

國立臺灣師範大學藝術學院美術學系

繪畫組

碩士論文

Program of Western Painting

Department of Fine Arts

College of Arts

National Taiwan Normal University

Master's Thesis

「殘留的痕跡」—戴語萱創作自述

"Residual Traces"

Dai, Yu-Shiuan's Statement of Artist Practice

戴語萱

Dai, Yu-Shiuan

指導教授：宋曉明 博士

Advisor: Song, Sheau-Ming, Ph.D.

中華民國 114 年 6 月

June 2025

摘要

本篇論文以「殘留的痕跡」為題，旨在探討從繪畫的形式、物質性、色彩及感知等面向切入，梳理其內在結構與表現特徵，這些「殘留的痕跡」是創作過程中留下的物理記錄，更是時間、記憶與創作意圖的印證，承載著畫面上留下的印記，重點關注材料、質感、色彩等多重元素在作品中的交織與流動，試圖在作品中創造一種具有詩意與哲思的視覺語境，並進一步探討如何延伸至空間與觀者感知。

本篇論文以碩士階段的創作為研究主題，進行分析、實驗、實作及檢討創作過程中的各種變化與發展，創作大致可分為三個系列：「波」、「觸礁」與「殘留」，探討物質性繪畫、自然意象、繪畫的時間性、空間感知等藝術元素。

首先，本文將回顧過往的創作，從中梳理出創作動機與目標，並分析在進行創作過程中所遇到的疑問與困惑，隨著對材料與質感的反思，創作方向逐漸轉向不同的實驗領域，從而發現了新的創作面向。在第二章中，聚焦於繪畫的形式、物質性與時間性，從格林伯格（Clement Greenberg, 1909-1994）的形式主義出發，探討觀看條件的轉變與平面性的強調，進而延伸至繪畫作為時間累積與空間對話的場域。接著透過分析物質性繪畫與色域繪畫，探討畫家如何運用色彩、肌理與媒材呈現繪畫的物質特質與時間性痕跡，並回應繪畫如何在色彩場域、物質沉積與觀看流變中建構自身的存在狀態，從而展現新的感知方式。

第三章將深入分析創作的媒材脈絡及其應用，並探討畫面視覺語彙的運用與觀看形式與空間的關聯，展示與描述創作過程的思維，創作理念從視覺與材質的互動出發，進一步探討「痕跡」這一元素的視覺表現力，第四章在此基礎上深入分析三個創作系列的實踐與內容，並進行檢討，思考如何通過這一元素展現作品的內在精神及其與觀者的互動，第五章則綜整創作技法與形式語言的發展脈絡，回應「痕跡」作為時間性與感知經驗載體的意涵，並從理論與實踐層面提出未來創作的多向展望。

關鍵字：物質性繪畫、自然意象、繪畫的時間性、空間

Abstract

This statement, titled *Traces of Residue*, aims to explore the internal structure and expressive characteristics of painting through the lenses of form, materiality, color, and perception. These "traces" are not only the physical remnants left behind during the creative process, but also serve as evidence of time, memory, and artistic intent. Carrying the imprints left on the pictorial surface, they reflect the interplay and flow of multiple elements—material, texture, and color—within the artwork. The study attempts to construct a visual context infused with poetics and philosophical contemplation, while further exploring how these traces extend into spatial dimensions and viewer perception.

This research focuses on the author's creative work during the master's program, analyzing, experimenting with, and reflecting upon the variations and developments within the creative process. The body of work can be categorized into three main series: *Wave*, *Reef Collision*, and *Residue*. These works investigate key artistic concerns such as material-based painting, natural imagery, temporality in painting, and spatial perception.

The first chapter reviews previous creative practices, identifying motivations and goals, and analyzes the doubts and challenges encountered during the process. As reflections on material and texture deepened, the direction of creation gradually shifted toward new areas of experimentation, revealing alternative perspectives for artistic development. Chapter Two centers on painting's form, materiality, and temporality, beginning with Clement Greenberg's (1909 – 1994) formalist theory, exploring changing conditions of viewing and the emphasis on flatness, and extending to the idea of painting as a site of temporal accumulation and spatial dialogue. By analyzing material painting and color field painting, the chapter examines how artists use color, texture, and medium to manifest material characteristics and temporal traces, revealing how painting constructs its ontological presence through fields of color, material sedimentation, and perceptual fluidity, thereby presenting new modes of perception.

Chapter Three investigates the context and application of materials in the author's own practice, examining the visual vocabulary of the pictorial surface and its relationship to modes of viewing and spatial configuration. This chapter presents the conceptual framework behind the creative process, grounded in the interaction between visibility and materiality, and further explores the visual expressiveness of the element of "trace." Building on this foundation,

Chapter Four offers an in-depth analysis and critique of the three creative series, examining how this element articulates the internal spirit of the work and mediates its interaction with the viewer.

Finally, Chapter Five synthesizes the development of techniques and formal language, positioning “trace” as a carrier of temporality and perceptual experience, and proposes multiple future directions for practice from both theoretical and practical perspectives.














Keywords: Material-based painting, natural imagery, temporality, spatial





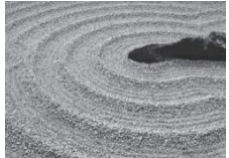
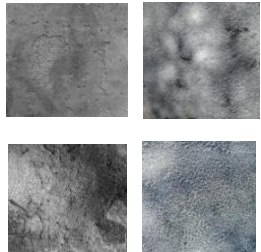
目次

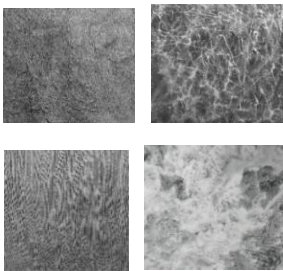
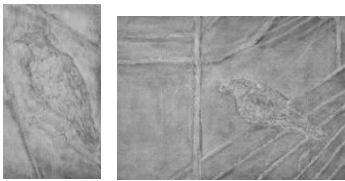
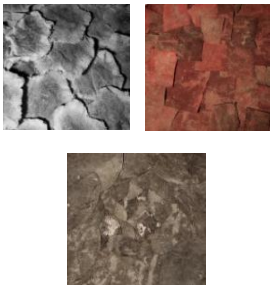
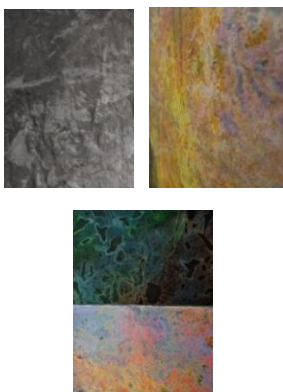
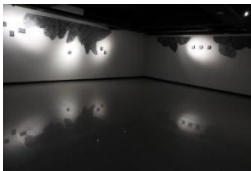
摘要.....	i
Abstract.....	ii
目次.....	iv
圖次.....	v
第一章、緒論.....	1
第一節、創作研究動機與目的.....	1
第二節、創作研究方法與架構.....	11
第三節、名詞釋義.....	16
第二章、文獻探討.....	20
第一節、形式、物質與時間：繪畫作為流動的結構.....	20
第二節、色彩的場域與物質的沉積：繪畫的視覺與觸覺.....	29
第三章、創作脈絡與思維.....	39
第一節、從自然到意象：石的精神性與色彩的詮釋.....	39
第二節、畫布與媒材：肌理的實驗與轉化.....	44
第三節、畫布之外：繪畫的空間延展與感知互動.....	48
第四章、創作分析與實踐.....	51
第一節、《波》創作理念與創作方法.....	51
第二節、《觸礁》創作理念與創作方法.....	56
第三節、《殘留》創作理念與創作方法.....	62
第五章、結論.....	71
第一節、創作實踐的回顧與展望.....	71
第二節、結語與反思.....	77
參考文獻.....	79


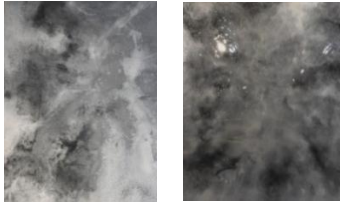



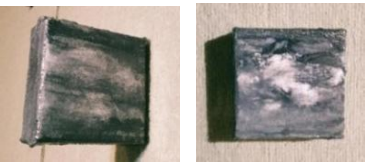

圖次

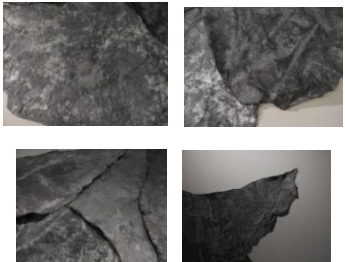





編號	圖	圖說明	頁數
1-1		戴語萱，《作為黑與白的根據》，2021，油彩、複合媒材、畫布，116.5×91cm	2
1-2		戴語萱，《濕地》，2021，油彩、複合媒材、畫布，116.5×91cm	3
1-3		戴語萱，《月圓》，2021，油彩、複合媒材、畫布，91×72.5cm	3
1-4		莫內，《日本橋》，約1918-1924，油彩畫布，89×100cm，巴黎瑪摩丹莫內美術館藏 圖片來源： https://reurl.cc/qGYL8N	7
1-5		波洛克，《One: Number 31》，1950，油彩畫布，269.5×530.8cm，紐約現代美術館藏 圖片來源： https://www.moma.org/collection/works/78386	8
2-1		海倫·佛蘭肯瑟勒，《山與海》，1952，油彩畫布、木炭，220×297.8cm	30

		<p>圖片來源：https://www.wikiart.org/en/helen-frankenthaler/mountains-and-sea-1962</p>	
2-2		<p>海倫·佛蘭肯瑟勒，《雪松山》，1983，彩色木刻板畫，106×201.9cm</p> <p>圖片來源：https://www.christies.com/zh/stories/the-a-z-of-prints-and-multiples-b5b6d22acdde41a6b813f3102ea60d19</p>	30
2-3		<p>安東尼·達比埃斯，《灰色和綠色繪畫》，1957，油彩畫布、環氧樹脂和大理石粉末，114×161.3cm</p> <p>圖片來源：https://www.tate.org.uk/art/artworks/tapiés-grey-and-green-painting-t00471</p>	33
2-4		<p>安東尼·達比埃斯，《安布羅希亞》，1957，複合媒材，250×601cm</p> <p>圖片來源：https://www.guggenheim-bilbao.eus/en/the-collection/works/ambrosia</p>	33
2-5		<p>安東尼·達比埃斯，《作曲家》，1995，複合媒材，81.4×100.2cm</p> <p>圖片來源：https://www.tate.org.uk/art/artworks/tapiés-grey-and-green-painting-t00471</p>	34
2-6		<p>尚·杜布菲，《夜月升起於幽靈群》，1951，油彩畫布、加壓纖維板，60×73cm</p> <p>圖片來源：https://www.tate.org.uk/art/artworks/dubuffet-the-exemplary-life-of-the-soil-texturology-lxiii-t00868</p>	36

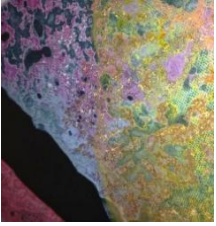
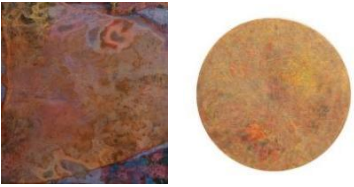

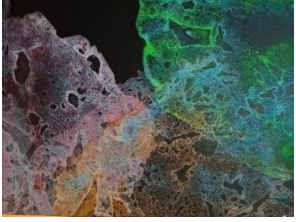
2-7		<p>尚·杜布菲，《土地的生命》，1958，油彩畫布， 129.5×161.9cm</p> <p>圖片來源： https://www.tate.org.uk/art/artworks/dubuffet-the-exemplary-life-of-the-soil-texturology-lxiii-t00868</p>	37
3-1		<p>禪石，八風禪石會攝影，2020</p> <p>圖片來源： https://www.epochtimes.com/b5/20/6/17/n12191686.htm</p>	40
3-2		<p>戴語萱，《呼吸》，2022，複合媒材，65×53cm</p>	42
3-3		<p>戴語萱，《夢境》作品局部，2024，壓克力彩畫布，130×97cm</p>	44
3-4		<p>枯山水，李歐納·科仁攝影，2021</p> <p>圖片來源： https://500times.udn.com/wtimes/story/12672/5656435</p>	45
3-5		<p>戴語萱，媒材實驗（砂石、墨汁、壓克力與環氧樹脂的紋理實驗），2022-2023</p>	46

3-6		戴語萱，媒材實驗（砂石、墨汁與壓克力的紋理實驗），2022-2023	46
3-7		戴語萱，媒材實驗相關練習（壓克力的浮雕紋理實驗），2022-2023	46
3-8		戴語萱，媒材實驗（麻布、石膏底料與壓克力的媒材實驗，以規律重疊方式堆積），2022-2023	47
3-9		戴語萱，媒材實驗（麻布、石膏底料與壓克力的媒材實驗），2023-2024	48
3-10		戴語萱，《觸礁》，2023，複合媒材，尺寸依場地而定	50

4-1		戴語萱，《波》，2022，複合媒材，尺寸依場地而定	52
4-2		戴語萱，《波》，2022，複合媒材，局部，上膠前後	52
4-3		戴語萱，《波》，2022，複合媒材，局部，尺寸依場地而定	53
4-4		戴語萱，作品在地面的反射，2022	54
4-5		環氧樹脂媒材實驗，戴語萱攝影，2022	55
4-6		戴語萱，《波》作品局部，2022	55
4-7		戴語萱，《觸礁》，2023，複合媒材，尺寸依場地而定	57

4-8		戴語萱，《觸礁》局部，2023，複合媒材，尺寸依場地而定	58
4-9		戴語萱，《觸礁》局部，2023，複合媒材，尺寸依場地而定	59
4-10		戴語萱，《觸礁》局部，2023，複合媒材，尺寸依場地而定	60
4-11		戴語萱，媒材實驗（以石膏底料做為媒材的浮雕肌理實驗），2023	61
4-12		戴語萱，《隙縫中的對話》，2024，壓克力彩畫布 116×91cm	63
4-13		戴語萱，《漣漪》，2023，壓克力彩畫布， 91×72.5cm	64

4-14		戴語萱，《珍物》，2023，壓克力彩畫布， 91×160.5cm	64
4-15		戴語萱，《沉默》，2023，壓克力彩畫布， 130×97cm	65
4-16		戴語萱，《夢境》，2023，壓克力彩畫布， 130×97cm	65
4-17		戴語萱，《邊界》，2024，壓克力彩畫布，91× 72.5cm	66
4-18		戴語萱，《殘響》，2024，壓克力彩畫布， 130×97cm	66
4-19		戴語萱，《殘響II》，2024，壓克力彩畫布， 130×97cm	67

4-20		微凸質感的創作實驗記錄，戴語萱攝影，2024	69
4-21		進行壓印的創作實驗記錄，戴語萱攝影，2024	69
4-22		失敗的創作實驗記錄，戴語萱攝影，2024	70
4-23		成功的創作實驗記錄，戴語萱攝影，2024	70

第一章 緒論

第一節 創作研究動機與目的

本節分為三個段落，分別為「一、檢視創作的原點—創作研究動機的原型」、「二、對於作品的物理性探索」、「三、創作研究目的」，首先透過檢視過往的創作與核心關注點，了解本文研究動機的源起，接著梳理創作概念如何延展，概念聚焦於「作品的物理性」，繪畫中肌理、材質與結構的運用，以及它們如何影響作品的視覺與敘事表現，進一步思考物理性在繪畫中視覺表現的可能性，最後總結前述分析，說明本研究的創作目的。

一、檢視創作的原點—研究動機的原形

回顧 2021 年以油畫與複合媒材為核心的創作（圖 1-1、圖 1-2、圖 1-3），我開始有意識地在繪畫中導入粗糙的質感與肌理，嘗試將這些元素納入畫面敘事的一部分。在當時的作品中，我以顏料描繪具象形體與敘事場景作為視覺重心，並輔以各類複合媒材的質感處理，使物理性的肌理參與到畫面的結構與節奏之中，成為層次與張力的重要來源。此階段的創作，促使我特別關注肌理與具象形體之間所產生的關係與對話：具象形體承載著故事性或象徵意涵，而粗糙的肌理則引入另一種非語言化的感知線索，兩者在畫面中交織出多重感官的張力與空間感。

這一系列的探索，開啟了我對複合媒材與繪畫結合的興趣，也推動我進一步反思：當繪畫中的肌理與物理性元素不再只是輔助性的修飾，而是成為畫面敘事不可或缺的一部分時，是否能開啟一種有別於傳統具象繪畫的表達途徑？這樣的

思考，使我開始質疑繪畫是否只能服從於視覺敘事的框架，並嘗試尋找一種能夠融合形式感知與物質觸感的表現策略，進而在作品中建立更為多層次、複合性的感知經驗。

在這個脈絡下，我逐漸意識到作品的物理性不僅是表面肌理的堆疊與呈現，更涉及觀者在觀看過程中對時間性、空間感與材料特質的直接感知，為了進一步釐清作品物理性在創作與觀看中的角色，我回溯至現代主義繪畫中關於媒介純粹性與形式探討的核心理論，特別是格林伯格（Clement Greenberg, 1909-1994）提出的形式主義觀點，並將之與當代物質性繪畫的發展進行對話，透過這樣的理論梳理與反思，我試圖定位自身創作於形式純粹性與材料感知之間的交界地帶，作為後續創作研究的理論起點。



圖 1-1 戴語萱，《作為黑與白的根據》，2021，油彩、複合媒材、畫布，

116.5×91cm



圖 1-2 戴語萱，《濕地》，2021，油彩、複合媒材、畫布，116.5×91cm



圖 1-3 戴語萱，《月圓》，2021，油彩、複合媒材、畫布，91×72.5cm

二、對於作品的物理性探索

在當代藝術的發展中，作品的「物理性」逐漸成為創作與理論探討的重要議題之一。藝術不再僅關乎視覺表象，更與材料的觸感、結構以及與環境的互動緊

密相關，我試圖從兩個看似對立的藝術觀點—格林伯格的形式主義與物質性繪畫探討繪畫的物理性，並思考它們如何影響當代藝術的創作與理解。

格林伯格的形式主義強調繪畫的「純粹性」(purity)¹，主張繪畫應回歸自身的媒材特性，以平面性、色彩與視覺構成作為核心，他主張繪畫應從對文學、敘事性、三維錯覺的模仿中解放出來，專注於作為「平面媒介」的本質，繪畫的價值，來自於對平面、色彩與材料感的深化與自覺展現，而非仰賴外在敘事或空間再現。物質性繪畫則朝向另一個方向發展，使作品的物理特性成為核心表達，隨著物質性繪畫的出現，藝術家們也試圖透過創作去探討格林伯格理論的局限，在當代藝術發展的脈絡下，繪畫已經不再僅限於視覺上的純粹性，而是逐漸向多感官體驗、空間關係與材料本身的特質發展，物質性繪畫的出現，挑戰了格林伯格所強調的平面性概念，也重新定義了繪畫與觀者之間的互動方式。

然而，隨著物質性繪畫的興起，藝術家們試圖挑戰格林伯格理論的局限。在當代藝術的脈絡下，繪畫已不再侷限於視覺上的純粹性，而是逐漸延伸至多感官體驗、空間關係與材料特質的探索，物質性繪畫朝向另一個方向發展，挑戰了格林伯格所強調的平面性概念，並重新定義了繪畫與觀者之間的互動方式。這使我進一步思考：當作品的物理性不再只是輔助視覺構成，而成為藝術語言本身的一部分時，它將如何影響觀者的感知？在形式主義與物質性之間，是否能找到一種兼具視覺純粹性與材料存在感的創作方式？這樣的探索試圖延續格林伯格對「自我批判」的強調，即藝術必須透過對自身媒介條件的反思與深化來確立存在價值，在深化媒介特性的同時，亦須正視材料本身所帶來的語言與感知挑戰。

為了探討繪畫與物質性的關係，本研究以實驗性的方法，運用肌理與媒材延展作品的表現可能，使作品不僅停留於視覺層次，也能承載時間演變的痕跡、觸

¹願意接受並強調特定藝術媒材的限制。Clement Greenberg, "Towards a Newer Laocoön," *Art in Theory 1900–1990: An Anthology of Changing Ideas*. Oxford: Blackwell Publishers, 1992, pp. 554–560.

感與材料自身的語彙，向多感官體驗與空間關係拓展。在此過程中，我試圖與格林伯格式的「視覺構成」²進行對話，而非僅採取對立立場，尋找一種能平衡純粹形式與物質特性的創作途徑。

格林伯格主張，抽象繪畫最能體現繪畫的「純粹性」，因其不再模仿現實世界的外貌，而是使繪畫回歸自身的存在。換言之，繪畫不再仰賴具象再現，而是透過顏料的肌理、筆觸的痕跡，以及塗底層與各類基底材所構成的紋理等形式語言，直接展現其媒材性本質，這些由畫布或基底開始，逐層堆疊而成的顏料關係，也就是格林伯格所謂的最具純粹性的繪畫所需要的構成元素。

抽象繪畫作為一種不以求再現現實物象為目標的創作形式，相較於古典藝術中強調客觀寫實的表現，或自現代主義以來強調主觀情感的具象表達，皆有一共同特徵，即以現實世界的物象為再現或表述的基礎。與此不同，抽象繪畫則徹底擺脫對現實物象的依附，專注於色彩、線條、筆觸、肌理與質感等構成繪畫本體的形式要素。格林伯格所推崇的，正是這種「藝術作為藝術自身而存在」的觀點。他認為繪畫應以其最基本的媒材條件：顏料、筆觸、肌理與基底來展現其純粹性，正如雕塑應回歸材質本身的質地與結構進行探討。唯有如此，藝術才能脫離對宗教敘事、文學典故或現實景物的再現，成為一種獨立、自足的表達體系，而非外在文本的附屬或詮釋工具。對格林伯格而言，唯有去除對文本的依賴，藝術才能實現其形式上的自主與本質上的純粹。

從格林伯格的觀點來看，現代藝術的發展旨在追求藝術形式與內容的純粹性與自主性。自現代主義興起以來，藝術創作逐漸脫離了古典藝術中對聖經文本與神話敘事的依賴，同時也擺脫了對現實物象的具象描繪，轉而投入對藝術本體語言的探索。藝術不再以再現外部世界為目的，而是轉向對自身媒材特性與形式語

²現代主義繪畫應著重於繪畫媒介的物理特性，如平坦的表面、形狀和顏料，並將這些視為積極的構成元素。Clement Greenberg, "Modernist Painting," *Art in Theory 1900–1990: An Anthology of Changing Ideas*. Oxford: Blackwell Publishers, 1992, pp. 754–760.

言的深度反思，展現出藝術自律性的發展趨勢。在〈架上繪畫的危機〉一文中，格林伯格指出，現代繪畫的變革始於馬奈（Édouard Manet, 1832-1883），他削弱了傳統繪畫中對空間深度的經營，轉而以扁平化的筆法處理畫面。此一變革在後印象派藝術家如塞尚（Paul Cézanne, 1839-1906）、梵谷（Vincent Willem van Gogh, 1853-1890）、高更（Paul Gauguin, 1848-1903）等人手中得到延續，他們不再追求對物象或自然光影的客觀再現，而是強調幾何化的造形處理與主觀情感的投射，進一步壓縮空間深度，挑戰繪畫的再現性。³

而格林伯格認為直到莫內（Claude Monet, 1840-1926）晚年的繪畫創作，才可說真正出現了對具象繪畫的挑戰，在他看來其作品在形式上已實質逼近抽象繪畫。儘管莫內仍以花園與水池為題材，但畫面中已幾乎不見明確形體，而是由筆觸、色彩、肌理與線條構成一種視覺上自足的場域。例如《日本橋》（圖 1-4）即體現了這種趨勢，從視覺效果而言，與其說莫內是在描繪具象風景，不如說他是在以顏料進行形式語言的實驗與堆疊，探索色彩與筆觸之間的關係與節奏。正因如此，格林伯格認為莫內晚期作品具有開啟抽象繪畫之先聲的意義，並視其為現代藝術純粹性實踐的重要指標。

³Clement Greenberg, "The Crisis of the Easel Picture," *Art and Culture*. Boston: Beacon Press, 1961, pp. 154-155.



圖 1-4 莫內，《日本橋》，約 1918-1924，油彩畫布，89×100cm，巴黎瑪摩丹莫內美術館藏

圖片來源：<https://reurl.cc/qGYL8N>

進一步回顧第二次世界大戰後興起的抽象表現主義運動，不難發現其中展現出諸如「滿布」（all-over）與「無中心點」（decentralized）等視覺形式特徵。⁴以美國抽象表現主義畫家波洛克（Jackson Pollock, 1912–1956）為例，其創作體現了這一趨勢的典型樣貌。在《One: Number 31, 1950》（圖 1-5）中，顏料以滴灑、潑灑等方式覆蓋於整個矩形畫布，畫面幾乎無空白之處，顯示出格林伯格所稱的「滿布」形式—即顏料均勻分布於畫布表面，消解了傳統繪畫中視覺中心的配置。

此外，波洛克的畫面中已無可辨識的形象或主題，觀者無從辨識視覺焦點或敘事線索，這正是「無中心點」的視覺經驗。這種結構不僅打破傳統構圖的主從關係，也進一步強調畫布作為純然平面之物的存在，使畫面轉化為一種形式自足、

⁴Clement Greenberg, "The Crisis of the Easel Picture," *Art and Culture*. Boston: Beacon Press, 1961, p. 155.

無需依賴外在對象的視覺場域，體現了格林伯格所主張的「平面性」與繪畫的媒材本質。



圖 1-5 波洛克，《One: Number 31》，1950，油彩畫布，269.5×530.8cm，

紐約現代美術館藏

圖片來源：<https://www.moma.org/collection/works/78386>

將視角轉向法國藝術家尚·杜布菲（Jean Dubuffet, 1901–1985）的創作，也可發現其抽象繪畫中展現出格林伯格所稱的「複調」（polyphonic）特質。⁵「複調」一詞源自音樂，格林伯格借用此概念來描述作品中多個視覺元素彼此呼應、重復出現，形成具有節奏感與內在一致性的結構。在杜布菲與波洛克的畫作中，這種以相似肌理反覆堆疊與變化的表現形式尤為明顯，畫面中的色彩與筆觸在視覺上彼此迴響，構成一種非線性卻統一的視覺韻律。

⁵Clement Greenberg, "The Crisis of the Easel Picture," Art and Culture. Boston: Beacon Press, 1961, pp. 155-156.

這些抽象作品所展現的，正是格林伯格現代主義美學中所強調的藝術應回歸其本體條件，繪畫應以繪畫自身為其存在方式。色彩、筆觸、肌理與畫布之間的關係，不再依附於敘事或再現功能，而轉化為純粹的視覺與感官經驗。格林伯格曾指出：「繪畫化作純粹的肌理、純粹的感官經驗、重複的累積，似乎正談論與回答了某些深刻的當代感知。」⁶在此觀點下，繪畫的價值不在於它所描繪的對象，而在於它作為媒材實踐與感知載體所引發的直觀體驗與形式反思。

綜觀前述探討可見，現代主義發展至後期，抽象繪畫逐漸展現出一系列關注繪畫本質的特徵，透過色彩、線條、筆觸與肌理等形式語言，結合顏料層、塗底層與基底材的物理特性，進行對繪畫媒材本身的深度挖掘。這種創作趨勢體現了格林伯格對現代藝術的核心主張，即藝術自古典時期脫離對神話敘事與聖經文本的依附後，應轉向對藝術自身形式與存在意義的探討。抽象繪畫的純粹性，正是這種內在轉向的極致表現，它不再依賴具象形體作為表述工具，而是以媒材本身構築藝術語言。

本研究所關注與實踐的創作，正是在此現代主義脈絡下，與格林伯格所提出的抽象藝術理念展開呼應與對話的嘗試，試圖透過形式探索與物質語言的運用，回應抽象藝術所蘊含的感知經驗與自律性命題。

三、創作研究目的

本研究旨在透過探索形態、色彩與肌理質感之間的交互關係，重新思考繪畫的物理性如何影響觀者的感知，以及質感與情感表達之間的關聯。藉由材料特性的運用與轉譯，尋求在視覺純粹性與物質肌理之間達成平衡，讓肌理既服務於視

⁶Clement Greenberg, "The Crisis of the Easel Picture," *Art and Culture*. Boston: Beacon Press, 1961, p. 157.

覺體驗，又不失材料本身的存在感。在現代主義強調媒介純粹性的基礎上，重新思考材料於情感傳遞與感知擴展中的角色。

物質性與視覺之間的協調，在繪畫過程中呈現為一種拉鋸：每一層的疊加既是時間與物理性的累積，也是作畫過程中時間性的體現，每一次肌理的生成與覆蓋，既是對平面性的重新書寫，也是將時間流逝轉化為可見痕跡的實踐。透過不斷拉鋸與修正，創作得以持續接近媒介的本質。這樣的累積，生成了畫面的視覺層次，也使作品承載了創作過程的痕跡，將時間性內化為畫面結構。繪畫不再僅是視覺呈現，更是空間經驗的延伸，作品在觀看與感受中承載多感官體驗，並與觀者的身體感知及環境位置產生互動，建構起作品與空間之間的對話。本研究進一步探討感官體驗與空間關係，思考如何藉由繪畫的物質性擴展作品的可感知範圍，使作品不僅「被觀看」，更能「被感知」。這種空間性的生成，雖與格林伯格強調的平面性存在張力，但亦可視為現代繪畫自我擴展的自然結果，藝術不再僅回應視覺經驗，而是回應整體的感知經驗。

綜合以上探討，繪畫的物理性不僅涉及材料運用，也牽涉到觀看與感知之間的微妙關係。透過格林伯格對媒介純粹性的思考，以及物質性繪畫對材料感知經驗的延伸，本研究嘗試在視覺結構與物質肌理之間尋求一種相互支撐的平衡，這樣的探索並非試圖給出一個完整答案，而是作為一種緩慢積累的過程，讓創作中微小的痕跡與感知自然地留存於畫面之中。透過創作與研究，我希望深化對繪畫物理性的理解，拓展自身的創作語彙與表現形式，並在形式與質感、多感官體驗與空間關係之間建立新的對話，於視覺與物質性之間尋找新的可能性。

第二節 創作研究方法與架構

本研究採取文獻分析法、風格造型方法論與創作實踐法三種方式，分別從理論探討、藝術家作品分析及實際創作實驗等層面，進行多面向的研究。透過文獻整理與創作實踐的交互推進，探究繪畫中物理性、時間性與空間性之間的關聯性，並建構個人創作語彙。

一、研究方法

(一) 文獻分析法

本研究首先採用文獻分析法，圍繞「觀看條件的轉變」與「物質性繪畫」兩個方向，蒐集有關文獻資料進行彙整分析。討論格林伯格形式主義、物質性繪畫的發展、創作過程與時間的痕跡、繪畫作為空間中的物件及場域的關係等議題。

1. 格林伯格的形式主義：

探討格林伯格所提出的形式主義理論，特別是對媒介純粹性與平面性（flatness）的強調，進而理解他如何重新定義繪畫的觀看方式與評價標準，如何引導繪畫觀看條件的根本轉變，本研究藉此作為進入繪畫時間性與感知性的理論起點。

2. 色域繪畫：

分析在格林伯格形式主義影響下，色域繪畫（Color Field Painting）如何以色彩場域與平面性回應現代主義的藝術語境，如何回應格林伯格對平面性的強調，特別是在色彩場域的構成方式上，如何引導觀者在視覺上進入一種沉浸式、非敘事性的觀看經驗，並追溯其在形式演化上的意義，並考察相關藝術家的創作實踐。

3.物質性繪畫：

藝術家如何透過材料、肌理與操作痕跡來強調繪畫的物質存在，探討物質性繪畫如何超越純粹視覺表象，將材料特性作為表現手段，並重新定義藝術品與觀者、空間之間的感知關係，並考察相關藝術家的創作實踐。

具體分析方式如下：

(1)資料選取：蒐集具代表性的學術文獻與藝術評論，並搭配分析藝術家的畫冊、評論集與訪談記錄。

(2)整理與分析重點：

- a.將文獻內容按主題標記分類。
- b.交叉比對各理論對於「痕跡」、「時間」、「材料」的詮釋。
- c.進一步思考如何與自身創作實驗進行關聯。

(3)回饋機制：

將文獻中提出的觀點轉化為創作策略，例如：設計特定的材料堆疊順序或改變顏料滲透的操作節奏，作為創作時的參照依據。

(二) 風格分析法

透過媒材運用、表現技法與精神內涵對相關作品進行蒐集與歸納，探討作品特性與其在創作過程的時間與空間關係之中的發展。選取海倫·佛蘭肯瑟勒（Helen Frankenthaler, 1928–2011）、安東尼·達比埃斯（Antoni Tàpies, 1923–2012）、尚·杜布菲（Jean Dubuffe, 1901–1985）三位藝術家的風格進行分析，藉此理解創作如何透過媒材運用回應個人心境與時代背景，解析不同藝術語彙的表現方式，也追溯其核心思想與觀看方式的轉變，進一步探討繪畫作為時間累積與空間對話的場域之可能性。

1.具體分析方式如下：

- (1)歸納其在畫面中如何運用不同的材料與技法，形構作品質地與氣氛。
- (2)探討其畫面如何呈現「痕跡」或「時間的積累」，並與空間感、觀看體驗產生關聯。
- (3)分析其藝術語彙的演變過程，如何從內在情感或時代精神中生成，並轉化為具有感知性的視覺裝置。

2.分析藝術家：

- (1)海倫·佛蘭肯瑟勒：觀察其「滲透染色」技法如何使顏料直接進入畫布纖維，形構出色彩與肌理的自然交融，分析作品中的色塊邊界、顏料層次如何導引觀看節奏。
- (2)安東尼·達比埃斯：解析其使用泥沙、膠水、粉末等物質混合媒材產生的厚重感與「時間沉積」效果，研究其畫面中的刮痕、抹除與符號書寫如何對應記憶與意識殘留。
- (3)尚·杜布菲：探討其對「粗糙性」與「原始感」的偏好如何在材料表面轉化為「痕跡語言」，分析其畫面如何結合材料雜質與視覺錯視製造出哲學語境。

(三) 創作實踐法

本研究採取創作實踐法，透過媒材實驗來探索繪畫的物質性與空間延展性，藉由不同材質的運用與技法實驗，觀察畫布、空間及光線互動的可能性，並分析媒材在視覺與觸覺層面的表現特徵，透過系列實驗與作品發展，進一步探討媒材如何形塑觀看方式，並在創作實踐中建構個人的藝術語彙。

具體操作方式如下：

1.媒材測試與技法操作

- (1)測試不同材質在乾燥速度、滲透方式、肌理形塑等方面的差異。

(2)比較以「層疊」、「沖刷」、「滲染」、「刮除」、「印壓」等技法所產生的不同痕跡效果。

2.空間設置與視覺觸覺測試

(1)設計展示方式：如畫作平鋪於地面、垂直於牆面、反射、與光源互動等。

(2)調整燈光以控制觀看視角集中並提升反射的可見度。



二、創作研究架構表

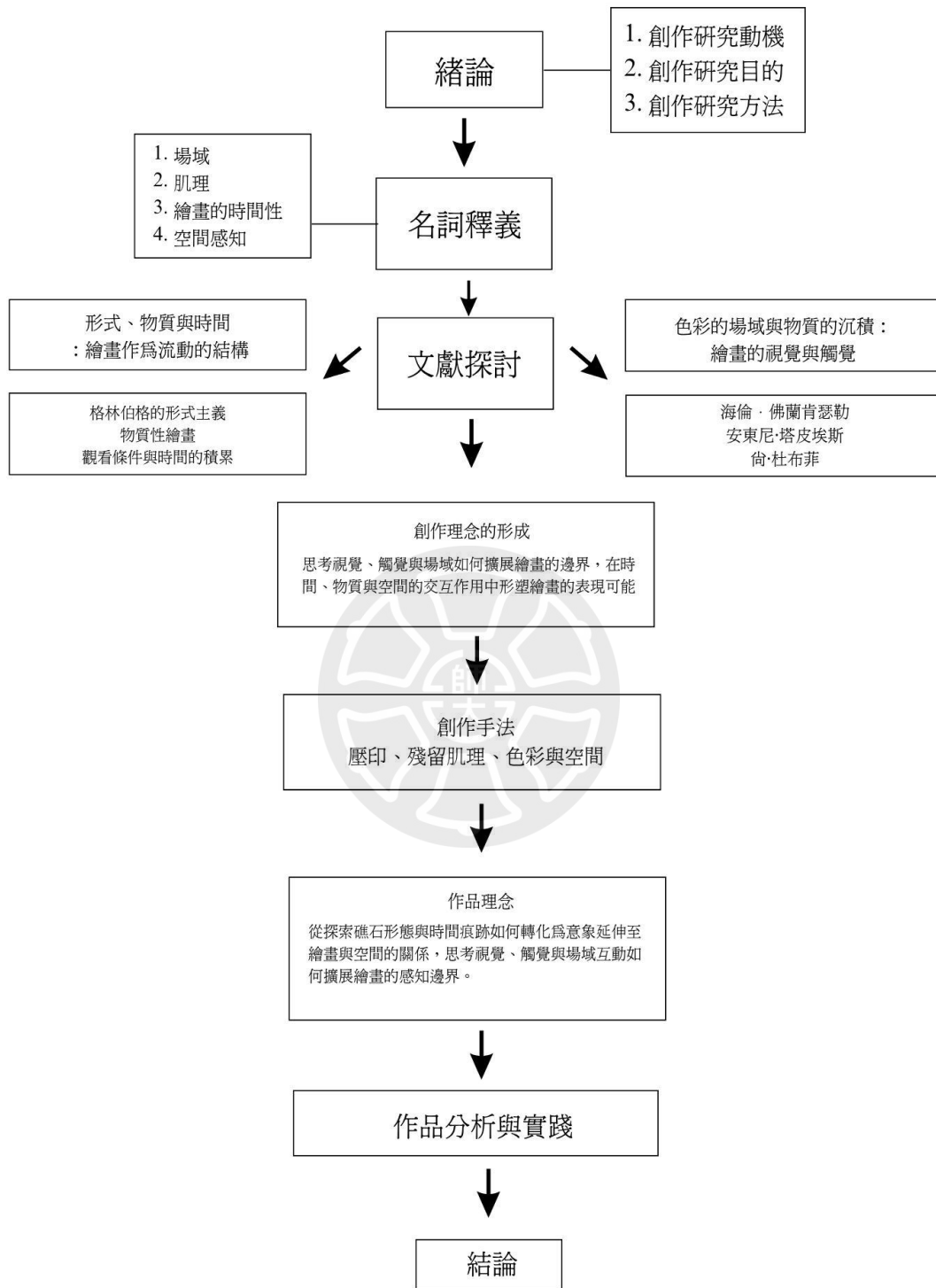


表1-1 創作研究架構表

第三節 名詞釋義

一、場域

場域 (Field/ Site) 指的是藝術作品所處的空間環境與其所產生的互動關係，特別是展場空間（如畫廊、博物館、非典型展示場域）與作品之間的動態對話。場域不僅是單純承載作品的背景，更是作品意義生成、感知經驗建構的重要部分，藝術作品與展場空間之間的關係，是透過位置安排、尺度關係、材質選擇與光影變化等多重因素共同形塑的，場域條件會影響觀者的觀看方式、移動路徑與身體感知，進而重新定義作品的閱讀與體驗方式。

在當代藝術脈絡下，場域已從傳統上被視為中立或附屬的存在，轉變為與作品本體同樣重要的構成元素，作品的空間部署、與環境的對話關係，甚至觀者在場的身體經驗，都被納入作品語境之中，形成一種整體的感知場域（perceptual field）。場域的概念強調，藝術作品並非孤立於環境中存在，而是透過與空間、時間及觀者行動的交織互動，共同建構出多層次的感知結構與意義層次。作品的物理性不僅體現在材料與技法之中，更藉由與展場空間及觀者感知的互動延伸，成為一種可被經驗、被感知的空間生成過程，場域不只是作品展示的位置，更是繪畫在物質性、時間性與空間性交織下持續生成與變動的感知載體。

二、肌理

肌理 (texture) 指作品表面因材料堆疊、刮抹、刻劃、壓印等方式所形成的起伏紋理與質地變化，既構成視覺層次的組織，也喚起觸覺聯想，成為畫面結構中不可或缺的元素。在繪畫實踐中，肌理不僅豐富了畫面的節奏與空間感，亦直接參與材料特性與感知經驗的建構。

當代繪畫對肌理的運用已超越傳統模擬現實的功能，轉而強調材料本身的物質性與時間性痕跡，每一道刮痕、堆積與侵蝕，皆記錄著創作過程中能量釋放與時間流逝的軌跡，使畫面成為感知層疊與經驗積累的現場。肌理不僅是表面效果的展現，更是材料行為、創作者身體動勢與感知生成之間交織的結果。

在此脈絡下，肌理承擔了雙重角色：一方面塑造畫面的物理起伏與空間張力，另一方面內蘊情感能量與時間性的累積，在面對具有肌理的作品時，觀看行為不再僅限於視覺掃描，而是透過視覺與觸覺想像的交錯，經歷一種延展於平面與空間之間的多重感知過程，肌理作為畫面內在結構的一部分，促成了繪畫從單一視覺層面向物質感知經驗的轉化。

三、繪畫的時間性

繪畫的時間性（temporality in painting）是繪畫在創作、觀看與解讀的過程中所呈現的時間流動與累積方式，這種時間性既涉及畫面內部的敘事與結構，也關聯到觀看者如何在觀看歷程中感知與重構畫面的意義。

在行動繪畫（Action Painting）中，繪畫中的時間性不僅關乎其創作的物質積累，更涉及觀看者在當下如何回應並重構這些時間的層疊，繪畫的時間性不僅來自創作過程中媒材的積累，也來自觀看者在感知畫面時的經驗與詮釋，時間性體現在畫面的物質性變化中，如油畫顏料的層層疊加、粉彩的輕柔堆積，水墨的暈染與擴散，某些藝術作品更透過可見的修正痕跡或筆觸覆蓋來揭示時間的沉積，使在觀看時能察覺創作過程中的變動與決策軌跡，顯示出時間在畫面中的多層交織，這些過程都記錄了時間的流動，使畫面成為時間的可視化表現。

筆觸與顏料的積累記錄了創作的過程，也召喚出觀看者對時間的感知，使畫面成為物質與時間交織的場域，在抽象表現主義（Abstract Expressionism）⁷中，藝術家透過即興的筆觸與顏料的滴灑，展現繪畫當下的行動性，而這些筆跡又在畫面上留下時間的痕跡，使觀看者能夠感知創作過程的動態累積。

繪畫的時間性也與觀看的條件密切相關，觀看者並非瞬間掌握畫面的所有資訊，而是透過移動視線、停留、比較，進行視覺與心理的延展，繪畫的時間性涵蓋創作的歷程、媒材的沉積、筆觸的累積、觀看的變化等多個層面，透過物質的肌理、顏料的疊加、觀者的視線流動，其中不同的時刻、記憶與意識形態相互交織，使畫作成為一個不斷變動的時間場域，時間性成為繪畫的內在結構之一，使畫面在靜態的表面之下，蘊含著持續流動的動態經驗。

四、空間感知

空間感知（spatial perception）指個體透過視覺、觸覺、運動與身體經驗，對空間結構、深度與方向所產生的理解與感受。此過程不僅涉及對物理空間的認知，也涵蓋心理與情感層面的知覺，並使個體能在環境中建立定位、距離與秩序的感知機制。在藝術與美學領域中，空間感知形塑了作品與觀者之間的動態互動，影響著觀看經驗與詮釋方式。

在繪畫創作的平面範疇中，空間感知強調藝術家如何透過色彩、構圖、材質對比與形狀排列等手段，在二維畫布上建構出層次、方向感與深度錯覺，使觀者在視覺經驗中感受到空間的開展與流動。此種空間建構並非單純仰賴對物理尺度的模擬，而是透過視覺引導與心理暗示，形塑觀者對平面空間結構的主觀感知。

⁷此一藝術形式背離了傳統再現藝術對寫實描繪的依賴，轉而試圖透過抽象語言捕捉人類經驗中難以具象表達的本質。Donna L. Roberts, "The Psychology of American Abstract Expressionism," *International Journal of Art and Art History*, vol. 11, no. 1. New York: American Research Institute for Policy Development, 2023, p. 9–22.

透視法則、色彩冷暖的對比、光影變化與材質肌理的處理，皆可作為操控畫面空間層次與視覺路徑的策略，促使觀者在觀看中產生流動感與節奏感。

當代繪畫對空間感知的探討，進一步挑戰了傳統透視與自然主義的空間邏輯，轉向以平面性（flatness）為基礎，強調色面、形體與肌理之間的張力與結構。空間感知在此不再僅僅作為再現外在空間的工具，而是成為作品內部感知經驗與結構生成的重要部分，使平面畫布轉化為承載時間流動、感知層疊與心理經驗的動態場域。空間感知作為一種由視覺、身體與心理經驗交織而成的感知機制，影響個體對環境與作品的理解與詮釋，其作用不限於物理界限的描述，而是透過個體感知與心理經驗賦予空間意義，在當代藝術中，許多作品藉由解構空間、改變尺度或創造不穩定的視覺場域，挑戰觀者對既定空間認知的依賴，促使其在身體與心理層面上產生動態的感知經驗，無論在平面繪畫、立體雕塑或沉浸式藝術形式中，空間感知皆為觀看與體驗過程中的關鍵要素，使藝術作品超越靜態形象，轉化為感知流動與空間交互的場域。

第二章 文獻探討

本研究文獻探討聚焦於繪畫的形式、物質性與時間性，首先從格林伯格（Clement Greenberg, 1909-1994）的形式主義出發，分析其對繪畫觀看條件的轉變與平面性的強調，進而延伸至繪畫作為時間累積與空間對話的場域，並思考觀看如何在時間流動中產生變化。接著關注物質性繪畫（materiality in painting）與色域繪畫（color field painting），探討畫家如何透過色彩、肌理與媒材展現繪畫的物質特質與視覺氛圍，並對繪畫的時間性與痕跡表達進行分析。透過這些文獻的梳理，試圖探討繪畫如何在色彩的場域、物質的沉積與觀看的流變中建立自身的存在狀態以及繪畫作為一種視覺—物質—時間的複合體，如何在觀看條件的轉變中展現新的感知方式。

第一節 形式、物質與時間：繪畫作為流動的結構

一、格林伯格的形式主義—觀看條件的轉變

格林伯格作為現代主義藝術理論的重要推動者，強調繪畫的「純粹性」（purity），主張繪畫應回歸自身的媒材特性，以平面性（flatness）、色彩與視覺構成作為核心表達方式，提出「內容必須被完全地融入形式中，藝術或文學作品不可以被整體的或部分的簡化。⁸」他認為繪畫應放棄再現性的錯覺，承認並強調其作為二維平面物理對象（physical object）的本質，而非三維空間的模擬，避免敘事性與透視空間的錯覺，而應強調其視覺語言的獨立性。也認為現代繪畫已經從一種透過人體觀看的「內在空間」（如透視景深或物象幻象）轉變為一種「外在空間」（即所謂繪畫作為一個平面物件成為展覽空間裡的一個物件實體而存在），

⁸ Anna Moszynska，〈抽象藝術〉（Abstract Art），黃麗絹 譯。遠流，1999，頁201。

即繪畫作為一個自足、具物理實體感的存在，直接與空間發生關係，而不再依賴虛構的深度或故事性來支撐其價值。格林伯格的「平面性」理論重新界定了畫布本身的角色，他意識到，畫布的基底如同雕塑的基座並非純粹的單純的承載結構，而是一種具有物理在場感的「物」（object）。這樣的觀點使得畫布不再被視為透明的媒介，而是成為視覺與物質交織的場域，具有可被感知的物理實在性（physical literalness）。

從此角度來看，繪畫不僅以色彩與形式進行視覺構成，更藉由材料的質感、堆疊與肌理參與到作品的存在方式中。繪畫的平面性不僅是對空間錯覺的否定，也是對畫面物理性條件的認可，畫面成為一種介於視覺構成與物質存在之間的狀態，既是平面，又是具體的物件（object）。這樣的形式主義立場，為後來物質性繪畫（materiality in painting）的興起提供了理論基礎與對話空間。物質性繪畫不再將材料視為透明的媒介，而是使材質本身成為敘事與感知的重要元素，延續並擴展了格林伯格對繪畫純粹性、物理性與作為物件之存在意義的關注。

格林伯格的核心觀點之一是「藝術即形式」，而這個「形式」應被理解為獨立於歷史背景、文化脈絡或象徵意涵之外的存在，他在《藝術的共謀》（The Conspiracy of Art）的訪談中提到：「藝術是一種形式。形式是某種不一定有歷史的東西，但它有自己的命運。」⁹這一論述顯示出他對於藝術發展方向的基本立場，即藝術的演進應圍繞形式與媒材本身展開，而非依賴於傳統題材或象徵意義的再現，他拒絕將「內容」視為繪畫的主要價值，主張畫布上的顏料本身即構成內容，視覺效果的呈現即是藝術本身的價值所在，在他的理論體系中，藝術作品不應藉由外在敘事或象徵層面獲得意義，而應透過形式與材料的純粹操作來確立自身的位置，這種立場推動了現代主義藝術從再現性走向對媒材屬性與形式結構

⁹Jean Baudrillard, "The Conspiracy of Art," *The Conspiracy of Art: Manifestos, Interviews, Essays*. New York: Semiotext(e), 2005, p. 197.

的自覺探討，使藝術進一步朝向形式本位（formalist）¹⁰與媒介自律（medium specificity）¹¹的方向發展，格林伯格的現代主義理論，不僅促成了繪畫放棄敘事性與空間錯覺的轉向，也強化了藝術作品作為物理對象，在視覺與物質性層面上自我展現的趨勢。

二、物質性繪畫與痕跡的表達

格林伯格的理論試圖讓繪畫回歸到平面、顏料、構成等基本要素，將繪畫純粹地定位於其視覺與物理條件之內，然而，物質性繪畫則進一步企圖透過一種簡約的策略，將繪畫從敘事、象徵與再現性中解放，重新建立其媒介本位的正當性，不僅關注形式的純粹性，更強調材料的肌理、時間的痕跡與畫面作為物理場域的存在感，這使得物質性繪畫不只是視覺上的構成，而是具有觸覺、時間性，或是空間性的存在，在物質性繪畫的語境下，「形式」不再僅指物體輪廓或表面圖像，而是生成物體存在的過程與環境本身，材料在創作中由被動載體轉化為具有能動性的創造要素，積極參與作品的生成與變化。在這樣的創作思維下，藝術家開始捨棄預設的結構與概念，以開放性的方式與材料展開對話，創作成為一種無法預測的經驗，形式的發展也不再來自事先規劃，而是在操作過程中緩慢顯現。每一次介入都伴隨著感知的調整，材料的回應也引導藝術家進入新的選擇與延續。而時間性也在其中扮演關鍵角色，時間在這當中不呈現為連續的線索，而以層層沉積、重疊、停頓與再起的方式構成，藝術家透過即興與偶然性的實踐，尋找一種尚未言說的形態與節奏，在過程中不斷面對變化與未定，每一次操作都是一次臨界的靠近，作品則在這樣的過程中逐漸成形。

¹⁰將藝術判準聚焦於形式本身，並排除了敘事內容、象徵意涵或自然再現等外部因素。Clive Bell, "Art," *Art*. New York: Frederick A. Stokes Company, 1914, p. 8–9.

¹¹即藝術的表現應建立在其媒介所固有的物質條件與操作方式上。Clement Greenberg, "Modernist Painting," *Art in Theory 1900–1990: An Anthology of Changing Ideas*. Oxford: Blackwell Publishers, 1992, p. 754–760.

隨著現代主義繪畫對自身條件的深入探討，作品逐漸脫離對外物體再現的依賴，轉向強調材料的肌理、厚度、堆疊與時間性，使作品是視覺的呈現，更是一種具體的物理存在，透過形式、物質與時間的交織，開展出嶄新的感知經驗，這類作品往往關注繪畫的「物性」(thingness)¹²，並強調觀者的多感官體驗，從視覺與材質的互動出發，物質性繪畫的作品正是試圖將這些時間的痕跡轉化為畫面中可感知的存在。「繪畫的操作、『製作』(faire)的基礎。是一個物質性的厚度¹³」，繪畫的操作與「製作」的基礎在於物質性的厚度，透過層層疊加與壓印的過程，那些殘留的痕跡轉化為一種具有觸感的視覺語言，變成了一種可被觀者觸碰的視覺圖像，使作品中的時間感和過程的深度得以彰顯。

繪畫的物質性與身體感知之間的關聯，也揭示了繪畫作為一種「物件」(object)存在的意義，格林伯格主張，現代繪畫應透過色彩、線條、肌理與筆觸等形式語言的累積與展演，彰顯繪畫自身的純粹性；而這些形式元素的層層堆疊，正是他所認為最貼近繪畫本質的藝術實踐。儘管自後印象派、立體派與野獸派以來，西方繪畫已逐漸脫離古典藝術中對於三度空間幻覺的追求與再現性傳統，這種傳統致力於在畫布、木板或其他基底材上透過透視法營造景深與立體感，但真正的藝術革命則是將繪畫形式由再現外部現實轉向表達藝術家的主觀經驗與感知。

在這樣的轉變之中，物象的變形與幾何化、色彩的解構分析、線條與肌理的強化等手法，成為現代繪畫的重要特徵。畫面中的形體不再追求精準再現，而是經由簡化、變形與重組，使線條、色彩與筆觸脫離敘事功能，成為畫面的主體。空間景深的削弱，甚至完全消除，則進一步凸顯出畫面的平面性與繪畫語言的獨

¹²繪畫作為物質對象的屬性。Martin Heidegger, "The Thing," *Poetry, Language, Thought*. New York: Harper & Row, 1971, p. 166.

¹³Hubert Damisch, 《窗戶、色彩與抽象》(On Abstraction Window and Color in Twentieth-Century Art), 林志明 譯, 南天, 2011, 頁 105。

立性。這些特質構築出一種強調感知經驗與媒材語言的視覺場域，回應了格林伯格所追求的藝術純粹性理想。

這進一步顯示出，現代繪畫的發展實則是一種對「繪畫本質」的重新思索與定義。格林伯格所關注的，正是繪畫作為一種視覺藝術，其核心不應再依附於三度空間的幻覺或對物象的描繪，而應回歸至其構成基礎：平面性、色彩、肌理、筆觸與畫布等物質性元素。作為美國抽象表現主義的重要理論推手，他之所以推崇抽象繪畫，正是因為這類作品徹底擺脫了空間再現與具象描繪的傳統束縛，將創作焦點轉向對繪畫媒材自身的探究與表現。在他看來，繪畫的本質即是一個由顏料與畫布所構成的平面物件，因此唯有透過對色彩、筆觸、線條與肌理等純形式語言的操作，繪畫才能實現其真正的自主性與純粹性。格林伯格更進一步指出：

現代主義繪畫通過捨棄了三度空間的幻象，滿足了我們對真實性與積極性的渴望。這是決定性的一步，因為只有當再現性（representational）本身暗示三度空間時才會被捨棄。……簡而言之，無論是再現性還是三度空間，都不是繪畫藝術不可或缺的，它們的缺席也不會使畫家陷入『只能』創作裝飾性的作品。¹⁴

要理解現代繪畫的特性，須將繪畫視為空間中的一項實體物件，一如觀者本身作為佔據空間的物體，繪畫亦同樣存在於展覽空間之中，作為一個具體可感的平面物件。換言之，繪畫不再是通往虛構世界的「窗口」，也不再提供觀看者一種透過畫面進入「內在空間」的視覺經驗，而是轉變為「外在空間」中的一件物品，其存在方式不在畫面之中，而在畫面之外。

¹⁴Clement Greenberg, "The New Sculpture," *Art and Culture*. Boston: Beacon Press, 1961, pp. 139-140.

在抽象繪畫中，這種從畫面內部的空間幻象，轉向畫布本身作為物件的物理實存，標誌著繪畫的觀看方式與存在方式的根本轉變。正如格林伯格所指出：

現在的繪畫已成為與我們的身軀同屬同一空間層次的實體，而不再是另一個想像層次的載體；繪畫空間已失去了它的「內在空間」（inside），而成為了完全的「外在空間」（outside）。觀者不再能從他自身所站的空間中逃脫進畫面裡。¹⁵

在格林伯格的觀點中，抽象繪畫是一種不同於具象繪畫的新語言，「我們對抽象繪畫感到不滿，其真正且根本的原因是歸咎於一種新的『語言』所帶來的並不少見的困惑。」¹⁶此一論述揭示了抽象藝術與觀者觀看習慣之間的張力。由於抽象繪畫不再依賴具象形體或再現性圖像，而是以純粹的色彩、線條、筆觸與肌理等形式元素構成畫面，因此必須透過截然不同的視覺語彙與感知方式來理解。

格林伯格更進一步指出，抽象繪畫標誌著一種從再現幻象（如景深空間與物象形體）轉向畫布自身物理性質的根本轉變。繪畫不再僅是呈現幻象的平面載體，而是成為一件具有物質性、可被感知的空間實體，也就是「繪畫作為繪畫自身而存在」。畫面上的每一道筆觸、每一層肌理，皆強調繪畫媒材本體的可見性與觸感，使其成為展覽空間中的一個「物件」。這種對藝術本質的重新思考，也促使藝術家從純粹的視覺呈現轉向「可觸摸的視覺」（haptic vision），物質性繪畫形成一種視覺與觸覺並存的藝術語言，這種語言不僅記錄創作過程中的痕跡，也將時間性引入繪畫，使作品承載著時間的流動與物質變化，繪畫因此成為一個時間累

¹⁵Clement Greenberg, "Abstract, Representational, and so forth," Art and Culture. Boston: Beacon Press, 1961, pp. 136-137.

¹⁶ Clement Greenberg, "Abstract, Representational, and so forth," Art and Culture. Boston: Beacon Press, 1961, p. 136.

積與空間對話交織的場域，在觀看與感知的過程中，持續與觀者展開對話，形塑出藝術的動態存在。

回到時間性的探討，繪畫在物質性操作中所留下的痕跡，不僅是創作行為的結果，更是一種時間被捕捉、滲透並凝結於畫面之上的形式表現，每一層顏料的沉積，每一次筆觸的拖曳、抹去或重疊，都是時間在畫面中留下的物理印記，這些痕跡並非單一時刻的凝結，而是創作過程中無數次動作與決定交錯後的結果，顯示出時間的延展性與非線性。在這樣的繪畫觀中，畫面成為一個「時間的肌理場」，觀看者所見不再是靜止的圖像，而是一個不斷生成、承載多重時間層次的視覺結構，畫面上的皺褶、裂痕、堆疊與滲染，並非瑕疵，而是時間進入材料、與身體碰撞後留下的真實證據，繪畫因此不再是結果，而是一種過程的殘留，是時間與物質之間摩擦後的痕跡性顯現。

這樣的時間觀念也改變了觀看的方式，觀者面對的不是瞬間的視覺消費，而是被邀請進入一種緩慢的凝視過程，與畫面共同進入時間的厚度與層次，這種觀看，不再是為了辨識圖像，而是為了觸摸時間，時間在畫面中既是可見的，又是未竟的，它滲透於每一次視線的移動與停頓之中，使觀看本身也成為時間的一部分。在物質性繪畫的語境中，「痕跡」不再是附屬於表面的裝飾，而是深刻指涉著創作行動的能量與不可逆性，筆觸的遺留、顏料的裂解、表層的擦拭與底層的滲透，皆表現出創作者與材料之間的對話張力，這些痕跡不是機械性的再現，而是一種身體與材料在時間中共同書寫出的節奏。

最終，繪畫轉化為一種關於時間感的實踐，一個由層層歷時性的痕跡所建構的記憶場所，它不是瞬間可解的圖像，而是需要被進入、被閱讀、被感受的時間結構，觀者進入的不再是平面圖像，而是一段凝結於顏料與肌理中的時間歷程，一種既視覺又觸覺的延遲閱讀。這樣的繪畫場域，不再只是再現的平面，而是意

義生成的「現場」：痕跡作為時間流動的見證，也成為思想與感知相遇的中介，時間於是滲入畫布之中，以顏料、筆觸與層疊的物質厚度訴說著創作過程中的延宕與變化，使繪畫是一個開放的結構，一種關於變動、遺留與生成的空間經驗。

三、觀看條件與時間的積累

在物質性繪畫的脈絡下，繪畫已不再僅僅是透過視覺觀看的「圖像」，而是一個具體存在於空間之中的「實體」。格林伯格在其現代主義理論中強調，繪畫的空間性應維持於平面範疇之內，避免透視法與敘事性所導致的錯覺式空間建構，以確保繪畫形式的純粹性與媒介自律性（medium specificity）。在他的觀點中，畫布上的色彩、形狀與構成應專注於平面的運作，而非模擬或延伸至三維空間。然而，物質性繪畫突破了這一界限，將繪畫由「純粹的平面性」推向「作為物理實體的存在性」，作品不僅呈現視覺構成，更展現材料堆疊、肌理質地與光影變化等物理現象，參與到展場空間之中，成為一個能夠介入、影響環境的場域。

空間不再僅是一個被描繪的背景，而是透過作品自身展現並生成的感知經驗。空間感知，從此不再侷限於視覺深度或透視結構的重建，而是由材料的性質、表面的變化、光線與影子的介入等物理條件共同形塑。藝術家透過材料選擇、肌理製造與構成策略，在二維平面之上建立起多層次的空間感，使畫面擁有超越視覺直觀的存在密度。這種密度直接來自材料的物理厚度與觸覺暗示，使觀看成為身體感知與心理感知的共同作用。

當作品的肌理變得突出、表面起伏導致光線產生不同程度的折射與陰影時，觀看條件本身也隨之改變，作品是一個回應環境條件、引導身體移動與視線流動的感知裝置（perceptual device）。此時，繪畫不僅作為一個可被觀看的物件存在，更作為一個活躍參與空間生成與變化的行動體。觀者不再只是凝視畫面的人，而

是透過身體位置的變動、觀看角度的變化，經歷到畫面不同層次與材料敘事的流動。

隨著觀看條件的轉變，藝術逐漸超越傳統以再現為目的的視覺系統，轉而成為一種對世界的感知方式與存有經驗（*ontological experience*）。作品、空間與觀者之間的關係不再是被動的觀看與被觀看，而是動態的感知與回應。透過材料、光影、觸感與時間的交織，繪畫成為時間積累與空間對話的場域，在觀看與行動的過程中持續生成新的感知結構。

物質性繪畫重新定義了繪畫作為物件的意義，使其既是平面形式的展現，也是空間感知的觸發點。作品由色彩與形狀構成，更以材料質感的厚度、肌理的累積、時間痕跡的殘留，形成一種具有觸感深度（*haptic depth*）的視覺經驗。觀者在這樣的作品面前，經歷的是時間的層層堆積、空間的動態流動，以及身體感知與物質現象之間微妙的互動，空間是一種感受，或是一種感覺的形式¹⁷，藝術家透過材料的選擇與運用來形塑空間，使作品不再只是靜態的視覺表象，而是與環境產生互動的動態存在。當作品的肌理變得突出，光線與影子將影響觀看條件，作品便從單純的視覺表象轉化為能夠回應環境的場域，這種對空間的理解，使藝術從觀看的對象變為一種身體與感知的參與，讓觀者得以透過作品體驗與時間的積累。隨著觀看條件的轉變，藝術逐漸超越傳統的視覺再現，轉而成為一種對世界的感知方式，透過空間的建構，藝術家讓觀者得以進入全新的感知領域，使繪畫成為時間的積累與空間對話的場域，作品、環境與觀者之間的關係被重新定義。

¹⁷王帆，《繪畫空間藝術論》。北京:北京大學，2012，頁19。

第二節 色彩的場域與物質的沉積：繪畫的視覺與觸覺

一、自然意象的轉譯－海倫·佛蘭肯瑟勒

作為色域繪畫運動的核心人物之一，海倫·佛蘭肯瑟勒（Helen Frankenthaler, 1928–2011）的藝術實踐回應了評論家克萊門特·格林伯格（Clement Greenberg, 1909–1994）的現代主義理論，強調繪畫應該回歸其媒材本質，擺脫透視與敘事性的束縛，她的作品體現了「色彩本身即為畫面結構」的理念，這與格林伯格對現代繪畫的要求相呼應，推動了色域繪畫的發展。

1951年，佛蘭肯瑟勒造訪波洛克的工作室，觀察到他在未打底的棉布上潑灑油漆，顏料滲透後產生明暗對比，啟發她發展稀釋油彩滲進畫布的技法，相較於波洛克的厚重筆觸與強烈動勢，她將行動繪畫的力度轉化為抒情的視覺語言。佛蘭肯瑟勒的作品展現了一種對自然的抽象詮釋，她並未選擇傳統風景畫的具象描繪，而是透過色彩、光線與空間的處理，營造出一種「抽象的氣候」。在《山與海》（圖2-1）中，她運用色彩的透明度與流動性來表現自然氛圍，稀釋油彩的滲透效果，使色塊柔和交融，彷彿水光變幻或空氣中的濕潤層次，不僅在技法上開創了「滲透染色」（stain painting）的先河，更在視覺感知層面打破了形體與背景的界線，使畫面如同一片無邊際的色彩場域¹⁸，這種方式不同於傳統風景畫對光影與立體感的塑造，轉向一種更為感性的視覺體驗。

¹⁸E. A. Carmean, Jr. , 《Helen Frankenthaler: A Paintings Retrospective》, Abrams in association with the Modern Art Museum of Fort Worth , 1989 , P.12.



圖2-1 海倫·佛蘭肯瑟勒，《山與海》，1952，油彩畫布、木炭，220×297.8
cm

圖片來源：<https://www.wikiart.org/en/helen-frankenthaler/mountains-and-sea-1962>

她也深受日本浮世繪的影響，1983年她在京都學習水性木版畫，使用植物油墨來製作具有透明感的印刷效果，在作品《雪松山》（圖2-2）中，運用了點畫技法，色彩如微小斑點般散佈於畫面，如細雨紛飛，展現出某種飄浮效果，她展現了對自然與秩序的感知，使畫面帶有詩意與自由的特質，這種技法讓木版畫的肌理與浮世繪水洗技術形成對話，進一步拓展了她對媒材與色彩層次的研究。

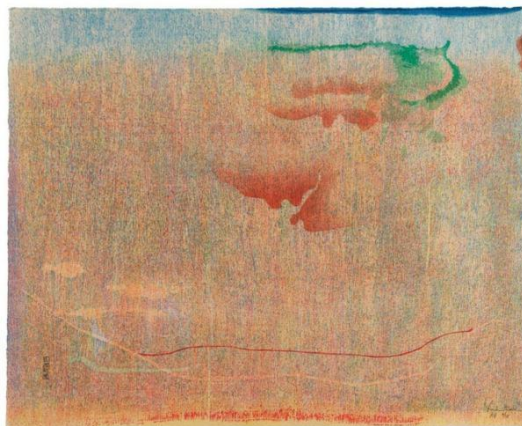


圖2-2 海倫·佛蘭肯瑟勒，《雪松山》，1983，彩色木刻版畫，106×201.9 cm

圖片來源：<https://www.christies.com/zh/stories/the-a-z-of-prints-and-multiples->

[b5b6d22acdde41a6b813f3102ea60d19](https://www.christies.com/zh/stories/the-a-z-of-prints-and-multiples-b5b6d22acdde41a6b813f3102ea60d19)

佛蘭肯瑟勒對自然的詮釋，不僅體現在畫面結構與色彩運用上，也延伸至作品標題的選擇，她習慣在標題中引用大地、海洋與天空等元素，藉此傳達她對自然氛圍的抽象詮釋，正如她所說：「我的圖像充滿著氣候，是抽象的氣候，而非自然本身。它是一種感受，一種與自然秩序相關的感知。」她並非描繪具象的自然景觀，而是透過色彩與構圖的轉化，營造出一種自由流動的場域，使畫面成為自然律動的回應。

在她的作品中，色彩的浸染與流動構成了一種獨特的空間感，使觀者能夠從色彩層次的變化中感知時間的推移，這種處理方式賦予畫面極大的延展性，使色彩滲透進畫布纖維，成為作品結構的一部分，顏色的滲透與畫布的結合，突顯了媒材的特性，也創造出視覺深度與時間性。並且作品中的色彩並非可被覆蓋與修正的元素，而是一種「無法重來的層次」，透過肌理的逐層累積，她將色彩轉化為不可逆的時間痕跡，使畫面成為色彩、空間與時間交織的場域。

色域繪畫強調大面積的色彩運用，使畫面成為色彩與空間的直接對話，減少了形體與輪廓的干擾。作品極端抽象之下強調著的是，一種傳達感覺與意義的恆常渴望¹⁹。佛蘭肯瑟勒的作品展現了色彩的層次與透明感，使觀者不再只是觀看一個具象場景，而是進入一種純粹的視覺與感知狀態，這種處理方式影響了後來藝術家對「畫面」的理解，使抽象藝術從形體的建構轉向色彩的場域體驗。

在對自然的轉譯與媒材呈現上，我從佛蘭肯瑟勒的創作中獲得了啟發，佛蘭肯瑟勒透過色彩的滲透與流動，捕捉自然的氛圍，並以抽象的方式表現水與大地交融的感知，她透過色彩、形態與肌理的互動，探索自然的時間感、物質性與精神性，使作品成為對世界的抽象轉譯，這種轉譯關注視覺上的和諧與流動，也在

¹⁹Anna Moszynska，〈抽象藝術〉(Abstract Art)，黃麗絹譯。遠流，1999，頁168。

層次的架構中賦予作品深層的時間性與空間感，使觀者能在畫面中體會自然的律動與生命的痕跡。而我在探索色彩之外，也進一步關注自然的結構層次，試圖透過形態與肌理的組合，轉譯自然的內在秩序與層次變化，在技法運用上，更強調色彩的層疊與質感的塑造，使色彩是瞬間的感知，也是時間與物質變化的記錄。

二、與物的對話－安東尼·達比埃斯

安東尼·達比埃斯（Antoni Tàpies, 1923–2012）以其獨特的「物質繪畫」開創了一種不同於純粹抽象或具象的視覺語言。他的作品是物質的轉化、符號的再造，以及時間與記憶的沉澱，他對物質的高度感受力，使其作品成為一種「與物對話」的場域，超越傳統繪畫對象的再現，轉而探索物質本身的存在性。在西班牙語中，「牆」與他的姓氏同源，這也成為他創作靈感的來源，達比埃斯經常在作品中運用多種異質材料營造出牆面般的厚實質感，並在此基礎上加入其他元素，鬆散的刮痕和標記暗示了人為建構或活動的痕跡，他對切割線條、撕裂痕跡和塗鴉式標記有種著迷，認為這些破損與標記象徵著歷史與時間的累積，也體現了物質世界的真實性與生命力，牆既是時間的見證者，也是社會與政治的隱喻，在西班牙內戰後的時代背景下，他的作品反映出對壓迫、禁錮與言論自由受限的思考，牆上的裂縫、刮痕、手印仿佛是歷史留下的傷痕，他將自己的畫作視為實驗場域，在其中破壞，試圖引領出美學上的寧靜。（圖2-3、圖2-4）

西方的抽象藝術多帶有多理性思辨的傾向，強調畫面結構與材料關係，而達比埃斯則在此基礎上，融入了東方美學的哲思，他對中國佛教、禪宗、道教，以及印度與日本文化皆有深入研究，這使他的作品中可見一些東方繪畫的筆觸特質，亦體現了東方哲學中「虛」的概念，一種留白與空間的運用，使畫面產生內在的張力與沉思的氛圍。（圖2-5）



圖2-3 安東尼·達比埃斯，《灰色和綠色繪畫》，1957，油彩畫布、環氧樹脂和大理石粉末，114×161.3cm

圖片來源：<https://www.tate.org.uk/art/artworks/tapiés-grey-and-green-painting-t00471>



圖2-4 安東尼·達比埃斯，《安布羅希亞》，1957，複合媒材，250×601cm

圖片來源：<https://www.guggenheim-bilbao.eus/en/the-collection/works/ambrosia>



圖2-5 安東尼·達比埃斯，《作曲家》，1995，複合媒材，81.4×100.2cm

圖片來源：[https://www.tate.org.uk/art/artworks/tapiés-grey-and-green-painting-](https://www.tate.org.uk/art/artworks/tapiés-grey-and-green-painting-t00471)

t00471

達比埃斯的藝術也蘊含深厚的人文關懷，他的作品探討人類經驗中的疾病、死亡、孤獨與痛苦，作品《安布羅希亞》（圖2-4）的標題指的是希臘神話中傳說能使人長生不老的甘露，達比埃斯時常表達對藝術能夠擁有這種精神性與積極影響力的期待，也透露出他對作品所蘊含的轉化潛能深信不疑，而在色彩運用上，達比埃斯偏好冷色調與大地色，如赭色、棕色、灰色與黑色，他認為這些色彩比起鮮豔的原色更能表達內心情感與哲學思考，在他看來，灰色與棕色不僅與哲學思維密切相關，也象徵著昏暗環境中的一抹光亮，映照著個體的內心與夢想。

達比埃斯的油畫，更多地是對觸覺而不是視覺說話，這種模糊性與曖昧感，使他的作品超越具體形象，帶有哲學性的冥想氛圍，達比埃斯關心的並非表面形象，而是畫面背後的符號語言，他的符號往往介於可辨識與不可辨識之間，這種模糊性使作品帶有神秘感，如同古老文明的殘跡，等待觀者解讀。

達比埃斯對觸覺與身體感知的強調，使我重新思考繪畫不僅是視覺的表達，更可以是物質性的展現，畫面可以超越純粹的視覺效果，轉而成為一種可感知的經驗，讓觀者彷彿透過視覺「觸摸」畫面，我在創作中開始關注肌理、材質與結構的組合，試圖讓畫面與形態不僅是視覺上的層次變化，更能傳達時間與物質的交互關係，我希望透過畫面、色彩的層疊與肌理的塑造，營造一種能夠喚起身體感知的藝術語境，使觀者在觀看的同時，也能感受到材料與空間的張力，進而引發更深層的情感共鳴。

三、畫布與異材質的融合—尚·杜布菲

尚·杜布菲（Jean Dubuffe, 1901–1985）的藝術創作以對材料的自由探索和實驗性為核心，使畫布與異材質結合，創造出獨特的視覺與觸覺經驗，他深受「原生藝術」的影響，並在藝術創作中積極實踐這一概念，他所推崇的「原生藝術」，指的是那些未受傳統藝術訓練的創作者所創作的作品，這些作品具有高度的重複性、隨機性、自動性，並常與日常生活物件結合，試圖在主流藝術之外尋找「未被文明污染」的創作方式，並將其視為人類情感與本能的直接展現，杜布菲的藝術創作深受他對周遭環境的感知影響，他透過對材質與肌理的操作，探索物質的內在層次，進而呈現其真正的存在意義。

1947年至1949年間，杜布菲前往非洲旅行，撒哈拉沙漠（Sahara）在他心中留下深刻烙印，這種對自然的感知，使他意識到土地的紋理與質感不僅是視覺上的呈現，更承載著內在的記憶與生命感，促使他進一步探索自然界媒材的多元可能性，發展出自然物件的集合藝術、石版畫、拓印等技法，他的創作包含對石材內在哲理與精神風景的詮釋，試圖透過肌理捕捉土地的靈魂，在他看來，土地的本質並非僅止於平面的視覺現象，而是在其深層結構與質感之中顯現，唯有透過對材質的深入挖掘，才能觸及土地的內在意義。（圖2-6）

這些技法體現了杜布菲對材料的哲學觀，他認為，材料不只是靜態的物質，而是有機的生命體，能夠與畫家及觀者互動，並引發無限的想像空間，他將創作視為一種與物質對話的過程，透過材料的混合、衝擊與排斥，創造出新的視覺秩序，使畫面呈現一種不確定性，這種不確定性成為其藝術語言的核心。杜布菲的作品主題往往來自於他周遭的尋常物，例如一塊泥土、一處牆面或一片石子，他之所以選擇描繪這些物件，並非因為它們的表面形態，而是因為它們所蘊含的深遠意義，他在這些物質中看見了與宇宙銀河的連結，並將其視為更廣大生命結構的一部分。



圖 2-6 尚·杜布菲，《夜月升起於幽靈群》，1951，油彩畫布、加壓纖維板，60×73cm

圖片來源：<https://www.tate.org.uk/art/artworks/dubuffet-the-exemplary-life-of-the-soil-texturology-lxiii-t00868>

杜布菲的《肌理學》（Texturologies）系列，展現了他對土地與自然的特殊理解，他認為土地的存在並非來自其視覺表象，而是來自於肌理的深層結構，他的藝術並非簡單地描繪自然，而是深入自然的肌理，讓觀者感受到土地的本質，《土地的生命》（圖2-7）透過細微的質地變化，營造出如同俯瞰大地般的視覺經驗，使觀者彷彿能感受到地表的起伏與質感，創作手法包括灑落顏料、拼貼異材質、

加入沙粒等，試圖在畫面上再現一種與大地連結的感知方式，透過土地的肌理來聯繫宇宙的廣大秩序，在這些作品中，個體與整體的關係被消解，沒有固定的視覺焦點，轉而形成一種無限延展的空間，讓個體與整體的界線變得模糊，成為一種無限延展的視覺經驗，象徵著土地與宇宙的連結。



圖 2-7 尚·杜布菲，《土地的生命》，1958，油彩畫布，129.5×161.9 cm

圖片來源：<https://www.tate.org.uk/art/artworks/dubuffet-the-exemplary-life-of-the-soil-texturology-lxiii-t00868>

在這樣的創作觀念下，也讓他的作品超越了單純的物理性描繪，而是進入更為哲學性的層次，透過自身的情感，尋找那塊與天地相連、蘊藏深層生命意涵的「土」，不只是關於現實的再現，而是關於生命動力的完整展現。他的視角並非停留在個別物象，而是從個體出發，進而擴展至整體，最終觸及生命運行的本質。他透過作品重新定義世界，將看似微小的物質融入更宏觀的秩序中，使藝術成為宇宙結構的一部分，成為一種關於生命動力的完整展現。

杜布菲的藝術思維從「個體」出發，最終指向「整體」，讓每一個細微的元素彼此連結，構築出更大的結構與意義，從微觀到宏觀、從個體到整體的轉化，在這樣的創作方式下，個體的獨特性並未因此消解，而是透過關係的建立，賦予

了自身更多層次的價值，這種觀點影響我在創作時，思考如何讓每個細節彼此聯繫，進而構築出完整的敘事，我開始關注畫面中不同層次的互動，讓畫面不只是形式上的安排，而是內在結構的一部分，使作品擁有更強的整體性，同時，在這種相互交織的敘事方式中，個體的獨特性並未因此被消解，而是在整體中找到其存在的價值與關係，能夠在變動的視覺語言中，變得更具生命感與流動性。



第三章 創作脈絡與思維

本章分為三小節，從對自然的觀察與轉譯出發，探討礁石形態與時間痕跡如何在創作中轉化為意象，在此基礎上，透過畫布與媒材的實驗性探索，試圖在肌理與質感的變化中，賦予畫面更豐富的層次與感知經驗。最後，思考繪畫與空間的關係，探索如何透過視覺、觸覺與場域互動，擴展繪畫的感知邊界，逐步梳理我創作思維的形成。

一、從自然到意象：石的精神性與色彩的詮釋

藝術家的創作從自然現象出發，卻不止步於對其表象的描繪，形式與媒材的運作，讓藝術成為一種介入現實與重構感知的行動，圖像不再僅僅回應外在的形體，而是在轉化的過程中，使自然內在的律動、結構與變化得以顯影，創作的意義，於是嵌入了對感知經驗的再組織，以及對存在狀態的思索。在這樣的創作觀裡，藝術不再是世界的映照，而是一種生成的過程，一種對自然現象提出回應的方式。形象之下蘊藏著不穩定的生命能量與精神層次，在轉化過程中使自然內在的律動、結構與變化顯現於畫面之上，並藉此進一步觸及感知與存在的深層結構，創作因此是一種動態實踐，於界線與轉化中展開，逐步推進至形式生成、感知介面與精神召喚的多重層次。

在創作過程中，選擇「石」作為核心象徵，源於其在日常經驗中所展現的特殊存在性，石頭作為自然物，外觀平凡質樸，卻歷經千萬年風化侵蝕，承載著時間與歷史的痕跡，帶有一種幽靜、寧靜而原始的特質，它的存在是原始而穩定的，它見證了自然界的變遷與時間的流逝，這種恆久不變的屬性，賦予了它獨特的敘事能力，石頭的存在超越個體生命的尺度，見證自然界的變遷與時間的流逝，這

種恆常與穩定賦予了石頭獨特的敘事能力，它的物理形態本身就是一種時間的註解與敘事的線索。自古以來，石頭作為工具、建築材料與藝術對象，與人類文明緊密相連。從工具、建築到藝術，它都與我們的文明息息相關，人類用石頭製造工具、雕刻圖騰、建造紀念碑，頭逐漸承載了文化與時間的象徵意義。而在禪宗文化中，石頭所象徵的簡淨與靜默，進一步轉化為內在狀態的映照，當人的內心浮動不安時，石頭作為身外之物，能夠透過其穩定與沉靜的特質，引導觀者回歸平和的狀態，特別是在賞石文化中，「禪石」²⁰被視為一類具有特定形態與精神內涵的石頭，其不規則卻富有韻味的外形，能幫助賞石者進入平靜、安寧與和諧的境界，其形式中所承載的不僅是地質的歷史，更是精神沈思的場所。（圖3-1）



圖3-1 禪石，八風禪石會攝影，2020

圖片來源：<https://www.epochtimes.com/b5/20/6/17/n12191686.htm>

石頭作為自然物，其本身並不賦有固定意義，而是在人與之互動的過程中，逐漸承載了情感與象徵意涵，創作中利用石頭這種原始、恆長的特質，使其成為內在敘事的媒介，讓它承載了一層內在敘事，自然景象本質上是無意義的，人們在其上投射自身的情感，賦予這些平凡事物更深層的意義，石頭的形象是具象且具重量感的，我試圖透過形態的簡化與抽象轉化，試圖打破固定的視覺印象，將

²⁰ 具有特定形態與精神內涵的觀賞石。

其重新組構為充滿生命力與動態感的表現，讓石頭成為一個可以無限解讀的符號，不再僅僅代表穩定和堅韌，而是能夠承載更多的意象和情感，也成為可被多重經驗解讀的痕跡場域。我在創作中所追求的，作品本身並不刻意傳達特定的情感或意識，而是作為一種情感寄託的載體，讓觀者透過作品的布局與色彩，在潛移默化間產生互動，作品不再是一段敘述的終點，而是成為一種情感滲透與感知召喚的界面，在觀看的過程中，觀者可藉由與痕跡的接觸、與材質的凝視，建構屬於自己的敘事與感應結構。

砂石其物理形態本身就是一種時間的註解與敘事的線索，它承載著風化、沉積與遺留的痕跡，成為可視的時間證據，這樣的思維實踐也具體地呈現在我創作的作品中：其一為擬仿大理石材質的畫面（圖3-2），以砂石、墨汁與壓克力堆疊，形塑出石質肌理，畫面中央則描繪一個口罩的形象，這個符號源自我在疫情期間的個人經驗，當時「呼吸」變成受限的行為，「隔離」則成為生活的常態，在這樣的社會氛圍下，身體與空間的關係、自由與控制的界線被重新定義，我將這份經歷轉化為視覺語彙，口罩的脆弱性與大理石的厚重感形成對比，映射出疫情時代下人類生活的矛盾與掙扎，大理石在歷史中常作為紀念碑與建築材料，其象徵的永恆與紀錄性，在此與個人生命經驗交錯，成為某種內在狀態的體現，穩固與不安並存，紀念與消逝並行。



圖3-2 戴語萱，《呼吸》，2022，複合媒材，65×53cm

在色彩表現方面，初期創作以黑白為核心，透過極簡色階突顯肌理細節與石材紋理的擬仿效果，使視覺焦點集中於物質的厚度與結構張力。然而，隨著創作題材的演進與表現語彙的拓展，我逐步從黑白的克制中解放，引入更具層次的色彩組合，以回應作品中的敘事與情境，色彩成為構築畫面節奏、強化物質感與呼應主題轉變的重要媒介，但並非以忠實還原自然色彩為目標，而是試圖透過對顏色的感知與詮釋，重構一種與自然對應但不困於再現的視覺語言，自然的色彩並非單一、絕對的存在，而是隨光線、環境與個人感知條件而不斷變化，「自然」的顏色運用，在定義上極其困難，當我們見到自然界的「真實」色彩時，往往反而會抱怨它們不夠真實。²¹自然界的色彩並非固定不變，所謂「自然色」本身即難以準確界定，正如人們在自然中經常感受到色彩的模糊與難以捉摸，「自然色」並非單一客觀的視覺標準，而是根據觀者的經驗、文化背景與感知方式而有所差異，在創作中我不再尋求色彩的對應，而是試圖透過感知與材質的交錯，讓色彩成為一種介於具體與抽象之間的感官經驗，同時也關注色彩如何在創作過程中生成時間性的痕跡，色彩並不是靜態的物象再現，而是一種可視的流動痕跡，它透

²¹Herbert Read，《藝術的意義：美學思考的關鍵課題》（The Meaning of Art），梁錦鑒 譯。遠流，2011，頁72。

過層層堆疊、滲透與透明度的變化，將繪畫行動的歷程保留下來，形成有厚度的時間構造，色彩藉由疊層、滲透、覆寫等方式，轉化為類似地層與沉積般的結構，呈現時間的積累與感知的層疊。

在創作實踐中，透過色層的疊加、透明度變化與材質處理，使畫面呈現出多層次的流動性與感知差異，透過顏料的堆疊、溶解、滲透，使畫面如地層般顯露出創作行動的痕跡，色彩因此成為創作歷程的具象化，是一次次身體決策與物質反應所交織的結果，成為創作過程的物質見證，構成一種關於殘留、消融與再現之間關係的敘事空間。這件作品局部（圖3-3）呈現我對色彩時間性的探討，畫面以層層疊疊的顏料堆積與滲透，構築出如同水下礁石錯落重疊的視覺效果。這些堆疊色層不是為了模擬自然的實景，而是試圖重構我在岸邊觀察海面與礁石交錯時的感知經驗，當陽光照射在潮間帶的岩石上，水波的折射、光影的變化與濕潤石面的紋理相互交織，帶來一種難以界定的色彩質地，既非單一顏色，也非可還原的具體形象，而是一種動態生成的複合層次。我在創作中運用顏料交錯覆蓋，使顏色滲入畫布纖維之中，再經由刮除、重疊等處理，保留顏料殘留的軌跡。這些操作不僅使畫面具有肌理上的沉積感，也成為創作過程的痕跡紀錄，每一道色層、每一次堆疊與移除，皆標示著時間的流動與身體的決策。在這裡，色彩並非表象的裝飾，而是與材質共構的一種沉澱結構，它形塑了視覺表層之下的時間厚度，亦回應了我對殘留、變化與無法預測性的關注。

礁石作為自然中一種介於穩固與侵蝕之間的存在，其外觀既堅硬又布滿時間痕跡，這與色彩在畫面中所留下的殘留軌跡產生呼應，我試圖使色彩本身成為結構的一部分，使觀看者不僅停留於色彩的表象，而能進一步感受到其中所蘊含的物質重量與時間積累。

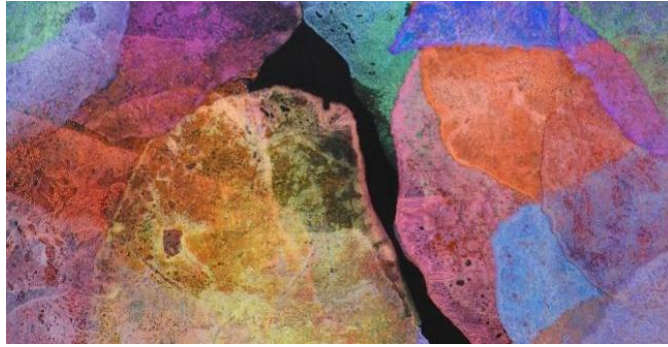


圖3-3 戴語萱，《夢境》作品局部，2024，壓克力彩畫布，130×97cm

二、畫布與媒材：肌理的實驗與轉化

我最初關注的材料為砂，砂與石頭在物質層面上具有密切的轉換關係，砂的形成源自於石頭在漫長時間裡經歷風化、侵蝕與磨損，逐漸碎裂為細小顆粒，最終被風帶走、被水沖刷，消散於自然之中。這種物理變化體現了「流變」的概念，使砂成為時間流逝與無常的象徵，然而，砂並非僅是石頭分解的終點，在地質循環中，它亦可能經由壓縮與堆積，再次轉化為岩石，完成另一輪的存在形式。因此，砂與石頭之間的關係並非單向的消逝，而是涵蓋了分解與重構、短暫與永恆的動態循環，砂與石之間所形成的動態循環，揭示了時間既可見又無形的力量，也為創作提供了反覆生成與重構的可能性。

在象徵意涵上，石頭與砂分別承載不同的概念，石頭通常象徵穩固、永恆與歷史的累積，而砂則代表流動、易逝與變遷，這種對比關係在許多藝術表現中皆有所體現，例如日本枯山水²²的設計中（圖3-4），石頭代表穩定與永恆，而砂則透過細膩的耙紋²³象徵水的流動，枯山水庭園起源於日本禪宗，利用石頭排列塑造山岳意象，並以白砂與細緻的紋理模擬水的律動，砂紋的變化隨著時間、光影

²² 一種日本庭園藝術，利用石頭、砂紋與苔蘚等元素。

²³ 砂石上被耙出的紋路。

與人工干預而改變，暗示著生命的流動與短暫，而石頭則作為不變的核心，象徵著永恆與穩定，兩者共同構築了一種關於時間、存在與變遷的冥想空間。



圖3-4 李歐納·科仁 (Leonard Koren, 1948–)，枯山水，攝影，2021

圖片來源：<https://500times.udn.com/wtimes/story/12672/5656435>

砂與石頭的關係不僅是物質上的轉換，也是一種時間的軌跡與象徵的體現，當砂作為藝術材料被固定於畫面上時，它作為易逝的事物在畫面中被凝結，卻又因其本質上的不穩定性，使這種停駐始終指向流變與消逝，正是在這種對立與共存之間，砂與石在藝術語境中成為對時間、變遷與永恆的隱喻，我由此開啟了畫布與砂石的媒材處理與實驗，試圖在創作中尋找砂的流動性與石的穩固性之間的平衡，透過不同的膠合方式、堆疊技法與刻畫，使砂的肌理與畫面結構產生互動，在這其中也包含其他嘗試、非砂質或砂質痕跡不明顯的媒材實驗。這些操作所留下的痕跡，既來自於物質本身的特性，也來自創作者身體行動的記錄，成為介於材料與身體之間的書寫。（圖3-5、3-6、3-7）

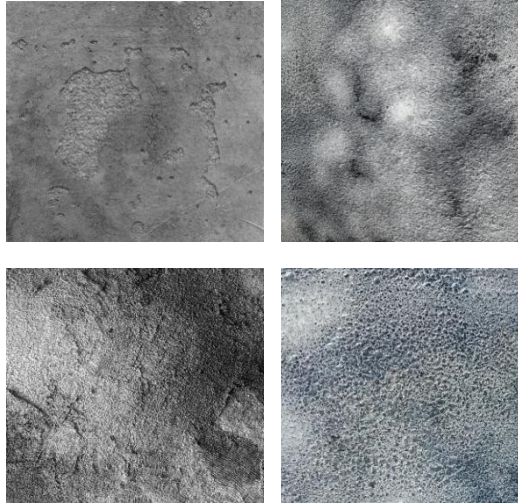


圖3-5 戴語萱，媒材實驗（砂石、墨汁、壓克力與環氧樹脂的紋理實驗），
2022-2023

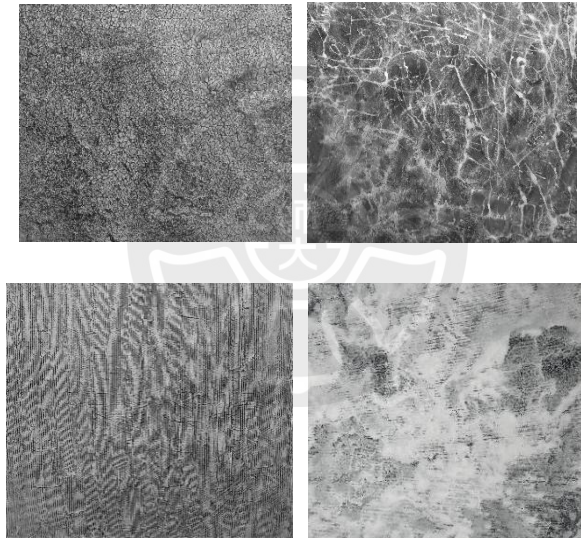


圖3-6 戴語萱，媒材實驗（砂石、墨汁與壓克力的紋理實驗），2022-2023

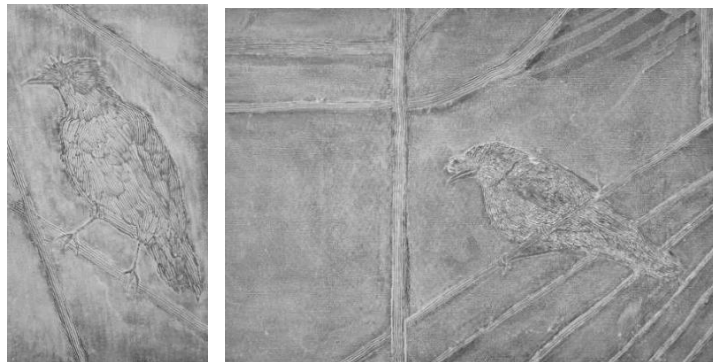


圖3-7 戴語萱，媒材實驗相關練習（壓克力的浮雕紋理實驗），2022-2023

延續對痕跡與物質性的關注，我進一步將肌理實驗延伸至畫布本體的結構。為了使殘留的痕跡能更緊密地附著於畫面之上，我將創作的載體從傳統畫布轉向未經處理的帆布，回到繪畫作為織物的原初狀態，從中重新思索織物的物理特性如何參與並記錄創作行為。帆布作為由纖維交織而成的基底，其編織紋理不僅是一種視覺節奏，也是一種能夠吸收與保留顏料的記憶場域。我透過觀察帆布的滲透性與織線密度，讓媒材滲入纖維之中，使每一次塗抹、壓印與乾裂，都轉化為可以被「閱讀」的時間痕跡。這些痕跡並非圖像再現的附屬，而是創作行為的遺留物，是行動停駐在物質表面之後的沉積與節奏記錄。我進一步嘗試紋理轉印、顏料覆壓與剝離等操作，讓織物內部原本潛藏的結構在畫面中浮現，使布面不再只是畫面底層的支持系統，而是作為痕跡生成與時間記錄的主體，形塑出一種由纖維構築的肌理地景，在觀看者的凝視中，這些由材質生成的肌理殘留不再只是創作的結果，使原本隱性的結構成為畫面表現的核心，成為一段歷時性操作的物質存檔，織物不再隱身於圖像之後，而是轉化為創作意圖與物質感知之間的交會場所，使畫面成為身體行動與時間流逝交織出的褶痕平面。我透過對帆布結構的觀察與操作，試圖尋找其在視覺與觸覺層面的可能性，進一步探索織物作為創作媒介的延展性。（圖3-8、圖3-9）



圖3-8 戴語萱，媒材實驗（麻布、石膏底料與壓克力的媒材實驗，以規律重疊方式堆積），2022-2023

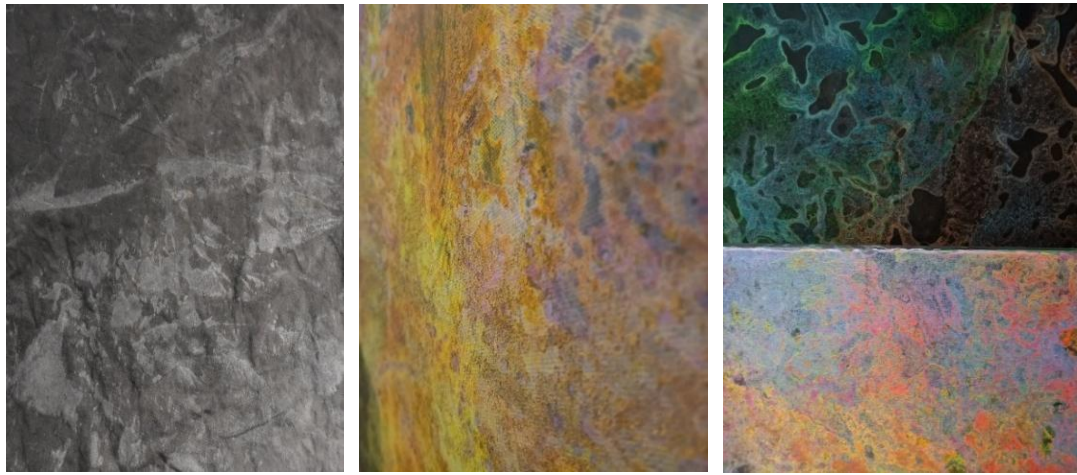


圖3-9 戴語萱，媒材實驗（麻布、石膏底料與壓克力的媒材實驗），2023-2024

三、畫布之外：繪畫的空間延展與感知互動

傳統繪畫擁有畫中窗的概念²⁴，觀眾透過畫布這個窗框去窺見想像，這些訊息是由圖像主動提供給觀者的，傳統繪畫普遍上畫布作為載體提供圖像，觀看的方式停留在平面上的視覺接受，而非與環境或自身感知產生互動，這種關係是一種單向性的觀看，局限於凝視的框架內，缺乏空間的延展與知覺的參與。然而，隨著繪畫轉向對物質性與感知經驗的探問，畫布不再只是圖像的承載面，而是成為一個物質行動的場域，一個空間經驗發生的基底，這種從平面走向空間的過程，不是對畫布的否定，而是對畫布邊界的鬆動與擴張。繪畫成為空間與物質之間對話的結果，在場域中發展為一種持續中的實體實踐，回應當代藝術對「觀看」的再定義，也重申了創作作為一種「生成」的過程，而非靜態的完成品，讓繪畫本身不再局限於「內部空間」，而能主動形構與回應其所處的「外部空間」。

在創作實踐中，我試圖讓畫布成為與空間交互生成的媒介，透過材質、痕跡、反射與觀者的身體感知，使繪畫超越純平面性，進入場域之中，我在創作中利用

²⁴在二維平面空間中建構、再現三維空間深度，將畫布作為連結想像世界與現實的窗。

了鏡面反射的特性，使作品不僅停留於畫布表面，能透過光線的折射與反射，將畫面延伸至空間之中，讓觀看行為變得更具動態性，試圖在作品中製造能與空間產生聯繫的「環境」，使繪畫存在於畫布之上，也透過反射的光影、觀者的觀看與想像，在物理與感知層面上建立起場域的延展性。

藝評家 Brain O'Doherty 於 1976 年提出的概念，在他分析現代主義展覽的特質中，作品最佳的呈現方式，是在一個近乎「中性」的白色立方空間中展示。²⁵

然而，當代藝術逐漸模糊並消解生活空間與展覽空間的界限，隨著當代藝術實踐的發展，藝術家開始質疑這種中性展示空間的客觀性與權力結構，嘗試打破白色立方的觀展框架，模糊展覽空間與生活空間的界線，我的創作實踐便是在這樣的反思下展開—作品不再順應展場的中性化規則，而是將展示空間視為創作語言的一部分，試圖在既有脈絡中找到滲透與擴張的可能性，透過材質的反射、畫面邊界的模糊、觀者移動的引導，作品與環境發生交錯與共構，使繪畫成為空間感知中可變與生成的節點。

在《觸礁》（圖3-10）的創作過程中，我選擇展場中具有地面光滑反射面的空間，使牆上畫布所構成的礁石形象能延伸映射至地面，產生如同水面倒影般的雙重視覺結構。這種反射不僅讓畫面具備垂直與水平的雙向閱讀，也召喚觀者在現場中移動、環視，並重新校準自身的位置與觀看角度。在此，繪畫不再是封閉的結構，而是一種開放的回應，讓空間本身參與了畫面生成的過程。我亦在作品中使用輕薄且具滲透性的材料，如麻布與染料，讓媒材與空間之間產生更直接的互動。麻布在自然下垂時的波紋、摺痕與張力，隨著展場牆面與照明條件的變化產生微妙改變，反映出畫面非定型的本質。我將畫布作為「場域」的操作方式也

²⁵譚力新，《當代藝術脈絡中的繪畫位置與意義:以繪畫策展論述分析為例》，《藝術學報》，83期，2008年10月，頁64。

延伸至觀者的身體經驗，觀者的移動軌跡、觀看角度與行進速度，都參與了畫面形構的過程，繪畫從「畫中之物」轉化為「空間中的事件」，延伸為一種關於位置、時間與關係的綜合體驗，畫布的邊界被鬆動，作品的物理存在與其所處空間共同構成一種不穩定但具潛能的生成狀態，使創作成為場域中的不斷展開。



圖3-10 戴語萱，《觸礁》，2023，複合媒材，尺寸依場地而定

第四章 創作分析與實踐

第一節 《波》創作理念與創作方法

一、作品理念

作品《波》試圖在靜態的畫布上營造視覺與感知的流動性，透過環氧樹脂的光影折射與反射，使畫面不再是封閉的平面，而是成為與空間互動的反射載體。畫面能反射環境，當觀者靠近時，作品不僅映出其身影，更將周遭空間納入畫面，使觀看過程成為一種能動的體驗。在此系列中，我運用擬石紋的視覺表現，製造一種穩定的基底，使畫面帶有如石材般的重量感，而石材象徵的永恆、厚重與無生命，則與環氧樹脂反射的畫面中所帶來的流動、短暫與變化形成對比。

繪畫作品通常是被固定於畫布上的靜態存在，然而我試圖在這種凝結中尋求流動，希望觀看能不只是凝視，而是一種共存，在反射的過程中，觀者能察覺自身成為作品的一部分，藉由目光與移動，使觀看行為本身成為作品的元素之一，在移動間參與作品的生成，環氧樹脂的反射機制讓畫面隨著觀者的位置、角度與移動而產生不同變化，使觀看不再是單向的凝視，而是一種與作品互動的參與式體驗，觀者在觀看畫面的同時，也看見自身與周圍空間，讓作品擴展為一種「場域」的視覺經驗，進一步模糊作品與展示空間的界線。（圖4-1）



圖 4-1 戴語萱，《波》，2022，複合媒材，尺寸依場地而定

在色彩的選擇上，我使用黑、白與灰作為主要色調，黑與白作為色彩的起點與終點，白象徵光的極致，釋放所有色彩，而黑則是消逝的極致，吞沒一切色彩，兩者互為極端，同時映照事物的本質。黑與白讓觀看體驗更為純粹，使觀者專注於畫面肌理、光影與反射所構成的層次結構，是讓光影的變化、畫面的肌理與反射成為觀看的核心，使作品清晰地展現其結構與內在的流動性。

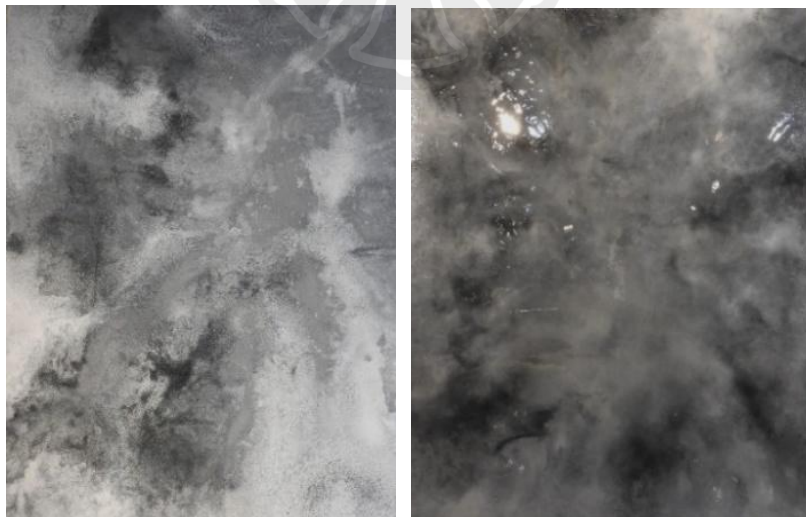


圖 4-2 戴語萱，《波》，2022，複合媒材，局部，上膠前後

此外，我透過貼附於牆面的小型畫布，作為視覺與空間的延伸裝置，打破單一主畫布的觀看模式，這些畫布在位置、高度與尺度上錯落分布，有的貼附於牆

面之上，有的則依據牆面結構、展場開口與觀者視線高度進行配置，這些附加的層次讓觀者的視線游移於不同的表面，使觀看能在不同視角與層次間建立關聯，視線隨之游移於不同畫布間，需不斷調整焦點，在低處仰望、近處逼視或遠距離掃視之間切換，這樣的視覺動線安排，使觀看過程由線性轉為多向開展，產生更具動態性與參與感的感知體驗，同時透過這些小畫布提供的節奏變化與視線節點，強化了作品的場域滲透性與空間延展性。（圖4-3）



圖 4-3 戴語萱，《波》作品局部，2022，複合媒材，尺寸依場地而定

在這個作品中，從畫布本身的反射現象延伸至對空間中光影變化的觀察，促使我思考「空間」本身如何成為創作的一部分，這樣的轉向萌生於一次展覽經驗：一位觀者在畫前駐足良久，當他發現畫面中映照出自身與周圍環境時，露出了短暫的遲疑與重新靠近的動作。我感受到作品的反射並非僅是視覺現象，而是一種邀請，邀請觀者進入畫面，重新審視自身與空間的關係。進而啟發了下一個作品的發展方向，開始探索如何運用環境中的反射，讓觀者的觀看經驗從單一畫面擴展至整個空間，進一步模糊作品與場域之間的界線，使觀看成為一種流動體驗。（圖 4-4）



圖4-4 戴語萱，作品在地面的反射，2022

在《波》系列中，我試圖突破繪畫作為單一靜態物件的傳統觀看模式，將作品轉化為與場域共同運作的開放結構，根據展場的特性，我調整畫布的相對位置與高度，使作品能與牆面、轉角、光線及觀者動線產生多層次的互動，並採用非對稱、不等距，甚至偏離觀者預期視角的配置方式，強化作品的空間張力與動態流動感。

透過這種對畫布擺放位置的策略性調度，我將作品從傳統的平面圖像系統擴展為一種空間事件，讓觀者的移動與凝視不僅是觀看行為，更成為作品本身的組成部分，此創作思路呼應格林伯格（Greenberg）形式主義中對媒介純粹性與平面性的強調，將材料的物理特質置於觀看經驗的核心，作品中石材般穩重的基底與環氧樹脂流動光影形成鮮明對比，象徵時間性的雙重面向：既展現物質性的持久痕跡，也捕捉短暫變化的瞬間感受，呼應理論中「繪畫作為時間累積與空間對話場域」的觀點。

二、創作方法

在創作過程中運用了環氧樹脂與砂質材料，藉由兩者在質感與視覺效果上的差異，試圖在作品中建構多層次的視覺與觸覺經驗，創作過程中，首先在畫布上

鋪設一層砂與顏料的混合物，利用砂粒的顆粒感與顏料的色彩，形塑自然且粗糙的肌理效果。隨後，覆蓋一層環氧樹脂，利用其高透明度和光滑質感，將底層的紋理與色彩封存並加以放大，環氧樹脂的高透明度與光滑質感，使其成為製造反射與光影變化的重要媒介，環氧樹脂固化後形成均勻且耐磨的透明層，有效反射與折射環境光線，提升畫面的光澤與空間感。其流動性也方便調整層次厚度，讓畫面能夠捕捉環境中的光線，強化觀看時的動態性與互動性。而砂質材料則提供了一種與環氧樹脂截然不同的質感與紋路，其粗糙與顆粒感強調了畫面中的物質性，顆粒的大小與不規則形狀產生散射效果，也形塑出類似天然岩石的紋理，帶來沉穩且富有時間感的肌理效果，這種材料運用上的對比——環氧樹脂的流動與光澤，砂質的堆積與粗糙——在作品中形成一種視覺與物質的張力，讓畫面擁有穩固的結構，同時也在反射與紋理之間創造出動態變化。（圖4-5、4-6）



圖4-5 戴語萱，環氧樹脂媒材實驗，2022



圖4-6 戴語萱，《波》作品局部，2022

第二節 《觸礁》創作理念與創作方法

一、作品理念

在《觸礁》（圖4-7）作品中，此次展出場域為一間封閉矩形空間，其平整光滑的地面具備良好的反射能力，為提升倒影的可視性與深度，我刻意調暗主燈光源、改以側向燈光打亮牆面，以強化地面反射的光影對比，為此我延續了前作對反射現象的探索，並進一步將作品的視覺構成從牆面延伸至地面，將地面的反射特性作為畫面的一部分，直接利用地面的反射特性從而使空間本身成為作品的延伸，形塑出一種實體與映像並置的觀看結構，達成作品與空間一體的效果。

此作品以水族箱的概念為靈感，將場地中的封閉矩形結構視為作品的一部分，使地面反射成為另一層視覺層次，將牆上的形象視作礁石的水中倒影，以扁平、輕薄的媒材來擬仿礁石的紋路與顏色。而地面的反射則宛如水面所映現的倒影，兩者以視覺的對應與模糊邊界構成一種畫面與空間的連續關係，這樣的構成進入一個由實體與倒影、作品與觀者共同構成的場域，作品中扁平且輕薄的礁石圖像，藉由反射產生一種漂浮的錯覺，看似無重地懸停於地面之上。在視覺上強調實體與映像之間的界線變化，也讓空間中的物理實體（牆面上的畫布）與虛像（地面上的倒影）之間產生錯置與互補，此外，我將牆面與地面之間的空隙視為「觀看介面」，觀者身影的介入成為畫面的一部分，牆面如礁石之形，地面如水面之映，觀者穿梭其中，如同進入虛實交錯的視覺地景。透過這樣的結構，我試圖打破畫布作為唯一觀看載體的傳統限制，讓作品成為一個與空氣、地面、光線與身體互動的綜合場域，使繪畫轉化為「組構觀看經驗」的空間實踐，此種空間延展與觀者參與的策略，呼應當代理論中對觀看條件轉變的討論，突破繪畫作為靜態平面物件的框架。

我希望在作品中透過礁石形態的轉換，營造更具體驗性的觀看方式，礁石象徵時間的累積與沉澱，而水的倒影則帶來流動與變化，兩者在作品中形成一種張力，試圖呈現靜與動、穩固與漂浮之間的對比與共存。在這件作品中，我試圖透過礁石形態的抽象轉化，建構一種結合視覺錯置與空間介入的觀看經驗。礁石作為時間壓縮與地質積層的象徵，對應牆面上的實體圖像，而地面的反射則如同水面般呈現流動、漂浮與模糊的倒影，在視覺與空間上形成持續張力，觀者的移動與視線在其中游移，使觀看成為一種主動參與的過程。我希望藉由這種實體與映像共構的畫面關係，使繪畫得以脫離畫布的框架，與空間產生具關係性的對話，在穩定與漂浮之間，構築出一種動態而開放的感知場域。

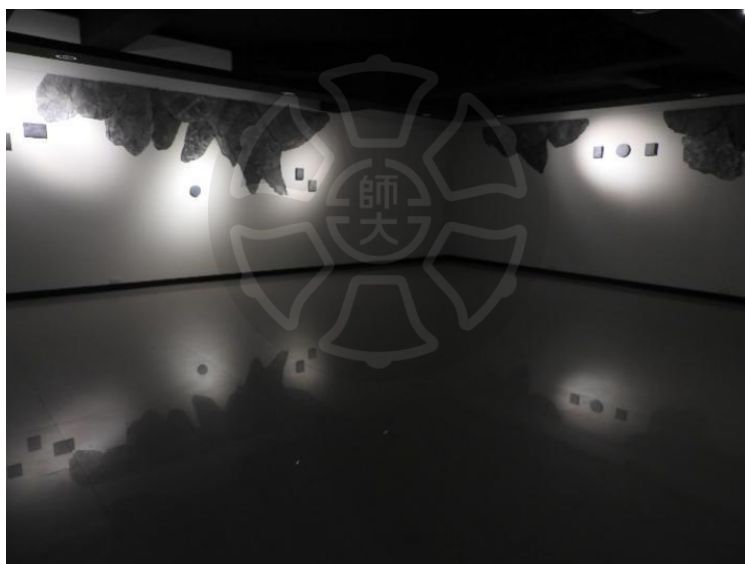


圖4-7 戴語萱，《觸礁》，2023，複合媒材，尺寸依場地而定

麻布本身具有天然的編織紋理與纖維質感，其表面的不規則性使其在吸收媒材與顏料時能產生變化，這些特性經過處理與礁石表面的肌理有一定的相似性，在創作過程中，透過染色、壓印、摺疊與不同媒材的處理來模擬礁石表面，使其既保有布料的柔軟度，又呈現出礁石的堅硬視覺印象，麻布在反覆的摺疊與展開過程中，會自然形成不規則的摺痕，其殘留的摺痕與顏料滲透構成一種可視的時間痕跡，這種創作歷程中產生的不可逆痕跡，具體實踐了物質性繪畫中「材料作

為時間與創作痕跡的承載體」的觀點，而這些痕跡透過光影的變化進一步加強了礁石表面的層次感，摺痕的產生並非完全可控，它同時帶有偶然性與時間的痕跡，這與礁石長期受風化、侵蝕所留下的紋理有相似之處。而顏料在沉積與滲透的過程中滲入畫布纖維，於肌理縫隙中留下不可逆的痕跡，這些痕跡是創作行動歷程的物質化記錄，它們承載著選擇與遲疑、覆蓋與抹除的痕跡，構築出潛藏於畫面之下的時間結構。（圖4-8）

透過麻布的材質處理，我嘗試將礁石的視覺語彙轉化為更輕薄、貼合環境的形式，並透過地面的反射，讓畫面延伸至空間之中，形成類似水中倒影的效果，使礁石不再只是堅硬的、固定的，而是在觀看過程中因光影、視角與環境條件的變化而呈現不同的樣貌，模糊作品與空間的界線，使觀者的移動成為觀看體驗的一部分。

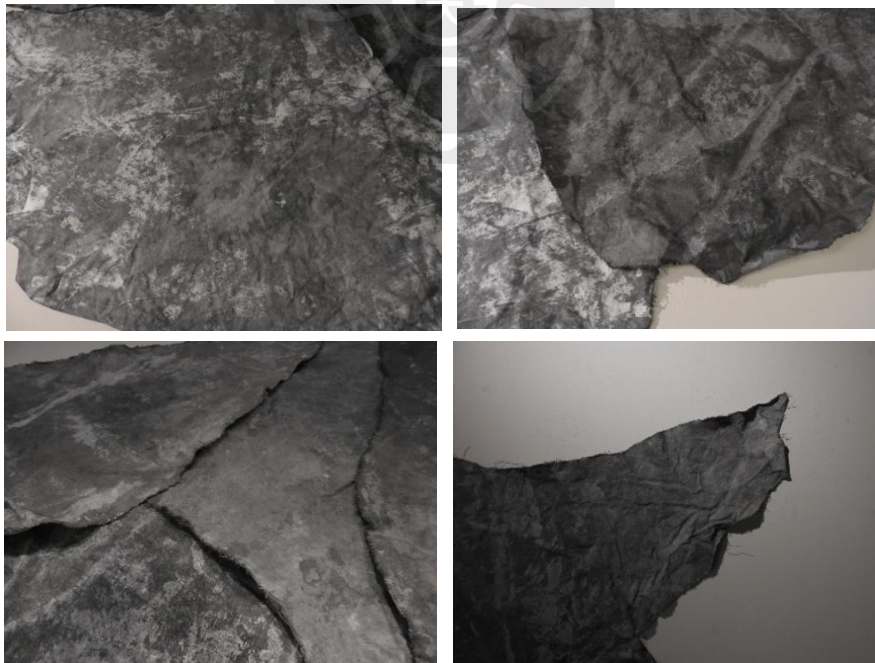


圖4-8 戴語萱，《觸礁》局部，2023，複合媒材，尺寸依場地而定

此外，作品中也融入了「物」的元素，以複合媒材在畫布上塑造出浮雕效果的羽毛形象，讓羽毛表面產生細微的光影變化，當觀者移動視角時，浮雕效果隨之改變，使畫面呈現不同的層次感，羽毛的存在強調視覺與觸覺之間的聯繫，也作為象徵輕盈與流動的形象，與礁石的穩固形成對比，藉由想像去體驗其肌理與材質特性，以及感知畫面的延展與光影的變化。觀者的目光在礁石的紋理與羽毛的線條之間來回流動，進而產生對比與聯想，使作品在視覺層面之外，觸發更深層的感官參與。（圖4-9）

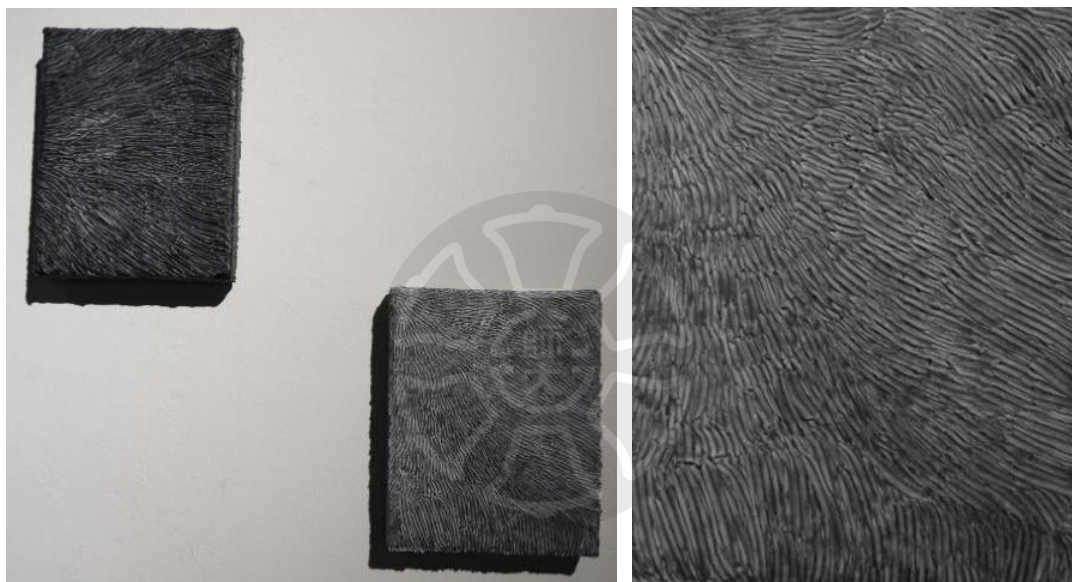


圖4-9 戴語萱，《觸礁》局部，2023，複合媒材，尺寸依場地而定

二、創作方法

在礁石的處理上，我選用了麻布作為主要材質，利用其粗糙、交錯的天然編織纖維，模擬礁石表面的結構特徵，首先在麻布表面直接鋪設一層石膏底料混合壓克力顏料，以刮刀或硬刷進行不均勻刮塗，此步驟中，顏料與石膏會依照刮塗的壓力與角度進入布料的縫隙與孔洞中，透進布料的纖維結構，產生類似岩面因長期侵蝕而風化破裂的質地，透過控制刮塗的力道與重複層次的堆疊，可在局部形成較厚的質體堆積，邊緣則保持顏料自然流散的質感，模擬礁石因長時間受海

水侵蝕、風化而形成的粗糙與裂痕，底層肌理完成並乾燥定型後，進行局部染色處理，使顏料滲透進不同深淺的肌理中，此階段我使用稀釋後的壓克力顏料進行滲染，使顏料可沿著石膏裂隙與麻布纖維紋路滲透流動，從而形塑出礁石內部結構色階變化與表層氧化所呈現的色斑效果，製造礁石的天然質感，同時保留部分布料的原始紋理，讓礁石的形象在視覺上營造出時間感與物質性的並存。

（圖4-10）



圖4-10 戴語萱，《觸礁》局部，2023，複合媒材，尺寸依場地而定

在「物」的處理上，採用了浮雕般的質感效果以增強畫面的立體量感，我使用細長的畫筆或壓克力筆先描繪羽毛的主幹與紋理骨架，再以稠度較高的壓克力顏料或石膏底料進行多次堆疊，刻畫羽毛的層次與羽支結構，透過重複塗布與局部抹平，使羽毛在畫面上浮出可感知的起伏線條。此種技法讓顏料在乾燥後於畫布表面產生物理隆起，透過斜向光源照射時，會投下細微陰影，強化羽毛邊緣的光影律動與動感，透過立體線條刻畫與薄層壓克力顏料的鋪設，讓壓克力顏料能夠在畫布表面流動與延展，藉由模擬羽毛輕盈且具方向性的構造，與礁石厚重、穩定的質感形成明顯對比，讓觀者透過光線的變化與材質的反差，在觀看過程中產生想像性的觸覺聯想，透過想像觸感去體驗作品的紋理與材質變化，加強觀看的沉浸感與參與感。（圖4-11）



圖4-11 戴語萱，媒材實驗（以石膏底料做為媒材的浮雕肌理實驗），2023



第三節 《殘留》創作理念與創作方法

一、創作理念

《殘留》系列作品的靈感來自於裙礁縫隙中的水下空間，這片未知而神秘的環境激發了創作的核心理念，在作品中並非試圖模仿真實的礁石形態，而是尋求一種凝定的視覺結構，以強調畫面所蘊含的生命力與神秘感，為了深化這種氛圍，作品採用了鮮明對比的色彩來展現礁石的活力，並以深邃的黑色作為背景，營造深不見底的視覺效果，也透過螢光色的點綴，使畫面在黑暗中呈現出微光閃爍的效果，進一步強化作品的空間感與未知性，這些痕跡本身即是殘留，它們讓畫面成為一種堆積而非完成，一種持續開放的視覺記錄，而非封閉定型的形象。

在技法的探索上，我使用半自動性的創作方式，使顏料的殘留成為畫面中的敘事元素。這種技法在保留一定創作控制力的同時，也允許意外與偶然因素的介入，從而激發新的視覺效果與創意，作品透過顏料的滲透、層疊與偶發殘留，使創作過程中的時間印記物化為視覺語言，實現理論中所述的「繪畫時間性」與「多重時間層疊」的概念，透過半自動性技法讓媒材本身成為創作的能動參與者，使偶然事件與不可控的物質變化成為畫面生命力的源泉，體現物質性繪畫中對媒材特性的重視，讓時間、痕跡與物質在畫布上交織為一種具開放性與延續性的視覺結構，深化對繪畫時間性與材料語言的實踐探討。

在構圖上，作品聚焦於礁石群間的縫隙，將這些結構作為視覺的主體，藉此探索縫隙所形成的空間層次與深度，「痕跡」作為創作元素之一，不僅指向物質層面的殘留，更象徵著時間的流動與記憶的存留，作品透過顏料的滲透與層疊，將創作過程中自然產生的痕跡轉化為作品的一部分，也讓色彩在流動與交疊中展

現出不同的視覺層次，如同礁石經歷長年風化與海水侵蝕後所留下的印記，從視覺與材質的互動角度來看，作品試圖構築一種能夠觸發觀者觸覺聯想的畫面結構，畫面中的粗糙肌理、深色調的沉靜，以及偶爾閃現的亮色，皆呼應自然界中礁石在時間與環境變化下的轉變，形成一種有機的藝術表現，這些質地本身就像某種沉積結構，每一層表面之下皆隱藏著過往層次的殘留，不再明顯卻仍可感知，促使觀者在觀看中不只是看到畫面表層，而是在縫隙、斷裂與重複中讀取時間的痕跡，殘留的痕跡在畫布上構成多重時間的層疊：創作當下的即時性、過程中的變化痕跡，以及觀看者經驗中延續不斷的感知餘韻，殘留因此也成為觀看與記憶之間的橋樑，一種尚未完全褪去的知覺殘影。

作品的創作脈絡從「個體」出發，最終指向「整體」，透過對礁石細節的描繪與材質的轉譯，在視覺與概念之間達成平衡，使色彩與形狀各自擁有生命力，卻又能在畫面中共存共振，如同自然界的生態平衡，使畫面形成有機的整體性，最終希望在所有作品的畫面中建構出一種整體性的視覺經驗。

(圖4-12、4-13、4-14、4-15、4-16、4-18、4-19)



圖4-12 戴語萱，《隙縫中的對話》，2024，壓克力彩畫布，116×91cm



圖4-13 戴語萱，《連漪》，2024，壓克力彩畫布，91×72.5cm



圖4-14 戴語萱，《珍物》，2024，壓克力彩畫布，91×160.5cm



圖4-15 戴語萱，《沉默》，2024，壓克力彩畫布，130×97cm

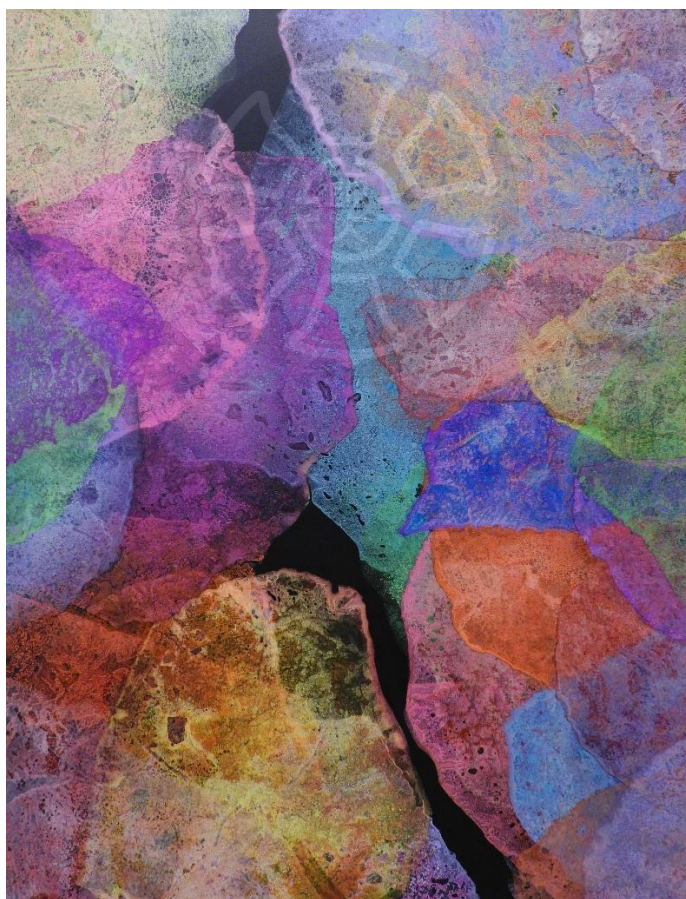


圖4-16 戴語萱，《夢境》，2024，壓克力彩畫布，130×97cm

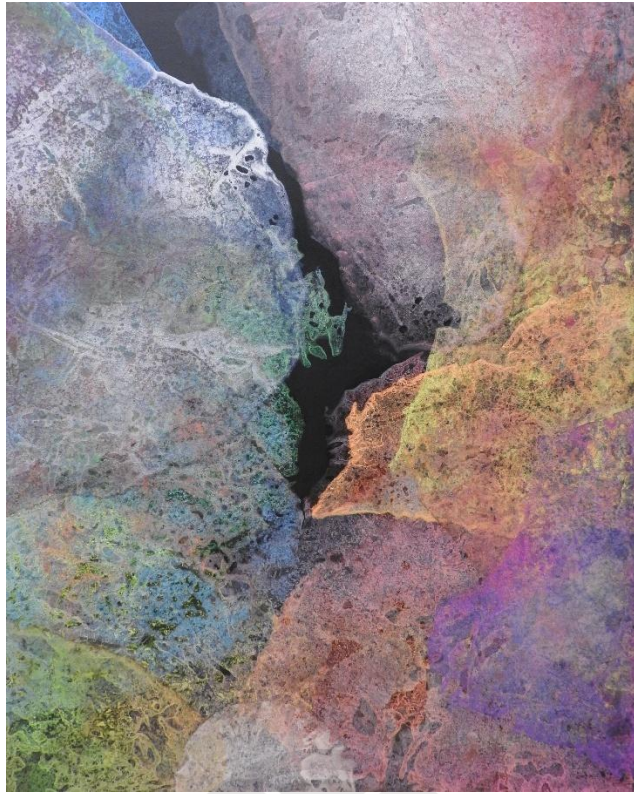


圖4-17 戴語萱，《邊界》，2024，壓克力彩畫布，91×72.5cm



圖4-18 戴語萱，《殘響》，2024，壓克力彩畫布，130×97cm

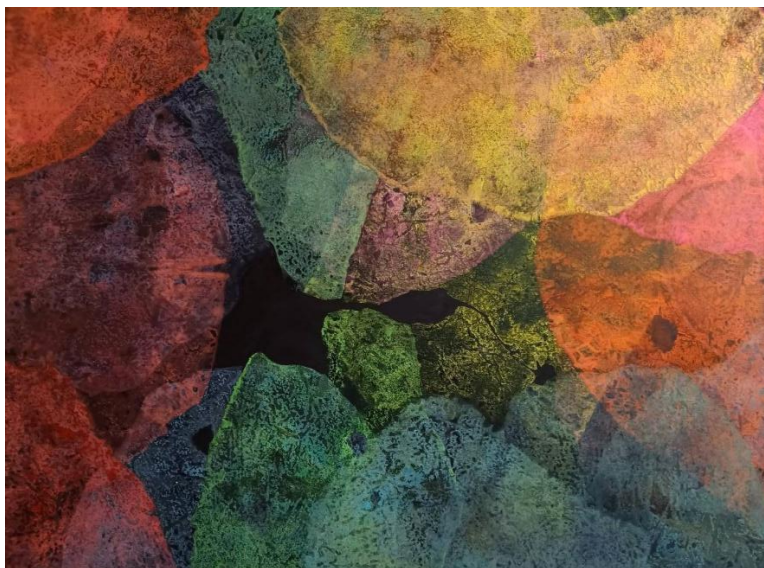


圖4-19 戴語萱，《殘響II》，2024，壓克力彩畫布，130×97cm

二、創作方法

在創作中選擇壓克力作為主要媒材，主要因其具備良好的調色彈性、鮮明的顯色能力以及快速乾燥的物理特性，適合於進行多層次且需重複操作的創作流程，透過媒劑與水分比例的控制，能調整顏料的濃淡與透明度，使每層色彩在堆疊時既不掩蓋下層結構，又能產生自然的過渡與深度，在表現技法上，我採用了近似版畫的壓印方式，我將調製好的壓克力顏料塗佈於畫布上，再將其麻布覆蓋於畫布表面進行壓印。透過重複壓印來創造出一系列具有共通性但各自獨特的礁石圖案，這些圖案基於先前創作的《觸礁》局部作品，經過調整和重新配置，產生出完全不同樣貌的作品，這些礁石雖然在外觀上有相似之處，但在色彩、質感和細節處理上卻展現出各自的獨特性。為了進一步豐富畫面的質感，在壓印的過程中刻意延長壓印板於畫布上的停留時間。由於壓克力具黏性，當塗有顏料的麻布與畫布緊密接觸並乾燥後，顏料會滲透至麻布的纖維結構，並在乾燥初期與布面產生強黏著作用，部分麻布纖維因受黏著力拉扯，會直接脫落並殘留於畫面表層，形成隨機分布的細碎纖維紋理與微微凸起的肌理效果，這些隨機分布的微凸質感

如同礁石的粗糙表面，增添作品的觸感和視覺效果，強化畫面與自然之間的連結。

（圖4-20）

然而在創作過程中也遇到了一些挑戰，「失敗」的經驗讓我意識到在繪畫中，媒材控制與視覺結構之間的關係並不穩定，舉例而言，當使用白色作為底色時，若後續顏料層次堆疊未經精準調配，便容易產生混濁的中灰色域，削弱色彩的清晰度與畫面層次，若堆疊過度，則可能導致色塊厚重與構圖失衡，造成視覺壓力過重與空間感的壓縮。再者，部分作品因構圖未臻成熟而產生視覺重心不穩、張力不足等問題。

為了達到理想中的畫面效果，需要在色彩配置上保持精準的掌握，確保色彩與構圖之間的和諧關係，「成功」的經驗來自於對這些挑戰的回應與調整，為克服顏料混濁與層次壓迫的問題，我反覆調整顏料的濃度與塗佈順序，嘗試在透明層與不透明層之間建立節奏，並預留乾燥時間以保留底層滲透痕跡與肌理紋理，維持畫面的呼吸感與通透性。在多樣性和美感的表現上，也不斷調整構圖和色彩的層次，讓畫面呈現出豐富的視覺張力和自然的生命力。在不斷嘗試與調整的過程中，我開始更有意識地去處理顏料的透明度與疊加節奏，透過調整顏料的濃度與塗佈的順序，讓色彩之間能夠自然過渡，同時保留部分底層的肌理與滲透痕跡，避免畫面被完全覆蓋而失去層次感。這些細微的操作雖難以立即見效，但在多次反覆實驗後，畫面的結構與色彩之間逐漸建立起一種較為穩定的平衡關係。雖然仍然有許多不確定與變異因素，但這段經歷讓我對「調和與控制」之間的拉扯有了更深的體會，某些視覺上的張力，正是來自這些色彩層次中的微妙不均與材質之間的碰撞，畫面因而能保有一種既開放又內聚的視覺動態。這樣的過程，對我而言，也是一種對創作節奏與材料邏輯的逐步摸索與理解。

綜觀整體創作歷程，我所定義的「失敗」不僅指作品未達預期的視覺效果，更是一種操作與思考上的失衡，如色彩混濁、層次被掩蓋、主題連結薄弱等問題；而「成功」則是透過對這些失衡狀態的回應與再調度，建立起一套與媒材對話的節奏邏輯，並使畫面各層次之間產生張力與呼應，展現出對色彩與肌理平衡之間的理解與實踐。

這樣的歷程深化了我對繪畫作為一種「時間性空間結構」的認識，也促使我思考創作不僅是技術或形式的累積，更是一場不斷校準的感知行動，一場從錯誤中發展出的思維轉化。（圖4-21、4-22、4-23）

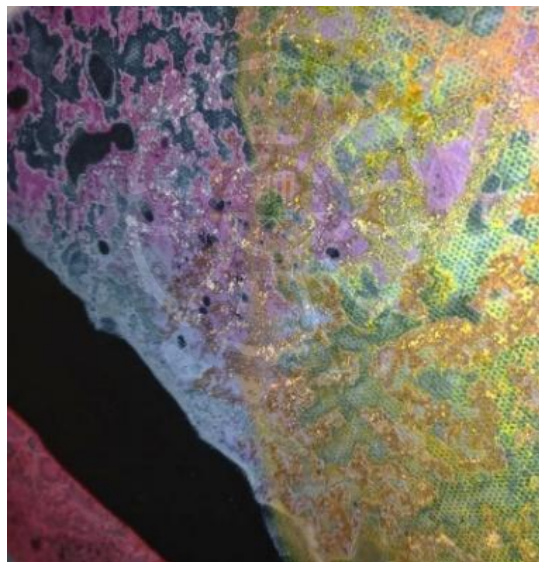


圖4-20 戴語萱，微凸質感的創作實驗記錄，2024

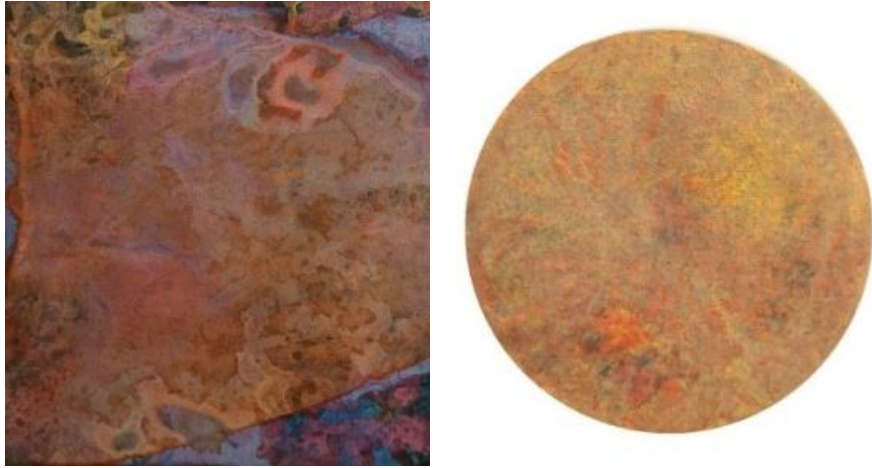


圖4-21 戴語萱，進行壓印的創作實驗記錄，2024



圖4-22 戴語萱，失敗的創作實驗記錄，2024

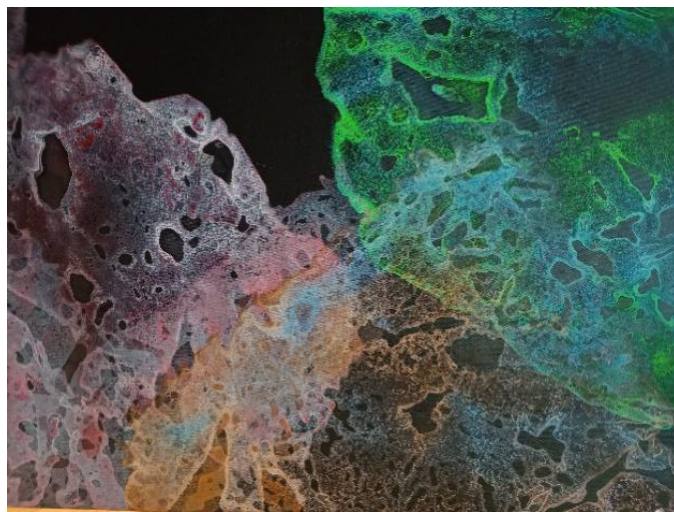


圖4-23 戴語萱，成功的實驗記錄，2024

第五章 結論

第一節 創作實踐的回顧與展望

一、創作技法與形式語言的回顧

本研究的創作實踐以探索繪畫的物理性、時間性積累與感知結構為核心，創作技法與形式語言的發展緊密圍繞這些概念展開，並隨著實踐經驗逐步深化與轉化。從材料選擇、操作方式到畫面結構安排，每一層決策皆回應了對媒介本質、創作行動與觀者感知之間關係的思考。

在技法運用上，我以壓克力顏料為主要媒材，輔以砂礫、礦物粉末、麻布纖維等複合材料，進行層層堆疊、刮抹、浸潤、壓印、刮除與滲透等多重操作。這種技法展現出重複、破壞與重建的動態特徵，使畫面形成一個具備時間性、物理厚度與感知能量的場域，每一道筆觸，每一次物質的沉積與侵蝕，皆作為創作歷程中不可逆轉的時間痕跡，逐層累積出畫面的厚度與深度，突破單一靜態表層的感知限制，使作品自身即成為時間流動與物質轉變的證據。

在色彩運用上，我並非以再現自然色彩為目標，而是將色彩視為感知與情感的觸媒。色層處理上多採取透明與不透明交錯堆疊的方式，在底層與表層之間營造微妙的滲透、遮蔽與呼應關係，這種層層累積與滲透，製造出視覺上的深度錯覺，也強化畫面中時間流動的感受，色彩的選擇亦非以象徵性或敘事性為主導，而是根據材料的物理反應、光影的變化與畫面內部張力自發調整，強調直覺性與物質特性的雙向互動。

在畫面構成策略上，我注重重心與節奏的安排，避免材料自由生長導致畫面失控，透過局部密集與局部留白的對照，材質質地的差異，以及色層節奏的調控，形成畫面內部張力與呼吸感的動態平衡。確保畫面的結構完整性，也使觀者在視覺移動中能夠感受到畫面內部節奏的推移與空間感的開展。此外，我有意識地引入了「現場性」（presence）與「製作痕跡」（trace of making）作為畫面生成的重要元素，每一層肌理、每一次介入，都帶有創作當下不可逆轉的時間性痕跡，這些痕跡並未被完全覆蓋，而是被保留下來成為畫面敘事的一部分，作品因此暴露出創作過程中材料變化、時間積累與身體行動的交織關係，這種對過程性與生成性的強調，回應了物質性繪畫對材料能動性與創作流動性的關注。

創作技法與形式語言的發展，並非以預設敘事或具象圖像為主導，而是以材料操作、空間建構與感知生成為核心，透過肌理、色彩、結構與光影的操作，作品試圖在平面性、物理性與時間性交織的結構中，建立一種開放而流動的感知場域，並回應當代繪畫對材料語言與多層次感知經驗的持續探索與推進。我亦有意識地將「痕跡」作為創作的關鍵語彙，每一層肌理與顏料的變化都被視為過程的證據，而非完成的遮蔽。這些痕跡攜帶著創作行動的能量與遺留，成為畫面中一種可讀取的物質記憶，也構成觀看者與作品之間觸感與時間感知的接點。

總結而言，本創作實踐的技法與形式語言並非為圖像服務，而是讓材料與痕跡、時間與空間彼此交織，在每一層畫面生成中，構築出一個動態而開放的感知場，回應繪畫如何在當代語境中，作為一種觸發與承載多重感知經驗的行動場域。

二、理論脈絡與自己創作的對應總結

本研究的創作實踐深受現代主義與當代物質性繪畫理論的啟發與影響，尤其是格林伯格（Clement Greenberg）對繪畫純粹性與平面性的強調，及其對媒介自

律性的重視，為本次創作奠定了重要理論基礎。格林伯格認為，繪畫應自覺於自身作為平面媒介的本質，避免落入三維空間錯覺與敘事性的誘惑，轉而強調色彩、構成與畫面平面的自足性。這種對平面性與媒材特性的強調，促使我在創作過程中，將繪畫作為一個自主且自足的物理場域來建構，不再是透視幻象的窗口，而是實實在在的平面物件，是顏料、肌理與支撐物之間的物質構成。

在此基礎上，本研究同時引入了物質性繪畫（material painting）中的核心概念，進一步思考材料自身如何成為創作的主體。物質性繪畫主張，作品不再以再現外部世界為目的，而是將材料的物理特性、創作行為的痕跡與時間性累積作為表現的重點。我在創作中承襲了這種思考，在實踐過程中，我也意識到物質性繪畫所揭示的另一層深度。作品是一個歷時性的累積結構，是創作行動在時間中留下的物理痕跡，這樣的理解來自對當代繪畫理論的吸收，特別是關於「繪畫作為行動場所」與「痕跡作為事件的剩餘」之觀點，進一步讓我在創作中強調材料的質地變化與時間性遞進，透過材料的堆疊、肌理的生成與色層的滲透，讓作品表面成為時間流動與創作行動殘留的現場。

本次創作實踐亦受到空間感知理論的影響。傳統上，繪畫空間多依賴透視與構圖技法建構三維錯覺空間，而現代與當代繪畫則更傾向於強調平面內部的張力與材料生成的空間感知，我在創作中透過層層堆疊的材料厚度、光影在肌理表面上的變化、顏色透明度的交錯，建構出多層次而非線性的空間經驗，這樣的處理方式，使畫面成為一種可觸摸的視覺場域，使畫作成為一種「延展的觸覺場域」，觀看亦成為一種身體性的感知參與。另一方面，時間性（temporality）也是本次創作理論脈絡中的重要關鍵。我認為繪畫不僅是靜態表象的呈現，更是時間累積的物理痕跡，每一次筆觸堆疊、每一層顏料的滲透與覆蓋，皆記錄著創作行為中的選擇、修正與遲疑，我透過有意識地留存創作過程中的偶發痕跡，使畫面能夠

蘊含時間性質，在面對作品時，能夠感知到創作過程中時間流逝與能量釋放的層層積累。

結合以上理論脈絡，本研究的創作策略在於：一方面承襲現代主義對形式純粹性的重視，強調畫面的結構性、平面性與自足性；另一方面，又回應當代物質性繪畫對材料能動性與時間痕跡的關注，使繪畫從單純的視覺表現，轉化為一個能夠延展至身體感知、空間經驗與時間意識的多層次場域。這樣的理論對應，也促使我在創作中持續反思：繪畫如何在保持自身形式邏輯的同時，允許材料語言自由發展？又如何在維持平面張力的基礎上，開啟空間與時間的多向感知？這些問題不僅指導了本次創作的形式選擇，也在每一件作品的生成過程中，成為具體的行動準則。

未來，我希望能在此理論基礎上，進一步深化對繪畫作為物理存在（**physical presence**）與感知場域（**perceptual field**）的探索，持續思考材料、空間、時間與觀者之間的複雜交互，並在創作實踐中，尋找新的感知可能性與敘事路徑。

三、未來創作方向的多面向展望

綜觀前述對繪畫物理性、平面性、時間性與空間感知等理論脈絡的探討，在這樣的思辨基調下，未來的藝術創作不被視為固定不變的圖像或結構，而是一種持續流動的實踐，一種隨著時間、空間與感知不斷生成的過程，繪畫作為藝術語言，其內涵將隨著創作者對媒材特質與觀者經驗的深入體察而持續擴展。在未來的創作中，「殘留的痕跡」將不僅僅是作品完成後留存的物理記錄，更可能演變為聯結過去與未來、觸發多重感知的視覺詩篇，以下從物質語彙、平面與空間、時間軸線三個面向，推演未來創作可能的發展方向。

首先，在繪畫的物質性方面，未來創作將更強調材質本身作為藝術語言的核心元素，過去的創作已體認到，顏料、介質與肌理不再只是傳達圖像的媒介，而是作品敘事與情感的承載者。延續此一理念，我將探索更多元且實驗性的材料組合，如將天然材質（砂石、礦物顏料）融入傳統顏料，或運用樹脂、蠟、水泥等非常規媒材，賦予作品獨特的觸覺質地與重量感。每一道紋理都是創作過程在時空中留下的印記。這些物理性的痕跡強調了繪畫作為「物」的存在狀態，未來的作品將更進一步擴張這種物質語言的邊界，使之成為溝通創作者思想與觀者感知的重要橋樑。

其次，就繪畫的平面性與空間向度而言，未來創作將積極探索畫布從平面走向空間的可能性，現代主義理論家格林伯格曾強調繪畫應承認其平面本質，然而在當代語境中，平面不再侷限於二維的畫布，而是被視為與三維空間對話的起點。未來的作品或將採取「畫布擴張」的策略：讓繪畫元素延伸到畫布之外，進入展覽空間的牆面、地板乃至於環境場域。這意味著創作可能以裝置藝術的形式出現，使傳統繪畫的邊界被打破，畫面與周圍的空間產生積極的對話，例如，作品中的色彩或質地可以從畫面延伸到牆角地面，或者透過懸掛、折疊等方式改變以往正對觀眾的平直視角，轉為多角度的立體觀看體驗。透過這種方式，繪畫的平面性與空間性交織融合：作品保有繪畫所獨具的色彩與構圖語言，同時具備了環境裝置的現場感與包覆感，觀者將不再只是遠觀牆上一幅畫，而是被邀請步入作品的空間之中，這種平面與空間對話的嘗試，讓繪畫成為一種場域經驗，進一步深化前文所述繪畫作為「空間對話場域」的概念。

在繪畫的時間性面向，未來創作將致力於將「時間的維度」融入作品之中，使畫作成為時間流動的見證者與紀錄者，本研究強調的「殘留的痕跡」觀念已彰顯出創作過程的累積本質，順著這條脈絡，未來的作品將可能在創作手法上採取「公開時間性」的策略，讓觀者讀出作品隱含的時間軌跡，例如創作可引入「可

變化的媒材」，如會隨時間氧化變色的金屬粉、會受環境影響而產生形態改變的顏料塗層，讓作品在展出過程中逐漸呈現細微變化。這種做法賦予作品彷彿生命體般的動態，將時間的流逝轉化為創作的一部分，每一次駐足欣賞，都處於作品演變的一個獨特瞬間，在觀賞層面，時間性的融入也意味著鼓勵觀者延長與作品相處的時間：隨著停留、移動與反覆注視，觀者得以發現先前未覺察的層次與細節，從而深化對作品內涵的體悟，未來的繪畫由此可能成為一種「時間的藝術」，不僅紀錄創作者曾經行經的軌跡，也在展演自身隨時間推移而展開的新面貌，實現前文論述中「繪畫作為時間累積場域」的精神。

綜上所述，未來創作方向的多面向展望是建立在對繪畫本體的深刻反思之上，強調將物質、平面、時間與感知融為一體來拓展藝術語言的邊界，在物質層面上，繪畫可以是石頭般沉穩厚重，也可以如水波般透明流動；在空間層面上，繪畫可以安靜地懸掛於牆上，也可以主動擴散至環境之中；在時間層面上，繪畫凝結過往的每一瞬，同時預示未來的變化；在感知層面上，繪畫訴諸視覺，更邀請觸覺、聽覺乃至整個身體的參與。在這不斷延伸的創作道路上，我將以開放而反思的心態，持續平衡理論思辨與創作實踐，讓每一件作品都成為對「殘留的痕跡」命題的新詮釋。最終，未來的創作將朝向一個更具流動感與包容性的方向發展，在堅守繪畫本質的同時，不斷探索其更多的可能性，形塑出屬於當代語境的繪畫新語彙與美學經驗。

第二節 結語與反思

本研究以探索繪畫的物理性、平面性、時間性與感知結構為出發點，透過對媒材、形式與空間的持續實驗與反思，重新審視了繪畫在當代語境中的存在方式與感知意義。從創作初期以敘事性形象結合肌理探索，到逐步轉向以材料語言、時間痕跡與感知生成為核心的創作路徑，本次實踐不僅是技術層面的演進，更是對創作觀念與藝術態度的深度調整與轉化。

回顧本次創作實踐，我深刻意識到，藝術創作不僅是形式推演或美感塑造，更是一種與材料、時間、空間以及自我經驗深度對話的過程。每一次材料選擇、每一次肌理堆疊與覆蓋，都是一次對繪畫媒介特性、時間積累與感知結構的重新確認，創作逐漸從單純的視覺呈現，過渡到強調物質能量、時間痕跡與空間生成的綜合經驗。

在藝術態度上，創作思維也從原本對形式結構與視覺效果的關注，轉向更重視材料能動性、創作過程中的偶發性與時間性積累，媒材不再是被動服從於預設圖像的工具，而是具有自身語言與行動邏輯的存在，這種對媒材認識的轉變，使我在面對創作過程中，能以更開放且靈活的態度回應材料與環境的變化，不再執著於預設結構的完成，而是讓創作成為一個隨時間推移持續生成與變化的過程。

此外，本次創作也讓我更深刻體會到「時間性」在繪畫中的重要性。時間不僅體現在畫面生成的歷程中，也在觀看過程中以細微但確實的方式被感知，每一道筆觸、每一層肌理，都是時間流逝與行動痕跡的積累，作品本身即是一個時間場域，使觀者在凝視與移動之間，得以體驗到時間的層層疊加與流動痕跡。空間思考上，我也意識到作品不應僅侷限於畫布的範疇，而應與展覽空間、光線條件、

觀者位置等因素共同建構感知經驗，未來的創作方向將持續深化空間與作品的對話關係，使展覽成為作品不可分割的一部分，讓觀者在身體移動與感知轉換中，經歷作品與空間交織生成的感知流動。

本次創作在材料層次控制、空間整體布局與節奏感營造方面，仍存在需進一步精練的空間，特別是在物質性操作中，如何兼顧材料的自由生成與畫面整體結構的張力，將是未來需要持續面對的重要課題。總結而言，本研究與創作實踐是一場持續反思與修正的過程，從媒材操作、形式語言、時間性思考到空間感知的擴展，每一步都在不斷質疑與確認繪畫作為感知經驗載體的可能性，未來，我將以更開放的態度面對材料與空間的生成，持續探索繪畫在當代感知語境中的位置，並在創作中尋求更深層次的材料語言與感知結構的建構可能，期望能在不斷積累與反思中，拓展個人藝術實踐的廣度與深度。



參考文獻

一、中文書目

- 高宣揚，《論後現代藝術的「不確定性」》。台北：唐山，1996。
- 劉其偉，《藝術人類學》。台北：雄獅，2002。
- 劉謙美，《差異與實踐：當代藝術哲學研究》。新北：立緒，2001。
- 高千惠，《叛逆的捉影：當代藝術家的新迷思》。台北：遠流，2006。
- 易中天，《藝術人類學》。台北：馥林，2010。
- 陳傳興，《木與夜孰長》。台北：行人，2009。
- 邱志傑，《重要的是現場》。北京：中國人民大學，2003。
- 曾曬淑，《Joseph Beuys的藝術理論與人智學》。台北：南天，1999。
- 洪米貞，《原生藝術的故事》。台北：藝術家，1999。
- 王帆，《繪畫空間藝術論》。北京：北京大學，2012。
- 史作檉，《看見真實心靈的杜布菲》。台北：典藏藝術家庭，2011。

二、外文書目與期刊

- Carmean, E. A., Jr. *Helen Frankenthaler: A Paintings Retrospective*. New York: Abrams in association with the Modern Art Museum of Fort Worth, 1989.
- Dubuffet, Jean. *Jean Dubuffet: A Retrospective*. New York: Harry N. Abrams, Inc. in association with The Solomon R. Guggenheim Museum, 1973.
- Duarte, Miguel Mesquita. "Reading Georges Didi-Huberman's *Devant Le Temps: History, Memory and Montage*." *Studies in Visual Arts and Communication: An International Journal* 4 (2017).
- Gombrich, E. H. *The Image and the Eye: Further Studies in the Psychology of Pictorial Representation*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1982.

Greenberg, Clement. "Modernist Painting." *Art in Theory 1900–1990: An Anthology of Changing Ideas*, edited by Charles Harrison and Paul Wood, Oxford: Blackwell Publishers, 1992, pp. 754–760.

Greenberg, Clement. *Art and Culture: Critical Essays*. Boston: Beacon Press, 1961.

Greenberg, Clement. *Towards a Newer Laocoön*. Oxford: Blackwell Publishers, 1992. In *Art in Theory 1900–1990: An Anthology of Changing Ideas*, edited by Charles Harrison and Paul Wood, pp. 554–560.

Kenzari, Bechir. *The "Walls" of Antoni Tàpies*. Washington, D.C.: ACSA Press, 2003.

Wye, Deborah. *Antoni Tàpies in Print*. New York: The Museum of Modern Art, 1991.

Marshall, George J. *A Guide to Merleau-Ponty's Phenomenology of Perception*. Milwaukee, WI: Marquette University Press, 2008.

O'Doherty, Brian. *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery*. Berkeley: University of California Press, 2000.

三、翻譯書目

Auping, Michael, 《抽象表現主義》，黃麗娟 譯。台北：遠流，1991。

Clair, Jean, 《論美術的現狀—現代性之批判》，河清 譯。南寧：廣西師範大學，2012。

Danto, Arthur C., 《在藝術終結之後：當代藝術與歷史藩籬》，林雅琪、鄭惠雯 譯。台北：麥田出版社，2010。

Deleuze, Gilles, 《弗蘭西斯·培根：感覺的邏輯》，董強 譯。南寧：廣西師範大學，2007。

Damisch, Hubert, 《窗戶、色彩與抽象》，林志明 譯。台北：南天，2011。

Greenberg, Clement, 《藝術與文化》，張心龍 譯。台北：遠流，1993。

Kandinsky, 《藝術的精神性》，吳瑪俐 譯。台北：藝術圖書，1995。

Kandinsky, 《藝術與藝術家論》，吳瑪俐 譯。台北：藝術家，1995。

- Merleau-Ponty, Maurice, 《眼與心》，劉韻涵 譯。北京：商務印書館，2007。
- Moszynska, Anna, 《抽象藝術》，黃麗絹 譯。台北：遠流，1999。
- Read, Herbert, 《藝術的意義：美學思考的關鍵課題》，梁錦鑾 譯。台北：遠流，2011。
- Worringer, Wilhelm, 《抽象與移情》，魏雅婷 譯。台北：亞太，1992。
- Focillon, Henri, 《形式的生命》，陳平 譯。北京：北京大學，2011。
- Crary, Jonathan, 《觀察者的技術：論十九世紀的視覺與現代性》，蔡佩君、王嘉驥 譯。台北：行人，2007。

四、學術論文、期刊

- 譚力新，〈當代藝術脈絡中的繪畫位置與意義:以繪畫策展論述分析為例〉，《藝術學報》，83期，2008。
- 湯永成，〈色彩的象徵性與視覺語言之探討〉，《台灣美術雜誌》，40期，1998。
- 王哲雄，〈海倫·芙蘭肯瑟勒〉，《美育》，128期，2002。
- 陳泰松，〈繪畫，死了？但從它的邊緣開始〉，《典藏 今藝術207》，2009。
- 葉乃華，〈旅行運動與記憶建構-從物質與記憶及追憶似水年華出發〉，2007。
- 李健銘，〈《形、色的純粹》由純粹造形主義論繪畫的超越性〉，2000。
- 何兆基，〈知覺的身體與被知覺的世界—當代藝術的身體話語〉，《二十一世紀》124期，2011。
- 沈語冰 譯，Michael Fried 著，〈格林伯格現代主義繪畫的還原論批判〉，《浙江大學學報》，第 40 卷第 2 期，2010。
- 汪正龍，〈藝術與物性---對一個海德格爾引發的爭論的考察〉，《文藝理論研究》，1期，2018。

五、網路資料

朱維明，“當代西班牙美術大師達比埃斯”，《世界藝術》，112期

(2012.5.31，網址: 〈http://art.china.cn/tslz/2012-05/31/content_5051839_3.htm〉)

李歐納·科仁，“日本枯山水有禪非禪？它帶有薛西弗斯式的荒謬”，500輯

(2021.8.06)，網址: 〈http://art.china.cn/tslz/201205/31/content_5051839_3.htm〉

