

# 陳慧嶠訪談

## An Interview with Chen Hui-Chiao

採訪 |  
林怡秀  
Lin Yi-Hsiu  
藝術文字工作者

雷逸婷  
Yi-ting Lei  
臺北市立美術館助理研究員

圖 |  
陳慧嶠  
Chen Hui-Chiao  
藝術家

採訪地點 | 時間  
淡水，藝術家工作室 |  
2019.04.29

### 球體與版畫

雷逸婷（以下簡稱雷）：

「藝術家特寫」延續幾期以來以 1960 年代出生，1990 年代成長茁壯，創作能量持續至今的中壯輩藝術家為對象。請問這期「書中美術館」邀請慧嶠的紙上作品《球體》，關於計畫的創作構想與呈現方式。

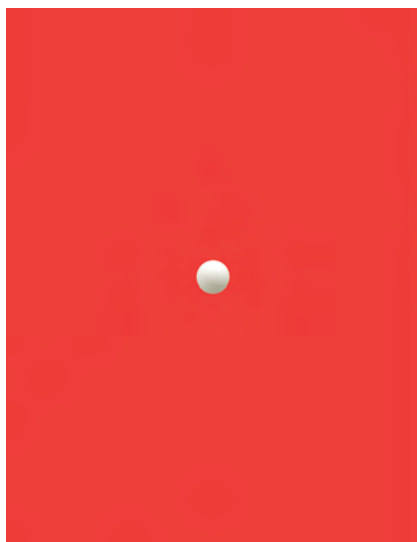
陳慧嶠（以下簡稱陳）：

最初開始構思的時候，我就想真的把它當成一件作品來做。前面幾期有些藝術家的做法類似畫冊。我希望到讀者手上，會是一件版畫作品——《球體》本來就是我的創作概念之一，北美館的收藏也是與球有關的作品，因此我覺得很合適。版畫的部分我設定用克萊因藍（International Klein Blue），因為它跟美術史有關，克萊因 (Yves Klein) 是行為藝術最早的推動者，同時也被視為極簡主義和波普藝術的先驅，知名於單色畫

目錄頁右一圖——  
《命運之輪》，2014，鐵板、乒乓球、烤漆

左圖——  
《球體》，2014，版畫

右圖——  
《夏季大三角》，2016，版畫





上圖——  
製作《夏季大三角》伊通公園  
限量版，2016

下圖——  
陳慧囑於倫敦藝術大學「版藝  
新象」展出現場，2018



創作。所以概念上沒有很複雜，就只是得想想這件作品要如何包裝？之前由藝術家紀嘉華所發起的「伊通公園限量版」已經做過兩次單色版畫，紅色和黃色：紅色用了一顆球，黃色用了兩個球。我想，就繼續延續版畫的形式，這三張版畫正好用了紅、黃、藍三原色。

林怡秀（以下簡稱林）：

從妳的創作脈絡來看，版畫這種方法應該是開始於 2015 年「伊通限量版」的經驗，當時妳自己怎麼思考版畫的問題？

陳：談到版畫，這還是從鐵板烤漆系列的作品概念開始。大部份版畫都是中規中矩，我當時在想「球」其實也是複數，切刀模也可以是版畫的概念，只是我加了一個物件（球）進去。2015 年那時，大家都說我犯規，但是又覺得這想法很酷，最後曲德義也承認這是版畫，所以我還是在版畫的規範之內。去年，由關渡美術館策劃的「版藝新象」到倫敦藝術大學和馬德里藝術大學展出，我那兩張乒乓球版畫挺受歡迎的。

球，因為它本身造型很簡單，視覺上即是抽象幾何的概念，無論嵌在鐵板上或是其他物件上，技術上不難解決。不過，單色對版畫製作來說反而有點麻煩，這次我請黃椿元協助製作，他說越簡單的東西越難，稍有瑕疵立竿見影，因為版畫紙本身就有紋理，加上這次對色彩明度的要求。我想如果我真懂版畫，可能會有一些限制、認為版畫就必須如何做，反而會做不出來。正因為我不是懂版畫的人，所以會用乒乓球這樣的想法。

學習階段與 SOCA

林：妳個人高中畢業後的創作歷程，那個階段所遇到的人、事、物，反映了1980年代台灣當代藝術的現場：社會氛圍相對自由安定、海外留學藝術家陸續回國展出、北美館與其他藝術空間／團體成立……等；妳曾談到自己最早想當畫家，帶著作品到春之藝廊請張永村指教而與莊普等人相識，談談妳早期的狀態，也分享一下妳從春之藝廊的觀眾一直到1986年去「現代藝術工作室」(SOCA)上課的過程，以及那個時期所受到的刺激與經歷，如何影響妳由平面繪畫轉向複合媒材與空間裝置創作。

陳：我是1982年祐德高中美術實驗班畢業，高中時期時常去逛春之藝廊，它除了展覽空間之外，還有一間書店，最早畫廊裡面有書店的就是他們。高中剛畢業時，我曾在黃木村那裡學動畫，再到宏廣卡通公司工作，做一陣子後受不了，於是想應徵別的工作例如插畫，那時有很多像是凸凸卡片、海山卡片這類製作卡片書籤的公司。

1986年初應徵插畫工作後，偕同我國中同學去春之藝廊看展，當時張永村在春之藝廊首度個展「0 ↔ 1」。那時候的我什麼藝術家都不認識，只看到許多人圍著他，像是在請教。我很好奇且剛好帶著應徵的插畫，想拿出來請教但又覺得不好意思，就這樣猶豫許久，在畫廊三進三出。最後我還是很想給人看看我的作品到底如何，便將插畫拿出來向張永村問道：「可以請教一下嗎？」他看了一眼便喚莊普和林壽宇過來，莊普一見作品便問可不可以收藏？我當然說好，對當時的我來說這是一種肯定多過於鼓勵。多年後我才知道當時的他可能想認識我旁邊的同學，因為我畫的是她。那時莊普還留了伏筆，說等他裱好了再通知我們來看。之後莊普便常找我們去春之附近的椰如 (IR) 餐廳聊天，那時他周邊聚集都是知名人物羅門、裴在美、洪麗芬、李泰祥等人。記得有一天莊普約我們去北美館看他的作品，讓我們猜猜哪件是他的作品？但那時我只認識陳愷璜入選「1986 中華民國現代繪畫新展望」的作品，這是由於我的高中同學跟和陳愷璜是板橋藝專同學，畢業後常去他們工作室而對作品有些印象之故。爾後陳愷璜獲法國外交部學術交換計劃獎學金去了法國，巴黎是我國中時就嚮往的地方，因為是藝術之都的關係，之後能達願，也是因為正好他在巴黎的緣故。





上圖——  
創作《光、空氣和水》之「現在藝術工作室」成員，左起陳慧嶠、李曙美、張開元、莊普、劉慶堂、黃文浩，1987

下圖——  
「現在藝術工作室」外觀，此為 1986 年 SOCA 開幕展「環境·裝置·錄影」，畫室外觀為賴純純作品



接著我又回卡通公司工作了一段時間。由於我想出國念書，又覺得插畫不太能當成正式作品，因此請教莊普該做些什麼準備，莊普建議我先去 SOCA 上課，10 月的某一天他約我們去看 SOCA 現代藝術工作室的開幕展「環境·裝置·錄影」，<sup>1</sup> SOCA 是賴純純在建國北路一棟二層透天厝的工作室空間，授課的還有葉竹盛，也有人教素描、水彩，是綜合性的課程。12 月初我選了莊普和賴純純的課程，但後來無法負擔兩堂課的學費，剛好賴純純的助理要離職，助理問我要不要來工作，因此我成為 SOCA 的工作人員。我們這班有老師莊普（1947-）、張開元（1951-）、黃文浩（1959-）、劉慶堂（1961-）、李曙美（1963-），連我在內總共六位。

雷：妳在北美館首度出現的 1987 年 4 月「實驗藝術 / 行為與空間」，當時是該年度計劃展中的「即興藝術展」中的裝置藝術項目之一。畫冊上即記錄了

上圖——  
《光、空氣和水》計畫雛形，  
SOCA 現代藝術工作室

下左圖——  
《光、空氣和水》佈展，左起  
李曙美、黃文浩、莊普

下右圖——  
《光、空氣和水》佈展，左起  
李曙美、黃文浩、莊普、陳慧嶠



妳與「現在藝術工作室」其他五個成員的作品。妳與其他成員創作上的互動如何？這個名為《光、空氣和水》的作品，在美術館地下樓展間現場實驗創作的體驗，對妳的後續創作有什麼影響？

陳：那個時候，除了老師之外，大家都沒有什麼專業意識，很多人正準備出國留學，其他學生基本上都不是本科，各個領域都有。至於對創作上的影響，我認為沒有，當時意識還處於懵懵懂懂的狀態，他們只覺得我很大膽。其他學員，李曙美是淡江大學德文系，黃文浩是文化大學植物系，張開元是輔仁大學室內設計系，劉慶堂是復興工商攝影科畢業。上課時都在做練習：莊普的課與材質有關，賴純純則是與造型有關，兩者都強調作品與空間的關係；賴純純常利用一些色票讓我們剪貼，莊普會播放影片一起討論，或讓我們去發想幻燈片可以怎麼做，有時候連頭髮也剪進去、一堆有的沒的都弄進去，透過幻燈機投出的效果都很不同。由於上課是如此操作，且每週上課時張開元會帶一箱啤酒，大夥常聚在一起喝酒聊作品至深夜。所以當 SOCA 說要做展覽時，我們已有默契，想法也很密合。



《光、空氣和水》是大家共同創作出來的，莊普的角色亦師亦友；SOCA 的空間上方有很多橫樑，李曙美和我在橫梁上丟簽名簿以便讓紙捲在上方繞來繞去，又放置一些鐵椅以幻燈機投影試效果……成員共同發想這樣的線條要用什麼材料呈現、出現問題怎麼克服，這就是《光、空氣和水》產生的雛形。這些歷程對我最大的影響，就是我不再畫畫了——我原本學的是素描、水彩、油畫與水墨，但由於 SOCA 之故，忽然之間感覺那些好像很「幼稚」——就像處於叛逆期，不斷地否定自己的過去。後來回想當時何必否定自己？也許往插畫那條路發展說不定也不錯。那個時間點進了這個領域，就像海綿吸水一樣吸入各種事物，主要是與人對話，互相激盪。

## 伊通的 起點 與對話 ：

林：1989 年時妳曾前往巴黎遊學，當時在台北的夥伴仍在進行伊通公園前期的籌立，回國後妳便投入伊通的經營，此後開始同時身為藝術家與空間運作者的身份，在這段時間裡你個人在創作上的思考與過去有什麼不同？

陳：SOCA 結束後（1987 年 9 月）我們這群人沒地方可以聚會，在外繞了半年，有陣子在劉慶堂家族經營的彩色沖印公司地下室的攝影棚聚會，我在那裡幫忙打工。記得當時黃文浩最認真，大家也常去他工作室討論作品或在各種

《光、空氣和水》裝置作品，  
北美館地下樓展覽室，1987



店裡聚會。我們需要找個基地，也看過當時最流行的舞廳、咖啡店、服飾店等空間，一直到劉慶堂後來想獨自成立攝影工作室，1988年9月才找到現在伊通這個空間。其間，我曾在1989年6月以學法語名義赴法遊學半年多，法文班一期三個月，在巴黎上了半年的法文。那時因為我還有花園新城的空間可以交換房子，正好巴黎的屋主要回台灣一段時間，但是他覺得花園新城太遠，所以只收便宜的租金，我跟另兩位室友共同分擔租金，住在昂貴的十六區，生活其實還不錯。當時還在猶豫是否繼續留在巴黎，隔年2月因阿嬤過世便返回台灣。

原本伊通場地只有目前的一半，隔年劉慶堂又將隔壁棟也租下來，「伊通公園」才正式命名對外開放。那時也是莊普學生的北美館推廣組張芳薇很支持我們的想法，在伊通成立時提供一些開幕邀請的建議名單；之後常來伊通參觀的，例如石瑞仁與賴香伶等。後來陳愷璜、顧世勇、湯皇珍、朱嘉樺等陸續回台，加入伊通。對於現在的年輕藝術家來說我的角色像是保母，那時的我兼做伊通行政，對藝術家前輩來說我就像個妹妹……人在吸收東西時只想聽取高見，一開始不懂、不太敢問，慢慢膽子比較大了才敢問，伊通很多展覽都是這樣聊出來的，經驗跟知識也是這樣累積來的。

我自己整個創作過程大改變，應該就是從「伊通」落成（1988年9月）開始。當時大家一起創作，都會虛心討論好或不好，那是很有建設性與互相切磋的過程，但是講到對方作品不好的時候也是會傷心。幸運的是，我在創作上雖一路摸索，不過大部份作品都被另眼看待，但其實他們又不知道要怎麼承認我、很難去定位我是什麼，或許是我高中念美術實驗班，雖然當時沒有去考藝術學院，但我的訓練也不是素人過程。當你正值23、24歲



1988年9月，伊通公園落成



《無題》，1988

年輕之時，永遠會是被提拔的那位，因為一般都會希望推出新人的展覽，且當時的女性創作者相對也少，所以我個人的創作之路算是順利。

再者，我做作品習慣和莊普聊，他說：「哪有人做作品錢砸這麼多？」他覺得這是不可思議的狀態，但我就是既然有想法了，就要看看到底能不能執行、做不做得出來。後來領悟到一件事，凡是想得到的一定都做得得到。而且這個世界上有很多概念是同步形成，你不會是第一位，當時很強調原創的概念，我只擔心自己的作品不要跟別人雷同。最後我便挑戰裝置這件事，一開始真的蠻緊張的，但經驗累積到一個程度後，其實也沒有什麼好挑戰的。我沒有工作室，所有作品的物件都在各家工廠，而伊通佈展就一個星期的時間，所以我必須要能一星期內現場組裝、完成所有的作品。

在 SOCA 結束之後，伊通成立之前，還有一個過渡時期：當時莊普、張永村、管管、吳瑪俐、李銘盛、洪麗芬等都住在新店山區的花園新城，當時那個區域很特別都是文人，環境很美尤其是那條槭樹彎道，每個人的生活空間都很有特色——我後來發現這群人一路走來，彼此情誼才是維繫伊通持續運作的原因，除非到了養分已經飽和或是感情已經改變，那個連結才會斷裂——1988 年 5 月我們在花園新城找到工作室，即是伊通的前身：大家在那裡定期討論、聚會，我也開始嘗試做一些東西，《無題》（1988）便是在花園新城時期所做。當時每個人都得提一件作品，我利用之前西班牙籍房客留下來的做紙漿的框完成《無題》，做的過程只想著三角的面，魯宓趁我不注意時把其中一個支點轉進去……看到時心裡有點不服，但他這麼一轉就多出一個角度。自此我開始思考，空間的範圍，可以大到什麼程度？



妳是玫瑰我是針：  
材質的思考

林：1990年代初，妳的作品開始使用許多沿用至今的材料，如毛、棉、針、線、電繡、玫瑰，例如1992年於伊通公園的首次個展「默照」<sup>2</sup>；在此之前的作品主題，則是經常直接與空間的界定、框架本身有關（如1988年的《無題》）。對我來說，妳在材料上的運用在1990左右就開始出現自己的特有語彙，製作上也更顯細膩，可否談談對於這些現成物的選擇和使用的想法。

陳：材料的部分有幾個點：一是1993年的《妳是玫瑰我是針》，這件算是我第一件被關注的作品，在此之前大部分是用透明壓克力盒裝裱的針線作品。1995年之前我覺得還沒有所謂具體的「框」出現，在1995年伊通第二次個展「脫離真實」裡，<sup>3</sup>我全部使用拋絲面的不鏽鋼材質，作品皆為方型。那時其實我也同時做針線，但構思個展時會鎖定一個媒材當主軸：先構思出《水在夢中說話》，再一路思考。其實這是一個衝突點，因為不鏽鋼是剛硬的物件，我應如何結合平常做的針線、花或羽毛？那時才算真的把材質這件事情擴大：不鏽鋼成為一個框架，既像是主體又好似是為了支撐這些東西的一種元素。我開始思考什麼是低限或極簡。



左圖——  
《祇是喜愛》，1990，大頭針、  
乾燥玫瑰花、玻璃、紙漿，  
25×30×6 cm

右上圖——  
《幡動》，1990，針、線、紙  
漿，45×60×5 cm

右下圖——  
《對峙》局部，1991，不鏽鋼  
版、大頭針、麵團，90×90  
×5 cm



上左圖——

1992年8-9月「默照」個展：  
《默照》，1992，針、線、  
棉花、壓克力，150×180×  
6.5 cm、10×10×220 cm

上右圖——

《水在夢中說話》，1995，不  
鏽鋼、玻璃、水，90×90×90  
cm

下圖——

《妳是玫瑰我是針》，1993，大  
頭針、乾燥玫瑰花，185×105  
×70 cm



林：妳提過早期將林壽宇及莊普視為自己創作上的導師，能否談談他們對妳的影響。

陳：林壽宇對我的影響是極簡的概念，莊普又是另一個層面；一個是加法、一個是減法，他們的作品無形中都成為我的養分。我在90年初這階段都還是小作品的演練，很多想法都只在紙上，想像將來如何呈現？每次我們去台中探望林壽宇時，或他來伊通時常常會把煙盒一放，說：「阿嶠，妳看，我幾千萬的作品都在這裡！」他指的是菸盒裡那一件件用錫箔紙捏出的小模型。他寧缺勿濫，作品無法執行並不是因為做不到，是現實與理想的差距，他是將理念貫徹到底的人，不管是否合乎時宜，這一點我對他很佩服。



雷：1997 年的《似停非停》作為北美館收藏妳的作品最早的年份，是當年妳在伊通公園第三次個展「懷疑者的微笑」牆上其中一件。1997 年起第一次運用乒乓球這個物件的作品《無形玩伴》，能否說明 1995 年到 1997，妳怎麼思考其中的轉換。

陳：那個時候我很想挑戰空間與低限，思考二元對立，如何運用最簡單的媒材去表現；最理想的狀態是兩個元素，有時候會因為介面而超出到第三個元素。思考作品時，我會連框都一併想進去，框也是作品的一部份，因為不是真的平面作品，譬如《似停非停》是裝了羽毛的玻璃浮雕。《無形玩伴》是方形的玻璃內放了棉花，對應《在我之中在我之外在空間的空間裡》裡的雲跟水，放完棉花後覺得少了個元素，就丟了幾顆乒乓球進去。我永遠記得那筆昂貴的製作費，整個個展花了將近上百萬！



上左圖——  
左起林壽宇、陳慧嶠、林明弘、莊普、陳世明，1995 年攝於伊通

上右圖——  
《無形玩伴》，1997，玻璃、棉花、乒乓球，90×90×90 cm

下圖——  
1997 年 7-8 月「懷疑者的微笑」個展現場；左一現為本館典藏品《似停非停》







「懷疑者的微笑」個展現場；  
左圖為《在我之中在我之外在空間的空間裡》，1997，玻璃、水、雲透明片、燈箱、鐵板、木料，425×1005×288 cm  
右圖為《空中的火焰》，1997，絨布（電繡），3 pieces，120×168×6.5 cm each



1997年個展「懷疑者的微笑」，是我作品挑戰伊通空間最大規模的一次，包括《在我之中在我之外在空間的空間裡》、電繡《空中的火焰》、<sup>4</sup>《似停非停》等。在我前一檔是王德瑜的個展「No.27 膨脹的空白」，她只用一種素材就可以充滿伊通三個展間，大家每天在裡面推來擠去。心裡真羨慕，她居然用一塊透明塑膠布就把空間的問題解決了，我卻得耗費這麼多材料、花掉這麼多銀子！但作品完成後又是另一番心情：我達成了。那次展覽我本來想輸出自己重新繪製的星座圖，莊普問我輸出這要幹嘛？後來想想就算了，換成另一張電腦合成圖，是1994-1995年間繪製的幾張圖形。那時只是跳出一些想法，還沒真正懂得符號這件事。後來的「繡」雖是從針線發展出來，概念與本質上確實是手工的，但我並不喜歡手工的感覺，我偏好簡潔工整和秩序。起初也怕自己的作品會看起來太過設計，但後來發現我確實有設計性的一面，我容許自己在這樣的框架之內自由抒發，但基本上還是會自我限制。

林：「自由抒發」和「有限制的狀態」，在以前畫畫時期會這樣嗎，是否在伊通之後才出現？創作之時，妳的兩個身份：幫忙藝術家的人、創作者，彼此會有什麼衝突或影響？

陳：妳提到的狀態確實是我在伊通之後才有此自覺。對於藝術家的定義，我認為藝術家是魔術師，但整體的關鍵在於藝術家的人格，也就是他的最終目的與理念是否一致。藝術家應該是什麼都不會被侷限、要做什麼都可以掌握才對，我大概是抱持這樣的想法。所以妳所問的兩個身份反而沒有影響。我不是個每天要進畫室工作的人，有展覽邀約我才開始創作，但平常的聊天已經是一種準備狀態了。在這階段，我覺得對於媒材的掌握已經熟

悉且老練，比起其他人有時候更敢於嘗試。因此，對藝術家的幫忙比較像是一種協助或傾聽，與他們的對談反而像是滋養。陳怡潔、何采柔、林昆穎、陳敬元等大概是我在伊通接觸最年輕的一群藝術家，與這些青年藝術家討論可以直言，他們的作品也會讓我思考世代的差異。

此時此刻：  
蘇格蘭駐村之後

雷：從 1997 年到 2006 年，大概 10 年之間沒有發表個展，談談那個階段。

陳：1997 年，做完第三次個展後我力氣大概也用盡！1998 年，開始面對伊通經營的危機與生存的問題，往後的歲月都是忙於處理伊通營運的事務，例如我得想辦法申請補助，原本不會的表格作業被逼學會了，不敢打的電話都得打。後來出現兩位支持者，一位是簡靜惠，一位是林澄枝；那時正要從文建會卸任的主委林澄枝，想著有什麼方式可以幫助伊通的營運。1999 年，伊通舉辦「磁性書寫——念念之間紙上作品」聯展，正是由於文建會的贊助才能出版畫冊。而國藝會的執行長簡靜惠，由於當時國藝會還沒有空間營運補助的計畫，所以她先用洪建全基金會名義贊助伊通兩年，隔年國藝會才正式設立空間補助的項目。那個時期我只有必要時才會出現在伊通吧檯區，大部分的時間都在裡面自學電腦，建立伊通的資料。

1997 年之後，我也覺得我有創作上的壓力：好像無法再突破《在我之中在我之外在空間的空間裡》，那真的是一件完整的大作。創作過程沈澱許久，當時還要面對伊通生存的現實。2005 年時伊通的狀況很差，那時剛好蘇格蘭格蘭菲迪的駐村計畫「Artists at Glenfiddich 05」找我過去，當時我並沒有申請送件。一開始是台北當代藝術館館長謝素貞向我要了一批年輕藝術家名單送件，格蘭菲迪沒選這批名單，她又送去三個較資深的藝術家資料，最後他們選擇了我。可是我英文不通，於是找了朋友沈怡寧隨行翻譯。2005 年的駐村經歷對我是個很大的改變，和格蘭菲迪建立的合作關係如今已是第 15 年了：一旦有心要做而且值得做的事情，我會持之以恆。



陳慧嶠於蘇格蘭格蘭菲迪駐村時工作現場，左為 Andy Fairgrieve，2005



上圖——  
2006年「此時此刻」個展於台北當代藝術館；《古老的感覺》，2006，玻璃纖維、毛線、卡點西德、壁畫圖騰，835×674×321 cm



下圖——  
《知覺的泡泡——在結束中開始》，2006，床、珠子、亮片、乒乓球，176×219×113 cm，台北當代藝術館「此時此刻」個展現場

駐村回來之後，2006年我在台北當代藝術館發表「此時此刻」個展，其中很多作品名稱靈感源自小說，像是那時我把《水之鄉》1993年讀的小說帶去蘇格蘭再反覆重看，小說一再申述「此時此刻」這四個字。在蘇格蘭那樣的環境與條件下，這次個展是我最放手的一次——不再自我設限，費用也沒有耗費許多，但那次的展覽很不一樣，是很抒情很敘事的心境。

林：妳談到很多作品標題來自小說，我認為這種文學性的材料也是妳作品很主要的一部份，大家對妳作品裡的元素比較熟悉的部分還有夢境、占星術和神

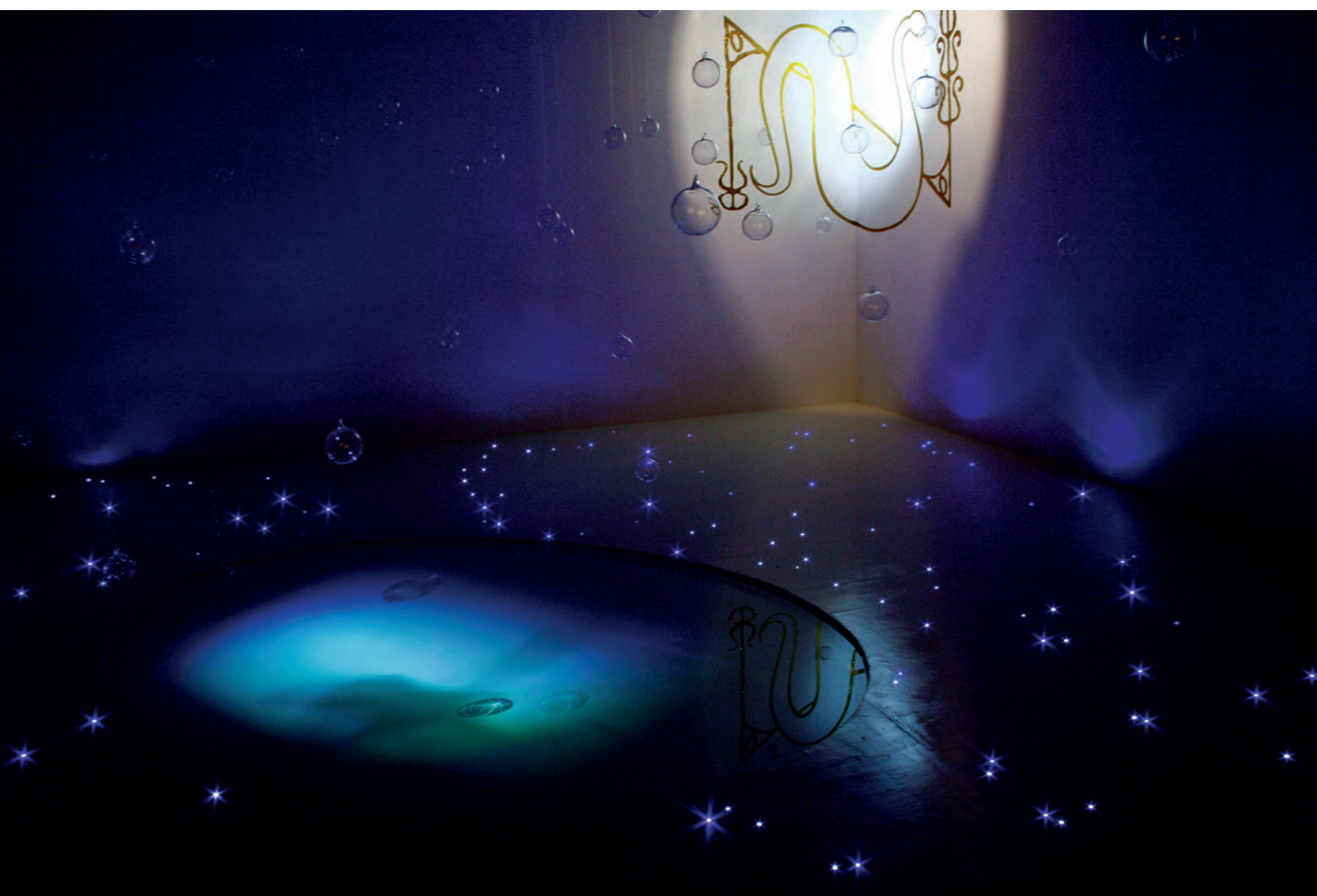


話，這些材料的用法是否在妳去駐村前後這段時間有一些轉變？

陳：2006年確實是一個蠻大的轉變，我把神話這些東西直接表現出來了。在2006年以前，我空了10年只是參與聯展，那段時間裡，我一樣關注夢境與占星術，但不會直接使用在作品上，像是1997年我想要使用自己星盤圖時，莊普的質疑讓我猶豫沒有再動，但那時候作品的內容也是從巫士唐望的故事發展出來。而2006年開始，我就放手一搏了，我開始專注經營在述說一個故事，也把那些元素都放進去。因為你不可能在一個個展裡完全使用全新的元素，我只會延續，把之前沒有做出來的部分繼續發展出來。

林：對我來說，觀察妳創作中有一塊與自然經驗有關的部分，是從「此時此刻」個展作品開始。這有別於1990年代以玫瑰做為象徵符號、或具文學性指涉的方式（如1993年以針穿透玫瑰的《妳是玫瑰我是針》、或藉由電繡表現於畫布上的《空中的火焰》等作）；對於植物、花朵的使用已經不再只

《銀塵》，2006，發光二極體、玻璃球，835×674×321 cm，台北當代藝術館「此時此刻」個展現場



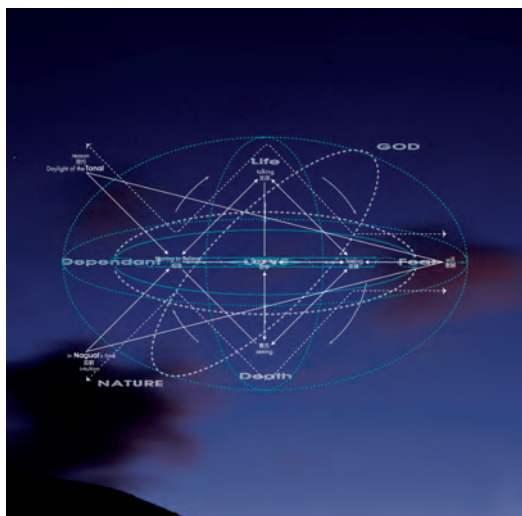
蘇格蘭駐村作品，左一《體內的一種感覺》，2005，針、線、棉花、布料，165×340×10 cm



是單向的隱喻或視覺衝突的表現，而是進入到帶有媒材物性，與介在正反意義之間的多重性特質。談談這段駐村經驗對妳這個個展的創作啟發。

陳：在「此時此刻」個展中的作品《銀塵》裡，星光這個東西應該就是材料裡我覺得最 Low 的一種，因為就是在木板上鑽洞，然後把聖誕燈泡塞進去讓它呈現出來，這類物件都敢用了，我還有什麼好限制自己的？一開始我還會想自己處理的東西會不會太柔軟、太夢幻，但是後來已經不去理會這些想法，重要的是我想要傳達什麼。許多作品的想法來源或開頭都是從閱讀來的，我喜歡讀小說，但對文字很挑剔，即便讀到很好的文學作品，可以抓到的重點其實也就只能是一些文字。而文字跟圖像的思考是兩回事，比如我對「此時此刻」這四個字有感，但是文字、圖像這兩個是哪個先出現或同時，其實都不一定，主要是我要怎麼去呈現？有時是作品想法先出現再下標題。「此時此刻」當時我是針對英文的「Here and Now」，也就是「現在與此地」。在蘇格蘭駐村時的展覽，作品名稱是《體內的一種感覺》，也源自小說裡的文字，覺得很吻合我在格蘭菲迪駐村的情境，句子也令我聯想跟酒的關係，而且說不出個所以然，那裡的景物讓我有種返鄉的感覺。而「情欲幾何」個展（2011）中有些作品名稱來自《微物之神》（*The God of Small Things*），那本小說描寫的種姓制度讓人讀了會心痛，而且裡面許多地方很像台灣我們小時候的場景，明明作者描寫的是印度，但怎麼會有這種熟悉感？讀完小說就是流淚，沒有理由的，妳就是會投射融在自己的現實處境裡。也就是說，在那時候我認識誰想起誰，他在我的環境、跟我現在的現實產生了什麼影響，我把這些感覺挪用構成一個現在的狀態，其實那些就是我當時的心境、情況，或當時遇見的人事物。





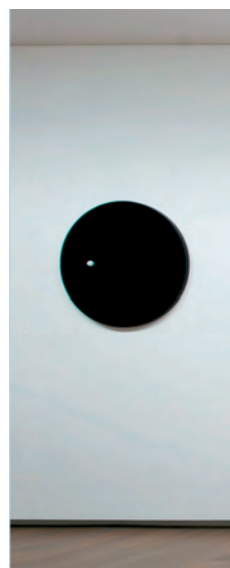
上圖——  
《我在黑暗中低語穿過》，1997，電腦繪圖，  
35×35×6.5 cm

下左圖——  
《跌倒的聲音 II》，2006，乒乓球、烤漆、  
鐵板，42 件一組

下右圖——  
《冬日》，2009，乒乓球、氟碳烤漆、鐵板，  
272×1112×3.5 cm，北美館收藏

林：因此，駐村回台之後，妳的作品中則出現乒乓球、烤漆鐵板等，在材料上的運用在 1990 左右就開始出現妳自己的特有語彙，輕盈 / 重量、柔軟 / 尖銳等元素在同一作品中被兩兩並陳，在製作上也更顯細膩，但另一方面，這樣的語彙卻也是更趨精練與簡約，現成物在其中也許更接近文學性描述上的句構、節奏的使用。可以說妳的東西一向看起來很簡潔，但是內在的部分是很寫實的。

陳：的確。但在「此時此刻」裡就不是簡約的東西：床、地上的針線、唐望的符號，也總和了我之前的想法，包括以前那些他們覺得不入流、跟藝術無關像是占星這類。後來我思索這些怎麼會沒有關連？達文西他在研究什麼？為麼藝術創作要有這麼多限制？如果是天才怎會給自己設限？一切的差別在於藝術家的研究夠不夠深入、能不能去掌握如此而已。我想如果我能像達文西那樣該有多好，但天才是少數，他們的思維是全面性的。我不可



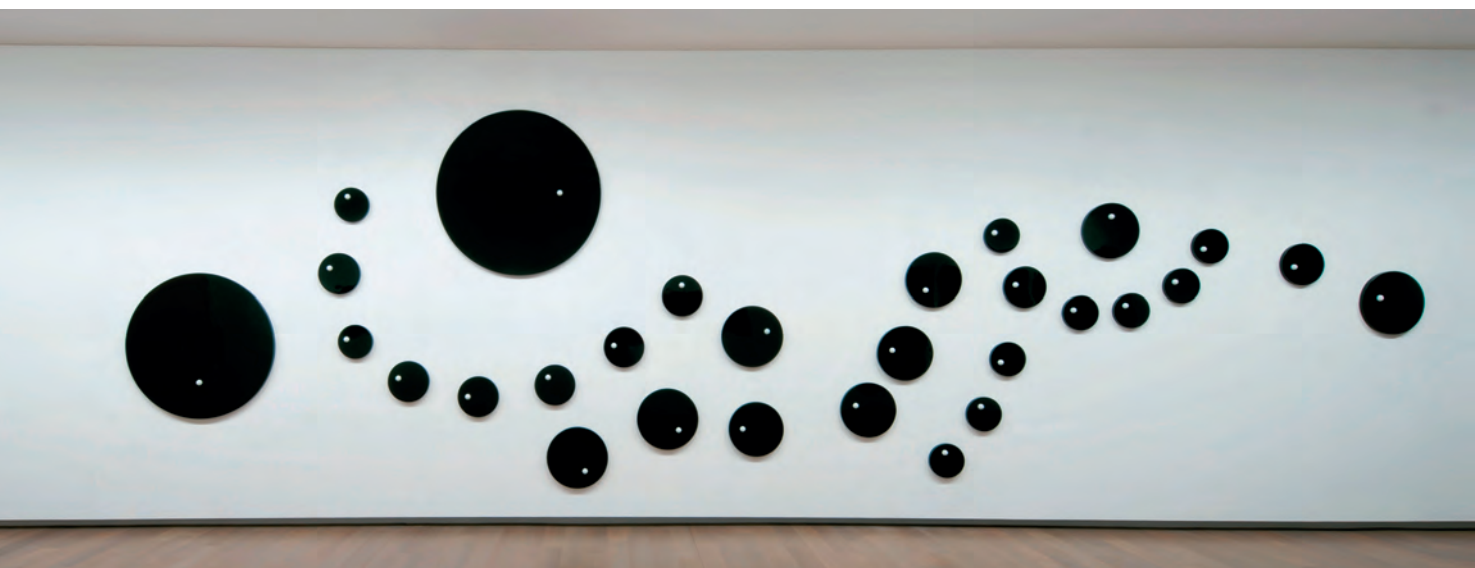


能是但羨慕那樣的人、希望成為那樣的人，因此我會自我要求努力嘗試。我認為藝術其實和煉金術差不多：藝術家把這個元素和那個元素組合起來能產生出什麼作用……期間，還有一個如何去蕪存菁的過程。

雷：談談球體，回到 1997 年開始運用乒乓球起，2006 年在「此時此刻」個展中的《跌落的聲音 II》(2006)，2011 年在大趨勢畫廊個展「情欲幾何」例如《冬日》(2009)和《風的陰影》(2011)(現為本館典藏品)。「球體」在形式、空間上的運用與意識上是否有所轉折或轉換。或談談這件佔牆面 11 公尺多的《冬日》<sup>5</sup>是這段時期尺幅相當大型的緣由。

陳：「情欲幾何」只是一個展覽題旨，重點是「幾何」，但我知道大家會關注「情欲」，而「情欲」是從帕茲 (Octavio Paz) 的著作《雙重火焰》來的。其實就只是幾何抽象的作品，乒乓球講白了就只是球，我用它來構成「圓形」的符號。可是球體有很多象徵，比如星球，這些星球都在運行中。我不是從數學幾何的角度去探討圓形，而是從美學的角度或閱讀的文本發想。最初我使用球的時候很單純，覺得它的質感有趣、輕盈，還有它的聲音，就像當初為什麼會用針一樣，只是本能的，但是一路走來就會慢慢整理出一套說法；而且我也不想一直做針線，現在穿針眼睛真的會很累。我不只是對神秘學有興趣，同時也對閱讀、對文學有興趣，很多作品就是這樣連結出來的。

我的國際展出機會幾乎都是策展人侯瀚如邀請的，2009 年他邀我在舊金山藝術學院展出，由於空間他已經設定好就是最大那一間，我不可能在當地處理太複雜的裝置作品，是這樣創作出《冬日》的。1998 年伊通十週年時，我們邀請很多策展人來論壇，那時的侯瀚如剛被注意，「移動中的城市」(1997-1999 年)由侯瀚如和漢斯 (Hans Ulrich Obrist) 共同策劃，旨在





上圖——  
「情欲幾何」個展展場，2011



下圖——  
《冬日》一作於舊金山藝術學院展出現場，2009

突顯東亞和東南亞城市文化的交彙點，以及 20 世紀晚期該地區的城市化進程。我覺得這些策展人的概念除了跟當代思潮有關，多少還是會受文學的影響，應該都相通的，「移動中的城市」我個人會跟卡爾維諾的《看不見的城市》做連結，而且我會特別注意原文和譯文的初版日期。《球體》的想法就在書中美術館的自述中。

## 預許之地： 回歸自然

林：近四年的作品，妳對這些材料的使用上是否越來越多樣化？

陳：相對而言作品也越做越大，這也是因為有邀約展出的機會，其中三件最大的作品就是《罌粟花》<sup>6</sup>（2015）、《預許之地》<sup>7</sup>（2018）和《床外的藍天》<sup>8</sup>（2018）。展出場地這麼大，要怎麼調整到讓人可以看見作品？雖然這幾件作品都扣在策展主題裡面，屬於現地製作委託計畫型的展出，但這三件作品之間還是有些關聯。



林：此時我們在你北新莊山上家裡的花園兼工作室談話。提到花園，這兩年我們一直在旁邊看你變成農夫的過程：創作中來自自然的觀點，從你實際在家中開始整頓土地、進行種植之後才有了另一層的轉化，這種來自一年生草本植物生長週期的時間感，與過去以星象為體的運算速度有很大的差別，觀察你這兩年的作品時，我一直覺得這個東西有種時間感上的變化。你認為目前的生活狀態、與創作的關係或想法跟以前有什麼不同？

陳：有點不同，在創作上目前也還是在反芻的階段，也反芻 29 年來我在伊通到現在的轉變。你說的身體感對我而言只是動作本身而已，但思緒其實蠻單純的，例如今天為什麼這片葉子會這樣，我是不是肥又施錯了還是水澆太多了？這不像今天作品壞了我還有修復的空間，植物沒有。再重來需等一年，這就是一年生草本的週期。種植這件事上，身體感就是勞動，它讓我感覺我們說的自然有兩種：一是我現在看事情的態度比較自然了，另一是我真的比較接近自然，以往日夜顛倒的作息，為了植物而改變了！耕種本身不見得是一件自然的事情，可是如今從植物的生態、我會注意季節的變換，而這些在頭一兩年的觀察是不夠的。第一次可能矇到、種植成功，第

《罌粟花》，2015，人造花、小麥草、搖籃床、羽毛、罌粟花指南，北美館「食物箴言：思想與食物」展場







上圖——  
《預許之地》，2018，裝置：  
波斯菊、不鏽鋼鞦韆、雷射  
光、LED燈，現地製作於北  
美館廣場「讓我們穿透魔鏡，  
迎向新世界！」

下圖——  
《床外的藍天》，2018，棉  
花、針、銀蔥線、繡線、電  
繡、毛巾、鋁盆、鋼杯、  
牙刷、毛巾、肥皂、牙膏，  
16 Pieces，90×200×140 cm  
each，C-Lab「再基地——當  
實驗成為態度」展場一景



二次可能不知道為什麼而失敗，到了第三次才可能真的穩定，光是如此就要三年的時間。我目前都還處在觀察的階段，一下雨就緊張，特別是玫瑰雖不是草本卻很容易得病，也因為植物的關係對氣溫變化會比較關注，特別是播種的時刻。不過，我看事情的方式也更直接清晰，我想給自己一年的時間，專注的面對植物，這攸關我創作中的元素也攸關我生長的環境。就目前的藝術生態來說，已經讓我感到疲倦看不到未來，很多作品或社交言論我實在看不下去。現階段我的批判反而更強更直接，沒有因為接觸自然而更圓融。藝術不是時尚不是扭捏作態不是文字堆砌，到底藝術對我人格的影響是什麼？除了生存我想從中獲得什麼？或者說，到底怎樣才是一位真正的藝術家？藝術家究竟對政治生態能有什麼影響力其核心價值又是什麼？除草時腦中打轉的還是藝術的問題。



陳慧嶠的田園生活，園裡自己種植的玫瑰，2019

- 1 SOCA 首檔開幕展由賴瑛瑛企劃，展出藝術家包括賴純純、莊普、張永村、胡坤榮、葉竹盛、盧明德、郭挹芬、魯宓，檔期為 1986 年 10 月 10 日至 1987 年 2 月 10 日。
- 2 《默照，默默忘言，昭昭現前》為 1992 年「默照」個展作品之一，曾入選 1992 年北美館「台北現代美術雙年展」。
- 3 《失重的巨石》為 1995 年「脫離真實」個展作品之一，曾入選 1997 年北美館「台北市第 24 屆美展」立體美術類。
- 4 《空中的火焰 III》為 1997 年「懷疑者的微笑」個展作品之一，曾入選 1998 年北美館「台北市第 25 屆美展」造形藝術類。
- 5 《冬日》一作最早發表於 2009 年在舊金山藝術學院「日常奇蹟——延伸，亞洲女性展」，2010 年也在夏可喜雙人展及誠品「台灣當代幾何抽象藝術的變奏」展出。現為本館重要典藏品，收錄於本館《典藏選粹》，2018。
- 6 北美館，「食物箴言：思想與食物」參展作品。
- 7 北美館，「讓我們穿透魔鏡，迎向新世界」參展作品。
- 8 台灣當代實驗場，「再基地——當實驗成為態度」參展作品。