

陳幸婉，
〈四個三角形〉（局部），
1989，複合媒材，
110×84cm。

4. 你越做 就越趨近它



身為一個創作者最重要的是誠實而沉靜的工作，不在乎外界的種種喧嘩，這是一條無止盡的探索之道，隨著生命經驗的累積而成長。創作的過程帶來的喜悅，是最大的回饋，而不是外界的掌聲、起鬨。我崇尚自然，藉著創作，記錄我對生命、對自然的體會。創作是生命中內在的需求，沒有任何事能比創作帶來更大的喜悅。

——陳幸婉札記，1999.4.5

創作之所以吸引我，是因為它的可能性，你越做就越趨近它。有時在心中已經有一個雛形了，但如果不去做的話，那東西又出不來，你也不知道那是什麼，完全是一種內在的需求。

——摘自〈創作中的悠遊者——陳幸婉訪談錄〉，2004

國立台灣美術館
National Taiwan Museum of Fine Arts



約1991-1992年，陳幸婉赴埃及旅行。

原形的探求

藝術家為了什麼而創作？回應這個問題肯定有各種不同的答案，而且答案也將隨著不同時空環境，不斷地變化著。

對陳幸婉來說，從事藝術創作是從小到大一個自然而然的趨向，創作對她來說本是一件舒暢而快樂的事。當她一度在教書工作和婚姻生活的圍繞下，無法盡情創作而感到虛幻、不踏實，才更加體認到，藝術才是她的生命追求，而那也意味著她追求的是精神與心靈的高度自由。她曾表示：「從小看家父做他的雕塑，從早到晚，追著光線，追著時間，日復一日，哪能想到心情好壞的問題。何況，在逆境時，創作可轉變心境，是最大的慰藉與解放，生活中的芝麻小事是無法與創作相抗衡的。」

回想結婚的前八年間，因為教書及生活壓力太大，幾乎沒有創作；在生命的過程中，那段時間就如同幻夢般的，不很踏實。我並非否定那段生命經驗的重要性，而是對一個創作者來講，光是體驗生活，而沒有把這些生命經驗轉化成藝術語彙闡述出來，是不會感到滿足



上圖：
1982-1983年，陳幸婉與作品在路旁合照。

下圖：
1983-1984年，陳幸婉於臺中清水鯉峰路頂樓加蓋的工作室。



1991-1992年，陳幸婉巴黎國際藝術村工作室一隅。



1996-2000年，陳幸婉巴黎住所一隅。



的，也是一個很令人惋惜的情況。其實，能夠創作本身就是一件令人快樂的事。」

誠如陳幸婉所說：「因為生命不斷地往前走，創作當然也必須不斷地往更深的內在推敲。」在繪畫語言確立之後，作品的思想根源也相形重要，可以說形式與內容的合一，是陳幸婉在創作上的基本要求，這是來自她在生活上的體驗，也多少有著父親陳夏雨的影子和恩師李仲生的啟發在其中。

在陳幸婉的自述中，曾多次提及她的創作乃是出於一種對「本質」的追求，有時也可以說是為了「回返到最單純的本質」——「我要找尋的

陳幸婉，《騎士》，1993，棉布、壓克力、墨汁、裱貼，190×240cm。



陳幸婉，《軌跡》，1993，棉布、壓克力、裱貼、畫布，213×230cm。

就是那種純粹、自然、直接而毫不修飾、毫不做作的本質、根植於土地與大自然的精神力量」。

1990年代初中期，她聆聽大量的音樂，特別是非洲原始部族的傳統音樂，引起她這樣的共鳴：「毫無修飾、不說明、不討好（避免多餘的修飾）忠實於最直接的感情，毫不猶豫的表現」。於是她更明確地對自己的創作之路做出一種宣示：「棄絕一切企圖討好人的東西，追根究底，抽絲剝繭」，並且追問：「什麼是唯一必要的根本元素？」

在多元紛呈的藝術演化史中，陳幸婉獨鍾「古文明藝術」和「原始藝術」，彷彿那是一種精神感召，她在札記中寫道：



陳幸婉，〈音律〉，1993，棉布、壓克力、墨汁、裱貼，186.5×156cm，臺北市立美術館典藏。



陳幸婉，〈天堂近了〉，1993，棉布、壓克力、裱貼，58×285cm。

這些年來，我最著迷的，除了「大自然」以外，便是「原始藝術」與「遠古藝術」（指中國、埃及、馬雅……古文明）。前者，如一塊未經雕鑿的石頭，清新可喜；後者，則如一塊雕鑿極端完美的玉石，高貴典雅。

我常自問——怎樣才能做出，既具有「古文明藝術」高度的美感及精神內涵，而又具有「原始藝術」的生命力量呢？

她試圖將這種特質，轉化揉合到自己的創作之中，成為作品中最重要的思想內容與外顯特色。

對於自己所追求的「本質性的東西」，「一種永恆存有的真理」，她有一番述說：「那是一個完全抽象的存在。有時候它凌空漂浮，若隱若現；有時它存在於某種物質的內面……」。

也進一步說明：「我認為它——『真理』存在於古文明單純的造形裡，例如中國遠古的青銅、玉器；存在於原始部落的音樂——未經修飾的『原音』；存在於一些自然生物的骨骼化石中——所有多餘的假相皆已消除，剩下的便是永恆不變的精髓。」、「在我最近（1995年前後）



陳幸婉，〈悠游（紅黑）〉，
1994-1998，布料、裱貼，
287×250×25cm，
臺北市立美術館典藏。

的作品中，幾乎都有一個（或數個）中心主體的黑色造形，它便是這個『真理精髓』的象徵。」

於是，我們可以在陳幸婉1980年代末至1990年代的作品中，持續不斷地看到一種她稱之為「原形」的造形（事實上，常是一種無以名狀物），從一種中心主體的位置（突出的、鮮明的、充血的），慢慢地被賦予更多精神性的「真理」、「本質」、「精髓」等意涵；直到2000年以後，此一核心意象又漸漸融入畫面之中，成為諸多構件之一，雖然不再顯著，卻依稀能夠辨識。

此一「原形」造形，從一開始極具官能性的女性陰核意象，到有如浮游生物一般的墨跡剪影，再演變成精神性的永恆不變真理，有時閃現著生命、慾望的光彩，有時是死亡、真實無偽的本質，這一切也反映著陳幸婉在創作之路與一己的生命過程中，內在思維的演變。

作為一種觀念與造形，「原形」/「原型」一詞，頻繁出現在陳幸婉1992年之後的系列作品標題上，很容易讓人聯想到瑞士心理學家卡爾·榮格（C.G. Jung, 1875-1961）的「原型」（Archetype）概念，實際上兩

陳幸婉，〈原形之十一〉，
1996，複合媒材，
240×202×60cm。





1984年首次個展於臺北一畫廊，陳幸婉（中）與家人於〈作品8315〉前合影。



陳幸婉，〈作品8315〉，1983，複合媒材，150×107cm。



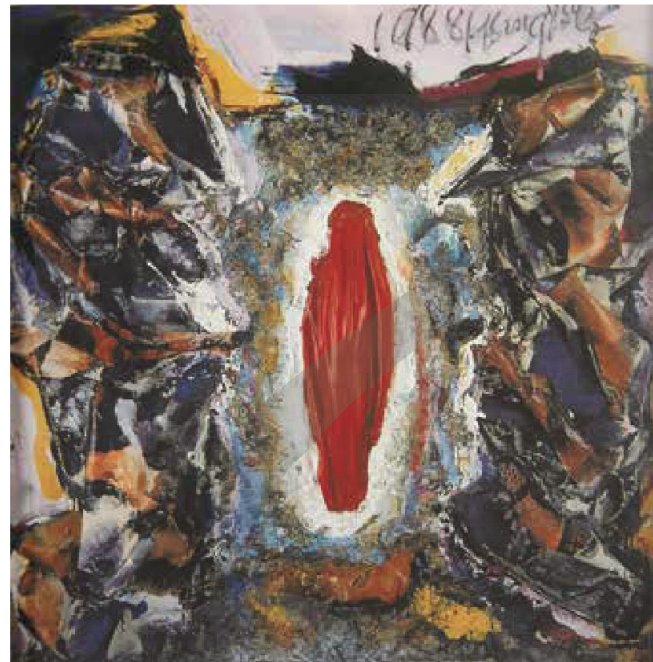
陳幸婉，〈AA002〉，1980，油彩、畫布，83×84cm。

者脈絡與意涵皆不同，但在「象徵性」與「潛意識」方面的指涉與探討，或許潛藏著某種相遇甚或重疊的可能。

在1981至1984年和1987至1989年的作品中，當陳幸婉著迷於試探材質肌理與半立體的繪畫空間，畫面上已經常見突出的核心造形，〈作品8315〉或可視為「原形」的雛形。而具體的心核意象其實在更早期的「抽象表現時期」（1973-1981）即已初見端倪。在另一幅作品〈AA002〉中，這個鮮明的核心造形語彙，在日後的複合媒材和水墨試探系列皆可找到蹤跡。

【「原形」意象的演變】

陳幸婉作品中的「原形」意象，代表的是她所探求的事物本質，從一開始的女性陰核意象，演變成精神性的永恆真理，將生死、陰陽、自然法則等象徵意涵都納入其中。



左上圖：
陳幸婉，〈褶之一〉，1988，複合媒材，110×110cm。

右上圖：
陳幸婉，〈原形I〉，1992，複合媒材，235×185cm。

下圖：
陳幸婉，〈八根木頭做的架子（原形之八）〉，1996，
複合媒材，250×178×20cm。



右與上圖：
陳幸婉，〈原形II〉，1993，複合媒材，
125×182cm。

右與左下圖：
陳幸婉，〈原形之十〉，1996，複合媒材，
267×167×44cm。

右與右下圖：
陳幸婉，〈十字架上（原形之九）〉，1996，
複合媒材，120×90×10cm。



【「原形」意象的演變】



陳幸婉，〈悠遊（紅黑）〉（局部），1994-1998，複合媒材，280×250×25cm。



陳幸婉，〈一條紅線〉，1994，複合媒材，216×140×22cm。



陳幸婉，〈無題〉，1999，複合媒材，65×48cm。



陳幸婉，〈HLMB〉，1999，複合媒材，170×125cm。



陳幸婉，〈天圓地方〉，1994，複合媒材，240×350cm。



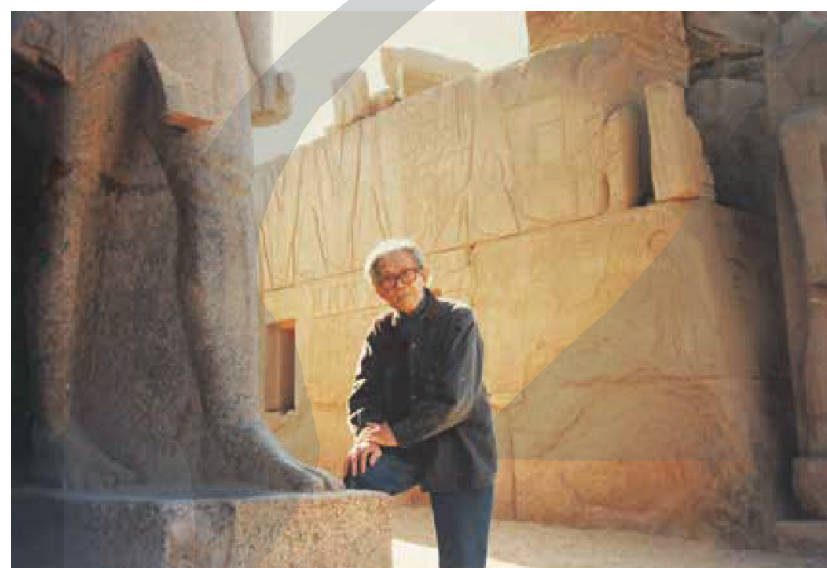
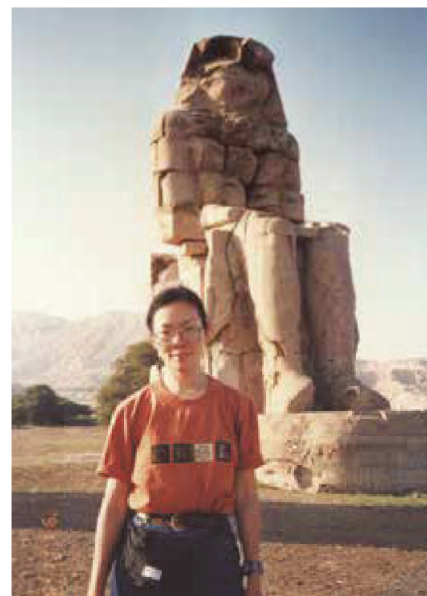
陳幸婉，〈孕藏〉，1999-2000，複合媒材，230×760×70cm。

一場材料的演出—— 大地之歌、迸裂、林無靜樹、羽化

我除了突破畫框，也讓物質延伸到空間裡，像是一場材料的演出，運用到布料、皮革和繩索等，材料與材料之間看似和諧，卻是相互爭奪的。這件作品如果能在原來創作它的空間展出，你會看到它隨著光線、空氣等變化的因素而不同，就像具有生命一般。

（摘自陳幸婉〈創作中的悠遊者——陳幸婉訪談錄〉，2004）

陳幸婉，
〈大地之歌序曲 I〉，
1990，複合媒材，
130×162cm。



左上圖：
1991年，陳幸婉赴埃及
旅行。

右上圖：
1992年，陳幸婉旅行
埃及期間深入沙漠綠洲
古城。

左下圖：
1993年，陳夏雨留影於
埃及神廟古蹟。

右下圖：
旅行途中發現製革廠，
陳幸婉深為動物毛皮的
原始形質所吸引。

自1991年起，陳幸婉前後造訪埃及八次之多，每一次都是在亞森·雪瑞夫的陪伴下，遍歷埃及的古蹟和自然風光；其中1993年的一次是陪著父母同遊埃及，對於雕塑家父親陳夏雨而言，別具意義。

不同於一般的觀光客，陳幸婉每次在埃及停留的時間總是超過一個月以上，有時達三個月之久，透過亞森，她更有許多機會深入沙漠和綠洲，去探訪最真實原始的大地樣貌。在她後來的複合媒材作品中，屢見整張動物皮革直接入畫，這與她在沙漠中所見所思有實際的關聯。

陳幸婉曾談及作品突破框架限制之事：

1993年，我開始用多媒材裱貼創作一系列作品，那是我第一次感



到可以運用自如，也能夠突破框框限制的瓶頸，我運用多媒材去發展水墨的路線，那些布料就是在代替水墨的線，也就是說水墨我沒辦法表現的地方，可以用那些布料把它延伸出去，……。

上四圖：
陳幸婉以攝影記錄沙漠中的動物屍骨，認為它們「接近真實」的樣態，正是「原形的探求」與「大地之歌」系列之間的橋梁。

此時可見一種將多媒材與水墨並置、相互代換的辯證思維，同時也打開了材質之間的對話空間。也是從這時開始，陳幸婉的畫作出現突破框架的嘗試，大量運用布料、紙、墨，以及現成物，以撕、縫、拼貼等手法，讓材料的形色、質地直接呈現，如1993年的作品〈紅色風景〉、〈飛躍的紅〉。

這一系列作品由於沒有背框，直接在軟質的布上構成，後來也衍生



左上圖：1993年，陳幸婉身影。

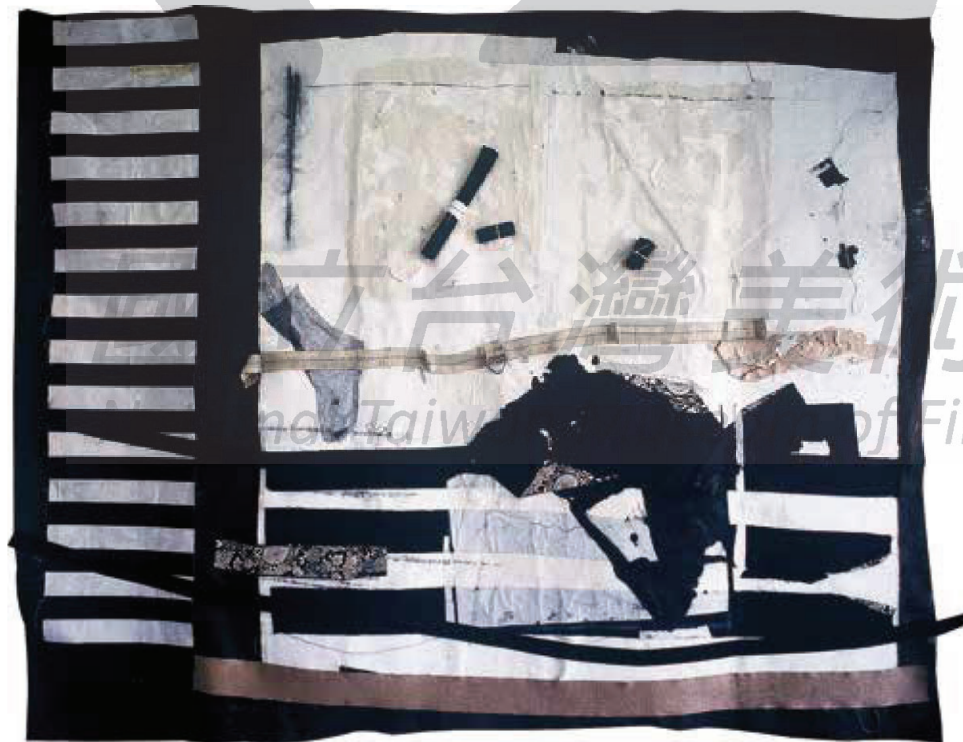
右上圖：陳幸婉，〈紅色風景〉，1992-1993，複合媒材，215×242cm。

下圖：陳幸婉，〈飛躍的紅〉，1993，墨汁、棉布、裱貼、畫布，212×267cm。

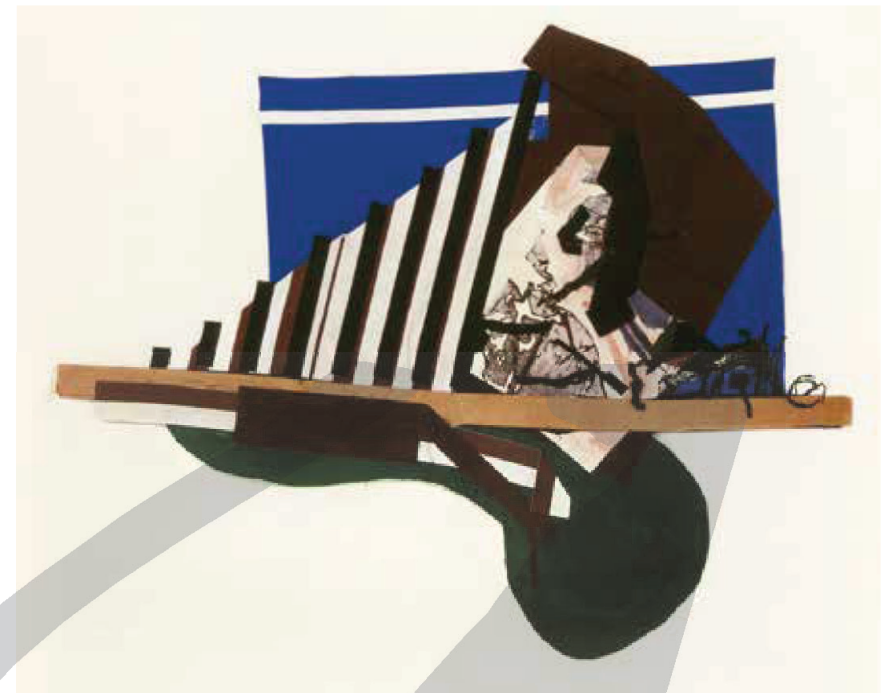
出不對稱的形狀。畫面上多以幾何線條與色塊的組合，間以不定形的視覺元素，如印花布、沾有墨跡的宣紙，讓規律、秩序與隨機、不規則並置，而布料撕裂後邊緣鬆脫的鬚線、穿梭於色塊間的墨漬刷痕等細節，隱含著些許灑脫不羈，整體以視覺元素表達一種純粹的律動感，帶有硬邊繪畫的旨趣，也很容易令人產生現代音樂的聯想。如1992年至1994年間完成的作品〈黑白相間〉、〈直斜線〉、〈藍綠〉、〈瓊樓玉宇〉、〈沉睡〉(P116)等。

而陳幸婉也確曾透露：「非洲原始藝術和音樂都於此刻對我產生影響，在創作上，我除去表面多餘的、裝飾性的說明，回歸最初本質的雛形，構築原始的形態，顏色也比較簡單，找尋合適的、自然的材料，對創作的過程並不預設目標，期待它真實的發展。」

這些嘗試處處反映著陳幸婉追求「自然」與「本質」的創作意念，無論是為解決畫面空間的問題，或者為了直探內在真實。隨著旅行和生活經驗增加，她陸續加入了動物皮革、舊衣、不同的拾得物等，主要的



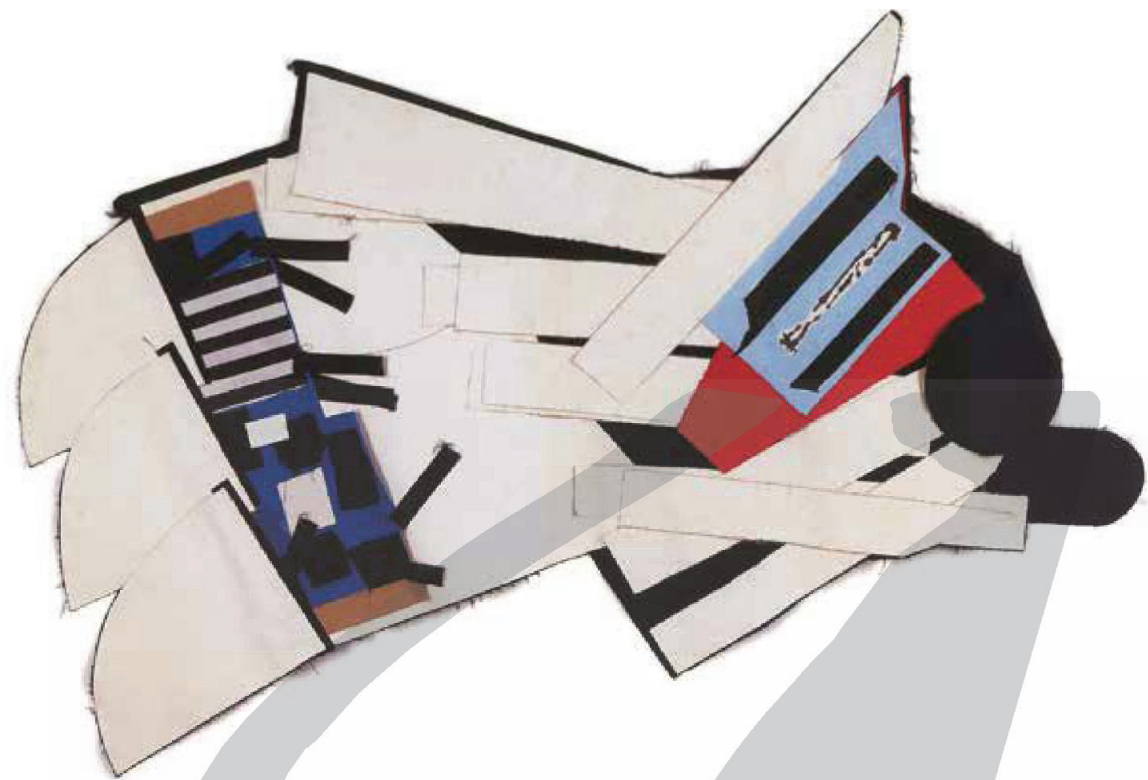
陳幸婉，〈黑白相間〉，
1992-1993，複合媒材，
183×226cm。



陳幸婉，〈藍綠〉，1993，
棉麻布、壓克力、裱貼，
180×224cm。



陳幸婉，〈瓊樓玉宇〉，
1993，牛皮、棉布、壓克力、
裱貼，230×188cm。



考量，在它們本身所具備的能量。同時也會因應處理畫面的需求，而予以加工改造，譬如將衣物布料浸泡在顏料中，使其硬挺、易於塑形，也使其更富生命感。

陳幸婉曾詳述關於布料、衣物和動物皮等材質運用在作品中的緣由，以及她回應材質的方式和試圖賦予的意涵：

自1994年始，我經由一個偶然的發現。開始嘗試將布料置顏料（或膠）中，它被涼乾後便硬挺起來，似乎已被注入了能量，具有一種生命力。後來我延伸到使用衣服，它比布料更令我著迷，因它本身更具人體功能的自然外形，所以當它經泡膠、涼乾之立體化後，能量比布料更大。

當我製成了一堆大小形狀不同的立體材料後，再將它們建構（塑造）成我要的形。一個形牽引另一個形，逐漸發展形成我要的畫面。

接著在1995年2月，當我第六度訪埃及時，發現那邊的牛羊皮較便宜（因埃及人食肉以牛羊肉為主），我帶回一批打算嘗試做為媒材。這些皮讓我興奮至極，因它們的色彩，自然外形以及質感樸實，加上蘊含十分飽和的能源，使我在使用它們創作時，常

陳幸婉，〈沉睡〉，
1994，複合媒材，
135×225cm。

陳幸婉，〈迸裂〉，
1994-1995，複合媒材，
245×285×130cm。



陳幸婉，
〈大地之歌No.1〉，
1996，複合媒材，
245×456×80cm。



成一種亢奮狀態，全身充滿動力，它們的能量注入我身。（註：這些皮是未精工過的生皮，其中少數羊皮，由屠夫將其抹鹽曬乾自製而成。而我大多使用牛皮，它們是已經製革工廠做過化學處理（如防腐、涼乾、壓平等）後的「粗皮」）。
但我在創作的過程中，我使用皮的方式，則與布、衣服不同；我保留它們的「自然外形」及「質感」、「色彩」。（事實上它們就是我的靈感之源），除不得已，我從不去破壞它們的自然美。最



陳幸婉，
〈大地之歌No.2〉，
1996-1997，
牛皮、繩索、布、衣服，
270×430×10cm。



1996年，陳幸婉「大地之歌」系列作品攝於臺中大里工作室。

近兩幅較大的作品，如：〈大地之歌No.1〉(P117下圖)及〈大地之歌No.2〉都是以二塊大牛皮組合，我以牛皮做為作品的根源(底)由此生長孕育出它所需的「質素」(即我用衣服或布做的立體材料)就如同大地孳生萬物，所以這類作品，我以「大地之歌」來命名，它不但歌頌生之喜悅，也默禱死之哀思。

隨著框架的突破，畫面的格局也自然被開展了。1994年的〈迸裂〉(P117



上圖)，一種排山倒海、不可抑遏之勢從牆面上衝出，陳幸婉以一現成物木棍，暫時撐住牆上沉重的畫面，卻意外產生一種與現實空間相抗衡的張力。

1996年的〈大地之歌No.1〉如巨浪拍岸一般的席捲而下，這兩件作品，都有一種繁複層疊的量體，強烈而簡單的黑白紅色，整體各具賁張而強盛的氣勢。同年的〈林無靜樹〉，卻像高山流水一般地動靜相間，不見紙與墨卻頗有水墨意味。2001年的〈羽化〉約略能見到這樣簡單內斂卻不失生動的氣韻，而那是幾經轉折後，立體返回平面，繁複歸向單純的結果。

以〈林無靜樹〉為例，它是由牛皮、浸泡過顏料的布、衣服和繩索組成，從牆面延伸到空間，垂掛到地面，單純的皮革原色與黑白兩色，結構輕鬆卻不失抑揚頓挫、虛實掩映，不似同時期「大地之歌」、「戰爭與和平」系列那樣沉重而哀傷，這件作品相較之下顯得疏朗有致，逸筆草草，與充滿魏晉玄思的標題很能相互呼應，若將它視為陳幸婉水墨作品的立體版，亦未不可。

上圖：陳幸婉，〈羽化〉，2001，複合媒材，92×73cm。
下圖：陳幸婉，〈林無靜樹〉，1996，複合媒材，
250×245×116cm。