

東海大學美術系碩士班碩士學位

創作論述

處所/所處

Space / Place

指導教授：林平 教授

研究生：羅為 撰

中華民國 101 年 12 月

摘要

本文將以陳述個人創作過程的思考脈絡出發，分析個人從研究所以來創作作品的內容與形式，並透過書寫對創作進行反思和自我檢視。此論述內容架構以創作作品為主，透過書寫讓創作歷程有所紀錄，更讓創作意念逐漸清晰。

持續不斷更新，似乎是當代社會與文化特質。從全球化、網際網路資訊的流動，以及機車、大眾運輸的日常移動，乃至於自願或非自願遷移及其相伴的社會變動或不確定感，都顯示了流動是無所不在的當代生活狀態與過程。流動成為了時代的特徵，恐懼於這些普遍流流動狀態的人，則紛紛訴求於延緩以為對抗，或轉為對在地的關注。本研究以平面繪畫系列作品轉為繪畫物件，到逐漸藉展出的繪畫裝置來思索生存環境、人與都會環境。反映現代人對時間與空間的斷裂感知，並以身體行動介入日常生活空間的藝術實踐。

第一章主要是陳述創作起源和動機發想；第二章在探討自我創作與時代和藝術史的關係，第三章則是著重討論分析個人的作品，採用回溯的方式去檢視自己的創作歷程。第四章節則為結論。

關鍵字：更新、移動、城市空間、行動、延緩

目次

摘要.....	I
目次.....	II
圖目次.....	IV
第一章 創作起源與動機.....	1
第一節 創作動機與目的.....	1
第二節 研究範圍與方法.....	2
第二章 當代都市與創作情境.....	3
第一節 地方做為一種認識的方式.....	3
第二節 當代城市漫遊情境.....	5
第三節 作品與藝術史的關聯性.....	7
第三章 創作實踐研究.....	11
第一節 疏離的空間經驗.....	11
第二節 作品分析與探討.....	12
(一) 媒材的使用/反思與轉變歷程.....	12
第三節 空間性的轉折.....	17
(一) 繪畫空間與實體空間的關聯.....	17
(二) 觀眾位置的探詢.....	20
(三) 潛移的視點.....	24
第四節 痕跡做為確認曾經的方式.....	29
(一) 城市中逝去街景.....	29
(二) 身體實踐過程.....	33

第四章 結論.....	44
參考文獻.....	46

圖目次

圖 01 克萊茵 〈藍色時期身體測量圖〉，1960，油彩，155 x 281cm	7
圖 02 帕洛克 1950 年創作時的作畫情形	8
圖 03 梅肯契 〈樹幹〉，1969，木頭	9
圖 04 石晉華 〈走鉛筆的人〉，2000，複合媒材，尺寸依空間而訂	10
圖 05 羅為 〈Untitled〉，2009，壓克力顏料、畫布，91 x 72.5cm	12
圖 06 羅為 〈Untitled〉，2009，壓克力顏料、畫布、石膏打底劑，91 x 72.5cm	13
圖 07 羅為 〈Untitled〉，2010，壓克力顏料、密集板，30.2 x 21.2cm	14
圖 08 羅為 〈Untitled〉，2010，壓克力顏料、密集板，35.6 x 19cm	15
圖 09 羅為 〈Untitled〉，2011，螢光壓克力顏料、木板，54 x 13.7cm	16
圖 10 台中 20 號倉庫「影像世代的繪畫衝動」聯展，攝於 2010.11.13	18

圖 11 台中 20 號倉庫「處所/所處」個展，觀眾自行於展示空間中的移動	19
圖 12 台中 20 號倉庫「處所/所處」個展，展場上視圖	20
圖 13 台中 20 號倉庫「處所/所處」個展，親自與觀眾進行解說	21
圖 14 台中 20 號倉庫「處所/所處」個展，展覽邀請卡	22
圖 15 台中 20 號倉庫「處所/所處」個展，攝於 2011.03.23	23
圖 16 上圖為 Google 街景擷取影像，下圖則為實際於街頭拍攝，攝於 2012.03.03	24
圖 17 羅為 〈Refresh〉，2012，壓克力顏料、石膏打底劑、木板。	25
圖 18 作品局部放大圖	25
圖 19 台南 57 藝術工作室「都是更新」聯展，展場上視圖	26
圖 20 羅為 〈Refresh〉，2012，畫作、牆板、支架、鉛筆，尺寸視空間而定。	27
圖 21 羅為 〈Refresh〉，2012，畫作、牆板、支架、鉛筆，尺寸視空間而定。	28

圖 22 台中市網路街景勘查，攝於 2012.03.03	31
圖 23 台中市網路街景勘查，攝於 2012.06.02	32
圖 24 台中市網路街景勘查，攝於 2012.06.02	33
圖 25 羅為 〈 編號 06 三民路一段 166 號 〉，2012，石膏打底劑、輸出轉印、木板，15x19.5cm。	34
圖 26 東海大學藝術中心「再見」個展，繪畫裝置局部，攝於 2012.06.27	35
圖 27 〈 編號 06 三民路一段 166 號 〉影像合成示意圖	36
圖 28 羅為 〈 編號 06 三民路一段 166 號 〉(局部)，2012，立可白、紅色大頭針、數位輸出，39x28cm。	36
圖 29 羅為 〈 編號 06 三民路一段 166 號 〉，2012，黑色中性筆、郵票、信封，11x22cm。	37
圖 30 東海大學藝術中心「再見」個展，轉印於作品旁的編號，攝於 2012.06.27	38

圖 31 舊宿舍的雙門牌，攝於 2012.11	39
圖 32 東海大學藝術中心「再見」個展，展場上視圖	40
圖 33 東海大學藝術中心「再見」個展，攝於 2012.06.27	40
圖 34 東海大學藝術中心「再見」個展，攝於 2012.06.27	41
圖 35 東海大學藝術中心「再見」個展，攝於 2012.06.27	42
圖 35 東海大學藝術中心「再見」個展，攝於 2012.06.27	43

第一章 創作起源與動機

第一節 創作動機與目的

現代科技即便試圖透過各種網路系統與訊息交流的管道向外接觸視域，但我所關心的是現存空間與人們面對生活場域的態度，並依據生活於城市中的經驗，從中檢視藝術家面對所處環境變化進行創作所抱持的態度。

近幾年來，台北台中兩大都市，擁有的共通點就是快速地都市更新，其中又以台中七期重劃區，蓋得更是如火如荼，每隔一段時間，就以驚為天人的速度蓋起了一棟樓來，也讓我感受到這社會環境正面臨快速的變遷。從小生長於台北的我，因為搭乘大眾運輸系統的緣故，便鮮少會去觀察城市裡外部的改變，往往接觸也都是特定的熟悉事物，發生變化才會有所感受。

但來到台中就變得不一樣了，交通工具轉變為機車，每每當我在等待交通號誌同時，抬頭仰望週遭的建築的機會變多了，或是臨時變換前往目的地的行車路徑，都是與我在台北的都市經驗有著相當大的不同，後者是比較制式化的習慣，前者則是包含了習慣但並非絕對的路徑。這個觀看方式的轉變，也促使我關注起我所居住的城市。

因為讀書的緣故，已經離開家很多年了，經過在一地長時間駐足，再返回一個熟悉的地方時，往往都有了相當幅度的改變。剛好台北住家旁有新大樓蓋起，也就讓每隔一段時間回家，都會習慣性的抬頭觀察建物的改變。往往一開始的改變是緩慢的，但經歷一段時間，改變的速度隨著灌漿、拆鋼筋、貼壁磚逐漸地增快，也讓我意識到社會環境正面臨快速變遷。

漸漸地從個人的生活經驗所接觸的事物去觀察，也因為這些變化，所以我利用創作的方式，作為我記錄週遭事物的依據，從最初個人繪畫到後來身體實踐於城市之中，在這一連串創作過程的改變與發展，恰似當代都市發展與生活經驗所帶給我的影響。

第二節 研究範圍與方法

以 2009 - 2012 年的作品及展覽作為此創作論述主要研究的範圍，將創作過程作為此篇文字內容的架構，透過個人生活的經驗，對自己活動範圍的觀察和發現，轉換為創作的語彙，實踐於作品之中。

作品以文學家與社會學家對城市的觀察，以及城市中種種現象發生的緣由，進而回顧藝術家面臨城市議題所採取的創作方法，作為個人創作論述研究之依據。在藝術史探究方面，藉由西方藝術史脈絡去建構自己作品，將繪畫物件載體的概念和行動繪畫作為研究。藉著簡略陳述藝術派別與代表藝術家作品，分析梳理自我現階段的創作與時代和藝術史的關係。對我而言，透過研究所的創作歷程發展，繪畫不再只是牆上的裝飾物，它與展覽的現場逐漸生成緊密的關係。

第二章 當代都市與創作情境

第一節 地方做為一種認識的方式

十九世紀工業革命之後，人類社會及生產結構的改變，伴隨建築材料與建築技術的明顯進步，人們對生存空間、舊有都市環境出現不滿足感，因此另闢新地安撫新需求的出現或新期望的誕生，隨著科技的日新月異，人類生存環境和互動關係的隨之改變。城市的出現始於人類需求與慾望的擴張。人類不斷開闢新的區域，不僅是為填補慾望上的空缺感，更是對新開闢的生存空間帶有眾多幻想。現今城市漸漸成為一個於經濟力量之下而建立的形式空間，我們追求高樓大廈所帶來的虛無的滿足感，而卻忘記了城市存在的目的。

20 世紀中期，現代主義建築強調理性的簡潔美感所形成的國際式風格¹，排斥傳統、民族性、地域性和個性，形成了千篇一律的建築樣式。即使在這個世紀，當代都市景觀仍難以脫離現代主義建築的巨大影響，呈現出規格化²和均質化的特色。城市的設計和安排都在一定程度上規訓著人們的身體和思維，同時壓制會導致創造性的抵抗和順從，冷冰冰的鋼筋混凝土森林讓人們失去了自我，千篇一律的城市規劃也使城市失去了地方和傳統特色。

透過人類對於文明欲望追求，呼應現代人生活的各種建設開始永無止境地擴張，無所限制地開發，以致於今日所見城市樣貌難以見得歷史的時間痕跡。

現代社會大眾傳播、移動能力、消費社會的崛起，讓全球空間逐漸均質化。地方

¹ 指 1930 年間的現代建築運動的美學，通常是指一種簡單的、有用的、無裝飾的設計。

² 規格化 (specification) 指不同廠商製作相同或相似產品時的格式統一。

感來自人與空間的日常互動和社會實踐，所產生的物質地景與社會關係的新組合，以便造就人與自然的新關係。人基本上乃是屬於自己所在的「地方」，人是由所身處的「時空脈絡」所生產的地方，來知覺這個世界、塑造出自己對這個世界的經驗，「地方」則是人們觀看世界的位置與認識世界的方式³。當我們不斷與這些空間互動、融合，發展出獨特的經驗、記憶聯想甚至認同時，便可以進一步確認、強化這些空間的地方感。人們將能從日漸均質化的全球空間中脫穎而出，成為特色十足的地方。提醒我們全球空間日漸均質化的當下，成功拒斥均質化空間的方法，在於人與空間成功融合，不怕移動性的挑戰，自己去創造獨特的地方感。

我在 2009 年來到台中，確實好奇於城市裡因應快速發展所產生的大量剩餘建材。剩餘建材先前因為某種意義與價值，而產生了功能性的需求。我則透過撿拾廢棄板材，以一種概念性的方式去處理這些廢棄板材，將這些遭受棄置的板材轉化成作品。同時我也透過創作對廢棄建材的再生產過程中，刻意保留施作所留下的痕跡，作為我對曾經的一種確認，重新審視自己與當今社會的關係。

³ Tim Creswell (2006)。《地方：記憶、想像與認同》。(王志弘、徐苔玲譯)。群學。頁 23。

第二節 當代城市漫遊情境

「有一天我們也將會如此得到聲音影像的供應，只消一個信號、一個小小的手勢，就可以讓音像來去生滅。」⁴

十九世紀巴黎在幾次革命風潮之後，正朝向現代化急速地邁進，一股前所未有的氛圍瀰漫著巴黎城市之中，而漫遊者便在這種現代都是生活密切的背景之下出現。透過閒晃與遊蕩的方式從事觀看活動，它是隨興的，不帶有任何目的性的。

漫遊具有懷舊的功能，對於逝去時間、感覺、地景的追憶。漫遊者具有雙重身分，是演出者，也是觀賞者。他一方面扮演生活於現代城市的重要角色，城市性格的貢獻者、書寫者，另一方面他也是現代生活的最佳目擊者，並清醒地回應這些它也參與其中的集體共同塑造的城市性格。

隨著時代科技的進步，數位化技術生活化，突破了人類固有模組及不便利性，而改變人類行為模式和生活慣性，網路也被視為急遽加速世界同質化的元兇。尤其在網際網路技術的快速蔓延與擴張下，透過數位網際網路的平台介面，打破實質地理空間的隔閡，連結了點與點之間的距離，網路地圖的誕生，也改變了我們對於城市的想像，不僅串聯成線狀的關係系譜，更組織成面狀的網絡版圖。

人類的溝通與生活模式也因為網路與智慧型手機的普及，開始有了明顯的改變。網路就像是提供了另一個虛擬的城市空間，多元化的發展之下，使得網路空間有不少城市空間相同的意義。十九世紀的拱廊街，利用玻璃櫥窗吸引城市漫遊者的目光，在數位化生活的時代，我透過螢幕觀看網路街景，螢幕猶如櫥窗上的透明玻璃，供我可

⁴ Walter Benjamin (1998) 。《迎向靈光消逝的年代》。(許綺玲譯)。台灣攝影工作室。頁 61。

清楚凝視網路街景中的景物，螢幕顯現的清晰網路街景輔助我回溯曾走過的街頭，對於一度忘懷經驗的憶起，讓我產生一種很遠又很近的感受，我一再往返網路街景，進行重新收拾與整理，將找尋逝去建築成為一段重要的往昔，彷彿拱廊街所提供的超現實空間。

這座城市總是過剩；他反覆自身，以至於會有某種事物永留心底。記憶過剩，而且多餘，它重複的符號，使城市得以存在。⁵

城市本身是有意義而可讀的正文，而且城市正文的寫作者，正是生活其中的人，透過自我的實踐，不斷書寫城市。因此，對於身處環境之全貌的探知，一直是人類潛在的慾望。網路地圖的誕生，便給予了我們對於到達不了地方的想像，正是對於複雜多樣的都市紋理，有了全盤掌握的快感，有了掌握城市所體現的世界的快感，是一種知悉和擄獲全局的滿足感。

我透過在創作媒介上的書寫與施作，逐漸轉向身體在城市空間中的探索經驗。透過親身走訪的經驗，加深我於城市中的記憶痕跡，與科技媒體的關係也建構了新的「漫遊者」概念。我如同漫遊者，在都會中偶而忘卻目的地的穿梭，我成為城市的一部分，也同時觀賞著城市。

⁵ Italo Calvino (1993)。《看不見的城市》(王志弘譯)。時報。頁 30。

第三節 作品與藝術史的關聯性

克萊茵(Yves Klein, 1928-1962)創作中「身體」成為創作素材，模特兒的身軀被稱為「活畫筆」而取代了滾筒、畫刷的塗繪技法，女性的身體在顏料與底基物「畫布」間，擔任重要的創作媒介，如同在作人體測量一般。而身體與空間場域的振幅關係，透過顏料視覺化，印證於基材上。模特兒身體的壓制動作，成為作品的重要觀念和關鍵(圖 01)，身體動作成為作品完成的不可或缺之要件。



圖 01 克萊茵 〈藍色時期身體測量圖〉，1960，油彩，155 x 281cm。

相對的，空間內的成立，需要有身體的介入，而其兩者之間的相互關係，建立於前面提到的「變動」特質。因為身體的植入，與空間產生摩擦、振幅；與環境氛圍的對話，經由「發生」之「身體」參與的實際經驗性，建構出對空間的認知，即以身體為基調，所獲得的空間體驗、體感經驗。

從二十世紀開始的現代主義運動，對媒材的實驗始終是藝術家所關心的課題，舉凡藝術史上有名的藝術家，對於繪畫材料的認識與運用，帕洛克(Jackson Pollock, 1912-1956) 它獨特的個人語彙，創造出一種畫面統一的繪畫技巧，油彩佈滿整個畫布，而不是區別出畫面個不分之間的結構差異，格林伯格將此技法的實踐稱為「非常

接近畫布的表面」的完美掌握 (圖 02)。在他的作品中，前景與背景的相互滲透，創造出了一個曖昧的空間，之於我的作品，重複規格化的窗景，呈現一種均質、纖細而冷靜的手工製馭感，而其周遭的猶如行動繪畫強調物理性運作的重要性和全然投入的態度，因此間接促使藝術家捕捉真正的自我的過程，並非單單只是一件作品的完成，而是來自創作行為本身，也暗藏了手繪背後的身體勞動層次。



圖 02 帕洛克 1950 年創作時的作畫情形

在我創作過程中，創作材料質地和繪畫施作的藝術行為，廢棄板材記錄著顏料、筆刷、砂紙手磨所殘留下的時間和痕跡，打磨除了使繪畫趨於平面，更用來對比側邊支架與表面間的肌理落差，透過重複施作的行為使畫作成為行為的紀錄過程。帕洛克利用隨意的顏料滴流所產生的型態中表現出潛意識的自我，透過激情、扭曲、變形等抽象方式來表現，強調繪畫行為中所涉及的物質因素，並且致力於材料物質形式的研究，而富有獨創性的形式後面更表現了他那最真實的心靈本質。

載體的概念可以連結至 1966 年開始的「表面支撐」，藝術家處理有關畫布的承載物、載物、支架等議題。一方面是要顯示一幅畫組合的成分，另一方面則是要在作品中強調載體或表面之間的關係，色彩因延伸至框的邊緣而超越了傳統繪畫個定的結構，以打破古典的表面和支架。我也試圖利用這樣的形式去做表達。我所選擇的繪畫材料，來自於建材行撿拾的廢棄板材，它從垃圾變身為藝術物件，重新獲得個別化的生命。當我在其上塗敷顏料時，甚至讓顏料外溢到板材側邊，藉由砂紙打磨所留下的線條，層層推積所殘留的痕跡，彰顯呼應都市發展的變遷，並利用媒材的調性，讓作品更傳達出具有時間感的意象，同時這樣的繪畫紀錄，可流露出我自己在創作過程中的精神性，同時是運用繪畫來暗示「物件」的本質。

只有在加拿大那種木頭舉目皆是的地方…把一對木頭放在美術館展覽才有意義。因為加拿大人每天看木頭看樹，早就對它視而不見，它讓他們不得不正視它。⁶

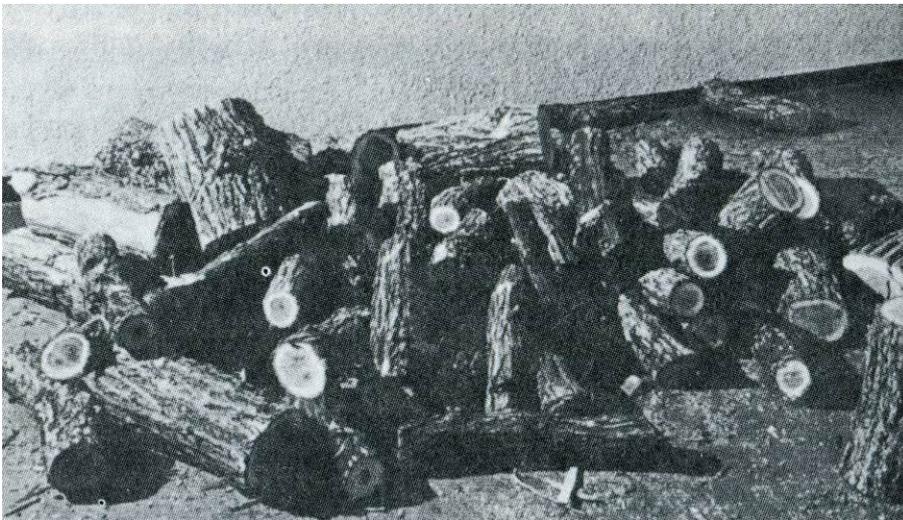


圖 03 梅肯契 〈樹幹〉，1969，木頭。

梅肯契(Robin Mackenzie,1938-)於 1969 於加拿大展出的〈樹幹〉(圖 03)，他把平

⁶ Willy Rotzler (1991)。《物體藝術》(吳瑪俐譯)。遠流。頁 205。

凡物納入藝術範疇，轉化甚至去除原有的功能性，將之提升成為被注目或欣賞的作品。我則透過撿拾廢棄板材，利用創作行為將他人認為沒有價值的廢棄板材，轉化成藝術作品。利用繪製現代城市中建築均質的窗框意象，用來對比蓋房子所剩餘的廢棄板材，企圖讓觀者不得不正視它所生活的城市現狀。

石晉華的作品「走鉛筆的人」(圖 04)利用身體參予的進行，鉛筆不斷重複削磨、走畫，反覆性的來回沉澱，與藝術家身心理的對話和激盪，呈顯在白牆、紙張、鉛筆屑、走筆聲中。如此類似一種個人修行行為儀式性的實踐，不僅透過視覺上重複推疊刮痕的筆跡，更在聽覺上持續不斷的走筆聲、呼吸聲，反映出藝術家身體肉體與內心心靈的共鳴。



圖 04 石晉華 〈走鉛筆的人〉，2000，複合媒材，尺寸依空間而訂。

當砂紙打磨機、釘槍和空壓機成為我創作工具時，我將撿拾來的廢棄板材進行測量，為它們裁切與釘製下方的支架，並透過不斷反覆塗刷和打磨的動作，廢棄板材上最後呈顯的是我完整行為的過程記錄。創作過程所混雜打磨、釘槍、裁鋸角料所製造的巨大吵雜聲響，對比完成後的作品所呈現細緻和恬靜，產生了巨大的強烈對比。

第三章 創作實踐研究

第一節 疏離的空間經驗

我位於東海美術創作組的研究室，看著落地窗外的遠方建築。從剛開始陌生的場景，透過日復一日的相處，逐漸地，遠方的建築變成了我所創作的語彙，透過我的描繪成為既熟悉又陌生的景物，與我日復一日的相處著，似乎從中看到了自己的倒影。

作品的發展狀況，初步以再現窗景為目的，然後逐漸有意識地拋棄對真實建物的模仿再現，運用特別地螢光塗料以及特殊的尺幅，來凸顯廢棄的真實建材，並且讓觀者思索它的本質。

透過繪畫要傳達的並不是只有視覺性的美感經驗，猶如先前說提到，如何讓繪畫作品不再單純只是繪畫，透過施作記錄所進行的藝術行動，並且讓作品如同「地方」，對我產生意義，和表達一種自我顯露的精神性，同時能夠透過觀看繪畫作品與觀看展覽的經驗，來引導觀眾更多自己詮釋的可能，也是我的期待。

在這系列創作過程中，我嘗試使用不同的素材，經歷過多方的嘗試，作品的發展方向才開始從最初的具象走向抽象與觀念。對於創作我也期望有所突破與進展，作品內涵能更加深入，開始回歸到創作最基本層面，探討造型、色彩的可能性，透過肌理和色彩的組合，製造出衝突與曖昧的視覺感受，並透過重覆施作與描繪，創作也從當初單純描繪，轉變成我另一種的行為紀錄與身分確認。

第二節 作品分析與探討

「處所/所處」系列作品是我創作轉折的關鍵系列，它試圖將創作過程轉化為一種指認和確認的行為，一項實踐見證的過程，並透過觀者與作品，確認自身主體的在場性。此概念衍生出後續的作品和展覽。此章節中我以「處所/所處」系列作品之前和之後的整個創作發展過程，進行分析探討。

(一) 媒材的使用/思考與轉變歷程

從進入研究所，畫筆下的震動是對外界的紀錄描繪，隱含了最原始的衝動力，作品也成為對週遭景物過去的記憶線索和當下解讀的延伸。作品中滴流的顏料並非要將畫面帶到所謂抽象的境地，黑色壓克力顏料彷彿記憶般得一層層透過滴流的方式，建構起建築形體，畫面的初期狀態帶有原始衝動的經驗直覺 (圖 05)。



圖 05 羅為 〈Untitled〉，2009，壓克力顏料、畫布，91x72.5cm。

持續在研究室創作，看著落地窗外的遠方建築，從剛開始陌生的場景，透過日復一日的相處，逐漸地遠方建築變成了我所創作的語彙，我試圖充分發揮媒材特性，一層層薄塗和滴流的所交織起我繪製的景物，讓滴流的水痕彷彿時間感的流逝(圖 06)，而是透過描繪週遭的建築，作為地方感建構的舉動。

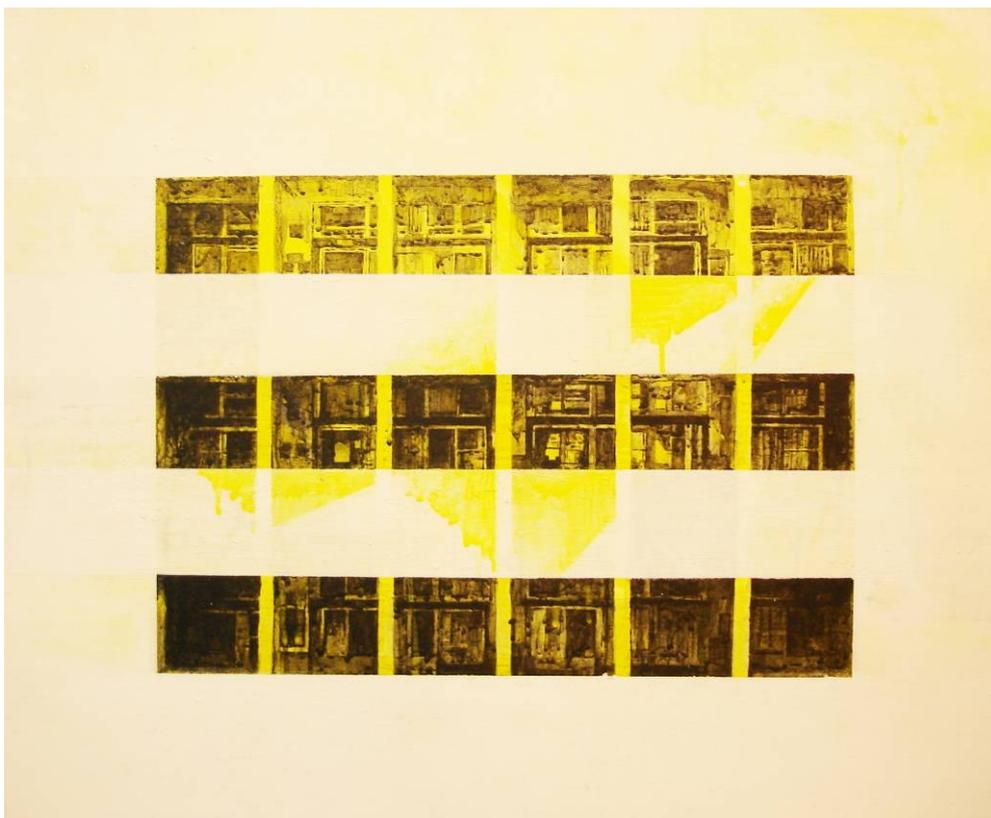


圖 06 羅為 〈Untitled〉，2009，壓克力顏料、畫布、石膏打底劑，91x72.5cm。

當初會選擇繪畫做為創作的出發，將個人思維轉化為圖像呈現於畫布上，乃是在於繪畫媒材所帶給我的熟悉與便利。但是為了實踐建構地方感的概念性企圖，我開始嘗試將作品繪製在不同的媒材之上，從最初是繪製於畫布上，後來又轉變為美術社買來的密集板⁷(圖 07)。選用木板也有著功能性的考量，就是便於利用砂紙做打磨，這點在畫布上效果比較侷限。

⁷ 密集板即為俗稱的「甘蔗板」，屬於低密度的塑合板材。也稱為 **MDF** 的密集板，通常會作防潮處理，是市面上平價家具常使用的板材。

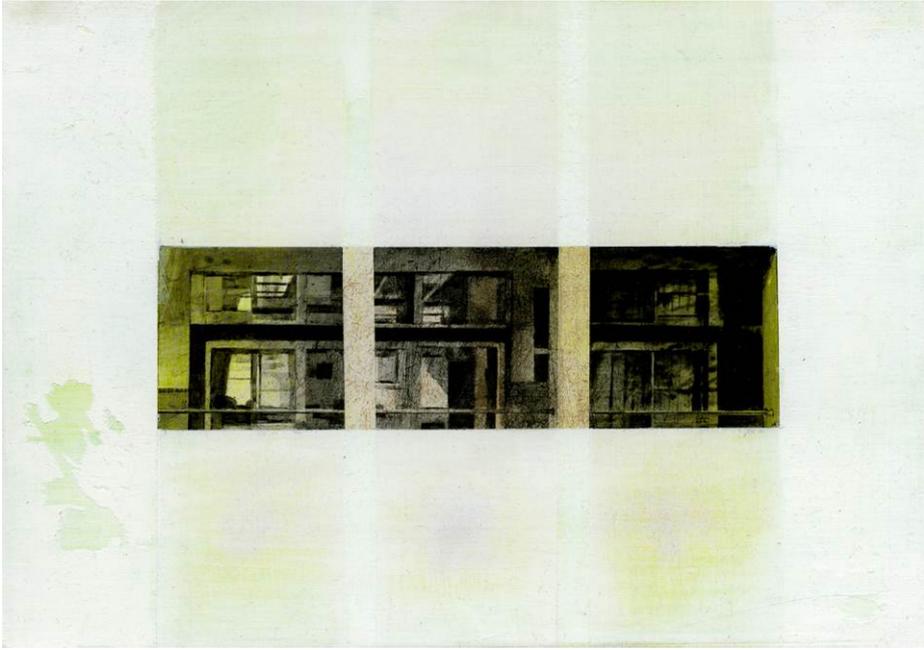


圖 07 羅為 〈Untitled〉，2010，壓克力顏料、密集板，30.2x21.2cm。

後來接續學期的結束，放假也就較常往市區走動，往返的路上總會經過七期重劃區，這裡建築快速變化，開始引發我的注意，我也用相機記錄下這些建築的改變，重新調整轉化為我作品內的窗框造形，雖然仍是如實的細節描繪，但在畫面的構成上，開始有著時空交疊的感受，也漸漸轉化成另一種語彙。

同時，我也去學校附近的建材行，撿拾那堆棄在一旁的裁剩板材，廢棄板材不規則的特殊幾何造形，讓我對於畫幅尺寸有了更多的想法。隨著作品基底材的轉換，開始藉由媒材使用思考我與社會的關係，漸漸地我利用收集廢棄板材與週遭環境產生連結，並開始在廢棄板材上進行創作。除了使用原有的繪畫材料，更加入裝潢常見的砂紙打磨機、釘槍和空壓機等工業用器具，並且透過這些材質間的隱喻關係，有趣地隱喻現代都市建築的建材與工法。作品中反覆出現的窗戶，以及伴隨著窗戶出現的斑駁牆面，所指涉的正是今日都市中的現代建築景觀。隨著我技法的精進，透過對廢棄板材反覆塗刷和打磨，技術性的重複施作，繪畫過程的行為紀錄取代了先前的斑駁牆面。

我的作品呈現了一種規律性，整整齊齊地將一個個的窗景元素重新的排列，帶有一種秩序性的節奏感。窗景元素經過拼貼、並置的形式開始在畫面中組合起來(圖 08)。看似要引人入內觀看，但每個窗景結構又都是如此的相似，讓觀看者的視覺沒有明確的觀看位置，背景和主體相互交融在同一個平面。觀者因此被排拒在深度想像之外，進而關注到材料現實和施作技法所揭露的議題。

因此我藉由觀察轉為思考建築物開窗的位置，以及建築比鄰的景象。我選擇剩餘廢棄建材做為媒介，在其上所繪製完美的窗景，是用來修飾建築工法所剩下的殘餘物，將他人認為沒有價值的廢棄物，轉化受注目的物件。而我利用畫面中不真實的完美窗景來凸顯廢棄建材，讓本來失去價值的廢料，開始有了新的意義。

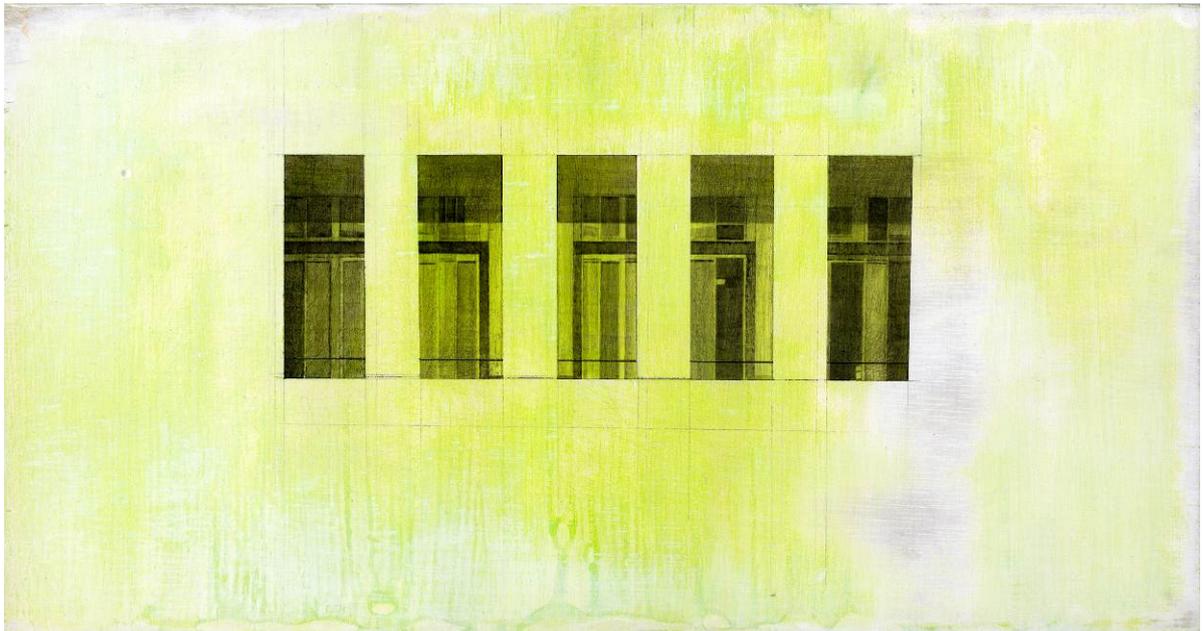


圖 08 羅為 〈Untitled〉，2010，壓克力顏料、密集板，35.6x19cm。

或許作品在「手工」製作過程所得到的純真愉悅，會是一種慰藉，而觀者眼中也著實能夠共享這個質素。然而在大量製造和消費的時代裡，所有對於「獨一無二」的追求，都必須付出更多的時間和經濟代價，因為它和社會進步規則是被背道而馳的。當作品成為過程的行為紀錄，漸漸從表面延伸到側邊支架，而那由角材所搭建的支架底層，不僅僅用來強化整體作品的物件性，更肩負承載繪畫過程所滴留下的顏料與打磨所殘留下的肌理及粉塵，作品不再是二元的平面，它同時也占據了三度空間。更藉此凸顯廢棄的建材，讓觀者思索物件的本質。

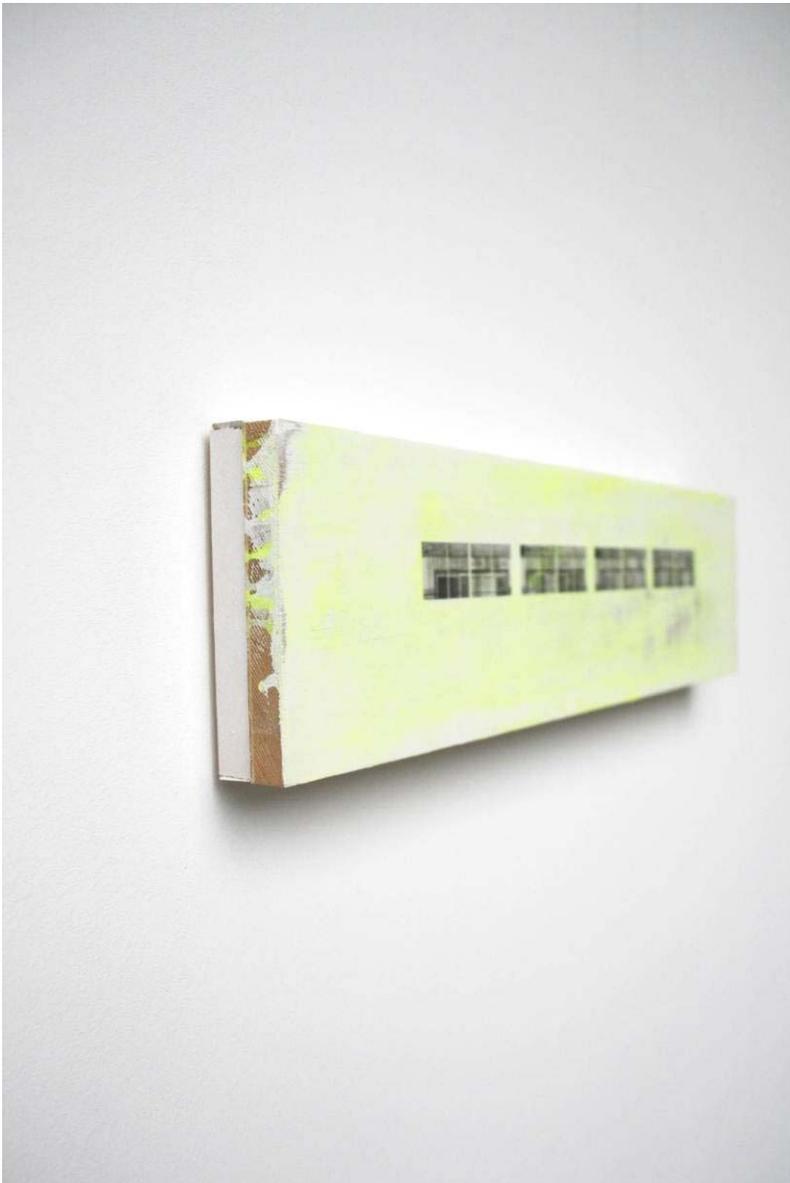


圖 09 羅為 〈Untitled〉，2011，螢光壓克力顏料、木板，54x13.7cm。

第三節 空間性的轉折

(一)繪畫空間與實體空間的關聯

2010年11月我受邀台中20號倉庫「影像世代的繪畫衝動」聯展⁸的緣故，開啟了我探究作品與空間之間的關係。20號倉庫由於異質展示空間的制約，在佈展過程中，我嘗試以不同於展示繪畫作品的方式，去懸掛我的作品。除了強化物件和空間的關聯之外，讓觀者不再是單純水平視點的觀看作品。他們需要實質身體的互動，才能完整觀看我的作品。

扁平比例的尺幅讓人無法一眼綜覽，觀者必須透過身體的移動才能欣賞作品，觀者與空間產生互動(圖10)。先透過視線帶動身體，身體也必須沿著作品走動，而並非進入畫作裡的世界遊走，而創作者刻意所留下的痕跡，也才開始有機會與觀者視線產生交集。

透過平日接觸數位化和印刷品呈現的作品影像經驗，讓我發覺繪畫當中的螢光色，一般四色印刷機所印不出來的。因為螢光色料很難透過數位影像複製，現場觀看與複製影像的觀看有著一定的落差，影像只能複製物件的造形，而無法複製作品的色彩，使現場觀看成為觀者唯一的選擇。因此，創作也開始加入螢光壓克力顏料去繪製作品。扁平尺幅也相同有著難以複製的特性，唯有親臨現場的觀看經驗，才能真正感受繪畫的質地，也讓我回到繪畫的本質，不為影像所取代。

⁸ 「影像世代的繪畫衝動」聯展，台中20號倉庫，策展人 林平，策展團隊 有寬藝術，展期 2010.10.02 - 11.14。



圖 10 台中 20 號倉庫 「影像世代的繪畫衝動」聯展，攝於 2010.11.13

2011年3月位於20號倉庫「處所/所處」個展⁹，先前聯展發生於主展場，這次則為24A實驗展場，它是一個提出申請的展示空間。受先前展覽的影響，我也嘗試較為實驗性的發想。其中展燈投射製造的部分空間陰影、展場現成物的置放都試圖營造一種展示氛圍，引導觀眾對自身和展覽之間產生主從辯證關係(圖12)。

透過展燈投射於作品與展牆之間、展燈投射所製造的局部空間陰影、展場中擺放梯子、特定位置觀看整體作品，都是在製造一種展示上未完成的感受。觀者依循作品擺放位置做觀看的移動，更隨著作品懸掛的高低，身體不自覺的抬頭與蹲下。繪畫不再是一件單純懸掛在空間中的作品，而是透過展示行為，改變了空間原有的性質，讓作品與空間彼此有了一種關聯，彼此相互影響。讓空間成為了載體，觀眾置身於作品之中，轉而成為包覆觀眾的空間裝置，移動的觀眾此時成為作品的一部份。



圖 11 台中 20 號倉庫 「處所/所處」個展，展場上視圖

⁹ 「處所/所處」個展，台中 20 號倉庫 24A 實驗展場，展期 2011.03.05 - 03.27。



圖 12 台中 20 號倉庫「處所/所處」個展，觀眾自行於展示空間中的移動

(二) 觀眾位置的探詢

藉由親自解說的方式，讓觀眾了解到，展覽除了透過展示行為發生之外，觀者也將成為展覽中的重要環節，並透過展示行為說明「地方」並非只能於實體空間來做開展，唯有觀者親身感受，才能夠成就「地方」的概念。「地方」是人文地理學常論及的觀點，我嘗試將「地方」概念透過展示行為來做傳達，製造這些舉動的意義在於讓觀者從陌生漸漸到熟悉心境上的轉折。

「處所/所處」展覽設定了未完成與從陌生到熟悉的情境，當觀者最初踏進展場時，我會先讓觀眾自行於展場間走動，等待他們觀看一陣子之後，我才進而靠近攀談(圖 13)。並開始向他們說明觀者與場域間的關係，以及透過展燈投射而產生的空間局部陰影、展燈投射於作品與展牆之間、展場中擺放梯子的用意、特定位置觀看整體作品，都是在製造一種未完成的感受。觀者從踏進展場到離開時，一種心境上的從陌生到熟悉的心理感受，也是我所營造的氛圍。



圖 13 台中 20 號倉庫「處所/所處」個展，親自與觀眾進行解說

另外展覽邀卡刻意選用透明賽璐珞材質(圖 14)。賽璐珞是個相當不易保存的材質，我則刻意使用它材質特性，雙面各印製了部分的展訊，讓展卡沒有正反的區別，必須透過前後的配合，才能得到完整的閱讀，用來強化展覽必須透過展覽者與觀者的互動，才得以完整的展覽概念；更希望每個拿到展卡的觀眾，都能繼續使用這展卡，能在它上面製造屬於自己的痕跡。



圖 14 台中 20 號倉庫「處所/所處」個展，展覽邀請卡



圖 15 台中 20 號倉庫「處所/所處」個展，攝於 2011.03.23

(三) 潛移的視點

在台中也居住了一段時間，七期大樓漸漸成了我熟悉風景，視角也從大樓轉向街頭，我試圖用一種客觀的方式，去觀看這座城市的曾經。

我騎乘機車遊走於街頭，尋找正遭受更新的建築，拍照記錄它當時的樣貌，並註記其座標。然後，我透過 Google 街景¹⁰ 的線上瀏覽，尋找這棟在現實中被拆解的建築。由於現實街景更新與 Google 地圖中的街景圖像更新有時間差(圖 16)，使得我可以仔細端詳它過往的相貌，用來比對網路與現實之間差異。我接著運用尺規、遮蓋膠帶和壓克力顏料，精細描繪比對下的差異。黑色壓克力顏料描繪消失的建築，週遭還存在的事物則選擇留白(圖 17)；猶如為建築繪製最後的肖像，迴光返照般映入觀者眼簾，成為它遭受網路更新前的最後依據。



圖 16 上圖為 Google 街景擷取影像，下圖則為實際於街頭拍攝，攝於 2012.03.03

¹⁰ Google 街景 (Google Street View) 是 Google 公司所開發，應用於 Google 地圖內的其中一項功能，提供水平方向 360°及垂直方向 290°的街道全景，讓使用者能檢視所選城市地面上街道不同位置及其兩旁的景物。



圖 17 羅為 〈Refresh〉，2012，壓克力顏料、石膏打底劑、木板。



圖 18 作品局部放大圖

「都是更新」並非針對性的將「都市更新」這個議題提出。從生活的切面來看，我們都被迫更新，彷彿不能「錯過」這個時代的一切，哪怕「錯過」而被遺忘，我們深深的在這種焦慮之下，到最後也分不清楚奢侈的是更新或是錯過更新。¹¹

2012年3月我受邀參與的「都是更新」聯展¹²，我在展場也做了部分的空間規畫，現場搭起了兩堵傾斜的白牆，部分與實體建築牆面接合，並非完全遮蔽主體牆面與空間結構，還刻意破壞部分牆面，透出其後所搭建的支架結構。我用鉛筆在搭建的白牆上，精確地勾勒出搭建展牆後方支架結構線稿與部分透視，同時也成為藝術家於空間施作所留下的過程記錄。

我讓觀者沿著鉛筆的軌跡，意識到牆面出現於展場跟空間的關係；用來連結實體空間到作品中的建築空間，也與作品中消失建物的顯現做為呼應。觀者像是偵探一般，探索著看見的東西所留下的訊息。牆上鉛筆所勾勒的後方支架線稿，也暗示作品中所繪製的曾經存在，但在現實中卻已消失的建物。但是，由於在這個繪畫裝置中空間形式強過於繪畫作品本身的概念，以至於繪畫作品背後的意義未能清楚讓觀眾了解，繪畫作品最後成為空間中的裝飾。因此當展覽結束，我在經過空間實驗的失效後，開始進行創作上的修正，並嘗試不同的創作方式來做表述。

¹¹ 「都是更新」展覽論述

¹² 「都是更新」聯展，台南五七藝術工作室，展覽執行 許家禎，藝術家 鍾亭 謝奉珍 羅為，展期 2012.03.24 - 04.15。

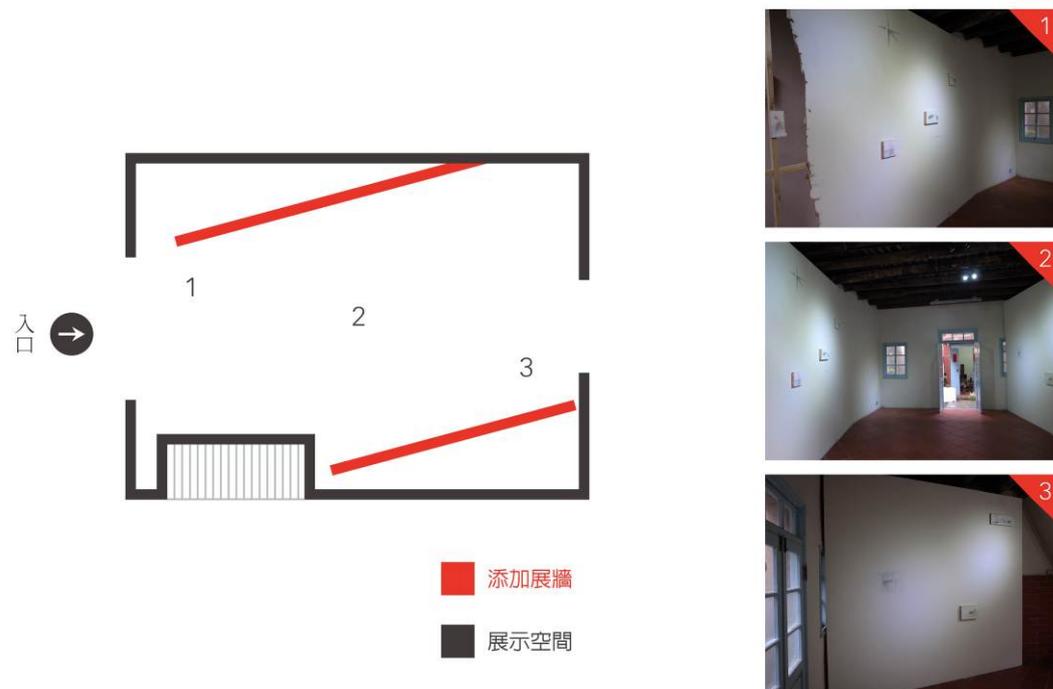


圖 19 台南五七藝術工作室「都是更新」聯展，展場上視圖



圖 20 羅為 〈Refresh〉，2012，畫作、牆板、支架、鉛筆，尺寸視空間而定。



圖 21 羅為 〈Refresh〉, 2012, 畫作、牆板、支架、鉛筆, 尺寸視空間而定。

第四節 痕跡做為確認曾經的方式

在先前「都是更新」展覽中，或許過於熟悉自我資料建置的流程，未預期觀者對於資料蒐集背後的不瞭解，在接下來的創作計畫中，我嘗試將資料蒐集過程透過作品與展覽進行揭露。

(一) 城市逝去街景

從 2011 年 10 月開始，我以騎機車漫遊台中市的型態，揀選正面臨拆遷中的建物，企圖以現在 Google 地圖科技的方式，去尋找這些遺落在網路資料庫中的建築遺像，透過親身走訪，對它們進行最後一次的道別。技術層面運用了智慧型裝置，作為資料建置工具；騎車沿街尋找與資料建檔，都必須投入大量的時間。這種製作時「慢速」對應我所使用科技媒材和時代的快速，一封電子郵件的傳遞跨越了傳統距離，網路時代使得時間不再需要以線性進行並換取空間。於是實體生活開始被虛擬時空介入、壓縮及打散，實體存在也開始受到質疑和威脅。

智慧型手機與平板電腦的普及，其便利的行動上網功能，改變了現代人日常生活的型態，智慧型裝置也漸漸成為我生活的一部分。我也漸而發現 Google 網路地圖，有著更新時間上的落差，就在好奇心驅使之下，拿著手邊的平板電腦，想一窺城市的真實面貌。

本創作流程說明如下：

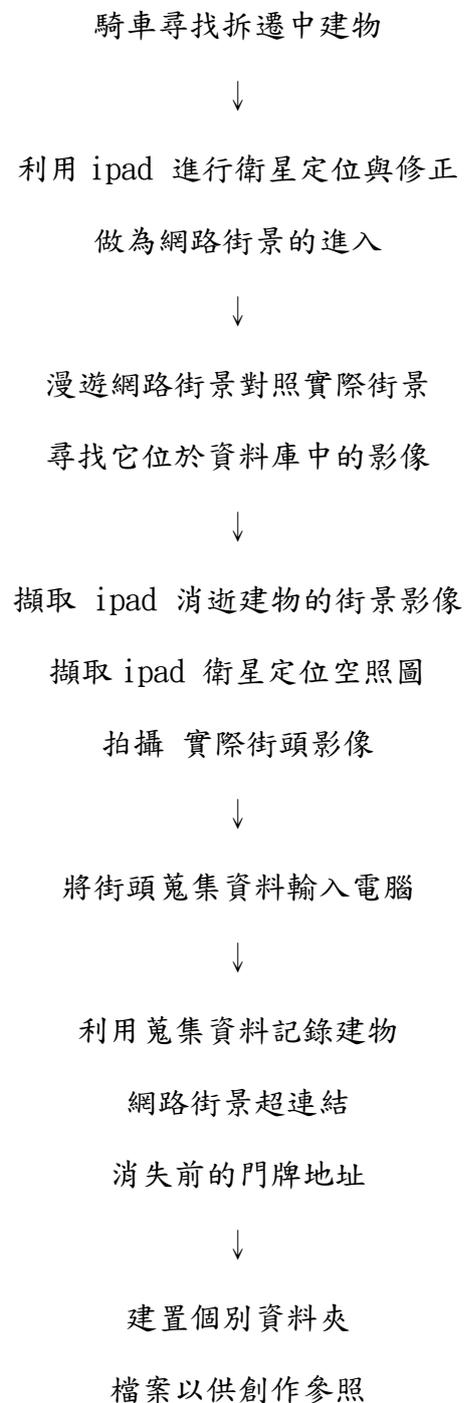




圖 22 台中市網路街景勘查

網路街景其完整的影像記錄，成為我對城市過往的想像。騎車漫遊觀察街頭城市變化，並於正面臨拆遷的建物前，利用 **ipad** 登入網路街景進行勘查；衛星定位過程中，智慧型裝置未能精確定位到當下所在位置，通常有著偏移的誤差，只好利用網路地圖裡拖放大頭針的功能，對照路牌輔助進行定位上的修正，進而轉入網路街景漫步其中。於是我透過實際街景尚存的線索，真實街景的觀看與網路街景的遊走交互比對之下，確認資料庫是否還記錄著建物過往的樣貌，並且紀錄下它位於資料庫中的影像。

勘查過程中，智慧型裝置先行確認之後，才進行現場拍攝、衛星定位空照圖與網路街景影像擷取資料，資料蒐集過程也遭遇多次嘗試與修正。「痕跡」一方面代表著過去的時態，體現著一些可視的東西，其中一部分已經消失了；另一方面則有著一種線索的意味，提供觀察者有關於過去發生的一些線索。它就是一種「被留下」的東西，就時態而言，痕跡是一個已經完成了、消失了，或消失一部分的東西。痕跡在功能上，像是一個對於過往的連結，使我們可以透過殘餘去回溯、想像，去建立它原先可能是的樣子。

建築承載著人們的記憶，它早已成為我們所習慣的風景，創作猶如悼念這一棟棟建築的儀式，網路街景也成為了藝術家和現實街景之間的交互漫遊的時空，透過逐一蒐集、比對與建檔的過程，屢次漫步在網路街景地圖上的街道，藝術家從陌生到熟悉的心理感受，面對這些辛苦匯集來的消失建物，已成為對於曾經的過往召喚。

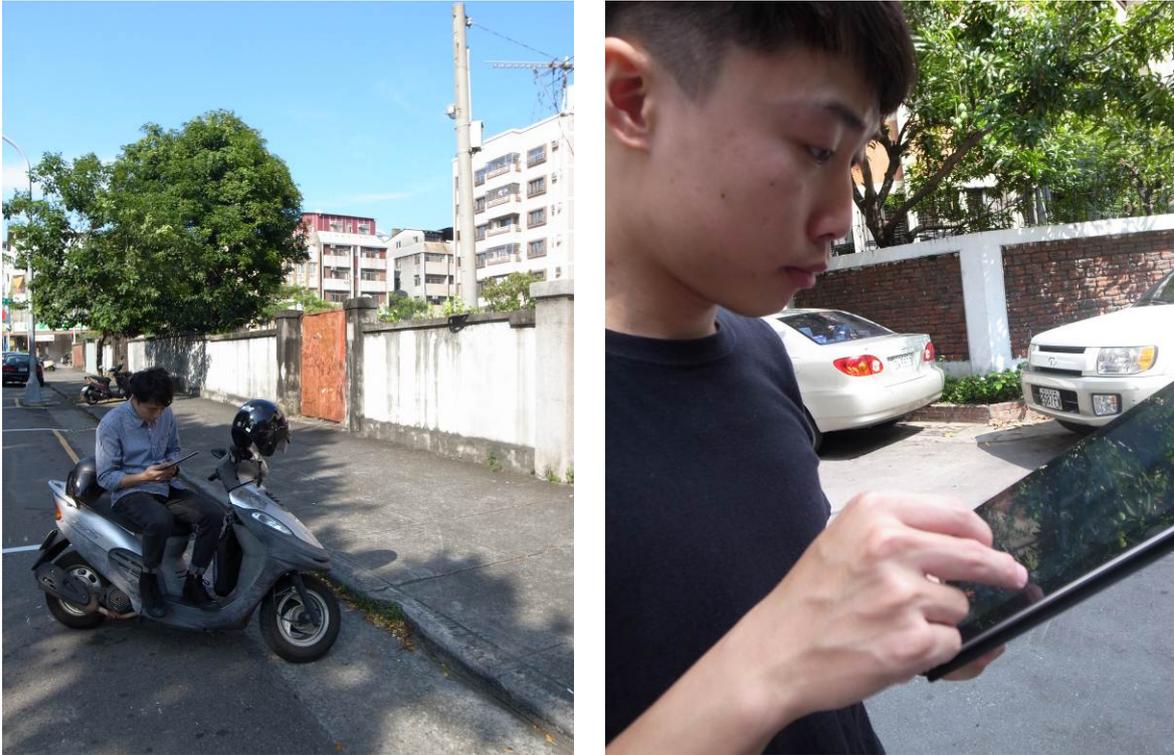


圖 23 台中市網路街景勘查，攝於 2012.06.02

由於街景資料勘查，需要拍攝清楚的街頭照片與察看週遭變化，所以必須伴隨著日落而結束，相較於網路街景則不具備這樣的限制。回到研究室，我將街頭蒐集衛星空照定位圖、網路街景影像、實際街景照片，上傳到筆記型電腦裡，並且再次瀏覽網路地圖，重新確認它位於街景資料庫中的建物影像，記錄下它位於資料庫中的超連結網址，按照建物發現的時序建立編號與建物地址命名，分門別類建置於資料夾。資料建檔過程中，除了依賴街頭記錄下的資料外，往往還必須透過自身回溯當時記憶，才能對照出完整的資訊。

街頭蒐集的數位資訊，成為我記憶喚回的入口，封存了我對該地點的記憶，提供自身重新回溯當時情境的依據，作品則為這些資訊交互參照，結合使用工具的經驗，形成共同的語彙。



圖 24 台中市網路街景勘查，攝於 2012.06.02

(二) 身體從城市空間到繪畫上的實踐過程

繪畫物件畫面為多層次影像轉印的疊合，也象徵這些影像一再喚起作者自身記憶與經驗。影像作為一種逝去的載體，經過多層重複轉印相同網路街景影像，當我使用石膏打底劑覆蓋先前影像時，「覆蓋」本身產生一種對原有痕跡的消弭，但在這卻彷彿成了一層保護，打磨機也並非破壞性的消除掉一切。透過藝術家技術的掌控，石膏打底劑一再覆蓋和打磨機反覆消除，影像才逐漸透出。繪畫物件尺寸刻意選擇 ipad 9

吋螢幕大小，漫遊街頭時所使用的工具，ipad 進入街景地圖影像時，行走於網路街景的經驗是有趣的，影像載入時的些微停格，與一格格影像的重複載入形成的特殊觀看經驗，反倒像是記憶於腦中的浮現，片段而不連續的狀態。手指取代了雙腳行走方式，反倒是透過滑動來控制前進的方向，反覆轉印用來暗喻載入影像反覆顯現的過程，以及畫面依稀保留觀者可辨認的街景影像，畫面上黑色線條則描繪出建築確切於現實消失的部分。作品從一棟棟散落於網路資料庫不為人知的影像，透過記憶與調查的過程，進而與創作者產生關聯。



圖 25 羅為 〈編號 06 三民路一段 166 號〉，2012，石膏打底劑、輸出轉印、木板，15x19.5cm。



圖 26 東海大學藝術中心「再見」個展，繪畫裝置局部，攝於 2012.06.27

當我完成這一系列繪畫物件的製作，我開始進行繪畫空間裝置的規畫。我決定除了繪畫物件之外，還需要另一批衛星空照圖物件的製作和一項郵寄的行動過程，才能完成這組裝置作品的整體脈絡，分別陳述於下。

衛星空照圖物件為筆記型電腦螢幕尺寸 13.3 吋，擷取建檔時 Google 空照圖網頁視窗頁面，畫面上方網址列保有可供辨讀的地址資訊，觀者依照平時閱讀網路地圖經驗，藉由地址與紅色大頭針的標示，進而找出地址於地圖上的位置，進而發現地址標示位置卻被立可白所覆蓋，立可白覆蓋的部分為消失建物所涵蓋的面積。紅色大頭針也並非扎於覆蓋面積之上，而為一旁的街道，它一方面協助觀者尋找地址所在位置，也為繪畫物件位於網路街景中的確切觀看角度，彌補繪畫物件所不能涵蓋的視角，並反映了藝術家於街頭勘查建物時的智慧裝置使用經驗，希望觀者可以拿起手邊的智慧型裝置，不論是自行搜尋地址或拖放大頭針，透過藝術家留下的種種證據，試圖找尋藝術家曾經所走過的街道及看過的風景。

但大頭針與我們一般熟識的網路地圖，標示略不同，它並非扎在標示地址的所在位置，而是一旁的道路之上。這暗示了網路街景的使用經驗，必須在街道的位置，才會有網路街景的影像，紅色大頭針所扎出的孔洞，便成為了我進出網路街景的出入口。

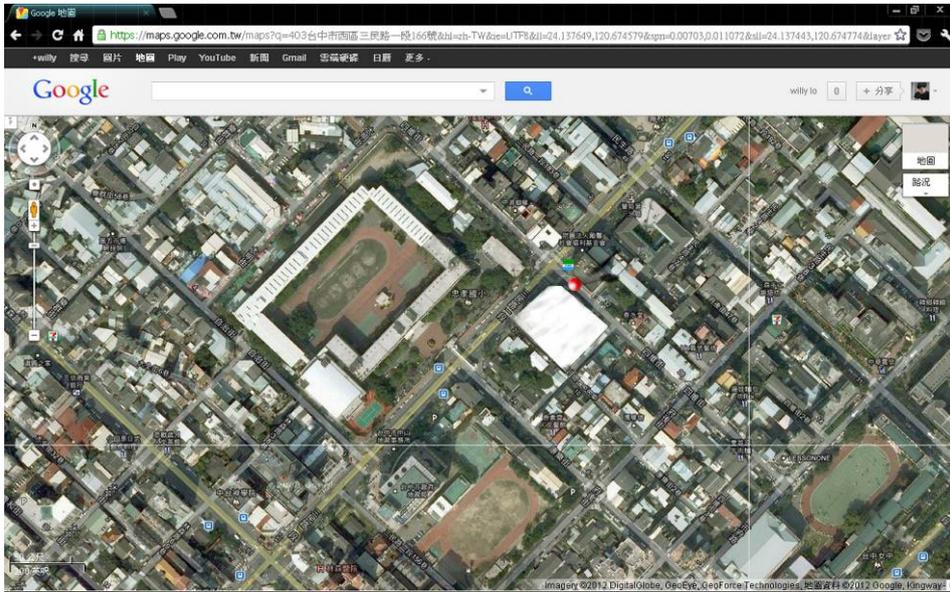


圖 27 〈編號 06—三民路一段 166 號〉影像合成示意圖

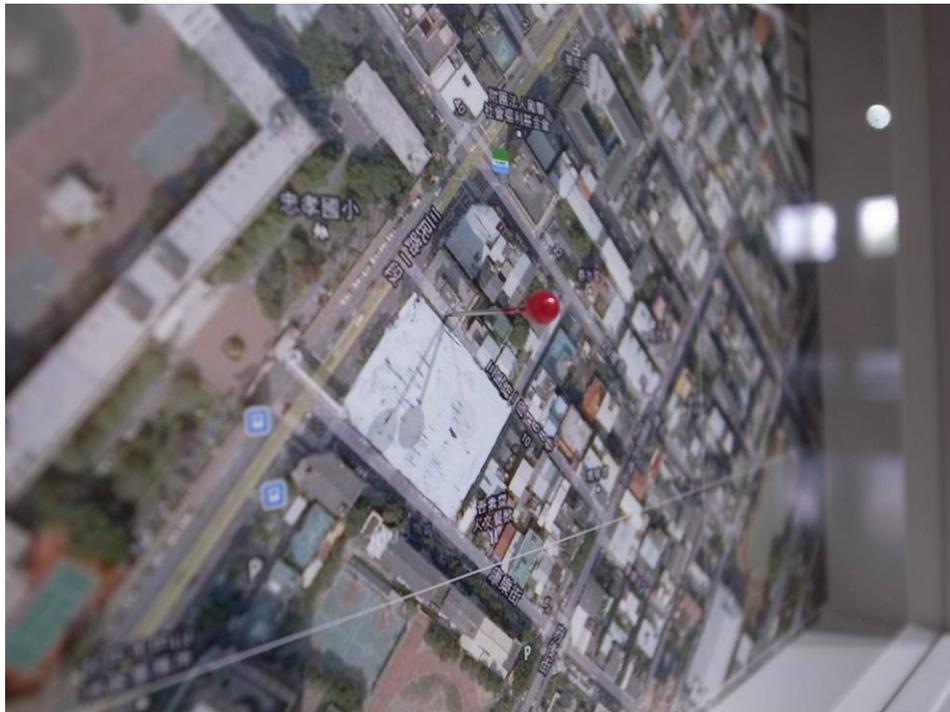


圖 28 羅為 〈編號 06—三民路一段 166 號〉(局部)，2012，立可白、紅色大頭針、數位輸出，39x28cm。

網路地圖雖提供了完整資訊，在我鍵入消失建物地址進行網路搜尋時，搜尋結果與實際街頭訪查有所落差，會發現部分搜尋結果與實際所在位置，偏移到了幾百公尺遠的位置，讓我意識到網路地圖並未能精確搜尋出地址所在真實位置。促使我利用查證後的正確地址，透過現實郵務系統的寄送，作為再次確認。

一件件退回的空信封，統一被蓋上查無此址的退回章，信封上更留下郵差們對於無法投遞的註記，因為建物處於更新狀態，信件因而被退回寄件地址。等待信件退回的焦慮，也如同騎車於街頭尋找建物那種不確定感；信件也成為了客觀的第三方，為藝術家所經歷的一切，成了最有力的證明。繪畫、衛星空照圖和被退回的信件，三項物件分別透過不同的面向，共同述說同一件事物，更保有觀者對於實存空間的想像。

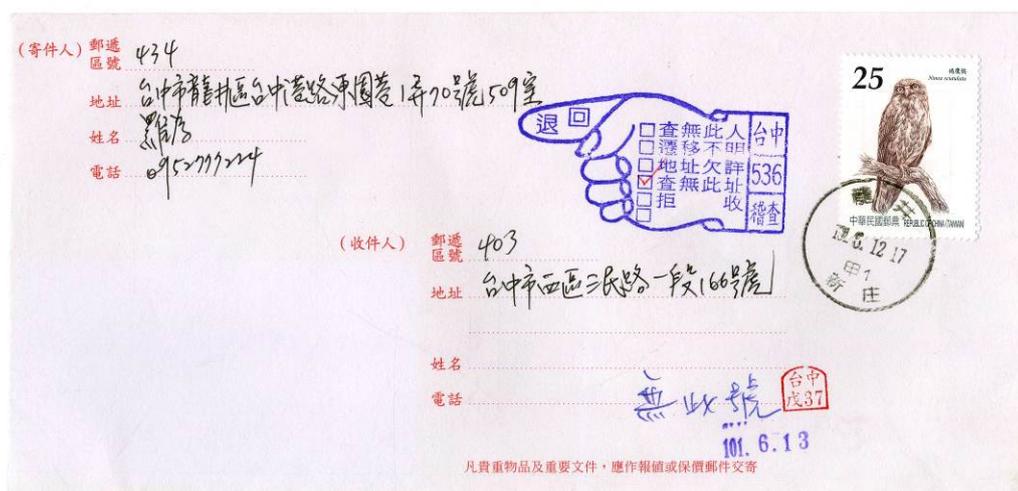


圖 29 羅為 〈編號06—三民路一段166號〉，2012，黑色中性筆、郵票、信封，11x22cm。

作品旁轉印於牆面的編號，編號為藝術家發現建物的時序，一旁的地址則是建檔時所使用的檔名，地址上的刪除線有著雙重的意涵，一是該建物已經於消失於現實之中，二則為個人作品完成的消除記號。展場也猶如個人電腦資料庫的後台，觀者必須透過這些線索進行串連。這一件件標示著不同門牌的物件，暗示了藝術家在這個再現的「想像」和「真實」情境之間有種隱晦的關係，這些「存在」更具體地指向時間與

空間將會產生的「現象」，這個現象便再現了那「真實的想像」。儘管都市的空間不斷更替，在城市中行走出自己的路程，在生命裡留下自己抵抗的軌跡，和與眾不同的空間經驗。

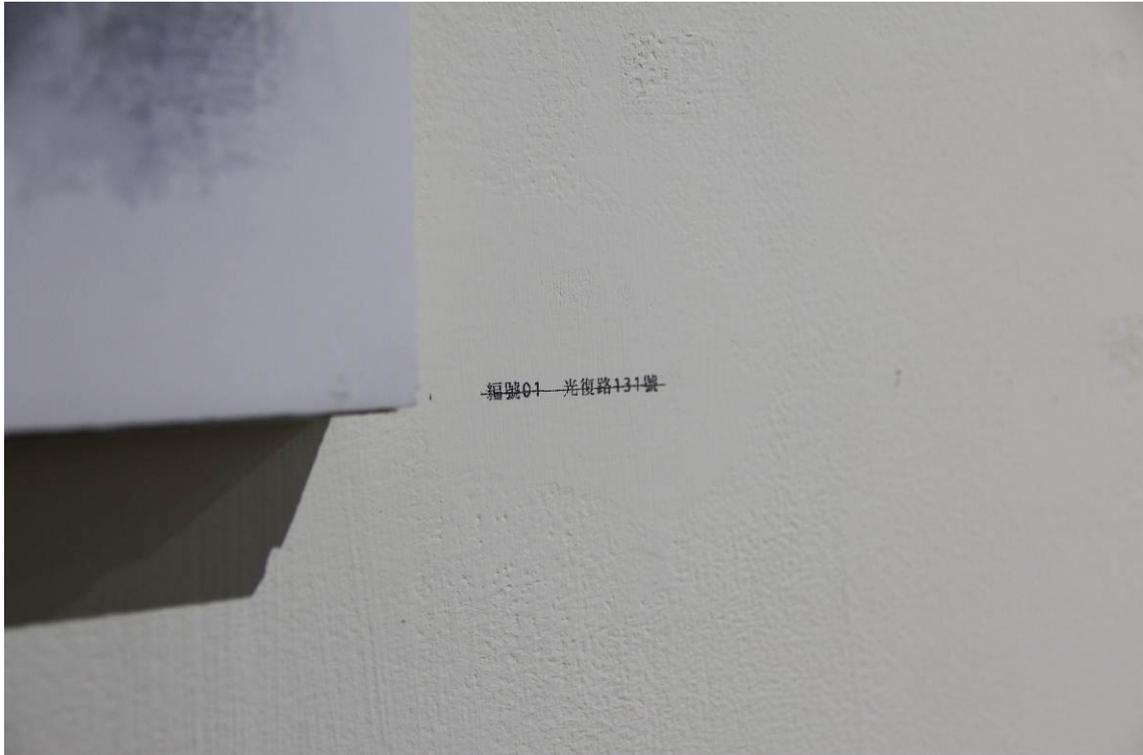


圖 30 東海大學藝術中心「再見」個展，轉印於作品旁的編號，攝於 2012.06.27

透過每項作品所提供的痕跡，彼此對照才能找到那位於網路上尚未被更新的建築遺像。所謂科技的「進步」，科技發展為我們的生活和精神人格帶來的「斷裂」，我們被這種樣態的科技技術、產品瓜分和延異，得以在虛擬之中，以不同的符號身分穿越同時間裡的不同時空，或同空間裡的異時性，但是那樣的碎裂狀態卻仍然給予我們生活於整體中的錯覺，「沒有科技，這個作品無法完成。」其製作過程與結果，已經如實反映了現代生活。

隨著時間的流逝，探訪先前的網路街景資料庫中的建築影像，發現部分街景已被網路更新，先前所居住的宿舍也因為區域性的地址變更，而有了新的門牌。



圖 31 舊宿舍的雙門牌，攝於 2012.11

截至 Google maps 2012.11.16

地址	再次網路街景探訪
編號 01 光復路 131 號	尚未更新
編號 02 成功路 271 號	遭受更新
編號 03 民族路 195 號	尚未更新
編號 04 府後路 20 號	尚未更新
編號 05 康樂街 19 巷 4 號	尚未更新
編號 06 三民路一段 166 號	尚未更新
編號 07 精明路 18 號	遭受更新
編號 08 民權路 314 巷 1 號	遭受更新
編號 09 民權路 314 巷 8 號	遭受更新
編號 10 梅川東路一段 73 號	遭受更新



圖 32 東海大學藝術中心「再見」個展，展場上視圖



圖 33 東海大學藝術中心「再見」個展，攝於 2012.06.27



圖 34 東海大學藝術中心「再見」個展，攝於 2012.06.27



圖 35 東海大學藝術中心「再見」個展，攝於 2012.06.27



圖 36 東海大學藝術中心「再見」個展，攝於 2012.06.27

第四章 結論

透過創作的勞動執行和身體感的察覺，探究當下時代共感與意涵，進而從自我身體意象的剖析與當下生活環境的共感經驗之中來作為創作的發展，並建構出個人創作語彙，透過創作系列之省思，形塑出個人創作上的價值觀。

一個城市的意象也絕非由個人觀感即可清楚表達，因為城市的魅力就在於它的多樣變化性格，不同的個體與同一個城市都有屬於各自經歷所摩擦出的火花。就算是同一個觀察者也不可能對該城市僅有產生單一層次的感受，因為城市本身就不是能夠得到固定意象的環境。因此，採取個人片段微觀的角度觀察城市，更新過程中逐漸消失的建築物，而進行創作研究。

網路街景雖然提供自身於街頭漫遊時的記憶回溯，也並非如同真實漫步在街頭中的實際經驗。在我使用網路街景的經驗中發現，操作網路街景進行前進和後退，行走的幅度是有所侷限的，並非實際街頭如實伸展的經驗。畢竟 Google 街景是由街景車紀錄拍攝，車和人還是有著移動速率上的差距，所以網路街影像上有著視角的限制。並且影像只能記錄下造形，卻無法記錄當下感受，所以我利用拍攝街頭照片和街頭實際走訪的經驗，彌補 Google 街景上使用的限制。

藉由創作行為的發生，撿拾先前所不被看重的事物，重獲新生般的被看見。並利用創作來回應漫遊街頭時的感受，唯有真實經歷發生，才能在生命中留下痕跡。作品從一開始的如實描繪建築到漫遊於城市空間中尋找逝去建築，並將資料蒐集過程轉化為藝術物件。在這些過程中的轉折，我雖然使用了很多科技設備輔助完成作品，但最終還是要透過人為重新整理這些資訊，配合我漫遊街頭時的記憶回溯，才能完整的使其發揮作用。雖然我無法改變它們遭受更新的命運，但透過這一連串的行動，卻讓他

們有機會被受到關注，將我所發現的一切，透過記憶保留於我的腦海之中。用身體的感受來強化記憶，加深於城市行走的記憶痕跡，並用來喚起我曾經所做過的一切。創作也為藝術家的種種行為留下了痕跡，透過其創作的過程，會成為作品的一部分，這些痕跡最後呈現的狀態，可能屬於一種藝術家創作之後，所留下的文本。

參考文獻

- 王受之 (2001)。《世界現代美術發展》。藝術家。
- 台北市立美術館 (2008)。《不設防城市、藝術中建築》。台北市立美術館。
- 何政廣 (2001)。《帕洛克》。藝術家。
- 郭藤輝 (1993)。《伊弗·克萊恩》。台北市立美術館。
- 黃文叡 (2002)。《現代藝術啟示錄》。藝術家。
- Doreen Massey (2009)。《騷動的城市》(王志弘譯)。群學。
- Italo Calvino (1993)。《看不見的城市》(王志弘譯)。時報。
- Norberg Schulz (1995)。《場所精神：邁向建築現象學》(施植明譯)。田園。
- Simon Parker (2007)。《遇見都市》(王志弘、徐苔玲譯)。群學。
- Tim Creswell (2006)。《地方：記憶、想像與認同》(王志弘、徐苔玲譯)。群學。
- Walter Benjamin (1998)。《迎向靈光消逝的年代》(許綺玲譯)。台灣攝影工作室。
- Walter Benjamin (2002)。《發達資本主義時代的抒情詩人》(張旭東譯)。臉譜。
- Willy Rotzler (1991)。《物體藝術》(吳瑪俐譯)。遠流。