

雄獅美術

HSIUNG SHIH ART MONTHLY 1992



8

超前衛在

台灣符號林的

超前衛的詩學 ● 波昂的文化新角色

間離性

台灣專輯

● 人間隔離

格 ● 大都會藝術

● 藝術創作抑或剽竊

基

本上在台灣學西畫，一向是被動的接收歐美藝術風潮的流派，從東方、五月的抽象表現主義，到白色恐怖時期的超現實、鄉土運動的超級寫實都是這種情況，八〇年代奧利瓦的超前衛理論及歐洲新繪畫的復興也是，在台灣只要是從學院接受過訓練的學生，沒有人能置身於西洋美術史之外。另外，在那個年代踏出學院之後，人們都會去尋找「西洋大師的名牌」，不管是出國取經或在家土法釀製。而奧利瓦理論中的「歷史再閱讀」及「區域語言」的提出，對沒有機會出國及出國慾望不大的人，是一個很重要的思想啟蒙及自信心建立的依據。至於它對我的啟示則是：

1. 區域繪畫語言——可以不必再講國際語言，從而有個人自我表達的機會，情感上的意義較大；
2. 歷史的再閱讀——再閱讀本身即具有批判的精神，與自己理性思辨的個性頗能結合；

3. 形式的再挪用——從超前衛的繪畫形式中，找到了自己在形式表達上新的可能，屬於一種外放的自由表達形式，以補足當時冷感寫實的不足。在這裡，畫筆再度成為藝術可能的表達工具，也是當時文化大學傳統中沒有裝置、觀念藝術下的當然選擇，而且文化大學比較偏重具象寫實的路線。

當時，對於超前衛資訊的吸收來源有：李渝刊載於《中國時報》副刊的〈繪畫又回來了〉、陳傳興在《雄獅美術》關於文件大展的連載介紹，以及我在東西書局買到的奧利瓦理論的原著，還有沙奇所著的《從前衛到超前衛》四冊一套完整的歐洲新繪畫圖片。這些，都是當時在視覺形式

台灣烏托邦圖象的新品牌

訪楊茂林

上新的養分。

但是影響自己較大的畫家，是直接從超前衛理論的源頭，米開朗基羅「創世紀」圖中巨大人像結構的處理方法著手。而且從超前衛的畫面中，我也學到了很多東西原來是可以這樣畫的，畫面空間幾乎變成極度自由的解放區。而線塗的半具象勾勒動勢是新的表現技法，有著多重時空並置與題材多元（政治、事件、歷史……）間的互動關係，可同時在一個畫面中完成，具有電影蒙太奇跳接的效果。在形體上則是意念性的形象表達，介於具象與抽象之間，使得畫面有很豐富的表現力。在當時，對新繪畫的鑑賞標準還未建立，從這裡切入，有很大的自我開發空間與挑戰性。超前衛把冷調、拘謹的藝術形式，轉化成悸動、粗暴的個人自由表現，對處在當時台灣學院系統中的我，有著很不一樣的視覺經驗。

超前衛對自己的創作形式與理論的影響，主要是在於對題材選擇的重新思考。由於歐洲新的繪畫形式出現，因此自己必須尋找新的題材，來結合自己新的創作表現方式：

1. 環保問題（動物圖象）——作品「誰在虐待動物」是從現實尋找題材，在畫面中以室內封閉空間的方式去呈現，並不能滿足超前衛繪畫的狂飆氣勢。

2. 歷史的題材（神話）——受「歷史再閱讀」的影響，從中國古代未被建構成知識化的神話系統，尋求能自由發揮自己想像力的圖象表現能力。

這些早期作品雖然具象但不寫真，顏色在提煉的意義上並不是處理得很好，線的運用和新表現的手法很類似，

同時也受到春秋戰國、魏晉時代，漆器中的紅、黑色調的影響。在理論的吸收及研究方面是談不上的，只是著眼於形式和內容的結合，以便尋找一種區域記號的呈現方式。所以真正接受奧利瓦的理論，其實是不多。身為一個創作者，造形與色彩的形式接收，在當時是比理論的研究更加迫切。最主要的還是在解決自己創作上的瓶頸，透過歐洲新繪畫來尋找自己未來發展的可能性，不過同時我也意識到，這只是對他人繪畫語言的挪用，希望有朝一日能轉化出自己的語言。

楊茂林
有人在虐待動物
1984 油畫
194×390公分



八五到八六年的想法，是企圖將中國傳統的漆器、帛畫、漢磚、敦煌壁畫中的視覺圖象，結合義大利矯飾主義的繪畫風格，並置融合在自己的畫面中。其中局部放大誇張的實體，是義大利矯飾主義的技法，線條則採用漢磚古拙的人像景物素描。在色調上，咖啡色、紅色、黑色，則是這兩個民族不同時期的類似色。這個時期我也開始反省，不管是西方或是中國，這些還是別人的東西，頂多只是創作的參考。此時，雖然畫面完成度很好，但仍有不實在的感覺。八七年在題材及意識上開始產生變化，從超前衛的「歷史回歸」轉移到「大眾文化」表徵的探討。

經過幾年，畫面處理的能力加強了，我開始拋棄外來繪畫風格的影響，開始尋找自己在那裡。當時，我可說是用最笨的方式創作，本能式的一層一層塗繪在畫面上，試圖醞釀出自己的形式語言。並且，我也慢慢開始受到日常生活中漫畫、卡通的大眾通俗形象的影響——在意識型態上又再度與畫面結合，這次尋找的是「力量」，而無說明性的意圖。以前，我透過神話的影射、詆毀、揶揄，使畫面具有批判意念的故事性敘述性質；八七年則沒有「意識批判」的企圖，我轉而歌頌解嚴前後街頭運動那股澎湃的人民力量——自己期待已久的台灣生命力。因此，形式上屬於大眾簡化的圖象，技法上則是沒有技法的技法（自己還找不到）。

第二次轉變是在九〇年，在畫面的處理上已比較順手，也沈澱出自己的繪畫詮釋的觀點，而不再困惑於形式與內容上的結合。這時有點回歸現代主義的傾向，企圖再度駕馭畫面，使一切在控制中。每一筆畫在畫面上的意義是什麼，則是這個時期思考的重心，同時也開始研究材質、肌理、構圖在畫面上的理性構成效果。此時，我已漸漸脫

楊茂林

Made in Taiwan

肢體記號s 1990

綜合媒材 175×330公分

離超前衛的影響，是放棄也是轉化的開始。

美學，是已蓋棺

論定的藝術形式與理論，是人類文化的共通財產，每個人都有合理的使用權。從現代主義到超前衛的轉化過程中，自己在性格上仍是現代主義；因此，我對超前衛並不是完全的拋棄而是融合，讓作品更豐富起來。九〇年初期，除了在材質、繪畫技巧的琢磨外，抽象結構法的現代主義思考模式，是現階段繪畫呈現的主要方式，而不再側重於描寫與敘述。九二年在畫面上，有比較「精緻主義



「式的呈現，此時，我所要表達的意念，也比較能忠實反映出自己的想法。但如果以形式而言，八三年是最細緻的結構，內容則比較貧乏。因此，九二年自己在繪畫的表現力上已提高很多，我開始想提出自己新的詮釋方法，其中象徵台灣動物圖騰的雲豹、鯨魚、貝殼，是自己在創作上企圖製造新的台灣神話——一種屬於人民大眾的共同區域記憶，期望能製造出人們對台灣歷史新的記憶圖象；至於觀者是否有共鳴，則不得而知。因此，就題材本身的探討而言，還是有超前衛區域、歷史再閱讀的影子，就連大眾文化的圖象，此時也被神聖化了。這個時期我注重的不再是批判，而是對台灣早期歷史狀態人、物的歌頌，一種烏托邦式的典雅色調的理想呈現。從現實面而言，這種健康正面的烏托邦禮讚，我想是對當代台灣人有意義的。

目前，我與超前衛的關係可說是：

1. 視覺、意識上已不再受控制。
2. 圖面在規格、表現上不見得要畫的很大。
3. 風格的感覺已不再羈絆。
4. 色彩的呈現是一種理性的提煉，不再是情感、非理性的外放。
5. 仍有著對歷史（台灣）、神話、區域性等此類題材的再運用。
6. 理性勝過感性：在八五年，畫面重感性，九〇年以後則以理性為主。

因此，現在繪畫對我而言，在意識型態上是後現代的，美感經驗則屬於現代主義的兩種風格的混合物。從整個過程的觀點而言，是走對了，而且有意義，不但接收，更善用了超前衛的資源，使超前衛成為自己創作上的一大助力。