媒材的逆襲：康雅筑與羅懿君雕塑實踐的「材料轉向」

Materiality Strikes Back: The Material Turn in Ya-Chu Kang and Yi-Chun Lo's Sculptural Practice

魏竹君 | Chu-Chiun Wei

國立臺灣師範大學美術學系專案助理教授

Assistant Professor, Department of Fine Arts, Taiwan National Normal University

來稿日期：2025年4月18日

通過日期：2025年7月7日

摘　要

本文試圖對臺灣當代雕塑中的「材料轉向」進行初步的概念爬梳與案例討論，從康雅筑與羅懿君兩位臺灣藝術家對於媒材的重新關注來分析近十年來當代雕塑回應全球化的地方性策略。從纖維藝術的脈絡出發，康雅筑發展出「原物料思維」的創作模式，其獨特的「泥毯」創作形式，經由觀眾的參啓動觀眾的「觸覺感知性」，並將作品回復到「原物料」的狀態。康雅筑在藝術實踐中探究「材料」的文化與經濟意涵，以及不同文化之間如何藉由對織物的生產與應用產生連結與共感。而羅懿君的「殘渣美學」利用乘載臺灣歷史文化記憶的經濟作物如香蕉、菸葉與甘蔗等的剩餘物，經過複雜費時、費力的程序處理成創作的媒材，並形塑出探討全球經濟生產鏈的裝置與雕塑作品。透過對媒材的重新思考，當代藝術家回應自身在全球化中的處境，並將其創作實踐落實在地方性的歷史脈絡中。康雅筑與羅懿君的作品不僅在藝術史的脈絡中更新了我們對雕塑材質與現成物等概念的當代意涵，也回應了比爾．布朗思考「物」如何打開認知邊界，以及珍妮佛．羅伯茲關於物質與文化關係上所提出的理論。在全球化資本主義的浪潮下，雕塑的「材料轉向」爲我們提供了思索如何對抗均質化的可能路徑，讓我們在看待不論是藝術或是構成我們現實環境的物件時，得以跳脫消費主義的局限，看到被商品經濟所隱蔽的「原物料」與「勞動」。

關鍵詞：材料轉向、康雅筑、羅懿君、原物料、現成物

Abstract

This article attempts to analyze the recent "material turn" in Taiwanese contemporary sculpture since the 2010s. Focusing on the case studies of two Taiwanese artists, Ya-Chu Kang and Yi-Chun Lo, I discuss the significance of this renewed attention on materiality in sculptural practice. Kang, trained in the field of fiber art, develops a mode of practice based on "the logic of raw materials." Her "dirt carpet" series open up the viewers' "tactile sensibility" through participation, which then restores the work of art back to its raw material state. This re-engagement with materiality prompts reflection on the cultural and economic meanings of objects within both art practice and consumer society, as well as the ways in which different cultures are interconnected through the production and use of raw materials. Yi-Chun Lo's "aesthetics of residue" employs leftover materials from cash crops—such as bananas, tobacco, and sugarcane—that carry cultural meanings and historical memory in Taiwan. Through complex, labor-intensive processes, she transformed banana peels and sugarcane bagasse into sculptural and installation works that interrogate the global economic production chain. By rethinking materiality and the medium of sculpture, both artists respond to their positions within the process of globalization and ground their practice within localized historical contexts. Kang and Lo not only provides concept for our understandings of sculptural materials and readymade in the art historical context, but their works also resonate with Literary

scholar Bill Brown's thing theory and Jennifer Roberts' discussion on new materialism. The "material turn" in contemporary sculptural practice opens up a path for us to challenge the homogenization brought by the process of the capitalist globalization. It offers a way to escape the logic of consumerism and urged us to reflect on "raw materials" and "labor" concealed by the commodity economy.

Keywords: Material Turn, Ya-Chu Kang, Yi-Chun Lo, Raw Material, Readymade

一、前言：2010 年代後當代雕塑的「材料轉向」

既 1970 年代的觀念藝術後，數位世紀的虛擬科技的進展，開啓了新的一波藝術「去物質化」（dematerialization）的潮流。然而有趣的是，在近十年的雕塑實踐中，我們可以察覺出藝術家們對「物質性」（materiality）重新關注的一個趨向，這個趨向與當代藝術自 2000 年代開始，經歷初期對於全球化較爲樂觀的態度後，於 2010 年代開始逐漸轉而出現帶有批判性的創作取向有關。雕塑家們藉由對媒材本身的探究，來回應自身在全球化中的處境與其所屬文化的地方性歷史脈絡。這種在雕塑實踐中新興的「材料轉向」（material turn），可以在全球各地的藝術家作品中看見。例如，奈及利亞裔的英國藝術家因卡．修尼巴爾（Yinka Shonibare MBE, 1962- ）在作品中經常使用非洲蠟染印花布料，從這個布料的生產、消費與流通歷史來探究後殖民身份認同的混雜性（hybridity）；非裔美國藝術家卡拉．沃克（Kara Walker, 1969- ）2014 年以糖所製成的巨型作品〈糖人，或神奇的糖寶貝〉（*A Subtlety, or the Marvelous Sugar*

Baby, 2014），藉以批判美國的奴隸制度、殖民與經濟剝削交互連結的歷史。[1.2]

臺灣的當代藝術家也不例外，以纖維藝術著稱的康雅筑（1980-），自 2016 年展開一系列「全球文化研究」計畫，透過旅行與駐村，在世界各地針對絲、棉、羊毛與麻等不同纖維進行研究，透過裝置、雕塑、共創等創作模式，思考織品在各個文化中的生產脈絡，包括技術、經濟以及人與自然等議題的複雜關係。而羅懿君（1985- ）從 2013 開始，收集與處理香蕉皮、菸葉與甘蔗渣等臺灣經濟作物的殘餘物作爲其雕塑的媒材，她的創作主題關注全球化中物資與勞動力的

1 卡拉・沃克這件作品的全名為 *A Subtlety, or the Marvelous Sugar Baby, an Homage to the unpaid and overworked Artisans who have refined our Sweet tastes from the cane fields to the Kitchens of the New World on the Occasion of the demolition of the Domino Sugar Refining Plant*。

2 自二十一世紀開始，美國與其他國家陸續興起對物質文化研究的熱潮，因此藝術創作對媒材物質性的重新重視，可以視為全球學術與文化對「物」興趣的普遍趨勢中的一個面向。Tony Bennett and Patrick Joyce, *Material Powers: Cultural Studies, History and the Material Turn* (New York, NY: Routledge, 2010).
近年來，也可見以「材料轉向」（Material Turn）為題或做為主要概念的展覽與藝術書寫，聚焦在纖維藝術、軟雕塑和材料和物件的物質性的討論與藝術性轉譯上。其中重要的論文包括 Jennifer L. Roberts, “Things: Material Turn, Transnational Turn,” *American Art*, vol. 31, no. 2, 2017, pp. 64–69. 以「Material Turn」為名的展覽例如 2020 年 9 月 11 日到 10 月 3 日，在澳洲墨爾本大學的 the Margaret Lawrence Gallery 舉行的聯展 *The Material Turn*。以及 2025 年 1 月 9 日到 2 月 15 日，在印度孟買的 Stranger’s House Gallery 舉行的聯展也名為 *The Material Turn*。臺北的雙方藝廊於 2025 年 2 月 15 日至 4 月 5 日所舉行的名為《質譯》的聯展，其英文展名為 *Material Metamorphosis*，也探究藝術如何突破傳統材質的框架，透過材質的轉化來擴展藝術組品的形式和意涵。“The Material Turn,” 3ply, https://www.3ply.net/08-a-material-turn；Strangers House Gallery，“The Material Turn”，Instagram，2025 年 1 月 7 日發布，https://www.instagram.com/p/DEfosXhIMgy/；〈質譯〉，雙方藝廊，https://www.doublesquare.com.tw/tw/exhibition/material-metamorphosis 。

流動，以及不平等經濟權力結構下移工的處境。在上述幾位國外與臺灣藝術家的作品中，我們可以察覺出當代藝術在全球化脈絡下這種新興的「材料轉向」雕塑創作，與現代主義語境下的發展出的「媒材特定」（medium specific）概念不盡相同之處，後者聚焦於媒材與形式主義間的辯證關係，相對地，在全球藝術視野下的「材料轉向」，媒材不再是藝術家創作主題的載體，也不僅是思考造型的基礎，就如同極簡主義將雕塑實踐帶向空間與觀眾接受論的探究，媒材不再被視爲是中性和均質的，媒材本身所乘載的文化、歷史與經濟意涵成爲藝術家創作所欲探究的核心主題。

在 2010 年前後，受到全球化網路的影響，跨國當代藝術駐村的潮流逐漸擴延到臺灣。對於康雅筑與羅懿這一代藝術家的藝術而言，出生於 1980 年代 ，2010 年作左右正是他們剛完成藝術碩士學院訓練不久，正積極追尋自己的創作路線的階段。有別於過往世代的臺灣藝術家，跨國經驗主要來自於到單一國家留學，「駐村世代」藝術家的多國交流經驗成爲形塑他們如何思考藝術實踐的重要因素，甚至成爲他們這個世代創作的一種主要方法。值得注意的是，對藝術家而言，駐村不僅是一種跨文化的洗禮，更重要的是置身於一個全球藝術家的社群，使得不同文化背景的藝術家得以面對面相互交流和對話。康雅筑與羅懿君兩位藝術家都有豐富的跨國駐村與研究的經歷，她們的「材料轉向」關注「物」在全球的流通路徑，並揭露其背後所隱藏的政治與經濟結構。[3] 他們從多元、去中心的跨文化經驗中反思互爲

3 康雅筑的國外駐村和文化研究經歷包含美國、孟加拉、約旦、日本、加拿大、泰國、芬蘭、印度、哥倫比亞、土耳其、葡萄牙、英國、挪威，和香港等地。羅懿君則包括美國、日本、印度、荷蘭、巴西，和哥倫比亞等地。

主體性的身份認同，以及臺灣與其他邊緣文化相互連結的歷史脈絡，發展出一種對抗資本主義與文化霸權的批判位置。筆者認爲在她們兩位創作思路中所展現的邊緣主體位置的「網絡化」或「社群化」，正是她們兩位作爲「駐村世代」代表性藝術家的特徵之一，也是本文選擇聚她們作爲分析案例的原因。

本文將嘗試勾勒出臺灣當代雕塑在這個全球藝術下重新定義的「材料轉向」創作樣貌，並以康雅筑與羅懿君的作品爲主要的分析案例，來探討近十年來當代雕塑「材料轉向」的意涵。首先，本文將梳理雕塑對於媒材這個概念的既有認知，以及杜象現成物對於媒材所帶來的思辨。藉由爬梳對媒材認知上的改變歷程，嘗試論證當代雕塑實踐對於「媒材」的重新關注，是基於對於均質性全球化霸權的地方性回應，由於這個霸權是建立在資本主義經濟體制的網絡下，將「物」（object）視爲「商品」（commodity）的邏輯上，而在所有藝術形式中，雕塑對於「物態」（objecthood）與「物質性」的思考，是啓動這個「材料轉向」的重要因素。[4] 也基於這個原因，筆者認爲在全球藝術下採取「材料轉向」的臺灣藝術家，其作品都無獨有偶的發展出挑戰「商品化」的作品形式與創作策略，並將我們的目光導向被商品經濟與數位化社會下被隱蔽的「原物料」與「勞動力」，筆者認爲將這兩者的「可視化」與「可感化」，是當代雕塑「材料轉向」的重要政治性意涵，也可以視爲其對觀念藝術「去物質化」的逆襲。

4 Michael Fried, *Art and Objecthood*: *Essays and Reviews* (Chicago, IL: University of Chicago Press, 1998).

二、媒材、物質性、現成物

從古典到當代，雕塑對媒材的理解經歷了從技術與模仿的工具到觀念與語言的載體的重大轉變，這不只是藝術創作方法與技術的改變，更重要的是它反映了藝術觀念與世界觀的轉型。在西方古典時期，雕塑的主要媒材是大理石與青銅，而媒材是再現柏拉圖美學概念中「理型」（ideal forms）的工具，米隆（Myron）與波留克利托斯（Polykleitos）等人的作品講求的是人體的比例與平衡，因此，媒材服膺於形式。這種形式優先的偏見，也反映在學術主題上，在雕術的研究中，一直到 2000 年代前，對於材質的研究遠少於對於表現形式與主題意涵的研究。[5]

關於雕塑材質的研究，最爲全面性的文獻是英國藝術史學者尼可拉斯．潘尼（Nicholas Penny, 1949- ），在 1993 年所出版的 *The Materials of Sculpture* 一書。[6] 潘尼探討了從古埃及、希臘、中國，到十五世紀法國，以及二十世紀北美等的雕塑作品中所使用的各種材料，在每一章節中分別詳細的討論了花崗岩、大理石、木材、象牙、陶土、灰泥、石膏、蠟和金屬等不同雕塑媒材的特性。值得注意的是，潘尼分析了雕塑家如何在不同媒材間轉換技術，基於主題的不同而發展出超越媒材性質的技法，挑戰「材料眞實性」（material authenticity）的概念。亦即，雕塑家試圖打破媒材固有特性的限制，將其轉化爲主題或是造型的載體。

---

5 Sébastien Clerbois and Martina Droth, *Revival and Invention: Sculpture through Its Material Histories* (Oxford: Peter Lang, 2011).

6 Nicholas Penny, *The Materials of Sculpture* (New Haven: Yale University Press, 1993).

在近期的研究中，美國藝術史學者艾米莉・瑪格麗特・庫克（Emily Margaret Cook）指出，在現存的羅馬時期雕塑中，有許多以不同材質所製成的仿製品（replica），其造型源自於同一個做爲 Idealplastik 之著名的古希臘原型，雖然這個現象再一次證實了雕塑「再現」範式的優先性，超越了單一媒材的選擇，但庫克的研究卻認爲這個預設的論點事實上忽略了不同媒材如何被詮釋與解讀的研究。她認爲著眼於「材料」（material）的研究不僅可以開啓對於雕塑「接受美學」（reception aesthetics）與媒材轉譯（remediation）的探究，也指向了雕塑家在「再現」的框架下，如何透過複雜的媒材選擇與技法去凸顯「在地性」與「異國風情」。[7] 因此，庫克的研究揭露了潘尼所代表的，傳統藝術史在雕塑材質研究上受到「形式優先」概念的認知限制，更重要的是，庫克的研究對於媒材「物質性」（materiality）的思考，脈絡化雕塑在不同文化如何被觀看，打開的是媒材作爲創作主題載體之外的認知範疇。媒材的物質性不僅只是科學實證下的物理特性，媒材還具備經濟價值，同時也吸納不同文化和社會價值，其研究取向呼應了當代雕塑對媒材的社會性轉向。

過往對於物質性研究的忽略關鍵在於，當傳統上「材料」（material）被以雕塑的「媒材」（medium）所理解時，它被視爲一種等待被藝術家處理與轉化成「作品」的原料。在唯心主義與唯物主義的二元架構下，對於媒材物質性的探究，一直以來被認爲是相對立於甚或是次要於對藝術作品理念上智識性的詮釋。因此，當研究者或

7 Emily Margaret Cook, “Legacies of Matter: The Reception and Remediation of Material Traditions in Roman Sculpture. Dissertation,” (doctoral dissertation, Columbia University, 2018).

創作者將注意力從「作品」轉移至在藝術史與藝術創作處於邊緣地位的「材料」時，便是採取了一個具有改變認知架構的政治性策略，這個策略因此開始關注藝術的生產面向，包括材料的來源、取得方式、材料處理的過程，以及與材料和勞動力相關的權力結構、生產空間，甚至藝術的定義等等議題。

在藝術與雕塑史上關於媒材最爲重要的典範轉移便是杜象的「現成物」（readymade）概念。在雕塑物質性的思考上，「現成物」將雕塑帶往兩個相關卻又相反的趨向。其一是將藝術帶向基於觀念論述與指令的「去物質化」生產方式，其二則是開啓「商品」與「藝術品」的辯證，「現成物」打開了可以視爲雕塑「媒材」的潘朵拉盒子，使得所有的「物件」和「物質」都成爲潛在的「媒材」。而所有現代主義的媒材在被挪用（appropriate）成爲藝術之前也都是商品。蒂埃里・德・迪夫（Thierry de Duve）便曾論證杜象的「現成物」是從美國肖像畫家所使用的工業化製造的管狀油畫顏料延伸而來的。[8] 迪夫在其著名的“The Readymade and the Tube of Paint”一文中引用杜象的話：

> 既然藝術家使用的管狀顏料是製成物，也就是「已經被製成」的產品（ready-made products），我們就可以得到以下的結論：世界上所有的繪畫都是「輔助性的現成物」（readymades aided），也是集合作品（works of assemblage）。[9]

8 Thierry de Duve,“The Readymade and the Tube of Paint,”in *Kant After Duchamp* (Cambridge, MA: The MIT Press, 1996), pp.147–196.

9 Thierry de Duve, “The Readymade and the Tube of Paint,” p.163.

「現成物」的概念將藝術家從創造者轉移到選擇者，也就是迪夫所提出之著名的「繪畫唯名論」（pictorial nominalism）。[10]「繪畫唯名論」將藝術的本質論轉向對藝術定義的質問：「什麼可以被稱之爲『藝術』？」朝向對藝術的制度與語境的理解。

在本文對於雕塑品「材料」的理解上，迪夫的「唯名論」最重要的意義是將具有「商品」或「實用」性質的物件，指名爲「藝術」。一方面，「唯名論」使得一個物件被去「商品性」與去「實用性」成爲藝術品，但另一方面，也隱含指出藝術品同時做爲商品的狀態。後者體現在傑夫、昆斯（Jeff Koons）於 1990 年代中期開始，反向操作杜象「現成物」的不鏽鋼氣球狗雕塑中。在下文的個案分析中，筆者認爲在康雅筑與羅懿君作品中對媒材思考與運用，分別著眼於「原物料」與「勞動」，同時承繼但又提出了有別於從「商品」與「藝術品」辯證來理解「現成物」的路徑。

此外，文學評論學者比爾．布朗（Bill Brown, 1958- ）在其 2001 年所發表的重要論文〈物論〉（“Thing Theory”）中主張「物」（thing）與「物品」（object）的區別。[11]「物品」是日常生活中可辨識、具功能，且意義穩定的東西，而「物」在某些情境中會從「物品」中脫離，顯出其陌生、難以被符號化的物質存在感。例如物品在失去功能、損壞或引發情緒時，便無法完全被語言與慣常的認知架構

10 Thierry de Duve, *Pictorial Nominalism: On Marcel Duchamp’s Passage from Painting to the Readymade* (Minneapolis, Minn.: University of Minnesota Press, 1991).

11 Bill Brown, “Thing Theory,” *Critical Inquiry*, vol. 28, no. 1 (2001): pp. 1–22.

馴服，而顯露它的物質性。「物」因此指向語言的裂縫。當代雕塑「材料轉向」將藝術創作重新聚焦在物品的物質性，以及打開我們對物品認知邊界，可以在布朗理論中激起共鳴。

藝術史學者珍妮佛．羅伯茲（Jennifer Roberts, 1969- ）在在〈物：物質轉向、跨國轉向〉（2017）一文中探討了當代人文學界中「物質轉向」（material turn）與「跨國轉向」（transnational turn）之間的緊密關聯。[12] 她指出，物質研究已從邊緣進入核心，並透過四個關鍵概念——物的能動性（agency）、製作（making）、交換（exchange）與物質（matter）——重新定義了物與文化的關係。受到法國哲學家布魯諾．拉圖（Bruno Latour, 1947-2022）的啓發，羅伯茲認爲新物質理論不再將物件視爲被動的文化符號，而是作爲與人共同行動的參與者，擁有塑造社會與歷史的力量。這種觀點也帶動了對製作技藝與工匠知識的重新重視，並促使學者關注物在跨文化移動中的角色與權力結構。筆者認爲康雅筑與羅懿君創作，正是臺灣當代藝術結合物質文化的取徑深入地回應全球化、環境變遷與知識轉譯的重要例證。

12 Jennifer L. Roberts, “Things: Material Turn, Transnational Turn.”; Bruno Latour, *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory* (Oxford: Oxford University Press, 2005). 在討論羅伯茲的論點時，我將 material turn 翻譯為「物質轉向」，而非本文的「材料轉向」，原因在於羅伯茲的語境中 material 是指的是「物質」，而本文將 material 翻譯為「材料」則是希望提供一個重新思考雕塑材料的路徑 ，而這個思考的路徑正是把「材料」視為一種羅伯茲所討論的回應全球化的「物質」，有「能動性」和「跨國性」，並與「製作」和「交換」相關。

三、康雅筑的「原物料思維」

康雅筑以研究與應用纖維與織品爲藝術實踐主要形式，在創作初期選擇以紙張、廢棄的紙類製品和回收箱裡的垃圾爲主要的創作媒材，在其 2010 年出版的作品集中，康雅筑在創作自述中以「普通的生活碎片」指稱這些非典型的雕塑媒材，並說明媒材與其創作理念之間的關係：

> 我的作品主要在探討介於私密、主觀價值與社會生活的連結……。作品在主題上闡明內在與外在、偽裝與身分、表層與政策、個人與社會、未知與萬物的過渡。透過旅行來觀察不同城市與國家，發覺到相似的社會系統與被丟棄的資源可被輕易地發現與再審視。
>
> ……作品透過媒材的重組與建構，轉化如日常紙張與包裝材的社會性……，並再次概念化作品媒材本身所具備的特性而給與新的時間與功能。
>
> 我欲求構築介於雕塑藝術與功能物件、手工情感與工業機械這溝槽的橋樑，研究人類身軀與衣飾、囊飾、家屋、現成物的關連，進而模糊空間與環境的界線之相互作用，作品並有意識地企圖以激發更多延展性，以及遠較於物質本身的意義為目標。[13]

13 康雅筑，《康雅筑 Ya-chu Kang》（臺北：康雅筑出版，2010）。

由此可知，除了這些材料取得相對容易之外，這個選擇是基於她對於身處集體社會中之個人身份認同之思索。紙類製品的普遍性深入每個人的私密生活中，但紙張與文件、檔案與資訊的關聯性，也指涉了構築一個人身份的體制與文化。此外，紙張的危脆性、實用性以及不長久性都與傳統雕塑所具有的「紀念碑性」（monumentality）背道而馳。而資源回收箱裡的垃圾，是消費社會裡的剩餘物，它們不具有恆常的經濟價值，弔詭的是垃圾的身份是它們失去價值的狀態，做爲回收資源，卻又使它們具有等待被重新賦予新的價值潛力。我們可以說，透過紙類與回收資源的媒材特性，康雅筑在創作中思索身份認同寓意。

在康雅筑早期的作品中，經常出現的服飾、背包、囊袋、庇護所等造型似乎都指向空缺的身體。在 2004 年的〈晾曬記憶〉（圖 1）中的各式背包、〈找逐記憶〉的睡袋開始，描圖紙是她早期時常使用的紙張材料。〈理想國之外—舞會〉（圖 2）是 2007 年在「白色恐怖綠島紀念園區」的空間裝置與表演作品，在監禁政治犯的「綠洲山莊」懸掛著的數件以描圖紙製作的監獄囚服，半透明的描圖紙給予作品如幽靈般的鬼魅氛圍。描圖紙原本用於用於映描圖像的實用性，在這件講述臺灣白色恐怖禁忌歷史中，似乎讓人思索如果歷史記憶被壓抑與佚失，社會如何描繪空缺的集體記憶。描圖紙也是縫製衣服紙模的材料，穿著制服的身體已然消逝，在觀者心中引燃「他們是誰？」的質問。在〈空缺的身份〉（2009）中，康雅筑再次使用描圖紙製作在憲兵儀隊的制服，處理在國家體制與觀光行銷的邏輯下個體的樣貌被模板化的身份取代。值得注意的是，康雅筑對於跨文化差異的敏感度，雖然使用相似的服裝造型，在國外駐村時選擇以不同的紙材來創作討論身份的作品。2008 年在日本駐村創作〈帆畫庭園〉（圖 3），她使

用了漫畫書的內頁製作了一件和服，在紙張上虛擬的漫畫人物包裹著也形塑著缺席的主體。

纖維藝術在當代藝術中一直是一個獨特又難以界定的類別，在過往它屬於應用藝術或是工藝，通常被歸類於服裝設計與織品設計等領域。[14] 將纖維媒材與編織推向純藝術領域的重要推手是安妮．阿爾伯斯（Anni Albers, 1899-1994），1922 年開始她在包浩斯學習編織，之後也在此教授織品藝術，直到 1933 年，因納粹的壓迫，與同爲包浩斯藝術家的丈夫約瑟夫．阿爾伯斯（Josef Albers, 1888-1976）移居美國，繼續在黑山學院（Black Mountain College）任教推廣纖維藝術。[15] 在安妮．阿爾伯斯於 1957 年發表的“The Pliable Plane: Textile in Architecture”一文中提出，織品與建築有很多共通處，織品也是人類用來構築古老與遊牧生活中，簡便可以移動的庇護所的材料之一， 織品的最顯著特色的是其機動性（flexibility）與延展性（pliability），使得它們成爲保護與裝飾我們身體最適當的材料，可以視爲人類的「第二層皮膚」，她主張兩者有很大的合作潛力，織品對於建築的創新將會有很大的貢獻。[16]

接下來，在 1965 年出版的 *On Weaving* 一書中，她進一步挑戰了將織品視爲「女性手工藝」具貶意性的傳統觀念，主張織品如同繪

14 Julia Bryan-Wilson, *Fray: Art and Textile Politics* (Chicago, IL: University of Chicago Press, 2017). Kirsty Robertson, “Rebellious Doilies and Subversive Stitches: Writing a Craftivist History,” in *Extra/Ordinary: Craft and Contemporary Art*, ed. Maria Elena Buszek (New York, USA: Duke University Press, 2011), pp. 184–203. 黃麗絹，《當代纖維藝術探索》（臺北：藝術家，1997）。

15 Anni Albers, et al, *Anni Albers*, ed. Ann Coxon et al. (New Haven, CT: Yale University Press, 2018).

16 Anni Albers, “The Pliable Plane: Textile in Architecture,” *Perspecta*, vol. 4 (1957): pp. 36–41.

畫或雕塑一般，具有超越實用性的美學價值。[17] 此外，她細緻的分析了不同纖維、結構與技術如何產生視覺與觸覺的差異性，推動以材料爲中心的知識論，而她提出的「觸覺感知性」（tactile sensibility）是「材料知識論」的核心，指的是透過手部的觸覺來感知世界、理解結構與觸發創作靈感，而非現代社會以及藝術所偏好的語言與視覺。換句話說，纖維藝術的造型生成主要仰賴的不是理性與視覺性，而是透過實際的觸摸和處理實體物質和材料去理解其內在特性並發展造型。她認爲工業化生產的商品，使得我們沒有機會去處理「未成形的材料」（unformed material）、「『原始狀態』的材料」（material“in the rough”、「原物料」（raw material），進而削弱了我們的「觸覺感知性」，她認爲「觸覺感知性」不僅是我們如何認知現實的基礎，也是創造力的根源，她認爲研究織物與編織技術，可以使我們獲得對物質的感知性理解。[18.19] 此外，阿爾伯斯在此書中對於非西方纖維織品與技術的關注，也使得纖維藝術的創作思維特別重視對文化差異的敏感度。

或許從康雅筑於 2005 年取得國立臺南藝術大學纖維藝術碩士，似乎不難理解她將紙視爲纖維藝術的材料的選擇，而紙的本質本就是由纖維網絡結構所組成的，它是由樹皮、稻草、棉麻等經過打漿、懸

17 Anni Albers, *On Weaving* (Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, 1965).

18 Annie Albers, *On Weaving*, p.62.

19 在 *On Weaving* 中，安妮・阿爾伯斯提到「未成形的材料」（unformed material）、「『原始狀態』的材料」（material “in the rough”、「原物料」（raw material）等詞，對應的是工業生產的商品。因此，安妮・阿爾伯斯對媒材的思考是處於戰後經濟生產脈絡之中。因此在本文中，筆者將 raw material 翻譯為「原物料」的意圖便在於強調康雅筑與羅懿君兩位藝術家選擇創作材料時，思考這些材料在經濟體系中的位置，以及她們的雕塑實踐聚焦在討論經濟生產的問題。

浮於水中，再透過篩網凝聚、脫水、壓實與乾燥而製成，但是事實上，這個選擇並非如此不證自明。在藝術史上，紙並不是一個新興的媒材，相反的，它是最普遍的包括素描和水彩等繪畫形式的載體，從傳統形形色色的紙藝到現代藝術中亨利．馬蒂斯的剪紙藝術。但如果我們參照阿爾伯斯對於織品之於身體和空間的論述，我們可以很清楚的分析出康雅筑將紙視爲纖維媒材的創作邏輯，紙張不是筆跡和顏料的平面載體，它的展示也不是貼於牆面，而是可彎曲、可連接建構、可包覆虛實量體、並懸掛於和佔據空間的。在造型上，包裹身體的服裝顯然是直接與布料相對應，但如康雅筑的紙製背包和行李，以及2006 年的〈遷所〉（圖 4）是以咖啡濾紙做成的的帳篷，都呼應了阿爾伯斯將纖維織品與移動的遊牧生活與庇護所的連結。如果將康雅筑同時期也使用非纖維材料，如塑膠布、廢棄物與資源回收包材製成服飾造型與家屋的作品考慮進去，筆者認爲可以更近一步的說康雅筑並不受限於纖維媒材，而是以纖維藝術的材料邏輯在思考其藝術實踐，承繼的是阿爾伯斯所提出關注文化差異性的「材料知識論」與「觸覺感知性」，而筆者認爲這兩者也恰好對應了康雅筑後來發展出來的兩個創作形式：「纖維研究計畫」系列和需要觀眾互動參與的「泥毯」系列。

2014 年，康雅筑開啓了一個很特別的創作類型：泥毯。〈泥毯＃ 1—迴〉（圖 5）是泰國孔敬大學（Khon Kaen University）的現地裝置，一個將數個現成竹編籃所結合編織成的大號角，放置在一張康雅筑用紅泥灑在花紋模板上所做成的「泥毯」上，泥毯的幾何花紋採樣自泰國傳統織品，展覽開幕之後觀眾可以走上泥毯的步伐，擾動紅泥土所形成的紋樣，直到最後紅泥土回覆至阿爾伯斯所謂的「未成形的材料」或是「原料」狀態。運用思考紙張相同的纖維藝術創作思

維，在幾個不同文化脈絡中創作的「泥毯」，康雅筑會有意識的選擇具有「場域特定」意涵的媒材。例如〈泥毯＃ 4—大量製造〉（2017，圖 6）中使用的廢磚灰指涉的是 2013 年作品所在的孟加拉薩瓦的成衣工廠倒坍事故；在爲《2022Mattauw 大地藝術季》所創作的〈泥毯＃ 13—化碳化〉（圖 7），康雅筑則是採集當地社區裡的植物與農廢材如菱角殼，經過植物染色與高溫炭化的方式處理成成黑泥灰，再鋪撒成仰望臺南官田區川文山林區內的桃花心木林紋樣，與上方懸吊的紡錘般的桃花心木果實相呼應。在「泥毯」系列中，觀者以身體與材料互動而產生「觸覺感知性」，雖然「泥毯」的紋樣也具有場域特定的意涵，但藉由破壞其視覺性，讓媒材回到原始的狀態的過程，主要媒材的「原物料」物質特性因而成爲作品的核心。回到阿爾伯斯對於「原物料」的思考，再進一步推論，筆者認爲在康雅筑的「泥毯」中，「作品」回復至「原物料」的體感化經驗，操演的是一場對工業化和商業化生產模式的象徵性抗爭。

如果「泥毯」的創作策略是提供一條復返「原物料」的路徑，那麼「纖維研究計畫」的企圖可以視爲編織一張源自「原物料」的全球化網絡。康雅筑對織品的興趣帶領她走訪了世界各地，2015 年至 2019 年陸續出版了三冊《織物地圖》記錄整理了日本、柬埔寨、孟加拉、古巴、匈牙利、斯洛伐克、立陶宛、加拿大、秘魯、泰國與印度等地的織品文化與工藝。[20] 對織品工藝與纖維媒材的研究也促使她開始了一系列的「纖維研究計畫」，每一章節都是基於駐地的田野調

20 康雅筑，《織物地圖》（臺北：田園城市，2015）；康雅筑，《織物地圖 2》（臺北：田園城市，2016）。康雅筑；《織物地圖 3》（臺北：田園城市，2019）。

查研究與創作，包含梳理圍繞在纖維與織品全球生產鏈的經濟產業的歷史，以及學習新的編織技法，最後以多元的方式展示，如同以展覽的形式分章書寫一部纖維百科全書，在當代藝術中具體實踐了前述的「材料知識論」。

此外，纖維使用的普遍性也使得它如同一條線一般把世界串連起來，因此，從纖維的比較研究中也就凸顯出不同的「在地性」。康雅筑在與筆者的訪談中說道她選擇纖維作爲其創作的主要媒材的意涵：

> 那你說「在地」，不同的纖維它就呼應到不同環境裡，……，在哪一個環境裡植物纖維會特別盛行，……，如果在那樣的氣候地理條件可以產出這樣子的纖維的時候，不管是不是自己採集，你購買也是比較便宜，所以它就會回應到你如何取得這個材料。當然實用上，用在什麼樣的生活領域裡，使用的廣泛度，就是回應到人的生活。都是無法切割的，就回應到「在地」這件事。這是我覺得有趣的，我透過不同的纖維，不管是植物纖維動物纖維，像南美洲秘魯因為比較冷，有高山，有很多的羊、羊駝，那羊駝毛等動物纖維在他們的文化裡就很重要，使用動物纖維去紡捻成線，編織成什麼樣的織品，它就是帶領我去認識這個文化的途徑。……我都覺得每一次的計畫也是讓我更了解那個區域，甚至更了解我自己的一個方式。[21]

21 魏竹君，〈附錄、藝術家訪談提綱與逐字稿〉，收錄於魏竹君，《桃園地區中青世代藝術家發展圖景調查研究案期末研究成果報告書》，民國 112 年桃園市立美術館研究計劃案（桃園：桃園市立美術館，2023），頁 295。訪問日期 2023 年 2 月 17 日。

康雅筑在研究其他地區的纖維文化時，自己的文化認同也相對的更加顯影。因此，她的作品中所揭示的是一種互爲主體的「在地性」，從學習「他者」的纖維文化中，也定位出自己的位置。

四、羅懿君的「殘渣美學」

2019 年，以暗黑惡搞風格雕塑與裝置著稱的義大利觀念藝術家莫瑞吉奧．卡特蘭（Maurizio Cattelan，1960-），在邁阿密海灘舉辦的《巴塞爾藝術博覽會》上（Art Basel Miami Beach）發表了一件以銀色布膠帶將一根香蕉固定在牆上，名爲〈喜劇演員〉（*Comedian*）的作品，這件作品的三個版本隨即以 12 萬和 15 萬美金的高價被三名買家收藏，而引起了輿論的軒然大波，杜象所提出具有革命性的「現成物」概念，已然完全被市場邏輯吸納。〈喜劇演員〉讓我們清楚的知道，在當今全球化的脈絡下，我們生活的所有面向都被商品經濟所網羅，藝術作品當然也不例外，但卡特蘭的香蕉究竟是反諷了抑或是以藝術之名加劇了藝術市場的荒謬？

同樣以香蕉做爲創作的主要「媒材」，羅懿君在 2013 年於日本橫濱 BankArt Studio NYK 駐村創作時，發現來自臺灣的香蕉比來自菲律賓的貴很多，她開始關心香蕉生產的歷史與國際貿易路徑等因素如何造成價格上的差異。她發現臺灣香蕉的全球生產鏈與歷史，是一段結合殖民經濟、國際貿易與文化記憶的重要歷程，並深刻地影響了臺灣的農業發展與地緣政治角色。從 1910 年代開始，爲了因應日本殖民母國的需求，臺灣開始大規模的種植香蕉臺，成爲日治時期臺灣三大作物之一，僅次於米和糖這兩項民生必需品，香蕉也逐漸成爲臺

灣的代名詞。二戰後於 1960 年代，日本經濟逐漸復甦後，又掀起第二波臺灣香蕉生產的黃金時期，鼎盛時期臺灣香蕉在日本有八成的市占率，而贏得了「香蕉王國」的稱號，直到 1970 年代逐漸被西方跨國企業在菲律賓與中南美洲標準化種植、生產、裝箱，並售價低廉的香蕉所取代。因此，透過香蕉牽一髮動全身的全球生產鏈，不僅可以窺探臺灣的殖民歷史，香蕉產業的興衰也是理解與反思臺灣在全球世界史上所處位置的關鍵例證。

因此，2013 年在日本駐村期間，羅懿君便開始收集當地餐廳製作甜點所剩下的香蕉皮，以耗時且費工的人力將它們風乾，再用熨斗燙平，香蕉皮在處理後變成一條條有弧度的黑色深棕色交雜的長條。等到風乾的香蕉皮累積到一定的數量後，羅懿君再用拼貼的方式將香蕉皮組成大型的圖案，最後在香蕉皮上漆上一層如保護膜的生漆。香蕉皮像是一條條的炭筆線，勾勒出一張張巨幅素描，這些圖案的來源有的是來自舊照片，如〈芭娜娜・バナナ・Saging〉（2013，圖 8）是以日治時期臺中香蕉市場的歷史照片爲藍本；有些來自於關於勞工權有關的社會抗爭事件的靈感，如〈購物籃的聯合抵制〉（2014，圖 9）；有些則來自於羅懿君爲在臺移工所速寫的肖像，如〈第二個家〉（2018，圖 10）。從這些圖像的主題來看，羅懿君關心的不僅僅是香蕉單一經濟作物的問題，而是全球經濟體系中的霸權，以及物資與勞動力剝削與流動路徑等議題。在展場，羅懿君以獨特的方式展示這些以風乾的香蕉皮所拼接而成的織畫，它們如同一張張巨型的線性鏤空掛幕懸吊在展間中。展間的燈光經過設計後，投射於鏤空蕉皮掛畫的光影，便會在白色的牆面上映照出圖案，而觀者穿梭其間時，其影子也會與掛畫的的光影交疊，就如觀者無法置身於事外，我們的生活透過消費也緊密的交織在羅懿

君探問全球經濟生產鏈的圖景中。

引導觀者從觀看裝置全景到將注意力轉移到媒材本身的線索之一，是點綴在蕉皮掛畫上小小的標示不同生產公司的貼紙，例如「金吉達品牌國際」（Chuquita），其前身爲美國最大香蕉經銷商的「聯合果品公司」，以進口第三世界國家種植的熱帶水果並銷往歐美爲主要獲利模式。羅懿君運用這些小貼紙最顯著的例子，是以 2014 年總部在美國麻州的「購物籃市場」（Market Basket）超市集團集體罷工事件爲題的〈購物籃的聯合抵制〉，她用這些不起眼的香蕉品牌小貼紙拼出了「Don’t Feed the Greed」的抗議字樣（圖 11），揭露了風乾香蕉皮媒材與其反抗跨國企業霸權的創作主題之間有著密不可分的關係。

這些小貼紙和作爲經濟作物殘渣的香蕉皮，都是我們日常在食用香蕉時認爲沒有任何價值而丟棄的，因此，筆者認爲值得深究羅懿君創作中所發展出的「殘渣美學」。康雅筑的「原物料思維」以創作的方式將作品逆向回反至原物料的狀態，或是討論原物料在不同文化中的應用與生產；相對的，羅懿君的「殘渣美學」在於透過藝術勞動將經濟作物的殘渣轉換爲反思生產議題的藝術創作，當我們看到羅懿君的蕉皮作品時，令我們震懾的是藝術家處理媒材化腐朽爲神奇的耐心與毅力。羅懿君在之後的作品中所使用的甘蔗渣和菸葉也持續發展這樣的「殘渣美學」，她將甘蔗打成渣、煮熟、瀝乾再塑形成大型的飛彈和戰鬥機等雕塑作品（圖 12），藉以討論地方的民生產物與政治、戰爭、國家權力之間的繁複關係。甘蔗是製糖的主要經濟作物，在臺灣糖業的發展史上佔有重要的地位，而菸草的種植在臺灣南部也曾盛極一時，然而它們都在二戰後因爲全球化國際貿易的衝擊下，失去競爭力逐漸在臺灣成爲衰退的產業。因此，

羅懿君的「殘渣美學」不僅僅是字面上所使用的媒材具有廢料的意涵，也延伸至臺灣衰退的製菸和製糖等地方夕陽產業，羅懿君的作品在讓我們在探詢這些失去價值的物件與產業的歷史軌跡中，去思索在全球化下臺灣的處境與位置。

在羅懿君的「殘渣美學」中一個重要的策略，是「物質」與「造形」間的擬態轉譯。[22] 在前述較早期的香蕉皮創作中，羅懿君用香蕉皮織畫詮釋照片與肖像等關於香蕉生產的平面圖像。在 2016 年的〈鹿革〉（圖 13），羅懿君用香蕉皮做成一張鹿皮，使得香蕉這個在臺灣 1950 年代到 1970 年代很重要的出口經濟作物，疊影到 17 世紀大航海時代下臺灣最早期的貿易品——鹿皮，從而去召喚一個對於臺灣在世界史上跨越時空的想像。2024 年，羅懿君在政大藝文中心的個展《酒精、健身、信息迷霧，是什麼使今日的沉癮變得如此不同，如此有魅力？》（圖 14）呈現了一個更多層次的轉譯，她將甘蔗渣做成鐮刀、耙、鋤等前工業化時期的農具，再將這些甘蔗渣農具組裝成的戰鬥機。除此之外，她也用甘蔗渣做成砲彈和健身器材，促使觀者去思考這些看似互不相干的物件之間的連結，以及人在這些物件中所扮演的角色。蔗糖是最早使臺灣進入經濟貿易體系的的外銷貨品之一，在十七世紀爲東印度公司賺取了極大的利益。[23] 而在日治時期，日本殖民政府在全臺廣設糖廠，並運用生產蔗糖的過程中得

22 游崴，〈從空氣鳳梨、蔗渣飛彈，到有記號的大理石——《方物—亞洲當代雕塑展》觀察〉，《雕塑研究》32 期附刊〈展覽書寫．現象觀察〉（2024.11）：頁 95。

23 《酒精、健身、信息迷霧，是什麼使今日的沉癮變得如此不同，如此有魅力？》這個個展名稱，羅懿君是致敬了英國普普藝術的先鋒理查．漢彌頓（Richard Hamilton, 1922-2011）1956 年的拼貼作品〈是什麼使今天的家庭如此不同，如此具有魅力？〉，對蔗糖轉換成商品與軍事物資的批判上，她承繼了漢彌頓作品中批判消費社會的黑色幽默。

到的副產品「糖蜜」進行發酵，提煉出酒精，作爲日本帝國南進策略所使用之飛機的輔助燃料。透過勞動，甘蔗從民生作物，轉變爲可以兌換成經濟利益的商品，再轉變爲帝國擴張所仰賴的軍事物資，映射出的人類希冀透過掌控自然物質，擴大化一個又一個無法被滿足的慾望，而沉癮於對金錢、權力與領土的不斷追尋。而今日人們熱衷於健身，又是把身體的能量轉換成什麼樣使人成癮的象徵符碼？從蔗糖產業的發展中的價值與能量轉化，去探討臺灣在世界歷史脈絡與經濟體系下的座標。藉由對一個標示臺灣地方性的產物之歷史探究，揭露了甘蔗作爲經濟利益與政治權力的象徵符碼，羅懿君的作品所呈現的在地視野是一種對勞動之於價值生產與轉換的反身性批判。

當我們將羅懿君的「殘渣美學」帶回卡特蘭的〈喜劇演員〉所揭示的「現成物」在全球藝術中的境況來思考時，卡特蘭承繼前文所提迪夫論述杜象現成物的「唯名論」，將藝術勞動極小化至表達概念的語言指令上，但在藝術已被資本主義市場機制吸納的今日，杜象「現成物」的體制批判意圖早已轉化爲令人咋舌的高價，也就是以極低的藝術勞動創造的出極高的金錢價值。獨立策展人與文化評論家喬許華．賽門（Joshua Simon）曾提出「反現成物」（unreadymade）的概念，來說明當代藝術家對抗被商品化的「現成物」的一種策略，賽門認爲「現成物」是立基於「論述」（discourse）而成立，而「反現成物」則是聚焦在「展示」（display），亦即其揭露商品之所以爲商品，是因爲透過展示的機制所創造的象徵性價值符碼。[24] 賽門指出

24 Joshua Simon, "Neo-Materialism, Part II: The Unreadymade," *e-flux journal*, no. 23 (March 2011), https://www.e-flux.com/journal/23/67825/neo-materialism-part-ii-theunreadymade/.

「反現成物」的創作策略可以有許多不同的形式，雖然他並沒有分析這些形式具體的樣貌爲何，但他指出「其核心不是讓觀眾帶著能在萬物中看到藝術的視角離開展覽，而是藉由展覽來觀看商品的本來面貌——它們擁有自身的語言、利益與意志。」[25]

賽門的「反現成物」概念挑戰的是「現成物」中「挪用衝動」（appropriative drive）中「所有權」或是「作者權」等概念所隱含的財產權，他認爲「反現成物」所欲揭露的其實是一種人類「無法掌控物品」（the inability to master the object）的現象。相於賽門的「反現成物」強調物件失控的象徵價值，羅懿君的蕉皮、菸葉與甘蔗渣作品都需要密集且大量的勞動，是從「生產」與「勞動」的面向來解構「現成物」，也可以說是一種對觀念藝術去物質化的現成物的逆向操作。因此，羅懿君在媒材上的開發與實驗，除了在主題上扣連著對於全球經濟霸權的反抗外，筆者認爲更重要的是她提供了一個筆者稱之爲「逆現成物」（counter-readymade）的創作方法論，其創作實踐強調勞動本身的價值，是一種將資本主義下的殘渣「再物質化」成爲藝術品的過程，從繁複的創意勞動中去思索價值生產的意涵。

五、結論：媒材的逆襲

本文試圖對臺灣當代雕塑中的「材料轉向」進行初步的概念爬梳與案例討論，從康雅筑與羅懿君兩位臺灣藝術家對於媒材的重新

25 Joshua Simon, “Neo-Materialism, Part II: The Unreadymade.”

關注來分析近十年來當代雕塑回應全球化的地方性策略。從纖維藝術的脈絡出發，康雅筑發展出「原物料思維」的創作模式，其獨特的「泥毯」創作形式，經由觀眾的參與啓動其「觸覺感知性」，並將作品回復到「原物料」的狀態。康雅筑在藝術實踐中探究「材料」的文化與經濟意涵，以及不同文化之間如何藉由對織物的生產與應用產生連結與共感。而羅懿君的「殘渣美學」利用乘載臺灣歷史文化記憶的經濟作物如香蕉、菸葉與甘蔗等的剩餘物，經過複雜費時、費力的程序處理成創作的媒材，並形塑出探討全球經濟生產鏈的裝置與雕塑作品。此外，雖然康雅筑與羅懿君的創作仍必須依賴藝廊與美術館展演、駐村與創作等補助機制，因此仍脫離不了被涵納於全球藝術生產的經濟體系當中的現實，但康雅筑「泥毯」中的觀眾參與和破壞策略，以及羅懿君的殘渣媒材的衰敗性都在不同程度上挑戰了藝術的商品化。

康雅筑與羅懿君創作中的另一個共同點，在於她們對另類知識體系的追尋，不論是編織技法或是媒材的處理，她們的創作都需要深度的學習、發展與試驗新的、佚失的或異文化的技藝與材料知識。於此，她們不僅在藝術史的脈絡中更新了我們對雕塑材質與現成物等概念的當代意涵，也回應了比爾．布朗思考「物」如何打開認知邊界，以及珍妮佛．羅伯茲關於物的能動性、物的製作、物的經濟價值和物質與文化間的關係上所提出的理論。臺灣當代雕塑的「材料轉向」的重要性，或許就在於將我們的注意力轉移至另類且屬於地方性的產物與生產方式與知識體系。例如，香蕉絲編織工藝是臺灣花蓮新社噶瑪蘭族的特殊傳統工藝，2013 年開始就已經登錄爲臺灣無形的文化資產之一，雖然噶瑪蘭族所採集的不是羅懿君使用的香蕉皮，而是香蕉樹莖的纖維，但都提供了對於現代消費社會中所

認知的經濟作物殘渣之價值的再思考。臺灣地方性與原住民對物的知識範疇與技藝能給予的啓發，與本文討論的兩位臺灣藝術家的創作策略不謀而合，在全球化資本主義的浪潮下，它們都爲我們提供了思索如何對抗均質化的可能路徑，讓我們在看待不論是藝術或是構成我們現實環境的物件時，得以跳脫消費主義的局限，看到被商品經濟所隱蔽的「原物料」與「勞動」。

從本文的論證中，我們發現康雅筑與羅懿君從駐村與跨文化研究的經驗中，爲臺灣當代雕塑實踐開闢出一種足以對抗被資本主義全球化收編的跨域在地性視野。這個跨域在地性在康雅筑的創作實踐中的體現，是透過比較探究纖維在不同文化的樣態建立起去中心的跨文化網絡連結。而羅懿君則揭露代表臺灣的地方產物背後之跨域經濟與政治脈絡，從世界貿易史與經濟生產鏈的路徑思考臺灣的位置，其作品的在地性具反身批判性。「原物料」與「殘渣」指涉的都不是資本主義主導下的消費社會所渴望的架上商品狀態，它們是商品在生產、流通與消費過程中的起點和終點，是「物質」處於尚未被或逃逸於語言認知與貨幣符碼定義的狀態。在康雅筑與羅懿君的創作實踐中，對雕塑材料的思考已經遠離過往對於媒材的認知，雕塑的材料不再是具象化創作主題均質性的載體。相對的，每一次與這兩位藝術家的作品相遇，觀者經歷都是一場「媒材的逆襲」，迫使我們直視材料本身作爲雕塑媒材以外的物質性存，從其乘載的文化與歷史訊息思索臺灣在全球化中的當代性處境。

圖　版：



圖 1　康雅筑，〈晾曬記憶〉，描圖紙、棉線、繩、蠟、木夾，2004。
圖片來源：康雅筑授權提供。

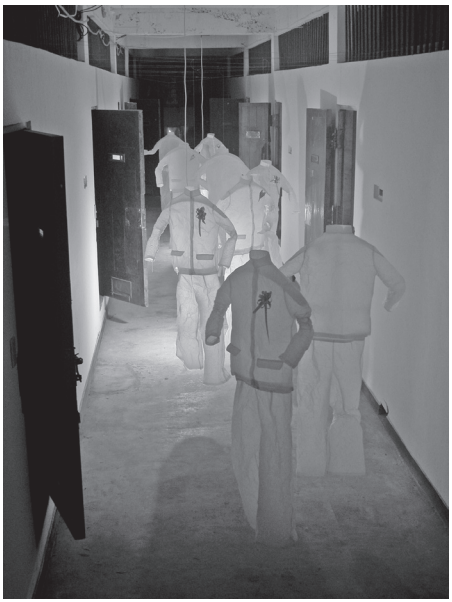


圖 2　康雅筑，〈理想國之外〉，描圖紙、舊書、鈕扣、棉線、燈泡，2007。
圖片來源：康雅筑授權提供。



圖 3 康雅筑，〈帆畫庭園〉，2008。
圖片來源：康雅筑授權提供。

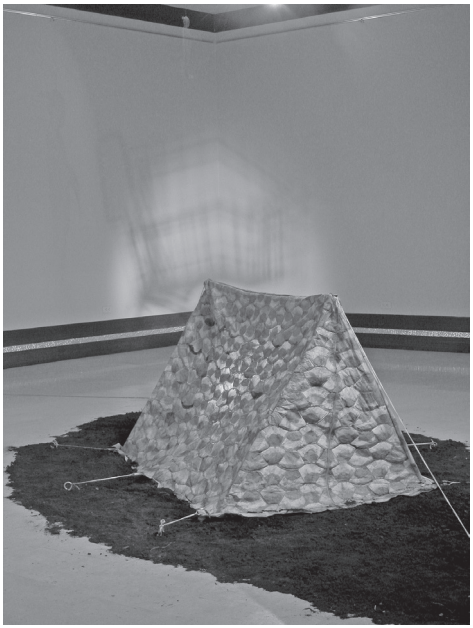


圖 4 康雅筑，〈遷所〉，咖啡濾紙、棉線、鋁架、咖啡渣、不鏽鋼推車、塑膠片，2006。
圖片來源：康雅筑授權提供。



圖 5　康雅筑，〈泥毯＃ 1—迴〉，現地裝置，現成的日常生活竹編籃子、竹子、椰子葉、鐵絲、泥土，2014。
圖片來源：康雅筑授權提供。

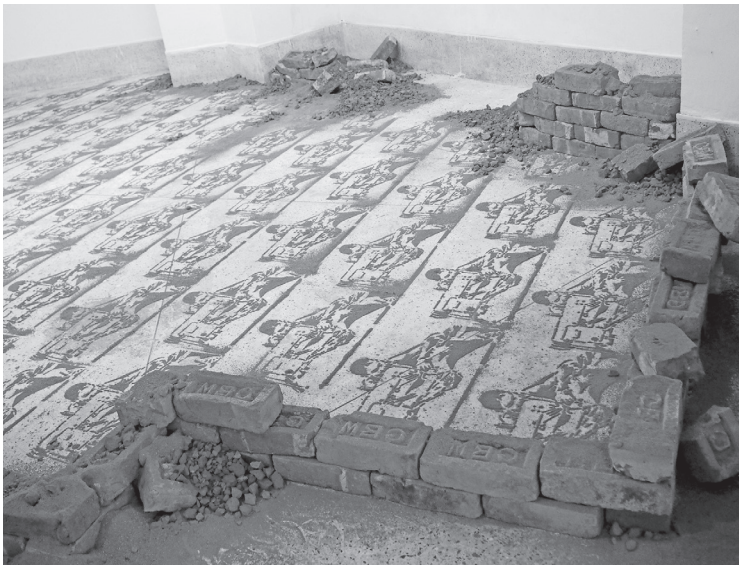


圖 6　康雅筑，〈泥毯＃ 4—大量製造〉，磚塊、廢磚灰，2017。
圖片來源：康雅筑授權提供。

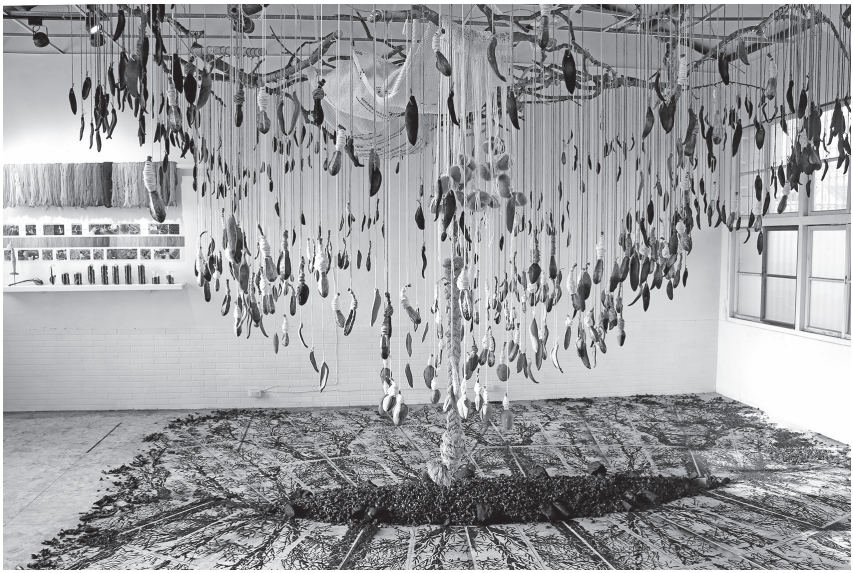


圖 7　康雅筑，〈泥毯＃ 13—化碳化〉，紗線、繩、樹枝、桃花心木果實、菱角殼、多樣化碳化材、陶、竹、羊毛、塑膠罐、影像輸出，2022。
圖片來源：康雅筑授權提供。



圖 8　羅懿君，〈芭娜娜・バナナ・Saging〉（Banana in Taiwan, Japan and the Philippines），風乾的香蕉皮，2013。展出地點：BankArt Studio NYK，日本橫濱。
圖片來源：羅懿君授權提供。



圖 9　羅懿君，〈購物籃的聯合抵制〉，風乾的香蕉皮、生漆，2014。
圖片來源：安卓藝術授權提供。



圖 10　羅懿君，〈第二個家〉，風乾的香蕉皮、生漆，2018。
圖片授權：安卓藝術授權提供。



圖 11 羅懿君，〈購物籃的聯合抵制〉作品細節，風乾的香蕉皮、生漆，2014。
圖片來源：羅懿君授權提供。

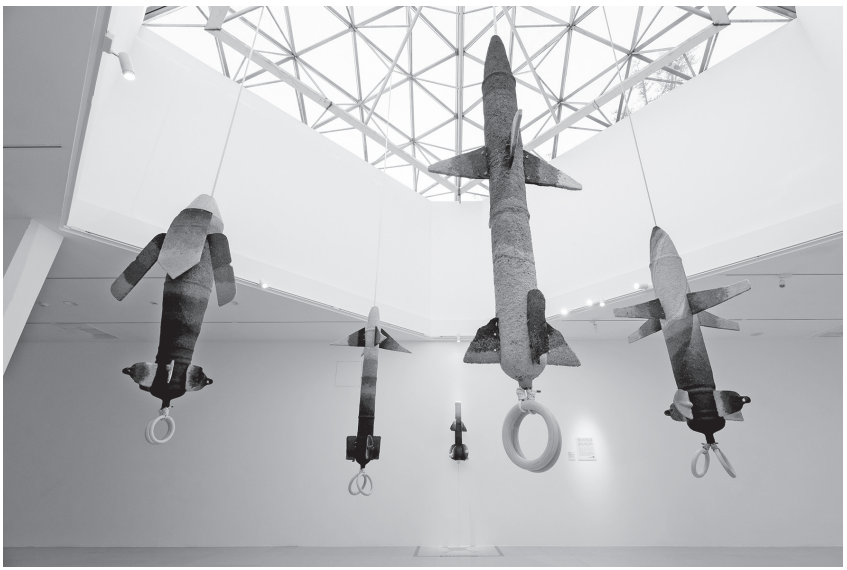


圖 12 羅懿君，〈蔗渣飛彈〉，甘蔗渣、菸草、硫磺粉、竹筌，朱銘美術館《方物—亞洲當代雕塑展》展場照，2024。
圖片來源：朱銘美術館授權提供。



圖 13　羅懿君，〈鹿革〉，風乾的香蕉皮、生漆，2016。
圖片來源：安卓藝術授權提供。



圖 14　羅懿君，《酒精、健身、信息迷霧，是什麼使今日的沉癮變得如此不同，如此有魅力？》政大藝文中心展場照，2024。
圖片來源：羅懿君授權提供。

參考書目

（一）中文論著

康雅筑，《康雅筑 Ya-chu Kang》，臺北：康雅筑出版，2010。

康雅筑，《織物地圖》，臺北：田園城市，2015。

康雅筑，《織物地圖 2》，臺北：田園城市，2016。

康雅筑，《織物地圖 3》，臺北：田園城市，2019。

游崴，〈從空氣鳳梨、蔗渣飛彈，到有記號的大理石——《方物—亞洲當代雕塑展》觀察〉，《雕塑研究》32 期附刊〈展覽書寫．現象觀察〉（2024.11）：頁 91-106。

黃麗絹，《當代纖維藝術探索》，臺北：藝術家，1997。

魏竹君，〈附錄、藝術家訪談提綱與逐字稿〉，收錄於魏竹君，《桃園地區中青世代藝術家發展圖景調查研究案期末研究成果報告書》，民國 112 年桃園市立美術館研究計劃案，頁 295，桃園：桃園市立美術館，2023。

（二）西文論著

Albers, Anni. “The Pliable Plane: Textile in Architecture.” *Perspecta* vol. 4 (1957): pp. 36–41.

Albers, Anni. et al. *Anni Albers*, edited by Ann Coxon et al. New Haven, CT: Yale University Press, 2018.

Albers, Anni. *On Weaving*. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 1965.

Bennett, Tony, and Patrick Joyce. *Material Powers: Cultural Studies, History and the Material Turn*. New York, NY: Routledge, 2010.

Brown, Bill. “Thing Theory.” *Critical Inquiry* vol. 28, no. 1 (2001): pp. 1–22.

Bryan-Wilson, Julia. *Fray: Art and Textile Politics*. Chicago, IL: University of Chicago Press, 2017.

Clerbois, Sébastien and Martina Droth. *Revival and Invention: Sculpture through Its Material Histories*. Oxford: Peter Lang, 2011.

Cook, Emily Margaret. "Legacies of Matter: The Reception and Remediation of Material Traditions in Roman Sculpture. Dissertation." Doctoral dissertation, Columbia University, 2018.

Duve, Thierry de. "The Readymade and the Tube of Paint." In *Kant After Duchamp*, pp. 147–196. Cambridge, MA: The MIT Press, 1996.

Duve, Thierry de. Pictorial Nominalism: *On Marcel Duchamp's Passage from Painting to the Readymade*. Minneapolis, Minn.: University of Minnesota Press, 1991.

Fried, Michael. *Art and Objecthood: Essays and Reviews*. Chicago, IL: University of Chicago Press, 1998.

Latour, Bruno. *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford: Oxford University Press, 2005.

Penny, Nicholas. *The Materials of Sculpture*. New Haven, CT: Yale University Press, 1993.

Roberts, Jennifer L. "Things: Material Turn, Transnational Turn." *American Art* vol. 31, no. 2 (2017): pp. 64–69.

Robertson, Kirsty. "Rebellious Doilies and Subversive Stitches: Writing a Craftivist History." In *Extra/Ordinary: Craft and Contemporary Art*, edited by Maria Elena Buszek, pp. 184–203. New York, USA: Duke University Press, 2011.

Simon, Joshua. "Neo-Materialism, Part II: The Unreadymade." *e-flux journal*, no.23 (March 2011). https://www.e-flux.com/journal/23/67825/neo-materialism-part-ii-the-unreadymade/.

（三）網路資料

“The Material Turn.”3ply. https://www.3ply.net/08-a-material-turn.

〈質譯〉，雙方藝廊，https://www.doublesquare.com.tw/tw/exhibition/material-metamorphosis。

Strangers House Gallery，“The Material Turn”，Instagram，2025 年 1 月 7 日發布，https://www.instagram.com/p/DEfosXhIMgy/。