

國立台灣師範大學美術學系博士班美術創作理論（繪畫）

博士論文

不合時宜的戰鬥姿態—蔡宗祐創作論述

Inappropriate Fighting Stance ——A Critical Study of Artistic

Creation by

Tsai Tsung-Yu



指導教授：蔡芷芬教授

研究生：蔡宗祐撰

中華民國 109 年 1 月

致謝辭

自己一直並不是一個好學的學生，而是因為想做點什麼及不服輸的個性，所以一直在學習的領域戰鬥。在博士班結束前，首先感謝指導教授蔡芷芬教授的指導及接受我任性的寫作，以及論文口委廖仁義教授誠懇又犀利的建言、朱友意教授和善地提供深度思考、顧世勇教授以創作者角度接受並提問、郭博州教授對論文的整體建議，讓我對寫作及創作有更多的思考。

另外，感謝課堂一起學習的朋友惠晴、志軒、雅捷、端儀平常的支持及口考時的幫忙。也感謝課外一起討論並提供一年藝術駐村的雅慧，這段期間情義相挺我這個孤僻人的黃逸民。感謝知道我最多事情的師父，很多事我都不想說，但你大部分都知道了。

最後，不管是創作還是研究，「並不是要成就一個好的論文或作品，而是呈現一個不斷追逐的過程」。



摘要

我們自然而然地拿起筆來畫畫，理所當然地以繪畫來從事藝術創作。不過，在藝術世界中，我們卻要面對「要畫什麼？」、「如何去畫？」以及「為什麼要用繪畫？」的創作問題。這樣的創作問題並非只是個人的創作瓶頸問題，也是藝術世界許多人努力思考的問題。

一直以來，我要做的是，把自己的姿態放到作品裡。雖然創作是一個個人行為，尤其是以繪畫來說，它的開始與結束都是在工作室中完成。不過，對我來說，與繪畫的戰鬥並不只是在工作室內，也在工作室外；要面對的不只是當下的感覺，還要逃離許多堆積在畫布上、在腦袋中的舊資料，希望能夠在當下看到屬於未來的某片風景。你會發現，要找到自己的繪畫，是那樣的困難。

本論文它是從我的創作經驗出發，是一本著重在創作的論文，以作品為出發的藝術問題思考，它只能是很主觀地透過我的作品去碰觸到可以討論的作品問題及藝術問題。不只是思考繪畫問題，也思考水墨問題，並且關於作品的表現語法、照片的使用及關於繪畫的物質與平面性的討論提出個人的經驗看法。本論文並非是要替自己的創作背書，只能是很誠懇的經驗分享，期望書寫能涉及到作品、藝術及創作者三個部分的內在及外在問題。

關鍵字：繪畫、不精確、態度、表現、再現

Abstract

We pick up the pen to draw naturally, and of course engage ourselves in artistic creation. But in the world of art, we have to deal with the issues, such as “What to draw?”, “How to draw?”, and “Why to draw?” These are not only person bottlenecks but also those many artists are trying to figure out.

I keep trying to put who I am into my work all the time. Creation, especially for painting, is always a lonely personal world to me. It starts and ends in my studio. But the battle with my creation is not only just inside the studio but outdoors. I need to deal with is the feelings at that time, and get rid of those which have already be done. I hope to see the future scenery in the very moment. After all, to find out my own way of painting is such a difficult thing.

The study is based on the experience of my creation and focuses on the artistic problems of works. It only mentions those art issues including painting and ink through my creation subjectively. Also, it discusses my own experience and opinions about the patterns of works, the use of photos, and the materials and flatness of paintings. The study is not intended to endorse the creation of my works. It can only be a sincere experience sharing. I expect that the study can be composed of the internal and external issues of the works, art, and creators.

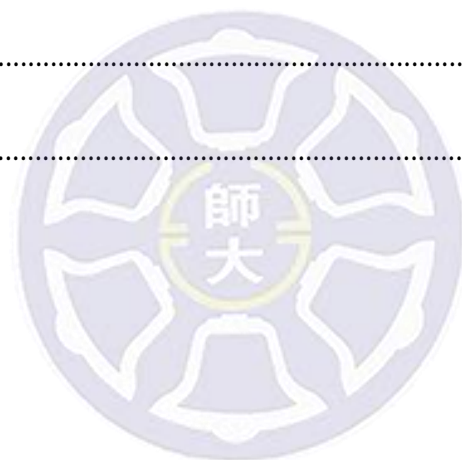
Keywords: painting, inaccuracy, attitude, performance, represent

目次

致謝辭	I
摘要	II
Abstract	III
目次	IV
第一章 緒論	1
第一節 前言	1
第二節 研究動機	4
第三節 研究方法	4
第四節 章節內容	5
第五節 預計研究成果	6
第二章 繪畫終結及困難點的思考	7
第一節 模擬再現的繪畫困境	8
第二節 本質追求的繪畫困境	12
第三節 不以「當代」思考繪畫	15
第四節 影響我的幾個繪畫	17
第三章 從反開始	25
第一節 經常頭痛的人	26
第二節 繪畫的思考——油畫	29

第三節 南島國際藝術獎	34
第四節 與劉小東的比較	37
第四章 作品的態度	42
第一節 作為一個拳擊手	42
第二節 差異——以自己的方式來處理	45
第三節 拳館內的思考	48
第四節 拳館外的意象訓練	54
第五章 符號的選擇與照片的使用	57
第一節 照片的選擇與不選擇	57
第二節 關於技術	61
第三節 思考的不只是符號	62
第四節 繪畫是擺脫照片的形象糾纏	65
第六章 反再現的繪畫思考	69
第一節 物質事實取代符號故事	69
第二節 顏料的意外性	71
第三節 平面性	74
第四節 擺脫透視法	77
第七章 草根性繪畫	81

第一節 草根性的普通人	81
第二節 既然是在圈圈以外，那就做圈圈以外的事	84
第三節 那些刺目的題材及手法	87
第四節 繪畫是自編的語言	94
第八章 結論	96
附錄一 我的水墨繪畫思考	99
圖目錄	109
預計展出作品圖錄	122
參考書目	129



第一章 緒論

「輪轉位移是左右擺動造成的大破壞力，與要求動作小、速度快的現代拳擊背道而馳。我也準備好了，就讓我們向現代拳擊挑戰吧¹！」

第一神拳

「哲學是撿起前人射出之箭然後再射向遠方」。不過，當你撿起地上的前人之箭準備拋射時，發現地上能所見之處早已密密麻麻的插滿箭，有些是前人大師留下的，有些是跟你同時代的前輩甚至是晚輩。要找到一塊可以成為目標之地，是這樣的困難，尤其是以繪畫這個古老的媒材。

日本卡通「第一神拳」主角幕之內一步自己研發出的輪轉位移，雖然破壞性強，但規律的大動作卻與現代拳擊觀念背道而馳。一步不僅是追逐自己的夢想，也是向現代拳擊的觀念作出挑戰，他的「輪轉位移」也不同於當初的輪轉位移，而是面對現代拳擊後的持續進化。這樣的從自身出發面對環境、面對觀念作出回應，也是藝術創作者同樣面對的，絕對不是拿個符號或流行關鍵字來做做樣子，那不是一個拳擊手該有的戰鬥姿態。

第一節 前言

如果要我選擇，我最想成為運動員，再來才是創作者。對我來說，那都是戰場，都是挑戰，而且是前仆後繼地挑戰。因為工作時間佔了大部分因而與其他藝術創作者在生活作息及創作模式不同，且個性上較為孤僻很難有機會團隊合作，再加上工作環境的升學追求目標與自己的理念不同，所以我總是一個人工作。有時候，我會很羨慕舞團或者拍片創作者有一個團隊共同生活，但也習慣自己一個人工作，不需要配合別人，完全可以自己掌握，有感覺就去工作，想休息就可以休息。如同我說過：「其實我覺得畫圖很難，但一個人最適合畫圖，從頭到尾自己搞定，失敗了，東西收收，自己知道就好，不需要對別人負責」。所以，我是在僅存的條件下，主

¹ 日本動畫《第一神拳》其中台詞

要是以繪畫來做為創作媒材。雖然我也做過裝置，也做過錄像，研究所時還做過行為。但我還是沒有太多的密集時間去應付裝置藝術展覽前採買材料及佈展，或者需要別人幫忙拍攝工作的錄像創作(孤僻的我根本找不到人可以幫忙)，即使是自己以克難的方式獨自拍完的「紀錄式」影片，我也需要找人幫我剪輯，對我來說，那反而比拍攝還要困難。如同工匠選擇材料工作，我通常選擇繪畫作為創作媒材。因為對於材料的經常接觸(材料除了意指顏料外也包含畫布)，對繪畫媒材的處理比其他媒材更加熟悉，但也更加意識到困難。

關於對本論文的思考，我覺得最困難的就是「問題意識」的提問了。在這幾年的研究中，主要是從「繪畫問題」的討論點透過創作去解決，看是否能提出個人的解決方式。所以我說過「創作就是研究，研究就是創作」這句話。雖然我主要是以繪畫這個媒材來處理，但我知道自己並非是要去回應繪畫的「本質」問題，也就是去說「什麼是繪畫？」、「當代藝術還需要繪畫嗎？」、「繪畫被終結或已經死了嗎？」這樣的提問。我只是想對於現今的藝術世界或當代環境做出自己的提問動作。台灣師大美術系陳瑞文教授曾說過：「作品的完成是在展場」。「創作」是個動詞，是對藝術世界做出的「動作」。只是剛好自己一個人的狀態就是自己一個人關在工作室用這樣的媒材來研究。它的成功跟失敗都是在工作室中完成的，是自己可以獨自掌握跟承受的全部，不像其他媒材的創作方式需要別人的支援或時間上的配合。好像很浪漫的在「永遠孤獨」的狀態，只跟自己對話，或是跟一個看不到卻感覺得到的「藝術世界」對話。所以確定不是要回應繪畫「本質」的問題，自然也不會朝向這樣去思考命題的方向。我也做過「四時讀書樂²」這樣非繪畫媒材但態度是一樣的創作。因為我曾在文章中提到：「生活中我反而活得比較像個藝術家³」，以差異的態度在維持著戰鬥姿勢。也許這個「戰鬥姿勢」才是我想提出的創作態度。

² 2014年我在新濱碼頭空間(高雄)做的策展計畫。主要收集當時任教學校的國中非體制內喜愛的學生及非美術班升學考試標準下的作品及募集學生物件在展場以「藝術品」的方式呈現的展覽。2018年8月，應策展人楊雅筑邀請參加「你才藝術家 你全家都藝術家」於福利社空間(台北)展出延續作品。

³ 我在2014年博士班一年級下學期期末報告中寫到：「其實，在生活中我一直採取「降低」的姿態來對抗現實體制，上課幾乎都用台語，有意不做學校喜歡的事，不跟學生說些仁義道德的勵志話語，努力在學科成績掛帥的大環境下不以成績及常規下的品德來區分學生，將每個學生看待成同樣的重

我一開始並不是從繪畫來思考創作的，也就是說一開始並不是從「要畫什麼？」或「如何去畫？」這樣的方式去思考的，而是試著把「藝術家的態度」用創作的方式放到作品中，從事什麼媒材對我來說並不重要。甚至，當時我已經放棄了繪畫，只從對外在環境的「提問」去做創作。因為在博士班一年級時，我延續博班入學考試那樣的題材，宣稱在「思考影像跟繪畫之間」的研究，或者是「用媒材對媒體操控（主要是監視器）」的探討，其實就是把監視器畫面的截圖畫在畫布上，企圖製造出「看起來像是影像」的繪畫，其實也是一種模擬再現的追求，只是符號題材的選擇不同。後來放棄這系列的研究後偶而還會看到一些碩士生用繪畫媒材畫新聞播報節目，宣稱把畫布當成螢幕，覺得他們的辛苦「感同身受」，我認為這是網路時代拼貼熱點關鍵字的當代藝術應該思考檢討的問題，也是高等藝術教育應該要反省的問題。當時我還是意識到某種「問題」，所以當我完成一張「看起來像是監視器畫面截圖」的油畫，高興兩秒，因為畫的看起來蠻像的，就是模擬再現的能力還不錯，之後發出一個提問：「畫這個要幹什麼呢？照相機啪一下不是就解決了嗎？」，畫這個還有意義嗎？是否只是在展現某種「寫實技術」而已？那「什麼才是寫實呢？」，「對於「寫實」在繪畫歷史上的思考跟一般人的思考有沒有認知上的不同呢？」。為什麼這個世界還需要一張繪畫？其實，並不是繪畫的問題，而是創作的問題。這個世界需要的是有人站在當權及主流的另一端，只是他剛好用繪畫的姿態站出來，它可以是錄像、可以是水墨、可以是文字、可以是音樂、可以是任何媒材及形式，只要它是站在當權的另一端，一種以「遊牧」的姿態站立。我意識到自己在「監視器」系列及「3D」系列上沒有自己意識到「生活上的態度」，我當時對於繪畫的企圖是一種「進入」、「跟隨」潮流的追求，想要經營的是美感的視覺強度，不是相對於藝術世界差異與差異之間的凸出物。對於「四時讀書樂」這系列的收集美術教育主流以外的學生作品，並將他們以「藝術家」來對待、以「作品」的方式來呈現展示，雖然身為創作者，我在「手作」的主體部分減少很多，但是展覽時「態度」的呈現，自己是能感受到非常清楚，做那樣的展覽，好像可以說出個理所當然，不用在意「圖畫得好不好」。

要，都是單義的人，去讚許一些念書以外別的老師會認為是微不足道甚至是無意義的搞怪發明。生活中，我反而活的比較像個藝術家。」

第二節 研究動機

如何讓自己理直氣壯不會心虛的來畫圖是首先我要陳述的問題，另一個是如何將自己的態度在作品中呈現。然而我遭遇到：「到即使選擇的題材是能理直氣壯呈現自己的態度，但為何畫下去之後就不對味？」，這也是我後來要研究的表現問題。對於一個以繪畫為媒材來創作的人來說，現今藝術對於繪畫的看法跟我們原本所學的很不一樣。當今繪畫有各種的可能，也有各種的問題，有時候一個人在工作室裡專心地面對畫布跟將畫布扛到展場展出是不同的。在工作室內是作者與畫布的搏鬥，在展場中是作品與藝術世界的對抗。喜歡畫圖的人經常會有手癢的衝動，但一旦坐在畫布面前則變成「要畫什麼？」、「要怎麼畫？」的思考，各種繪畫的、藝術的困難問題就會噴槍的火焰突然的噴發出來。總是要找到某些理由、看到某些希望，才能說服自己繼續下筆的想法。那麼，這些理由跟希望究竟該往哪個方向去找？

為什麼我會一直以繪畫作為媒材來創作，搞的工作室堆了上百張大大小小的畫布？除了是自己個性孤僻習慣一個人關著畫圖外，我認為在繪畫過程中，我是在做某些實驗、看到某些方向，不管在題材、材料還是表現手法上去呼應環境或呼應繪畫問題，總是一直有讓我覺得可以去試試的理由，除了它是現實生活的逃離外，這也是我創作的研究動機。我試著將這幾年的想法及研究寫下，所以本論文是我從2013年進博士班就讀至今(2019年) 透過創作及閱讀對於藝術問題的思考。

第三節 研究方法

本論文的研究主要是說明一個以繪畫作為創作方式的創作狀態。在外部問題上思考了繪畫歷史上的模擬再現以及本質追求的各自問題，在內部談到了我面對外在環境及藝術現況，以及透過閱讀所得的思考方向，然後再以繪畫作出的回應，並且說明了用繪畫作為回應問題的作法及嘗試。因為我不是以關心單一議題做為創作方式，而是想要擺脫畫面故事背景的敘述式書寫，關注在作品表現手法的研究過程，所以在文中較少提及所取材的物件意義或物件與我的關係，而是如實交代對於繪畫表現語法的體會及作法。

個案研究則主要是從自己的創作作品去追溯，在追溯的過程中除了提及在當時所思考的問題外也從現在的角度對於當時思考的問題及做法再作出檢討。並且論及幾位在創作過程中參照研究的藝術家。從這些藝術家的作品中思考他們在當時的時空環境及當時的藝術氛圍下，他們用作品實踐了他們的解決之道。他們雖然都是我在過程中學習的對象，但是我是把他們視作高山，並非是跟隨，而是擺脫。

第四節 章節內容

在第一章緒論部分：將本篇論文做出概要的說明，包括我所欲探討的研究動機、研究目的及研究方法等，以及簡要介紹本論文之研究內容。第二章繪畫終結及困難點的思考：首先，先追溯繪畫本身的再現概念，從繪畫的「模擬再現」到繪畫自身的表現。因為攝影技術的發明，取代了繪畫原本非常重要的記錄功能，然後到了追求本質的抽象表現主義繪畫走入死胡同，及後歷史時代哲學介入藝術，普普時期的美學思考主要是在辨別「這是不是藝術？」及「這為何是藝術？」完全與繪畫無關的藝術思考，並在此章中提到影響我的繪畫思考過程的幾位創作者。第三章從反開始：此章節從我自身經驗出發。描述我如同其他許多創作者接受藝術學院教育養成卻仍不知如何創作的起點經驗。從美學閱讀中找到順著自己的個性去找出問題性，然後就是拋棄陳腔濫調的養成，如同二十世紀的藝術運動及哲學從「反」開始去跨域，這裡說的跨域並非是不同領域的結合，而是跨出原先舊有的領域去對未知新方向的探尋及實驗。後來意識到如果沒有明確的對象去不得不做及非如此做不可的問題體認，很快會走上重複的老路。並且在此章中繼續提到因為參加駐村計畫，除了「反」以外，還有其他的問題可以延伸思考。第四章：作品的態度這章中以我在自己命名的工作室「鴨川拳擊館」為寫作起點，孤獨的藝術創作就像孤獨的拳擊手訓練，作為藝術家的態度，館內的遭逢，館外的思考，都在這章描述。從事繪畫的第一件事是選擇或決定要畫什麼，然後才是動手完成它。所以在第五章符號的選擇與照片的使用中，討論了我個人對於題材的使用及照片的選擇思考。現代繪畫以後幾乎都是以反再現的形式存在的。當脫離了再現方式，不再以敘述或符號的意義、象徵或歷史考據，應該怎樣來研究繪畫？我在第六章反再現的繪畫思考：從美學課程

談到的物質事實及使用顏料堆疊創造的意外性去提供另一種的思考，然後我從接觸水墨後，自己創作的關於繪畫平面性及「水墨取景與照片透視不同」的思考。第七章草根性繪畫：在提過我對於繪畫採用的實驗及作法後，談到我關注的日常性及普通人，因為習慣與普通人相處，我遠離了菁英觀點。第八章結語。附件一：我的水墨繪畫思考。我除了在繪畫創作外，也嘗試過複合媒材、行為藝術、錄像、甚至是以策展的概念來從事創作。原本一直以西方藝術觀點為思考對象及創作實踐，偶然的情況下以毛筆來從事繪畫，進而以水墨來表現然後進入水墨研究。我並非是水墨素養深厚之人，主要是從當代繪畫的困境意識到當代水墨同樣更加艱辛。我一開始也是從差異下手，希望能有個性的來畫水墨。然後交代如同我的油畫創作一樣的在「反」之後還是要有追求的繪畫思考過程，以及提到幾位參照思考的水墨畫家。

第五節 預計研究成果

我認為創作就是研究，研究就是創作。我在文中會提到因為意識到寫實及抽象繪畫的困境，所以我避開了這兩個方向去尋找。也想要嘗試擺脫素描及透視法之後的表現實驗，並且交代了在關於物質、平面性及透視法繪畫問題思考、談到對於題材的選擇，以及試著把自己的個性放到作品中。雖然自己並不敢說能夠有什麼了不起的成就，或者對於藝術世界提出什麼樣的觀點，不過，它是我對於想法、對於媒材、對於表現的實驗。畢竟創作是以作品來呈現，每一個時刻對於上述的問題多少會有不同的體會，也會因為題材的搭配效果不同，它很難是一個穩定、可預期的成果，每一件作品也都是當下的成果，我只能呈現的，是一個不斷追逐的過程。

第二章 繪畫終結及困難點的思考

首先，我不同意繪畫已經終結或者繪畫已死的說法，事實上繪畫始終、也永遠不會被終結，只要有人類的存在就會有繪畫存在。那麼為什麼還要從繪畫終結的問題開始談起？而不是以繪畫史的派別去研究？也許可以這麼說，在繪畫史上出現的「繪畫已死」或「繪畫終結」確實是提到了繪畫繼續走下去的困難點，也因為意識到困難點後逼使繪畫進行轉化，所以就算繪畫終結是個假議題、如同假新聞的讓人恐慌，但在這時候確實出現了這樣的聲音及焦慮，而這些焦慮，也剛好是符合我面對繪畫困難的思考點。也許這些口號喊得過於誇張，過於戲劇化，我認為重點不是在說：「你看！誰說繪畫已經死亡」，也不是在證明繪畫依然存在，而是繪畫創作者除了避免掉入這時候繪畫被認為已經走不下去的情況，應該思考究竟要用繪畫作什麼。雖然一直以來我大部分是以繪畫做為創作方式，不過在博士班一開始我是對繪畫感到非常懷疑，甚至放棄了繪畫做為創作方式。雖然說我一開始有企圖想要畫出「看起來像是照片或影像」般的具象寫實油畫，當時我的我明確地知道不是要畫出「好像是真實」的具有質感的油畫作品，而是要以「照片或螢幕反映的現實問題」的方向去找尋題材。不過，我的內心還是想呈現出「很會畫圖」的功力問題。我後來認為創作者對於問題意識的不研究，老是想當然的找些熱點題材來描繪來拍攝才是作品掉入走不下去的困境內。剛就讀博士班時，對於以繪畫來從事創作的我來說，能夠展現出功力、畫得很像的寫實畫及追求本質、精神的抽象畫，我總覺得沒法理直氣壯的去畫。在創作的環境中也常聽到要反映現實，但是我將生活周遭的物件像照片影像甚至是3D效果一樣畫下來，內心還是覺得怪。接觸理論課程之後，我首先意識到要先找到自己的態度，將自己的態度放進作品裡，也許這是哲學裡面談到的「成為人」的最初姿態，以問題意識為主，不是媒材優先。所以一開始我是以外部的問題思考，問題在哪裡，藝術就在哪裡，作品也會在那裡來創作。對我來說，它是一種「經典」的戰鬥姿態，如同在武術中的刀子。刀子是手的延伸也是精神的代表，繪畫也是如此。即使在科技進步的世界，武術仍然有存在的必要。

第一節 模擬再現的繪畫困境

一直以來，繪畫有一個重要的功能就是模擬再現。繪畫可以讓當時的人直接看到某些人物在過去的某個時段所處的那個世界，這是文字無法比擬的。約翰伯格(John Berger,1926-2017)《觀看的方式》中第一句話便說：「觀看先於語言。孩童先學會觀看和辨識，接著才學會說話⁴。」不過當攝影技術被發明之後，關於紀錄的事情照片做得比繪畫還要來得快，也來得精確，繪畫原本最重要的記錄功能突然被照片給取代。雖然說繪畫並非只有描繪外形這樣簡單的問題，不過，從創作者的角度來看，到了現代主義之前，整個繪畫史也可以簡單地說是「逼近真實」的歷史。

首先，我先從觀念上的模擬再現談起。在早期希臘時代，美學是自然哲學的一部分。蘇格拉底(Socrates, BC470-BC399)是早期希臘美學思想轉變的關鍵，他把注意力的中心由自然轉到社會，他從社會的觀點指出美的評價標準在於人的效用，美是有用的。他接受當時流行的「藝術模仿自然」，但他反對把模仿理解為抄襲，主張藝術不應像奴隸似的臨摹自然，認為藝術家刻劃出來的人物可以比原來的真人更美，見到藝術的理想化。蘇格拉底的學生柏拉圖(Plato, BC427-BC347)認為我們所理解的客觀世界並不是真實的世界，只有理式世界才是真實的世界，現實世界只是理式世界的摹本。神創造了床的理念，工匠依據床的理念製作床，藝術家則模仿床的外型，藝術模仿自然其實是模仿的模仿，柏拉圖的模仿說成為在自然界之外還有一個理式世界，現實被視為「表象」。所以，在柏拉圖的模仿觀念中，表象與理念距離多遠，藝術與真理就離得多遠。

亞里士多德(Aristotle, BC384-BC322)的模仿論並沒有擺脫柏拉圖的二元對立框架，但是他放棄了柏拉圖的「理式」，肯定了現實世界的真實性，因而肯定藝術模仿自然、再現世界的可能性。他提出了三種模仿方式：一、照萬物本來的樣子去模仿；也就是簡單模仿自然；二、照自然事物為人們所說的樣子去模仿；指根據神話

⁴ 約翰·伯格(John Berger)，吳莉君譯，《觀看的方式》。台北：麥田，2015，P10

傳說；三、照事物本來應該有的樣子去模仿：就是按照可然率或必然率，是「可能發生的事」。亞里斯多德認為最好的是第三方式。「按照事物應該有的樣子去模仿」，這句話可以有兩種解釋。一種是唯心主義的解釋，那就是藝術家憑主觀而對事物加以「理想化」；另一種是唯物主義的解釋，那就是承認這是理想化，而這個理想卻不是按照作者的主觀產物而是按照事物的本質和規律來形成的。

中世紀基督教會攻擊文藝的理由基本上還是重複柏拉圖控訴詩人的兩大罪狀：文藝不能顯示真理和傷風敗俗。在文藝復興的萌芽階段，義大利人文主義者所面臨的任務首先是針對中世紀基督教對文藝的攻擊和摧殘，為文藝辯護。文藝復興時期，「模仿」隨著古典學問的重視再恢復其地位，模仿論在此時期成為「反映論」，達文西說：「藝術是反應自然的鏡子」，自然界的一切價值都是根據自身的位置、分類秩序來確定，世界是一個可測量、幾何關係的可見世界。達文西(Leonardo da Vinci, 1452-1519)認為畫比詩更真實，因為詩用間接的文字符號，而畫用直接的具體形象。他還從義大利畫史舉例說明繪畫的衰落總是在臨摹風氣很盛的時代，繪畫的復興也總是直接向自然學習的時代。但他們也並不滿足於被動模仿自然，還要求理想化或典型化，他們認為虛構不等於虛偽，模仿不妨礙創造。依照當時的看法，事物是由自然創造取代過去的上帝創造，藝術不但要模仿自然的形象，還要模仿自然那樣創造事物的方法，就是要按照自然的規律來進行創造，也就是說為了要忠實模仿，藝術需要對現實先做研究。所以，達文西研究了透視、解剖、配色等繪畫的科學技術。文藝復興時代對於模仿的概念並不完全一致。有人認為藝術品模仿實在，但也同時表現藝術家的觀念與經驗。阿伯蒂(Leon Battista Alberti, 1404-1472)主張藝術模仿的是自然的法則，而不是它的現象。另一項新的主張認為，由於古人是模仿自然的能手，所以也應當是模仿的對象。後來仿古的觀念幾乎完全替代了模仿自然的觀念。這是模仿概念史上的重大轉變。其後折衷的方案被提出，自然固然應當被模仿，但其方式應當遵從古人的模仿之道。

十七、十八世紀的觀點還是在認為藝術是模仿現實。不過十七世紀的現實是限於普遍又完美的方面，美術的創作要掌握住實在，同時也要掌握住它的精選、美化、

裝飾和提升。十八世紀是將長期應用在詩學的理论的模仿推廣到一切藝術之上。十九世紀的寫實主義興起。庫爾貝(Gustave Courbet, 1819-1877)主張繪畫是一種具體的藝術，只能呈現真實的事物，並不包括抽象的東西在內。左拉(Emile Zola, 1840-1902)給寫實主義另外的名稱：「自然主義」(Naturalism)。在他看來，與其說小說在描寫現實，成為單純現實的模仿，還不如說它是在考察現實。一部小說中研究自然和人生的成分，其實要大過於它對自然和人生的模仿。爾後許多藝術家並不信任我們的感官，而希求經由「心靈之眼」建立起一個永恆的世界，他們堅持那才是真正的「實在」。藝術家要模仿的，便是這個實在。塞尚(Paul Cézanne, 1839-1906)認為繪畫不是對自然的模仿，而是對它的批評和重建⁵。

一直以來即使看似單純的描寫外型輪廓的寫實繪畫，同樣涉及到各種不同的藝術觀念，看得見的是物件的擺設佈局、材料的使用成熟及描繪方法的不斷逼近真實，看不見的是物件選取的觀念，即從畫面看待世界的方式。我們認為印象派是離開畫室面對真實世界的寫生，以為它是將世界的外形複製在畫面之上，但對印象派而言，可見的世界不是為了讓人觀看而展現自我，相反的，可見的世界由於不斷流動，因而變的難以捉摸⁶。從上述的對於模仿的簡單追述可以發現，一部繪畫史、一件繪畫作品絕對不會只是素描觀念及透視學的成果展現。模仿也絕對不是只有對現場事物的複製。丹托在《在藝術終結之後》提到藝評家克蘭普(Douglas Crimp, 1944-2019)評論法國畫家布罕(Daniel Buren, 1938~)的文章提到：「自今日起繪畫已死」據說這是距今(1981)一個半世紀前，德拉霍許看了達蓋爾驚人的發明後說的一句話⁷。爾後的幾十年間，攝影技術的進步與普及，攝影的發明對繪畫產生很大的衝擊。之後攝影一直與繪畫糾結在一起，攝影有時輔佐繪畫，有時取代繪畫；繪畫有時挑戰攝影，有時逃離攝影。因為德拉霍許(Paul Delaroche, 1797-1859)當時應該是以為他精通的繪畫方式都能以機械原理的方式呈現在照片上。丹托接著說：相機無法複製由看得見、

⁵ 本節關於模仿的討論，文章主要根據自朱光潛的《西洋美學史》及劉文潭的〈模仿(藝術)〉，資料來源：<http://terms.naer.edu.tw/detail/1313829/?index=2>。下載時間：2019/7/10/10：22

⁶ 約翰·伯格(John Berger)，吳莉君 譯，《觀看的方式》。台北：麥田，2014，P24

⁷ 亞瑟·丹托(Arthur C. Danto)，林雅琪、鄭惠雯 譯，《在藝術終結之後：當代藝術與歷史藩籬》。台北：麥田，2007，P 200

摸得著的筆觸所達到的那種畫面質感與觸感⁸。所以，當比起繪畫來說，更能準確又快速的複製世界的照相機被發明時，如果擔心原本繪畫專屬的模擬再現這個神奇魔法現在成為攝影的專屬權而宣佈繪畫的死亡，應該就只是專注在可以見到的模仿的「表象」呈現這樣的問題。

如同在本節提到的各個時代對於「模仿」使用的觀點，創作者無非是借用這個手段去表達當時代或自己的某些觀點。比方說藉著創作來呈現出理想化的事物、透過模仿外界了解世界的規律、然後是擺脫神學如實的呈現現實的樣子等。從模擬再現的角度，去追求畫得像，這種方式對我來說總是不習慣，不管是個性不喜歡細膩刻劃，或是在事後總會覺得：「把物體畫的像了以後究竟要做什麼？」的懷疑。我是那種嘴巴說不出好話，也說不出場面話的人。對於事情的看法，如果我選定了題材，如果是要以「把它畫的好、畫得像」，這樣的手法去呈現，就好像與我的態度不同。因為，既然是批判，就不會想要把它畫的唯美，因為這樣好像與批判事物的出發點不符。從我自己的創作經驗來看，在研究所畢業之後然後準備報考博士班之前，一開始是想著至少畫點讓人覺得「看起來功力很厲害」的作品。對於一般人來說，「看起來很像」幾乎就等於是「看起來功力很厲害」。因為一般人對於作品模擬再現的技術表現程度，是最容易感覺得出來。所以，想說這樣應該比較容易獲得注意。即使是寫實，我一開始不想畫那種「看起來好像是真的，幾乎可以摸的到」的古典寫實技術，我選擇是研究影像，畫「看起來好像是照片」或「看起來就是螢幕影像」的表現題材，因為，這好像感覺上比較「當代」。經過一陣努力，好不容易總算可以做到「看起來好像是照片」的程度時，突然又意識到「為什麼要這樣畫呢？」的問題。我意識到雖然畫得像照片，對一般人來說好像很厲害、可以去追求，但對藝術世界來說，就好像沒什麼，甚至這樣的追求是有點無聊。而且當描寫技法熟悉穩定後，創作只剩下選擇照片的問題而已，題材決定的那一刻，好像圖就可以知道畫完了的樣子。這樣的創作型態，我當時總是不滿意，有種說不出的怪。因為即使我選了有感覺的最新或奇怪的物件，當在畫布上描繪成像是照片的油畫作

⁸ 亞瑟·丹托(Arthur C. Danto)，林雅琪、鄭惠雯 譯，《在藝術終結之後：當代藝術與歷史藩籬》。台北：麥田，2007，P 120

品，感覺總是不對味，好像用攝影就可以了，並不需要在特地再花時間去描繪它。在現今各種不同媒材下，用繪畫來對於現實或藝術世界提問，使用模擬再現的記錄方式，必須要有不同的思考。也許是我對於要批判的那個物件或事件是有感覺的，但是用繪畫來呈現，當時候的我，除了描繪以外，似乎還找不到有自信的方式去表現。

我認為藝術應該是觀點與態度的呈現，使用模擬的手法只是為了達到那個目的而使用，並不是賣弄，我也找不到說服自己那樣畫的理由。而且我一開始就知道強調模擬再現的技術，如今在藝術世界並不是個問題。也許現在人們對於紀錄及觀看的方式不再仰賴繪畫了。

第二節 本質追求的繪畫困境

繪畫的本質是什麼？這句話似乎是現代主義藝術觀點一直在問的問題。不過，在現代主義之前，也就是丹托(Arthur Coleman Danto, 1924-2013)所謂的歷史時代，繪畫的最重要功能是模擬再現，也就是所謂的描繪、刻畫，企圖達到的再現、記錄與回顧。這一切也都是為了鎖住、凝固某一個特殊時刻，讓一切得以暫停在畫布之上。所以，隨著照相技術的發展，繪畫的主要功能就被取代。不過，「當再現的具象繪畫被取代後，那就往抽象繪畫來畫吧！」如果是以各樣的二元思考來期待的話，結果一定會大失所望，因為抽象繪畫在「藝術終結後的時代」面對的處境是更加艱辛。

丹托在《在藝術終結之後》多次談到抽象表現主義，並且有趣的說：就像專畫條紋的畫家或許曾懷疑，難道踏入藝術圈只是為了畫條紋⁹？相較於具象繪畫可以描繪物體、空間的豐富構圖，抽象畫面元素顯得簡單許多，只能是單純的點線面或是色彩，雖然說我們都知道看起來相似的單色繪畫都可以有不同的意義。從蒙德里安(Piet Mondrian, 1872-1944)的樹的抽象分解來看，抽象一直以來就是從事減法創作，

⁹ 亞瑟·丹托(Arthur C. Danto)，林雅琪、鄭惠雯 譯，《在藝術終結之後：當代藝術與歷史藩籬》。台北：麥田，2007，P 205

可以應用的材料元素更少。所以當抽象繪畫以減法的方式進行到像是萊因哈特(Ad Reinhardt, 1913-1967)的全黑系列或是紐曼(Barnett Newman, 1905-1970)的全白系列及丹尼爾布罕的條紋繪畫甚至是馬列維奇(Kazimir Malevich, 1879-1935)的白色正方形，這一切抽象繪畫可以說是已經走入象牙塔。對此，我不同意說是抽象技法的武器過少導致創作者只能重複過去的老套招式，雖然對我來說，重複性極高的色塊繪畫比公式化水墨花鳥還要令人無聊。否則，像是抽象表現主義在一方面力倡回到繪畫專屬的平面自身，令一方面又找到畫面之外的動作。即使是帕洛克(Jackson Pollock, 1912-1956)的「滴流」還是裝上「拉鍊」的紐曼，或是如封塔納(Lucio Fontana, 1899-1968)拿刀劃開畫面，還有畫在畫布側面背面等諸如此類的「在減法上使用加法」，企圖豐富各種形式語言之後，如果我們現在還是延續這樣的表現追求，我們對繪畫始終如評圖般的嚴厲地問上一句：「然後呢？」。這個不斷重複追問的「然後」，也就是後歷史時代不再認同現代主義繪畫本質的追求。

丹托說後歷史時代不再定繪畫於一尊的局面，主要的原因是大敘述的不再，轉而進入到哲學介入的領域。如他所說，後歷史時代是從普普藝術的「布瑞洛箱」所引發的討論。當時候藝術討論的重點主要圍繞在：「為何兩個看起來相似或相同的物體，一個可以被稱為藝術，另一個就不是？」這樣的思辨中。在這樣的氛圍下，原本就是藝術史要角的繪畫，自然不在討論的範圍內。在藝術世界中，始終存在著反叛、顛覆的精神，現代主義的獨尊抽象繪畫的排他精神勢必預告自己未來將會被其他媒材取代。早先「現代」一詞代表的是藝術多元發展，從印象主義、後印象主義、立體主義、超現實主義等等，這些現代主義的多元發展並不會動搖寫實主義的地位，但是到了抽象表現主義則完全不同。

不過，就如同丹托在書中提到的關於克蘭普的〈繪畫的終結〉中討論的：重點不在繪畫與攝影之爭，而是整個現代主義，不論哪個領域正在對抗另一種評論，我們或許姑且可以稱這種評論方式為後現代主義¹⁰。當我們轉到後現代主義可以知道：後現代主義是反對二元對立、反對主流方案、反對單一以理性為中心，更反對實用

¹⁰ 亞瑟·丹托(Arthur C. Danto)，林雅琪、鄭惠雯 譯，《在藝術終結之後：當代藝術與歷史藩籬》。台北：麥田，2007，P 208

主義和功能主義為主的文化生活。解構主義對於任何形式透過語言傳達的思想都進行解構，讓我們知道思想的非穩定性，知識的無常，任何想對思想進行系統化、集體性的統一解說都是荒謬的¹¹。解構主義不特別強調理論的真與偽，而比較注意一套理論產生後的權力與壓迫關係，既然某套理論可以讓哪些人獲得權力、哪些人受到壓迫已成為必問的標準問題¹²。對於整個現代主義獨尊的繪畫與雕塑，就在一連串的藝術機制及藝術產業鏈中被認為是主流藝術享有特權，同時雷根時代的財團支持美術館，某種意義上就是既得利益的保守派代言人。相對於此自然有另一批體制外的藝術家，如同書中提到的「游擊女孩」(Guerilla Girls)，便可以理直氣壯地成為藝術改革者的代言人，他們是新藝術的開創者、激化者。作為保守體制內的指標媒材——繪畫，只能顯得越來越政治不正確。所以，後現代主義，簡單說就是一種形成於後歷史時代的典型風格，它的叛逆之處就在於毫不理會葛林柏格視為歷史進步目標的純粹性，也就是葛林柏格解釋為繪畫手段的淨化，當此目標不再，現代主義也就結束。另外，作為一個以繪畫為媒材的創作者來說，撇開藝術的政治面只關心自己的創作表現來看，不論畫家期待抽象表現主義傳達多麼強烈的顛覆性，油彩滴畫已經變成固定步驟¹³。這句話正是代表抽象表現主義後，繪畫表現性的貧乏，讓當時以抽象畫為創作手法的創作者，不管在企圖上如何地宣稱前衛與偉大，然而進入了藝術的討論中便顯得無趣。我認為不管在何種時代、何種形式，只要作品中沒有一絲戰鬥氣息，自然也沒有討論的必要。

從這裡我們可以看到，第一節談到的模擬再現到第二節的本質問題的終結，雖然說藝術家是反映世界的敏感之人，但其實，作為一個藝術世界的創作者，外界所有的一切都是創作者拿來創作的養分，所要面對的是以藝術創作來回應藝術世界的一切。模仿的困境並不是如同德拉霍許擔心的因為相機的發明，恰恰是因為在攝影技術發明之後，畫家所模仿的仍然是攝影技術之前的繪畫表現，頂多只是在對象取材上換上不同的世代事物，也就如同以素描筆法描繪現實環境的當代水墨，許多對

¹¹ 關於後現代主義的說明，部分引用自維基百科：<https://zh.wikipedia.org/wiki/后现代主义>。下載時間：2019/1/9/17:30

¹² 同註 10，P209

¹³ 同註 10，P206

繪畫技術的研究，對於再現對象的取材佈局，也是攝影之前的觀念，所謂「再現」的觀念，並沒有因為攝影技術的發明而有不同的思考，應該是藉著繪畫提出作者觀點，不只是記錄這個世界，沒有意識到在今天，要用繪畫來作什麼？這也是自塞尚以來的畫家們開始關注自己「彰顯讓人得以看見的事物，而不是已經可見的事物¹⁴」。另一種是當時潮流的趨勢，投入到抽象的世界。而追求本質的抽象繪畫儘管在尺寸、顏色、畫布材質、邊緣、甚至形狀等等可以繼續實驗，但在從事這些實驗時，在後現代世界之後，我們對於藝術及繪畫的探討，繼續這些實驗很難帶動歷史突破。

第三節 不以「當代」思考繪畫

丹托的《在藝術終結之後》將藝術分為前歷史時代、歷史時代及他所謂的藝術終結的後歷史時代，雖然是以討論「藝術」走到終結不是以「繪畫」的這樣明確的媒材來命名，不過他在討論到歷史時代的作品幾乎都是以繪畫為討論對象，指出繪畫是推動歷史演進的要角。我認為丹托從抽象表現主義的問題談到因為布瑞洛箱子的出現從而進入藝術的終結是一個重要的思考路線。為何重提繪畫終結，用離開繪畫終結而不用進入當代繪畫來思考？我意識到這個觀點是提醒自己要避開繪畫歷史上的大問題，也就是關於模擬再現的具象描繪及追求本質的抽象表現及形式各自的問題。當我們談到「當代繪畫」，會很容易的認為只要是碰觸到所謂的「當代」議題就是當代繪畫。但是，當我逛了幾年展場之後會發現許多「描繪」當代議題的繪畫作品並不能被認為「具有」當代性的繪畫。這裏會發現我使用括號的部分不是在當代這個「名詞」上，而是文中當代之前的「作法」及「認定」。我所謂的不以「當代」思考繪畫，也就是說不是以描繪當代符號或當代環境但卻使用現代主義之前的模擬再現或追求本質的手法。我傾向是用表現語法上的區分，並不是用「議題當代就可以當代」來判定。

¹⁴ 朱利安·貝爾(Julian Bell)，官妍庭 譯，《什麼是繪畫？我們該如何觀看、如何思索所見之物》。台北：典藏藝術家庭，2019，P 211

我一開始就意識到繪畫在當代藝術場域面對的各種問題，不過談到當代繪畫，很容易的會讓人從後現代、現代、近代、巴洛克、洛可可再到文藝復興的往前推回，認為它是歷史線性發展中的一個階段，是一個進步的過程。我認為後歷史時代的繪畫是一個跟過去藝術、跟過去繪畫斷裂的獨自存在，它如同「非哲學」的以「非繪畫」(非歷史時代的繪畫)的方式存在。什麼是「非哲學呢」？就是相對於傳統意義上的理性主義哲學而言的，指的是以美學的態度思考哲學問題的「感性哲學」或「詩性哲學」。德希達(Jacques Derrida, 1930-2004)說：所謂的「非哲學」就是非哲學式的寫哲學，從外邊達到哲學。並指出哲學思考它的他者，但並沒有跨出它的邊沿¹⁵。所以我認為現在的繪畫思考，它不是擴充為複合媒材，也不是充實自己技術讓自己更強，如同以為電影剪輯技術越來越專精就可以拍出好電影那樣的思考問題，也如同我說過的：水墨的界限在哪裡沒有人知道，但是一但跨出了水墨的範圍每個人都看的到。這裡，我也不是要像個藝術史學者列出各流派的繪畫遭逢問題然後如數家珍地做出繪畫史的研究。那樣的書寫方式，是藝術理論研究者的問題。對於創作者來說，知道問題之後更重要的是要以自己的方式去做出回應，只列出問題而沒有提出自己的解決方式就會像在評圖時經常聽到的質問：「啊然後勒？」那樣的看不到方向。既然說這是一本傾向創作者書寫的論文，我想寫的是意識到繪畫終結被提出之後的思考繪畫處理方式。我將歷史上的繪畫終結視為繪畫道路上的超級大石頭，如果這裡不通了，該繞道往哪裡去？這才是創作者該思考的。

《在藝術終結之後》丹托提到：…繪畫數百年來所充分展現出的那種階段性，即將模擬再現外在世界當作日漸成熟發展的第一階段，以及追求純粹本質做為目標的現代主義階段。而現在所處的最終階段—哲學階段—其目標是為它自己找到最適切的定義，不過，我認為這是一項哲學任務而非藝術的任務¹⁶。對此，我不認為在後歷史時代繪畫是要找到最適切的定義，因為，後歷史時代根本不是在追求定義。後歷史時代是一種接收與反應的面對外部，且各地不同的民主想法。這也說明了從電

¹⁵ 程黨根，《游牧思想與游牧政治試驗：德勒茲後現代哲學思想研究》。北京：中國社會科學，2009，P2

¹⁶ 亞瑟·丹托(Arthur C. Danto)，林雅琪、鄭惠雯 譯，《在藝術終結之後：當代藝術與歷史藩籬》。台北：麥田，2007，P 198

影 2 的課程中了解到現代電影跟古典電影的斷裂，它並不像古典電影一樣的直線發展，而是在走到將要高峰時突然拐彎、皺摺、散開、另闢道路的繁衍各種不同的電影模態，各種的衍生讓電影如繁星般的耀眼，你可以從這裡切入，也可以從另外方向研究，它讓以為將要爬上山頂的我看到了山外還有無盡山峰。如果你沒有投入，絕對無法體會：「原來電影不是只有這樣，它有成千上萬各自的模樣」。

我總認為，找到自己獨特的存在方式才是最可貴的。所以有時候，我會很討厭聽到「這個作品很當代」這樣的評論觀點。也就是說好像要跟這些東西有關，才可以被確認是當代作品。我認為現在的作品應該是擺脫故事敘述，不是去拍、去畫當代議題的內容就可以一直看圖說故事。又或者說是要讓這範圍學有專精的學者認可，才能算是做「對的事」。然後大家就一窩蜂地去取材這些熱點議題，使用的也是流行的已知方式，所以許多作品總有似曾相似的影子，然後，很容易的也只是去迎合去討好，希望藉著迎合來換來自己的成功，這根本不是藝術家該有的格調，加上自己孤僻的個性，想要遠離這些熱門公式，覺得跟自己比較貼合。我很確定自己在工作場合用自己小小的力量去抵制教育制度的姿態，所以只要將這樣的姿態放到作品中，就能找到作品存在的價值，這也是對差異的體會。也就是說，我想選擇的路是相對於熱點題材，希望是自己能說出來不心虛的，自己清楚的道路，這也是一開始內心清楚的想要以「差異」的姿態存在。如同日本電影導演小津安二郎(1903-1963)的電影相對於整個電影世界是一個獨特的斷裂。我一開始就意識到不管選了什麼畫起來好像都一樣的困境，然後也在一些展場發現有些作品即使描繪的是當代景物，但感覺還是無法耳目一新，反而歷史上的古典油畫好像能以「恰如其分」的樣子存在著。

第四節 影響我的幾個繪畫

如果現在再看到以「繪畫終結」這個看似聳動的題目來做為展覽的題目，應該是不會激起太大的水花了吧！因為這就像童話「狼來了！」一樣不知道已經被喊了多少次。結果藝術世界中繪畫仍然出現，拍賣市場仍舊火紅。「繪畫終結」在今天來說，它實質上的意義是提醒我們：「今天，繪畫還有哪些可能？」「為何還需要

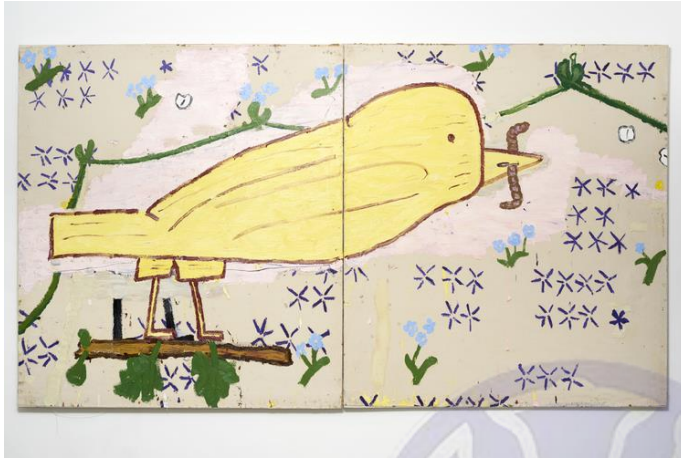
以繪畫這媒材來從事創作？」這樣的題問存在，創作者在繪畫之前也都必須要自問自答一遍，如果自己沒意識到、回答不出來幾句話，那麼，就會淪落到《感官感覺的邏輯》中所謂的「陳腔濫調」裡面，創作者才真的是在重複著那些被終結的道路。在博士班接觸美學課程之後，雖然一開始我是從問題意識來尋找媒材創作，也就是說，主要是做複合媒材的創作思考方式，繪畫也只是拿來當作回應提問的其中一種武器而已，我只是試著在作品中放進自己的個性，盡量從差異的角度來思考提問跟創作。既然是以「差異」的方式出發，也就是把繪畫當作是當代藝術眾多媒材中的一個「差異」，並非每一次它都需要出場。不過當上完「電影1」與「電影2」，那種以電影自身回應電影的思考討論之後，我似乎也感受到「繪畫還有思考的空間」，讓我有信心用這媒材來繼續創作。

雖然說世界上總是有許多才華洋溢的大師能逃脫歷史規範走出自己的道路，不過在本論文中，我只想從自己創作談起，列出幾位在研究過程中提供思考，影響我轉折點的幾個畫家，他們在文中的出現並不會按照他們在藝術界出現的年代順序，也不會按照繪畫流派，也不是一部分東方一部分西方藝術家的完整補充，他們有的是朋友推薦我去看看，但是大部分都是突然地在展場或是在網路上與我相遇，就在我對繪畫充滿挫折的時候。

我一開始從蘿絲·薇莉(Rose Wylie, 1934-)的作品中看到了要丟掉已經固定的繪畫觀念。然後在擺脫繪畫被影像牽制時，看到路克·圖伊曼斯(Luc Tuymans, 1958~)的作品，他的繪畫是從影像而來但又不會掉入與影像競爭再現的問題。不過，圖伊曼斯的作品透出的味道與我實在差異太大，研究過程又怕被牽著走。透過鄭在東(1953~)的作品是讓我檢視不要畫的太僵硬，並且有往水墨畫思考的方向。趙洋(1970~)雖然認為他很會畫，也很欽佩，但也確定自己不是要走品味這條路線。

1. 蘿絲·薇莉(Rose Wylie, 1934-)

蘿絲·薇莉，英國畫家，1934年出生於英國肯特，最初為了家庭放棄繪畫，然後1981年獲得皇家藝術學院碩士學位。她擅長在未塗底漆的大型帆布上作畫。2009年Threadneedle獎的七位入圍之一，2011年Paul Hamlyn視覺藝術獎獲獎者之一，2015年成為皇家藝術學院的成員，同年在皇家學院夏季展覽會獲得查爾斯沃拉斯頓獎。



【圖1】Rose Wylie / 黃色小鳥 / 油彩畫布 / 327x183cm / 2015

我首次見到蘿絲·薇莉的作品是在台北的路由藝術，吸引我的倒不是如在該檔的展覽介紹文中說的：像是隨意鬆散的兒童畫？或是素人藝術家的隨意塗鴉那樣看起來溫馨有趣充滿童趣¹⁷。當時我比較在意的是如同該文中另外提到的：... 要捨棄已習得的技巧，退回素人般的「無技之技」，或是想要逃脫學院邏輯與歷史傳統的制約，回到清新無染的視野，都是極其困難之事¹⁸。因為當時的我正在為了擺脫一直會從手中冒出的素描觀念而傷透腦筋，思考著如何以另一種方式來擺脫所謂的「正確的透視及比例」，想要讓繪畫就是繪畫不是與攝影去爭。也許漠視所謂的傳統美學典範及採用「丟掉」包袱的方式是可行的方式之一，正好也符合從美學課程體會的「降低」的姿態。我特別喜愛的不是她畫面中可愛讓人看來覺得溫馨愉快的符號，因為那與我的戰鬥姿態不同，我想了解的是她在不受技法約束之後展現的各

¹⁷ 朱庭逸，〈英國奶奶的烏托邦花園：蘿絲·薇莉個展〉，該文刊登於 NuNu Fine Art 畫廊。
<http://www.nunufineart.com/pages/rosewylie2015>，下載時間：2019/01/02/14:00

¹⁸ 同註 17

種顏料堆疊方式，有時厚、有時薄，有時是色塊、有時是線條，有時勾輪廓、有時候不用，文字出現的位置又與畫面渾然天成。

2.路克·圖伊曼斯(Luc Tuymans , 1958-)

路克·圖伊曼斯，比利時藝術家，被認為當代最有影響力的畫家之一，他讓繪畫將電影、電視媒體及印刷品轉化為對歷史記憶的考察。



【圖2】 Luc Tuymans / Body / 油彩畫布 / 47.6×38.3cm / 1990

路克·圖伊曼斯相信對於研究繪畫的人來說，應該很少有人不喜歡的。他的取景如同攝影設計師般的精準及不落俗套，用色如同拍立得一樣低彩度的雅緻，繪畫中既有影像感還有抽離感，也就是在一片即時的影像訊息中，給予某種影像的斷裂，因為絕對不是影像符號的描繪。作品有強烈的隱喻，從歷史事件到日常物件都可以是他的取材。構圖上從遠景到特寫的取景都有，不管以何種方式，準確的輪廓、正確的明暗光影仍然讓畫面充滿影像感。我認為他是一個很清楚很會製造斷裂的創作者，即使他的輪廓精確，卻不會掉進影像的老輪迴。因為他在上色方面經常使用弱化細節的方式，即使明暗位置完全符合物體光線，也能利用顏料不同層次的厚度自成一格的呈現出繪畫特徵。是很善於呈現顏料特質的創作者，而且不同的作品顏料的堆疊就不一樣，不是一套繪畫公式用到底，那正是我思考他是如何利用影像卻可以擺脫影像，卻又不同於既存的再現繪畫，我相信他一定知道：繪畫絕對不是單純的描繪。雖然研究過一陣他的繪畫，我的思考點是如何與他的思考方式不同，不能

重複他的路線，他的作品能引發我的思考，但是思考的是逃離他的路線，每次看到他的作品就像是面對高山橫在面前。

3.鄭在東(1953-)

鄭在東，1953年出生於台北，世界新專（現世新大學）電影系畢業，19歲開始跟隨楊興生學畫，沒底子但有天份，跟隨老師後開始大量閱讀藝術書籍。1970年代與馮光遠等人活躍於電影界，拍過幾部實驗電影，而後接觸陶藝、文學、攝影。讓鄭在東專心在繪畫的原因是因為電影是團隊工作，需要大量人力的合作，但是，繪畫「很個人，不需要外在配合，忠實呈現自我生活狀態」。這點與我選擇主要從事繪畫創作相同，不過，我並非有強烈的動機要去呈現自我的生活狀態，對我來說，繪畫創作就如同其他媒材一樣都可以拿來當作提出觀點的武器，沒有什麼優劣之分。只是，我是在沒有合作夥伴之下選擇了可以一個人從頭到尾搞定的繪畫來從事創作。他自居犬儒主義者，除了繪畫，對品酒、品茶、古董、器皿、文學皆有涉略，目前定居上海。



【圖3】鄭在東 / 雖然是十五暝，月色帶柔意 / 油彩畫布 / 91x73cm / 1990

鄭在東說：「我想做邊緣藝術家！」，他不想成為主流，不屬於哪一個流派。「作藝術家就是嚮往一種寂寞的狀態。」他不新不舊、不東不西的路線被前衛派認定是古典，被學院派嫌不夠正統，這樣的認定剛好正合他意。他年輕時如同其他台灣青年曾嚮往美國但沒去成，在1986年女兒出生後去了幾次，後來發現紐約的太商

業化並不喜歡，所以回台灣畫了「台灣三部曲」。用自己的方式，以感性的角度結合自己的心態去觀察台灣，並不是當代藝術經常地從社會或政治去了解台灣。他說：「這樣入畫才有新意，城市文化需要文字與藝術記載，但不是描寫它，而是描寫自己的心情轉變。」，「畫山水不是要描寫，有點像文藝復興早期找希臘文化，是一種『高古』的精神。」鄭在東持續往內在挖掘一種不中不西的風格，但內涵要是中國的，於是他從山水、人物、花鳥開始挑戰，開始鑽研中國古典文化，用繪畫表達詩詞，轉化為現代藝術，《輓歌》、《世說新語》都是他的創作素材¹⁹。

我第一次見過鄭在東的作品應該是高中時候，那時候可能是在藝術家雜誌翻過。第一印象是「這傢伙的圖畫得很醜很怪！」但不知道怎樣的就是印象深刻，也許是畫面藍藍暗暗的深色調與其他的作品不同，或者是作品安排總有文人畫的構圖氛圍讓我能在其中找到某種熟悉，也讓他還是與素人畫家像是林淵(1913-1991)、洪通(1920-1987)的氣質完全不同，不過大學之後就沒有再對他更多注意。我是2016年在研究風景畫時突然想起他的空空蕩蕩醜醜的風景，經過十幾年再看，非常喜歡。如何簡化取捨風景照片中的雜亂物件是我首先碰到的難題，如果無法主觀地知道要畫什麼及不畫什麼，就只能淪落到對景描寫，那只能是寫生的狀態。他的風景，總是空盪盪的，細節畫得少，但又不像是兒童畫排列方式，是能夠讓人認出是哪裡的幾分依據，有點像是抽離時空的到此一遊的老照片。畫面中的人物不多，常常是小小的安排在畫面中央，畫面中央總是空空的，不像是歐洲油畫畫面以人為主的人文精神，比較像是人與環境一體的水墨精神。顏色用的不多，但又與台灣畫家陳景容(1934-)的低明度氣質完全不同，經常是單色的大塊面塗法，那種顏料筆法的堆疊帶著濃厚的拙趣而不會讓畫面無趣。與我相比，他是很懂繪畫的人，雖然我們都偏向不精緻、不學院的路線，但是他的作品多了許多文人氣息，也雅緻許多，如同談吐舉止溫溫慢慢，是個品味極高喜愛閒雲野鶴的人士，用我們的作品來比較就像是：「我能偶而與他喝茶聊天無法一起生活」。因為感覺上我的作品個性好動，需要刺

¹⁹ 關於鄭在東的生平，主要參考網路：〈鄭在東-台灣文人畫的最後代表〉
<http://p0933tt.pixnet.net/blog/post/57843735>，下載時間：2019/01/09/06:18

激，像個運動員般的用上許多力氣，他則是一直泰然處之的鬆散狀態，我只要偶而看看他的作品便能檢視自己是否思考的過於用力。

4.趙洋(1970-)

趙洋，1970生於中國吉林省，中國美術學院畢業，現在生活工作於北京。我首次看到趙洋的作品是在2017年他在關渡美術館的個展「萬物之間」，除了現場的角落放了幾尊不是很大的木刻雕像外，那是一個幾乎是以油畫懸掛在牆面上的展覽。那個時間點在關美館還是有其他兩檔展覽同時展出。而且就如同往常一樣的，在以當代藝術的展場中無意外地會看到許多投影機、播放器、輸出照片、文件物、或者是多媒材的拼貼佈置陳列。作品所散發的味道也通常是充滿政治、歷史、環境、邊境、國家、不同文化的熱點關鍵字。你以為到了當代藝術展場是要找尋思考刺激，去發現還有人在做著未知探尋，但通常我們走進當代藝術展場，許多時候我們是在找尋認同。我們在複習那些我們在課堂上及座談會被告知的當代議題及發展，我們也如同家裡的媽媽阿姨習慣了民視八點檔的敘述手法那樣的習慣當代藝術陳列方式：看不到螢幕，就該有文件物件；不談政治歷史民俗文化，也該有人權環保議題。原本藝術應該是找尋未知的一片陌生呈現，現在我們很奇怪但理所當然的認為：「它應該要那樣的方式存在、討論那樣的議題」否則就不當代。我們是去沐浴在藝術的氛圍裡面就心滿意足，我們是去找尋認同，是的，我們是去擁抱同溫層，如同跟台灣主流民意斷裂的臉書朋友共同換上大頭貼互相取暖，我們去當代藝術展場，就如同我們到廟宇教堂。

趙洋那個展場吸引我的有兩個，第一是相對於其他展場的佈展方式及議題，他的展場很乾淨，除了角落兩件木雕外，全部都是繪畫作品，而且大部分尺寸都很大，就是只用繪畫懸掛於牆上這種方式來對決，不像許多當代展覽總會加上各種物件、不同擺設方式來增加它的豐富性，他用單一的方法反而比其他豐富陳列方式的展場更吸引人。第二是他的繪畫看起來滿疏離的。他不是談論雙年展式的熱點議題，也不是攝影式的安排構圖，他的畫面有種神話與文學，不過從畫面呈現可以看出對這似乎不是當紅的題材研究有拿得出來的自信，那種自信的態不是很張揚，但卻很

厚實，因為我在他的顏料裡面很少看到掙扎，反而是處理的輕鬆自在。他的顏料畫得很薄、油用的很多，雖然是薄塗但是方式還不少。有的是整個區域單色大筆，有的區域則是混了不少顏色，用的顏色含蓄都是中間到暗色系，明亮色彩不多，有點類似古典油畫的底色方式，不過與古典油畫不同的是雖然看得出來上色的位置有依照素描觀念，但筆法則不照素描筆觸去堆疊，很多是繞著輪廓線大筆刷，讓畫面不同於古典油畫的表現。

當時我的創作方式一種是將物體畫的大大塞滿畫面的構圖，那是從小津安二郎的電影畫面中得到的方式，另外就是盡量想遠離攝影透視法觀看方式的構圖，在看過趙洋的繪畫後陸續搜尋了他的作品，他的作品大多不是現實取景的安排，不少古典油畫的劇場式或帶有超現實的安排，薄而多色也與我的厚塗方式不同。趙洋的路線與我不同，但是提供我不少思考方式。循著他的處理方式，意識到他的作品不管在題材、構圖、顏色甚至是上色方式都有著知識份子的品味，讓趙洋的作品有種優雅的氛圍在，透過他的作品剛好提醒自己應該不是走在品味這端，那不是自己的態度，即使認同他的創作模態。



【圖4】趙洋 / 假山 / 油彩畫布 / 60x40cm / 2008

第三章 從反開始

大部分人都會同意：創作是要離開自己的舒適空間。離開舒適空間，並非是要求創作者離開家園去冒險犯難，旅行可以增廣見聞、豐富人生，但旅行與創作並沒有絕對的關係。創作的冒險空間許多時候比現實空間的冒險更加艱辛，創作者要擺脫的是現在與過去，永遠面向著未來，對一般人來說，創作者是活在現在的未來民族。

上一章從繪畫終結的問題談到我對於創作之前的一個整體大哉問。大敘述之後留給我們的是了解對象的見縫插針，並非不能再重回過去，而是敘述語法要與過去分離。一切的起點也就是因為意識到的從反開始，儘管這過程是充滿掙扎的不斷追尋。一個真正的創作者應該像是一位寓言作家。什麼是寓言作家呢？班雅明(Walter Benjamin, 1892-1940)說巴洛克的寓言作家都是想發現新東西的煉金術士。因為寓言作家要求另類的極端性，所以他所生產的東西可以作為知識對象。這種激進要求，使得它生產的作品具有反或否定性文體²⁰。一切的起點正是因為意識到與現實生活的格格不入。

所以在這章中先簡單敘述博士班一開始的創作瓶頸，即使努力的好像要畫一點什麼，但是總是覺得奇怪。後來在理論課堂意識到應該把自己的姿態放到作品裡，那才是能說服自己的創作態度，不是去追逐當代流行語彙，總算是能不會心虛的下筆了。不過，當意識到想要把自己的態度放進去，也就是所謂做自己的作品，畫自己的圖，反對舊有，不考慮規則任性的去畫。一開始是處理自己身邊熟悉的題材，所以能看到問題的批判，雖然是主觀，但總是自己的意思。然後我有機會能以「鴨川拳擊館 台東移地訓練」的創作計畫去台東，我的「以繪畫對抗」的姿態也是必要修正。我交代了在台東繪畫更多的考慮，並且意識到題材選擇的細微感受。在台東一邊畫圖一邊紀錄，這也是劉小東(1963-)的做法，看看他的紀

²⁰ 陳瑞文，《德勒茲與藝術理論》台北：五南，2018，P 417

錄片，看看劉小東的繪畫及看著各導演的紀錄手法，透過他們也能讓我整理自己的創作想法，也增加我的繪畫思考。

第一節 經常頭痛的人

相信說畫家面對的是一個白色的表面，這是一種錯誤。……因此畫家並不需要填補一面白色的表面，他可能應該比較需要清空、排擠、清洗一面畫布的表面。他因此並不是為了要在畫布上畫上一個作為範型的物體而作畫，他是為了產生一面其功能是要將反轉範型與複製之間的關係的畫布，而在已經存在於畫布上的影像作畫。總之，我們所必須確定的是所有這些早在畫家開始作畫之前就已經存在的「已知事物 (données)」²¹。而且我們必需確定出在這些已知事物之中，哪一些是障礙，哪一些是助力，或者甚至是一種準備工作的實施²¹。

跟研究所時期一樣，一開始我的作品又遇到瓶頸。那陣子幾乎是經常的頭痛。陳瑞文教授建議我來聽他的美學課程應該會有收穫。

我從反美學、反哲學的路線中學習到用「反」來做為擴充邊界的方式。所謂的「反」一開始對我來說就是不要按照學習過的方式來亂畫。不要用到根深蒂固的學院素描觀念及古典油畫技巧的堆疊顏料，拿起顏料就塗。不過所謂的不用到素描究竟是怎樣呢？一開始是儘量的隨意去塗。雖然一開始是有點成果，覺得好像踏出了一步。不過並不是每次都順利，甚至是很快速遇到障礙。我所謂的拋開學院的素描，其實也就是亂塗。不過，亂塗幾次後就發現其實一直都有一個規則在。它會隨著手臂揮動的習慣、筆刷寬度的大小、以及顏料的透明顯色度有一個範圍在。而且因為不知道在畫什麼的「亂塗」，效果是有限的。其實，在當時，我已經意識到《感官感覺的邏輯》書中提到的繪畫是種抹除，擺脫前人的陳腔濫調。但真的要拋棄去找到自己的語言實在是痛苦。現在，大概知道要有所追求才能不是亂畫。

²¹ 德勒茲(Gilles Deleuze)，陳蕉譯，《法蘭西斯·培根：感官感覺的邏輯》，苗栗：桂冠，2009，P 113-114

會發展成現在這樣的風格似乎是必定的偶然。也就是說某些部份是非常明確、某些部分是意外發生。我想，應該從作品發生之前先說起。研究所畢業兩年後，我一事無成，沒有人邀約展覽，做的東西也激不起反應，即使還是常常看展，常在臉書看到展覽訊息，仍然帶著批判的眼光來看台灣藝術圈，不過好像都與我無關。「畫畫討喜的風格也可以吧！至少也許可以進到一些商業畫廊」，我當時這麼想。然後接下來的半年多，開始了自己最認真畫油畫的階段。思考著怎麼樣把它畫好，畢竟自己素描從學生時代好像就不錯，也看了好幾年的油畫了。就這樣每天下班後跑步完，就去工作室畫圖，然後在晚上十一點半前洗筆收拾，回家後倒在床上立刻睡著，隔天早上八點上班。畫不下去的時候也是去工作室思考、發呆。在我住的新營，我沒有藝術圈的朋友，所以總是只能自己思考、推敲、畫壞、懊惱、重新找到點、找到技法、然後又再失敗。半年多後，可以畫出看起來「好像是照片」的作品了。雖然技法上自己充實了不少，可以確實的將顏料推到自己想要的位置跟厚度，但畫完後，自己總是會看到一個問號：「為什麼要這樣畫呢？攝影不就可以解決了嘛！」。雖然內心還沒有充實起來，但想說功力應該不差了，雖然知道離那種專門刻畫仔細的風格還有差距。「就辦個展吧！也許會有畫廊注意到，那種小巧的飯店博覽會也許會有機會」。不過，我還是會意識到這樣是不行的。念了博一下學期「既然這樣又不行，暫時不要想著作品的事吧！」上了陳瑞文的美學，覺得很有趣、很精采、很多的提問、然後很多思想上的解釋，以前大家掛在嘴上的當代名詞，像是「閱讀」、「事件」、「皺摺」...那種不說就是自己不專業，說了又不清楚好像很假掰的名詞原來是這麼回事。好像感受到不一樣的東西了，不過，跟我的創作有什麼關係呢？我還是不知道要做什麼。

「...生活中，我反而比較像是個藝術家...」當我寫出這樣的期末報告時，好像知道作品應該要往哪裡走了。有那個態度、那個觀點、那種這世界、這環境需要這種東西出現的理由，那麼繪畫就不只是描繪，裝置就不只是原本物件，錄像也不會只是紀錄。必定要做的東西出現了，也許在那一刻，「藝術」就發生了。

什麼是「好」呢？這是最近體會很深的感受。即使大家都是出於善意，出於希望你更好，但是往「好」的方向卻是天南地北。牽涉到「好」是一個認知問題，不同的角度來看就會有不同的好。「好」應該是在一個可以討論、避免陳腔濫調的思考方向，也許可以稱為「問題性」，我不認為只是題材的「當代性」。因為我們有時候可以看到許多在題材上碰觸到當代議題的作品，作品呈現出來的樣子還是陳腔濫調。以繪畫來說，最簡單的從「技術」來看就有許多相異的觀點。究竟是要把顏料推到「像」的方式，(光是寫實的表現又有很多種)，還是表現性的方式，還是故意不像的「壞畫」，視古典的「好」為壞的風格。如果在繪畫前沒有清楚的知道自己究竟是走在怎樣的路上，真的是很難去對到準確的焦距。所以，了解作品最好的地方是在圖書館，而不是看展覽；創作的準備動作是要先研究問題而不是研究形式技術。



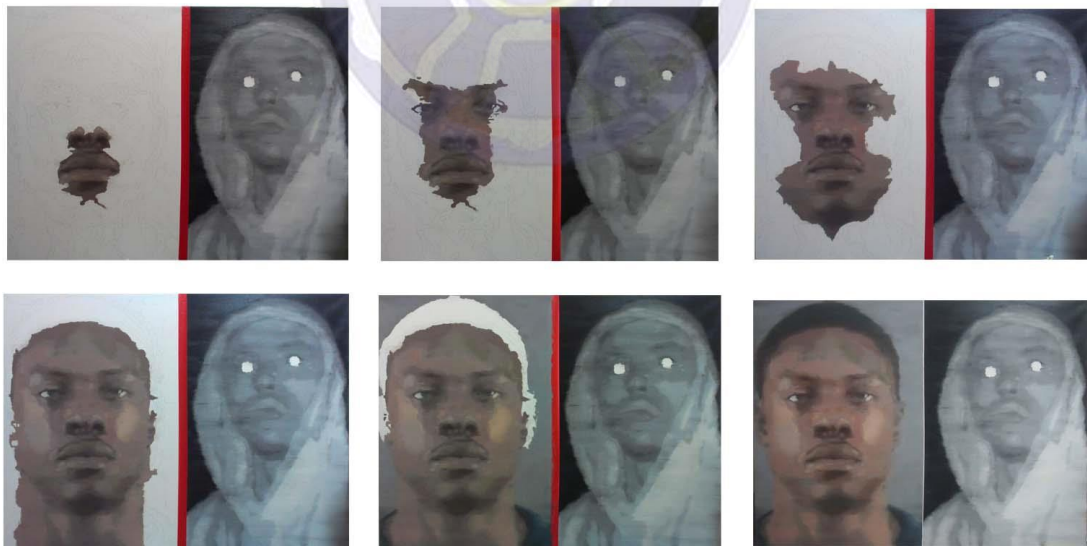
【圖 5】蔡宗祐 / 狗爬式 / 油畫 / 91x72cm / 2012。（可以畫出看起來好像是照片的作品之一）

回到「生活中我反而比較像是個藝術家」那句話。既然有了這樣的體驗，開始思考自己以前創作的「態度」沒有明確，追逐著某種新的形式，沒有體認到自己應有的「差異」及「態度」。許多以前創作上模糊不清，覺得哪裡怪怪又說不上來的創作論述總算發現了問題。原來真是自己體會的太少！即使自己有滿腔的憤世忌俗跟創作熱情，一旦要做作品就掉入了形式表現的老深淵或是去追逐流行議題。繞了這麼一大圈，總算稍微清楚了創作跟藝術的問題，這一繞至少十年過去了。並不敢如此天真自大地說自己對創作、藝術問題已經了解了，那是不可能的事。如果藝術

世界像是一片大海，至少我像是搭車到墾丁的路上從窗外大喊：看到海了！至少，聞到海水的味道。

第二節 繪畫的思考——油畫

關於顏料的上色方式，在剛進博士班的「監視器系列」及「3D系列」甚至更早，如同其他的繪畫創作者，我總會先在調色盤上調出想要的或適當的顏色再填上畫布或者疊在底色上，當調色越來越準確時，我甚至採用不打底色的白畫布直接畫在上面。因為當時我的作法是調出準確如色票般的色階變化，直接填在屬於它的分佈位置，有時候，因為顏料的透明度會有不同，底下的底色可能會不規則的透出，會是干擾，所以我可能要在調色盤上花了不少時間調色。不過當調色盤上的顏色準確之後，我便採用縫合法方式的一塊一塊的快速接上。考慮到油畫乾的時間，在開始下筆前我甚至還要考慮我接下來有沒有時間能每天來畫圖，因為這種畫法最多只能允許一天不去畫圖，超過一天，不是塗很厚的油畫顏料就會乾掉，再來的縫合就會接得不太自然。



【圖6】蔡宗祐 / 灰色人物1(過程步驟) / 油畫 / 131x97cm / 2014。

一旦採用「從反開始」這系列後，我就不依賴顏料的準確度了，甚至，有意的想讓它不準確的這種做法。既然是要「反」，那連上色規則跟步驟都反吧！首先，

我使用平常很少用的螢光色來當底色，在古典油畫裡面，油畫的底色是很重要的，而且為了能正確的搭配接下來的亮暗疊色，通常會使用中明度的咖啡色系或灰色調，然後再按照素描觀念的加暗跟提亮。古典油畫中顏料的堆疊及利用底色來做出層次是很重要的一個繪畫觀念及技術。因為要找尋拒絕再現的手法及希望達到某種「陌生顏料語言」我首先把平常少用的螢光色拿來打底，我甚至先塗上黑色再上淺色。跟古典油畫不同的是，古典油畫害怕淺色顏料染到黑色變成髒色，所以大多先上暗面底色，等底色稍乾再上淺色，這系列則是故意讓淺色深色顏料在畫布上與黑色或深色顏料自然混色，呈現不是規訓的調色成果，顏料的表現更具生命。這過程並非是想要把它畫「好」，而是想要擺脫。

為什麼熱衷於混沌？這是為了拯救感覺。混沌是為感覺服務的，是為手的任意性，為身體的本能服務的。事實上，一但畫面被模擬所統治的時候，被形象所統治的時候，手就被束縛了。這個時候，手一定要遵循某種規範和細則以便達到對外面世界的恰當模仿。混沌則把繪畫之手解放出來²²。

但是無挑戰的無意識終究是踩著前人走過的路線在前進。一種看似無邊無際的混沌，其實在手的運動揮舞及顏料的堆疊潑灑，仍然是在「似曾相似」的區域出發，揮動著與前人相似的頻率，控制顏料流到前人流過的熟悉區域，每一個步驟，幾乎都與前人似曾相似。最後，用了各種不精確的方式究竟是要產生何種作品？如同在這段落中多次引用《德勒茲與藝術理論》書中的句子提到：藝術作品既不能用來鑑賞，也不能用來生產知識，他與意義無關²³，...

我既非要做出讓人覺得美美的作品，也不做那些當前雙年展充滿政治意識關鍵字的圖像影像插畫作品，那種打著藝術之名充滿政治正確的說教類插畫作品，如同早期校園牆壁都會畫上的二十四孝、交通安全及反共愛國插畫。如果是那樣也沒關係，但是不要藉著以藝術關心社會為名其實也是成就自己名聲而已，畢竟，只有讓歷史衰落的作品才堪稱為藝術作品。

²² 汪民安，《形象工廠 如何去看一幅畫》南京：南京大學，2009，P77

²³ 陳瑞文，《德勒茲與藝術理論》（台北：五南，2018）P419

我在國中擔任老師多年，台灣的學校教育過度重視考試，忽視學校是引導學生學習研究的機構是一直以來都存在的問題。我在2014年底曾經做過【四時讀書樂】創作計畫，收集一些非體制喜歡的學生他們的手作物及術科考試不愛的風格表現，以及我從學生一般課堂活動將活動再改造（例如：在陽台看到整排生物課觀察馬鈴薯發芽，將馬鈴薯做雕刻成為有生命的雕塑作品。）

回到油畫這系列一開始是始於放手一搏的隨意畫，沒有什麼預設要去攻擊的點，只希望再也不走規範好的道路上，能以一個「差異」的凸出物存在於藝術世界，至少是在台灣的藝術世界。所以我的第一張實驗是畫動物【林暗草驚風】(圖7)這件作品。因為畫動物並沒有太大的包袱，並且不需要太仔細的去描寫，對於動物形體輪廓及體感，從看了許多的兒童、素人繪畫及漫畫，已經在腦袋中累積了許多資料庫，可以拿來代替已知的素描規範，所以一開始算是順手。即使過程中好幾次在顏料堆疊或是造型處理上快要出現描寫式的素描方法，最後都能閃掉，用色上也盡量的拿了就用，不要太多的思考。



【圖7】蔡宗祐 / 林暗草驚風 / 油畫、壓克力 / 65x53cm / 2014

老虎覺得可以接受以後，接下來總會碰到人物及風景。由於一開始主要是想從「差異」的角度下手，所以我並沒有在繪畫過程中去觀摩可以參照的對象或作品，光是之前累積在腦袋的資料庫就有夠多的障礙要走出。所謂的差異，當時至少想說作品能夠有自己獨特的樣子，不要看起來有某些大師的影子，或是追求流行議題的

樣式。在現在資訊流通快速的網路時代，即使是模仿外國獨特的表現方式，很快地就會被發現。以模仿、抄襲而來的表現手法，只是在構圖內容有所改變，然後聲稱是自己的作品，怎麼能理直氣壯的說是自己的戰鬥姿態。當時，對我來說，風景是最難。因為一個風景取景中畫面物件很多，而且特性又不相同，地面、樹木、建築、草地、水面、天空.....各種不同質感、各種顏色，我無法用一個「減法」去處理這些雜亂無章出現在畫布裡的景物，所以一開始風景畫的最少。我偏好的題材是跟體制有關的，所以有穿制服的人：學生、軍人以及穿西裝的長官。我自己有過辛苦的當兵經驗，所以對於軍人題材特別有感，小時候家裡喜歡租日本摔角錄影帶來看，摔角題材也是我常選擇的。

人物畫第一張是【模範生】(圖8)。畫面是一個留著娃娃頭的女生有點驚嚇的臉部表情。我先從臉部膚色開始下筆，此時從理論課程及自己的閱讀中有想要拉出「差異」的作品態度，但對於作品表現手法還沒有什麼研究跟體會，只有大概的不要往「學院」的表現手法靠近，也就是遠離及漠視規則。我的下筆盡量簡單一些，不做仔細的明度或色彩調色，看看能否用「降低」的方式來呈現。雖然心裡想著要「簡單呈現」，但我的每一筆幾乎都在正確的素描位置上。畫到一半時，當下驚覺這樣的狀態對於「差異」的想像可以接受，再畫下去就會太「正常」了，所以決定收筆，任性的留下桃紅色的底色。



【圖8】蔡宗祐 / 模範生 / 油畫、壓克力 / 46x38cm / 2014

雖然【模範生】這件作品在外人眼中算是成功，但自己知道它像是在懸崖上走單索，許多的問題橫在四周無法解決，我只是選擇不去碰它而已。像是下筆時不小心就會跑出來的素描位置及筆法，面對照片時輪廓究竟要鬆到什麼地步才能跟照片拉出不同的感覺，畫布上的空間組織能否獨立成為一個世界而不是照片空間的照抄。接下來幾張人物畫，我都是失敗作收，非常懊惱，最後也都將他們毀掉。《感官感覺的邏輯》中提到：「相信說畫家面對的是一面白色的表面，這是一種錯。...因此畫家並不需要填補一面白色的表面，他可能應該比較需要清空、排清、清洗一面畫布的表面²⁴。...」(這句話對我真是陰魂不散)沒有新的體會真的是只能拿舊有的在打轉。我清楚的意識到：「這絕對不是熟練度的問題，不是對顏料色彩掌控熟悉與否的關係，不是像以前老師說的練個二三十張就會有感覺的問題」，它應該是具有某種「存在的意義」，可以「理直氣壯」的這樣畫，他應該是「表現」的問題。

陳瑞文在電影課中看完【上海小姐】時說了一段話：「這個故事就是一個男人愛上了一個上海小姐，然後被騙個精光，就是這麼簡單！重點是在語法！」而獨特表現應該是對於現有領域的提問實驗，是一種差異的突出，因為與現有不同，才能理直氣壯的存在。這是我從兩學期的電影1及電影2中學到的深刻體驗。

我的繪畫風格會走到這樣，雖然不是預期，但也是一步步的探索，沒有太多的不可思議，都是辛苦研究、思考跟實驗得來。學習別人的風格不多，反而是盡量避開與人似曾相似的路。指引我走向那未知的黑洞幾乎都是閱讀來的文字，我是撿起他們射出的箭然後自己再射向遠方。還有態度吧！侯孝賢在被採訪時說過：「背對觀眾，創作才開始²⁵」。意思是不要太考慮觀眾的眼光去迎合，要關心的是面對作品。2010年我在高雄獎拿了觀察員特別獎，獲得一些青睞，能在幾個畫廊展出。在台灣藝術道路的標準路線是：得獎、獲邀展、雜誌報導或有人寫評論、賣畫、然後成名走路有風。在得獎之後我才剛開始以為自己已經走向這標準路線時，就很突然很快的被拋出這條路線之外。像是才剛獲注意，被聯盟選秀選上的新人打了幾場後被教

²⁴ 德勒茲(Gilles Deleuze)，陳蕉譯，《法蘭西斯·培根：感官感覺的邏輯》，苗栗：桂冠，2009，P 113

²⁵ 出自侯孝賢在〈鏡周刊〉的專訪，<https://www.youtube.com/watch?v=QjV9fdqSsmQ>，下載時間：2019/11/6/16：34

練覺得不好用，然後就冰凍，不知道什麼時候，就完全被球隊踢出的選手。當初確實想過怎麼構思精采的畫面，怎麼取用火紅的議題或關鍵字去吸引策展人，怎麼開發自己獨特的技法創造耳目一新的視覺感，當然也想過希望作品能快快賣出掛在別人家裡，有名有錢又受注目。心態上跟一個職業運動選手是一樣的。

我當時的東西既賣不出去，評價也不好，辛苦花時間的努力換來的是一次一次的挫折，然後看著年輕新秀一個一個冒出…。說這些實在是跟藝術完全沒有關係，只是一個創作者的心路過程。不過當時的我在作品跟作者間，以為是作者大於作品，作者紅，作品就紅，像是明星般的簽名就讓一個球可以送去拍賣。總之，在經過多年努力拋棄自己自尊最後還搞到自己一事無成下，決定放慢速度聽聽理論課吧！就是聽聽就好，不要聽了馬上就拿來套上創作。一學期後的期末報告我寫上「…生活上我反而比較像是個藝術家…」這樣的文字，原來，藝術跟靠創作成為明星是不一樣的。

第三節 南島國際藝術獎

2016年因為入圍「南島國際藝術獎」有機會到台東駐村一個月是一個很棒的回憶。我入選的創作計畫是「鴨川拳擊館台東移地訓練」，就是透過在知本國中擔任舉重隊教練的朋友，主要是取材自該校舉重隊的生活，從這個地方再擴散到周圍的移動觀察紀錄。當獲得駐村機會後，我就在思考要怎麼用自己的繪畫來跟這個駐村計畫互相激盪。因為一直以來我的繪畫都帶有某些對抗，不管是體制傳統、學院菁英思考或是古典繪畫規範，而當面對文化、面對生活生命時，我顯得非常渺小，實在無法擺出對抗姿態來創作。我也明白不可能單純的只是記錄，那樣便失去了創作者的「位置」。如同在駐村期間拍攝的錄像中自己提到的：「如何在考慮到對方又不失去自己的態度，這是最感到困難的。」當繪畫不只是表現自己，還要考慮到對方，這一個月期間創作者身份的佔據、讓位，來來回回的不只是思考畫布世界而已，對於自己並不熟悉的領域，是無法理直氣壯地給予批判的，只能很謙卑地在這裡跟環境互動，即使是繪畫題材物件的選取，都得是仔細思考，既怕將它醜化，也怕過

度美化，也害怕會像如同其他當代藝術一樣淪為看圖說話，犯了只剩下敘述沒有語法的毛病，成為無趣的作品。

為了「南島國際美術獎」的計畫，我畫圖思考的目的有點改變。以前是某種對抗，現在要某種正向。【尋找清涼】(圖9)這件作品過程我是很掙扎，雖然畫面看起來好像很輕鬆。在決定好題材動筆前我想了好幾種方式，一直在那裏推翻來推翻去。原本是舉重隊訓練後的泡冰水紓壓，場景是在校園內四個人泡在大水桶裡。光是四個人肉肉的泡在水裡就很有畫面。人物是要畫的大大的像以前一樣撐滿畫面，還是小小讓水面多。人物畫大比較有力量，而且形態能操作的比較有趣，油彩顏料的物質性也較能被看到，但是泡水的感覺，那種氛圍就會減少許多。人物畫小，空間氣氛處理比較好做，但容易落得文清風的小確幸，學人家異國情調的風格。人物既不好處理的醜醜，又不想落入素描觀念的描寫，要用怎樣的方式來切入，腦袋裡其實已經打了好幾場仗，攻來攻去，互有勝負。「我處理的是一種氛圍，不是個體…」寫給朋友討論的開頭話，雖然我要先以自己的畫法讓畫面中的人、事擺脫既定的觀看意義，但仍然可以看出具有某種共通經驗在，在一個大的共通經驗下給出不同體制內的想法，是我主要的目的。所以，畫面中的人，並不特別指向「那一個」人，而是那個人的時代、環境，跟現在的我、我們有什麼關聯。透過現在的再檢視，那些事物是否還是一樣的評價嗎？如果不一樣了，會影響我們嗎？

現在為了這計畫，很多時候，我必須考慮畫面中的對象感受，因為他們是活生生我所見、所生活、甚至是幫助我這計畫的朋友。每一個人的個別感覺、個性特徵一直會出現來促使我「畫得像他們」，讓他們一看就知道是在畫誰，但是可能會因此犧牲掉畫面的表現性，要去服務準確的輪廓，真是傷腦筋的過程。

參加南島國際美術獎是個有趣經驗也是個挑戰。一開始擔心自己那種「醜醜」畫風能夠面對台東的一切嗎？尤其是熱情提供我題材的舉重隊員。我當然不會要搞壞他們，可是怎麼去處理呢？這樣的疑問在複審面試時被評審質疑了一下。我也只能很誠實地說當時我還沒辦法知道要怎麼去解決。



【圖9】蔡宗祐 / 尋找清涼 / 油畫、壓克力 / 130x97cm / 2016

面對南島文化的一切，說真的實在是了解的很心虛。我一開始想多畫點自然景色。那種雲困在半山腰或是整排連著把山頂都遮了起來像是戴了魯夫的帽子，原本該綠色的山變成深灰色的，河流的水跟砂石也是。加上灰色的天空跟潮濕到快下雨的水氣味道，很抽離的時空。這是一進台東吸引我的地方，想畫看看。不過，很快地就失敗了，因為沒辦法把山畫的太白癡，畢竟這裏是人家的山。我真的不能去處理太大或壯觀的東西。「選的題材得要夠小才行！」在離開台東的前一天，在書店翻到是枝裕和的《宛如走路的速度》這本書，講的是他生活及拍電影的一些事情。說的細節都很小，但是看起來不僅讓人覺得輕鬆沒有包袱外，從這些小事可以知道他對事情看的非常清楚，因為非常清楚才能連這些小事情都能說出一些感覺，真是讓人舒服又能思考很多的書。看這本書，人整個進入一種自己跟書本還有感覺體會的空間，跟外面世界處在一種不同的時空了。有點插畫的情景，就是你一個人，拿著書，坐在書店角落，但是身旁的空間都是自己的思考跟書本的提到的事物，像一個半圓球形把你包了起來，然後，才是書店裡的其他人跟一切。

「題材要夠小」這句話確實在駐村中後半明確的出現在腦子裡。讓我在取材上不再是像觀光客般的走馬看花，得從日常的角度切入。那種恢弘的海洋、呼喚原鄉的海浪聲、經歷旅程後躺在沙灘休息的漂流木，不管是宏大還是浪漫或是多愁善感，

都要避開，這不是目前能處理的。期間，為了這個計劃我畫圖要處理的東西有些改變，原本要去畫一件委託的人物肖像畫，下午有了畫圖感覺後，來到工作室。想說先解決委託的部分，鉛筆構圖之後卻無法下手，覺得自己作品的味道出不來，只好又暫時放棄，動筆畫了另一章最近一直想畫的【一手】(圖12)，六個喝完的啤酒瓶擺在那，非常簡單的內容跟構圖，決定好題材後其實一直想畫大張的，至少要六十號才有力量。家裡畫布沒了，只好拿了當初要畫的委託人像30號畫布。一小時完成，非常順利。不過，事後洗筆卻要花了半小時，最近的狀況都是這樣。我始終不太會處理個別的個性，像是肖像。這也難怪在南島國際美術獎複審時，有評審對我的計畫提到「要跟舉重隊一起訓練然後幫他們畫畫人像」會擔心我因為跟之前要處理的題材路線不一樣，而畫出來的只是像一般的肖像畫。其實，這個問題自己也意識到，但還找不到可以切入的方式。

第四節 與劉小東的比較

我畫了一隻【歐告】(圖10)，當晚，朋友就傳了一張劉小東畫的「歐告」(黑狗，圖11)給我，說兩隻他都喜歡…。

我很怕劉小東，一不小心就會畫成他的風格，所以盡量少看他的東西，雖然知道他在做什麼，也滿喜歡的。簡單說，劉小東就是很能畫的人，什麼東西他都能畫，儘管他是寫生，但是當在他面前的所有景物轉移到畫布，就是顏料的鋪陳堆疊，他有自己的一套解題方式。他是從學院扎實的訓練為底，只是畫的更鬆、更放、更真、更平常。他巧妙的避開了油畫擺脫不了的貴族古典氣息，也知道選擇的題材跟繪畫的行為是很有意思的。劉小東在他的紀錄片【金城小子】談到將繪畫行為帶到現場的衝突點，但是到最後他的油畫在市場也是非常高價，不過那可以切開說是在藝術行為之後的商業行為。劉小東用具有高貴氣息的油畫材質去描寫非常一般的市井小民，不用古典的氣息、色調去處理，反而呈現的有點黏膩，好像畫面中人物的濕濕黏黏的汗臭味都能聞到。那是非得去現場一看才能聞到的灰塵味跟潮濕味、汗臭味，正氣歌裡的腥臊汗垢是為人氣。這一點正是和其他在藝博會看到的現在還在鄉土寫實或是溫馨懷舊的小人物油畫最大的不同。



【圖10】蔡宗祐 / 歐告 / 油畫、壓克力 / 41x37cm 【圖11】劉小東 / 青春期之一 / 油畫 / 97x76cm / 2016 / 2014

其實在送件「南島國際美術獎」的計畫時，我就看了一些劉小東的作品。因為這計畫的創作態度跟我之前在處理「刺目」的體制上態度是很大的不同。我想知道的是創作者像是劉小東這類型，在選取跟處理對象物是以什麼樣的觀點來看待，如何才能讓他信服的以繪畫這方式甚至是這樣的表現手法去呈現，如何能夠在面對近在眼前的東西，就是進入到現場，到客場作戰，不是安適的在畫室、那種完全不是自己經營起來的工作室氛圍中還能保有自己的調性，以及包括後來展出的呈現方式。我想知道的是這些，來檢驗我對新計畫的態度。但盡量避免落入他的構圖形式，他的用色，他顏料堆疊的個人手法。如此，我才能夠踏實的面對將去台東熱情提供我素材的朋友，將這些處理成繪畫，但又不只是描寫紀錄，是能夠說服自己的創作。

這過程中我陸續看了幾次劉小東的繪畫記錄電影，尤其是【金城小子】與【三峽好人】，看了好幾遍，當然他在印尼、在新疆的紀錄片也看了。大概是因為我們都是旅行到某一個外地，然後用繪畫作一點事情，同時也用攝影記錄了繪畫做不到的豐富性。不同的是劉小東每次出門都有一個團隊跟著，幫他架棚子、幫他協調場地等等，還記錄他的繪畫過程，我則是自己一人搞定。除了在知本國中舉重隊的取材，我的教練朋友會先幫我跟學校及同學說明我的來意，他們在訓練時，我就像一個外人穿梭在他們的訓練室。雖然他們意識到我的存在，但每個人也就是維持平常

的訓練模式，當然也有某些時刻是特地呈現給我這個外人看。為了回報他們的熱情，也成為了我下筆的包袱。除了側拍舉重隊外，我平時就是帶著相機及手機，騎著腳踏車四處逛逛取材。我總是自己一人，騎著腳踏車，以盡量不打擾當地的方式去觀察。沒人知道我的來意，我大概就像一般來台東的觀光客一樣，走走看看，想多看看就停下來多了解一點，拍了就走，不去與當地居民閒聊，始終保持著一個距離，偶而會踏近當地狗的領域，他們是很盡責，只要靠近，就會衝出來汪汪示警，即使我只是因為天氣熱想躲在他的屋簷下休息。劉小東則跟我完全不同，他是採現場寫生，即使一個人在那裡畫圖都會吸引觀眾圍觀，何況他是整個團隊的到來。因為一定不會是默默的到來，所以他總是要在現場跟當地聊聊。劉小東似乎很會聊天，而且沒有包袱偏見地融入當地，不管是衣著還是飲食，到煮羊肉泡家裡就吃羊肉泡，人家給他西瓜就啃西瓜，聊天的問題也都是生活上的瑣事，也許食衣住行這些才是一般老百姓關心的話題。劉小東繪畫的一個特點是現場戶外寫生的尺寸都是很巨大的，這處境對於繪畫者是很大的挑戰。雖然他被稱為是「現實主義者」，但他在構圖上是選擇「擺拍」，不是百分之百的依照他取景的此時此刻，雖然他是用當地人、取當地景，而且是有一個主觀的構圖。他總是選好題材安排佈局後就能果斷的下筆直到畫作完成，我則是先用相機拍好自己感興趣的題材，不管是風景或是物件還是人物。然後我總是要思考很久，「這樣的題材要如何轉成繪畫？該用怎樣的表現方式？它適合大畫布還是小畫布？」我晚上在旅館總是在想這些問題，直到找到可以解決的方式了，我才會去畫圖。

我與劉小東的表現手法有一個明顯的不同是，劉小東是對景寫生，用他的個人表現手法不帶批判的去描寫景物，所以他畫中的顏料是解決對象問題。「描寫」並非是我使用的手法，我思考的是畫面中的顏料如何能夠以差異的姿態表現出來，反應的是繪畫是否還有必要存在的延續實驗。一直以來，我對畫面中物件或人物的描寫就不感興趣，並非是要畫的「寫實」或「像」，而是要透過畫面物件所呈現的共同特性，反應出創作者對於事情的態度看法。所以一旦劉小東畫面的構圖安排好了，只需要用眼睛看、用手畫，用自己熟習的繪畫方式逐步完成，他說：「我老覺得我的手跟不上眼睛」。所以他畫中人物是有個性的「像」，我則不能落入「像」的追

求裡。比方我畫一個軍人，並不是要描繪那一個可辨識的對象或是去說畫中人物的故事，不是要說那個人的故事，我要表達的是對軍人的態度或看法，並且藉著這個對象引發出繪畫自身的特性。所以畫面該往怎樣的方向去處理，是在繪畫之前要去思考的，雖然繪畫過程充滿了未知、不打草稿，但是如果沒有看到可以拋棄再現的處理方式，就會淪為只是描寫，所有學過的素描觀念都會附著在每一個亮暗位置，每一個線條筆法。如同我說過的：「因為你沒態度，所以只能專心在技術！」

回到來到台東的計畫裡面，本來就沒有設定說因為藝術而要去改變他們什麼，而是有互相交流的東西。他們給我什麼，而我能透過藝術像是畫畫這東西能帶給他們什麼樣的經驗，尤其是用畫畫這件事情。因為其實畫畫是個很老的藝術行為，自古以來人被畫上去其實都會是一種重要的方式。當然攝影也可以做到，可是繪畫有時候更特別一點的是，它是由人去一筆一劃去做出來的，攝影機當然不同人拍出來也能拍出某些個人味道。就是說畫的人想要透過對象物去畫出什麼？被畫者其實也是希望畫的人把他畫出一點什麼。這是一個很有意思的雙向交流，不認為這是一個單純的形象寫生，還有涉及到創作者跟對象之間的生活背景、交流，其實雙方都有意識來完成這件事的話，我覺得這不會是一個很老套的東西，要看怎麼樣的手法去完成。因為攝影是「喀嚓」一下就出來了！



【圖12】蔡宗祐 / 一手 / 油畫、壓克力 / 91×72cm / 2016

【一手】(圖12)這張圖。其實不難想像，原住民特別喜愛喝酒 (我認識的原住民一開始說不太會喝，結果一到酒攤都是讓我嚇死人)。我想畫張他們喝酒的圖，像是

馬奈(Edouard Manet,1832-1883)【草地上的午餐】那樣的畫面一開始出現在腦海過。不過，要怎麼去處理人呢？實在讓我沒法下筆，如果是劉小東應該可以輕易解決，他應該能夠將這種聚會的場景以自己的方式輕鬆地完成，但當時我實在沒辦法。而且我是要藉著這個喝酒場景來做點繪畫實驗，並非像劉小東一樣用自己的方式記錄下當時的氛圍。後來決定捨棄掉人改畫餐桌好了，幾道菜杯盤狼藉加上酒瓶酒杯。這樣的畫面看起來又不夠簡單，好像太複雜了，最後決定就是一手喝完的空瓶擺在桌上，雖然一手對他們來說太簡單了，但是再畫六支下去畫面就太滿。一種喝完人走了氣氛還在的場景就好，看到這幾支空酒瓶，會讓人想到曾經在這裡喝酒的朋友。畫完後隔幾天覺得有不少不滿意的地方，就是那種現在再畫會處理的更好的感覺，不過還不算是失敗作品，想到伍佰說過：「那些失敗的部分反而是Magic Moment」。「已經乾了，再加上去會比較好嗎？讓這種不完美留下來吧！誰知道加了會更好？也許會失敗呢！改天有時間再用想到的另一種方式來處理看看就好…」曬紅的皮膚是最後來不及但覺得可以處理的題材。

我想，這系列結束後，暫時，我不會再去處理所謂的文化方面的題材了。沒有非常深入精準地去研究，如何能夠自信地去評論它。如果是形式上的去讚嘆稱許這裏的一切，這種像是官方手冊般的視覺取材，交給別人應該更加適合。不過這讓我對處理題材對象思考的更多，是很棒的收穫。

第四章 作品的態度

即使完全是為了變種人的未來而努力，X教授與萬磁王有著完全不同的方向。電影「X戰警」中，因為人類害怕變種人的能力或外型的與人類不同而孤立、打壓變種人的生活空間。變種人為了自身生存產生了X教授領導的選擇正向的與人類溝通合作，另一邊則以萬磁王為領導的與人類對抗，電影中兩人亦是敵人也是多年老友。這種選擇正向融合或是孤立對抗的路線也與藝術史演變有著異曲同工之處，因為藝術的路線之爭通常也就是在繼承跟反叛中相互較勁。偏向繼承的創作者被歸納為守舊或學院風格，他們重視傳統，在已知的基礎上延續及發展。而另一種則是與傳統斷裂的前衛份子，他們反叛、遠離、孤傲、說著一般人不懂的話、做著當時人不懂的作品，他們不求世人認同，因為走在世人前面，也被視為離經叛道之人。因為他們的無法理解與溝通，促成了藝術運動的開拓及爆炸。冷雲石在〈藝術終結〉這篇文章提到：所以，是否是現代藝術與創作者所處時代並不完全相關。而與創作的態度和目的更加相關²⁶。對我來說，創作者的態度是決定作品要朝向繼承或是遠離的起點指標。

我個人比較注重作品該有的存在態度，也在意創作者的格調，走自己的路，不要去迎合而做一些取巧投機的作品。對我來說，以繪畫來回應藝術世界就像是以「輪轉位移」來面對現代拳擊的戰鬥，我以拳擊來跟創作做比照，提到自己在工作室內的思考，像是題材取舍的轉變，還有將題材轉成繪畫表現。執行創作的場所並不只限於工作室，之前的準備與思考可能才是更重要。一個全心備戰的拳手也並非只在拳館內的身體訓練，不對打的意象訓練也很重要。然而有時候坐在工作室內畫不出來就是畫不出來，離開工作室看看別人的東西以及思考作品與展場的關係，有時候也能有新的收穫。

第一節 作為一個拳擊手

²⁶ 冷雲石，〈評論 MoMa 的繪畫與雕塑〉，<https://book.douban.com/review/8366746/>，下載時間 2019/01/03/14:05

有次，我看見一件號聲稱二十年功力的作品，不到一秒鐘就發出「靠腰！」的反應。不是作品畫的好不好，而是這件作品不管它描繪的對象是多麼有文化歷史，經營的畫面呈現出怎樣的美感，終究繪畫的語法是個陳腔濫調。在某些地方，繪畫就如同哲學不只是形上學般的空想，必須要貼近某種現實的問題，也就是某種概念的創造。德勒茲(Gilles Louis René Deleuze,1925-1995)說過：哲學永遠是創造概念的。我不曾關注形而上學的超越或哲學的死亡。哲學具有永遠保持現實性、永遠創造概念的功用。這一點是無可取代的²⁷。他在《感官感覺的邏輯中》提到：相反地，在畫家開始作畫之前，現代繪畫就已經被那些蟄居於畫布上的照片以及了無新意的圖片所入侵、圍攻了。事實上，說畫家是在一面純白、完全沒有用過的畫布上作畫，可能應該是一種錯誤的認知。畫布表面已經虛擬地被各種必須切離的陳腔濫調所完全包圍住了²⁸。所以，執行繪畫是種抹除，擺脫前人的陳腔濫調。我當時努力的從畫面描寫內容物下手，不管做什麼題材的嘗試始終覺得怪，現在總算知道困境之處。

舉一個老掉牙的題材：如果有人畫了玫瑰跟手錶，然後在做論述上談到玫瑰象徵愛情代表女人、手錶則代表時間及跟肌膚的接觸..不同時代、不同的人來畫，畫面看起來就是不同，可是畢卡索(Pablo Picasso,1881-1973)畫玫瑰跟手錶，我們不會只往符號意義方向思考，我們還會思考他為何要用這種方式來畫。

擺脫陳腔濫調我從拋棄內容的歷史文本下手。當然，要完全離開歷史是不可能的，即使你切斷的這方面的連結，他還是可以從另外一方甚至很多方向來產生連結。我個人總是在對抗體制的，所以我的作品內容或是裝置物件總是先從離開官方定義下手。也就是一件物體或是要描繪的對象原本給人是什麼樣的印象，我首先讓它跟既定印象切斷。也許是讓它地位提高也許是地位降低。處裡的手法跟創作者的態度就會在這時候出現。如此繪畫就不只是描繪，裝置就不只是原本物件，錄像也不只是紀錄。總之，一個稱得上是創作者的人在創作上應該是一直保持在一種游牧狀態。

²⁷ 程黨根，《游牧思想與游牧政治試驗：德勒茲後現代哲學思想研究》。北京：中國社會科學，2009，P63

²⁸ 德勒茲(Gilles Deleuze)，陳蕉譯，《法蘭西斯·培根：感官感覺的邏輯》。苗栗：桂冠，2009，P16

游牧者不一定是遷徙者，德勒茲不喜歡旅行，但他談游牧。他認為游牧者不過是待在同一位置上，不停地躲避著居者的編碼。我認為躲避、抗拒被編碼是一個創作者的起點姿態。

我非常討厭體制官僚內的東西，對這一切感到火大。不過處在這樣的環境下似乎就只是自己的特別感受。開幕會場的花籃盆栽、成績優秀的表揚、長官的讚許合影等這些生活中常人追求的成就在我看來令我反感，甚至會讓我暴躁。我在繪畫手法上採用降低的方式，自然就不會再處理一般被認為是低層次的對象。把好東西畫的怪怪的，似乎比較有趣。

在藝術課程中，我們經常會聽到關於「無效」的討論。無效通常是相對於有效，為什麼要做一個無效的作品？因為通常有效是既定的、官方的。不過我們一開始會誤會無效跟有效是相對的，好像各占一半。其實，有效只是一個座標上的圈圈，而圈圈以外的任何點都是無效，是可以佈滿四面八方任何空間，是有無限的可能。

用什麼態度來處理題材？創作者的位置又在哪裡？前者涉及的是思想，後者涉及的是創作問題。我非常喜歡日本卡通《第一神拳》，因為我身體裡面始終流著運動員的血液，運動場上的激情總是比其他更能讓我熱血沸騰。該片中主角幕之內一步是一個經常被欺負的高中生，後來遇上了在「鴨川拳擊館」的選手鷹村而加入拳館練習，從而邁向職業拳擊手的擂台旅程。主角一步他自己體驗出的武器「輪轉位移」，有著強大的破壞力。輪轉位移是靠左右大幅度擺動造成的破壞力而與要求動作小、速度快的現代拳擊背道而馳。一步不願意放棄自己所擁有的招式而不斷進化輪轉位移。我覺得這樣的情況就如同繪畫在當代藝術的競技場中是一樣的。「繪畫還有可能性嗎？」、「被終結了嗎？」，以繪畫這個媒材來向藝術世界宣示也就如同以輪轉位移在擂台上面對現代拳擊的決心。所以我把我的工作室命名為「鴨川拳擊館」，它也是我夢想的起點，我也如同一個拳擊手在這裡流汗訓練，用我自己的輪轉位移走向藝術世界的擂台。所以，我曾經用「鴨川拳擊館台東移地訓練」參與了2016南島國際藝術獎的創作活動，也用「鴨川拳擊館安平暑訓」來作為2017年在安平的駐村計畫。

第二節 差異——以自己的方式來處理

如果塞尚當時願意接受他自己的陳腔濫調的話，那麼根據古典的準則，他的畫將會是相當完美的，而且不會有任何批評家會對他有任何的挑剔。但是當根據古典的準則，他的畫屬於好的作品的時候，對塞尚來說，那卻是完完全全的糟畫。那是一種陳腔濫調²⁹。

這樣的經驗我也體會過，在研究所剛畢業後因為一事無成想說至少畫點討喜的風格，那種看起來像是真的、像是照片那樣讓觀眾讚嘆，然後證明自己很會畫畫。當漸漸可以把油彩顏料堆疊到想要的位置時，我邀請了幾位研究所朋友來工作室看看聊聊，當時除了想繼續跟朋友討論我的創作未釐清的問題外，同時也想展示給朋友看看：「我這樣功力還不錯吧？」這樣的企圖。記得當時在閒聊時，同樣也是創作者的同學指著地上一張這系列剛開始練習油畫畫壞掉的圖對我說：「雖然我知道這張不是你想要的，你比較喜歡那一張（我剛完成的較熟練作品），但我比較喜歡這一張，因為它有某種掙扎！」。這句話對我的刺激至今是印象深刻。博二後，我以遠離、差異、態度的觀點開始了這系列的創作，偶而會面對到「你作品畫完了嗎？」、「要不要再把它畫的完整一點？」這樣的疑問，或者當別人稱讚某些作品很強，也都能清楚的不會動搖自己該追求的是哪個方向，因為一旦意識到了，就不會再回頭了。我是從腦袋裡還有書中所謂的古典的準則掙扎出來，爬到了類似塞尚追求的路線，「當時的古典準則」與「塞尚的追求」我都經歷過。當然，並不是說自己像是塞尚一樣偉大，我每次在下筆前仍然覺的畫圖很難，每次面對的完全不是一塊白色的畫布，腦袋中、畫布裡總是堆滿各種陳腔濫調、各種明暗光影及那些素描結構、照相機觀點的透視法空間及別人的優秀作品老是會不由自主地跑出來，總是費盡千辛萬苦，希望能在畫布中抹去一點那些俗套。許多畫，總畫不出滿意的，然後只能任性地讓它留下如同書中提到說塞尚畫裡出現的滑稽元素，或者完全蓋掉重畫。

²⁹ 德勒茲(Gilles Deleuze)，陳蕉譯，《法蘭西斯·培根：感官感覺的邏輯》。苗栗：桂冠，2009，P115

對此，我並不是認為畫古典畫就不行，一定要畫所謂的「當代繪畫」才可。其實根本沒有所謂的怎樣才屬於「當代繪畫」的表現形式，而許多描繪當代現況的作品對我來說呈現出來的也是陳腔濫調。而一般人慣性的稱為「古典繪畫」這樣一個大範圍的大括弧，裡面也是充滿各種不同的表現手法，可以看到不同的觀看方式。流派之間的演變也是經過好幾場打仗才有了改變，許多現在令很多人嗤之以鼻的「傳統」，在剛出現時也是前衛的不得了。如同人們現在習以為常的印象主義在初期不被古典主義接受，會被認為是沒有畫完；重視理性知識的文藝復興如果看到了矯飾主義或洛可可風格應該會不能接受或認為不入流。而在資訊流傳快速的時代，當每個得獎或討喜的當代繪畫被注意，就馬上有千千萬萬的創作者跟進，不管是在題材上或是技法上。我想說的是上一段的引用，對創作者來說最重要的是要意識到什麼是「陳腔濫調」，不是踩在當代的时间點去罵那些古典繪畫作品。陳腔濫調不分古典當代，陳腔濫調充斥在腦中也充斥在現實生活中，當然也充斥在許多展覽現場及座談評論。對我來說，一旦理解了這句話，創作便是無比的艱難，如同與一條巨獸搏鬥，如同引用句子之後德勒茲繼續提到的：但是，在做之前，他必須和那條他永遠都無法斬掉它最後一顆頭的七頭蛇搏鬥³⁰。

當意識到「差異」與「態度」的時候，有次去參加一位朋友的展覽座談。該展覽展示了他從高中畫的第一張油畫到大學及研究所所作的作品，包含繪畫、錄像、裝置。朋友設計了一個有趣的活動，他讓來賓每人有五個圓點貼紙，貼在自己認為喜歡的作品前面。無意外的但是創作者自己不解的是，他大學畢業前到研究所所畫的「當代風格」繪畫完全不受青睞，倒是他高中時的油畫作品還有好幾個圓點，也包含我給的一個。當時想問的是：「為什麼一個讀了大學四年加碩士兩年的作品，比不上高中時期的第一張油畫？」，這中間一定存在著什麼問題或是藝術教育出了什麼問題。這問題如同當時在我工作室的同學指著地上我畫壞的圖然後說他比較喜歡是有點相似。

³⁰ 德勒茲(Gilles Deleuze)，陳蕉譯，《法蘭西斯·培根：感官感覺的邏輯》。苗栗：桂冠，2009，P115

在理論課程裡面我首先體會到「差異」的重要性，不過當大家都可以說自己是自身的差異時，差異又等於沒有差異，大家都很特別，似乎就是大家都不特別，不是嗎？我們在求學過程不知道聽了多少這種格言式、信心喊話式的：「相信自己」、「你很獨特」、「天生我材必有用」這種誰都說的出口的可以是真理也可以是很應付的句子，我們都會發現，要拿出說服自己、不會心虛地說這是自己的東西是這樣的困難。我在執行「四時讀書樂」這個創作計畫時發現到我的內心是可以誠實的說這是自己的東西，即使它完全是為了別人而做，其中許多作品也不是親手製作。執行這個計畫，可能就是我在學校工作場合及同時擁有創作者身分最有意義的事情。因為，我是用「大家都很特別」來「攻擊」重視菁英教育單一觀點的教育現場，重點是在攻擊，與展示幼稚園、兒童畫呈現可愛拙趣不同。所以當時我幾乎是朝向外圍議題關心，呈現的也許是一種類似關係美學³¹的思考方式，但我完全不喜歡關係美學式的展覽。後來在電影課中看了從大型式、小型式到第三法則古典電影的成熟期像是黑澤明(1910-1998)的「七武士」及溝口健二(1898-1956)的「西鶴一代女」，再看了新電影的新寫實主義、馬盧(Louis Malle, 1932-1995)的「黑色月亮」、雷奈(Alain Resnais, 1922-2014)的「去年在馬倫巴」、高達(Jean-Luc Godard, 1930-)的「此處彼處」、威爾斯(Orson Welles, 1915-1985)的「上海小姐」、荷索(Werner Herzog, 1942-)的「玻璃心」，然後看到了小津安二郎的「秋刀魚之味」。如果說先前沒看過那些電影史上那些重要片子，沒在播放早期古典電影課程中打瞌睡，我不會體會黑澤明營造武士戰鬥場面的氣氛成熟，更不會讚嘆溝口健二的跟拍運鏡的成熟及能觀者的舒服的被吸入電影情節中，當然也看不到體會不到他如攤開卷軸的長鏡頭美學。當大家努力的研究運鏡、剪輯、在敘述及手法朝向超現實、倒敘、時間穿插或者又如同高達透過大量異質元素並存，指向現實外部，與現實發生跨域互動，也就是當電影發展擺脫直線進步發展後朝著各方向蔓生，不僅加深加廣題材百變，也像脫韁野馬眾生喧嘩，然後就在這時候，我發現了原來還有一個大斷裂，一個我們以為都已經知道

³¹ 法國評論家尼可拉斯·柏瑞歐(Nicolas Bourriaud)定義下的「關係美學」(relational aesthetics)類型之創作。「關係美學」的創作透過作品，設計或營造出一個具有社會性的模型或場域，並藉此模型或場域將社會現實轉換進來，或以此傳遞社會現實，允許觀者進入並加入對話，如此，藝術家透過其作品的再現，而在其中建立了觀者或藝術家之間的人際互動關係。

<http://praxis.tw/archive/relational-aesthetics.php>，下載時間：2020/1/23/10：04

但其實沒看到的大斷裂，雖然它離我們很近，但我們完全沒想到可以是這樣，那就是小津安二郎，而那也是讓我有信心只用繪畫來創作的重要原因。

我認為小津安二郎是不同於當代電影進步的技術，所以他的電影表現手法在當代電影中是一個斷裂，那種因為被各種拍攝環境所限制的規則竟然可以拍出這麼與眾不同的畫面鏡頭。就像他說的「我是做豆腐的，我只賣豆腐」，他所說的豆腐，是面對周遭世界後，以拿的出自信的豆腐來面對世界，也就是讓我有信心只用繪畫來面對當代藝術世界。

我是在 1970 年後出生，相較於現在的未來之星，經歷了解嚴，即使小時候對這種政治氛圍感受不到。不過我是親身體會了台灣從農業社會到經濟發展然後資訊時代跟經濟不景氣的現代，課本讀到的「客廳即工廠」，在小時候就是一一直在家裡做代工。

「台灣主體」這個題目好像是台灣創作者都要去碰的議題。一開始從理論課程體會到的「差異」，希望透過自己不同於台灣藝術主流的台北觀點去回應所謂「台灣主體」的敘述，也希望能夠碰觸到藝術圈越來越關心的「土地」議題。當時候，我認為，即使我只是個平凡的南部長大小孩，求學背景也與大眾相同，既不是當時熱門關心的原住民身分，也不是跟土地議題相關的農村後代，也不是政治議題熱點探討的外省第二代或具有新住民血統，現在的民俗熱一直也沒有太多的投入，去畫這些所謂的「當代議題」都會顯得格格不入且非常膚淺，甚至是非常矯情。但是這種矯情的議題取向去吸引策展人，來成就自己的藝術地位，說是要探討什麼，其實都是文本關鍵字的插圖而已，陳列的方式也是理所當然的模仿雙年展的俗套佈置，至今仍然是屢見不顯，而且在國內徵件展覽及台新獎深獲好評。我當時想做的關於自己的「差異」也就是希望能像小津安二郎一樣，不帶著說教的方式，將平凡的日常生活及情感，以一種減法且差異的方式在創作中呈現出來。尤其是在注重熱門議題的當代藝術討論世界中，去關注人最真切的情感及跟環境的關係更是特別珍貴。

第三節 拳館內的思考

關於選擇或清除，選好題材後總是緊張的，會有一個想達到的方向出來，但又看到另一個懼怕的影像（再現）出現。畫面上能夠用繪畫來處理的感覺就會不見，甚至還沒畫就知道失敗。會讓我從腦中到想去畫布上，是因為還有冒險的可能，還有看到新風景的機會，才會讓我想去畫看看。否則，我就離開畫布，只好繼續回到現實生活。

在討論創作選擇的題材外，或許更應該思考不選擇的那些。也許有人想；選擇是這個，不選的就是其他。這部分有某些的準確點，或許沒錯。不過換個方式想，更常是「清楚的不選擇這個跟那個」。因為清楚的知道那不是我要的，或者是這個不用畫了。但選擇的是一個起點、探尋、未知、逐水草而居。為什麼選這個？其實也是很模糊的方向，有時候是知道這個題材是自己想要的，但許多時候是因為這個東西沒什麼人畫過、或者別人都是那樣畫，我好像看到可以用別的方式解決，那麼就拿來試看看吧！說好聽點也許是浪漫勇敢的旅程；困難的說法，是一種漂泊的流浪。

繪畫過程儘管是快速的，但生成是需要時間的。我在 2016 年寫到：「首先是題材。雖然說我不描寫內容，但選擇一個能代表創作的態度，提出可被討論的外部問題，是需要的，找到適合施力的著力點是創作者的巧勁也是敏感度。我想，即使碰觸到政治的議題，我的處理方式也跟吳天章(1956-)、梅丁衍(1954-)、姚瑞中(1969-)等的大歷史感不同。我偏向處理的是體制的小問題。處理那些也許看起來是習以為常，人們常說的「世界就是這樣」，但對我來說就是敏感的「刺目」。像是襪子跑進了一粒小石子，時時會感覺到」。這句話主要是當時候我在藉由一些跟自己生活經驗相關本土的題材來從事繪畫創作的說明。當時候即使我已經清楚知道自己不是要走描寫路線，除了題材除了能代表自己的某些態度，我盡量不選擇在藝術討論中較「甜」，並且自己說出來不會心虛的題材。

關於「議題」與「繪畫」之間的關係，總是感到某些說不出的怪。對題材的幾個轉折思考是：從一開始時期希望能以某些「當代熱點議題」引起討論，到接觸理論後開始希望能以差異，也就是自己所謂的「下港人」觀點的題材(圖 13、14)，去

台東及安平兩地駐村後，我減少對抗姿態，開始能以當地的景物取材入畫(圖 15、16)。看了是枝裕和的書及電影後意識到題材要夠小，不要說太大的話。後來在電影課中看完《上海小姐》老師說的：「重點在語法」，思考表現，最後是看了《別預期爆炸》中洪席耶(Jacques Rancière, 1940-)以福婁拜(Gustave Flaubert, 1821-1880)的小說談到表現的使用。對題材的選擇從一開始可以拋開素描包袱的動物題材，然後是有符號的人物，我使用的是類似肖像畫的處理方式，將人物大大置滿於畫面中，空間是配合人物處理，對於複雜的風景構圖，除非是充滿政治涵義的紀念碑場景，我可以分出畫面輕重，對於其他較中性的台灣風景，還沒找到一個可以簡化它的方法，所以盡量少畫，或是試了然後毀掉。在台東駐村時讀到是枝裕和的書思考題材要小這件事，然後《別預期爆炸》讀到福婁拜讓所有題材不分貴賤平起平坐，我選擇小物件堆疊的呈現。書中提到：既然文學創作在題材上不區分藝術與非藝術，唯一能讓文學有別於生活的就是書寫方式，即他所說的風格³²。當時因為討厭台灣當代藝術創作過分的往政治題材靠攏去迎合策展，但在表現語法上較少被思考，感覺上較多淪為政治藝術的插圖敘述，所以故意不用帶有政治或歷史的物件及景色像是橘子、雞蛋、壽司入畫。希望的是透過構圖安排及上色手法來讓作品中的物件和平常經驗的感覺區塊或那些已經出現在藝術世界中的表現方式失去連結，讓作品僅是當下。我認為這種不帶政治敘述的表現方式才是對於藝術的政治批判，那些以為帶有政治批判的在同溫層內用採訪、紀錄或文件呈現的作品，說著想當然爾的東西，其實是藉著藝術之名向藝術政治靠攏，並沒有批判到什麼。

在實戰中的體會方面，在一開始這系列時，我通常眼睛會看著螢幕畫面然後再移到畫布上。移動的過程是一種轉化。在螢幕上，他們是具像的、真實的照片(人、物)，移到畫布時會轉成顏料物質。有時候，符號內容的特殊材質會呼喚我看到顏料物質的特性，更好的是會感覺到：好像可以這樣或那樣地去使用顏料。不是描寫，也不是刻意的反描寫，是描寫的某種不同表現。形體是養分，也不算是自由自在，較像是探索，好像在沒人走過的叢林裡披荊斬棘，這樣那樣的走看看，創作者反而不是太重要，重要的是顏料自己的生命，我發現好幾次在意識到快要畫壞掉之前

³² 紀蔚然，〈《別預期爆炸》——洪席耶論美學〉，新北：印刻文學生活雜誌，2017，P215

再任性的直接厚塗上顏料，那種不是經過調色盤調色、也不是透過畫筆推平的顏料，而是這層跟底下那層未乾的顏料透過油畫筆毛的攪動產生出像是泥漿堆的顏料堆疊非常的有意思，我總是非常期待卻又無法預測這種情況恰當的出現在畫布之上，那絕對不是或然性可以預測，而是一種意外性的出現。堆疊出自己的生命力，像是音符、文字特殊的組合產生的音樂、文章，但不是描寫。



【圖13】蔡宗祐 / 行車平安 / 油畫、壓克力 / 120x120cm / 2015



【圖14】蔡宗祐 / 三角飯糰 / 油畫、壓克力 / 100x100cm / 2017



【圖 15】蔡宗祐 / 小獅子 / 油畫、壓克力 / 41x31cm / 2016



【圖 16】蔡宗祐 / 盆栽朋友 / 油畫、壓克力 / 72.5x61cm / 2017



【圖17】蔡宗祐 / 半打蛋 / 油畫、壓克力 / 72.5x61cm / 2017



【圖18】蔡宗祐 / 金先生 / 油畫、壓克力 / 117x91cm / 2015

符號？畫面？還是顏料？一件繪畫作品的本身該被關注的究竟是什麼？畫面是整體的問題，顏料活動結束之後的總呈現。繪畫歷史演變中因為關心畫面的問題而有各種流派的演進，慢慢地意識到平面的問題。顏料的問題是一個物質的問題，是生命力的問題，如同梵谷的筆觸、塞尚的色塊，因為形體的需要而誕生，但又不只是依附形體生存。如同皺褶的突出存在。擺脫創作者的手感及符號的體感，或爬或滾，或站或躺，橫生於畫面上。我不認為那是我習慣的可控制的筆法，我只是有意識地在下筆之前避開了熟悉的道路，顏料跟用色怎麼跑像是戰鬥機與航母甲板的關係。飛機離開跑道之後便有自己的意志，會自己飛行。

我通常會一陣子一直在思考油畫，畫了一陣子，然後又一直思考水墨畫。這兩種雖然我都是以「繪畫」來思考，不過，因為油畫與水墨畫在許多方面的天生差別，像是紙張及顏料效果的完全不同，造成有些題材油畫水墨都可以試，但是某些只適合油畫、某些只適合用水墨來表達。

在工作室內一事無成是很常見，並不是每次都能順利完成，甚至是坐在那一兩個小時後都無法下筆的情況也是很常有。我通常是利用周一下午沒課又不用開會的時段去畫圖，不喜歡利用假日，因為假日會想要出門去，否則人生就非常無趣。雖

然我畫一張圖是不需要太久的時間，通常兩小時左右就可以完成，不過很常的是去了那裏卻完全畫不出來。像是有次想去畫一張有幾片芒果青的油畫。在腦袋裡面，芒果青似乎是個好題材，它有台灣味，尤其又在南部常見，夏天的綠色隧道滿是結實纍纍的土芒果，這題材離我很近。不過，拿起畫布時就遇到困難了。一個盤子裝著幾片芒果青這樣的構圖似乎很常見，古今中外出現的很多了。而且，畫出幾片芒果青的構圖突然覺得很文青，很像旅遊手札的氛圍，怎麼擺都不滿意，最後什麼也沒畫的離開工作室。一直到現在，我還是沒畫芒果青。



【圖19】蔡宗祐 / 橘子疊羅漢 / 油彩、壓克力
53.5x45.5cm / 2018



【圖20】牧溪 / 六柿圖 / 水墨 / 38x36cm
/ 13世紀

我知道其實可以賴皮一點，只要勾了輪廓，就能上色完成。就像是去KTV的歌跑出來，即使不太熟也可以跟著字幕哼哼唱唱的唱完，但是，完成之後呢？這張圖要做什麼？當初因為討厭台灣當代藝術太過政治議題的傾向，刻意用了完全沒政治味道的水果雞蛋作題材，想實驗用呈現方式及表現語法來試試。我將幾顆橘子、雞蛋，直直的疊在一起，或用盒子框在一個範圍內。橘子、雞蛋是好畫的，為了避免刻畫地太過仔細或素描筆法、反光面太過流露，先從地面及背景上色。因為我不是個注意力持久、細心的人，先從桌面及背景，我習慣大筆地塗，塗完後畫面已經厚

厚油油黏黏，心已經靜不下來仔細刻畫水果了，就會簡單完成，不會落入太多注意細節。而且，這時處理的是整個畫面，用水果、雞蛋配合畫面氛圍，雖然說還是差很多，但比較接近水墨畫的重視整張氣氛，不是背景來襯托主題的肖像畫概念。當然，在畫以前，塞尚的靜物畫、李石樵(1908-1995)、楊三郎(1907-1995)等人的油畫，那些東西都會跑出來。我總是要趁著他們還沒跑出來之前就下筆，否則就會出現與他們似曾相似的筆觸。我最喜歡的還是牧溪(1220-1269)的【六柿圖】(圖20)那樣的空間，但油畫總與水墨不同，不只是畫面規格，而是油畫物質厚度總是讓人感覺好像可以摸到的近距離及確實感，水墨材質總是不能過度，會有比較遠的感覺。

第四節 拳館外的意象訓練

繪畫展覽這種事情，就是你自己事前做了一些事情，擺出來，然後就離開了，剩下的就是作品跟觀眾在交朋友，其實是滿孤單的。

以前我會無聊的時候騎車到處晃晃看看，看看街道，也逛逛展場，看看會有什麼有趣的事情可以拿來入畫，也看看別人在做什麼。當準備想要作點什麼的時候，街上會是有很多東西很吸引人。而且，許多時候，待在工作室面對畫布及電腦，思考就是會一直固定在那裡，解不出來就解不出來，沒感覺就是沒感覺。畢竟在螢幕前面看照片跟自己投入到那個場景、被空間完全包圍感受就是不一樣。不過，許多有趣的事情很多時候卻不容易拿來當作創作題材，尤其是拿來畫。因為當時讓自己感動的東西，準備拿到畫布上時，就是要經過轉換。許多當時候覺得「就是這樣！」、「應該可以這樣」、「好像是這樣」的想法，實際拿到畫布上就會變成「原來不是這樣！」。

關於展覽的問題，也就是作品離開工作室的思考。以前常聽到「處理空間」的能力，或是「作品要跟空間對話」。因為我這方面老是做不好，所以這樣的問題也一直放在心中。總覺得別人的展場總是比我有感覺，我也跟其他人一樣曾經例行的在展場刷牆面底色，放點裝置物件，企圖讓展場活潑些，也展示自己對「處理空間」的誠意。但成果總是天差地遠，有些人很自然的處理的很有效果，有些人處理

的很制式或很生澀(包括我)。最近在看展時不自主的會去想到「為什麼空間要隔成這樣？」，「明明他什麼空間也沒處理只是掛畫也很有感覺」，「為什麼他的東西要擺地上不擺牆上？」或「為什麼他的東西只擺牆上不擺其他地方？」，即使擺牆上也有上百種提問，一直線？疏密？要不要對稱？高低位置？擺地上也是有上百種的方式：擺中間、角落、制式化(目前有點討厭那流行的檔案式擺法)等。

我覺得作品的完成是在展覽，在當代藝術的環境下也只有透過展覽才算是將自己的理念發表出來，許多作品離開展場就不算是作品了。也就是說要怎麼樣透過展覽去呈現自己的態度或是說明自己的理念。用「說」來解釋作品呈現，總覺得還不夠好，「說」好像會讓人以為是敘述或是像常聽到的「說一個什麼故事」那樣的敘述情況。我現在傾向是「展覽是一個觀點宣示或一個動作」，動作的對象是「藝術」或是創作者關心的「問題」。展覽並不是展給人看的，而是對「那個對象」的回應成果。我突然想到民間廟會的電影跟戲劇也不是演給觀眾看的，是演給神明看的，觀眾只是一同參與這活動。不過廟會的動作是在謝神，並非對祂提出動作。展覽是在這個空間呈現，邀請大家來看，要在什麼樣的空間去呈現對「那個對象」的回應，當然要考慮到那個空間的問題還有提問的姿態。不過，還是很常看到作品較少考慮姿態，比較像是迎合。這讓我想到自己以前的創作比較只是處理「畫面」時表現自己，一切的行為問題都放在畫面裡，只是畫面會隨畫布大小有差別或是媒材對象限制有固定在那裏而已的範圍。也就是說我還沒體會到「作品的完成是在展場」這句話，只是想把它們佈置的「好一點」，也是某種迎合。雖然現在畫完的當下並不會知道作品未來要在哪個空間展出，但嚴肅的作品就需要有嚴肅的感覺呈現、攻擊的作品自然不能太唯美制式的方式、輕鬆的作品當然可以把展場做的可愛活潑一些，當然這只是一個大概，展覽呈現也是需要學習的很多課題。

所以，創作並非單純的表達自己情感而已，而是在創作之前就有對「那個對象」提問的企圖心，不管是贊成或反對或另闢途徑。創作(繪畫)問題總是從在創作(繪畫)動作之前就發生了，創作過程處理的除了是技術問題更是尋覓的方向。

我認為一件繪畫作品在工作室跟在展場看是有點不同的。在工作室裡的作品總是很自然地在那裡，就像一個人待在自己的家裡一樣自在，即使不同的創作者有不同風格的工作室。一旦作品到了展場就應該像是到了競技場，不管是生猛有力或是溫文儒雅，都要呈現出各自的戰鬥姿態。畢竟創作是一種非做不可的「受迫與反應」的提問動作，所以我後來不喜歡逛飯店藝博會了。裡面的東西所被經營出來的幾乎都是商品的氛圍，較少有作品的存在姿態，有些東西在展場跟在博覽會看到的感覺真的有差別。我還是比較習慣在展場與作品相遇。雖然佈展技術的學習對創作者也是很必要，但不是牆壁刷白、燈光柔美、作品一字排開那麼制式化思考。作品需不需要裱框及該裱怎樣的框也像是選手的出場姿態，在展場中看到裱了不適合的框及打了老派的燈光大有人在。

村上春樹在《身為職業小說家》回答「要當一個小說家，您覺得需要有什麼樣的訓練或習慣？」的這個提問，寫到：要盡量讓很多故事通過身體。跟許多優秀的文章相遇，有時候也和不優秀的文章相遇³³。要從事與創作有關的工作，多看看作品是必須的，否則就會像一些策展論述或評論寫得冠冕堂皇但往往提出不符水準的作品，而且有時候也必須要看些不優秀的作品。拜網路及通訊軟體之便，現在可以很輕易的在社群媒體上看到許多作品，而且不分國內外的作品。就像現在什麼政黨傾向的媒體就會報什麼樣的政治新聞，什麼樣的朋友就會分享什麼樣風格的作品。臉書的好處是許多時候你隨便滑滑手機，就能看到大部分的作品，真是省時方便，但也因此經常看到自己不喜歡的作品。以前，我不喜歡看我不喜歡的作品，尤其是與「學生美展」路線相同的作品，和多數人一樣，只看自己有興趣的作品。不過，自己喜歡的東西看多了，輪到自己要創作時，那些東西總會跑出來影響自己，不小心就會有似曾相似的東西出現。我發現偶而看看自己討厭的東西，然後在心裡罵罵他為什麼還會做這樣的東西，或者這些陳腔濫調的作品為何還能獲得青睞，帶著憤怒，有時候反而可以找到下筆的理由，「因為要做的東西跟他們是不一樣的」，畫起來比較沒有包袱。

³³ 村上春樹，賴明珠 譯，《身為職業小說家》，台北：時報文化，2016，P110

第五章 符號的選擇與照片的使用

對我來說從事繪畫創作第一件事情是尋找適當的題材，然後才是如何適當的表現它。有時候我會突然想到或者是因為某些事件的影響，有時候是因為生活經驗也有時候是閱讀經驗，讓我明確地知道想要去畫這個東西，也有時候我會漫無目的的在街上或在網路世界亂看圖片尋找題材。

在本章一開始先談到需不需要依靠照片來畫圖的情況，以及照片成為畫圖前的準備工作的原因，以及選取照片作為題材的考慮點及使用不同軟體搜尋的不同效果。然後談了我對於「技術」這個問題的思考，技術沒有高低之分，在於創作者的作品上用的是否適切。我認為創作者對於題材除了是要能有提得出的自信外，還要不只是文本的表面展現。這個提的出的自信就是能夠說得出的觀點，自然能在手法上獨特呈現，不會去盲從流行的議題，作品就能有自己的態度。一般人認為畫的像照片是了不起的，代表技術不錯。選擇一張適合的照片很難，但我認為更難的是擺脫照片的形象糾纏。我使用了不精確的方式來擺脫照片中清楚的影像，讓繪畫能有特色的存在。

第一節 照片的選擇與不選擇

當我還在從事「畫的看起來好像是影像」的系列作品時，曾經說過：「其實，最難的就是照片的選取了，當照片選好的那一刻，其實感覺就像是圖已經畫完了！」。因為接下來的工作就是將圖檔投影到畫布，然後依照自己研究的填色步驟依序準確地執行就可以了。因為已經有那個信心可以順利的完成，只需要體力及時間跟它對抗就可以了。不過，當我改變成後來這系列時，除了題材的選擇一樣還是困難外，將影像照片裡的東西轉到畫布上更是辛苦。眼睛從電腦螢幕再轉到畫布，脖子轉動不到90度的幅度，經過不到一秒的時間，剛剛可以的，到畫布上馬上不可以了，我的眼睛與腦袋總是在照片與畫布之間來來回回好幾次的搏鬥，總是要看到好像可以這樣來下筆看看，才能說服自己拿起畫筆，點下去的那一刻通常就會知道：「不是失敗就是要開始冒險了...」。

因為到現在我還是沒辦法在現場直接創作，對於對象物還沒感覺時就只能是描繪，我不想這樣，所以總是需要拍照或是網路找圖，或先到現場看看。很多時候，突然會想到這個題材畫起來應該會很有趣，但是在找照片時就覺得不是這麼回事了，就算找到了可以接受的照片拿來參考，當坐在畫布前面要將照片裡面的東西轉到畫布上就更不覺的是那麼回事了。雖然我的圖看起來好像很隨性，但其實在畫圖前，是遭遇一次次的困難。有時候我會不需要照片，但是大部分時候都需要照片。需要看照片的原因並不是為了準確的描寫，而是可以再看看、再觀察一下想要畫的題材究竟是長什麼樣子，與心裡想像的有沒有落差。所以，偶而當很確定可以在畫布上勾勒以及安排要畫的題材跟畫面的關係時，就不需要看照片可以直接憑印象畫。需要看照片的原因是，腦袋中題材的影像是模糊的、是虛的，但是看照片可以看到確實的。所以在照片選擇的過程中，首先就是題材想像中的樣子與實際照片樣子的檢驗。很多時候，突然想到或好不容易想到的題材在腦海中很有趣，很想躍躍欲試的跑到畫布前準備嘗試，但是在找尋圖片之後常常發現實際中的樣子並不如想像中的可以入畫。應該是說，許多時候看到搜尋後的照片樣子，就把想畫的衝動澆熄了，因為照片看起來不是不好畫就是不對味。不好畫的原因是除了關鍵特徵難以表現或者是找不到可以簡化的繪畫方式而容易落入描繪方式，不對味的是因為那些題材我是有興趣的或是有感覺的，但是網路上別人拍的照片，許多時候對我來說只是物件紀錄，看不到自己想看到的某些感覺角度。心裡要的東西當它被拍成影像時就是第一次的檢驗對不對味。所以當選好題材開始在Google的過程中，總是一直以淘汰的方式來搜尋，也就是清楚的知道自己不要什麼，但是不太清楚自己要找什麼。因為心裡要的那件有趣的事不見得就能成為一張有趣的照片，一張有趣的照片很多時候更難成為一件繪畫作品，因為要畫出的是自己的味道不是被照片牽著走。另外，有時候會在搜尋圖片的過程中發現其他的延伸題材。有的時候是豐富自己沒想到的點子，有的時候是發現自己想的東西其實看多了就沒那麼有趣了。

因為我不是對景寫生，雖然並非是要描寫對象，但總是需要圖片來參考，畢竟，我畫的畫面還是有形象的存在。它是某一段時間氛圍的存在，也許只是存在於記憶、也許只是個人感覺。對於創作者來說，第一件事是找到適當的題材，然後是想辦法

如何去完成它。因為早已經意識到我不是要畫出美美的作品，也不是要做出適合擺在客廳或臥室內的舒爽作品，我是想清楚之後才確定這樣的方向。

我的畫圖參考來源大都是從網路上搜尋。以網路上的照片來當作參考資料是**有好有壞**。好處是節省時間，很多時候不用自己親自去跑去那裡，並且透過搜尋比較網路上的照片，有時候可以發現別人對於該事物或景色，有跟自己不一樣的有趣構圖。早期我有段時間是要做跟新聞或集體記憶事件有關的繪畫，所以就會找跟事件相關、最能喚起大眾記憶的「關鍵鏡頭」。現在，我關注的是那些差異的「小事件」、「小物件」。這些東西對我來說都是以「刺目」的情況存在於生活中。這些小事件、小物件幾乎都是曾經親身參與，有些是當下就震撼到了，有些是當時不以為意，也根本沒有留下任何紀錄，但確實的在心裡面刻畫下來，好像石頭上面留下不容易擦掉的水痕。因為是自己確實經歷過的事件，有時候會突然想起，想要畫畫看，用繪畫的方式來看看能做怎麼樣的表現。以Google關鍵字圖片搜尋，通常就會跑出一堆(有時候卻很難找到，網路上好像很少人會拍那些東西，或者只是我搜尋的方式不對)。不過，即使是相同的題材影像，卻不一定能拿來使用。因為，自己對那個要處理的題材或物體已經有一個主觀評價了，至少會希望它是以那樣的姿態出現，別人拍的通常就是與心裡想的不同。所以，在搜尋網路照片時，除了拍攝的物體好不好畫之外，還會考慮到照片裡面的東西對不對味，或者說透過網路上的照片，盡量接近自己記憶中對那件事的樣子。所以，有時候並不是自己再去現場拍就可以了，因為相機捕捉的構圖與自己感受的「事件」是不一樣。許多時候「那件事」總是沒辦法用一張照片就能表達出來。

自從用了Pinterest跟Instagram後，我常常隨手瀏覽刷刷網頁，看到有趣的東西便轉貼在自己的收藏夾裡面。跟以前Google搜尋不同的方式是，Google搜尋需要先打上正確的關鍵字。雖然Google會跑出很多的資料，但一開始搜尋者面對不知如何起點時，就像面對大海坐上小艇，不知往那裡航行。延伸閱讀的開始是個很棒的分支，它會在使用者保持興趣的情況下開拓新的路線。當然這個新，是單指使用者已知的部分，對其他人或是整個知識界來說不一定是新。

我本身從高中開始接觸美術班訓練，畢業後在有美術班的國中工作，然後又念了研究所及博士班。從這兩年多的理論閱讀經驗，借鏡於「從非哲學充實哲學」的思想推演，從不同學術場域上感受到跨域及所謂的「異質嫁接」的混搭(並不是之前後現代流行的符號拼貼那麼表面)，更加明確的體會，台灣的藝術教育，尤其是專指美術班到美術系的教育，視野顯得相當狹隘。暫且在這不談我在教學工作中對於美術比賽及術科考試評審觀點的狹隘卻絕對影響學生的視野發展，從手機軟體的連結，不同於 Google 的明確搜尋方式(它還是比較傳統像是你要先知道書名，才能從那本書裡面獲得豐富知識)。軟體的接觸新事物像是 Facebook、Instagram 跟 Pinterest 這三種軟體，臉書的使用在於朋友分享不同領域或比我更專業的資料，Instagram 跟 Pinterest 就像是延伸閱讀式的，只要收藏了一張我喜歡的作品，下次它就會依照先前收藏圖片的標籤，在首頁出現了很多類似的同樣標籤連結圖片。在這樣圖片連結下從一開始只是出現自己認識或已知領域的相關圖片，現在則是出現浮世繪，民俗、原始藝術、街頭攝影、設計、動漫等。透過這樣的連結，我常覺得：「世界上的其他角落怎麼會有這麼厲害的人呢？」，「他的作品很棒」、「他是以怎麼樣的態度跟在怎麼樣的環境下做出這樣的作品？在呼應什麼？」，我覺得利用手機軟體滑啊滑的，讓我好像從爬到一座小山的山頂，看到整個山脈一座座山，高高低低，各種姿態的環繞四周，原來我對於山的認識是這麼單一，面對廣闊的景色，是謙虛，也是喜悅。

現在，我意識到必須要有點自己說得出來的觀點，才能理直氣壯的去畫它，否則就會很矯情。比如說到了一個地方駐村一個月左右，就要對那個地方提出批判，想想會覺得很心虛。或者是找些政治文件或地點，然後去作一些莫名的行為或惡搞，也是顯得浮濫與投機。並不是不能去再處理這些政治、歷史或地方文本，而是既然選擇以靠近外部世界為題材的創作方式，若沒有研究深入或提出某些個人觀點，想當然爾的以藝術家的身分去「介入」，實在是降低了藝術家本身的格調。但是也不能只是如地方展覽常見的單純的紀錄，或是如官方宣導的處理方式，那根本就毫無藝術可言。有點老套的說法來看，我認為所謂的藝術家姿態，應該就是透過取材或

表現手法，讓某些既定的、已知的、理所當然的範圍之外的東西出現，也許就是所謂的讓不可見變得可見。

第二節 關於技術

我向來主張技術不重要，並不是反技術。而是技術在某些部分不需要被討論，所以說，畫得好壞的比較實在不必要，只有創作者知道如何解決技術問題就好。除非是該技術造成了特殊的作品體驗方式，像是電影導演李安的【比利林恩的中場賽事】採用高規格的拍攝方式企圖挑戰電影規格跟觀眾的感受，成功與否還要等時間來做出判斷。想要什麼要的效果自然需要什麼樣的技術，技術的高低，並沒有好壞之分，擁有好的技術不需要沾沾自喜，如果要刻意表現，往往流於老套的思維，這種現象在書法作品中更是常見。在學習的過程中，究竟是先學觀念還是先學技術，或者同時並進，並沒有一定的絕對，完全是因人而異，這也是藝術教育困難的地方，但也同時是可以打馬虎眼的地方。當然，如果對於技術的效果完全不清楚，根本無法實際操演創作的那部分。不會開機的人，根本無法拍攝，也就不能錄像創作。也就是在學習過程時很容易的被冠上眼高手低的批評。不過「眼高手低」這樣的批評，有時候對於一個想走自己路線的創作者確實是潑冷水。我也認為創作者應該多接觸不同的資訊跟技術，也該掌握到某些程度的技術才能運用。眼高手高、眼高手低，甚至是眼低手高都沒有關係，如果操作的適當，都是個人特色，這部分永遠是創作最困難的地方。所謂的「適當」就是不高不低不多不少的恰如其分，完全是依據特定作品的量身打造規格，沒有一定公式比例。只要不是有眼無手或有手無眼就好。反觀現在的展覽，有手無眼的作品到處充斥，不只是繪畫這個媒材，科技藝術的高畫質、高規格的軍備競賽，卻也看不到創作者企圖要做出什麼樣的對話跟宣示，從展覽資訊學來的形式好像以為「這樣就是藝術」的作品大有人在。我也曾經走過那樣的路，即使現在也還在努力掙扎，每個人幾乎也都是從這樣開始了創作，似乎也情有可原，但總不能一直停留在那樣的狀態，創作者想要達成什麼樣的企圖是要有的。

這麼說好像還是模擬兩可。比如說自己從材料行買了各種材料，自己組了一個電鍋，雖然很厲害，但是否就可以宣稱說自己「發明」了電鍋？當然不行。這樣的製作也許對自己是成長、有收穫，但對於發明完全稱不上。「為何想要自己組裝一個電鍋？」不去店裡買就好，如果能用某些手法交代或表現，也許可以是一件有趣的作品。林強為什麼會想要寫那樣的台語歌，也是因為看不慣那時候的台語歌都是「那樣唱」，所以想要自己寫出「不是那樣」的歌曲。

說技術不重要，好像也不完全是這樣。如果當技術被當成是「表現的手法」來看待而不是服務於對象物時，技術又變的重要，而且是非常重要的，甚至，不考慮內容或是內容並無特殊但技術相當獨特時，也可以是很棒的作品，同樣，也涉及到藝術問題。要達到這樣的程度作品就必須要從外部來比較。像是「獨特」這樣的形容詞，必定是將作品放在同時代或整個藝術史脈絡來比較，不是作者自己說了算。

繞了一圈，好像自打嘴巴，一開始第一句話到最後完全自我矛盾。但我還是要再主張一次「技術不重要」。儘管新的技術會帶來新的感覺模式(現在 VR 技術)或者像是「過時的技術會成為藝術品」。當擁有這樣的技術時，如何能將創作者的意圖或是媒材獨有的特性表現出來，否則新科技的軍備競賽賞味期一過，作品也就過了保存期限了。

「技術當成表現手法來看待而不只是服務或描寫對象物」，我覺得它比「技術不重要」這樣的是非題爭辯更有意義也更積極的回答關於藝術中「術」的問題，也才能夠跟注重技術的創作者產生對話。在我的作品來說，它有沒有技術的存在並不是我在意的點。甚至可以說，我是想要用另外的表現手法來達到繪畫，我是反學院技術的。

第三節 思考的不只是符號

畫圖不好的人，雖然一心想把圖畫故意的不好，但一不小心就畫的太好，圖就變的不好！

選好照片以後很多時候又會發現找不到可以解決的方式來畫它。對我來說，畫圖之前對於要處理的畫面清楚越多就越能畫的越鬆越差；了解的不夠多就只好描寫它，然後失敗的機會就越大。這句話看似似乎體會的相當有個程度，也好像能讓一般人所接受，覺得似乎是這樣。但是如果不解釋清楚些，似乎還是個擦邊球的格言式語錄。就是好像誰都說得出來，但是怎麼做？誰知道呢？

會讓我想去再思考這句話是，當說出這句話後，某些我覺得完全不是這樣做的人也表示贊同，甚至他覺得自己也是走在類似這樣的創作道路上，說著類似的話。讓我覺得自己講出這麼「漂亮」的話似乎就像是作文造句一樣的空泛，應該要再雕琢的明確一點。

這句話最重要的應該是：「畫圖之前對於要處理的畫面清楚越多」，這句話。原本我習慣上會說：「對要處理的對象物了解越多」。看似非常合理，但說的不夠準確，又只是個格言式的句子。對於對象物的了解看起來似乎理所當然無懈可擊。但是卻很容易將創作者引到文物考究、故事性、符號解釋，一頭沒完沒了的栽進去。當然一頭栽進去，你會了解文化或體制或歷史的豐富盤根錯節，激起創作者內心的種種感受。可是回到創作時，「啊然後呢？」即使已經做足了功課，查清楚了來龍去脈，水彩創作者用水彩，油畫創作者用油畫，水墨創作者用水墨，攝影創作者去拍攝了現場，號稱當代藝術家的展示了原物件，在要出手時還是回到一個不符合自己切入點的手法，然後拼命的解釋起文本，說這件作品很有意義。有時候覺得你寫一篇文字介紹或是自行 Google 就來的省時省力。

「不喜歡的原因是很多符號拼貼的東西，不知道她的意思是什麼，用這種方式去對應一個好像很大的題目，感覺有些不足。」這是跟朋友討論看完展覽她的看法，我也有類似的感覺。我說：「貼一些關鍵字，然後手法很不對位」。將作品講的很大這沒有什麼問題，我在意的是創作手法，手法的創意或準確性產生則要回到我最在意的「態度」。「態度」對我來說真的像是嗅覺那樣很明確地拉著我往那個方向去，但因為看不到，當我指出來時，是個目前難以形容的概念。不過，因為最近寫論文的关系，我總會想到「如何說明態度」，有天我夢到在夢中跟別人解釋：我覺得態度

就是格調，創作者有沒有那個格調，作品自然就有沒有態度。醒來之後，覺得這樣的解釋還不錯。

了解越多除了對於對象物的歷史外，還要了解要處理的畫面問題。哪些東西是要處理的？以怎麼樣的方式或態度來處理？哪些東西是不需要處理的？就要削弱、忽視、甚至拋棄，拒絕那些的干擾，這些也就是手法的問題。尤其是以照片為材料的創作方式，那些東西常常呼喊你要去描寫他們的存在，然後就傻傻地畫下來了，毀掉了。以繪畫來說就是要抹除手法的陳腔濫調，這當然是所有最困難的，大家也都知道，連在畫室用功的中學生也都知道背景要刪去或減弱來襯托主題，他們也覺得自己是走在同樣的道路上。

因為曾經走過類似的經驗，從我自己來看，我的心得是：「不要急著做作品，創作前不要覺得自己是藝術家，不要想著展覽後有什麼樣的效應。」創作者跟運動員一樣舞台都有時間限制的，讓人認同的精華區就那幾年。「得要趕快做出什麼讓人肯定」的壓力對年輕藝術家來說是很迫切的，所以快速的拿了關鍵字或符號來組合，拼貼表面手法影響太深，新聞報導式問題出現一下就閃過去了，甚至比不上臉書連結的一篇深度文章能讓人思考的多。當大家都在趕著搭上這班「新生代藝術」的列車時，希望自己是能先佔到一個領先的位置。潮流這邊走，自己就跟著往這邊去，如同下班時間的印度火車站，得費盡心力才能搶到一個好位置。就是在已知的直線上去延伸，不是獨樹一格的差異。那時候，一心只想做出「新」的東西，根本不知道「差異」。

因為追「新生代藝術家」這班列車已經好一陣子了，好像所謂的「新生代」就該有那樣的作品樣式出現。現在我覺得這樣的觀點是有問題的，所謂的做藝術及做創作不應該是去追著某些熱點，而是要有自己非做不可的覺察。我在前文中曾經提到的「好像不這麼做就不當代」，意識到這樣的情況，我對當代熱點議題總是有所排斥，覺得那不是自己的東西，作品做起來也不會誠懇，自然沒有可以大聲說出的姿態。在西方藝術觀點主導下，我們常聽到要「畫出台灣味」、「做出屬於台灣的藝術」，理論學者也喊出「主體性」、「台灣還要沿用西方的觀點多久？」這些「台灣意識」

的思考。然後在大型展覽中繪畫出現的比例少之又少，像我這種以繪畫為主，又不愛與策展人打交道的創作者，究竟要用怎樣的方式才能出線，說真的，我現在也不是太在意了。

在我念博士班的期間，「魚刺客」與「悍圖社」這兩個藝術團體更加活躍於美術館展覽中。雖然我並不完全認同他們的創作風格，畢竟他們是以藝術團體呈現，在一群團體中，自然有較欣賞與不欣賞的作品，但是他們大多是以平面，而且主要還是繪畫媒材呈現，除了團體成員在台灣藝術上多為人熟識外，也可以看到「台灣主體意識」的創作思考在其中。台灣創作者以台灣意識作為創作自然是天經地義。不過很快的，我也看到其他以海洋、河流、山脈或廢墟、工地、地層下陷的繪畫或攝影題材，以藝術之名關心台灣的作品變的更多了。我總是意識到自己不要再踏上「關鍵字符號」的末班車，那種只有議題沒有語法追求的作品，當然我也確定不是呈現當代平面化與小感覺的類似「弱繪畫」的追求，如果要我自己變成一個台北文青路線，我還是習慣用自己的方式來表現。

第四節 繪畫是擺脫照片的形象糾纏

為了能確切的指示某物，不精確的表達絕對是必需的。這絕不是因為它是一種必然的步驟，或者我們只有通過近似的方式前進：不精確決不是一種近似，相反，它恰恰是正在形成精確的過程³⁴。

不精確是遠離也是對抗，我使用：題材的不精確、再現的不精確，表現的不精確這三種方式。當然，這裡的不精確，是相對於「精確」的。它是一種越界，企圖達到一個陌生之境，成為解疆域之後的疆域化，因為目的是一個沒有終點的目的，所以不精確總是處在一個動詞狀態，它遠離被規訓、遠離教條，不精確總是對抗著體制、對抗制式化、對抗什麼東西就該有什麼樣子的狀態、對抗什麼東西就該有什麼樣的處理手法，它不反對混搭，但非一定要混搭才行，才不是那種用到俗爛的為

³⁴ 德勒茲(G. Deleuze)、加塔利(F. Guattari)，姜宇輝 譯，《資本主義與精神分裂(卷2):千高原》，上海：上海書店，2010，P27

跨域而跨域，它可以完全只用一個媒材、一個樣子，就能表現出不精確的樣子。陳瑞文在討論德勒茲與班雅明的關係寫到：「巴洛克的實驗雖是一種毫無限制的包容一切的創作方式，但絕非讓作品成為「一種全部」，而是以破壞方式，拒絕古典再現、修辭學的文飾與規則的和諧。所以所謂預言作家指的就是不受環境與時代價值框限，能混合古代元素、當時的事物與莫名憧憬，提出新視野的人³⁵」。班雅明提及的寓言式作家其實也就是一種力抗精確、完整，朝向一種「統一」的狀態。朝向統一，也就是朝向教條、朝向已知。創作是一種以不精確來對抗精確的方式。

1.題材的不精確——刺目

一開始我題材的選擇是有以「刺目」來做思考的。不選擇唯美或一般喜愛的輕輕的或甜甜的文青風格，我是有意識地想要在題材上做出一些挑戰，即使是跟政治有關的題材，也盡量避免俗套的取材。因為在生活中不時的會顯得自己與環境的格格不入，有點像是「藝術家，便是那種可以看到某種對他而言太強烈的東西，以及因他所看到的而紅著眼的人³⁶」。我在2016台南新藝獎採訪時的作品介紹說過：「選的題材大部分跟「刺目」有一點點關係。但是到最後處理，也不是在處理題材背後的意思。純粹拿那個題材來畫起來，看看有沒有不一樣的感覺，不要太規則。我覺得用「刺目」來說就是：有的是我喜歡，但別人刺目，像是摔角；像是一般人覺得很正常，我看到也是覺得刺目，譬如說選拔模範生。「刺目」的東西主要是因為處理起來比較沒有包袱，你不會想要把它(題材)畫好，畫壞也沒關係，所以比較就有實驗的機會。……我有一點刻意，不要太正常的構圖，畫了就把它畫得滿滿的，畫得滿滿的，好像感覺還不錯。我只是在盡量不失敗的情況下，盡量不要太多公式跑出來³⁷。」

2.再現的不精確——離開古典素描與透視

³⁵ 陳瑞文，《德勒茲與藝術理論》，台北：五南，2018，P417

³⁶ 陳瑞文，《德勒茲與藝術裏論》，台北：五南，2018，P160

³⁷ 2016 台南新藝獎，新藝 CHANNEL：<https://www.facebook.com/NextArtTainan/videos/1682164168700900/>

我在「電影2」的課程中意識到現代電影拋棄古典電影的敘述手法去追求另外的表現方式，那是一種具有問題意識的表現方式，不再只是說一個故事。以這樣的方式思考在繪畫上我意識到古典素描及透視法這兩種推動西方油畫進步的兩大觀念，也是兩大障礙。我既然意識到了，就想丟掉。不過關於完全丟掉素描這件事，就廣義的素描來說是不可能的。因為就廣義的素描來說，不管是怎麼亂畫，只要在畫面上有點、線、面繪畫元素的存在，哪怕就只是一個小點，就可以算是素描。拋棄「學院式的素描」可能是可以的嘗試。我的創作一開始確實是從「反」開始，一種豁出去，使用降低、反菁英的態度來從事繪畫，一方面在某些地方確實是貼合自己的個性，另一方面從「差異」的角度來看也許可以讓作品在藝術世界中找到一個可以存在位置。我認為只重視再現或菁英教育式思維的創作方式應該是要再思考了，而這兩條路線剛好就是台灣美術教育從小到大的教學主流。

3.表現的不精確——不敘述、陌生化

我想畫的不是手機拿起來快拍的那一瞬間，而是人物的一種凝結。不是發生當下的此時此刻，而是該物或景色駐紮在那裏所產生的氛圍。所以動作不是瞬間，會比較固定，像是早期照相人物需要的凝結，表情不能太大，而是拉出來的一種整體氛圍。

選好題材後我總是緊張的，會有一個想達到的方向出來，但又怕看到另一個懼怕的影像(再現)出現，畫面上的感覺就會不見，甚至還沒畫就知道失敗。會讓我從腦中轉到想去畫布上，是因為還有冒險的可能，還有看到新風景的機會，也就是透過表現的方式讓畫面中的景物離開原本的位置，離開原本的出場姿態，離開原本的觀看方式，能夠看到某種斷裂或某種陌生或有趣之景，才會讓我想去創作。否則，我就離開畫布，只好繼續回到現實生活。

汪民安在《什麼是當代》中〈沒有肖像的肖像畫〉一開始便提到繪畫的紀錄功能。他說：繪畫，就是要讓人遺忘它是繪畫這樣一個事實。因此，一切可能顯露出

來的繪畫要素和技術都要被隱瞞³⁸。意思是從 15 世紀以來，一幅寫實的肖像畫，它呈現在觀眾面前時，它希望觀眾看到畫中人物是一個「真實的」人，這個人感覺不是被畫出來的，而是他本人真實的在那裏展現。因此畫中的繪畫技術、顏料筆觸的使用、甚至是創作者都要被畫面中的人物所壓制。一直以來，藝術的變革總是以厭倦開始。人們對漫長的寫實繪畫的厭倦，對探索真實性的厭倦、對圖像意義的厭倦、對再現功能的厭倦，導致了繪畫中形象的崩潰，也就是說，繪畫在不斷地發現自己的新目標，從而不斷地走出紀錄形象的功能，也就是不斷的自己解疆域然後再疆域。在文章中討論到今日的肖像畫的意義何在時，說到：在畫布上，肖像畫本身不是被當作一個人來對待，而是被當作一個繪畫客體來對待。人成為一個繪畫之物，一個類似靜物或風景的對象³⁹。也就是說在當代，人物或肖像繪畫的任務不再是去描寫或記錄一個人的外在形象，也不是透過繪畫去探討畫中對象的內在性，而是一個人物畫、肖像畫如何成為一個繪畫對象，如同處理風景或靜物，他們對是繪畫對象的「物」。畫肖像的目的不是去畫一個人，而是去探討如何畫一個人，思考透過這個人如何被表現的可能。也就是說，如何去畫一個人要比怎樣畫好一個人要來的重要，對於「好像真的」、「好像照片」、或者「神韻到位」、「筆法老練」這樣常聽到的品畫觀點在當代繪畫中應該要有更多的思考。

³⁸ 汪民安，〈《什麼是當代》〉。北京：新星，2014，P211

³⁹ 汪民安，〈《什麼是當代》〉。北京：新星，2014，P215

第六章 反再現的繪畫思考

對於繪畫創作者來說，當代世界是一個處處機會又是處處艱辛的世界，因為當代世界是一個圖像爆炸的世界，它提供創作者無限的視覺思考；艱辛的是，這個以圖像建構的世界又似乎不是由繪畫來完成的，因為影像的生產與傳播似乎已經由機械複製的時代所掌控。這使得在今天我們必須問：「繪畫的意義何在？」。我認為擺脫形象的糾纏才是繪畫自我意識的覺醒。所有事物的開始都不是真正的存在，而是被迫模仿自然。當繪畫以拋棄形象、反形象的方式，以另一種狀態存在於後歷史時代時，當繪畫以事件的姿態被呈現，繪畫又該如何被閱讀？更進一步說，當一個學習以繪畫為創作的創作者，當繪畫學習的方式不是拿起畫筆對著靜物或看著照片畫畫，創作者該如何思考繪畫？在本章，我試著進入繪畫從物質、分化徵、平面性以及透視法來分析。

第一節 物質事實取代符號故事

思考物質的原因不是因為物質提供豐富的材質美感，而是藉著思考物質脫離原本圖像的認定及繪畫舊系統的追求。約翰柏格《觀看的方式》討論霍爾班(Hans Holbein the Younger,1497-1543)的油畫【使節】中談到油畫能造成特殊的材質感，不只是視覺的像，還造成好像逼真到可以摸的心理觸覺感。…潛藏其中的幻覺效果卻比雕刻更為逼真，因為它能讓你感受到畫中物件的顏色、紋理和溫度，感覺它充塞在空間，充塞在整個世界⁴⁰。這是油畫成為藝術史的主流原因，因為紀錄與敘述是當時的油畫存在非常重要的功能。

我認為媒材有它自己的語言，有屬於它自身跟世界互動的方式，創作者不能完全靠自己的意識將材料捏成材料不舒服的樣子。我也不同意葛林伯格關注的繪畫的「本質」問題。它不是朝向一個「完美」、「完成體」自身，而是隨著時代及所處世界不斷的演變，它不是向內精神性的「清談」，而是向外的「實用性」互動。這

⁴⁰ 約翰·伯格(John Berger)，吳莉君 譯，《觀看的方式》。台北：麥田，2015，P106-107

裡的「實用性」並非是生活的「功能性」，而是面對世界獨自創建的語言，不是唯心觀點。在創作的過程中有時候是作者帶著材料，但更多時候是材料帶著作者。所以創作必須要「做」了才知道，從創作者的大腦中產生計劃再轉換到作品，最後再以「作品」的姿態呈現在現實世界。

關於筆觸的問題，丹托在《在藝術終結之後》他提到了再現繪畫中的「筆觸不可見性」，指出筆觸在繪畫上的重要性思考。他提到：「一直以來，筆觸在西方繪畫的歷史中大多時候是看不到的，大家知道它在那，但總是視而不見」。丹托還用電視螢幕中的光柵做為比喻，認為筆觸在繪畫中就像是電視螢幕中的光柵，都是把形象帶到觀者眼中的工具，自己並不會構成圖像意義的一部分。大家想努力的是讓影像的解析度越來越高，讓光柵從視覺感中消失。這是因為繪畫追求的模擬再現一直扮演重要的角色，這觀點也是造成印象派到處充滿清楚的筆觸在一開始不被接受。雖然在印象派畫中的筆觸是清晰可見的，但是當時印象派畫家所要努力的仍然是視覺上將那些筆觸當成色點自動融合在視網膜內，而非是顏料在畫面上的物理融合，繪畫一直以來到印象派，筆觸都是一種偽裝的概念。丹托提到：只有當幻覺主義從繪畫的基本目標上退下，而模擬也讓出界定藝術理論的地位時，筆觸才有其重要性。我認為將畫面中的顏料看待成是筆觸或是物質是有不同的，以筆觸的觀點來看，會是創作者為主角的研究方式，顏色或筆觸將會隨創作者的喜好、繪畫能力、成長過程等加入了很多的故事性，那是一種創作者說了算的天才理論；如果是將畫面上的顏料堆疊以物質來看待，那會是以作品為主的研究方式，在作品完成後，創作者與作品分離了，作品就是作品，作品呼應的對象是藝術世界，攻擊的對象是藝術史，研究的過程，不會帶有浪漫的個人敘述。

即使是顏料物質的堆疊或滴流，也是有固定步驟的品味討喜與另闢新徑的不同追求。我看到梵谷(Vincent Willem Van Gogh,1853-1890)的筆觸堆疊，而不只是他畫的那個地方景色。我上大學後有借過他的畫冊來看。梵谷雖然有名，但當時他不是我研究的對象，正確的來說，當時我對梵谷的作品不感興趣，所以，在學生生涯中，完全不會想過要臨摹及研究他的作品。因為，用當時學到的素描及油畫技法來看，

梵谷並不是這路線的人。或者說用這時候的環境，研究或學習梵谷的路線並不能獲得「好處」，畫得像梵谷並不能顯現出功力也不會得獎，而且他的畫法還有很多一部分的僵硬，但是畫的像林布蘭(Rembrandt Harmenszoon van Rijn,1606-1669)、大衛(Jacques-Louis David,1748-1825)、安格爾(Jean Auguste Dominique Ingres,1780-1867)、韋拉斯貴茲(Diego Velazquez,1599-1660)，代表素描及油畫技法就有一定的成熟度，是走在繪畫的「正規道路」上，擁有的是貴族純正血統，畫的像梵谷，好像是正史之外的不太入流。即使他已經無人不知，但美術系還是沒人要模仿他，也模仿不來，那不是學院出產的味道。所以一直以來，梵谷的作品就像是認識的朋友，但從來不會去打招呼聯絡。博班一年級要結束時，在理論課中體會到自己在工作及生活上有一個能說得出理由的「差異」態度，但是拿到創作上，又該如何下筆呢？有次在同學家的電梯門口看到掛著梵谷的複製畫，了解到：「原來畫圖可以這樣畫」。我看到的不是我學習習慣該有的風景，我看到的是另一種獨創的顏料堆疊的風景。他畫的風景並不像真的風景，但卻是「一張畫」，是所謂物質性的繪畫，那種是只能讚嘆但不能學習的獨特差異，原來這就是「差異」。總算懂為何大學時代不想臨摹梵谷，梵谷只能他自己以獨特的差異存在，相對於能體現出功力的古典畫，梵谷是「粗惡無古法」的不被當時追求美感及技術的我接受，但現在，這正好是喜歡他的原因。

第二節 顏料的意外性

《感官感覺的邏輯》裡面也提到或然性與意外性來區分繪畫的不可預期：或然性，是已知事物，是一種可能存在的科學現象，它並且與被拋擲之前的骰子有關；而相反地，意外性則指非科學性的、以及尚未屬於美學性的一種選擇類型⁴¹。

顏料的堆疊究竟是朝向已知還是朝向未知。雖然對於一件繪畫作品來說，每一張圖都是一層層的顏料堆疊而至完成，不過，在完成的過程是會這樣的南轅北轍。我們所受的訓練，是按照前人累積下來的成果及規則逐步進行，期待每一筆都是在

⁴¹ 德勒茲(Gilles Deleuze)，陳蕉譯，《法蘭西斯·培根：感官感覺的邏輯》。苗栗：桂冠，2009，P123

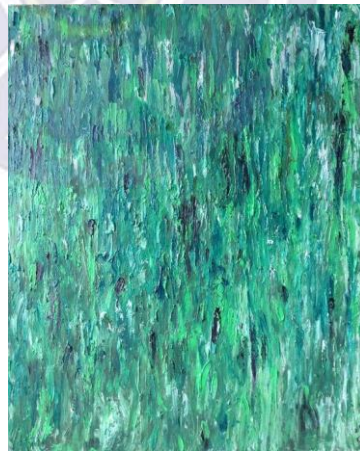
朝向「正確」的位置及步驟，然後畫好一張圖。這並非只有寫實繪畫才有。古典油畫有古典油畫的步驟要求，抽象繪畫有抽象繪畫滴流潑灑堆疊的教戰手則，《在藝術終結之後》談到油彩滴畫已經變成固定步驟，即使創作者宣稱每一次滴流都無法控制也完全不同。當一個畫派已經固定，去遵從去複製那個繪畫過程，就是在可控制的已知範圍，做出那樣的繪畫效果，頂多是或然性的出現，也就不在意外性的討論範圍。

對我自己來說，在一開始可以將顏料推到正確的位置之後，繪畫變得只剩下挑選題材，因為那時候，只要題材選好了，就可以預見它完成的樣子，我用的縫合法，也就是調成準確的顏色填在適當的位置，有點像是馬賽克壁畫，填好了整張就出來了，所要的就是分配時間逐步完成，當時我並不感覺我是在畫皮膚或是在經營空間，就只是填色而已，在調色盤上調一塊準確的顏色放到畫布上，然後用扇形筆掃平。然後，我對這樣的繪畫一直不滿意，而且這樣畫出來的作品畫面也沒有手感溫度，連最初想要達到「小巧的飯店博覽會」的目的也沒有。所以轉而以複合媒材的方式做了一些作品。在博士班二年級一門油畫課中，「樹的專題製作」做過【顏料的分化徵】(圖21、圖22)系列。當時候我已經想要找尋自己在創作上的「差異」，對於油畫課程的描繪感到厭倦。不過，我還是要做點東西才能應付課堂作業，既不想用一般的方式去描寫樹木又要作出可接受的作業，是傷腦筋一陣子。所以就決定不要使用準確的調色方式來作畫，直接大把顏料擠在畫布上，然後用手去抓，不僅不用調色盤調色，連筆都不用，看是否能製造出具有「差異」的顏料堆疊及筆觸。雖然我是想用「分化徵」這樣的概念來創作，但做出來的作品覺得還是有點怪，看起來好像說的過去，但似乎還是不能說服自己。不用素描觀念、不做形象描寫的畫這幾張好像還可以，如果再繼續作下去，似乎也是掉進抽象表現主義的重複路線。其實，所謂顏料一層一層的堆疊的分化徵概念，現在對我來說，我認為是要擺脫舊有所學繪畫的上色步驟的另一種觀點。到底是像古典電影透過剪輯去完整那個心中的預期理想畫面，還是透過各種底片素材去剪輯成想像不到的電影作品，不是預先設定完美的效果，那是材料帶著作者，不是作者掌控材料。是枝裕和在《宛如走路的速度》裡面提到：拍攝本身就是發現，揚棄口號和意識形態，才是拍攝紀錄片的方法。也

就是說在拍攝之前先不要事先下結論去達到那個地方，這種讓拍攝帶著走到最後，不是一開始就設定答案，與所有的拍攝都是為了鋪陳出最後的答案的手法不同。也因為不預先設定答案，追逐的過程才變得豐富且重要。在繪畫來說，脫離過去繪畫經驗的可預期顏料堆疊效果，去達到某種無法預定的不可期待效果，也就是某種最初、尚未定型並且無法再複製的狀態，也就是意外性。應該每個人都一樣，一開始都是覺得這東西拿來畫看看應該會不錯，才會去畫圖，只是對於「不錯」的方向是可以完全不同。是按照施工藍圖朝向「不錯」，還是製造某些意外才是「不錯」。畫面太過正常，我就會想辦法破壞它，有時是讓顏料滴流下破壞物體輪廓，有時候是在還沒乾的顏料上繼續厚塗，有時候會把輪廓抹的糊糊的。很多時候，畫面實在是崩壞到我實在受不了，結構完全出不來，再也畫不下去也想不到要怎麼改了，這時候我就會停筆，用手機拍下來放在臉書上，看看其他人有什麼反應，按讚數目如何，暫時結束繪畫工作，離開畫面，下次再來看看。有時候當下不滿意又無解的，放在網路上好像反應也不錯，或者事後再看也變得可以接受，但有些已經畫完的作品，過一段時間，或者幾個月，突然覺得還是在老套的範圍內，就會狠心蓋掉重畫。



【圖21】蔡宗祐 / 顏料的分化徵No1 / 油畫、壓克力 / 91x72cm / 2015



【圖22】蔡宗祐 / 顏料的分化徵No2 / 油畫、壓克力 / 117x91cm / 2015

因為在繪畫中，筆觸與物質還是不一樣的，顏料的物質概念並不是討論筆觸的表現。意識到顏料的分化徵堆疊是為了讓畫面擺脫已知的效果，希望能達到所謂的意外性或讓畫面成為一團混沌。我認為追求的混沌變數可以用另外一種說法就是抹

去畫面的已知，去對抗一件繪畫應該被怎樣期待的完成或者是畫面中的物件應該怎樣被呈現、被表現的規則。

雖然在藝術史上繪畫跟照片一直拿來互相比較也互相影響，但某一部分與其說繪畫就像拍照一樣都是在畫面上抓住外在世界，我認為在繪畫過程中更像是將底片沖洗成照片。也就是在繪畫過程中，顏料究竟會堆積或流動成什麼樣子是無法預測的，也應該是無法預測。許多當下覺得不夠的，然後再加了幾筆就發現毀掉全部的情況真是不勝枚舉，就像泡在藥水的底片時間過久照片就洗壞了一樣。一件繪畫的完成可能是許多悔恨後的塗改或是勇敢地保留尚未毀壞的當下。沒有看到泡在顯影液裡照片浮出影像是無法知道作品是否成功的。

第三節 平面性

雖然平面性在當代繪畫裡已經不是個新的問題。可以從印象主義甚至更早開始被注意到。自從開始研究水墨，意識到水墨與歐洲繪畫透視的不同後，也意識到繪畫「平面性」的問題。以前，我還是會把對象用所謂的肖像方式來處理，也就是關注主題本身，空間配合物體。現在，在一開始畫圖以前就會把要畫的東西當成「成為一張畫」的方式來處理。簡單說就是一開始就會考慮到整個物體及空間都要配合畫布的四個邊來思考，或者說有點類似書法中說的行氣，不是把物體定位或安置在畫布裡就好，而是讓畫面空間有某種可以流動的空氣，或者說，是某種餘味。一個平面也是一個世界，既不是如相機的取景框的複製世界，也不是只有將物件放在畫布四方形內。如果說我們認為馬奈的繪畫是意識到畫面的平面性，而不是在追求模擬再現的三度空間描繪、或者又如葛林柏格說的抽象表現主義堅持的平面性，不再現任何具象事物。我意識到的平面性跟上述這兩種又有點不同，我在某部分同意葛林柏格以平面性來擺脫繪畫「再現」的功能目的，當時葛林柏格提到平面性是繪畫唯一不與雕塑競爭的地方，現在我則認為也是繪畫可以與攝影區隔的一個觀念。這樣來解釋還是有點抽象。對我來說，意識到平面性的問題就是不要把物體放在影像常見的位置或大小，背景也不是物體畫了再塗滿就好，而是彼此之間的虛實鬆緊關係，並不只是單純的反再現。我覺得這就是跟一開始意識到想要「差異」的方式，

拿了就塗的方式不同。所以，我不認為我是在從事「壞畫」或者塗鴉，壞畫或塗鴉是用力的直球對決，我後來有考慮到「鬆」的問題，也認為這是繪畫與影像不同的一個觀點，即使某些影像也是可以追求「鬆」，但在固定的相機透視法取景下也與繪畫的鬆不太一樣。我認為塗鴉或壞畫在平面性上比較接近馬奈及後印象主義這一路線，意識到「這是一張畫，不是要創造出再現的三維世界」的觀點，而是將畫中物件及空間扁平化、或者說浮雕化。物件是物件，空間是空間，看起來有空間，但其實沒有景深，這當然也是一種平面化。平面化就是當創作者意識到不是在追著描寫的對象物或者說不是要以再現對象為主，而是意識到這是在「畫一張畫」時，它自己就是一個世界，平面性的問題就會顯現，只是每個時期、每個人對平面性的體會都有不同。我原本有從塗鴉的部分找到離開透視觀念的繪畫方式，後來研究了水墨畫之後，水墨畫的虛實空間既不同塗鴉也不同于油畫的再現觀點，那也是另一種的平面世界。

「繪畫」這個東西很奇怪，我們習慣畫面讓我們看的懂、看得清楚，但我們又不滿足畫面給出的完整訊息，希望它能提供我們弦外之音，提供我們想像或思考。作為一個繪畫創作者，在博士班階段一開始是素描或者是照片式思考，例如【模範生】(圖8)。我只是在顏料上色上盡量離開學院式的上色方式。然後從一些電影中的因為人物特寫造成物體超出畫面或充滿畫面與背景有某些誇張或扁平透視的空間關係，像是【巨人馬場】(圖30)這件作品。以及從某些類似塗鴉的作品中看到這樣的方式可以離開固定在腦袋中的素描空間處理，所以採用的是有點類似塗鴉方式的安排位置。然後在畫水墨時雖然意識到倪再沁(1955-2015)提到的「用素描畫水墨」，卻一直找不到可以解決的方式。我簡略的研究了近代水墨畫家，徐悲鴻(1895-1953)是用素描的形體觀念融入傳統水墨筆法，蔣兆和(1904-1986)則是西方速寫式的方式捕捉形體，他們都是在傳統水墨人物畫面安排規範內，只描繪主題不畫空間。齊白石(1864-1957)則在構圖上沿用了傳統水墨佈局，但在形體上採用了色塊式的簡化，少用線條描繪，並且在取材上貼近質樸的農村生活，消除了水墨畫的知識氣息。我發現他們都在形體、筆法上作研究，但在畫面的空間，也就是所謂的「平面性」的思考，並沒有走出西方或東方原本的各自範圍，而是沿用。蔣兆和是像一張張的速

寫組合，齊白石則在水墨畫花鳥的範圍內。我是在武藝的作品中(圖51)意識到可以用虛的線條或空間來造成畫面氣韻的流動。同樣在寫書法的過程中，原本只在意字體的表現氣質，後來也注意到所謂的行氣以及字體與紙張的分佈，因為這樣，也開始喜歡看看書法作品。同樣的，即使是懸掛起來的繪畫，在佈展呈現上，作品與展場的關係也不是只有擺出來這樣的簡單而已，作品在展場該以怎樣的氣質呈現，是高貴還是雅致或生猛粗暴還是要掉漆的姿態，該打黃燈、白燈還是日光照明，似乎也體會的更多了。回到我的作品，因為畫了一陣子的水墨作品，以及看了倪再沁的水墨及趙洋、鄭在東的作品，意識到某種「鬆」的關係。他的「鬆」雖然與水墨畫比較接近，但畢竟還是以油畫呈現，感覺上還是有所不同。所以即使是單純地將物體安置在畫面上，【兩顆蛋】(圖24)、【魚卵軍艦壽司】(圖25)也與較早的作品【城市叮叮噹】(圖23)對於畫面的安排有點不同。【城市叮叮噹】是因為上課需要以城市街道題材的油畫作業，當時以百貨公司的櫥窗模特兒為題材入畫，考慮的只是有個性的呈現出題材。【兩顆蛋】、【魚卵軍艦壽司】是因為有陣子很討厭台灣許多作品一股熱的追求政治及民俗題材符號，所以故意以不帶政治意味的題材像是雞蛋、橘子、壽司來實驗，不是以椰子、檳榔樹這些帶有南國情調的植物或是發生過戰役的地點入畫，即使知道以這些題材入畫比較容易吸引某些策展人及比賽評審的注意。我故意將物體鎖在畫面裡面，不要像政治作品一直繞著外部故事去說。不過，因為我已經意識到某種「鬆」的概念，物體跟背景還有跟畫布四周關係的處理，現在來看，就有與【城市叮叮噹】不同。

畫圖的人常常會犯了畫太多的毛病，尤其是在這影像氾濫的時代。對我來說許多東西在事後回想自己曾經的親身參與是很有趣，但是當要把它畫成作品，就必須意識到它的呈現是以平面性，並不是一種綿延。也就是說對於那件事的整體感受，是包含著時間的流動，但是將它以繪畫來執行，在執行的選擇上，我們只能以選擇某一個時刻來呈現，無法完整的在一個畫面上交代所有。雖然立體主義及未來主義這兩個流派能夠呈現出不只是單一的時間。它們做的仍然是將不同的時間在平面上此時此刻的「同時」呈現、同時被看到。我認為水墨畫中「虛」的觀點則是透過在

同一個平面上，觀看與體會的互相交流，一下子看，一下子填補；又在填補的過程中透過看來確實自己的感受。



【圖23】蔡宗祐 / 城市叮叮噹 / 油彩、壓克力 / 91x72cm / 2016 【圖24】蔡宗祐 / 兩顆蛋 / 油彩、壓克力 / 41x31cm / 2018 【圖25】蔡宗祐 / 魚卵軍艦壽司 / 油彩、壓克力 / 91x65cm / 2018

第四節 擺脫透視法

意識到平面性是讓我對繪畫方法不採用描寫，將要畫的物體及空間鋪在畫面上，也就是不要用學院式的素描畫法。而在充滿影像的當代，我認為擺脫透視學觀點也是繪畫與攝影的區別，尤其是現在非常依賴影像資料來從事繪畫創作。因為從照片的取材，很容易的就會採用照相機的透視觀點，再加上好不容易學會的油畫素描觀念，很容易就落入了繪畫與影像競爭的老輪迴。「畫的好像照片」，對一般人來說是技術完美，很高的稱讚，但對繪畫創作者來說，不一定是件好事。當我考慮到擺脫透視法，是想做到不要只是將物體及空間限制在畫面這一視點內，但不是立體主義、超現實主義或未來主義那種空間而是要有某種延伸。我始終意識到繪畫具有悠久的歷史，許多的實驗及創新都被前人做過了。大衛霍克尼(David Hockney,1937-)也對於透視法與繪畫的關係也並不認同，他在《更大的訊息》裡提到：我認為攝影與相機對我們有很深的影響，但也給我們帶來了傷害。……我們都用相當無趣的方式進行觀看。又說：相機是以幾何方式進行觀看的，人眼則不然。我們觀看方式帶

有幾何性，但同時也有情緒⁴²。我個人對大衛霍克尼作品感到佩服，他不僅風格多樣，而且對繪畫體驗有自己的獨到。他的作品除了具有繪畫的獨特語法外，始終也不會掉入再現複製的舊思維。

我一開始還是在影像的規則裡面思考，西方油畫的主題通常是以人為主的。主題在畫面中間，空間配合主題去圍繞或延伸，這樣的平面性是有層次的遞減，是一種集中式的構圖。從物體在畫布的位置出發，然後往畫布四周(也就是前景、中景、背景)，然後到了畫布四邊結束。有一段時間在研究水墨畫的過程中，發現我總是用西方繪畫的觀點來看水墨，以這樣的思考來畫水墨，即使筆法與傳統不同，畫面還是很容易落入用毛筆畫素描的範圍內，它怎麼樣看起來就是一張素描畫，而不是水墨，或者應該說，還是沒跨出素描的已知界限。我意識到水墨畫除了原本強調的三遠法與油畫的觀念不同外，它對人的關係也與西方繪畫不同，畫面中的物與景之間、實與虛之間、體積與線條之間還可以有某種氣虛實的流動，觀眾可以藉著看畫讓感受在眼睛與腦袋間來來回回的流動。跟油畫相比，有時候細節交代的不多，但獲得的感受更多，它不只是看，也不只是想，比較像是感受或交流，會在畫面鬆的那一部分，自己補足。從水墨畫意識到「用素描畫水墨」只會走入西方繪畫問題的危機，並不會解決水墨自身的問題。也就是說把水墨畫得越來越像，只會掉入繪畫與攝影競爭的老路線。再加上從小習慣的寫生方式，經營畫面空間時總會不自覺的畫出如同照片透視的空間感。所以，如同之前在「照片的選擇與不選擇」章節提到，一旦透過照片的搜尋找到了想畫的題材的那一瞬間，腦袋中的影像就會被鎖定在照片的取景構圖裡，很多時候，感覺就被侷限在照片的平面構圖裡。在照片使用大量的當代圖像思考裡，擺脫透視法去自創畫面空間就更加困難。

以自己的作品來說，【小草原】(圖26)這張作品畫於2015年。當時候想的是盡量畫的有個性一點，不要用到傳統的素描或上色方式，深色樹叢一開始畫完後感覺還不錯，但是接下來就遇到麻煩，地面的小草坡總是忍不住會從寫生的習慣來變色，手也會忍不住的想要點出草枝的筆法。最後是以「沒畫完」的方式適時收筆，避免

⁴² Martin Gayford，《更大的訊息》，台北：積木文化，2016，P52-53

準確的描寫出現，天空捨棄藍色故意用紅色也是希望看起來不要那麼的寫生。所以，當時面對風景畫，經營畫面還是在寫生的素描觀念，邊畫要邊提醒自己，下筆要離開「正確」位置。【公園寫生】(圖27)及【Somewhere nearby Taipei】(圖28)這兩件作品我就可以用「平面性」來處理，也就是說把它當成「一張畫」來畫，不會想要在畫面建立合理的深度空間。【Somewhere nearby Taipei】這張照片其實還是一個細節複雜的海邊照片，我是從樹開始畫起，一開始我喜歡把樹叢簡化成那樣的感覺，然後就無法下筆只好離開，是少數無法一次完成的作品。第二次時，就減少看照片細節，而是看畫面還有哪些地方還沒塗完，填色完成，看畫面什麼還沒做就做什麼，不去看照片的細節。畫【水圳】(圖29)這張圖時，已經研究過水墨畫一陣子，水墨畫對空間的處理還有虛實的關係我覺得跟西方油畫的透視感經營畫面不同，覺得是可以拿來研究的。所以畫面上我有想要營造「鬆」的空間，明確的與照片感覺不同。不過，即使有意識地想要借鏡水墨畫「鬆」的概念，因為還是從照片景物拿來做為參考的資料，現階段的我仍然在「努力擺脫」的階段，還不是能游刃有餘的把空間處理成畫面中的樣子。

最近，開始對寫生有些體驗。一般我們去寫生，都是到了現場，選好位置，選擇一個滿意的構圖，而且是自己能處理的畫面，然後坐下來開始畫。通常我們在意風景物件彼此的搭配及配色，然後我們在離它一段距離下的一個固定位置來畫出，用這樣在畫面上營造空間，是透視學的概念。但是，我們對於該地所呈現的，也就總是那樣視點的呈現，它的側面、背面究竟長的如何，距離的長短，一張照片實在無法交代出那樣的體會。定點透視的空間觀念，雖然能紮實地呈現出一個時空，但我也意識到它也就只能呈現那樣子的空間觀點。也因為這樣，在選擇一張照片時，尤其是自己較陌生的東西，如果是照片沒拍到的部分，有時候實在很難用自己的方式來解決，只能依賴照片給出的條件做判斷，因為雖然我不是一定要準確畫出那些東西，但是如果沒有對那個地方、那些事物有自己的認知，也就沒法理直氣壯的畫出自己的感覺。所以，最近來說，很多地方真的想自己親自去走走，體驗一下該地，做點紀錄，也許能做出不同觀點的創作，而不只是描繪物體的外型，只是用顏色解決照片裡東西的組成。



【圖26】蔡宗祐 / 小草原 / 油彩、
壓克力 / 91x72cm / 2015



【圖27】蔡宗祐 / 公園寫生 / 油彩、
壓克力 / 91x72cm / 2017



【圖28】蔡宗祐 / Somewhere nearby Taipei
/ 油彩、壓克力 / 91x65cm / 2017



【圖29】蔡宗祐 / 水圳 / 油彩、壓克力
/ 91x65cm / 2017

第七章 草根性繪畫

我在前面章節寫了一些作品實踐的方法及觀點，不過，對於想要碰觸的創作核心是什麼？總是很難下筆。因為觀念及做法，只要如實交代過程發展就好了，寫起來不會心虛。因為我不是議題式研究的創作者，如果要描繪出創作關心的範圍，好像就會寫到自己比較個人感覺上的事。在本章一開始談到我關心的就是一般的普通人，從普通人不足為外人道的題材，反而是比較能掌握的部份。然後，從我狡怪的個性提到我作品的反菁英。再來談到從題材跟表現可以看出態度，因為覺得也許「如果我來說的話應該是跟你不一樣吧！」，所以，覺得在某一部份，即使碰觸的題材或符號是跟別人有相關，但我覺得我的繪畫是自編的語言，有自己的腔調。

第一節 草根性的普通人

比起知識份子，我比較習慣普通人。

村上春樹在《身為職業小說家》中提到：就是我基本上是一個「極為普通的人」...我是個到處都有的普通人，走在街上既不顯眼，到餐廳大體上都被帶到很糟糕的位置。如果沒有寫小說的話，可能也不會被誰特別注目。...此外也得到幾分頑固性格的幫助...⁴³。這是村上春樹對於自己的看法。我不相信英雄主義或天才主義，認為世界上的每個人基本上都差不多，跟村上春樹不同的是，我自己是一直感受自己與所謂的「普通人」有那麼一些不同，不管是在生活環境或是自己的外型個性，總是很常意識到自己沒辦法像一般人自在地待在那，不管是好的還是壞的。常常在某些場合沉默，許多地方不想去，許多人不想面對。雖然，很多人也是這樣，這樣也很普通，但我們好像就做不到社會上、課本上要求的該有的樣子。但是像我們這樣的普通人，即使世界上的規則並不適合，還是要努力的在世界上找到自己的一個位置，但跟村上春樹一樣的是，我們這些普通人的頑固性格雖然讓我們跟環境格格不入，但也是讓我們堅持下去，然後找到自己的存在方式。

⁴³ 村上春樹，賴明珠 譯，《身為職業小說家》，台北：時報文化，2016，P317

我自己想要畫出什麼樣的圖？大部分的時候，我會說：「我在做的是一種遠離」，或者會說：「因為看不慣某些事物，所以想要畫的跟他們不一樣」。這樣的說法，別人就會追問：「是要遠離什麼？」，或是「究竟是那些事物讓你看不慣？」，然後，我就接不下去，或說不出個所以然，因為那些許多是很個人的，就算說出來，別人也許會說：「事情並不是像你想的那樣，是你太偏激了...」。即使知道自己在某方面是偏激的人，但那些事總是自己過不去。說我關注是要碰觸台灣本土，有些是有，但也很多與政治無關，用色上一開始習慣用對比強烈的色調，後來也習慣了中明度的灰階，每隔一陣子，對於顏料的使用因為某些體會就會有些不同。

我創作的思考很多是來自電影的經驗，從繪畫中較少。在前面就說過，不想與這個領域太過黏膩，怕掉入大師的泥淖裏出不來，容易會有別人的影子。另外是關心這類的繪畫作品像是鄉土寫實路線，在取材、構圖或表現上總會有制式化的學院畫法的出現去掩蓋掉許多細膩的感覺，又或是大型展覽出現的急著要去套上一個論述，又太多的知識說教在裡面。

《宛如走路的速度》書中的序言說到關於是枝裕和的電影：特別關心日常性與普通人的生活，他的電影講究細節，包括演員彎腰的方式像不像母親的樣子⁴⁴。這裡提到的考慮到「彎腰的方式像不像母親」這種創作方式，就是透過作品去碰觸的人跟人之間的細膩關係，那種關係是很難用知識、理論或數據去說明的。雖然說不出來，但是只要被點出了，就可以明確的接收到，是一種非常熟悉的情感與身體記憶。這也許可以說明我為何喜歡是枝裕和、小津安二郎以及侯孝賢(1947-)早期的電影。那種不值得特別拿出來說的東西，反而是覺得深刻的東西。不一定只是要描寫親情，許多的問題，對於觀眾來說，只要夠到位，就會在心裡留下深刻的位置。這種東西跟人的溝通也一定比學術理論更能讓人感同身受。

北野武和是枝裕和代表日本文化的兩面，北野武探討的是人生隱藏的殘酷，是枝裕和則是生命共通的善意。

⁴⁴ 是枝裕和，李文祺 譯，《宛如走路的速度：我的日常、創作與世界》，新北：無限，2014，P10

我與兩位導演不同的是，我想做的，總是希望帶點草根性，不要那麼文譎，不要那麼知識性。在當代藝術世界，好像許多標準都是由知識份子去決定，這樣的現況，總是令人有說不出的怪，感覺會有某一部分的狹隘。一般社會的觀點中，人是希望透過知識、透過教育從野蠻朝向文明。文明代表著進步，現在總是比以前好。現在的繪畫技術，總要推陳出新、比以前成熟，不過，「推陳出新」跟「比以前成熟」，有時候是不同方向的事，因為新很多是不成熟的，成熟的不一定是新。我是討厭唯美、知識及細節的表現，那樣的作品總是有股「好學生」味道的呈現。求學的過程中，「好學生」總是與我無關。大家總是對好學生特別關愛，也特別推崇。個人對於好學生是沒有意見，品學兼優是件了不起的事，在我求學過程也一直都有好學生的朋友。不過，大家朝向認定的品學兼優路上，好像就會忽略了某些東西，不管再怎麼努力，有些人就是達不到也不適合。我一直認為「菁英」這個東西是不適合我的。成就菁英是要透過許多方式篩選而來，人們總是稱讚留下來的去蕪存菁，但是那些被篩掉的人，究竟該以怎樣的方式繼續存在這個世界上，則很少被關注，何況，因為一直對於篩選機制的制定就是很懷疑，是非常制式而且對我來說很多反而是非顛倒的程度。經過篩子成為的精英就能進入體制，獲得體制的支持。但是，一旦成為體制的一部分，就開始有拋不掉的包袱，在觀點上或作法上就會被影響。因此，市井小民的對話雖然有時帶著粗俗的句子，但顯得真誠自然，總覺得作品帶有野性及草根性，雖然不完美但至少不偽善，也不會去說教。也許在現實生活中，我們需要文明、需要理性去運作這個世界，但在藝術中，我們應該珍惜的是隨著被文明教養調教下日益減少的獨特個性，珍惜著在教化之下留下來的真誠。

在畫法上我採用的是粗惡無古法，不走向學院菁英。是平凡人做了了不起的事改變了世界才成為英雄，不是先被譽為英雄再期待他去改變世界。所以根本無法預測誰會是英雄及世界怎麼變。同樣的在作品中，是作品中選取的物件有了不一樣的表現語法，然後再去研究物件的文本與世界的關係，不是不看到表現手法，只要創作者選取了符合藝術討論的物件景物或是調查訪問，就可以引發一連串的討論文字或對話，總覺得在那樣的場合中，只有討論，作品反而沒有位置。我認為在某部分上，文人畫的遠離成熟技術的追求與我有部分的相似，但是在某部分上，文人畫因

為具有高度的知識份子精神而總是帶有雅緻的氣氛。對此，我更喜歡禪畫中的「粗惡無古法」的追求。在某部分，我又與文人畫不同的是，我要朝向「不雅」的方向，要有「拙」的拙趣，畫面上不要乾淨簡潔的品位，也要有泥漿味的「濁」，除了希望能做到真誠的拙趣，在畫面上也想要挑戰那種不乾淨的混濁。

雖然在當代，藝術不只是紀錄世界及表現自己這樣簡單，它更賦予了對於現在世界提問及引伸討論的角色。透過作品提出對於世界的觀看方式也隨著各個時代的價值觀點持續演變。相對於早期藝術為宗教、貴族服務，現代主義追求精神本質，到當代人類積極面對各種環境及政治經濟等等的人與世界的關係，作品在態度上是有很大的轉變。所以，很經常地看到大型展覽中，藉著藝術去提問、去討論。然而，好像不去碰觸到這樣「討論範圍」內的議題，就好像與當代無關。感覺藝術這領域的創作者都要一股腦的跟風，對這種跟風潮流，我總是不習慣，也不認同，覺得這樣反而是窄化了藝術的範圍。而且在品味上或討論的方式也是非常「菁英式」的。雖然，相對於大眾品味，我認同藝術一直都是少數的，不需要去服務大眾，但是在這樣少數的範圍內，還是希望能有各式各樣的生長方式，即使不是少數人在掌握，但當決定議題、決定作品的樣式以及評論的觀點變得很菁英的一整個方向(不是人數)，這樣的藝術發展其實是窄化的，而且，我也不願意參加。我選擇離開(當然也打不進去)菁英式的藝術圈，離開藝術家的朋友圈，離開藝術家的團結，目前的我，很難跟這些知識分子交流。

所以，我在創作題材的選擇上除了選擇較為一些「刺目」、不唯美的題材外，即使是可以連結到本土意識、政治議題的關於自己生活環境，也刻意避開了在討論會時較常被提到物件景色。我認為再追著那樣的議題去迎合，只是靠作品來成就自身，並不是藉著作品來呈現自己的觀點，我認為那樣的作品呈現其實是很虛偽，也無法理直氣壯地去說它。

第二節 既然是在圈圈以外，那就做圈圈以外的事

美國極具影響力的評論家格林伯格曾說：「時至今日已不可能去畫一張臉了。」

但德庫寧卻回答：「正因為如此，不去畫臉是不可能的。」⁴⁵。

這段話除了說明繪畫一直會有不同的方式出現外，也代表著創作者的反骨態度。

與其他人不同的是，我是因為一直在工作場合不感興趣才決定找個研究所來念，畢業後又發現工作真的是會讓我煩躁而一定要再讀博士班來逃離工作，求學的目的，一直都是現實生活的逃逸。在一開始接觸藝術創作，我是把創作當成是可以改變現況的追求，所以，一開始我是研究藝術世界發生的事情，希望能打進那個世界，成為一個所謂的多彩多姿的藝術家。但是過了幾年，發現怎麼樣也打不進那個世界，即使偶而去參加活動，也感覺自己跟大家有點生疏，作品別人也不感興趣，講的話好像也插不上，對藝術的看法也不同。意識到好像怎麼樣也都不屬於那個圈子，但是既然日子還是一樣要過，那就做跟他們不同的事吧！或是讓主流藝術圈看不慣的事，反正藝術與社會都是一樣，不用他們也許反而有新的機會。所以開始了「從反開始」的創作，故意從差異下手。

我對裝模作樣的事很討厭，拒絕道貌岸然。覺得社會上充滿了虛假的事，尤其是在公部門，公部門的官場文化實在讓人反感，這些人明明都是受過良好的教育，通常在檯面上都能說得出一口好道理，但是相處下來常常會發現說的跟做的完全是相反的事。在藝術上從布瑞洛箱子開始，藝術開始面臨的是辨別判斷的問題。根據丹托的觀點，後歷史時代是哲學介入的時代，當代藝術開始了許多高深、嚴肅的知識談話場域。我當然不反對這樣的現象，畢竟，理解作品已經從觀看轉變成閱讀。不過，還是會感覺到知識理論主導的情況下，創作者的位置有了變化，在藝術現場，好像論述比創作強大。總之，因為不是那個圈子的人，也意識到自己做不來那樣的事，自然也不會想遵循那樣正在流行的創作模式。我們已經聽過：當代藝術家早已經不是關在畫室裡這樣簡單。我對於那樣的創作者沒有意見，但對於一整個青睞那樣的創作模態的藝術觀點感到反感，好像當代藝術就只能這樣，其他都是老套的舊思維。因為感到反感，自然就不想把作品做成太知識份子喜歡的品味樣式，尤其是想用另一種「非知識」的創作方式，仍然是一個人自己研究，關在工作室的方

⁴⁵ Martin Gayford，〈更大的訊息〉，台北：積木文化，2016，P47

式，與他們拉開距離，即使我知道這樣更難受到青睞，反正我本來就在圈圈之外，那就做圈圈以外的事。

我不喜歡賣弄，不喜歡賣弄知識，也不喜歡賣弄技術。對於這個現況，那就是想讓對方難懂。雖然不想去迎合當代藝術的熱點討論題材及輕巧的佈展方式。但也不想追求一般人喜歡的唯美、細膩、能夠表現出功力的繪畫方式，那樣的作品很容易帶有官方的味道。雖然在唸博士班以前，曾經想說：「反正畫點討喜的風格也不錯，至少那種小巧的飯店博覽會也許還有機會」。但後來也確定自己也是做不來那樣的事。不是要把它畫好，而是想把它畫差。畫的好，對我來說，好像很奇怪。

侯忠穎(1983-)在他的博士論文〈手的價值之回歸與探索〉中提到寫實藝術家的「手藝精神」：他們在這些追求極致真實這些寫實藝術創作中，成了作品的「主宰」，進一步反映了藝術家或是人類喜歡「操控」的天性。換句話說「完全操控」是寫實繪畫家們的樂趣所在，他們熱愛忘我地運用巧妙的手藝，變化出各種極盡真實的「幻相」，從這過程中使自身感到無比的愉悅與成就感⁴⁶。我對侯忠穎精湛的油畫作品感到佩服，也對上一段話並沒有意見。不過與上述寫實畫家不同的是，對於作品或繪畫，我追求的並不是「主宰」。「完全控制」正好與我的作法背道而馳，因為意識到想要做的是與學院體制教學或是具有美感的品味觀點不同，準確的空間輪廓及正確的顏料堆疊就不會是我採用的方式。我想做的是讓作品離開控制範圍內，呈現出意外性，甚至是讓人有點不舒服的意外性，不是肌理堆積美感的意外性。

總之，我不認為討論藝術就是要遵循現在哲學當道的菁英觀點，也做不來在傳統基礎下努力結合新事物的作法，我是在這兩者之外，研究著還有沒有其他的表現方式，這兩者不管認不認同，反正我本來就在圈圈之外，也不需要太在乎他們的看法了。就像棒球的尾勁，籃球的跑動。懂的人就會看到，不懂的，看不到也沒關係，反正最後有沒有得分大家都會知道就好。如果要跟它對抗，就要用對方不會的，像是越戰的叢林跟地道。在當代藝術場域繪畫是弱勢，我總想用繪畫來對抗；畫的唯美細膩才能獲得市場青睞，就往「畫的差」的方向去。在某部分，我是帶著「狡怪」

⁴⁶ 侯忠穎，〈手的價值之回歸與探索〉，P157-158

的個性去畫圖。狡怪，有狡獪、奸詐的壞的意思。但也有頑皮、調皮、愛作怪。不聽教誨，不馴服，喜歡與人作對的頑固個性⁴⁷。在某部分，我也是想用自己不馴服的方式，與當代藝術環境作對。當代藝術從服務宗教、服務貴族到關心個人、關心環境現狀是值得肯定的，但有沒有做到、誠不誠懇，是可以感受的到。

雖然當代藝術中的大型策展總是關心著全球、政治、經濟、環境這樣宏大的命題在做討論，好像這樣大的方向中就可以引發大量知識的匯流其中去討論，就可以說出許多深奧的理論，寫出一篇篇的文章的知識生產。但我總覺得：人民的小事才是藝術的大事；藝術的大事，是人民的小事，我比較在意的是日常性與普通人。藝術的表現語法可以是陌生的，但絕對不只是菁英式的。藝術家或理論者絕對有權利提出自己的觀點，但如果是帶著要教化觀眾的方式，就把觀眾放在卑下的位置，我總是不喜歡藝術有一種高高在上的姿態。我的作法只是想要翻轉該物或該觀點在世界或藝術世界的感受與思考，透過新創造出來的畫面情境讓美感經驗與日常經驗斷裂，也就是說，想要讓裡面的東西與世界對上了，但又不是完全的貼合。

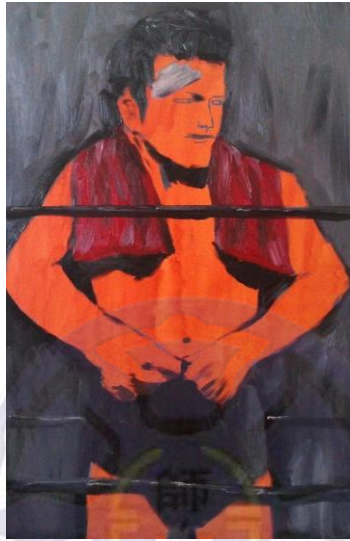
第三節 那些刺目的題材及手法

我這系列的作品到現在也有四年了，在我想到就畫、快速撇撇的創作狀態下大大小小累積上百張。一開始純粹的就是想要「從反開始」，除了想要「就亂畫看看」外，題材的選擇就是自己前面說過的「刺目」，因為刺目的東西不會想要把它畫好，畫壞也沒關係的情況下，比較能沒有包袱的去實驗。比方說像是一開始常畫的摔角或是格鬥選手，會畫他們是除了自己喜歡這類運動外，在以前的求學經驗中，在學校玩摔角、甚至是談論摔角的話題，都會惹老師或某些乖乖牌生氣，因為被認為很暴力及被告誡要多專注在課業上，不要過多沉迷那些有的沒的，就像沉迷電玩會惹老師生氣。不過，打電動畢竟是個靜態活動，也不在學校發生。在教室玩摔角，有時候會把課桌椅打得一團亂，還會撞到別人，非常礙眼。小時候爺爺常去租摔角錄

⁴⁷ 關於狡獪的解釋，引用自：教育部台灣閩南語常用辭典：

https://twblg.dict.edu.tw/holodict_new/result_detail.jsp?n_no=5203&curpage=1&sample=%E8%AA%BF%E7%9A%AE&radiobutton=1&querytarget=2&limit=20&pagenum=1&rowcount=2，下載時間：2019/11/6/09：44

影帶回來看，我們就坐在客廳一起看，奶奶覺得很恐怖，我們就哈哈大笑。有時候鄰居也會來我家看，我也會跑去鄰居家看。摔角對我來說，除了是一門競技表演運動外，也是一個小時候的記憶，也是一個狡怪姿態的展現。雖然我也很喜歡籃球及棒球運動，但總覺得這類比較流行及正向，我是想畫點討厭的事，並且是連藝術界都比較陌生的。



【圖30】蔡宗祐 / 巨人馬場 /

【圖31】蔡宗祐 / 安東尼奧 /

【圖32】蔡宗祐 / 三澤光晴 /

油畫、壓克力 / 91x65cm / 2015

油畫、壓克力 / 91x65cm / 2015

油畫、壓克力 / 91x65cm / 2015



【圖33】蔡宗祐 / 豬木 / 油畫 / 117x91m / 2015

軍人的題材自然的就會碰觸政治。不過這幾年台灣對於主體的認同已經不再是談大中國與台灣的關係，而是往其他像是土地認同及人類調查的方向，我當然知道不能只是單純地用制服符號來呈現。我在服役的其間經過許多狗屁倒灶的體驗，我想到的是，一個人穿上制服後，會有那麼與一般人不同的荒謬行為，尤其是在封閉的環境下。穿上制服，應該是要遵守許多檯面上的規定，但是檯面下總是令人匪夷所思，規定越多的地方，表面之下越有許多黑暗面。所以想畫軍人、畫【模範生】(圖8)驚訝的表情及【模範生表揚】(圖36)，及出席典禮的師長等，把它畫的怪怪的，是想對體制的不認同，不是要表現畫面中那個人的描寫。而這種對於體制的批判的提出是一直存在並且非常政治性的。但是藝術的政治討論卻都是在像是全球化、邊界等等的知識的新現象提出，我總覺得在知識面的討論下，還有許多好像已經說過但還沒說完的東西被忽略了。



【圖34】蔡宗祐 / 阿憲 /
油畫、壓克力 / 91×65cm / 2015



【圖35】蔡宗祐 / 軍官淑女 /
油畫、壓克力 / 53×45cm / 2015



【圖36】蔡宗祐 / 模範生表揚 /

油畫、壓克力 / 60x60cm / 2015



【圖37】蔡宗祐 / 師長 /

油畫、壓克力 / 53x45cm / 2015

我總認為繪畫是一種攻擊。但是沒有攻擊點的題材如何下筆呢？這個問題首先是參加「南島國際藝術獎」時出現。因為在這之前，我所畫的幾乎都是生活中「讓人生氣」的題材就可以了，帶著不滿下筆，自然就不會往「畫得好」的方向。不過，人生一直處在憤世忌俗的情況真的很累，我也不想一直在重複題材上停留，因為久了以後，畫面的味道會很固定，成為一種制式化。我首先在電影研究中體會到題材選取要夠小這件事。能「夠小」就是一種主流之外的不準確的準確。像是【大金雞雞】(圖38)及【小獅子】(圖15)這兩件。【大金雞雞】是去台東駐村時騎車在路邊看到的一間土窯雞店家招牌造型，是一個大概有兩層樓高的金雞雕塑。這種很生猛的生活常見題材雖然對它沒有存在批判性，但找到了可以從荒謬場景來下手，可以符合我「不想把它畫好」的路線。這張圖的場景本身就很荒謬，所以構圖不會太大問題。但是在上色過程卻是困難重重。因為一不小心就會落入描寫的方式中。所以先上比較沒包袱的檯座部分。刻意的採用斜線及較生硬及厚重的顏色漸層，然後等畫筆黏黏的顏料時再來畫那隻雞，黃顏色就會濁濁的，不會太乾淨。雕像後面原本是土窯雞店家，但是再構圖下去，好像畫面就會太依附透視法也太複雜而捨去。背景畫上台東路上整排的山，補上一排不成比例的小椰子樹來襯托雞的高大。【小獅子】

是快要離開台東時在路上看到的廟宇前的金色獅子。金色獅子造型可愛，與一般常見的石獅子不同，當下就拍照下來，但是等了好一陣子才能下筆。因為在繪畫上，廟宇獅子是很常出現的題材了，一不小心就會落入鄉土寫實的範圍中。雖然很確定這個題材是有趣的，但怎麼樣才能不落入繪畫的陳腔濫調之中，在下筆之前最傷腦筋的是這個部分。民俗的題材是這幾年新起的熱門議題，不管在設計還是藝術界，我馬上意識到選擇這題材要很小心，否則就會淪為熱點的跟風，自己創作的反叛姿態就沒了。但我也發現民俗題材的作品比較多是在記錄與考究，企圖讓地方取代以前的中央論調，像我這樣既非考究人士也非民俗工作者，自然沒有那方面的身分去說。我能做的，也就是利用這題材去回應藝術及繪畫世界的表現，提醒著藝術的討論並非只有你們青睞的方式說了算，即使不從知識性及歷史那麼大的方向去看，我們只說很小的事，但也可以很有味道。

我一直很想畫些南部風景，那種是跟自己生活很近但對於都市人來說只存在書本或是要觀光或要研究的時候才會來看。那種別人特地來觀光或者來踏查研究但對我來說很普通的東西，在處理起來就會有不一樣的方式出現，是能不會心虛的方式來提出的姿態。像是畫【水圳】(圖29)這件作品。水圳自然的一定是跟土地、農業及日治時代這些重要議題相關。即使創作者與觀眾都知道一張水圳的圖一定能說出一堆的議題牽扯，也都能自動的朝向這方向去對位。但是，水圳對我來說還有是國小暑假時下午常會跑去撈魚、玩水消暑的地方，然後就是衣服弄濕的回家被罵或是帶幾條魚回家的記憶，許多時候情感雖然很簡單卻很濃也並非知識能夠說明的，這大概也是小津安二郎電影給出的感受。東西雖然很小，但細細品味之後，味道卻很濃，因為它留下的位置不是在腦袋裡而是在心裡。也許一張【水圳】對應的只是繪畫的題材及表現，並不能像電影一樣給出豐富的情感，但是再加上台南人特愛的虱目魚頭【三角飯糰】(圖14)、象徵財富地位的【黑頭車】(圖39)、南部常看到的養鴿【昏叫】(圖40)、及廟會活動出現的鋼管吉普車辣妹【街上】(圖41)以及颱風時街上總會看到的泡水車(圖42)這些作品展出的時候擺在一起，在題材上就能構成南部生活的日常，而在藝術上對應的是學院的手法表現及特重知識的菁英品味。



【圖38】蔡宗祐 / 大金雞雞 / 油畫 / 41x31cm / 2016



【圖39】蔡宗祐 / 黑頭車 / 油畫 / 100x100cm / 2017



【圖40】蔡宗祐 / 昏叫 / 油畫 / 100x100cm / 2016



【圖41】蔡宗祐 / 街上 / 油畫、壓克力 / 131x97cm / 2018



【圖42】蔡宗祐 / 泡水車 / 油畫、壓克力 / 91x72cm / 2018

我一直想畫車子，我不是要關注車子帶給人的美好生活。生活中到處充滿車子，車子能反應人的生活狀態。覺得汽車的造型是很特別的，但也很難入畫，不管是在油畫或者水墨畫，好像不小心就會畫得太有科技感要不然就是像兒童畫。總之，我覺得好像比較少看到有人去畫這種每天都會看到的東西，而且是在藝術不太被提起的東西，我想挑戰看看。後來，我總算可以在簡化描繪又保留車子的造型特色中找到方法。透過車子我想呈現的也是某種「刺目」的情境或現實。像是廟會中改裝華麗的鋼管吉普車，一出現總是非常吸睛，又或者是颱風天涉水而過而泡在水裡的

泡水車的常見無奈。題材確定後，再來就是透過構圖及上色來製造畫面的某種差異性。不管在車子還是路面或背景，我盡量用不同的上色方式，有些若是厚塗，旁邊就不填滿留下底色，車子與路面的筆觸也完全不同，希望不要有重複的公式出現。最後用膠帶貼邊，故意做出邊緣銳利的黃色車燈，做出更多的衝突質感，在表現上製造更多「別人好像不會這樣畫」的畫面。



【圖43】蔡宗祐 / 水蜜桃 /
油畫、壓克力 / 41x31cm / 2018



【圖44】蔡宗祐 / 給你一個讚 /
油畫、壓克力 / 162x130cm / 2019

我後來有自信用繪畫來面對，是因為意識到媒材不是問題了，而是表現的問題。當藝術的配置與日常的配置大致吻合時，那就沒意思了，所有的媒材都一樣，只有當藝術的配置翻轉或挑戰人們習以為常的配置，藝術就發生在那裏。所以沒有攻擊性的外部議題應該也可以在藝術世界造成攻擊，我想拿來實驗看看，不要在題材上那麼明顯的突兀，而是用完全不往議題思考的方向來畫，所以我想挑戰靜物畫。

有次過年前，路上水果攤擺滿了水果禮盒，當下就想畫這種常見又特別的情況。但是要將禮盒擺入畫面上，實在是傷腦筋，既不能畫的像一般靜物畫也不想跟照片一樣空間透視良好的構圖，非常困難。什麼樣的水果禮盒最珍貴？當然是水蜜桃，所以就畫下了。最困難的不是水蜜桃，而是該怎麼擺才能擺脫習以為常的配置，以及空間的處理，另外我也嘗試把不相關的東西擺在一起，將物體鎖在畫面中，像是【給你一個讚】(圖44)。**【給你一個讚】**的發想是偶而會在路上看到的廟會遊行或靈車上載著的大佛像。那種東西應該是不會跟車子放在一起的。但是每隔一陣子就是

會在街上看到，雖然衝突但好像也很日常。在發財車上放佛像，這樣的構圖我一直思考了很久但還無法下筆。有次在網路短片看到一段影片是一台Mini車子載著一個雕像，當下就確定可以下筆。雕像部分原本想畫成一個大佛手掌，但是側面構圖實在無法將手掌特徵畫出，所以就畫了一個臉書常見的「讚」的手勢。當然，車子還是要畫賓士黑頭車才夠味。雖然這是一張沒有什麼議題取向的取材，但我確定的是要這樣的方向製造某種手法的斷裂。車子、雕像、路面、背景，我都用不同的表現方式，不使用學院所學的上色規則。

第四節 繪畫是自編的語言

如果這本論文要說的是我對繪畫作出的一些研究成果，倒不如說，這本論文是說明一個人如何以繪畫作為一種存在的方式，繪畫可以算是我在這段生命過程中的呼吸方式。一個人在體制邊緣的存在現況，用自己的方式，像是陽台牆壁上發芽的榕樹苗，在不是他的環境中還是要生長。這個獨自長成的個體，對於繪畫、對於藝術體制的看法及保持的距離。

創作的動力是因為外在環境的刺激與反應，但最初的出發點其實也就是藉著塗塗抹抹找到自己在世界上的一個位置，哪怕這個位置是在大眾認同之外。與其他的人比，畫圖對我來說或許是逃離現實世界的一種方式。我可能是那種隨時都開放雷達的去捕捉題材，所以，常常在意外之處像是運動或上班的時候看到：「這個東西拿來畫好像可以試試看」的情況。不是在準備要畫圖的環境想到的題材通常比較有趣，因為他們是活生生的有趣，不是「為了準備畫圖而找」的題材，這樣的題材在藝術上比較會有「斷裂」，不是想當然爾的那些，當然，先前已經提過，有趣的題材轉成繪畫更是困難。也許，是不是因為很多人在題材的選擇都是為了要畫圖才開始準備，當工作狀態的需求已經來了才開始找題材，所以，很多作品的取材方式好像差不多，因為是相同的需求狀態下去找的題材，每個人的搜尋方式、腦袋中對問題的瞭解度應該大同小異，也就說雖然知道他要做什麼，要表達什麼，但好像就是少了個人的味道，不是挖掘深淺的問題。譬如從說話的方式來說，即使表達的意思都差不多，平地人與原住民或客家人聽起來就完全不同，即使是同族，台北人跟嘉義人

說話的腔調，慣用的詞語應該會明顯聽得出來，或者住在海線或山線地區、或不同的職業的說話也會不同。

我總覺得不要追著議題跑，不要看到議題就畫。藝術家趙世琛曾在臉書寫下：我們欠缺的不是什麼藝術形式，甚至不是知識，而是對這世界真正的關心。並且，不要很急切地想把「對這個世界的關心」放到作品裡，或是為了放什麼進作品裡而去「關心」這世界⁴⁸。我一開始的反學院繪畫雖然能說是呈現一種態度，但對我來說，如果只是在「反」，並不能自我滿足。也就是說一開始我是認為「藝術世界並不是只有你們說了算」的不溝通態度，然後漸漸的，我有「這個世界還有很多方式，我來說一定跟你們不一樣」的企圖。我認為我的繪畫是一種自編語言，刻意不去採納當前主流藝術的手法，不去說很大的關鍵字，對我來說，平民的小事，反而是藝術的大事。像是台灣電影〈大佛普拉斯〉，在片中我們從一開始隨著導演親切但略帶諷刺的台語口白，一起感受社會底層的邊緣人，而這些邊緣人，他們離我們很近，甚至，某些部分跟我們很像。而與台灣早期的苦命戲劇相比，〈大佛普拉斯〉片中這些底層人物雖然卑微，但某些時候，電影可以把他們拍得具有光芒。中國導演賈樟柯(1970-)談小津安二郎的電影說過：小津的電影方法不煽情，而是敏銳地捕捉感情，他限制他的視野，但能看得更多；他局限他的世界，以便超越。比起普通的電影，小津電影中的故事要少得多。而所謂故事，看起來往往只是一些閒情散景⁴⁹。雖然繪畫在當代藝術世界是有種種的限制，除了自身媒材的問題外，在關注大量知識交流的藝術場域，它能說的似乎比起其他媒體少得多。但我覺得這種限制，不是像文件影像提供知識的全部，可以讓觀眾在某些方面自己補齊，這種方式我認為反而是比較不帶立場的客觀。

⁴⁸ 趙世琛在 2019 年 10 月 29 日 21 點 02 分時在臉書的發言，下載日期：2019/10/21/20：32

⁴⁹ 出自〈賈樟柯談小津安二郎〉：<https://praguebooks.pixnet.net/blog/post/23222483>，下載時間：2019/11/6/10：02

第八章 結論

村上春樹曾經說到：「我本來就沒有特別為誰而寫小說的意識，現在也沒有」。他繼續說：「為自己而寫，我想某種意義上這是事實。…我大概只意識到自己「心情是否變好」的寫著小說。…而且我想其中可能也含有「自我療癒」的意味⁵⁰」。我想，這也是我創作的某種寫照。雖然能受人欣賞感覺很棒，但我已經體悟到要做的繪畫是對得起自己的東西，而不是為了討好某些人去用了吸引人的議題或是惹人愛的手法。不過，與村上春樹不同的是，我做作品並不為因此心情變好或是自我療癒，比較像是要把怒火或不滿藉著作品釋放出來，過程並不會快樂，但是若不釋放是會憂鬱或燥鬱的暴動狀態。這讓我想到大學時候，身為美術系的學生，我對系上規定的作業完全不感興趣，我的處理方式就是整天泡在球場，沒人就自己一個人練投籃、運球，有人就跟人家鬥牛，對手打的強悍，就跟著架拐子回擊，常常也把自己搞的很多傷，遇上高手，輸了就偷偷練習，我是用不服輸的姿態獲得站在球場的門票。繪畫對我來說，是用顏料拍打在畫布上，它絕不是一個溫馴的行為，某一部分，應該是帶有殺氣的行為。做那種溫和、討喜、循規蹈矩的好學生作品我實在完全不感興趣。

雖然繪畫在影像圖像充斥的二十一世紀是備感艱辛，但對我來說正好可以完全擺脫繪畫的「功能」需求，去專注在思考原本就是「非功能」的藝術問題本身。雖然說想要以繪畫來對決的出發點還是在，但是在心態上是有很大的不同。從一開始，是想證明畫的不輸其他人，也就是功力、技術能夠達到一個讓人佩服的水平，達到佩服的大師的水準。現在則完全不朝向這方面的追求，希望的是能夠畫出一些屬於自己的作品，希望能給出一點新意，這個新不是題材科技的新，是特別，比較是離開的意思。我個人因為意識到繪畫的困境，排除了具象描寫及抽象的本質追求的表現追求，選擇了兩者之外的路線。在材質問題、平面性及透視法上提出自己的思考然後繼續實驗，並且意識到語法的問題，不是用議題思考。所謂的語法，我目前的心得是：與已知的既定印象不同來造成畫面與觀者認知的感覺斷裂。就像看到一個

⁵⁰ 村上春樹，賴明珠 譯，《身為職業小說家》，台北：時報文化，2016，P245

日常景色，小說家可以繞一大圈去形容、詩人可以寫成優美文字、歌手可以做成不同曲風、文學家可以透過文字排列造成讓人意想不到甚至是完全陌生的形容。簡單的說就是：我讓畫面中的景物本來應該是這樣畫的，但是我用另外的方式像是在輪廓上的誤差、上色的隨興或刻意忽視規則造成顏料堆疊的意外，以及物件與畫面空間的安排不要沿用準確的透視。也就是說這個題材比較熟悉的是「應該這樣的被畫出」，就想辦法往「另一個方向來思考」。因為一般在創作的時候，都是希望觀眾在作品中找到共鳴。「應該這樣的被畫出，然後畫得比他更好」似乎是比较能獲得共鳴。因為我不是要尋求共鳴，不管是一般大眾的審美或是藝術菁英的議題及學院表現，就比較不會在畫面上有與某些人「似曾相似」的困擾。也因為畫面出現的不是那樣的想當然爾，繪畫就能以事件的姿態出現，它就不是一件讓人欣賞的作品，是要被閱讀的作品。另外，我認為當代創作者在面對這麼多的藝術問題、技術開發及理論知識的充斥，雖然這些東西都是我們可以學習參考的對象，不過，說到底，我認為創作也就是一個「人」的姿態展現，對於世界提出的看法。掌握到自己真誠且說出來不覺得心虛的觀點，用自己的方式來表現它，這也是在看了不少電影後再看到小津安二郎的電影，認為自己有信心可以用繪畫這個媒材來對現實世界及藝術世界提出看法。而藝術是對政治無能為力的表達，還是變成休閒娛樂的包裝，也是姿態的呈現與否。不可否認的，繪畫始終是個古老媒材，它有許多的包袱及限制，當然也有繼承許多偉大精神。因此，我並不會去抱怨「現在是繪畫艱辛的時代」，因為，哪個時代不是艱辛？我們就像急流裡的魚在水裡奮力的游著，若被抓上岸，也仍舊是只能奮力拍打。

所謂的創作，我認為是必須展現出自己的戰鬥姿態才有意義，繪畫也就是呈現戰鬥姿態的一個媒介，甚至可以說是一個武器。這也就是為何我在文中不舉例那些帶有文青、小感覺的繪畫作品為例子，也不是要迎合當代大型策展所流行、關心的題材。基本上，我用的是被認為是傳統的媒材，也不去畫那種讓人一看就對上「這就是當代」的議題題材或者是議題應該用這樣子來呈現會「比較當代」的表現方式。因為我總是認為：藝術的思考並不是在已知或正流行的括號裡面，而是在括號之外探尋，並且所生產的作品是對於藝術世界及現實世界具有意義。對於現實世界具有

意義是因為我的作品取材都是對於世界的碰觸及提出，不是去畫形象美好的官方論調，而是透過作品要讓世界知道，還是有人在乎這個，還是有人對於體制感到不滿。不管是現實體制還是藝術體制，並且刻意不迎合當代藝術關心議題的研究方向，像是挖掘歷史、跨域合作、田野調查、展示文件，或者透過努力增加媒材或媒體的豐富性，展現軍備競賽的企圖心，好像這麼做才能展現誠意。我想要有的戰鬥姿態是像小津安二郎一樣，不追求豐富的拍片手法，使用減法的方式及利用現實諸多的限制轉變成特色，而做出想對於電影世界其他導演不同的差異追求。

當一件作品完成後聽到觀眾讚嘆說：「好美喔！」，這是我要警惕的。常聽到說：「創做是表現自己！」，是枝裕和並不這麼認為，他認為他的創作是「溝通」。很偉大跟正面的想法。我沒辦法像是枝裕和那麼偉大，當然，我也不認為創作只是在「表現自己」這麼簡單的理由，如果表現自己是唯一理由，那麼很容易創作只陷入喃喃自語的世界。「表現自己」必定要先有自己的姿態，而這個姿態是「從反開始」的，因為與現實的格格不入而想找到出口，因為意識到問題性而不得不反、不得不做以及非這麼做不可，是接受與反應的結果。最後，我希望從自己的作品態度希望能朝向班雅明說的寓言作家的方式，企圖去對「美術系統的失效」。「我們不再相信一種美術系統，而是相信從異質藝術裡一些非常不同問題，可以找到它們的解決方式⁵¹。……」，我想，我們都是座落在繁多裡面對孤獨，我們都是作為一個在繁多的現實世界與網路世界中的孤獨現代人，我希望讓作品以不會心虛的姿態說話。

⁵¹ 陳瑞文，《德勒茲與藝術理論》，台北：五南，2018，P158

附錄一 我的水墨繪畫思考

2016 下半年我決定暫時停止工作搬到台北成了全職的博士生，因為是租屋在台北，油畫很容易把屋子搞髒，我不想租屋處畫油畫。那陣子就如一開始的預期一樣，主要是以上課跟讀書研究為主。我先在楊永源教授的課重讀了丹托的《在藝術終結之後》。之前也讀了約翰伯格的《觀看的方式》這兩本書讓我回到以「作品」來思考藝術及創作的問題。《在藝術終結後》這本書中我從葛林博格討論抽象表現主義時提到繪畫的平面性、顏料表現自身及後歷史時代哲學介入的藝術世界中，所有繪畫再被提出時都必須要面對「藝術終結」繪畫終結的問題。它讓我知道做創作不只是表現自己而已，還要放到藝術的平台上去討論。唯有這樣才能跳開自我情節、自說自話的說故事。

但是在台北一年的期間，我還是因為上課的關係，要做點繪畫才能應付上課需求。為了不弄髒租屋處，我買了水墨工具跟練習用的毛邊紙來撇撇亂畫。

其實會使用水墨這媒材來創作似乎是注定的。因為看了一些水墨展覽跟作品(尤其是當代水墨)，因為本身是以西方媒材的觀點來看，覺得水墨畫很多是在某一個範圍打轉，甚至是走在當代繪畫的影子裡面。許多符號題材的取用及表現手法是借鏡已經出現過的當代繪畫，以這樣來區分相對於傳統水墨的筆墨問題及題材。以這樣的結果雖然遠離傳統水墨，卻走進當代繪畫早已做過的範圍裡。倪再沁曾經說過：「所謂的水墨改革者，多以匯合東西繪畫的「技巧」為新創，不是以素描的筆法融入水墨描寫當代景觀，就是以自動技法融合中國寫意與西方抽象，事實上，這樣的創新只不過是西方繪畫「純化」後的附庸⁵²」。台灣的學院幾乎是這樣教學為大宗。「不要以素描來畫水墨」這是我首先體會到的，也是異常困難的解決方式。在師大修課，必須有幾堂課是人體素描或速寫課。我帶著水墨工具到課堂去，面對模特兒，跟大家一起畫圖。課程一開始，大家馬上熟練地進入狀況，我則是無法下筆。

⁵²倪再沁，《水墨畫講》，台北：典藏藝術家庭，2005，P27。

因為已經意識到不要以學院式的素描觀念來畫，但是如果不這麼做，那還能怎麼樣呢？

決定要以「遊牧」的態度來對自己的藝術繼續下去，但是困難的是生活中、環境中完全是已經被確定的「城市」規則，只是嚷嚷拋棄學院枷鎖或是宣布要走自己的路，聲明之後卻發現自己不知該往哪去，在宇宙中一個座標都找不到。如果只是單純地從「反美」下手，那麼是否就是「畫醜」呢？又怎麼樣才算是醜？或者說「如何適切地表達醜？」這就像當初我在油畫中的「反美」一樣。「反美」的觀念是以既定美的範圍之外來擴充美的疆界，但做法絕對不只是胡亂撇撇而已，必定在做法之前有一個追求的方向。我們欣賞兒童或素人未被學院訓練成專業化、步驟化的表現方式，許多人也從中獲取靈感，得到擺脫既有僵化來擴充手法的表現。不過，素人或兒童始終無法對藝術作出提問。

2017年在十二生肖中是雞年，臉書上許多臉友紛紛貼出雞的賀年圖案，許多人乾脆自己以毛筆畫出雞的圖案或是寫寫關於雞年的吉祥話。看了幾天之後發現，賀年雞圖中，若不是以展現中國水墨功力的畫法，就是以漫畫或兒童畫法的輕鬆博君一笑這兩種方式。似乎不是「進入」傳統領域不然就是「幼稚」方式的可愛無傷大雅去「離開」。所謂的「離開」難道就只能幼稚嗎？就像所謂的「降低」是否就只是惡搞這麼侷限。我決定要畫一張不以傳統筆墨及造型而且也不是漫畫兒童畫法的方式來畫一隻雞。畫完之後貼在臉書，獲得不錯的讚。已經開始動工了，好像可以用水墨來做做看。

既然已經有「要做點不一樣的水墨」，首先在題材上就儘量離開傳統同時也離開學院的水墨科系常出現的題材。雖然水墨自身有漫長的歷史，且當代水墨早已經不侷限在什麼題材了。不過一開始進入水墨的領域中，因為水墨自身關注的不同，似乎還是有所謂的「入畫不入畫」的考量在。覺得在題材上水墨觸及的比西方繪畫要少一些。尤其是臺灣水墨科系脫離不了「用素描畫水墨」的術科影響，雖然說當代水墨這個名詞觀念並沒有太多包袱設限，但是學院系統下出來的結果很明顯的是有一個範圍，尤其是在「朝向美」、細膩、及顯現出功力的企圖上非常明顯，以及拼貼

已經被發表的西方藝術表現方式。感覺出來是要在「這個範圍內」獲得成就、成為頂尖，並不是要在「範圍」之外走出新的道路。朝向「不美」的方向去追尋在水墨上似乎不是新鮮事，文人畫、禪畫早已經出現，並且深刻影響日本繪畫，當代水墨中也有幾位，我在偶然情況下接觸到中國水墨畫家朱建新、李津等人，並且在後來的閱讀中了解到中國有「實驗水墨」及「當代水墨」的分法。在台灣當然也有關於水墨的運動，像是「正統國畫之爭」、「革中鋒的命」等口號，當然還有倪再沁的《西方美術 台灣製造》及一些關於水墨思考的文章最後收錄在《水墨畫講》裡。

朱建新的水墨一開始有讓我眼睛一亮，他不像其他當代水墨加入了西方或是當代生活符號及構圖方式，完全地在傳統世界裡生成，所回應的問題也完全是水墨繪畫的內部問題。他就像是一個固執玩世不恭的初學生手，臨摹著古畫，野人獻曝般的呈現，視傳統禮教於無物，但從題材及文字中又看出有水墨畫重視的文人教養，畫面上的感覺好像也讀過幾本書，會唸幾句詩，不完全是個文盲般的重視物質，而且喜歡赤裸裸地呈現不敢攤出來的。不過最後發現他的東西在挑逗視覺之後，能夠再體會的樂趣不多。有點像是妙語如珠又愛開黃腔的主持人，在台上總能吸引目光。會有這樣的體會是有陣子研究了井上有一(1916-1985)的書法，意外的發現他們兩位有聯展過。畫廊將兩位作品併放，因為兩位都不是走傳統規規矩矩的書法路線。不過兩位作品的態度呈現則大大不同。井上有一感覺是用盡生命全心投入，朱建新的作品則有幾分故意扮輕浮的裝模作樣。所以，能夠找到可研究的問題並能以自己的方式確實的回應，哪怕是傳統媒材，像是書法這樣傳統中的傳統、幾乎很難跟當代關鍵字議題搭上邊的，也能夠有提出的價值，這也是我在電影 2 課程中觀看小津安二郎及【上海小姐】電影中得到的體會。

再回到我的水墨創作裡。一開始純粹是出自於反骨，想要做點不一樣的事來開心一下。儘量在題材上貼近生活，不要在水墨裡太常出現，尤其是那種山水、人物、花鳥等。因為也想跟富有文人精神拉開對比，我盡量取材貼近生活或是素人的方式。雖然我知道符號的說明性現在比較小了，但是創作者所選取的畫面及物件仍然可以看出作者對於藝術的回應及態度。我畫了【Happy New Year】及【自由】這兩件。



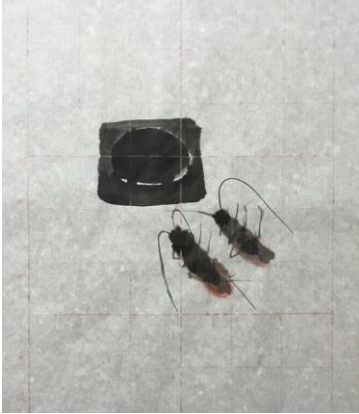
【圖 45】蔡宗祐 /Happy New Year / 水墨 /
38x26cm / 2017



【圖 46】蔡宗祐 /自由 / 水墨 / 38x26cm / 2017

【Happy New Year】（圖 45）畫於 2017 年一月初，剛跨年不久，臉書上盡是分享各地跨年煙火照，尤其是台北的朋友，101 煙火是不可少的。當下就有衝動想以這題材入畫。我搜尋了 101 跨年煙火照片，煙火的表現可以用類似兒童畫的線條，建築物本體倒是思考了一陣子，既要有墨又不能太精準描寫。

【自由】（圖 46）這件作品是去跑步經過河堤時看到公園裡有個蔣公雕像。遠遠的，整尊雕像黑黑的，適合用墨來表現。不過，在搜尋圖片的同時又意識到蔣公銅像在台灣太過政治性，我只是要回應水墨是否還有新意，沒有什麼政治目的，所以當下決定要換題材。「那麼還有什麼題材的雕像是大家都熟悉的呢？」我找了米開朗基羅的大衛全身像及以前高中畫過的素描石膏像。大衛像的動態及全身細節太多，我還無法將它簡化，石膏素描除了白色的表現外，因為對他們太過熟悉，我也會無法避免的出現以前素描的畫法及線條。後來突然想到自由女神雕像是一座大家都有印象，但較少出現在繪畫作品中。並且，只要畫出頭上尖尖頭冠及手高舉火把，觀眾就能辨識出來。其他細節像是臉部及衣服就可以放膽簡略，這樣就可以擺脫學院素描式的石膏像臉孔畫法。



【圖 47】蔡宗祐 /殉情 You eat I eat / 水墨 / 38x26cm / 2017



【圖 48】蔡宗祐 /看不到 / 水墨 /38x26 cm / 2017

所以一開始題材的選取及用筆表現上是我思考的重點。思考的方式也是從「反」開始。題材上水墨畫不太出現，表現上不要有太多水墨科系的線條或是學院素描的造型觀念。我偶而也會看看兒童水墨，看看未被制式訓練前的人面對對象物還有什麼表現方式。我對於表現方式的不足沒多久就開始有意識到。也就是如之前提到的，拋開學院所學的觀念後，難道只剩兒童畫法嗎？即使找到可以實驗的題材後，我也不是每次都能丟掉自己所學，用出新表現。所以，一開始單純輕鬆的惡搞反叛，很快的就走到邊界。某天早晨我出門去吃早餐，因為是一大早，路上還是留下昨晚商店小吃的廚餘。我看到路上死了許多蟑螂尚未被清理，從取材來看，蟑螂似乎是個有趣的題材。回家馬上畫了兩隻死蟑螂，然後加上殺蟑螂的餌，想說，就讓他們一起殉情吧！就取了這樣名字。【殉情 You eat I eat】(圖 47)就跟電影【鐵達尼號】中的「You jump I jump」呼應。畫完之後放上臉書獲得不少讚，大家也覺得有趣喜愛。不過，自己卻清楚的知道這不是自己要追求的方向。因為在蟑螂的表現上，完全跟自己想的有差距，這種昆蟲畫法在花鳥中很常見，再加上蟑螂餌的位置及筆法，自己思考很久還是沒辦法。這樣的結果，自己知道這只是一件有趣的插圖，沒有在繪畫上有所追求。「自己就竟是在追求什麼？」自己也不知道，不過，自己很清楚的知道「不會是這樣子！」

【看不到】(圖 48)這件作品掙扎點就完全清楚了。先前陸續地以水墨畫來創作，慢慢的從新鮮到累積一點體會。我知道「並不是什麼東西都可以畫」。除了選擇題材避免掉老套、學院風格、討喜等的取捨外，不是每一個題材有都能夠用自己的方式去畫出來。雖然說早就知道會是這樣，但真的體會到「畫出自己的東西是這樣的困難」，因為做的東西不只是表現自己，還要回應整個藝術。有天我想畫有「絕對領域」的制服女學生。它並不是太學院、尤其是水墨畫的題材。不過，穿制服的女學生在當代水墨中是很常出現的題材了。仕女畫，老早就是水墨表現的一個大分類。既要畫出女學生的美腿，又不能太過素描表現，非常苦惱。即使我努力避免畫出素描課使用的線條，當下畫完之後一看：「這就是一張單色水彩畫」！只是用水墨來畫在毛邊紙上的水彩畫。完全沒有「超出水墨但還是水墨」的境界，而是「想要拋棄傳統水墨，但完全是西方繪畫已經做過的老梗」。雖然我還是把它放在作品網站上，但清楚知道自己完全不行。

其實，對於油畫的體會也是如此。當初從美學課中學到用「反美學」來擴充美學的疆界，一開始確實是有跨出去。當時我所謂的「反」其實也就是亂畫，不走心中已經知道的路線，放開去畫，題材上選些自己認為「刺目」的東西去畫，不要想把他畫的美好，畫壞也沒關係，以這樣的態度去處理畫面。因為我是很常去畫圖的，過一陣子就會累積不少圖，即使每次題材上都有不同，但漸漸發現自己所謂的「亂畫」其實有一個固定規則在，它不太像是在找尋未知，而是有點制式化的打發時間。藝術家王雅慧建議我同一個題材可以處理多次一點也許能處理出一些心得。所以我決定多畫幾張風景畫試試。

有一次藝術家王雅慧對我說：「你的油畫有自己一個空間關係，但是水墨沒有，只是處理畫面的符號」。這個問題我確實有思考過。因為比起油畫，我的水墨畫面畫的更少，時間過程更快，我總是在找尋著可以跟筆墨激起火花的題材來嘗試。常常在畫完物件後想說要不要再增加什麼來讓畫面更豐富，這系列如果只有物件放在畫面中央，呈現出來也許會像物件收藏展。我當然想過其他方式，比如將物件在畫面畫滿、或是置於畫面其他角落位置，甚至是加上題字蓋章來安排畫面。不過，我

書法實在寫得不好，完全不敢在畫面中下筆，深怕破壞畫面。即使自己清楚的知道只要寫出符合畫面有個性的字型，不需要寫出運筆功力深厚的書法，但是，對於「那樣的東西沒有自己的體會，就真的做不出來」在心裡面已經是很清楚了。至於描繪出空間，早就已經實驗過。當我用毛筆把我找到的資料除了物體外也把空間一起畫出，並不會增加太多麻煩。但是畫完之後就完全是進入素描的視覺經驗，那就是一張用毛筆畫的素描，不是一張特別的水墨，我自己很清楚的知道。所以我寧願以較接近水墨中的花鳥或人物構圖方式，描寫物體就好，在我還沒辦法解決之前，我只能將背景完全留白。

對於物體的表現，一開始我的掙扎是：究竟是要以線條為主還是以色塊為主。雖然我知道傳統水墨中線條是非常重要的，但是如果只用線條來描繪，就很容易淪為用毛筆來畫素描的結果。雖然我一開始沒有讀過倪再沁的書，但是那種以為拋開傳統其實只是落入另一個人家早已做過的想法已經存在。而這也是我一開始就在不少台灣當代水墨畫家中看到他們的問題之一。為了避免落於「用毛筆畫素描」，有陣子我選則用色塊的方式來構成物體居多，有點像是水墨畫的沒骨畫法，當然結果是有的成功有的失敗。缺點就是如果只是墨色塊面，少了毛筆的線條表現，畫面的組成將缺少很多有趣的元素。題材的選擇還是很重要！雖然我在題材上好像沒有什麼明顯規則，只要遠離傳統題材、看起來有趣就好，但我清楚地知道，很多有趣的東西在當時我完全不能畫，找不到可以將題材轉成滿意的畫面。題材是否適合表現成了畫面的成功與否很重要的關鍵，這樣的限制我是不能接受的。

因為我投稿的關於水墨文章期刊論文摘要通過了，接下來我必須完成全文到現場去發表。「真的要好好來研究了，否則會很丟臉！」於是我開始閱讀討論水墨的相關文章。首先先接觸了倪再沁的《台灣美術論衡》閱讀了耳聞已久的〈西方美術 台灣製造〉及《水墨畫講》中呼應了自己體會到的「用水墨來畫素描」無法解決水墨問題的觀點。水墨出身的從事水墨創作者在論及水墨問題時會重述歷代水墨的輝煌及變遷，並且認為在當代社會中加入當代議題的表現就可以「進入當代」。例如題材上把仕女圖換成當代少女服裝造型的改變，或是將山水風景轉換成都市叢林或高

壓電塔，較少在手法表現上包含用筆用墨或是畫面處理的觀念上思考。然後我從網路上找到一些對於中國當代水墨、實驗水墨討論的文章獲得較多的想法。例如「單純地將水墨當成媒材或必須要承載東方文化的包袱」也就是我在發表文章提到的：水墨作為一個繪畫，或是水墨作為一個文化。

關於材料的選擇，我一開始是使用毛邊紙。會使用毛邊紙除了便宜以外，(因為那時候在台北生活，沒有工作收入，能省則省)一開始是好玩。它是學生初學書法時必定會使用的練習紙，大家對這種紙張有一定的熟悉度，但不會把這種紙拿來使用在比賽或作品發表，它跟習作、練習、初學、不完整還有某種素人狀態連想在一起，正好可以對應傳統水墨的「雅緻」。我使用毛邊紙的背面來畫是因為它背面沒有處理，所以墨色常常會暈開，也保留了水墨材料本身的特性。因為紙張本身薄，印在紙張正面的紅色九宮格線條及旁邊的「中華民國 年 班 座號 姓名」這種學校總是出現的制式化格式，從背後還是清楚可見。我認為這也使得畫面更加有趣，符合我不走向菁英、學院，偏向素人的態度。不過，毛邊紙究竟是比較薄的紙張，不耐筆擦，容易起毛，甚至只要筆的含墨或含水量多一點也容易畫破紙面，而且紙張大小就只有四開一種規格，無法畫更大的作品。

因為對於水墨先前的研究不多，尤其是中國當代水墨的作品。所以在閱讀關於討論中國水墨文章提到的作者作品，我都會去找來看看。如果沒有對應到作品，只看文字的討論及批判就覺的無法感同身受。李津、朱建新一開始看，視覺上覺的有刺激到。之後有人提到了武藝。武藝的水墨讓我有新的思考，雖然他的題材跟造型並不像其他當代作品太張牙舞爪，許多作品都是從歷史文本中的切入再繪製，但是作品氛圍並沒有歷史的老舊感，有點像是連環插畫的輕鬆幽默。不過，吸引我的地方是他對畫面中的空間處理，完全不是當代透視學的科學處理手法，有時候人物主題旁邊再加上一條線，即可切出另外一個空間。而那個空間不是真實的三度空間描寫，他甚至不描寫的採用留白，那是只存在畫面及觀者腦袋之間來回感受的空間，也許那就是「氣」的流動。我突然意識到，我的作品在構圖上還是採用西方油畫中肖像畫的概念去構圖，就是把主題置中背景單純化，所關心的，只是主題跟主圖旁

邊的互相呼應，空間鎖在主題四周圍，沒有像水墨畫注重的空間流動。原來除了線條、結構、透視外，我還是一直被關在「油畫處理」的觀點裡，總算更加了解倪再沁所說的「西方繪畫「純化」後的附庸了」。



【圖 49】李津 / 萬葉千聲/ 水墨 / 44x38cm / 2012



【圖 50】朱建新 / 美人圖/ 水墨 / 35x34.5cm



【圖 51】武藝 / 顯微鏡 / 水墨 / 140x70cm / 2006

當對某一件事物研究一段時間時，通常會有兩種方向繼續，一種是繼續朝向「精」的方向鑽研，另外也會思考「廣」的嘗試。除了對於題材跟筆墨關係的繼續思考研究外，我也會思考紙張的問題。「是否要使用一般人常使用的棉紙宣紙？」「紙張大小改變會對作畫產生什麼影響？」。

水墨密集的畫了半年時間累積了一些作品，也碰到一些畫面必須要面對的問題跟思考。除了題材及筆墨這兩個水墨畫的基本但難解的問題外，還有要不要題字及印章的問題。題字與畫面的關係是非常微妙的，一幅好畫壞了題字是常有的。我個人欣賞鄭善禧(1932~)的水墨，除了他的題材及筆法有個人獨到之處外，他的題字也讓畫面與留白之處更加微妙。

我自己則清楚的意識到自己在書法上的不足，不管是書寫能力還是書法表現的知識。既沒有寫好的能力，也沒有寫壞的知識(所謂寫壞，其實也就是一種「反」，是對既有常規做出常規外的回應)，以及字與畫及留白之間的體會。既然有這樣的體會，唯一能做的也就是了解書法及練習書法了。



圖目錄

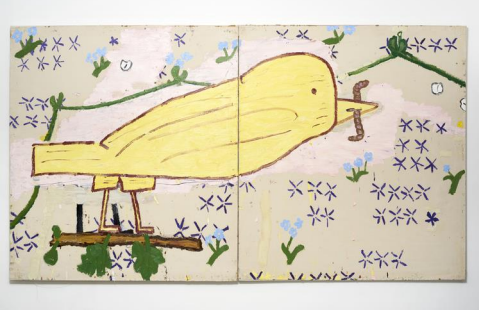


編號	圖資料	參考資料
圖 1		Rose Wylie, 《黃色小鳥》, 油彩畫布, 327x183cm, 2015
圖 2		Luc Tuymans, 《Body》, 油彩畫布, 47.6x38.3cm, 1990
圖 3		鄭在東, 《雖然是十五暝, 月色帶柔意》, 油彩畫布, 91x73cm, 1990

圖 4		趙洋，《假山》，油彩畫布， 60x40cm，2008
圖 5		蔡宗祐，《狗爬式》，油畫， 91x72cm，2012
圖 6		蔡宗祐 / 監視器系列(過程步驟) / 油畫 / 131x97cm / 2014。
圖 7		蔡宗祐，《林暗草驚風》，油畫、 壓克力，65x53cm，2014

圖 8		<p>蔡宗祐，《模範生》，油畫、壓克力，46×38cm，2014</p>
圖 9		<p>蔡宗祐，《尋找清涼》，油畫、壓克力，130×97cm，2016</p>
圖 10		<p>蔡宗祐，《歐告》，油畫、壓克力，41×37cm，2016</p>
圖 11		<p>劉小東，《青春期之一》，油彩畫布，97×76cm，2014</p>

圖 12		蔡宗祐，《一手》，油畫、壓克力，91×72cm，2016
圖 13		蔡宗祐，《行車平安》，油畫、壓克力，120×120cm，2015
圖 14		蔡宗祐，《三角飯糰》，油畫、壓克力，100×100cm，2017
圖 15		蔡宗祐，《小獅子》，油畫、壓克力，41×31cm，2016

圖 16		蔡宗祐，《盆栽朋友》，油畫、壓克力，72.5×61cm，2017
圖 17		蔡宗祐，《半打蛋》，油畫、壓克力，72.5×61cm，2017
圖 18		蔡宗祐，《金先生》，油畫、壓克力，117×91cm，2015
圖 19		蔡宗祐，《橘子疊羅漢》，油彩、壓克力，53.5×45.5cm / 2018

圖 20		<p>牧谿，《六柿圖》，水墨紙本， 38x36cm，13 世紀</p>
圖 21		<p>蔡宗祐，《顏料的分化徵 No1》， 油畫、壓克力，91x72cm，2014</p>
圖 22		<p>蔡宗祐，《顏料的分化徵 No2》， 油畫、壓克力，117x91cm，2014</p>
圖 23		<p>蔡宗祐，《城市叮叮噹》，油畫、 壓克力，91x72cm，2016</p>

圖 24		蔡宗祐，《兩顆蛋》，油畫、壓克力，41×31cm，2018
圖 25		蔡宗祐，《魚卵軍艦壽司》，油畫、壓克力，91×65cm，2018
圖 26		蔡宗祐，《小草原》，油畫、壓克力，91×72cm，2015
圖 27		蔡宗祐，《公園寫生》，油畫、壓克力，91×65cm，2016

圖 28		<p>蔡宗祐，《Somewhere nearby Taipei》，油畫、壓克力， 91x65cm，2017</p>
圖 29		<p>蔡宗祐，《水圳》，油畫、壓克力， 91x65cm，2017</p>
圖 30		<p>蔡宗祐，《巨人馬場》，油畫、 壓克力，91x65cm，2015</p>
圖 31		<p>蔡宗祐，《安東尼奧》，油畫、 壓克力，91x65cm，2015</p>

圖 32		蔡宗祐，《三澤光情》，油畫、壓克力，91×65cm，2015
圖 33		蔡宗祐，《豬木》，油畫、壓克力，117×91cm，2015
圖 34		蔡宗祐，《阿憲》，油畫、壓克力，91×65cm，2015
圖 35		蔡宗祐，《軍官淑女》，油畫、壓克力，53×45cm，2018

圖 36		蔡宗祐，《模範生表揚》，油畫、壓克力，60x60cm，2015
圖 37		蔡宗祐，《師長》，油畫、壓克力，53x45cm，2018
圖 38		蔡宗祐，《大金雞雞》，油畫、壓克力，41x31cm，2016
圖 39		蔡宗祐，《黑頭車》，油畫、壓克力，100x100cm，2017


圖 40		蔡宗祐，《昏叫》，油畫、壓克力，100×100cm，2016
圖 41		蔡宗祐，《街上》，油畫、壓克力，131×97cm，2018
圖 42		蔡宗祐，《泡水車》，油畫、壓克力，91×72cm，2018
圖 43		蔡宗祐，《水蜜桃》，油畫、壓克力，41×31cm，2018

<p>圖 44</p>		<p>蔡宗祐，《給你一個讚》，油畫、 壓克力，162x120cm，2019</p>
<p>圖 45</p>		<p>蔡宗祐，《Happy New Year》，水 墨，38x26cm，2017</p>
<p>圖 46</p>		<p>蔡宗祐，《自由》，水墨， 38x26cm，2017</p>
<p>圖 47</p>		<p>蔡宗祐，《殉情 You eat I eat》， 水墨，38x26cm，2017</p>

<p>圖 48</p>		<p>蔡宗祐，《看不到》，水墨， 38x26cm，2017</p>
<p>圖 49</p>		<p>李津，《萬葉千聲》，水墨， 44x38cm，2012</p>
<p>圖 50</p>		<p>朱建新，《美人圖》，水墨， 35x34.5cm</p>
<p>圖 51</p>		<p>武藝，《顯微鏡》，水墨， 140x70cm，2006</p>

展出作品圖錄

編號	圖檔	圖檔資料
1		<p>蔡宗祐，《給你一個讚》，油畫、壓克力，162×130cm，2019</p>
2		<p>蔡宗祐，《退伍才是真的》，油畫、壓克力，162×130cm，2019</p>
3		<p>蔡宗祐，《穿雨鞋的鳥》，油畫、壓克力，162×130cm，2019</p>
4		<p>蔡宗祐，《虎賁》，油畫，162×130cm，2019</p>

5		<p>蔡宗祐，《三虎渡河》，油畫、 壓克力，162×130cm，2019</p>
6		<p>蔡宗祐，《清明重陽》，油畫、 壓克力，131×97cm，2019</p>
7		<p>蔡宗祐，《老虎渡河》，油畫、 壓克力，131×97cm，2019</p>
8		<p>蔡宗祐，《街上》，油畫、壓 克力，131×97cm，2018</p>

9		<p>蔡宗祐，《元寶大廈》，油畫、 壓克力，117×91cm，2018</p>
10		<p>蔡宗祐，《泡水車》，油畫、 壓克力，91×72cm，2018</p>
11		<p>蔡宗祐，《彩虹橋》，油畫、 壓克力，100×80cm，2018</p>
12		<p>蔡宗祐，《Somewhere nearby Taipei》，油畫、壓克力， 91×65cm，2016</p>

13		<p>蔡宗祐，《水圳》，油畫、壓克力，91×65cm，2016</p>
14		<p>蔡宗祐，《城市叮叮噹》，油畫、壓克力，91×72cm，2016</p>
15		<p>蔡宗祐，《路邊野花》，油畫、壓克力，117×91cm，2016</p>
16		<p>蔡宗祐，《昏叫》，油畫、壓克力，100×100cm，2016</p>

17		<p>蔡宗祐，《黑頭車》，油畫、壓克力，100×100cm，2017</p>
18		<p>蔡宗祐，《三角飯糰》，油畫、壓克力，100×100cm，2017</p>
19		<p>蔡宗祐，《紀念亞洲鐵人楊傳廣》，油畫、壓克力，117×91cm，2016</p>
20		<p>蔡宗祐，《小樹枝》，油畫、壓克力，117×91cm，2016</p>

21		<p>蔡宗祐，《八卦山郊遊》，油畫、壓克力，117×91cm，2016</p>
22		<p>蔡宗祐，《行車平安》，油畫、壓克力，120×120cm，2015</p>
23		<p>蔡宗祐，《豬木》，油畫、壓克力，117×91cm，2015</p>
24		<p>蔡宗祐，《金湯公園》，油畫、壓克力，117×91cm，2015</p>

25		<p>蔡宗祐，《故宮》，油畫、壓克力，117×91cm，2019</p>
26		<p>蔡宗祐，《嘉義舊監獄》，油畫，131×97cm，2019</p>

參考書目

中文書籍

- 倪再沁 著，《水墨畫講 文人美學與當代水墨的世紀之辯》。台北：典藏藝術家庭，2005
- 倪再沁 著，《水墨畫講 文人美學與當代水墨的世紀之辯》。台北：藝術家，2007
- 汪民安 著，《形象工廠 如何去看一幅畫》。南京：南京大學，2009
- 汪民安 著，《身體、空間與後現代性》。江蘇：江蘇人民，2009
- 汪民安 著，《什麼是當代》。北京：新星，2014
- 陳瑞文 著，《美學革命與當代徵候評述》。台北：台北市立美術館，2002
- 陳瑞文 著，《阿多諾美學論》。台北：五南，2014
- 陳瑞文 著，《德勒茲與藝術理論》。台北：五南，2018
- 楊凱麟 著，《書寫與影像——法國思想，在地實踐》。台北：聯經，2015
- 梁光耀 著，《藝術終結——論丹托的藝術哲學》。台北：五南，2013
- 史作樑 著，《水墨十講——哲學觀畫》。台北：典藏藝術家，2015
- 廖仁義 著，《審美觀點的當代實踐——藝術評論與策展論述》。台北：藝術家，2017
- 姜宇輝 著，《德勒茲身體美學研究》。上海：華東師範大學，2007
- 陳丹青 著，《草草集》。桂林：廣西師範大學，2014
- 陳丹青 著，《陌生的經驗：陳丹青藝術講稿》。桂林：廣西師範大學，2015
- 栗憲庭 著，《反叛的重量 重要的不是藝術》。台北：藝術家，2012年
- 紀蔚然 著，《別預期爆炸——洪席耶論美學》。新北：印刻文學生活雜誌，2017
- 程黨根 著，《游牧思想與游牧政治試驗：德勒茲後現代哲學思想研究》。北京：中國社會科學，2009
- 朱光潛 著，《西方美學史(上)》。台北：五南，2018

翻譯書籍

- 村上春樹 著，賴明珠 譯，《身為職業小說家》。台北：時報文化，2016
- 是枝裕和 著，李文祺 譯，《宛如走路的速度——我的日常、創做與世界》。新北：無限，2014
- 小津安二郎 著，陳寶蓮 譯，《我是賣豆腐的，所以我只做豆腐》。台北：新經典，2015
- 海上雅臣 著，楊品、李建華 譯，《井上有一 書法是萬人的藝術》。香港：三聯書店，2016
- 約翰·伯格(John Berger) 著，吳莉君 譯，《觀看的視界》。台北：麥田，2014
- 約翰·伯格(John Berger) 著，吳莉君 譯，《觀看的方式》。台北：麥田，2015
- 坡里斯·葛羅伊斯(Boris Groys) 著，郭昭蘭·劉文坤 譯，《藝術力》。台北：藝術家，2015
- 羅蘭·巴特(Roland Barthes) 著，江灝 譯，《符號帝國》。台北：麥田，2015
- 德勒茲(Gilles Deleuze) 著，楊凱麟 譯，《德勒茲論傅柯》。台北：麥田，2000
- 羅蘭·巴特(Roland Barthes) 著，許綺玲 譯，《明室·攝影札記》。台北：台灣攝影，1997
- 約翰·伯格(John Berger) 、尚·摩爾(Jean Mohr) 著，張世倫 譯，《另一種影像敘事——一個可能的攝影理論》。台北：麥田，2016
- 華特·班雅明(Walter Benjamin) 著，許綺玲 譯，《迎向靈光消逝的時代》。台北：台灣攝影，1999
- 亞瑟·丹托(Arthur C. Danto) 著，鄧伯宸 譯，《換一種眼光看美》。新北：國立編譯館與立緒文化，2016
- 亞瑟·丹托(Arthur C. Danto) 著，林雅琪、鄭惠雯 譯，《在藝術終結之後：當代藝

術與歷史藩籬》。台北：麥田，2007

德勒茲(G. Deleuze)、加塔利(F. Guattari) 著，姜宇輝 譯，《資本主義與精神分裂(卷2):千高原》。上海：上海書店

德勒茲(Gilles Deleuze) 著，陳蕉 譯，《法蘭西斯·培根：感官感覺的邏輯》。苗栗：桂冠，2009

保羅·帕頓(Paul Patton) 著，尹晶 譯《德勒茲概念：哲學、殖民與政治》。鄭州：河南大學，2018

馬丁·蓋福特 著，(Martin Gayford)，王燕飛、韓書妍 譯《更大的訊息》，台北：積木文化，2016

朱利安·貝爾(Julian Bell) 著，官妍廷 譯《什麼是繪畫？我們應該如何觀看、如何思索所見之物？》。台北：典藏藝術家庭，2019

學位論文

侯忠穎，〈手的價值之回歸與探索〉，2017，國立台灣師範大學美術系博士論文

網頁

冷雲石，〈評論 MoMa 的繪畫與雕塑〉，<https://book.douban.com/review/8366746/>

2016 台南新藝獎 新藝 CHENNAL，
<https://www.facebook.com/NextArtTainan/videos/1682164168700900/>

大綠色の海灘，<http://p0933tt.pixnet.net/blog>

〈繪畫藝術的終結與開端〉，
<http://www.cuhk.edu.hk/ics/21c/media/articles/c090-200504036.pdf>

維基百科，<https://zh.wikipedia.org/wiki/后现代主义>

NuNu Fine Art，<http://www.nunufineart.com/pages/rosewylie2015>

國家教育研究院，雙語詞彙、學術名詞暨辭書資訊網，
<http://terms.naer.edu.tw/detail/1313829/?index=2>