線性·空間與邊界
——許欣瑜的鐵絲作品探討

Line, Space, and Border –
Shin-yu Sheu's Work of Steel Wire

許欣瑜 | Shin-yu Sheu

國立臺灣藝術大學行政助理
National Taiwan University of Arts, Executive Assistant

摘　要

在無聲的世界裡，由於聽覺上的障礙，總試圖藉由藝術創作的詮釋，去發洩個人心靈上、情緒上的苦悶和壓抑，使得作品往往存在一股自我強烈意識形態的表現情境。在邁入研究所階段的過程中，花了很長的一段時間調整心情，試圖進一層了解藝術領域的深層意義及其它可能性，摸索尋找怎樣的表現方式才是自己所要的，最後個人回歸了自己最熟悉之所看、所感、所知的材質加以運用，以探尋藝術的內容，同時在適度的操作手段中讓藝術說出自己的話，讓觀眾們可以親近並介入，也讓作者、觀眾、環境種種因素也成爲作品的一部分。

本篇依個人作品作爲主要的研究，整理出屬於個人持有的作品獨特語彙：元素語彙與結構關係、作品附有的影子帶來密度跟錯覺、作品與空間之間的關係，尤其個人創作習慣找尋出對線性的喜愛，撲朔迷離之虛與實的關係、空間與時間之間的場域氛圍，特別對雕塑創作中「觸摸」的慾望，進而探討觀眾的「身體介入」深層感知。最後以期能釐清個人創作實踐及心境轉換過程等等問題、了解作者自己的創作特質，以標向未來之藝術世界尋求更多的突破，開啓屬於自己新藝術語言的國度。

關鍵字：線性、線體、延伸、身體介入

Abstract

In the world of silence, hearing impairment often leads one to vent his mental and emotional agony and depression by means of artistic creation that usually demonstrates strong self-awareness. In the process of research, it took me a long time to adjust mood and further investigate the deeper meaning and possibilities of the field of art and explore the expression I wanted. In the end the material that's the most familiar with was utilized to explore the content of art and to allow art to express itself in proper means and to allow audience to access to it; in this way, elements such as the author, spectators and surroundings also become part of the works.

This was primarily based on personal works. At last personal unique lexicon was sorted out: the relationship between elements and structure, the relationship between works and space; especially personal style tends to seek the lover for linearity, the density and illusion caused by works' shadow, the relationship between indistinguishable virtuosity and concreteness, and the ambiance between space and time. In particular, there's a desire to touch sculpture works; therefore the deeper sense of physical intervention of the audience was further investigated. At last, it's hoped that issues such as the practice of personal creation and change of personal mood could be clarified to identify the traits of the author, to seek out breakthroughs in the future world of art and to create a realm of new language of art of my own.

Keywords: linearity, linear structure, extension, physical intervention

一、作品創作元素分析（2002 年～2006 年）

在早期創作時期裡，過度將各種材質的運用一直停留在人體表現的題材上，不看書，用自己的一切觸覺，去經歷，去敏銳感受，那是作者本身閱讀世界的方式。這表現性雕塑的限制，常常會爲情緒所隔絕，甚至停止。這陷入瓶頸的過渡期當中，開始問自己是否還要受情緒困住一直至終點站？再轉換立場摸索其他的形式內容，是否會吸引自己有新的興趣去重新探究？是否有能力重新讓藝術自己講出藝術的話？在過渡期中漸而轉向不牽涉及到個人情緒的過度塑造的範圍，觸角伸向空間的裝置藝術的處理方式，藉由這處理方式再把自己一部分的成份適當地帶入，它不僅僅是風格的改變、方法或手段的改變而已，而是作爲人類之活動的整個藝術思想體系的基礎都要加以改變，如果「藝術之精神本身沒有再新生的話，則也不會有什麼藝術的新生。」[1]以 2000 年首創具代表性的鐵絲作品〈爭〉運用材質去作新的延伸，特寫放在材質上，鐵絲扮演像「演員」的角色創作出生物般的、公式數理的、錯覺聯想的作品，營造內在感覺和外在的經驗世界之間的平衡，寧願記錄下事物在同時間空間中的存在，一個對未知空間的冒險旅程持續著。

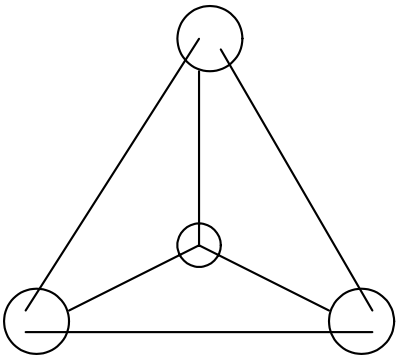
（一）元素語彙與結構關係

三角形被許多藝術時期當做結構基礎，而且經常是等邊的。所做的鐵絲作品一貫特色——每一個結構上的處理，都是一種過程上的手段，材質本身，並沒有太大實質上的隱喻，元素只是單純來構成某個單一的形體，不具有象徵性的符號，或是帶有價值色彩的圖騰印記。在空間的

[1] Herbert Read 著，李長俊譯，《現代雕塑史》（台北：大陸，1990），頁 5。

組構中，成爲特有的異物，這種存在，是不跟現實或人文概念有關聯的，實際上，只是表達出一種藉由作者本身的手操作行爲及形態之物理性的探討，在這邊就自己的研究所作品所呈現的材料特性（粗細，弱，可塑），裝置特性（連接，互動，懸／空的量體感，不定形……等）來作爲探討。

爲表達出有規則的、秩序性的單一元素能隨機組構，與呈現節點承接的時間軌跡，運用了空間裡的點或線，在一定的條件下運行的全部路徑，把正三角形的三邊之上、左、右均衡，再以立體正三角錐原理成爲立體結構的形式加上通過空穴穿梭結構，利用接力的方式去連結，連結的兩方有一定的伸展性範圍，具備應有的伸縮性、空間的適應能力。爲何會以三角錐原理（表 1）組構成立體的基本要素？而不是正方體？在節點與節點活動性承接來說，以最少的節點用最多的鐵絲對等長度來承接，才能穩固爲立體正三角錐，概念加上實際實驗由此衍生出來。以穩定結構的正三角錐原理，再組構出不穩定整體形式的組織，有點意味著未來派那不安的空間結構。



正三角錐原理→工程結構基礎形成立體的單元。

表 1

（二）影子＝密度＝錯覺

以許多點的觸點或者元素看似薄弱，因觸碰在地上或者依附在建築上的原因，藉大量的觸點或者元素結合起來形成一個無形的巨大力量，線條或者組織系統的佇立支撐般的交接錯雜，企圖求得一個平衡點。地心引力的現象限制了形式的發展，作者再進一步用自己的方式應用在視覺心理上，作品本身再配合光源所倒映出影子，再者觸碰在地上或者依附在牆壁上，加上所反映出來的影子像素描所構成的畫面製造錯覺（圖1、2）。

這些形式是從平常生活週遭裡直覺引出這樣的作品來，並配合自然的現象及其他視覺（光源、影子）製造不一樣的空間視覺，人爲靈性動物，但人的頭腦依然發生錯覺，是主觀的判斷，也有客觀的聯想。可以將從一面（作品本身）轉化到另一面（影子）以致造成視覺交點，也可以建立起一種清楚又朦朧的界線（圖3、4）。

影子有多元特性，透過光線不同遠近或強弱的照射有重疊的、可轉變的，具依附性、窺視性、伸縮性、親切性、分散性、集合性。影子是一個看的見卻摸不著，常常躲在現實背後，如影隨形的東西，它僅僅只是輪廓，線，符號。[2]人類對物體質感的反應常比我們想像的強，而簡單的慾望也正可經由作品傳給我們。介於眼和手之間唯一不同的是一種是錯覺，眼很容易就「看出」是什麼，若加上手觸摸過後，才知道真的是什麼。隨著作品創作的發展過程裡，同時也探討出了作品本身的「密度」、影子與錯覺之間的關係互相影響著，由於線條的特性，作品本身因重複的動作被複製，如同元素一直被複製向外擴展出去（表 2），視覺上的密度越來越密繁；物體的陰影是物體的延伸；作品與影子之間一直相聯繫著。

---

2 高秀蓮，《影子的雙刃性》（高雄：復文圖書出版社，2003）。

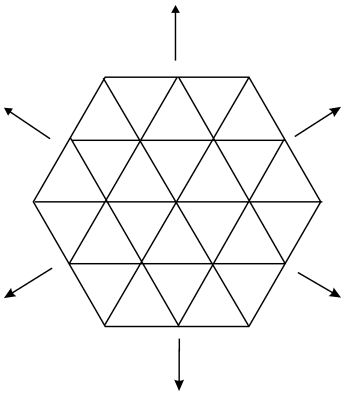


表 2　元素向外擴展

作品連同影子兩者整體製造出了錯覺，有點真實但現實上又非真實的交界，是「真實」與「虛幻」的交替，是一個想像空間可以看得到也可以看不到，造就了虛幻與真實之間的矛盾性（圖 5、6），因此再衍生出〈影魅〉以故意之行爲、有目的的刻意手段製造出錯覺的作品（圖 7、8），類似美國雕刻家亞歷山大・柯爾達（Alexander Calder，1898-1976）把燈光也讓三度空間的立體物，在牆上造成剪影效果。柯爾達作品〈動態〉（圖 9）的形與線所造成的影子投射於板子上，加上不斷移動的動態，不停製造形成新的圖案，針對藝術以劇場式燈光效果來表現這一點，被指出影子所產生的視覺效果，就像繪畫製造錯覺的表現一樣。[3]對空間而言，影子及塗鴉是無形的空間；對人而言，所看得到線性的影子及塗鴉投射至心中是個有形的空間。有形跟無形的定義在於空間與人如何去做一個解釋？如此一來作品本身的密度、影子與錯覺這三點具有值得的探討性。

[3] 何政廣主編，張光琪撰文，《柯爾達 A.Calder》(台北：藝術家出版社，2002)，頁 68。

（三）作品與空間的關係

空間的輪廓線，不但指出了範圍所在，同時也暗示出本來不存在的「形」週遭界線，也會被作品本身概括或孤立劃分，經由三度空間的手法設計和秩序系統的建立，進而具備組構和時間的軌跡，決定了作品外貌的形式。

空間——是實在的，立體物件存在於空間之中，它佔據的是真實的空間，又分爲兩者：由線或面界定出來的是虛的空間，由體所填滿的是實的空間。「負空間是不被形和物質佔有的空氣，它能影響形式的呈現。以漁網爲例，漁網能界定一個封閉的空間，被漁網佔有的空間，謂之正空間，被漁網界定出來的空間是負空間，而可通過網孔鐵絲的空氣和空間可視爲內在空間。」[4]一件由許多細小部份組成的作品，細而薄的塊量，有時易於讓我們視線「進入」其中（圖 10、11）。

用結構做出「正」與「負」的空間感，所謂正負空間的關係，有點像是在紙上剪下一隻狗的的形狀，然後從挖空狗形後剩餘的紙板想像狗原來的形狀。這個剩餘的紙形，如同負空間般用來提示「正空間」的原貌；[5]作者的負空間也是作爲「正空間」的提示，並將塗鴉元素放入。〈有線無實〉是可完全讓觀者融入其空間的作品。此作品從兩方面著手：一方面是「有」，運用所見、所聞、所爲的實際材料；另一方面就是「無」，運用憑著個人心中感覺或想像所捕捉製造出的圖示元素，借用三角形結構所投射至牆壁上的影子，再把影子裡的三角形狀配合可能的塗鴉（圖 12），牆壁被取代是作者的平面作品。

運用觀念在位置、平衡、重量上的設計，使物體自然的重力傾向回

---

4 侯宜人，《自然・空間・雕塑》（台北：亞太圖書出版社，1996），頁 59。

5 何政廣主編，張光琪撰文，《柯爾達 A.Calder》，頁 110。

到「空間」裡，「空間裡存有對雕塑形式最多的了解和最大的挑戰，對空間的探討如同空間本身，是永無止境的」[6]，觸角伸向空間與展場的氛圍的處理，嘗試以活動性方式與環境結合，對各種累積起來的造形經驗，用活潑的想像，學習整個創作過程的概念，材料的感情運用，自然地引領朝向本身的直覺表現，慢慢減少以心理層面來呈現。〈有線無實〉一系列作品根據它們在密度、量感、路線安排與視覺要素的特質顯現程度來決定。每一個元素均以赤裸原形呈現，每個元素都以其本質來面對其他元素，鐵絲、線條、線體、形體、光、影子、塗鴉、展場均存在於真實空間裡，已被當成一系列作品的主要因素而且互相關聯。

二、在標向中——線之空間的延伸

每個藝術創作者在自己的創作世界裡，可發現明確的一貫性表現手法及特色，藝術家人生中的所有創作，即使風格有轉變的過渡期，但其中一兩個創作元素還是會少不了、丟不掉，這意味著藝術家長久爲創作元素的情感影響。如：非具象藝術與具象藝術不同之點，不在於形式、內容；而在於表現的意向，即是藝術家的個性。藝術家要消除個性非常困難，所以多數人並不要求如此，蒙德里安（Piet Mondrian，1872-1944）對於這種不同曾有很明白的表達：

> 從基本上說，雖然藝術各處都相似，但兩種完全相反的人類愛好，卻在很多不同的表現中顯示出來。一種目的在直接表現宇宙美，另一種在於自我的美學表現，換句話說，以美學表現方式來表現他想

[6] 侯宜人，《自然・空間・雕塑》，頁 68。

> 到的自我經驗，第一種是客觀地表現真實，第二種是主觀地表現事實。[7]

線性的塗鴉往往是作者的創作切入點，最後才發展立體模式、手段和材料的運用；線性塗鴉一向是作者本身的興趣，延續於把玩材質的可能性再發展到立體作品。前文大致瞭解了創作特質、作品本身特質，下文將說明三個部分，藉此觀看個人的創作語彙，試圖找到創作行爲上的核心：（一）、「線性的延展」，線性易於集中物體運動及方向的特性；（二）、「虛實相映」以線性形狀與漫遊的四處延伸結合了這形體，將看不見的「深度和方向」顯現出來，視覺上含有「密度」的擴張空間；（三）、「身體與場域」重複性的意識會隨著連結的進展而成長，甚至延續一條接一條地連結，去追尋個人內心和外在世界的圖示。

（一）線性的延展

作者不管在塗鴉或是雕塑作品，都是一貫用線性去創作（圖 13），在點、線、面裡當中，線性成了作者最主要的信仰，自身一向對「點」、「線」、「面」的基本結構有很高的興致，有時會對材料、技法與構成不斷地思考、實驗與開發，透過不斷的玩弄、組構去深入的發現。任何的材質一定與點線面息息相關，直覺性的線性構成一件一件的作品，兩個點以上變成了線；三條線連起來即可成一塊面，四個面合起來變成了正三角錐，六個面合起來變成了正方立體，所謂看到的一個點，並非是所謂個「點」，也有可能是所謂的圓柱體，如此學習站在不同角度上來解說作品的表現性。

---

[7] Herbert Read 著，孫旗譯，《現代藝術哲學》（台北：東大圖書，1989），頁 291。

> 線條有何能耐？它可以製造圖案嗎？還是觀念上的錯覺？難道不能重複排列直線去製造一個彎曲的面？但如果是這樣，線不就造成面或是塊量體了嗎？而怎樣才能使線條因它自身的結構和特性而支持它本身的重量？如何使線條材料造成運動感？[8]

線性在人類對二度空間的觀念中顯得相當突出，在二度空間比三度空間更顯示其重要性，線性本身的特性比其他強烈，在三度空間造形中，其重要性仍在能產成立體之感；線性也易於集中物體運動及方向的特性，而平面、塊量、體積則是分散這種特性；線性可直可彎，也可具兩者，可製造韻律，可以從一面轉化到另一面以致造成視覺交點，也可以建立起一種清楚又突然的界限。[9]

線條的表達，雖然說在二度空間更爲強烈，作者更想在三度真實的空間中實踐出來，但操作上有一定之極限的缺點不如塗鴉般能自由變化，因此試著另把「線性」發展成所謂的「線體」，利用鐵絲粗的彈性、細的輕盈特性綜合運用來嘗試雕塑出立體作品來，邁向追求柯爾達對作品實驗的態度來開發。嘗試著在一條條粗細不同的交會中，由不同的角度觀看時線性、線體造形所產生的不同動向變化，也試著把材料的感性釋放出來，企圖把這類作品展現出線條的特質。在整體視覺上的圖像重複性，佈局著外在世界與內在心象，將物質層面與精神層面，作了形而上的結合。

「線體」在空間的結構作爲上是固執的，似乎只有在一個穩定的平衡中，才呈現固定的形體，單純的相互連結，在建構過程中，線條藉由點對點的聯繫，組織成爲龐大的架構，像是經過設計、含有技巧，讓單

---

8 侯宜人，《自然・空間・雕塑》，頁 61。
9 侯宜人，《自然・空間・雕塑》，頁 59。

一的物件不斷的擴大，改變其原本的空間屬性，經由層層的組構，讓物件本身與空間形成對話，讓個體不斷的複製，也不斷重複著人的介入所操作的軌跡及重複動作，它們成爲作品中自然而然的慣性，引發突破屬於潛藏在冰冷材質之中的沉默語彙。

（二）虛實相映

一般視立體爲占有空間的現象。立體基本上包含有量感、空間、面積及形態四種，立體形的存在條件爲真實的「體積」，並從任何角度可分辨出該形體的前後、左右、深淺、大小、厚薄及高低等方向位置的整個形象。[10]再者傳統雕塑論及雕塑本體本質性的範疇時，即以量、塊、體之佔據性空間爲主來探取雕塑「形式」。雕塑的建構，藉由去除堆砌之取捨性，從中挖掘提煉其形式之塊量中的疏密、凹凸、比例、質感等等（圖 14），在外觀上尋求一種純粹的立體造形變化及和諧的完整狀態，達到型態表面之視觸張力，從而強調雕塑的特點爲空間捕捉的佔有，空間則由此形式變化來確定。[11]

體積是一個封閉且固定的空間，塊量是實在的物體。但在作者的作品中，量、塊、體又如何定義？反過來看所做的各種一系列的作品（圖 15、16）視覺呈現，看起來有體積感卻沒有塊量感，在形式結構的構成要素中，「體積」是封閉且固定的，是一個塊量的負面，也是被塊量所包圍出的空間，是材料不存在的地方，但也由材料界定出來，雖沒有做出來，但也同樣重要。容量體積是未被材料佔有的形狀，它的形乃由包圍它的實形所造成，不同於塊量的多、重、厚、實，體積顯得虛、無、

[10] 林崇宏，《造形設計原理》（台北：視傳文化事業有限公司，2000），頁 86。
[11] 國立歷史博物館，《當代雕塑——演進、變換、探索》（台北：歷史博物館，2002），頁 9。

疏、空，但不減其重要性。[12]這一系列創作作品以呈現虛實爲主，加上了組構節點產生立起來的立體形式，因而呈現「負的量、塊、體」。作品〈繁 no.2〉（圖 17）、〈有線無實〉（圖 18）因鐵絲節點連接節點，形成立體正三角錐原理，立體結構所包圍出來的空穴具穿透性特質，以線性形狀與漫遊的四處延伸結合了這形體，將看不見的「深度和方向」顯現出來，視覺上含有「密度」的擴張空間，外觀上給人們的感覺像似虛擬的體積感和塊量感，於是在這產生了一個問題，空間能發生在空間之外？這是由許多線還是由許多洞而造成？作者在二度、三度空間中接受並包容空間中的空間可能，穿透或界介。接近榮格（Carl. Jung，1875-1961）所說：

> 虛無即是充滿，在一個無窮的宇宙裡，充滿並非勝過虛無，虛無即是空虛又是充滿。關於虛無說什麼皆可，例如說它是白或是黑，還可以說它是什麼或不是什麼。[13]

觀之結構上具有重量感，但實際上是輕盈的，純粹用作品形式呈現，並無時無刻給予觀者在當場特有錯覺的反應。影子也是個輔助體，利用光源投射透過作品照到牆壁上，映出這樣的畫面來，賦予了視覺上的層次感（圖 19、20）。

（三）身體與場域

對作者而言「視覺的讀取，無須推理，超越語言的形容，只有身體的介入，在空間裡遊走，體會如此可穿梭的穿透性空間。」在創作脈絡

---

[12] 侯宜人，《自然・空間・雕塑》，頁 59。
[13] 劉耀中，《榮格》（台北：東大圖書，1995），頁 78。

中，以裝置性手法的空間藝術去呈現，從最初「觸摸」的慾望發展進而至現今「身體介入」的慾望，所謂場域——作品展示在展場的範圍成爲主要的場域，藉由房子的特質讓身體融入至作品展場情境裡，顯現出眼、腳、身體和作品及展場空間多元的互動，進一步讓觀眾可多元觸及的慾望。

介於「視覺」和「身體的介入」間唯一不同的是一種空間視覺上的錯覺，在線條與線體、在虛與實、光與影、作品與空間之間，營造了穿透性空間的呈現。因爲穿透，加上塗鴉和影子的安排，虛實交替的空間隨處可見。所有線體的佔據、一片片的隔間，像似很空，卻有區隔開來的實體存在，整體上似虛卻實，如「真實」和「虛幻」的交界。光和影子是看得到卻摸不著的虛體，在不同的路線，不同的光和影子運用下，一大片鐵絲帷幕的氛圍裡，展場整體感給予人感到時而冷峻，時而沉重，時而溫和，時而穿透，時而趣味、時而莞爾一笑。醞釀驚喜的展場，首先讓觀眾注意到的是整個鐵絲作品路線而小心走過，頭、身體、腳隨著作品空間而高低起伏，待熟悉空間路線後又會想返回探尋作品的其他元素，探索光影虛擬真實之間的遊戲，這是一個可以讓人來往返回的作品空間，持續停駐又迂迴。此展場更可發掘自身未能察覺的視角，藉由迷幻視覺讓觀眾親身發掘過程與結果，使觀眾自身也開始發掘自我視角。

經過一段的創作期間裡，在創作的前後時期它帶來了什麼影響呢？此一系列作品的創作，並未依循著任何預設構想或是事前繪製草圖，而是靠現場直覺去搭架組合、把玩、嘗試現場創作無限的可能，不企圖去做周密規劃的事情，創作的同時讓它更趨近作者要的感覺，透過創作更感受澄靜接近自我，回歸真我，一開始並不知行不行得通，但這不確定性卻轉換成奧妙樂趣的泉源。失敗後的再嚐試卻可以發現到創作另一個有趣的一面，重新審視錯誤並加以利用。

經觀眾們參與的過程裡，作者發現了很有趣的一點：作品與環境、結構組成以及光線的顏色，都會讓觀眾們本身感受到有山洞意境及原始的感受，像回到藝術的根源，回到洞穴畫的理念，它是一個整體的環境，身體介入進行的同時，就回想起其相似經驗的記憶。這是一個視覺的、身體介入的迷宮，視覺被路線召喚，不同的人會因本身走的路線不同，而有不同的發現，這是沒有經過編排的。只有我們身體移動的空間經驗可以幫忙分辨作品路線：它是封閉還是開放、是牆還是通道？它與「環境藝術」性質類似，是一個視覺的遊戲，吸引觀眾的目光、勾起觀眾的好奇心，刺激觀眾對於空間的詮釋以及視覺與身體互動的自覺。[14]

透過光線的調整、方向的引導、視覺的安排，利用視覺的刻意安排去發現、感受不可見的事物、或是外來干擾如工業區作業的聲音、車子往來的聲音、下雨天的雨聲，也可能是心靈的區隔，鐵絲網狀密密麻麻給予感覺自己的內心和外面的對話、人與人的相處……等等，都可以讓體驗到的人感到精神上的富足，因此安排出和他人邂逅的環境，身在這特有的環境裡關係到我們如何存在、如何感覺與思考，隨時準備迎接每日發生的事物，外面所有的環境都被納入作品裡面。同樣的，相對於有些環境或地景藝術介入計畫並不（立即）求諸於判斷、思考，它們促進這些事件與人的互滲，不尋求中性化的親切感，而是要重新和世界接壤，讓身體和空氣、光線的接觸，因爲重點不在於作品的詮釋或是事件的解讀，而是去感受它。[15]

---

[14] Grant Kester 著，吳瑪悧、謝明學、梁錦鋆譯，《對話性創作：現代藝術中的社群與溝通》（台北：遠流，2006），頁 247。

[15] Grant Kester 著，吳瑪悧、謝明學、梁錦鋆譯，《對話性創作：現代藝術中的社群與溝通》，頁 183-186。

三、結 論

作品創作的脈絡，實現了從「觸摸」的慾望發展進而至「身體介入」的慾望，不只是讓眼、腳、身體和作品、展場空間多元的互動而已，每一件事件都有可能成爲藝術之事，如外來干擾的聲音，也可能是心靈的區隔，包括作者在這裡想事情也可以被存在這空間內。符號裡，也充滿了許多的可能，正三角形就像公式等倍的增加成菱形、六角形，甚至蜂窩組織、蜘蛛網，再抽象一點，像光束、閃電、企業三角組織系統……等，好似作者是隻蜘蛛，在屬於自己的空間築成偉大的建築般。

在雕塑界裡，人們通常所關心的，主要是作品的大小以及創作時所採用的材料和程序。畫廊空間相對而言顯得狹小而侷限，同樣的創作時間及展出時間也有限制，因此選擇在沒人居住的地區以及沒有時間限制的情況下進行創作；然而新的創作，同時也衍生出新的問題，太受制於當時作品內容的處理，對整體的情境處理上顯得較弱，忽略了天花板的處理而稍爲撕裂些，以致天花板與作品能連接的部份脫鉤了，一旦問題看得太狹窄，這是因爲沒有注意到問題的周圍情境。一位在受教育時完全專注於技巧的學習，對形式直覺性感受力培養的創作者，如何能在不熟悉的空間和狀況下進行藝術創作，可能碰到那些空間處理氛圍問題？例：聲、光、雷射……等，這是在教學上不會觸及的層面。警惕著必須放棄部分屬於作者自己之前的創作自主權，允許自己修正、調整、質疑，允許整體的矛盾對立又同時存在，容許把自己和作品對話的成份融入在符號裡的其中之一，恣意地用照相或錄影的方式紀錄（圖 21-23），來取代原作的收藏品，把「存在」和「時間」的作品用另一種方式收納起來。現今回顧，重複勞動不只是過程上的手段而已，不只是作品本身形成空

間而已，線不只是線，塗鴉不只是塗鴉，牆壁不只是牆壁，光不只是照明而已，已經延伸擴大了空間裡無限的可能，作品的任何一個元素、房子特質、參與者與作者之間的關係在一個展場裡被一起感覺及經營，延伸出虛與實、密度與錯覺、包圍與介入、佔有與穿透、封閉與開放……等，同步建構出新的創作思維，營造內在感覺和外在的經驗之間的平衡，扮演適當的角色和人們做一個接觸，使作品和觀眾們保持親密接觸的概念將持續下去著，能更有自信處在屬於自己的時代裡。

圖　錄：

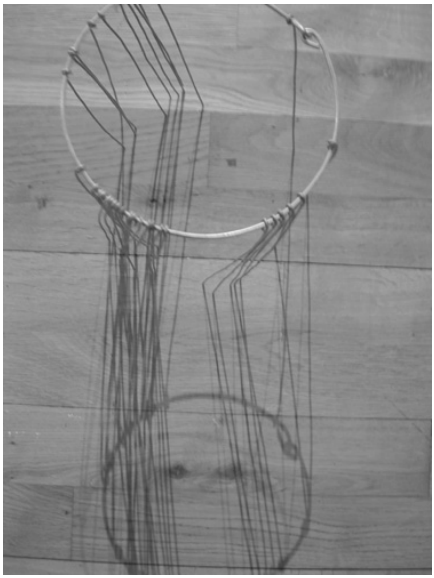


圖 1　許欣瑜，爪，2003，鐵絲

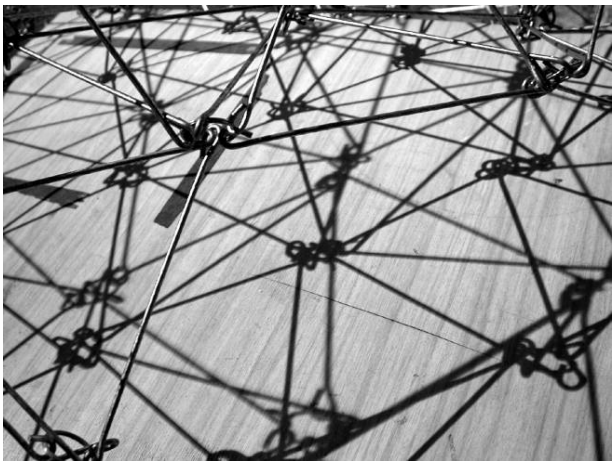


圖 2　許欣瑜，繁 no.2，2005，鐵絲、鑰匙圈

圖 3　許欣瑜，繁 no.2，2005，鐵絲、鑰匙圈

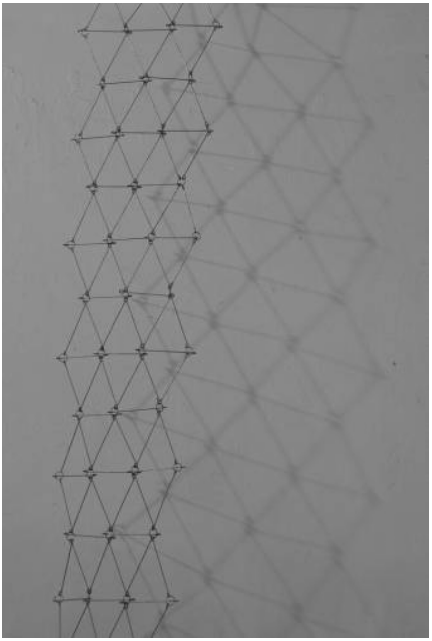


圖 4　許欣瑜，影魅，2006，鐵絲、鑰匙圈

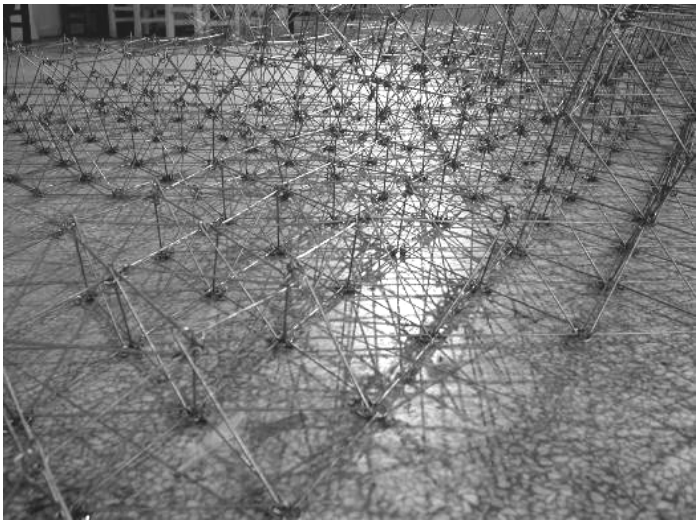


圖 5　許欣瑜，繁 no.2，2005，鐵絲、鑰匙圈

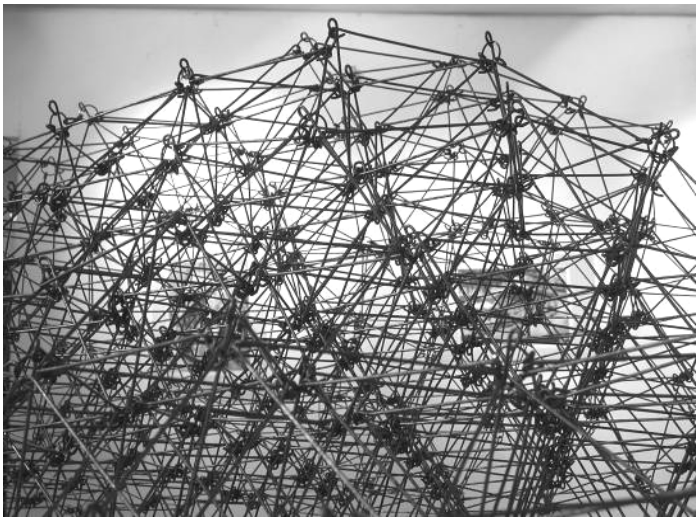


圖 6　許欣瑜，繁 no.2，2005，鐵絲、鑰匙圈

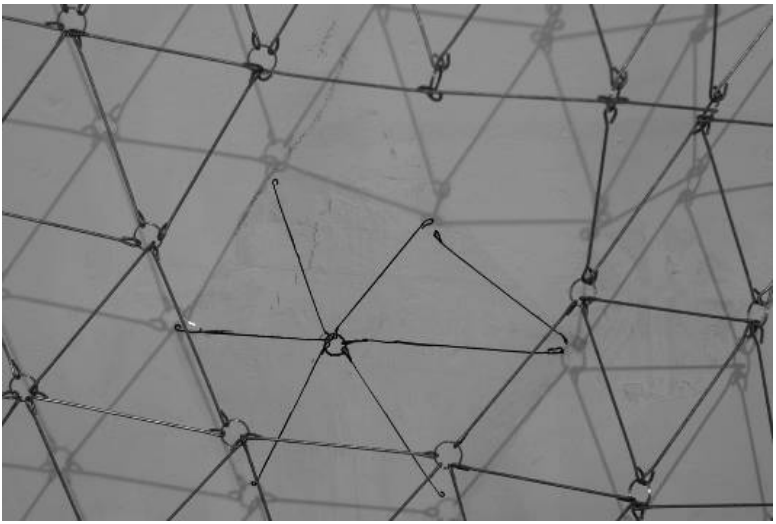


圖 7　許欣瑜，影魅，2006，鐵絲、鑰匙圈

圖 8　許欣瑜，影魅，2006，鐵絲、鑰匙圈

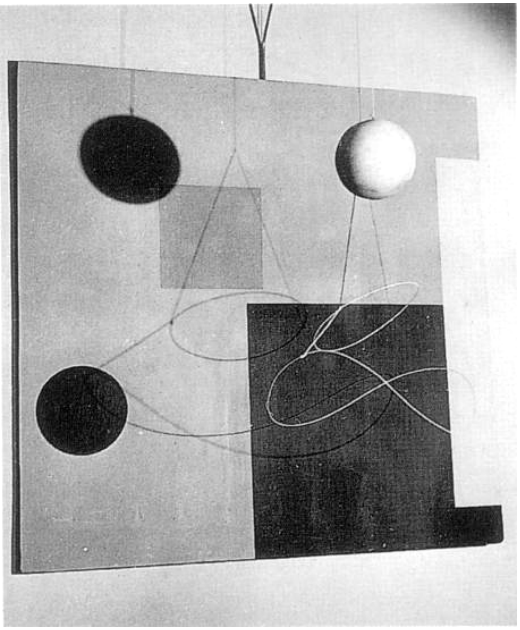


圖 9　柯爾達，動態，1937 年，夾板、鐵絲、線、木球、顏料
摘自《世界名畫家全集》活動雕刻大師——柯爾達

圖 10　許欣瑜，爪，2003，鐵絲

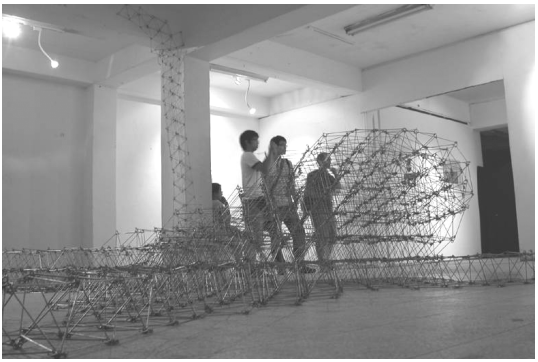


圖 11　許欣瑜，繁 no.2，2005，鐵絲、鑰匙圈

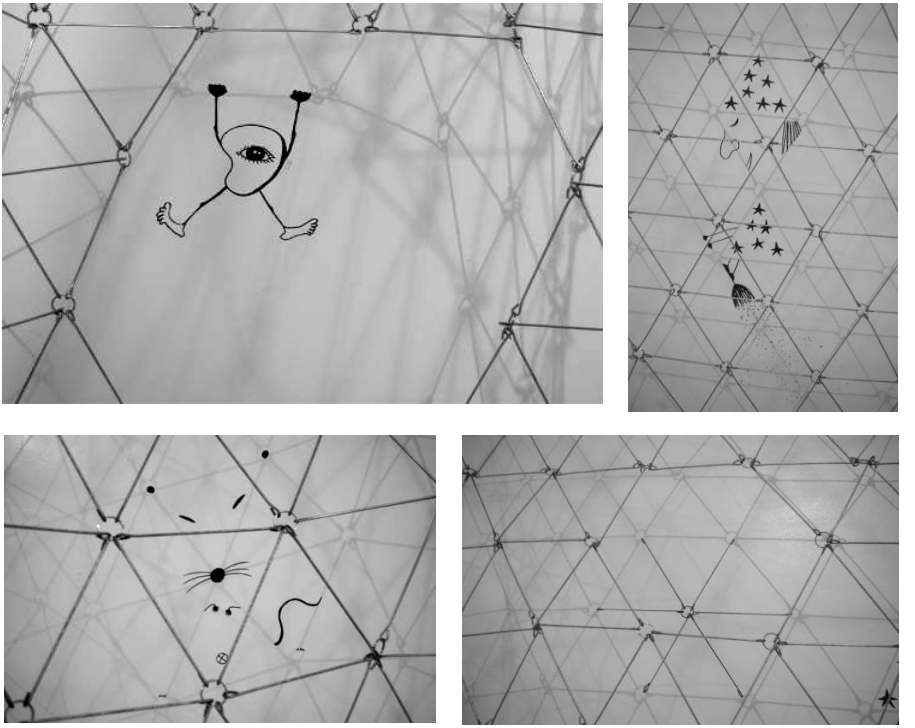


圖 12　許欣瑜，有線無實，2006，鐵絲、鑰匙圈、布、感應燈、塗鴉

圖 13　許欣瑜，塗鴉，2005，私人收藏

圖 14　高燦興，成長與教育，1990，不銹鋼、鵝卵石，112x63x50cm
摘自《高燦興 KAO,TSAN-HSING》作品集

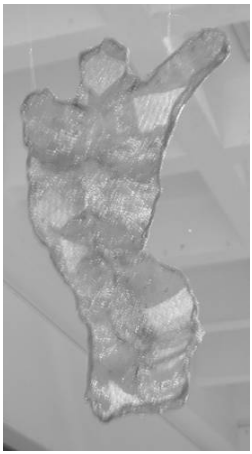


圖 15　許欣瑜，虛擬，2002，鐵絲網、鐵絲、鐵條

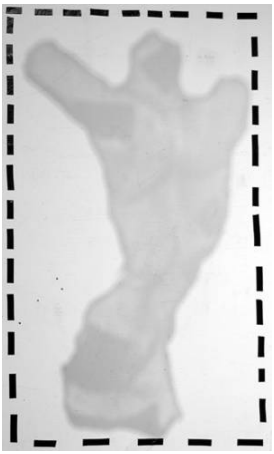


圖 16　許欣瑜，虛擬，2002，鐵絲網、鐵絲、鐵條

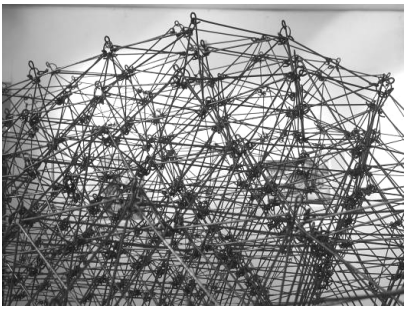


圖 17　許欣瑜，繁 no.2，2005，鐵絲、鑰匙圈

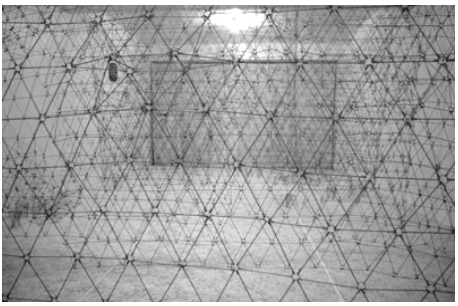


圖 18　許欣瑜，有線無實，2006，鐵絲、鑰匙圈、布、感應燈、塗鴉

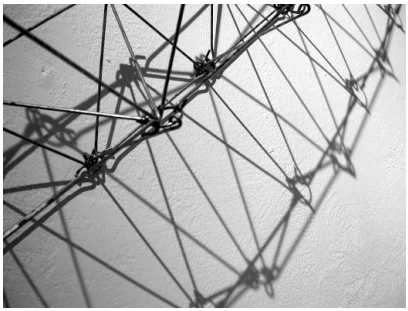


圖 19　許欣瑜，繁 no.2 局部，2005，鐵絲、鑰匙圈

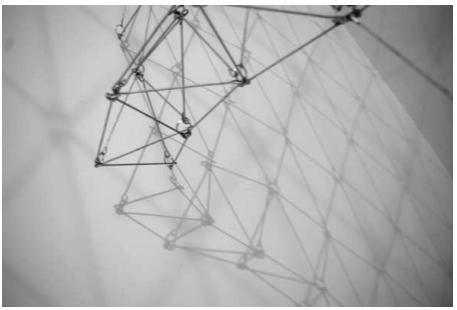


圖 20　許欣瑜，有線無實，2006，鐵絲、鑰匙圈、布、感應燈、塗鴉

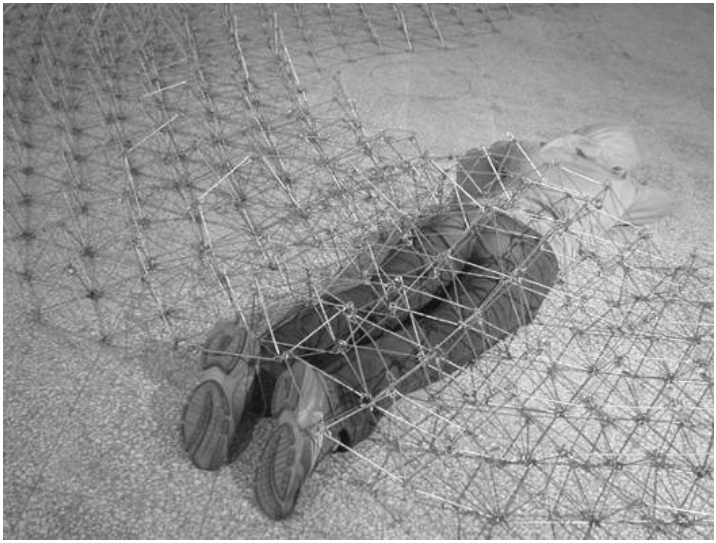


圖 21　許欣瑜，繁 no.2，2005，鐵絲、鑰匙圈

圖 22　許欣瑜，影魅，2006，鐵絲、鑰匙圈

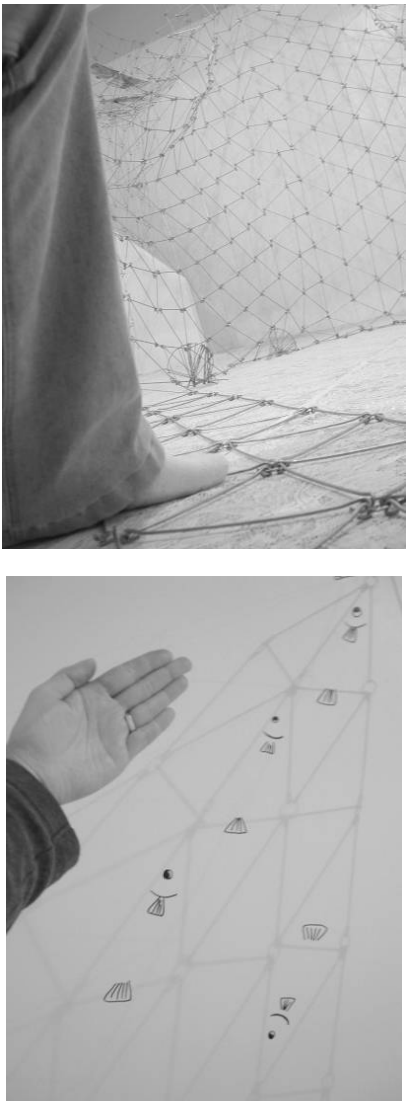


圖 23　許欣瑜，有線無實，2006，鐵絲、鑰匙圈、布、感應燈、塗鴉

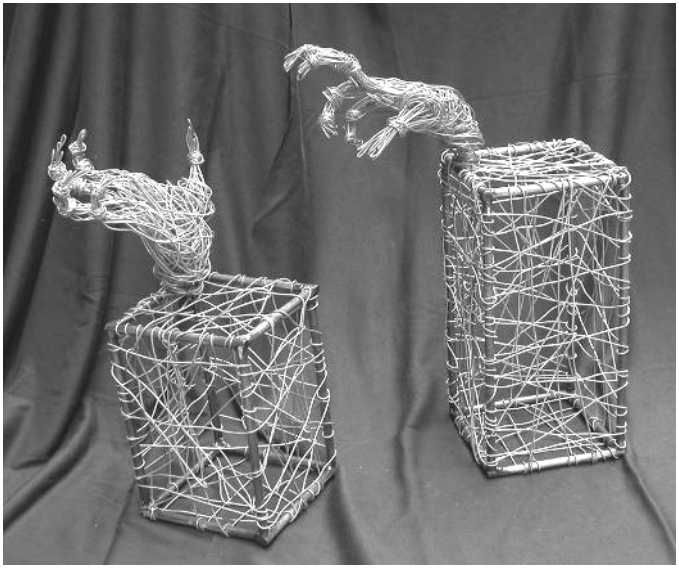


圖 24　許欣瑜，爭，2000，鐵絲

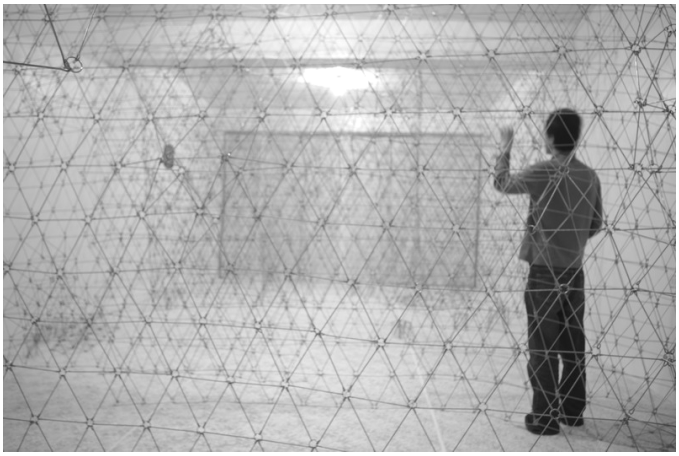


圖 25　許欣瑜，有線無實，2006，鐵絲、鑰匙圈、布、感應燈、塗鴉

參考書目

（一）中文翻譯專書

Grant Kester著，吳瑪悧、謝明學、梁錦鋆譯，《對話性創作：現代藝術中的社群與溝通》，台北：遠流，2006。

Herbert Read著，李長俊譯，《現代雕塑史》，台北：大陸，1990。

Kandinsky著，吳瑪俐譯，《點線面》，台北：藝術家出版社，1985。

Kandinsky著，吳瑪俐譯，《藝術與藝術家論》，台北：藝術家出版社，1995。

Kandinsky著，吳瑪俐譯，《藝術的精神性》，台北：藝術家出版社，1985。

Herbert Read著，孫旗譯，《現代藝術哲學》，台北：東大圖書，1989。

（二）中文專書

王無邪，《立體設計原理》，台北：雄獅圖書，2005。

何政廣主編，張光琪撰文，《柯爾達A.Calder》，台北市：藝術家出版社，2002。

林崇宏，《造形設計原理》，台北：視傳文化事業有限公司，2000。

侯宜人，《自然・空間・雕塑》，台北：亞太圖書出版社，1996。

高秀蓮，《影子的雙刃性》，高雄：復文圖書出版社，2003。

國立歷史博物館，《當代雕塑——演進、變換、探索》，台北：歷史博物館，2002。

黃麗娟，《當代纖維藝術探索》，台北：藝術家出版社，1997。

劉耀中，《榮格》，台北：東大圖書，1995。

潘煊，《種活藝術的種子——朱銘美學觀》，台北：天下遠見，2005。

蔣勳，《給青年藝術家的信》，台北：聯經出版，2004。