

是句法而非單詞：
年輕世代兩種擴充雕塑意涵的策略

That is syntax not words :
Two Strategies for Expanding Sculptural
Implications by Young Generation Artists

王品驊(曼萍) | Pin-Hua Wang (Man-Ping)

國立彰化師範大學美術學系專任副教授

Associate Professor, Department
of Fine Art, National Changhua
University of Education

來稿日期：2023年9月4日

通過日期：2023年10月24日

摘 要

後現代評論者 Rosalind E. Krauss 在現代藝術已達顛峰之後，1981 年以〈前衛的原創性〉一文討論著羅丹雕塑的複製性，是否能作為藝術家「原創性」的思考起點？1993 年法國理論家 Thierry de Duve 就在一場關於「藝術家與學院派」的研討會中發表了一篇認為現代教育強調「創造力」的典範，已經轉變為當代藝術的創作「態度」。相信無論是現代藝術、後現代時期，甚至是當代藝術剛萌生的初期，都很難想像時隔三十年之後，當代藝術於今的多樣性與蓬勃朝氣。

根據筆者觀察，現今學院雕塑教育仍在複製性製作技術與觀念性反思態度之間擺盪，年輕創作者如何從當代多語喧嘩間突圍？2022 年高雄獎兩位優選獎的得獎者陳肇彤、吳瑋庭，他們的創作都以一種「是句法而非單詞」的獨特手法，進行現地製作的雕塑空間裝置，各自以不同的物質性材質、造型邏輯、空間語法，構成了充滿輕盈感的空間詩句，彷彿在反思著「雕塑」是什麼的創作實踐中，擴充了百年以來現代雕塑的語法原則，展開了當代雕塑的新篇章。

關鍵詞：雕塑、媒介、原創性、創造力、態度

Abstract

Postmodern commentator Rosalind E. Krauss discussed the reproduction of Rodin's sculptures in her article “Avantgarde Originality” in 1981 after modern art had reached its peak. Can it be used as the starting point for artists to think about “originality”? In 1993, French theorist Thierry de Duve published an article in a seminar on “Artists and Academics”, arguing that the model of “creativity” emphasized in modern education has transformed into the “attitude” of contemporary art creation. I believe that whether it is modern art, the post-modern period, or even the initial stage of contemporary art, it is difficult to imagine the diversity and vitality of contemporary art after thirty years.

According to the author's observation, the current college sculpture education is still oscillating between replicative production techniques and conceptual reflection attitudes. How can young creators break through the contemporary multilingual hustle and bustle? The two winners of the 2022 Kaohsiung Award, Chen Chao-Tung and Wu Wei-Ting, both use a unique technique of “that is syntax not words” to create sculptural space installations on site, each using different material materials, modeling logic, and spatial grammar constitute a space poem full of lightness, as if in the creative practice of reflecting on what “sculpture” is, expanding the grammatical principles of modern sculpture over the past century, and opening a new chapter in contemporary sculpture.

Keywords: Sculpture, Media, Originality, Creativity, Attitude

一、前言

本文寫作的起點在於，發現兩位年輕創作者陳肇彤、吳瑋庭的創作對於「雕塑」產生了新的概念詮釋，透過兩者創作要素的相似與相異處一是句法而非單詞，得以探索「雕塑」概念在當代轉型的進行中趨勢。他們同時入選 2022 年高雄市立美術館所舉辦的高雄獎，以及同時都是藝術學院雕塑專業訓練出身，創作上不約而同的呈現著對於當代雕塑的擴延性特徵，在此種特徵之下又各自延異著差異的創作脈絡。本文將以探究兩位藝術家的創作研究作為方法，不僅探索「當代雕塑」在台灣發展在地歷程的新取向，也試圖呼應西方 1985 年以來當代藝術理論的轉向，此種轉向是否帶來了現代藝術時期對於「原創性」和「創造力」典範的不同描繪？

換言之，本文欲探求擴延中的當代「雕塑」概念時，我們將會透過「雕塑」的造型與材質語言進行分析，將回溯創作者的觀察之眼、反思路徑、空間屬性、事物關係描繪，以及創作者「雕塑」概念建構的雛形。我們將藉由作品分析，了解創作者關切問題的深處，將有機會察覺正在形構的藝術主體，以及藉由創作思維所重新擴充的「雕塑」概念。

從台灣 1980 年代進入現代藝術學院教育體制以來，四十年的學院創作教育經歷著當代社會的巨大變化，藝術的技術訓練、審美判斷、感性教育，以及多重知識系統的夾擊，議題性、社會性、個體性概念影響之下，讓年輕藝術家對於自身藝術觀念的檢視、創作者自身的反身性探討更為深刻，年輕世代身處於當代多元文化的世代處境，科技、網路、虛擬文化，多元的世界觀更成為他們的「雕塑」概念必須對話的處境，是否這些都成為影響兩位年輕創作者不可或

缺的時代養分？

二、是句法而非單詞

如果觀者單單從兩位年輕藝術家近年的單次展覽發表去觀察，觀者將不容易發現這兩位藝術家事實上都是從學院雕塑教育環境中出發，卻不約而同地在各自創作脈絡的建構中，朝著將「雕塑」擴延的路徑去拓展。

我們先以 2022 年高雄獎的兩件優選作品為例，陳肇彤〈對焦 202〉（圖 1）運用不鏽鋼鏡像和實體空間穿插的作法，表達實體空間中看不到的管線，呈現虛實交疊的空間狀態。吳瑋庭〈支撐面〉

（圖 2）透過抽離日常物件的功能性，去翻轉我們過去對於物件的觀看方式，來彰顯物件在空間中的另一種想像狀態。兩位藝術家的雕塑裝置，都試圖在「雕塑」中表達「不可見」或「取消物質性功能」後的視覺體驗，雕塑裝置作為「想像」的媒介、建構出「想像的造型」，最終都體現出「光影」交織的空間基調。

在此我們不僅看到「雕塑」的概念，不僅已不再對焦於諸如文藝復興時期米開朗基羅（Michelangelo）與現代雕塑時期亨利摩爾（Henry Spencer Moore）單個物件式的創作型態，同時也從「雕塑」衍生、擴充、變形而生的手法，重新組構出特殊的「虛實交織的空間」型態。上段描述兩位年輕藝術家的關鍵字：「不可見」、「取消物質性功能」、「想像的造型」、「光影」，什麼時候成為了「雕塑」表達的視覺手法？現代雕塑時期強調的量體語彙、媒材屬性、造型要求，什麼時候被這些關鍵字取代？而且這些轉變如此不知不覺，當

兩位年輕創作者同時獲獎，也意味著台灣藝術專業領域都接納了這樣的轉變，台灣雕塑歷史在現當代發展過程中經歷了什麼樣的雕塑概念典範轉向？這是筆者在充分討論兩位年輕創作者創作脈絡之後，將試圖在有限篇幅中精要回應的問題。

（一）陳肇彤的創作脈絡

陳肇彤 2022 年高雄獎優選獎作品〈對焦 202〉，以鏡面不鏽鋼材質裝置於美術館的廊道空間，由於鏡面不鏽鋼材質反射著展場空間，創造出一種虛實交替的空間樣態。藝術家刻意納入方塊、管狀、起伏、球狀等元素，將原本現實空間上方的空調管線和建築結構外露的樑柱，都整合進作品創造出的新空間。

原本地面、牆面的物理屬性，被鏡面金屬轉變為光影波動、像是持續往外、往地下展延擴充的不確定空間。透過鏡面上下反射的水平基準，所有的「物」都成為「物象」，原本的現實「空間」，幻化為明亮、光影通透、帶有線性美感的「影像」界域。

藝術家在創作自述中討論著，日常空間中裝設於天花板內部的管道與線路，就像是建築的經絡和血脈。而地面下，那些隱藏在室內裝潢或磁磚下的管道則是不可見的。他的作品透過鏡面不鏽鋼，整體性地裝置於地面與牆面，試圖運用鏡面不鏽鋼材質本身良好的映射特性，在空間中產生出對應於現實的「負空間」。藝術家改造後的地面，透過鏡面映射與再製的水泥質地與管道，他塑造出虛實兩種表達空間「內部」的狀態，實體與鏡像。

「負空間」的概念，在上述作品發展中有著關鍵意涵，也就是說，藝術家在高美館廊道空間中表達的裝置陳設，是為表現該廊道空間存在本身，這個具有物理實質的空間，存在背後那無法看見的「負空

間」。換句話說，觀者必須有個關於建築架構的抽象概念，在認知中去想像廊道在建築物中必然是依賴著整個建築結構體的關係而存在。此「負空間」，又借用了數學正負數的邏輯概念，亦即當一個廊道存在時，那廊道的「負空間」也能藉著想像存在的邏輯觀點。「負空間」成為實體空間在想像中的「鏡像」，是個唯有透過觀者自行在腦海中認知、理解、想像與建構，方能被掌握的抽象概念。

我們可以在藝術家的創作自述中，發現藝術家的思考脈絡對應，他說實體與鏡像在視覺上相互交疊，產生了曖昧的間隙—「地面鏡射的影像如同對建築的透視，但卻被亟欲看到內部而掀起的方塊抓回到現實，那個『內部』到底在何處。」¹此處，藝術家談到的「內部」，我們或許就可以說就是他對於廊道空間的「負空間」的想像。他在廊道空間進行了鏡面不鏽鋼的整體裝置，就是為了表達那個「內部」、那個「負空間」。而無論是「內部」或「負空間」，因為是一種概念性的存在與想像，都只能憑藉著觀眾進入空間時，他自身的在場，成為了空間物理性存在的一部份時，觀者也成為作品「鏡像」的一部分，成為不可見的「負空間」的一部分。因此，我們才能更加的理解藝術家在創作自述中說：「儘管鏡像的映射是轉瞬的，但影像的截取還是取決於觀眾的視角，一個相對於內部的『外部』視角。」²自述中短短的語句，已經又透過觀眾置身於廊道空間現場的視覺所見，表達為對於不可見的「負空間」的「外部」見證。

1 2022年高雄獎優選獎作品陳肇彤〈對焦202〉，藝術家創作自述。陳肇彤個人網站（Works），2023.10.1 點閱，<https://www.chenchaotung.net/%E9%AB%98%E9%9B%84%E7%8D%8E>。

2 陳肇彤個人網站（Works）。

陳肇彤刻意在裝置地面和牆面的鏡面不鏽鋼，納入方塊、管狀、起伏、球狀等元素，這些元素與原本現實空間上方的空調管線和外露建築結構相互呼應，又將這些現實空間中早已存在的元素，也整合進了作品創造出的新空間。一方面讓觀者想像著看不見的「內部空間」，一方面觀眾置身於鏡面不鏽鋼材質裝置於美術館的廊道空間中，由於鏡面不鏽鋼材質反射空間，創造出虛實交替的空間樣態。藝術家是運用了抽象概念「負空間」，以及鏡面不鏽鋼的映射空間，創造出雙重的空間生產邏輯，並藉此衍生不可見的「內部空間」和「想像空間」。

美術館建築物的物理空間被雕塑裝置轉譯為輕薄、透明的光影場域，再透過鏡面上下反射的水平基準，所有的「物」都成為「物象」，「物象」又生產著「雙重空間的影像」。物理實體性的空間，如今成為「影像」生產的大型裝置，一個重新組裝建築結構的「機器」，這個足以重新組裝建築的「金屬空間裝置」、「影像生產裝置」、「機器」，取代了古典和現代「雕塑」的單一量體的「雕塑」概念了嗎？「金屬」曾經是古典與現代雕塑常用的「媒材」，如今的「媒材」概念也改變了嗎？

藝術家藉由鏡面不鏽鋼打造了一個將現實廊道空間，轉換為「影像生產裝置」和藝術的「機器」裝置，召喚現實不可見的「負空間」被觀者所經驗與想像。從造型語彙的分析上來說，藝術家以改造物理空間的方式，取代單一造型物表現量體的雕塑語法。他置入圓球、圓柱、幾何方塊的視覺元素，與原本廊道空間既有的管線語彙相互呼應，這些視覺元素已經串連出一個視覺遊走的能指鏈，單單根據造型語彙的串聯，引發觀者在現場進行視覺形式的能指鏈運作，透過這樣的一種動態連續的視覺運作，金屬雕塑裝置幻化為

明亮、光影通透、帶有線性美感的「影像」場域。古典與現代雕塑的單個量體的創作形式，轉換為空間裝置的「是語法而非單詞」的表現形態。

「是語法而非單詞」借用了語言學的觀念，來強調兩位藝術家的創作，都有將所運用的視覺元素、符號原本的社會功能加以取消，去功能性的特徵，重新透過串聯去掉「所指」（signified）意涵的多個「能指」（signifier）形式，建構新的視覺語法，藉此重新賦予「雕塑」結合現實空間之後的意涵，取代了過去以單一雕塑體自給自足的作品意涵。

瑞士語言學家索緒爾（Ferdinand de Saussure）從語言學觀點指出符號是由兩個部分組成，「能指」用來指稱能夠用來溝通的形象，代表形象的意符，例如文字、發音和符號，而「所指」則是代表概念的意指，結合兩者才能進行完整的語意表達過程。索緒爾強調兩者的聯結事實上是任意的、人為的、建立於社會性認知與默契之上。當陳肇彤運用鏡面不鏽鋼的表面特性，將之化為影像的載體，而非古典雕塑的常見媒材時；以及運用置入金屬球體、圓柱體對應原建築體的外露管線時，也是取消了物體現實功能、轉化為造型語彙的手法；這些手法將現實的廊道空間翻轉為美術館體中不可見的潛在空間。

傳統與現代雕塑的「媒材」的概念，是否也在藝術家擴展雕塑表現手法的過程，從創作的物質性「媒材」，轉為「影像生產裝置」、創作「機器」語法之下的「媒介」了呢？

1. 回溯從「媒材」到「媒介」的概念轉變歷程

藝術家運用鏡面不鏽鋼於創作中，事實上是從 2020 年福利社《銀幕上的遠方》個展即已開始，此創作脈絡延續至 2021 年台南絕

對空間的《離岸星塵》個展，再到 2022 年榮獲高雄獎優選的《對焦 202》展，之後又延續至 2022 年非畫廊的《頻寬》展、2023 年高雄駁二《縫隙的深度計算式》展，此創作實驗一脈延續迄今。

最早在《銀幕上的遠方》個展中，陳肇彤觀察位於地下室的福利社的空間，上方有許多樑柱和管線外露，此空間的限地因素，讓他想要透過裝置地面和部分牆面的鏡面不鏽鋼來與該空間特殊的建築語彙作對話，當時即命名為〈對焦 202〉(2020) (圖 3)。亦即同樣的作品概念，第一次透過福利社的現地製作發展出來。

《銀幕上的遠方》展覽有三件作品都跟鐵花窗的意象有關，〈對焦 201〉(圖 4)像是藉由動態影像，呈現從室內透過鐵花窗窺視窗外的景象。但當你走到牆的另一端，〈15 度的斜陽〉(圖 5)則是一組雕塑，呈現了光穿過鐵花窗，從室外投射進室內被凝結為固體的狀態。而在對向遠方牆上放置了〈焦距的距離〉(圖 6)，透過實體與影子的投射，營造在作品背後牆上好像又有一個窗外空間的狀態。藝術家以「銀幕」為題，取用此語詞作為光線的載體，強調讓光線停留在布幕上，讓觀者可以看到光線的變化，他本身並不發光。無論是此展中的〈對焦 202〉，借用鏡面不鏽鋼作為載體映射空間的存在語彙，或是鐵花窗，作為一個能夠顯現空間被光線穿越的圖像載體，都體現了藝術家關於「銀幕」概念的思維。

觀者應留意到 2020 年第一次〈對焦 202〉呈現時，雖然裝置手法與 2022 年高雄獎〈對焦 202〉十分近似，但在表達觀念的脈絡上明顯不同，鏡面不鏽鋼在前者作為「銀幕」是一個反射光線的載體。而 2022 年時鏡面不鏽鋼已經成為正負空間的穿越空間，產生「非物質性」，強調不可見的空間存在。

觀者能夠從《銀幕上的遠方》展的多件作品，察覺到藝術家此時

是關注著如何藉由造型和組件在空間中的關係，讓靜態的金屬雕塑作品能夠表達動態和創造物件在空間中移動的想像。從創作論述來看，展覽名稱的「銀幕」，既有不鏽鋼金屬表面產生鏡像映射的效果，又像是車窗和電腦的視窗，持續透過影像召喚著「遠方」近前而來的流變狀態。整個展覽可以被視為是以雕塑的物質性實體，衍繹光影流變、暗示造型動態的嘗試。

2021 年台南絕對空間的《離岸星塵》個展，是一個以「邊界」作為核心論題的展覽。〈海 | 岸〉(2021) (圖 7) 是位於展場空間後半部，也是透過鏡面不鏽鋼的鏡射效果，以凹凸、彎折、曲面重新改造展場空間的一件作品。立面的弧形面連續延伸的鏡面不鏽鋼和兩片平條玻璃，以及地面的鏡面不鏽鋼，透過鏡像反射，幾乎有種將整個空間包覆起來的效果。但觀眾即使置身其中，也會被鏡面不鏽鋼的映射而干擾視線，無法明確的掌握空間的樣貌。這種經驗帶來一種奇異感受，似乎可以藉此對比出，我們一般在現實空間中，是仰賴著現實空間具有的幾何矩形，建立我們對於空間的掌握感。當置身被藝術家改造後的弧形空間時，由於視線會被金屬映射所截斷，因此觀眾要在移動中，一直重複地在腦海中重組視覺片段，試圖拼貼出現場空間的真實樣態。在金屬立面中還包括兩片平條玻璃，一片玻璃背後是藝術家在此建築後方之後巷拍攝的街景影片，安靜的街道和偶有行人經過的畫面。另一片玻璃背後則是刻意懸吊的布簾，當被風扇吹動時，也會產生動態影像映射於玻璃上。不鏽鋼和玻璃，都使得視線被切分，需要觀者自行組構影像產生認知。然而，現場感受和慣性空間認知之間，始終存在著裂隙而難以對焦。藉著此種切分的視覺體驗，藝術家讓「邊界」的概念被傳達出來。

《離岸星塵》展還包括了多件以物件複製手法完成的作品，〈海

市〉(2021)(圖8)是位於展場入口就會見到的大型物件裝置，看似三塊大型黑色石塊造成了重複的視覺性，這三個塊體是翻製了一個路面下凹的空間，原本路面被大卡車重複碾壓下凹與重複鋪設，造成了層疊的擠壓層，藝術家翻模了這個凹洞，構造出碩大的雕塑量體，此時〈海市〉究竟是作為碩大量體而存在，或作為凹陷於地平面以下的負空間而存在，變得十分曖昧。然而藝術家的意圖是強調這兩種存在屬性的「邊界」，這個「邊界」也是雕塑一直以來以翻模、複製技術製作時不斷處理著的「邊界」所在。

〈離岸〉(2021)(圖9)、〈移山〉(2021)(圖10)巧妙的運用了翻模、拓印、描繪的複製技術，製作出中空的不鏽鋼石頭、描繪著石頭表面的透明片揉捏出石頭樣態、用環氧樹脂翻製的透明石頭、描繪了石頭影像的紙張等等，這些藉由雕塑的複製技術，可以不斷擴延其造型語彙的手法，都是仰賴著「邊界」所達成的。而此種自古典雕塑史以來，在複製技術中始終存在的「邊界」，操作著雕塑概念如何被表達和被界定，終於在藝術家的反思中，不再只是工具性的存在，而成為被反身指涉的主題。

「邊界」在他的創作自述中，藉由陸地與海洋的交界，隨著潮汐與氣候，「邊界」也不斷地游移、顯現與消解著。另一方面，當他借用了弧形、曲面的鏡面不鏽鋼讓場域中的「邊界」變得不可控，變得難以還原現實空間的尺度之後，此「邊界」也具有了一種海岸線的碎形特徵—以碎形幾何的觀念來說，從A到B點的海岸線長度，是一種永遠無法測量出的尺度。

2019年《綻出一陳肇彤金屬創作展》、《遺忘的銀—陳肇彤雕塑創作展》，更早的個展藝術家以「金屬創作」或「雕塑」來命名。藝術家在《綻出》展的創作論述中討論著「雕塑」的問題，他說：

「雕塑的展示及製作過程，是一種跟『力』的抗衡過程。」³的確在該展的作品中，〈姿態 # 18〉（2018）（圖 11）和〈姿態 # 10〉（2018）（圖 12），就是兩組有著異曲同工之妙的作品，都運用金屬的框架來創造力量抗衡的造型樣態，前者是以不鏽鋼框架跟被擠壓變形的氣球之間造成的張力，後者則是以黑鐵和擠壓變形的不鏽鋼球來表達。藝術家彷彿一邊在運用各種堅硬或軟性的材質，來表達金屬框架的「雕塑」屬性，一邊又試探著「雕塑力」的抗衡如何生產出「造型語言」。

我們回到《綻出》展的創作論述去找尋蛛絲馬跡，他在論述中提到：「透過不同媒材，呈現膨脹後的擠壓、拉扯，及有形或無形的力，隨著時間的作用而消長」⁴，這段話充分說明了前述氣球與不鏽鋼球的對照關係。接著他又說：「在作品轉換成不鏽鋼之後，從漂浮、隨時間消逝，到沈重、永恆，甚至可以透過不鏽鋼的鏡面反射將整個空間凝縮在造型中。」⁵ 這段話，讓觀者可以清楚地理解到此時期藝術家運用不鏽鋼時，此材質仍作為一種鏡面來運用而已，此鏡面的反射效果，還是跟現實同屬同一個空間。很接近 2020 年《銀幕上的遠方》透過鏡面的物質性映射來與空間對話的語法，仍是對於鏡面不鏽鋼的物質性思考，尚未發展成 2021 年《離岸星塵》展時難以測量的碎形「邊界」，更尚未成為 2022 年高雄獎召喚不可見「負空間」的「穿

3 陳肇彤個人網站（Works），2023.10.1 點閱，<https://www.chenchaotung.net/%E7%B6%BB%E5%87%BA>。

4 陳肇彤個人網站（Works）。

5 陳肇彤個人網站（Works）。

越空間」，後面這兩種狀態，鏡面不鏽鋼的物質性狀態已經轉換為非物質性的抽象概念了。

《綻出》展藝術家在創作自述中說：「力量的轉變、造型的消逝、光影的流動，這些元素都影響著雕塑在場域中的狀態。」⁶我們從該展 2018-2019 年之間的作品發展中，看到了藝術家如何從早期具有較強「雕塑」量體與造型語彙課題的階段，漸漸藉著鏡面不鏽鋼的材質屬性，朝向「光影」的問題場域靠近。而這樣的實驗、實踐和突破並不僅止於對於「雕塑」材質的思考，他在 2018-2020 年之間的創作論述中寫著：「近期創作以緩慢且透過轉譯的姿態，試圖來回應當今資訊網路的快速與科技高度發展的絕對。」⁷他在創作過程中安插「轉譯的間隙」，想要使得「約定俗成的視覺經驗不再有效」，他想在緩慢的間隙中，「產生歧異的路徑、意義上的誤讀或徒勞的荒謬狀態」，想在「落拍的間隙中尋找與當代的果斷和迅速對話的可能性。」換句話說，從鏡面不鏽鋼找到的「光影」表現，能不能回應數位影像時代的速度或科技的絕對性呢？

2. 回應數位資訊時代的速度與絕對性

2022 年非畫廊的《頻寬》展，是高雄獎展覽之後同一年的展覽，像是《對焦 202》概念的延續。《頻寬》（圖 13）展創作理念提到，藝術家是將原本埋藏於建築空間中的管道與線路外露，這些通路宛如建築的經絡和血管，輸送著能量與資訊，管道也銘刻著建築體看不見的記憶。藝術家的作品透過這些鋼管、鏡面、鏡面下外露的不鏽鋼

6 陳肇彤個人網站 (Works)。

7 陳肇彤個人網站 (about)，2023.10.1 點閱，<https://www.chenchaotung.net/about>。

球，擬仿著建築內藏管線的資訊通路、壁面磁磚的表象、以及管線中的分子資訊流。所以藝術家說：「把無數個圓球依路徑來排列，圓球就會形成管道」，「管道裡挾帶著我們的日常、話語及信息，穿梭於空間中」⁸。那些不鏽鋼球就像資訊分子般的存在。

雖然《頻寬》展緊接著高雄獎的展覽之後，但是因為現地條件的差異，讓這兩個展覽有著相近的表現語彙，卻有著不同的表達意涵。

《頻寬》展雖然也是個廊道空間，但是廊道的一側多了櫥窗的空間。從筆者的角度來看，由於櫥窗本身就是一個特別被「框取」出的空間，藝術家就將高雄展的鏡面不鏽鋼裝置改為一種帶有抽象與象徵語彙的方式裝置於櫥窗和廊道空間中，因此觀者同樣置身於鏡面不鏽鋼材質所裝置的空間中，但《對焦 202》表達鏡像背後的「負空間」的語法，在《頻寬》中轉換為「被觀看」的象徵語彙。作品中不鏽鋼圓柱、球體在想像中化為了牆面中隱藏著的管線內部之資訊分子。這種轉換帶出了更多數位資訊時代的資訊性特徵。

陳肇彤 2023 年高雄駁二駐村發表《縫隙的深度計算式》個展，是一個以哈瑪星被「填海造陸」發展出來的場址作為展覽的出發點。他在創作自述中提到：「1908~1912 年間，高雄的築港計畫巧妙地將疏濬高雄港所挖起的土，於高雄港旁填築了一個新市區，這個區域叫『哈瑪星』…一個填海造陸的市區。」⁹他進而強調此建造過程是一個「從深處向上疊加的過程，城市的自來水、電力、下水道也一併於建造的過程中匯入其中，最終到達我們所站的地平面」，他關心著：

8 陳肇彤個人網站 (Works)，2023.10.1 點閱，<https://www.chenchaotung.net/%E9%A0%BB%E5%AF%AC>。

9 《縫隙的深度計算式》展覽論述，駁2 藝術特區官方網站，2023.10.1 點閱，<https://pier2.org/exhibition/info/1210/>。

「在這表面之下不可被看見的系統是如何行走的，城市是如何的被建構與運行的。」¹⁰藉由這些關切，他在展覽中製作了以 PVC 帆布和落葉堆積水溝蓋上轉化出的島嶼形象，命名為〈浮島的地質建構〉（2023）（圖 14）。

整個展覽也用了金屬線條、石塊和藍色的 PVC 帆布來表現海與陸地交界處的輪廓線，特別是牆面的 PVC 高度，其實是地平線的高度，也就是說原本觀眾所站立的地平線，現在被作品的概念轉換為水下的位置，觀眾是站在一個低於地平線的位置觀看著這個象徵著「填海造陸」的地下場址，一個只能在腦海的認知中被想像的、隱藏於地面下的「負空間」。藝術家也在此藍色的地下場域中放置了一個不鏽鋼方塊（圖 15），方塊上是仿製的金屬水溝蓋，水溝蓋下方則有著象徵下水道的管線配置，上方放置手電筒，照射著水管上懸吊的日治時期高雄軍事水道地圖的輸出，地圖上的紅線標示，彷彿引導著手電筒的找尋——「似乎有一個曾經存在的地方可以到達」。

整個《縫隙的深度計算式》（圖 16）展使用了 PVC 帆布透明的藍色象徵海洋的水域與填海造陸的地下結構的「邊界」，而這個超越物理三維限制的空間，又以金屬線和石頭象徵著陸地與海洋的「邊界」。甚至其中一組象徵淤積地下水道的管線還以透亮的橙橘色來表現，整體呈現著超現實的色彩和質感。原本藝術家在過往創作中會大量運用的金屬材質，在此展中化為支撐物，少量的架構著「邊界」空間的存在。而名為〈縫隙的深度計算〉（2023）（圖 17）的那件作品，則是一個現成物捲尺，從牆面上方延伸進藍色帆布的地平線下方位置，藝術家說這個從地面縫隙塞進地下的捲尺，就像是「發生淹水

10 《縫隙的深度計算式》展覽論述，駁 2 藝術特區官方網站。

地區的路邊常會有測量積水深度的尺標」。這件作品又巧妙的成為整個展覽的影射，藝術家是如何透過地面縫隙去想像著在「填海造陸」過程所發展出的地面下場址？

藝術家藉由創作發展出的「填海造陸」跟哈瑪星的「填海造陸」差異之處在於，他「藉著水溝蓋下、水管內、排水孔內、牆的縫隙、磁磚縫隙等縫隙的內部空間的想像及建構，以向地底（內部）前進的方式，來實施我想像的填海造陸」，此手法不同於哈瑪星的「由深處向上疊加」¹¹。

然而，從筆者觀察的面向來說，藝術家意識到「向下」或「向上」的手法差異性，其實正意味著藝術家透過藝術實踐對於現實產生的「拆解」，透過藝術的「拆解」，讓觀者回顧與想像了哈瑪星的建造工程。他在高雄美術館《對焦 202》對於「負空間」的探究，此次成為對於現實城區建造歷程的回應。「負空間」的概念，這次不僅僅是鏡面不鏽鋼的鏡面所區隔出的正負空間，一個由數學和物理的抽象邏輯所建構的空間想像；這次對應著一個城區現實的歷史，同樣不可見，但是卻是隱藏在城市共同記憶水平線之下的「歷史」。

筆者想要進一步討論藝術家對於哈瑪星「歷史」的處理方式，我們會注意到在藝術家創作論述一開始，他簡明的提到「1908~1912年間」哈瑪星被建造，他並沒有迴避這個建造者是日治時期的總督府，因為他運用了總督府的軍事地圖於指涉下水道工程的位置；但他也並沒有在一開始指明這個被殖民歷史的背景。藉此我們體會到了藝術家想要先盡量聚焦在「填海造陸」這個歷史議題的工程層面，以便引發觀者在展場中理解，他呈現了對於哈瑪星城區的地下

11 《縫隙的深度計算式》展覽論述，駁 2 藝術特區官方網站。

場址的想像。在觀眾理解之後，進而透過手電筒的引導，以及下水道管線和軍事地圖，再去意識到這個城區源自於殖民時期的現代性建造成果；在科學工程背後隱藏的政治性殖民主體的曾經存在，藝術家並沒有迴避，不過是以接近於該展的隱藏版內容方式潛在。

換言之，藝術家於 2022 年《頻寬》展對於網路管線中的資訊分子的指涉，在 2023 年《縫隙的深度計算式》中擴充為對於歷史的關注，這些在當代社會中影響著我們現實的不同層面，有如層疊的歷史地層，當藝術家藉由駐村機會移地創作之後，不同城市凝聚的地方性歷史，會在藝術家取用地下岩層時被取樣，成為他擴充「雕塑」思維時很重要的養份。

陳肇彤曾在跟筆者對話中提到：「受影像的影響越來越深，觀看作品的方法也越來越多（如 AR、VR），但都偏向平面視覺的擴展，對雕塑『體』的如何被看到好像略顯不足，儘管在作品製作過程常使用 3D 建模或模擬。」¹² 藉此我們可以得知他的創作，確實是有以鏡面不鏽鋼的光影映射和資訊分子等去回應當代生活中的影像經驗。除此，藝術家還關注著這些影像的運用較偏向平面視覺的擴展，缺少雕塑「體」的探究。

然而，在另一段對話中，他統整了自己的思考脈絡，「我覺得我現在思考的好像不是直接的指向『雕塑』，而是指向雕塑的衍生概念，而從這個概念間接的指向雕塑。」那麼雕塑的衍生概念又是什麼呢：「很像是過去架上雕塑的台座與作品間的關係、留存與紀念等等。現在很少談台座，但覺得是從台座與作品間的關係來做擴展，作品如何在空間中被看到、透過場景或空間的佈置是否可以改變我們觀

12 筆者與藝術家訪談。

看作品的規則或常態。」¹³也就是說，當他開始思索著如何突破「雕塑」的可能性時，他嘗試從雕塑與台座、雕塑與空間、場景佈置等雕塑的衍生面向去擴延。

當筆者請教他駁二展是否仍是此種「雕塑」擴延概念的實踐時？他回答：「我覺得是有回應到『雕塑』概念的擴延。將作品上方的水平線齊平，是想突顯我們平常觀看地面視角的重置，而作品就是建構在地底未被看到的景色，其實跟過去台座在預示著台座的空間與現實空間的差異是有所連結的。」¹⁴也就是說，當筆者將水平線以下的空間描繪為一個看不見的地下場址空間時，此觀點對應著現實底層的歷史；而當藝術家將此水平線下的空間視為是古典雕塑時期的台座取消之後產生的空缺時，此觀點是對於雕塑史流變的回應。亦即創作實踐帶著他突破「雕塑」的既有疆界，一再跨越。

（二）吳瑋庭的創作脈絡

2022 年高雄獎優選獎，吳瑋庭《支撐面》，藝術家在創作自述中說：「可以給我一個桌子嗎？」他認為從日常層面，桌子，通常需要的會是一個可以書寫或放置物品的桌面，但是，如果是從空間狀態去思考的話，支撐的結構面，才是真正需要的答案。他因此提問「沒有桌面的桌子是桌子嗎？」¹⁵當藝術家抽離了物原有的功能性，改變觀者看待物件時的既定元素，包含物的承載、懸置、透視與限縮等，反轉對於物的既定觀看方式，將能彰顯物件功能以外的事物。

13 筆者與藝術家訪談。

14 筆者與藝術家訪談。

15 吳瑋庭個人網站，2023.10.1 點閱，<https://www.wuweiting.com/259032574438754.html>。

藝術家想在展場空間中，保留人與桌面的日常互動，空間的牆面上有條懸浮的線的石粉線，那條線描繪了平視桌面的視角，高度設定則是希望觀眾在進入展場時，有種行走在桌面下方的狀態。地面仍維持了一個底座的位置，希望回應觀賞者進入作品空間時感受到桌子平常存在的動線。底座的一支垂直腳，上放放著前方翹起的大理石，藝術家想要「刻畫我們經常不注意撞擊的桌角／邊而感到疼痛，來呈現一種邊界間沈默的存在。」¹⁶ 地面底座和牆面間，有個小的檯面，藝術家放置了常見會放在桌上的面紙與壓克力盒。藝術家強調，空間已經變得「透明且可視」，「整體透過光線形構物體界面與界面間虛實的存在，光影更作為一種目光引導空間元素的連接線。讓作品低限與乾淨的程度來更提升整體的質性。」¹⁷

《支撐面》讓我們發現藝術家作品有個重要的特徵，亦即他的創作提供了一個讓觀者置身現場時，「發現」一種重新「感知」空間的切入點，例如藉著牆面的一條線，讓觀者「意會」到自己其實是身在桌面之下的位置。從藝術家對於作品裝置空間的描繪，我們會發現藝術家和觀者「身體」在空間中，是一個重要的核心元素，那些物件和引導的線條，幾乎是為了引導「身體」去感知而存在，甚至藝術家希望觀者藉著這些線索，憶起身體在日常空間對於桌子的記憶。然而，現在「桌子」因為被取消了桌面而失去功能性，成為一個環繞著「在場身體」的陌生樣態。

吳瑋庭創作是否源於「在場身體」對日用物質存在的「知覺潛力」探索呢？是因為這種探索引導他將日常物件的功能性去除，或

16 吳瑋庭個人網站，2023.10.1 點閱，<https://www.wuweiting.com/259032574438754.html>。

17 吳瑋庭個人網站，2023.10.1 點閱。

是對於原本空間的屬性做了轉置所達成。在筆者所進行的訪談中，他提到，會透過關注日常中的「生活物象」，並以「素描」手法，著手於創作草圖的描繪，他將所觀察到的「物」的「景框」與「視域」置入草圖中，透過選取材料和納入與空間對話的元素、以及打光、光的折射，他製作出具有「物件」、「物象」、「光影」表達的場景，而此場景體現著一開始在「素描」中已經捕捉到的「景框」與「視域」。也就是說，此創作實踐所完成的「景框」與「視域」，是提供觀者進入其中能夠以「在場身體」體驗的空間生產。

從筆者的角度，當他在作品發展中去除了物的功能性，以及藉由置入新元素改變了原空間的屬性時，他也試圖拆解觀者原本對於建築空間既有的記憶影響、甚至是創造新空間節點，藉由置入的新元素，創造雕塑句法的能指鏈，以改變原本的空間功能。吸引觀者進入一個改裝後、難以定義的空間中遊走，產生跟空間的新關係。

《支撐面》是藝術家運用低限、極簡手法與純粹的空間組織方式，重新建構空間敘事，簡化繁雜的現實物件導向抽離後的感知世界，藉由滲透原本現實空間的架構，他營造出新的空間，此空間以點線面等極簡的視覺性和材質語言，以一種具有穿透性的方式表達出新空間，他稱之為「輕盈性的空場」。此「輕盈」來自於擺脫雕塑重量、量體感的嘗試。而此種知覺潛力，是包括了視覺、嗅覺、聽覺、觸覺、空間位置等層面在內。「輕盈性的空場」是藝術家為了要將現實空間的「場所雜訊」消除，化繁為簡，重新改造為讓觀眾的「在場身體」能夠清新感知的現場。我們可以從上述的探究角度，接著閱讀他整體創作的脈絡。

1. 「在場身體」對「知覺潛力」的探索

2022 年，高雄獎展覽之後，吳瑋庭在台北伊日後樂園辦了《接觸面》個展，〈那粒開關〉（2022）（圖 18）開關作為一個承接手指力量切換照明的啟動鍵，藝術家「透過解構日常思維的建構，將觸覺的感知經驗，轉換成像時間凍結的瞬間」，他將原本隱藏在壁面下方的踢腳板和開關延伸為一組立體結構，透過空間中的雕塑物將「觸覺結構化」。

〈離席〉（2022）（圖 19）則是椅凳的一支腳，以斜倚的動作靠向牆面，地毯則因切割而構成一個斜切面，兩者構成了一種陌生的戲劇性關係。〈鞋櫃〉（2022）（圖 20）是一支長柄鞋拔矗立於門框的左邊，與右邊低矮的座位相對，兩者被刻意打光之後，也像是舞台上的劇場角色。〈隱性邊界〉（2022）（圖 21）跟地毯顏色搭配和諧的門簾，其實是藝術家刻意安裝，地毯折疊的曲線還在地面上被勾勒了出來，在現場彷彿跟地毯形成一組靜謐的共存關係。位於樓梯側面的〈跨接踩踏〉（2022）（圖 22）則是以粉紅色大理石的膝蓋安裝於一支檜木上，矗立於樓梯的階梯邊，彷彿呼應著走上樓梯的身體，必然需要仰賴著膝蓋的運動。這些藝術家改變現場而置入的製作物，有如安靜劇場的演員，各自在角落扮演著無法被替代的角色，無聲的心理劇。《接觸面》的所有作品都環繞於同一個空間中，像是低調的藏著多處機關，當觀者身體不經意來到作品前方發現時，充滿驚奇的奇異感才緩緩從看似正常的地毯擺設之邊界處滲出。地毯，這個讓觀眾行走能安靜下來，並且可以隱匿創作機關的基礎，當然也是藝術家置入的創作元素。

〈方格塵埃—默劇〉（2022）（圖 23）則是一個藝術家多隔出的展間，在漆黑的房間中當微亮的光線開始畫過檯面上的丘狀大理

石粉堆時，引發觀者的目光巡遊在房間中的幾個柱狀塊體之間，檯面上幾何排列、重複連續的粉末山丘，延伸出沙漠或外星球般的微地景變化，藝術家在創作自述中提到：「程式控制的光線，將作為一種心理層面的節奏感，如呼吸喘息，如川流奔放間的微光閃爍，甚至標記於空間中」¹⁸，藝術家希望透過唯一暖色調的燈光，讓黑白灰的粉末色階「如陽光灑落一片死寂的塵土，但光線卻隱約的帶出了聲音的存在」，光線因此「如樂團指揮，開啓了一場無聲卻有聲的空間雕塑的戲劇張力」。這個空間確實藉由黑暗中光線的控制，凝聚了極具表現性的「雕塑劇場」的魅力，在這個單獨展間的「默劇」場景中，「雕塑」以顯性語彙呈現，相較於《接觸面》將「雕塑」語彙完全以藏匿手法等待觀者「發現」，有著極為有趣卻低調的高反差。

2022 年《蕈菇狀的那一瞬間》個展，是同樣在台北伊日後樂園不同樓層呈現的展覽。〈蕈菇狀的那一瞬間〉（2022）（圖 24）是一個放在燈箱上的大理石蕈菇狀物件，隨著香氛機的煙霧和燈光的微溫，散發出奇妙的黑山檀香的氣味，整個空間都瀰漫著氣味，但隨著身體位置的變化而感受到場域中各有不同的氣味濃度。〈氣味輪廓〉（2022）（圖 25），源自氣味自噴霧器噴灑出時雲團般的氣味團塊，此氣味團塊被藝術家以白色大理石轉化為雲團造型。〈思〉（2022）（圖 26）也是一片雲霧形狀的大理石，實則是漫畫的對話框，也像是一團噴灑出的香氣，旁邊有一支向前方伸出的金屬棒，尖端有顆

18 吳瑋庭個人網站。

藍色玻璃珠。藝術家在創作自述中說：「形塑出香氣其實就是一種可以充滿回憶與想像的存在。」¹⁹ 他在座談會中引用了法國哲學家盧梭（Jean-Jacques Rousseau）的觀點：「嗅覺是承載了記憶與慾望的感官」。他認為光線和氣味都可以透過介質，作為填塞空間的方式，可以透過可見和不可見的感官，透過光線捕捉氣味的輪廓。他更進一步的用石塊雕塑，留下了氣味團塊暫時的存在感。

〈不可見的液態表面〉（2022）（圖 27）借用了展場原本就存在的消防設備箱，他將箱體處理成平整塊面，上方紅點還留存著消防設備的一點暗示，而下方藝術家用切光燈打出了一個藍色方塊，寓意著消防設備裡不可見的水的存在。〈容器底線〉（2022）（圖 28）則是一扇窗戶下方一個杯狀物，沐浴在一道自窗戶灑落的切光範圍內，像是舞台演員靜靜等待著開場。整個《蕈菇狀的那一瞬間》展的作品都衍生自嗅覺或視覺的引發點，像是輕巧的逗號，串聯出整個展覽難以言喻的氣息，「雕塑」語法在這些氣味的逗號中扮演著將氣味定錨的角色。

2. 物、訊息與空間中的身體在場

如果《接觸面》是一個必須等待觀者的「在場身體」的移動和視覺搜尋才能發現到的視覺造型能指鏈，多件隱藏在地毯邊界像隱匿機關的一樣的作品是串聯出能指鏈的要素。那麼《蕈菇狀的那一瞬間》當然也是必須要經由「在場身體」的嗅覺發現，以氣味和光線作為介質，持續的索引出所有的作品被觀者感受、意會，而串聯出氣味的能

19 吳瑋庭個人網站。

指鏈。兩個展覽都將「雕塑」語法作為能指鏈的串聯線索，但都不讓「雕塑」造型「主導」，那麼隱身於黑暗展間的〈方格塵埃—默劇〉，則成為前兩個展覽的重要補充，因為「雕塑」造型以默劇的方式成為主角，借用動態光線的速度、節奏召喚著聲音的感受。上述的所有作品都不再能單獨現身，「是句法而非單詞」，必須以能指鏈的運作方式產生整體性部署，完成藝術家以視覺、氣味、聽覺想像為焦點的複合媒材空間裝置、創作機器。

藝術家在創作自述中說：「創作源於對日用物質的知覺潛力探索」，透過關注日常生活物象，觀察「物」的景框與視域，「材料選取，試圖涵蓋多元文化與複合媒材的應用與開創」。因此他廣泛的自生活體察取材，有感而發，探尋在生活與建築形式之間的許多脫節之處，「之間」成了更多的包容性空間。他提問：「倘若虛擬的物質世界是未來的一種存在趨勢，在科技技術介入物質世界中資訊傳播的『速度』與物之間的『距離』，顯然的成為當今生活的時下語彙」，他追問：「那麼物、訊息與空間的『現場』是否還重要呢？對於物在空間中的配置關係，是否還具有詩性場域的描述呢？」²⁰

從上述吳瑋庭創作脈絡的探索，我們了解到高雄獎《支撐面》展取用牆面石粉線、被取消的桌面、切光、支撐桌腳圈圍出的空間等等，是如何回應著觀眾「在場身體」對於桌子、空間與身體關係的種種感知和記憶。這些線性、平面、幾何的元素，如何取代了「雕塑」的材質性，化為「媒介」而啟動能指鏈，擴展了「雕塑」空間與場所的意涵。他說：「使作品逐漸對於物件的解讀轉向對於物的敘事拆

20 吳瑋庭個人網站。

解，所構成的多重文本來建立作品現場」，他藉此討論，他的創作中「現場」的無可取代。²¹

藝術家曾經提到，他常進駐不同的場所，創造「特定場域」的作品，他在剛進研究所時，曾思索「如何在原屬的既定空間中建構出屬於自己作品的場域特性」，並且是以「放下單一媒材（石頭）雕琢」，向自己提問：「不可以使用這項媒材（石頭）的話，能做些什麼？」因此，過程中「他嘗試了光、水、氣味、聲音、錄像、影像輸出、動力裝置、自然物、現成物，甚至是粉刷牆面的方式與空間對話」，逐漸的「探索出如何運用物件，進入空間，以雕塑為動詞來處理空間，創造出場域關係」。²²

他也提到，他的創作猶如在「當今訊息量徒增與假訊息過量的生活中，過濾雜訊與組織信息，分辨事物的虛實及思考必要的內容」。他認為在共時性的網絡中，媒體的影像與圖像傳播，科技也追求著精神意識的虛擬狀態，但對於藝術的感受而言，「親臨現場」仍存在著不可或缺的價值。「我的創作更是透過一種與物共存的姿態，而變換時空場域情境。因此，在雜訊參雜的日常中：『我們與物共在，沒有人可以置身『世』外』，我們的生活就是建立在龐大的物象數據的滲透所渲染的現場體驗，一種無可取代的『現場』。」²³

整體來說，藝術家的創作歷程，曾經刻意的「放下單一媒材」，在嘗試了各種運用物件，進入空間、處理空間的創作手法之後，他將

21 吳瑋庭，〈與物共在—吳瑋庭的創作研究〉（碩士論文，國立臺灣藝術大學雕塑碩士班，2023），頁 37。

22 吳瑋庭，〈與物共在—吳瑋庭的創作研究〉，頁 27。

23 吳瑋庭，〈與物共在—吳瑋庭的創作研究〉，頁 38。

「雕塑」作為動詞，創造出無可取代的「身體在場」以及關係「場域」。也如同他的描述，「我於特定場所創造感知場域的作品，成為我在不同空間移動的痕跡，也是某種空間實驗的紀錄。」²⁴ 藉著這樣的創作實踐，在以「雕塑」作為動詞的路徑中，開創出了他獨特、擴展了「雕塑」意涵的道路。

二、擴展的雕塑概念

前述對於兩位藝術家創作脈絡的分別梳理，觀察到他們在創作實踐中，藉著想要突破古典與現代雕塑時期關於「雕塑」所形成的典範概念，例如聚焦於雕塑造型與量體的表現，以及雕塑與台座的關係等等，他們的確開展了不同的擴展「雕塑」概念的嘗試，這些嘗試是我們透過作品的造型手法與材質語言，仍舊能夠回溯出創作者是如何觀察事物，藝術家的觀察之眼、反思路徑、空間屬性、事物關係描繪，以及「雕塑」概念的雛形等等，的確讓觀者有機會體察在創作者思維創作的深處，有機會發現正在形構的創作主體。

首先，我們能同時在兩位創作實踐中看到，「雕塑」的材質概念，轉型為「媒介」。他們雖然使用傳統雕塑的金屬、石材等材質，但是使用的方式卻截然不同於古典與現代時期強調的造型表現和量體法則。相對而言，他們使用由「媒介」所構成的「雕塑句法」，創造出一系列能指鏈——是句法而非單詞，拆解觀者對於「雕塑量體」、「物

24 吳璋庭，〈與物共在——吳璋庭的創作研究〉，頁 37。

質性空間」、「建築空間」既有的想像，在雕塑裝置中運用物件與繪畫元素、以及「光影」交織，使得實體空間成為載體，生產出「虛實交替的雙重空間」，在材質與媒介之轉型與拆解中，重生為身體缺席的「感知」場域。觀者於作品現場的身體感知和視點，都成為兩位創作者創作時對話的要素，甚至觀者身體在場的必要性，已經成為他們作品意義能夠完成的要件。

本文以「是句法而非單詞」來討論兩位創作者「雕塑」概念、手法的轉變，雕塑的「材質」概念，轉型為「媒介」，構成系列的能指鏈。雕塑的「量體」化為「光影交織」、「虛實交替」。「雕塑句法」融入建築空間，連結原本空間中已有的管線、結構元素，構成「空間文本」；串聯「雕塑語法」的能指鏈，進而改寫建築的物理特徵、物質屬性。新的「空間文本」則因光影、虛實的手法成為多重「空間文本」，讓現實與想像交織。「雕塑」在概念的轉型與拆解中，重生為新的「感知」場域。「感知」場域，正是作者足跡留下的旅程，以身體缺席的方式等待觀者置身其中，透過觀者的視點與感知，讓作者的空間裝置的意涵得到完成。

「雕塑」的概念，不再受限於個別物件，幻化為物、物象、光影交織、虛實交替的空間文本。造型語法中包含雕塑性、影像性、繪畫性的多重複合。雕塑概念中的「影像性」：物象、光影、影像，都在兩位創作者的手法中巧妙運用。

運用視覺語彙的低限手法也釋出知覺性、潛隱性、中空場域，在被創作者化身為特定場址的空間中，體現為有具表現力的現場性、沈浸感和感知場域。

換言之，兩位創作者創作中體現出了新的主體特徵：運用物質性，探究不可見、想像層面的可能性，將放入括號的「身體缺席」，

作為藝術家主觀、感官經驗的足跡、旅程「此曾在」的顯現，構成作品現場成為等待觀者進入的場域。現代藝術「作者論」對於藝術家主體的強調，此時已經在創作實踐將空間文本化之後，成為「互為主體」的樣態。透過創作者在創作之初即已預設「觀者的注視目光與感知身體的存在」，讓創作中包含著對於人與事物關係的討論。這種主體轉向是多元文化影響下的「當代性」特徵，藉著兩位創作者的創作實踐，成為「當代雕塑」的討論立基。

美國後現代評論者 Rosalind E. Krauss 曾專文討論〈擴展場域中的雕塑〉，寫作時間是在現代藝術已達顛峰之後，針對極限主義雕塑的討論。去掉台座的後極限主義雕塑，成為了跟各種場所與地景產生連結與緊密相關的開端。藉由她的說法，1960 年代末、1970 年代初，正是「雕塑」的概念轉變為地板上成堆的纖維、沙漠中挖掘出數噸重的泥土等的時刻²⁵。而此時刻開始，雕塑變得越來越難以定義，在涵蓋的異質性樣態下，「雕塑」的概念陷入了瓦解的危機。

法國理論家 Thierry de Duve 則針對繼承古典時期的西方學院派遺產，在二十世紀不到一個世紀就被破壞殆盡的歷程做了專文討論，他認為二十世紀包浩斯的影響力，隨著 1968 年歐洲的學生運動而改變。此發生於世紀學院教育的三次轉折，古典時期的學院派轉變為二十世紀初現代主義的包浩斯模式，此模式到了 1970 年代以後的後現代模式出現，再次替換為當代藝術的新趨勢。

Duve 認為傳統重視「材質」的「技藝」能力，轉變為現代藝術運用「媒介」的表現能力，又在後現代發展為當代的時期轉變為「實

25 Rosalind Krauss 著，連德誠譯，《前衛的原創性》（台北：遠流出版社，1995），頁 382。

踐」。這個部分可以在本文討論的兩位藝術家創作脈絡中清晰的印證，金屬和石材，僅僅作為藝術家「空間裝置機器」中的一種媒介，重要的是在整個「是句法而非單詞」的能指鏈中化為翻轉現實空間的物質性或功能性的「實踐」方法。²⁶

Duve 認為西方學院派傳承技藝的「模仿」學習，透過現代藝術強調的「發明」，最後轉變為當代藝術的「解構」。我們可以從兩位藝術家的歷程中看到的確學院中的雕塑訓練仍必須以塑造、翻模、複製等手法加以訓練，然而藝術家在持續的實驗與「發明」過程中，他們逐步跳脫了單一物件式的創作手法，當表現不再受限於單一材質、單一量體的造型語言時，他們進入了現實空間，藉由在連結空間的能指鏈運作下「解構」物件的功能性、空間的物理限制和現實想像，翻轉出讓觀者置身其中的嶄新感知場域。

而曾經隱藏在西方學院派傳統中對於天賦「才華」的重視，在前衛時期以「原創性」的理念，作為現代藝術所強調的「創造力」源頭，成為現代時期強調人人皆有「創造力」的一種包浩斯教育典範；然而「創造力」也在 1968 年歐洲學運之後，突然失去了光環，被「態度」所取代，此時「態度」不僅指「創作態度」，而是「批判態度」，是學運的介入精神所帶來的社會性批判、體制批判。此種「批判」的反思精神，藉著陳肇彤對於日治時期「填海造陸」歷史的謹慎、而潛隱的處理手法體現，他並未讓此歷史因素成為一種議題性而引人注目。「批判」的反思，也讓吳瑋庭將「雕塑」作為動

26 Thierry De Duve 著，王春辰等人譯，〈當形式變成態度—及其他〉，收錄於《1985 年以來的當代藝術理論》，佐亞·科庫爾和梁碩恩編（上海：上海人民美術出版社，2010），頁 19-31。

詞，讓「雕塑」成為進入日常空間和建築場所中翻轉著「在場身體」知覺的機器裝置。

兩位藝術家的創作都以一種「是句法而非單詞」的獨特手法，進行現地創作的雕塑空間裝置，在不同的物質性材質、造型邏輯、空間語法、物件關係，以及光影交織間，構成具有實體與想像的多重「空間文本」，雕塑句法創造的能指鏈，充滿輕盈感的空間詩句，彷彿在反思著「雕塑」是什麼的創作實踐，擴充了百年以來西方現代雕塑的語法原則，展開了台灣當代雕塑的新篇章。

圖 版：



圖 1 陳肇彤，〈對焦 202〉，鏡面不鏽鋼，2022。

圖片來源：陳肇彤提供。

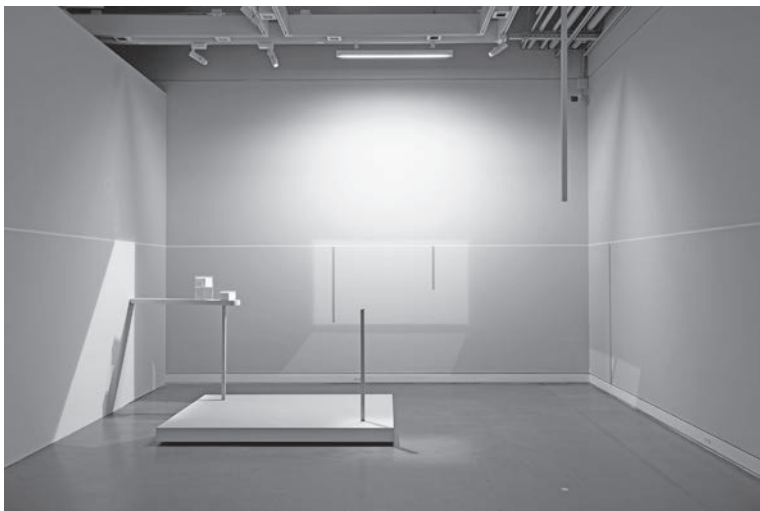


圖 2 吳瑋庭，〈支撐面〉，木材、石粉、壓克力盒、面紙，2022。

圖片來源：吳瑋庭提供。

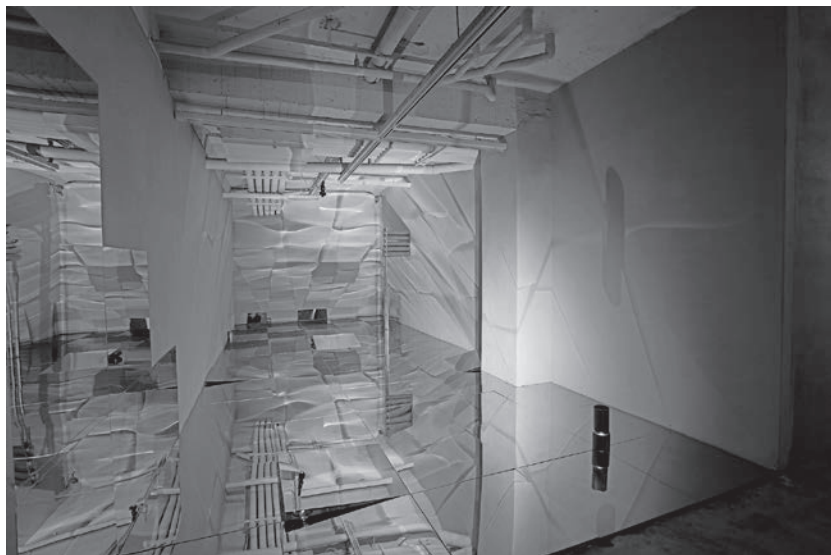


圖3 陳肇彤，〈對焦 202〉，鏡面不鏽鋼，2020。

圖片來源：陳肇彤提供。



圖4 陳肇彤，〈對焦 201〉，不鏽鋼、影像，影像長度：1 分 40 秒，2020。

圖片來源：陳肇彤提供。



圖 5 陳肇彤，〈15 度的斜陽〉，
不鏽鋼，2020。

圖片來源：陳肇彤提供。



圖 6 陳肇彤，〈焦距的距離〉，不鏽鋼、紙、鋁箔，
108×11×110cm，2020。

圖片來源：陳肇彤提供。



圖 7 陳肇彤，〈海 | 岸〉，鏡面不鏽鋼、影像、布、風扇、鋁箔膠帶、描圖紙，影像長度：2 分 38 秒，2021。

圖片來源：陳肇彤提供。



圖 8 陳肇彤，〈海市〉，FRP 上色、碳、墨汁、不鏽鋼、單向玻璃，2021。

圖片來源：陳肇彤提供。



圖 9 陳肇彤，〈離岸〉，不繡鋼、透明片、噴墨印刷於透明片、碳，
H91×26×60cm，2021。

圖片來源：陳肇彤提供。



圖 10 陳肇彤，〈移山〉，不繡鋼、環氧樹脂、活性碳粉，
H13×23×124cm，2021。

圖片來源：陳肇彤提供。



圖 11 陳肇彤，〈姿態 # 18〉，
52×32×25cm，2018。

圖片來源：陳肇彤提供。

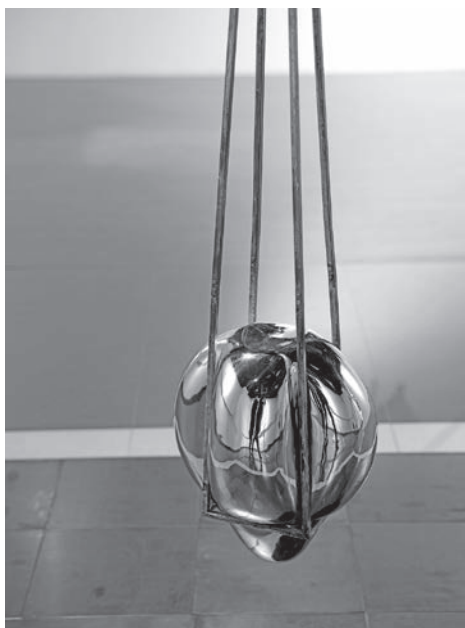


圖 12 陳肇彤，〈姿態 # 10〉，
130×40×30cm，2018。

圖片來源：陳肇彤提供。



圖 13 陳肇彤·《頻寬》，2022。

圖片來源：陳肇彤提供。

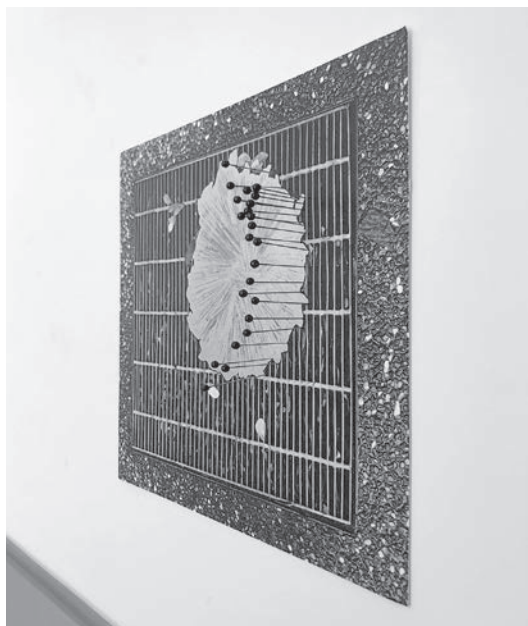


圖 14 陳肇彤·〈浮島的地質建構〉，25×25cm，2023。

圖片來源：陳肇彤提供。

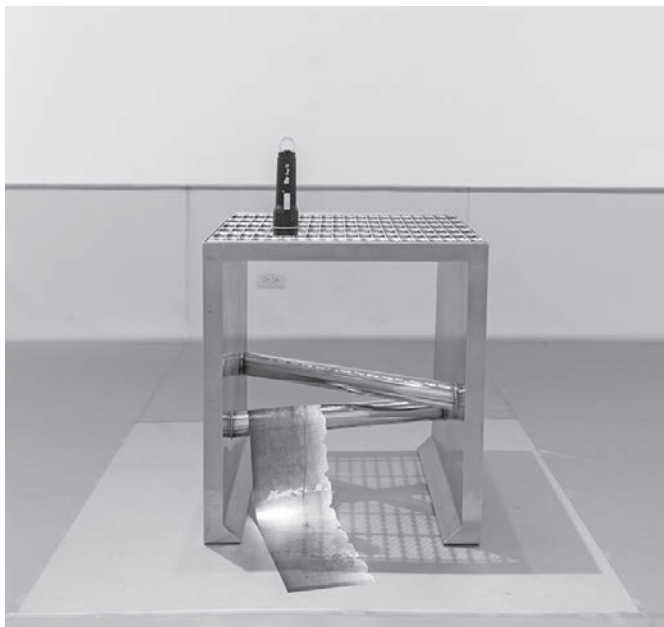


圖 15 陳肇彤，〈下水道航線〉，不鏽鋼、手電筒、影像輸出， $H67\times67\times62\text{cm}$ ，2023。

圖片來源：陳肇彤提供。



圖 16 陳肇彤，〈縫隙的深度計算式〉，2023。

圖片來源：陳肇彤提供。

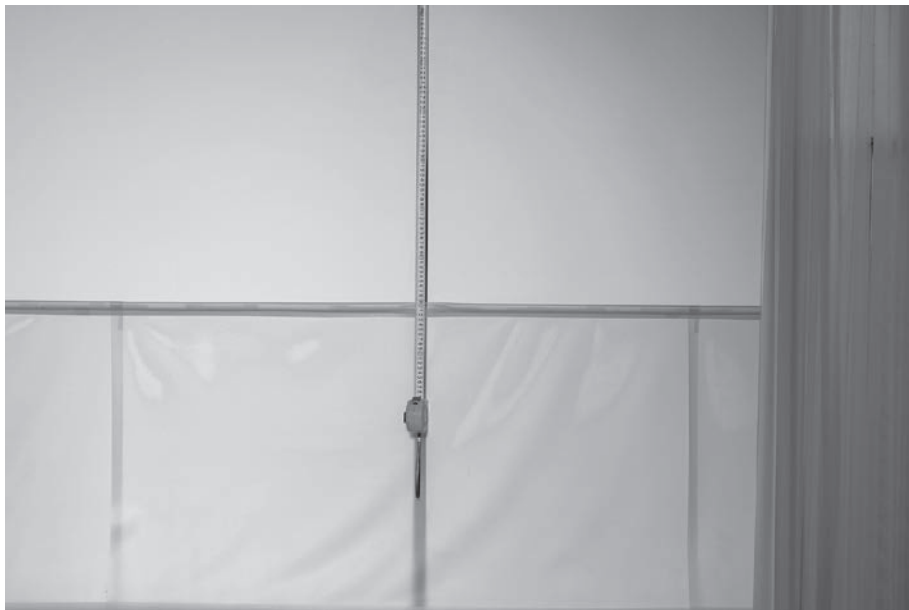


圖 17 陳肇彤，〈縫隙的深度計算〉，2023。

圖片來源：陳肇彤提供。

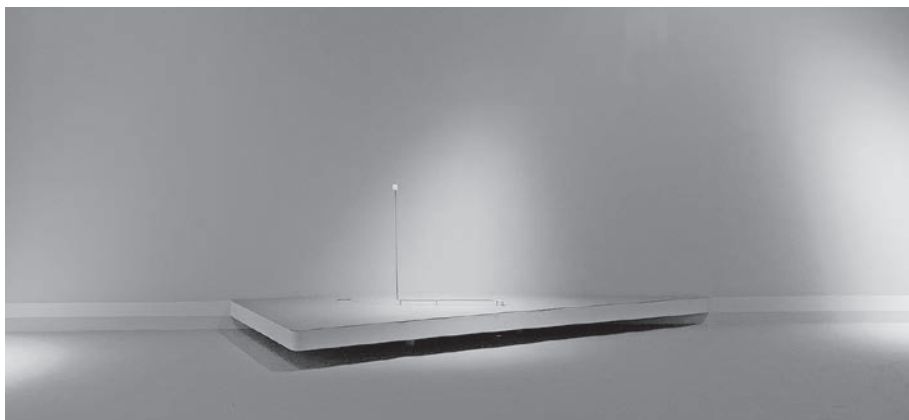


圖 18 吳瑋庭，〈那粒開關〉，2022。

圖片來源：吳瑋庭提供。

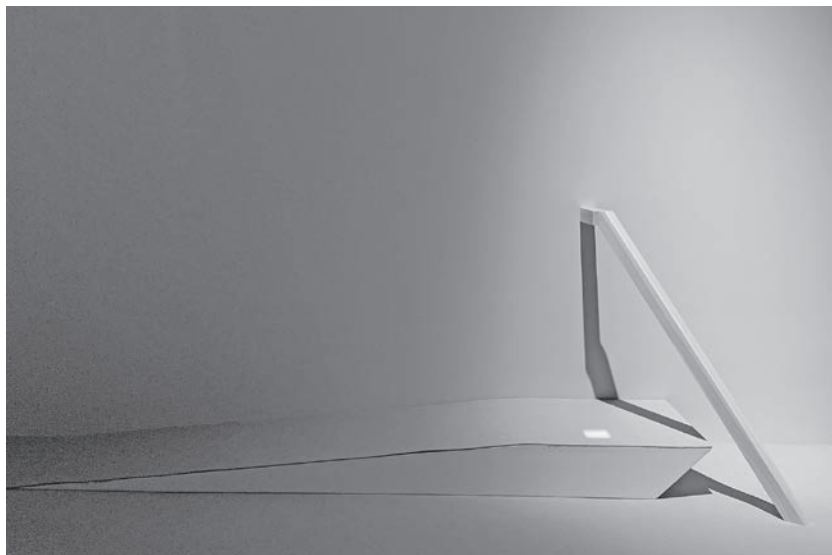


圖 19 吳瑋庭，〈離席〉，140×80×66cm，2022。

圖片來源：吳瑋庭提供。

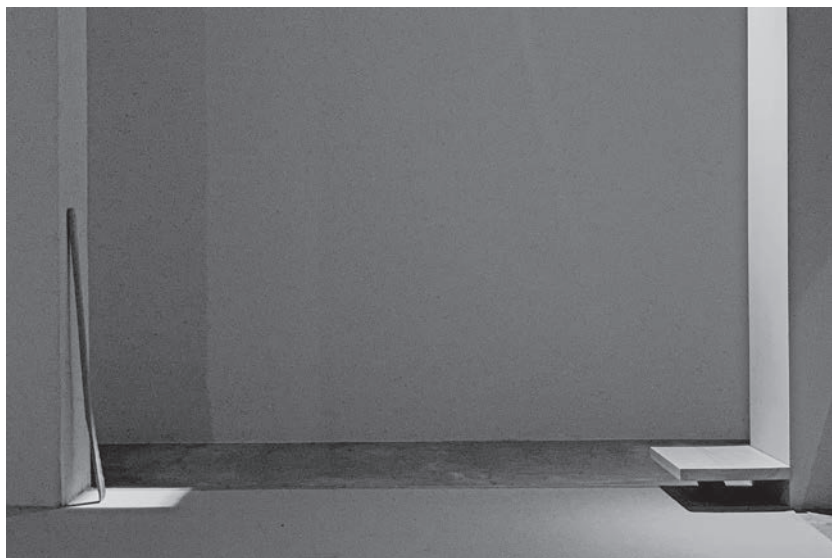


圖 20 吳瑋庭，〈鞋櫃〉，2022。

圖片來源：吳瑋庭提供。



圖 21 吳瑋庭，〈隱性邊界〉，2022。

圖片來源：吳瑋庭提供。



圖 22 吳瑋庭，〈跨接踩踏〉，2022。

圖片來源：吳瑋庭提供。

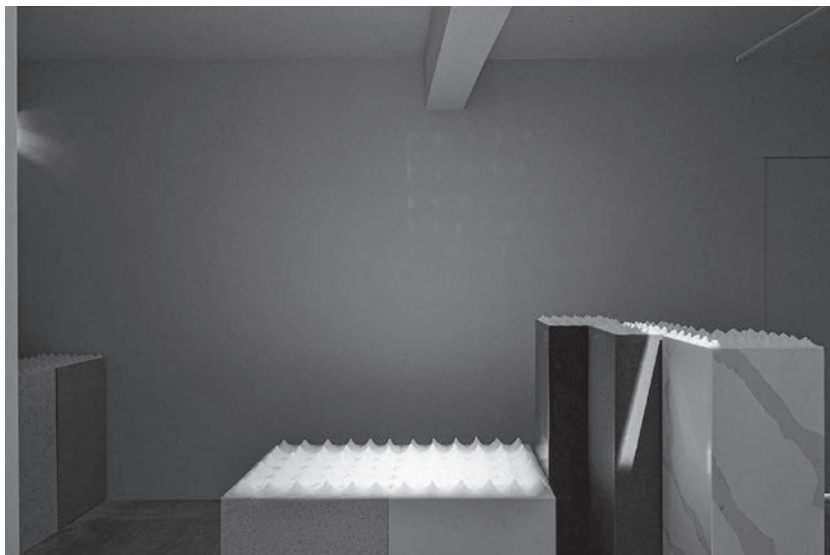


圖 23 吳瑋庭，〈方格塵埃—默劇〉，2022。

圖片來源：吳瑋庭提供。



圖 24 吳瑋庭，〈蕈菇狀的那一瞬間〉，2022。

圖片來源：吳瑋庭提供。

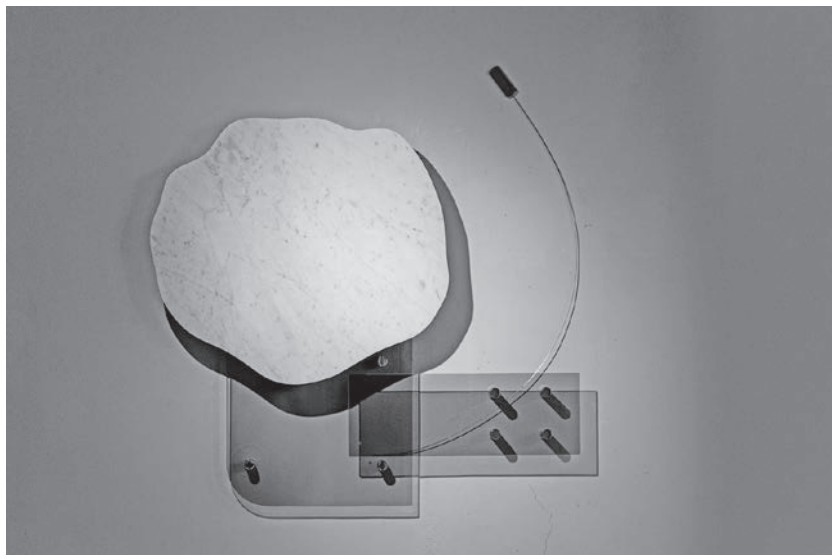


圖 25 吳瑋庭，〈氣味輪廓〉，100×100×5cm，2022。

圖片來源：吳瑋庭提供。

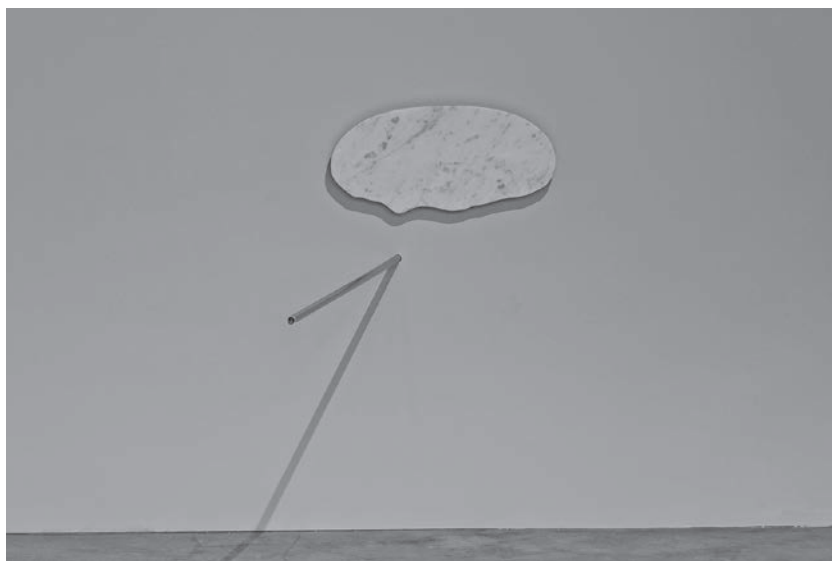


圖 26 吳瑋庭，〈思〉，2022。

圖片來源：吳瑋庭提供。



圖 27 吳瑋庭，〈不可見的液態表面〉，
150×70×40cm，2022。
圖片來源：吳瑋庭提供。

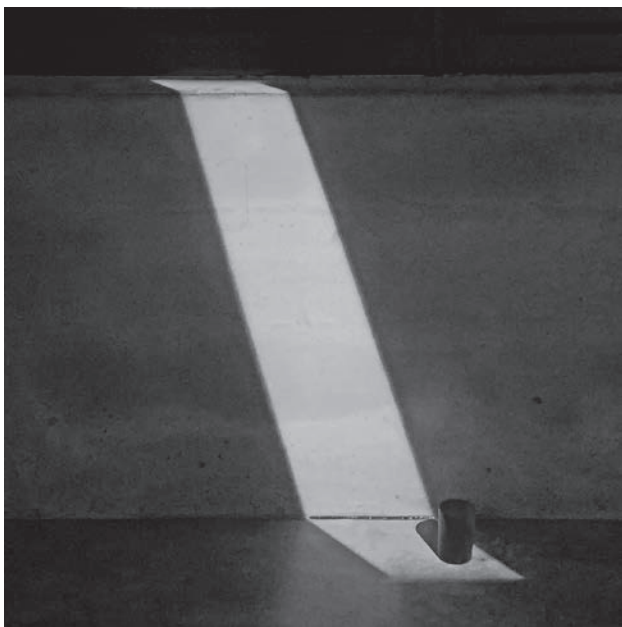


圖 28 吳瑋庭，〈容器底線〉，2022
圖片來源：吳瑋庭提供。

參考書目

(一) 中文論著

De Duve, Thierry 著，王春辰等人譯，〈當形式變成態度—及其他〉，收錄於《1985年以來的當代藝術理論》，佐亞·科庫爾和梁碩恩編，頁19-31，上海：上海人民美術出版社，2010。

Kwon, Miwon 著，王春辰等人譯，〈連綿不絕的地點—論現場性〉，收錄於《1985年以來的當代藝術理論》，佐亞·科庫爾和梁碩恩編，頁32-54，上海：上海人民美術出版社，2010。

Krauss, Rosalind 著，連德誠譯，《前衛的原創性》，台北：遠流出版社，1995。

吳瑋庭，〈與物共在一—吳瑋庭的創作研究〉，碩士論文，國立臺灣藝術大學雕塑學系碩士班，2023。

(二) 網路資源

陳肇彤個人網站，2023.10.1 點閱，<https://www.chenchaotung.net>。

《縫隙的深度計算式》展覽論述，駁2藝術特區官方網站，2023.10.1 點閱，<https://pier2.org/exhibition/info/1210>。

吳瑋庭個人網站，2023.10.1 點閱，<https://www.wuweiting.com>。