

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

控制與失控

Control and loss of

Control

研究生：陳肇驊

Graduate Student：Chen Zhao-
Hua

指導教授：袁廣鳴 教授

Thesis Supervisor：Professor Yuan Goang-Ming

中華民國 113 年 7 月

July, 2024

摘要

本論文以機器的控制與失控作為核心，探討現代社會中的控制隱喻。技術與體制的建立被視為是人類維持秩序和效率的一種手段，也反映了人們對自由和自律的探討。然而，當技術出現失控的局面，可能引發潛在的混亂和不安：一方面人們依賴科技來改善生活，另一方面又擔心技術超出控制，帶來未知的風險。

另一方面，控制的觀點也反應了社會意識所建立的權力關係，而失控則也有可能是個體和群體對這些權威的挑戰和反抗。在我們追求技術進步的過程中，如何保持人的核心價值？當我們讓機器掌控更多生活的方面時，我們是否在某種程度上喪失了自主和獨立？

文中以個人作品《在下圭柔山》為研究對象，爬梳現代生活中對控制的紀錄與體會，與之對抗的緊繃與反抗，再以個人創作生活之餘的藝術代工角色出發，針對藝術產業結構的轉換進行提問。透過壓縮機的媒材視角，解構、爬梳其原理、隱喻與社會之間的串連，以機械的勞動特質對比人類於社會中的勞動，試圖回應自身存在的種種疑惑與省思其困境。

關鍵字：勞動、裝置、自我實現、藝術代工、壓縮機、機器重塑、場景再現

Abstract

This thesis takes the control and loss of control of machines as its core, exploring the metaphor of control in modern society. The establishment of technology and systems is seen as a means for humans to maintain order and efficiency, reflecting their exploration of freedom and self-discipline. However, when technology gets out of control, it can lead to potential chaos and anxiety: on one hand, people rely on technology to improve their lives, but on the other hand, they fear the unknown risks that come with losing control over it.

From another perspective, the concept of control also reflects the power relationships established by societal consciousness, while loss of control could represent challenges and resistance by individuals and groups against these authorities. In our pursuit of technological progress, how do we maintain core human values? As we allow machines to control more aspects of our lives, are we, to some extent, losing our autonomy and independence?

The paper uses my personal work "At the Xiaguirou Mt." as a case study, examining the records and experiences of control in modern life, the tension and resistance against it, and questions the transformation of the art industry structure from the perspective of my role in artistic outsourcing. By analyzing the material perspective of the compressor, deconstructing and sorting out its principles, and linking the metaphor with society, it contrasts the labor characteristics of machines with human labor in society, attempting to respond to various doubts and dilemmas of existence.

Keywords: Labor, installation, self-fulfillment, art outsourcing, compressor, machine reshaping, scene reproduction.

目次

摘要	II
ABSTRACT	III
目次	IV
圖目錄	VI
前言	1
第一章、除濕：失語的創作困境	3
第一節、現實的失控與控制	3
第二節、我到底在幹嘛？	6
第二章、壓縮：機器的重塑與賦予	9
第一節、除濕機的啟蒙	9
第二節、媒材拆解與應用	13
第三章、製冷：失衡的勞動者	19
第一節、代工的靈光	19
第二節、藝術家的勞動	25
第四章、解凍：《在下圭柔山》	29
第一節、壓縮機與霜	30
第二節、壁癌、毛巾與鏡子	32
第三節、單面鏡的世界	34
第四節、工廠與現場	36
第五章、結語與未來展望	40
參考書目	41

圖目錄

圖 1	壓縮機製冷原理.....	12
圖 2	西蒙·斯塔林 (Simon Starling), 《Tabernas Desert Run》, 2004	15
圖 3	《我知道我會那樣,但也只能這樣》空間裝置, 2023.....	16
圖 4	《我知道我會那樣,但也只能這樣》空間裝置, 2023.....	16
圖 5	《冷枝枝》空間裝置, 2023.....	17
圖 6	《冷枝枝》空間裝置, 2023.....	18
圖 7	《冷枝枝》空間裝置, 2023.....	18
圖 8	西蒙·斯塔林 (Simon Starling), 《SHEDBOATSHED (MOBILE ARCHITECTURE NO. 2)》, 2005	28
圖 9	《在下圭柔山》空間裝置, 2023.....	31
圖 10	《在下圭柔山》空間裝置, 2023.....	32
圖 11	《在下圭柔山》空間裝置, 2023.....	32
圖 12	《在下圭柔山》空間裝置, 2023.....	34
圖 13	《在下圭柔山》空間裝置, 2023.....	35
圖 14	《在下圭柔山》空間裝置作品背面, 2023.....	36
圖 15	《在下圭柔山》空間裝置, 2023.....	37

圖 16 《在下圭柔山》空間裝置，2023	37
圖 17 《在下圭柔山》空間裝置，2023	38
圖 18 《在下圭柔山》空間裝置，2023	38

前言

《在下圭柔山》是個人完成於 2023 年的空間裝置作品，我以壓縮機、空間木作重塑藝術家勞動情境。本文以壓縮機製冷原理，對應創作作品的背景、媒材原理與勞動意義等，以五段章節研究論述之。

第一章「除濕：失語的創作困境」描述個人創作背景及動機。以我針對此作品的研究動機爬梳為主題，書寫個人創作生活的紀錄與體會。在此作品逐漸成形的過程中，種種生命處境的偶然與其社會環境的必然造就了難以忽視的失控，從與之對抗的緊繃與反抗，乃至於放手迎接失控、觀察失控的鬆動。如此存有的失控，是否因此造就了創作者對於作品和自身生活絕對性的控制？是個人無數次在心中的自我探問。

第二章「壓縮：機器的重塑與賦予」，主要爬梳除濕機與壓縮機的功能與其社會意義。透過壓縮機的結構與其原理，進一步隱喻個人和社會間的關連，並以機械勞動的勞務特質對比人類於社會中的勞動，兩者看似截然不同，但卻因著人類社會的發展與運作，產生極為相似的同病相憐感，我將這樣的觀察與類比融入於作品中，以變體的壓縮機機制與結霜的姑婆芋將社會中的勞動情緒進行模擬與再現。

第三章「製冷：失衡的勞動者」，闡釋我作為創作者的創作行為及其勞動過程。藝術家的勞動不僅包含身體勞動，更連動著心智勞動，而在其相互交疊、往返呼應的日常中，結合為藝術家的勞動意義。這樣的意義是變動的、有機的、以喃喃自語作為刺點的，承接上述，機器、意義、人的生活，皆由人為進行轉譯，而非其本身的功能。

第四章「解凍：《在下圭柔山》」，以個人作品《在下圭柔山》空間裝置中所呈現的區塊物件進行分析，闡釋其中原理、組合用意、延伸意涵，和它在空間放置與時間變化過程中，所衍生觀者置入其中的共情元素，作者於創作過程中的情感/情緒投注、以及作者完成作品後的回顧，將此雜揉的作品碎片一一論述。

第五章「結語與未來展望」收束，以回顧作品創作動機、歷程、作品本體，同時以自身截至目前之發展與困境為基礎，展望未來作品策略和企圖，以此釐清自我創作軌跡，作為階段性的見證。

第一章、除濕：失語的創作困境

此章節梳理了自身於創作、藝術代工、過往其他工作中的心路歷程與反思。所有的工作經驗就像一個個小螺絲釘，看似不起眼，但卻扎扎實實地放置於身體記憶及靈魂肌理中，每一次的思考運作和身體行為，牽動著這些小小的螺絲釘分子，為個人所下的每個決定及每個創作意識譜上緣由，勾出脈絡。

第一節、現實的失控與控制

我從小便就讀美術班，並一路往美術科、美術系、直到現在修讀於新媒體藝術領域。剛進大學沒多久，有天接到父親的電話，電話那頭的聲音極其溫柔，在我的印象中從未聽過父親用這般語氣說話。電話那頭的聲音緩慢、帶著一絲停頓、彷彿在思考些什麼，接著他說：「肇驊，因為這次的金融風暴，爸爸的公司倒閉了，你以後要靠自己了。」一如往常地簡單扼要，沒有太多的問候便把電話掛上。

「嘟、嘟、嘟……」電話掛掉的瞬間，留下我腦海一片空白。從那天起我知道自己得自食其力，沒有家裡的後援，便開始半工半讀的生活。身為美術系學生，收入不只是能糊口就好，還必須要能夠支撐創作的開銷。在為數不多的打工收入下，每個月入不敷出的開銷，剛入帳的收入，便拿去買材料，讓我的生活及心理狀態一直處於崩潰邊緣。

藝術創作這條路在我心中，從一開始看似堅定、築夢踏實的邁進，一張張滿腔熱血的藍圖等待實現，在現實的消耗下逐漸成為看似華而不實的理想、把生活騰空的夢靨。有位師長嚴肅的告訴我：「家裡沒有後盾可以支持，就早點放棄藝術這條路。」那時的我聽完只是胸懷滿志，想要證明並不是只有家庭背景後援才可以做藝術。於是我開始做可以領到日薪的工作，一領到薪水就馬上去換成材料，孤注一擲的心態也在極限的邊緣。

「失控」是我生活遭遇和心理狀態的形容。經濟狀況和心理狀態同時處在隨

時可能分崩離析的狀態下，長期壓線在崩潰邊緣的緊繃與焦慮，累積下來的無力、迷惘、氣憤演變成更想要孤注一擲的任性。想和以往一樣可以做創作，可以不為什麼地做創作。由失控演變成一股想法，讓我在大三那年與自己訂下了一個時限，用十年的時間在藝術這條路闖蕩，如果搞不出一點名堂，便老老實實的去找份穩定的工作。

這十年裡，經歷創作理想與現實社會的抵觸、消耗、無力，幾次在壓線在崩潰邊緣，那天我拿起電話和一位美術班的好友聊聊近況。

高中時期有一個跟我每天一起玩的 A，他始終位居全校前三名，最後卻因教育體制滿足不了他而輟學。那時我們一起打了許多遊戲，不管哪一款遊戲、哪個領域，他總是能成為那個領域中的佼佼者。因為喜歡乒乓球，便自然而然地拿了全校第一；因為想打籃球，便自然而然地進入了校隊。他是一個在各方面都擁有天賦的人，彷彿沒有他不擅長的事，沒有事情難得倒他。後來他又發掘了對音樂的興趣，學習爵士鼓，一兩年後爵士鼓老師告訴他，台灣可能已經沒有他可以學的東西了，只能出國深造，於是他去 LA 唸了流行音樂。

我在電話中跟他聊著因為收入不足以支撐創作的困境、在幫藝術家做作品，擔任藝術代工，同時也去可以領日薪的工地賺錢，才得以在現金流足夠的狀況下快速的購買材料、製作作品。他嘆了一口氣說，想單靠創作維持生計真的好困難，他寫歌也賺不到什麼錢，為了維持生活他甚至去當了牛郎，電話那頭的他沮喪的說著。如此懷才不遇的惆悵，讓「失控」二字再次映入我的腦中。自己人生的失控到與他人處境的共鳴，我的感受不是得到一點點慰藉與釋懷，是排山倒海而來自整體社會的無力與茫然，思考著是否只能繼續無能為力的感嘆著生不逢時。

另一位同樣才華洋溢的好友 B，在高中時被診斷出有刀械暴力傾向，大學時常常一言不合就掏出甩棍、持斧逞兇鬥狠。後來有天我在他工作室看見一尊充滿個性切面、大膽又細膩的木雕，我問他怎麼做到的？他淺淺笑說，那是斧頭劈出來的。彷彿他體內有股能量，從失控地的刀械暴力而出，漸漸一刀一劃地落在木材身上，轉化成了鬼斧神工的技藝，絕對地控制著自己的木雕作品。某天，他拎著一件皮衣出現，要我幫他在胸口處縫製一塊鋼板，我困惑且氣憤的拒絕，並逼

問他究竟要做什麼？他沒有回答，不發一語的拿著外套離開了。

幾年後他向我坦承那天他去討債，並且朝人的腿上開了一槍。他說那天他嚐到了絕對的力量，但正是因為了解這種力量，他感受到前所未有的恐懼，回家看著安穩熟睡中的妻兒，瞬間情緒潰堤，也渴望逃離那股絕對得力量。我問他為什麼不繼續刻木雕，他說因為藝術養活不了一個家庭。在他身上我看見了同樣的失控，如此不在掌控、不在預想中的生活型態，我逐漸觀察到失控似乎隱藏了某些力量，「失控」與「控制」看似是兩個相反的彼端，卻好像又環環相扣。

當我回溯著自己種種瀕臨崩潰的過往，像是坐在握不住方向盤的車上，卻又想要控制在人生道路上，如此失速的心靈狀態。在這個快看不清風景的跑道上，讓速度與力量發揮並且活下來，這個介於控制與失控之間的游移，讓我想起汽車的甩尾動作（Drifting）。

甩尾是駕駛者鬆開離合器、大力踩油門，使輪胎與地面的相對速度大幅提升，輪胎與地面由靜摩擦力變為動摩擦力，失去抓地力而出現打滑的狀況，再用力轉方向盤，使車身依循原來前進的方向滑行。但漂移不是只靠轉動方向盤來的那麼簡單，最主要還是控制油門的大小來控制彎中的角度，在橫移的瞬間，油門扮演著最大的關鍵。

在汽車失控的臨界點下，又得靠技術來控制車輛的轉向能力，讓它繼續前往準確的路線，這就是甩尾的痛快，也叫做漂移。在人生失去控制的邊陲，看似無法控制的現狀底下，好像又可以有限度地用力做點什麼、命懸一線，得到回饋。這很可能就是恰好的控制，但要怎麼去嘗試、試錯、揣摩，又不只是開一輛車研究技巧那麼簡單，這條路是一趟無法重來的人生。

第二節、我到底在幹嘛？

《在下圭柔山》¹對我而言，是一段身為台灣當代創作者的獨白。雖然我無法代表所有的台灣當代創作者，但我想至少能替一些處境相似的人發聲。藝術創作者在社會中的生存樣貌多元，且無法一言以概之。至於為何多元？因為無法以藝術創作作為唯一的收入來源，於是不得不多元。老一輩思維中對於藝術創作是崇敬的，但對創作者卻是鄙夷的。他們願意花大筆鈔票收藏藝術家的作品，卻絕對不會希望自己的孩子從事與藝術創作相關的行業。如果你超過三十歲還在做藝術創作，長輩會說：「你玩夠了沒？」擲地有聲的質疑，我通常難以回應，就像一顆石頭入水中，再也無法浮上水面。

藝術創作者於社會情境中總是失語的、被輕忽的、總是不被認可的，這是我從國中開始就讀美術班、美術科、美術系、美術系研究所一路到新媒體藝術研究所的心聲。沒有人會說繼續走在藝術創作這條路上是正軌，逃走的人，才是能夠在社會架構中被視為正常的人。一路走來，許多有才華的朋友們陸續放棄創作，不再接受不必要的社會眼光，選擇符合社會期待，符合家人期待，符合生活需求的人生。有些選擇餐飲、有些當了業務、有些做商業設計。他們說：「蠻好的，算是比較正常的過生活。」但我一直在思考的是，怎樣算是正常？如果我們的社會體制與價值觀已經偏倚，所謂的正常是誰的正常，又由誰來評斷？

仍在創作路上堅持的我，選擇當個社會架構中不正常的人。我現在主要的收入來自幫藝術家們工作，幫他們克服物理上或技術上的問題，落實他們口中或腦海裡天馬行空的想像。但藝術家的錢不好賺，除了藝術家們共同面臨的處境—創作資源經費有限以外，給的時間也非常有限。大部份藝術家都希望在最低預算跟最短時間中，做出最細膩而完

整的作品，對我而言論實質報酬往往不如預期、微薄得可憐；論成果，作品也從來不屬於我，在作品論述和掛名中，藝術代工者在作品背後隱匿而失語。於是我永遠

¹ 陳肇驛，《在下圭柔山》空間裝置，2023

拿不出所謂的實績，讓他人了解我到底在做些什麼「工作」，卻也沒有良好的收入得以維持生存並持續創作自己的作品。不少人問過我為什麼要繼續這條路，也曾有老闆開了月薪十萬的條件請我去教他們的師傅操作藝術塗料，但我拒絕了。繼續幫藝術家們工作，會讓自己感覺好像還在藝術圈裡、還跟藝術有些關係吧，我想。

如同梁寶山²在「端傳媒」上刊登的文章「我給藝術當勞工：隱藏於香港巴塞爾藝博會的藝術勞動」中所描述，那些於藝術大學剛畢業，抱持著嚮往藝博此類擁有與藝術高度相關的活動場域，並且報名成為這些「藝術搬運工」（art mover）或「藝術處理人」（art handler）。台灣藝術圈的藝術展覽喜歡僱用學生，因為工讀生價錢廉宜。雖然已是專業質素，但學生接的案子，金額卻總比正常價格少一截——佈展或製作，常常都是半義務。佈展期一結束，掛在脖子上的工作証便告失效。要去觀看自己的勞動成果，便得再想辦法。

這樣的複雜情緒，攤開來說，其實相當難堪。始終在藝術創作路途中堅持的我，拿不出社會眼中所謂「正常」的成績。不論收入或是作品，皆無法說服旁人的疑問，沒有符合社會期待，甚至產生了自我懷疑。「我到底在幹嘛？」我經常這樣問自己，而這樣的心境和感受也使《在下圭柔山》萌芽。我希望透過作品說話，控訴著此般的生活軌跡與不斷壓縮、活在迴圈裡的自己。

延續上述的自我懷疑，繼續在社會中扮演著那個「不正常」的角色。如果有人問我，藝術創作快樂嗎？恐怕這個問題也如同「你玩夠了沒？」一樣石沈大海，沉默無語。藝術創作自然不是只有快樂的，但是藝術創作也絕對不是不快樂的。它無法以單純的形容詞比擬，當你深陷其中，它是挫敗的、困頓的、不明所以的；當你正視這些失落，並將其拾取為作品中的呈現元素，當拼貼完成、作品完成，你是快樂的。但在此之後接踵而來有更多的問題，是來自他人的、是來自自己的、是來自作品的。

眾人會以江郎才盡輕描淡寫地評論著看似殞落的藝術家，然而藝術家的身體中組裝著什麼、運行了什麼，其實沒有任何人在意。與其說這是藝術家失語

²曾為「Para / Site 藝術空間」、「獨立媒體（香港）」、「伙炭」及「文化監察」成員；現為藝評組織Art Appraisal Club成員。近年致力研究藝術勞動，獲香港中文大學博士學位。新著《我愛Art Basel——論盡藝術與資本》大獲好評。

的創作困境，不如說，這是所有在社會架構中奮力活著的人們，共有的困境。不知道為什麼、不知道怎麼說、說出來又能改變什麼？把它變成作品是否能傳遞出任何訊息？要怎麼在資源分配失衡的社會底下，取得資源去實現自己想做的？

這正是我希望透過《在下圭柔山》傳遞的意念，這樣的困境一如壓縮機的原理，無限循環著。這個作品代表著的不僅僅是我個人在創作上失語的困境，更代表著人類共有的、失語的生存困境。

失語對我而言，並非僅是一種無聲。壓縮機運轉的低鳴聲，是日常生活裡隨處可聽見的聲音，但卻無法如此描述，因為多數時候我們並未注意到這般的低沉聲線，如同壓縮機是靜默的。我的失語，對比於我代工的藝術家的話語權，我那細碎的敲擊幾近無聲，明明在製造過程中切割金屬的嘈雜、焊接的滋滋聲、桌鋸的運轉聲是如此的震耳欲聾，這一切卻在我代工的藝術家作品裡頭被消音了。我的生命經驗作用於對事物的美感、觀點、揭示、思考，這一切於代工的作品中是被雇主(藝術家)收編、覆蓋的，我不曾被提及。當代工的作品被展示時，它並不揭示我的存在；當藝術家談著創作論述時，我並不被置放於裏頭。此等情境是我對失語的詮釋。

第二章、壓縮：機器的重塑與賦予

創作和藝術代工交疊的生活中，如何在有限的預算裡，平衡地進行媒材的取用與替換，是一個大課題。在這樣的情境下，未壞卻死的除濕機、人為失能的除濕機，給了我極大的震撼與啟發，於每季新品更替的市場中，沒有人去想過機械是否真的壞損、是否真的需要丟棄、是否只是一個零件的置換就能夠換取它的新生？這樣的修理與珍惜聽起來十分合理，卻也阻擋了著商業上的消費機制。消費主義的興盛，任由機械被冠上莫須有的損壞、失能名義，是否是當代社會的癥結呢？

第一節、除濕機的啟蒙

《在下圭柔山》的創作背景中，除了上述無聲的疑問與爬梳，也包括了很現實層面的因素：素材的尋找與取得。在創作預算有限的限制下，我一直以來在材料、素材的尋找往往都受限於成本考量，使得我對於各類型的機具、材料、媒材，都有著難以言喻的情感和忖度思量。

大學時期發現在學期轉換之際常常會有家具廢棄物被丟在路邊等待清運，對我而言每一個廢棄的物件或材料，都是能夠媒合於其他素材中的可用之材，從那時開始我習慣留意路上的廢棄物並帶回工作室。我觀察到除濕機被丟棄的頻率高於其他家電，在好奇心的驅使之下我撿了一台除濕機，經過自己簡單的檢修後發現，這些機器被丟棄的原因，可能僅僅只是因為線路老舊或接觸不良，而機器本身的運作功能卻是完全正常的。這樣的訝異帶著一絲惋惜，又或許加上自我的情感投射產生奇妙的連結，便開始著手研究現代家電重要的核心驅動器——壓縮機的運作原理。

然而，壓縮機的研究之路並不順利。我不斷拜訪電器行、維修師傅尋求專業的幫助卻屢屢受挫。他們大多不願意幫忙，認為這是一個專業的學門，需要深厚的知識背景和功夫，並不是三言兩語就能說明或者教會我的。而且拜科技進步及講求效率的時代所賜，目前市面上大多產品的維修與安裝，也都是依照工程師設

計出來的標準作業流程，面對這樣無跡可尋的自製機他們總是果斷的回絕，或是反問為什麼不直接買新的？

機器的淘汰速率在時代的推演下越走越快，推陳出新、五花八門、行銷得天花亂墜的產品令人目眩神迷，漸漸忽視了機器的基本功能便能滿足需求，故障的機器稍加修繕就能繼續使用，甚至以前的東西比現在的產品還耐用。這些被師傅拒絕的挫折和對機器惋惜加深了我對於機器修繕的執著，與其說希望能夠學習、理解機器修繕的原理，不如說是一種投射，希望能夠證明自己所處的失能處境是能夠被重啟的、是有可能改善的，如同機器是能夠透過修繕保持使用的，而非一旦失靈就遭到淘汰。

某天，透過朋友介紹，我找到一位冷凍機器的專業人士。我三番兩次從淡水到彰化拜訪，最後這位師傅終於願意帶我進入一個工作空間，牆上貼著一大面壓縮機製冷原理的大海報，我頓時彷彿進入了壓縮機博大精深的世界。

壓縮機可說是製冷系統（冷氣機）、工業用機器中重要的核心運轉動能來源。於製冷系統中，製冷壓縮機把製冷劑從低壓提升為高壓，並使製冷劑不斷循環流動，從而使系統不斷將內部熱量排放到高於系統溫度的環境中。壓縮機是製冷系統的心臟，製冷系統通過壓縮機輸入功率，帶動製冷劑在系統中流動，低壓蒸汽壓縮成高壓蒸汽，將熱量從低溫環境排到高溫環境，完成一次製冷循環。

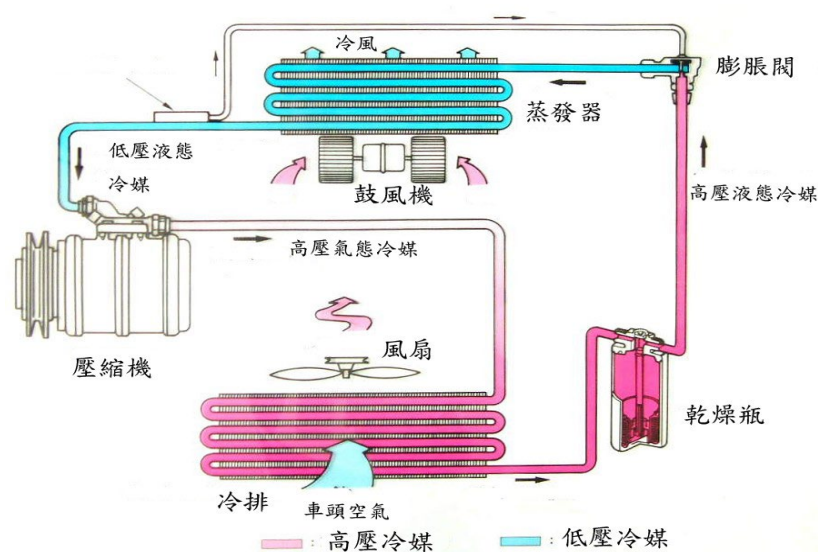


圖 1 壓縮機製冷原理

(圖取自 <https://reurl.cc/6vW80Z>)

製冷系統中的壓縮機需要通過控制壓力和循環運作來實現效果，在不斷循環和轉換的運作機制中，製冷系統才得以順利運轉。這樣通過壓力實現的的循環和轉換，對我來說，就如同當代社會的運作，以及在社會中求生存的人類相呼應。壓縮機在壓縮氣體的過程中需要控制壓力，以確保系統正常運作。這樣的克制與控制，我認為隱喻了當代資本主義與消費主義當道的社會，由社會架構與體制帶給人們的壓力；因為有著這樣的壓力，人們呼應壓力、跟隨壓力，施以自身的力道，讓這股來自社會結構中的壓力維持推擠的平衡。

「極權革命認為人性具有絕對的可塑性，可以把人簡化為歷史力量裡的一個分子，但是人的反抗就是拒絕被物化，拒絕被歸結為歷史裡的一個物件，它肯定了人的共有天性，這天性與權力世界並不相干。誠然，歷史是人類的限制之一，在這一點上，極權革命者並沒有錯，但人的反抗也為歷史設定了一個限度，由這個限度誕生了一個價值的希望。」

—卡繆³《反抗者》

權力體制意圖控制人民，人民以反控進行反饋，集體的人民生存意志足以生成強而有力的反作用力，作用至社會中。而這樣有效率的平衡控制與反制，才能讓社會正常運轉，不致失衡潰堤。當社會缺少了人民的反作用力、調節社會結構的施壓，對話便無法繼續運行。

這樣的社會運作如同其中有一台看不見的壓縮機，上位者由意無意的施壓或對人民聲音的忽略，造就人民的失控，使一股抵抗力誕生，此等抗爭的力量又返還施加力量於上位者，是一個循環的銜尾蛇系統。

在歷史、社會學的脈絡中，「社會架構施壓—人民反饋控制—在上位者忽視—持續不正當施壓—社會結構傾斜—社會結構崩壞再生」這般的程序變動過程。而這樣的程序同樣也能類比至我的作品創作過程中。

³ Albert Camus(1913年11月7日—1960年1月4日)，生於法屬阿爾及利亞蒙多維城，法國小說家、哲學家、戲劇家、評論家，其於1957年獲得諾貝爾文學獎。卡繆位於20世紀最有名的和最重要的的法國作家之列。

卡繆在反抗者⁴中曾談論孔多塞⁵論述的基本內容為，「人類整體時而平靜時而騷動，時而善時而惡，儘管腳步緩慢，總是朝著更完美的境地前行」。雖然在我使用除濕機談論的是失控與控制，但往更宏觀的視角來看的話，就是此等地向互加壓，機器才能順利的運行，如同這個社會的前行。

⁴ 《反抗者》（法語：L'Homme révolté）是法國作家阿爾貝·卡繆的一部散文作品，出版於1951年。

⁵ 18世紀法國啟蒙運動時期最傑出的代表之一，同時也是一位數學家 and 哲學家。

第二節、媒材拆解與應用

承接前述段落，各類型的材料、媒材、素材對我而言皆是隱身於大隱隱世界的至寶，我對他們的情感投射於自身，某種自身隱匿在藝術家作品中的悲嘆，讓我對這些材料和媒材有著高於一般人的投射與情感連結。

除了前述的壓縮機原理外，對我而言，壓縮機的內部運作和功能代表著一個「無限

循環」和「物質轉換」的概念。

西蒙.斯塔林 (Simon Starling) 在《Tabernas Desert Run》這件作品中，他自製了一台腳踏車在沙漠中騎行了 66 公里利用氫氣與二氧化碳收集到水份，最後用在沙漠中收集到的水畫了一張仙人掌，為了在沙漠裡取水可以做到什麼程度？這樣的行動深刻影響我的是充滿毅力的勞動過程，以及將物質轉換作為一種充滿生命能量的創造。





圖 2 西蒙·斯塔林 (Simon Starling), 《Tabernas Desert Run》, 2004

(圖片取自 <https://www.artfund.org/supporting-museums/art-weve-helped-buy/artwork/9553/tabernas-desert-run>)

這樣的觀念激發了我創作理念的靈感。我的第一件作品《我知道我會那樣，但也只能這樣》利用了壓縮機的特性，收集空氣中的濕氣，讓其滴落到放置在下方的泥塑上，使泥塑因空氣中的濕氣而溶解。於泥塑的造型設計上，我刻意將其塑形為人像，企圖營造「以人為濕氣使人像造型泥塑溶解」之特殊情境，由此作品的生成和呈現，影射在社會機制中持續創作求生的、自覺一步步走向崩壞的自己，人為濕氣則指涉著我自身的崩壞源自於社會環境中人為的機制、規則和關係。



圖 3 《我知道我會那樣，但也只能這樣》空間裝置，2023



圖 4 《我知道我會那樣，但也只能這樣》空間裝置，2023

在我深入研究壓縮機的過程中，解鎖了冷凍技術的奧秘。這項技術後來運用在了我的第二件作品《冷枝枝》中。一般製冷系統的原理是將管道中的製冷劑進行壓縮、冷凝和蒸發三個步驟，形成一個從室內到室外的冷熱交換的循環過程。

在《我知道我會那樣，但也只能這樣》中，我將冷熱排並排，類似於除濕機的常見設置方式。而在《冷枝枝》中，我則將冷排與熱排分散設置，降低冷媒量，以市面常見的冷氣／冷凍的常見設置方式作為作品的運行機制，我改造了一台除濕機核心的結構，將原本的蒸發器拆除，改變了風扇與冷凝器的位置，安裝上事先焊好的一棵銅樹，利用原本機器的特性讓這顆銅樹結霜。



圖 5 《冷枝枝》空間裝置，2023



圖 6 《冷枝枝》空間裝置，2023



圖 7 《冷枝枝》空間裝置，2023

在我使用壓縮機制冷的一系列作品中，以壓力將空氣中的水分凝結，利用熱力學以及三個步驟來形成冷熱交換的循環過程。幫浦施加壓力，強迫冷媒循環空氣接觸到銅管時，會被低溫的銅管吸走空氣中的熱量。當銅管遇到常溫的空氣時，會在表面凝結成水珠，這就是空調在製冷時會有水排出的原因。這個原理

就類似從冰箱拿出的冰凍可樂表面會凝結水珠一樣，從蒸發器管道出出來的冷氣就會被輸送到壓縮機進行壓縮，這就形成一個戶外冷凝器與室內蒸發器冷熱交換的製冷循環。然而這樣的現象對於機器來說，是一種故障的運作所造成的節果。我以讓機器故障運作換取白霜的製造，這樣物質轉換的過程，像是因錯誤而產生的美麗花朵。

自從 2016 年起，我常以改裝機器、或自製機的方式，以拆解機器媒材的方式，運用機器的價值核心，在重組中賦予其新的功能型態，或將其功能型態轉化，擬仿某些社會架構，以及人類於此社會形態生存時的心理樣貌。以自身技能為機器長久以來為世人所熟知的功能進行轉換，猶如為身為藝術代工的自己、家庭代工者發聲，在看似莫可奈何、無法有所調整的無限循環中，仍有一絲力量能夠讓僵化的社會架構有所翻轉，這樣的媒材拆解與運用，對我而言，代表著的是底層隱匿聲音的發聲。如同壓縮機的聲響般，嗡嗡地，不曾消失，只是無人探問。

第三章、製冷：失衡的勞動者

焊接面罩下的世界、恍惚的內與外是我工作的日常，戴起面罩時的專注及與世隔絕，作品完成後拿下面罩的欣喜，對比作為藝術代工時，拿下面罩望見他人作品的惆悵，場景並無兩異——意義是人為賦予的。

藝術產業結構的轉換，造就了藝術家在創作時不再鑽研各式的媒材工法，不再以自身之手形塑作品的生成，而是將作品交由代工製作。這樣的現象讓我困惑於當代藝術家的意義以及藝術代工的角色：所謂的現成物、非藝術家自作物、佈滿機械與藝術代工意志的作品出現於美術館時，是否仍能稱此為藝術家的作品？在這樣的作品中，藝術代工的思考與姿態，是否能夠被顯影，能有其位置？

第一節、代工的靈光

為了使收入同時支撐生存及創作，又可以持續接觸藝術，我長期幫藝術家製作作品，擔任所謂「藝術代工」。可能因為我過去的作品都偏向裝置，並且具有同理創作者的感知，加上會雕塑、鍛敲、焊接等等技術，開始有藝術家會將他的作品概念和我討論，希望能運用我這方面的專長與知識，評估可行性和建議，並由我的技術實際執行作品。這整個過程中會包括設計的否決、回饋，討論與建議，持續再發想等等，在不知不覺中其實我參與了絕大部分的創作過程，直到最後作品生成。

但實際情況是，藝術代工這個角色是很幽微、隱匿的，沒有人在乎我的價值觀、思維、學經歷、感受等等，然而我卻要為此「不具名於我」的作品投注極大的思量和情感，一路到作品的誕生，只為讓作品看起來不是生硬的，不僅僅只是經由代工的產物。

可是最後在作品身上看不到我的名字，當它被讚美、為人喜愛、得獎、展出等等時，彷彿一切都與我無關，只有我自己留有和作品連結的記憶，為觀者所見的只有不具名也不被在乎的技藝。這樣不平衡的心境蒼白而直接，經年累月帶來了情

緒反撲，我逐漸對「代工」二字感到困惑。試圖分析和拆解「代工」所代表的意涵與其歷史軌跡，鄭淑芬在《家庭代工的滋味》⁶一書中提到台灣早期的代工背景：

「民國 50 年代，政府為避免外匯流出，並因應國家發展需求……適逢美、日等國的勞力密集產業亦因自身產業的發展，而有向外尋求較低價格勞動力之需求，此國際需求為台灣帶來大量的工作機會，政府也因此設置了加工出口區，吸引外資來台灣投資設廠，進入了所謂的出口擴張時期。在這個背景下，外銷產品的需求大幅提升，這樣的情況隨即產生了大量家庭代工的機會。

1972 年，台灣尚未廢省，當時的省主席謝東閔，開始提倡「客廳即工廠」，鼓勵家庭代工的運行，以利擴大臺灣的外銷獲利機制。雨傘、娃娃、聖誕飾品等無需大型機具，單純仰賴大量人力進行組裝製造的產品，其零件進入到臺灣各個大小家庭之中，大部分由婦女帶著孩子在家中一起組裝完成，即便是需要照顧一家老小的家庭主婦也能夠勝任，可說是全民皆代工。」

一般代工者不需要特殊技能，不需要有思考、創造能力，甚至也不需要留下姓名，他們只是在生產線中的一顆小螺絲，甚至在追求效的分工底下，他可以只是負責做一個很簡單的小動作，按部就班，像機械一樣重複著。機器的運作無需特殊技巧、沒有任何思維，只需按照下指令者給予的數據和需求，維持品質的一致性、不良率、產能，誤差率極低的大量複製。然而，藝術代工是這樣的嗎？藝術代工需要專業的轉譯能力，不斷地猜測、揣度、嘗試、回饋、交換，不斷循環，以符合藝術家所謂的創作理念。在這樣幾乎等同於自我內耗的創作過程中，彷彿我才是這個作品的擁有者。

每個人至始至終都是與眾不同的，有自己的天賦、人格特質、生命經驗，總總累積造就自己，而這個自己又賦予一個獨一無二的作品生命能量，這完全不同於

⁶ 鄭淑芬著，《家庭代工的滋味》，臺北：蔚藍文化出版，2023，頁 14。

制式化的代工，對我而言甚至是兩個極端。但不可置否的實情是，將我代工的作品放到現實社會底中，在社會凝視與自身的角色底下，我之於代工的作品，彷彿被只是一隻可被取代的手，他處亦能尋得的技術和生產狀態，可以找木工刨切、找鐵工鍛敲，再找另一個人銲接等等，看似也能拼拼湊湊出藝術家想要的「成品」。

但這個被稱之為作品的背後，創作過程之間的連貫性、與藝術密不可分的美學經驗，作品的初衷、靈感與忖度思量，都是一件作品的精隨，卻再再被忽略。最終作品不會冠上我的名字，創作理念也不會展現我製作時的思維揣度，更不會提及面對製作過程中的難題時，我如何解決的心境爬梳，因為我僅僅是一個藝術「代工」。

這樣的轉變，可以追溯到藝術史中重要的節點。短語「杜象惹的禍」⁷形容了這樣的現象：杜象作品《噴泉》⁸因為使用現成物，然後在上面簽名，讓藝術品以一個觀念的形式誕生，作品可以不需經過藝術家之手，只需要付與觀念及挑選，自此觀念的實踐與作品的製作開始被區分開來。

「Whether Mr Mutt made the fountain with his own hands or not has no importance. He CHOSE it. He took an article of life, placed it so that its useful significance disappeared under the new title and point of view - created a new thought for that object.

（馬特先生是否親手製作了《噴泉》並不重要，他「選擇」了它。他拿了一件生活用品，加以擺放，讓它的實用意義在新的標題和觀點下消失——他創造了對那件物品的新想法。）⁹

⁷ 「杜象惹的禍」這個短語出自美國藝術史學家和評論家羅莎琳德·克勞斯（Rosalind Krauss）的著作《杜象惹的禍：20世紀的原創神話》（*The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*）

⁸ 法裔藝術家馬塞爾·杜象（Marcel Duchamp）於1917年創作的作品《噴泉》（*Fountain*），是他稱為「現成物」的系列作品之一。

⁹ Henri-Pierre Roché, Beatrice Wood, Marcel Duchamp, 〈The Richard Mutt Case〉《*Blindman*》New York, 1917.

自杜象在小便斗上簽名、放進美術館的那一刻起，《噴泉》所擁有的涵義開啟新的藝術發展，並且成為許多當代藝術的出發點。當時一位買下重製品的雅典商人達斯卡羅普洛斯便認為，這代表當代藝術的起源。儘管杜象並非試圖讓《噴泉》得以讓現成物獲得認可，而是對於藝術乃至於前衛概念進行嘲諷，但現成物的出現對藝術史帶來的影響不置可否。

與藝術毫無關連的現成物，一旦受藝術家賦予意義、以不同的視野引導觀者觀賞，是否也能夠稱之為藝術品呢？甚至藝術家在創作時開始不再需要鑽研於各式的媒材工法，轉而委託由藝術代工進行製作，而當這個作品充滿著對藝術的思考和技藝，卻非出自藝術家本人之手，這個作品是否仍可稱其獨自擁有？又或者藝術代工能夠取得創作者掛名的一席之地？在此，現成物與訂製品又是兩種不同的範疇。

家庭代工大量複製品質一致的標準產品，之於時代有如螻蟻，但也群起推動著社會的進步、台灣的產業成長、國際地位的提升，卻不曾留下任何一名代工的姓名。而藝術代工的製作是獨特的、客製的，具有靈光與不可複製性，卻仍然如同家庭代工般隱匿、幽微、不被提及。如此被忽視的私人創作意志，令我不禁又想起班雅明曾提到的「靈光」。

「遙遠之物的獨一的顯現，雖遠，猶如近在眼前。靜歇在夏日正午，沿著地平線那方山的弧線，或順著投影在觀者身上一節樹枝，直到『此時此刻』成為顯像的一部份——這就是在呼吸那遠山、那樹枝的靈光。」¹⁰

藝術創作真跡之所以成立，是基於原作者其專屬的特定時空情境的在場形式，是由時間、空間、意志融合而構成其獨一無二的本真性，班雅明「靈光」的概念，突顯了藝術創作真跡的獨特性。

¹⁰ Walter Benjamin 著，許綺玲譯，〈機械複製時代的藝術作品〉《迎向靈光消逝的年代》，臺灣：台灣攝影工作室，1998，頁 34、65。

班雅明〈機械複製時代的藝術作品〉¹¹一文，自資本主義時代的量化生產特徵出發，分析此對於藝術欣賞、藝術創作帶來的影響，並認為「複製」是一個關鍵，對於藝術作品可複製性帶來的結果，班雅明稱之為靈光的消逝。而藝術代工的角色正是賦予作品靈光的重要存在。班雅明曾用舞台上的演員來比喻，演出中每位演員所散發出的靈光與演員本身是不可切割的，甚至即使是同一位演員，同樣的劇本、角色，也會隨著不同微小因素而有些微的變化，造就了每一次都是此時此地僅有的獨一無二。對我而言，每一次代工的作品也都是我與藝術家的共同創作，缺一不可，更非僅僅只是代工。

原作(Original)的此時此地(Hier und Jetzt)、獨一無二的權威性(Autorität)，賦予藝術品靈光(Aura)。當我在做藝術代工時，我加諸在作品外顯上的結構思量、準確計算、材質考慮；隱藏在作品內部的細膩情緒、理念討論，而此件藝術作品的靈光是不是由我來賦予的，而我能稱得上是它的作者嗎？在旁人眼中，藝術代工的作品不屬於我，對於它的擁有也僅僅存於一段它在我的工作環境，我親手把它建造完成的過程中，一旦製作完成，它變成了他人的「作品」。但我能記得那些工會的細節、那些細微的調動，在我的記憶中它是來自於我手的模樣，也許我的名字不會伴隨作品被記憶，但原作者的生命經驗中一定會有一段我與他的共時。共時性作為生命經驗中的一個刺點，時間作為藝術千百年來面對的課題，原作者是無法忽視我的存在的。我面臨著藝術工會的成品是否為我所有，而他們該意識到的是，與我產生的共時是作品的一部分，他們對於自己的創作真的有精確的理解嗎？

在對自我創作歷程檢視後得出「失控—控制」議題、對於藝術代工生活反思後得出的「代工—複製—靈光」連結、因勞動困境而生的「除濕機啟蒙—壓縮機原理」、及上述心境而開始有利用作品進行反噬的創作想像。

《在下圭柔山》對我而言是因著這樣的存在希望而誕生的。我希望能夠將心中階段式的情境與連結，揉合於作品中進行表達，這樣的作品不可替代、不能夠假他人之手、亦無法大量複製，它是時間、空間、意念的結合，在作品中能夠看見只屬於作者個人的思維、掙扎、和展望，因這樣的期盼，我於《在下圭柔山》空間裝置創作中，大量的使用媒材的複合及融接，希望藉由這樣得錯綜、媒合、非既定

¹¹ Walter Benjami 著，許綺玲譯，收錄於《迎向靈光消逝的年代》，台灣：台灣攝影出版，1998。

想像的物件錯落，引導觀者經由凝視聽見作者的低語。同時，亦希望這樣的傳遞能夠對接至每位觀者的日常生活中，反饋成為不同的能量，瀰漫於觀者的生活中，有天回返至我身邊。如同壓縮機原理一般，創造一個以藝術作為媒介的循環。

第二節、藝術家的勞動

勞動之於現代社會似乎是再平凡不過的集體生活樣貌，蒸汽機動力發明之後，18世紀的歐洲工業發展迅速，在工業化的新時代中，勞動是國家財富的資本。意指勞動不僅可以使個人致富，更可以因個人的致富，讓國家的資源得以不斷地累積。可視為第一批將個人資產累積上升至國家財富的社會觀點。

法國社會學家涂爾幹（Emile Durkeim, 1858-1917）¹²則從另一個切入點分析勞動的意涵。他以「社會分工」的角度來看待勞動¹³，並指出，勞動的社會功能並不僅只是經濟的發展和國家財富的積累，勞動者各司其位，各盡其能的「分工」模式，實質上也具有凝聚社會、創造社會和諧的功能。他認為，勞動者的分工讓每一個體彼此之間產生互補的功能，就像軀體內的各個器官，彼此相互連帶、相互需要。因此，勞動是和諧社會的來源，和家庭、學校、宗教的角色同樣重要。

談到勞動價值、勞動意義，從勞動者角度出發。馬克思（Karl Marx, 1818-1883）¹⁴針對勞動提出了更為細節的解釋。他一方面肯定勞動的價值，勞動可以是「自我實現」的一個方法。勞動者的存在意義，其實可以回歸到「以人作為工具製造者」（Homo faber）¹⁵的本質，人透過勞動掌控自然世界，並將個人的努力，物質化為可生產的品項。

同時，馬克思也針對勞動在當時工業化社會中的樣貌提出質疑。他認為，人要透過勞動實現自我，那麼勞動則必須要有一定的自主性。但在資本主義生產模式之下，勞動者作為生產者，卻被生產工具擁有者（可類比於前述段落作者提及的「下指令者」）所壓迫，被所謂的資方、資本家所奴役。種種的矛盾情形衍生了於社會病理學架構中提出的異化（Alienation）現象。¹⁶

¹² 法國猶太裔社會學家、人類學家，與卡爾·馬克思及馬克斯·韋伯並列為社會學的三大奠基人

¹³ Raymond Aron 著，齊力等譯，《近代西方社會思想家》，臺北：聯經出版，1986，頁 17。

¹⁴ 哲學家、政治經濟學家、社會學家、政治學家、革命理論家、新聞從業員、歷史學者；也是馬克思主義的主要創始人、第一國際的組織者和領導者，被稱為全世界無產階級和勞動人民的革命導師，國際共產主義運動的主要開創者。

¹⁵ Homo faber（拉丁語“Manthe Maker”）的概念是，人類能夠透過使用工具來控制自己的命運和環境。

¹⁶ 李英明著，《社會衝突論》，台北：揚智文化，2002，頁 109-112。

「資本家購買這個商品，就必須付出足夠的錢讓出賣勞力的人得以溫飽、養家活口；但同時他有權要求對方盡可能長時間勞動，他可盡量要求，到了一個程度之後，他就不必付出勞動者生存所需了。例如一天十二個鐘頭的工時，如果一半時間就足以換得生存所需，那另一半工時就等於沒有獲得酬勞，就是剩餘價值，就是資本家的利潤。那資本家當然盡量拉長工時，如果不能再拉長了，就盡量提高工人的生產效率；前者需要運用監管制度和殘酷，後者則是靠工作的組織安排。所謂工作組織安排，首先是分工制度，之後是機械化，使工人失去人性變成機器。」

17

馬克思理論中提出的勞動異化(Alienation of labor)，即工人感到自己失去對自己從事的勞動的控制的狀況。隨著流水線作業和分工的細化，勞動異化作為結果之一在現代社會體現得越來越明顯。被異化的勞動者與他自身的生產活動與過程、勞動目標產生分離。使得工作成為非自發性的活動，因此勞動者無法對勞動產生認同或者感受到勞動的意義。

資本家奪走了勞動者意欲自勞動中創造的自我價值，在較為廉價的薪資中，自我價值的創造可謂是最後一片浮木，支撐著勞動者，然而在資方主導的資本主義社會中，這樣的浮木卻被抽離。勞動者的貧困、廉價和他們在工業時代貢獻的巨大生產力形成強烈對比。勞動者面臨著「異化」的困境。就經濟觀點而言，他們以集體之力創造出社會國家的財富，然而這些財富以個人而言卻是少得可憐；就社會而言，因為這樣廉價的薪資，大多勞工被所謂的勞動佔據生活，無暇於勞動中思索自我價值創造的可能，在非勞動時間實行所謂自我價值創造亦相當有限。

在藝術代工生活之外，身為藝術創作者，以創作者身份進行勞動的我，試圖分析藝術家的勞動行為，對我來說，藝術家的勞動可分為：心智勞動、身體勞動、生存勞動。

心智勞動是為藝術創作生成時的自我爬梳、他人作品的資料查詢、美感意念的累積與練習，著重的是如何將自身的想法體現化，並將其有效並具有層次的散落於未來創作

¹⁷ 出自阿爾貝·卡繆(Albert Camus)《反抗者》。

歷程的作品中，並淘汰不適合發展成作品的概念。身體勞動對我而言是將意念化為實際作品的過程，包含製作手繪圖、製作平面圖、尋找媒材與材料、測試素材與機具，以及實際製作作品的所有肢體勞動。生存勞動包含著心智勞動與身體勞動，在社會中隱藏自己的脆弱與焦慮，忽視世人認為自己「不算正常」的聲音，並試圖透過作品讓自己真正的聲音得以發聲、得以在藝術面向上存在、也得以在實際生活中生存，是我心中認為的生存勞動。

有關藝術家思考勞動的過程，我想起西蒙·斯塔林 (Simon Starling) 的一件作品《Wooden shed》。他將一間老木屋拆解成木材，再用木材建出一艘小船，小船載著剩下的木材從萊茵河畔往下划，划到巴塞爾美術館，然後再將小船拆解組建成原本的老木屋。這件作品一直深深的影響著我對很多事與物的看法。如何移動屋子？屋子自己可以走。



圖 8 西蒙·斯塔林 (Simon Starling)，《SHEDBOATSHED (MOBILE ARCHITECTURE NO. 2)》，2005

(圖片取自 <https://www.themoderninstitute.com/artists/simon-starling/works/shedboatshed-mobile-architecture-no-2-2005/88/>)

將某個巨大的物體轉換成另一種形式前進到另一個場域，最後再重新轉換回原本的樣子，對我來說是個極其浪漫的過程。藝術家的勞動也許相較費力而且自溺，但是是富有詩性的。

在自我實現透過作品高度展示的同時，經濟面向的價值體系卻可能完全是空白的，而如何能夠填補這樣的空白，藝術家必須在勞動中增加更多的勞動，例如，找到資金挹注的單位或個人、寫藝術計畫申請補助。勞動價值的貶值換來的是更多的勞動，這般屬於藝術家的勞動是否有其意義，是否有機會翻轉，是否能夠在社會機制中擁有不同的地位和視野，老實說，我並不清楚。然而，我意欲深耕勞動、思索勞動、持續勞動，並試圖以這樣小小的反動和思考，透過作品傳達給共同失語的，不具名的社會勞動者。

勞動之於我而言是創作生涯中的重要命題。前述提及藝術代工與身為藝術家不同的勞動類型，一直希望能夠以作品說話的我，想起早前聆聽講座時曾聽到的分享，人類之所以有必要前往美術館觀賞藝術作品，是因為那樣的話觀者可以與藝術家以相同的視角和距離感受作品。這樣的靈光乍現啟發了我以勞動場景擬態再現的空間裝置方式作為作品形式的想法。《在下圭柔山》這件作品，我將我日日夜夜工作的場域刻劃出來，它成為了我日常心靈狀態的一種轉化與呈現，我帶著這些重現我破舊工作室的材料進入美術館的展場，重新組裝自己的場域。

「空間詩學」在第一章「家屋·從地窖到閣樓·茅屋的意義」裡提出的，我們能否離析出某種私密性、具體的本質，以證成所有這些避風港裡的私密感(intimité)，究竟有什麼無比尋常的價值？我在白盒子空間租裝我的私人場域，如此的幽微、陰暗、潮濕，如同我在下圭柔山的工作室一樣，「所有真實棲居的空間，都含有家這個理念的本質」。由工作室到庇護所之於家的概念，我試圖把內心隱晦且無以名狀的感情朝外翻出，而保留使觀眾可見的木造結構，如同家屋地窖的概念，一切的起始點，隱晦且私密。

第四章、解凍：《在下圭柔山》

前述提及的藝術代工、過往加工出口區的工人、家庭中的代工者們，形同台灣工業化社會進程中的壓縮機。他們以自身的力量將技能以值化和量化的方式呈現，將未完成的作品及產品化為可能，再將更多不符合製作過程的、不符合下指令者（對藝術代工而言則是藝術家）需求和目標的事物排除，然而在這樣的無限循環中，如同壓縮機的代工們依然是匿名的存在。他們隱匿在社會的結構中、在產品的光環下、在企業的盛名下、也在藝術家的高談闊論下，他們始終奮力運轉、始終有可能被丟棄、始終不具有自身的選擇。

這樣的社會運作縮影令我心生感觸，希望以藝術代工、藝術產業壓縮機的角色，利用自身創作的作品，在這個結構僵化並難以調整的運作機制底下，賦予一個由底層而起、以藝術力量而上的作品，《在下圭柔山》便因此誕生。

下圭柔山是我的工作室地點，這裡看起來非常野生，到處長滿了姑婆芋，我時常在停車或走路的時候覺得他們礙眼，踢他們兩腳。某個下雨天，我忽然發現，越是陰暗潮濕的角落，他們長得越好。忽然我與姑婆芋產生了共感，那是一種自以為是的同病相憐，在他們身上看見某種能長得更好的期待，也有著某種受自身基礎性格伴隨的自卑。自那天起，姑婆芋對我而言，便成了自我投射的載體，作品《在下圭柔山》中，我便以紅銅鍛敲出姑婆芋的形象，作為一個精神象徵。

空曠簡陋的設備、有著萎靡植物的空間、無法透視外界的窗戶、潮溼陰冷的地域環境，種種的空間條件形塑了我的創作，同時亦影響著我的思維；我與勞動環境空間有著互為表裡的張力對應，因著我的勞動需求，空間因此生成，而通過我日復一日的勞動痕跡，空間亦回饋與我關於此勞動環境的能量。我於下圭柔山的工作室代表著的不僅僅是一處實踐我創作軌跡的空間，更是養著我日以繼夜的勞動日常和情緒

第一節、壓縮機與霜

如前面章節所述，我用改裝壓縮機並重新發揮製冷技術，作為創作的一種方法。《在下圭柔山》這件作品中，透過改造小型壓縮機，讓壓縮機製冷端的銅管佈滿在親手鍛敲出來的兩片銅製姑婆芋表面，利用水蒸氣在固體表面變冷至低於周圍空氣的露點¹⁸，使它的表面低於冰點，會在其表面形成霜，稱為水蒸氣的凝華現象。最後加上了定時器的控制，以無限循環的方式將讓姑婆芋表面不斷的結霜、解凍、再結霜，反覆重現我內心難以言喻的冷。在這般控制中，回應著展覽場域環境、每日天氣濕度不同的變動因，控制與不可控不斷拉扯，如同前述章節所提及，我希望能夠持續探討嘗試失控與控制兩種迥然不同力量的消長，直至其如同太極一般合而為一。並同時以作為結霜體的姑婆芋揭示我在藝術代工、藝術創作情境中的蒼涼、困頓、挫敗心境。



圖 9 《在下圭柔山》空間裝置，2023

¹⁸ 露點（英語：Dew point）或露點溫度（英語：Dew point temperature）是在固定氣壓和含水量之下，空氣中所含的氣態水達到飽和而凝結成液態水所需要降至的溫度。



圖 10 《在下圭柔山》空間裝置，2023



圖 11 《在下圭柔山》空間裝置，2023

我將壓縮機裸露在外，調度了它在其他機械裡通常會被忽視的位置。壓縮機成為作品視覺上的其中一部分，而結霜晶體的大小及樣貌，則會隨著每天時間、溫度和濕度的不同變化，而有著些微的差別，並希望藉由這樣的能動因子，打破作品預設的控制感，透過微小的不可控因子、甚至失控，彷彿我過往於人生

中的挫敗和散落都有了意外被承接的地方。延續前述，將自身勞動困境與心境，與社會結構下每個小齒輪的運轉環環相扣，不斷運轉的嗡嗡低鳴，投射到壓縮機的隱喻，把時常被隨意被棄置於路邊的壓縮機，置於作品顯眼處展示於觀眾，更是我對於無名勞動者、隱匿的代工們、自身為藝術代工處境的致敬與回應。

結霜與解凍，是我的心境寫照，站在觀眾的立場上來觀看，或許結霜代表的是我身為藝術創作者被社會的眼光所冷凍；而解凍則是我自身利用熱情去把我的結凍狀態由內而外的溶化，但恰恰相反。結霜對我而言，是我施予辛勞的作功；而解凍是我的焦慮或者困頓，在如此容易解凍的過程中我日復一日的努力施以作用使之結霜，這是我內心長期以來的獨白。

第二節、壁癌、毛巾與鏡子

作品中，壓縮機的製冷銅管佈滿了一整面上漆的水泥牆，並一路經過作為毛巾架的不鏽鋼管，最後回到壓縮機，形成一個迴圈。目的是讓工作室裡那些看似霸道且不可控的壁癌再現，使觀者彷彿置身於我相同的勞動空間。

毛巾上方一只略舊的小鏡子，在觀看上只容納得了一個人。我依循長期幫藝術家執行作品的工作情境，藉此作品進行再現。這只鏡子代表著在工作室的勞動情境中，長時間戴著面罩焊接，只看得到一個光點、幾乎看不見作品的自己，拿下面罩後只得一個人面對所有情緒的悵然與失落。那個看不見自己的自己，由單面鏡反射再現。而永遠處於潮濕狀態的毛巾，象徵著不曾停歇的勞動，持續的被壓榨、剝奪，持續的爭取展示自我價值與實現，又持續的挫敗。

毛巾還有另一種狀態上的指涉—我滴不完的汗水，焊接要穿長袖長褲，無論在多麼濕熱的環境下都必須如此，但每每提到這件事我都會害羞，因為彷彿這樣說我就會被想像有一種粘膩且潮濕的工作狀態。雖然作品是在談勞動，但我卻對勞動造成的身體反應感到羞怯，所以毛巾同時也承載了關於我的私密情懷。而它永遠乾不了的原因，正來自於如壓縮機般的社會持續的運轉。



圖 12 《在下圭柔山》空間裝置，2023

第三節、單面鏡的世界

不論是作為藝術代工或創作者的角色，在製作所有物件時，面罩是我常態配戴的工作配件。在工作中，我左手按緊工件、右手握緊焊槍，整個身體曲成弓字與桌子合而為一。漆黑的視野裡只有銅板大的白色亮點，亮點裡面是一層暖色的光，是金屬通過電流後變成液態的溶池，在 1.6mm、3000 ° C 的鎢棒引導下帶著電流聲畫出一片一片幅寬統一、間距一致的橘紅色的魚鱗片，這就是我每天凝視的光景。而拉下面罩時像是戴了好幾層墨鏡，因為視線暫時被剝奪，我可以更清楚地聽見自己的呼吸聲，感覺到雙手與厚重皮手套間的汗水，以及火焰外套裡的熱氣。掀開面罩、伸展僵直的頸椎與背部，看見雨水像瀑布從破掉的屋頂灌進來，濕答答的地板與沖進屋裡的泥濘、斑駁又滲水的壁癌、只有窗框的窗垂滿空間內藤蔓、鐵皮上的雨點聲、鏽穿的樑。

通常這樣的情境下會迎來兩種心情。當工作內容不是我自身的作品時，惆悵與蒼涼的自我懷疑便會排山倒海而來，非自身價值創造、自我價值未被實現的焦慮和自責，不斷地播放在我的腦海中。而當工作內容是我自身的作品時，我的焦慮不安卻也並未減少。這樣的素材使用是否正確、是否世界需要這樣的作品、是否這樣的媒材安排足夠傳遞我心中對世界的探問、是否這樣的作品能持續發展，不斷湧現的自我提問，勞動究竟獲得自我實現的完美途徑，還是消滅自我價值的生活循環？如同壓縮機的聲音一般，不斷地迴旋於我的腦海中。無論勞動的當下是否為我自身的作品，我都是那個帶著面罩一心一意只想把事情做好的人，也許戴上面罩才是一個我最純粹的狀態。



圖 13 《在下圭柔山》空間裝置，2023



圖 14 《在下圭柔山》空間裝置作品背面，2023

第四節、工廠與現場

在美術館乾淨的白盒子空間裡，我搭建一個廠房空間，這個空間由木構、水泥、浪板搭建而成，具有強烈的現實感。它在程度上還原了下圭柔工作室的各種不良條件，例如斑駁潮濕的壁癌，重現了場景真實的使用樣貌；例如水泥地板上的使用痕跡、角落的碎石子，以及呈現工作室某些浪漫的時刻，例如光線從透明浪板與百葉窗的縫隙透出，在地上映照出淺淺的光影。

這件作品，除了結霜的姑婆芋、壓縮機、斑駁的牆壁、潮濕的毛巾等等如實呈現的勞動場景之外，還有另一大半部分是刻意保留的施工現場。一般來說作品在展間布置完成後，會將背景後的區域封起來，不會呈現給觀眾，而這次在實際進駐美術館佈展時，我刻意將布景後的施工現場保留。從廠房空間走到幕後，角材結構與夾板毫不掩飾的被露在外，並且掛著雨傘、時鐘、白板、工作燈…，白板上寫著施工進度、排班表、待辦事項、冷氣師傅的電話號碼……，牆上張貼著各式收據和表單，這些東西以生活的姿態擺放在主要展示空間的另一面，也揭示我在作品製作過程中所有的使用與生產。另外噴漆罐、漆料桶、釘針盒和一袋袋的施工廢料，被排列收納在木結構裡的空處。這些物件作為一種展示物，同時也是展覽施作中真實的施工用具與剩餘物。



圖 15 《在下圭柔山》空間裝置，2023

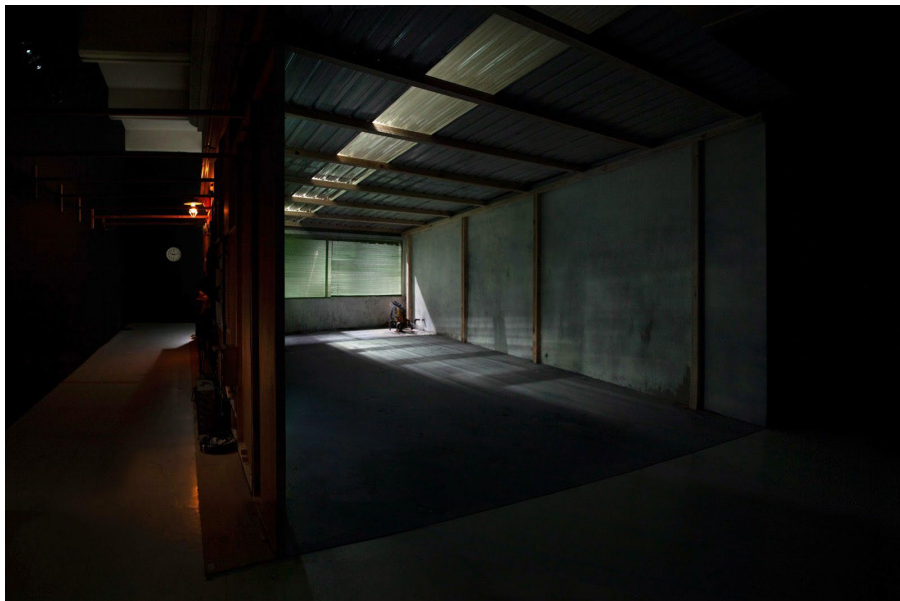


圖 16 《在下圭柔山》空間裝置，2023

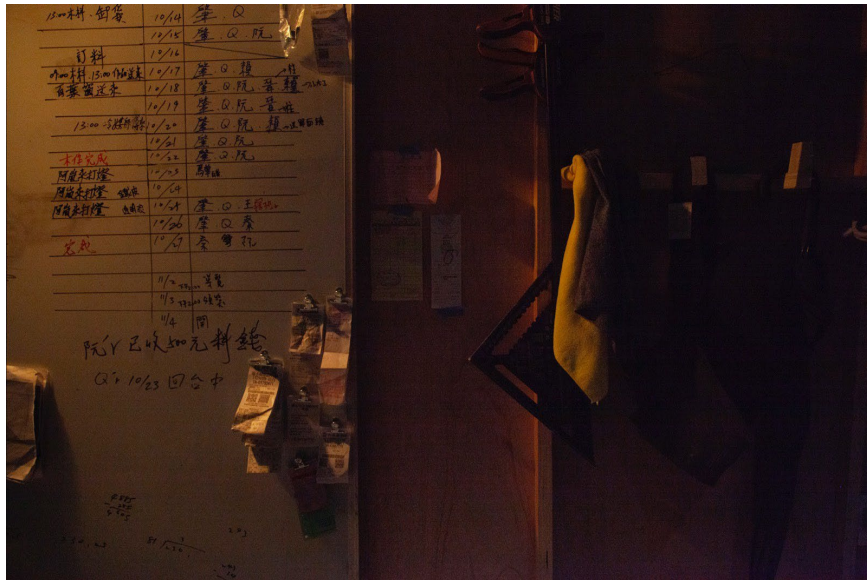


圖 17 《在下圭柔山》空間裝置，2023



圖 18 《在下圭柔山》空間裝置，2023

我刻意留下在現場生產作品時所產生的各種物品，作為一種勞動與生產的證據，這些證據在美術館被作為展示好像得到了對比於白盒子空間的一種奇觀，但卻是日常中作為勞動者再平凡不過的生活物品。

在這件作品中，那面長滿壁癌、掛著毛巾的牆上，有一只壓克力材質的單面鏡。那只單面鏡從背面望進去，正是姑婆芋與壓縮機，好似滿足了想看見自己作品的想望。這個洞口模擬了我在面罩下被限縮的視角，並且重新置身於勞動的場景、在面罩底下做著別人作品，耳邊不斷響起自我的質問，拆下面罩後支身一人的孤獨與身處的荒涼，由內而外油然而生的冷，正是那結霜的姑婆芋，因為壓縮機而結霜的姑婆芋。我的替藝術家代工的工作大多以焊接為主，大部分時間都藏在作品後面，如同壓縮機隱匿在光鮮亮麗的產品背後。

所以我蓋了一間房子，一個家屋，把我的彆扭與無以名狀藏匿其中，用姑婆芋、毛巾、單面鏡作為一種「能指」(signifier)¹⁹，身體的勞動狀態、乏人問津的獨白、汗流浹背的體感是我的「所指」(signified)²⁰，彼此之間相互指涉，對我來說這樣的互文性是緩慢而且浪漫的，我的作品存有時差，如同我凝望回看自己的過程，結霜與冷卻、長出壁癌與潮濕，掀開焊接面具的我，透過那扇窗去觀看自己。「施工」與「觀看」的時間差，是一種往返於那扇視窗的相互回應狀態。

¹⁹ 能指 (英語: signifier, 法語: signifiant) 又譯意符、符徵、符號具，語言學和符號學概念，指一個有特定含義的記號 (sign, 徵象，通常表現為聲音或圖像) 能夠引發人們對特定對象事物的概念聯想。

²⁰ 所指 (英語: signified, 法語: signifié) 又譯意指、符旨、符號義，是索緒爾所創立的一個語言學概念，索緒爾認為每一個記號包括了由能指與所指兩個部分。

第五章、結語與未來展望

《在下圭柔山》意欲傳遞的，是藉由我自身為引子，勾勒出社會結構中匿名勞動者失語的困境，在反思質疑自身的同時，卻只能不斷地在這樣的結構中無限循環，如同壓縮機般匿名運轉，如同代工者們不被提及。這是屬於無語勞動者的作品，透過社會大眾從未有興趣窺探過的勞動場景與情緒再現，將觀者拉進非常態日常生活中的工作樣態，並透過刻意為之的「無機體—有機體」結合，將社會結構中的壓力、焦慮、控制、失控、反控，反覆顯影。

期盼觀者能夠在作品展覽空間中望見於社會勞動群像中的自我，並以此為傲。同時我將以此創作思維和傳達，接續未來的創作路徑—在下圭柔山。

除此之外，我還想談論關於藝術代工的「界線」跟藝術家對於自身作品認知的「疆域」。「界線」是關於「不失控」，創作者與代工者應該存有一條明確的分界，而這條線是關乎自我思維的介入，避免代工者干涉過多核心論述，也排除後者情感投入以至於產生對作品的歸屬感。「疆域」是關於認知、守備範圍，還有對媒材與形體的掌握，是一種「控制」，我認為創作者需要具備展示自身創作理念的準確企圖，也許無法精準，但須明白自己正在說的是什麼，實踐與論述是並行的。我最常遇到的是發案的創作者告訴我一個形容詞，而我必須具現化這個單詞，而對方也無法清楚說明有怎樣的造型考量，這對我來說就是對於自己作品的「失控」。

我並不排斥代工，其中也能得到一些命經驗與回饋，而且我也需要做創作的經濟來源。戴上面罩的我，是純粹的；脫下面罩的我是善感的，所以有過多的依戀會使我難受。也許讓我在意的不僅是「失語」的狀態，還有對於自身創作的「輕視」態度。

參考書目

中文書籍

1. 鄭淑芬著，《家庭代工的滋味》，臺北：蔚藍文化出版，2023
2. 李英明著，《社會衝突論》，台北：揚智文化，2002
3. 張心龍者，《都是杜象惹的禍》，臺北：雄獅圖書公司，1990

翻譯書籍

1. Walter Benjamin 著，許綺玲譯，〈機械複製時代的藝術作品〉《迎向靈光消逝的年代》，臺灣：台灣攝影工作室，1998
2. Raymond Aron 著，齊力等譯，《近代西方社會思想家》，臺北：聯經出版，1986
3. Gaston Bachelard著，龔卓軍譯，《空間詩學》(The Poetic of Space)，台灣：張老師文化，2003
4. Albert Camus著，嚴慧瑩譯，《反抗者》(L' Homme Révolté)，台灣：大塊文化，2014
5. Tim Dant者，龔永慧譯，《物質文化》(Material Culture in the Social World)，臺灣：書林出版有限公司，2009

期刊資料

1. Henri-Pierre Roché, Beatrice Wood, Marcel Duchamp, 〈The Richard Mutt Case〉
《Blindman》New York,1917.
2. 梁寶山，〈我給藝術當勞工：隱藏於香港巴塞爾藝博會的藝術勞動〉，端傳媒，香港，2019。

網路資料

1. Marie Jean Antoine Nicolas de Caritat, <https://zh.wikipedia.org/zh-tw/%E5%B0%BC%E5%8F%A4%E6%8B%89%C2%B7%E5%BE%B7%C2%B7%E5%AD%94%E5%A4%9A%E5%A1%9E>
2. Karl Marx , <https://zh.wikipedia.org/zh-tw/%E5%8D%A1%E5%B0%94%C2%B7%E9%A9%AC%E5%85%8B%E6%80%9D>
3. Émile Durkheim , <https://zh.wikipedia.org/zh-tw/%E5%9F%83%E7%B1%B3%E5%B0%94%C2%B7%E6%B6%82%E5%B0%94%E5%B9%B2>
4. Homo faber , https://en.wikipedia.org/wiki/Homo_faber
5. Albert Camus , <https://zh.wikipedia.org/wiki/%E9%98%BF%E5%B0%94%E8%B4%9D%C2%B7%E5%8A%A0%E7%BC%AA>
6. Simon Starling , 《Tabernas Desert Run》 作品 , 2004
(圖片取自 <https://www.artfund.org/supporting-museums/art-weve-helped-buy/artwork/9553/tabernas-desert-run>)
7. Simon Starling , 《SHEDBOATSHED (MOBILE ARCHITECTURE NO. 2)》 作品 ,
2005 (圖片取自 <https://www.themoderninstitute.com/artists/simon-starling/works/shedboatshed-mobile-architecture-no-2-20>)

