黃馨鈺創作論述（2001-2006）

A Discussion on Hsin-yu Huang's Artworks during 2001-2006

黃馨鈺 | Hsin-yu Huang

國立台灣藝術大學造形藝術研究所碩士
National Taiwan University of Arts,
Graduate School of Plastic Arts, MFA

摘　要

本創作論述，以追溯過去 6 年來所創作的作品作爲論述的範圍，試圖藉由理性的頭腦邏輯分析整理，與創作所憑藉的感性心靈活動來做整合，形成完整的個人意識與創作脈絡。

本文逐一地細項說明作品建構時，所選用材質的物理與心理特性、重複的工作狀態背後的情感面向與原因，進而延伸觀望筆者作品中可能開創的新面向。在展呈過程中，關心場所氛圍所呈顯作品與空間的關係，以及創作時共生共存的夥伴關係合作模式，試圖爲創作論述出一套屬於自己過去、現在、未來的血統證明，追尋筆者生命的意義與藝術的信仰。

關鍵字：軟性雕塑、重複勞動、夥伴關係

Abstract

The paper mainly discusses Hsin-yu Huang's 2001 to 2006 artistic creations. It is as well an attempt to analyze the Huang's logical thinking as well as Huang's soul perception, which together take form into a complete personal ideology and the core of her work.

The reading will explain important details during the construction of Huang's artwork of the physical and psychological importance of the choice of materials, the reason behind the repetition of the Huang's works and motions, the coexisting partnership and collaborative approaches during the construction of the artwork, as well as the concerns for the relation between space and atmosphere of the place during the exhibiting process, etc. The paper is an attempt to discuss the present, past and future creations identifying the author, which searched for the meaning of Huang's life.

Keywords：Soft sculpture, Repetition, Partnership

一、前　言

本文第一部分中，說明作品中慣用的軟材料（纖維、種子、自然物……）、重複勞動的行爲與創作心理狀態，是爲作品特質的顯現；第二部分則開啓了有別於他者創作的關注，就是對於場域的選擇與看待場所的方式，以及在如此場域下，召喚出共同加入並進行創作、夥伴共構作品的模式，檢視目前關注作品與土地、環境人文、空間載體的穿透交會作用隱現的文脈，延伸觀望未來作品行進的可能標向。

二、2001-2006 年作品酵素尋索

由於藝術養成的習慣，筆者進入創作時，首當以人文關懷與宇宙能量磁場作爲思考切入點，形式與展呈手法是爲後設考量。這關乎個人情感特質的偏好選定，也是陰性特質彰顯的多數藝術家們普遍關注與呈顯的表現方式。回顧作品展呈：散落衍生、依附垂掛、感性直觀、重複手感等觀感，於是由「軟材構成特質」詳述所選擇的材料如何揚現其背後所要透露的訊息；由「重複勞動」描述創作行進間，重複操作下所談生命繁衍的輪迴與滌淨身心的象徵，於身體、心理所帶來形而上的意涵。

1960 年代開始，在歐普藝術、極限藝術、普普藝術、新寫實主義、觀念藝術、貧窮藝術……等，都可看到在藝術思潮、美學觀點與社會現象的影響下，即便相同材料在各種表現的流派中也有不同形式或風格展現。透過觀看他人歷史與整理個人作品的過程中，存在的法則形成筆者的藝術創作脈絡，試圖由自身語彙特質探見作品除史料印證外，更屬於個人性的創作思維，深入瞭解作品的承接與開創，並延伸成爲

自成美學的延革與擴展。

（一）軟性材料的構成特質

雕塑是由物質建構而成的，它所存在的方式也就造成了雕塑。所有物質都具有其獨特材質物理性，使得材料在觀眾面前會因爲其自主性、自明性，讓觀者對各種特定材質產生不同的心理狀態。材料自有一套語言，觀者藉由對材料的認知，從而判斷或進一步瞭解作品所要傳達的意念。

紀念碑式的容積形構狀態皆來自於材料的抗地心引力特質，如：石頭、鋼鐵、青銅等較具恆久保存價值的媒材，以宏偉規模的巨型結構體積呈顯，但有時會造成在視觸體驗上的冷感與遙遠。我們的手總是比作品材料來的溫和柔軟，有越來越多的觀眾強烈地慾求能夠與藝術更靠近，隨著時代的演進，不論是內容或是材質，雕塑漸漸邁向生活、親切化。在工業革命的影響下，媒材開啓了更多樣性的可能，甚至消費的行爲也講究普遍通用的訴求，藝術與生活連結（link）了起來，從「硬雕塑」崇偉壯大的形象走向「軟雕塑」親切平凡的意象，於是多數藝術家們開始對材料重新進行思考，希冀將材料本身的特質召喚出來，加強材料的獨立性。

軟性雕塑與其他材質構成的雕塑不同。第一，色彩因爲材料有更多的選擇；第二，展呈因爲材料於不同空間有不同的擺設方式，或於同樣的空間會變動的作品使得空間可以不斷地被詮釋；第三，框架因爲軟材本身流動不安於現狀的特質因而打破，呈現出不定形、不定性、不定時，善於使用軟材的克雷斯．歐登伯格（Claes Oldenburg）即說過：「軟雕塑具有潛在的運動能力，它抗拒任何一個固定的姿勢。它

的生命與時間和變動性的概念有關。」[1] 第四，親切可人的姿態是軟材給人普遍的視觸印象，有其獨特的魅力與戲劇的張力，能夠迅速地吸引觀眾，縮短拉近彼此的心理距離；第五，由於軟材在本身柔軟流動狀態下更柔弱易損，因此其存在當下的時間更近於人性。在視覺方面顯現柔軟的軟性材料有毛皮、泡棉、乳膠、塑膠、橡膠、棉麻紙纖維、布料、線材等，在生命上顯現柔軟的質材有種子、自然素材、土壤等被運用在創作的內涵意義上，這也是單用青銅、石材等傳統材料，或平面繪畫較無法表達出的意象。

2001 至 2006 年間筆者創作的數件作品中，透過纖維細膩的質感、種子與原生素材的生命消長，作爲顯現作品意義的材料，並透過自古女性伴以維生的編織與栽種植物的方式，表達個人作品思考的面向。透過麻製繩線織製出一片片的網片，在自然場域中利用懸掛的方式，〈洞見〉（圖 1）以橫向佈置方式在校園中的行道樹間以直線開展，或以並列方式將〈行〉（圖 2）置呈於校園中的荒廢場域的行道中。〈可見與不可見〉（圖 3）使用透明具有強力彈性的纖維材料製成蜘蛛網狀結構，在非制式的戶外場域空間中拉扯張開，擬仿蜘蛛網零散、不易被發現的習慣佈入其中；〈網〉（圖 4）、〈花兒〉（圖 5）更將結構誇張化，以巨型體積單獨呈現，可緊可鬆的透明彈性線材料在展呈時，更顯現視覺語彙張力。

象徵生命與生活常見的自然素材、種子以及土壤也是作品不斷出現的元素。自然素材或是種子透過生命的自體滿足，更傳達著時間性的柔軟意象與意念。〈浮木流浪狗〉（圖 6、7）作品中，未經粉飾的

1 陳熒興，〈歐登伯格物體藝術之研究〉（台北：台灣師範大學美術研究所碩士論文，2004），頁 173。

浮木所釘構出的木頭狗在白蟻蛀蝕後消逝回歸泥土。〈果 · 曼陀羅〉（圖 8）拾集清大校園中豐富的松果，依照松果年齡分類，排列出生命漸層的圓形場域，不論個體完整與否，最終還是漸漸地蝕變成爲土壤，重新成爲涵養新生命的資源。〈小小的生生不息〉（圖 9）試圖將發言權留給種子自己，在展場的釘洞或門軌裡，荒鄙的生長條件下，找到自己生命的出口，透過展場有限與侷限的框架下，尋找一種逆向生命機制的繁衍機會，如同安迪 · 戈茲華斯（Andy Goldsworthy）在自然環境中取於斯、用於斯、歸於斯的精神（圖 10）。而種子所展現的，更是外柔內剛的生命質地：

> 一粒種子必須經歷巨大的折磨，因為除非種子死在它的痛苦之中，否則絕對無法破土而出，枝葉與花朵也不可能出現。然而，誰曾經記得種子為了未知、為了誕生而一死的勇氣？[2]

有些作品是以原生素材結合纖維編製網片共同形構而成。〈場〉（圖 11）試圖營造一個可以靜心的磁場，由麻網片連結成爲一條螺旋道路，圓形場域旁邊由一個個的松果排列，營造植物林的縮影，請觀眾赤腳行走於上。〈Five Elements〉（圖 12）中，麻網覆蓋在種子上方，編織的通洞結構使得種子發芽竄鑽而上，漸漸地生長、茁壯、衰敗、消失，長出的小草變成營養的腐植質，麻網最終淹沒在重生的植物叢裡。〈掙扎與迷惘〉（圖 13）置放石頭在透明網袋結構中，依重力不同產生局部差異的拉扯能量，構成高低視覺表現。〈Birds Feeder〉（圖 14）在小鳥吃完鳥巢裝盛的食物後，剩下麻製鳥巢在樹上隨風吹雨打

2 OSHO 著，陳明堯譯，《奧修說女人》（台北：活禪文化，2006），頁 29。

直到毀壞落下，散落隱沒大地中。大部分作品依循與實現個人信仰—在哪兒構成就留在哪兒，作者尋找的非爲紀念碑式的容積形構佔據精神、永恆存在於歷史的姿態，而是追尋自然生命週期起落消長的當下，於時間、空間、群眾、作者而言，即便只是短暫的瞬間交會，作品中更在乎傳達「種子迸裂，一分爲二，某種東西死亡，同時伴隨著某種成份的誕生」[3] 這樣的意念，也如同伊娃．海斯（Eva Hesse）利用乳膠及玻璃纖維等材料製成的作品，在規則的排列中，因應材料不定性所產生的不規則形狀，表達作品所思考之不可預期的無常、無法永恆的眞實生命，充滿記憶、生命、自我完美的思維（圖 15）。當然，軟性雕塑收藏的可能性相較於硬體雕塑爲數較少也較難，也因此一件軟性作品所呈現出來的時間性與記憶性更爲聚焦，筆者認爲軟性雕塑被收藏的價值，應該是一位藝術家創作的時間進程、過程紀錄，是形而上精神層次的收藏，如同生命正常消長，無須透過防腐劑來維持它永久的美貌，畢竟價值是隨著時間產生變化的，就讓時間與歷史去決定哪些東西需要「去」，哪些價值需要「留」。

（二）重複勞動

關於重複運動，《靈彩之旅》一書描述到：「在重複的過程當中，我們由各種可能的角度，探索意象背後情感錯綜複雜的面向。」[4]「重複並非自溺，也不代表想像力薄弱，而是根源於心態上的開放自在，能夠信服創作過程的原始智慧。」[5]

---

3 Michell Cassou & Stewart Cubley 著，李臺芳譯，《靈彩之旅》（台北：遠流，1996），頁 104 頁。

4 Michell Cassou & Stewart Cubley 著，李臺芳譯，《靈彩之旅》，頁 178。

5 Michell Cassou & Stewart Cubley 著，李臺芳譯，《靈彩之旅》，頁 180。

重複的動作顯示出一種敏銳易感的情狀，當人們感受到的意象或內容蘊含著強烈的情感時，重複的動作不僅是自然的，更是相當必要的。意象越是強而有力，表示根源即越深，必要重複的可能性也就越大，因爲從中才有辦法進行探索表象後頭所隱含複雜的心理面向。

筆者在創作作品時，常會長時間不斷重複同樣鉤製的動作，撿拾原生素材時亦是，不斷地彎腰、起身，差別只在於重複動作的大小與勞動部位的不同。此兩者勞動的邏輯都一樣極密而不斷，其花費時間所建構出的，與以速度取勝、分秒必爭的資本社會的工作運動形成相當大的對比。這些渺小的符號與細膩的層疊動作不斷地被累計加總，而手與身體透過重複的進行可以使腦獲得自由，使心理與生理以及物質層面的關注都漸漸地匯聚達到龐大的境界；另一方面，這樣築構的特性也出自於某些心理需求安全感的藝術家手裡，在《原生藝術》一書中指出：

> 原生藝術有其自創的時間觀念……對這些創作者而言，創作的目的在於畫出用線條構築的某種安全網，以填補他們腳下敞開的象徵性深淵……原生藝術家往往以極含蓄的手法創作，但是此種含蓄謙卑因為他們創作時毫無保留的勤奮而得到綜合，以致作品終究變得極為龐大壯觀。[6]

創作中不斷出現的大量編織，小動作延展成大形體，透過小細節中來指向那建構背後的心象；撿拾原生素材或植入種子的動作上下重

6 Francoise Monnin 著，呂淑蓉譯，《原生藝術》（台北：財團法人金鴻兒童文教基金會，2000），頁 53。

複著，在自然與艷陽下，進行如苦行僧般滌淨身心的修煉。作者在土地、材質、動作、造形上尋求安全庇護，以情感與觸感這樣的方式介入，透過週而復始的動作形成儀式介面，是直達心中聲音最近的方式。

20 號倉庫展出的〈小小的生生不息〉（圖 9）刻意減低編織製體的涉入，抽離視覺上豐富結構造形，直接透過重複勞動、作者與觀者一同看顧生命的手法，將作品一貫的觀點在呈現上作更俐落的提出，持續的到場觀察與記錄就成爲作者勞動的重要部分。抽離事前構作物件的勞動，聚焦於種子的生命存在，透過展覽的開放行爲可以閱讀到作品本身、作者與觀眾的，無法預期的意外。展場的變因多且無法全盤掌控，反倒充滿實驗精神，即便作品未能達到「設定」中的最佳狀態，也因此更具開放與接納性，如同進行式學習，不斷提問與尋找解答。展期中，觀者澆水使種子發芽，注入生命所需養分，透過實際操作感受心理狀態，與創作者之間共構的勞動行爲即是兩者互動的橋樑。

回到繪畫，傑克森．帕洛克（Jackson Pollock）藉由大幅度展開的肢體，重複來回地運動著身體與前後揮灑滴流著手中畫筆的顏料，如此身體情狀下，淨空的心理面向使得環境與身體熔於一爐。重複相同的動作、製形與拾物等姿態能引起令人焦慮的怪異感受，也因爲感覺如此的謬異，更令人印象深刻，像是身體銘刻般地深沉，即便原生藝術中有許多創作者被歸類屬於精神狀態不穩定，但這樣的感受事實上是人類族群中普羅大眾所普遍共有的情感經驗。

三、凝聚與召喚

邊緣、荒蕪、原始等的空間調性，往往是筆者在陳設作品與處理場所時的第一選擇。在如此原荒的場域，作品所結構出的形體或是內

容物在進入所選定的場所後，總是因爲原生素材的有機性或結構體的庇護性，召喚出場域中原在的生命體前來，並一同加入、完成作品。

筆者將首先闡述建構作品時，展呈空間氛圍的掌控及對場域精神所關注的重點；接續談的是在如此場所裡，能夠有如何不同於展場機制下，作品所攪動它（場所）與被它（場所）攪動的，去除負面交互關係而進行合作，「夥伴關係的創作模式」即說明作者與他者相異的創作思考與歸屬，這樣的差異開啓個人作品中可以爲他者所參考的面向，以及自成創作豐富語彙的開展。

（一）空間氛圍與場域建構

藝術進入空間有幾種可能:藝術於空間、藝術與空間、環境性藝術。個人對於空間的感知來自於通過視覺的直觀，如色彩、建築體、情境等場域透露出的氛圍訊息，再置入對場域有感所創作的作品。由於長久習於中國水墨繪畫表現，對於三度空間往往是持平行視點的視覺移動方式處理，於是展呈透過感覺佈局的二度思維結構存在於三度空間中，作品又有因素材所產生生命時間消長的四度空間思考在其中。

作品現場所既存自然物或生物，在過程中召喚可能被遺忘的場域精神。在〈果．曼陀羅〉(圖 8）中的松果經過撿拾佈陳，呈現儀場面貌，透過松果群聚所涵養的微形宇宙觀做主題，提出其在清大歷史記憶中特殊但易被忽視的意義。〈Birds Feeder〉（圖 14）裡，美國在地家家戶戶習慣在門前置放餵食鳥類的鳥屋，對於來自一個居民與自然生態、生命關懷議題偶有衝突的國家的創作者而言，這樣的生活型態除了新鮮、感動、驚奇外，更爲珍惜與難得，所以透過這件重新詮釋人與動物關連的作品，向人們訴說這樣的關係與文化是值得珍視的。〈Five

Elements〉（圖 12）藉由花園裡生生不息與不毛之地，壁壘分明的矛盾共生場域中，質疑不毛之地或許只是因爲缺乏關懷，導致生命無法形成作爲涉入的關注主題，透過人爲形成的麻網覆蓋形成庇護儀場，觀察生命在裡頭表現的韌性，對荒蕪的場所進行關懷，召喚出生命的顯像。〈尋找圓心〉（圖 16）藉由森林裡已經與大地融合成一片、分際模糊的樹枝條作爲媒材，重新拾起植立於樹林間，將必定成爲腐植質的木枝透過直立植入，提出它是賦予森林能量的眞正來源。

場勘使作者能夠思考作品與空間的關係，作爲涉入的起頭。〈小小的生生不息〉（圖 9）中，20 號倉庫是一個有長久鐵道倉庫故事（記憶性、功能性）的歷史場域，筆者試圖勾勒出其在轉變成爲「展場」這個機制前更有生命力、歷史意義的展現。藉由「生命」植入，漆黑展場開個「出口」，讓光線投射進來，轉化 20 號倉庫僅使用投射燈作爲展場的目的，還給它過去流動性、功能性的活力與能量；由於室內空間的條件設限，生長變成是一種挑戰，因爲陽光無法開展於全場，水分也因爲空調消失更快，但這不也是一種象徵？生命總會找尋出口。雖然看不到綠油油的生命展呈，卻看見潛匿其中，隱微的生命體被召喚了前來，像是螞蟻、蟑螂、蜈蚣、蚜蟲等，作品延展其他的觸角，生命生長與展場機制產生的衝突，倒也說明了冷空間中對於熱物質置入對照下的一種能量覺醒。人爲與自然，透過空間與環境所鍊結成的介面所關注空間與場所的方式不也與女人看待心目中的「家」一樣？

> 女人被慫恿去反對她們自己，去努力駕馭事物。但這違反天性，這個天性是女人裡面的子宮—子宮渴望一個小孩，子宮渴望一

個家。家，是女人外在看的到的子宮，是內在子宮的一個投射。[7]

當以充滿女性特質的思考來觀看一個陌生的場域時，總是希望它存在某些類於「家」的溫暖與活力，並且試圖謙遜地觀看它，與它隨和相處，就如同貧窮藝術在觀看事物時所抱持的敬重姿態。

顯而易見 V.S. 微而欲見，是對於藝術與空間、環境性藝術這二種藝術置入空間後產生的關係所浮現出的課題。當處理與面對環境及空間時，努力找尋一個小即是大、少即是多的創作哲學，畢竟隱微雖無強烈的視覺衝擊，但看不見並非不存在，〈網〉（圖 4）、〈掙扎與迷惘〉（圖 13）與〈小小的生生不息〉（圖 9）等作品在空間中透明地延伸繁衍，對空間進行擴散與滲入，產生更爲強烈的穿透性。在數件作品中窺見作者對於自然色調的追求與嚮往，如同在環境中充滿保護色的動物，欲與自然融爲一體，是藏匿自己也是保護自己，或作爲攻擊前的準備等，都是透過觀察生態後所習運用在空間中的語言。在〈網〉（圖 4）、〈掙扎與迷惘〉（圖 13）與〈可見與不可見〉（圖 3）中，擬仿蜘蛛般透明的結網，尤其〈可見與不可見〉（圖 3）中，研究者選定校園廢棄、三不管地帶作爲展出的場所，「侵犯」到原生地域存在的蜘蛛等生物，數天後「原住民」開始「介入」作品，在透明網間開始吐結新網，由原本看似被侵入的負面關係轉變成合作，在氛圍的催化下，作品入境隨俗地被人爲自然地合構在空間中，透過這樣的交互關係，研究者從中關注到許多常常容易被忽略，事實上又眞實地存在並形成佔據性可穿透空間的事物。〈小小的生生不息〉（圖 9）尋找 20 號倉庫中在牆面或是地板上所有遊走於空間中龜裂的縫隙，以和有種子的

7 OSHO 著，陳明堯譯，《奧修說女人》，頁 51。

泥土當成補土填入其中，也在場中原本就存在的隔板軌道植入生命，一方面改變「磁場」，另一方面是爲了「召喚」潛匿隱微的生物，在展出期間爲這些填入縫隙的種子與土壤噴灑水使之發芽、成長茁壯至消退，透過存在於空間的痕跡作爲植場，來觀察劣勢環境中生命的強度與韌度。展呈當中，筆者最關心的是 20 號倉庫到底還存留下什麼能讓人們發現承載它這個有過長久歷史與記憶的痕跡呢？對於非在地的觀眾而言，這個空間已無法辨識其歷史身分，只能由火車站地下廊道展覽的歷史照片來得知薄弱的過去；場勘後，研究者選擇將種子和著泥土埋入倉庫裡頭隱現的裂縫空隙以及十道功能性門軌的凹陷空間中，試圖提出看似完整的展覽空間中，仍然隱晦地存在過去歷史的足跡；透過生命植入，負空間提供可能容許生命存在的口徑，在生命消長的過程中，種子即便在條件拙劣的環境下面對成長與死亡的生命進程，但是死亡所召喚出不可預期的、意外的再生，也就是創作中非常奇妙的一種期待，因爲那無法被預設，只能等待、觀看，直到這個場所與場域的精神透露出某些訊息讓你閱讀它、了解它。由於泥土與水在軌道中產生的物理作用，改變了鐵軌的刻意完整，顯現出時間性，而植入種子所長出的植物，是細微、看不見的生物食物來源的溫床。最終，展覽結束後，土壤留給奶奶用來種植她最愛的花草，而長出的小草呢，就交給豢養的老鼠與兔子們享用，像是農夫收成一般。

雖然這些作品無法被收藏，但是完整記錄下的時間進程與變化狀態是精采好玩的。生活週遭有許多潛匿、低調的事物與空間，常常無法被瞬間察覺或被察覺，但卻無法否認其眞實地存在著，而這也說明「心眼」的重要，透過心眼更能辨識所觀看的場所裡，可以凝聚出什麼隱微的能量。

（二）夥伴關係的創作模型

> 愛就困難多了，它是與別人共舞，對方也需要懂得那個舞步；與別人配合是一項偉大的藝術，在兩者之間創造出和諧……永遠準備好要給予愛，而且不擔心是否能夠得到回饋。[8]

蘇西．加柏列克（Suzi Gablic）在《藝術的魅力重生》一書中指出西方文明的「優勝劣敗，適者生存」一說是殘酷壓迫的；對現代主義標榜極度的個人自由與表現，是否能夠再適用於今日集體文化的需求產生質疑。

> 似乎作品只集中在出差錯的地方。許多現代藝術的作品是以這種方式成為人類殘忍和疏離的見證人。這些視野是如此具有強大的壓迫性，以致於很難找到一個即使是很小的出口……現在對我而言，問題在於是否藝術家可以成為轉移疏離典範的積極力量。[9]

> 在疏離典範之中，要個人對於他們認為自己無法控制的世界情境負責是很困難的。但當我們開始朝向一個不同的新生態學意識，而世界變成被以一種互動和相互連結的方式被理解……關係是生態學中關鍵性的洞見。在現代世界中，我們傾向於把藝術只看成視覺的典範；審美觀是一個整體性客體文化計畫的部分，把認識導向抽離和抽象的，逼得我們保持一個只有當分離

8 OSHO 著，陳明堯譯，《奧修說女人》，頁 88。

9 Suzi Gablik 著，王雅各譯，《藝術的魅力重生》（台北：遠流，1998），頁 107。

觀察者的扭曲心態。[10]

加柏列克認爲生動的眞實不應該被理性的眼睛分析壓制，我們往往與眞實世界之間隔了一層層的圖像，那無法被呈現出最眞切與最原初的主客體關係。藝術家克里斯多夫．伍迪茲寇（Krzysztof Wodiczko）曾自問：「傳染病、房屋、健康—都市地區人們所關懷的事—我們如何指出和這些關懷相連接的審美實作？」[11] 在〈無家可歸汽車計畫〉（Homeless Vehicle Project）中，他與遊民共同討論設計了一款能夠提供給遊民居住、儲納、遮蔽的車子，並且透過遊民表現都市中存在的眞實，重點非在於設計完成的車子，而是設計者與使用者深入合作的關係引發出對觀者的隱性提問（圖 17）。表演藝術家約翰．梅爾匹（John Malpede）關注的是處於邊緣的遊民、精神病人、囚犯、孤兒等人對於參與貢獻社會生活與希望自己也能是社會一份子的渴望，於是他藉由政府與民間的力量組成了劇團，透過表演使這些人們從中建立與他人溝通的技巧與能夠擁有發聲的機會（圖 18）。林．胡兒（Lynne Hull）試圖在人類與生態自然的關係中找到平衡，去除毀壞的、超越的態度：「我越來越想對地球表達一種善意的姿勢，可不可能有個小規模的、生養的、或許甚至是『女性的』地景藝術？」[12] 希望作品能以一種有益的方式保存在地理景觀中，而合作對象是生態中需要幫助的動物。她關注動物存在的環境漸趨險惡，因爲人類過度開發，動物棲息地大量減少，人與動物爭地的情況下，常常使動物亡命於車禍或觸電致死，所以在野生動物和生物學家的協助下，進行一系列名

10 Suzi Gablik 著，王雅各譯，《藝術的魅力重生》，頁 107-108。
11 Suzi Gablik 著，王雅各譯，《藝術的魅力重生》，頁 109。
12 Suzi Gablik 著，王雅各譯，《藝術的魅力重生》，頁 96。

爲〈爲動物設計藝術〉的創作計畫，製作水中漂浮的流動雕塑讓鳥類可以棲息其中，也在野外釘構木製雕塑提供田野中的鷹鳥落腳築巢。[13]（圖 19）

這些理念雷同的藝術家們把聚焦自身（可以說是藝術家個人或是美術館機制）的藝術製作習慣丟掉，拋出熱情，採取 open-minded 的開放心態，從夥伴的關係出發，共生共存，將自己放在希望能夠成爲解決或是提出社會與自然環境存在問題的現實立場上；而藝術家比哲學家更能夠扮演積極的角色，是因爲藝術家對於理念具體實踐的天賦，更具有能夠喚醒人們普遍共存的意識經驗。

筆者在創作中常與動物、植物、昆蟲等成爲合作夥伴，如〈浮木流浪狗〉（圖 6、7）在構作過程中，藉由關懷流浪狗生活以及需求引發的創作動機下，帶著狗兒一同到海邊去玩耍與運動時，一邊撿拾漂流木頭與垃圾，研究者認爲純粹撿拾與狗兒陪伴下的撿拾有相當大的差異，一方面作品彰顯的主題是流浪狗與浮木身世異曲同工之謀和，另一方面議題陳述的是如何釋放與照顧流浪狗，於是狗兒成爲必定需要出現的對象，進而才能完成作品。〈果．曼陀羅〉（圖 8）、〈Birds Feeder〉（圖 14）由於選擇的場域中原即存有生命體—鳥類，思考著如何將這些懼怕人類的小動物給提喚出來，於是透過種子的灑播，筆者以食物交換鳥類演出的飛舞聚散。〈Five Elements〉（圖 12）藉由關注不毛之地，植入種子，對土地拋出能否繁衍的疑惑，等待種子生命延展，爲提問所解答。〈小小的生生不息〉（圖 9）試圖藉由種子在展場生長情況的實驗與對照，說明正式展場裡頭有可能扼殺藝術創作自由的機制與條件，那是個不完適生命存在的「完美」空間。藝術家通

13 Suzi Gablik 著，王雅各譯，《藝術的魅力重生》，頁 96-97。

常以社會習慣選擇與人類形成夥伴的對象，研究者選擇與動植物作爲夥伴，除受胡兒影響，也因爲個人認爲動植物與人類的智慧不同而深深著迷，它們的魅力自然又神祕、謙虛又溫柔，並顯示出一種純淨本質的存在，所以選擇師法於動植物與大自然。

而創作者之間有時是否存在太過於強烈的個人界線呢？無法容許自己的作品被其他一同展出的作品「干擾」呢？大家大張旗鼓地拿出看家本事，劃好領域範圍，強烈突顯出創作者的不安全感。筆者在2004年參加朱銘美術館「藝術長廊」的壁畫徵件（圖20），那時發現創作者們過於在乎如何去突顯個人特質，每幅壁畫各自區隔，似乎與河堤壁畫無異，缺乏「長廊」的整體感覺，作者們在構作壁畫時也忽略溝通壁畫彼此的關聯性，或在界線處做些妥協或讓步使其融合，所以呈現出來的是一幅幅的「畫面」，但若將所有個別的壁畫結合成爲一大幅畫，力量不是更爲強壯、令人感動嗎？〈小小的生生不息〉(圖9）中，作者與一同聯展的藝術家陳安俊嘗試思考著要打破，也可以說是模糊彼此作品間的界線，想要聯手打造一種藝術家之間信任的夥伴關係，那是抱持著合作的態度，在展場這個地球村縮影中，共生共養共存著；當然無法完全獲得每一位創作者的支持，有時這似乎是侵犯到他人的「信仰」，但期能拋磚引玉，打開個頭兒，看是否能夠引發出更多的合作與火花？由筆者的經驗得知，這樣的意外將會發生的更多，作品的面向也將更豐富、更有趣。

四、結　論

在經過咀嚼反芻相關的文件資料、整理選用適合的陳述後，常常在作品操作中有遲疑或是曖昧的心理情狀也因此浮現，論述最大的效

能是在於去蕪存菁，修整繁亂的龐雜枝節，即使再如何感性的藝術創作者，似乎都能夠在這樣的交叉比對過程中，陸續地理性甦醒、活躍了起來，並非耽溺過去，而是對於每個階段定點都希望可以打破自我設限的固執，能有相當不錯的跳躍。

透過藝術表現身份認同觀點，從關注自然的女性身份進入藝術議題，經由不斷的試煉過程中，尋找到創作的慰藉平台，開創一個屬於自我經驗和生活啓示的出口，在其中極力反權威、去中心化的過程中，成爲開放且具包容性的積極作爲。而參照過相當多歐美的藝術家後，筆者試圖找出在台灣關注生態、女性特質的藝術家們做呼應，但由於台灣生態或地景藝術往往多伴隨著活動的展演出現，如澎湖地景藝術節等，似乎只是藝術家偶而將作品置入環境中，故較無著墨。女性特質的描寫上，王德瑜透過充氣的塑膠布滿溢在空間中，對於陰性空間的再造，描繪出女性內在型態的具體感受；黃芳琪作品中以烘培好的麵皮置於自然中，充滿著回歸繁衍的意象，試圖在生命的消長儀式中，找到更貼近大地之母的途徑；潘娉玉將女性熟習的纖維編織手法作爲展呈，訴說著女性情識裡，遠古基因的催化；郭慧禪透過影像輸出，將自己身爲女性的身體去性別化，闡述追尋無性別之柏拉圖世界的渴望；藝術家吳瑪悧對於群聚台灣女性能量有相當大的幫助，尤其是〈玩布姊妹工作坊〉中，來自不同身分背景的女性在此集結起來，互相療癒，勉勵再出發的群體精神，受到眾多民眾的鼓舞與支持。觀看筆者作品在前述內容所形成的脈絡，與透過咫尺的地域性創作，形構出別於國人藝術家的作品語彙，放眼在地、觀望國際，找到自己在台灣所能形成個人獨特體系的可能。

筆者在非制式空間操作時也認爲藝術家們最後總得要回到社會、展覽空間等的機制中，即便原先對應展呈機制的反動，但由於藝術家

身分所持有積極分享、建立對話平臺等的使命與社會任務，於是有所必要性地回歸到社會公民身分，盡所應當盡的職責與義務，將所關注的議題與觀點轉變成爲作品，使藝術達到眞正能夠實現面對面溝通的目的，和大眾分享。

期許個人能轉化生命的經驗形成作品創作模式，在強光中仍然能夠看見隱微的存在，因爲生命即便是在最危劣的環境下，依然能夠找到出口，即便是面臨死亡，還是能夠帶來新生；未來的作品抱持著不全然預期、但期待可以看見那誕生的「某種成分」，透過生命植入在有故事的負空間中，召喚出夥伴的關係，並且隨機看見生命與環境的對應關係，這是在筆者的藝術創作中，經由自然關注、女性生活、材質符號、構作模式等思考逐一地在視覺力量與作品內涵中求得展現後，所試圖融合自我心靈與生活經驗，尋求能夠與觀者不斷對話的藝術語彙，同時也從自然與文明關係的演繹中，解析新的生命意義。

圖　錄：

圖 1　黃馨鈺，洞見，2002，麻繩

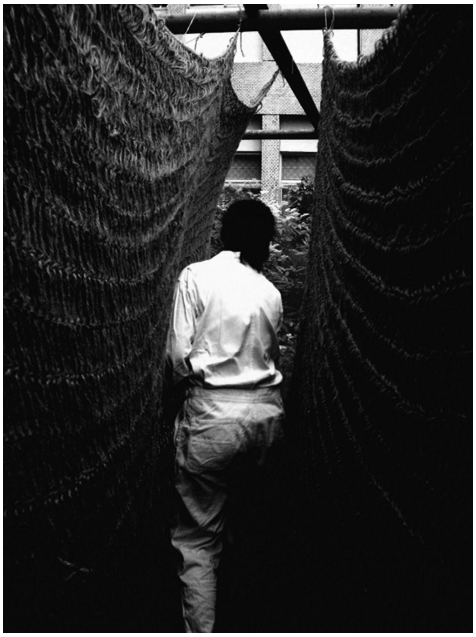

圖 2　黃馨鈺，行，2006，麻繩

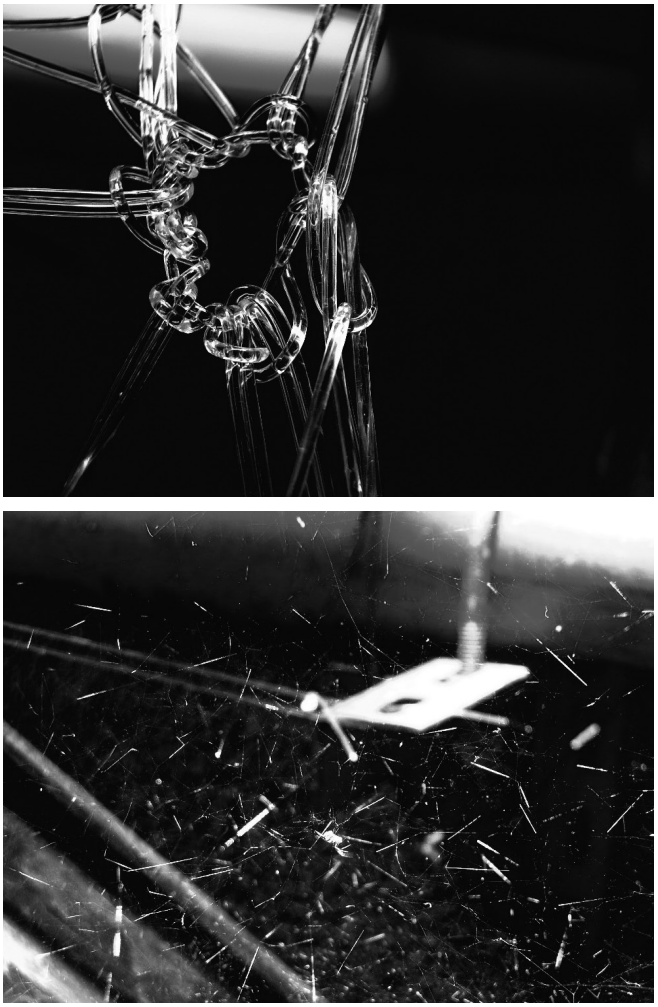

圖 3　黃馨鈺，可見與不可見，2006，透明彈性線

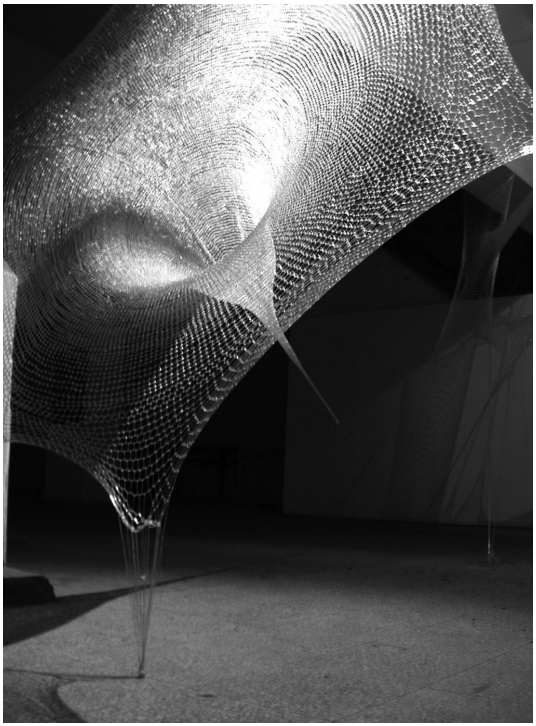

圖 4　黃馨鈺，網，2003，透明彈性線

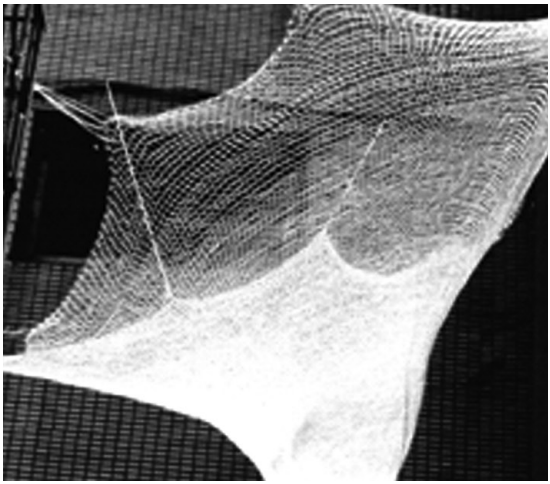

圖 5　黃馨鈺，花兒，2006，透明彈性線

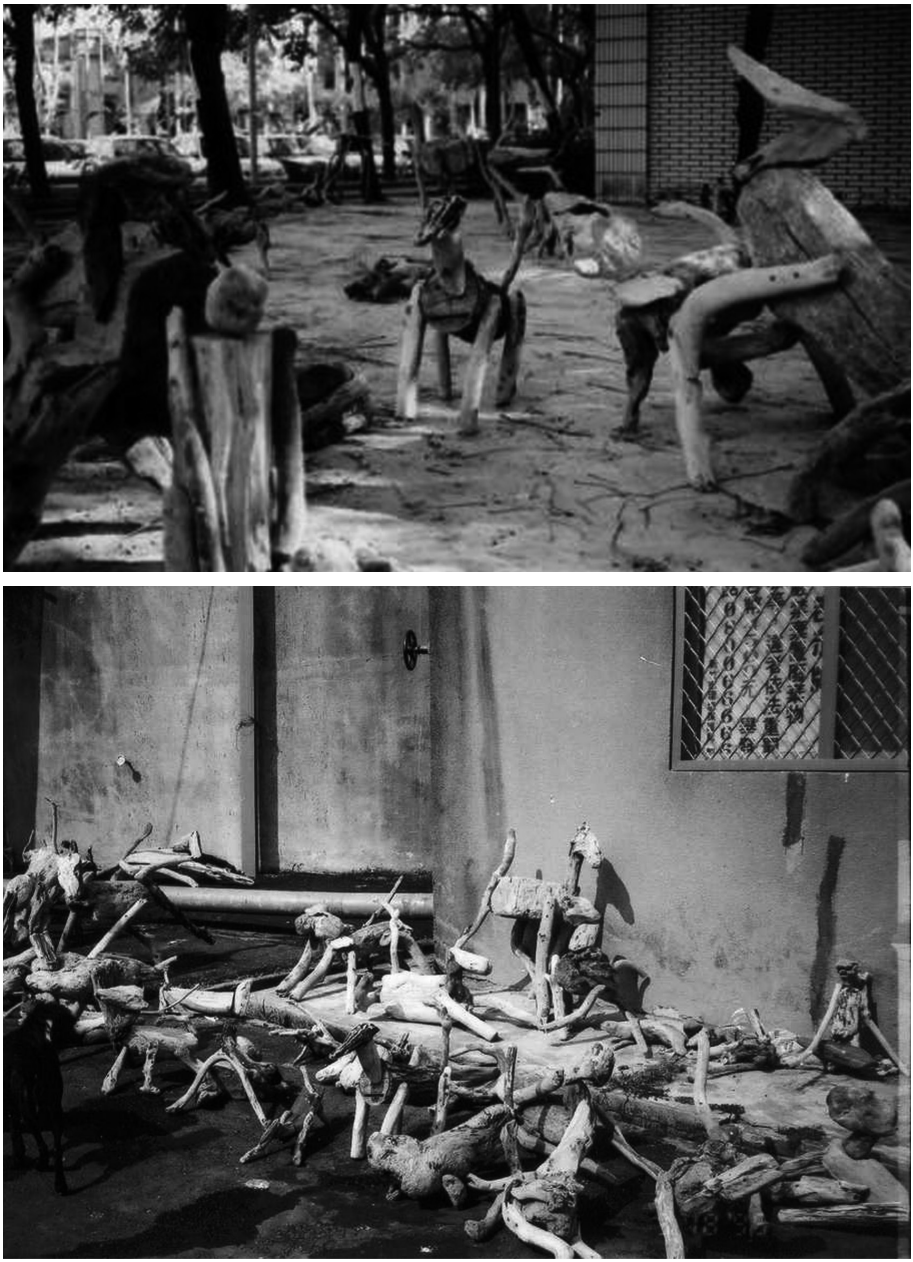

圖 6　黃馨鈺，浮木流浪狗，2001，漂流木、鐵釘

圖 7　黃馨鈺，網，2003，透明彈性線

圖 8（右頁）　黃馨鈺，果・曼陀羅，2003，松果、高粱米

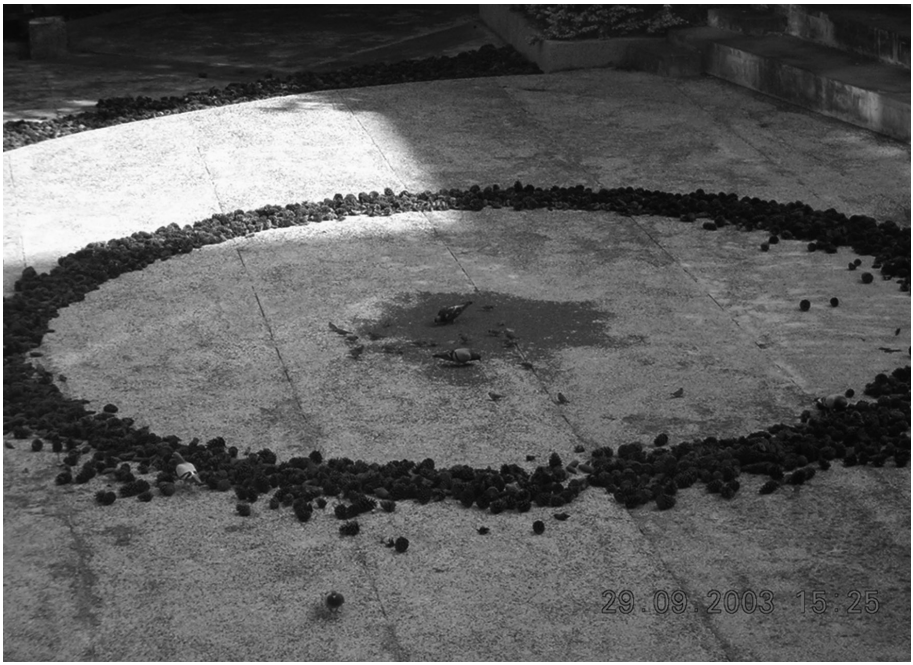
29.09.2003 15:25

圖 9　黃馨鈺，小小的生生不息，2006，栽培土、小米、綜合鳥食

圖 10　安迪・戈茲華斯，1986，樹葉
圖片來源：摘自 http://www.goldsworthy.cc.gla.ac.uk/images/l/ag_03696.jpg，2010.01.04 點閱。

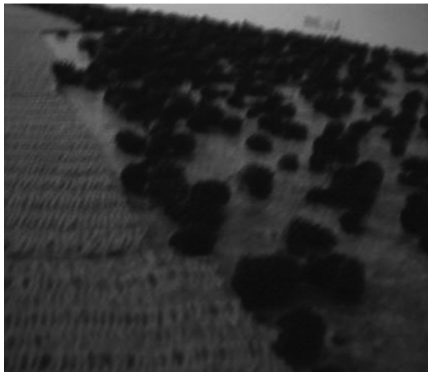

圖 11　黃馨鈺，場，2002，麻繩、松果、樹葉

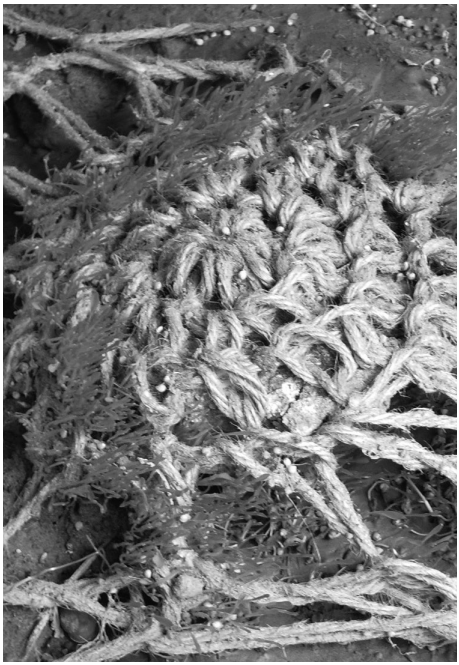

圖 12　黃馨鈺，Five Elements，2005，麻繩、小米、鐵絲、石頭

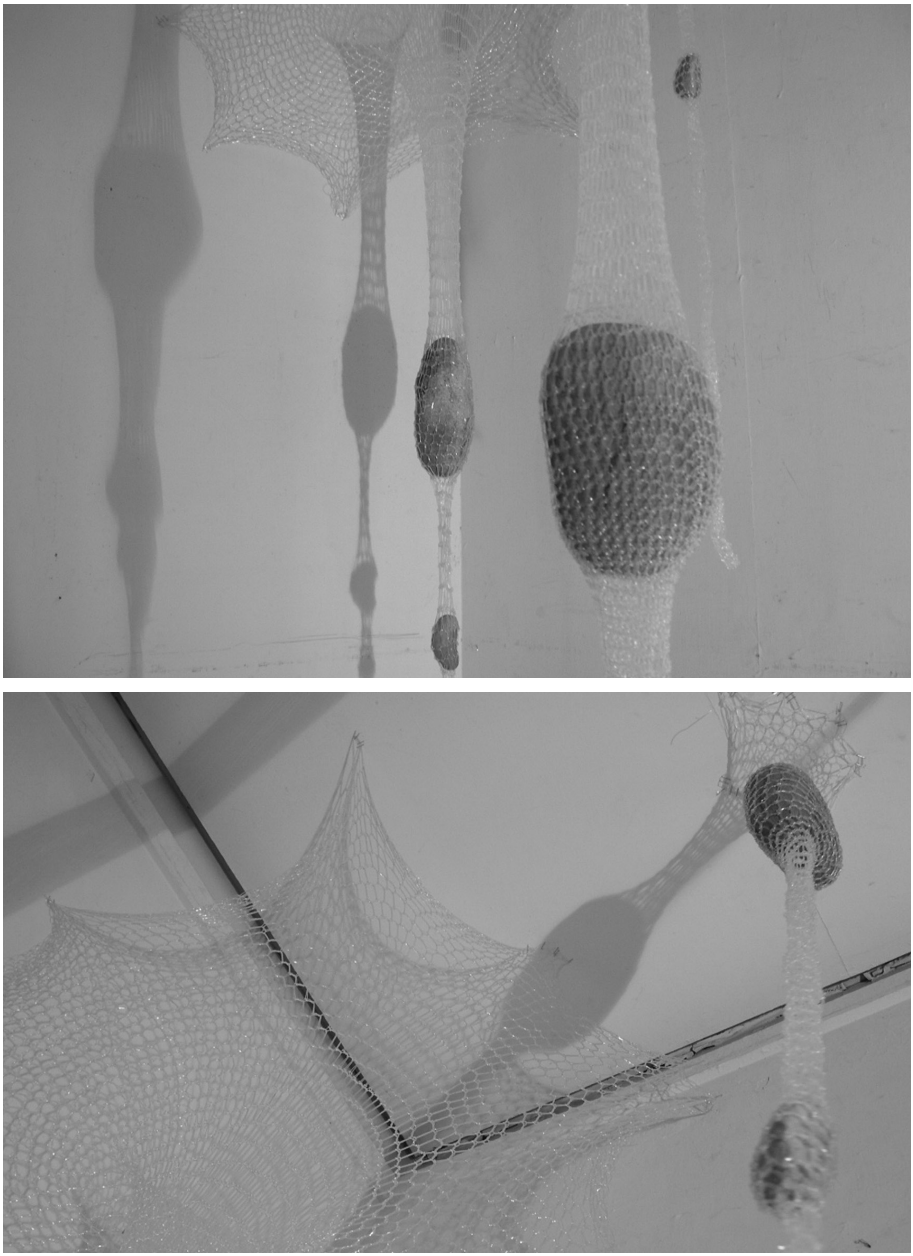

圖 13　黃馨鈺，掙扎與迷惘，2003，透明彈性線、石頭

圖 14　黃馨鈺，Birds Feeder，2004，麻繩、牛油、鳥食

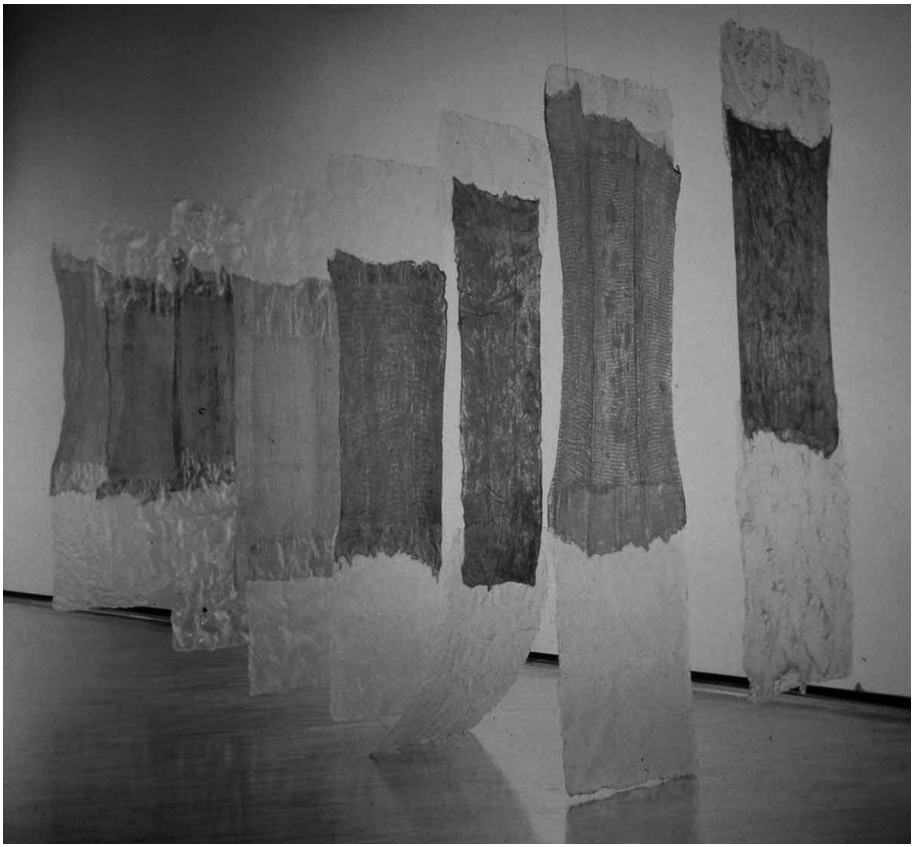

圖 15　伊娃・海斯，Contingent，1968，**玻璃纖維、乳膠、紗布**
圖片來源：摘自 http://www.learn.columbia.edu/fa/images/large/kc_femart_hesse_10.jpg，2010.01.04 點閱

圖 16（下圖）　黃馨鈺，尋找圓心，2005，**樹枝條**

圖 17　克里斯多夫・伍迪茲寇，無家可歸汽車計畫，1988-89
圖片來源：摘自 http://www.medienkunstnetz.de/werke/homeless-vehicles/，2010.01.04 點閱。

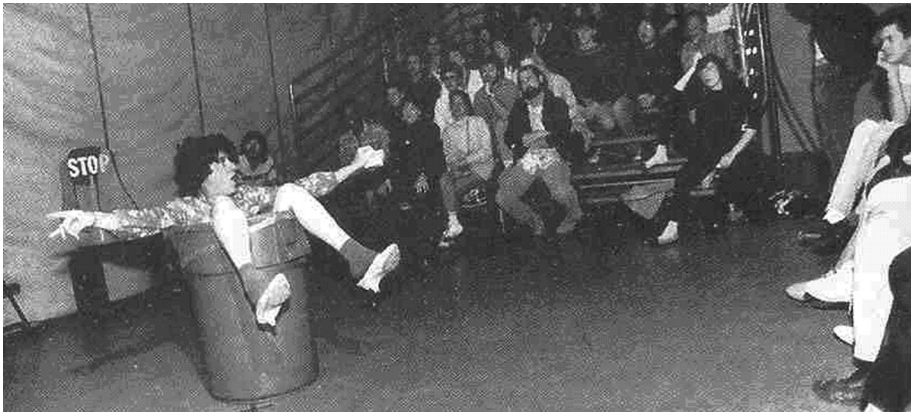

圖 18　約翰・梅爾匹，梅爾匹和遊民劇場的表演
圖片來源：摘自 Suzi Gablik 著，王雅各譯，《藝術的魅力重生》（台北：遠流，1998），圖 25。

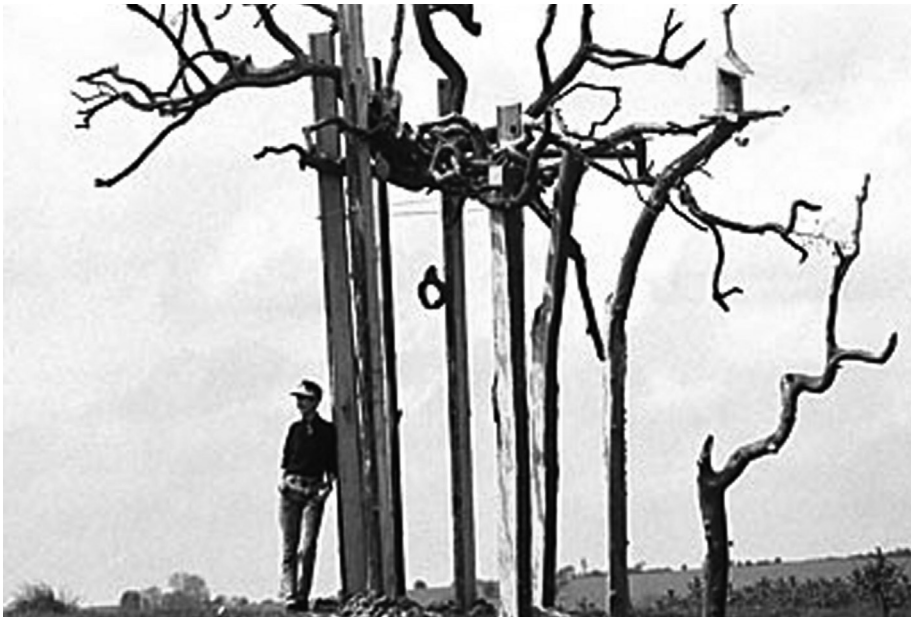

圖 19　林・胡兒，Reservoir Tree，1994，**木材**
圖片來源：摘自 http://www.landviews.org/la2003/encounters-rjv.html，2010.01.04 點閱。

圖 20　黃馨鈺，藝術長廊壁畫，2004，**水泥漆、小玩具**

參考書目

（一）中文專書

侯宜人，《自然．空間．雕塑》，台北：亞太圖書，1996。

陸蓉之，《台灣（當代）女性藝術史》，台北：藝術家，2002。

廖雯，《不再有好女孩了——美國藝術家訪談錄》，台北：藝術家，2001。

謝鴻均，《台灣當代美術大系——陰性．酷語》，台北：藝術家，2003。

（二）中文翻譯專書

Catherine Grout 著，姚孟吟譯，黃海鳴審訂，《藝術介入空間》，台北：遠流，2002。

Francoise Monnin 著，呂淑蓉譯，《原生藝術》，台北：財團法人金鴻兒童文教基金會，2000。

Michell Cassou & Stewart Cubley 著，李臺芳譯，《靈彩之旅》，台北：遠流，1996。

OSHO 著，陳明堯譯，《奧修說女人》，台北：活禪文化，2006。

Suzi Gablik 著，王雅各譯，《藝術的魅力重生》，台北：遠流，1998。

（三）學位論文

陳熒興，〈歐登伯格物體藝術之研究〉，台北：台灣師範大學美術研究所碩士論文，2004。

附　錄

黃馨鈺簡歷

學歷

2006　國立台灣藝術大學造形藝術研究所畢

2001　國立新竹師範學院美勞教育系畢

個展紀錄

2009　《NEW 意兒 / 2009 黃馨鈺個展》，桃園壢新醫院生活館

2008　《智邦．花開了 / 2008-2009 黃馨鈺個展》，新竹智邦科技藝術長廊

2008　《黃馨鈺 2008 個展 / 玩玩兒》，新竹沙湖壢藝術村

2007　《圓總會找到它自己圓的方式 / 黃馨鈺個展》，苗栗縣立文化中心

聯展紀錄

2008　《2009 台北奔牛節——牛言板》，黃馨鈺、林瑋萱共同創作，華山藝文中心

2008　《2008 粉樂町》，富邦藝術基金會主辦，台北東區好樣餐廳

2006　《哈囉．樂園》，黃馨鈺、林瑋萱、顏詩純、歐原誌四人聯展，沙湖壢藝術村

2006　《Life in Vermont》，黃馨鈺、林瑋萱雙個展

2006 《城迷．潛匿．四件》，李祈聖、陳長志、陳安俊、黃馨鈺四人展，20號倉庫

2005 《ALPHA AND OMEGA》黃馨鈺、林瑋萱雙個展，新竹沙湖壢藝術村

2004 《藝術長廊》壁畫，台北金山朱銘美術館

2003 《小碎藥丸》26 人聯展，清華大學人文社會學院

2002 《反射．汪！洋 / 王浚仁、黃馨鈺雙個展》，台北新樂園展覽空間