

徐瑞憲訪談

Shyu Ruey-Shiann

採訪、撰文 |

林子荃

Tzu-Chuan Lin

數位藝術基金會科技藝術典藏基礎計畫國際交流主任

王柏偉

Po-Wei Wang

臺北市立美術館助理研究員

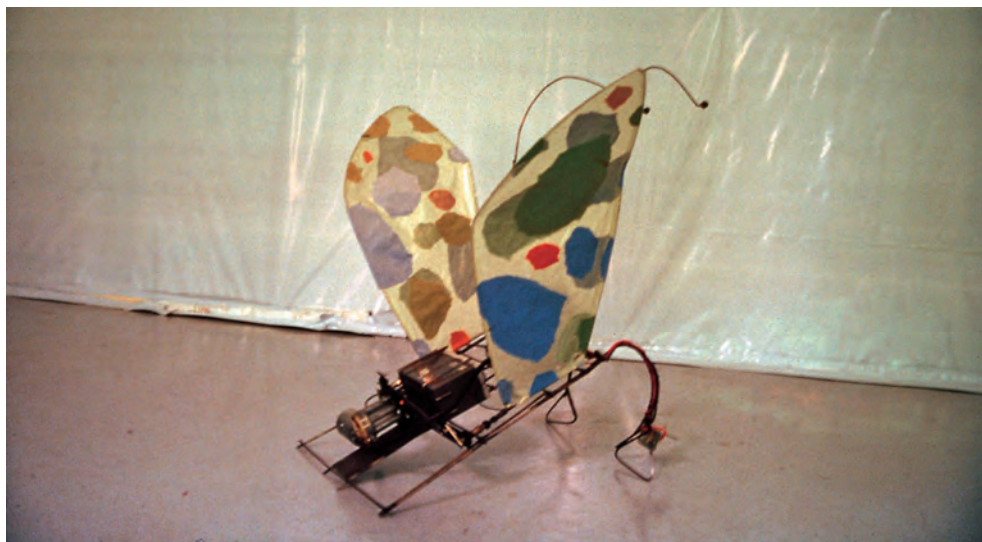
王柏偉（以下簡稱「王」）：我記得你早年有一個系列是以水泥為媒材，這個系列的作品台灣知道的人很少。不知道瑞憲是不是可以先從這裡開始，跟我們談一下這個系列的作品？

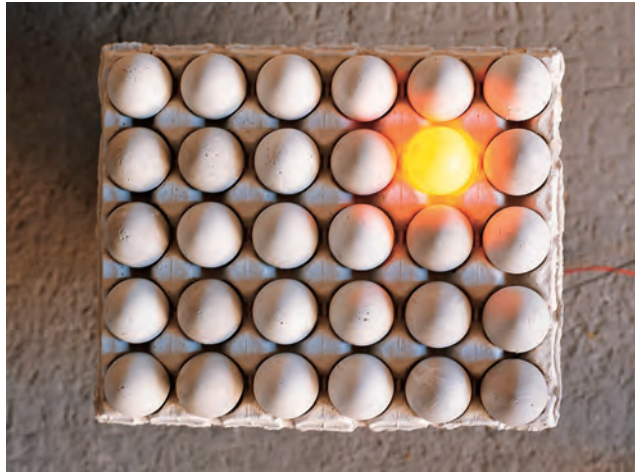
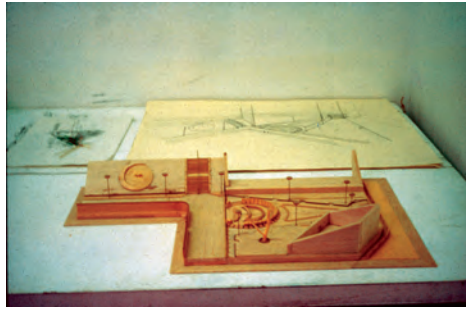
徐瑞憲（以下簡稱「徐」）：水泥這個系列是在我還沒做機械之前，用水泥做的一系列作品，這個系列對我來說非常重要，可惜的是當時沒有經費可以運回來，後來因為美院新的校長上任，他就把學校的多數作品處理掉，所以現在都看不到了。台灣很少人知道這一系列，再加上這些作品在我第一次法國個展的時候也沒展出，因為我當時的畢業作品實在太多了，已經超過一般學生作品量，所以沒有包含這個水泥的系列。學校當時把我視為一個代表性的人物，安排展出的都是機械動力作品。

水泥系列作品關心的都是生跟滅的問題。水泥是我從小就開始接觸的一個材料，我在國小暑假的時候，就會跟鄰居的阿姨去工地工作，從那時就開始練習灌漿、灌水泥、拌水泥與堆磚頭。所以這個媒材之於我，除了具有材料與質感的溫度之外，還有許多是跟自己生命息息相關的部分。

徐瑞憲，《飛翔》，1994，馬達、電線、複合媒材

© 徐瑞憲





上左圖——
徐瑞憲於法國留學時期所做的
城市空間計畫模型

© 徐瑞憲

上右圖——
徐瑞憲，《方向》，1995，馬
達、裝置、複合媒材

© 徐瑞憲

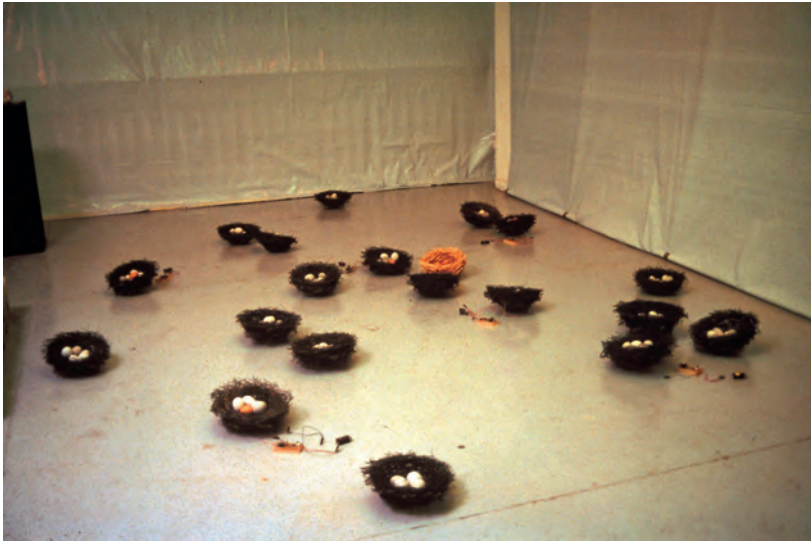
下圖——
徐瑞憲，《生滅》，1995，電
線、水泥、感測器、馬達

© 徐瑞憲

水泥系列第一件作品是《生滅》，直接以水泥這樣的材質翻成雞蛋。一開始構思這個系列，是從生態問題開始的，所以我用了滅亡的雞蛋，像是化石的雞蛋來闡述。那時候剛好是巴黎協定的年代，我藉由光的心跳頻率在視覺層面上呈現溫度，與瀕臨完全滅亡的周遭環境對照。另一個作品《生滅 II》是一系列用鐵絲做的鳥巢，一個鳥巢可能就有上千個焊點，所以我幾乎每天都在焊接。24個鳥巢都是冰冷的材質跟水泥的雞蛋，另外只有一個真實的雞蛋放在真實的鳥巢中，在觀眾接近之前的時候會有鳥的聲音，但當我們靠近的時後它會停止。

在《生滅》之後的系列都是樓梯，我很著迷於通道的概念。最早的作品是一個銅翻的樓梯跟一個向地下走進去的樓梯，會有一個喃喃的聲音從裡面透出來，但觀眾也聽不清楚聲音在講什麼。通道系列一開始的出發點是我跟我姐姐的關係。年輕的時候我姊姊就過世了，當時的環境讓我一直把對姐姐的思念壓在心裡面，三四年都沒有辦法釋放出來。直到去法國以後，可能是比較放鬆的狀態讓我慢慢把壓力釋放出來。剛去法國的時候，常會聽到她在對我講話，但又聽不清楚她在跟我講什麼，所以我常常是哭醒的。我認為，我跟姊姊之間永遠存在著一個無形的通道。

於是我就開始了「通道」系列的創作。剛開始先做一個小模型的通道，以45度角斜插在土裡面，像是一個可以通到地下室的樓梯，在其中安置了一個水滴聲音的裝置，你會感覺的那個水滴聲引導你進到內心的世界，藉由聲音去呈現肉



左圖——
徐瑞憲，《生滅II》，1995，水
泥、聲音裝置

© 徐瑞憲

右圖——
徐瑞憲，《天地之間》，1996，
木頭

© 徐瑞憲

眼看不到的空間意象，我用這個來呈現銜接兩個不同世界的通道。

畢業論文那時候的一件作品是《天地之間》，處理的還是我跟姐姐之間的關係。作品是一個將近 12 米高的柱子，正反向都是樓梯的形象，象徵性地往天空延伸，是整個坎在地底下的樓梯，裡面建置了一個外表上看不到的聲音裝置，你只會看到樓梯並聽到那個聲音。評審團走出來時，下雨結束剛好一道陽光灑落到作品上，整個劇場感很強。我的國家文憑評審就從這裡開始從這件作品開始再到機械作品。當時水泥系列是源自於這個系列，然後同時就開始接觸了機械動力。

我第一件的機械動力裝置是一個蝴蝶的翅膀，是為實習課（Workshop）所做的作品。我可以將這件蝴蝶翅膀背在身上飛（當然飛不上去）。應同學要求，我曾經背著這個蝴蝶作品去參與學校對市政府經費規劃的抗議。《蝴蝶》是我第一個機械動力作品，很多人不知道的是，《醉八仙》的第一個版本（原始版）也是這個時候就開始著手了。

當開始進行這件作品時，我去學校旁邊的超市偷了一台手推車（其實我們學生常去偷那個手推車），並且把輪子拔掉來做試驗。當時有門課是校外的藝術家來上的，他要求每個人都要提出一個運動原理，我當時選了蜥蜴行走的運動原理並且開始試驗這個運動方式。剛開始完全找不到要領，因為用了同一個方向的機構，最後試到錯開兩個不同的方向就成功了。一開始沒有加上輪子，它雖然會行進，但你看那個動作非常死，後來當我放上輪子的時候，就完全沒辦法掌握它行走的位置。《醉八仙》最早的名字是源自於法國老師對這個作品的稱呼，老師叫它「喝醉酒的狗」。後來我回台灣以後看到我哥哥打醉拳，我覺得真的美極了。所以我就去思考研究醉拳，我哥有跟我講說老師有要他打醉八仙，因為醉八仙雖然是同一個角色，但飾演八個不同的主角、仙人祂的動作，每一個都



左圖——
徐瑞憲，《通道》，1995，水泥

© 徐瑞憲



右圖——
徐瑞憲，《天地之間 II》，
1997，木頭、水泥

© 徐瑞憲

有那麼一點點的不同，軟硬還有他出來的那個形式包括男女，這非常吸引我。

在這之後開始就慢慢演進到機械動力，但嚴格說起來我那時候最想做的是聲音，因為我覺得我比較喜歡做聲音，所以那時候還有嘗試一系列聲音的作品。我們當然也有上影像的課程，但我對影像沒有那麼多的情感。後來我選擇了機械動力，我原來設定十年，大約十年的時間讓我接觸這個藝術類型，但後來發覺根本不可能只有十年。機械動力的作品就從那隻蝴蝶翅膀開始到《醉八仙》到《作家的船》然後到《自畫像》。

《96年的自畫像》這件作品是在表達當時自己的狀態，在呈現自己內心世界，對我來說是很重要的一件象徵性的作品。96年的我處於很痛苦的階段，我曾經想放棄機械動力，因為學校助教他是做機械動力的，也許是因為同質性比較強的關係，所以後來有點擋著我，用就是他人不在的公共安全理由，讓我沒辦法進機械工坊。經過了許多轉折，後來校長出馬才讓我能夠繼續鑽研動力機械裝置。

所以《96年的自畫像》是在講那個掙扎的過程。那時我不是只有面臨創作的挑戰，還面臨到老師、其他同學等等這樣的環境對我的心理壓力。當然不是只有這個部分，還有家鄉的聯繫、家鄉的壓抑，我那時候有一段時間是真的想要休學就回來了。但好笑的是，我之所以沒有馬上跑回來，是因為我有很多作品要做，我想說趕快把這些作品做完再回來。我面對創作之所以這麼專注，其實也是因為不想面對創作以外，所有人為這些複雜因素，我只想把這件事情單純化。我訂下哪一年必須要完成哪些作品，我就一件一件作品去完成。上禮拜我翻到還在學時的一些手稿，我本來要把它丟掉，因為覺得好像沒有什麼用，後來想說把它留下來再看看好了。因為在96年經歷過很痛苦的那個階段，所以我就把這件作品稱為《96年的自畫像》。

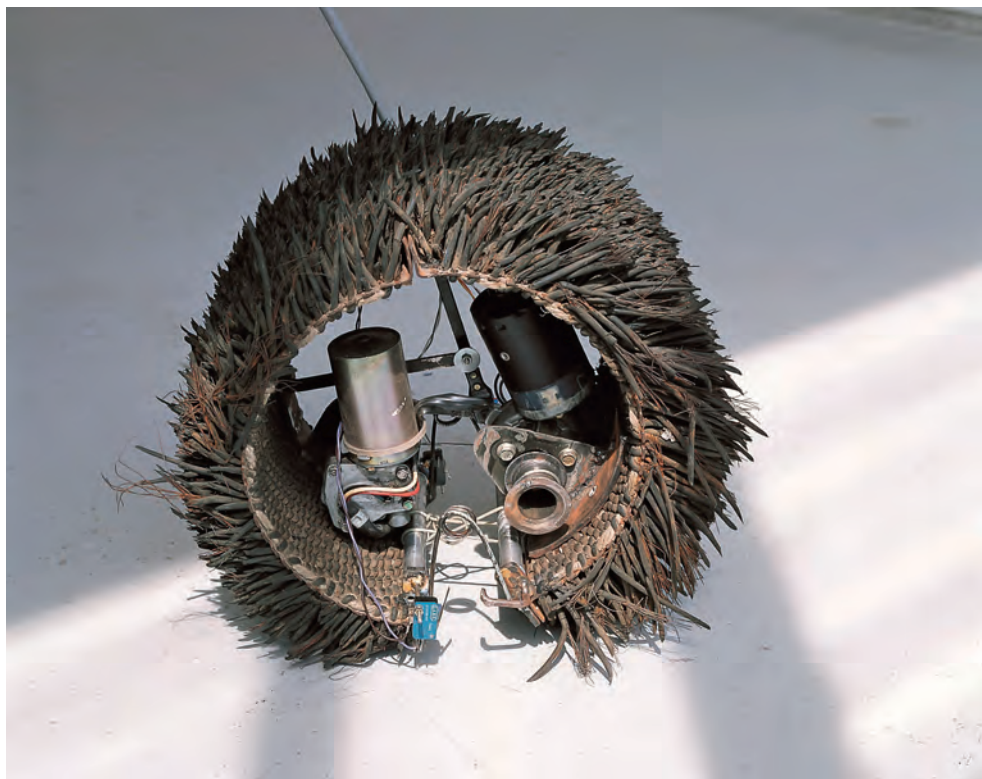
王：所以也沒有在台灣展過嗎？

徐：沒有，這件作品從來沒有踏上台灣的土地，只出現在紀錄片裡面。不過近期《九個夢》、《飯局一場》完成以後，會在這個空間做幾件大型的自畫像作品，因為這個空間可以懸吊，不一定完全是當時的結構，會是我現在的自畫像。跟其他作品一樣，這件作品也是光材料準備就花了很久的時間。我近幾年都花時間在研究飛機機構的動態，所以我用這個去講我近幾年對這個領域的探索，它不會是一個飛機的形狀，但它會用很多飛機飛行的動作去呈現。

嚴格說起來，工作室一直到最近才開始進入穩定的發展狀態，我熱身也熱身了很久，所以我期望這兩年會是創作的爆發期，可以把這十幾年來的很多計畫一一實踐，不然新的計畫會一直沒辦法開始。新的作品就開始連結了我以前想要做的聲音的部分，開始慢慢導入到聲音跟機械裝置的連結，在視覺上面它會變得更簡約、更抽象。

林子荃（以下簡稱「林」）：不知道能不能麻煩瑞憲談一下《孕生》？

徐：《孕生》是1999年的作品。在1997年畢業的那一年，我們班上叫Natali的法國同學懷孕了，她胎動得很厲害，所以有一天沒一天地來學校。有一天她就要我去摸她的肚子，那時候應該是我這輩子第一次碰到胎兒，那天



徐瑞憲，《96年的自畫像》，
1997，馬達、複合媒材，
16×130×110 cm

© 徐瑞憲

徐瑞憲，《衛》，1997，馬達、
複合媒材，30×27×25 cm

© 徐瑞憲



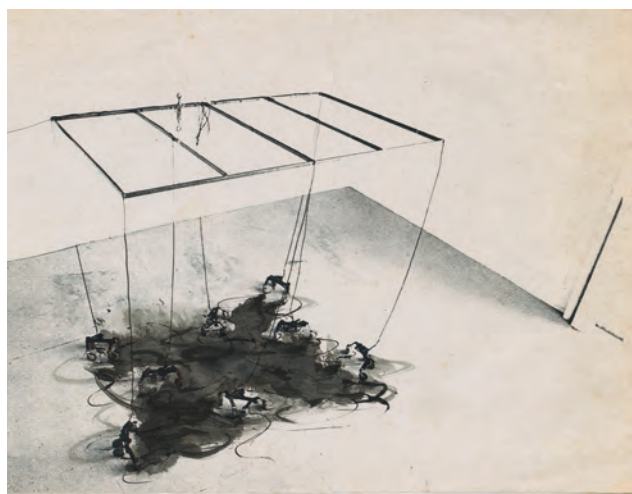
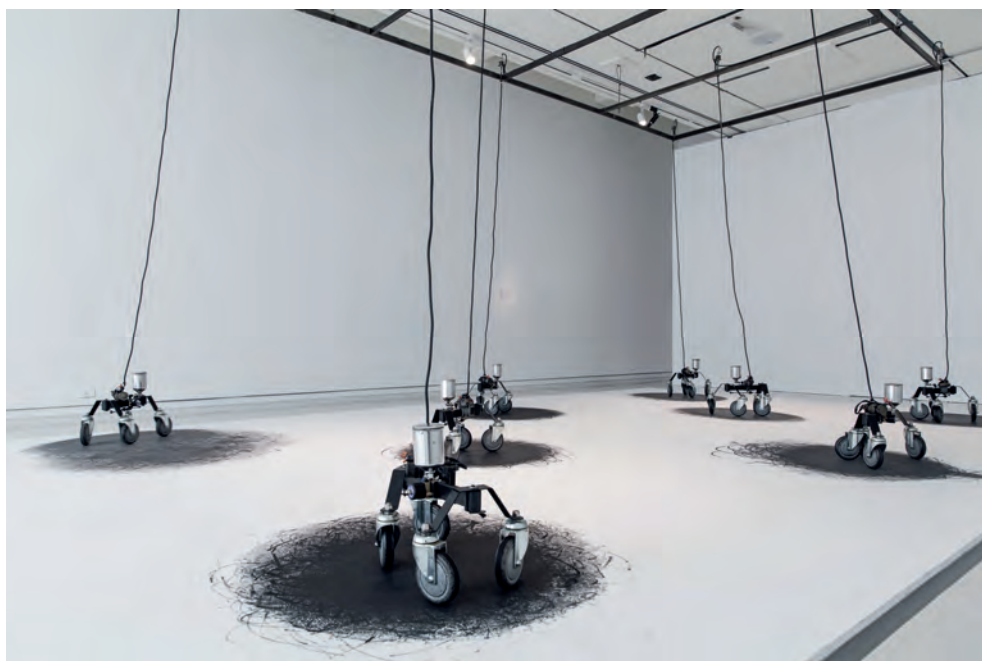
我就把這整個作品的構想記錄下來，不過一直要等到 1999 年，被帝門藝術基金會選上年度新人獎的時候，才有機會把它實踐出來，所以這個作品還可以追溯到我當時在法國唸書的生活，後來的《旅行者之翼》也是這樣。

《旅行者之翼》也是畢業答辯提出來的作品計畫，但我當時只做出單一件，跟後來的形式稍微有一點不一樣，後來變得更簡約了，剛開始的第一件還有三組支架支撐。當時提出一件，然後做出一個模型，當時預計這件作品變成一個法國編隊的候鳥群。北美館那件《大地子民 - 福爾摩沙》其實也屬於這個系列。當時我用非常細的鳥翼去呈現這件作品，而不是用法國火車票去象徵那個鳥翼的部分。後來黃海鳴去解釋這件作品的時候，他看到了我當時在做這作品的心理狀態，因為上面用的那個鳥翼非常的小，所以整件作品看起來就是非常沉重，那個鳥翼拖不動整個機構，飛不起來的那種感覺。我是要講台灣這塊土地上的人，面對國際的競爭是很艱困的，雖然我們以台灣福爾摩沙子民自居，但是心裡的沉重那個肩膀永遠扛不起來，我們難以飛出更大的世界。所以你會看到當我一回到台灣做的作品，跟我在法國做的作品，看得出很強烈的對比，包括後來的《童河》。我不想用太政治性的語言，往往我會用很隱晦的方式去呈現我想對這塊土地講的政治話語。

《旅行者之翼》的翅膀後面是用法國國鐵票去蝕刻的。之所以用國鐵票，是因為有一天我要離開巴黎去其他地方，因為車票太大張，所以會把票對摺然後把它放到口袋裡。然後那天剛好在搭夜車的時候，聽到火車的那個滾輪在鐵軌上面的聲音，我把火車票拿出來，突然覺得自己就是一隻候鳥，我第二天就趕快跑到工作室把它做出來。我們理論老師總覺得我的作品是

1997 年的《醉八仙》、醉八仙
草圖與 2012 年的《醉八仙》

© 徐瑞憲



經過東方的語彙轉換出來的詩意。作品一直到 2012 年才真正地完成，因為上面那個火車票的腐蝕，它經歷過一段曲折的過程，最後才一片一片把它實踐出來。嚴格說起來是這次的台北當代藝博會我才真正把它上面的表面處理好，你現在看到這個翅膀，同樣也是經過好幾套模具去定位然後製成，最後才看到這個結果。因為今天如果它只是單一的 piece 就比較不會有這個問題，但尤其是當它有一個數量的時候，就一定要靠模具去抓出每一個位置，否則每一個在運作的時候都可能出現問題。

王：那《童河》應該是在這件之後吧？

徐：構想是這件《旅行者之翼》比較先，但《童河》也是 1997 年在帝門藝術教育基金會的時候完成，是我一回到台灣後做的第一件大型裝置。每次一回

到台灣就會變得讓我有一點沉重，因為看到台灣這個環境的因素，也許是因為你跟它太親了，所以總試圖想要改變這個環境。《童河》就是在這樣的環境下，做出的第一件大型裝置。還有一個是我早期作品的特徵，你會看到都是由單一的結構形成一個量體的空間裝置，主要是因為在這裏之前我從來都沒有一個大的工作室，所以我能做的都是採取單一量體跟數量組成的一個空間裝置，從來沒有辦法可以像我當時在法國唸書的時候，能做一個大體積的作品，這是我回到台灣做的一系列作品的一個特徵。很多人當時會問我是不是因為源自於我們家從小做手工藝的關係，我說應該是沒有關係，我覺得主要是因為我能夠施展的空間很小，所以我採取的方式就變得單一，你會看到《一種行為》、《童河》、《旅行者之翼》都是這樣作品，都是這樣一個又一個單元所組合起來的空間裝置。

林：可以跟我們介紹一下《飯局一場》這件作品嗎？

徐：這作品的構想源自我去參加一個喜宴。我常常會把一個非常簡單的故事，藉由具體的方式呈現。飯桌是台灣文化非常重要的一個象徵性物件，我用桌上的每一雙筷子象徵這塊土地上面的每個人都在表達自己想要講的話，藉由這個形式，去呈現出這塊土地上面的自由風情，然後用一個紅色代表即便是我們爭吵再多，但是內心還是保有尊重喜悅的態度，所以它叫《飯局



徐瑞憲，《沉默之井》手稿

© 徐瑞憲

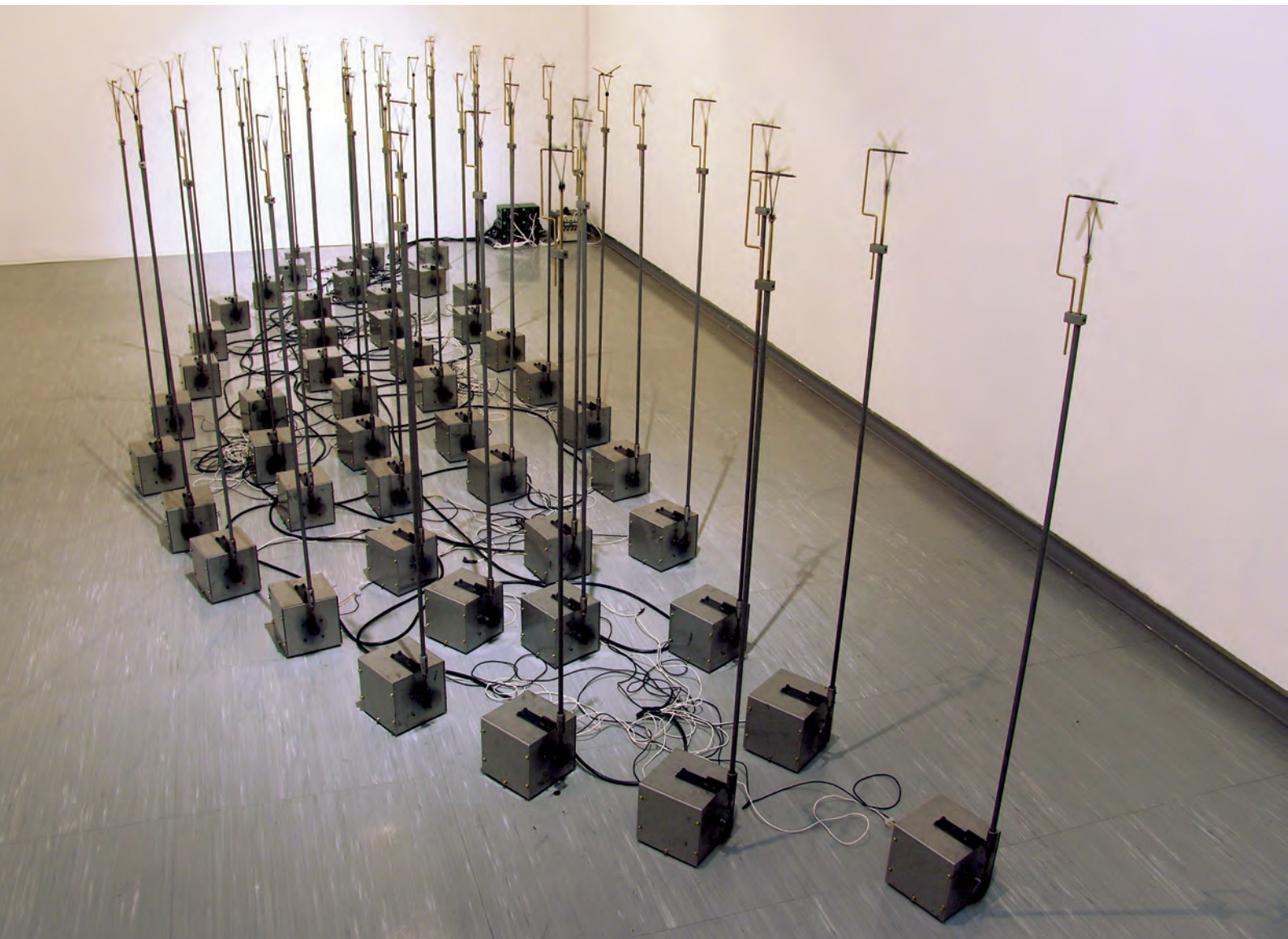
一場》。我之前測試過一次，是個完成的狀態，但我覺得它不夠完美，所以我又放棄了那個運動方式，希望重新找一個讓作品能夠穩定的新的運動方式。我之所以一直持續修正我多數的作品，都只有一個因素，我希望它呈現的時候不只是我認為的精準，更重要是可以長時間在穩定的狀態下呈現，這是我覺得動力機械作品應該具備的條件。

王：你中間有幾年有一些影像作品。不過你剛剛說，你在法國的時期其實對影像本身比較沒有這麼強烈的感覺，那這些跟空間非常有關係的影像作品怎麼會突然間出現呢？或者說在什麼時刻，怎麼會有這些作品出現？

徐瑞憲，《大地子民－福爾摩沙》，1998，混合媒材，
495×275×124 cm

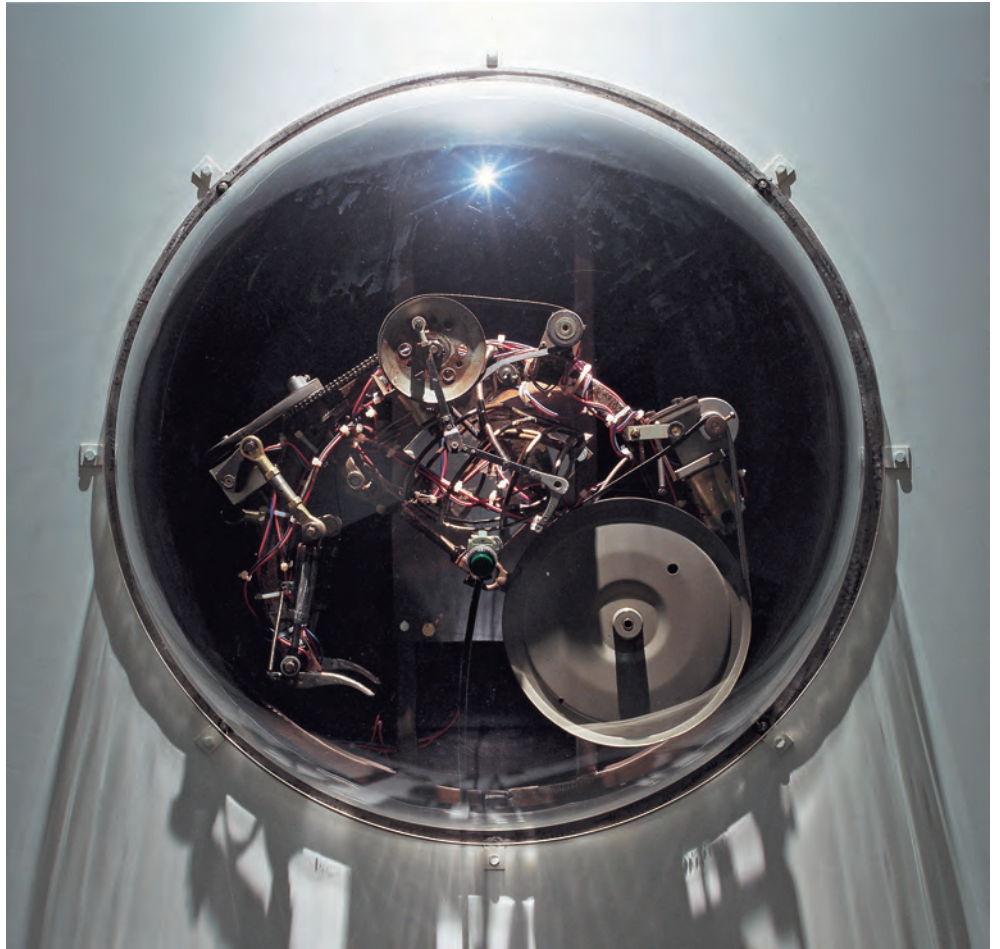
© 徐瑞憲

徐：我覺得影像永遠是我源自繪畫的可能語彙之一，像《記憶旅程》這件作品它源自於就是對於老照片的發現這件事。因為我收集很多老照片，我不知道何種原因讓我對於老的物件特別珍惜。當然很可能源自於我從小做資源



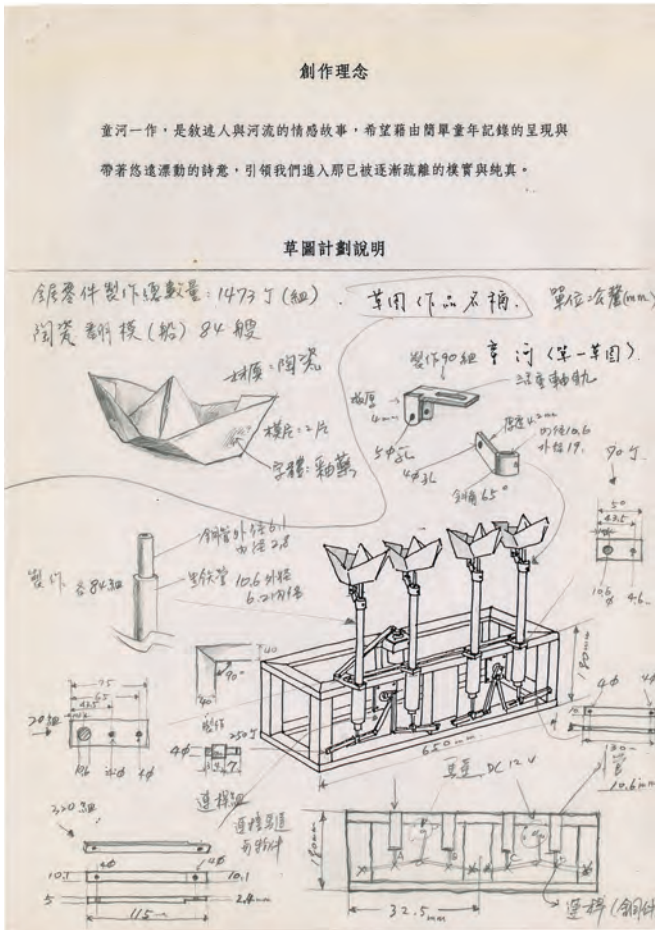
徐瑞憲，〈孕生〉，1999，複合
媒材、馬達，100×54 cm

© 徐瑞憲



回收，所有老的東西在我的眼裡都是值得被珍惜的，因為它經歷過了一生，我不太喜歡我們人類總是用物質的角度去看物的利用價值。我想這也是很多人經歷過的生命，我們會突然發現母親的抽屜裡面，總是藏著我們家族裡面最珍貴的照片，因為母親往往都是一個家族最重要的收藏角色。我把這件作品藉由機械動力的裝置去呈現，這件作品當時對我來說是很有挑戰性的，做這個最難的部分在於裝置必須考慮限制性的空間。什麼是限制性的空間裝置，我舉個例子：我早期做的、像刺蝟的鋼盔作品叫《衛》，那一件作品就是一個限制性的作品，就是我必須在這個空間裡面去完成我想要呈現出來的機構。同樣到後來抽屜這作品，你會被限制在抽屜這個形式。對我來說其實它會變成我的心理壓力，這種心理上的壓縮會大於我在創作上面所呈現的壓力。另外，可能可以一提的是，我不會重複之前作品做的動作與運動結構，我是讓自己做每件作品都有新的挑戰，我不希望做我熟悉的事情。

《記憶的邊線》這件作品，我現在也在重製。因為當時用的那個鞦韆的動作頻率，嚴格說起來它的動作必須要非常細膩，就是你鞦韆的動作從最高點到最低點再回到最高點的動作，照正常來說如果它是一個仿真的動作時，



左、右上圖——
《童河》設計圖草稿與作品完成的樣子

© 徐瑞憲

右下圖——
徐瑞憲，《與自然對話的七種方式》，2003，聲音裝置、雕塑，大小隨場地變化

© 徐瑞憲

它的動作會非常的細膩，可是我當時採取的是馬達定速的機構，然後再加上機械連桿的運動方式，是藉由機械的構造去產生那個擺動的動作。但是真正的動作它不會只有這樣子，所以後來我把整個拆掉，並重新考慮機器如何更貼近動作的方式。但是因為《九個夢》都還沒完成，所以得先完成《九個夢》。我希望未來可以讓你看到它就是一個非常細膩的動作，它到高點以後停頓加速慢慢到底部加速，加到最快速以後再回到高點，然後慢慢的又停頓再回到低點，它必須要去用電腦程式 programm 它，把這個動作切分成譬如 360 個格數，然後在每一個格數裡面做這個加速跟停頓、減緩這些動作，所以未來這件作品在呈現的時候，它會更接近真實我們看到鞦韆那個律動的動作。

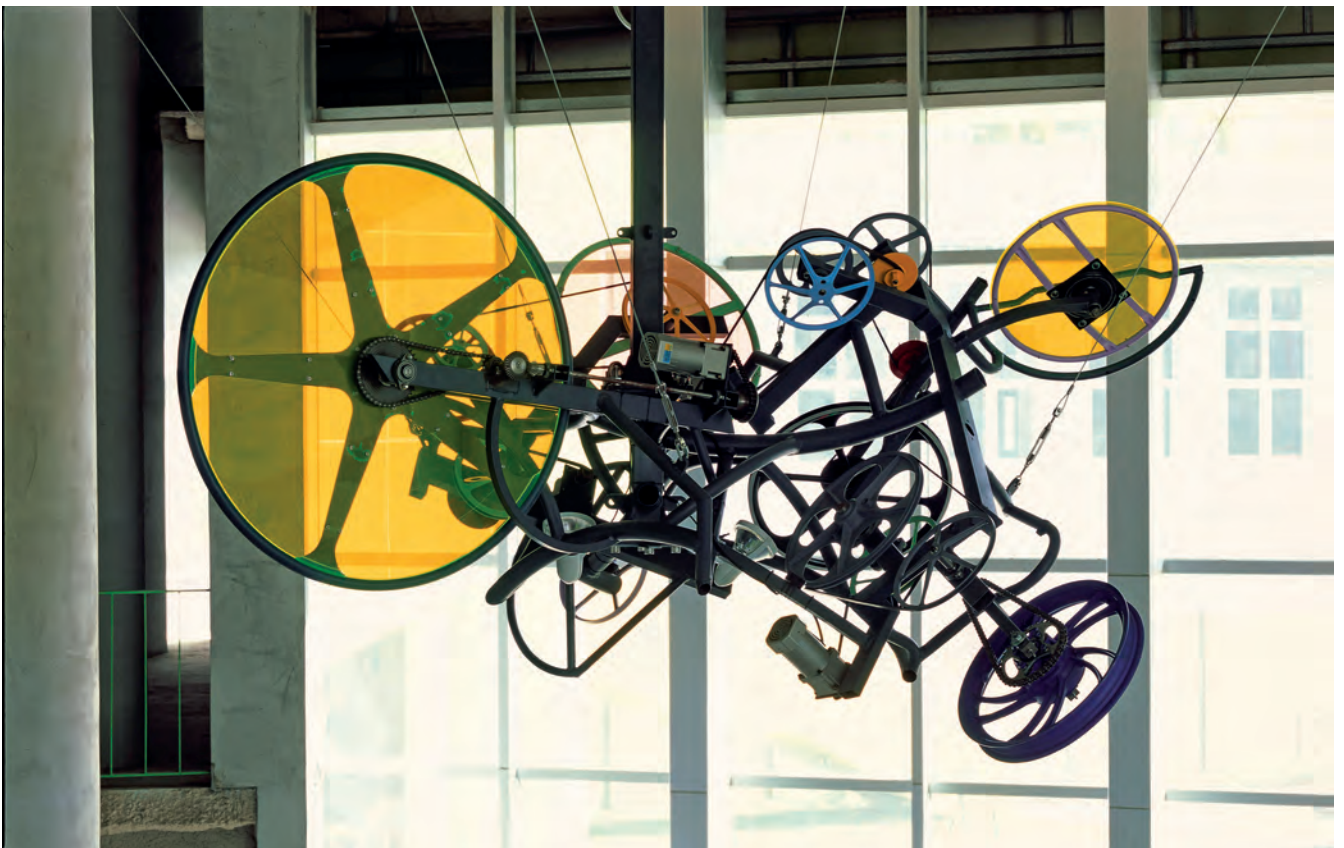
我後來發覺其實我用的影像，跟我做機械是一樣的方式，就是用最簡單的機構來表達。唯一一個比較明確的影像是加力畫廊展覽的《記憶的迴聲》這件作品，我在談阿茲海默症患者的記憶這樣一件事。《記憶的迴聲》的議題跟我以前在談記憶不太一樣。之前談的記憶是在切分時間點，是在談過去的記憶，但《記憶的迴聲》在談的記憶反而是超越現在，跑到時間的前面回頭看一個人的一生。有些人因為得到了阿茲海默症他沒辦法回頭去記憶，去觀看過往的記憶，他的記憶常常是只是一個小小的片段，只是在一

個非常切面性的短暫的時間內呈現出來的記憶。《霎》是另一個運用影像呈現記憶的作品，是李亦凡幫我處理了影像動作的部分。你會看到兩個影像像鐘擺一樣地對望擺動，象徵著時間的概念，然後當兩個影像貼合到一起的時候，就會突然出現一個比較明確的影像，在兩個螢幕彼此離開，雖然只有一點點，影像就開始變模糊，然後當它兩個影像走到正中間的時候，你會看到它在對話。

《嫁妝》這件作品其實是在講我姊姊，我用了老舊的衣櫥來表現。我們家以前用的衣櫥就是這種兩截式衣櫥，我希望用這個作品去講一個女人的一生，她可能最期望的幾件事情。包括我藉由旋轉木馬的白馬希望她這一生能夠遇到對的人，然後有頭紗在櫃子裡。不過，如果你仔細觀察，你會發覺我運用下面的這部分是一個棺木的概念，裡面躺著一個女人的身影。因為我們家以前這個衣櫥在搬家以後上半截被丟掉了，那時候家裡幾乎是沒有什麼東西，我姊姊當時只用了下半截這個衣櫥當作她睡覺的床，她是一個非常刻苦的女人，每天早上三四點起來送報紙，然後去唸英文，最後考到基督書院。但後來遇到一個男孩子，因為感情受挫，加上我們家長時間的背景因素，她選擇了自殺的這條路。所以我用那個衣櫥，我想不只是形容我姊姊，當然還泛指說每個女人她可能期望一生的事情。這件作品也是運用到了一點點影像，但影像的部分我還掌控地不好。

徐瑞憲，《軌跡》，2004，馬達、透明樹脂、複合媒材、鋼架，180×260×100 cm

© 徐瑞憲



林：之前在國美館展過的野狼模型的那個作品《夢想盒》，好像跟其他的不太一樣。

徐：《夢想盒》其實跟記憶是同一條軸線。野狼當然是我自己親身騎過，也是我第一台環島的夥伴，但是它在我環島回來以後就被我操壞了，後來有一次我放在一個地方沒鎖，就被人家偷走了。對我來說它就像家人兄弟一樣，也是我們那個年代最重要的一個挑戰勇氣的象徵，我覺得野郎機車不只是一個「物」，它就像是你的夥伴，在那個年代你可以藉由它去挑戰未知，就像我騎著它去環島一樣。所以我用了兩個對比性，用這個形式來呈現野狼，其實是講時代的兩個特質。第一個我用模型的方式來講，我們那個年代要擁有一台這樣的機車，其實是很難的，不只是因為經費，不只是因為那個時候的能力，這是一種夢想的形式，我就用模型這件事來呈現，但相反的，我卻又用了一個真實的物件去做這個東西。其實一個在講實踐另一個在講一個夢想。我找這台摩托車找了很久，因為我想要特別找我那個年代的老野狼，我不想要用新的野狼，因為那是不一樣的，我找這台野狼找了很多年，終於找到這台第一批野狼，就是 50 年代第一批出來的野狼，它的結構都不一樣。你會發現我在談的很多物件，大到譬如說像野狼，小到像大同寶寶，或著無敵鐵金剛的拳頭，都是在用物件去講記憶。那回溯到為什麼我會用物件，因為就像我剛跟你們說的，我從小做資源回收，所以



徐瑞憲，〈《九個夢》〉示意圖

© 徐瑞憲



《旅行者之翼》的草圖

© 徐瑞憲

我對於物，有著跟別人不一樣的角度去看，我覺得所有的萬物都有它來到這個世界的使命。但我也許是希望我能夠用藝術的手法，去保存這些物，不要讓它成為沒有功能，或時間久遠以後，它破了舊了就變成被拋棄掉的垃圾。所以從某種角度來說，我其實是用搶救的態度去拯救這些曾經陪我們走過歲月的這些物件，讓它有一天能夠被保存，藉由藝術創作的方式，藉由它能在美術館展出，到最後被收藏，能夠保存它原來物件以外更深層的价值。我用了野狼這個物，期望有一天它是能夠被珍藏住的，它是能夠被保留，我當時沒有去救這台野狼，他們是馬上要把它毀掉的，整個把它壓碎報廢掉。我當時要去回收這個，他們有很嚴格的法律程序，除非你只是買單一零件，否則是不能買整台的，因為它上面有車號，有引擎號碼怕被用來犯罪，所以你得就是透過一些法律程序，你才能夠拿到這個物。總而言之我不希望人類在看待這件事情只是把它們當成可以隨時拋棄的物件。

王：你組裝製作跟焊接的工法跟其他藝術家不太一樣的原因是什麼？

徐：我的所有作品我都無法拿出去焊接。我後來發現一個原因，就是從最早開始做《童河》這件作品時，我就已經發覺外面就算再資深的師傅，他也沒辦法做到我要的精準度，因為師傅要的是時效，所以你要的精準度他不是做不到，而是他不可能用這個時間去做。《跳格子》這件作品也許師傅只要



上圖——
誘發徐瑞憲創作《旅行者之翼》的那一張法國國鐵票，被蝕刻在作品雙翼上

© 徐瑞憲



下圖——
徐瑞憲，《夢想盒》，2009-2012，野狼 125、馬達、鋼架、電線、感測器、變壓器，400×300×230 cm

© 徐瑞憲

用兩三天就可以完成我所有的焊接點，但是我卻要用好幾個月的時間去累積，因為這個過程中如果偏差了，所有的東西會全部跑位。但是外面的師傅不管這個偏差，他只要把焊接的工作做完，他完全不會管你回去之後的問題。我現在做這件事情跟其他創作型態有一個很大的不一樣，然後再加上我可能現在執行的方式都跟板金有很大的關聯，這些板金你不是毫無限制就可以去做它，我都是在一個限制的範圍裡面，你必須要完成所有的動作。就像我剛跟你們說那個車床，我現在明明知道我要的點，這點到這點是幾釐米，我今天就算經過再多的加工它這兩個孔位絕對不能跑掉，可是所有的加工它都有加工係數。這個加工係數你全都得算在這個範圍裡面，這時候你就必須要非常強烈理解，因為我在面對這個部分其實已經有點是藝術以外的部分。我舉個例子，譬如豪華朗機工最近做的那個《聆聽花開的聲音》，你可以看到它其實是應用模組化的方式，它沒有任何結構的問題，因為全部的結構，結構的廠商會把它完成，他只需要把所有的帆布坎在那個範圍裡面，只要有每個洞的數據和位置，他做好單一結構以後把它坎進去，就不會面臨到這種所有外力加工之外的這些加工係數的問題出現。即便是《九個夢》，嚴格說起來它不算是大作品，但是你知道這些所有大作品，就像我剛跟你說的我必須在那個鋼盔裡面完成所有的動作（洞距等所有數據），讓它在產生運動的時候能夠呈現出我們要的最精準的那個動作，我覺得這個是我講的，作品在製程內採取的工法的差別。所以你可以看到大部分做機械動力的比較不會採取焊接這個方式。你選用這個方式以後你就是得面臨到這些所有加工上面的困難，就算你多做幾次加工，像我第一次試第一組的時候就是多做幾次焊接點但完全跑位，當你在裝上齒輪以後，

你就看到它齒輪帶動出來的扭力完全不夠。我在工作室常常會想，我為什麼一直在挑這種難的讓自己去做、去闖，想到最後只能安慰自己，這是在修行吧。

王：不過有一個很現實的問題，像這樣的工作是有體力限制的。採取模組化方式做的人可以做到 80 歲，但是你這種體力與勞力密集的只能做到 60 歲怎麼辦？我是說體力上，想法什麼的當然沒有問題。或許可能那個時候可以做小件的？

徐：隔壁工廠老闆也擔心我這個問題，我真的只能珍惜我現在還有體力的時候，所以你知道我對時間的那個急迫性很高，因為我好多作品想要做，但是我的體力一直隨著自己的年齡在往下降。當然，像我找到現在這樣的工作室，有了天車或者吊掛的機具，很大程度幫我解決了體力上的困境。我也不是沒有想要培養年輕人，但是太難了，尤其要做我這樣型態的。我之前曾經試著帶學生，但大多沒有熱誠，如果在這樣的事情你沒有熱誠根本不可能走下去。

從某些角度來說，我做的這些已經不是藝術這個領域會去做的了，大部分都是機械系會去做的，但隔壁的老闆說，即便是機械系，現在年輕人也不喜歡做這些事了，所以你就會看到不要說藝術在做這件事情，就算機械領域在做這些事，都出現了一個斷層的問題，更何況藝術。當然，還有我自己的問題，因為到目前為止我並沒有把藝術這件事情過度跟商業結合，因為如果我今天用這個方式，也許我會培養解決問題的團隊，但我並沒有這



左圖——
徐瑞憲，《霧》，2013，螢幕、馬達、鋼骨結構，大小隨場地變化

© 徐瑞憲



右圖——
徐瑞憲，《記憶的邊線》，2012，鋼架結構，感測器、變壓器、投影機，多媒體播放器，320×12×x330公分 cm

© 徐瑞憲



徐瑞憲，《嫁妝》，2013，馬達、復古衣櫃、婚紗、電視

© 徐瑞憲

樣做，所以到現在為止我還是繞著創作這件事情在走，因此就已經切斷了形成一個團隊的可能性。

王：那種團隊式的創作比較像生產線，有點像設計，然後執行是交由團隊其他人來完成。可是當然這重生產與創作模式會有完全不一樣的問題，我覺得好像藝術有時候它就會變成只是一個概念而已。但除了概念之外，就是有時候藝術家跟材質的關係，或是說跟工法之間的關係，我覺得還是藝術很重要的一部分，因為有時候從概念到作品中間那個環節，常常是其他領域的人不在意，但就藝術而言卻很重要的那個部分。如果大家都往只是概念、偏比較設計或是觀念的方向走的話，我覺得那中間有很多有趣、很多重要的東西會不見，這是有點可惜。

徐：之前我到北藝大去教課，發覺當代藝術，尤其新媒體這樣的形式，學生連媒體這件事都不知道怎麼用，不知道怎麼去認識的時候，你根本不要談怎麼去運用這樣的素材做創作。就像我們傳統做雕塑的，泥巴跟我們手之間的關係，不是我們用電腦去畫好以後，用 3D printer 去印出來的東西能比擬的。你可以想如果今天阿爾伯托·賈克梅蒂（Alberto Giacometti）他用的是 3D printer 去做的，那樣作品會是怎麼樣的情感。其實藝術的語言，西方還是很重視這種很原始性的、原創的情感表達。我最近我發覺我的作品已經開始有一點點工業的介入，不是只有藝術。但我每一筆出來還是保

持了我本身經歷過的美學訓練，所以我每次送圖到工廠，負責畫圖的人說他每次看到我送來的草圖，雖然是在做工業的東西，但每一張圖都像是一件作品，都像是一個藝術品一樣。我同樣是要經過工業製程的過程，但是你會知道這個工業不會用這樣的方式、這樣的語言、這樣的線條去呈現出來。你看我在焊接的時候，我那個焊線真的就像縫衣服的那個線。一旦你真正是你用心去瞭解這些材料的時候你才會去探究，這是我為什麼告訴學生，如果你不懂得使用材料，你所有後續的動作全部都是未知，你根本沒辦法掌握那個材料、加工方法以後，最後所造成的後果。

林：其實我覺得瑞憲哥的作品滿需要這些製作的過程來做說明，才會知道這一類的作品其實跟繪畫或其他類型，在生產或說製作的過程上面需要使用的力道是不一樣的，必須要思考的是不一樣的事情。那如果我們只是看到最後的作品，就真的有點難想像中間的一毫米的誤差會差很多這種。而且一毫米的誤差手繪的跟電腦繪圖這個就差很多，力氣完全不一樣。

徐：雖然我們說的繪畫的精準，他也是必須在精準的條件下，但是機械的精準，是無法有任何妥協的，因為如果妥協其實基本上就是壞掉無法運作。那一天，杜昭賢她來看，我覺得她講的一句話我很感動，她覺得即便是我用這樣的作品在呈現，但她看到的都是像一針一線在縫，縫出來的。

徐瑞憲素描草稿

© 徐瑞憲

