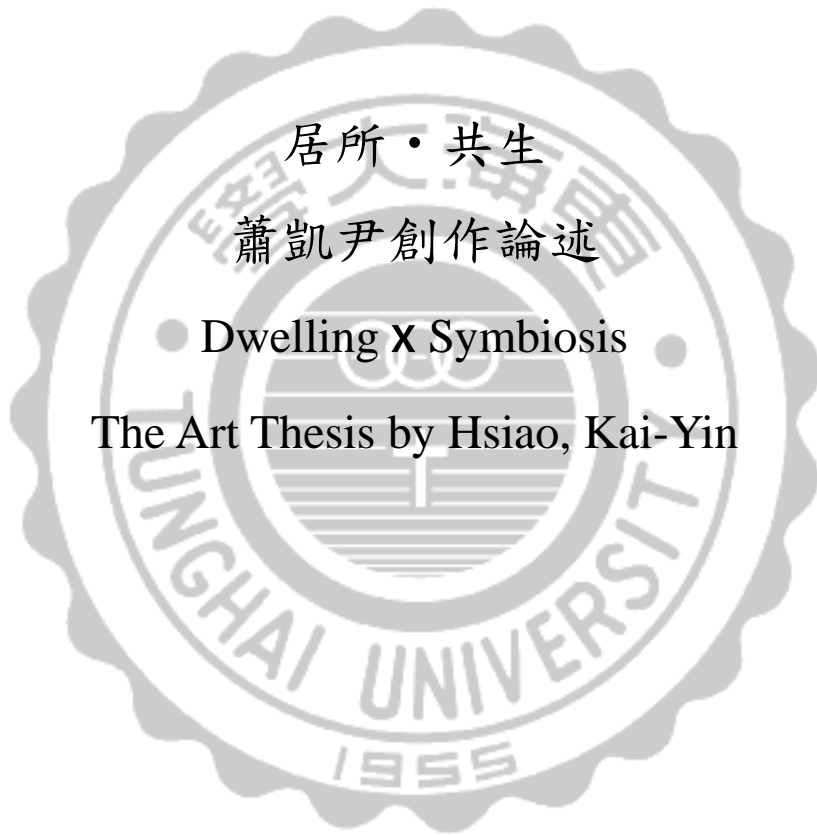


東海大學美術學系碩士班碩士學位

創作論述



居所·共生

蕭凱尹創作論述

• Dwelling X Symbiosis •

The Art Thesis by Hsiao, Kai-Yin

指導教授：林文海

研究生：蕭凱尹 撰

中華民國 102 年 6 月

# 東海大學美術研究所

蕭 凱 尹 君所撰碩士論文：

居所・共生-蕭凱尹創作論述

業經本委員會審議通過-----

碩士論文口試委員會

高 燦 興 (高燦興)

廖 秀 玲 (廖秀玲)

指導教授 林 文 海 (林文海)

系主任 林 文 海 (林文海)

中華民國 102 年 04 月 24 日

## 誌謝

我要特別感謝我的父親與母親，這些年來對我的鼓勵與支持，因為你們讓我有勇氣完成我的學業，還有我的老婆與孩子，給予了我生命的喜悅與感動。

感謝我的指導教授林文海教授，這些年來對我耐心教導，您往往能在關鍵的時間讓我走上對的道路；高燦興教授給我觀念與技術上的指導，您對於創作與教學的執著與認真，一直是我心中的典範；廖秀玲教授在我論文寫作期間，您給予我的建議與鼓勵。

感謝至今曾經幫助我與責難我的人，因為有你們，我才有成長與蛻變的機會。

## 摘要

創作的靈感源自於生活上的累積，「居所·共生」從尋找自身心靈的居所與歸宿，進而理解媒材本質並與其共生，透過創作實踐，將不同階段的生命經驗與創作思維揉合交織。

論文的主體架構：從第一章緒論談到創作背景與動機。第二章則以現代雕塑如何去思維形象作分析，並從中汲取創作上的養分。第三章創作理念，透過創作來轉化生活環境的觀察與想像，關注於空間的探索與思維。第四章創作方法與技巧地，闡述在創作實踐過程中，對於材質、技法與肌理的分析與探討。第五章作品分析，進一步的對作品做脈絡上的思考與閱讀。第六章為結論，說明面對創作的體悟與期許。

對我而言，真誠的對待創作，回歸到一種單純與樸實的方式，透過身體力行的創作方式，聆聽自我內在聲音，掌握那驅使你向前探索邁進的力量，是我在創作上的期許。

# ABSTRACT

Inspiration for creation comes from accumulation of living. “Dwelling. Symbiosis.” starts by seeking the dwelling and destination for my own soul and goes on to understand the essence of the medium materials and co-exist with them in an attempt to weave, through creation, my life experience of various stages and my creative thinking.

This paper comprises: Chapter 1, Introduction, relating the background and motives for the creation. Chapter 2 describes how to think about images and do analyses on modern sculpture and to absorb from it the nutrients for creation. Chapter 3, Ideal of creation, aiming to convert observation and imagination on the living environment by creation and focus on spatial exploration and thinking. Chapter 4, Methods and skills of creation, delineating the analyses and exploration in the materials, skills and textures in the course of creation delivery. Chapter 5, Analysis of the works, further contemplating and reading the context for the works. Chapter 6, Conclusion, describing my insight into and expectation about the creation.

On my part, facing the creation truly, reducing to a simple and true manner, and listening to the voice inside myself by way of hands-on creation to take control of the power that drives one to explore and advance is my expectation regarding creation.

# 目次

|                     |     |
|---------------------|-----|
| 誌謝.....             | I   |
| 摘要.....             | II  |
| ABSTRACT.....       | III |
| 目次.....             | IV  |
| 圖目次.....            | VI  |
| 第一章 緒論.....         | 1   |
| 第一節 創作背景.....       | 1   |
| 第二節 創作動機.....       | 2   |
| 一、生活場域的感受.....      | 2   |
| 二、材質的尊重與共生.....     | 3   |
| 第二章 現代雕塑中的形象思維..... | 4   |
| 第三章 創作理念.....       | 12  |
| 第一節 場域的想像與投射.....   | 12  |
| 第二節 形體的解構與重組.....   | 14  |
| 第三節 透視空間的探索.....    | 18  |
| 第四章 創作方法與技巧.....    | 21  |
| 第一節 媒材特性.....       | 21  |
| 一、作為工業使用鋼鐵材料.....   | 23  |
| 二、裁切後的剩餘材料.....     | 24  |
| 第二節 技法探究.....       | 25  |
| 一、切割與解構.....        | 26  |
| 二、焊接與建構.....        | 27  |
| 第三節 肌理思考.....       | 28  |
| 第五章 作品分析.....       | 30  |

|                |    |
|----------------|----|
| 第一節 淬.....     | 30 |
| 第二節 動・靜.....   | 40 |
| 第三節 場域・微觀..... | 56 |
| 第六章 結論.....    | 72 |
| 參考文獻.....      | 74 |

## 圖目次

|        |   |    |
|--------|---|----|
| 圖 2-1  | 羅丹〈巴爾札克〉, 1897, 青銅, 高 270cm.....                  | 5  |
| 圖 2-2  | 羅丹〈老娼婦〉, 1880-1883, 青銅, 青銅, 50×30×26.5 cm.....    | 5  |
| 圖 2-3  | 布朗庫西〈公雞〉, 1935.....                               | 6  |
| 圖 2-4  | 塔特林〈第三國際紀念塔〉, 1919-1920.....                      | 7  |
| 圖 2-5  | 畢卡索〈女人的頭像〉, 鐵.....                                | 7  |
| 圖 2-6  | 大衛·史密斯〈哈德遜河風景〉, 1951, 鋼鐵, 125.7x190.5x42.5cm..... | 8  |
| 圖 2-7  | 阿爾曼〈長期停車〉, 1982, 混泥土、汽車.....                      | 9  |
| 圖 2-8  | 塞撒〈喜卡壓縮〉, 1962, 鐵, 153×73×65cm.....               | 10 |
| 圖 2-9  | 塞撒〈鐵板〉, 1960, 鐵, 70x100cm.....                    | 11 |
| 圖 2-10 | 蕭凱尹〈記憶之流〉局部, 2010, 鐵, 120x180x35cm.....           | 11 |
| 圖 3-1  | 蕭凱尹〈場域·微觀 II〉, 2011, 鐵, 75x75x11cm.....           | 12 |
| 圖 3-2  | 蕭凱尹〈構逐〉, 2008, 鐵、杉木, 72x140x220cm.....            | 14 |
| 圖 3-3  | 蕭凱尹〈共生〉, 2009, 樟木、FRP, 165x165x60cm.....          | 15 |
| 圖 3-4  | 蕭凱尹〈共生·心靈的黎明〉, 2009, 樟木、檜木、鐵, 76x80x215cm.....    | 15 |
| 圖 3-5  | 蕭凱尹〈動與靜〉, 2010, 鐵, 80x108x20cm.....               | 16 |
| 圖 3-6  | 蕭凱尹〈無限的延續〉(右側), 2010, 鐵, 110x40x225cm.....        | 19 |
| 圖 3-7  | 蕭凱尹〈無限的延續〉(左側), 2010, 鐵, 110x40x225cm.....        | 19 |
| 圖 3-8  | 蕭凱尹〈場域·微觀 no.13〉, 2013, 鐵, 60x35x12cm.....        | 20 |
| 圖 4-1  | 鋼板鐵材.....   | 23 |
| 圖 4-2  | 竹節鋼筋.....   | 23 |
| 圖 4-3  | 不鏽鋼板.....   | 23 |
| 圖 4-4  | 工業裁切後剩餘廢料.....                                    | 24 |
| 圖 4-5  | 電離子切割.....  | 26 |
| 圖 4-6  | 氧乙炔切割.....  | 26 |



|        |   |    |
|--------|---|----|
| 圖 4-7  | 電弧焊接.....                               | 27 |
| 圖 4-8  | 氬焊.....                                 | 27 |
| 圖 4-9  | 切割焊接肌理.....                             | 29 |
| 圖 5-1  | 蕭凱尹〈淬 no.1〉，2013，不鏽鋼、青銅，12x7.5x9cm..... | 31 |
| 圖 5-2  | 蕭凱尹〈淬 no.2〉，2013，不鏽鋼，12x7.5x9cm.....    | 33 |
| 圖 5-3  | 蕭凱尹〈淬 no.3〉，2013，不鏽鋼，8x8x15cm.....      | 35 |
| 圖 5-4  | 蕭凱尹〈淬 no.4〉，2013，不鏽鋼，15x15x12cm.....    | 37 |
| 圖 5-5  | 蕭凱尹〈淬 no.5〉，2013，不鏽鋼，9x9x10cm.....      | 39 |
| 圖 5-6  | 蕭凱尹〈動・靜〉，2010.....                      | 40 |
| 圖 5-7  | 蕭凱尹〈動靜之間 II〉，2010，鐵，96x125x63cm.....    | 43 |
| 圖 5-8  | 蕭凱尹〈方、圓、角〉，2010，鐵，150x80x85cm.....      | 45 |
| 圖 5-9  | 蕭凱尹〈無限的延續〉，2010，鐵，110x40x225cm.....     | 47 |
| 圖 5-10 | 蕭凱尹〈綻放與消逝〉，2012，鐵，120x180x35cm.....     | 49 |
| 圖 5-11 | 蕭凱尹〈片刻之間〉局部，2012，鐵，120x180x35cm.....    | 50 |
| 圖 5-12 | 蕭凱尹〈片刻之間〉，2012，鐵，120x180x35cm.....      | 51 |
| 圖 5-13 | 蕭凱尹〈記憶・軌跡〉，2012，鐵，100x50x220cm.....     | 53 |
| 圖 5-14 | 蕭凱尹〈記憶・軌跡 II〉，2012，鐵，96x125x63cm.....   | 55 |
| 圖 5-15 | 蕭凱尹〈場所〉，2012，紙，現地裝置.....                | 57 |
| 圖 5-16 | 蕭凱尹〈場域・微觀 no.1〉，2012，鐵，65x50x16cm.....  | 58 |
| 圖 5-17 | 蕭凱尹〈場域・微觀 no.2〉，2012，鐵，75x75x11cm.....  | 59 |
| 圖 5-18 | 蕭凱尹〈場域・微觀 no.7〉，2012，鐵，65x50x11cm.....  | 60 |
| 圖 5-19 | 蕭凱尹〈場域・微觀 no.4〉，2012，鐵，91x58x13cm.....  | 61 |
| 圖 5-20 | 蕭凱尹〈場域・微觀 no.5〉，2012，鐵，40x70x25cm.....  | 62 |
| 圖 5-21 | 蕭凱尹〈場域・微觀 no.11〉，2013，鐵，40x60x15cm..... | 63 |
| 圖 5-22 | 蕭凱尹〈場域・微觀 no.6〉，2012，鐵，50x50x14cm.....  | 64 |

|        |  |    |
|--------|--|----|
| 圖 5-23 | 蕭凱尹〈場域・微觀 no.9〉，2012，鐵，50x50x6cm.....    | 65 |
| 圖 5-24 | 蕭凱尹〈場域・微觀 no.12〉，2013，鐵，50x50x9cm.....   | 66 |
| 圖 5-25 | 蕭凱尹〈場域・微觀 no.13〉，2013，鐵，60x35x12cm.....  | 67 |
| 圖 5-26 | 蕭凱尹〈場域・微觀 no.17〉，2013，不鏽鋼，30x30x8cm..... | 68 |
| 圖 5-27 | 蕭凱尹〈場域・微觀 no.16〉，2013，不鏽鋼，35x35x9cm..... | 68 |
| 圖 5-28 | 蕭凱尹〈場域・微觀 no.24〉，2013，不鏽鋼，50x50x9cm..... | 69 |
| 圖 5-29 | 蕭凱尹〈場域・微觀 no.25〉，2013，不鏽鋼，50x50x8cm..... | 69 |
| 圖 5-30 | 蕭凱尹〈窗〉，2013，不鏽鋼、鐵，30x30x6cm.....         | 71 |

# 第一章 緒論

## 第一節 創作背景

做為一位創作者，我時常對自己提問：「創作對於我來說是什麼？」。在求學過程中學習了各種創作技法與美學觀念，隨著自己創作經驗的累積，卻發現技法與美學觀念雖然給了我很多養分，豐富了我的視野，但是卻不能夠貼近我心中對於藝術的期盼，因而開始審視自我的創作過程，聆聽自己心中對於創作真正的想法，也不停地做了許多創作上的嘗試，在這樣的一個徬徨找尋的過程中，隨著時間的累積，逐漸體悟到創作的過程是一種找尋、認識自我的方式。

創作時親手操作的那份真實感受，深深地吸引著我，當焊條透過焊槍隨著我手中的律動，在鋼板上產生出火花與焊痕，心中的想法與材質也展開了直接地對話。在這樣一個金屬高溫熔接的操作過程中，其實是相當辛苦的身體勞動，每一次的創作總是讓我筋疲力盡，但是卻能夠帶給我精神層面的滿足，也觸動了我心中對於創作的渴望，我也確立了對於鋼鐵媒材的執著與熱愛。

能夠貼近材質的紋理、溫度與氣味，身體力行的創作方式，這些都能夠使我的思緒沉澱，我喜歡感受、觀察自身所居住環境與空間，長期的觀察與累積提供了我創作時的養分，透過創作的實踐將其揉合轉化成為我的藝術創作語彙。

## 第二節 創作動機

### 一、 生活場域的感受

回想自我的成長經歷，從高中之後到研究所都是離鄉背井至外地求學，在這樣不斷遷徙往返的求學過程中，生活環境與空間也往往隨著求學生涯而改變，但也因為這樣的一個緣由，對於新的生活環境的觀察與探索開始成我生活的一部分。

我喜歡觀察生活周遭環境，感受城市之中細微的改變，時常在街上行走時會突然發現自己雖然身處不同城市，但是城市之間卻有著共同的空間氛圍與構成，這也讓我陷入不知身處於何處的時空錯亂之中。有時候，隨著季節的光影變化，開啟了我記憶中抽屜；有時是一種氣味或是影像，許多的往日情感與記憶也因此一一浮現心頭。

有了這些經驗後，開始意識到自身所居住環境對於我的影響，我的思緒時常受到環境的牽引，隨著求學時間的增長，更加的讓我感受到寄居外地的游離與不確定感，試圖尋找心靈的歸宿。

在東海大學求學期間，東海夜市的巷弄之間成為我每日的必經之地，從一開始的陌生到現今熟知其中的每一條路、每一棟建築，我也開始將生活周遭的記憶試圖透過創作的轉化來呈現。

## 二、 材質的尊重與共生

在雕塑創作的過程中，我時常思考雕塑的本質是什麼？在工作室中時常面對許多經年累月所留下的各種材料，乾枯的泥土、鏽蝕的鐵材、木材的碎片、翻模後的玻璃纖維，都具有特殊的色澤質感，但是要如何將他們轉化創作成為作品，在創作時保留下材質本身所具有的力量與特色，是我不停思維的一項重要課題。

在每一次的創作實踐中，在雕塑創作的加法與減法之間，試著不破壞材質原有的特性，開始學習應該如何與材料共生，在我的作品中不只是傳達自我對造形的追求，也保留了使用鋼鐵作為創作媒材的意義，我體悟到了這樣的意義後，也開始研究我如何透過在創作的過程中，進而與材質之間達到一種較為平衡的狀態。

## 第二章 現代雕塑中的形象思維

隨著形式與空間的開展，雕塑除了不再受限於特定形式材質外，也不再以特定的主題對象來創作描寫，轉而對於材質本質與內在精神加以探索，雕塑從原本對於物質的雕刻與塑造，發展成為概念與觀念性表述，並融入許多創作形式與方法於其中，也發展出更多觀念性與衍生性的雕塑。

「自從十九世紀後葉起，至二十世紀初，雕塑的意象、趣味、風格以及主題 等等，逐漸由唯美人體走向人性的真實表現，然後又經過結構性的發展，並且朝向抽象造型前進。雖然在二十世紀裡仍有許多人物或動物的作品，然而這些作品至少也都以力、量、材質、感覺或想像等精神意涵作為造形的主要方向。<sup>1</sup>」

羅丹(Auguste Rodin, 1840—1917)開啟了現代雕塑嶄新的一頁，雖然羅丹承襲了以往雕塑中的重要主題-人體，但他以一種革命的姿態重新定義了人體形象的雕塑，從他的作品〈巴爾札克〉(圖 2-1)中可以看出不同於以往對於人體結構的關注，而是研究巴爾札克身為一位詩人的形象，他將生命帶入作品中，重塑了作為一位詩人的心理狀態，這裡可以看出羅丹並不只是在塑造人體，他擺脫過去對於真實形象的再現，轉而著重於內在精神的形象思維中。

---

<sup>1</sup>高燦興(1999)。〈談二十世紀的現代雕塑〉載於國立歷史博物館編輯委員會編輯，《1901-2000 中華文化百年論文集》(507-533 頁)。台北：國立歷史博物館。p514。



圖 2-1 羅丹 〈巴爾札克〉，1897，青銅，高 270cm

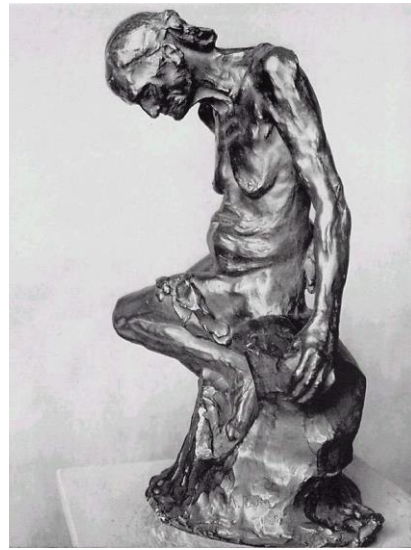


圖 2-2 羅丹 〈老娼婦〉，1880-1883，青銅，50×30×26.5 cm

從對於形象的再現，讓我想到溫克爾曼(Winckelmann，1717-1768)在其希臘美術模仿論中，談到藝術家如何透過模型測量方法來達到作品製作的準確性：

「米開朗基羅之所以準確的製作出雕像，是因為依據自己獨自發明的方法，使得他擁有從容的時間準確的觀察方法，觀察放置模型的水槽中的水量減少情形。<sup>2</sup>」

這是一段關於米開朗基羅(Michelangelo，1475-1564)如何用方法來準確地測量雕刻的一段敘述，由此可以看出當時對於模仿的一種嚴謹，透過各種的測量方法來達到對於形象的一種準確性，這是屬於當時的一種古典精神，是當時雕塑對於理想美與自然美的一種崇高追求，對比由羅丹手中所捏塑出的形象，在意的不是透過準確測量來模仿再現對象物，而是透過雙手所捏塑的粗曠痕跡中，帶有其強烈的個人意識與情感，我們可以從〈老娼婦〉(圖 2-2)這件作品中看出，透過手的捏塑，傳遞出的不是人體結構與姿態線條的美感，我們可看到一種人性的真實，將靈魂從雕塑中解放出來。

---

<sup>2</sup> Johann Joachim Winckelmann。《希臘美術模仿論》(潘潘譯)。台北：典藏藝術家庭有限公司。(2006) p172。

布朗庫西(Brancusi Constantin, 1876-1957)對於造形有著獨特的感受力，並對造形有著深入的探究，也對於後來有著深遠影響，正如高燦興先生在〈談二十世紀的現代雕塑〉文中提到：

「布氏曾經面對著自家庭院裡長方形石材之力與美讚賞不已，他甚至認為該長方形石頭本身已經是一件完美的雕刻。<sup>3</sup>」

從這裡看出布朗庫西對於材質本質的探究，關注了材質原始具有的力量，他的作品將造型簡化到最純粹的狀態，藉由不同材質的堆疊達到作品造型的安定與平衡，並突顯了不同材質間各自的肌理與質地。



圖 2-3 布朗庫西〈公雞〉，1935

各種藝術主義思潮逐漸的成形，雕塑脫離了以人體作為表述，不再是單一物體的呈現，轉而延伸擴展進入到空間，立體派畫家首先以二度空間的繪畫，表現三度空間的結構於畫面中，也引發了馬勒維基 (Malevich, 1878—1935) 對於結構的思考，他認為結構是最純粹、單純的造型，帶動了結構主義 (Constructivism) 的產生，康丁斯基 (Wassily Kandinsky, 1866 -1944) 開始以抽象理論進行教學與創作研究，以：點、線、面概念回到造型最本質狀態來重新思考創作，塔特林 (Vladimir Tatlin, 1885—1953) 開始利用玻璃、金屬、電線、木材等工業材料來創作抽象性雕塑，他的〈第三國際紀

---

<sup>3</sup>高燦興 (1999)。〈談二十世紀的現代雕塑〉載於國立歷史博物館編輯委員會編輯，《1901-2000 中華文化百年論文集》(507-533 頁)。台北：國立歷史博物館。p513。



念塔〉(圖2-4)也成為構成主義的重要代表作品，畢卡索(Picasso,1881－1973)透過剛薩雷斯(Julio Gonzalez, 1832-1896)在技術上的協助，以金屬焊接技法創作出〈女人的頭像〉(圖2-5)等等許多作品，之後剛薩雷斯深受畢卡索的影響，接續創作了許多以金屬直接焊接的作品，使用零件之間的組合焊接，沒有更多創作上的突破，他們開啟了以金屬作為直接雕塑的先驅，這時期的結構性雕塑也逐漸脫離以特定材料雕鑿或塑造方式，轉而以木材、金屬等材料建構成形。



圖 2-4 塔特林〈第三國際紀念塔〉，1919-1920。

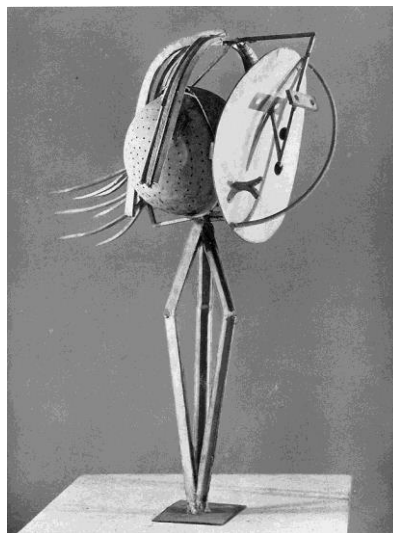


圖 2-5 畢卡索〈女人的頭像〉，鐵，1929-30

大衛·史密斯 (David Smith, 1906-1965) 於 1930 年左右受到畢卡索與剛薩雷斯的影響，也開始創作鋼鐵熔接作品，他的創作始終是處於建構的方式與過程，〈哈德遜河風景〉(圖 2-6) 這件作品中，以線性元素與幾何造型組構，作品於空間之中，透過固定的觀看位置，回到平面繪畫式的構成，當變換了視點角度，哈德遜河之風景也隨之消失，僅剩餘單薄的鐵片，雕塑的三度空間性在此模糊了，扁平的抽象形狀和構圖仍然指向繪畫平面的方式—固定的觀看位置和二維到三維空間的模糊性<sup>4</sup> 這是大衛·史密斯對於形象再現的一種思維方式，使我們意識到二度繪畫與三度雕塑之間的關聯性，將三度空間做為畫布，呈現出另一種觀看思維方法，不僅是透過視覺的，同時以身體經驗來與作品產生連結，這種與平面繪畫的連結關係時常出現在史密斯的雕塑中。

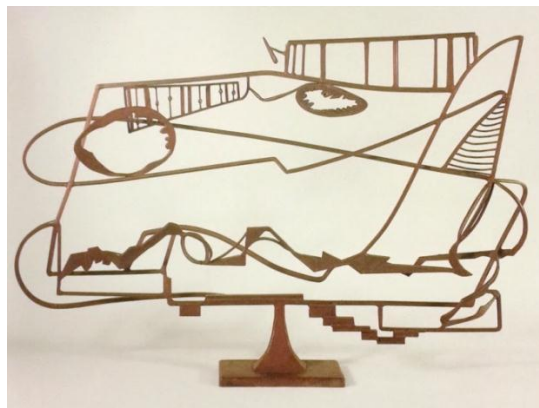


圖 2-6 大衛·史密斯 〈哈德遜河風景〉，1951，鋼鐵，125.7x190.5x42.5cm

大衛·史密斯運用焊接技術中快速且容易修改等特性，來進行創作上的實驗，同時不斷的修改與調整，如同藝術家所言：

「我不是很有意識，或是很有特別的自信去創作一件雕塑作品，而總是敞開了修改，產生新的聯想。這是一種慶典，一種令人吃驚的慶典，而不是排隊演練的那種慶典。<sup>5</sup>」

<sup>4</sup> Jonathan Fineberg (2006)。《一九四零年以來的藝術：藝術的生存策略》(王春辰、丁亞雷譯)。北京：中國人民大學出版社。(1994) p152。

<sup>5</sup> 同上註，p149

上述說明了創作過程中大衛·史密斯與作品之間的對話關係，體現了他對創作的態度與觀念，也給予我相當大的啟發，在面對創作時應該始於何處，又該走向何處，開始與結束之間，一切都源自於藝術家的判斷，如同高燦興先生所言：

「將熔接鋼鐵當作是一種“物質與心靈間的結構過程”<sup>6</sup>。」

藝術家從創作過程中去搜尋、並發現驚奇，在不可預期的狀態下打開靈感的泉源，造型在空間中產生，該如何繼續，是隨機性的、奔放的、浪漫的，透過一個不斷自我辯證的過程，達到藝術創作的極高境界。



圖 2-7 阿爾曼〈長期停車〉，1982，混泥土、汽車

新寫實主義（Nouveau Réalisme）雕塑家如阿爾曼(Fernandez Arman,1928-2005)將吉他、提琴、木製家具等現成物原有的形體加以分割破壞，再重新組合，這是一種解構到建構的過程，阿爾曼也善於透過同一物件的集合重新賦予新的意義，〈長期停車〉(圖 2-7)將汽車以混泥土灌漿結構，以幽默的方式來為當時代的工業發展塑造一座紀念碑。

---

<sup>6</sup> 高燦興（1991），〈熔接鋼鐵的現代雕塑〉，《現代美術雙月刊》，35(3)，頁 54。



圖 2-8 塞薩 〈喜卡壓縮〉，1962，鐵，153x73x65cm

塞薩（César Baldaccini, 1921-1998）〈喜卡壓縮〉（圖 2-8）將廢棄汽車壓縮成為金屬方塊量體，壓縮過後去除了原本的意義，重新的賦予了新的意涵。

接觸，才是真正的了解材質，盡其官能性地使用物質，卻經由工業化的操作過程，使創作遠離智識而偏向無機性，這正是塞薩的創作邏輯（「當我對材質說話時，一切材質都變的珍貴……。」）<sup>7</sup>

塞薩以汽車壓縮來突顯當前工業發展的趨勢與反思，或是以廢棄鋼鐵重新的焊接建構，成為我將雕塑從純粹造型追求轉向時代精神思維的良好典範，而他作品中的形體組構與充滿粗曠的焊接紋理，則讓我明瞭鋼鐵作為一種雕塑材料的更多可能。

---

<sup>7</sup> 法蘭斯瓦·巴黑著，林其蔚譯，〈塞薩——一位爭議性的雕刻家〉，《藝術家259期》，台北：藝術家出版社，1996/12，p270。



圖 2-9 塞撒 〈鐵板〉，1960，鐵，70x100cm，《塞撒回顧展 1948-1996》，頁 87

回溯了現代雕塑幾位藝術家對於造型與材質上的不斷突破，開拓了雕塑創作表現的可能性，不再局限於原有物體中形體的造型意象，轉而關注其材質自身本質的力量，從雕塑發展脈絡中去搜尋與學習，成為了我在創作時的養份，讓我思考到面對創作是否應該結合了創作者當前時空背景與環境的時代精神特性，我想這正是身為一位藝術家所能掌握的，也是面對創作時所應該具有的敏感度。

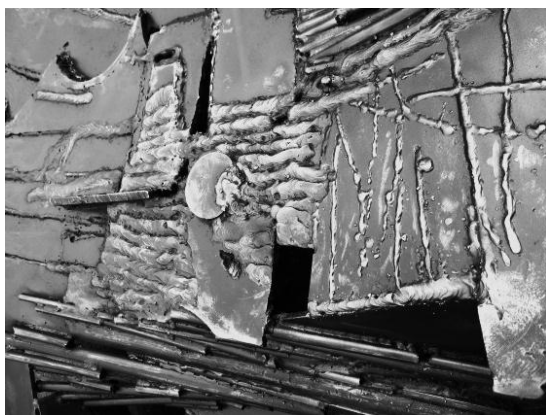


圖 2-10 蕭凱尹 〈記憶之流〉局部，2010，鐵，120x180x35cm

## 第三章 創作理念

### 第一節 場域的想像與投射

我對於生活中周遭環境所感受與觀察，隨著時間的累積內化為心境上的一種體悟，透過場域這一主題的設定給予我在創作時的切入點，以場域來呈現我心中對於生活環境空間的一種想像與投射，將身處居住城市街道與建築物中的身體與視覺經驗，及自身所感受到的疏離感，透過創作的實踐過程，重新梳理自己的身體經驗與心境體悟，思索著我存在於空間中的尺幅，也是身體經驗的一種再現。

從 2011 年開始，場域微觀一系列的作品開啟我對生活場域的關注，透過生活中對於所居住都市環境、空間的感知與視覺記憶，以一種微觀的姿態，試圖透過此一一系列的創作來轉化，貼近自我內心的視象。

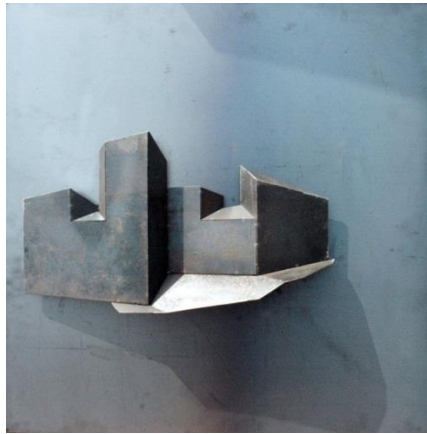


圖 3-1 蕭凱尹 〈場域·微觀 no.2〉，2012，鐵，75x75x11cm

以自身生活於都市之中的視覺經驗出發，透過創作來轉化，它可以是投射了城市空間中的某個角落、觸碰到觀者的一種視覺經驗，進而與記憶產生聯結，一種似曾相似的感受，是發生在我們所居住與生活的周遭，生活於現今環境的人們的共同記憶，

是視覺到觸覺的一種轉換，也是另一種觀看空間的可能與凝視。赫伯特·里德(Herbert Read)在《形象與觀念》一書，為藝術活動形成內在的無形感覺所做的說明：「藝術活動乃是使那些重要的或象徵的形，從無形的感覺領域中，具體化出來<sup>8</sup>。」，這是藝術家從無到有的創作過程，藝術家對生活環境的視覺記憶，根據自我感受與經驗而有所體悟，透過藝術創作過程中藉由表現的形式、材質的語彙與性格，進一步的將感受具體化呈現，對藝術家創作而言，這是一種由內化到外顯的過程，精神意志的抒發，這是重要且具有象徵意義的。

在作品建構過程，透過城市形象的思考轉化，所再現的並不是原本都市形象面貌，或是建築的結構特徵，而是我心中對於都市意象的一種感知再現，不斷地審視深埋內心對於城市所給予我的疏離感，通過創作中的實踐過程後所展現出的意象，是我精神思辯之後的產物，我彷彿見到一座堅固的居所，彌平了也滿足了我心中所欠缺的那份歸屬感。

---

<sup>8</sup> Herbert Read (1976)。《形象與觀念》(杜若洲譯)。台北。頁3。

## 第二節 形體的解構與重組

創作至今，作品從對於人體意象的傳達轉變為純粹幾何造型的探索，其主題設定以人與環境的共生關係至今轉化成對於生活場域的一種微觀，這都源自於自我生活環境與心境上的改變。在累積了相當的創作歷程與厚度，經歷了不斷自我剖悉與辯證的過程，才逐漸開始有一條較為清晰的思路。本章節擷取 2008 年至今創作階段之作品作為分析，期盼能對於自我創作的脈絡做一次較為完整的串聯與整理。



圖 3-2 蕭凱尹 〈構逐〉，2008，鐵、杉木，72x140x220cm

2008 年，我開始以一系列的人體動態素描作為主題，將其轉化為三度空間之雕塑，〈構逐〉(圖 3-2) 材質以鐵材焊接組構而成，作品表現了以人為主體的奔跑姿態，試圖捕捉瞬間的人體造型變化，其中鋼鐵的構成方式也如同學習雕塑過程中以泥土塑造，從無到有的堆砌過程，逐漸完成摹寫之對象，這階段的作品還是著重在人體形象的追求，首次嘗試以鋼鐵材料創作，由於操作技術的生澀，也只是停留在造型的再現。

2009 年開始以回收剩餘木料來作為創作媒材，思考如何能夠化腐朽為神奇，嘗試了以 FRP 作為木材的支撐結構，〈共生〉(圖 3-3) 探討著自身與土地之關係，透過站立於土地之上的人物形象，述說著人與環境彼此互相依存，共生共榮的關係。





圖 3-3 蕭凱尹 〈共生〉，2009，樟木、FRP，165x165x60cm

〈共生·心靈的黎明〉(圖 3-4) 開始嘗試使用樟木原木來進行雕刻，不同於〈共生〉材料大都呈現片狀、塊狀，能夠直接以拼組方式構成，原木則必須透過鏈鋸切削來雕刻出造型，將鏈鋸切削過程所產生的粗曠肌理保留，並透過如雕刻刀、刨刀等手工工具刻、鑿、刨、磨等過程，來對木材表面質地做細部整理，這是第一次對於木材質有更深入的觀察，並且試著透過卡榫方式一塊塊拼接而成，在面對整棵原木這樣的一個雕刻與思維過程中，開始感受到雕塑創作中對於量感、體積的詮釋，也重新地看待媒材的本質性格，此階段創作主要還是依附在人體的造型表現，作品中還是試圖以雕刻方式來形塑面貌，對於材質或是技法仍處於摸索嘗試階段。



圖 3-4 蕭凱尹 〈共生·心靈的黎明〉，2009，樟木、檜木、鐵，76x80x215cm

在 2010 年之後，隨著〈共生〉幾件作品在創作過程中的摸索實驗，對於木材，鋼鐵等材質本質上有了更深一層的了解與認知，技術層面也累積了相當的實務經驗。在創作上所使用的木材來源一直都是源自於東海校園中的樹木，隨著作品製作的消耗，木料的取得不易，但對於創作心中又有著一份熱切的渴望，遂開始嘗試以較易取得的鋼鐵廢料來進行創作，重新的回到鋼鐵材質作為媒材，鋼鐵廢料給予了我很大的驚奇，鋼鐵中廢料時常是經過切割後所剩餘的材料，卻也因此而保留了原始的粗糙，使得廢料具有豐富的肌理質感，經過焊接的重新組構後，顯現出金屬特有的觸覺肌理。

在作品成形的過程中並不是先經由草圖的繪製發想，而是從廢料中去搜索，發現適當的材料來進行作品的組構，在這個階段的我在面對造型上有了不同的思維方式，不再是透過人體等形象，而是隨著創作時的心境感受與材料的啟發來進行，這樣的一個過程之中，給予我在創作上很多的能量，使我不再感受到拘束，也開始了我對於鋼鐵材料的熱衷。

鋼鐵廢料的搜尋與取得雖然為我開啟了對於材料本質肌理的關注，在經過一系列的嘗試後，卻感受到太過於聚焦在材質質地上的細微表現，忽略了雕塑中主體與空間的關係，更拘束了創作時更多的可能性，也因此開始重新思索並審視自我的創作。



圖 3-5 蕭凱尹 〈動與靜〉，2010，鐵，80x108x20cm

〈動與靜〉(圖 3-5) 探索的形體之間的組構，跳脫了對於材質的關注後，開始正視造型結構在空間中的存在，透過鋼板的切割組構，思考如何從二維平面的板材透過線的分割，進而在三維空間中呈現出體的概念，也就是從這個階段開始我對於形體的關注。

經由不同角度與視點的觀看，產生二維與三維之間的辯證關係，原本是面的形體也可以轉變為點，在這種對於點、線、面、體的思索過程，感受造型線條的張力，開始進入到一種純粹的造型追求，並且搭配鋼鐵材質的金屬特性讓媒材本質展現，不同於以往的只是在塑造媒材，而是試著學習如何順應著材質特色結合自我造型語彙，透過繁複的透過切割、鍛敲，焊接等金屬組構過程，到最後的研磨拋光，一連串的與材質互動對話，也啟發了更多創造的可能。

回溯自我作品創作脈絡，從人體形象由素描轉化到雕塑的過程，逐步的探索嘗試，思考了材質本身所具有的肌理質地與量感，透過創作中的判斷來保留媒材自身所具有的材質語彙，回歸到材質本質來重新審視創作，形式上抽離了可辨識的人體形象，轉而聆聽內在精神的聲音，順應自我在當下的心境與感受進行創作，作品不再是明確的再塑造形象，開始以抽象的幾何構成的組構來進行自身的創作思考，也是對於自己在創作上的解構與重組。

### 第三節 透視空間的探索

空間，一直是我在創作時所關注與思考的課題，空間是具有虛實、遠近、大小、流動、穿透、內外等等許多概念的構成，並延伸出許多不同的觀念與思維，雕塑以物質的形態存在於空間，並在其中營造出另一種雕塑空間。

我思索著雕塑如何能夠在空間之中存在，在創作時試圖透過建構來產生造形、量感等各種形式方法來探索空間。侯宜人在其《自然·空間·雕塑》書中談到我們如何感知空間：「我們經由感覺、知覺和理解，並接受材料、空間、形式和內容的影響，再經由觸覺、視覺和聲音達到對三度空間造型的認識，這就是我們知道的真實。<sup>9</sup>」創作者透過自身所感受到的真實空間，在這一層的基礎上來進行空間的再一次詮釋，中間加入了創作者自身對於空間的衍生想像，如何在空間之中做出取捨，該是增加或是去除，最終形成一個與真實空間相互連結的雕塑。

在鋼板材料的切割組構過程中，如何透過不同視點與角度的觀看，藉以在空間中呈現出不同的造型意象，是我一直思索與嘗試的課題。雕塑是存在於三度空間之中，一種空間的包覆與被包覆的狀態，在平面繪畫中以點連接成為線，線結構成為面，我的創作則是透過面在空間之中構成體，成為多個量體組構的幾何抽象雕塑，觀者透過特定角度的觀看之下，量體消失了，反而呈現出與平面繪畫相同的特徵與連結，一種面與面的平面抽象造型語彙。

---

<sup>9</sup>侯宜人（1994）。《自然·空間·雕塑》。台北：亞太圖書有限公司。65頁。

〈無限的延續〉(圖 3-6)(圖 3-7)以三角形鋼板進行組構，面與面結構出量體，經由特定的角度觀看，呈現出兩面三角形藉由一點的連結，此時立體感消失了，只留下純粹造型的組構，透過此形式手法，形塑出幾何形體在空間中的造型張力。



圖 3-6 蕭凱尹 〈無限的延續〉(右側)，2010，鐵，110x40x225cm



圖 3-7 蕭凱尹 〈無限的延續〉(左側)，2010，鐵，110x40x225cm

我們每天居住並穿梭於各種不同的生活空間之中，卻不見得能對空間有所感受，〈場域·微觀〉這一系列作品中，以二度思維的點到線的連結構成為面、再藉由面與面之間的組合構成為三度空間中的體積，形成介於二度與三度空間的曖昧性，經由正面的觀看產生出視覺上的透視感，但其實作品如同浮雕的概念，是一種經過壓縮後的微妙空間，我藉由這樣的一種拼湊組合之間的研究過程，試著梳理自身對於空間的一些看法，這是我對於空間的探索與思維的方式。

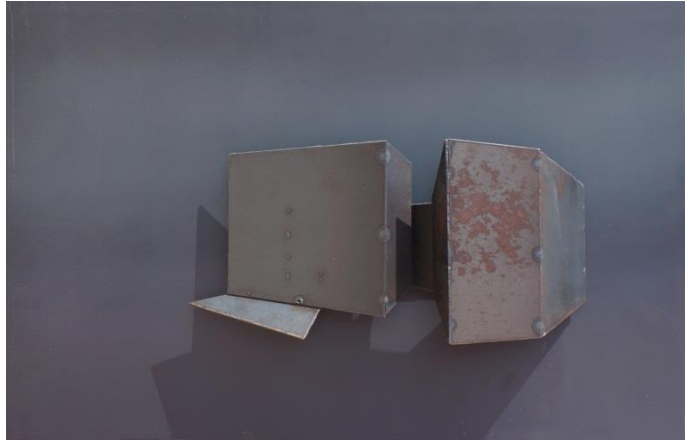


圖 3-8 蕭凱尹 〈場域·微觀 no.13〉，2013，鐵，60x35x12cm

在〈場域·微觀 no.13〉(圖 3-8)這件作品中，所建構的量體與底板保持了距離，平整的底板象徵了另一種空間的生成，它支撐了上方量體的重量，延伸出對於空間的暗示性，若是少了底板的空間，所建構出的量體將會失去其意義，削弱了對於空間的想像，由此可見整件作品的構成位置，從長方形底板到由幾何鋼板所構成量體，每一線條的生成都有其對應位置的相對關係，兩者是密不可分的，這是對於空間的一種去除，回到最單純的造形思維，以幾何形體與透視法來對空間做出詮釋。

以這樣的方式來打破二度空間的框架，延伸進入到三度空間，重新思考了平面到立體之間的概念，由幾何造型鋼板組構成的量體，透過單一視點的觀看產生了透視感，藉由透視來產生景深，並延伸進入了另一種空間氛圍，也因此帶出了觀者的視覺記憶與之產生連結，一幕幕似曾相似的場景便浮現眼前。

## 第四章 創作方法與技巧

### 第一節 媒材特性

英國藝評家赫伯特·里德(Herbert Read)在其著作《現代雕塑史》中，以「新的鐵器時代」來對當時雕塑家普遍以金屬為創作媒材使用做出觀察，也反映了工業時代背景下的特色，鋼鐵成為當時許多藝術家所創作之素材，回溯以鋼鐵作為媒材的藝術家如大衛·史密斯、塞薩、賽拉等，都是透過鋼鐵來結合自身的藝術精神語彙，創作出現代雕塑時期無數精采的作品。

從時代發展脈絡來看，鋼鐵大量在工業之中，其所具有的時代性不言而喻，而鋼鐵其富有延展性及可塑性，在透過切割、焊接、鑄造等過程中，得以展現豐富的材質表情，結合了鋼鐵本身具有的時代性意義與豐富的材質語彙，它是以「再造」的觀念去超越「物質」而達到「精神」上的領域<sup>10</sup>，透過藝術創作過程的轉化成為藝術家獨特的藝術語彙。

大衛·史密斯(David Smith, 1906-1965)在1930年左右在雜誌《藝術叢刊》中見到畢卡索與剛薩雷斯的鋼鐵雕塑，他曾回憶道：「我了解到那是用鋼材做成的，這種材料和設備過去只意味著體力活和一種賺錢能力」，史密斯意會到鋼鐵不僅僅是純粹的工業用途，它還具有其他的可能性，因此啟發了走向鋼鐵雕塑創作的道路。

---

<sup>10</sup>高燦興(1991)，〈熔接鋼鐵的現代雕塑〉，《現代美術雙月刊》，35(3)，頁55。

以鋼鐵作為創作媒材時，常常會遷就於對鋼鐵所具有的刻板印象，總是認為它是用於機械建築等等的工業性用途，鋼鐵媒材也總是呈現出無機冰冷的幾何造形，往往因此限制住創作的方向，要如何突破材質自身所具有的強烈個性，這件事總是困擾著我，隨著創作經驗的累積，對於鋼鐵的看法也隨著改變，開始能夠更加輕鬆的面對創作，不是拘泥於表面的形式，如同大衛·史密斯對於鋼鐵的體悟，他看到了鋼鐵可以做為藝術的可能性，對於一位創作者來說，這樣的一種體悟是相當重要的，面對媒材該如何理解與對待它，不見得要強硬地將其塑造成自己所想，能夠善用材料本身的特性來創造，才能夠突破自身與媒材之間的隔閡。

鋼鐵做為一種工業上使用材料，廣泛的運用在機械、造船、火車、與建築等等各種實用功能用途上，鋼鐵材料的取得也因此相對多元與便利，我在創作上所使用的鋼鐵材料有下列兩種：



## 一、作為工業使用鋼鐵材料

鋼鐵材料一般常見為低碳鋼：如編號 CNS SS400 與不鏽鋼：如編號 304、308、316L 等，因應其不同用途與功能以編號做為區隔，鋼鐵做為工業上使用具有制式規格的如鋼板、鋼管、H型鋼與鋼筋、鋼棒等。



圖 4-1 鋼鐵板材



圖 4-2 竹節鋼筋

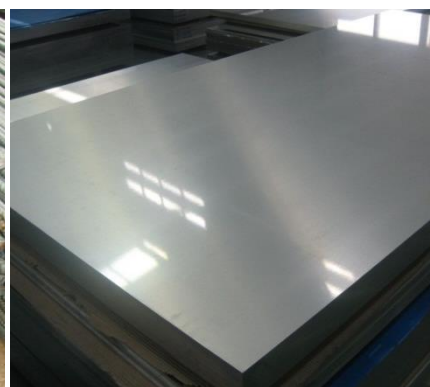


圖 4-3 不鏽鋼板

在創作時每種鋼鐵材料皆有其特性與功能，鋼板因應工業上使用需求而具有各種的厚薄規格，且各種大小尺寸完備，其材料特性為平整，易於作造型的切割、鍛敲與焊接；鋼管、H型鋼、角鋼則可以應用於作品中需要結構與支撐的部分，來達到結構上強化的目的；鋼筋與鋼棒可以敲打折彎成曲面造型，或是透過排列焊接形成獨特的造型，如何理解以上的各種不同屬性之材料與規格，則必須透過不斷搜尋與嘗試，才能善用於其各自特色並將其應用於作品之中。

## 二、裁切後的剩餘材料

鋼鐵的剩餘材料許多是沖床或切割後所剩餘的部分，或是作為建築或機械工具等用途所拆卸下之鋼筋結構與零件，其特性是具有不規則的幾何造型，保留了切割過程的切痕原貌，具有各種厚薄規格與扭曲造型，或是因鏽蝕磨損等等因素具有粗糙的肌理質地，富含了豐富的材質表情。



圖 4-4 工業裁切後剩餘廢料

以廢料進行創作時，會衍伸出許多問題，侯宜人對此提出幾點可做為參考的方向：「一、是否應該將所有材料去除其功能性和其物質性？二、是否材料應保持其所有的物質性，保存材料原來就有的相屬關係(木之為木和石之為石，在自然中有其天然固有的地位)？」<sup>11</sup>這是作為一位創作者所必須對於材料在選擇與使用時所必須有所思考的，對於我來我，審視自我創作時的感受，選擇符合自身創作所需要的材料，並適當保留了材質語彙，不致於完全抹去其特色與質地，試圖在自身與材料之間達到平衡與共生的狀態。

---

<sup>11</sup>侯宜人(1994)。《自然·空間·雕塑》。台北：亞太圖書有限公司，p98。

## 第二節 技法探究

對於一個創作者而言，真正的研究還是建立在創作實踐之中，在雕塑的創作實踐是非常嚴謹與專注的一個過程，時常必須透過各種工具機械的操作，為了克服媒材本身具有的堅韌性格，藝術家所面對的是相對嚴峻的創作條件跟環境，稍有不慎時常因此受傷，創作的環節彼此相互影響，不是僅僅靠著對創作的熱情就能完成作品，而是需要具備相當的操作經驗與明確的計畫，來因應創作過程中所面臨的各項挑戰。

自 2010 年起，我開始以鋼鐵作為主要創作媒材，但是對於鋼鐵本身特性與其所需要的操作實務技術上，卻顯得生澀與不足，成為我當時所面臨的重要課題，而鋼鐵材料要如何透過切割與焊接技術來逐漸的架構成型，也是創作時的一大挑戰。

創作過程中也開始碰到許多技術上的問題，例如鐵板因為焊接的高溫而收縮變形，使得原本計畫必須平整的面因此彎曲，探究原因之後發現是因為焊接之前並未先進行彎曲變形的防止，與選用的鐵板厚度不足，因而導致變形嚴重。每一次的問題發生時，就必須開始思考找尋其原因來改進，就是在這樣逐步累積經驗的探索過程，開始對於操作實務與技術有了較為深刻的理解。

鋼鐵所具有的重量是相當耗費體力的，同時需要足夠的耐力來進行反覆操作焊接的過程，在過程之中，同時又必須契合自己在創作上的思維，操作技術與創作的思維必須兩者兼顧相輔相成，才不至於眼高手低或者手高眼低，可以說是經過一段時期的挫折才逐漸磨合，達到一種較為平衡的狀態。

## 一、切割與解構

一張鋼板的規格分為 3000mmX1500mm 與 2400mmX1200mm 兩種尺寸，因應自己在創作中的使用，主要以 6mm 以上厚度的鋼板來進行創作，這樣的厚度在切割焊接時較不易發生變形與燒穿的情形，在進行創作時主要是以電離子切割機(圖 4-5)來進行鋼板的切割作業，遇到厚度超過 9mm 以上的鋼板則改以氧乙炔(圖 4-6)來進行切割，在作品的思維過程中，必須依照事先的創作計畫做準確的切割，將整塊鋼板解構是相當重要的一個環節。

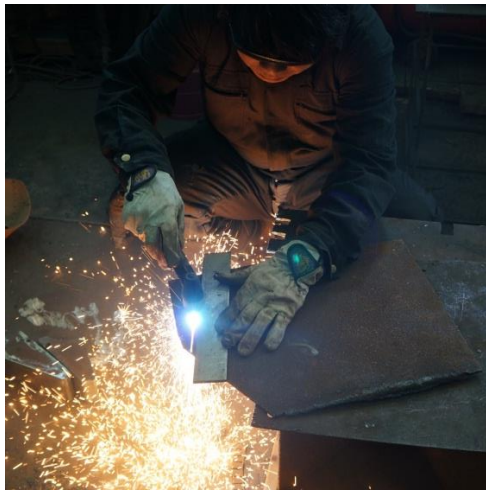


圖 4-5 電離子切割



圖 4-6 氧乙炔切割

## 二、焊接與建構

金屬雕塑過程中，透過不同機具的焊接方式能夠傳達不同的質地。除了運用電焊(圖 4-7)進行作品的焊接組構，我也開始運用 TIG 氬氣鎢極電焊俗稱或氬焊(圖 4-8)來進行作品表面質感的塑造，氬焊是透過熔接的方式進行焊接，不同於電焊進行焊條的堆焊，氬焊可以直接在鋼鐵的表面進行操作熔接出豐富的肌理質地，也可以用補條修補或是堆焊，氬焊主要是應用於作品中不鏽鋼焊接與肌理的處理，焊接時所使用的氬氣會使不鏽鋼表面產生氧化反應，於不鏽鋼表層形成自然的質地與色澤。

運用電焊機進行焊接時，使用不同規格的電焊條來焊接也會產生不同的肌理焊痕，電焊條的規格分為 2.4、3.2、4.0、5.0、6.0mm 等不同直徑芯棒，而芯棒越大則焊接時需要的電流也隨之增大，進而焊接後的焊道也相對增寬，藉由電焊條的焊接與堆疊來產生作品表面豐富的肌理質地變化。



圖 4-7 電弧焊接



圖 4-8 氬焊

鋼鐵材質本身所具備的工業性格，是在進行創作前所必須思考與規劃的，如何能夠有效的正確運用切焊、研磨設備來進行創作，並熟知其中技術與原理，克服鋼鐵材質的本質特性，透過操作的過程增進自我在技術上的觀念與思維，才能夠進而實踐出自己對於創作上的觀點與看法，達到相輔相成之效果。

### 第三節 肌理思考

在雕塑創作過程中，藝術家透過各種媒材的操作所留下的痕跡，例如石膏經過翻模後所留下的翻模線，木材經過鏈鋸切削過後的鏈條切割紋理與粗糙痕跡、透過打磨拋光的金屬表面等等，各種因創作所留下的肌理質感都會成為作品中重要的一部分，它傳達了創作者的觀看方式，也記錄了創作過程中的思維。

雕塑創作不僅僅是一種視覺性的觀看，同時作品也是真實存在於三度空間之中，雕塑材料的表面質感為之肌理，肌理提供了物體表面的特性，這種特性會影響感官，創造出一種想要接近表面、觸摸表面、進而確立表面存在之慾望。<sup>12</sup>透過視覺觀看觸發對於肌理質感的觸覺慾望，開始思考眼前所見的一切，進而讓人聯想到輕與重、柔軟與堅硬等等，這是因視覺所引起的心靈感受，因此不同媒材本質所展現的肌理質地與生命力也成為藝術家創作時所必須關心與有所選擇的。

侯宜人在其《自然·空間·雕塑》一書中提到：「經由對表面的處理，藝術家不僅將生命帶入形體中，而且將生命之感藉由表面的質感傳達給觀眾。<sup>13</sup>」表面的處理成為藝術家在傳達生命之感的方式，藝術家透過雙手或工具來對石材、木材、金屬、土等材料的雕鑿與塑造，於媒材表面所留下的肌理，這是藝術創作過程中所留下來的思考痕跡，肌理質感可以讓觀者透過視覺的連結產生感受，同時傳達了藝術家對於其所使用媒材的藝術語彙。

---

<sup>12</sup>侯宜人（1994）。《自然·空間·雕塑》。台北：亞太圖書有限公司，p61。

<sup>13</sup> 同上註。



圖 4-9 切割焊接肌理

鋼鐵材料在創作過程中必須大量的運用切割與焊接鍛造的技術，透過金屬焊接的創作過程，如同以焊槍為畫筆，鋼鐵為畫布，在作品上留下一道道高溫熔接後所留下的痕跡，透過不同的焊接方式如電焊與氬焊所造成的焊道紋路又不盡相同，金屬焊接是一種直接性的手法，在創作過程中必須以身體力行的方式來操作焊槍，在不斷焊接的堆砌與建構，是一種不斷淬煉的過程，與作品產生對話，逐漸形塑出豐富的肌理質感，顯現鋼鐵自身金屬材質的性格，也傳達出創作者的精神與情感。

## 第五章 作品分析

### 第一節 淬

〈淬〉是形容鍛造時將燒紅的金屬浸入水中，也引申為磨練，我以這樣的比喻轉化我在創作時反覆地透過高溫熔接，揉合了自身當下的一種心境感受，因此淬鍊出屬於我自身的內在造型語彙。

對雕塑中量感與造型的追求，我的作品時常超過自身的尺幅，也因此我在進行創作時所看到的並不是聚焦在某個細節上的著墨，而是對於整體形體與空間的經營，在〈淬〉這系列作品中，其尺幅如同路上的一顆石頭大小，使我在創作時跳脫了對於形體的關注，開始轉為處理細緻的質地與痕跡，也因為這樣我更加能夠細微的關注作品上所形成的任何微小的肌理，創作轉變為較為內斂與安靜的狀態。

在材質使用上，嘗試用不鏽鋼以氬銲來進行焊接，不鏽鋼雖然與鐵同為鋼鐵材質，但卻有著另一種材質自身的性格，我在操作焊接的過程中逐漸的熟悉不鏽鋼透過銲槍高溫熔蝕所產生的獨特肌理，透過氬氣的氧化反應讓不鏽鋼表面成產生了黑色色澤，讓我聯想到其如同一顆自然石頭，經過不停的風化與淬鍊，形成一種渾然天成的天然質地。



## 一、〈淬 no.1〉 (圖 5-1)

在工作室中堆積了需多切割所剩餘的材料，因此我思考到如何將這些零碎的小鐵塊重新的賦予生命，開始嘗試著將其組構起來，過程中並不是很有意識地在接合每一片鐵材，這是一種自然而然的成形過程，順應著每一片鐵材自身造型，找尋適合的位置，最終形成一個完整的小量體。

焊接並不是將兩片鐵材進行接合而已，當我拿起焊槍時，便進入到創作的狀態，與鐵片展開互動與對話，每一次的焊接過程，金屬透過焊槍 3000 度的高溫逐漸地融化，兩塊鐵片之間彼此交融，看著鋼鐵因為高溫而燒紅的表面逐漸的冷卻，最後顯現出焊槍所留下的焊痕質地，在一次又一次的焊接過程中，我總是能夠有許多的驚奇與感動！



圖 5-1 〈淬 no.1〉，2013，不鏽鋼、青銅，12x7.5x9cm

## 二、〈淬 no.2〉 (圖 5-2)

當我組構出一個新的造形時，我開始思慮著要如何形塑他表面的肌理質地。焊接的過程中，透過不同電流火力的大小調整，可以產生各種焊痕與堆疊的質感，我嘗試使用了較大的電流來進行表面質地的塑造，當電流火力增大時，鋼鐵的熔化速度也隨之增加，透過這樣的一個焊接，不同於以焊條堆焊的飽滿焊痕，而是因為熔化速率的增加而產了凹陷的熔坑，使表面產生如同以手捏塑陶土的手感肌理，達到另一種塑造鋼鐵的可能性。



圖 5-2 〈淬 no.2〉，2013，不鏽鋼，12x7.5x9cm

### 三、〈淬 no.3〉(圖 5-3)

對於我來說，創作的過程必須是一種放鬆與安靜的狀態，在每一天進到工作室中，從材料的觀察與搜尋來展開一天的創作，透過對於材料的觀察讓我逐漸地累積出對於肌理質地的看法與經驗，在創作時這些經驗會不時地跳出來讓我有許多不同靈感，我開始更加細膩地去關注於表面形成的每一道焊痕，逐漸的我發現每一道焊痕的產生都與我當天的情緒與心境有關聯，每當我煩躁不安時，焊道則產生較為急迫與粗曠的質地，而心境平緩時則可以較為細緻地去處理每一條焊痕的肌理質地。



圖 5-3 〈淬 no.3〉，2013，不鏽鋼，8x8x15cm

#### 四、〈淬 no.4〉(圖 5-4)

作品中所產生的一切，都是由自己在創作過程的思緒所凝結而成，在創作的過程中時常會讓我聯想到許多自然的肌理質地與有機造形，如：樹皮生長的粗糙、石頭的堅硬等等。有時試著捕捉下自己當時對於一種肌理質地的感受，或是對於自然造形記憶的連結，藉由創作的過程投射在作品之中，因此逐漸地將金屬材質本身所具有的工業無機造形與堅硬冰冷感受，轉化成為具有溫潤有機造形質地的作品。



圖 5-4 〈卒 no.4〉，2013，不鏽鋼，15x15x12cm

## 五、〈淬 no.5〉(圖 5-5)

在創作過程中，我總是會將作品移到戶外空間，觀察作品的肌理質地在光影間的變化，也讓作品透過不同空間的觀看而衍生出許多問題，而這也就是成為我在創作時需要不斷思索的課題。

戶外的開闊有別於工作室空間中的觀看經驗，當有了足夠的空間讓造型發揮時，作品的肌理與量感會呈現截然不同的感受，其力量才會真實的展現出來，也能更加的深入思索作品與空間的關係。





圖 5-5 〈淬 no.5〉, 2013, 不鏽鋼, 9x9x10cm

## 第二節 動·靜

我以「動·靜」來形容作品中造型的韻律與構圖，「動」傳達了作品金屬熔化的質地，是一種變動中的狀態，「靜」則是作品中所展現的平面空間，以動來突顯出靜的感受，我以這樣的構成方式來達到空間中的平衡與協調。

我嘗試將〈動·靜〉(圖 5-6)幾件作品裝置於空間之中，人工的無機幾何雕塑佇立於草地介入了自然的環境，彼此之間產生了對話連結，這也讓我聯想到如同現今生活環境中充斥著人為建築，是不是人與環境之間必須相互呼應與對話，才能共生與共存。



圖 5-6 蕭凱尹 〈動·靜〉, 2010

透過對於空間的觀察與感知，來轉化自我心中對動靜之間的一種感受，在鋼鐵材料在反覆切割、焊接的建構過程中，經由面的組合成為量體，透過幾個不同的幾何形體彼此相互交融組構，雕塑主體呈現向內凝聚的感受，投射了我對於空間、體積的另一種看法，並思考該如何透過造形來傳達出空間的張力，是我在〈動·靜〉創作時的思維與探索。

## 一、〈動靜之間 II〉(圖 5-7)

動靜在此用以形容了造形的運動與靜止的狀態，我將動比喻在作品上經由焊接所產生的鋼鐵消蝕的一種流動狀態，靜則是比喻了作品整體的結構造形，在動與靜之間形塑出一種微妙的平衡與構圖。

這件作品運用了鋼鐵媒材其自身的平整性，以鋼板切割出形體，再重新的組合焊接來形塑量體，其形體是以直角三角形做為作品的發想，再逐漸的發展成為單一完整量體，當形體在空間中成形時，透過不同角度視點來重新產生造形的邊界，形成不同的構圖關係，作品主要是由兩面直角三角形所構成一完整的斜面，透過切割與堆焊的方式來塑造出位於斜面上方的鐵塊與熔坑，以鐵塊形成一種向下流動的感受，並在作品下方形塑出金屬熔化的狀態，透過研磨拋光等方式來強化其熔坑與整體量體的對比性，整體造形雖然呈現出一種不安定的狀態，但透過鐵塊熔坑的構圖方式，試圖達到介於動靜之間的平衡感受。



圖 5-7 〈動靜之間 II〉，2010，鐵，96x125x63cm

,

## 二、〈方、圓、角〉(圖 5-8)

〈方、圓、角〉顧名思義是以方形、圓形與三角形來做為作品中的主要造形，透過組構在空間之中結構成為體，作品中運用了正方體、圓柱體與三角柱等體積相互的組構，形體與形體之間藉由彼此之間的組合，在空間之中形成許多穿透的空間，並展現幾何造形在三度空間中的量感與張力。

在這件作品中保留了鐵材經過裁切所剩餘之幾何抽象造形，這樣的剩餘鐵材經由氧乙炔切割後所留下的切痕，具有豐富的肌理質地，透過滿焊來與作品的整體合而為一，藉由這樣的方式來突顯作品利用工業剩餘材料的一種原始特徵面貌。



圖 5-8 〈方、圓、角〉，2010，鐵，150x80x85cm

### 三、〈無限的延續〉(圖 5-9)

〈無限的延續〉指的是一種時間與空間上的延續，這是在創作當下的一種感受，在這件作品中，以鋼板作為創作的主要材質，創作前鋼板必須先計畫如何進行造形的切割、焊接組合，創作時並不是隨機性的進行組合，因此花了很長的時間來進行作品的構思，每一個創作過程都是環環相扣的。

如何在空間中藉由不同角的觀看，呈現出不同的體感與造形，是在這件作品創作主軸，我設定以三角形做為作品的基本造形元素，當兩片三角形相互組合時，透過角度的改變來產生視覺上的改變，就是在這樣的一個摸索研究的過程，逐步的將作品組構出來。





圖 5-9 〈無限的延續〉，2010，鐵，110x40x225cm

#### 四、〈綻放與消逝〉(圖 5-10)

本件作品以切割後的廢材鋼條組構，鋼條呈現出粗糙的切痕，與其自身原始具有的各種形體，經過各種形狀鋼條彼此之間的焊接組構與堆砌，留下不同粗細程度的焊道，並經由打磨與拋光來展現金屬之色澤，呈現豐富細緻的肌理質地與特質。

在作品的整體造型思維上，將各種不同粗細的鋼棒以線性的組構來呈現放射狀向外延展，雕塑的主體不再是向內凝聚的單一性量體，轉而以一種綻放的姿態在空間找尋造形的出口。

我將綻放用來比喻量體在空間之中的存在與延伸，消逝則是藉以比喻做為承載體的真實空間中的消逝，透過綻放與消逝這樣一個對比的關係中，來思考空間之中真實物質體積的展現。



圖 5-10 〈綻放與消逝〉，2012，鐵，120x180x35cm

## 五、〈片刻之間〉(圖 5-12)

「片刻」做為時間的形容，指的是短暫一下子的時間，在這件作品中我以片刻之間來形容作品主體與光線的所產生的變化，這件作品不同於對於體積量感的追求，轉而思考正負空間的延伸與穿透性。

以鋼條焊接組構出長方體的框架結構，嘗試將不規則有機抽象造型帶入框架之中，由此來探索造型與體積所代表的正空間在鋼條框架內負空間中展現的可能，而光線成為本件作品中的重要因素，透過光線的照射來與雕塑主體線條產生交融於虛實之間，光影的生成強化了整體雕塑空間的穿透性，成為連結雕塑主體與空間之間的一道重要橋梁。



圖 5-11 〈片刻之間〉局部，2012，鐵，120x180x35cm



圖 5-12 〈片刻之間〉，2012，鐵，120x180x35cm

## 六、〈記憶・軌跡〉(圖 5-13)

記憶對於我來說如同抽屜一般，時常不經意地將它開啟，讓自己陷入某種情境之中，在創作的過程我時常回憶著許多人、事、物，我無法明確地捕捉下當時的感受與心境，但是卻能夠藉由焊接的過程，來梳理自身在當下的情緒與感受，將記憶所產生的一切思緒都透過焊痕寫下，讓一條條焊接後的軌跡記錄了我的內在思緒。



圖 5-13 〈記憶·軌跡〉，2012，鐵，100x50x220cm

## 七、〈記憶·軌跡 II〉(圖 5-14)

創作成為我梳理自身的一種方式，尤其是透過焊接的過程中使我更加的專注在其中，焊接是反覆地透過一條條焊道所堆積出來，並不能快速地完成或是達到目標，也因此每一次的焊接過程，會讓我逐漸地安靜下來，思緒也逐漸變得清晰。

本件作品我以三角形結構做為創作的起點，找尋適合的剩餘鐵板與鐵條來逐漸的組構於框架之內，每一片鐵板的焊接，並不是隨機性的拼接，它的造形、大小與質地都有其自身存在的理由，我唯有不斷地做出思考與取捨，創作時如同在空間之中進行繪畫，我必須思索整幅畫面的力量與結構性，每一條焊痕每一根鐵條都成為畫面中的筆觸與線條。





圖 5-14 〈記憶・軌跡 II〉, 2012, 鐵, 96x125x63cm

### 第三節 場域・微觀

就是每個人心裏都有一座僅由差異構成的城市，一座沒有形貌、沒有樣式的城市，個別的一座座城市，則填滿這個心中之城<sup>14</sup>

不管生活於世界上的哪個國家、哪個角落，長久以來人們的日常生活中總是在面對生活環境與場所，人們隨著各種原因遷徙或是定居，終究必須找到屬於自我的歸宿，在當代全球化生活環境中，打破了空間的疆界，人們可以透過網路環遊世界，現今人們不用到過紐約也能從電視、電影中得知紐約的樣貌，一種概念的建構與認知，我們依賴一種視覺記憶來連結並認識世界。

以一種微觀的姿態，來觀看我心中對於生活中場域的一種記憶與印象，這並不是為了記錄下一座城市的現況，或是一棟建築物的摹寫，這樣的一個記憶的生成，一幅視覺圖樣的產生，是詩意的表述，是透過自我生命經驗中所記錄下的真實或虛幻，如同夢境中某個充滿矛盾的場景，它無法明確地指向某個地點某間建築物或是一面牆，亦或是呈現出的根本就不是一間建築物，只不過是充滿鏽蝕與斑剝的一片鐵板。

---

<sup>14</sup> Italo Calvino (1993)。《看不見的城市》(王志弘譯)。台北：時報文化出版企業股份有限公司，47頁。

## 一、〈場所〉(圖 5-15)

這件作品是我生活於都市環境中的觀察與感受，它並不是真實地去建構出一座城市，而是由一個一個幾何方塊量體所結構、排列，乍看之下讓人產生一種城市的印象，透過光影的照射更是顯現了城市的影像投影，傳達出如同城市一般的微觀縮影。

「我們所指的是由具有物質的本質、形態、質感及顏色的具體地物所組成的一個整體。這些物的總和決定了一種“環境的特性”，亦即場所的本質。」<sup>15</sup>

觀看這件作品時，一顆顆白色方塊的排列，在疏密之間隱約形成了建築物與街道空間結構，如同市場所的縮影再現，它投射出觀者心中對於城市空間的想像，如同身在空中向下俯視著一座微小城市。

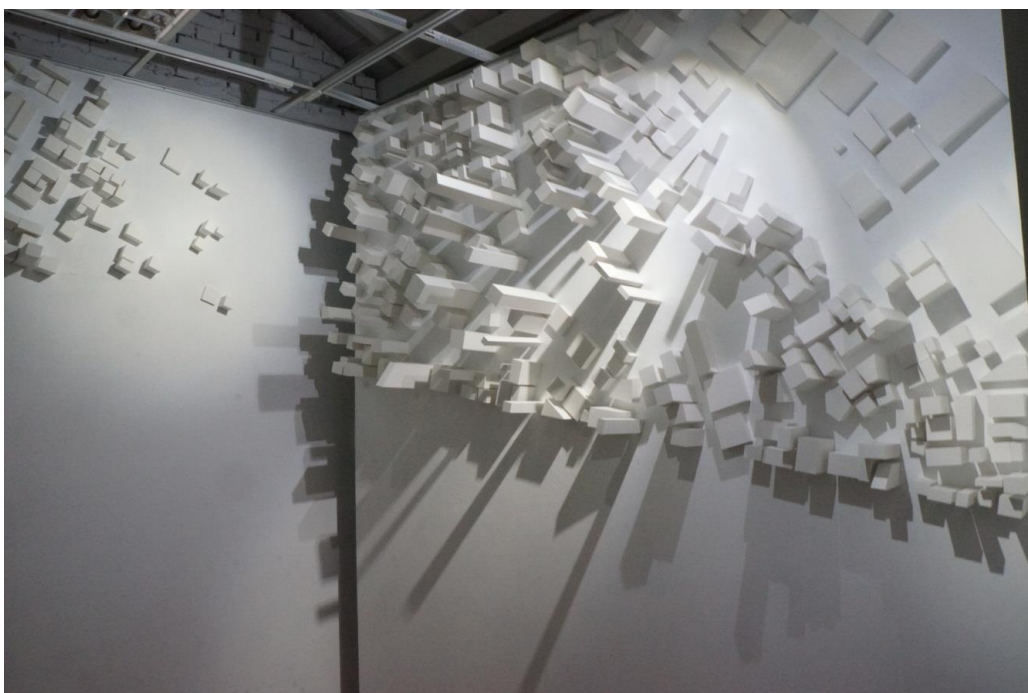


圖 5-15 〈場所〉，2012，紙，現地裝置

<sup>15</sup> Christian Norberg-Schulz。《場所精神：邁向建築現象學》(施植明譯)。武漢：華中科技大學出版社。(2010) p7。

## 二、〈場域·微觀-真實〉

眼前的景象，  
看似遙遠，卻又近在眼前，  
是否，  
真實存在？  
而我也身處其中？



圖 5-16 蕭凱尹 〈場域·微觀 no.1〉，2012，鐵，65x50x16cm

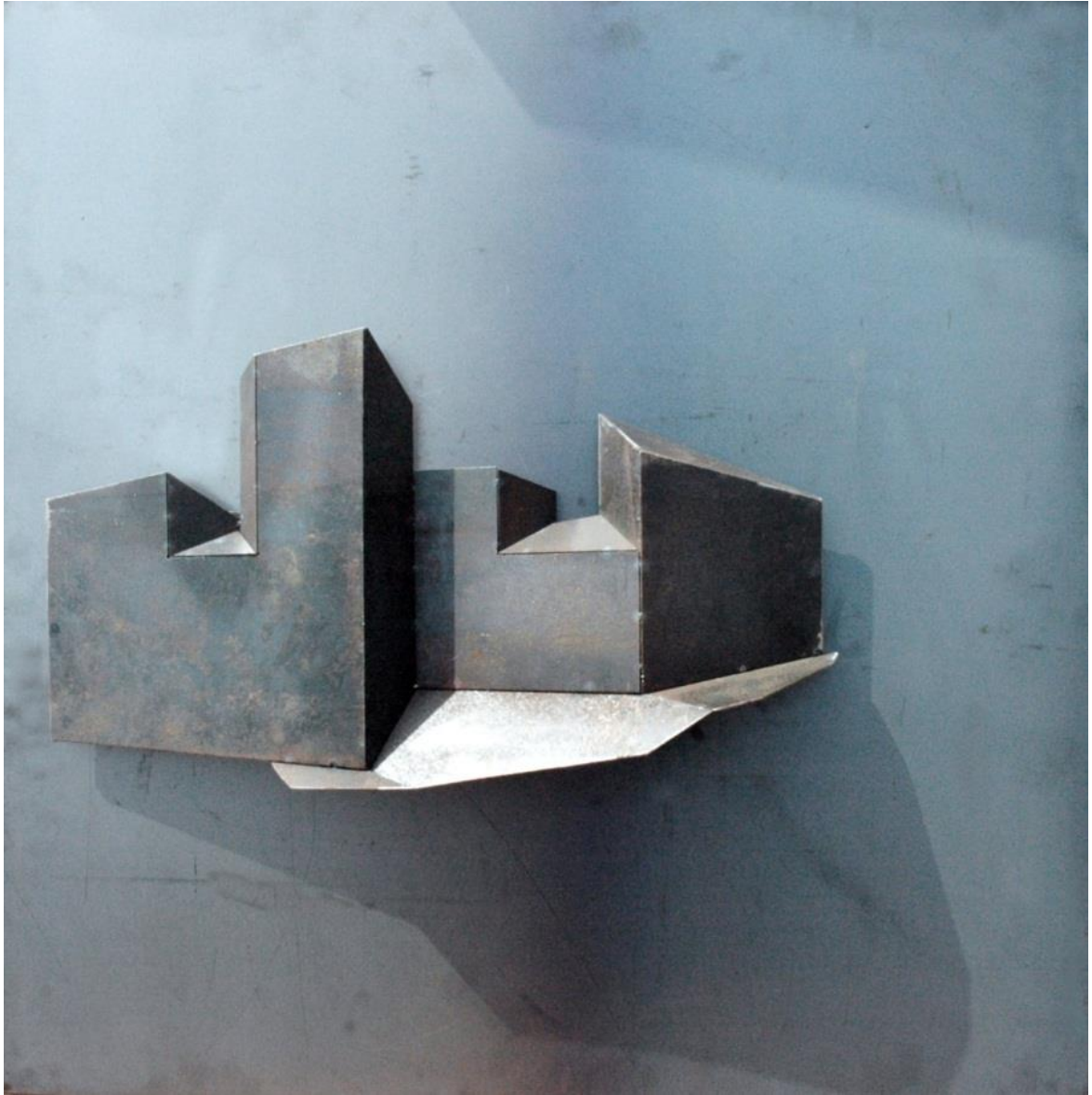


圖 5-17 蕭凱尹 〈場域·微觀 no.2〉, 2012, 鐵, 75x75x11cm

### 三、〈場域·微觀-故事〉

兩個街角，  
兩段故事，  
等著自己慢慢細說，  
而妳，  
是否聆聽。



圖 5-18 〈場域·微觀 no.7〉，2012，鐵，65x50x11cm



圖 5-19 〈場域·微觀 no.4〉，2012，鐵，91x58x13cm

#### 四、〈場域·微觀-樓〉

無生命的大樓，  
冰冷的、灰灰的、空空的，  
卻也說明了，  
現代都市的樣貌。

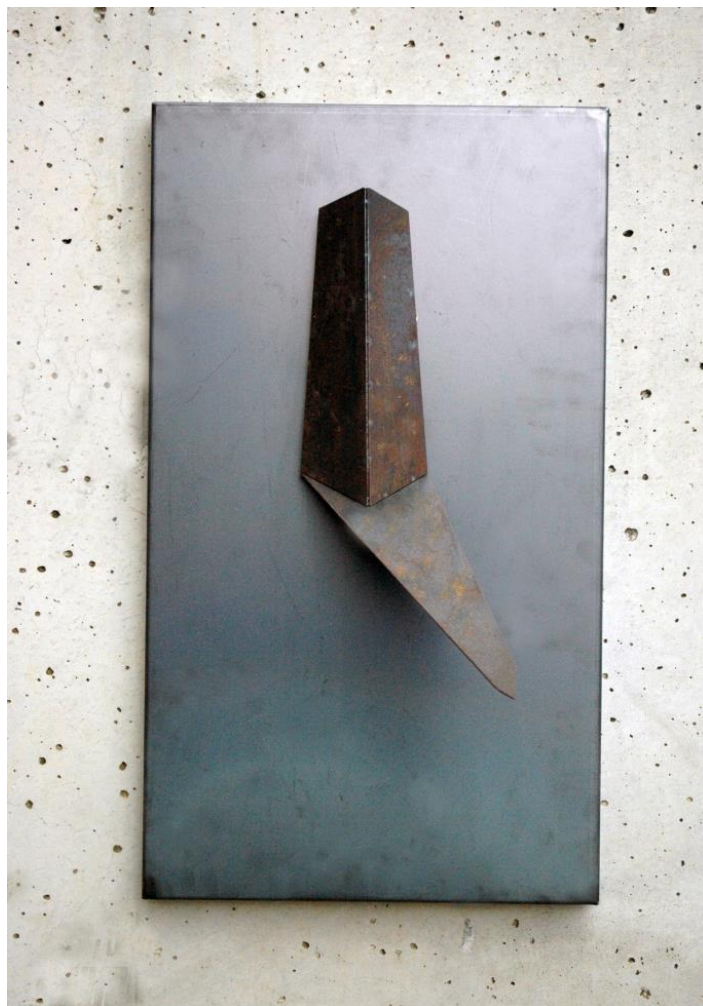


圖 5-20 〈場域·微觀 no.5〉，2012，鐵，40x70x25cm





圖 5-21 〈場域・微觀 no.11〉，2013，鐵，40x60x15cm

## 五、〈場域·微觀-氣味〉

冬天的街角，  
熟悉的味道，  
時間流逝，  
我們逐漸遺忘。



圖圖 5-22 〈場域·微觀 no.6〉，2012，鐵，50x50x14cm



圖 5-23 〈場域·微觀 no.9〉，2012，鐵，50x50x6cm



圖 5-24 〈場域·微觀 no.12〉，2013，鐵，50x50x9cm

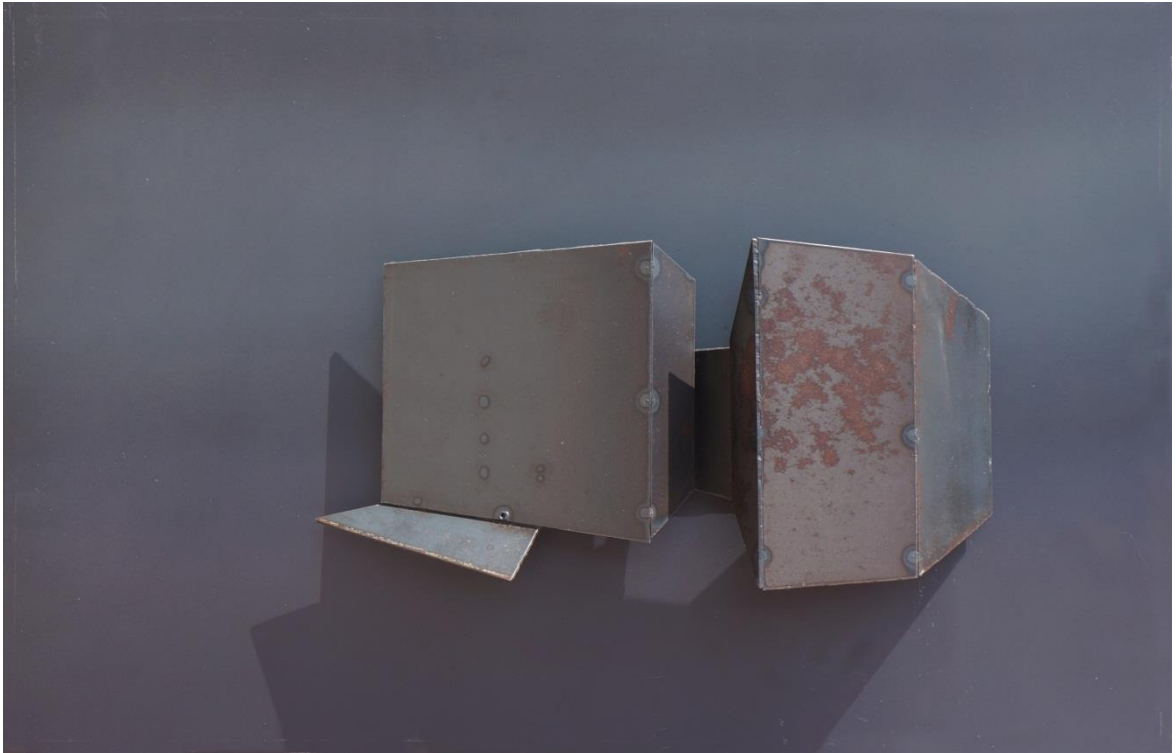


圖 5-25 〈場域·微觀 no.13〉，2013，鐵，60x35x12cm

## 六、〈場域·微觀-歲月〉

光鮮的外表下，  
有著深不可測的內在，  
或許，  
是美好的，  
或許，  
是殘破不堪的。



圖 5-26 〈場域·微觀 no.17〉，2013，不鏽鋼，30x30x8cm

圖 5-27 〈場域·微觀 no.16〉，2013，不鏽鋼，35x35x9cm



圖 5-28 〈場域・微觀 no.24〉，2013，不鏽鋼，50x50x9cm



圖 5-29 〈場域・微觀 no.25〉，2013，不鏽鋼，50x50x8cm

## 七、〈場域·微觀-窗〉

一扇窗，  
看見了外面的城市，  
也反映了，  
我心中的，  
居所。





圖 5-30 〈窗〉，2013，不鏽鋼、鐵，30x30x6cm

## 第六章 結論

本次藉由「居所·共生」這一創作論述，在創作脈絡上做一次完整的整理與分析，從創作過程中思緒的演變，從不同階段對媒材使用上的思維與體悟中，去思索自身對於雕塑中的空間、造形，材質、肌理等看法。

雕塑藝術的形式表現，呈現了創作者心中感受，透過生活記憶和體驗的內化，產生意識內容、藝術實踐與媒材轉換，而本論述就自我創作形態的主題設定。〈淬〉在創作過程中與媒材之間的互動過程，是一種淬鍊的狀態，最終回到純粹的材質面貌，專注於媒材本質的詮釋；〈動·靜〉著重於雕塑中量感、體積、肌理思考來追尋空間中的表現可能性；〈場域·微觀〉透過自身對於生活空間環境的觀察與想像，形塑出對於真實空間的一種微觀投影，探索介於二度空間與三度空間的造形組構。因應每一階段不同的生活經驗的體悟，逐漸地累積形成創作的能量，透過創作實踐來轉化揉合，形塑貼近自我內在真實的創作。

藝術家要的是自己對現實世界的感受與表現，並且把這種了解與表現建立在對真實的信念上，真實對藝術家有如真誠。<sup>16</sup>

透過創作轉化了內心對於生活與環境的體悟，是自我心相的真實，也真誠的對待自我創作，回歸到一種單純與樸實的方式來面對自己，它可以是無止盡的追求探索，真實地聆聽自我內在聲音，掌握那驅使你向前探索邁進的力量，透過身體力行的創作方式，試圖提升自我內在精神的高度，是我對於自我在創作上的期許。

---

<sup>16</sup>高行健 (2008)。《論創作》。台北：聯經出版事業股份有限公司，149 頁。

「人類直著走因為他有一個目標：他知道該往那兒走，他決定前往某處後就直直走過去。」<sup>17</sup>

現代建築大師柯比意在《都市學》一書中，以此作為書中的開場白，我以這句話形容自己創作的感受，身為一位藝術創作者，我內心有著一股驅使我必須向前邁進的聲音，使得身處於著重觀念與論述的當代藝術環境而不至於迷失方向，在每一次的創作實踐中也讓我更加深刻意識到，看待創作不僅僅只是依靠熱誠，還必需要具有嚴謹的態度，聆聽自己心中對於創作的那份感動，並不斷的充實與累積，迎向創作旅途上所遭遇的挑戰。

---

<sup>17</sup> Le Corbusier(2002)。《都市學 URBANISME》(葉朝憲譯)。台北：田園城市文事業有限公司，19 頁。

## 參考文獻

### 一、引用專書：

侯宜人（1994）。《自然·空間·雕塑》。台北：亞太圖書有限公司。

高行健（2008）。《論創作》。台北：聯經出版事業股份有限公司。

Christian Norberg-Schulz（2010）。《場所精神：邁向建築現象學》（施植明譯）。武漢：華中科技大學出版社。

Herbert Read（1976）。《形象與觀念》（杜若洲譯）。台北。

Herbert Read（1990）。《現代雕塑史》（李長俊譯）。台北：大陸書店。

Italo Calvino（1993）。《看不見的城市》（王志弘譯）。台北：時報文化出版企業股份有限公司。

Jonathan Fineberg（2006）。《一九四零年以來的藝術：藝術的生存策略》（王春辰、丁亞雷譯）。北京：中國人民大學出版社。

Le Corbusier（2002）。《都市學 URBANISME》（葉朝憲譯）。台北：田園城市文事業有限公司。

### 二、期刊：

法蘭斯瓦·巴黑著，林其蔚譯，〈塞撒——一位爭議性的雕刻家〉，《藝術家/259期》，台北：藝術家出版社，1996/12。

高燦興（1991），〈熔接鋼鐵的現代雕塑〉，《現代美術雙月刊》，35(3)。

高燦興（1999）。〈談二十世紀的現代雕塑〉，《1901-2000 中華文化百年論文集》（507-533頁）。台北：國立歷史博物館。