

穿越・圖像・潤澤—戴明德繪畫創作論述

**Through Image Moisture—The Artistic Creating Statement  
of Tai Ming Te**

戴明德著

Tai, Ming-Te

中華民國一零三年一月



## 摘要

「穿越·圖像·潤澤」的創作研究是筆者由生活的經驗中擷取靈感，也是生命中「內在真實」與「內在需要」的自我心靈探索，並藉由社會、環境的觀察，將簡單的圖像書寫與塗鴉繪畫行爲，透過藝術創作的轉化，穿越在屬於具象的新表現繪畫與抽象表現主義造形藝術的跨越領域、圖像主題、風格、形式的表現能量之滲潤延異。

本創作研究圖像內容分爲：(一)雙首圖像、(二)陰陽同體圖像、(三)索雙寓言圖像、(四)三千漫遊圖像。此四者之間的創作內容互異，但其主要人形符號及媒材表現技法相類同。作者在鐵道藝術村過著自我封閉的創作生活，使自己深入反省，開始意會創作材質背後蘊藏的暗示，透明卡典西德膠膜材質的拼貼、版刻切割、滲染墨韻、覆蓋填色，剝撕去除版模，由繁化簡的重複與生成的材質流程，其背後隱喻如詩詞之填補吟唱增刪流程。作品迴旋於古典與當代對照，具象與抽象併合，東方與西方對話。

由簡入繁化雜返璞的反覆勞力行動的創作表現法則。穿越與潤澤的圖像衍譯的表現特徵：(一)從古典的挪用中尋找創立當代表現的新出路、(二)從不同領域的遇合而獲異質融合、(三)從去除與碎裂中建構滲潤的硬邊詞彙。本研究主題意味突破單一領域，穿越於反動與立新的圖像變異，營構「內在」、「外在」兼具的潤澤磁場。

「穿越·圖像·潤澤」的創作研究目的如下：

- 一、探討圖像穿越歷史、文化、社會、時空不同背景所呈現異同藝術表現的縱深與高度。
- 二、藉由對圖像語彙的衍譯與媒材滲潤融合的觀察，經創作理念與學理研究，所衍生的繪畫造形符號，以探討自我的內心世界。

三、研究如何穿越異同領域、風格、媒材、技法、圖像內容，產生融合共生現象的創作脈絡，整理思維、釐清日後個人持續創作的方向目標。

**關鍵詞：**穿越、潤澤、叟首圖像、陰陽同體圖像、索叟圖像、遊戲、挪用

## Abstract

The creating research of “Through · Image · Moisture” is the artist’s capture inspiration from the life experience. It is spiritual self-exploration of "inner truth" and "inner need". By observing the social environment, the simple graphic writing and graffiti painting image act of artistic creating have been through transformation and crossed across the difference of the field belonging to a new expressive figurative painting and abstract expressionism graphic arts, the expressing energy of image theme, style, and form.

This creating research includes four parts as following, (1) The Images of Innocent Heads, (2) The Images of Ying and Yang Androgynous, (3) The Images of Old Man Fables, (4) The Images of Three Thousand Ramble. The contents of this creating interaction between the four are different, but the main human symbols and media expression are presented with similar techniques. The artist has lived a self-enclosed creating life in Chiayi Railway Warehouse. He has made his own in-depth reflection, and begun to sense the hint behind the creating material. Through the transparent cutting sheet collage, engraving cutting, rendering penetration ink rhyme, covering color fill-up, stripping torn by numerous simplification process is repeated with the material generated to fill the poetry behind the metaphor of singing as deletion processes. Classical and contemporary works at the roundabout control have merged figurative and abstract, East and West dialogue.

The regulation of creating expression is repeating the physical action from simple to complex and from miscellaneous to simple. The expressive characteristics of the image of through and moisture are as flowing, (1) seeking diversion from classical contemporary manifestations in the creation of a new way, (2) from different areas and haphazard for heterogeneous integration, (3) construction of seepage from the removal and fragmentation among the hard-edged words. This breakthrough of a single research topic area has been through the reactionary and establishing new images, and built up a moist magnetic field of "internal" and "external" .

The creating search purposes of “Through · Image · Moisture” are as following:

- (1) Investigating the depth and height of artistic expression similarities and differences between images through the history, culture, society, different time and backgrounds.

(2) The artist has explored the inner world of oneself with paintings form symbols derived by observing the diffraction and translation of image vocabularies, and the merging of media penetration, also by the research of creating ideas and theoretical studies.

(3) Studying how to cross the similarities and differences of the field, style, media, technique, image content, resulting in the creating philosophy of merging symbiosis context, organize thinking, clarifying the future direction and the goal of individual continuous creating.

**Keywords:** through, moisture, The Images of Innocent Shuttle Heads, The Images of Ying and Yang Androgynous, The Images of Old Man Fables, games, misappropriate.

## 目次

|                        |            |
|------------------------|------------|
| 摘要                     | II         |
| Abstract               | IV         |
| 目次                     | VI         |
| 圖次                     | VII        |
| 表次                     | IX         |
| 附錄                     |            |
| <b>第一章 緒論</b>          | <b>1</b>   |
| 第一節 創作之研究動機與目的         | 2          |
| 第二節 研究方法與步驟            | 4          |
| 第三節 創作研究範圍             | 8          |
| 第四節 名詞解釋               | 10         |
| <b>第二章 相關藝術理論探討</b>    | <b>13</b>  |
| 第一節 藝術創作中的美學表現         | 13         |
| 第二節 穿越抽象藝術與新表現主義之遇合    | 23         |
| 第三節 其他個別藝術家影響          | 34         |
| <b>第三章 創作內涵與形式技法探討</b> | <b>51</b>  |
| 第一節 「穿越·圖像·潤澤」之創作內涵    | 51         |
| 第二節 媒材與技法分析            | 55         |
| <b>第四章 創作歷程與作品詮釋</b>   | <b>60</b>  |
| 第一節 創作歷程與風格之轉變         | 60         |
| 第二節 創作系列作品詮釋           | 69         |
| <b>第五章 結論</b>          | <b>141</b> |
| 第一節 回顧與省思              | 141        |
| 第二節 未來的研究與創作方向         | 144        |
| 參考文獻                   | 149        |

## 圖次

- 圖 2-2-1：巴塞利茲 (Georg Baselitz)，Kopf (Cabeza/Head)，1979-1984，Lime wood painted in red and black，30x48 x26.5 cm 170x30x48 cm。.....
- 圖 2-2-2：基弗 (Anselm Kiefer)，Your Ashen Hair, Shulamith，1981，Oil, acrylic, emulsion and straw on canvas，130x170 cm。
- 圖 2-3-1：柯勒維茨，〈婦女膝上的死亡〉，1921，木刻版畫，24x28cm，(圖片來源：《永遠的人民藝術家—柯勒維茨》，台北市，藝術家出版，2012)
- 圖 2-3-2：戴明德，〈長兄圖〉，2013，亞克力，180x180cm
- 圖 2-3-3：佛洛伊德，〈彼德沃森〉，1941，油畫，35x25cm，(圖片來源：《英國現代寫實繪畫大師—佛洛伊德》，台北市，藝術家出版，2012)
- 圖 2-3-4：戴明德，〈孺叟對話 II〉，2006，油畫，162x130cm
- 圖 2-3-5：培根，〈Three studies for figures at the base of a crucifixion〉，1944，油畫，94x74cm，(圖片來源：《FRANCIS BACON》，new york，RIZZOLI，2009)
- 圖 2-3-6：培根，〈sleeping figure〉，1974，油畫，198x147cm，(圖片來源：《FRANCIS BACON》，new york，RIZZOLI，2009)
- 圖 2-3-7：戴明德，〈孺叟對話〉，油畫，2013，162x130cm
- 圖 2-3-8：杜布菲，〈帶杏色調的安德烈多泰爾畫像〉，1947，116x89cm，(圖片來源：《反美學的現代藝術大師—杜布菲》，台北市，藝術家出版，2012)
- 圖 2-3-9：戴明德，〈生命流變—老叟圖像〉，2005，複合媒材，90x90cm
- 圖 2-3-10：巴斯奇亞，〈無題〉，1979，100x70cm，(圖片來源：《引領流行的藝術家—巴斯奇亞》，台北市，藝術家出版，2012)
- 圖 2-3-11：巴斯奇亞，〈好萊鷄非洲人〉，1983，213x213cm，(圖片來源：《引領流行的藝術家—巴斯奇亞》，台北市，藝術家出版，2012)
- 圖 2-3-12：戴明德，〈索叟寓言圖像系列〉，2009，亞克力，227x168cm
- 圖 2-3-13：奈良美智，〈long sleeves a go go〉，(圖片來源：《a bit like you and me...》，FOLI，2012)
- 圖 2-3-14：戴明德，〈叟首圖像圓形系列〉，2008，亞克力，100x100cm
- 圖 2-3-15：草間彌生，〈無題〉，1939，24x22cm，(圖片來源：《草間彌生永遠的現在》，美術出版社，2005)
- 圖 2-3-16：草間彌生，〈徘徊追求愛情的女人們表明自己想要自殺〉，2009，130x162cm，(圖片來源：《就是喜歡!草間彌生》，台北，臉譜，2012)
- 圖 2-3-17：戴明德，〈索叟寓言圖像系列〉，2013，亞克力，60x60cm
- 圖 3-1-1：〈行乞圖系列〉，2011，亞克力 卡典西德，150x150cm
- 圖 3-1-2：〈長兄圖系列〉，2012，亞克力 卡典西德，180x180cm

- 圖 3-1-3：〈藝術家畫像系列〉，2012，亞克力 卡典西德，180×180cm
- 圖 4-1-1：〈分離化境系列-孕〉，1999，複合媒材，58×58cm
- 圖 4-1-2：「原生-再現」裝置展，現場空間局部攝影，2000，嘉義市立文化中心
- 圖 4-1-3：〈孺叟閱讀系列〉，2005，亞克力，65×63cm
- 圖 4-1-4：〈孺梭新語-開懷〉，2002，複合媒材，45×45cm
- 圖 4-1-5：〈索叟寓言圖像-開口笑〉，2012，亞克力，193×130cm
- 圖 4-1-6：〈索叟寓言圖像-吃冰淇淋的企鵝〉，2012，亞克力，193×130cm
- 圖 4-1-7：戴明德，鐵道藝術村工作室 陰陽同體系列，2008，工作現場
- 圖 4-1-8：戴明德，〈索叟寓言圖像系列〉，2012，亞克力，193X130 cm
- 圖 4-1-9：〈三千漫遊圖像系列〉局部，2009-2010，亞克力，3000F
- 圖 4-2-1：〈叟首圖像圓形系列-漂浮〉，2010，亞克力、木板、卡典希德，120×120cm
- 圖 4-2-2：〈叟首圖像圓形系列-梯與塔〉，2010，亞克力、木板、卡典希德，100×100cm
- 圖 4-2-3：〈叟首圖像圓形系列-無言對白〉，2010，亞克力、木板、卡典希德，100×100cm
- 圖 4-2-4：〈叟首圖像圓形系列-紅絲帶〉，2010，亞克力、木板、卡典希德，120×120cm
- 圖 4-2-5：〈叟首圖像圓形系列-向杜象致敬〉，2010，亞克力、木板、卡典希德，120×120cm
- 圖 4-2-6：〈陰陽同體圖像-桃花過渡〉，2008，亞克力、畫布、卡典希德，193×130cm
- 圖 4-2-7：〈陰陽同體圖像-女巫與騎士〉，2008，亞克力、畫布、卡典希德，193×130cm
- 圖 4-2-8：〈陰陽同體圖像-溜鳥公主〉，2008，亞克力、畫布、卡典希德，193×130cm
- 圖 4-2-9：〈陰陽同體圖像-掌中人〉，2008，亞克力、畫布、卡典希德，193×130cm
- 圖 4-2-10：〈陰陽同體圖像-溜鳥老人〉，2008，亞克力、畫布、卡典希德，193×130cm
- 圖 4-2-11：〈陰陽同體圖像-夜窗〉，2008，亞克力、畫布、卡典希德，193×130cm
- 圖 4-2-12：〈陰陽同體圖像-吶喊滋味〉，2009，亞克力、畫布、卡典希德，193×130cm
- 圖 4-2-13：〈陰陽同體圖像-像草間彌生致敬〉，2009，亞克力、畫布、卡典希德，193×130cm
- 圖 4-2-14：〈陰陽同體圖像-三頭人〉，2009，亞克力、畫布、卡典希德，193×130cm
- 圖 4-2-15：〈陰陽同體圖像-鴨美人〉，2011，亞克力、畫布、卡典希德，193×130cm
- 圖 4-2-16：〈陰陽同體圖像-靶心美女〉，2011，亞克力、畫布、卡典希德，193×130cm
- 圖 4-2-17：〈陰陽同體圖像-黑衣淑女〉，2011，亞克力、畫布、卡典希德，

193x130cm

圖 4-2-18：〈索叟寓言圖像—似曾相識〉，2009，亞克力、畫布、卡典希德，  
227x168cm

圖 4-2-19：〈索叟寓言圖像—鳥叫狼嚎〉，2009，亞克力、畫布、卡典希德，  
227x168cm

圖 4-2-20：〈索叟寓言圖像—舞台飛裙〉，2009，亞克力、畫布、卡典希德，  
227x168cm

圖 4-2-21：〈索叟寓言圖像—橙色生機〉，2009，亞克力、畫布、卡典希德，  
227x168cm

圖 4-2-22：〈索叟寓言圖像—餘生記〉，2009，亞克力、畫布、卡典希德，227x168cm

圖 4-2-23：〈索叟寓言圖像—異首連體獸〉，2009，亞克力、畫布、卡典希德，  
227x168cm

圖 4-2-24：〈索叟寓言圖像—變相樂園〉，2009，亞克力、畫布、卡典希德，  
227x168cm

圖 4-2-25：〈索叟寓言圖像—指向何方〉，2009，亞克力、畫布、卡典希德，  
227x168cm

圖 4-2-26：〈索叟寓言圖像—療效〉，2009，亞克力、畫布、卡典希德，150x150cm

圖 4-2-27：〈索叟寓言圖像—靜修者〉，2011，亞克力、畫布、卡典希德，150x150cm

圖 4-2-28：〈索叟寓言圖像—幽遊〉，2011，亞克力、畫布、卡典希德，150x150cm

圖 4-2-29：〈索叟寓言圖像—原始牧場〉，2011，亞克力、畫布、卡典希德，  
193x130cm

圖 4-2-30：〈索叟寓言圖像—禁山遊記〉，2012，亞克力、畫布、卡典希德，  
193x260cm

圖 4-2-31：〈索叟寓言圖像—生命組曲〉，2012，亞克力、畫布、卡典希德，  
226x182cm

圖 4-2-32：〈索叟寓言圖像—輪盤功〉，2013，亞克力、畫布、卡典希德，227x182cm

圖 4-2-33：〈索叟寓言圖像—抬轎者與雙騎者〉，2013，亞克力、畫布、卡典希  
德，227x182cm

圖 4-2-34：〈三千漫遊圖〉，2009-2010，亞克力、畫布、卡典希德，150Fx20 件  
連作

圖 4-2-35：〈三千漫遊圖〉，2009-2010，亞克力、畫布、卡典希德，150Fx20 件  
連作

## 表次

附表 1-1 創作行動研究步驟圖

附表 1-2 創作研究範圍內容架構圖

附表 2-1 抽象藝術流派與發展關係

# 穿越·圖像·潤澤－戴明德繪畫創作論述

## 第一章 緒論

「穿越·圖像·潤澤」的繪畫創作研究，是筆者對自己的繪畫創作研究與省思的起點與過程的梳理，從對置身時代、人文藝術、環境意識經驗和社會觀察的深刻體驗，將其轉化為自身造形藝術的能量，每次的創作猶如面對理想與矛盾的直覺衝動，穿越歷史、文化、社會、時空記憶和自己面對面真誠而深度的對話。

每件藝術作品都是它那時代的孩子，也是我們感覺的母親。每個文化時期，都有自己的藝術，它無法被重複。即使企圖使過去的藝術原則復甦，最多只能產生死胎作品。舉例說，我們根本不可能像老希臘人那樣地感覺內在那樣地生活著，因此，如果企圖用希臘的原則來雕塑的話，頂多只能做到和希臘相同形式的東西，而作品本身，任何時代看來，都會是空洞無意義的。（吳瑪俐，2006，P17）藝術創作絕對是反應時代天候的氣象台。知名藝評高千惠在其《百年世界美術圖像》自序中曾言：縱貫全書，發現時代精神是藝術創作的最大變數，但釜底抽薪，藝術是以「人」為中心展現的，以我者與他者的兩端視野，端看「個體的人」與「群體的人」，對於生命價值的惶恐與希望，幾乎是人類在世紀失樂園裡不斷自我盤旋追逐的無終止目標。在這裡我們發現藝術史不是進化論的推展，所有科技、文明、形式、觀念的使用，僅用於解決平撫心靈上的課題，再現生活上種種質疑。對於二十一世紀未來藝術的發展，我們亦有如是的前瞻。（高千惠，1997，P9）

筆者依循時代脈動足跡，憑藉生命體驗、社會與自然觀察，探索人類內在真實，藝術創作所欲表現者，都是藝術家運個人的想像與「直觀」統整繪畫形體世界與內在觀照遇合，創造出屬於個人面貌的風格作品。

本章首先闡述本研究之動機與目的，其次說明本研究之方法與步驟，繼而確

定本研究之範圍與限制，最後釐清與本研究相關之範圍與限制。

## 第一節 創作之研究動機與目的

在尼采的心目中，藝術是生命的真正動力。是生命的意義所在。因此，唯有在藝術中，人的生命的意義才發揮到最高的境界，才能實現他所期盼的超人。（高宣揚，1996，P91）

### 一、研究動機

筆者先前 2001-2006 年的「孺叟圖像閱讀」繪畫創作論述，透過創作與研究、梳理、反芻後再出發，經由前銜的「非關關係」中所創作的「藝術家畫像」、「乞丐圖」、「兄長圖」等系列，影射身邊人物與在地人文記憶中的弱勢的回眸與關照，2007 年的創作歸零與放空，重新起始進而蘊育 2007-2013 年的「穿越·圖像·潤澤」作品及創作論述研究。本研究動機，即試圖在研究與創作間，不斷整理自己的創作思緒，將內在思維與創作實踐彼此真確呼應，同時期望作品能呈現藝術是生命的動力，並體現沉浸於創作當下的感受氛圍。好的作品不是因為它“畫得好”，而是它有內在的生命，好的圖如科學冷熱分別，一旦外在有點改變，內在就一定遭破壞。〈吳瑪俐，2006，P88〉筆者的創作即是實踐其內在生命的內在真實於圖像的穿越與潤澤場域的繪畫力行之旅，透過不斷的素描手稿的書寫實踐，自發性塗鴉經由社會觀察、批判，以黑色幽默式的造形內涵與土地、人民對話。

精神分析先驅容格〈Carl Gustav Jung 1875-1961〉在無意識世界中提及：今天，我可以說自己從未失去與內在經歷的聯繫。我全部的工作全部創始性作為，都種因於五十年前內心奇思異想和夢境，我後半生完成的所有事情，早已包含其中，儘管最初只是某種情感和意象的形式。（藍蕾，1988，P189）讓筆者體會人

創作原初本質的重要，在對容格對內在精神與筆者創作心靈的連結，在創作研究中，試圖從精神分析、哲學、藝術美學理論的分析中，整理出對藝術觀念想像、遊戲、情感、符號、形式內容之間關係的釐清與實踐，並意圖擺脫自身已有慣性，尋找另一不確定的可能。

## 二、研究目的

藉由筆者自創的編纂式連環圖像思維、形式上的連結圖系列，在內容以心靈中內在自發性的想像萌芽出一棵棵關照社會的圖像種子，反應著藝術是現實的風格化，是存在的升級，是形式的創造精神。(陳玫琦，2002，P211) 在梳理學理研究過程中更深刻體會到梅特林克說的「世界上沒有任何東西像心靈那樣，渴求美，也很容易被美化....因此，很少有心靈和一個獻身於美的心靈主宰對立。」(吳瑪俐譯，1985，P91) 同時筆者也了解研究的目的在體驗藝術精神之實踐，如同波依斯強調藝術是一種生命的精神變貌，把信仰和人類的自我超越連結起來，他的藝術理念就像精神性的煉金術。(何政廣，2005，P6)

「穿越·圖像·潤澤」的研究目的，作者欲期讓創作與理論研究更貼近藝術本質，就如「黑格爾指出，藝術理想的本質，就在於使外在的現實讓主體心靈及客觀世界的遇合掙脫彼此的牽制，朝向兩相保全而契合的狀態，這深刻的遇合是身心靈的體察。」(蕭雯心，2008，P7) 中得到更明確的辯證。

本研究的創作研究目的如下：

- (一) 探討圖像穿越歷史、文化、社會、時空不同背景所呈現異同藝術表現的縱深與高度。
- (二) 藉由對圖像語彙的衍譯與媒材滲潤融合的觀察、經創作理念與學理研究，所衍生的繪畫造形符號，以探討自我的內心世界。
- (三) 研究如何穿越異同領域、風格、媒材、技法、圖像內容，產生包容共生現象的創作脈絡，整理思維、釐清日後個人持續創作的方向目標。

## 第二節 研究方法與步驟

### 一、研究方法

本創作論述「穿越·圖像·潤澤」是筆者對圖像形塑的多元性跨領域系列內容的穿越與互相潤染延展，藉由四個圖像系列引申，「具象/抽象」、「古典/當代」、「東方/西方」間的穿越與融合；以及對藝術理論，藝術史及美學相關等知識領域加以研究，使其創作與理論研究之間彼此相互驗證，同時逐步釐清個人思維與創作脈絡，本創作使用以下兩種創作研究方法為：一、理論分析法，二、創作之行動研究法。分別詳述說明如下：

#### （一）理論分析法

在理論分析法的應用上，將與本研究相關之美學、哲學、藝術理論、與藝術史、當代藝術思維流等理論，藉由文獻的分析與探討，歸納與整理出具有學理基礎的基本理論架構及創作理念，以茲作為個人於創作實踐上的理論依據，茲分述如下：

- 1、透過哲學家、美學家、心理學家對藝術的直覺、想像、遊戲、情感表現、象徵、符號理念之關係來加以探討，以作為本創作論文研究的理論根據。
- 2、研究現代藝術理論，從藝術流派中擷取筆者看重的學派理論，與有關又有趣的研究目標，及對相關創作議題的理念論述，並藉影響自己創作觀念風格的個別藝術家之分析及介紹，作為創作的理論基礎。
- 3、研究現代理論藝術，以具象繪畫藝術、抽象藝術、抽象表現藝術為主要研究重點，以追求繪畫和媒材之內在本質。並分析藝術情感之衝動與移情和視域與非視域中所存有的情境關係。釐清作品形式風格脈絡並發展出個人獨特風格，及規劃未來創作發展方向的延展。

## (二)、創作之行動研究法

行動研究 (action research) 一詞首先由社會心理學家柯特·李文 (Kurt Lewin, 1890-1947) 所提出，行動研究顧名思義，是將學理基礎付諸行動，李文認為社會科學研究不應該自己封閉在研究室閉門造車，行動研究首重實務的參與，從經驗中去發現問題解決問題。因此，積極的投入自己工作領域，研究與解決自己所設定的議題，並進而找到解決與改善問題策略是行動研究法的目的。(廖瑞章，2007，P5)

創作行為的研究，是根據創作者的實際創作行為與其思維，作品的產生就是在這樣不斷反覆交織的「行動」與「反思」中不斷的改進與修正。(謝其昌，2013，P4)

行動研究法針對創作時所研究的議題，在創作活動上具有相當大的助益，其實施的步驟如下：(賈馥茗、楊姿坑，2000，P124-127)

1. 發現問題
2. 分析問題
3. 擬定計畫
4. 蒐集資料
5. 批判與修正
6. 試行與考驗
7. 提出報告

## 二、創作研究步驟

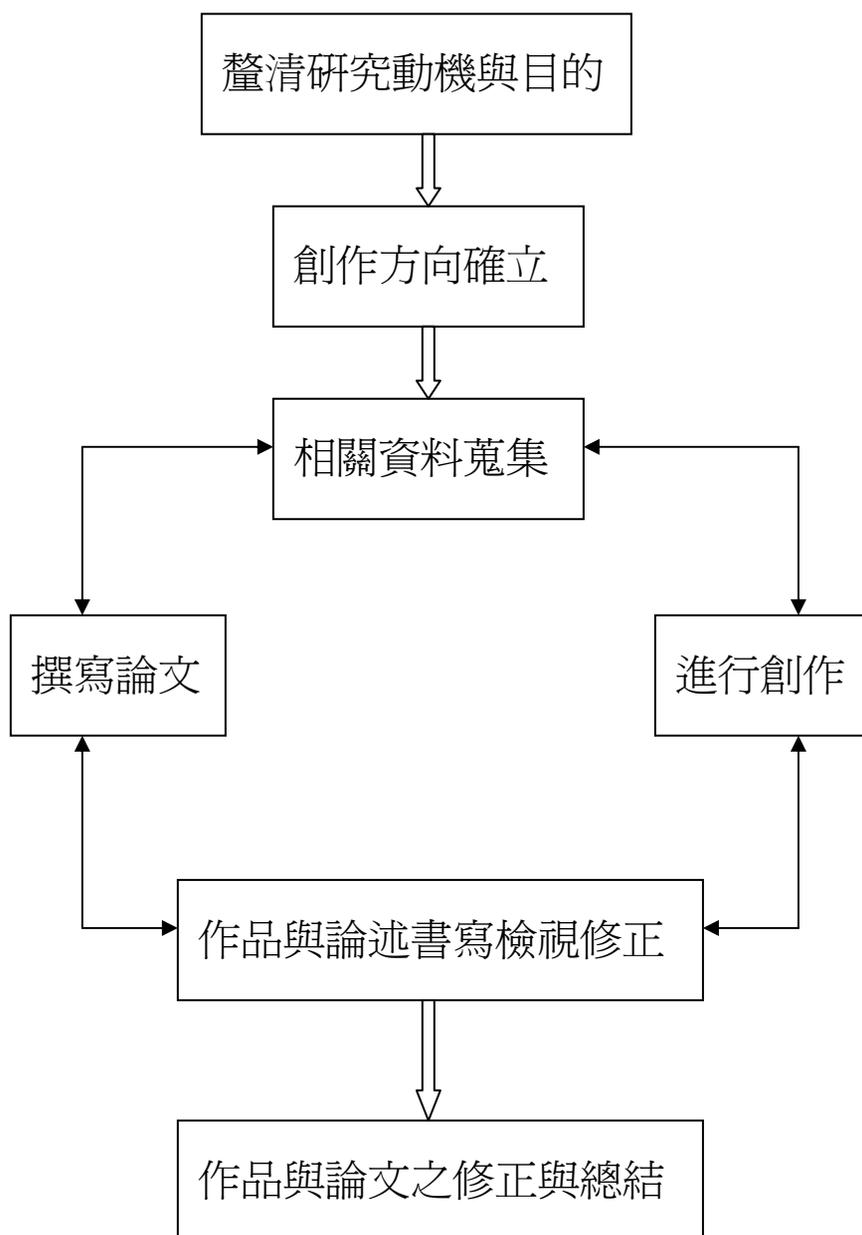
綜合以上的研究方法，將個人的創作研究與流程歸納以下幾個步驟：(附表 1-1)

(一) 釐清研究動機與目的：本階段於 2007 年開始，將平時即興式的圖像書寫與塗鴉素描手稿，進行圖像的形塑與互為文本互為參照的圖像轉

譯，進行資料整理，同時將本論文創作研究動機與目的加以釐清，以求創作理念的明確性。

- (二) 創作方向確立：透過先前累積的圖像手稿的分析整理，來作為筆者跨領域主題的創作方向。從先前作品繼續延續，力求創作議題與創新的深度，讓自己不斷進步。
- (三) 相關理論資料的蒐集：蒐集相關藝術美學理論與相關藝術家創作理念之研究。
- (四) 進行創作：藉由多年來研究繪製數百本素描手稿為基底，以異質材料進行嘗試自發性圖像形塑系列；以自動性滲潤及卡典希德的切割及極簡式的平塗、普洱茶或碳分子粉末等不同材質進行創作。
- (五) 撰寫論文：進行撰寫來幫助自己在創作上觀念的釐清沉澱，以條理分明的思考方式尋找創作思維中的內涵。
- (六) 作品與論述書寫檢視修正：筆者將作品形式與內容和創作過程及創作論述不斷反覆的檢視，有助於修正撰寫中的論述，並對實際創作上做精確的釐清
- (七) 作品與論文之修正與總結：完成本階段之作品與論述書寫。

附表 1-1 創作行動研究步驟圖



### 第三節 創作研究範圍

#### 一、研究範圍

本創作研究範圍自 2007 至今的圖像穿越潤澤衍譯，以 2007-2013 之間「穿越·圖像·潤澤」為主題的創作作品為主。筆者以具象/抽象，古典/當代，東方/西方相異特質的形式在創作中遇合產生屬於個人風格的繪畫語言敘述言說模式創作，產生穿越不同圖像主題的互為並置與貫穿浸染。創作時間也互相重疊覆蓋。

在論述上，筆者一方面試著從生活中對社會、環境、自然觀察所描繪的各類手稿，進行研究創作的執行系列作品的完成。另一方面則揣摩自己繪畫上的投注觀點，進行閱讀研究與創作內涵議題相關的心理分析學、精神分析學、哲學、美學、藝術史、文學方面等論點之採擷。對筆者在創作思維上有所影響的理論觀點，將自己對索叟寓言圖像、叟首圖像、陰陽同體、三千漫遊圖等系列的圖像閱讀創作背後，在自我封閉的生活中，使自己深入反省，開始留意創作材質背後蘊藏的暗示。就現階段而言，筆者竭盡所能將自己在創作上所觸及的觀點和過程作適當角度的闡述。

在創作上，本創作論述中的作品主要是以綜合媒材的過程為主，作品主要為亞克力、油彩、畫布、卡典希德膠膜、碳分子、墨汁、普洱茶液和金粉...等，過程中之複合媒材質，但完成作品後，視覺上只見到亞克力和畫布，不見其流程的材質用度。最初的創作動機是從自生活經驗的繪畫寫塗鴉概念，陳述著對社會的關照與批判情緒和圖像背後的隱喻性與啟發性。

附表 1-2 創作研究範圍內容架構圖



希望在此長期創作的研究中，透過自己創作思緒的不斷梳理，將內在思維與創作實踐彼此互為呼應，同樣希望作品呈現出浸潤後的氛圍感受。本研究在創作上的研究範圍界定：

- (一) 時間範圍：以筆者 2007 至今的圖像衍譯。
- (二) 主題內容範圍：以 2007-2013 年間「穿越·圖像·潤澤」為主題的創作作品為主。
- (三) 型式範圍：以具象/抽象，古典/當代，東方/西方，形式的平面繪畫為主要表現方式。
- (四) 媒材技法範圍：運用素描手稿轉化。油彩、亞克力、畫布、碳分子粉末、卡典希德、墨汁、普洱茶液、金粉等不同材質的複合媒材形式表現為主。

## 第四節 名詞解釋

### 一、穿越 (Through)

「穿越」對本論文而是精神的靈魂總樞，也是啟動動力的泉源。穿越在英文辭典中，介系詞 (preposition)：有 (一) 穿越、穿過 (二) 憑藉 (三) 由於...因為 (四) 從...開始至終 (五) 遍及...在各處；在..之間 (六) 越過..的限制等解說。在形容詞 (adjective)：有 (一) 直達的 (二) 貫穿的 (三) 完成的等意涵。副詞 (adverb)：有 (一) 穿過、通過 (二) 直達 (三) 從頭到尾，直至完成 (四) 透徹...到底等釋意。由以上之解釋意義，「穿越·圖像·潤澤」，即可清楚論文主題闡述的開章明義及結構了。

穿越的對象和目的為何？是本創作研究的重點，筆者簡單歸納如下：

- (一) 穿越本論文四個主要「圖像」1. 雙首圓形圖像 2. 陰陽同體圖像 3. 索雙寓言

圖像 4.三千漫遊圖像等。穿越表現、符號、隱喻、內容、技法、形式之相互貫穿連結意涵。

(二) 穿越歷史文化、社會時空的脈動，探索藝術表現的縱深與高度及延異。

(三) 穿越古典與當代的轉化衍譯，拓展創作軸線的時空延展性。

(四) 穿越具象與抽象的遇合，滲潤場域的模糊與新解。

(五) 穿越東方與西方不同文化、思維之遇合。

(六) 穿越材質的異質經由延展與串連重新複合。

以上將「穿越」闡述如此之無限放大，雖不僅止於原來之穿越詞意，但穿越就是穿越，它像空氣...無所不在...。

## 二、潤澤 (Moisture)

Moisture 在英文中是濕氣，潮氣，水分。

維基百科上「潤」的解釋—

定義：

浸潤指液體與固體發出接觸時，液體附著在固體表面或滲透到固體內部的現象，此時對該固體而言，該液體叫做浸潤液體。

不浸潤指液體與固體發生接觸時，液體不附著在固體表面，且不滲透到固體內部的現象，此時對該固體而言，該液體叫做不浸潤液體。

微觀解釋—

浸潤與不浸潤現象產生的原因可以用分子力作用解釋，當液體與固體接觸時，在接觸處形成一個液體薄層叫做附著層。附著層內部的分子同時受到液體和固體分子的吸引。如果固體分子對液體分子的引發力大於液體分子之間的引力，那麼附著層的分數密度將會大於液體的分數密度，此時，附著層的分數密度將會大於液體的分數密度，此時附著層內的分子相互作用表現為斥力，液面呈現擴散的趨勢，便形成了浸潤現象。

## 實踐意義一

有時在生活中，需要利用浸潤現象，例如使用鋼筆書寫，是利用了書寫紙能夠被墨水浸潤的特點。古老建築的白牆、紅磚皆留有被歲月浸潤刻畫的樸質痕跡。

有時在生活中，需要避免浸潤現象。例如用苯乙烯類塗料油漆金屬與木器以防鏽或防腐，是利用了苯乙烯對水等液體不浸潤的特點。

澤的解釋：

依教育部重編國語辭典修訂本的解釋：

名詞：1.水流匯聚的地方 2.使髮膚光潤的油脂 3.恩惠，如恩澤 4.遺留下來的痕跡 5.內衣 6.含鹽質而不能耕作的土地

動詞：1.滋潤 2.摩擦

澤的相關詞彙：

沼澤、水澤、草澤、雨澤、悅澤等。

「潤澤」在此創作研究之意涵：筆者本研究系列作品媒材所傳遞的移情意涵，由作品的圖層滲潤澤流，擴充圖像延展的軸線。就像潮間帶或可看成「漂流的疆界」其本身就是一種具有陸地以及海洋的特性「雙重主體的並置」。如果說沙灘可以類比為畫布或載體，那麼筆者的材質一如海潮的「覆蓋與顯露」那是否可聯想到「掩蓋的坦露」、「隱蔽與映現」、「埋沒與呈現」、「掩蓋與發現」，如作品媒材透過卡典希德膠膜的覆蓋，經由如潮汐的滲流穿插交錯之水性亞克力，浸染而後產生的泥沙痕漬或墨韻斑紋。

穿越使圖像流變，凡走過必留下痕跡，筆者的創作即是自身經歷生命體驗，不斷轉譯與奮力戰鬥所填補而成情感流的潤澤足跡。

## 第二章 相關藝術理論探討

本章就筆者創作方面相關的近代美學、藝術理論，藝術流派與藝術家之風格表現、藝術形式做分析，將美學中涉及筆者創作內容中相關之藝術情感、表現符號與象徵等主張加以闡述分析，並探討現代藝術之發展，針對西方之抽象具象藝術和前衛表現繪畫的形式與風格做探討，並釐清其發展脈絡，以及影響筆者藝術發展的各類藝術流派主張與藝術家之創作理念做深入的研究探討，作為筆者的理論基礎和創作依據。

### 第一節 藝術創作中的美學表現

在美學的領域中，藝術與自然的關係乃是一個久經探討的課題。在西方美術史上概分模仿說與想像說，前者強調藝術中認知與寫實元素，後者著重感情與想像的因素。本章節探索為後者的藝術創作過程中所呈現的美學表現分述如下：  
一、藝術中的象徵遇合。二、藝術中的符號遇合。三、藝術中的直覺遇合。四、藝術中的想像遇合。五、藝術中的遊戲遇合。

#### 一、藝術中的象徵遇合

藝術家運用想像力和技法把對象從環境中抽離出來，在其作品中的對象有一種象徵性，因為藝術的符號主要不在他與實物之相似，而在與情感形式的相似。象徵是視覺圖像或標誌背後的潛在意義，是一種不直接說明，間接透過某種其他媒介，間接陳述傳達的方法，以具體之意象，表達抽象的觀念與情感，使用恰當可以增加隱藏意義及含蓄的韻味，是最基本的形象思維方式之一。黑格爾

(G.W.F.Hegel, 1770-1831) 將象徵 (Symbol or symbolism) 分為表現與意義兩

個層次，第一是意義，其次是這意義的表現。意義就一種觀念或對象，不管它的內容是什麼，表現是一種感性存在或一種形象。(朱孟實譯，1987，P10)

把象徵放在藝術的領域討論，我們必須理解何謂象徵？象徵是一種「符號」、「記號與圖像」，象徵並非文字敘述性的，而是透過某種符號的形式傳遞訊息，劉昌元將象徵歸納為慣用的（conventional）與藝術家所創造（created）兩類。記號或符號本身並不見具有任何意義，而潛在形式背後的意涵，這個意涵透過人類的意志解讀而產生意義，這個意義便為象徵（廖瑞章，2007，P11）心理學家弗洛姆（Erich Fromm，1990-1980）則將象徵分為三種：（一）慣例的象徵（二）偶發的象徵（三）普遍的象徵，他認為後兩種象徵，才是有真正感覺地表現我們的內在經驗。

當人們把象徵的這個詞與直覺的表象方式對立起來時，這就是近代的邏輯學家雖然接受下來，但卻是意義倒置了對這個詞的不正確運用；因為象徵的表象方式只是直覺的表象方式的一種，就是說，直覺的表象方式可以被分為圖形式的象徵式的表象方式，這兩者都是生動描繪，即演出（exhibitiones），不是表徵，即通過伴隨而來的感性符號來表示概念，這些感性符號不包含任何屬於客體直觀的東西，而只是按照想像力的聯想律，因而在主觀的意圖中用作那些概念的再生手段；這類東西要麼是語詞，要麼是可見的符號，作為對於概念的單純表達。以上皆為康德對美作為德性的象徵論點。（鄧曉芒譯，2004，P221）

象徵符號本不同於一般符號或記號，它們雖然同屬於符號的範疇，但記號的指意是直接的，而象徵符號卻是在形象的自明意之外，另有一層意義。這一形二意，乃至於數意是為象徵主義雙關性和曖昧的根源。它自符號出發，卻又超越符號；但總是藝術家憧憬與意念的綜合，具有冷靜理念和狂熱感性的雙重性格。（李明明著，1992，P33）

當代美術史家克拉克（T.J.Clark）指出，沒有任何一種媒體可完全避免創造出隱喻的可能。維特·伯金（Victor Burgin）說得更明白，他說，即使像美國五〇年代那種毫無形象暗示的抽象表現繪畫，都有成為「表現的自由」隱喻的象徵

效果。所以，可見繪畫要純粹到只是作品本身，而不帶任何聯想或象徵意義是不可能的。(謝東山著，1995，P141) 所有符號或記號本身是不具有任何意義，它的意義是潛藏在形式後面所代表的意涵，這個意涵是透過人類的意志解讀成爲象徵的意義，它讓我們有機會探索隱藏外在底層的內在生命現象。藝術在創造象徵的同時，也就是創作一種有意義的現象符號，這個現象符號讓我們有機會去探索潛藏的外在生命底下的內在意象，以便更可能的去探討真相以達到問題的核心。

## 二、藝術中的符號遇合

在藝術造形上，唯心論史的西方藝術在二十世紀初期發展出由內在意志爲主軸的抽象藝術。抽象主義美學家渥林格 (Wilhelm Worringer 1886-1965) 提出人類原生的「抽象衝動」，與恩斯特卡希爾 (Ernst Cassirer, 1874-1945)、蘇珊·朗格 (Susanne Langer, 1895-1985) 等人提的符號論美學，在探索藝術抽象性根源，本質上的立論皆以探討自然生命之意義爲出發點。他們認爲人類內在的抽象與移情衝動之本能，可以在對自然界中，有形的人物·風景，無形的聲、色、情感等觀察經驗中，藉由抽象的符號形體來傳達與溝通。(廖瑞章，2012，P11-12)

渥林格認爲移情的衝動確實是潛在於每一個人之中的，而且只有在「對空間的恐懼」，只有抽象衝動才能抑制它。只有在面對世界的恐懼消退，信賴感增強之時，外在世界才開始具有生氣。而且，外在世界的所有生氣都是來自這樣的人，這種人使外在世界所有的內在生命，使他們有的內在力量都有了人格化的特徵，這種把自己投入到物中的活動，必然強化了對不可言明的有機形式之美的內涵的感受，而且由此也就指明了藝術意志的歸處，即藝術上的自然主義，這種自然主義把自然原形只作爲由人對有機物所主導的形式意志的基礎去使用，這樣，人們就學會了「把每一個任意的形式理解成這樣一種關照景象，某種後隨的愉悅彷彿以巨大的力量在這種觀照景象中來回波動著。(魏雅婷譯，1992，P84)

符號的功能簡單明瞭，可以是書面或視覺語言的一部份，是一則立即相關的

簡單訊息。藝術中的符號具有原生性，是經由藝術家的心靈感知創造屬於個人的語言符號，在矇矓的轉化過程之中，形成一種隱喻的認識論。(劉永仁著，2010) 無論是具像或抽象符號訊息，都是一種共感性的視覺符號。符號的分析可包含痕跡、徵兆、跡象、樣貌、載體、程序化的刺激以及創意自由等要素。無論是具象與抽象繪畫都有可辨識的符號，前者是既有的一般認知形象，後者是去形象還原為材質元素。經時間與空間的結構中外延擴散的「含義」現象。(莫台謀，2001)

所有的溝通形式都需要運用符號 (signs)，而語言本身即最普通的符號體系。符號學分析家通常受過各種不同題材的訓練，包括：快拍 (snapshots)、連環漫畫到身體語言與狗吠聲。1960 年代間，在反對藝術語言而偏好廣告語言的普普藝術出現後，藝術家與藝評開始對符號學產生興趣。觀念藝術家運用著大眾媒體中的語言般記號、結構性人類學、以及其他以往不屬於藝術範疇的元素，並且對形式主義藝評無動於衷。(黃麗絹，1996，P142)

梅洛龐蒂 (Merleau-Ponty) 對「視覺」義務所憑藉的是依其自然將符號來表現個人之情感。(鄭金川著，1993，P57)「符號營造」包含構成藝術的題材 (subject-matter)、內容 (contents)、形式 (forms) 等。由此所組成的東西便是意象 (imagery)，它不是實體界本身，而是實體界的「摹本」，或者說「符號」，實體與意象其間的差異正如真實的一朵花與畫面上的一朵花，藝術家唯有透過意象的營造，藝術的存在才成爲可能的社會實踐活動。(謝東山，2006，P64)

符號學乃根基於二十世紀初奧地利哲學家路德維格·威特肯坦，與瑞士語言學家蒙索緒爾的個別研究。他們分析與研究的是各自所使用之本質的種種傾向，而不是去分析古典哲學的主張與涉及道德與美學的觀念。觀念藝術家喬塞夫·科舒 (Josegh Kosuth) 的作品「一張與三張椅子」(One and Three chairs, 1965)，代表了探究意義之本質的符號學手法。它包括著一張木製折疊椅、一張同尺幅的椅子照片，與字典中椅子的定義。在符號學的語彙中，木椅是意指 (signifier)、椅子的定義是意符 (signified)，它們結合在一起等於「符號」(sign)。(黃麗絹，1996，P14)

造形藝術存在很多觀者不容易辨識的形式與符號，藝術中的符號遇合，藝術家運用想像力和技法把對象從環境中抽離出來，在作品中的對象是一種象徵性的，因為藝術的符號主要不在他與實物之相似，而是在情感形式的相似。「藝術意志」是啓發藝術創作的誘因，也是創作行爲的要件；對於「超越·圖像·潤澤」系列之藝術意志的探索與論述，能形成更深刻的體會與理念的依歸。讓創作脈絡能有明晰的立論基礎，真正進入到創作者的內在世界。

### 三、藝術中的直覺遇合

朱光潛文藝心理學中提到直覺、想像、表現、創造藝術以及美都是心靈綜合作用的別名（朱光潛，1987，P206）「意識即實在」這基本原理，乃是義大利美學克羅齊（Benedetto Croce 1866-1952）精神哲學的基石。克羅齊以人類的意識活動來肯定實在的各方面。整個人類的意識活動（精神活動）被克羅齊分爲四個層次，頭兩個層次：直覺與理知屬於知覺，其作用在了解事物。後兩者層次：欲望與意志屬於實用，其作用在改造事物。（劉文潭，1967，P49）

由於克羅齊主張藝術即是直覺，而直覺在人類意識活動中，乃是處於根基的地位，所以藝術的地位是獨立的，內容是純粹的，又由於直覺是人類知識的基本形式，它既不是情感，也不是意志，所以它不是激動渾淪的，而是清晰明確；同時由於克羅齊是康德的後繼者之一，採取近似康德的觀點，他由是認爲：直覺既是一種知識，它當然不能沒有內容或資料，而他的內容和資料便是各種感覺的印象。現在如果我們就直覺的知識，或完成的直覺來看，由於自然中所含的僅是此種知識的資料，而不是這種知識，所以這種知識即是直覺，乃是心靈的產物，克羅齊之所以要把直覺認作一種「精神心靈的事實」便是爲了這個緣故。如果沒有直覺，也就沒有直覺所做成的意象，雖然有天空的藍色，卻沒有美，這也即是說，美不在於現實，而在於想像。（劉文潭，1967，P50）

藝術欣賞與創作是人的本能，當大家觀看每一件作品時，我們都充滿著對創

作者各種訊息，這些訊息或多或少提供給觀賞者在內心產生感動，這種感動連結即是直覺的本能反應。

柏格森認為，藝術家之為人，乃是生而與眾不同，其不同之處便在於他們的某種感官，甚至全部意識都不受出於行動之必要性的限制，彷彿造物者忘記把他們的知覺機能歸附於他們的行動機能似的。由於他們不只是為了行動而知覺，而是為了知覺而知覺。(劉文潭，1967，P44-45)

野獸派大師馬諦斯曾言：「每當我憑著直覺出發時，我總感到自己便能確切地呈現自然的本質而經驗也證明了我的正確看法。對我而言，自然的本質永遠是現在。」(何政廣，1997，P10) \

直覺論與克羅齊見解相佐的卡萊，他與柏格森的見解相近。喬哀斯卡萊 (Joyce Cary 1888-1957) 原是愛爾蘭極負盛名的小說家。比起克羅齊的學說來說，卡萊也認為直覺的作用在認知事物的特性。基於直覺與概念敵對的緣故，他也同時指出，就一般而言，學識豐富的成人，其產生直覺的能力，反不如年幼無知的稚子。直覺等同於美感或藝境，這是卡萊所同意的，但是他卻不同意直覺即表現的見解，因為他發現直覺與表現之間，橫有一道難以跨越的鴻溝。由是卡萊指出：藝術家雖不失其赤子之心，但卻不能同赤子，因為除了感受直覺，他還必須將其捕捉，為了捕捉稍縱即逝的直覺，他必須設法以符號將之定著。從工作到藝術品連結心靈活動感受直覺，靠著技巧和經驗展現藝術的創造性，即是技巧的發明與試探而言，照此說來藝術家固然必須要有美感或意境，然而有美感或藝境的人卻未必皆是藝術家。(劉文潭，1967，P61)

柏格森 (Henri Bergson 1859-1941) 是以直觀的方法去解釋心靈的本質。在直觀中，發現生命的現象，認為生命的本質是一種綿延，是一種自由、流動的而非恆常的創造力。柏格森將綿延看成一種「生命衝動」，它是一種自由的創造活動，他的中心概念是具有時間的議題，把握真實的時間必須用直覺的方法，用直覺體驗出真實的時間特質。柏格森說：「什麼是直覺？如果連哲學家們都無法給它一個公式，則絕對不是我們可以回答的問題。但是我們所可掌握確定的就是直

覺是某些在抽象複雜性與具體直覺的單一性中間的一種媒介影像。(莫台謀著，2001，P149)

筆者在本研究「穿越·圖像·潤澤」系列作品，從手稿的書寫原型之定形，皆以自發性之直覺感性地以抽象抒情之意境，以對社會觀察的關照赤子胸懷，毫不隱飾的直覺感受述之圖像之擬設。在亞克力之潤染亦以直覺的以水性色澤附以渲渾的濃淡疏密滲洩之量感，皆以直覺應之。甚至在卡典希德材質之拼貼層次或平皺產生拓印效果或在平面中以細刀感性切畫產生細膩筆意皆是創作者心思敏巧之直覺先驗本能之表現。

#### 四、藝術中的想像遇合

爲了分辨某物是美的還是不美的，我們不是把表象通過性連繫著客觀來認識，而是通過想像力（也許是知性結合著的）而與主體及其愉快或者不愉快的情感相連繫。所以鑑賞判斷並不是認識判斷，因而不是邏輯上的，而是感性的「審美的」，我們把這種判斷理解爲其規定根據只能是主觀的。(鄧曉芒譯，2004，P38)

鑑賞是與想像力的自由合規律性相關的對一個對象的評判能力。既然在鑑賞判斷裡想像力必須在其中被考察，那麼它一開始就不是被看作再生的，如同它是從於聯想律時那樣，而是被看作生產性的和主動，即作爲可能直觀的任意形式的創作者。說想像力是自由的，卻又是自發地合規律的，亦即它帶有某種自律。這是一個矛盾。只有知性才提供規律。但如果想像力被迫按照某種確定的規律來運作，則它的產品按照形式就是通過概念被規定的，就像應有的情況那樣。(鄧曉芒，2004，P82)

佛洛伊德以個人私有的慾望來解釋藝術，而容格則是以眾人共同的慾望來解釋藝術的。他們的著眼點雖然不同，但是他們的出發點卻大致相同。自佛洛伊德（Sigmund Freud 1856-1939）心理分析的學說中，所產生出來的美學。他曾經談到幻想的形成與藝術的關係，他指出當人們的慾望受到現實底限制時，爲了求得

慾望的滿足，於是便大做其白日夢，誰都知道，做夢可以超脫一切現實的限制的。據佛氏看來藝術家多半是生性內向，他們被本能的慾望所驅迫以至神魂不安。不過他進一步指出，要想察知成人的夢想，卻不像觀察兒童遊戲那般簡單，因為兒童都是天真無邪不知隱瞞，成人卻不同，雖沉溺於白日夢卻每每以為自慚，於是極力隱瞞，把它視為個人不可告人的大秘密。照佛氏看來，伊迪帕斯的命運之所以使我們深受感動，主要的原因乃是在於我們感覺它彷彿是我們自己的命運，因為自我們出生開始，那詛咒伊迪帕斯的神諭便已落到我們自己身上了。(劉文潭，1967，P72-81)

容格是瑞士著名的精神病學家，他曾指出，人類的心靈乃孕育一切科學與文學的子宮。容格以白晝來象徵宇宙的清明，以黑夜來象徵宇宙的渾沌，他說人類的開明乃是出於對於黑夜的恐懼，因為他們把宇宙保持在一個可以理解之井然有序的景象中。每一個具有創造性的人，在容格看來都具有雙重身份：一方面具有個人生活的人，但另一方面卻是一個非個人的創造過程。

容格借用賀可布柏克哈特 (Jacob Burckhardt) 曾用過的名詞，以「原始意象」 (Primordial image) 來表示這種潛藏在人們靈魂深處的東西。照他看來這種原始意象本是無數的，但是唯有當某一時代之意識生活，被錯誤或片面的態度所引導，才本能發生作用。容格也表現了另一種事實上的矛盾，一方面他因有鑑於藝術富於創造性，故而斷言藝術難以理解，並據以批評佛洛伊德派的心理學家，將藝術的創作化約為純屬個人的經驗，以通用於一般心理學之因果法則加以解釋其不當。另一方面，他卻在無意之間藉著一個形而上的假定—集體的潛意識—將藝術家獨特的個性完全抹煞，將藝術家持有的創造力徹底勾銷。(劉文潭，1967，P81-93)

在佛洛伊德與文化研究學者的眼中，「慾欲」總是和欲求且不可得的心靈經驗密切相關，特別是人們如何在記憶和日常生活的欲求中，經由幻想作為一種媒介和過度，將心中的欲求和衝動，以及當衝動無法實踐時所壓抑下來的慾力，以一種虛幻的視覺和意象在腦海中再現。(廖炳惠，2003，P108) 產生幻想的情況

下，就會和再現的符號有其緊密鍊結的關係，和「慾望」本身，則處於一種對等的關係，因為「慾望」是一種永遠無法在日常世界中被實踐的海市蜃樓，所以是能透過幻想及相關的再現策略，和所欲求的對象虛構、隱無且永遠無可企及的對象之間，形成一種患得患失的關係。並利用「補償」的心態與作用，在記憶中形成重複的衝動（repetition impulse）藉由意象在腦海中的鋪陳、建構與組成來進一步掌握對象。（廖炳惠，2003，P108）

人在喪失了自身的自然之後，對快樂的體驗只能存在於幻想之中，在這種幻想裡，人擺脫了勞役，而大眾文化正是作為這樣一種補償提給人們的。但是也正是在這些這樣的一種意義，大眾文化成爲一種謊言，成爲使人忘掉真實的，現實的困境，陶醉到虛假的，外在的幻覺中的東西。（楊小濱，1995，P135）藝術創作的過程，常讓藝術家沉溺於想像或妄想的忘我情境，亦或走入潛意識層的幻覺中與符號再現緊密連結。平時不欲讓人知曉的祕密會不禁傾洩於圖像再現的情感之中。

## 五、藝術中的遊戲遇合

在康德（Immanuel Kant）著作〈判斷力批判〉在鑑賞判斷中愉快感先於對象之批判還是後者先於前者中，遊戲被用來描述爲存在於美感經驗中想像力與知性兩者官能之間的關係。由表象所激發出來的語言認識能力在這裡是處於自由的遊戲中，因爲沒有任何確定的概念把它們限制於特殊的認識規則上面，所以內心狀態在這一表象。必定是諸表象力在一個給予的表象上朝向一般認識而自由遊戲的情感狀態。現在，隸屬於一個使對象藉以被給出並一般地由此形成知識的表象的，有想像力，爲的是把直觀的雜多複合起來，以及知性，爲的是把結合諸表象的概念統一起來。諸認識能力在對象藉以被給出的某個表象上自由遊戲這一狀態必須是可以普遍傳達的。（鄧曉芒譯，2004，P54）

悲劇足夠使吾人深信即使是再醜惡再乖戾的命運也不過是自然之一種美學

上的遊戲，因此凡是存在此世界上的一切存在都有其正當存在的理由。因此痛苦本身便是一種愉悅，所謂「悲劇之喜感」是也。所以尼采說：「原始的戴奧尼索斯的愉悅，甚至是在痛苦呈現的正恁麼時也是經驗到愉悅的，此乃悲劇之來源。」（李長俊譯，1988，P3）

德希達（Jacques Derrida）就曾以〈人文科學話語中的結構、符號與遊戲〉此篇論文，批判「結構主義」以其「結構性」，將所有的意義形成封閉的「二元對立」結構，而無法在「二元對立」的架構之外看見意義的無以決定性，意義因只能在種種神話以及語言所預設的結構中運作。德希達認為語言自身存在著一種「自由活動」（free play），本來就具有一種戲耍的潛能，是無法被意義的結構加以限制的。（廖炳惠，2005，P31）

追溯藝術的遊戲說根源，乃是康德所提示出來的。光大此說的人，則是德國大詩人席勒（Friedrich Schiller 1759-1805）在論人之美感教育的書籍中堅持過剩的精力，乃是遊戲的精力。人類之審美的趣味領導著自發的心象，由是藝術乃是趣味加諸遊戲之想像活動的形式。在所有的高級的遊戲中，衝動和規律是融合無間的，人性中的理性、想像及感覺和諧一致。藝術史家朗格（Konrad Lange 1855-1921）認為無論是遊戲或是藝術，其中都包含假想（Illusion）。由此看來，藝術也本是假想遊戲的一種形態。凡是建立於假想之上的遊戲，其樂也必來自假想，所以這種遊戲的特徵，乃是在於遊戲者有假裝扮演某種角色的自覺。這也即是說，他想像他自己是本來所不是的東西，去做他本來所沒做過的事情，感受它本來所沒有感受過的經驗。遊戲雖多處與藝術相似，但二者間之差別是十分明顯，在我們看來，除了如上所述，遊戲缺乏個性與理想這兩點之外，其最大的差異，也許在於遊戲較藝術具有更大的抽象性。（劉文潭著，1967，P1-11）

席勒認為美來源於感性衝動和形式衝動的結合和互動，實質上也就是人性的完成，也就是自由的實現。因此席勒得出結論說：「人應該同美一起單純地遊戲：人應該只是同美一起遊戲。...只有當人在充分意義上成為人的時候，他才遊戲，也只有當人進行遊戲的時候，他才是完整的人。」（高宣揚，1996，P71-72）藝

術是一個能夠提供絕對自由的領域，藝術家能在自由中將自己的形式發揮出來，筆者在本研究中的圖像所表達的思維和形式，以個人戲諷形式本質傳遞自由想像與知覺間繪畫的愉悅，對社會關照與創作的遊戲、嬉戲批判為釋放態度的出口。

## 第二節 穿越抽象藝術與新表現主義之遇合

現代藝術的表現多元，具有多變的相貌形式，形形色色中皆欲表達普遍性的美感直接創造和自我表現的美感。

抽象主義藝術的觀念始自二十世紀開展。由歐洲藝術家提出抽象造形原理，經由知識、美學、科技的衍變時空環境漸趨其脈絡。「印象主義」與「立體主義」最初所預示的抽象方法，都是從自然的可感世界「抽離」(abstract)而來，造形的出發點是真實可視的自然世界，藝術家針對特定的外客體對象以理解的概念來認知後；將之簡化至最基本的單位或類屬的形象，或是「變化」至無可辨的單純圖像，然後在畫面裡創造形色元素的獨立構成。第一次世界大戰(1914-1918)前夕，抽象繪畫在新時代前衛意識發酵中達到初步的成熟期。蒙德里安(Piet Mondrian, 1872-1944)與都斯伯格(Theo Van Doesburg, 1883-1931)致力建立一種詮釋宇宙萬物的無名抽象風格之「風格派」(De Stijl)。還有「包浩斯」(Bauhaus)，蘇俄的「構成主義」(Constructivism)等都試圖從普遍和永恆的經驗中，萃煉出藝術精華的抽象共性與理性風格。(陳玫琦，2002，P19-20)

新表現主義繪畫作為七〇年代末期興起對抗極限藝術與觀念藝術的主要潮流，崛起於德國與義大利，新表現主義從現代主義與前現代的各種藝術中汲取靈感。「對於沿用傳統的作法，後現代的思想家和藝術家並不是不知道：與其說他們不知道這個道理，倒不如說他們「睜一眼、閉一眼」，「明知故犯」，有意否認其與傳統的關係，以顯示其反常，顯示其意欲向「不可能」的東西挑戰，向「不可能」爭奪「可能」的特徵。他們以實踐本身表明其不正常性；這種不正常性的

特點，恰恰就在於它對傳統的對立，在於它對傳統標準的蔑視，或者說，在於傳統標準對它的無效性。至於向「不可能」爭奪「可能性」的結果如何，只表明行為目的實現程度；它並不表明實踐行為本身的挑戰和冒險的性質。

## 一、抽象藝術表現探源

### （一）抽象繪畫形式的發展

形容詞「抽象的」，通常是描述沒有明確主題的藝術作品—即「抽象」。「抽象的」同義字包括「非物質的」(nonobjective)與「非表象的(nonrepresentational)」抽象繪畫最早出現在 1910-1913 年間，先驅人物是慕尼黑的俄籍藝術家康丁斯基 (Wassily Kandinsky)，是投入純粹或全然抽象第一人。蘇俄的結構主義烏拉迪米爾·塔特林 (Vladimir Tatlin) 是創作立體抽象的第一位藝術家，他於 1913-1916 年間開創了浮雕的形式。此後，無限的藝術家便創作著抽象與雕塑，風格包括有表現主義至極限主義等。(黃麗絹，1996，P35)

康丁斯基無意間瞥見自己一幅倒置的畫，意外開啓了抽象之路，他在 1910 左右所創作的抽象系列作品，被視為第一件純粹的抽象(非具象)創作，康丁斯基認為人的時空概念即是現實世界的抽象，因此將造形藝術的表現動機與原指向「內在的需求」(inner necessity)—「內在需要的作用和藝術的發展，是永恆的客觀性藉有時間性的主觀性更進一步的表現。他奠定了抽象藝術的基石，故被尊為「抽象繪畫之父」。

抽象藝術也稱為「無主題藝術」(Non-objective Art)，或者「無代表性藝術」(Non-representational Art)，是特指以繪畫有可識別的具體對象的藝術形式(王受之，2001，P31)。抽象有兩種基本變化形式：一種是暗示著理性的幾何或硬邊抽象，例如構成主義與具體

藝術等現代藝術運動，另一種是所謂的有機造型，比較鬆散並且有個人風格，這類作品呈現出花卉、陽具、陰道或其他動物造型，又稱之為生物型態的 (biomorphic)。有機抽象與德國表現主義以及抽象表現主義等現代運動有互相的關聯。(黃麗絹，1996，P35-36)

有機與幾何的抽象理論呼應渥林格的「抽象與移情」的主張，關於抽象藝術的見解，叔本華提出一個準則，他說「畫面隨即接近引導我們自個別物轉向造型本身；造型與物質的分離，讓造型非常近意念。」康丁斯基認為：只要藝術具有靈魂，沒有任何事物可以阻礙它成為抽象。由於康丁斯基從內在出發的理念，影響後人對於造型與物質分離的信念，在色彩與線條朝有機與表現性的手法探索，因而成就後來的表現主義與抽象表現主義。(廖瑞章，2007，P17)

有關抽象藝術流派發展與彼此之間的互相關連參見附表 2-1

附表 2-1 抽象藝術流派與發展關係

|         |  |
|---------|--|
| 形式主義風格  | 立體主義、幾何抽象、絕對主義、硬邊藝術、極簡藝術、風格派、色域繪畫          |
| 結構主義風格  | 未來主義、構成主義、包浩斯                              |
| 表現主義風格  | 象徵主義、野獸派、表現主義、有機抽象、抽象表現主義、新表現主義            |
| 超現實主義風格 | 達達主義、超現實主義                                 |
| 觀念藝術風格  | 達達主義、新達達主義、普普藝術、新寫實主義、偶發藝術、環境藝術、地景藝術、超現實主義 |

(資料來源：參考廖瑞章，2007，形變與衍生－廖瑞章有機抽象陶塑論述，P18)

## （二）抽象表現主義

「抽象表現主義」這名詞最早出現在 1920 年代，是對瓦西利·康丁斯基的抽象繪畫之描述。1946 年《紐約客》雜誌中作者羅伯特·寇茲（Robert Coates）首先運用了這個名詞來描述當代繪畫。抽象表現主義最重要的倡導者，藝評家哈洛得·羅森堡與克雷蒙林伯格（Clement Greenberg）繼而創造出「行動繪畫」（Action Painting）與「美國風格」（American-style）繪畫名稱。它在歐洲的另一名稱是「無形式藝術」（ART INFORMEL）。（黃麗絹，1996，P36）

抽象表現主義代表人物，常被提及的巴基歐第斯（William Bazotes）、威廉·德庫寧、法蘭茲·克萊恩（Franz Kline）、巴內特·紐曼（Barnett Newman）、傑克生·帕洛克（Jackson Pollock）、馬克·羅斯科（Mark Rothko）...等。

第一次世界大戰後十年倖免於戰火的美國彷彿資本主義的新天堂樂園，工業建設迅速發展刺激消費成長，美式城市文化成為新生活典型，1913 年來歐洲的重要前衛藝術展覽—「軍械庫展」（Armory show）正確名稱為『國際現代藝術展』在紐約展出，美國藝術界在驚艷之餘引爆輿論與保守當權派的大聲撻伐，進而產生積極尋找本國藝術的自覺。（陳玫琪，2002，P24）。距抽象表現主義首度在紐約出現，至今約半個世紀。從那時起，我們即視這些藝術家的繪畫為真正美國藝術之代表。它象徵「美國繪畫的勝利」。抽象表現主義，或它的另一名稱「第一紐約派」由某一特定觀點來看，似乎是一件歷史事件。過去二年，它已成為藝術史學家們感興趣的有力題材。

抽象表現主義最初即是個百般矛盾的現象。藝術家本人可能對其作品意義的界定便極為迷惑。他們的言論經常是煽動性而感人的，反映出他們對自己在歷史上之地位的警覺，以其傳達出他們內涵思想的積極裨益。儘管在一九四〇年代晚期與五〇年代中，出現了

許多有關這些畫家的言論，訪談與討論，但是並沒有任何類似宣言或主義綱領之產生。(黃麗絹譯，1991，P5-6)

美國藝評家羅森伯格談到抽象表現主義畫家時說：這些畫家中既沒有一個對過去的文化顯出，哪怕是最起碼的感情，也沒有把過去的繪畫藝術作為一種傳統。...藝術對於他們更是站在個人反叛的立場上，反對環繞他們週遭的物質主義傳統。我們可以看到在抽象藝術派流中，從運用色彩的觀點、有機型態的抽象到最後抽象表現主義藝術家當中那種純粹線性的表現。藝術家波洛克曾說：「無意識是現代藝術中的一個重要方面，並且我認為，無意識傾向在欣賞繪畫中也著重要意義。」(謝其昌，2013，P22)

抽象表現主義比較屬於一種態度而不是種風格。例如傑克生·帕洛克的書法式滴畫，就與馬克·羅斯科噴張的風景般色面截然不同。所有抽象表現主義者的共同關注是，誠摯地作心理上的自我表達。(黃麗絹，1996，P37) 抽象表現主義的影響：在格林伯格持形式進化論觀點，認為藝術史的演變即是卸除傳統成規包袱的歷程，創作的前衛性就是致力濾除一切非繪畫性雜質的良知。透過「追求真實」的演進，思想的極致與創作的自主紛紛達成，格林伯格據此底定了現代主義邁進的基本教條，現代繪畫則被詮釋成朝二度平坦性與矩形格局發展的淨化歷程。(陳玫琦，2002，P43) 創作者的意念自由表現，觀者也以其自我淨化和真實的追求開放的態度，抽象表現藝術更能使兩者接近內在的精神雙向互動。

### (三) 極限藝術 (Minimalism)

「極限主義」(亦有稱極簡主義或低限主義) 這名詞最早出現在1960年代中期，藝評芭芭拉·蘿絲 (Barbara Rose) 的文章中。1965年10月份的《美國藝術》(Art in America) 雜誌上發表的一篇極具影響力的文章 (ABC Art) 中，並沒有指出它是一項運動的名稱，她

指涉的是削減到最「極限」的藝術形式，到了 1980 年代晚期，「極限主義」已被普遍地運用著。它喻指著這項運動的現代主義以宗旨在於減化繪畫與雕塑至本質層面，即至幾何抽象的骨架般的本質。極限主義主要源自二十世紀初期的結構主義，並且受戰後藝術家巴內特·紐曼和大衛·史密斯（David Smith）等作品中的明晰性與簡樸特質之影響。極限主義乃第一項全然由美國藝術家開展出來，並且具有國際性意涵的藝術運動。（黃麗絹譯，1996，P99）

在二十世紀七〇年代，「極限藝術」的發展帶領現代藝術追求表現形式與材質的純粹性本質之極限，完全排除幻覺性的空間、形像與其敘述性意義，藝術被徹底地還原其唯物的本質狀態，顯現為極端的禁慾與虛無，現代藝術也因而畫下了句點。（周沛榕著，2009，P31）

相較於歐洲自一系列的「無形式藝術」發展，1960 年代從幾何抽象與「硬邊繪畫」發展而來的「極限藝術」也於美國誕生。一反抽象一貫的精神性追求，致力去除一切與藝術本質無關的內容，作品被限定於對物體的表現圖案或單純外形作觀察與構成—平塗的原色面塊不帶筆觸，單純的幾何圖案不具動態幻像。（陳玫琦，2002，P49）

極限主義的繪畫排除具象的圖像與虛幻的畫面空間，而偏好著單一統合的圖像，經常含括以格子狀安排的小單位元素。儘管極限主義繪畫傾向於數學性規律的構圖，其風貌仍然極為廣泛。極限主義主導著 1960 年代晚期的藝術，如同抽象表現主義主導著 1950 年代的藝術。又如同沒有任何單一風格主導著 1970 年代。國際性的演化則出現在墨西哥與日本；1968 年至 1970 年間，一個重要的極限主義雕塑流派稱為「物派」（Mono-na），出現在以東京為中心的地域。（黃麗絹，1996，P101），在筆者「穿越·圖像·潤澤」中的圖像作品中，線性的自律性以有機輪廓線造形對映於邊緣現外的極簡冷調

之理性切割線之矛盾對比的遇合，透過滲潤的墨韻予與調解和覆蓋，化解硬邊及有機線性和表現性的爭執與對話。

## 二、新表現主義 (Neo-Expressionism)

新表現主義這名詞之出現時間無可考證，但到了 1982 年間，它已被廣泛地用來描述新的德國與義大利藝術。因為它被過度廣泛引用著，許多被指為表現主義藝術的藝術家都不喜歡這項標籤。新表現主義（簡稱 Neo-Ex）乃對觀念藝術與現代主義者摒棄藝術史中之圖像運用的反動。新表現主義者背離了他們過去所受的觀念藝術模式之訓練，而用傳統在畫架繪畫與雕塑和造雕塑品之模式。他們朝向現代與現代之前的藝術尋找靈感，捐棄了低限主義的侷限與觀念藝術的冷漠。他們的藝術經由前者所禁忌的手法—包括動勢油彩的處理與寓言之運用—呈現出狂暴的情感。新表現主義因其廣布與巨大改變，代表了一種從現代主義到後現代主義的時代性移轉。（黃麗絹，1996，P11）

新表現主義是對現代主義摒棄藝術史中圖像運動的逆反...轉而採用傳統的架上繪畫與雕塑創造藝術品的模式。他們回溯現代主義與現代主義之前的藝術尋找靈感，揚棄了極限主義的高蹈與觀念藝術的冷漠。（島子，2007，P440）新表現主義成爲一國際性藝術運動，起源於 1979 年的「義大利超前衛展」。義大利藝術家奧利瓦對此新藝術的主張是：藝術應該跳出前衛主義（avant-gardism）的邏輯結構，應該回歸到它人性的、感性的、非語言辯證的傳統方向上，或簡言之，回到文藝復興以來藝術所標榜的想像世界。

義大利的超前衛理論後來發展成八〇年代席捲西方世界的新繪畫觀念。在德國、英國以及美國藝評家理論架構不斷擴充下，超前衛變成今日熟知的新表現主義。奧利瓦的反現代主義思想雖與後結構主義，如法國德希達的反結構主義理論有相互吻合之處，但給予新表現主義藝術理論上的提供概念的多來自後結構主義思想，而非奧利瓦本人所倡導的「游牧式態度」（nomadic position）創作思想。（謝東山，1995，P166）

(一) 新表現主義的特徵：

與前衛藝術的逆行：新表現主義誕生於 1970 代末期全球性的「傳統藝術復活」運動之中。它的中心言說完全迥異於現代主義時期的「再現」觀念。新表現主義崛起之前，傳統被清楚地界定為過去的事物，它重新拾回的是那些早已被前衛藝術簽出死亡證明書的傳統繪畫。我們唯有從它企圖回歸到「前現代」(premodern) 美術史的關係中，才能理解新表現主義的劃時代意義。七〇年代後期，傳統之再出發被認為是打破極限藝術語言堅冰的唯一可能方法。(謝東山，1995，p168)

(二) 新表現主義與後現代的語言：

使新表現主義言說孤立於極限藝術之外的是後現代的「再現」觀念。新表現主義思想挑戰的包括，形式之普遍性、前衛傳統、風格之創新，以及自啓蒙運動以來向為現代主義者深信不疑合理主義。新表現主義批評言說所創造出的主題包括風格的新意義、挪用的功能、傳統之價值、自然的可模擬性、原創性之定義、寓言在藝術中的角色，以及再現的觀念。

(三) 風格在後現代主義的定義與功能：

風格一詞原指：1.一地域或一時期藝術的特徵 2.藝術家在他作品上的特別面貌 3.美術史上歷史發展的記號。新表現主義者反「前衛主義」而行，他們並不發明新風格，而是舊風格的襲用者。

(四) 風格的假借與意義的轉注：

在新表現主義運動中，風格或題材的拼湊為一獨特的創作手法。安靜無聲的意指或可指認出來，但卻不能被解碼，此意符扮演至繞道，它不是一個表現的意符、而是替代物，置換一基本上不存在的表現意指。(謝東山，1995，P166-171)

「新表現主義的再現理論」與「後結構主義思想」，是筆者原本對新表現主義理論一知半解，為能更了解其特徵，特加以整理，同時引用挪用謝東山教授苦心寫成的巨論，期使筆者能釐清其脈絡，對自己的創作能在假挪用轉化中發展創新的可能性。

德國新表現主義的特徵是主觀的世界、奇異的悲愁、感性的視覺、內省的美學。以強烈的感性、誇張的扭曲及變形，加上主觀強化的色彩，透過直覺本質的感應、呈現心靈的哀愁與不安、混亂和暴力，或形而上的焦慮及精神狀態，是一種內在必然性的藝術。康丁斯基認為：「藝術作品乃是內在需求向外的表達。」如此表現主義乃是焦慮的審慎啓示，他們的繪畫雄渾、豪放、強勁有力和充滿激情，在濃厚文學性及人類各式各樣的象徵性中，具有對人類歷史文明社會的反思，他們的探討是社會的，政治的及美學的。(陳奇相，2002，P82)

德國超前衛藝術採取一種恢復國家本體的想法，反對先前藝術在現象學上的懸浮不決，採用基本而質樸有力的材料，捨棄杜象式之立場，而支持在文學層次上回復超現實之根源，及阿陶 (Antonin Artaud) 在繪畫性層次上則回復表現主義之本。如此一來，藝術經由復用諸如表現主義這文化與歷史之根源等，治癒了歷史創傷並復合德國文化被撕裂的軀體。(陳國強，1996，P38)

德國新表現主義的藝術家在創作上展現出對於德國歷史、神話與文化的信心探討熱情，在他們深沉鬱悶又具土地、人物悲愴情境的強烈印象，筆者個人就深受巴塞利茲與基弗的影響，對筆者別具意義分述如下：

#### 1. 巴塞利茲 (Georg Baselitz 1938-)

巴塞利茲 1938 年出生於東德沙斯 (Soxe)，是德國新表現主義裡最具代表性藝術家。十九歲前在東柏林藝術學院習藝。之後繼續在西柏林藝術學院與阿姆·堤埃 (Ham Trier) 教授習藝。早其一九六〇至六三年在「大腳」、「大鼻子」及「大耳朵」系列，各種渾濁色彩、感性筆觸、強化影像的壞品味裡。

一九六九年在他強而有力的新表現主義風格，別出心裁著名的，強化的倒置 (顛倒往下的繪畫主題) 的開啓，支離破碎地、掏空地摧毀那些歷史性的前衛者

們，重新回到諷刺及倒行逆施的批評下困擾觀賞者。(陳奇相，2002，P89-90)

巴塞利茲從一開始就想同時成爲具象與抽象畫家，這使他的作品除了展現德國表現主義傳統之特質外，其形式語言具有介於抽象與具象繪畫語言之間遇合與曖昧性。在馬永健(2006)所指的：儘管巴塞利茲的作品具抽象傾向，但他始終未放棄畫面中的形象的使用，因而打破現代主義區隔具象與抽象形式語言的籬籬，巴塞利茲強調其作品之繪畫性(painterly)高過於主題，致力於進行新形式語言之探索，強調創作的自發性與過程中即興處理等觀點。(周沛榕，2009，P39) 巴塞利茲的木雕作品，大斧劈裂的塊狀氣勢富有原始性的生猛氣度，樸拙天成又天真的黑色和原色衝動，從原木的原生中溢發出繪畫與立體對話的德國式美學之意志力表現。



圖 2-2-1：巴塞利茲 (Georg Baselitz)。Kopf (Cabeza/Head)。1979-1984。Lime wood painted in red and black。30 x 48 x 26.5 cm 170 x 30 x 48 cm。(圖片來源：BASELITZ，2001，P95)

## 2. 基弗 (Anselm Keifer, 1945-)

基弗一九四五年出生，是德國新表現主義最具代表性的藝術家之一，專以日耳曼民族過去的歷史情感與文學浪漫情懷，在歷史的重量下，探討如何在犯過歷史性的罪過後重新組合其國家之特性殘骸。早期研究法律及拉丁語言，同時喜愛藝術。一九六九年在 Karlsruhe 藝術學院習藝，一九七〇年在波伊斯的工作室裡研究現代藝術。是當今德國藝壇上最擅長使用多媒體素材的一位。他的藝術奠立

在日耳曼的文學遺產和歷史情結上，專以日耳曼各式各樣深度空間的田野景觀及神秘空間，作品要求恢復一種和傳統謹嚴的關係。展現對過去歷史的深思與反省，壯觀悲慟，充滿感性具有視覺詩的效益。(陳奇相，2002，P91-92)

基弗雖然是波伊斯的學生，但是對於繪畫傳統的依戀和深入探索，堅持發揚日耳曼文化本質的企圖心和使命感。他是二次戰後廢墟中誕生的一代，雖沒曾親身經歷大戰，但由於生長於戰後的德國，還是深刻體會戰後的淒愴的歷史面貌，經創作的反省，甚至向德國藝術文化的禁忌納粹主義議題，提到他個人的批判與反思。在他全景式的風景，以稻草和泥土砌黏而成焦黑原野風景，圖中常標示黑色反白數字和文字的標籤印記，向日葵的放大立體裝置，鋼鐵材質書架和鋅版書籍裝置，廢棄工廠的多媒材服飾的巨大裝置作品，都是基弗作品震撼觀者視覺神經的佳作。基弗的作品象徵的是象徵德國戰後新生代對國族歷史的回溯與反省自己民族國家矛盾在失落中的自我救贖吧！



圖 2-2-2：基弗 (Anselm Kiefer) 的 Your Ashen Hair, Shulamith。1981。Oil, acrylic, emulsion and straw on canvas。130 x 170 cm。(圖片來源：Anselm Kiefer Paul celan, 2005, P94)

他面對戰後而崩解的國家文化神話，甚至接收了猶太人游牧歷史中的世界主義，將德國歷史上的痛轉化成創作的泉源。他的作品不僅含蘊著對國家身分尋求的意圖、探討個人歷史的意義，同時也對過去提出了割骨療傷式的再生期許。(高千惠，2000，P178)

對多媒體的應用及歷史觀點深受波伊斯的影響，加以德國文學的厚度，強化繪畫本質，他的風景畫常與地名、詩、兒歌緊密連結。大自然的景物在他的作品中成爲詩的元素，物質性如破碎玻璃和植物都被其轉化爲生命訊息的內在本質，具有悲壯氛圍與死亡符號蘊育在其中的愴然。

綜觀新表現主義內容與形式很難歸納出來。它的圖像來源很廣，從報紙頭條新聞、超現實新聞、超現實主義的夢境也好，甚至古典神話或閒雜小說的封面也罷，皆可表達。德國新表現甚至訴之於對戰後歷史、文化壓抑與記憶字我療癒，重新梳理下，在廢墟中理出一條田園盛開的創作途徑。

### 第三節 其他個別藝術家影響

以上論述經由「穿越·圖像·潤澤」的相關理論探討，最後以探討其他個別藝術家對筆者之影響，筆者所列舉之藝術家各異，包括其風格、材質、形式與探討的議題各異，但他們對藝術的內在、本質、精神的表現成就與態度是筆者作爲創作研究的典範與學習的目標

以下介紹的藝術家就是對筆者在創作思維與形式上，其直接或間接的影響如後：

#### 一、珂勒維茨（Kathe Kollwitz 1867-1945）

凱特·珂勒維茨 1867 年出生於東普魯士，是家中第五個孩子，外祖父魯普尤利烏斯·魯普（Julius Rupp），創立德國第一個「自由宗教聖會」，父親學過法律，極富自由思想，不滿當局法令而放棄律師身分。父親卡爾不信任當時的學校教育，家中小孩都採家庭自主教育，鼓勵孩子自由發展，自由吸收想要的知識，珂勒維茨因迷於荷德勒的銅板畫冊及德國古典文學，她最愛的作家是哥德，這位被譽爲德國最偉大的文學家，帶給她無形的精神力量，一路陪伴她到老。她常和父親討論教育體制外的文學作品，特別是具有社會主義傾向的政治詩歌，成爲她日後創作的重要資源。

珂勒維茨一生經歷了二次世界大戰及納粹的迫害，她對自己的藝術下了一個定義：「承認我的創作是有目的，我要在這個時代有所作用。」，這是一個藝術家對人民及社會的承諾，她也用了一生的作品來傳遞人民的苦難，完成了這個偉大的藝術承諾，懷抱這樣巨大胸襟，不愧為「永遠的人民藝術家」（何政廣主編，2012，P8）珂勒維茨 40 歲時，次子彼得於比利時戰亡，1914 年她成為反戰的和平主義者，開始計畫為彼得創作一件雕塑紀念碑。1942 年孫子彼得也戰死於俄羅斯，創作最後一件石版畫〈有種子的果實不許踐踏〉，是她最後對世人的反戰與和平的呼籲，面對痛苦的潛意識態度，現在的藝術家可能不知道本身所指涉的議題有多大的困難和需擔負的重大責任之艱難，珂勒維茨都是親身扛起苦痛歷史重擔的當事人。

翻閱各世紀美術史，著名的畫家皆以男性居多，優秀的女畫家屈指可數，也許是美術史家皆為男性之故，儘管環境如此，如有堅強的意志，崇高明確的人生目標及才情橫溢，女性藝術家也是大有可為，德國版畫雕塑家凱特·珂勒維茨就是典型人物。

1891 年凱特·珂勒維茨與卡爾·珂勒維茨醫師結婚，從此改用夫名。卡爾在德國北部貧民窟行醫，在她先生的幫助下，對勞工生活現實有了深刻了解，她開始刻版畫，表現勞工生活。這段經驗對她藝術成長具有很大意義。1898 年完成著名的版畫〈織工抗爭〉是取材 1844 年史實，版畫連作〈農民戰爭〉更讓她獲得盛名，得到羅馬獎遊學翡冷翠一年，但義大利藝術並未對她產生更大影響，畢竟她的藝術植根於德國，歸國後定居柏林未再離開。（何政廣主編，2012，P6）

珂勒維茨早期創作了具有社會主義傾向的蝕刻板畫，以戲劇性的圖像脈絡，將現實及文學歷史緊密結合，作品中獨特的母性觀點及人物肢體語言，更是藝術史上少見的形式典範。她是二十世紀的偉大藝術家，她藉由作品來表達對社會主義的理想和堅持，成功發揮自己的天份。她的素描、版畫或是雕塑都是取材於日常生活，不做誇張表達，不要技巧，不跟隨主流，淡薄無華而誠懇，敏感而具同理心，她感受到工人身上強大生命力量，所描寫的工人圖像，不只表現了勞動階

層的悲慘生活，也把他們堅毅的工人、婦女形象以渾厚重量的藝術真摯情感突顯出普世價值，她是一位平凡中見深刻的偉大藝術家。我們無法把珂勒維茨歸類為表現主義或社會寫實的藝術家，因為她對現實的批判反映了身處的時代脈絡，同時也提出個人性的表現主義精神，同時也是人道關懷反戰和平主義者，她超越學術領域而建立自己獨特的美學風格。

回顧她創作過的題材，也是關注的情感呈現，有焦慮感的生離死別的、哀傷的、親情母性愛的、對戰爭憤怒的....等苦難群像作品。簡述有「死亡系列」、「酒館的打鬥」、「工廠場景」、「貧困圖像」、「倖存者」....等怵目驚心的動人題材，無怪乎珂勒維茨會自己承認其創作是有目的，並在這個時代有所作用，因為她宛如在大時代以歷史為腳本的紀錄片大導演，留下二十世紀藝術中屬於下層的永恆聲音。



圖 2-3-1：珂勒維茨，〈婦女膝上的死亡〉，1921，木刻版畫，24x28cm，（圖片來源：《永遠的人民藝術家－珂勒維茨》，台北市，藝術家出版，2012）



圖 2-3-2：戴明德，〈長兄圖〉，2013，亞克力，180x180cm

## 二、弗洛伊德（Lucian Freud. 1922-2011）

盧西安·弗洛伊德於 1922 年出生於德國柏林，他的祖父是精神分析學鼻祖席格蒙·弗洛伊德（Sigmund Freud.），父親是維也那分離派風格的建築師，母親出生於商人世家，十歲時因德國納粹主義興起，弗洛伊德一家的猶太人身分受到

威脅，決定移民至英格蘭。他可說是二十世紀跨越二十一世紀最重要的肖像畫家之一，同時以其不凡的原創力和傳承其祖父精神分析，藉由繪畫形式分析主體的心理層面，以深厚的寫實風格具有銳利的視覺觀察，表露出人的內在性格，細膩厚實的筆觸、不安的色彩構圖，開啓主題的內心變化和作者心理的騷動以細緻而殘酷的準度，傳遞屬於自傳體的描寫，關於他自己和周圍的紀錄。

他的祖父席德蒙·弗洛伊德在《圖騰與禁忌》中寫道，「哀悼要完成一項特別的心理任務，即將活人的種種記憶和期望與死者隔離開來，如果這個目的達到了，痛苦會愈來愈小，懊悔、自責以及對魔鬼的恐懼也將隨之減少。」（何政廣主編，2011，P8）所以藝術家、學者常拿盧西安·弗洛伊德和祖父相較，不難發現他透析心理由客觀冷靜的寫實手法並凸顯人性殘酷表現派手法，演繹其主體性心理層意涵。

弗洛伊德 1940 年代善於搞怪幻想進而寫實本真，其風格強烈特出，筆下畸形而病態的人體藝術形式，彰顯其自負，內心的矛盾，和表現對被畫者內在的精神狀態的描繪，不難看出其作品探索的人物特質，人體姿態的象徵隱喻，被描繪者性格、環境的情境，甚至朋友、胖女人睡眠的姿態，其對母親的照顧與肖像表達使其放鬆，詩人、家人和動物深沉關係、環境生態...等，都是其表現性寫實深層主體解析的結果。

1950 年代後期風格再演變，他想持續固有的創作方式會使創作裹足不前，細小的筆觸，精緻的作品逐漸使自己感到不耐，從而決定脫離此手法，50 年代晚期改變稀釋油彩的畫法，呈現更篤定而更有張力的畫風，技法專注之餘，他對存在主義議題和現代藝術面向的體驗，皆能在其對繪畫語言與心理理解析做最佳的辯證，弗氏可謂為寫實繪畫最具影響力的大師。

弗洛伊德的初期畫作並不是以裸身人體為主，40 年代之前，弗洛伊德繪畫想像中的場景及人物，其畫筆筆觸是由稀釋過的薄油畫顏料構成，50 年代後，弗洛伊德的畫風有了改變，他體會到所有的繪畫創作都是「自傳體式」和「生命縮影式」的表現。所繪的對象也以身邊熟悉的親朋好友、母親或兒女、愛人、同

好們爲主。

童年時，母親露絲會把弗洛伊德的塗鴉作品保留下來，他的塗鴉十分活潑，且有些早熟有馬匹及小狗及窗外大樹，這些元素延續到後來的創作。在他風格探索的 40 年代，作品從搞怪幻想到寫實本真中，倫敦的蘇活熱鬧區，給他想要的刺激靈感，他曾說：「這裡，讓我們生命真正地開始了。」過去他接受的正規藝術訓練不多，直到 1939 離開倫敦到東邊的艾塞克斯（Essex）東安格利安繪畫學院才很認真創作，氣氛好的狀況下認真學習、工作有時會在畫上惡作劇，喜歡以詩歌、白日夢中幻想的人物或考古學家奇異題材表現。1941 年後弗洛伊德發展出更細膩的觀察力，寫實逐漸取代了想像的物件，畫風的轉變也曾一度被藝評誤解爲他跟隨德國藝術之潮流，其實他很不以爲然。40 年代末，他閱讀一本記載古埃及藝術的經典著作《埃及的歷史》引發他寫實興趣，並激起他許多家族記憶和創作的熱情。至於弗洛伊德所畫的動物與靜物畫也是充滿戲劇性張力，安排出特殊的氣氛和構圖讓人覺得很新奇。

弗洛伊德的創作歷程，也受畫家培根的影響，他欣賞培根的孤傲才情、勇敢果斷，還有他對朋友大方卻又能不留情面批評的特性。他認爲創新的畫法在啓蒙時期都帶有重要性但畫家需慫恿自己不斷創新，從不同的畫家身上尋找靈感，掌握住一種屬於自己的寫實風格。艾略特（T·S·Eliot）說過：「藝術是跳脫個性的」換句話說是去除了自我及矯飾，衡量藝術的價值是以藝術本身爲主要考量。弗洛伊德的每幅畫作用四十次每天兩小時的與模特兒相處，在過程中觀察人物不同的情緒表情，畫作的情緒張力因而獲得拓展。（何政廣主編，2011，P90）足見弗洛伊德的繪畫懾人魂魄，對人物精神的刻畫入骨，爲英國繪畫留下史詩般的美術史一頁，更是現代寫實派大畫家。

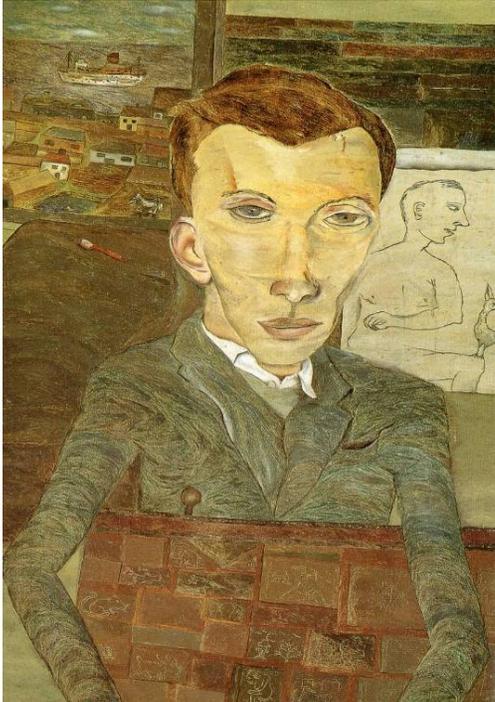


圖 2-3-3：佛洛伊德·〈彼德沃森〉，1941，油畫，35x25cm，（圖片來源：《英國現代寫實繪畫大師—佛洛伊德》，台北市，藝術家出版，2012）

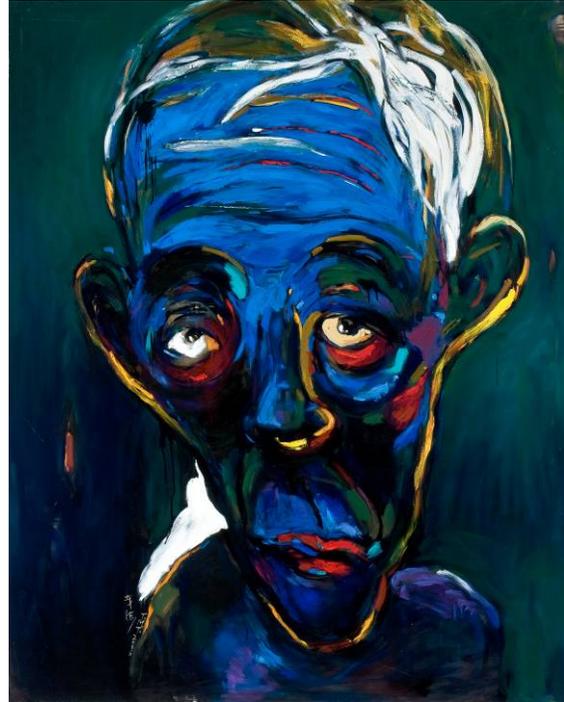


圖 2-3-4：戴明德·〈孺叟對話 II〉，2006，油畫，162x130cm

### 三、培根〈Francis Banco 1909-1992〉

法蘭西斯·培根，1909 年出生於愛爾蘭的英國畫家，創作生涯早期從事室內、地毯和家具設計師工作。後來把藝術拉回以人為中心的人文精神主體，形成抽象與具象並存的雄性變形肖像畫大師舉世聞名，深受藝評藏家的肯定，拍賣市場成果斐然。

培根的作品風格粗獷，而銳利的外在形式，表現內容具強烈暴力與噩夢幻覺般的圖像受到舉世的矚目。1944 年起以受難為題的三張習作聯作開始引人注目，中後期作品主體以在幽室狹窄空間、透過玻璃、金屬、幾何的抽象線性形構為籠子或舞台氛圍，營造視覺緊張情緒，反應對黑暗的恐懼、如動物獵殺的屠宰血腥，死亡和腐朽生物現象為主題。曾以受難系列、教宗肖像、耶穌受難圖等主題系列，其抽象頭部肖像如半人半獸身體畫像，是抽象肖像畫的先驅始祖。

法蘭西斯·培根曾說藝術即紀錄，藝術是報導。（Darid Syvest 著，1995，P62）

在作品以新聞媒體報導事件成爲他創作的圖像，以半獸半人的動物形態溶入其中，老鷹、虎豹、兇猛獸禽形象轉譯其特殊造形語彙風格。1971 年後培根的摯友 George Dyer 自殺，促使培根的創作更爲內向黑暗、矛盾象徵意義的描繪手法更貼近其直覺性的內在性表現。培根透過藝術探析屬於病理精神變態分裂的表現，試圖將人本中的不安、焦慮的精神妄想的圖像裂解，彰顯培根對生死的真實紀錄與赤裸裸的解構報導資訊。

培根在人類歷經兩次世界大戰浩劫的觀察體驗，作品以穿越空間、時間、歷史的連結，在各創作階段以系列性的探索，從受難圖三連作、耶穌受難、教宗圖像、自畫像等主題的剖析，畫面包括對畢卡索的生物型態的見解及對十字架和希臘復仇女神的詮釋、培根犀利的眼睛以外在、內在的空間書寫畫布、直覺性的創作心靈描寫在圖像中他移情帕洛克（Jackson Pollock）的流動線性，藉羅斯科（Mark Rothko）色域的寧靜平面烘襯狂顛的粗獷形體身軀，挪用梵谷（Van Gogh）的燈光聚焦，使其舞台窄室的情緒管控在視覺中當成刺點。

培根以其顛覆性的獨特人物肖像造形，獨步於當代藝術史的一頁，其神秘詭譎而私密的個人風格，對未來的藝壇影響不可一世。同是英國畫家佛洛伊德曾受培根的影響，彼此欣賞對方的才情。培根爲佛洛伊德畫了無數的肖像，1951 年的第一張畫中，佛洛伊德像是誤闖進門的年輕人，培根先是以佛洛伊德的印象起草稿，後來用作家卡夫卡的照片完成畫作。他很欣賞培根殘酷卻無所顧忌的創作方式。培根使用顏料的方法本身就包含了作品想表達的一切，這是培根創作的手法，激勵著佛洛伊德大膽嘗試新的畫風。但他對培根也有所批評，認爲培根缺乏寫實的根基，導致人像畫的發展受到侷限，頸部底下的身體常顯得手足無措。（何政廣主編，2011，P86）

培根一生的創作影響著後學者甚爲深遠，除上述豐富的描述外，後文再簡述其創作歷程如下：一、劇場性空間：培根的作品有如一場場的默劇，在幾何的構成中，創造了一個凸顯肖像人物的劇場性空間。二、堆積的臉孔：培根始終執著於對人的描繪，但他轉變了傳統人物的面貌，不再用衣飾家具等外在物質說明主

角的身分地位，而是將各式的臉孔堆疊在二度的空間中，畫出人類的共相。三、回歸人性真實：培根喜好描繪鏡子與玻璃等反射物體，並透過鏡子的反射或曲射，將人物的實體投射的影響重疊呈現，傳達人類軀體在極端狀態下所呈現出的荒謬感，真實映照出人類表象之下裝載著重重焦慮魅影的心理空間（參考高雄市立美術館「浮於世：法蘭西斯·培根特展」2012、2 展訊簡介）以上為作者整理培根創作的諸多論述，期盼對後學者及自己的創作有更多的啟發。

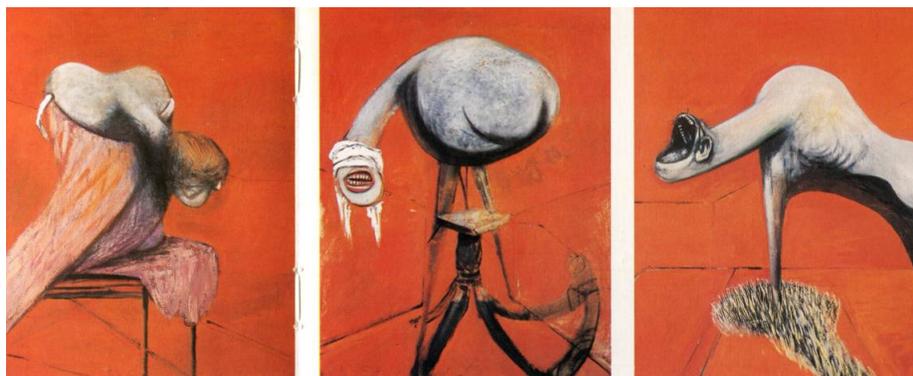


圖 2-3-5：培根，〈Three studies for figures at the base of a crucifixion〉，1944，油畫，94x74cm，（圖片來源：《FRANCIS BACON》，new york，RIZZOLI，2009）

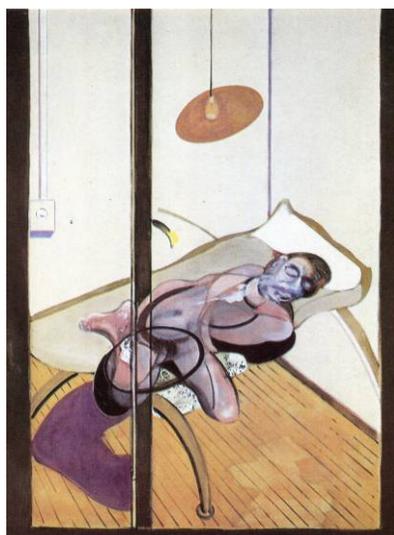


圖 2-3-6：培根，〈sleeping figure〉，1974，油畫，198x147cm，（圖片來源：《FRANCIS BACON》，new york，RIZZOLI，2009）



圖 2-3-7：戴明德，〈孺叟對話〉，油畫，2013，162x130cm

#### 四、杜布菲 (Jean Dubuffet 1901-1985)

讓·杜布菲出生於 1901 年的法國北部諾曼第的海港市勒哈佛 (Le Havre) 父親是一位從事酒莊的商人，在富裕家庭中成長度過快樂童年，24 歲回來接管父親的酒業生意，自此開始長達八年未進行創作的生涯。

杜布菲是二十世紀藝術家中最具創造力的代表，無論在繪畫或雕塑上，無論是作品的質量與內容深度都值得正視，且在藝術史留下不可缺席的重要性。其藝術作品隱藏著作家的書寫與宣言者身分，在大量的作品和理論文章，他常自我修正，如克利、傑克梅第、波伊斯等人關心自己的藝術能夠清楚地被理解，同時另闢現代藝術詮釋的可能性和途徑，期能對自以的創作有所助益。

1911 年代大眾對前衛、抽象的實驗性藝術開始厭煩，此時超現實主義者成功挑起新的具象繪畫復古，人民對藝術產生自發性的創作興趣，樸素藝術也因環境迅速發展。1945 年杜布菲應邀至瑞士參觀精神病院的美術收藏，看到病患以簡陋材料做出驚人的作品深受他們強勁的創造動機所感動，從病患身上看到在藝術創作的領域，一切都是被允許的，於是杜布菲創立「原生藝術」的推動，並深深影響他日後的創作。相對於巴斯奇亞對黑人情結的圖騰所具備的原始狂野性格，在街頭塗鴉或從街頭取材物件，強烈表現出巴斯奇亞隱藏其作品內在的「原生性」。杜布菲以巴黎的牆、土地作為媒材，巴黎的米色土壤發出新的聲音，呼喚出自然、原生氣息的山谷迴音。杜布菲不喜歡以抽象或具象來歸類他的風格。藝術史家也無刻意給予歸類，而將之歸類為無形式主義。其實真正對杜布菲有趣的是原生藝術、精神病患、兒童繪畫、巴黎的街頭塗鴉，關於這些不受重視的邊緣文化，他提出反文化與深思本質和職責對藝術的重要，同時他強調創新的重要，並非要否定傳統藝術，倡行原生即是藝術；認為藝術是無形式的，只要用心投入，任何媒材皆可成為感動的藝術作品。甚至家中任何物體，即便已創作完的東西也可再重新創造變成新材質或新想法，使他進入記憶系列的新作。亦即提高視點去觀看舊作品轉化新手法和新材料，融合多元材料經驗，進而擬塑時空記憶

產生新藝術觀。

1942 年杜布菲決定變賣酒業家產，回到巴黎全身心投入到藝術行業，才真正以創作爲職志，從此沒停止過作畫和立體巨型雕塑，並推展到公共藝術領域。高齡八十三歲之前仍創作不輟，「無地」系列（Non-Lieux）於此其代表，甚至該年代表法國館參與威尼斯雙年展的個展藝術家，展出〈對焦〉作品。直到最後的人生旅程，仍參與自傳與巨型公共藝術的設立，甚至把藝術創作當作企業在經營管理，進入量產與行銷。終其一生，豐碩的創新大業是戰後最純粹率真的藝術大師，其成就跨足不同領域，除瘋狂於原生藝術，多元材質應用、立體雕塑創作外，更是一位孜孜不倦的文字書寫者，常發表不同文化觀點的作家，二十世紀最具創作力的藝術家不得不提杜布菲這個名字，他對美術史與藝壇的影響無比的重要。

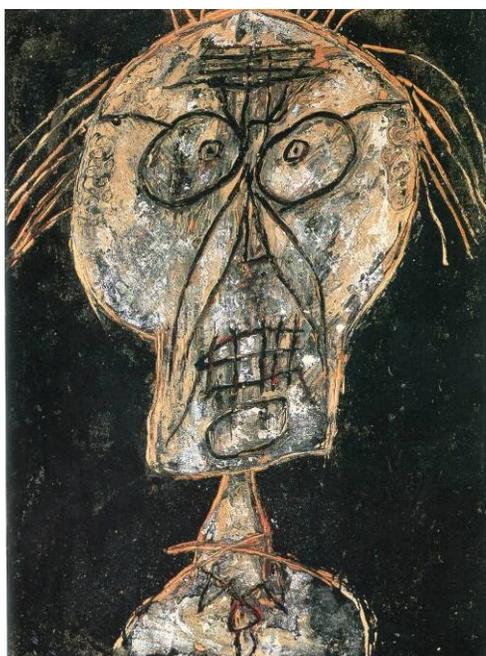


圖 2-3-8：杜布菲，〈帶杏色調的安德烈多泰爾畫像〉，1947，116x89cm，（圖片來源：《反美學的現代藝術大師—杜布菲》，台北市，藝術家出版，2012）

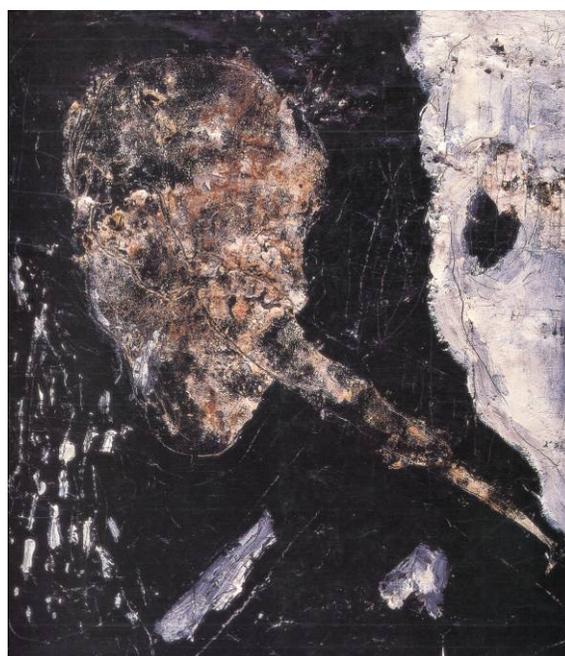


圖 2-3-9：戴明德，〈生命流變—老叟圖像〉，2005，複合媒材，90x90cm

## 五、巴斯奇亞（Jean Michel Basquiar 1960-1988）

尚·米榭·巴斯奇亞出生於 1960 年紐約市布魯克林，父親是海地人，母親波多黎各的血統。1968 年在巴斯奇亞 8 歲時，在路上玩球被車撞倒，導致手臂

骨折和多處內傷導致移除脾臟，住院時母親送給他一本《格雷解剖學》讓其解悶，醫院附近機場飛機起降，來往行人穿梭車水馬龍，都是天真敏銳的觀察目標，成為日後常見到的頭骷、汽車、飛機為元素的創作題材。

1977年17歲的巴斯奇亞和好友迪亞茲共同發明「薩莫」(SAMO)人物，在街道噴灑發光，短暫地成名於曼哈頓的塗鴉圈。兩年後與迪亞茲爭吵，就再以「薩莫已死」的字樣出現於蘇活街頭。

20歲(1980)開始有自己的工作室和有能力的購買繪畫材料，從此進入他8年的豐富色彩而傳奇的創作旅程。並成為跨足美國、歐洲和日本的藝壇奇葩從年青成名而邁向國際舞台的星光之道。

巴斯奇亞是以畫廊藝術家的方式進入畫壇，其畫布作品中充滿的各式非洲圖騰與標語，挑戰百年來以歐洲白人為中心所累積出的繪畫品味和價值觀，若以塗鴉身分相較而言，原本它只是附加價值的地位，所以巴斯奇亞的挑戰性就更加的負重。60年代黑人民權運動之後裹足不前，電影文學音樂文化現象流行另類的敘事，闡述我們自己的故事，以文化視野提供可能之一是巴斯奇亞突破的轉圜性機會，他以在地文化，邊陲文化的特質踏進主流，助長其藝術市場的擴展。

巴斯奇亞最後幾年都在毒癮孤獨與尋求認同中掙扎，晚期的個展讓許多人感動，訝異一種不祥的徵兆隨時在其符號色彩和氛圍中出現。他的矛盾來自於過去，他的不安卻來自於他自己的生活的。

對於文字書寫，在畫布中的分佈以不對稱的構圖跟有意識重複描寫，與去除而自成符號，並且在他的作品加入他最喜歡的爵士樂，在Ran與Hip-POP音樂文化衝擊，湧現出他對社會的反叛與生活暴力寫照(蕭雯心論文，2008，P.9)，但常被人扭曲或誤解，更形成藝術議題。「抽象的」、「扭曲的」、「飛機」、「汽車」、「地鐵」、「大砲」、「骷顱」的組合，可能來自於其文化意識中的非洲情結，從邊緣的身分與態度進入主流藝術生活仍維持狂暴不羈的自由態度。巴斯奇亞以時尚高雅的身段加入自身族群的經驗和美國文化現象，創造了自己獨特的風格，走在流行文化與現代藝術的尖端。1982年夏天，巴斯奇亞作品出現在第七屆德國的

前衛文件展。1988年他在巴黎的伊馮·朗伯畫廊，德國的漢斯邁耳畫廊展出。其國際性的展演及藝術成就，從與安迪沃荷（Andy Warhol，1928-1987）合作多次備受藝評否定及負面評價。但安迪沃荷對他的提拔及亦師亦友的關係對其創作及藝術發展影響深遠。直到1988年在紐約展出終於得到正面的評價，不久後因藥物過量而告死亡，年僅28歲，巴斯奇亞自信的線條與獨特造形，文字書寫如詩般雅緻，先驗本能性的直覺塗鴉反映現實中的社會批判性格等特出藝術表現讓人對他無法遺忘。

巴斯奇亞身為土生土長的紐約客，這個城市提供他即興創作時重要的靈感，在畫作中，他把孤離與貧窮的遊民與貧民區經驗轉化為顏料層層堆疊，新與舊記號覆蓋、文字書寫與重覆或削減原圖，形成流行風格的引導者。

巴斯奇亞為他的布魯克林找到一種自己表達的方式，由於時代潮流之故，他常被歸為表現主義畫家，其實更像「超現實主義」後期畫家，他常以創作一窺文化及歷史之外隱藏人性、文化、種族背景因素，有時解讀其畫中符號及意義所潛藏的不確地性，其書寫文字塗抹過程常被視為表演形式，其實有其「原始主義」的內在意涵與形式。綜觀巴斯奇亞如火花般煦燦的短暫二十八年生命，他強烈的藝術天份和成就，實際對後學者有深遠的影響，巴斯奇亞就是傳奇，他在城市、電影、藝壇中都是大家樂於闡述的傳奇故事。

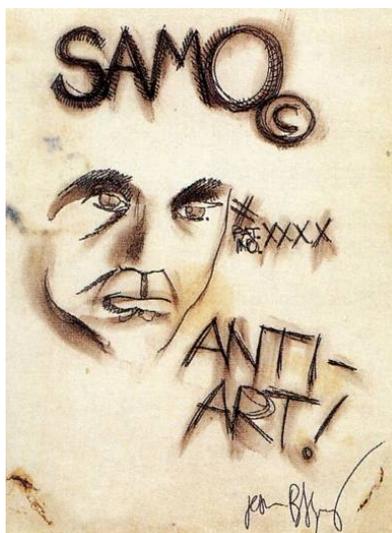


圖 2-3-10：巴斯奇亞，〈無題〉，1979，100x70cm，（圖片來源：《引領流行的藝術家—巴斯奇亞》，台北市，藝術家出版，2012）

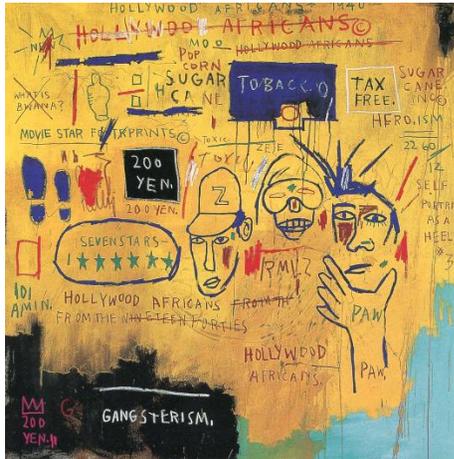


圖 2-3-11：巴斯奇亞，〈好萊塢非洲人〉，1983，  
213x213cm，（圖片來源：《引領流行的藝術家  
—巴斯奇亞》，台北市，藝術家出版，2012）



圖 2-3-12：戴明德，〈索叟寓言圖像  
系列〉，2009，亞克力，227x168cm

## 六、奈良美智（Yoshitomo Nara 1960~）

奈良美智 1960 年出生於日本青森縣弘前市人，是活躍於日本的當代藝術家，他出生平凡的家庭，從愛知縣藝術大學和研究所畢業。1987 年前往德國留學，1990 年再移居美國，展開他當代藝術個人風格的創作，從事卡漫式平面繪畫和立體雕塑藝術的創作，1998 曾於加州大學洛杉磯分校擔任研究所客座教授，與村上隆同時在那裡任教。

奈良美智作品大眼娃，眼神中帶著幾分的茫然，充斥著憤怒、徬徨、邪惡、冷眼、甚至夢遊狀。有藝術家認為他畫中少女的神韻暗示著社會中家庭的虐待、崩壞、猥褻、疏離等隱喻。其實奈良美智的繪畫本質與觸惑相當有關，相異於普普排斥手工痕跡，他以手稿描寫心情以手操作亞克力，進行色彩豐富而細膩的平面繪畫。奈良美智孤獨的形象，圖畫景深的缺乏呈平塗空間，文字的書寫，表現日本傳統風格的藝術特色，具有詩意既具古意又有時潮文化的新意涵。

2001 年奈良美智在橫濱展出「I DON'T MIND, IF YOU FORGET ME」個展。是關於他的童年時代，所畫的小孩其實是他的自畫像，但常被媒體和觀眾曲解，以為他喜歡小孩，有一種自己不在場的時候這個世界朝著反方向前進那般困惑。

奈良美智所畫的動物，其實也是他自身的「自畫像」不是希望了解自己在他人眼中的形象，而是自己反問自己後所畫的自畫像。(奈良美智，2004，P60)

2011年東日本震災後，奈良美智與災民同感寂落、無助、畏懼，2012年重回橫濱美術館二度個展「有點像你，有點像我」，這些帶著悲傷、憤怒、喜悅等各種神情的青銅雕塑、繪畫作品，在災後的自省與振作中，把創作的能量回歸原點，銅雕作品以純真的眼神面向觀眾，直接吸引觀者的內心，刺激視覺的感動，災後回歸到以土地為根源的創作，進而孕生出靜默的溫度釋放出活在當下的精神啓示。新作品所展現的變化，重視圖面層次與有溫度的繪畫，投入雕塑製作，對他的繪畫產生影響，體會繪畫中可以有雕塑，在雕塑中也可以做出繪畫性，使創作更自由而深化。

在亞洲的當代藝術中，奈良美智對年青世代影響深遠，普及各年齡層。創作材質從其質量俱佳的大量手稿、平面繪畫出發，獨具一格的大眼娃造型是其自畫像的化身，延展立體材質有布娃、FRP、木雕、青銅、陶塑分別呈現於各階段不同時期的作品中。

2001年奈良美智首次於橫濱美術館展出時，湧進十餘萬觀看者，其中以家庭親子共賞的比例居多，他的作品吸引人的除了人物造型特別外，大眼娃娃和狗的主題似乎喚醒許多人成長中的記憶焦點，如同荷蘭概念藝術家霍夫曼的「黃色小鴨」遊遍世界著名港口，引起每個城市人的瘋狂反應，源自於大家童年在浴缸中的小黃鴨經驗記憶的被喚起，在現代人生活面臨焦慮與壓力時奈良美智的狗雕塑、娃娃圖像和霍夫曼的巨型小黃鴨似乎撫平了遙遠記憶的失落情感，作品像集體性藝術治療，解放久未放鬆的美感心靈。奈良美智的當代藝術作品從平凡的、親近的與觀者直接感動，主題可以是象徵「自畫像」也可以是記憶中的童年畫像，他的作品同時喚醒成長中天真的「原始性」。



圖 2-3-13：奈良美智，〈long sleeves a go go〉，  
（圖片來源：《a bit like you and me...》，FOLI，  
2012）



圖 2-3-14：戴明德，〈雙首圖像圓形  
系列之一〉，2008，亞克力，  
100x100cm

## 七、草間彌生（Yoyoi Kusama 1929~）

草間彌生 1929 年出生於日本長野縣松本市，是種苗批發商的女兒，十歲左右開始以圓點和網紋作為主題作畫，早期以水彩、粉彩、油彩創作幻想性的繪畫作品。1939 年草間彌生開始被嚴重的幻覺困擾，因而時常有自殺企圖，在她為母親畫的鉛筆肖像畫時，畫中就已充滿了小圓點。青年時就讀日本長野松本女子學校，畢業後到京都市立工藝美術學校主修日本畫，日後傑出的藝術成就端賴她的天生稟賦與自學有成之故。

草間彌生被稱為日本現存的經典藝術家，被英國《泰晤士報》選為「20 世紀 200 名最偉大的藝術家」，曾獲頒美國終生成就獎、法國藝術及文學騎士勳章等殊榮，作品不斷在世界各地展出，並被多所美術館典藏。1957 年前往美國發表巨大的平面作品、軟雕塑、結合鏡子和燈具的環境藝術。作品曾與美國當代藝術家安迪沃荷、賈斯培瓊斯（Jasper Johns）、克勒斯·歐登柏格（Claes Oldenburg）、克萊因（Yves Klein）...等國際明星藝術家聯展。從此開始嶄新她日後領導前衛藝術創作的崇高地位。

1955 年 3 月，草間彌生在東京的求龍堂畫廊個展，以水彩〈未知〉〈樹神〉

等 15 件水彩展出，當時名作家川端康成買了她的作品，藝評岡本謙次郎曾於雜誌發表「她不侷限在抽象的藝術理念上，反而希望能刺激自己的直覺把創作手法和生理反應合而為一，這樣的創作法確實很女性」。(草間彌生著，2011，P109) 草間彌生認為人類和外在發生的都市叢林之間隔著一條裂縫，裡面藏著很多精神和內體的問題，我對人類，社會和自然之間的互動非常感興趣，自己的藝術造型往往都是這樣累積發展出來。讓她初啼成名之作「無限的網」作品，她的詮釋是在一種奇怪的狀態下，呈現一團巨大的整體，在畫布上鋪展一個靜態的完整平面，然後在這平面的表層增添肌理，用一種微觀的方式把它們一塊一塊組織起來。

10 歲即立志當藝術家的草間彌生，從小為幻覺所苦，不斷反覆繪製圓點，是為讓自己從恐懼中解放出來，她從沒想到自我消蝕的圓點，會成為她征服世界的秘密武器。無窮反覆的強迫之力，把它轉化為藝術，希望能夠藉由這種方式進行自我治療。當在藝壇闖蕩成名後，草間於 1973 年回到日本自願住進精神療養院治療，並在附近的工作室專心創作至今。從二次元到三次元、從平面、雕塑到裝置藝術，草間藝術的寬廣觸角讓人望塵莫及，她與生俱來的才情，也在文學創作展現無遺。

因母親反對，日本保守風氣的禁錮下，草間一心想逃脫至美國發展，1957 年，28 歲的她終於在畫家歐姬芙的激勵下隻身前往，從此開啓她謎與點的異想的前衛藝術世界。依據某些觀點角度，草間的創作模式可以說是極其單純。不論是用圓點圖案或網點填滿畫面的圖畫，還是用陽具形狀的軟墊包覆物件，都是從單一元素不斷反覆，多重性增殖複製。從小時候幻覺經驗，為了減輕恐懼，只好把那些美麗又不穩定的意象轉畫肖像面。她受到內在強迫症 (obsession) 的驅使，才會無盡反覆這些行爲，透過這些過程才可以從壓抑的狀態中抽離獲得解脫。她真正偉大之處，在於這種救贖的希望不僅停留於個人領域，而是擴及到更普遍的層面，連接到同時拯救自己與世界的心願。(鄭衍偉議，2012，P58)

探討草間彌生是一件既單純又複雜的議題，其多元性包容與擴張性令人驚嘆折服。她的裸體乍現活動，則成為反戰反體制的象徵。她是一位相當有原創性的

畫家，以獨特的「網眼」繪畫，透過鮮明反覆的「圓點」視覺體驗獲得了永恆，並建立屬於自己壯麗的宇宙。2008年以來的繪畫風格持續了早期的紙上作品，心象的、幾何的造形在畫中自由交織。當世界近百所美術館典藏草間的作品，在當前的各地藝術博覽會的私人收藏深受歡迎，足見她的魅力無遠弗屆，其成就將永恆地立足於二十世紀的前衛藝術舞台。



圖 2-3-15：草間彌生，〈無題〉，1939，24x22cm，（圖片來源：《草間彌生永遠的現在》，美術出版社，2005）

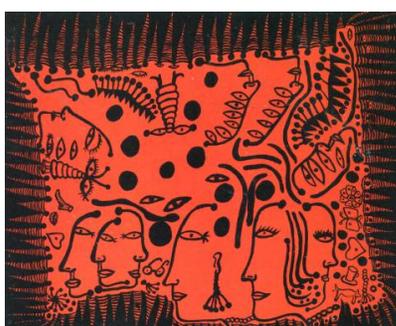


圖 2-3-16：草間彌生，〈徘徊追求愛情的女人們表明自己想要自殺〉，2009，130x162cm，（圖片來源：《就是喜歡！草間彌生》，台北，臉譜，2012）

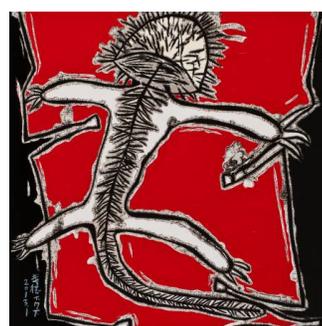


圖 2-3-17：戴明德，〈索叟寓言圖像系列〉，2013，亞克力，60x60cm

### 第三章 創作內涵與形式技法探討

藝術創作的本質來自於自由思考與藝術觀念的啓發下，在藝術家將個人情感的感動與想像，透過藝術創作的形式內容呈現。因此當代藝術產生多元而豐富的風格潮流，充滿冒險性和實驗的元素，產生創作的動能。創作是一種多面向度的生活體驗，在創作的作品中包含著美學、心理、哲學層面、及表現形式與內在價值。我們可在作品中感受到創作者個人特質與情緒的反應，作品表現的不只是對事物的外表印象，而是經由創作者繪畫探索所匯聚的意涵轉化而成圖像象徵意義，創作的圖像如生態的滲潤現象產生的活化與凋零。亦即是藉由創作者生命認知與實踐的內化過程而呈現個人的感知經驗，直覺先驗來掌握它原有的本質，透過創作表現出自己獨特的想像世界，在自省與自在的精神活動中反芻創新。

經由前面章節對於新表現繪畫、抽象藝術學理的分析與文獻探討之後，本章第一節繼續就筆者對「生命圖像潤澤延展」過程，創作思維的作品內涵作說明與探討，第二節就創作形式構成與媒材技法表現作分析。

#### 第一節 「穿越·圖像·潤澤」之創作內涵

本節討論筆者創作所涉及的「穿越·圖像·潤澤」之緣起、創作動機與目的，並補充描述本論文前曲的第一次個展「非關·關係—弱者的回眸」創作內涵闡述，再連結探索本論文的四個主體系列之內涵特質、造型特色和氛圍之分析，並對生命圖像主題論述，做各自圖像系列特色；彼此相輔相成的滲潤關係與延展的狀態，期能使筆者之研究得以闡明，分述如後：

##### 一、非關·關係—弱勢的回眸

創作是一條漫漫長路，其過程自成風格與軸線，有時會從探索的主題中節外生枝或走出柳暗花明又一村的發現喜悅，而溢出關係與非關係的議題演繹內容。

「非關·關係」系列可說是本論文的前提或弦外之音的另一章節。

筆者創作向來關照週遭親近熟悉人物的描繪，「非關·關係」是第一次個展的主題，繪畫對象分別是「藝術家畫像系列」、「行乞圖系列」、「長兄圖系列」等。

(一) 藝術家：是從自身為藝術家起始，充分感受到成為終生專職創作者的不易養成與難為，特以美術史家又是藝術創作者謝里法為創作對象，甚至推演至藝術家造形、刻畫屬於藝術家的圖像思維與其內在世界的省思。

(二) 行乞圖：是作者童年對生活行討的乞丐記憶，透過繪畫表現體會小人物滄桑之美。同時紀念母親為了還願，在大哥結婚前曾當過一天乞丐，親身穿上破衣踏上挨家挨戶向人乞福的卑微角色扮演，「行乞圖」也許是筆者試圖以此主題擦拭母愛的亮光，透過創作能拉近與在天邊母親的距離，更想回眸在夜市或街角的街友與乞食者的關照。

(三) 長兄圖：是描寫作者大哥癌末面對死亡的瘦弱圖像及生命煎熬之紀錄，製作過程經歷數百張手稿之演繹。構成為本系列的符號，也是長兄圖中的重要載體，病弱的軀體靠其意志承載，記錄病患晨昏與共的生命依存關係。2012年的春天，長兄圖成了作者對大哥的追弔圖，同時也可能是日後自己面對晚年病弱的摹擬圖像，也是創作中營造化境氛圍的虛擬演練。



圖 3-1-1：戴明德，〈行乞圖系列〉，2011，亞克力 卡典西德，150×150cm



圖 3-1-2：戴明德，〈長兄圖系列〉，2012，亞克力 卡典西德，180×180cm



圖 3-1-3：戴明德，〈藝術家畫像系列〉，2012，亞克力 卡典西德，180×180cm

## 二、叟首對話—索叟寓言

「叟首圖像圓形系列」是較早期作品由 2007-2010 有二十餘件組成。叟首圖像對話所傳遞的內涵，都是從生活中裁切出來的戲諷姿態與特寫容顏，透過無重力的「漂浮」冥想放空精神與圖像在非現實中遨遊。「梯與塔」的圖騰標誌表現如木訥的長者或小丑的落寞神情，以東方色彩紅黑作出強烈對比，暗喻步步高升與懸空無助的矛盾。「空白對話」是以卡漫談話框架符號，表達盡在不言中的留白與無限可能的填寫想像空間，反射著對稱與留白之美。「紅絲帶」是像小孩玩捉迷藏的遊戲喜悅感，也有面對人生被蒙蔽的內心掙扎與在黑暗中邁步的隱微。叟首以純粹極簡造形，做自我靜寞對話與獨處寫照。

「索叟寓言圖像系列」是歸於未知的預言與現實訊息的寫真，寓言和「時代性」、「歷史性」有著密不可分關連，因為寓言建立在假借過去事例物件而踐履暗示譏諷現在生活中的各種現象涵意。(陸蓉之，1990，P50) 針對超現實與非現實的想望，以個人的情感與經驗的特殊塗鴉造形，重新轉化為寓言圖像的版刻是亞克力繪畫風格，兼具造形與氛圍融合特質，本系列作品主題各異其趣的創作主體，以近似狂癲病態的尋找黑色幽默的痛楚病原，進而以寓言藝術創作進行療傷止痛的生生不息的創作動力。

### (一) 陰陽同體—遊戲變裝秀

「陰陽同體圖像系列」的內涵彷如年輕人玩同人志的角色扮演（cosplay）的遊戲變裝秀。人物原型由古典繪畫人物畫「瑪格麗特公主」，作品透過轉借的構圖邊緣輪廓變化，從公主的表現轉譯衍生出老叟意象變裝新象的陰陽同體老女人系列，穿越造形、角色、歷史、時間、表情...等產生新奇的陰陽同體系列的延展。本系列主題內容以民俗、戲劇、傳說故事、民間家俱、廟會表演、如「桃花過渡」、「老巫與騎士」、「溜鳥公主」、「掌中人」、「溜鳥老人」、「三頭人」、「吶喊滋味」等皆以其獨特風格表現誇張；詼諧而無性別歧視的暗諷意味的圖像造形。

## （二）三千漫遊－生活連環寫真

「三千漫遊圖像系列」的內容表現生活與繪畫的原生元素，來自於作者長期的社會觀察與參與，也是自身的身分認同、土地意識、環境體驗、文化體認的直覺觀照等生命歷程滲潤，以連環圖式漫遊發揮藝術面向。本系列綿延扁長畫幅中，深黑線條左右穿梭全場，展現出繪畫現場親臨感氣勢。大量的黑白主調回到繪畫的原初本質。橫向連環圖格式；是筆者童年記憶中庶民文化經驗轉化。廟宇必是雕樑畫棟民間繪畫，道教十殿閻羅勸掛圖。三千漫遊以卡漫或粗曠而強勁有力的線體，表現壯碩連環屏風長捲軸繪圖。本作品表現內容由燃燒帷幕與昇華者、室內風景、古老物種、王者之尊，到遊樂場春天以極為單純的黑白主調、和細緻多變的質感表現，呈現生活現象的紀錄與影射。

## （三）生命圖像－潤澤與延生

從以弱勢的回眸與關照的「非關·關係」系列，到「雙首圖像圓形系列」、「陰陽同體圖像系列」、「索叟寓言圖像系列」、「三千漫遊圖像系列」彼此相呼相映甚至互為滲透潤染洩瀆浸染，像滋生於河澤中的生命共同體，猶如匯集於生命圖像潤澤中延生的圖像微生物，發揮生存所附與的存在價值與意義。

在筆者的創作流程中，最原始的創意來自於塗鴉的手稿，一本本素描簿

之間的連結滲潤覆蓋與延展，在亞克力的卡典希德刻版式的平塗填色與並置性的材質層下渲染的斑剝模糊墨紋，猶如潮間帶或可被看為「漂移的疆界」或說他本身就是一種具有陸地以及海洋的特性「雙重主體的並置」，猶如沙灘似畫布、海洋似顏料，相互浸潤。

凡走過必留下痕跡，筆者的創作即是自身經歷生命體驗，不斷轉譯與奮力戰鬥所填補而成情感流的滲潤足跡。經由多元面向的圖像系列，匯聚為生命圖像的潤澤與延展，讓筆者的創作成為生活的主體與實踐，並欲在藝術即生活的履行中，如「科赫曲線」意味着前進及反覆，甚至本身能完全或幾乎相似。

## 第二節 媒材與技法分析

本創作之研究以畫布、亞克力、卡典希德等作為主體的媒材，同時依照不同年份及不同系列作品的需要，加以油畫顏料和普洱茶、碳分子、金粉、銀粉材質顏料，當作品完成時，亞克力繪畫的表現不夠明亮，特別施以凡尼斯保護膠的塗刷，經多次的覆蓋圖層而完成。為了使作品有作者獨特風格，期能傳達創作者豐富想像力、內在的精神性格，進而能反應於形式內容中。猶如康丁斯基所云：「每個藝術家的精神與性格內涵都會反映在其自身的作品形式當中，形式是藝術家個性的標記更是內涵的外現。」（吳瑪俐，1998，P19）欲達成形式內涵端賴於媒材與技法的實踐，在透過不斷的實驗探尋富有張力的可能性與潛在性。為了突破知識與學院的制約，筆者以不確定性可能性的技法，在卡典希德的覆蓋與抽離後的坦露中，以滲流與平塗減法或加法相映技法，透過刻版式的潤染與填色獨創技法表達藝術家所欲要求的質感、肌理、色彩、造形的理想目標。本節將以筆者創作之媒材、技法分別以一、刻版式亞克力—滲染平塗 二、肌理表情—斑紋墨痕 三、異質複合—多元呈現 四、移情化境—滲流潤澤等單元討論。

## 一、刻版式亞克力—滲染平塗

筆者繪畫創作以油彩、亞克力、素描為主要媒材，本論文中的作品，大多以亞克力為主，且以類似版畫風格、流程，以卡典希德為版面切刻各種線性圖像、圖面，在未上色前以普洱茶液或水溶性亞克力在卡典希德膠膜下滲染，等多時後再於空隙的圖層中填色並多次平塗或漸層設色。其原理利用亞克力水溶性的穿梭特色，在卡典希德的阻水性與畫布親水性產生滲流量染效果，厚實和平塗色層飽和色彩度與虛釋的水紋墨韻強烈反差、呈現虛實對映。

刻版式亞克力的繪畫媒材展現二元對立狀態，有理性的冷峻極簡準度，同時也有偶發性感性線條與墨韻氛圍，在平塗和渲滲的平面與漫延模糊色層之對峙，甚至疊置融合，媒材反映筆者既極簡理性處理的思維，亦有感性抒情的浪漫胸懷。在表現的圖像亦同時並融孺叟老少，材質新舊、陰陽同體，虛實相襯等二元對立反覆。到目前為止，有一個很重要又古老的原型：新與舊，或者少與老。兩個相對的關係，在現代廣告與文人畫「逸筆草草」之間，在幼兒與老友之間，藝術家推動二元對立，從而進入後現代「懷舊模式」的弔詭中。這種情況下，自我認同的課題在看似互不相容的兩個價值衝突中被激發出來，直到宛如冒險家一般的藝術家發現他們可以合一為止。（陳維峰，2011.1月 P188）筆者也是在長期的實驗、謀合，方使原本天馬行空的隨筆塗鴉手稿，經轉化圖像如材質流程，得以完成繪畫的矛盾、隔困境之解除、融合。透過以膠膜為平版介面，經刻割切除圖像直接在掏空間隙進行水性渾染，稍後等待，再進行四至六次的覆蓋平塗，單一版面始告完成，視其圖像色層之需要，再重新於畫布重覆貼上卡典希德，以同樣流程再加以套色，每一色彩設一版模。刻版式繪畫最大困境的難處是直接以刀片在脆弱的畫布上割畫膠膜，如何不割破畫布是最大的挑戰，需要成熟與細心的切除用刀技法。

## 二、材質肌理表情—斑紋墨痕

杜布菲曾說「把意識融入材質」，這句話點出了「女體」的特質，視覺技法構成既是肌膚的外在，又是肉體的內在，肌膚與肉體由共同的材質構成。他又以「土壤與地面」(Sols et Terrains)系列作品，並非現實風景的反映，而是更接近精神或想像的風景。(何政廣，2013，P64) 1957 到 1960 年杜布菲創作了「禮讚大地」並細分為「肌理學」(Texturologies)和「地形學」(Topographies)系列，表現土地的質地肌理特色(何政廣，2013，P64 • P82)

本系列作品在布畫親水性與卡典希德阻水性在膠膜密閉貼身下進行吸納與排擠，化學反應後物質性產生新的變化與質變，進而在時間的蘊合下使印痕墨色交合而成，經拔除膠膜與畫布關係，畫布上的硬邊線性與肌理同時顯露。材質肌理的表情現出層次分明斑紋，同時露出淺淺墨痕的微笑。在淡雅的墨痕變化中，仿如隱藏於線條身軀內的靈魂，支架色彩的和諧緩衝造型與色彩的中繼站，達成兩者的併合。墨痕象徵著土地的訊息，也隱喻著如潮間帶潮汐漲退留下的沙泥印痕。有如歲月刻畫在沙灘的漬痕或者老臉上；經歷風霜下凹凸有致的層層肌理，本身就是生命意涵豐富的表情。作品中的斑紋墨痕的繪畫歷程同此原理。墨痕斑紋莫非是在波浪激盪到極至之後回歸消解沉澱的最後靜寂符號。色層變化由堆疊到平塗，斑痕由清晰印痕到模糊，材質的容顏外顯出肌理表情的豐富與滄桑，透露材質的原貌到藝術有意識或無意識所留下作品肌理痕跡。

## 三、異質複合一多元呈現

筆者的媒材習慣性，常因主題的需要，實驗性格和挑戰突破的創作態度，而採用異質材質並置或複合媒材應用的創作，其目的欲透過多元材質的建構，形成更多元的可能性與呈現。從 1998-2000 年「分離化境」的印刷品與甲苯溶劑擦拭的減法儀式，透過對異質媒材的碎裂、破壞、去除、塗抹，在創作過程中的劇毒刺激情緒起伏產生的焦慮、恐懼、驚奇...反應，作者面對含毒化學反應的刺激，

精神的病楚及壓力，在防毒面具背後疲軟的呼吸聲中感受著生命的低盪與無語，進而轉化為圖像語彙的內化反射。2001-2006 年的「孺圖像閱讀」以複合媒材與畫布、木板、紙等介面，透過噴水渾染、碘藥水的漬染、X 光片、現成物、印刷品的拼貼、普洱茶和炭分子的潤染、油彩的濕中濕併溶...等形塑出異質材質產生的多元質的；所引發視覺強度的呈現。潑灑、剝、擦、染、滲流、平塗、堆疊、覆蓋、塗鴉、攪和...等產生的輕快筆觸或深沉色域，時間性與物質主體的媒材反應筆者的直覺和知覺的連綿情緒之訊息滲露。2007-2013 年的「生命圖像的滲澤」以複合媒材的流程、依亞克力材質為主體，卡典希德為突顯主體的客體，密貼畫布後產生如版畫之版型，經刀片的刻、割、切擷取掏空圖像，進行如孔版印刷的油墨填刷，所不同的本系列以水性普洱茶或液態亞克力在時間的滲潤手續，多次的延染重覆渲染，卡典膠膜下滲流間隙，切割的膠膜空白，則做多次的色層覆蓋，產生極簡的平面色層，等色彩穩定陰乾後撕剝膠膜，線性與墨紋完成，其餘色層亦以此法則進行重複性覆蓋流程，在繁瑣的流程尋找單純的圖像語彙，猶如「齊克果（S.A.Kierkegaard）引導人對舊昔事物的意識活動區分為反復與回憶，他這般的描述一種時間的生成（becoming）：「反復」與「回憶」是同一種運動，卻在相反的方向展開；因為人們回想起來的，是曾經有過的，所以是一種轉身向後的重復。」（陳維峰，2011，P190）圖像的意象表達著時間記憶、反復回憶的多元合一的註解。

#### 四、移情化境—滲流潤澤

郎格所謂的：「藝術是創造那能象徵人類情感的形式」。人類經常在大自然中體驗到事物的本源與人生哲學。如同渥林格所認為的「移情衝動確實是潛在於每一個人心中，而且只有抽象衝動才能抑制它」。（廖瑞章 2007 • P48）在筆者本系列媒材所傳遞的移情意涵，由作品的圖層滲潤澤流，擴充圖像延展的軸線。就像潮間帶或可看成「漂移的疆界」其本身就是一種具有陸地以及海洋的特性「雙重

主體的並置」。如果說沙灘可以類比為畫布或主體（載體），那麼筆者的材質一如海潮的「覆蓋與顯露」那是否可聯想到「掩蓋與坦露」、「隱蔽與映現」、「埋沒與呈現」、「掩蓋與發覺」...如作品媒材透過卡典希德膠膜的覆蓋，經由如潮汐的滲流穿插交錯之水性亞克力；浸染而後產生的泥沙汗痕或墨韻斑紋。

或許浪蕩在海洋的沙灘呈現的正是「碎形的主體」，同時也隱含著造形的毛邊意味的思考，筆者藝術上的造形正是引發我們重新思考 1967 年 Benoit Mandelbrot 在《科學》雜誌上的提問《英國的海岸線有多長？》，隨後數十年間，碎形幾何、混沌理論、複雜性科學等共同匯合，重新解釋過去所忽略的非線性現象。而「碎形」在數學意義上其生成是基於一個不斷更迭的方程式，基於一種遞歸的反饋系統，其經典的代表就是一個介於維度 1 與維度 2 的科赫曲線，它和它本身的一部分完全或是幾乎相似。如果有所謂的「科赫曲線主體」那麼其意味著「前進即反覆」？

如果以潮間帶自身就是一個主體的話，那麼究竟活在上頭的生靈是該歸屬於那裡「海洋」或「陸地」。或說在當代潮間帶其意味著是「模糊的疆界」，或者說它本身就屬於疆界之外的具有雙棲性格的主體。「異鄉人」不在於身處他鄉，而是無定所的「居」，所引發的浪蕩的主體。回憶是一種「消逝經驗的局部再現」，經歷是作為一種生「消逝經驗」的基本方法，而回憶亦可作為一種新經驗產生另一個消逝經驗，一如「科赫曲線」般它和它的本身的一部份完全或是幾乎相似。創作的移情衝動訴之於媒材化境再現，在水性元素的交會、妥協、衝突中，尋找消逝經驗中記憶的回填與創新。