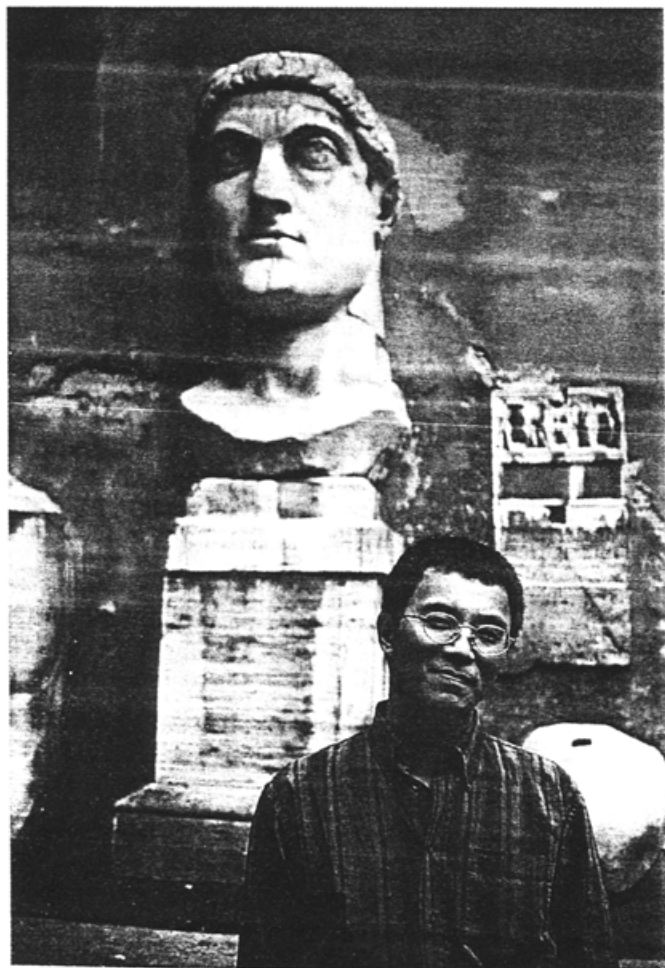


新世紀的驕傲與警惕

主體性思考的楊茂林和辯證中的曲德義

文／圖■盧天炎

楊茂林是主體性思考濃烈的藝術家。(楊茂林提供)



在一九九五年七月廿一日中共試射飛彈之前的七個月，台灣名

藝評家、史學家蕭瓊瑞，於今日藝術 (Fuzhi Art) 中文版季刊上發表了一篇專文——「遠離『中國』台灣當代藝術趨向」(TAIWAN ART TODAY)，特別的把「對中國情懷的逐漸遠離，將是新生代藝術家最不同於以往的一項特色。」在文章的開頭他標明著——把台灣當作一個論述的主體來觀察、討論，基本上是隨著整個台灣近代歷史發展

殊異性而逐漸形成的；然而在最近一、二十年，這種論述的主體性才變得更為明顯而具體，則是事實。作為論述的對象，台灣曾是中國大陸僻處海隅的一個荒漠小島，曾是歐洲殖民帝國遠在東京的一個經營據點，曾是日本軍國主義南進政策的重要跳板；但是一九四九年國民黨政府來到台灣，而沒能再回到中國大陸去，卻是造成今天這種逐漸形成獨立政經實體與文化自主意識的主要關鍵。……

楊茂林一九九五年作品《大員紀事·鳳 L9501》281 × 146cm。



台灣主體性顯學形成的來龍去脈

文中點出了一九七〇年中，台灣在國際政局排擠下的文化自省運動，即是造成一九八〇年代主體性「顯學」的根本因素。自此「本土性」、「主體論」的思潮儼然成為時代標準和精神，堂皇進入檢視的標的而充斥在眾多藝評、藝史的尺度之中；自然的也被持不同創作理

念的藝術家刻意貶損為藝術性貧乏的「反撲」原則。其實，文化藝術生命力的實質，在於載體蘊涵的貢獻能量，而非只是殊異性的特點意義。

而海洋型文化論述者最慣於忘卻的，竟反而是本身超越海島型文化中的「寬廣」，這個在格局中近乎理想的境界，似乎無法在現實利益中呈現速效，以致常常消失在運

作之下成為虛無遙遠的理論而已。所以，台灣在世紀末所呈現出不朽的驕傲，如果不能因著「寬廣」質變的超越，走向交融的胸襟氣度，那也就等同於藝術圈內小鼻子小眼睛式的風格爭論罷了。

本文將透過不同論點的二位藝術家，來試圖進入「交融的思辯」和「建設的檢視」。

主體敘述的標記——楊茂林

一九五三年出生的楊茂林，為一九八〇年代台灣推動「新表現」畫風主要團體「一〇一現代藝術群」、「台北畫派」的創始成員。以圖象強悍張力突顯於畫壇，並於一九八九年開始的「MADE IN TAIWAN」系列成名於敘述性的語言系統。作品長於呈現圖象視覺張力、消化沈澱形式魅力，在文學性氣質和霸氣圖象組合的轉換中游刃有餘，是台灣意識型態藝術，主體性思考堅持的精英藝術家。

一九八四年之前的作品呈現個人生活體驗的素淨和冷視，採取平

(上) 楊茂林一九九五年作品《大員紀事·龍 L9501》194 × 260cm。
(下) 忠實面對自我思辯的曲德義。(曲德義提供)



塗、冷調的寫實心境，一九八四年開始的「神話系列」是其正式走向敘述性語言系統的起端，以古諷今是當時鎖定的重點，並且以歷史的重新詮釋來進行抗爭的手段，一九八七年推出的「遊戲行為」正式脫離新表現形式影響，而意圖走出個人語言的建立，圖象的突兀和誇張是此時期形式的重心。到了一九八

九年確立了主題標語「MADE IN TAIWAN」，楊茂林的敘述性語言自此得到定位而且明確。

「MADE IN TAIWAN」系列分為三個篇章，由社會政治篇、歷史文化篇、風土民情篇等三個大型論述次第展開，現階段是歷史文化篇中的「大員紀事」即是對一九四九年之後國民黨政府遷台歷史的檢



視。在形式結構上大致分成四種不同的構成：第一種是延續對立組合結構，第二種則加入拼圖遊戲的詼諧與圖象錯置的荒謬，第三種是直接採用錯置時空與意涵的烏托邦情境手法，第四種非常特別地引進普普色彩與童玩造型來突顯新的視覺經驗，透過玩具、卡通造型背後的象徵和圖象突兀來達成意識型態敘述的新品味，這是結束歷史文化篇描寫現實環境的直接反映。

在整個「大員紀事」中談的是烏托邦——台灣地域裡的認同錯亂和荒誕價值；一個經歷三年探索的系列，面臨結束之時，他已有了預告的準備。下個階段將強調生活化的風土民情，所以個人式的，私人式的，隱密性的符號將取代以往追求大眾記憶的符號；他自述預測很有可能加入觀念性或者精神性的因子，來嚐試追尋長久埋藏內心深層的夢。

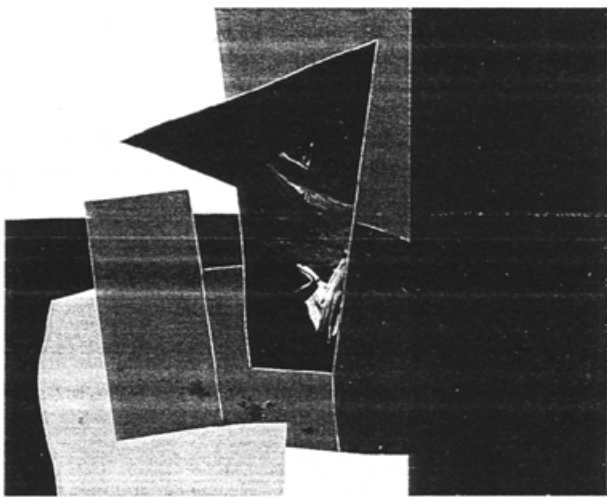
忠實面對自我辯證的曲德義

一九五二年出生於韓國的曲德義，台灣師大美術系畢業後留學法



(左) 曲德義一九九三年作品《形色與色／紅 D9302》
146 × 150cm。

(右) 曲德義一九九二年作品《色面與色／藍 G9206》
227 × 273cm。



國，獲高等巴黎設計學院碩士。創作選擇抽象形式，深受李仲生與席德進的賞識。作畫嚴謹、言詞犀利，思考敏捷、重於原則，為國內抽象畫界，學術說服力極強的藝術家。早期作品即是強調繪畫慣性的辯證，由「遞減」來思考「疊加」，後來加入「有形」的色面混和剪紙式的「無形」，採取非絕對與純粹的物理性效應；其後更使用長條色面與主畫面的並置手法，來象徵個人與美術史之間的對話關係。於一九八九年受邀至香港會議展覽中心製作作品，在一個多月的交流、訪談、創作中，形與色的開放與敏銳，有了突破性的發展，繪畫性的強化已非邏輯的推演，而是進入個人感念投射的準確度中。

作者曾經談及國內平面藝術是否會因著政治局勢的轉變，而有所騷動；他是如此的回答：講起轉型的問題，是藝術家本身的需要和在環境的要求，而這個需要應該是藝術家內在的需要；在台灣處理圖象的藝術家常有轉型的說法，但是在繪畫的形式和內容上只是換個題

材，換個題材並不是轉換，其實都是「一招半式走天下」，用同樣的技巧印證在不同的圖象上而已；所謂轉變、轉型是要看他說什麼，要從形式、內容、技巧整個來看的。台灣很可惜的是，太多人因著觀眾的要求，好像速食文化一樣，大家都想看到新的、變的，真的說起來轉變並沒那麼容易與快速，完全是每個人「忠實的面對自己」的問題！

◎

補正啟事

本刊八十五年四月號（四十三期）第二一八頁，由畫家朱嘉樺先生提供之照片，因朱嘉樺先生本人一時疏忽，致本刊漏植攝影家吳忠維先生之大名，特此予以補正，並向吳忠維先生致最大歉意！

典藏雜誌編輯部 啟