

脫轡後的重生

論八〇年代的新繪畫

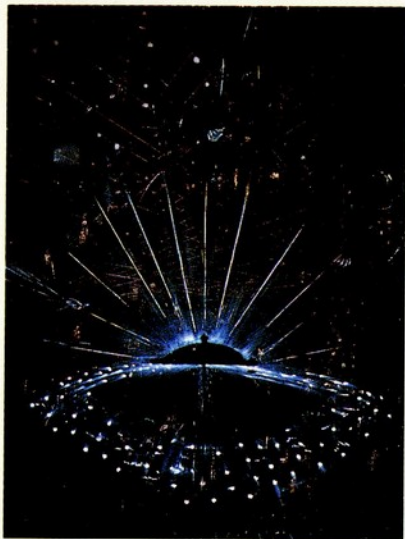
張青峰

一、締造現代主義之外的新英雄

現代主義 (Modernism) 所引發的危機，在五〇、六〇年代造成無與倫比的震撼，這段至今仍被視為充滿理念矛盾的日子，標示的是現代主義者的始源。

針對資產階級的文化反叛，反應成危機的外顯意識，而隱藏核心的文化更迭，則孕育了六〇、七〇年的新藝術運動。當多樣化藝術表現風雲際會的結果，除了使“繪畫” (Painting) 這項古老的單純形式相形見絀外，甚至有著繪畫已死的論點。

克拉斯 (Rosalind Krauss) 指出，建基於啟英時期的現代藝術架構，發展至出現解構的現象時，也同時為後現代主義者提供了突破，新藝術不以素材表現為重，而以作品結構，與及對文化的考量為思考中心。七〇年代末，八〇年代初藝術尋找的是關於繪畫的新定義，締造超越現代主義的新英雄。八〇年代專注於繪畫性的積極探索，充滿熱情的表現力，多次元形式，想像空間與饒富象徵性的意象 (圖一)



▲圖一 布列納 Ross Bleckner
生命的內省 1988

均為曾被視為絕路的繪畫素材重新帶來了一線生機。

藝評家羅絲 (Barbara Rose) 就說，今天的繪畫本質勢將重新詮釋，它不應再被視為一種狹隘與萎縮的反幻覺主義。而是在一古老的世界裏，賦予更豐富並發現多種可能的新意象。新繪畫的概念，超乎畫布與顏料之間材質的直接構成關係，而帶有將意象實質化的精神。繪畫不再是經由双眼紀錄的視覺影像主宰一切，而是透過下意識的格言式明鏡中顯映，涵蓋著寬廣無垠的想像空間。開放藝術表達的可能性，繪畫將是無止境的精神抒發園地，不僅是寫實的再報導而已。

二、現代審美理論的思辨基質

以哈伯馬斯 (Jurgen Habermas) 說法，「現代化」可引敘為一項啟蒙，包括藝術、科學及道德依其份內的邏輯發展；延至戰後及後現代時期，對於藝術的純粹性與整體文化的自主性強調仍未間斷。

黑格爾的三段式思辨過程，認為接近真理勢必透過論點，反論與綜合三個程序，以取得知識的形式與系統。現代主義歷經前期、逆反、與後期階段，本身作為一種實踐隱然已成為一種傳統。現代主義無形中已被包容，往昔曾與資產階層文化秩序相抗衡的反對勢力，如今在文化認同下普遍生存。恰如哈伯馬斯的觀點，「現代」這個字眼，在歷史上作為參考引證的固定座標已不存在，可是其思想則已根深蒂固，可謂主導但已死亡。達曼 (Paul De Man) 指出，每一個時代都有其本身現代的一面，與背後危機的一刻，二者都是作為一段「期間」與生俱來的本質。現代主義仿如一個文化結構，建基於某些特定的條件上，它的反面本身同樣受到時代的限制。由於既定的傳統理論



▲圖二 哈林 Keith Haring
四月 1984



▲圖三 潘克 A.R.Penck
紐約插曲 1983

價值，在懷舊慣性裏容易獲得某種心理上的安全感與慰藉感。當概括性的抽象審美教條，處於誇張善變的現代藝術當中，一種源自傳統判斷的慣性審美觀，與立足在嘲諷經典美感的反傳統作品中，兩者間囿於形式與美感本身的限制；懷舊情懷常會造成了事物，價值觀的權威性與不變化性，甚而排斥當今消費性質快速翻新的藝術現象。（圖二）

十九世紀中期以後，藝術的普遍化開始體現時代整體脈動，藝術的「現實化」與「唯物傾向」催化的動力，開拓了藝術表現寬廣的可能性。不同於傳統哲學美學，專注於素材經營的概念思考應用；當今審美理論的中心論點朝向藝術作品之存在現象。二次大戰後的現代主義新紀元，藝術表現主要由形式的辨證法 (dialectic of styles) 所構

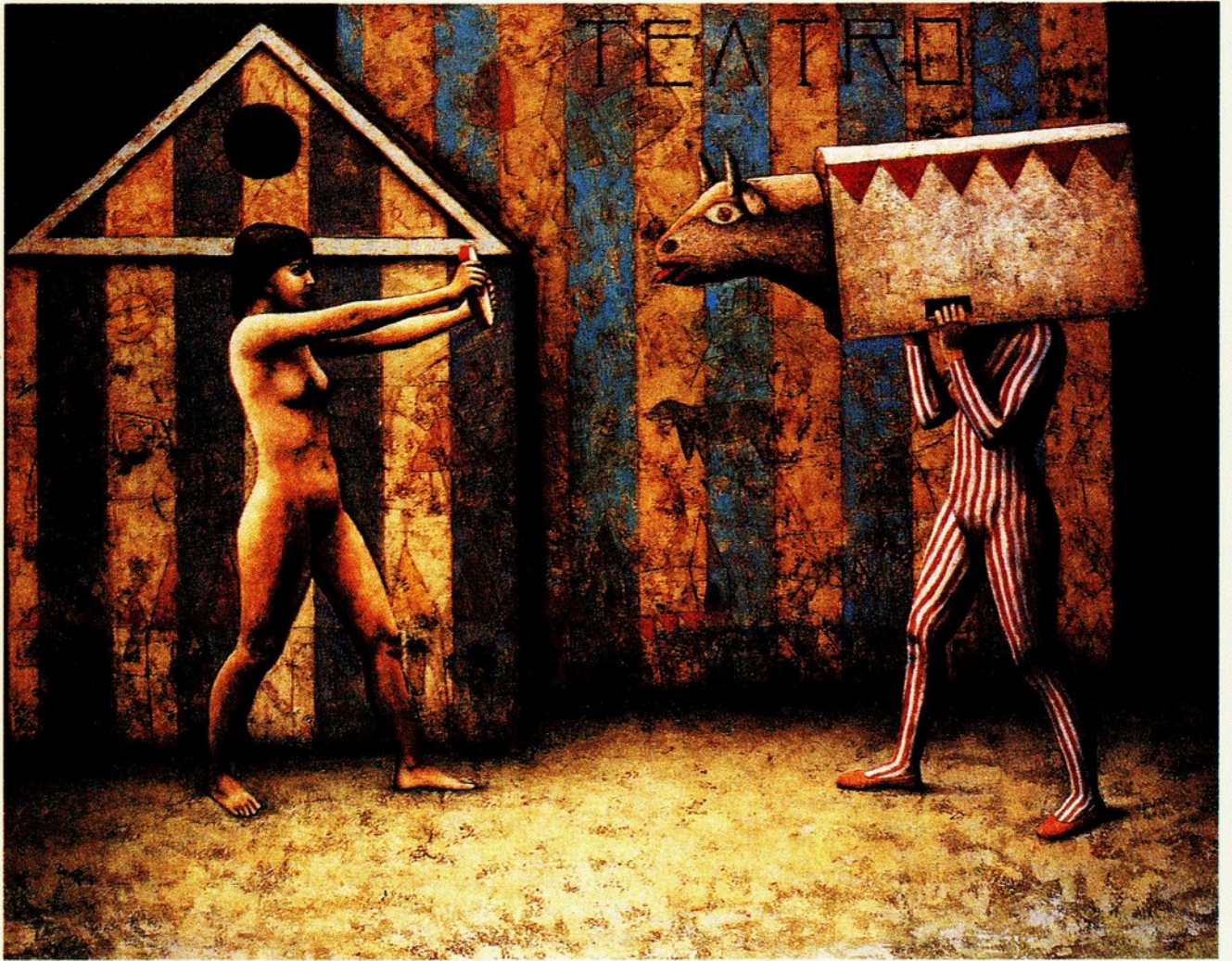
成，經由每一項新藝術流派的誕生嬗變，繼而擴大或在既存的論調相互辯駁中交互前進。自我意識反思過程裏，批判訴求的形成與藝術的反動態度是同謀的，係察覺社會現象與敗壞制度結構的一種對立態度。它敏感觸及當今社會結構狀態與核心，提出撼動的，可貴的人文問題；（圖三）正是這些質疑與反射，塑造了藝術作品的試煉性格。當今的美學理論具備此種思辨基質，強調思辨過程的體悟以求「真正的藝術」。尤其是置身於陳舊老套的衝突點上，理性的醒悟承擔起當代藝術作品中的美感通道，允為質疑與協調性的角色以催生另一番動人心弦的景象。

三、八〇年代的新繪畫精神

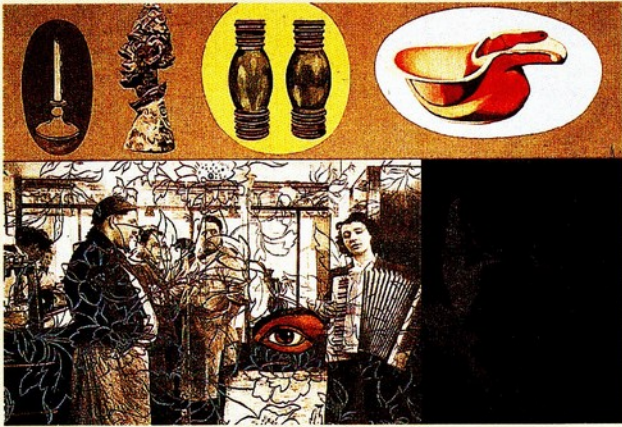
十五世紀文藝復興時期的主要課題是研究自然，討論的是外間物

質世界，及其包括的各種客體。十八世紀啟蒙運動則轉到認知世界的心靈領域，論及思想的產生，概念的關聯性，各種現象的特質。時至二十世紀中期所進行的哲學探討，主要集中於語言、符號及信息等問題。自五十年代末超越現代主義文化，當今世界已在後現代主義的新文化精神中，開啟一個重生與差異性的文化體系。（圖四）

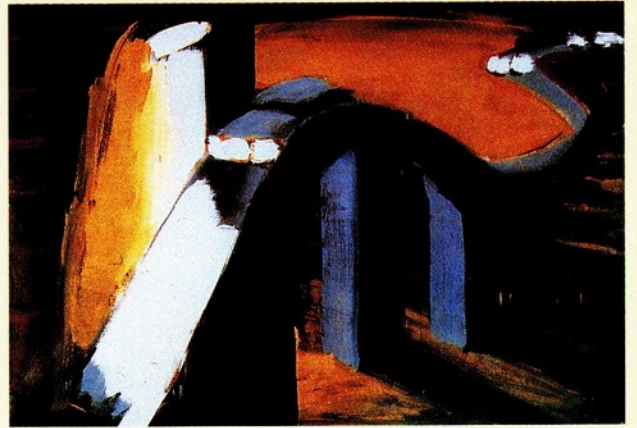
由於時間的聯貫性，與文化滲透著過去，現在與未來，後現代與現代主義既相區別又互相聯繫，都是依據一種未曾中斷的美學傳統以融入新的時代潮流。法國戰後著名哲學家利奧塔德 (Jean-Francois Lyotard) 綜歸後現代的文藝美學精神以多元寬容，邊緣性與悖論性為標誌，有別於傳統的整體性，中心論與穩定性。處於後現代景況下的文藝美學因此與現代主義有著根



▲圖四 馬奎茲 Roberto Marquez
缺乏憐憫心的鏡子 1988



▲圖五 沙勒 David Salle
來去之間 1987



▲圖六 荷迪基 Karl Horst Hödicke
黑色戈壁 1982

本上的轉變。

現代主義源於「反對」，與無政府意願的解放勢力相結合，追求純粹現時的烏托邦夢想，一個超越象徵的領域，形式上趨於浪漫、具象徵主義的。後現代主義雖也帶有前衛的色彩，本質上則無現代主義的狂熱，却有著更多的冷漠，形式上屬於無意識自然流露與達達主義的。不同於現代主義的象徵手法，後現代主義是在現代中，以表象自身的形式傳達抽象意識。(圖五)它不在乎審美形式的優美愉悅，也不企求幻化的不朽情懷。它尋求新的藝術表現方式，目的不在獲得享受；由於為創新而創新的遊戲規則，美國藝評家紐曼(Charles Newman)認為後現代藝術漠視終極價值的信念，而只在形式上不斷翻新的現象是一種危機。然而也正是意向與概念的多元性，宣告了國際化現代主義(modernist interna-

tional)年代的結終，開啟繪畫的另一新紀元。

匯集多種文化、哲學、藝術流派之後現代主義的特徵眾多；哈桑(Ihab Hassan)在「後現代轉折」一書中，將後現代文藝特徵歸納為兩大趨勢：(一)解構(deconstructive)，解構性特徵是一種否定、顛覆既定模式與秩序的，其特徵為不確定性，非原則性，卑瑣性與無我性。(二)重構的趨勢(reconstructive)表現的特徵為反諷、種類混雜與拼湊、行動的、參與、荒誕氣質、構成主義、內在性。由一九八八年發行的「藝術設計」雜誌中所列出的「當代藝術運動」的三十多類繪畫流派，反映出上述特徵所涵蓋意向與概念的多元性。(如附表)

與戰後現代主義的慣性發展非常不同的是，由抽象表現主義以降，整個藝術世界有著激烈的變動，

紐約不再保有昔日的影響勢力，而巴黎畫派更不復五〇年代的風光。當今繪畫運動的風潮，由許多方面可察覺創作主流在歐洲。德國新表現主義(Neo Expressionist School)的藝術家躍然成為國際巨星，其成就如同過去三十年間的紐約畫派。作風明顯脫離第一次世界大戰前的德國表現主義與二十世紀初的威瑪時期藝術。新表現主義強烈關懷德國本土意識，一方面撫慰戰爭的創傷，一方面發掘德國的文化根源。義大利的超前衛主義(Trans-Avantgarde)，則一直傾向借重古典文化的原素，雖不見特別具爭議的形式，顯現的却是義大利當代藝術的積極發展。依地理分布作區分，德國、義大利、美國是後現代主義藝術運動最活躍的地區，彼此呈現些微差異的性質，構成後現代文化景觀。本文將就較具影響力的德、義兩國作討論。



▲圖七 巴塞列茲 Georg Baselitz
柯孟-卡爾，腓德烈 1987



▲圖八 力珀茲 Markus Lüpertz
在M.L.的最後晚餐 1988

四、德國新表現主義-German Neo-Expressionism

比起其他國際性的流派，新具象藝術(New Figuration)與德國藝術家一直關係密切。這是很自然的關聯，因為第一次世界大戰前後最初期的表現主義成長於德國。德國表現主義曾受法國野獸派影響，却更深植於德國傳統，例如強而有力的木刻版畫顯然源自晚期的歌德藝術。

第一次世界大戰的陰霾，深深影響德國前衛藝術的政治化，而戰後的「次表現主義」，更著重於激進的政治內涵，直到一九三三年被納粹視為現代主義的頹廢加以取締。歷史的夢魘下德國藝術家已厭倦政治，而且威瑪表現主義有關德國黑暗歲月的負面回憶，均於二次世界大戰後影響著德國藝術的更生。(圖六)

西德表現主義的復甦早於一九六〇年已開始，巴塞列茲(Georg Baselitz 1938~)是這項運動的前導者。他曾因「社會與政治因素不成熟」被東柏林藝術學院開除而遷往西柏林。一九六三年在柏林的首次個展，因作品中性慾的暗示抵觸社論遭致很大的惡評。首先是觸犯東柏林政權，然後是西柏林的檢查制度兩項經驗，讓巴塞列茲對於涉及政治的任何形式激烈反感。於一九八〇年的創作自述中談及：「進行一幅畫時，我不須要一個有趣的主题，所以我選擇無意義的東西……，這個對象物不表達什麼。繪畫並不是一種達成目的之手段，反之繪畫是完全自主的。」巴塞列茲實踐這種想法作畫，破碎、裂開的強烈形式，顛倒的圖像與人物畫(圖七)，敘述了戰後世界人類頑劣又苦澀的色彩。人們是為生存而生存，還是為惡劣而惡劣地生存？作品

本身提供了最充分的理解。巴塞列茲堅持作品藉由形式上的特質與繪畫性的本質以完成，在新表現主義發展中超然於政治之外(圖八)。七〇與八〇年代間，力珀茲(Markus Lüpertz)則運用帶有關聯性但未明示的方法代替政治性象徵，戲謔地使用一些與武力相關的典型德國器具(圖九)。至於印門朵夫(Jorg Immendorf 1945~)的咖啡館系列作品，涉及政治的訊息相當清楚，意味著兩德分裂；這些藝術家均反應著德國加深中的政治對立。(圖十)

基弗(Anselm Kiefer 1945~)傳播著更豐富且微妙的政治性內涵，可算是波依斯(Joseph Beuys)死後，當代德國最重要的畫家。雖未歷經戰爭苦難，基弗堅持於德國傳承與國家文化的命運。不像波依斯應用儀式性、偶發藝術、甚至直接的政治性事件為媒介，基弗努力



▲圖九 力珀茲 Markus Lübertz
希臘式的房內 1986



▲圖十 印門朵夫 Jorg Immendoff
德國咖啡館VI 1978

回復傳統的繪畫格式。尤其其他灌輸給表現主義形式的新生命力：長久以來被認為過時的巨幅繪畫，並不是一種裝飾而可視之為一種公眾的陳述（圖十一）。七〇年代作有一系列帶冒險心的圖像神話，關於佔優勢的戰時德國；作品交互使用諷刺與英雄俱在的混合論調，例如「海獅作戰」一畫中，玩具船出現在浴缸中以回憶侵襲英國的瘋狂計劃。這段期間，基弗將自己塑造為黑暗勢力的風景畫家，以近乎瀆神的表現來描繪遭蹂躪的世界。（圖十二）然而同時也有著虔誠的圖象，直接導向屬於自然神秘的愛，意念源自於德國浪漫主義的繪畫與詩作。使用非正統材料成為基弗與波依斯最主要的相似性，波依斯喜用油脂及毛氈，材質的內涵象徵溫馨、能量與保護，源自戰時空難獲救

的經驗，所以這些物質負有雙重象徵與自傳的意義。基弗常選用稻草與鉛，鉛對他有著魔法的意味，他認為創作一件作品，是物質性實體經由神秘方法的質變，正如中世紀的煉金術。

與基弗同輩的費汀（Rainer Fetting, 1949~）更偏向傳統類型，主題涵蓋有肖像、人體、風景與城市景色等傳統式樣。費汀擅長的是大師運作色彩的能力，顯示出的強度幾乎基弗的作品都難以支撐。

（圖十三）相較於其餘初始的表現主義畫家，費汀受到美國戰後潮流的影響最大。作品與「古典的表現主義」，例如克爾赫納（Ernst Ludwig Kirchner 1880~1938）相似。那些經營於小畫幅中，被解讀為強烈、具內在煽動的力量，當出現於大畫中却變成溫和、如歌劇體

般的氣息。費汀的政治性意向微弱，後來的城市景色畫，（圖十四）與奧國的柯克西卡（Oskar Kokoschka 1886~1980）有顯著的類似性，均開始創作於非常國家化的藝術形態，最後成為世界主義的。德國新表現主義的興起，由巴塞列茲以至費汀，形成一個完整的運行軌道，從被排斥發展到幾乎完全為國際接納。

五、義大利超前衛主義— Italian Tran-Avantgarde

義大利超前衛主義（義文：Trans-avant guardia）的名稱，為義大利藝評家奧利瓦（Achille Bonito Oliva）於一九七九年所創。由此範疇內的繪畫類型，可體會許多八〇年代的現象。

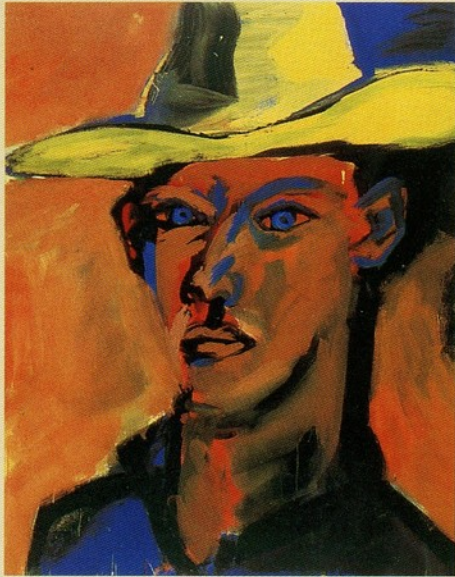
超前衛主義的發展，其實與近



◀ 圖十一 基弗 Anselm Kiefer
致無名氏畫家 1982

▼ 圖十二 基弗 Anselm Kiefer
小徑：沙上前進 1980





▲圖十三 費汀 Rainer Fetting
我戴黃色帽子 1982



▲圖十四 費汀 Rainer Fetting
沙爾斯登車站與柏林圍牆 1988



▲圖十五 奇里哥 Giorgio de Chirico
山羊座諸神 1951



▲圖十六 奇里哥 Giorgio de Chirico
漫遊中的石柱與森林



▲圖十七 齊亞 Sandro Chia
丁多利多咖啡館的插曲 1982

一個世紀以來，義大利藝術家思考的問題有關；它可聯貫至奇里哥 (Giorgio de Chirico 1888~1978) 的創作試探，尤其是他富於啟示的晚期作品。(圖十五)

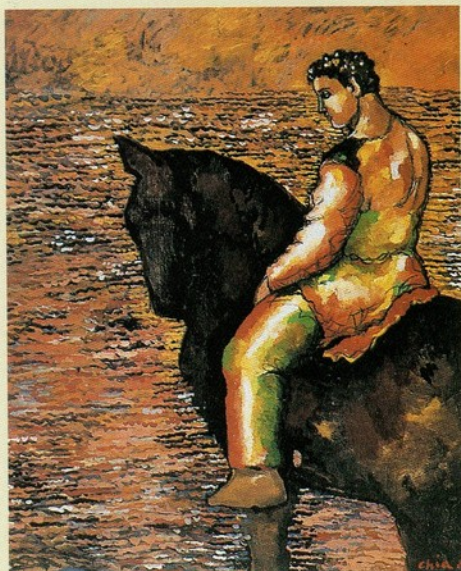
當初人們忽略奇里哥的影響力，由於他自我排斥備受贊譽的形而上繪畫，後來又熱衷於試驗複製，甚而偽造作品；直到七〇年代才重獲重視。一九二〇至三〇年之間，奇里哥戲謔的應用「古董主題」，尤其運用於「古羅馬鬥士」作品系列中。畫作深受龐貝壁畫的影響，刻意試驗不連續的重覆空間，類似速寫的筆法與上下顫動且顯得粗俗的邊緣線，以模仿古典大師的作品。(圖十六) 奇里哥晚期作品顯現的曖昧格式，與帶嘲諷的態度，意念不只限於對傳統，而且對繪畫品

味的重新考量。除引發新興的超前衛團體的強烈興緻外，尤其是八〇年代中期的美國更是著迷。

超前衛的創作傾向，與當下流行的新表現主義思潮少有關聯，却普遍地富於歷史氣息，例如質問事件、變更模仿與形式分裂。畫家齊亞 (Chia 1946~) 是最明顯的實例。在一九八七年的訪談中齊亞述及：藝術家所具備的特殊才能是察覺形式文化傳統的元素，本著不因襲甚而粗野的方式去感知文化實體，此為他的工作與社會職責；他不必去接納文化傳統的定義，而應創造出一種蛻變的情況以重新發展。齊亞實踐他的信念於有關古代英雄詩的嘲諷註解。描繪著矮胖的裸體人物，畫面則引用大師架構完整的形式，作品常成為古典傳統的鬧劇翻

版；(圖十七) 畫中僅有的表現主義特質，出現於技法上的有心粗糙處理。齊亞有時會於作品中加上自傳體要素，以致不論故事如何被敘述，藝術家本身都被塑造成英雄；構成另一種嘲諷自省的虛飾。(圖十八)

克里蒙特 (Francesco Clemente 1952~) 的創作重心，自始即駐留在非歐洲文化。由一九七五年起每年固定前往印度。克里蒙特在所停留的不同地方，試驗屬於當地土產的技巧。在日本時製作版畫，留在義大利時致力恢復近乎絕跡的溼壁畫技巧。目前他最強烈的意向，是基於不同文化與信條，化為一種廣泛綜合的暗喻 (圖十九)。由於風格與內容過於繁複，很難界定克里蒙特的作品特色；不過



▲圖十八 齊亞 Sandro Chia
魚夫 1984



▲圖十九 克里蒙特 Francesco
Clemente
跳躍 1983

▶圖廿一 畢中比亞 Francis Picabia
戴單邊眼鏡的女人 1926

▼圖二十 克里蒙特 Francesco
Clemente
時間的生日 1986





▲圖廿二 古齊 Enzo Cucchi
無題 1985



▲圖廿三 普拉里諾 Mimmo Paladino
諾!諾! 1983

他自認為形如預言家，追隨早期浪漫主義的關鍵性畫家為典範，（圖二十）包括布雷克(Blake)與胡塞里(Fuseli)，西方兩位最早能夠細心體會鄙俗品味，認同真理也可以是低品味的畫家。另外他也推崇奇里哥與畢卡比亞(Francis Picabia)，（圖廿一）兩位代表八〇年代「壞畫」(Bad Painting)的始祖，實驗「刻意表現非專業性質」的繪畫理念。這些因素顯示了克里蒙特敏銳、具煽動的性格；而倡導重視非歐洲文化、也已成為八〇年代的特色。

古齊(Enzo Cucchi 1949~)是號稱義大利「3 Cs」之中，另外兩位是齊亞、克里蒙特最接近德國新表現主義的畫家。如同基弗的技法，古齊的作品描繪同時結合著

有關泥土、水、火等元素，包括土壤與燒焦的木頭。它們將喚起自然界最古老、與重生的能量；以構組死亡、毀滅、再生、與恢復活力的循環週期。（圖廿二）古齊的作品有時顯得粗野雄辯，不過總具備旺盛的創作力。

超前衛畫家之中，最令人信服而作風較不輕浮的是普拉里諾(Mimmo Paladino 1948~)，作品集中於富有歷史性的關懷。其創作根源是相當義大利式的，探討範疇自希臘羅馬文明、早期的基督教以至羅馬藝術；他對於這類文化中原始、鄉土性的啟示有著明顯偏愛。普拉里諾運用這些文化模式的方法，首先透過減少調色盤上的色相，僅留少數具強烈土褐色調的對比色彩，加上黑、白色，而某些作品

僅呈單色調。（圖廿三）他常利用意譯的方式以表達基督教題裁，「最後的晚餐」是最喜愛的詮釋主題，被描繪成形如惡魔聚宴。褻瀆神祇的暗示成為他通用的手法，與某種泛靈論一起出現於作品中。普拉里諾的繪畫也耽溺於對死亡的崇拜，骨骼、死人頭顱、幽靈都出現於畫面上。（圖廿四）

當我們比較超前衛主義，與德國表現主義兩個派別旗鼓相當的畫家時；顯然的，義大利缺乏複雜的政治性內容，畫家更關注於創造本身的原型。可視之為不僅是對單一民族男女性別差異的關懷，而是對人類尋常心理狀態的反映（圖廿五）。超前衛畫家重視形式的細微差異，對於形式的多元主義也漸趨強烈傾向，在後現代進行另一次冒險。

〈當代藝術運動〉

新浪漫主義	New Romanticism	無方向藝術	Disorientation Art
後塗鴉藝術	Post-Graffiti Art	新學院派	New Academicism
新普普藝術	New Pop Art	女性藝術	Feminist Art
心象風景繪畫	Psychological Landscape	解構主義	Deconstructionism
新表現主義	New Expressionism	心象寫實主義	Psychological Realism
新主觀主義	New Subjectivism	心象分析主義	Psychological Analysis
宏偉表現主題	Monumental Expressionism	自由形象藝術	Free Figuration
強勢主義	Heftige Malerei	明示諷刺畫	Expressive Caricature
無調繪畫	Chaotic Painting	形而上繪畫	Metaphysical Painting
新動態繪畫	New Action Painting	新神奇繪畫	New Magic Painting
極端主義	Intense Painting	間接藝術	Committed Art
對立藝術	Impact Art	遺風主義	Survival Art
地權平均派	Agrarian Quietism	地景藝術	Land Art
田園詩意派	Brotherhood of Ruralists	環境藝術	Environment Art
新超現實主義	New Surrealism	新裝飾主義	Neo-Deco
新達達	Net-Dada	折衷主義	Eclecticism
		後現代主義	Post-Modernist
		超前衛主義	Trans-Avant-Garde
無產階級主義	Proletarian Heroism	唯我繪畫	Egotistical Painting
新社會寫實主義	New Social Realism	冷漠藝術	Alienated Art
政治藝術	Political Art	無意象主義	Image-Scavenging
概念藝術	Conceptualism	新巴洛克主義	New Baroque
新概念藝術	Neo-Conceptualism	神話繪畫	Mythological Painting
攝影概念藝術	Photoconceptualism	性靈繪畫	Spiritual Painting
新抽象表現主義	New Abstract Expressionism	新幾何	Neo-Geo
新抽象主義	New Abstraction	極大藝術	Maximalism
移用主義	Appropriation	非平面繪畫	Relief Art
敘述主義	Narrative Art	極微藝術	Minimalism
歷史繪畫	History Painting	新極微	Neo-Minimalism
形式分裂藝術	Broken Image	靜寂藝術	Silent Art



▲圖廿四 普拉里諾 Mimmo Paladino
無題 1988



▲圖廿五 馬里亞尼 Maria Mariani
四月 1988

參考書目

一、王岳川著

“後現代主義文化研究”
淑馨出版社 1933年

二、Edward Lucie-Smith

“Art in the Eighties”
Phaidon Universe, New York
1990

三、Daniel Wheeler

“Art since Mid-century”
Thames and Hudson.N.Y. 1991

四、Editor, Andreas C Papadakis

“The Classical Sensibility”
Art and Design Vol4. NO.516
1988