

## 當代有藝思

- 後人類紀藝術「靈光」之消失？（中） ◎陳宏星 ————— 4
- 藝術跨很大—以作品出發，延伸跨界感知體驗 ◎童鈺華 ————— 10
- 通道與抵達：高美館華麗變身的觀察 ◎離畢華 ————— 18

## 議題特賣場：當代水墨很有事

- 筆？墨？山水？翻轉水墨藝術的想像—從新世紀的時代意義閱讀《水墨曼陀羅》  
◎吳慧芳 ————— 28
- 主體探詢：墨色輪轉，世代喧嘩的當代水墨 ◎李友煌 ————— 38
- 現代水墨苦行僧：許雨仁訪談 ◎龔詩文 ————— 46
- 離 墨 騷—凝視蔡文汀的水墨空間 ◎黃志偉 ————— 54
- 最遠卻也最近的距離—曾霆羽：八零後世代的水墨創作者 ◎林以瑤 ————— 62
- 當代水墨發展的反思與再釐定 ◎李思賢 ————— 70

## 美育側翼思考

- 為從遊戲中培養孩子創造力 ◎洪淑青 ————— 80

## 典藏選粹

- 復歸於樸，內觀賦形：羅睿琳（安住）系列的意境與造型 ◎劉碧旭 ————— 88

## 埤仔內的故事

- 漫步內惟埤 ◎鄧柑謀 ————— 96

## 文物保存維護

- 金屬藝術品的存放與維護 ◎陳君嫻 ————— 104

## Contemporary Art in Context

- The disappearance of "aura" in art of the post-human era? (II) CHEN Hung-Hsing ————— 4
- Crossing disciplines in art: Spanning from artworks to sensual experience TUNG Yu-Hua ————— 10
- Passage and arrival: An observation on the fabulous transformation of Kaohsiung Museum of Fine Arts  
Element Ru ————— 18

## Features

- Brush? Ink? Landscape? Transforming the imagination of ink painting  
Interpreting *Mandala of Ink Art* from the perspective of the new century WU Hui-Fang ————— 28
- In search of the subject: the cycle of ink tones and the voice of the generations within contemporary ink painting  
LEE Yu-Huang ————— 38
- The ascetic in modern ink: Interview with Hsu Yu-Jen KUNG Shih-Wen ————— 46
- Distant, flirtatious, ink: Contemplating the ink space of Tsai Wen-ting HUANG Chih-Wei ————— 54
- The farthest but also the closest distance  
Tseng Ting-Yu: Ink artists after the 80's generation LIN Yi-Lo ————— 62
- Reflection and reinterpretation of the development in contemporary ink painting  
LI Szu-Hsien ————— 70

## Alternative Thinking of Art Education

- Developing children's creativity from games Selena HUNG ————— 80

## Selection from the Museum Collection

- Returning to the essence, shaping the inner form  
conceptual narrative and form of the *Settle* series by Lo Jui-Lin LIU Pi-Hsu ————— 88

## Story of Neiweipi

- Strolling through Neiweipi TENG Kan-Mou ————— 96

## Conservation & Preservation

- Storage and maintenance of metallic artworks CHEN Jyun-Man ————— 104

# 當代水墨發展的反思與再釐定

文 / 李忠賢 (東海大學美術系副教授, 台灣藝術史研究學會理事)

表現多元多樣的當代水墨早已不是原來我們所認知的、既成事實且已約定俗成的「水墨」，當代水墨所著重的問題視角、處理手法和圖像觀念，已全然脫離了傳統的範疇，因此在這個傳統典範已束之高閣，且需要確立一個新的水墨精神的當下，新式水墨的表現方法和藝術語言在藝術史長河的形態開展出立下了什麼重要的關鍵位置或意義，將是不容忽視的課題。

半世紀以來當代藝術的蓬勃發展，對任何的藝術畫科、畫種無不產生了巨大的衝擊；全盤高度西化的狀態，也同步地讓西方的視覺和觀念強勢進入了我們的學院體系。在現今的教育體制中，全面西方式的藝術教育方式和科目不說，對具有傳統歷史的水墨、書法、篆刻所產生劇烈的衝擊，更需加以關注；這個衝擊不僅僅是只是材料和觀念上的，更重要的，是迫使了水墨典範的移轉和在水墨美學上的推移。儘管歷史的循環遞演很是正常，藝術表現隨時代輪轉而飄移也可以視為是一種必然，然而在研究上若不究竟其理而隨著表現的「有趣」而逐流，將使水墨史變得毫無系統，水墨理論也因此陷入紊亂之境。如此看來，當代水墨的發展看似蓬勃、景象萬千，但深入地究竟起來，其實是頗值得憂心的。因此如何從當代水墨發展的狀態裡去做出根本問題的分析，將是我輩目前所面臨的巨大課題。

## 議題辯證與視覺趣味

從廣泛而具體的現象來說，今日所看到的諸多當代水墨的表現，不外乎著重在兩個部分上去做出較大的努力：其一，在內容上，以當代藝術議題辯證的手法來介入水墨；其二，是在創作材料與質感的視覺趣味的重新反芻與開發。前者全然遺棄了以心性修為、形而上為尚的水墨傳統，取道了和當代藝術相同的觀念性手法，以對當下的、生活的、社會的、環境的和全球化的相關問題做出反應，或是批判、或加以反省。這類議題性的表現，在平面創作的樣態上，經常看得到用了許多視覺拼貼的手法來加以呈現。所謂「視覺拼貼」，指的並非是西洋現代美術史上的「拼貼」(collage)，而是蒐羅了很多不同的、不在一個時間現象之下的視覺材料(圖像)，為了達成作者的議題訴求和內容說明，將之組合在一個畫面當中。

而在視覺趣味的表現上，當代的水墨創作者從傳統的筆墨中抽離出來，更多地在材質上尋求實驗，在平面的肌理上



石志慶 《磁波世界上》(1) 水墨紙本 270×270cm 2016 (攝影：余青動)

自然顯現更為有趣的變化。而當代打破媒材藩籬的「跨領域」混用，同樣對當代水墨的發展起到了推波助瀾的作用，最為明顯的便是土質的水干顏料與貼箔的膠彩畫技法與水墨之間的互滲，以及將水墨立體化了之後，成為了某種裝置藝術的空間表現。

是以，我們看到了新一代的水墨作品中對於傳統筆墨的放棄，取而代之的是材料上的趣味、作品尺寸的宏大、撼懾人們視覺的氣勢以及空間帷幄的當代意味。對觀者來說，或許形成了一種新時代的萬千氣象，似有一種新水墨革命意味的錯覺，但從事實



上看，儘管作品本身帶來了更多的趣味和可能性，但若在美學上的細節講究時，正因為模糊了「水墨」的邊界，而使得有許多問題因此變得值得商榷。

無論是議題的辯證或是視覺趣味，在美學上其實都與傳統的水墨有了極大的區別。從「心性修為」為尚、著重「筆趣」和「墨韻」的水墨傳統，轉變為如今的裝置水墨、錄像水墨或互動水墨，僅僅以媒材的多樣紛呈或突破時代框架來解釋，是不足以說明這一切的現象。藝術史線性式耙梳的書寫，也僅能區分藝術型態的不同，而無從解決水墨轉折的內涵問題。是以，我們該用何種美學判準來看待當代水墨？現今的水墨發展樣態何以能再稱之為「水墨」？這「水墨」二字本身就已經形成一個

值得討論的關鍵課題。橫生枝節的部分暫且擱置，就回到水墨本體來說，水墨從傳統發展至今，上述那些由題材切入也好、從媒材改換也罷，這些努力對水墨美學做出了什麼樣的跨越和貢獻？是否在文化反叛的內涵下提出觀點？而這種在水墨形式上翻篇式的表現，又在文化現代性的前提下確立了何種訴求？這些種種，自然也都是在如此視覺革命的當下所必要之檢視。

#### 典範轉移與水墨定義

既然水墨來自於千年的中國美術傳統，我們不妨從水墨史的脈絡中理解一點大的水墨段落劃分；為了清楚看見在漫長歷程中的關鍵轉折，讓我們先從西洋美術史的典範轉移（paradigm shift），

來看看這些標竿型風格和典範的出現，為人類的藝術進程帶來什麼影響。從14世紀義大利文藝復興確立了西洋藝術的古典高峰起，迄今近七百年來的西洋美術史發生了四次翻天覆地的大變革，分別是：19世紀中末葉的印象主義（Impressionism）、20世紀初的達達主義（Dadaism）、1960年代以波依斯（Joseph Beuys, 1921-1986）為代表的行為藝術（Performance art），以及20世紀末的新媒體藝術（New media art）。這四次的頓點，由繪畫觀念的提出、現成物（ready-made）的確立、將行動劃為藝術，到電腦科技介入，逐一地將美術拓展為範疇更加寬廣、定義愈加寬泛的「藝術」，也在一次次的翻篇中，迫使了美學標準的位移。而以塞尚（Paul Cézanne, 1839-1906）、杜象（Marcel

Duchamp, 1887-1968）、波依斯、白南準（Nam June Paik, 1932-2006）等為標誌人物的藝術典範，也因此而誕生。

當〈蒙娜麗莎的微笑〉（Mona Lisa/ La Joconde, 1503-1506）那種古典繪畫的標準拿到20世紀初的現代繪畫（modern painting）完全失準時，全然掀翻了在此之前所有美學所能夠框限的藝術範圍，美學因此不斷位移、藝術內容和理論也隨之不斷地被重新討論和改寫。用如此西洋美術的案例為啟發，或可為水墨樣貌的轉變找到美學標準轉換的理解模式。從過去隋、唐、五代迄於北宋的傳統國畫，到南宋和元代以降的傳統文人畫，再到清末、民國初黃賓虹（1865-1955）、齊白石（1864-1957）筆下為傳統水墨做出了總結，水墨的傳統表達算是到



白南準 〈森林的啟示〉 1993 植物、20部電視、3頻道錄影裝置藝術（攝影：余青勳）



高美館「萬曆萬象：多元·開放·創意的晚明文化」展出現場一隅（攝影：林宏龍）





劉國松是近現代切割水墨傳統最具代表性的典範

劉國松 《雪嶺深谷》  
水墨紙本 124.6×54.5cm  
1964 山藝術文教基金會收藏



黃賓虹是傳統水墨的終極典範

黃賓虹 《黃山幽邃圖軸》  
水墨紙本設色 96.3 x 38.7 cm  
1953 浙江省博物館藏(攝影:李思賢,遼寧省博物館)

頭了；而林風眠（1900-1991）、李可染（1907-1989）之輩所開出的一路現代水墨表現，其視覺趣味與筆墨技法的運用事實上都已經和前期有了巨大的改變。然而，真正讓傳統與現代直接發生決裂的，是1960年代劉國松（1932-）所提出的筆墨革命；這股掀起了驚濤巨浪的美學變革，影響直至今日。我們今天所看到的許多水墨的表現作品，無論是在平面上做肌理、拼合視覺圖像、作議題的討論……，實際都仍不脫劉國松所揭櫫的「現代水墨」的創作邏輯與範疇。

是以，代表歷朝各代的董源（934-約962）、郭熙（約1000-約1090）、黃公望（1269-1354）、董其昌（1555-1636）、黃賓虹均是傳統國畫的典範；林風眠、李可染、余承堯（1898-1993）是現代水墨的典範，而劉國松是破除傳統走向當代的唯一典範。儘管「典範轉移」是一個來自於科學門類的概念，指陳在理念和價值上的轉變過程，從原有的舊典範轉移成另一個新的典範，其作用不僅僅是在顛覆，更是在一個全新的基礎上創建一個新的領域，水墨史的典範轉移也同樣適用這個思維。因此，當水墨因植入當代藝術的因子而成為了水墨裝置、成為了水墨錄像時，我們必然亟需一個有效的美學判準來斷定這些當代的表達確實承繼了「水墨」，以及是何種美學因素讓這些不是水墨畫的水墨作品仍得以被稱之為「水墨」，進而構築出新水墨範式所應具



備的美學條件。這也就是為何今日「水墨」需要重新被釐定、在何種定義之下當代水墨可以如此被看待的主因。倘使這個水墨框架的關鍵問題未能被解決，再談當代水墨作品的表現是何等有趣、型態再如何特殊，都僅是隔靴搔癢、構不著重點。

### 藝術開展與文化訴求

在當代水墨發展的現狀中，除了前文所提及及水墨定義必然要重新釐清和確認之外，還有藝術的開展在當代藝術史的定位，以及作為一種藝術表達的文化訴求是什麼？這兩個面向的提問，同樣關乎當

代水墨的深度與宏旨。當典範轉移之後，當代水墨如何在非單一風格、單一現象上樹立新的典範？又或者，當代水墨是否存在著一種為當代而當代的迷戀或迷思？嚴格意義上講，表現多元多樣的當代水墨早已不是原來我們所認知的、既成事實且已約定俗成的「水墨」，當代水墨所著重的問題視角、處理手法和圖像觀念，已全然脫離了傳統的範疇，因此在這個傳統典範已束之高閣，且需要確立一個新的水墨精神的當下，新式水墨的表現方法和藝術語言在藝術史長河的形態開展上立下了什麼重要的關鍵位置或意義，也將是不容忽視的課題。

再者，作為一種藝術的表現，必然脫不開其文化的訴求。台灣當代水墨的新話語之建立，對照中國大陸來說是相對客氣和隱形的，這和台灣本地的水墨發展與美術氛圍有很大的關聯。在台灣，由於文化積累的型態非暴突式的革命起家，而是在一段漫長的時光流逝中逐步遞演、順水推舟，自然而然地慢慢揉煉，進而形成如今的成果。然而正恰恰在過程中秉持了傳統儒家「仁義禮智信、溫良恭儉讓」的行事特質，因此也因為過於溫順而缺乏了宣言式的藝術宣示，缺少了一種標誌一個時代已經過去的激昂與熱情，致使台灣的藝術家往往僅是顧及自身的藝術理念，而少有思索寬大文化框架的格局，當代水墨便是如此。或許，需要有如劉國松一般拋頭顱灑熱血的烈士情懷，先成為眾矢之的，最終才得以成為眾所矚目的話題和焦點；意即：藝術也許需要藉由衝撞才能有所突破，一種置死地而後生的壯烈罷。

展閱20世紀中西藝術史的發展，一種新思維、新型態，確實經常通過團體發聲的宣言或標新立異的個別性，方得以搶下一席之地。上世紀60年代台灣的五月與東方、90年代中國大陸的實驗水墨，發展邏輯均是如此。水墨形式和語言的改換是否意味著一種文化反叛，這



林銓居 《穀》，動畫，05:09 2002（攝影：李思賢）



吳季德 《小品之二 蘭》  
單頻道錄影 10:17  
2009（攝影：李思賢）

個要點在台灣的水墨實驗上幾乎聽不到任何主張。換言之，在一種現代風格已然確立的當下，我們對於文化現代性的訴求是什麼？可能多半的水墨創作者並無意見，甚至從沒意識到這個觀點的重要性。長期以來，台灣的藝術家身在一個相對安全、和諧和安穩的社會裡，所以藝術家的當代表達確不如西方的藝術家一般積極，大破大立的藝術新聲闕如的同時，也少有在藝術史和藝術理論上膽敢衝撞的書寫者出現。

總的來說，當代水墨的個別作品內涵其實都十分俱足，在開創的步伐上也遠比前輩們要大膽得多，本文的主旨並非在否定所有當代水墨表現的手法或形式，而僅僅是希望提出較具有前瞻意義的框架高度的討論。就以近期高美館所推出的《水墨曼陀羅》大展為例，從廣泛蒐羅的各式各樣、五花八門的作品來看，雖然很能理解該展宏大的策展企圖，但這檔「水墨大展」其實就已經具體呈現了前文所提及的某些作品無法被框限在水墨範疇裡的尷尬與困窘，原因無他，就是當代「水墨」定義的模糊。《水墨曼陀羅》雖然是一個切片，但它卻體現了台灣看待當代水墨的現象和角度，一如國美館甫推出的《記憶的交織與重疊—後解嚴臺灣水墨》同樣出現相同的問題，這是台灣水墨研究的共性，其中的誤區，不得不慎。

從觀眾的角度而言，何以林銓居（1963-）的動畫可以是水墨？為何吳季璁（1981-）的單頻道錄影可以被劃入水墨？又為何蔡文汀（1968-）的裝置、陳幸婉（1951-2004）的拼布作品也都可以稱之為水墨？這究竟是為什麼？這些個大哉問，其實都直指了問題的核心，也同樣是筆者撰文的初衷。本文所提出的觀點，無非是想要為台灣的當代水墨論述做出更為清楚的拆分與理解，盼這個拋磚引玉在往後能夠激起更為有效的回應和對話，將台灣的當代水墨藝術廓清範疇，進而深化理論、重整藝術脈絡。■

陳幸婉 紅色風景  
宣紙、棉布、畫布、油彩、壓克力、墨汁  
245×215cm 1993 高雄市立美術館典藏







2017高雄市春天藝術節「為你跳支舞，好嗎？」表演於高美館大廳。（攝影：林宏龍）

## 通道與抵達

### 高美館華麗變身的觀察

文 / 離畢華 (詩人畫家)

美術館除了展示繪畫雕塑等美術作品之外，就沒有「之外」了嗎？或說，這個「之外」是必要的嗎？

午後的雕塑大廳傳來悠揚樂音，預告新的展覽開幕。記憶所及，舞蹈也曾進入美術館，知名舞蹈家樊潔兮在其先生攝影大師柯錫杰的攝影展開幕中獻舞。<sup>1</sup> 2014年高美館為慶祝20年館慶更突破美術館既有框架，讓藝術家、文學家、音樂家和影視界專才跨域創作《典藏奇遇記：藝享天開詩與樂》，讓高美館典藏的美術作品，與詩作、當代樂曲激盪出既相異又相同、壯闊又炫爛的藝術奇葩。美術館裡流淌美妙音樂、演出一場高妙舞姿、哲思綿綿的情境等推展活動，已不像早期被目為獨樹一格，反而是理所當然的十分契合。畢竟繪畫、音樂、舞蹈和文學都在廣義藝術範疇裡。

2016年至2017年間推出的《萬曆萬象—多元·開放·創意的晚明文化》特展除了因展品的珍稀和多樣外，更因於展覽期間推出觀眾試穿明代服裝、聆賞古琴演奏——當你進入美術館展演空間，降低市囂和心室的雜訊，讓古琴樂音洗滌你，你便彷彿回到古代，正過著文人雅士的生活——觀摩茶道表演、職人講解明時飲食文化的「筷」意人生等，經由這些相關元素的活動附加，造成佳評不斷因此延展的現象。

尤其《萬曆萬象》展推出的相關活動都貼近庶民一般的生活日常，這使得不論懷著期待或只抱著到此一遊心理的觀眾進到美術館，前者必能在觀賞過豐富的展覽後滿足的離開；後者即便對藝術無感，但對於所謂美術館異於日常的空間配置、光線設計和氛圍呈現——即便只是在溽夏時節將身體浸潤到展覽室恆溫的涼意中——必也留下異於常態生活樣貌的、經由視覺所觸及的「新世界」的印象。

正如發想自克莉絲蒂作品《一個都不留》

(And Then There Were None) 所推出《一個都不放過：當代藝術中的推理事件》<sup>2</sup>，不只是文學作品結合多元藝術創作，更將文學其中一支：「推理」，在空間、人性、法律上做更生活面向的呈現，如第五幕「過道」中提及的各個空間：起居室、會客室、牌戲室、浴室，甚至樓梯間都是日常故事以及特殊事件最常發生的場景。這條日常性的過道或許只通向另一個日常，也或許通向一個劇變發生的現場。

這些場景似乎也都是一條神秘過道，帶領觀眾由日常進入非日常玄奇世界的過道。

除了每種不同類型的展覽會有特定類型的群組觀覽之外，上述「附加相關元素活動」推出時模糊了參觀族群的識別，也就是說參與「附加相關元素的活動」的群眾是浮動的、不特定的、是跨族群的，甚至是普羅中的普羅。這個明顯的現象讓觀察者思索現象背後的真正原因。

要取得過道的通行證，都是以「親臨」美術館為首要且必要條件，以身體作為聯通世界的媒介，也即是用身體所具備的感官來實際感受周遭環境細微難查的劇烈變化，進而以身體作為經驗的主體，來感知內在與外在世界。猶如二十世紀名留青史的造型藝術家法蘭西斯·培根 (Francis Bacon) 的藝術<sup>3</sup>，雖跟概念藝術不同，但他終生竭力追求的，是要回歸到人類的感覺與感官，是以如此形下的、卻由人所奉行的規則、律法和道德底線反彈至形上的極致高度，也就在達到這個高度的階段後，才能更進一步論及所謂生命命題的focuses或themes。

定眼關注今日，劇變的人類環境養成複眼和多心室的人類，進化後複雜的心思和眼界才足以眼



觀四面耳聽八方的適應時代流風，也就是抱持不確定性的、開放性的、不予定論的心態觀看自身所處的當下社會環境，思索自身追求的心的境遇和安頓肉身的新世界在哪裡。

在以如此心態和型態的人類/觀眾進入藝術殿堂，他們的身體全面開啓收訊的雷達、天線、暢通所有的接收管道和網路，意圖轉譯美術館所能提供的一切。是的，「一切」！如前文所提，觀眾藉由身體作為與世界連通和感知的媒介，血肉之軀的藝術家何嘗不是透過身體將他第三隻眼所感知到的世界，以獨一的、敏感的、神能的「再造」作工呈現一個嶄新的、異於日常的世界。這個世界經由藝術家轉譯，再經觀眾接解讀創作中呈現出來的「全新的」愛和哲學等的意涵，這時滿格的收訊狀態所載具的一切便能「開啓一個隱匿的感知空間」（德國哲學家胡塞爾語），觀賞者經由此一過道，在這個空間裡，滿滿的填充物具足的潛移默化了觀賞者。

而，這個「一切」，這個當代人嗷嗷索求的「一切」，何止是傳統的美術館典藏、展示、研究、教育等四大功能所能擔負的？因為這個「一切」，更包括美術館建築體的表情、館室空間規劃、展場目的性的裝潢和燈光設計、觀眾動線的引流、文物賣場的精品化、觀眾休憩空間的風格化等；又及，館外園區維護的狀態、花草樹木種類的選擇和綠化功能、生態河流溪水和水池的永續整治和巧妙布置、夜間照明的維安需求和氣氛營造之間的拿捏……諸如此類的等等，想必在最初始的美術館計劃藍圖裡都含括在這個一切裡面，為的就是吸引群眾親近、進入、使用，並在這一過程中收受館方蓄意傳達的軟知識。

回歸到基本面，尤其是要應付上述已然進化的觀眾群組，典藏與展示幾乎是被動式的作為與功能，吾等以此措辭提及典藏和展示兩大要項，目的並不再於批判和變革，因為「典藏」有其專業和技術性的人為層面，甚或觸及政經環境和條件；「展示」則必須結合上述館內設施及行銷方式，策展流程自有其縝密的計畫性和千絲萬縷的細節，有時還涉及館際、人際之間的操作和合作以及磨合。是故，與其批判和變革，不如加強平行單位之間的聯



藉由組織改造，高美館正邁向一個新形態的美術館。（攝影：林宏龍）

繫和默契，以無私的、堅實的團隊能量進行自我 upgrade，因為典藏是美術館的心臟，而不是「收納古董的墓場」。展示的功能看似簡單，擺件即可，但作品擺設角度、光線的亮度和燈具帶來的溫度和陰影、展示櫃的反射光……種種，都是工作人

員耳熟能詳且操作熟練知識，但，舉例：除了「教育觀眾」的角度進行思維，若兩者放到天平上，「服務觀眾」的重要性更重要於前者嗎？或是又別有一番新意？以上林林種種，受過藝術行政和藝術實務相關訓練的美術館專業從業人員都懂。

論及教育，倒是可有施力之處。吾人對於國民美感意識之薄弱、美育之畸形發展早有非議，而數十年以來、教改一改十數年過去，國民美育猶仍營養不良、美感意識更顯每況愈下。作為一個藝術的傳達機構、美的發電站、美學天使駐居之所的美術



館，在這個面向是不是正可起到相當程度的作用呢？

正規教育之所，有時因年齡或種族身分（如在台日僑學校、美國學校）並非全民教育之所，這部分的闕遺唯美術館可以補足，且隨著時代演進生活樣態丕變，分大小眾、分藝術種類甚至依目下普羅大眾所注重的休閒生活取向，加以分析歸納而設計出美術館教育的形式和內涵以及操作模式，毋寧是或可一試的活路。

這讓人思及一段記載，「1927年5月由林風眠

先生發起並組織的『北京藝術大會』在北京國立藝專正式開幕，這是中國畫壇有史以來規模最大、藝術最齊全的一次藝術大展。」<sup>4</sup>也以今日用語日行銷宣傳的透過音樂、戲劇、舞蹈……等的宣傳，「然而民衆缺乏熱情使得大會最終流產。藝術大會的失敗使林風眠醒悟到首先必須使廣大民衆了解接受藝術，才能求得藝術的真正發展。」<sup>5</sup>林風眠先生只不過是將中西藝術做一次融合性的、不分類的展示都無法跨越傳統思維而功虧一簣，他的作為都還在「藝術」的範圍呢，在今天看來無有異啊。這幾

行字讀之似是與本文無關，但仔細想想，一，從那麼早的年代以迄今時2017，九十幾年來所謂「觀眾／民衆／大眾」對於藝術的了解進步了嗎？尤其是純藝術。二，舉凡任何一種型態的活動，包括純商業活動，不管花費多少行銷宣傳公關費，如若觀眾／民衆／大眾缺乏參與熱情，白搭。三，如果將一座藝術殿堂「混入（Contamination）」藝術以外的「東西（thing）」，即便這東西以挪用、假借、附生等手法並冠上文創之名出現美術館內外，如要名符其實，美術館的美術兩字是不是先要重新定義？

如果一般民衆未經美感教育而還以三〇年代觀念和思想以及行為模式看待當今美術館，不論美術館如何華麗變身，有否淪為大眾遊樂園之疑義呢？譬如某宗教團體將佛門聖地變身成觀光景點一樣。或有人質疑美術館在「本質性」、「根本性」的華麗變身後，民俗宗教性的義民廟豬公比賽、五子哭墓在未經藝術手法的轉譯而直接呈現，那，豬公大賽的豬公們就可以等同於裝置藝術、五子哭墓也可等同於cosplay了？！重要的是，光臨美術館的不再是觀賞藝術品、浸淫藝術文化的觀眾，而只是喝



「萬曆萬象：多元·開放·創意的晚明文化」展覽開幕表演活動。（攝影：林宏龍）



「一個都不放過：當代藝術中的推理事件」展場第五幕「通道」一隅。（攝影：吳欣穎）



「萬曆萬象：多元·開放·創意的晚明文化」展覽教育推廣，透過茶席分享生活品味。（攝影：林宏龍）



咖啡聊是非，正如光臨一般大眾商業場所的民眾，這就不是「親身光臨美術館」的民眾的問題，這是上位者、主事者的課題了。

如果純粹的藝術依然大有可為（在藝術被宣告死亡之前），如果通行黝黑通道的過程中尚有時間做縝密的思維和探討，如果在實務操作方法上有無痕接軌的做法，那麼，通到盡頭所透出的光將是美術館變身後的燦爛光芒。否則借用瑪麗·蘭哈特（Mary Roberts Rinehart，1876~1958年）的一段文字作為非常態異變性結論的結論：「不記得我們是怎麼下得樓去的，只記得隨時都有遇害的可能。起居室和會客室一切平靜如常。不知怎麼搞的，我就是覺得能在牌戲室或樓梯上會找到什麼……<sup>6</sup>」；而，愛藝者將會抵達何處？將會找到什麼？



當代藝術家以藝術作為參與社會的手段與媒介，黃煥彰與吳瑞光的作品《辦桌的最後一道菜》關心台灣環境保護的議題。（攝影：林宏龍）

<sup>1</sup> 「柯錫杰奇幻之旅攝影展」日期：2012年11月17日至2013年2月17日，高雄市立美術館。

<sup>2</sup> 「一個都不放過：當代藝術中的推理事件」2017年2月25日至5月30日，高雄市立美術館。

<sup>3</sup> 「浮於世：法蘭西斯·培根特展」展覽日期：2012年2月25日至2012年5月20日，高雄市立美術館。

<sup>4</sup> <https://zh.wikipedia.org>

<sup>5</sup> 同註4。

<sup>6</sup> 同註2。



## 墨騷

水與墨的騷動，絕非今日所謂現當代生活或藝術思維下才有的，從古至今，水墨、筆氣兩者陰陽交融、相生而動，早已不知擾動了多少回合，在各個時代性下，不斷被有志者憑著其美學意識與信仰價值、憑著超越時代的意志，試圖開創新局、獨領風騷。而當前對當代水墨創新變革有著強烈使命與職志者，更試圖透過各種形式手法、各種媒材來與水墨衝撞，舉凡複合媒材、空間裝置、光影錄像或互動裝置等實驗嘗試，皆表達了對這一水墨傳統如何在當代表現的熾熱欲求。這種對存在於當下以及對時代性回應的實驗，大多數都從形式與媒材的轉化入手，以求得在視覺上的新意和經驗，有些則以傳統水墨用筆用墨之底蘊為體寫生為用，或藉筆墨之功，彩墨交融的來形構抽象表現之心象，或有更甚者全然脫離筆墨之羈絆，在墨與水與更多媒材間毫無禁忌自由揮灑，帶出水墨在當代的新視野，也提供出水墨的新感官感覺。

然此番革新仍不免被衛道守舊者視為異端，斥為不倫不類、離經叛道、背祖離宗之舉，不過其爭議所涉及的乃是美學意識與信仰價值的問題，詮釋權和判準難定，筆墨之法之規之用是否仍適用，已非可並置於同一脈絡可依循，實難以並論之。墨與水所交融的世界萬千變化、風采迷人，若以融通之心觀之則古今各法皆可賞亦可思；而水墨的現當代性，非僅是描繪對象內容主體與形式媒材的改變，更是觀念思惟上的轉變或說叛離，並不能單純簡化為視覺表象上的更迭。我們也要質疑背負強烈而無法褪去的水墨傳統軀殼在現當代的不可可能性，是否去除了用筆用墨的傳統中心思想就能更趨近當代性了呢？若去除那水墨的符號性亦或者在傳統的基礎上另闢蹊徑，是否即是現當代性了？然，當代性一定要嗎？必要嗎？用水墨畫一張當代風景、現代都市物質文明符碼之主題對象就一定有當代性、一定是當代了嗎？若是，那麼豈不是落入形式表象之探求，為當代而當代毫無藝術內涵可言，這也是現當代水墨創作實驗中常見的現象與問題。本文試著透過凝視藝術家蔡文汀的複合水墨創作，來對應與觀察當代水墨創作的問題性，同時也了解一位當代水墨藝術家的創作思維與紋理。



(凝境心2) 複合水墨 90x90cm 2015

## 離墨騷

## 凝視蔡文汀的水墨空間

不得不說，水墨的材質符號性相當強烈的展露其深富傳統的存在本質，也不得不認，水墨在面對現當代藝術所以引發的諸多難分難解的問題性，就材質面、工具面、形式與內容面等皆讓這主體「水與墨」，不斷的被翻攪、擾動……

文／黃志偉（崑山科技大學視覺傳達設計系專任副教授）  
作品圖版／蔡文汀提供





〔家的系列凝視記憶之1〕 複合水墨 90x90cm 2009

### 筆墨的叛離

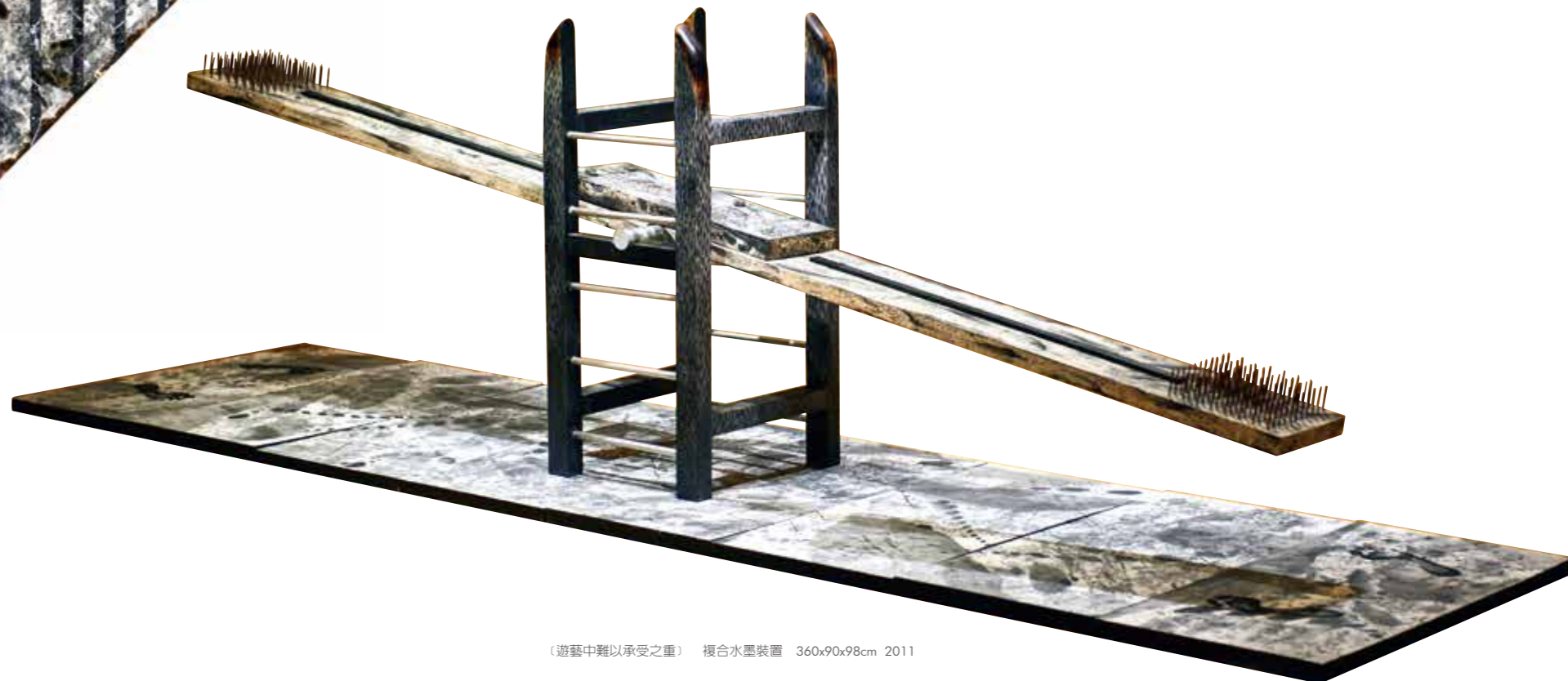
〔時間牆 空間體〕（2003）一作，即是筆者最初對藝術家蔡文汀作品的第一印象，以水墨為體，再滲入物件和複合媒材的裝置與空間構成之型態來表現，水墨空間圍繞出某種冷寂且具儀式性的場域著實令人印象深刻，同時也很直覺的感受到作者欲超脫水墨窠臼、尋求創新的強烈意圖。〔時間牆 空間體〕的時間牆上佈滿灰、黑、白調交疊跳躍的筆觸，牆上掛上一張石頭景象畫作，與其左方板凳上的實體物件相互對話，石頭繪畫表現已不見

傳統皴法，線條筆觸全然依作者的主觀筆法來畫／書寫，整體觀之，將水墨繪畫帶入空間場域的氛围給表達出，卻仍保留有一絲絲的文人雅氣，在靜謐冷峻中拉開與觀者的距離，這個距離即是新形式的陌生感，同時也是啟動感官感覺重新編碼思考的距離感。

蔡文汀的水墨藝術養成於早年的國立藝專，原本想進西畫組就讀卻因分數的關係而進入水墨組，便也索性隨順因緣的學習，而當時的藝專水墨教學想必是以傳統筆墨為根本重視寫生的教學內涵，這樣保守的教學型態對想修習西畫的蔡文汀來說無疑是個衝擊，然水墨的材質和表現方式也頗適合其性格，便安然的在此矛盾衝突的學院環境裡尋求突破，在新舊思維裡翻騰浮沉以圖新意，爾後，來到高師大就讀研究所後其創作才有了大轉變。創新慾念的驅使即是潛藏在文質彬彬的外表下叛逆的因子，勇敢的叛離傳統用筆用墨的框限，讓更多元的媒材可以帶入水墨創作，讓複合水墨裝置進入

實體空間，來組構出當代水墨的新型態。筆墨的叛離不僅是材料形式上的轉折，更是蔡文汀對當代水墨美學思想觀念上的省思，尤其是思維觀念上對當代水墨的認知更為重要。他在其《凝視維度》一展的創作自述裡表示，「複合型態水墨」作為當代水墨的表現形式，在本質上已讓水墨脫離文人氣息，其核心精神已從「典雅氣韻」轉型為「反映現實」之樣貌，傳統水墨再也難以承載繁雜而又快速的當代社會生活，當當代水墨不再去作抒發情思的工作時，反映社會的真實現實即成為其新樣貌的任務。的確，在現當代生活情境下若以傳統水墨來寄情於好山水，再賦予形式上的題字落款恐有矯情做作之嫌，戲作自娛當可，切勿以上品藝術修為視之啊！

這一美學思維支持了蔡文汀的當代水墨創作，我們從他十多年來的創作脈絡可清楚見到這一當代水墨論述的實踐與探索，如作品〔凝意識·記憶·場域〕（2010）、〔時間之門〕（2012）與〔凝境心悟〕（2014）等，皆以大型的複合水墨空間



〔遊藝中難以承受之重〕 複合水墨裝置 360x90x98cm 2011



裝置型態來呈現，〔凝意識·記憶·場域〕一作的空間場域性強，用木條框圍出屬於作品的內部空間，在木條門框上賦予墨色層次，黑白分明的地板顯露出類文字造型符號，與背景的半具象半抽象畫面混搭共構，再透過沾染墨跡的桌子與垂落散佈的紙軸來連結整體空間場域。同樣的在〔時間之門〕和〔凝境心悟〕裡，我們可以見到蔡文汀運用類似的手法來表達，抽象性的墨跡色層鋪陳在裝置結構量體的主體上，較之不同的是空間的結構性越來越強，也運用更多的現成物和雕塑物件來構成，且儀

式的形式性更強更神秘，引領觀者進入其凝視的空間裡。這樣的大型空間裝置作品，事實上水墨的意味已然淡去，取而代之的是裝置結構與空間場所所發生的關係性，而也在這個關係產生時，讓新型態當代水墨獲得可能。

### 凝視維度

形構這些大型的複合水墨空間裝置，蔡文汀除了運用諸多現成物件外，也創造了許多繪畫性符碼，有些可名之而有的則抽象難辨，類文字造型的

符號、噴灑的墨跡層次、虛線交疊的植物形體、集合著點線的流動結構、石塊、暈染如雲雨的通透凝結、雨滴和雨傘等，諸多具象、抽象和可讀與不可讀的符號訊息彼此交錯穿插而混搭並置一體，讓觀看感官難以專注而形成一種離異感。離異，或許就是作者最真實的內心情境。筆者試問過蔡文汀其作品内容想要表達或傳達甚麼？而作者僅表示那些心象或具體物件大部分來自原生家庭的兒時記憶，記憶中的某種滋味、情境與感受，用這樣雜揉的表現形式來抒發出。而筆者也感受到蔡文汀對此有種不可說或難以用言語說出原由的困擾，這並非難以啓齒而是那不可說或無法說的，即是隱匿在記憶碎片中的殘餘，僅能在創作過程中一一釋出！

生命記憶的回溯即是對自身精神空間的凝視，蔡文汀的「凝視維度」(condensed)裡的作品命名大部分皆以「凝」為主，如〔凝境心〕(2009)、〔凝靜物〕(2005)、〔凝象之相〕(2012)和〔凝意識物語之相對論〕(2010)等，可見得「凝」乃是其創作思維的重要核心，要先能進入「凝」的狀態才得以讓對象空間有了被觀看的視野維度。根據漢語辭典「凝」：「會意字。古冰字，從水，從疑。疑，止也。疑亦聲。本義：結冰；同本義〔freeze〕。凝，水堅也。——《說文》凝，定也。——《廣雅》」<sup>1</sup>解釋「凝」的本質意義，而「凝視維度」所選用之英文：Condensed，有冷凝、集結、專注之意。因此，我



〔凝境心悟〕 複合水墨裝置 200x200cm 2014



〔時間牆 空間體〕 複合水墨裝置 272x336x260cm 2003



們可以將蔡文汀的「凝」作品，看成凍結在一個空間的視覺形象裡觀看與被觀看，而空間在此就形成了一種異質場域，邀請觀者自現實脫離來進入現場。

「凝視維度」的系列作品，呈現蔡文汀這十多年來對複合水墨與裝置所投入的試煉與實驗，主題內涵也從表達自己內心情境逐漸轉成對外的關注。所謂的「外」即是對社會議題性的反應與批判，這議題式的嘗試可以是超脫水墨那典雅氣質的途徑。藝術作品的維度可以是自我拋鑿出的新境，然不論觀自心內境亦或是外境，凝之所視則仍是自我本心的映照。

### 水墨曼陀羅

就在筆者書寫的當下，一場由藝術家洪根深、蔡文汀與吳慧芳等策展人所規劃的展覽《水墨曼陀羅》即將拉開序幕，這將是一場把台灣當代水墨藝術帶往更新、更有突破性未來的展覽，從展出藝術家的陣容與面向便可嗅出端倪，以數位互動裝置、錄像、聲音、油畫等多元媒材來騷動翻轉「當代水墨」。這裡我們可以看出一股對台灣當代水墨不斷推展演化的強烈驅力與使命感，蔡文汀在此所扮演的不僅是創作者更是推動者的角色，就如同他想透過當代水墨所要反映實踐的當下社會性樣貌，同時也回應了當代水墨的諸多問題性。<sup>1</sup>



《凝意識·記憶·場域》 複合水墨裝置 120x360x210cm 2010

<sup>1</sup> 摘錄自網站資料<http://xh.5156edu.com/html3/1860.html>