

目次 CONTENTS

- 004 序 高雄市立美術館館長謝佩霓
Preface Pei-ni Beatrice Hsieh

專文 Essays

- 008 都會潛行—陳水財的介入與疏離 蕭瓊瑞
Urban Stealth: Hsiao Chong-ray
Chen Shui-tsai's Intervention and Indifference
- 023 哲學的肉身 探索陳水財的創作觀點 陳冠君
Body of Philosophy: Chen Champion
Exploring Chen Shui-tsai's Artistic Perspective
- 028 從藝術中熬煉「真實」—閱讀陳水財其人其文其畫 鄭明全
Forging “Truth” from Artistic Tempering: Cheng Ming-chuan
Reading Chen Shui-tsai's Life, Writings, and Paintings

圖版 Plates

- 038 闖蕩 Venture
- 074 變臉 Mutation
- 098 漫遊 Roaming
- 150 傳說 Fantasy
- 192 藝術家年表 Chronology
- 206 簡歷 Biography
- 208 作品編年目錄 List of Works



(攝影：林育如)

序

Preface

本館自開館以來，始自「美術高雄開元篇」，針對突顯南方特色的不同主題，持續推出一系列「美術高雄」的策畫展。該系列極具口碑，更有助於累積高雄美術的能量和厚度。在去年修編完成並上線發表《高雄美術大事記》作為前導，本館賡續前行，著眼高雄資深藝術家個別的行誼與特質，自今年度開始呈現側重研究的特展。藉由深入的訪談、資料爬梳和歷年作品彙整形成展覽，期望能為這批經年累月創作不懈並卓有成就的在地創作者，致上最誠摯的敬意，更賦予其應有的美術史定位。繼詹浮雲、洪根深回顧展之後，此次有幸推薦榮膺2010年「高雄市文藝獎」殊榮的陳水財老師。

1946年誕生於台南七股的陳水財，1967年考入師大美術系之後，時值台灣美術界興起藝術新思潮的關鍵時期。當時畫壇上眾多觀念的激辯與討論，讓陳水財深受激發並開啓推動藝術革新的契機。隨著1971年畢業後至高雄任教進而定居港都，數十年來高雄美術現代化的進程中，陳水財不僅不啻缺席，甚且扮演極其關鍵的角色。

爲了在1970年代末期藝術走向依舊傳統的高雄推展現代藝術，陳水財於1982年與洪根深等人發起「夔藝術展」，藉著公開展覽並配合藝術講座與討論會雙管齊下的方式，全面倡導嶄新觀念。如今公認爲高雄最具指標性的藝術團體「高雄市現代畫學會」，1987年正式成立時，陳水財亦爲創始會員之一。該學會持續不輟地以實踐現代藝術的時代性、社會性的精神，除了不遺餘力地積極參與社會活動充分結合社會脈動，並舉辦年度專題展，定期進行自省式評論，充份發揮現代藝術獨具之前瞻性、批判性。1990至1997年間，陳水財出任《炎黃藝術》月刊總編輯，以期發行彰顯高雄美術特質，進而激越藝術新興市場，也讓南台灣的藝術觀點與能量，從此晉升到足與北台灣分庭抗禮的嶄新局面。

陳水財堅信：「現代生活就是都市生活。」於是從1980年以來，他便一直以都市生活作為核心內容創作。藝術之於陳水財，一言蔽之乃是將生命經驗轉換爲圖像的不斷提煉過程。」所以其創作觀首先由現實經驗出發，隨後才漸次擴及至生命體悟、文化思辨及藝術認知。層層的思慮幾經綿密整合，最後濃縮精華，成爲得以在單純的圖像中呈顯出多義的繁複意涵的精彩作品。本展集結陳水財各時期代表作品百餘件，乃其創作歷程首度完整呈現，亦可見證其藝術行旅的風華。

論及藝術評論，眾所周知，陳水財的批判力道深厚且立論精準，因此享有「高雄三支筆」的尊稱。此外，陳水財刻意有若「大隱隱於市」地棲身人群之中，卻能掌握既參與事件又超然度外的原則，而他對社會環境的犀利洞察，不只訴諸文字也投射在創作當中，他也因此成爲南台灣藝術界重量級代表人物，可謂對1990年代高雄現代藝術發展和影響，絕對具有舉足輕重的關鍵性地位。

在1981年首次個展的請柬上，陳水財如此寫道：「怎麼樣的土壤長怎麼樣的植物，怎麼樣的因結怎麼樣的果，當我關注我們生存的土地時，便不再被傳統、現代、東方、西方這樣的問題所困擾。我對藝術的看法是展現對這塊土地最真切的感受。」時隔整整卅載，這段話仍然如此貼切，足以驗證其藝術堅持和創作理路，而他一路走來，始終如一。

謝佩霓

高雄市立美術館館長

Since the opening of this museum, starting with the *Reservoir of Fine Arts in Kaohsiung*, we have continued to introduce a series of *Art of Kaohsiung* exhibitions with different themes highlighting the characteristics of southern Taiwan. These distinctive exhibitions have helped to increase Kaohsiung's fine art capabilities and depth. Last year, the museum completed the compilation of the "Kaohsiung Art Development Chronology" and established a website. Starting with this year, the museum places special emphasis on planning and holding research exhibitions featuring Kaohsiung's senior artists. We hope that our in-depth interviews, data compilation and analysis, and artwork cataloguing will express our utmost respect for these artists of the older generation, who worked tirelessly and achieved outstanding results, and ensure that they receive the recognition they deserve in Kaohsiung's art history. In the wake of Chan Fu-yun's and Hung Ken-shen's retrospective exhibitions, we recommend the 2010 *Kaohsiung Arts Award* winner Chen Shui-tsai.

Chen Shui-tsai was born in 1946 in Cigu, Tainan County. He entered the Department of Fine Arts at National Taiwan Normal University in 1967, around the time that a wave of new thinking swept through Taiwan's art world. The debate and discussion concerning numerous issues in the art community deeply affected Chen, inspiring him to promote innovation in art. After graduating in 1971, Chen taught and settled in Kaohsiung. In the development of modern art in Kaohsiung, which has lasted for several decades, Chen has never been absent, and even played a pivotal role.

During the late 1970s, in order to encourage modern art in Kaohsiung, which still had a very traditional view of art, he founded the *Kui Art Exhibition* in 1982 with Hung Ken-shen and others. Chen and his colleagues relied on the exhibitions to introduce new art concepts, and also organized accompanying lectures and discussion sessions. He was also one of the founding members of the Kaohsiung Modern Art Association when it was founded in 1987. The Kaohsiung Modern Art Association strove vigorously to promote the relevance and social focus of modern art. Apart from actively participating in social activities and staying in touch with society, the group also held annual exhibitions on special topics, engaged in reviews and criticism, and strove to ensure that modern art fully expressed its forward-looking and critical

qualities. Chen served as the editor-in-chief of the *Dragon: An Art Monthly* from 1990 to 1997. The publication of this art journal highlighted the characteristics of Kaohsiung's art, actuated the development of art market, and raised the art views and energy of southern Taiwan to a level in parallel with those of northern Taiwan.

Chen Shui-tsai believes: "Modern life can be equated with urban life." Since 1980, he has consistently sought to make urban life the central content of his art. As far as Chen is concerned, in short, "art is a ceaseless process of extraction and refining in which his life experiences are converted to images." His artistic perspectives are derived from his real-life experiences, and have since extended as far as understanding of life, cultural thinking, and artistic awareness. Chen seeks to compress these complex ideas within his works, and tries to use pure images to present complicated implications bearing multiple meanings. This exhibition displays over 100 of Chen's works representative of different periods, featuring his whole artistic career with unprecedented comprehensiveness, and bearing witness to the glamour of his art.

Concerning art criticism, it is well known that Chen's art critiques are profound and precise. He is therefore reputed as one of the three important art critics of Kaohsiung. In addition, living in the city, he seems to act as a recluse. He participates in events but keeps a distance for objective observation. His insights into the social environments are not only reflected in his writing but also in his artistic creations. Consequently, Chen is a heavyweight figure in the artistic circle in southern Taiwan, and he plays a decisive role in the development of modern art in Kaohsiung in the 1990s.

In the invitation to his first solo exhibition in 1981, he wrote: "The land decides the types of plants that can grow on it and hence the fruits that the plants bear. When I focus on the land where we live, I am no longer restrained by the differences of traditional, modern, Eastern and Western arts. My art is the presentation of my truest feelings about the land." 30 years later, this statement can still suitably epitomize Chen's artistic persistence and creative concepts. It is this consistency that Chen has maintained throughout his artistic career.

Pei-ni Beatrice Hsieh
Director
Kaohsiung Museum of Fine Arts

專文 Essays

都會潛行——陳水財的介入與疏離

Urban Stealth: Chen Shui-tsai's Intervention and Indifference

蕭瓊瑞／國立成功大學歷史系所教授、知名美術史家

Hsiao Chong-ray

Professor of Department of History, National Cheng Kung University

Prominent art historian

摘要

在台灣當代藝壇，陳水財(1946-)是少數對自己的創作理論有深入思考又能清晰表達的創作者之一。他稱自己的創作是「煮一鍋濃湯」，是一種相當精準的比喻。「濃湯」也者，是含攝精華，卻似無物；不像「佛跳牆」之討好誘人，豬腿、豬肚、鵝蛋、芋頭、香菇……，歷歷可見，任君挑選。陳水財的濃湯，任撈撈不得一物，品嚐在口，卻是千滋百味，回甘無窮。

本文透過對陳氏一生作品的發展脈絡，配合高雄市立美術館「流動風景——陳水財創作研究展」的策展規劃，分成「闖盪」、「變臉」、「漫遊」、「傳說」等幾個主題，對其幾個主要的創作系列，進行理念的探晰與風格的評述；當中大量引用作者撰述的「創作自述」，或有助於一般人對其藝術本質的初步理解與欣賞。

Abstract

In Taiwan's contemporary art community, Chen Shui-tsai (1946-) is one of a small number of artists who have given extensive thought to their personal artistic theory and also possess clear expressive skills.

Chen refers to his making art as "cooking a pot of thick soup." In this rather precise metaphor, the thick soup contains the artist's creative essence, but seems to contain nothing. Unlike the enticing "fotiaoqiang" ("Buddha Jumps over the Wall," a famous Chinese soup), which contains clearly visible ham, pork belly, pigeon's eggs, taro, and shiitake mushroom for the diners' selection, Chen's thick soup doesn't have any morsels that can be found. When you try it, though, you will find that it has incredible flavor and limitless aftertaste.

This essay performs conceptual analysis and stylistic assessment of Chen's main series of works in conjunction with such themes as "venture," "mutation," "roaming," and "fantasy." The essay examines the developmental context of Chen's work and also parallels the curatorial plan for the exhibition *Floating Images: Art of Chen Shui-tsai* at the Kaohsiung Museum of Fine Arts. The "artist's statement" is quoted extensively in this essay, which hopes to give readers a basic understanding and appreciation of the essence of Chen's art.

瞭解陳水財的藝術，並不是一件容易的事。因為他的藝術，就猶如他的人一般，是十足的矛盾集合體。表面上，他個性爽朗、隨和健談、髮飛眉揚、身形粗獷，但更多的時候，他喜愛孤獨、沈迷閱讀、思維細膩、柔情似水；他分明是一個道地鹽村長大的小孩，作品中卻始終流盪著都會的風景、生命的印記；他關懷社會、介入生活，但行動上，卻像一個出世的修行者，淡泊名利、疏離現實；他在創作中，意圖融入各式思維，一如他所自喻的「熬煮一鍋濃湯」，偏偏在形式上，卻又希望極簡、純淨、無相無著、不惹塵埃……。總之，濃郁／純淨、低限／複雜、沈重／輕靈、騷動／平靜、飄忽／著實、隱晦／明晰、真實／虛擬、介入／疏離……等等，這些看似矛盾、兩極的特質，幾乎都同時存在於他的藝術當中，令人不易理解、容易忽略，然而一旦觸及，卻又紮實沈著，教人無法忽視。

■ 序曲

1946年出生於台南鹽份地帶七股後港的陳水財，家中是典型的台灣鹽村家庭，父母都是鹽工；九個子女中，就作為長子的陳水財，表現出美術方面的天份，就讀後港國小四年級時，還曾獲得全校美術比賽的冠軍。初中入北門中學，這是一個學風自由、美術風氣鼎盛的學校，尤其施金池校長主掌校務之後，學校更展現出一股特有的人文氣息，形成傳統，日後美術人材輩出。¹

北門中學初中部畢業後，陳水財選擇進入台南師範就讀，這也是一個以學風自由聞名的學府。在這裡，陳水財培養了他大量閱讀的習慣，打開了知識的大門，也進入了人文的領域，似乎一個更大、未知的世界，正等待著他去探索。倒是這個時期，有否影響他一生的美術老師呢？陳水財想了想：似乎沒有！然而自由、開放、沒有升學壓力的師範生活，顯然更有利於這位喜好閱讀、耽於思考的知識青年；一方面，師範課程對於中國傳統文化的浸淫，對這位成長於鹽村鄉下的小孩，有著沈實、深遠的影響與幫

助；二方面，西方存在主義思潮，也開啓了他對生命存在意義的長期探索與思考。

台南師範畢業後，陳水財回到母校後港國小任教，完成他師範教育的義務。此期間，他對美術的興趣，逐漸明顯；在同學引荐下，前往台南市區公園路的郭柏川畫室，學習素描。郭柏川(1901-1974)特殊的繪畫理念，不重描形、重本質的思維，對他之後考入師範大學美術系的術科考試，顯然沒有什麼幫助，卻深刻影響了他日後創作的走向。

小學服務三年期滿後，陳水財進入台灣師大美術系進修，這是當年許多熱愛藝術的師範生不二的選擇。

陳水財進入台灣師大美術系的1967年，正是台灣現代繪畫運動風潮走完高峰，由盛轉衰的時代²。「抽象」不再是年輕藝術家信仰的標竿，一種帶著生命思考的人物圖像，成為這個時期陳水財創作的主要語彙。1969年的〈愉悅假日〉，應是目前僅存少數幾幅師大時期留存下來的作品，帶著些許象徵主義意味的色調，描繪一對位於樓上陽台的男女，在戶外陽光的斜照下，休憩、閱讀的場景。室內牆面深藍色的運用，讓這個名為「愉悅假日」的題材，有著一股淡淡的神秘與憂鬱。窗外，紅瓦白牆的村落，似乎是某次旅遊的記憶，也象徵一個美麗、遙遠的未來。拱形的門廊和綠色的地板，更增添一份超現實的浪漫。



愉悅假日
油彩、畫布
115×86cm
1969



師大時期作品〈人間〉
(1971)。

師大美術系期間，大二的導師李石樵(1908-1995)和大四的導師廖繼春(1902-1976)，都是同時擔任油畫課程的老師。一個機智理性、一個內斂沈默，但都帶給陳水財藝術創作思考上的許多啟發。一次，陳水財詢問李石樵老師：「是不是畫遠方的風景，色彩都必須暗沈些？」李老師二話不說，帶著陳水財走出戶外，指向遠方六張犁的方向，說：「你看！那遠方的六張犁，陽光充足，怎麼會灰暗呢？」這種帶著禪機式的教學方式，給了陳水財極大的省思空間。至於廖繼春老師沈默寡言，來到作品旁邊，學生請求指點，老師歪著頭看了看，搖搖頭，也是二話不說，坐下來，加上幾筆、改了幾色，畫面就舒暢了！一切問題，自行體會。

在師大美術系求學期間，陳水財花在藝術思考上的時間，顯然多於實際作畫的時間。「藝術的本質是什麼？」「畫石膏像的目的何在？」質疑多於了悟、困頓多於表達。

1971年的一件大作〈人間〉，總結了師大學院教學的成果，以一種歷史群像畫的宏偉構圖，表達了對人間生離死別、喜怒哀樂的種種思考，中間身著長袍的聖者，似乎正是年輕藝術家理想中的生命典範。可惜這件作品，後來被母親拿去當作補牆的門板，只留下黑白的圖像。

1971年，陳水財結束台灣師大課程，分發國中任教，他選擇高雄，這個古稱「打狗」的地方。自日治以來，「打狗」這個新興的工業城市，曾經吸引許多周邊地區居民的移入，包括：隔海的澎湖，以及農漁鹽村的原台南縣居民。

在這個新興的大都會中，生活是一種全新的體驗，既不同於故鄉台南七股的純樸，也不若台北地區的忙碌、繁華；生命存在的意義，仍是藝術家關懷的課題。1972年受召入伍，1973年和認識多年、也是師大同班同學的廖佩芬小姐結婚，1974年退伍。1975年的〈大地〉和〈女人與大地〉，都是用一種圖示性的線條符號，結構出人與大地相生相榮的意象；而後者，在線條結構外，保留上半部一種類似馬克·羅斯柯(Mark Rothko 1903-1970)低限繪畫的風格。

1978年，一種運用噴槍的油彩施作手法，開始進入畫面；這種手法，原本是美國超寫實主義畫家，企圖摒除傳統手繪質感而發展出來的一種現代技巧，就如台灣赴美的陳昭宏(1942-)，運用這種技法，來描繪海邊穿著比基尼泳裝的裸女，追求的是一種極端寫實的物質性，包括身上皮膚沾著的沙粒質感。但同樣的手法，來到陳水財手中，追求的卻是一種和物質性相對的精神性，他看上了噴槍油彩迷霧狀的朦朧美感。在〈男與女〉(1978)一作中，在海邊沙灘上靠背而坐的一對男女，被簡化的臉部，甚至再以正方形的幾何形線條框住，置於前方，形成一種非現實的空間存在。



男與女
油彩、畫布
73×91cm
1978



思維之五 油彩、畫布 112×162cm 1979

油彩噴槍的手法，之後成為重要的技法，1978年的「八荒」系列以及1978至79年的「思維」系列，都保持著這種極富時代特質的前衛手法。其中逐漸成為這個時期主要語彙的老僧，先是圍坐在一種較虛幻的空間之中，之後，則化為一座如山的身影，枯坐於有著斑馬線紋路一般的平直地面上，面對著烏雲滿天或白雲烏天的廣大天空；這樣的天空，正是工業高雄的天空，這樣的地面，也正是柏油鋪成的都市大馬路路面，而化為模糊山形的人影，正是都會潛行的行者，也就是藝術家本人的化身。

高雄都會環境的發現與面對，是陳水財創作思維轉向的重要關鍵，幾幅畫於1979年的「煉油廠」系列，開始以濃稠、糾結的肌理，捕捉工業高雄能源提供的源頭，廢墟般的煉油廠廠房、煙囪，偏偏搭配以優雅、柔情的天空，形成一種強大的視覺張力，也預告著陳水財第一個創作成熟階段的來臨。這一年，他和一群畫友組成「南部藝術家聯盟」。

■ 闖盪

陳水財分發高雄任教國中的1970年代，正是台灣鄉土運動因外交困境而勃興的時代。以照相寫實手法描繪破敗農村



煉油廠之三 油彩、畫布 53×73cm 1979

的時潮，並不契合於喜好思維的陳水財，但「鄉土」或「土地」，到底還是他關注的課題。在高雄定居已屆十年，原來，所謂的鄉土，不是別的，就是自己正在生活的空間：一個實實在在的、以勞工、卡車、大馬路、行道樹、煉油廠所組成的工業高雄。「煉油廠」系列，是發現高雄的第一個入口，老僧隱去、現實浮現，玄思冥想的「人生」課題，終於回到踏踏實實的眼前世界，落實土地。

1970年代末期的高雄，「中鋼」、「中船」都已經建廠完成並開始生產，雄偉巨大的廠房建築，是高雄最奪人目光的風景與地標；「拆船業」正攀向世界第一的指標發展，整個都市到處都是大大小小的「鐵仔場」，空氣中瀰漫著鐵鏽的味道，這是靠海一邊較顯著的景觀；靠山一邊，原本的高雄煉油廠之外，「中化」、「中台」的石化工業快速地竄起，高聳林立的煙囪，更將「高雄的天空」，妝染得不同於「台北的天空」或「台南的天空」。而高雄加工出口區的設立，為台灣經濟發展的速度，大大地推上了一把；成千上萬的勞工，騎著摩托車，一班換一班，日夜不息地加班加工，穿梭其間搶道的，正是各式各樣的聯結車、貨櫃車、大卡車……等車隊，轟隆作響、超速前進……，構成一種生氣勃發、野性十足的都會活力。

爲了觀察、記錄這些城市闖盪者的形象，陳水財選擇卡車經常經過的路口，守候了幾個月的時間。他發現：卡車具有一種造型上的現代感，也具視覺上的壯觀與速度上的衝擊性；尤其當他們成隊奔馳馬路的時刻，那種蠻橫的姿態，疾駛而過所產生的震撼性音響，讓整個地面爲之震動，在在形成一種強烈的視聽衝擊。

如何把這種兼具視聽的震撼感受，搬上畫面，變成創作的成果？成爲陳水財新的課題與挑戰。首先，他選擇改變媒材，壓克力顏料水溶性的特色，較之油彩更具稀釋性的便利與視覺上的現代感。爲了塑造那種轟然吵雜、橫行不安的「臨場」視音效果，陳水財以稀釋的壓克力顏料，在畫面上強力潑洒，任其滴流、暈渲；乾了以後，再以不同的顏色反覆潑洒。經過多次的處理，形成一種層層疊疊的底色，然後才開始畫上卡車。

爲了不讓原來的底色完全被遮掩掉，陳水財在顏料中混合樹脂來描繪卡車，利用樹脂透明的效果，使潑洒的底色和描繪的卡車之間，形成一種相互滲透的特殊效果。而在潑洒、不定形的底色之外，他又利用膠帶黏貼的方式，界定出一些俐落的筆直線條，一如馬路上的分隔線或斑馬線，增加了一些速度感與冷陌的現代感。而在色彩方面，藍、黃、紅、綠……，都是較偏高彩度的原色，給人原始、單純、樸實的感受，其中偏橘的紅色，特別讓人聯想到高雄「鐵仔廠」滿地的鐵繡，隱隱間似乎還可以聞到那

卡車之七 複合媒材、畫布 73×146cm 1980



股屬於工業高雄特有的氣味。

卡車之外，也有描繪騎摩托車、自行車，或行人的「馬路」系列，也有成排路樹的「行道樹」系列等，都是基於對高雄這個「鄉土」觀察、記錄、表現的結果。這樣的呈現，與其說是對工業文明的批判，不如說是對生猛高雄的歌讚，一種新興的、本土的美學的挖掘。

1981年年中，他將這些創作成果，以「公路所見」爲主題，推出首次個展於台北美國文化中心及高雄市社教館。在展出的請柬上，他如此寫道：

「怎麼樣的土壤長怎麼樣的植物，怎麼樣的因結怎麼樣的果，當我關注我們生存的土地時，便不再被傳統、現代、東方、西方這樣的問題所困擾。我對藝術的看法是展現對這塊土地最真切的感受。」³

這種想法不可否認的，是受到當時鄉土思潮的影響，但也是陳水財摸索創作多年來，首次對現實生活經驗與自身文化的正視。

同年(1981)年初，他告別整整十年的國中教師生涯，應聘位在台南的成功大學建築系任教，也是另一創作階段的重新展開。

■ 變臉

轉往大學任教，是生命歷程中一個重大轉折；工作的地點，從工業的高雄，轉往古都的台南。然而，居住的地點仍然留在高雄，也和高雄的藝術圈，保持著密切、乃至更爲深入的接觸與互動。1982年，他即和一批倡導現代繪畫的年輕畫友，包括：洪根深、吳梅嵩、李伯元、戴威利、李俊賢、謝志商、林興華等人，組成一個現代繪畫團體「夔」。創會宗旨，明白地標示：「走過幽暗的長廊，越過荒原，駐足在高雄乾燥的氣候裡，吸吮它充沛的初乳，長成強壯的獸，並以史前的巨足踩下雄偉的印痕，要爲高雄烙下一個永恆的標誌。」⁴洋溢著一股強烈的企圖心與歷史使命感。

離開高雄前鎮國中，轉往成大建築系任教的陳水財，在



人頭之一
複合媒材、畫布 91×73cm 1984



街市風景之一 複合媒材、畫布 90×115cm 1985

藝術思維上也隨著教授對象和內容的改變，開始蘊釀轉變。

由於負責建築系學生的「繪畫」課程，陳水財經常要帶著學生前往公園、古蹟等處寫生，而這些地方，經常是老人們聚集聊天的所在。這些老人歷經滄桑、充滿歲月痕跡的臉，開始吸引陳水財的注意。似乎每一張臉，都是一個獨特的生命，都有許多的故事；但是描繪、敘述的方式，始終不是陳水財願意採取的手法。1982年，他開始嘗試「人頭」系列的創作，起先，他用速寫，也用相機紀錄；但這些「素材」，顯然並不能完全掌握個別臉龐的特徵與感覺。1984年，他創作了第一幅「人頭」系列，採用的是壓克力顏料，但不論是加以稀釋或混合樹脂，都不能符合陳水財的期待，不是太過流動，就是過於黏稠，臉上肌肉的紋理或歲月的滄桑感，似乎都無法真切掌握；如此幾度嘗試失敗後，只得暫時擱置下來。這個題材，在整整五、六年的時間，才開始有了突破。1989年的〈面目〉，是第一幅較滿意的作品。

這樣的作品是以完全黑白的色彩，將人物的五官幾乎完全略去，只是黑白的對比間，隱約可以看出這是一個具七三側面的臉，同時右側的黑色，也暗示了頭顱的立體感。看似只有黑白的兩色，其實是經過多次重疊、掩蓋、重塑、再掩蓋……，所造成的結果。

這種濃縮、再濃縮，簡約、再簡約的表現手法之形成，其實是經歷複雜、困頓、曲折的探索過程。從1984年的第一幅人頭畫作開始，原本持續進行的高明度色彩的工業高雄系列，包括：「卡車」系列、「馬路」系列、「行人」系列，「行道樹」系列，不論是用壓克力顏料，或採版畫手法表現，都暫告一段落；類同的題材，也開始走向較繁複、曖昧的表現方向，如1985年的〈街市風景之一〉、〈街市風景之二〉等。

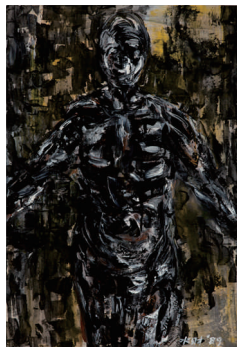
原來從1984年的第一幅人頭畫作開始，陳水財重新陷入思考「藝術本質是什麼？」的巨大課題中。以工業高雄為題材創作出來的大批作品，固然都是都會生活中所呈現的現實場景，但「藝術」只是對「現實」感受的反映嗎？在這之外，還可以有什麼其他更深刻的內涵嗎？這樣的思考，讓他開始對之前的創作，感覺不足。他寫道：

「離不開時空的制約，但也應呈現某種精神向度或價值觀；『藝術基於現實卻又高於現實』，這是眾所皆知的格言。理解一個觀念並不難，而一旦要落實到創作中時，卻令人思緒混亂、無從著手。如何將自己對藝術的繁複思緒與對現實情境的感受，共同轉化為一個具體可感的畫面，本是畫家最基本的職責，而這也是我這個階段創作上的難點。」⁵

他仍繼續徘徊在高雄的街頭、百貨公司……等等緊扣現代生活脈動的場所，駐足觀察、仔細品味，企圖賦予現實的圖景，某種精神的意味，但實際的成果，始終自認並不理想。題材強烈的現實性格，似乎和他想要捕捉、表達的精神意味，不能相容。於是他陷於「現實」與「精神」的兩極矛盾和拉拒中。他說：

「『題材』在創作上所扮演的角色，嚴格說來並非主導性的因素。『畫什麼？』比較簡單的解釋，指的是：畫什麼『題材』？但『題材』是中性的，或許『如何看待題材』，亦即『處理題材的態度』，才更接近藝術問題的核心。雖然如此，『題材』是藝術主題的『引媒』，而在實際創作中『題材』也是首先碰到的問題。過去我往往將『題材』以勾繪、重置等各種方式讓它直接『重現』在畫面上，表達感覺中的『場景』。但曲從『題材』，並無法表現我意緒中的精神向度，這種方式使我自己無法滿意。現實世界雖然多姿多彩，但如果缺乏一個具美學高度的觀點來關照、統攝，勢必被紛紜的現實表象所淹沒，難以呈現藝術的深刻性。我的『藝術觀』何在？我的『生命觀』何在？……，對一連串的疑惑，我並無明晰的答案，最後都只能回到畫面上去思考。」⁶

獨舞之二
複合媒材、紙
76×52cm
1989



面目
複合媒材、紙
80×80cm
1989
靜宜大學典藏



歷經長期的思考與煎熬，1989年的「獨舞」系列，顯然為他開啓了一個新的創作高峰。

所謂「獨舞」系列，就是捨棄現實場景的描繪，回到單一存在的人體架構。這些人形、軀體，都是歸納自現實中的人，陳水財曾經嘗試賦予他們較現實、自然的動作，但最後，都回到站立、不動、近於僵直的姿態。因為陳水財發現：肢體上的任何動作，都將產生或明或隱的暗示性，容易流為事件或故事的敘述。他認為：理想中的藝術，應「溶整的表達」所有的感情、意緒或觀念，而非某則動人故事的插畫。

類如布朗庫西(Constantin Brâncuși, 1876-1957)和亨利摩爾(Henry Moore, 1898-1986)的作品，以簡約、洗鍊的「造形」(Form)表現深刻的內涵，是陳水財理想中的藝術形態。然而布朗庫西和亨利摩爾的作品都是實體的雕塑，再如何簡約、洗鍊，實體不致被空洞化；而陳水財要挑戰的，則是如何在平面繪畫中，讓形體簡約、洗鍊，卻不至於空洞。於是，他除了摒除可能產生暗示的動作外，也在色彩上尋求純化，並開始嘗試加入墨汁的使用。

他將墨汁混進樹脂中，一則可以使之具有厚度，免去流動、不易控制的困擾；再則可稀釋墨汁，使墨色產生豐富的層次變化。墨汁的加入，增加了原本壓克力顏料所欠缺的精神氣質；再加上混合樹脂，乾了之後，在深沈的黑色中，竟產生一份透明的特殊光澤。墨色的使用，使這位出身師範教育的藝術家，長期以來對中國傳統文化及其精神特質嚮往的心情，獲得了落實。

在「獨舞」系列成功的經驗，同時也解決了1984年以來「人頭」系列創作所面臨的困境，1989年的〈面目〉，正是一個成功的開端。而在〈面目〉中原本還稍具三七側面的造形，很快地，就完全回到正面的角度；似乎就像那些古老的神像，正面具有一種單純、包容多義、莊重凝定的永恆意義。

墨色的加入，豐富了陳水財創作的文化意涵，但並不排斥對色彩的使用，圓形且正面的人頭，某些情況下，和

蘋果的造形也頗為雷同；因此將人頭和蘋果併置的〈肖像與蘋果〉，也就形成一種更具對應、隱喻趣味的創作。如果說「工業高雄」系列，讓陳水財告別了存在主義思考的生命課題階段，「人頭」系列的變臉成功，則將陳水財由現實的都會圖景時期，推進了深具人文反思與歷史深度的思維成熟階段。

「人頭」系列的變臉歷程，大抵可分為1994年之前的鬱黑時期，和1999年之後的「年華似水」時期。

鬱黑時期的臉，是一種抽離特定對象的人類共同經驗的臉，甚至是臉非臉、是蘋果或臉，都不完全重要；作為一種「造形」的意義，有時更重於明晰內涵的強調。儘管「人」始終是陳水財關懷的焦點，但描繪特定的人，絕非他的目的。他曾說：

「『人』是我們在生活中接觸最多的對象，我們每天與之照面，與之交談或擦身而過，人與人之間的複雜網路也牽動著我們的情緒。他們固然形形色色，但確是我們最熟悉的對象。但我不想再畫個別的對象，不想再畫他們臉上的歲月、他們個人獨特的經歷。我想概括性的畫出『現代人』，把關於現代生活的種種感觸與思維都在一張臉上呈現出來。但那該是一張什麼樣的形貌？」⁷

人頭1994-07
壓克力、墨汁、畫布
150×150cm
1994
高雄市立美術館典藏



多桑
複合媒材、畫布
162×130cm
1999



一個具有共通性的「現代人」的臉，到底應是一個什麼樣的形貌？這是陳水財思索、探討的主題。他回憶創作「人頭」系列的過程說：

「起初我不經意的在畫布上塗鴉，既然已經不在意臉的個別性，便信手畫了些圓，畫出『人』共同的臉。我向來就不太注意一個人的五官，在我的經驗中，街頭上的人群來去匆匆，照面只是偶然的邂逅，碰到第二次的機會不大，因此實在不必、也無暇區分他們的個別形貌。我信手處理，概念性的畫上五官，面目由模糊而清晰，再由清晰轉為模糊。『現代人』的形貌如何？一切只能交給『感覺』來掌控。輪廓雖然都是簡單的圓形，但都經過一次又一次的調整、修改。起先對於畫面上的『人』的數量並無特別的想法，往往一個、兩個或三個不等。後來逐漸發現，除了構圖上的變化外，人頭的數量的多寡並無特殊的意義；將『都市肖像』簡化為單一的『半身』或『人頭』時，一樣可以表現那麼多，實在不必因『構圖』而分心。單一的人頭，讓構圖更單純，而意圖卻更堅決。這是後來畫面上只出現一個人頭的主因。

當我將構圖簡化成為一個人頭時，才發現所能賴以表達的只剩下繪畫最基本的因素——筆觸與色彩。在我的藝術中，這些基本因素與象徵性的人頭外形，就是賴以呈現藝術內涵的全部，或者，就是全部的藝術內涵了。」⁸

鬱黑時期的人頭系列，創作的高峰介於1990年至1994年間，這也是他受邀擔任高雄重要藝術期刊《炎黃藝術》(後改《山藝術》)總編輯的一段時間，以「煮一鍋濃湯」自喻創作本質的說法，也就在這個時期提出。

「人頭」系列的第二個階段，重新開始於1999年。此時，陳水財已是53歲的年過半百之人，家庭、事業(包括工作和創作)都進入一個穩定的階段，返回家鄉探望親人的機會隨之增多。此時，他忽然發現：昔日勇壯的親人，忽然一個個都變老了。年幼時期，仰望而視的巨大臉龐，似

乎也在不知不覺中一一變臉。於是這些親人的臉龐、巨大的臉龐，一一入畫，成爲他另一階段具有特定名稱的「人頭」系列——叔公、多桑、卡桑、孀婆、塔露桑……，這些以親人爲對象的頭像，滄桑而凄美，色彩看似多采，卻混沌、曖昧。他以感傷的筆調，寫道：

「巨大的臉龐是記憶中最揮不去的影象；飽經風霜的容顏，都是熟悉的鄉親。這是我1999年『年華似水』創作的主题。烙印在臉上的皺紋，是生命的跡痕，強韌而深刻，並不因時間而模糊，在綿密的追憶中轉化爲淡淡的愁思。以臉龐勾勒生命的諸多樣相，刻畫青春、也刻畫滄桑，刻畫往事、也刻畫心境，讓繁複的心緒銷融在低迴的吟詠裡。情愁愛欲交織著歲月滄桑，不論是對當下的關注，或是對昔日的追憶，千言萬語總是壓縮在單純的形貌上；淒迷中帶著甘醇，幾許歡愉，幾許悲涼。」⁹

■ 漫遊

和「人頭」系列同時發展的，是另一批以都會、城市及生活其間的人爲題材的作品。這批作品，大抵可依風景和人物，分成兩個部份。

1980年以壓克力顏料開啓的工業高雄系列，在1982年轉爲版畫的表現，在1985年回復油彩的濃稠畫法，在1987年，則嘗試壓克力、炭筆，乃至油彩的複合媒材使用。這當中，也有一批「古厝」系列的創作。但就風景的題材表現而言，1990年是一個重要的年代。

同樣是由「獨舞」系列帶來的啓發，陳水財在1990年間，以高雄的都會風景，創作了一批被稱爲「高雄黑畫」的作品。拋棄以往以高亮度壓克力描繪卡車、行人、路樹的作法，陳水財企圖在隱微的「造形」中，尋找都會更深刻的特質。

1990年的〈原野〉，是一種想像中的都會原野，在遠方天光的襯托下，沒有綠野花香的一片鬱黑風景，是二十世紀末黑色高雄的寫照。而1990年更具代表性的發展，則



牆1990-07 複合媒材、畫布 97×130cm 1990

是「牆」系列的成型。陳水財回憶當年創作的過程說：

「開始的時候，只想畫一張現實的街景，但我早已對描繪現實景象感到厭惡，所以一再的塗改。我先塗掉一些細節，如路上的行人、商店的招牌……等，再用硬直的線條修整原本高低不一的建築物，使之整齊化。隨後我把畫布傾斜在地上，潑上稀釋的顏料，並趁著顏料緩緩滴流之際，用粗寬的畫刀刮去或塗上顏料，讓滴流與厚塗的顏料相互交融。個別建築物的面貌慢慢變得模糊不清，最後出現了一片陰森的高牆，而被強制的透視線所強調出來的市街景觀，則隱約露出暗沈的顏色及刮痕。我使用了大量的黑色，想以低沈的色調減低視覺上的官能性，掩蓋現實中的繽紛與雜亂，像暗夜中的都會一般，讓騷動隱藏在平靜的表面下。」

「牆」系列的成型，和「人頭」系列的發展，幾乎是同步的；在藝術創作的理念上，也是完全一致的，捨棄意符的暗示，如何在最簡單的「造型」中，表現出「都會」及「現代人」最核心的本質：喧囂／寂寞、溫馨／冰冷、文明／幸福、慾望／尊嚴……。

陳水財說：「『牆』並非都市現實景觀的描摹，而是



六輕風景之一（雲林計劃） 絹印油墨、相片 45.5×61cm 1994

都市情境的概括，也容納了我對都市生活的總體感受與思維。」¹⁰

牆是具體的一種存在，但也是一種阻隔與切斷。牆的存在，記錄了歲月的痕跡、人世的滄桑、人的意識與成見；但牆也將真實的世界隔絕於牆外。牆是一種人的產物，但牆在許多時候，也是一種「反人文」的象徵。人用牆來保護自己，也用牆來區隔他人。「牆」系列在陳水財的藝術創作歷程中，是一個由外而內的重要轉型過程。

「牆」系列，從完全沒有透視的一面高牆，之後，發展出以強烈透視線的方式，表現出被制約、壓縮的都會生活空間。此一風格的形成，除了是因任教建築系，對建築透視等結構，具特別敏銳的感受外，隱隱也有德國藝術家基弗（Anselm Kiefer, 1945）的一些影響。而這個系列的作品，正是陳水財1994年第二次個展的主要面貌。

1990年，對陳水財而言，顯然是一個重要的年代。除了對「工業高雄」有著特別的關懷、觀察與創作外，他對「台灣」那些不同鄉鎮的發展，也有一定的好奇與期待。就在這年，他和幾位畫友，展開此後長達近十年的「台灣計劃」。

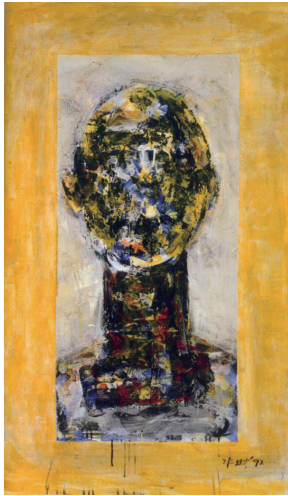
「台灣計劃」從「台東計劃」開始，十年間，先後走

過雲林、澎湖、台南、嘉義、屏東、金門……等地；有的地方是專程而去，有的地方，則只是路過。在台灣出生、成長、求學、工作，對台灣的一切，似乎都太熟悉了，甚至幾近麻木；但由於「台灣計劃」的執行，使得他必須重新調整心情，雙眼要更貼近土地。這時，他才發現：台灣的神情樣貌忽然變得有些陌生。陳水財試著在這些既熟悉又陌生的地方搜索，尋覓自己的落腳點；面對眼前的景物，也面對自己的心境。

對長期思索生命、面對高雄、形塑現代人的嚴肅藝術家陳水財而言，「台灣計劃」是他創作旅程上的一個假期，到處走走、到處逛逛；選擇的造訪方式，也完全不拘一格，或是雲遊、神遊、臥遊、網遊……。每每意外發現一處洞天，便不自覺地玩了起來；手法完全沒有限制，有時用絹印、有時採攝影、有時用手畫……。台灣景緻，多樣紛雜，令人目不暇給，不論山風水色、勝景名蹟、民情風土，乃至時光中的片段、現實中的浮光掠影……，通通都隨機地捕捉下來。陳水財說：「虛擬遊蹤，暫時逃離喧囂，沒有觀點，也忘了角度，心境在淒迷中流浪。」¹¹參與這項計劃的藝術家，另有倪再沁、蘇志徹、李俊賢等人，都是高雄的現代畫家。

90年代，風景之外的另一批作品，是和生息於都會城市中的「現代人」有關的人物畫。人物畫的嘗試，先是1987年，幾件以百貨公司櫥窗前往來行人為題材的創作；這幾件作品，在五光十色的背景中，用線描的手法，捕捉了一些往來的人形、頭像。不過，這些捉影描形的手法，很快地就被拋棄，誠如文前所述，1989年的「獨舞」系列，為陳水財找到了一個以簡潔「造形」詮釋深刻「內涵」的途徑。此後，經歷〈三個高雄朋友〉、「都市肖像」系列、〈街市漫遊之四（站在大街上）〉、〈街市漫遊之八〉、「無言之歌」系列等，終於在1996年進入人物畫中極具代表性的「金剛」系列。

「金剛」一詞，來自梵文，原是古印度的礦石名稱，即鑽石的一種；由於堅硬無比，被用來做成古代印度武



都市肖像之一
複合媒材、畫布
115.5×70.5cm
1992
私人收藏



金剛之一
複合媒材、畫布
162×130cm
1996
高雄市立美術館典藏

器的「金剛杵」，進而成為佛教的法器之一。之後，「金剛」被用來形容佛教教法的堅固不折，足以破斥任何天魔和外道。至此，「金剛」也就成為佛門的護法神。佛教的《金剛經》乃《金剛般若波羅密經》之簡稱，真正的全名應為《能斷金剛般若波羅密經》；經文簡短，內涵深奧，旨在強調「真理」本身的不合邏輯性，無法以文字推理而得，須躬親體驗，乃能感悟。

陳水財在「獨舞」系列中，已逐漸悟得「軀體負載」的道理，摒棄肢體動作的拘限、暗示，直指本心、見性成佛。在「金剛」系列中，則將原本「獨舞」中的單人，變成並立的雙人，一如守候寺廟入口的門神。取名「金剛」，或名「街道金剛」，蘊涵多義，既莊又諧，那些行走都會街道的行人，生猛、不摧猶如金剛；而藝術家描繪的人，摒絕細節，直指本性，不亦若佛國金剛？陳水財在一篇題為〈軀體負載〉的短文中，映現了他藉軀體反思真義的用心。他如此寫道：

「佛家稱自體的肉身為『臭皮囊』，隱含輕蔑

之意，但也對行深入聖的高僧肉體加以供奉膜拜，並稱之為『肉身佛』，尊崇萬分。從『臭皮囊』到『肉身佛』，其間的差別似乎也道出了人類對自身軀體的歧義多解。在拉丁美洲，嘉年華會中的軀體被放縱如烈火，奔竄著無限情慾；站立在印度廟上的肢體是繁殖生命的載體，肉味濃厚，十足的生物本能；耶穌以肉體的苦難承擔人類的原罪，我們的乩童卻在肉體的折磨中超越昇華……。不論是苦行或自虐、縱情或生殖、意興風發或滿懷愁緒……，肉身向來都具有某種森嚴的寓意。

從來，藝術家不斷在人類的軀體中找尋出口，軀體不斷被操弄，其意涵也不斷在轉化。歷史上，軀體一直在生物的、社會的、文化的之間，遊走轉換，進而構成了一部血色鮮明的軀體史，而那不正正是我們十分眼熟的那部美術史嗎？人類在這上面投注了多少的愛恨情仇？

『臭皮囊』與『肉身佛』的關係，從另一個角度看，也凸顯了佛家對軀體的精微思辯。『肉身佛』似乎比較接近那個不生不滅的本體，『臭皮囊』雖意味著軀體不過是一具容器，卻更富禪機；那麼，軀體到底是『臭皮囊』，還是『肉身佛』？其實，以軀體作為藝術媒介，它本身就是徹底的藝術實體，不需借助思辯，它具體實存，只是往往負載沉重，猶如一具背負著藝術的十字架。

在藝術的軀體中，是否還為人留了個位置？或者軀體只是藝術家的俎上肉，搓圓捏扁，任其宰制？這一點倒是我們所應特別關切的。二十世紀以來，藝術走向純粹，心靈走向空虛，軀體卻越來越沉重；而人類在藝術家的折騰下也越來越『不成人形』，不是浮誇虛矯、忸怩作態，便是枯槁焦慮、掙扎沉吟，原本『完美』的軀體開始變得虛脫、縱慾，殘缺、腐朽。令人疑惑的是，這樣的軀體中還有人嗎？人向來都是藝術中最『完美』的主角，此時卻是猶豫徬徨、處境