

走進「喧囂的孤獨」 藝術家訪談

Too Loud a Solitude: Interviews with Artists from the Exhibition

受訪 |

「喧囂的孤獨：臺灣膠彩百年尋道」參展藝術家

曾建穎、葉仁焜、蘇煌盛

Tseng Chien-Ying, Yeh Jen-Kun and
Su Huang-Sheng

採訪、編輯 |

林晏 Lin Yen

藝術文字工作者

蕭琳蕤 Kat Siao

臺北市立美術館研究發展組助理研究員



曾建穎

地點 | 曾建穎淡水工作室

時間 | 2024.10.08

蕭琳蕻（以下簡稱蕭）：這次「喧囂的孤獨：臺灣膠彩百年尋道」（以下簡稱「膠彩展」），曾建穎四件精巧的作品，各具風情。首先想談一談《菜渣譜—花籃圖》，讓人乍看以為香蕉皮是鮮花、蛤蠣殼是素果，這兩者之間，著實有強烈的反差感。

膠彩作品中，許多日治時期前輩畫家，似乎有意識地處理南方意象，不少描繪鳳凰木、阿勃勒等南國花卉植物的主題。從你的作品中，我們看到是新一代膠彩畫家在處理這類圖像，所帶來的有趣詮釋。

曾建穎（以下簡稱曾）：膠彩作為繪畫媒材，在臺灣的統治歷史中，傳統上的確會令人聯想到南島脈絡。不過《菜渣譜—花籃圖》使用的圖像，跟臺灣膠彩所謂南島風情，其實距離較遠，它更接近宋代李嵩的《花籃圖》，更類似文人畫借喻的再轉化。這是因為《花籃圖》吉祥的寓意很好，圖像經常出現在各大月餅禮盒、喜宴或餐廳，逐漸氾濫變成一種通俗化的大眾圖像，我故意用這個圖去翻轉它。從遠處看，會覺得是錦簇繁盛的花籃，靠近才發現裡面描繪的是果菜爛葉、吃剩的殘羹廚餘。

林 晏（以下簡稱林）：第一次看到《菜渣譜—花籃圖》，我聯想到吃火鍋時，總會有附裝盛滿鉢的菜盤，見到心喜的食材，便迅速咚咚地撥下鍋加熱、吃進肚裡。挑食不吃的火鍋料跟吃剩的蛤蠣殘殼，遺留在原本的承裝盤器裡，最後被服務生收回成為廚餘。這些食材用同一個盆器成裝而來，又被同個容器攜帶回去，利用完畢就被丟棄的那種感覺。

《菜渣譜—花籃圖》的花籃，就是塑膠袋，也有異曲同工

之妙。去市場買菜，手提許多紅白條紋塑膠袋，帶著蔬果魚肉滿載而歸。這些塑膠袋往往也被拿來當垃圾袋，將家庭垃圾用塑膠袋綁兩個死結包緊，最後丟到垃圾車裡。

曾：沒錯，所以我所使用的圖像，也是非常台灣在地經驗。美學乍看古典高雅，題材卻靠近現實生活，我覺得它會有一個反差感，而且它其實是你停下來仔細觀察才會看見。

林：因為如果從遠遠的地方看的話，觀者一閃而過，可能就會覺得你描繪的是一個很漂亮的花籃。

曾：這件作品入選「2022年集保結算所當代藝術賞」，展出時很多人其實沒有發現我畫的東西是廚餘，但是我覺得真正看懂的話，應該大家會感受到強烈的諷刺。

《菜渣譜—花籃圖》裡面有兩個反轉，其一是富裕與貧窮。其實要觀察一個家庭或社會是富是貧，你要看他廚餘能剩多少。畢竟資源缺乏的人是剩不了東西的，可以剩這麼多，才是有錢作派。所以廚餘一方面看起來是破敗的東西，但另外一方面也是財富的象徵。

我也想指涉生命的豐盛跟死亡。當然我們所吃的東西，從生命變為佳餚，再變為廚餘，可以看見生命被生產出來接著逐漸消亡。有剩廚餘，便代表食物沒有被利用得很乾淨。跟當代的人力價值一樣，領薪水做事的人，多少都是社會裡的社畜。當個人價值無法發揮所長，被糟蹋、被浪費在無意義的事情上面，就會很灰心。就算真的得到徹底利用，消耗完之後，社會可能又會無情地把你拋棄，找個新人取而代之。

社會充斥著物質過度泛濫的風氣，我們很習慣去濫用，再很輕易地把資源浪費掉。譬如一隻雞被養大，牠活的時候就不是為了牠自己要活，只是要成為大家的食物。我們可以豢養牠做成雞肉料理，廉價地擺上餐桌，然後為了維持體面，再輕易地丟棄成為廚餘。彷彿他的一生只是為了在飯局上成為一道配角。我認為是很殘酷的。

林：《菜渣譜—花籃圖》右下有吃剩的蝦殼，在你的《角質身體XX》裡，也可見到被撥開的破碎蝦殼，在桌面上



曾建穎，《菜渣譜—花籃圖》，2022，紙本設色、墨、礦物顏料，77.5×142 公分，私人收藏



李嵩，《花籃圖 冬花圖》，宋代，絹本設色，26.1×26.3 公分，國立故宮博物院典藏



「喧囂的孤獨：臺灣膠彩百年尋道」展場

(左) 曾建穎，《角質身體 XY》，2020，紙本設色、墨、礦物顏料，109 × 69 公分，臺北市立美術館典藏

(右) 曾建穎，《角質身體 XX》，2020，紙本設色、墨、礦物顏料，109×74 公分，臺北市立美術館典藏

散落一片。另一件《角質身體 XY》，則是吃剩的雞翅骨頭與雞頭，冥冥之中也呼應了你剛剛提到的成為盤中飧的雞。畫中兩名類似佛像的人物，似男非女、陰陽莫測，俾倪俯視底下的一片狼藉。身上彷彿是西方騎士般身穿盔甲，那些仿肌肉線條裝飾。你的這系列想要傳達什麼樣的意思呢？

曾：那兩尊人像身上的穿著跟髮型，其實也可以說是一整套盔甲沒錯。當人穿盔甲穿久了，它就逐漸成為身體的一部分，拔不下來。我稱那個東西叫「繭」或是「角質」，其實就是你自己肉體本身跟外物摩擦或接觸之後，產生的一種防禦機制。

對我來說，這種盔甲常見於著裝時髦的都會男女，他們身上的品牌與裝扮，就是對抗外在殘酷世界的盔甲，也是面對

內在自我的武裝。把這些內外角質具象化成服裝，用來指稱是一種自身跟外界的關係連結或阻擋保護的東西。它其實是一種殼，但還是肉體的部分，所以它是有血流的、是有循環的，所以是很有機的。當身體與服裝（盔甲）融為一體，如同一層角質皮膜，包夾動態的擠壓張力形成扭曲變形的肉體，顯露現實生活中身不由己的被壓迫感。

除了肉體會有「角質」，你的內在也是如此，但什麼是「內在的角質」？你跟社會互動下，為了防禦不要受傷。甚至是受傷過後的結痂，內心其實也會產生角質，我認為這是更強的一種自我防禦。

蕭：觀賞你的畫中人物，面容似乎是描繪佛教造像，這跟你 2018 年在 ACC（亞洲文化協會）獎助計畫，從紐約、印尼日惹到中國絲路一帶的長途旅行的藝術考察，是否有點關係？

曾：其實佛教造像是我一直以來很有興趣的範圍。對我來說，從裡面得到的東西並不是只有宗教，它作為一個很像人像的藝術系統，從來畫的都不是人，是要表達形而上的某種存在，可以說是對另外一種維度的凝視。

在 ACC 計畫其實我都去看文化邊緣，沒有強烈國家主體性的地方。譬如印尼日惹，那個地方歷代被很多政權統治，所以它留下很多不同宗教遺跡，基督教、佛教、伊斯蘭教，以及傳統爪哇文化。我很喜歡去那種複雜的地方，這些地方跟臺灣的狀況很像，我們總是主體認同混雜，可是卻一直很執著要去找找到自己是誰。可是這是由自己決定

的，是你的經驗決定的，所以應該去凝視你的經驗，而不是好像我必須要生出一種認同。

蕭：2010 年的作品《千手計畫—第一個一百》，好奇為什麼是「第一個一百」？

曾：「一百」其實在佛教裡面或是所有的修行都是很重要的數字，它就是森羅萬象、它就是宇宙，所以我覺得「一百」對我來說是我給我自己的框架，就是我要在這裡面練出個什麼來。

《千手計畫—第一個一百》對我來說，是一個階段性重要之作，因為這是我首次開始用自己的方式去使用膠彩。以前畫畫時，從老師那裡學到一套美術系統，並不是屬於我自己的，所以《千手計畫—第一個一百》是我給自己的功課，那是一場修行，讓自己很有系統地重複不斷去練內功。畫中黝黑的手不斷重複，在重複中有變化，變化中有嘗試，嘗試中有實驗，所以很多繪畫的方法跟技巧的建構，後來發散在我的作品之中，換句換說，我有意識地從此作開始建構出屬於自己的風格與繪畫性。

蕭：這件作品除了結合佛教手印與各種生活物件、身體部位和奇形怪體，隱喻人類各種慾望，你還進行了顏料實驗，在畫中使用膠彩傳統「盛上」技法？

曾：對，我將顏料厚疊堆高，塑造浮雕般的立體感，試圖掌握膠彩與水墨間的平衡。這樣的技法在一般的繪畫裡面，比較常看到的是裝飾性的，可是在我的筆下，其實很



走訪各地旅行時，曾建穎習慣將一路上的所見所聞，製成獨具個人風格的創作筆記

多時候會變成主角。我想更進一步表達的是，這是一場平面再現繪畫性的辯論。繪畫通常我們理解它是一個再現於平面的幻覺空間，幻覺還是欺騙，可是我讓作品本身有觸感，所以你如果用手去摸，你是可以摸到的，那種視覺的觸覺感透過「盛上」去展現，等於我就打破要用幻覺再現這件事。不過在傳統東方繪畫中，就是另一件事，因為東方繪畫不是幻覺而已，它的本質還是氣韻，東方畫家追求的繪畫最高價值不是幻象，而是一種精、神、氣。

蕭：《千手計畫—第一個一百》的這些手勢，有特殊的意義嗎？

曾：手勢這個東西它最早是來自於印度，因為印度的南方哲學最早期在發展時是用歌謠、口傳與身體舞蹈表現搭配手勢流傳，不是用我們現在看到的以文為本。我覺得手勢更多是一種身體的表演與傳承，雖然這些手勢當初真正的含意，現在已經大半佚失。

大家看到這件作品，都會很喜歡弄一個對照表，跟我說這個手勢代表什麼意思，那個手勢又代表什麼符號，其實這是很不準確的。因為手勢這種東西，在不同的文化、時空，會有不一樣的含意，所以單就手勢是無法絕對的指稱，而

是應該要看是在什麼時空下見到這個手勢，這個手勢在當下代表什麼，才是最準確的。

林：看到作品的時候，第一眼會覺得暗示觀者作品跟佛教有直接相關的關係存在，但深度理解後發現，你的本意不是聚焦在宗教意涵上？

曾：對，我從來沒有想要真正講到佛教，因為佛教是不可言說的。不過《千手計畫—第一個一百》，的確跟佛教裡「千手觀音」的概念有些呼應。在佛教中千手觀音的法門，其實就是你需要什麼、我給你什麼。人們去廟裡拜拜也是這種心態，這是個極大的鏡像。你去拜拜的時候是在拜你自己，你去跟神明確認你的願望，那個機制作用有時候便是你在確認的過程。

林：這次展出作品中，《負荷》是視覺表現很強烈的一件作品。我相信許多觀者的目光，都會被畫面後方男孩那從水中浮起的雪臀吸引住。

曾：尤其這個露屁股的男孩是青少年，不是嬰孩，這在膠彩畫中是很罕見的，當然在傳統觀念裡也非常不入畫。作品名叫《負荷》，引自詩人吳晟的詩，他在講家庭包袱，



《千手計畫—第一個一百》，2010，紙本設色、墨、礦物顏料、金箔、銅箔、銀箔，23.5×15.5公分（×100），私人收藏；「喧囂的孤獨：臺灣膠彩百年尋道」展場

我就將詩轉為畫面，所以你可以在畫裡看到後方男孩環著前方男子的頸部，彷彿將重量交給對方，變成他人的負荷。前面的人游水就算累到表情扭曲，也還是得拖著這個甩不掉的累贅。當然，我覺得畫面還保留很多想像的空間。

林：所以關於畫中人物之間的關係，我們可以說是諸如兄弟、情人之類的，這樣一些想像？

曾：也可以解釋是父子關係，我非常喜歡討論亞洲社會中的父權壓迫。畫面中人物被有毒的青蛙包圍，是我特別設計暗示這段父子關係是有毒的象徵。父權社會裡面那種父親血脈該由嫡長子傳承的概念，是一種強烈的、很深層的陽具崇拜，其實客觀來說是荒謬又變態的觀念，荒謬到簡直就是一種厭女情結。

蕭：被冰水浸泡凍紅的腳底板向上翹起，也讓整個空間變得很有趣。

曾：人的末梢是最容易看到血色的地方，它某種程度是可以表達你的身體是亢奮還是冷靜的情緒，身體其實傳達出來的訊息是很準確且直接的。關於空間這件事，不曉得你們有沒有發現，這是非常水墨畫的構圖。空間上的巧思，我們可以解釋成把繪畫中的空間想像為一個牛奶盒，拆開攤平之後，紙盒會微微上翹，便會變成類似這種空間，所以後面這個男孩的屁股跟腳彷彿飄浮在天上。這是非常山水的一個空間，通常人在山水裡面不會穿越空間，可是這件作品有這樣的表現，所以會有一種奇妙的銜接感。

蕭：畫中人物泡在一池水塘裡，令人好奇其中水的意象有什麼深層含意？

曾：佈滿雜草的潮濕水塘，是非常臺灣的經驗，我們總會覺得水邊是危險的，但在基督教裡面，水代表淨化，當然也有大洪水那樣毀滅的指涉。雖然水的元素有很多複雜的隱喻在其中，但是我覺得很多東西是開放的，那個開放性一旦把它說死，就等於是破壞作品本身的可能性。不是說我故意要製造模糊，而是作品本來就是開放的，這個時代都會很追求一種說法，我今天給個說法，損失的是觀眾，因為當你知曉一種說法之後，你失去一個讓作品給你啟發的機會。我覺得藝術本身是顯化法則，好的作品永遠是鏡像，你永遠可以在裡面找到你自己，無論以何種方式，所以我不想破壞那種觀看的樂趣。



曾建穎，《負荷》，2015，雲肌麻紙設色、墨、礦物顏料，130×60公分，私人收藏

葉仁焜

地點 | 葉仁焜北投工作室

時間 | 2024.10.15

蕭琳蕻（以下簡稱蕭）：「葉仁焜藍」，我們觀賞你的作品時，都會如此指稱。相信會有很多人好奇，這樣具有個人標誌的一抹顏色，你是怎麼發想的？

葉仁焜（以下簡稱葉）：不知道你們有沒有觀察到過，白晝跟夜晚交接轉換的時候，會有一個極短暫時刻，是天空呈現純粹的藍色漸層。我深感著迷，所以從以前到現在的創作裡，我不斷使用藍色漸層背景，加入這個令我著迷的時間點，也可以說是特別設置、關於時間與空間的暗示。

這個藍色瞬間，是一個相對安靜的時空，比如下班後歸途的放空繁忙時刻，又或是世界尚未清醒的清晨。當我看到這個藍色畫面，即使外在周圍吵雜，也能沈靜下來。我想將這個短暫時刻停留，於是把這抹藍作為我所有作品的主要時空背景。

蕭：講到白天跟晚上的交界時刻，我們直覺聯想到的會是橘黃夕陽時分，這是一般人的刻板印象。黃昏再往下走，黑夜要上來的那個時刻，應該就是你所說的沉靜藍色時刻。

葉：我的目的是想把環境感變安靜，讓大家可以專注於畫面，把所有創作都丟進那個特別沉靜的時空裡面。此外我描繪的都不是所謂客觀、真實的場景，而是我看過的或我組合出來的場景，可以說非真實存在的場景，所以觀眾很容易會覺得畫面好像有超現實的空間感。但是在我的創作，一開始出發點是想把這些場景組合在屬於我自己的時空裡面，並沒有刻意地去想要組營造一個超現實的空間感，而是很直覺地去畫出心裡畫面。

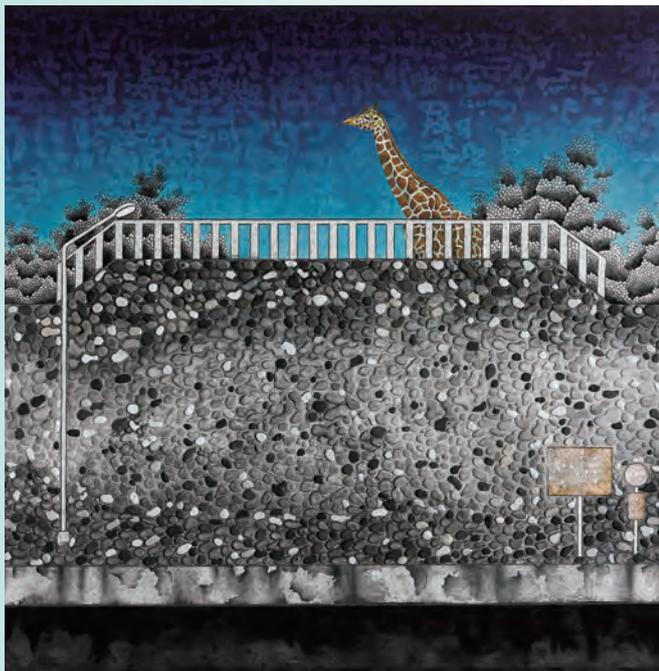
蕭：剛剛我們提到你的創作主題都是很直覺的選擇，而那些選擇的構圖表現卻傳達出很不一樣的感受，也是反映了你的心境？觀看你的作品，自 2008 年起，關注焦點展現對城市人造景觀的敏銳覺察，後來的創作進程中，逐漸出現以水與植物為題的作品，似乎更靠近大自然。但總的來說，始終不變的是你的創做都貼合著自我的生活軌跡。

林 晏（以下簡稱林）：像是「旅途中的風景」系列，擁有難以忽視且引人側目的長頸鹿圖像，實在讓我聯想義大利電影《絕美之城》，在羅馬城內，有隻長頸鹿憑空出現、遊走穿梭在都市叢林裡面，在水泥建築的襯托下，呈現孤寂、冷冽的感覺。

葉：那時候我特別著重在水泥建物這件事情上面，因為一直認為水泥質感可以呈現出時間漫長之感且帶有溫度。建築空間的描繪其實是敘述從大學時期至退伍後一段時間，一直處在需要移動往返的生活狀態。可是到了某個時間點，發現需要更多獨立的時間去跟自己相處、對話，開始佇足在一地，不會頻繁地移動，這時才開始去想像一些非真實的場景去創作。

當然，這也是我刻意想跟之前道別，在 2014 年亞洲藝術中心舉辦的「再·見」個展，也是有這樣雙層的意思。另外沒有辦法再去深入這系列也是因為自己當時生一場病，開始會嚴重手抖，比較沒辦法畫出很直的線條，導致後來畫畫會變得顧慮很多，所以改變創作方式，會先去想好一個完整計畫，更精確構思場景，才去做作品。以前做城市建築系列，我只要一個大概方向，就可以在畫布上很直覺地把構圖畫出來，這是一段十分煎熬的轉換過程。那時候也覺得同一個議題，也該換種角度去思考，再加上自己也認為對於城市建築這方面，好像我所經歷的、感受到、採集到的部分也差不多了，總該做個了結，似乎很多事情，就像水泥建物那般，可以輕易地被介入，但我們也總能輕易地轉身離開。

蕭：在「喧囂的孤獨：臺灣膠彩百年尋蹤」（以下簡稱「膠彩展」），我們看到這次展出《找螢火蟲的時候》、《潛水的時候》兩件作品，非常特別的是觀眾能一邊觀畫、一邊搭配鄧九雲的文字細細咀嚼。你們的合作是如何開始的？以及如此巧思是怎麼發想出來的呢？



葉仁焜，《旅途中的風景 V》，2014，水墨、膠彩、銀箔、畫布、絹，90×90 公分，國立臺灣美術館典藏

葉：跟鄧九雲合作一開始的契機，其實是想找位寫大眾文學的作家幫我寫展覽的介紹。因為我的作品內容所描繪的，其實是每個人都會遇到很平易近人的日常事情，後來就有朋友推薦並引薦鄧九雲。在閱讀她寫的短篇集《女兒房》後，感受到文字散發出來的氛圍，跟我當時預計接下來的計畫很接近。談合作時，我會先把接下來要創作的畫作題目給她，比如我 2020 年的個展「星星、花火與理想生活」，我便已經決定要畫《潛水的時候》、《下雨的時候》這幾張「理想生活」系列作品，鄧九雲會根據我給的題目與展覽想傳達的關鍵字詞，寫出適合對應的短文。

蕭：她就開始朝著你跟她講的方向去寫作？

葉：當然我們會一起前置討論，有時我會大概快速手畫，說明這張畫的構圖大概是什麼、裡面有什麼元素，她做筆記下來。我們倆各自進行，最後收稿才把畫作與文字合併在一起。

那時候第一次收到她的稿時，全身起雞皮疙瘩，因為只有給畫題、沒有講細節，她竟然就能先把文字寫出來。這次

展出的《找螢火蟲的時候》，文字甚至是在畫作開始畫之前，就完成了。而當畫面跟文字對在一起時，竟然意外地合拍，真的是很巧妙的緣分。好像有種又遙遠又貼近的氛圍，是一種很微妙的感覺。

蕭：鄧九雲的文字由他人錄音朗誦，搭配畫面讓整個作品變成像裝置一樣，這是想要突破傳統平面展陳的限制嗎？

葉：我是後來再找人唸故事，當時收到鄧九雲給我的文字，在校稿、閱讀時，總覺得自己腦內會有聲音，好像是有個人在對我說一個故事。也希望藉由聲音與文字的引導，讓觀者更能夠投入畫面其中，佇足在這張畫面前更久一些，讓觀者可以有更多想像空間。

林：好想知道你所謂的「理想生活」，是怎樣的一個狀態？

葉：相信普世價值中，人們總是認為要過得豐衣足食且富裕，生活才是理想的狀態。可是我覺得生活中的一些平常小事，譬如像我在畫《下雨的時候》，就是表現沒有特別要緊的事的時候，偶遇一場雨時，漫步一小段路，對我來說會是一個蠻浪漫且舒服的感受。這些生命中遇到的小事，在沒有任何時間緊迫壓力下去經歷一些很平凡的時刻，對我來說，就是很不錯的理想生活。

蕭：你以前的作品中比較少畫人物，但《下雨的時候》、《潛水的時候》、《找螢火蟲的時候》，畫面中都有兩人，這挺有意思的呢。我們是不是可以這樣理解，就是你覺得有人陪伴的生活，才是一種理想生活？

葉：我心中的「理想生活」，基本上都是兩個人。當我們看到美景、吃到美食或發生什麼美好的事情，有人可以一起分享，一起看星星、一起看花火、一起發呆、舒服自在地講一些垃圾話，我覺得這樣的幸福感會更強。

蕭：這些美好瞬間的「理想場景」你怎麼設定？

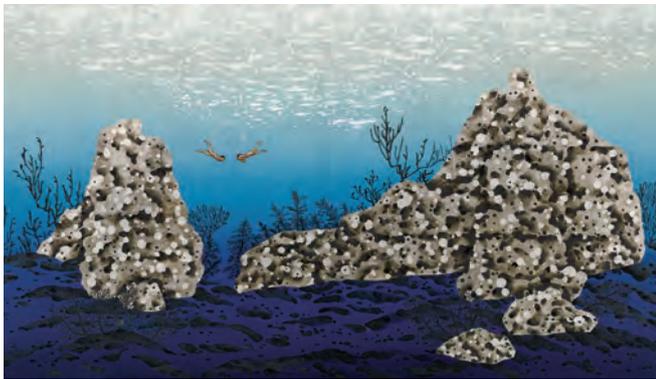
葉：我會去想像一些生活中大家可能都會經歷的事情，甚至是一直想去做，但還沒去完成的事情，某種程度上，「理想生活」好像是我對生活的願望清單。當然有些畫面也是擷取個人經歷過的事情，那些生命中我認為很不錯的短暫

特別企劃

時刻，刻意圈選的一些平凡小事，把這些瞬間美好保留在畫布裡面，形成這個系列。

林：《找螢火蟲的時候》可見螢火蟲自由穿梭在一整片樹林之間，樹與樹之間彼此獨立，卻又有難以忽視的秩序感，這樣的氛圍似乎也可以在《下雨的時候》看見。

葉：這其實是設計過的一個小巧思，仔細觀察，會發現「理想生活」系列的樹，其實都是同一棵。作畫前我會先在電腦裡大概編排整體畫面呈現的效果，將樹左右翻轉、放大縮小，重新排列組合，構成一種乍看是自然景觀，卻帶點



葉仁焜，《潛水的時候》，2020，水墨、膠彩、銀箔、絹繅於畫布，90×160公分，張純甄收藏

不自然的古怪秩序。就像我在前面所提過的，我的作品場景幾乎是虛構的、是不真實存在的，因此會用一些不尋常的圖像暗示來達到呼應題旨的效果。

林：畫中人物的渺小跟碩大的樹木比例對比十分強烈，採用這樣的對比構圖，是想要表達什麼樣的世界觀呢？

葉：最主要還是希望畫面呈現是安靜的，另一方面也是刻意不想讓人物佔據太大空間，使觀者誤認人為主角。「理想生活」系列想要呈現的主旨，是整體畫面散發朦朧的、微微失焦的那種幸福氛圍，這才是我想要表現的樣貌。

林：經你這麼一說，跟「旅途中的風景」系列、「最深的記憶」系列中，描摹仔細的長頸鹿、梅花鹿相比，「理想生活」系列中描摹雙雙對對出現的人物，通常是以形象模糊難辨的方式呈現。

葉：較為寫實本意是想藉由真實的動物形象，凸顯個人價值觀與感受。譬如長頸鹿代表每個從別的地方匯集到城市生活的人，就算偽裝得再好，也無法抹滅是從他方到來的事實，歸屬感的困境，如同長頸鹿在都市的水泥叢林中特立獨行、格格不入。「最深的記憶」系列中的梅花鹿也是如此，我把梅花鹿表現成人在面對記憶時的特殊狀態，所



葉仁焜，《找螢火蟲的時候》，2021，水墨、膠彩、銀箔、絹繅於畫布，90×160公分，張純甄收藏；「喧囂的孤獨：臺灣膠彩百年尋道」展場，右為鄧九雲創作文本

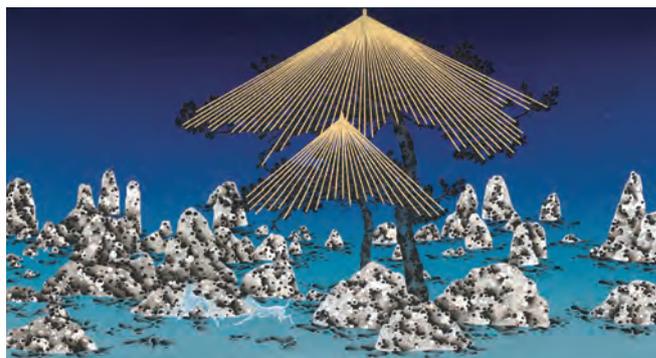
以會畫得比較寫實。可是在「理想生活」系列，我想表現的主體是生活片刻的美好狀態，而不是將焦點放在正在進行生活的人身上。「理想生活」系列模糊性別與關係，使觀者會有多種猜想的可能。像是很多同志族群會如此投射畫面人物是兩個男生或兩個女生，我覺得這就是我想要的效果，每個人都可以自在投射自己的角色在裡面。當然這組作品是以自身經驗去出發，但我也希望能讓每個人去應對到各自的生命經驗。

蕭：今年 2024 年的新作《最長的相擁 I》跟《最長的相擁 II》，出現兩道金黃傘狀的線條，彷彿具象化陽光灑下來的光輝。我蠻好奇這樣子傘狀線條與「相擁」的連結。

葉：生活日常中，如果仔細觀察，可以發現其實自然中夾雜著許多幾何造型，所以那時候發想就從這裡出發。那個傘狀線條元素，其實是來自於日本的庭園藝術——雪吊。這是一種保護樹木不被積雪壓斷的一種機制。後來再去把它延伸到我的創作脈絡裡面，也算延續前面「理想生活」系列的概念，相互陪伴跟情感建立與關係維繫是生活中蠻重要的事情。「最長的相擁」系列裡面出現一樣造型的兩棵樹，一棵大、一棵小，它們像相擁般靠在一起被雪吊包圍，這是「成為森林」概念初步發展的開端。要成為一座森林，必須從一棵又一棵獨立的樹開始成長茁壯、繁衍綿延，需要很長時間，才能形成一片鬱鬱蔥蔥的茂密。這個過程其實就跟人類之於個人與群體的關係很像，我們從小到大與不斷接觸到的他人與學習，逐漸關係建立累積，有時候關係是需要刻意細心維持，才能長存。就好像被雪吊圍繞的雙樹，形成關係的兩個個體，靠在一起被保護著，相依相擁，當然在這裡不侷限在結婚伴侶，也包括朋友、家人甚至是其他廣泛層面上。

蕭：「最長的相擁」系列畫面中散佈的石景，也有點日本庭院造景的味道。

葉：觀看我的畫作，時常會有人會問我有沒有留日過，但其實完全沒有。記得第一次去日本，還是在研究所時期。當時對日本文化、甚至是膠彩，是比較很陌生的。所以一開始在發展創作風格時趨向日系，可能就是很直覺地跟個人喜好有關。我偏好使用較規整潔淨的線條與畫面，跟日式審美接近，所以才會很多人認為如此。研究所畢業之



葉仁焜，《最長的相擁 I》，2024，水墨、膠彩、銀箔、金箔、畫布、絹，80×150 公分



葉仁焜，《閔守石 V》，2024，水墨、膠彩、銀箔、金箔、畫布、絹，33×33 公分



繪製「閔守石」系列前，葉仁焜親手捏陶製作閔守石與蘭草綁繩作為範本。攝於藝術家工作室

後，一直感到缺乏與不足，才開始更多的研究膠彩脈絡，汲取相關知識。其後我也順勢將吸收與觀察到適合的元素，帶入創作之中。比如「閔守石」系列，是某次去日本旅行時，看見日式庭院或神社的小徑上擺放閔守石，當行人看到路上擺放閔守石時，便是不能再往前的隱晦指示，意會的人必須立刻停下來。因為之前經歷了一些很不好的事情，一直困擾我很久，也想告訴自己也該過去了，雖然這個經歷對我來說難以忘懷，可是本質上就是件壞事，應該要被停止不再受影響，所以就挪用了「閔守石」的意涵概念，去把它畫出來。

蕭：閔守石也算是你心裡找到一個解方？

葉：算是一個提醒，不是所有事情或關係都要繼續下去，所以我用不可以再往前的止步石，如此告誡自己，就像是匈牙利的名言：「逃跑雖可恥但卻很有用」。

蘇煌盛

地點 | 英國 - 臺灣線上訪談

時間 | 2024.10.16

蕭琳蓁 (以下簡稱蕭)：在「喧囂的孤獨：臺灣膠彩百年尋道」(以下簡稱「膠彩展」)中，見到蘇煌盛的《熱谷》、《萬物生長之十二》、《風景之三》，三件精彩作品中皆有令人印象深刻的線條感描繪，這是意外巧合還是刻意選件的安排呢？

蘇煌盛 (以下簡稱蘇)：當時我跟策展人陳苑禎討論時，就已決定臺北市立美術館典藏的《熱谷》，會做為展出的選件之一。後來思考一番，覺得《萬物生長之十二》、《風景之三》這系列的作品，跟《熱谷》在創作想法上，較有一點呼應與延伸。這三件作品，都以線條作為靈感出發，但三件作品對於線條的想像又稍微不太一樣。

林 晏 (以下簡稱林)：線條確實在你的作品中反覆貫穿，這個元素之於你有何特殊含義？

蘇：線條它作為繪畫的基本元素，我想保留它的中立與各種想像的可能性。畫面中的一條線，根據周圍畫的東西，它有時候是樹枝、有時候是一條河流、有時候可能是細細的雨水等等。所以我想要呈現的一方面是線條本身，一方面是線條所包含的各種可能性。當觀眾看《風景之三》時，可能不會察覺到空間上的劇烈變化，如果要將多個視角與空間結合在一起，我選擇在畫面中使用線條，來結合多個視角的空間。

林：用樹幹劃分畫面的構圖手法，出現在《熱谷》？

蘇：沒錯，我一樣用兩棵大樹的枝幹去切割畫面，基本上畫面會有簡單的三個視角。觀眾的視角轉變過程，從站在右手邊抽菸的人旁邊，稍微再矮一點的視角，到中間有點



像漂浮在空中大概 45 度角向下俯瞰的角度，最後視線到了最左邊，觀者以更靠近地面的俯視角度，拉近畫面的距離。與《風景之三》相同手法，《熱谷》則是靠著穿插三部份畫面的同色系樹葉植物，去縫補被切割斷裂的空間。

林：第一次見到《風景之三》時，會對左右兩側的「留白」感到困惑，是故意沒完成？還是想要表現什麼？猛一看會有種微微斷裂的敘事感覺。但仔細一看，發現整體畫面被一條黑線一氣貫通，且中間部分的草叢背景隱約擴延到左右兩方，經過這些暗示的串連，整體就又通順了，像看漫畫一樣，故事順著情節發展進行烘托著的那種觀看體驗。

蘇：作畫時如果不想辦法統整空間，它就只是三個不同空間放在一個平面上，的確會產生斷裂感。所以我那時候想到的方法是利用線條去做這整個空間的穿插，有點像是視覺錯覺的技法。希望觀者在看作品時，乍看之下還是同一個畫面，但是仔細看一看，會發現畫面裡包含著三個不同的敘事空間。但是《風景之三》那件可能還沒有到空間轉換或視角轉換這麼明顯，因為那時也是剛開始在嘗試。

蕭：傳統膠彩技法上，會先勾線再敷彩，你把這兩件事情分開。沒有敷彩處呈現的空白效果，讓人聯想到中式水墨山水中「留白」的概念，不知道你實際是怎麼樣的想法，想要把這兩件事分開併陳？



蘇煌盛，《熱谷》，2019，礦物顏料、墨、紙本，97×380公分，臺北市立美術館典藏

蘇：畫圖不外乎就是勾線、上色。這套流程在工筆或水墨畫中，是習以為常的事情，我也不太會去意識到這個機制，直到有一次我去版畫教室，看到版畫教室的垃圾桶裡丟了很多版畫作品。我就問他們為什麼這些不要，他們解釋因為這些垃圾桶裡的版畫，套版沒有套準，顏色跟線條沒有兜在一起。當下突然意識到製作版畫就跟我畫圖一樣，只是那個沒有套準的線條與顏色，給我一種解脫，讓我脫離原本普通創作的習慣。從版畫獲得靈感，開始嘗試在畫人物肖像時，把人體勾線跟填彩稍微錯開，改變原本的慣性和作畫習慣。從那時候起，我開始更加思考自己的創作習慣，包括創作過程是如何被建立的，如何可能發生改變，以及這些改變將如何影響創作的內容本身。

林：《風景之三》左右的「留白」，在《萬物生長之十二》畫面正中間，也能見到相似的手法運用。

蘇：我不知道你們有沒有看到 2019 年的「萬物生長」系列的第一張。其實背後有個小故事，這件作品當時有一個完整的草稿，而作品只完成了草稿的一半。草稿原本預計會是佈滿著線條的樹林，會有明確的空間，畫面看起來似乎更完整，有更多的細節。但畫了畫，感覺可以停下來了，因為總感覺背後勾出的隱約形貌，已經能讓觀者隱約指認是樹林為底，但又無法明確辨別樹林分佈的範圍，稍微非具象的感覺。當不再被具體形象完全限制的時候，我



蘇煌盛，《風景之三》，2014，礦物顏料、墨、絹本，38×83公分

覺得自己似乎找到了某種縫隙，使畫面的呈現與創作的過程變得比以往更加自由。某次和潘信華老師聊天時：「老師，我覺得這件目前的狀態好像已經可以了。雖然只畫到原本草圖預設的一半，但總覺得保留這樣的感覺，或許會更好。」潘老師當時也是鼓勵我，覺得我可以試試看。當時想好像還沒有太多人在金箔上面去嘗試做非具象的東西，比《風景之三》更減筆的呈現方式，從《萬物生長》開始，把更多關於線條實驗的部分挪到這上面來。也是因為有感於《風景之三》尺幅較小，觀看時還沒有太大的問題，一旦將這件作品放大，左右兩邊樹林的部分，就會顯得更不完整，更像是沒有畫完的樣子。所以後來在金箔滿佈的「萬物生長」系列，我覺得算是得到一個解決的方法。



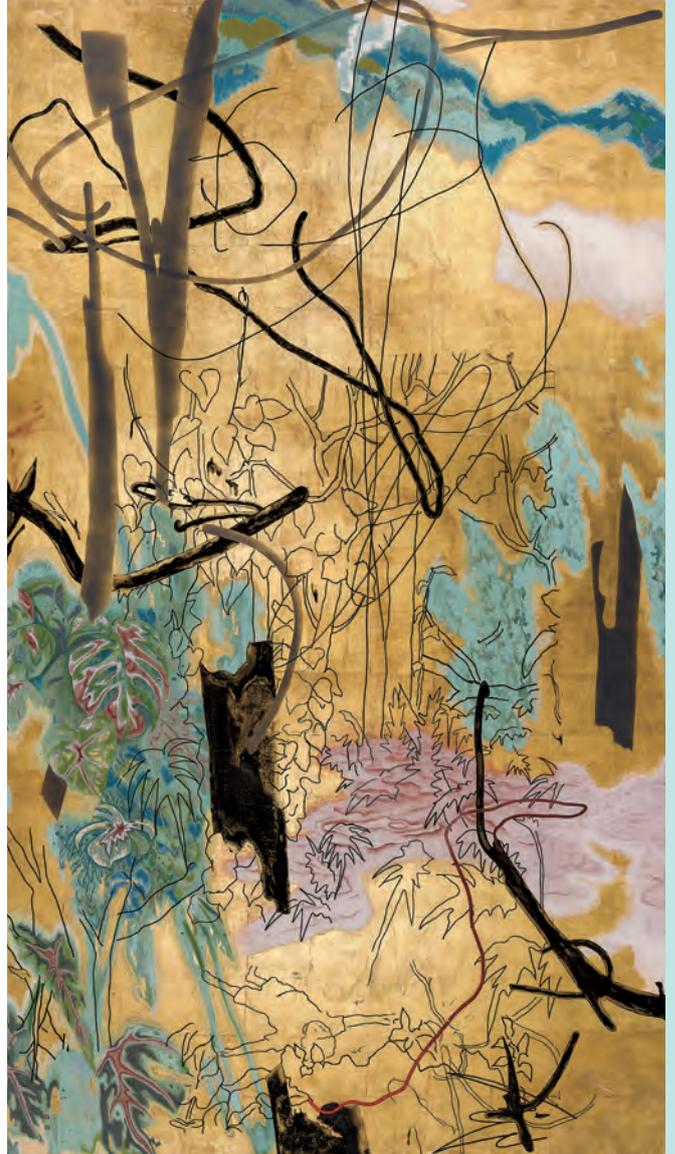
蘇煌盛，《萬物生長》，2019，礦物顏料、壓克力、金屬箔、畫布，45×90 公分

林：《萬物生長之十二》裡的微妙線條，除了暗示樹林的生長，畫面底下似乎有個人雙手打開呈現仰躺之姿，看起來跟《風景之二十》的人像有所呼應？或許我們可以說使用了同一個圖像？

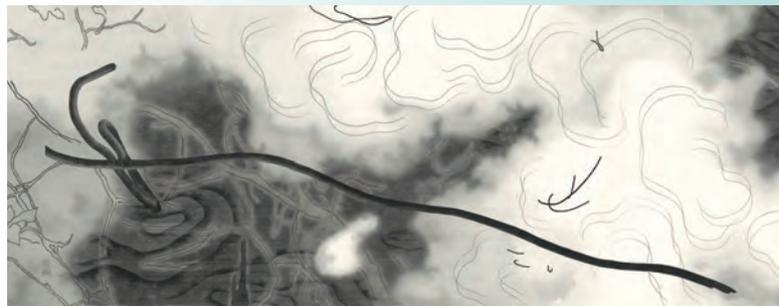
蘇：對我來說，這跟我創作使用的工具有關。我的草稿都是在 iPad 上用數位的方式繪製完成。圖層的概念建立，就會意識到用圖層去創作的可能。通常每當我做出一份圖像草稿，就會實驗用不同的顏色跟不同方式去做變動。數位的優勢在於所做的任何變動都可以另存新檔，刪除重來，或是將圖像套用在不同的構圖中，可以馬上做對比，尤其是水墨及膠彩顏料比較難去做移除或覆蓋性的修改，所以在創作過程中，有些猶疑不決的部分，我會提前在 iPad 上面模擬出完成後的樣貌，並且能夠有各種版本來協助做最後的決定。我也可以輕易地利用圖像，遊走在不同系列的創作之中。當然，圖像隨著在不同畫作中出現，表達的意涵也會隨之改變。像《萬物生長之十二》中，底部白描出的仰臥人體形象，意象相較《風景之二十》抽離更多。其實很多時候我自己對畫的詮釋跟觀者觀看時的想法，落差就會蠻大的。可是這樣能給大家對畫作有屬於自己的觀點去思考，用自己的方式去理解作品，我認為是蠻好的觀畫方式。

蕭：逐漸消融的人像形象，的確給人想像詮釋的空間。「今宵多珍重」系列中隱身在布簾後的人影，似乎也是類似的概念，但又增添了一層神秘。

蘇：布簾後透出的影像，我除了在「今宵多珍重」系列使



蘇煌盛，《萬物生長之十二》，2022，壓克力、礦物顏料、金屬箔、畫布，240×140 公分，桃園市立美術館典藏



用，在先前的《影子之二》或 2015 年的冊頁作品中，就已經有相似的概念。在《影子之二》，布簾後的影像乍看似乎是個人，正在做出一個投擲的動作，但近看布簾未遮掩的一角，卻是一叢矮樹。真實是被遮掩的部分，還是露出的部分。我希望在這裡引發更多的思考。這些畫面背後，也和我對視角的思考有關。遠觀和近看，呈現的是截然不同的感受，甚至可能產生矛盾，但它卻全都是真實。

蕭：你的創作中，常見半身人型取景視角，有著神情放空凝望、似「幽靈」般的人物描繪，這種飄渺人型的作法，欲表現什麼意涵？

蘇：那個人物的表情，是我自己想像一個人在最放鬆自在、最原始自然的狀態下的表情。很多人都會以為我畫得是我自己，但其實這只是一個虛構的人物罷了。會比較喜歡畫上半身，主要是因為全身畫，好像具有某種描述人物身份與地位的感覺，甚至有背景的話，感覺會更強調背景與人物連結的關係。如果是單純的臉部特寫，則非常著重人物情緒與面部特徵的表現。我覺得半身像好像介於兩者之間，一種不太近不太遠的距離，蠻好的。我在畫人的時候，一般也不太喜歡去畫比較明顯的情緒。一張作品裡面只要畫一個比如很難過的人，整件作品給你的氛圍就跟那個人物的表情是一致的。情緒渲染力很強，我想要避免這樣的狀況。比較希望圖中的人物就像一種中性的容器，可以有更多想像。

林：像是《風景之十八》的人物，有種青少年漫畫感，臉部的陰影表現，令人產生有點不知所措，不



蘇煌盛，《風景之二十》，2021，礦物顏料、墨、絹，53×30 公分



蘇煌盛，《影子之二》，2021，礦物顏料、墨、絹，53×31 公分

知道他到底在想些或預謀什麼的困惑。

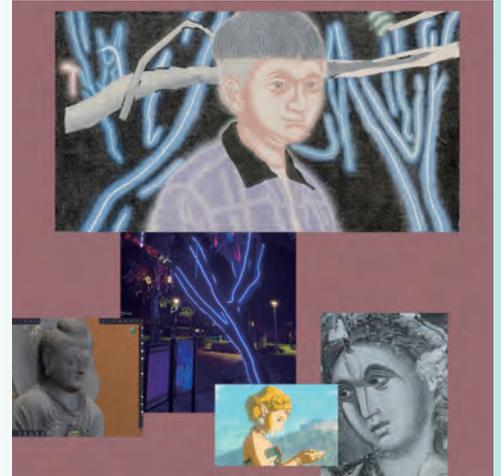
蘇：我的確會喜歡選用像青少年，就是大概可能國中、高中的那個樣子，也是因為我覺得很有趣的是我發現日本漫畫裡面很多男主角設定都是這個年紀。記得《新世紀福音戰士》作者庵野秀明講過，他會選高中生左右這個年紀當成主角，因為這個年紀的人是最不確定的。在國、高中階段年紀的人，你要把這個人當成一個大人，還是一個小孩？就是處在一個很模糊尷尬的階段。當一個人正在建立自己的價值觀，但是又好像不是那麼成熟，這種不確定感的自我懷疑，就是我想要的那種感覺，搭配他面無表情，所以你也不確定他到底是什麼樣的情緒，什



蘇煌盛，《今宵多珍重之二》，2021，礦物顏料、墨、絹，39.5×291 公分



蘇煌盛，《風景之十八》，2021，礦物顏料、墨、紙，78×141公分



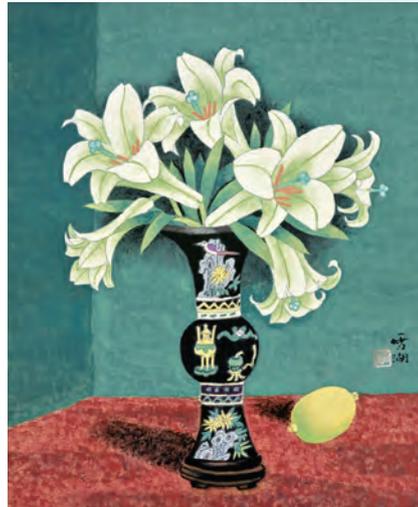
蘇煌盛 Instagram 發布關於創作《風景之十八》時的 mind map。圖片擷取自藝術家 Instagram (@suhuangsheng)

麼東西都不確定的樣子，我就蠻喜歡的。我在 Instagram 上有發布關於創作《風景之十八》時，我的 mind map。可以看到關於人像的描繪，我有借鏡拜占庭的聖像畫的描繪方式的畫風，我當時在玩 Switch 上的遊戲薩爾達傳說時，就覺得遊戲內的卡通渲染方式，很適合套用在這件作品上。

蕭：這很有趣，我們可以透過你的 mind map 瞭解到心流的部分。從中感受到你是會從多方角度吸收各種元素與靈感。不禁好奇，在膠彩界是否有哪位藝術家曾經影響過你，可以跟你現在作品有所呼應？

蘇：有許多膠彩藝術家影響著我，比如說郭雪湖前輩有一幅綠色背景的《百合花》，注意看花瓣周圍，有很多粗顆粒。這件作品的粗顆粒顏料令我馬上聯想到，我所使用過的噴槍和數位筆刷的效果，所以後來也一直在實驗想辦法，怎麼樣能直接使用這種粗顆粒作畫。2021年的《Men》，就是在絹上實驗直接用粗顆粒作畫。

林：這也有點像漫畫裡面網點的那種感覺。



郭雪湖，《百合花》，1997，膠彩、紙，55×46.5公分，郭雪湖基金會授權提供／私人收藏



蘇煌盛，《Men》，2021，礦物顏料、墨、絹，33×21公分

蘇：類似，一開始只是覺得郭雪湖用的手法可能是很傳統方式，可是又重新回去看時，發現這其實是很大膽直接的技巧，運用在現今創作裡，也應該會有很多蠻好玩的視覺效果。

蕭：顆粒粗細會形成色階深淺的漸層效果，也會表現出質地。

蘇：總而言之，郭雪湖的《百合花》讓我反覆思考創作的可能，到現在還是持續實驗嘗試，希望能在畫作裡找到更好的表現效果。