

東海大學美術學系碩士在職專班碩士學位

創作論述

大象無形－鍾經新創作論述

The Megaverse is Unperceivable-Chung Chingsin Statement of  
Creation



指導教授：倪再沁 教授

研究生：鍾經新撰

中華民國九十八年六月

## 〔摘要〕

「大象無形」語出老子《道德經》第四十一章。老子在言明「道」之至高無上境界時，提及「大方無隅，大器晚成，大音希聲，大象無形」之說。「大象無形」可理解成自然之象是無形之形，“大”是至大，至大就是“道”，至大的象，概括了所有的形，所有的象，無所不形，無所不象；有形等同無形，有象等同無象，至大而無對，孤立而自存，故曰“大象無形”。

大象無形中的“象”和“形”抵換為“無”和“有”，便形成“大無即有”及“大有即無”的兩種思維。有即無，無即有，有無匯集即產生“道”。大象是天象，亦可解為人的心靈世界，只有用人最初始的純度去體察無形世界中的“真”，才能理解有形世界的無常。

抽象藝術是現代藝術中頗為引人矚目的一種藝術風格和藝術流派，抽象其實是人類認識世界和表達思想的一種基礎語言。抽象的概念經由可見的操作行為，進入有形世界的「場」，抽象藝術將抽象觀念落實為有形物件，但其呈現的卻又是無具體樣貌的藝術。

二十世紀中葉美國抽象表現主義藝術理論家克萊門特·格林伯格(Clement Greenberg 1909-1994)的名言：現代藝術的歷史便是一部藝術風格不斷平面化和抽象化的歷史。而德國藝術史學家沃林格爾(Wilhelm Worringer, 1881- 1965)在其博士論文《抽象與移情》中認為在藝術創造中，除了移情的衝動外，還有一種與之反向的衝動，稱為“抽離的趨勢”，亦即抽象衝動。因著抽離趨勢的引動，產生了抽象主義的藝術形式，而人們在幻化無常的客觀世界中無法獲得撫慰時，只得在變化難測的偶然中尋求解放，冀望用抽象的形式留下世代永恆的紋理，抽象藝術形式的出現，常隱含著一種避世的心理。通過抽象藝術的創作實踐，逐漸疏離現實生活中的嘈雜之音，進而梳理出清明的心境與氣宇！

我的早期創作之所以選擇抽象，是因為它能使視覺乃至精神不再依賴具體的外在事物，而是寄託於純粹單純的造形中，點、線、面與色彩裡就蘊藏了無限的精神意涵，它已足夠讓我沉浸其中。而我的近期創作之所以帶入了微觀的意象，是想假藉生活中尋常事物的一個小切面來隱含我難以盡訴的心曲，此種具體而微的形態很適合表達那種「言有盡而意無窮」的意境。

我的創作其實只是每個階段人生的心情表露，沒有太多的指涉與學說陳述，雖然它不純然抽象，但近乎史帖拉所說的「你所看到的就是你所看到的，別無他物」，我的畫亦如是，只能用感受的深淺來領略畫作表達的層次。

關鍵字：大象無形、色面繪畫、色域繪畫

## Abstract

The line “The Great Image has no form” is from Chapter 41 of Laozi’s *Dao De Jing (Tao Te Ching)*. This is in fact the last line of a section which alludes to the unsurpassable extent of the Dao: “The Great Square has no corners, the Great Vessel is never complete, the Great Sound cannot be heard, and the Great Image has no form”. “The Great Image has no form” can be understood to mean that the image of the Dao is without form and so cannot be seen. “The Great” here means “the largest of all”, in other words the Dao. It has the largest of all images, encompassing all others without exception. So paradoxically, although the Dao contains all other forms it is itself without form, and although it contains all other images, it is itself invisible. It is the largest without peer, isolated, and existing by itself. Thus the image of the Dao, “the Great Image,” has no form. Substituting “Image” and “form” with “Nothing” and “Something” in this sentence generates two metaphysical ideas: “The Great Nothing is Something” and “The Great Something is Nothing”. This implies that the metaphysical and the physical realms converge and produce the Dao. The Great Image is also known as the Image of Heaven, and can be interpreted as the world of human spirit; it is only when, at our most pure and unadulterated, we experience and observe the truth of the realm of the formless, that we are then able to comprehend the impermanence of the world of form.

Abstract art is a school of modern art that has always attracted a lot of attention. Abstraction is in fact a fundamental language through which we can understand the world and express ideas. Abstract concepts enter the arena of the tangible by way of visible operational acts; abstract art gives form to abstract concepts, but the kind of art that emerges is in no way confined to any particular

appearance. Clement Greenberg (1909-1994), the American theorist of abstract expressionism in art, famously wrote that the history of modern art was one of a continual flattening and abstraction of artistic styles. In his PhD thesis *Abstraction and Empathy*, the German art historian Wilhelm Worringer (1881-1965) expressed the belief that there exist two opposing impulses in artistic creation, the “urge to empathy” and the “urge to abstraction”; it is the urge to abstraction that leads us to produce abstractionism’s artistic forms. When solace is nowhere to be found in the impermanent, ever-changing objective world, we can only seek release in the unfathomable mysteries of change, longing to lay down the lasting marks of our generation in abstract form. When abstract art forms appear, this often implies the artist’s psychological withdrawal from the world. Through the practice of creating abstract art, one can gradually leave behind the cacophony of real life and obtain a clear and bright state of mind and being.

I decided to make my early works abstract to allow the eye and even the spirit to be free of reliance on external objects. The abstract relies on pure and simple form. The dots, lines, surfaces, and colors of an abstract painting contain unlimited spiritual meaning. This fact easily overwhelms me. In my recent works, the microcosmic idea I have applied is to show, through depicting slices of commonplace objects, the “song of my heart”, which is so difficult to sing. This kind of small but complete form is very suited to expressing the fact that “words are restrained but sentiments are unlimited”. My creations are only expressing the sentiments of each stage of life. They do not convey too much important teachings and implications. Although they are not purely abstract, they are still close to what Frank Stella said: “What you see is what you see”. The same goes for my paintings. Do not over interpret them. There are merely different degrees of appreciation.

## 〔 論 文 目 次 〕

中文摘要 .....	I
英文摘要 .....	II
目次 .....	IV
附圖目次 .....	V
緒言 .....	1
第一章 創作的根源 .....	2
第二章 創作的歷程 .....	8
第一節 模仿 .....	9
第二節 轉化 .....	11
第三節 創造 .....	13
第三章 創作風格分析.....	16
第一節 寫意的色面繪畫 .....	16
第二節 輕柔的表現手法 .....	18
第四章 創作的座標.....	21
第一節 從抽象傳統出發 .....	21
第二節 尋找當代性造形 .....	22
結語 .....	24
參考文獻 .....	25-26
附圖 .....	27-41

〔附圖目次〕

附圖(1-1) .....	27
附圖(1-2) .....	28
附圖(1-3) .....	29
附圖(1-4) .....	30
附圖(1-5) .....	31
附圖(1-6) .....	32
附圖(1-7) .....	33
附圖(1-8) .....	34
附圖(1-9) .....	35
附圖(2) .....	36
附圖(3-1) .....	37
附圖(3-2) .....	38
附圖(3-3) .....	39
附圖(3-4) .....	40
附圖(4) .....	41

## 緒言

大象無形，無一定之形，也無所不形，我的創作試以老子《道德經》之「大象無形」為命題，來解析本身的創作理念與思維。

「大象無形」語出老子《道德經》第四十一章。老子在言明「道」之至高無上境界時，提及「大方無隅，大器晚成，大音希聲，大象無形」之說。「大象無形」可理解成自然之象是無形之形，“大”是至大，至大就是“道”，至大的象，概括了所有的形，所有的象，無所不形，無所不象；有形等同無形，有象等同無象，至大而無對，孤立而自存，故曰“大象無形”。

大象無形中的“象”和“形”抵換為“無”和“有”，便形成“大無即有”及“大有即無”的兩種思維。有即無，無即有，有無匯集即產生“道”。大象是天象，亦可解為人的心靈世界，只有用人最初始的純度去體察無形世界中的“真”，才能理解有形世界的無常。在我的創作實踐上透過形體、觀念上的解構，邁向藝術創作靈度的自由推展，透過心靈純度的淨化，追求中國人論「道」的最高境界—自在！

追求心靈思維的創作路徑，在西方藝術歸類裡，逐漸偏向抽象藝術的範疇，而抽象藝術是現代藝術中頗為引人矚目的一種藝術風格和藝術流派，在當代藝術的認知裡，「抽象」其實是人類認識世界和表達思想的一種基礎語言，只要人類社會持續著發展演進，這個基礎語言就不會消失，或許在現今網路連結發達的時代，還可能有更多的發展空間。我的藝術創作，即希望藉由通過藝術的創作實踐，對藝術作品有更清晰的梳理能力，及培養高度的鑑賞視野，期能逐漸疏離現實生活中的嘈雜之音，回歸藝術靈魂的純化及真摯！

# 第一章 創作的根源

我在海洋大學時主修航運管理，與繪畫並沒有太大的關聯，只有在船舶學的課程時畫了一些輪船結構圖，但也僅止於皮毛，並不深入，只是當時曾接觸了花藝，透過對花卉的設計安排，進而學習對植物的觀察力；而真正踏上繪畫之路，喜歡上畫畫，是在六年前的東海美術學分班，從素描基礎課程著手，後來以隨班附讀的身份，加入油畫的學習行列。

而在此之前先有過半年的東海建築系繪圖實作經驗，那是一段很特殊難忘的記憶！爲了趕製建築模型作品，常常熬夜到天明，一件作品往往耗費 100 小時以上的製作時間，半年下來，也努力以赴地完成了三件模型作品，雖不臻完美但在當時已備感成就！經由彭康健老師詩性的授課方式，很快即能領略建築的空間美，三件作品由淺浮雕概念開始，再進階到光影的表現，最後一個是美術館的設計案，由此進入美術的殿堂。

彭康健老師特別讚賞我使用「洞」的概念來設計美術館，雖然學習時間短暫卻是印象深刻久遠，當時也提昇了我的組織能力及對目標的觀察力，是一段值得書寫的學習過程，同時也感謝彭康健老師的引領入門。

## (一) 傑克森·帕洛克(Jackson Pollock, 1912-1956)

從欣賞藝術到學習藝術再到建築設計，在順其自然的狀況下，走向創作似乎也是水到渠成的，在著手繪畫之前，當然有心儀的大師作品引領著我前進。我的繪畫創作動力，最初即是源自於對美國抽象表現主義藝術家—傑克森·帕洛克的著迷，對於他掌控色彩的著迷，對於他結合繪畫與行動的著迷，帕洛克其具有強烈原動力的「滴灑畫作」，爲他奠定了成爲美國抽象表現主義先鋒的地位，而他的畫作常常帶有自我冥想的風格，也是畫家行動的軌跡，且富涵著創新的意味，展現出明顯的個人印記。

帕洛克於 1948 年時曾發表了一篇文章〈我的繪畫〉刊登在《可能性》雜

誌中(*Possibilities 1*，1947年8月冬季號，雖只出刊了一期即停辦)，但這篇文章經常被引用，帕洛克談到作畫的過程與心得，他將畫布鋪在地上，從各個不同方向來作畫，這種作畫方式被認為與西部印第安人的沙畫創作方式非常類似，他說「當我置身在自己的畫作中時，根本沒有意識到自己正在做什麼。只當我與畫作有了某種程度的交會之後，才會發覺到自己正創作出什麼東西。我不會害怕去改變，破壞畫中的影像……等，因為畫本身自有它自己的生命。而我只是想讓這生命自然的生長。當我與畫之間失去了聯繫，一切就會變得一團糟。反之，如果順利的話，我與畫之間會處於一種純粹的和諧狀態，一種自在的，有取有予的交會狀態，而結果也將會是一幅好的作品」<sup>1</sup>

以上的心境，流露出一種與畫之間的親密情感，帕洛克與畫作是交流互沁的，不是分開脫勾的；而帕洛克在作畫前並沒有先繪製草稿圖，但在一次一次的滴灑過程中，以蓋去或添加的手法來改變原本的造形，看似簡單卻是頗為複雜的控制過程，顏色與顏色的對比、顏料乾與濕互相交融的效果，都在他的腦中設計著，「滴灑法」並非完全的「自發」，而是需要高度的控制才能達成的隨意。

我對於帕洛克的喜愛，在2005年走訪大都會美術館時有一個深刻的開端，當時震懾於畫作的大氣勢及迷離的色彩分佈，更多的因素是源于繪畫初期感到自身作畫的拘謹與難以開展；希望透過模仿帕洛克恣意的作畫習慣，以自動性技法來表達潛意識的自我，尋找創作時的自由靈度，來間接影響自己對形體的解構及畫面構圖的鋪陳，且順勢舒緩一下自己作畫時的嚴肅拘謹，並進一步學習掌握色彩的混融效果及對色彩的深入研究；另者，帕洛克對作品與生命交融之極力追求的那股熱力，也是讓我十分欽佩的！

## (二) 喬琪·歐姬芙(Georgia O'Keeffe, 1887-1986)

在視覺藝術領域，任何觀念的存在都需要視覺形式作為佐證，觀念的存

---

<sup>1</sup>諾伯特·林頓(Norbert Lynton)，楊松鋒譯，《現代藝術的故事》（聯經出版事業股份有限公司，1992）頁231

在，也並非要消解形式；而我選擇了“花卉”為本身創作的母題，是因積累的生活經驗當中，「花卉」這項物件佔著舉足輕重的角色，基於我在花藝教學職務上的需求，對花卉本身就必須有深度的欣賞與觀察，它的一顰一笑皆納入眼下，因此對花卉培養出具強烈移情的審美情緒，而花卉在自然環境中的樣貌姿態美，更是我在潛意識中就可以觀察的重點。另外，在東海學習了二年膠彩學分班的課程，因張貞雯老師的指導，引發對蔬果剖面的研究興趣，嘗試將各種不同的蔬菜和水果，進行橫切面的觀察與欣賞，並採微觀視點將蔬果剖面，移入為創作主題。

在東海美術系隨班附讀的習畫期間，也曾模仿過美國女性藝術家—喬琪·歐姬芙的二幅作品——(蘋果家族Ⅲ (1921))附圖(1-1)和(粉紅背景的兩朵海芋 (1928))附圖(1-2))，透過對形體的臨摹學習，對歐姬芙有了初步的認識與喜愛。歐姬芙被譽為「二次大戰前美國極為少見的原創藝術家」，她特立獨行的身影，是美國本土藝術家中的傳奇人物。

附圖(1-1)

喬琪·歐姬芙原作



蘋果家族Ⅲ 1921年  
歐姬芙基金會藏

鍾經新習作



蘋果家族Ⅲ 油彩畫布 2005年  
53 x 45.5 cm

附圖(1-2)

歐姬芙原作



粉紅背景的兩朵海芋 油彩畫布  
101.6x76.2cm 1928年  
美國費城美術館藏

鍾經新仿作



凝 油彩畫布 116.5 x 72.5 cm 2005年

歐姬芙作品的意象為花、骨骼及風景的局部，往往因視角的特殊而形成一個半抽象的構圖；而歐姬芙簡潔的色面，筆調平滑單純，背景空曠，更是接近抽象繪畫的意境。歐姬芙喜歡引導觀者從日常生活當中去認識“美”，她曾說：「若將一朵花拿在手裡，認真地看著它，你會發現，片刻間，整個世界完全屬於你。」<sup>2</sup>。這句話令我想起《華嚴經》的一段話：「佛土生五色莖，一花一世界，一葉一如來」的境界，而佛典上也有一說：「一沙一世界，一花一天堂」，我想三者的意義，都指向由微觀到大千世界的路徑。我也曾經歷如此的感受，頗能體會歐姬芙發自內心的這一句話，平時我也將這個觀念傳承給我的花藝學生，希望他們也能從細微處見宇宙。

由於研讀歐姬芙的相關資料，赫然發現她的簡單風格，原來也是我自己的生活哲學，同樣的，我也喜歡從簡單中去欣賞“美”，從單純中去領略人的純

<sup>2</sup>何政廣，《歐姬芙O'Keeffe沙漠中的花朵—世界名畫家全集》（藝術家出版社，1999），頁8

真與良善，凡事都能以正面思考來推論，觀看事物的角度，也由“微觀”發展到“宏觀”，以簡單純粹的心進入歐姬芙的花卉異想世界！

### (三) 格哈德·李希特(Gerhard Richter1932—)

2007年是我人生步伐變動最大的一年，就在年底，遭遇人生思想上的一個大轉折，透過沉潛靜思越過低谷，藉著獨自思考人生大意的同時，內省地探索著自己內心最深層的想望，調整自己失序的步伐，與對藝術情感的強烈歸屬！為了真切表達這個階段的灰色心境，勇敢嘗試地將自己的色彩拿掉，參考德國藝術家—格哈德·李希特「灰色繪畫」的手法，他的作品涵蓋了許多種可能，有照片、抽象想像或者是雜誌上的風景模仿畫；也可能是人物的肖像畫，更或是刮刀處理過的作品。

李希特無疑地是當代藝術中最為重要、同時也最為成功的畫家之一，他的重要性，不只是來自於他至今所累積出的大量風格與題材多變的藝術樣貌，同時更重要的是，在這些作品之外，他對於時代性問題的深入思考—亦即來自於繪畫與攝影之間錯綜複雜的辯證問題。李希特的創作元素及語彙融合了所有繪畫的基本語法，從寫實到抽象、從極簡到繁複、從平面到幾何圖像、從個人情緒轉化為普遍思維、從歷史包覆到呈現真空，處處顯露出雙重標準的矛盾性。

回望李希特的學習與創作歷程，等於是一部德國當代藝術與政治的斷代史。而真正讓李希特的思想與創作產生巨大變化，則是緣於1959年他參觀卡塞爾文件大展之後，從抽象表現主義的繪畫裡，李希特似乎找到了新的出口；對於抽象表現主義的極具渲染力與結構組合的獨立性及自由奔放的作畫慣性，李希特當下被震懾得無法言語。

在李希特的創作中，如果一幅作品未能成功地完成，他會乾脆將其進行抽象化的塗蓋，形成另一種氛圍的圖像。而在學習李希特的階段，我在創作上使用的大筆觸的快刷，也是自己前所未有的一種發洩，進一步體驗到人生的快感恣意，原來也可以在筆尖尋獲；同時觀察畫作在去除色彩之後，徒留半抽象形體的畫面質性，與所呈現的藝術的氛圍，透過畫面述說著自己當時的心情感

懷，並引發出對形體解放後抽象概念的沉思！

#### (四) 小結

以上，從帕洛克→歐姬芙→李希特，可以得知，我由抽象表現主義入門，經過微觀再走入朦朧，終止於意象表現。當然，前述西方大師的影響是直接而顯而易見的，但在我的成長過程中，有許多間接卻又隱而未顯的影響亦不可忽略，那就是中國文人美學的意境，文人畫一向是藉物詠情，畫中主題經常只是畫家賴以寄興的假藉而已，他們真正在意的是筆墨中所表現出的個人性情與品味，所謂「寫我胸中逸氣爾」，我的美學養成得之於此者可能較之西方更為深沉吧！

## 第二章 創作的歷程

“抽象”與“寫意”是東西方輻射出的兩項藝術形式，抽象是西方現代的產物，寫意則是中國水墨早已有的表現方式，也是一種文人精神的表徵，(抽象則是以西方的文化基礎，所衍生出的一種藝術形式)；抽象的意韻因無所傍依而可無遠弗界，寫意的底韻雖然看似有限但因意在象外，所以可以大過於抽象的表徵(寫意也意涵著抽象的概念)，在寫意的表達中，東方藝術家在概念上有著與之相通唱和的哲學思想與繪畫傳統，以傳統寫意性的表現，將氣韻生動的東方美學精神，滲透到畫面的結構與用筆中，鋪疊出耐人尋味的平衡絕妙意境。

抽象主義是對寫實主義的反動，其不以描繪具體的物象為依歸，而是透過色彩、線條、塊面、形體與構圖來轉述各種情緒，並訴說著萬般情懷，無論是藝術創造者本身的孤芳自賞，抑或是世人皆理解的普世愛好，都無礙於抽象藝術的獨特性與純粹的自我性。1908年，德國藝術史學家—沃林格爾(Wilhelm Worringer, 1881-1965)在書中，把“藝術意志”強調為“形式本能”的直覺表現，建立了藝術風格評定的新標準，也引發了現代藝術創作，對形式內涵、特別是精神內核的進一步探索。抽象藝術並非為了畫出一張好看的畫面，而是藉機轉變人們對事物的感知方式，更為細膩地詮釋內外有的有形無形世界。

中國山水畫在進程到文人畫時，山水的真實形象已變得不重要了，畫家藉由山石樹木自然景物造型的依附，來抒發自己苦悶、糾結、孤寂等等主觀上的情緒，將之訴諸於畫面中，畫面呈現的是畫家的主觀情思及當下內心的用筆韻律；而西方抽象表現主義則是直接抒發，不需依附自然，顯得直接了當。

石濤與帕洛克這二位東西方大師，他們在“書寫線條”和“潑灑油彩”時，結合自身當下的繪畫情思與身體的起伏韻律，心隨筆運，直呈畫家的心中

情緒。在抽象藝術中，藝術家的創作理念純化為形式與色彩的兩大軸線，跟著而來的信念，是要找到一種共同的藝術語言，能融合感性的表達力與知性的掌握力。

我的創作目的，無非是想透過畫面表達內心最真摯的誠懇，與探究個人最初始的真誠與純淨！因此，我依自己的情性選擇了抽象和寫意兩大元素，透過模仿、轉化進而創造，使這兩個元素得以內化而蛻變成自我的一部分。

## 第一節 模仿

古希臘哲學家亞里士多德 (Aristoteles, 384-322B.C.) 說：“藝術是模仿”<sup>3</sup>。科林伍德 (Collingwood, 1889-1943) 說：“藝術是表現”<sup>4</sup>。托爾斯泰 (Leo Tolstoy, 1828-1910) 說：“藝術是情感交流”<sup>5</sup>。思想大師所言已從各個方面抽絲剝繭來論“藝術”，我將以上大師的名言消化後做一個串聯——「藝術透過模仿途徑，將自我情感表現出來，進行一場生命痕跡的情感交流」，這也等同於是我的思考路徑。

另外，黑格爾 (Georg Wilhelm Friedrich Hegel, 1770-1831) 關於美有一個著名的定義：“美是理念的感性顯現”<sup>6</sup>。藝術史上的大師之所以成為大師，在其養成教育的經驗當中，一定有其過人之處值得我們學習的；以借鑒、模仿大師的方式是學習階段初期的一種方法，屬於一種「形」臨的時期，經由向師學習的途徑，開啓一扇體認大師成功之路的觀景窗，並研究大師的思想與創作的發展路徑，分析歸類當時成功的背景和條件，及發現自己的優勢與缺點。

---

<sup>3</sup>趙元蔚，《王爾德論藝術—藝術的背后》〔吉林美術出版社，2007〕，頁 1

<sup>4</sup>同上註

<sup>5</sup>同上註

<sup>6</sup>王福生，《黑格爾論藝術—藝術的背后》〔吉林美術出版社，2007〕，頁 16

### (一) 向大師學習

前述提到我所景仰的大師－帕洛克、歐姬芙及李希特，我藉由模仿、臨摹的途徑來學習大師的創作。由原初的「形」臨(附圖(1-1))—照稿操練，當時是使用手指作畫的方式來臨摹歐姬芙的畫作—蘋果家Ⅲ，由指尖沾油彩以打轉的方式代替筆刷，呈現毛絨絨的質感，與原作產生視覺質地的差異，而附圖(1-3)也是同樣技巧的另一幅作品；慢慢發展到中段的「背」臨(附圖(1-2))—不照稿操練，當時我以歐姬芙畫作—粉紅背景的兩朵海芋為參考版本，背臨出不同構圖的畫作，擷取歐姬芙對色彩純化的手法，運用在自己調色的習慣上，儘量將色彩維持在一個純淨的視覺。

### (二) 以大師為友

附圖(2-1)是我使用帕洛克的自動性技法為作畫方式的作品，主要練習的是色彩相混融的效應，且同步思考如何在多色彩中保持顏色不混濁，並且有一定的交融程度，使顏色絢爛迷離而不雜沓，予人亂中有序的視覺效果。雖然色彩與帕洛克不盡相同，但這是企圖為了與大師為友，而在藝術語言上相通而不相似的探求，以求力圖走出大師的風格；但總發現難以擺脫帕洛克的影子，這個時期是我正欲掙脫作畫桎梏的階段，透過帕洛克迥異的作畫風格，我可以釋放自己作畫的慣性。

藉由吸收大師們的繪畫觀點與創作手段，來幫助自己快速進入對花卉主題的微觀視點，放大物體質相的表面欣賞，釐清形體解構的固態想法，進行一場肌理無限擴延的想像，穿越筆法的觸動，將心中那份對周遭事物的感知與情懷表露無疑！

附圖(2-1)

鍾經新創作



訴 油彩畫布 116.5 x 72.5 cm 2006 年



交錯 油彩畫布 72.5 x 60.5cm 2006 年

## 第二節 轉化

通過德國哲學家伊曼努爾·康德(Immanuel Kant, 1724-1804)對於理性在抽象藝術中的作用闡釋,說明抽象藝術是人類的理性從經驗世界向超驗世界的主動越界,發展在藝術上的體現,是通過藝術新形式來表現人類在精神上解除常規、探尋超驗的新境界。

抽象概念從西方引進中國之後,產生了兩大發展脈絡:形式語言實驗的抽象和藝術觀念的抽象,當然許多個案中,也存在著二者並立的狀態。由於中國的書法藝術、園林造景及舞台戲曲種種,皆隱含著“抽象”的視覺觀念,中國的藝術家在象徵符號裡尋找意象的轉換,他們的選擇性是廣泛的,也是優越的,博大精深的中國歷史文化資源是最大的寶庫。

### (一) 台灣的抽象傳統

藝評家高千惠在談論戰後「抽象藝術在台灣」的美學溯源時,如是說「中國自魏晉以來,『意象』形成一個完整的藝術概念,而中唐以後對『意境』的審美推衍,則進一步顯現出意境創作對於心的依賴。荀子強調『性無偽則不能自美』,而莊子強調『天地有大美而不言』,前者指出藝術的刻意製造,後者點出了藝術獨立的自在美。當戰後的西方抽象表現主義影響到台灣時,台灣的抽

象藝術之誕生，正是以荀子所強調的一種形式框架，結合了莊子所強調的另一種精神內容，生澀而努力地意圖以現代化的藝術語彙，闡述大音希聲的東方傳統藝術精神。<sup>7</sup>」。

1981年劉國松應邀回中國大陸各地巡展，他在水墨方面的新觀念與手法影響了大陸的國畫界，大陸學者林木稱劉國松是20世紀中國現代水墨運動的先驅；中國現代水墨的崛起，也相應著當代社會現狀的轉化與人們思變的微妙心態，中國在九〇年代孕生出一批“實驗水墨”的藝術創新者，藉由抽象的圖式及心象的水墨表達手段，來轉換水墨語言的現代性！

## (二) 大陸的實驗水墨

“實驗水墨”是中國轉型現代化的一項表徵產物，透過藝術家各自不同的文化底蘊，及遭遇生活狀態的不同領略，發展出一套鮮明的個人風格導向的藝術創作，他們內蘊著中國傳統文化的涵養，通過“水墨”這項藝術媒材，運用各自迥異的水墨技法，點點滴滴傳嬗著人文脈絡的走向，將代表東方元素的水墨精神顯現出來。

實驗水墨的領軍人物張羽在其「實驗水墨宣言」中曾說：「中國實驗水墨是當代藝術探索者針對中國水墨藝術的一次圖式革命，是在『水墨』領域的創造，即中國當代藝術中不可替代的樣本。實驗水墨是在中國文化傳統藝術的根脈上生發的，卻又有別於中國傳統繪畫的形式語言。」<sup>8</sup>。

《易經·系辭》中說：「形而上者謂之道，形而下者謂之器。」，依此，部分傑出的實驗水墨已超越了形而上下，也超越了東方與西方，是中國當代藝術中追求水墨新概念、新秩序的先鋒，標誌著水墨走向未來的無限可能。

## (三) 我的平行挪移

在形臨及背臨的模仿過程當中，難免會產生漸變的狀態(附圖(2-1))，雖然

<sup>7</sup>高千惠，〈在精神的彼岸〉收錄於《WORLDART世界藝術》，〔世界文化藝術出版社，2008〕，頁18

<sup>8</sup>張羽，〈張羽：水墨，是一種精神——當代實驗水墨的藝術史意義及其語言特徵〉，收錄於《張羽：一個當代藝術家的個案研究》，殷雙喜主編（湖南：湖南美術出版社，2008），頁16-23。

是使用帕洛克的自動性技法操練，但是色彩的處理卻隨自己的喜好而揮灑，如此似帕洛克卻又不是帕洛克，此可謂平行的挪移學習而產生了垂直的震盪。

附圖(1-15)中藉由對紅椒橫剖面的觀察，將畫面主題放大與採用微觀的角度，呈現紅椒橫切面的肌理，選擇紅椒從最新鮮的肌理狀態拍攝直到乾枯為止，從幾十張的拍攝圖檔中找尋最佳的創作主題，調整出各種不同的視覺焦點，引發各樣的創作情思，轉化入自己的觀點及創作手法。

附圖(1-15)

鍾經新創作



流 油彩畫布 116.5 x 91.5 cm 2006年

透過學習大師的風範與領略藝術語境，潛移默化中開拓自己的藝術觀點，藉著轉化使自己的觀念不致僵化，而學習並非是全盤的抄襲，更不是無止境的挪用，最終仍需進行自我的轉化，觀念轉化之後就容易激發出新的東西、新的靈感，即能產生源源不絕的創作靈思，往藝術的高峰邁進！

### 第三節 創造

“走出傳統，進入當代”已經是當前藝術界不可擋的大趨勢。中國水墨畫

家張羽在其個案研究中曾點出實驗水墨藝術家的態度：「中國當代藝術隨著中國社會結構的變化發生著巨大的變化，『後八九』以『政治波普』、『玩世現實主義』兩種潮流，將中國當代藝術推向國際社會，作為文化、意識形態的藝術現象，迅速闖入國際舞台。由於實驗水墨藝術家的藝術態度是勇於創新的，不停地執意於探險前人從未涉及之處，這就意味著其行為無需受制於任何既存的規範。」<sup>9</sup>。

創新是走出傳統的力量也是走入當代的入口，當代藝術常帶著觀念入畫，也常帶著批判的語彙，如何將自己的觀點轉化，進行新的創造與開發，發掘新的體悟，進而經營出一種全新的畫面氛圍與色彩的定位。

#### (一) 得「意」而忘形

個人的創作到了「推陳出新」的重要階段，所謂的新當然不是前無古人，無中生有，而是有如蟬蛻、蝶變一般，仍有所本，仍有大師典範相映，只不過此時已進程到「意」臨的階段，所謂意臨即「得其意、忘其形」，藉著形臨—背臨—意臨的作畫進程，雖是參考了帕洛克、歐姬芙、李希特大師的風格，卻希望能走出自己新的風格取向，承接轉化後的氣勢，邁開屬於自己的新風格。

#### (二) 意象的抽象

創造才能開創新的契機，目前的藝術氣氛圍繞在當代藝術，在高度關注當代藝術的同時，是否也有反思當代藝術的自省能力，以免於人云亦云的藝術思維，當代藝術愈是興旺，藝術家的原創性，就宛如幽微之光半明半滅。如今，時代環境劇變，為藝術家塑造了無數靈感的溫床，藝術家可以將自己的理念無限擴延與追尋，我的創作就是順著過去所學的抽象語言和意象微觀發展下去，在不經意中兩個不同的元素得以相互流動，於是，微觀的物象便趨於抽象化的表達，那是極自然的順著自性所發展出來的畫風。藝術所要表達的是一種對於

---

<sup>9</sup>張羽，〈張羽：水墨，水墨，是一種精神——當代實驗水墨的藝術史意義及其語言特徵〉，收錄於《張羽：一個當代藝術家的個案研究》，殷雙喜主編（湖南：湖南美術出版社，2008），頁 17。

本質的追求與挑戰，它必須是自己生發的而不是等待現成的主題降臨，藝術家的創作往往是在這種混沌的狀態中發展，並不斷探求與超越。我在 2007 年之前的作品概屬兩個不同的領域，而到了 2008 年的〈心影〉、〈愕〉、〈糾纏〉、〈錯身〉，則已到了趨向所欲追求的那種「言有盡而意無窮」的空靈之境。

附圖 (3-5)  
鍾經新創作



心影 油彩畫布 112 x 162 cm 2008 年

附圖 (3-6)  
鍾經新創作



愕 油彩畫布 112 x 162 cm 2008 年

附圖 (3-7)  
鍾經新創作



糾纏 油彩畫布 162 x 130.5 cm 2008 年

附圖 (3-8)  
鍾經新創作



錯身 油彩畫布 162 x 130.5 cm 2008 年

## 第三章 創作風格分析

### 第一節 寫意的色面繪畫

色彩能影響情緒，也能超脫形象與主題之外，傳達自身的意義。「色域繪畫」(Colour-field)是極限主義(Minimalism)的一個分支，是現代藝術中簡化傾向的巔峰。

1940年代末至1950年代間，美國有幾位重要的畫家，開始實驗以色面表現的繪畫效果，研究如何運用色面予觀者某種視覺程度上的幻象，嘗試了解色面的神祕，探討繪畫裡的心智與精神軌跡，不重視藝術的形式和創作過程的行為，而強調巨大色塊面積的肌理呈現及情感抒發的氛圍，在藝術史上稱其為「色域繪畫」。當時第一代色域繪畫代表畫家有羅斯科(Mark Rothko)、紐曼(Barnett Newman)、葛特列伯(Adolph Gottlieb)，第二代色域繪畫代表畫家有法藍肯瑟斯(Helen Frankenthaler)、路易士(Morris Louis)、諾蘭德(Kenneth Noland)、奧利茨基(Jules Olitski)。

美國極限主義畫家羅斯科(Mark Rothko, 1903-1970)可謂相當傑出的色域畫家，更被認為是最能表現美國氣度的典型畫家。羅斯科的作品是以純粹的顏色表現來吸引視覺的渲染力，以非具象的圖象激起個人對於現實經驗的回望，進一步引起心靈的共鳴，因此羅斯科的「抽象」可謂是心靈的「寫實」。

羅斯科的藝術注重精神內涵的表達。他力圖通過有限的色彩和極少的形狀來反映深刻的象徵意義。羅斯科曾說：「我為複雜的思想，做單純的描述。」又說：「藝術之所以能存在因其扮演了宗教的角色。」，面對他的作品，猶如身處教堂般的寧靜，巨大的色面不僅鮮活，更有一種光的神聖，能與心靈相溝通。羅斯科的風格，典型三段垂直的色域，在畫面形成上、中、下三部份，以單色平塗略有肌理的筆觸，在單一色域的邊際採暈擦的處理，使成為變動的色調和亮度，以表現色域的浮出與後退，在凝視巨大畫布時，會產生色面浮動的錯覺。

我自己的創作即定位在「寫意的」色面繪畫，以別於「抽象的」色面繪畫，以附圖(1-16)為例來說明，擷取海芋中心點的局部為我的創作主題，放大微觀使主題成為色面的表達焦點，我藉著暈染的處理方式讓色彩流動，那種非具象的圖象不免會引起羅斯科色面的聯想，而某種曖昧難明的精神性追求也正是我所想要的氛圍。我將我的創作定義在「寫意」顯然是借用東方思維。

附圖(1-16)  
鍾經新創作



暈 油彩畫布 91 x 72.5 cm 2006 年

寫意是中國水墨特有表現方式的一種意境，也是一種文人精神的表徵，文人情懷往往是詩心所渲染出來的情境，也往往帶有浪漫的觀點，透過筆尖的闡述，色彩的暈染，我冀圖傳達我心中難以言喻但潛在的詩意。附圖(1-18)是火鶴局部的微觀，相較於附圖(1-15)則顯得具象些，但我強迫自己只能使用紅色來表達，雖然紅色澤予人熱情洋溢奔放，但因筆觸的舒緩和色調的幽微，使原本應該熾熱的色彩流動化為鮮麗卻又柔暢的詩境，此即我所要追求的「寫意的色面繪畫」。

附圖(1-18)  
鍾經新創作



淳 油彩畫布 145 x 112 cm 2007 年  
觀景窗構圖

## 第二節 輕柔的表現手法

既以寫意的色面繪畫為標的，自應有相應的表現手法來呈現，我的造形法則不脫「輕柔的表現手法」，沒有剛強的、幾何的、絕對的、…等等表現手法，我則試圖以較為婉約的方式來表達我的心境。

### 一、形式

#### (一) 構圖

我之所以用花卉蔬果為創作主題，只是想從己身的生活經驗當中，擷取熟悉的局部為創作元素，對花進行立面的放大微觀或對蔬果採取剖面的放大微觀，透過微觀的視點，往往更能呈現花之精神及蔬果的生命力，同時感受到綻放生命的喜悅！

在作品的構圖處理上，有一段時期我喜歡採取觀景窗的模式，觀景窗的視覺焦點是將人的觀看方式做格式化的侷限，試圖讓作品框在上下留白

的空間裡，模糊物件的表面肌理，使其產生移動的速度感，如同電影的膠捲，捲入時間的因素，也捲入記憶的痕跡，時間稍縱即成過客！

聚焦在物體表面的某一個切面，並使之飄忽而曖昧，在似與不似之間，具體而又模糊之邊際，我的情感最能停駐在其間。

## (二) 形態

我試圖以微觀且具體而微的形態，藉由對花卉的感動來闡述自己的心境，之所以採取模糊焦距的方式是取自李希特的手法，但因重點是在花卉、蔬果的蒂心地帶，也就是脈絡較複雜而又有結子的關鍵處，以致畫面中既有和緩的色面又暗藏線性的紋理，還有突出的色點，這使我的畫不同於歐姬芙、帕洛克等較為均質的形態表現。

## (三) 筆觸

創作初期我喜歡以點筆打暈染的方式處理色面，讓柔和的色彩中暗藏著微弱的筆觸，使畫面有較豐富的層次，之後灰色時期嘗試以大排刷處理帶有速度感的筆觸，此種大筆意的揮灑，在來回往復之中可以獲得情感的淋漓盡出！附圖(3-5, 3-6, 3-7, 3-8)，都是以這樣的筆觸來表達我心中一直嚮往的大氣、大開、大闔、…，乃至於我追求的至高境界—大象無形。

## (四) 色彩

我喜歡以單純的心來照見世界，所以使用的顏色多以單一色彩的多層色階來表現，盡量使色彩純化、淨化，而變化是不可免的，但我只在限定的層次中變化，使之能既豐富而又純淨。而「灰色繪畫」時期，想要描繪的是心情的晦澀、低調，並營造色彩外的自我冥想。雖然以灰色為主調，其與之相映的黑和白仍有極為豐富的變化，使此灰色繪畫不致於單調乏味，反而因為低度的多層次變化，使之更具意在言外的濃濃詩意。

## 二、內容

選擇花卉、蔬果為主題來抒發感情的方式，是爲了以物寄情，雖是象

徵主義慣常使用的手法，但我顯然意不在此，我所寄情的核心其實是造形的本體，亦即色面的質感和氛圍而已。我選用的顏色由前半段的鮮艷漸趨後半段的溫潤，無不刻意顯現色彩乾淨的質感，其中無一筆紛雜，無一色錯亂，畫質清純猶如我的人生追求一般，力求簡單乾淨、不含雜質。

我喜歡使用單一色彩的深淺變化，也是在簡單明快的原則下開展，而這種簡單並非缺少什麼，而是寓豐富於單純中，所以才會在同色調裡尋找不同色階的魅力，並使之帶有夢幻的氛圍，這也是我一生不斷追求夢想的人生態度所致，雖然不夠清晰，不夠明確，但在朦朧，甚至懵懂之際率性直為就是我的個人風格，帶著一點傻勁也帶著一股浪漫的詩性，此可視為浪漫主義精神吧！

## 第四章 創作的座標

### 第一節 從抽象傳統出發

現代繪畫，有一個十分明確的指向，就是對西方的造型傳統、學院式傳統的反叛，追求個人價值的肯定，體驗個人選擇自由的歡愉，在反叛這個傳統的同時，首當其衝的就是要反叛三度空間的造型體系，於是就開始解構形體並趨向於平面化。這個過程是從印象派開始，強調藝術純粹的審美特性，但是這種形式也不是完全的抽象，只能說是走向抽象主義的一個過渡。源於對抽象藝術的熱愛，我的作品主題也漸漸簡化解體，藉由形體的解放抽離，緩緩步入無形之形的抽象境界！

然而，純粹的抽象繪畫畢竟已經是美術史的一部分，它在二十世紀中葉已完成了它的歷史任務，尤其在「色面繪畫」和「極限主義」之後，在「支架一張面」風格之後，也就是在七〇年代後，已無定於一尊的抽象主流風格雄霸藝境，代之而起的是新表現、超前衛、新意象乃至壞畫、俗畫等以具體且鮮明的形象為母題的創作，由於抽象藝術的擴延和消散，遂被指為它已成為明日黃花，留下的只是「餘韻」而已。

抽象藝術真的凋零了嗎？從前衛藝術理論或大型國際雙年展看來確是如此(至少比不上五、六〇年代唯我獨尊的氣勢)，但藝術創作的目的並不在於追逐新潮，而是個人藝術生命的証悟，對我來說，即令已經成為過往的歷史，仍然有無盡的新意，只要它能打動我心深處，它就永遠能推陳出新。從這個角度來看，中國文人美學有著與時並進的鮮活生命力。

大陸實驗水墨就從這裡找到了出路。以李華生為例，他以抽象的“線格子”織成一幅幅欲辯卻忘言的大網，那看似無物的格子線裡頭其實有欲說還羞的深沉

感受。

我仍然堅持對抽象的熱愛，並在生命的偶然處找尋契機，一花一草裡亦有值得情繫之所在，也就是在具體生物中可微觀無盡的抽象意韻，而在抽象的形式裡也可暗藏具體的情感，明乎此，則抽象即具象，具象亦抽象，就像心經所言「色不異空，空不異色，色即是空，空即是色」，這兩千多年前的經典永遠有新意，對我來說，抽象傳統亦如是，值得我持續探索，並由此展開我的藝術道路。

## 第二節 尋找當代性造形

### 一、創造性的藝術語言

夏爾·波特萊爾(Charles Baudelaire 1821—1861)，法國十九世紀最著名的現代派詩人，象徵派詩歌的先驅，他在 1863 年將現代性描述為一種瞬間的、短暫的、偶然的東西，也就是社會在快速發展的過程中，給人留下的片斷的、零碎的、瞬間的印象；我選擇的主題「花卉」同樣也擁有此特性。

雖然我從美國藝術家歐姬芙的畫作為發想，但花卉的確是自身生活經驗的感懷，而且花是全球性共通的語言，處處可見花的蹤影，微觀之後，花的差異性減低，傾向形簡而意賅，此所以為何卓別林、豆豆先生、……沒有具體「語言」的喜劇反而最能引起共鳴。

花與蔬果，一直是藝術創作所共同喜愛的主題，它不會有過時與否的困境，也不會有變與不變的匱乏，喬治·莫蘭迪(Giorgio Morandi 1890-1964) 生於義大利波洛尼亞，是義大利著名的版畫家、油畫家。一輩子可以只畫廚房中那些瓶瓶罐罐，既無困境也不匱乏，這給了我很大的啓示，「重要的不是畫什麼，重要的是怎麼畫」，這句話很簡單但卻很難達到，因為獨特的表現手法難覓，創造性的藝術語言乃大師所獨有，我的創作資歷短，質量仍待加

強，但我知道站在巨人的肩膀上才望得遠，吸取大師的養分才能開出花朵，就算是被評為「像歐姬芙、李希特」也只是一時的，消化再轉化，有別於大師的風格，自然會幻化而出。從我 2007 到 2008 年幾幅以花果切面為主題的作品中，當可見我在「創造性的藝術語言」中的進展。

## 二、獨特的文化氛圍

台灣文化的紛雜與多彩，呈現一種雜亂現象，當代時下流行的創作，常常爭奇鬥豔、腥羶不忌，而我希望尋得自己的一方淨土，所以不是順承式的反應時代，畫那些流行的議題或卡漫式的風格。我希望能省思式的反應時代，畫出離開煩囂而能清心澄懷的「桃花源」。如同很多人開始離開大台北區遠赴鄉間，尋找有機農場去享受農耕之樂，我更希望能找尋台灣當下藝術國度的有機農場，開墾出一片藝術淨土。

〈東海意象〉，就是我企圖塑造的「獨特的文化氛圍」，所以我把路斯易教堂原本曲摺的複式外牆給簡化了，只簡單的畫成如紀念碑般的光柱體，原本在週邊的草地、樹林、階梯、門窗、…，也被我隱沒在一片暗影中，東海意象就在這晦暗的大地上閃耀著光輝，在曖曖內含光的色調裡透出溫潤的意韻，它似東海教堂而不是，它有我意圖「得意忘象」的追求，也算是我藝術道路中一座豐碑，指引我繼續向前行。

附圖（4）

鍾經新創作



東海意象 油彩畫布 68 x 91 cm  
2007 年

## 結語

花藝教授時期的我，在人生階段是一個儲備時期，踏入油畫學習已逾五年的我，在創作階段仍屬於先行期，到了經營畫廊的我，算是人生的一個大迴旋，因接觸更寬廣的視野，碰觸到更深刻的作品，在「無形」之中迴盪著更為「有機」的生命力，希望經由此機緣，為創作憑添更大的能量。

此刻的我，藉著不斷的創作與持續吸收新知，並常保一顆赤子之心，得以去迎戰大環境的不利，勇於挑戰不可能的極限，這是我人生的座右銘，也是支撐我不斷往前的力量，人生立定大目標之後，就要排除萬難、勇往直前，發揮自己的優勢。

我視經營畫廊和創作為我藝術志業的雙翼，它們可以相輔相成，即使現在因畫廊業務繁忙而較少於繪畫，但我知道在畫廊裡得到的將更有助於我的繪畫創作，而我經由創作上的探索，也將使我的畫廊水平能提升到更高的層次。因此，創作與畫廊之於我漫長的藝術之途，將是重要的一個兩線並行的階段，就創作而言，亦將是向上提升的必經之途。

〔參考文獻〕

參考書目

中文專書

1. 王福生編著，《黑格爾論藝術》，〔吉林美術出版社 2007〕
2. 史作檉著，《水墨十講：哲學觀畫》，〔書林出版有限公司 2008〕
3. 田忠鋒著，《薩特論藝術》，〔吉林美術出版社 2007〕
4. 成寒著，《花・骨頭・泥磚屋—走進歐姬芙畫裡的世界》，〔時報文化 2007〕
5. 何政廣主編，《美國滴彩畫大師 帕洛克—世界名畫家全集》，〔藝術家出版社 2001〕
6. 何政廣主編，《沙漠中的花朵 歐姬芙—世界名畫家全集》，〔藝術家出版社 1999〕
7. 李曉林著，《審美主義：從尼采到福柯》，〔社會科學文獻出版社 2005〕
8. 倪再沁著，《水墨畫講：文人水墨與當代水墨的世紀之辯》，〔典藏藝術家庭股份有限公司 2005〕
9. 殷双喜主編，《張羽：一位當代藝術家的個案研究 (1984-2008)》，〔湖南：湖南美術出版社 2008〕
10. 曹俊峰著，《康德美學導論》，〔水牛出版社 2003〕
11. 郭繼生著，《藝術史與藝術批評》，〔書林出版有限公司 1990〕
12. 黃克劍著，《美：眺望虛無之真際——一種對德國古典美學的讀解》，〔福建教育出版社 2004〕
13. 趙元蔚著，《王爾德論藝術》，〔吉林美術出版社 2007〕
14. 劉成紀著，《物象美學：自然的再發現》，〔鄭州大學出版社 2002〕
15. 劉李編著，《尼采論藝術》，〔吉林美術出版社 2007〕
16. 潘東波編著，《20世紀美術全覽》，〔相對論出版社 2002〕
17. 鞠惠冰著，《布勒東論藝術》，〔吉林美術出版社 2007〕

## 中文翻譯書

1. Chipp, Herschel B.編著,余珊珊譯,《現代藝術理論 II》,〔遠流出版社 2004〕
2. Hudson, Suzanne& Noonan-Morrissey, Nancy. , 潘耀昌等譯,《如何撰寫藝術類文章》,〔上海:上海人民美術出版社 2004〕
3. Lynton, Norbert 著,楊松鋒譯,《現代藝術的故事》,〔聯經出版事業股份有限公司 2003〕
4. Maquet, Jacques , 武珊珊等譯,《美感經驗:一位人類學者眼中的視覺藝術》,〔雄獅圖書股份有限公司 2003〕
5. Wolfflin, Heinrich. , 曾雅雲譯,《藝術史的原則》,〔雄獅圖書股份有限公司 2005〕

## 期刊

1. 易英,〈當代中國抽象藝術的發展〉,《WORLDART 世界藝術》,〔世界文化藝術出版社 2008,6月〕
2. 高千惠,〈在精神的彼岸—戰後「抽象藝術在台灣」的美學溯源〉,《WORLDART 世界藝術》,〔世界文化藝術出版社 2008,6月〕
3. 高名潞,〈中國有抽象主義嗎?—是“意派”,而不是抽象〉,《國家美術》,〔上海美術電影製片廠 2008,8月〕
4. 盛葳,〈抽象藝術與藝術史邏輯〉,《WORLDART 世界藝術》,〔世界文化藝術出版社 2008,6月〕
5. 陸蓉之,〈抽象台灣〉,《WORLDART 世界藝術》,〔世界文化藝術出版社 2008,6月〕

附圖(1-1)

喬琪·歐姬芙



蘋果家族Ⅲ 1921年 歐姬芙基金會藏

鍾經新習作



蘋果家族Ⅲ 油彩畫布 53 x 45.5 cm 2005年

附圖(1-2)

喬琪·歐姬芙



粉紅背景的兩朵海芋 油彩畫布 101.6x76.2cm  
1928年 美國費城美術館藏

鍾經新模作



凝 油彩畫布 116.5 x 72.5 cm 2005年

附圖（1-3）

鍾經新創作



朦朧之間 油彩畫布 61 x 72.5 cm 2005 年

附圖(1-4)

喬琪·歐姬芙



黃色仙人掌花 油彩畫布 76x105cm 1929年  
德州佛特沃斯藝術中心藏

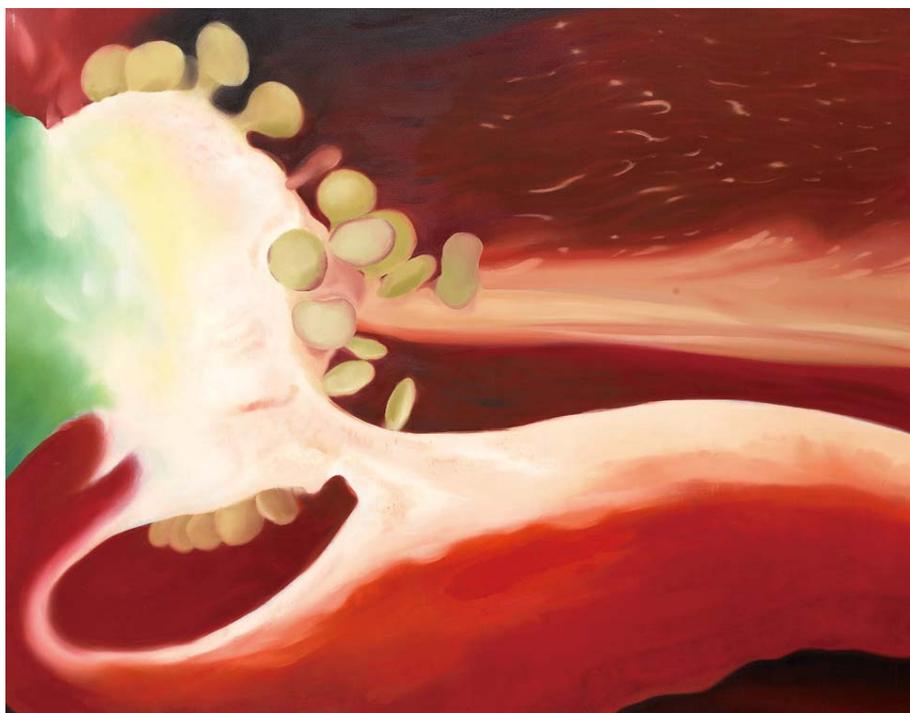
鍾經新創作



盼 油彩畫布 116.5 x 91.5 cm 2007年

附圖（1-5）

鍾經新創作



流 油彩畫布 116.5 x 91.5 cm 2006 年

附圖（1-6）

鍾經新創作



暈 油彩畫布 91 x 72.5 cm 2006 年

附圖 (1-7)

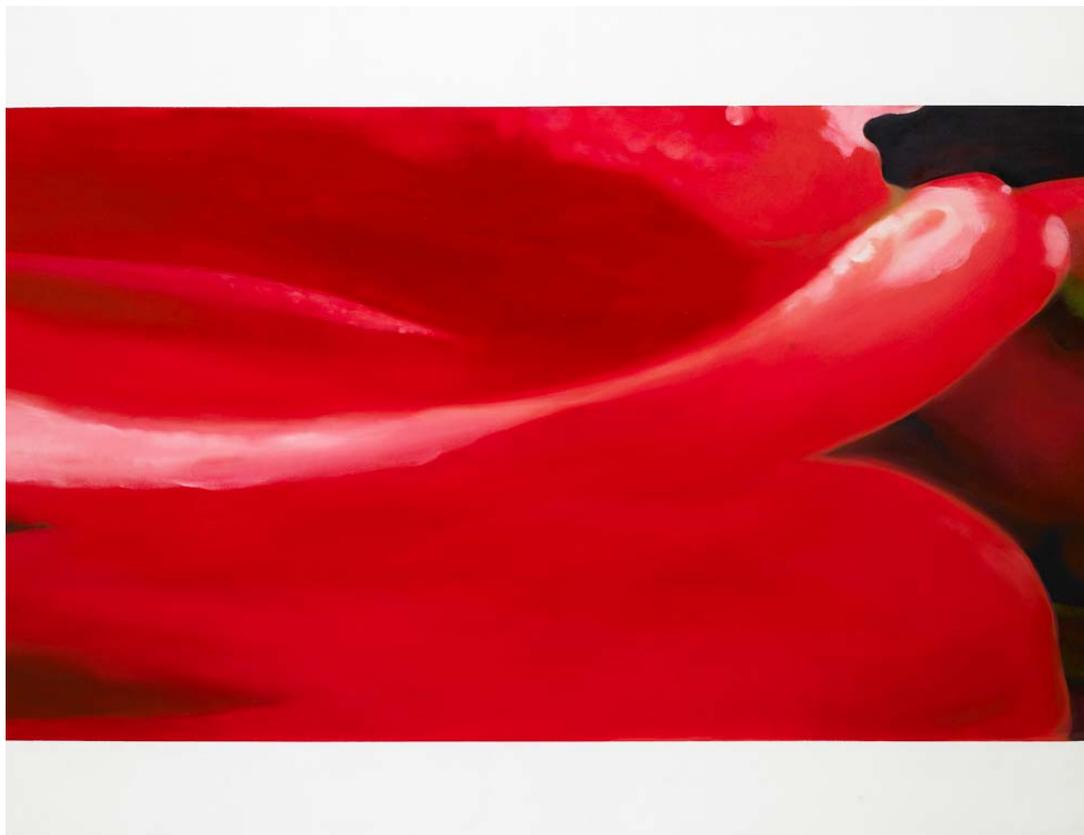
鍾經新創作



想望 油彩畫布 115 x 162 cm 2007 年

附圖（1-8）

鍾經新創作



淳 油彩畫布 145 x 112 cm 2007 年  
觀景窗構圖

附圖（1-9）

鍾經新創作



單 油彩畫布 145 x 112 cm 2008 年

附圖（2）

鍾經新創作



訴 油彩畫布 116.5 x 72.5 cm 2006 年

鍾經新創作



交錯 油彩畫布 72.5 x 60.5cm 2006 年

附圖 (3-1)

鍾經新創作



心影 油彩畫布 112 x 162 cm 2008 年

附圖 (3-2)

鍾經新創作



愕 油彩畫布 112 x 162 cm 2008 年

附圖 (3-3)

鍾經新創作



糾纏 油彩畫布 162 x 130.5 cm 2008 年

附圖 (3-4)

鍾經新創作



錯身 油彩畫布 162 x 130.5 cm 2008 年

附圖（4）

鍾經新創作



東海意象 油彩畫布 68 x 91 cm 2007 年