

國立交通大學
應用藝術研究所
碩士論文

關係 · 大氣

Relationship · Atmosphere



研究生：許詠貿

指導教授：賴雯淑 教授

中華民國一〇〇年二月

關係 · 大氣

Relationship · Atmosphere

研究生：許詠貿

Student : Yung-Mao Hsu

指導教授：賴雯淑

Advisor : Wen-Shu Lai



Submitted to Institute of Applied Arts

National Chiao Tung University

in partial Fulfillment of the Requirements

for the Degree of Master

of Arts in Design

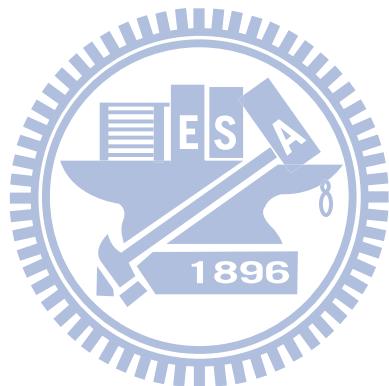
February 2011

Hsinchu, Taiwan, Republic of China

中華民國一〇〇年二月

摘要

作品《關係 · 大氣》為一系列圖畫創作，作品主要以人、事、物三者間彼此的關係型態為主題，再投入作者自身觀點加以詮釋。作者以自我人生經驗去尋找曾經存在於記憶裡的關係，抽取片段，再輔以反諷異趣的插畫呈現想傳達的關係。關係的存在不是片刻性的，而是猶如時間流般的存在個體之間的磁場之中。在面對關係當下，以中立不帶偏頗的態度去創作。作者所擷取的關係，在吉光片羽之間，也期望作品能夠帶給觀者一種創作者藉由圖畫與觀者重新連結成的關係。



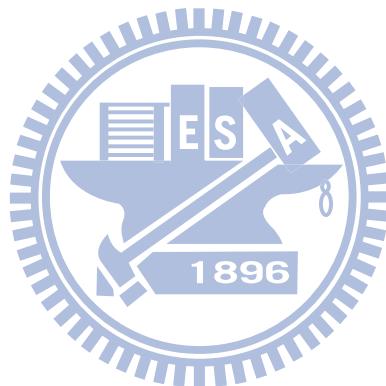
關鍵詞：關係、大氣、反諷插畫

Abstract

《Relationship · Atmosphere》 is a series of paintings .

The subject of this series is based on the relationships between people and others. The author looked for some relationships in his memories of life experiences, capturing parts of them, and representing what he wanted to express through irony illustrations.

The relationship is as the flow of time within each individual, instead of transient moments. The author contemplated on the relationships neutrally and made art from the reflection. The purpose of this series is to construct a new relationship between the paintings and the spectators.



Key words : relationship, atmosphere, irony illustration

致謝

感謝賴斐淑老師允我指導以及開闊的創作空間，分享與包容。

感謝陳一平老師讓我學習了解接受與愛的本質。

感謝許峻誠老師能夠抽空擔任口試委員以及給我鼓勵。

感謝彭彭、家柔、小銘、龍馬、阿給、歐佩、快哥、育婕、小青蛙、Cani、Lockes、noreen、小寶、勳哥、思思、還有其他同學，在我需要幫助的時候都不吝於分享。

感謝一起辦展覽的瑋仁、余森、晃正。

感謝所有陪我度過研究所時光的朋友。

感謝金變堂的徐老闆提供我們場地以及交流。

感謝我的家人和倍姈無時無刻的支持我¹。

感謝萬物。



目錄

中文摘要	i
英文摘要	ii
致謝	iii
目錄	iv
圖目錄	vi
第一章 緒論	1
第一節 創作源起	1
1.1.1 觀察	1
1.1.2 對於自己坦誠	2
第二節 創作動機與背景	5
第三節 創作概念	7
第二章 探討與研究	8
第一節 存在著的關係	8
2.1.1 行為構成關係	9
2.1.2 人與其它：動物，植物，非生物	12
第二節 作品探討	14
2.2.1 朗·穆克(Ron Mueck)	15
2.2.2 奈良美智(Yoshitomo Nara)	17
2.2.3 其他藝術家	20
第三章 創作過程與作品內容	24
第一節 關於名稱	24

第二節 創作流程.....	25
第三節 建構關係.....	26
3.3.1 內心事件的找尋.....	26
3.3.2 人類彼此與其他.....	28
第四節 作品.....	30
3.4.1 創作中的微小目的.....	30
3.4.2 創作形式與過程.....	31
3.4.3 作品傳達.....	33
第四章 展場規劃.....	53
第一節 順序性.....	53
第二節 整體展場規劃.....	53
第五章 結語.....	56
第一節 僵限與不足.....	56
第二節 觀察自己的意義.....	57
參考文獻.....	59

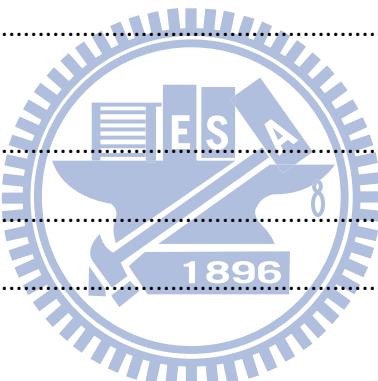


圖 目 錄

圖 1-1 『在這中之中』 系列作品(一), 裝置, 2009	6
圖 1-2 『在這中之中』 系列作品(二), 裝置, 2009	6
圖 2-1 Dead Dad, 1996, Ron Mueck, Stefan T. Edlis Collection, Chicago	16
圖 2-2 Woman with Sticks, 2008, Ron Mueck, Private collection	16
圖 2-3 too young to die, 2001, Yoshitomo Nara, Japan	18
圖 2-4 no hopeless, 2007, Yoshitomo Nara, Japan	19
圖 2-5 在創傷處 At the Injured Part 系列作品之一(一), 2010, 許尹齡, Taipei	21
圖 2-6 在創傷處 At the Injured Part 系列作品之一(二), 2010, 許尹齡, Taipei	21
圖 2-7 好像不太健康 1, 2008, 王姿婷, Taipei	22
圖 2-8 只要我們在一起 1, 2009, 王姿婷, Taipei	22
圖 2-9 Cecitá volute 系列作品之一, Willy Verginer, Ortisei	23
圖 2-10 Scalzo nella neve, Willy Verginer, Ortisei	23
圖 3-1 創作流程圖.....	25
圖 3-2 作品鉛筆草圖之一.....	32
圖 3-3 上了部份壓克力顏料於草圖.....	32
圖 3-4 大型粉色動物.....	36
圖 3-5 一起穿著毛衣.....	37
圖 3-6 泡水	38
圖 3-7 和乳牛的乳汁	39
圖 3-8 和大方箱	40
圖 3-9 和長桌底部	41
圖 3-10 和揮動的手	42
圖 3-11 和側面	43
圖 3-12 和斑馬的鼻水	44

圖 3-13 長腳椅椅 (一)	45
圖 3-14 長腳椅椅 (二)	45
圖 3-15 房子之一 (一)	46
圖 3-16 房子之一 (二)	46
圖 3-17 房子之二 (一)	47
圖 3-18 房子之一 (二)	47
圖 3-19 飛船汽球(一)	48
圖 3-20 飛船汽球(二)	48
圖 3-21 一棵方樹(一)	49
圖 3-22 一棵方樹(二)	49
圖 3-23 泳圈少男(一)	50
圖 3-24 泳圈少男(二)	50
圖 3-25 被汙染的鹿(一)	51
圖 3-26 被汙染的鹿(二)	51
圖 3-27 襪八(一)	52
圖 3-28 襪八(二)	52
圖 4-1 佈展預想圖.....	54
圖 4-2 實際展覽圖之一	54
圖 4-3 實際展覽圖之二	55
圖 4-4 實際展覽圖之三	55



第一章 緒論

第一節 創作源起

1.1.1 觀察

從以前就很喜歡觀察。觀察走來走去的路人，眼神彼此間有交會與沒有交會；觀察剛被人趕出來的流浪狗，夾著尾巴或是予以還擊；觀察天空斷斷續續落下的雨滴，是否夾雜城市裡的灰塵；觀察靜止不動的工廠煙囪，和隨之排放出來的白煙，某種視覺上的程度是多麼吸引人的。



這是一種「自我式」的觀察，就是以自我的觀點給所有在觀察時間和範圍內看到的人事物，下一些自我性的話詞標語，用自己心理的話為他們說自己以為的故事。這種觀察並且為所見之事定下註解的習慣從小就養成，養成的原因可能有以下幾點：父母工作忙碌不及閒暇陪伴，與自己獨處的機會增高，進而發展能夠自己與自己對話的一種行為模式，在都市生活的小孩其實很容易發生這樣的行為，期望能夠遠離孤獨或寂寞感；覺得某些被強迫或是必須要做的行為，對於那個當下的自己過於無意義，或是那些事情完全得不到自己心理的認可時，進而把注意力轉到其他事物上；最後，有部份是天性使然。

處在怎麼樣的環境下，所看到的事物也會有所不同。小時在父母的紡織工廠廠房度過很多的日子，廠房非常幽暗，僅以幾支小日光燈維持明度；十幾台機具同時運作聲響巨大無比，大到聽不見什麼其他的聲音。如同是在一種聽不到也看不到的狀況下，假想自己既聾又盲，若是感官突然查覺任何細微變化，都有可能

在如同廠房般封閉的心中產生巨大漣漪。那時隔壁的工廠養了一隻黑棕色的德國狼犬，老了不那麼嚇人，我從自家的廠房出來就特別喜歡觀察那隻狗，發現這幾年牠在上腹部之間多了一撮稀疏白色的毛，而牠的眼神有時候因為老了眼屎多了帶出孤寂，有時候又因為看見熟悉的人會有一種熱切，或是當陌生的送貨員下車門時的顫弱敵意。

如同其他一般小孩一樣，所受的都是填鴨式的教育，意指這個就是這麼做才對，那個那樣做就不對，做不對的事情要受罰，做對的事也不一定有糖吃。體制下的幼小心靈只能在這樣的環境做出不被發現但有趣，也不會是罪大惡極的事情，在課本上塗鴉是上課中能夠做的最有趣的事情，我可以把老師講課口水噴到前排同學的畫面記錄在某首四言絕句的空白處。

1.1.2 對於自己坦誠



這世界上有無數關係同時存在著，也或是在一段關係萌芽之時，另一段關係同時結束。概括而言，所有的行為都是在某種關係下的附屬舉動，每一種行為的分支也都有可能根源於相同的關係。比如說：牧羊人與羊隻是一種飼養與被飼養的關係，為了飼養出好的羊隻，牧羊人必須要根據季節氣候遷徙羊群，而遷徙的這個行為就是附屬於牧羊人與羊隻的關係下的其中一種行為；兩個不認識的人，他們處在對於對方都是陌生的關係，即使走路交錯過也不會打個照面，又或者只是兩雙冷漠的眼睛對望了半秒鐘接著再擦身而過，這也是一種陌生關係下的行為。

每天都能夠從走過的路、經過的店家、到過的景點之中，看到比達到一個目的地更加情感豐富的事情。對我來說，最美的部分始終是在過程之中，而那也是

最不易留住的。“對所見情感豐富的事物，做出出於自己情感投射的回應”一直是我創作的理念基石，事件大小並不重要，重要的是我們能否從事件本身淬煉出一些出自於己的想法。

研究所求學的這兩年半，是我第一次在感覺舒服的環境之中學習，並且學習的是自己能夠真正有興趣涉入的領域和課程。我相信人都是因材施教，只是在台灣仍舊傳統的教育體系以及社會背景之下，我們會失去對於生活周遭的感知與自我回饋，即便這十年來一直有教改和多元文化學習的提倡，但要對於根深蒂固的觀念改造，大多數學生終究是沒有實際上的自主權。教育被迫跟著產業移動，甚至會出現科系優劣之分，將來在社會上沒有辦法獲得相對高度薪資的科系文憑即是弱勢，而能夠獲得高額報酬的科系，便是一種神話，神話創造的是錢，以及更多增設的班級。



對於教育環境有些很深刻體悟，影響了我直到今日的人生觀，間接影響對待事物的態度以及自我觀察的角度。台灣在中學教育制定標準用的教科書，教科書原本的用意在於讓受教育的人在學齡階段能夠獲得對等的知識，以足夠在程度更高的教育環境之下順利學習。但為了因應考試機制，學校需要學生良好的成績以利招生和鞏固校譽，學生被教導考高分是唯一準則，所以在學習中會出現如何解題的訣竅，快速把答案找出來的訣竅，甚至猜答案的訣竅。我認為這樣模式的行為當下，已經完全失去教育的意義，學生們像是盒子，在一個階段被塞滿了東西，到下個階段東西又會被丟出來。在不完全真正多元與自由的環境中，我們失去了對事物的敏銳，缺乏對事物的熱情，以及自我思考能力。正如我身旁的同學一樣，接受如此教育的訓練，我的心靈慢慢緊縮麻痺，不再對任何事物有所感動，想像力在緩慢中消失殆盡。

大學時期的我心靈依舊閉鎖，沒有真正的敞開心胸與外接觸，生活仍舊感到

乏味。並不是真實具有孤僻的行為，而是內心的空洞非常巨大，獨自面對自己的時候甚至覺得會被自我內心吞噬，變成真正的麻木。直到大學三年級某個週末因故參觀了約有十年以上沒去的台北美術館，而那個檔期的展覽是『**薇薇安·魏斯伍德¹的時尚生涯**』，在這之前我完全不認得這位已經年過六十的龐克阿嬤。這次展出的是她的三十年回顧大展，上百件設計代表作，展示 Vivienne Westwood 的設計和文化息息相扣的互動脈絡。

並不認為看完這次展覽就對我產生莫大的影響，但改變的確是從這個時候開啟。我讀了些關於 Vivienne Westwood 的相關介紹，關於她的設計、生活背景、理念等，儘管大眾為她下的評語脫離不了「特立獨行」、「迎戰權威」、「挑釁顛覆」等，但我認為她就是一個忠於自我，在別人看不見的地方看到了些甚麼並要試圖表達出來，很單純也執著的意念。於是在這之後我開始會思索關於自己，「忠於自我」這件事情，存在於這個社會上的目的和貢獻是什麼？遺忘自己仍應保有自我，閉鎖自己太久，我又該如何讓自己重啟心靈？



隨著保有這樣的意識，重新審視自己的意念一直在心中進行檢視，我對自己坦誠，依然熱愛畫圖，並且相信真誠的熱愛是最重要的理念，於是接下來我放棄繼續攻讀資訊工程的念頭，轉為進入視覺傳達設計的領域。進入研究所前後幾年，也培養出多看展覽接收多元概念的方式，更重要的是心靈不再如此閉鎖，於是「觀察」又再度進入我的生活，能夠再用心體會所見所聞是非常開心的。

¹ **薇薇安·魏斯伍德** (Vivienne Westwood)，為一著名的英國時裝設計師。龐克與搖滾是給普羅大眾的第一印象，但她自己認為「我不是要標新立異，我是試著用不同的方式來做同一件事。」

第二節 創作動機與背景

社會變遷快速，十年前我還拿著一隻雙色畫面手機可以在課桌下偷玩小遊戲而雀躍，現在大家都拿著兼具照相、記事、相片瀏覽等多功能還能上網的觸控式智慧型手機，在捷運裡玩著連線遊戲。人類嘗試推動任何時代巨輪，又急又快，身旁的事物變化，也導致人們行為的改變，行為改變時，與彼此之間的關係也跟著有所變化。我們不得不快，一種不斷回復的模式在進行，行為片段不斷輪播之下，關係是急促的，我們沒有辦法緩慢地享受每段關係產生行為下的過程，必然而然的做著某些事情卻不帶情感，失去彼此行為之中的真誠。

從自己生活中就不難發現關係無時無刻的改變，以及多麼難以保存。就讀研究所的這段期間，我在新竹租房子，週末才回台北的家。但回到家不出兩天就必須再回新竹，父母經營店面時間都相當晚，凌晨一點才回家是常有的事。我待在家的期間僅能隔天趁父母出門之前早點起床，才能打個照面問聲好；小妹也在我讀研究所的時後上了國中，帶了眼鏡，總是坐在電腦前看卡通。關係有時就在自己認知緩慢中快速進行，前一年，我還可以每天回家看父母和小妹，一起吃頓飯寒暄幾句；隔一年，就好像個過客，很多時候睡覺完後吃了早餐就離開。如果一種固定的關係在這個時代是這麼的難以被保存，那我該怎麼去面對這般模樣的若即若離？

我們每個人所擁有的不是一具軀殼，而是一連串成長的過程。

— Franz Kafka

2009 年，在參與的交大應藝所師生聯展中，我展出了系列作品『在這中之中』，以多種創作媒材訴求「過程其實如此美好」的概念，共有木製桌椅、衣物、畫、

影像，作品皆由幾種意向去面對製作：無預期、保留過程、不假修飾。沒有預期的設計完稿，沒有完美的縫邊收線，不需要告訴影像中的女孩該做甚麼該將哪件衣服套在身上，不用後製的方式去順影像故事，以刻意隱藏意圖性和完整性的方式去突顯僅剩可以品嚐的過程遺跡。可以這麼說，當我創作時，我一直在追尋這樣的方向，同樣的概念，同樣的「過程」。而一段關係的難以保存，就是在這段關係之中經歷過時間、空間的變化太大，導致關係產生形變。我希望能夠以我的方式去保留在我認知中的一些關係，而不被遺忘。



【圖 1-1】『在這中之中』 系列作品(一), 裝置, 2009



【圖 1-2】『在這中之中』 系列作品(二), 影像, 2009

第三節 創作概念

此次畢業創作，主題方向為保留或是表現一些存在，但卻有可能被忽略或是遺忘的關係。關係不是一個可見的物品，必須要藉由承載體，像是一個人、一隻狗、幾棵樹、幾張桌子之類的實體藉由發生的行為方能產生，承載體在一段關係中是不可或缺的，所以在我試圖表達一段關係時必須帶有承載體的概念。主要創作概念「關係」，我將其分為三種狀態：單向關係、雙向關係、多向關係。單向關係為自身行為與自己產生的關聯，像是一個人自己在發呆，或是在吠的一隻狗；雙向關係則是雙邊交互行為所產生的關聯，像是人喝著咖啡，咖啡被人喝，就是一種雙向的關係；多向關係則是兩件承載體以上所產生的多邊交互關聯，像是一個班級的吵鬧，每一個學生都以自己的方式在製造混亂，很多學生之間彼此的交互行為就是一種多向的關係。



「大氣」是一種氛圍的概念，某種氛圍將會在切合的行為和時空下產生，能夠感覺卻不可言喻，但也剎那即逝。所以我認為真正要保存一種關係，這種氛圍的條件也屬必須。我對自己提出一個「擷取片段」的方式去捕捉流逝的氛圍，雖然我的創作概念是關係的保存或表現，但永遠都不可能將某種關係完整的呈現出來，這就像是，當你想講述某件事情的時候，那件事情已經發生，並且不可能用言語去替代整件事，只能找事件的重點並且以最好的說話方式表達。因此在某段關係發生之際，找尋或是想像出能夠代表這段關係的片段畫面，將其中擷取出來，試著表現想訴說之事。

而以自己主觀意識表達想告訴觀者的關係，也是由自己生活經驗認定提出的。再由自己提出的每種關係，和切入各種關係的觀點，以「大氣」的概念貫穿作品。

第二章 探討與研究

此章節為創作者用以釐清創作主題，確立創作內容與態度，所做之文獻探討，以及其他與筆者之創作形式風格與內容相關之作品暨對於筆者影響之回顧。

第一節 存在著的關係

關係，在現代社會的定義很廣，各種理論科學也都將學派內的理論或方法套用關係一詞。而本文探討的關係，主要為人與人個體之間的行為關係，或其他具有實體存在個體之間的行為關係。

世界上人與人之間的關係無時無刻都在發生著，也同時消逝。而單就關係一詞，中文與英文上的定義就不同。在中文裡，關係用來指人與人之間的交往聯繫。然而，關係這個詞彙現在所特有的含義 — 即利用個人所擁有的人際資源以謀求政治或經濟上的利益好處，亦即所謂人際關係。在西方文獻中，關係通常被定義為「一種特殊的人際關係」(special relationship)。但究竟怎樣特殊才算關係，卻往往語焉不詳。此外，有的學者還將關係定義為：特定關係 (particularistic ties)、朋友關係、交往聯繫 (connection)、交易 (exchange)、社會資源或社會資本 (social capital)。這些定義分別從不同的側面描述了關係的某些特徵，但任何單項定義都無法概括關係的全貌²。

² 資料出處：維基百科 [http://zh.wikipedia.org/zh-tw/关系_\(社会学\)](http://zh.wikipedia.org/zh-tw/关系_(社会学))

2.1.1 行為構成關係

關係的形成，有賴個體的行為互動牽連。行為是指人類與其他動物的動作、行動方式，以及對環境與其他生物體或物體的反應。詞性為中性，亦即行為的好壞是後天經過環境歷史，生物群體意識而衍生（或演化）出來，在人類或其他群居動物的社會裡，有一些行為是不被接受的。

對動物而言，行為可以是有意識或無意識的，可以是自願也可以是非自願的。而且是受到內分泌系統與神經系統的控制。而人的行為是有目的的。米塞斯³在《人的行為》(Human Action) 裡提到：「行為是見之於活動而變成一個動作的意志，是為了達成某些目的，是自我對於外界環境的刺激所作的有意義的反應，是一個人對於那個決定期生活的宇宙所做的有意識的調整。」扣除掉動物本能行為，一種行為的發生牽涉的原因非常多，情緒、個性、社會性、歷史、宗教、文化、環境、經驗、教育、因果利益等。



如果不是將行為 (behavior) 發生的因素分類，而是以行為的類別概念去分類是較為客觀的。人的外在行為基本上可以分為四大類（表 2-1）：動作 (action)、姿勢 (gesture)、傳達訊息的信號 (signal)，以及其他（情緒、宗教、性等）行為。詳細的行為類別之分類定義與實際行為請見下表 2-1 之整理。

³ 路德維希·馮·米塞斯 (Ludwig von Mises)，知名的經濟學家，現代自由意志主義運動的主要影響人，也是促長古典自由主義復甦的學者。

行為類別	分類定義	實際行為
動作	天生型動作 - 不學自會的動作	例：嬰兒吸允奶頭、哭、笑
	發現型動作 - 自行發現的動作	例：抱臂、疊腿
	吸收型動作 - 不知不覺中學自同伴的動作	例：學習偶像的站姿
	訓練型動作 - 必須他人教導才會的動作	例：彈指、吹口哨
	綜合行動作 - 綜合各種方式得到的動作	例：因為社會壓力不同類型的哭泣
姿勢	無意型姿勢 - 傳達次等消息的機械性姿勢	例：咳嗽、打哈欠
	表現型姿勢 - 動物也有的生物型姿勢	例：微笑、噘嘴
	模仿型姿勢 - 借模仿來傳達信號的姿勢	例：戲劇模仿鳥的樣子
	概要型姿勢 - 將模仿型動作加以刪節	例：以手勢模仿牛的樣子
	象徵型姿勢 - 表達情緒和觀念的姿勢	例：以手在腦袋附近畫圈表示笨
	技術型姿勢 - 少數專業人員所用的姿勢	例：潛水人表達抽筋的姿勢
	密碼型姿勢 - 有完整之系統的信號或語言	例：賽馬表示賠率的手勢
	複合型姿勢 - 許多不同元素構成的姿勢	例：發出笑聲並且流淚的大笑
	遺俗型姿勢 - 原意已失但姿勢倖存	例：口部接觸、吸菸、吸筆
信號	指揮型信號 - 強調字句節奏的動作	例：政治家的握手
	互相矛盾的信號 - 同時發出互相矛盾的信號	例：低頭卻又大膽直視的扭捏作態
	阻擋型信號 - 社交場合用以自衛的動作	例：女孩將交纏的手置於大腿之間
	瞳孔的信號 - 瞳孔擴張收縮顯示人類情緒	例：遇到有興趣的事情瞳孔會擴張
	侮辱信號 - 用以表示不屑和輕蔑的方法	例：頭往後傾的睥睨他人
	威脅信號 - 用於恐嚇而不真正動手的挑釁	例：向他人伸直食指
	猥亵信號 - 有性之侮辱譯為的象徵性符號	例：一根指頭在空拳內抽動的姿勢
	衣著信號 - 以衣著來舒適、蔽體和展示	例：藍領、白領階級的衣著
	性的信號 - 人類求愛與交媾前的過程	例：手臂攬腰、撫摸身體

其他	地位的展示	例：以汽車、鑽戒來表示身份
	領域行為	例：雙手蓋住耳朵
	妥協的行為	例：雙膝下跪
	宗教儀式	例：受洗
	戰鬥行為	例：揮拳
	代替性的行為	例：搔頭代替困惑的意思
	轉向行為	例：敲桌子洩憤
	促發行為	例：拿玩具勸導哭鬧中的小孩
	性別符號	例：男性較寬的肩、女性的胸
	身體的裝飾	例：耳環、刺青
	身體的自我模仿	例：女性光滑膝蓋類似胸部的特質

表 2-1 人類行為類別分類表⁴

行為的互動則是關係生成的因素。社會互動在相當程度上已經受到人類與生俱來的神經系統以及文化規範所預先範定了，前者是生物演化的結果，而後者是前人遺留下來的集體經驗。在《社會互動》裡提到：「人類的社會互動也可說是間接地被預先規劃了 (pro-program)：早期的社會成員琢磨出許多型態的互動模式，而這些模式又以文化規則和規範的形式保存下來，並傳授給年輕的成員。」⁵互動即是在社會中延展行為的模式，延展那些先天或後天性的行為模式，而這種行為互動延展於個體之間即構成關係。

⁴ 以《人類行為》為分類依據，戴思蒙·莫里斯 (Desmond Morris) 著。

⁵ 麥可·阿蓋爾 (Michael Argyle) 著，《社會互動 - Social Interaction》，苗延威、張君玲譯，初版，巨流圖書，台北，1998，頁 26。

2.1.2 人與其它：動物，植物，非生物

總而言之，我們認為馬戲團裡的動物……被關在狹窄的籠子裡，屈服於恐懼、飢餓、痛苦，無法訴說牠們所經歷的、沒有尊嚴的生活方式，沒有喘息空間，更沒有人頒布任何符合於人類生活價值，或是憲政哲理的宣言，來抨擊這種情況……儘管牠們不屬於「智人」(*homo sapiens*)這個物種，卻也享有一些天賦權利，來獲得有尊嚴的存在與仁慈的對待，而免受酷刑與虐待……因此我們的基本責任，並不只是對我們朋友展現憐憫而已，還包括承認並保障牠們的權力……如果人類享有基本權益，那麼憑什麼動物沒有？

— Nair v. Union of India Kerala High Court,
No.155/1999, June 2000



在地球上，人類在智能上明顯優於與其他生物，或許這就是不平等的開端。追溯歷史，人類將其他動物用以養養、食用、勞力耕作、裝飾、作戰、祭祀等，植物則用於食用和建造，好幾世紀以來，無論時代演進或科學進步，這些行為幾乎無所異動，對於動植物並未像對於人一般擁有個體自主權。西元前五十五年，羅馬領導人龐培（Pompey）推出了人類與大象的格鬥戲碼。身處競技場中央，這些動物感覺到他們毫無逃脫的機會。一具古羅馬作家老普林尼（Pliny the Elder）的記載，牠們接著「用不可名狀的姿勢向人群乞求，希望能贏得他們的憐憫，哭求人類能夠哀悼牠們的處境。」⁶而即使各人種人權高漲的時代，依舊有黑市動物格鬥，為的是金錢上的賭博，或以延續文化為由的鬥牛、捕鯨。

但倘若仍舊是以憐憫或是人道的心態去面對這些動物，即犯了「我們仍高高在上」「我們對動物是同情，是憐憫」的心態。對於「人道」，瑪莎·克雷文·納

⁶ 瑪莎·克雷文·納思邦(*Martha C. Nussbaum*)著，《正義的界限：殘障、全球正義與動物正義》，徐子婷等譯，韋伯文化，台北，2008，頁374。

思邦 (Martha C. Nussbaum) 認為是與「憐憫」差不多的概念，因此如果只有憐憫本身，就會忽略掉譴責錯誤行為這項基本要素。在《動物結構》(The Parts of Animals) 一書中，亞里斯多德提出一個很特別的概念，他向他的學生講述為何不應該對於「研究動物」這樣的概念，抱持著鄙視的態度。他強調所有的動物都有血緣關係，都是由有機物質所構成；人類不應該自持與眾不同。「如果有人認為研究動物是低賤之事，那麼他也應該用同樣的想法來看待自己。」因此關於殺戮殘害動物之事，該被譴責的是行為本身，而不是因為殺害動物才構成足以被譴責的條件。於是我們可以這樣想：對於人類與動物的關係，行為與個體依舊應該被視為分開的概念，而並非接受行為的個體是動物，所以我們就以歷史經驗對待動物的行為對待牠們。



讓我們持平看待事實，人類對其他事物的作為而被懲罰或監禁的每一樣事情，其實都是大自然很普遍的日常現象。人類法律所認為最嚴重犯罪的行為，即殺人，在大自然對每一個活著的生命都曾經犯這種罪；在很多情況中，經過長時期的折磨，例如我們所讀過的最大怪物，曾經蓄意給活著的生物帶來重大災難。藉由一種武斷地保留，假如我們拒絕解釋任何謀殺之事，而只有解釋何者縮短原本應該分配到人類生命的某種期限，大自然也對每一個生物這樣做，僅有少部分例外，且模式都是猛烈的或不知不覺加劇的.....

— “Nature”, John Stuart Mill
Three Essays on Religion: Prometheus Books. Pp.3-65

人類與動物，或是其他生物，都應該被彼此視為是一個個體，這樣的概念延伸到植物，乃至是非生物，都該有其存在的空間。應該將任何彼此行為關係視為自然事實，保持開放，並且持平地接受。

第二節 作品探討

長期以來，一直有許多藝術家都在探討社會與人之間彼此的關係，許多社會議題相繼被討論著。而現代社會變遷速度太快，身於斯長於此的藝術家，尤為當代藝術，更是密切的抒發自己對於社會所見的看法。以台灣來說，長年累月處於兩岸問題之間，人民對於政治議題的迫切性和關連性都很高，卻始終不是參與的主角，而小島上的人民儘管再怎麼努力，在各種國際場合上始終屢受打壓。於是樂觀卻孤獨沉寂的心態在新一代的島民上蔓延，新世代的國際蠻荒之夷，孤島上的部分藝術家，僅能將他們從自身範圍觀察到的事物，以深沉晦暗或甚至帶有嘲諷的方式表達。



張晴文在《弱繪畫》專文⁷提到「要為『弱繪畫』找到一個明白的定義並不容易。但可以確定的是，當下這個年代，許多畫家的作品都沾染了相似的氣質。一種朦朧且難以言喻的軟弱。他們將眼光放在相對邊緣的題材上，在乍看相當個人、無力，甚至無關緊要的描繪之中，呈現帶點悲哀、拙劣的意象。」這段描述亦得我心，我不認為自己擁有足夠能力能被稱為一位台灣當代藝術畫家，但我與此心境相仿，很多時候我們的出發點的確就是在自體附近的微小題材，以自我期許似的幽暗心態在創作。

而在這個星球上，有些人的作品，讓我覺得就算只是在關心小事情的態度，也能讓無數人（包括我在內）有多種思緒的啟發。以下將依序討論幾位在某些層面讓我產生共鳴的藝術家。

⁷ 張晴文為雜誌藝術主編，亦為《弱繪畫》編者之一。《弱繪畫》為一作品訪談交雜圖文書，內容為年輕一代畫家維持以傳統方式進行創作的作品與想法。

2.2.1 朗·穆克 (Ron Mueck)

Ronald "Ron" Mueck, 生於 1958 年, 澳大利亞墨爾本籍的超現實主義雕塑家, 早期職業是模型製作專家、兒童電視台人員和操偶師, 他曾在著名電影《迷宮》(Labyrinth) 裡擔任特效工作。Ron Mueck 後來在倫敦成立了自己的公司, 用逼真的雕塑和機械動物做工業廣告和商業攝影, 但由於當時大部分的商業雕塑作品仍舊是為了商業攝影, 因此在雕塑作品中, 某些雜亂的部份仍會被隱藏起來。於是這讓 Mueck 想製作無論任何角度看都是非常完美的雕塑。

1996 年, 他轉入藝術領域, 最先與他的岳母 Paula Rego 共同製作了小的雕塑, 並在倫敦海沃展覽館 (Hayward Gallery) 展出。Rego 介紹 Mueck 給英國收藏家 Charles Saatchi 認識, Saatchi 對於 Mueck 的作品相當驚艷, 立即收藏以及委託相關事宜。隔年 Saatchi 即邀請他參加名噪一時的「聳動」(Sensation show) 巡迴展, 發表了轉往藝術領域的個人雕塑初作《Dead Dad》, 描述自己去世的父親, 依據真人 2/3 的比例塑成逼真的人體雕塑, 並且是唯一一件在作品中使用自己的毛髮, 此作品開啟了他的藝術生涯。

Ron Mueck 的作品, 是一種真實性的戲謔遊戲, 沒有太多層次的情感在裡頭, 但卻能依著清晰可見的血管、毛髮, 似乎在盯著某個人看的眼神中獲知人性的自然。我認為的確是不需要將藝術高尚神秘化, 我們不需要閱讀那些令我們神經兮兮的專稿或是文字導覽介紹。約翰·伯格⁸ (John Berger) 在《觀看的方式》裡提到關於藝術欣賞的神秘化:「神秘化和使用的字彙無關。神秘化是利用種種解釋讓原本昭然若揭的事情變得模糊不清。」指的就是這種可能為了某種利益而以評論誇張化進而冷淡觀者對於藝術品的欣賞, 阻斷觀者與藝術品的真實接觸。

⁸ 約翰·柏格 (John Berger), 文化藝術評論家、作家、詩人、戲劇家等。為一位深具影響力的馬克思主義的藝術評論家。



【圖 2-1】 Dead Dad, 1996, Ron Mueck, Stefan T. Edlis Collection, Chicago

圖片來源：<http://www.artabase.net/> (copyright © Ron Mueck)



【圖 2-2】 Woman with Sticks, 2008, Ron Mueck, Private collection

圖片來源：<http://www.artabase.net/> (copyright © Ron Mueck)

2.2.2 奈良美智 (Yoshitomo Nara)

奈良美智，日本當代藝術家，1959 年生於日本弘前，作品主要為插畫性質居多。愛知縣立藝術大學獲得學士和碩士學位，主修美術。1987 年到德國杜塞道夫藝術學院 (Kunstakademie Düsseldorf) 留學，而從 1984 年之後奈良美智舉行了將近 40 次的個展。

奈良美智在 1980 年代後期即發展出以兒童頭像為主的角色風格；奈良美智對於有著大眼睛和大頭的兒童形象相當著迷，他的特色在於塑造各種帶有情感的眼神，其中最具代表性之一為斜視的眼神（有人說是代表憤怒、有人則說是代表了邪惡）。此外，奈良美智的作品幾乎不含有透視的背景，而只突顯人物。在 1990 年代後期，他也開始創作立體作品，主要是將畫作中的孩童或小狗等，作成大型的立體雕塑，或採用不同媒材拼組的方式構成，如近年在紐約市展出的「流淚的狗」就是以大量膠布為基本材料所組成。今日他的作品已被許多博物館收藏，如紐約現代藝術博物館和洛杉磯當代藝術博物館等。

對於奈良美智的認識，我想跟大部分人一樣，是從他畫的小女孩開始。就是很有特色的一個人物被創作出來吧！即使可能會被歸類於當代藝術或是日本普普藝術風潮的卡通風格，但我的確是沒有再發現其他被歸於同類畫風但可以令我這麼有印象的人物。並沒有很刻意認識這位藝術家，一開始甚至因為名字的緣故，還以為是個女生，是在某次跟朋友借來的一堆電影裡面，發現有《跟著奈良美智去旅行》這部紀錄片，紀錄片內容就是記錄奈良美智在一段期間內創作和展出的真實生活，夾雜一點似乎不是很刻意的訪談。

看完紀錄片之後，有一種很小，但是在心頭不斷迴響的感動。最讓我印象深刻的，是在影片一開始，奈良美智在韓國的小型簽書會上，有一個叫作賽荷的七

歲小女孩，她很喜歡奈良美智，也看了很多奈良美智的作品。媽媽帶她參加這次活動，輪到她時，她對奈良美智說：「悲傷時我好想喊你的名字。」我真的嚇壞了，也掉了幾滴眼淚。我從來不知道人與別人之間可以產生這麼大的心靈共鳴，我也以為自己總是孤單的，有時不被理解卻需要去理解別人，時常會有一度放棄以真實自己面對他人。

「不再管是被誰觀看一事，我無法再畫對自己不重要的東西」

「不是我希望了解自己在他人眼中的形象，而是自己反問自己後所畫的畫」⁹



【圖 2-3】 too young to die, 2001, Yoshitomo Nara, Japan

圖片來源：<http://teachartwiki.wikispaces.com/Too+Young+to+Die--Yoshitomo+Nara>
(copyright © Yoshitomo Nara)

⁹ 兩句話都是在奈良美智《小星星通信》(The Little Star Dweller)自述中所提及。



【圖 2-4】 no hopeless, 2007, Yoshitomo Nara, Japan

圖片來源：<http://www.dailyartfixx.com/2010/10/09/yoshitomo-nara-nobodys-fool/>

(copyright © Yoshitomo Nara)

總而言之，奈良美智對我的影響，不單純是他的畫、人物、或是任何的畫風技巧，而是在畫背後那個想傳達的真實的自己，以及自己認為是重要的事情。「我很想把自己掏空」這是在紀錄片裡他說的一句話，他一直用這樣的方式讓自己活著。

2.2.3 其他藝術家

Ron Mueck 和奈良美智對我在創作上有直接的影響，影響的是創作的態度，還有很創作時保有的單純的理念。而他們作品呈現出來的氛圍也是我創作時常常會出現的樣貌，主題單純直接，不需要過多的不必要修飾。

以下的幾位藝術家，包含：許尹齡、王姿婷、Willy Verginer，他們的作品與我也有所交流和共鳴。前兩位女性是台灣新一代的藝術家，作品主要是壓克力畫作，從畫作中探討個人、家庭、社會，進而去理解世界的某些無論合不合理的運作形式；而 Willy Verginer 是義大利的雕塑家，以人類彼此間的關連或是人與動物之間關係為其重要的主題。幾位藝術家大部分的作品也都是從網路或是書上看到的，我自己也不能夠很確定對我在創作上是否有很直接的影響，然而作品的樣貌或概念，卻能讓我產生某些層面的共鳴，是一種作品與自己之間的真實交流。在此僅列部份作品以及簡單抒發作品於我的觀感。





【圖 2-5】 在創傷處 At the Injured Part 系列作品之一(一), 2010, 許尹齡, Taipei

圖片來源：<http://www.flickr.com/photos/vm3fu6/> (copyright © 許尹齡)

許尹齡畫作感覺就是一個世界，那種小型的、在每個人身旁的世界，屬於自己某種情境下的世界。無法很清楚的從畫中理解在這樣的世界裡是否能開心的存在，好像有些不是人可以改變的命運藏在裡頭，而且不論有多少人在同一塊畫布上，我都像是被抽離一樣的和他們一樣孤單。



【圖 2-6】 在創傷處 At the Injured Part 系列作品之一(二), 2010, 許尹齡, Taipei

圖片來源：<http://www.flickr.com/photos/vm3fu6/> (copyright © 許尹齡)



【圖 2-7】好像不太健康 1, 2008, 王姿婷, Taipei

圖片來源：<http://www.flickr.com/photos/jamieswang/> (copyright © 王姿婷)

王姿婷的幾乎每一件作品都讓我感受到憂鬱下的幽默，無奈的也好，假裝的也好。線條對我來說就是情緒，濁亂的情緒佈滿畫面，色調的混沌不明，眼神空洞的依附在表情之上，有種把現實改變的意味，即使原本就不斷在改變的現實。



【圖 2-8】只要我們在一起 1, 2009, 王姿婷, Taipei

圖片來源：<http://www.flickr.com/photos/jamieswang/> (copyright © 王姿婷)



【圖 2-9】 Cecitá volute 系列作品之一, Willy Verginer, Ortisei

圖片來源：<http://www.anotherfaceinthecrowd.com> (copyright © Willy Verginer)

Willy Verginer 的木雕寫實很平靜，在雕塑上上色的界線不是都很能夠理解，也許有些意涵或是有作者想要傳達的概念存在，但即使沒有上色的原木色雕痕，生命力也很旺盛。感覺在木雕之間彼此就有一種關係存在，而因為他們是木雕，這種關係反而更能夠彼此接通和顯現。



【圖 2-10】 Scalzo nella neve, Willy Verginer, Ortisei

圖片來源：<http://www.anotherfaceinthecrowd.com> (copyright © Willy Verginer)

第三章 創作過程與作品內容

第一節 關於名稱

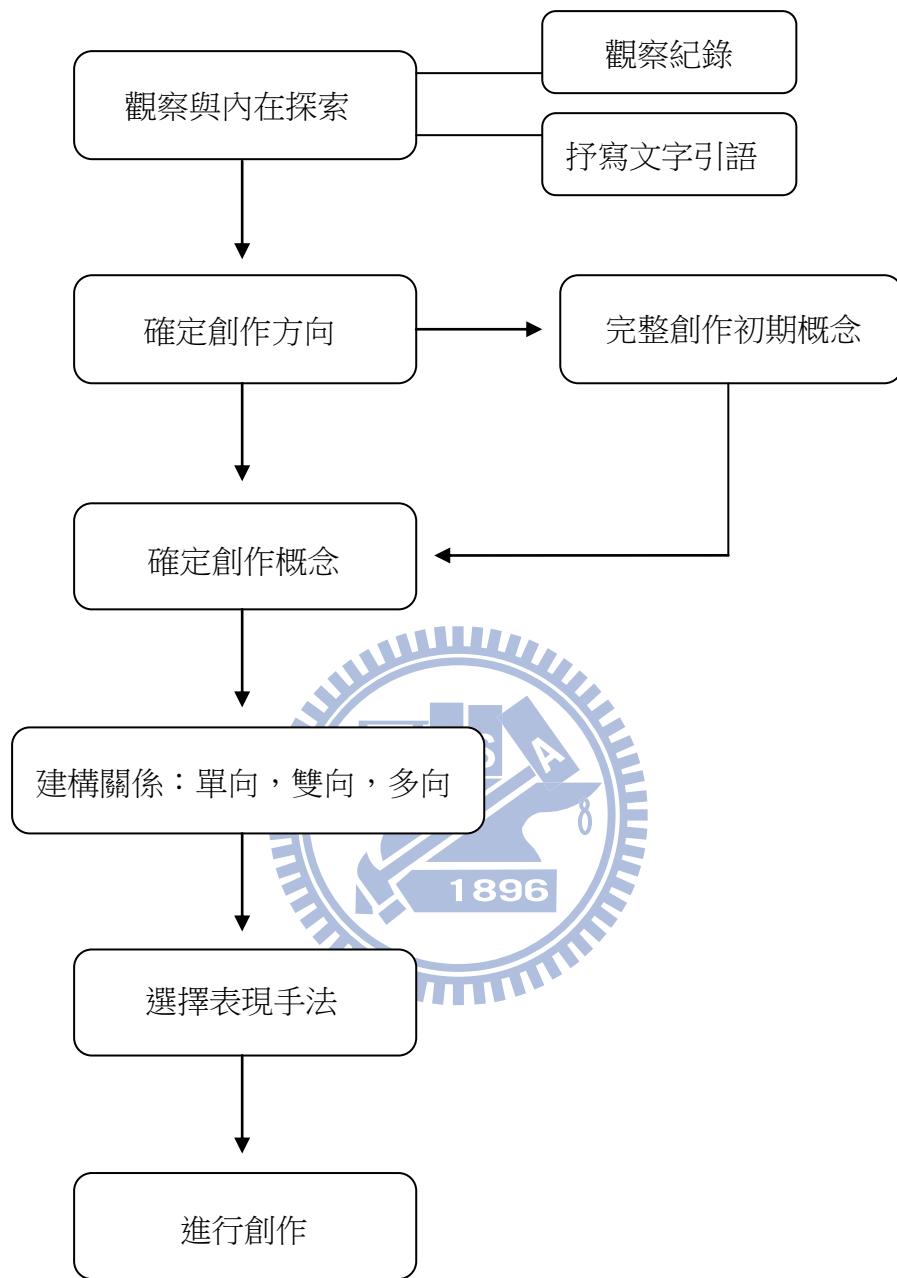
在著手創作作品之前，即擬定作品為系列作品，而系列作品的名稱為《關係·大氣》。「關係」是此次創作中最重要的概念，固然不可省略，也不需以矯縱造作之詞替代。而為何使用「大氣」一詞，我以為「氛圍」一詞之所以給聽者的感受具有唯美夢幻的，而「氣氛」一詞也常指依附在人的元素所能造成，如：信徒們聚在教堂內，整個教堂內充滿了友愛溫暖的氣氛。因此使用「大氣」一詞，欲表現中立，不使詞彙影響創作本身之意。「關係」與「大氣」都是創作不可或缺的概念，兩者都不是實體的概念卻彼此依存，在一段關係內需要多層面的大氣，而沒有關係產生的行為也不會有所謂大氣的片段。



名稱標點符號是書面語中不可缺少的部分，用來明確地表示停頓、語氣以及詞語的性質和作用。音界號「·」具有間隔號和音節號之意。當作間隔號時，是做間隔之用，在中文的概念上，具有承上啟下的功用，像是英文人名音譯「亨利·佐治」，亨利是名，佐治是姓，姓名之間的依歸在轉換成中文時以間隔號連結；此外間隔號用於像是《論語·學而篇》如此的書名篇章，也是用於章名與篇名之間的聯繫，若少了間隔號便少了彼此連結的概念。

因此系列作品名稱在「關係」與「大氣」之間加入間隔號，做為在我作品出發點的確信「一段關係與其之中的氛圍片段」。

第二節 創作流程



【圖 3-1】創作流程圖

創作流程為探索自己與了解自己，想創作出對於自己生命是重要的一部分。觀察與抒寫自己情緒則是一種自己紀錄的方式，初期創作概念的零散會重新整理，等確定創作概念後，再進行創作主題的建立：建構不同的關係。關係確定後則開始進行實體的創作。

第三節 建構關係

3.3.1 內心事件的找尋

該怎麼確定要創作的關係是什麼？世界上無論何時何地都正在發生或是結束一段關係下的行為，有的近，有的遙遠，有些事態艱鉅，有些枝末毫節，我們無法都涉入關心。很自私但坦誠的，的確只能涉入自己能夠接觸，與自己過去未來有關的事情。不侷限所有的關係承載體是人是物，開始再度回想和再深入觀察，經過孩提時期、青少年時期、青年時期，哪些事情是可追溯並在心裡產生具有自我意識的想法或批判。

而這種追溯，其實是一種在自己生命中持續進行的行為。當我身處一人之時，我會將一段期間內所見所聞之事，轉以自己內心的自我看法並以文字方式來表達，像是以自己的口吻去評斷事情，這像是一種「引語」的形式。漢娜·鄂蘭¹⁰在她關於班雅明的文章中，談到「他三〇年代最大的特點，莫過於他永遠隨身攜帶的那些黑封面的小筆記本，他孜孜不倦地以引語的形式，把每天生活和閱讀中所得，像『珍珠』和『珊瑚』般記錄下來。有時候他會挑一些來大聲誦讀，像稀罕而珍貴的收藏品那樣出示給人看」。¹¹

¹⁰ 漢娜·鄂蘭 (Hannah Arendt, 1906-1975) · 德裔美國政治思想家

¹¹ 蘇珊·桑塔格 (Susan Sontag)著，《論攝影》，黃燦然譯，麥田，台北，2010，頁 127。

其實大家都不是彼此依附那樣的快樂
只是有時候我們必須就這麼樣的待在一起吃飯喝酒和假笑

因為宗教信仰，她們不得不將自己掩面起來
因為自我放逐，我也不得不把自己掩埋起來

有些東西是不能假裝的，也假裝不來
每天需要的水分，食物，呼吸到多少的未汙染空氣，從別人或是書本上獲得
的精神糧食，手淫了多少次
可以用一百種變數去偽裝這些行為的數值
但從自己身上脫離和消逝的並不會遺忘



性別議題的爆發，對造物者來說或許只是一個小小的美麗錯誤

以引語的形式抒發自己的感受，是一種與自己對話，給自己回饋的方式，在那一些瞬間都將自己處於一個自己的小宇宙之間，甚至在這個小宇宙¹²中，提問為何人要永無止境的做一些讓自己不得頭緒的蠢事。我認為自己是「在自由社會中享受的懶惰左傾意識者」，在日常生活中抓著一些以自己行為標準判斷是不公不義的事情以言語撻伐或凌辱，大肆的在家中沙發上迎合激進份子所談論的主題文章，覺得資本主義的邪惡，同時也吃著麥當勞的薯條和可口可樂。

¹² 小宇宙：指的是宇宙的一個縮小複製品，十二世界以後廣為流傳，當時人們相信人體的成份與世界的成份是完全一樣的，如同：人的肌肉 - 土、人的氣息 - 空氣、人的體溫 - 火。出自：Gurevich Aron/著，龐玉潔，李學智/譯，《中世紀文化範疇》，淑馨出版，頁 39~頁 88。

3.3.2 人類彼此與其他

人類是擁有最多表情變化和豐富情感的動物，同時也是現階段發現智力最高的物種。但在人類彼此間的各種互動行為，以及和其他物種的互動行為中，我發現其實人類的行為長期下來一直在互相矛盾，是一種身理與心理無法和平共處的矛盾，像是過去曾經存在的人類優生學，種族優越理論等社會達爾文主義觀點，儘管理論被遺忘，赫伯特·斯賓塞¹³也不存在，但資本主義在現行社會的放縱已經逐漸讓種族優越理論以另外一種形式死灰復燃，借以自由美名行公眾屈辱之實。一切的慾望是希望得到某種方面的「幸福」，金錢上的幸福，權力上的幸福，優越感的幸福，好羅曼蒂克的說法。



關於幸福的準則，亞里斯多德在《尼高邁倫理學》¹⁴中已經提到：「個人的幸福與其家庭、朋友和同事等均相互牽連著，因此幸福的概念是需要將這些人與事同時涵蓋於內。這些關係的牽連並不表示自己不能或不應該具有自主性，只是強調維護自主性的同時，也應該將牽連到他人者和與他人無關者區分開來。如此，當遇到需要處理與他人有關的事務時，則就盡可能的找出個人和他人共同可接受的規準，讓彼此皆能感到有所成就，此時的快樂方是真正的幸福。」而我看著這個世界，卻發現很多人共同可以接受的規準，就是不要讓自己利益受損，而能使人自己歡愉，如此一來，其他都無所謂。

人類對於人類的行為的各種善惡，從人類自己編撰的歷史就能一清二楚，毀譽參半，好壞皆有。但對於其他物種來說，人類可能是非常恐怖的一種生物，具

¹³ 赫伯特·斯賓塞(**Herbert Spencer**)，英國哲學家。他為人所共知的就是「社會達爾文主義之父」，所提出一套的學說把進化理論「適者生存」應用在社會學，尤其是教育及階級鬥爭。

¹⁴ 《尼高邁倫理學》(**Nicomachean Ethic**)，亞里斯多德論著，以德行論為教育的核心，並為西方到德教育思想的重要關鍵。

有優越感的自大，但卻在危急時膽小無助，由於面對大自然的束手無策，反而會出現以自身能力進行破壞。對於動物的豢養，究竟是一種保護，互相扶持，或是占為己有的行為？人類也引文化為由來詔告殘殺動物是一種傳統，剝皮活吞也都是具有神聖信仰的行為，不能恣意抹滅。

創作前，該如何確定自己內心對於人類與其他生物的關係，以及如何建構這種關係？在我自己的主觀意識之下，人類對於很多其他物種的行為可以總結為「利用」。「利用」為有意圖的使用，在此不單指對某方有利的利用，也能是互助互利的利用，亦或是無利、僅是有意圖的利用。在第二章節 2.1.2 人與其它：動物，植物，非生物提到，「人類與動物，或是其他生物，都應該被彼此視為是一個個體，這樣的概念延伸到植物，乃至是非生物，都該有其存在的空間。應該將任何彼此行為關係視為自然事實，保持開放，並且持平地接受。」各種人類與其他物種的行為、心理意識，當我們從宇宙的角度去審視時，皆可以視作因演化而來的，而當我們持平的看待各種行為產生的關係，一切都很自然。



第四節 作品

我也是人類，我看我自己也是那樣的不完整。從自己不完整的視角看這個世界的一切，慢慢發現，這世界上很多事情沒有對錯是非，但理性和感性的羈絆卻讓世界產生道德教條，依附在這些教條下的我們，仍舊無法平靜的接受某些不如己意的變化。

3.4.1 創作中的微小目的

「想回顧過去的心態吧」

「一種過去的不完整的心態」



與其說重現或是保留某些關係，真正也是想要從重建這些關係的行為裡頭去找尋過去的自己是如何干涉這個世界，和這個世界又是什麼關係的。如果想要從自己內心中建構的各種關係去探索自己，關於人、事、物的預先假設立場就該拋棄，才能夠真正的進行對自己的掏空。我從觀察，思想，文字引語的過程，爾後到創作作品，也是建立一種自己與作品的關係，在每一個時刻，我希望自己在創作作品中的真誠是中立的。

保持中立的真誠的重要性，在於不被自己的背景和既有的意圖概念所扭曲影響，不帶有原先的憤怒或是歡愉，帶有心靈上的過多情感似乎對於回顧過去不容易像希望的那麼真實。但也不是要完全的排除情感，只是需要在情感影響創作之前，先能夠與情感保有一段距離。

3.4.2 創作形式與過程

最初的藝術創作形式，就是繪畫。儘管喜愛，但我終究是在求學生涯中沒有接受過繪畫的正規訓練，因此在畫作的精細程度是仍不及內心所想表達的情感，但卻忠於自己。以自己最熟悉的方式進行畫作的創作，但在顏料和媒材介質的使用上，卻選擇自己不太得心應手的壓克力顏料和畫布，產生了一種自己創作中心理的矛盾。這種矛盾是我也想要表達於作品中的概念，如同我所提到人類的行為和心理一直處於眾多矛盾之中，既然要回顧過去，真誠的以相同的矛盾心態面對創作也是一種必要的態度。

材料的選擇上，訂製了大框，仿麻畫布包內框，長寬為 90x90cm，厚度為 5cm，共計三個。小框則為一般美術社可以直接買到的 4F 尺寸，長寬為 24x33cm，厚度為 1.8cm，兩個為一組，共計六組。透明壓克力盒訂製的尺寸為，長寬 16x18cm，高 5cm，盒上方為可掀式，共計八個。在壓克力盒裡的紙材選的是美國卡紙。



壓克力顏料和仿麻畫布，以及壓克力盒的選擇，都是在於它們能夠呈現的塑料感。對我來說，不同於鋼鐵的硬，也不同於紙張的軟，塑料是一種中性的物質，可硬可軟，沒有特色，契合我在創作中所需保持中立性的真誠的一種態度。

以鉛筆在畫布上描繪草圖，由於在畫布上不好擦拭，草圖痕跡便會留下，而我描繪的草圖不僅是粗略的輪廓，其實就是之後成品所包含的所有線條。對我來說，線條是一種思緒，思緒的深淺以線條的曲直多寡藉以表示。



【圖 3-2】作品鉛筆草圖之一



【圖 3-3】上了部份壓克力顏料於草圖

3.4.3 作品傳達

世上所包容的一切遠比我所能看到的還多。

美國詩人惠特曼曾說：「我不懷疑世界的雄偉和美潛伏於世界的任何微量之中……我不懷疑，瑣碎事物、昆蟲、粗人、奴隸、侏儒、蘆葦、被擯棄的廢物，所包含的遠遠多於我所設想的……」¹⁵想要抓緊世界上形形色色的各種關係，即使剎那即逝，即使片刻之間。創作時以中性的態度去觀察、面對各種行為，也以此立場用繪畫表述在我眼中所觀察到的現象，以及某種關連性。而以我自己本身的角度看這些關係，作品可能帶有部分戲謔意識，但不對各種行為關係產生偏袒。

本節內容為介紹完整系列創作，包含創作者理念，作品圖片，作品創作概念。



¹⁵ 出自惠特曼《確信》(又譯《信念》)，見於《草葉集》一九五六、一九六〇年版。

他不想起床是因為有一張床專屬於他而使他在模糊中有幾許慰藉，在每次變遷中或在某種沉重的心情下，他似乎都是如此。

有一種不安的情緒使他無法躺下來休息，他的良知使他的心不停的悸動，這是他對死亡的恐懼和想對這種恐懼辯解，這使得他無法入睡，於是爬起來，再躺下去，又再次爬起來。

人生就在一臥一起之間，對自己作了番漫不經心的審視，並且是偶發性的、不相關連的、散漫無緒的，這就是他的整個生命的歷程。

— Franz Kafka

不算是非常細微的觀察，但總在無意間就能察覺到些什麼。在自己本身觀察生活過程中，我將行為關係分為三類：

單向關係 (one-way relationship)：

單向關係為自身行為與自己產生的關聯，個體本身就能與自己互動，形成一種自身的關係。在創作者觀點裡，認為單向關係是最多面向的，自我的對話和行為是最直接的，也最不需要有他人或是社會包袱，因此以這種形式來代表想傳達的意義：與畫框比較起來較薄的卡紙，並將其皺褶化。然而個人的行為卻也是相對私密、狹小的，故以透明壓克力盒當作自我空間的意象，並將卡紙置於內部，密閉覆蓋。

雙向關係 (mutual relationship)：

雙向關係則是雙邊交互行為所產生的關聯，像是人喝著咖啡，咖啡被人喝，就是一種雙向的關係。雙向關係介於單向和多向之間，固定兩種行為個體的彼此

互動，以兩塊畫框的疊合來代表雙面向。畫布大小的選擇也介於單向關係和多向關係媒材之間的大小，代表雙向關係行為上的空間大小，厚度的選擇也是依同樣的概念。

多向關係 (multi-way relationship) :

多向關係則是兩件承載體以上所產生的多邊交互關聯，像是一個班級的吵鬧，每一個學生都以自己的方式在製造混亂，很多學生彼此間的交互行為就是一種多向的關係。多向關係發生時，和單向雙向關係比較起來，需要有最大的空間，容納某些不屬於自己的承載，這樣的概念我以畫布的厚度來代表。我認為在多向關係裡，每個個體的行為相對來說都是單純的，同時間也只能夠具備一種能被觀察到的面向，基於這種概念，於是每一件作品只以一塊畫布作為承載體。



由於人類的面部表情很容易察覺心情變化，而我創作的態度是不帶有偏頗，只以中立的態度觀察並創作。因此我以自己面部長相特徵當作畫作裡人物的標準長相，而這種標準是以一半是我（的特徵），一半是相反的我（的特徵）來界定。因此在創作裡人類的長相設定為：黑髮、平瀏海、瀏海左方有分線、厚唇（我的特徵）；眼垂、長鼻、小耳、鵝蛋臉（我的相反特徵）。我從觀察中發現，最中性的表情，不是面無表情，而是很輕微的微笑。



【圖 3-4】 大型粉色動物



作品名稱：

大型粉色動物

作品大小：

90 x 90 x 5 cm

創作概念：

一種個體集體意識的偽裝，操控與被操控之間的關係。



【圖 3-5】 一起穿著毛衣



作品名稱：

一起穿著毛衣

作品大小：

90 x 90 x 5 cm

創作概念：

一種個體的彼此依存是在某種利益、或是壓縮的環境之下，但個體之間卻沒有真正的交集。



【圖 3-6】 泡水



作品名稱：

泡水

作品大小：

90 x 90 x 5 cm

創作概念：

一種看似單純的個體，但同時與其他個體彼此依存的關係，只是容易被視而不見。



【圖 3-7】 和乳牛的乳汁

作品名稱：

和乳牛的乳汁

作品大小：

24 x 33 x 1.8 cm x 2

創作概念：

一種能夠望梅止渴的心理關係。



【圖 3-8】 和大方箱

作品名稱：

和大方箱

作品大小：

24 x 33 x 1.8 cm x 2

創作概念：

一種個體被另一種個體禁錮卻假裝逃離的關係。



【圖 3-9】 和長桌底部

作品名稱：

和長桌底部

作品大小：

24 x 33 x 1.8 cm x 2

創作概念：

一種社會時常發生狀況。檯面上的模糊不清面向，與檯面下的另一種面向。



【圖 3-10】 和揮動的手

作品名稱：

和揮動的手

作品大小：

24 x 33 x 1.8 cm x 2

創作概念：

真假對錯難以區分，不知道要如何選擇的關係。



【圖 3-11】 和側面

作品名稱：

和側面

作品大小：

24 x 33 x 1.8 cm x 2

創作概念：

只要有一點模糊的地帶，關係之間便會有錯誤的判斷。



【圖 3-12】 和斑馬的鼻水

作品名稱：

和斑馬的鼻水

作品大小：

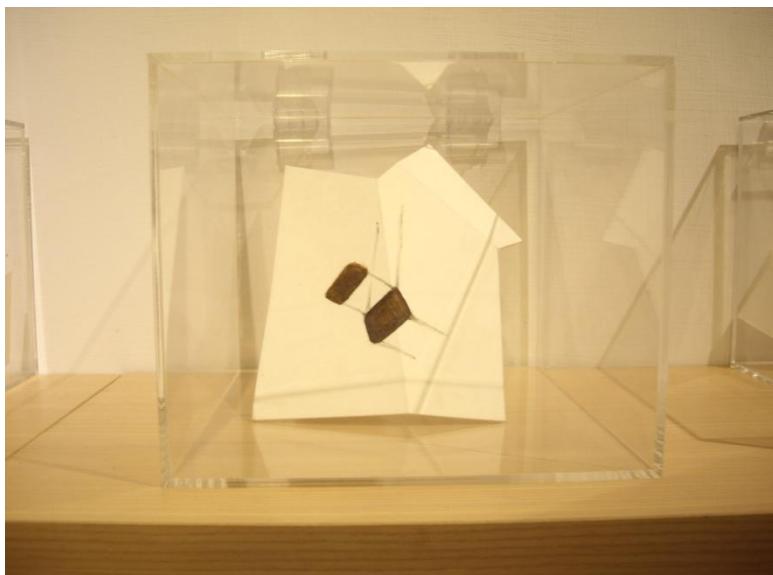
24 x 33 x 1.8 cm x 2

創作概念：

不同時間空間的個體，卻仍有可能會影響到對方的一種關係。



【圖 3-13】長腳椅椅 (一)



【圖 3-14】長腳椅椅 (二)

作品名稱：

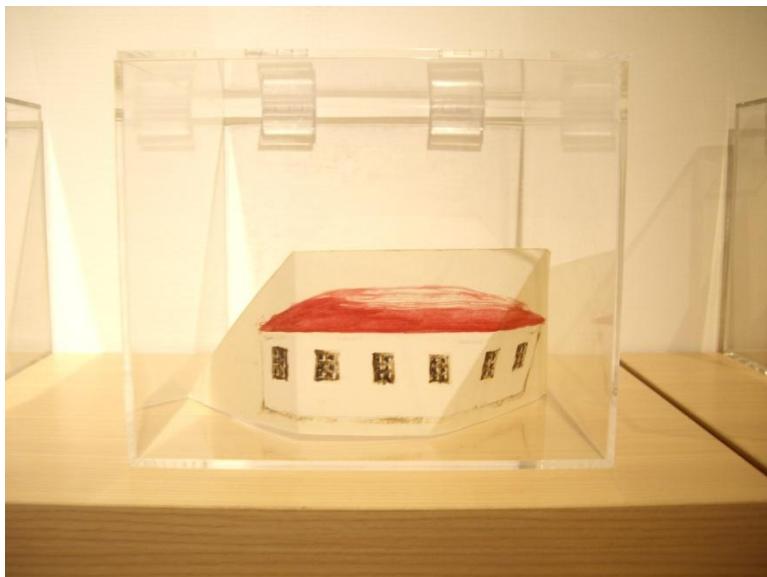
長腳椅椅

作品大小：

16 x 18 x 15 cm

創作概念：

也許非生物也有它的私慾，椅腳能夠變長的話或許是一件值得開心的事。



【圖 3-15】 房子之一 (一)



【圖 3-16】 房子之一 (二)

作品名稱：

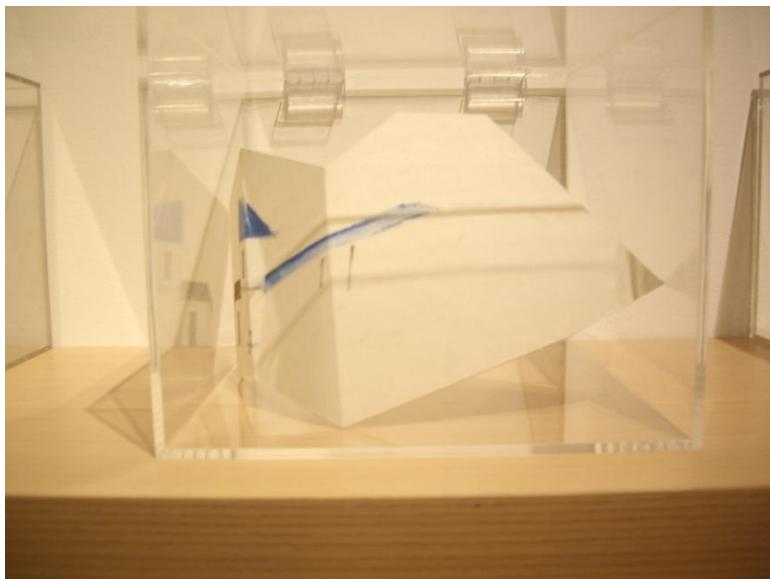
房子之一

作品大小：

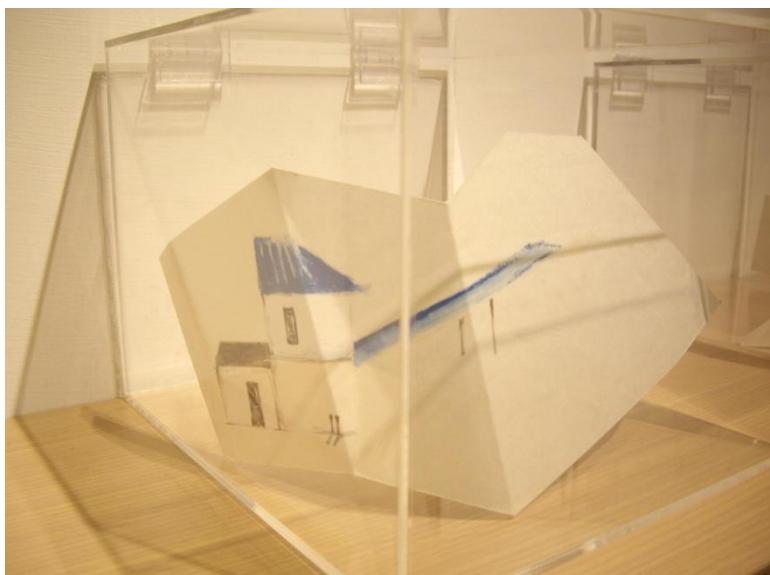
16 x 18 x 15 cm

創作概念：

房子是一種安定的場域，也有可能是暴力產生的地方。



【圖 3-17】 房子之二 (一)



【圖 3-18】 房子之二 (二)

作品名稱：

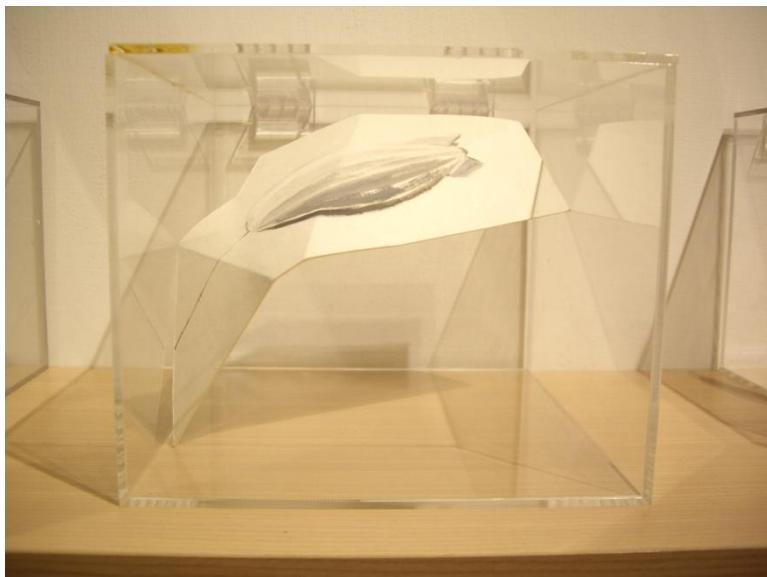
房子之二

作品大小：

16 x 18 x 15 cm

創作概念：

房子是聚集家人的地方，卻也是分開的起始點。



【圖 3-19】 飛船汽球(一)



【圖 3-20】 飛船汽球(二)

作品名稱：

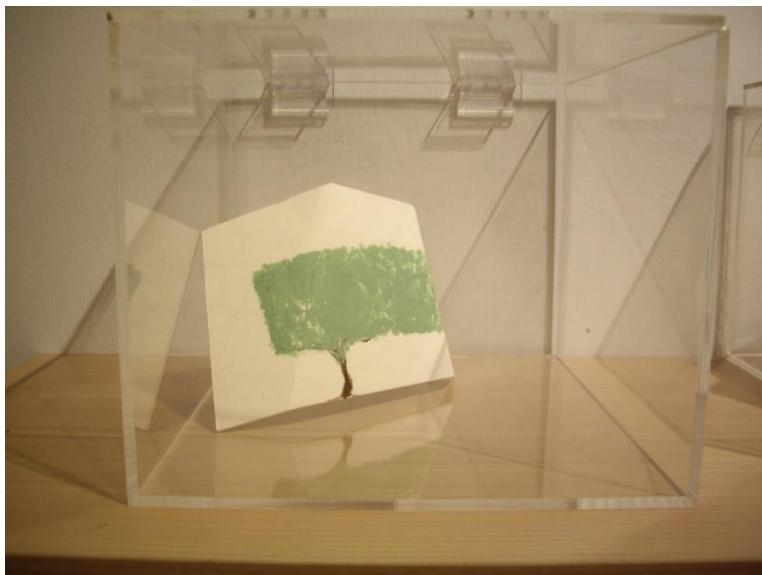
飛船汽球

作品大小：

16 x 18 x 15 cm

創作概念：

分不出是汽球還是飛船，遙遠的總是不那麼清楚。



【圖 3-21】 一棵方樹(一)



【圖 3-22】 一棵方樹(二)

作品名稱：

一棵方樹

作品大小：

16 x 18 x 15 cm

創作概念：

一種被迫壓力下的生長，並非自身願意的。



【圖 3-23】 泳圈少男(一)



【圖 3-24】 泳圈少男(二)

作品名稱：

泳圈少男

作品大小：

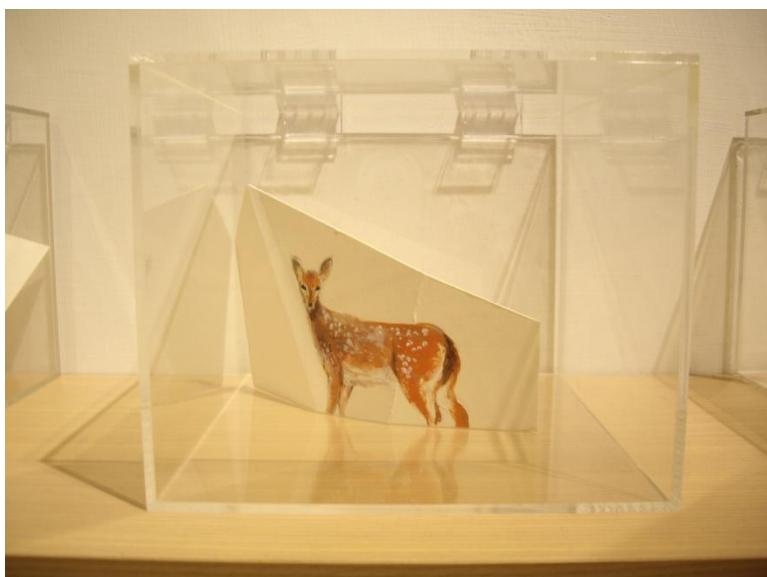
16 x 18 x 15 cm

創作概念：

一種面無表情的愉悅，其實很多時候都在與自己過意不去。



【圖 3-25】 被汙染的鹿(一)



【圖 3-26】 被汙染的鹿(二)

作品名稱：

被汙染的鹿

作品大小：

16 x 18 x 15 cm

創作概念：

狐狸頭的鹿，無預警的同時成為加害者和被加害者。



【圖 3-27】 襪八(一)



【圖 3-28】 襪八(二)

作品名稱：

襪八

作品大小：

16 x 18 x 15 cm

創作概念：

穿皮鞋腳卻外八，不是既定想法的概念。

第四章 展場規劃

第一節 順序性

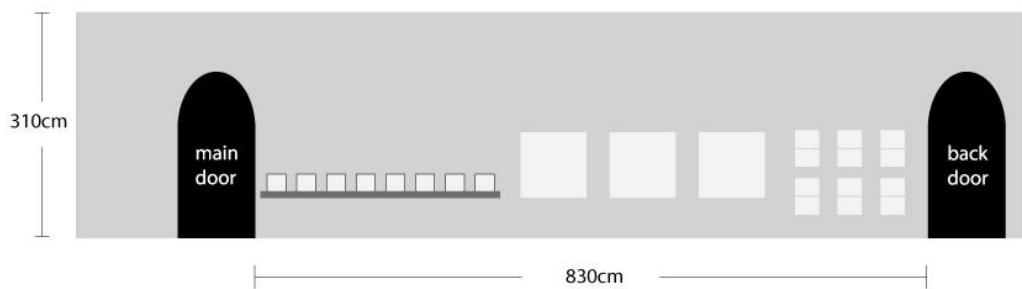
佈展時，由於動線方向的關係，一定會導致作品觀賞有先後順序。之前曾經在藝廊實習過，當外出參加展覽或是藝術博覽會的時候，一般掛畫的概念：最重要的畫作置放在中間，依照重要性往左右排序。這種排序是有其目的，藝廊終究是要推薦售出合作藝術家的作品，合作藝術家一定有藝術市場的關注程度，最受關注的藝術品一定是放在最醒目的地方，其它藝術品再依序排開。

掛畫也是講求目的性，也是完整創作的一部分，因此我對於此次系列作品也有一種順序性的概念。我認為作品探討的三種關係，單一關係是跟人最熟悉的，人無時無刻都處於與自己相處的狀態；其次是多向關係，因為人是社會性動物，上班、去學校上課、甚至走在路上都是處在很多人的狀態下生活；最後才是較為親密的雙向關係的行為。

第二節 整體展場規劃

這次展出的場地是一個長方型的空間，我分配到的空間是一面長 8.3 公尺，高 3.1 公尺的牆面，剛好是前後門的牆面，前門在左，後門在右。大部份的人進入展場是從前門進入，也就是左側是一個起始點，依照我上一段提到的順序性，單向關係的系列創作是左側的第一順位，接下來是多向關係的系列創作，最後是雙向關係的系列創作。

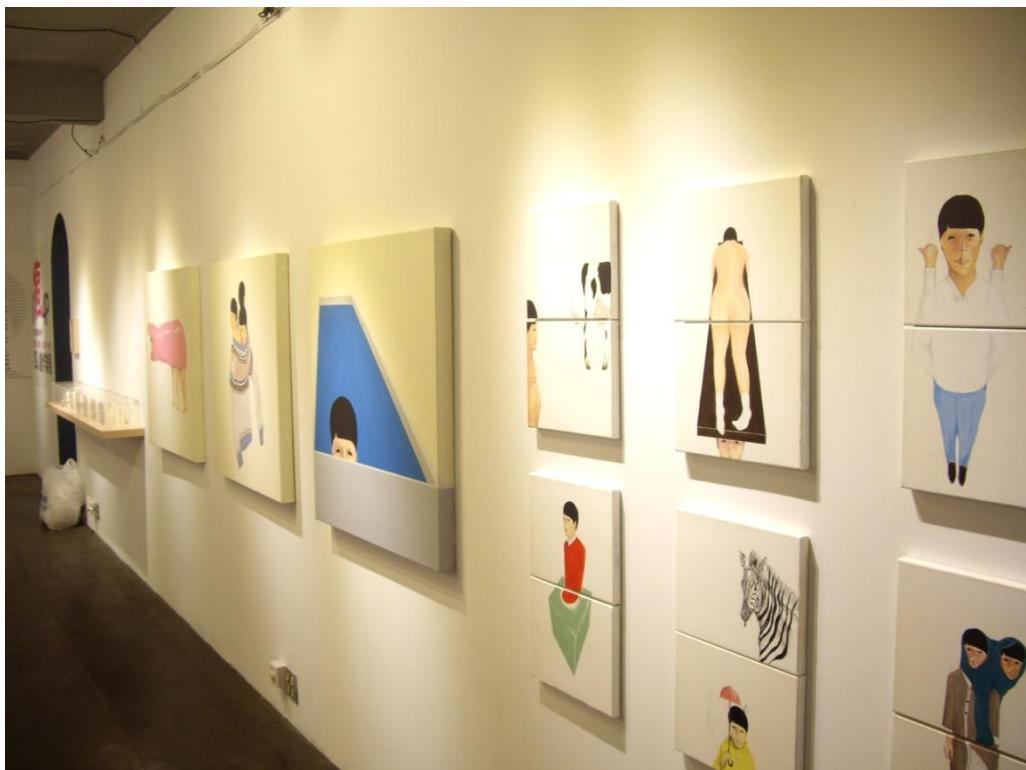
單向關係系列創作由於是壓克力盒，需要置放，因此使用木紋貼皮的層板固定於牆面，畫作的部份則是測量等距的長度，以螺絲釘固定於牆，將畫作掛上。



【圖 4-1】 佈展預想圖



【圖 4-2】 實際展覽圖之一



【圖 4-3】 實際展覽圖之二



【圖 4-4】 實際展覽圖之三

第五章 結語

第一節 個限與不足

「我選擇一個題材絕不是因為當我想起它時它對我有什麼意義。」阿巴斯¹⁶寫道，儼然是在忠實地闡述超現實主義的虛張聲勢。¹⁷蘇珊·桑塔格認為阿巴斯的題材範圍本身，就構成一種判斷，而這樣的照片，就是超現實主義藝術的主流傳統。

我也有像阿巴斯這樣對於自己的作品的偏袒期望：希望自己的作品是中立的，不帶有偏頗的意識。即使如此，構圖時就是依照自己當下的意識去完成的，帶有個人的意識又怎麼樣能夠是中立的呢？假使我希望表達中立性意義的圖像，但觀者如果不是也具有相同意識，所傳達的概念也是會有所改變吧？

即使不在「作品是否達到中立」的起始點反覆思考，卻也有其他問題。創作中的概念很多是一開始既定的，但實際創作時卻又有些拿捏不清的狀況。會反覆問自己，這種畫面呈現出來的關係是我要的嗎？概念是否太抽象了？觀賞者能夠理解我的想表達的原意嗎？也不理解為什麼藝術的創作概念要如此清晰，創作時反而有點導向設計方面的創作，將每一種關係塑造得堡壘分明。

「沒有意義的創作是不能放在研究所論文裡的。」是否總是有這樣的觀念存在著呢？如此一來隨機的插圖或是其他各種形式的創作就不能夠算是創作了嗎？文字語意的表達真的可以全然的闡述創作時的那種狀態嗎？這些問題仍然無法自

¹⁶ 戴安·阿巴斯(Diane Arbus)，美國攝影師，以拍攝社會邊緣人物聞名。

¹⁷ 蘇珊·桑塔格(Susan Sontag)著，《論攝影 - On Photography》，黃燦然譯，初版，麥田，台北，2010，頁85。

己解答。

關於作品本身的技巧、構圖、闡述概念等，都仍顯不足。但問心無愧的是，關於自己創作的作品以及此篇創作論述，都是誠實並且出自內心的，某些部分甚至毫無保留地寄託在這些文字上。

第二節 觀察自己的意義

這樣的創作，在我目前生命裡是絕無僅有。

在之前的我，幾乎是沒有辦法體驗生活的。要體驗每一種生活的感動，不論是清晰可見，或是微小耐人尋味的細節，對我來說，都是非常困難的。與其指責雙眼被社會所營造的各種利益衝突矇蔽，倒不如說是自己內心心靈已經不自覺的閉鎖，不再以純粹的心去面對所有事情。



研究所的生活延續到這次創作，看著周遭的變化，我不再對於事物沒有任何的感動，能夠體驗變化，有自己感動的方式，但不過於解讀。能夠接受更多的外在事物，以及更多心態上的不同，並且對於這些不同能夠處之泰然。我想這是一種心態的躍進，也與感官同步。

維持著這樣的心態，作畫創作時，畫裡的感受，是自己內心真實的感受，完全的透露隱藏於自己內心的情感抒發。創作的時候能讓自己感官放鬆，也能夠體驗外在的世界，在繪畫裡，我就像個小孩子，到處探險卻沒有壓力，也只堅持自己在乎的事。

在台北藝術博覽會的時候，看到藝廊的年輕藝術家對於自己畫作的堅持，每天畫 18 個小時，歷時好幾個月才完成的一幅畫，原本出發點是要讓觀眾能夠在藝博會短暫的一個禮拜內觀賞的，但卻因為藝廊的商業操作觀點，必須把他非常受關注但已經被訂走的畫拿下，以避免其他作品被忽視。藝術家在得知並未被事先告知的這種行為時，相當難過，他以為他的畫就是要在這個台北藝術博覽會的場合讓大家能夠觀看欣賞，別無他意，賣出的價錢只是附加的價值。但由於藝廊有藝廊的考量，以及藝術家和藝廊彼此合作的關係契約原則，最後還是只能和藝廊妥協。

我沒有像這位藝術家的商業包袱，但我有自己短暫生命的包袱。生命不斷的從自己身上消逝，可以很緩慢的感受到這種被掏出的感覺，非常細微的。這樣的生命，從宇宙的觀點來看真是夠虛無飄渺了，我們對宇宙的價值又是什麼？其實沒有價值。我們人類，地球，太陽系，也許只是一個巧合，四十幾億年前的巧合。如果說一個生命必須要對另一個生命有所價值才有存在的意義，這樣假設的意義又何在呢？生命的意義應該是體驗生與死，總能體驗到的，而其他為附加，附加生命過程中的回憶，附加所有能夠造成情緒的感動。

所以我觀察、作畫、體驗事物短暫的瞬間，這是我短暫生命的意義。

參考文獻

中文

1. 弗蘭茲·卡夫卡(Franz Kafka)著，《卡夫卡語錄》，楊耐冬譯註，初版，漢藝色研，台北，1994。
2. 路德維希·馮·米塞斯(Ludwig von Mises)著，《人的行為 - Human Action》，夏道平譯，初版，遠流，台北，1991。
3. 戴思蒙·莫里斯 (Desmond Morris) 著，《人類行為》，郭軒盈譯，初版，桂冠圖書，台北，1989。
4. 麥可·阿蓋爾(Michael Argyle)著，《社會互動 - Social Interaction》，苗延威、張君玲譯，初版，巨流圖書，台北，1998。
5. 瑪莎·克雷文·納思邦(Martha C. Nussbaum)著，《正義的界限：殘障、全球正義與動物正義》，徐子婷等譯，初版，韋伯文化，台北，2008。
6. 張晴文、蘇俞安策劃編輯，《弱繪畫》，陳衍秀等譯，初版，田園城市，台北，2009。
7. 約翰·柏格等(John Berger, et al.)著，《觀看的方式 - Ways of Seeing》，吳莉君譯，二版，麥田，台北，2010。
8. 奈良美智(Yoshitomo Nara)著，《小星星通信》，王筱玲、黃碧君譯，初版，大塊文化，台北，2004。
9. 蘇珊·桑塔格(Susan Sontag)著，《論攝影 - On Photography》，黃燦然譯，初版，麥田，台北，2010。
10. 余昭穎，「我的...」，國立台南藝術大學，碩士論文，2010。
11. 俞懿嫻，「亞里士多德的幸福論」，《東海大學哲學研究集刊》，第一輯，177-194頁，1991年10月。
12. 弗蘭茲·卡夫卡(Franz Kafka)著，《卡夫卡短篇傑作選》，葉廷芳譯，再版，志文，台北，1999。

13. 麥可·席姆斯(Michael Sims)，《亞當的肚臍 – Adam's Navel》，陳信宏譯，初版，麥田，台北，2007。

網路資源

1. [http://zh.wikipedia.org/zh-tw/关系_\(社会学\)](http://zh.wikipedia.org/zh-tw/关系_(社会学))
2. http://en.wikipedia.org/wiki/Ron_Mueck
3. http://en.wikipedia.org/wiki/Yoshitomo_Nara#cite_note-0
4. http://hubpages.com/hub/Awesome_Sculptures_Of_Ron_Mueck

