

東海大學美術學系在職專班碩士學位



創作論述

形體之外—自凝態

Beyond Body — Self Solidity

指導教授：黃海雲 教授

研究生：林桂蘭 撰

中華民國 102 年 1 月

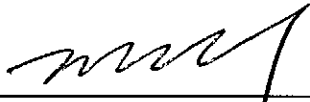
# 東海大學美術系 碩士在職專班

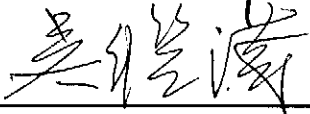
林桂蘭 君所撰碩士論文：

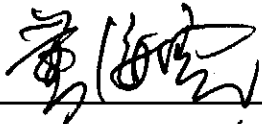
「形體之外-自凝態」

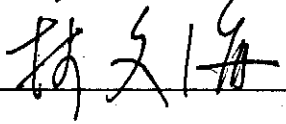
業經本委員會審議通過-----

碩士論文口試委員會

 (林宏璋)

 (吳正義)

指導教授  (黃海雲)

系主任  (林文海)

中華民國 101 年 1 月 5 日

## 謝詞

時光飛逝如梭，依然不捨得離開可為學生的身份，在職場擁有一片天時，重返校園，只為想搞明白何為”藝術”？明白了嗎？明白了，那是只能漸漸才能明白的，明白了，下一刻又不明白的東西、需要不斷體會、沒有一個準的答案，那就是藝術的魅力所在吧！當個學生是我的幸福，有課的時候是我最開心的時刻，沒有一次不認真聽講，非常謝謝東海大學的師長們給我一個位置，讓我開心的去那上課。

本論文能順利完成，衷心感謝我的指導教授黃海雲恩師，耐心指導與鼓勵，還有口試老師林宏璋教授所教授關於精神分析相關的學問，讓我找到了可以論述我作品的理論架構，同時要感謝吳繼濤副教授在論文口試時的提問，讓我更能以清晰的論點去談論我的作品。另外，特別感謝我於研究所修習時期，下修大學部課程時所遇到的良師林文海教授、許莉青老師及邱建銘老師的教導，使我對繪畫有了進一步的感受。而我的同學們，在上課期間給了我許多溫暖，非常感謝這些良師益友們，那才能使我順利完成此一份論文。

最後，要謝謝我的好先生葉瑞堯，對我像女兒般又養我又寵我，在我就讀期間給予的最大寬容、支持與鼓勵，還有，我的兩個兒子瑋霖、瑋軒，沒有讓我操心。

總之，衷心的感謝您們，有你們真好！

## 摘要

社會形態與文化風貌必然隨時代的變遷而產生不同的生活方式，身處於廿一世紀藝術思潮中，面對這早已被破除界限的藝術，該如何使用這語言，則是我在創作過程中不斷思考的問題，為弱化作品的表現強度，而取「表達」一詞形構我創作語言的思考邏輯。

女人是我創作的主軸，也是我較能去談的，因為在生活經驗中，我可以藉由自我觀照，來表達某一個維度的女性思維，創作的人物雖不是來自於視覺上的參考物形象，但卻存在著一個「本」，來自於我或是她者。我的作品多呈現出微弱的表達形式，因而讓「觀念」得以置入，「觀念」則成了豐富了我作品上的薄弱狀態，我的創作內容總存在著思維，也存在一種對媒材重新看待的內省，我以「素描」的素色形式，來表達一種純粹的姿態，並以古典繪畫中，在底色加白的階段來表現我在畫面上的對繪畫質感的追求，我停留在一種中間過程的完成階段，那是一種未上色前的飽滿，是尚未被色彩包裝過的狀態，那能讓我感到一種非視覺的真實存在。

創作論述題目為「形體之外—自凝態」，來自於紀傑克 (Slavoj Žižek) 著作的「傾斜觀看」一書中提及的「小幻物」(the objet a) 概念，闡述一種藉由虛構而產生了內在虛幻空間的真實，類似為一種語境所表達出來的無聲勝有聲之勢，我藉由這虛構性為概念，在繪畫創作上，其過程即為我的創作形式亦為我創作的內容，追求的是在繪畫過程中，有意識與無意識間的模糊意識所構築而成的畫面，存在著虛實，那就是我所探求的哲理「形體之外」，而「自凝態」則在闡述油畫顏料、油在畫面上繪畫行為所呈現出的狀態關係。

本創作論述第一章將創作理念、藝術史脈絡尋索，自我剖析影響創作思想的結構

與內容。第二章則以另一角度，著重於對「裸·形式」的探討，藉由這層面來剖析對女性與藝術間的輕描淡寫關係。第三章將創作作品中女人的凝態，與社會狀態關係對作品進一步的剖析，並闡述如何以顏料的堆疊手法而將時間、空間凝聚成爲藝術創作的經驗，達到「形外到形內」的書寫狀態，傳達某一維度的女人主體意識。第四章將闡述「妳我她·者」系列的創作維度，對於一個「以是妳不是妳、是我不是我、是她不是她，又好像是妳、又像是我、又像是她」的概念加以闡述，以這樣無定形的女性形象來詮釋在這時代所產生的普遍行爲，藉以產生「她者」的概念，以更深切的女性觀察，來論述「形體之外—自凝態」的藝術構成。

## ABSTRACT

The social status and cultural appearance change with time and produce various living styles. Living in the artistic trend of the 21<sup>st</sup> century, facing this already borderless artistic world, how to use the new language of art to express my language in art creation with thinking logic, has been continuously challenging my thought on how to make room for more contents by reducing the strength of the background colors and structure.

Woman is the main axis of my creation, which is also what I can talk more, because in real life, I can utilize my self-observation, to express woman's thinking in certain direction or dimension. Although the human figures created in my art works did not come from visual subjects in reference, but they all have a "base", came from mine or hers. Due to most of my art works are presented in modest manner, therefore "concept" can merge in smoothly. "Concept" enriches my art works' modest appearance. In my art works, there are always some philosophical thinking in their contents, and also new ways to review the media from inside. I like to use "plain sketch" with simple and plain colors to present a pure gesture, and use the stage in classical paintings that adding white color to the base colors to reveal the sense of reality in my paintings. I let my art works to stay at a middle stage of its completion, which is a stage full of growing energy before put on strong make-up to package it. It's like a young and fresh life before its saturation and exhaustion, that gives me a feeling of non-visual yet real existence.

The title of this paper , *Beyond Body -- Self Solidity*, came from the concept of "the object a" in Slavoj Zizek's *Looking Awry*, 2006. In this book, Zizek described a reality built in inner imaginary space. This concept is similar to the gesture of well designed silence can be more musical than sound without passion. I utilize this imaginary property

as a concept in painting creativity to create the structure which is also the content. In this painting process, what I pursue is the picture build on the blurry region between the consciousness and unconsciousness, there exist both the real and the imaginary, which is my exploration of the philosophical concept of ‘Beyond Body’ while the ‘Self Solidity’ is realized on canvas through the relation of oil painting colors and reflection of light by oil.

In this paper, the first chapter described what are my ideas regarding art creation , how I had explored the thread of thoughts in art history , and why self-analysis can affect the structure and content in art creation. In the second chapter, I took another angle to focus on the exploration of the ‘Nakedness – Form’, and through that layer to expose and analyze the delicate relationship between female and art. The third chapter goes further to analyze woman’s solidity and its relation with social status, and describe the experience about using the technique of accumulating layers of colors to solidify Time and Space into artworks. By doing so, a state of writing that covers both the outside and the inside of the body, and delivers woman’s subjective feeling in certain direction or dimension. The fourth chapter will describe the triple relation of a woman’s dialogue and interaction between ‘You-I-She’, in that series of creative dimension, build up artworks with another layer of ‘Beyond Body – Self Solidity’.

# 目次

摘要.....	I
目次.....	V
圖次.....	VI
第一章 緒論 .....	1
第一節 創作動機與目的.....	1
第二節 研究範圍與方法.....	3
第二章 裸之形式.....	4
第一節 輕描淡寫.....	4
第二節 色域書寫.....	10
第三章 小幻物之凝態.....	18
第一節 陰性書寫 .....	18
第二節 消失的界限 .....	26
第四章 「妳我・她者」.....	30
第一節 角色扮演 .....	30
第二節 拼貼自我 .....	38
第五章 結論 .....	44
參考文獻.....	45



## 圖次

圖 1 〈卡卡〉, 第二章.....	5
圖 2 〈霧化〉.....	8
圖 3 〈無題 no.1〉.....	11
圖 4 〈水霧女色〉.....	12
圖 5 〈聖母 Madonna〉.....	13
圖 6 〈金黃女色〉.....	15
圖 7 〈抽象女色〉.....	17
圖 8 〈白色凝態#1〉, 第三章.....	22
圖 9 〈白色凝態#2〉.....	24
圖 10 〈白色凝態#2〉局部.....	25
圖 11 〈白色凝態#3〉.....	26
圖 12 〈白色凝態#4〉.....	28
圖 13 〈既有的 Given〉.....	29
圖 14 〈無題#25 跨頁〉, 第四章.....	32
圖 15 〈白色凝態#5〉.....	33
圖 16 〈瑪麗蓮·夢露〉.....	34
圖 17 〈她者—瑪麗蓮·夢露〉.....	35
圖 18 〈風·襲〉.....	37
圖 19 〈我的 FACEBOOK〉.....	39
圖 20 〈迷·漾〉.....	41
圖 21 〈存·歿〉.....	42
圖 22 〈事業線〉.....	43

# 第一章 緒論

## 第一節 創作動機與目的

38歲才開始在藝術領域學習的我，藝術家的身份認同是我創作的目標，記得有一回，在上精神分析學的課程下課時，老師隨口問我畢業時要做什麼？我回答：要做藝術家。老師笑了，他說，這回答很有意思，妳現在不是藝術家嗎？這難道不就是這課程所提的鏡像階段理論，身分是需要經過某種的同化而取得認同，而在同化過程中，我們由本我變成了自我甚而是超我的境界，對藝術的追求，其創作的動機應當是追求藝術家身份的認同，就如同在職場上，那份身份認同下的成就感。

面對藝術創作時，我所抱持的態度則來自於一股創新的動能，探尋女性內心深處的語言，在無中找「無」的一種使命，那可激起生命的能量，是屬於無法言說的「無」，我視為是一種極限，在視覺的呈現上，則是引導觀者產生「她」者的視點，無線索依循的空缺感，多處於一種記憶中的迷濛影像概念呈現，我認為唯有這樣的形式，無形的能量才能現形，就像慾望一樣。

這時代，是一個創作媒材與表現形式處於自由狀態的時代，「觀念」在藝術表現層次上，我認為是一種需要存在的因素，也是我亟予在創作上，可藉由針對女性大眾文化現象的觀察，而提昇被大眾文化所輕忽的非流行文化，正視身處於多元角色下的女性某一維度的內心狀態提出討論，因而面對藝術探討時，我針對的是我所經歷過的、或是我對其他女性行為的關注後，所理解的女性內心狀態。

在歷史軸線上可以被歷史記名的大師，我們知道他們都做了同樣的事，即是改變一種觀看與被觀看的形式，關注的是藝術可展現的價值，隨著時間、空間的變遷，欲探討的問題也隨之而異，而成爲那時代的偉大藝術家。在我的創作上，我也自我期許

像個偉大的藝術家，所談論的在這時代下的真實，而非形式上的實記或想像。對「藝術家」的定義，我較傾向於如杜象般的思維，對藝術家的概念：“反藝術家 (anti-artist) 也還是藝術家，非藝術家 (an-artist) 應該是一個比較好的字眼…，非藝術家的意思就是不是藝術家，就是杜象的概念，他不介意做一個非藝術家。”<sup>1</sup> 這，「是」藝術家成了我的創作動機，而，「非」藝術家就成了我追求的創作目的了。



---

<sup>1</sup>李長俊 (2008 年 8 月 13 日)。杜象作品中文翻釋 (五·完結篇)。上網日期：2011 年 2 月 7 日。網址：<http://tosilee.blogspot.com/2008/08/blog-post13.html>。

## 第二節 研究範圍與方法

本論文的研究範圍以2008~2011年期間，所創作的作品為範圍。以後期「形體之外—自凝態」為論文主題，以女人為主體，探求在處於多重壓力的社會形態中，女性某一維度的內心狀態為探討主軸，不拘泥於具象或非具象的形式，也不局限於單一的風格。關注於這女強人的文化時代，女人身處於病態美感的壓抑、被制約下的脆弱而敏感的內心，則為我創作的思想泉源，在媒材選擇與表現形式上採取自由態度，藉由女性的形態，持續對身處的時代之女性進行探討並提出另一種觀看的角度，試圖打破既有的認知局限，進而探求其真實的存在。

「形體之外—自凝態」的構思來自於精神分析學理上「小幻物the object a」與「她者 a」的理論概念為主架構，並由比利時的民俗學家阿諾·范·季內(Arnold van Gennep)所提出，而由透納(Victor Turner)在他的文化人類學著述中發展的「識闖性」(liminality 是一個和儀式相關的術語)以此一概念，探討「外在或穿透或介於正規、日常生活中的取、予過程中的文化和社會狀態」<sup>2</sup>，這也就是當我在創作時，我所強調的創作過程中，需要我的存在，我所描繪的是我所經驗過，但不一定可以成形的狀態，在我的創作論述字裡行間，我也將穿插在學習過程中曾經閱讀的知識，以做為創作過程的對照與思辨。

---

<sup>2</sup> Carol Duncan 著。《文明化的儀式》。王雅各譯。台北市：遠流，1998。

## 第二章 裸之形式

藝術語言有其專屬的視覺語彙，藉由「色彩」、「線條」、「形狀」、「形態」、「空間」和「質感」等要素的運用將其組合呈現，在我初期作品中，較多形式的構成要素置入繪畫思考中，中期的作品則逐漸傾向找尋一種內構的裸體姿態，僅擇取「形態」、「質感」、「色彩」等為其構成元素，後期的作品則更回歸到一種純淨的狀態，傾向於形體之外的心靈訴說，以一種素描的質感與堆疊式的筆調輕微的色光來創造一種語境，讓視覺的感官能力降低，而得以讓觀者啟動內心裡的能量，也是一種在網路訊息溝通上所出現的狀態，雖是片段的；但卻可以完整意會的表達。

### 第一節 輕描淡寫

裸像對我來說，並不僅僅為了表現人體，而是人體所散發出的某一個觸媒，可以讓人感受到一種微溫與餘韻的狀態。裸像在二十世紀表現上有了重大的突破，他們放棄感覺而強調觀念，其中以馬諦斯的〈藍色裸女〉及畢卡索〈亞維農的少女〉為開端，藝術家馬諦斯以裸像本身為創作意圖，表現出一種與眾不同的形態，其作品的革命在於技法而非構思上，他筆下的裸體人物，一改以往光潤、舒緩及纖細的標準，而是由激烈的形式過渡、簡鍊的線條所構成。<sup>3</sup>

圖 1〈卡卡〉是一種拼貼式的想像，人物的姿態來自於三個元素的構成，我在課堂上所畫的裸體習作、畢卡索〈夢〉及夏卡爾〈生日〉，由我的習作出發，再詮釋出畢卡索及夏卡爾繪畫的語彙，由他們兩位大師的作品中，我感受到形式外的一股內在詮釋語境，因而讓我試著將不相干的或是不同時空下的物質並置，呈現出完整的拼貼特質，在構成上較傾向於對女性形式的描繪，也象徵著愛情甜蜜如夢般的飄飛狀態。

<sup>3</sup> Kenneth Clark, 吳玫、甯延明譯：《裸藝術》(台北：先覺，2004年)，頁393。

從〈卡卡〉作品局部，可以看到那如飄忽的髮，與畢卡索式的女人畸想狀態，都處於一種在時間上可延續而如夢鏡般的語境。

作品〈卡卡〉相較於後期的作品，在形式上雖較受關注，但依然可見作品還是傾向於內在的心靈對話，長幅型的粗麻布，將人塞滿其中，相對下的這小空間，許多人會直接解讀為是一種被壓抑的空間，因為這尺幅形式會讓人以空間來解讀這畫幅，但恰巧的答案是相反，對女性來說，或許那才是一個「躲、閉」的一個可被肆放的空間，就好像被擁抱般的感覺，那可以讓人有安全感。

在這畫幅中的形式上，除了主體外是沒有多餘的客體在畫中呈現，在自我的經驗裡，「隔絕」於複雜的空間，「置入」於純淨的空間，才得以讓心靈肆放，因而我將這空間詮釋為一個「肆放空間」。而在視覺的詮釋上，我藉由髮、手臂、腿等末端的部份超出畫幅的方式，改變主體位置所在的空間尺度，因其在畫幅外，而產生了無限延伸的可想像空間架構，也可以說是一個不是所見卻存在的幻見空間。



在形式上，我以輕微變形來處理那細微的姿態，讓每一部份的構成，都可單獨的成爲一種象徵，飄忽的髮與背景的關係，如風雲如遠山，即是物質也是背景也是一種狀態；臉部神情五官的形態，構成了可閱讀的表情，綺愛的表情神態獨處著；順著身軀而下的乳房在這是可以單獨成立的元素，像一種有機生物的構成，對女性來說，那是另一個生命體，在整型盛行的今日，看不見的「乳房」與看得見的「五官」都是整型項目的要項，但有別於「五官」的視覺性，「乳房」則多了一種觸覺的美感因素，因而對這生命體的詮釋上，這種可滋長的樣貌隱藏在其中，反而成爲整個畫面最有力量的元素，在視覺的強弱關係上，扮演著點睛的作用；在兩臂之間，藉由身軀的關係呈現斜對角的形式，是放鬆的姿態，而藉由雙手的連結關係得以乎應髮際，形成一個圓狀環繞視點，讓畫面的視點得以流動；而雙臀、腿與畫幅的垂直，扮演著穩定畫面力量的角色；在兩腿間在裙下微露的三角型位置，藉由象徵的意符，轉變成了女性內心不可言說的隱喻。

每一個藝術家都應該有自己一套觀念的組織作為對一切事物的度量。重要的是和自己溝通，經由心靈視覺的幻想與心理潛意識探索，開拓另一個靈性與精神的世界。

4


在藝術創作領域，對人體的描繪一直是我喜愛的表現方式，在人的身上，我較能看到、意識到的是在我們的心靈深處，或許是人擁有我們可以辨識的表情與許多所指的符碼在其中，創作過程中我喜歡使用詮釋的方式，我體會著一種「形容詞」的語境，不定形地、無法被框界的，總是處於某部份的感覺是不可被言說的表達，或許這就是藝術創作與寫作間產生的不同魅力之處。

在藝術創作上，有時我會以詩作的書寫狀態成爲我的創作構思，在學習藝術領域之前，我總是喜歡寫寫新詩，那種不用格律而又可以順著自己語氣書寫的詩句，能夠

---

<sup>4</sup>黃海雲 著（1999）。《從浪漫到新浪漫》。台中：沈維。P99。

形成一種抽象的語境，而在網路世界中的匿名狀態，所書寫的作品，反而得以無負擔的呈現出真實的內心狀態，是不被匡限的書寫空間，也是較能接近真實的自我，就如我在 2006 年時發表的一個詩作：〈縱舞〉

The logo of Tungshu University is a circular seal with a scalloped edge. It features the university's name in Chinese characters '東華大學' at the top and 'TUNGSHU UNIVERSITY' at the bottom. The year '1955' is inscribed at the bottom. In the center, there are three interlocking rings and a cross symbol.

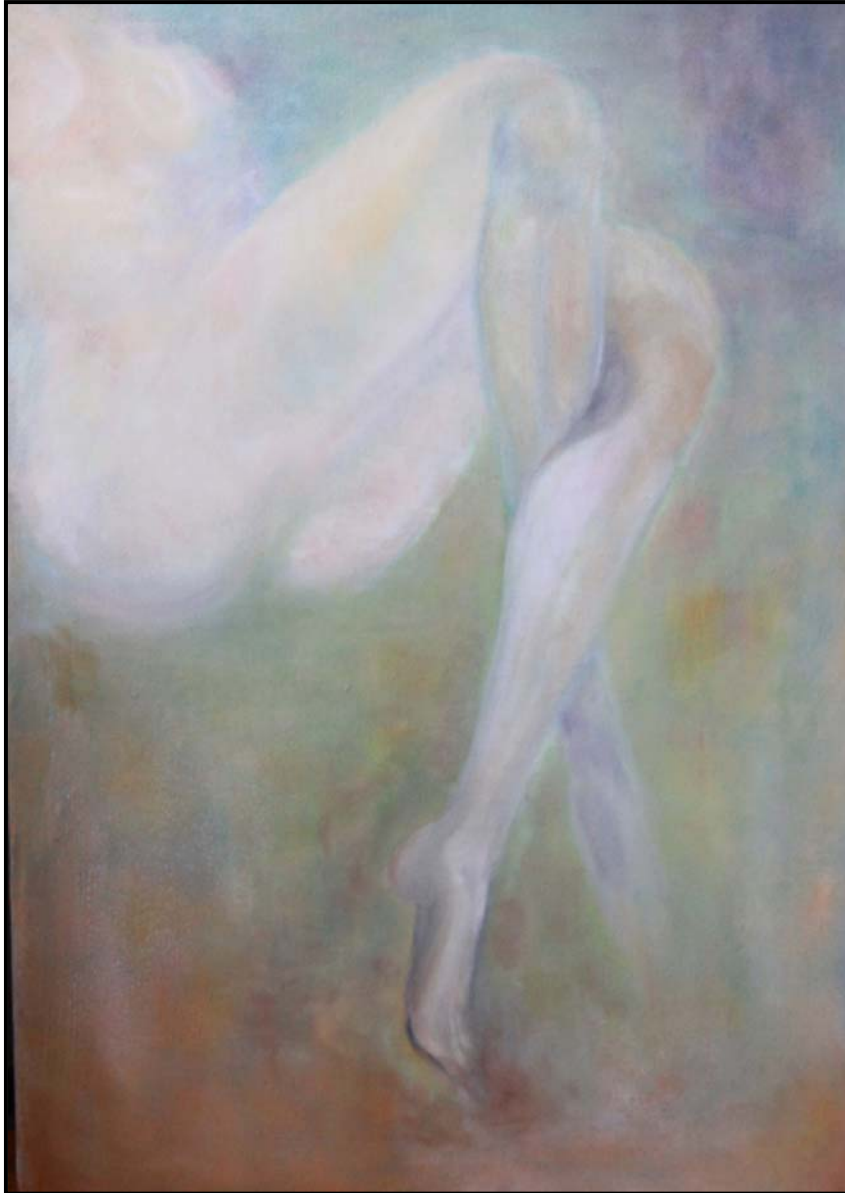
輕飛在袖間  
將空氣中的粒子撥亂  
飛去擾亂你靜穆的心  
書寫雲的手影  
飄忽追趕著旋跳的腳尖 輕輕點點輕輕  
像 鳥兒的飛  
髮色隨著腰線的分野  
在陽光具足下 不停的變  
風的催促 光線終將雕出了 風的線條  
誰的影在穿梭  
溫度早已盤踞在你的風中  
感覺到了嗎  
光都繪出了 那一片片

寫的是舞者與風與光的關係，那時正好在學習太極舞蹈，看似慢與輕的舞蹈，但力量的產生卻產生於慢與輕之停頓瞬間，對於「舞」的感覺就像是光像是風般輕妙，在手的擺動中，讓人想輕問風在那？能否讓風追隨？在舞姿中變了方向，又試圖問著「舞」，能否讓光成曲？在舞姿中亂了那光的線條，那時想著的是，舞的靈魂與風與光的互動，怎麼能這麼的產生了無法由眼看得到的變化呢？是觸覺感染到那風與光的溫柔嗎？

在藝術創作上，詩般的書寫狀態或許就是我不由自主的將其運用其間，圖 2〈霧化〉是一件局部狀態的作品，我並不以完整的人物來表達這作品，這作品像是置入於



一個霧態空間中，頭部與手部並不在畫面上，我覺得在這作品中那是多餘的，就好像詩作一般，可以描述一個局部或是空氣而得以產生表述內心狀態，〈霧化〉這件作品，畫面上的裸體間接的去除了姿態與神情，而趨向於物像化，像是一種鏡頭下的聚焦視點，如二十世紀時愛德華·魏斯頓 Edward Weston 一系列裸體攝影作品，“對女性裸體的詮釋，不再有色情浪漫而只是一個單純的物件。”<sup>5</sup>



---

<sup>5</sup>鄭意萱 著：《攝影藝術名人集》（台北：藝術家，2010年），頁50。

作品〈霧化〉是以稀薄的顏料作顏色的處理，那產生了一種輕飄的形式感，膚色上的色光，像是初醒的晨光灑下的暖陽，在形式上雖是裸體的，但卻沒有裸體引起的色慾在其中，像是對靜物的觀看方式，這很類似我在人體素描時，觀看模特兒作畫時並不會對所描繪的對象產生任何的情愫，而情愫的產生卻來自於「她者」，是生活上有意識的、無意識或潛意識中所產生的經驗。在畫面上的形式構成主要來自於色塊的組成，在膚質上的表現像在陽光下的通透感，雖是以物像化的方式處理畫面，但在霧化的過程中卻存在著對裸體詮釋的靈性世界。

## 第二節 色域書寫

這時期的創作開始試圖以色彩去詮釋女性的體態，也開始探討畫布粗細與畫面呈現的關係，並關注於藝術家古斯塔夫·克林姆Gustav Klimt 與席勒Egon Schiele的作品，他們的作品在歷史軸線上，是被放置在世紀末的象徵主義與頹廢藝術中討論，他們筆下的女性，並不會讓女性覺得難堪，反而能吸引女性的關注與羨慕。

象徵主義摒棄其對事物表面的模寫與瑣碎細節的牽連，而倡言將「事實」轉換為事實內在經驗的象徵，因此事實不再存在，經由心智的轉換，它是一種敏感氣質以其本身方式對世界的反應。<sup>6</sup>

席勒始終在描繪女人的裸體中，以最具誘惑力的線條引出了他的審美經驗、自我性格，以對女人的凝視，他筆下的女性裸體多處於空寂之中，除了生理屬性的顯現，還混雜著某種社會屬性，女性裸體的呈現極像是在私人空間偷窺而來的視點。<sup>7</sup>

克林姆在他的畫布上線條浸潤著性感，在青春鮮豔中，有著一種詭秘的危機與隱憂感，能隱隱的引起女性內心的共鳴。

在創作圖4〈水霧女色〉作品之前，2008年底我去了北京，在藝術環境上給了我很大的衝擊，進去了北京整棟樓層的王府井書店，藝術書籍佔了一整個樓層，在那，我處於劉姥姥的狀態，購得了由北京大學出版，中央美院規劃教材《油畫教學.材料藝術工作室》上下集兩本書，我震驚於大陸學者的研究資源與推動的精神，記錄了對「材料藝術」的紮實研究與實驗發表，影響了我往後對媒材使用的看法，對媒材本身已不再是物質性的看待，而能更確切將媒材本身視為藝術內容的一部份，發現其為物質以外的價值。除此之外，我買了兩本雜誌，《WORLD ART世界藝術》其中專題（七）

<sup>6</sup>黃海雲 著（1999）。《從浪漫到新浪漫》。台中：沈維。P140。

<sup>7</sup>魏尚河 著：《33 位最具影響力的現代藝術家及其作品》（台北：信實文化，2008 年），頁 127。

重返現代。09杭州抽象藝術展及《藝術當代Art Ching》其中專題視點是在談論德國新表現主義與中國當代繪畫，那也關乎當時我預將創作的傾向。

《藝術當代Art Ching》<sup>8</sup>中，何多苓的作品圖3〈無題no.1〉，在畫面上所呈現的具像而抽象語彙形式吸引了我。何多苓曾說：「我或許能找到一種新的秩序與限制，在具象和抽象之間尋求和解，……渴求以一個新的、站得住腳的物質框架。」何多苓的畫面呈現我感覺較傾向於東方式的克林姆般的愛慾，卻存在著作者身處於成都而成構成的詩性，在我的作品圖4〈水霧女色〉，其創作形象來自於這具像而抽象語彙概念，畫面上的主體與背景處於消溶的狀態，在油畫媒材處理上，也試圖採取色與色間自動混色的色彩，以搶眼的髮色與線條，引述出畫面上的曖昧關係。

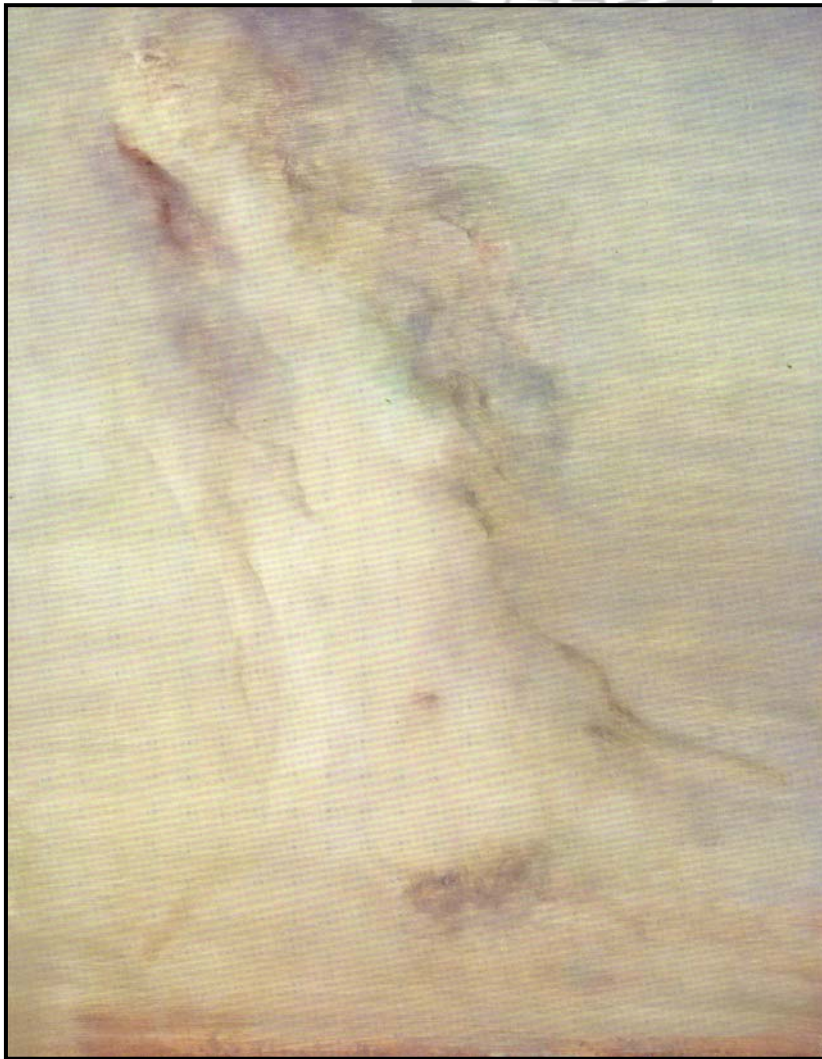


圖3 何多苓〈無題 no.1〉，2008年，布面油畫，100x 80cm。

<sup>8</sup>漆瀾 (2009年1月)。*〈藝術當代 Art Ching〉*。上海書畫，III，頁66。

從圖4〈水霧女色〉作品表達了我所要表現的女人形象，凝視的視點也脫離了”慾”這個角度，那是望向遠處的神情，並不是沉醉。這時期我開始以髮色來作為詮釋女人一個象徵意符，紅色系的髮色，一個黃毛丫頭的、不畏懼他人眼光的、特異獨行的、愛惹人關注的、不屬於高貴的、具有隱喻性格的…。在形式上，這作品所探討的是背景與人的關係，即主體與所處環境（背景）的合一，雖是同空間的兩個物質，但兩個物質藉由形色一致的筆法，形構而成為一個異質同體的主體。

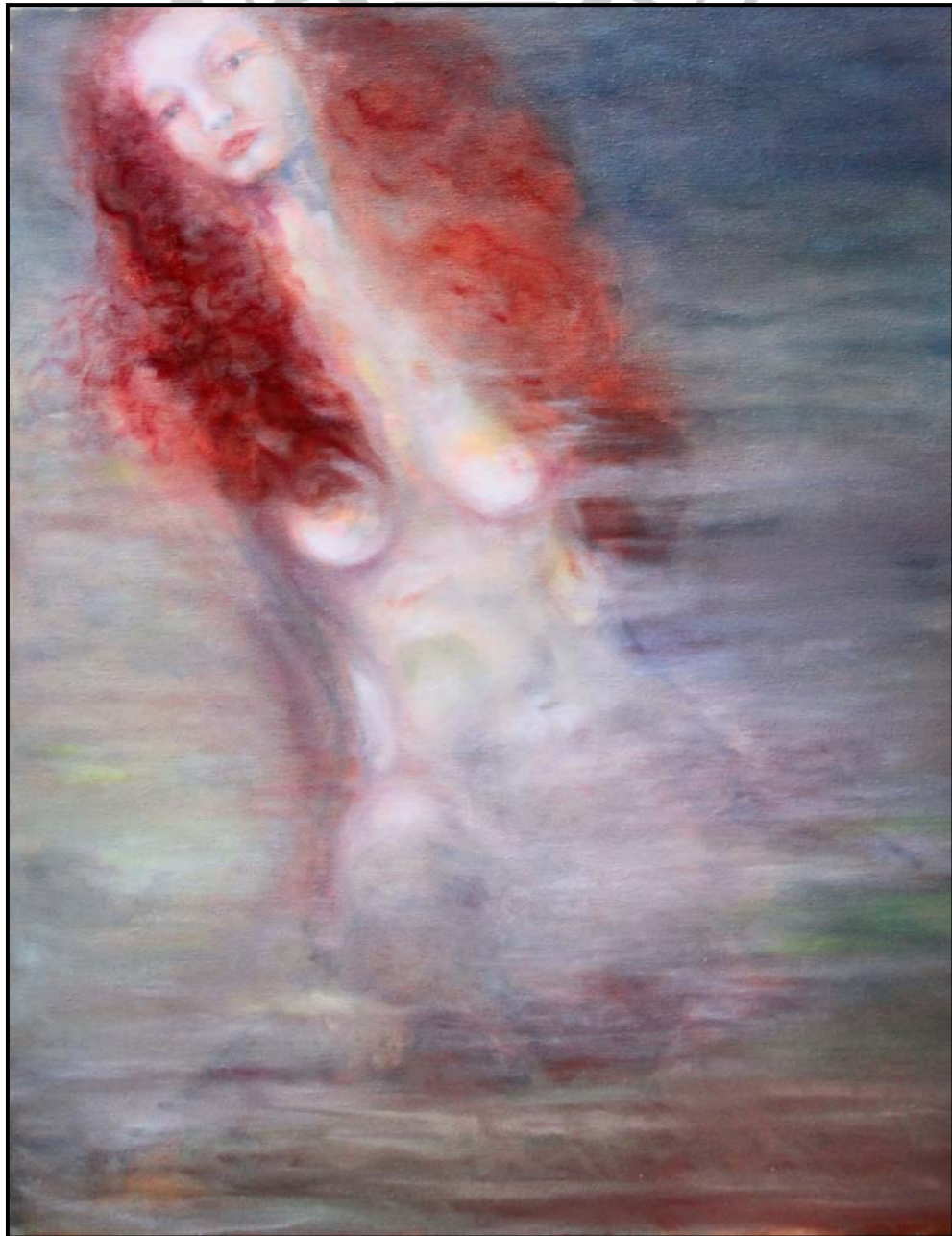


圖 4 林桂蘭〈水霧女色〉，2009年，粗麻布、油畫，100x75cm。

作品〈水霧女色〉消溶的狀態，那種事不關己的表情，是曾在我夢中出現，行走於空寂稻田中的女鬼，處於沒有靈魂的狀態，無生命似的，像是處在某個時空的她者。對於那畫面中，變型的身軀並不會困擾著我的視覺，而下半身突兀的腹部，對觀者較易造成視覺上的不適感，卻反而得以拉長了凝視的時間。

愛德華·孟克 Edvard Munch 曾說：「我要描寫的是那種觸動我心靈之眼的線條和色彩，不是畫我所見到的東西，而是畫我所經歷的東西，我一定要描繪有吸引、有感覺，並在痛苦和愛情中生活的人們。」

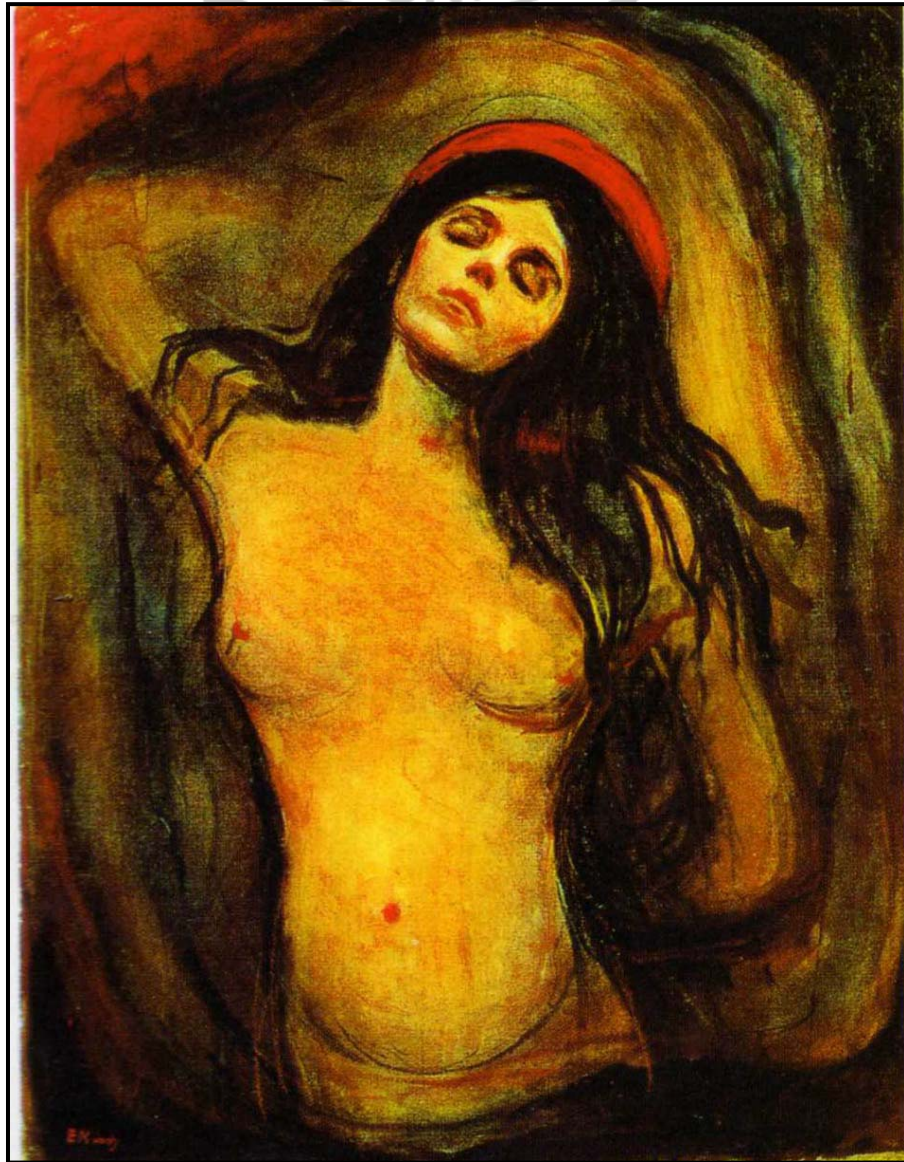


圖 5 孟克〈聖母 Madonna〉，1966 年。油畫，90x68.5cm。

在他的作品中，以個人的經驗、記憶和直覺，總是能觸及人性的普遍觀點。<sup>9</sup>圖5〈聖母Madonna〉在詮釋上，孟克將兩種狀態置入主體，一是崇高的聖母角色，另一是趨向於性愛的語境，在身體姿態上、半閉與深邃的眼睛讓我們感受到女性入迷的、出神的受孕狀態。孟克察覺到女性魅力的所在，女性本身就是能將兩種以上狀態置入主體的靈魂中。

從十九世紀開始，過去的風格不斷重覆出現，回溯與復甦已成為風格本身的一部份，二十世紀許多藝術家不斷從舊有風格上，尋求新的靈感，新的詮釋。<sup>10</sup>

藉由女性身體意象，探討其所處心靈深處，畫面上的構成元素單純化，除了主體外就是氛圍了，這一直是我創作探究的主軸，孟克在詮釋女性的形式上較為含蓄但卻充滿一股神祕的力量。我的作品圖6〈黃金女色〉處於克林姆式的愛慾狀態，擁有一股歡愉的姿態與表情，在背景與主體關係上呈現出一種想像的氛圍，與膚色形成對比的灑落物質，裸體上的通透肌膚染著粉紅色光，主體處於一種沐浴的放鬆姿態，在髮色上依然是我創作女性的象徵符號，紅色系的金黃髮色，強化了在慾望呈現上的隱喻性格。

處於數位影像的環境下，平價的輸出即可獲得高畫質的質感，因而在畫布的選擇上，我藉以粗畫布面的粗糙感來表現繪畫的材料質感，與輸出的精緻度形成差異，使得畫面的呈現上，多一份手感的觸動性。〈黃金女色〉體態較為圓嫩與向下流洩的背景形成強烈的對比，使得觀看的視點更聚焦於女體上。

<sup>9</sup>魏尚河 著：《33 位最具影響力的現代藝術家及其作品》（台北：信實文化，2008 年），頁 115。

<sup>10</sup>黃海雲 著（1999）。《從浪漫到新浪漫》。台中：沈維。P92。

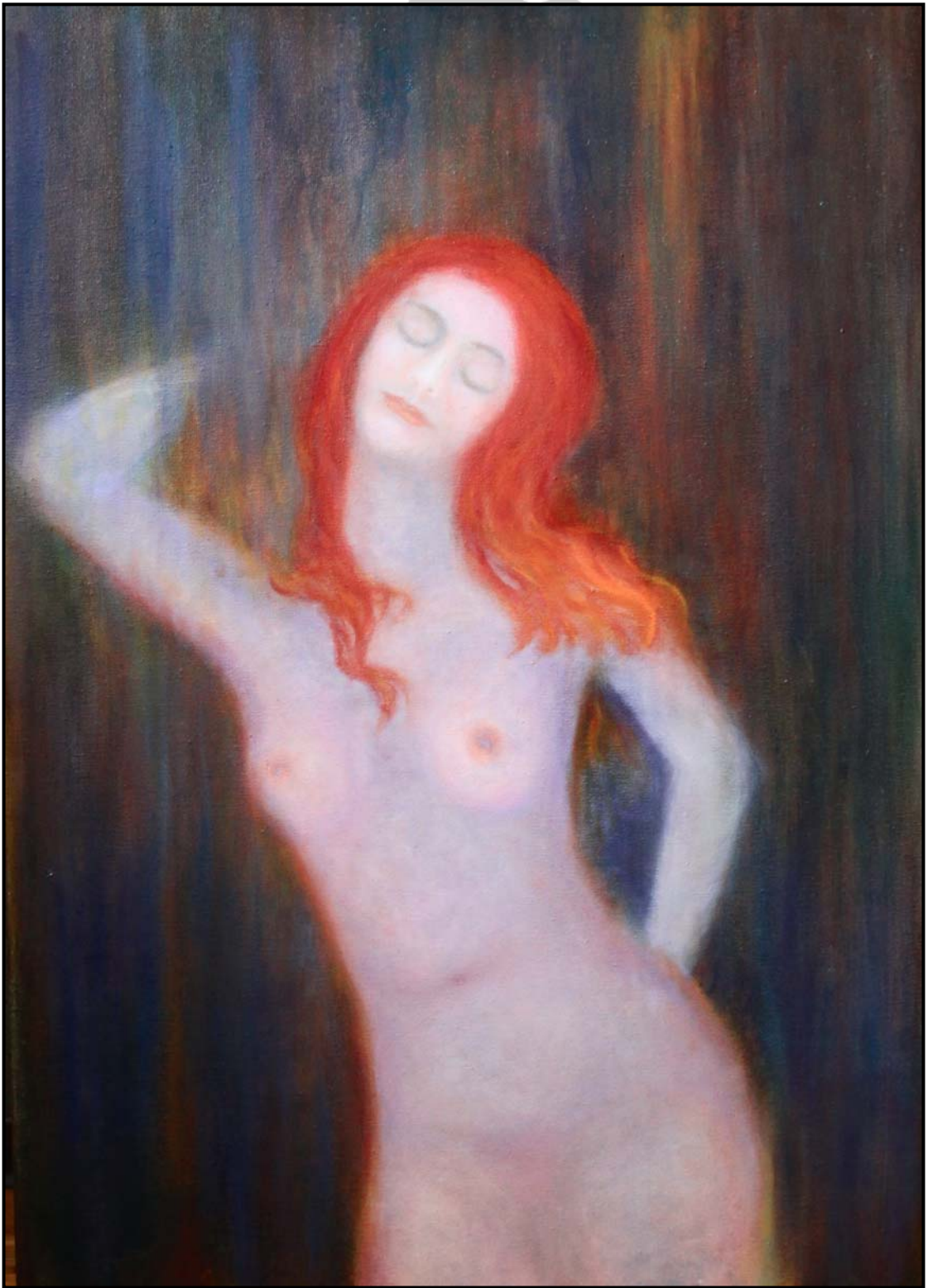


圖 6 林桂蘭〈金黃女色〉，2009年，粗麻布、油畫，100x75cm。



古斯塔夫·克林姆Gustav Klimt克林姆畫作另一特色為畫中主角大部分都是女人，主題則為「愛」、「性」、「生」與「死」的輪迴宿命。克林姆捨棄了傳統的寓言與象徵手法，而使用了更公然表達性慾的新穎表達方式，他的《真相》（*Nuda Verita*，1899）解釋了他更進一步動搖傳統的企圖。毫無掩飾的裸體紅髮女人手握著真理之鏡，上方引用了席勒風格的字體，寫著：「如果你不能以你的成就與藝術滿足所有人，那麼滿足少數人吧，滿足全部便壞。」這句話陪伴著我，在這隨時踩空的藝術路上，鼓勵著我，堅持保有自我性格在這創作上。

作品圖7〈抽象女色〉嘗試將主體置入於一個抽象的場域中，以黑與白來形構空間的關係，橘紅色的塊狀物質暗示著在空間中流動的方向，這些塊狀物質在白霧中被凝著，人體在那團物質中像要被淹沒，又像要初醒般，畫面上的曖昧關係，詮釋了女性的抽象心態。

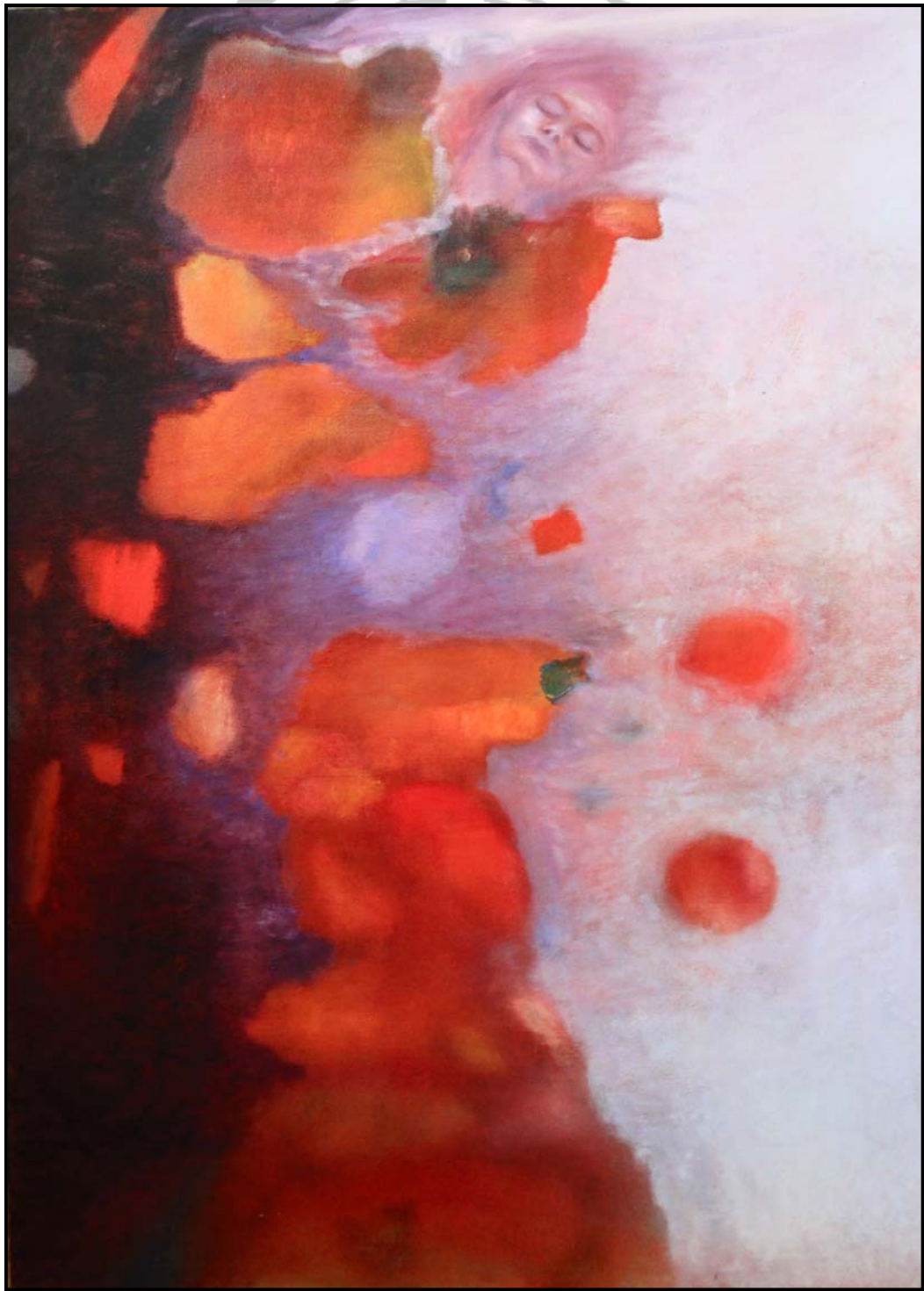


圖 7 林桂蘭〈抽象女色〉，2009 年，粗麻布、油畫，120x95cm。

### 第三章 小幻物之凝態

#### 第一節 陰性書寫

這時期我以「小幻物」概念為我創作系列作品的主题，若以詞性來看，可為名詞的概念；虛構之物，亦可為動詞的概念；創造虛構，也誠然為形容詞；虛構的。我試圖在創作上找一個可以言說那語境的概念，在接觸精神分析學理後，我將「小幻物」<sup>11</sup>置入我創作論述的語境裡，那可以讓我將一種無法表達的創作過程表述，當筆游走於畫布上時，那就是我作品的一部份，每一筆都在凝構狀態，因而藉由畫面上在有識意與潛識意間，擬構了所謂「自凝態」的小幻物語境，展開在繪畫過程中「她者」的出現。

「小幻物」的概念引述來自於紀傑克「傾斜觀看」一書中所提及的，不容易被察覺的慾望，是一種想要得到的慾望，藉由慾望趨力邁進，而形構成慾望的部份物、剩餘物，處於可見與不可見之間，可再見與不可再見之間。書中提到，關於一棟神秘「黑屋」的故事，那是一群男性處於小幻物狀態（說鬼故事時）所呈現出來的幻見（身處鬼屋的英勇現實），故事發生在美國的一個小鎮，在傍晚時分因人會聚集的地方酒店，他們總是會帶著懷舊的情緒，憶起他們年輕時代的英勇冒險事蹟，這些傳說都與一棟老舊而荒廢的建築物有關，他們稱它為「黑屋」，這是一棟受詛咒的黑屋，他們皆不去接近這黑屋的默契，進入這黑屋就必死無疑。但同時，黑屋卻又連繫著他們青少年時的記憶，——他們初嘗「叛逆」的滋味，這些男人老是不停地敘述著，很久以前，在那個鎮上最美麗的女子初次性經驗，也是第一次抽煙的地方……有一天來了一個外地的年輕人，聽完黑屋的神奇傳說後，就當眾宣佈要前往一探究，在場人都表示強烈反對，第二天，那年輕人帶著凝結的緊張氣息，進入這又黑又破舊的屋子，爬上毀損的階梯，卻沒有遇見任何離奇事件，很快地，他跑回酒店，以征服者的勝利姿態

<sup>11</sup> Slavoj Zizek, 蔡淑惠譯：《傾斜觀看-在大眾文化中遇見拉岡》（苗栗：桂冠，2008年），P9~11。

向他們宣佈「黑屋」只是一棟又老舊、毀損又髒亂的屋子。這些酒店的男人都感到非常畏懼而憤怒，當年輕人要離開時，有個男人就攻擊他致死。

這故事中，我們可以從現實的「真實性（現實生活）」與「幻見空間」製造的「另一個場景」，這黑屋是不准任何人進入，它是被運作得像一種空間，讓他們投射慾念，以及“扭曲”的記憶之「幻見空間」，而這位外來的年輕人，將他們的「幻見空間」減化到只是一種普普通通的日常真實性，奪走了這些男人可以言說的慾望所構築出來的空間。

在酒店的那些男人的「凝視」，可以認出慾望客體，使人著迷迂迴路徑，這一般人而言，只看很普遍、又微不足道的日常客體，即「凝視」可看到「從無生有」的慾望客體，即是一個用慾望架構成客體，也就是「小幻物」存在於被慾望「扭曲」的觀看才能被察覺到。這也是我在創作過程中，試圖挖掘出「小幻物」的產生過程，就好比我在畫布上所畫的每一筆，在繪畫過程中，我並沒有構圖，因為我並沒有想要畫什麼形式，但我所創作的形式的產生都在畫下的當下，並沒有一個絕對的完成點，因而，我的作品完成都在那一刻，我覺得「那就是我想要的了！」，許多時候，我要的一個畫面就是一個狀態而已，例如：消失感。而如何去描繪她的感覺，是無法先行被形構出來的，因而，我在畫面與顏料間尋找這一感覺，這種行徑與行為，讓我感受到是一種在過程中所留下而不一定被察覺到的慾望，而這樣的繪畫方式，也與我用小筆畫大畫的方式一致，那是屬於女性的行為，也屬於女性滿足於追求過程的行為，在畫面上所加諸的每一筆顏料，都是在繪畫過程中所產生的「小幻物」，而「小幻物」與畫面上所呈現的形態，每一個點都已構成畫面上的「幻見空間」，就是那一刻：「滿足點」，這就是我作品最後要呈現給觀者的畫面了，作品的完成，始終就是在那慾望不再產生時，那就是作品的完成點了。

在創作上，我使用「小幻物」的概念組構了〈白色凝態〉系列作品，在創作過程

並無實質參考物，當我著手進行繪畫時，面對的就是一個純淨的畫布，我先以 **Burnt Sienna** 加微量的 **Cobalt Blue Hue** 打底，在底色的基礎上，我開始「凝視」我的畫布，挖起我調得像奶酪般的白色顏料，每一筆顏料都在一種製造「小幻物」的概念所形構出來，一塊接著一塊的凝結著，每一筆都在為「幻見空間」的構築而存在著，藉由這種白色顏料的堆疊，組構出的女性讓我覺得有一股氣息，我將之視為是從扭曲(虛構)中引出的物質具體形式。

在研究所及研究所前一年的四年期間，我總是不間斷的參與「人體素描」的課程，在那，我企圖使自己處於對裸體的敏感與熟悉的狀態，描繪人體的樂趣總是高於對靜物的描繪，或許是人體的溫度讓我覺得那是「活著」的，人體在視覺形式上與靜物並無太大的差別，但在視覺外的觸感上，是可感受到那截然不同的物質，人體會讓我在模特兒身上視覺游走，不一定讓我從整體先看見，她讓我可以從任何一個部位開始著手，那就是吸引我一開始就以人體為素描繪畫開始而非靜物，而女性裸體也是我一直選擇素描的對象而非男性，並非對男性存有著心理障礙，而是女性裸體可以忘我，搞不清楚是在畫模特兒，還是在畫我，還是在凝視一個女人的狀態，當我愈不在乎筆法時，最後我反而更能發現，在畫面上的是一個女人而不是一個模特兒。

裸女，在我作品上具有真實的意涵，這一構思來自於有一天我看著我的作品時，我想著：她適合什麼衣服呢？腦海中浮現了波蒂切利畫中女神們，清透的絲絹飄忽衣裳；或是時尚的名媛低胸露背的絲質禮服？在這同時，我檢視了這個構思，我意識到無論加什麼服飾都不適合，那只不過是一種包裝人的外衣，就像我每天都會為配合某種場合的適切性，而選擇不同衣著來表達自己的身份與地位，在某種界定上，那並不是真實的我，因此，裸在我的創作表現中，她成了真實的象徵。

「距離·冷漠·病態的·稚氣的」美，是我對作品圖 8〈白色凝態 #1〉的詮釋。因為記者工作的關係，車子成了我的交通工具，但大部份時間，車子卻是我的生活空

間，我總是喜歡在車子裡享受著獨處的空間，不論是靜止狀態或是行駛中。有一回，遇到紅燈停在斑馬線前，那時正值國中生放學的時間，眼前一位國中小女生正順著斑馬線往前慢而拖著腳的步伐走，我透過我的車窗，我凝視著她的那一刻，我也感覺到她的凝視（雖然我的車具有防看內部的深色玻璃），她那散發出敵意，讓我憶起國中時候的我，穿著白色的制服搭著深藍色的百摺裙，是多麼地無憂無慮，可比陽光還燦爛的生命，也在這一刻，我意識到了這時代的不同。

經由這凝視的經驗與被激起的回溯情懷，我真切的感受到這時代年輕人的心靈狀態，雖與往年的我不同，但卻在我進入社會後曾有過的經驗，或許是這社會環境讓小孩早熟而敏感，對人充滿著不信賴感！「距離・冷漠・病態的・稚氣的」美感，在畫面上我並不以擬真的手法去構築畫中的人物，變型的就是現代社會的形態，整體畫面的呈現處於淡淡的滋味，是「凝」的能量而非「激」的力量，粉紅的髮色、瘦弱的微變型的病態身軀、慘白的膚色在末梢處有粉紅的微弱溫度、稚氣的臉蛋上有著神經質的神情，那是在這時代的產物，獨有的距離式的病態美感。

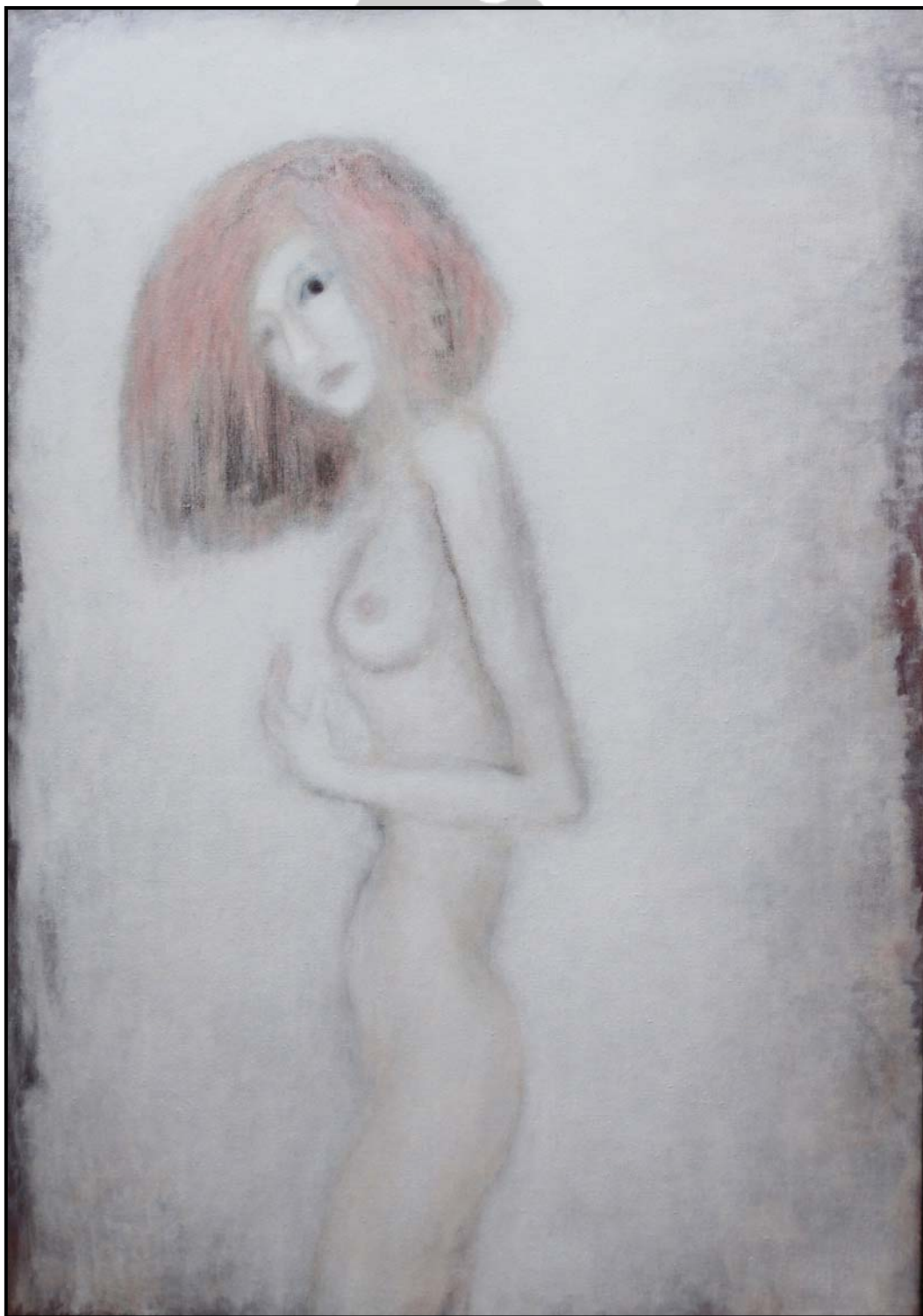


圖 8 林桂蘭〈白色凝態 #1〉，2010 年，粗麻布、油畫，100x70cm。

第二個裸像來自於對米開朗基羅〈奴隸〉作品的驚鴻一撇，那像極了女性在慾望上的含蓄姿態，〈奴隸〉在這也成了我詮釋女性的同位語，但並不著重於強烈愛慾的表現，而更像是樂於自我展現的女人，這讓我想到「裸」與「赤裸」在心裡形式上是不同的。作品圖9〈白色凝態 #2〉表達得較偏向於「裸」的語境，那是女人較能自在的展現狀態。在形式上，細瘦的身軀也延續了現代女性對病態美感的追求，在背景處理上，以有制序的白色顏料，一致斜度的短筆觸，初看下，會覺得有一股將主體往前推的力量，然而，再凝視時，那層層堆疊的白色顏料，卻起了往前的能量，不僅將空間元素單純化，又似乎是將主體推往背景裡的力量，那就是一個女性可被肆放的空間，壓縮成了我作品上肆放能量。

女性基於心理與生理結構，擁有善於充斥在各領域模糊晦暗的角落裡，那是女性能夠「開懷大笑」<sup>12</sup>或是「哭泣」之處，在我的論述架構下，我並不強調「女性主義」，處在廿一世紀的女性藝術家似乎也不再自我弱化，表現出應有的特質與亟於表達的思想與內容，這是我們這一代的幸運，七〇年代出生的我，正值台灣經濟起飛的年代，在生活背景上已是優渥的一個年代，父母的教育傾向於愛的教育，社會充斥著自由風氣，因而在思想層面上較為開放，對女性被壓抑的強度存在著相當的距離，在我所處的工作環境中，不乏女性的朋友是佼佼者，但多非以強勢的行為為成就的基礎，反而可見的是女性的親和特質與智慧。在談論自己的創作時總是自然而然的談女人，並不會陷入強烈的主義論述來看待藝術，對我來說，藝術的價值不就是在於她不應該有界限，更何況是自我設限了。

---

<sup>12</sup>謝鴻均 著 (2003)。《台灣當代美術大系—陰性·酷語》。台北: 文建會。P34。



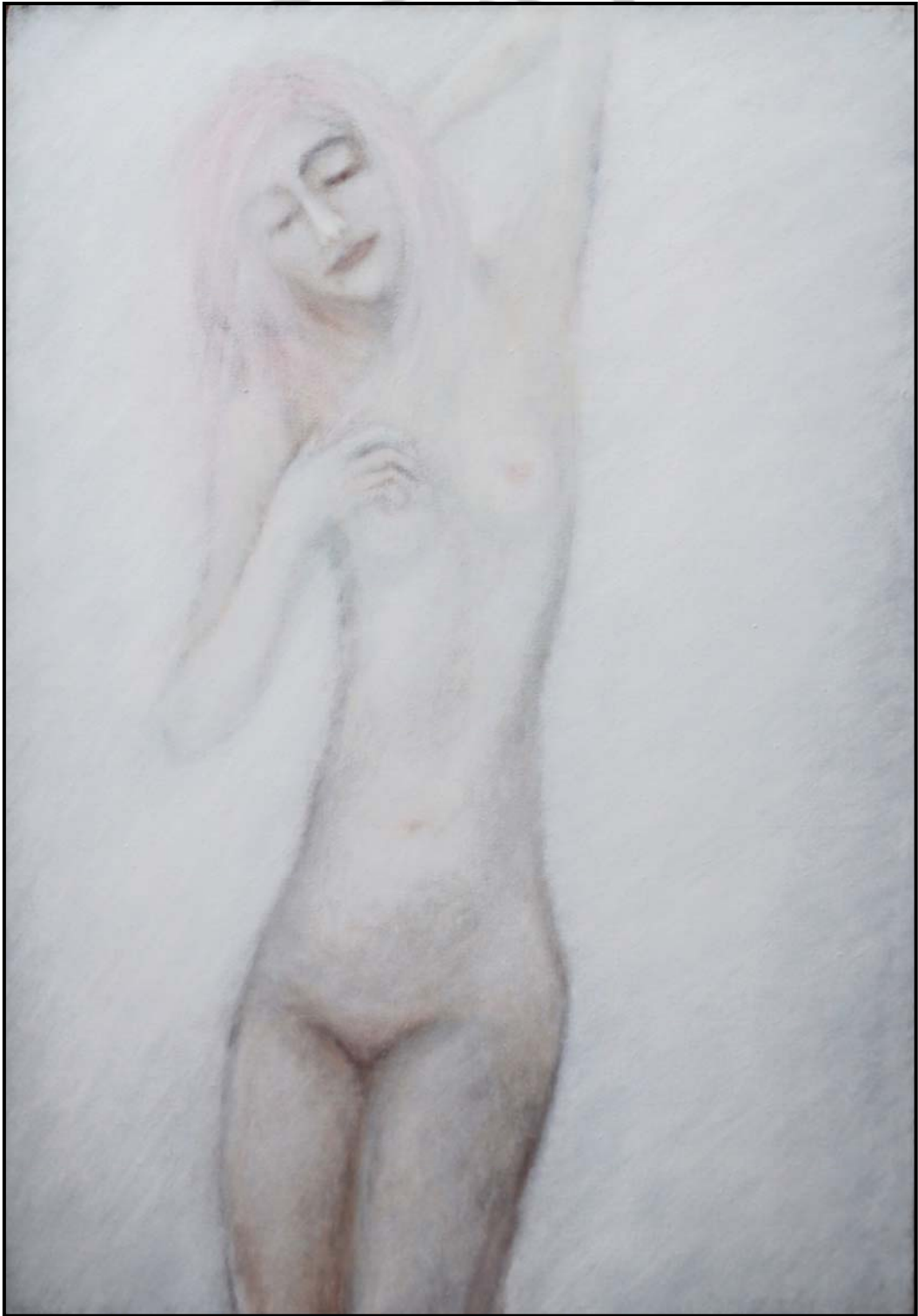


圖9 林桂蘭〈白色凝態 #2〉，2010年，粗麻布、油畫，100x70cm。

在 2006 年我才跨足藝術領域學習，因而在環境條件上，我是屬於新生代藝術工作者的年代，享有已趨平坦的女性創作之路，女性與藝術的關係在當下已較不構成問題，女性藝術家更趨向於直接而單純的面對藝術的問題，但在藝術思維上又與我中生代的年齡相仿，對藝術存在著使命感，更無懼於「議題開發和表現手法，均已到達頂峰」之詞<sup>13</sup>，在我的作品上，則較傾向於對藝術的探究，存在著波依伊的先驗精神，「他認為藝術經由創造觀念才能將個人生命賦予意義，為此，他必須面對他存在環境尋求某種真實，這種真實必須從個人內心自我中去尋找。」他的藝術是對人文思想追求與人性的實際融合，而不是崇高的形而上觀念，在他部份作品中，他非常重視與觀眾，人與人間的口頭直接溝通，他的作品需要觀眾主動參與，而非被動享受。<sup>14</sup>

我的作品由於是以「小幻物」為創作的構思，多處於階段性的完成，因而會處於隨時被加入內容物的狀態，圖 10〈白色凝態 #2〉局部，將左胸再以白色顏料淡化，試圖在畫面構成上更趨向於扭曲的形態，藉由展現匱乏而呈現出更為自信的美感。



圖 10 林桂蘭〈白色凝態 #2〉局部

<sup>13</sup>謝鴻均 著 (2003)。《台灣當代美術大系—陰性·酷語》。台北: 文建會。P50。

<sup>14</sup>黃海雲 著 (1999)。《從浪漫到新浪漫》。台中: 沈維。P222。

## 第二節 消失的界限

在這時期的創作，依然以白色顏料在打底色的畫布上形構我所要呈現的作品，但在形式構成的層面上，我則開始探討畫面上「小幻物」的形構問題，而不再僅是顏料在畫布上的行為而已，我開始在繪畫過程中，追求畫面上存在著，「可見與不可見之間；可再見與不可再見之間」的微妙語境，在小小的空間中殘留慾望。

在六〇年羅斯寇Mark Rothko在其純粹形式的作品中，以整組顏色變化差異來呈現真實層與真實性之間的關係，他後期的作品以一種掙扎的呈現，去阻礙真實層（中央黑色方塊）侵入到整個場域，試圖要將維護背景（真實性）存在，將這兩者的距離保存下來。Rothko將這種掙扎性的張力畫下來，一種灰色背景與深具威脅的核心黑點。<sup>15</sup>

作品圖11〈白色凝態 #3〉畫幅的寬度非常的窄，我企圖處理在沒有空間的畫面上，能讓主體往內走，在構圖上我們會藉由空間的暗示與主體的關係呈現出主體的位置，〈白色凝態 #3〉我則藉由主體的轉向動作及空間的限制，讓觀者得以（猜測）感受到主體往內部而去，消失在這限定的霧氣空間中，頭髮一直是我描繪的重點，以霧氣描繪髮線，可以讓整體氣氛產生流動的形式，



圖 11 林桂蘭〈白色凝態 #3〉，2011年，粗麻布、油畫，165x45cm。

<sup>15</sup> Slavoj Zizek，蔡淑惠譯：《傾斜觀看-在大眾文化中遇見拉岡》（苗栗：桂冠，2008年），P26~27。

也藉由是髮是霧，介入了一種概念式的虛構之物。

攝影大師理察·亞維登在棚內所展現的動感更為多樣，並不被場地所侷限；

單一白灰色佈景的構圖裡，主角因此也不受其他物件影響，

像似處在一個無極至上的空間裡。<sup>16</sup>

在我的作品中，所描繪的都僅有一個女性存在，也都身處於一個單純狀態的空間中，那樣形構出的畫面力量，往往能讓我感受到一種被吸入的力量，好像畫面中的女性，就是自己了。作品圖 12〈白色凝態 #4〉來自於自我一種消失感的感受，一回發覺自己的時間像是一種零碎的拼貼狀態，主體似乎漸漸的消失中，頓時的消失感，讓我感到愁悵，突然地染上一種強烈的空虛感，像是紀傑克在《傾斜觀看》一書中提及的「無定形的灰色霧氣，緩慢地蔓延，似有種生命初啓的現象。」<sup>17</sup>。

---

<sup>16</sup>鄭意萱 著：《攝影藝術名人集》（台北：藝術家，2010年），頁 148。

<sup>17</sup> Slavoj Zizek，蔡淑惠譯：《傾斜觀看-在大眾文化中遇見拉岡》（苗栗：桂冠，2008年），P17~21。

作品〈白色凝態 #4〉處於消失與存在的狀態，像是在畫面上構築了「裡面」與「外面」之界的延續與喪失，這種張力也存在於羅斯寇後期的作品上，他以一種掙扎的呈現，要去拯救這個在真實層與真實性之間的區隔，要阻礙中央黑色方塊佔據整個空間場域，一種灰色背景與深具威脅的核心黑點之間細微的對立界限。

現代社會女性角色趨向多元，承擔的壓力亦隨著角色而倍增，有一回，我突然覺得愈來愈沒有我，我一點一滴地在消失中，生活中，我的完整時間大都是別人的，而僅能擁有的時間卻是零碎的，像是被拼貼的她者，意識著存在於剩餘裡，消逝與存在並行著。作品〈白色凝態#4〉在表達一種內心消失的氛圍，在背景與主體間，處於一種想像狀態，也許是、或許是、可能是...的氣氛中，在畫面上，也以弱化人體為表達形式。



圖 12 林桂蘭〈白色凝態 #4〉，2011 年，粗麻布、油畫，165x50cm。



圖 13 杜象〈既有的 (Given)〉：溺水、照明瓦斯、爆布丁；大玻璃〉，1946~1966 年。  
集合藝術：包括舊木門、金屬貼皮、鋁、木棉、電燈、瓦斯燈、馬達等組合成實景，  
242.5x117.8x124.5cm。

面對自己作品時，也會試圖尋找一種構成氛圍，如何讓人去觀看的問題，就如杜象的作品圖 13 〈既有的(Given)〉，這件作品所欲強調的「神祕精神內涵」。<sup>18</sup>作品〈Given〉，包括舊木門，左中上方有兩個小洞孔，從中可窺見右方的內部房間集錦風光（包括裸女），其蘊含著許多未定的自發性元素，具有超現實的場景，觀者藉由一木製小門洞口觀看，可以產生許多想像，也許是、或者是、可能是．．，介於觀者與場景間的門，產生了侵入現場與釋放觀者視網膜神經。該作品如果沒有觀者反應與見解，作品等於未完成。<sup>19</sup>

在圖13 杜象的作品，我意識到了畫面的構成元素，杜象似乎在玩一個遊戲，在開一個完笑般的提出他獨特的見解，他解構了畫作中畫面上的呈現元素，只是一種組構的手法，又似乎在藉由視覺的感官，讓人進入虛構如實的幻見空間後，又同時頑皮地讓觀者意識到一切的虛構物質，處於結構與解構之間。

<sup>18</sup>李長俊（2008年8月13日）。杜象作品中文翻釋（五・完結篇）。上網日期：2011年2月7日。網址：<http://tosilee.blogspot.com/2008/08/blog-post13.html>。

<sup>19</sup>曾長生等 著：《現代藝術守護神 杜象》（台北：藝術家出版社，2001年），頁146~153。

## 第四章 妳我她·者

### 第一節 角色扮演

如何讓自己所描繪的女性更趨於真實是這時期我所探討的方向，總覺得畫面下的女性形體是我由女體模特兒那觀察來的，是一種女體的形式認知後的轉換，而何為真實呢？我呢？連自己的身體都不一定了解，那畫面上的女性是否真實？為了追尋女性的真實，我學了肚皮舞的課，那是一個可以讓我可以控制我自己身體的舞，在那學習的過程中，我才真正有辦法去詮釋出何謂女性！也讓我在這最後一章得以「妳我她·者」這樣的觀念來談我的創作。

朱蒂·芝加哥 Judy Chicago 是我崇敬的一位女性藝術家，她開啓女性美學、經驗以及認知，女性得以自我反思，並製作〈晚宴 Dinner Party〉以歌頌英雄的方式，試圖讓女性正視自己的身體，並反駁女性身體長久以來被男性定義的誤解。在她的作品中，她並沒有特意美化自己，並沒有推崇時尚，也沒有活在童話與媒體的美好影像裡，相反地，她以新女性思維醜化自己，以缺陷與不美好改造時尚，而成爲「後女性主義藝術家」。<sup>20</sup> 而辛蒂·雪曼 Cindy Sherman 則以辛辣的射影手法，將自己化妝爲「好萊塢電影中的羅曼史」大眾文化對女性的型塑，在替換女主角的視覺當下，揭示女性爲「商品化」與「消費化」的代言策略。

她們受我關注的地方在於她們的作品中，可見得著她們所主張的，撇開「女性主義」這名詞，其作品本身就能產生張力，她們爲女性開了一扇窗，那樣的精神不就是藝術創作的精神了。

<sup>20</sup>謝鴻均 著 (2003)。《台灣當代美術大系—陰性·酷語》。台北：文建會。P50。

在這一時期，我的創作是以「妳我她·者」為創作主軸，在創作過程上，依然是延續著「小幻物」為概念的繪畫行為，在畫面上尋找出我亟予構成的畫面。我將女性的詮釋放入普遍的行為上，而不單一描繪特定的女性，而是以「妳我她·者」的「者」，來引出這樣一個無法被定義的女性，是在創作過程中，在我腦海中意想中所構築成的女性行為，畫面上的主體，多處在於一種訴說的狀態，探討女性在這個社會環境下，所呈現出的文化面貌，則是這時期我較為關注的內容。

「妳我她·者」的「者」，是由妳與我與她所構築成的「她者」，既不屬於妳也不屬於我也不屬於她，而是由這三者的部份印象殘存下來所構築的，藉由是妳不是妳、是我不是我及是她不是她的概念，所構築而成的主體形像，在畫面（處於客體位置）成形，而產生她者的幻見。這概念來自於精神分析學說中的無性他者(a)，藉由視覺的吸引而讓觀者產生一種內心的共鳴，而再以小幻物為內心虛構的語境，製造轉化成為女性的「她者」存在。

她以茫然·失意·受害者的女性角色介入時尚界與時尚攝影，辛蒂·雪曼由反思當代社會與流行文化中的女性角色，以做戲的遐想化身為不同的女性角色，她所塑造的時尚女性並非外型姣好、面帶笑意、姿態撩人，而卻是如此地不完美。<sup>21</sup>

辛蒂·雪曼的「角色扮演」的構思，讓我的創作「妳我她·者」這系列作品，在我對女性角色的探討有了另一層面的思維，因而，在我的創作上與辛蒂·雪曼以做戲的遐想化身為不同的女性角色的概念相仿，在繪畫行為上，則是藉由妳、我與她為質界，透過曾經驗過、有意識或無意識而殘存在腦海中的感覺，藉由自我的轉換過程而產生對「她者」的形構，畫面上藉由油彩顏料所凝構的圖像，亦是以被虛構的小幻物概念，轉化出一個幻見空間。

---

<sup>21</sup>鄭意萱 著：《攝影藝術名人集》（台北：藝術家，2010年），頁236。



這系列創作中，「妳」是指參考物，我則是繪畫的人—我，她則是曾經以往我所經歷過，雖不屬於我的故事，卻經過我的詮釋而存留在我腦海裡的女性印象，而「幻見」空間的「她者」是在妳我她之間，被逐漸產生的部份物，由小幻物構築而成的「幻見」，最後在這凝結的場域中，只存在著她者，她是被小幻物構築而成的存在。

作品圖 15〈白色凝態 #5〉在創作之前，被一種「陷入深淵」的感受籠罩著，似乎被什麼困住般，當我面臨困境時，我總是習慣將自己封閉在一個空間，可能是沒有什麼人的咖啡館，或是像誠品之類的書城，可以不講話，尤其置身在書城中，櫃架上的每一本書都是新鮮的，那讓我很愉悅在那隨意的翻閱，沒有目的性的閱讀，隨機間翻閱著書籍，翻著了辛蒂·雪曼的作品圖 14〈無題#25 跨頁系列〉，我感受到畫面上給予的張力，一種深陷於徬徨與低落之境，我買回了這本書《攝影藝術名人集》，回家後才開始認真的閱讀，因為接觸到關於攝影藝術作品後，對自己的油畫創作再度的省思，在思想層面上，自己的創作是以「小幻物」的概念為出發，與辛蒂·雪曼的角色扮演上所構思的過程是有交集的，藉由這種交集，對以繪畫形式為創作媒材有了更深刻的體悟。



「小幻物」的意義，是一種想要得到的慾望，藉由趨力邁進，留下部份的、剩餘的，處在可見與不可見之間，可再現與不可再現之間。我則藉由「小幻物」的製造概念，成為「她者」的存在關係。作品圖 15〈白色凝態 #5〉處在一個幻見空間，在那被瀰漫的白色物質圈住，深陷於一個白洞之中，似乎要被那霧氣吞沒，在那凝住的視點中，試著讓觀者感知內心的虛弱，觀者將隨著旋渦的凝視，從觀者轉化成為畫面上的她者，觀者正陷入其中。



繪畫過程一直是我所關注，也是自我對作品的檢視標準，這過程不在於關注畫面上的形體對不對，而是感覺是不是我所要的問題，每一次畫上去的動作都讓我在抉擇感覺上的問題，因此，我所呈現的作品，留下的是我感覺的判斷，所構築的自我獨斷的美感。

觀看美感對象是需要心智專注的活動，「純專注是一種清晰而單一的知覺，它對我們發生，在我們之內發生，而且在那連續不斷的視覺中發生…透過五種感官覺知」觀者與冥想者的念頭不應該在可感知的形式以外遊走，不應企圖將之與其他已知或經驗過的事物之心智內涵連在一起，一個人的過去經驗很重要，但在此情況中，不必去想起它，經驗是繼續埋藏在潛意識層次之下，觀者「只是看」產生的效果，和冥想者「只是呼吸」或「只是打坐」所達到的效果相似，都是一種心智的除限(*deconditioning*)如此本我較不會涉入畫面再現內涵。<sup>22</sup>

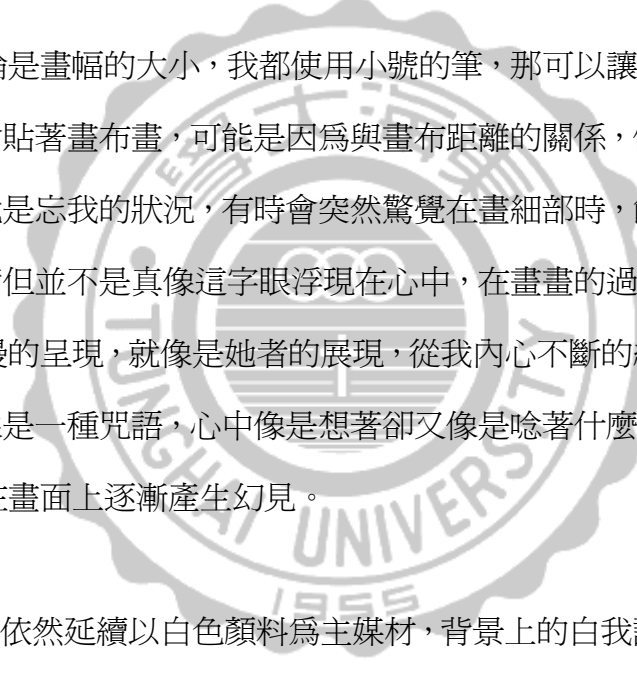
瑪麗蓮·夢露在媒體印象上與理察·亞維登 Richard Avedon 的攝影作品圖 16〈瑪麗蓮·夢露〉形成強烈的差異對比，看到這作品時，那種暗然的神態吸引著我，之後看完作品介紹時，才知道那是在她經過一、兩小時的擺姿後，疲憊地走到角落出神發呆，書中描述，她是個不需攝影師引導而天生就是個鏡頭前的高手。這讓我對「身份」產生思索，自我包裝產生了是怎樣一個我？那個我是不是就是一種幻見？而幻見的反面是否就是一種真實？



<sup>22</sup>Jacques Maquet, 袁汝儀校譯：《美感經驗—一位人類學者眼中的視覺藝術》(台北：雄獅美術，2003年)，P210~211。

具有高度成就的女性，是否都處在這種扮演角色下？在鏡頭的框架中遮掩著是累了的面具。在創作作品圖 17〈她者－瑪麗蓮·夢露〉時，我也自問：為何要對著照片畫不曾看過也已過逝的人呢？而這自問也成了自答的答案了，如何看著圖而畫出圖中的形象，卻又說不是模寫？就像是論文題目所要談的“形體之外”，她者的概念來自於不存在的存在狀況，在這作品中，我試圖以妳我她產生她者的方式，讓畫面有一種由物質所凝結成的因子，主體置身於幾個分割的空間，溼霧迷漫欲將空間塞滿，許多時候，在我繪畫過程中，繪畫的我也會產生一種她者的現象。





我的作品不論是畫幅的大小，我都使用小號的筆，那可以讓我慢慢的畫，一筆一筆的疊，因而常會貼著畫布畫，可能是因為與畫布距離的關係，使得自己似乎是游離於妳與她者間，就是忘我的狀況，有時會突然驚覺在畫細部時，餘光會覺得畫面上的人，怎如此的真實但並不是真像這字眼浮現在心中，在畫畫的過程中，我藉由油畫的堆疊而讓形態慢慢的呈現，就像是她者的展現，從我內心不斷的給予一種形態的語境到完成那形態，像是一種咒語，心中像是想著卻又像是唸著什麼似的，這也類似小幻物構築的概念，在畫面上逐漸產生幻見。

在形式上，我依然延續以白色顏料為主媒材，背景上的白我試圖構思為「壟罩」、「凝結」、「壓縮」、或是像一個空間充斥著那無定形的霧氣，除了霧氣什麼都沒有，當我們置身於這樣的場域中，我們大多會產生焦慮不安，但作品中的她者卻似乎自若雖是置身於這場域卻有著渾然不覺的恍神狀態。瑪麗蓮·夢露是一個被身份包裝的人物，在這，衣著成了構成她的必要條件，在衣紋的筆觸我以橫線構成，像虛幻般的線條，從那裡飛來的構成衣裳。

作品圖 18〈風·襲〉在一種界限不明的狀態下，呈現出畫面構成的曖昧關係，畫看不見的與看得見的將之構築在一塊，環境總是影響著我們，有時我們並不自知。一位朋友，她在工作之餘，總是帶著錄音的工具到處旅行，她尋著一些聲音為盲人們，找這個世界，當她將錄製好的聲音要我試聽時，要我閉上雙眼用聽的去感受，這種感受方式，讓我連結上了視覺印象，我想，盲人們是否有視覺印象可連結，那他們聽到了什麼呢？我想，作品〈風·襲〉與這位朋友的概念相仿，所構築出的看不見與看得見的東西，觀者不一定能連結上視覺印象，但任何印象的產生，就屬於觀者的了。



## 第二節 拼貼自我

在這時代 facebook 提供了一種行為的建構—拼貼自我，認同感的建構不再是別人的眼光，而是在這平台上的虛構世界，在那所散發的訊息都是片斷，而容易讓接收者誤以為是的一種訊號，這樣的行徑就如同我所提到的製造「小幻物」的概念，在 facebook 這虛擬的世界中，建構出拼貼自我的「幻見空間」。

女性是我創作的主軸，在探討女性行為時，我關注到女性的自我形塑，不再是單純的在意男性的眼光，而更在意的是在同儕間的表現自我價值與品味，因而，在衣櫃、鞋櫃中總是少了一件衣服一雙鞋。每個年代都一定會有自我意識強烈的女性，就像我所崇拜的對象 CoCo Chanel 這位不朽的時尚女王，她在當時勇敢反抗傳統與宗教加諸於婦女身上的種種約束與禁錮，勇敢地為命運奮鬥，走在時代之前、對生命與對女人有著獨特的概念，才造就了香奈兒品牌的誕生。CoCo Chanel 好強的個性、她的氣質、她的自信與她的聰明，讓她創造出偉大的人生，她非常直接、非常誠實，從不低頭，也不管別人的看法，不在乎別人所謂的成功，一心一意成就自己，拒絕將自己的命運視為是種宿命。在這個時代的女性，亟予追求自我價值的現象較為普遍，「拼貼自我」則是我為這時代的女性所下的註解。

在這段期間的創作，我開始使用 facebook 圖 18，開始進行著一種分享的慾望，在那，我記錄著我創作的過程，也談論著我創作的想法，在那，我使用了一些簡短的訊息去組構我的概念，在那，我用訊息拼貼著我的思維，我組構成了一個詮釋，是片斷卻可以意會：

跪著畫畫，因為這時的需要。

畫面上，每天似乎都有些微的差別，  
這樣畫畫的方式，  
在行為上，很類似化妝的狀態，  
塗塗抹抹地行徑就是我所追求的力量，  
女性的某些特質。

畫畫，需要我的存在  
創作的情感產生於過程  
對我來說，那比關注結果來得重要，  
所以我能在創作中快樂、幸福。

無關乎情緒。



**林桂蘭**

當貼着畫畫時，靈魂似乎被吸進了畫中，是忘我？是我？

手機上傳



讚 · 留言 · 11月14日 21:19 來自手機

Celine Lin、林月霞、徐治宜以及其他 2 人都說讚。



**Alisa Tu** 挖好美

11月14日 23:02 · 讚



**徐治宜** 看到你這樣用功!很讚!可以激起我的動力!學姊!讚喔!

11月15日 3:02 · 讚

當貼着畫畫時，  
靈魂似乎被吸進了畫中，  
是忘我？是我？

愈來愈接近我要的了..  
最好能消失...但可見



降低對比，不是目的，  
而是為了畫面上的需要，  
讓”凝”的力量更大，  
而不是對比的力量。

我在找尋..女性筆法的力量.!  
在慢細當中的氣韻，  
所以我拿小筆，畫大畫

應該說：用這種方式畫畫已許久了。  
像自我的性格投攝其中，  
慢的筆調..反而是一種力量的特質  
”凝”才能產生，那需要-時間。

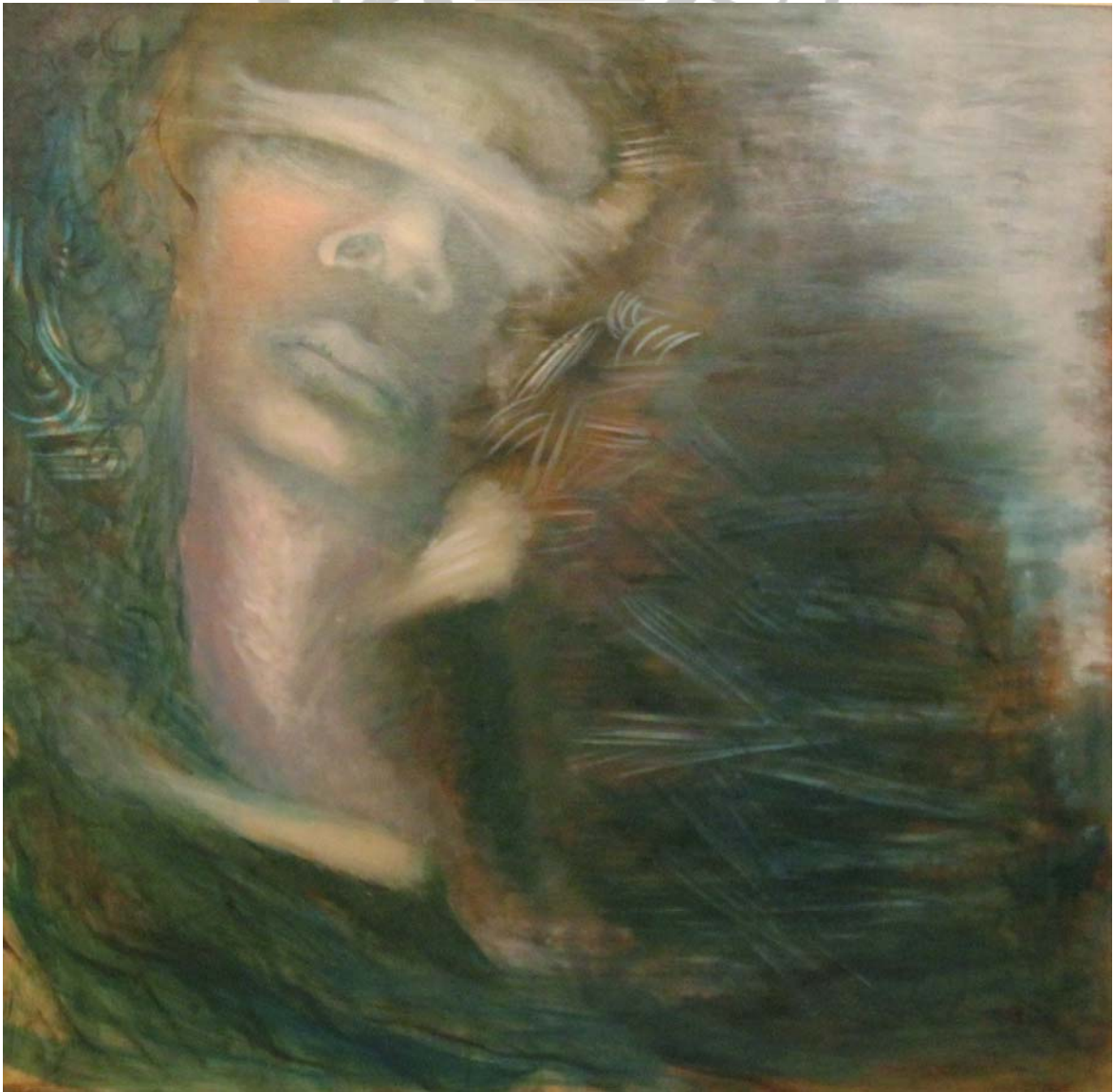
有人說..當妳在畫虛的時候，要先畫實體，  
再用顏料蓋住不要的，那就有虛無的效果。  
但我卻固執的認為，  
唯有！虛的開始才能有虛無的結果，  
因而，  
我一開始就畫那無法被定形、定義的物質。  
是什麼、又不是什麼。

這樣的訊息行爲，讓我記錄了當下的想法，也可檢視我的創作精神，還能由朋友們給的「讚」或是回應，而得以建構出我自的認同感，而這認同感的形塑在於我及我的朋友們落入「小幻物」的概念所構築出的「幻見」，而讓一種可見、不可見的慾望狀態可以實現。

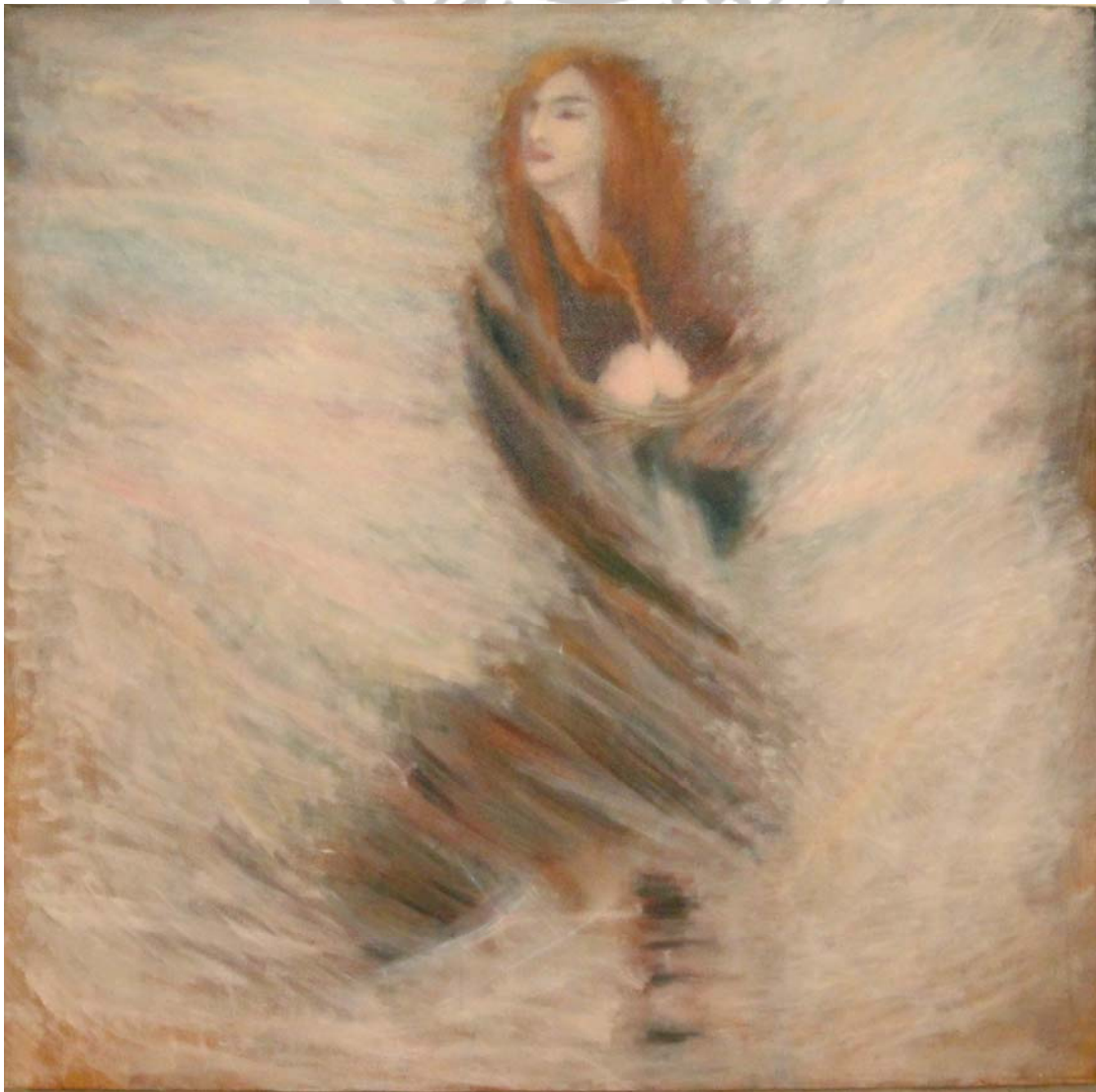
作品圖 20〈迷·漾〉在創作過程上，形式雖比以往作品強些，但依然依循著我所強調的製造「小幻物」的概念進行，如同我在 facebook 所言：「我卻固執的認為，唯有！虛的開始才能有虛無的結果，因而，我一開始就畫那無法被定形、定義的物質。是什麼、又不是什麼。」在這作品裡有別以往的是在繪畫過程上，我關注於在可見的形式中，以一種幽靜而透明的霧氣讓畫面產生一種氛圍，畫出一種是什麼、不是什麼、在做什麼又好像不是在做什麼的狀態，那能產生一種凝的感覺，藉由那通透的霧氣。



作品圖 21〈存·歿〉在微整型盛行的年代，女性還是這產業最大的客群，這些行為是否透露了一些意涵，女性強烈的自主意識－我要成為什麼樣的女人。在畫面上存在著可辨識與不可辨識的形狀，但不可辨識可能才是一種真實，而可辨識卻可能是一種虛假，我藉由這種可見與不可見的畫法，畫法本身就是我所提的小幻物概念，在過程中製造語境，讓畫面產生一種是有若無的狀態。



流行時尚總是能引起女性高度的關注，作品圖 22〈事業線〉即是在這時代中產生的名詞，大家應當都明白那是擠出來的線，但卻讓這時代的女性追隨，而成爲所指意符，即使這是一種假的東西，卻透過社會，形塑而出的一種魅力訴說，如同我所談的「小幻物」在滋長的概念，構築成女性的幻見，似乎大家也並不在意那是真是假。〈事業線〉這作品，我在她所穿著的高貴衣服上，設計了事業線，在這個時代，我想這衣服會大賣。在畫面的構成上，我以湮沒的筆調，讓主體僅保留住整型兩大部位，而姿態則處於可以感知的狀態。



## 第五章 結論

我所探究的藝術思維，深受精神分析學的影響，在意識與無意識間、在本我與自我間的探尋心靈層面的相互作用，我並不以挖掘原罪為目的，而是讓我們去接受原罪而讓它消失，在創作上的態度是如此，就好像我並不以女性的特質為異，而是以女性特質為滿足，那樣的思維較像是水，是滲入式的，被動性的柔；而非像石頭般的實質與力量的積極介入。

在藝術創作的表現上，我傾向於無法則式的思維，並著重於藝術家對社會責任的貢獻，但並不是那般嚴肅的態度，即是在不勉強的狀態上，以藝術為媒介，在社會裡放入一個「因子」，可以是真，可以是美，也可以是善，只要是我能力所企及即可。

我所認知的藝術，總是在創作的過程中，我也試圖讓我的藝術價值是在過程中展現，嚴格的說，我作品是沒有終點的作品，「完成了」都是階段性的完成，「不（無需）被掌握」是我作品的特質，不是為變形而變形，而是以較主觀的方式去選擇、去決定對的姿態，所以我給了我的創作論述名稱為「形體之外—自凝態」，不斷的釐清與修正自己的創作態度，從最初的「慾念」到「絕對值內的小幻物」到「小幻物」到最後這一定論「形體之外—自凝態」，已將自己置入了一段精神分析學的過程，形成了一個「自（藝術家）我」，她必須在一個框架上才能安定下來，那是一種生存的力量。

「小幻物」是我創作的文本，我所製造小幻物是在過程中，不被觀者所察覺的無形力量，可以讓自己的作品能量充滿的因子，也可以構成幻界的最佳複方，使作品成為生命力量，成就心靈滿足的泉源，藉由她的不既有，不論是作者、觀者、甚至是作品，都能得到一種充實。

## 參考文獻

### 一、引用專書：

1. Carol Duncan (1998)。《文明化的儀式》。(王雅各譯)。台北：遠流。
2. Kenneth Clark (2004)。《裸藝術》。(吳玫、甯延明譯)。台北：先覺。
3. 黃海雲 (1999)。《從浪漫到新浪漫》。台中：沈維。
4. 鄭意萱 (2010)。《攝影藝術名人集》。台北：藝術家。
5. 魏尙河 (2008)。《33 位最具影響力的現代藝術家及其作品》。台北：信實文化。
6. 漆瀾 (2009 年 1 月)。〈南京、成都和我們〉。《藝術當代 Art Ching , III 》，頁 66。
7. 謝鴻均 (2003)。《台灣當代美術大系—陰性·酷語》。台北：文建會。
8. Slavoj Zizek (2008)。《傾斜觀看-在大眾文化中遇見拉岡》。(蔡淑惠譯)。苗栗：桂冠。
9. Robert Caputo (2003)。《國家地理攝影精技——人物篇》。(柳淑鈴、金智光譯)。臺北：秋雨文化事業。
10. 曾長生 (2001)。《現代藝術守護神 杜象》。台北：藝術家。
11. Jacques Maquet(2003)。《美感經驗-一位人類學者眼中的視覺藝術》(袁汝儀校譯)。台北：雄獅美術。

### 二、網路資料：

1. 李長俊 (2008 年 8 月 13 日)。杜象作品中中文翻釋 (五·完結篇)。上網日期：2011 年 2 月 7 日。網址：<http://tosilee.blogspot.com/2008/08/blog-post13.html>。