

劉時棟訪談

An Interview with Liu Shih-Tung

受訪者・圖片提供 |

劉時棟

Liu Shih-Tung

藝術家

採訪・文字整理 |

游崴

Yu wei

藝評人

採訪時間

2018年5月13日

滿溢的圖像

游：你現在的創作幾乎以拼貼為主。就我的印象，你似乎是從2003年「圖像轉向」展中開始做拼貼？

劉：其實我2001年在北美館地下室的「七彩霓紅，閃·閃·閃」個展，把美術館搞得像跳蚤市場，其中有12張巨型、相當儀式性的繪畫作品。應該從那時候就開始發表拼貼。同一年，我在韓國駐村三個月期間，對拼貼很著迷，創作了很多大型的拼貼作品，先在韓國殷寧現代美術館和《放生 II》一起展出，之後延伸到我在台中文化中心的「圖像轉向」個展中繼續發展，也加入了更大的拼貼圖像。



「七彩霓紅，閃·閃·閃」個展，2001，台北市立美術館



上圖——
《魚》，2001，拼貼、
紙，143×240 cm



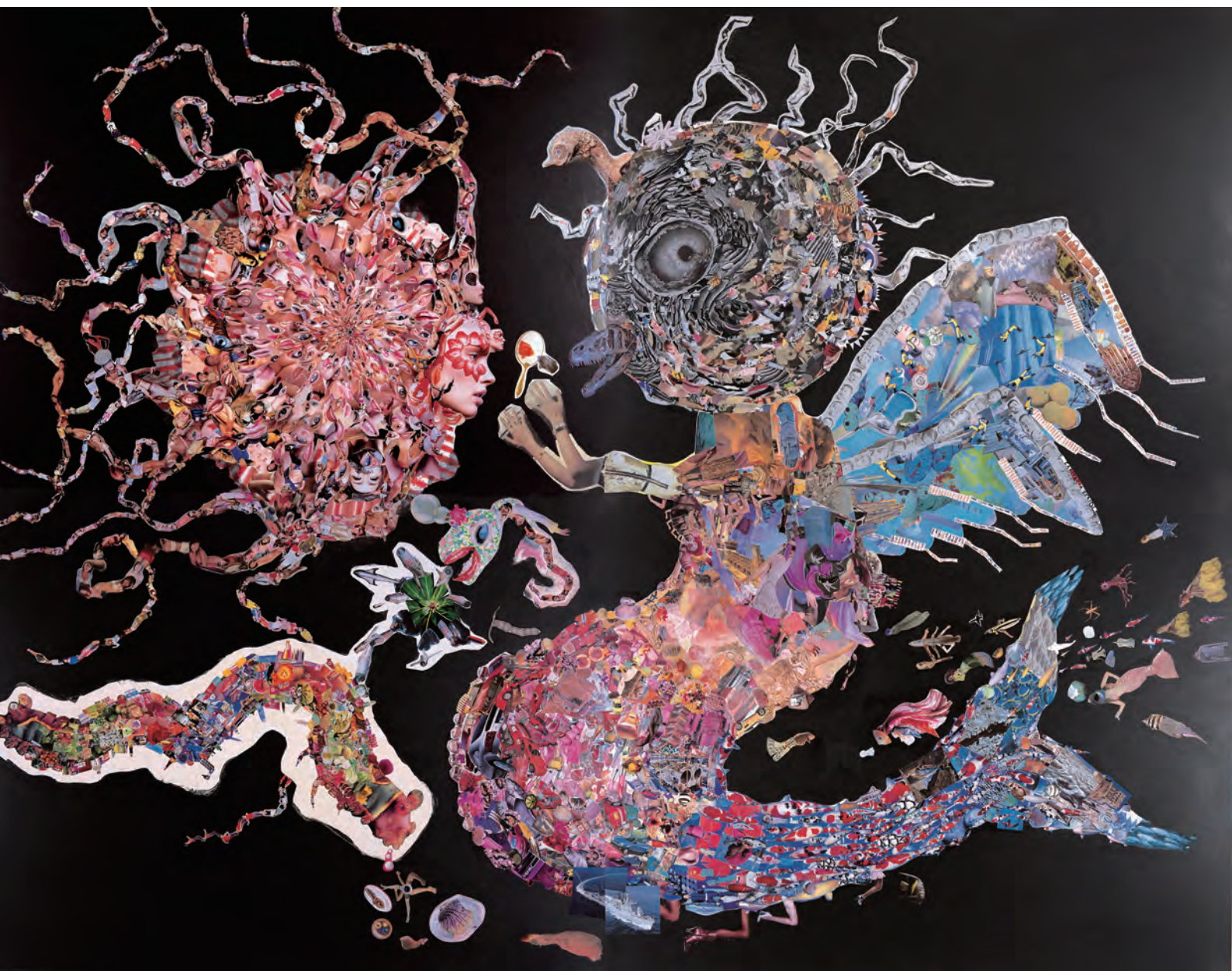
下圖——
《變形蟲》，2001-2002，
拼貼、紙，240×280cm

游：在韓國創作的那一批拼貼作品，主題滿鮮明的，圖像風格也和後來差異很大。

劉：對。主題都是很生活化的題材。去韓國駐村那次，第一個晚上，夜裏睡不著，很想畫畫又沒顏料，就將餅乾盒撕碎直接在床上排列拼貼創作，就拼了一個飛機的造型，是我在韓國做的第一張拼貼。我想著飛機把整個超市都運到我駐村的地方，所以我開始收集印刷品，廣告傳單或是路上撿的東西，都變成創作的材料。後來很想吃魚，我就拼貼了一條魚。我撿到賣靈芝的廣告傳單，宣稱吃了會變成肌肉男，我就拼了一個生物形體造型的《變形蟲》。

游：可是一開始你會想要做拼貼，靈感是哪裡來的？

劉：可能跟 1998 年做「河流」有關，到處撿東西做作品其實也是拼貼的手法，只是立體與平面之差。到了 2007 年，我在大趨勢辦了「Play——不累」個展，《八爪女 vs. 魚人身鳥獸》，這件作品是 4 件 150 號組合起來的，算是我目前拼貼繪畫的大挑戰。從韓國回台後，經過沉澱，我的拼貼結合了繪畫



《八爪女 vs. 魚人身鳥獸》，
2004-06，複合媒材、畫布，
300×380 cm

性，拼的更細膩、更極致，拼到幾乎不能再拼，已經細小到最小的零件都拼進去了，只有在工作中尋找作品的可能性才会有想法，這就是靈感來源。

游：你之前的主題很多時候圍繞在「獸」這個主題，後來主題就轉變到「花」。這轉變是怎麼開始的？

劉：這跟我的生命經驗有關。常民文化中有許多造型深深影響我，我試著將心中的「獸」表現出來。在台灣的飲食文化中，食物也很容易讓人聯想到植物，所以我用了植物不斷蔓生重組，讓許多碎片化的影像集結成綻放的花朵。

游：當時那些比較早期的拼貼，視覺風格也跟後來不太一樣。你那時候的作品，構圖常常會有一種均質的、非常滿溢的風格。

劉：那時我是想要自我挑戰，就是說如何在繁複中找到美感。當繁複到不能再繁複時，它的空間就像萬花筒，其實會呈現另一種視覺效果。這種東西是很微妙的，就是說當你從零到了一個極度繁複，極度繁複之後又會回歸零，就是你所謂的均質。在均質的小單位裡，其實有很多層次。可是當你放大看大圖面時，它又變的很均質。

游：其實我印象最深刻就是你的作品有很多細節，幾乎畫面中的每一個局部，細看起來都像是一個完整的作品。你的畫面似乎沒有一個地方有鬆懈，隨便挑選一個局部，裡面都還是會有各種不同的形式安排，埋了很多布局思考在裡面。所以我總覺得，你的每張畫在某種意義上，都像是一群小畫所組合起來的。它們總是「一群」，而不是「一件」。

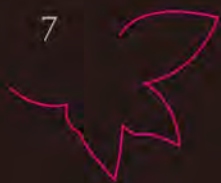
劉：我想我的工作狀態，像是在玩拼圖遊戲，越拼越有趣，就會不斷地去塗抹、修正。修正後，我又會去找影像，或找不同的形狀的東西，再去作一些連結。每天都有新發現，越玩越無法收拾。玩到最後就會知道該如何將它結束。所以就是要做到極致，才有辦法提升到另一個層次。



《飛機》，2001，拼貼、紙，240×143 cm

► 找出12個可以
掀開的拼貼圖案













前頁圖——

《花與網》，2006，複合媒材、畫布，
130×192 cm

左圖——

《無題》，1993，壓克力、棉布，180×103cm

藝術之路

游：你剛說的那種萬花筒式的視覺，是很好的比喻。局部地看，它們個別都是完整的單位，但放大看，則是一個非常繁複的表面。我很好奇這樣的視覺性，在你的創作歷程中是怎麼開始的？來談談你如何走上創作這條路好了。

劉：其實我從小就還滿喜歡美術，上了國中經常跟著老師去寫生。之後面臨高中升學考的問題時，老師就建議我考美術班。那時豐原高中美術班才剛成立，老師建議我去畫室學畫準備術科考試。在畫室學的是比較正統的素描、水彩、國畫，甚至也要寫書法。很順利的考進豐原高中美術班，我是第二屆。但高中美術班的教學很制式，主要是針對大學聯考。曾經聽在台北讀書的美術班學長提過，才知道蘆洲的國立藝術學院（2001年後改制為國立台北藝術大學，以下簡稱北藝大），這個學校就成為我的第一志願。第一次（1988年）素描才考13分（滿分40分），結果沒考上。但我決定重考，在畫室又撐了一年。第二年（1989年）考我拿了35分，算是高分，如願考上國立藝術學院。我是國立藝術學院的第八屆，同一屆的還有賴九岑、周成樑、陸培麟、張乃文、陳文祺、姚瑞中。早期學校在蘆洲，我三年級時（1991年）學校整個搬到關渡，雖然學校有工作室，可是畫作

搬來搬去很麻煩，我們學生都習慣在家裡創作，主修課的老師就直接來學生家裡看作品，反正都住附近，把它當成校外教學討論作品。

游：我注意到你大學時候曾經把一些卡漫元素畫得很像抽象表現主義繪畫？

劉：我大學是主修油畫，主修老師是曲德義，他改變了我的繪畫觀念。我在高中階段接受的是具象而不是抽象的繪畫養成訓練，1991 年大二升大三的夏天是一個蠻大的轉折。開學主修課的第一天就帶著作品去上課，我的作品比較具像，結果被曲老師批的一無是處，對我來說這有如當頭棒喝，因為我從來沒有去思考過繪畫對我個人的意義。一直以來，畫畫就是在畫布上畫眼睛看得到的東西。所以從三年級到五年級我都專注在抽象繪畫的表現方式。我自己抽象畫的訓練就是一天畫數十張，單純的點線面、一些構成，同時還應用不同的素材研究繪畫性。就這樣慢慢地累積對於材料的掌握度，去體會繪畫點線面空間等等基本的抽象元素。你剛提到的卡漫系列是我 1994 年畢業後在竹圍工作室發表的，還有 1998 年參加扶輪社新人獎比賽的作品。因為之前也看了蠻多的漫畫書，我想要運用一些漫畫的線條、形象進行一種卡漫繪畫的書寫研究。還有 1998 年「人造人」繪畫作品的個展也是以卡通動漫的圖像為題材。

游：「人造人」的個展當時是台北一個位在地下室的藝術空間「前藝術」，我那時有去看，印象非常深刻，感覺就是把卡漫本來很平面、大眾化的圖像畫得很有某種繪畫深度。我還滿好奇你在當時是如何思考卡漫與繪畫的關係。卡漫在當時的台灣當代藝術圈中也有一些人摸索，彷彿對創作者來說，這是一種在學院傳統之外找到新題材、新手段的方式？



卡漫系列於 1997 年「九七界域」展覽現場，竹圍工作室

左圖——
《秘密客 9805》，1998，壓克力、炭筆、棉布，140×80 cm

右圖——
《未來客 9809》局部，1998，壓克力、炭筆、棉布，140×200 cm



劉：沒有錯！其實卡漫在當時滿流行的，比如說洪東祿的《春麗》等作品，還參加了 1999 年威尼斯雙年展台灣館的展出。我是用抽象繪畫的方式去畫卡漫，就像你前面講的，是用比較表現性的、穿透式的空間去詮釋它。那是一種追求圖層與圖層不斷相疊後的影像，而不是傳統上，卡漫中對於場景的描繪手法。因為空間表現比較拼貼，甚至運用了多元空間的手法，一開始畫卡漫的時候，都是追求比較複雜的圖案，是為了參加比賽。1998 年我到紐約駐村，大概比較孤獨吧！畫的是比較簡單形象。我創作的動機其實很簡單，環境給我怎樣的感覺，我就做那樣的作品。那時候在紐約駐村蠻孤獨，我老覺得我住的房間不是很乾淨，就畫了一些奇奇怪怪的東西。

游：1989 年你從中部北上唸大學，來到蘆洲，來到台北縣，當時外在環境對你來講，有什麼影響嗎？或者有比較深刻、比較大的改變？聽說你大學時開始熱衷爬山？

劉：從豐原上台北生活，當然對我來講是另一種開始，真正開始所謂個人的獨立思考養成，或說開始學習把自己照顧得好。就像所有大學生，我們總是到處去玩，也常夜遊。上了三年級，發現自己還是比較嚮往大自然，就常去爬山、釣魚。後來甚至跟陳文祺、姚瑞中一起組了北藝大的登山社。爬山畢竟是一個高難度的活動，所以就先去參加登山協會，慢慢累積爬山的經驗，也去參加嚮導的訓練，考到高山嚮導證，就可以帶學弟妹去爬山。

我的第一座百岳就是中央尖山，假如對台灣山脈有瞭解，就知道它是難度

蠻高的山。那時我還搞不清楚狀況，就去三重登山協會報名。那一次挑戰對我來講，算是「轉大人」的重要關卡。因為中央尖山從登山口就要背重裝備，晚上直接就在中央尖溪停留。那裡也沒地方可以搭帳篷，幸好當天天氣還不錯，我們就直接睡在大岩石上，等到半夜兩點就背著輕裝開始溯溪，挑戰中央尖山，那天連續爬了二十個小時。我們班上一行大概有五、六人。但那次登山後，有些人就不再參加了，我反而從此就愛上爬山，突然覺得人有無限的可能。

直面現實

游：你的作品裡面大量的拼貼素材，幾乎都是在日常生活中的印刷影像，包括廣告紙、報紙、傳單、雜誌等。這似乎直接關連到你喜歡收集舊物的興趣？聽說你之前甚至也有在擺攤？

劉：對，我在退伍後，為了賺錢，也為了研究材料，就到三重堤外與福和橋河堤旁的跳蚤市場擺攤。我都會一大早摸黑就出發，先去批貨，擺攤到中午。下午回家就畫畫，或者研究在那邊買到的材料、蒐集到的物件。我在跳蚤市場收滿多東西的，我是一個蒐集者又兼一個攤位的老闆，收入方面，我會趁天還沒亮先去蒐集手錶、鐘、相機，將這些比較高價位的物品和我自己收藏的非賣品，擺在一起，就有附加價值，價錢就可以賣高一點，一個東西我可能買進時是三、五百元，可以賣到一、兩千元。跳蚤市場其他人就無法像我這樣以高單價賣出，因為他們不懂。那一陣子，我也收了一系列收音機、口袋型隨身聽，漸漸有蒐集習慣，因為我覺得日常生活用品的都是當時寐美術工藝的極致，值得收藏。因為儲存的空間不大，很多都被處理掉，我保留的都是經典款。目前火柴盒的收藏是最大宗，因為火柴盒已經消失，本身也很脆弱。

但是，畢竟跳蚤市場的收入不穩定，主要還是教小朋友畫畫賺錢，還有作一些美術設計、展場的布置，或者像幫民進黨做選舉用的戰車。1997 年到



登雪山（途中七卡山莊），
1992



左圖——
劉時棟於「末世漫遊」展場的
壁畫創作，1997，三芝



右圖——
非常廟「末世漫遊」邀請卡，
1997

1999 年，我和周成樑常常替民進黨的活動做美術設計，用大塊保麗龍雕刻做了很多台戰車，看起來很壯觀！我們拿著切割好的材料，到市立殯儀館外面的建國北路高架橋下的停車場，組裝一星期。後來看到滿街跑的宣傳戰車，真是過癮！

游：那時候民進黨非常積極地跟像你們這樣的年輕藝術家與文化工作者合作，有點是用這種方式去塑造一種有別於國民黨的美學、文化形象。你們當時是怎麼跟民進黨接上線的？

劉：可能是菲力（周成樑）和林濁水或者呂秀蓮底下的工作人員認識，慢慢知道我們的美術能力，後來規模越搞越大。幾乎所有民進黨活動用的戰車造型都是我們做的，他們也滿意，因為效果不一樣。酬勞也不錯，當時純粹為了賺錢才接他們的案子。我們其實就是發揮創意，用簡單的布、保麗龍，瞬間創造一個很大量體感的造形。另外，我和幾個同學也接很多國際會議中心的展場，預算比較高，大家一起做，自己也不會太累。為了省製作成本，接案子時也都盡量利用資源回收的材料。我會先到資源回收場看有什麼材料可以用，再決定設計圖，慢慢地對現成物運用上手。大概也是因為從小看我爸都捨不得丟家裡的東西，愛物惜物。

游：你跟這群同學在 1990 年代後期組了藝術團體「非常廟」。可否談談當初成立的緣起？

劉：我們都是同一屆同班同學，因為以團體會比個人單打獨鬥有利，那時候就用「非常廟」的名義。1997 年成立後，我們先在三芝的一棟廢廠房舉辦了「末世漫遊」展。那地方是學弟張力山先發現的，有好幾棟廢棄的廠房，以前很多精神病患者的人都會在三芝廢棄廠房那邊散步，跟精神病院有些關聯。在作為展場之前，張力山把那裡當成工作室，一些學弟後來加入，我們也跟進。「末世漫遊」的展場，一進門的右手邊，有個很大的牆面，我

就在這邊畫，最底邊的牆面是賴九岑畫的作品，姚瑞中的壁畫在我旁邊。入口還掛著蔡儒君一幅大件的油畫作品，他當時人在紐約讀書，還跟他的俄國女同學邀來一件平面繪畫作品，地上擺了電視，播著西班牙藝術家 Muntadas 的錄像。

游：當年的展場空間還有那些壁畫還在嗎？

劉：地方還在，壁畫我就知道了，好多年沒去。印象中有幾棟廠房被打掉了，鋪了水泥地。其實我們就是只有在那裡辦了一次展覽而已，後來「國家氧」也在那邊辦過展覽。說起來，那個地方滿重要的，1990 年代有不少非美術館展覽的前衛藝術在那裡發生。可惜很多東西都被遺忘了，像張乃文也曾在那裡做了一個大雕塑，還有賴志盛在「交互作用」展中用兩百個磚頭砌了一根柱子。我至今畫過最大尺寸的作品也是在那裡，因為場地夠大，把整捲畫布攤開來直接就固定在牆上畫。「末世漫遊」讓作為團體的「非常廟」有了一個起頭。之後，我們以「非常廟」的名義去跟皇冠藝術中心談，在同一年舉辦「東方淨心」的展覽，展出的都是比較平面繪畫的作品。「非常廟」的第三個展覽「非常流」比較有趣，我們在竹圍工作室搞了一個像中元節的活動，作品不是放火燒，就是放水流，所以展名就叫「非常流」，我當時做了一個叫《非常鳥》的剪紙作品也是燒掉。我們當時用的字眼「非常」其實是「不正常」的意思，所以「非常廟」的英文是「Abnormal Temple」。

環境行動

游：從登山社與「非常廟」的脈絡來看你們當時這一群北藝美術系畢業的創作者，與 1990 年代後期某種「藝術走入現實、進入社會」的台灣文化狀態關係很緊密。當時最讓人印象深刻的是你參與「河流」與「土地倫理」這兩個大型互外裝置藝術展。



劉時棟於三芝廢棄廠房的創作場景，1997

劉：1997 年，石瑞仁策劃了「河流——新亞洲藝術·台北對話」展，獎金加上作品製作費有 20 萬，對當時的我們來說，條件不錯。我就找了周成樑、陸培麟去提案。我們參考了第一屆的「河流」展（指 1995 年台北縣美展），作品焦點集中在出海口，比較少人去研究淡水河的上游，所以我們就提《找到源頭，才有搞頭》這個企畫案，以尋找淡水河的源頭為出發點。比較特別的是，展場有作品的裝置之外，還有螢幕播放我們在戶外行為創作的實況。

游：「實況」是指展覽與戶外行為是同步發生？整個尋找河流源頭的行動過程是怎樣發生的？

劉：展覽開幕當天晚上，我們穿著登山裝備從台北縣文化中心出發。當時設想就是在戶外做作品，一邊爬山、沿路記錄。之後每五天就送錄影帶回展



《流—找到源頭，才有搞頭》，1997，「河流—新亞洲藝術·臺北對話」展，台北縣文化中心

上圖——
「非常母」於淡水河
（馬達拉溪段）

下圖——
「非常母」於淡水河
（台北橋段）



場，播放我們最近五天在外面的創作實況。所以除了我們三個人、登山指導老師林文智之外，還要有協助傳送影片的人，定時送影像回展場，一共送了有五、六次吧！後來我們離台北越來越近，就自己送帶子。那時候我們仰賴的資訊，是徐仁修曾在《荒野》雜誌提到，淡水河的源頭點是在新竹縣大壩尖山下終年不乾涸的水池，從新竹尖石鄉馬達拉溪，流經新竹流到桃園，才流來台北。那時沒有 GPS 定位，但是我們還是憑著地圖和資料找到了。

游：你們在戶外的時間總共歷時幾天？

劉：差不多二十多天！因為沿路創作需要材料，我們一開始只能找到樹枝和泥土，做了第一個版本的「非常母」丟到河裡，物件會隨著河水流動，主要也是希望錄攝的影像是動態的，過程可能只有十幾二十秒。我們就這樣沿路用不同材料，創作不同版本的「非常母」分身，有些很穩，漂流一個小時都沒有問題。

游：在作品中所謂的「河流的母親」又是怎麼來的？

劉：我們用石膏做了「河流的母親」雕像，把它當作神像放在背包裡，一路以它為主角拍攝影像。當時的概念也很簡單，我們沿路就尋找東西做作品。一開始在源頭點附近還找不到什麼東西，我們就用黃色的小花在路邊排出「河流的母親」的形象。走到馬達拉溪登山口，就拿了樹枝沾河水，大岩石上面畫「河流的母親」，因為陽光很強，水分很快就蒸發，大概撐不到 5 分鐘，形象就不見了，我覺得蠻有趣的。

游：所以「河流的母親」有很多不同分身？

劉：對，因為沿途利用地形地物與撿拾的材料做了很多「非常母」的分身。河面從北橫已經開始變髒，後來真的太髒了，乾脆用蘆葦在底下做成掃把的樣子，划過河面，掃掉上面的一些泡泡、一些垃圾。到翡翠水庫時，我們還買了一艘橡皮艇滑划到水庫中央，想說水庫這麼大，乾脆做一個可以在水庫裡玩的作品。我們用一個買來的游泳圈，加上撿到的保麗龍，應該是有人辦完喪事丟掉的，再加上鶯歌河底下很多廢棄的陶片與瓦片當作素材。當時我們很享受這樣子的創作。

游：整個旅程中你們做了幾個不同的「非常母」分身？

劉：大概有 12 個。比較重要的是，我們在出發前開始在工廠訂做一個大型的「河流的母親」。那是一個八公尺長橫躺的塑膠充氣女體，配合展覽活動期程，

它出現的時間點是我們登山隊下山來到台北橋的時候。地點是在忠孝橋跟台北橋之間，背景有火車站前的新光三越百貨，當時還是台北市的地標。這個作為重頭戲的「非常母」。從山上來到了都市，我們就用工廠取代手工藝，用塑膠取代自然素材。我們原本希望它能夠順利漂到淡水河的出海口，但因為無法控制，後來乾脆下錨，讓它只能在差不多十公尺的範圍裡漂移。之後我們把它移到關渡大橋。有一天，我被告知作品不見了！之後在八里資源回收站裡面找到它的屍體。一打聽才知道，原來作品被附近的漁船不小心割破，就消氣了，漁民乾脆就把它丟掉。結果展覽還沒結束，才沒幾天「河流的母親」就被漁船謀殺了。（笑）

我和周成樑、陸培麟就研究怎麼讓它變成另一件作品，既然來到了出海口，乾脆就讓「河流的母親」升天吧！我們在竹圍工作室用搶救回來的塑膠充氣偶改做了一個很大的風箏，一個臉寬三米五左右的「河流的母親」。竹圍工作室正好接近出海口，我們就先在這試放，發現無法辦法靠人力，後來請台北縣政府找來兩艘保七總隊的快艇來支援，一艘拉、一艘放。「升天儀式」正式的演出是在淡水渡船頭，動員了很多人的，還好風箏最後順利地升上去。升到了一定高度後，線自然地斷了。那張臉從空中緩緩地掉下來。我覺得也滿美的結局。

游：變成了水上幽魂。

劉：整個活動就這樣結束了。這一個月的計畫花了 20 萬，對三個年輕人來講，真的很過癮。但其實整體的花費要超出 20 萬，光兩百多卷幻燈片以及沖洗費用就不少，只能想辦法找資源，還好我們找到了柯達贊助底片和沖洗的費用。登山裝備也得到「健野登山露營用品店」的支持，贊助我們登山排汗衣。當時我們得到很多人的幫助，包括戴立忍也來幫我們拍攝出海口升天的影像紀錄。

游：我覺得《找到源頭，才有搞頭》很能夠反映 1990 年代台灣當代藝術的趨向，即以戶外裝置的形式處理現實、回應環境議題。當時的「河流」展其實正脫胎自 1993 到 95 年間台北縣美展的一連串實驗，那時淡水河帶給人們很大的文化想像。這個趨勢也延續到 1998 年的「土地倫理」，剛好你有參與到。

劉：「土地倫理」是張元茜所策畫，由富邦藝術基金會主辦。我當時的提案是《放生》，把一隻放生龜帶到玉山山頂，作品就是拍攝記錄整個烏龜從平地到玉山的儀式過程。這個作品的概念簡單明瞭，台北的富邦金融大樓中展出三張放生龜在不同環境中的輸出影像，還有一個小螢幕播放我從外面送回來的錄像。

游：手法其實跟《非常母》是一樣的？

劉：類似。只是這次的主角是烏龜，牠是我從關渡宮買來的，取名「小甘蔗」。
我在牠身上疊放了泥土做的另外三隻小烏龜。泥土是我分別從富邦的三個土地開發案的工地挖來。那三塊地未來會蓋起大樓，而我覺得泥土是最珍貴的，所以象徵性地取土、捏成烏龜，拍攝影像，用來傳達人與土地的問題。透過「小甘蔗」背三隻泥烏龜，我在城市中取景，那時是劉振祥就跟著我、跟著這隻烏龜到處跑、到處攝影，營造某種「小甘蔗」要逃離都市的意象。

游：所以跟《非常母》剛好相反，《放生》是從都市往山林去？

劉：對，從台北往玉山山頂去。玉山山頂是台灣最高的地方，對我來講是最神聖、最純淨的地方，我想要把這個土帶到那裡，也暗喻著，假如玉山山頂



上圖——
《放生》(玉山主峰)，1998，
「土地倫理」展，富邦藝術文化基金會

下圖——
《放生》，烏龜小甘蔗於三重
三合路口

都被污染，那就糟了。我把牠裝在寵物盒。要拍攝時再把三隻泥烏龜固定在牠背上。最後在淡水的公司田溪將「小甘蔗」放生。後來在 2001 年，我在韓國殷寧現代美術館的展覽計畫《放生 II》中索性一次養了 36 隻烏龜。每隻烏龜都背著小型的雕塑物件，就像古代的鎮墓獸背著墓碑。我將烏龜視為雕塑，養在美術館，上面雕塑物件來自世界各地，像是歐洲的維納斯雕像與希臘神殿的柱子，還有峇里島的雕像、韓國濟洲島的一個叫作「哈魯邦」的神。此外，還有我自己做的寶劍、假山、假水或珊瑚化石等。烏龜就養在展場裡，和觀眾互動。同一年，我在高雄市立美術館的「身體記憶的遊樂場」展，曾試圖說服館方讓我展出這件作品，但是兩隻烏龜被放在大櫥窗裡。我覺得很可惜。2003 年，林平在東勢林場策劃「林聽森音」展覽，我也獲邀參加，在製材廠養了 12 隻烏龜，分別背著不同的雕塑物。最後則在大雪山的天池旁舉辦放生儀式。

游：這幾個展覽聽起來，你好像對「放生」這種儀式一直很有興趣？

《放生 II》，2001，「放生」個展現場，韓國寧殷現代美術館

劉：應該說，我對某種儀式性的手段感興趣。我覺得藝術家可以讓材料起死回生。如 2016 年沈伯丞策畫的「石匱夜航」展中，我的參展作品《方舟去哪



《方舟去哪裡？》，2016，「石匱夜航：華人的藝術博物學」展覽現場，該展由沈伯丞策展。



理？》主要材料是我在網路上買到的四根木柱，它們是廟宇被燒毀後剩下的廢材，燒到剩下半根。我發現這是很棒的材料，廟不見了，只剩下半根柱子。我把它當作一個材料來處理，先在柱子上雕刻，再用現成物拼貼。我想用這些木頭打造一艘方舟，就像聖經裡的諾亞方舟，上面集結了很多的小動物。我用懸吊方式，讓它有種方向性、動感，就是要讓這些木頭重生。其實我喜歡蒐集舊東西，或者運用很生活化的物件，我希望這些日常物件都能變成永恆、有價值，那個價值就是要由我去創造。

游：你透過儀式的手法，讓這些蒐集來的現成物變成另一種意義的物件。這裡面有任何宗教的意味嗎？

劉：也沒有，純粹只是想透過創作的過程去昇華它。讓它們變成藝術品，讓它能夠因此而被好好地保存。

作為一種畫的方法

游：你近幾年的作品，對我來說最大的轉變，是拼貼手段越來越接近一種「畫的方法」而非一種「影像合成」的方法，這跟你 2001 年左右的早期拼貼很不一樣。現在的拼貼更像是繪畫，甚至是某種傳統繪畫，有主題、有背景，構圖看起來更舒朗。特別是背景越來越明確。以前吸引我們注意力的總是那些不斷增生膨脹的影像團塊，現在則讓我們格外意識到空無的背景。這讓很多作品很像傳統水墨畫裡的花草靜物。

劉：這個轉變大概是從 2011 年後我在大未來林舍發表的作品開始，我不想再拼得那麼毫無節制。有些作品本來也是拼得密密麻麻，但隔天我就把拼貼的部分都塗上顏料。後來我發現，塗掉後它完全會變成單純繪畫肌理效果，



左圖——
《曠野的呼吸》，2011，綜合
媒材、畫布，145×112cm



右圖——
《一枝獨秀》，2005，綜合媒材、
畫布，162×130cm

我覺得又太單調，所以又拿刀子把之前拼貼的痕跡剔出來，變成另一種剪影效果。塗抹是一種減法。可是這個東西是因為繁複之後才簡單的，在整片塗抹後又一點點地剔除，原本的加法剩下一點點東西，另外的層次就出來了。像是我在 2010 年開始嘗試的「白色系列」，留在畫面上的東西就沒有很多了，但都藏在白色底層的裡面。

游：就像你一開始提到的「拼圖狀態」其實是很好的描述。在拼圖過程中，即便是純白的背景也是得一片片拼，花費的工、專注力，以及各種視覺考慮是一樣的，不會因為背景或是主題會有所差異。

劉：例如 2005 年的《一枝獨秀》，基底一開始也是密密麻麻的，隔了一天後我再開始整片刷黑，刷到我覺得可以停止。再趁顏料還沒有乾時，儘快用濕的抹布把樹幹洗出來。這件作品就是用這個簡單的概念完成，讓我有了新的體悟，之後的作品就沒有拼得那麼繁複了。《漫遊》也是類似的手法，我在刷完整個畫面之後，把一些地方的表面再挑掉，甚至用打磨的方式讓底層的拼貼再顯露出來。我發現單純的影像有獨特的留白美感，有種剪影負空間的效果。

游：你那時的拼貼圖像，似乎在每件作品中都會有不同的特定主題。很好奇你工作習慣，你通常都是一次先剪裁下一大堆素材之後再慢慢開始拼，還是說邊剪邊拼？

劉：工作習慣上我沒有固定的規則，有時可能裁一大堆零件，有時又喜歡黏黏貼貼之後翻書去對顏色。書對我來說是一個調色盤。必要時我也會在雜誌上刷色。對繁複美感特別有感時，我可能會需要剪兩千朵花，本來可以找工讀生來裁，但後來我決定我自己做，這也是一種自我挑戰，也因此我現在能用各式不同的剪刀裁剪出漂亮的弧線。我發現親手裁過上千朵花時，你去黏貼它們的時候，考慮的點就會不太一樣。比方在雜誌上裁五個眼睛的方形，我會去思考要用對稱的剪法或不對稱的剪法，想辦法去找新的可能性。我的很多書、雜誌裡面都是破洞，或者模特兒眼睛不見、或是嘴巴不見，幾乎每本圖像都殘缺不全。有趣的是，你從這一頁的模特兒眼睛被裁掉後留下的洞，可以直接看到下一頁的影像。而下一頁的影像又可能被我裁掉。於是，這三頁疊起來就滿有趣，有時我會把被剪裁過剩下的不同頁面黏起來，變成另一種素材，這就是拼貼工作的樂趣。舉例來說，我裁一本雜誌就像吃魚一樣，可能先吃眼睛，啃完魚肉，魚骨頭我也捨不得丟，結果材料越堆越多。

游：這個比喻很有趣，剩下的「魚骨頭」畢竟也是有意義。因為在剪裁的同時，等於同時去界定什麼是主題、什麼是背景。你說的魚骨頭其實就是被定義成背景、變成類似模板的集合。模板本身又會變另外一個新的東西。我發現當你用剪刀裁剪，常會去破壞影像本身的意義。比如說你會在一個人的臉上動刀，把一個人剪成一隻鳥，但又分享著同一隻眼睛，在影像被轉換成造形的過程中，它變成了一個意義曖昧的圖像。

劉：是的。原本這個模特兒可能是為了特定商品的廣告宣傳，可是我覺得她的眼神裝扮特別美，我就把她裁成一隻貓咪的剪紙造型，瞬間眼睛就變成貓



《漫遊》，2006，綜合媒材、
畫布，130×192cm



《回眸一看》局部，2018，綜合媒材、畫布，55×55cm

的眼睛，她身上的花紋就變成貓毛。透過這個轉化的過程，提升了材料的層次。這隻眼睛已不再是廣告的眼睛，意義也就不一樣。有人會認為模仿、畫到逼真才叫「寫實」，可是我覺得眼睛看到的東西才是最真、最寫實的。我強調所謂的真實，像一幅廣告本身的狀態就是最真實的圖。

游：你的意思是說雜誌影像作為一個印刷影像，本身就是一個真切存在的圖像產物、一種「真實的東西」？

劉：對。哪怕它的色彩印得不好，可是那個影像就是一個實存的、既定的東西，它就是以一種真實的狀態在那裡。

游：我注意到你最近這幾年剪的造形，越來越多幻想性的動物。很有你自己獨有的造型風格，又有點童書或童話感。

劉：我看過馬諦斯（Henri Matisse）晚年的剪紙作品，我發現他對簡單的線條非常擅長，讓我了解圖案的魅力不在於要多寫實、多複雜，所以我就採用最簡單的方式，不打草稿，拿著小刀直接在雜誌裁。把小刀當作素描筆，直接描繪形象，所以我有些作品帶有童趣像童書。

游：這個動作本身就就很像在畫畫。或應該說就是一種素描、速寫的手段。感覺你完全是用繪畫的方式在處理剪裁。

劉：慢慢發展到現在，我不再那麼要求影像與造形的精確度，而是採取開放的態度。我會刻一些形板，在不同的書中去「對」影像，後來不再是人臉的影像，可能是其他自然的影像，或者是出其不意的想像搭配。例如《美麗的意外》就是我用我刻好的兩隻鳥的形板，去對到寶格麗珠寶的廣告，發現它對應出的最好的影像狀態。有了形板可以去挑戰其他可能性，就像拿照相機的鏡頭去對景物。

游：也就是說你觀看的方式是反過來的，從負的空間去生產正的圖像。

劉：對，基本上是一種反向的生產。對應到對的影像，我就會直接裁下來。先用膠帶固定，確定這個造型，如果哪裡還不太對，我就會去刻另一個更



《美好的意外》，2017，綜合
媒材、畫布，162×130cm

精確的形板，去對應要取用的影像，再微調修正。會發展出這種反向生產的策略，是我發現翻雜誌尋找影像時，眼睛所下的判斷，或說視覺邏輯很容易變成一種習慣，被定型了。有一陣子我看到所有的食物影像，都會自動把它們看成一朵朵的花，我覺得這樣子也不對。

空白

游：我覺得有個最有趣的衝突點，在於你晚近幾年的作品，有很多在形制上讓人想起傳統文人畫或山水畫。它們有一種比較「雅」的構圖，可是細看的話，裡面會有很多非常「俗」的影像素材。感覺就像大眾文化的俗影像被放進文雅的框架中。對你來說，這是一種你之前說的昇華，還是你其實只是單純喜歡它造成的衝突感？

劉：說是衝突感也好，昇華也好。之前我看一些春宮畫覺得不過癮，乾脆就在裡面搞一個更直接的影像，但後來發現有些東西隔層紗更美，所以我後來有些作品就又不那麼直接了，把它藏得更裡面。總之我學到不一定要下到很重口味，雅到一種程度，稍微的小辣就會很提神。

游：如果這變成一種對韻味的追求，你近幾年作品真的比較像是回到中國傳統繪畫的形式及語彙，對我來說確實很東方。這對你來說是一個美學上的轉折嗎？

劉：多年創作下來，什麼都嘗試過了。覺得最貼近自己生命底層的，就是不斷在影響自己的東方文化的思維，所以也會很直接表現在畫面上。既然有那



《瓶花山水 2》，2011，綜合媒材、畫布，130×194cm

《帶祿獸》，2005，富邦藝術基金會



個特質，那就把它做得更有個人主觀的表現性。所以逐漸捨棄抽象繪畫或者西方繪畫的構成，慢慢回到覺得自己最有感覺的部分——就是傳統水墨的留白。不過就像之前說過的，我是反過來在留白處不斷表現層次與效果。最後我在畫面上就只留下簡單的主題。即便是那個簡單的主題，對我來說其實也不是重點，重點反而是背後的留白。

游：關於這種文化圖像的意涵，你 2005 年的《帶祿獸》倒是很明顯地有種想要去挖掘台灣在地美感的視覺元素。

劉：我覺得這個東西一直在你的身體血液裡面流動著。像 2001 年在北美館展出的《老虎》紙糊竹編異材質結合的雕塑物。《帶祿獸》是從這邊發展過來的，你可以看得到很直接就是民俗的東西，「七彩霓虹，閃·閃·閃」那個時候比較向在地文化靠攏。我嘗試提升日常用品的層次，讓這塊土地給予的成長養分，慢慢地回歸到我的繪畫中。

游：你最新的一批作品有使用壁紙，這是第一次嘗試嗎？

劉：現在的壁紙製作技術很好，有的印浮凸，有的印金邊，有著非常華麗的裝飾性。我就把它當作畫布，如果要破壞它我通常是塗黑，過程中我會發現哪個地方值得留下來，我會在塗黑的表面作拼貼，拼貼完再裁切，甚至再用白色顏料覆蓋。其實有些壁紙也是一張一張的紙膠合而成，有半浮雕的效果。我會用小刀再去把一些地方剔除掉。我最新的作品裡面有滿多的底層，雖然覆蓋是減法，但就像之前所說，有時我會打磨或者用刀子去雕刻

呈現加法的效果。另外一種方法是，我先刻個形板放在壁紙上再塗黑，形板撕下來後，會露出底下原來的樣貌。本來第一、第二個動作後，壁紙應該是全黑的，可是第三個動作後，畫面整體會達到另一種層次的美感效果。

游：我有點好奇，你現在還有再用傳統的方式畫畫嗎？還是說只用拼貼來創作？有曾經想過做不同形式的作品嗎？

劉：我想拼貼短期內不會離開我的身體。即便畫也都還是會有拼貼的手法，總是希望它在畫面留存下來。在《花園迷蹤》這件作品上，我用了很多現成物，你看到所有的細線都是我的頭髮。這是有一天我畫畫時，頭髮不小心掉到白色畫布上，我用畫筆把它轉一轉發現可以轉換成一種造形。早期的繪畫完全沒有拼貼，就是純粹去描繪東西，抽象繪畫訓練也都是純粹描繪東西。但說到繪畫，你從作品的細微部分還是可以看得到，其實我滿多地方還是用手繪。只是我認為這個年代是影像拼貼的年代，每個人每天不斷地滑手機，看過多少的影像？這些影像就這樣快速刷過去。但對我來說，當我看到特別有感覺的影像時，就想要把它發展出其他可能性，想直接放到我的創造之中。當觀者說：「這明明是舒淇的眼睛，為什麼會變成一隻鳥？」我相信就開啟了另一個可能。

《花園迷蹤》，2014，綜合媒材、畫布，130×194 cm

