

隱形的疑惑—論「非物質雕塑」的框架
與收藏：以薩爾瓦多·加勞（Salvatore
Garau, 1953-）的〈Io sono〉為例

Invisible Doubt—On the Frame and Collection
of Immaterial Sculpture: A Case Study of
Io sono by Salvatore Garau

黃軒宇 | Hsuan-Yu Huang

國立臺灣藝術大學美術學院造形藝術
研究所碩士/藝文工作者

M.F.A. in Graduate Institute of Plastic
Arts, National Taiwan University of Art/
Arts and Cultural Workers

來稿日期：2022年2月8日

通過日期：2022年5月17日

摘 要

當代藝術場域是個混雜而多元的環境，體現在藝術創作展現的諸多複雜面向。理解藝術作品時，我們不僅需要考慮作品本身所欲訴說之事，有時也須站在一種具備後設關係的觀看角度，討論作品框架（frame）之外的藝術家主體位置與藝術作品的存有論問題。隨著藝術的定義愈趨廣泛，藝術作品向我們開啓的不只是一種思考與論述空間，也時常伴隨著愈發深刻的疑惑。對藝術市場而言，「如何典藏這些作品？」也成爲藝術收藏家與當代藝術家所共同面臨的挑戰。

藝術如此，雕塑皆然。

2021年，在義大利拍賣行（Art-Rite）舉行的拍賣會上，義大利當代藝術家薩爾瓦多·加勞（Salvatore Garau, 1953-）的雕塑作品〈Io Sono〉以15000歐元的價格被一位不具名的藏家所收藏。收藏藝術品並非新鮮事，然而弔詭的是，這件名爲〈Io Sono〉的雕塑作品事實上是「無形的」（invisible），或者根據這位67歲藝術家的說法，這件雕塑品是一件「非物質雕塑」（immaterial sculpture）。這意味著這件作品本身不以任何物質形式存在，既無法被觀看也無法被觸及；換言之，這名收藏家所收藏的作品看似是一場「空無」（empty）。如此一來，我們可以想像，這多少觸動了當代藝術場域中，藝術家與大眾之間對於「作品如何被定義？」等敏感議題的爭議。

因此，筆者想藉此作品及其展呈條件提問：藝術家的主體位置爲何？不可見的雕塑如何界定其邊界？不存在的雕塑如何被收藏？本文

透過觀看〈Io Sono〉的不同立場——藝術家、當代雕塑、收藏機制、觀眾等…，來分析並回應當代雕塑作品裡的相關問題，並扣回「隱形的疑惑」的思考作結論。

關鍵詞：框架、主體位置、存有論、典藏、非物質雕塑

Abstract

The field of contemporary art is various and diverse. It is expressed in many complex aspects of artistic creation. To know the work of art, it is not only to consider the expression of work but also to discuss the point of view of the artist. Furthermore, it is necessary to contemplate the subject outside the frame of the work and the problem of the existence of the work from an aspect seen with meta-narrative. As the definition of art becomes more and more extensive, art encourages people to think and discuss, but also to doubt. For the art market, “How to archive works?” has become a common challenge for art collectors and contemporary artists.

So is art, so is sculpture.

In 2021, at the auction held by the Art-Rite, the sculpture *Io Sono* by Italian contemporary artist Salvatore Garau (1953-) sold for 15,000 euros was collected by an unnamed collector. This is nothing new in the field of collecting art, but paradoxically, the sculpture called *Io Sono* is in fact “invisible”. According to the 67-year-old artist, the sculpture is an immaterial sculpture, which means that the work actually doesn’t exist in any form, and can neither be seen nor touched. In other words, the collector's work seems to be an “Empty”. From this point of view, artists and the public in the field of contemporary art can’t help wondering how is a work defined?

Therefore, the author would like to take this work and its exhibition conditions to ask: what is the main position of the artist? How to set boundaries for the definition of the artwork that doesn't exist? How can non-existent sculptures be collected? The purpose of the study is to analyze and respond to issues in contemporary sculpture works by observing different positions of *Io Sono*—artist, contemporary sculpture, collection mechanism, audience, etc., and to draw back the thinking of “invisible doubt” to conclude.

Keywords: Frame, Subject Position, Ontology, Archives, Immaterial Sculpture

一、前言

當代藝術場域是個混雜而多元的環境，體現在藝術創作展現的諸多複雜面向。理解藝術作品時，我們不僅需要考慮作品本身所欲訴說之事，有時也要站在一種具備後設關係的觀看角度，討論作品框架（frame）之外的藝術家主體位置與藝術作品的存有論問題。¹

隨著藝術的定義愈趨廣泛，藝術作品向我們開啓的不只是一種思考與論述空間，也時常伴隨愈發深刻的疑惑。從最初的洞穴壁畫到電影，甚至是較為近期的數位藝術（digital art），在作品形式不斷變化與擴延的當下，當代藝術場域向我們展示的不再只是傳統定義上的藝術作品：也就是那些以物件形式為主，經由藝術家的創作活動而生的產物。更多時候，我們面對的可能是一場行為展演，或是一則關於他人或他方的影像紀錄；更有甚者，或許連作品本身的存在都是不可被觀看或觸及的。觀眾並不總能親臨現場，甚至創作行為發生的當下，其時空條件是無法以藝術作品的形式向我們展示的，這種狀況下只能透過藝術文件留下證言。藝術市場亦是如此，儘管依然存在諸多實體作品，然而，隨著觀念藝術，行為展演等藝術形式的出現，「如何典藏這些作品？」便成為藝術收藏家與當代藝術家所共同面臨的挑戰；對於觀眾以及相關研究者而言，則是有待理解與闡明的種種疑惑。

1 「存有論」（Ontology）又譯本體論，存在論。根據國家教育研究院的釋義，其作為哲學用字，是形上學（Metaphysics）中的一個重要領域，因此又稱為存有的科學（the science of being），主要在探討存有和存在（existence）的問題。而本文所指的則偏向存在主義哲學家海德格（M. Heidegger, 1889-1976）對於人類意識下，存有的特質與虛無（nothingness）的差異。

藝術如此，雕塑皆然。

雕塑既關乎藝術也伴隨文化一同發展，雕塑的演進不只記錄了作品的歷史及雕塑家的種種故事，也在文化發展中形塑了人們對於「何謂雕塑」的認知框架。從最初對於材質及技術的物質性探究，到 19 世紀末雕塑擺脫傳統形式的束縛回歸一種造形本身的思考，並在 20 世紀 60 年代的後現代思潮影響下，「雕塑」於是成爲一種概念，既評判自身也促使我們反思其當代意義。如今，我們進入「視覺文化」(visual culture) 的世代，如果說資訊本身即是一種非物質性的展現，那麼當雕塑問題早已不再只是緊扣材質時，「何謂當代雕塑？」便包含了一種如何在物質性與非物質性中周旋的可能，也是本研究所欲思考的範疇。

在藝術領域的分類中，雕塑主要被定位爲「視覺藝術」(Visual art)，因此在相關理論分析上常以「藝術」或「美學」的觀點著眼。² 儘管視覺依舊在當代雕塑中佔有主導性的地位，然而，由於本研究中所涉及的作品往往是視覺上不可見的，因此筆者一方面會從藝術家及作品的相關論述做探究；另一方面也會借助其他理論家的觀點作爲研究取徑，思考不可見的雕塑所帶來的延伸問題，以及在這種狀況下以視覺性爲主導的研究方式所面臨的種種疑惑。如此一來，站在學術研究的角度，筆者選擇以「隱形的疑惑」(invisible doubt) 爲題，並對於藝術家的主體位置與藝術作品的存有論進行探問，一方面對於作品的存有問題，諸如「如何是作品？」進行論證；另一方面也從藝術

2 陳錦忠，《雕塑符號與傳達》(臺北：秀威資訊股份有限公司，2010)，頁 19。

家的主體位置進行反思：在藝術家似乎想做什麼、想展出什麼都可以的當下，藝術是否真的是如此？

2021年，在義大利拍賣行（Art-Rite）於5月18日舉行的拍賣會上，義大利當代藝術家薩爾瓦多·加勞（Salvatore Garau, 1953-）的雕塑作品〈Io Sono〉以15000歐元（約新台幣50萬元）的價格被一位不具名的藏家所收藏。收藏藝術品並非新鮮事，然而弔詭的是，這件名為〈Io Sono〉的雕塑作品實際上是「無形的」（invisible），或者根據這位67歲藝術家的說法，這件雕塑品是一件「非物質雕塑」（immaterial sculpture）。這意味著這件作品本身不以任何物質形式存在，既無法被觀看也無法被觸及；換言之，這名收藏家所收藏的看似是一場「空無」（nothing），而唯一證實這件作品存在的方式，僅僅是藝術家的簽名蓋章證書，以此證明收藏家是這件作品的唯一持有者，並提供了一套用於作品呈展的相關說明。

如果說，一件看不懂的藝術作品使人費解，那麼一件不可見的作品便引人懷疑了。如此一來，我們可以想像〈Io Sono〉多少觸動了當代藝術場域中，藝術家及大眾對於「作品如何定義？」的敏感議題帶來了不少質疑的聲音。站在研究者的角度，討論一件不可見雕塑最大的難處，則是我們無法從視覺上去分析其造形符號或觀察雕塑與所屬空間的對應關係，進而從形式上對作品略窺一二。而由於國內目前尚無對於加勞本身的相關專論，因此筆者在本文中主要會使用國外資料，並透過相關文獻的蒐集、分析，對資料做系統性的描述與歸納。其中，主要的文獻包含：藝術家的訪談資料、演講影片、關於作品的相關報導等，以此作為本研究的主要參照。並針對加勞作品所開展的延伸問題，以探究過相關議題的碩博士論文、期刊文章、網路資料等作為輔助使用。

而藝術家站在作品最主要的論述位置，除了界定我們作品本身的認知框架，更多的時候可能是拋出一系列問句，引發關於當下議題的思考。事實上，當我們回顧藝術史，歷史上絕大部分雕塑製作者或雕塑家，起初創作作品的目的也並非以收藏或觀賞為主，而是因應社會與文化所需，將作品視為傳達某些特定訊息的方式。³ 因此，筆者期望透過本研究解碼藝術家在作品中所欲訴說之事，同時藉此作品及其展呈條件提問：藝術家的主體位置為何？不可見的雕塑如何界定其邊界？不存在的雕塑如何被收藏？本文透過觀看〈Io Sono〉的不同立場——藝術家、當代雕塑、收藏機制、觀眾等…，來分析並回應當代雕塑作品裡的相關問題，對於上述這些「隱形的疑惑」進行思考，並在文章最後做結論。

二、薩爾瓦多·加勞的創作語彙與特質

在正式進入關於〈Io Sono〉的作品分析前，筆者在本章節將先從藝術家的生平及創作背景談起。儘管筆者主要談論的是加勞近期的雕塑作品，然而他的作品並非一直以來都是以雕塑作為主要的創作形式，而是從繪畫作品開始。透過分析其繪畫方式與作品命題，我們或許會訝異於這名藝術家對繪畫的思考，事實上體現了一種觀看雕塑時常見的視角考量，而這種考量也終將影響加勞在創作不可見的雕塑時的種種思考。因此，筆者接下來會選擇幾件作品作為論述核心，分析

3 陳錦忠，《雕塑符號與傳達》，頁 19。

其作品中常見的創作語彙如何構成藝術家口中「非物質雕塑」的討論核心。如此一來，我們或許會發覺這樣隱形的作品並非一場「空無」，而是確實有些東西需要我們「看見」。

(一) 薩爾瓦多·加勞生平與其創作

薩爾瓦多·加勞出生於 1953 年，是一名來自地中海撒丁島 (Santa Giusta, Sardinia) 的義大利當代藝術家。加勞的父母對其創作的支持，使藝術家的創作之路有個好的成長過程。然而，相較於一般雕塑家慣常的雕塑養成，關於加勞的創作進程我們或許不能說是傳統的，而是始終帶有前衛的實驗精神，並展現了多元且跨域的姿態。

作為一名跨越多個領域的創作者，加勞擁抱了藝術家、雕塑家、音樂家的身份，甚至作為一名作家發表文學創作，也在近期拍攝了數部影像作品。當他在 1974 年畢業於佛羅倫斯美術學院 (Accademia di Belle Arti di Firenze) 後，加勞並沒有順勢繼續其視覺藝術創作，而是在 1977 年轉而加入義大利知名前衛搖滾樂團「風暴六號」 (Stromy Six)，以鼓手的身份參與音樂創作。當長達數年的音樂生涯隨著樂團在 1983 年解散，加勞才進而以一名視覺藝術家的身份創作巨型的單色繪畫作品。他早期使用流動、無形和模糊的形式繪製了數幅黑色繪畫，探討顏料如何在溶解與不確定的形式下展現一種精神上的空間。對於加勞而言，探索視覺以外的感知方式是其關注的一大焦點。⁴ 而加勞的展覽經歷也是相對晚近的，直至 31 歲時才舉辦他

4 “Interview to Salvatore Garau,” ART RITE, accessed January 30, 2022, <https://www.art-rite.it/en/news/detail/14491>.

的首次個展並主要展出繪畫作品，透露其創作上的敏銳天份。儘管展覽經驗不算是非常豐富，然而加勞卻代表了義大利分別於 2003 年參加第 50 屆威尼斯雙年展，並在 2011 年參加了第 54 屆威尼斯雙年展。從這點看來，加勞作為義大利當代藝術家的重要性是值得我們注目的，其展演經驗也包含在 2003 年於斯特拉斯堡歐洲議會展出作品、2009 年在法國聖艾蒂安現代藝術博物館舉辦個展，以及 2010 年在阿根廷科爾多瓦卡拉法藝術博物館舉辦個展等。加勞的作品也被多個博物館所收藏，包括聖艾蒂安現代藝術博物館、米蘭斯卡拉廣場博物館、新世紀博物館、波隆那現代藝術博物館和位於米蘭的當代藝術博物館等。2012 年，加勞以小說《Crudel amore mio》作為其出版的第一本文學創作，這部小說是以電子書的形式出版。而在 2017 年，加勞也在監獄中作為導演拍攝了一部紀錄片〈La tela〉，並在近期製作了 25 部短片〈FUTURI AFFRESCHI ITALIANI〉，該片參加了 1 月份在紐約舉行的 Psychedelia 電影節。⁵ 從上述創作進程來看，加勞從來不會在固定的創作媒材中駐足太久，或者我們可以說，其創作的形式與關注的議題始終是往一條持續變化的道路邁進。

在 2005 年，加勞基於對媒材與環境的關注，選擇以汽車製造商回收而來的 PVC 廣告布作為素材，在米蘭的 Corso Magenta 前方的建築支架上懸掛了一幅 200 平方米的巨幅作品〈Sculpture in the sky〉。在這幅被放大到如此規模的作品中，我們可以看到上面塗有

5 “Salvatore Garau, Buddha in Contemplazione,” ART RITE, accessed January 9, 2022, <http://www.arte.it/calendario-arte/milano/mostra-salvatore-garau-buddha-in-contemplazione-74441>.

大面積的白色、黑色、紅色和銀色，這些顏色彼此交融並形成一幅抽象的繪畫。⁶ 儘管就直觀而言，〈Sculpture in the sky〉看似是一件巨型的抽象繪畫作品，然而當加勞以一種不同尋常的尺幅並選擇結合建築物作為展示時，某種程度上，這件作品便脫離了傳統繪畫的觀看視點，成為一種更趨近於觀看雕塑時常見的感知方式，也是藝術家在這件作品名稱上選擇以「雕塑」而非「繪畫」作為命題的主要原因。

一件看似繪畫的作品具備雕塑的感知，或許聽來矛盾的讓人感到困惑，然而當我們不以作品媒材與製作技術作為理解作品的先決條件，而是回到「觀看作品」這一行為上將作品本身的尺幅以及視覺慣例作為討論要點時，這樣的轉變事實上並不奇怪；甚至可以說是有跡可循。無庸置疑，倘若我們就一般的視覺慣例和作品實踐而言，雕塑與繪畫兩者間有顯著的不同。在藝術領域中，繪畫相較於雕塑更趨近於一種純粹的視覺藝術，因為當我們閱讀一件繪畫作品時，通常是透過眼睛觀看而不是用手觸摸，並在特定視角且配合適當距離與理想照明下閱讀作品。因此就視覺上而言，觀眾和繪畫空間的關係往往是固定且分離的；與此不同的是，雕塑通常是實際存在並佔據了三維空間，除了眼睛的觀看，閱讀一件雕塑就感知上更意味著「觸及」作品，包含身體、雙手等不同感官的運用皆是閱讀雕塑的一環，我們也是在穿梭、圍繞、停留等不同的移動方式下觀看作品，如此一來，雕塑的存在往往更為複雜且直接的反映了人與空間的對應關係；簡言之，正因為雕塑作品存在於三維空間中的特性，我們無法透過單一視角看清作品的全貌，而是必須借助移動時所產生的不同視點、距離、角度才

6 Rossella Ghezzi, "Ecco come nasce un quadro di 200 mq," *Corriere della Sera*, April 8, 2005.

能完整理解作品。在這樣的觀看進程中，移動行為本身與伴隨的時間變化，都是我們理解雕塑作品需要考量的因素。而這種借助移動來感知作品的方式除了是雕塑產生意義的重要過程，也讓雕塑的基本問題「空間」得到關注。雕塑家對於空間的探究與操作，除了透過雕塑作品本身的造形符號來傳達，包含尺寸、量體、位置、動勢與材料等都是思考作品與觀眾之間，乃至兩者對於空間關係的要素。

因此，回到〈Sculpture in the sky〉來看，加勞在空間中所呈現的巨大尺幅，與將作品懸掛於建築物上對比於觀眾身體產生的比例差異，是我們需要注意的部分。因為我們不只是單純「觀看」這件作品，也不是站在特定位置面對這樣一個充滿顏料的平面，而是在眼睛與身體的協作下，去適應並探索一個與我們共存同樣空間的巨大量體，並藉由移動去理解作品的全貌。正因如此，〈Sculpture in the sky〉對於觀眾而言更趨近於雕塑的感知方式。

儘管藝術家的創作過程對觀眾而言往往是不可見的，但在此也應一同納入這件作品的理解維度。特別是當我們從作品的創作過程紀錄中，得知加勞在完成這件作品時是使用滾筒，平刷及一個兩米長的拖把作為巨型筆刷來塗抹顏料，作品的尺幅之大甚至讓藝術家需要騎著自行車沿著畫布移動才能完成作品。⁷ 在這種極度累人的方式下，〈Sculpture in the sky〉除了是一種對於空間的佔領，我們也可以將我們的身體作為比例尺，藉由察覺身體與材料上的懸殊比例來探索其中的各種形體變化。並且由於〈Sculpture in the sky〉是以原作直接展出，不同於複製並印在防護油布上的廣告，其中顏料堆疊的厚度和

7 Rossella Ghezzi, "Ecco come nasce un quadro di 200 mq".

筆觸的痕跡仍然清晰可見，作品本身的材質語彙得以呈顯。而色彩的運用在此成爲這件作品的關鍵詞，其目的並非從平面中再現或召喚出某種具體的形貌，而是隨著色彩之間溢出彼此的界線，形塑成一道道由無窮小的分殊化（differentiations）與模糊的不確定性所組成的顏色光譜，並藉由顏料的層層堆疊使「色相」（hue）與「調性」（tonality）之間產生彼此居中的可能性，形成一個灰色地帶並讓我們得以從中想像藝術家的施作過程；換言之，顏料的觸覺性特質在這樣的灰色地帶中得到了凸顯，〈Sculpture in the sky〉在強調「畫材調配」（handling）與顏料的物質性時，其手工繪製的痕跡（例如筆刷的筆觸或某隻手碰觸到畫布產生的痕跡等）使我們看見「碰觸」，也就是看見藝術家的創作過程。與此同時，〈Sculpture in the sky〉展示的地點也不是在一般的室內空間或是戶外空間，而是存在於建築的立面，更精確的說是存在於用於建築施作的「鷹架」（scaffolding）上，放置在一種臨時性的建築工具中。這樣的展呈方式除了強調這件作品的短暫性，使其帶有一種正在組建或重建的作品語彙。歷史街道與周圍建築物也形成了作品的背景，取代了藝廊或博物館的白盒子空間，同時自然光也與顏色相互作用，使它們在一天中的不同時間會有所不同；換言之，加勞不只是展示作品，也是展示時間的流動與作品氛圍的變化。

〈Sculpture in the sky〉上的抽象色彩與背景建築的封閉性形成鮮明對比，畫面的邊框也形成切分兩者的邊界。色彩的開放與混合性質似乎在加勞的作品中扮演特別的角色，相較於繪製一個形體，藝術家更注重於強調媒材本身的特性。運用鷹架或選擇戶外空間進行創作，也恰巧強調了這件作品是直接存在於現實空間中，而不是再現一個地點，並且讓作品本身也會因爲外在因素（環境）持續產

生變化。於是在〈Sculpture in the sky〉中，藉由這些殊異方式，空間同媒材與色彩構成了視覺的要素，也形構了作品的整體脈絡。這件作品既強調切分空間的框架，藝術家也刻意地向我們展示了一個持續變化的形體。

上述對於空間的思考，筆者認為在加勞往後的雕塑思考中，使藝術家對於雕塑的關注點從造形本身轉移到雕塑的「形象」(images) 做探索；在創作媒材上，也從物理性的材料轉而思考是否可以從不可見的材質進行創作。為此，筆者在下一節中，將以其雕塑作品論述這樣的轉變，說明加勞面對雕塑創作時之所以選擇以不可見的方式呈現的原因。

(二) 非物質雕塑

在我們進入關於加勞對於「非物質雕塑」(immaterial sculpture) 的討論前，筆者認為我們有必要先討論其字詞本身的意涵。

我們會如何形容一件看不見的雕塑？或者說這樣的雕塑本身該如何成立？對於雕塑，我們一般而言能想到的是造形、是體積、是光線，也是各種比例所造就的心理與知識的綜合感知。而如同筆者在前言所提及的，當代雕塑儘管存在各式表現手法，但視覺性依舊佔有主導地位，也是雕塑相關研究的評斷準則之一。然而，當藝術家選擇透過一種不可見，甚至無法被感知的方式創造了一個雕塑，此舉勢必為雕塑創作與相關研究增加了不少難度。

雕塑首先來自體積，然後是空間。在二次大戰後，諸如亨利·摩爾 (Henry Moore, 1898-1986) 等雕塑家更是透過在雕塑作品上製造「孔洞」(le trou)，或是將其拆解成幾個分散的部份構成作品，從體積與空間上去處理造形的缺失。到了現在，更出現了許多將影像

結合雕塑的創作方式，使雕塑不總是以物質性形式作為基礎，而是走進了非物質性的數位空間。從雕塑的發展看來，當創作者放棄以幻象主義的方式再現事物，也昭示著雕塑作品不只是從量體反應空間，更是將觀眾自身納入作品的思考環節，形構了新的「觀眾－物件－空間」概念。然而，儘管影像本身已然屬於非物質空間，但如果創作者希望更進一步使作品徹底脫離視覺而使其不可見，當代雕塑又會朝向何處發展？加勞便是其中一個探索此面向的藝術家，在他的雕塑作品中往往存在一種不可見的因素，並稱之為「非物質雕塑」。

當我們從「非物質」(immaterial)的字詞意涵上來看，這個詞本身便帶有精神的、無形的意思存在；其意涵是站在「物質」(material)的反面，是非物質的、非原料的，甚至是非具體的一個概念。如此一來，面對這樣的作品我們究竟該如何指稱其特質？一件「非物質雕塑」是該被歸類於一種「無形藝術」(non-visible art)，或是就其不可見的層面視為一件「隱形雕塑」(invisible sculpture)？為了回應上述問題，筆者在本節中將延續上一節對加勞創作語彙的探討，從藝術家對於這種不可見雕塑的嘗試論證其意涵。對於「非物質雕塑」，加勞首先給出了下述說明：「當我決定在給定的空間『展示』一個非物質雕塑時，那個空間會將一定數量和密度的思想集中在一個精確的點上，創造出一個雕塑，從我的標題來看，只會採取最多樣化的形式。」⁸

8 “Un artista italiano vende una escultura invisible por 15.000 euros,” AS, accessed May 29, 2021, https://as.com/diarioas/2021/05/29/actualidad/1622282404_999098.html?id_externo_rsoc=whatsapp.

加勞將他的「非物質雕塑」描述為一種「思想的集中」(concentrate of thoughts)，並且對於藝術家而言，創造一件雕塑的目的在於「激活」觀眾的想像力，藝術家也在訪談中明言，這種對藝術作品想像的力量存在於每個人的內心。對此，我們當然可以粗略地認為，在當代藝術場域中是不存在任何規則可以對藝術作出定義，因此對於藝術創作者而言，藝術可以是一種主觀的詮釋，仰賴觀眾對於作品的自由見解。然而，筆者認為，「非物質雕塑」中的不可見因素，事實上並非純然指向一種任憑觀者解讀的詮釋空間，而是更為複雜的透過刻意消除雕塑本體在「可見性」上的功能，使雕塑的構成因素由物理上的造形演繹，轉化成一種對於雕塑的「形象」本身的關注。⁹ 因此，圍繞著「可見性」的議題，筆者會以加勞的第一件「非物質雕塑」雕塑談起，進而分析其核心關懷。

而筆者在前言中所提到的〈Io Sono〉也並非加勞所創造的第一件非物質雕塑。在 2021 年 2 月，藝術家在義大利米蘭斯卡拉廣場 (Piazza della Scala) 靠近義大利畫廊入口處的鵝卵石人行道上，展出了他的〈Buddha in Contemplation〉，這件作品是藝術家對於「非物質雕塑」的初次嘗試。

你看不到它，但它存在；它是由空氣和精神組成的。¹⁰

9 “Salvatore Garau. Buddha in Contemplazione,” ARTE it, accessed January 9, 2022, <http://www.arte.it/calendario-arte/milano/mostra-salvatore-garau-buddha-in-contemplazione-74441>.

10 “Un artista italiano vende una escultura invisible por 15.000 euros,” AS, accessed May 29, 2021, https://as.com/diarioas/2021/05/29/actualidad/1622282404_999098.html?id_externo_rsoc=whatsapp.

〈Buddha in Contemplation〉依其名稱可以直譯為「沉思中的佛陀」，而這件作品僅僅由膠帶在地面標出一個方形的區域，這個方格除了作為一種台座的象徵意義，也暗示著有一件雕塑品正存在於方格的上方，除此之外便無任何跡象顯示這個地方有任何實體的作品能供觀眾觀賞。在作品的紀錄說明中，藝術家指出這件作品的媒材由物質性材料替換為非物質的「空氣」(air)與「精神」(spirit)構成，挑戰了視覺藝術的形式基礎。其展示方式則是透過加勞的個人社群軟體 Instagram 上所發佈的一段關於這件作品的影像為主，並透過影像的傳播技術與命名方式，將這件雕塑標定於方框之中並留存於這個空間。藝術家以幾乎不需親自進入現場的方式製作並展示了這件雕塑品，由於作品的發佈正逢新型冠狀病毒 (COVID-19) 肆虐的疫情時代，我們或許也可以將其視為在隔離狀態下，一種對於藝術創作思考的侷限性與可能性。

從作品的命題中，佛陀除了作為一種精神性的象徵，我們也可以將其與「無相」¹¹的佛性概念連結。明顯的，藝術家在〈Buddha in Contemplation〉中透過將雕塑本體「去物質化」(immaterialize)而到不可見的效果，但現場仍有可見的部分：即藝術家在地面標記的「方框」以及這件作品的「命名」，以供觀眾進行索引與想像；換言之，加勞仍然試圖從空間中召喚一個「形象」以架構作品的理解維度。而便於說明，筆者在此先粗略的依「可見」的框架與「不可見」的形象，分成兩個部分進行說明。

11 「無相」，梵語是 animitta，《金剛經》中提到「若見諸相非相，即見如來。」，而所謂的「相」，包括物質的、心理的、生理的、自然的種種現象。而「無相」的概念則指向一切現象皆沒有永恆的定相和不變的自相的思考。

1. 「可見」的框架

這種由框架召喚形象的做法，我們可以聯想到美國視覺文化學者 W. J. T. 米契爾 (W. J. T. Mitchell, 1942-) 於 2015 出版的《形象科學》(Image Science) 中對於形象的討論。在序言裡，米契爾向讀者提出一個問題：「既然起始有賴區分，則尚未起始者何以起始？」，並以哲學家尼可拉斯·魯曼 (Niklas Luhmann, 1927-1998) 的論點作為回應，即「繪製區別」(draw a distinction)¹²。倘若我們將這個區別方式用於〈Buddha in Contemplation〉這件作品中，關鍵點則是存在於加勞所繪製的方格本身，即製作框架的技術。

從「繪製區別」的概念出發，加勞所試圖勾勒的並非具象 (figurative) 的雕塑作品，而是對於佛陀「形象」的種種相關圖像的集結。¹³ 筆者在這裡所指的相關圖像並非具體指向存在於現實空間中的特定一尊佛陀雕塑，而是更趨近於維特根斯坦 (Ludwig Wittgenstein, 1889-1951) 所提出的「家族相似性」(德語：Familienähnlichkeit，英語譯作：Family Resemblance) 學說所提出的一種開放性結構，也就是指涉由言詞界定的某個形象，包含其中的所有如同兄弟姊妹般相似性的概念的集合；換言之，是表示我們對於「佛陀」這一概念所帶有的殊異形象的總稱。

12 W. J. T Mitchell 著，石武耕譯，《形象科學：視覺文化研究大師 W. J. T 米契爾，探索形象本質經典之作》(臺北：馬可孛羅文化，2015)，頁 10。

13 “Salvatore Garau. Buddha in Contemplazione,” ARTE it, accessed January 9, 2022, <http://www.arte.it/calendario-arte/milano/mostra-salvatore-garau-buddha-in-contemplazione-74441>.

而繪製框架的技術與其說是我們唯一可以在作品中所見的部分，實際上也是藝術家唯一希望我們看見的地方。加勞製作的方框除了是一種界線的銘刻，「可見」的框架也作為作品形式將作品的形象在空間中註記，並區別了作品的內部空間與外部環境的差異。在此，〈Buddha in Contemplation〉的重點並非膠帶本身的材質，而是其作為標記邊界的功能，成為顯現該形式之媒介（medium）。相較於雕塑慣常使用造形符號作為傳達訊息的物質性載體，倘若藝術創作需要在繞開了物理性媒介的視覺性前提下，以「形象」本身取代雕塑本體的可見性，那麼「繪製區別」便是其中一種創作方式。畢竟，「形象」本身並不存在於物質性（儘管它總是必須顯現於某個物質載體之內，如一件雕塑），其本質上更趨近於一段關係與概念的集結，並且會伴隨著時間演進使其顯現與消失、散落或聚集。

因此，加勞消除雕塑本體在「可見性」上的功能後，雕塑的「形象」本身便不該純然指向一種讀者的自由詮釋（至少並非在毫無設限的狀況下），而是藉由繪製可見的框架，一方面區別了內與外；另一方面在介於內外之間的邊界上，於空間中構成某種形貌或形式的分界線，使「非物質雕塑」奠基在一種非視覺上的，而是召喚圖形概念的運作邏輯。倘若我們以米契爾的說法，則是關於如何將形（figure）從底（ground）當中勾勒出來的技術。¹⁴

14 W. J. T Mitchell 著，《形象科學：視覺文化研究大師 W. J. T 米契爾，探索形象本質經典之作》，頁 10。

截自目前為止，加勞計劃在世界各地的城市設立了七件「非物質雕塑」。除了〈Buddha in Contemplation〉與後續將介紹的〈Io Sono〉，在 2021 年 6 月 1 日，加勞也在紐約證券交易所外安裝了〈Afrodite Piange〉，並採用白色圓圈標記。本文暫且不進而論述這件作品，而是回到藝術家的創作語彙繼續進行說明。

2. 「不可見」的形象

與其說是無形的雕塑，我將它們定義為非物質雕塑。我的幻想，終生受過訓練，以不同的方式感受我周圍的存在，讓我能夠「看到」顯然不存在的東西。¹⁵

對於這段加勞關於「非物質雕塑」的說明，我們或許會感到困惑：既然雕塑本身是無形的，那麼藝術家究竟從中「看到」了什麼？或者說，其看見的東西與其受過訓練的關聯為何？事實上，一個不存在的東西之所以能被看見，在此絕非是立基於怪力亂神一類的特殊能力；更精確的說，其能力的特殊之處並非因為藝術家在精神上的感受能力出乎常人，而是因為殊異知識體系所造就的觀看與辨識能力：一雙能看見「藝術世界」(Artworld) 的眼睛。

事實上，「藝術世界」作為一專業用詞有其脈絡。亞瑟·丹托 (Arthur Danto, 1924-2013) 自 1964 年的論文〈藝術世界〉(The

15 “Interview to Salvatore Garau,” ART RITE, accessed January 30, 2022, <https://www.art-rite.it/en/news/detail/14491>.

Artworld) 開此了這項討論。到了 1982 年, 芝加哥學派藝術社會學家霍華德·貝克爾 (Howard S. Becker, 1928-) 也在《藝術世界》(Art Worlds) 一書中, 延伸出了不同於丹托的論述空間。為了解析「藝術世界」的脈絡, 我們需要從暫時從理論上出發, 探究美學與藝術理論的研究轉向。事實上, 當哲學家「轉向」研究藝術, 我們也進入了 50 年代在英美哲學界引發的藝術定義之爭。其中莫里斯·韋茲 (Morris Weitz, 1916-1981) 在 1956 年所提出的「藝術不可定義論」, 認為藝術在無法以單一定義解釋所有的前提下, 韋茲認定傳統美學藝術所下的定義都是失敗的。這種失敗並非純然否定, 而是同樣從「家族相似性」的概念出發, 認為藝術不可被切割、更不該被制式的分門別類。¹⁶ 到了 60 年代英美「後分析美學」理論, 美學在自主性原則下脫離了宗教的束縛, 回到一種屬於藝術自身的討論框架, 並重新探問藝術的定義, 以反思在後現代時期所面臨的文化與脈絡轉向; 簡言之, 藝術的問題在上述脈絡下從藝術「是什麼」(what) 轉變成「為什麼」(why) 是藝術。

在丹托的論文〈藝術世界〉中, 其書寫的契機來自於他看到安迪·沃荷 (Andy Warhol, 1928-1987) 的〈Brillo Box〉時所帶來的衝擊與疑問。我們可以試著想像, 當藝術品與日常用品在視覺判定上別無二致時, 究竟該如何區別兩者的不同? 而丹托的觀點是, 賦予藝術品合法性的根本原因在於有了一個被稱為「藝術世界」的知識框架, 在這個框架中, 或者說經由此知識訓練的藝術專業人士眼

16 在此有必要說明的是, 韋茲並非否定「定義」本身, 而是拒絕定義的封閉性。正因為不斷有新的藝術作品出現, 引定義的價值實際上體現在學者們在不斷提出、修訂和反駁各種定義的過程中。

裡，作為一件藝術品的盒子跟大賣場的肥皂盒確實有所區別。而此論點也恰巧體現在加勞所謂的「訓練說」上，如此一來，我們不會說〈Buddha in Contemplation〉想展示的是膠帶，而是一種當我們能指稱某物為 (is) 藝術品時的不可見脈絡，即「藝術識別」(artistic identification) 的特殊能力，其中包含了藝術理論帶來的詮釋空間，以及藝術史的相關知識等，也正是加勞所「看見」的東西。

總體而言，筆者認為加勞所說的不存在的東西，或者說「不可見」的形象，即是一種經由其藝術知識所試圖帶出的想像空間，並結合「可見」的框架所劃定的物理範圍，在兩者的合作下，「非物質雕塑」的核心關懷便逐漸顯露：即藝術家刻意使作品在抹除實存之際，方能透露出一種藉由框架召喚形象的創作語彙。在這種脈絡下，「非物質性」的「空氣」可以成為形象的載體，而「精神」除了作為佛陀這一精神象徵物的指涉，也包含了觀眾的自主詮釋可能。從這點而言，加勞的作品不同於丹托特別指涉藝術專業人士的判準，也同時包含了非藝術人士藉由自身經驗所引導出來的各式想像，兩者彼此雜揉成一種兼具知識體系與殊異經驗的雕塑體驗。

從〈Buddha in Contemplation〉對於「非物質雕塑」的嘗試中，我們可以初步了解加勞對於雕塑作品的思考方式。而對於佛陀的形象，或者說對一個精神象徵的想像，藝術家則將這種思想的構成與我們對於信仰的思考作為類比，他表示：「畢竟，我們不是塑造了一個我們從未見過的上帝嗎？」¹⁷

17 “Un artista italiano vende una escultura invisible por 15.000 euros,” AS, accessed May 29, 2021, https://as.com/diarioas/2021/05/29/actualidad/1622282404_999098.html?id_externo_rsoc=whatsapp.

對於加勞的觀點，筆者無法從宗教信仰的角度論證其言詞的合法性。然而，從當代媒介的角度設想，我們或許可以這麼說：正因為媒介與我們的生活乃至於文化的關係是如此的密不可分，諸如網際網路等通訊技術在擴及的同時也作為一種延伸的感官中樞，我們已然進入麥克魯漢（Marshall McLuhan, 1911-1980）預言的全球神經系統。¹⁸ 在這個情境下，當代視覺技術滲透在我們的生活經驗與虛擬移動中，構成了我們自身形象的存有方式，也形塑了神明這一形象的最新版本。或許這也如同米切爾所言，如今與宗教有關的修辭是如此深刻的交織在關於媒介的論述中，而媒介與中介等概念也在世俗與技術的脈絡下轉變為上帝詞彙（god-terms）的原因，也是為什麼某項媒介的物質性會如此輕易地被媒介與中介等術語給抽象化與精神化的主因。¹⁹

在〈Buddha in Contemplation〉發表後的三個月，加勞的作品〈Io Sono〉因其拍賣引發了不小的爭議，除了開啓大眾對於這件作品及藝術家的關注與質疑，這件作品也延續了藝術家由〈Buddha in Contemplation〉開啓但並未言盡的嘗試，特別是對於當代視覺技術如何創建形象的反思。因此在下一章中，筆者會對這件作品進行說明，並將現有的爭議事件整理，從中思考「非物質雕塑」的呈展與收

18 麥克魯漢在《認識媒體—人的延伸》（Understanding media: The extensions of man）中從傳播媒介的角度變化思考其如何影響社會、文化來探討媒體和人類社會的關係。其中，他提出「媒體即訊息」（The media is the message）的觀念，用於說明媒體的形式事實上塑造了人們的行為模式。

19 W. J. T Mitchell 著，《形象科學：視覺文化研究大師 W. J. T 米契爾，探索形象本質經典之作》，頁 200。

藏問題。而關於〈Io Sono〉的非物質探討，筆者也將以藝術史的角度進行側寫，將同樣使作品無形化的藝術作品進行對比與討論，並進一步思考「非物質雕塑」帶來的疑惑。

三、〈Io Sono〉的觀念性框架與其爭議

(一) 〈Io Sono〉

2021年，在義大利拍賣行 Art-Rite 於5月18日舉行的拍賣會上，加勞的作品〈Io Sono〉以15000歐元（約新台幣50萬元）的價格，賣給了一位不具名的私人收藏家。據西班牙新聞媒體 Diario AS 報導，該雕塑的初始價格是定在6000至9000歐元之間；然而，在多次出價後，價格提高了。

〈Io Sono〉的名稱，在義大利語中有「我是」的意思，即英文中的「I am」，與上一件作品相比，這件作品從命題上甚至更為低限的簡化到只剩下一個開放句（open formula），此舉必然引發觀眾的困惑：「我」究竟所指為何？而銜接在「我是」之後的又是什麼？

對此，藝術家目前尚未給出一個明確答覆，而是僅僅提供了關於作品在展示上的條件。加勞表示，這件雕塑必須展示在一個沒有任何障礙物的私人住宅中，展示的區域大約是150 x 150厘米。並且由於這件作品在物理空間上不存在，所以作品對於展示空間中的條件並沒有特殊的照明或溫度控制上的要求，因為無論從哪種方式而言，觀眾都看不到甚至無法感知到這件作品。而那位不具名的買家所擁有的唯一有形物品，是有加勞本人簽名和蓋章的證書。儘管這件名為〈Io Sono〉的雕塑在視覺上是無形的，甚至我們可以說，

我們無法透過任何既有的感官察覺到這件作品的存在。然而，對於藝術家而言，這件作品並非什麼都沒有（nothing），而是「真空」（vacuum）。²⁰ 對此，加勞表示：「真空只不過是一個充滿能量的空間，即使我們把它清空，什麼也沒有留下，根據海森堡不確定性原理，²¹『無物』是有重量的。因此，它具有能量，可以凝聚並轉化為粒子，也就是轉化為我們。」²²

關於真空，或者說一個被認為是絕對空白，毫無任何東西存在的空間幾乎是不可能存在的，我們可以想像，算是在就連最完美的空隙中也會含有幾顆逸散的原子存在。因此當藝術家將其作為作品介紹，著實讓人感到困惑。如果說同樣在作為「非物質雕塑」的〈Buddha in Contemplation〉中，加勞尚且在地面與命名中，對我們閱讀作品提供一些索引方式，那麼在〈Io Sono〉中我們似乎完全缺乏用於觀看並想像的基準。而指定一個毫無任何障礙物的私人空間，多少意味著這個地方是非公共且隱蔽的場所，然而這點卻似乎與藝術家強調的「展示」概念充滿矛盾。一般而言，當一個空間被刻意空出來並保持敞開，這樣的空間通常會被視為一個公共的空間，或者如同傳

20 在西班牙媒體《AS》的訪談中，加勞表示他喜歡將這件雕塑視為「真空」。

21 德國物理學家維爾納·海森堡（Werner Heisenberg, 1901-1976）於1927年發表論文〈論量子理論運動學與力學的物理內涵〉（On the physical content of quantum theoretical kinematics and mechanics）提出這項理論的基本論述，並表明粒子的位置與動量不可同時被確定，位置的不確定性越小，則動量的不確定性越大，反之亦然，所以被稱為「不確定性原理」（uncertainty principle），是量子力學的基要理論，很多一般實驗都時常會涉及到關於它的一些問題，包含能量和時間，動量和空間等。

22 “Interview to Salvatore Garau,” ART RITE, accessed January 30, 2022, <https://www.art-rite.it/en/news/detail/14491>.

柯所說的異托邦概念：一個人們可以在此交易、交談或從事娛樂並聚集的場所，而這些地方並不歸任何人所有，是個如同無主地（terra nullius）一般的存在。然而，由於藝術家設定在一個私人空間，且並未在展呈條件上特別指涉任何特定場所，因此這句話事實上難以構成普遍意義上的展示空間。倘若這樣的展示條件是藝術家的刻意為之，那麼〈Io Sono〉對於觀眾而言是站在一個邀請或拒絕的姿態？在這個被淨空一切干擾、純粹空白的場域中，是否意味著我們再也無法與作品直接接觸，而是僅能從網際網路上搜尋相關照片、報導，相關評論或研究，去理解並想像這件作品？換言之，這樣的一件作品是否僅能存在於我們的認知中？

「藝術世界」或許使我們得以辨別杜象 (Marcel Duchamp, 1887-1966) 的小便斗或卡特蘭 (Maurizio Cattelan, 1960-) 的香蕉等「現成物」(ready-made)，那麼，當〈Io Sono〉完全缺乏視覺上的辨識物，甚至毫無任何物理上的指涉空間時，我們是否能說觀念藝術終於迎來其真正的終結？

然而，我們在此將延續上一節對於「非物質雕塑」的探討，如果說其作為一種雕塑創作的方法學，是透過抹除作品的實存並藉由框架召喚形象，那麼框架本身事實上仍然存在於藝術口中那個約五平方英尺的範圍，存在於詞語之中。換言之，加勞在〈Io Sono〉中向我們召喚的，事實上或許是作品的「展示」本身，或者說是展示「條件」本身；換言之，由於這件作品在物質性上的缺乏，使「存有」本身成為主題，在詞語構成的展示條件變成我們唯一賴以辨識的存在。而這種存在，或者我們可以說這種「框架」所標定的，是觀眾對於「何謂藝術品」的認知邊界，既是一種知識框架，也是一種由自身經驗喚起的心理「基模」(schema)，以此作為瞭解、指認、界

定藝術品的基礎。作品作為一種純粹的「展示」，不同於雕塑作品藉由其造形或物理特徵與空間產生互動的方式，〈Io Sono〉是藉由其「可見性的缺席」(absence of visibility)，令觀眾意識到「藝術 / 非藝術」之間那個抽象的認知邊界。這個認知上的框架，將持續地存在於歷史於文化以及存在於各種因作品所產生的討論中，因此，「即使我們把它清空，什麼也沒有留下」，作品依然存在。

〈Io Sono〉的「框架」除了作品本身由藝術家所提出的展示條件，也包含了因收藏問題所帶來的各種爭議事件。在這些爭議中，作品的討論範圍除了「藝術 / 非藝術」之爭，更包含了非物質性的作品如何被收藏，以及藝術品的價值如何被判定與存續的問題。因此筆者彙整了幾項重要的爭議點，並結合如今的數位藝術典藏狀況一同納入討論。

(二) 〈Io Sono〉的爭議事件

儘管加勞因為〈Io Sono〉的拍賣受到了很多爭議，但如同前述所言，這些看似「無形」的雕塑事實上並非意味著作品本身不存在。然而，當這樣一件作品被拍賣並收藏，我們可以想像此舉勢必會引來各種質疑的聲音。矛盾的是，儘管作品本身是不可見的，然而經由這些爭議所帶來的報導與討論，「藝術家賣出了一件不存在的作品」圍繞著包含作品實踐、相關論述、市場機制、藝術家、收藏家等，成爲了一種視覺奇觀 (spectacle)。筆者在此會列舉不同領域對此作品所提出的問題，並藉由這些問題，開展對於雕塑、乃至於當代藝術作品收藏的延伸討論。

首先是針對作品收藏的部分，由於作品是無形的，而所有權鑑定證書作為唯一存在的有形證明，在這種情況下，大眾不免質疑這件作

品作為創作的合法性以及價值，出售一件不存在的雕塑品對於觀眾而言確實讓人感到困惑。儘管不無支持的聲音，但藝術家對於作品的說明似乎無法解決大眾的疑惑。特別是加勞堅持認為他什麼也沒賣，而是創造了一個空無時，儘管就其作品意涵而言，我們知道展示作品的那個空間在概念上並不是空的，而是被他從中取出的雕塑的能量所佔據，靜待觀察者將他們自己對所謂雕塑的圖像傳送到一個特定的位置。但我們也必須對此提出一些疑問，我們是否真能接受一件不可見的東西成為藝術品並被收藏？或者說不可見的作品是在什麼時刻作為藝術品被討論？

事實上，這樣的疑惑不只反映在這件雕塑品帶來的爭議，也是一種我們在當代所面臨的問題。如同前言提到，隨著影像與影像生產技術之於生活的滲透關係，我們進入了「視覺文化」的世代。我們不只面對視覺文化，而是寓居其中。各種視覺技術同步並形塑了我們的觀看經驗。影像以一種過量的方式存在於生活中的可能場址，當我們在智慧型手機點選屏幕上的視窗，這個動作藉由網際網路空間的連結將帶領我們來到更多的視窗，以及一個圖像的諸多複製版本。一個影像的出現涉及的不只是它的索引功能，也總是涉及影像本身的複製品。

複製的問題不只涉及影像的傳播，雕塑亦然。雕塑作品中常見翻模技術，不只提供了作品的複製性，也正是因為複製的問題與作品的「原創性」抵觸而引起了理論家的關注與爭論。²³ 而「複製」與「原

23 見羅莎琳·克勞斯 (Rosalind Krauss, 1941-) 在《前衛的原創性及其他現代主義神話》一書中對於格林伯格 (Clement Greenberg, 1909-1994) 現代主義藝術觀點的論爭。

Rosalind Krauss 著，周文姬、路珏譯，《前衛的原創性及其他現代主義神話》(江蘇：鳳凰美術出版社，2015)。

創」的概念在雕塑的發展中也並非一直是相對的，在中世紀的石匠雕刻家眼中，其對於既有範本刻製出來的成品與其說是原創，更是一種技藝的傳承。如此一來，「非物質雕塑」在充斥大量廣告、攝影照片，數位印刷，甚至是電影或影像等以複製作為傳播途徑的現在，其作為作品的「原創性」便顯得更加模糊。在這樣的高度技術化中，「複製」與「原創」的差異便是一個重要問題，也連帶使作品的所有權問題比以往都更為複雜。筆者在此先約略區分成兩個層面，分別是「複製與原件」與「數位收藏」進行討論。

1. 複製與原件

在過去，藝術品上的簽名和材料的年代曾經足以證明它是真實的，但在當代影像複製技術被如此廣泛使用的情況下，我們已然進入班雅明（Walter Benjamin, 1892-1940）在 1935 年發表的文章〈機械複製時代的藝術作品〉（*Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*）所論證的時刻。班雅明在此假設了一種可能：當完美的複製技術成熟，原件與複製品的物質差距將不再存在，但仍舊可以被分辨。當傳統的藝術作品從原初場址被複製或移到展場，就失去了原先具備的「靈光」（aura）。對於班雅明對於複製技術如何使藝術作品本真性（authenticity）消失的觀點，從我們身處的年代而言，或許無法直接感受到其論證的轉變是如何劇烈。因為事實上，我們今日在面對藝術創作時的第一手資料往往不是透過在展場直面藝術品所獲得的現場經驗。更多的狀況可能是藉由網際網路預先觀看藝術作品的照片，甚至順勢閱讀了附屬在一旁的作品說明，來形塑對於藝術作品的第一層認知，更有甚者，我們或許不必走進展場，便能在點選與瀏覽之間參與藝術世界。「分享」和「複製」的普

及，使藝術作品的訊息比以往任何時候都更加容易傳播與取得，某種程度上來說也降低了作品的原件及材料價值。

而在藝術史中，杜象在 1917 年的作品〈泉〉中也對於複製的概念透過作品提出反思。我們都耳熟能詳的是杜象以「R·Mutt」為化名將小便斗投入了當時的獨立沙龍參展中。儘管這件作品最後被拒斥於展覽之外並遺失原件，但並不意味著作品本身的討論空間的結束。杜象在作品被拒絕後，於當時的報刊上刊登一篇文章以示抗議，並請 Alfred Stieglitz 為此拍攝了一張照片（並非最初的小便斗）用於圖示作品。值得注意的是，〈泉〉是在一種缺乏觀眾親眼見證的情況下經由報紙的複製而傳播，以至於今天我們依舊將這個事件作為藝術發展的重要轉折點。與加勞的〈Io Sono〉的共同之處，在於文件（照片與證書）皆成為作品存在的唯一證明，並同樣只有極少數人得以見證其存在；然而不同之處則在於作者的身份問題：杜象當初是以化名的方式虛構了作者身份，因此在未揭露作者身分的情況下我們難以在作品呈展的當下替作品的原件賦予價值，更遑論收藏了。在此情況下，攝影只是單純再現（representation）了複製的作品，成為欺騙大眾的幻象。而加勞則在這點上反之利用其藝術家的身份與簽名，替作品的原件賦予價值，只是如今反倒是作品本身成為了虛構的對象。

2. 數位收藏

經由影像的複製，其傳播的性質一方面使得作品得以更為容易的被呈現於大眾面前；另一方面，我們也必須從中思考這些經由複製的影像與展示地點之間在原初場址上的問題。對於數位化時代的藝術而言，影像的數位化曾經被當成是脫離美術館的方式，藉由脫離展覽場地的限定，讓影像得以自由流通。但如此一來，藝術是否不再堅持於

展示原作？加勞的〈Io Sono〉最初即因缺乏可見性的存在而引起爭議，但經由媒體傳播下的分享與複製功能卻也造就了作品的多種形象以混亂而無統一的方式被大眾所認知，因此，對於藝術市場的拍賣行為我們似乎也很難同意其作為雕塑藝術的價值，因為我們甚至不清楚作品的樣貌為何。在這種情況下，這些關於作品的相關影像與其說是被解放了，似乎也面臨新的圖圖：這些複製的影像如班雅明的觀點，其靈光已然逝去，但這似乎不足以說明為何〈Io Sono〉仍須被收藏並提供原件證明，以及為何要展出這樣「非物質的雕塑」？如果只是單純作為形象的召喚與積累，那麼不是讓它停留在資訊網路裡自由流通就好了嗎？如果說數位影像有能力誕生、繁殖，並立即而匿名地在手機、國際網路，乃至於所有當今開放的通訊場域裡自我傳播，作品僅僅需要依賴自己的生命與張力便能自我展現；如果說這些很「強」(strong)的數位影像是足夠的，那麼究竟展示的意義為何？如同葛羅伊斯對此提出的質疑：「數位影像真的有強到不管用什麼方式展現，都能維持其唯一身分(identity)嗎？」²⁴

事實上，雕塑與影像儘管都存在複製的問題，但也有所不同。數位影像的本質是數據，在我們每次複製並觀看時，所面對都是一個新的不可見數據的視覺化事件，而〈Io Sono〉即便經由媒體複製，但因為在數位複製前沒有可見的原件，或者說，真正意義上的原件只存在於藝術家提供的展示條件與拍賣網站提供給收藏家的證書與數據中。如同葛羅伊斯指出的，網路的核心特性便是所有的符號，文字，

24 Boris Groys 著，郭昭蘭、劉文坤譯，《藝術力》(臺北：藝術家出版社，2015)，頁126。

影像，都有它指定的位址：它們被置放在某處，有特定的領域，被刻成特定拓樸。儘管在世代軟件與硬體的差異，數位資料可能被扭曲、以不同的方式解讀，甚至變得不可讀。但隨著每一次的複製，其作品的意義都能得到一次詮釋。儘管解讀可能是對於原件的誤用或誤判，但因為存在於數據與文件，每一次的複製事實上是在製造一個全新的事件，所以搬移與複製並不會如同傳統藝術品一樣對原件的地位造成影響。

而這樣的狀況也隨著近期出現的「非同質化代幣」(Non-Fungible Tokens 簡稱 NFT) 藝術品，成為藝術市場的一個新的趨勢，其涉及的範圍包含房屋，影像、繪畫和音樂等藝術品等。這項技術的出現也吸引了各個產業的觀察與買家正在談論一種使大眾參與的交易方式。對於這些虛擬作品，它們在本質上是獨一無二的，其交易行為的核心便在於讓買家購買並擁有作品的所有權證明，作品本身與交易過程往往不存在於實體，而是存在於數位世界與數據之中。與此同時，倘若我們將這項技術的出現與加勞的作品〈Io Sono〉作討論，在這個充滿能量但完全空白的展示空間，一個無形的、非物質的雕塑是否可以視為一件讓 NFT 大放異彩的藝術作品？

對此，加勞表示他這輩子永遠不會做任何 NFT 作品。²⁵ 原因在於藝術家認為，NFT 的生產技術包含整個區塊鏈和加密貨幣供應鏈等，其產生的二氧化碳污染是會對環境帶來負面影響的，而從加勞

25 Yuliana Arles, "Why the artist Salvatore Garau, who creates and sells invisible artwork, will never create NFT?," Vinnie Jinn, accessed August 23, 2021, <https://www.vinniejinn.com/post/why-the-artist-salvatore-garau-who-creates-and-sells-invisible-artwork-will-never-create-nft>.

早期的〈Sculpture in the sky〉作品中，我們可以知道藝術家對於環境的關注理解其拒絕這項技術的原因。由於〈Io Sono〉是在物理空間上不存在的非物質雕塑，因此沒有物理表徵也沒有雕塑的照片，唯一的消耗僅是作品的證書（一張紙），所以自然沒有碳足跡對環境的影響。

我們生活在這樣一個時刻，我們的身體、我們的存在被我們的虛擬形象和我們的聲音所取代，即使是這種難以察覺的。我們的血肉之軀必須應對這些時代真正存在的缺席。²⁶

從這段對話中，藝術家對於「缺席」的關注一方面涉及了整個視覺文化時代下的虛擬形象以及數位文化，對應「我」這個身份作為人的主體所帶來的改變。在我們能如此輕易的在社群軟體創建虛擬身份並塑造自我形象的同時，我們如何對於我們所製造的身份產生認同？而這個認同中自我的存在是被取代或是延續？這些問題是我們需要反思的；另一方面，筆者認為加勞的這句話，在某種程度上也對應著其作品〈Io Sono〉因作品主體本身缺席，導致的相關爭議事件與大量報導對應的作品主體問題。儘管作品本身不可見，但在作品本身的報導的複製與分享之間，最主要被大眾接觸的管道事實上來自網際網路所造就的傳播。如此一來，我們可以認為是複製與傳播使作品的理解維度產生了多元化的效應；反之則是形成對於原件與複製之間乃至複

26 “Salvatore Garau –AfroditePiange,” Stanzeitaliane, accessed January 30, 2022, <https://www.stanzeitaliane.it/en/afrodite-piange-salvatore-garau>.

製品與作品價值之間在數位時代下的大眾質疑、數位作品的典藏轉變與存有問題。

面對這些問題，即便存在諸多複雜以及有待觀望的問題需要釐清，但至少在本文書寫的當下，我們可以假設由於能表示作品的圖像本身是不存在的，因此作品的價值不會因網路的複製而漸少，反之會形成其作品本身的形象。加勞的雕塑在此不是像素的聚集，也不是作品本身的物質性延續，正恰巧是這些元素的否定。並藉由否定這些可見性的要素，作為「非物質雕塑」的創作方法論，筆者會在接下來以這點出發做探討。與此同時，筆者認為，〈Io Sono〉中的「我」在此指向了我們在視覺文化世代下的各種數位形象，而銜接在「我是」之後的則是對於自我形象的反思。為了更完整討論〈Io Sono〉在相關作品上的定位，筆者在此將焦點轉移至歷史上的其他作品作類比，除了作為一種歷史上的爬梳，也是對於其「框架」問題的延伸探討。

（三）「隱形」作為一種召喚形象的方式

究竟誰才是第一個製作「隱形」雕塑的藝術家？位於佛羅里達的表演藝術家湯姆·米勒 (Tom Miller) 對於加勞的作品提出質疑，認為自己於 2016 年安裝在蓋恩斯維爾 BoDiddley 社區廣場內的作品〈Nothing〉，是為第一個「非物質雕塑」，甚至計劃對加勞提起訴訟。²⁷ 然而，當我們回顧藝術史，類似的隱形作品事實上早已被藝

27 Rashika Chauhan, "Art and the Absence of It: A History of Invisible Art That Involved Nothingness," AuctionDaily, accessed October 8, 2021, <https://auctiondaily.com/news/art-and-the-absence-of-it-a-history-of-invisible-art-that-involved-nothingness/>

術家所關注。加勞並不是第一個嘗試從虛無中創造藝術的人；正好相反，他走在一條關於無形藝術的悠久歷史中。

關於隱形，或者說諸如無形藝術和虛無等在歷史上的討論，通常可以回到達達主義等反藝術形式中，這是杜象發起的一項運動，可追溯到 1913 年。²⁸ 訴諸這種藝術形式的藝術家經常鼓勵觀眾釋放想像力，並與藝術作品聯繫起來。而本文所討論的範疇與其說是立基於作品在視覺上的不可見作為討論核心，毋寧說是討論藝術家如何透過形象在視覺上的抹除，藉以將召喚觀者心中的特定形象；換言之，是創作者如何勾勒出一個「空」、「消散」，甚至是看似虛幻一個無實體的存在。

事實上，對於形象的毀滅是歷史上的一個重要時刻。在西方藝術史中，「聖像破壞」(iconoclasm) 運動源於中世紀時候拜占庭帝國，其爭議本身與當時政治角力有關。而這個關於宗教圖像上的爭議也延伸成對於「圖像再現對象」與「圖像本身」的辯證性思考。即便在本文中所討論的藝術家並非直接處理西方「聖像破壞」的藝術傳統，也往往並非針對「圖像」(picture) 的反思；然而，筆者在此所要討論的仍然是圍繞著「隱形的疑惑」，或者說是對於「非物質雕塑」透過「隱形」作為一種召喚形象的作品方法論問題。特別是加勞以上帝作為我們創造形象的比喻時，這點尤其重要。〈Io Sono〉所提問的不只是對於數位形象的問題，也包含視覺技術演進

28 Rashika Chauhan, "Art and the Absence of It: A History of Invisible Art That Involved Nothingness," AuctionDaily, accessed October 8, 2021, <https://auctiondaily.com/news/art-and-the-absence-of-it-a-history-of-invisible-art-that-involved-nothingness/>.

與形象本身的存有之間，彼此牽繫纏繞的系譜連結，也的確提供了一條閱讀與思索當代雕塑的一個可行的途徑。如同葛羅伊斯在《藝術力》中指出的：「褻瀆古代偶像，其作法是以其他更現代的神祇為名來施行的。聖像破壞的目的是證明這些古老的神祇已經失去了祂們的力量，因此無法捍衛祂們塵世的廟堂和圖像。」²⁹ 而聖像畫被認為是偽裝成神的代表，並因此助長了偶像崇拜，違反教義。如果說，在過去宗教信仰的對立帶來了毀滅舊有信仰的意圖，那麼緊隨其後的便是宗教與以理性為名的信仰之間的鬥爭。而以人道主義定義的人類形象所體現的理性力量，隨後就被國家以聖戰名義（至少在中歐與東歐是如此）予以聖像破壞的手法襲擊。到了現在，科技的進步往往最為明顯的體現在消費行為上，商品的品牌成為我們家喻戶曉的最新神祇。

與此同時，過去的聖像畫成為藝術史中的插圖，藝術品似乎也在這個點上在進入現代美術館之際與保護下，重新塑造「聖」光並被崇拜。藝術品已然成為新的聖像，按照葛羅伊斯的說法（如果不算太激進的話）甚至在藝術作品被大量於藝術市場、大眾媒體上流通下形成某種當代藝術與市場的拜物化。這並不是說，任何藝術在進入美術館之際便剩崇拜並靜待終結，就算在最為激進的前衛藝術宣言裡，我們會聽到諸如「摧毀舊藝術」與「揚棄傳統」等反動的聲音，但這些被抗爭與摧毀的圖像事實上並不意味著消散，而是成為一種始終伴隨著新興圖像的知識系譜，如同光與影一般形影相隨，成為殊異形象的一

29 Boris Groys 著，《藝術力》，頁 100。

部分。而回到藝術史中，我們或許得以從一些「隱形」的作品中找到這種聖像破壞的意圖。儘管同樣是爲了反對一些過去視覺慣例與被封爲信仰的價值，但這些反抗並非立基於某種衝動，而是在那些刻意搗毀與破壞中清出一條道路。在這些藝術家與作品中，聖像破壞的行動成爲一種創作的的方法論：不是單純爲了摧毀，而是爲了產生新的形象，一種新的聖像。

對於隱形的作品，本文所欲探討的方面並非其作爲視覺上不可記得的事實，更多的部分是涉及背後的創作意圖。而作爲探索「隱形藝術」的早期藝術家，我們不得不提到法國藝術家伊夫·克萊因（Yves Klein, 1928-1962），這位藝術家的嘗試可以追溯到他在 1950 年後期的「空氣建築」（air architecture）。在這項近似烏托邦式的實驗中，克萊因與建築師合作，企圖以空氣作爲牆面並透過強力噴射的空氣讓這道「隱形」的牆得以被觀眾感知。無論是墜入虛空或是探討虛空，在克萊因的藝術探索中總不乏對於不可見但卻能被人所感知的力量著迷，這種看似虛無飄渺的存在方式一方面超乎了形體在物理上的限制，另一方面也確實的存在於空間之中。最爲著名的，則是克萊因在 1958 年的作品〈Le Vide〉中，以展覽的形式公開展示了隱形藝術並探討了作品的缺席問題。這場展覽原本是以「非物質圖像敏感性」（immaterial pictorial sensibility）命名，藝術家在巴黎的 Iris Clert 畫廊舉辦了一場完全沒有實物內容的展覽。展覽開幕時，前來參與的三千多名觀眾肯定是一陣錯愕，因爲當他們面對這個被刻意清空的展覽空間時，周圍的牆面被粉刷成白色，觀眾所能看到的僅僅是一個空無一物的透明展示櫃，除此之外便無任何可在視覺上辨認爲作品的物件。對此，克萊因聲稱在這個空間中充滿了一個有形的力場，以至於有些人無法進入展覽，就好像一堵無形的牆擋住了他們。在這場

展覽中，真正的展示物件是隱形的，或者說是藉由在我們的認知慣例上（展場必然有作品以供觀賞）製造空缺，無論最後觀眾的心態是錯愕或是坦然接受，都是圍繞著「缺席」本身展開的思索辯證。在此之後，克萊因的隱形展覽成為藝術史中的聖像，藝術家們陸續創作了關於無形、不可見和隱藏（the invisible, the unseen, and the hidden）的作品作為膜拜與延續。例如，美國普普藝術家沃荷也嘗試製作隱形的作品。在 1960 年代中期，沃荷使用了螢光墨水創作了僅能在紫外線光下被看見的繪畫作品，將許多色情的圖像隱藏在畫作中，諸如 1966 年的作品〈Double Torso〉便是其中一項著名的藝術實踐。³⁰ 礙於篇幅，筆者在此僅稍微列舉幾位藝術家及作品作梳理，而在上述作品中，作品的「不可見」都是藝術家的刻意為之，藉由在展場空間或是作品上製造隱形或隱蔽的因素，作品所呈現的並非藝術家的內心活動，而是在面對觀者時有意摧毀了作品在視覺上慣用的內容與技法，所製造出來的問題與疑惑。這些作品與我們以視覺為主導的文化背道而馳，繞過了生產視覺造形的方式並探索了藝術的其他交流可能性。倘若按此脈絡言之，如果說觀念藝術開始於杜象的噴泉，那麼我們是否可以將〈Io Sono〉視為觀念藝術的終結？畢竟，在這件作品中觀念藝術似乎徹底擺脫了物質性，成了名符其實的「觀念」。然而，筆者認為與其說加勞在其藝術創作中捨棄了視覺上的觀看基礎，不如說這件作品已然徹底脫離了知覺範疇，它不是一件可以被經驗的藝術品，而是一次對於「藝術」邊界重新思考的展演行動。

30 沃荷意圖透過這種方式，反對當時禁止色情圖像的審查法機制。

而上述問題也不只是存在展覽或繪畫的對話之間，也同樣會進入雕塑的門類並試圖重新定義其概念。事實上，藝術史中第一件以「隱形雕塑」為名的作品發生在 1985 年，當年沃荷在紐約市中心著名的夜總會區製作了這件〈Invisible Sculpture〉。在作品中，沃荷並沒有提供我們任何實體的雕塑品，而是以表演的形式，由藝術家本人短暫的站立在夜總會的一個台座上，隨後便離開並僅僅留下了一份位於牆上的讀物和聲明，寫著「安迪沃霍爾，美國，隱形雕塑，混合媒體，1985 年」（Andy Warhol, USA, Invisible Sculpture, Mixed Media, 1985），證明藝術家曾經位於此地。作品的「缺席」（Absence）於是作為一個概念，而〈Invisible Sculpture〉並非強調雕塑品勢必是隱形的，而是將「缺席」作為一種創作方法，藉由摧毀作品在物理上以及視覺上的存有，並以攝影照片以及說明牌等文件形式，對於藝術家曾經在場的這個事實予以觀念上的辯證。

從克萊因與沃荷的展覽中，「缺席」的主體一方面指向藝術家的在場，一方面指向觀者本身對於作品的認知邊界。或者我們可以說，克萊因將這個被刻意清空的空間呈現為一件藝術品，最終形成一種使藝術作品「非物質」化的藝術實驗。和沃荷一樣，克萊因對缺乏存在也可能是藝術的想法很感興趣。克萊因認為：「如果創作過程成功，這種無形和無形的非物質化繪畫應該比普通的有形繪畫更有效地作用於展覽參觀者的可感知載體或身體，無論它們是具象的、非具象的、甚至是單色的。」³¹

31 Yves Klein, Klaus Ottmann, *Overcoming the problematics of Art-the writings of Yves Klein Lecture at The Sorbonne*, (Washington, DC: Spring Publications, 2007).

而這種缺席，或者說「非物質」的方式在此成爲一種方法論，即刻意的讓作品本身缺失造就觀眾在觀看上的困難，使對於作品的閱讀方式從觀看一件作品轉移成一種對於視覺上的反思，並從中召喚對於「什麼是藝術」的辯證性思考；簡言之，即是試圖從觀眾眼前中刪除所有物理表現，通過描述、文件等方式使「形象」出現在觀看者的腦海中。在這個脈絡下，如今這個缺席的主體則在加勞的〈Io Sono〉中得到延續，甚至更爲直接的透過作品的不可見、不可感，從中對於作品的「框架」與「收藏」進行再思考。如此一來，與其將這件作品視爲觀念藝術的終點，更可說是一種對於藝術的認知邊界的重新開放。藉由作品的「隱形」，一方面使這種「缺席」作用於展覽參觀者的可感知載體或身體；另一方面則更爲直接的從其認知上作爲一種召喚形象的方式，成爲作品的語言。

四、結 論

當代藝術思潮的推波助瀾下，那些不斷圍繞著雕塑進行思考並持續的探索與創新的作品，除了使雕塑這個門類愈趨多元，也同樣無可避免地趨於複雜，進入一個不斷擴張的雕塑概念。

本文從觀看「非物質雕塑」的疑惑談起，這種疑惑一方面來自於對觀看雕塑時，因為無法從視覺上針對其造形、體積、光線、比例等作為判准方式；另一方面則反映了觀眾對於「藝術品如何是一件藝術品」的當代藝術迷思。為了解決這種疑惑，筆者透過加勞的幾件作品分析其創作語彙，並特別針對「非物質雕塑」在藝術史上的脈絡進行解析。「非物質」不只是作為一種作品的性質，更是一種藝術家進行創作的方法論：透過摧毀作品在視覺以及認知上的慣例產生「不可見」的「形象」，試圖令觀者結合藝術知識或自身經驗帶出想像空間，並結合「框架」所劃定的符號性乃至於概念性的範圍限定，使對於作品的感知不會形同大海尋針，而是從限制中召喚出藝術家所欲探討的形象問題。當代雕塑也因此脫離視覺限定，成為一種兼具知識體系與殊異經驗的雕塑體驗。

藝術家的主體位置在此既是站在作品外部的權力位置，藉由「框架」的操作技術使我們對其內部秩序進行想像，以此作為雕塑作品在界定邊界上的問題意識。而〈Io Sono〉一方面體現了這樣的作品存有論問題，一方面也藉由其收藏問題所產生的爭議，將當代視覺文化下大量複製與創建的複數文本所帶出的自我形象問題予以反思並開啓討論空間。在加勞對於「非物質雕塑」的嘗試與實驗下，〈Io Sono〉作為一件有趣而富爭議的當代雕塑作品，其思辨的戰場也同樣脫離了物理上的展場空間，不是存在於建築物內、不在城市架構

裡、不在固定的地點、沒有地址，而是存在於網際網路這樣的非物質空間中。在這樣的虛擬空間裡，我們不只是遨遊其中，更是於此創造了自我的虛擬形象，甚至在其這樣的數位空間中進行價值上的交易行為。或許我們可以說，如今我們擁有兩種截然不同的身體觀：一個是人類本身所具備的原始的、物質的身體；另一個則是經由視覺技術以及媒體傳播所建立的非物質身體。在這樣的雙重身體觀中，現實與虛擬世界之間的過渡狀態是模糊的，自我的形象是物質性的載體同時也是數位影像的載體。

如果說我們覺得一件不可見、不可感的「非物質雕塑」是令人質疑的，那麼或許我們可以將其對比於許多經由視覺技術創建形象的方式，對於我們身處的時代進而思考：事實上，隨著視覺技術的演進，我們的「觀看」隨著技術的更迭早已超越了肉眼的限制，光線不再決定我們能否清晰地看見事物，距離亦不再限制我們接收訊息。當代的視覺技術在再現真實的層面上，已具有了可以達成極度擬真的科技水平，而這點也確實消弭了真實與虛擬之間，在可見層面上的界線與邊緣。在過去困難而費時的影像的修改技術早已被我們熟稔。而機器不再是輔助生產的工具，在軍事訓練中，我們可以看到飛行模擬器是如何幫助軍人進行日常的飛行訓練。而在醫學領域中，外科醫師藉由數位影像將病人身體內部的狀態輸出，顯示在螢幕上協助醫師觀看，因此得以進行低侵入性的內視鏡開刀法。自 1990 年代以來，諸如此類的「操作作用影像」(operational image) 的大量出現取代了人的視覺功能，而這些也都並非基於肉眼直觀的技術，而是被創建出來的虛擬形象，並且某方面已經取代了我們，使我們喪失了需要親自觀看或辨認的能力，虛擬形象成為我們現實生活的一部分。對於雕塑場域而言，也在創作模式及經濟模式下產生改變。

上述狀況無庸置疑是我們需要反思的。筆者期望透過本文對於加勞作品的論述，乃至於從其作品中延伸而出的相關理論，作為討論當代雕塑與當代社會境況的一個初步研究，其範圍涉及藝術家、雕塑、收藏機制、觀眾等。總體而言，本文試圖藉由「隱形的疑惑」所欲探討的即是這樣複雜而又重要的「當代雕塑問題」，並思考我們如何丈量自己與作品的距離，又該如何從對於作品判准的方式中思考我們其中的主體位置。而由於加勞的「非物質雕塑」計劃目前仍在進行中，因此筆者仍會持續追蹤其後續發展，期許未來能以本研究作為初步資料並對於藝術家的後續作品做進一步討論，以開啓更為完整而深入的研究視野。

附 錄

附錄 1 加勞在〈Io Sono〉中的銷售證明。© Art-Rite



圖 版：

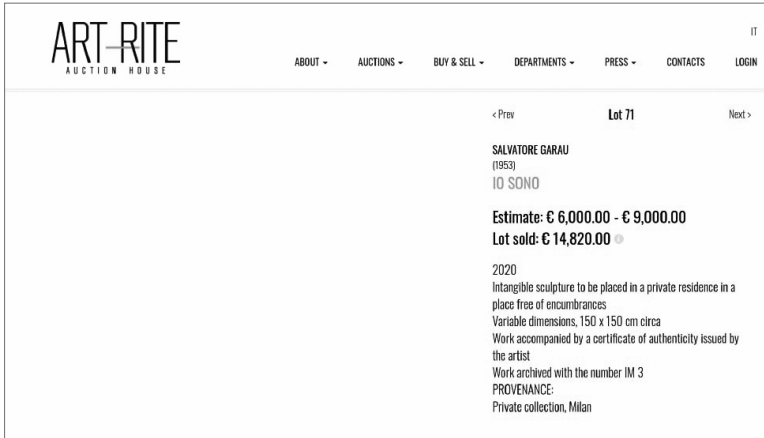


圖 1 〈Io Sono〉在義大利拍賣行「Art-Rite」的網站介紹中，作品照片是一片空白。

圖版來源：“Salvatore Garau Io Sono.” Art-Rite. Last modified January 25, 2022. <https://www.art-rite.it/en/lot/14067/71/1>.



圖 2 加勞在創作〈Sculpture in the sky〉的過程。

圖版來源：“Salvatore Garau – Opere in transito. Scultura nel cielo.” Exhibart. Last modified January 21, 2022. <https://www.exibart.com/evento-arte/salvatore-garau-opere-in-transito-scultura-nel-cielo/>.



圖 3 Salvatore Garau, 〈Buddha in Contemplation〉, 2021.

圖版來源：“BUDDHA IN CONTEMPLAZIONE, la scultura che non si vede, piazza della Scala, Milano Salvatore Garau.” Youtube. Last modified January 21, 2022. <https://www.youtube.com/watch?v=k0kbgXDMQUs>.

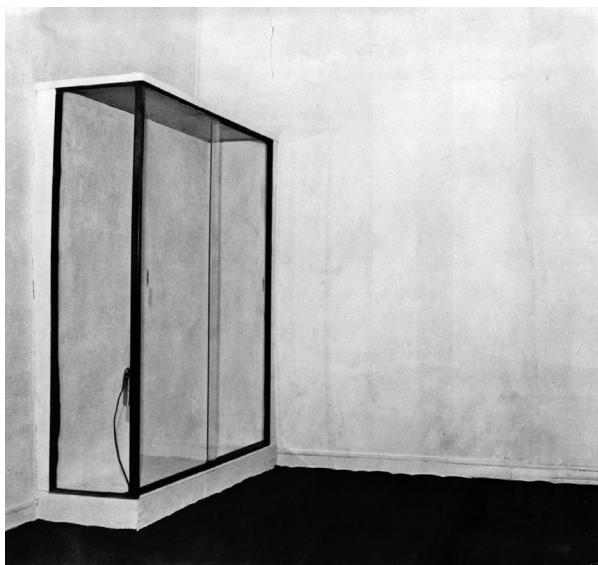


圖 4 Yves Klein, *Le Vide*, Ready made, 209×122×110 1/2 in, 1958, Galerie Iris Clert.

圖版來源：© The Estate of Yves Klein c/o ADAGP, Paris. 取用日期：2022.1.21。



圖 5 Andy Warhol, *Invisible Sculpture*, 1985 年由 Eric & Jennifer Goode 拍攝的照片。

圖版來源：“Eight ‘invisible’ artworks you should see for yourself.” Dazed digital. Last modified January 21, 2022. <https://www.dazeddigital.com/art-photography/article/42835/1/invisible-artworks-andy-warhol-yves-klein-david-hammons-kerry-james-marshall>.

參考書目

(一) 中文論著

- Crary, Jonathan 著，蔡佩君譯，《觀察者的技術：論 19 世紀的視覺與現代性》，臺北：行人文化實驗室，2007。
- Groys, Boris 著，郭昭蘭、劉文坤譯，《藝術力》，臺北：藝術家出版社，2015。
- Grout, Catherine 著，姚孟吟譯，《藝術介入空間：都會裡的藝術創作》，臺北：遠流出版，2017。
- Mitchell, W. J. T. 著，石武耕譯，《形象科學：視覺文化研究大師 W. J. T 米契爾，探索形象本質經典之作》，臺北：馬可孛羅文化，2020。
- Mirzoeff, Nicholas 著，林薇譯，《給眼球世代的觀看指南》，臺北：行人文化實驗室，2016。
- Sturken, Marita, Cartwright, Lisa 著，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》，臺北：臉譜出版，2013。
- 陳錦忠，《雕塑符號與傳達》，臺北：秀威資訊股份有限公司，2010。
- 高千惠，《第三翅膀——藝術觀念及其不滿》，臺北：典藏藝術家庭，2014。
- 游葳，〈隱形：看不見的藝術 1957-2012〉，《今藝術》，239 期（2012.8）：頁 146-149。

(二) 西文論著

- Danto, Arthur. "The Art world." *Journal of Philosophy* 61, no. 19 (1964): pp.571-584.
- Klein, Yves, Ottmann, Klaus. *Overcoming the problematics of Art -The writings of Yves Klein. Lecture at The Sorbonne*. Washington: Spring Publications, 2007.

Arles, Yuliana. "Why the artist Salvatore Garau, who creates and sells invisible artwork, will never create NFT?" Vinnie Jinn. Accessed August 19, 2021. <https://www.vinniejinn.com/post/why-the-artist-salvatore-garau-who-creates-and-sells-invisible-artwork-will-never-create-nft>

Bavin, Eliza. "Invisible sculpture' sells for \$23,500." yahoo!fiance. Accessed June 3, 2021. <https://au.finance.yahoo.com/news/invisible-sculpture-sells-for-23500-031326878.html>.

Chauhan, Rashika. "Art and the Absence of It: A History of Invisible Art That Involved Nothingness." Auction Daily. Accessed October 8, 2021. <https://auctiondaily.com/news/art-and-the-absence-of-it-a-history-of-invisible-art-that-involved-nothingness/>.

Ghezzi, Rossella. "Ecco come nasce un quadro di 200 mq." *Corriere della Sera*, April 8, 2005.

McVeigh, Roisin. "Eight 'invisible' artworks you should see for yourself." DAZED. Accessed January 14, 2019. <https://www.dazeddigital.com/art-photography/article/42835/1/invisible-artworks-andy-warhol-yves-klein-david-hammons-kerry-james-marshall>.

"Interview to Salvatore Garau." ART RITE. Accessed January 30, 2022. <https://www.art-rite.it/en/news/detail/14491>.

"Salvatore Garau. Buddha in Contemplazione." ARTE it. Accessed January 9, 2022. <http://www.arte.it/calendario-arte/milano/mostra-salvatore-garau-buddha-in-contemplazione-74441>.

"Salvatore Garau – "Afrodite Piange." Stanzeitaliane. Accessed January 30, 2022. <https://www.stanzeitaliane.it/en/afrodite-piange-salvatore-garau>

"Un artista italiano vende una escultura invisible por 15.000 euros." AS. Accessed May 29, 2021. https://as.com/diarioas/2021/05/29/actualidad/1622282404_999098.html?id_externo_rsoc=whatsapp.