

圖 13	洪于庭，〈殆〉，2012 年，紙本、水墨，90x180cm.....	14
圖 14	洪于庭，〈殆 草圖〉，2012 年.....	15
圖 15	洪于庭，〈殆〉，2012 年，局部圖 1 .....	15
圖 16	洪于庭，〈殆〉，2012 年，局部圖 2 .....	15
圖 17	洪于庭，〈滅盡〉，2012 年，紙本、炭鉛筆，80x218cm .....	15
圖 18	洪于庭，〈習作一〉，2012 年，絹本膠彩，83x66cm .....	16
圖 19	洪于庭，〈習作二〉，2012 年，絹本膠彩，83x66cm .....	16
圖 20	洪于庭，〈習作三〉，2012 年，絹本膠彩，66x45cm .....	16
圖 21	閃光黑（雲母礦） .....	17
圖 22	洪于庭，〈孤〉，2009 年，紙本、炭鉛筆，109x70cm .....	18
圖 23	洪于庭，〈嶙〉，2009 年，紙本、炭鉛筆，109x70cm .....	18
圖 24	洪于庭，〈岫〉，2009 年，紙本、炭鉛筆，109x70cm .....	19
圖 25	洪于庭，〈枯〉，2009 年，紙本、炭鉛筆，109x55cm .....	19
圖 26	洪于庭，〈三角結構 草圖〉，2013 年，紙本、炭鉛筆，20x20cm × 3 張， 20x12cm× 3 張，17x17cm × 3 張，15x12cm × 3 張.....	21
圖 27	洪于庭，〈流〉，2014 年，絹本膠彩，83x66cm.....	22
圖 28	洪于庭，〈無題〉，2014 年，絹本膠彩，83x66cm.....	22
圖 29	洪于庭，〈崩〉，2014 年，絹本膠彩，83x66cm.....	22
圖 30	洪于庭，〈嵩〉，2014 年，絹本膠彩，127x77cm.....	23
圖 31	洪于庭，〈致巴別塔〉，2014 年，絹本膠彩，127x77cm .....	24
圖 32	洪于庭，〈空 I 〉，2014 年，絹本膠彩，127x77cm.....	25
圖 33	洪于庭，〈空 II 〉，2014 年，絹本膠彩，127x77cm.....	25
圖 34	洪于庭，〈嵩〉，2014 年，局部圖 1 .....	27

圖 35	洪于庭，〈嵩〉，2014 年，局部圖 2 .....	27
圖 36	洪于庭，〈嶽〉，2014 年，局部圖 .....	28
圖 37	洪于庭，〈致巴別塔〉，2014 年，局部圖.....	28
圖 38	洪于庭，〈庸俗山焚 I 〉，2014 年，局部圖 1 .....	28
圖 39	洪于庭，〈庸俗山焚 I 〉，2014 年，局部圖 2 .....	28
圖 40	洪于庭，〈嵩〉，2014 年，絹本膠彩，127x77cm.....	30
圖 41	洪于庭，〈嶽〉，2014 年，絹本膠彩，127x77cm.....	31
圖 42	洪于庭，〈峇〉，2014 年，絹本膠彩，127x77cm.....	32
圖 43	洪于庭，〈流〉，2014 年，絹本膠彩，83x66cm.....	33
圖 44	洪于庭，〈崩〉，2013 年，絹本膠彩，83x112cm.....	34
圖 45	洪于庭，〈夢空間夢〉，2013 年，絹本膠彩，112x50cm .....	35
圖 46	洪于庭，〈庸俗山焚 I 〉，2014 年，絹本膠彩，127x77cm.....	36
圖 47	洪于庭，〈庸俗山焚 II 〉，2014 年，絹本膠彩，127x77cm.....	36
圖 48	洪于庭，〈致巴別塔〉，2014 年，絹本膠彩，127x77cm.....	37
圖 49	洪于庭，〈聖殤〉，2014 年，絹本膠彩，127x77cm.....	38
圖 50	洪于庭，〈空 I 〉，2014 年，絹本膠彩，127x77cm.....	39
圖 51	洪于庭，〈空 II 〉，2014 年，絹本膠彩，127x77cm.....	39

# 第一章 緒論

## 第一節 創作動機與目的

當代性的繪畫與傳統媒材間的碰撞，一直是學期間思索的問題，無論是傳統水墨或是膠彩，「當代性」幾乎是無法迴避的歷史難題。然而，「當代」既是歷史的時間、空間所造成的分野，亦是技法與思維方式區隔的語彙。不能否認，當代藝術的議題導向，爭奇鬥艷的畫面效果曾對創作造成很大的干擾，幾經思索想回到最根本的繪畫問題去突破<sup>1</sup>。

一般說來繪畫有兩件重要的事，一個是視覺，一個是心靈，用視覺觀看自然，然後再以心靈的邏輯來統御我們的感覺。這樣的創作模式屬於基礎的繪畫方法。傳統的寫生訓練就是這樣。然而，我以參照前人的創作語彙及成果作為個人在文獻探討統整的角度，替代對大自然的觀察，企圖將傳統水墨中的山水題材拆解與分析後，將其凝鍊為抽象性、表現性甚至具有象徵性的意味，由於中國傳統水墨在繪畫技法上本來就有筆墨以及程式化的法則，利用此特性將空間布局予以幾何結構化，深入探討各個形象之間的基本關係，並運用筆觸、疊加、及明暗的深淺佈置，使畫中不同於所見過的山水景象，期望產生一種不確定感，並且與自然外在的空間關係有著隔世般的場景，屬於一種超驗<sup>2</sup>式的感官體驗。

---

<sup>1</sup> 當代藝術（Contemporary art）通常有兩種意涵，一個是指目前這個時代正在實踐中的藝術風格，另外一個是指從 1960 年代後期開始到現在 21 世紀的藝術。我在這裡指得當代化，較傾向一種動態的生產過程的嘗試。參考自許淑婷《論 1985 年以後台灣膠彩畫之當代性 - 以李貞慧、王怡然、饒文貞為例》，頁 58。

<sup>2</sup> 人的認識能力，必伴隨種種不同的經驗。經驗的方式又包括閱讀與現實體驗，但對於所經驗的狀態又分為三種：超驗、先驗、後驗。超驗就是超出體驗之外的，一般人無法共同體驗到以形成普遍共通經驗，如神、鬼的存在，夢境。超驗活動可說是一種主觀真實，即使有不同的人宣稱他們各別經驗了共同的超驗活動，如聽到神的聲音，但仍然難以由第三人檢驗他們是否聽到了同樣的聲音，因此超驗所宣稱的真實，是主觀的，信者恆真。

我的創作強調反覆的繪畫過程，每一個繁複的動作，每一個筆觸，每一個造形，到作品整體形的構成，主要靠繁瑣的重複性疊壓和思考重構的痕跡組成。這創作過程像保羅·塞尚（Paul Cézanne，1839 - 1906）在面對繪畫時所達到最高心靈顯現的形上幻影，也很像傑哈·里希特（Gerhard Richter，1932）作畫過程不斷強調，他如何思考繪畫的原則、分界可能性，從而重新詮釋繪畫的條件。他曾說：「我想要圖像最後的樣子，是沒在我計劃裡的那個樣子；而我也很樂見於圖像裡面，有比我想像中更有趣的樣子」<sup>3</sup>。我的創作也是如此，不是以某個預想的形式當作終點，而是朝著未知的圖像前進。



圖 1 傑哈·里希特〈Women in Garden Swing〉，1968 年，油彩、畫布，95x115cm。

在層層覆蓋堆疊中，企圖利用作品上的痕跡與顏色的層次，建構出某種空間意象；讓縝密計畫下的創作構思也能產生不可預期的偶然性表現。此外也利用這繁複重疊的創作過程，凸顯潛在的敏感思緒，在極繁中達到極簡的藝術高度。

---

<sup>3</sup> 王焜生〈不斷衍生信仰與質疑的變異者：傑哈·里希特〉，《典藏今藝術》，151 期，頁 176 - 179。

## 第二節 研究內容範圍與方法

本創作論文的學理探討，主要分為兩個部分。第一個部分是主要採取文獻蒐集整理、圖文並陳方法，針對中西方有關空間表現的史料或理論做一系統性的歸納與整理，可佐證在創作思考的根源。以及對古人畫作的內容進行深度的理解，有助於作品圖像所解讀出的意涵，不只是表現出作者本身的理念與觀點，甚至能賞析出當時代畫家所處的時空環境，與畫家產生跨時空的交流。依據收集之文獻、繪畫理論、學者專書著作、圖錄等資料之記載進行分析與探討，以輔助在論文主題的結構思維的表述，清楚傳達出本論文研究的中心；整合理論的回顧以了解不同理論對此論文主題的觀點，以期之後進一步實踐在創作上。

第二部分以分析法的方式回溯面對自身創作歷程緣起、過程與終點。分析創作歷程裡的經驗與感受；實地的摸索、試驗、探索實作與自我心理感知的密切呼應，並藉由從過往創作中涉取的養分以轉化成創作時所需的能量。不同以往的界定與發現，在創作意念醞釀的同時，藉由相關學理的研究整理，理清不時陷於混亂的心理狀態，認識更多自我探尋的途徑與有效方法，能有不同以往的界定與發現。

第三部分是本創作主題「鬱黑」膠彩創作研究，從黑來敘述作品本身所欲傳達的效果，從潛藏內在層面的黑來敘述自身在創作上對於「黑色」的意義，以及「鬱黑」總體的意涵。應用於繪畫表現上，所採取空間分析探究及創作實驗法，能以體現創作主題「鬱黑」。



## 第二章 中西方繪畫空間表現

### 第一節 現代西洋繪畫的空間表現

「空間」一直是繪畫所欲表達的重要課題之一，從歷史的角度，可探知中西方繪畫史對於空間詮釋的研究與演化，並以釐清自身創作中對於空間表現的歸屬及開展。

繪畫是空間認知的再現方式之一。繪畫畫面構成的一個重要因素牽扯到空間佈局，畫家得以透過佈局去創造它所呈現的特定秩序或角度，試圖在畫中提供觀者某些特徵，讓觀者進入所描述的範疇內，這些在同一平面上的諸多元素透過這種描述的作用建立在一些繪畫的基本常規中，例如透視系統，而產生類似真實世界的深度，這是繪畫所建立的空間模型。

在歐洲文藝復興以前，繪畫本身是繪在建築壁面空間上，描繪的空間形式沒有特別被當成一個獨立部分來思考，直到文藝復興時期發展出一套具科學性的線性透視法來呈現真實的物理空間，將繪畫形式建立在客觀的視覺基礎上，要求人的眼睛與物象之間視點的固定，於是西方繪畫的形式才開始形成，進而影響到十九世紀末。但就繪畫形式以固定視點的透視畫法的客觀世界的呈現，不再是能夠表達物象的所有真實性，以及滿足當時代對空間的要求，有些畫家便開始對這種受自然環境制約的透視表現方式產生質疑，甚至加以否定，進而不再受制於再現自然的深度空間形式為目的，轉而追求繪畫空間表現上的自律性。於是現代<sup>4</sup>繪畫開始逐漸擺脫固定視點的線透視法進而轉向移動視點的空間法。

---

<sup>4</sup> 就藝術史而言，「現代」（Modern）指的是1880至1960年間的時期，並且被用來描述在這時期所創作出之藝術風格與理念。

現代繪畫的發展直到保羅·塞尚（Paul Cézanne，1839 - 1906）對繪畫造形本質上的重新思索，觀察物體與空間的關係，描繪由不同透視角度觀察到的景物，其嘗試對同一物象採取各種角度與繼時性<sup>5</sup>的觀察，在連續時間性的觀察，並且將觀察到的畫面分割重組在平面的畫面上，這種表現空間的思維相繼影響到後來各種風格的畫派。

## 第二節 保羅·塞尚的空間表現

在保羅·塞尚（Paul Cézanne，1839 - 1906）之前漫長的藝術史中，幾乎所有的畫家都把焦點集中於再現客觀對象上，畫家本人成了模仿自然的追隨者，不論中、西方各種畫派的演變，都在追求視覺上虛擬的、仿真的物質空間，自然地追求畫面上的深度與立體感的表現。但塞尚違背了傳統的藝術觀念，完全憑自己的觀察進行創作，有意識地將焦點轉向表現自己所理解的世界，以結構與色彩組成對象。正由於塞尚這種繪畫的主觀性改變了整個西方藝術進程，對之後的藝術家帶來觀念上的震撼，並導致了藝術思想的解放。

塞尚對於繪畫空間的追求，就從長時間探索聖維克多山（Mont Sainte - Victoire），利用不同位置、角度觀察物象，同時空間位置的轉換即隱含時間因素的存在，就畫面反覆結構又抹去的過程，形就一件件永恆性的畫作（圖 4、圖 5）。塞尚強調繪畫的純粹性，重視繪畫的構成，透過繪畫，他將他理解的自然轉化成一種空間形式，並將肉眼所見的視覺影像重組構成空間性，客觀地探究自然裡的景物所含藏的幾何性質和構成造型。

---

<sup>5</sup> 在時間傳述的內涵上是時間的“繼時性”，為藝術家在創作過程中所採取的極度主觀性地「多時間、多面向」的並置表現手法。