

繪畫筆記

陳曉朋
2009 - 2014

目次

001	創作思考
089	我的作品
133	藝術家們
171	生存之道
189	其他藝術
203	日常生活

創作思考

工作室 內容 分類 尺寸
文字 方法與技術 包裝 尼
采的綠色 色彩 系列 抽象
與再現 品味 幽默 相對論
原色 書寫 動機 基本 現
在藝術 現成物 創作自述
單色畫 簽名 繪畫 藝術家

工作室

貝切勒 (David Batchelor, 1955-):「現在有很多藝術家不使用工作室，也有很多關於『後製作』與在畫廊或美術館內製作作品的談論。在這一方面，我寧願落伍一點，我把工作室當成一個非常特別的地點，在裡面，你可以慢慢摸索，跟隨情緒起伏，幸運的話，可以從很多錯誤的結果中發展出作品。」

有些東西只有在工作室才會發生、才能發現，這是辦公室所無法取代的。

內容

大衛湯瑪士 (David Thomas, 1951-) :
「應該讓內容來驅動作品，而不是形式。」

形式也是內容的一部分，但是它不是真正的內容。讓形式主導作品的藝術家，就像一個不知道自己到底抽了什麼象的抽象畫家。

分類

不管是繪畫、雕塑、裝置，還是數位媒體等名詞，都只是一種形式上的分類，並不影響藝術內容的基本原則。

如此前提下，藝術是不是應該沒有各種分類，只有是不是這個問題？

尺寸

誰說尺寸不重要？

這不是說大小，而是指作品需要特定
（正確）的尺寸。

文字 1

「形色」：形在前，色在後。(將抽象思維視覺化的方式)

「藝術」：藝在前，術在後。(強調思想與觀念的重要性)

中文博大精深，它輕易地說明了藝術的道理。

文字 2

中文的簡體字是一種奇特的字體。

就可辨識度來說，它是正體字抽象與再現的完美結合；就造形來說，它好像減肥成功但不小心折斷手腳的人。

文字 3

弔詭、拓樸、頓挫、渾沌、縫隙、姿態……

宛若熟悉的陌生人，這些文字常常在藝術文章中走來走去。

文字 4

有一個笑話：「負負得正，所以一對非法移民到美國的夫妻，生出來的小孩是美國公民。」

我想，我對文字作品的高度興趣，應該來自於我的缺乏語言及寫作天分。

文字 5

文字和繪畫有什麼關係呢？文字可以是一種素描的形式嗎？

與文字做為一種物件的概念不一樣，這樣的想法比較接近一種書寫行為的思考。

方法與技術

每一個藝術家所使用的方法或技術，都說明了關於藝術家的一些東西，以及藝術家和他內在之間的關係。

但是只有在藝術家觀察出這個現象，而不是把方法或技術做為一種意圖時，才能了解這個關係。

包裝 1

對藝術家來說，包裝通常指著花體力包裝作品，保護它的硬體。

不過只有那樣的包裝是不夠的，重要的是花腦力包裝作品，行銷它的軟體。

包裝 2

通常只有某個創作階段的結束，或某個展覽即將來臨時，包裝作品這件事才會發生。

包裝作品給人一種好像要去機場的感覺。

尼采的綠色 1

柯裕棻 (1968-)：「那綠色的感覺如此奇特，以致於日後只要想起尼采的憤怒，我就直覺那樣的憤怒一定是那樣微妙的綠色。」

慢慢地，我好像也可以體會那種綠色的感覺。

尼采的綠色 2

觸及到它的時候，才發現那不過就是一種顏色。

我，曾經以為尼采的綠色很偉大。

色彩 1

在色彩的使用上，我很少混色。

不混色的色彩選取方式有一定的當代意義：它的操作手法像是去五金行買油漆（這些工業用色都是一罐罐裝好，可以馬上使用），也像是移動滑鼠在電腦繪圖軟體上點選顏色。這與利用三原色，在調色盤上製造色彩的歐洲繪畫傳統是不一樣的。

色彩 2

老子(604-531 B.C.):「五色令人盲。」

這裡的「五色」指的不是傳統中國水墨畫裡的「墨分五色」，而是多采多姿的現實世界。

色彩 3

色彩是一種很奇妙的「東西」。

一個顏色為什麼會被命名為那個顏色，本身就是一件很抽象的事，相對的，一個顏色的名字可以代表那個顏色，這表示當中也有一定再現的成分。

色彩 4

有些顏色是在現代的藝術作品中才大量出現的，例如螢光色、霓虹燈色、金屬色。

這些顏色通常是人造的、工業用的、商業用的、大眾所使用的，它們表現出來的是一種現代社會的經濟、工業，以及文化現象的色彩。

色彩 5

當代與現代的顏色有一種趨向平坦的、密度強烈的、方便使用的傾向，就像五金行所賣的工業用色，從罐子中拿出來就可以使用。

這些顏色是一種真實的現成物，你看到的就是你所得到的，跟傳統繪畫的顏色不一樣，它們不是用來再現，或是引起人的情緒和心理的感覺。

色彩 6

色彩是複雜難懂的，它與太多不同的領域有關，有些更是彼此矛盾；不同的色彩有不同的面貌，每個顏色都有自己獨特的表情、溫度，以及情緒。

即使同樣的條件下，同一個顏色也可能看起來不一樣，只因為你有不同的心情。

色彩 7

對我來說，勘測色彩有兩個意思，一個是幫作品中的形象找顏色，一個是尋找如何展現一件作品的色彩（想法）。

勘測色彩包含已知與未知的因素：已知的是指以特定的意圖，利用假設、知識，以及預先知道的色彩感覺，將色彩與某種再現連結；未知的以日常生活中的觀察和遭遇為主，這種隨機的發現常常顯露出開始的時候沒有預期到的、色彩另一面的特色。

色彩 8

勘測色彩的過程就像是去發現與自己產生共鳴的顏色，也像是一種我所看到的與我內在之間的交互作用。

有些問題是我常常問自己的：色彩對我有什麼意義？它是我看到的、我感覺到的，還是我所想到的？這個顏色是從那裡來的？它在什麼時候引起我的注意？我想要透過色彩來表現什麼？

色彩 9

貝切勒：「色彩讓我們看到一些我們分類、歸納的經驗，特別是感覺經驗的方法，一些我們常常忽略的思考習慣，一些我們的偏好和文化偏見。」

對於色彩的理解，在解釋色彩是如何被運用的，扮演著重要的角色。但是對於一個決定使用哪些顏色的藝術家，這可以是反過來的道理，那一部分的方法是被安排在這些顏色呢？

色彩 10

大家都說藝術家是色彩的魔術師，可以隨意變出任何他所想要的顏色。

然而，這種人工的色彩在上帝的調色盤（大自然的色彩）面前，卻也只能黯然失色。

系列

在我的作品中，系列的使用有著多種不同的意義：

顯示形式發展的順序；製造強烈的視覺效果，類似沃夫（Andy Warhol, 1928-1987）常用的複數圖像；表現隨機的變化與選擇，不像勒維特（Sol Le Witt, 1928-2007）系統化地重覆同一格式；和丁乙（Ding Yi, 1962-）的「十字」繪畫一樣，用來表現一種個人的能量。

抽象與再現 1

為什麼看起來那麼像，有的是大龍蝦，有的卻只是小蝦米？

抽象與再現 2

抽象的難題在於它不能是什麼，卻又必須跟什麼有關，否則就什麼也不是了。

再現的難題在於不管如何再現，怎樣再現，它終究不是真實的。

抽象與再現 3

清晨，窗外隱約而不規律的車輛呼嘯聲，預告著現實一天的晃動不定；收音機微弱而旋律分明的鋼琴聲，述說著抽象事實的清朗明靜。

有那麼的一刻，我感到同時傳入耳中的這兩極聲音，無比清晰而調合，有一種說不出來的奇妙。

抽象與再現 4

傳統以為抽象與再現的關係是對立的，芙爾（**Briony Fer**）認為，李希特是最能強烈表示出這個概念並不是很適當的藝術家，但是這並不是指李希特同時創作抽象畫與具像作品這一點。

芙爾的重點是：「在李希特的創作中，描繪照片的畫作與大型的抽象畫並列，他稱這為『幻覺的』，暗示兩者誰也沒有比較能夠再現真實。」

抽象與再現 5

瓊斯（Jasper Johns, 1930-）1955 年所畫的《白旗》，整個畫面是一張白色化的美國國旗。在這裡，白旗的使用沒有投降的意味（白旗在多數文化中的象徵），它是瓊斯處理真實物（真的國旗）與它的再現（白色的、繪畫的）之間含糊地帶的眾多例子之一。

瓊斯的技術一點也不含糊

抽象與再現 6

當藝術必須真實地面對它的材料，這排除了再現某種東西的需要。

但是什麼是材料呢？是紙張，還是顏料？如果材料就是繪畫本身呢？

抽象與再現 7

當我告訴自己，我的藝術必須真實地面對繪畫，問題變成：我要如何真實地面對我的作品？繪畫的本質是什麼呢？

這個時候什麼是重要的，慢慢變成一種藝術與藝術家之間的關係，例如：藝術家藉由作品來反映他的內在到底有多真實呢？

抽象與再現 8

這個「真實」或「不真實」是無形的，但是它們的確是真實的，這個狀態有點像是，雖然我們無法直接感受到一些東西的存在，但是我們可以確定這些東西確實存在。

當我們再現我們對於自己藝術的真實時，我們該叫它「抽象」還是「再現」呢？

抽象與再現 9

我選擇用「非客觀」(non-objective) 這個字，而不是「抽象」(abstract)，來表達一些我無法解決的對立想法。

大家叫我抽象畫家，可是我明白自己無法和其它抽象畫家一樣，可以和再現保持距離。

抽象與再現 10

即使我們努力想用一些形式來再現這個世界，也不可能把這個「再現的」變成真的；而想用一些表現手法來將這個世界抽象化，結果還是會跟這個現存的世界有所連結。

所有的抽象都必須用再現來表現，否則抽象根本無法閱讀，而「非客觀」（non-objective）則暗示著一種以非再現手法來再現某種現象的觀點。

抽象與再現 11

在現代藝術史上，抽象可以被看成一種藝術家對於再現的表面性反動。

基本上，抽象是人對於自己如何理解（感受）這個世界，所做的一種重新建構的回應，這個現象在現代藝術運動的發展中，一直重覆地出現。

抽象與再現 12

藝術的發展可能跟達爾文（Charles Darwin, 1809-1882）的進化論不一樣，新的「品種」不一定會比前面的更「好」，「新」的觀點也可能比舊的更表面化。

如果藝術家不去了解抽象和他作品之間的關係，只是為了讓作品看起來抽象而去製造抽象作品，這種作品也可能只是一種表面性的抽象，它也只是另一個形式主義的候選人。

抽象與再現 13

如果只是為了調合抽象與再現而去調合，這種調合是沒有意義的。

我並沒有試圖去做這種調合，相反的，我發現這種調合是我試圖發現藝術與生活之間的連結的結果。藝術的概念本身是抽象的，而將藝術和我每天的生活連結，正是調合抽象與再現的過程。

抽象與再現 14

我的創作並不是為了要去製造半抽象、半再現的繪畫，相反的，它是我對於每天生活的存在的某種渴望。

我會使用地圖、城市景象、交通路線，以及政治議題來做為作品的基本結構，並不是刻意的，也不是巧合的，甚至一點也不令人訝異的，因為那是每天環繞在我身邊的一切，我會畫出這些想法，除了這種「連結」，實在沒有其它的原因。

抽象與再現 15

在他那個年代，靜物畫家莫蘭迪（Giorgio Morandi, 1890-1964）說：「沒有任何東西比真實（我們所看到的世界）更抽象。」

現在，有沒有哪一位抽象畫家可以很自信地說：「沒有任何東西比抽象（我所畫的世界）更真實。」呢？

抽象與再現 16

平面圖式本來就處在一個介於抽象與再現之間的空間，所有的特定形式都是為了簡化和再現真實。

我的繪畫作品並不是刻意要去表現這個空間，我想要發展一種藉由發揮特定抽象傳統所建立的個人視覺及繪畫語言。另外，和圖案或符號的企圖不一樣，我的作品沒有很快的簡化成一種特定的意義或指示，相反的，它們回應了其它的可能，以及多種潛在的詮釋。

品味

在電影芙烈達 (Frida) 中，男主角迪亞哥 (Diego Rivera, 1886-1957) 有一句令人印象深刻的台詞：「有錢人有品味。」

的確，有錢人有比較多的機會去接近、去學習，甚至去購買品味。但是到底什麼是所謂好的品味呢？

幽默

在作品中創造幽默並不容易。幽默的火候不夠，可能沒有人會微笑，幽默過火，卻又可能變成一種嘲諷。

書寫作品中的幽默難度更高，因為你不能解釋幽默，否則它就不幽默了。

相對論

色彩：單色的彩色的，彩色的單色的。情緒：橘紅色的悲傷的，深藍色的快樂的。溫度：淡藍色的熱的，火紅色的冷的。位置：黑色的近的，白色的遠的。重量：白色的重的，黑色的輕的。

這是色彩與文字的相對論。

原色 1

色彩是化學作用與物理作用透過生理作用，反映出來的一種心理作用。

我選擇原色的方式跟梵谷（Vincent van Gogh, 1853-1890）使用強烈的、高飽和度的、「原始」的顏色來畫畫一樣，都是主觀的。

原色 2

天空與海洋的藍色、樹林與草坪的綠色，以及太陽的黃色。

這是墨爾本夏天的三原色。

書寫 1

就像有些人很有說故事的天分一樣，有些藝術家天生就是作家。

但是書寫作品不是看圖說故事，而是以一種不同於日常思考的思維系統來檢視、閱讀自己的作品。

書寫 2

書寫有各種方式和類型，藝術家書寫作品比較像是在討論自己的創作路程，以及檢視自己的創作經驗。

是什麼讓我想創作我所做的作品呢？過程中有那些想法改變了呢？有那些部分被保留起來呢？又有那些東西變得比較重要呢？

書寫 3

王丹(1969-)：「歲月的流逝總像暗夜中閃光的星星 提醒我留意事情背後的真實」

書寫的行為包含了物理動作和抽象思考的開始到結束，由書寫所產生的文字是這種時間經歷的見證，如此「手腦並用」、「勞心勞力」的結果，讓人有機會發現一些平常看不到或視若不見的東西。

書寫 4

為什麼藝術家必須要會書寫自己的作品？甚至必須用某種特定的方式來書寫呢？

人一定要知道空氣的成分是什麼，才能呼吸嗎？

書寫 5

黃宏德 (1956-) : 「畫畫是打香腸，思考畫畫是灌香腸。」

我想，書寫畫畫是烤香腸。

書寫 6

真的。

我好想變成一個作家！

動機

藝術家將自己內在與外在的世界做連結是很自然的，藝術創作本身是一種經驗，而創作出來的作品，就像是一種對於生活中各種經驗的檢視。

這些檢視改變了我們對於世界的想法，更重要的，也改變了我們如何看待自己，而這正是創作的動機。

基本 1

創作的過程讓我思考人是如何理解（感受）這個世界的，以及我所理解的方法和別人有什麼不一樣。

就像每個人對於色彩都有一些認識，為什麼一個特定的顏色會有特定的用法，以及為什麼我會選擇另一個顏色？這不只和情緒或感覺有關，也和每個人對於這個世界的對基本理解有關。

基本 2

創作的根本，重心在於如何真實地面對藝術這個問題，以及發現自己和作品之間的關聯。

藝術家不是在重新建構這個世界本身，而是在建構自己的想法與如何觀看世界的方法。

現在藝術

從前，藝術家把調色盤上的顏料變成太陽；現在，藝術家分解太陽的色彩。

從前，音樂家融合所有的樂器變成交響樂；現在，音樂家讓聲音自己說話。

現成物 1

今日，畫家不再以色相環的概念來調配顏色，而在五金行裡或繪圖軟體上選擇色彩的現成物；作曲家不再由音階的概念來譜寫曲子，而在錄音器和作曲軟體上編輯聲音的現成物。

這是挪用杜象現成物概念的一種新的使用。

現成物 2

策展人的出現，是杜象挪用現成物概念的最極致表現。

藝術家變成一種現成物，策展人變成了藝術家。

現成物 3

杜象挪用現成物的概念很有用，比廢物利用還好用。

藝術家挪用助手、策展人挪用藝術家，大家都可以是一種現成物。

創作自述

「創作自述」真的可以幫作品發聲嗎？如果「創作自述」本身就是作品呢？

我讀大學時，每個人在畢業前都要交一篇一千字的「創作自述」，有一位學姊為了抗議這個規定，不斷重複「創作自述」四個字，集滿她那篇一千字的《創作自述》。

單色畫 1

白色的空白畫布可以是單色畫，畫成白色的畫布也是單色畫。

在黑白攝影裡，白色的空白畫布與畫成白色的畫布仍然是單色的，但是它們還是單色畫嗎？

單色畫 2

螺絲小姐 (Barbara Rose, 1938-):「單色畫同時是充實與空無的，它是噪音世界裡的寂靜時刻，既是特定也是普遍的，可以觸摸又不是物質的，它是絕對的矛盾。」

單色畫本身就是一種抽象與再現，令人難以捉摸。

單色畫 3

《中國系列 IV》不只是關於單色畫的討論，並且嘗試將單色畫轉變為一種跟社會有關的再現，引導觀者重新發現政治決定的含意。

轉換的方法是象徵色與特定規格尺寸的運用，以及標題所給與的提示。

單色畫 4

就像所有人都能演奏凱吉 (John Cage, 1912-1992) 的《四分三十三秒》一樣，每個人都會畫單色畫，因為它並不需
要任何的繪畫技巧。

但是只有明確的創作動機，並把它放在特定的位置來討論，單色畫才有意義。

單色畫 5

貝切勒的單色畫通常是立體物件的一個平坦表面，它不是真的繪畫也不是雕塑。

這種單色畫不是畫出來的，而是發現到的，像是各種褪色的商店招牌、交通標誌、門口上、汽車玻璃上的留言，以及空白的告示板，這是沒有永恆特質的單色畫。

單色畫 6

貝切勒由廢棄手推車所製成的作品，輪子代表一種供應，用來暗示支撐表面，也就是平坦的單色畫。

儘管如此，有輪子的單色畫還是散發出一種令人擋不住的笑果，那就像是在夜總會或酒吧裡聽到「哈雷露亞」的感覺一樣。

單色畫 7

湯瑪士 (David Thomas, 1951-) : 「純粹的單色畫只出現在想法中，它不是一種物理性的真實。」

單色畫的出現是以它和其他東西（像是背景、牆面、其他顏色、其他對它產生影響的東西），以及它介入其他東西之間的關係來觀看的，單色畫是用來幫助我們閱讀和思考它的周圍的世界。

單色畫 8

白色是最觀念性的顏色，因為它是沒有彩色的顏色；單色畫是最觀念性的畫，因為它是沒有畫「什麼」的畫。

理論上，白色的單色畫是最最觀念性的作品；實際上，它讓人聯想到史提拉（Frank Stella, 1936-）的話：「我試著讓（作品中的）顏料看起來跟它在罐子裏一樣好。」

單色畫 9

《單色畫》是一件呈現在網際網路上的「畫」，隨著不同螢幕的大小，它擁有無限的空間。

這也是一件「名符其實」的網路作品。

簽名

藝術家的簽名有各種不同的用途。

大部分的簽名是為了說明作者是誰；杜象在尿斗上的簽名，目的是把現成物轉變為藝術品；蒙德里安（Piet Mondrian, 1872-1944）故意改變拼字的簽名（Mondrian 變成 Mondriaan），用在區分不是主要概念的作品；版畫與攝影等複數藝術的號次簽名，則是用來表示這是限量的原作。

繪畫 1

繪畫是一種語言，是藝術家與自己內心世界和外在環境的對話。

藝術家與人之間也有各種會話：有趣的會話，讓藝術家更會畫；有些會話只是廢話，話太多沒時間畫畫，繪畫會變成廢畫；還有一些會話很神奇，可以讓廢畫變成一種「繪畫」。

繪畫 2

繪畫上的想法通常可以有計畫去執行，但是總有一些東西在繪畫開始之前，是沒有辦法發現或完全理解的，只有在繪畫發生的當中或之後，才有可能知道它是什麼。

這正是繪畫有趣的地方。

繪畫 3

在繪畫前面，我很少有想要流淚的感覺，相反的，音樂卻常常輕易地就撥動我情緒上的漣漪。

我還是很喜歡繪畫，對我來說，它比較能夠傳遞出思想的深度，那是一種超越「餘音繞樑」的深度。

繪畫 4

不畫畫的日子。

其實，也沒有什麼不好。

繪畫 5

畫作的形成，是顏料一層一層堆疊出來的物理結果。

最後的畫面，很神奇的卻是一層有重量的心理表面。

繪畫 6

我：「我最近對畫畫沒有太大的感覺，也沒有什麼新的想法，想休息一下。」

朋友：「難怪你從畫格子變成爬格子。」

藝術家 1

藝術家就是藝術家。

怎麼會有「女藝術家」呢？

藝術家 2

貢布里希 (Ernst Hans Gombrich, 1909-2001):「 這個世界上沒有藝術這個東西，只有藝術家。」

真的沒有藝術的話，藝術家到底是在做什麼呢？

藝術家 3

真正誠實的藝術家很少願意舒服地坐在一個地方太久；創作的原始聚焦隨著更多事實的逐漸顯露，多少會改變方向。

這不是失焦，這是指探險總是為旅程帶來意義。

藝術家 4

藝術家不一定是貧窮的，但是貧窮的藝術家一定住在貧窮的地方。

例如：紐約的布魯克林（**Brooklyn**）、臺北的汐止、墨爾本的布朗士維克（**Brunswick**）。

藝術家 5

不少藝術家（artist）也是「異數家」（“oddist”），這些「不務正事」的人，除了有很大的機率住在貧窮的地方外，也可能常常異動（數次搬家）。

話說回來，當居無定所時，好像也就無所不在了，特別是當思考點不局限在原地的時候。

藝術家 6

住在紐約的藝術家會很驕傲地說自己是紐約藝術家，卻很少有藝術家會強調自己是澎湖（或其它鄉下小地方）藝術家。

其實不管貓咪住哪裡，只要會抓老鼠的，就是好貓咪，只是鄉下老鼠好像比較少。

藝術家 7

當藝術家是很忙碌的，常常忙著下列三件事：

如何定義自己（藝術家的「框架」很沈重）、如何探索外在與內在的世界（藝術家的路程很漫長）、如何和社會互動（藝術家的周圍很複雜）。

藝術家 8

為什麼藝術家要能解釋，甚至評論自己的作品呢？

為什麼學者和藝評家都不用會畫畫呢？

藝術家 9

可能藝術和上帝這兩者都只是一種信仰或價值觀，因為沒有人知道它（祂）們到底長什麼樣子？是不是真的存在？信者恆信之，無神論者也照樣活得好好的。

而藝術家的本質，說穿了，也不過就是一種信徒。

藝術家 10

藝術的概念是抽象的，而藝術品是這個抽象概念的再現。

藝術家則是這個抽象概念的詮釋者。

我的作品

地圖 我的貝切勒 城市框架 思考
的目次 扁平 框 對話 標題 靈感

地圖 1

地圖上的形象雖然不是真實的，卻能清楚地引導出正確的地理概念。

地圖帶我四處去旅行，畫地圖是一種自我探索的旅程。

地圖 2

地圖是一種由真實景觀簡化而來的平面圖，它的畫面往往具有一定的結構性。

這種結構反映了真實社會運行的系統與方法。

地圖 3

製作地圖是個再造現實世界的行為，它簡化真實的地面景觀，呈現實際的地理方向。

地圖是一種抽象與再現的完美結合。

地圖 4

林區（Kevin Lynch, 1918-1984）研究城市的形象，他的插圖說明了地圖如何由真實的景觀轉變為輪廓圖，再簡化成代表道路、邊緣、區域、中心點，以及地標的五個基本類幾何形。

這個研究過程像是在探討對居住者而言，什麼是有意義的，以及為什麼這些訊息是有道理的；這些基本形是我們了解一個地方的關鍵點，也是我們如何思考的單位組件。

我的貝切勒 1

大衛貝切勒 (David Batchelor, 1955-) 常常利用被丟棄的、已經處理過的、在日常生活中發現的東西來創作。

我用一張我以前畫的、我不喜歡的作品 (我拋棄的)，以及工廠大量生產的、已繃好的、可以馬上使用的小畫布來製作《我的貝切勒系列》。

我的貝切勒 2

《我的貝切勒系列》的用色來自於貝切勒作品中常用的顏色：人造的、工業用的、明亮的、發光的色彩。

《我的貝切勒系列 I——單色畫和色表》由數十張小畫布所組成，我在每張小畫布上塗了一個貝切勒的顏色，再把它們隨意平放在地上（貝切勒有輪子的單色畫的姿勢）。這些小畫布看起來就像是一個個從色表裡跑出來的顏色，如同貝切勒所討論的色彩做為現成物的顏色。

我的貝切勒 3

《我的貝切勒系列 II——骯髒的與發亮的》發展（再利用）自一件我不喜歡的作品。我把畫面分成等距離的條狀，間隔塗上貝切勒所常用的顏色，如此一來，新的畫面（明亮的、平塗的）與舊的畫面（黑白的、不均勻的）彼此交錯，製造出一種閃亮的霓虹燈效果，這是一種在現代都市（貝切勒的顏色來源）裡常常見到的色彩。

《發亮的與骯髒的》是貝切勒 2004 年一次重要個展的名稱。

城市框架 1

受到海利（Peter Halley, 1953-）和吉立克（Liam Gillick, 1964-）的影響，我不但描述世界，也重新建構世界。

我的建構使用了城市的地圖，它是一種社會內容的二度空間再現，因為人們如何建造城市，是根據詳細的討論和協調的結果。這當中包含了一個城市現有的各種狀態，例如：政治力量、人口密度、交通狀況，以及地理環境。

城市框架 2

我所試圖重建的世界，包含了更多個人的感受與情緒，它不是吉立克那種功能性的世界，而是一個接近我個人生活和經驗的世界。

我意識到烏托邦的概念本身也是主觀的，或者說，在相對上它更是如此，因此就像吉立克，我也會說：「它是一種『折衷的』烏托邦的展現」。

思考的目次 1

一、邁向扁平的旅程：早期作品、藝術家的物件系列、在 VCA 上方的飛行器系列、扁平的想法、扁平，抽象與再現。

二、交互關連與幾何：交互關連（畫地圖）、城市框架系列 I-IV、幾何的運用、幾何與社會、當代觀點。

思考的目次 2

三、勘測色彩：色彩與交互關連、色彩的主觀性、色彩做為再現、色彩在抽象與再現之間。

四、方法與技術：色彩、框、幽默、系列。

扁平 1

我繪畫中的「扁平」來自於綠堡先生（Clement Greenberg, 1909-1994）的「平面」、馬列維奇（Kazimir Malevich, 1879-1935）的「壓平」，以及村上隆（Takashi Murakami, 1962-）的「超扁平」。

「扁平」的目的是為了調和抽象與再現。

扁平 2

綠堡先生認為藝術應該真實的面對它的材料，才能表現出自己獨特的本質。

對繪畫來說，這就是二度空間的平面性。

扁平 3

馬列維奇對航空的興趣，說明了他渴望逃離地面。

從天空往下看，地上的景物因為透視的改變而壓縮變平，它們看起來既不是完全真實的，也不是純粹抽象的。

扁平 4

村上隆的「超扁平」繪畫，前景與背景視差的幻覺深度感，在畫面上造成了一種注視（gaze）的移動。

「DOB 先生」看起來像眼睛，卻不是真的眼睛，也不是由幻覺深度感所發展出來的造形，你看他，他看你，這中間不會產生移情作用的注視。

「DOB 先生」既不是純粹再現的，也不是完全抽象的。

扁平 5

謝赫（479-502）在《畫品》中提到了繪畫六法，其中的「骨法用筆」指的是藝術家如何控制畫筆的方法，而這跟藝術家的品格是有關聯的。

這種強調精神性（深度）的說法是當時繪畫所追求的，如何真實的再現不是藝術家所關心的重點。這是傳統中國繪畫的一種獨特的「扁平」。

扁平 6

我從畫布繪畫開始，也從畫布繪畫結束；這當中有漂移，不過沒有漂很遠。

從畫面側邊也上色的畫布繪畫，到牆面繪畫、牆與牆之間的薄木片裝置、純粹立體的雕塑裝置，回到側邊有上色的畫布繪畫，再抵達完全平面的畫布繪畫，這是一個通往「扁平」的旅程。

扁平 7

哈囉凱蒂 (Hello Kitty) 這種扁扁的、平平的東西，真的很「扁平」，一點也不欠扁。

哈囉凱蒂剛出道的時候是給小朋友看的電視動畫卡通，後來卻變成一種流行文化現象的代表物。看來村上隆的「超扁平」作品也不過只是想要超越它。

扁平 8

我的通往「扁平」的旅程有一個意義：在「被告知」的理解與「由個人經驗而得知」的理解中，仍然存在一定的差異。

如果我是因為被告知而去使用「扁平」，在一個只是我要使用的形式外，「扁平」並沒有任何意義，這當中不會有任何深度，我也無法「對（我的）藝術真實」。

扁平 9

我的「扁平」把畫面上的立體形象變平。

這種讓原本熟悉的東西變得有點陌生的「扁平」，跟克拉克（Timothy James Clark, 1943-）的「扁平做為一種疏離」的概念，有著很大的距離。

扁平 10

表面上，「扁平」讓畫面看起來很簡單，事實上，它的概念可能很複雜。

「扁平」幫助我創作有「複雜」內容的「簡單」藝術。

框 1

我畫作中的框是畫出來的，屬於畫面的隱型結構。

框的顏色通常是米色和灰色，這是受到李西特（Gerhard Richter, 1932-）如何使用灰色，以及蒙德里安（Piet Mondrian, 1872-1944）「非色彩原色」概念的影響，目的是配合框的低調性格。

框 2

在繪畫上，框的使用有不同的目的：裝框是為了方便懸掛作品，以及避免作品受到碰觸、塵埃等傷害；框付與作品獨立的生命，讓它與世俗世界保有一定的距離；框也像窗戶，引導觀者進入畫中的另一個世界。

我的框則是畫出來的，用來暗示某一種系統或範圍。

框 3

貝切勒：「在八十年代的中期到晚期，我開始創作一些以簡單的框為發展基礎的作品。我的出發點是，如果杜象（Marcel Duchamp, 1887-1968）是對的，如果觀念主義是對的，那麼就不是作品本身有價值，而是由它如何被框架來決定它的價值。」

我把我的作品畫了框，因為我要由自己來決定它們的價值。

框 4

藝術界有許多小圈圈。

顧名思義，我也把《澳大利亞藝術圈系列》這件作品的每張畫都圈（框）起來。

框 5

我的《澳大利亞藝術圈系列》分為兩大「圈」：

一是我的藝術圈，這當中的選擇包含了較多的個人情感因素。二是我對澳大利亞藝術圈的觀察，而這也是一種全然主觀式的觀察。

框 6

澳大利亞的藝術圈也有許多圈圈。

最大的是白色的圈圈，以及由四種基本色的點所組成的圈圈。

框 7

我畫作中的框通常是米色和灰色的（大部分是米色），中性顏色的使用是為了和畫面的主要形象做區分。

米色也像是皮膚的顏色，米色的框可以看成與身體連結的皮膚。皮膚底下的身體暗示了一種由藝術家或人類所操作的、所謂的抽象的符號和象徵；框的持續出現和它的位置暗示了一種「歸零」，也就是抽象本身可能存在的、也是唯一可以存在的地方。

對話 1

YJ：是否你到了澳洲，作品和自我認同有更大的關係？當然感到你的認同的「範圍」很廣泛，跳脫一般所謂的身分而已？

SP：有，不過這個認同比較像是我如何去適應這邊的環境，尋找一個最適合自己的平衡點。不只是單向地調整自己來適應新的環境，我也希望我在這個時候的存在，對這個地方，是有一點點意義的。

對話 2

YJ：從《城市框架》到《我的布朗士唯克》，你不斷從解釋、解構，到創造（我認為《我的布朗士唯克》應是你的創造了），你可以多談一點嗎？

SP：在墨爾本所創作的這些作品，其實反映的就是上述所說的經過，我試著去了解這個城市，不只是它的物理樣貌，我也試著以一種心理的角度，去了解為什麼一切會是這樣。在這個創作的期間，有時候我感到自己真的在這裡（事實上，我的確住在這裡），有時候又感覺自己像旁觀者一樣的來看自己。

對話 3

YJ：也請你多談一點《我是誰？》。

SP：《我是誰？》是《中國系列》的第四個系列，也是最後的一個系列。《中國系列》反映近期的兩岸關係，裡面所有繪畫的顏色都是選擇具有政治象徵色彩的。《我是誰？》的五件繪畫配合特定的框架尺寸（肖像畫的格式），如果跟其它三個系列擺在一起，我想應該很容易看出我的暗示，另一方面如果單獨展出，可能觀者會往單色畫的問題去思考，這也是我想達成的一個目的，因為我覺得兩岸問題就像單色畫一樣，有許多一體兩面而又矛頓的地方，當然會這樣做也跟我對單色畫的高度興趣有關，我一直覺得單色畫是最具觀念性的繪畫。

對話 4

YJ：你有想過東方的抽象嗎？（抽象主義來自西方，那真有可能出現東方的抽象嗎？）

SP：我創作的時候沒想過，也不會去想。我覺得如果要談東方的抽象，頂多只能說它是一種東方看待世界的角度或切入點，就像西方的抽象主義（指十九世紀末開始的）也只是當時所開始的、一種不同以往的、看待現實世界的方式。

對話 5

YJ：我想問的是繪畫中的表現（東方的抽象）應如何被看待呢？

SP：我其實不知道怎麼回答這個問題，我認為真的最好的藝術（這樣說可能不是很恰當），應該不會是很 local 的東西，如果說有一種很 local 的東西，可以得到全世界的理解，那表示說它的本質早已超越 local 了，也許說抽象，不管是東方還是西方的，也是這樣？

對話 6

YJ：其實東方一直是抽象的，尤其文化中很多比喻，包括文字本身就是一種抽象，而徐冰就是將它發揮者（以西方的方法）。（不知是否正確？）

SP：我覺得中國文字是具象的，因為是象形文字，是由圖象轉變來的，徐冰（1955-）有許多作品就是在「玩」這一點，像他有一系列作品的形象，就是一隻真的鳥慢慢變成中文的「鳥」字，而他的成名作《天書》是結合中文與英文所創作的一套很難看得懂的文字（天書的原意），我覺得這很像藝術家在建立自己的一種價值系統.....

對話 7

YJ：你認為你有 refuse 再現嗎？

SP：我的作品並不反對再現，甚至我認為它們是一種非客觀的再現作品。我覺得抽象跟再現本來就是一體兩面的東西，要談的話，只能看是從什麼角度切入，否則應該是很困難的。另外，我以為抽象是 style / form 的問題，不是 subject matter，談 style / form 的話，重點在 why，而談 subject matter 是 what(當然，很多的 why 也可以變成一種 what)。我的論文的第一章，寫的其實就是為什麼我會畫扁平的東西，以及扁平其實是用來調和抽象與再現的問題（不過，對某些藝術家來說，這可能根本不是一個問

題，也不會有這種問題)，我談的是從自己 2000 年開始的純粹非再現作品，到現在的非客觀再現作品，從作品形式的轉換過程中，所獲得的一些想法或結論，我以為也只有從這個角度來談才是有意義的，也是我能力許可內可以去談的。

對話 8

YJ：正如你所說，當初抽象出現時也根本出現了兩種不同面的解釋，抽象和再現本來就是一體兩面，而到了這個階段，抽象或許變成一種準則，且囊括了更多的文本，但是調和抽象與再現的命題有很多人討論嗎？

SP：好像沒什麼人在討論，或許一般人不會認為這是個問題，我開始做《墨爾本系列》的時候，也沒想過這個問題，出發點也不是要去找一種可以調和抽象與再現的東西，是後來我觀察和思考自己從以前到現在的作品，發現結果好像是這樣，所以我才以為這是 style / form 的問題，而不是 subject matter。

標題 1

標題可以強化作品與特定意義的聯結，在《藝術家的物件系列》中，我利用標題來開三位著名藝術家的玩笑，同時也轉換抽象和再現的關係。

另外，我也把自己的名字放在同一系列的作品中，因為我想變得跟這三位藝術家一樣厲害。

標題 2

展覽和作品的標題可以是事先決定好的，也可以是後來才加上（想出來）的。

在一定程度上，各種標題的形成也揭露了一些創作想法的出現順序。

標題 3

作品：《藝術家的物件系列》、《發現系列 I—III》、《在 VCA 上方的飛行器》、《城市框架系列 I—V》、《我的墨爾本》、《我的布朗士維克》、《中國系列 I—IV》、《我的貝確勒系列 I—IV》、《澳大利亞藝術圈系列 I—II》；個展：《我不屬於這裡而是那裡 I》、《我不屬於這裡而是那裡 II》、《半個貝確勒》、《墨爾本製造》。

它們都是我的標題們。

靈感 1

十年前的我，以為靈感是創作中很重要的東西，只要有靈感，馬上可以開始新的作品。

現在的我，還是認為靈感很重要，但是這個靈感已經不再是以前那種「上帝幫忙」的東西。現在的靈感，或許不能稱為靈感，它比較像是經過充足的思考、閱讀與嘗試後，在適當的時間自然會跑出來的東西。

靈感 2

每天晚上快要睡著前，總會有些想法（也許是靈感）突然跑出來，懶得起床做紀錄的我，第二天醒來後，往往什麼都記不得，怎麼也想不起來。

於是我在床邊放了一張紙和一枝筆，希望可以捕捉些什麼。只是每天早上看到的，全都是在黑暗中亂寫的、無法辨認的鬼畫符。

藝術家們

丁乙 刁德謙 小野洋子 日卡
日科斯 克蘿思 貝多芬 昆晉
波哥雷利奇 阿格麗西 原住民
繪畫 弱繪畫 徐冰 海利 張英
海重工業 湯瑪士 賈德 達利
蒙德里安 蔡佳葳 蔡國強

丁乙 1

「十字」是丁乙（Ding Yi, 1962-）二十年來作品中的唯一主題，重覆與系列的使用只是一種形式？或有可能也是一種方法？

跟喝醉酒、磕完藥後，無意識或半無意識地畫畫不一樣，這似乎是一種有意識的無意識繪畫狀態。

丁乙 2

丁乙的「十字」作品想要表達的不只是思維能力，更多的可能是一種個人能量的感覺。中國傳統繪畫表現個人能量（精神或「氣」？）的概念，似乎影響到了丁乙對於結構的處理與系列的使用。

這是丁乙的作品和西方抽象圖式基礎之間的重要差異。

刁德謙 1

雖然看起來很像，但是跟二十世紀初的歐洲幾何抽象不一樣，刁德謙（David Diao, 1943-）的繪畫是絕對美國現代主義的。

刁也是一位高明的諷刺家，他喜歡開現代美術史的玩笑，特別是以一位華裔美國藝術家的身分。

刁德謙 2

刁德謙：「我不會被工藝或技術所打動，會讓我感動的是想法，以及由概念性問題所主導的一些東西。」

刁點出了形式主義的問題，當然，他的繪畫技巧也是一流的。

刁德謙 3

一直以來，文字是刁德謙作品中的重要構成元素之一。

儘管刁的重點不在於創作文字作品（text work），他那些描繪文字的畫作，卻為繪畫和文字作品之間帶來一種新的可能性。

小野洋子

藍儂（John Lennon, 1940-1980）曾經這樣描述小野洋子（Yoko Ono, 1933-）：「世界上最有名而不為人知的藝術家；每個人都知道她的名字，可是沒有人知道她做了什麼。」

摩根（Robert C. Morgan, 1943-）說：「藍儂毀了小野。」

日卡

日卡（Paul Zika, 1949-）的幾何作品檢視裝飾的概念，批判性地質問神祕主義與玄妙、崇高的意義是否可以由那樣的形式和形狀來支撐。

這是一條沒有人同行的道路，日卡走了很久，他的方式有一點古板，卻沒有什麼不好。

日科斯

日科斯（*Constanze Zikos*, 1962-）的作品充滿了矛盾：形式在雕塑、物件與裝置中遊走，卻最適合以繪畫的角度來閱讀；「畫面」傳遞了神聖的幾何構成，卻同時帶有強烈的世俗符號意味，「肉身」也來自於日常生活中所常見的建築材料。

日科斯的的作品具有裝飾性格，卻又超越了單純的裝飾性質，它們很怪，卻又怪的很好。

克蘿思

克蘿思 (Anastasia Klose, 1978-) 的影像及裝置作品以一種幽默、詼諧、嘲諷的方式來描述當今年輕藝術家的煩惱與憂愁，相信小咖藝術家看到了內心一定五味雜陳。

有趣的是，很明顯的克蘿思並不小咖。

貝多芬

貝多芬（Ludwig van Beethoven, 1770-1828）的九大交響曲真是偉大，可以通俗，卻又那麼超越！

最不可思議的是，貝多芬晚年耳朵聽不見，卻還可以繼續譜曲。也許對音樂家來說，音樂早與聽覺無關，而是一種完全抽象思維的東西。可是如果藝術家的眼睛看不見，還有可能繼續創作嗎？

昆晉

昆晉（Joe Kumjim, 1972-）的錄像作品以藝術家本人為主角，在不同地點的不同家居場景內拍攝。影像中的他，看起來總是悠閒自在，正愉快地調整、擺放屋內的大小陳設，好像把每個地方都當成自己家。

昆晉以自己的親身背景說明了混種文化的身分認同，不一定都是不知何處是我家的負面思考，它也可以是一種我屬於所有地方的正面態度。

波哥雷利奇 1

在鋼琴前面，波哥雷利奇（Ivo Pogorelich, 1958-）就像一個國王。

波哥雷利奇彈奏鋼琴的時候，身體似乎不太移動，只有手指頭輕快地在鍵盤上滑動。沒有誇張的肢體語言，卻有堅固無比的琴聲，波哥雷利奇彷彿練過氣功一樣。

波哥雷利奇 2

除了音樂上的傳奇之外，波哥雷利奇還有兩個傳奇故事：

波哥雷利奇成名於華沙的蕭邦鋼琴大賽，那是他參加過卻唯一沒有得獎的比賽。當時為了抗議評審團的決定，阿格麗西（Martha Argerich, 1941-）憤而退出評審團。同一年，波哥雷利奇與大他二十歲的鋼琴老師結婚，那時他才二十二歲。

阿格麗西

陳小豬：「阿格麗西每天早上彈一遍蕭邦練習曲，就開跑車出去玩。傍晚回來後抽點大麻，馬上就上台演奏了。這生活多棒啊！」

我：「你確定這是真的嗎？我看這是你自己想要的生活吧！」

原住民繪畫 1

在澳大利亞的原住民繪畫中，特定的色彩和圖案的運用，是一種在土地上所發現的、有關身分認同的符號，它們反映出當地原住民如何看待土地、自然，以及生命的現象。

可是現在很多原住民藝術家似乎為了畫「原住民繪畫」而畫，他們的作品跟上面所提到的意義一點關係也沒有。

原住民繪畫 2

澳大利亞原住民繪畫的基本構成元素是點。

理論上，點應該只有位置，沒有大小。現實上，點也有可能變大，變成圓形的面，也變成自己的圈圈。

弱繪畫

「弱繪畫」是一個新的藝術家群體，它的取名可能來自於年輕畫家的思考：在以其他媒體為主流的今日，繪畫可以什麼樣的姿態來生存呢？

「弱繪畫」讓人聯想到另一個比較資深的團體「悍圖社」，它「很不弱」的名字有一種向當時流行的裝置藝術宣戰的意味。有趣的是，到了今天，「悍圖社」成員的創作早已不限於繪畫。

徐冰

徐冰（1955-）是我最喜歡的藝術家之一，他的代表作是 1987 年開始發展的《天書》，有趣的是，2003 年起，徐冰開始創作《地書》。

如果我的論文算是我的「天書」，那麼這個布落格就是我的「地書」了。

海利 1

其實我不是真的喜歡海利（Peter Halley, 1953-）的作品，我喜歡海利是因為他的文字。

而這一切都是因為我寫不出像他那樣的文字。

海利 2

海利是悲觀的，房子是用來禁錮人的，那不是一個從屋內往窗外看的世界。

吉立克（Liam Gillick, 1964-）是樂觀的，人可以在「建築」結構內外自由走動，建立自己的烏托邦世界。

海利 3

在海利 1982 年的《繪畫筆記》中，藝術家清楚地指出：「這些是監獄、囚房，以及牆壁的繪畫。」

這些形象不是為了描寫真的監獄、囚房和牆壁，它們是用來反映我們如何看待這些東西，以及它們在我們這個社會所扮演的角色。

海利 4

海利認為對藝術家來說，了解自己在社會中所扮演的角色是很重要的。

受到傅科 (Michel Foucault, 1926-1984) 對於權力、控制等研究的影響，海利試圖在作品中反映今日的社會結構。而如何將這個社會結構轉化為一種視覺上的表現，海利採用了布希亞 (Jean Baudrillard, 1929-2007) 的「擬像」概念。

海利 5

海利的作品以幾何的形式來表現社會結構。

海利說：「我想說明幾何不只是一種古典美。在我們文化的空間裡，幾何的使用與特定時代、特定群體的目的有著根本性的聯結。」

海利 6

看來看去。

海利的書寫比較像是一種觀念藝術，他的繪畫則是文字的插圖。

海利 7

海利和吉立克的作品都是一種對於現實世界的反映。

海利只描述現實，把現實再現為一種二度空間。吉立克不但描述現實，也提出改變現實的方法，並用三度空間的形式來呈現。

張英海重工業 1

在張英海重工業（Young-Hae Chang Heavy Industries, 1999-）的作品中，爵士音樂與黑白文字的搭配宛如一種政治標語，散播著文化認同和「無價值」的概念。

除了網路格式的呈現，張的創作核心是絕對文本的。這種「網路作品」短暫存在的形式與它在網路上的無互動性，就像是一種原始而特別的電腦病毒。

張英海重工業 2

在張英海重工業的「網路作品」中，文字與音樂的動態呈現唱作俱佳，有那麼一種莫名的擬人效果，也有那麼一點的淡淡詩意。

它那些在螢幕上跳動不停的「符碼」，看起來也像街道上閃爍不停的電子招牌，充滿了高度的娛樂性。

湯瑪士

在湯瑪士（David Thomas, 1951-）的個展《色彩。時間。》中，平塗上不同顏色的展場牆面變成一張張彩色的畫布，真正的畫作則成為裝置空間的「物件」，藉由畫面上的攝影形象和色塊（另一個空間）與牆面顏色相互呼應，做為一種聯繫時間的點。

這種以特定觀念為主導的繪畫比較不強調繪畫動作進行中的感覺，所謂的繪畫性筆觸通常也被降低到最低的極限。

賈德 1

芙爾（Briony Fer）認為賈德（Donald Judd, 1928-1994）的作品有兩個彼此相關的重點，一個是「裡面」與「外面」之間的關係，另一個是不同視點與觀看位置在閱讀作品時所扮演的角色。

這似乎與吉立克的作品很類似，特別是他的「建築」結構體與空間裝置作品。

賈德 2

賈德：「材料、空間和色彩是視覺藝術的主要觀點。」

在材料上，賈德稱他的作品為「特定物體」，這是用來說明它們既不是雕塑也不是繪畫；在空間方面，「特定物體」通常不是實心的，它與周圍的空間產生關係；在色彩方面，賈德以繪畫的概念來處理材料上的色彩問題，「特定物體」不是色彩的身體。

達利 1

為什麼大家都叫達利（Salvador Dali, 1904-1989）超現實主義畫家呢？他明明很有意識地在畫畫。

這和大部分抽象畫家的作品一點也不抽象的道理是一樣的。

達利 2

達利的超現實主義作品有一種魔力，可以輕易地引發觀者對於所見景象的無限想像。

不過那也有可能是一種「原作怎麼這麼小？」的疑惑想像。

蒙德里安

蒙德里安 (Piet Mondrian, 1872-1944) 的幾何作品反對外在與裝飾，追求的是一種內在的、永恆不變的普遍原則。

為了避免再現以及被看成設計品的局部，蒙德里安常常刻意縮短作品中垂直與水平的黑色線條，讓它們不要碰觸到畫布的邊緣。

蔡佳蕙

蔡佳蕙 (Charwei Tsai, 1980-) 在物體表面寫滿文字，隨著外在環境（空間、時間）與物體本身（通常是有一定生命週期的）的變化，這些文字會慢慢變形，最後消失。

蔡的作品令人聯想到張英海重工業的「網路（文字）作品」，一種瞬息萬變的、短暫存在的形式，是兩者作品中的重要特質。

蔡國強

蔡國強（1957-）的強點（爆破藝術）
爆太多，好像也爆出他的弱點。

蔡 2009 年在華山的作品《晝夜》，就
讓人想不透為什麼一定要爆破？

生存之道

拍賣會 展覽 專業 畫廊 網
站 藝術治療 藝術家自主空間

拍賣會

拍賣會的競標有兩種主要成分：

一種是精打細算的投機成分，另一種是無以名狀的激情成分。

展覽 1

顧爾德（Glenn Gould, 1932-1982）31
歲後就不再公開演奏。

我已經過了這個年紀，但是我可能不
再公開展覽嗎？

展覽 2

藝術家為什麼要辦展覽呢？

除非需要現地製作與涉及觀眾互動的作品，否則創作本身跟展出應該是兩回事，甚至是沒有關係的。

展覽 3

開幕這一天，通常是一個展覽訪客最多的日子。

有人為了藝術而藝術，有人為了開幕而開幕。

展覽 4

不是每個展覽都令人期待，少數令人期待的展覽中，大多數只讓人想去看作品，沒有非得參加開幕的動力。

一個連開幕都令人想要參加的展覽，表示觀者與藝術家之間有著更多的其它連結。

展覽 5

展覽分為兩種：一種是你走進展場時，馬上會「哇！」(驚嘆聲)，可是繞了一圈後，你會「嗯……」(音調下揚)。另一種是走進展場時，你會「嗯？」(音調上揚)，仔細看看作品後，你才會「哇！」。

作品能不能禁得起時間的考驗是很重要的。

展覽 6

佈展所需面對的空間條件與時間壓力有一種神奇的魔力，可以讓創作時不曾想到的「東西」慢慢浮現。

這些「東西」可能讓你開始下一個新的作品，也可能讓你懷疑藝術家這個行業（到底是在做什麼？）。

展覽 7

撤展讓人感觸良多：一方面你感覺良好，因為大功告成了；另一方面你感覺空虛，一切彷彿就像一場夢。

撤展時刻是個巨大時間氣球的釋放瞬間。

專業 1

全世界各行各業最優秀的人才都在
業界。

為什麼只有藝術家常常出沒在教育
界呢？

專業 2

「文賢油漆工程行」是一個藝術空間；painter 在英文裡同時指畫家和油漆工。

在經濟不景氣的環境下，人人都需要擁有不同於本身專業的其他專長，而畫家的第二專長當然是當油漆工。

畫廊 1

對於畫廊，藝術家通常是既期待又害怕。

有趣的是，不少藝術家自己也開起畫廊。

畫廊 2

問：「你沒想過當專職藝術家嗎？」

答：「我沒有太大的信心。」

問：「為什麼會對作品沒信心呢？」

答：「我不是對自己沒信心，我是對畫廊沒信心。」

畫廊 3

全世界最遙遠的距離，就是只差一步
就到達畫廊的門口。

在冬天逛畫廊是一種考驗，也是一種
享受：天氣將人禁錮在家裡，想看展
覽的慾望在克服寒冷之後，達到最大
容量的飽和度。

網站

現在的藝術家很流行架設作品網站，有名的藝術家用來做為資料庫，年輕的藝術家則當成一種新形式的作品集，方便快速地傳播自己的作品。

還有一種作品的網站，它本身就是作品，被稱為「網路藝術」，這種藝術的形式本來就是以網站的方式來呈現，它不但是展示作品的作品集，也是作品的實體。

藝術治療

墨爾本有一家畫廊叫做「浸沫療法」。顧名思義，命名的目的是希望觀眾藉由欣賞藝術作品而獲得心靈上的治療。

事實上，有時候藝術家比觀眾更需要被治療，創作其實也是一種「藝術自療」。

藝術家自主空間

墨爾本有全世界密集度最高的藝術家自主空間（Artist Run Initiative /Space），它們通常隱身在狹小的巷弄和破舊的公寓中，屬於樸實無華的陽春展場。

在這些秘密基地裡，年輕藝術家發表未必成熟，卻帶有鮮活色彩與能量的作品。即使不一定有明天，藝術家自主空間總是散發出一種青春時光與事物開端的美好氣息。

其他藝術

毛的最後一位舞者 建築 音樂

毛的最後一位舞者

即使導演手法與劇情安排並不特別令人驚艷，電影《毛的最後一位舞者》（Mao's Last Dancer）仍然讓人動情。

可想而知，原作小說有多精彩了。

建築 1

今日建築的設計者常常把建築當成巨型雕塑來創作。

有時候他們忘了人生活在空間中，而不是住在牆面上。

建築 2

看到再醜陋的東西，眼睛也不會瞎掉；聽到再可怕的聲音，耳朵也不會聾掉。

在建築上，這種能力的延伸表現就是臺灣神奇的違章建築精神。

音樂 1

只出過一張唱片就消失的歌手被稱為「一片歌星」，這張是他們的第一張，也是最後一張。

其實很多流行歌手的第一張唱片也是他們最好的作品。這一張也許不夠成熟，但至少傳遞出了一種真實的、生澀而清新的感覺。

音樂 2

作曲者沒有辦法自己傳達音樂，必需由演奏者來幫忙；演奏者雖然付與音樂新的生命，卻仍是曲目的詮釋者。

在音樂的領域裡，好像沒有完全獨立自主的創作，除非演奏者剛好也是作曲者。

音樂 3

相對於古典音樂的固定格式，爵士音樂是一種很活潑、很自由的音樂。

這種音樂行進的速度很彈性，樂手們可以即興演出，互相挑戰，更不用看指揮的臉色。

音樂 4

我無法分辨自己是否真的喜歡披頭四 (The Beatles, 1960-1970)、鮑伊 (David Bowie, 1947-)、迪倫 (Bob Dylan, 1941-)、伊諾 (Brian Eno, 1948-) 這些人的音樂，如果我說我喜歡的話，那可能是因為它們總讓我聯想起以前在紐約的日子，那段我在工作室裡、朋友聚會中，常常聽到這些音樂的時光。

從這個角度上來說，音樂真的是時間的藝術啊！

音樂 5

有些歌曲一直被翻唱，像是迪倫的《永遠年輕》(Forever Young)，就有貝茲 (Joan Baez, 1941-) 等人唱過。

這種狀況跟不同藝術家畫同一個人的肖像畫，不知道一不一樣呢？

音樂 6

音樂的形成，是聲音透過空氣的傳播進入人類的耳朵，在心裏面所產生的一種特別的感覺。

這種透過空氣的傳播應該是三度空間的，因為所有的音響廣告都強調「立體」音效。那麼，不知道有沒有一種音樂可以表現出二度空間的「扁平」呢？

音樂 7

今日作曲家想要突破以前的大師譜寫所謂的「當代『古典音樂』」，難度大概跟創作「當代『傳統水墨畫』」一樣高。

到底有多難呢？在這個世界上，根本沒有這兩樣「東西」的存在。

音樂 8

漲潮時的海水能量飽滿充足，以一種超越制式結構的神祕韻律不停地向岸邊拍擊前進。它和諧規律卻又充滿自然的變化，既可以壯大，也可以細微。

浪花的每一次撞擊彷彿都是為了洗淨人心的層層煩憂，如此大自然的交響曲是任何人工製造的音樂所無法相提並論的。

音樂 9

最「純粹」的藝術是音樂。

只有它不必跟別人一起攪和。

日常生活

一一 上帝 天氣 時間
笑話 啤酒 部落格 雪
梨 運動 舞台劇 墨爾
本 澳大利亞 蘑菇和水母

一一

生、老、病、死、家庭、學業、工作、友情、愛情、婚姻.....似乎人一生中所有會經歷的事，電影「一一」都描述到了。

為什麼人生會有這麼多議題？為什麼很多事我們往往只能看到一半或只是一知半解呢？

上帝 1

現實世界的一切就是如此。

如果真的有上帝的話，那麼祂算是一個好的設計師嗎？

上帝 2

如果每個人都是上帝的子民，上帝也愛我們的話，那麼祂會在乎我們是美國人、中國人、還是臺灣國人嗎？

不在乎的話，為什麼祂把我麼們做成黑色的人、黃色的人、白色的人……具有各種不同顏色的人呢？

天氣 1

一個人很開心，我們會說他心晴豔陽高照；一個人喜怒不定，我們說他脾氣陰晴不定；情緒很差的話，則叫做低氣壓壟罩。

人類喜歡把人的心情氣象化，卻很少有人把天氣的心情擬人化。

天氣 2

寒冷的天氣總是讓人聯想到灰色。

那是一種要髒不髒，瀕臨骯髒邊緣的
乾淨的灰色。

時間

時間是一種神奇的「東西」，有時候你看不到它，卻不能說它不存在，「趕時間」不就給人一股很大的壓力嗎？

有時候時間也是可以看得到的，最好的例子就是它在每個人臉上所留下的歲月的痕跡。

笑話

有一個藝術家某天突然覺醒，體會到自己並不適合當藝術家。

可是那個時候，他已經不小心出名了。

啤酒

墨爾本的年輕藝術家常喝一種叫 VB (Victoria Bitter) 的啤酒，它是全澳大利亞最便宜的啤酒。VB 有兩種：綠色貼紙的老 VB 比較苦，酒精成分也較高，黃色貼紙的 Gold VB 則輕淡一些（跟臺灣啤酒一樣，VB 也有金牌的）。

VB 其實不難喝，只是造形很土，它那肥肥短短的深褐色瓶身讓人想起理化課做實驗時，用來盛裝某種液體的玻璃瓶。

部落格 1

有些人用部落格來寫日記，有些人用部落格來發表意見，還有一些人用部落格來創作作品。

我用部落格來計時，看看時間到底跑多快。

部落格 2

從前的我認為天天寫日記的人很奇怪，每天晚上睡覺前不是應該很愛睏嗎？怎麼還有力氣寫日記呢？我只有讀小學的時候會寫日記，因為那是老師規定的家庭作業。

現在的我居然開始用部落格寫日記，我想這不是返老還童，而是我也開始需要一個可以沈澱心情的空間。

雪梨

雪梨人以為、也表現成自己是紐約客的樣子。

實際上，全世界偉大的城市天氣都不會太好。

運動

有些運動很難半途出家，像是網球和高爾夫球，球員需要從小就接受良好的訓練，否則以後很難登峰造極。

這也是為什麼即使藝術有很多共通性，學古典音樂的人轉行視覺藝術創作的例子不少，卻很少有視覺藝術家最後變成古典音樂家。

舞台劇

舞台劇用「不」真實的手法，通常以演員誇大的動作與表情來表達某種理想性的真實。

電影的呈現似乎比較自然，至少它以一種偽裝真實的手法來表現真實，即使這種真實本身也很虛假。

墨爾本 1

紐約是紐約，紐約不是亞美利堅。

墨爾本是墨爾本，我的墨爾本不是澳大利亞嗎？

墨爾本 2

我在墨爾本做我最喜歡的事，也做我最討厭的事。墨爾本很像那個我曾經深愛的城市，雖然它不真實，也終舊不是。

墨爾本是個讓我又愛又恨的城市。

墨爾本 3

紐約的對外探險，墨爾本的向內探索。

我在地球的一邊，不同時間隧道中走。

墨爾本 4

只有在墨爾本，你才能充分體會收看
氣象報導的重要性。

墨爾本，這個城市一天有四季。

墨爾本 5

和紐約給我的感覺相反，墨爾本的物理（外在）樣貌是水平的，而我的心理（內在）狀態是垂直的。

這大概是地球兩邊的一種自動平衡現象。

墨爾本 6

我在墨爾本的作品主要都是直線硬邊的構圖，只有第一件與最後一件是圓形的構圖。

從開始到結束，這當中有一種奇妙的巧合。

澳大利亞 1

巨大星空的點，無限水平的線，明朗
色塊的面。

這是南半球大陸的空間體。

澳大利亞 2

誰說澳大利亞沒有文化？這個國家不是沒有文化，只是大部分是外來文化，整體還沒完全變成自己的文化。

換個角度來想，也許這是一種沒有特定文化的文化。

澳大利亞 3

澳大利亞是個奇怪的國家。

住在那裡的時候，你每天抱怨它；要說再見的時候，你開始想念它。

澳大利亞 4

爸爸：「有空的時候，可以學學朱自清（1898-1948）寫《歐遊雜記》，記錄一下在不同地方的生活經驗。」

我：「這裡是澳洲，不是歐洲，而且哪來的美國時間呢？」

蘑菇和水母

雖然蘑菇有很多種，水母也有很多種，但是莫名的它們有著神奇的雷同點。

那是兩者之間某種造形結構上的似曾相見，所散發出來的一些當代雕塑的特質：輕盈的、可移動的、不恆久的，以及一種獨特的喜感。

繪畫筆記

作者 陳曉朋

校對 吳羽柔

出版 STUDIO 116

地址 新北市 215 淡水區自強路 353
號 10 樓

電話 0976-007-308

電郵 info@shiaupengchen.com

網址 www.shiaupengchen.com

日期 網際網路版 西元 2009 年 12 月

紙本印刷版 西元 2014 年 10 月

定價 新台幣 800 元

版權所有 翻印必究

本書限量發行 100 本

每本由作者親自簽名與編號