

東海大學美術學系碩士班碩士論文  
創作論述



鏡內境外—紀慧珊創作論述  
The Inner Projection

指導教授：林文海 教授

研究生：紀慧珊 撰

中華民國 104 年 6 月

## 鳴謝

本論文在選題及研究過程中得到林文海指導教授的悉心指導，不勝感激。林老師多次詢問研究過程，並為我指點迷津，幫助我開拓研究思路，精心點撥、熱忱鼓勵。老師一絲不苟的作風，嚴謹求實的態度，踏踏實實的精神，不僅授我以文，而且教我為人處世應有的認真態度，雖歷時三載，卻給以終生受益無窮之道。對林老師的感激之情無法言傳僅憑詞寄意。

感謝廖秀玲、段存真口委撥冗前來，並且不厭其煩且細心指導我的學習與研究，在此，我要向諸位老師深深地鞠上一躬。此外，我要感謝學習期間的所有任課老師在我求學的路上為我的創作鋪路，讓我能在反思中得到養分，繼續前進。

感謝與我並肩作戰的助教和研究所同學在這三年來對我學習、生活的關心和幫助。最後，向我的父親、母親、弟弟和諸位親人們致謝，感謝他們對我的理解與支持，沒有他們的默默支持，沒有他們的無私付出，我將不會有今天的成績。他們的關心，愛護，寬容和親情永遠是激勵我勇敢前行的動力。感謝所有關心和幫助過我的人們。

## 摘要

對我來說創作幾乎都來自與生活的點點滴滴，「鏡內境外」反映了自身對包覆著自己的大環境所衍生的一個回應，從微小的生命觀察中投射對社會群組的看待方式。以純淨的美好的期許透過創作的實現，將所思所想編織成生命軸線裡的一道風景。

論述的主要架構分為：第一階段的創作動機與背景。第二章則分析學者對於現代陶塑與空間的看待方式，並且從中獲取養分轉化成創作能量。在第三章的創作理念是概括了創作從觀察、研究中建構作品，並且針對其特殊場域做出關鍵性分析。第四章的創作方法與技巧針對使用的材質、技法、肌理做一個詳細的解說。第五章針對創作軸線每一個階段的作品做脈絡上的爬梳和統整。在第六章的結論中則敘述創作的反思和自己對未來的期許。

創作的每一個階段除了檢視自己的成長和脈絡，同時如何站在觀者的角度觀看自己也是讓自己更透徹的閱讀創作本質的最好方式，接觸自然和群眾能夠讓自己在內外反芻中找到繼續創作的力量，我希望透過創作能讓自己擁有反思和前進的能量。

關鍵字：環境、陶塑與空間、生命觀察、群組

# Abstract

The inspiration of my creation comes from every aspect of life. The exhibition, "Reflection" reflects my response to the environment surrounding us. From observing the little livings I start to view society in a different perspective. Through my works I project my expectation to the world. I weave my thought into my works and turn them into a beautiful scenery of my life.

Outline of description: First chapter: Motivation & Background. Second chapter: Analysis of scholar's view on modern pottery and space. Third chapter: Concept of design includes creating art works through observation, research and making critical analysis under specific circumstances. Fourth chapter: detailed explanation of adopted method, material and texture. Fifth chapter: integration of art works produced in each stage of creation process. Sixth chapter: reflections and future expectation.

Every step of my creation process allows me to exam my rite of passage. At the mean time, I can also adopt an observer's point of view to observe the essence of art creation. Going to nature and meeting people help me to reorganize and find new inspiration. I hope that through creation I can have the energy to reflect and move forward.

Key word: Environment, pottery&space, Observation on life

# 目次

摘要	I
Abstract	II
目次	III
圖目次	IV
<b>第一章 緒論</b>	<b>1</b>
第一節 創作背景	1
第二節 創作動機	2
<b>第二章 現代陶與空間</b>	<b>4</b>
第一節 現代陶的時代背景	4
第二節 現代陶的材質特性	8
第三節 現代陶在空間中的轉換	11
<b>第三章 創作理念</b>	<b>16</b>
第一節 創作歷程	16
第二節 創作形式分析	18
第三節 作品與場域	21
<b>第四章 創作方法與技巧</b>	<b>23</b>
第一節 媒材的淬煉	23
一、陶土的再利用	23
二、熟料的添加	23

三、溫度的掌控·····	24
第二節 肌理的構成·····	25
一、裝飾技法的運用·····	25
二、釉藥及化妝土的選擇·····	26
三、熏燒技法·····	28
四、工具的運用·····	29
<b>第五章 作品分析·····</b>	<b>30</b>
第一節 純粹·····	30
第二節 與白盒子的對話·····	43
第三節 陶·環境·····	47
<b>第六章 結論·····</b>	<b>51</b>
<b>參考文獻·····</b>	<b>53</b>

## 圖目次

圖 01 紀慧珊〈綠藝繁殖計劃〉局部陶空間裝置 2014	09
圖 02 紀慧珊〈泊〉陶空間裝置 2014	10
圖 03 李查龍 (Richard Long, 1945-) 〈步行所做成的一條線〉1967	13
圖 04 紀慧珊〈摩登森林〉陶, 樹幹空間裝置 2008	16
圖 05 紀慧珊東海大學美術系 2012 年碩士班新生聯展《BLOOMING》展覽現場圖	18
圖 06 紀慧珊溯系列之〈源〉陶 2013	19
圖 07 紀慧珊〈源〉局部圖	19
圖 08 紀慧珊 2011《跨越》展覽現場圖, 東海大學圖書館 B1	20
圖 09 紀慧珊 2015 年《覓境》展覽現場圖, 台中 239 藝廊	09
圖 10 陶土加熱料後	10
圖 11 紀慧珊〈當我們同在一起〉局部 42x38x18 公分陶 2015	13
圖 12 紀慧珊〈化妝土橘黃色料試片〉	26
圖 13 紀慧珊〈化妝土黃土色色料試片〉	27
圖 14 紀慧珊〈化妝土比例註記〉	27
圖 15 紀慧珊〈木屑和鋁箔為熏燒的媒介〉	28
圖 16 紀慧珊〈熏燒準備〉	28
圖 17 紀慧珊〈熏燒完成品〉	29
圖 18 紀慧珊〈安逸〉陶 2013	30
圖 19 紀慧珊〈安逸〉局部陶 2013	31
圖 20 紀慧珊〈刻畫一道風景〉陶 2014	32
圖 21 紀慧珊〈休憩〉陶 2015	33

圖 22 紀慧珊〈休憩〉局部 陶 2015	34
圖 23 紀慧珊〈蠶伏〉陶 2015	35
圖 24 紀慧珊〈守護〉陶 2015	36
圖 25 紀慧珊〈守護〉局部陶 2015	37
圖 26 紀慧珊〈逆生〉陶 2015	38
圖 27 紀慧珊〈當我們同在一起〉陶 2015	39
圖 28 紀慧珊〈當我們同在一起〉局部 陶 2015	40
圖 29 紀慧珊〈點滴在心〉陶 2015	41
圖 30 紀慧珊〈點滴在心〉局部陶 2015	42
圖 31 紀慧珊〈點滴在心〉局部陶 2015	42
圖 32 紀慧珊〈泊〉陶 空間裝置 2014	43
圖 33 紀慧珊〈泊〉局部 陶，青苔 空間裝置 2015	44
圖 34 紀慧珊〈泊〉局部 陶，青苔 空間裝置 2015	44
圖 35 紀慧珊〈累累〉陶 空間裝置 2015	45
圖 36 紀慧珊〈累累〉局部 陶 空間裝置 2015	46
圖 37 紀慧珊〈綠藝繁殖計劃〉陶 2014	47
圖 38 紀慧珊〈綠藝繁殖計劃〉局部陶 2014	48
圖 39 紀慧珊〈共生〉陶 2015	49
圖 40 紀慧珊〈共生〉局部 陶 2015	50
圖 41 紀慧珊〈共生〉局部 陶 2015	51

# 第一章 緒論

## 第一節 創作背景

我喜歡旅遊，尤其是悠遊在大自然之間，在行走中看山、看水、看細微的小生命在萌芽。若站在山頂上眺望遠方，覺得遠處的山巒仿佛可以把玩於手中。因此著迷於土的刻痕，想把它留住。造了一個又一個的景，鑿下了自己想像中景色的痕跡，記載了旅人的腳步。塑了一座座小山，反覆的在上面打磨和雕刻，建構一處屬於自己的景色，連結我生命的軸線。

觀察每天在行走中遇到的小小生命，有時是果實有時是小小花草，又或者是小動物；也許是和我成長在遠離城市的鄉下有關吧，各種小生命環繞著我成長，隨手可得。漫步在東海校園時常發現一些從未見過的群生植物，長在路經的邊緣。群生的植物啟發了我創作的靈感，因為感受到了題材的切膚性，我選擇讓作品以群組的形式展現。

陶土在兩次火的淬煉當中產生的種種變化，那是無法抗拒的迷人魅力，更是其他藝術形式所無法取代。一直覺得，陶土是有生命的材料，經過手的溫度，揉捏、塑造一個一個的作品，隨著空氣的包覆蒸發了氣孔中的水分。純白色而無光澤的化妝土覆蓋在坯土上掩蓋了它的屬性，顯露出的手感刻度，被掩埋的表層仍透露出曖昧的土的原色。看似平靜無波的恬淡外表隱含著微微的震動感，也許是因為陶在兩次窯燒的不穩定因素，常常讓人有些不安。讓自己站在觀看者的立即經驗裏，仿佛感覺到有些無法控制的巨大危機蘊含在空氣之中，但無法掌控，卻因為那許多的不確定才構成其無法替代的魅力。

## 第二節 創作動機

創作最初起因於自身對陶塑過程的探討，選用陶材質作為藝術繁殖的載體，是藉由土坯對水和空氣的召喚，能讓周圍的青苔以及滋生的植物附著在作品上，逐漸蔓延成為共生的目的。

此次的陶塑針對其功能的顛覆，以及從農田方塊般的戶外空間與環境變化的關係來看待自己的創作與植物繁衍之間的關係。在研究的過程中必然得思考創作的動機，創作理念從製作過程中衍生出來。身體的施力與陶土的揉捏磨合過程中逐漸產生化學作用。陶土有其不可取代的媒材特質，其細膩溫潤的土質、極強的塑造性、溫度催化的種種變化，讓我在創作中的過程逐漸著迷。

身為研究者，創作目的就不是一件純粹且自由的事情了。我們必須從創作的基礎開始記錄和顯現創作中所有的發現並且完整記錄，反復的實驗和求證是瞭解材料的唯一途徑。為了讓創作順利進行，將陶土材料的研究，材質特性等解構分析納入本文之中，使其成為具有參考價值的一篇論文。

在創作過程中常常發現周遭的各種媒介與創作能產生有趣的對話，材料在回收的過程中混入了熟料、各種不同濕度與品種的土、有機的生命、砂石、塵埃、空氣中的水分，在淬煉的過程中逐漸融合為一體。這一整個過程是迷人而未知的，土與土的夾層之間包裹的物體只有在火的淬煉下方可得知。但是、異物的入侵也可能導致作品龜裂而落得失敗的下場。因此必須常常謹慎處理再回收的陶土。如何整理這些過程中，記錄其不可預期的結果也是本文研究目的。

意識到陶的材質在特定空間與環境能產生不一樣的變化。我在創作的過程中把陶與複合媒材做裝置上的搭配，並且使用了鏡面的原理，把作品放置在不同的空間中拍攝與記錄其在空間與時間與光線的不同所產生的微妙氛圍。本研究的動機是忠於材料特性，在觀察中不斷的實驗和釐清造形語彙，探討屬於材料的簡約美感。

研究透露了陶土在生坯、素燒和高溫燒結的過程之中因應作品的呈現而採用不一樣的燒製方法，讓作品在最後完成時達到所需的密度與堅韌。我嘗試在

這一次的創作裡面，減化陶土的燒結溫度，讓陶坯表面的毛細孔吸附周圍環境中的自然水分空氣長出有機物。當捨去了對陶坯形體裝飾上的執著，卻能在嘗試和失敗中更接近創作本意。

## 第二章 現代陶與空間

### 第一節 現代陶的時代背景

#### 一、 陶藝與時代的對話：形質上的自體反思

本文分析臺灣陶藝近 50 年的發展中所衍生的文化力量。其中針對藝術之於空間的定義、因其據地性變化所產生的不同意義與精神力量作出一連串的研究。在古代，藝術之於空間的意義是偏向工具論，而在現當代的藝術脈絡裏，藝術是純粹的「為藝術而藝術」被視為本質論，兩者之間（現代 vs 古代）之間的對話裏在看待藝術的存在是否有什麼新的意義？陶藝的之於空間的存在是一個怎樣的發展？本小節藉由分析現代陶藝的探索進而提出自己身為研究者同時是創作者的觀點。

不少的學者和藝術家都對陶土這個材質有過探索，對陶藝的研究也有不少的文字敘述，卻始終模糊了一個至關重要的元素，現代陶是什麼？現代陶藝有別傳統的狀態被約定俗成的界定為，藝術家藉助陶土這個媒材，以黏土為材料，拋下傳統實用性的關照，表現自我感知、心理意識、個性、理想和審美價值觀的創作形式。這種審美觀顯現的不在於客觀的世界，而是現代社會人們的內心世界。

現代陶看重的是新的表現形式和手法，將各種符碼如隱喻、象徵、意象等轉化成立體作品，表現人們對這個社會、環境的意識流動和認知。

現代陶脫離傳統工藝的形式，具備以下幾種觀念上的傳達：一，作為創作主體提出對當代文化的整體關注；二，創作者從個體出發，對人類的生存狀態，意義個生命的價值傳達所思所想；三，作為精神載體在材料語言和形式語言上不斷改進，形成各自的風格。現代陶是陶瓷藝術發展中的一個新面貌，與繪畫，雕塑等視覺藝術是同一個歷史脈絡。我把“現代陶藝”這個名詞放置在它原來的歷史脈絡上，發現它與當代的雕塑有著密不可分的關係，精確的給它下一個名詞，現代陶也稱陶塑。

## 二、 陶藝發展的古往今來

人類和陶器的淵源從新石器時代就已經存在，但當時的陶器比較趨向實用性居多，像是承載食用水和食物的器皿。隨著各種用途的分化，陶器的形制也在製作技術後的瓶、豆、壺等。臺灣新石器時代陶器的製作，除生活用具、陪葬品外，亦有手環、紡輪、網墜及鳥型製品等等樣式。

其實當時出現了原住民時期的陶器，我們並不知道原住民與史前居民之間的關係，但目前就臺灣收藏家的標本，除了泰雅、賽夏兩族之外，廣及各族如阿美、雅美、布農、卑南、排灣、平埔、魯凱、鄒等族都有。雖然不確知是否為各族人所做，或是外族輸入而得，陳奇祿<sup>1</sup>（1923~2014）教授研究指出各族都保有不少陶器，而且「視為神物」<sup>2</sup>。從以上的例子可以看出陶藝在古時候的意義在於其功能性，不管是用在祭祀或者生活上都是不可或缺的物品。到後來明、清兩朝的發展，各色的釉藥開發造就了陶器成為各國貴族們炫耀財富和身份的象徵，從青花瓷器、唐三彩、白瓷、青瓷到康熙、乾隆時期的琺瑯彩無不是一時之選。這時候的陶器身份上有了大大的轉變，不再是純粹的功能性更多了其觀賞和藝術的價值。那麼，陶器皿在空間裏的樣態和形貌是否就有了不同的詮釋呢？其形、質的展示便是權貴們宣誓身份重要武器，尤其以帝王和官宦之家更為重視。

從中國的歷史脈絡回推到臺灣當地，歷史雖短卻也不乏精彩之作，古樸的原住民陶瓷、漢人移民後嘉南地區特有的交趾陶、鶯歌、苗栗都有其特色的陶瓷傳統文化。但其之後的發展呢？這就是我們後續需要探討的議題。

---

<sup>1</sup> 陈奇祿（1923年4月27日—2014年10月6日），台湾人类学家，台南将军人。中央研究院院士、吴三连基金会及吴三连台湾史料基金会董事长。

<sup>2</sup> 在此舉例如魯凱族的陶壺，大都是從祖先留下來的，這些遺物有許多的傳說，深信它具有超自然力，而為一種神物，甚至認為祖先是從陶壺中生出來的。擁有陶壺的人，僅限於貴族階級，婚嫁時亦有以之做重要聘禮之物。

而實用陶藝是否就停滯了？其實不然，在劉鎮洲編寫的《實用陶瓷再出發——心象與詩意》此著作裏面提到：

「傳統陶瓷具有『實用機能』的原始宿命，基於現代陶藝創作者對陶瓷『實用』與『非實用』意義的質疑與探討。以此區分，現代陶藝以實用出發，卻做一些不能用的造形，是想籍著人們對實用器物的固有觀念，而造成『概念』與『實際』的相互矛盾…讓人們重新省思『器物』的意義。」<sup>3</sup>

從這種種跡象看來，現代陶藝針對其實用功能的顛覆，以及從空間與光影的關係的不同角度來看待陶瓷，明顯的受到現代藝術和雕塑創作態度的影響。當陶瓷把實用性的考量放下，就好像雕塑拋開傳統寫實至上的觀念，結合天馬行空的抽象表現能力，便足以顛覆傳統，邁向的當代藝術的里程碑。

### 三、現代陶的崛起

工業化的崛起帶動了整個藝術圈子的革命。工業文明的發展改變了陶瓷原本生產模式，同時更解放了生產力，讓人們重新看待陶瓷這門結合火與土的藝術。隨著觀念上的突破，陶瓷創作者更加追求自我創作的文化涵養、精神性及純粹的審美觀。

工業化的蓬勃發展雖然帶來了巨大的便利和經濟繁榮但卻讓人感覺缺乏個性，造形單調無趣和無情感可言。19 世紀後半葉，以英國著名社會學家、詩人威廉·莫里斯（William Morris，1834—1896），為首的手工藝運動和以法國為中心始於的 1880 年代新藝術運動，便是對這種肆意擴張行為的反叛，它們倡導以手工藝為本，強調「師法自然」，創作出一批樸素而富有藝術性的生活適用品，開啟了技術與藝術結合的大門。與此同時，抗爭專門化命運的現代人在藝術領域也開始尋求感性的超越，“突破既定藝術的疆界、反叛景點沒血的價值準則、否棄常態規範的結構模式、探索豐富多樣的表現手法和媒介，便構成反抗性現代藝術的中心旨趣和普遍特徵”<sup>4</sup>。

<sup>3</sup>劉鎮洲著 2001/8 實用陶瓷再出發——心象與詩意，p120 劉鎮洲策劃 臺北縣鶯歌陶瓷博物館

<sup>4</sup>江蘇陶藝第 43 卷第二期 2010/4 p.1

二十世紀的西方現代主義藝術家在畫布和顏料，石材以外，找尋創作媒介時候發現黏土這種富含特殊性能的材料，泥土在火的催化所產生的特殊質感、紋理變化和那些人工無法得到的天然紋路，使它有別於其它藝術形式。這種有意思的形式使不少當時有名的藝術家開始對陶塑產生興趣，像是羅丹、高更、畢卡索、米羅、德加等人都使用過陶土作為創作材料，他們在泥質性的肌理中注入了自身對藝術理想的追求，讓這種古老的工藝材料再一次打破了原有的定義找到了新的語言。

### 第三節 現代陶的材質特性

利用媒材的天然性格與自然產生對話關係，在時間的催化下利用大自然的關係完整了我的作品。在我所有的創作裏大量採用了陶土這種天然材料，陶土也叫黏土(clay) 是一種常見的平凡物料。它存在於我們生活環境裏，與空氣和水並列為生命的要素。但黏土與土壤的區別是，他在礦物學上擁有專業的學術名稱，是數種含水的礦物質混合物。

此次在作品中採用的土乃是台灣的黏土，大多產於苗栗，屬於球狀黏土(ball clay)，這種土很少含有礦物性雜質，是除了瓷土和高嶺土以外純度較高的黏土。陶土在各個國家因其氣候水及風化過程產生了不同的性狀。一般來說，無論哪一種陶土都具有可塑性，會因為自然環境中的熱度和濕氣排出而硬化，乾燥後的陶土具有強度而且不容易變形，經過燒製甚至堅硬如石。

在整理作品、觀者與自然環境之間的關係的時候，以微小的介入達到揉合的共生關係。此次的作品或許無法讓觀者產生立即的視覺經驗，卻能夠在時間的積累中完整了創作的本意。以下舉例了兩位以土地為創作的藝術家，分析其特質和表現方式。



圖 01 〈綠藝繁殖計劃〉局部 陶 空間裝置 2014

在綠意繁殖計劃這個作品中，我開始實驗作品在自然環境中的變化，陶的材質在高溫 1200 度才能達到燒結的溫度，但此方法會導致土的結構太過於穩固，無法吸附周圍自然微生物如：青苔，進而達到研究目的，讓植物附著在土坯表層達到永續和共生的目的。藝術品經過年月的洗刷和催化後更明顯的帶出了藝術品的時間性和地理變化的種種議題，此作品的意義在理念裏並不是那麼的美好的，它道出了某些現實面的變化，土地在外力的介入中產生的種種變化，讓我學習在創作的過程跳脫創作者的身份以觀者的角度從反思中得到領悟。

人們習慣用視覺觀看身處的環境，卻又容易忽視它。我這次系列作品中〈綠意繁殖計劃〉（圖 01）這個作品，按照特意的安排放置在東海美術系的某一片草坪之上，目的是利用其開放式自然空間的展示讓作品因為天氣和外在大環境和環境產生變化，讓植物附著在上面，逐漸的被同化成為一體，實踐永續的藝術形式。



圖 02 〈泊〉 陶 空間裝置 2014

但這個作品由於人為的破壞而宣告失敗。作品雖然引起了路過的人們產生好奇心，卻由於並未規範觀看的距離，也沒有註明標示，這原本也是原意，卻讓有心人士當成戲耍的玩具。失敗的當下讓我反思並思考接下來能做出的改進，

衍生了第二件作品〈泊〉（圖 02），這一次我利用了鏡子這個反射空間的媒介與觀者互動，在東海 43 號藝術中心的庭園樹下放置了為期一天的展覽時間，利用日光的投影，完成了作品的時間和空間性，作品在被觀看時同時納入了觀者的影像，產生了趣味性的對話。

### 第三節 現代陶在空間中的轉換

#### 一、 從創作者角度出發

身為陶藝創作者，常常陷入一種傳統與創新的拉鋸戰。沒有傳統技法的基礎便不能建立創新觀念的聯繫。但更重要的是瞭解陶藝本身的特質，進而思考個人、地域性格和時代感。當陶藝創作者承受了東/西方教育，學院式的教學會形成一股流派，形成了百花爭鳴的景象。但是任何的陶藝形式都擺脫不了土和火這兩種基本元素。陶藝以「土」為煤材，從造形開始，最後以「火」來完成，因此土和火是陶藝構成的主要因素。

但陳佐導在第七屆中華民國陶藝雙年展提出：「『陶藝』應有自己獨特的個性，無論造形、土、火、釉缺少一要件就不是完整的陶藝」<sup>5</sup>，「釉」的使用已非必然，那麼是否就是非得具備四項元素才能構成陶藝呢？在當代陶藝發展裏面，其實無論是利用土為媒材作為雕塑、把陶板當成畫布、紙張的種技法，已是屢見不鮮，這個倒是回歸到作者本身的學習背景，而影響了其轉作陶藝時候的創作方向、形式和技法。這就回歸到了個人和地域性格塑造的創作符號，創作者利用自己的生活與教育背景造就了獨特的創作觀念和其時代性。在台灣生活了五年，雖然並非當地人，卻深深的被台灣人捍衛在地文化的情懷所感動，在資訊氾濫的 e 時代，台灣仍保有對傳統文化的完整保存，並且建立有關單位在當地建造博物館保存推廣，相當不容易。我取用了生活五年的東海校園為創作步伐，貫徹從自然截取靈感，聚集在地環境的豐富文化情感，創作出心中的原始情感。

從「本土人文特質」來看陶藝發展是最恰如其分的了。回歸到土生土長的生活環境，由個人情感出發，以陶瓷的基本元素為立基點，陶藝發展出其獨特的區域文化特質。只要不脫離自己的文化背景，創作者在歷史的脈絡，文化根本的思維建構下，自然就能衍生出豐富的情感和精神性，也就能夠與國際水準

---

<sup>5</sup> 陳佐導 1997 評審感言 p.8 第七屆中華民國陶藝雙年展臺北：國立歷史博物館

越發靠近了。但現在更迫切的是，在時代的變動中如何能夠藉由反思來驅動創作，是一個創作者一直探索的問題。完美的作品已不是創作的唯一追求。

當美術創作趨向當代的思維，藝術或許是回歸到自身精神性、哲學性思考，又或者對生命的觀照、社會政治環境的反諷、甚至宇宙觀或者衍生到最近的熱門議題，綠藝術或者永續藝術，這些都是創作者自我反思和考量的創作元素。

但萬變不離其宗，「土」仍然是創作陶藝的來源，藝術觀念回溯到大地，而土地之能量如此強大，無論是以什麼形態、施以什麼裝飾，界定其門派類別似乎已經不再重要，一如現當代美術般模糊了臉孔，在迷霧裏撥雲見日方能縱觀當代，找到新的出路。

## 二、創作者觀念的轉換

廣義的大眾思想裏，雕塑應該是一個量體，有形之物。但當代藝術的發展裏，任何表現形式已經成為沒有框架的自由模式在操作、其成效有好有壞。看到理查龍（Richard Long，1945—）的作品，第一反應不會以雕塑來定義。他利用簡單的幾何原理配合大自然的風景創造出其獨特的哲學觀，看似簡單的圖像裏面蘊藏了巨大的極限變化，而這變化竟然是人為的，多麼不可思議。他可以說是把地景藝術發揮得淋漓盡致之餘，賦予它新生命的藝術家。如何把自然界之物，以最少的介入轉化成為“我的作品

他的作品〈步行所做成的一條線〉（圖 03），這個作品結合了時間、空間和哲學思想，每一次的每一個步伐，發生在不同的時間和空間之中，造就了人走過留下的痕跡，每一次走過的心情必然不同，而每次的路刻畫得越深，是否意味著歷練的成長，雖然不知道前面的路是到達什麼地方，但堅定的意志和步伐必然會造成某些結果，我認為，這個作品相當勵志。因此，在這裡我把自己比喻成協商解讀的觀者，因為在觀看作品的時候我感受到和作者同樣的心情，除了他自己的創作自述之外我也在那裏感受到從我自己文化衍生的、來自於我個人層面的特殊意義。



圖 03 理查龍〈步行所做成的一條線〉，1967，地景藝術，英國

理查龍用攝影和文字記錄世界各地的腳步，因為每一個地方的特殊地理環境形成不一樣的景觀，在他的語言裏，一條綫、一個圓就足夠了，因為他的主題就是「步行」，

他設定一條路綫利用嚴厲的限制讓觀眾在感受他的思考模式、一個抽象的觀念。他表現出「沒有人存在的宣言」，讓觀者自己感受對他所引發的任何想像。<sup>6</sup>

理查龍喜歡身體力行去感受世界的奧秘。在他的作品裏完全感受得到，創作的信念在每一個圓形圖騰和直綫裏，表現對生命的看法，有時候，終點不一定就是結束，或許在每頁個觀眾的心中，會留下不一樣的詮釋，對我而言，他的作品象徵生生不息的預言，好像在告訴人們，你們可能會經歷的事情，有時

---

<sup>6</sup> 摘自 美訊第九期 pg105 (國立藝專美術科刊物) 1989 年 6 月出刊

神秘的未知世界或許讓人不安，但卻必須走下去，因為它作品裏的綫條是確定的、筆直的伸展開來。

從理查龍的創作理念來看，藝術是支持他步行的一種手段。理查龍說：「他終究認為旅行本身既是藝術工作。」<sup>7</sup>理查龍的作品，常常需要觀者的思考，思考其背後的動機，如何在每一次的步行中進行創作，而且展場展示的時候，理查龍會附註其作品在地圖上，畫一直線表示在步行中全程的長度，讓人會好奇的想知道作者在當下經歷了什麼事情，如何進行作品…這種具有生命力的作品，蘊涵著大自然的奇妙，讓生命的存在多了一些我們平常不留意的想法和觀念，而這些神秘的卻存在的自然意象，在理查龍的作品裏表露無遺。理查龍的作品毫無疑問已經超越了自我的表達方式，以更大氣，更寬廣的態度去經營他的創作，發掘了作品本身所引起的視覺感官和觸覺性的想像力。他的作品相當具有神學性導向，讓觀者直接觸及事物的核心，成為雕塑所謂的筋骨，<sup>8</sup>這也顯示出理查龍的文學涵養之豐富足以撐起作品內容的精彩。

---

<sup>7</sup>摘自 美訊第九期 pg106 (國立藝專美術科刊物) 1989 年 6 月出刊

<sup>8</sup>美館館刊第 35 期 pg49

### 三、 小結

最後，我覺得在理查龍身上可以學習的，不只是他對作品本身的詮釋和他所訴說的觀點。此外，也必須認清自己以後創作的方向，從新找回自己創作時最初的感動。所謂那些創作原始的感動，是來自對作品實驗的過程中，那不斷從失敗中收穫的經驗，累積而成。正因為那些從土地情感收集而來的痕跡，那些微小而神聖的生命，在自己手裏以新面貌永遠保存。在藝術創造工程裏，余秋雨說：

「世界上沒有什麼其他東西能比藝術更具備跨越時空的聚散吐納能力了，藝術喚醒人類的自豪感。然而它卻是最屑小的工程，行動著的只是隻顫動的手；又是最宏大的工程，橫跨著渺渺千年，茫茫空間，扣動著古往今來無數人的心弦。」<sup>9</sup>

現下的創作者能努力的就只有那進行中的微小工程，而並且期許自己的作品將來能讓人們的心理劃下一道記憶的痕跡，就像理查龍一樣。

透過分析作者的創作論述裏同時觀看自己，同時提供了創作者透過和觀者的互動良好的檢視自己作品的優劣。創作的意義便在這些認同、協商、批判的過程之間產生。

---

<sup>9</sup>摘自 余秋雨 藝術創造工程

### 第三章 創作理念

#### 第一節 創作歷程

本著對大自然的微小植物的觀察，跟隨走過的步伐累積成新的創作題材，衍生了以環境為主題的設定作為我在創作起步點，以對環境的關懷和情感，實踐了在我心中對於生活的念想，試圖拉近和喚起觀者在鋼筋水泥環境下，缺乏自然環境的溫暖情懷。透過創作的顯現，重新爬梳自我對身體和心境的沉澱，摸索方寸之間心的寬度和從新反芻自身所思所想。

從 2000 年的裝置作品〈摩登森林〉（圖 04）開始，我開啟了對自然世界的摸索，在台灣的五年非常慶幸進入了東海大學這個仿佛熱帶雨林般的生活環境，在生活的前進中積累了感知的記憶，從視覺捕捉到的微觀轉化成創作養分。



圖 04 〈摩登森林〉陶，樹幹 空間裝置 2008

比較了我近幾年的作品發現自己逐漸的放開了形體的包袱，從寫實的捕捉到想像的視覺轉換看到了空間的可能性。藝術並非靈感的閃現而是從生活微小事物中尋找，藉由表現的形態，媒材的語彙和特性呈現出作者心目中顯影的終極形態，並且具有象徵意義的。

透過生活，將心中對自然的想像用一種秩序的建構，轉化成我對美的感知，再現成為實體呈現在觀者面前。藝術創作的持續在於檢視和反思自己對於生活經驗上的匱乏，在前進中滿足自己對創作的熱愛。

## 第二節 創作形式分析

我所關照的命題大都以聚集、群組的方式裝置，從中探索看待生命的方式。從觀察自然中發現大部分的生命都是群聚在自己的生活場域來互相照應和繁衍。圖 09 的作品是以中軸線螺旋狀的展現方式呈現的。在〈源〉（圖 05）這個作品我點上了黃色的燭光，在展覽期間，每日進行重新點燃和熄滅的動作，是一種象徵開始和結束的儀式。



圖 05 東海大學美術系 2012 年碩士班新生聯展《BLOOMING》展覽現場圖



圖 06 溯 系列之〈源〉陶 空間裝置 2013

一樣事物衍生，幫助了另一樣事物的發展生長，即萬物的生命初始與輪迴，象徵生命不息，佛教中六道輪迴象徵生命的靈魂永存。以女性的角度看待陶塑與自然環境的對話。種子為創作符號，建構包容/包覆的內空間。在東海的所有創作都是使用再利用的概念進行，以循環使用的各種陶土，混合重新成為可使用的雕塑材料、是身為創作者對土地情感的投射，在地的材料融合和不同產地的各種台灣土，磨合循環使用，成為新生的材料。

此次的作品多以種子花粉為創作題材，種子本為植物孕育新生命的胚胎。陶坯成形，內在的構成元素與種子相同，是一種保護性的存在。從上一個系列，〈溯〉開始，我的題材就是以種子為雛形，形塑出一組組空間裝置。



圖 07 〈源〉局部圖



圖 08 2011 年《跨越》展覽現場圖，東海大學圖書館 B1 藝術中心

### 第三節 作品與場域

利用陶土本身的自然樸實，去製造我的陶塑創作。傳統陶瓷具有實用機能，而現代陶塑的意義，不僅僅是一個“器”，單純的建構一個個工業可取代之物已不是我所關注的研究重點，而我所在意的反而是外空間那境界以外的世界。作品隨著環境的變化，強調了造型中隱含的虛像部分的探討，立體的維度讓陶塑具有視覺上的感染力。



圖 09 2015 年《覓境》展覽現場圖，台中 239 藝廊

對於陶塑的發展來說，其純粹的藝術性帶來更多的發展空間，從白盒子的展覽空間到公共藝術兩種截然不同的表述空間。在一件作品中根據其形態給予適當的展現方式讓陶塑作品從擺設的密閉空間中得到釋放。因此，我就利用台灣在地的天然陶土，土生土長就地取材，運用回收來的各種土，包括白陶土、瓷土、苗栗土等，把被丟棄的材料再一次淬煉成為作品原料。

台灣的濕暖天氣，提供著創作者細質且濕黏的優質原料，然而現在的藝術創作者卻不斷的耗費地球資源，為了減少土的流失和對環境的負面影響，材料的無污染和循環使用，就成為當務之急。

有別於石膏鋼鐵媒材，土地與萬物同生共死，而且和大自然四季與日夜交替的循環共同生活，形成會呼吸的凝聚力。在近年陶塑的表現上，技術的成熟讓陶塑不受量體的局限，從幾十公分到幾十尺的大小都是能完整呈現的。雕塑源物料的匱乏、空間的需求和多元性質也使陶塑在各個領域佔有更大的發展潛力。相較於其它雕塑材料，陶土的可回收性材質的本色能更好的與環境結合，和觀者產生對話關係。

身為藝術創作者，我們常常思考如何讓藝術介入空間，但其實藝術更可以融入空間，甚至成為空間的一部分。藝術家，材料和工具三者構成的創作實踐了步行中的某個感知，如同旅途中劃過的風景和身體材料之間透過創作手法具象化，成為一種迴向的狀態，應對環境的各種形態變換。這種轉化，或許並不太清晰明朗，帶有創作者個人私密的情感體驗，在曖昧的情境脈絡中徘徊和相互影響，得到類似的情感體會。介入這個名詞是一種強制代入的，突顯自己的一種方式，但裝置作品卻能讓觀者進入藝術家建構出的幻像，氛圍和氣質，開放式的展現自己對自身環境的脈絡和情境，實踐和映照一種身心靈與土地的密切情感。

## 第四章 創作方法與技巧

### 第一節 媒材的淬煉

#### 一、陶土的再利用

我的作品所使用皆大學部回收的陶土、白陶土。經過回收再練化成可使用的陶土。陶土再次使用需要更為謹慎，因為往往在回收的過程中混入了雜質，因此必須謹慎對待。在練土的過程中浸泡、鋪平泥漿、等待凝固…都是思考創作的過程，從中衍生了無數的想法，創作出一組組新的作品。

#### 二、熟料的添加（熟料 Clinker）



圖 10 陶土加熟料後

矽酸鹽工業中粘土或其他原料經粉碎混合成配合料，再經高溫煅燒後粉碎成一定顆粒組成的粉料。用於陶瓷和耐火材料的配合料中，可起瘠化作用，即可降低配合料的可塑性，並可減少坯體在乾燥和燒成時的收縮。我在使用陶土時添加了熟料，減低陶製品在燒製過程中收縮程度。此手法大多運用在雕塑大型陶塑時使用。

### 三、溫度的掌控

在這一系列作品中釉的變化並非作品主要研究方向，因此溫度和燒製的反應情形以一般的氧化性質作為主要燒成方式。燒成溫度控制在 1000°C~1230°C 以內。以下列舉三個主要的溫度和呈現手法。

溫度	呈現手法
素燒 550°C，高溫 1000°C	熏燒，以鋁箔為媒介
素燒 800°C，高溫 1200°C	化妝土
素燒 800°C，高溫 1230°C	上高溫色釉、透明釉等安定呈色的釉料

氧化燒過程分別為：

#### 1. 焙燒期（室溫~400°C）

作品在這個溫度內脫水以及把有機物燃燒去除。升溫的速度最快不超過每分鐘 1°C；200 度以上可以加快速度。大件及厚度超過兩公分的作品必須以更慢的速度緩緩加熱，否則會導致作品破裂或放射狀炸開（內裡溫度和表層尚未達到一致）。

#### 2. 熱分解（約 400°C~900°C）

結晶水脫離、碳酸鹽、硫化物開始解離。

#### 3. 熔融期（900°C~1250°C）

釉熟成。

#### 4. 冷卻期（1250°C~室溫）

## 第二節 肌理的構成

### 一、裝飾技法的運用

早期的陶裝飾技法是在河南省滎池縣的仰韶村發現的，人稱「仰韶文化」；又因為彩陶中的陶片，大多數是紅色的，所以又有人稱之為「紅陶文化」。石器經過打磨琢製，屬於新石器時代。遺物中發現最多的是陶器的碎片，尤以彩繪陶器最為突出，其圖案有動物形花紋，有幾何形花紋最引人注目。

後來又有了各式各樣的裝飾技法最為人熟悉的是釉上彩、釉下彩兩大的類別。釉下彩是在已燒或未經素燒的素胚上加以彩繪，完成彩繪後在其上噴上一層透明釉或化妝土，如珍貴的釉裡紅及青花瓷。釉上彩為在已經釉燒過的白瓷胚上彩繪。釉上彩尚包括五彩和硬彩、軟彩、瑤瑯彩等各種不同的裝飾方式。



圖 11 〈當我們同在一起〉局部 42x38x18 公分 陶 2015

這次使用的裝飾技法在傳統工藝裡面被稱為刻花，在坯體上先用一種特製的刻刀刻出花紋，然後在刻出的凹槽內填以色料的裝飾方法，在古代多填白色料和黑色料，又稱“刻花填白”和“刻花填黑”。

## 二、釉藥(Glazes)及化妝土(Engobes)的選擇

化妝土通常在土坯呈現八分乾狀態的時候用浸、淋、刷塗、噴施、薄塗的方式，在作品表面進行掩蓋或者裝飾作用。化妝土也稱為釉底泥漿(Under slip)，成分是土加上化工原料調製而成，也有純粹使用天然黏土為媒介的。一般來說，化妝土是不透明的，介於釉和坯之間。化妝土的性質有以一定的規格和要求，如良好的覆蓋能力、泥漿不黏糊而有良好的流動性，同時質地細緻。土、水和色料的比例決定了化妝土的成色。一般來說泥漿和水的比例是一比一，調和成適當的泥漿，加入適當的色料經過球磨才能成為可用的化妝土。白色的化妝土一般是用白瓷土或者高嶺土加水調製，當需要使用有顏色的化妝土就必須添加一種有色的金屬氧化物，這種陶瓷顏料也叫著色顏料，化妝土比起釉的化學性質較穩定因此，發色劑相比之下穩定許多。

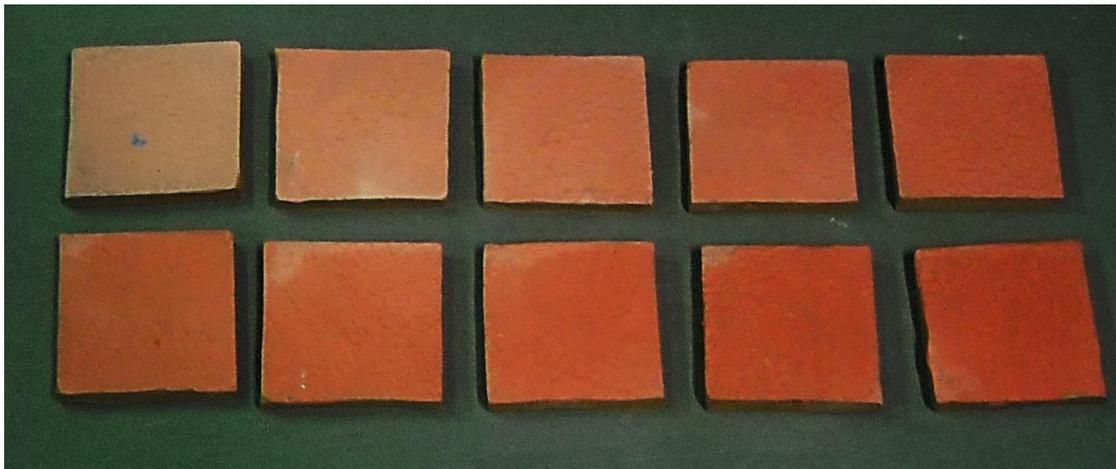


圖 12 化妝土橘黃色料試片

在本次作品中，化妝土的原料是白瓷土，也有白陶土（陶土淬煉成白色，燒成呈現米白色，非純白色）。其它適合製作化妝土的原料包括高嶺土、瓷土、沉積黏土、球狀黏土等。各種黏土都有其獨特的特性。製作時需要根據呈色、黏度、耐火度、細微性、泥漿的懸浮力等做調配。泥漿的性質和上色之後的收縮率、燒結溫度和燒成後的強度。因此調配之後需要像釉藥一樣製作試片，觀察其效果，當然不同的溫度，呈色有所不同，但一般不低於 1000°C（陶土燒結溫度）。



圖 13 化妝土黃土色色料試片

陶瓷色料為一定的原料組成，亦即主要發色離子和作為結晶結構之基質材料等完全混合，再經適當的反應燒成條件，細微性控制、水洗、調色等等程式，所製得之結晶性固體粉末。發色離子和所形成的結晶結構與發色特性及應用條件間有相當的關係。陶瓷色料產品因此於釉上、釉中、釉下、坯體與建材等均廣泛的被使用。這次的作品大量使用了色料混合而成的化妝土，取其不透明無光的質感。色料通常混入了氧化物，不同顏色相同份量的色料價錢大不相同。



圖 14 化妝土比例註記

此次試驗的比例是以一百克白瓷土泥漿分別兌 2 克、4 克、6 克、8 克、10 克、12 克、14 克、16 克、18 克和 20 克的色料，經過 1200 度的窯燒溫度後根據實驗結果進行所需的色調調配化妝土。在創作中最常使用的是透明以及黑色釉藥。大部分作品採用無光澤的土質高溫色料（溫度可達 1250°C）。

### 三、熏燒技法

陶瓷雕塑的創作採納电窑熏燒的辦法來燒制著作，將燒制方法改良加以運用而成為一種純粹藝術體現的手法，不是為了實用功能而運作。創作中所使用的木屑乃是收集東海大學雕塑工廠打磨作品剩下的廢棄木料所組成。以材薪或木屑作燃料，燒至必定溫度時控制焚燒物的不充分焚燒，使其發作黑煙碳素，坯體在一定濕度下吸收這些碳素，吸附著碳素的有無或多少、輕重，使作品原有的素坯顏色與碳黑色發作比照，外表呈現出水墨畫般的濃淡作用。



圖 15 木屑和鋁箔為熏燒媒介



圖 16 熏燒準備

#### 四、工具的運用

研究中採用了石膏翻製的模具，運用了半圓型鍋具成為模型，倒入石膏翻成模具作為陶板的載體。此外還運用了鋸片、海綿、砂紙、水蠟、鐵製湯匙…作為修坯打磨用的工具。

鋁箔紙：鋁箔紙也稱為錫箔紙，因為早期是用錫為原料，但錫會殘餘金屬味道且質地比較硬，也因為後來鋁的價格下降，因此用鋁替代了錫。鋁箔的生產是利用鋁塊碾壓而成，然後切割成為市場上需要的長度，寬度再包裝上市。鋁箔具有傳熱、防水功能。這一次的作品〈共生〉和〈綠意繁殖計劃〉便是使用了鋁箔覆蓋在作品表面用來隔絕空氣，讓陶坯表層的木屑以悶燒的狀態在高溫中炭化，因土坯的表面具有縫隙吸附炭屑，在木屑的多寡影響之下形成斑駁的肌理。

拋光用具的運用：〈綠意繁殖計劃〉這件作品的表面採用了熏燒這個技法。在一般傳統的製作是運用拋光讓土的表面呈現光滑狀態，以穩定其吸附炭屑的功能。



圖 17 熏燒完成品

## 第五章 作品分析

### 第一節 純粹



圖 18〈安逸〉 35x33x22 公分 陶 2013

作品大部分都呈現流動的有機形態。相對於整體比例來說作品底部是一個極小的接觸面，呈現一種不安定的感覺。扁平而又傾斜的半球體、承載著團塊狀的雲狀物。不平衡的視覺語彙呈現生命的不安全感。我像母親一般用手的溫度掌控了它的形塑，卻控制不了它在兩次火的淬煉當中產生的種種變化。藍紫色的小小團塊，它像是棲息在現代叢林的小小蟲子、很不諧調的出現在鋼骨水泥的世界裏，而非合理化的青蔥自然界。它讓人感覺像是常常誤闖民宅的小昆蟲，因為找不到回家的路，迷途了、困惑而不知不覺的死在不適合的居住地。小生物的表面施以紫色的化妝土，那絢麗的外表僅僅是他的保護色而已。



圖 19 〈安逸〉局部 35x33x22 公分 陶 2013



圖 20〈刻畫一道風景〉陶 42x39x22 公分 2014

我造了一個景，鑿下了我想像中景色的痕跡，記載了旅人的腳步。我塑了一座一座小山，反覆的在上面打磨和雕刻，建構一處屬於自己的景，連結我生命的軸線。

用了淡綠色流動的釉色，有些撫平了刻畫的痕跡，有些留著。雕刻過的紋路在光源下閃爍，隨著人潮來往不斷地、悄悄變換著。流動的釉如同流水般滑落，像是流過的歲月帶不走卻存封在記憶深處。

我盼觀者進入場域感受我所營造的記憶與時間交錯成的視覺語彙，以個人文化框架、知識和生活層面，記憶上的特殊意義去感受作品含義，給予作品新的詮釋。



圖 21 〈休憩〉 42×30×15 公分 陶 2015

一個葫蘆狀的有機形態被承載在一個花器形狀的容器裏，米黃色的葫蘆對比著黑褐色的載體，從肌理質感開始思考造形中的“塑”。以陶塑無可取代的手感，揉捏出一種溫暖，慵懶的沉靜氛圍。



圖 22 〈休憩〉局部 42x30x15 公分 陶 2015



圖 23 〈蠶伏〉 12×8×15 公分 陶 2015

伏趴在器皿內那看似無害的有機狀物體、實則是在偽裝自己伺機而動，等待破繭而出的機會。這件作品表現出一種人與人之間的某種曖昧不明的關係，看似無害的友好對他人而說或者只是一種表面的喬裝術。對土這個媒材的熟悉讓我毫無顧慮的形塑出心中所思所想，雖然作品傳達的想法帶有灰色的情緒，但製作當下的心情是輕鬆而帶著正能量的，由此顯現出一種既私密又隱然揭露某種訊息的不確定感。



圖 24 〈守護〉 30×8×25 公分 陶 2015

五顆橘黃色果實排列成一形似扶桑花的圖形，扶桑花在我的國家是國花，也叫大紅花，是精神象徵。在這個作品中表現一凝聚力量的氛圍。在馬來西亞這個多元種族的國家，除了馬來人、華僑、印裔之外，還有和台灣幾個原住民同一個母系的種族，外國僑居的人們。各個民族擁有獨立文化同時和平共存，我國獨立以來，並無因為種族問題引起戰爭事件，顯示了團結友愛的力量。

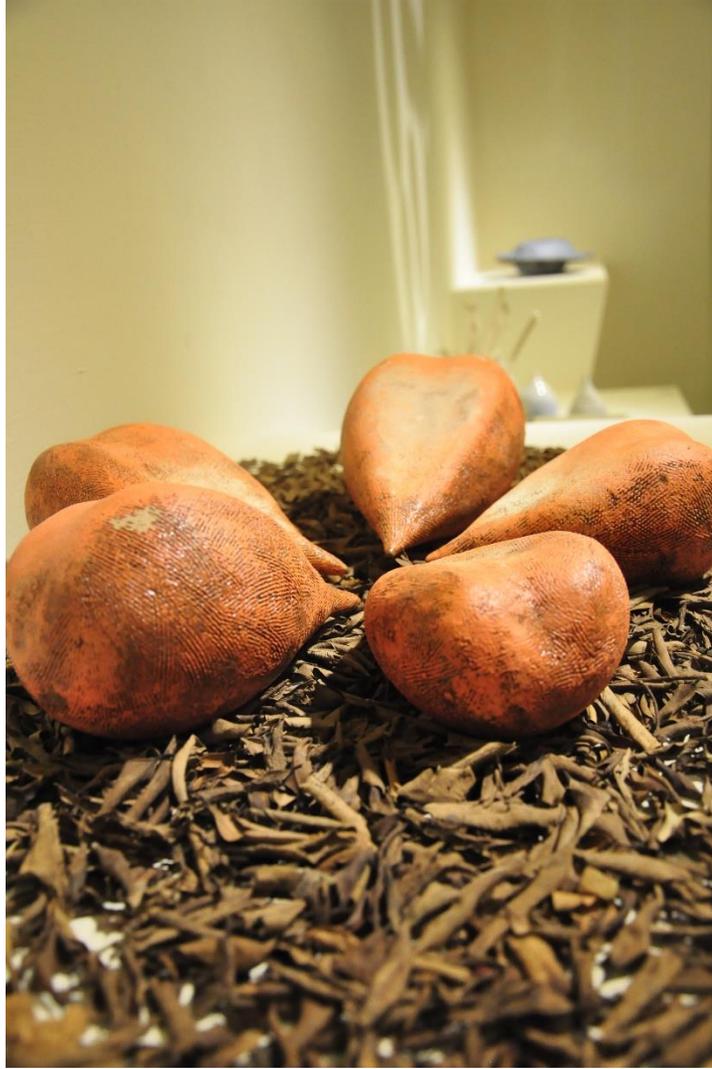


圖 25 〈守護〉局部 30x8x25 公分 陶 2015



圖 26 〈逆生〉 40x38x35 公分 陶 2015

飽滿圓潤的豆莢造形，用墨綠色帶出了神秘的感覺，白色的嫩芽如幽靈般悄然冒出，張牙舞爪的顯影。兩者之間親密的相依卻隱然有種跨越不了的鴻溝，一體兩面的對應關係如同毀滅與再生兩個反義的名詞一般，不能在同一個時間軸裏卻擦身而過。



圖 27 〈當我們同在一起〉 42x38x18 公分 陶 2015

藍色和橘色的對比揭露內心和外表的個性，是鮮明且截然不同，帶有一些些保留，卻又期待被看見。輕盈的羽翼是期待自由的，卻讓平穩的軀殼牽絆著，無法逃脫。這一顆像似動物的形體，對照自我在社會群組中的孤獨與矛盾，如人飲水，冷暖自知。

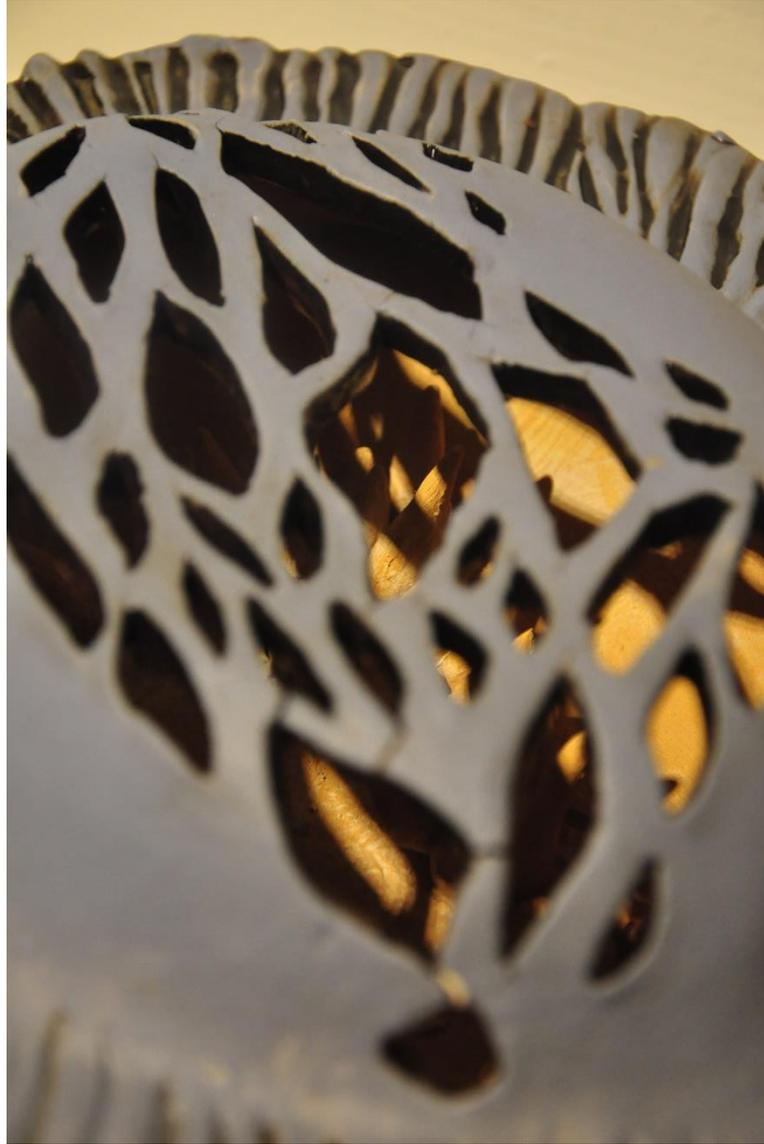


圖 28 〈當我們同在一起〉局部 42×38×18 公分 陶 2015



圖 29 〈點滴在心〉 35x38x22 公分 陶 2015

三個對角的水滴狀陶塑，代表著三者對立的關係。尖端朝上象徵某種自我認定的信仰。透明帶有玻璃質感的釉料有種易碎的存在感，讓人不敢輕易碰觸。一種鏈接過去當下和未來的記憶正在發酵，白色帶有微微天藍調性的表面帶有某種崇高感。拉胚技法的絕對中軸的對應動作，在此作品中展現了恰如其分的張力。



圖 30 〈點滴在心〉局部 35×38×22 公分 陶 2015



圖 31 〈點滴在心〉局部 35×38×22 公分 陶 2015

## 第二節 與空間的對話

如何在展示空間找到空間之中，穿透性的造型語彙，在創作的考量中，作品的細節固然是我作品中重要的元素，但在此次的研究中我更看重的是形體、空間時間與環境的營造。在〈泊〉(圖 23)這一系列作品中我首次嘗試了鏡面的裝置，作品的尺幅約莫月亮倒影在水中的大小，取其鏡花水月的意念，除了我所關注的作品表面的細微紋路與痕跡的處理之外，其藍白色片的肌理與天空的倒影相映成趣。

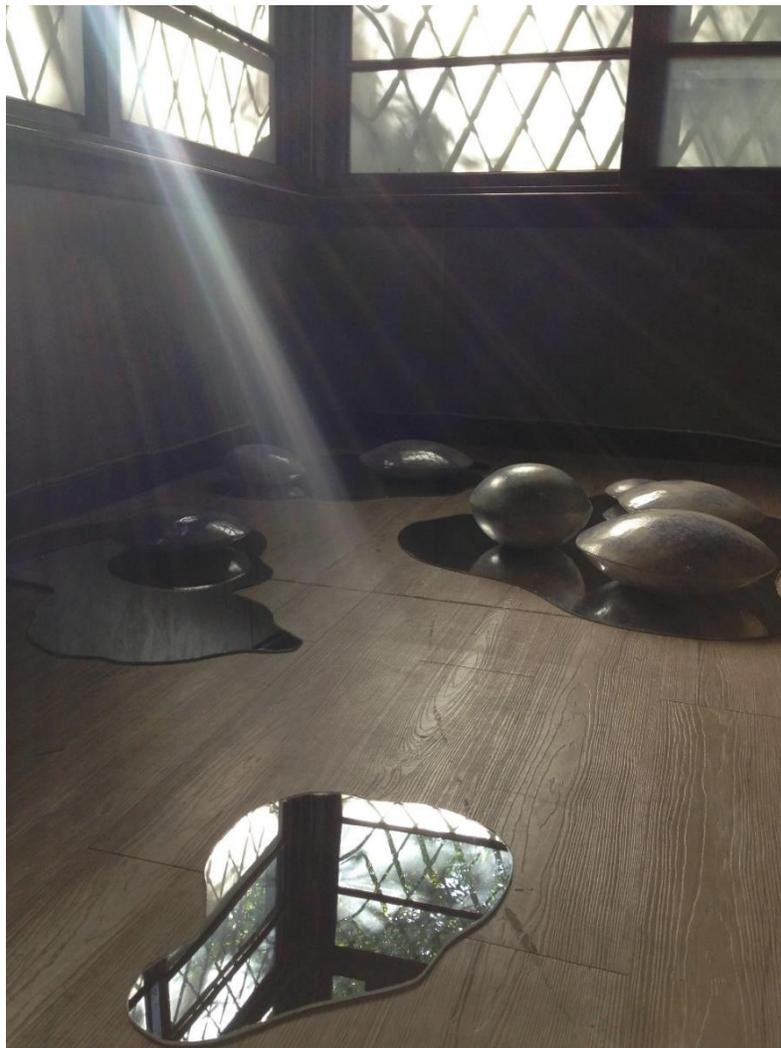


圖 32 〈泊〉 陶 空間裝置 2014



圖 33 〈泊〉局部 陶,青苔 空間裝置 2015



圖 34 〈泊〉局部 陶,青苔 空間裝置 2015



圖 35 〈累累〉 陶 空間裝置 2015

這是繼〈泊〉之後的系列作品之一。創作過程中，我不斷的思考如何把形體和感受建構成理想狀態，殊不知在這個有點超現實的體積中竟投射出一種我在空間裡面，無力的疲憊感。在自主意識中戳穿了一個又一個的坑洞，像是對現實的一種不滿無聲的抗議。每根呈放射狀的鐵絲末端繫著一顆陶珠子，像煙火噴射被定格在一瞬間。



圖 36 〈累累〉局部 陶 空間裝置 2015

### 第三節 陶·環境

我把陶塑從室內的展示空間轉換到了戶外，藉此探索陶與環境的共生關係，在繁殖計劃這個作品裏面，我使用了熏燒技法，熏燒的技法主要是在 1000 度素燒之後利用鋁箔和木屑為媒介，把木屑緊緊包覆陶坯，取其密閉原理讓碳素在 550 度的低溫中附著在陶塑的毛細孔內形成火烙印過的痕跡。素胚在 1000 度的溫度燒成後依然可以吸附空氣中的水分與有機物，將其隱藏在草叢之中任其與自然環境共生共長，以自然介入的方式完整那作品的最終形態。



圖 37 〈綠藝繁殖計劃〉局部陶空間裝置 2014



圖 38 〈綠藝繁殖計劃〉局部陶空間裝置 2014



圖 39 〈共生〉 陶 120cm<sup>2</sup>×25cm 2015

此次採用了各種回收陶土糝合成陶板，經過木屑為媒介，木屑熏燒後烙印在陶土上形成再生的痕跡，被保存起來。燒成的作品底下襯托著未被炭化的木屑材料，形成趣味的對話關係。真正的共生關係，如同這兩個本來被丟棄一旁的材料，卻能在一次的燃燒中同化成一體。



圖 40 〈共生〉局部 陶 120cm<sup>2</sup>×25cm 2015



圖 41 〈共生〉局部 陶 120cm<sup>2</sup>×25cm 2015

## 第六章 結論

從回溯與自然有關的記憶片段、建構土地與環境、人文有關的藝術創作，「未來」是抽象的、是無色彩的。因此，在身為創作者的主觀意識裏，把它看做是無色彩的，要在它變成具體的今天和昨天時，它才擁有了顏色。我們身處在自然環境卻忽視和遺忘它，在繁雜的生活中丟失了對土地的情感。為了重新找到這些遺失的綠色氣息，我實驗了幾個作品，讓陶塑在特定的環境和空間內，建構永續活化的作品融入於生活和藝術空間內。

陶的手感溫度呈現了純粹的身體經驗，讓自己在步行中對土地的情感記憶和感悟內化轉換，用鏡面的反射去反思自我。生命的孕育源自於一顆小小的種子，而無論是哪一種形態的生命體，都有其獨有一個成長的過程和經歷。創作裏常常出現的「重復」符號，堆疊起來，仿佛是一種生命的進行式，一種觀照和意念的堆積。透過組合作品，讓其在自然空間和環境的催化下持續成長，與周圍的微生物、植物產生鏈接，喚起觀者對所在空間的視覺經驗，達到共鳴的效應。

藉由「鏡內境外」做創作脈絡上的整理和分析，從現代陶的緣起、觀念的轉換、環境的結合、還有階段性的反思和領悟中，獲得自我在陶塑的創作過程那些對形體、空間、環境及時間性的種種思維上的反思。藉由探討陶塑與空間結合的可能性，思考作品與創作者之間的對話。

實踐環境中的陶是此次研究的主要目的，以活化環境為研究的主軸，陶土為輔助材料。陶土這個與人類歷史共同前進的媒材，毋庸置疑是最能與環境相輔相成的。我看到了一個事實，那就是如何為了培育綠色的藝術環境再做造形的思考才是這次創作時的正確步驟，藝術思維因為思維模式的轉換才能不再被局限。這個「觀念」純粹是因為環境而存在，不為藝術成就而創作。

我釐清和看見我對土地的熱愛，凌駕於創造一個偉大而精美的藝術品。如何創造適合融入環境的藝術形態，是我在研究中所面對的問題。此次的創作，打破了自己面對物件陶的包袱，首先思考自然的需求之後配合原有的技法，重建那匱乏的原始氣息。我看到了什麼？是記憶中自然的偉大，藉由陶藝，引到自然界的藝術品屬於未完成的形態。我發佈了一個任務給我製造的陶塑，那就是努力的配合自然，並在時間空氣水的幫助下融入環境，成就作品。最後的結果不一定如實驗中的成功，若能夠在觀察和探索中找到新的可能，那便足矣。

在創作中不斷的進行材質的實驗，嘗試挑戰陶的可能性，一切僅僅是起步而已，但秉持 100 次的失敗或許會換來那成功的曙光，而不斷的創作。青苔的培育，環境的濕度，周圍氣候的轉換，都是需要實驗的。其實人們都誤解了藝術創作者的距離感。我們並非天才而都只是一群對藝術抱有不怕死態度的熱血分子，我們用歲月的刻度無數次的失敗積累經驗，換取檯面上的驚鴻一瞥如此而已。

## 參考文獻：

### 一、引用專書：

蕭瓊瑞 2003 *圖說臺灣美術史——山海傳奇 1 史前*。原住民篇 pp.42~43 臺北：藝術家出版。

溫淑姿 2005 *陶藝·臺灣·當代* p20 台中：國立臺灣美術館出版。

劉鎮洲著 2001/8 *實用陶瓷再出發——心象與詩意*，p120 劉鎮洲策劃 臺北縣鶯歌陶瓷博物館出版。

楊元太 1997 評審委員 *第五屆陶藝金陶獎* p.16 臺北：五行圖書出版有限公司出版。

陳佐導 1997 評審感言 *第七屆中華民國陶藝雙年展* p.8 臺北：國立歷史博物館出版。

Marita Sturken and Lisa Cartwright 2009, 陳品秀譯 *觀看的實踐* 臺北:臉譜，城邦文化出版

餘秋雨 1990 *藝術創造工程* (初版) p.33。臺北：允晨文化出版。

聽峯村敏明 *演講* 蘇守飛翻譯 1991 年。

畢恒達 2001 *空間就是權力* p.。臺北：心靈工坊事業股份有限公司出版。

薛瑞芳 2013 *釉藥學* (初版) p. 279~283。臺北：藝術家出版。

### 二、引用期刊：

美訊第九期 (國立藝專美術科刊物) 1989 年 6 月出刊。

美館館刊第 35 期 1991 年。

江蘇陶藝第 43 卷第二期 2010 年 4 月出刊。