

感知王德瑜作品中的無形圖像

國立中央大學藝術學研究所 蕭珮瑩

摘要

「走入我的作品中，不要看，不要想，只要走和觸摸。」此句是王德瑜(1970-)曾對自身創作的表述，亦可謂為貫穿她全以序列號命名的作品之核心思想。王德瑜創作自1990年代起，作品形式以介於雕塑、裝置甚至空間，嘗試諸多無形媒介，如空氣、氣味、聲音、霧、光等，使觀者不能單憑視覺掌握作品。而這種邀請觀者先由感知層面進入的參與模式，正強調了人的身體在場之重要，也道出即使透過影像的紀錄，皆難以再現當下個體的特殊經驗。

因此，本文擇以我親身參與的王德瑜兩件新作——《No.102》【圖 1-4】。及《感知現場——建築×藝術跨界展》【圖 5-7】的合作作品，作為探討的主要對象。藉由爬梳藝術家創作脈絡和相關評論，試圖提出「無形圖像」的概念，重新思索與詮釋在這兩件大型的充氣布囊裝置，於具有形且物質性的作品樣態基礎上，觀者參與的過程中，身體究竟扮演什麼角色？在感知層面上與無形圖像的關係為何？

關鍵字

王德瑜、觀者參與、身體、感知、無形圖像

一、前言

王德瑜自 1990 年代初開始，創作形式介於雕塑、裝置甚至空間，擇以非議題導向的思考路徑，著重思索觀者在參與作品當下的互動關係。於全數皆由序列編號命名的作品中，可見她特別衷於空間、布囊與氣體这三者的組構，並持續地運用作為自身的創作核心，且在同一問題意識上不斷推進。王德瑜大多數的作品皆為現地製作，主要透過觀察及感受空間場域的氛圍，進而轉化至作品的構思之中。在她創作歷程裡，也嘗試諸多無形媒介，如：空氣、氣味、聲音、霧、光等，觸發觀者在參與的過程中，不再僅單憑視覺感受作品，而是需開啟身體與感知仔細地一一探尋。從佔據多數的充氣布囊來說，可細分成兩種呈現的樣態，其一如：《No.65》【圖 8】觀眾一走入展場即被大型布囊裹入其中；另一者如：《No.75》【圖 9】則是透過布囊與展牆間所留出些許距離，使觀者得以在進入內部空間之前，大致看清楚外部布囊的造型。

這種要求觀者身體介入作品的創作策略，我們能從西方 1960 年代低限主義（minimalism）的脈絡參照所見，藝術家試圖擺脫現代主義下，以視覺作為優先的觀看姿態，及作品與觀者二元主客體對立且單向接受關係的美學觀念。¹由此得以理解王德瑜作品所採取類近的方式，賦予觀者參與的自主性，意為自身體驗作品的經歷即是作品的意義，兩者密不可分，同時藉由讓渡作品的詮釋權，帶給觀者更豐富的想像空間。另一方面，亦顯示出藝術家對展演空間的傳統觀賞模式，進行軟性的機制批判（institutional critique），透過觀者在作品裡遊玩、穿梭、擠弄的各種姿態，使過往受制的身體規訓能獲得解放與反思。²

據陳泰松的評論所述，王德瑜創作脈絡的轉變，早期是以「膜」的形式與材質雕塑物件本身，如：《No.1》【圖 10】，後來發展為將雕塑的空間尺度擴大，如：《No.21》【圖 11】形成「人」可以進入囊體的空間。他所要強調王德瑜作品的思考進程，由視覺趨向了觸覺的轉化，使致觀者身體介入時感知、重心甚至是與空間產生的互動性，有了更細微的察覺。並以「室內膜」一詞來闡釋王德瑜作品的膜，本就由室內空間中的設想生成，因膜而改變了室內原初的場域性質，使它擁有自身的特定意涵，也透過觀者身體的接觸帶入一種私密之所。³從他對私密這一說法，使我們再深入地思索，正因身體之於作品觸發了自我覺察，這個經驗即是個體、私密且內化的，是難以與他人交換的絕對私密經驗。這亦在王品驊的文章有所提及，觀者在與王德瑜作品直接接觸的鮮活感知，都是很難被言語捕捉與描繪的體驗，是具有「非語言性」的創作特質。⁴我們能從王德瑜的自述中印證，

¹ Amelia Jones and Andrew Stephenson, *Performing the Body/Performing the Text* (London: Routledge, 2005), pp. 36-51.

² 王聖閔，〈身體與空間的諸種廝磨：從《No.75》重讀王德瑜創作中的「思」與「非思」〉，《伊通公園》，網址：〈http://www.itpark.com.tw/people/critical_data/24/1896〉（2023 年 5 月 29 日檢索）。

³ 陳泰松，〈「膜」的張力體系：談王德瑜的氣囊裝置〉，《伊通公園》，網址：〈https://www.itpark.com.tw/artist/critical_data/24/82/327〉（2023 年 5 月 29 日檢索）。

⁴ 王品驊，〈讓——作為奇幻之詩的場所：從女性藝術探究性別意識的另類光譜〉，《典藏 ARTOUCH》

她說道：

人在現場跟那空間互動是永遠沒有辦法被記錄下來的，發生在那個當下，發生完了就發生完了，只有那個人知道他自己的部分，他不會知道別人的部分，所以那就是屬於他自己的個人經驗，不管在視覺、觸覺或身體經驗上，那就是他的記憶了，而那個對我來講是最重要的。⁵

在此，我們應進一步問，難道這意味著藝術家要將參與者都陷入無言的境地嗎？若是如此，她的作品不可能引發如此多的討論，且個體性的種種召喚及集體潛意識的連繫也會隨之消逝。那麼對王德瑜作品的描述，除了憑靠個人的感知記憶進行後設詮釋，與符號意象式的聯想，去親近當下最真實的體會，還有其他方法可讓我們試圖再靠近？抑或該思考促使我們身體不斷揣想原初經驗的動力究竟為何？

經由上述藝術家創作脈絡、作品形式的概要梳理及研究動機的闡述，本文將試著提出「無形圖像」的概念，以王德瑜兩件新作：《No.102》【圖 1-4】及《感知現場——建築×藝術跨界展》【圖 5-7】的合作作品作為主要探討的對象。並從漢斯·貝爾亭（Hans Belting, 1935-2023）對「圖像——身體」的相互指涉關係之論述觀點，與王德瑜作品運用的無形媒介，是如何引發觀者身體產生出感知的圖像結合思考。⁶ 重新思索與詮釋在這兩件大型的充氣布囊，於具有形且物質性的作品樣態基礎上，觀者在參與的過程裡，身體扮演著什麼角色？在感知層面上與無形圖像的關係為何？接下來文章分為三節，先由兩件作品個別的分析，再進而針對觀眾的身體與感知作論述，最後結語則闡釋無形圖像之意義。

二、 作品分析

王德瑜的作品強調人的在場且參與其中之必要，這親歷現場的過程，是難以被影像紀錄所再現，由於當身體、感知與作品和展覽場域的交會之際，人的移動使周遭如空氣擠壓了布囊，或是光影在此之間亦隨之流動，這些細微的外部因素，同時影響了觀者身體、感知內在的感受，甚至潛意識觸發的各式聯想。也正因布囊的遮蔽作用，展開各種內外空間的辯證與翻轉，如：當觀者在被包裹的當下，是難以得知布囊外部發生的情景，抑或在被布囊擠壓的過程中，感知可能會產生一片混沌的狀態。這些隱含在作品與人最親近的互動關係，就如藝術家所述：

任何記錄文件所呈現的意義都是事後建構的，我們只能相信自己的身體，透過作品——一個事件發生的現場，我們會記得自己的眼睛、耳朵、身

網站：<<https://artouch.com/artouch-column/editors-book-club/content-102191.html>>（2023年5月29日檢索）。

⁵ 王德瑜，〈以藝術之名：藝術家訪談王德瑜〉，《伊通公園》，網址：<https://www.itpark.com.tw/artist/essays_data/24/669/327>（2023年5月29日檢索）。

⁶ 漢斯·貝爾亭（Hans Belting）著，王聖智譯，〈真實圖像與虛假身體——對人類未來的誤解〉，《藝外 ARTITUDE》45期（2013.6），頁60-69。

體知覺所傳達給自己的訊息，而這絕對是獨一無二的個人經驗，是主觀、偏執的片面之見，卻也是無可取代的真實體驗。⁷

這段話亦衍生出一事實：恰是因身體始終都只向我們呈現局部且特定的經驗，驅使人們極欲透過詮釋賦予它意義。⁸

然而，對於身體的這一特質，並非就意味著我們應化約王德瑜作品帶給觀者的種種認知，將自身困於語言表述的窘境。循著前述的討論，也許能肯定的是藝術家透過作品，使我們意識到身體與感知的不完整性，甚至在行動過程引發個體經驗的層面，皆具有一種抵抗被影像捕捉的潛能。那麼，在此仍需藉由兩件作品的具體探討，思索它們是如何讓觀者在參與的過程中實踐身體。

（一）《No.102》

此作展於 TAO ART 藝廊空間，在 2021 年舉辦《潛存說——那些不會時刻為我們所察覺的》的展覽。王德瑜為其一展間量身打造的布囊，透過鼓風機，將三顆大型充滿氣體似花瓣形體的暖白色布囊，佔據了整個空間，並在唯一的入口處，設置一雙鞋子作為「入內請脫鞋」的邀請，讓原先冷冽素白的白盒子空間，增添了一種私密的儀式性，且更貼近了作品與觀者身體的距離。進入場內時，觀者的視線首先會被布囊的龐大體積，遮擋住空間內部的樣態，而需從布囊與布囊間的縫隙前行，且緊貼著牆體的布囊，亦使人難以單憑視覺找尋方向，還需靠自身觸覺及身軀的擠弄，經歷有如迷宮般蜿蜒和曲折，探尋藝術家在夾層中各處所留下的洞口，方得以進到內部最為寬敞的空間。在此處可舒展肢體，微亮的光線暫時安頓了剛才因迷失方向所致的徬徨感，進而專注地感受作品本身，接著聽見四方傳來鼓風機低頻的馬達聲，與其他觀者於不同夾層裡，尋找彼此嘻笑的聲音。從中也觀察到布囊於氣體的擴充下，展現其材質柔軟的特性，消除原先室內稜角的邊界，幾處的光源使內部透出暖白色調，彷彿自身處於蛋卵中被環境所包覆，使人獲得安逸和舒適之感。

王德瑜對此作的發想，在陳晞的評論文章指出：

其中一些原因是來自花瓣彼此相似，但卻又不完全相同的有機性。她將花瓣具有層次、不規則與不可預測性等意象，呈現在三個空間如瓣膜般的結構中。與萊布尼茲（Gottfried Wilhelm Leibniz, 1646-1716）的單子論《單子論》（*Monadologie*）名言『世界上沒有兩片相同的葉

⁷ 王德瑜，〈No. 52：王德瑜的創作歷程〉，（碩士論文，國立臺北藝術大學，2005），頁 4。

⁸ 參見阿米利亞·瓊斯（Amelia Jones, 1967-）於〈藝術史／藝術評論——展演意義〉（“Art history/art criticism: performing meaning”）一文中所述梅洛·龐蒂（Maurice Merleau-Ponty, 1908-1961）於《可見與不可見》（*Le Visible et l'Invisible*）中曾言：「我的身體既不是事物也不是觀念，而是『事物的測量』。身體之所以能看見，只是因為它在其中打開可見的一部分。」藉此我們亦可發現身體與視覺兩者之間所隱含的距離，但卻又存在著相互交織的關係。原文出處：Amelia Jones and Andrew Stephenson, *Performing the Body/ Performing the Text* (London: Routledge, 2005), p. 45.

子』呼應的句子，似乎顯露出策展人在這個展覽中呈現返身性的意圖。⁹

從這一說法，能再進一步延伸來看，觀者身體於作品中的活動，亦是創造了之間的差異。

（二）《感知現場——建築×藝術跨界展》

《感知現場》一展所呈現樣態，是由王德瑜與建築師林柏陽共同討論而成，從美術館一樓至二樓的場域布置可見，兩者作品的合作模式，使空間創造了一種連續性的感知體驗。首先一樓大廳，是由林柏陽設置一座臨時性通往二樓的樓梯，透過素白色的視覺呈現，和彎曲通透的結構，以輕盈之姿巧妙地融入了原先的空間。這一加設改變了展場原有的唯一入口，意味著當觀者踏上了這座階梯時，就已然身置於作品之中，在留意腳步的過程，也意識到美術館空間的高挑縱深，和自身離地面越來越遠的緊張感。接著穿越了天井來到二樓所見，被王德瑜的充氣布囊給佔據的通道，觀者須弓著身驅鑽入藝術家留下的洞口進到場內。此處囊體佔據了主展場空間的三分之二，王德瑜利用了場域本身寬敞的特性，將布囊往左右兩側牆體擴延，內部交錯著林柏陽呼應布囊的木作裝置。觀眾能自由地於其中行走、坐在宛若葉片形狀的木作上，甚至隨意躺下，在種種不受外在任何規範的約束下，感受身體漫遊無目的且沒有特定方向指引的狀態。此次布囊型態別於上述《No.102》將布囊填滿空間的方式展現，而是在牆邊留有一些空隙，使觀者得以走出囊體外，恣意地踩踏於布囊上方，他們的每一步的位移，同時影響著囊中氣體於外力的擠壓下，產生出的形變。

王德瑜在《感知現場》的作品，可說是更凸顯布囊的包裹特質中，亦是具有種包容度，它既可以什麼也不包，但又無所不包。無論是布囊內部形塑了展場空間，帶給觀者感受身體歷經的收放過程，或是透過布囊外部的留空，將展場刻意保有的大面落地玻璃窗，使窗外行道樹於日光照耀下映射出的光影，成為形塑她作品的自然氛圍。從觀者的身體到周遭的環境皆成為了作品的一部分，這也反映著藝術家創造的布囊，因為有人的參與，方使得作品之於觀者自身感受到的邊界，是不斷地隨之變動，甚至是相互消融。

三、 觀眾身體與圖像的關係

經由上述兩件作品的分析，我們注意到王德瑜的布囊創作賦予觀者的，並非僅是來自觀看具有形體的布囊所呈現的外部樣態，而更重要的在於觀者身體進入作品後所創造的感知經驗，再進一步說，這個感知經驗，是在有形與無形的媒介相互作用下所形塑的。誠如上一節王德瑜所言，面對身體與感知過程性的不斷變動及真實狀態，是影像機具或任何事後建構皆難以再現的。那麼在此看來，我們

⁹ 陳唏，〈跟著感覺走：「潛存說」中的老派、輕盈與反身之必要〉，《非池中藝術網》，網址：<https://artemperor.tw/focus/4598>（2023年5月30日檢索）。

應試著從另一面設想，是否觀者身體本具有一種生產圖像的特質，為使感知經驗得以讓自身所見所感？抑或，若將作品視為藝術家原先創造的圖像，那麼之於觀者身體又是何種關係？

德國藝術史學者漢斯·貝爾亭 (Hans Belting, 1935-2023) 這篇〈真實圖像與虛假的身體——對人類未來的誤解〉(“Echte Bilder und falsche Körper: Irrtümer über die Zukunft des Menschen”) 文章，主要探討「圖像——身體」相互指涉的關係。他以人類學的思考路徑，強調人類本身即為「圖像之處所」的有機媒體 (lebende Medien der Ort der Bilder)，而非機器。儘管人們認為媒體乃技術演化之產物，但對圖像而言並非如此。¹⁰ 貝爾亭之所以提出這樣的論點，是基於對現今所處數位科技發達的狀態，圖像之於當代人的意義內涵已不同於過往，因此需以穿越科技現象的表層，透過「圖像——身體」的指涉論述，重新界定這不斷變動的關係。文中提及在過往繪畫領域至攝影技術的發明，皆向我們顯示出圖像與身體，兩者是在彼此不在場的狀態下獲得意義。然而，這對習於以視覺媒體接收資訊的當代人來說，亦將圖像或身體化約作是表象解讀的產物，或者進一步說圖像具有一種再現身體的能力，反之使我們誤認身體即是圖像所呈現的模樣，甚至將圖像看作比身體更為真實。面對這種圖像與身體的對立關係，正是貝爾亭所批判的，在當今科技技術的茁壯，他身為一名藝術史學者，所見藝術論述對圖像論述的主導權將轉至給媒體論述，而使得身體成為犧牲的對象，指出這項危機是我們無可逃避之問題。¹¹ 貝爾亭亦在文末給予我們提醒：「圖像與身體的相互指涉才是整個圖像史的關鍵主題，缺乏此討論之圖像史將僅為某種紀錄或回憶。」¹²

對此，從上述貝爾亭文章的理解，延伸思索王德瑜的作品，提供了我們二重的思考推進：(一) 作品中所見圖像與身體之間的關係，並非看作是種彼此再現的關係，而應從兩個層次來看：一面是從觀者角度出發，在「圖像——身體」的相互指涉下察覺出，觀者身體本具有一種生成圖像的能力，是出於人類生命歷程的實踐，於當下的感知過程中顯見。另一面則從藝術家賦予作品原有的圖像來看，當觀者身體於其中不斷經歷的變動過程，也使得作品中的圖像隨之改變。(二) 貝爾亭在文中指出，圖像與身體兩者的缺陷在於皆無法成為彼此，且身體總是劣於圖像所呈現的完美與不朽之內涵。¹³ 然而，這一觀點在王德瑜的作品裡，可說

¹⁰ 漢斯·貝爾亭著，王聖智譯，〈真實圖像與虛假身體——對人類未來的誤解〉，《藝外 ARTITUDE》45 期，(2013.06)，頁 60-69。在此「圖像」之意，以王聖閱的說法作補充說明：「貝爾亭所言的『圖像』(bild[德]，image[英])，一方面指當代運用各種數位技術所生產的高、低品質影像，或者無真實本源的擬像 (simulacrum)，但另一方面，也指在漫長的視覺藝術史之中，依靠傳統再現技術 (繪畫、版畫、素描等) 所製作出的各種圖像。考量圖像與身體在藝術史裡深遠的相互嵌結關係，本文暫且權宜地以「圖像」統稱之，但我們應謹記該詞彙在貝爾亭文脈裡具有的豐厚意義。同時他也提醒我們，bild/image 在今日已不足以涵蓋所有視覺媒體與技術的生產。」參見：王聖閱，〈從超越性身體到媒介化身——關於漢斯·貝爾亭的「身體——圖像」論延伸〉，《伊通公園》，網址：〈<http://www.itpark.com.tw/columnist/curator/633/2093>〉(2023 年 5 月 31 日檢索)。

¹¹ 同上註，頁 68。

¹² 漢斯·貝爾亭著，王聖智譯，〈真實圖像與虛假身體——對人類未來的誤解〉，頁 69。

¹³ 同上註，頁 67。

是模糊了兩者之間的邊界，並消解它們僅只能是自身角色的局限性，更是透過了觀者的身體感知，彰顯圖像不再僅限於有形的框架之中。意即，當作品本身的圖像賦予至觀者的身體，揭示了雙重的不完整性，¹⁴ 而也恰恰是在此其中兩者的相互嵌結，觸發觀者當下的感知經驗創造出諸多的想像。這想像正是存於觀者自身的潛在界(the virtual)，¹⁵ 且不斷孕生的狀態，亦同時開啟了我們對「無形圖像」的思考。

四、 結語：無形圖像之意義

本文討論至此，何謂王德瑜作品中的「無形圖像」？這一提問能從內文綜整出兩層思考面向來理解：一者是作品運用的無形媒介，如何在觀者的參與下使之可見可感，另一者則為觀者的身體感知，在布囊中如何顯現自我覺察。在前言對王德瑜的創作脈絡梳理，所見她自 1990 年代，發展出以無形媒介作為其主要的創作元素，由早期雕塑「物」本身，逐漸轉向思索作品以外的空間與觀者之間的關係。在此層面上的轉變，顯示了藝術家將作品的佔據位置擴延至整個空間場域，並運用無形媒介，如：空氣、氣味、聲音、霧、光等，具有擴張作品尺度的特質展現。為使這無形的狀態，得已被形塑與傳遞，軟性材質的囊體，則成為王德瑜將其涵納於空間中的有形觸媒。但這一呈現僅能說是藝術家做作品的手段，更重要地，能使不可見化為可見，甚至可感的關鍵在於——觀者身體的參與其中。

在文中透過相關評論的彙整與剖析，以及針對《No.102》與《感知現場》這兩件作品的分析，所見王德瑜的創作向我們指出，現場親身體驗的重要性，和參與過程的無法再現，以及身體感知具有特定且不可交換的絕對私密性。這些皆透露著，因身體在自我覺察的過程，與作品同時處在變動、交纏的狀態，使我們既難以言說和用影像機具捕捉當下。然而，面對此問題，經由在貝爾亭文章對圖像與身體相互指涉的討論後，以這兩者的關係重新挖掘出觀者身體之於王德瑜作品，既是圖像的生產者，亦是意義的賦予者。藉此，從藝術家曾對自身創作所言：「走入我的作品中，不要看，不要想，只要走和觸摸。」¹⁶ 我們能再進一步察覺，恰是身體在這過程中體現了真正的思想：對意義和真實的體驗。

因此，無形圖像的意義，絕非是對立於有形所成立，而是無形須奠基於有形

¹⁴ 在此我指出的雙重不完整性，是觀者參與王德瑜作品的過程時，亦難以獲得作品本身圖像的全貌，並如在第二節作品分析所提，也因身體僅為我們自身顯露特定且局部的經驗。

¹⁵ 引用潛在(virtual)一詞的概念，是來自德勒茲(Gilles Deleuze, 1925-1995)的理論脈絡中強調：「潛在並非與真實(real)對立，而是與現實(actual)對立。潛在就其潛在性而言完全是真實的。」藉此思考，於本文中提及的具體意義為，觀者在感知作品的過程所引發的想像，是尚未被現實化(actualization)處於不斷流變、充滿創造性的狀態。有關Virtual的名詞釋義參見：王聖閔，〈從直接攝影到「非影像」書寫：以張照堂的影像美學與〈非影像筆記〉為線索〉，《現代美術學報》27期(2014.05)，頁119、125所提。亦可參考：德勒茲著，江薦新、廖苜喬譯，《差異與重複：法國當代哲學巨擘德勒茲畢生代表作》(新北：野人文化，2019)，頁396-397。

¹⁶ 黃舒屏，〈No.50 展覽論述〉，《伊通公園》，網址：〈https://www.itpark.com.tw/artist/critical_data/24/208/327〉(2023年6月19日檢索)。

之上，才使之可見甚至可感。更精確地說，是觀者身體在王德瑜作品中感受到無形，而無形觸發了身體感知生成出圖像，這不僅呼應著貝爾亭所言，圖像之於身體兩者關係的密不可分。同時，身體在此也為圖像開啟，賦予人們諸多想像的自由空間。那麼，這正即是——無形圖像的誕生之所。

參考資料

中文專書

1. 德勒茲 (Gilles Deleuze) 著，江薦新、廖芊喬譯，《差異與重複：法國當代哲學巨擘德勒茲畢生代表作》，新北：野人文化，2019。

期刊論文

1. 王德瑜，〈No. 52：王德瑜的創作歷程〉，碩士論文，國立臺北藝術大學，2005。
2. 王聖閔，〈從直接攝影到「非影像」書寫：以張照堂的影像美學與〈非影像筆記〉為線索〉，《現代美術學報》27期（2014.5），頁105-130。
3. 貝爾亭 (Hans Belting) 著，王聖智譯，〈真實圖像與虛假身體——對人類未來的誤解〉，《藝外 ARTITUDE》，45期（2013.6），頁60-69。

西文專書

1. Jones, Amelia and Andrew Stephenson, *Performing the Body/ Performing the Text*, London: Routledge, 2005.

網頁資料

1. 王品驊，〈讓——作為奇幻之詩的場所：從女性藝術探究性別意識的另類光譜〉，《典藏 ARTOUCH》，網址：<<https://artouch.com/artouch-column/editors-book-club/content-102191.html>>（2023年5月29日檢索）。
2. 王聖閔，〈身體與空間的諸種廝磨：從《No.75》重讀王德瑜創作中的「思」與「非思」〉，《伊通公園》，網址：<http://www.itpark.com.tw/people/critical_data/24/1896>（2023年5月29日檢索）。
3. 王聖閔，〈從超越性身體到媒介化身體——關於漢斯·貝爾亭的「身體—圖像」論延伸〉，《伊通公園》，網址：<<http://www.itpark.com.tw/columnist/curator/633/2093>>（2023年5月31日檢索）。
4. 王德瑜，〈以藝術之名：藝術家訪談王德瑜〉，《伊通公園》，網址：<https://www.itpark.com.tw/artist/essays_data/24/669/327>（2023年5月29日檢索）。

5. 陳晞，〈跟著感覺走：「潛存說」中的老派、輕盈與反身之必要〉，《非池中藝術網》，網址：〈<https://artemperor.tw/focus/4598>〉（2023年5月30日檢索）。
6. 陳泰松，〈「膜」的張力體系：談王德瑜的氣囊裝置〉，《伊通公園》，網址：〈https://www.itpark.com.tw/artist/critical_data/24/82/327〉（2023年5月29日檢索）。
7. 黃舒屏，〈No.50 展覽論述〉，《伊通公園》，網址：〈https://www.itpark.com.tw/artist/critical_data/24/208/327〉（2023年6月19日檢索）。

圖版目錄

【圖 1】王德瑜，《No.102》，2021，布、鼓風機，尺寸依場地而定。圖版來源：TAO ART 藝廊空間：〈<https://taoartspace.com/sub-existence/>〉（2023 年 5 月 29 日檢索）。

【圖 2】王德瑜，《No.102》，2021，布、鼓風機，尺寸依場地而定。圖版來源：TAO ART 藝廊空間：〈<https://taoartspace.com/sub-existence/>〉（2023 年 5 月 29 日檢索）。

【圖 3】王德瑜，《No.102》，2021，布、鼓風機，尺寸依場地而定。圖版來源：蕭珮瑩攝。

【圖 4】王德瑜，《No.102》，2021，布、鼓風機，尺寸依場地而定。圖版來源：蕭珮瑩攝。

【圖 5】王德瑜、林柏陽《感知現場——建築×藝術跨界展》，2022，布、鼓風機，尺寸依場地而定。圖版來源：〈<https://www.wowlavie.com/article/ae2201623>〉（2023 年 5 月 29 日檢索）。

【圖 6】王德瑜、林柏陽《感知現場——建築×藝術跨界展》，2022，布、鼓風機，尺寸依場地而定。圖版來源：〈<https://www.wowlavie.com/article/ae2201623>〉（2023 年 5 月 29 日檢索）。

【圖 7】王德瑜、林柏陽《感知現場——建築×藝術跨界展》，2022，布、鼓風機，尺寸依場地而定，蕭珮瑩攝。

【圖 8】王德瑜《No.65》，2010，布、鼓風機，尺寸依場地而定。圖版來源：〈<https://today.line.me/tw/v2/article/j1X0Jx?imageSlideIndex=5>〉（2023 年 5 月 29 日檢索）。

【圖 9】王德瑜《No.75》，2014，布、鼓風機，尺寸依場地而定。圖版來源：《ARTALKS》：〈<https://talks.taishinart.org.tw/event/talks/2014053102>〉（2023 年 5 月 29 日檢索）。

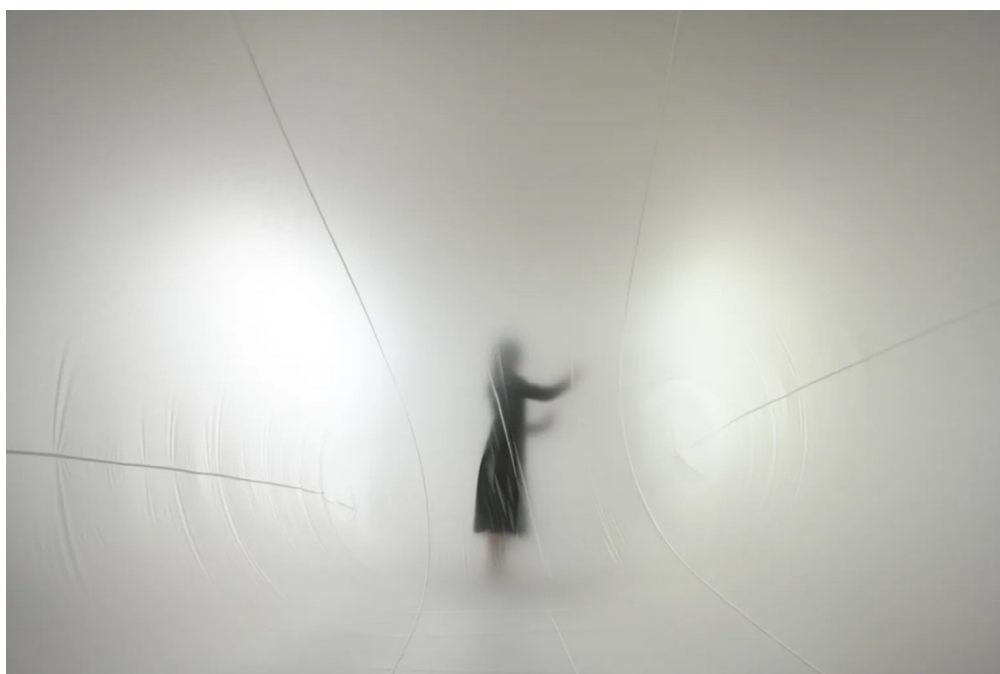
【圖 10】王德瑜《No.1》，1992，絲襪、鐵絲、燈，40×30×30 cm。圖版來源：《非池中藝術網》：〈<http://cat.tnua.edu.tw/techart2013/?p=120>〉（2023 年 5 月 29 日檢索）。

【圖 11】王德瑜《No.21》，1995，布、鋼索、螢光燈，300×960×600 cm。圖版來源：王柏偉，〈陶亞倫作品中的空間、影像、意識與精神性相關概念〉：〈<https://arthon.tw/assets/upload/anno20180921024123.pdf>〉（2023 年 5 月 29 日檢索）。

圖版



【圖 1】王德瑜，〈No.102〉，2021。



【圖 2】王德瑜，〈No.102〉，2021。



【圖 3】王德瑜，《No.102》，2021。



【圖 4】王德瑜，《No.102》，2021。



【圖 5】王德瑜、林柏陽《感知現場——建築×藝術跨界展》，2022。



【圖 6】王德瑜、林柏陽，《感知現場——建築×藝術跨界展》，2022。



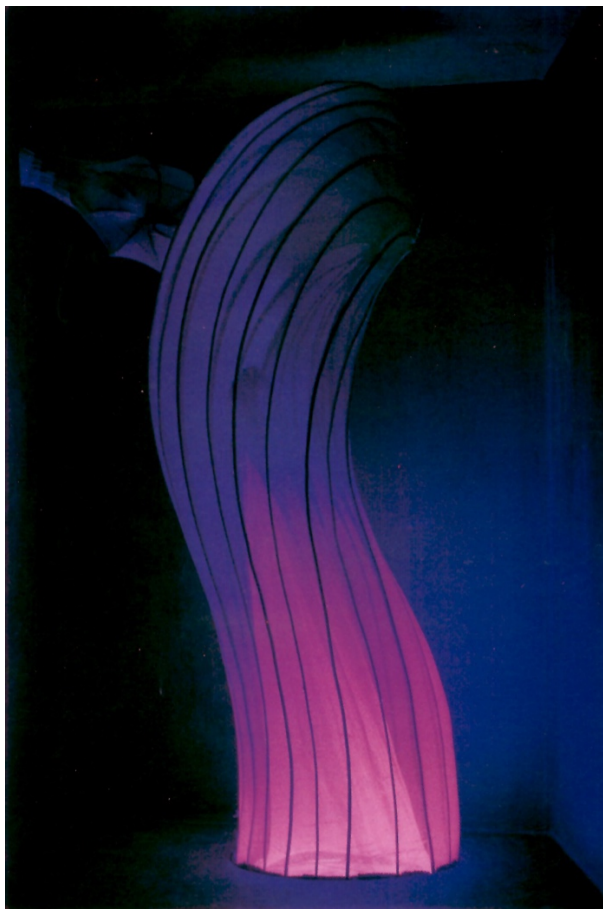
【圖 7】王德瑜、林柏陽，《感知現場——建築×藝術跨界展》，2022。



【圖 8】王德瑜，《No.65》，2010。



【圖 9】王德瑜，〈No.75〉，2014。



【圖 10】王德瑜，〈No.1〉，1992。



【圖 11】王德瑜，《No.21》，1995。