

附件、研究成果檔案

我們如何安置「當代雕塑」？

How do we properly nestle Contemporary Sculpture?

作者／曾哲偉 (TSENG Che-Wei)

曖昧的範疇分界

去年底(2023)，朱銘美術館與國立臺灣藝術大學雕塑學系合辦「解嚴後臺灣雕塑專題研究計畫」，邀請石瑞仁、劉俊蘭、陳懷恩、盛鎧、陳明惠、蔡佩桂、沈伯丞與魏竹君等八位講者，針對各自的後續研究方向發表暖身論壇。

論壇當天的講者之一，沈伯丞老師¹曾於〈幾何、解剖、拓樸以及其他——臺灣當代雕塑的維度轉向²〉的論文前言中，引用張乃文教授指出：「臺灣當代雕塑範疇隨著當代藝術的形式與創作方法的擴張，造成雕塑意義上模糊的認知處境[……]³」，明確表明在「媒材限定性 (medium specificity)」已不敷適用的當代藝術環境裡，試圖再次標定以「雕塑」作為創作核心所具有的媒材獨特性時，必然將會面臨範疇歸類上的困難，與定義矛盾的情況。

以2022年全國美術展為例，作為臺灣當今少數仍以「媒材」進行評選分類的全國性獎項⁴，即便在參賽類別本身已經具有「新媒體藝術」的前提下，該屆的雕塑類首獎最終仍由藝術家陳欣孟的新媒體藝術作品《掉幀》獲選。反映出在多元化、複雜化的當代創作環境下，以媒材限定性進行規範的獎項機制開始失效，凸顯獎項主辦方所預設的評選機制與外部邀約的專業評審之間，已經存在著對於既有評選機制的相異立場，同時對於「雕塑」的基本定義無法達成共識。

作為深耕臺灣雕塑的指標性機構，朱銘美術館去年期間先後歷經創辦人朱銘離世、臺灣藝術大學雕塑學系劉柏村教授就職新任館長等重要事件，並進而於館內籌組「臺灣當代

¹ 國立臺灣藝術大學雕塑學系兼任助理教授。

² 沈伯丞. (2022). 幾何、解剖、拓樸以及其他—臺灣當代雕塑的維度轉向. 雕塑研究學術半年刊, 27, 95-122.

https://sun.noonspace.com/w28NoonSpace/juming/MsgInfo/27_%E6%B2%88%E4%BC%AF%E4%B8%9E.pdf

³ 張乃文. (2009). 臺灣的雕塑概念問題—當代雕塑形式解放的思考. 雕塑研究學術半年刊, 3, 108.

<https://sun.noonspace.com/w28NoonSpace/juming/MsgInfo/2009sculpture-3-4.pdf>

⁴ 臺北美術獎於2001年起取消媒材分類機制，高雄獎現行則採初審分類、複審不分類的混合機制；桃源國際藝術獎、臺南新藝獎、台新藝術獎等則直接不分媒材，以「視覺藝術類」涵括之。

雕塑研究中心」，不只作為朱銘美術館對於自身館所定位的轉型表態，更象徵性地為臺灣雕塑研究中「現代—當代」的研究標的轉向做出宣告。

延續上述對於雕塑認知的時下處境，回顧2009年張乃文教授於〈臺灣的雕塑概念問題—當代雕塑形式解放的思考〉一文中對於解放雕塑形式的觀點與批判，即便放到今日仍然振聳發聵：「當前台灣雕塑形式的僵化在筆者看來並非完全的事實，有部分是基於面對國際藝術樣貌迅速變化的恐慌之心理，所以急欲以多元、跨領域的後現代模式在當代藝術版圖中攻城掠地，」時隔十餘年，在藝術範疇越發模糊之際，當今學界對於臺灣當代雕塑的主體性問題目前仍然未存共識、解方，臺灣當代雕塑研究中心的成立，又是否能夠為此難題提供突破現況的可能性？

與時俱進的雕塑性

當人們試圖重新探討當代雕塑的範疇劃分時，在「解放所有範疇」與「堅守傳統分類」貌似二元的立場之間，或許傳統的本體論(ontology)觀點已然不再適用，其癥結點在於雕塑的特殊性從來不能歸因於其物質化、形式化的創作材料上，而是該件作品的造型語彙是否得以有效傳達予觀眾一種具備「雕塑性(sculpturality)」⁵的作品意義。

論及雕塑展示之於觀眾的意義，上世紀廣為人知的揶揄：「雕塑是你為了看畫而後退時撞上的東西。」⁶一方面指出雕塑長期以來為人所忽視的重要性，不過反向詮釋，似乎也意味著雕塑是在空間中佔據體積的一塊量體，然而雕塑的意義絕不僅止於「立體造型」：18世紀德語區代表性學者萊辛(Gotthold Lessing)於《拉奧孔》(Laocoon)一書中以「時間藝術／空間藝術」作為分類依據，將藝術形式進行規定性的本質劃分，並將雕塑歸類於後者。

20世紀現代主義後期，為了彌補萊辛在當時已經不再適用的理論缺陷，美國著名藝術理論學者羅莎琳·克勞斯(Rosalind Krauss)於《現代雕塑的變遷》(Passages in Modern Sculpture)一書中指出：「任何空間組織中都隱含著時間經驗的本質。」⁸試圖將上述的兩項變量重新縫合，強調空間經驗所隱含的序列性(sequence)。並於1985年進一步提出「擴張場域(expanded field)」的概念，將現代主義後期多元化的展示形式納入討論範疇，以「風景(landscape)／建築(architecture)」作為兩項變因，加上其否定形式「非風景

⁵ 相對於繪畫性(painterliness)一詞的廣為人知，「雕塑性」明顯較少受人使用，顯示國內外雕塑研究著述的相對缺乏。

⁶ 確切出處佚失，克勞斯於《前衛的原創性及其他現代主義神話》中引用說法為雕塑家巴尼特·紐曼(Barnett Newman)，另有一說為出自畫家阿德·賴因哈特(Ad Reinhardt)。

⁷ 劉千瑋語。

⁸ Krauss, R. (2017). 現代雕塑的變遷(吳彥, Trans.). 中國民族攝影藝術出版社.
<https://www.books.com.tw/products/CN11436285>

／非建築」進而拉出研究分類的四個象限，在克勞斯的圖表中，「雕塑」即位處「非風景－非建築」的交集中。

「當代雕塑確實癡迷於這種進程的想法。[……]雕塑的轉變——從靜止、理想的媒介轉為時間性的物質媒介，⁹」因此《現代雕塑的變遷》簡體譯名中的「變遷」一字，其原文寫作「過道 (passages)」實際上其來有自：克勞斯的思維方式，與建築領域中「散步建築 (Promenade architecturale)¹⁰」的概念不謀而合，不再將「時間／空間」視為可分割的分析對象，指出觀眾的空間經驗本身已經帶有一種歷時的性質¹¹。

以羅伯特·史密森 (Robert Smithson) 的《螺旋堤》(Spiral Jetty)、邁克爾·海澤 (Michael Heizer) 的《雙重否定》(Double Negative) 等地景藝術作品為例，克勞斯尤其強調觀眾的身體感知與在場 (presence)，這類型作品的價值因此不在於其造型有何特異之處，而是隨著作品尺度的放大，觀眾經驗將會根本性地產生劇烈的動搖、變化。

安置於適當地方

「建築－雕塑」的連結並非始於克勞斯，如果詢問任何一位美術史學生，應該許多人能夠對「浮雕、半浮雕之於牆面」或「人像、雕塑之於壁龕」的雙生關係侃侃而談，然而這樣的連結卻時常受人忽視。歸根究底，這樣的現象或許源於現代主義時期的後遺症，當雕塑或建築各自的主體性受到過分強調，在純化 (purification) 的企圖下，也就使得它們相互遠離。因此如今在試圖探討「何謂當代雕塑？」時，或許正是時候設法重拾建築、雕塑之間的連結。

近年臺灣的相關展覽嘗試，以策展人莊偉慈所策劃的「勒法利計畫¹²」(2021, 臺灣當代文化實驗場 C-LAB) 為代表，然而該檔展覽更多聚焦於空軍司令部的舊址轉型，與針對 C-LAB 園區定位的重新提問，「建築－雕塑」的連結反倒並非展覽的核心關注議題。

延續克勞斯對於展覽中空間部署的思考：「在雕塑有限的角色中，大部分最有力的作品的組織形式和內容都會反映邏輯空間的存在條件。¹³」正如古典建築中的壁龕已經預示了雕塑一般。實際上「壁龕 (niche)」一詞的本意，即是「安置於適當地方 (to nestle)」¹⁴,

⁹ 同註5。

¹⁰ 字面意義即為「建築長廊」，由法國建築師柯比意 (Le Corbusier) 提出。意指建築實際上不是一眼望穿的靜態量體，而具有一種「隱含的行程」，空間經驗將會隨著人的步伐層層展開。

¹¹ 因此沈伯丞老師於暖身論壇中引用「時空連續體 (space-time continuum)」將時間視為第四維度的研究方法，實際上可以視為克勞斯概念的數學變體。

¹² <https://clab.org.tw/events/thefolly/>

¹³ Krauss, R. (2015). 前衛的原創性及其他現代主義神話 (周文姬, Trans.). 江蘇美術出版社.

<https://www.books.com.tw/products/CN11379343>

¹⁴ <https://www.etymonline.com/word/niche>

有時候適切的空間部署，能使得「建築—雕塑」相互從對方當中獲得自身的存在意義，並在觀眾經驗中達到一種和諧的整體性。

以現代主義時期¹⁵的經典建築「巴塞隆納德國館(Barcelona Pavilion)¹⁶」為例，在十字鋼柱與承重牆所構成的極簡設計當中，建築師密斯·凡德羅(Mies van der Rohe)反常地在建築裡安置了一座格奧爾格·科爾貝(Georg Kolbe)的人像雕塑《黎明》(*Der Morgen*)，並且在設計初期便已規劃於圖面上。

《黎明》首先不僅是一座雕塑，更是一座傳統的寫實人像雕塑，這一近乎背叛現代主義教條的設計動作，彷彿預告了現代主義理想的後期窘迫。然而其近乎人體比例的等身像，為建築提供了一個可供參照的「比例尺」；在原初的設計圖面上，建築中兩個大小不一的水池都預計要放置雕塑，然而最終凡德羅決定僅在小水池中央安置《黎明》，這個決定也使得較大的水池，在觀眾空間經驗的相互對照下顯得更加寬闊，在雕塑受到適當安置的情況下：「雕塑不再是回顧性地應用於建築，而是成為空間設計的一部分，幫助定義和解釋它。¹⁷」

¹⁵ 需注意「現代主義」一詞在不同領域中具有歧義，相互具有關聯但不能完全劃上等號。

¹⁶ *The Barcelona Pavilion: An Insightful Exploration of Mies van Der Rohe's Modernist Manifesto*. (2023, June 11). ArchEyes | Timeless Architecture.

<https://archeyes.com/the-barcelona-pavilion-an-insightful-exploration-of-mies-van-der-rohes-modernist-manifesto/>

¹⁷ Berger, U., & Pavel, T. (Eds.). (2007). *Barcelona Pavilion: Mies van Der Rohe & Kolbe: Architecture and Sculpture*. JOVIS. https://www.amazon.com/-/zh_TW/Ursel-Berger/dp/3939633062

為什麼「路徑」總是回溯性的？
Why are passages always retrospective?

作者／曾哲偉 (TSENG Che-Wei)



【圖1.】《過道》(圖片來源：

<https://www.artsy.net/artwork/bruce-nauman-corridor-installation-nick-wilder-installation>)

時間化的空間經驗

羅莎琳·克勞斯 (Rosalind Krauss) 1977年出版的重要著作《現代雕塑的變遷》(Passages in Modern Sculpture)¹⁸，其簡體譯本的書名稍嫌有些「超譯」，造成原文標題中的歧義受到消弭：一方面它是對於現代主義時期雕塑變化的隱喻；另一方面，克勞斯在書中著重強調的正是它的字面意義——「路徑」(passages)。

對於使用這一特定詞彙的深思熟慮，從克勞斯對於該書封面圖片的選擇，已經可見端倪。藝術家布魯斯·瑙曼 (Bruce Nauman) 自1969年開始的一系列作品《過道》(Corridor)，在其1970年的裝置版本中，狹長過道的出入口懸掛著一個俯視的攝像頭，攝像的畫面則顯示在過道終點地面上的一台螢幕上。當觀眾朝著螢幕走去，也就意味著他正在遠

¹⁸ Krauss, R. (2017). 現代雕塑的變遷 (吳彥, Trans.). 中國民族攝影藝術出版社.
<https://www.books.com.tw/products/CN11436285>

離攝像頭，因此「當他走得越近，他的圖像也就越小」，這與我們的日常空間經驗（比方說照鏡子），形成鮮明對比。

這件結構簡潔的作品，被克勞斯用作闡明現代主義時期鮮少受人關注，卻有別於以往的雕塑現象：（一）對空間認知的古典闡釋產生懷疑；（二）自1960年代中期，劇場、表演元素的介入讓舊有「雕塑物自身／觀眾」的簡單劃分不再適用。當觀眾行為成為作品意義的構成部分時，觀測者位置對於作品的影響也就逐漸凸顯。雕塑作品的意義不再具有客觀的自明性（self-evident），不再能被簡單地化約成靜態的「空間藝術」（spatial arts），根本地駁斥了起自18世紀萊辛（Gotthold Lessing），經沃夫林（Heinrich Wölfflin）至格林伯格（Clement Greenberg）的藝術史觀。

其中最為核心的差異，就是承認「任何空間組織中都隱含著時間經驗的本質¹⁹」，既有的「空間／時間」二分法不足以作為區雕塑的定義方式，換言之，對於作品意義而言，不存在著一種自明性座標（axiomatic coordinates），彷彿作品的內涵可以一眼望穿，無論觀測者的位置。對於克勞斯而言，「路徑」正是從觀眾走向作品的這一途徑，並且在這一迫近之前：我們對作品的意義預先（beforehand）都是一無所知的²⁰。

以羅伯特·史密森（Robert Smithson）的作品《螺旋堤》（Spiral Jetty）為例：「作品的佈局中的確有一個中心，作為觀者的我們也可以實際佔據這個中心。然而作品的體驗則是在大湖和天空的廣袤無垠中連續地偏離中心。²¹」儘管後續的藝術史在論及大地藝術時，通常著重關注於雕塑展示場域的擴張，然而如果回顧克勞斯的原始論述，可以發現她尤其強調觀眾的身體感知與在場（presence），地景尺度作品的形式價值因此不在於其造型有何特異之處，而是隨著作品尺度的放大，觀眾經驗將會根本性地產生劇烈的動搖、變化，並驚覺空間經驗中實際上隱含著序列性（sequence）。

肯認「路徑」的能動性，同時對「空間的時間化」（temporalization of space）進行通盤檢討，在20世紀同樣發生在建築領域。建築師柯比意（Le Corbusier）在1920年代提出「散步建築」（Promenade architecturale）的概念，同樣在中文化的過程中遭受「超譯」的問題，它的字面意義原本應該是——「長廊」（promenade）。透過長廊的這一隱喻，柯比意指出建築在時間、空間上都是一種主觀經驗，觀眾不可能從「一個」參考點有效地描述一個空

¹⁹ Krauss, R. (2017). 現代雕塑的變遷 (吳彥, Trans.). 中國民族攝影藝術出版社.
<https://www.books.com.tw/products/CN11436285>

²⁰ Krauss, R. (2017). 現代雕塑的變遷 (吳彥, Trans.). 中國民族攝影藝術出版社.
<https://www.books.com.tw/products/CN11436285>

²¹ Krauss, R. (2017). 現代雕塑的變遷 (吳彥, Trans.). 中國民族攝影藝術出版社.
<https://www.books.com.tw/products/CN11436285>

間，而是必須穿越它²²，建築因此不能再被視為單純的靜態量體，而是具有一種隱含行程 (implied itinerary)。

在柯比意的案例中，這種思維甚至可以決定性地成為建築師的設計考量，在法國導演皮埃爾·舍納爾的短片《今日建築》(Architecture d'aujourd'hui)²³中，便很清楚地描繪了觀眾在薩伏依別墅 (Villa Savoye) 中走動的理想路徑：「畫面中，一個人沿著長廊步行，穿過空中花園，到達屋頂『尋找太陽』，正如柯比意鼓勵觀眾經驗這座房子的方式一樣。²⁴」建築因此具有劇場般的表演性質，在空間之間換幕，並在觀眾的行走當中，回溯性地讓「路徑」成為一種有如動態影像般的空間之旅 (cinematographic spatial journey)。

「雕塑－建築」交織的黎明

論及現代主義時期的雕塑變化，對於「基座消失」的過度強調，使得雕塑似乎獲得自身可以獨立存在的本真性 (authenticity)，然而，這樣的藝術史敘事卻使得人們輕易地化約了「空間經驗的複合形式」，彷彿雕塑可以脫離環境，在它自身當中獲取意義；反之，對於「少即是多」(less is more)、除去多餘裝飾的強調，也在建築領域造成相似的效果，將空間視為靜態的三維量體，消弭其具有表演性質的能動性。

一個讓我起疑的「雕塑－建築」案例，是一戰後在世界博覽會 (International Exposition) 期間作為國家展示場館使用，由密斯·凡德羅 (Mies van der Rohe) 於1929年所設計、興建的巴塞隆納德國館 (Barcelona Pavilion)：「為什麼在一棟應該為『新時代精神』發聲的現代主義建築當中²⁵，建築師反常地在最醒目的位置放置了一座傳統的寫實人像雕塑？」

為了試著回答此一問題，如果我們拿1929年的竣工平面圖²⁶，與前期的一系列設計平面圖相互對照，可以發現在原先的規劃當中：(一) 雕塑的基座是長形而不是方形，意即建築師預想的雕塑是臥姿，而不是最終採用的立姿；(二) 雕塑的基座一共有三處，而不是最終保留的一處。另一方面，儘管該建築是作為博覽會國家場館使用，然而除了該雕塑與特別設計的「巴塞隆納椅」(Barcelona Chair) 之外，空間中沒有任何其他的展品，換言

²² Louw, M. (2016). The architectural promenade and the perception of time. *South African Journal of Art History*, 31(2), 12-33.

https://sajournalofarthistory.org.za/wp-content/uploads/2018/10/SAJAH_31_2.pdf

²³ 該短片由柯比意參與編劇，全片連結：<https://vimeo.com/67793221>

²⁴ Louw, M. (2016). The architectural promenade and the perception of time. *South African Journal of Art History*, 31(2), 12-33.

https://sajournalofarthistory.org.za/wp-content/uploads/2018/10/SAJAH_31_2.pdf

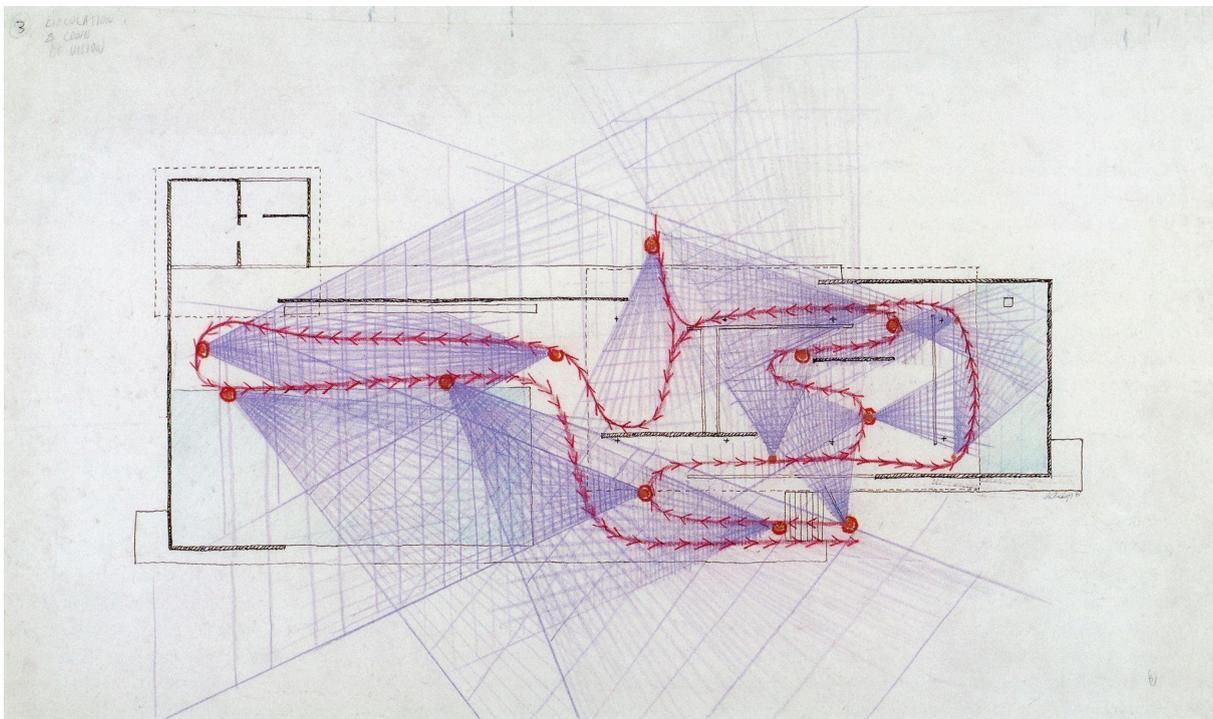
²⁵ Richard, W. (2004). *Key Buildings of the Twentieth Century: Plans, Sections, and Elevations*. W. W. Norton & Company. <https://archive.org/details/keybuildingsoftw0000west>

²⁶ <https://www.moma.org/collection/works/142968>

之，密斯確實很重視該雕塑在建築設計中所佔據的意義，並且很有意識地在處理「雕塑—建築」的交互關係。

這座由密斯親自到格奧爾格·科爾貝 (Georg Kolbe) 工作室挑選的人像雕塑《黎明》(Der Morgen)，被放置於建築中較小的水池當中，位於空間中最深處的位置。由於涉及開幕儀式的需求，西班牙皇室與觀眾的兩條預設動線都受到妥善的設計，同時因為「自由平面」(free plan) 的使用，空間中所有的牆面位置，在設計上都不受「承重」(load bearing) 需求的制約，可以全然依照建築師的理想自由配置²⁷。再者，由於建築本身即是唯一的展品，它成為觀眾銜接至下一棟展館之間的過渡空間，密斯刻意將動線設計成類似「迷宮局部」(puzzle-like corridor) 的長廊²⁸，阻斷任何可以直接穿越建築的可能。也就是說，無論以何種角度考慮，整棟巴塞隆納德國館的空間機能，除了提供觀眾暫時坐下休憩之外，只服務於一項核心元素——路徑。

或流通或曲折、或通透或隔絕的動線與視線，最終體現成建築本身多樣化的層次關係，加上密斯對於玻璃、鋼鐵、大理石、紅瑪瑙、與石灰岩等多種材質的使用，加強了德國館在光影變化、可穿透性、空間密度等多面向的豐富表現，其中，最常為人所忽視的即是複合材質的使用在「光反射率」上造成的差異，與其相應產生的視覺效果。



²⁷ 當建築師以十字鋼柱作為樓板的主要結構，意味「承重牆」已經不是必須的結構系統；儘管在德國館中的牆面仍然具有承重作用，然而它僅只是工程的施作方式，不干涉空間預先的隔間設計。

²⁸ <https://barcelonapavilion.weebly.com/context.html>

【圖2.】「動線與視錐」保羅·魯道夫對巴塞隆納館的圖面分析(圖片來源：<https://www.paulrudolph.institute/interview-peter-blake>)

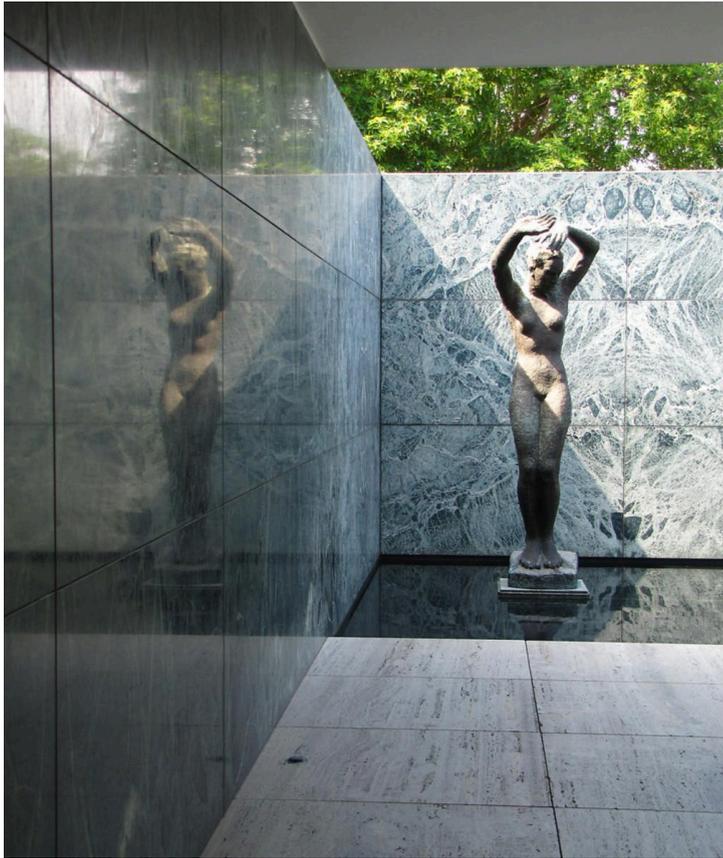
建築師保羅·魯道夫(Paul Rudolph)在1986年繪製了一系列對巴塞隆納德國館的圖面分析, 清晰地揭示了該建築對於觀眾經驗的多重考慮。不同於基地、空間、規模、結構、功能等常規的圖面分析, 他更加著重於抽象的「時間化的空間經驗」, 並少見地以富有創造力的圖面形式表現。在一篇訪談中, 魯道夫提及巴塞隆納德國館之於他的深刻影響: 「這是我能想到的最人性化的建築之一——這在二十世紀是罕見的。²⁹」

在多種反射率的牆面材質、天花板與兩個水池的光影互動中, 關於雕塑《黎明》的意義於是呼之欲出: 「幾乎沒有一個地方不能瞥見那個雕塑。因此, 當您在展館和露臺上行走時, 它就成為一個永遠存在的參考點[……]這座雕塑看起來確實在移動。³⁰」儘管它實際上佔據了一個實體地點, 然而在牆面的反射、玻璃的視野穿透中, 它彷彿總是與觀眾同行, 一同經驗整趟有如迷宮般的曲折長廊。直到走近建築的深處, 終於面對著這座雕塑時, 它卻位於一個無法涉足的小水池中央, 佔據著一個「不可能迫近的參考點」, 雕塑的位置實際上是「整個德國館變得最清晰的點。如果你是雕塑, 並且從那個位置向南和向東看, 你會意識到建築物、露台和其他地方所有最大的空間尺寸。你會看到透明和半透明的層次, 看不見和看見的反射, 以及以多種方式呈現的隱含空間。」

在觀眾動線的最深處, 密斯似乎用這個「可望而不可即」的雕塑強調了「自明性座標」的不可能性, 並肯認空間組織中所隱含的時間經驗本質, 最終, 《黎明》回溯性地將整趟路徑串連起來, 並以「建築—雕塑」的交織, 讓它們相互從對方當中獲取自身的存在意義。

²⁹ <https://www.paulrudolph.institute/interview-peter-blake>

³⁰ <https://www.paulrudolph.institute/interview-peter-blake>



【圖3.】《黎明》與牆面上的倒影(圖片來源：<https://www.fotocommunity.de/photo/morgen-angel-dd/25848290>)

魯道夫所述的「人性化」(human)，因此即是在不破壞現代主義理念的情況下，對於觀眾經驗深刻而簡約的關懷。這同樣表現在密斯對於《黎明》的選用上，該雕塑是一件雙手高舉過額的裸女塑像，尺寸接近於真實的人體尺度，因此可以作為一個可供觀眾參照的比例尺。另一方面，密斯將雕塑面朝建築出口的最後一道長廊，面朝東方。當日出的陽光灑落時，她原先無意義高舉的雙手，彷彿在此刻試圖遮擋陽光，這一空間位置的選擇，因此回溯性地賦予了雕塑一層額外的意義，同時也讓該雕塑的作品名稱變得栩栩如生，在傳遞新精神的企圖下，隨著觀眾從最後的過道中離開，這座傳統的寫實人像彷彿也在此刻——迎接了她自身的黎明。

參考文獻：

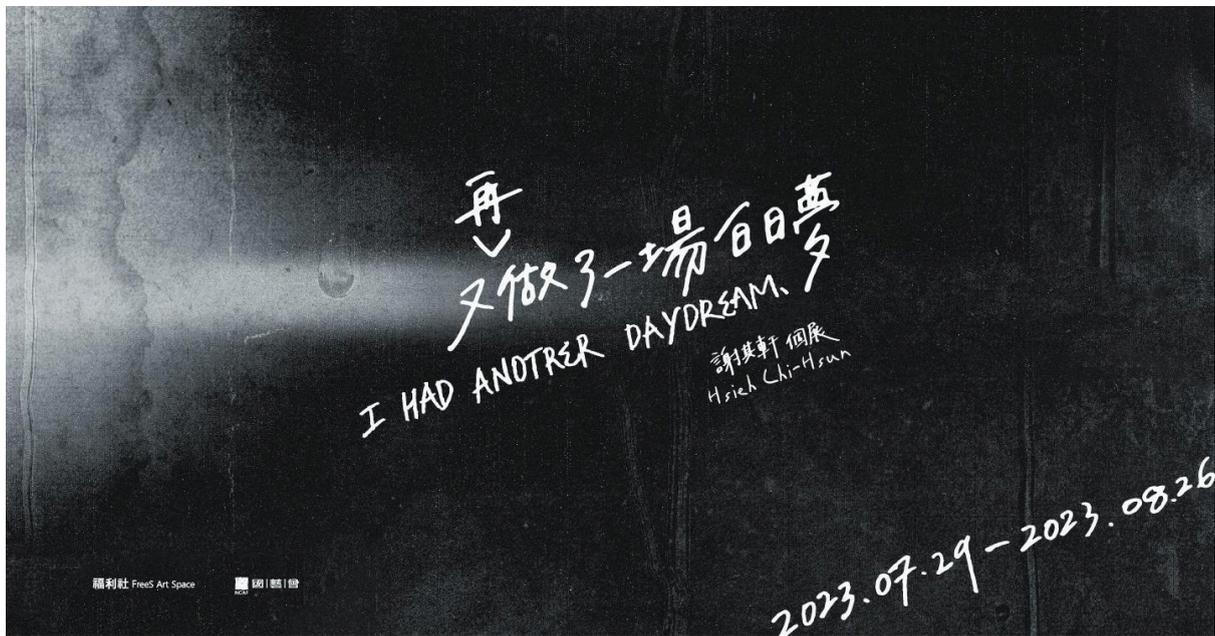
Krauss, R. (2017). 現代雕塑的變遷 (吳彥, Trans.). 中國民族攝影藝術出版社.
<https://www.books.com.tw/products/CN11436285>

Louw, M. (2016). The architectural promenade and the perception of time. South African Journal of Art History, 31(2), 12-33.
https://sajournalofarthistory.org.za/wp-content/uploads/2018/10/SAJAH_31_2.pdf

Richard, W. (2004). Key Buildings of the Twentieth Century : Plans, Sections, and Elevations. W. W. Norton & Company.
<https://archive.org/details/keybuildingsoftw0000west>

或高或低的影響：《又再做了一場白日夢》謝其軒個展評論

作者／曾哲偉 (TSENG Che-Wei)



【圖1.】《又再做了一場白日夢》展覽主視覺(圖片提供：謝其軒)

如果架高是必然形式

延續近期展覽《；流成何》(良室藝術空間, 2022)³¹、《又做了一場白日夢》(臺北市立美術館, 2022)³²中的空間策略, 藝術家謝其軒今年(2023)在「福利社 FreeS Art Space」的徵件個展《又再做了一場白日夢》, 同樣在沒有開窗的白盒子空間中, 以符合人體尺度、可供觀眾走入的空間裝置(Installation)的形式呈現。

福利社展間位於地下室, 觀眾走下台階進入展場後, 需要跨步「踏上」作品平面, 平面中央是個黝黑的水池, 其中留有一條可供觀眾走動的步道, 作為觀展動線。

展場整體非常昏暗, 行走在步道上需要隨時警惕自己的腳步, 以免落入水池之中, 在《_____》這件主要作品中, 水池的存在為這種「身體感」起到關鍵性的作用。然而, 如果說藝術家援引「水池」意象的核心目的是為了這種觀展效果(effect)的話, 對於筆者而言, 該作品的「收邊形式」也就變得非常重要。

³¹ 該檔展覽與藝術家蔡尚孚共同創作。

³² 該作品獲「2022臺北美術獎」入選, 該屆獎項提供入選藝術家以完整個展空間於臺北市立美術館呈現。



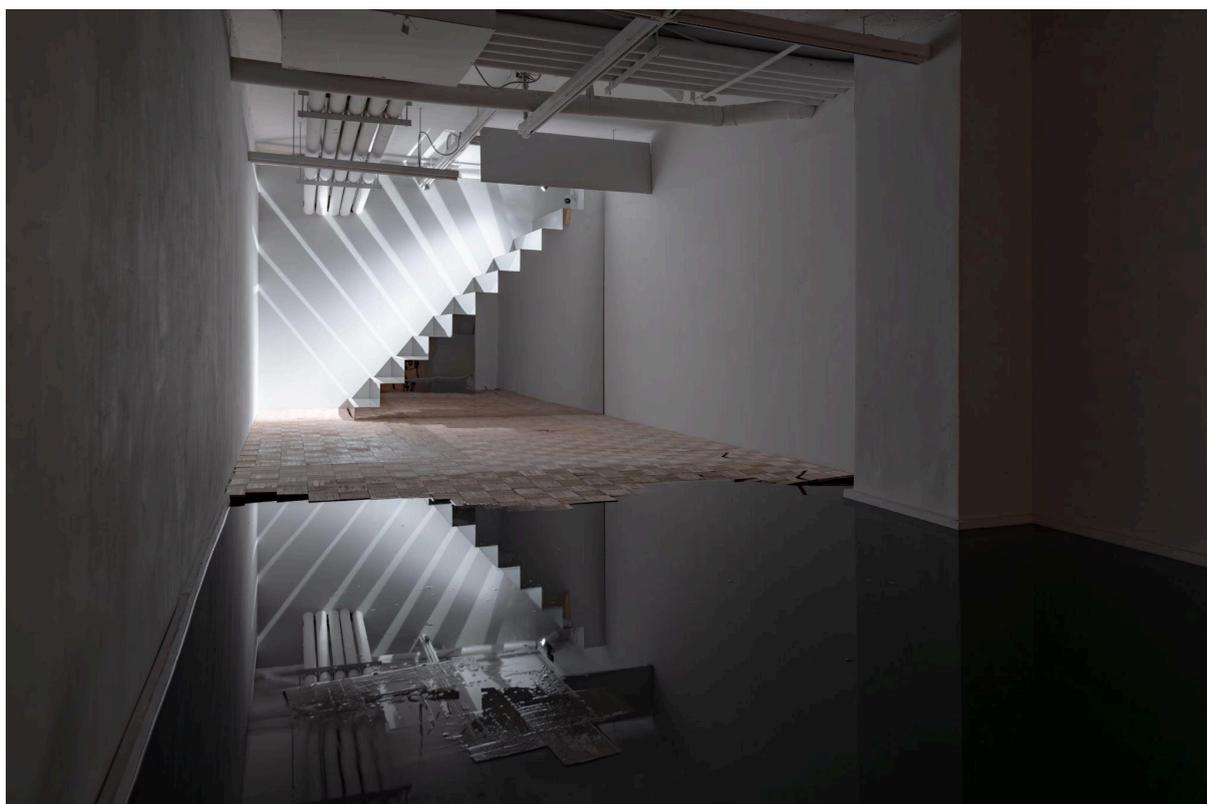
【圖2.】謝其軒,《_____》, 2023, 水、墨汁、不銹鋼, 尺寸依場地而定(攝影:劉耀鈞)



【圖3.】謝其軒,《0》, 2023, 影像、水管、水, 尺寸依場地而定 (攝影: 劉耀鈞)

裝置藝術的類型, 即是處理作品如何「裝置 (install)」於展示空間當中, 其中具有強烈的場域限定性 (site specificity) 意味, 因此當作品越加趨近於自律的 (autonomous), 甚至不需與既有空間對話而可以獨自成立時, 其裝置性質也就越發薄弱。在本次《又再做了一場白日夢》的觀展經驗中, 筆者的首要印象即是其中幾件主要的空間裝置作品完全新增的「平面」與展場既有的「地面」之間難以忽視的高低差 (見上【圖3.】), 以至於該作品所欲呈現的觀眾效果, 高度仰賴此一「踏上」的動作。當這件作品的收邊形式完全揭露於這個「高低差」時, 觀眾的注意力將不再聚焦於「水池」, 而是看見這一水池在空間施作上之所以成立的「水箱」。

這並不代表空間裝置一定必須以輕巧的方式實現, 而是當作品與既有空間缺少呼應關係的情況下, 耗工的大型木作將會使作品趨近於室內裝修, 這樣的情況在作品《Good morning! And in case I don't see you, good afternoon, good evening and good night.》中尤為明顯, 空間裝置宛若鏡框式劇場中的舞台設計, 成為一種精心打造的場景奇觀。



【圖4.】謝其軒,《Good morning! And in case I don't see you, good afternoon, good evening and good night.》, 2023, 不銹鋼、水, 尺寸依場地而定 (攝影: 劉耀鈞)

或高或低的影響



【圖5.】謝其軒，《# 1》，2018，鐵、馬達，30cm*30cm*30cm（圖片提供：謝其軒）

回溯謝其軒過往的創作脈絡，可以發現這種「架高(elevation)」的手法實際上其來有自。藝術家2018年的作品《# 1》即引用都市經驗中地面層(ground floor)的代表性物件「水溝蓋」，並賦予這個平面符號厚度(thickness)，該作品的尺寸與展示空間既有的地磚相符，因而產生了一種「二維—三維」轉換的趣味性，當符號本身成為一個立方體時，藝術家也以極簡約的形式回應雕塑傳統中「雕塑—台座」的重要議題。

對於觀眾而言，《# 1》的作品尺度仍然是一個展示物件(object)，無論觀眾能不能踏上去，它都沒有可供觀眾在其上走動的空間。



【圖6.】謝其軒,《_____》, 2020, 水、水泥、鐵, 15m*13m(攝影:劉耀鈞)

如果藝術家近期慣用的水池形式, 它最初的發想源自於藝術家2020年在國立臺北藝術大學時期的同名舊作《_____》的話, 三年前這件作品的文字介紹就顯得很有意思:「在一個原本就具有高低差的廣場, 再加一個擋板然後裝水改變了這個空間原有的性質, 很多觀者都會因為作品而繞道而行, 廣場的旁邊就是走廊, 又回歸到原本走廊的用意。³³」

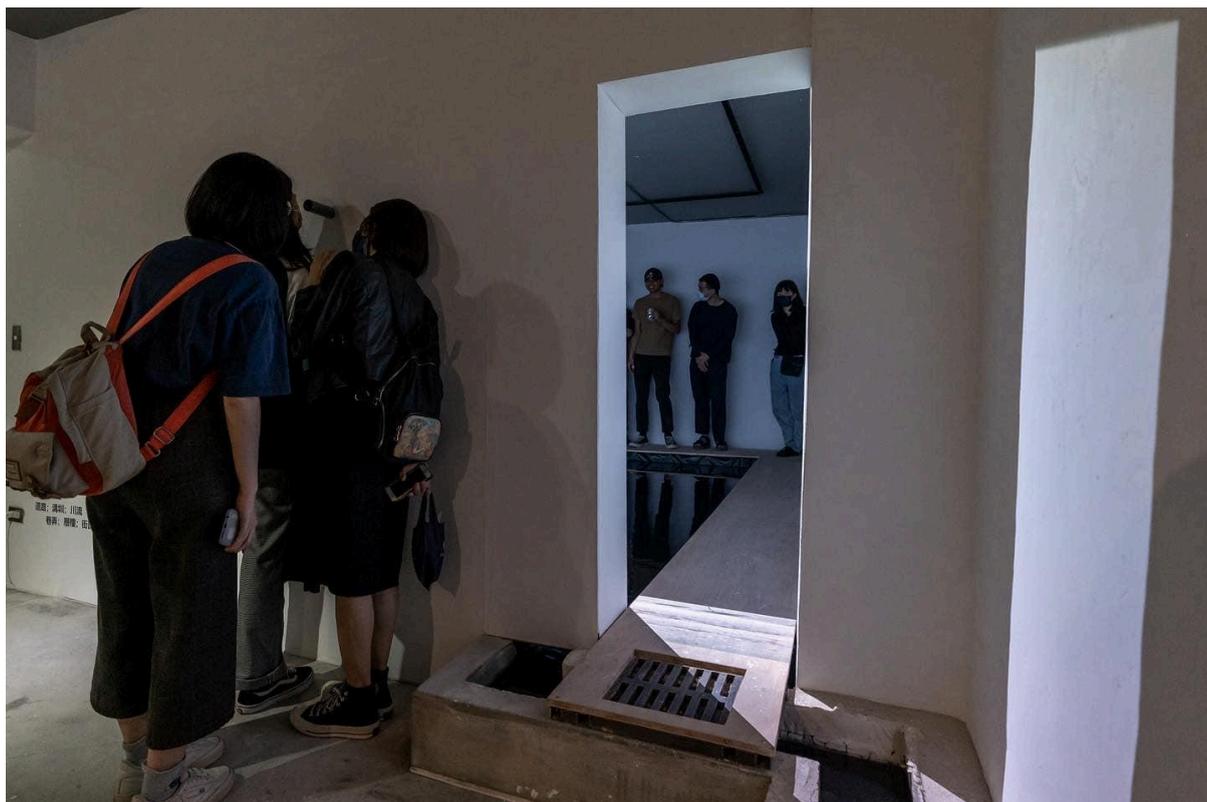
藝術家在該件舊作中, 僅以「一個擋板」就改變了既有中庭的空間屬性, 原先的高低差被水填滿, 令水面與地平面齊平, 並且以極其輕盈的介入手法, 直接影響校園使用者的習慣動線與空間經驗。與近期水池相關作品的展示形式對照, 這件舊作的空間狀態明顯與既有空間形成更加強烈的回應, 同時具有明確的場域限定性質, 是名符其實的「空間—裝置」作品。

與之相比, 藝術家近期於《; 流成何》、《又做了一場白日夢》與《又再做了一場白日夢》中的空間操作, 則曝露出該形式在白盒子空間中進行呈現的內在矛盾: 當水池形式不再具有「現地製作」的意味, 同時裝置尺度又近似於建築量體自身時, 「架高」的收邊形式似乎也就脫離了藝術家先前的創作脈絡, 不再適合納入傳統的雕塑脈絡思考, 成為一種技術

³³ 摘自《_____》作品資訊, 參見藝術家官網(連結:<https://www.hsiehchihsun.com/blank-2>)

需求(裝水)導致的必然形式。在此前提下,「架高」使「作品／展場」產生脫離,並且強化它作為獨立作品的存在感,一定程度地削弱了觀眾沈浸於空間中的觀展經驗。

實際上這種收邊方式並非不可動搖的必然形式,尤其是《又再做了一場白日夢》的展場「福利社 FreeS Art Space」位於地下室,倘若藝術家將展場地面整體架高,或以其他空間調度的方式,令觀眾走下台階後便已「身處於」作品步道上,這種「作品／展場」間的斷裂感將會隨之消弭許多。



【圖7.】《∴流成何》展場紀錄(攝影:劉耀鈞)

在另一種情況中,如同在《∴流成何》所呈現的那樣,作品依然保有「架高」形式,然而其收邊的施作方式卻較為多樣、複雜,成為作品空間設計上的造型語彙。步道以懸挑形式延伸至入口處外,不再單純是一個架高平面(surface),而成為一個平台(platform),在此前提下,「架高」本身成為一種對於觀眾的邀請手勢,引導觀眾「踏上」該作品的觀展動線。



【圖8.】卡羅·斯卡帕階梯設計(圖片來源:<https://flic.kr/p/wx1snY> ; 創用CC授權條款:[CC BY-SA 2.0](https://creativecommons.org/licenses/by-sa/2.0/))

如同著名建築師卡羅·斯卡帕(Carlo Scarpa)所慣用的階梯設計手法:有別於制式、功能性的鋸齒狀階梯,一個經過處理的架高平台,實際上已經具備一種對於空間使用者的邀請意味。這類空間設計中固有的形式語彙,將直接地作用於觀眾的觀展經驗上,因此在「空間裝置」類型的作品中,預先將觀展經驗的面向納入設計考慮中也就顯得至關重要,即便這種形式討論時常受人忽略,並且難以指認,然而卻無需經過言語中介,便能直抵觀眾的身體經驗。

綜上所述,藝術家近四年來以《_____》為名的這一系列作品,從2020年介入公共空間的狀態,至近期數次於白盒子空間中的展出。在兩者形式差異的對照中,明確顯示出這類具有「場域限定性」的作品類型,在進行移地重製、舊作參展的時候,無可避免地必須重新斟酌作品與「展覽現場」之間的關係。在不至於過度影響作品獨立性的前提下,依據現場條件有效進行調整,並在兩種截然有別的空間狀態中,持續保持該作品的同一性,而不會在「因地制宜」的改動下,大幅度地失去該作品的核心精神。如是在觀眾面向更加細緻的考慮下,無論或高或低的收邊形式,其重點或許也就不再那麼形式化,而能真正著重於其所欲呈現出的效果。