

台灣美術的思辯與論證 ——10種視象的構成

展出者：黃銘哲 · 曲德義 · 楊茂林 · 張正仁 · 梅丁衍
王福東 · 李民中 · 楊仁明 · 鄭君殿 · 陳威宏

台灣美術的再思辯

世代接替的開啓

去年一九九二這一年，可以說是台灣新生代美術異軍突起的一年。

由於當時《雄獅美術》的主編王福東於一、二月間一下子推舉出四十位新生代美術創作者，建構出所謂的〈台灣新生代美術巡禮特輯〉，因而在美術界造成一股不小的震盪，使許多原本苦於找不到「名牌」可展的畫廊，眼前突然亮起一堆耀眼的新星，特別是面臨市場長年「栽培」以後畫價節節高漲的老畫家，他們畫作出品量日漸稀少的今天，《雄獅美術》適時推出〈台灣新生代美術巡禮特輯〉，更是為市場提出了一個方向明確的指標。

也的確，在去年一九九二這短短一年期間，台灣的畫廊界對新生代美術創作者「擴編」成功的例子屢見不鮮，這現象足以說明去年這一年，無疑是新生代美術豐收的一年，也是台灣美術世代接替初始的一年。

印象藝術中心多年來致力於台灣當代藝術的推廣不遺餘力，特別是前幾年傾全力心血投注在老一輩及中堅輩畫家的作品推介方面不敢稍落人後。

一九九〇年三月時，印象藝術中心推出中青輩畫家黃銘哲

的個展，在當時新生代美術尚未崛起之前，黃銘哲的個展實際上已奠定了現代藝術與市場之間相輔相成的信心。

今年農曆新春剛過，萬象復始，印象藝術中心委請卸下《雄獅美術》主編一職後的王福東，幫忙籌設〈台灣美術的思辯與論證——10種視象的構成〉這個特展，事實上也明示吾人意與台灣美術同步成長的決心，同時，在這世代接替的初始階段，也願盡一己畫廊業主的棉薄之力。

參與這次展出的畫家，包括有黃銘哲、曲德義、楊茂林、張正仁、梅丁衍、王福東、李民中、楊仁明、鄭君殿及陳威宏等十人，由於他們那「10種視象的構成」，料將喚起吾人對「台灣美術」的再思辯，進而從他們的藝術表現中，論證台灣當代的藝術精神。

在此，除了向王福東及參展畫家們表示謝意外，更要向為這個特展執筆撰文的藝評人林裕祥先生致上由衷的謝忱，但願這個特展，能為台灣美術世代接替的開啓，留下豐碩饗宴的見證。

啟賢政

台灣美術的歷史思辨與論證 ——印象畫廊專題展的歷史意義

從二十世紀台灣美術史的發展歷程來看，二〇年代至四〇年代是台灣地區正式透過留學日本吸收西方近代繪畫技巧的留學生回台後，開始打下了西方現代藝術在台灣發展的「歷史性」源頭。而一九四九年自從「國民政府」從大陸退守至台灣後，由於政權中樞的突然轉移，以致於長期處在中原文化邊陲地帶的「台灣島」，突然湧入了大量屬於中國「五千年歷史」文化傳承下的權貴者及其受過西方新式教育後的第一代右翼知識菁英。使得經歷過完整日據時代殖民教育洗禮下的第一代「台灣人」，面臨了在「文化」認同上的重新調適與其在「意識型態」上被急遽改造後的劇烈衝突。間接的反映在當時的畫壇上，日據時代的台灣繪畫菁英，也只能採取低調自保的創作態度；而殖民政府時期所遺留下來的一套完整的展覽制度，便成為五〇年代以後「台灣官」在文化美術宣傳推廣上的新「樣板」。

因此，自五〇年代開始，台灣的繪畫發展面臨了因應「中國正統」文化及「日本殖民」文化，此兩支不同文化教育政策體系背景的更替下，產生了新的適應調整期。而且，二次大戰結束後的五〇年代，適值以美國為首的資本主義國家及蘇聯為主的共產國際社會，正式進入意識型態對立的冷戰開始。也由於「韓戰的爆發」，使得分裂後的台灣開始納入美國的政治勢力範圍之內。因此，五〇年代的台灣，可說是同時呈現出中國／美國／日本三種互為斷層的異質文化間相互層疊的歷史背景，形成了台灣至七〇年代末在文化發展上三個主要基本的文化架構；而三者之間在台灣政治勢力的消長，也間接影響了台灣

繪畫發展的走向。

西方的「左翼思潮」自從十九世紀後期開始，成為歐美在二十世紀面臨一連串有關政治、社會、經濟體制的變革及文化發展上主要的驅動力。而清末中國門戶開放政策和首批留學歐美及日本的留學生回國後，也同時引進了同時期盛行於西方的左翼文藝思潮和左翼帶有理想主義色彩的民主學說；成為二十世紀初中國知識界的左派及右派知識份子，自五四運動開始到三〇年代新文學運動的期間，形成了第一次「中西文化論戰」的高峰。最後，隨著一九四九年國共內戰的明朗化，滯留於大陸而帶有批判色彩的左翼文人，到後來也只能淪為「社會主義政治思想」的教條範本。而跟隨國民政府遷移至台灣屬於英美系統的右翼知識份子，便成為五〇年代以後台灣在現代化過程中，扮演了在文化發展上的一個主導者角色。至於殘餘在台灣左翼文人，則在一九四七年的「二二八」事件中已被肅清殆盡。因此，五〇年代興起於美國資本主義社會的抽象表現主義的國際性繪畫風潮，自然就成為這批自大陸來台的第二代右翼文藝青年所熱衷學習的目標。所以，也就有了成立於一九五七年的東方，五月兩個屬於運動性的繪畫團體誕生，繼續以推動「中國繪畫」的現代化運動，作為它們主要的成立宗旨。

總的來說，五〇年代末由民間運動性繪畫團體所標舉的抽象表現主義新潮與官方省展所代表的日據時期印象派畫風，形成了往後「台灣美術」在發展時的兩個主要論辯模式的範疇。其中，運動性的繪畫團體的組成，主要是針對歐美新的藝術思潮在形式上吸收後的實踐，也是整個八〇年代台灣本地第二次

「畫會團體」大量出現的開始；而日據時期台灣印象派的古典技法在造型與色感上的訓練，則成爲日後台灣官方美術教育系統的主流。因此，五〇年代台灣的繪畫發展，可說是台灣美術史上重要的轉型時期——也是台灣六〇年代大規模「中西文化論戰」的前奏。

在整個六〇年代，台灣的藝文界則瀰漫由「文星雜誌」所掀起的傳統與西化在中國現代史上第二次論戰的高潮裡。這次論戰的雙方，並非如三〇年代在大陸時期的左派與右派文藝陣營之間的思想鬥爭；而是來自於從大陸撤守至台灣的右翼知識階層自身嚴重的分裂，形成了以主張全盤西化的激進自由主義知識份子與堅守大中國民族主義的封建極右派，兩者間在意識型態上產生激烈的論辯。而在當時台灣仍籠罩在軍事戒嚴統治的政治環境裡，使得六〇年代末期最後論辯的結果，導致激進改革主義者全面的潰敗。在繪畫方面，有東方、五月的解體，其中它們大部分的成員，不是移民到美國去直接尋求「藝術自由之夢」的滿足，就是沉寂於日後的台灣畫壇；而其餘的知識份子，則大多採取「閉關禪修」的自我放逐精神的無爲，以找尋自我認同的最後防線。在保守勢力方面，則在七〇年代全面取得了在官方文化單位及教育機構的主控權，形成了七〇年代整個台灣人文思想的沒落與自絕於國際藝壇思潮之外的倒退狀態——在意識型態上，則改爲焦灼在「中國五千年的文化史」與「台灣四百年史」之間的論爭。雖然在六〇年代末期，仍有少數零星的畫會組成，試圖發動第二波現代藝術在台灣發展的新攻勢。其中，由「畫外畫會」所標舉的達達主義的裝置批判精

神，這可能是「台灣美術史」上繼印象派、抽象繪畫之後，有可能發展出前衛藝術在台灣美術發展過程中的新面向，但也只能維持短暫的凝聚，進而湮滅於七〇年代懷舊的鄉土主義浪潮裡。

台灣從七〇年代初期起，在外交上開始面臨了一連串的挫敗，而在國際社會的政治地位也逐漸處於被孤立的狀態。其中，自「中華民國」退出聯合國及中／日、中／美斷交後，長期以來盤據在「台灣」的外國政治殖民勢力也開始逐漸的撤離。因此，在新一代的知識份子身上普遍產生了「自我認同」的危機意識，也引發了日後所謂的「台灣命運共同體」的地域性自覺意識的抬頭。這也是台灣美術界，直到九〇年代初才開始延伸出有關「台灣主體意識」的論辯起源。

而就在七〇年代如此惡劣的國際政治環境下，導致了當時台灣的一般知識份子，對於「大中華民族主義」與「戰後國際政治地位崇高」的幻覺的雙重破滅。以致於，大批的藝文界人士開始掀起了回歸、落實於台灣鄉土民俗的考古熱潮裡，共同挖掘出「生存」在台灣這塊土地上的最後歷史憑藉。這個時候，大陸三〇年代左翼的社會寫實主義的小說風格也乘勢而起，它不只銜接了台灣左翼思潮的斷層，也帶動了台灣第二代帶有左翼色彩的文人開始再度的出現，進而擴展到社會主義式的政論性雜誌的言論發表及對於「台灣史」史料的翻案研究上，使得日據時代的台灣人文狀況有了重新被認識的機會。而此時，日據時代的印象派畫家也開始再次得到了社會的認同。

在美術方面，雖然七〇年代後期有盛行於美國的照像寫實

技法的傳入，但稼接到台灣美術界也只是淪為鄉土文學鄉村破落景象描述的附庸。而當時帶有社會批判意識的時代氛圍，並沒有在守舊的台灣美術學院裡得到應得的回響。因此，也就種下了日後整個八〇年代學院外帶有批判意識的新生代繪畫團體的大量出現。

然而，在七〇年代的台灣美術現象裡，值得一提的，則是「素人畫家」洪通的出現。就現代藝術對「藝術家」的觀點來看，洪通作品中屬於「純粹個人」的圖象語言，應該是「台灣當代藝術」創作的「原型」。他是不同於自日據印象派畫家以來所繼承的西方學院美術訓練的背景，而是藉由個人性圖象符號言語的書寫來直接反映他生活在台灣農業社會舊日文明的塵封記憶，一種純屬個人情感世界中已被遺忘的失音語言的再度復述。因此，在台灣的畫史上，洪通的出現，是可以和八〇年代歐洲新繪畫所強調的歷史記憶符號的再現相輝映的也可以說是「台灣美術」原始起源的另一支脈。

在台灣美術史上，進入八〇年代是一個相當重要歷史分水嶺，「台灣美術」也夾帶著台灣經濟不斷成長的優勢條件，而展現出它多元的新生活力。尤其是，二次大戰後在台灣出生受過完整現代教育的第一代畫家，免除了前人因戰亂流離所導致的歷史性傷痕性格，使得他們對台灣美術的未來普遍抱持著一種積極的拓荒精神，也相繼在八〇年代陸陸續續成立各種新的藝術團體，宣告著他們各自對「藝術」新的信仰宗旨。因此，在台灣美術史上，一個強調在創作上以個人藝術理念探討為出發點的美術時代已告到來。而一九八三年，陳傳興從法國傳回

有關歐洲新繪畫超前衛藝術觀點的文字論述，發表在《雄獅美術》上的連續刊載，為台灣對西洋美術形式上的視覺吸收，首次打下了在圖象背後的藝術理論思維的基礎。也推動了台灣平面繪畫藝術在落實於地域性發展的理論憑據。

而八〇年代初期的義大利「超前衛」論述，它實則蘊涵了法國自六〇年代開始的「結構主義」及七〇年代「解構主義」的後現代精神在兩者間相互論辯的哲學基礎。彌補了台灣自六〇年代以後在美術現代過程中的當代思潮斷層，把七〇年代台灣懷舊的鄉土寫實主義再度接回到當代國際現實的舞台上。形成了八〇年代初期，台灣美術「本土化」的一股新興繪畫動力，如「一〇一」、「笨鳥」、「台北畫派」及「當代畫會」等。至於，在三度空間的裝置／物體藝術方面，則在八〇年代初到八五年留學至歐／美的藝術家相繼回台後，也帶回了具有歐洲「存在主義」個人意識的右派觀念裝置／影像作品一如「伊通公園」；以及屬於美國前衛藝術中的新達達主義，所具有的新馬克思左派美學理論基礎的關於社會、政治與性的批判性裝置／拼貼作品一如「二號公寓」。然而，就整個八〇年代台灣新生代的「美術現象」來看—不管是較具「本土」色彩的新繪畫平面藝術的傳統西洋美術範疇，或是「伊通公園」所強調意識層面的觀念藝術，以及「二號公寓」所要表現的「人性」，被社會政治環境所壓抑的個人／集體潛意識探討—這些，都十足反映了「台灣美術」，在整個八〇年代經歷過一次重大的蛻變期，而八七年政治解嚴後則加速了它的成長，使得在「美術」表現的題材及所使用的媒材上更趨向於多元化。也預示了台

灣八〇年代末期的「台灣美術史」正式開始邁入後工業資訊消費的時代來臨。

這股八〇年代長期醞育出的台灣新生代美術力量，到了九〇年代初期開始有了初步的整合。一九九一年，倪再沁在《雄獅美術》發表的「西洋美術·台灣製造」的文章內容，可說是讓「台灣美術的主體性意」有了初步的論述觀點提出；緊接著九二年王福東的「台灣新生代美術巡禮特輯」所列舉的四十位「新生代」畫家的創作代表風格，則把這種「主體性」的觀點進一步的具體化與朝向社會化的實踐開始。

因此，這次九三年在台北「印象畫廊」受邀展出的十位台灣「新生代」藝術家的作品，可說是從八〇年代初起，在這條台灣當代美術發展脈絡下的屬於平面繪畫部分，作一次較為完整的樣貌呈現，也反映了台灣新一代畫家對「藝術」新的詮釋方式。就整體的創作風格而言，大多是帶有北台灣「都會」性格的基調與豐富色感的肌底，呈現出「都會」聲光影像世界中屬於個人創作觀點的一個思考面向。

就台灣二十世紀整體美術史的脈絡來看：黃銘哲銜接了日據時期印象派、七〇年代鄉土寫實主義、八〇年代初的極限風格及九〇年的抽象表現畫風。曲德義，是源自於五〇年代末「東方畫會」李仲生的抽象表現風格及九〇年新抽象的延續；而鄭君毅則是這脈絡下屬於文人田園景色式的抽象表現手法。張正仁／梅丁衍，是把自六〇年代末「畫外畫會」的達達主義政治批判精神的斷層，在八〇年代中期以後再度的承續下來，而九〇年代的梅丁衍則呈現出新達達主義的理性批判風貌。王福

東，在七〇年代台灣社會寫實主義小說的背景下，帶有「洪通」式的歷史性冥想的游牧精神，九〇年代則受畢加索後期作品的影響頗深，略帶表現主義的激情筆調。楊茂林，直接從七〇年代末都市照像寫實疏離的表現手法著手，八〇年代初受義大利超前衛歷史再閱讀的畫風影響，九〇年代則結合了硬邊抽象幾何的結構語法。從楊茂林歐洲新繪畫這個支脈延續下來的，有八四年李民中個人的後現代碎片式的遊戲性森林符號及楊仁明屬於個人意識流的幾何分割符號的出現，陳威宏，則在八七年至今乃延續「齊亞」及「新表現」的混合畫風。

縱觀「台灣美術」自二十世紀以來，經歷了日據時期日本印象派的西方現代繪畫技法的輸入，到五〇年代抽象繪畫試圖對中國傳統水墨技法重拾其往日的風采，及六〇年代末期前衛藝術的曇花一現，再到七〇年代鄉土寫實的懷舊濫觴，最後再從八〇年代義大利超前衛歷史再閱讀的游牧性精神，所延伸出來的九〇年代初「地域性主體意識」論辯的總結——形成了台灣美術史上幾個不同階段各自斷裂的思辨範疇——然而，由於九〇年代的今天，台灣藝術市場的蓬勃的景象，是否已開始預示著一個「台灣美術」新的藝術整合力量的即將到來。

林裕祥

作 品
WORKS

黃 銘 哲
Michell Hwang

1948



■ 黃銘哲簡歷

- 1948 生於台灣宜蘭人。
- 1976 第一次油畫個展於省立博物館。
遊學歐美。
- 1979 和美國Semious Callery簽約為經紀畫家。
- 1981 第三十五屆全省美展油畫第一名。
- 1982 第三十六屆全省美展油畫第一名。
- 1983 榮獲全省美展永久免審查資格。
金爵藝術中心油畫個展。
應邀參加日本讀賣新聞主辦第十四回名士名流展。
應邀參加日本創生美術學會作品展並加入會員。
- 1984 應邀參加中日藝術家交流展 台北市立美術館。
應邀參加“反省與超越”五人聯展 維茵藝廊。
當代人物畫聯展 國立歷史博物館。
作品省立美術館收藏。
- 1985 應邀參加日本創生美術學會第二回作品展。
- 1986 個展於龍門畫廊維茵畫廊同時展出。
金爵藝術中心油畫個展。
1986新展望展 台北市立美術館。
畫家畫台北聯展 台北市立美術館。
- 1987 應邀參加夏威夷文化中心青年創作展 夏威夷東西文化中心。
龍門畫廊油畫個展。
- 1988 中華民國當代藝術創作展，美國加州聖荷西美術館展出
- 1989 全國美展邀請展出，全國巡迴展。
- 1990 現代畫廊個展，出版黃銘哲畫集 創立台北尊嚴藝術家聚場。
- 1991 印象藝術中心個展，出版黃銘哲畫集。
全省美展永久免審查，畫家聯展 省立美術館。
- 1992 臻品藝術中心個展，並出版畫集。
傳家藝中心拍賣作品“自畫像1982”。
蘇士比拍賣作品“傳人1982”。
省立美術館油畫個展，並出版畫集。
新生態藝術環境特展於新生態畫廊。
心靈圖像聯展 雅集藝術中心。
第三波攻勢·新生代的掘起 臻品藝術中心。
個人主義·第三方位·實力展 首都藝術中心。
四種向度聯展於飛元藝術中心。
現代藝術空間開幕聯展。
參加日本第二屆TIAS國際藝術大展。
全國美展邀請參加，全國巡迴展出。
- 1993 台灣美術的思辯與論證 印象藝術中心。
參加日本第三屆TIAS國際藝術大展。

東方與西方的驚嘆號聯展 大未來藝術中心。
台灣美術的思辯與論證 印象藝術中心。

溫柔的野獸

關於黃銘哲這一位畫家

黃銘哲是個單純與安靜的人，可是從他周圍的事情看來，他似乎複雜得令人難以了解。

他在一個地方都住不久，像游牧時代的獵人或者戰士，在自然界裏追逐適合於他生存的「點」。印第安的戰士爬過一座山又一座山，只爲了找尋某樣將會出現的獵物，補充自己的能量。在荒郊在暗夜他領悟宇宙的法則，至於帶回戰利品族人給他的榮耀並不是那麼重要的事。

獨來獨往，幽居自閉，缺少社會化的黃銘哲給人像野獸的感覺。這種原始的味道，是社會化的人所曾具有卻遺忘的特質，由於人們習慣群居與面具，面對太個人化的真實反而覺得不安與懷疑。

黃銘哲的孤獨又有些像中古時代的修士，衣服寬鬆灰暗，蓄著鬍鬚，眼睛像習慣在黑夜中抄寫經書。感情深邃因爲壓抑而顯得冷漠；修士總在懺悔，因靈肉的二元化而自我折磨。教士追逐宗教，希望從宗教中解脫痛苦。

戰士在追逐、教士在追逐、畫家也在追逐著造形與色彩及線條。追逐的過程是困惑的，旁觀者也看不清楚他在追逐什麼。因爲我們看到的只是周圍的事情。至於他的心怎麼反映在他的作品裏，有時只有在我們一剎那的「直覺」當中接觸到。

藝術家基本上是爲我們的直覺提供「門」的一種人。黃銘哲在85年個展後，繪畫的主題只有單一的男人與女人。以前他畫鄉土、家庭、生老病死的形象，後來全捨棄掉了。只有女人是他最關心的，男人的形象雖然是個國王，但僅居於配角的位置，畫面最大的是女人。

年輕時和英國女孩的一段婚姻，曾使他心痛，兩個人都爲對方，但畢竟離異了。感情的空虛感一直盤旋著。不斷的填補仍是空虛。盧逸斌形容黃銘哲「懺盡情禪色相空」，從他的畫作我們慢慢的了解這句話的意思。黃銘哲87年的女人是驚恐與焦慮的，抱著貓的少女懷著惴惴不安的心事，身體僵硬而緊張。89年女人的身體放鬆了，坦然於自己的害羞；在技法上黃銘哲仍關心造形的立體感，爲了這樣的寫實，色彩明暗還是牽就於客體的，女人手上拿著海芋，漏斗狀的花形有明顯的「性」的寓意。89、90年的女人經歷一場狂亂，畫面混和著波動的山水形象，在高潮與低潮間波動，女人的造形也扭曲蠕動，在這場狂亂當中，人物似乎開始自省，漠然拉長的身軀似乎出現了宗教的情操。

91年的畫，展出了女人的成熟與寧靜，色彩演變轉向柔和的粉色系列，但不是飄浮的那種，是寧靜與澄清的感覺。人物輪廓大方帶有宗教慈悲與撫慰的性格，技法不注重立體感，而強調線條的單純性。人物表情冷靜但是實在有顆熱烈的心在裏面。

成長於素來禮教嚴明的宜蘭地區，在中國文化裏，「性

的禁閉感使人物挫折與緊張，藉著追逐後的澄清，像向日葵健康的迎向陽光。這五年來黃銘哲的女人系列，從少女成熟到聖母一樣的形象。雙魚座的黃銘哲，沈浸於藝術中，藉著生活與光陰，感受到像稻子的抽穗與收成，他自己認爲是農夫一樣，在操作中領悟了生命。

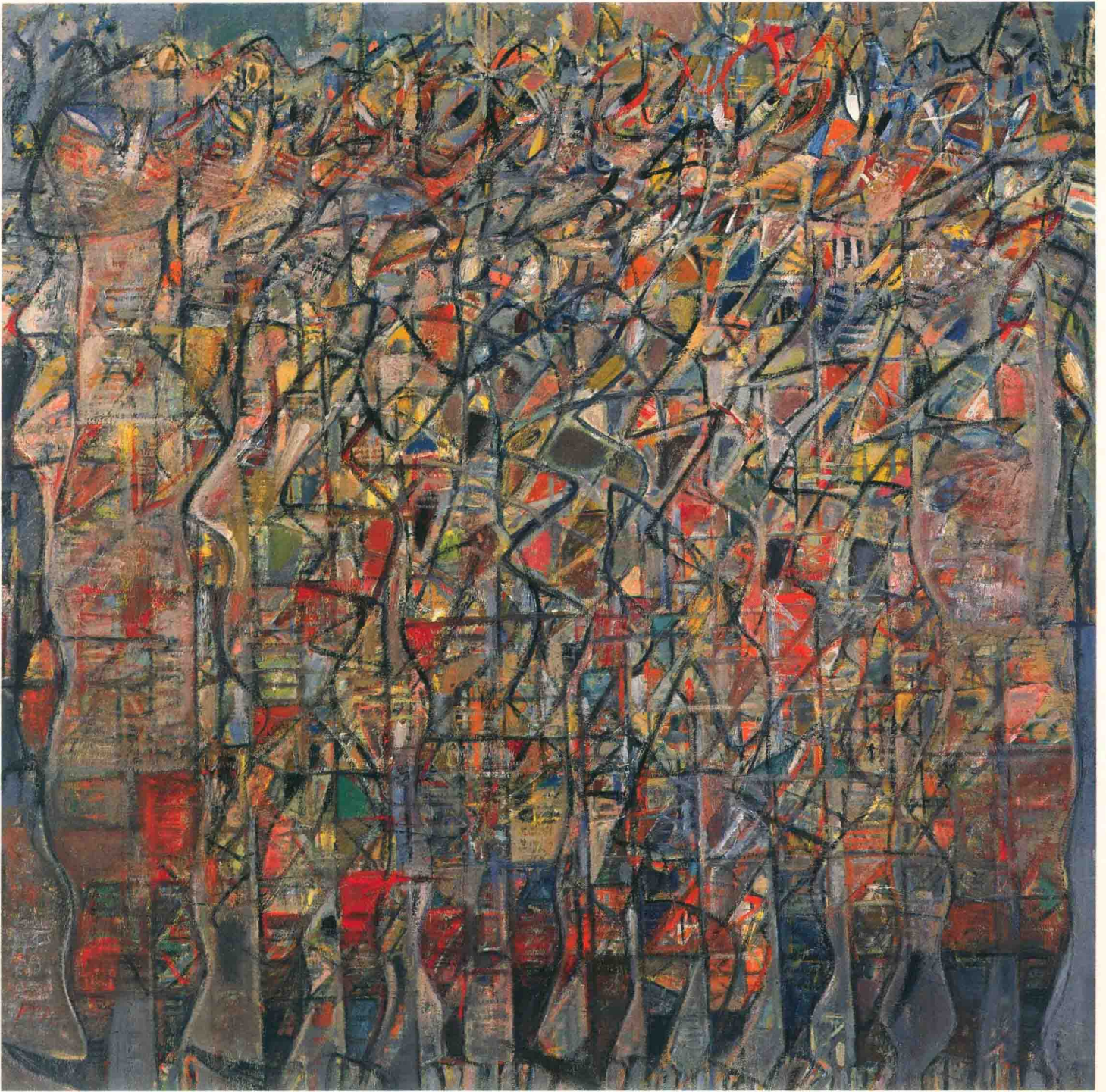
在男人的形象上，他畫的是一張張憂傷國王的臉，與姣好身軀的女子比起來，國王似乎偏向表現主義式的呈現。那是黃銘哲的情緒，他看自己以後的主觀表達。在繪畫上他經常有一陣子什麼都不想畫，好像再也畫不下去，於是回到自己，從混亂與虛無中浮現了自我觀照，漸漸的了解潛意識中的自己，從而獲得再生的力量。

黃銘哲像是輪迴了多世的人，看他的畫總有一種宗教性的感受。他在固執中痛苦過，而在這一世化成彩蝶，在春天中與瀾漫著芬芳的花草融合在一起。他的線條像波浪水痕，色彩猶如青春的歡唱。這些並非夢幻的，當我們開啓直覺的門的時候，我們感受到節氣的運行，喜怒哀樂之後的真實的心。

宗教與性似乎是相悖的，所有的宗教對性總是指責。黃銘哲真實的心路歷程，讓我們看到這二者之間的消失界限。走在哥德迴廊的修士，守護著花園，他的深情開出了花朵，化成人類精神的象徵，美女是瑪莉亞的象徵。現代的瑪莉亞和我們是貼近的，她們的感受與經歷也是我們的。性是一種深層次的溝通，使不相同的相同。黃銘哲的虔誠與害羞，並非平常人以爲的那樣是一種拒絕，他是熱烈的擁抱，擁抱住虛空。畫上的女人半睜半閉的眼，睇視著我們，即是自己是個醜陋的苦臉龐，也該爲春天的慶典而動心，遊戲在人世的規則中，規則消褪，人終於得到解脫。

明原

台北東區的映象
180×180cm 油畫 1992~1993



走在東區
180×60cm 油畫 1992~1993