

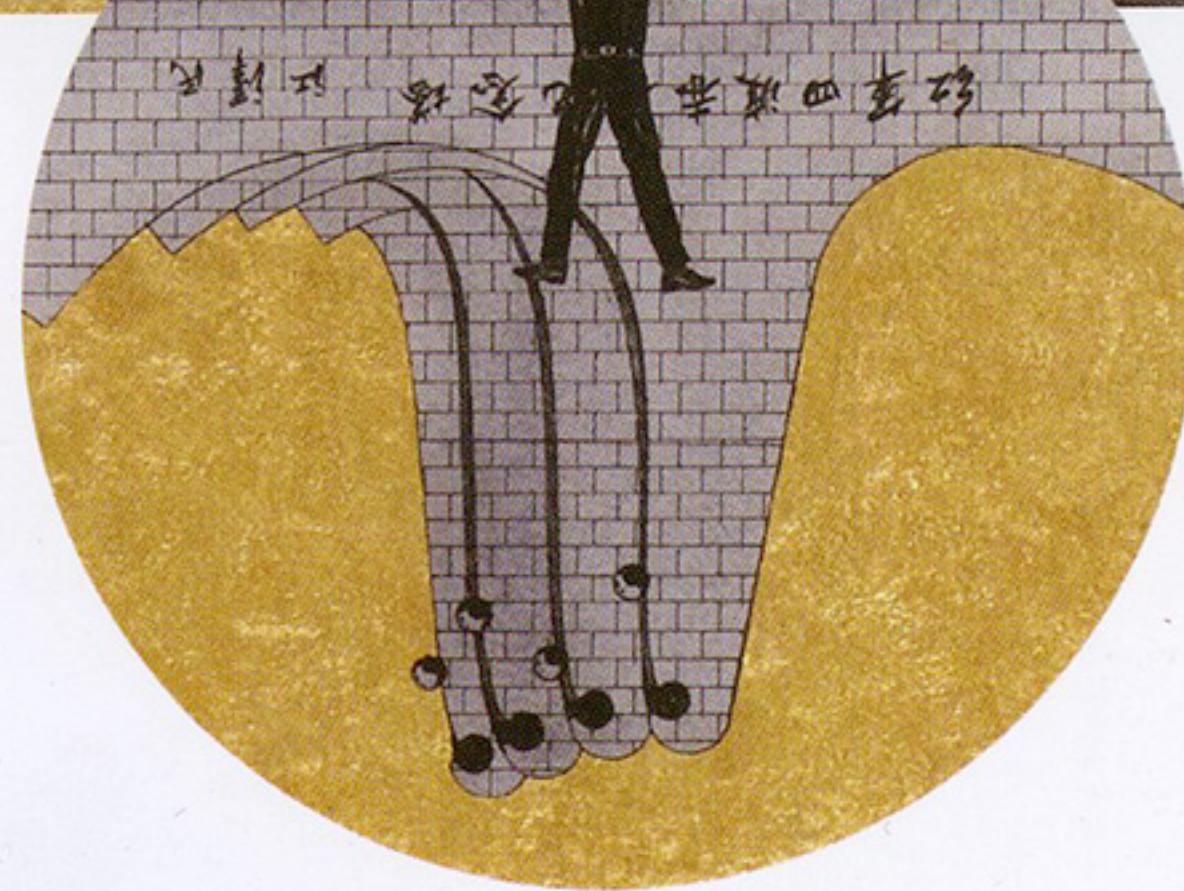
姚瑞中 腦殘遊記



「我希望從傳統的美學當中，再創造一些符合現代生活經驗的表現形式。」對於「腦殘遊記」這個展覽，姚瑞中給了一個十分明確的說明。這也是從2007年在蘇格蘭格蘭菲迪（Glenfiddich）駐村以來，他為自己在台灣第三波當代水墨運動中所揭橥的位置。



〈腦殘遊記（臨趙伯駒「江山秋色圖」）〉局部
印度手工紙、水性藝術筆、金箔 193×1155cm 2015
圓形圖為此橫幅圖局部畫面





上圖：使用原子筆作畫的姚瑞中

下圖：「腦殘遊記」展覽現場

右頁／〈忘德賦：檯上自摸加一台（臨陳洪綬「高士賞硯圖」與顧愷之「列女仁智圖」）〉
手工紙本設色、金箔 100×70cm 2007

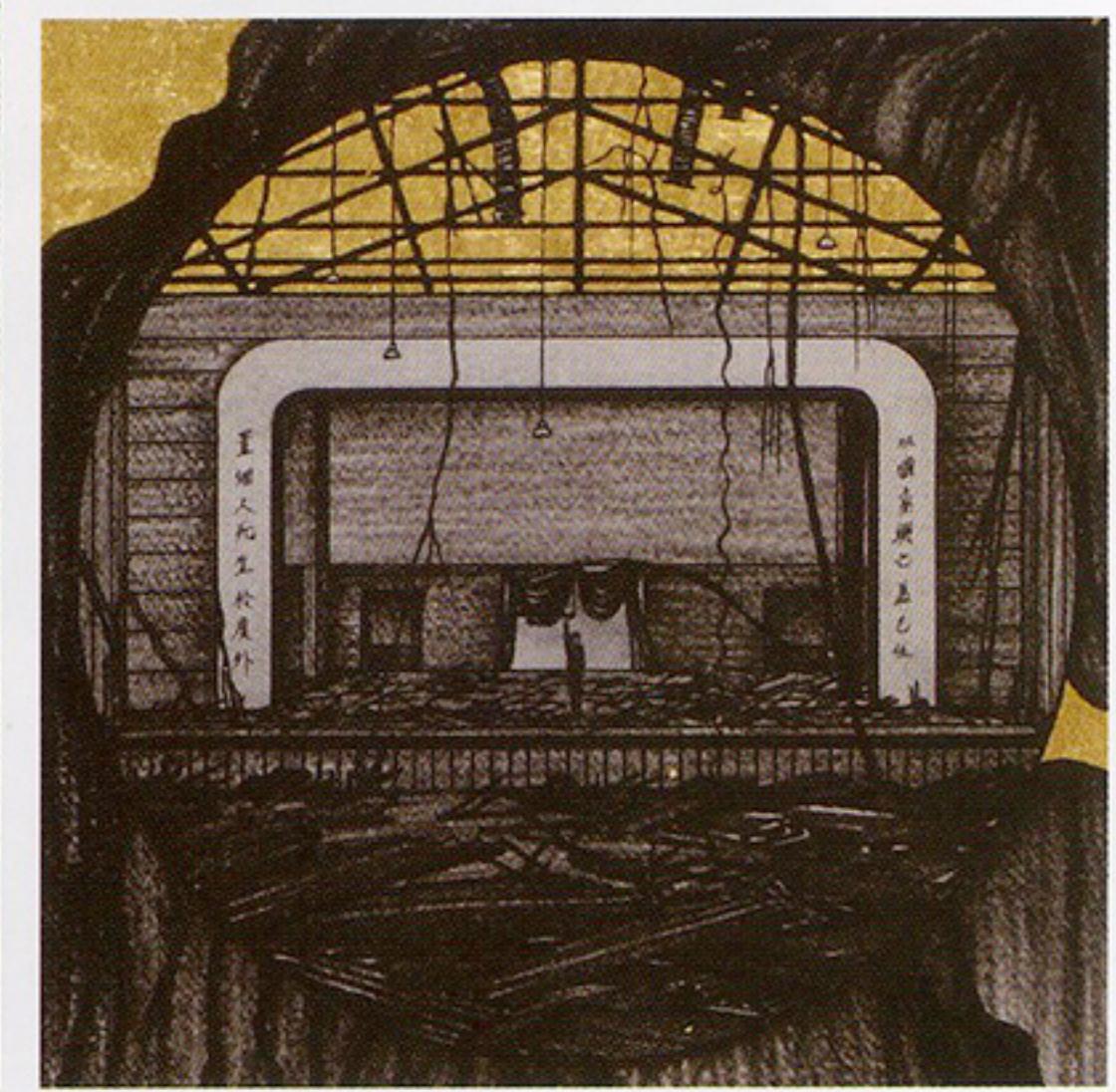
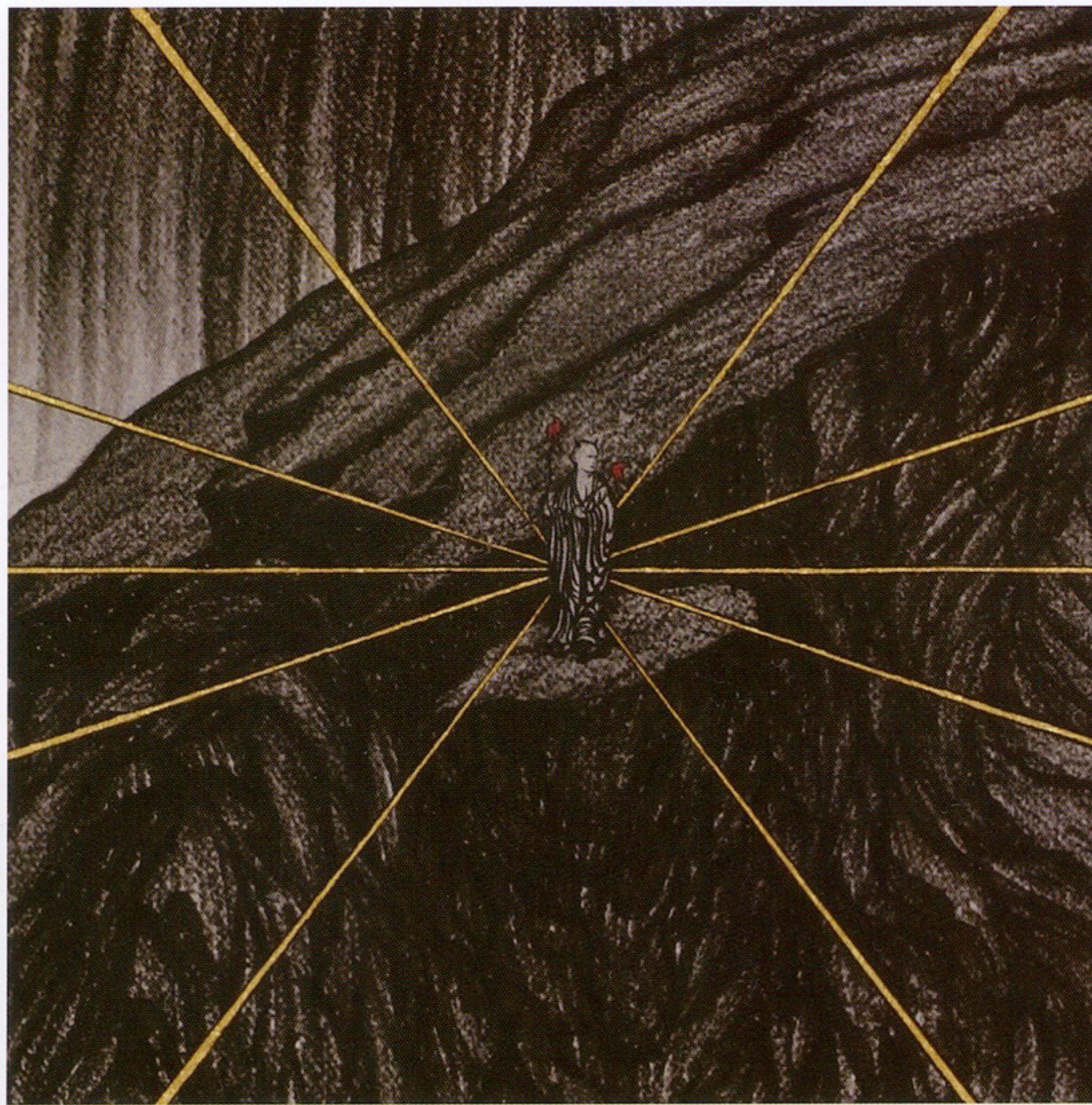
說到「腦殘遊記」這個展覽的緣起，必定得提到伊通公園的陳慧嶠推薦姚瑞中到格蘭菲迪駐村一事。當時，姚瑞中原本要延續大學時期以降對於台灣廢墟現象的興趣，前往英國繼續拍攝廢墟，但是由於駐村地點僻處鄉間，藝術與社會理論的爭論不再如此切身隨形。為了打發許多因寒冷而待在工作室裡的漫長時間，姚瑞中一時興起，隨手拿起身邊的原子筆，上網找了變形主義書畫家諸如吳彬、陳洪綬，或是像龔賢、丁雲鵬等人的作品開始臨摹，並在畫面中加入尼斯湖水怪與薇閣Motel等中外知名時事。畫著畫著竟畫出興趣來了，開始對自己所臨摹的畫作與台灣水墨歷史做了更多更深入的研究，因而產生了對水墨的一些思考。



事實上，因為家庭背景的關係，去格蘭菲迪駐村之前，姚瑞中對於水墨是有些排斥的。父親是清末民初的文人，在使命感驅使下投筆從戎參加抗日戰爭，國府來台後參與政治，並在公務餘暇以書畫自娛。這樣的家學淵源，帶著一顆年輕叛逆的心情，姚瑞中在大學時專攻藝術理論與西洋藝術史，物件藝術（Object Art）尤為他的擅長。不只如此，求學時期恰好遇上解嚴之後社會力量狂野蓬勃發展，在這種歷史潮流下，他大量閱讀當時流行的新馬克思主義左翼理論，將之融入對創作的思考中，希望藉由採取直接而強烈的方式從事社會批判。大學這個時期，水墨之於他只是個未見新意且不夠前衛的傳統表現形式，當然也從未想過自己有一天會有個水墨作品展。

從格蘭菲迪駐村回來，在伊通公園發表的「忘德賦」個展，清楚地呈現了姚瑞中重新發現水墨力道的初步探索。當初所發表的三十二景中的人物多為魔鬼與犬儒共同組成，山水不再只是文人雅士清幽的遊歷之地或寄情之所。在台灣混亂社會局勢背景下，姚瑞中畫作中的山水與人物，成了他前此多年急欲透過藝術介入社會改造的對照。紛擾而無法解決的社會矛盾導致熱情的改革者心態上的疲憊，彷彿文人往往只能藉由隱遁山林來安頓自己的身心，並等待有朝一日重新出發的契機。姚瑞中發現，在這一筆一劃地以原子筆畫層層疊加，與一小片又一小片地將金箔謹慎貼上印度粗糙手工紙的過程中，首先安頓下來的是自己紛亂的思緒，然而也正是



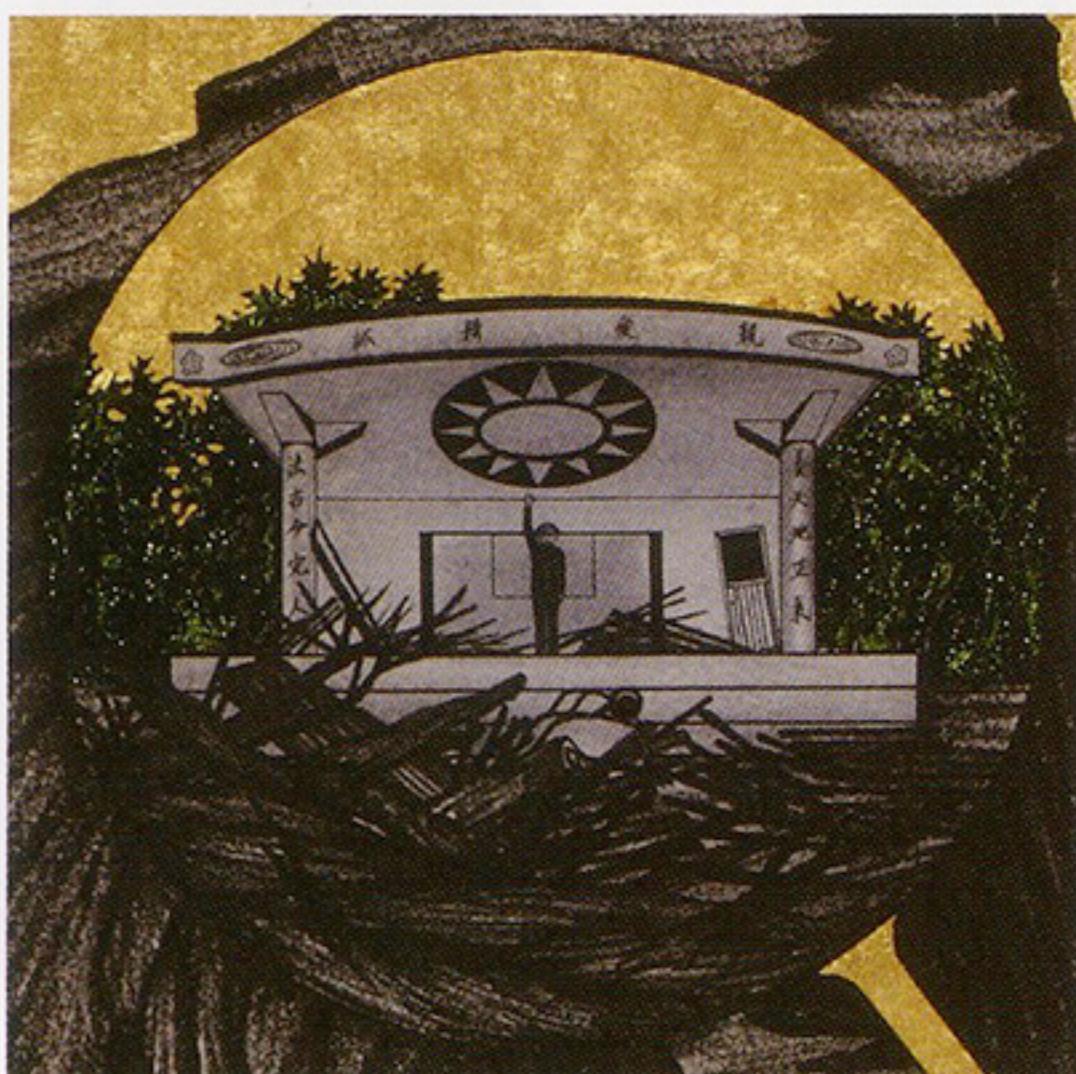
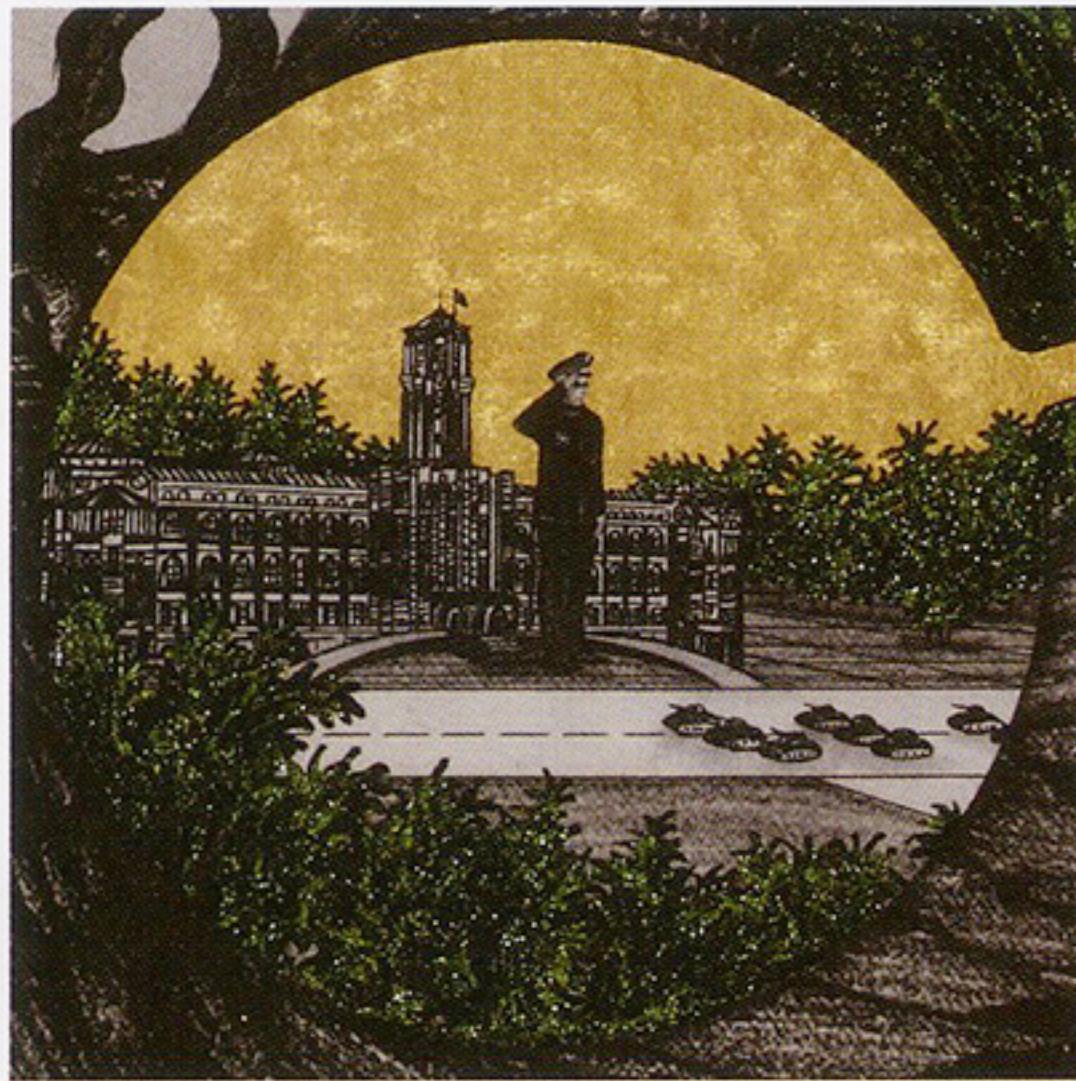


左頁／左圖：〈忘德賦：薇閣敦倫（臨甘肅敦煌莫高窟一百零三窟壁畫「維摩詰圖」）〉

手工紙本設色、金箔 70×100cm 2007

右圖：〈忘德賦：孤寂之島（臨吳彬「方壺圖」）〉 手工紙本設色、金箔 100×140cm 2007

右頁／〈腦殘遊記（臨趙伯駒「江山秋色圖」）〉局部 印度手工紙、水性藝術筆、金箔 193×1155cm 2015





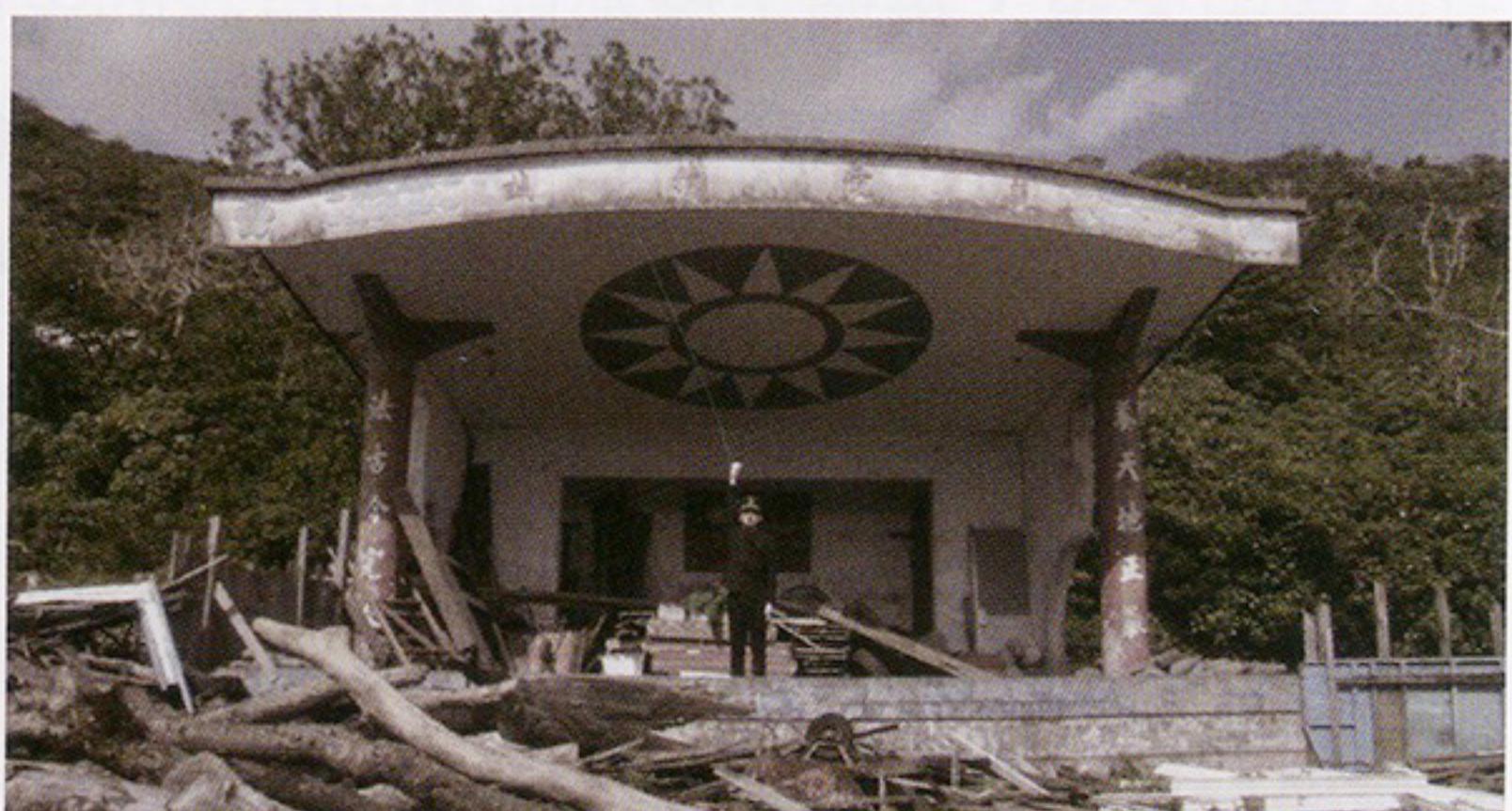
〈腦殘遊記（臨趙伯駒「江山秋色圖」）〉

印度手工紙、水性藝術筆、金箔 193×1155cm 2015

不過，重新找尋水墨與當代生命經驗的連結點，並不意味著要拋棄過往與歷史。相反地，姚瑞中認為我們應該更努力地恢復歷史與生命曾經提供給水墨傳統的啟發。除了在用筆上試著以「忘德賦」時期的「春蠶吐絲皴」到「腦殘遊記」展的「硬筆磨砂皴」來回應劉國松所立下的傳統之外，他更強調當代水墨作品已經大幅被遺忘的「裝飾性」傳統，這樣的傳統是基於不同時代精緻工藝的發展而成為繪畫的技法，而日本浮世繪正是承繼了唐朝以降的裝飾美學並發揚光

大，才得以發展出自身特殊的文化表現形式。有鑑於此，他特別在水墨作品中引入漢人民間宗教傳統中對於金箔使用的方式，以此轉化「留白」之於傳統水墨的意涵。

誠如姚瑞中自己所說的，「腦殘遊記」這個基於傳統繪畫結構並在技法與議題上轉化成當代觀眾所熟悉的模式的展覽，與他〈海市蜃樓〉或〈萬歲〉、〈萬萬歲〉這類社會介入式的作品一樣，都希望正視台灣所承接的漢文化脈絡，並思考屬於自身的未來。



上圖：2015年亞洲雙年展〈海市蜃樓〉展出一景

下左：〈萬歲〉錄像 5分20秒 2011；下右：〈萬萬歲〉錄像 7'30 2013

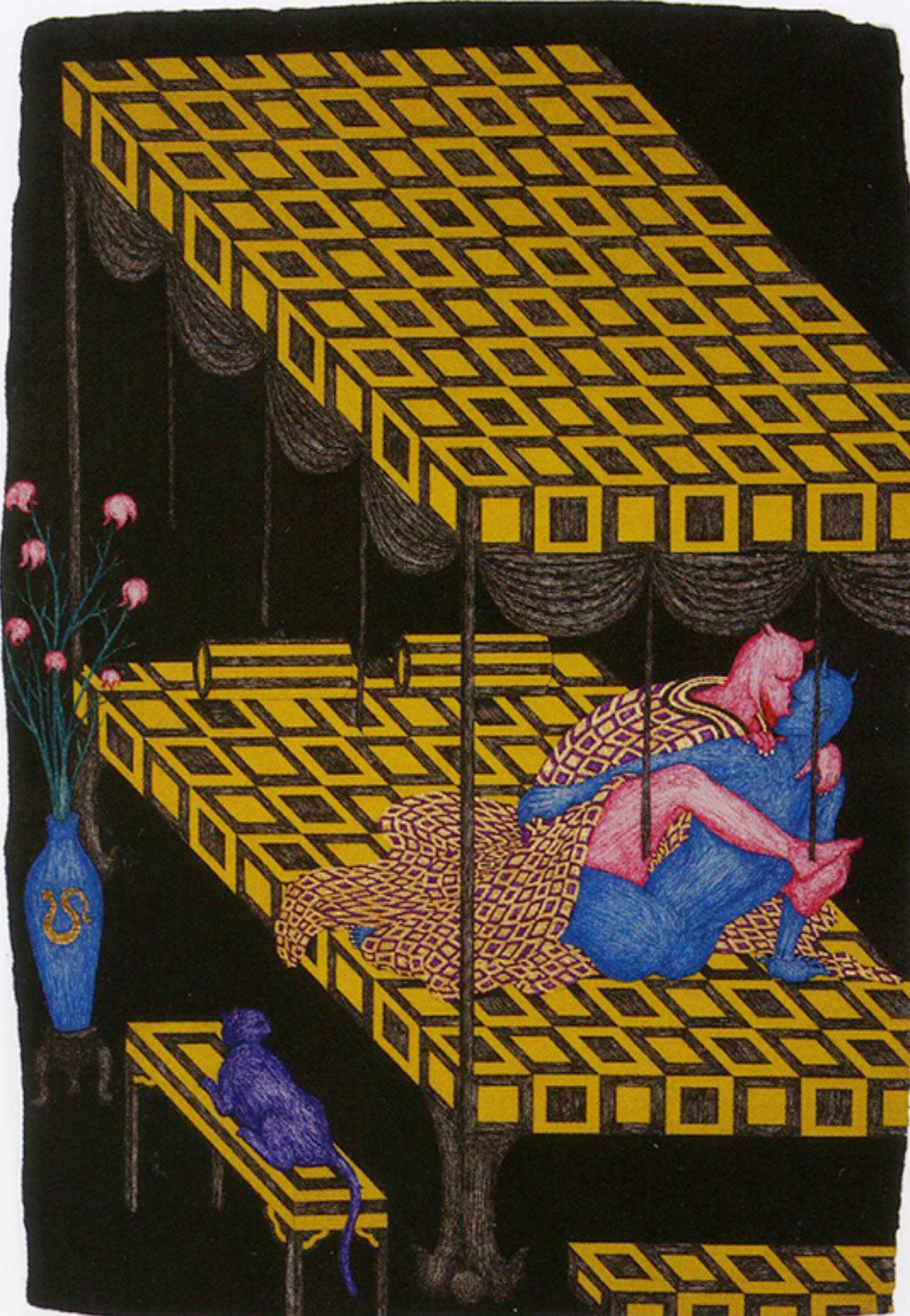
這樣沈靜的作畫方式，方能讓畫面上的山川大水安放藝術家生命中曾經有過的諸多綺想。

不過，姚瑞中總未曾忘情於江湖，只是他胸臆中的江湖有著更深刻的文化意涵。

雖然「忘德賦」時期的水墨之作始於一時興起，然而就在他更大幅度地臨摹前輩畫家作品的同時，他也開始發展自己對於台灣當代水墨走向的思考。對他而言，如果單純只是臨摹舊作，反而與傳統文人因不得志而寄情於山水，同時等待重出江湖的時機這樣的創作背景全然脫節。伴隨著對中國藝術史更深入的探究，他同時考察了台灣水墨發展的歷史，並將「忘

德賦」至「腦殘遊記」的努力置入這個歷史脈絡中。

姚瑞中認為，台灣當代水墨迄今已經進入第三個階段，從1950、60年代代表中國文人傳統的黃君璧、張大千、溥心畬渡海三家，到主張「中國現代畫」的劉國松是第一個轉折。在與徐復觀的論戰中，劉國松與東方畫會主張結合西方抽象繪畫與中國水墨精神，捨棄宣紙與文人脈絡，在當時冷戰時期的歷史背景下，莊喆、霍剛、蕭勤等八大響馬成了中國水墨在國際藝壇上的主要代表。接著七〇年代的鄉土運動與高壓統治，台灣當代水墨亦沈寂一時，直到八〇年代北美館成立之後，連續三屆的中華民國現



代水墨大展讓水墨又有了一波新動力，在當時以裝置與材質試驗的藝術氛圍下，張永村、黃致陽等人的水墨實驗主要仍在空間與媒材上繼續推進。約莫從2007年開始的第三個階段，雖然不乏持續媒材層面的研究，但是最重要的發展，仍在於結合水墨形式與當下日常生活經驗，重新審視藝術與生活之間的關係。《腦殘遊記》雖然在畫作結構上以中國山水畫的表現形式處理藝術家個人生命經驗中的諸多事件，但是作品中的名山大川不再是烏托邦式的假托，而是一種風景化的鋪陳。



誠如姚瑞中自己提到的，「腦殘遊記」展覽作品中被鑲嵌在畫作中央的金色大腦，是一個座標的象徵，原始概念來自於2006年的「幽暗微光」攝影展。對姚瑞中來說，只有在有了大腦的狀態下才會擁有意識，有了意識才有自身的定位與主體的位置，然而，在山水畫裡面放那個腦，意味著山水本無情，它不需要經過人類的再詮釋或再認識而帶有更崇高的美學意義，更不必找尋塵世之外得以隱遁的烏托邦。對姚瑞中來說，每個主體都能藉由自身的生命經驗與不同的認識方式，在生活當中找到得以介入與努力的位置。這種視角轉移的觀點，就像我們在《腦殘遊記（臨趙伯駒「江山秋色圖」）》一作看到的，特別強調電腦螢幕或漫畫式對話框在整個畫面結構中的重要性，這打破了捲軸式的水墨敘事傳統，彷彿一個又一個藝術家生命史中的事件以及當前的時事，都具有同樣的重要性，平均地分佈在畫面之中。「腦殘遊記」之所以以這個展名呼應劉鶚的「老殘遊記」，恰恰與第三波台灣當代水墨的趨勢一樣，是一種重新找回水墨傳統與當代生活連結的嘗試。