的方式》中指出：「我們只能看見我們注視的東西。注視是一種選擇行為……我們注視的從來不只是事物本身；我們的視線不斷搜尋、不斷移動，不斷在它的周圍抓住些什麼，不斷建構出當下在我們眼前的景象。」³這種觀點提醒我們，觀看本身包含心理與認知的主動性，也影響我們對空間與物件的理解。

杜象（Marcel Duchamp）1946-1966 年的作品《已經給了：1.流水；2.煤氣燈》（Given: 1. The Waterfall, 2. The Illuminating Gas）正是對這種觀看心理的實際運用。作品被刻意隱藏，最終安置於費城美術館的獨立展間。表面上，它只是一道破舊的木門，門上在一般人眼睛高度留有一個小孔。觀眾必須湊近小孔才能發現門內的山谷景觀與女子雕塑，從外觀到小孔裡的赤裸景象，整個展呈過程都刻意調動觀眾的窺探心理⁴，建立一種隱蔽而引導的觀看體驗。



【圖 3】杜象《已經給了 1.流水；2 煤氣燈》

取自 Brooklyn Rail 網站，<https://brooklynrail.org/2022/10/criticspage/tant-donns/>

³ John Berger 著，吳莉君 譯，《觀看的方式》（麥田/城邦文化出版，2010），頁 11。

⁴ 李長俊 著，《杜象作品全集，幾乎》（台灣文叢出版，2020），頁 253。

2017年，我受邀參與台北當代館展覽「島嶼隱身」，展覽主軸聚焦台灣東部的際遇。策展論述中提到：「一般人印象中，這裡是原住民群居的蠻荒之地……確實，島嶼的邊緣，遙遠的化外之地，注定被孤立、被遺忘……」在展覽中，我嘗試引發觀眾對東部聲音的好奇與窺探慾望，效法杜象以隱蔽而開顯的方式呈現「隱身」與「被觀看」的張力。我以一個「具有生命的箱子」作為展品，既回應「島嶼隱身」的主題，也承載我對東岸議題的感受與省思。

作品《在一個箱子裡》將來自花蓮海邊、雜草叢、廢棄建築的各式異材，包含木頭、金屬、橡膠等組成一個「封閉的箱子」。我故意將作品放置於展場走道的邊緣，使它看似一個被遺棄的奇怪物件。然而，箱子內部透過細微縫隙，緩緩洩露出聲響與光線，吸引觀眾靠近、探頭窺視。當觀眾觸發感測器與動力裝置，箱子便突然震動、發出低沉或巨響的回應，形成一種被發現又被呼喚的體驗。

這件作品以我在東部旅居生活的觀察作為出發，反映了島嶼邊緣概念的實踐。無論是將作品置於展場邊緣、箱子的刻意粗糙質感，或是內部材料的自然與廢棄並置，都是對地理上及心理上被忽略狀態的呼應。在這種安排下，作品似乎隱身於觀眾日常視線之外，但同時透過震動、聲響、光影的微妙變化，不斷提醒觀眾其存在。

更重要的是，這件作品探討了「觀看」與「被觀看」之間的張力。觀眾的好奇與靠近行為，成為觸發箱子反應的契機，使原本靜態、邊緣化的物件轉化為動態的感官經驗。箱子不僅回應了東部的社會與空間現實，也呈現了我對於島嶼、空間、邊界與邊緣關係的反思——在看似隱身之處，仍存在著被重新呼喚的可能性。



【圖 4】王詠翔《在一個箱子裡》，2017
攝於台北當代藝術館

第二節、以光作為空間感知

一、時間性的空間：《佇在時間流》

在一檔「花東生活節—看不見的時間」的展覽，訴說著花蓮有著「看不見的時間」、「慢步調」的時間過渡，然而我卻反向思考這些對於花蓮緩慢時間的感受印象是如何產生的？事實上，所謂的慢步調，其實是不同的「可以看見的時間」，例如以格林威治時間標準，因為在花蓮總是能夠更自在的在朝—夕、日升—日落中體驗生活，在光線的轉換中感受時間流淌的動態，如此不同於大城市而自成的生命形式。

《佇在時間流》這件作品中，我嘗試以光線的轉換，去除實體，以時間流動作為作品，我在展場上方架設一盞大燈，照出展區的範圍，並作為展間中唯一的照明，然後透過馬達控制帶動半圓的木板，以一分鐘一圈的速度，貼緊大燈繞行。展場裡空無一物，但因為木板不時的遮住燈光，於是在場域裡形成光影流動的變化。當觀眾停留在房間中凝視著影子鋪陳、光影移動的軌跡時，時間也在現實裡流逝。



【圖 5】王詠翔《佇在時間流》，2018
攝於國立東華大學育成中心



【圖 6】王詠翔《佇在時間流》，2018

攝於國立東華大學育成中心

這種光影、時間變化也近似一種影像的觀看，藝術家克里斯蒂安·馬克雷（Christian Marclay）的作品《鐘》（The Clock），從過去上千部的電影中擷取鐘錶上顯示每分每秒的鏡頭，並且重新按照時間順序排列，最後剪輯成二十四小時的影像，畫面裡的時間也與播放時間相同，這也使得觀眾與電影內的時間產生了聯繫。

不過在《鐘》這件作品裡的時間即是所謂的「標準時間」其依據是在影像畫面中的數字意義，而我的作品《佇在時間流》則是強調從光影的變化所產生的空間與時間感，並且觀眾並不只是單純的作為影像觀看，更是以身體進入這個由光所建置出的時間場域。



【圖 7】克里斯蒂安·馬克雷《鐘》

取自白立方畫廊網站，<https://www.trucart.com/news/205593.html>

以光作為藝術創作的方法，在當代藝術中還有許多前例，例如將日光燈管作為作品展示的藝術家丹·佛朗文（Dan Flavin）《五月二十五日的對角線》（Diagonal of Personal Ecstasy）以一根特製長兩百四十公分的燈管傾斜放置、或是其他排列整排的螢光燈作品……。然而丹·佛朗文雖然是以燈作為創作的媒材，但實際上他是受到雕塑家布朗庫西（Constantin Brancusi）的不鏽鋼作品《無情之柱》（Endless Column）影響，也就是說，他是以一種雕塑的視角，從材質延伸去思考光對於物件的作用。而我的作品則是從空間性的角度展開，光不僅是一種「材料」也作為空間中的主體，並且強調流動的動態。

這種動態，與台灣藝術家姚仲涵的作品《電光獸》亦不相同，姚仲涵利用程式控制環繞在展場上方的投射燈明滅並結合聲響，在空間中創造出光的能量與動態，將光比擬成具生命力的展現。即便我同樣將光視為主體，也利用其動態方法，但相較於《電光獸》強烈的主角性格，《佇在時間流》像是一種刻意的後退，嘗試騰出空間讓觀者進入其中，成為空間的整體。



【圖 8】丹·佛朗文《五月二十五日的對角線》

取自 WikiArt 網站，<https://www.wikiart.org>



【圖 9】姚仲涵《電光獸》

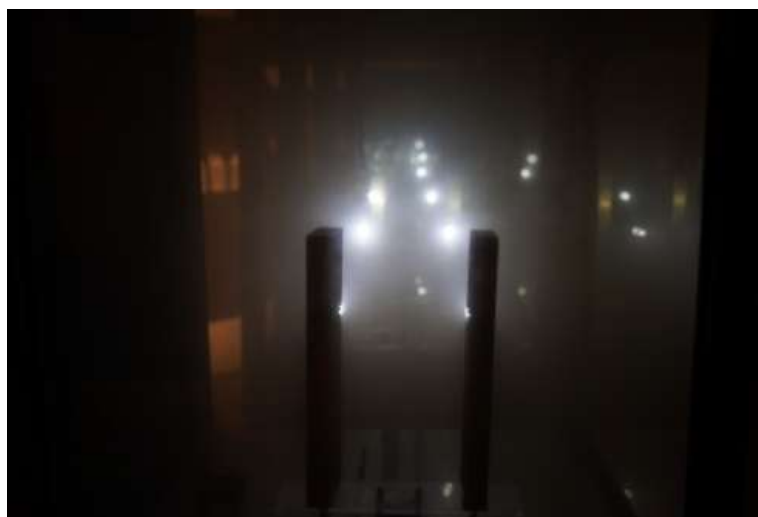
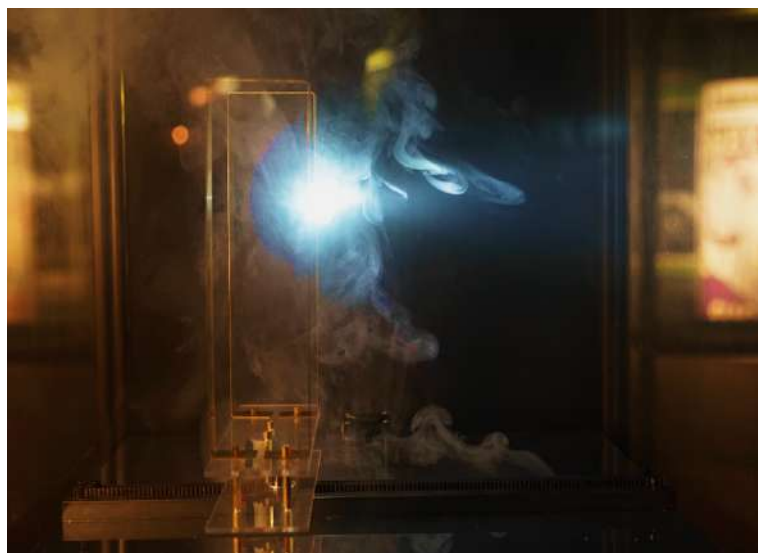
取自 就在藝術空間網站，<https://www.projectfulfill.com/an-electronic-monster---yao-chung-han.html>

二、光的移動：《緩緩移至他方》

《緩緩移至他方》是 2020 年我與林意翔的共同創作。我們應邀在十個玻璃櫃中展出，透過煙霧形塑出模糊的情景，再利用光，試圖打破既定空間的框架，這組動力裝置分別穿梭在十個不同的展櫃中，呈現有別於早晨忙碌繁雜的都會景觀，而是凌晨時分的歇息城市，是通向寂靜的探尋。

我因求學關係經常南北移動，而林意翔也時常往返宜蘭與台南。因此這件作品的發想，起於我們乘車穿越城市的共同經驗；在夜半的公路上，打破漫長無趣情境的是路邊一根根直挺排列的路燈，光線透過車窗穿進座位，車子的移動，使連續性的光被快速截斷，然後又被下一支路燈的光接續，於是位置的移動產生光影的效果，成為一種回家的印象。作品的動態也呼應展覽場域的半戶外廊道性質，以及在台北城市中人潮來往、穿梭、置留或遷移的關係。作品名《緩緩移至他方》中的「他方」所指的除了有別於都會的城鎮，同時也是在自身生活中的細微感知與自我覺察之地。

從技術的角度，以往呈現光點移動的方法都是以排整序列的燈珠，依序去控制每個燈珠發光時的時間，如同 LED 燈條中「流水」效果的方式，而在這件作品中我們更希望去強調的是在物理上「真實的移動」，因此將燈設計在軌道上向前推進，再利用微動開關的觸發，達成裝置彼此的連動。將玻璃櫃充滿煙霧、燈光照亮櫃體，隨著燈光移動至玻璃櫃的盡頭而消失，緊接著由下一組的裝置接續進行，於是燈光像是模進穿梭在不同的玻璃櫃中，好似穿越了那層物理的邊界，打破空間的範圍。



【圖 10】王詠翔、林意翔《緩緩移至他方》，2020
攝於游移美術館

第三節、空間日常的差異

一、室內室外的重疊：《移動的日光》

在一堂「建築與思維」的課程中，以台北範圍發散介紹城市發展的建築歷史，從建築的角度重新看待習以為常的樓房和文化。《移動的日光》這件作品，是對台灣巷弄中雨遮加蓋的現象觀察，發現這些加蓋的延伸雨遮在一些巷弄中會使人產生出一個有趣的錯覺，例如羅東夜市大通商圍兩側房子上搭建的雨遮，使原先應該屬於戶外的人行道成為了舒適的長廊，一時間讓人分不清是室內或是室外。

於我試圖利用室內輕隔間的日光燈板，在兩處建築之間搭建一片「加蓋」，聯繫起建築物兩端，使其成為一個整體。日光燈板是室內的表徵，當它懸置於戶外現場，空間就會產生異樣感。象徵室內照明的日光燈緩緩移動、閃爍，透過它所照射出的空間，一方面屬於室內的場域，卻同時又在室外發生。而光軌的移動像是掃描、探照，構築不定的空間。作品名稱《移動的日光》是一種雙關語，從字面上的意思是正在移動的「日光燈」，而另一方面也象徵室外的「太陽光」。這件作品集結了先前對於空間概念的想像，以光界定出的場域、模糊的邊界、不定的空間移動，同時以一種後退，在空間中的空無一物，邀請觀眾進入其中。從都市景觀的美學角度而言，加蓋雨遮往往是一種嫌惡設施，但是為了台灣氣候的需求，在我們生活的環境裡大量出現，成為一種習以為常的視野邊緣。



【圖 11】羅東夜市大通街商圍雨遮

取自宜蘭天晴風雨香網站 <https://www.g337918.com.tw/大通商店街/>



【圖 12】王詠翔《移動的日光》，2019
攝於國立台北藝術大學鼓樓

二、既有空間的變形：《牆》

如果違章的延伸建築是台灣城市中習慣成自然的視野邊緣，那麼從建築外部回到展場空間當中，還有什麼相似的物件？

阿根廷藝術家大衛·拉梅拉斯（David Lamelas）於 1993 年的作品《無題》（落牆）（Untitled (Falling Wall)），便將焦點注意在空間中的牆面。這件作品是一堵巨大的牆體，裝置在空間內部傾斜放置，透過巨大的木材反向支撐，彷彿是在防止牆壁倒塌到畫廊空間。而另一件於 1996 年的作品《角落》（Corner Piece）則是在牆的角落製造了一個反向的角落，使原先應是凹陷的角落變成極為突出的模樣。藝術家大衛·拉梅拉斯調動展間中的空間樣貌，在展覽空間內進行雕塑性的干預，讓習以為常的牆面成為作品。



【圖 13】大衛·拉梅拉斯《無題》（落牆）

取自 Sprüth Magers 網站，<https://spruethmagers.com/exhibitions/david-lamelas-berlin/>



【圖 14】大衛·拉梅拉斯《角落》

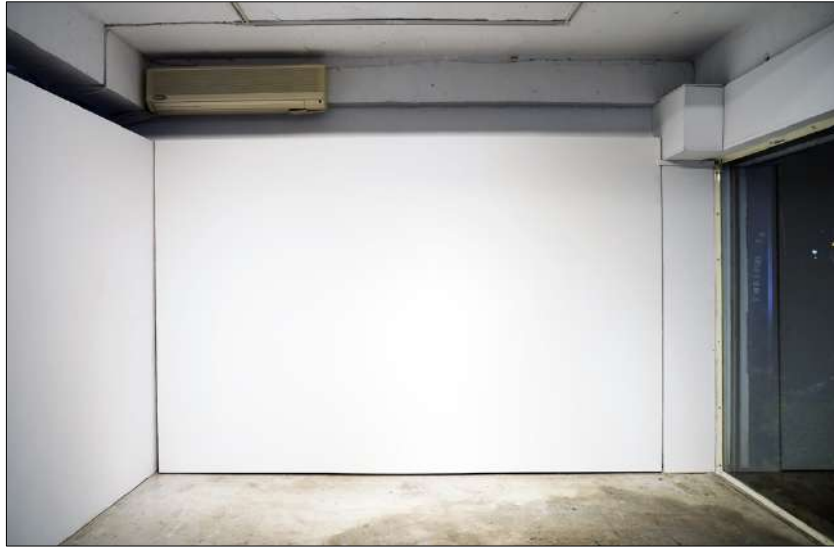
取自 Sprüth Magers 網站 <https://spruethmagers.com/exhibitions/david-lamelas-berlin/>

在新樂園藝術空間的「過度城市—工地解構學」展覽計畫中，我注意到展場空間中的「活動展牆」。這些用木板做成的可活動牆體經常出現在展覽的空間當中，能夠快速實現臨時隔間或屏障，巧妙地調整既有空間，使觀眾往往將展覽動線誤認為空間的原始格局。基於這樣的特性，活動展牆在遮蔽和融合中成為一種被忽略的存在，也成為一種空間中的邊緣。

不過活動展牆通常是規格量化的固定尺寸，因此與原始牆面的邊緣總會顯露出一段差異，透露出原始牆壁的痕跡。這道縫隙不僅揭露原始建築的牆面與臨時展牆之間的差異，也使觀者意識到兩種不同的空間層次正在同時存在：一個是建築物本身的歷史結構，一個是為展覽而生的暫時性裝置。這種錯置的並存，除了物理層面的縫合不全，也像是一種認知的裂縫，讓我們同時看見「原本的空間」與「被再塑造的空間」，空間並非單一完整，而是多重意識交疊下的場域。

於是我的作品《牆》利用木板、角料仿擬製作一件與現場空間相似的活動展牆，並且將它們並置，讓這件作品如同空間中其他牆面，不同的是當其他展牆掛上眾多藝術作品時，唯獨在此留下一道空白。正當觀眾對著空白的展牆納悶，透過在牆後的線性馬達和機械結構，展牆開始緩緩的上下移動。

原先建築牆面與展牆之間的空隙，是空間中兩種不同意識交疊的場所，也是一股微妙的張力。在這些留白之間，潛藏著能動性。《牆》在縫隙中緩緩移動，呈現既有空間的變形。看似平凡的展牆，當往上填補上方落差時，下方的空隙卻隨之浮現，彷彿任何嘗試修補、遮掩的努力都無法完全彌合。而這種移動打破原先靜態的場域，改變空間結構，讓原本被忽視的牆面成為觀眾注目的對象。



【圖 15】王詠翔《牆》，2020
攝於台北新樂園藝術空間

第三章、來自邊緣：在展覽空間中

過往的作品大多依附著展場空間，使我對於藝術空間的實體擁有格外的情感。就讀研究所移居台北，隨著展覽機會的增加也從事藝術相關的工作，我似乎從地理上的「邊緣」趨近藝術的中心，卻發覺這些我一直以來在思考的邊緣性並不只存在於地理和空間上，在我嚮往的藝術中心內部潛藏著另一種邊緣的型態，而我所嚮往的中心或許也只是一種位處邊緣的想像。

在第三章我將分別從第一節、「場域與邊緣」描述我所關注的邊緣不同於慣例的地理和族群概念，而是在美術館、另類空間等藝術場域中既存卻未被重視的問題意識。第二節、「困境與消失」整理藝術空間所面臨的現實挑戰，包括產值導向的價值觀以及城市發展中被排除的狀況。以展覽「作為夥伴的我們」的策展視角為例，提倡我們應該去珍惜並重視藝術工作者的價值以及展演空間的場域。

第一節、場域與邊緣

一、相對中心的邊緣

「邊緣」一詞在不同脈絡中有多重意涵。它可以指物理空間的界線，例如城市的邊陲；也可以指社會文化中的非主流位置，例如在性別或族群上的弱勢群體；同時還包含心理層面處於秩序之外、孤立的狀態。換言之，邊緣既能指涉具體的空間界線，也能指涉社會文化中不在中心的位置。

然而，在本論文中，我更關注的是生活經驗中的「視野邊緣」，以及藝術實踐裡「角色的邊緣處境」。這些往往代表在社會脈絡中被忽視或游離的狀態。對我而言，長期創作的主軸來自於對「自我身份的邊緣性」與「空間中的邊緣特質」的覺察，這些體會是在持續創作的過程中逐漸形成。無論是對城市空間的理解，還是對藝術場域的追尋，我總是以邊緣的姿態朝向藝術內部的「中心」。

不過「中心——邊緣」並不是絕對固定的位置，而是一種相對且浮動的關係。但從現實生活與當下處境來看，「中心——邊緣」仍具有相對穩定性，因此我們才得以透過與中心的距離來辨識自身的位置，以及望向的方向。在我的創作中，觸及的場域往往更貼近對象自身，甚至就潛藏於中心之內而不易被覺察。有時這些處境不僅僅是「邊緣」，而是「比邊緣更邊緣」，因為它們是「相對中心的邊緣」，這樣的經驗並非抽象概念，而是我在創作與生活中的體會。我也將在後面章節以這種邊緣特質，指涉長期被隱身的藝術工作者，缺乏發聲可能的存在。

二、在展覽空間中

「藝術空間」是一個特別的場域，也扮演著城市文化中的重要角色之一。除了展示，沒有固定指向的實用功能，這使得展場中可以容納各種可能，並且保持能動性。而這個特性也像是為藝術撐起一把庇護所般的保護傘，它提供並允許藝術任意的發生，同時從個人拓展至公眾，成為藝術展開對話的地方。

在這裡指的「藝術空間」除了大眾所熟知的美術館、官方藝術機構，我也認為應涵蓋台灣目前我們一般認知的另類空間（Alternative）⁵，如伊通公園、打開當代、新樂園藝術空間等。

參考羅伯·艾特金斯（Robert Atkins）對「另類空間」一詞的界定，「另類空間最早是在 1969 與 70 年出現在紐約，當時在格林街 98 號、112 號首先開啟了為藝術家所設，也由藝術家經營的小型非營利性質的組織。這些獨立的組織所以被需要，是因為當時實驗性藝術蓬勃，卻不為美術館、商業畫廊與藝術家經營的合作畫廊所接收之故。」⁶

而在台灣「另類空間」（替代空間）的發展初期，則是一種對抗體制的意味。1987 年解嚴後的自由風氣，那時當代藝術正在台灣展開，卻被美術館拒於門外，藝術家們迫切地需要尋找創作空間⁷，「為了對抗當時占據學院教育或是藝術主流的寫實藝術，前衛藝術家汲於尋求展出的機會，但由於發表的空間稍嫌不足，又或是多數空間無法接受如此現代的創作形式，因此創作者便一同在官辦體制通路之外找尋發表場所。」⁸因應著這樣的需求，「另類空間」（替代空間）興起作為官方美術館的替代，它們象徵的是一種在體制之外的邊緣，對中心體制的衝撞。

⁵ 張金催，〈非營利藝術機構、替代空間與合作畫廊〉，《藝術家》207 期，1992，頁 203。

⁶ Robert Atkins 著，黃麗娟 譯，《藝術開講》（藝術家，1996），頁 41。

⁷ 董佳昀，〈竹園工作室—替代空間的轉型與退隱〉，《竹園工作室》，2021，<http://bambooculture.com/project-related/4025.html>。

⁸ 高子衿，〈在邊陲途中開採創作的礦藏—90 年代替代空間中裝置藝術的發展〉，《藝術觀點》12 期，2001，頁 48-49。

不過，目前台灣多數仍尚存在的「另類空間」（替代空間），實際上不再是與體制抗衡，「空間的意義、性質與型態隨時間有所轉變。藝術界期待的體制外的替代空間，已隨二號公寓因轉型分歧爭論宣告解散和伊通法人組織化而消失……另類空間於藝術圈中的地位和影響力逐漸與官方美術館和畫廊平行發展，共構藝術體制，包含掌握官方極大比例的展演資源、委外策展人的論述主權、國際雙年展的國家代表隊、美術館和國際藝壇人士參訪重鎮、當代主流藝術的重要跳板、前衛藝術學院化與學院前衛藝術化、掌握知識建構與美術審查的權力。」⁹

因此隨著台灣獎補助的機制，被收編或加入成為台灣藝術圈中主流的「藝術場域」，無論是美術館、另類空間等等，在現今時代的藝術語境下都是已成為一種藝術的中心。然而以我作為一種邊緣的視角，這些曾經嚮往和追尋的中心卻又在一種更大的體制之下成為了邊緣。而所謂在中心的邊緣，更涉及了其內部的細微事物。

第二節、困境與消失

當我實際生活於首都台北，也進入到那些我原先嚮往的「藝術內部的中心」工作，無論是參與展出或是協力；當我更加理解和窺探到藝術機制的運轉時，才發現我以為的那個「中心」實則是一種想像，並且不是全然美好的想像，這裡除了藝術以外、還有更多的不同的問題。

⁹ 黃秀琳，〈2000年以來另類空間在台灣轉型現象之研究〉（東海大學美術學系，2013），頁106。

一、產值導向的藝術環境

藝術空間時至今日，除了政治氛圍趨緩加上數位化、數據化的社會趨勢以及文創產業成功的商業模式，「展覽多寡」、「曝光效益」、「人流量」……等等數值，逐漸成為各部門單位檢視藝術「產能」與「價值」的評判標準。這使藝術創作或展覽對於藝術空間而言成為一種「業績」。當然這樣的現象背後是自 20 世紀以降，後資本主義及全球化的影子，以及後工業至今，我們進入資訊爆炸的時代，塑造便利、快速、講求效率的價值觀。

不過，倘若觀眾的進場人次成為評判展覽成功的關鍵因子，而展覽只是為了帳面數據以利奪取資源的軀殼，難道觀眾進場期待的只是「即時、亮眼、能打卡」的展演形式？從策展學的角度，展覽無疑帶著某些政治和操作的意圖，然而當這些操作是服膺於行銷、包裝、上架的手法去成功觸及客群，當論述之於話題——創作之於效果——空間之於補助，我們將展覽漂亮的打包上架，但包裝裡的內容——藝術，是如何在場？藝術的精神是否仍在？當展覽被形塑成工廠生產流水線，便陷入如海德格（Martin Heidegger）所描述：當山林成為森林資源，水成為水利資源……¹⁰，於是包含藝術家在內，連同支撐著各式藝術光環的幕前與幕後工作者，成為了在一長串簽到名單中如螞蟻般的小點，成為一份人力資源。

殘酷的事實是，無論台灣官方的藝術機構或私人經營的藝術場所，大多數藝術空間的營運模式至今仍高度仰賴政府或基金會的補助才能得以延續。國家文化藝術基金會（國藝會）曾於一場補助回顧論壇中提及：「……補助機制與藝術家的創作能動性，

¹⁰ Martin Heidegger, *The Question Concerning Technology*, trans. William Lovitt (New York: Harper & Row, 1977), 16-25.

卻也從此存在著動態關係。」¹¹雖然補助制度的初衷在於支持創作與維繫文化生態，但在實際操作層面，卻經常淪為以績效為導向的審核機制，轉而以數據與量化指標評斷其價值與合理性，使藝術創作與展覽本質遭到忽視。

另一方面在《都市與計劃》期刊中一篇〈文化創意產業與評估指標關聯性之分析〉的文中寫到：「績效指標雖然能展現出某種量化的訊息，但根據不同的標的產生不同的結果，並且可能無法良好的解釋相關組織運作的真實情況。」¹²如是「藝術空間」為了延續運營必須持續端出績效成果，而所謂的績效只能不斷地依附於那些顯性的標的。上述的觀點並不僅是學術報告，也是我在藝術現場所親臨的遭遇，這些問題確實加重許多藝術行政工作者的負擔，也使創作者在過短的時間頻繁產出，創作質量面臨耗損及下降。

在資本導向展演績效的壓力下，展覽的密集更替已成常態，導致藝術機構在策展、創作與行政支援之間難以取得平衡。過短的籌備期不僅壓縮創作與佈展的深度，更加劇行政人員長期處於高壓、過勞與低薪的職場現實，持續的開幕、演講、論壇等社交和工作不分的節奏，更讓藝術從業人員陷入低薪和高工時的漩渦裡。¹³使整體藝術生態進一步惡化。

綜合個人進入到台北藝文產業中的感觸，以及諸多關切藝文生態的研究，在在都指向我所嚮往的台灣藝術產業的核心內部，並非一個全然的藝術烏托邦，在華麗且聲

¹¹ 許祐綸 整理，〈重省補助機制與藝術生態鏈的交互動能—術類補助的批判性回顧〉，《國藝會線上誌》，2014，https://mag.ncafrocc.org.tw/article_detail?sid=188。

¹² 陳錫洛、邱英浩、劉育芸，〈文化創意產業與評估指標關聯性之分析〉，《都市與計劃》47期，2020，頁271。

¹³ 吳介祥，〈過勞之後？如何保障藝術工作者職業權利〉，《典藏·今藝術》，2017，<https://www.thenewslens.com/article/59787>。

勢浩大的開幕光環後，深陷資本與制度等困境，這實際上也是揭示一種文化生產閉環的惡性循環。當藝術價值被簡化為數據與績效指標，展覽雖可能短期內吸引大量人流與曝光機會，卻也逐漸喪失了文化深度與社會意義，藝術空間與從業工作者最終也在看似活躍的場景背後陷入疲憊與耗竭。

二、城市發展的邊緣

藝術空間除了體制環境窘迫的困境，還有物理空間的消失。台北的藝術空間，正陸續歇業或轉型。原因並不能歸咎於單一事件，而是牽扯到整體大環境的變動等複合因素。

西元 2020 年前後，我開始感受到「消失」氛圍，那幾年藝術空間迎來巨大變動，因為新冠疫情，需要與人互動的事物暫緩，使得藝術必須在實體空間展覽的方式產生轉向。國立中山大學助理教授呂嘉穎寫道：「……民眾原有生活模式的改變。『多元史觀特藏室』與『VR 線上展』，卻提供了民眾能在線上參觀展覽的『新型態』人文藝術表現方式。」¹⁴

這股趨勢讓當時的藝術受眾在面對藝術空間的消失時，並不是惋惜，反而認為這是一種新的藝術形式的轉向，並爭先恐後搶進元宇宙的數位浪潮，在這樣的氛圍中，因疫情閉門卻又無法以數位方式續存的藝術空間，在經營上受到重創。

¹⁴ 呂嘉穎，〈COVID-19 疫情影響下的人文藝術表現方式—以高美館的「多元史觀特藏室」與「VR 線上展」為例〉，《藝術認證》，2022，

https://www.kmfa.gov.tw/ArtAccrediting/ArtArticleDetail.aspx?Cond=9b3cc095-0a76-4763-9435-03664cd85ead&utm_source=chatgpt.com#_ftn4。

藝術空間面臨另一個挑戰是，因應都市更新計畫所面臨的拆遷問題。許多藝術空間在成立之初多是為求便宜的租金，以閒置空間、老舊建築作為基地。即便這些空間長期作為文化創新、社區連結與藝術實驗的重要場域，然而在都市開發與資本主導的空間政策下，在都市更新的計畫中首當其衝。下列舉竹圍工作室、新樂園藝術空間、台北國際藝術村為例。

竹圍工作室於 1995 年由蕭麗虹利用坐落於竹圍的雞寮空間成立，也是全台首座藝術替代空間實例。然而在 2021 年底因應疫情與淡北快速道路的開發計畫，最終由創辦人蕭麗虹發出的聲明：「爭議多時的淡北快速道路工程將於 2021 年底動工……我必須宣布竹圍工作室……於 2021 年 12 月底結束營運。」¹⁵由此反映出了在土地徵收與台灣都市更新政策下，文化空間的歷史與價值難以獲得保障。

另一案例是新樂園藝術空間的搬遷史，新樂園藝術空間是典型的另類空間也是臺灣維持最久的藝術家合作畫廊。現任總監張雅萍說：「在這之前叫做二號公寓，經營一兩年後，他們覺得……藝術家們聚在一起，進行藝術探討，回應社會議題的精神可以繼續延續，所以他們就成立了新樂園。」¹⁶，1995 年新樂園藝術空間在臺北市龍江路成立，後續因租約到期、房東規劃、租金等事由搬遷，1997 年空間搬往遼寧街，2001 年搬遷至中山北路後穩定了許多年，直至 2023 年新樂園又因為台北都市計畫更新的影響，不得不再度面臨搬遷命運，最終轉向桃園落腳。

¹⁵ ARTOUCH 編輯部，〈華麗轉身：竹圍工作室即將告別，預計於 2021 年底熄燈〉，《典藏藝術》，2020，<https://artouch.com/art-news/content-13051.html>。

¹⁶ 〈在桃園遇見「新樂園」：隱藏市區巷弄的藝術亮點〉，《桃之邀邀部落格》，2024，https://taoyuanwelcome.blogspot.com/2024/04/blog-post_18.html。

而台北國際藝術村的情況是整個大環境之於藝術空間的縮影，臺北市文化局 2001 年以「閒置空間再利用」的名義成立，座落鄰近台北車站旁的樞紐以運營近 20 年，更有「臺灣藝術村之母」的頭銜。自 2003 年開始便持續有周邊都市計劃的研議，但遺憾的是在整個開案中諸多決策並未將藝術村納入規劃的藍圖，於是在 2023 年底執行了拆遷命令。即便文化局提出遷往寶藏巖方案，其實意已將原藝術村歷史與脈絡畫上句點。¹⁷

若我們細究上述的案例，不難察覺這些消失與困境並不是藝術空間經營不善導致，而是反映出社會大眾對於文化場域、實體空間的忽視，以吳牧青的說法：「……最初的目標自然是培養藝術空間發展的可能性，但以『不賺錢、沒有產值』來看待藝術的能動性，應要已是過去式。」

我想強調的是，在藝術生態和環境式微的情況下，我們應該如何看待這些藝術空間的困境與消失？從上述三個案例中，我們可以理解到提供藝術進駐、展覽的這些藝術空間，都是在舉步維艱的環境裡走過來，可以說走在藝術之前，成為藝術背後的「支持系統」，因此作為藝術家甚至是同樣處於藝術工作中的我們不應該對於這些藝術空間的問題冷漠。

然而現實的情況是，這些藝術內部的問題，對多數的大眾甚至藝術圈內來說並沒有掀起太大的關注。更遺憾的，在藝術圈內我們時常討論關於政治、權力、邊緣性的大議題，但是卻忽略了在最貼近藝術內部的層層機制中的問題，並且讓這些問題成為理所當然的存在。我想這些問題正是因為貼近中心反而更加邊緣。

¹⁷ 吳牧青，〈藝術村 20 歲成全行政園區都更，也請成全藝術在中央地帶呼吸交流的基因〉，《典藏藝術》，2021，<https://artouch.com/art-views/cultural-policy/content-44082.html>。

三、另一個視角

上述的困境，我們可以從 2025 年堤頂之星邀請展「作為夥伴的我們」看到從不同角度對於這些議題的觀點。展覽由策展人蔡明君主導與協同策展人賴佳琳共同策劃，以藝術產業鍊中的夥伴作為展覽標的，並在這個展覽名稱中揭示出的關鍵問題是：誰作為誰的夥伴？在此策展論述的框架下不僅回應台灣展覽、生態、藝術勞動的問題，更企圖系統化的全盤檢視這些藝術機制的層層關係鏈。

例如在這檔展覽中，藝術家張育嫣和王雅璇的共同創作《合作的想像》，以聲音、文件、檔案討論在台灣藝文產業中的標案文化。這是常見的公私部門間合作的方式，然而在委託方（甲方）與執行方（乙方）之間的合作在看似絕對單一的權力結構中，是否有更平衡的合作方法。¹⁸

另一件由藝術家許佳安與吳梓和的共同作品《重新愛上美術館之旅&藝術傷病防治俱樂部》，從創作者平時從事的藝術行政工作中，意識到許多人因對藝術抱持熱誠而投身藝術行政產業，然而在頻繁工作的消耗下，逐漸失去對藝術展覽的喜愛，甚至厭倦和排斥。作品以「藝術行政職業傷病」為起點，透過行為活化(Behavior Activation)作為治療方法創作，探討藝術傷病的防治策略，尋求展覽之於工作者雙向支持的親密關係。¹⁹

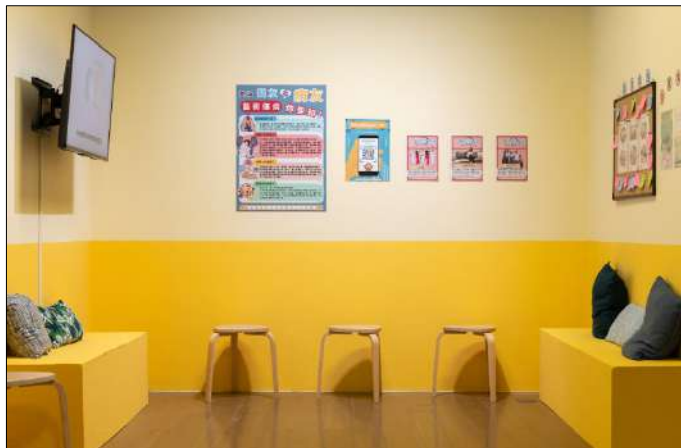
¹⁸ 張育嫣、王雅璇，〈作品論述〉，《合作的想像》，策展人提供，2025。

¹⁹ 許佳安、吳梓和，〈作品論述〉，《重新愛上美術館之旅&藝術傷病防治俱樂部》，策展人提供，2025。



【圖 16】張育嫣、王雅璇《合作的想像》

策展人提供



【圖 17】許佳安、吳梓和《重新愛上美術館之旅&藝術傷病防治俱樂部》

策展人提供

這檔展覽延伸王道銀行教育基金會 2025「堤頂之星 2.0」年度主題「支持系統：關於展覽策劃、製作及其相關的種種」，將展覽資源提供者如基金會，擴大到整個產業，也包含了中央與地方機關、藝術文化機構甚至是收藏家²⁰，皆納入「展覽幕後」的範疇並將其稱為「支持系統」，進而揭示一檔展覽並不僅是光鮮亮麗的作品陳列，而是關乎產業鍊上許多幕後身影支持著藝術推進，形成「支持系統」，藝術才得以完善和茁壯發展。

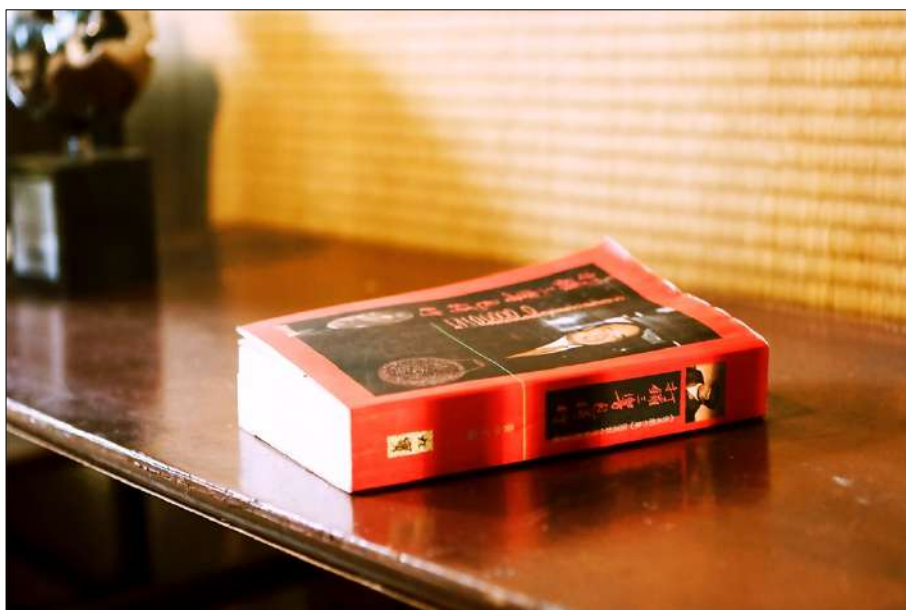
20 蔡明君、賴佳琳，〈策展論述〉，《作為夥伴的我們》，王道銀行基金會，2025。

換句話說，如果這套「支持系統」始終作為藝術的夥伴，那麼當我們談論藝術時，是否也能夠回過頭支持這些幕後的身影？即便這檔展覽以一種幽默、積極且正向的方式，設法透過一種策展的方法交互溝通與合作，敞開這些龐大的關係問題，但若細究在展覽中的作品內容，仍深刻反映台灣藝術空間及藝術生態環境中長期以來的困境。

第三節、小結

2018 年我在 94 藝術空間製作的作品《傾聽空間》，訪談並紀錄藝術家黃中宇老師所在的工作室，以聲音裝置紀錄空間物換星移的故事。黃中宇是台灣公共藝術的先驅，台灣公共藝術因城市不同階段發展，而變化萬千的樣貌，這些經歷都被收錄在這棟工作室中，後來空間轉型，保留工作室的樣子對外開放成為特殊的實驗展場。因此我讓多聲道的聲音裝置，散佈在展場中。盡可能的保持空間的狀態，通過語音和對話重新回溯這棟建築空間的歷史與記憶。

「藝術空間」具有空白場域的特性，保有高度的能動性，但是我們不應該以此將藝術空間的實體概括理解為一個藝術、展覽過境的載體、一個空殼的容器。相反的，我們要去關注這些空間的問題，因為這些議題不僅僅是一個單位的停運、一棟建築的倒塌，而是更深層的觸及到關於文化的交匯和人文歷史的記憶……，更廣的來說它們也意味著台灣社會之於藝術的態度，如同台北國際藝術村的案例，美其名是在都市開發計畫中移轉並獲得其他空間的補償，實則是被排除在資本的市政規劃之外的異質，涉及「邊緣」的政治關係。



【圖 18】王詠翔《傾聽空間》，2018
攝於 94 藝術空間

第四章、展覽的展覽：讓邊緣在場

上述議題涉及的層面很廣，而在我所能及的範圍是去思考作為藝術創作者，如何將這些問題意識透過藝術上的方法提出或倡議成為被關注的可能，所以我在此章節將重回到自身的身份重新解構，藉由接觸藝術佈展的經驗，提出「展間」與「側身」的構想，從工作者身份的邊緣特質對前述議題回應。透過這樣的梳理設想一檔以展覽為主題的展覽。

第一節、兩種身份

我善於裝置類型的作品，故在展場中經常需要利用各種不同的方法或壁掛、或鑲嵌、或者懸吊……甚至設計電線的迴路，久而久之便能夠從容應對佈展時的各種狀況，這些安裝作品的方法也成為我的專業技術。因此除了創作、展覽而擁有藝術家的身份，同時也因為佈展的專業技術，從事展覽幕後的佈展工作。

「佈展」指的是當藝術作品需要於實體空間展出時的前置工作，這項工作通常由參展藝術家自行完成，但當遇到規模較大或更複雜的展出規劃時，便會交由佈展團隊代為執行。這項工作牽涉到許多專業的技術，尤其是如今當代藝術作品不僅只是物件，還有影音設備、互動系統……等等；展品與展品之間的距離、角度在當代藝術的語境中，也時時刻刻影響作品被觀看和解讀的方式。

在展覽實務的現場，不只有藝術家、藝術行政，佈展技術人員也不僅有單一的工種，除了作品運輸，還有陳設、影音，燈光、木工、油漆……等等。快速的定位、測量、搭建、架設、收線、打光、調色……每一項步驟都對應著不同的專業技術層面。

我在展覽的現場中，既可以是佈展技術的角色，也具有藝術家的身份。有趣的是，當我以藝術家身份在場，我所做的工作是架設作品、整線、木作、油漆；而當我以工作者的角色在場，所做的工作依然是架設作品、整線、木作、油漆。但是在這在兩者的身份之間卻好像隱隱約約的感覺到有所不同。在展覽的現場藝術家總是備受禮遇，而藝術工作者卻只是沈默的勞動力。

這兩者之間的差異真有這麼不同嗎？還是因為角色的不同而有所偏見？以我的角度來說，當我刷塗油漆時不像是油漆師傅，而是輕柔仔細地像是油畫前的打底步驟；安裝一台電視前，我所思考的是哪一種觀看角度才能與內容相襯……，藝術家和工作人員兩者的特質在我的身份上各佔一席之地。我想說的是，每個人都在社會中都有不同的角色，而藝術幕後工作者不僅僅是一項技術或勞力，也應是受到尊重的在場。

話說回來，留下作品本身，不著痕跡與瑕疵、不干預主角的姿態，便是「好」的佈展。然而「好」的佈展不僅收拾了混亂的現場，也收掉了所有工作人員的在場，隨著開幕儀式，工作人員的角色便缺席了，這也是先前提到的，在中心的邊緣。

第二節、以展覽作為方法

如果當代藝術的核心是透過藝術以回應社會展開對話的可能，如果藝術家與藝術工作者在展間中是站在話語權力的天秤兩端，那麼我能不能藉由藝術家的身份，透過展覽去平衡這只天秤，使隱身在幕後的藝術工作者身份在展間中彰顯？

很幸運的在回顧台灣藝術展覽中，已有藝術家以佈展為題材去關注藝術展覽成果背後的事物，除了在上述文中所舉例由蔡明君與賴佳琳利用策展去建構藝術幕後的「支持系統」與藝術之間的關係連結，也有如楊佳璇於台南文化中心的策展「展場誌：

觀看者——維護者——空間的對話術」，透過現地採樣去展示藝文廳內部的空間和歷史脈絡……。也還有許多藝術家利用其他藝術策略，試圖調動藝術產業僵化的體制。

而在此我以藝術家李基宏的個展「佈展中」以及藝術家陳冠中與葛大乘的雙個展「當我們不在／再」為例，因為在這兩檔展覽中皆以「佈展工作」作為展覽出發的核心，卻在最終展出的概念脈絡和作品呈現方式有著顯著的差異。

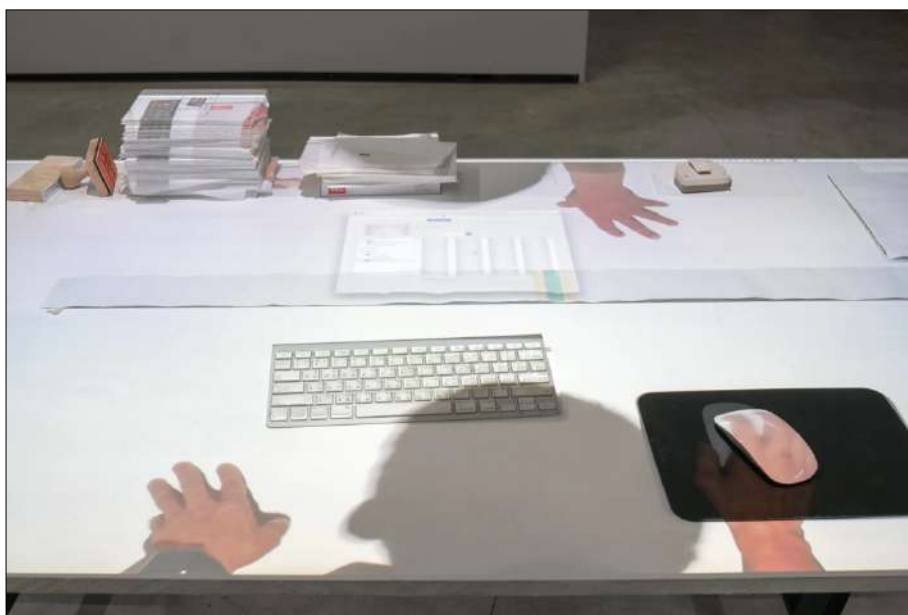
一、佈展的「佈」

佈展是一種密集勞動的成果，而這樣的勞動反映了身體的在場。台灣藝術家李基宏在 2017 年於「耿畫廊」的個展「佈展中」，以一種重複性的動作，去揭示佈展時期的勞動過程（包含展覽期間即佈展時刻的概念）。展覽也接續他過往的創作脈絡，透過影像以及自身身體在影像中的位置之間交互轉換。

在李基宏的展場中除了一面巨大的白牆以及一張工作桌，還留下一些未被收拾的油漆桶以及前幾檔展覽剩下的文宣品……正在使用的器材，其餘部分則是空蕩一片。那些散落的物件，讓觀眾感覺彷彿展覽的準備工作尚未完成，也變相向觀眾揭示了展覽題旨「佈展中」。然而看似未完成的狀態，其實都是精心設計的結果。

在這檔個展中，藝術家刻意的去強調了日復一日的佈展瑣事，透過每日身體勞動時產生的差異去凸顯在佈展中的日常與例外狀態。「作品《桌面》和《佈展中》那層層覆蓋的水泥漆、影像底下，輕輕地被翻了出來，令身體行走在逝去與當下所疊合的時間裡，從個人感知回到那介於展覽日常與例外狀態的基進實踐。」²¹

²¹李基宏，〈策展論述〉，《佈展中》，耿畫廊，2017，
<https://www.tkgplus.com/exhibitions/35/>。



【圖 19】李基宏《桌面》

取自耿畫廊網站，<https://www.tkgplus.com/exhibitions/35/>



【圖 20】李基宏《佈展中》

取自耿畫廊網站，<https://www.tkgplus.com/exhibitions/35/>

二、佈展的「展」

同樣以佈展角度切入的另一個例子是藝術家陳冠中與葛大乘，2022 年在「覓計畫」的雙個展「當我們不在/再」。這檔展覽起於佈展從業的過程，意識到佈展技術與展覽形式之間會交互影響而逐漸均質的現象。在展覽中他們將自身佈展人員的角色轉變為藝術家，實際佈展當下是正在創作的過程，並以凌亂、不按常理的方式，在展場中隨心所欲的「佈展」、「創作」，探討後設的佈展美學。

「若我們抽離所習慣的方式與身份執行創作與展覽，那我們會成為什麼模樣？若一個展覽不再只是服務作品內容展示，那又會是什麼模樣？」²² 在這個提問中，在乎的不是將佈展中被排除的美學看作是正確的，更重要的是喚起對展示機制的懷疑，以及思考在看不見的細節中潛藏的可能性。



【圖 21】陳冠中《聲影創作計畫》

取自覓計畫官方 Facebook 帳號，https://www.facebook.com/hongfoundationart/?locale=hr_HR



【圖 22】葛大乘《語言矯正所》

取自覓計畫官方 Facebook 帳號，https://www.facebook.com/hongfoundationart/?locale=hr_HR

²² 陳冠中、葛大乘，〈策展論述〉，《當我們不在/再》，覓計畫，2022。

三、方法與差異

兩檔展覽皆是以「佈展」進行思考，差別在於在李基宏的展覽中，特別強調展覽（佈展）期間藝術家的身體在場，並且以一種精準、乾淨的當代藝術方法，將佈展過程收斂再作品化。而陳冠中與葛大乘的展覽在前期將佈展視為創作的手法，呈現凌亂的執行成果，翻轉佈展應該是整齊的印象，企圖去反抗「好的佈展」的標準，而在過程到結果之間，他們在思考的是工作者的角色與藝術家身份之間的規矩、框架與距離。

在李基宏的展場中，藝術家同時是佈展者，透過影像如空間幽靈的存在；在陳冠中與葛大乘的展場裡，以佈展作為主角但「佈展的角色」實際上是消失的，而這種消失如同從陳冠中作品《聲影創作計畫》，讓觀眾刻意去聽電線的電流雜訊，從數據儀器顯示有聲音，但觀眾卻聽不到，由此去呼應在展覽背後的努力時常是被消音的狀態。

不論是在展場中勞動的身體還是從展覽美學的觀點思考身份角色的轉換，其實都強調了佈展工作時常處於展覽的中心卻又是被邊緣的處境。在展覽之前，提著工具穿梭在展牆與作品之間的縫隙，設身處地協助藝術家和作品的各種難題，而在展覽開幕後，這些身影又彷彿不曾存在過，像是與展覽側身而過的陌生人。

佈展人員的角色，不亞於藝術創作，除了美學上的考量，還多了實務面的執行——讀懂作品的內涵、了解作品的構造機制、更清楚作品在展場中的狀態……。而在一場開幕儀式上的閒聊，大多時候我們僅關心著作品的造型、展呈的形式，關心人潮和數據顯學……，儘管有眾多嘉賓到場，在乾淨整潔、精煉的展間裡，卻是更多的事物缺席。

第三節、展間與側身

如何使在展覽中的缺席重新在場？不同於上述的展覽例子，我思考的方向更多從空間本身著墨，通常進入一個展覽空間，我們會仔細的觀看展出中的作品，但是這些展出的成果不僅僅是藝術、物件還包括建築體本身和一連串的藝術勞動。所以換個角度想，如果抽離了作品物件，讓展覽停留在展覽之前的時刻，那麼是否就能揭露出平時被忽略的在場呢？順著這樣的思路「展間」與「側身」的概念便逐步成為核心關鍵詞。

一、展間

「展間」不僅指涉展覽場地，更延伸出一種暫時性與過渡性的狀態，「展間」隱含三種意義分別是，空間實體、展覽期間、檔期間的空檔。

當我們提及「展間」，通常指的是「展覽的空間」，一個具體的，由牆面、地板等橫豎立面所構成的空間實體，是展示和藝術作品發生的場域。將「展間」這個詞彙擴展開來解讀，除了展覽的實體空間，其實也涵蓋時間性的概念像是「展覽期間」，也就是展覽進行的當下。繼續拆解，「展間」也指涉在上一檔展覽和下一檔展覽之間的空檔，這也是在這裡我想特別凸顯的。

空檔字面上的意思實則是沒有檔期、沒有事物安排的閒暇之意。不過藝術空間的空檔其實是要為下一檔展覽做事前準備，而當展覽排程太過密集便會壓縮這段時間，也會變相的讓藝術工作者的壓力倍增。

換句話說，在展覽檔期之間的「空檔」，是空間中最「沒空」的時間。因此弔詭的是，在看似閒暇，沒有藝術作品、沒有展覽的空檔中，卻是藝術空間裡最繁忙的日子。因此在「空檔」的語境下，「展間」的意義變得複雜起來，「展間」不僅代表空間實體狀態，承接展覽進行的時間性，也為下一檔展覽準備，介於在三者之間的情境。

二、側身

「側身」是在描述一種身體動作——工作人員在藝術空間中，維持軀幹中軸，橫向扭轉身體，移動穿梭在展牆與作品之間的姿勢；也是當兩人在狹窄的路徑相遇時，自然而然的微微傾斜身體、騰出空間、互不干擾、擦肩而過的情境。「側身」不僅形容佈展時的具體動作，也象徵著工作人員在展覽中的隱身，指涉藝術背後的工作人員在展覽中是位處中心卻相對邊緣的處境。

在藝術空間中，這些維持展覽運作、實踐空間轉化的勞動身影，往往處於大眾的目光之外，其身影游移於作品與牆面之間，卻鮮少在展覽中被提及。這些身影若以策展人蔡明君的話來說便是「作為藝術的夥伴」，但是在展覽實務上，這群夥伴卻只能是一種「側身」的姿態。這當中涉及到一種在展場中的階級關係，這群藝術工作者往往是一種乙方的身份，也不如策展人或是藝術家握有麥克風的話語權，總是成為展場階級中的底層。即便在展覽之前竭盡全力，在展覽開始的瞬間，便像是平行線般的與展覽毫無交集，側身而過成為缺席的在場。

全盤性的檢視都市計畫等外在議題，或是回到經費營運上的內部，當我們進一步的去思考藝術環境裡的狀態，便會發現這些藝術從業人員，包括藝術行政、專員、佈展人員、志工……都在整個問題意識上顯得邊緣。我們總是遺忘是他們：所有的「側身」——藝術基層的從業人員，才使藝術得以落地轉換為現實的可能。

第五章、創作計畫：展間，在此側身

本章詳述此次創作計畫，將上一章中「展間」與「側身」的概念結合，並發展成為完整的個展，重新翻轉空間、展覽與觀眾之間的關係。藉由刻意的抽離藝術家在展場中的身份，去凸顯在展覽背後的相關事物。

第一節、展間，空白的過程

許多人往往將藝術想像為一種超然、脫離現實的美好存在，但這樣的理解忽略了背後龐大的現場執行與幕後工作。正是這些工作人員才使藝術概念得以落地化為現實，讓觀眾能在真實的空間中，以身體經驗去感受和穿梭其中。

我自 2018 年開始接觸佈展相關的工作，因此平時作為觀眾面向展覽之餘，也在藝術家和幕後工作人員的角色之間切換。這些經驗除了是身份認同的問題，更多是以這些身份意識到的社會困境：我們時常忽略成果以外的事物，包括技術專業的價值、場域的紋理、甚至失敗的嘗試等。這些種種是無數瑣碎的片刻，卻也是成就一件作品、一檔展覽的要角。因此我想去營造一個沒有作品的展覽空間，一檔為展覽而展覽的展覽，藉此反轉在展覽中幕前與幕後的關係。

於是「展間」的概念因運而生，也就是在展覽與展覽之間的空檔，在藝術品還沒被架設好、尚未展示之前。這段空檔既是有作品也沒有作品，兩者之間的狀態。但這並不意味著在展場中是空無一物，相反的，在這段看似空白的時間、空間，卻包含所有工作人員的身影，這些身影即是展覽的第二個概念「側身」。

這檔展覽整體的空間調性在這兩個概念之下，其實是交雜且混亂的。我並不希望空間成為一種施工中的工地想像，所有東西未完成、散亂不堪，儘管那會更加充滿視覺張力，但是一方面這種視覺並不是真的佈展實務的狀態，另一方面我企圖將展覽「之間」成為「展覽」，並不是一種未完成，而是將一種「成為之前」的樣貌視為一個已完成的主體。這種膠著複雜的感覺也如同在兩個身份上的切換，還有對於藝術事物本質的辯證和思考。

因此展覽將以自身佈展經驗的觀察，利用從展場機制、空間樣貌，在展場中調動觀者經驗，也透過一系列的創作探討在展覽之前在空間內外發生的種種，為曾經在此存在的身影留下類似足跡般的證明，使「展間成為作品自身」。混淆觀眾在展間的身份，讓觀者在觀眾、藝術工作者的角色切換，希望用一種「側身」姿態，在展覽與展覽之間製造真實意義的空檔，讓我們有機會慢下來，去思考空間和展覽的本質。

綜合所述，這檔展覽便以「展間，在此側身」為題，藉由「展間」在不同語境下，分別揭露各種「側身」的狀態。從空間與時間概念上展開，在幕後、幕前、觀眾之間調度，關注展場中細微的實存、展覽、勞動與機制，同時也回看空間自身的存在。透過空間構築、動態或靜態影像、聲音、觀念性的作品等，期盼那些側身於展間的缺席，重新在場。

第二節、側身，身體的過度

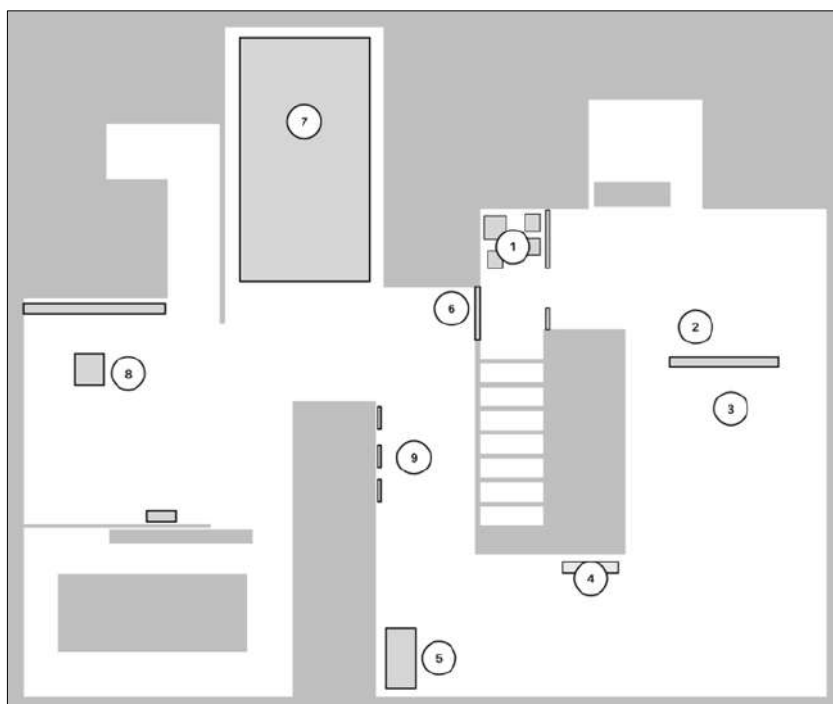
《展間，在此側身》創作計畫中，我期望作品介於「使之成為作品之前」的關係狀態，也使觀眾的角色產生變化。展覽共計九件作品包含《儲藏間》、《展牆——之前》、《展牆——背後》、《電視》、《可以閒暇》、《裂縫》、《地板與地毯》、《螞蟻》、《（拍立得）（散落在展場）》。

我將整個展場規劃納入作品的思考過程中，試圖抽離作品中的內容性，讓影像、現地裝置等物質性的實體散布，成為一個空間整體。我也同時思考觀眾的身體會如何移動，因此透過動線的規劃和設計，讓觀眾在進入展間後便從視覺感受、空間的通道中產生由身體感所引導出的身份翻轉。

展場「福利社」是一處地下室的空間，我將《儲藏間》作為第一個展品放置在入口，從樓梯入口往下，有一塊黑色布簾遮擋去路，上頭繡有「STAFF ONLY」的字樣，但是下一行卻又用小字寫著「but not only staff」，這是一個雙關語，當觀眾掀開布簾進入時意味著，你的身份將轉變成一位工作人員，但同時，即便你是工作人員，也不僅限於只能屬於工作人員的角色。

在通道口的牆上，掛著像是工作識別證的吊牌，觀眾可以自由索取配戴，識別証翻到背面是展覽地圖，將卡片從卡套中抽出展開，便是這次展覽的文宣品。這樣的設計再次強化了同時身為觀眾也是工作人員的身份。

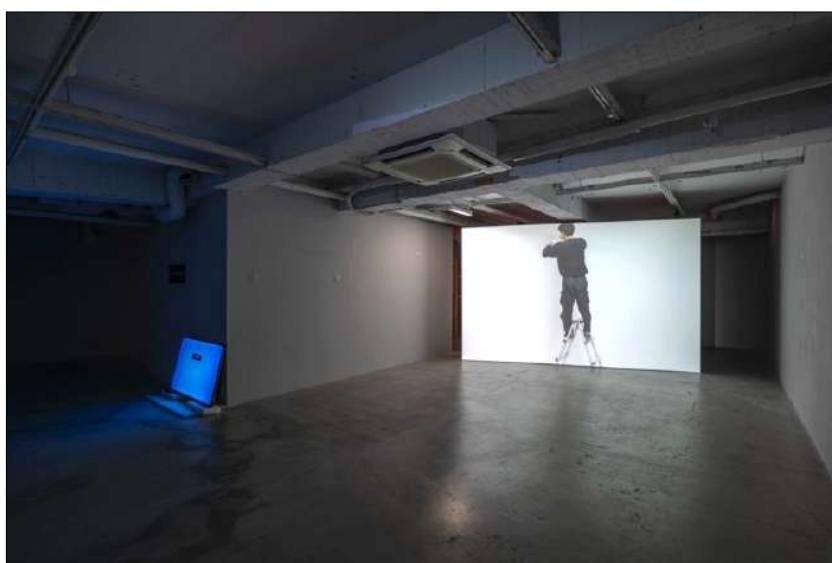
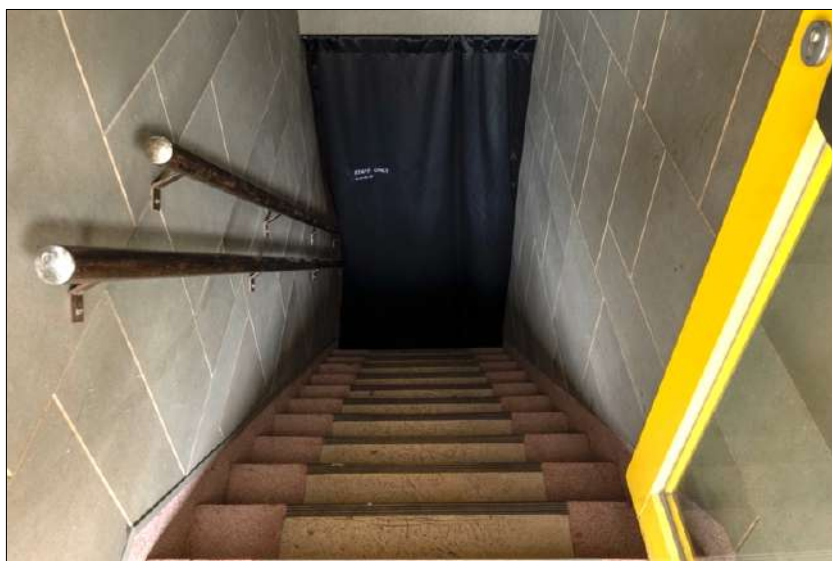
掀開布簾後是未經修飾的木作空間，裡頭堆放著展覽設備所留存的包裝紙箱、空盒、甚至是掃把、水桶等日常掃具，仔細看甚至發現一些物件其實是損壞的、未被選入展覽的作品。有別於一般展覽亮麗的大門，觀眾被迫穿越成堆的作品包裝，在一堆雜物中「側身」而入，以此作為進入展間的起點，像是平時展場的工作人員從幕後走入展廳的情境。



【圖 23】展場作品圖



【圖 24】展場入口識別證



【圖 25】展場實景圖
攝於福利社

一、《儲藏間》

《儲藏間》是一件空間裝置，試圖引導觀者以另一種視角介入展覽的機制，也就是所謂「側身」的概念。通常在展覽中，為了有效的利用空間，時常以木作展牆分隔，而展牆後方會留有暗門和維修通道，往往也被當作設備的匯集點，或是作品包裝的置物區。這件作品利用負空間的概念，讓非展場的空間成為作品的可能。



【圖 26】王詠翔《儲藏間》，2025

攝於福利社

二、《展牆—背後》

從《儲藏間》的門口進入，映入眼簾的仍是一大片木作，是作品《展牆—背後》。這件作品是由未經粉刷的木作、角料構成，木板上貼著手稿、單據、佈展時刻表。局部區域則播放直式的錄像。錄像內容是揭露這座牆體在進入展覽空間的前期過程，包括從草圖設計、施工討論，到走訪實際工廠採買木材、加工裁切等，帶領觀者從「背後」的角度，去看一件作品誕生時，所牽涉到的現實狀態和考量。

從幕後發想、統整、執行……「為了完成一件藝術創作」所經歷的行為，甚至面對的現實時的妥協，這些往往在展場裡都是刻意被隱藏和修飾的。這件作品利用直式、碎片化的剪輯影像，貼近時下手機拍攝的短影音形式，跳脫作為「作品影像」的全面和完整，但帶著一份切身的、真實不加修飾（相對專業製作）的認同感受。這件作品的名稱非常直接，訴說搭建一面牆背後的故事，也確實是一面展牆的背後。



【圖 27】王詠翔《展牆—背後》，2025

攝於福利社



【圖 28】王詠翔《展牆—背後》，2025

攝於福利社

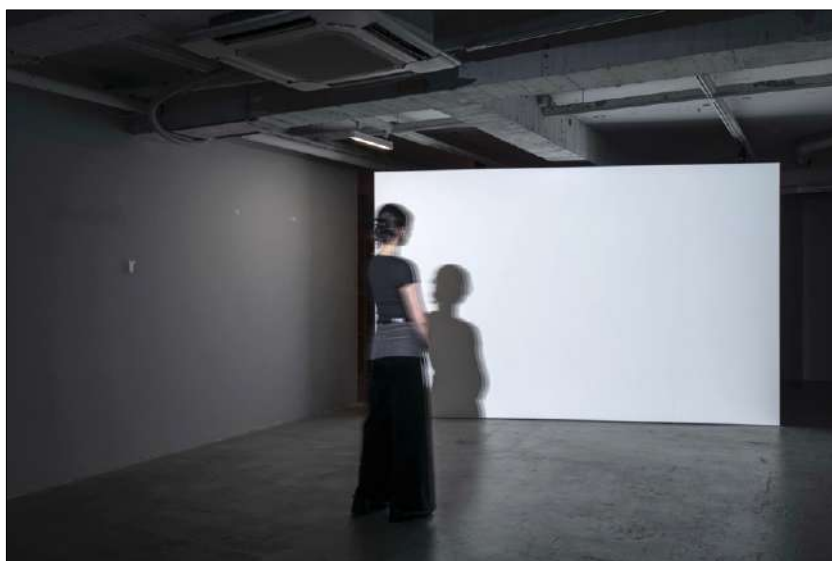
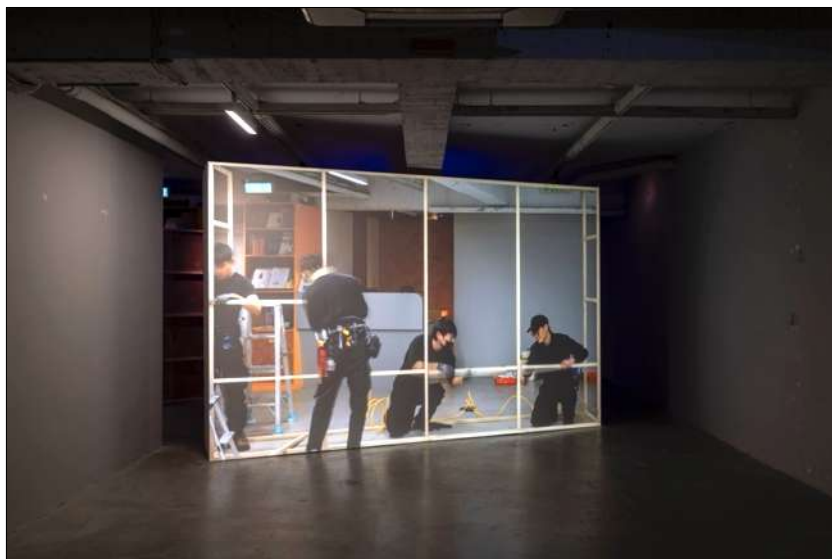
三、《展牆—之前》

觀眾從《儲藏間》到《展牆—背後》以幕後的視角看到在「展間」中的過程，出於究竟這一切在忙些什麼的好奇，順著動線便會走向展牆與空間牆面間狹小的縫隙，這個縫隙使觀眾必須再次側著身體進入到最主要的空間，也是作品《展牆—之前》。

藉由身體不自覺得旋轉揭露「側身」的狀態和情境，而觀眾原先被暗示作為工作者的身份，在牆與牆之間的過度後又重新成為觀眾。不過當觀眾來到前場，卻看到一大片空白展牆。《展牆—之前》這件作品是在空間中實拍的影像，並且 1:1 比例如實投影在牆上，內容是「我實際於展覽現場，搭建一面投影用的木作展牆」的整段製作及搭設工作的過程。

影片內容從空曠的展覽空間開始，觀眾能夠看到這個空間最初的原貌，然後人員開始進場，接續搬運材料、施工、放樣、組裝、封板、油漆……，直至這道展牆完成，白色的牆體佔滿整個畫面，影片畫面的最後，隨著我在畫面中離去，留下空白的展牆影像，接著畫面漸漸淡出，剩下投影機的白光照亮在牆面，此時影像上的空白，還原展牆在現實空間的主體。

從影像的牆到牆的實體，作品《展牆》系列嘗試還原一種於展覽之中曾經的在場，以及當作品成為作品自身的企圖。這個行為並非是「做一件作品」的動機，它的目的對象是為展間的投影而服務，並非基於理念或藝術價值的滿足。而在這段關係中，透過錄像還原，記錄下曾經在此作業的證明，也使得一種勞動力成為空白的展間裡具有溫度的存在。



【圖 29】王詠翔《展牆—之前》，2025
攝於福利社

四、《電視》

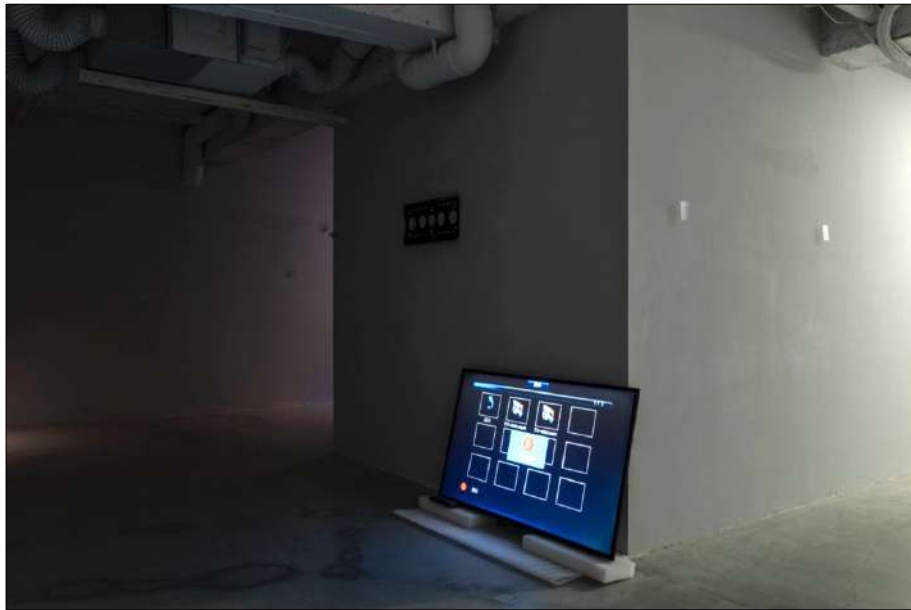
接著在通道地板上，會看到一台尚未安裝完成的電視。作品《電視》是在牆面安裝一組電視壁掛架，而電視卻遺忘在施作現場一旁的地面，並未放置上去。地上電視播放的內容是正在操作電視選單，切換訊號源和播放影片的介面影像，當畫面上的操作按下播放確認的按鍵後，播放的其實是「無影像」的影片，在「無影像」的影片後，畫面又重新回到操作電視上的選單，搜尋著訊號源……，如此循環播放。

一段無影像的影像，使得唯有在畫面播放到操作選單的片段時，才能凸顯影片的進行和存在。電視中僅顯示操作畫面，然而我們能夠去想像操作背後勢必有一位操作者。因此《電視》這件作品在形式上從未完成安裝的電視，到影像裡操作選單與無畫面影像之間的關係中，刻意的凸顯了一種缺席的在場，似乎有哪個工作人員遺忘最簡單的步驟或是重複操作選單。看似有一股荒謬感，卻也透過徒勞展開對佈展和幕後工作的正視。



【圖 30】王詠翔《電視》，2025

攝於福利社



【圖 31】王詠翔《電視》，2025

攝於福利社

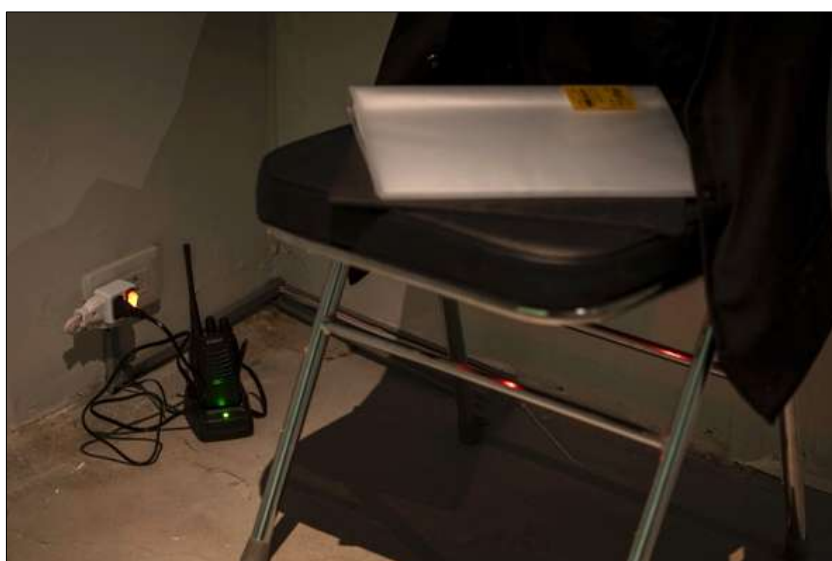
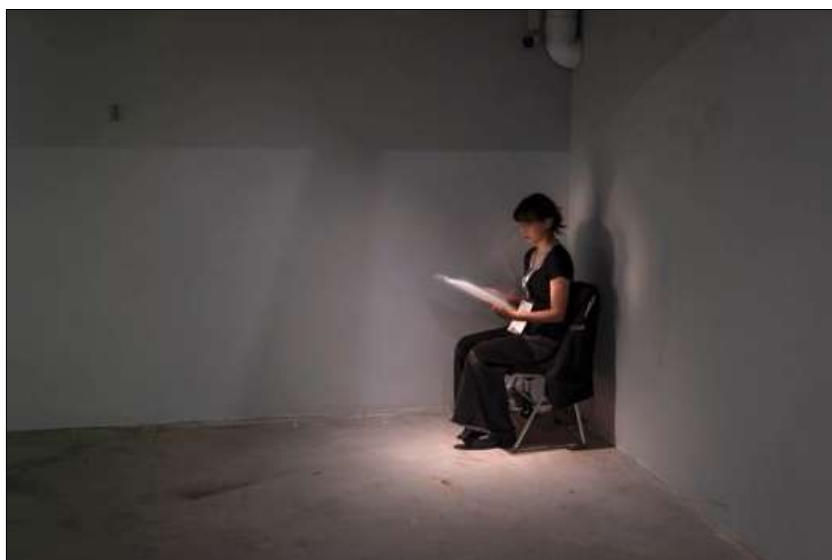
五、《可以閒暇》

走道盡頭的角落，有一張顧展工作人員的黑色的金屬折疊椅，椅子上放著一本資料夾，旁邊的對講機時不時的傳來對話，這亦是一件作品《可以閒暇》。這件作品試圖去關注展覽空間中的顧展人員，他們可能是熱心的志工、見習工讀生或者外聘的保全，在較為大型展覽機構中，常會配置這樣的角色。這些人通常喜歡藝術，希望更貼近和認識作品，並為大眾服務。他們勤奮的筆記和對作品的了解常常不亞於一位擁有專業背景的人，但他們低調的坐在角落，總是靜靜的守護在作品旁，默默透過雙眼記錄展間前後所發生的一切。

工作人員所坐的椅子，通常講求功能性，但當我們將整個展場空間視為一個整體時，普遍的辦公款式也成為空間中的符號。我透過佈置，讓一把黑色的金屬摺疊椅看起來像是顧展人員剛離開的座位（實際展場並沒有顧展人員）。這個空缺的座位是邀請觀眾坐到椅子上翻閱展覽檔案的資料夾，同時透過對講機中的對話得知這檔展覽的故事。

資料夾裡除了是正常的展覽和作品介紹，還有看似藝術家簡介的工作者資料。而每頁檔案上面還會看到用鉛筆註記的一小段我與該工作者在佈展期間的對話。一方面是將所有工作者視為本次展覽的藝術家，另一方面也透露出在展覽背後彼此的支持關係。

當觀眾坐在椅子上閱讀、休息甚至滑手機時，因為身上有先前在門口配戴的工作掛牌（展覽文宣），因此從其他觀眾看來，自己便成為展場中的顧展人員。透過邀請觀眾坐下的動作，從情境上轉換觀眾的角色，也成為一種側身在場。於是這件作品讓觀眾又成為展覽中另一種角色，從不同的身份去發現、理解和重視展覽中的幕後人員。



【圖 32】王詠翔《可以閒暇》，2025

攝於福利社

六、《裂縫》

轉角過後會經過一道長廊，當觀眾抬頭便會意外的發現有一個明顯且刻意的裂縫。展場福利社的空間因為是地下室的緣故，天花板上有許多管線，管線穿透不同的牆面，留下許多圓形穿孔的痕跡。因此這個刻意的裂縫是我以風管相似直徑的圓作為開孔的造型，也是錄像裝置《裂縫》。

我在展牆上開孔的後方放置一台螢幕，遠看影像內容像是裂縫正在自動填補和修復的過程，駐足一陣便會發現，原來是一段有一個人正在刷油漆的影像。影像內容從一片漆黑開始，然後有人拿著與展場相同色號的淺灰水泥漆入鏡，依序由右到左、上到下緩緩的展開刷塗的過程，過程中油漆刷過的部分則變成淺灰色，直到整個鏡頭畫面都被填補成與展牆一致。

這件作品融入現場空間的環境，同時也是在回應 2017 年我於台北國際藝術村駐村時，在最後撤場的意外——我不小心讓天花板留下一處無法被修補的裂縫，慶幸的是它位於天花板，完全沒有人注意到它的存在。就這樣，這個裂縫伴隨著百里廳展間無數的展覽，每當我再回到那裡看展，便會看到我的「作品」一併展出（如果我將那個裂縫視為作品的話），如此轉念一想，意外的裂縫竟成為了一種典藏。而這個秘密，隨著台北國際藝術村的拆遷也隨著消失。



【圖 33】王詠翔《裂縫》，2025

攝於福利社

七、《地毯與地板》

整個展場規劃中，我在入口和動線上有許多設計和調整，試圖去引導觀眾在展間中的身體、身份的變化，而到了展間後半段，則選擇盡可能地保留和關注空間既有的現況。福利社的展場中有一個長型空間，那裡的地板和其他區域的水泥鋪面有明顯的區隔，是由許多小木磚拼成的木地板，年久失修。過往的藝術家經常為求展場整齊，總是會利用地毯覆蓋它。營運單位一直有想要整修和重鋪水泥，但礙於展覽期程密集和經費導致，所以一直無法施工。

在場勘時得知了這樣的故事而加以思考，這檔展覽用「展間」為題的初心，就是為了將展覽從排程密集的狀態中分離出來，使我們有時間能夠重新檢視和調整空間的狀態，因此基於這樣子的動機，我向場地方提出了《地毯與地板》的現地計畫。

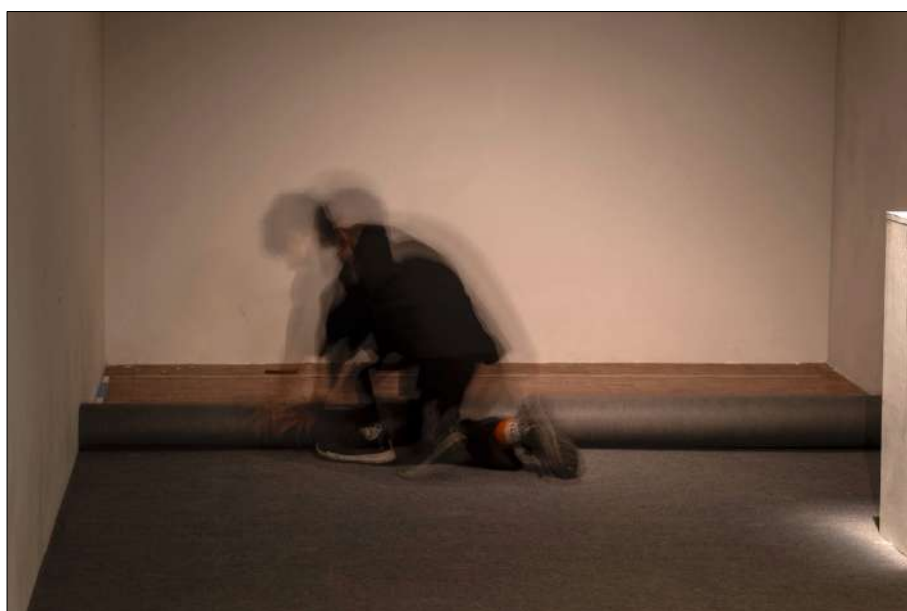
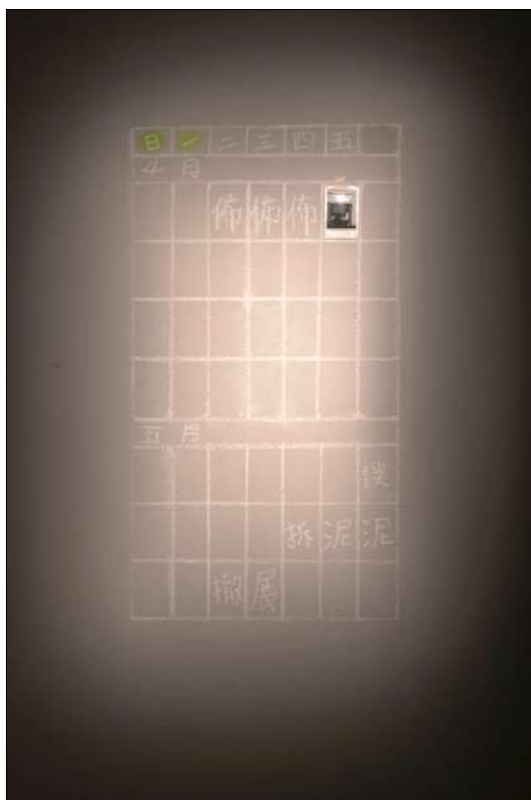
《地毯與地板》的計畫是效法過往藝術家處理該空間的方式，在這區展間中鋪上地毯，不同的是這塊地毯每天會從內側向外捲起一部分，像正在收拾般的，日復一日直到展覽結束前地毯剛好捲完。而在捲完的那天將拆除原本老舊的木地板，重鋪成和空間中其他區域一樣的水泥地。期間，我以拍立得記錄下地毯每天收捲的過程，並貼在牆壁上一張手繪的展覽行事曆表格中。

《地毯與地板》從收捲地毯的過程，凸顯了「展覽之間」的時間性，也讓空間留有一個重整和回看自身的空檔，是收整上一檔的餘溫也是為下一檔鋪墊。木作地板相對於空間有一種特殊性，承擔空間實體的某些部分而作為臨時的替代，卻也無奈成為半永久的痕跡。藉由地毯的遮掩再捲起露出一半，反而使觀眾重新注意木地板的樣貌，捲起的地毯上，偶爾沾黏起破碎的地板木塊，像是刨鋤也像拾起過往。



【圖 34】王詠翔《地毯與地板》，2025

攝於福利社



【圖 35】王詠翔《地毯與地板》，2025

攝於福利社

八、《螞蟻》

整個展場的最後，是一個貼近地面，尺寸如同踢腳板的長型投影。《螞蟻》為單頻道錄像作品，結合現成空間投影。畫面從低視角開始，工作人員的腳步來回在雜亂的空間中，他們正在收拾、準備撤場離開，熄燈的展間用字幕展開對白，訴說著：「穿著漆黑的衣服像是一群螞蟻，展覽越大我們就越小」。影片的最後，像是電影的片尾名單跑馬燈，秀出所有參與在這檔展覽中的人員，但是這些字卻無比的小，像是螞蟻一個挨著一個，沿著前者的路徑緩緩的在牆面上爬行。

地上的投影，邀請觀眾停留甚至蹲下來觀察這群「螞蟻」的足跡，透過足跡也能注意到空間裡鮮少被注意的細節。例如在投影的牆面中間有一段紙膠帶，那是佈展時校正投影機所用的定位標記，在這次佈展過程裡即興發揮刻意留下，如此保留了佈展的痕跡，並讓影像中的螞蟻字型越過牆上的紙膠帶，在內容與空間中產生關係。

這部錄像作品分為前、後兩段，後段看似無內容的名單跑馬卻佔據影片大部分的時長，我透過標題《螞蟻》讓觀眾能夠理解這段如同螞蟻的跑馬片段，其實才是作品以至於整個展覽真正的主角：是這些人、事、物共同完成、完整了一檔展覽中的展覽。



【圖 36】王詠翔《螞蟻》，2025

攝於福利社



【圖 37】王詠翔《螞蟻》，2025

攝於福利社

九、《（拍立得）（散落在展場）》

從一開始的《儲藏間》，掀開幕簾像是進入一個即將演出的舞台，而《螞蟻》作為展覽動線上的最後，便像是展覽的謝幕。在這之間是「展間」與「側身」的同時在場，往往這些事物都存在於展覽的檯面下，藉由這檔展覽成為台上的主角。

每一次的演出都會落幕散場，在展覽結束後也需要撤場和復原。但在復原的過程中，空間仍不免留下痕跡，《（拍立得）（散落在展場）》便是在紀錄和回應關於歷屆展覽在空間中的印記。我先以相機紀錄下在空間牆面上歷屆展出留下的縫隙，再以1:1比例重新輸出在透明片上，並讓影像交疊在原處，透過光影和簡單的色片去凸顯和發覺空間。

《（拍立得）（散落在展場）》這件作品有數十張透明片，但並不在展覽動線規劃中，而是隨意的散落（釘）在整個展場裡，它是將此刻當下與曾經在此存在的過程並置，然而我想強調的並不是在影像和實體中差異的差異，而是單純回溯空間、標記和再現的過程。而透過這件作品使觀眾更能夠去觀察、留意空間中的細微之處，一種屬於空間實體的邊緣。



【圖 38】王詠翔《（拍立得）（散落在展場）》，2025
攝於福利社

第六章、結語：尚未抵達的地方

第一節、處境

我的作品中以空間作為討論對象、形而上的思考，「在成為之前」也帶著反身性的提問；這個提問是對於框架、約定成俗的規訓發出質疑，同時也是從邊緣朝向中心的企圖。邊緣既是個人從事藝術路徑的處境，也有「地方」之間的相對關係；從邊緣、界線、地區、空間、場域……等等關鍵詞中，仍有更多全球化的、政治性的覺察。然而在本篇論文中，我大多以個人的經歷縮限於生活地緣的視野，我想強調的邊緣是在藝術內部關係上的問題，也可以說是作為藝術的邊緣。而基於這個邊緣的身份位置，讓我得以更清楚的看見當前在台灣藝術環境中的困境。

當然這些困境也同樣擴及整體社會、政治甚至全球化的議題，若將花蓮視為台北的邊緣，那麼台北相對於紐約在藝術市場密集或都市化程度而言也成為邊緣，於是在如此關係中便延伸出更大的、對於世界的觀點：台灣作為世界的邊緣——一種全球化的政治關係。目前台灣在政治外交的困難處境是一種邊緣，也正因這樣，我們努力藉由自身文化、科技、藝術等與世界保持聯繫。從近年幾屆台北雙年展和台灣雙年展的命題上，不難看出台灣藝術圈對全球化、後殖民、自然生態的討論和國際情勢的關注趨勢。

而在本篇論文更聚焦的問題是，有多少人留意到就在我們自身的藝術產業結構、文化政策以至於在展覽內部、基層的從業人員、在制度、補助、薪資、工時等等實質的問題？畢竟這些內部問題更總是一直位處藝術圈的視野邊緣。我想說的是，在本篇論文與創作中談論空間性的這些思考和感受，當然涉及了地理、政治、社會氛圍等情

況，但是以個人從事藝術工作的經驗與所感，觀察到在大論述中的細微議題，也都是一種由邊緣試圖朝向中心的情境。

台灣在國際上的位置，被忽略卻積極存在的處境，與我在藝術上作為「邊緣」的經歷相似……，所以在創作前期總是將兩者關係並置貼齊。然而受到疫情影響，當我停下腳步回看生活圈裡的藝術生態，意識到除了諸多涵蓋世界觀的大論述之外，在我們的藝術內部許多根本性的問題更被忽視了，所以我將創作面向轉而投入關注這些藝術空間自身、關心我們平時就在我們身旁的藝術夥伴。

第二節、結語

藉由論文書寫，梳理從大學至研究所的創作脈絡，能夠發現我對於空間的關注，是聚焦在那些過於習常的、不假思索而發生的盲區，從一種邊緣的位置嘗試朝向中心的過程中，去觸及那道知而不覺、約定成俗的框架，被我們忽視的邊界。「在成為之前」並不是期待回到過去的那一刻，也並非像是在科學原理般的因果關係中去較真，而是藉由反身性的提問，去意識到此時此刻是何以可能的通盤考察。「位處邊緣」則是從自身身份和經驗開展，在研究過程中也發覺這種邊緣性的連結，在許多社會、政治議題中有所相似。

以空間作為創作的對象，一方面是因為在過往求學的歷程中，在不同的城市往返、移動、居住，對空間環境的變化有所覺察；另一方面是在閱讀書籍時，受到 1950 至 1960 年代西方觀念藝術和裝置藝術啟發，嘗試跳脫台灣傳統美術教育下的「規訓」，嘗試模仿，進而產生對藝術與日常生活的思辨，並深入其中。近似於哲學中的認識論思考，其實也帶著不同情感的關照。

回顧我的創作脈絡，儘管作品與作品之間，在形式或議題範圍上有所差異，但仍可以感受到這些關懷往往來自於作品對藝術中心所產生的質問和反動性。當然無論是前期對土地、邊界議題關注；或是近期聚焦展覽內部，對空間、場域、藝術體制的省思，前者是對外的社會觀察，後者是空間和藝術體制的檢視。

即便如此在本篇論文中未更深的介入政治性的討論，並不是刻意避諱，而是更希望聚焦和留意在我生活所及的周圍。透過創作設法去形塑習以為常的空間或事物「在成為之前」的狀態，在僵化固有的現狀中，重新解構、再發現。我所朝向的那個中心也許並不是真實存在，而只是位處邊緣的想像，但這樣的想像促使藝術在我生命中的進程，同時也映射著台灣藝術環境之於其他領域的弱勢、台灣之於世界邊緣的處境。

最後，引用《霍米巴巴》書中作者生安鋒的序言：「邊緣其實也不具有固定的邊緣性，而是被置於邊緣和中心之交界線上，處於中心與邊緣之間那塊不確定的模糊地帶。邊緣的聲音可能受到大眾譏笑嘲諷，也可能被主流窒息消音，鎖上沈重的鐐銬，但真正的邊緣聲音不能迴避切實的責任，也無逃脫對真理烏托邦的追尋。」²³也許，所謂「位處邊緣的想像」，是願意相信藝術能夠有一種烏托邦的中心，期待當更多人願意檢視台灣藝術自身，更善於對待在藝術基層所有為藝術而努力的人的那天，一股屬於藝術內部的力量。

那是尚未抵達的地方。

²³ 生安鋒 著 《霍米巴巴》（生智文化出版，2005），頁 11。

參考文獻

參考書目：

1. Martin Heidegger, *The Question Concerning Technology*. Translated by William Lovitt. New York: Harper & Row, 1977.
2. Ludwig Wittgenstein。《論顏色》。譯者 孫周興。北京：商務印書館，2022。
3. Kevin Lynch。《城市的意象》。譯者 胡家璇，台北：遠流，2014。
4. Carl Schmit 等著。林淑芬 主編。《疆界、主權、法》。新竹：交通大學，2020。
5. John Berger。《觀看的方式》。譯者 吳莉君。台北：麥田/城邦文化，2010。
6. David Harvey。《新自由主義化的空間：邁向不均地理發展理論》。譯者 王志弘。台北：群學，2008。
7. Claire Bishop。《激進美術館學：當代美術館的當代性》。譯者 王聖智。台北：一行，2019。
8. Robert Atkins。《藝術開講》。譯者 黃麗娟。台北：藝術家，1996。
9. Suzanne Lacy 編。《量繪形貌：新類型公共藝術》。台北：遠流，2004。
10. Martin Heidegger。《林中路》。譯者 孫周興。台北：時報文化，1994。
11. Boris Groys。《藝術力》。譯者 郭昭蘭、劉文坤。台北：藝術家。2015。
12. Jean-Paul Sarter。《何謂主體性》。譯者 林惠敏。台北：遠流，2016。
13. Jacques Derrida。《書寫與差異》。譯者 張寧。北京：中國人民大學，2022。
14. 李長俊。《杜象作品全集，幾乎》。高雄：台灣文叢。2020。
15. 畢恆達。《空間就是權力》。台北：心靈工坊，2001。
16. 生安鋒。《霍米巴巴》。台北：生智文化，2005。
17. 黃文獻。《現代藝術啟示錄》。台北：藝術家，2002。

期刊文章：

1. 高子衿。〈在邊陲途中開採創作的礦藏—90年代替代空間中裝置藝術的發展〉。
《藝術觀點》12期，2001。
2. 陳錫泓、邱英浩、劉育芸。〈文化創意產業與評估指標關聯性之分析〉。
《都市與計劃》47期。2020。
3. 張金催。〈非營利藝術機構、替代空間與合作畫廊〉。《藝術家》207期。1992。
4. 張芳薇。〈空間演繹及其回返：初探台北雙年展展示策略〉。《現代美術學報》28期，2014。
<https://www.tfam.museum/File/BookStore/70/20150701154747935070.pdf>。

論文資料：

1. 黃秀琳。《2000年以來另類空間在台灣轉型現象之研究》。碩士論文。
東海大學美術學系。2013。
2. 曾永玲、廖英傑。〈台灣加蓋現象之文化探討與應用〉。《中華民國設計學會研討會》。
2009。 <http://ir.lib.cyut.edu.tw:8080/bitstream/310901800/9704/1/>。

展覽資料：

1. 潘小雪。〈策展論述〉。《島嶼隱身》。台北當代藝術館。2021。
2. 陳益村、田明璋。〈策展論述〉。《過度城市—工地解構學》。新樂園藝術空間。2020。
3. 蔡明君、賴佳琳。〈策展論述〉。《作為夥伴的我們》。王道銀行基金會。2025。
4. 陳冠中、葛大乘。〈策展論述〉。《當我們不在／再》。覓計畫。2022。
5. 李基宏。〈策展論述〉。《佈展中》。耿畫廊。2017。
6. 張育嫣、王雅璇。〈作品論述〉。《合作的想像》。2025。
7. 許佳安、吳梓和。〈作品論述〉。《重新愛上美術館之旅&藝術傷病防治俱樂部》。2025。

網路資料：

1. 林盛彬。〈藝術的法則：文學場域的生成與結構〉。《典藏藝術》。2016。
<https://artouch.com/artcobooks/content-2219.html>。
2. ARTOUCH 編輯部。〈華麗轉身：竹圍工作室即將告別，預計於 2021 年底熄燈〉。
《典藏藝術》。2020。<https://artouch.com/art-news/content-13051.html>。
3. 吳牧青。〈藝術村 20 歲成全行政園區都更，也請成全藝術在中央地帶呼吸交流的基因〉。
《典藏藝術》。2021。<https://artouch.com/art-views/cultural-policy/content-44082.html>。
4. 朱貽安，「疫情塑造的藝術世界」，文化內容策進院 TAICCA /典藏 Artouch，2021，
https://taicca.tw/intelligence/industry_research/detail/46。
5. 吳介祥。〈過勞之後？如何保障藝術工作者職業權利〉。《典藏·今藝術》。2017。
<https://www.thenewslens.com/article/59787>。
6. 許祐綸 整理。〈重省補助機制與藝術生態鏈的交互動能—美術類補助的批判性回顧〉。
國藝會線上誌。2014。https://mag.ncafroc.org.tw/article_detail?sid=188。
7. 董佳昀。〈竹圍工作室—替代空間的轉型與退隱〉。《竹圍工作室》。2021。
<https://bambooculture.com/project-related/4025>。
8. 呂嘉穎。〈COVID-19 疫情影響下的人文藝術表現方式—以高美館的「多元史觀特藏室」與
「VR 線上展」為例〉。《藝術認證》。2022。
https://www.kmfa.gov.tw/ArtAccrediting/ArtArticleDetail.aspx?Cond=9b3cc095-0a76-4763-9435-03664cd85ead&utm_source=chatgpt.com#_ftn4
9. 〈NFT 的盛衰之旅：泡沫破滅還是轉型契機？〉。《普惠金融科技》。2025。
<https://www.influxfin.com/articlepage/NFT>。
10. 〈在桃園遇見「新樂園」：隱藏市區巷弄的藝術亮點〉。《桃之邀邀部落格》。2024。
https://taoyuanwelcome.blogspot.com/2024/04/blog-post_18.html。

附錄—藝術家簡介

個人簡介

王詠翔 WANG Young-Hsiang		 相關作品影片連結
個人網站	chipswyh.weebly.com	
電子信箱	dionysoswyh@gmail.com	
簡介	王詠翔，出生於臺灣。近年創作以自身從事包括展覽規劃、佈展執行等在藝術產業中，觀察台灣當代藝術環境以及空間性的結構問題展開，透過觀念、空間裝置、現成物及影像為創作媒材，圍繞在空間關係的探討、實驗，成為在地理、身份、場域等視邊緣面對中心的想像。透過作品揭露在生活中太細碎而被忽略的事物，重新思考空間、界線和物件的意義。時常出現在作品中的反身性提問，也涉及權力、政治關係，形式背後是我們如何在此存在的社會關懷。旨在以自身經歷探問藝術與社會的疆界，並貼近生活的企圖。	

獲獎經歷

活動名稱	年份	地點	獎項
混種現場藝術季	2016	花博爭豔館，台北，台灣	由台北國際藝術村舉辦 獲得「視覺混種」首獎

駐村經歷

活動名稱	年份	地點	內容描述
台北國際藝術村	2017	台北國際藝術村，台北，台灣	第三季駐村藝術家

展覽經歷

展覽名稱	年份	場地/主辦	國家/縣市
蛇的盤繞比鼯鼠的洞穴更為複雜	2025	CHILI SPACE	台北，台灣
展間，在此側身-王詠翔個展	2025	福利社藝術空間	台北，台灣
透明的民族	2025	藝托邦藝術空間	花蓮，台灣
禽獸不如—台灣雙年展：平行展—技術變形記	2020	河南八號藝術空間	高雄，台灣
幻影野台—老爺行旅主題展	2020	傳藝老爺行旅	宜蘭，台灣
緩緩移至未知的他方	2020	游牧美術館，MAJI 集食行樂	台北，台灣
移動城市—工地解構學	2019	新樂園藝術空間	台北，台灣
桃園地景藝術節	2019	大湳森林公園	桃園，台灣
台灣當代一年展	2019	花博爭艷館	台北，台灣
光/作用—內湖光影遊戲藝術節	2018	94藝術空間	台北，台灣
不知所向—王詠翔創作個展	2018	青田藝術空間	花蓮，台灣
隱退的理性	2017	好地下藝術空間	花蓮，台灣
花東原創生活節	2017	花蓮文化創意產業園區	花蓮，台灣
台北國際藝術村，第三季駐村藝術家聯展	2017	台北國際藝術村	台北，台灣
國立東華大學春季美展	2017	林田山文化園區	花蓮，台灣
島嶼隱身	2017	台北當代藝術館	台北，台灣
台北藝術自由日	2016	華山文創園區，伊日美學基金會	台北，台灣
混種現場藝術季	2016	花博爭艷館	台北，台灣
游牧.游擊.四維超極限	2016	新樂園藝術空間&水谷藝術	台北，台灣
浮游姿態	2016	好思當代藝廊	台北，台灣