

手與物與境的世代論重探：

總論「匠人的技藝：探訪當代藝術家的手感、拾荒與匠心」

一、計畫背景：2021 年後臺灣當代藝術場景

在展開「匠人的技藝：探訪當代藝術家的手感、拾荒與匠心」之前，最早的計畫背景從 2021 - 2022 這兩年間臺灣南部地區的三個藝術現場留意起：2022 年高雄市立美術館高雄獎首獎兩位得主——李承亮與蔡音璟的兩件作品《Dio 駱駝》與《在海拔 2000 公尺震動》；台電公共藝術祭「奧拉之城 Electri City」

（2019、2022）裡頭，許多藝術家以工業用與回收材料結合動力機械，轉換成各式的互動裝置；2021 年第二檔徵件展「在你不注意的時候，請跟我來—倪祥個展」追蹤起，接續的幾檔展覽皆能看見參展藝術家藉由手作進行現成物、廢棄物的重新採集、組構及編排，並乘載各自的生命經驗與敘事於作品上頭。

從 2022 年底開始執行「匠人的技藝：探訪當代藝術家的手感、拾荒與匠心」計畫之後，筆者特別想以這兩年期間於臺北當代藝術館舉辦、由策展人莊偉慈策動的「Signal Z」聯展作為本篇總論的一個起手式。走進「# 消散風景」展間，李珮瑜、石在工作隊、李承亮 & 蔡音璟、空城現場（王正祥&林彥翔）、廖昭豪五組藝術家串接起一幅臺灣現代化進程中被遺落的記憶、被彌平的殘存景觀。藝術家之手進行修復、擬仿、標本化，以及家族史、迫遷史、災難史、勞動史的再詮釋，賦予這些物的重生。

從上述的背景陳述中，筆者除了觀察到多位南部藝術家皆以廢棄物、回收物件、工業用材料、簡易動力機械進行複合媒材的藝術生產。如果擴及到臺灣南部的藝術生態，高美館、嘉美館兩個南部具指標性的地方美術館在獎項品味、徵件評選，又或是獨立策展人在公共藝術節慶的作品挑選等機制上，似乎都在建構一種屬於當代獨具特色的美學典範。再進一步說，在數位與虛擬浪潮席捲下，站在創作的另一條軸線上，似乎看見藝術史兩個重要母題：手感與物件的復權回歸？

二、匠藝：脫手工化後如何重新上手

美國評論人威廉·德雷謝維奇在 2020 年出版《藝術家之死》（The Death of the Artist: How Creators Are Struggling to Survive in the Age of Billionaires and Big Tech）一書，當中宣稱在數位資本主義、社群媒體與零工經濟全面崛起的二十一世紀後，藝術家的定義被無限擴張，進入到「每個人都是藝術家」卻同時造成「藝術家之死」的情境之中。當中試圖界定藝術家從文藝復興時期以工匠（craftsman）的角色存在、十九世紀時為波西米亞人、二十世紀被視為專業人士，來到數位大數據時代中，藝術家典範開始產生轉移，有必要重新探問：什麼是藝術、什麼才是好的藝術？藝術家在社會中的位置何在？

在追逐高科技的數位時代中，伴隨文創風潮帶動起「動手做」（DIY）、手感經濟（Hand-touch Design）、自造者文化（Maker Culture），或是近年來當代藝術領域的工藝跨界、繪畫回歸等趨勢，值得進一步深究藝術家與職人／匠人之間本質性問題。

這樣的討論值得回到政治學家漢娜·鄂蘭曾在 1958 年出版的《人的條件》（The Human Condition）中以「勞動」、「工作」、「行動」去界定「人」本質的意義，並提出「勞動之獸（Animal Laorans）」與「創造之人（Homo Faber）」的區分：前者指的是例行性從事苦役的人，專注於幹活、為工作而工作，不問世事；後者則援引自文藝復興時期拉丁詞裡「會製造工具的人」，是一種有形勞動與實踐的鑑定者。相較於勞動之獸一心想著「怎麼做？」，創造之人問的是「為什麼要做？」¹

五十年後，鄂蘭的學生理查·桑內特針對這樣的二分提出修正，在 2008 年出版

¹ 理查·桑內特（Richard Sennett）（2021）。《匠人：創造者的技藝與追求》（The Craftsman）。臺北：馬可孛羅，頁 13。

的《匠人：創造者的技藝與追求》（The Craftsman）一書中重新審視匠藝涉及頭腦與手之間的密切關聯，闡釋手工勞動絕非無關創新的低階技能，勞動之獸其實是有能力思考的，製造者的腦子理想的也許是材料的使用而不是跟其他人交換意見，一起勞動的人肯定會跟彼此談論手邊正在做的東西。

這樣的工作方式得以在物質生活中安身立命，更是開創新思維的關鍵，企圖在當代社會中喚回與重新評價「匠人精神」。桑特以西方藝術史進行考察，文藝復興時期藝術家的出現其實是從中世紀匠人社群中脫穎而出，其中作為關鍵基準的「原創性」（originality）這個希臘文字源為「poesis」，意思是「某個東西由無到有」；他在書中結語處重新回顧西方實用主義（pragmatism）的發展歷程，強調匠藝是透過經歷、經驗的理解，他認為工藝和藝術在當代社會的界線逐漸模糊，所有技術都含有感性意義。²

桑特以赫非斯托斯與潘朵拉兩位古典神話人物的描述，闡述技術勞動與匠藝經驗的文化價值，也反照出人類對於物質文明的愛恨交織。前者是匠神，製造許多日常用品，本人卻其貌不揚又有殘缺；後者是女神，擁有的事物跟她本身一樣美麗誘人，但也是有害的。從柏拉圖讚賞古代的民間技術，但又推崇非物質的靈魂；早期基督徒看中木工、裁縫、園藝勞作，卻又藐視人類對物質本身的喜愛；啟蒙主義既擁抱又懼怕機器的完善。桑特在西方文明中看見一條人類對於人造物的矛盾態度，持續影響著對於匠人的命運。

無獨有偶，近期中國孫周興教授出版的《手與物》（2024）一書中，以二十世紀現象學視角討論藝術與手工、人造物之間的關係。他從希臘古典對於藝術審美的三個基本元素談起：擬仿（mimesis，自然的靜物與尊重）、創新（aletheia，真理的揭示）、手工（techne，藝術的身體性）。藉由海德格的上手之物

（Zuhandenheit, readiness-to-hand）與手前之物（Vorhandenheit, presence-at-hand）進行人與手、物之間的闡述：前者形容人類使用工具過程中達成物我合一的信任關係、後者則是意識工具的知性。

² 同1，頁78-79、309-313。

在技術物逐漸因網際網路、虛擬實境、手工智能的快速流變下，失去了偶然性、個別性、差異性，產生殊異性，個體生命經驗發生「空轉」，使的上手之物與手前之物界線開始模糊，藝術開始「脫手工化」。這種抵抗「脫手」進程的歷史，也曾發生在十九世界後半，因工業革命機械工業逐漸取代手工，在英國出現著名的美術工藝運動（Arts and Crafts Movement）。孫周興進一步闡釋：藝術創作的的基本任務是把『脫手的』東西搞成『上手的』；裝置藝術是對現成物——或者按照海德格的「手前之物」——的重置和再造，他認為藝術有其積極性在於能把物重新神秘化的過程³。

三、計畫框架與方法

手工之物與科技進步的對抗、工藝與藝術之間的界線持續在藝術史進程中不斷回歸討論。如果回到緣起背景討論到臺灣南部地區逐漸凝聚出「獨具特色的美學典範」該如何描繪與評論呢？

筆者在「匠人的技藝：探訪當代藝術家的手感、拾荒與匠心」計畫中，嘗試以前述桑特的實用主義、孫周興延續海德格現象學之觀點框架，以及王聖閔所提的作品主義：「從作品的特質中挖掘潛在概念，以此擴充在地藝術知識，並進一步促進在地理論誕生的可能」⁴的討論框架出發。當中以嘉義、臺南與高雄為區域範圍，選定十位長期定居與活動於此的當代藝術家，作品以廢棄物、回收物件、工業用材料、簡易動力機械進行複合媒材的藝術生產為主，針對 1970、1980、1990 出生劃定粗分三個世代。

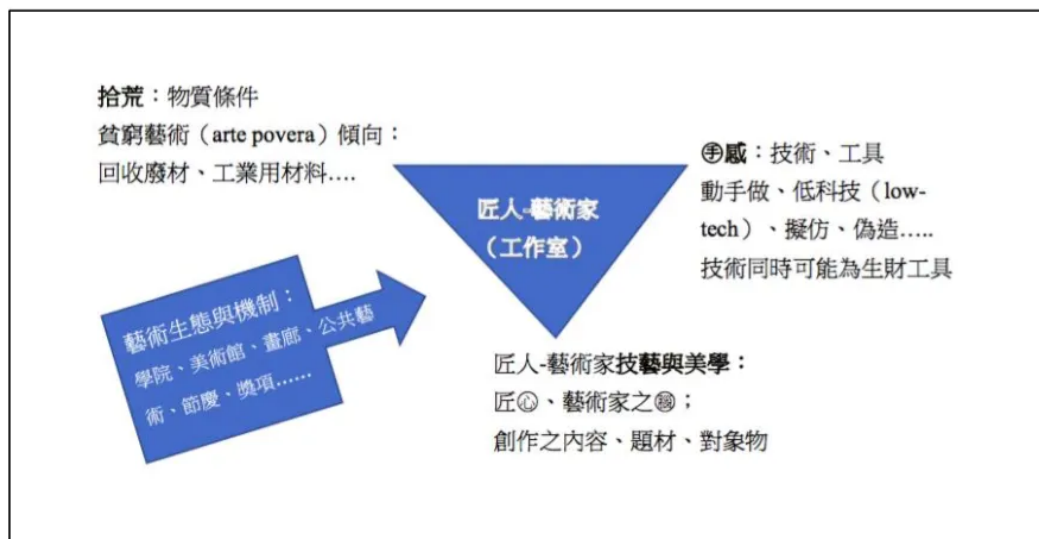
本計畫討論藝術家包括，第一個世代有長期使用低科技動力裝置藝術家蕭聖健（1968-）、擅長以手工縫織的汶萊華僑方偉文（1970-），以及兩位在臺南經營替

³ 孫周興（2024），《未來哲學系列：手與物》，上海人民出版社，頁 72、119、227-228、236。

⁴ 張玉音（2022），〈【評論的「挑戰」】不說再見，如果藝評還有明天：王聖閔談藝評與編輯的第一現場（下）〉，《典藏 ARTouch》。網址：<https://artouch.com/art-views/issue/content-62427.html>

代空間亦是創作者身份的林煌迪（1971-）與黃逸民（1976-）；第二個世代為前述目前活躍於南部地方美術館與公共藝術節慶的中生代，如倪祥（1982-）、林建志（1985-）、李承亮（1986-）、蔡音璟（1986-）；第三個世代則以擅長物件採集與擬仿的創作者廖昭豪（1990-）與張根耀（1992-）作為新生代的代表。

此考察計畫將採取文獻分析法、深度訪談法、實地田野調查搭配進行。首先，筆者從匠人、手感、物件、工藝與當代藝術、裝置藝術等書目，以及針對十位討論藝術家的相關藝術評論、碩士論文進行基礎參考，參考資料如文末列表。深度訪談部分，以十位藝術家作為主要訪談對象，並以計畫前置時所設定的討論框架，在正式訪談前為藝術家量身擬定討論訪綱，包括從學習養成、創作媒材與方法、造形原型、敘事內容等面向題目，建構出他們各自的美學核心。



「匠人的技藝：探訪當代藝術家的手感、拾荒與匠心」討論框架（王振愷製圖）

實地田野調查部分，筆者親身前往十位藝術家的工作室進行實地的現場踏查，實際透過他們創作的空間，在這個現場裡能夠真正貼近藝術家的內在，理解他們的創作處境，裡頭涵蓋媒材、技術、閱讀、喜好、品味到物質條件等後台細節。

從語義學談起，「工作室」（studio）一詞的義大利原文「studietto」與「studium」首見於十五世紀的帕多瓦，是學者書房（study）的藝術家版本，或說私人收藏室（studiolo）；在十七世紀以前的英國，工坊／工作坊（workshop）一詞用於指稱各式各樣的製作者；之後畫家開始使用如密室（cabinet）、私室（closet）與畫室（painting room）等。「工作室」（studio）一詞在十八世紀中葉進入英語系統，原本專門被畫家與雕刻家此用，但在二十世紀，世界上最具影響力的藝術期刊《工作室：美術與應用藝術插畫雜誌》（The Studio: An Illustrated Magazine of Fine and Applied Art）開始放棄區分美術與實用藝術，致力推廣藝術與工藝運動，至今工作室的概念逐步廣泛用於各個領域。⁵

四、計畫小結：手與物與境的世代論重探

筆者在計畫進行一半時，翻閱到藝術家方偉文碩士論文中的一段話：「藝術創作行為是實現自我的手段，並做為涉世的一種策略。而浮現的只有衝突、壓抑、疏離。經常在想，自己只是喜歡作為一個藝術工作者的社會身份。它是游離的，像是專業的流浪漢和拾荒者，處於世界的邊緣。在這裏，工作者的身份是一種象徵，它的內含是游離的，卻是一份擁抱社會的工作。」

我認為這段二十年前的書寫，已為「匠人的技藝：探訪當代藝術家的手感、拾荒與匠心」下了最好的結語。在結束十位藝術家訪談後，本文從上述對於匠藝、手與物的理論討論到實際工作室訪談的研究框架，在最後將以世代論的視角小結整個計畫的思考。

近年「自成徑—台灣境派藝術」（2018）、「所在：境與物的前衛藝術 1980-2021」（2021）兩個展覽中，皆將臺灣當代藝術的起點現場拉至 1980 年代後藝術家林壽宇回台，以及影響春之藝廊、伊通公園、SOCA 現代藝術工作室作為據點的前衛藝術家社群，如莊普、賴純純等人。

⁵ 詹姆士·霍爾（2024），《藝術家的工作室：藝術產地×創作故事×行業祕聞的文化史》，臺北：典藏，頁 10-11。

當時藝術家們從單一「物」如畫布、織布、工業素材的突破，擴展到非物質性的空間、場所、情境之「境」的探索，以革新現代主義繪畫並且打破繪畫、雕塑的傳統分類為目標，朝向空間裝置、新媒體藝術等多類型的典範轉移。此世代的藝術家也主導了 1990 年代至今臺灣當代藝術學院的發展，目前許遠達與蔣伯欣等藝術史評家暫以「境派」(Jing-Pai) 為其定名。

時序再往後至 1990 年代，全球藝術與臺灣當代藝術一個具有代表性的變化即是「裝置藝術」(Installation art) 的興起，境派與此藝術類型在時代下接合。藝術家姚瑞中在 2002 年編著一本《臺灣裝置藝術 (1991-2001)》，進行階段性地統整紀錄，本計畫 1970 年世代藝術家方偉文與林煌迪的作品，分別被收錄於「廢棄物裝置 (junk art installation)」、「模擬、隱喻式場景 (simulation and metaphor)」兩個章節中。⁶

世代更迭，是邁向藝術前衛、推進藝術史的重要驅動力。兩千年後，藝評人與學院教師們分別以「喃喃自語 (muttering)」、「頓挫藝術 (Art of Frustration)」、「微型感性 (micro-sensible)」帶有批判地指出，1980 年後出生的世代藝術家在創作上具有政治性與主體性空缺、逃逸語言框架的捕捉等徵兆。⁷這波討論的高潮結束在 2008 年蘇育賢集結同世代藝術家舉行「CO-Q」聯展，期望透過此集結為自身世代定名，本計畫中 1980 年代出生的李承亮或是倪祥的作品中，都蘊含有失敗主義、逃避主義的思想。

筆者曾在拙作〈境派、頓挫，然後呢？—「Signal Z」裡的景觀世代論〉指出，如果將參展藝術家也是本計畫訪談藝術家——蔡音璟、李承亮視為 Z 世代前沿，他們出生年份皆為 1986 年，對我來說劃開前一個世代的關鍵點在於臺灣解嚴後的教育體制。兩位在初中階段適逢臺灣史地獨立成冊的 88 課綱第一屆、研究所就讀時剛好遇見臺灣公民運動崛起，臺灣主體認同已成世代共識，反權

⁶ 姚瑞中 (2004)，《臺灣裝置藝術 (1991-2001)》，臺北：木馬文化。

⁷ 相關討論可參考「台灣當代藝術資料庫」網站，當中對於「喃喃自語 (2003)」一詞的簡述。
網址：<https://tcaaarchive.org/Keyword/Entry/1857>

威、去中心的獨立意識早已根深蒂固。⁸

這二十年來，伴隨當代藝術內部體制與獎助機制的成熟，具指標的臺北雙年展先後以政治藝術、藝術政治性、歷史檔案等面相命題，驅動著藝術學院興起一波計畫型創作的技藝養成。如果再從外部環境看起，隨著臺灣社會的解嚴、民主深化，新世代在網路社群興起、太陽花學運的洗禮後，拋開前一輩以中華民族主義的共同體認同，朝向一個尊重多元族群、自由平等臺灣的流動想像。這樣的社會轉變驅動著近二十年臺灣當代藝術在視覺語言上的轉向，告別了「喃喃自語」，藝術家開始在自身的歷史與生活場域中找尋創作的形式與文本內容，並能共時地與全球藝術脈落接合，真正建構出臺灣當代藝術的主體性。

因此相對於策展人許遠達以提姆·克雷斯維爾（Tim Cresswell）的「地方」（Place）理論去框架這群被命名為「境派」（Jing-Pai）的藝術家們，我反而認為「地方」更適用於 1980 年代後出生的藝術家們的創作情境。⁹他們同樣掌握師輩對於幾何抽象、低限極簡、媒材純粹性等特性，卻跳脫開作品中常找不到明確指涉的圖像、符號，而且更擅長空間整體的部署，不以單一作品思考。在本計畫中 1990 年代出生的廖昭豪、張根耀都以貼地的方式、採取路上觀察學視角，採集生活環境的物件，面向現實世界。他們跳不同於 1970 年世代帶有精神分析途徑不斷迴返自身成長經驗、1980 年世代擅用動漫、電影文本、歷史敘事上的互文指涉。

手感傾向的來源，每位藝術家的取徑可能不同，但不同於更為後輩作為數位原生世代（Digital native）這十位藝術家的成長過程中，都曾歷經過類比至數位媒介轉換的變遷。1970 年世代，在學院養成中數位影像或科技藝術是非常新興的媒體，因此手作是他們慣常使用的方式，他們也會拆解動力玩具以 DIY 動手做方式、重新解構手作童玩的結構，發明出自己的動力藝術，帶有低科技質感。

⁸ 王振愷（2023），〈境派、頓挫，然後呢？—「Signal Z」裡的景觀世代論〉，《「Signal Z」展覽畫冊》，臺北：臺北當代藝術館，頁 30-43。

⁹ 許遠達（2021），〈所在：從東方到在地之物〉，《「所在—境與物的前衛藝術 1980-2021」展覽畫冊》，臺中：國立臺灣美術館，頁 22-35。

此次訪談藝術家有一半大學階段主修雕塑，包括林建志、李承亮、廖昭豪、張根耀，他們學習過程中累積紮實的手作基本功而熟捻各種雕塑媒材，並且開始思考脫離展台的問題、重思現成物而建構出「壞物」美學，也開始關注各自的興趣，在交通工具、動物、工程人造物、街邊湯瑪森裡找到造形的完形。

筆者在藝術家們的工作室現場裡觀察他們的上手之物，又透過專訪文章與相關論述的反覆閱讀下，以文字的方式解構出藝術家們的手前之物。本文的最後，以表格化的方式，統整出此次計畫訪談十位藝術家的出生年、學歷、作媒材／方法、造形原型、敘事內容與工作室所在地／租金，得以比較三個世代藝術家的美學思考。

・ 1970 年代

	出生年	學歷	創作媒材／方法	造形原型	敘事內容	工作室所在地
蕭聖健	1968	國立臺南藝術大學造形藝術研究所	記憶招喚機（低科技動力機械、撿拾物聲景裝置）／水墨美學中的「情與景會，境與意合」	萬物和諧的原始自然	童年農村記憶鄉愁、旗津海洋經驗	高雄內惟自宅
方偉文	1970	國立臺南藝術大學造形藝術研究所	繪畫裝置（水性顏料、紙張、撿拾物）／精神分析、拼貼（和與合）	漫畫、童玩、華人文化符號	汶萊華人文化與原鄉記憶	臺南官田（月租 5,000／16-17 坪）
林煌迪	1971	國立臺南藝術大學造形藝術研究所	文賢油漆工程行的歷史物件、木作／集合藝術的物流技術	不明物（飛行器、外星人與動物）	外來者的逃逸、遁逃敘事	臺南大內自宅
黃逸民	1976	國立臺南藝術大學造形藝術研究所	山寨剪黏（保麗龍碗、木塊、回收紙漿、鐵網、束帶）／精神分析	寵物狗、廟宇圖像	自我受難化（本我的「自我正義」vs 超我所帶來的「罪惡感」）	臺南一中教室／絕對空間

・ 1980 年世代

	出生年	學歷	創作媒材／方法	造形原型	敘事內容	工作室所在地
倪祥	1982	國立臺南藝術大學造形藝術研究所	現成物、錄像／補償術（物聚與人合）	西部沿海地帶地景、父親囤積物件、交通工具	「明明很努力，但怎麼還是只有這樣」的失敗主義哲學、「就算是不需要的，很快就補償」	雲林北港（月租 10,000／70 坪）
林建志	1985	國立臺南藝術大學造形藝術研究所	可動的雕塑（木作、保麗龍、海廢料）／二創	擋車、動漫、昭和時代電器	特定時代與族群文化（科幻、暴走族、昭和時代）	臺南安南區（月租 14,300／45 坪）
蔡音璟	1986	國立臺南大學美術系研究所	木作、音像裝置／感性知覺、人與動物關係學	動物標本	虛構假說、神秘學歷史考察	臺南南區自宅／寄生工作室
李承亮	1986	國立臺北藝術大學新媒體藝術學系碩士班	休憩式裝置（現成物、工業用媒材）／電影文本互文、路上物件採集	太空元素、公路風景、猩猩	科幻與公路電影想像、逃避主義	臺南安南區（月租 14,000／30 坪）

・ 1990 年世代

	出生年	學歷	創作媒材／方法	造形原型	敘事內容	工作室所在地
廖昭豪	1990	國立臺南藝術大學造形藝術研究所	回收紙紙漿／路上物件採集	景觀工程人造物	視差與錯位的想像填補	臺中大甲（月租 10,000／60 坪）

張根耀	1992	國立臺南藝術大學造形藝術研究所	撿拾物、保麗龍、影像裝置／岔出支線的任務（電玩裡的NPC）、路上觀察學	自我的替身、路邊撿拾物	擾動觀看機制的壞物學	工作佈展公司的木工工廠
-----	------	-----------------	-------------------------------------	-------------	------------	-------------

參考資料

ART PRESS Editorial（2022），〈藝術家政治社會性作品，是正義？「若只是過多的政治語言，只是選邊站而已」專訪倪祥於《在你不注意的時候，請跟我來》〉，《ART PRESS》。網址：<https://ssur.cc/tydHusj4H>

Daniel Chang（2017），〈日本的職人氣質 vs. 中國的工匠精神〉，《The News Lens 關鍵評論網》。網址：<https://www.thenewslens.com/article/57876>

方彥翔（2014），〈「ㄈㄨㄣ STORE」— 當代工藝性的轉換策略〉，《Very View 非常評論》。網址：<https://ssur.cc/x37B2bp>

方偉文（2003），《野生花園：1994 年至 2002 年方偉文創作論述》，臺南藝術大學造形藝術研究所碩士論文。

王品驊（2012），〈符號生產的機器—方偉文的物件宇宙〉，《藝術觀點》第 51 期，頁 107–114。

王振愷（2023），〈境派、頓挫，然後呢？—「Signal Z」裡的景觀世代論〉，《「Signal Z」展覽畫冊》，臺北：臺北當代藝術館。

王振愷（2024），〈萬年站的下一站？遁逃出的中間景觀——評李承亮「猩的展」裡的藝術創造〉，《典藏 ARTouch》。網址：<https://artouch.com/art-views/art-exhibition/content-155024.html>

王聖閔（2021），〈物的倫理學：關於方偉文的野生宇宙〉，台新銀行文化藝術基金會 ARTalks。

- 佟孟真（2013），〈噴射焦慮的慘綠少年 談蔡音璟個展「我們就此閃耀」〉，
《Very View 非常評論》14 期，網址：<https://ssur.cc/NzQLV7ZhY>
- 吳介祥（2019），〈台北雙年展_（二）藝術做為自然的幻肢？〉，台新銀行文化
藝術基金會 ARTalks。
- 吳昭怡等（2006），《手感經濟，感覺的時尚》，臺北：天下雜誌。
- 李承亮（2018），《路上的萬年站》，臺南：東門美術館。
- 赤瀨川原平、藤森照信、南伸坊（2014），《路上觀察學入門》，臺北：行人。
- 林煌迪（2002），〈「隨波逐流」林煌迪創作觀的形構〉，臺南藝術大學造形藝術
研究所碩士論文。
- 林煌迪編（2012），《類聚樣本：林煌迪作品集. 2012》，臺南：東門美術館。
- 林煌迪編（2015），《物件考掘：林煌迪作品集. 2015》，臺南：文賢油漆工程
行。
- 林煌迪編（2022），《重整作用：林煌迪作品集. 2022》，臺南：文賢油漆工程
行。
- 威廉·德雷西維茲（William Deresiewicz）（2022），《藝術家之死：數位資本主
義、社群媒體與零工經濟全面崛起，21 世紀的創作者如何開闢新局？》（The
Death of the Artist: How Creators Are Struggling to Survive in the Age of Billionaires and
Big Tech），臺北：麥田。
- 查映嵐（2018），〈當工藝再度照進藝術：關於當代藝術與工藝的一些思考〉，
《明報》。網址：<https://ssur.cc/WbafDbV>
- 倪祥（2012），《這也是沒辦法的事》，臺南藝術大學造形藝術研究所碩士論
文。
- 倪祥（2024），《大家都來看你了》，臺北：臺北市立美術館。
- 孫周興（2024），《未來哲學系列：手與物》，上海人民出版社。
- 納托·湯普森（Nato Thompson）、周佳欣譯（2021），《觀看權力的方式：改變
社會的 21 世紀藝術行動指南》，臺北：行人。

張玉音（2022），〈【評論的「挑戰」】不說再見，如果藝評還有明天：王聖閎談藝評與編輯的第一現場（下）〉，《典藏 ARTouch》。網址：<https://artouch.com/art-views/issue/content-62427.html>

張根耀（2021），《岔出的支線任務》，臺南藝術大學造形藝術研究所碩士論文。

張晴文（2013），〈方偉文：機遇，或者一套可能的修補術〉，《藝術家》，頁 267。

張晴文（2022），〈沒有名字的 OO（在地球安棲）——伊日藝術「三羽——蔡音璟個展」〉，台新 ARTalks，網址：<https://ssur.cc/C59MhK6tF>

理查·桑內特（Richard Sennett）（2021），《匠人：創造者的技藝與追求》（The Craftsman），臺北：馬可孛羅。

理查·E·歐塞霍（Richard E. Ocejo）（2019），《職人新經濟：手工精神的文藝復興，品味與消費文化的再造》（Masters of Craft: Old Jobs in the New Urban Economy），臺北：八旗文化。

許遠達（2020），〈記憶召喚機—蕭聖健的噪音樂園〉，高雄市立美術館《藝術認證》。

許遠達（2021），〈所在：從東方到在地之物〉，《「所在—境與物的前衛藝術 1980-2021」展覽畫冊》，臺中：國立臺灣美術館。

游崴（2002），〈中華文化過敏—談林煌迪的「隨波逐流」〉，《現代美術》：103，頁 56-59。

黃世輝、李宜欣（2005），〈工業時代的反動·生活工藝的先驅—從莫里斯與顏水龍談生活工藝的振興〉，《藝術家》。

黃逸民（2001），《受難的想像—黃逸民 2000 年至 2001 年創作自述》，臺南藝術大學造形藝術研究所碩士論文。

詹姆士·霍爾（James Hall）（2024），《藝術家的工作室：藝術產地×創作故事×行業祕聞的文化史》（The Artist's Studio: A Cultural History），臺北：典藏。

廖昭豪（2018），《無視其中的灰 — 廖昭豪創作自述》，臺南藝術大學造形藝術研究所碩士論文。

漢娜·鄂蘭（Hannah Arendt）（2021），《人的條件（全新修訂版）》（The Human Condition），臺北：商周。

齊偉先（2020），〈工藝與藝術的距離：一個社會學取徑的解讀〉，《清華藝術學報》。

劉星佑（2021），〈尾獸也是需要朋友的：不聊「藝術」才可以訪到倪祥「本人」〉，《國藝會線上誌》。網址：<https://ssur.cc/GbztVLC4A>

蔡音璟（2024），《帝國的標本》，臺北：臺北市立美術館。

謝鎮逸（2020），〈親手回返仿製技藝的假掰學——陳為榛的形式考及其「厚工」特質〉，《非池中藝術網》。網址：<https://artemperor.tw/focus/3849>