

分享會：關於繪畫

2021年3月27日 星期六

當期展覽「2012；2021」藝術家葉竹盛自八〇年代回台持續推動抽象繪畫，活動中將分享半世紀以來自身的創作歷程演進。同時，身為北藝大兼任老師，教授學院必修素描課長達30餘年，參與了上千名青年藝術家形塑表現語言的重要階段，這漫長的教育生涯中，他的觀察為何？席間也邀請藝術家高雅婷與許聖泓從自身學習與創作歷程，回應對繪畫本質的探究。而藝評人陳韋鑑從多年觀察藝術創作，進而積極推進創作教學的經驗中，將分享對於臺灣歷年繪畫演進的思考與提問。透過不同世代、角色的對話，本活動試圖形塑當代藝術中關於「繪畫」的角色，以及突圍的可能。



(以下為分享會逐字記錄)

主持人開場 |

很開心藉由這次的活動，邀請葉老師分享過去求學的歷程與創作生涯的啟蒙。老師除了創作者的身分，他也是位教育者，在這 30 年來，在北藝大教書的這一段歷程，我們也想聽聽看老師的分享，包括怎麼去轉換自己過去的經驗，再跟更多的學生們分享。這也是為什麼這次展覽，我們邀請老師的學生，把在大一這一堂抽象素描的課程的作品做個展出，包括施乃嘉與宋天麗、張玉芸同學的作品，今天三位也都在現場。

此外，我們希望這場活動可以有跨世代的、對於繪畫更深入的討論，所以今天邀請兩位年輕藝術家，高雅婷還有許聖泓。等會他們會分享自己的創作，也包括學習經驗，創作的歷程，以及更聚焦地一起討論『繪畫性』這件事。

今天也邀請到藝評人韋鑑，他過去也是創作者，從在北藝大求學，然後現在更多的是透過文字上面的創作，同時間他自己也是一個教育者，很期待他今天對於葉老師的創作，以及眾藝術家們的討論提出他的觀察與提問。

那我們就把麥克風先交給葉老師，請老師分享一下。

葉竹盛 |

各位來賓、藝術界的同好者，以及韋鑑、雅婷還有聖泓大家好。我希望能說透過這個展覽，當然我已經過了 70 歲了，但希望可以跟年輕人來做一些對話。

首先想分享我當初出國的原因。我先在臺灣接受美術教育，畢業之後，我就面臨著一個創作上的困擾：如何透過學院的教育，用繪畫的語言來表現自己的思維跟想法。當時這一直困擾著我，在畢業展的發表也是，並不是自己很滿意的作品。就是心理上有很多問號，為什麼表現出來的只是圖像形式，沒有一個內涵跟思維思想。當然，有時候並不是說，你往外面去追求就 OK 了，更重要是自己的心態，自己的一個追求。當時我就決定想要到國外去走走看看。

那時候的資訊非常不發達，不像現在在電腦一上網，要去哪裡什麼都很清楚，那時候要找到一些圖片、資料啊都非常不容易。當時貢獻最大的可能就是銀行，因為他們每年都會發行月曆，月曆上不是名畫就是國外進來的畫冊，沒有歐美的畫冊，都是日本的畫冊，就透過這樣有限的資訊來認知藝術的當下發展和趨勢。比如說西班牙就出了三個很有名的藝術家，就是畢卡索、達利還有米羅。那為什麼在 20 世紀，世界級有名的藝術家都在西班牙，那這也就變成我唯一的資訊參考，我就下了決心選擇了西班牙。

那至於到了西班牙會如何？我都不知道啊！我從來沒有出國的經驗，坐飛機到西班牙的上空時，看西班牙的土地覺得都是紅通通的一片，它們的土壤是屬於比較紅色的，可能就是比較貧瘠的，沒有看到

綠色。我就在這樣的狀況去到西班牙了。西班牙給我的一個非常大的震撼，就是一個當時的米羅的巡迴展，不只是在美術館，在西班牙幾乎各個地方、畫廊也都有展出。我們都知道米羅的繪畫並不是只是單一的平面，也有環境和立體的，包括跟劇場的結合，這讓我認知到，其實西方的藝術家並不是只有一種創作型態，會有各種不同的創作媒材，他會去選擇怎麼樣的媒材適合他想表現的思維，不太像說被歸類為你是平面藝術家、你是油畫家或是版畫家，他們是比較全面性的，他們也有一些裝置的作品，**這開拓了我對藝術的認知跟表現，覺得藝術創作應該是可以依照你的思維跟場域的情形來實踐的。**

藝術家跟環境的關係，比如說像西班牙蠻有名的一個藝術家奇利達 (Eduardo Chillida)，他的作品大部分是金屬和石材，多放在西班牙北部的北海岸，跟大自然的結合相當壯觀。所以場域選擇對的時候，作品的張力就會出來，作品再好但場域不對，呈現就會打折扣。這也是無形中一些教育，就是說我首先要對展出的環境、空間有一個認識，然後怎麼樣跟空間搭配，而不是單純把作品移入。

此外，我覺得他們的基礎教育非常的紮實，他們在訓練描寫能力時不是說就去畫靜物、畫石膏那樣，而是設計好幾個和社會有關係的場景，在設計的過程當中，老師會跟學生做一些討論，然後學生共同去佈置那個場域。因為對場景有所參與，自然你在表現上就有情感，會知道作品要表達到什麼樣的層次。

那在留學期間，我因為離鄉背井看到人事物的變遷，發現人與人之間的關係有時候會非常的密切；有時候會很疏離。從這個一直推演到歷史的變遷，也是從和平到叛亂到改變，以及大自然的現象，讓我找到所謂創作的中心思想，就是「秩序非秩序」。這讓我在創作上覺得非常的踏實，因為有一個中心思想，我想表現的題材都是跟它有關，都脫離不了，變成不斷地從中再演化。在語彙上也比較知道如何去轉換，如何透過你要呈現的媒材，要有怎麼樣的一個語彙？要怎麼去應用它來傳達你的思維？

我回來的時候發現，臺灣因為經濟繁榮所以整個開發過度，本來非常漂亮的自然景觀，在我回來時很多山坡變成光禿的，一到了颱風或下大雨就有土石流跟漂流木。這給我很大的震撼，於是就開始關心所謂的環境議題，在創作上就開始會往環境生態來探索。因為環境的變遷、社會的開發，一定要付出一些代價，這就是一個選擇啊！

回台灣後，我進北藝大教書，我是覺得要推廣藝術，藝術家們直接在場域上發表不盡然能對整體環境有多大的影響。所以我當時跟幾位剛從國外回來的藝術家，都投入教育的工作，那這幾年下來，發現就是有一步一步的不一樣。

比如說像現在的藝術的呈現就比較多元，不會是「所謂的主流是什麼？」這種單一的藝術表現，也比較能夠包容各類型的作品。只要藝術家真的面對自己，然後忠實地去呈現，那他的作品就有可取之處。常常會有人問說「你是如何去判斷你的作品是 OK 的或是完成的？」我常常會跟他們對話「你看你的作品不是說第一眼看喜歡就 OK 了，要禁得起長時間的閱讀，而且在閱讀裡面，不是只是發出一種聲音，因為在不同的時段去閱讀時，你的思維、你的情緒、你的想法不可能都一樣，所以閱讀作品

應該是一種有生命的對話。」它的對話若能跟你有一些共鳴，那我覺得就代表有成功的表現，這個作品就是可以被認同的，這是我的看法。

在北藝大上課的時候，抽象藝術這個課程是在全臺灣的大學裡面第一個開的課程。當時系主任認為臺灣的抽象藝術已經發展一段時日了，但學生對抽象藝術、繪畫的演進僅能透過美術史的資料，對抽象藝術的解讀可能比較片面，因此才開這個課。在開這個課的當時臺灣只有一本教材是康丁斯基的《點線面》(吳瑪俐翻譯)，但是這是理論跟文字上的敘述，要變成讓創作者真正的理解就會有難度。

那我在上課時也會碰到難題，因為我也只從我的創作經驗去敘述，同學聽是聽得懂，但是他完全無法理解他所做的，這樣學生有挫折感，老師也有挫折感，在這種雙重挫折之下，我就跟他們討論，然後再重新整理。整理之後覺得在抽象繪畫裡面，非常重要的一點是點線面沒有錯，但是這個線要從那裡來？從哪裡取得？所以我就開始從大自然裡面的植物，開啟對線條的練習。

一般關於畫樹，都是在傳統的練習描繪，先畫輪廓然後再畫明暗、肌理。但我想打破這樣的方式，如何畫一棵樹，那個樹要如何一筆到位，一筆到位就會有難度；包括它的質感肌理等都要呈現，所以就探索到工具跟材質的問題。畫要有一種溫度，不只在畫線條而已，而是像在唸植物學一樣，要對植物的生長結構有所瞭解，比如說這棵樹是長的很慢的，像榕樹或是梅花，它的樹的線條很快速的話，那個力度整個都會流失；那像椰子樹就長的很快，竹子也是，那這樣的線條就不能是慢慢畫。你會發現到你在畫一棵樹的時候，這個樹它有不同的粗細，然後它有節，那你要怎麼一筆到位，所以運筆也很重要。我常常會解釋說這就像音樂，像是指揮家在指揮一首曲子，有快有慢，有不同的節奏。

我的抽象素描課裡面前五個單元都是形式、材質、工具的訓練，到最後一個單元，我就要求要有主題性的表現，學生在收集資料的時候，要蒐集他關心的資料、他關心的議題。並不是把資料拼貼、做剪接，還要經過統整，把你的思維透過這些拼貼的方式呈現出來。因為現在是一個資訊時代、影像時代，所以我們的周邊有很多的資訊跟影像，如何透過這些來觀看，然後來做呈現。這大致是我在教學上，讓同學在形式技巧跟媒材工具上的一個認識，然後再來面對我以前最困擾的一個問題，就是創作的問題「怎麼樣走入創作？」

陳韋鑑 |

大家好，其實我剛在樓下遇到雅婷的時候我們兩個都很緊張，因為我們都是第一次參加自己老師的座談會(笑)。我來看這個展的時候覺得很有趣，有趣的地方在於這個抽象素描課跟我當年上的其實已經完全不一樣了。比如說我記得，我們的第一個學期的作業是 500 張，對老師的抽象素描課的印象就是只有三個字，就是「一直畫」。

我們可以看到老師針對這個課程做了一些進化、設計、改變，我在這一檔展覽開幕來的時候跟老師聊了一下，老師謙卑客氣地跟我說，表示當年我們這些比較早的學生，他還沒有發展出這些課程。我現

在可以理解老師在做這個決定、這個改變它背後其實不只是這麼簡單的事情，也就是說，我自己現在也是老師，教藝術的老師其實很容易遇到一個兩難，什麼意思呢？大學裡面的老師不只是一般的老師，國家給大學這麼多錢，國家對大學的期待是，大學不只是傳授知識，它還要能打開這個領域的邊界去往前走。所以在大學裡的老師們的困境會是他如何傳遞知識，卻又不會給學生限制，這是他的兩難。如果我作為一個老師，一開始就給學生很明確的限制或結構，那學生會被這個結構限制住，以後學生出來大家都這個樣子，但如果我不給結構，它會產生一個狀態是：只有狀態比較好的學生，和自己能夠理解的學生能夠活下來，被淘汰的學生會非常慘，因為他連自己哪裡出問題都不知道，他只是得到一個結論就是「我不適合畫畫」，他連自己哪裡沒學好都不知道。所以這對老師們來講也是個兩難，我要不要限制住這些學生的未來？還是我要把每一個都不放過？

所以我覺得老師的課程其實是在這個兩難之下最後的智慧結晶。也就是有留一些空間讓學弟妹們自己改，也有基礎的知識拉住最後面的底線，就是教育不可能讓每一個學生都 100% 達標，但是你至少讓學生知道我的問題在哪裡，我哪裡沒有跟上，因為我們時間也有限，就是十六堂課，的確對老師來講也是一個限制。

其實當本事藝術邀請我參加這場座談時，也不曉得我也是老師的學生，那我是非常樂意來這個座談會，因為我覺得這個課程是一個太被忽略的課程，老師在做的事情是太被忽略的事情，尤其一做三十年，他不是只是我們北藝這些學生的共同經驗 (大家都畫過 500 張，聽說現在只剩 100 張?)，他對臺灣的藝術教育是有意義的。

我的觀察他有幾個意義。剛剛老師說到這個課程是臺灣的學校官方體制內第一個抽象素描課。那是 90 年代，我就是 90 年代在北藝大學的，可是如果大家對臺灣藝術史有一些基本概念，就知道至少 5、60 年代李仲生就開始在帶學生做抽象繪畫，而且不是只在自己畫室沒有人知道。八大響馬然後五月與東方時候還引起了很多風暴，在雜誌上你罵我、我罵你對吧？當時互相還有寫文章，跟國民黨中央委員對罵嘛吼，有很多討論。然後呢？不只是這一些年輕的李仲生的學生，我們拉回來看廖繼春，日本時代老畫家，也在學院體制內，如果你去觀察他的作品，他從日本時代他所畫的這些外光派、印象派不管你怎麼稱呼它，到他後來出國旅行回來，他慢慢的從傳統的、他的原來的畫法，去嘗試所謂有些人稱作為半抽象到抽象，那個嘗試的過程不是一個等待被雷打到，或憑感覺，他是有知識在思考的過程。我們可以從畫面上去看，廖繼春是怎麼思考，怎麼從原來的具象轉變成抽象？但他有思考的限制、時代的限制。

我想問的是。為什麼隔了 30 年北藝大才開始有抽象畫的教學。這 30 年之間臺灣的藝術教育出了什麼問題？我覺得這是一個可以思考的、提問的部分。那時候跟老師聊聊這個時候，其實有聊到老師當年在帶這個課程，對這個社會帶來了什麼影響？可能較年輕的學弟妹不知道，其實我也是，我只是在翻舊資料時上看到，當年老師在第三屆來北藝大，在北藝開始談抽象的素描以後，其他學校引起軒然大波，有非常多的反彈。然後北藝的老師們，包括陳世明老師等等，就開始辦全臺灣的巡迴座談，最後一站在師大，現在師大畫廊那邊，邀請了文化。然後，北藝的老師們侃侃而談了，他就是從國外回

來講很多，然後講到最後，不記得師大的教授或是文化的某教授，講不贏就對陳世明老師動手，然後被記者拍下來。我舉這個例子，是想要讓各位理解當時的時代氣氛，當時對素描的理解就是炭筆就是鉛筆，就是只能黑，連白都不可以用，結果你們北藝在搞這些很奇怪的東西。

你彷彿覺得從五月與東方，30年來臺灣沒有進步，這30年事實上可是臺灣進步最多的時候嘛，臺灣經濟發展，各種方面都發展，但為什麼美術停在那裡？我要稍稍講一下我自己對這個問題的看法，我覺得這30年之內，被我稱之為某種保守主義，可是我所說這個保守主義，並不是一個線性的藝術史，什麼意思呢？就是說，藝術史不是一個線性的，就不是現在流行什麼，然後後來流行怎麼，越新的越好，不，完全不是這個狀態。我要講的是，在那個30年之內，臺灣的藝術教育的保守主義狀態，它的主要特徵是「反智」。就是他不在乎藝術裡的知識藝術，像老師剛剛講的那一些其實背後是有一個很清楚的知識結構，只是老師是教創作組的學生，所以他不是用寫本書那種方式來談。我們可以看到。你看到廖繼春他自己是這一種師院裡面的大老，也在學院裡，他自己都在嘗試畫抽象畫，而且是有知識性的在嘗試，但是這個東西都沒有影響到，都沒有影響到臺灣的國民教育。臺灣的一般的藝術教育。我覺得對我來講，我初步的去反省覺得最主要問題，在於我們**過度忽略了藝術裡的知識性，過度強調某種英雄主義，就是畫畫要很激情、創作要很激情，所以媒體或一般教育裡面過度強調這個，忽略了知識性的後果就會變這樣。**其實那個影響，我覺得在後面有機會我們再來談。好，這是第一個我想分享的。

那第二個是剛好最近，其實我很久沒有回學校，剛好北藝的師培中心的學生找我回去分享。然後，我就覺得很奇怪啊，因為我不在體制中的學校服務，師培是修教育學程要去學校當老師，為什麼會找我去。我就問這些學弟妹說，「你們為什麼要找我回去分享？」他們就說，雖然他們都師培生，但是他們很不想在學校裡面教書。我問他們「為什麼？」他們說覺得落差太大。他們這樣一講，我完全懂。

老師的課的重要性就在這裡，也就是說，像我自己是復興美工畢業就是很傳統一路上來這樣，我在讀北藝大的時候，整個超震撼啊。尤其上抽象素描，你以前在復興美工畫的素描畫柳丁芭樂通通無效。不止葉老師啊，那時候還有什麼陳國強老師鄧獻誌老師，大一第一堂課就在問你「什麼是藝術？」「啊你不知道你為什麼來讀藝術學院？」「如果你只是想要當老師就去讀師大啊！」那時候北藝瀟灑著這種氣氛。我還記得大一新生座談林懷民老師站在臺上說，你們如果要當明星，不要來這，你們畢業再去當明星就太老了，所以這邊就是要做純藝術。那時候他講完，像什麼大炳、小刀就跑去5566什麼的，有聽老師的勸啊！我剛剛講的那些師培生，他們不想在學校裡面教書，因為這個落差。

葉老師的課其實有一個功能是打破我剛剛前面講的，那個保守主義、反智的狀態下，我們對繪畫的理解，然後把大家帶進繪畫的知識裡，那我也要強調，**我們現在講繪畫和藝術的知識的時候，很容易陷入了只有理論或者藝術史，可是事實上並不只是這樣。**當老師在描述他對這個課程設計背後的思考，我想提醒大家，其實這個背後老師在做的功課是，他在**連接學生跟知識之間的關係。**像剛剛老師在描述他怎麼讓學生畫樹，我們那時候沒有做這個，但是我現在可以理解，我自己當老師之後我可以理解老師在做這件事情的苦心，他在**幫助學生透過自己，透過這個結構，進入藝術或繪畫裡的知識。**而老

師的課程作為橋樑而不是限制，讓學生才有可能長出他自己的東西。我不知道這樣講會不會太抽象，也就是說，老師不是給出一個範圍，而是作為一個橋樑，告訴學生藝術是有知識的，有思考有邏輯有判準的，你如何進到那邊去？然後老師的課程作為一個示範，比如說選擇以樹木作為對象，可以透過這樣的方式，你當然可以另外有其他發展的可能，所以這個我想提出來老師的課程重要的地方。

另外一部分，可能是比較延伸的部分，就是當然我們在講前面那些保守的部分的時候，我想到一個可能性可能大家聽起來有點跳 tone，我覺得那個可能性是因為我們失去跟在地連的連結，就我們的學生在學藝術史，是學西洋藝術史。所以就他當一個名詞流派然後背下來。然後我們在學校也上了西洋美術史、也上了抽象畫，這些全部每個畫派大家都上啦，但是跟學生自己沒有關係，跟學生沒有連接。所以我覺得老師在做的事情是以學生為本位，很多老師在教學的時候可能以自己為本位，就是我會什麼，你們來跟我學什麼，都是以教師為本位。這不能說錯，但是的確不是很優良的教學狀態，教育部在國中小的教學裡也在推以學生為本位。事實上，老師已經實踐很久了，老師的這個課程的設計，其實就是以學生為本位，幫助學生去做這樣的連接，你才有辦法去理解，譬如說你去上西洋藝術史的時候，你才有可能理解那些作品在幹嘛，而不是只是背流派、背作品。那個背完哪有差？因為你一輩子用不到，因為沒有跟著理解。這是我想在這裡提出來的部分。

最後我想回應的，延續老師的這個做法，我們這些學生們或者是這些年輕的藝術家們決定繼續做的事情，就是這個在地的連結，因為你跟自己做連結了，你就是在地嘛，所以你跟你做連結當然就是跟在地連的連結，而我們如何去指認去辨識去理解這個方式。老師要退休了，我覺得就老師的工作而言，他做了 30 年，他該盡的責任已經盡，後面反而是中生代和新生代要如何面對這件事情。

主辦單位有給我們參加的朋友們的一些提問，這些提問裡面，我看到大家有一些是很關心在當代繪畫的途徑，關於這個部分，我也在這邊做一個回應。因為沒有跟自己連接，沒有跟在地連結，那當然你會覺得當代都不理繪畫啊，因為你沒有回應當代，當代就不回應你啊！可是很多同學開始有一種衝突，一種疑問，包括我剛剛說邀我回去分享的那些師培生，我問他們說，「嘿，那你們現在在學校會不會談藝術？」他們說不會，我嚇壞了，你讀藝術學院，不談藝術。為什麼？他們說「現在好像什麼都可以是藝術，所以不知從何談起。」我好像可以理解，因為**現在很多當代藝術都在談議題。可是各位這恰巧是我們剛剛前面講的，這 30 年來都不談藝術裡的知識，人對知識是有需求的，你不在藝術談你的知識，藝術學生就向外找其他的知識，所以他們就去找社會學理論、其他領域的理論塞進來，就變成今天這個現象啊，就是大家在做議題、用外部的理論，因為你沒有在談藝術本身的知識嘛！**

所以我覺得當大家在提問，繪畫的當代性之類的問題的時候，我反而覺得是不是要回來談藝術自己的知識性？在這個時代，它可以回應哪些東西？你不能說我是一個人類自古就有的藝術類別，所以我就一定要獲得世界百分之多少的關注，哪有這種事，對啊，你還是要回應這個世界，這個世界才有可能回應你。所以這是我第一步的回應。最後就是，我聽說今天有個學妹叫乃嘉，我想我們可能差距非常遠，我是上個世紀讀北藝的，你是新世代，畢竟我沒有上過老師後面最新版本的課程，可否請你分享一下這個課程？

施乃嘉 (葉老師學生) |

大家好，我是乃嘉，很榮幸跟各位分享抽象素描這堂課。葉老師是我的抽象啟蒙老師，我選課的時候看到北藝大有五個必修的素描課，那時其實我真的完全看不太懂這五堂課的課名，畢竟我也是普通班的，沒有接觸過這些東西。然後其實好像裡面唯一比較難直接領會的就是抽象素描了，所以我選了這堂課，整個根據我的直覺。

各位知不知道其實這堂課的風評不好，不好過的意思。就像學長剛剛說的他們那個時候是畫 500 張左右，那個時候我也是有聽一些前幾屆的學長姐說，好像就是一直畫、一直畫。其實挫折感還蠻深的，因為老師很嚴謹、要求很高，希望學生做的很好，就是達到所謂的一筆到位的要求。那整堂課裡面，對我來說比較深刻的是樹的這個單元。老師剛剛前面有提到，就是我們要到處去外面拍樹，拍完之後呢，就是我們要洗出來，因為根據你親臨現場的那個現場感，再加上你透過相機拍出來的照片，因為親身經歷過，所以會特別的深刻，你會特別的知道那棵樹到底是怎麼長的，到底他的位置跟葉子之間的關係是？你會感同身受的那個狀態。

除了這個以外，我們還運用各種不同的繪畫媒材、不同的紙材，要達到一筆到位的要求，然後又要表現出那棵樹本身它的質地肌理跟質感，而這個就是真的是不好過，花了學生們很多的時間。在這個過程中，我覺得觀察、理解到表現的這個過程是創作的一個週期，就是要從真正去觀察一個事物，到去理解它，其實是需要一段時間去消化的，去花時間好好的感受，是一個創作者都需要經歷的，也是很重要的事情。因為我認為所謂創作並不是說，我今天就是看到一個吸引我的東西，然後就馬上下筆，就開始在畫布上展開，然後大概兩三天就完成。我認為創作是一個時間的累積，不論是抽象或是具象都是，因為你需要時間去消化，你要自我思考你所感受到的事物，再加上你可能會有一些自己想要表達的觀點，那你要如何融合自我的觀點，將想要表達想要創作的事物呈現在畫布上，這是藝術家需要的一個很重要的過程，也是需要時間去沉澱。

老師這堂課呢，我認為我學到最重要的就是從具象到抽象的這個抽離的過程，你是要不斷的取捨，因為你不可能畫一棵樹，所有的枝幹都要保留，否則要怎麼抓住那棵樹原有的精髓呢？就可能構圖啊，或者是你自身的判斷也有很深的關係。在取捨跟表現之間，就是要反覆來回思考、反思。一次的取捨，其實也就是一次的判斷，我認為這堂課除了老師前面的訓練以外，**我學到最重要的就是判斷跟取捨**，對我的創作上產生了很大的影響，你要捨掉，要放掉一些可能不必要的東西，無論是觀點或者是媒材。這堂抽象素描讓我一生受用，對其他學弟妹們也是這輩子很寶貴的一堂課，謝謝。

主持人 |

謝謝老師、韋鑑還有乃嘉的分享。現在我們想要邀請另外兩位藝術家，雅婷也是老師的學生，過去不是科班生嘛，大一上老師的課等於重新去建構自己對於繪畫的想像；聖泓比較不一樣，他是嘉義大學的，然後碩士是南藝大的，這又是另外一種不同的啟蒙歷程。那我們就先歡迎雅婷來跟我們分享。

高雅婷 |

大家好，我是高雅婷，我是十九屆的，所以應該是在 500 張的那個年代。我是非科班出身的，所以其實那時候很幸運考上，等於說老師這堂課，是我開始對繪畫一個學習的原點。我覺得這堂課的意義跟重要，其實剛才韋鑑學長已經有強調，就是說它其實在我們當時那個年輕的心靈裡，巧妙的連結起「什麼是創作」這件事情。因為可能對更年輕的學生來說，那時候他們接受到就是很傳統的來自於國高中那些美術教育、畫室的一些靜物素描等等，所以我覺得抽象素描其實是一個蠻重要去開啟你對於自己使用（媒材）、自己思考，然後獨立去完成一件創作作品的一個開端。但我覺得這些當然是我很多年後的領悟啦，當下其實是很容易被那個幾百張嚇壞了，也看到同學們開始各自表演啊，各式各樣的道具、媒材都拿出來用，也因為我是非科班的關係，所以也會覺得同儕之間對這堂課的反應，其實也是這堂課很大的收穫。

然後老師很厲害，可以判斷哪些同學的 100 張是 24 小時內產出的，就直接不過啦，就會覺得說是很妙的一堂，怎麼講，就是「決鬥」吧，真的是這樣，這堂課在學期中都是很輕鬆的，但是就是最後那 500 張作品的審核，就開始老師和學生間的決鬥，這回想起來都是很有趣跟很重要的。等於說是學生時代很重要的一個累積跟經驗。

對我自己來說，北藝的創作課因為很多元，然後媒材上面很開放，所以其實大一的這個基礎課過後，就會開始進入很多理論課，也包括媒材上的各種開展實驗，所以會有像剛才韋鑑學長講的就是你開始會被迫要學習很多美學上、哲學上各式各樣的理論，因為當代藝術已經被擴充的很大，所以那時候會慢慢覺得跟抽象素描這件事情的距離被拉得有一點遠。其實我後來再去思考，我也不是一開始就完全是以繪畫作為我自己創作的媒材，我覺得每個創作者的屬性不太一樣啦，有些可能就會專注某些媒材，就是比較早熟，自己很清楚可以把握好這個媒材。**對我來說，我是以一個比較混搭的方式在發展，所以到很後面，我自己慢慢越來越專心在處理繪畫這件事的時候，當初這堂課很多關於基礎訓練的事情，就會回想起來，原來老師叫我們拍照，然後簡化畫面裡的訊息等等，這些其實就是在訓練你怎麼樣去形塑自己的繪畫語言、如何表達自己想法。**我想我可能先分享到這裡吧，就是先給聖泓分享，然後到時候大家可以開放再討論，謝謝。

許聖泓 |

大家好，其實剛才聽完大家分享，我自己還蠻有感觸的。因為我大學念的嘉義大學是師院體系，但又不像是師範大學有一個扎實基礎的訓練。我們那個時候老師的名額很少，所以那時候系上的發展是往3D 動畫，比較好就業去發展，不然就是去師培那邊考老師，就回應韋鑑剛講到的，在那邊我們幾乎不會談藝術，藝術只像是教材上的東西這樣。

因為我一直是美術班的訓練上來的，大學時開始覺得好像一直畫這些東西也不知道在畫什麼，然後我又很會流手汗，在那時候常常會被認為說你這樣畫炭筆素描畫不好

，那到底什麼是好什麼是不好？那時候看到一些學長姐在畫一些很奇怪的東西，會覺得好像蠻有趣的。因為嘉義真的蠻無聊，所以就想到處跑，就往臺北活動，陸陸續續地看很多作品，才發現其實繪畫有很多的表現形式跟方式。我就會想要去理解他們為什麼會想要這樣子去擺放、或是這樣去處理壓克力力的媒材。像是有些打磨技巧，像平常在小吃店桌子的肌理，這也可以是一個表達的方式，但他要怎麼表達出來？我大學的幾乎是這樣子，東拼西湊去整理這些對於藝術跟創作上的想像，直到研究所的時候才開始有一個比較完整的訓練，就是會不斷地透過評圖或是討論作品，去思考**為什麼要使用這個媒材？這個媒材跟你的個性有什麼關係？我覺得這對我來說是一個滿大的啟發。去思考如何去表達以外，自己的個性是什麼？應該透過一個媒材去發揮自己性格最大的特質，而不是有個標準的技術模式。**

所以研究所這個時候對我創作上的影響還蠻棒。**因為我比較喜歡繪畫的這種立即性的反饋的創作方式，繪畫直接下筆，然後顏料、材料與自己投入的身心狀態，那種立即呈現，我覺得很符合我的個性。**在這樣子脈絡下，就一直持續去做。我可以用這個去做什麼？或是在生活中去拼貼出對媒材的想像。但其實在繪畫表現，有時候又遇到很多問題，就是很多畫或是很多形式，好像有人畫過了，那你如何突出？或是在這個資訊發達的時代下，有時候你要去傳遞某些作品觀念，好像繪畫很難去表達，我就會想要轉用別的媒材去呈現。

所以我遇到瓶頸的時候，第一個想到的就會以這方式做轉換，但其實我還是一直保持繪畫的思維，即便我用複合媒材的方式去創作。在空間的部署或者線條、構圖上，我覺得繪畫的經驗還是對我很有影響，會默默反應在作品中。大概先分享到這邊。

主持人 |

我想可不可以請三位藝術家再分享更多現在的創作狀態，以及你們想要透過創作講述的事？我想請聖泓先做分享，後面同樣的問題也想要請教老師。

許聖泓 |

其實我有一個核心的問題就是「怎麼畫」這件事情。因為我作品內一直有一種時間性或是關於「觀看」，後來想想，為什麼這些東西會一直在我創作中出現？就是因為不管是大學或研究所的求學或生活經驗中，我都是處於非常偏鄉的地方，然後不斷的在這種來回確認中，去找到自己的「個人觀看」，就是在於你必須去確認自己跟環境的關係。或者是說，因為可以心無旁騖做創作的人，基本上就是有著家裡蠻大的支持，但其實我對於這種美好的東西，有時候會有所防備，怕它有一天會消失不見。這個東西一直誘發我去做創作。

那在美學形式上，像是怎麼畫，或是繪畫乘載了哪些訊息資訊的方式？一個有著簡單表象的圖案，如何去以它來表達、探討它內在的訊息？我在 2012 年就做了用 QR code 這個抽象形式去呈現。我找了一些影像或是動態圖像，把它轉碼轉成 QR code，再用珠光色的顏料去把它畫出來。整個展場看起來就像是低限主義形式的壁畫會一直閃，觀眾也可以去掃描。這些作品後面乘載的是，有時候可能是一個動態影像；有的時候是一些斷掉的連結或訊息。

這些作品之後，我一直在發展對於繪畫的想像以及觀看自身與環境的關係。後來發展成我去觀看日本時代官方發行的明信片，我特別選了一些代表性的風景，像是玉山或是當時的新公園，其實也是現在臺灣代表性的風景，但因為政權或是時間的更迭，在意義上會有很多的轉變，甚至有些東西已經不見了。處理這些的時候，我想的是從日治時期到現在像我這樣的當代藝術家，是如何去看臺灣的風景，或是風景畫在臺灣藝術史的脈絡是什麼？所以最後我畫完之後，我就把它當成一個物件，然後把這些物件跟圖像透過堆疊的方式堆起來，擺放的狀態會像是我們倉庫放很多東西。等於是給一個想法：也許我們畫完的畫這樣放著它，就像是歷史中某個被留下來的圖像。它既是繪畫，也是物件，也是被留下的影像。

繪畫對我來說是一個觀看的方式、是第一個表達的切入點。我後來因為看了很多風景明信片，也開始喜歡山景，就跟朋友去爬山，而爬山是對你身體狀況的一種考驗。臺灣有這麼多高山，其實在高山上，例如：時間的變化、光影變化或是濕度、溫度、光線，比起在平地上帶給我很多不一樣的體驗。也因為這樣給我很多對繪畫，關於色彩或是表現方式的一些想像。但不是說一定要是透過這個去表達一種領悟狀態或是什麼事，這些經驗像是一個繪畫上的養分，它就默默地累積、在不斷地操作中持續驅動。

高雅婷 |

前幾個月國北師「不朽的青春」的展覽給我很大的感動與想法。我覺得 100 年前跟 100 年後身為一個「臺灣藝術家」，就是你想像的一個主體性、一個文化標誌，這些問題似乎還是在建構中，我覺得這個問題本來就很大、很有挑戰性，也是件很重要的事，所以我覺得它蠻值得用我一生的創作能量去慢慢嘗試，或者是捕捉這個問題的答案。

我的創作方式其實不是有一個核心，然後一直在這個核心上做，是以好幾條支線來纏繞著某個問題。像我之前的創作其實不單只是繪畫作品，也有做過錄像還有裝置。我會希望透過這樣的方式讓自己的創作中心呈現比較多元的狀態。其實近幾年來我關心的題目或多或少會有一些不一樣。像我早期比較關心人跟自然之間的關係；然後有一段時間我覺得自己其實才是主軸，緊扣在自己的神秘經驗和自己的想像裡。剛才講的那個很大思想中心就是：我是臺灣藝術家，我應該要有什麼樣的作品？什麼樣的東西是可以提煉出來的？那當然這個東西也包括很大一部分的我在裡面。

接下來有一段時間是跟臺灣歷史有關，對臺灣歷史有很多疑惑，包括 318 運動……等等。那段時間給我很多對臺灣史的一些想像，剛才提到「不朽的青春」，其實是之前覺得關於談論議題的創作會呈現一個斷裂，好像是繪畫不能談議題，或者是說你談社會議題你用繪畫談是無效的。可是你回去看不朽的青春裡面，那些畫裡面沒有政治的語言嗎？只是議題的包裝方式不同，所以我覺得這還蠻好玩的，我應該會繼續往這個方向去思考跟創作。

我是一個很熱愛經典的人，我覺得北藝有一個非常好的優點就是學校內有舞蹈、戲劇、音樂等各個學院，所以我們有很多機會去看不同領域的東西，也包括非常豐富的圖書館藏書還有電影等等。我從這些經典的作品養分裡面去獲得怎麼判斷一個好的創作這件事情，簡單說就是不斷的學習啦！然後透過這個判斷，也會有助於去看待自己的創作。另外也是因為熱愛經典這件事情，我的繪畫裡面有一個很大的元素，是利用經典作品裡面的圖像，交織進畫面裡面，但我覺得這都是一個很難很大的工作，所以我不能講的很滿地去說我接下來會怎麼樣。我現在認為使用經典圖像是一個我的途徑，最終大家都會企圖希望去建立屬於自己的圖像系統。我覺得這都是需要好幾個面向去建立，例如怎麼去擴充跟豐富你的圖像系統。像是世界藝壇偶像李希特先生 (Gerhard Richter)，他的作品對我來說就很精彩，他的圖像系統以及好幾個不同系列的繪畫……甚至也有裝置作品等等，我覺得他就是一個很代表性的人物，在西方那樣子的文化歷史脈絡下，怎麼樣開創他自己的一條路。

我真的覺得創作這件事情就是套句陳時中部長的話：「滾動式修正」，那中心思想是靠你的生命歷程不斷地去更動跟改變的，我覺得這也是創作很精彩、很值得追求的一個原因。現階段分享大概是這樣。謝謝。

葉竹盛 |

我做創作其實已經很久的時間了，從臺灣印象派時期到現在藝術的多元發展，我都經歷過。在我的創作過程中，不想要讓自己被框架或是被某種媒材所限制，希望做不同的媒材呈現。但我覺得身為一個創作者，在創作的時候深受影響的、很重要的就是空間的問題。我以前的創作空間是非常小的，所以我從歐洲帶回來的一些媒材，幾乎都沒辦法呈現出來，如果收納起來也就沒辦法看到，而媒材對你的衝擊跟感動就會消失。

後來很難得轉換到了一個很大的空間，就是我們現在處在的這個地方，差不多有 150 坪以上，既可以創作，也可以做為展示空間。因為空間大，所以當時的一些媒材跟資料都呈現在我的工作室裡面，我當時的創作就因為這樣的空間轉換、媒材的呈現受到很多的衝擊，就會運用很多的媒材跟廢料再利用。

廢物、廢材再利用當然也是有一種環保的概念，我希望不要為地球製造垃圾，所以學生在做創作的時候，我會和他們說，你這個單元畫得不好的作品，不要把它丟掉，下個單元還可以再把它拿來應用啊，透過這樣的方式，你還可以再檢視以前的作品，再重新思考來做一個整合。我就是這樣從教學裡面跟自己的創作連結在一起。

年輕的時候我會盡量用很大的聲音把想說的話說出來，但是不同的階段會有不同的呈現。而現在這個階段我會把想說的話讓別人來說，這是與以往不同的心境。那時的創作有主題性的一個訴求，現在則沒有主題、沒有議題，從舞臺前面走到幕後了。但那並不是代表它不存在，而是從顯性變成隱性，變成一種內化的狀態。我希望人生的創作階段有不同的呈現，而不是同一個模式。藝術就是像生活、像空氣一樣，我把它變成一個非常自然的狀態。

像在這次個展，我把它當作一個學術性的發表，就是說我 2012 到 2021 這一段時間的創作的一個整體呈現。當時畫廊問我這個展覽希望用怎麼樣的命題，我認為這個很難，我不曉得要怎麼去歸納，就把這個問題丟回去，而他們後來想出的展覽題目是「2012；2021」。這個就衝擊到我，它沒有限定我在表現什麼，而是把我的這 9 年來的一個生命經驗、生命的歷程做呈現。觀者對於作品可以有不同的解讀，而不是很單一的，也並不是在一個標準答案內。

我比較鼓勵學生不要有框架，而是開放自己遊走在潛意識下去表現，所以在我的作品裡面很難看到一個固定的風格。你說我的作品抽象嗎？它也有一些具象的形式在裡面，所以我不會因為被歸納為抽象藝術家，我就必須要畫抽象，而是跟著我的感覺、生命經驗來創作。這樣的創作會比較跟我的生命密切結合，而且非常踏實，而不是一種隔閡。但這確實並不是容易的路，要如何找到適合的語彙並轉換，在過程當中你要不斷地切磋，不斷地去投入、去理解，再去擷取，讓你認為你的作品是可以代表你的語彙與思維，就是好的。謝謝。

主持人 |

好，請韋鑑是否針對剛剛三位的分享做一個回應或者提問。

陳韋鑑 |

我比較好奇的是，因為三位創作者的風格都差蠻多的。剛剛我們的對話裡面有提到一些關於「主體性」、「主體論述」等等，想知道你們怎麼看待「象徵」？比如說座談會開始之前，我跟老師有聊到

某一些在談臺灣主體性的展覽，葉老師的作品都不會放進去，為什麼？因為現在大家想到臺灣藝術史，就只會想到「不朽的青春」裡面那些藝術家。「哦，沒有畫水牛，所以老師不會被放進去。」面對這些「象徵」啊，還有對於「象徵」是如何被建構呢？這件事情是每一代的畫家一直要面對的，不管你要不要做，你都會被這樣被辨認。包括葉老師的作品，我們第一眼會覺得是抽象，因為一定有人不停地用「象徵」的方式來辨認老師的作品。所以我比較想要問的是，創作者怎麼面對「象徵」這件事情？不管是你自己的創作被閱讀，或者你自己在思考。比如說雅婷可能在圖像的挪用上，跟象徵是有連結的。

許聖泓 |

這問題很難，但其實也是我一直在思考的問題。因為我都是處理風景畫，我一直在想說風景畫作一個象徵或是作為一個隱喻，它是如何透過這麼簡單的形式來傳達很多東西？其實在我最近的作品，也對此有些回應。就我自己的創作方式，我反而會用排除的方式，盡可能地不依附在可容易辨識的台灣符號上去出發。也就是說，不是某種台灣主體性在那，或是作為一個亞洲藝術家、臺灣藝術家，就以這個出發點去找繪畫主題。我會試著想要自己發掘、轉化。這樣的繪畫才有意思。

這樣的方式很困難，也不容易一眼就被辨識。我覺得自己在創作或繪畫時，都一直在找自己的碴，想找出一個可以讓繪畫有所突破、更有趣的方式，而不是固定的手法模式在創作。

在我過去的創作裡面，我覺得在《三川州》裡面有一件作品是用日本時代發行的明信片，應該稍微有貼合到象徵這件事，或是之後《森林》系列。在處理繪畫新的想像。這些森林的照片是我曾經去拍的照片，但是我畫完之後，它其實跟原本差很多。那我如何透過這些變化性來創作，在這種不斷地長時間面對畫面，或是從這些生命經驗的拼湊，讓觀眾在這些繪畫形式：材質、畫面狀態……等，去感受到一些什麼。這就是某種在象徵這方面的工作。

然後在《三川州》這件作品其實想處理的就是一個觀看的差異，或是那些消失的東西，或是我們如何去看待這些過往？所以我就去挑選，而不是把它當成一個符號在呈現。我在畫的時候會盡可能地去節制自己的表現。大家做繪畫創作時，會不會覺得其實有時候你會想要用很多方式去表達這個畫面，可是這些表現的方式，例如筆觸的方式、用色的方式，有時候可能跟你要傳達的內容有點衝突。那我在處理《三川州》系列作品的時候，就盡量把它抽離，盡量客觀與節制地去看這些風景明信片然後去做描繪，但我不想要把它變成在刻畫。在這些過程當中，我發現有一些歪斜，或是應該是有點「走鐘」那種感覺。這種繪畫的語言就還蠻符合我要去傳達的這種觀看的差異，甚至到最後我會用個珠光色把它罩在這上面，因為我們在不斷觀看這個風景的時候，它其實有點被干擾或是被抹除，就像這些我們熟悉的風景，它是一個充滿變化或是有很多人在干擾的狀態，我那時候覺得以這個創作方式會還蠻貼切的。

高雅婷 |

這問題真的蠻難的，但我覺得應該釐清，符號跟象徵是不一樣的東西嗎？應該說，大家都希望能形成那個象徵，而不是只有淪於符號的使用，所以我覺得這個就是挑戰的地方。我剛才提到就是使用一些經典作品的方式，其實就是我想辦法把它們從本身經典那個符號脫離，轉化成我自己想要的一個象徵這樣子。這個過程就是很個人的方式啦，我就是習慣使用多圖層的疊合去創造一個新的景象、新的風景等等，那中間可能就會希望透過利用這些東西去形成一個新的象徵。因為我自己本身對這件事情很感興趣，這件事真的很難，然後還很有挑戰性。熱愛觀看經典作品，也是因為他們都是很強而有力的一些象徵，因為太厲害了，所以就變成個經典的符號。所以我會覺得那裡面都有很多他們所累積、表現出很強而有力的點，所以才會變成經典，才會吸引我一直去看。

通過這樣子的創作行為，我覺得很有趣的點就在於，會有一些屬於繪畫性的，我覺得有活力的地方。你可能會覺得，臨摹或者是使用一些圖像，不是一件很古老或很無聊的事情嗎？但對我來說，反而是透過這樣子不斷繪畫，因為繪畫還是很緊扣著你自己的身心狀態包括你的身體勞動等等。像我自己有一系列的作品，都是用複寫紙這個媒材，我會選複寫紙，其實也是因為它帶有很強烈的摹寫感。摹寫的這個材料本身就對那個摹寫這個行為這件事的紀錄，是很有力的，所以我很喜歡用這個材質。透過不斷地摹寫的行為，反而產出的一種繪畫性，對我來說是很新鮮的繪畫性，那反而是我後來覺得是最珍貴的東西。我也覺得經由這樣的累積，希望自己的作品可以不斷地長出更屬於自己的一個面貌吧。

葉竹盛 |

剛才大家所討論的符號象徵，其實在繪畫裡面常被使用，也比較可以讓人有聯想跟想像空間。因為它並不是一個非常指涉性的、很清楚告訴你什麼，而是帶有一種暗示性，這個暗示性會因為每個人的解讀經驗不一樣，會有不同的解讀。我比較欣賞是這樣的一個部分，因為它在畫面上創造更多的可能性，所以我的畫面常常會有一些符號，但是那個符號性也許是從現實環境的某個物體，把它濃縮，而這濃縮是要符合自己想要表現的那個語彙的感覺，然後安置進去。要讓它在畫面上能夠說話，而不是說只是一個視覺效果，可是它是怎麼樣的說話？作者可能有他自己的想法，但是觀者可以在閱讀上有不同的解讀。

象徵的東西，就是有一個對象、一個物體，但是你並不是把它再現，而是學習它的某些部分、它的精神，然後把它複合在你的畫面上。象徵就藏在繪畫裡面，像美術史裡面有所謂的象徵主義，就是看起來是這樣，但是每個人在閱讀的時候會不一樣，比如說象徵主義非常有名的藝術家居斯塔夫 (Gustave Moreau)，他是會用比較暗調子，然後他影像並不是很清楚，就是很曖昧的，你似乎可以看到什麼，但是又似乎沒有什麼，那這就是一個影像的挪用，這個挪用並不是把它貼上，而是經過藝術家的一個想要表現的感覺，把它做某些處理，讓它有某些的曖昧模糊，然後去強調他想要凸顯的部分，所以這個象徵跟符號性是我們在繪畫創作裡面常運用到的一個語彙。

那我覺得在那裡面，我也玩的很快樂，有時候一些符號一般人在解讀的時候，會問你這個符號或這個文字代表什麼呢？其實可能這幅畫有一種我想要的幽默的感覺，但是觀者他不一定會感覺到幽默，他可能在解讀的時候，會用一種他所能理解的一個現實觀來觀看，然後覺得應該要是怎麼樣。但是，欣賞跟創作是不一樣的，欣賞是容許各種的可能性的，是每個人的感覺在延伸，不是必要跟創作者完全吻合，這是我的感覺。

陳章鑑 |

我覺得其實創作者們回應的蠻掏心掏肺的。這是個很實際的狀態，繪畫是因為歷史悠久，所以更困難。相對於其他比如說錄像藝術，可能是上個世紀 5、60 年代開始，而繪畫幾千年的發展，人類在這個事情上投注過的思考非常多，所以那個困難度可能會被大家覺得，繪畫已經被解放，每一個小朋友都可以去學畫畫，會忽略繪畫背後其實有這麼多大家投注思考的困難點，所以我覺得剛剛三位創作者講的是蠻核心的，他們在做的創作其實非常辛苦。

但是又回到我們之前在討論，就是說當代繪畫那個核心概念，其實就是還是只能回到繪畫裡面用點線面、材質一筆一畫地去去構圖。剛剛三位在講的讓我想到黨若洪，也是個畫家，他之前有個個展叫《旅程的終點 - 尊貴的搏鬥》。我覺得這個標題就是畫家們在做的事情，真的就是一個尊貴的搏鬥，你如何在這個平面裡，透過那些最基礎的事情，去達到這麼困難的部分。