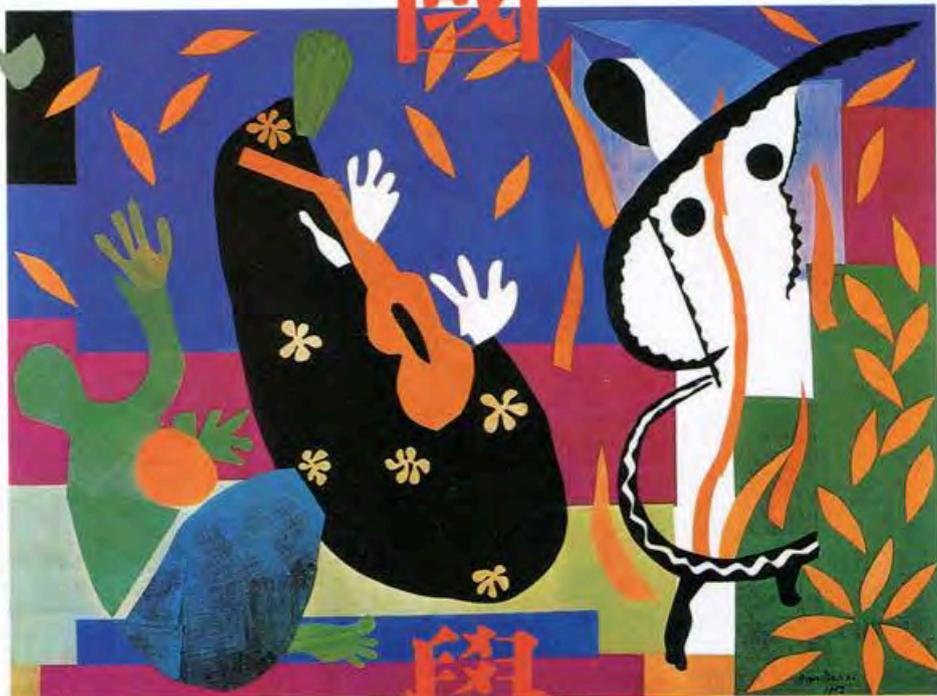


57

《第五十七期》  
1991.1.1

李維史陀

法國



學

德希達

派  
〔專輯〕

傅柯

當代

狂歡與死亡 **短論** 財富、品味、才能與建築倫理

／文學不可兒戲 **藝術** 楊茂林的反映與批判藝術

**書評** 《高砂百合》與原住民文化的終結

**文學創作** 心眼／無奈之笑／孤獨散步者的夢想

**論評** 期待另一個弗洛姆  
**世說** 數人頭的故事／墨西哥的

# 作為一種兼具反映及批判的藝術

## 試談楊茂林的作品

●黃海鳴

從「藝術為藝術」的眼光，楊茂林的藝術並不純粹，有時甚至是「自主性」不夠的。如果從「藝術作為革命（廣義的）工具」的立場，他沒有走上街頭，沒有直接反映現象，作品又大多顯得迂迴，但我認為他相當程度的反映了這個社會在解嚴前後的實況及「群眾」心態之轉變。他反映現實，却總不忘留下批判的距離及角度，隨著社會的推移，隨時調整（自然繪畫也有自己的發展節奏）。這不是缺乏主見的游移，而是不以意識形態一勞永逸的來自我設限，而是以一種能動的「批判態度」來面對這個不健康而又變化快速的社會。作為批判性的藝術，作品的意義是由審美性及批判性所造就。楊茂林的作品的發展呈現了某種節奏：建構性與自我解構性，在後一階段中審美性確實會成為問

題，但在建構性的完成階段，我們可以發現許多依傳統要求稱得上是美的結構。這一點在本文中不是正題，只會在後文中稍作說明。

本文的主要目的在於對他的作品作一詮釋：分析他的語言、意識形態、批判與審美之間的關係。由於他作品的發展明顯的與社會動盪有某種互動關係，所以用「時間」來作為分類的參考比較有利。接下來我將他的作品分為四個階段，針對以上的問題作綜合的分析。

### I. 神話時期（一九八四—八六）

單一的解釋總是可疑的，用對於「歷史

／神話」事件的重新解構式的詮釋，來揭發暗藏之多義性，來為失敗英雄平反，只因為歷史或神話不該只由勝者來寫。

一九八五年的「蚩尤的命與運」，八六年的「后羿射日之後」，及同年「鯀被殺的現場」等作品中，畫中主角都以「失敗者」的身份被「歷史」所流傳下來，但我們也可以在他們之間找到另一個共同點：蚩尤好戰，居然帶領軍隊去打他「老弱的祖父」，後來還要攻打阻止他的「黃帝」。鯀為了不忍心人民受水災之痛苦，為了救人不理會遭受「天帝」懲罰，將藏在天宮能救洪水的「息壤」偷出，救了百姓但也觸犯「天條」而被追殺。而后羿也同樣為了解救百姓於水深火熱，將「天帝」的九個兒子（太陽）射下，而得罪了「天帝」，結果被除去神職及法



「緜被殺的現場」·一九八六。162 X 260cm · 油畫。

術。但自覺受百姓愛戴，而願以己力為人間除妖魔鬼怪。這些英雄除了蚩尤都是為了百姓的利益，都直接或間接犯下了「弑父」的罪行。蚩尤更點出了勝者為王、敗者為寇的

定律。

楊茂林這種詮釋讓我們想到德希達的解釋或詮釋：他這種觀點是強調的把「區別性」或「差異性」看作是解釋世界的立足點。這差異性應看作是對立於「單義性」的「歧異性」來解釋。在他看來，哲學家都自稱其語言之「一義性」，其實是以「好」的一面、肯定的一面來掩蓋其「兩面性」。(註一)就像我們從沒有看到以「紅蕃」的角度來拍西部分片，沒有從「越共」的角度拍越戰電影……楊茂林用再詮釋神話的方法來表現一種對反對勢力的同情及對統治力量的不滿——一種地下的抗爭意識。

仔細檢視以上三幅作品時，我們可以區別「態度」上的轉變：「蚩尤的命與運」、「后羿的射日之後」兩作品均籠罩在神話及曖昧不明的複雜表現中。前者表現成受圍攻的無助的英雄，而後者勢單力薄力拒怪獸群圍攻的英雄。有趣的是右上角都安置了一個「中性」的、至少是沒有動作的「見證者」。而「緜被殺的現場」雖然貌似古代神話，但呈現的是在充滿怪獸的紅色煉獄中受酷刑的革命烈士。右上角黑色框子中發著光芒的巨腳，不正是一個十足的「地下抗爭」的雙關語符號。在語言的運作上除了有雙關符號外，還必須透過神話本身文學式的詮釋，否則只全靠繪畫語言，顯然的前兩幅的意義只

能隱藏在黑暗中了。如果我們要在第三幅中找「見證人」的話，他就在烈士旁，帶著悲傷但茫然的眼神。這些作品的繪畫性均很高，可以發現義大利超前衛畫家 Palacino 的結構的影響。

## II · 對立角色的明朗化：(在一九八六年神話系列之後)

在「圖像英雄 I」及「圖像英雄 II」的聯作，仍延用后羿射太陽的神話結構來突顯兩個巨人的身份：一個是代表天庭的一方，一個是在地上遭烈陽殘害的生靈及「后羿」。在 I 中表現了深色巨人警察的眼神、阻止的手勢、居高臨下的地位、踩人的腳與被踩的生靈。巨人似乎與背後帶著藍色面孔、發著太陽光芒的「國徽」類似物同一。在「圖像英雄 II」中烈陽以其本來面目——發出烈焰，帶著太陽光芒的紅色巨腳，曬焦了土地，曬乾、曬死了生靈。而畫中這個巨人(很類似 Jean Charles Blais 的一貫畫法)，(註二)不就是前一幅中被踩過的那個？在這聯作中，除了后羿神話結構外，還隱藏著國旗的結構原型。透過了這兩個結構之共同運作才使巨人的角色得到充分的意義。在這裏可以引用俄國文學理論家米哈伊爾·巴克定(M. Bakhtin)的詮釋觀念：他認為符號



「圖像英雄II」，一九八六。252 X 252cm，油畫。

與其說是一個特定結構中的中性因素，不如說是鬥爭和矛盾的焦點。問題不在簡單的問「這個符號意味什麼？」而在於調查它的複雜歷史，因為相互衝突的社會團體、階級、個人及話語都企圖佔有這個符號，並且賦予各自的意義。簡而言之，語言是意識形態競爭的領域。（註三）我們現在可以暫時回到當時的政治環境：雖說遲至八七年七月十五日才宣佈解嚴，但在解嚴前無黨派人士在八六年九月二十八日即以自行成立方式組「民進黨」，此後便猛烈展開與國民黨的對抗行動。這個變化顯然的反映在楊茂林八六—八七年間的作品。此時的作品明顯的直接為反

對派人士聲援。與八五—八六年的神話作品有密切連貫，不同的是表現愈來愈明朗化。現在劇場佈置好了，用色也指定了，接下的戲就好演了。

## II-1. 遊戲行為爭鬥篇——像連環畫般的爭鬥過程（一九八七）

在此系列中，原先強勢的一方，不再享有如天神般獨霸的優勢地位，弱勢一方也不再落荒而逃，兩方已然是平等的對手。特寫鏡頭、平面化、單純化、強烈普普風格，在在都表現了連環畫的個性，撞擊時所發出的爆裂聲（鋸齒狀的放射形）、角色間的相對位置的轉換、及連續動作之切割，共同表現了一種強烈的節奏感。一切鬥爭都在畫面中，熱烈的「此時、此地」中進行著。畫面強烈的動態、色彩、情感倒叫我們忘了作品以外的象徵意義。意識形態的揭露就不明顯，因為那更像是一場勢均力敵的拳擊比賽。

這漫畫系列具高度的審美自律性，自然也不排除背後的意義：黃智溶在《誰在那畫政治畫》（《雄獅美術》一九九〇年十二月號）的評論中提到：「遊戲行為爭鬥篇，不用渲染血腥的手法來強調鬥爭，反而採取普普手法來淡化、「降低與現實之間的關係」。原因是楊並非是政論家，而只是以當前政



「遊戲行為·爭鬥篇9」。一九八七。165 X 175cm，油畫。

治、社會現象為材料以完成它的藝術創作。「這個說法是可以接受的，但從楊茂林一貫的挑戰角度，我們可以給黃智溶所說的「距離」更積極的意義：作為一種批判的藝術的「自主性」，可以表現在「揭發」社會的醜陋面，也可以用一種尚未達成的「理想」的形態來表現——兩個對手就像是位在運動場中，有明確的運動規則，那是一種「理想化」、「控制的」、「公平的」、「公開的」鬥爭。普普風格能將它們表現為遊戲、拳擊運動等世俗的、娛樂的無害的公平競爭，普普誇大的表現也透露其「虛構」的特色。

這個系列不是真正的反映，而是一種壓

作為一種兼具反映及批判的藝術

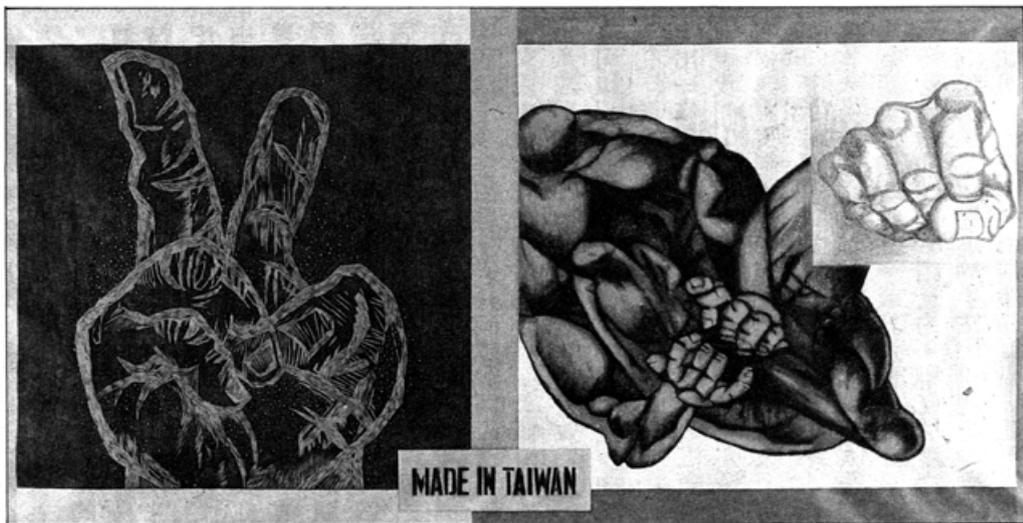
抑之紓解，及一種幻想、一種還沒達成的烏托邦。握手系列中，虛構性就沒那麼強，原因是它們更接近於現實。

## II-2. 從身體的爭鬥轉變為手勢、符號——也稱作遊戲行為？（一九八七）

漫畫人物簡化為兩隻交握的手，意義顯然並沒有因形體簡化而減少，反而增加。至少，可以說更曖昧了。是友情、諒解或另有玄機？在「握手II」雙併畫中，以局部暗示整體的方法，道盡了兩個爭鬥個體間的奧妙關係：和解、表面友好却暗地使陰手段，或是使用擒拿法扣住對方弱點？從語言使用觀點，楊茂林已經逐漸進入較純粹的運用象徵符號的階段。從內容觀點來看，這裏也透露非遊戲式的爭鬥，而成爲一反調。

## III. MADE IN TAIWAN 肢體記號篇（一九九〇）

從很多角度來看，這個時期與以前的作品，都存在著某些斷裂，例如顏色、結構及構成意義的方式都有改變：以前用狂熱的紅色調色彩來表現直接的感情，現在用灰、黑、藍色調，或是自己造形語言片斷之再運用



「Made in Taiwan 肢體記號」7。一九九〇。  
175 X 350cm · 綜合媒體。

CON-TEMPORARY

，或表現派風格的姿勢之片斷的挪用。這些片斷大都帶著凝肅、恐懼，好像籠罩在無名的命運控制下。結合這些造形元素的不是那個「立即、現在」的連續空間或氣氛，而是由類似硬邊藝術的純形式框架，及符號間不太確定的關係網絡。這個時期的作品如果會引起爭議的話，不在於所持的抗爭意識形態，不在於藝術變成了黨派之爭的鬥爭工具，而在於語言的使用，或表現形式上的問題，這裏存在著自我解體的傾向。其實，就畫面上所呈現的政治立場之歸屬已漸漸模糊，從直接的聲討中退却，從更高的角度來看爭鬥。而更有意思的是思考模式有些改變，原先是先有較確定的主題、感情，從此出發而發展出具體的表現，現在則是運用意義不太確定的資訊片斷來構成原先所不存在的，即所謂「線性思考」與「相互作用式思考」。按《自由形象》作者 Herne Rerdriolle 所說後者是大眾媒體文化中的思考模式。（註四）或從德希達的觀念，意義不是來自於自我的聲音，而是由語言所構成。（註五）

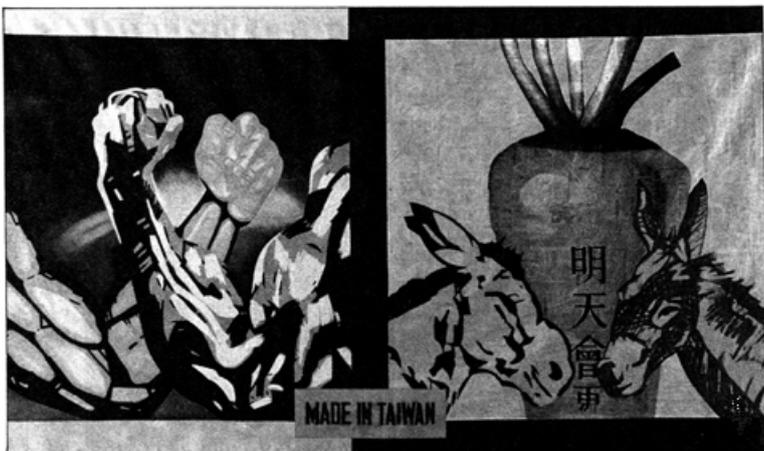
在雙併畫中，有點類似大衛·沙勒（David Salle）的作法，（註六）有時一邊是自己已使用過，但改變了顏色的爭鬥、糾纏動作，而另一邊是握手、是指責或指使的手指，或是名爲握手實爲擒拿的動作；有時一邊是被重擊飛出去的驚恐的軀體，另一邊

是過分巨大有力的拳頭；有時一邊是被重擊扭曲的身軀而另一邊是用手指所比劃的驕傲勝利符號。沒有了結合壓迫者／被壓迫者的革命烈士，沒有了遵行遊戲規則的比賽、運動。這些符號擺在鬆脫、不確定的關係中，而斷片從其原始背景中剝離出來，再也不能有相同的指涉，意義的確認變成不太可能，意義也不再由作者來指定。此時期的作品是作者對亢奮後虛脫的社會情勢的嘲弄？是對自己以前的狂熱、樂觀的嘲弄？還是陷入一種懷疑主義？從畫面上可以看到某種「主導性的自我」的退出、等級對立關係的瓦解、意義的結構的瓦解，畫面的構成中佈滿了待填補的斷層。在標語篇中，他大量的使用金字塔造形、向心式的構成，並配以鼓掌的手勢，似乎是在宣揚「重新整合」的思想——「畫面」、或「社會」的分裂後對統一的一種期待。但紅蘿蔔／傻驢子的關係與上面所說的結構重疊時，反諷的意義就襯托出來了，斷層又被挖出來了。

#### IV · MADE IN TAIWAN 標語篇

台灣這塊土地是個標語、口號特多的地方，有些五分鐘就消失；有些標語後的意識形態影響了大眾的價值取向、思想模式。引用一小段嚴明惠在《藝術貴族》一九九〇年

十一月號的評論文字：「政客（執政黨及反對黨）都是在製造紅蘿蔔，懸在驢子的鼻子前，引誘它不斷往前走，群眾便是那驢子：。」我們習慣了大家長制，習慣了一窩蜂的盲從，大家都一樣比較有安全感。好不容易脫離一元化的染缸，又怕在長期脫序的爭鬥中，倒退到一元化的實質。楊茂林的近作：由四周的熱烈掌聲所烘托的鮮美肥碩的大紅蘿蔔，與在四個角落的驢子，表明了他對透過愛國心所運作的「齊一化」（註七）的顧慮。吳天章也是很喜歡的藝術家，他在四個領袖人物的統治時期的聯作中，要突顯出中國政治的人治、家長制的特色，他說：「中國兩千多年來帝王家長制是中國人百年來追求民主難於克服的問題。」（《藝術家》一八四期，頁三七七），但在展覽效果上，在可以忍受的醜化之背後，滲透著更多的英雄化、神化，把個人從交錯多線的歷史中孤立出一條單一連續歷史，以帝王相、高角度俯視我們：整個場地的佈置像個神壇。是否在揭露家長制的同時讓我們再重新回味、瞻仰一下大家長們的德威？我認為裏面不乏作者本人英雄崇拜的情結。可能作者本人也會到這裏面的曖昧性、或許這也是「直接法」所必須做的妥協。相反的，楊茂林避開了這問題，採用更迂迴的手法，也就走得更遠。如果考慮到作品與觀眾的關係，就更能體



「Made in Taiwan 標語篇·明天會更好」一九九〇。190 X 350cm，綜合媒體。

會宰制的、灌輸式的傳達與開放性反思、詮釋的差異。當然也要計算一下楊茂林在繪畫性上的犧牲（指九〇年）。「標語篇」還能容納許多不同的詮釋。嚴明惠的同一篇評論中已有很精彩的說明，我這裏也不必再多事了。

從楊茂林到目前為止的整個作品特色來看，他一直注視著這個變動的、問題重重的社會。以一種藝術的、遊牧式的，依社會的發展提出不同的干預：聲援該發生而尚未發生的，提醒不該發生而可能會發生的。從一開始，他的作品都明顯的含著雙義式或多義性。在意義上留有很多彈性、很多非連續的空洞，這多義性並不是語義上的遊戲，均觸及深刻的台灣本地的問題，故觀眾也不難去填那些「空洞」，我不認為他放在畫面裏的異質元素，有要求完全消融在統一體中的企圖。我認為除了內容外，他使用的形式、結構方法、形成意義的方法，都可以歸在這個內容之內，它們是一體的。我們不必從傳統的標準去求他的作品「統一」、「完整」、「直接性」、「直覺性」。依阿多諾的美學觀點，一種作為文化救贖的藝術，「只有審美經驗與批判哲學的動態綜合才能產生作品的真正內涵。藝術不只是非理性的主觀的直接性，審美經驗也須批判哲學來引出它的矛盾內涵，在這個意義上，甚至最自主的藝術作品也需要外於自己的東西來完成它。」（註八）作品是永不完成的，只靠對社會問題，對作品有意識的人的積極參與，才透過「意識」的轉化來完成作品的使命。

自然，他並非只用破碎的形式來反映這

個脫序、解體的社會。他的作品似乎周期性的會作繪畫性的收復，假如比較「紅蘿蔔」與稍早的「肢體符號」，我們會發現這種更注重繪畫自主性、統一性的特性。但很難說他不再開始解構自己，就像從「鯨被殺現場」的中心式構圖開始所拆解的。自然環境不同，我們很難預料。

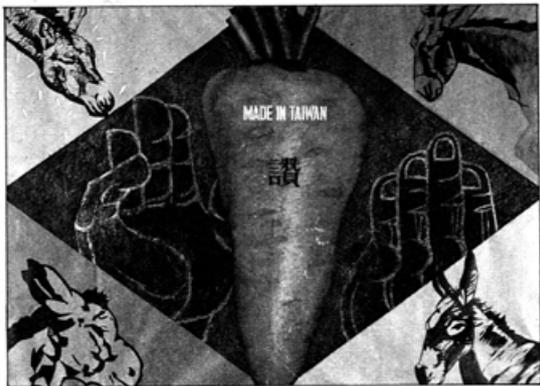
很難說他在藝術語言上有多少原創性，他用了神話、普普圖像、法國的自由形象、義大利的超前衛、德國的表現派圖像等等。但在運用這些不同來源的語言片斷時，顯出了創意、自主性，因為他這些語言與他們、我們的社會問題結合在一起。從這個觀點，MADE IN TAIWAN 除了反諷主義，也有了另一層正面的價值：我們正在「消化」外來語，正在建立我們的藝術，因為裏面是我們的切身問題，裡面滲有我們的思考模式。

（註一）：《解釋學簡論》，高宣揚著，遠流出版公司，頁 XIV。

（註二）：法國當代新具像畫家，稱之為新野獸式自由形象。

（註三）：《當代文學理論》，伊格頓著，鍾嘉文譯，南方書局，頁一四八。

（註四）：Figuration Libre. Une initiation à la culture Mass-médias.



Made in Taiwan 標語篇·「讚」一九九〇。  
265 x 350cm · 綜合媒體。

Herve Perdrille 著，AXE-SUD 出版，p.82，巴黎。

（註五）：《結構主義與後結構主義》，徐榮溫著，谷風書局，頁二一四。

（註六）：美國當代新具像畫家，被歸為 NEW WAVE。

（註七）：為德國法蘭克福學派阿多諾的用語。

（註八）：《阿多諾——法蘭克福派導師》，作者馬丁·杰，結構群譯，頁一一五。