

表象與皮層：黃銘珠複合媒材創作研究

Appearance and Cortex : The Study of Mixed-Media Artworks

by Ming - Chu Huang

黃銘珠

Huang Ming - Chu

國立臺灣藝術大學書畫藝術學系造形藝術碩士

摘要

本篇論文從後極簡主義藝術家的創作思想為出發，欲探討後極簡主義發展脈絡及精神，了解極簡主義及後極簡主義的特徵，從個人生命經驗中尋找創作的靈感，以後極簡主義的概念，利用複合媒材創作，真實的呈現出物件原本的意義，用線條（鏤線、毛線、漂流木）的組合說故事；複合媒材處理有生命物（狗）及無生命物（織物、刺繡）的皮層，媒材主要以狗的皮毛與樹皮及織品的表層為主要描繪。樹皮題材透過寫生或攝影取得資料，從創作的心路歷程探索極簡主義到後極簡主義的最低可能，從作品的呈現中心境昇華內化，旨在自我的情感與藝術精神融合。

【關鍵詞】後極簡主義、表象、複合媒材、漂流木

一、前言

「教育本身便是解放，就像一棵將成長為巨樹的嫩芽一樣。你必須有勇氣去克服雜草、瓦礫與害蟲侵襲，才能獲得光與熱，與及那充滿愛的雨水的滋潤」¹。在研究所這段期間學到一些新的方向，也看到許多國際展，在深入了解後被吸引，那具有文化與意義的展覽，展出的作品媒材多樣又有藝術家的獨特思想，讓筆者大開眼界。康丁斯基（Wassily Kandinsky 1866-1944）在《藝術與藝術家論》一書中提到「畫家以外來的印象（外在生活），來滋養自己，並將之內化為心靈（內在生活）」²。

筆者要如何讓複合媒材做為情感的傳達？身為一個創作者，希望透過自身的生活經驗，創作出屬於自己的藝術創作。從小編織毛線一直是筆者愛不釋手的興趣，因此筆者試著用一條條簡單的線交織記憶中的線。和過往的生活經驗對話，時間彷彿倒著走，思緒也隨著起伏變化，頓時壓抑的心理無法解開，整個情緒都陷入莫名的恐懼，而創作有如一帖良藥，漸漸的不藥而癒，筆者透過「表象」³與「皮層」⁴來進行創作。

電腦刺繡機的品種繁多，標準各異，是由電腦和刺繡花樣結合，圖案經由打版後，再輸入電腦程式，然後將載有刺繡程式及花樣的碟片分別放入電腦磁碟機中，使其結合科技而大量生產，筆者也試著用線條（鏤線、毛線、漂流木）的組

¹ Paul Klee 著，林郁主編，《尼采語錄》（新北市：新潮社，2009），頁 47。

² Wassily Kandinsky 著，吳瑪俐譯，《藝術與藝術家論》，臺北：藝術家，1955，頁 143。

³ 對於叔本華而言，世界分為兩部分：一方面是表象，一方面是意志。我們知道，時間、空間或因果關係只是充足理由原則的各種不同樣態，每種樣態只能適用於某種特殊表象；而客體和主體的對立則是所有這些表象的共同形式，……凡是屬於或可能屬於這世界（指現象世界，即色、聲、香、味等現象構成的世界。）的東西，必然都已透過主體為條件，也只對主體存在。因此世界即是表象。參考叔本華著，劉大悲譯，《意志與表象的世界》（臺北：志文出版社，1977），頁 24。

⁴ 百度百科 <http://baike.baidu.com/view/1142936.htm>2015/11/24 瀏覽。皮膜又稱皮膜系統，被覆在人和動物體外面直接與外界相接觸的皮膚及其附屬結構，如毛、羽、鱗片、角皮、腺體等的總稱。

合說故事；以複合媒材處理有生命物（狗）及無生命物（織物）的皮層，和自己過去的生活經驗對話。

二、我的生命經驗

「一件物件具有與其他事物共同的地方，也有與其他事物不同的地方，前者叫共相，後者稱殊相」⁵。極簡主義（Minimalism）所使用的工業性材料、去個人敘事、強調形式，其造形是與建築一樣的基本形體，有時候使用光或色彩來加強形態的美。這就筆者而言，有時過於冰冷，失去人性中對於生命本身的體現。後極簡主義（post-Minimalism）的創作路線，給予個人心理世界表達的可能，符合筆者在藝術創作上關注生命經驗以及自我表達的需求。

織品、漂流木、流浪狗與電腦刺繡，是筆者一路走來生命中重要伴侶，也是研究所現階段創作上的素材。在藝術轉換創作的形式上，創作的作品講求的是單一、重覆、純粹與簡練，可以擴大作品的無限可能性，達到「人可以從自然的表面，感覺到他的生命與內容」⁶「植物、動物、塑膠或纖維每個物件都有一層外衣覆蓋於表面的構造，有薄有厚，有柔軟有剛硬，是透暢或是密實？就如人類的肌膚表層的第二層皮膚」⁷，當今纖維藝術的作品呈現各種不同的風貌，更展現在我們的生活中，也已跨出傳統織染工藝的實用性和審美角度。它們可以是一幅畫、立體雕塑品、或與其它媒材多元化的表達創作。本質上屬於複合媒材的毛線、流浪狗皮層、漂流木、電腦刺繡，跟傳統創作時使用的彩筆、畫布、或水墨宣紙並不相同。筆者選擇屬於現代及當代的表現方式，運用這些跟個人生命經驗有著密切關係的複合媒材，也透過極簡的幾何表現形式，來傳達個人生活的點點滴滴，既深具挑戰也樂在其中。

⁵ 雄獅西洋美術辭典編委會編著，《西洋美術辭典》，同前註，頁 571。

⁶ Wassily Kandinsky 著，吳瑪俐譯，《藝術與藝術家論》，頁 130。

⁷ 賴香伶，《第二層皮膚：當代設計新肌體》，（台北市：當代藝術基金會，2007）。

（一）織品

對線著迷讓筆者的思緒飛奔到年少時期，樂此不疲地織著帽子，記憶中的祖母總是微笑的戴著她的孫女為她織的帽子，逢人就誇她的孫女有多貼心。織毛線不但能想起親愛的祖母，也一直是筆者的良伴。它是一種反覆地做著、織著的形式，不但時間很快就打發，等人、搭火車……無時無刻機械式的織著，當心情不好時，是一種最佳的療癒效果。康雅筑在《織物地圖：一位藝術家的纖維染織行旅》的書中說到，「旅行就像是乘著織布所用的飛梭，在時間的累積與流逝下，由一條一道的纖維交織成一塊一塊獨特的織品。織品中的漏線與不平整就是旅途的插曲與調味料」⁸筆者將織品創作的呈現為：

一、織品的呈現，是藉由毛線織出一片片不同的質感，再將織品拍攝、組合再輸出，而織線是刻意去找的，每捆線毛絨絨的，織出一層層如狗毛的皮層，筆者樂此不疲的織著，也從實驗中尋找到藝術生命的來源。

二、將一捆毛線編織成大約 85 公分正方形的大小，毛絨絨有如狗的外形，加上「九芎樹」⁹的外框，衍生出讓筆者感動的藝術造形符號。

（二）漂流木

2000 年木業漸漸蕭條，先生家的木業工廠也因此結束經營，但是筆者對「木」的鍾愛卻不減。當時整個大環境的變遷，讓筆者重新省視自然環境與人的關係，每次颱風過後漂流木散佈在海岸各地，許多珍貴的木材任其腐朽，因此燃起筆者

⁸康雅筑著，《織物地圖：一位藝術家的纖維染織行旅》（臺北市：田園城市文化，2015），頁 7。

⁹分佈於中國中部與琉球，台灣全島中，低海拔森林常見。九芎是台灣平野為常見的樹種，樹皮光滑且易剝落，使得新舊樹皮並陳，樹幹表面具有淺黃色至褐色的斑紋，極易自樹叢中發現，而光滑的樹皮也讓它有「猴不爬」的稱號。九芎的樹幹質硬，然而主幹容易彎曲，不適合作為建築之用，卻極為適用於用具的雕刻，加上木材採伐後水分較少，較其他種類為乾，因此成為台灣各民族廣泛利用的新柴來源。鍾明哲、楊智凱著《台灣民族植物圖鑑》（臺中市：晨星，2012），頁 317。

想如何從大自然中擷取創作精神的泉源。當筆者面對藝術創作，不論是名留千古的偉大作品，抑或是當代思潮的藝術作品，藉由感官的衝擊與互動，思索作品傳達的概念，這種交流帶來的情感，往往最讓人感動莫名，因此筆者覺得：

畫家的職責就是創造出一個充滿個人表現力的豐富世界，雖然這個世界與人們所看到的世界同屬於一個宇宙且相互關聯，但二者卻是平行而沒有交集的，尤其重要的是，畫家應該以絕對的真誠來完成自己的職責。¹⁰

康丁斯基（Wassily Kandinsky）在《藝術與藝術家論》一書中提到「把物象減至最低程度的抽象生命固定於畫上，這引人注目的抽象體，最可以將圖畫內在的聲音表現出來」¹¹，把物象減至最低程度，讓漂流木能再生，因此筆者將創作分為以下幾種方式：

1. 以漂流木作為藝術創作材料使其再溯、重生。木材是一種再生資源，讓漂流木透過藝術創作再生。
2. 「把太極一分為二，成為陰和陽。陰陽代表天和地，二氣混合，就成春夏秋冬四季。萬物於是在以陰陽二氣為元素的四季變化，交錯循環中，生生不息，展開榮枯盛衰的現象」¹²。筆者以木材的肌理之美，易經的哲理為創作泉源。
3. 植物表層千變萬化，即便是漂流的植物，它們的表層仍然吸引著筆者，將拍攝的圖片截圖再組合自有其獨特之美。「萬物生生不息，與宇宙大自然的精神相結合的是美」¹³。

¹⁰Paul Klee 著，周丹鯉譯，《克利教學筆記》（臺北市：華茲出版社，2013），頁 143。

¹¹Wassily Kandinsky 著，吳瑪俐譯，《藝術與藝術家論》（臺北市：藝術家，1955），頁 25。

¹²丁吉塔譯，《易經·人生的智慧》（臺南市：大坤書局，1989），頁 15。

¹³丁吉塔譯，《易經·人生的智慧》，頁 14。

（三） 流浪狗

十七年前兩隻最早來到我們家的狗：小白（臺灣土狗）與米妮（大麥町）是在一次帶小孩到觀音山爬山時被綁在樹旁，寫了一張字條希望善心人士能領養，因緣際會下來到我們家的。隔沒多久我們全家搬到汐止，這裡的空地大，又有後山讓狗狗們奔跑，而那段期間正好是大麥町的棄養潮，一隻隻流浪的大麥町被送來我家，有時候是散步時撿到的、有時是鄰居撿到轉送過來的，總之陸陸續續來了十幾隻，我們都變成點點家族了。然而接踵而來的問題層出不窮，除了經濟考量還有住戶安全的考量，所以家裡維持著四隻狗。其餘的就送往大哥雙溪的家，那時最大的樂趣就是帶著兩個小孩到雙溪和狗玩，看著他們盡情的在大自然中翻滾。而隨著一波波的棄養潮米格魯、哈士奇、德國狼犬……一隻隻被棄養的狗數都數不清。

那時經營木業的先生正好很長一段時間都在雙溪工作，對於養狗的種種知識，連汐止獸醫院都給予很大的協助，這一路走來讓我感受到那是一件不可能的任務，畢竟狗和人一樣有生老病死，而如何面對，那真是人生一大課題啊！雖然仍持續養著狗，但那一隻隻離我們遠去的狗，真令人懷念啊！最讓我難以忘懷的是我們那隻忠心又善解人意的臺灣土狗小白。

刻骨銘心的事重新喚醒，景物從一本本的相簿中連接起來，回憶燃起了些許的悲傷，那一隻隻陪伴著我們全家的狗讓我又感激又悲傷牠們的生命短暫。翻開相簿的扉頁，畫面如說故事般有趣地呈現在眼簾，大麥町的黑點點、調皮搗蛋的米格魯、忠心的臺灣土狗、如貴族般的哈士奇、絕頂聰明的德國狼犬……，那一幅幅生動的畫面時時在腦海中呈現。一旦創作的泉源來自生活點滴，那種身歷其境、隨手拈來，取之不盡用之不竭的能量，也能讓記憶一直延伸，而筆者對於狗記憶呈現的竟是他們一層層不同特徵的皮層，筆者將流浪狗創作的呈現為：

1. 運用皮層的特徵轉化成創作的靈感來源，透過刪減後，由簡單的單一材質以及反覆的制式形式所組成。
2. 將一隻隻狗簡化為一顆顆圓形的毛球，也藉此表現筆者當時心境的轉折。

(四) 電腦刺繡

曾經筆者的工作是電腦刺繡，有將近二十年的職場經驗，對筆者而言美好的經驗就是：專注而心無旁騖設計及工作，那種專注彷彿時間是停止的。雖然在電腦刺繡的領域筆者已得到相當的肯定，但進了研究所之後，那封閉的心漸漸敞開，創作的新媒材之多讓筆者大開眼界，加上全球媒體發展之快速，國際藝壇的各項活動都能在網路世界裡追尋，臺灣也常有許多展覽可看。而運用織品、現成物……做媒材比比皆是，筆者也因此找到了新的創作泉源與生命目標。

刺繡是隨著人類美化生活的需要而產生的，用它來美化服裝等日常生活用品，或製作供欣賞和陳列的藝術品。中國刺繡藝術源遠流長，用不同針法刺繡在綢、緞或布帛等材料上，使其構成花紋、圖像或文字。刺繡藝術用針法表現出色彩、造形、空間感和質感。傳統刺繡不斷創新已達到了隨心所欲變化無窮的程度。有別於傳統手工刺繡，電腦刺繡包含了幾個部分：製版刺繡檔案，輔助材料最後完成刺繡品。前置作業完成後，以電腦刺繡機重複製作出需要的成品，電腦刺繡的技術快速又能大量生產。

三、藝術創作與學理遇合

以極簡、後極簡藝術家的雕塑作品作為本創作的參考，當筆者藝術感情與極簡、後極簡藝術的藝術家相遇，讓筆者有如找到最頂尖的靠山般的喜悅，以下從

極簡主義 (Minimalism)、後極簡主義 (Post-Minimalism)、臺灣極簡藝術做一個概略說明。

「極簡主義 (Minimalism)」是在二次大戰結束後 (1945) 世界局勢逐漸穩定，工業也漸漸發展，「於 1960—1970 年盛行於美國，除極簡主義 (Minimalism) 之稱外，另外還有極限主義、低限主義、細微主義和微量主義等。其共同意涵就是小、少和簡單」¹⁴。原文部分也是，以「Minimalism」為首之外，也跟下面關鍵詞，如「Primary Structure」(基本結構)、「Specific Objects」(特別物體)、「ABC Art」¹⁵ (ABC 藝術) 和 Cool Art (冷酷藝術) 等有關」。在此統一以多數人使用的「極簡主義」(Minimalism)稱之。

(一) 西方極簡主義概述

「極簡主義 (Minimalism) 傾向於有規律的幾何形式，或是有平滑表面的形體組合。雕塑的作品呈現有時不是放在基座上，而是直接將作品放在地面上或是牆上，其目的是強調整個作品在真實空間中的連續性。」¹⁶極簡主義 (Minimalism) 是需要依靠龐大的理論 (由藝術家自己闡釋的) 去揭示這些隱藏著看上去是很簡單的作品背後的藝術動機。如在「克萊門特·格林伯格 (Clement Greenberg 1909-1994)」¹⁷的形式主義理論中所做的，最簡單的對象可以創造出最複雜的，理論上的說法。莫里斯 (Robert Morris 1931) 在《一九四零年以來的藝術：藝術生存的策略》一書中曾寫過「如果繪畫是視覺的藝術，那麼雕塑就是一種有單質

¹⁴ 謝斐紋著，《現代繪畫與樂思維的平行性》(臺北市：秀威，2006)，頁 189。

¹⁵ 喬納森·費恩伯格 (Jonathan Fineberg) 著，王春辰、丁亞雷譯《一九四零年以來的藝術：藝術生存的策略》，頁 386。

¹⁶ 1965 年，唐納德·賈德 (Donald Judd) 偶然地用了〈簡潔的對象〉這個詞，去表明這種新雕塑和新繪畫的描述性因素，這不是從一種暗喻或象徵的意義上，而是簡單的從物理意義上向觀眾揭示了這一藝術的本質。同上 15 註，頁 386。

¹⁷ 克萊門特·格林伯格是 20 世紀下半葉美國最重要的藝術批評家，也許是所有時代最偉大的藝術批評家之一。他被認為是美國「抽象表現主義」(Abstract Impressionism) 的主要發言人。原載：《浙江大學學報》2010 年第 2 期。

物理特性的、可觸及的、實質性的藝術」¹⁸從 1960 年代初。開始使用極簡主義 (Minimalism)，是指和全然的幾何形體或基本形體息息相關的藝術，最極簡的藝術家的關切主旨之一是材料的性質，極簡主義藝術家使用簡樸工業製造的材料、去除表現性元素，把藝術品當簡單的訊息呈現，作品所要呈現的意義取決於觀眾的經驗和呈現方式，並且會因為作品的尺寸、視點、背景不同而互異，所以藝術品在藝廊或戶外安置的過程中，「藝術家必須考慮到有關力量、形體和空間三者的動力關係所觸發理解力」¹⁹。代表極簡藝術家卡爾·安德烈 (Carl Andre, 1958-2010)、唐納德·賈德 (Donald Judd, 1928-1994)、羅伯特·莫里斯 (Robert Morris 1931)、唐·弗萊文 (Dan Flavin 1933-1996)、勒維特 (Sol LeWitt 1928-2007).....等人。「在 1950 年代末到 1960 年代的畫作注重嚴格的媒體界定。另外偏好簡約的形狀、色彩和系統構圖，也可以歸類為極簡藝術」²⁰。

1. 卡爾·安德烈 (Carl Andre, 1958-2010)

到 60 年代中期，極簡主義藝術家對某些特定材料偏好，「卡爾·安德烈的木頭堆鋼板、建築的鋁、鉛.....越來越顯示出個性化的傾向了」²¹。「安德烈意圖通過他的工作引起的懷疑來扼殺藝術世界。儘管如此，他的作品如何被認為是藝術，除了參考藝術世界的表現矩陣」²²。安德烈的作品是藝術否？這個問題也使我們承認，沒有被雕刻的梁、一排排磚塊或者是一系列的金屬板，不能被認為是藝術機構所提供的參考框架以外的藝術，因而安德烈故意從他創作的物體中，

¹⁸ 同上 15 註，頁 388。

¹⁹ 見紐約現代美術館及英國倫敦泰德畫廊對於極簡藝術(Minimalism)的界定：

https://www.moma.org/learn/moma_learning/themes/minimalism、

<http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/display/minimalism> 2016 年 5 月 20 日瀏覽

²⁰ 大衛·派柏著，沈麗蕙總編輯，《藝術與藝術家：藝術辭典》(臺北市：家慶文化，1985)，頁 121。

²¹ Jonathan Fineberg 著，王春辰、丁亞雷譯《一九四零年以來的藝術：藝術 生存的策略》，頁 395。

²² Kenneth Baker, *Minimalism: art of circumstance*, New York: Abbeville Press, 1988. pp.44.

尋找可能消除作為藝術品標準的東西。安德烈的作品不是只有觀看單一的雕刻或單一的作品，而是雕刻和空間結合的裝置，使觀者有更多不同的感受，安德烈的作品雖然簡單、單純，然而卻蘊涵著深刻的內涵與意義。安德烈發現，雕塑作品在通過水準平面上，可以排列組合基本單元的相同類型或尺寸。

在（圖 1）任何輕微動作都會使建築物搖擺不定，當他將四個單位的鉛下降到另一個位置時，建築物的任何輕微動作都使他們逐漸搖擺不定。然而，「當他將四個單位的鉛下降到彼此之間時，就像他在 1968 年在喬納斯廣場（Lead Jonas Square）做的那樣，不需要這樣的堆疊，因為他們的重量足夠承受自己在地板上任何的小顫抖」²³。



圖 1 卡爾·安德烈，等價物火磚，120 單位，在地板上。12.7 x 1137.16 cm（5x45x54 in）。紐約現代藝術博物館²⁴

2. 唐納德·賈德（Donald Judd，1928-1994）

賈德的作品多半為無題。他的作品收藏於洛杉磯當代藝術館、紐約現代美術

²³ Alistair Rider, Carl Andre Things in Their Elements, (New York:London:Phaidon Press,2011) .pp.14-15.原文： any slight movement in the building caused them gradually to shake apart Yet when he set four units of lead down next to another another, as he did in Lead Jonas Square from 1968, no such stacking Was required because they were weighty enough on their own to before any such small floor shudders .

²⁴ Alistair Rider, Carl Andre Things in Their Elements,pp14.

館及惠特尼美術館等機構。賈德 1963 年的紅色雕塑由一些封閉的柱體與構成，內部是可以看見的，裡面是開放的框架處，盒子和木頭與管子的結構。他樂於闡明結構和材料的所有方面。賈德堅持，在他的作品中除了表述性的東西，其表現對象沒有超越任何象徵意義。如圖形具有三維效果，那三維是實際存在的，它們不會有任何的錯覺或者象徵意義，1960 年代初，賈德從繪畫轉向雕塑，而開始對建築產生興趣。他破壞了藝術的常規，在創作上加入了工業製程與材料，如鋼鐵、夾板和混凝土，創作出如箱子般，重複單一、幾何的形式。「他開始用不同的形體模塊或構件探索形式的問題，這些形體空間上是等距的、對稱的。或者是按著事先計算好的間隔排列的，觀眾一眼這個看上去會認為這是一個模型，而不會將它理解為是平衡關係中的諸多構成要素」²⁵。

（圖 2）由相同的盒子元件組成，堆疊以從地板到天花板的間隔掛在牆上。他的作品是以數個相同大小的不鏽鋼立方體，連續而反覆地將它們排放在室內或者戶外。這些一致的形體，都是經過賈德設計後再交給工廠製作，製作出的每一個標準化形體，皆屏除藝術家的個性敘述，有時會在立方體上塗色，以強調形體之美。這些「去理想化」的作品想起我們用來整理我們所看到的抽象概念的身體基礎。也讓你想起了你的身體狀況，而你可能採取的客觀事實面對一系列看起來在材料和尺寸上一致的盒子，您首先想到的是相同的或可互換的，但是你實際看到的是由你自己的高度和立場決定的。「你所相信的關係你知道每一個盒子和你看到的內容有所不同，因為每個元素都有不同的位置」²⁶。

²⁵ Jonathan Fineberg 著，王春辰、丁亞雷譯，《一九四零年以來的藝術：藝術生存的策略》，頁 392-393。

²⁶ Kenneth Baker, *Minimalism: art of circumstance*, pp.64.



圖 2 賈德〈無題〉，22.9×191.6×78.7 公分，1968 年，間隔 22.9cm，由十二個單件組成²⁷。

3. 羅伯特·莫里斯（Robert Morris 1931）

羅伯特·莫里斯說：「單純的形體能造成強烈的構成感，他們的各個部分是如此強烈的結合為一體，對知覺上的分節，會產生極強的反抗。……造形的簡潔，並不等於感受的單純，因為許多單位形體並沒有減低它們間的關係，相反地，有一種秩序來統治他們²⁸。」

莫里斯的幾何形狀雕塑作品，隨著觀眾走動，四個立方體的鏡面上所產生與畫廊和觀眾之間的複雜以及不斷變化的相互作用。從我的角度來看，該題材是關

²⁷Goldstein Ann. A minimal future?art as object 1958-1968., Los Angeles Cambridge : Mass : Museum of Contemporary Art,2004.pp261.

²⁸ 雄獅西洋美術辭典編委會編著，《西洋美術辭典》，頁 572。

於什麼，每個立方體是一個看不見的小立方體，此時鏡子向內，每個都包含鏡像所保護的不明物體（圖 12）。



圖 3 羅伯特·莫里斯，〈無題〉，1965 年，91.4×91.4×91.4 公分，鏡子、玻璃、木材²⁹。

4. 唐·弗萊文（Dan Flavin 1933-1996）

唐·弗萊文用新型的工業熒光燈管進行創作（圖 4）。他的作品對觀眾認為藝術必須依靠原創性的概念是一個挑戰。他的作品就是人們日常生活的真實世界的延續。弗萊文在設計燈管的光線時，是從空間的白燈管構成，這是向俄羅斯構成主義藝術家表示敬意的作品。「構成主義藝術家的理念是褒揚工業，堅持了生活與藝術的連貫性」³⁰。弗萊文於 1963 年開始使用熒光燈，他的藝術是將標準熒光燈組合成發光結構，形成光線和色彩環境。通過用熒光燈代替白熾燈。弗萊文的作品揭示了我們看到它的設置的光芒，它體現了極簡主義者的靈感，從根本

²⁹ 圖版來源：英國倫敦（<http://www.tate.org.uk/learn/online-resources/glossary/m/minimalism>）2016 年 6 月 8 日瀏覽

³⁰ Jonathan Fineberg 著，王春辰、丁亞雷譯，《一九四零年以來的藝術：藝術生存的策略》，頁 397-398。

上體現了藝術作品的意義。在早期的極簡主義的背景下，弗萊文的熒光具有意義，他對色彩的興趣逐漸黯然失色。「關於他的作品的關鍵之處在於，當你在場時，你會看到自己也隨著燈光的不同而改變」³¹。

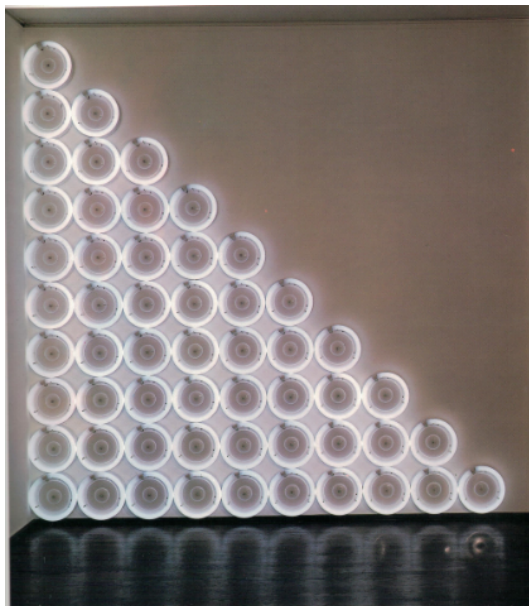


圖 4 唐·弗萊文，〈無題〉(一個男人，George McGovern)，2, 1972 溫暖的白色熒光燈 10 英尺，私人收藏³²。

(二) 西方後極簡主義概述

西方年青世代藝術家，在極簡主義發展到一定的階段，開始從事新的創作方向，一般稱之為後極簡的藝術表現。這個專有名詞，廣泛包括 1960、1970 年代身體藝術、地景藝術、過程藝術、貧窮藝術等，跟極簡先前幾何化風格、抽離表現性情感、以及形式取向做出區格。最早由羅伯特（Robert Pincus-Witten 1931）所提出的後極簡主義（Post-Minimalism）當中，有一支運用軟性材料、著重表層質感、尤其「重返個人生命經驗的路線」³³，如最早伊娃·海瑟（Eva Hesse 1936-1970），以及後來莫娜·哈透姆（Mona Hatoum 1952），讓筆者創作方向有了新的詮釋。

³¹ Kenneth Baker, *Minimalism: art of circumstance*, (New York: Abbeville Press, 1988), pp. 97.

³² Kenneth Baker, *Minimalism: art of circumstance*, (New York: Abbeville Press, 1988), pp. 99.

³³ 參見 Nancy Spector & Bridget Alsdorf 編輯，*Guggenheim museum collection A to Z* 一書，頁 385。

1. 伊娃·海瑟（Eva esse1936-1970）

伊娃·海瑟以看似身體器官的材料為觀眾展現一個主題：身體是由許多奇怪的填充物組成（圖5）。她堅信身體和思想是不分性別的，而我們每個人都只是由填充物組成而已。這樣的空間關注，帷幕般的可能性和連續的提示好像在橡膠玻璃纖維工作，儘管海瑟的作品中的生物學推論，讓她確實遇到了極簡主義的問題，但是她以非常奇特的方式面對極簡主義，意味著海塞不得不在雕塑和繪畫廣場上製定立方體的特殊視圖。「這些元素雖然提供了採用模塊化序列和序列化的組合類型，但仍然允許她從自己的反立體主義結構的角度出發」³⁴。1968年年初，海塞開始決定用玻璃纖維和乳化橡膠來進行藝術創作。

這主要是與材料的半透明性和發光性有關，還有這些材料的物理特性在感覺上與皮膚的肌理接近，再者，這兩種材料都有很強的觸覺感。簡單的形體像鏈條一樣的順序排列，形成了她後期許多作品的結構原則，這是在有意地模仿化學聚合物本身的基礎結構，海瑟試圖用基本的方法表現材料看不見的本質³⁵。



圖5 伊娃·海瑟，〈隨發〉（Contingent），350 x 630 x 109 cm，1969年，乾酪布，膠乳，玻璃纖維，坎培拉澳大利亞國家畫廊³⁶。

³⁴Pincus-Witten, Robert, Postminimalism First Edition Edition, New York : Out of London Press, 1977. pp. 57.

³⁵喬納森·費恩伯格（Jonathan Fineberg）著，王春辰、丁亞雷譯，《一九四零年以來的藝術：藝術生存的策略》，頁409。

³⁶<http://nga.gov.au/exhibition/softsculpture/Default.cfm?IRN=49353&BioArtistIRN=15232&MnuID=3&ViewID=2016> 2016年6月9日瀏覽

2. 杰奎琳·溫索爾 (Jacqueline Winsor 1941)

杰奎琳·溫索爾 (Jacqueline Winsor) 對於它的十字架，她使用的樹苗與所有不規則的自然。她把他們的關係與許多麻線纏繞的輪綁在一起，雕塑的作品是一個開放的框架，將其支撐在牆上 (圖 6)，使得它們的節點類似於人類勞動的痕跡，相較於一些野生動物或物種的不知疲倦的本能的工作。「在另一個無標題的作品中，她重複了一次纏繞膠合板廣場的操作，多次纏繞，最後的雕塑不是在工業上被製造出來的，而是由於延伸的勞動力結合在一起，而形成了一個高度組織的組織物體，看起來像是被人類意圖切割出來的」³⁷。杰奎琳·溫索爾 (Jacqueline Winsor) 的作品使用柔軟的有機材料和費力的手工製作作品，這和後極簡主義 (Post-Minimalism) 雕塑家在 1960 年代末的呈現方式相似。她的作品圍繞著木製框架纏繞、捆綁和結繩，製作過程中的作用勞動工作來呈現作品。

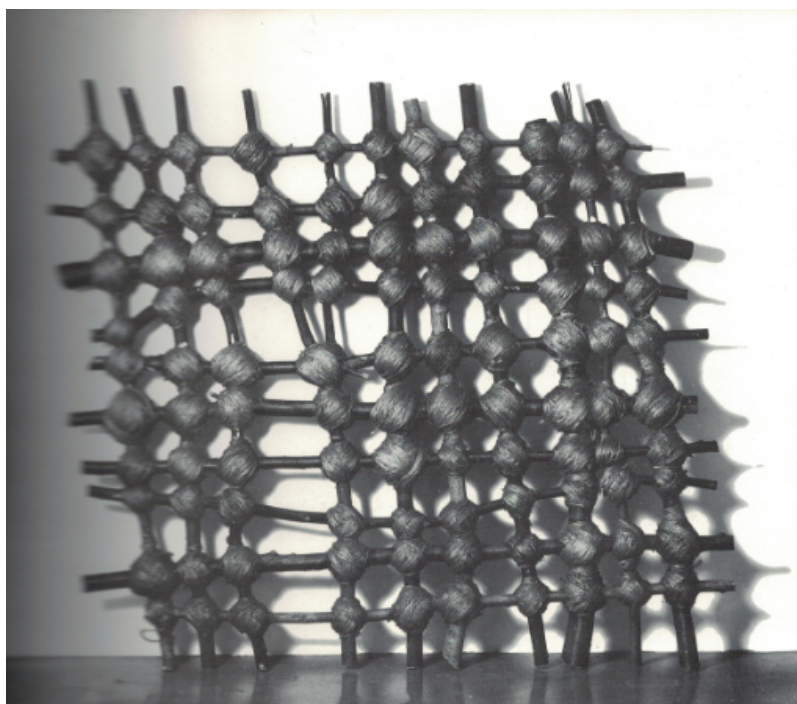


圖 6 杰奎琳·溫索爾，〈綁定網格〉(Jackie Winsor)，1971-72 年，84 x 84 x 8，木和麻繩，法國國家藝術當代巴黎³⁸。

³⁷Kenneth Baker, *Minimalism: art of circumstance*, pp.87-88.

³⁸Kenneth Baker, *Minimalism: art of circumstance*, pp.87.

（三）臺灣極簡主義的表現

為能了解臺灣藝術家在極簡創作上的表現形態與特色，下面以林壽宇、莊普、陳慧嶠等藝術家作品做一回顧。

1. 林壽宇

林壽宇（1933-2011）「白是從混沌誕生的生命，是資訊的原貌。白是從混沌中跳脫一切、極致純淨的負燭」³⁹。一切無分別「一即一切」，這是畫家在他 50 年創作展時所使用的標題，一即一切深具禪意，作品〈撥雲見日〉（圖 7）顧名思義一切心中的罣礙都隨之煙消雲散。

因為對畫廊孤立空間的肯定，很自然地使用他們注意到畫廊的整體空間，所以他們的重點不只放在作品的正空間上，也及於包圍作品的負空間上，也就是把整個畫廊空間其「實物」看成一整體的空間架構，造成一個整體的空間環境。⁴⁰

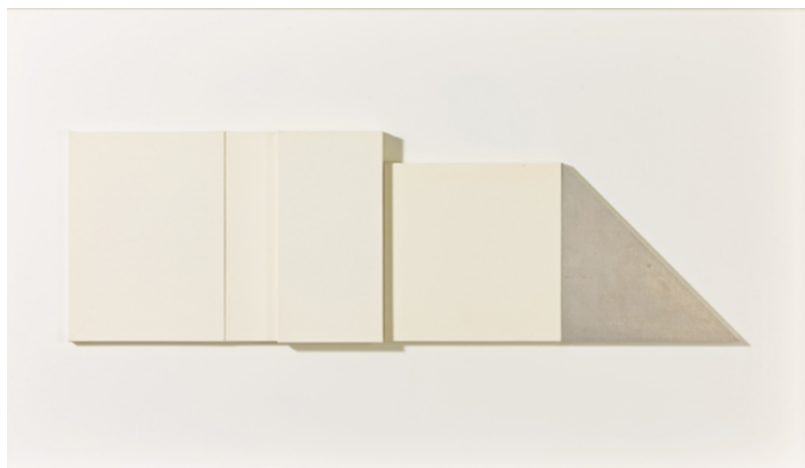


圖 7 林壽宇，〈撥雲見日〉，90 x 160 公分，2009 年，畫布、鋁，藝術家自藏⁴¹

³⁹原研哉著，李茶譯，《白》，（新北市：木馬文化，2012），頁 16。

⁴⁰陳秀微、羅潔尹編輯，《向大師致敬：一即一切：林壽宇 50 年創作展》，高雄市：高市美術館，2010，頁 20。

⁴¹圖版來源：同上註，頁 213。

1959 年起林壽宇開始轉向了對純粹幾何構成的單色極簡框架空間的探討，藉由單色直線線條筆觸覆蓋後，所呈現出帶有豐富物質性質感的廣延性平坦色面空間。到了 70 年代開始以白色作為畫面空間的主要基調，「在平面單色繪畫中尋求其不同的厚度平面色面間的空間層次問題，以及所要凸顯出在平面性幾何色面間的立體塑造概念。他在英國所從事的極簡繪畫的研究過程中，應當是在當時整個華人與東方古典美學系統」⁴²。

2. 莊普

莊普（1947）作品具有理性的構成，卻又不失感性的抒發，跳脫傳統平面繪畫的形式，抽離具象的干擾，強調繪畫的物質性與抽象思維的呈現。（圖 8）作品以方格、矩陣造形單純而重複的母題來構成平面作品。2010 年莊普地下藝術展裡的創作論述談到，他的表達方式以一公分見方的印章代替畫筆去章印出色彩和內容，他在整個過程裡不停的戳記、機械地、重覆動作，簡單的色形到幾乎是單色的畫面。



圖 8 莊普，〈祖靈的眼睛〉，384 x 171 公分，2009 年，壓克力顏料、畫布，大趨勢畫廊收藏⁴³

⁴²張素惠編輯，《林壽宇》，臺北市：家畫廊，1995，頁 2。

⁴³劉永仁編輯，《2010 莊普地下藝術展》，頁 10。

莊普說過「我深信內在世界，可能比肉眼所見的世界更真實。繪畫只要完成自己就好了。」⁴⁴他將不同色相及彩度的顏色捺印到方格上，一次只一色，不規律卻有原則，然後再以相同的方式增至二或三種顏色，直到最後色點佔滿整個方形畫面。「印記」系列作品，不斷重覆疊印色塊形成「加法混合」⁴⁵，當色光再投射到視網膜時，又混成「另一片色彩」，整個過程彷彿隱喻著莊普生活的歷練和感悟。

就藝術語言的特質而論，莊普至今仍然相當偏好極限主義的趣味，但就材料運用和表現方式看來，他似乎頗能自由地超脫任何標籤的限制，但見，他除了繼續在製式的畫布上，用正規的顏料作一種平扁均質的「印格繪畫」的探討，同時也試著讓它們回頭和文字及影像形成對話。⁴⁶

3. 陳慧嶠

陳慧嶠（1964），是臺北「伊通公園」的創辦人之一，作品跌落的聲音 II（圖 9）在她的作品裡針線、玫瑰花、乒乓球等材料，這些代表著她人生意義的生命符號，一直出現她的作品裡。在有限（極簡）的媒材裡，每每拓及新境，宣告該媒材的新極限，夢境也是陳慧嶠的作品呈現來源，那來自潛意識中的對話。她說：「所有的故事都曾經是體內的一種感覺——一種，不可見地，短暫易逝的內在回憶」⁴⁷對她而言愛與夢既是名詞也是動詞，在「此時此刻」需要用不斷的行動來述說這個內在的故事。

⁴⁴蔡宏明，《開放的美感》，（臺北市：希代出版，1987），頁 22。莊普於 1983 年個展的序裡談到自己的創作觀。

⁴⁵蔡宏明，《開放的美感》頁 116。莊普基本上會在畫布上預先打好棋盤式的小方格。

⁴⁶劉永仁編輯，《2010 莊普地下藝術展》，頁 19。此段引用增長生在〈莊普藝術的前衛性與跨文化性〉文章裡的論述。

⁴⁷陳慧嶠，〈此時此刻〉，（臺北市：當代藝術館，2006），頁 11。



圖 9 陳慧嶠，〈跌落的聲音 II〉，2006 年，不鏽鋼、烤漆、乒乓球、裝置⁴⁸。

此時此刻所有的故事都曾經是體內的一種感覺，一種不可見地，短暫易逝的內在回憶……它是一種古老，古老的感覺。它是，或許是體內的一種感覺，一種「空無」的感覺，存在於某種無數個別情況混雜而成的整體中……。感覺，嗯，感覺或許是體內一種奇特的陳釀過程，當你愈試著分解其中的元素，愈抓不住當初視為理所當然的東西；也就愈發覺，感覺，它似乎根本未真正發生過，而只是發生在想像中⁴⁹。

（四）小結

本單元概略的論述極簡主義的脈絡及本質探索，延伸至影響筆者的藝術家的作品概述，如今看來極簡概念已超越時間、地域和不同的文化。極簡藝術家卡爾·安德烈（Carl Andre，1958-2010）的作品不是只有觀看單一的雕刻或單一的作品，而是雕刻和空間結合的裝置，使觀者有更多不同的感受，關於唐·弗萊文（Dan

⁴⁸圖版來源：<https://www.google.com/search?biw=916&bih=685&tbm=isch&sa=1&q2016/6/10>。

2016 年 5 月 26 日瀏覽。陳慧嶠著，〈此時此刻〉，頁 24。

⁴⁹陳慧嶠，〈此時此刻〉，頁 11。

Flavin1933-1996) 的作品的關鍵之處在於，當你在場時，你會看到自己也隨著燈光的不同而改變，筆者漂流木系列做為參考是依據安德烈·弗萊文兩位藝術家的構想；另外唐納德·賈德 (Donald Judd, 1928-1994) 強調作品的整體性，等形狀、等尺寸、等距離，羅伯特·莫里斯 (Robert Morris 1931) 提到「造形的簡潔，並不等於感受的單純，因為許多單位形體並沒有減低它們間的關係，相反地，有一種秩序來統治他們」，賈德、莫里斯此兩位藝術家的作品是筆者流浪狗系列的依據參考，然而相對於極簡主義的理性、冷漠，筆者強調表層的肌理質感，織品、電腦刺繡系列運用軟性材料，筆者依據伊娃·海瑟 (Eva esse1936-1970)、杰奎琳·溫索爾 (Jacqueline Winsor 1941)，兩位女藝術家的創作風格，加入筆者的想法，筆者再反覆的編織過程和電腦刺繡的燒洞處理，機械勞動的重覆做著，有如杰奎琳·溫索爾的創作，用勞動力來呈現作品。

而林壽宇的黑與白系列、莊普的蓋印都是筆者創作的依據來源，陳慧嶠的符號來自小時候的記憶，玫瑰、針、乒乓球……作為藝術家創作的來源，讓筆者眼界大開。因此筆者加入自己生命中的符碼創作出屬於自己風格的作品。

四、 創作理念與過程解析

筆者運用複合媒材創作，包括織品的呈現、流浪狗皮層、漂流木及電腦刺繡的創作等，它們的皮層，來自於工業製造、以及原生的動植物界。在視覺上，擁有十分不同的個體化的質感與肌理，這是筆者有興趣捕捉，透過藝術創作跟觀者分享的視覺經驗。

黑格爾在《美學》一書提到：美作為精神的作品就連在開始階段也要有已經發展的技巧，的確做為一個藝術創作者是要經過大量的研究和長久的練習的。

.....要經過多方面的轉化作用，把繁蕪的、駁雜、濕亂的、過分的、擁擠的因素一齊去掉，還要使這種勝利不露一絲辛苦經營的痕跡，然後美才自由自在地，不受阻撓地，彷彿天衣無縫似地湧現出來⁵⁰。

創作不但要經過大量的研究和長久的練習，但往往跟個人的生命經驗有關，從個人經驗出發，找尋創作思維進而處理不同層面的問題，筆者將創作思維停留在關心自己與他人的關係上，記憶狀態不停的在進行改變，藉由這樣反覆的過程中去抒發個人情緒及想法，並再度的重新瞭解自己，以記憶裡的事物為主軸，試圖將內心的情緒，利用複合媒材的拼貼形式，後極簡主義（post-Minimalism）單一材質及幾何化運用，加入個人的生活經驗及感觸，拼湊記憶的片段，來詮釋創作者內心的感知，重新檢視思考過去的經驗與記憶是如何累積、沉澱。當筆者瞭解後極簡主義的脈絡及如何欣賞其藝術時，深深感受到劉思量在《藝術心理學》一書中所提到的話：

藝術欣賞本身是一種感情投入，也就是如何欣賞作品中作者所欲表達的情感和信息是認知的，情感卻是情緒的。這種情感和信息，如何經過作品傳達到觀者的心中呢？.....人在觀賞事物時，會把自我的知覺和感情投到事物上，而達到情感的契合，物我同一的狀態⁵¹。

《藝術史方法與理論》書中引述查爾斯·桑德斯·皮爾斯（1931 — 1958）的話「一個符號.....是某種東西，它對某人而言在某些方面或某種身份中代表某物。它向某人言說，就是說，它在此人心中產生一個相應的符號，或者是一個也

⁵⁰Georg Wilhelm Friedrich Hegel 著，朱孟實譯，《美學》（臺北市：里仁書局，1982），頁 5。

⁵¹劉思量著，《藝術心理學藝術與創造》（臺北市：藝術家出版社，1992），頁 272。

許進一步發展了的符號，它所產生的符號，我稱之為第一符號的闡釋」⁵²。所以對筆者而言，編織完成的織片就有如流浪狗的皮層一般。

1. 〈命運交織無限想像〉(圖 10)

(1) 創作理念：

猶記得當時因電影「一零一忠狗」，飼養大麥町變成一股熱潮，但熱潮過後，許多人都將這些狗棄養，流浪狗的問題越來越嚴重，筆者將這些遭人棄養的大麥町帶回家中領養，讓一隻隻黑點點成為我們家的一員。近年來社會大眾也開始正視流浪狗的問題，電影「十二夜」傳達的「領養，不棄養」的觀念，又勾起了筆者對這些流浪狗的思念，決定將這些流浪狗，以毛線編織的手法來表現出牠們皮層。

(2) 過程解析：

將毛線編織成大約 85 公分正方形的大小，用基本的黑、白兩色，簡單表現出大麥町的斑點，背景以毛線編織組合而成面，利用柔軟的混色毛編織，呈現如狗毛般毛絨絨的感覺。框是以「九芎」較粗的枝條裁取，九芎的枝條有其天然之美，褐色的樹皮夾雜著白色的塊斑，再利用「井」的線條來做框，讓整件作品顯得更更有生命力，樹的枝條原本是任其腐爛或成為燃料的，但一旦被賦予生命，卻成為守護神、陪伴著那忠心的狗兒們。

⁵²達勒瓦著，李震譯，《藝術史方法與理論》（南京：江蘇美術出版社，2009），頁 37。



圖 10 黃銘珠，〈命運交織無限想像〉，85×85 公分，2015 年，織品。

2. 〈生命的樂章〉（圖 12）

（1）創作理念：

《易經》中的所描述的，天地萬物都是有五行「木、火、土、金、水」為概念，取自五種自然現象，其中有著生剋之間的關係，整個五行的概念主在平衡循環。象徵天地間有自然固定之規律，每種物質與生物，亦有其存在之道理及特質與其遵循之規律，大自然間生生不息的的循環關係。

（2）過程解析：

由五根颱風吹倒的九芎樹，來詮釋《易經》中的五行「木、火、土、金、水」⁵³，木生火，火生土，土生金，金生水，水再生木，生生不息的「天道循環」。底座以南方松簡易製作，再將五根「九芎」以「木、火、土、金、水」順序擺出，保留九芎樹幹的姿態，詮釋出樹的精神，沒有多餘的裝飾，讓天然的木一樣充滿著生命力。圖（11）「木」最茂盛，木也就是樹木，代表著強韌的生命力；「火」

⁵³五行：一曰木、二曰火、三曰土、四曰金、五曰水。商務印書館編輯，《大陸版辭源》，臺北：遠流出版，頁 71。

代表熱的能量，不但旺盛爆發力也最強；「土」最穩定、溫順，生命力豐富；「金」代表著堅固，是宇宙中較強的凝聚力；「水」代表著流動，川流不息，而水能載舟亦能覆舟是屬於外柔內剛。五行中相互影響，象徵天地間的自然規律，也因此生生不息的的循環著。

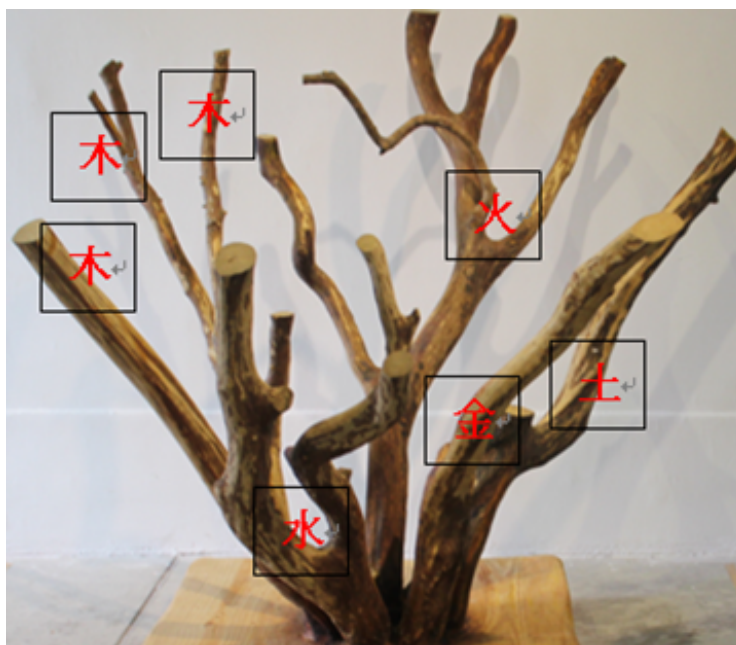


圖 11 〈生命的樂章〉，五行的排序。



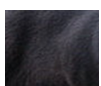
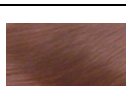
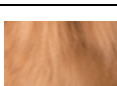
圖 12 〈生命的樂章〉，140×140×130 公分，2016 年，九芎木，南方松。

3. 〈一個記憶〉(圖 13)

(表格 1) 是由筆者相簿裡拍攝過的狗截取，所有的狗都已經死去，這群對筆者生命歷程非常重要的狗，筆者將以牠們皮層來做為呈現。

一個記憶如一隻隻狗再現般，每一片皮層都代表著它與筆者家人共處的記憶。流浪狗的問題層出不窮，然而其實是可以改善的，流浪動物的 TNR (Trap Neuter Release，即誘捕、絕育、釋放)⁵⁴的觀念很正確，且很多國家已經執行很久了。TNR 不僅讓動物健康，結紮放回後可以保持地區的生態平衡，也達到控制流浪動物的數量。

表格 1 狗的皮層⁵⁵

皮膜	名稱	皮膜	名稱
	大麥町		混種
	臺灣犬		混種
	米格魯		混種
	臺灣犬		拉布拉多
	哈士奇		德國狼犬
	愛爾蘭雪達		黃金獵犬

⁵⁴ 誘捕、絕育、放回原地 (英文: Trap Neuter Return, 縮寫: TNR), 是一種能管理和減少流浪犬和流浪貓數量的方法。TNR 藉由施以絕育手術, 使之無法繁殖。自從 1980 年代後期和 1990 年代早期以後, 目前數個動保團體在美國逐漸推動 TNR。TNR 仍然存在一些非傳統方法使 TNR 無法被普遍性地接受。根據 2010 年一項研究指出, 控制 TNR 動物族群易受其他因素干擾。

<https://zh.wikipedia.org/wiki/%E6%8D%95%E6%8D%89%E3%80%81%E7%B5%95%E8%82%B2%E3%80%81%E9%87%8B%E6%94%BE> 維基百科, 2016/02/24 瀏覽

⁵⁵ 資料來源: 黃銘珠攝影。

(1) 創作理念：

這幅作品，筆者欲藉自身經驗「棄養潮」⁵⁶，以筆者養過的流浪狗為題材，皮層取自筆者當時拍下的照片，並由單一素材創作。這個作品是筆者內在情感的轉移，那塵封在內心世界珍貴無比的符號，都投射到一片片的皮層裡。當腦海裡呈現「狗」這語詞時，狗的概念所產生的印象，化影為筆者養過的狗皮層，每一片皮層的特徵，在呈現上會保留一些暗示，一如極簡藝術的口號「少即是多」⁵⁷讓物體減到最精華。

(2) 過程解析：

大麥町的黑點、米格魯棕黑白的混色、哈士奇的混色毛、臺灣黑犬、臺灣白犬……，每隻狗都有不同的色澤與特徵，即便是一小部分，筆者仍能認出是哪一隻狗，其中只有養過一隻的有黃金獵犬、愛爾蘭雪達和拉布拉多，拉布拉多和黃金獵犬都是適合培訓為導盲犬的犬種，牠們共同的特徵是聰明、沉著穩健再加上學習能力強。此作品以無邊框、單一素材、幾何的圖形的造形來表現出畫面的協調與美感，作品的呈現是以相片輸出。



圖 13 黃銘珠，〈一個記憶〉，
60x45 公分，2015 年，相片輸出。

⁵⁶維基百科：流浪犬，或稱野狗、流浪狗、棄犬，指無主之寵物犬。常見原因包括飼主刻意遺棄、自行走失或野生等。<https://zh.wikipedia.org/wiki/%E6%B5%81%E6%B5%AA%E7%8A%AC2015> 年

12 月 25 日瀏覽。

⁵⁷「少即是多」由建築大師密斯·凡·德羅(Mies van der Rohe)提出的：Less is more。
<http://baike.baidu.com/view/1217048.htm>，2015 年 12 月 25 日瀏覽。

4. 〈穿梭（一）〉（圖 14）

（1）創作理念：

筆者喜愛夏虹的詩句「不敢入詩的來入夢，夢是一條絲，穿梭那不可能的相逢」⁵⁸，筆者想像繡線是夢，穿梭在過往與未來，此作品想要用一種最極簡的方式，傳達一種有秩序性，予人單純、規律的感受。用代表純淨無瑕的白色，以圓形反覆的連續排列，一模一樣的元素，作有規則的重複，呈現出反覆的美感。連續是一種沒有開始、沒有結束、沒有邊緣的規律排列，筆者放棄了色彩和過多形狀的點綴，呈現單一的素材。

（二）過程解析：

先設計出自己想要的圓形，讓電腦刺繡的 20 個頭繡出來的圈接連在一起，每一個圓都有五道邊，每個頭繡 30 個白圈，再用電腦刺繡的方式，像蓋印的方式，反覆連續的呈現，連續可讓一個小面積達成大面積，或使一小點連成一條長的線。600 個白色的圓圈一個串著一個，完成時再經燒洞處理。有規則的連續表現，接著穿梭再穿梭……會因反覆的現象而產生律動感。

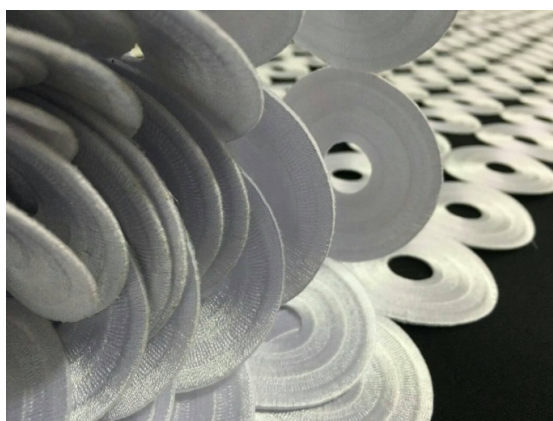


圖 14 〈穿梭（一）〉，48×647 公分，2017 年，電腦刺繡。

⁵⁸夏虹著，莫渝編，《夏虹集》，臺南：台灣文學館，2009，頁 71。

5. 〈穿梭（二）〉（圖 15）

（1）創作理念：

重複的圖像不只是同一個事物的簡單重覆，也象徵著世界與生命的繼續和循環，……聯繫著這個世界的終點和另一個世界的起點，以及另一個世界的終點和這個世界的起點。因此，藉由圓點與網線等圖像的不斷重複、增加、積聚與消亡的感知得以共存⁵⁹。

重覆的力量真大，由一個圓反覆成 2400 個圓，作品可無限延伸，藉由機器的操作，能精準的作出筆者想要的呈現，重覆也是一種有規律的秩序，無數個排列整齊的圓，藉由圓筆者傳達一種有秩序性及規律感。

（2）過程解析：

經過電腦打版程式設計每一頭 130 個黑圓圈，經 20 頭的電腦刺繡，全部繡完總共 2400 個黑色圓圈。兩千多個一樣大小的黑圓圈串在一起，有一股神祕的力量。藉由那股力量筆者思緒能穿梭、遨遊。



圖 15 〈穿梭(四)〉的電腦設計圖



圖 16 〈穿梭五〉，37×647 公分，2017 年，電腦刺繡。

⁵⁹黃才郎、蔡紹中總策畫，《夢我所夢：草間彌生亞洲巡迴展臺灣站》，（臺北：時藝多媒體，2015），頁 60。

五、結語

在創作研究開始時，筆者走了一條與自己所學全然不同了路線，無數次都覺得自己無法再繼續研究，甚至很長一段時間都一直藉由編織來逃避，彷彿那才是自己的避風港。然而那段時間每天仍保持閱讀的習慣，漸漸讀出心得之後，就欲罷不能……當看了許多文獻、了解後極簡主義的創作方針時，筆者有如遇到知音般的喜悅，創作也有了方向。筆者的創作泉源是來自生活中的點滴，常感嘆人生的無常；一次次的編織療癒了筆者的心靈；一棵棵漂流木的肌理呈在筆者的作品裡；一幅幅流浪狗的相片在筆者的作品裡駐留；一個個刺繡的圓穿梭筆者的過往與未來……。

從筆者興趣的「織品」系列、「漂流木」系列，到以筆者家飼養過的「流浪狗」系列，到最後的電腦刺繡系列。筆者在創作上作了很大的轉變，織品的呈現由一開始織好許多不同色澤及紋路的織品再拍攝，到直接單色編織的呈現過程，雖然讓筆者大受打擊，但如此轉折創作風格也完全跟著轉變；漂流木系列加入易經的哲理，讓筆者更讚嘆老祖先的智慧；流浪狗系列以飼養過的「流浪狗」為創作泉源，以最簡潔的方式回到事物的原點，所呈現的畫面是一片片狗的皮層；電腦刺繡的呈現以黑白色來佈局，畫面純淨，簡化至最極限，展現基本的外觀，創作元素沒有任何過度裝飾的造形，江學滢在《玩藝術'酷思考》一書中引述胡塞爾（Edmund Husserl 1859-1938）的話：

從整體的角度看，每一件事物看得到的表象以及看不到的本質層面兩者之間不是對立的元素，只是整體的部分樣貌。了解事物的真相時，能從表象探究而獲得本質的義意由現象學的觀點，學習探究藝術品時看重的是如何從藝術的表象理解藝術的本質。藝術家的創作活動是現象，可藉此探索藝術創作的

內涵與意義。⁶⁰

「表象（知覺，記憶，預期等單射線行為）或者以一種或多種表象（判斷）為基礎」⁶¹。因此胡塞爾（Edmund）的「表象」在知覺中發生的步驟是，被經驗的感覺和綜合物是由某行為特性，由某種把握或意向能力所活躍，於是產生了被知覺客體。

筆者從極簡主義（Minimalism）到後極簡主義（post-Minimalism）的創作融入胡塞爾（Edmund）的「表象」思維。經過不斷的研讀才能瞭解真正的極簡和後極簡其實蘊含著深刻的意義，因此筆者覺得藝術家需要很多的時間慢慢地內化、沈澱，然後作品才能將內化的過程傳達出來，而淬煉出好的藝術作品也能將想法、理念注入到自己的創作中，讓觀者也能感受溫度。

參考書目

中文書籍

- 王擎天編著，《超譯易經》，新北市：典藏閣，2014，頁 22-23。
- 江佩珍著，《唐詩心賞》，臺中市：文化出版社，2001。
- 江學滢著，《玩藝術，'酷思考'》，臺北市：商周出版，2016。
- 朱光潛著，《談美》，臺南市：文國書局，1994。
- 何政廣主編，黃舒屏等撰文，《現代心靈描繪大師-培根》，臺北市：藝術家，2002。
- 何政廣主編，曾長生撰文，《馬列維奇》，臺北市：藝術家，2002。

⁶⁰ 江學滢著，《玩藝術，'酷思考'》，（臺北市：商周出版，2016），頁 86。

⁶¹ Edmund Husserl 著，李幼蒸譯，《純粹現象學通論》，臺北市：桂冠，頁 687。

- 何政廣主編，曾長生撰文，《蒙德利安：幾何抽象畫大師》，臺北市：藝術家，1996。
- 何政廣主編，《康丁斯基：抽象派繪畫先驅》，臺北市：藝術家，1996。
- 陸蓉之著，《後現代的藝術現象》，臺北市：藝術家，1990。
- 陳秀薇、羅潔尹編輯，《向大師致敬：一即一切：林壽宇 50 年創作展》，高雄市：高市美術館，2010。
- 陳慧嶠著，《此時此刻》，臺北市：當代藝術館，2006。
- 陳文德著，《數位易經〈一〉》，臺北市：遠流出版，1999。
- 張素惠編輯，《林壽宇》，臺北市：家畫廊，1995。
- 康雅筑著，《織物地圖：一位藝術家的纖維染織行旅》，臺北市：田園城市文化，2015。
- 黃培宜編輯，《極簡．大用：包浩斯巨匠亞伯斯》，高雄市：高雄市立美術館，2010。
- 黃麗絹著，《當代纖維藝術探索 Contemporary fiber art》，臺北市：藝術家，1997。
- 雄獅西洋美術辭典編委會編著，《西洋美術辭典》，臺北市：雄獅，1992。
- 葛鵬仁著，《西方現代藝術．後現代藝術》，長春：吉林美術出版社，2000。
- 劉文潭著，《現代美學》，臺北市：臺灣商務，1967。
- 劉思量著，《藝術心理學藝術與創造》，臺北市：藝術家出版社，1992。
- 劉永仁編輯，《2010 莊普地下藝術展》，臺北市：臺北市立美術館，2010。
- 蔡宏明著，《開放的美感》，臺北市：希代出版，1987。
- 龔虹著，莫渝編，《龔虹集》，臺南：台灣文學館，2009。
- 謝斐紋著，《現代繪畫與音樂思維的平行性》，臺北市：秀威，2006。
- 蘇俊吉編著，《西洋美術史》，臺北市：正文書局，1986。
- 賴香伶、李俊賢總編輯，《第二層皮膚：當代設計新肌體》，臺北：典藏藝術家庭，2007。

- 盛正德著,《狐狸與我》,臺北市:一人出版社,2013。

外文書籍

- Alistair Rider, *Carl Andre Things in Their Elements*., New York: London: Phaidon Press, 2011.
- Giuseppe Penone. *edited by Laurent Busine.*, New Haven : Yale University Press, 2012. Goldstein Ann. *A minimal future? art as object 1958-1968.*, Los Angeles Cambridge: Mass: Museum of Contemporary Art, 2004.
- Jeffrey Weiss with Clare Davies Robert, *Morris: object sculpture 1960-1965*, New Haven: Yale University Press, 2013.
- Kenneth Baker, *Minimalism: art of circumstance*, New York: Abbeville Press, 1988.
- Pincus-Witten, Robert, *Postminimalism First Edition Edition*, New York : Out of London Press, 1977.

中譯書籍

- Anne D'Alleva 著, 李震譯,《藝術史方法與理論》,南京:江蘇美術出版社,2009。
- Catherine Grout 著, 姚孟吟譯,《藝術介入空間:都會裡的藝術創作》(-臺北市:遠流,2002),頁40。
- Deleuze Gilles 著, 董強譯,《弗蘭西斯·培根 感覺的邏輯》,桂林:廣西師範大學出版社,2007。頁42-43。
- Duve Thierry de 著, 范景中等譯,《杜尚之後的康德》,南京:江蘇美術出版社,2014,頁166-266。
- David Piper 著, 佳慶編輯部編,《藝術與藝術家 = Art and artists: 藝術辭典》,臺北市:佳慶,1985。
- David Alderton 著,《家犬圖鑑》,新北市:貓頭鷹,1993。

- Edmund Husserl 著，李幼蒸譯，《純粹現象學通論》，臺北市：桂冠，1994。
- Eugene O'Neill 著，《一隻狗的遺囑》，臺中市：晨星，2004。
- Friedrich Wilhelm Nietzsche 著，林郁主編，《尼采語錄》，新北市：新潮社，2009。
- Georg Wilhelm Friedrich Hegel 著，朱孟實譯，《美學》，臺北市：里仁書局，1982。
- Jonathan Fineberg 著，王春辰、丁亞雷譯，《一九四零年以來的藝術：藝術生存的策略》，北京市：中國人民大學，2006。
- Johannes Itten 著，蔡毓芬譯，《格式與造形原理》，臺北市：地景，2001。
- Keri Smith 著，譚鍾瑜譯，《你可以這樣找創意》，臺北市：馬可孛羅，2009。
- Paul Klee 著、周丹鯉譯，《克利教學筆記》，臺北市：華茲出版社，2013。
- Paola Rapelli 著，陳靜文譯，《抽象畫先驅康丁斯基》，臺北市：貓頭鷹，2004。
- Robert Frost 著，曹明倫譯，《佛羅斯特永恆詩選》，臺北市：愛詩社，2006。
- Wassily Kandinsky 著，吳瑪俐譯，《藝術與藝術家論》，臺北市：藝術家，1955。
- Wassily Kandinsky 著，余敏玲譯，《藝術中的精神》，臺北市：華茲出版，2013。
- Vincent Gabrielle 著，《著流浪者之歌》，臺北：大樹，1994。
- 暮澤剛已著，蔡青雯譯，《當代藝術關鍵詞 100》，臺北市：麥田出版，2011。
- 原研哉著，李茶譯，《白》，新北市：木馬文化，2012。

網路資源

- https://www.moma.org/learn/moma_learning/themes/minimalism 2016/06/08 瀏覽。
- <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/display/minimalism> 2016/06/08 瀏覽。
- <https://zh.wikipedia.org/wiki/%E6%B5%81%E6%B5%AA%E7%8A%AC2015/15/25> 瀏覽。