

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

混合媒介：在流動身份中的主體探尋

Mixed Media: Subjective Exploration of Identity Flow

研究生：蔡昱廷 撰

Graduate Student：Yu-Ting Tsai

指導教授：魏德樂教授

Thesis supervisor：Der-Lor Way

中華民國 114 年 12 月

December, 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

114學年度第1學期

蔡昱廷 (Yu-Ting Tsai) 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) 混合媒介：在流動身份中的主體探尋

(英文) Mixed Media: Subjective Exploration of Identity Flow

經本委員會審定通過，特此證明。

學位考試委員會

召集人 陳泰松

委員 陳泰松

黃建宏

魏德樂

指導教授 魏德樂

系主任 王裕瑞

中華民國 1 1 4 年 1 2 月 3 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

蔡昱廷 Yu-Ting Tsai 君 (創新科技組 Emerging Technology ,
學號 211162019) 所提之作品連同書面報告

題目：(中文) 混合媒介:在流動身份中的主體探尋

(英文) Mixed Media : Subjective Exploration of Identity Flow

經本委員會審定通過，特此證明。

召集人 陳泰松

委員 陳泰松

黃建宏

魏德樂

指導教授 魏德樂

系主任 王裕輝

2024 年 11 月 28 日
November 28, 2024

國立臺北藝術大學 新媒體藝術學系

112 學年度碩士班學年評鑑

評鑑委員審定書

創新科技組

蔡昱廷 君 (學號 211162019) 所提之評鑑作品

《離水山 Shuishan》

經本委員會審議，決議

通過

不通過

評鑑委員

召集人

委員

戴堯明
王連昆 王裕沛 魏德樂
孫心志 黃裕維
戴堯明 蘇匯宇
袁子以 林書瑜

中華民國 112 年 9 月 22 日

混合媒介：在流動身份中的主體探尋

指導教授：魏德樂

學生：蔡昱廷

摘要

認知到自己在短暫生命中的多重身份與大量經驗，在思考創作歷程時，看見了自身腦中思想的分割。隨著時間推移，腦海中斷裂的各形象逐漸清晰交織再一起，而後理解，個體作為複數角色，在不同慾望以及問題意識下所產生不同的樣貌。以拓撲學的觀點，觀看個體，思路在穿梭不同的系統、座標，交織出共通點位置，再相性不同的歷程中觀看經驗在自身作用的狀態。

本論文將從個人心路歷程，從大學至研究所以來的環境與心境變化，到探索個人存在的主體性以及建構作品多層次觀看的方式。在這個過程中確立了以裝置與錄像為主要表現形式並實驗與其他媒材進行融合的創作模式。與此同時，也萌生了建構自我世界觀的嚮往，將自身放入作品之中，完整敘事以及不同的進入途徑，成為虛構與現實融合後的新現實。

透過理論之文獻回顧與研究藝術史脈絡下藝術家們是如何混合媒介、對自我意識的表述。以此為養分，創造環繞於自身、虛構故事的世界觀，並將他們融合成為一種多重的觀看方式、進入途徑。

從個人的作品中梳理出了三個不同脈絡並將其拓撲展開，在每個脈絡下的思考途徑以及處理之問題皆有不同，但在最終都回歸到自身存在與主體身份的問題上，使用不同的媒材作為表述，每一次的實驗都是不同的進入作品虛構與現實世界觀混合的方法。同時論文也是作品的思考軌跡。

關鍵字：主體性、多重、歸屬、拓撲學、混合媒介、技術介入

Mixed Media: Subjective Exploration of Identity Flow

Advisor: Der-Lor Way

Student: Yu-Ting Tsai

Abstract

Recognizing the multiplicity of identities and the massive experiences accumulated during a short lifespan, the reflective process of creation unveils the separation of thoughts in the mind. Over time, the fragmented mental images gradually become clear and interwoven, leading to the realization that the individual, as a composite of multiple roles, takes on different appearances shaped by various desires and critical consciousnesses. From the topological perspective, viewing the individual, the line of thought traverse different systems and coordinates, converging on common ground. It is within the distinct processes of compatibility and differences that the experience acts upon the self.

This thesis will trace a personal journey from the environmental and psychological changes experienced from university to graduate school, to the exploration of the subjectivity of personal existence and the construction of multi-layered viewing methods for artworks. In this process, the mode of creation was established, primarily utilizing installations and videos as major forms of expression, while experimenting with their fusion with other mediums. Concurrently, an aspiration to construct a personal worldview emerged, integrating the self into the work to complete the narrative and provide various entry points, thus forming a new reality synthesized from fiction and reality.

By reviewing literature on theories and studying the art historical context of how artists have mixed mediums and articulated self-awareness, this serves as nourishment for creating a self-referential, fictional narrative-based worldview, and merging them into a multi-faceted approach to viewing and entering the work.

Three different threads are organized and topologically expanded from the personal works. The thought processes and problems addressed within each thread are

distinct, but they ultimately return to the issues of personal existence and subjective identity. Using different mediums for articulation, each experiment represents a different method of entering the mixed fictional and real worldview of the work. Simultaneously, the thesis serves as the trajectory of thought for the artwork.

Keywords: Subjectivity, Multiple, Belongingness, Topology, Mixed Media, Technology Intervention

誌謝

從中興機械來到北藝大新媒體唸書，這段碩班的日子豐富到難以言喻。像是開啟了新的人生大門，不斷體驗從未有過的感覺，一路上遇到許多形形色色的人，帶來的不論腦內的激盪或是實質的幫助，都使我心懷感激。直到要離開了也還未整理好對於北藝大的感情，才意識到，我是真的很喜歡這個地方呀。

感謝指導魏德樂老師，正因為有他的無限放心，才能讓我以最安心的狀態寫完這篇論文。感謝口試委員黃建宏老師，總是給出最切題的建議，點出我最難以解釋的問題，使我豁然開朗。以及做為貴人，在低潮時刻藝術領域上的拉拔，使我能夠成長茁壯至今日的樣態。感謝口試委員陳泰松老師，對於文字上以及思考上的建議，因為有這些與我大不相同的觀點，才能如此促進我思考。

也要感謝校內校外的眾多老師，蕭有志老師、林俊吉老師是我在這一路上的良師益友，除了作品上的建議，更多的也是關於人生、心靈上的支持，讓我矛盾的心理在某些時刻可以被安放。袁廣鳴老師、王連晟老師、王福瑞老師給了我許多關於作品上的建議，總是一針見血的使我能夠快速洞悉作品而後成長，在聊天的過程也讓我有逐漸成為新媒體一份子的歸屬感。

感謝碩班同學朋友，育任、詠仁、琪絡、子晏、芳宜、若彤、子逸、阿智、Amy、濬磊，謝謝同學們這三年來的各種討論、互助合作、又或是一些思想、心靈上的激盪，使我在藝術領域的各個面向都有顯著成長。

感謝系辦的小民、佑任，總是接住我的予取予求，讓我能夠自在的在創作的路上行進。

感謝我的兄弟，淨凱，總是在製作作品以及能量、情感的衝擊中給予我最大的幫助，是我的憧憬，那個總是出現在作品中的人，是我最大的致謝。

感謝 Edna、東東、學毅、柯騰、軒宏、舒植、育哲，你們是我的後盾，莫過於你們的幫助以及對於我的期待，才使我今天能夠好好的完成了這一趟美妙的旅程。也要感謝中興機械的教授、同胞們，謝謝他們的支持，給予我極大的情緒價值。

感謝關渡美術館、金馬當代美術館、桃園市立美術館、彰化縣立美術館、國立臺灣美術館、洪建全基金會，使我能夠好好的展示我的作品，是我的榮

幸。尤其是關美館是我在北藝的第二個家，謝謝叡栩、宜樺、曉華、阿寬、嘉桓的照顧，使我感受溫暖，是會一直想再回去的地方，也是夢開始的地方。

另外，我要特別感謝我的父母，沒有他們的支持，我是無法安心地走完這趟旅程、寫完這篇論文的，在各方面總是回應了我的予取予求，恩重如山，難以言說。

還有所有一路上的相遇與幫助過我的人，實在受了太多的幫助，無法一一寫下，但真的非常感謝所有的支持。

最後，我要感謝我自己，謝謝你義無反顧的選擇了這一條道路，我從未後悔，不論是未來或過去，仍然會在這條道路上，燃燒拼搏，你很努力，接下來也要一起前進，不畏艱辛。

目次

| | |
|-----------------------------|-----|
| 摘要..... | II |
| 誌謝..... | V |
| 目次..... | VII |
| 圖次..... | X |
| 第一章 導論 | 1 |
| 第一節 銜接—對於創作的想像與不適感..... | 1 |
| 一、 個人主體性的疑惑 | 1 |
| 二、 創作作為抒發的管道 | 1 |
| 第二節 機械本質、裝置與觀眾的對話方式..... | 2 |
| 第三節 錄像的嘗試與實驗..... | 3 |
| 第四節 媒材揉合之後、個人主體與拓撲..... | 5 |
| 第五節 論文架構..... | 6 |
| 第二章 自我主體身份與混合媒介 | 7 |
| 第一節 何為拓撲、何為主體..... | 7 |
| 一、 拓撲學 (Topology) | 7 |
| 二、 主體性 (Subjectivity) | 10 |
| 第二節 藝術家如何表述作品或是自我? | 11 |
| 一、 關於自我重現與創造新現實 | 11 |
| 二、 關於創造身份與擬仿 | 13 |
| 三、 混合媒介展覽實例 | 15 |

| | | |
|-----|--------------------------|----|
| 第三節 | 總結分析..... | 17 |
| 第三章 | 探究中介地帶的登山者..... | 18 |
| 第一節 | 登山者—失蹤作為存在的狀態..... | 18 |
| 第二節 | 離水山..... | 20 |
| 一、 | 影像的中介空間..... | 21 |
| 二、 | 水山聚落—圖紙標記..... | 23 |
| 三、 | 遺骨作為發聲源..... | 23 |
| 四、 | 離開水山之後..... | 25 |
| 第三節 | 孤寂的身體感與遺忘與真實與虛構..... | 26 |
| 一、 | 錄像—不眠山..... | 26 |
| 二、 | 深山公路..... | 32 |
| 第四節 | 不眠山—蔡昱廷個展..... | 33 |
| 一、 | 展覽概要..... | 33 |
| 二、 | 山林幻境—走入不眠山..... | 33 |
| 第四章 | 城市邊緣游牧者—關於主體與肉身性的想像..... | 39 |
| 第一節 | 對於自由身體的想像..... | 39 |
| 一、 | 存在主義..... | 40 |
| 二、 | 自由的體驗—造船工程..... | 41 |
| 第二節 | See You Next Time..... | 42 |
| 一、 | 國家與城市邊緣..... | 43 |
| 二、 | 展開錄像、拓樸後拼貼..... | 47 |
| 第三節 | 肉身性與去肉身之後..... | 48 |

| | | |
|------|------------------------------|----|
| 一、 | 當身體失去知覺之後 | 48 |
| 二、 | 肉身性 | 49 |
| 三、 | 去肉身 | 52 |
| 第四節 | 哭喊、笑、浸濕身體、輕聲道別—蔡昱廷個展..... | 55 |
| 一、 | 桃源國際藝術獎 | 55 |
| 二、 | 回到家鄉—彰化 | 56 |
| 第五章 | 回望自身根源的家族成員—以技術重探記憶 | 60 |
| 第一節 | 論家庭與主體..... | 60 |
| 第二節 | 母系血親..... | 63 |
| 一、 | 母女 Maternal bond..... | 63 |
| 二、 | 母女—二部曲 | 66 |
| 第三節 | 創作作為悼念..... | 66 |
| 一、 | 回推到悼念的起點 | 67 |
| 二、 | 七日 | 67 |
| 第四節 | 家後 Ke - āu..... | 69 |
| 一、 | 階段性呈現—母女 Maternal Bond | 70 |
| 二、 | 家的背面 | 71 |
| 第六章 | 結語與未來展望 | 75 |
| 參考文獻 | | 77 |

圖次

| | | |
|-------|---|----|
| 圖 1、 | 《關於生命的流動》展覽紀錄，2023..... | 3 |
| 圖 2、 | 《悖論》展覽紀錄，2023..... | 4 |
| 圖 3、 | 《悖論》手繪逐格劇照，2023..... | 5 |
| 圖 4、 | 《悖論》個人形象第一次出現於作品中..... | 6 |
| 圖 5、 | 莫比烏斯環，圖片來源： (http://www.mathland.idv.tw/fun/moebius.gif) | 7 |
| 圖 6、 | 2023 泰國雙年展，Korakrit 作品《Painting With History In A Room Filled With People With Funny Names》（2023 年 12 月拍攝）..... | 12 |
| 圖 7、 | 作品《法咪咪 FAMEME》余政達，圖片來源：臺北市政府文化局 (https://event-web.line.me/ectw/v2/article/6QnGXw?imageSlideIndex=4) | 14 |
| 圖 8、 | Turner Prize 2022: Sin Wai Kin 《It's Always You》, Tate Liverpool 2022, Photo: (https://sunpride.hk/wp-content/uploads/2022/07/05.jpg) . | 15 |
| 圖 9、 | Laure Prouvost, MOOTHERR!!, Photo: (https://www.lissongallery.com/artists/laure-prouvost/artworks/mootherr-2021?image_id=23919) | 16 |
| 圖 10、 | Laure Prouvost, Deep See Blue Surrounding You, Photo: (https://www.cnap.fr/deep-see-blue-surrounding-you-vois-ce-bleu-profond-te-fondre)..... | 16 |
| 圖 11、 | 個人作為登山者、登山縱走途中（2022 年 8 月拍攝）..... | 20 |

| | | |
|-------|--|----|
| 圖 12、 | 《離水山》三頻道影像，2023..... | 22 |
| 圖 13、 | 《離水山》使用 AI 創造之影像空間 | 22 |
| 圖 14、 | 《離水山 (二) 》現場吊掛圖、水山聚落標示圖，2023..... | 23 |
| 圖 15、 | 山神廟祭祀遺骨（2023 年 3 月拍攝） | 24 |
| 圖 16、 | 《離水山：再臨》，臺灣美術雙年展：黑水，國立臺灣美術館， 2025 25 | |
| 圖 17、 | 玉山西峰山神廟、我作為登山者，《不眠山》錄像劇照，2024..... | 28 |
| 圖 18、 | 許家維《高砂》單頻道錄像裝置，2017，圖片來源：尊彩藝術中心 （ https://www.lianggallery.com/wp-content/uploads/hsuchiawei_banner4.jpg ） | 29 |
| 圖 19、 | 單頻道錄像《不眠山》能劇片段，2024..... | 30 |
| 圖 20、 | 單頻道錄像《不眠山》樹靈塔舞台，2024..... | 30 |
| 圖 21、 | 擬仿演繹伐木工人，《不眠山》錄像劇照，2024..... | 31 |
| 圖 22、 | 《失蹤伐木工人報紙》，2024..... | 31 |
| 圖 23、 | 《深山公路》設計手稿，2023..... | 32 |
| 圖 24、 | 「不眠山」入口處《Which it Remains》，關渡美術館，2024..... | 34 |
| 圖 25、 | 《山林指南》作品草稿，2024..... | 35 |
| 圖 26、 | 單頻道錄像《不眠山》，關渡美術館，2024..... | 36 |

| | | |
|-------|---|----|
| 圖 27、 | 不眠山－蔡昱廷個展，關渡美術館，2024..... | 36 |
| 圖 28、 | 《帝國の山林》作品紀錄，2025..... | 37 |
| 圖 29、 | 嵐山工作站標語牌（2024 年 2 月拍攝）..... | 37 |
| 圖 30、 | 《造船工程 Navel Architecture》，台東藝文中心，2023..... | 42 |
| 圖 31、 | 《See You Next Time》，泰國、金三角，2024..... | 44 |
| 圖 32、 | 《See You Next Time》錄像劇照，於台北島之現地裝置，2024..... | 44 |
| 圖 33、 | 《See You Next Time》錄像劇照，向海奔去，2024..... | 45 |
| 圖 34、 | 2022 年拍攝之台北島..... | 46 |
| 圖 35、 | 行動式展覽－登陸台北島，圖片來源：程灝..... | 47 |
| 圖 36、 | 《See You Next Time－混合拼貼地圖》，桃園展演中心，2025..... | 48 |
| 圖 37、 | 《亂葬墳的夏日午後》錄像劇照，2025..... | 53 |
| 圖 38、 | 《亂葬墳的夏日午後》數位中的容器、在地小朋友一同繪畫..... | 54 |
| 圖 39、 | 《See You Next Time》重建臨時居所，桃源國際藝術獎，2025..... | 56 |
| 圖 40、 | 哭喊、笑、浸濕身體、輕聲道別，彰化縣立美術館，2025..... | 57 |
| 圖 41、 | 與兩位朋友於亂葬墳所繪的四幅畫作，彰化縣立美術館，2025..... | 58 |
| 圖 42、 | 《去肉身》微噴輸出，彰化縣立美術館，2025..... | 59 |

| | | |
|-------|--|----|
| 圖 43、 | 陳順築《家族黑盒子》，1992，圖片來源：非池中藝術網 （ https://d2onjhd726mt7c.cloudfront.net/images/datas/000/022/421/x51ixd3hacvjir2t7pn0playb5cnvpej_1400x800.jpg ） | 62 |
| 圖 44、 | 陳順築《集會·家庭遊行—澎湖屋》，1995，圖片來源：台北市立美術館 （ https://www.tfam.museum/Research/PublishingDetail.aspx?id=966&ddlLang=zh-tw ） | 62 |
| 圖 45、 | 《母女》錄像劇照，2023 | 64 |
| 圖 46、 | 《母女—舊照》，1993 | 64 |
| 圖 47、 | 《母女—擬仿相片》，2023 | 65 |
| 圖 48、 | Thomas Demand《控制室》，2011，（2025年3月攝於臺北市立美術館） | 65 |
| 圖 49、 | 《母女—二部曲》錄像劇照，2023 | 66 |
| 圖 50、 | 《七日》前期裝置模擬圖 | 68 |
| 圖 51、 | 裝置製作過程、控制系統（拍攝於2025年6月） | 69 |
| 圖 52、 | 《母女》展覽紀錄，金馬賓館當代美術館，2025 | 70 |
| 圖 53、 | 家後 Ke-āu — 蔡昱廷個展，洪建全基金會，2025 | 72 |
| 圖 54、 | 牆後的錄像作品《母女》，洪建全基金會，2025 | 73 |
| 圖 55、 | 紅磚牆的背面，洪建全基金會，2025 | 74 |

第一章 導論

本章節將會講述個人是如何確立創作脈絡以及想法梳理的過程。從家庭的起源至大學時期於機械科技領域拼搏到大三開始接觸到當代藝術創作，進入研究所後開始實驗藝術與科技的融合，以及自我、精神的開發，各類不同領域知識、哲學的探索。使用熟悉的機械材料與錄像進行創作，並產生對於各式媒材的好奇。最終，思考如何將所學之知識與媒材揉合，呈現作品的層次。並期望能夠達到多層次視角與媒材自由使用的狀態。

第一節 銜接—對於創作的想像與不適感

一、 個人主體性的疑惑

對於個人主體性與周圍環境的不適，要從根源開始談起，就個人所認知，我並不是在一個具有國家主體認同的家庭環境中成長，因此對於國家整體認同較為低落，再加上種種因素的失望堆疊與崇洋媚外，形成了一種無法明確自身定位、對於個人主體產生混亂的狀態，同時也對身份認同產生疑惑，像是無法適應社會規則的不適者。而後在因緣際會下，不同的群體中游走的經驗，開始理解不同的地方、區域會被形塑出不同的主體。而在同樣的區域之中，交織出的主體性也會極為相似。那是自我真正的主體嗎？究竟是什麼影響了自我？回到自己的生命經驗裡，理解並思考外在影響對於生命的作用。

二、 創作作為抒發的管道

大學時期位於台中的國立中興大學就讀機械工程學系，最初對於機械的想像處於一種數學與公式，精準且邏輯性的思考，我們不接觸實體的機械，而是看著背後的理論與計算。直到大三開始，認真的接觸了各種藝術的形式與表現。錄像、裝

置、複合媒材，逐漸踏入新媒體藝術的領域，因為位於台中就讀大學，國立臺灣美術館成為了接觸當代藝術最大的管道，並理解了藝術的多種可能性與面向，不論是觀看的方式、理解的層面與層次，都讓我大開眼界。

接著進入北藝大新媒體藝術研究所後，上了許多不同類型的課程，且不僅止於新媒系、也在美術系上了許多課程，以及閱讀各種不同於以往的書籍，了解了藝術史、各類型的知識、哲學，另外也常於校內外觀看各式展覽，將眼界逐漸放開，感受到自身不足的同時也好奇國內與國外製作展覽、作品的差異，一有機會，也至國外觀看各式展覽（2023 泰國雙年展、2024 威尼斯雙年展），雖感受到極大的不同，但也還沒能精準地說出差異。同時在思考藝術的局限性、技術的必要性、我自身主體存在的位置以及新媒體的發展快速與自身在舊有媒體的原地踏步。

第二節 機械本質、裝置與觀眾的對話方式

大學時期於機械工程領域中，系所主要以各式力學、自動控制、數學、材料學等作為學習內容，與進入系所前所想像的機械有極大落差，學生面對的是一行一行，無數頁的公式、數字。冷冰冰的數字與公式形成一種非日常圖像，與一般所想像的機械、機器人、動力結構可說是大不相同。即使在大四最後的專題呈現製作出的大型機構機器，也是建立在無數的數字以及數據分析之上，動手製作則是較為後期的事。因此，在剛進入新媒體藝術學系就讀，理解了面向藝術的動力機械裝置時，產生了斷裂感。思考的模式截然不同，一種是合乎效率與邏輯性的數學面所組成的機械，那是由無數的數字與公式組成、能量傳遞與效率的極致。另外一種是從圖像的結構與外型去思考它的動作以及運作，似乎將數字以及數據分析擺在了較為後方的思考方式，單純的去思考它的運作美學、原理。在這兩者之中，並沒有優劣之分，單純是對於機械本質的想像落差。

在這些思考的過程中，雖然最後沒有明確的梳理、定義自身對於裝置的思考模式，但還是做出了嘗試，在 2023 年與臺大材料系同學—張舒植合作製作出了第一件

燈光動力裝置作品《關於生命的流動》，作品透過觸摸將脈搏轉換為光斑，光斑經由傳輸網絡匯聚於血袋，最後將血袋匯集之能量注入類比訊號電視，光斑的移動及累積，使生命的流動意識放大。裝置作為一個無機生命體，觀者透過建立與生命體的連結，互相接受、共感彼此的訊息，觀者感知光斑的流動、燈泡的跳動，生命體接收觀者的心律、形象，映入生命體眼中的觀者，是生命體的觀看，而觀者藉由映像管的變化凝視生命體。

此作品可以說是完全跳出了以往對於裝置的想法而製作，雖然稱不上機械。在製作時還未完整理解自身的創作目的與對於「存在」的想像，但在回過頭來看後，才發現人作為某種形象的存在一直深植於我的作品之中。在未來也希望將在過去機械工程世界裡所認知的本質揉合在動力機械藝術面向的表象，成為新的表述方式。

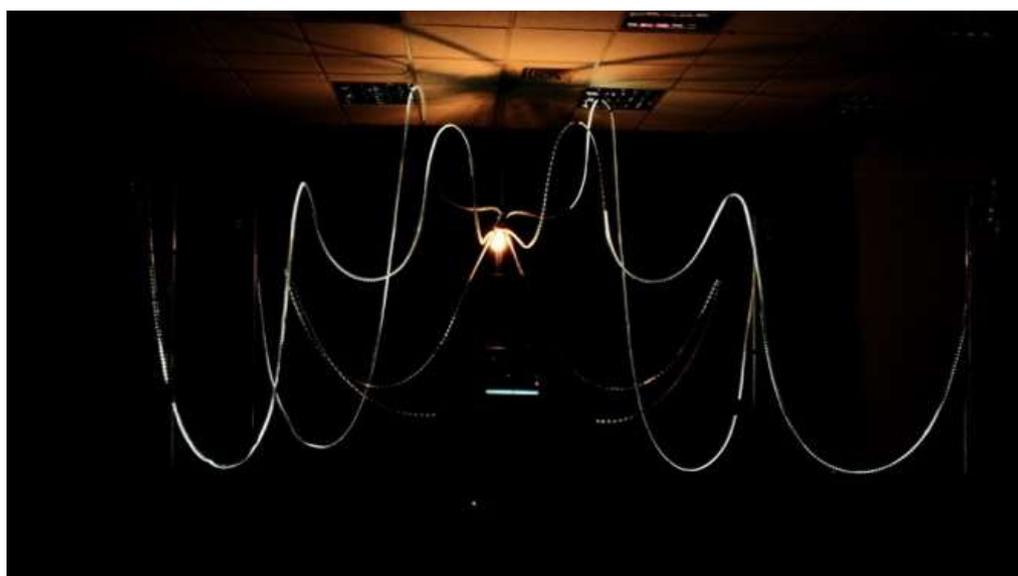


圖 1、 《關於生命的流動》展覽紀錄，2023

第三節 錄像的嘗試與實驗

在錄像上，或許因為那是最先接觸到的新媒體藝術形式，讓我直覺的感受、理解它與常見的電影、電視劇的區隔，以及使用語彙的不同，即使與其他影像分類的

邊界模糊，仍能理解它背後的意涵以及處理方式，更讓人好奇與興奮的是那不受限制的可能性。在此階段，我不深究於拍攝的方式，而更加的在意它敘事的手段以及內容、觀看感知的處理。

談到製作錄像的開始，更大程度的與思考自身的存在與主體性有了關係。在2023年，我製作了一部虛構個人角色身份，與現實混合的錄像裝置《悖論》，使用一秒八幀的手繪、靜態攝影逐格動畫，以散文電影的方式講述一封主角寫給朋友弟弟的信，穿插著過往的對話。主角以他的視角，在弟弟印象中重建那與他未曾謀面的哥哥，與他的故事。並運用雙頻道穿插的方式讓畫面於映像管與數位螢幕中穿梭，創造數位與類比之間的幻象，同時也是混合媒介實驗的開端。作品中我將自身的相片穿插於其中並且混合真實的歷史史據構成敘事，有意或無意地傳達一種個人形象的介入虛實混構的故事之中。從此出發，在接下來的錄像作品中，不論是在何種形式、媒材之下，都有一個「人」的形象出現，那個形象脫離了個人在正常生活下的樣貌，無論是自身的故事或是虛構故事，那些人都是我。如同分靈體又如同扮演的存在各個不同位置、角色、身份，也是個人拓撲的開始。



圖 2、 《悖論》展覽紀錄，2023



圖 3、 《悖論》手繪逐格劇照，2023

第四節 媒材揉合之後、個人主體與拓撲

在前三節之中簡述了自身的問題意識以及個人對於裝置、錄像的看法與解釋，在每個面向之中，都有不同的問題需要處理、應用，而在這之後則需要將他們揉合處理，在我所想像的未來之中，它們皆有存在的必要性，同時也會有其他的媒材加入，混合不同媒介之後，在多重之中找到平衡及協調。

同時期許在未來創作的過程，從技術以及媒材的揉合使用之中找到藝術性，並透過混合媒體創造出新的身份以及關於認同的路徑。另一部分，在處理個人主體性問題上，也在逐步的透過作品探索，使用不同的表述方式，使技術以及媒材成為身份認同的義肢，同時也是自我療癒的過程。

在目前製作的作品中，也嘗試使用不同的、異質性的材料組織空間，透過作品又或是不同媒介語境的連結，呈現不同於角色之拓撲的思考方式，也同時的增加了更多的、不同層面的，進入作品的方法。

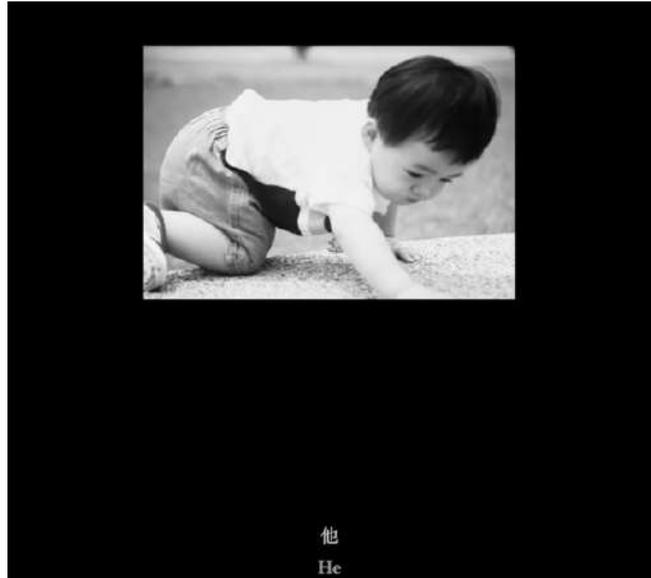


圖 4、 《悖論》個人形象第一次出現於作品中

第五節 論文架構

此篇論文，從此章的緒論打開個人持續思考的問題以及創作方式、媒材的奠基，第二章則作為整體創作思考的文獻、參考藝術家回顧，關於主體性、拓樸以及混合媒介的探討。第三、四、五章則將過去作品分為三個脈絡回顧。第三章，作為探究中介地帶的登山者。第四章，建立主體性的疑惑，作為城市邊緣的遊牧者。再到第五章，作為家庭成員，以血緣為媒介回望家族，主體性的根源。最後第六章則是整篇論文的一個結尾總結以及未來展望。

第二章 自我主體身份與混合媒介

此章節為文獻、參考藝術家回顧，將以完成「以拓撲觀點探討自我主體性」、
「一體化的混合媒介展覽」做為初步目標，一步步分解創作過程，依章節進行文獻
探討。

第一節為拓撲學、主體性的資料與意涵。

第二節為探討身份、主體的藝術家文獻討論。

第三節為一體化的混合媒介展覽文獻討論。

第一節 何為拓撲、何為主體

一、 拓撲學 (Topology)

是數學的分支之一，主要研究物體在連續變形（例如拉伸、扭曲或彎曲）過程
中的特性，而不考慮物體的大小和形狀。簡而言之，拓撲學關注的是物體的「連通
性」和「空間性質」，即在物體變形時保持不變的屬性。這些特性在許多現代數學
和物理領域有著廣泛的應用，例如莫比烏斯環也是拓撲學研究中的一個重要物件。

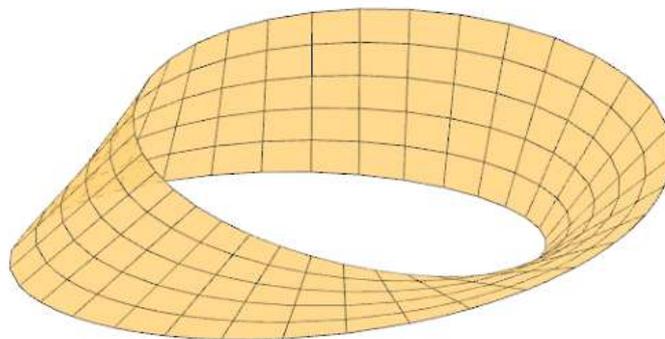


圖 5、 莫比烏斯環，圖片來源：<http://www.mathland.idv.tw/fun/moebius.gif>

（一） 拓撲學的基本概念

拓撲學的基本概念主要包括連通性、基本群、同倫與同調，以及緊緻性與連續性。與傳統幾何學關注形狀的尺寸、角度與比例不同，拓撲學關心的是在不撕裂、不斷裂的前提下，空間如何被連接、轉換與持續存在。使拓撲學成為理解「關係」、「過程」、「結構」的理論工具，不僅僅是描述形式的數學學科。

個人的創作經驗使我逐漸意識，形式並不是理解世界的關鍵。拓撲學提供了一種觀看空間與存在的方式，在不撕裂、斷裂的前提下，事物如何彼此連接、轉換與持續流動。這樣的思考，成為我面對自身脈絡、自我與思考時的重要參照。

我理解的「連通性」，並不只是物理上的可達，而是感知與記憶是否能夠在不同片段之間流動。在創作中，處理彼此分離的影像、聲音與物件，甚至是不同觀點與系列的作品，形成一條連續的路徑。

再來是「基本群」，關注的是空間中反覆流動的封閉路徑，這些路徑是否能被連續收縮為一個點。我將這樣的結構視為作品多段敘事的缺口，記憶、被遺忘的、情感的多重性。這些無法被「收縮」為單一敘事的存在，使作品始終保留一個敞開的中心，觀看與觀點在其中反覆，在迴圈中徘徊。

同倫與同調，就個人觀點，是關於變形以及拆解為思考。同倫允許形狀在流動中持續改變，只要連接關係尚未被破壞。在個人藝術實踐中，並非為了製造變化，而是讓變化本身成為可被感知的過程。同調則使我能將複雜的結構思考拆解為多個層次來思考。我的作品經常由多個元素構成，它們各自獨立，卻在整體結構中彼此呼應。透過這種組織方式，我試圖建立一種非線性的敘事，重新拼接作品的結構。

緊緻性與連續性，則關乎作品是否能形成一個有限而集中的場域。即使層次有限，觀看的經驗以及思考是否能在其中不斷展開，即使時間斷裂，感知仍能以另一條方式延續。作品關注的不是極致的完美，而是如何讓作品在變動中保持存在。

拓撲學不是一套被直接展示的理论或是創造素材，而是一種隱而不顯的創作、思考方式。它使我能在形體消失、敘事鬆動的狀態下，仍然維持關係的線路、脈絡，讓那些被忽略、不被連結的存在，在連續的變形中，持續的顯露。

（二） 拓撲學在哲學領域的思考

在哲學領域中，拓撲學所提出的空間概念，啟發了對存在狀態與身份認同的重新思考。吉爾·德勒茲（Gilles Deleuze）與費利克斯·加塔利（Félix Guattari）在《千高原》中提出「平滑空間」與「條紋空間」，描述空間在連續流動與結構之間的不同狀態。這種對空間的理解，並非建立在固定座標或穩定秩序之上，而是關注流動、阻礙與變形的關係，其思想脈絡亦可視為對拓撲學概念的一種哲學延伸。

以我的觀點，「平滑」與「條紋」並不是對立的兩種空間類型，而是不斷交錯、互相滲透的狀態。從自身經驗中，人對空間的感知是在這兩者間來回飄蕩，一方面，平滑空間的開放性使身體、記憶與感官在移動中形成連續的流動，另一面，條紋空間透過秩序，使這些流動之上刻劃出邊界與切割。這種矛盾的共存，使空間成為一種持續生成且流動的結構時而停下時而前進，無法被完全定義的場域。

德勒茲與加塔利所提出的非線性空間觀，使我重新理解自我與世界的關係。身份不再是一個固定的核心，而是在不同空間層次與人生段落中暫時成形的結果，存在也不是穩定的狀態，而是在流動、停滯與斷裂之間不斷調整的位置。這樣的理解，與拓撲學中「在不撕裂的前提下持續變形」的概念形成呼應，使我在變動中思考連續性，而非追求形式上的完美與完整。

回到個人創作中，這樣的空間思維轉化為觀看路徑、敘事結構與媒材的操作。創造一種既非完全平滑、也非條紋化的場域，觀者可以在其中遊移、迷失，同時接觸到那些殘留、無法被跨越的界線。因此，拓撲學與《千高原》對我而言，並不是抽象理論的參照，而是一種實際影響如何理解自身的思考工具。使我在非線性的空間中思考存在，在缺口與流動之間，在不斷變形的世界裡，暫時成為自己。

二、 主體性 (Subjectivity)

在哲學和藝術人文領域之中，主體性是個人自我意識、身份認同和存在意義的重點核心，並且在此之中進行深入的討論思考。哲學上，主體性主要探討自我與世界的關係，在知識、道德和存在意義上的自我存在定位。在藝術領域之中則是對於主體性在創作、表述和情感抒發，尤其是如何通過個人的視角、情感和身份來體現出不同面向的意識。

(一) 探索哲學中主體性與個人觀點

二十世紀現代哲學的發展，使「主體性」不再被理解為一個固定的核心概念。胡賽爾(Husserl)在現象學中將主體性視為一種經驗的生成過程，強調意識在與世界的相遇中逐漸形塑自我。自我並非先於經驗而存在（並非一出生及有自我），而是在感知、時間與身體之中逐步形成。

米歇爾·傅柯(Michel Foucault)對主體性的批判進一步指出，主體並非只是在經驗中生成，更是在權力與話語中被塑造。個體對自身的理解，往往早已受到社會規範、知識體系與歷史敘事的影響。主體性不在是內在狀態，而是一種被建構、被規則約束下的結果。

德勒茲與加塔利則提出分散且多重的主體觀，拒絕將自我視為單一中心。他們的思想使我得以將主體性更理解為一種流動性的結構，在不同關係、空間與情境中不斷變形與重組。主體不再是一個穩定的身份，而是多重狀態暫時交會的結果。

在這些思想的融會貫通後，我將主體性視為一種持續生成、同時不斷被外部條件干涉的位置。這樣的理解影響我的創作方式，使不同的創作脈絡交織成為一個主體不段變化的、圍繞在我自身的系統，觀者在其中經驗自身如何被不同的空間、敘事形塑，並在不確定之中重新感知不同的存在方式。

（二） 回到藝術領域中的主體

我的創作中，主體性始終不是一個穩定、完整的自我，而是一種在個人經驗、身份中不斷生成的狀態。在藝術領域主體性對我而言，並非單向地表達個人情感，而是一個讓其浮現、搖動，甚至瓦解的過程。將自身經驗與情感回應作品，觀者又如何從各自的主觀位置進入作品，這兩者之間的拉拔，構成了作品存在的條件。回望藝術史，從浪漫主義將創作視為內在情感的外置化，到現代藝術逐漸轉向心理狀態與無意識的探索，主體性的表達仍然持續性的變化。這樣的轉變使我意識，主體並非僅僅是透過清晰的自我敘述，它可以是破碎的、間接的、缺席的狀態。

另一部分對於主體的理解，也回應至我對後殖民語境中身份認同的關注。在多重文化與歷史交織的情境中，主體性往往是在權力與記憶的縫隙中被建構組成。霍米·巴巴（Homi Bhabha）所提出的「文化混雜性」，將身份理解為一種不斷協商的過程，是無法被確定的位置。殖民歷史、地方記憶與個體經驗彼此疊合，使主體性成為游移於不同敘事之間的狀態。

最後，回應到對於拓樸的思考，我將創作視為一個拓樸式的場域，主體可以在其中變形、分散，甚至暫時消失，但關係仍然被保留。透過這樣的方式，讓作品成為一個承載個人感知、經驗回應至集體記憶的空間，使那些被忽略、被邊緣化的存在，得以在不穩定之中持續發聲。

第二節 藝術家如何表述作品或是自我？

自我重現↔創造身份

一、 關於自我重現與創造新現實

從前在觀看作品時，常會產生，我理解作者想說什麼，但就只是理解而已，那是觀者與創作者又或是創作者與作品之間的斷裂感。創作者與作品如同陌生人，單

純的使用理論又或是特殊觀點處理作品。那也沒有優劣之分，單純的是個人希望能夠在作品中再看見多一點藝術家的身影，更多的能量衝擊。

（一） Korakrit Arunanondchai

開始對於自我主體與潛在意識感到興趣與好奇源自於在 2023 年泰國雙年展中遇見了藝術家 Korakrit Arunanondchai 那一刻仿若真正體悟，作品與藝術家之間的關係，看完作品的同時似乎熟悉了藝術家的人生，或是他虛構且真實的身份。那是關於如何創造一種混合媒介式的體驗，將觀者拉進藝術家所創造的世界觀之中，共享一種超越虛構與現實後的新現實。Korakrit 作品《Painting With History In A Room Filled With People With Funny Names》是過去幾年間他所創作的一系列作品，講述了一位畫家的誕生。在現實和虛構融合形成多樣化且規則的現代世界，Korakrit 發展了他的角色：一位泰國牛仔畫家。他的自傳、他作為藝術家所建構出來的角色形象、作為母國，泰國的社會現實面和全球化現象中所帶來的衝擊。在展覽中混合、組構、碎片化，形成了藝術家所說的「記憶宮殿」。在這系列中他本人與 Chantri（一個作為藝術家和觀眾之間距離的虛構角色）對話。展覽上，Chantri 化身成精神體，棲身於航拍機，與 Korakrit 討論他為它創作的最後一幅繪畫。Korakrit 將遠古的神話連結到之後的未來，拉長時間線，建構他獨特的敘事方式，讓來自不同時空、不同現實的故事共存、融合，創造出一種新的現實。



圖 6、 2023 泰國雙年展，Korakrit 作品《Painting With History In A Room Filled With People With Funny Names》（2023 年 12 月拍攝）

（二） 《五個攝影師》

另外一個範例是，關於一種對於自身身份的重現編寫後描述，《五個攝影師》此書是中國攝影師張之洲所虛構的五段攝影師故事，攝影師 Q、M、K、T、S 的一些特質，均在某段時期存在於他的內部。他進入這些角色之中，將這些特質放大並演繹，借用他們的眼睛與身心，重新觀看自己的家庭相簿和早期拍的照片，藉由翻拍和截圖，形成四個結構鬆散而相對獨立的圖片集。這些圖片被抽離原有的功能和視覺語境，隨之即被攝影師 Q、M、K、T、S 的審美經驗所侵蝕。回應到自身，在這本攝影書之中，可以很大程度地看見一種對於自身的不確定性，以及在各階段下，變動的、對於自我及主體的認識以及演繹。猶如在每個角色之下思路以及創造方式的不同，那是虛無的，又或是一種真切的作為一個角色的演戲。

二、 關於創造身份與擬仿

另一部分，表述的另一種方式是創造一種虛構身份、世界觀，創造身份有許多的面相，是代理人、avatar，也是一種對於自身主體疑問的處理方式，荒謬的自嘲、反差的形象都是對於自身經驗、歷史、記憶的另一種詮釋。

（一） 法咪咪

法咪咪（FAMEME）這個虛擬角色由藝術家余政達創作，是一個極具象徵性的榴槿大亨，主要在反映當代對網紅、身份和文化的重新詮釋。余政達透過這個榴槿愛好者的角色反映亞洲人對美國夢的嚮往和對社群媒體的依賴。榴槿作為法咪咪的象徵，是因為它外表的粗糙有刺，以及不同於外表，豐富的內在，與法咪咪的獨特、混搭拼貼風格相似。榴槿既代表著對亞洲文化的自豪，同時也帶有反諷幽默的意味，用以挑戰外界對於東方的刻板印象、既定觀念。

對於家庭背景與自我身份的影響，余政達巧妙地利用法咪咪的身份隱喻。他希望通過法咪咪展現個人歷史、記憶，並將榴槿這樣的異國象徵引入家庭和身份的探

索。余政達利用法咪咪的形象對於身份的再建構，於我而言是相當值得參考的範例，使用一種幽默反差的形象回應自身身份，令人玩味。



圖 7、 作品《法咪咪 FAMEME》余政達，圖片來源：臺北市政府文化局
(<https://event-web.line.me/ectw/v2/article/6QnGXw?imageSlideIndex=4>)

(二) Sin Wai Kin 單慧乾

單慧乾以思辨小說的方式介入行為、寫作與動態影像中，擾亂對於慾望、身份認同與物化的規訓過程。單慧乾「變裝」作為具目的性的藝術體現，質疑歸因於科技和觀看系統中生成的理想形像的化身。他們的作品透過觀看和渴望的個人經驗，呈現建基於社會體系中個體不安經驗的奇想。

藝術家單慧乾以變裝藝術挑戰二元性別的固有框架，一系列的流轉身份消融了男與女、表演、事實與虛構之間的界線，同時反映了性的流動力與包容多元的新視野。從單慧乾的創作中即可理解，主體性是以流動的方式建構、消融，同時在各式角色的變換中也是以一種拓樸性的方式相互連結。



圖 8、 Turner Prize 2022: Sin Wai Kin 《It's Always You》, Tate Liverpool 2022,
Photo: (<https://sunpride.hk/wp-content/uploads/2022/07/05.jpg>)

三、 混合媒介展覽實例

(一) Laure Prouvost

Prouvost 以幽默而又獨樹一格的方式，創作融合了電影和裝置的沉浸式混合媒介裝置而有名，她以此深入誤解及翻譯過程中資訊流失的現象。在藝術家看來，語言即想像的工具，而她對於混淆線性敘事和存在於詞彙、圖像及語義中具有可預見性的聯想抱有極大的興趣。Prouvost 將已有的和想像的個人記憶，與藝術及文學故事結合，創造出模糊了虛擬和現實的電影裝置。作品充滿誘惑和極不安定的情緒，她採用層層堆疊的敘事、快速剪輯、蒙太奇等拍攝手法，創造出豐富、極具觸感的圖像、聲音、口語及文字組合。她的錄像常呈現於與裝置的敘事框架相輔相成的沉浸式環境，這個環境以雕塑、繪畫、素描、標記、家具和建築等現成物所構成。Prouvost 對於媒材的使用相當巧妙，利用各種媒材組合，傳遞心目中所想像的環境以及相輔相成的敘事性，是我渴望達成的目標。

2019 年第 58 屆威尼斯藝術雙年展代表法國參展，展出《圍繞你的深藍使你融化》（Deep Sea Blue Surrounding You）展覽如同以一個複雜的有機體，超現實的思考將周圍的環境做為素材，通過文字轉譯，使看不見成為可見。「我們來自哪裡？

我們將往哪去？」的問題意識，呈現出一種流動性的群體和身體。同時展覽也是探討世代間的身分概念，對分離、誤解、差異的思考。充滿了烏托邦和超現實主義的色彩、虛實交錯的逃逸之旅，朝著理想方向邁進。Prouvost 的作品邀請觀者彼此交織，在共享的現實之中成為一個流動而龐大的宇宙。其作品中的沉浸感以及對周圍自然和人為環境的關注，一個由交流、聯繫和差異構成的動盪和全球化的世界。



圖 9、 Laure Prouvost, MOOTHERR!!, Photo:
(https://www.lissongallery.com/artists/laure-prouvost/artworks/mootherr-2021?image_id=23919)



圖 10、 Laure Prouvost, Deep See Blue Surrounding You, Photo:
(<https://www.cnap.fr/deep-see-blue-surrounding-you-vois-ce-bleu-profond-te-fondre>)

第三節 總結分析

在以上各個面向的文獻討論以及分析，可以更加清楚的理解，個人對於理想中展覽的看法以及腦海中感興趣的點又或是對於創作的想法。試著使用拓撲的思考方式加入自身主體性，舊有身份又或是創造新身份，混合媒介的將現實與虛構故事結合形成一種多面向、觀點的新現實，同時也是多層次的進入作品、展覽的方法。

第三章 探究中介地帶的登山者

此章節將回顧研究所時期第一個開始發展的系列作品，當下創作的心境與脈絡，以及完成後的心境變化與反思。從第一節敘述為何對作為登山者的身份感興趣、創作萌芽的開端，第二節為第一個系列實驗的作品，再到第三節更加完整的製作系列作品，陳述存在的狀態以及作為登山者的身體感，最後第四節，做為探究中介地帶的登山者，完整系列作品的呈現。

於前幾章所敘述，對於存在以及主體拓撲的思考，回到研究所時期，可以先從作為登山者的身份出發所創作的第一個系列作品開始談起，在對於身份挖掘的創作慾望驅動下，此系列的作品之中，試著使用混合媒介的方式來表述作品，從個人作為登山嚮導的經驗與感觸創作，試著融合裝置、錄像、攝影，增加更多的觀看途徑，以及位處中介地帶，缺席作為主體存在的一種方式。

第一節 登山者—失蹤作為存在的狀態

在探討主體身份與存在時，首先切入的角度是身體感知上最為深刻的，個人作為登山者的主體。在登山者的身份之下，最為顯著的是那些不同於身處城市、社會中的身體感，孤寂、安靜。除去思考後，單純的感受身體的運作，心靈的解放。

在此期間，觀看了羅伯特·麥克法倫（Robert Macfarlane）《*Mountains of the Mind: a History of a Fascination*》一書，他在書中解釋了關於他對於人類登山的一些見解，登山者冒著生命危險去攀登高山，究竟是精神錯亂還是出於探究精神狀態的需求又或是單純的對於美的愛好，高山對於人類的大腦施展巨大且致命的吸引力，讓無數的人們甘願以身殉山，在那逼近極限的身體狀態下，精神是否真的能得到解脫。

在書中也逐漸地能夠理解，陡峭、荒涼、危機四伏等高山特質，如何在我們的心中轉化成崇高、神性、超越等寶貴的體驗，登山者為何會對此孤寂、恐懼上癮，一再以性命追求這原本應全力避開的事。麥克法倫所描述的，山不僅是地理實體，更是檢驗主體身份與存在方式的場域。與此相近的，日本登山文學作家以及登山家，田部重治則在《山と溪谷》中提及，唯有在孤寂的山行之中，個體才能觸及生命的本真。登山不是單純的體能挑戰，而是與歷史並肩同行的過程，在山徑稜線上留下的並非只有腳印，同時也是集體記憶與自然力量互相交織的痕跡。

透過上述這些文本中對於山岳的書寫，皆展現出了相似的張力，山同時是外部的自然環境，也是文化建構不可忽略的存在。既令人畏懼，又同時令人著迷。這樣的多重性，為登山者的存在經驗提供了更深層的詮釋，這樣的身體感，不再只是孤立的身體經驗，而是更加的深入廣闊的文化脈絡與歷史循環之中。

因此，在此身份之中，反覆思考以及身體實踐之下，做出個人對於登山者精神狀態的解釋，我試圖聚焦於「失蹤」作為一種自我存在的狀態，以登山者的攀登角度，重新觀看那些被山林覆蓋的歷史記憶，與那些消失於山林之中的人們。以個人經驗重新詮釋在沈沈的黑夜中出發攀登的登山者心境。

約莫七年的時間我作為登山者於臺灣的各山區攀爬，攀爬了約 83 座的高山百岳、探勘路線，尋找遺落在山中的那些遺跡又或是與人隔絕的桃花源。同時做為高山嚮導，見證過生命的殞落、對於攀登的迷戀、光怪陸離的故事又或是在山林中看見臺灣複雜歷史的感嘆，那些長時間住在山中與外界斷聯的日子裡，總能有許多體悟。

以此為底蘊，對於臺灣的山林有著許多情感，曾經遇難等待救援無果，拖著身體下山，死裡逃生，精神上的重生體驗。又或是在長天數的個人獨攀中，長時間的與自我相處，感受生命孤寂的狀態。在這些不同的登山旅途經驗下，希望能夠創作系列作品，以個人的角度以及那份特殊的身體感，詮釋作為登山者的情感以及臺灣的山林中消失的那些故事。

最後，作為真正開始創作的契機，在某次五日縱走山脈的過程中偶然經過了消失於地圖中的巨大聚落，水山聚落。作為系列作品的開端，下山後，開始思考起山林究竟是什麼樣的存在，它又包含了什麼？既複雜又單純，令人畏懼又同時使人嚮往，那像是中介地帶一般，包容了登山者與幽魂、歷史的轉向與人類的慾望，一切都在巨大的循環中息息相關。同時系列作品也是個人對於山林的自白以及詮釋。



圖 11、個人作為登山者、登山縱走途中（2022 年 8 月拍攝）

第二節 離水山

延續第一節所述，《離水山系列》從 2022 年開始研究到 2023 年開始製作，作品以嘉義縣阿里山水山聚落 (1642M, 233676, 2592505) 為開端，在一趟縱走山脈五日的攀爬中，偶然經過了深在山中的水山聚落，阿里山區樟腦煉製的最後基地，日治時期曾達上百戶人口，民國 50 年代起陸續遷出，58 年結束最後一爿腦灶，宣告台灣樟腦事業的結束，從此於地圖上絕跡。

水山聚落僅存於歷史紀錄與個人在縱走途中所記錄的數字座標之中，難以到達的深山位置如同存在於現實、圖紙又或是相機影像裡的中介地帶，是為「失蹤」的存在狀態，難以企及，卻又存在於不同的媒介之上。

通過田野調查後，水山聚落的煉樟腦丁大多為客家人，土地乘載著記憶、情感，存在的證明在於地景之中也於氣味之上。土地本身呈現人們生活的記憶堆疊，

在歷史洪流不斷的邁進中時而地回望，人因某種目的性集中而後離散，廢棄遺落是文明的必然性，在漫長的歷史輪迴中不斷重演。作為登山者，感知環境在時間線上每一階段的堆積，是辨認的過程。廢棄的村落，遺留下的煉樟儀器、散落各處的鞋子，經過時間催化嵌入土地之中，儼然成為了地景裡的一部分，那是非自然人造物品干涉自然生長後的下一階段性景觀，時間將其融合。同時此系列作品也是探索觀者觀看的出神狀態。觀者以登山者的視角，跨越時間線的歷史脈絡下，觀看、感知關於樟腦產業與臺灣人民逐漸消散的集體記憶，存在那遙遠的山中。

一、 影像的中介空間

在思考此作品時，首先著手的是那些在水山聚落拍下的影像，在拍攝影像的當下，並未想著它能夠成為作品，而是更為直覺的，因為感到震撼而將其拍下，影像存在一種魔力，讓那些仿佛消逝或無法觸碰的遺跡，重新回歸社會的視野之中。

此作品在白天轉為黑夜的黃昏時刻拍攝，黃昏時刻在日本的神道教信仰中又被稱為逢魔時刻，此時的人容易遇見不存在於現世之物，世界分為現世（現實世界）和隱世（死後世界），黃昏時刻正是現世與隱世交界相融之時。在我的思考脈絡下，它同時也是一種交界模糊的中介地帶。以影像作為媒介觀看被自然覆蓋的歷史，臺灣樟腦產業的存在痕跡，那些僅用當地原料、木頭所搭建起來的屋子，因為居民的遷出，而加速了他們的破敗。破碎的住所、遺留下來的生活用品，有一種特殊的魔力，將我的眼球吸住，與自然互相交融的狀態，呈現了異樣的美感。

除了破敗的屋子與建材，我拍攝了許多當地留下的遺骨以及經過時間催化的衣物與鞋子，它忠實的呈現了某種曾經存在於山中的生命狀態，以及強烈的、人的氣味。在方圓百里，空無一人的山中，這些過去的殘骸，深深地吸引著我。回到後製階段，作品使用三頻道，以螢幕作為再現真實的媒介。利用三頻道多角度的特性，對於影像中的實體空間編排、重組，創造存在於影像中的空間。另外在剪輯製作影像上，使用 AI 融接技術對影像的間隔進行再創造，AI 算圖所虛構的影像空間與那難以到達、僅存在照片中的殘骸互相交融。真實與虛構，難以定奪兩者之間模糊的

邊界，也正好回應了前述所談的中介地帶。AI 融接的扭曲、融化狀態同時也像是在時間線下，從過去到現在再到未來，逐漸破敗消失的建築物以及人們存在的痕跡。觀者觀看那螢幕中的影像空間，充滿了不確定性，不可觸碰且虛質的影像，也間接的引領了觀者的出神狀態。



圖 12、《離水山》三頻道影像，2023



圖 13、《離水山》使用 AI 創造之影像空間

二、 水山聚落—圖紙標記

從山中回來後，最優先著手處理的是，搜查相關的文獻以及確認地圖、地點位置。那確實消失於目前所知的地圖中，僅存在於文獻的水山聚落。再此之下，畫了大略的模擬圖，以及村落的標示圖，並且更加深入的理解了背後的歷史，以及地形、設施如何在時間的流轉下逐漸變化，增加、減少、成為歷史。

於文獻上所搜集的資料，紙本上紀錄的手繪地圖作為媒材，那是接近、窺探水山聚落實體存在的線索。在尚未相會之時，僅僅位於記錄而不見實體，如同中介地帶的存在方式，透過描圖紙以及燈光，彷彿將那些不同時間線下的地點，疊合在了一起，縱觀時間的深度，成為歷史的厚度。

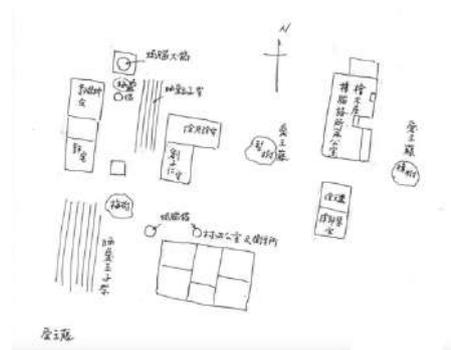
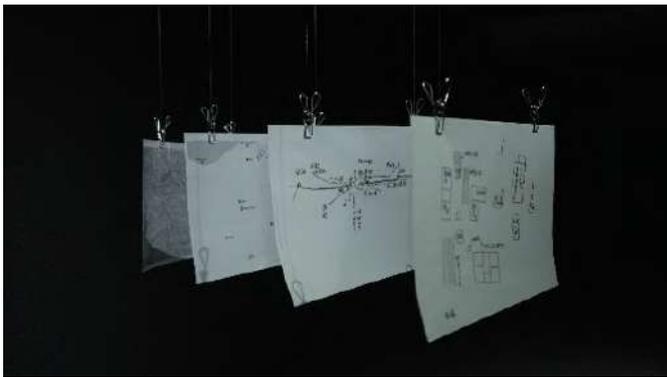


圖 14、《離水山 (二)》現場吊掛圖、水山聚落標示圖，2023

三、 遺骨作為發聲源

最後一部分，也是系列作品的主體，將水山聚落之山獸遺骨（水鹿、山羌、猴子）挖掘出土，在遺骨上，有許多不同的痕跡，如膠帶的殘繞、槍彈的彈孔等，那是過去村民狩獵的痕跡，在思考此裝置時，想像裝置做為與自然、靈、現實的交流媒介，本身也是進入構築結界之象徵物，抽離遺骨本身所處時空、位置、功能象徵，重建其脈絡。山獸死去留下肉體後，靈魂消失了嗎？我嘗試使用骨傳導震動發

聲作為媒介，讓其透過媒介重現可感知的狀態，使骨頭本身成為喇叭。以震動發聲敘說，試圖凝聚、重組不同時間維度下的聲音記憶。

骨髓震盪，現代科技干擾過去遺留物，像一種物理性降靈的方式讓遺骨重現作為生物的有機性。裝置干涉遺骨，重現生命，就如同水山聚落遺留的人造物，物理性的干涉自然生長及環境循環的方式。裝置木作特別選用樟腦木，木作上的樟腦氣味，同時也是喚起臺灣作為樟腦王國的集體記憶，也是那塊深於山中土地的經驗痕跡。透過消逝的生命、自然的循環、技術的介入，重建那塊「失蹤」土地的記憶。

在選擇使用媒材上，因為所選材料是遺骨，因此也特別的小心面對處理，除了在基本的防腐、防蟲處理以外，因為個人從小家庭傳統宗教習俗薰陶，對於殘留在遺骨上的靈，都需要好好的與其對話、安放，抱持著帶領它們的靈魂繼續前行的心情，來到山神廟祭祀，同時也是一場對話儀式，在這樣的過程，除了沉澱心情外，也同時的回應到了，普遍登山者心中的山神信仰、祭祀山神的儀式以及個人對於萬物皆有靈的思想根基。



圖 15、山神廟祭祀遺骨（2023 年 3 月拍攝）

在骨傳導技術方面，骨傳導喇叭透過震動使骨頭共振，以骨頭固體為介質傳遞聲波。媒材透過震動波幅接觸骨頭，因骨髓震盪，觀者可聽見幽微的碎片聲以及音軌中之音源聲。骨傳導總共製作了十二顆震動體，錄製了六軌音軌，架設於不同部位的骨頭上。五軌音源取至水山聚落的各個地點混音而成，在不同的時間、狀態。

剩餘一軌為錄製臺灣僅存之煉樟廠客家人煉樟之音源，談話、砍樹、煉製的過程，聲音在空間中互相的交融、對話，再製了歷史現場與登山者經驗軌跡的融合。

離水山系列也在 2025 年製作重製版，受邀至〈臺灣美術雙年展：黑水〉展出，4 米高的裝置，使觀者深入月光下的森林，感受環境、影像的變化、聲音的圍繞，魔幻寫實。



圖 16、《離水山：再臨》，臺灣美術雙年展：黑水，國立臺灣美術館，2025

四、 離開水山之後

在《離水山系列》皆完成之後，也開始思考在這份趨於直覺的創作之中，回應到自身的關係。比起強烈的身體感，在此系列的創作，更加的著重於媒介的融合與技術介入的方式，還有背後附加的歷史意涵。比較可惜的部分是作為登山者的角色不如想像中的那樣，強烈的存在於作品之中。

但是作為人的形體卻能夠模糊的顯現。不論是在三頻道的影像中，人做為不存在畫面裡、缺席的存在，卻能夠在腦海中依稀的浮現。又或是在裝置上遺骨擺置的形象，人的樣態都以某種模糊的樣態，存在於《離水山系列》作品之中。

第三節 孤寂的身體感與遺忘與真實與虛構

從《離水山系列》製作完成後，開始反思缺漏的部分，相對重要的，登山者的身體感、角色，在離水山系列作之中，並不是很好的被呈現出來。因此開始著手進行了下一步的創作計劃《不眠山》。

登山者習慣性於凌晨的黑夜中啟程攀登，在那個意識與身體尚未完全清醒的時刻，在黑色的山林裡攀爬，如同位於一個中介地帶，現實與夢境的交界。另一部分試圖重新詮釋、解讀意識與身體的中介位在何處？為了感受自身活著而用生命去挑戰的矛盾。在臺灣的山林中有無數登山的失蹤者，他們位在何處，只有在地圖的平面上圈出一大片失蹤的範圍而無從得知最後的去向。經過時間流逝，也可能被自然掩沒，與那些山林的遺址、工作站，一同消逝在時間的洪流之中。

一、 錄像—不眠山

於 2024 年所創作之單頻道錄像作品《不眠山》，內容是對於消逝山林魅影的對白與哀悼，真實與虛構故事交錯，在意識中介地帶下出現的預兆，時代流轉下被留下的意識、文化又或是真正意義上被留下來的人。錄像中，使用純粹的聲音與影像將觀者意識帶往山林的中介地帶。部分以日本能劇為底蘊，講述關於日治所建一樹靈塔的故事。關於消失的伐木工人以及被冠上神秘色彩的故事，並指涉在政權轉移的文化重建之上，被扭曲、改編的歷史史據以某種意識形態、神秘色彩傳播。《不眠山》分成了三個場景交錯敘事，混合著真實與虛構。

(一) 玉山西峰山神廟

此部分是作品的發想根源，源自於自身於山上遇見的靈異事件：當年我還是不停出勤的登山嚮導，我與兩位朋友，三人一同前往了八通關上玉山群峰一縱走路線（從八通關入山，塔塔加下山，非原路折返），預計四天下山，在這之中包括了玉山北峰、西峰、主峰。一位隊友習慣抽電子菸，在路上也都帶著，在第一天入山半

路時，他的電子煙離奇的消失在背包最上層，那是不可能弄掉的位置。我們陪著他一起翻找包包或者就近的路上，但憑空消失了，我們也不以為意。在最後準備下山那天，計畫於當天中間路線前往玉山西峰。我做為嚮導，先行到了玉山西峰山頂，玉山西峰頂有著日治時期所建造的，古典美麗之山神廟（臺灣最高的山神廟），我在那裡欣賞風景以及美麗的山神廟，突然隊友到了山頂，但是沒有停下來，繼續往前面下方的懸崖密林走去（這件事非常古怪，因為我們的目標是山神廟，我們接下來路途是需要折返的，加上那密林什麼都沒有，視野也不好），我與另一名隊友在山頂看著他坐在密林的岩石上也沒多說什麼。他回來山頂後，我們在山頂上睡了一個午覺，我們都做了夢，於是接著下山了。回來山下慶功宴時，想著仍然覺得不合理，開口詢問了當時的事，隊友才緩緩說道，「到山頂山神廟時，不知道為何就想要走到更下面看看，於是走下去坐在石頭上休息，突然感覺到了什麼，於是手往石頭深處去撈，發現一個已經放了可能 20 年有了的電子菸，上面充滿了時間磨損、砂石的痕跡，一樣的電子菸，我們在山頂上睡覺時，他做了一個夢，一個看起來像是中年年紀的人，對著他說，「拜託帶他下山，會給他回報」」，此時我與另一名隊友面面相覷，接著我們說出，我們也做了模糊但相似的夢，一個人對我們說了話，只是輪廓不明顯，話也記不清楚了。全身像被電流流過，因為所有事情的細節以及不合理的地方，全部都湊在一起了，還有那個夢，一樣的夢。

在這趟奇異的登山經驗奠基下，不禁讓我思考，關於潛藏在山林中的那些幽魂，以及《不眠山》就是以此故事為畫面發想、創造。在拍攝時，回到了原來的玉山西峰山神廟，也來到了石頭下尋找那電子煙（因當下太過於震驚，隊友拍了一張照片，便將電子煙塞回了石頭下），但早已沒了蹤跡。電子煙的存在，僅僅成為圖像存在於數位記憶體中。真實的故事，在觀眾眼裡卻無從證實，在此之下，真實與虛構，難以定奪，存在著模糊的邊界。我作為演員，作為登山者主體的角色，重返現場演繹那段難以忘懷的故事，同時也回應到登山者那份孤寂的身體感。



圖 17、玉山西峰山神廟、我作為登山者，《不眠山》錄像劇照，2024

（二） 樹靈塔

不論真實與否，神怪故事總會比起一般故事更加的吸引人，同樣的道理位於樹靈塔之上。「樹靈塔」建於 1935 年，與上述玉山西峰地理位置相近，在現今普遍的資訊中寫道，舊時日本人大量砍伐阿里山千年神木，不少伐木工人罹患怪病而死亡，並發生多件怪事，日人認為是樹靈作祟而心生不安，興建樹靈塔以祭祀樹靈。樹靈塔底層的六層環狀物，代表被砍伐的神木年輪，每層環狀物代表五百年，總共加起來三千年的歷史。

但在調查以及事實考據下發現，當時是因愛林日、強化國家認同思想而建立，亦是臺灣總督府誇耀開發阿里山政績的宣傳效用，樹靈塔並不是如同民間流傳一般，因為懼怕樹靈報復而興建，相反地，它不僅帶有日本打造帝國想像共同體的意圖，甚至可說是殖民政府的象徵物。樹靈塔的神怪故事是從愛林日所催生出的神秘色彩故事。同時在調查中發現故事的緣由為，戰後初期國民政府為了確立統治臺灣的正當性，強力進行了「去日本化」、「再中國化」的文化重建工程，隨著威權體制的展開，政府希望塑造的文化思想，逐漸往民間傳播，進而影響大眾對於日治時期森林史的理解，然後將其與靈異故事聯想在一起，就成為了掠奪史觀。

在對於這段故事的演繹上，以日本傳統劇種「能劇」作為底蘊演出，錄像中的魅影所指涉的是日治時期被留下來的人（失蹤或意外死亡的伐木工人）、以及被遺留下的文化，因此以能劇去回應那段時代的記憶更為合適，同時能劇本身也是講述

神怪故事的手段（能劇的主角多為亡靈、神靈），戴面具的目的是讓觀眾不受其表情影響，而是全神投入於主角的生命情境中，也是呼應其他拍攝段落的中介狀態。

能劇作為日本古典表演藝術，具有高度儀式化與象徵性的特質，其緩慢而克制的動作、固定化的面具與表演，往往不僅是劇情的載體，更是文化、歷史與精神性的一種凝縮。在此脈絡下，許家維的錄像作品《高砂》便是一個極具代表性的案例。以台灣歷史中日本殖民遺緒為背景，將能劇《高砂》中的場景與意象引入影片之中，透過表演者在能舞台上的演繹，表現出臺灣與日本之間錯綜的歷史記憶。能劇在作品中不僅是表演形式的借用，更成為一種歷史隱喻，它代表殖民權力如何透過文化傳播與同化的方式，試圖將台灣納入帝國的敘事框架。能劇的表演往往與「幽靈性」相連，無論是透過能面所呈現的非人之相，或是緩慢動作中所積累的時感，都讓觀者產生超越現實的感知。在當代作品中引入能劇，往往意圖召喚不在場的歷史，那些曾經被壓抑、被忽略，卻持續纏繞當下的歷史幽魂。這一點與許家維在《高砂》中透過能劇去指認殖民陰影的做法，有著直接呼應。



圖 18、許家維《高砂》單頻道錄像裝置，2017，圖片來源：尊彩藝術中心
(https://www.lianggallery.com/wp-content/uploads/hsuchiawei_banner4.jpg)

在選擇以能劇作為錄像段落中的表述方法時，也格外的小心，因避免產生文化挪用之問題，也請教了許多相關學者作為顧問，不論是在劇本、服裝、舞蹈、能面的選擇（選擇大癒見，鬼神面，演繹天狗，住於深山之中）或者是唱唸都格外的小

心，唱唸的部分也至日本請了專業能劇表演者—岩本大輔進行錄音，舞蹈則是與日本學習專業表演技藝的編舞家—簡麟懿合作。劇本部分與 AI 一同書寫，關於樹靈塔建立的虛構故事混合著真實史劇。



圖 19、單頻道錄像《不眠山》能劇片段，2024



圖 20、單頻道錄像《不眠山》樹靈塔舞台，2024

(三) 失蹤的伐木工人

錄像的最後一個部分，關於失蹤的伐木工人，在那被虛構的神秘色彩故事中提及的，消失於山中、被樹靈帶走的伐木工人。錄像中重新演繹當時伐木工人的樣態，在山中廢棄的鐵道旁，行走、工作，宛如失去靈魂的軀體不停進行著某項指令，同時又像幽魂一樣的消失於其中。那也是個人在進行的某種擬仿實驗，除去自身的扮裝外，增加其他象徵性的角色。

除此之外也利用 Chat GPT 重新撰寫歷史史書、報紙，加入自行編排的虛構以及真實文獻，拿取現實演員的照片擬仿當時時代背景。一部分是增添作品的趣味性、小小的幽默，另一部分，也加強了關於失蹤事件、狀態的感官，以及對於當時文化背景的交代，也是作品、故事另一條進入的管道。



圖 21、擬仿演繹伐木工人，《不眠山》錄像劇照，2024



圖 22、《失蹤伐木工人報紙》，2024

(四) 總結

在三個階段的拍攝，透過身體實踐，重訪現場、以前曾經走過的那條路線，更加深刻的體悟到，出神的身體狀態，同時在影像處理與聲音表現上，盡可能的去接

近那身體感。另外在利用拓樸概念思考三個空間與敘事的處理上，是希望如同平滑空間一般的流動，並沒有明確的邊界。存在於此刻又同時存在於過去，交織的故事、畫面與人，甚至是在個人扮裝上，都不特定的以登山者的刻板印象扮裝，那樣稍微的違和或是不同於登山者符號性扮裝的介入，更加的呈現拓樸的感知狀態。

二、 深山公路

另外在深入思考身體感時，想到了搖曳的燈光作為引導，如同夜間登山者攀爬上頭燈搖曳著燈光又或是過去在深山工作站的工人手上的油燈。因此，製作了大型裝置，使用山中木製電線桿的外形形象於上方加入吊燈裝置，反映登山者在凌晨的黑夜中攀爬，在那個意識與身體模糊融合的時刻，在黑色的山林裡攀爬，也同樣位於現實與夢境的交界。

裝置《深山公路》為個人於阿里山中霞山鐵道遺跡所見之木製簡易電線桿重新改造並結合吊燈樣貌，使用動力裝置使黃色燈光隨著人的腳步漫遊上下擺盪，敘說著登山者在沈沈的黑夜中的獨白，回應藝術家在深山工作站的記憶與行山路中沈寂的失蹤狀態。裝置上的吊燈，上下緩慢擺盪，兩邊分別使用不同馬達，互相牽制，黃色燈光的搖擺，如同夜間山裡行走之人的形象，找尋某種幻象、又或是被留在歷史之下的那些。

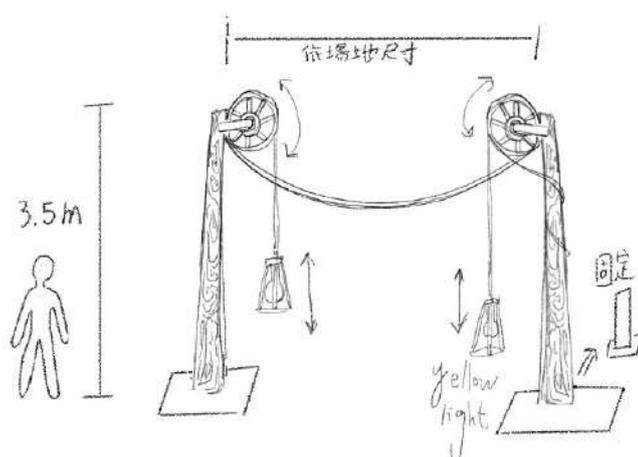


圖 23、《深山公路》設計手稿，2023

第四節 不眠山－蔡昱廷個展

「不眠山－蔡昱廷個展」將前述所有關於探究中介地帶登山者之作品集合，完整的一次呈現，同時也是個人第一次舉辦的個展，2024年的11月於關渡美術館展出，將所有登山者脈絡下的作品串連，以拓樸的方式思考，混合各種媒介的感官體驗。

一、 展覽概要

夜晚的靜謐是登山者出發的時刻，像是夢遊一般地闖進黑暗的森林中。展覽欲創造一種場域，深山攀爬下意識所創造的幻境、中介地帶。以真實故事以及登山經驗為底蘊，中介地帶中與幻象、魅影的對話，以旁敲側擊的方式，像是預兆一般的出現，幽魂是在歷史的轉向、人類的慾望中催生而出。附加的，背後所指涉的是臺灣後殖民的狀態，日本殖民時期所留下的文化移植。殖民的記憶、山中遺址，於山中仍接近完整，難以到達的深山位置使其同樣位於中介地帶。並在權力轉移後，下一方威權的思想塑造，使歷史史據真確性的改變。

那些深在山裡的遺落之地在漫長的歷史洪流下被覆蓋，不為人知也難以見到實體，山林空間如一個中介位置，現實與夢境的交界，包容消失的登山者、與僅存在紙本的紀錄，最後任由自然重新詮釋。大自然在時間的流動之下，在被遺忘的歷史現場，以自己的方式收拾、掩蓋歷史。以登山者的角色，試圖聚焦於「失蹤」作為一種存在的狀態，山中聚落遺址難以接近的失蹤、黑夜山林攀爬的失蹤狀態以及失蹤的登山者，它們同樣位於中介地帶，被山林的異質空間所包覆，被時間掩蓋的歷史、記憶、人類的慾望與失蹤的人彷彿化作幽魂，徘徊在蒼翠的樹影中。

二、 山林幻境－走入不眠山

在思考展覽時，希望觀眾在進入展覽的時刻是有種進入山林領域、中介地帶的體驗，因此在展覽的入口擺設了大型裝置《深山公路》，那巨大的原木，以及引領

觀眾的搖曳黃光，彷彿喚醒了那份登山的身體感，同時也提醒了幽魂的存在。另外再入口處，也嘗試的與設計師一磨學毅合作，製作了複合媒材的雕塑—《Which it Remains》，混合混凝土、草木以及樹靈塔模型，那也是整場展覽的象徵物，結合了思考中的山林幻象以及那遙遠山林場域的想像再造，同時也是一次混合媒介的嘗試，使用雕塑為媒材，呈現全系列作品的微縮思考結晶，提供關於展覽的線索。



圖 24、「不眠山」入口處《Which it Remains》，關渡美術館，2024

在走入展覽的廊道途中，將做為一個登山者的主體身份以及中介地帶的思考作為發想脈絡，畫出了所有思考脈絡以及關鍵字、地點、事件關係圖，作為進入山林的指南，在那複雜的關係中，其實事件的關聯與串接並不是平面的，而是更加的立體，但還是以繪製地圖的方式將它平面化，那同時也是一種對於作品拓撲的思考方式。

在不同的時間點上的事件，互相關係、連結著，我作為登山者的角色似乎也進入了其中，成為了歷史的一部分。

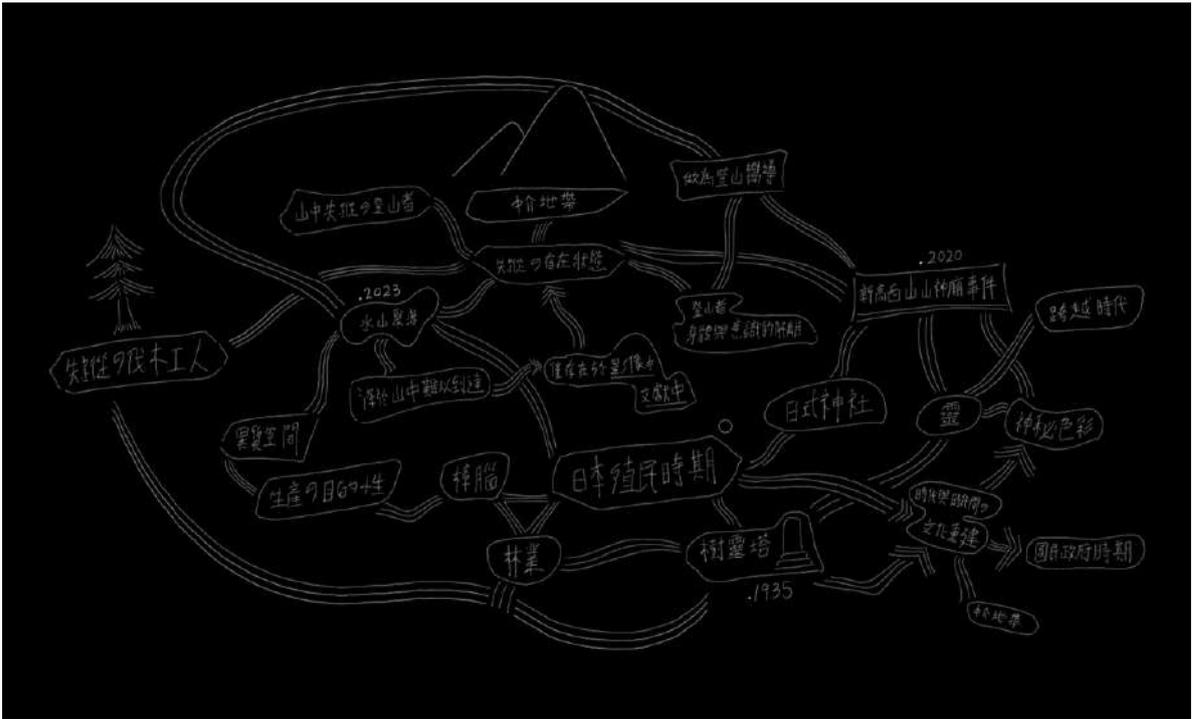


圖 25、《山林指南》作品草稿，2024

1. 中介地帶 = 失蹤的存在狀態，現實與幻象的交界。
2. 水山聚落，於 2023 年偶然到達之處，位於深山難以到達的位置，僅存在歷史紀錄中，消失於現今地圖上。
3. 做為登山嚮導，個人做為登山嚮導，從事登山行業、登山者已有 7 年時間。
4. 新高西山山神廟事件，作為嚮導在登山過程中親身經歷的靈異故事。
5. 樹靈塔，1935 年，日治時期所建造，弔慰樹靈的紀念碑，有許多神秘色彩故事。
6. 日本殖民時期 - 林業，日治時期林業發達，因此出現許多作為生產目的性之異質空間。
7. 時代與時代間的文化重建，在時代政權的轉移下，出現的文化重建、塑造過程。

接著在進入展場後首先會被巨大的投影牆所吸引，那是本次展覽主要的作品《不眠山》，巨大投影中的山林，如同再現了幻覺一般的情景以及慢步調的影像氛圍，同時伴隨著幽靜的聲音鋼琴、弦樂使人更加直覺的進入到這片山林之中，探索那在不同時代下時間軸的穿梭。在周邊則是《離水山系列》、《失蹤伐木工人報紙》等，提供了更多的線索以及進入的途徑，感知這片山林中發生的種種。



圖 26、單頻道錄像《不眠山》，關渡美術館，2024



圖 27、不眠山—蔡昱廷個展，關渡美術館，2024

除前述提到的兩個系列作品外，在這次的展覽也特別製作了一個標語裝置《帝國の山林》以深山中的嵐山工作站標語牌為發想。民初所製造的林業標語牌揉造日治時期愛林日口號，同時也是製造反向文化重整、侵略的錯覺，回應戰後初期，國民政府為了確立統治臺灣的正當性的文化重建工程，也是在不同時代威權轉換下，文化互相交融影響的想像。仿造山林標識牌。作品先使用金屬底漆，在使用壓克力顏料以及其餘畫材，製作質的、繪畫金屬，轉化原有材質，增添手作、不和諧感。同時不把標語完整寫上，去符號性，僅留下最根源的「山林」兩字，也是回歸到登山者以及展覽的核心。



圖 28、《帝國の山林》作品紀錄，2025



圖 29、嵐山工作站標語牌（2024 年 2 月拍攝）

由上可知，展覽的現場為實現觀者觀看的出神狀態，進入後燈光較為黑暗，另一部分也是為了夠更加有效地融入錄像的環境之中，另外在展場配置有許多的聲源，因此平衡聲音與環境也是展覽的一個重點。

作為第一次的個展，這次展覽的經驗也幫助我更加的理解製作展覽的整體過程，以及在環境氛圍上營造的巧思或是作品的擺放、動線與實際方法，也希望能夠更加有效的將這些經驗活用於之後的展覽呈現。

另外在完成了一次個人展覽的實踐，將探究中介地帶登山者系列作品完好的展現出來後，也讓我更加成熟的思考關於混合媒介的呈現方式，以及實驗各種不同媒材表現的趣味，更加的明確自己的目標，為了找到最佳的表現方式，不會拘泥於單一媒材，不論是錄像、機械裝置、複合媒材等，都成為了可使用的材料。在未來也會多加的去嘗試不同的媒介，在嘗試的過程中，都讓我充斥著對於創作的熱情。

第四章 城市邊緣游牧者－關於主體與肉身性的想像

此章節將講述，個人創作的第二條脈絡，起源與山林系列為同一時期開始的創作計畫。從第一節，個人萌發出，去框架後自由身體的想像。再到第二節，社會框架與個人主體性的思考，做為於城市角落又或是社會少數族群的邊緣游牧者。而後到第三節，繼社會框架之後，關於身體框架，肉身性的思考。最後一節則是所有系列作品的呈現以及製作完成後的反思。

個人作為城市邊緣游牧者的角色身份，對於框架與隱性社會規則所進行的思考以及脫逃，透過作品立下不同的錨點，以此建立不同的思考途徑。剛開始只是為了脫離日常的反覆，而後產生了關於框架的思考。框架是身體的、國家的、政治的、民族性的。在成長的過程與社會的潛移默化之下，我們逐漸的有了框架、受到某種隱性的制約，而框架外是什麼？被文化、被信仰、被社會所影響、塑造，最後定化成型的是我們的身體還是精神？不論是對抗身體行為、對抗反覆的日常、甚至是生物慣性。那會是徒勞重複嗎？試圖打開某種缺口，對於顯性或隱性常規的反駁。

第一節 對於自由身體的想像

在第一章提及個人不是一個特別具主體認同性的人，總是對於社會的某些隱性規則感到懷疑，例如：一個人走在馬路上，順著身體的本能跳舞，會在現今的臺灣社會被歸為異類，被投以奇怪的目光，又或是因為沒有人會這樣做，而自動地將人分類為怪人又或是不適社會者。這種經驗，恰好能夠呼應尚-保羅·沙特（Jean-Paul Charles Aymard Sartre）在《No Exit》中提出的「他人即地獄」。在他人的凝視之下，行為被定義、標籤，甚至在還未行動前，就已經背負著可能的評價與否定。他人的眼光，使我難以順從身體的本能，我始終意識著自己被看見，也因此受制於他人存在的影響。但在某次因緣際會下，第一次的前往歐洲，來到西班牙馬德里，在剛到市區時捷運的出口處，在街頭藝人的彈奏下，路過的路人們隨之起舞，甚至是

多數人群，像是不顧其餘眼光的專注於自身，那樣自由的狀態，像是電影的場景一般令我感到震驚。也讓我反思在不同的社會環境下，每個人的成長都會產生不同的樣貌，也開始試著反抗我的固有思想價值，更加的順從本意，在這樣的過程，我似乎逐漸能體會到所謂自由的身體，這種自由不是孤立的，而是與他人共存的。

一、 存在主義

在這些思考的過程時，也正好的讀到了，沙特的存在主義，能夠回應到自身關於自由的思考，他的思想核心，包括了以下幾個概念。

（一） 存在先於本質

傳統哲學思想中往往認為事物都有既定的本質，人類也是如此，好像天生有某種命定的角色或目的。沙特反對這樣的看法，提出存在先於本質的概念，人類首先存在於世界中，然後透過選擇與行動去決定自己的本質。同時這也意味著，人是徹底自由的個體，沒有人能替我們決定要成為什麼，而是經過後天的改變。

（二） 自由與責任

因為沒有既定本質，人就被迫使自由。這份自由令人焦慮，因為一旦承認自己自由，就必須為所有選擇負責，無法推託於上帝、社會或命運。沙特強調，人類逃避這種責任的方式，叫做自欺，假裝自己沒有選擇，只是被環境推動。

（三） 他人的凝視

在《存在與虛無》中，沙特特別強調凝視的經驗，當他人注視我時，我突然意識到自己不再是純粹的主體，而是被看作一個客體。這種凝視與被凝視的關係，正是他人即地獄的來源。因為在他人的眼光下，似乎被定義、被固定，而個人的自由在此之下因而受限。

（四） 他人即地獄

出自沙特的劇本《No Exit》，三個人死後共處一室，他人不是用刑具折磨，而是以「目光」和「評價」讓人無法逃脫。意涵並非「與人相處就是痛苦」，而是揭示他人的存在對於個體自由的威脅，我們無法擺脫他人的判斷與眼光，而在其中失去了真確的對於自我的掌控。

二、 自由的體驗－造船工程

在上述的思考脈絡下，以輕鬆、玩樂、脫離他人目光的心態剪輯了一隻錄像，作為個人生涯前幾部製作的錄像《造船工程》，此作品是沒有預備、發想階段，2023年製作，那是更為直接的原始影像、生活的根本，使用雙頻道影像，非編導式，以原有影像剪輯，著重於偶然性行為的生產，順其自然的方式與地方互動，生命又或是生活解放的狀態。

此作品跳脫線性的作品思考方式，不以生產為初始目的的行為，會產生何種結果無從得知，在自然而然的關係下，所有的結果又或是過程無法預期也無從干預。

在影像中，位於台南四草大橋的沿岸，三個成年男子在海邊玩耍，拿起散落在海灘上的各種廢料、木頭，想像著將材料組裝成一艘船，帶領他們開向大海的彼端。過程中充滿了荒謬與不實，三個人分別具備機械工程、材料工程的專業知識，呈現利用限地材料的造船行為與玩樂之間拉扯的微妙關係。

在拍攝時本就不以為是作品，更多的不過是在無人之所，生活的紀錄與脫離淺規則逾越的狂喜。那也正反映出我自身心裡的狀態與不同面向，我無法作為一個不適者在正常社會中生存，至少在當下的環境中，我是更加根本的、無拘無束，展現著自由的身體。



圖 30、 《造船工程 Navel Architecture》，台東藝文中心，2023

透過這次實驗性的錄像創作，我逐漸的接近了思考的核心，不像從前一般，帶著極度嚴謹的方始處理作品，在此系列之中，更加的隨機、隨心所欲，也帶給了我輕鬆愉快的心情在面對作品，繃緊的神經再這樣的創作中似乎能夠和緩，呈現某種心情、壓力的平衡狀態，同時也相信，那樣輕鬆愉快的心情，是能夠傳染給觀眾的，另外也是在某種程度的重新體驗了自由創作的樂趣。

第二節 See You Next Time

2024年，在某次因緣際會下，與北藝的同學們一同舉辦了一個行動式展覽，此次展覽專注於戶外空間又或是較為特殊的場域，不同於一般美術館白盒子，最後決定的地點位於一個城市中間的沙洲「台北島」又名中興沙洲位於台北市中，淡水河的中間位置。它那孤立的位置如同城市的邊緣地帶一樣，須通過高架橋旁特殊道路才能前往，又或是乘船前往。那樣的地域性以及存在於城市中間，卻與城市的語境又或是環境產生了強烈的斷裂感，另我感到興趣。包括生活在其之上的居民，看似生存於城市之中，卻更像是城市邊緣的游牧者一般，也讓我想要深入的去了解，也因為這個展覽創作了系列作品《See You Next Time》。

一、 國家與城市邊緣

(一) 泰國、金三角、台北島

《See You Next Time》，是 2024 年製作，並回應到那段時間我自身感知的問題、透過當下以及在過去兩三年手機裡的生活影像所組織而成，它像是一個不斷地成長以及思考的過程，某方面是懵懂的、無知的，逐漸的從思考到脫離思考，與自我精神、朋友的對話，關於國家、邊界、身體、精神，所有事情脫離了目的性後，那是真正的精神自由嗎？為了自己而做、為了感受真實。

在製作作品的那一段時間，正好處於一趟泰國的旅行之中，一邊旅行、一邊將所見所聞拍下、寫下，在這樣的過程中，也很大程度的享受了製作作品的樂趣，不單純的為了做而做，更加的感性、自我的心理狀態。也正好同時在旅行期間看見了泰國藝術家 Korakrit Arunanondchai 的作品，如第二章所述，被 Korakrit 的作品所大大震撼，並且也因為如此，這個作品也很大程度地被其作品的思考與處理方式所影響。以相當多元、雜亂的畫面，蒙太奇式的剪輯，回應了生活的根本與那些思考的足跡，我與朋友之間相互的對話，追求那身體與精神融合而後分離的飄蕩樣態。

作品主要分為三個部分敘事，同時也是三個不同地理位置，台北島、泰國、金三角。在三個地點分別得到了不同的觀點，卻同時極為相似的處境，台北島與金三角都是以河流作為邊界，但台北島遺失了「明確切割」的邊界概念，回到金三角身上，金三角的湄公河成為了三個國家的邊界，緬甸、泰國、寮國，在那國家邊界之下、雖然沒有明確的劃分出一條可視的線，模糊的邊界隔著河流卻在不同的地域之下，透過不同的國旗象徵，產生了不同的語言、文化。

台北島，那城市下的荒涼地景，沒有明確的邊界，與一旁城市視覺上極度不同的世界。金三角，看似相同，卻根本上不同的國家邊界。他們是某種互相對應的關係，也令我重新的去反思，構成我們自身的究竟是什麼，將相似又相對的兩地相互

交錯、交融，是一場對當代環境的重新檢視，也是對多重（multi）文化的語境下邊界的重新定義。在旅行的過程，才能夠更加的發覺其中意義。



圖 31、《See You Next Time》，泰國、金三角，2024

另外於錄像中可以看見於台北島搭建臨時住所的過程，我與朋友一許淨凱，如同行為表演一般，想像著我們的居所，使用台北島現地的布料、竹子、回收物材料製作成型，透過各式各樣，帶有不同語境、異質性的物品組織空間，呈現強烈的拓樸性，最後因台北島沙洲地形，經歷漲退潮以及強勁的風，臨時住所隨著時間推移後逐漸消失，成為什麼樣子也不得而知。如同那些被埋於台北島土壤中 20 年前的、經過風化逐漸褪色的選舉旗幟，因為某種搭建的目的性被挖出後，再隨著時間流動，棄置後成為了地景的一部分。台北島是一座失去目的後物品的垃圾場，還有周遭流離失所的人、居民。居所是島上居民的經驗、以及我們的某種自娛。所謂的建造我們的避難所、好像可以打造某種歸屬、即使這是一種虛假的象徵。



圖 32、《See You Next Time》錄像劇照，於台北島之現地裝置，2024

錄像另一部分是對於金三角的敘述，在那裡我看見了台北島的影子，那處在一個中間地帶，不上不下的位置。我們對於自我的認同究竟從何而來，是被國家塑造的、還是自我身體的教化？身體是精神的房子、而身體歸屬於國家。思考到了最後，我放下了思考、讓精神自由飄蕩、那是最接近真實的時刻，到那個時候，我們好像才真正的有了交流。

除了以上所述，在錄像中還有許多分割畫面，分別在我人生不同的階段之影像，包括扮裝演戲又或是單純的暢遊與玩樂過程，甚至有許多無意義、相對單純的畫面，那像是影音日記一樣的紀錄著這幾年生活的片段。並在最後穿插著，我與朋友，奔向海洋的畫面，那影像不是編導，而是隨機的、最根本的我們奔向又或是追求自由的樣貌。



圖 33、《See You Next Time》錄像劇照，向海奔去，2024

另外有趣的是，在這支錄像的最開頭，有一個車子駛過道路，從車窗向外拍去的畫面，當時位置於中興橋上，窗外正好就是台北島的畫面，那是我 2022 年剛到台北念研究所時，在巴士上拿著手機所拍下的畫面，當時只是單純的好奇那漂浮於河中間的島嶼，也從沒想過上面會有人生活、種田，緣分很奇妙的在 2024 年的行動式展覽將我帶回台北島上。



圖 34、2022 年拍攝之台北島

(二) 行動式展覽計劃

計劃以兩個展場地點為串聯，引領觀眾進入一個看不見的城市，一個與城市的生命經驗斷裂而真實的世界，一個在想像和現實、文化和政治邊界中的縫隙。

現地居所裝置於台北島上，觀眾再一端展場看完錄像作品《See You Next Time》後，搭著快艇沿著新店溪通過淡水河前往台北島，並在沙洲上進行登陸，整個過程是一個極具身體感的計畫，如同脫逃一般的，進入存在都市中的島嶼、當代社會下的縫隙，透過移動的身體和環境，穿梭在多孔、模糊且變動的界線。邊界的遊走，模糊的不僅是作品、檔案、展覽的訂立標準，也是穿越了時間以及身份後的經驗，這樣模糊的、移動的存在狀態，正是喚醒身體五感中對於當下處境，身體的共感，將一般的客體觀眾，觀看展覽，轉變成切身的成為展覽的體驗。

在移動過程中進入模糊且變動的中介地帶，是對當代環境的重新觀看，同時伴隨著踏上新大陸又或是邊界的好奇與期待心理，透過移動的身體和環境，掉入非日常的經驗，整體事件之目的與過程也不再明確區分，那是一個放下思考的過程。



圖 35、 行動式展覽—登陸台北島，圖片來源：程灝

二、 展開錄像、拓樸後拼貼

在思考錄像時，因畫面非常的多元，充斥著各種時間線、片段與事件，因此開始想像將這些各不相同的敘事串連、呼應、攤開，也是對錄像的詮釋。以此為由在 2025 年創作了拼貼作品《See You Next Time—混合拼貼地圖》，同樣的利用拓樸的概念將影像中的各地域關係以及此錄像背後之計劃呈現於平面地圖之上。錄像的平面化，是將敘事的時間軸攤開，點與點之間的相連、距離成為了時間線的間隔。

拼貼作品上，標示著錄像拍攝的地點、路線以及錄像中的各種畫面與指南，透過地圖觀看地景以及個不同區塊的分割，使得地域性與地緣關係更加的突顯出來。黃色的便利貼則是寫著當時位於這些地點，內心的感想以及種種思緒。原先跟隨著自身的時間線，再不同地點產生出不同想法，在逐漸完整思考的過程，放到混合拼貼地圖上，取消了那個線性，內心對於這些地點的想法互相交織。觀看地景、地域性與畫面、各種符號性象徵的組合，也是從不同面向觀看錄像又或是影像的方式。同時也是另一個進入作品的方法，不同於線性的錄像，取消了時間性，一次性的觀看方式。

另一部分，在地圖上同時也標示著，進入台北島的過程以及方法，將完整的計畫以平面的方式攤開，那也是對於我來說，拓樸的處理方式。



圖 36、《See You Next Time—混合拼貼地圖》，桃園展演中心，2025

第三節 肉身性與去肉身之後

在上述兩節的思考為基礎下，因為自身身體狀況的影響，逐漸的從社會作為框架，開始更加內化的思考身體框架與精神性的問題。同時也是回應現象學中「肉身性」的概念，梅洛-龐蒂（Maurice Merleau-Ponty）所提出的理論，認為肉身不僅是器官與肌理的總和，而是主體肉身與世界之間互為感知的交錯地帶，也是中介地帶，是存在狀態能夠開啟的條件，並也以此為契機，創作了系列作品。

一、 當身體失去知覺之後

在 2025 年初時，不知道是因為過度勞累又或是不知名疾病的情況下，身體出現了一些問題，手指的神經感受不到觸覺，去看了醫生後也找不到為什麼會出現這個問題，只知道那條神經確實失去了傳導功能，並持續吃藥，希望能讓觸覺一點一點回歸，又或是在千萬條神經之中，正好的修復到那一條神經。在那樣異常的身體感

之中，就像是你控制著某個東西動作，你也看著它動作，但是你感覺不到它的存在，它像是某種外接的儀器、身體器官，僅僅留下操作的功能，令人害怕，與身體產生了強烈的斷裂感，即使用力的敲打著鍵盤，仍舊只能看到它的動作，而感知卻回不到身上。

在這樣的身體經驗之下，也讓我更加深入的思考所謂的肉身性，又或者是感同身受，身體是否真的單純的作為一個容器的存在，感知與觸及消失之後，沒有了回饋，那身體似乎逐漸的失去作為載體的功用，再失去了載體之後，精神又是去往了何方。

以理性科學的觀點來看，在神經科學的邏輯中，知覺的產生依賴於大腦與身體之間的持續互動。感覺神經將觸覺、痛覺、溫度與壓力等訊號傳遞至中樞神經系統，由大腦進行整合，才形成身體在場的感知經驗。這種感知不只是訊號的被動接收，而是腦與身、環境之間的迴路，大腦失去了與身體環境的即時連線。身體雖然物理上仍在，但失去了被感知的狀態，彷彿成為了空的容器。身體的存在並非僅是器官的組合，而必須透過神經感知的流動，才能在意識層面被體驗。

二、 肉身性

在現代哲學與現象學的脈絡中，肉身性成為探討人類存在與知覺的重要核心。不同於將身體視為物理結構的自然科學視角，肉身性探討的是活生生的身體本身，能感知、行動並與世界產生關聯的存在方式。這種區分最早可追溯至埃德蒙德·胡賽爾（Edmund Gustav Albrecht Husserl），他將 Leiblichkeit（德文的肉身性，強調身體作為活的存在，身體本身的體驗）區分為「Körper」（物理性的、客體化的身體）與「Leib」（具感知的肉身），並指出透過肉身，人才得以經驗、體驗世界。

海德格（Martin Heidegger）延續此脈絡，將身體理解為「此在」（Dasein）的其中之一存在方式。身體不是一個單純的物件，而是在世且存在的條件。肉身性的

有限性也在死亡、痛苦與疾病中被揭露出來，成為人類存在之所以有限、向死而在的根本證據。

梅洛-龐蒂（Maurice Merleau-Ponty）則是在《知覺現象學》中以肉身性為根基展開其脈絡（Corporité，法文，梅洛-龐蒂所指稱的肉身性，強調身體作為感知的主體）。他反對身心二元論，提出我們不是擁有身體，我們的存在是身體的存在。身體不僅是知覺的工具，更是知覺與世界交錯的位置。透過身體的觸覺、運動與互動，人類經驗時間與空間，並建立與他者的關係。

（一） 海德格（Martin Heidegger）

1. 存在與此在（Dasein）

海德格在《存在與時間》中提出，人之存在是「此在」（Dasein），意思是「在世存在」（Being-in-the-world）。身體並非單純的物理器官或機械結構，而是此在與世界關聯的方式之一。在此意義上，身體不是個人擁有的東西（object），而是存在的方式，一種實踐性、向世界所敞開的存在。

2. 工具性與及手（Zuhandenheit）

海德格指出，身體與周遭環境總是處於實踐中的關係。例如：手不是一個獨立的器官，而是透過使用，才顯現其存在。身體是感知與操作世界的介面，與工具、物件、空間交織成存在的脈絡。

3. 肉身與有限性

海德格認為，肉身性揭示了人之有限。透過「身體的痛苦、疾病、死亡」等經驗，人意識到自身存在的脆弱與必然存在的終結。身體不是單純的物質載體，而是存在者在世界中展現「有限性」與「向死而在」的場域。肉身性是一種「在世的在方式」，透過身體，人不是孤立的主體，而是與世界息息相關、緊密的連結。死亡與身體的消逝並不是外在的因果，而是存在者其根本的經驗。

（二） 梅洛-龐蒂（Maurice Merleau-Ponty）

1. 身體作為主體，而非客體

在《知覺現象學》中，梅洛-龐蒂批判笛卡爾式的身心二元論。他主張，身體不是外在的物體，而是活生生的主體（living subject）。我們不是透過身體去感知，而是作為身體去感知。

2. 知覺的肉身性

身體是一種「體化認知」（embodied consciousness）。知覺不是單純的大腦運算，而是身體與世界之間的互動迴路。例如：觸摸一個物體時，身體同時是感知者也是被觸碰者。身體在世界中是開放的，它不只是擁有特定空間，而是構成空間、時間經驗的條件。

3. 交互性與他者的身體

肉身不只是個人主體的基礎，也是與他人建立關係的媒介。透過「可見與可觸的肉身」，我們得以在世界中遇見他者，人與人之間產生交點，經驗「主體間性」（intersubjectivity）。

4. 肉身性與存在的超越

對梅洛-龐蒂而言，肉身性並非單純的囚禁靈魂的容器，而是一種通向世界、通向他者、通向意義的存在模式。即使死亡標誌著肉身的終結，但肉身性揭示的，是人類存在的開放性與生成性。梅洛-龐蒂強調「身體即存在」，沒有身體就沒有知覺與世界的顯現。肉身性是意識與世界的交錯點，也是藝術、語言、社會互動的基礎。

（三） 結語

兩者觀點在藝術實踐中互相交織。海德格提醒人類有限性的存在結構，梅洛-龐蒂則揭示肉身作為知覺之源的根本意義。因此，肉身性不僅揭示了人如何與世界連結，也提出一個更深層的存在論問題，當肉身是我們與世界關聯的基礎，那麼在肉身消逝、知覺中斷之時，存在與自我的意義是否仍能延續。

回到自身身上，肉身性並非單純的器官組合，而是意識、感知與存在彼此交織的場域。當觸覺消失，身體仍在，但卻無法被主體所「體驗」，它遂失去了作為自我之基礎，轉而成為一個近乎外在的結構、工具。

以科學邏輯的角度，會將此歸因於神經傳導的中斷，但哲學的語言則指出了更深的問題，對自我的理解，從來不是由大腦或身體單一構成，而是依賴於二者之間的互動迴路。海德格所說的有限性，在此顯得更加具體，梅洛-龐蒂對身體即存在的主張，也在這裡得到印證。當感知中斷，身體與精神之間的連結似乎中斷，不僅面對失效的神經，更面對存在本身的脆弱。

因此，這段經驗令我理解肉身性是存在的條件，而非單純的容器。只有當身體與世界保持流動，我們才得以在場。而當這條連結不在有效時，精神去往何方不再只是形上學的問題。

三、 去肉身

在上述對於肉身性的思考下，以「去肉身」為創作脈絡，並非單指死亡或毀壞，而是一種存在邊界的轉化，當肉身退場，精神是否得以顯現，感知是否仍能運作？自我是否仍然存在？製作作品的過程，同時也回應了個人神經失調之經驗，更加深入的思考身體作為感知容器的本質。身體不再理所當然地作為行動的媒介，精神與世界之間的關係也開始鬆動與重組。

以去肉身作為思考，於 2025 年創作了一支錄像作品以及攝影系列，錄像作品是對此命題的探問與親身實踐。它們指向一個核心：對於身體、容器、精神與邊界之間關係的提問與挖掘。

作品製作於彰化市區邊緣鄉村的一處亂葬墳，在偶然於家鄉閒晃的情況下，發現了一座充斥著遺骨的亂葬墳，那些遺骨裸露在地表之外，一具一具的，有完整、有破碎，起初看著非常駭人。在經過了調查之後發現，此地地權複雜，因而無後人有意處理，放任其風化、消失，而周邊的農民、居民、路人，就當沒事的做著他們手裡的工作。那樣的場景相當的與現實斷裂且魔幻。起初我試著靠近它們（遺骨們），靜靜的看著他們冥想，後來決定以失感的身體在荒蕪的無名者骨骸旁作畫，在這如同幻境般與現實斷裂的空間，想像失去身體後，容器的樣態、精神的去往。

這段行動的過程既是對死亡後精神殘響的召喚，也是一場對肉身作為感知容器的告別。一場超越肉身、言語的對話，以及對於死亡的感知轉變。原先害怕的情緒轉變為平靜而後又逐漸的融洽且接受，它們（遺骨們）似乎成為了我的朋友，那樣的心情轉變，非常的奇妙。行動的過程，我與朋友—許淨凱在亂葬墳上架起了兩個畫布，在它們的旁邊作畫，我們以容器、精神、身體為題，想像畫布的空間如何與無名者們對話，並將其影像記錄下來，創作了錄像作品《亂葬墳的夏日午後》。



圖 37、《亂葬墳的夏日午後》錄像劇照，2025

錄像作為時間性的視覺媒介，成為穿透肉身與精神、實體與幽靈的窗口，記錄身體的退場與精神的殘留、流動與變形。在肉體不再能感知的時刻，存在是否仍有其形狀？而那尚未命名的精神，又會如何向我們顯現？以乳膠漆、泥沙、壓克力等材料繪畫，並除了以畫布空間想像容器外，也同時與其他友人合作，在數位之中，以立體建模的方式，想像容器存在的樣態。

另外在亂葬墳繪畫的過程中，住在當地的小朋友跑來與我們一同參與了此次計劃。他對於此處的骨骸、骨灰罈，並未表現任何的害怕情緒，甚至在它們（遺骨們）旁邊玩耍、身上跳躍。那樣的場景震驚了我，似乎敬畏、畏懼或害怕的心情都是後天社會教化學習而來，在小朋友未受環境消磨的內心中，似乎看見了一種來自生命根源的純粹，我們與他一同的在此繪畫，也深受感染，這樣的過程，也令我感受到生命以及身體最自然、自由的狀態。



圖 38、《亂葬墳的夏日午後》數位中的容器、在地小朋友一同繪畫

最後，作品並不止於展現肉身性，而是進一步推向「去肉身」的思考。當身體放下作為感知核心的功能，它消逝後，成為了單純的物件。繪畫的動作在此象徵著告別，對肉身作為感知載體的告別。去肉身的想像，並不是否定身體，而是想像在肉身消逝之後，精神是否仍能找到新的寄居之所，即使這樣的想像是自娛的。

骨骸與泥土正是這種想像的觸媒。骨骸是死亡的遺落痕跡，也是生命轉化為土地的一種形式，泥土則承載了記憶、時間與無數未知的沉積。當它們與繪畫媒介交

織，繪畫不僅是物質的生成，更是精神去向的象徵。容器不再是固定的形態，而是流動的、滲透的、能與他者共享的存在。

「去肉身」，因此既是告別，也是召喚。觀看死亡，卻不將死亡視為終點，拆解肉身，卻開啟另一種超越的可能。繪畫在此化為一場與土地、骨骸、死亡共處的行動，使我能夠重新思考，當肉身歸於塵土之後，存在似乎也能夠以另一種形式延續下去。

第四節 哭喊、笑、浸濕身體、輕聲道別—蔡昱廷個展

最後一節為此脈絡下所有創作計畫的展覽呈現，主要分為兩個部分，一個部分是《See You Next Time》系列作品的呈現，在 2025 年有幸入圍了桃源國際藝術獎，能夠比較好的呈現這一系列作品。第二部分則是在一次彰化美術館個展的機會下，將上述兩個系列的作品串聯並呈現，最後則是總結這一脈絡下的心路歷程。

一、 桃源國際藝術獎

在 2025 年 3 月於桃園展演中心展出了《See You Next Time》系列作品，在與評審以及其他藝術家交流的過程，內化及思考後，我更加的深入接近了自己的作品，似乎在原先的創作上建立了更多可能性。在搭建臨時住所的過程中，我所關注的並非居所的最終形態，而是製作過程本身。居所既是庇護，也是遊玩的經過，它並不追求永恆或完善，而是承載一種短暫卻充滿張力的存在。我認為，製作的過程如同繪畫，且更接近「壞畫」。壞畫並不是技術上的拙劣，而是一種刻意逃離規範、接受不完整與不對稱的心態。它讓不和諧與錯置成為畫面的一部分，使失敗與殘缺也能生成意義。在這樣的語境下，臨時住所的搭建就是一場壞畫的實踐，結構的歪斜、顏色的突兀、用途的模糊、象徵符號的多元，都不是缺陷，而是創造的核心，這樣的創作模式帶出了強烈的拓樸感。在這些結構之中，旗幟的飄動、枯萎的樹枝、甚至殘留在物件上的人的氣味，都被視為製作的一環。腳踏車、椅子、球、滑

板等日常物件失去了原本的功能，卻在組裝中被重新拼湊，生成暫時的庇護。這些物件失效後，再次成為材料，媒材的選擇不受限制，而是隨著製作當下的需求與直覺而展開。這種嘗試與實驗，帶有「Upcycled」與「貧窮藝術 Arte povera」的精神，將被消費丟棄的現成物重新賦予意義，使物品的消耗被重新檢視。物與存在的交集，體現在這些拼裝住所的行為中。臨時住所並不是一個穩固的庇護所，而是一個關於時間、廢棄、氣味與身體的生成過程。它像是一幅不斷延展與無限可能的壞畫，不為完成而存在，而是因為製作、不斷嘗試而持續展開。



圖 39、《See You Next Time》重建臨時居所，桃源國際藝術獎，2025

二、 回到家鄉—彰化

前述《See You Next Time》、《去肉身》系列作品的呈現，回到家鄉彰化進行，回到主體與身份探索的根源，那是對於逃脫框架一詞的最佳描述地點，是計劃的啟程，同時也隱喻著脫逃的終點即是起點。對於框架的描寫是無力的但同時也充滿希望，是完成某些目的後的歸來亦或是對於首先得離開家鄉才能理解家鄉意義的衝突感。

(一) 展覽概述

關於移動、關於邊界、關於身體與精神的對話。身體是一座臨時住所，一座漂流的島嶼，是承受與記憶的場所。

親愛的身體，當我離開後，你是否仍能感受到自己的重量？我不會再指引你，不會再試圖解釋，當語言不再運作，思想沉靜，順應時間與風的流動，你是否還能區分自己與世界？

當你被浸透，皮膚吸收濕氣，骨骼記憶水分，時間在其中沉澱，你短暫的與世界合而為一。當邊界變得模糊，歷史與信仰開始瓦解，你是否仍記得自己的形狀？這些痕跡是否仍然留在你的肌理？

親愛的，讓我們這樣走下去，沒有世界需要回應，沒有劇場需要表演，那是最接近真實的時刻，我們終於輕盈，交流、無須言語。

（二） 呈現與展覽走讀

在空間中，首先可以看見的是，中間的投影，播映著錄像《See You Next Time》，而牆右側則掛著四幅於亂葬墳所繪製的繪畫，想像著身體、精神與居所。



圖 40、 哭喊、笑、浸濕身體、輕聲道別，彰化縣立美術館，2025

四幅畫作，由我與朋友—許淨凱以及當地的小朋友—芋頭，一同繪製，利用當地的泥沙、乳膠漆、壓克力顏料等作為媒材，配色上以淺藍色作為底色，許多鮮豔的色彩作為渲染，並在展場中央放上一作假人骨，做為身體去肉身後後的隱喻又或是替整個展場增添了一些娛樂性，那樣的骨頭形象觀看影像的樣態，也回應到了展題上，在哭、笑之間，摻雜的各式情緒、心靈的悸動。回到身體上，似乎能真確的感受到精神脫離後，真正的自由。



圖 41、與兩位朋友於亂葬墳所繪的四幅畫作，彰化縣立美術館，2025

在左邊的牆面，是以多張攝影疊圖後的影像，輸出至 150cm 寬，並且經過後製疊合後，畫面異常的乾淨，呈現了一種接近靜默的莊嚴，人死去後，留下的軀體，曾經的肉身、機能消逝後，遺留下來的殘骸，還能稱之為身體又或是容器嗎？還是僅僅只是如同廢棄物般的存在，不具有任何的意涵。



圖 42、《去肉身》微噴輸出，彰化縣立美術館，2025

總結，在那些與城市語境斷裂的邊緣地帶之中，看見了不同的生存面貌，創作了此一系列的作品。回到自己身上，在這樣流動的、像一場旅行一樣的過程中，似乎能夠逐漸了解自己的主體不是單一存在的。透過外在環境作為映照，對自身有更多的認識。也與社會的框架以及身體的框架和解，不在是硬碰硬的反抗，接納後再以溫和的情緒回應，那讓我感受到了無與倫比的自由，原本飄蕩的主體性，也透過製作作品的過程，逐漸的產生了某種認同的路徑。比起結果，這些過程更讓我珍惜。

第五章 回望自身根源的家族成員－以技術重探記憶

作為研究所時期，最後一條創作的脈絡，此章節將計劃以當代母系社會角度切入，以血緣作為一條引線，回望自身根源，以男性角色從母系的角度回推家庭的種種、家族的故事，血緣在自身的作用，也是個人主體性的根本又或是最初的身份。從第一節論家庭作為一個人生起點的重要性與影響，到第二節為何會對母系血親感到好奇並產生出創作的想法，第三節以創作作為悼念、回憶的方式，再到第四節，所有系列作品的呈現。

在此系列創作中，更加的以技術介入記憶、認同的軌跡，混合媒介作為表現手段。孩子作為化身扮演著傳承的角色，模仿、內化、重建，成長過程下的潛移默化，家庭同時也是主體性形塑必經的軌跡。

第一節 論家庭與主體

在人的基本需求理論中，或是更早期對生理、心理與社會需求的探討，家庭往往被視為人最初的根基。既是滿足基本生理需求的場所，也是承接心理與情感需求的重要場域。從嬰兒時期開始，我們便透過與家的互動，獲得最初的愛、關懷與保護，這些經驗不僅關乎生存，更是逐漸的，建構歸屬感與認同感的核心。家庭是親密連結，使個體能在情感上被看見、承認。這種早期經驗形塑了我與他人建立關係的方式，也建立了自我認同的根基。因此家庭是社會化過程的起點，透過家庭，個人學會語言、價值觀與行為規範，逐步融入更大的社會結構。在人生的旅途中，家庭作為根源的意義，也往往體現在一種持續的牽引。即使個體獨立，甚至在文化或時代變遷中與家庭價值拉開距離，家庭仍然如同某種潛在的原點，影響著自我，以及個人如何面對外在。使人不斷回望與重新定位自身。

回到個人身上，個體並非自由地選擇家庭，而是在這個既定的事實中形成自我。在探尋個人主體的過程中，家庭成為個人存在不可迴避的、經驗中最深沉的根源，在這樣回望的過程，觀看缺失的、又或是遺忘的，建立更多關於自我認同的軌跡，另外在製作作品時也是對於臺灣當代社會下的家庭關係提出疑問，從傳統中華文化的父系社會在家庭價值的改變如何轉向至母系社會角度的思考。

計畫以記憶作為進入家庭關係的介質，以當下時刻回應過去，將個體置於往返的時間結構之中。記憶不僅是對事件的回溯，它同時是被建構、重塑的過程，家庭作為記憶的最初場域，承載著情感、規範與矛盾，重新攤開那些微小的、難以言說的情緒，本計畫不在於再現家庭的單一圖像，而是透過記憶的層疊與片段性，揭示家庭如何持續塑造主體性。記憶使個體得以在當下重新書寫與回應，將過去的傷痕、愛與困惑轉化為另一種形態。

這樣的思路可從藝術家—陳順築的作品獲得靈感與參照。陳順築長期以家庭影像與個人記憶作為創作核心，像是在《家族黑盒子》這件作品中，盒子，是陳順築採用來指稱「家」的隱喻，也是他對「家」的再現。在晦暗不明的舊木盒空間中，他打開、拆解、重組這個之於他最原生的創作主題。「家」成為他創作中最重要的軸線，但也是最隱晦無光的所在。

《家族黑盒子》是陳順築對家庭影像與記憶的重組。作品透過相片、物件與影像的拼貼，將家庭作為一種可被觀看、存檔與再現的場域。帶給觀者有如記憶永久儲存於其中的親密感，透過影像的挪用、拼置和再創造，企圖營造出一個情感對話的微型空間，在這封閉且私密的空間裡頭，蘊藏著曾經熟悉但卻已不復存在的時空情境，透過想像藝術家連結了個人生命的回憶切塊，而切塊的剖面則層層堆疊著家族歷史的痕跡。又或是在《集會·家庭遊行》陳順築以個人家族影像為媒材，以老照片、老傢俱殘片進行組合探索，攝影為創作媒材的複合性裝置作品，回應其對原鄉的眷念、個人與家族難以割捨的錯綜情感。



圖 43、 陳順築《家族黑盒子》，1992，圖片來源：非池中藝術網

(https://d2onjhd726mt7c.cloudfront.net/images/datas/000/022/421/x51ixd3hacvjir2t7pn0playb5cnvpej_1400x800.jpg)



圖 44、 陳順築《集會·家庭遊行—澎湖屋》，1995，圖片來源：台北市立美術館
(<https://www.tfam.museum/Research/PublishingDetail.aspx?id=966&ddlLang=zh-tw>)

本計畫延續這樣的思路，透過家庭影像、聲音或物件的再製與拼貼，作品不僅回應私人的親密關係，也試圖揭露家庭作為主體性建構場域的矛盾。藉由記憶的再現與轉化，作品將成為一種時間性的實驗，讓過去與現在互為映照，使家庭不再單純的作為起源，而是不斷被重新詮釋與生成的場所。

第二節 母系血親

此節將會講述將家庭做為思考脈絡創作的契機，並以此為契機創作了兩件錄像作品，《母女》以及《母女—二部曲》。

一、 母女 Maternal bond

我們好像重疊了，母親在我身上看見她的影子，那樣的柔情。

母親凝視我的眼睛，說著見到了自己。與母親如此相似，這個相似，找回了30年前母親的相片，鼻子、眼睛、神情，與此時相仿的年紀。即使沒見過年輕時的母親，卻產生刺點，剝去表層後，關係血緣又或是基因的本質。那張相片中的臉不只存在於時間線的某個特定位置，是屬於她的、外婆的、家族的，先於個人。在挖掘過去的過程，逐漸理解母親所謂的重疊，不單指樣貌上的相似，讀了相同大學，相同位置拍下不同角度的顯影，相同的登山社，攀上了同樣的山岳，那樣的重疊跨越了時間線，宿命般的重演。翻閱舊相簿，偶然下跨越30年拍攝了同樣的山脈，相片中的山脈即使經過了時間的催化，那輪廓頑強的持久性依然顯影在相片上，微乎其微的變化，如同刪除了時間線，建立在同樣卻也不同時間點拿起相機拍下的動作。

母親與孩子的關係不僅是共享同樣的血脈，更映照了彼此的時代脈絡、成長經驗與家族背景，以孩子的身份重新詮釋母親年輕的樣態，以相片作為媒介重演過去，重演無法再現的真實，那曾經屬於母親的一部分，生下而後成長茁壯，再從孩子身上重新看見自己。相片的顯像跨越時間、跨越性別後，重新回溯過去的當下，時間被封存在那刻，同時也在此刻，從母親身上流過，又回到了原處。

錄像創作於2023年，以外婆的角度描述關於母親的印象，上一代的母女與現代的母子相互映照，外婆作為一把尺，是觀看重疊的第三視角，在模糊的印象中，度量兩者間的差異。邀請母親替我化妝，將其拍下，在錄像中可以看見我們並未有太多的對話，而是單純的進行著化妝的動作，那樣的靜默充滿了張力，親子間微妙的

關係，即使不透過言語，單純的影像也充斥著各式的情感，關懷、愛、疏離。外婆從孫子的擬仿上產生錯覺，錯認女兒與孫子的樣態。相片上的場景以及衣物已經消失，利用 3D 建模重建過去場景，從影像可以看見處理擬仿的照片上，不選擇單純的合成或是重返現場，而是用立體建模的方式在虛擬數位中重建場景，那是個人從觀看舊照，在腦中、記憶中產生的想像，好像將虛的、腦海中的影像、不屬於我的記憶外置化，加到數位虛擬之中，操作著攝影機的視角，或是空間的擺置，重返想像的現場。

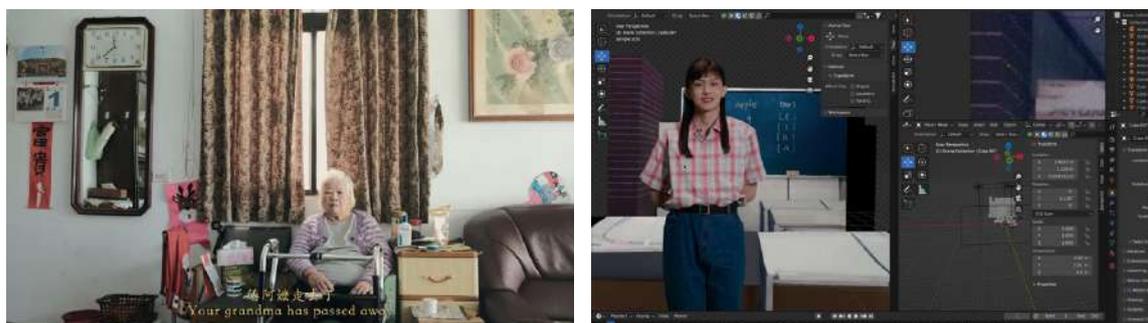


圖 45、《母女》錄像劇照，2023

在兩張相似的照片中，找出那個刻意留下的材質的端倪，從材質發現影像空間的異質，也是在想像與現實之間的中介。另外，重新編織衣物穿著，也是使觀者再時間意識上多了一層錯覺。



圖 46、《母女—舊照》，1993



圖 47、《母女—擬仿相片》，2023

從擬仿相片上，3D 貼圖材質所帶來的，影像中的破綻或端倪，使觀者在凝視時，產生這些場景是否在當下真實存在的疑問。這樣的痕跡並未削弱作品的表現力，反而增添了一層藝術性，它迫使觀眾看見影像背後的勞動、技術與製作邏輯，那是一種技術介入記憶的方式。

個人使用數位建構空間的方式，也回應到 Thomas Demand 的創作裡，影像並非單純追求再現，而是透過紙張這種脆弱、帶有工藝感的材質，重新定義了影像的可視性。紙張表面的纖維、摺痕、接縫，材質感的介入，也揭示了影像本體的二重性。一方面，Demand 的影像以近乎冷靜、精準的方式重建現實場景，另一面，紙材的質地卻不斷洩漏「虛構」的存在。影像既提供真實感，又暴露其人工性。這種張力讓影像不再只是記錄，而是化為一種概念性的裝置，帶來獨特的觀看經驗。



圖 48、Thomas Demand《控制室》，2011，（2025 年 3 月攝於臺北市立美術館）

二、 母女一二部曲

從前面作品回顧可以理解作品《母女》的概要，第二部曲同樣製作於 2023 年，是以孩子的角度去回應、體會母親的重疊，現在對於過去重疊的感知，經過母親的口述故事，在故事中，處於一個與少女與曖昧男伴一同摩托車旅行至海邊的事件經過。重新回溯她所經歷的情感現場，將過去情感重塑解譯，走訪母親過去裡的經過，去重建，理解那些過去的感知樣態。在錄像上，畫面相對簡潔，一鏡到底敘事的拍攝手法，更多的是放在公路過程上的氛圍塑造。



圖 49、《母女一二部曲》錄像劇照，2023

第三節 創作作為悼念

靜靜的，家門前椅子上阿嬤的身影，日復一日，不曾改變，那縮影靜止了十年。此節將講述，家庭的過去作為創作的起點，製作作品悼念過世的阿嬤，並且回應到過去傳統父系社會下母系的弱勢。以當代母系角度切入，回推家庭的種種，那些複雜的家族關係，爭產奪利，似乎成為了某種常見的劇本、社會縮影。

一、 回推到悼念的起點

回推關於悼念的想法，是在 2022 年 9 月，當時正好是北藝大新生開學當天，接到了阿嬤過世的電話，趕回家去靈堂看她，在開車回去的路上一直在想，在她過世前的這一兩年，幾乎都沒怎麼回去老家看她。在小時候，曾經有段時間是被阿嬤帶著長大，跟她一直保持著親密關係，這一兩年因為她稍微的失憶，已經忘記了許多事，或許是害怕她認不出我了，一直遲遲的沒有回去、拖延，心裡充滿了惆悵與後悔。突然的，在回家的國道路上，車子翻覆了，連環車禍，做為第三台車，被追撞後從左側車道翻滾至中間車道，擋風玻璃全碎、車頭全毀，但我卻意外的沒有受到傷害，從車門爬出後，看著國道，腦袋轟鳴聲、耳鳴聲、喇叭聲、周遭其他人的喊叫作響。在這樣的精神受到極大打擊的心理狀態下，那樣的身體感以及充斥著心靈的各種情緒，久久無法消散。

二、 七日

通過上述所說，從當時 2022 年開始，一直都有做一件作品、悼念這些過往以及釋放這些情緒的想法，因不想太過檔案式，又或是過多的照片與資料，選擇使用盡量簡潔的方式。剛開始的想法為製作一敲擊式的動力機械聲音裝置，而後慢慢的改良、思考材質，並同時增進自己的技術。

（一） 七日 — 裝置概要

在傳統習俗中，人以過世後七日為一個單位，靈魂回家，也是喪禮的結束。作品以阿嬤過世後七日作為時間的度量，在不斷向前的時間中向內在記憶的探索，將探索的過程形象化，那是一個交代與沈澱的過程，是不可抗力且不可回溯的。

此作品從 2022 年一路的思考到 2025 年，中間經過了許多嘗試、材料實驗，終於在 2025 年正式製作，在思考固體又或者敲擊這件事時一直拿不定主意，除了取出記憶的象徵、發洩情緒外，也是回應家庭過去的故事。

在家庭的過去，阿公過世後，阿嬤家中的細長通道上，被築起了高高的一道紅磚牆，原先的房子就這樣被一分为二，隨著紅牆的完工，家庭的分裂與消亡接踵而至，阿嬤的話語權無法改變事情的發生，被驅逐到了其中一間屋子。時間似乎就停在了那裡，她坐在門前的那道身影，在我腦海中又或是現實中，都未曾改變，就好像她在等待某個事件的產生、卻遲遲未到，又或者是時間終點的到來。

我想要瓦解那道紅磚牆，作為一種悼念與發洩，同時也是碎裂某種臺灣傳統父系社會價值觀，過去時代的縮影。透過敲擊裝置，將磚塊一點一點的瓦解，裝置激烈敲打的声音與磚塊碎裂後落於地板的厚重迴響相互交錯。碎裂的磚塊無法重新恢復原狀，在磚塊中的砂石也隨著敲打的過程釋出、成為各種形態。敲打的過程，也是回憶的過程，各種的情緒疊加。那變化的狀態，像是持續改變的景象、物是人非。時間是線性，持續的前進、記憶如同磚塊的堆疊，層層覆蓋。

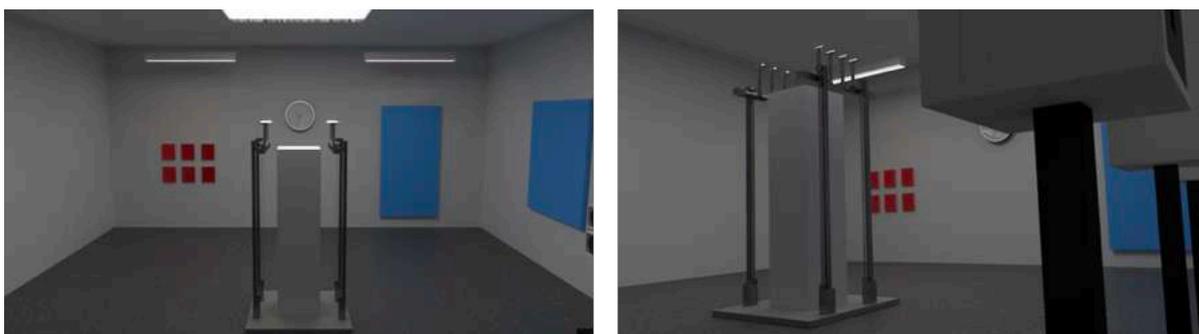


圖 50、《七日》前期裝置模擬圖

(二) 機械技術

此裝置使用錘子破壞磚牆，一台裝置裝設兩隻錘子（每隻錘子一台馬達），並有螺桿馬達設置於底座帶動長型螺桿滑台，使錘子能夠在固定的時間緩慢上下移動，為了使裝置能夠呈現較美的韻律感，每顆馬達皆分開控制。

在裝置的技術面，此次的裝置可以說是比以前所做的複雜了許多，總共有九顆馬達需要控制，而分別都有不同的操作模式與回應邏輯。這樣的設計不僅提升了整體裝置的動態表現力，也同時增加了操作與維護上的困難度。其複雜性主要來自於

能量的傳遞方式。由於裝置需要具備足以破壞磚牆的力道，因而必須依賴瞬間且大量的能量釋放。這種能量轉換的需求，使裝置不再僅僅是一般性循環或迴圈系統的運作，而是涉及高能量密度的短時間輸出。在這樣的情境下便衍生出諸多技術問題。首先是裝置本身的結構耐久度，若缺乏足夠的強度與穩定性，極易在高能量的衝擊過程中損壞。其次，瞬間能量的釋放會造成操作上的不可控性，例如錘子在擊碎磚牆後可能因力道過大而卡入牆體，導致後續的運作受阻，甚至整體動態流程中斷。此外，過程中所涉及的能量傳遞並不能完全預測，裝置在實驗與測試階段需要不斷調整材料的硬度、連結的緊密度，以及馬達的啟動時序，以確保能量能夠精準地釋放並回收。本次的裝置像是一個臨界狀態的實驗，挑戰如何平衡能量的極端輸出與結構的可持續性。既要確保裝置能夠展現強烈的力量感，又要避免其在展演過程中因過度衝擊而導致無法運行。



圖 51、裝置製作過程、控制系統（拍攝於 2025 年 6 月）

第四節 家後 Ke - āu

此節將會進一步說明，前述的幾部作品如何透過兩個展覽被具體呈現。這些展覽像是一種對家庭內部結構進行再思考的實驗性空間。作品以血緣為軸線，從家族成員之間的關係切入，透過內觀視角，將隱而未顯的情感層次逐一揭露。這種內觀並非純然的自我審視，而是藉由對家族歷史的回溯，進一步挖掘家庭內部潛藏的張力與矛盾。男性角色在傳統敘事裡，往往以父權中的主導者形象出現，但在此卻被

轉換至母系的觀看立場，進而展現出不同於既定父權框架的複雜性。這樣的轉換，不僅重新定義了家庭中男性的位置，也揭示出母系如何在隱性之中形塑家庭關係的紋理。家庭不再僅是血緣聯繫的集合，而是多重情感糾葛、權力消長，以及世代之間記憶與遺忘交織的場域。

「記憶」在這裡扮演著關鍵角色。它既是連結家庭關係的橋樑，也是進入與探討的缺口。個人記憶與社會的集體記憶交錯，形成了一種既私人又共享的時空場域。記憶帶來的不只是回顧與懷念，更可能引發情感的碰撞與矛盾的再現，使得觀看家庭不僅是感性的追溯，也是一種理性反思。透過記憶，家庭關係被拆解再重組，讓觀者得以從多重角度理解家庭背後難以言說的情感糾葛與結構性問題。

一、 階段性呈現—母女 Maternal Bond

在 2025 的前半年，裝置製作的過程中，正好有一小個展的機會，展出了兩件錄像作品《母女》、《母女—二部曲》以及其餘複合媒材的小作品，於高雄的金馬賓館當代美術館。此次的展覽空間，是一間溫馨的小空間，附著原先就建造的紅磚牆。在這樣的空間裡、讓整個展覽充滿了家庭的氣味，並且透過印刷的透光紡織布，讓過去母親拍下的山的圖像與現在的、我偶然情況下拍下的、近乎一模一樣的山圖像重疊，那樣的疊合刪除了兩者所經過的時間。山的時間似乎沒有改變，仍舊保持著那樣的稜角、外型，與人類所經過的時間無法比較。山那樣堅毅的外型於不斷飄揚的布上，也變得柔軟了。

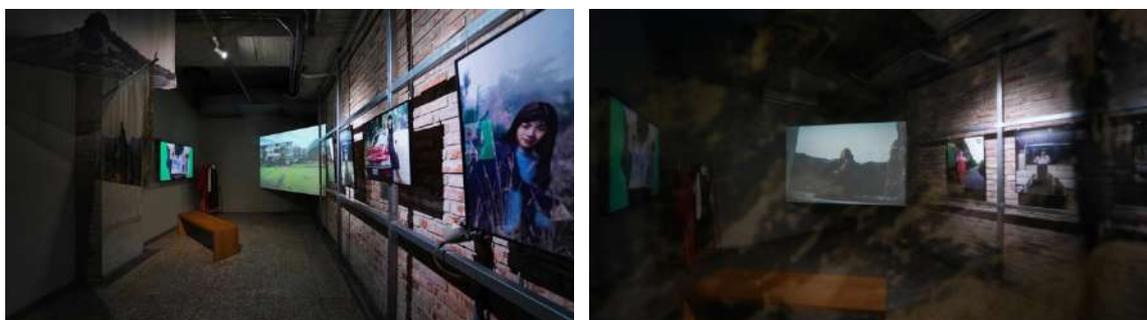


圖 52、《母女》展覽紀錄，金馬賓館當代美術館，2025

二、 家的背面

(一) 虛像成為表象

最後是此系列的完整呈現，2025 年展覽於洪建全基金會，以兩件作品《母女》、《七日》作為主軸，記憶作為索引，其意義不僅在於回溯個人經驗，更在於透過當下的再現行為回應過去的痕跡。

此種「以當下回應過去」的方式，並非單純的追憶，而是一種對記憶本質的再詮釋與再建構。在此過程中，記憶被視為一種既真實又虛幻的存在，它包含了個人對過往事件的感性殘餘，同時它也摻雜了許多虛質的主觀想像與敘事性的重組。作品中所呈現的並不是單純的回憶過去，而是透過虛像的血緣對表象的實質詮釋。血緣常被認為是家庭連結的客觀基礎，但透過藝術語境的轉化，其客觀性反而顯得脆弱而模糊。血緣並不單純為生物學層面的事實，而是在記憶與情感的疊加下，被賦予多重意義的符號性存在。

在這樣的脈絡下，體現了個體如何在家庭脈絡中透過記憶與血緣進行自我主體的探查與身份認同。因此，家庭不再是單純的生命根源，而是持續一生的共同體，一個被網綁的，各式情感與情緒不斷交織的場域。

以當下回應過去，裝置—實質的挖掘詮釋虛像的記憶、錄像—實質的辨識詮釋虛像的血緣。展覽即是在血緣、記憶中流轉的「虛像成為表象的過程」。

(二) 家後 Ke-āu — 蔡昱廷個展

臺語中常以「家後 Ke-āu」來稱呼傳統家庭中的「妻子」。表面上，這個稱呼蘊含著感念與尊重，意指站在家的背後，支撐丈夫與家庭的一切。但於我來說，「家後」這個詞卻同時是帶著矛盾甚至詛咒般的詞語。背後，像是在光亮產生的陰影之中。這樣的語言使用反映了傳統社會對母系角色的想像，家中的後盾，像是枷鎖一般，她們的勞動、情感與奉獻，歸於隱身之中。展覽以機械裝置與行為錄像，

重返家族記憶。透過身體扮演與 3D 建模，模擬母親的年輕形象與周遭景色。展場的磚牆則在機械敲擊下漸趨瓦解，為不可逆的記憶與時間，賦予積極的行動想像。

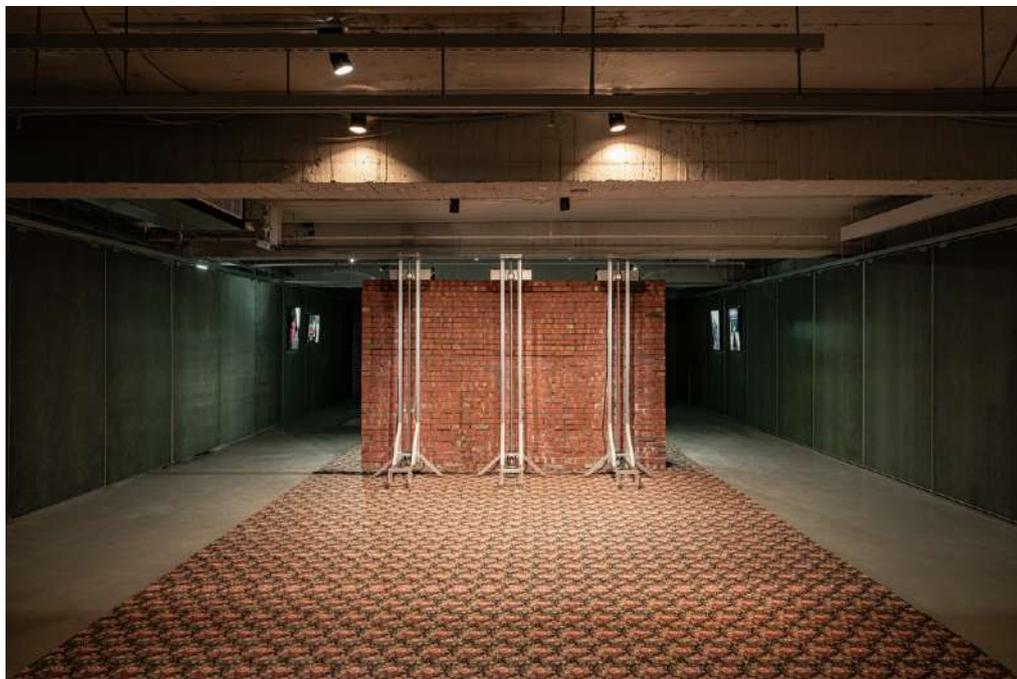


圖 53、家後 Ke-āu — 蔡昱廷個展，洪建全基金會，2025

進入展場後，可以看見一座厚重的紅磚牆遮在眼前，高約兩米，將後方的視野全部遮蓋，地上擺設著堆疊豐富花紋的地墊，那花紋是在我記憶中最深刻也是最相似的樣式，充斥著阿嬤家的氣味以及在她身上最常見的花紋，與我的記憶深深連結的同時，也是傳統時代下的某種象徵物。花紋繁複的圖形層層堆疊，與磚牆簡樸堆疊的樣態，互相成為某種對應，使它們在視覺形式上交錯融合，三座裝置置於中間，也替整個視覺語彙增添了不同材質介入的層次。

如同家後詞語的隱喻一樣，在磚牆的後方，置有錄像作品《母女》，透過磚牆的細縫觀看錄像，也有一種窺探陰影、背後故事的幽微韻味。



圖 54、牆後的錄像作品《母女》，洪建全基金會，2025

在裝置中，刻意設定了兩種模式，較為幽靜的側面敲擊模式以及較為暴力的上端敲擊模式，兩種模式各運作 20 分鐘，在模式的設定中，專注於思考關於機械的仿生性，模擬人真實的動作，就像有自我意識般的震動、搖擺，裝置就如同我的義肢，執行我無法又或是無權動手之事。不同模式下機器的運作，刻意的去讓它仿效一些情緒，包括在側面對牆敲擊，緩慢的向前顫抖，放手、輕觸牆面，它存在一種無能為力的韻，相比於全力發洩的上端模式。

在兩個作品中，細微的韻味，還有時間性是重要的，透過血緣，面容的重疊，彷彿窺見一種延續，在 30 年的時間流過後，再次的流回原點。這樣的回返看似是回溯，卻蘊含著無法真正回到過去的矛盾，那些被時間沖淡、模糊卻又未曾真正消失的印記，於此刻被召喚。又或是裝置，隨著時間磚牆消失的不可回溯性，物質的殘缺作為時間的證明，還有時間停滯在磚牆背後空缺椅子上的身影，觀者凝視缺席的椅子，留下的是一個無人卻不斷被記憶填補的存在。

兩個作品相互映照。透過技術的介入，記憶不再只是個體的回想，而被轉化為可共感的、主體認同的媒介。作品最終展現的不是過去的重現，而是透過技術如何在不可回溯之中，建構出一種新的自我與存在方式。

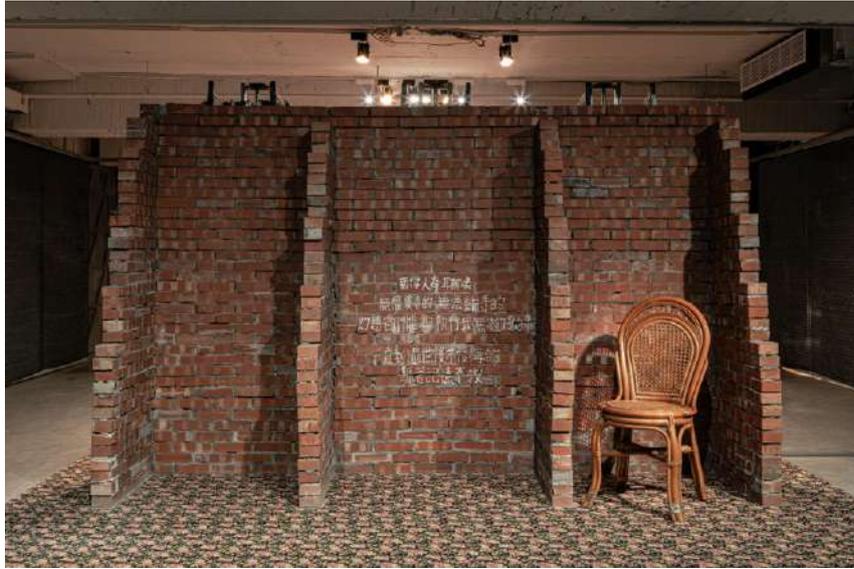


圖 55、紅磚牆的背面，洪建全基金會，2025

透過這次展覽，好好的釋放、面對內心的情緒，在製作的過程也是面對那些從前不願正視又或是忽視的家庭關係、故事。重新的對話、交流，像是某種成長過程中從未有過的破冰儀式，在一個不願有太多對談以及溝通的家庭之中，似乎透過作品找到了對話的契機，那或許也是創作的魔力，給予一個理由連結那些微弱卻又強制的、無法割捨的關係。

看著磚牆逐漸的瓦解，內心似乎也得到了某種舒坦，磚牆承载著家庭關係中無法言說的壓抑與隔閡、權力象徵。被擊碎的過程，正好映照出個人在面對記憶與家庭關係時的掙扎與調和。即使他只是一種象徵，虛假的自娛，技術介入記憶，記憶得以具象化為一種可觀看、可感知的實體。

在此系列作品中，建立起一條認同的軌跡，這條軌跡不僅是對家庭的回應，也是自我身份的持續建構。《七日》牆體的崩解指向過去的解除，也象徵著新的過往得以成長的空間。透過破壞、瓦解，過去被重新整理、再敘事。而在《母女》血緣的引導、記憶的回望下，個體與家庭重新的連結，也於其中辨識出自身所屬位置。這樣的認同並非穩定不變，而是一種在瓦解與重生之間不斷游移的過程。牆體瓦解、肉體老去，而認知與情感則在回望中再生。

第六章 結語與未來展望

從三、四、五章，不同脈絡以及角色身份拓撲下的作品回顧與分析，可以得知在不同的路線中思考的問題皆不相同，但也同時回應了相似的意識，也是對於個人主體性又或是存在問題的的回溯與思考。

從作為登山者的主體身份，在看似無盡山林中的中介地帶，失蹤的存在狀態。又或是作為城市邊緣遊牧者，在城市狹縫、邊界之中以肉身感知邊緣經驗，模糊的主體身份意識，身體與精神的對話。以及回望自身根源、家族，主體性的形塑軌跡，重新體認自身存在本質的起點。在這些不同的面向切入而後深掘，得到的回饋再產生分支總能激盪出更多的想法以及可能性。

在三個脈絡中，深掘自身而後細細品味那些過程，使我更加細緻的理解自身主體，也逐漸能夠靠近、精準的分割那些不同的情感面向，並且在此過程中不拘泥於特定主題，隨著自身好奇心發展，在這樣隨心所欲的創作過程也使我充滿能量。

除了以上討論的內容外，在製作作品的過程，也同時運用田野調查以及各類文獻與歷史資料的蒐集與分析。這些調查的過程不僅僅是為了獲取創作所需的資料，更是一種深層的挖掘、貼近、共感。進入真實的場域、與人互動、觀察環境與文化脈絡，得以更接近作品的核心，同時在現實的細節中捕捉靈感，細緻的情感流動。

透過資料研究與創作之間的交織，將真實的經驗與內心虛構的想像融合，形成一種介於現實與虛構之間的新現實。這種新現實並非單純的再現，而是一種經由不斷嘗試、錯置與重組所生成的創作語言。使作品在層次與深度上更為豐富，既能回應現實世界的脈動，也能映照個人內在的情感與思考歷程。作品成為一個動態的場域，一個連結過去、當下與想像未來的多重空間，並在最終形成屬於我自身創作語境中的獨特世界觀。

另外是關於媒材的使用上，回到主題中所提及的混合媒介概念，由前述各章節之作品中可以發現在各種媒材以及技術上的嘗試不拘泥於單一媒材，而是持續地進行跨媒材的嘗試與實驗，這樣的嘗試並不只是技術上的融合，而是一種思考與感知層面的延伸，透過不同媒材間的對話與碰撞，形塑出作品多重且流動的表現方式。

在裝置上，試著結合自己本身專業知識與舊有媒材，它不單純的是機械結構、又或是科技材料，而是與傳統媒材的互相結合、干涉，產生新的型態，這樣的結合讓作品在物質層面上展現質感變化，同時在觀念上，也萌生出不同媒材語境間的相互詮釋與再生。在錄像方面，也嘗試不同的敘事方式、畫面結構，又或是將敘事抽離文字後的畫面編排，讓影像本身成為一種語言的延伸與轉譯。另外也試著使用地圖、手繪圖呈現各式思考途徑又或是敘事的平面化，讓觀者在作品閱讀中感受到思維的延展與層次的變化。

整體而言，媒材從編織、木作、繪畫、平面影像、裝置等多種形式的運用，體現了我對新、舊材料與技術之間關係的持續探索，也反映出我在創作中對於媒材本質的敏感與實驗精神。這種不斷試探與融合的過程，成為我理解與建構創作語言的重要途徑，同時也使作品在表現上展現出開放、多元性。

最後，期許自己在往後的創作之中，能持續保持著自己的好奇心與能量，體驗更多未知，不斷地在現實與想像之間尋找新的平衡與可能性。讓作品成為思辨與世界對話的媒介，回應時代、社會與自身內在的變化。同時，也期盼在媒材與形式上持續嘗試與突破，不被現有框架所限制，讓創作的語言更具流動性與包容性。

參考文獻

中文書目

1. 埃德蒙德·胡賽爾(Edmund Husserl)著，黃文宏譯，《現象學的觀念》，清大出版，2017
2. 伊曼努爾·康德(Immanuel Kant)著，邵洪、李秋零譯，《純粹理性批判》，商務印書館，2004
3. 霍米·巴巴(Homi Bhabha)著，潘國正譯，《文化定位》，北京：中央編譯出版社，2017
4. 羅伯特·麥克法倫 (Robert Macfarlane) 著，林建興譯，《心向群山：人類如何從畏懼高山，走到迷戀登山》，台北：大家出版，2019
5. 田部重治著，近藤信行編，《山と溪谷—田部重治選集》，東京：山と溪谷社，2011
6. 計劃主持人：楊南郡、協同主持人：王素娥著，《阿里山鄒族步道系統—人文史蹟調查報告》，南島文化工作室，2005
7. 許家維著，《臺灣總督府工業研究所》，尊彩國際藝術有限公司，2017
8. 尚—保羅·沙特 (Jean-Paul Sartre) 著，陳宣良、杜小真譯，《存在與虛無》，台北：左岸文化，2009
9. 馬丁·海德格 (Martin Heidegger) 著，陳嘉映、王慶節譯，《存在與時間》，北京：生活·讀書·新知三聯書店，1987
10. 莫里斯·梅洛—龐蒂 (Maurice Merleau-Ponty) 著，姜志輝譯，《知覺現象學》，北京：商務印書館，2001
11. 陳順築著，《家族盒子》，臺北市立美術館、田園城市文化事業有限公司，2014

中文網路資料

1. K11 Art Foundation 《Korakrit Arunanondchai (寇拉克里·阿讓諾度才)》
(<https://www.k11artfoundation.org/tc/collaboration/korakrit-arunanondchai/>)
2. moom bookshop 《五個攝影師-張之洲》 (<https://moom.cat/tw/item/five-photographers>)
3. 汪正翔著，國藝會線上誌《攝影很虛無但這就是攝影作為藝術的原因：張之洲
《五個攝影師》》
(https://mag.ncafroc.org.tw/article_detail.html?id=8a8082858cf5058e018d4aa5e56b005c)
4. FLAT43. 《認識台灣藝術家余政達前，請先追蹤榴槤大亨法咪咪》
(<https://www.theflat43.com/story/71-fameme>)
5. 詹育杰著，ARTouch 典藏《勞倫·普羅沃斯特 (Laure Prouvost)：液態流動宇宙
與身分的公路電影》 (<https://artouch.com/art-views/review/content-12311.html>)
6. 張家綸著，山林碎語《破解阿里山鬼故事：樹靈塔真的是出於日人濫伐森林所設
的嗎？》 (<https://storystudio.tw/article/gushi/alishanforest>)
7. 阿里山森林遊樂區《樹靈塔》 (<https://alishan.okgo.tw/scenic/3144.html>)
8. 林奇伯著，台灣光華雜誌《人子走不完的歸鄉路—當代藝術家陳順築》
(<https://www.taiwan-panorama.com/Articles/Details?Guid=3d5ff681-25e4-4f42-81c7-97b73d085fbd&CatId=7&postname=人子走不完的歸鄉路-——當代藝術家陳順築&srsltid=AfmBOorgiMyOqrpLAREMJrV9rDSwkAUfOPJhnGBUWS7eWCTO0quACn3o>)
9. 沈柏逸著，報導者 THE REPORTER 《紙間裂縫、控制之外——如何以紙景重塑文
明？《托瑪斯·德曼：歷史的結舌》》 (<https://www.twreporter.org/a/photo-thomas-demand-the-stutter-of-history>)

英文書目

1. Deleuze, Gilles, and Félix Guattari. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. University of Minnesota Press. 1987.
2. Munkres, James R. *Topology*. Pearson. 2000.
3. Descartes, René. *Meditations on First Philosophy*. Translated by Donald A. Cress. Hackett Publishing. 1998.
4. Foucault, Michel. *The Subject and Power*. In *Michel Foucault: Beyond Structuralism and Hermeneutics*. Edited by Hubert L, Dreyfus and Paul Rabinow. University of Chicago Press. 1982.
5. Sartre, Jean-Paul. *Being and Nothingness: An Essay on Phenomenological Ontology*. Washington Square Press. 1956.
6. Bishop, Claire. *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Verso. 2012.
7. Sartre, Jean-Paul. *No Exit and Three Other Plays*. Translated by Stuart Gilbert, Vintage International, 1989.

英文網路資料

1. Art Basel 《Korakrit Arunanondchai: 'Being an artist is about inducing a sacred moment'》 (<https://www.artbasel.com/news/meet-the-artists-korakrit-arunanondchai>)
2. TATE 《Sin Wai Kin: 'I want people to exist in my world'》 (<https://www.tate.org.uk/art/sin-wai-kin-i-want-people-to-exist-in-my-world>)