

前言

大學時代的創作一直是以油畫為媒材，單純描繪一種心靈空間的情境與氛圍，企圖在媒材上尋找表現自我的方法。上了研究所，以這樣的基準點再出發，不斷地想突破與追尋創作上的更豐富與更深刻的意義。我開始試著觀察外在世界，再與自己的美學經驗結合。在此過程之中，遇到了許多的挫折與內心的掙扎及衝突，因而感到無奈與沮喪，我亦從中反省與檢討問題之所在，由此點出發形式與內容上開始產生轉變，這將會在論述裡面一一的釐清與探討。

創作對藝術家而言是一種對生命經驗的抒發與投射。自己其實一直是個理性的創作者，作品也多屬形式先於內容，我不甘於作品流於感性釋放而已，卻又認為作品最終的精神應該是回歸感性的，所以我會試著位在理性創作的位置，不斷地思考感性抒發的可能刺激。

我的創作一直是心靈與畫布之間的對話，對著空白的畫布，腦袋裡不斷浮現個各種景象，彷彿遊走在一個無人的城市，這個城市沒有多餘的色彩與凌亂的招牌，讓人感覺空虛、寂寞、荒涼，走久了就覺得乏味、沉悶、無聊，最後發現好像迷了路，而且寂靜的連自己的聲音也聽不見，開始感覺害怕、焦慮、緊張，想趕快找出自己的位置與方向，但是每個街角都長得一樣，已經不記得有沒有走過，有時候很氣餒，好像一直在繞圈圈，但是停止也不是辦法，只好決定不斷走下去。

語意上的精確度，說的清楚嗎？我也不知道說不說的清楚，我盡量用我的理性淬鍊我的語言，最終論文的書寫也無法完全取代作品的本質，就如同語言翻

譯上的困難，作品與論述之間也存在著巴別塔（*Babel*）¹式的分歧與斷裂，我還是努力的將所有符合作品的詞彙串連、拼湊，讓我的論述就某方面而言，起碼有幫助理解作品的價值。

¹ 巴別塔（也譯作巴貝爾塔），據《聖經》創世記第 11 章記載，是當時人類聯合起來興建，希望能通往天堂的高塔。為了阻止人類的計劃，上帝讓人類說不同的語言，使人類相互之間不能溝通，計劃因此失敗，人類自此各散東西。

緒論

第一節 緣起與創作動機

在進入研究所之後，面對藝術的態度由一種自我的內省轉而對外在世界的觀察，我希望創作能夠找出多一點與社會連結的關係，不再只是一種喃喃自語的狀態。我企圖與觀者溝通，描繪現代日常生活中經常出現的場景，讓觀者感覺似曾相識的熟悉，喚起對生活的記憶。

面對現代社會所發展出來這麼多元的媒材，網路資訊的發達，容易取得大量的圖片瀏覽，觀眾的視覺已經充滿著很豐富的經驗，繪畫也曾經一度式微，但至今不斷地被使用，必定具有某種不可抹滅的價值，我不斷地思考是否在這個時代裡有什麼重新被觀看的可能。因此，就算畫一個眼前的電腦中的幕場景，我也堅持使用最簡單、古老的媒材，緩慢地層層堆疊，堆疊出物與我之間糾葛的情感。

王秀雄在「美術心理學」一書裡所言：「一部人類的繪畫史，乃等於是一部人類對其所處空間的認識史，亦就是對空間的視覺經驗的歷史。」²以此類推，現代繪畫乃等於現代人對其所處空間的紀錄。

我認為我的創作也是紀錄著現代人的生活的空間，更呈現現代人的生活狀態，作品就像呈現某些社會情境的模型，由於社會環境的變遷，資訊的快速流通與傳遞，使人產生更多的慾望與誘惑，在大環境的影響之下，人對現代生活有共通的感覺，如空虛、寂寞、徬徨等，各種的心理狀態。我選擇了幾個典型的情境，以描繪空間的方式傳達給觀者，並且透過大尺幅的畫面使觀者如臨其境，以身體的感覺進入我的繪畫。

²王秀雄 1991《美術心理學：創造、視覺與造型心理》北美館 台北

第二節 論述範圍與侷限

本論文範圍是由 2004-2008 年所創作的作品為限。由 2004 年所創作的「四景」, 2006 年 < Conversion >、2006 年 < Crossroads >、2007 年 < The seat >、2008 年 < Waiting >、2008 年 < The way > 幾件作品來分析探討。

此論文的寫作方式是先感性的描述自我生活經驗與創作如何交互作用, 再挑選整理之, 論述過程也使我透徹自己的內心思維, 進而把創作機制與對生活的態度做連結。所以, 我試圖理性地分析梳理創作發展的脈落與大環境的關係連結, 由內到外對自我重新審視, 而我的侷限在於只就作品論作品, 除了簡單的風格分析, 只能以較直觀的方式把內在感受平實道出。

本論述研究, 共分為緒論、三個章節、結論和參考文獻。

緒論: 主要敘述創作的緣起與動機、範圍與侷限。描述我個人現階段對創作寫作論文的態度和想法。

第一章: 形式語言的轉變。從主題到型態再從型態到語言, 其實就是由最外在的「題材」轉變影響內在「造形」的轉變, 進而影響更內在的「語言」轉變, 一層一層的轉折, 不斷地反覆錯結, 將在此章慢慢梳理。

第二章: 視覺語言的蛻變。從一個封閉的校園生活空間到我遠赴紐約國際大城之後的內心衝擊, 在作品裡呈現出來, 也改變我對環境外在世界的認知方式。

第三章: 作品解讀。將 < Conversion >、< Crossroads >、< The seat >、< Waiting >、< The way > 五件作品分別敘述創作的思路與內容。

第一章 形式的轉變

第一節 從主題到形態



【圖一】 蘇明欣，〈四景〉，300F，油彩、畫布，2004

過去在大學畢業製作（圖一）的階段，我描繪想像中的空間，看似真實存在的某個角落，實則只是畫布上幾個色塊的構成，畫裡蓄意出現多重的消失點，看似平凡無奇的地方，實則不符現實的視覺邏輯，但卻又感覺溫暖、和諧。如形而上繪畫，一方面使人覺得可以把畫中的景象與平常對空間的經驗連結一起，另一方面又否定此一可能性，呈現的是一種內在的精神性，和超現實主義³所強調直覺和下意識的理念有所契合。

在這個階段，我的創作過程其實是從腦海裡不斷的浮現一些場景，這一些場

³ 『超現實主義，名詞，陽性。純粹心靈的自動主義，它藉由口頭或書寫或其他任何方式來表達真正的思想功能，其思想表述完全不受理智影響所控制，也超越了所有美學或道德的關照。據哲學百科全書稱，超現實主義依據的是信仰較高層次的真實，即某種一直為人所忽略了的聯想形式，它來自無所不能的夢境，而對理性思維不感興趣，它可導致其他精神機制的毀損，而以新的替代物來處理人生的主要問題。』

景產生了某種的氛圍，也許是悠閒、輕鬆，也許蒼白、荒涼等的感覺，有些可能符合當時心境，有些則是想像中的烏托邦(utopia)，也是傅柯所說的「虛構地點」⁴，最後再來對作品詮釋，感性的部分是先於形式的。

我的繪畫就像是一面鏡子反射我的內心世界，而我的內心世界是外在世界的內化後的呈象，作品完成後，我再重新觀看自己的繪畫，發現新的自己在下一張的創作中延續，我不斷地在畫裡尋找自己，但？何就是相信「自己」就存在畫裡？傅柯在〈不同空間的正文與上下文〉這篇論述裡提到

我相信在虛構地點與這些截然不同的基地，即這些差異地點(heterotopias)⁵之間，可能存在著某種混合的、交匯的經驗可以做一面鏡子。總之，這面鏡子由於是個無地點的地方，所以是個虛構地點。在此面鏡子中，我看到了不存在於其中的自我，處在打開的表層、不真實的虛像空間中，我就在那兒，那兒又非我在之所在，是一種讓我看見自我之能力，使我能在自己缺席之處，看見自身：這是一種鏡子的虛構地點。

這個論述解釋了我面對創作的狀態，我認為最終創作是在尋找真理存在的地方，而真理或許就存在於這「差異地點」之間。

既然繪畫是所形構而成的世界、是屬於我的虛構空間，它有充分的理由充滿幻想與自我意識，因此大學時代的作品裡，我所描繪的物件、組成的空間，沒有任何的功利考量，也並非符合某些符號意義的象徵物，物件與物件之間、畫與畫

⁴ 「虛構地點」是那些沒有真實地點的基地。他們與社會的真實空間，一直有一個直接或倒轉類比的普遍關係的基地。它們或許以一個完美的形式呈現社會本身，或將社會倒轉，但無論如何虛構地點是一個非真實空間。

⁵ 每一個文化、文明中，也會存在著另一種真實空間——他們確實存在，並形成社會的真正基礎——他們是那些對立基地(counter-site)，是一種有效制定的虛構地點，通過對立基地真實基地與所有可在文化中找到不同的真實基地，被同時的再現、對立與倒轉。由於這些地點絕對異於它們所反映與討論的所有基地，更由於它們與虛構地點的差別，我稱之為「差異地點」(heterotopias)。

之間就像一首詩一般，每張畫是一個詞，在詞與詞之間營造出一種意境。

枯藤 老樹 昏鴨

小橋 流水 平沙

古道 西風 瘦馬

夕陽西下 斷腸人在天涯

--元 馬致遠-天淨沙

作者藉著外界的意象，給予讀者秋意蕭索的孤寂感受，情與景，都極淒美而感人。這種意在言外的情境，給人無限的想像也超越單一詞彙的本身意義，這時候畫裡可見的虛構空間裡，又延伸出另一個存在意象裡的無形的虛構地點。因此，鏡子與鏡子之間可以無限地反射，空間無限地擴張延綿，似乎看不到盡頭，我卻開始感到害怕，不知道自己到了什麼樣的地方，彷彿處於一種失重的狀態。

於是我開始給自己畫了邊界，定了遊戲規則，邀請觀者進入我的虛構空間。

研究所階段，我開始以議題出發，希望和外部空間，也就是我們所居住的現實生活空間產生連結，讓觀者更容易產生共鳴。

藝術家賈思迪曼 (Yishai Jusidman)⁶，隨著對社會議題的不同，作品的形式也跟著改變。他的繪畫，例如〈球體的小丑〉(圖二)這個球體系列，在這裡面觀察影像的應用(畫一個小丑的臉)在一個弧形的表面，操作媒介物傳統在裡面與外面之間的邊緣特徵。其他的系列還包括球體的風景，及不可辨識的、描繪藝妓的白色繪畫(圖三)，委拉茲貴茲 (Velázquez) 式的精神病人的肖像畫，超越繪畫構成的數位化而且大尺度的寫實主義描繪、劇場式的繪畫裝置。

⁶ 《Vitamin P: New Perspectives in Painting》

他的作品主要關注在促進觀者與影像的關係，透過繪畫的表面，他的繪畫遊走在政治文化、流行文化與次文化中。Jusidman 對於人們如何定義自我與如何建構本體和表明政治立場感興趣。他創作藝術是在挑戰我們的概念，什麼是真實可見的？藉此對比，什麼是又被表現和幻想的？

他的作品裡也呈現許多有趣的看與被看的關係，例如（圖三）與（圖四）所呈現的是畫家與觀者之間的觀看，他透過畫布的延伸，令觀者與繪畫相處在同一個空間中，觀者於是進入了繪畫裡與畫中的畫家相對，畫家的眼神注視著觀者，但他只是繪畫，觀者以為自己在觀看繪畫卻同時又覺得被觀看。在（圖六）你以為你看見了一個小丑的喜怒哀樂的表情，但看不見在面具下的他，但他其實也在看你。（圖五）在我的解讀裡，畫面裡有一個精神病患拿著一本書，書裡是美國抽象表現主義畫家得·庫寧⁷ (Willem de Kooning)的繪畫，而抽象表現主義是最自由表達內心情緒的繪畫，對一個精神經病患來說，繪畫還是無法引起他的共鳴，他以無奈的眼神望著觀者，身為觀者的你又如何回應？

由於我企圖與觀者溝通，在構圖造形上，為了使觀者容易進入並掌握一種情境，因而描繪具象的物件，也不斷地試圖框架觀者的想像，使可以精確地掌握我的語意，將「繪畫」作為議題來思考，而非落入純粹美學的陷井中。此外，我嘗試將繪畫作品利用空間裝置的方式呈現，以思考現實的三度空間如何與繪畫二度空間連結，於是，透過大尺幅的畫面將物件一比一實體比例的描繪，讓觀者遊走在這畫與畫之間，彷彿進入一個劇場，進行一場表演。

在這一連串的實驗性的想法後，作品似乎落入形式的遊戲裡，由於太在意觀

⁷得·庫寧(1904—1997)是美國抽象表現主義的靈魂人物之一。在眾多抽象表現主義畫家中，得·庫寧的畫風顯然與眾不同。他並不像其他抽象表現主義畫家那樣徹底地丟棄形象，而是始終在一定程度上保持著畫面圖形的具象性。他曾說：「即使是抽象的形狀也必須有類似的形體。」不過在他筆下，這種“類似的形體”卻與自然物象遠遠地拉開距離。他們在奔放的筆觸與潑灑的顏料間與客觀形象保持著「介於似與不似之間」的聯繫。

者的角度，以致忘了在繪畫的過程裡還是得觀照著自己，因而，最後決定放棄如劇場裝置般的形式，回歸到平面只談繪畫本身、回歸到感性出發，讓觀者以直覺的感受去觀看我的作品。



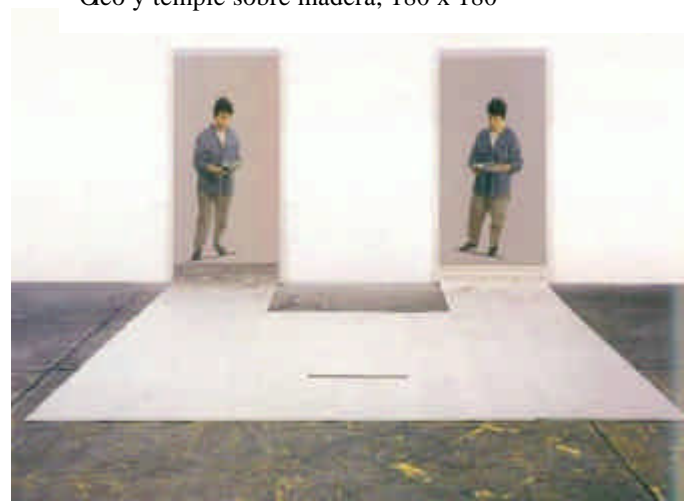
【圖二】 Yishai Jusidman 1990
Oil paint on wood , 22 英寸直徑垂懸的球形



【圖三】 Yishai Jusidman , Trio de geishas, 1992
Óleo y temple sobre madera, 180 x 180



【圖四】 Yishai Jusidman



【圖五】 Yishai Jusidman



【圖六】 Yishai Jusidman , 1998 , 蛋彩



【圖七】 Yishai Jusidman , A.B., J.A., C.L., L.Y. , Oil on canvas
72 x 72 inches each

第二節 從形態到語言

在畫的過程裡，我一層一層地堆疊我的筆觸，筆可以最直接傳達創作者的精神狀態，每一次的筆觸都有著當下情緒，每一次的堆疊同時也留下時間的痕跡。在最初打稿的狀態時，我讓線條自由奔放、恣意揮灑，由於油彩具有透明的特性，在交疊時，時而透出、時而覆蓋，透出的是一種曖曖內含光的內在騷動，覆蓋的是越來越深沉，越來越內斂的成熟穩重，如同反璞歸真、洗盡鉛華的生命靈魂。

當我凝視在這方寸之間，對我而言，物體的質性為何已不是我所在乎的問題了，也許是絨布沙發、皮革辦公椅，也許是電視、電腦等等，這些都只是為了表現我個人的情感的假藉物，我一筆一筆構築的是我個人生命與天地之間的契合，追求和嚮往的是石濤所謂的「一畫⁸」境界。

一畫者，眾有之本，萬象之根 --石濤

如同畫家莫蘭迪（Giorgio Morandi）的畫，關注的是一些微不足道的題材，他摒棄了玄學化的球體、多面體，只要有幾件日常用品，反映的卻是整個宇宙的狀態。看莫蘭迪的畫時，觀者會不由得地安靜下來，直透人的心靈。這種默然，在莫蘭迪看似隨意擺置的各種筆觸裡，感覺得到的彷彿是時間緩緩移動所留下痕跡。

了事物的簡約美。莫蘭迪選擇極其有限而簡單的生活用具，以杯子、盤子、瓶子、盒子、罐子以及普通的生活場景作為自己的創作對象，把它們置入極其單純的素描之中，以極其簡潔的方式來營造最和諧的氣氛。平凡中見真純。在印象

⁸姜一涵（2004）《石濤話語錄研究》。台北：蕙風堂

派和立體派之間，他以形和色的自然對話，找到了自己獨特的畫風。通過捕捉那些簡單事物的精髓，捕捉那些熟悉的景物，使自己的作品流溢出一種高雅、清新、美妙，並令人感到親近的真誠。而莫蘭迪的藝術味，似乎也是頗能感應並企圖追尋的一種「質地」。

在研究所階段，即使在題材上有所轉變，但我還是堅持使用油畫媒材、堅持一筆一筆土法煉鋼式地堆疊描繪，保留著所謂的繪畫性。對我而言，從不認為任何科技可以取代繪畫，可以如此細膩地表現我個人的心性，在這個時代看來，也許是一種愚蠢和固執，但唯有這樣實踐，最終才能堅定我的信念的價值所在。



【圖八】 Giorgio Morandi , Natura morta , 1956 , Oil on canvas , Mart , Giovanardi Collection



【圖九】 Giorgio Morandi , Natura morta , 1954 , olio su tela, cm 25.9 x 30.5

⁹ 圖片來源：<http://hi.baidu.com/fangzhenning/blog/item/62e8fa5c4389d647faf2c01c.html>

第二章 空間的蛻變

第一節 校園中的封閉性

從十九歲上了大學以後便離家求學，至今已有八年的時間，東海大學離台中市中心有一段距離，是一個完全可以自給自足的生活圈，我對這個地區的大街小巷非常地熟悉，也知道哪裡有我愛吃的東西，哪裡可以買到我需要的一切民生用品，在這裡一切都很安逸，學生生活也非常單純，生活的一切都在我可以掌握的狀態中。

在我的作品裡似乎透露出我在現實生活的處境，呈現的是一種封閉、沉悶甚至無聊的狀態。

日常生活的現代性（具有類似機器與科層特徵）是被禁慾主義所主宰的。如果韋伯式和馬克思式的日常生活現代性，指的都是沉悶無聊，那麼就是蓄意謀害的強勢撕裂了人們。

在談論有關封閉無聊的日常生活時，各個社會階層的人都有如此的現象，也許這也是現代人生活的某種共通性。

即使無聊的蔓延，反映出主體性與個人主義所承受的壓力倍增，然而心靈狀態所負擔的意義除了個人層面之外，還有社會層面的意義。自從十八世紀以來，人們可以注意到一個傾向就是，除了作家之外，人們還將無聊歸咎於團體成員。十八世紀中產階級的新聞作者認為，暴發戶都是無趣的人。在十九世紀，中產階級都將這種情況歸咎於貴族（拜倫所主張），老一輩的人都認為年輕人無趣。

這種日常生活的共通性因為我們都身處其中很難察覺，在我的繪畫裡，意圖使平凡無奇的生活中不被人留心的物件，必須重新被凝視，並且被「陌生化」¹⁰，讓觀者對自己視而不見的日常風景拉開距離，重新審視自己的生活。

曾經有觀者分析我的作品，他說作品裡的空間具有某種封閉性，即使是一條路也幾乎沒有與外界連結的道路，因此與我的週遭環境做為連結，認為我有不善與人交際的封閉性格。但事實上我的生活裡與週遭的人事物，互動是熱切而且頻繁的，更進一步的探究我心理狀態，似乎是某種規範，警告強制禁止我的踰越，使我自己困在一種安全的關係裡面，我不願意面對衝撞與難堪的衝突裡，希望所有人與人的關係都是和諧的，也許這是我單純的學生生活才有的狀態，我想我需要時間接受這是其實是一個不那麼美麗，實而混亂的世界。

¹⁰ 俄國形式主義美學家什克洛夫斯基提出相對於「自動化」的「反常化」一詞，英文通常譯為「陌生化」，也就是奇異化的概念。他認為：「反常化正是一種重新喚起人對周圍世界的興趣，不斷更新人對世界感受的方法。要求人們擺脫感受上的慣常化，突破人的實用目的，以驚奇的眼光和詩意的感覺去看待事物。」

第二節 旅行後的開放性

當我再重新閱讀自己的作品時，發現在創作上似乎面臨疲乏與困頓，我感覺到旅行的需要與迫切性，所以想逃離現在所處的環境，想把自己丟在一個陌生的地方，我選擇了紐約，一個國際性的大城市，也是學藝術的我所嚮往朝聖的一個殿堂。

2007年六月，我安排了人生中第一次的自助旅行，像娃娃學走路一樣，完全沒有父母的保護（當然經濟上是安全的狀態）。在想像裡，在沒有任何當地熟人可以幫助的時候，所有的食衣住行完全不知如何是好，也不知道會遇見什麼危險的狀況，只有跟我一樣人生地不熟的大學同窗好友可以彼此依賴，這才發現要適應新的環境，是需要很大的勇氣克服重重困難。

在美國，紐約是個多元文化混雜、多種民族聚集的老城市，百年歷史的地鐵將這些區域串聯與融合，使車站也是個有趣的風景，各種街頭文藝表演，奇奇怪怪的人，流浪漢或是創作壁畫，都在那黑黑的地道裡發生，裡面沒有空調、老鼠亂竄、刺耳的軌道聲、惡臭到令人窒息的環境令人難以眷顧，但沒有地鐵也等於沒有紐約。

走在紐約的大街上可以看見高樓林立，說是都市叢林一點也不為過，各種膚色的人、各種社會階層的人，全都聚集在此，也可謂地狹人稠。在這個城市，對外來的文化接受度很高，可以看見許多前衛實驗與最新流行的事物，與紐約人充滿自信的人生態度，但是在那裡的生活，對於未知是充滿個期待與恐懼的。

城市，或許是提供人類最舒適居住的環境的衍生物，但是對精神感官的負面刺激，也不容小覷。

大都市的感官情境(也就是感官轟炸),將會瓦解主體與日常生活協商的能力,但不論如此,這也提供都會型態運作的條件。齊穆爾亟欲表達的是,當人們涉入適應(或是不需要適應)這種感官環境時,所需付出的代價為何。其中極端病態反應的精神耗弱結果,另一個極端則是「對事物之間的差異」完全漠不關心。

到了這個大都會裡,體會到為何霍普(Edward Hopper, 1882~1967)會畫出一系列荒涼的都會畫作,霍普是美國寫實派畫家,作品多描繪美國當代的都會、城鎮生活風景。但共同的是:企圖在平凡的主題場景,不管是一個人,還是兩個人、無人的風景,如加油站、汽車旅館或一條街上,添加寂靜的情感。霍普常在城市生活中,捕捉歷經一日忙碌之後,茫然面對五光十色四起時的「孤獨者」,描寫陰暗燈光籠罩下,冷清、空蕩的街道,不開啟與沒有遠景的門窗,猶如沒有對話與溝通的人們。他也習以鄉村的房舍為題,藉孤單的座落在無垠蒼穹下的斜頂式房屋,因強光照耀所形成的明暗對比,營造出無盡的空虛與等待,造成作品張力與誘惑。

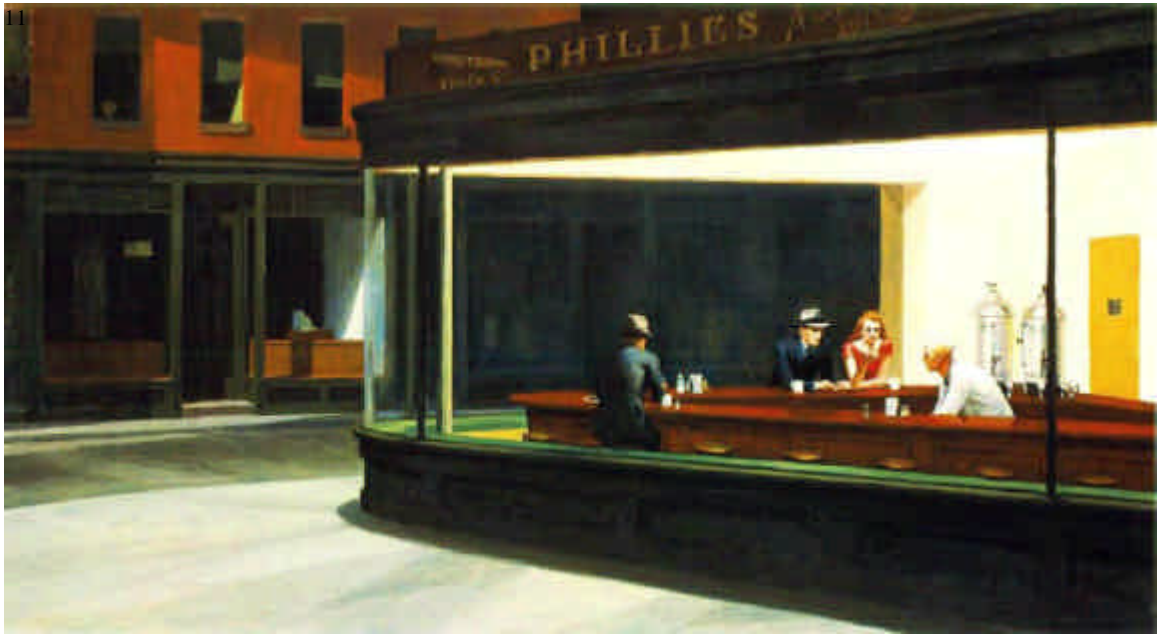
自十九世紀印象主義至1913年間的歐洲現代藝術。霍普的作品也參與了展出。且於1906和1910年間,他曾三次前往巴黎,但是,當時風起雲湧的現代藝術思潮並未吸引霍普,反倒是馬內(E. Manet, 1832-83)與竇加(E. Degas, 1834-1917)作品裡,喧鬧城市裡人的單獨與孤寂感與他產生了共鳴。他創作的年代正是美國經濟大蕭條時期,那時的時代氛圍成為他筆下的基調,個人內心與時代環境的結合,使得他的畫作深入人心,他也因此被稱之為「美國繪畫大師」。

在惠特尼美術館親臨原作時,使我感覺到無比的疏離。在藝術質地上,如此蕭瑟冷峻,在文化情境上,他記錄的是美國人在資本主義興起後,在都市建設快速發展下,人在面臨生活困頓時,內心的孤寂與空洞。他繪畫裡的圖像連結起來就是當時生活的情境,可以想像一個人長途的開車、一路荒野的景象,只有車裡音響發出的音樂與風的聲音作陪,許久才遇見一個加油站與汽車旅館,僅有店員

幾句簡單的交談。城鎮裡，街道上稀稀落落的人潮，幾個角落便道出一個時代的氛圍

大都會創造了這些心理狀態，其程度包括每一條街的十字路口、經濟的流動速度與多樣性、職業與社會生活等，它在精神生活的感知基礎上創造了一個緩慢的習慣性的平滑流過的節奏(一種小鎮的感官--精神方面的節奏)之間強烈的對比，也與鄉村生活形成的深刻對比，相對於存在於共有文化記憶的鄉村生活而言，人們對大都會的日常生活的體驗則是令人迷失方向的、具侵略性的；也是一種持續攻擊的震撼。或許除了麻木不仁的觀點之外，沒有任何其他的精神現象是如此無條件的保留給城市的。這些刺激與其對力差異被扔在一塊兒，並且它對我們來說，似乎就是大都會智識增強的來由。

相較於紐約，台灣也是一個多元文化聚集的地方，差異則是被移植過的文化融合。經過一趟西方的洗禮，才體會到什麼是思鄉情懷，踏上自己的土地，便覺得溫暖，也才體會什麼叫作做「台灣」，對生活週遭的一切不免要重新觀看，在我的作品裡，我對我週遭的事物又多一層更旁觀的角度，對於一直接受西方教育的我，很少認真地看待台灣自己本身的文化，對照於一個大都會，再來面對鄉土人情，也才有所感動。



【圖十】Edward hopper , < Nighthawks > , 1942 , 30 x 60 in , Oil on canvas , The Art Institute of Chicago



【圖十一】Edward hopper , < Chair Car > , 1965 , 40 x 50 in , Oil on canvas , Private collection

¹¹ 圖片來源: <http://www.artchive.com/artchive/H/hopper.html#images>
<http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/hopper/street/>

第三章 作品解讀

第一節 < Conversion >

「Conversion」 n. (名詞 noun) 改變、轉變、變換，改變信仰，(精神病學用語)轉換。

這件作品發想於一部電影的第一幕，在一個像監獄的場景裡有一張椅子，這一幕停留了很久，於是使我開始不斷地想像有人會走進來接受審判，或者是已經離開而被處決。由於電影有時間順序，在繪畫裡只是一個凝滯靜止的空間，於是接續、發展出另一個執法者的位置，使觀者進入不同角色轉換的狀態。

椅子，在藝術史上最常被使用來象徵一種權位的關係、像是培根的〈教皇肖像畫〉、委拉斯貴茲的〈教皇英諾森十世肖像〉、中國藝術史最多的帝王像...等等皆是。我透過描繪桌椅的擺設，並且用視點加強一種人與人之間權力角色對立的關係。光線的聚焦強化一種緊張肅敬的氛圍，鐵窗的符號象徵的是一個刑事問話的場域。選擇這樣的場域，是為更明確地突顯人類社會的地位關係，檢察官與囚犯的角色在這樣的場域易於被聯想。在法律的規範之內，這樣的角色權力關係明確的對立，辦公椅不面對正面的位置，隱含著執法者不苟於世的態度。

繪畫的尺幅本身就是一種空間的關係，大尺幅的繪畫可以包覆整個視線，是一種讓人易於置身其中的空間錯覺，焦距的移動帶著身體的轉動。椅子本身的功能是用來支撐人的身體重量，使肌肉放鬆，在一比一的尺度描繪椅子，透過視覺使人產生想要坐下衝動。但卻在同時也可以意識到他並非在三度空間的實體，概念與真實，再一次的交錯碰撞。



【圖十二】培根（Francis Bacon）
教皇肖像？ 1953
Oil on canvas 153 x 118.1 cm
Des Moines Art Center, Iowa



【圖十三】委拉斯貴茲（Velazquez）
教皇英諾森十世肖像 1650年
140X120mm 現藏羅馬利來-龐斐利畫廊。



【圖十四】北宋太祖 趙匡胤像



【圖十五】清 乾隆朝服像



【圖十六】蘇明欣，<Conversion>，150X170cm，油彩、畫布，2005



【圖十七】蘇明欣，<Conversion>，150X170cm，油彩、畫布，2005

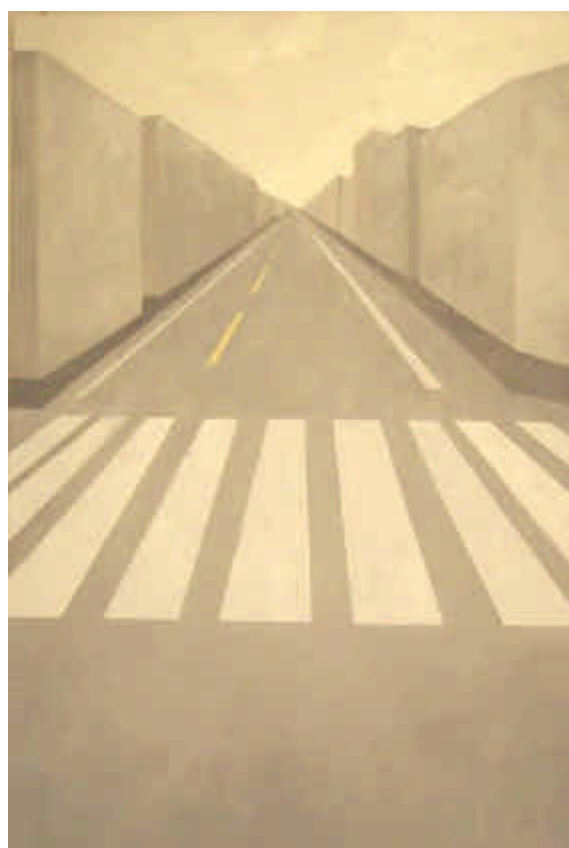
第二節 < Crossroads >

「Crossroads」 n. (名詞 noun) 十字路口，轉折點、重大的抉擇時刻。

其實這件作品也是自己生活經驗的投射，在我們的人生到了每一個階段就開始面臨一些選擇，國高中時期選擇念那一所學校，出社會以後選擇哪一種工作等，面對不同的選擇與未知的未來，人往往感到徬徨迷惘。

我的作品處理的是一種繪畫給觀者的是什麼樣的感受與氣氛，使觀者不斷地想像與思考自身的角色，我選擇一些普遍的經驗，希望觀者容易進入而產生共鳴。

我試著延續空間的創作形式，運用大尺幅的畫布描繪一個「十字路口」的情境，兩張描繪遙望馬路盡頭的繪畫對立擺置，如同現實空間的再現，描繪一個強烈透視的馬路景象時，我的建築物以簡化的色塊的方式呈現，如同建築模型一般，不指涉任何一個現實存在的地方，呈現一條概念上的街道，另一張以自然的行道樹為背景，兩條路不同的方向，不同的氛圍，不同的選擇。以一種沉靜灰澀的色彩呈現一種寂寞孤獨的氣氛。在繪畫本身的構圖，我並不採取合理的透視，我著重於畫面本身構圖比例，更趨近於描繪概念的真實，是自我主觀的詮釋。



【圖十八】蘇明欣，〈crossroads〉，120FX2，油彩、畫布，2006

第三節 < The seat >

「seat」n. (名詞 noun) 座、座位[C]，(椅子的)座部，席位,職位[C]。

< The seat > 作品裡，我描繪了一張出現在普遍家庭客廳的沙發椅，由於在家庭的聚會裡，那一張單人的椅子是屬於父親的位置。這樣的沙發椅也許會出現在辦公室等任何地方但同樣的呈現某種主客關係，人與人之間的關係處在什麼樣的身分會選擇哪一個位置，一組沙發椅，這樣普遍的規格，也呈現現代家庭的人口結構以小家庭為單位。

這件作品我試圖回到一個平面來看繪畫與繪畫之間本身的空間關係，原本兩張 120P 的長形畫布拼湊成一張來構圖，兩張沙發各據一張畫布。於是我決定將兩張畫布，擺放多一些距離，同時也暗示在權力之下人與人之間的疏離關係。

觀者在遠距離觀看能掌握一個具體的形象，近看時卻幾乎只是一個平面，但卻是立體的一層一層的筆觸，畫面中一個巨大的色塊有更多細膩的變化。



【圖十九】蘇明欣，〈The seat〉，120P X2，油彩、畫布，2007

第四節 < Waiting >

「Waiting」n. (名詞 noun)[U] 等候、等待，服侍、伺候。

群聚的椅子是我們生活裡最常在公眾場合裡需要等待的時候最常出現的，例如：醫院、銀行、電影院、會議廳，等等。坐入其中，身邊的人聚了又散，散了又聚，但始終保持著一定的距離，沒有人的時候更顯冷清與疏離。

這件作品嘗試用更強烈表現性的筆觸，更濃厚的顏料塗敷，快速而擾動的節奏，對比於一個極其無趣的場景，我也試圖放棄絕對掌握物體造型，讓畫面更趨於抽象。形式上，我還是使用大尺幅的畫布，使觀者在視覺上，感覺整個身體進入畫裡的情境，進入的是在等待狀態下、充滿著焦躁與不安的情境。



【圖二十】蘇明欣，〈Waiting〉，150F，油彩、畫布，2007

第五節 < The way >

「way」 n. (名詞 noun) 路、通路、道路[C]，方向[C]，路程、距離[the S]，方法、方式[C][(+to-v)]，方面、點[C]，路途、路線[S]，供通過的地方、活動範圍;餘地[the S]，願望、意願[U]，前進、進行[U]，狀況、健康狀況[S]，規模、程度[S]，【律】通行權。

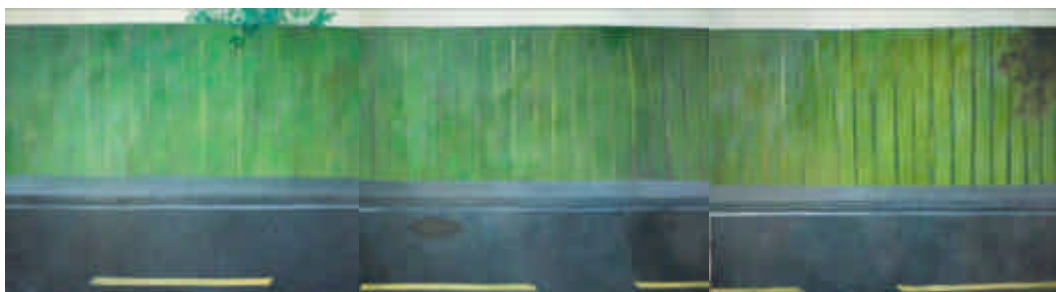
< The way > 這件作品，我描繪了一大塊的鐵皮圍籬，當我騎著摩托車在台中這個城市穿梭的時候，這個題材大量的在我的眼角餘光閃爍，隱藏在那鐵皮之後的是不斷在變動的城市面貌，但同時他是這個一個變動中城市代表性的符號。如同一場戲劇中換景時所拉下來的布幕。

我用三張 150F 的畫布構成幾乎是現實中的一整面牆，但在這裡面的空間觀者的位置是處於快車道的與鐵皮牆有段距離，整片鐵皮映照著午後詩意的光線，與輕風吹過、搖曳的樹影，在觀者在觀畫時，緩慢的移動凝視，但現實裡，這樣的場所是會有呼嘯而過的車輛的，看似寧靜的環境，卻是充滿著衝突的速度與危險的。

對我的心理層面而言，我描繪了一片牆，幾近於一種面壁的狀態，每天都在畫布上畫一面牆壁，一面工業大量製造的鐵皮牆，窮極無聊又單調的對象物，我不斷地使用手繪性的線條，在像與不像之間來回琢磨，這個題材存在變與不變的狀態，並非純粹表面上的詩情畫意。



【圖二十一】蘇明欣，〈The way〉（未完成），150FX3，油彩、畫布，2008



【圖二十二】蘇明欣，〈The way〉，150FX3，油彩、畫布，2008



【圖二十三】蘇明欣，〈The way〉局部，150FX3，油彩、畫布，2008

結論

我的論述，最終沒有真正切進深入的脈落核心，只能不斷地透過形式上分析加上別人的觀點參考來趨近，沒有切進的原因也許是創作的當下並沒有預設立場，靠著潛意識的運作與外在世界的投射，我試圖透過這些作品了解自己，但終究有盲點，別人的觀看有時候可以點出自己無形中流露的心理狀態，自我論述的障礙是是否該在論述裡血淋淋的剖析自己、做自我的心理分析，我還是希望創作保有一些混沌的狀態牽引著我不斷的追尋。

我認為創作最終的目的是在「尋找」，尋找自我與外在的關係，在每個階段都會不斷的重新定位。也許曾經為了議題而創作，為了發洩而創作，為了得獎而創作，不管為了什麼目的，結果是否如意，都是一種學習，也將是成就自己的一個部份。

我的創作經驗是只有輕鬆與真誠才能永續創作的生命，也唯有不斷的反省與自我批判，才能提昇創升的高度，創作過程中，要保持著與作品對話，不時地觀看與回應，每一次的作品完成，都在訓練自己解決問題的能力，解決語言的問題、解決自身的問題，解決藝術的問題。

創作這件事或許總有一些突發奇想、靈光乍現，往往看似荒謬無理，在不斷的追尋之下，也許是窮途陌路、也許峰迴路轉，對於未知的前方，只有走了才知道，面對選擇時，時而需要決然的衝動，時而需要靜心的耕耘。

雖然大學時代的作品受到了肯定，但我並不知道如何延續與發展，到了研究

所開始思考如何突破自己與開拓自己的視野，過程裡並非每件作品都完美，反而又衍生出問題，也不斷有新的發現，曾經的這些實驗性的題材，增加了我作品的厚度，也讓我看清楚自己的特質，自己的位置。

在研究所階段，使我體會到在創作生命延續的方法，畢業之後，我也期許著自己堅定信念，保持創作的狀態，繼續朝著尋找自我而前進。

參考文獻：

Ben Highmore (2005)。《日常生活與文化理論》(周群英譯)。台北：韋伯文化。

包亞明 (2001)。《後現代性與地理學的政治》。上海：上海教育出版社。

王秀雄 (1991)。《美術心理學：創造、視覺與造型心理》。台北，北美館。

Tomma Abts, Franz Ackermann, Nader Ahriman ... / (2002) .Vitamin P :new perspectives in painting. New York : London ;Phaidon

姜一涵 (2004)。《石濤話語錄研究》。台北：蕙風堂

參考網站：

<http://tw.knowledge.yahoo.com/question/question?qid=1008052404728>

<http://www.artchive.com/artchive/H/hopper.html#images>

<http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/hopper/street/>

<http://tw.dictionaty.yahoo.com/>