

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

接近邊界：非常態

Getting close to the border : Abnormalities

研究生：魯志楷撰

Graduate Student: LU, Chih-Kai

指導教授：林俊吉 教授

Thesis Supervisor: LIN, Chun-Chi

中華民國 114 年 1 月

January, 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

112學年度第1學期

魯志楷 (LU CHIH KAI) 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) 接近邊界：非常態
(英文) Getting to the border：Abnormalities

經本委員會審定通過，特此證明。

學位考試委員會

召集人 蕭有志
委員 蕭有志
孫松榮
林俊吉

指導教授 林俊吉
系主任 戴毅明

中華民國 113 年 1 月 17 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

魯志楷 LU CHIH KAI 君 (媒體藝術創作，
學號 210962011) 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) 接近邊界：非常態

(英文) Getting Close to the border：Abnormalities

經本委員會審定通過，特此證明。

召集人 蕭有志

委員 蕭有志

孫松榮

林俊吉

指導教授 林俊吉

系主任 戴義明

中華民國 111 年 11 月
November, 2022

國立臺北藝術大學 新媒體藝術學系

110 學年度碩士班學年評鑑

評鑑委員審定書

媒體藝術創作組

魯志楷 君 (學號 210962011) 所提之評鑑作品

《登陸 On the Roof(video)》

經本委員會審議，決議

通過

不通過

評鑑委員

召集人

委員

戴嘉明 何志
王福海 王連恩
林俊吉 張德榮
蔡子明 甘志如
曾昭正 孫+志

中華民國 110 年 9 月 17 日

林書瑜

摘要

本文共分為五章，以「接近邊界：非常態」作為命題，剖析自己從隱性漸變至顯性的創作意識，通過梳理浩瀚感與現成物的兩大創作關鍵概念，闡述源自生活觀察、空間感知、身體延伸而來的作品脈絡，從中挖掘日常生活裡所存有的非常境界。

第壹章隱顯之間分為兩節【隱性的意識擴展】與【顯性的身體延伸】，借助「隱」和「顯」之間的反差特性，藉以梳理、歸納出自身創作歷程中的多元趨向，同時顯示我在進入碩士班學習前後關乎於創作意念的轉變，並以此建立論文的敘事基礎。第貳章接近邊界，透過分析前輩藝術家的創作，釐清其中所傳達的觀念系統與學理依據，以二大節【浩瀚的可能】與【現成物：身體、工具、日常性】加以深化書寫，第一節以地景、環境、空間所引發的浩瀚感受，討論創作想像中的多重可能性；第二節則論述現成物與身體、工具和日常性之間的關係，反思物件有用性之外的理解面向。第參章為過去作品回顧，闡述過往三件作品的創作動機、概念、呈現方式。第肆章以《降筆圖痕》與《浪漫製造》兩個創作個展作為闡述核心，透過展出作品與空間的相互整合，帶出我一貫顛覆日常感知的創作脈絡。第伍章為結語，書寫總結研究論點，並滲入自我思辨內涵，精煉而成獨特的個人見解。

關鍵字：非常態、邊界、空間感知、浩瀚感、現成物、身體延伸

Abstract

The thesis is divided into five chapters: "Getting Close to the Border : Abnormalities." It analyzes the gradual transformation of my creative consciousness from the subtle to the evident. By organizing two key concepts—vastness and the readymade, I explore how my artworks emerge from observations of life, spatial perception, and bodily extension. Through this exploration, I delve into the extraordinary elements within the fabric of daily life.

The first chapter, *Between Concealment and Appearance*, comes in two sections: "Concealed Expansion of Consciousness" and "Apparent Extension of the Body". By contrasting the concepts of "concealment" and "appearance," I categorize and summarize my creative process. It also highlights the evolution of my thinking before and after entering the master's program, laying the narrative foundation for this dissertation.

Chapter 2, *Approaching the Boundary*, examines the work of past artists to clarify the conceptual systems and theories present in their creations. This chapter is divided into "Vast Possibilities" and "The Readymade: Body, Tools, and Everydayness." The first section explores the multiple dimensions of imagination inspired by landscapes, environments, and spaces. The second section examines the relationship between readymade objects and the body, tools, and everydayness, encouraging a reconsideration of objects beyond their original functions.

Chapter 3 reflects on my past works, detailing the motives, concepts, and presentations of three key pieces. Chapter 4, focuses on the core themes of my solo exhibitions, *Sinking Brush Marks* and *Romantic Production*, where the integration of the exhibited works and the surrounding space underscores my approach to subverting everyday perceptions.

Last but not least, Chapter 5 summarizes the key points of my research and articulates my insights, distilling the unique discursive elements of my creative practice.

Key Words: Extraordinary, Boundary, Spatial Perception, Vastness, Readymade, Physical Extension

致謝

就讀碩士班的時光，一晃眼就是四年。回想起當時報考到確定錄取，那份既期待又忐忑的心境，至此仍然歷歷在目。學習藝術，就是一個更深入認識自己的過程，我非常感謝我的指導教授林俊吉老師，早從我還未成為他的指導生前就給予我在創作上即時的提點與支持，這無疑使當時仍對作品實踐還存有諸多懷疑的我，產生出無比的信心。幸運地成為俊吉老師的指導生後，我很珍惜每一次與老師討論的機會，讓我能更有系統地完成作品和論文書寫的漫長工作。

感謝這篇論文的兩位口試委員—孫松榮與蕭有志老師，提供我寶貴的建議，讓我能以更貼合且縝密的撰寫方式，梳理自我創作脈絡、核心與意識的漫長認知旅途。我在兩位老師課堂中所學習到關於藝術創作的知識與觀念，形成我創作路上重要的養分。

還要感謝我的強者同學們，子耘、坤彧、卓豫、敬庭，他們在創作上給予我許多火力支援，讓我想像當中作品的完整樣貌有機會實現。在創作之外，無數個的夜晚小聚和談心，彼此交流所見所聞的美好時刻，將會是我此生難忘的回憶。

最後要感謝我的家人們，爸爸、媽媽、哥哥，你們是我最重要的後盾，謝謝你們無條件支持我正在做的事。我想創作即是不斷接近的過程，接近心之所向，接近尚未到達的地方，繼續前進！

目錄

摘要.....	i
Abstract.....	ii
致謝.....	iii
圖目錄.....	iv
前言.....	1
壹、隱顯之間.....	3
一、隱性的意識擴展.....	3
二、顯性的身體延伸.....	6
貳、接近邊界.....	8
一、浩瀚的可能.....	8
二、現成物：身體、工具、日常性.....	15
參、過往作品回顧.....	24
一、《旂永 Nobody, but my body》.....	25
二、《垃圾場 Living Room》.....	28
三、《登陸 On the Roof》.....	31
肆、《降筆圖痕》與《浪漫製造》個展.....	35
一、信仰圖像化—《降筆圖痕 The Descended Message》.....	35
二、消耗、累積的模式—《浪漫製造 How to be Romantic》.....	48
伍、結語.....	59
參考文獻.....	62
附錄.....	64

圖目錄

【圖 1-1】	《蝴蝶》系列，2014.....	4
【圖 1-2】	《自然》、《隱晦》、《Back to sigh your name》書封，2015.....	5
【圖 1-3】	《酒後》，2015.....	6
【圖 1-4】	《酣夢 Don't Dream》，動態影像截圖，2020.....	7
【圖 2-1】	林冠名，《在記憶之前》，2008.....	9
【圖 2-2】	陳萬仁，《深邃而璀璨的憂鬱》，2017.....	10
【圖 2-3】	陳萬仁《比爾先生的靜止點》，2017.....	11
【圖 2-4】	比爾·維奧拉《泳池倒影》，1977.....	11
【圖 2-5】	近藤宏，《摩托浮生路》，2019.....	12
【圖 2-6】	《25.127389，121.477158》，與洪大哥討論割稻路線紀錄，2021.....	13
【圖 2-7】	《25.127389，121.477158》，行為紀錄，2021.....	14
【圖 2-8】	《25.127389，121.477158》，行為紀錄，2021.....	14
【圖 2-9】	馬塞爾·杜象，《噴泉》，1917.....	15
【圖 2-10】	田中攻起，《一即一切》，2006.....	16
【圖 2-11】	《外桌計畫》，作品記錄，2021.....	17
【圖 2-12】	馬修·巴尼，《掙脫 1》，1987.....	19
【圖 2-13】	《關係_And_》，2020.....	19

【圖 2-14】	李明學，《邊境計劃 Boundary》，2018.....	21
【圖 2-15】	《垃圾場 Living Room》，錄像截圖，2021.....	22
【圖 2-16】	崔廣宇，《系統生活捷徑—表皮生活圈 城市精神》，2005.....	23
【圖 3-1】	《國立臺北藝術大學體泳館平面圖》，1993.....	24
【圖 3-2】	《旂永 Nobody , but my body》，作品拍攝紀錄，2020.....	25
【圖 3-3】	《旂永 Nobody , but my body》，錄像截圖，2020.....	26
【圖 3-4】	《旂永 Nobody , but my body》，加力畫廊展覽照片，2022.....	28
【圖 3-5】	《垃圾場 Living Room》，作品前期場勘紀錄，2021.....	29
【圖 3-6】	《垃圾場 Living Room》，錄像截圖，2021.....	30
【圖 3-7】	《垃圾場 Living Room》，加力畫廊展覽照片，2022.....	30
【圖 3-8】	馬克·坦西，《天真之眼的測試》，1981.....	32
【圖 3-9】	《登陸 On the Roof》，作品拍攝紀錄，2021.....	33
【圖 3-10】	《登陸 On the Roof》，錄像截圖，2021.....	34
【圖 3-11】	《登陸 On the Roof》，加力畫廊展覽照片，2022.....	34
【圖 4-1】	《降筆圖痕 The Descended Message》，靈泉事件相關報導，2023....	36
【圖 4-2】	《降筆圖痕 The Descended Message》，龍鳳閣問事現場照，2023....	38
【圖 4-3】	《降筆圖痕 The Descended Message》，龍鳳閣問事現場照，2023....	38
【圖 4-4】	《降筆圖痕 The Descended Message》，靈泉事件傳奇照片，2023....	40
【圖 4-5】	《降筆圖痕 The Descended Message》，展覽平面圖，2023.....	41

【圖 4-6】《降筆圖痕 The Descended Message》	，展覽模擬圖，2023.....	42
【圖 4-7】〈湧〉	，錄像截圖，2023.....	43
【圖 4-8】〈湧〉	，總爺藝文中心展覽照片，2023.....	44
【圖 4-9】〈痕〉	，木作設計紀錄，2023.....	45
【圖 4-10】〈痕〉	，總爺藝文中心展覽照片，2023.....	46
【圖 4-11】〈有於無形〉	，總爺藝文中心展覽照片，2023.....	47
【圖 4-12】《浪漫製造 How to be Romantic》	，德鴻畫廊展覽照片，2023.....	49
【圖 4-13】〈綿密時刻〉	，德鴻畫廊展覽照片，2023.....	50
【圖 4-14】〈小蜜蜂〉	，原初靈感來源照，2021.....	51
【圖 4-15】〈小蜜蜂〉	，德鴻畫廊展覽照片，2023.....	52
【圖 4-16】〈RG(B)〉	，德鴻畫廊展覽照片，2023.....	53
【圖 4-17】〈降雪〉	，德鴻畫廊展覽照片，2023.....	55
【圖 4-18】〈瀑布〉	，德鴻畫廊展覽照片，2023.....	55
【圖 4-19】《隧道》	，德鴻畫廊展覽照片，2023.....	56
【圖 4-20】《隧道》	，德鴻畫廊展覽照片，2023.....	57
【圖 4-21】《巧克白》	，德鴻畫廊展覽照片，2023.....	57

前言

「人是注定要發瘋的，要是不瘋也會以某種形式發瘋起來。」 (*Men are so necessarily mad, that not to be mad would amount to another form of madness.*)¹

對我而言，邊界是依附著距離而存在的相對狀態，可能是物種與物種之間、材質與材質之間，當然也無可避免的存於時間與時間之間所相互應驗出的結果。相對而立下所產生出的異質拉扯，讓個體游移成為反抗日常的重要錨點。換句話說，距離除了作為衡量範圍和時間的判準外，某種程度上也成就著冒險的情境。

在我的生命裡，距離感到底是從何時開始產生的？憑藉著片段的記憶，我想起童年一段與距離有關的故事，印象某天我頂著正中午的大太陽，不明所以的抱著家中領養的馬爾濟斯犬，不畏患難與危險，和小狗徒步穿越車陣，一路從我家走到阿嬤家。事實上，在這段我無意間碰觸到安全、危險邊界的時刻，我早已不記得這段路到底走了多久，或者有無發生意想不到的情況，但根據媽媽轉述，在我消失不見到出現在阿嬤家的這段時間，家人們的心情像洗三溫暖一樣，短時間內從慌張、不解，再到驚呼的情緒轉換，深刻地烙印在他們的記憶之中，日後伴隨著我的成長歲月，這段故事經常在家庭聚會裡的閒話家常中重新浮現。

橫跨時間與記憶以 Google Map 系統來計算我家與阿嬤家的兩點距離約是 1.6 公里，這段路程若以步距 80 公尺 / 分的步伐而言，需要走 20 分鐘方可抵達目

¹ 法國數學家巴斯卡(Blaise Pascal)，《Thoughts Letters Minor Works》(Collections: Public Library of India, JaiGyan: Bharat Ek Khoj, 1910)，p.135。

的地，拜科技所賜我彷彿能多少推敲出當年我走了多遠，以及可能花費的時間。有趣的是，當年這個突然其來冒出的「遷徙」事件，是在沒有 GPS 和地圖概念所建構的距離感之下完成，以現在的視角回望這段聽起來不這麼遙遠的 1.6 公里，我望見一個運用身體來測量距離的自己，帶著一股不安於現實狀態的能量，企圖藉著自身渺小的軀體承載著另一個動物，移動至另一個地方的過程。

我相信小時候的經驗一定會以某種形式，影響著往後看待事情的方式。時至今日，我還是很好奇那一天的我，到底在思考什麼事情？怎麼有膽量抱著小狗以雙腳穿越車陣走到阿嬤家？又如何單憑記憶就能確立行走路徑？我想這些沒有答案的疑問，就潛藏在我所關注的創作路徑上，時而接近、時而疏離、時而微距、時而宏觀，提醒著我目的地尚未抵達。

壹、隱顯之間

「空間，包覆著我們，無時無刻。」對我而言，最能察覺體感的外部空間便是天與地，地貌藉由山形起伏、氣候變換，形構出各式奇異的空間。然而，這些景象當然也帶有人造徵候，自然與人為場域交流形成一個既穩定又不穩定的世界，給予觀者清晰視點，也產生出模糊的視錯覺。我企圖尋找這些視點的間隙，詼諧卻不失禮貌地深入其中，塑造一個迥異的日常情境。

首章定名為隱顯之間，用以形容自身流動的創作狀態，從早期以自身內在出發，將相機作為媒材，表現所思所見的心象攝影²，逐漸轉至外顯的錄像、身體行為、空間裝置等可視為非閉鎖式的創造方法，得以開啟藝術與作品的大門。透過「隱性的意識延伸」與「顯性的身體延伸」兩節，將「隱」與「顯」作為闡述創作意識的座標，顯示自身創作歷程上的轉向—從隱性意識的狀態，漸漸轉變成外顯清晰的創作過程。

一、隱性的意識擴展

作品的本質就是真理的發生³，在解讀個人創作的動機與歷程時，首先面臨的挑戰在於釐清創作、作品與藝術之間的關係，才可能從中發覺關乎於自身創作的真理。鑑於過去學習歷程並非就讀藝術相關科系，也未縝密的思考過創作的發生，因此期望藉由過去攝影興趣的啟蒙作為研究自我創作意識的途徑。

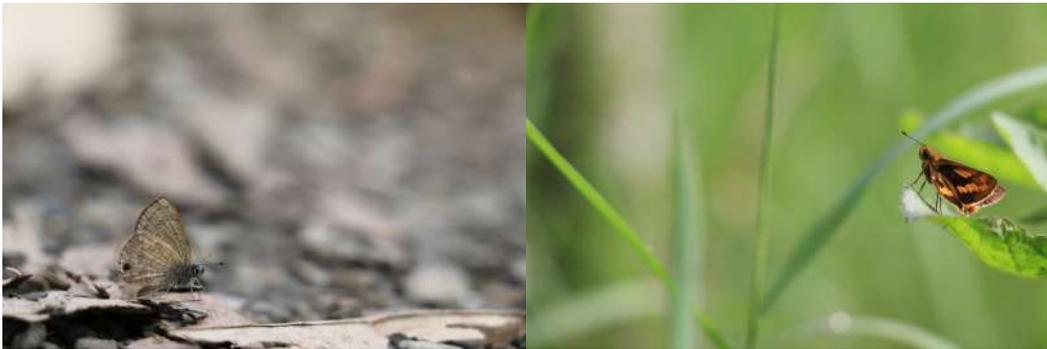
回溯大學期間修習「攝影的生態關懷」這門通識課，旨在通過攝影認識、紀錄埔里一帶動植物的生存環境。在課程中我所關注的昆蟲是蝴蝶，由於蝴蝶是

²陳美玲，〈心象攝影創作理念與審美經驗之研究：以「我思我見 Meiling Chen 陳美玲攝影展」作品為例〉，頁 7。

³馬丁·海德格（Martin Heidegger）原著/孫周興譯，《林中路》（臺北市：時報文化，1994），頁 36。

一種易受驚、活動敏銳的昆蟲，趴臥是最不易驚擾的拍攝姿勢，讓身體慢慢靠近正在岩石、花草上覓食的蝴蝶，接著才是小心翼翼地將鏡頭對準體形極小的被攝物，以至於多數時間拍攝的過程是一個攸關體力與專注度的自我修煉。

《蝴蝶》系列作品令我印象深刻的原因除了是身體上必須克服難耐天氣外，也體認到如何讓自己在不穩定的世界中穩定下來。高度專注的拍攝狀態，讓體感時間被放慢了好幾倍，回想起來這或許是自己對觀察事物有極大興趣的開端，藉由一次次拍攝蝴蝶的機會，吸收並轉譯外部世界所帶來的感官刺激，也加深自己探索各項未知的動力。



【圖 1-1】魯志楷，《蝴蝶》系列，平面攝影，相片尺寸 8*10 inch，2014

另一方面，透過快拍（Snapshot）的攝影形式製作了《自然》、《隱晦》與《Back to sign your name》三本平面攝影集，內容集結自己在 2015-2019 年以來歷經畢業、當兵與出社會後的生命狀態。這個階段的我，習慣將積累的情緒投射於攝影之中，並將其視為一種在現實情境下自省與觀看的方式，試著從中獲得意識解放。換句話說，我在攝影中得到自我解構與重塑的機會，發覺各種各樣的情緒樣態，這些以自我生命經驗作為創作根源，透過每一幀影像回應當下的感慨與歡愉。



【圖 1-2】，魯志楷，《自然》、《隱晦》、《Back to sigh your name》，平面攝影集書封，2015-2019

意識到自己偏好極簡主義 (Minimalism)⁴ 的風格，多數攝影作品運用鏡頭有限的框，將「簡」作為一種俐落的視覺語言，所有風景都是我鏡頭下的主體，包括自然、標語、街道、廢棄物、路人等，如何將紊亂、複雜的場景構成符合自我標準的影像，成為這些年來拍照的精神依循的指標。將貫穿於體內的攝影能量，全部投注在所見的風景裡，彷彿每按一次快門，就留住稍縱即逝的當下。很多時候會被一道微光，抑或是一個記憶中曾受啟發的地景給深深吸引，驅使自己按下快門，聽起來似乎有些奇幻，且不理性的，不過在走踏與拍攝的過程中，確實時時感受到拍攝主體在感官上所賦予的感召。如此累積而成的影像創作建立於隨性之下的產物，影像如同情緒的具象記載，內容關乎心靈內部的連結風景，抑或是感知經驗的傳遞，可以視為隱性創作意識下的擴展。

⁴極簡主義 (Minimalism) 始於 20 世紀的美國藝術界，是繪畫、雕塑、音樂、舞蹈和建築造型各藝術領域出現的一種崇尚簡約的流派。裴士軍、徐朝旭，〈梭羅的極簡主義生活智慧及其啟示〉，頁 86。

二、顯性的身體延伸

在進入北藝大前，有系統地整理過去的影像，這是首次有意識地發現自己其實「已創作」幾年的時間，回看過去所拍攝的影像，發現多數都是在捕捉戶外的人事物與風景。基本上在進行拍攝時，像是在回應當下感知的召喚，以近乎本能的創作手法，時時平衡知覺、心靈與意識三者間的相互關係。

2020年所創作的動態圖像《酣夢 Don't Dream》源自來自於五年前的平面攝影作品《酒後》，在埔里酒廠拍攝酒廠內各式陳列的酒品，透過慢快門產生出的畫面晃動感，隱喻人們在飲酒後暈眩的生理反應，為一種微醺表徵下的模糊、不穩定狀態。



【圖 1-3】魯志楷，《酒後》，平面影像，相片尺寸 8*10 inch，2015

俄國形式主義詩歌理論的核心是「陌生化」，該理論認為文學的目標是讓人重新去體驗因生活慣性而變得麻痹的事物。同時，它希望人們能夠帶著驚奇和詩意的心境，感受文學和藝術本身所具備的魅力。⁵我試著在《酒後》或《酣夢 Don't Dream》作品中將陌生化的概念融入至影像的思考，運用模糊的手法來表現，一方面企圖將現成物酒瓶從影像認知中陌生化外，另一方面也希望表達形而上酒飲過後的恍惚感受。試想以直觀角度思考人在微醺的狀態中，對應畫面應是不穩定的瞳孔表現下的視覺感受，大腦漸漸進入一個魔幻的過程，就如不

⁵陳韻如，〈從俄國形式主義「陌生化理論」論台灣新生代詩人的詩歌藝術〉，頁 39。

斷運動著的曲解影像，使得酒杯的輪廓介在熟悉與模糊之間，以致觀者能在最小干擾地情況下端想「酒」與「酒後」帶給自我的感受。



【圖 1-4】魯志楷，《酣夢 Don't Dream》，動態圖像，36 秒，2020

進入碩士班後，接收到藝術體系的訓練，學習進入藝術史的脈絡，閱覽許多前人的藝術作品，認識更多藝術創作種類與方法，像是身體行為、錄像藝術、空間創作、動力裝置、聲音藝術等。對我而言，創作的核心面向是從觀想自我的日常生活開始，像是記憶中的影像片段，抑或是物件觀察後的反向思考，這些源自於生活中覺察下產生的感知經驗，成為以不同媒材發展為作品的藝術實踐，其中包括借助錄像藝術高度反身性論述⁶特性，在不同場域之下的影像部署（Dispositif），配合鏡頭內外的身體延伸與表現，形構集體經驗與日常環境之中自身存在的樣態；再者，運用現成物件功能性反思的概念，以動態、靜態組件作品、空間裝置等創作途徑，反轉理認知事物的既定框架，再塑「物」的想像邏輯與可能。

⁶ 江凌青，〈數位時代的錄像藝術展示：從多元放映平台的興起到一種趨向敘事的策略〉，《現代學報—26，專題：美術館與當代藝術的新敘事者身份》（台北市立美術館，本文 102 年 10 月 1 日收稿，102 年 11 月 18 日審查通過，接受刊登），頁 38。

貳、接近邊界

自有生命存在以來，即有現象發生。生命離不開現象，現象離不開生活。觀看世界的運行，以及對現象的關照，是我反覆驗證自己的途徑。將意識裡記憶感召所構成的知覺，抒發於界線模糊又不被固化的作動，作為探尋自身存在價值的「刺點」⁷。我在創作中所思考的邊界，建立於日常生活中不同對立元素的相互碰撞關係，安逸或反動、熟悉或陌生、單一或繁瑣、世俗或高冷、可能或不可能都與司空見慣拉開一段模糊的距離，讓我想要進一步探究與接近，挖掘認知之外的可能性，無論是流暢自如的游泳之於無水斑駁的存永，抑或是綠意盎然、司空見慣的生態環境之於人鳥殊途之下的弔詭情境，邊界固然都一直存在，等待著我在兩極相異的界線內，試著藉由觀察、詮釋、轉譯與接近，日常中的非常和非常中的日常交織而成的如常世界。

Taipei National University of the Arts

一、浩瀚的可能

「水勢盛大、廣大繁多的樣子。」⁸是《重編國語辭典修訂本》中對於浩瀚一詞的釋義，大與多作為量的描述，賦予一種空間規模，同時形構出地景的意象。浩瀚的可能，無論是在腦海內部想像一個場域、一處圈地、一抹光線，或是在身體外部接觸真實世界中各處建築和空間，都可以成為感知催發的來源，彼此相互影響下構成理想邊界的造型。

法國哲學家加斯東·巴舍拉（Gaston Bachelard, 1884-1962）在《空間詩學》（The Poetic of Space）〈私密的浩瀚感〉提到：「浩瀚感就在我們自身體內。」

⁷ 羅蘭·巴特（Roland Barthes），許綺玲譯，《明室—攝影札記》（台灣攝影工作室，1997），頁36。

⁸ 《重編國語辭典修訂本》，臺灣學術網路第六版，中華民國教育部版權所有。（資料引自：<https://dict.revised.moe.edu.tw/>）

它與一種存有的擴張狀態緊密關聯，這種狀態總被生活所箝制，被僅小慎微所侷限，但是當我們孤獨一人時，它又再度復甦。」⁹，巴舍拉認為個體生命中的私密感來自於心靈，人得以在這內部世界浩瀚無邊的造夢，因外部現狀各種不確定的干擾條件，抑制身為日夢者的我們進一步放大感知與意識的可能，唯有當孤獨一人時，人才可能將內觀與外顯平衡交織，找到縮短身體與現實世界之間距離的有效方法，那一個富有創造力、想像力與無限延伸的遼闊浩瀚感知才能顯現。



【圖 2-1】林冠名，《在記憶之前》，單頻道錄像，2008

關於自身內部浩瀚感召喚，可以從環境的敏銳覺察中展開，將熟悉的生活場景細節、紋理，轉譯為另一種現實之下帶有時間詩意的景觀。台灣錄像藝術家林冠名 2008 年的作品《在記憶中》是在環島拍攝計畫之下的一個巧遇，內容直觀地拍攝雲林與嘉義交界處河堤海面上一片被風吹在半空中的漁網，透過影像後期的剪輯、調色技術，將影像反轉 180 度，營造出漁網回到大海裡飄揚的景象。按其在伊通公園〈影像的麻痺與明星魅力—藝術家林冠名專訪〉中自述：「我想有趣就是呈現那運動的方式，我們通常不知道漁網在水裡是如何運動，

⁹ 加斯東·巴舍拉，龔卓軍/王靜慧譯，《空間詩學》（張老師文化事業股份有限公司，2005），頁 170。

而我提供的影像就是水底下運動狀態的想像，甚至是種杜撰。對我來說，這樣影像其實還蠻有現實與非現實空間轉換的感覺」。¹⁰換句話說，可能因海邊風大的天氣特徵，使得本該出現在大海中的漁網，能以不如常規之下騰空於水面的姿態，出現於人類肉眼可見的高度，可以說此種漁網材質與地景非慣常的相融時刻，催發出藝術家林冠名以影像鏡頭來描繪當下自身所見的驅動能量，並且召喚出一個在流動水域中載浮載沉—巨大想像的存在。



【圖 2-2】陳萬仁，《深邃而璀璨的憂鬱》，錄像裝置，彩色/無聲，依場地而定，2017

藉由《深邃而璀璨的憂鬱》畫面裡眾多微小而不斷游泳的人群，台灣藝術家陳萬仁創造出一個觀看微型社會的儀式現場，每一個如同電玩角色般的發光生命體，將身體姿態濃縮成一片片發散開來的藍光，映射、穿透於真實與虛擬世界中，揭示既定時間之外的感知境界。陳萬仁的另一件作品《比爾先生的靜止點》，則是為致敬美國錄像藝術家比爾·維奧拉（Bill Viola）1977 年的《泳池倒影》（The Reflecting Pool），兩者皆通過「水」的意象來探討時間、影像特性與日常感知經驗的延伸。陳萬仁於《比爾先生的靜止點》通過定鏡、非線性

¹⁰ 陳寬育，〈影像的麻痺與明星魅力—藝術家林冠名專訪〉，伊通公園，2012/2/11（資料引自：http://www.itpark.com.tw/people/essays_data/569/1267）。

剪輯與聲音設計，以對照式的創作方法，營造人作為影像凝結主體下周邊環境流動性的對比，如同望見《泳池倒影》中影像靜止的那一刻，似曾相識（Déjà vu）的頻率串接起兩件作品中各自的場域—自家泳池與垂釣海域。特別的是，陳萬仁以空拍的角度取景，將人與場域的距離感從地面延伸到天際，擴展觀看意識中浩瀚想像的維度，產生更多探尋心之所向的機會。



【圖 2-3】左：陳萬仁，《比爾先生的靜止點》，錄像，2017

【圖 2-4】右：比爾·維奧拉，《泳池倒影》，錄像，1977

國立臺北藝術大學
Taipei National University of the Arts

《深邃而璀璨的憂鬱》與《比爾先生的靜止點》藉由垂直視域的流動感，搭配各式獨特「泳姿」，重新定義影像與地景之中的時間性。我在創作《游永 Nobody, but my body》作品期間，我獨自一人站在超過 300 坪的標準游泳池中，映入眼簾的是沒有水波流動、浮力生成的空間，地面上斑駁的磁磚與不規則的灰塵，襯映出當下的停滯狀態，不真實的觀看體驗召喚出浩瀚感，讓自身渺小的軀體頓時被放大好幾倍，延伸至身體對於游泳運動的內心渴望。我以自導自演的方式，透過身體行為將無水游泳轉化成真實，再由空拍俯望視角營造一種超現實的「流暢」氛圍，詮釋結合身體與空間的奇幻情境。另一件作品《登陸 On the Roof》，同樣以上帝的高度凝視於樹林之上，作為數位眼的空拍機像是鳥群的同伴，與白鷺鷥們共賞奇異怪誕的人類，拍攝過程也因機器不斷靠近的物理距離與鏡頭的解析能力，足以辨識出環境中異樣的存在，揭開自身與空間共同製造的視錯覺現場。

「我把焦點關注在人與人之間的寂寞與脆弱，這些連結棉織成這個朦朧的城市。試想，我們在這個城市中的每一刻，都與無數的人共享同一個時空，但卻可能永遠都不會再有相見的機會」。這是日本攝影師近藤宏（Hiroshi Kondo）在創作《摩托浮生路》（Multiverse）心中浮現人與城市關係的體悟。畫面中人們循著格狀化的街道移動，每個人行經這條路線的目的或許不同，所要前往的終點站也迥異，但都在行經的那一刻將彼此交織在一起。近藤宏選定台灣司空見慣的交通代步工具—機車與具備極高辨識度的地景，配合高動態縮時攝影（Hyper Lapse）與切換慢快門的拍攝、剪輯手法，將常民日復一日的生活濃縮於影像之中，形成富有流動、科幻感的多重奇觀。



【圖 2-5】近藤宏，《摩托浮生路》，錄像，2019

從《摩托浮生路》發現城市常態風景中的不尋常之處，奇異來自於影像中將把可辨的眾生相與機車漸變成近似光速的線條，近乎意識流的作法把「台北橋瀑布」的都市傳說給完美實體化，成為名副其實活在城市街道上的瀑布。城市裡網格化的街區規劃、制式的時間感知與不成文的慣性規章塑造出人們熟悉的日常景象，穩定、不逾矩的處世成為最理想的生存之道。

反其道而行，我與洪敬庭、洪瑄芝一起在關渡平原所創作的《25.127389，121.477158》計畫，試著將時間感知重新回歸於「自然的體感」，體現一種不尋

常的割稻現場。團隊三人在 11 月初即將進入割稻期開始在關渡平原群場勘，在踏查過程中陸續認識了在那片土地生活的幾位農民，其中一位洪大哥成為我們計畫的協作者，透過他分享的關於自己農務工作日常，我們感受到「二十四節氣」對於務農人家的重要性，凡事在這片土地的大小工作皆需依循著節氣進行。特別的是，有兩個層次的變化在此進行，一是季節與氣候的變化之下為土地帶來肉眼可見的改變，二是按農民曆執行種稻工作的農民，為土壤帶來第二層次的轉變。

在我們確定要以身體跟著割稻車一起在農田工作的創作方式後，先是與洪大哥確認適合的割稻日期，並一起討論出割稻車行經的路線與範圍，希望用身體順應時節的割稻作業，如實感受地貌變化下所顯露出的時間消逝，如此除了帶給我們與平時截然不同的生命經驗外，也讓洪大哥有了一次不一樣的收稻回憶，此時彷彿不再需要時間曆法的概念，稻田的改變便提醒了時間的逝去，以及天地不斷循環的自然法則。



【圖 2-6】洪敬庭、洪瑄芝、魯志楷，《25.127389, 121.477158》，與洪大哥討論割稻路線紀錄

這無疑是一個不復存在的計畫，已度過的時間無法重來、已割完的稻不再出現在田中、已結束的行為也不會再重現，限時、限地、限人似乎早就注定該作

品會成為回憶式的「地景」，默化成為我們生活中某種特別的片段，存於功能性的生活，規格化的時間與空間之外，一處獨特、浩瀚的地景。



【圖 2-7】洪敬庭、洪瑄芝、魯志楷，《25.127389, 121.477158》，行為紀錄，4 分 30 秒，2021



【圖 2-8】洪敬庭、洪瑄芝、魯志楷，《25.127389, 121.477158》，行為紀錄，4 分 30 秒，2021

二、現成物：身體、工具、日常性

具有反理性（Anti-rational）、反邏輯（Anti-logic）、反藝術（Anti-art）特性的達達主義運動（1916-1924）¹¹，作為二十世紀初傳統藝術美學與形式的反動，其中一種表現方式為現成藝術（Found Art）的創作，利用非藝術媒材的各式日常用品來創造藝術，最廣為人知的是 1917 年美籍法裔藝術家馬塞爾·杜象（Marcel Duchamp）在紐約創作《噴泉》這件作品，將商場所購買的小便斗當作展品，引發當時藝術圈的一陣熱議，顛覆了大多數人對於藝術品的想像，不過這件作品當時並未被主辦單位給接受，因此最終無法公開展示於會場。《噴泉》將日常生活中顯而易見的物件，透過購買與落款的方式，將其詮釋成一件藝術品，瞬間將小便斗原應處在的「位置」給抽離出來，挑起多層次的想像空間。



【圖 2-9】馬塞爾·杜象，《噴泉》，1917

¹¹ 達達主義（Dadaism）是 1916 年於瑞士蘇黎世由一群不同國家的藝術家所成立的文學既視覺藝術的運動。李佩玲，〈現成物對現代設計觀念的衝擊及反思〉，頁 92。

日本藝術家田中功起（Koki Tanaka）的八頻道錄像裝置作品《一即一切》（everything is everything），影像中出現藝術家與助手在台北搜集而來的各式生活用品，例如：床墊、水桶、塑膠杯、掃把、腳踏墊、鋁梯等，透過行為錄像進行一連串顛覆原先物件功能性的展演，像是將捲筒衛生紙擺在地面的風扇上，通電後風向改變衛生紙的造型；或是用手快速把免洗塑膠杯握緊以致變形，塑膠杯便不再只是裝填的容器，而是產生聲響的樂器。身為外國人田中功起，拒絕只以功能性定義物件的常規思維，而是用他對於異鄉好奇的想像，直覺式將物件轉譯成不同的樣態，猶如一場談諧、療癒與創新的反叛行動。



【圖 2-10】田中功起，《一即一切》，6分30秒，行為紀錄、八頻道錄像裝置，2006

觀察日常生活中時常出現的物品，挖掘每一個物件背後的多變性，是我一直以來是我非常感興趣的部分。《外桌計畫》中我嘗試挑戰慣常認定之下物件的造型解讀的模式，並且對物件功能性與有用性進行反思，試著避免固有僵化對於現成物的定義。起初因受不同角度觀看體育場路燈所產生的「視錯覺」給吸引，由上而下俯視的造型像是圓桌，而若由下往上看即是熟悉大型傢俱的樣態。通過在斜坡上設置鍍鋅鐵板扶手與欄杆，營造出野餐、休憩的氛圍，等於也再造物件本身的既定功用，延伸其原有之外的發展力。



【圖 2-11】魯志楷，《外桌計畫》，台北藝術大學體育場現地製作，鍍鋅鐵板裝置，作品記錄，

2021

《超級變變變》是一檔日本知名的長壽綜藝節目，特色是每期邀集世界各地的好手前來進行主題式的扮裝競賽，無論團體或個人名義參加的參賽者，皆以千變萬化的題材，配合獨特美術設計與展演節奏，創造出一幕幕精彩絕倫的偽裝現場。參與者在表演裡通過「走位」將身體與現成物件融合一體，呈現出預先設定好的目標模仿物。特殊的觀賞體驗往往來自於演出時美中不足的露餡，不完美的詼諧加深模仿過程中與真實世界間的差距，產生出相應共感之外出乎意料的景象。

物以各種形式出現在作品中，並形塑出藝術作品，如德國哲學家海德格（Martin Heidegger, 1889-1972）於《林中路》（Holzwege）所談：

藝術作品的本源是藝術。但藝術是什麼呢？在藝術作品中，藝術是現實的。因此我們首先要尋求作品的現實性。這種現實性何在？凡藝術作品都顯示出物因素，雖然方式各不相同，依靠通常慣用的物的概念來解釋作品的物之特性早已宣告失敗。這不光是因為這些物的概念不能解釋物因素，而且由於它追問作

品的物性根基，把作品逼入了一種先入之見，阻斷了我們達到作品之作品的存有通路。¹²

現成物件遍佈在生活中，可能為平時不可或缺的必需品，亦或是只出現在特定時刻的東西，隨著時間推移與生命疊加，逐漸積累成身體感知經驗，帶出每個人與物品迥異的連結。當物件作為工具存在時，功能性是左右我們認定物件形象的重要依據，但過於武斷的定義只會限縮我們的想像，於是我試著從「材質性」去擴延對物件的看法，將工具作為身體內外延伸的管道，並把體察、記憶、符號等面向一併納入思辨，探尋「物」在表象之外的更多可能。

對於工具的身體延伸，美國藝術家馬修·巴尼 (Matthew Barney) 有過一系列的創作，其最早於 1987 年就讀耶魯大學時開始進行《Drawing Restraint》的系列創作，在拉力繩與各式健身器材所產生的在反作用力下，將進行一場特殊繪畫創作過程：

在《Drawing Restraint 1》作品中，馬修·巴尼手握長型筆，雙腳繫於地面的拉力繩上，以其為中心起始點，奔跑向左右斜坡，並攀向牆上攀岩用的握把，反覆抗拒阻力，嘗試繪畫於牆面上已設定好的繪圖區域。¹³

¹²馬丁·海德格 (Martin Heidegger) 原著/孫周興譯，《林中路》(臺北市：時報文化，1994)，頁 21。

¹³何明鴻，〈論馬修巴尼《Cremaster》中場概念的生成〉，(國立交通大學應用藝術研究所碩士論文，2009)，頁 20。



【圖 2-12】馬修·巴尼 (Matthew Barney) ，《掙脫 1》(Drawing Restraint 1) ，1987

有別於 Matthew Barney 在《Drawing Restraint 1》將創作場域設定於室內空間，我將《關係_And_》這件作品的場域設定於開放地帶，並將彈力繩繫於腰際，未事先規劃地直接進入室外環境，希望能發揮最大隨機連結載體的可能。彈力繩透過與公共物件的拉扯產生出一種不確定與危險感，作用力和反作用力互作對抗，對過往身體平衡經驗提出最直接的挑戰。

《關係_And_》這件作品即是以「工具延伸的身體」作為創作途徑，利用彈力繩的物理特性試圖延展自己的身體感，並與不同公共物件產生有反常規的運動，藉以在融合外部環境與內在情緒的狀態下，創造出一個特殊的連結空間。



【圖 2-13】魯志楷，《關係_And_》，行為紀錄、單頻道錄像，4 分 15 秒，2020

彈力繩在《關係_And_》中所扮演的角色，已與過去記憶之物的狀態明顯不同，雖然我仍以其物之特性作為施展的方針，但由於施展場域從露營場轉移至道路上，使其牽引的力量得以獲得隨機性的擴張，於是便初步消弭自我認知彈力繩所用的定位與場域，實為擺脫器具既定功能性的束縛，轉以成為身體與外界溝通的橋樑。貌似以身體為主、彈力繩為輔所進行的行為錄像，其實在每一次與公共物件對拉所產生的運動隨機性中，都是在試探彼此互為主體的可能性，拉推之間背後的不確定及矛盾感，給予作品一個流動的彈性空間，如同一個世界與大地的「無蔽」（Aletheia）¹⁴場域。

建立一個世界和製造大地，乃是作品之作品存有的兩個基本特徵。當然，它們是休戚相關的，處於作品存有的統一體中。當我們思考作品的自立，力圖道出那種自身持守的緊密一體的寧靜時，我們就是在尋找這個統一體。¹⁵

Taipei National University of the Arts

「811 今日特餐」是台灣藝術家李明學在《Boundary 邊界》個展中的一個計畫，將各大量販店收集而來保存期限至2018年8月11日止的食品呈現於展場，並在8月11號展覽結束當天，把展場中的即期食品烹煮成一道道美味料理，邀請參加活動的民眾一同享用。

李明學企圖通過「保存期限」來挑戰將市場生產鏈、商業環境、藝術市場的既定運程序。通過系統性購買與閉展日相應、陳列在超商、大賣場架上的食品，並且將之收集放置在展覽空間，這讓上一刻還是商品的零嘴小吃瞬間成為藝術品般的存在，著實顛覆社會對於藝術品的既定印象。再者，所有食品井然有序的排列成一條筆直的線，搭配著懸掛在牆上的物件肖像，猶如中元普渡大

¹⁴ 馬丁·海德格（Martin Heidegger）原著/孫周興譯，《林中路》（臺北市：時報文化，1994），頁34。

¹⁵ 馬丁·海德格（Martin Heidegger）原著/孫周興譯，《林中路》（臺北市：時報文化，1994），頁29。

拜拜的現場，藝術家選在 8 月 11 號這一天舉行儀式，將場域中一件件藝術品（食品）料理成佳餚，「收藏」至每位參與者的胃裡，挑戰作品理所當然該被收藏的模樣。

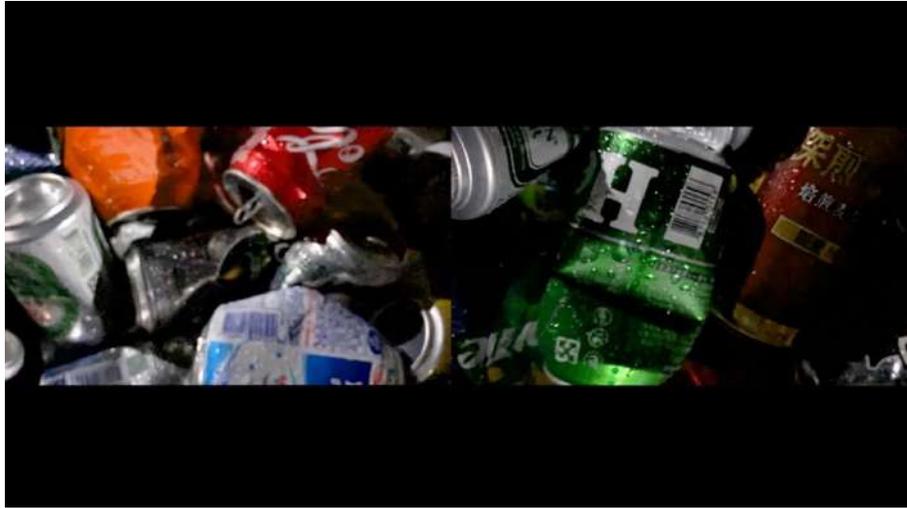


【圖 2-14】李明學，《邊境計劃 Boundary》，洪建全基金會覓計畫，2018

商品快速汰換成為廢品，背後所衍生出物件狀態轉變的過程，是我在創作《垃圾場 Living Room》時關注的核心問題。以報廢場作為觀察的起步點，回推式的揣想場域中不同物件各自的生命姿態，透過拾荒與拍攝讓為數眾多的廢品從墳場死而復生，發覺為數眾多的廢品在實質與精神上其實皆沒有逝去，意識到新與舊、良與廢的兩極觀念變得不再絕對，物件稍被解放趨向一處附有彈性的界定語境。

資源回收、報廢汰換默化為慣性常規，廢品早已成為商業生態鏈的重要一角，與陳列架上的商品界線越顯模糊。對我而言，在報廢場存有的物件是活的（Living），且當物件影像和本體再次顯現於他處，就如同藝術家李明學將賣

場的食品置放在展場一樣，賦予食品一個新的詮釋，搓揉日常與藝術之間的關係。



【圖 2-15】魯志楷，《垃圾場 Living Room》，單頻道錄像，4 分 10 秒，2021

台灣藝術家崔廣宇《系統生活捷徑—表皮生活圈 城市精神》的行為錄像作品，其中最後一段小標題叫“[Inexplicable Mission](#)”（莫名其妙的任務），畫面中藝術家隻身站在垃圾山的頂端，利用繩索從高處垂降至地面，完成這所謂難以理解的行動。將攀岩的運動姿勢挪用至垃圾山執行，促動「意想不到」的開關，特殊地景與荒謬行為形成重整公共空間中隱性常規的力量，顛覆我們習以為常的城市風景。



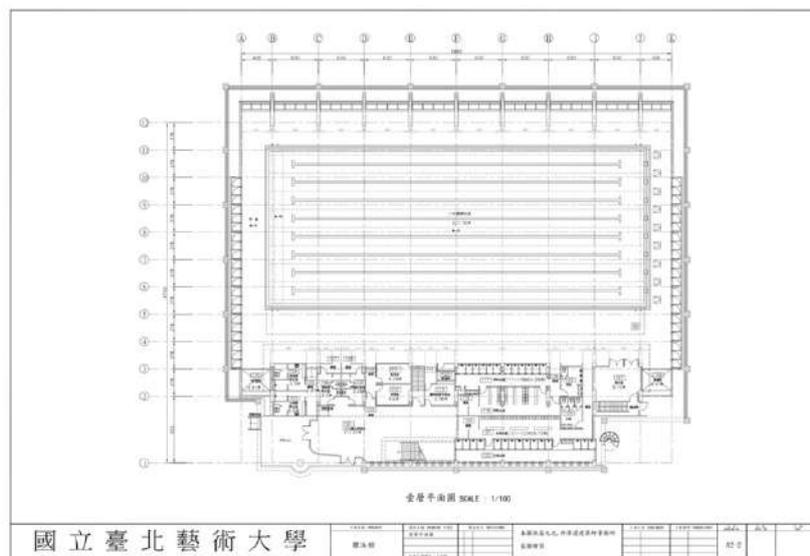
【圖 2-16】崔廣宇，《系統生活捷徑—表皮生活圈 城市精神》，行為記錄/單頻錄像，7分 50 秒，2005

觀看上述崔廣宇的作品裡關於垃圾山、攀岩繩、城市空間的影像描寫，以及背後期望傳遞的理念，聯想到自己對於創作的思考方向，同樣建立在以錄像與行為藝術對平時生活出現的地景、空間、現成物件，進行系統性的反思、再塑，企圖提供大眾看待身邊事物不同的視角與可能性。因生活與生存的現實從未停歇，我希望藉著持續性的觀察與實踐，接近事物之間平凡中的不尋常，創造一處可以產生共鳴的日常奇觀。

參、過往作品回顧

一、《游永 Nobody, but my body》

北藝大體泳館 1993 年動工，從 1997 年開放至今逾 23 年，約 2 年前泳池陸續出現鋼架骨料剝落與地基不穩等狀況，為避免衍生危安問題，校方決定暫停開放泳池，其功能性在此首次喪失，成為一個諾大的閒置空間。2019 年關渡光藝術節《壞運動》¹⁶在體泳館舉行，通過空間設計、大型表演與聲光裝置，讓泳池在形式上跳脫既定的運用想像，看似停滯中的場域有了不一樣的氛圍。隨著藝術節的落幕，礙於安全性考量，校方將泳池持續封閉，同時計畫重建整治。



【圖 3-1】國立臺北藝術大學體泳館平面設計圖，北藝大保管組檔案，1993

2020 年我剛入學走在校園認識環境時，繞經北藝大體泳館，發現泳池雖處於待整建的封閉狀態，但館內的行政區域仍維持運作，半廢墟與半失能的空間現

¹⁶ 2019 年關渡藝術節，主題為壞運動。由國立臺北藝術大學新媒體藝術學系、藝術與科技中心共同策劃製作，以游泳館做為展演場地，結合新媒體藝術裝置與跨媒體劇場表演，以「光」引領觀眾的身體感知，開啟創新形態的跨領域藝術行動。節目以環境劇場型式結合動力藝術、光的裝置及當代舞蹈，混合戶外與室內、展覽與表演的複合型式，打造行動式的多點觀看視角。（資料引自北藝大新媒體藝術學系官網 <https://nma.tnua.edu.tw/news/activity/dGaKEF0Zxq>，2020/6/2）

況吸引我更進一步探索。觀望著空無一人的泳池，思考如何透過身體與之交流，出自於對游泳的熱愛，我借調不同游泳姿勢與技巧，將這些肢體融入行為本身，搭配空拍機俯視的拍攝視角，構築出有型軀體與無形感知交互碰撞而成的奇異場域。



【圖 3-2】《游泳 Nobody, but my body》，作品拍攝紀錄，2020

為了有效執行無水游泳的狀態，設計一組木板滑輪機構裝置，故當我趴臥在裝置上，只要旁人拉起鋼線即可流暢地隨意移動，讓畫面中呈現出預劃出的效果。影像內容，則以空拍機作做為串連自身與游泳池之間的橋樑，從泳池正中央上方採俯視角度拍攝，加深人與空間視覺上的強烈對比性，同時帶出沒水卻能滑順游泳的超現實感受。身體行為上，以一種苦行式的連續游泳動作介入無水的泳池之中，透過速度、力量與強度的隨機表現，試著跳脫常規游泳姿態的侷限，在其中量測軀體與半廢墟空間的現實距離感。思考在無水泳池中如何想像正常的游泳，於充滿水痕、腳印與破碎粉塵的空間，開展身體的各式姿態，賦予半荒廢泳池的新生命樣態。

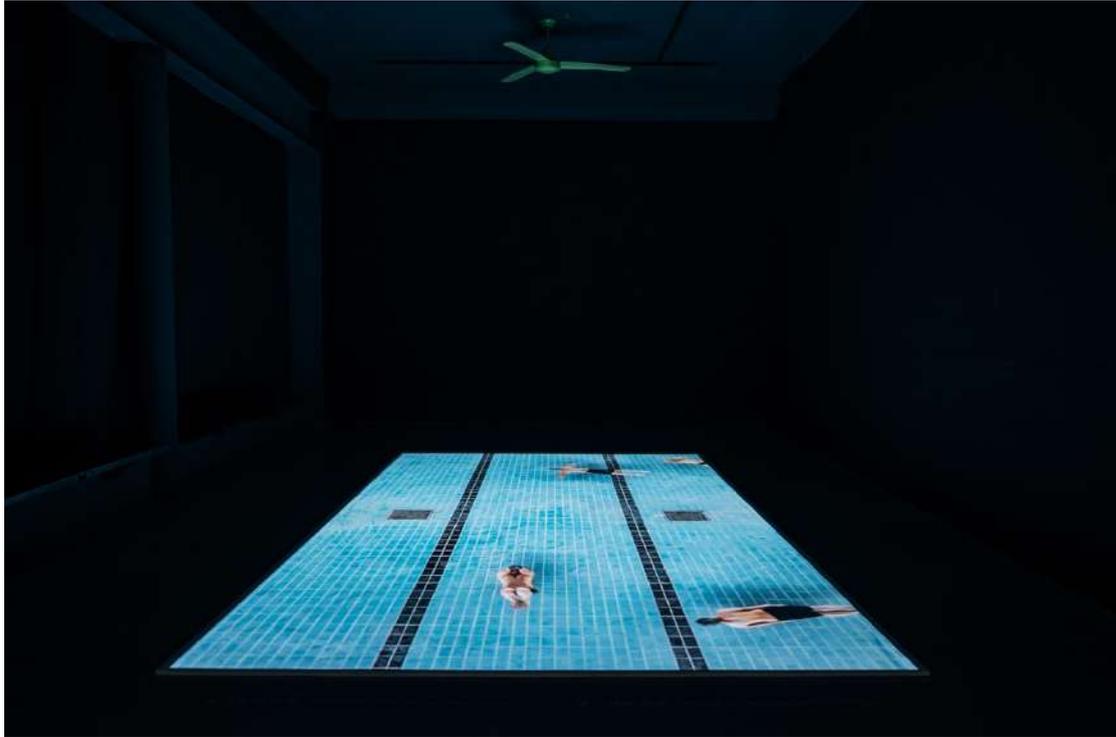


【圖 3-3】《游泳 Nobody, but my body》，單頻道錄像裝置，4分 23 秒，錄像截圖，2020

另一方面，《游泳 Nobody, but my body》在畫面構成上由多層次的「框」所疊加而成。首先，游泳池建築本身即是一個框（Frame），這是場域本身給的客觀區域；再者，空拍機鏡頭擁有另一個框，將視野提高到人眼無法直視的位置，在一定範圍內作為一種可移動式的選取工具；第三，在拍攝當下經由空間部署，篩選出一塊最適合的區域作為取景的中心，空間與鏡頭交織形成的第三個框，帶出最終擷取泳池局部的行為錄像。

為延續影像與身體感的延伸，我將觀看視角設定為俯視，如同在游泳池上觀看的體感，同時也呼應高空拍攝的角度，將影像投放在長 432cm、寬 243cm 拼接而成的白色投影木板上，在真實空間中營造第四個框，暗場搭配著聚焦在長方形投影區域的巨大光源，使得木板邊角與畫面中的泳池磁磚融為一體，彷彿對應真實世界中泳池的邊框造型，也讓觀者在旁觀看時有站在池邊看池底的感覺。在全黑空間循環播放著自身不斷執行游泳動作的影像，彷彿正在進行一場儀式，一個自我催眠，或是企圖遁逃於日常的情境。

最後，《游永 Nobody, but my body》從許多矛盾點中催發，像是違反常理的營造在無水泳池中順暢移動，只為了模仿真實游泳的樣子；或製造出的影像既想要變一場毫無破綻的魔法，卻又留有穿幫的痕跡；又像是合成的畫面，但怎麼又如此逼真如實。端看上述不尋常之處，正如同我在創作此作品的過程，曲折又迂迴，事實上沒有一步是完整計畫好的，比起縝密，有時我更希望有一些突發狀況，如果我是魔術師，我更傾向變一個你乍看之下看不出來疑點的魔術，但猛然一看又可能會發現破綻，原因不疑有他，就是完美並不美，缺陷對我而言更像一種帶有穿透力的符號，會默默地提醒觀者注意看，魔鬼藏在不遠的細節中。最後，我想分享這件作品讓我印象深刻的部分，就是執行計畫的那一天，留了的滿身大汗，滴在乾枯的泳池內，貌似成為另一種灌溉。我想如此勞力（運動）之下的作品，消耗的卡路里或許與真正的游泳不相上下。



【圖 3-4】《游永 Nobody, but my body》, 投影尺寸 432*243 cm, 2022 台南加力畫廊展覽照片

國立臺北藝術大學
Taipei National University of the Arts

二、《垃圾場 Living Room》

循著標準化的商品生產系統和市場需求下的大量製造，產品如細胞分裂般衍生、複製、擴散，過量的同質物件加快迭代速度，進而造成巨大的廢棄物規模。生產與商業環境中龐大、穩定且不斷創新的貨源，開啟消費者更具彈性的選擇機會，也讓在層架上的商品容易快速被購買與捨棄，形成為數眾多的廢品，接著流入收集報廢物件的垃圾場。垃圾場作為商品的墳場，除了勾勒出我們生活的居家樣態外，也揭示著一個當代社會中行之有年的市場生產機制與消費型態。

在思考每個物件本質時，難以逃脫有用性與功能性的思考，這表面上是幫助我們定義每一物的有效方式，但事實上是從本質中排擠了其發展性。當然消費社會更是強大的助長力量，使人有可能更看不清物的本質，以至於我們習慣於依照物的有用性與功能性，賦予一個又一個物的存有使命，物輪迴便是在這不

斷「存活」、「死亡」的過程中運行著，一個又一個循著自我利益驅動的經濟個體，承載著富有競爭、自由的市場機制，正如同市場中那隻看不見的手¹⁷，隱性的伴隨著我們的生活。

表象中物的死亡不一定代表真正的消逝，我看見每一個在報廢場仍然存活著的物件，像是仍然能插電開啟的立燈、全新的保齡球與帶有童趣的挖土機玩具，這時倚仗著物件的有用性讓這些物再次甦醒，如此被放置在一個我們為物死亡而設置的停屍間裡。必須說，有用性提醒我「物之存在」價值是無可厚非的事實，但我也清晰的意識到不能如此理解一個物本質存有的真理，因為無論是有用或功能的發生是人類存有所創造出來消弭慾望的驅動需求。

藉由緩慢的運鏡手法與調變，聚焦於回收物的細節與質地，以實造虛的幻視鏡位，能產生異於印象的廢棄物觀看經驗；空間上以被棄於日常之外的回收物，一片片拼貼出如常的生活樣態，以影像中混雜的垃圾場，對比居家感的展出空間，呈現矛盾卻互融的感覺體驗。



【圖 3-5】《垃圾場 Living Room》，作品前期場勘紀錄

¹⁷ 亞當·斯密，《圖解國富論：影響世界最深的西方經濟學聖經（新版）》，華威國際事業有限公司，頁 56。



【圖 3-6】《垃圾場 Living Room》，單頻道錄像，4 分 10 秒，2021

在報廢場拍攝的運鏡構成，如同一場拾荒的過程，拾起的所有物件殘片，並重新定義其存在意義，而不在只是外表的有用性。《垃圾場 Living Room》用隱晦的影像勾勒我們所身處的消費環境，每一件出現在畫面的報廢品都在鏡頭掃視的瞬間得到解放，就像購物刷條碼一般，以為就此離開命運，其實仍在輪迴中不斷遊蕩著。



【圖 3-7】魯志楷，《垃圾場 Living Room》，2022 台南加力畫廊展覽照片

三、《登陸 On the Roof》

《登陸 On the Roof》創作的誕生，來自於我曾無意間覺察白鷺鷥怕人不怕車的習性，讓我開始思考「載體」對於鳥類造成不同感受的問題，以及生物學上的擬態（mimicry）¹⁸、演化心理學（ev-psych）¹⁹是如何深植在動物基因中，不過當時並沒有馬上找到答案，這個觀察也就被我放置在腦海的記憶庫。

之後被封存的感知經驗，又從車窗所望見的世界召喚出來，那是上班必經之路旁的一片樹林，其中有數以百計的白鷺鷥。在城市裡望見滿山遍野的鳥群，帶給我如同海市蜃樓的超現實視覺。我多次深入這片樹林底下，想要更靠近地觀看鳥群，發現原先存有的視覺感受逐漸轉至聽覺，再擴延到其他不同的感知，在那一刻，我感覺自己彷彿變成了他們。

美國藝術家馬克·坦西 (Mark Tansey) 1981 年的作品《天真之眼的測試》(Innocent Eye Test)，描繪一群科學家在美術館進行生物測試，一頭牛站在保盧斯·波特 (Paulus Potter) 《年輕的公牛》(The Young Bull) 前方，科學家觀察牛是否會認知眼中的對象物為牛，還是能辨識出是一幅畫。坦西透過這幅畫作體現人們在「現實」概念中所面臨的問題，觀者看見未曾發生的虛構情節，是否就如同畫中那頭牛所觀看到的虛構形象呢？值得一提的是，其中也說明人類企圖理解動物凝視背後的思維，以及對於動物觀看虛像時的狀態。

¹⁸ 擬態在自然選擇過程中不斷完善，許多動物或植物都能因為外形神似其他的物種或生存環境，減少被天敵發現的機率，而獲得保護自己的利益；生物的擬態行為，除了昆蟲隨環境及光線改變體色之外，“透明”也是遁形的手法之一，如蝴蝶(Cithaerias aurorina)及許多幼魚全身透明的現象。（資料引自：國家文化記憶庫

https://memory.culture.tw/Home/Detail?Id=1989458&IndexCode=online_metadata）。

¹⁹ 演化心理學 (Evolutionary psychology) 是企圖使用「適應」的觀點，從而解釋人類心理特徵（如記憶、知覺或語言）的理論取向，研究個體的心理與行為是如何透過演化的方式來進行。沈碩彬，〈論校園合作與衝突：演化心理學的觀點〉，初等教學刊第三十二期，2009年四月，頁57。



【圖 3-8】坦西（Mark Tansey），《天真之眼的測試》(The Innocent Eye Test)，Oil paint, Canvas，H: 78 x W: 120 in.，1981 年

國立臺北藝術大學

我帶著企圖理解動物的意念，穿著全白防護衣登陸於與鳥群齊高的位置，以白色外表掩飾身為人類物種的事實。在《登陸 On the Roof》中我透過防護衣將自身裝扮成具有白鷺鷥表皮特徵的物種，進入樹林頂端的棲身之處，嘗試模糊他們的辨識系統，拙劣的擬態揭示不同生物間所存有的恐懼感，卻也意外形成「安全距離」之下特殊的交流時刻。

在計畫告一段落後，回想最初的疑問，鳥類對於人類恐懼與隔閡的成因仍然不得而知，但作為觀察者與創作者，我有更多的想像是這次的行為實踐，或許將被寫進白鷺鷥的記憶基因庫裡，形成一個新的演化思維，傳遞給下一代，而內容會是這樣記載：「這是我有生以來最奇異的對峙現場...曾經有一位人類不知所謂地登陸在我們的家園，他的體重是我們的一百倍，膚色明顯與我們不同，一下蹲著、一下站著，還擺出飛翔的姿勢，似有敵意與危險性，不過在經過好

幾個小時的觀察後，他終於離開了，我們不確定他是否會再出現，請各位家人們要保持距離，小心提防」。



Taipei National University of the Arts



【圖 3-9】《登陸 On the Roof》，作品拍攝紀錄



【圖 3-10】《登陸 On the Roof》，單頻道錄像，2 分 30 秒，錄像截圖，2021



【圖 3-11】《登陸 On the Roof》，投影尺寸 426*325cm，2022 加力畫廊展覽照片

肆、《降筆圖痕》與《浪漫製造》個展

尺度、限制與游移在二元邊界的意念，著實引領著我的創作實踐。通過先前章節梳理創作脈絡的過程，漸似描繪出個人兩種清晰的關注路徑，一是將空拍機作為技術性工具，所產生之各式轉向中的敘事可能；再者，以顛覆日常現成物既定認知，挖掘其功能性之外想像再塑工作。

2021 年尾開始，因為臺南新藝獎的關係，接續展開的 1 檔聯展與 2 檔個展，讓我和台南這座城市有了密集交流的機會。兩年間來往台北—台南超過 20 趟，每一次移動除了代表著超過 3 小時、300 公里的時間與里程數與外，也直面地顯露為實現「展覽」而鋪開跨城市挪移下的身體感知。特別的是，如此為了完成作品和展覽，每每展現時間限制下的任務型創造，雖說是經過計畫而來的實現，但滾動式調整的狀態未曾停歇，也就是讓自己維持在有效能量運轉的檔次上，延續接近想像中近似理想的結果。

本章試以細部探究《降筆圖痕》與《浪漫製造》兩檔個展計畫，從創作動機、觀念論述、作品生成背後，串連過往作品並加以延展的緊密關係。

一、信仰圖像化—《降筆圖痕 The Descended Message》

這是關於一次駐村創作計畫確立與實踐的過程，透過參與位於台南麻豆的總爺藝文中心國際藝術進駐徵件計畫，經由前期預劃、正式進駐、田野調查、產出作品、展覽設計、展覽呈現等工作步驟後所體現出的結果。由於計畫先行於進駐的情況下，借助雲端歷史檔案庫來組織、架構創作內容成為必須的行前工作。從消化 3189 筆在國立公共資訊圖書館數位典藏服務網搜尋引擎上，針對「麻豆」作為關鍵字所找出的資料開始，接著在舊報紙類別中，發現 1956 年的

4到6月間出現20餘篇以麻豆地區出現「神水」、「湧泉」、「龍泉」作為標題的報導，內容大意是信眾受王爺之託，清除水堀頭橋下阻擋地方運勢的石車後，該處湧冒泉水，被信眾視為神水，水到病除一說在當地傳開，更擴及到台灣其他地區，頓時間人潮蜂擁而至望汲取靈水，與此同時麻豆代天府開始興建，另一方面政府出面檢驗水質關謠。過去發生的歷史事件往往可以成為世人鑑往知來的依據，抑或是理解當時社會環境氛圍的座標，上述事件涉及信仰、傳說、歷史、文化等領域，如此眾多的影響層面促發我以此為創作主題的契機。



【圖 4-1】《降筆圖痕 The Descended Message》，靈泉事件相關報導，國立公共資訊圖書館數位典藏服務網，2023

值得注意的是，建立在掃描基礎上的舊報電子資料，有著多層次的解讀空間，一是掃描所帶來的視覺化（Visualization）建構意義，以存檔為前提的掃描工作建構出圖像檔案，用以推進訊息、資訊閱讀的永續性，也帶來作為後續文化保存與創造提供能量；再者，藉著掃描將紙本報紙轉換為電子圖檔，意味著將實

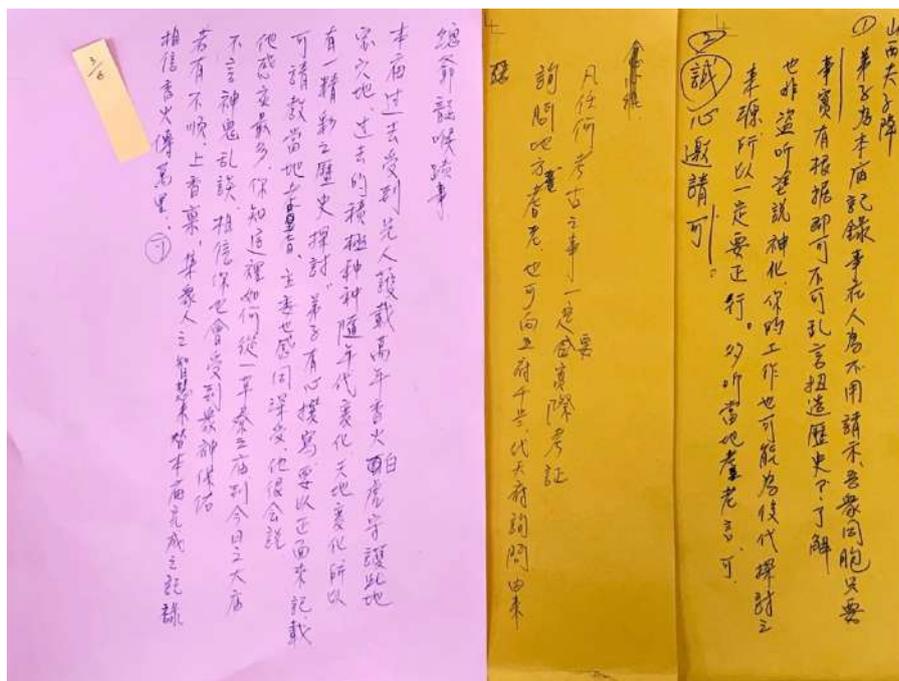
體轉換為虛擬資訊的過程，同時產生出具有明顯圖像噪點（Image noise）的視覺化檔案。從舊文報導中描繪出神奇湧泉傳說的輪廓，特別吸引我的除了是整個故事融合人性、神性、信仰與現實之間所交織出的玄妙情節外，關於「信仰圖像化」所指涉的象徵性與時代意義，以何種樣態相應於藝術創作之中，更是我企圖深入研調的動機和面向。

早從清代乾隆年間「龍喉鳳穴」的說法開始，神秘主義式的水堀頭多重想像便形塑而成，無論是乾隆皇帝之於風水地理師，抑或是五府千歲之於神童，彼此似乎都拉著一條無形的線，牽引著麻豆地方上世代居民，在時間巨輪中流傳下來。然而，我作為由外進駐的藝術創作者，以閱覽掃描而來的報導史料，作為計畫發想的線索，在知悉地方傳奇故事的同時，也理解數位掃描直面地將文本和插圖再次圖像化，形成一個推進想像和知覺的界域。換句話說，從掃描衍伸而來的圖像化特質，不只將快要消失的鄉野奇譚重新串起，也將成為貫穿計畫的核心關鍵。

為了更靠近事件的原型，除了透過舊文報導的資料外，耆老訪談和實地勘查的工作也接續進行著，走訪麻豆水堀頭龍鳳閣、麻豆代天府、水堀頭遺址幾個與事件相關的重要地點。一方面我通過參與在地廟宇——麻豆水堀頭龍鳳閣每逢初一十五的儀式，藉由問事環節和神明附身的乩童交流，詢問推進創作計畫的建議，也試著理解傳說的原初背景，包括傳統以桃枝作為降筆（問事）技術性法器的儀式流程；另一方面，在地方文史工作者的引薦下，訪談 67 年前親身參與事件的人物——郭益寶先生，據悉 87 歲的郭老先生已是少數還在世之故事見證者，作為虔誠信仰者的他鉅細彌遺的向我闡述事件背後的前因後果，並且帶領我一同回到當時湧泉冒出的第一現場，也在如今極盡乾枯的鳳池裡，重新模擬出其當年在現場挖泥土的身體姿態。



【圖 4-2】《降筆圖痕 The Descended Message》，總爺駐村期間田野調查檔案，麻豆龍鳳閣問事儀式現場照，2023

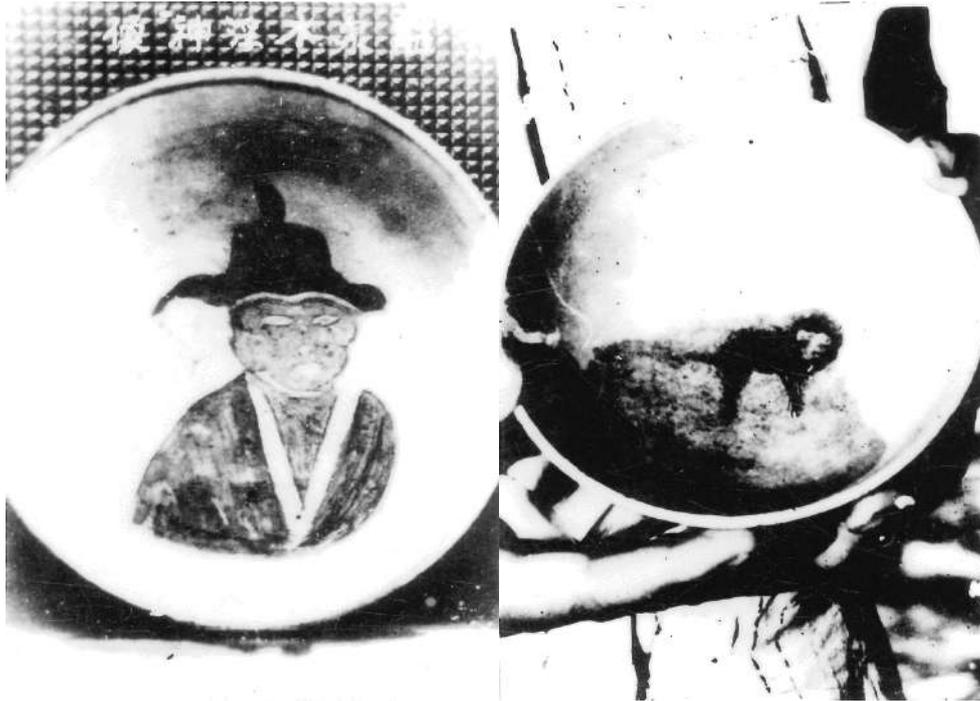


【圖 4-3】《降筆圖痕 The Descended Message》，總爺駐村期間田野調查檔案，麻豆龍鳳閣問事紀錄，2023

「當時有浮出來很多圖像，是一個奇蹟」，是我與郭老先生交談過程中，其數度提到的玄妙故事。意指當時在神明以降筆指示整肅水堀頭地理的意念給乩童後，信眾前去開挖後發現湧泉，在地人稱湧出的水稱之為「龍喉水」，水和土融合成的泥巴，則稱之為「龍喉土」，相信喝龍喉水，可除百病；以龍喉土

擦破瘡，皮膚能癒合。因湧泉現場取水人數眾多，使得該處呈現一片泥濘狀態，居民以碗公取得富含泥巴的水源，返家之後必須等待泥土沈澱後，土水分離才得以飲用，在翌日有民眾發現自己取水用的數個碗公內，出現各式型態的「圖痕」，其中有的貌似王爺肖像，也有像是龍與鳳的神獸。郭老先生所謂的奇蹟便是描述此事，這一系列奇蹟圖痕與開挖水堀頭遺址的情況，被記者以攝影方式紀錄起來，爾後事件廣泛流傳在民間，就算沒實際看過這些照片，也聽過有一批神奇的圖像，奇蹟深化民眾對於信仰的信任度，讓靈泉傳說迅速擴展開來成為家喻戶曉的事件。

接續著郭老先生提供的線索，我將目光投向圖痕故事和據傳的一批老照片，試著探詢麻豆居民對於這批照片的印象，有趣的是大部分的居民都對於圖痕故事皆有印象，部分居民手機內也存有圖痕的翻拍照片，其與地方誌內所掃描而來的照片相吻合，由此可知圖痕照片仍以不同方式進入到當地人生活之中。因緣際會之下，我發現麻豆市區的美光照相館，並向負責人李秋琴女士表示我正在尋找關於水堀頭靈泉事件相關照片的計畫，很快地她便拿出珍藏已久的一系列老照片送給我，同時向我分享故事的來由，其透露上世紀結束前，正值台灣有機會實現第一次政黨輪替之際，總統候選人陳水扁的老家十分靠近事發地點，有人相信「龍喉鳳穴出天子」的傳說終於要被應驗，於是拿著一批關於靈泉事件的老照片來找美光照相館，差不多有 10 幾張希望能協助翻拍，李秋琴的先生認為能以此替陳水扁宣傳，於是當時美光照相館著手將這批老照翻拍，並沖洗成大量照片發送，還一度成為商人販賣的產品，流通於市面上。換句話說，因老照新拍的關係，一時之間在地方上擴散開來，使得原先已經逐漸被淡忘的傳說再次興起，神奇的是當年陳水扁也成功當選第十屆中華民國總統，直至今日仍是大家茶餘飯後閒話家常的話題。



【圖 4-4】《降筆圖痕 The Descended Message》，總爺駐村期間田野調查檔案，靈泉事件傳奇照片，2023

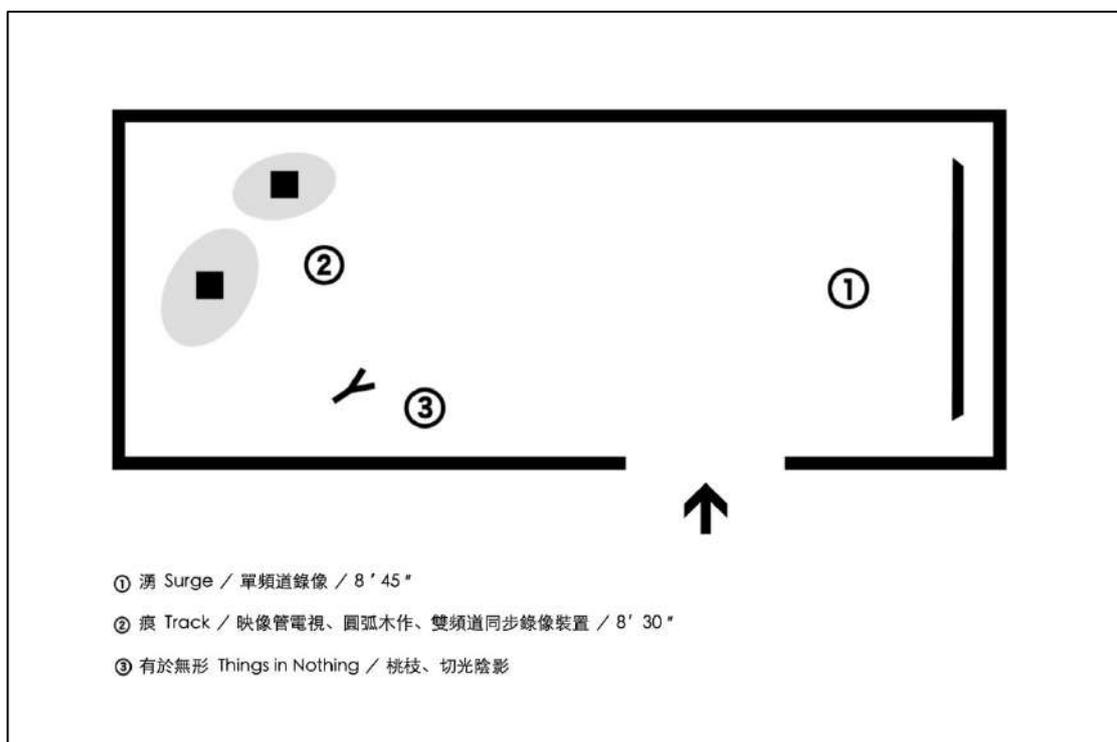
對我而言，關於傳說因時代久遠而「無法具名」的特質，其中所造成的資料缺失、記錯與口耳相傳的變形結果，是一個貫穿作品影像佈局的重點之一。無論是通過關於來自年代久遠關於傳說的老照片，抑或是藉由兩位故事關係人的視角還原傳說的模樣，似乎皆處在一種無法具名的記憶返照語境之中。藉由鏡頭的現場調度，我有意識地避免拍攝到兩位影片主角的正臉，運用「無正臉入鏡」的鏡位回應傳說無法被具名的現象，而透過兩位關係者觀看事件的視角，建構出記憶中真實發生的故事，同時對應傳說口耳相傳的初始情況，介在無法溯源，但又是似曾相似的曖昧狀態。這種模糊性和神秘感使得故事變得更加迷人，同時也帶給我們更多想像空間。

「圖像製成」是我一個重要的思考點，從神明以桃枝降筆指示世人整理地理，衍生而來的圖痕奇蹟，如此過程保留著跨越時代的圖像詮釋空間，例如在其中一組作品製作上，我使用秋琴奶奶提供來自翻拍的老照片，進行二次掃描，再

進一步轉換成錄像形式呈現的做法。若由技術性工具切入，將桃枝視為無形中富含神之意念傳遞的法器，具備懸停(Hover)能力的空拍機則作為過往我主要創作媒材，兩者一起飛在空中，產生畫面，形成神的視野，試著觀察桃枝與空拍機兩者間的異同處，從技術工具的層面對應浮在空中的圖像可能，在可視與不可視中，延續人與神的精神連結關係。

《降筆圖痕》個展，將麻豆水堀頭靈泉傳說的桃枝降筆儀式視為開端，陸續浮現的圖痕則為強化信仰傳遞的驗證。我對於信仰被感知的方式感到好奇，通過挖掘傳說背後的常民經驗與神性軌跡，探問靈性訊息交流與信仰圖像化背後的技術性脈絡，融合兩位事件關係者的經驗闡述，試圖凝聚、歸整、再現不同維度下影像交織的現實語境，最終建構出一種沒有時間限制的集體記憶。由三件作品組成，分別是以投影呈現的單頻道錄像〈湧〉(Surge)，再來是雙頻道同步影像裝置〈痕〉(Track)，最後則是〈有於無形〉(Things in Nothing) 的物件裝置。

國立臺北藝術大學
Taipei National University of the Arts

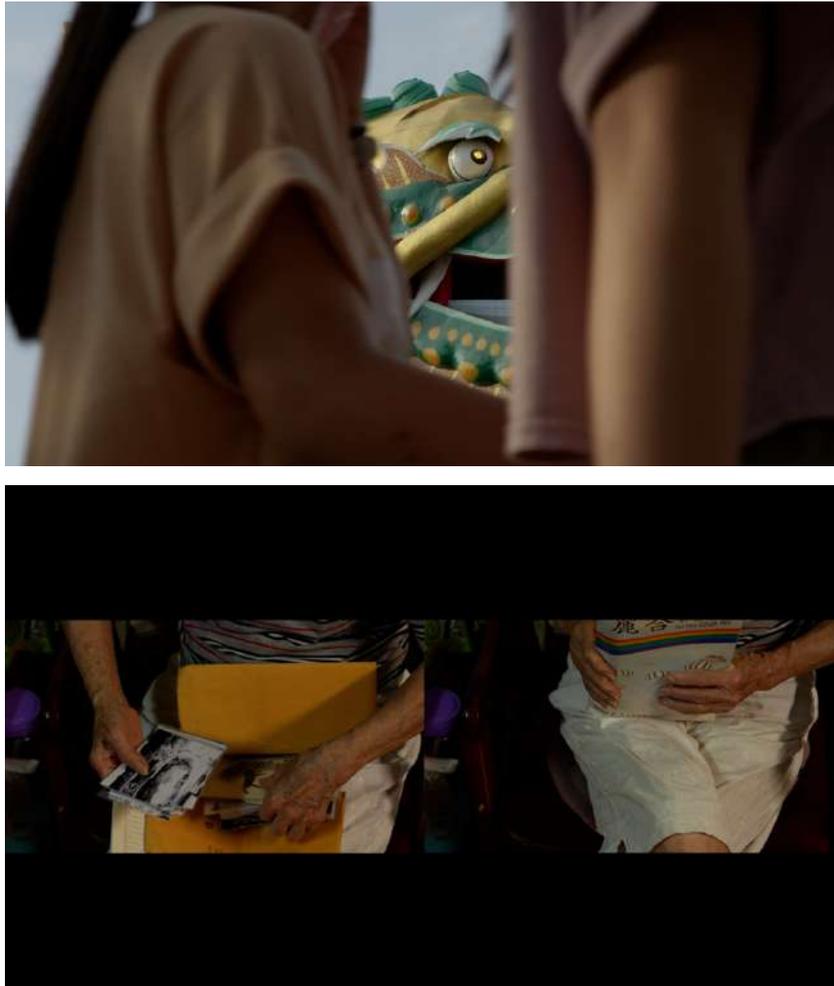


【圖 4-5】《降筆圖痕 The Descended Message》魯志楷個展，展覽平面圖，2023

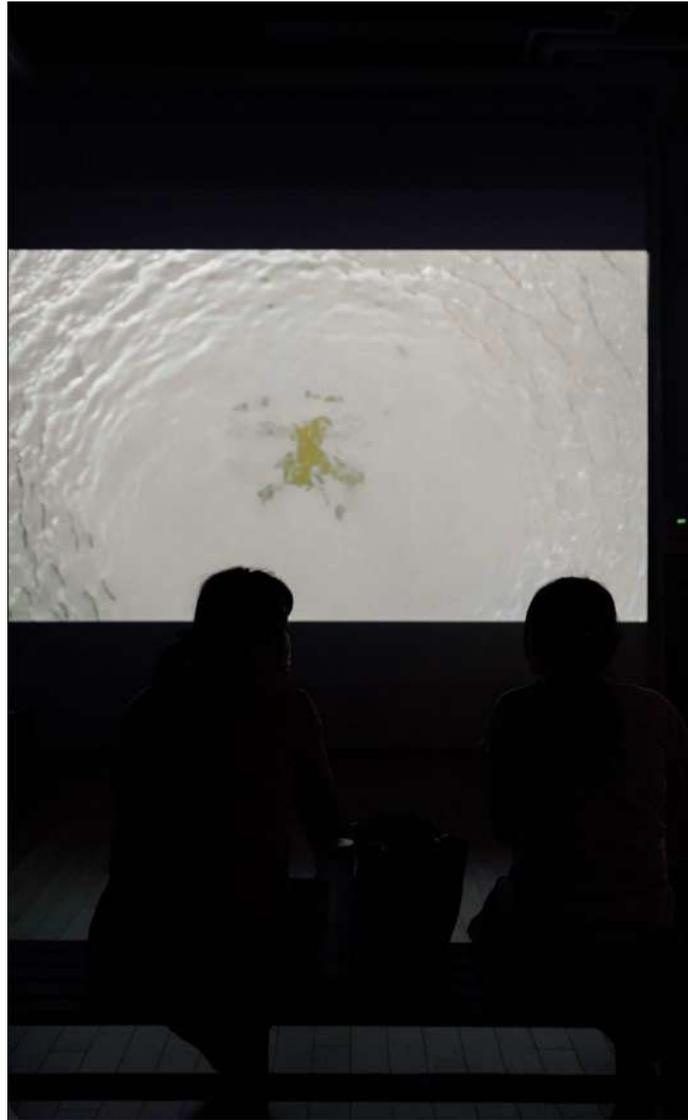


【圖 4-6】《降筆圖痕 The Descended Message》魯志楷個展，展覽模擬圖

在作品〈湧〉(Surge)中，闡述兩位關係者通過不同方式接觸龍喉鳳穴傳說的經驗，並以他們對故事細節的刻畫作為敘事主軸，再者，以我作為創作者的身份構成與傳說的第三種關係，並回到事件發生地——水堀頭遺址，使用空拍機作為影像拍攝工具，呈現該處今昔的地景模樣與變化痕跡。期望藉由三種異質的觀看視點，拼湊、建構出跨越古今、記憶的鄉野傳說，並且對「信仰」這件事產生出不一樣的感知與詮釋。



【圖 4-7】《降筆圖痕 The Descended Message》，〈湧〉（Surge），單頻道錄像，8分45，彩色/有聲，錄像截圖，2023



【圖 4-8】《降筆圖痕 The Descended Message》，〈湧〉（Surge），總爺藝文中心展覽照片，
2023

再者，作品〈痕〉（Track）的構想源自於在地耆老提供的一組水堀頭挖掘現場的黑白相片，此作是以此紀錄作為開端，草擬並重構傳說，以 3D 數位掃描（3D Photo Scan）數位掃描手法掃描空拍機結構，對比其與桃枝的成像邏輯，描繪龍喉鳳穴的樣貌。本次使用兩台傳統式 CRT 映像管電視作為同步影像的播放載體，分別放置在兩個依照龍喉及鳳穴池潭輪廓的圓弧木作上（龍喉：長 100 x 寬 100 x 高 50 cm；鳳穴：長 120 x 寬 120 x 高 30 cm），藉由映像管電視的螢幕特性與高低錯落的擺置，映照出能呼應主題的觀看方式。



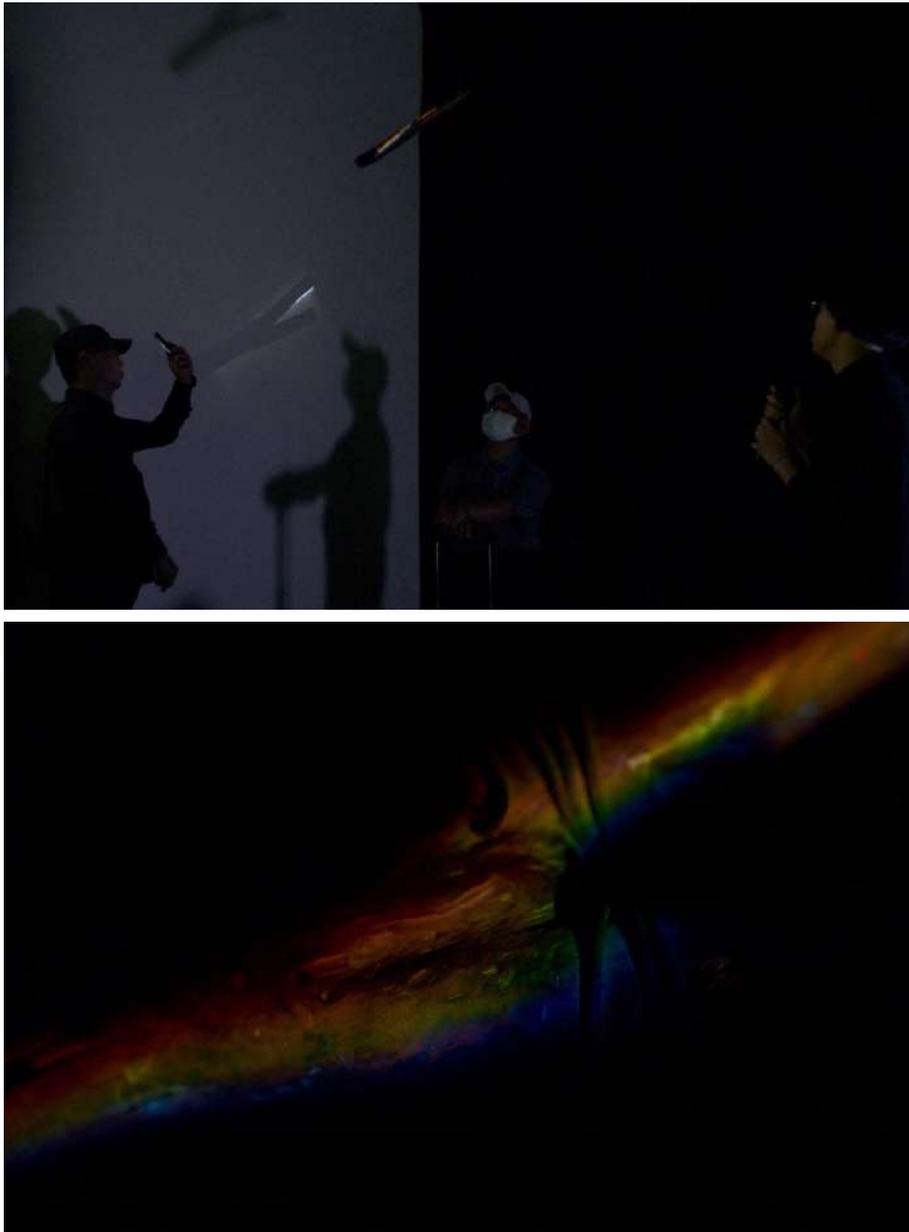
【圖 4-9】《降筆圖痕 The Descended Message》，〈痕〉(Track) 木作設計，2023



【圖 4-10】《降筆圖痕 The Descended Message》，痕（Track），映像管電視、圓弧木作、雙頻道同步影像裝置，展覽照片，2023

桃枝降筆是一種民間信仰和祭祀儀式，在鸞堂降筆儀式中，桃枝作為神聖的技術性工具，也是居民依旨挖掘龍喉鳳穴的關鍵性物件。神明藉由桃枝傳遞「清理風水」的訊息給信徒，告誡眾人前去水堀頭整治地理，並通過一連串泥水沈澱而成的「圖痕」顯示出可見的奇蹟，再被拍攝成為黑白照片流傳。《降筆圖痕》個展中的第三件創作〈有於無形〉（Things in Nothing）便以上述桃枝的玄妙故事為靈感，將帶有傳奇性色彩的儀式法器以作品形式再現於展場。

在龍喉鳳穴傳說裡，桃枝除了作為儀式的技術性法器外，同時也是一種圖像製成工具，足以產生游移在無形-信仰與有形-圖像間的界線。將桃枝在傳統問事過程中的運動姿態懸掛於展間，座落在明顯高於視線範圍的位置，製造觀者仰望的視角，體現神明由上而下傳遞訊息的狀態。將切光燈投射在桃枝的位置上，以彩虹偏光散射出輪廓。透過若有似無的光與暗，勾勒出桃枝介在有形與無形的樣態。



【圖 4-11】《降筆圖痕 The Descended Message》，〈有於無形〉（Things in Nothing），懸掛物件裝置，展覽照片，2023

二、消耗、累積的模式—《浪漫製造 How to be Romantic》

大自然循環裡春夏秋冬的四季輪替，與人類終其一生不斷進行的新陳代謝狀態（Metabolism），有著相似之處，天地萬物與個體生命的養分也在如此流動過程中來回變化。²⁰節氣轉換透過氣候變遷、季節性植物的作用模式，彰顯其中持續不斷的時間性。發生於城市地景中的自然現象，似乎有著另一層次的知覺轉向，其以漸進蔓延的姿態依附於建築、街道的外部形構上，使觀看介於清晰與模糊之間，一種借助局部隱蔽而來的詩性感知投射情境。換句話說，景象中緩慢而延綿的自然變化進程，使得朦朧包裹人造結構，消弭觀者通透望見空間的能力，當不可見的時間融入於細節，製造幻想的能量得以積累，巧妙地穿插在搜尋尚未發現的風景歷程裡，與發自內在的好奇心相知相惜。

《浪漫製造 How To Be Romantic》透過自身內在的感知經驗出發，對「浪漫」一詞進行的描述練習。我想像中的浪漫與製造，本身沒有主客之分，雙方互為主體，浪漫可以被製造，製造也能成為浪漫的原因。試著以平靜單純的眼光，對浪漫的種種形象進行取樣，並找出存在於畫面表裡之間的張力，用不同媒材組合環境、空間與身體之間的交疊，尋找著感性在物質世界中可能的表達。本次展覽通過錄像、雕塑、繪畫、現成物所組成的空間裝置，著力將自然現象的觀察與材料再塑的操演衍生而來的各式作品想像實現出來，並相信其中必然存在著時間轉換過程中詩意投射的空間，在這樣的空間中浪漫製造孕育而生。

²⁰ 英格·弗洛伯斯，《新陳代謝，所有你必須知道的事》，商周出版，頁8。



【圖 4-12】《浪漫製造 How to be Romantic》個展，德鴻畫廊展覽照片，2023

藉由觀察自然現象中釋放於表面和內在的能量線索，喚起自身對於遮蔽、模糊之下產生時間流動的感知經驗。其中〈綿密時刻 I〉、〈綿密時刻 II〉與〈綿密時刻 III〉（A Moment）系列，以三台直幅電視播放著三段獨立的單頻道錄像，內容呈現線性時間下霧與地熱所產生的「氣」逐漸包圍與遮蔽城市景觀的過程。借助三件作品各自在同一場景拍攝不斷流動自然現象的基礎，搭配錄像得以循環播放的媒材特性，試著模糊觀者覺察時間流動的路徑，在不變的場景中挖掘自然變化的痕跡，探詢另一個感知時間維度的方法。影像中理當結束的時間斷點，巧妙地融入播映的載體之中，配合著每次重複播放的節奏，一再循環出現在人造與自然的界線裡，成為眼見為憑之下想像的證據。換句話說，透過第三人稱凝視著外界環境，試圖收集場景裡的可見與不可見，霧氣、炫光裡朦朧與騷動，反映人們對於不易捉摸事物的嚮往，也讓觀者與我一同經歷從幽微過渡至清晰的時間。不同於過去浪漫主義裡的激情與感性，取材景觀的主題是令人敬畏的宏觀，多將大自然描繪成完美理想的狀態，我則是用鏡頭對準了城裡的風景，聚焦於被光線渲染的人造物以及被遮蔽的街道與田野，在非純粹紀錄亦非純粹造型性思考的影像中，同時雜揉寫實及如畫的語彙。



【圖 4-13】〈綿密時刻 I〉、〈綿密時刻 II〉、〈綿密時刻 III〉，單頻道錄像，2 分 35 秒；4 分；4 分 5 秒，循環播放，德鴻畫廊展覽照片，2023

浪漫想像時常源於生活，創作〈小蜜蜂〉(Little bee) 的過程即是極好的驗證 (小蜜蜂是小廣告的別稱，作為房仲業者的一種廣告行銷工具)。靈感源於幾年前的一次夜間散步，我在路口準備等待過馬路的時機，抬頭望見一座小綠人號誌背後貼著一張小廣告，燈光號誌來回閃爍的效果，配合著房屋廣告資訊上的內容，感受到訊息幻化成一種視覺符號，漸漸融入光影變換的時刻。當下的我攝錄了眼前所見，但並未有進一步迸發成創作的想法，直到在籌備這一次在展覽過程中，在場勘德鴻畫廊 1 樓上 2 樓的梯間，在這有一個特別的空間，平台牆面上方有一個無法忽視的電箱，其必須使人仰頭觀看的視角位置，就如同我觀看小綠人號誌的經驗相呼應，因此萌生將〈小蜜蜂〉進一步製作的契機。



【圖 4-14】〈小蜜蜂〉，原初靈感來源照，2021

在〈小蜜蜂〉作品計畫中，我以錄像與攝影作為媒材進行創作，結合創作者與房仲業者對於資訊傳遞背後的想像，通過複製、還原、推演創造空間性的探索實驗。一方面，回到原先發現的地點，再製當年同樣的小廣告內容，貼在只剩下殘留泡棉膠痕跡的位置上，並且拍攝成錄像作品，試圖重塑當時發現時的實際情況。另一方面，我與房仲業者合作，請他介紹目前經手物件中，與當年小廣告內容近似的房型，並與屋主溝通後，進去該物件進行拍攝計劃。對我而言，〈小蜜蜂〉讓我與房仲一同進入了一個透過「獨棟電梯別墅、近高鐵、土地 143 坪、才 5280 萬」的資訊想像而生成的「真實空間」，此一真實奠基在我

和他皆無法驗證當時那張小廣告內容中所形容物件的確切位置之上，如此想像得以隨著時間演進，加深範圍與密度，驀然回首之時，冒出一個介在虛實之間的延展機會。



【圖 4-15】〈小蜜蜂〉，單頻道錄像、熱感印紙印刷，錄像：1 分 40 秒、熱感紙：8 x 110 cm，德鴻畫廊展覽照片，2023

〈小蜜蜂〉單頻道錄像部分以直幅的數位平板以支架掛載於牆面上，刻意將螢幕角度壓低，回應感知經驗中由下往上觀看號誌的視覺感，循環播放的影像乘載著光影轉換與模糊訊息交織的聯想氛圍，彷彿也凝結著「兩個現場」的觀看時刻；座落在平板裝置左手邊的半開電箱內，除了散落出微微的紅光外，也垂掛著一條長 8 x 寬 100 cm 的熱感紙印刷的攝影作品，藉由熱感紙黑白粗糙的影像質地與慢慢淡化的材質特性，試著與小廣告的高度汰換率有所對比，10 張照片來自於房仲介紹物件內外的影像，體現模糊而寫實的居家環境。

〈RG(B)〉將目光圍繞在路上的街道傢俱——紅綠燈，關於其作為現成物定義框架之下引導、擴散的敘事可能。在這個地景中有一座落在兩棵樹中間的紅綠燈號誌，當號誌變換時，紅、綠的光影滲入樹蔭，產生出迷幻的風景。

色光三原色是紅、綠、藍，原色代表著不能通過其他顏色融合而成的基本色，但其具備產生不同顏色的能力。將原色的現象，套用於紅綠燈命名的意義之上，能夠發現紅綠燈似乎還少了一個顏色，也就是藍色，但少了藍色的紅綠燈，仍然能夠在我們生活的環境中作為交通管制的重要工具。然而，我試圖以一個詼諧的態度，直觀地用身體的介入，結合命名學的趣味性，探問色光三原色定義之下「紅綠燈」所缺少之藍色的現況。作品呈現上，透過在同一地點不同拍攝手法所呈現的一組兩張攝影作品，第一個視角為凸顯是符合常規認知，毫無異狀的紅綠燈空景；另一角度則是身體介入之下被補足的「紅綠藍燈」景觀。透過創作 RG(B) 這件作品，營造介於真實與虛構的模糊時刻，再塑紅綠燈作為大型街道現成物的既有狀態。



【圖 4-16】〈RG(B)〉，攝影、藝術微噴於相紙，60 x75 cm，德鴻畫廊展覽照片，2023

跨度於自然與人造之間的能動關係，彰顯於藉由自然現象觀察，所引領而生的時間描繪手法。然而，霧氣與地熱以天然釋放的姿態，將遮蔽能量錯落於人眼可及的「景象」之上，直面地將城市、建築與街道朦朧化，以至於人造與自然在交疊一起，形成多重層次的感官情境。將自然與人造的對應關係，延伸至現成物「粉筆」材料上的研究，其作為白色沉澱物，集結成立體的存在，材質與結構上包容著「粉狀」與「固狀」兩種質地狀態，藉由電鑽粉筆為母題展開的一系列靜態、動態組件所構成，試著攪動粉筆功能性與場域性的既定框架，使其成為消融人造、真實風景之間距離的中介物。首先，〈降雪〉(Snowfall) 與〈瀑布〉(Waterfall) 兩件作品，分別以錄像和組件式攝影呈現出人造風景的轉譯可能。將〈降雪〉投放在高 200 公分的灰漆木板上，錄像中以全開的黑卡紙作為背景，用以凸顯鑽粉筆碎化瞬間的對比，源源不絕的白色粉末向下墜落，正如同下雪的場景。在後期製作階段特意運用影像倒轉 (Reverse) 的功能，配合著循環播放，試圖讓〈降雪〉處於無法辨別影像開頭與結尾的狀態，觀看方向感也可能在無法判讀碎化粉末降下或上飄的時點中有所混淆；〈瀑布〉則以 B 快門 (BULB) 呈現 1 組 3 張的組件式攝影，呈現鑽粉筆過程中落下恰似瀑布的景色。值得一提的是，〈瀑布〉中長時間曝光的拍攝手法，和拍攝自然環境中的瀑布技術如出一轍，可以見得攝影的奧妙不只在於紀錄真實，亦可作為串接觀看經驗與幻象之間的橋樑，同時創造出融合人造、自然、風景相互流通的空間。



【圖 4-17】〈降雪〉，單頻道錄像，7分 18 秒，德鴻畫廊展覽照片，2023



【圖 4-18】〈瀑布〉，攝影、藝術微噴於珍珠面 RC 相紙（一組三張），40 x 60 cm，德鴻畫廊展覽照片，2023

再者，〈隧道〉(Tunnel) 和〈巧克白〉(Chalk White) 透過現成物——粉筆在材質上的有機特性，由誤用、規格化操演，形構人與物件之間功能性之外的想像可能，營造出慣性體感之外的微妙觀賞尺度。設定電鑽粉筆為行動操演的實踐方式，視鑽洞過程破碎為失敗，鑽通整枝粉筆為成功，並以一天鑽洞成功一

枝為目標（2023/6/22—2023/7/31，持續四十天，剛好為一盒粉筆的數量）。在〈隧道〉中，以行為錄像與玻璃雕塑組成，將拍攝場域設置為教室黑板的前方，以看似徒勞無功的鑽粉筆行動顛覆著空間本身的既定印象，影像透露著規訓於制式時間與程序的身體，表演性的肢體展現浸入材質樣態的變動過程。另一方面，玻璃雕塑內收集著製作期間「失敗」的破碎粉筆遺跡，除了紀錄著粉筆鑽洞所帶來消耗與累積的過程外，也乘載著一個完整消逝、粉碎的時間；〈巧克白〉則是將每日成功鑽過的一枝粉筆，以紅章標註日期後，放入真空袋密封，其內部粉末則被拓印在 A5 黑卡上。將 40 個由粉筆轉化而來現成物件整齊鋪列於展場綠漆牆面，對應著座落在地面長型木台上的 40 幅黑卡繪畫，直地面地表現出材質轉化過程的紋理，搓揉粉筆結構內外的關係。值得一提的是，此作也透過畫龍點睛的方式，將展覽開幕日期（2023.9.16）以紅漆拓印在畫廊 2 樓中原有的圓柱底部上，作為展覽空間、時間與作品之間的巧妙的結合。

國立臺北藝術大學



【圖 4-19】〈隧道〉，行為錄像、丸石純石膏、玻璃、雕塑，錄像：6'07"、雕塑：70 x19 x19 cm，德鴻畫廊展覽照片。2023



【圖 4-20】〈隧道〉，行為錄像、丸石純石膏、玻璃、雕塑，錄像：6'07"、雕塑：70 x19 x19 cm，德鴻畫廊展覽照片，2023



【圖 4-21】〈巧克白〉，丸石純石膏、真空袋、黑卡紙*40，平面 14.8 x 21 cm *40、真空袋：7 x 10 cm，德鴻畫廊展覽照片。2023

從「看不見」來討論「看得見」的事情，並以此接近視覺裡可視性的真正意義，以粉筆為題的系列，亦是面向此一意識做出了延伸與回應。我一直對於行為連續性、身體測度與內在經驗的連結感興趣，希望藉由自我的身體介入，對物質進行外部的解構與內部探勘，揭示了「洞」自身與洞中材質的遺留，再現自己不在場的身體以及投射於觀者的想像經驗。粉末飄散於表面的俯視、粉塵

作為沈澱物的縱向累積，原點相對於不斷位移、壓印之後的路徑，皆暗示創作時身體重複行為所致的產出，在足跡和粉塵的堆砌之中，連續的時間性宛若疊影般呈現在紙上的二維象限。

亮光與黑影、清楚與朦朧、脆弱與堅固、外廓與內部，我將這些二元邊界逐漸抹去，兩者在創作過程中所產生的流動與辯證，終在這個展覽裡被自由地展開。「浪漫」也許不再只是一個情感承諾的虛像，而是在現實中的徒勞重複，《浪漫製造 How To Be Romantic》透過展名提問，與觀者一同思考關於感性經驗的詮釋，並留給所有人再造定義的空間。

伍、結語

認識你自己²¹

在本篇論文的前言，我以二十多年前自己小時抱狗遷移的故事，試著說明距離感出現在我生命的特殊歷程，以及背後潛藏的不尋常痕跡。對我而言，距離感之所以重要，即是在於尺度的界定意念，當有距離感受的產生，似乎就足夠掌握可能的目的地方位，以及進一步的界線和範圍，於是乎在此形成邊界。雖然上述事件因時間久遠而不可考，但也因為無法全然印證而更具想像能量，我相信我的日常對抗精神便從事件開始醞釀，在某種距離之下出現偶發（Happening）的身體量測現象，我就在不知不覺中找到從生活轉譯的方法，彷彿在司空見慣的日常中短暫的逃竄而出。

日常與非常的區別，沒有客觀性的標準答案，全然取決於個體生命經驗下所展開不同路徑的結果。另一層面，日常與非常彼此間存在著主體疊合的特性，日常足以包裹著非常，非常也能浮現於日常之外，且能一同顯現在恆常不斷運轉時間之下的如常世界，悄悄等待著視線覺察的時刻。非常態(Abnormalities)，非常意指日常中某種臨界的情境，態則表達持續變動的感知狀態。將日常空間的功能性反思，轉化為觀察下的實踐，通過各式不同影像運鏡與視角，揭示個人身體與公共場域間的關係，產生如異空間層次交疊的氛圍。著力將視覺重心游移在詭異與美感的臨界線，試圖擾動觀看思維的慣性，帶出預料之外的知覺

²¹ 認識你自己是刻在希臘戴爾菲（Delphi）神殿上的一句格言。蘇格拉底也常告訴人們要「認識自己」，因為認識自己是人生的起點。（傅佩榮、數位編輯：陳子揚，〈認識自己是人生的起點〉，《天下文化》（<https://bookzone.cwgv.com.tw/topic/details/4374> 2017/1/19 發表）

體會。通過體察，奇襲慣常所見的縫隙，將日常推至超脫現實的非常態，把自身對於地景、空間與社會現象的感受，拼湊成一個符合時宜，卻也奇異的存在。

在台北藝術大學新媒體藝術學系碩士班的學習階段，我接觸到很多不同的創作途徑，以及讓作品說話的方法，創造性的實質經驗為我開啟另一種理解世界的角度，也是我對於藝術想像轉向的契機，轉向意謂著變化，變化代表著狀態的流動，我可以意識到一場關於自我塑造的「變態」悄然發生。生物性的變態意味著「動物在某個發育時期發生的巨大形態變化」²²，例如蝌蚪變青蛙即是典型的由幼崽成體的變態過程，同一種生物在線性時間下逐步由小變大的「身體型態」轉變。將生物性的變態轉譯於自身創作意圖的變換，恰好也可得到相稱的脈絡，從最早使我涉入創作的技術性工具—數位相機，在人和蝴蝶懸殊身形比例之下，我以匍匐前進之姿微距拍攝蝴蝶，以相對靠近的距離靠近一個極其微小的被攝物，完成特寫的《蝴蝶》肖像；再者，《游永》、《登陸》以空拍機表現非人慣性的視野高度，穿梭廣闊場域裡的日常景象，宏觀地將熟悉的場景形塑成由同質性色塊組成的情境。微小和巨大之下的視域置換，對應於陸面與懸停、水平與垂直、接近與疏離的相互關係，藉由技術工具的轉向，帶來不同詮釋作品的可能性。在《降筆圖痕》個展中，延續垂直視域轉換成創作語法的途徑，除了呼應神的視域外，也讓空拍機螺旋槳所產生的機械動能，改變水面的姿態，彷彿回到再現當年湧泉浮現的情態，此刻空拍機取代沒有翅膀的人成為創作協作者，也成為信仰圖像化現象的其中一環，其以神的姿態融合至虛實交錯的傳說故事裡，對於創作者而言，空拍機不再只是工具，而是能輸出玄妙的法器。

²²動物學裡的變態（metamorphosis），其英文是由 meta 和 morphe 兩個希臘文接合而成的，前者有改變，後者有形狀或形態的意思，連接起來就是指一種動物在某種環境下，改變形態的狀況。周延鑫，《科學發展》447 期，行政院國家科學委員會，頁 64，2010。

另一個重要的創作意念變化，出現在我對於「物」的反思與關注，以及現成物件該以何種姿態表現功能性之外的再塑工作。《關係》以過去工作所使用到彈力繩作為創作材料，在不同場域作為身體延伸的工具，將彈性的特質應用在框架之外的情境；《外桌計畫》運用高度落差所產生的視錯覺，將大型街道傢俱一路燈置換成桌面，引領觀者導入認知既定物件的誤區，用以顛覆現成物的功能定義；《垃圾場》從市場機制中廢品與商品兩者極端矛盾之下所產生的反差性，延展成影像介面下詭異的視覺氛圍。關於現成物的覺察與實踐經驗，也成為《浪漫製造》個展的養分，在展覽中以自然現象中的霧氣，聯覺至粉筆材料解構與組合的意象，運用動態、靜態組件交融而成空間裝置，重新定調物件組成與變化的多元性。

從過去內部心象式的攝影行動，過渡到外部的身體延伸創作，代表著自我意識由隱至顯的漸變過程，伴隨持續疊加的體感經驗，使我更深刻地去思索創作、作品與藝術三者之間的關係，找尋藝術作品起初之潛在樣貌。無論是通過空間所觸發的浩瀚感受，抑或是挖掘現成物件不同的特質，皆試圖描述、歸納創作背後的理論基礎，放大當下所感受到的能量，進一步讓作品發生。創作就是一個不斷接近的過程，從數位相機—空拍機對視域所帶來的改變，抑或是物在重構中的各式轉換、再定義，皆在不同尺度下以「看得見」與「看不見的身體」介入於創作中，彼此相應、拉扯，甚至是對抗，進而將日常所見的觀察與體驗，轉換成藝術作品的實踐，其中有可能是作為穩定情緒的異常的發揮，也可能是對生活環境的鑑照，藉由擾動非比尋常的現實，以多元創作媒材作為實際的藝術行動，呈現自身對於地景與社會現象參透後的體悟。

參考書目

中文書籍

馬丁·海德格 (Martin Heidegger)，孫周興譯，《林中路》(臺北市：時報文化，1994)。

加斯東·巴舍拉 (Gaston Bachelard)，龔卓軍、王靜慧譯，《空間詩學》(張老師文化事業股份有限公司，2005)。

羅蘭·巴特 (Roland Barthes)，許綺玲譯，《明室—攝影札記》(台灣攝影工作室，1997)。

亞當·斯密，《圖解國富論：影響世界最深的西方經濟學聖經 (新版)》(華威國際事業有限公司，2019)。

英格·弗洛伯斯，《新陳代謝，所有你必須知道的事》(商周出版，2023)。

瑪莉塔·史特肯 (Marita Sturken)、莉莎·卡萊特 (Lisa Cartwright)，陳品秀、吳莉君譯，《觀看的實踐：給所有影像世代的視覺文化導論》(臉譜出版，2020)。

約翰·柏格 (John Berger)，劉惠媛譯，《影像的閱讀》(臺北市：遠流，1998)。

約翰·柏格 (John Berger)，吳莉君譯，《觀看的方式》(麥田出版社，1998)。

約翰·威利 (John Wylie)，張華蓀、徐苔玲、錢伊玲、王志弘譯，《地景》(新北市：群學出版有限公司，2021)。

期刊論文

陳美玲，〈心象攝影創作理念與審美經驗之研究：以「我思我見 Meiling Chen 陳美玲攝影展」作品為例〉，(國立臺南藝術大學高階藝術管理碩士在職學位學程碩士論文，2023)。

陳韻如，〈從俄國形式主義「陌生化理論」論台灣新生代詩人的詩歌藝術〉，(南華大學歐洲研究所碩士論文，2014)。

柯筱瑜，〈「背影之後」創作研究〉，(國立臺中教育大學美術學系在職進修碩士班論文，2016)。

何明鴻，〈論馬修巴尼《Cremaster》中場概念的生成〉，(國立交通大學應用藝術研究所碩士論文，2009)。

裴士軍、徐朝旭，〈梭羅的極簡主義生活智慧及其啟示〉，廈門大學人文學院哲學系，2017年第3期，頁86-92。

李佩玲，〈現成物對現代設計觀念的衝擊及反思〉，《師大學報：人文與社會科學類》50卷1期(2005/04)，頁91-103。

江凌青，〈數位時代的錄像藝術展示:從多元放映平台的興起到一種趨向敘事的策略〉，《現代學報—26，專題：美術館與當代藝術的新敘事者身份》(台北市立美術館，本文102年10月1日收稿，102年11月18日審查通過，接受刊登)，頁37-61。

沈碩彬，〈論校園合作與衝突：演化心理學的觀點〉，初等教學刊第三十二期，2009年四月，頁57。

周延鑫，《科學發展》447期，行政院國家科學委員會，2010，頁64。

網頁資料

法國數學家巴斯卡(Blaise Pascal)，《Thoughts Letters Minor Works》(Collections: Public Library of India, JaiGyan: Bharat Ek Khoj, 1910)，p.135(電子版網址：<https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.179413/page/n143/mode/2up>)
中華民國教育部版權所有，《重編國語辭典修訂本》，臺灣學術網路第六版。
(資料引自：<https://dict.revised.moe.edu.tw/>)

陳寬育，〈影像的麻痺與明星魅力—藝術家林冠名專訪〉，伊通公園，(資料引自：http://www.itpark.com.tw/people/essays_data/569/1267)，2012/2/11發表。)
(資料引自：<https://dict.revised.moe.edu.tw/>)

傅佩榮，數位編輯：陳子揚，〈認識自己是人生的起點〉，《天下文化》
(<https://bookzone.cwgv.com.tw/topic/details/4374>，2017/1/19發表)

附件一作品網站 QR-code



國立臺北藝術大學
Taipei National University of the Arts