

3

雄獅創作

麥迪遜鬼打牆



●台灣

波爾坦斯基的攝影裝置藝術 ● 從物體

前衛藝術的新歷史主義
開始 ● 女性藝術與女性意識

獎專輯 ● 當代拉丁美洲藝術

雄獅美術

HSIUNG SHIH ART MONTHLY 1992

鮮艷而帶刺的冠冕

訪楊茂林

乍

見楊茂林，或許會驚訝他不

但同時也是資源。

同於一般人所想像具有驚世駭俗的藝術家相貌，他看來文質彬彬、溫和有禮，像個朝九晚五、守己安分的小職員，但很快地你就會發現，他眼中有狡黠的目光，與人談笑風生時腦中的思考也不斷運轉，神情則理所當然，竟有種謀略家的氣質。

在採訪前我先大致閱讀了一下他成長年代的周邊環境資料，因為一個把藝術當成顛覆工具的創作者，他在作品中傳達的訊息，必然與社會變化息息相關。

楊茂林屬於戰後在台灣出生的第一代畫家。在成長的過程裡，他們未經過殖民統治，和中國沒有切身經驗，與台灣資本主義同時成長，經歷了從白色恐怖到民主開放的數十年。在繪畫創作上，他們面臨了許多困難：過去的台灣美術並沒有留下與本土社會相互呼應的美學思想或創作典範供其學習，甚至連技巧也沒有，而社會大眾也缺乏足以呼應新藝術風貌的審美經驗。另外，心中殘留的白色陰影和快速的都市化所帶來的不安也不時侵入他們的思考空間。這些都是戰後第一代畫家創作上的阻礙，

楊茂林是將它們化成資源的成功者之一。七〇年代中期，也是他進入大學美術系，開始認真面對繪畫創作的時候，台灣進入開發中國家，加工出口的經濟形態成形，六〇年代出國的知識菁英也在此時紛紛回國。此時台灣面對退出聯合國、失去釣魚台、與美斷交等事件，經濟帶給人們信心，政治卻帶給人們憤怒與失望，這時候民族主義的思想成爲主流，歸國學人紛紛投入本土化運動；在繪畫上，企圖沿續二〇年代徐悲鴻式的本土思考，於是寫實主義又一次成爲美學上的堅持，然而這種美學的堅持卻無法避免落入形式主義的窠臼而未能與整體環境契合，逐漸流於文人感傷情調。

八〇年代初，台灣漸邁向國際化，在資訊交流活絡的氛圍中，藝術資訊也被紛雜地移入，一時間創作者的武功秘笈多了不少，苦悶的創作者也紛紛向外尋求「祖宗牌位」，但見到滿地遍插著繽紛璀璨的花朵，却不見根植於土地的枝芽。

八七年後，台灣起了新形式的變化，在經濟上的發展使得台灣長期地對



此次本土運動和過去最大的差異在於：它不是形式上的主張，而是配合台灣的社會脈動，首度將社會議題與政治議題納入藝術表現裡。然而它的危機在於它可能是落後於社會形勢的，所以很容易流於截取社會事件中的印象、口號和符碼做爲創作內容；並且由於它習於對事件做封閉的思考辯證，再結合西方移植的藝術形式，往往變成純屬知識分子的美術，而與社會底層民衆脫節。

楊茂林是八〇年代末本土化的典型，他敏銳地感受到環境中集體跳躍性的亢奮，並果決、適時地標舉出來。然而他也是善於節制和反省的，在我們對他的作品品頭論足時，他的思緒卻早已往前邁進，構築進一步的藍圖。

以下是訪談的內容摘要，以時間推演為主架構，至於確定的年代和其餘細節部分，請參考此次專輯中的「楊茂林和他的時代」。

事業的開始

劉佩修(以下簡稱「劉」)：繪畫是你自小的興趣嗎？

楊茂林(以下簡稱「楊」)：其實我小時候對繪畫並沒有什麼特殊的興趣，當時也沒有美術教育可言。小時候老是逃學，喜歡四處看，對新鮮的事物很好奇，尤其熱愛研究動物，最大的理想是闢建一個有山有水、占地遼闊的野生動物園，完全沒有想到藝術這回事。

後來讀彰化商職補校時，看見美工科學生成天背著畫架東走西晃、談天說地，不像我想像中的高中乏味，而且它錄取分數又很低，對我來說比較容易進去，我就這樣去唸了，糊里糊塗走向美術這條路。

劉：彰商時期你的畫風傾向於表現主義，用粗獷的、神經質的筆觸作畫，是受老師影響的嗎？

楊：我很少受老師影響，因為我總覺得老師是統御我的，所以我會和他們保持一定的距離。至於為什麼會那樣畫，是因為歷屆學長都那樣畫，我也一樣學樣。那時我對繪畫並不用心，它對我而言就像英文、數學一樣，只是一門我必須過關的學科而已，對它依然沒什麼特殊的喜好。

劉：那麼從什麼時候開始，你才決定要走繪畫創作這條路，把它當做重要的事對待？

楊：當我考進文大美術系時就了解：這次是玩真的了，是一個事業的開始。於是我在訂下計劃，把以前在彰商學的技法迅速地砍得乾淨，從頭來過。大一時受佛洛依德學說影響，畫面出現超現實意味，這是我探求的開始。

劉：但你當時繪畫的內容不似達利，充滿怪誕奇想，經營自己的靈感和幻想世界，而較傾向於馬格利特，畫面中發散著某種洞察力。

我只取我要的

楊：我不喜歡達利，倒是受了馬格利特一點影響。我創作有被動性，無法因

內心世界乍現的靈光或對周遭景緻的文學運動正興起，這股風潮對你是否

感動而作畫，更不可能運用自動性技法。我一定得經過觀察，產生某種感受或想法之後才能作畫。

劉：在你大一時，會有兩幅作品和其他的作品不同，感覺上它們有所指涉，是由你和環境互動而產生的，但後來卻沒有繼續，可否談談當時你的創作動機和停止的原因？

楊：第一幅的創作動機是：我的女友懷孕了，在那個年代當然是墮胎，我心中有分罪惡感，它刺激了我畫那張圖，描繪這件事以及我的感受。另一張描寫的主題是環保問題，彰化有個「台灣化學纖維公司」，把空氣弄得

很糟，是幾十年來的環保惡瘤。對這件作品我不滿意的是：我的技法無法表現那種髒。當時我只會畫乾淨、無塵埃、無情緒的東西，畫不出髒、醜的味道，畫中的工人都面無表情，而非我想傳達的——疲憊的神色和內心的恐慌。當時自己知道，我還沒有辦法把心裡的感受表現得很好，於是就先擱下，先從其他方面，例如點、線、面、色彩的研究上，把基本工作做好。

產生影響？

楊：文學界的鄉土運動對我有影響，他們的文字、情感、理念，都在一定程度上影響了我，吸引我去關注。但美術界的鄉土浪潮對我沒有影響，因為我不喜歡。

劉：為什麼？

楊：我從鄉下來，從小又是野孩子，什麼都見過玩過。我一看到那種畫面就覺得很假，把東西描繪得很像、很漂亮，卻沒有泥土味。鄉土絕不僅是廟、老屋、農夫、貓狗或牛，那是不是住在台北的人，就沒鄉沒土了？這是我不喜歡的原因。

劉：大三之後，你開始運用硬邊、平塗、幾何構圖的技法，進行城市寫實。畫裡的空間像永無止境的牢獄，人在其中被壓抑，冷漠且不安，不能和別人產生對話。

楊：那時閱讀存在主義的書籍，對生存的空間產生質疑，但現在想起來，那其實不是我性格中的東西。然而當時無論在思想上或繪畫形式和技巧上，都找不到和我性格契合、可做為參考的對象。心裡很苦悶，這也是畫面充滿了憂鬱味道的原因之一。

當時的技巧就是從畫冊中截取自己要的，再加減乘除一番表現出來，如此

而已。這樣的狀況持續到八三年第一次展出，就開始有所反省，決定不再繼續。

劉：然而真正的變化是從八四年開始。

楊：對。八三年展出之後，我認為從學校沿續下來的畫風該停止了。我面臨新的環境，視覺不同以往，以前的技法無法完整詮釋我面對新衝擊的感受。剛好那年李渝在《中國時報》發表〈繪畫又回來了〉，介紹義大利「超前衛」的藝術特質，陳傳興也在連續幾期的《雄獅美術》上發表〈前衛到超前衛的總結〉，介紹德國「文件大展」的作品內容和相關理論。我看了之後受到很大的啟發，便開始思索如何將義大利超前衛和德國表現主義的特質，轉化成自身的語言。

劉：義大利超前衛有幾個特質：繪畫性重新興起、地域性取得合理化、歷史的再閱讀和個人內在秩序的重整，另外，它也強調政治和藝術應該分家，對於這些特質，你如何取用、轉化？

楊：我只取我需要的，以形式和技法為重，超前衛在表現的形式上蠻潑辣的，正符合我的個性。

劉：從八四年你在台北社教館展出的作品中可以看出超前衛對你的影響。八四年底，中國神話系列開始，這又是

一個重要的轉折。它是如何醞釀發展的？

楊：在社教館展出後，對自己又開始不滿，想想不能這樣硬套招，需要再轉化。當時我傾向於大中國主義，再加上從小保有的英雄氣概，開始向中國神話、傳奇、稗官野史中尋找反叛英雄，例如鯀、共工、蚩尤、刑天、后羿，藉由對角色心境和所處環境的思想進行繪畫創作。剛開始只有一個念去畫，卻不知如何動筆，畫面幾乎是單色、平面的，沒有背景、空間、氣氛的營造。經過一陣子摸索，八年漸漸熟悉，場面變得較豐富寬廣，圖的面積也加大，並開始運用矯情主義的人物造形：身材壯碩、肌肉突出。八六年開始刪除多餘的枝節，降低敘事性，把重要的對象畫得更加龐大。當時畫中的人物已不專指某人，而是藉由他們的反叛性格隱喻某種高漲的意識或某些被壓迫的人。後來更運用了國旗結構法作畫，諷刺最高權威。

劉：也就是說，八四、八五年你發現自己的意識可以透過神話中的角色來表現，藉圖象抒發長久以來未能展現的熱情和反叛精神，同時也將人格中重要的思想元素和繪畫結合，投入對本

土的思考。八六年後再進一步從隱晦的語言和浪漫的想像中走出，以更直接、公開、明白的方式，將圖像當成武器，攻擊壓迫者。

楊：對。到了八七年，原先的東西我又不想要了。當時人們因政治關係而產生浮動、暴躁的情緒，大大小小的示威、遊行正進行著。我也受了感染，將敘事性完全抽離，用強烈的對比色和迫人的形狀表現普遍亢奮的狀態。

自信與自諷

劉：九〇年「MADE IN TAIWAN」

系列是你創作生涯中重要的標記，它是如何產生的？

楊：在我畫了神話英雄之後，自己便明確知道：我關心這個地方，可以切身感受到它的喜怒哀樂。從前的大中國主義是學校教育灌輸的，它愈來愈漂渺。而且經由閱讀神話來作畫，題材終將用盡，自己也感到慌張。於是我想：用什麼標幟可以代表這塊土地？後來發現「MADE IN TAIWAN」

最適合，它在我們周遭幾十年，是我們熟悉的符號。如果將那一系列作品中「MADE IN TAIWAN」字樣掉，

劉：當時羅大佑也在「明天會更好」中

唱出「MADE IN TAIWAN」，帶有反諷的意味。而我一看到這個字樣，首先想到的是我們的經濟。這個字眼從某些角度看是正面的，某些則是負面的。

楊：我會將它放進作品中的原因是它同時具有自信和自諷的意味。它給人的印象是：不是最好的，是普通的、次級的、或是仿造的。像國會結構、民主政治、人民素養、一般貨品，都沒有達到先進社會的標準，台灣美術也一樣。這是自我諷刺，然而敢於自諷又代表著有一定程度的自信，才能自我批判。

劉：這其中有一個轉折。譬如你的畫風的形成有很大一部分是源自於對國外資訊的吸收，但你又在上面加上「MADE IN TAIWAN」字樣，反而變成抄襲有理。

楊：這些作品也包含了我對自己的諷刺和信心。我所受的美術教育雖是外來的，但有一天也可以變成是自己的，由模仿產生創造。

我目前政治社會篇差不多結束了，已進入歷史文化篇。結束政治社會篇的原因是我對政治社會變化的感動正在衰退中，動能漸漸消失，開始自我反省。歷史文化篇目前正在摸索階段，可能兩年後才能進入高原期。

我先從台灣最早的居民開始思索。最早居民應是原住民，他們開墾這塊土地，是先民，也是祖先。我很討厭人們常說重視原住民，卻利用他們的文化賺錢，所以我給自己的條件是：

定出這四個階段？如何執行？

楊：這和我對自己的瞭解和環境觀察有關。解嚴前政治、社會中都存在著許多問題沒有解決，那是我最關切的，於是我就畫了遊戲篇、爭鬥篇、MADE IN TAIWAN 系列。其實政治社會是最容易表現的題材，因為它目標明顯。歷史文化篇就沒那麼容易，一方面它比較抽象，二方面台灣過去沒有人留下對於歷史文化詮釋得很好的專業繪畫作品可供參考。風土民情是最難畫的，老屋、祭典當然不能代表風土民情，那麼它到底是什麼？我給自己的挑戰是：繪出台灣人的樣貌：我認為台灣在這方面目前還沒有稱職的繪畫作品出現。至於台灣美術史就容易多了，因它有本可查。

絕不用既有的原住民符號來表現過去的歷史，而應該去開發新的代表符號，最後我使用貝殼代表。我用它的

原因是：任何文化都是從河流邊出現的，只要有河流一定有貝殼，所以台灣任何的史前文化遺跡一定有貝殼塚；而圓山的貝殼塚是台灣最有名的。

劉：在處理「圓山紀事」系列時，你沿用了以往左右兩圖互為指涉的方式，一邊是獨立於深空間中的無生命的貝殼，另一邊則出現古地圖般的、有生命氣息的動植物和河流；另外，兩邊使用的技法似乎也有所不同。

楊：一邊是我想像中早期先民的生活，它是自然的、樸拙的、悠哉悠哉的；我又在其中加進已絕跡或將絕跡的生物，和貝殼呼應。至於技法上，我畫貝殼用的是很學院式的畫法，而畫先民生活時我運用了台灣早期民間繪畫的處理方式，和學院畫法對照。一邊是有文化的、細致的，一邊是鄉土、草莽的，帶有諷刺的意味。

掌握自身力量

劉：請談談創作對於你的意義。

楊：創作對我而言，有它不同的涵義

——它是一種發言權，一種顛覆的手

段，一種證明自我存在的工具。
劉：這種觀念直接地影響了你的取材和創作方式。

楊：對。例如我在動筆前，畫面構成、色彩配置、使用的文字……等，都已構思完畢，畫出來的效果在腦中清楚鮮明。所以我開始動筆後，往往只是意念的執行而已。

劉：耐心執行的原因是：你清楚它是工具。

楊：就如同八九年後我嘗試將不同的材質放進畫面裡，材質對我而言也是工具，我不會讓它自己說話，表現自身的質地或隱晦的語言等等，我一定要去利用它，賦予它某種功能，要它替我說話。

劉：中外繪畫史中你最欣賞的畫家是誰？

楊：米開朗基羅，其次是畢卡索。理由是我欽佩他們旺盛的生命力和創造力。

劉：這也是你對自己的期許嗎？

楊：畫家大約可以分為兩種：一種是享受生命，一種是燃燒生命。梵谷屬於

後者，而我喜歡前者。將生命當成創

作的來源、能量，善於運用自己的特質，保持旺盛的戰鬥力，勇於創新，

這是我希望的方式。

後記

訪問進行到最後，筆者問及他對台灣藝術的看法——「它是一個還可以製造神話、製造英雄，可以混水摸魚的地方，像冒險家的天堂。」他回答。

台灣發展到現在，社會上許多資源都逐漸撥出一些放进繪畫的領域內，無論是經濟、政治、文化，美術創作者的周邊條件日趨均衡。此時，戰後出生的第一代畫家開始被定位，也因此這一輩的創作者中，有許多人充滿危機感，動

子的批判性格，運用策略走進機制，拓展更大、更直接的發言空間。他的聰明、游擊隊長。他繼承了動盪時代中知識分子的批判性格，運用策略走進機制，拓

的、有謀略的、不斷磨鍊與強壯自己的冠冕，也帶來討論的風波，而他卻依舊擠公車、在鬧市中走來走去，帶著一貫的敏銳、嘲諷、批判與幽默，思緒運轉不止。

你說他狡猾也好、霸氣也罷。他也許是江湖術士、也許是縱橫家、也許是人道主義者、也許是法西斯的實踐者、也許是優秀的藝術家——無論如何，他就是楊茂林。