

日常生活做為創作的容器

溫孟瑜的藝術創作

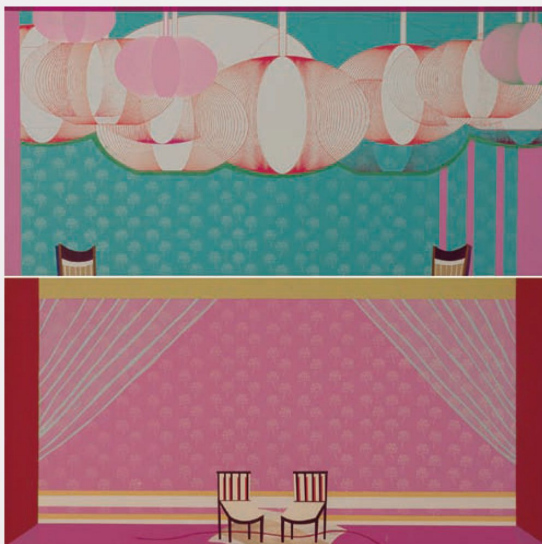
撰文／莊偉慈·圖版提供／溫孟瑜

溫孟瑜的繪畫創作，近年來始終聚焦在室內風景的呈現。從大學到研究所，溫孟瑜在國立台北藝術大學受到了完整的美學訓練，無論是技法的磨練或美學觀念的展現，溫孟瑜從學生時期就展現出早慧的特質。其作品的畫面與構成看似繁複，顏色鮮豔而喧鬧歡愉，但所描繪的空間意外有種安靜的質地，而這是她的作品讓人留下深刻印象的原因。

溫孟瑜的創作始於絹印版畫，早期的創作因媒材本身的特性，因此作品常被認為受到普普藝術的影響，同時具有空間扁平、無深度並帶有裝飾性的特質。在北藝大求學期間，開放自由的校風讓溫孟瑜能專心地投入自己感興趣的創作類型。「我的指導老師是董振平，其實在教學的時候，他通常不會給太多關於版畫製作的意見，反而較常就作品本身的內容討論。對我而言，能夠順著自己的樣子發展創

作是很重要的。特別是在版畫組中，絹印不是主流的版種，大部分的同學都鑽研木印或銅版。但董老師的開放與鼓勵，讓我能更加專注在絹印的創作上。」

對藝術史熟悉的觀者，當然知道普普藝術的特質，即是挪用了大眾流行文化中的圖象，以及日常生活中的物件如罐頭、工業化商品等元素，以特別的方式將這些圖象組合起來；不合常理的造形扭曲或誇張的尺寸，常是普普藝術中常見的創作方式。觀賞這類作品的視覺經驗令人愉悅而歡樂，圖象總是帶給觀者鼓勵，要他們欣然接受其中的內容，並且擁抱媒體為人們所帶來的影響。儘管在當代談普普藝術似乎也略顯過時，但不可否認的是，普普藝術對於日常生活的關注、極度裝飾性與扁平化的內容，對多數的創作者帶來極為深遠的影響。如在大



溫孟瑜 雙喜 2013 壓克力畫布、絹印 40×80cm×2



溫孟瑜 星期三的空間 2009 絹印 150×70cm



藝術家溫孟瑜



溫孟瑜 這裡 2012 壓克力畫布 30×30cm



溫孟瑜 離開之後 2011 壓克力畫布、絹印 30×50cm



溫孟瑜 遙遠相望-3 2013 壓克力畫布、絹印 65×65cm/右



溫孟瑜 城市日光浴 2016 壓克力畫布、絹印 80×60cm

衛·霍克尼 (David Hockney) 或是派崔克·考菲爾德 (Patrick Caulfield) 的作品，甚至於日本藝術家村上隆的創作中，都看到了普普藝術的作用力。

「我在大學與剛上研究所時的創作，圖象相對單純，造形也較為簡單，加上早期只使用絹印創作，作品具有強烈的印刷質地，也許因為這樣，我的創作很常被說受到普普藝術影響。」溫孟瑜早期的版畫作品就造形的呈現來看，具鮮豔對比的色彩運用，以及強調塊面與線條的表現技巧，確實因其濃

厚的裝飾性格而令人聯想到普普藝術。但不同於普普藝術創作者習慣挪用大眾流行文化中的圖象，溫孟瑜的創作始終維持著去敘事性的內容，以及摒除任何情境的描繪。和習於擁抱大眾文化的普普藝術家相較，溫孟瑜作品中的畫面顯然並打算向觀眾給出任何邀請，無論是靜物、室內空間，或是帶有象徵意味的圖示，造形的組合與練習，似乎就是溫孟瑜創作中最为關切的事情。她提到，最初在製作版畫時，除了參考照片的圖象，同時也使用電腦繪圖的幫助，這也解釋了何以她早期的作品具有強烈



溫孟瑜 被傢俱圍繞的房間 2015 壓克力畫布、絹印 80×100cm



溫孟瑜 每日的作息 2015 壓克力畫布、絹印 60×100cm/右



溫孟瑜 相互映照的某處 2014 壓克力畫布、絹印 65×80cm

的幾何效果，而去除手工的痕跡，更強調了畫面中精準的感覺，增強版畫的複製性格。

在進了研究所之後，溫孟瑜想要突破過去在創作上的侷限，因此開始加入不同技法的組合，如從紙本改為畫布，組合不同的圖騰或加入手繪的部分。在這段期間，對技法的探索仍是她在創作上主要探討的部分，同時技巧或各種元素的應用疊加，也隨

著時間顯現在她的創作歷程，唯一少有改變的，是她在空間——特別是室內景觀上的處理。「在絹印的創作上，其實我始終在探索的是如何能夠把不同的技巧融合在一起，比如在大約2013到2014年那段期間，我大量使用不同的圖騰或物件，這些圖象會重複出現在不同的作品中，『遙遙相望』系列就是這一時期所創作的作品。」



溫孟瑜 一個美好的早晨 2017 壓克力畫布 130×100cm



溫孟瑜 這一天 2017 壓克力畫布、絹印 100×80cm



手法轉化為創作，另一方面，被破壞的透視、絹印效果下的圖騰與裝飾性色彩，也都強化了此種均一印象，並與人們於都市生活的印象與消費社會的同質性等諸多感受疊合。是以在她的繪畫中，室內空間不僅是一種無人風景，同時也是一種對於當代城市生活的描摹，觀者覺得熟悉卻又疏離，有種不知該將這感覺擺放在什麼位置才好的矛盾感。

創作做為生活的容器

對於溫孟瑜而言，畫布或空間都是一種特定的容器。這種關於「容器」的探索與思考，雖然多少帶點曖昧未明的狀態，但其實在她的創作中常有線索可循，並且具體而微地顯現在其創作形式上。比方在2016年前往吉隆坡駐村時的創作，溫孟瑜預先印製了不同的圖騰與色彩塊面，再將這些底圖帶到駐村的工作室完成。作品中對於當地印度教的寺廟建築、工作室的描繪，都因混雜了不同時間切片，而綜合成為對於特定場所的空間印象。也因為這種帶有後設意味的圖式創作，才成就出溫孟瑜理想中布景式的空間呈現。

對於空間的探索，無論是技法上或內容上的，都是溫孟瑜持續而未完的功課，這種不確定的狀態混雜了現實中於創作與生活之間掙扎的矛盾。持續地克服生活中的不舒適，挑戰自己不擅長的事物，是多數年輕藝術家的日常，也是溫孟瑜個人的。若說藝術創作其實是藝術家對於生活的回應，或是特定狀態的展現，在溫孟瑜的圖式中，我們何嘗不是也感受到了某種關於生活的懸置狀態呢？■

上。溫孟瑜 我們相識的那天 2018

壓克力畫布、絹印 65×100cm

中。溫孟瑜 相互凝視 2018 壓克力畫布

45×60cm

下。溫孟瑜 吉隆坡工作室 2016 壓克力畫布

50×50cm

敘事懸缺的空間景觀

溫孟瑜的創作多半聚焦在室內景觀，這些景觀有時候取自於實際的生活空間，但更多時候像是布景式或場景式的空間組構，它們看起來像是被懸置在特定時空中的場景，又或者像電影中長鏡頭的風景，觀者知道這個空間是屬於某個人，但他（她）始終是一個懸缺的角色。換句話說，閱讀畫中的空間，無法閱讀到屬於人物的敘事與脈絡，藝術家想要給出的，是更多關於某種都會生活的集體經驗，而非個人化的感性經驗。

溫孟瑜提到，自己的創作主要聚焦於「描繪出空間與物件所構置而成的內在情境，以情景交疊的方式，將片段的畫面安排於畫布上的物理空間。」在她所構築的空間中，從視角安排、摒除光線的處理，以及結合絹印技法，不僅在於呈現無人的場景，同時也似乎給予觀者一種更為客觀的觀看建議。亦即，其筆下的每一個空間，無論是擺飾、物件分配乃至裡外的關係（室內／外、畫內／外），一方面描繪出當代城市建築空間或設計某種普遍的共性，另一方面，強調裝飾性的手法如色彩、圖騰絹印效果，也更加把屬於真實室內空間的樣貌與畫

中的空間關係稀釋了。

在過往藝術史的作品中，並不乏描繪室內空間的場景，從巴洛克時期的荷蘭風俗畫、印象派藝術家對於酒館、中產階級日常的生活描寫，在這些作品中，觀者看到的不只是藝術家對於空間與情境的描述能力，同時也看到了不同時代背景與不同階級的生活景況。換言之，這些繪畫所呈現的正是特定時代的縮影，也是特定階級的生活切片。在溫孟瑜的創作中，觀者看到的則是當代生活中常見的室內空間，而這樣的景觀與人們在都會生活的視覺經驗緊密相連。

溫孟瑜表示，雖然筆下的空間都是從日常生活中曾到過或看過的空間為本，但實際上在創作時，除了刻意以不正確的透視處理空間，另一方面也刻意編織出「熟悉的陌生感」。仔細觀察溫孟瑜的畫，特別是在近看時，很難忽略畫面中硬邊的線條或是在造形之內蔓生的幾何形。在看似處理空間的同時，藝術家並未忽略繪畫性於一件作品中所該擔任的角色。從上述種種不同的角度來觀看溫孟瑜的作品，可理解藝術家不僅將城市生活中各種共通經驗，透過空間擺設與室內風景的處理，以藝術性的