

東海大學美術系碩士在職專班研究所

「若有似無」

- 對於繪畫畫面主體（題）的回應

- 李宏基繪畫創作論述



指導教授：黃海雲

研 究 生：李宏基

2008 年 6 月

# 目次

|   | 頁次        |
|---|-----------|
| <b>緒論</b>                                   | <b>2</b>  |
| 〈創作動機〉                                      | 2         |
| 〈創作內容〉                                      | 3         |
| <br>  |           |
| <b>第一章 繪畫畫面主體（題）的探討</b>                     | <b>4</b>  |
| 第一節 主體（題）性                                  | 5         |
| 第二節 視覺邏輯（經驗）                                | 6         |
| 第三節 移情作用                                    | 7         |
| <br>  |           |
| <b>第二章 創作理念與形式分析</b>                        | <b>8</b>  |
| 第一節 〈2000.6~2005.1 的空白〉系列作品                 | 8         |
| 第二節 〈94608000"〉系列作品                         | 12        |
| 第三節 〈紅衣、米褲 + 綠衣、白背心 & 白內褲、黃、黑外褲〉<br>系列作品    | 20        |
| 第四節 〈瓶中花、網中蝶、罐中魚 & 小狗、船、紙飛機〉<br>系列作品        | 27        |
| 第五節 〈黑、灰、白 I -藍與黃 & 黑、灰、白 II -方形進化〉<br>系列作品 | 33        |
| 第六節 〈書中自有顏如玉；書中自有黃金屋。〉<br>系列作品              | 38        |
| <br>  |           |
| <b>第三章 結論</b>                               | <b>41</b> |
| <br>  |           |
| 參考資料  | 46        |
| <br>  |           |
| 圖版目錄  | 48        |

## 緒論

### 〈創作動機〉

「我們生活於其中的可見世界是幻覺的產物，是一種騙人的巫術、一種把視覺幻象和空間加以比較所產生的無根基、即無自身本質的外觀，這個可見世界是一層環繞著人類意識的混濁的迷霧，它是那種同時是錯誤和真實的東西，這種東西可以在說他不存在的同時，又說它是存在的。」

叔本華：《康得哲學批判》1814 - 1818

生存空間中主體（題）與主體（題）間有著各自的存在狀態，而做為主體本身，如何能說出自身的真話，真話與真理間的差距為何？然主體為何？真話為何？真理又為何？

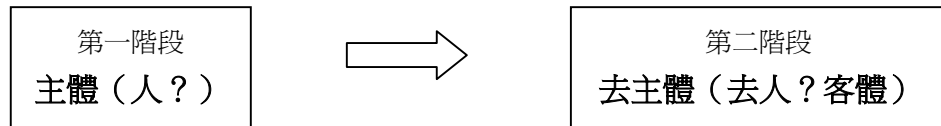
就人而言，主體永遠是人，所有非人即是客體，以人為中心思考所有的事物。因而，筆者試圖在創作上以「人的意念乃是思考過程、視覺邏輯所產生的誤解，是一種一廂情願的自說自話」的概念為前提，來探討在創作者、藝術作品、觀者三者彼此間在藝術溝通交流中的主、客體<sup>1</sup>關係。

---

<sup>1</sup> 主體（SUBJECT），亦稱主題；客體（OBJECT），或稱物體。

## 〈創作內容〉

以自身的探討開始，在繪畫創作中呈現一連串對於主體的思考過程，此過程將近於以下圖示流程：



第一階段是以自身探討為出發對主體（人、生命）的探尋。

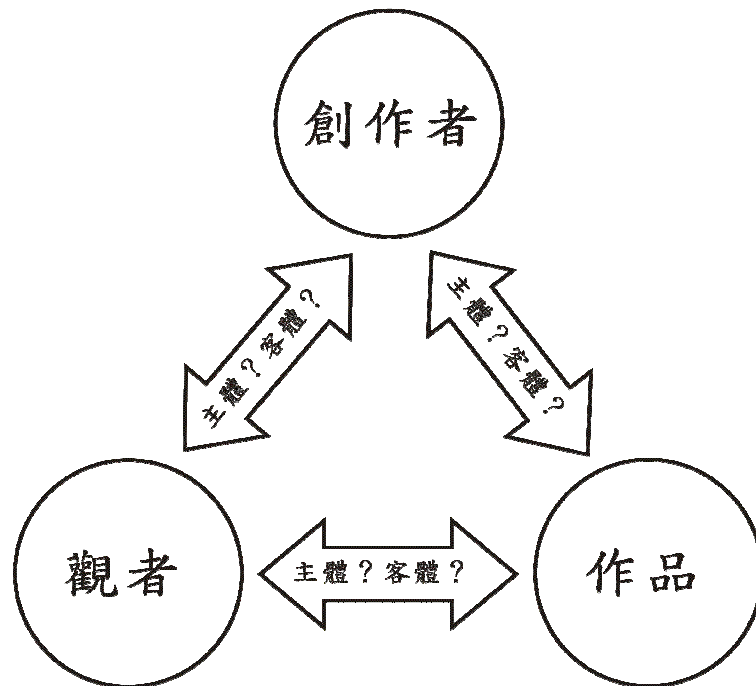
第二階段則是以沒有人（人形）卻富含人味的情景、物體來否定透過視覺邏輯（經驗）產生的意念，當人形（主體）消失於畫面之中，在原本脈絡下為客體的對象物是否仍為客體，還是已然質變為畫面中的主體（主題）。

從畫面出發，在概念上以一種挑戰的態度面對觀者若有似無、似是而非的視覺邏輯（經驗）。

**你自以為是的視界，其實什麼都不是！眼見為憑。**

## 第一章 繪畫畫面主體（題）的探討

筆者創作的論述主題所著重的是關於平面繪畫的畫面主體(題)在的創造(創作者)、完成(作品)與欣賞(觀者)之間(如下圖),對於彼此傳達、接收訊息的真正意義所做出的一種提問?究竟在這樣的一個交流溝通過程中,孰為主體(題)?孰為客體?孰為藝術的最終真理?以下即以筆者思路中幾個重要的觀念做概念式的敘述說明與取用,以期更貼近筆者的創作思路。



## 第一節 主體（題）性

主體性這一個用語，是透過日文轉譯的一個西方外來語。翻譯自「subjectivity」、「autonomy」（自律性）及「independence」（獨立性）或「identity」（同一性/身份），用語定義相當浮動，在多重意義的混用下，常是似懂非懂、含渾帶過。因而主體性一詞在中文使用上，可能指涉以下幾種不同的意義<sup>2</sup>：

- 1 **同一性/身份**：個人內在統一的自我或靈魂，或者是群體的身份認同（這個身份認同可能是建構的，也可能是本質的），與他者與他群乃是相對立的。
- 2 **獨立性**：個人或群體乃獨立自持，不受其他個人或群體的影響與干擾，因此是**自足而不依賴**的。
- 3 **自律性**：個人或群體為自身立法的能力，與他律性相對立。
- 4 **主觀性**：以自身意識為出發點認識、把握、理解客體或內省自身的特定視角，而**與客觀性相對立**。

在此，筆者的論理基礎較偏重於上述 2 與 4 的定義，取的是**相對於他者的一個獨立自主的個體**，並以此作為藝術交流溝通過程三方的基本立場。

其中，當獨立自主的個體成立之時，彼此間的關係成為主體與相對主體的關係，服膺於主體的客體消逝，僅剩相對於主體的他者。

---

<sup>2</sup> 摘自吳豐維。〈何謂主體性？一個實踐哲學的考察〉，P 2

## 第二節 視覺邏輯（經驗）

「美學是一種感覺學」<sup>3</sup>。

感覺是由感官所引發，而所謂的感官，在醫學上的定義為感覺器官（sense organs）。它接收體內或體外環境變化所帶來的刺激，產生神經衝動，經由感官傳入神經纖維到達各神經中樞，引發反射反應，依照不同神經連結形成不同感官感覺。

人的感官感覺主要分為五種 – 視、聽、味、觸、嗅覺，然放眼兩百年來近代文明，可說是一部「視覺至上」的霸權史，相較於視覺位階的優越，其它的四種感官 – 聽覺、味覺、觸覺、嗅覺，只被看成是人類低階的認知經驗。而由來已久的繪畫藝術，或許也能說是一部「視覺至上」的繪畫史。

人們使用視覺的方式不僅沒有改變，更因為時代的演進，經驗的傳承，使得視覺經驗更加根深柢固的深植人心（意識），這樣的視覺邏輯運用在藝術欣賞上，使得觀者的意識如虎添翼的馳騁在想像之中，觀者僅需憑藉著一點視覺上的線索即能召喚出過往的諸多經驗，盡情享受一件藝術品，如一幅以描繪田園風光為內容的畫作，能喚起封存已久的童年時光，即使過往的經驗並非真正經歷過；而一件使用花布為創作材料的裝置作品<sup>4</sup>，著實吸引不少耆老們的懷舊目光。

至此，這個意識上的結果或許只是觀者單方面的反應，藝術家、作品形式與實際內容卻並不一定如是同樣意識。藝術作品的欣賞結果受經驗所制約，在經驗控制的視覺邏輯中，觀者習於編造一個安全、美好，一切都在掌握中的視界，這個視界讓觀者安心，也無憂無慮。然筆者認為，在藝術交流溝通過程中一直以來的謬誤即出現在此 – 任一方如將自我的經驗邏輯投射在相對獨立的他者身上，在彼此不同脈絡的要求中，勢必會讓溝通產生相當程度上的「走味」。

---

<sup>3</sup> 引述路況老師課堂講述。

<sup>4</sup> 台灣藝術家林明弘運用台灣花布所製作的裝置作品。

### 第三節 移情作用

所謂「移情」，即人將自己主觀的情感投射至對象物（客觀事物）上面，致使對象物在人的主觀意識上有了人的情感，而如此在情感上往返的交流，使得對象物有了人的某種情感的象徵。如下在《莊子·秋水》篇裡的一段故事頗能道出移情的真義：

莊子與惠子游於濠梁之上。

莊子曰：「魚出游從容，是魚樂也！」

惠子曰：「子非魚，安知魚之樂？」

莊子曰：「子非我，安知我不知魚之樂？」

對於客觀事物有著某種知覺、情感，都是憑自己主觀的經驗推測出來的。但並不一定是客觀事物實際的知覺、情感。

「審美享受是一種客觀化的自我享受。」

— 李普斯 (Theodore Lipps 1851 - 1914)<sup>5</sup>

就移情說美學的觀點，畫作的任何感動皆起因於觀者對它的移情作用，在藝術交流溝通的過程當中，客體（作品）的形式，始終是由自我（觀者）內在活動所造就的，而如此而來的客體，是一種非物，一種不存在亦不會存在之物。換言之，在移情說的規範下，客體（作品、對象物）僅為自我（觀者）主觀化的假象。

如此說來，在視覺藝術當中，當一個獨立自主的主體面對著另一獨立自足的客體（對前述主體來說），主體在自我脈絡下運用著主體的視覺邏輯（經驗）、移情作用來對客體做詮釋、判斷，或許對主體而言是有意義的，然對客體來說，可能是，也可能不是。

---

<sup>5</sup> 德國著名美學家，移情說美學理論主要代表。



## 第二章 創作理念與形式分析

### 第一節 〈2000.6~2005.1 的空白〉系列作品

#### 一、創作理念

存在本身需要有意義，而存在本身的意義建立在「我」的認同之上，因此對於「我」的執著與追尋成爲生存的一種必然狀態。

但，人類的思考活動並非如機械程式般運行一必然性的邏輯演算結果。因著時代性的獨斷標準不斷變動，「我」的執著與追尋只能透過不斷的自我對談、自足建立又自我摧毀而產生，因此，一種對於自我的「不滿足」思考慣性於焉產生，不滿足當下已然建立的「堅持」，不斷懷疑，不斷追尋，又不斷的自我改變，「我」的成立產生在一種不斷的、深刻的自我挖掘的病態過程之中，自足的我似乎永遠不成立，自我的實現成爲一種無盡循環的否定過程。

此系列自畫像的產出即是源自於創作者對自我的追尋，追尋一個對於自我的瞬間定論。沒有永世的圖像堅持，只有瞬時的斷片構成，一種對於不變自我的渴望。而畫幅分割的目的在於追求形式上的：**整體是眾多碎片的集合，而碎片又均是另一個自足的整體。**

**面對問題—僅有不不斷的思索，沒有最終的答案，  
用問題回答問題，是最有效的方法。**

#### 二、形式分析

筆者在 2000 年 6 月大學畢業之後除小幅作品與教學外幾無創作，直至 2005 年 1 月重拾畫筆，主題延續先前創作理念的「自我」出發，第一批系列作品筆者認爲是這段創作空窗期的沈澱，因而以之命名。

**作品一**：



圖 1 我 ←→ 原素 / 65 cm × 80 cm × 2 (25F × 2 / 直) / 2005 / 油彩、畫布

由兩張等大的畫面鄰拼而成的橫長型作品中，實體的物象僅有一個人與三個基本型-圓球體、立方體、三角錐體。畫中的人裸身僅著內褲，側蹲在右側畫面右上角的立方體石膏塊上，寫實表現的身軀在體積上與石膏塊比例相差甚大，加上身體蜷曲的緊鄰畫面的邊緣、以及人體面部僅露出三分之二的睥視著觀者，令一種危險、緊張、不安的氛圍開始繚繞在作品畫面的空間之中。

作品的空間表現主要以左側畫面的一個角落開始，所延伸出的三個面各以藍、紅、綠的純色畫上，底面再佐以等寬、規則的細線條暗示磁磚的形象與面和面之間的界線。如此簡化的空間表現，更對比出初觀作品時右側畫面所經營出的不安氛圍。

橫跨左右兩畫面的人影因背光而自人體底下拉長至左側邊緣，呈現手法上不規則的粗糙質感則是有別於空間表現上的平塗色面，增添畫面上的繪畫性效果。

整體而言，「對比」的衝突美感不斷顯現在作品元素當中：型態的大小粗細；對比色的巧妙並置；處理手法上的冷靜與傳達出的不安氛圍，還有看似寬廣豐富的彩色空間處理對比於創作者赤裸無助的人體與他的世界僅有的三個白色對象物件，傳達出『原色(紅、黃、藍、綠)，元素(點、線、面)，基本型(立方體、球體、三角體)- 是我的思維，也是我的世界。』但，也是他僅有的世界。

作品二：



圖 2 .....，右手告訴我不想走 .....，右腳還癱在那裡 .....， / 91 cm x 117 cm x 1 (50F x 1 / 直)、53 cm x 45 cm x 2 (10F x 2 / 直)、33 cm x 24 cm x 1 (4F x 1 / 斜) / 2005 / 油彩、畫布

整組作品是以四幅畫面所構成：①正中央尺幅較大者內容呈現同系列作品中第一件一樣，以人體為畫面中主角物像，背景空間以簡化後的面、線條、色塊與陰影構成，但異於作品一人體的閉索姿態，開放性的姿勢幾乎充滿整個畫面而略靠近畫面左方，靠在拱起的左腳膝蓋上的左手手肘將微張的左手掌撐起，面部眼神透過此微張的手掌望向主畫面右方另一向右上角傾斜的小畫幅。②此畫中僅有一內深外淡的小圓點，是畫作主角眼(心)中的「什麼」？而從主畫面地面延伸的黃色線條則為聯繫主畫面與平衡本身畫面之用，但其儼然已形成另一獨立的抽象圖面。

在主畫面左方以外中央偏下處，與主畫面等距排列一橫一直兩畫幅，③上方橫幅畫面的主角是主畫面人體的右手延伸，就自身畫面而言，它是獨自撐在另一個獨特的空間中，重疊著從主畫面地面延伸而來的黃色線條的畫面中 - 有著藍天、白雲與古堡鐘樓。④下方直幅畫面則是主畫面人體的右腳延伸，右腳沒有壓力的留在一個以四方形石塊組合的破舊路面上，同樣也重疊著從主畫面地面延伸而來的黃色線條。

相對於主畫面主角本身所處的空洞場域，現實中不能自我的右手與右腳都自主自足的出現在另一個對它們自身而言有意義的空間之中，享受著已逝去的愉悅，背棄主體 - 不能一直活在過去的主體，所以，『活著，該不該為理性思考、生活現實所屈服，.....？』孰是孰非？

作品三：

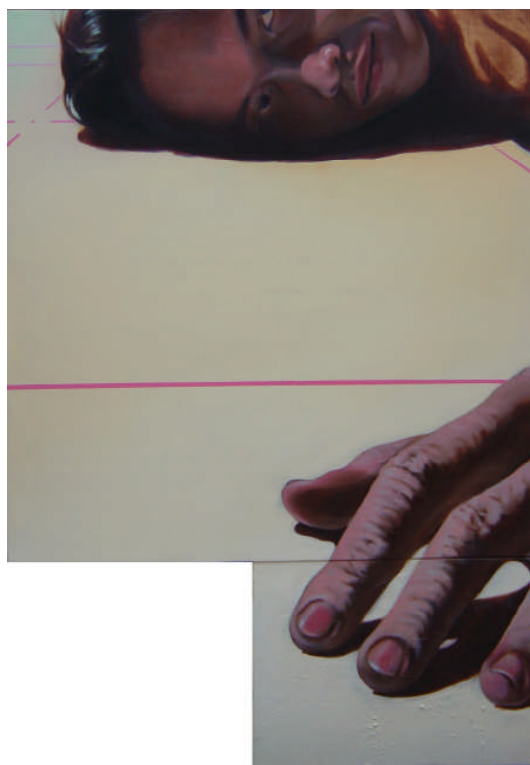


圖3 哈 / 61 cm × 61 cm × 1、33 cm × 24 cm × 1(4F × 1/直) / 2005 / 油彩、木板、畫布

垂直型的畫面是以上下一大一小兩畫幅接合組成。大部分的畫面為簡潔的背景 - 乾淨的漸層色縫合而成，以粉黃色為主，再飾以少許粉紅色線條。但畫面的焦點集中在畫面上方邊緣的三分之二個人臉與右下方的半個手掌，節肢式的斷裂圖像暗示出一個不存在的完整意象，充滿無限可能，但凝視著觀者的不完整的臉卻真實存在，淡淡的笑著，似乎表示著，沒有其他部位，我還是很好的，最真實的只有「存在」本身。其他的，哈哈，一點都不重要。『完好的破碎，斷片的自主。』

## 第二節 〈94608000〉系列作品

### 一、創作理念

就筆者而言，繪畫語言在藝術歷史進程上的發展如果以簡易的二分法來看：現代藝術<sup>6</sup>之前的傳統古典（具象）繪畫，繪畫語言多少有教化、宣揚的意味，意義明晰，強而有力，畫面意義傳達出作者的意念與想望無疑是唯一的答案！時至近日，現代藝術之後在繪畫意念的傳達上已不再是單純的以圖像連結意義，取而代之的是繪畫造型、元素的純化及繪畫媒材的多元運用，以達成運用自視覺過渡到感覺的手法，訴求的是相對而言較高層次的意識感知狀態。但是，相對於傳統繪畫畫面直接意義的明晰，現代繪畫的這般純化元素與高層次的意識狀態，在與觀者相互意義交流上必然出現晦澀不明與無法連結的情形<sup>7</sup>，那麼作品與觀者，或者說創作者透過作品與觀者的準確的、有效的意識交流，就必需奠基於觀者有經驗的美感認知，否則，『雞同鴨講』便常成一種現代繪畫藝術作品發表之後與觀者溝通上的窘狀，若摒除創作者因論述邏輯或製作技術上的未盡完美而造成的溝通阻礙，那到底是『雞』對還是『鴨』對並沒有判斷標準，因為，兩條平行線是沒有交會的一天！

因之，以下筆者即就對些許觀者的直覺感知的回應與筆者本身的原初創作發想分析。

#### 他言

如果不是個人的偏見或特殊經驗，或許，下述的『真理』<sup>8</sup>是沒有討論的空間的。

- ⊙ 「……一系列課桌椅的『靜物畫』……」
- ⊙ 「……還是看得出是作者的『自畫像』……」
- ⊙ 「……一系列課桌椅的『沙龍照』……」

靜物畫指的是對於靜止的物體做為主要描繪題材的繪畫，題材多為花卉、蔬果、器具等等，是作者根據創作目的的需要，在構圖、色彩上經過精心的安排，以達到高度諧和的表現。然一般而言，現今提及某畫是靜物畫，指的就是該畫僅是模擬再現形象，別無深刻的意義，不合當代藝術胃口，多少帶有貶抑意味。不

<sup>6</sup> 指的是自 19 世紀後半開始的印象派時期

<sup>7</sup> 這裡將觀者簡單分為「有經驗的」和「沒經驗的」觀者，有經驗指的是藝術圈內人，有較多的藝術欣賞經驗，對於較為難以直覺感知的元素符號有較佳的敏銳度，沒經驗的則反之，也因而無法連結藝術中的純化元素與高層次的意識狀態。

<sup>8</sup> 此處指的不是事實的真理，是些許觀者的直覺感知。對個體而言，觀者的個別直覺感知即其自我的真理。

過，過往此模擬再現的目的除視覺上的仿真外，背後也在創造一種時間性，一種『永恆』的氛圍營造，一種此時此刻即是永遠的時間性指涉，因此，對象物在此時此刻靜止時，其自過往的集體意象轉變到永恆的精神意象上的質變 - **客體** → **主體**才是筆者的重點。

就人而言，主體永遠是人，所有非人即是客體，以人為中心思考所有事物。桌子是什麼？書桌讀書用、飯桌吃飯用、……，都是為人服務。但是，自靜止的畫面開始，系列創作中的課桌椅及相關物件永遠停留在沒有其服務對象(人)的狀態下，因此，在接下來永恆的持續過程中，此狀態開始質變，畫面中的他就是全部，他不是桌子、椅子、……，他就是他！因之，相對於靜物畫，自畫像與沙龍照則貼近筆者的思維，桌子變成人，變成人眼中的主體了。

## 我言

……靜止樣態的描寫卻為畫面勾勒出一種具時間性的持續氛圍 - 一種在『人』剛離開後的瞬間的持續狀態，……，漸漸的，這樣的情緒使得原本並非主體的課桌椅與書在蔓延中反客為主，最終成為畫面中唯一的真理，……

故事的開始是從筆者的經驗中誕生 - 從孩提學習歷程的關注開始。

六年國小、三年國中、三年高中，一個十八歲的高中畢業生有十二年在學校度過，若扣除學齡前的不知所云時間，可以說，一個人生中最為奔放的青春熱情幾與學校有關，然而，學校中與他接觸最多的，也為他留下最多紀錄的，是老師嗎？同學嗎？還是輔導記錄？應該都不是，或許，最忠實的朋友是那個永遠的背景 - 課桌椅，試想看看，這段青澀歲月如果沒有它，情況會是如何？然而，它，就只能是永遠的背景嗎？還是，一切的一切都只是一廂情願的『人的看法』呢？筆者嘗試以此為出發點，將經驗中的國中生成長進程獨斷的類化為五個類型：規矩、青春期、情愫、發洩、無奈，抽取出類型中重要的元素後置入畫面之中經營，營照出一系列桌椅的自畫像。

## 二、形式分析

一組五張的系列作品，一樣大的 30F 畫面或橫或直，主角均是課桌椅，每張以不一樣的視點配以不一樣的元素置放在單存的空間中，透露著一種氛圍 - 一種似曾相似的感覺。筆者嘗試以個別意義與整組的系列展示來分析說明：

作品一：



圖4 規矩 / 91 cm x 72.5 cm (30F/直) / 2006 / 油彩、畫布

直立的 30F 畫面中映入眼簾的是一組平視視點，只比畫面略小的課桌椅，課桌椅靠著牆，椅子規矩的靠著桌子，抽屜中空無一物，課桌椅表皮斑剝陳舊，桌面上釘著一塊綠色的切割軟墊。桌面上的綠色的切割軟墊中央處置放著一本書，書的頁面隱影約約有符號卻無法辨識出任何訊息，亦有頁面停留在空中尚未落下，似乎是在翻動中瞬間的靜止狀態。如此藉由課桌椅與書的靜止樣態的描寫卻為畫面勾勒出一種具時間性的持續氛圍 - 一種在『人』剛離開後的瞬間的持續狀態，『人』已經離開，但課桌椅與書仍持續著他應有的樣態，畫面是靜止的，但情緒卻是無盡蔓延，漸漸的，這樣的情緒使得原本並非主體的課桌椅與書在蔓延中反客為主，最終成為畫面中唯一的真理，無他，就是課桌椅與書的**自畫像**。



作品二：



圖5 青春期 / 72.5 cm x 91 cm (30F/ 橫)/2006/ 油彩、畫布

橫放畫面中的主角是以俯視視點，將畫面聚焦在課桌上半部的桌面，桌面大小與實際桌子等大甚至更大，課桌靠著牆，抽屜中空無一物，課桌椅表皮斑剝陳舊，桌面上釘著一塊綠色的切割軟墊。桌面上的綠色的切割軟墊中央偏左處置放著一個折疊鏡，由於鏡子傾斜的角度，使得鏡中反射出畫中空間的另一空間，但卻無法辨識出任何具體訊息。如此藉由課桌與折疊鏡的靜止樣態的描寫所勾勒出的持續性的氛圍，是一種在『人』離開後的持續狀態。『人』雖已經離開畫面，在觀賞的期待心理上卻希望鏡中應反射出有用線索 - 可供繼續編故事的線索的反應，不過卻不然，無意義的反射空間沒有線索，『人』的何去何從沒有下落可尋，畫面的靜止狀態持續無盡蔓延，一樣的，這樣的情緒漸漸使得原本並非主體的課桌與折疊鏡在蔓延中反客為主，最終成為畫面中唯一的真理，無他，就是課桌與折疊鏡的自畫像。



作品三：



圖 6 情懷 / 91 cm x 72.5 cm (30F/ 直 ) / 2006 / 油彩、畫布

直立的 30F 畫面中所呈現是用較平視略高的視點，大小比畫面略小的整張課桌，課桌背面靠著牆邊，表皮斑剝陳舊，桌面上釘著一塊綠色的切割軟墊。桌面上的綠色切割軟墊中央處置放著一張折過的紙張，除了痕跡沒有其他訊息的空白紙張，抽屜裡則出現兩個白色紙折物體，中央靠右是一隻紙鶴，中央偏左是一顆紙折星星，相對於抽屜中完整的物體，桌面上的紙張似乎是個半完成品，一切應該還在進行當中。如此藉由桌面上的折過的紙張與抽屜中紙折物體的靜止樣態的描寫卻也為畫面暗示出一種具時間性的持續氛圍 - 一種在『人』應該在卻不知為何不在的瞬間持續狀態，『人』已然離開畫面，但紙張與紙折物體的靜止樣態，卻有無盡延伸的期待劇情，漸漸的，這樣的劇情使得原本並非主體的紙張與紙折物體在延伸中反客為主，最終成為畫面中唯一的真理，無他，就是折紙與紙折物體的自畫像。

作品四：



圖7 發洩 / 72.5 cm x 91 cm (30F/ 橫) / 2006 / 油彩、畫布

橫放的 30F 畫面中所呈現是自桌子下方以仰視視點所呈現的畫面，背景空無一物，畫面中唯一的主角即是桌子的底面，底面上頭有些許粉筆畫出的線條 - 一個似乎透露出某些訊息，卻又不甚清楚的資訊。這樣的情況通常會令觀者聯想到曾使用過這個桌子的那個『人』，但卻因為傳達的訊息在編碼上無法清楚的具體化成某些意義，使得這個『人』開始模糊，逐漸消失，以致情緒停留在桌子底面靜止樣態的描寫所勾勒出的持續性的氛圍，是一種在『人』離開後(模糊化後)的持續狀態。相同的，可供繼續編故事的線索若有似無，令『人』的何去何從沒有下落可尋，畫面的靜止狀態持續無盡蔓延，這樣的情緒漸漸使得原本並非主體的桌子底面在蔓延中反客為主，最終成為畫面中唯一的真理，無他，就是桌子底面的自畫像。

作品五：



圖8 無奈 /91 cm x 72.5 cm (30F/直)/2006/油彩、畫布

30F 畫面中映入眼簾的是一組以平視視點構成，只比畫面略小的課桌椅，課桌椅前方靠著牆，椅子靠進桌子但略微偏左，課桌椅表皮斑剝陳舊，抽屜中與桌面上釘著的一塊綠色切割軟墊上一樣空無一物。乍看之下畫面中的主角是一個一般到不能再一般的所謂「課桌椅」，沒有任何突出訊息，但隨著視線的突擊遊走，畫面右下角角落出現一團應是揉過的紙張，再加上上方無規矩靠進桌子的景象，或許故事開始產生 - 一個無法再忍受的『人』揉掉紙後離去，連椅子都沒靠好！但終究畫面是靜止在此情此景，故事中的主角 - 『人』不會出現，倒是在故事中只是背景的課桌椅一直存在。這樣藉由課桌椅與紙團的靜止樣態的描寫為畫面勾勒出一種持續的時間性氛圍 - 一種在『人』剛離開後的瞬間的持續狀態，『人』已經離開，但課桌椅與紙團仍持續著他應有的樣態，畫面是靜止的，但情緒卻是無盡蔓延，漸漸的，這樣的情緒使得原本並非主體的課桌椅與書在蔓延中反客為主，最終成為畫面中唯一的真理，無他，就是課桌椅與紙團的自畫像。

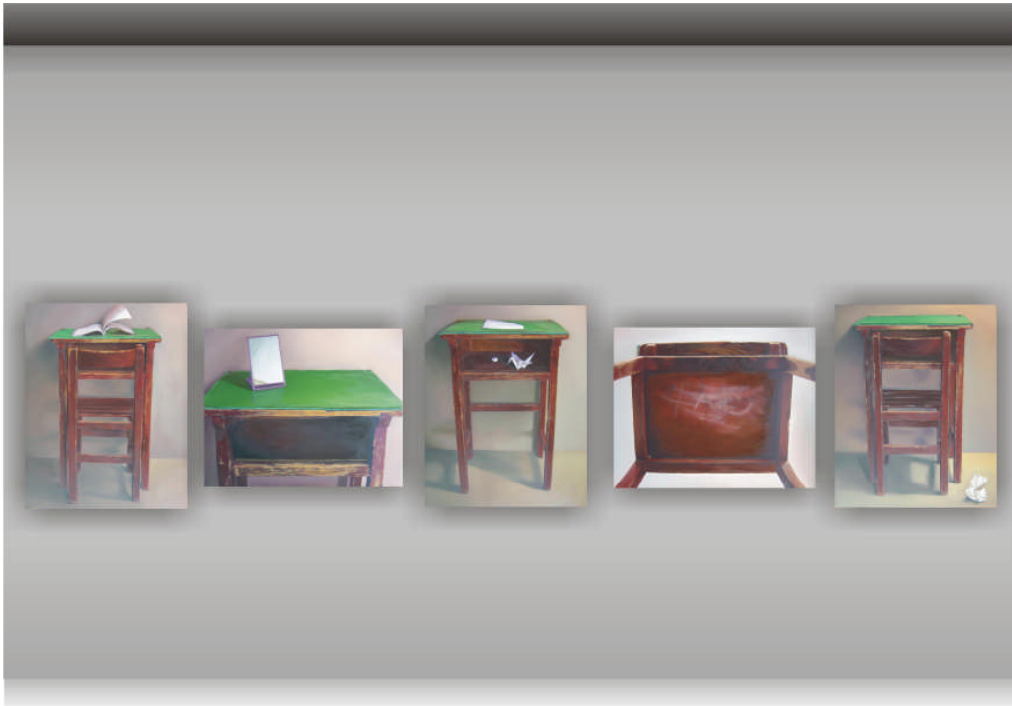


圖 9 94608000' 系列作品 傳統展示模擬圖

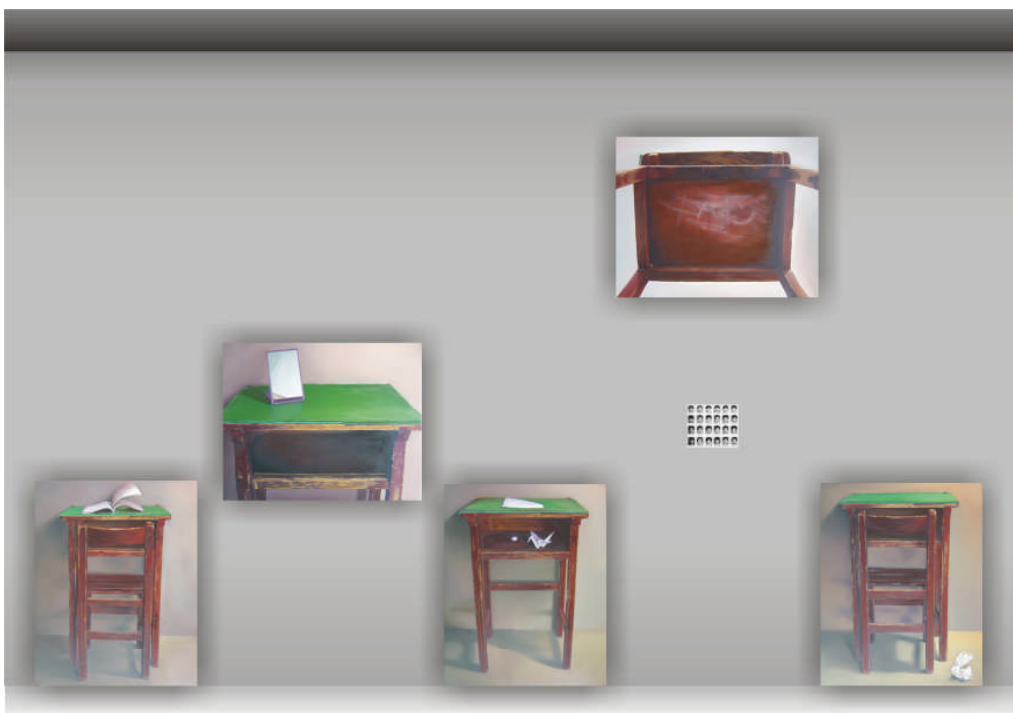


圖 10 94608000' 系列作品 整組系列展示模擬圖

◎〈系列之四 - 發洩〉下方有白色小黑點者為模糊化之後的學生畢冊圖像

### 第三節 〈紅衣、米褲 + 綠衣、白背心 & 白內褲、黃、黑外褲〉

#### 系列作品

##### 一、創作理念

誠然當代多元社會的資訊傳遞多元豐富，然並非所有個體均對所有相對的個體做多方面的資訊接受、過濾與判斷，因而個體與相對的個體間有各自的見地與成見，而個體做為主體本身，如何能說出自身的真話，真話是否適用於相對的他者，真話與真理間的差距為何？欲解盡這些所有非真話的真話來得到真理，或許我們必須做的是如同法國哲學家傅柯認為當代哲學家的任務 - **舉發背後隱藏的權力關係，讓經常被壓抑的聲音能表達自身。**

其中，主體與附屬物之間的從屬關係，在主體方面，附屬物的地位永遠居於次要，其位階與存在的意義是因為主體而產生，亦是由主體所定義，然如此的形塑附屬物可以說是主體一廂情願的夢囈，以存在的狀態而言，他們同樣都是獨立實存的個體，亦即，他們均可以說是相對實存的主體，如不以特定主體的經驗邏輯來觀看，「附屬」物是不成立的，僅有「物」而已，而對於物自身而言，又是一個獨立、完滿、自足的主體，因此，所謂的「**視覺邏輯**」或許是造成這樣誤解的元兇，當「理所當然」的對待任何他者的同時，或許該回頭想想，這樣的經驗脈絡是否完足？任何他者的真實狀態是否理得清？就算理得清，得到的答案能否套用在任何的時空當中，還是，終究是一場枉然，一切的一切只能以切面般的瞬時狀態來彼此定義。

本次的創作即延續這樣的思考框架，在所創作的畫面中都有著實存的個體（畫面的主體），但此實存的個體絕不是人，畫幅中都沒有可見的人的存在，不過在我們（相對於畫面的主體的他者）的詮釋下，卻開始隱約傳出人的訊息，並且隨著注視時間的拉長，人的氣味愈來愈濃厚，這樣的結果對於做為畫面主體的個體而言，想必絕對不是其預料當中，亦即絕對不是正確答案，然這樣的錯誤或許即如前述的「**視覺邏輯**」所致，他者與主體的迥異的背景脈絡與邏輯如何能相互確認與解釋，因此，畫面中實存的個體即如他展現的自足與完滿，或許如你所想，但也可能絕不如你所認知的那般。這樣的誤解過程，在我們「人」所創造的世界當中只能繼續誤解下去，因為，我們的世界中只有人（主體）與相對的他者（附屬物），絕沒有他者（主體）與相對的人（附屬物）。

所以，本次的創作當中，〈紅衣、米褲 + 綠衣、白背心〉的畫面中只有椅子與衣服，〈白內褲、黃、黑外褲〉的畫面中只有衣服與一塊黃色，就這樣而已。而影子、線條、反光，他們什麼都不是，也什麼都是。

## 二、形式分析

兩組系列作品 - 兩張 50F 一組與三張 30F 一組共五張，相同的畫中可見的物象元素都是衣物 - 一種與人形影不離的物體。

### (一) 紅衣、米褲 + 綠衣、白背心 系列作品

系列作品中映入眼簾的是兩張 50F 的直立畫布並排而置，但作品與作品間留有二至三公分間距。其中左方的畫幅中描寫的是在畫面中間偏右的一把椅子，椅子上有一件紅色短袖 POLO 衫與一件米色的長褲，而這把椅子是位於一個土色的背景空間當中，此空間的下方則有著數條直線將畫面分割成下寬上窄的數個平面。而右方的畫幅構圖則如鏡射後的左方畫幅，相同的在畫面中間偏左描寫一把椅子，原本椅子上的紅色 POLO 衫與米色長褲變成一套連身綠色洋裝與一件白背心，所有的東西仍位於一個土色的背景空間當中。此外，左幅作品在背景中還有著一個向左延伸的陰影，而右幅作品則是有著一個向右延展的陰影。

然弔詭的是每個畫幅中置放物件的搭配狀態，在椅子上的衣服都如同穿在人身上一樣，紅色 POLO 衫下部紮在米色長褲裡，白背心罩在綠色洋裝外面，並且衣物表面都像罩在身體外一樣有著人的外型，甚至那件米色長褲的右褲管還如翹腳般翹在左褲管上，但可以確定的是，畫面中並無人的實體存在，有的僅僅只是印在背景中的人形陰影，那麼，左方畫幅中那個可能存在的帶著眼鏡的男性去了哪裡，右方畫幅中的女子又為何消失，畫面中只剩下衣服、椅子、陰影與似乎是暗示地板的透視線條。還是，自頭至尾畫面中就只有衣服與椅子，下寬上窄的數個平面組成的不是空間，陰影也不是人的，你看到的是你思考的，不是你看到的，一切的一切，就只有衣服與椅子。

作品一：



圖 11 紅衣、米褲 + 綠衣、白背心 - 紅衣、米褲（左） / 116.5 cm × 91 cm (50F / 直) / 2006 / 油彩、畫布

作品二：



圖 12 紅衣、米褲 + 綠衣、白背心 - 綠衣、白背心（右） / 116.5 cm × 91 cm (50F / 直) / 2006 / 油彩、畫布





圖 13 紅衣、米褲 + 綠衣、白背心 系列作品 展示模擬圖

## (二) 白內褲、黃、黑外褲 系列作品

三張 30F 的畫布或橫或直的組構了這個系列，左上角橫放的 30F 畫布的畫面中，就只有在灰白的背景上有著一條內褲，在畫面中間偏右，一條滿是折紋的白內褲。而右上角的 30F 畫布是直放的，與左上角那張間距二、三公分並下方切齊，整張畫幅占滿一塊不規則亦不甚均勻的黃色。而下方的 30F 畫布的左右位置就大概位於左上方畫布的中央到右上方畫布的中央，亦是與之間距二、三公分，橫放，同樣的灰白的背景上只有著一條黑色短褲，在畫面中間偏左處。

而若以直覺的視覺邏輯來分析，三件衣物是「某人」的，一件某人的白內褲、某人的黃背心與一件某人的黑短褲。然第一，「某人」從未出現在所見畫面中；第二，那唯一的一張直立畫布中出現的是一件衣服嗎？還是不是？仔細觀察，黃色色塊的底下確實有類似衣紋的明暗色調，外型的确像一件背心，但是所有除此二點之外的所有衣物該有的細節均無描寫，然究竟是無描寫還是本來就沒有？真的有衣紋？是一件衣服嗎？或許，從頭到尾就只是一塊不規則亦不甚均勻的黃色，如果真是如此，相同的，你看到的是你思考的，不是你看到的，一切的一切，就只是一張白內褲 + 一張黃色 + 一張黑色短褲而已。



作品一：



圖 14 白內褲、黃、黑外褲 - 白內褲（左上） / 91 cm × 72.5 cm (30F / 橫) / 2006 / 油彩、畫布

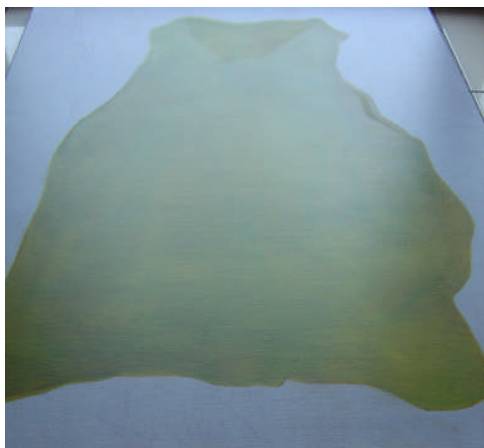


凡尼斯反光效果

作品二：



圖 15 白內褲、黃、黑外褲 - 黃（右上） / 91 cm × 72.5 cm (30F / 直) / 2006 / 油彩、畫布



亞麻仁油反光效果

作品三：



圖 16 白內褲、黃、黑外褲 - 黑外褲 (左下) / 91 cm x 72.5 cm (30F / 橫) / 2006 / 油彩、畫布



凡尼斯反光效果



圖 17 白內褲、黃、黑外褲 系列作品 展示模擬圖



圖 18 白內褲、黃、黑外褲 系列作品 展示模擬圖-模擬凡尼斯反光效果組圖

## 第四節 〈瓶中花、網中蝶、罐中魚 & 小狗、船、紙飛機〉系列

### 作品

#### 一、創作理念

在不以再現現實為目的當代創作之中，對觀者而言，眼前呈現的畫面與作者的意圖之間常是一種無法溝通的各說各話，是一種相對的主觀斷裂。

此般的斷裂對觀者而言，是一種「言不及義」的視覺呈現；對創作者自身來說，則是一種「意在言（畫）外」的不可言喻，然而若拉遠距離來看這樣的互動情狀，似乎創作者已不自覺的呈現出「喃喃自語」、「自說自話」的後現代創作態勢，以流行的用語而言，就是創作者的「自 HIGH」，不過，這樣的結論是在不能球員兼裁判的原則下的所謂客觀觀點，若將發言權從主觀的批判觀者回歸至創作主體本身，或許，創作的意義與完成應是以創作主體的思考脈絡為主軸來行進！

然而，在如此針對作品的發言權主體的奪位中，勢必又回到創作主體與批判主體間無盡輪迴的各自表述狀態，終究，在生活、知識、……等等各式各樣迥異的背景之間，彼此間的判斷僅為各種片面揣測的認知集合<sup>9</sup>，是各式各樣的自說他話，如此判斷出來的真理是各自單方面的結論，因此「喃喃自語」、「自說自話」的後現代文化徵候可能不僅僅存在創作者本身，觀者亦擁有同樣的能力來使用這樣的時代特質，所以，真理或許只有一個，即作品本身，也可能大家（創作者、觀者、作品）都在喃喃自語，都在表述著各自的真理，這樣的結果，或許剛好可以回應現代主義以來回歸作品本身，及個人英雄主義式的藝術特質。

而是否在當代這樣的狀態下，藝術作品已無討論的空間，不然，在當代多元、無絕對標準的藝術企求之下，「討論」已不是個選項，僅有「認識」而已，亦即，「審美」討論已摒除於藝術之外，僅剩瞭解「說故事」的結果而已<sup>10</sup>。

當代藝術創作呈現的，是一種你說你的、我說我的欣欣向榮景象。

#### **創作主體**

在經驗控制的視覺邏輯中，我們習於編造一個安全、美好，一切都在我們掌握中的視界，他讓我們安心，也無憂無慮。而在下列二系列的創作中，作者以一連串的相對概念來挑戰習慣的視覺邏輯，嘗試在

- 構圖上 以邊緣取代中心、危險取代安全
- 元素上 以反光（虛構）來呈現造型（真實）、  
以線段的交錯組合來呈現 假、真空間；無、延伸（無限大）、  
以摺紙來呈現（無生命、生命）

<sup>9</sup> 就席勒而言，人性在現代性的發展的過程當中，由於理性的過度擴張，使的單一、片面的能力可以大步進展，卻也壓抑了感性的部分，致使人性成了「碎片」。

<sup>10</sup> 引述路況老師對藝術作品的分類：「審美」的、與「說故事」的。

你自以為是的視界，其實什麼都不是！

### 批判主體

.....

## 二、形式分析

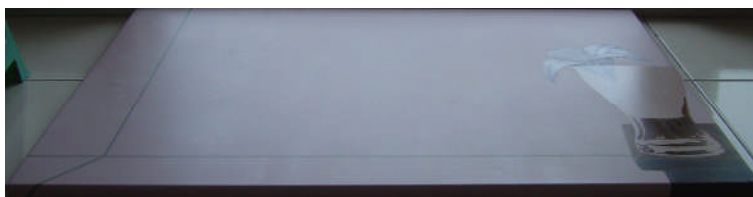
兩組系列作品 - 〈瓶中花、網中蝶、罐中魚〉是三張 30F 為一組的系列作，而〈小狗、船、紙飛機〉是二張 50P 與一張 50F 為一組的系列作，共六張。在兩組系列作中的各個個別畫作，可見的物象元素都是：二個寫實的物件 - 〈瓶中花、網中蝶、罐中魚〉中是摺紙與桌子，〈小狗、船、紙飛機〉中是摺紙與衣物，三條線段與一個透明的凡尼斯造型，不同的僅有在〈瓶中花、網中蝶、罐中魚〉中咖啡色的不規則造型，到了〈小狗、船、紙飛機〉中，變成了彩色的線段造型。構圖均採用將可視物件置放接近畫面邊緣的邊角構圖。

而〈瓶中花、網中蝶、罐中魚〉中表現的主題可說是標準的靜物典型，然因不同於傳統將視覺焦點置放於畫面重心的構圖方式，邊角構圖的結果產生的是一種空虛、思想失焦的空洞狀態，同樣的〈小狗、船、紙飛機〉亦是如此，不過〈小狗、船、紙飛機〉系列卻因畫面中物件間的組合提供了一種若有似無的故事文本，使得在感性衝動下，空洞狀態似乎出現了點生機，不過，最後在理性的驅使之下，作品終究回到現實，空洞依舊，或許你自以為是的視界，其實什麼都不是！

作品一：



圖 19 瓶中花、網中蝶、罐中魚 - 瓶中花 (左) / 91 cm × 65 cm (30P / 橫) / 2007 / 油彩、壓克力、畫布



凡尼斯反光效果

作品二：



圖 20 瓶中花、網中蝶、罐中魚 - 網中蝶（中） / 91 cm × 65 cm (30P / 橫) / 2007 / 油彩、壓克力、畫布

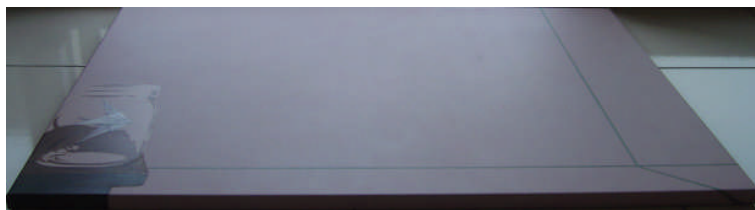


凡尼斯反光效果

作品三：



圖 21 瓶中花、網中蝶、罐中魚 - 罐中魚（右） / 91 cm × 65 cm (30P / 橫) / 2007 / 油彩、壓克力、畫布



凡尼斯反光效果





圖 22 瓶中花、網中蝶、罐中魚 系列作品 展示模擬圖

作品四：

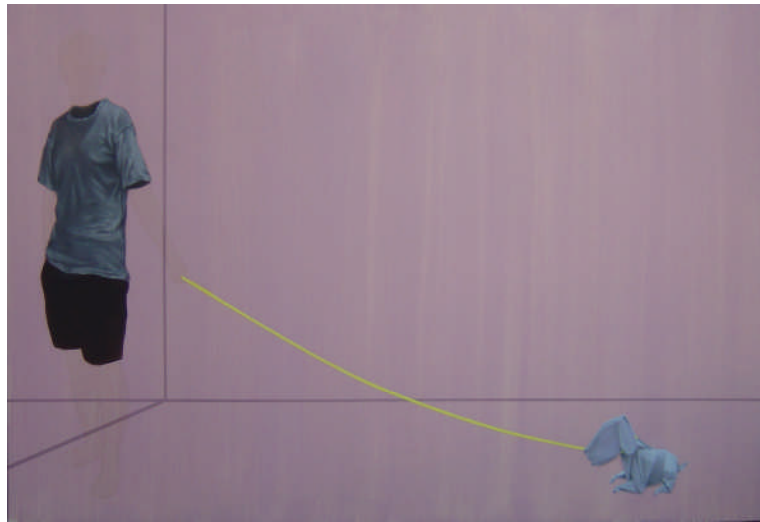


圖 23 小狗、船、紙飛機 - 小狗（左） / 116.5 cm x 80 cm (50P / 橫) / 2007 / 油彩、壓克力、畫布



凡尼斯反光效果

作品五：



圖 24 小狗、船、紙飛機 - 船（中） / 116.5 cm x 80 cm (50P / 直) / 2007 / 油彩、壓克力、畫布



凡尼斯反光效果



作品六：



圖 25 小狗、船、紙飛機 - 紙飛機（右） / 116.5 cm × 91 cm (50F / 橫) / 2007 / 油彩、壓克力、畫布



凡尼斯反光效果



圖 26 小狗、船、紙飛機 系列作品 展示模擬圖

## 第五節 〈黑、灰、白 I -藍與黃 & 黑、灰、白 II -方形進化〉系

### 列作品

#### 一、創作理念

在主流的視覺邏輯中，人的型態亦步亦趨的跟在最終的想像之中，原因無他，我們是人！因此在（人）視覺決定的任何認知過程之中，關於「人」這件事，始終主宰著對象最後的命運，就算對象與人無關，人仍然是最終意識中的主題。然今天創作者將情況倒轉，「人」出現了，但卻是若有似無的透明樣態，此時或許對觀者來說，這似有似無的「人」樣究竟是不是人！倒也開始遲疑了起來？

怪哉，我想說的你都看不到，我不想說的，你全看到了！

#### 二、形式分析

兩組系列作品 - 30F + 30P 一組與 10P + 30P + 50P 一組，共五張。

##### （一）黑、灰、白 I -藍與黃 系列作品

以三條線條將構圖切成四個塊面 — 線與面的基本造型元素，加上色彩的選用以黑灰白為主調，各幅僅在其中幾塊面下隱約透出黃與藍的有彩色，最終，都在畫面邊界附近出現一塊透明反光的造型 — 一塊似人形的造型。

作品一：

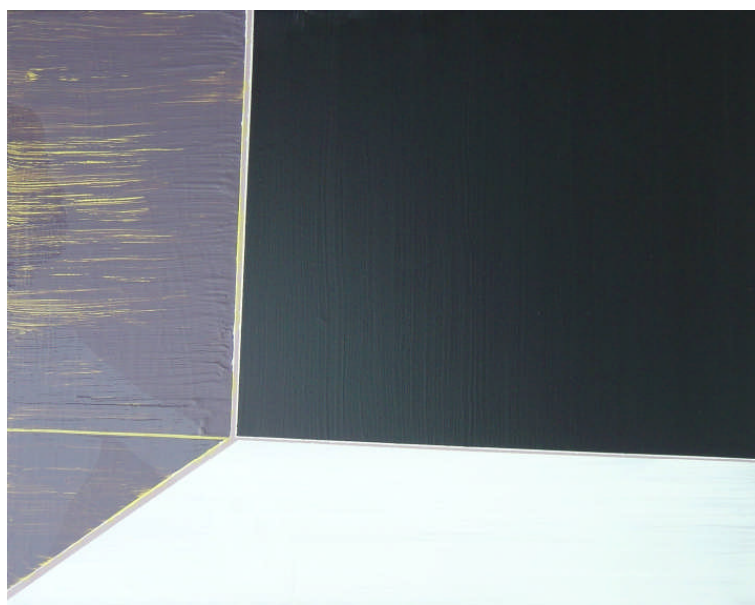
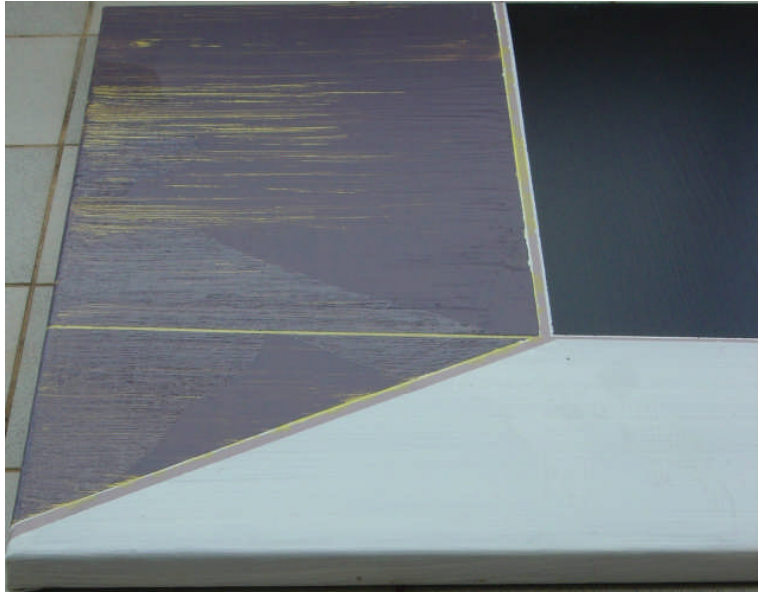


圖 27 黑、灰、白 I - 藍與黃 - 黃（左） / 91 cm × 72.5 cm (30F / 橫) / 2007 / 壓克力、畫布

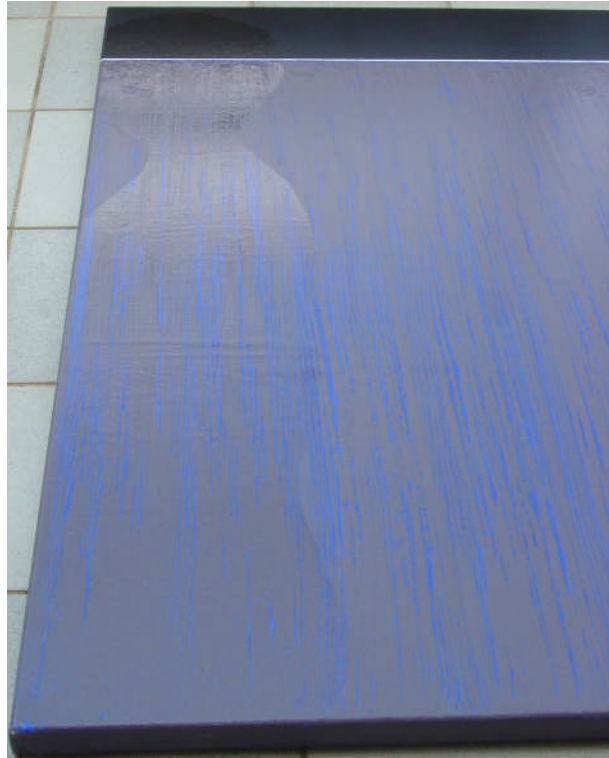


凡尼斯反光效果

作品二：



圖 28 黑、灰、白 I - 藍與黃 - 藍 (右) / 91 cm × 65 cm (30P / 直) / 2007 / 壓克力、畫布



凡尼斯反光效果

## (二) 黑、灰、白Ⅱ-方形進化

共有三張大小不同的畫作，每張畫作構圖上均以紅黃藍三原色將畫面切割成三個面，而背景均是黑灰白的主色調。主體形象方面，一張畫有著一個透明的方形反射，一張有著方盒，一張有著一個蜷曲的人形，最後，則是依著各畫中的三原色線條彼此延伸聯繫著，組合成一組作品，一切，都是因為一個立體方形有三個面。

**作品三**：

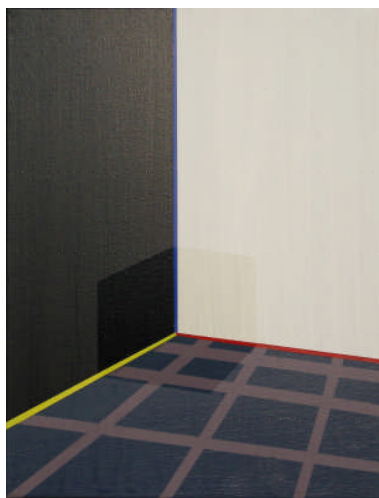
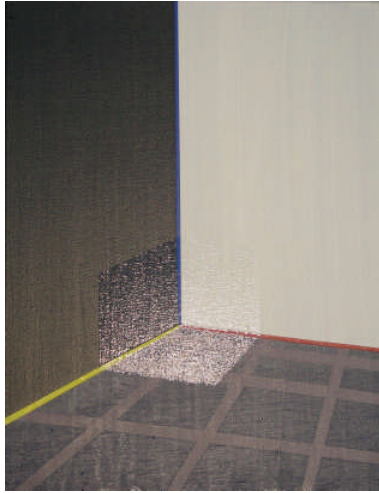


圖 29 黑、灰、白Ⅱ - 方形進化 - 方形 (左上) / 41 cm × 53 cm (10P / 直) / 2007 / 壓克力、畫布



凡尼斯反光效果

作品四：

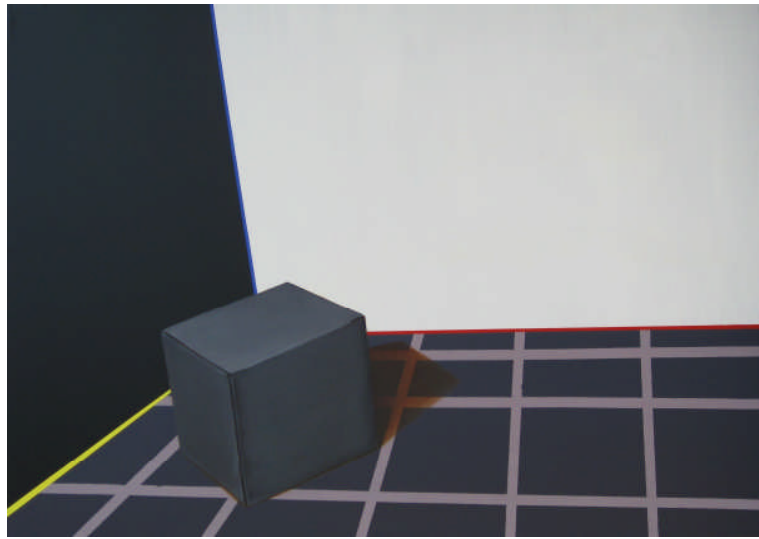


圖 30 黑、灰、白Ⅱ - 方形進化 - 方盒（右上） / 91 cm × 65 cm (30P / 斜) / 2007 / 油彩、壓克力、畫布

作品五：

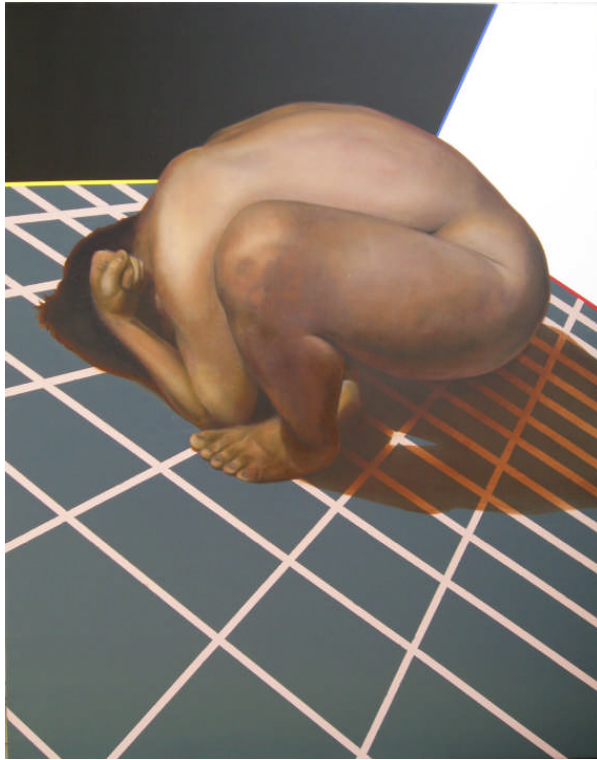


圖 31 黑、灰、白Ⅱ - 方形進化 - 方人（左下） / 91 cm × 116 cm (50P / 斜) / 2007 / 油彩、壓克力、畫布



圖 32 黑、灰、白Ⅱ - 方形進化 系列作品 展示模擬圖



## 第六節 〈書中自有顏如玉；書中自有黃金屋。〉系列作品

### 一、創作理念

「唯有畫家有權在注視萬物時，不帶有評價的義務。」

梅洛龐蒂：《眼與心》1961<sup>11</sup>

相反於此，當代的藝術創作者盡心竭力的賦予作品新的視覺魔力與深層內涵，然而，在眼與心之間，觀者究竟意識到什麼？是意識到畫面僅有呈現的「看的」作品，還是意識到作者言說下的「想的」作品。要釐清的這之間差別的，或許不是哲學家，或許應是觀者自己！

### 二、形式分析

兩張 30F 橫放的組件作品，一左一右。在兩邊的畫面當中，各出現一個畫面中唯一可辨認的形象 – 書本，只是，左方畫作的書本位於畫面左下角 – 打開著，映入眼簾的是起伏著的微黃書頁，但書頁上並無任何文圖，僅有一紅色的造型色塊橫跨其上。右方畫作的書本在畫面右上角 – 倒蓋著，一黃色的造型色塊貼在如小山丘拱起的藍色書皮上，亦無書名。

環繞在書本周圍的是幾乎占整個畫面 60% ~ 70% 的灰白色，而此半透明的灰白色不僅隱約透出下方具透視效果的灰色線條，也框隔出書本四周一個似書桌的灰色色塊。此外，則是有三條不同方向的白線接在一塊，橫跨左右兩個畫面，彼此延伸也彼此接合。最後，在不經意的注視下，似乎在書頁上有一似女體的透明反光塊面，而書背上亦有一塊似建築物的透明反光塊面。

---

<sup>11</sup> 摘自 2007 初版中譯本，龔卓軍譯。

作品一：

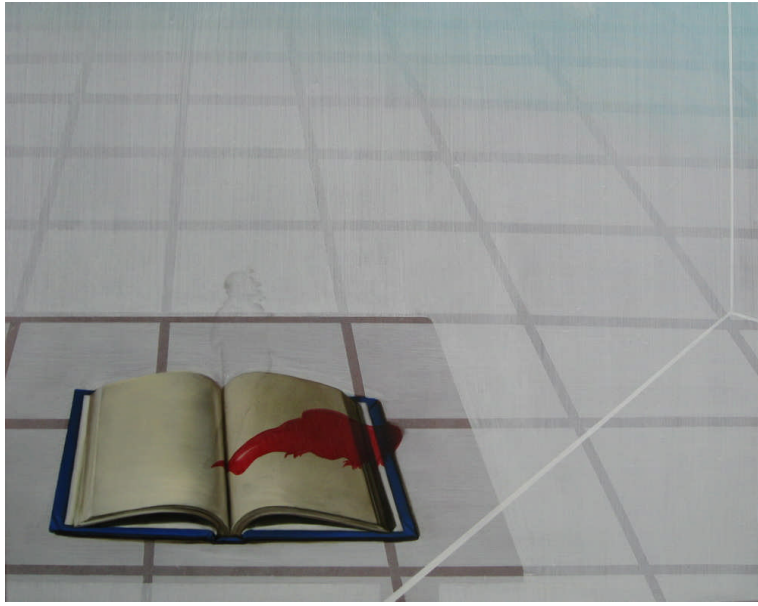


圖 33 書中自有顏如玉；書中自有黃金屋。 - 書中自有顏如玉（左） / 91 cm × 65 cm (30P / 橫) / 2008 / 油彩、畫布



凡尼斯反光效果



作品二：

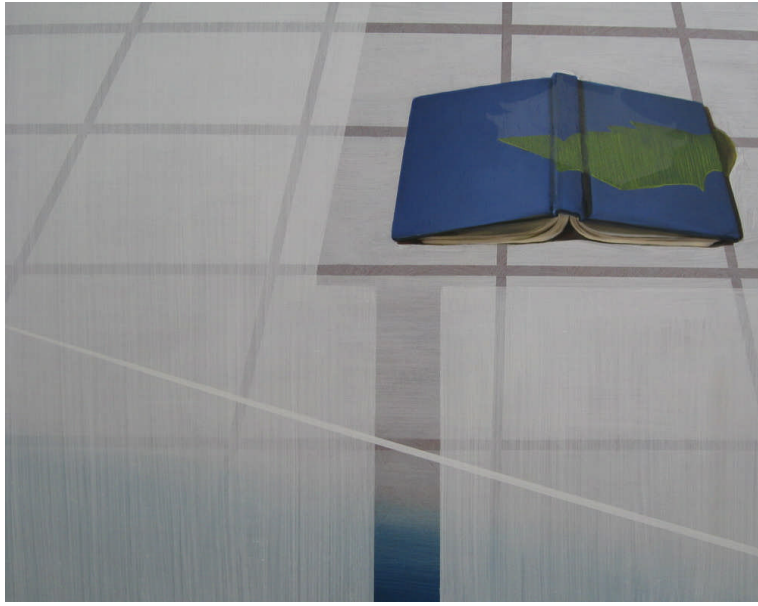


圖 34 書中自有顏如玉；書中自有黃金屋。 - 書中自有黃金屋（右） / 91 cm × 65 cm (30P / 橫) / 2008 / 油彩、畫布



凡尼斯反光效果



圖 35 書中自有顏如玉；書中自有黃金屋。系列作品 展示模擬圖

### 第三章 結論

是對主體的質疑？否定？  
是對繪畫的質疑？否定？  
是對藝術的質疑？否定？  
還是對藝術意義的質疑？否定？

繪畫之做為藝術或是藝術的一種(即只是一種媒材的表現而已),「自我意識」的出現與提升扮演著一個極重要的角色。因著「自我意識」,現代主義之後繪畫被以圖像來對待,而非是圖像中的內容、背景。到了 Kosuth 更提及, Duchamp 之後藝術都只是個概念。這樣的一個繪畫藝術發展進階段<sup>12</sup>對筆者而言,或許正如筆者自小至今的繪畫實踐過程一樣,從注重畫面技巧、內容、背景(圖 33 ~ 圖 40),到現階段的對於繪畫中主體(人)的探討 — 一種從缺場到出現到昇華的一種進程,可以解釋成**是一種進步的過程,還是,只是一種窮途末路的逃避**。自我意識的純現使得繪畫得以找到一個進程出路,但也使得單一的觀看方式變的不可能,因為,標準與脈絡不再一致,唯有多元的觀看方式與胃口才能使藝術欣賞者嚙下藝術這塊大餅。



圖 36 國中時期水彩 - 裝飾 / 4K

<sup>12</sup> 就筆者而言,即古典寫實 → 現代主義 → 觀念藝術這樣一個繪畫潮流上的演變。



圖 37 高中時期水彩 - 瓶之組曲 / 4K



圖 38 高中時期水彩 - 古早味 / 2K





圖 39 大學時期水彩 - 貓 / 2K

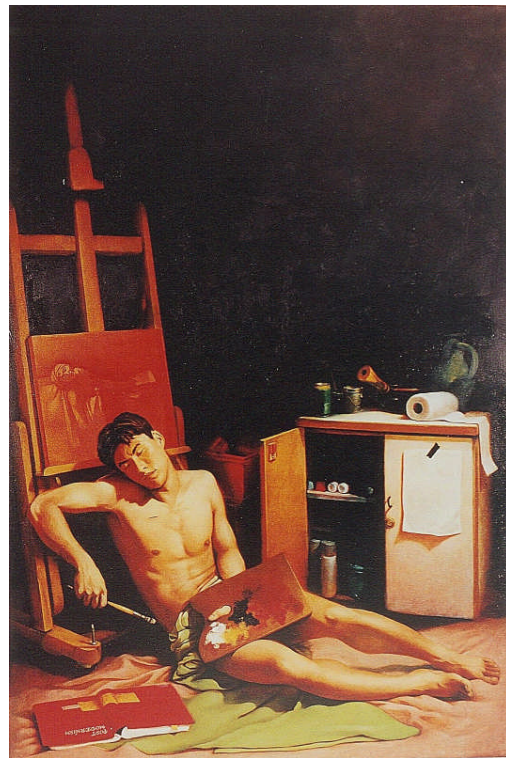


圖 40 大學時期油彩 - 克雷瑟·希任(Classicism)之死-是誰殺了克雷瑟·希任 1 / 120F

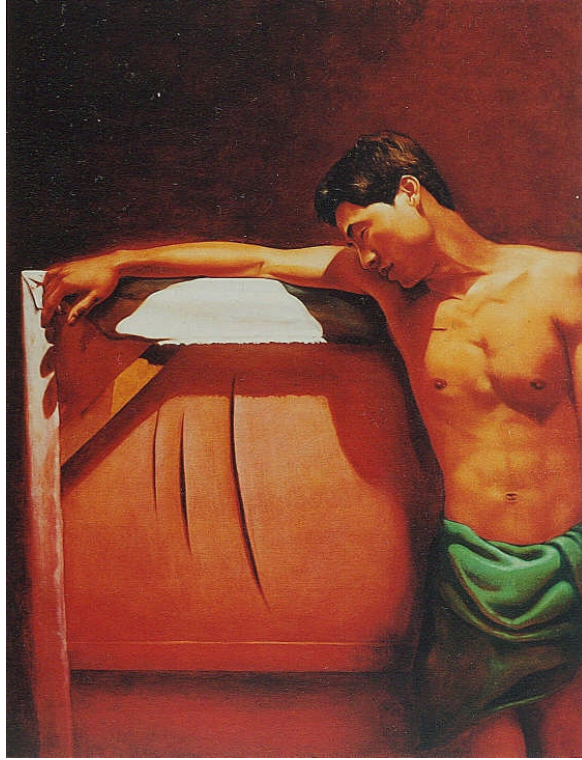


圖 41 大學時期油彩 -克雷瑟·希任(Classicism)之死-是誰殺了克雷瑟·希任 2 / 80F

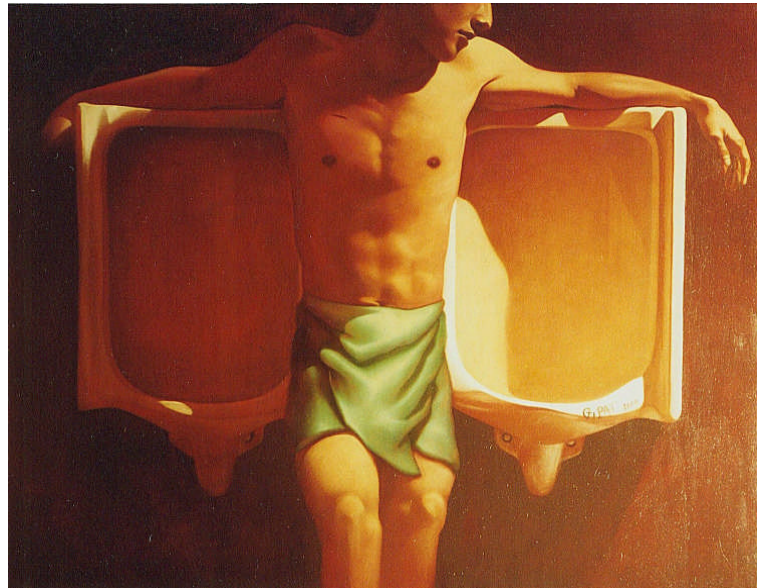


圖 42 大學時期油彩 -克雷瑟·希任(Classicism)之死-是誰殺了克雷瑟·希任 3 / 100F



圖 43 大學時期油彩 - 滿足 / 30F

繪畫可以說是創作者與觀者一個交流溝通的媒介，然有太多的因素使得溝通不如想像中順暢，可能是創作者的高深莫測還是含渾不清，還是觀者的經驗不足或無知，但，一個**一樣的認知脈絡與邏輯原本就難以企求**，或許一個溝通後的永恆美感不在，但一個觀者在與畫作交流時當下開放的、多元的藝術經驗卻仍是難能可貴的。

不論繪畫是否為藝術家個人思維的故作姿態，或僅僅是一種修辭狀態，還是繪畫最終成為了無新趣的屍衣，繪畫應回到本身的原初狀態 - 材質與畫面經營的探討。**只有畫面，絕無僅有。**

「藉由畫面本身物像、空間、時代間的結合與摩擦，碰撞出對既存物像、觀念一種新的看待、思考方式。」

— Mark Tansey

就 Tansey 而言，探討影像本身所代表的意義在所處的空間轉換後而產生的質變，是其努力的目標。對照之筆者的作品，相同的是探討影像的定位與意義，不同的是其努力的使觀者藉由影像的碰撞激出更多的想像空間，筆者卻是竭力的在概念上否認影像所傳達的延伸訊息，將觀者拉會僅見的繪畫表面，僅有看見的，沒有想像的。最終，創作者（筆者）喃喃，作品喃喃，觀者喃喃的各說各話。真理為何？無從確認！

或許，喃喃自語的當代藝術果真是藝術的真實狀態 — 一個筆者不願意面對的事實。



## 參考資料

### 一、 書籍、文章

布希亞 等 (民 85)。《**藝術與哲學**》。(路況 譯)。台北：遠流。

費里德里希·席勒 (民 88)。《**審美教育書簡**》。(馮至、范大燦 譯)。台北：淑馨。

Wilhelm Worringer (民 81)。《**抽象與移情**》。(魏雅婷 譯)。台北：亞太。

朱光潛 (民 92)。《**文藝心理學**》。台北：頂淵。

湯瑪斯·華騰伯格 (民 93)。《**論藝術的本質 | 名家精選集**》。(張淑君、劉藍玉、吳霏恩 譯)。台北：五觀。

李長俊 (民 87)。《**西洋美術史綱要** (3 版)》。台北：雄獅。

Jean-Luc (民 91)。《**西方當代藝術史批評**》。(陳英德 譯)。台北：藝術家。

費德希克·格霍 (民 95)。《**傅柯考**》。(何乏筆、楊凱麟、龔卓軍 譯)。台北：麥田。

龔卓軍 (民 95)。《**身體部屬**》。台北：心靈工坊文化。

梅洛龐蒂 (民 96)。《**眼與心**》。(龔卓軍 譯)。台北：遠流。

Charles Jencks, *Postmodernism and Architecture: The Language of Post-Modern Architecture*, 6th edn (London: Academy editions, 1991)

吳宇棠。〈**重審繪畫 — 今天問什麼?**〉。今藝術 (2006, 3 月號)

林宏璋。〈**再訪最後的出口 — 繪畫**〉。今藝術 (2006, 3 月號)

### 二、 網路資料

吳豐維。〈**何謂主體性? 一個實踐哲學的 考察**〉

<http://tpa.hss.nthu.edu.tw/committee/Thought/2006.pdf>

蔡祝青。〈關於中西「主體」思維的一些想法〉

<http://www.srca.nctu.edu.tw/srca/guest/Detail.asp?db=2&TitleID=20>

Carlo Maria Mariani

[http://www.francescomorante.it/pag\\_3/318b.htm](http://www.francescomorante.it/pag_3/318b.htm)

Mark Tansey

<http://www.artchive.com/artchive/T/tansey.html>

靜物畫

[http://www.cnart.biz/cnart/art/w\\_changshi/jingwuhua.htm](http://www.cnart.biz/cnart/art/w_changshi/jingwuhua.htm)

<http://www.iicm.org.tw/art/LiMetShu/still.html>



## 圖版目錄

- 圖 1 我 ↔ 原素 / 65 cm × 80 cm × 2 (25F × 2 / 直) / 2005 / 油彩、畫布 (P.8)
- 圖 2 .....，右手告訴我不想走 .....，右腳還癱在那裡 ..... / 91 cm × 117 cm × 1 (50F × 1 / 直) · 53 cm × 45 cm × 2 (10F × 2 / 直) · 33 cm × 24 cm × 1 (4F × 1 / 斜) / 2005 / 油彩、畫布 (P.9)
- 圖 3 哈 / 61 cm × 61 cm × 1 · 33 cm × 24 cm × 1 (4F × 1 / 直) / 2005 / 油彩、木板、畫布 (P.10)
- 圖 4 規矩 / 91 cm × 72.5 cm (30F / 直) / 2006 / 油彩、畫布 (P.14)
- 圖 5 青春期 / 72.5 cm × 91 cm (30F / 橫) / 2006 / 油彩、畫布 (P.15)
- 圖 6 情愫 / 91 cm × 72.5 cm (30F / 直) / 2006 / 油彩、畫布 (P.16)
- 圖 7 發洩 / 72.5 cm × 91 cm (30F / 橫) / 2006 / 油彩、畫布 (P.17)
- 圖 8 無奈 / 91 cm × 72.5 cm (30F / 直) / 2006 / 油彩、畫布 (P.18)
- 圖 9 94608000” 系列作品 傳統展示模擬圖 (P.19)
- 圖 10 94608000” 系列作品 整組系列展示模擬圖 (P.19)
- 圖 11 紅衣、米褲 + 綠衣、白背心 - 紅衣、米褲 (左) / 116.5 cm × 91 cm (50F / 直) / 2006 / 油彩、畫布 (P.22)
- 圖 12 紅衣、米褲 + 綠衣、白背心 - 綠衣、白背心 (右) / 116.5 cm × 91 cm (50F / 直) / 2006 / 油彩、畫布 (P.22)
- 圖 13 紅衣、米褲 + 綠衣、白背心 系列作品 展示模擬圖 (P.23)
- 圖 14 白內褲、黃、黑外褲 - 白內褲 (左上) / 91 cm × 72.5 cm (30F / 橫) / 2006 / 油彩、畫布 (P.24)
- 圖 15 白內褲、黃、黑外褲 - 黃 (右上) / 91 cm × 72.5 cm (30F / 直) / 2006 / 油彩、畫布 (P.24)
- 圖 16 白內褲、黃、黑外褲 - 黑外褲 (左下) / 91 cm × 72.5 cm (30F / 橫) / 2006 / 油彩、畫布 (P.25)
- 圖 17 白內褲、黃、黑外褲 系列作品 展示模擬圖 (P.26)
- 圖 18 白內褲、黃、黑外褲 系列作品 展示模擬圖-模擬凡尼斯反光效果組圖 (P.26)
- 圖 19 瓶中花、網中蝶、罐中魚 - 瓶中花 (左) / 91 cm × 65 cm (30P / 橫) / 2007 / 油彩、壓克力、畫布 (P.28)
- 圖 20 瓶中花、網中蝶、罐中魚 - 網中蝶 (中) / 91 cm × 65 cm (30P / 橫) / 2007 / 油彩、壓克力、畫布 (P.29)
- 圖 21 瓶中花、網中蝶、罐中魚 - 罐中魚 (右) / 91 cm × 65 cm (30P / 橫) / 2007 / 油彩、壓克力、畫布 (P.29)
- 圖 22 瓶中花、網中蝶、罐中魚 系列作品 展示模擬圖 (P.30)
- 圖 23 小狗、船、紙飛機 - 小狗 (左) / 116.5 cm × 80 cm (50P / 橫) / 2007 / 油彩、壓克力、畫布 (P.30)
- 圖 24 小狗、船、紙飛機 - 船 (中) / 116.5 cm × 80 cm (50P / 直) / 2007 / 油彩、壓克力、畫布 (P.31)

- 圖 25 小狗、船、紙飛機 - 紙飛機 (右) / 116.5 cm × 91 cm (50F / 橫) / 2007 / 油彩、壓克力、畫布 (P.32)
- 圖 26 小狗、船、紙飛機 系列作品 展示模擬圖 (P.32)
- 圖 27 黑、灰、白 I - 藍與黃 - 黃 (左) / 91 cm × 72.5 cm (30F / 橫) / 2007 / 壓克力、畫布 (P.33)
- 圖 28 黑、灰、白 I - 藍與黃 - 藍 (右) / 91 cm × 65 cm (30P / 直) / 2007 / 壓克力、畫布 (P.34)
- 圖 29 黑、灰、白 II - 方形進化 - 方形 (左上) / 41 cm × 53 cm (10P / 直) / 2007 / 壓克力、畫布 (P.35)
- 圖 30 黑、灰、白 II - 方形進化 - 方盒 (右上) / 91 cm × 65 cm (30P / 斜) / 2007 / 油彩、壓克力、畫布 (P.36)
- 圖 31 黑、灰、白 II - 方形進化 - 方人 (左下) / 91 cm × 116 cm (50P / 斜) / 2007 / 油彩、壓克力、畫布 (P.37)
- 圖 32 黑、灰、白 II - 方形進化 系列作品 展示模擬圖 (P.37)
- 圖 33 書中自有顏如玉；書中自有黃金屋。 - 書中自有顏如玉 (左) / 91 cm × 65 cm (30P / 橫) / 2008 / 油彩、畫布 (P.39)
- 圖 34 書中自有顏如玉；書中自有黃金屋。 - 書中自有黃金屋 (右) / 91 cm × 65 cm (30P / 橫) / 2008 / 油彩、畫布 (P.40)
- 圖 35 書中自有顏如玉；書中自有黃金屋。 系列作品 展示模擬圖 (P.40)
- 圖 36 國中時期水彩 - 裝飾 / 4K (P.41)
- 圖 37 高中時期水彩 - 瓶之組曲 / 4K (P.42)
- 圖 38 高中時期水彩 - 古早味 / 2K (P.42)
- 圖 39 大學時期水彩 - 貓 / 2K (P.43)
- 圖 40 大學時期油彩 - 克雷瑟·希任(Classicism)之死-是誰殺了克雷瑟·希任 1 / 120F (P.43)
- 圖 41 大學時期油彩 - 克雷瑟·希任(Classicism)之死-是誰殺了克雷瑟·希任 2 / 80F (P.44)
- 圖 42 大學時期油彩 - 克雷瑟·希任(Classicism)之死-是誰殺了克雷瑟·希任 3 / 100F (P.44)
- 圖 43 大學時期油彩 - 滿足 / 30F (P.45)