

東海大學美術學系碩士班碩士論文

創作論述



中華民國一〇二年一月

東海大學美術研究所

杜建衡 君所撰碩士論文：

異地

業經本委員會審議通過-----

碩士論文口試委員會

林平

(林平)

王紫芸

(王紫芸)

指導教授

張惠蘭

(張惠蘭)

系主任

林文海

(林文海)

中華民國 101 年 12 月 24 日

摘要

透過藝術創作，我們能夠看見自己。然而，太過於關注自己的問題，反而看不見了自身之外一切的存在。筆者於研究所時期，面臨了對藝術認知的轉變，而這些轉變，終被視為必走過的路程。

本論文將分為五個章節進行討論。第一章緒論，說明筆者作為一個創作者創作的動機以及在創作後研究的目的。在第二章以較為直白的口吻依時間軸敘述了2009年至2011年的各時期創作過程與概念，談論其中變化之因素、找尋的方向以及對於創作觀念的轉化，以此作為進入研究畢業創作之前的脈絡依據。而後在第三章以2012上半年的《異地》系列作為研究對象，著重於創作手法的討論。對照在藝術史中的相對位置，並參閱一些理論來進行與作品相關的視覺圖像、空間性等討論。以此章節作為先備知識進入第四章的《異地：漂島》，而第四章便將重點放在作品的概念討論，闡述作品與我的關係以及企圖反省和反映的社會樣貌與集體經驗。第五章的總結作為研究所階段的歸納，其中包含創作的意義、創作歷程的收穫與心得，還有一點未來的期許。

關鍵字：異地、錯視、低限主義。

目次

摘要	I
目次	II
圖目次	III
表目次	V
第一章 緒論：創作動機與研究目的	1
第二章 創作是思考的體現	2
第三章 創作的研究	13
第一節 繪畫與物件	13
第二節 圖與地	15
第三節 物理與心理	19
第四章 漂島	21
第一節 島嶼與歸屬感	21
第二節 狀態的投射與反映	24
第五章 總結	28
補充圖版	30
參考文獻	32

圖目次

圖 1	〈2009 年工作室全景照片〉	2
圖 2	〈刀疤〉	2
圖 3	〈赤子〉	3
圖 4	〈挫敗超人〉	4
圖 5	〈挫敗超人〉(局部)	4
圖 6	〈看看我〉	5
圖 7	〈殘響草圖〉	5
圖 8	〈殘響〉	6
圖 9	〈無題〉	7
圖 10	〈圈圍實驗 1〉	8
圖 11	〈圈圍實驗 2〉	8
圖 12	〈圈養計劃〉	9
圖 13	〈圈養計劃〉(局部)	9
圖 14	〈動物〉	10
圖 15	〈動物〉(局部)	10
圖 16	〈家庭聚會〉	11
圖 17	〈家族旅行〉	11
圖 18	〈Iceberg〉	12
圖 19	〈Iceberg〉(局部)	12
圖 20	〈Shaped Paintings at The Visual Arts Museum〉	13
圖 21	〈Off-site : Cuboid〉	14
圖 22	〈Off-site : Cube 2〉	15
圖 23	〈Color Study for Homage to the Square〉	14
圖 24	〈Off-site : Cube 3〉	17

圖 25	〈 Yellow 〉	18
圖 26	〈 Off-site : Utopia 〉	19
圖 27	〈 Off-site : Mountain 〉	20
圖 28	〈 Off-site : Floating Islands 〉	21
圖 29	〈 Off-site : Floating Islands 〉 其一	23
圖 30	〈 Off-site : Floating Islands 〉 其一	24
圖 31	〈 Off-site : Floating Islands 〉 其一	25
圖 32	〈 Off-site : Floating Islands 〉 其一	27
圖 33	〈 Off-site : Floating Islands 〉 其一	28
圖 34	〈 Off-site : Cube 1 〉	31
圖 35	〈 異地系列 〉	31
圖 36	〈 Off-site : Cube 4 〉	32
圖 37	〈 Off-site : Cube 6 〉	32

表目次

表 1	〈圖地關係比較〉	17
-----	----------------	----

第一章 緒論：創作動機與研究目的

如果一個靈魂想要了解它自己，那麼它必得向內自我凝視。

---- Plato 《對話錄》第 15 篇 饗宴篇

人類是極為複雜的生物，思想的轉變能在毫秒鐘內便完成甚至過去，但更複雜的是，對於下一秒便忘記卻永遠也摸不著頭緒。因此我創作，創作視為記錄、視為存在、視為案發現場的證據，再像偵探般推理、拼湊使其完整，即便破碎的不可能完整，也能夠稍微辨識其中大致的樣貌。

仍記得在大學階段的畢業論述中提到「創作對我而言是一種思考。」，其實在當時並非那麼樣的肯定，而如今發現，正確地說，創作應是「思考的體現」。創作能夠體現思考，而思考必受生活經驗與環境等圍繞自身的一切所牽動。因此，在敏銳感受內外狀態不斷變化下，一直以來不斷跳躍的作品也正是如此忠實反映著的。翻閱以往作品，也是創作的一部份，如同是翻閱過去的日記般，時而感到陌生，時而懷念，它們封存了在時間軸線上某個點的自己的狀態，翻閱它們讓我能夠更了解我自己，而希望了解自己，便是我創作最簡單也最大的動力。

本研究期望透過過去至現在的作品整理與深入探討，逐步勾勒出創作脈絡的輪廓以及階段性的完整。並透過對創作手法的研究與藝術史的參照回應使思考更為成熟，最終體現於作品之中，尋找到不斷探索著的身為創作者的位置與價值，並使作品在某種程度能夠反映世代的樣貌以及集體的經驗。

第二章 創作是思考的體現

2009年，進入碩士班的那一年，對於創作的視野仍停留在畫布的四個邊角內，理所當然地以繪畫作為創作的手法。



圖 1 2009 年工作室全景照片

當時認為創作是處理自我內在的事（現在仍是，只是理解狀態不同），又因為過於沉溺於自我挖掘的情感，導致在創作內容上有些封閉，應該說是過份封閉，而圖 2、圖 3 作品也如實地反映著。



圖 2 〈刀疤〉，2009 年，油彩、畫布，162x130cm。

在畫面中僅有主體（人）有色彩，其餘是白色的背景，透露著強烈的自我保護與疏離感。也因此，在課堂中對於創作的討論非常有限，即便作品在繪畫性與情感的連結能夠有些討論，但人是封閉的，許多溝通也因此而斷裂。



圖 3 〈赤子〉，2009 年，油彩、畫布，全 3 幅，各 145.5x112cm。

然而，對自我的提問不曾停止過。在寫實與寫意的兩個端點尋找自己的定位，對我來說是無法有中間值的，也因為如此，不斷的尋找自己的位置是創作中極重要的核心與動力。而在一件作品作完後，自我說服並將其推翻亦是反覆上演的劇碼。在這樣短時間的問題轟炸與內在掏空最終勢必會將自己逼至枯竭。

「既然枯竭了，那就描繪枯竭的狀態吧。」聽來有些淒涼，但在當時似乎也只剩（會）這個法子。在看不清自己位置時，正確地說是刻意想將自己定位避免迷失卻仍無法決定，這個“位置”很複雜，錯綜其中的問題大抵反映著我想朝一個方向專一的進行企圖形成一種創作上風格相近的脈絡，但仍對每一種迷人的繪畫表現方法感到興趣，因此陷入了一種在多個端點之間迷失的分裂狀態，這種分裂狀態在〈挫敗超人〉可以見得。大學時善於描繪的怪物造型，此刻再度現身了，我刻意使用紙與鉛筆、蠟筆作為媒材，它們較貼近我的日常生活，這件作品在每一天記錄著一個我的臉孔。在概念上仍屬於自我狀態的表達，在眾多創造出來的角色之間穿梭扮演。而繪畫的過程被視為自我的投入，每一種角色有兩種的投入方式，分別演繹著循規與不羈。至此算是把自己的全部搬上檯面了，仍記得當時結束這 50 件臉孔後是已全然不知要畫什麼、還有什麼可以畫了，索性就暫時不畫了。



圖 4 〈挫敗超人〉，2010 年，鉛筆、蠟筆、紙，全 50 幅，各 26x30cm。



圖 5 〈挫敗超人〉(局部)

2010 年，我開始養魚，開始說這件事情似乎來得匆促，放在論文中甚至有些突兀。應該說在進行〈挫敗超人〉的同時因為一些意外而設置人生的第一個魚缸，而開始“認真”養魚便是在停止畫畫之後的事了。這件事帶來了許多新鮮和樂趣，我非常專心的研究關於觀賞魚的一切如魚種、水質、光照、培菌等等，甚

至能夠跟過濾系統耗上一整天。無形中生活節奏的改變，帶來正面的能量，更重要的是讓我關注到自身以外的事物。

某日，接到了黑白切¹在第二市場駐點的邀展。我清楚知道這是個很棒的機會，因為在大學畢業前在忠信市場的黑白切做的〈看看我〉曾是非常好的經驗，而正好這次的機會或許可以成為創作上的一個新的轉捩點。



圖 6 〈看看我〉，2009 年，炭筆、紙，限地創作於黑白切。

第二市場的黑白切仍是一個櫥窗式的封閉空間，觀者無法進入，只能在櫥窗外以單一方向視點觀看。這樣的空間並不適合繪畫作品的展示，因此強迫我跳脫了繪畫的平面思考方式，而是以裝置作品的方向來完成。

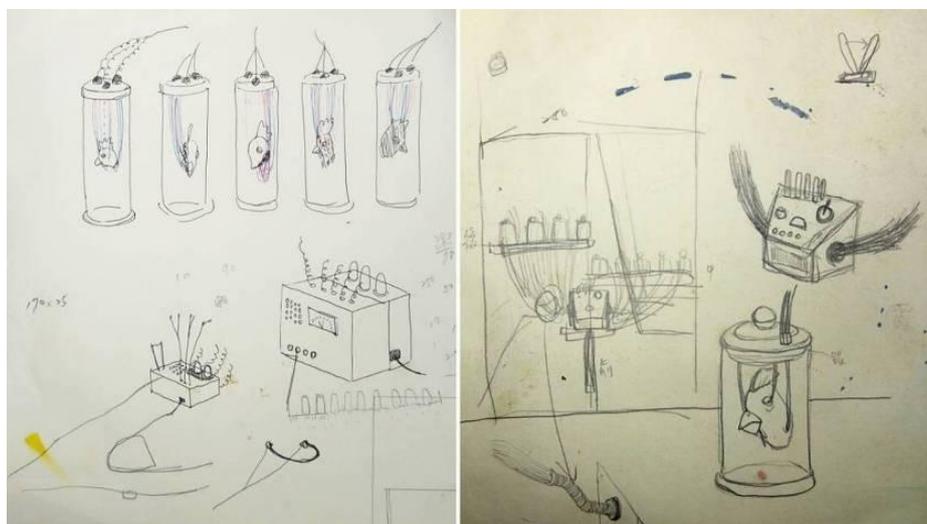


圖 7 〈殘響〉，草圖。

¹ 黑白切藝文空間，24 小時開放的玻璃櫥窗式實驗展場，位於台中市忠信市場。

台中公有第二零售市場是台中市歷史悠久的傳統市場，它除了肉販、菜販以外，結合了許多小吃攤、麵店、傳統服飾店、手工藝品店等形形色色的小店，在早期是非常重要的民生用品集散地，甚至還有間小廟身置其中。而這個展演空間的存在是件非常突兀的事，極簡全白的盒子空間錯身在麵攤與肉攤之間，要在這邊創作，倒是挺有趣的。由於空間本身與場域之間的衝突與對話已經很多，因此我便嘗試將作品的調性與空間本身在視覺上做最大的融合，以避免衍生第三種拉扯的力量讓焦點錯亂。我亦直接取材於市場，使用雞頭這種每天在市場出現並且本身帶有些許宗教意涵的符號，將其放置玻璃罐內，再拉出電線集中至一個如同收發器的音箱內，最終轉譯至耳機穿過封閉的玻璃門使觀者聽見，其中的聲音是起伏時而緩和時而劇烈的心跳伴隨者龐大雜訊。在那樣的環境，聽那樣的聲音，看那樣的作品是充滿壓迫的，而與觀者的互動便伴著這樣的壓迫感開始產生了。



圖 8 〈殘響〉，2010 年，複合媒材音訊輸出，空間裝置，尺寸依展場而定。

結束〈殘響〉後，帶了些新的收穫回到學校，包含對自身以外題材的探索與對觀者、作品與場域之間關係的思考，以及對於裝置藝術和聲音的創作。我以實驗的方式將動物與空間的想法帶進繪畫，並訂製了正立方體透視的平面木板，以飼主與寵物之間的關係為主題，將人類的頭顱與寵物對換，並畫著在封閉空間內的動物狀態。他們反映著當時的我對於飼養以及飼養空間所抱持的懷疑態度。



圖 9 〈無題〉，2010 年，壓克力顏料、木板，全 4 幅，各 28x28cm

寵物與寵物盒、缸的關係像極了人們與生活環境之間的關係，我們對於已然存在並且習慣已久的環境（包含自然與人造的一切）很少懷疑，有時日復一日的生活甚至讓我忘記了自己，穿鞋出門、鎖門、打開摩托車箱拿出安全帽戴上甚至連跨上機車的右腳抬舉角度都一模一樣，出門後將出現的景物皆瞭若指掌，忘了環境存在的同時也將忘了自己的存在。因此我開始關注人與環境之間的關係，〈圈圍實驗〉便產生了，我給了人們習慣的場所中與每天走過的路旁一些意外，這個動作就像是在文章中畫圈標記重點般，使這個圈選出來的點脫離經驗上的習慣，讓人意識到環境與習慣並開始思考這件事。

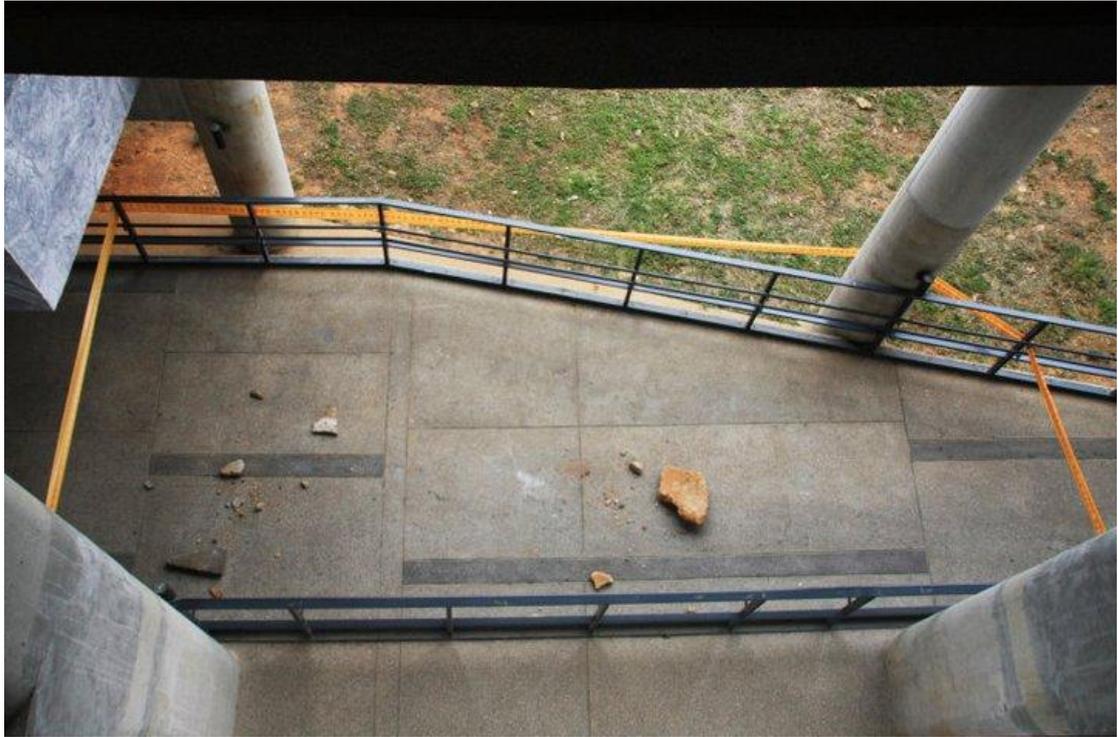


圖 10 〈圈圍實驗 1〉，2011 年，於東海大學美術系館。



圖 11 〈圈圍實驗 2〉，2011 年，於東海大學。

有了這樣的經驗後，我重新處理藝術作品的室內展出空間，它們為了功能性的目的而被建造，在其中有已被設定好的使用方式。我開始思考展牆的功能這件事，因此有了新的實驗計畫。在〈圈養計畫〉中我用了過去創作中曾出現過的元素。對展牆直接占領同時對空間中的面提問，這個面指向的是內空間的全部，我企圖拆解其各個面既已被賦予的功能性與使用習慣。這些對於作品與牆之間關係的思考也影響了〈異地〉系列作品，在第三章會有更詳盡的研究。

〈圈養計畫〉第一次直接使用現成模型作為主體來創作，而後也發展了與動物有關的系列作品。在看不見野生動物的城市裡，動物模型本身帶諷刺地做為彌

補的存在，換句話說，如今的人與動物之間的關係，將透過某種中介去連接，動物模型及動物園就是典型的例子。而動物園企圖做的是野生環境的再現，動物系列則欲再現現代動物的處境，並透過作品提醒著這個已然成為理所當然的現實。

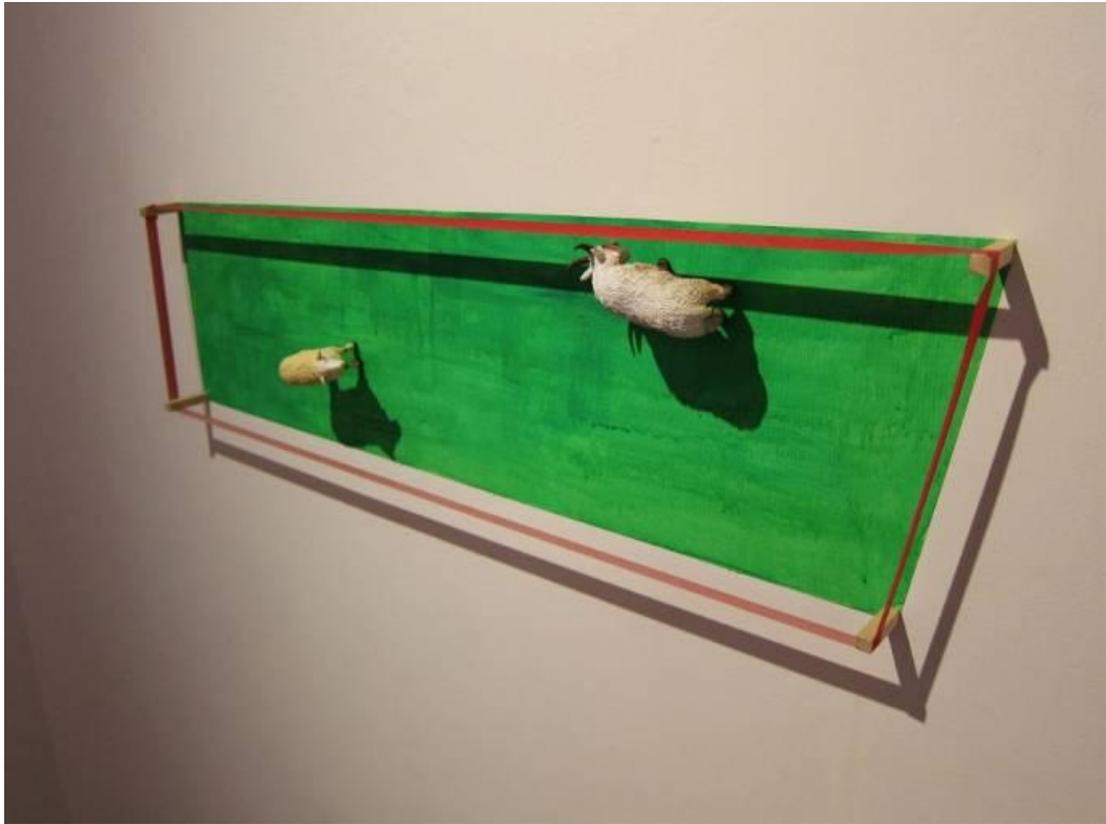


圖 102 〈圈養計劃〉，2011 年，動物模型、壓克力顏料，空間裝置（局部）。

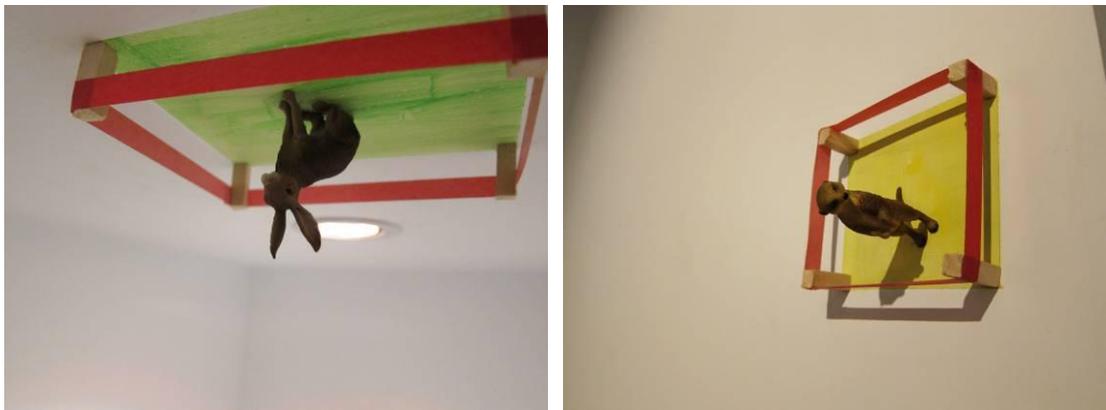


圖 113 〈圈養計劃〉，2011 年，動物模型、壓克力顏料，空間裝置（局部）。

在動物系列中，我意識到此時在尋找的自我定位與先前已不一樣。2009 年找的一種風格的形成，在視覺上可代表自己的發展可能。然而從〈殘響〉開始，我在尋找的漸漸變成是藝術創作之於我的意義與在作品中的「我」的位置。作品

中的「我」在哪裡？「我」要說的是什麼？我開始認為這些問題才是創作的核心。

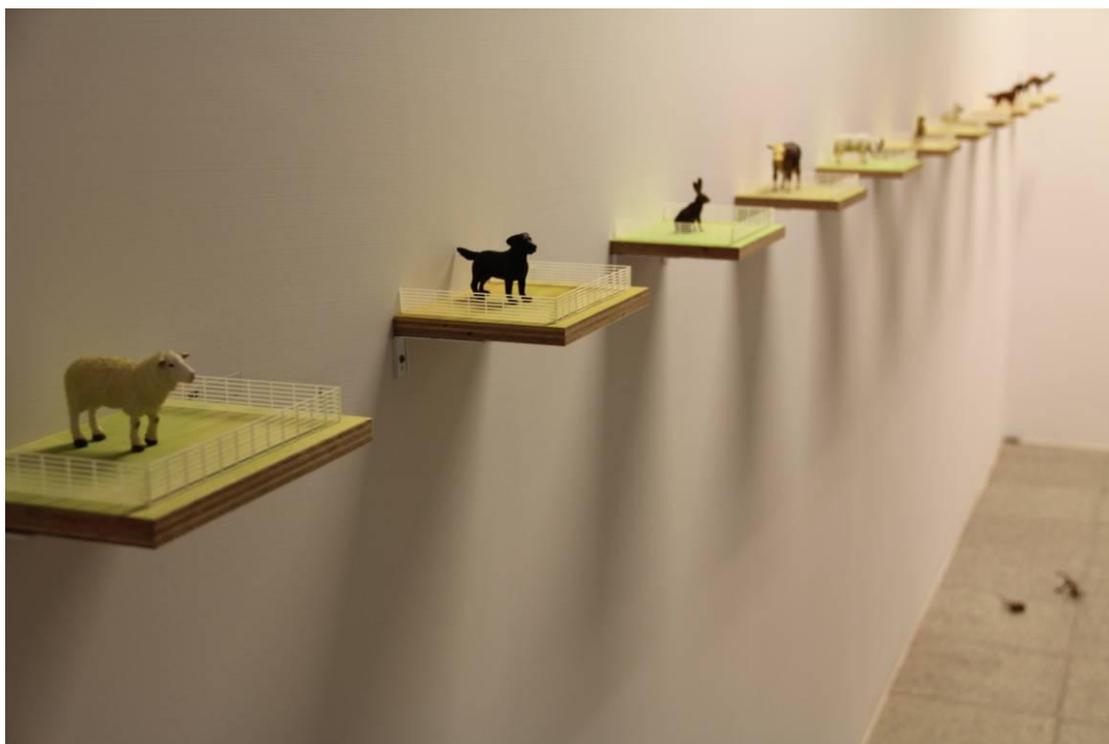


圖 14 〈動物〉，2011 年，動物模型、壓克力顏料、木板，空間裝置。



圖 15 〈動物〉(局部)。

在〈動物〉、〈家庭聚會〉、〈家族旅行〉、〈Iceberg〉這些動物系列的作品中，其實反映了面對這樣議題時的自己的態度。那是一種相對漠然的方式，我並不會為牠們吶喊，更別說走上街頭。其實它們並不是要痛斥文明之下的動物處境，而是陳列並以幽默的作品名稱使人們在會心一笑的同時，能夠意識並思考其中可能藏著的問題。我想以這樣輕盈的手法來創作或許能夠產生更大的張力。



圖 16 〈家庭聚會〉，2012 年，動物模型、壓克力顏料、鐵。



圖 1712 〈家族旅行〉，2012 年，動物模型、壓克力顏料、鐵。



圖 13 〈Iceberg〉，2012 年，動物模型、油漆、木板、鐵。



圖 149 〈Iceberg〉(局部)。

我不斷思索著自己在創作中的角色位置，而哪一種又是最適切的語言。相較於引言者，我更希望能扮演一個說者，將我的所見與感受透過作品傳遞給觀看的那一方。且由於對繪畫的執著，也許是因為對自我的提問尚未獲得解決（其中包含我的繪畫語言是什麼與我的繪畫能說什麼等等問題），一直以來不斷在嘗試、尋找與逃避之間游移，始終看不見答案。加上對於作品與展牆之間的關係有更多的想法，因而開始了〈異地〉系列作品，希望透過創作與研究從中得到一些線索。

第三章 創作的研究

我在〈異地〉開始時的想法是希望透過繪畫去討論既有的牆面展示與觀看方式。在〈圈養計畫〉中的實驗開發了我對於繪畫的觀念與思考的可能性，因此我畫了一些平面的物件，當它們被掛於牆上時，將會有一些空間與作品之間的關係被看見、被討論。“異地（Off-site）”指的是非現場的、異於所處之地。在一開始其實不是明確指涉一個此處以外的“地”，而是希望透過名稱提供一個由作品對牆內的異空間想像。

第一節 繪畫與物件

Shaped canvas 的中文直譯為成形畫布，在美國 60 年代流行並影響當時抽象藝術的一種繪畫形式。策展人暨當代藝術理論與批評家柯比特(Frances Colpitt)指出：「Shaped canvas 為 60 年代抽象藝術的主要形式。」並寫道：「Shaped canvas 雖然最常被描述為繪畫與雕塑的混合體，並討論其衍生的問題。但它仍然作為畫家企圖讓作品進入實體空間，而拒絕其背後框架的證據。」²，這句話的



圖 20 Shaped Paintings at The Visual Arts Museum, 1979.³

² Frances Colpitt, “The Shape of Painting in the 1960s”, *Art Journal*, Vol.50 (1991):52-56.

³ Container List:Shaped Painting,<http://containerlist.glaserarchives.org/index.php?id=152>

重點在於 Shaped Canvas 常被與雕塑並置討論的原因在於他們利用有型的外框與造成錯覺的繪畫企圖使之欺眼而實體化為雕塑，然而是否為雕塑並不那麼重要，重要的是藝術家思考了畫布背後框架的意義。同時期在法國也有表面支架運動 (Supports/ Surfaces)，它刻意強調支架的存在與意義，也映證了在當時繪畫與物質關係的國際思潮。而在我的作品中，我則直接使用木板，讓畫布與框架的關係合而為一，因此我認為我的作品除了繪畫以外，可能更貼近的是一個「特定物件」(Specific Objects)的概念。



圖 15 〈Off-site : Cuboid〉，2012 年，鉛筆、壓克力顏料、木板，157x27cm。

1965 年，低限主義(Minimalism)藝術家賈德(Donald Judd)發表了「特定物件」(Specific Objects)一文宣稱「特定物件」是將型態或色彩濃縮至最極限，所製成的作品既非繪畫也非雕刻，而是「特殊的客體／特定的物體」，希望實現作品不具任何意義，只呈現物件「存在現在、位在這裡」的當下狀態⁴。

在此系列作品概念發想之初便是盡可能地使畫面本身無任何的敘事性，僅留下繪畫痕跡和物件感，討論繪畫內容意涵以外的事。然而愈是趨向低限主義，便愈如同藝評家佛律(Michael Fried,1939-)所評論低限主義的「物性」(Objecthood)。

⁴ 暮澤剛已(2011)引自 Specific Objects。《當代藝術關鍵詞 100》(蔡青雯譯)。台北市：麥田。(原著出版年：2009 年)。

史帖拉(Frank Stella,1936-)曾說：「What you see is what you see.」，認為繪畫除了你所見的一切以外，便沒有其他東西了。而佛律認為在低限藝術不斷地追求物件的原貌，去除純粹視覺以外的一切意義，與還原觀者對作品純粹的認知對象時，便僅能停留在關注作品的「物性」，同時否定了個人主觀投注的情感與藝術語言及造型的價值。《異地系列》作品在某些層面是接近低限藝術的，然而我刻意經營的錯視造型、肌理筆觸，切面的媒材對話卻又是與低限藝術相違的。透過研究我找到了在藝術史的資料參照，然而尚未能有精準的結論在於其中更關係到畫面內容、展示空間與觀者，將在本章後兩節有更完整的討論。



圖 16 〈Off-site : Cube 2〉，2011 年，鉛筆、壓克力顏料、木板，60x28cm。

第二節 圖與地

在《Josef Albers: To Open Eyes》書中的文章段落中指出：「當我們對於畫面中的正與副一視同仁時，其中便不再有主與從、裝飾與被裝飾等關係。所有元素將相輔相成。」⁵這段話的顯示了在當時亞伯斯(Josef Albers,1888-1976)對畫

⁵ 翻譯原文「If one gives equal consideration and value to "positive" and "negative" values, then there is no "remainder". Then we no longer draw distinctions between "carrying" and "being carried"; we no longer admit divisions between "serving" and "being served", between "decoration" and "that which is decorated". Every element must simultaneously help and be helped by the whole, support and be supported.」Frederick A. Horowitz and Brenda Danilowitz, 《Josef Albers: To Open Eyes》,p.93.

面中的圖地關係早已有了完整的研究思考。



圖 23 Josef Albers〈Color Study for Homage to the Square〉, 油彩、鉛筆、紙, 30.5 x 30.5 cm.⁶

在畫面的構成中，普遍上會分為主體與背景，所謂的主體稱為「圖」，而襯托主體的周圍便是背景，也就是「地」。圖與地的關係互為表裡，而圖的張力往往會強於地、具前進性的，因此在視覺上會容易使人聚焦於其上，在下頁我藉由表格的方式將其差異性更清楚的說明。

⁶ Art Blart, <http://artblart.com/2011/02/27/exhibition-painting-on-paper-josef-albers-in-america/>

圖的特性	地的特性
較容易被注意	不容易被注意
在畫面內有明確的形	範圍為畫面邊界
色彩彩度、飽和度通常較高	色彩彩度、飽和度通常較低
通常有較多的細節	通常較為平面、鬆散
前進性	後退感
為畫面重心	用以襯托畫面重心
圖地交界通常為圖的輪廓線	輪廓線以內都不屬於地

表 1 〈圖地關係比較〉，筆者資料蒐集統整。

亞伯斯透過色彩瓦解視覺上對於圖與地的心理認知，在他的作品中因色彩引起的空間感亦是可反轉的，時而像座塔般前進於眼前、時而像隧道般後退。我們可以透過它的作品映證此小節開頭引用的那段話，當所有元素在畫面中都同等重要時，正與負的關係便不復存在了。

畫面中的正空間與負空間便是圖與地的關係，在〈異地〉系列作品裡，我對於畫面的處理也是企圖削弱其間的圖地關係，藉此使畫面本身的敘事性降至最低，並透過“有透視點”的裁切加強其本身的物體感。以下圖為例，在畫面中的紅色與綠色原本並無前後關係，裁切後的紅色因視覺上對於物體的錯視而成為了



圖 17 〈Off-site : Cube 3〉，2012 年，壓克力顏料、木板，125x28cm。

與作品之間的關係，那便是距離。當作品越大，觀者便需要更大的觀看距離，有向後退的側面。藉此，我其實將圖與地的問題向外擴張至作品與牆之間的關係。

佛律(Michael Fried,1939-)在《藝術與物性》(Art and Objecthood)這篇評論中，除了提到此章第一節所提之「物性」以外，更為重要的是「劇場性」(theatricality)。佛律認為低限主義的作品(尤其是雕塑)，創造了一種新的觀者，甚至須要環繞作品一周才能知道作品的全貌，這即是身體經驗的介入，作品與空間也產生了「劇場性」。佛律批評這違背了低限主義的純粹，然而這新的概念仍帶起了空間藝術的發展，如公共藝術、地景藝術、限地製作等。



圖 25 Anish Kapoor,〈Yellow〉, 1999 年, 玻璃纖維、顏料, 600 x 600 x 300 cm。⁷

〈異地〉系列中同樣的有「劇場性」的概念，儘管這一系列並非立體作品。此系列作品本身被視作物件，必需與牆對話才算是作品的真正完成，而固定的透視點有意識地限制了觀者的身體，必須在固定的視點「劇場性」才會因透視錯覺

⁷ Deliareyes, <http://deliareyesdesign.wordpress.com/2012/01/23/27/>

而產生，產生的並非是作品包覆觀看空間的身體經驗，而是牆面有了深度形成了負空間，這個深度使作品似乎漂浮於牆中，與觀者位置如同鏡像般孤立並相望。然而，若是向前靠近至可觸及的距離時，空間錯覺便會消失，這便限制了觀者的身體經驗。因此，「劇場性」其實來自於負空間的想像以及與凝視對象的限制距離而產生的疏離感。



圖 18 〈Off-site : Utopia〉，2012 年，壓克力顏料、木板，45x15cm。

第三節 物理與心理

在這些看似理性、結構化的作品中，研究後才發現仍不自覺投射了許多習慣與心理的狀態。如造成錯視的透視感，若以科學角度來看此透視關係是找不到透視點的，因此這種透視感來自於心理上的、視覺上的。我企圖以理性的方式處理一種作品與觀者的距離問題時，其實也無法完全抽離那樣的思考狀態。

儘管此系列作品取名「異地」含有非現場的、此處以外的意思，然而作品本身卻仍身於現場。我用矛盾的文字關係其實欲暗示人與周遭相處的狀態，並使作品的畫面本身無敘事性，企圖使其與觀者間的溝通斷裂。再透過限制的視點，讓觀者與作品在限制的距離互相凝視，以產生一種身於同處卻如異地般彼此孤立的疏離感。

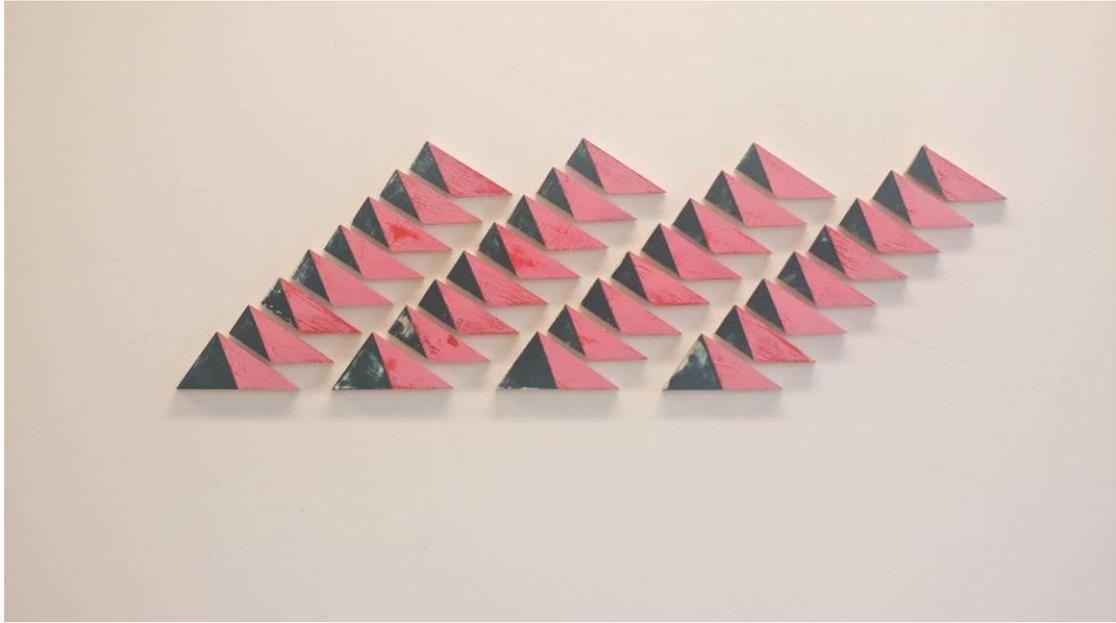


圖 19 〈Off-site : Mountain〉，2012 年，壓克力顏料、木板，100x30cm。

這件事似乎是異地系列中最為貼近「我」的事情，也是不自覺投注作品中的事。在一路走來的過程中，不斷地試圖畫人以外的事，或是做與動物有關的創作，回頭檢視時才會發現這些作品內的核心問題還是跟「我」有關。因此我在第一章才會說創作是思考的體現，而且是無形的滲透在內。

透過不斷的創作與研究似乎漸漸能夠了解自己，而創作作為一種語言，一直以來的作品皆透露著疏離的語調，釐清它們也就理所當然的成為了新的課題，便開始了〈異地：漂島〉作品。

第四章 漂島

我們或許處在一個鄉愁缺席的時代。

第一節 島嶼與歸屬感



圖 28 〈Off-site : Floating Islands〉，2012 年，於東海大學美術系館 A+藝術空間。

為了理解反映至作品中的疏離語調，我開始認真觀察與周遭的相處狀態，並記錄下來。翻開日記本的八月標籤那頁，當時我在台北，在裡頭我寫著：

一如往常，我又把自己擱在了陌生的城市。陌生的城市擁有陌生的臉孔、陌生的街道、陌生的氛圍與陌生的氣味。孤獨使我在這快速變化的洪流中意識到自己。在熟悉的環境裡，其實很難去發現自己的存在，由於已然是環境中的部份。而在陌生的城市裡，尚未融入的差異令人照見自己。在默默被環境吞噬前，我把我放到異地，藉此重拾思考的能力。

面對這座島嶼，在不同面向的人，呼喊的是不同的島，政治的島、科技的島、自然的島，甚至是祖靈的島，對於這麼多的島，令人迷惘，哪一種是我們的島，或是我的島？這些對我來說的意義是什麼，在除去了成長環境後還能剩下什麼？

我似乎沒有鄉愁，沒有一個可以寄託思念的地方，或許有，但嚴格來說

是來自於人而非土地。水泥無法令我產生歸屬感，而我的島嶼究竟長得是什麼樣子？

我發現一件事，我與腳下的土地是完全不熟悉的，儘管在第二章提到的〈圈圍實驗〉是在關注早已與我融為一體的熟悉環境，然而我所熟悉的卻只是站在土地上的城市而非土地本身。這個世代的我們，常常放大自己，忘了好好看看這塊土地的本質，對於踩著的地方概念也越來越模糊。我們沒有經歷過島的歷史，所處的現代社會也漸漸讓人失去對於島嶼的理解。對於常常在呼喊的口號，去除國家機器的操作後，喊著愛的究竟是什麼？不會是這塊土地，因為我們連它長什麼樣子都不大清楚。

歸屬感的缺席，也許源自於城市。不同的城市與城市，長得卻一樣，一樣的柏油路交錯，一樣的高樓圍繞，還有一樣的臭空氣籠罩。連路上的人們都長得一樣，兩眼失神地向前方移動伴著倉皇的步伐，有時我慢慢走著會有種置身異地的錯覺，懷疑我與周遭的人們所處的時空是否一致。有時也不自覺跟上旁人的腳步，此時反而會忘了身處何處，到達目的地時卻怎麼也想不起來一路上的光景。在胡晴舫的《濫情者》中有篇以城市為名的短篇，裡面的一段寫著：

不斷旅行，進入一個城市又一個城市，卻總是在相同的空間打轉。迷路。搜尋。跟這個城市的自己相撞於街上，默默把視線落在彼此的身上，又默默移開。不吭氣地繼續上路。⁸

城市有些像動物園，將不同的人馴化成能以同一種方式生活。而動物園是人們仿造動物原始生活環境而搭建的，那麼適合人生活的真正環境又是什麼？我漸漸質疑身處的地方。尋找所在土地真正的樣貌以及其與自身的歸屬感連結，最終從土地認同延伸至探尋存在意義，這樣的過程其實難以脫離烏托邦的討論。在《移動的地平線》一書中寫道：

荷馬的《奧德賽》似乎將最理想的烏托邦據點，設在感性的家園認同，但

⁸胡晴舫(2010)。《濫情者》。台北市：遠足文化。

在內層一面，則揭露了人性永恆的矛盾面。在仙境樂園與現實世界之間，就像大家樂於相信的人間正道，很少人會以現實的家園當作魂思夢縈的幻土，除非它失去了或是遠離了，或是那個地方變成一種概念符號了。他總是要繞一大圈，才知道真正要的歸屬在那裡：那個失去或不再擁有的空間。⁹

尋找可能是不安現狀的逃離，〈異地：漂島〉作為概念性的島嶼符號，可被視為投射的歸屬地。烏托邦從來就是一個理想的投影，我在這個島上尋找答案，在生活中尋找答案。我並非失去土地的歸屬感，而是未曾擁有，最終透過創作尋找答案。《奧德賽》式的烏托邦，表面上奧德修斯的目的是尋找家鄉，更重要的其實是尋找自我認同至最終回歸的過程。這像極了我在創作困境中打轉的尋我過程，正如同此書中所提到當代藝術創作者常有的《奧德賽》式的經驗捕捉。



圖 29 〈Off-site : Floating Islands〉其一，2012 年，壓克力顏料、木板，單件約 72x55cm。

⁹高千惠(2009)。《移動的地平線》。台北市：藝術家。

第二節 狀態的投射與反映

孤獨者不懂憤怒的語言，他只是蹣跚而行。

----胡晴舫《濫情者》第 36 篇 孤獨



圖 30 〈Off-site : Floating Islands〉其一，2012 年，壓克力顏料、木板，單件約 72x55cm。

島嶼的辨識符號，在於明顯的邊界，與包覆周圍的海，自身便是完整的個體，且與外界完全斷裂。作品與牆的圖地關係，已然透露著島嶼的訊息，只是它們不被藍海包圍，而是漂在白牆之中。漂同時意味著漂流與漂浮，不知何去何從以及腳下認同感的匱乏。它們看似在說著島嶼，其實也說著島上的人，孤獨的人與人透過網路在烏托邦裡聚會，踏在現實世界中連接我們的卻只剩下疏離。

〈異地：漂島〉漂在牆上並非批判社會，而是靜靜說著現實狀態。在過多的喧囂干擾我們親近周遭一切的社會裡，孤獨絕對是必要的，然而我在其中仍然是相對冷淡的，並默默尋找著答案。節錄《濫情者》中孤獨篇章的一段：

孤獨還意味著冷靜。保持距離的不理睬和不參與。因此孤獨是一種特權。

不理會世俗的特權。你只管喝你的咖啡，穿你喜歡的粉紅色，不必假裝近視眼也可以不跟討厭的人打招呼。你甚至能出言不遜。因為你什麼都不要，所以你強壯。當所有人都忙著玩同樣的一種遊戲，你以一種詩意的方式顯得格格不入。

〈異地：漂島〉無法單件獨立成為作品，它必須多件一組。原因在於與觀者的關係須是多對一的，如此一來，觀者面臨了選擇與認同的問題，並在被圍繞中產生孤立感。倘若是一對一的關係，便無法將此孤立狀態表現。

孤獨該是現代人都應具備的技能，能夠讓人成為冷靜的觀察者。它常與城市綁在一起，與疏離綁在一起。重複又重複的城市符號，分不清事物的虛實關係，讓我懷疑起土地，讓我武裝起來成了孤獨的觀察者。孤獨也是一種防禦機制。所以我面對社會議題、環境議題總是顯得漠然。而這種態度與原因，也是在這件作品的研究後才逐漸能有形的描述出來。



圖 31 〈Off-site : Floating Islands〉其一，2012 年，壓克力顏料、木板，單件約 72x55cm。

每個人都是完整的個體，如同島嶼般。不同於上一件作品，漂島雖同為異地系列，但在概念上更接近所謂的“地”，地方或土地的意謂更為明確，也更貼近異地的含意。在造型上我欲保留主體的觀看性而刻意忽略了島嶼上的細節刻畫，並用幾何塊面結構島的外貌，保留其冷調，再將屬於自然的顏色賦上，使作品停留在一個一方面可被辨識、可以親近，另一方面卻因生冷的造型而感到疏離的狀態。

而這些在作品中所使用的色彩，其實是一種對自然想像的心理式概念色彩。湖綠色、草綠色、天空藍或是土黃色，這些以環境命名的色彩，其實暗示了我們從小對於環境觀察的單一歸納方式。也直接承認的我們與自然環境的種種不熟悉。

並且，我在既有的空間中創造新的虛空間，每一個漂浮的個體環繞著觀者，在觀看作品的相對位置中同時也被作品凝視著，亦回應了第三章所提及「劇場性」的概念。作品的劇場性此時不像在第三章所描述的那種人被作品包覆的關係，而是出現在廣大的牆與其中的島嶼之間，觀者猶如身處舞台前方的觀眾席，以一種既客觀又主觀的曖昧距離，面對環繞自身的劇場。面對這麼多島嶼，不同的人也許會產生逃離的投射心理，也許會產生選擇與認同的過程，我透過這樣的方式去暗示了關於人與人、人與土地間的關係。同時並以生冷的造型探討對於島嶼漸淡的認同，企圖以另一種方式反省以及反映世代的樣貌與集體的經驗，最終再回應至自我的存在問題。



圖 32 〈Off-site : Floating Islands〉其一，2012 年，壓克力顏料、木板，單件約 72x55cm。

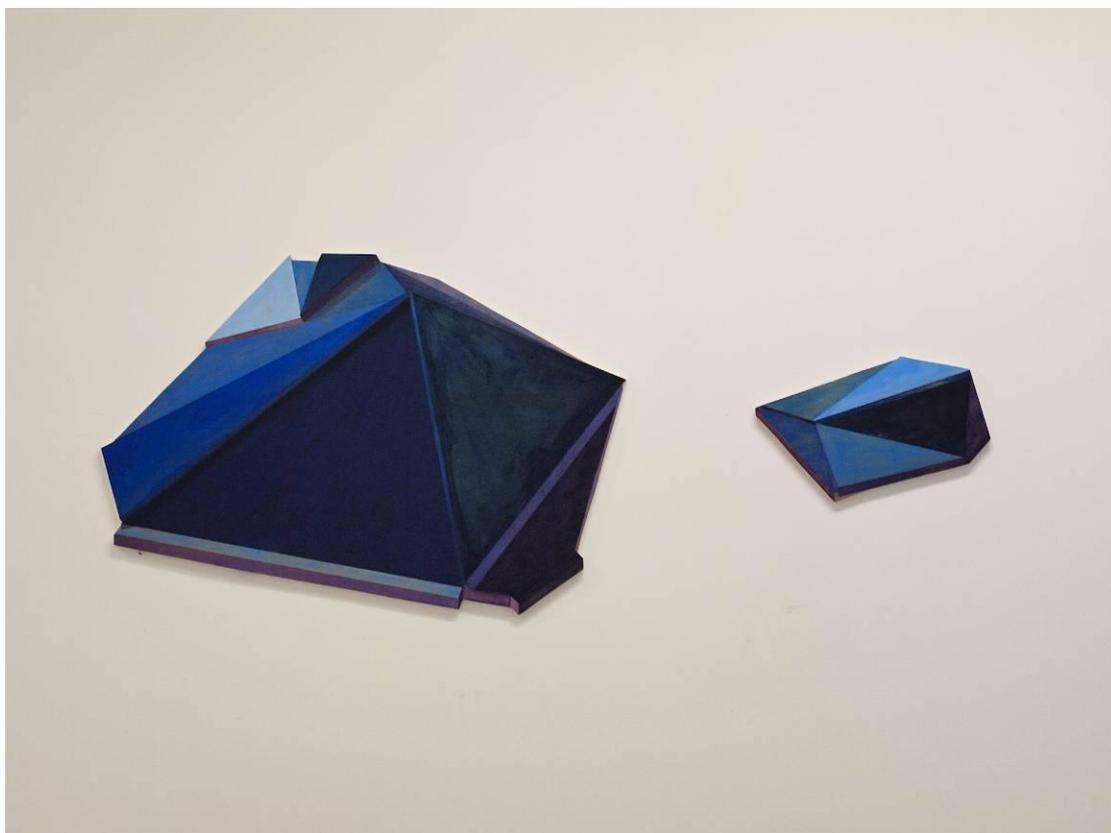


圖 33 〈Off-site : Floating Islands〉其一，2012 年，壓克力顏料、木板，單件約 72x55cm。

第五章 總結

其實一直以來無論是創作也好、研究也好，皆是尋找著自我認同的過程。在創作中起初找的是自己適合做的創作類型，接著找的則是在創作中我所扮演的角色，而研究則是尋找在藝術史中自己的相對位置，最後則是透作創作逐漸理解了一些自己與社會相處的狀態。

不管任何事情，我在做以前必須明確地知道我在做的是什麼，儘管過程可能有意外，但結果必須都是在掌握範圍內的。因此，在第二章所敘述的那些實驗性的跳躍過程，對我來說極為痛苦。原因是在進入研究以前，已經在大學的創作建立了一些脈絡以及慣用的造型語彙。而這些我所僅有武器，在進入研究所後卻連自我保護的功能都沒有。面對作品不同以往的被觀看方式與難以招架的提問，最終仍是回到了原點重新開始學習。

當開始懂得思考媒材時，便逐漸了解手法的多樣與重要性，在尋找與主題更為契合的表現方式時，創作的觀念、視野也跟著打開。並透過在第三章的研究，找到自己在藝術史中的參照，了解其來源與發展，更有助於釐清自己的脈絡和未來可能。礙於論述的鋪陳與流暢度，其實在過程中有著更瑣碎的片刻，像是每天埋首刻木頭杯子，或像是去旅行讓自己轉換狀態。無論如何，慶幸當時的自己沒有選擇逃避，這些過程帶來了一些成長，除了對創作思考以外，我深刻的感覺到，在面對於人、事、物甚至身處的環境與土地，我都能以一種不同以往的態度去相處，並以更細膩的方式觀察，這也許就是創作告訴我的事。

創作的功能性對我來說似乎從來不是介入問題的工具，它只是另一種理解自己與生活的方式。時常難以意識到的枝微末節，也會在意識之外投注作品中，而回頭審視作品時，幾乎每一次都會有「啊！原來我是這個樣子的。」或是「這不就正是我現在思考的問題的答案嘛！」諸如此類的大悟時刻。

藝術創作作為一種說話的方式，在這個階段我盡可能地實驗與反思及研究來熟稔這個語言。對於真正想說的關於在第四章的事，終究也算是說得清楚。在未

來仍希望能夠好好的生活並持續的創作，而過程中曾經的自滿或灰心，提醒著我無論何時都要記得藝術應有的謙卑，那是最根本的事了。

補充圖版



圖 34 〈Off-site : Cube 1〉，2011 年，壓克力顏料、木板，60x28cm。

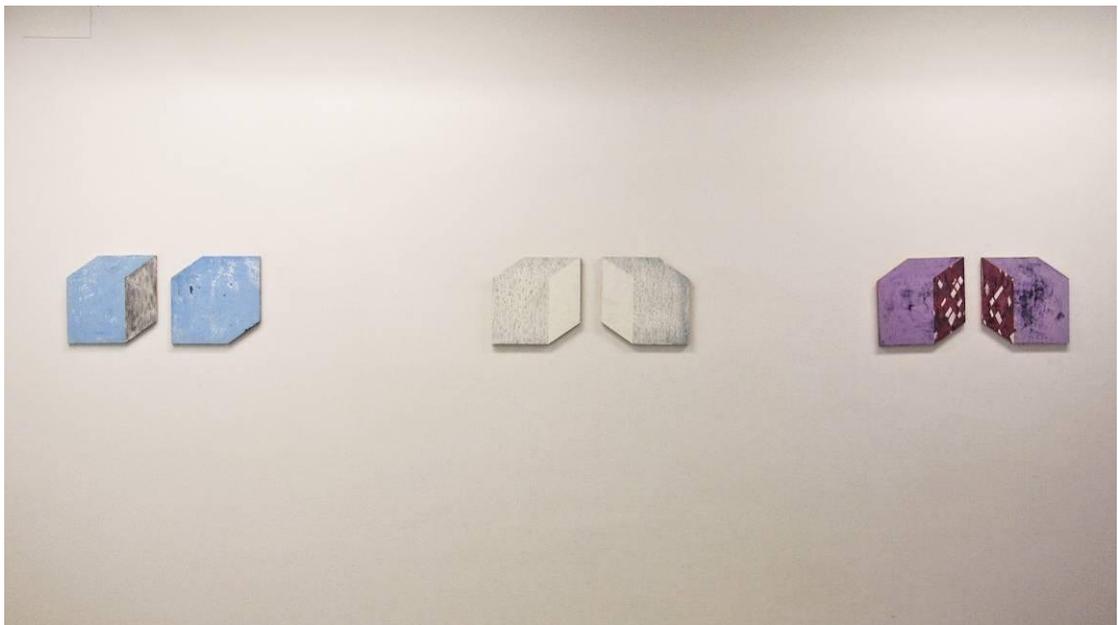


圖 35 〈異地系列〉，展出現場照片。



圖 36 〈Off-site : Cube 4〉，2012 年，壓克力顏料、木板，60x28cm。

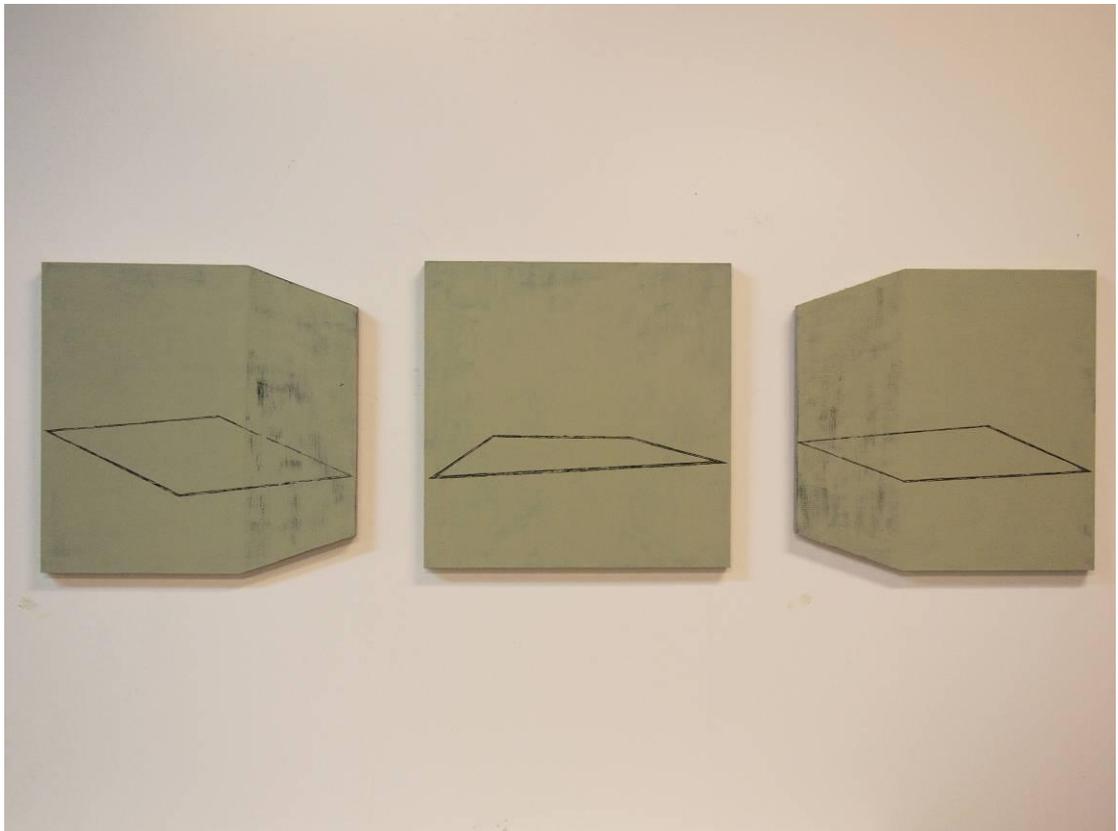


圖 37 〈Off-site : Cube 6〉，2012 年，油彩、壓克力顏料、木板，92x28cm。

參考文獻

Frances Colpitt(1991).“The Shape of Painting in the 1960s”.*Art Journal* ,Vol.50.

Frederick A. Horowitz and Brenda Danilowitz(2006). “Josef Albers: To Open Eyes At the Bauhaus, Black Mountain, and Yale”.*Phaidon*.

MICHAEL FRIED(1967). “Art and Objecthood”.Retrieved November 11, 2012, from <http://atc.berkeley.edu/201/readings/FriedObjcthd.pdf>

Julia Cameron (2010)。《創作，怎麼搞的》(韓良憶譯)。台北市：大塊文化。(原著出版年：2005 年)。

John Berger(1998)。《影像的閱讀》(劉惠媛譯)。台北市：遠流。(原著出版年：1980 年)。

高千惠(2009)。《移動的地平線》。台北市：藝術家。

高千惠(2006)。《叛逆的捉影：當代藝術家的新迷思》。台北市：遠流。

胡晴舫(2010)。《濫情者》。台北市：遠足文化。

陳傳興(1992)。《憂鬱文件》。台北市：雄獅。

暮澤剛巳(2011)。《當代藝術關鍵詞 100》(蔡青雯譯)。台北市：麥田。(原著出版年：2009 年)。

廖炳惠(2003)。《關鍵詞 200：文學與批評研究的通用辭彙編》。台北市：麥田。

佟景韓、易英(1995)。《現代西方藝術美學文選：造型藝術美學卷》。台北市：洪葉文化。