王德瑜作品分析研究
——空間的可見與不可見

The Analysis of Wang Te Yu's Works: The Visibility and Invisibility of Spaces

高森信男 | Nobuo Takamori

國立臺北藝術大學藝術跨域研究所
兼任助理教授

Adjunct Assistant Professor, Graduate Institute of Trans-disciplinary Arts, Taipei National University of the Arts

來稿日期：2021年4月6日
通過日期：2021年4月26日

摘　要

臺灣藝術家王德瑜以其於國立藝術學院主修雕塑組的背景，發展出一系列橫跨雕塑、觀念藝術及空間裝置的作品。從其就學期間自1992 年發表的作品〈No. 1〉開始，王德瑜便以編號的方式爲其作品命名。從 1990 年代初期至今，在長達 30 年的創作生涯中，王德瑜早已發表超過 100 多件作品。本研究試圖針對王德瑜過往的作品創作歷程進行爬梳及分析，透過歸納其作品創作形式及概念的演進，重新理解王德瑜在立體創作、空間裝置及觀念藝術的領域所達到的成就。本研究預計將藝術家個人的創作歷程系譜化，並藉此提出其作品創作之中的重要問題意識，且適度探討藝術家於不同創作階段和外在藝術環境之互動關係。本研究除深入分析王德瑜之創作歷程外，亦藉此證明王德瑜的作品於臺灣及亞洲當代藝術中的獨特位階及其重要性。

關鍵詞：王德瑜、裝置藝術、空間、不可見性

Abstract

Taiwanese artist Wang Te Yu developed series of sculptures, conceptual arts and spatial installation works, based on her sculpture major background in Taipei National University of the Arts. Since her first work, *No. 1*, represented at 1992 when Wang is still studied in the academy, she started to adopt numbers as the title of her works. From early 1990s to now, Wang Te Yu has been created more than hundred works during last 3 decades. This thesis tries to analysis the works and the artistic experiences of Wang: Through evaluates the development of forms and concepts of her works, to rethink the achievement which Wang reached at the area of 3-dimentional works, spatial installation and conceptual arts. The thesis genealogicalized Wang's artistic experiences, and evokes the main issues among her works, for discuss the interactions between artist and the art scene during different stages of her career. The research works of this thesis also aims to the evidences, which proof the uniqueness of Wang Te Yu's works in the field of Taiwanese and Asian contemporary art.

Keywords: Wang Te Yu, Installation Art, Apace, Invisibility

一、前言及研究動機

在臺灣當代藝術的脈絡之中，王德瑜的作品有其特殊性。出生於 1970 年的王德瑜，1993 年畢業自國立藝術學院[1]美術系雕塑組。藝術家當時趕上了臺灣 1990 年代當代藝術蓬勃發展的時代，卻未選擇走向當時興盛的議題導向創作。雖然在 1990 年代亦有部分討論將其作品歸納於「女性主義」的脈絡，但藝術家卻刻意地迴避了以議題濾鏡觀看作品的可能性。也因此，王德瑜的作品在臺灣當代藝術的脈絡中成爲了獨特／孤立的存在：其作品既不屬於現代主義的信徒，亦非媒材導向的「聲音藝術」（sound art）及「動力雕塑」（kinetic sculpture）的追隨者。[2]

王德瑜的作品除在流派、媒材及議題上呈現其獨來獨往的一面；回歸至形式上的討論，亦可發現其創作總在雕塑、裝置及空間之間游移，並精準的將其創作放置於介於其間的灰色空間。若考量其已累積超過 30 年的創作生涯及超過百件的作品，在藝術家於其自身生成的體系之中，似乎存在著明確的創作脈絡及創作意識。因此，本研究除了補足過去臺灣當代藝術論述之中，對於常落於論述話語之外的王德瑜作品進行重新地討論；同時亦透過王德瑜其作品視爲某種臺灣當代藝術立體創作發展的截面，進而理解其作品已完成之成就及其可供論述的潛力。

1 今國立臺北藝術大學。

2 筆者刻意列舉該兩種形式，乃是因為王德瑜其於 1990 年代的創作中即已涵蓋相關的創作媒材，於臺灣同類型的作品中算是先驅之一。

本研究爲完成上述的目的，將對其創作歷程的形式演變及問題意識進行探討，並藉此發展出相對應的簡短結論。

二、王德瑜作品形式演變分析

王德瑜是一位多產的藝術家，在其超過 30 年的創作生涯中，截至本文完成前，已完成 103 件作品。[3] 若考量其作品多偏向於大型的裝置／雕塑創作，且多需配合展出之空間，則其每年至少創作 3 件作品以上的頻率，確實是臺灣類似創作形式的藝術家之中，偏向多產的創作者。在探討王德瑜作品的藝術意涵、作品成因及藝術目的之前，必須要先對其多達百件的作品進行形式演變之分析。透過了解其 30 年來創作演變的發展，方能鋪陳較爲深入之論述。

在進入到王德瑜的創作之前，必須要先了解藝術家爲其創作所發展出的編碼系統：王德瑜不區分形式、媒材、系列，自 1992 年第一件題名被編爲〈No. 1〉的作品起，只依照創作的時間順序，依序編碼爲〈No. 2〉、〈No. 3〉……直至本文寫作之前所創作的〈No. 103〉。關於作品題名編碼的意涵，筆者會留待於稍後的篇章中進行討論。筆者於本章結中，迴避使用編年史式的方式來區分藝術家的創作時期。其主要原因爲王德瑜的創作迴避了明確的形式變化節點，藝

3 103 件作品不包括不列入計算的早期實驗性創作，當中亦包括少數幾件已規劃完成但因故無法實踐的創作，以及少數相關資料不幸軼散之作品。編號中亦有如〈No. 89〉出現兩件同名作品的狀況。本文所指的 103 件作品，以遵循藝術家所創設的編號準則為主來進行計算。

術家反而在其於 1990 年代藝術創作的發展階段，便確立了幾種創作的途徑。王德瑜 30 年來的創作歷程，便是奠定於該幾種平行的脈絡軸線之上。這些軸線有時各自發展，有時又匯聚在一起，形成今日觀眾所熟悉的作品樣態。

（一）實驗階段：雕塑的延展

「王德瑜宇宙」的起始點，作品〈No. 1〉發表於 1992 年《國立藝術學院[4]美術系第七屆畢業聯展》。1993 年畢業於該校的王德瑜，於大學時期就讀於雕塑組；也因此，我們若是將其創作視爲某種雕塑作品，則該雕塑作品自身便呈現了對於當時雕塑教育的回應。（圖 1）

藝術家於一次訪談中提及：「當時雕塑組的雕塑教育強調要賦予石頭、金屬等堅硬的材質流動性，譬如要求將石頭雕出擬仿水波的形式。但我覺得爲何我不更直接一點，直接使用軟性的材料來創作出系上要求的流動性或韻律感。」[5]

在〈No. 1〉之前的實驗性創作〈系列一作品三號〉（1991），曾於其碩士畢業論文〈No. 52：王德瑜的創作歷程〉（2005）中提及。該作品模擬當時國立藝術學院所在地蘆洲的建築工地預售屋，其用來招攬客人的三角旗。藝術家將三角旗懸掛於展場中，再透過燈光及電風扇等裝置創造非物質性的外力，藉此擾動三角旗並創造出某種特殊的觀看經驗。藝術家雖表示該作品僅是挪移在黑夜中的工地廢墟看到清風吹拂三角旗的片刻[6]，但事實上該出現於編號系統之前的實驗作

4 今國立臺北藝術大學。

5 2021 年 3 月 3 日由筆者訪談。

6 王德瑜，〈No. 52：王德瑜的創作歷程〉（碩士學位論文，國立臺北藝術大學，2005），頁 19。

品，已預示了王德瑜日後創作擅長運用不可見力量的特質。（圖 2）

1992 年的作品〈No. 1〉則是擁有相對完整的形體，王德瑜透過鐵絲將絲襪該軟性材質撐出造型。除了透過造型本身呈現出反叛石材、金屬等堅硬材質的特質外，藝術家亦透過燈光創造出某種自外於雕塑材質之外的視覺質感。此種創作策略，我們都可將之視爲針對雕塑傳統的叛離。於 1992 年畢業聯展上同時展出的〈No. 2〉及〈No. 3〉，則透過馬達的裝設呈現出動態的效果。類似的策略於隔年創作的〈No.4〉中，我們可以看到作品的尺度被整個拉高到超過 2 公尺。在 1993 年，一直到〈No. 10〉爲止，同樣的形式被不斷地重複操作，尺度也開始延展放大。

事實上，王德瑜在國立藝術學院時期的多數作品，依舊具備古典雕塑作品的形式。作品在此具備清晰的界線及輪廓，且往往依舊在特定的展台或玻璃櫃中展示。即便不少作品已具備一定的尺度，但觀者仍可一覽無遺的觀看整座完整的作品。也因此，與其說該時期是面對雕塑的叛離，不如說是針對雕塑創作的延展。

王德瑜除了開始嘗試使用當時國內雕塑領域較不熟悉的「軟雕塑」（soft sculpture）材質及嘗試創作「動力雕塑」（kinetic sculpture）之外，亦開始加入燈光、風力等無形的元素。

但綜合來說，藝術家於此時期的創作，已經出現了未來創作的原型（prototype）：在作品〈系列一作品三號〉中，可以看到王德瑜開始引入風力及燈光等無形元素。作品〈No. 1〉則是出現了以「薄膜」所支撐的「囊泡」造型，該主題會在藝術家往後的創作中不斷地重複出現，只是早期的金屬材質骨架後來被鼓風機所取代，氣體此種無形的材質成爲支撐囊體的主要填充物。

（二）洞穴空間的出現

除了「囊泡」形體及無形介質之外，王德瑜創作的第三個重要主題:可供進入的空間，亦是在其於國立藝術學院在學期間成形的概念。藝術家於 1993 年的首次個展於校內的「8½ 教室」展出作品〈No. 6〉及〈No. 7〉，可視爲該形式的重要原型。

作品〈No. 6〉創造出一道長型的隧道空間，於洞穴的尾端則置放上螢光燈光。（圖 3）作品〈No. 7〉於形式上則是更加破除對於「造型」的依賴，僅透過燈光及材質的效果，營造出創作者所謂進入空間之後的「暈眩感」。[7] 1994 年，於臺北阿波羅大廈「珍藏畫廊」展出的作品〈No. 16〉則是學院時期作品的放大版，並呈現出更爲明顯的「洞穴」意象。（圖 4）王德瑜也許有意無意的要去避免其創作被過度以女性主義的角度解讀[8]；也因此，作品〈No. 6〉及〈No. 16〉所呈現出近似於女性陰道空間的洞穴意象在其往後創作中被加以轉化，以免落入類似歐姬芙（Georgia O'Keeffe, 1887-1986）作品的形式討論。

其中一種轉化的途徑，可見於 1995 年，於「新樂園藝術空間」展出的作品〈No. 18〉。在該作品中，藝術家以尼龍布及螢光燈構成了更加去除形象的空間。藝術家保留了觀者進入洞穴、或於洞穴中移動的身體語彙，但去除掉了過度形象化的視覺語彙。同年於臺北縣立文化中心《1995 新寶島藝術季：雕塑空間》雙個展展出的作品〈No. 21〉，則使用了另一種策略：在該作中我們可以看到王德瑜一方面保

7 王德瑜，〈No. 52：王德瑜的創作歷程〉，頁 23。

8 但關於王德瑜作品中的陰性敘述請參考本論文「三、王德瑜作品中的問題意識」。

留了「隧道」的形式，讓觀眾得以由外部理解該作品作爲一座「隧道」或「過道」的本質。但當觀眾進入到作品之後，藝術家藉著剝奪掉〈No. 21〉內部的光源，使得觀眾的參與感知僅存微弱的視覺經驗及觸覺體驗。此種刻意營造的「盲空間」，亦是藝術家去除洞穴形式語彙的另一種策略。（圖 5）

參加臺北市立美術館重要展覽《1996 雙年展：臺灣藝術主體性》的〈No. 24〉，可視爲〈No. 21〉的第二度操演。（圖 6）在此之後，王德瑜的創作雖然較少再出現如此強烈的洞穴／隧道意象，但透過創造出一種得以容納觀眾「進入」的空間，始終是其創作的主旋律。此處所論及的「進入」除了物理空間上的進入，亦包含觀眾知覺經驗的擴張。

（三）風、水、霧、氣味、聲音

若要論及王德瑜如何擴張觀眾的知覺經驗，則必須要先熟悉藝術家如何策略性的針對無形的材質進行操作。2-1 已提及作品〈系列一作品三號〉呈現了王德瑜早在大學時期，便使用燈光及風力等無形媒介來作爲驅動雕塑作品變化的重要介質。一直到 1997 年爲止[9]，我們可以看到王德瑜的 20 多件創作中，不時出現嘗試引入燈光、風力及水的嘗試。但這些創作上的實驗其實都類似〈系列一作品三號〉，燈光、風力及水轉化爲輔助雕塑變化的助力。作品〈No. 30〉的麵粉及香料粉，方才是王德瑜開始將無形媒材視爲主要創作媒材的開端。

9　藝術家該年於「伊通公園」舉辦一場重要個展。

1998 年於臺灣省立美術館[10]展出的〈No. 30〉像是三座橫躺於展間之中的大型方形「枕頭」，在觀眾踩踏彈跳的過程之中，麵粉及香氣便自然於空氣中逸散。（圖 7）除了在視覺上形成粉塵，亦誘發觀眾的味覺經驗。延續對於氣味的興趣，王德瑜隔年於法國碧松當代藝術中心（Centre d'art contemporain de la Ferme du Buisson）展出的〈No. 34〉則可視爲更加激進的「無形作品」。〈No. 34〉透過精油加熱器蒸煮香料，在展場中散布類似亞洲食物味道的香料氣味。

王德瑜於 1999 年在臺北「新樂園藝術空間」個展所創作的〈No. 32〉則呈現出某種更爲激進的展場策略：透過在展場內布置水管，藝術家令整個空間充滿因水管漏水而噴灑的水霧。在其個展期間，「新樂園」成爲了被水霧及牆面漏水所包覆的空間。（圖 8）王德瑜在此次個展中創造了某種激進的體驗：一方面藝術家令無形媒介具備了某種形體。另一方面，若說這種視覺／觸覺經驗是種雕塑作品，則該雕塑作品竟然不存在明確的形體及邊界。再次見到藝術家使用如此激進的語彙進行創作，則是 2007 年於臺北及北京「索卡藝術中心」的聯展《深呼吸》之中。（圖 9）

藝術家於此次聯展展出的作品〈No. 58〉，實際上就是瀰漫於展場之中的煙霧。在與其他藝術家溝通並取得同意之後，該作成爲展場中「滲透性」最強的作品，因爲它事實上影響到其他作品的觀看效果。在此我們也可發現，王德瑜所採取的「無形」策略，實際上亦具備激進性的一面。而其「無形」策略，有時亦透過聲音來進行展現。王德瑜 2003 年於伊通公園的個展，展出作品〈No. 51〉。在

10 今國立臺灣美術館。

該個展中，藝術家透過夾板將大多數的展場空間隔開，觀眾只能在狹窄的廊道中聽著從夾板另一端傳來的噪音聲響。同樣的純聲響作品，再次被創作則是出現於臺北市立美術館 2015 年的《食物箴言》聯展。於該展展出的作品〈No. 78〉在展場中播放飽餐之後的打嗝聲，該作品於眼花撩亂的聯展之中，確實以一種「隱身」的姿態將其自身的存在藏匿起來。

綜合來說，王德瑜純粹採用無形媒材策略、甚至趨近於「觀念藝術」（conceptual art）及「聲音藝術」（sound art）的創作，於其整體創作中所佔有的數量並不算多。但這些少數的範例對於了解藝術家的創作脈絡及其對於材質和觀眾知覺的概念，卻扮演著重要的註腳。這些作品大量出現於 2000 年前後，除了可視爲脫離學院時期之後的某種成熟實驗外，亦可看出藝術家於此時期的創作仍需透過各種激進實驗的測試，來刺激個人對於創作路徑的思考。

（四）符號與書寫

王德瑜的作品給人反符號的印象，藝術家在其碩士畢業論文〈No. 52：王德瑜的創作歷程〉中亦以「迴避」來指涉此種狀態。[11] 即便如此，在其少數創作中，依舊可見到某些帶著強烈語意的符號性創作。

在王德瑜至今超過百件的作品中，存在著幾件脈絡特殊的作品。譬如說 1998 年於臺北市立美術館展出的〈No. 29〉，該作品以馬達驅動跳繩，成爲一組觀眾可以藉由跳繩動作參與的機械裝置。以符號性創作來說，藝術家最爲人記得的作品，是長期置放於「竹圍工作室」

11 王德瑜，〈No. 52：王德瑜的創作歷程〉，頁 14。

屋頂的塑膠座椅組〈No. 31〉。（圖 10）該作品創作於 1999 年，以現成物的方式透過語意的轉換，呈現出荒謬的情境。椅子的符號再度被使用，則是隔年 2000 年於日本「ARCUS」駐村計畫期間所創作的〈No. 38〉。藝術家於此將椅子從學校操場的地上朝遠方的樹木開始擺放，這些椅子彷彿有了生命一般，一路蛇行蔓延至操場旁的樹上。

作品〈No. 45〉是藝術家於 2002 年在法國駐村期間所創作的作品，藝術家以當地的建築造型作爲剪影，發展出提供民眾參與的「水燈」計畫。同年於「竹圍工作室」發表的作品〈No. 46〉則是藝術家以自己的剪影製作的紙片「風箏」，將其利用釣竿懸吊於空中進行放風箏的動作。參與 2005 年橫濱三年展的作品〈No. 55〉，則是利用帶有符號性格的積木，來作爲撥弦樂器的「琴橋」。觀眾可以透過自由移動積木，來改變「樂器」的音色。

從上述例子中，我們可以看到王德瑜在其少數使用較強符號語言的作品，通常都伴隨著與觀眾交流的目的性。從這點來說，可以察覺到藝術家並非單純追求現代主義式的造型表現，同時亦意識到民眾參與對於其作品完整度的重要性。在王德瑜較爲近期的「囊泡型」作品中，我們可以看到一些作品亦被適度地引入了造型符號。而王德瑜在思考其自身創作的特殊之處，在於其將「書寫」亦納入其創作之中。作品〈No. 52〉即爲其畢業論文，而王德瑜目前正在製作的〈No. 100〉[12] 則是結合書寫、紀錄及畫冊功能的出版計畫。上述兩個例子，可以看出藝術家似乎企圖模糊作品的界線，甚而營造出藝術家有意識的產出，都能視其爲藝術作品的遊戲規則。

12 2021 年 3 月 3 日由筆者訪談。

（五）圓融的形式：包裹、薄膜與囊泡

王德瑜的「囊泡」作品，通常由下列幾個面向所構成：

1. 空間上的自由雕塑性：王德瑜的「囊泡」常以填充氣體的方式，使該形體得以自然地與建築室內空間嵌合；形體的塑造因此與建築體本身的結構有著直接的關係。
2. 於抽象與具象符號之間擺盪的形體：王德瑜並非堅守現代主義信條的藝術家，她反而很自然地根據展覽的脈絡調度不同的形式策略。「囊泡」作品既可以是純粹抽象的形體，亦可以適時賦予抽象符號。
3. 觸覺、玩樂與材質的穿透性：王德瑜的「囊泡」作品並非單純被觀看的雕塑，作品的完成有賴觀眾的參與。不同於當下流行的參與式藝術往往需透過規則的制定與遵守，來提供參與的空間。觀眾在面對王德瑜的「囊泡」時，通常透過直覺便能找尋到參與、互動的途徑，藝術家並且同時將該互動經驗導向觸覺感知。此外，藝術家透過材質的穿透性，除了延續其早期對於光影的敏感度之外，亦創造出層次更爲複雜的視覺經驗。
4. 空間的裏、外：王德瑜的「囊泡」作品創造了兩種空間，一是由外往內觀看的雕塑觀看經驗，另外則是由裡往外觸摸的互動經驗。藝術家甚至擅長透過利用原本存在的建築空間，製造出作品及建築之間的「縫隙空間」。

回溯王德瑜「囊泡」作品的生成脈絡，可將其視爲早期洞穴／隧道空間與實驗性「軟雕塑」的複合體。[13] 作品〈No. 21〉（1995）及

13 見 2-1、2-2。

〈No. 24〉（1996）依舊還是停留在明確的黑暗隧道原形，透過穿越隧道及人類對於黑暗的恐懼感，碰觸到人類共有的潛意識經驗。但有趣的是，藝術家於 1996 年在「誠品畫廊」發表的〈No. 25〉雖然保留「廊道」的意象，但卻透過開放性的空間取代過去較爲幽閉的隧道形式。從此作開始，在空間中與作品自由互動的觀眾／兒童成爲認識王德瑜作品最鮮明的意象。

1997 年於「帝門藝術中心」發表的〈No. 26〉已經出現未來「囊泡」造型的標準形式，但在未來創作中罕見的黑色布料在此作中被運用，多少也可視爲〈No. 21〉及〈No. 24〉隧道空間的延伸。（圖 11）同年於「伊通公園」的個展作品〈No. 27〉則開始運用作品與建築之間的「縫隙空間」，觀眾必須透過擠壓，甚至不適地穿越「縫隙空間」，才能穿越展場。在〈No. 27〉之中，藝術家更透過透明材質來加強觀眾對於「縫隙空間」的感知。（圖 12）

在此之後，「囊泡」造型便在王德瑜的創作之中反覆出現。2003 年於國立臺北藝術大學「南北畫廊」展出的〈No. 47〉，則可視作大面積包裹建築內部「裏空間」的首次嘗試。（圖 13）同年於臺北當代藝術館的個展《漫無目的》展出的作品〈No. 50〉，則是對於美術館空間進行類似創作的一次完整試驗。（圖 14）這種包裹「裏空間」的創作規模在 2010 年以後不斷擴大，2010 年關渡美術館個展展出的作品〈No. 65〉包裹整個高達二層樓的挑高展間[14]，2012 年於中國蘇州金雞湖美術館展出的作品〈No. 71〉在包裹的尺度上也十分驚人。（圖 15）

14 關渡美術館 201 展間。

承 2-4 所言，藝術家在不同的「囊泡」作品中，亦會適時參照具體形象來發展作品的形式。爲了配合 2009 年的《粉樂町：臺北東區當代藝術展》，王德瑜於「六角設計咖啡」展出的〈No. 62〉由數個造型類似水果且色彩鮮艷的「囊泡」所組成。在以藝術教育或藝術推廣爲導向的展覽創作中，我們可以不斷地看到類似的創作策略：2015 年於新竹「智邦藝術館」展出的作品〈No. 79〉，其鮮豔的色彩及可愛的造型深受兒童的喜愛。（圖 16）2018 年於蘇格蘭格蘭菲迪國際藝術家駐村創作計畫（Glenfiddich AIR Program）的呈現中，爲了回應格蘭菲迪威士忌酒廠的脈絡，藝術家甚至設計了壺式蒸餾器（pot distill）造型的作品〈No. 96〉。

「囊泡」造型的作品可以說已代表王德瑜的創作，看似不斷重複的創作形式中，其實充滿了依據不同建築空間及展覽脈絡而加以變化的巧思。且透過不斷演練相關材質的準備、製作及空間計畫，藝術家已將相關的作品表現形式發展至熟練的程度。綜合來說，藝術家已透過 30 多年的創作生涯，摸索出得以乘載個人藝術理念的創作手法。相關創作手法在藝術課題上的複雜性，則留待下章討論。

三、王德瑜作品中的問題意識

在針對王德瑜作品的形式發展脈絡進行完分析歸納之後，筆者接著想透過幾項議題討論的路徑來切入其創作的核心問題。這包括了尺度、邊界、知覺等三個層面：王德瑜的作品多數皆同時包含該三個核心問題，因此即便在寫作上必須分項討論，但並不代表每一道問題意識皆可於其作品中獨立存在。

（一）尺度的問題：巨型雕塑與微型大地藝術

探討王德瑜的作品所面對到的第一個問題意識／難題，便是分類的問題。王德瑜的作品究竟是雕塑、裝置藝術、觀念藝術、還是大地藝術（land art）？或是她的創作策略其實是有意識的遊走在這些類目或系譜之間？

藝術家曾於其碩士畢業論文〈No. 52：王德瑜的創作歷程〉（2005）中提及來自大地藝術的影響。美國藝術家 Walter De Maria（1935-2013）的〈閃電平原〉（The Lightning Field, 1977），其作品兼具壯美及不可見的隨機特質，似乎對王德瑜早年的創作產生一定程度的啓發。[15] 可以發現藝術家於其創作的初期階段便開始拉大作品的尺度，可以明顯感受到藝術家似乎並不滿足於單向的觀看／鑑賞關係。而當其作品尺度被放大時，被導入的並非造型形式的操作，而是知覺經驗的擴張。

簡單來說，王德瑜作品的「觀賞」經驗通常是由「大面積的白色」、「大面積的布料材質」，伴隨著觸覺、嗅覺及聽覺等感知體驗所構成的：這種互動性及構成面積不免令人想起大地藝術。不同之處在於美國古典的大地藝術傾向將作品放置於曠野之中，交通條件的缺乏導致不少大地藝術作品往往需要透過攝影來做爲傳達的媒介。王德瑜將室內空間作爲其主要的創作場域，某方面亦可視爲針對大地藝術所進行的「修正」，爲大地藝術找尋到合適於臺灣都會空間的作品尺度。因此我們可以說王德瑜的作品既是巨型雕塑、亦是微型大地藝術，並企圖佔據不同尺度之間的模糊空間。

15 王德瑜，〈No.52：王德瑜的創作歷程〉。

（二）邊界的問題：「裹包裹」與間隙

如果說 Christo & Jeanne-Claude 的大型包裹作品，譬如〈包裹國會大廈〉（Wrapped Reichstag, 1995）是某種英雄主義式的紀念碑藝術，王德瑜的包裹則是完全反向的操作策略。Christo & Jeanne-Claude 包裹了建築的外在形體，王德瑜則包裹了建築的內部臟器。「裹空間」成爲藝術家主要的發揮場域不全然僅是預算的考量，它亦牽涉到建築內部空間實際上才是臺灣都市環境中，較爲適合與人親近及接觸的場域。

「裹空間」的包裹一方面模糊了作品的邊界，讓觀眾進入到某種熟悉卻又陌生的內部空間之外；更重要的是，它使得大地藝術追求視覺上的外部造型轉化爲一種較爲親密的內部空間經驗。也因此，原本在 Christo & Jeanne-Claude 大型包裹作品中仍舊可見的造型，在「裹包裹」的系統之中被消弭了。不僅房間內部的邊界被作品模糊掉，作品本身也處於一種「漫無邊界」的狀態。該策略亦爲室內空間創造出許多「間隙空間」：從觀眾的主觀體驗來說，王德瑜作品的觀賞經驗始於決定選擇進入「囊內空間」探索，還是要在「間隙空間」中穿梭。而這兩種空間之間，便巧妙的透過「薄膜」來區隔與結合。

綜合來說，藝術家透過最極簡的成本及精巧的操作，來消解空間的邊界。

（三）知覺的問題：不可見的雕塑與可感的觀念藝術

王德瑜的作品不僅游移於尺度及邊界之間的模糊地帶之上，她的創作也常在具備形式的雕塑及追求思辨經驗的觀念藝術之間游移。

Paul C. Vitz（1935-）在其討論觀賞現代繪畫作品的知覺理論中[16]，將藝術觀賞的腦知覺經驗簡單劃分爲「類比藝術」（analog art）及「數位藝術」（digital art）[17]兩種模式。簡單來說，當觀眾在觀看具備形象的古典美術時，在腦中多是採取「類比藝術」的接收及分析模式。但在現、當代藝術領域中需要分析創作脈絡、概念及意圖的作品，則需要觀眾運用邏輯分析的能力，啓動「數位藝術」的觀賞模式方能體會作品所欲帶來的美感。

王德瑜的作品游移於兩者之間的模糊地帶：一方面，其「雕塑」創作較少具備明確的形象讓觀者得以採用「類比藝術」的策略來直觀感受作品的造型形式。但另一方面，王德瑜的作品也絕非單純的觀念性思辨，因此觀者也並非全然採用「數位藝術」的策略來觀賞其作品。藝術家在其作品自述中不斷強調「觸覺」的重要性[18]，其實便透漏了些許線索。王德瑜的作品之所以無法完全以 Paul C. Vitz 的理論來歸納，最主要的原因在於其作品包含大量非視覺性的媒介。

人類對於外在的知覺感知大量仰賴視覺經驗，視覺經驗佔去絕大多數的經驗記憶，以至於聽覺，甚至是嗅覺、味覺、觸覺等知覺經驗往往在未經訓練或缺乏刺激的情境下，成爲常人所容易忽略的

16 Farley F. H., Neperud, R. W. (Eds.), "Analog Art and Digital Art: A Brain-Hemisphere Critique of Modern Painting," in *The Foundations of Aesthetics, Art, & Art Education* (New York: Praeger, 1988).

17 Paul C. Vitz 所指的 digital art 並非以數位媒材所創作的藝術形式，而是指在腦內透過類似數位運算形式分析才能理解的藝術形式，此處是在探討從接收藝術品到感受藝術品之間的知覺轉化過程。

18 王德瑜，〈No.52：王德瑜的創作歷程〉。

知覺經驗。但根據榮格（Carl Jung, 1875-1961）的說法[19]，包括嗅覺在內，平常所不經意接收的知覺經驗，卻很有可能轉化爲潛意識的記憶。也因此，筆者也可以大膽的推測，王德瑜的作品實際上透過追求無法輕易以邏輯理性所理解的知覺經驗，實際上卻反而藉此觸動到人類更爲直覺、潛意識層面的知覺經驗。也因此，王德瑜的作品既是不可見的雕塑，亦是可供人類知覺以直覺形式感知的觀念藝術作品。她的創作透過遊走於兩者之間，同時補足了兩者的缺憾，並開啓了新的知覺空間。

四、小結：空間的可見與不可見

王德瑜的創作在形式上經歷過各式各樣的實驗，其創作形式最早確立於 1992 年，爲其於國立藝術學院時期準備畢業作品的期間。藝術家在畢業的前後逐步發展出建構出完整空間，甚至具備洞穴／隧道形式的空間創作。從畢業一直到 2000 年前後，王德瑜逐項的針對燈光、風力、氣味、水、水氣、霧氣及聲音等無形的媒材進行實驗及探索。這些實驗有時會延伸成符號性的創作，有時則會在過了數年之後再次於某次展出中見（聽、觸）到類似的操作媒材。而亦是在 2000 年前後，藝術家逐漸將足以代表其創作形象的「囊泡」作品發展出成熟的操作手法。

19 Jung, C. G. (Ed.), "Approaching the unconscious," in *Man and His Symbols* (London: Aldus Books Limited, 1964).

王德瑜的「囊泡」作品觸及了「囊泡」自身的外在造型，並透過操作「囊泡」內部的空間，賦予觀眾進入空間時透過視覺、觸覺及聽覺探索作品的可能性。藝術家同時透過室內的「裹包裹」，創造出特殊的室內包裹空間，同時透過善用「囊泡」與建築本體之間的間隙空間，發展出「進入」其作品的特殊身體感知經驗。王德瑜是位擅長使用形式來訴說觀念的藝術家；也因此，其作品形式本身的觀念性便觸發許多基本的藝術問題。這些問題的產生，多半也來自於王德瑜擅長在形式與形式之間的模糊邊界尋找其作品的著床之域。

舉例來說，王德瑜作品的尺度，便難以定義其爲巨型雕塑，還是微型的大地藝術？而其將大地藝術的觀念搬入室內空間，亦造成邊界及作品定義上的模稜兩可。藝術家的作品令人不確定是否要賞析其「裹包裹」的空間，還是應著重在薄膜另一側的「間隙空間」。王德瑜亦透過長期操作對於觀眾知覺的刺激，營造出某種「不可見的雕塑」。而此種不可見的作品，卻又是乘載著觀念思辨訊息的可感作品，因此又可稱其爲「可感的觀念藝術」。

探究王德瑜作品的居間（in-between）特質，筆者爲此稱其爲「模稜兩可」的作品並非負面的指涉意涵，這實際上正是理解其創作及藝術觀念的重心。正如同藝術家於其碩士論文中，開宗明義地透過圖檔寫下了許多字詞，筆者節錄部分內容如下：

> 「現場、無法紀錄、觸覺記憶、包裹、蔓延、滲透、若有似無、薄膜、不指向特定意義、空白的、不思考的、發生中的、不可說的、無法言喻的、漂浮、失重的、細微變化、非物質的、共存的、關係、之間、意外發現、模糊的、片斷的、無深度性的。」[20]

這些字詞除了強調經驗的偶發性及其不確定性外，實際上亦已經具體闡述了藝術家自身的創作策略。最有趣之處，除了藝術家反覆提及其作品缺乏可供思考或符號化的深度意涵，藉此做爲針對 1990 年代臺灣當代藝術發展的一種叛離策略外；王德瑜更刻意提及其作品的非語言性特質。或著更精確地說，其作品剝除了視覺所依賴的符號語義，導致觀者實際上在作品可見的形式下，卻經歷了無法言說的知覺經驗。王德瑜透過其創作在空間中創造記憶，而此種記憶亦是透過觀者的知覺，游移於可見與不可見之間。此種創作策略不僅創造出獨特的美學經驗，同時亦提供理論家精彩的論述工具，得以透過其作品探勘／挑釁形式的邊界。

20 王德瑜，〈No.52：王德瑜的創作歷程〉，頁 8。

圖　版：

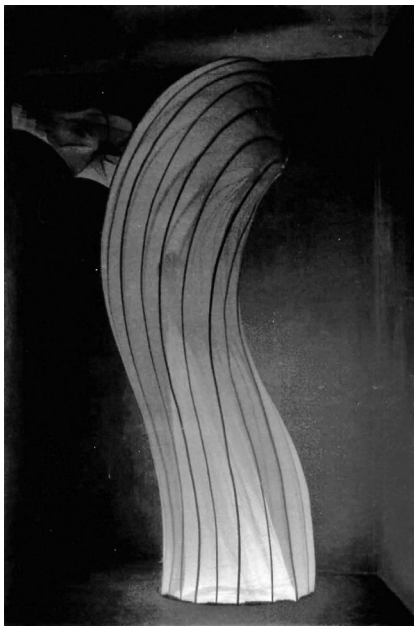


圖 1　王德瑜，〈No. 1〉，絲襪、鐵絲、燈，40×30×30 cm，1992。

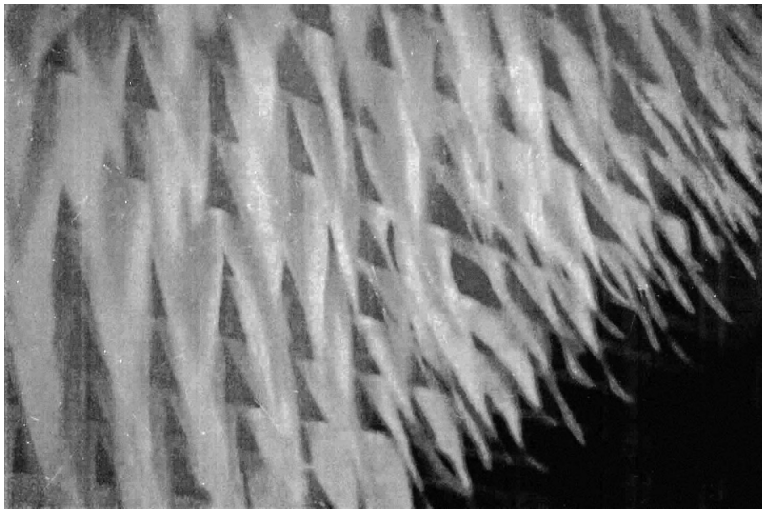


圖 2　王德瑜，〈系列一作品三號〉，三角旗、燈光，尺寸依場地而定，1991。

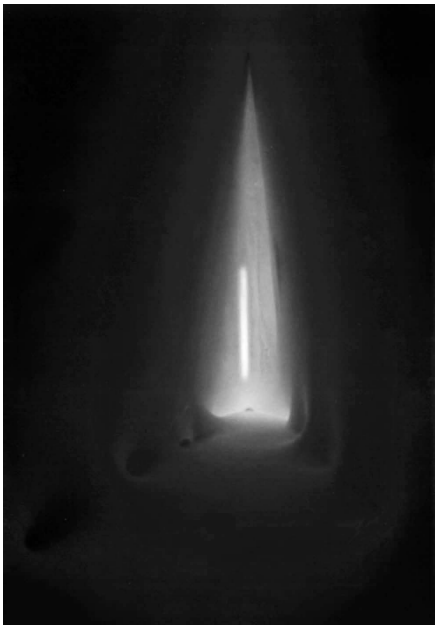


圖 3　王德瑜，〈No. 6〉，絲布、繩、泡棉、螢光燈，320×110×150 cm，1993，國立藝術學院。



圖 4　王德瑜，〈No. 16〉，布、繩、螢光燈，200×970×580 cm，1994，阿波羅大廈珍傳畫廊。

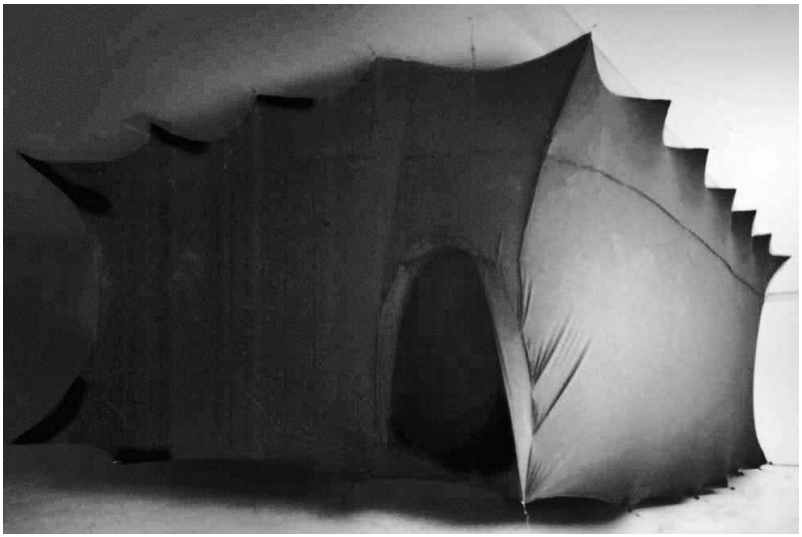


圖 5　王德瑜，〈No. 21〉，布、鋼索、螢光燈，300×960×600 cm，1995，臺北縣文化中心。



圖 6　王德瑜，〈No. 24〉，布、鋼索，312×2183×757 cm，1996，北美館 1996 雙年展：臺灣主體性。



圖 7　王德瑜，〈No. 30〉，布、熱風機、麵粉、香料粉，尺寸依場地而定，1998，省美館（今國美館）。

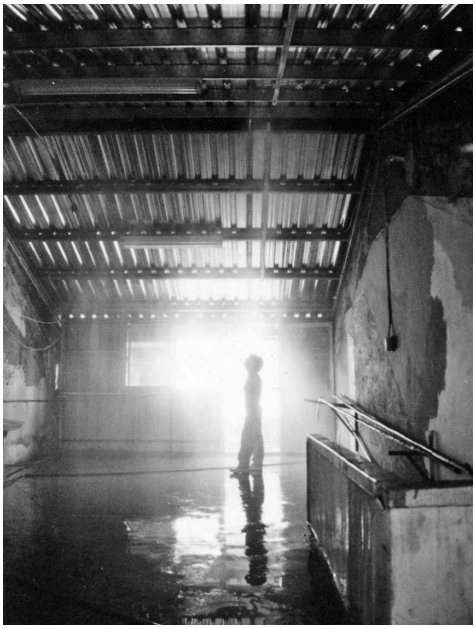


圖 8　王德瑜，〈No. 32〉，水、灑水裝置，尺寸依場地而定，1999，新樂園。

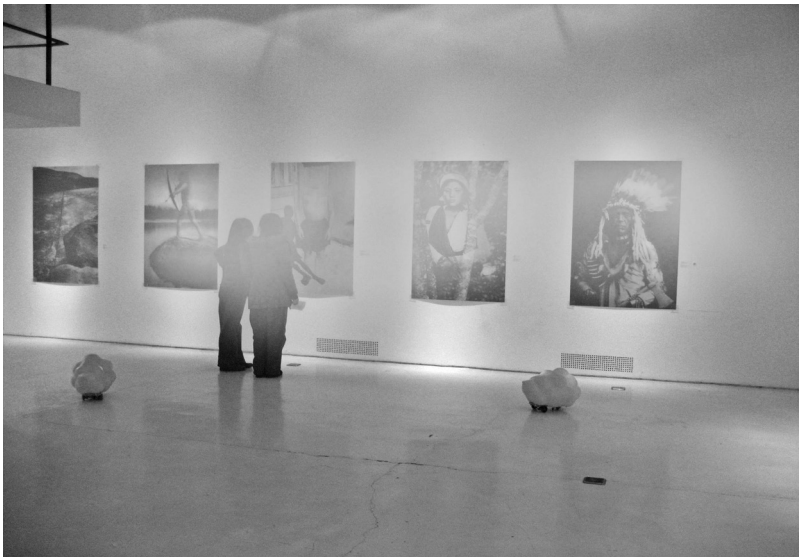


圖 9　王德瑜，〈No. 58〉，聲音裝置、煙霧，尺寸依場地而定，2007，臺北、北京索卡藝術中心。



圖 10　王德瑜，〈No. 31〉，塑膠排椅，尺寸依場地而定，1999，竹圍工作室。



圖 11　王德瑜，〈No. 26〉，布、鼓風機，247×735×1016 cm，1997，帝門藝術中心。



圖 12　王德瑜，〈No. 27〉，透明塑膠布、鼓風機，尺寸依場地而定，1997，伊通公園。



圖 13　王德瑜，〈No. 47〉，塑料布、鼓風機，尺寸依場地而定，2003，北藝大美術學院。

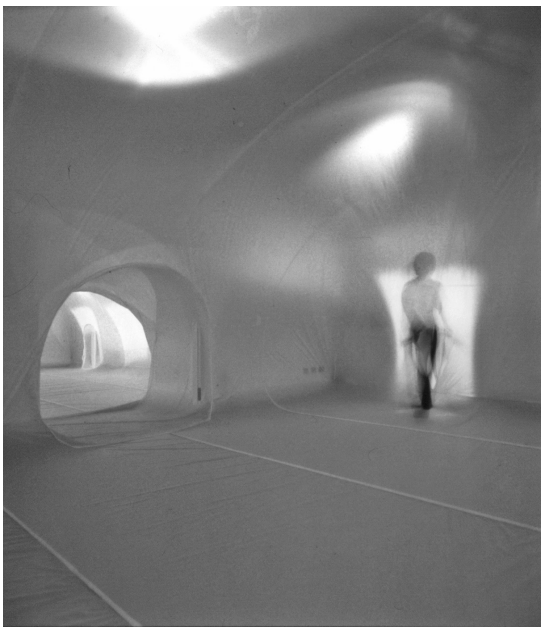


圖 14　王德瑜，〈No. 50〉，布、鼓風機，尺寸依場地而定，2003，臺北當代藝術館個展《漫無目的》。



圖 15　王德瑜，〈No. 71〉，布、鼓風機，尺寸依場地而定，2012，中國蘇州金雞湖美術館。



圖 16　王德瑜，〈No. 79〉，布、鼓風機，尺寸依場地而定，2015，智邦藝術館。

參考書目

（一）中文論著

王德瑜，〈No. 52：王德瑜的創作歷程〉，碩士學位論文，國立臺北藝術大學，2005。

王德瑜，《王德瑜》，臺北：大鵬文化事業有限公司，2014。

王嘉驥等，《新藝見：視覺藝術篇》，臺北：樂時代，2007。

姚瑞中，《臺灣裝置藝術》，臺北：木馬文化，2004。

黃明川（導演），《解放前衛：黃明川九〇年代的影像收藏》（DVD），臺北：財團法人公共電視文化事業基金會，2008。

廖春玲（總編輯），《藝術絲路：臺灣藝術家訪談錄》，臺北：臺北市立美術館，2019。

（二）西文論著

Farley F. H., Neperud, R. W. (Eds.). “Analog Art and Digital Art: A Brain-Hemisphere Critique of Modern Painting.” In *The Foundations of Aesthetics, Art, & Art Education*. (New York: Praeger.Farley, 1988).

Jung, C. G. (Ed.). “Approaching the unconscious.” In *Man and His Symbols*. (London: Aldus Books Limited, 1964).