摘 要

「2009 關鍵字：日常、雕塑、無處」（以下簡稱「關鍵字計畫」）是一個實驗性的藝術計畫，並以所謂「駐地創作模式」為計畫主軸。

本文的書寫目的，一方面，可視為作為策展機制參與者簡子傑之於「關鍵字計畫」的概念說明，其亦可權充作為計畫之展覽論述；另一方面，作為實驗性的藝術計畫，重點就不在於給出一個定論，而是展開的一個比較過程，但這個過程總是源於我們的思考模式，最終於藝術實踐中獲得落實，也因此，本文也將試圖聚焦在計畫所指的這些關鍵字與當代雕塑實踐活動之間的關係性質，進一步地，我們還將試著回答「關鍵字計畫」可能將這些思考延展至何處。

關鍵字：日常、雕塑、無處、策展機制、駐地創作、藝術計畫

Abstract

"2009 Keywords: Everydayness, Sculpture, Non-place" (it will be called "Keyword Project" for short in the below) is an experimental project, and the main shaft of the project is so called "creation-in-residence model".

The aim of this text, on one hand, it can be regard as the exhibition curatorial mechanism participator, Jian Tzu-Chieh, explains the concept of "Keyword Project", which can also act temporarily as an exhibition statement; on the other hand, as an experimental project the point is to expand a compared process rather than to sum up a single conclusion. However, the process always origins from our thinking models, and finally fulfill within the artistic practice. Also, the main body of writing will try to focus on the relational properties between the keywords mentioned in the project and contemporary sculpture practicing activities. Moreover, we are trying to answer where the thought may extend by running the "Keyword Project".

Keywords: Everydayness, Sculpture, Non-place, Exhibition curatorial mechanism, Creation in residence, Art project

引 言

「2009 關鍵字：日常、雕塑、無處」（以下簡稱「關鍵字計畫」）是一個實驗性的藝術計畫。

本計畫為朱銘美術館的年度規劃展，其原初用意在於：以「互動性」作為設置作品的首要考量，藉由引入一些能夠創造出不同空間層次的藝術作品，以拉近與觀眾之間的距離。在計畫的前期發想階段，朱銘美術館邀請藝評人簡子傑參與策展事宜，最終敲定為不設策展人的團隊策展模式，並以所謂「駐地創作模式」為計畫主軸，策展工作要點大致如下：由藝評人先行建議、而後與館方共同敲定藝術家名單，針對展覽計畫相關概念進行討論，實際的作品設置、駐館創作相關展務、以及空間分配則由館方負責，也因此，有了現在的樣貌。

本文的書寫目的，一方面，可視為作為策展機制參與者簡子傑之於「關鍵字計畫」的概念說明，其亦可權充作為計畫之展覽論述；另一方面，作為實驗性的藝術計畫，其重點就不在於給出一個定論，而是基於若干前提所展開的一個比較過程，但這個過程總是源於我們的思考模式，最終於藝術實踐中獲得落實，也因此，本文也將試圖聚焦在計畫所指的這些關鍵字與當代雕塑實踐活動之間的關係性質，進一步地，我們還將試著回答「關鍵字計畫」可能將這些思考延展至何處。

本文的章節安排如下。首節〈一、問題意識〉簡要地述及展覽緣起的若干現實參照點，並凸顯此參照在這種現實下的當代雕塑實踐可能面臨的問題意識；〈二、為什麼是「關鍵字計畫」？〉則針對上節問題意識提出一個相應的進路（approach），這裡的進路無非是「關鍵字計畫」的策展策略；〈三、關鍵字：日常、雕塑、無處〉則以策展策略中所涉

概念內容進行申論，這些概念內容或可視為此一開放性實驗計畫之有別於創作實踐的意義主軸。最終，文末的〈附錄：書寫作品〉則為本人以藝評人身份對參展作品進行的藝評實踐；一方面，這是因為考量到本計畫的開放性，因之不適以「結論」為標題做出輕率的結語，再者，從創作實踐立場以觀，作品本身實則便是問題的解答，也因此，透過藝評角度的中介詮釋，或可稍稍緩解終於未能於此刻達成的結論功能，謂之「尾聲」或將更適當。

一、問題意識

至少在台灣，當代雕塑面臨了堪稱「現實」的異常困境，在以跨領域為特徵的「當代藝術」風潮席捲下，傳統藝術類型面臨嚴苛的範式危機，而耗時製作的雕塑作品又由於總是具有相當體積與重量，其不易搬運的現實，使其難以搭上快速流轉的全球化藝術市場列車，而較諸於其他視覺藝術的創作領域，畢業於雕塑相關系所的年輕學子也僅有少數幸運兒能持續其雕塑創作。

然而，如果說我們考量到「關鍵字計畫」的實驗性——其更多地作為「事件」而非成果展示的「展覽」—— 如此提議一方面意味著對過渡性的駐地創作計畫的支持，但若從現實角度來看，「事件」往往也隱喻著雕塑不得不的出口——在當代藝術已成主流的背景意識下，「雕塑」不管作為一種類型脈絡的藝術範疇或特定藝術社群的指稱，皆已然趨於模糊，當下任何一個自我宣稱為「雕塑」的藝展可能都更像一場「事件」，其後果便是：雕塑的之前與之後彷彿已經被截斷，這裡幾乎不存在著線性傳承的實務需求。

當然，可能有人會聲稱：「雕塑性」在藝術創作中依舊是一個有效

的概念，然而，倘若對其的關注已不包含作為特定形式的脈絡歷史，我們對雕塑的觀看就會顯得空洞，台灣當代藝術市場的現實更加深了這種空洞，當從事平面繪畫或錄像藝術的年輕藝術家在大學階段可能已經在畫廊辦過個展，並不乏獲得公部門相關藝術獎項之機會，這些壓力將進而加諸在有志專事雕塑的年輕藝術家身上，事實上，近幾年我們已經越來越少看到年輕藝術家之於雕塑的自我宣稱。

另一方面，朱銘美術館致力於推展台灣的現／當代雕塑，這個獨特場域客觀上已足以作為上述脈絡歷史之缺乏的重要補充── 問題意識展開在「我們可以在朱銘美術館做什麼？」的自問。也因此，「關鍵字計畫」集結了一群泰半仍未被論述定位的年輕藝術家，儘管對他們暨其所置身的現實中而言，也許爭論這些作品是或不是雕塑或許已不再重要，但倘若我們以雕塑的形式思維與其對照，卻將發現透過對這些作品是或不是雕塑的對質中，卻也開啟了雕塑面向它者的差異化路徑──諸如 Rosalind Krauss 在 1978 年的〈在擴張領域中的雕塑〉曾獲得充分的表達，[1]雖則其所指向的出路：「場域──構成」（site-construction），在當代藝術批評的語意上較偏向「裝置」（Installation）的「特定場域性」（site specificity），因而幾乎將任何可能的雕塑界定交付給無所不包的場域──脈絡。

相較於 Krauss 從雕塑的純粹否定性推向它處的自信，英國藝評人 JJ

---

1 這種是或不是雕塑的對質，Krauss 在其著名的〈在擴張領域中的雕塑〉曾獲得影響深遠的表達，扼要的說，在她按照「擴張邏輯」所演繹出的結構主義圖式中，為了達到其翻轉邏輯的完全狀態，雕塑被推向純粹的否定性，簡單的說，為了完成雕塑，雕塑必須成為不是雕塑的東西。本文特定術語係由本人依現行中文使用習慣自譯而來，見 Rosalind E. Krauss, "Sculpture in the Expanded Field", *October*, Vol. 8.（Spring, 1979）, pp. 30-44；中譯可見連德誠的譯本，唯其所使用中文術語略有不同：《前衛的原創性》（The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths）（台北，遠流出版，1995）。

Charlesworth 在 2004 年一篇標題為〈一個有許多上色物件的場域：雕塑現在〉的文本中，曾批評前者係「令人無望的抽象與一般化之事實 —— 僅僅透過風景—建築二元性被生產出來的這些現象學差異。在 Krauss 的模型中，不存在著任何指涉其他特點、其他文化、社會或經濟偶然性的蹤跡，後者或可告訴我們雕塑的價值是什麼」。對應於此，Charlesworth 則自「當代雕塑之物質同一性的持久性條件一直讓它作為在商業畫廊系統中可轉讓、擁有的物件」的觀察中，亦即，從雕塑如此鄰近於現實的觀點指出：「在世界的立即物質性接受與想像性入侵之間的這種生產性模糊，或許是當代雕塑的最佳體現與運作之所在」。[2]

實則，對本地的雕塑脈絡來說，Krauss 主要以極限主義（Minimalism）十年斷代的例示畢竟指涉了另一個地方、另一種台灣未曾允諾的全稱命題歷史書寫路線，因而「在擴張領域中的雕塑」所指的形式脈絡其實更像吾人當下思考雕塑為何的知識條件—— 那麼，這條差異化的它者路徑究竟所指為何？在台灣的當代雕塑面臨諸般現實困境時，它的遠離是否有可能如同 Charlesworth 所指出的，自現實的鄰近處進行某種彎折？是否有可能存在著一種如同社會關係描繪的雕塑，其或可透過「生活」與「無處」這些概念進行初步的描繪？

二、為什麼是「關鍵字計畫」

基於上述問題意識，「關鍵字計畫」或可採取需要相當資源的「研究型策展」方式為之，然而，考量到緊促的策劃時程，再者，也為了將

---

[2] 文中譯句係筆者自譯，見 JJ Charlesworth, “A field of Many-Coloured objects: Sculpture Now”, *Contemporary*, special issue no. 64.（Summer 2004），亦可見 Charlesworth 的個人網站：http://www.jjcharlesworth.com/articles/many_coloured_objects. htm

焦點匯聚在若干以雕塑為參照軸線的年輕藝術家身上——「關鍵字計畫」設想一個以「事件」為定位基礎的策展策略，主要地，其具體作法是作為計畫主體的「駐地創作計畫」，由朱銘美術館提供住宿、工作室，甚至創作材料，提供年輕藝術家實質的創作奧援，進而在對外開放的創作過程中，擴大與其他參展者、美術館，以及參觀民眾之間的互動空間。

就展覽的約定俗成界定而言，「關鍵字計畫」不能算是一般意義的藝術展覽，而是一個包含若干「過程性」想像的進程。雖然作為展覽的最終效果仍然是重要的，但它更像一個正在發生或即將發生的「事件」——這是一種超越作為作品之各種有限層次的動態範疇——也就是說，透過眾人的參與以展開某種關係狀態，其中不僅包括作品與作品、作品與場域間的連結，也包括透過這個活動所能激起的社群想像。是故，整個實驗性的動態過程名之為「事件」。

然而，儘管策展團隊強調的「事件性」已然包含某種設定，但對任何展覽或藝術計畫來說，如此設定仍顯得過於一般。進一步地，為了讓計畫獲得相對的限縮，策展團隊將計畫命名為「關鍵字計畫」並冠上年度（2009），一方面，如此界定方式依然維持了某種不定特徵，而透過年度的加註更暗示了展覽的序列性可能，此外，在關鍵字的一般性問題上也預留著選項。以本次「關鍵字計畫」而言，策展團隊選擇的關鍵字包括：日常、雕塑、無處。

就策展機制與參展藝術家之間的關係而言，「關鍵字計畫」雖仍建立起某種策展機制並邀請藝評人簡子傑進行論述，但作為計畫主體的「駐地創作計畫」之發想與後續執行，泰半由藝術家自行與朱銘美術館進行討論而成。這個部分實現了整個展覽中極為積極的自主性層面，因為無論對美術館或對藝術家而言，「關鍵字計畫」畢竟是一個總是處在有待填充內容的框架，其理想效果並非取決於作品遠離現實的程度，而是這

些作品如何透過一個本身便標誌著台灣現／當代雕塑脈絡的美術館，自「日常、雕塑、無處」的有限論述範圍，再進行新一波的開啟與對話。

就展覽論述與參展作品暨藝術家之間的關係來說，「關鍵字計畫」所援引的關鍵字概念並非策展機制預設的創作主題，而是一種比較像是過程間共同分享的內容索引。具體的說，在計畫的初始階段，先由藝評人簡子傑提出這些關鍵字概念，再與美術館同仁交換意見並獲致初步共識。當策展機制正式展開，也就是開始與藝術家聯繫時，方才提及這些參考概念，這些概念為計畫的展開鋪陳出若干起點，卻非規範性的作品內容。

三、關鍵字：日常、雕塑、無處

（一）日常

> 當代雕塑正鄰近著一般事物，並與日常事物暨物質實在之大量進行雜亂地交換，這或許是種詛咒，或許是種祝福。
>
> —— JJ Charlesworth[3]

「日常」首先意指當代雕塑與一般事物之間的鄰近關係。從藝術脈絡的觀點來看，自 1917 年杜象發表第一件稱為「現成物」的作品之後，又歷經二次世界大戰後以極限主義為主之現代雕塑的盛行，往後人們在泛稱的當代藝術中看到的更多是「物件」，這些物件有的貌似商品，因而隱

---

[3] 文中譯句係筆者自譯，見 JJ Charlesworth, “A field of Many-Coloured objects: Sculpture Now”, *Contemporary*, special issue no. 64.（Summer 2004），亦可見 Charlesworth 的個人網站：http://www.jjcharlesworth.com/articles/many_coloured_objects. htm

含了某種系統性，又或者物件的材料本身源自工業化的模組製程，因而總是包含了某種複數品的含意——而過去總以單一材質作為表現媒介的雕塑界定已然失去效用。

再者，從當代的商品社會的觀點來看，所謂「美學」的適用範圍已遠遠超越藝術品的賞析層次，當多數商品皆強調其「設計」——以最簡單的方式來說，這意味著商品中存在著一種多出實際功能來的考量，諸如造形、品味、對消費者的人格塑造等考量——我們觸目所及的日常物件不僅具備不同程度的「美學性質」，亦與過往我們稱之為「雕塑性」的範疇多所重疊。[4]

當然，這些情況並不必然導向當代「雕塑」領域的退卻，然而，較諸其他藝術表現類型（諸如繪畫、錄像），當代雕塑，確實更容易陷溺於藝術作品的特殊性與日常事物的一般性之間的模糊地帶，再者，儘管所謂的當代藝術、裝置藝術中不乏各種具雕塑性特徵，然而這些元素往往被專業藝術家、藝評人視為「物件」，而較少稱為「雕塑」——在台灣當代藝術的主流趨勢中，此刻亦較少以雕塑進行自我宣稱的藝術家，但失去的可能更多的是傳統藝術理論之於雕塑領域的界定強度，而非雕塑在藝術實踐活動中的重要性，這種重要性可以藉助其與日常的鄰近獲得正面表達：當雕塑趨近於日常，日常物件也援引著雕塑，這也就是說，吾人的現實生活早已浸潤於雕塑中。

---

4 類似的觀點或可藉由近幾年公部門力推的「文化創意產業」獲得一個較為通俗化的版本，在這種觀點下，我們得以理解何以近幾年經典設計作品廣泛地進入美術館之現象，然而，我們寧可採信如此的「美學化」實伴隨滲透性的傳播媒體時代而來，此刻的美學早已遠離現代主義的自主性時刻，其不僅重新轉向日常生活領域，更有諸多論者試圖重新勾聯其與倫理學的關係，或可參見德國學者的 Wolfgang Welsch, *Undoing Aesthetics*, London: SAGE Publications, 1997，或前幾年台灣頗為風行的「晚期傅柯」（Late Foucault）之於生命政治的相關話語。

（二）雕塑

當然，「關鍵字計畫」之所以涉及雕塑，除了策展機制的理論企圖，更重要的關鍵仍源自場域特性。實則，傳統雕塑已然將關注焦點擺在「空間」，而現代雕塑則更進一步地將「場域」（site）視為構成作品本身的關鍵環節——「關鍵字計畫」在朱銘美術館進行展出，其場域特性難以視而不見——在這裡，觸目所及皆為藝術家朱銘雕塑作品，視覺意義上，任何進駐朱銘美術館的作品都持續地與這些作品進行對話，作為台灣現當代雕塑經典的承載空間，朱銘美術館本身便標誌著一個閃爍在傳統圖像與現代藝術語彙之間的台灣現代雕塑脈絡。

然而，相對於台灣現代雕塑脈絡的經典榮光，「關鍵字計畫」卻映襯在一個相對弱勢的雕塑氣氛中。一方面，如前所述，台灣近來主流的當代藝術舞台較少「雕塑」的自我宣稱，再者，儘管全球化的當代藝術環境已然開放出更多交流對話的契機，由於雕塑佔據搬運不易等先天條件，在總是匯聚來自各國藝術家的藝術位移活動中，卻總是缺乏雕塑的身影。

這種缺乏讓「雕塑」在現在成為一種更像它者的東西。但它者有許多不同涵意，如果我們不取其在藝術現實中可能式微的消極解釋，相對於此，雕塑對於材質運用的靈活彈性使其具有高度自由的創造潛力——如果說過往雕塑所仰賴的特定材質預設可視為藝術家必須迎向並改變它的「它者」，如今這個它者已走向連結與一個得以界定出真實的社會場域，在「關鍵字計畫」與朱銘美術館陳列的各種經典作品對話以前，雕塑與一般事物的鄰近已經使得它本身成為某種社會關係描繪。

（三）無處

「無處」並不是說沒有地方展雕塑，雖然現實的確貼近如此。借用黃建宏與蘇育賢在《CO-Q》一書中對「無處」的釋義：

> 無處：字面上來說是沒有地方的意思，在台灣可以指稱沒有房子的人、無家可歸的人、沒有綠卡的人、沒總統可選的人、沒有辦法的人乃至於沒有理想的人、沒有錢的人等等（幾乎涵蓋台灣所有人口）。但「無處」在藝術圈的另一解釋是，刻意迴避任何能明確指稱的框架，企圖展現自身無法被限制的獨特性，所以無處不是必然的困境，而是一種需要自身不斷更新汰換的運動狀態，無處成為一種需要透過創造而得到的自由。[5]

當雕塑渴求著展示地點卻未得，這裡的「無處」則意圖投射出一種非關現實的視野、一種無視自身條件的創造行動，或可更戲劇化一點地稱為「翻轉」。「日常、雕塑、無處」總是期待一些「刻意迴避任何能明確指稱的框架」的藝術作品，而雕塑將在框架始終存在的前提下為其進行收攏動作——一方面，在「刻意迴避任何能明確指稱的框架」下，吾人所期待的無非是一個更開放的創作氣氛，另一方面，「關鍵字計畫」也藉由包括「日常」與「雕塑」等概念，試圖使得「無處」這個事態顯得更具體。

換言之，正因為「無處」的字面意義是「沒有地方」，它也可以被翻轉為「處處皆是」。這正是在那「即將成為社會關係描繪」狀態中的雕塑行動的可能起點。「無處」使得作品更像一種非詩性的雕塑語言，但這並不意味著他們拒絕詩性，毋寧說，這種非詩性的雕塑語言恰恰是

---

[5] 黃建宏、蘇育賢著，《CO-Q》（台北：田園城市文化，2009），頁 281。

由於「形式」一直處在臨時狀態、概念層次的自我指涉（如果說自我指涉正是形式主義的詩性保證）在這個時代顯得可疑的事態所導致——進而言之，當「無處」所指的正是那些是和不是的矛盾地帶，[6]其所能凸顯的正好是是和不是的對質：儘管「關鍵字計畫」作品中的雕塑多半仍存在著某種圖像內容——換言之，作品維持了某種是的狀態——但它們卻也從未忘懷極限主義的形式教誨——換言之，其不是的狀態——它們仍潛在著各種敘述可能，而敘述早已碎裂在各個日常細節的微小雕塑行動中。

---

6 儘管在《CO-Q》中並未提及「無處」的西方字詞，這個詞仍讓吾人聯想至傅柯（Michel Foucault）對「非—場所」（non-place）的著名詮釋，這個概念在台灣當代藝術相關論述中曾頻繁出現。根據筆者記憶所及，傅柯最早提出「非——場所」是在一篇以系譜學為主題的專文中：「當世系證明了本能力量或脆弱及其在身體上的銘刻，顯現則表明了對質的地點，但其絕非作為提供了均等之鬥爭奇觀的封閉領域。進而言之，如同尼采在其對善與惡的分析中所證明的，它是一個『非——場所』，一個純粹的距離，其意指著敵對者不屬於一個共同空間。也因此，沒有人可以為顯現負責；沒有人能在其中產生榮耀，因為它總是發生在裂隙。」見 Michel Foucault, "Nietzsche, Genealogy, History." In *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews*, edited by D. F. Bouchard. Ithaca: Cornell University Press, 1977. p.150。扼要的說，「非——場所」訴諸的是非同一性的差異流變過程，而有別於預設了某種傳統的線性歷史觀點，但重點不是它必然偏斜於對峙中的哪一方，而是藉此指陳傳統歷史觀點預設的虛假，這種虛假將歷史學者將自身的立場隱匿起來，而傅柯在這裡的「非——場所」所指涉的是處在裂隙間的不穩定狀態，正是這種不穩定，或者所謂流變，允許了其他的生產性可能，我們亦可聯繫德勒茲之於「非場所」的闡釋，雖則德勒茲主要是在可述（articulable）與可見性（visible）的考古學疊層意義下述及這個概念，在德勒茲這裡，非場所涉及可述與可見之間的離散關係，德勒茲認為，在傅柯那裡尚未解決的可述優位性問題需仰賴第三項介入，而傅柯所提議的第三項係某種「謎樣的」（enigmatic）物事，也就是所謂的域外之力：「在傅柯作品中亦需要第三種能動性（agency）以調適未定的（determinable）與決定（determination）[楊凱麟譯為「未定形式」與「決定作用」]、可見與可述、光的感受性[接受性]及語言的自發性（spontaneity）。正是在這個意義下，傅柯說纏鬥（grappling）意味著對手們『交換其恫嚇與文字』的某種距離（distance），而對質（confrontation）的場所則意味著某種『非場所』（'non-place'），其見證了如下事實：對手們不屬於相同空間或依賴相同形式。」Gilles Deleuze, Seán Hand trans. *Foucault*, Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 1988. p.68，中譯本見：楊凱麟譯，《德勒茲論傅柯》（台北：麥田，2001），頁 137。

附錄：書寫作品

限於篇幅，在此僅擇其中部分作品進行延伸探討，同時亦需強調，以下敘述並非策展論述，毋寧說，這是身為藝評的筆者藉由此計畫的參與，對參展作品所進行的藝評實踐。

一、既成作品

以既成作品參與本計畫者，包括江孟禧、吳祥溢、張乃文、馮志銘與藍健維。這些藝術家的選擇，除了創作資歷較為資深的張乃文，既成作品的參展藝術家大部分來自國立台灣藝術大學雕塑學系，他們在雕塑系內受過紮實的學院訓練。其中包括剛考上國立台北藝術大學美創所雕塑組的江孟禧、考上台藝造型藝術研究所雕塑組的馮志銘、今年剛從雕塑學系畢業的藍健維，以及去年自台藝雕塑學系轉學至北藝美術學系的吳祥溢。

以較表層的藝術形式來看，除了馮志銘的〈查拉圖斯特拉〉與吳祥溢的〈白豈白豈〉有著較為抽象的藝術表現，「關鍵字計畫」的既成作品多半有著具象的藝術語言。然而，不同於台灣現代雕塑較常出現的具象母題——諸如指涉各種民間文化圖像的銘記身體或延續西方雕塑範式的「人體」自由表現——「關鍵字計畫」的既成作品所呈現出的具象，主要是一種具語言特徵、卻有著曖昧指涉的「圖像內容」。

江孟禧〈猿初〉、〈紀念碑〉、〈殼〉

藝術家以野獸頭骨為原型，但這些石材、質感各異的造形物又不採極度寫實的刻畫方式，這使得它們又像遠古時代的恐龍或是神話故事中

的莫名獸形，語言的模糊致使我們難以辨認其所指的起源故事，我們頂多只能辨識出它們曾經是活的生命，如今殘存為型態不一的骸骨；再者，當這些造形物被集結在美術館內一處斜角的草皮上，地面又被鋪以現場採集的植物，這些植物由剛開始的翠綠轉為枯黃，並隨著金山靠海的強風吹襲而逐漸散落，這裡的「圖像」製造出微弱的懷古經驗，但這裡的古並不是「古典」，卻是生命躁動且尚未進入語言文字的前歷史——遠古，模糊的輪廓使得作品彷彿夢境。（圖 1）

馮志銘〈海灘遊俠〉

馮志銘以鱷魚為原型創作的〈海灘遊俠〉（圖 2）遠離了寫實主義應當謹守的輪廓。藝術家以四個材質、顏色不同的石塊進行加工，最後排列成一個彎折的弧形，除非注意到散落石塊上方微微露出的脊骨，或第一塊石頭兩個鏤空的眼框，將難以發現這四個石塊將拼湊出一隻鱷魚。

形式脈絡上，〈海灘遊俠〉介於極限主義式的純粹材質表現與具象的型態描繪之間，此外，觀者也很難分辨藝術家的創作階段，是否對石材的挑選便已預先包含了對將完成的鱷魚的計畫？這些散落的石塊是否純粹出於偶然，如同民間的奇石藏家總會穿鑿附會地將某個石頭上顯示的圖像解為觀音或其他神聖圖像？無論如何，這些看似「未完成」的型態卻充分地藉由材質本身顯現出的質感以獲致視覺豐富性，事實上，在馮志銘其他作品中，我們常可看到一些重複又平行的裁切痕跡，這些生氣蓬勃但絕不暗示機體的詩性線條，機械性地橫貫著他提出的三件作品。

吳祥溢〈白豈白豈〉

吳祥溢的〈白豈白豈〉（圖 3、4）同樣有著介乎材質表現與機體型態之間的詩性表現。以石膏為材料，當觀者直視懸掛牆上的〈白豈白豈〉，

會認為是以雞蛋翻模而成，但這些呈現出不平均機體狀態的凹陷半圓洞又大過於雞蛋，且在每個凹陷半圓洞的上緣又描繪著纖細的暗紅色線條，觀者若從側面觀看，卻將顯現出類似波形圖的數位介面感。另一方面，吳祥溢這件小作品雖是以類似平面繪畫的方式陳設，卻又以某種視覺規律突出於二度空間平面，其與牆面的接點其實是一個 L 形底座，換言之，〈白豈白豈〉是被「放在」支架上，而其標題也拆解自「皚皚」兩字——某個意義上，〈白豈白豈〉完美地詮釋了「刻意迴避任何能明確指稱的框架」所指的東西。

張乃文〈AH DUB〉、〈無明〉

相對於江孟禧與馮志銘的曖昧指涉或吳祥溢之於形式框架的戲耍，張乃文〈AH DUB〉（圖 5）與〈無明〉（圖 6）表象上則採取了極為寫實的刻畫方式，然而，儘管寫實通常意味著有著極為明確的參照框架，張乃文的作品卻往往是這些參照對象的批判性改寫，有時甚至到了褻瀆的地步。例如〈無明〉一作，基本上是一座倒置、可搖動以傾倒內容物的如同垃圾桶般構造的佛頭，而〈AH DUB〉則是另一座內裡鏤空的倒立佛頭，這次卻種上了樹，可想而知，當樹逐漸長大終有一天會撐破。

綜觀張乃文直至今日的雕塑實踐，他經常過量地操作語意、形式的藝術歷史，以及圖像傳統與後現代挪用其間的各種美學爭議，但這些接近執念的意義積累卻又同時負載著強烈的視覺表現力——最終，導致另一種模糊的圖像狀態，但這種圖像狀態並非源自輪廓模糊的夢境（江孟禧）或平行的詩性線條（馮志銘），而是由於——被極為清醒地腦袋所操作的過量訊息，既源於無處也出自日常。

藍健維「有摩登記憶的年代」

然而，相對於張乃文有意為之的圖像內容爆炸，藍健維參展的三件作品〈如果看起來很摩登〉（圖 7）、〈我們都相信外星人來自太空 2〉（圖 8）以及〈我們都相信外星人來自太空 3〉（圖 9）則以易於辨別的圖像內容，迅速地吸引業餘或專業觀者的目光。表面意義上，這是一些或由塑鋼、石材與模型製作而成的雲霧狀物體，它們是藝術家著力甚深的「雕塑對象」，但這些對象卻是非常不適合以固狀材質來表現的雲霧，雲霧總是流動，最終稀釋在整個環境中——藍健維所選擇的雕塑對象與其形式語言間有著戲劇化的矛盾張力：如何以硬的媒介表現軟的對象？這個問題，似乎也回答了雕塑的學院傳統總是試圖擁有的形式能力究竟為何。

但我們也難以輕忽藍健維作品中的圖像事實——這些雲霧或由美國登陸月球的農神火箭所激起，或是原子彈爆炸的蕈狀雲——一方面，這是一些指涉人類文明顛峰的圖像，另一方面，卻也是高度文明才可能導致的全球性毀滅圖像。藍健維這些造形有點卡漫、因而有點樸拙可愛的圖像，從而以某種陰鬱的幽靈，誘惑著觀眾進入一個看似安全、實則充滿危機的當代世界中。

二、駐地創作計畫

作為「關鍵字計畫」的主體，「駐地創作計畫」由四個創作主體共同組成，包括：目前就讀國立台南藝術大學造形所的林郁盛，畢業自北藝大美術學系的郭家振，剛考上北藝大新設之跨領域研究所的葉振宇，以及由吳祥溢、藍健維、馮志銘臨時組成的創作團體。

其中，林郁盛、郭家振與葉振宇三人的創作類型則較屬所謂的當代

藝術領域，然而，若我們將三位藝術家與其他從事當代藝術的創作者相較，他們在「關鍵字計畫」中提出的作品，卻都具有某種「微量化」的雕塑特徵——不僅偏好採用輕盈的材質，其作往往也凸顯了概念層次上的非物質性狀態。而由吳祥溢、藍健維、馮志銘三人共同創作的作品，雖採較具量體的雕塑型態，卻也藉著可互動的媒介設計，成為某種可自由搬動的公共藝術。

林郁盛〈Scotch Tape〉

駐館期間，林郁盛的主要工作便是將膠帶與收納物件進行異質結合。他耗費數天以手工完成兩個物件：「不露白透明短夾」（圖 10）與「經典水母斜背書包」（圖 11），兩者組成了〈Scotch Tape〉一作。顧名思義，〈Scotch Tape〉便是透明膠帶，林郁盛以透明膠帶黏貼製成皮夾或書包這類日常生活都會用到的收納物件，這是一些內裡經常放著金錢、書本、證件、信用卡等各種私人用品的物件：「私密性的容器」；另一方面，膠帶作為臨時性的固定工具，則常被用來做暫時接合兩個不相連物件，或是用以強化構造脆弱的容器，重點似乎座落於「臨時」。

形式地看，〈Scotch Tape〉的重點似乎是材質轉換，但不同於前述提及雕塑的學院傳統所意圖達成的形式能力——例如，以堅硬的石材表現布匹的柔軟縐摺，困難度往往是技術取向的學院傳統首先要挑戰的目標——林郁盛的操作策略卻是以臨時性的膠帶轉化原本要求緊緊守住私密性的皮夾或書包，「不露白透明短夾」甚至具備同類商品的同等功能性，但透過標題，「不露白」卻也恰恰反諷地指陳出使用此物的後果，你身上有多少現金將被一覽無遺，在此，可見性遭遇了臨時性的黏貼媒介，縱使私密性依舊作為日常生活所試圖緊密包縛的內容，但屬於個人的私密層面如今卻允許著視線穿透，在這透明的空間中顯得異常輕盈。

郭家振〈夏日微風〉

郭家振在第二展覽室現地製作的〈夏日微風〉（圖 12），則是以數以萬計的染色亮片，規律地釘掛在事先設置於牆面的底板，最終形成一幅夏日的典型圖畫：一位俯臥沙灘的比基尼女郎，她兩腿屈膝向後翻折，一副撩撥慾望又不帶腥羶的天真模樣。但這個以染色亮片構成的圖畫不僅由於選用材質而缺少窺視細節，由於僅是以大頭針釘掛，當郭家振在這幅橫軸圖畫前方設置一台電風扇，隨著人工製造的微風襲來，這些台式復古的裝飾元件更將隨風搖擺，亮片彼此敲擊甚且發出清脆聲響。

在郭家振 2005 年首次個展「花襲人。花盜人。」中，他曾以「亮片」這種台式復古的裝飾元件製作出一幅黑白相間的骷髏圖像，可以說，在不改變形式條件的情況下，〈夏日微風〉以比基尼女郎作為參展作品的圖像內容是一種選擇，透過這個選擇，我們可以覺察藝術家在作品與展覽場域間意圖編織某種想像關係：朱銘美術館位於鄰海的金山，海邊本來是夏日旅遊的重要景點，但當〈夏日微風〉在有著密閉空調的第二展覽室進行裝置，海景與對此想像空間的距離便會發出一陣極為尖銳的聲響，場域原是〈夏日微風〉所在的無處。

〈夏日微風〉，儘管有著狀似輕鬆的圖像內容，材質甚且提供各種細微的感官樂趣，但如此輕盈的甜美卻也不免喚起微微心悸，烏托邦式的夏日圖景真正的背景，似乎總是預告了稍後毀壞的無處。

葉振宇〈移民〉

相較於前述兩位藝術家偏好以微量材料——林郁盛的膠帶與郭家振的亮片——進行材質轉化，經常以厚重廢棄物製作作品的葉振宇，其〈移民〉（圖 13）計畫同樣抗拒著重量，卻是透過作為事件的「空飄」來形構出作品。整個事件過程包括：事前採集駐地植物，以直徑達三米的氣

球，透過全身穿上防護衣的助手，現場進行空飄種子與植物，葉振宇同時也製作一間形似小農舍、有著斜屋頂的「種子屋」，種子屋內置電視機，播放綁縛氣球上的攝影機透過無線傳輸回傳地面接受器的空飄影像。

在〈移民〉中，最令人震撼莫過於空飄氣球回傳的影像。由於攝影機的俯瞰角度，一方面，我們看到氣球下僅以一條細線繫住的植物海檬果左搖右晃，此後隨著氣球升高越過雲層，在傳輸距離過遠所導致的畫面失訊以前幾秒，我們甚至會看到畫面捕捉到地球表面的圓弧輪廓，而往後這株植物、種子究竟會飄往何處，在何處生長，則完全屬於未知。

事實上，名為「移民」的這件作品，被遷移的卻是普遍生長在朱銘美術館內的植物海檬果，這種原產於東南亞、多用於庭園造景的植物亦屬外來種——從擬人角度來看，我們似乎可將海檬果的遷徙視為藝術家的處境自況，於是引伸至當代世界普遍存在的離散經驗，然而，當氣球裝載這些種子空飄到大氣層的邊緣，讓人震撼的卻是旅行邊界的地球輪廓及其之後：我們無法不對這極度開放的結局抱有一點遺憾，眼前僅剩突兀地設置在露天咖啡座的的「種子屋」，裡頭的電視正播放一些幾乎不可能的影像。

吳祥溢、藍健維、馮志銘〈你的眼睛長哪裡？〉

吳祥溢、藍健維、馮志銘共同創作的〈你的眼睛長哪裡？〉（圖 14）是由幾組長約一米五的五官元件所構成，這些元件的材質原是輕盈的保力龍直塑 FRP，但由於物件表面經過處理成類似石材的肌理，遠看就像散落在公園一角的靜態公共藝術——然而，當觀者走進這塊草皮，輕觸這些眼睛、鼻子、嘴巴、眉毛，將意外發現這些看似沈重的雕塑不僅可以推移，甚至可依照觀眾意願，排列組合出不同的神情和面孔。

相對於「關鍵字計畫」的其他作品，〈你的眼睛長哪裡？〉看來不

過是一個簡單的排列遊戲，它可能帶給觀眾「我也能搬動雕塑」的趣味感與驚奇，理念上似乎也符合公共藝術設置通常附帶要求的民眾互動機制，但當〈你的眼睛長哪裡？〉被設置在館內「藝術交流區」——我們必須回頭看一下周圍，朱銘美術館處處矗立的朱銘經典作品——可以任意搬移的〈你的眼睛長哪裡？〉便將越發顯得輕佻，這些以土地為基底的眼睛、鼻子、嘴巴、眉毛構作成一張張表情各異的鬼臉，但它們也不是尋常的臉孔，它們看起來像雕塑，可疑的相似性同時也為其建立脈絡關係：如果不存在著透過台座以延展至空間的現代雕塑，如果朱銘美術館未曾標誌著台灣現當代雕塑的重要脈絡，〈你的眼睛長哪裡？〉將難於成為問句。

圖　錄：

圖 1　江孟禧，猿初；紀念碑；殼，化石、花崗石、大理石，35×30×33cm；66×29×46cm；55×32×22cm，2008、2008、2008-2009
圖片來源：朱銘美術館提供

圖 2　馮志銘，海灘遊俠，石，350×100×100cm，2008
圖片來源：朱銘美術館提供

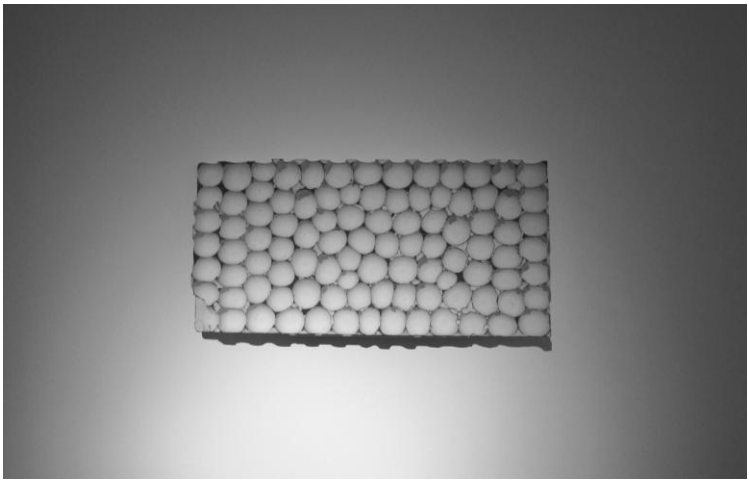

圖 3　吳祥溢，白豈白豈，石膏，70×50×10cm，2008
圖片來源：朱銘美術館提供

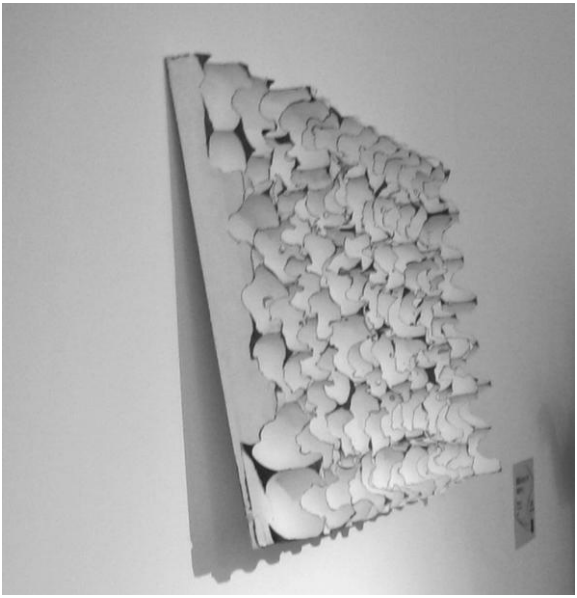

圖 4　吳祥溢，白豈白豈（側視圖）
圖片來源：朱銘美術館提供

圖 5　張乃文，AH-DUB，**花崗岩、羅漢松、土**，90×90×120cm，2007
圖片來源：朱銘美術館提供

圖 6　張乃文，無明，銅、不鏽鋼，110×110×130cm，2005-2007
圖片來源：朱銘美術館提供

圖 7　藍健維，如果看起來很摩登，玻璃纖維電鍍，45×45×50cm，2009
圖片來源：朱銘美術館提供

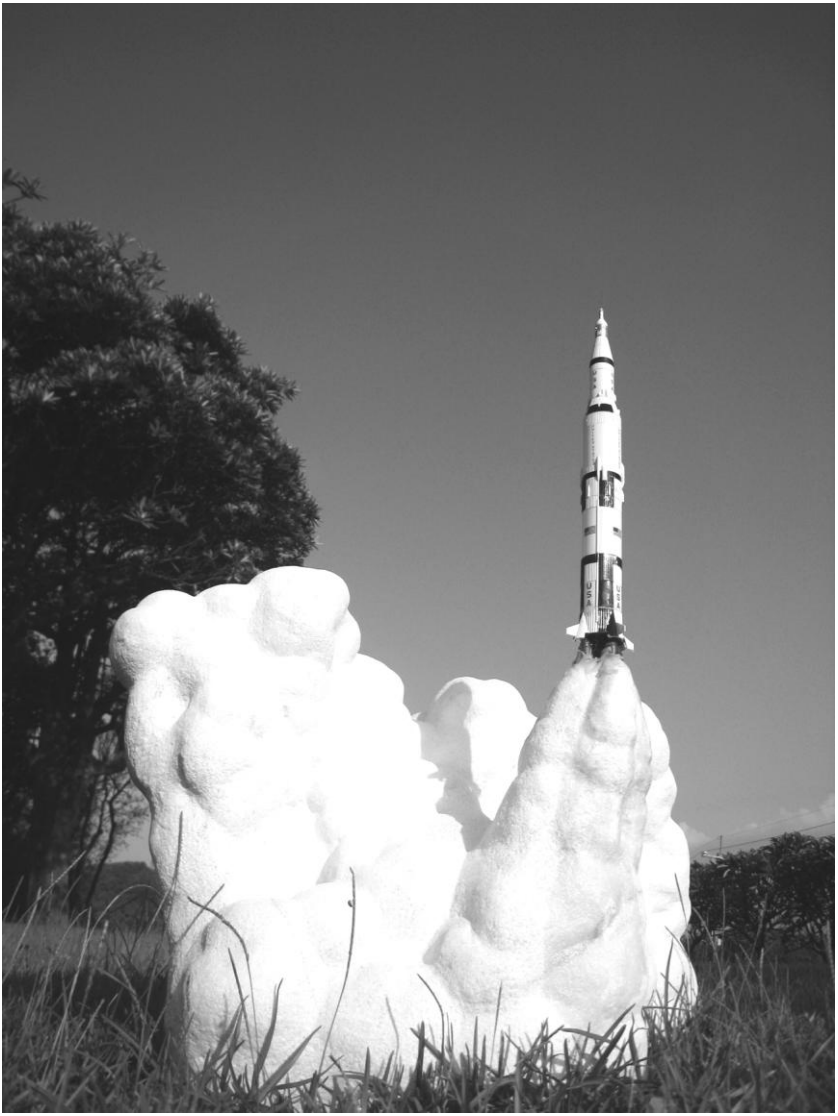

圖 8　藍健維，我們都相信外星人來自太空 2，大理石、塑膠，70×45×70cm，2008
圖片來源：朱銘美術館提供

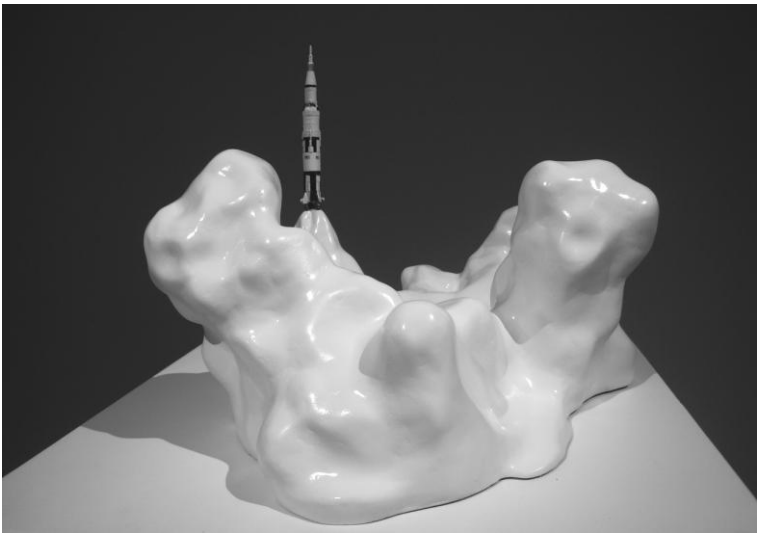

圖 9　藍健維，我們都相信外星人來自太空 3，FRP、塑膠，30×30×20cm，2009
圖片來源：朱銘美術館提供

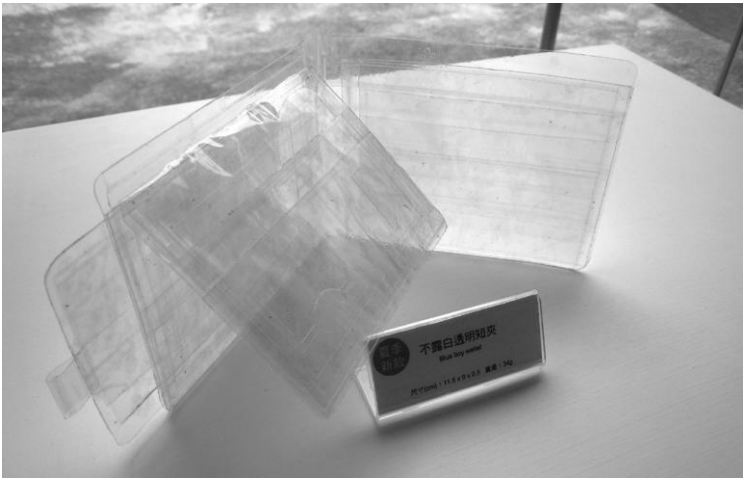

圖 10　林郁盛，Scotch Tape（不露白透明短夾），透明膠帶，36×21×10cm，2009
圖片來源：林郁盛提供

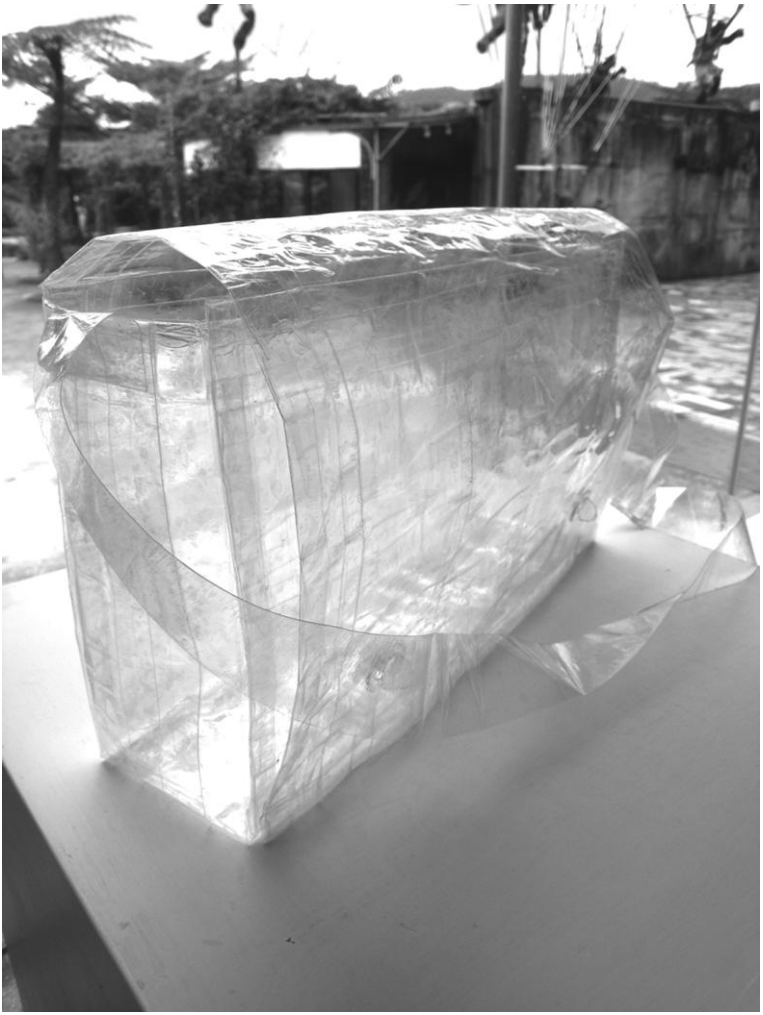

圖 11　林郁盛，Scotch Tape（經典水母斜背書包），
透明膠帶，11.5×9×0.5cm，2009
圖片來源：林郁盛提供

圖 12　郭家振，夏日微風，亮片、大頭針，549×183×1cm，2009
圖片來源：朱銘美術館提供

圖 13　葉振宇，移民，錄像、木、氣球，150×150×200cm，2009
圖片來源：朱銘美術館提供

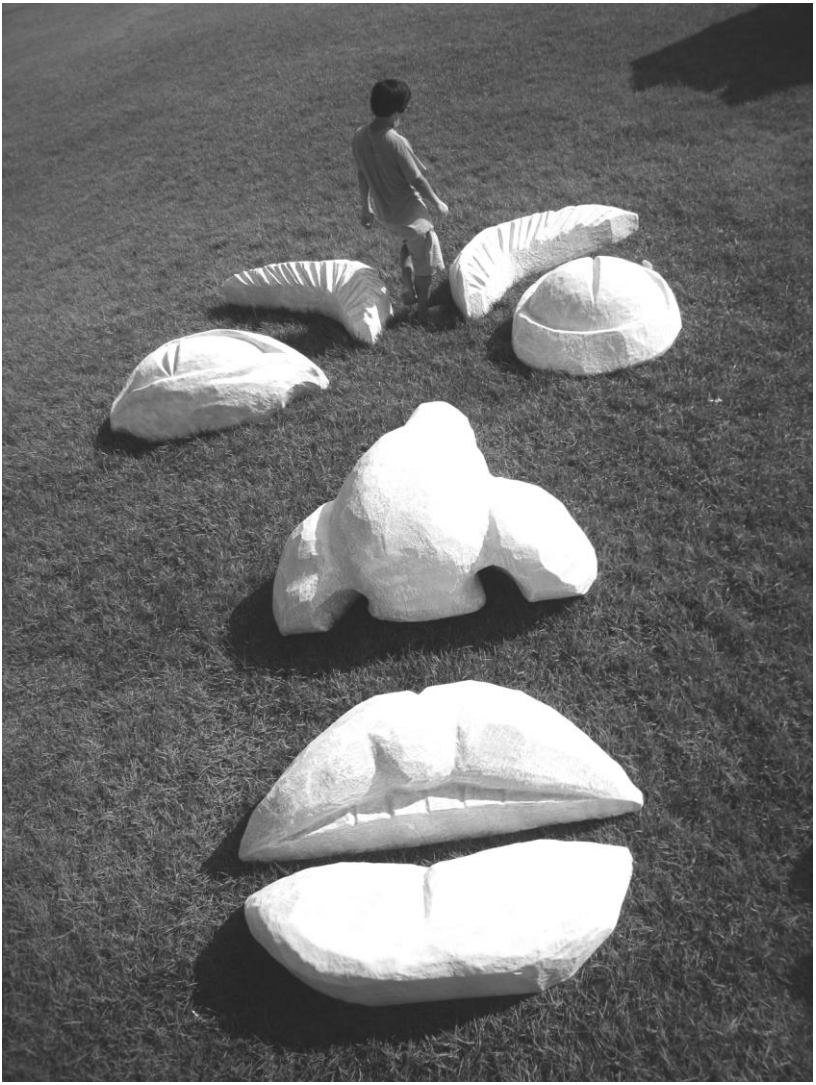

圖 14　吳祥溢、藍健維、馮志銘，你的眼睛長哪裡？，
保麗龍、玻璃纖維，FRP，150×70×70cm，2009
圖片來源：朱銘美術館提供

參考書目

（一）中文專書

Rosalind Krauss著，連德誠譯，《前衛的原創性》（The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths），台北：遠流出版，1995。

黃建宏、蘇育賢著，《CO-Q》，台北：田園城市文化，2009。

楊凱麟譯，《德勒茲論傅柯》，台北：麥田，2001。

（二）外文專書

Michel Foucault, “Nietzsche, Genealogy, History.” In *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews*, edited by D. F. Bouchard. Ithaca: Cornell University Press, 1977。

Gilles Deleuze, Seán Hand trans. *Foucault*, Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 1988.

（三）外文期刊

JJ Charlesworth, 'A field of Many-Coloured objects: Sculpture Now', *Contemporary*, special issue no. 64. (Summer 2004)

Rosalind E. Krauss, "Sculpture in the Expanded Field", *October*, Vol. 8. (Spring, 1979), pp. 30-44