

## 美術介入社會的幾個視野

### ——評陸先銘「都市邊緣的主流意志」系列

陳瑞文 ■ 國立高雄師範大學美術學系副教授

**陸**先銘十二月在台北印象畫廊PARTII推出「都市邊緣的主流意志」系列，這是繼一九九三年「都市風景」系列之後，他個人的第三次作品發表會，間隔了五年。相對於許多檯面的藝術家一年一次個展，甚或一年二到三次個展而言，陸先銘個展就顯得嚴謹而慎重。這次的作品發表會，恰好碰到台灣經濟高成長後的下坡期，經濟停滯，天災人禍，加上亞洲金融風暴，是台灣社會雪上加霜的一年。九十年代美術界的風起雲湧，蓬勃的美術市場交易榮景都似乎是明日黃花，美術界被帶入酷寒的冬季。陸先銘選在這個時候個展應有其意義吧。

#### 美術與社會合流的歷史觀點

如何看待陸先銘的「都市邊緣的主流意志」呢？這個問題涉及到台灣美術的走向。

目前台灣至少存在著三種美術思潮。一種試圖從傳統水墨素材，

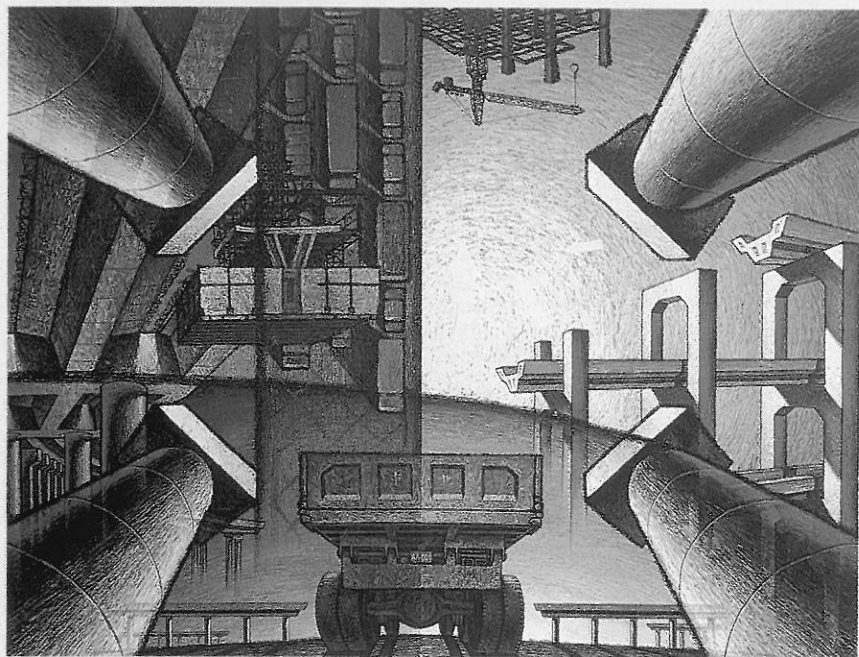
延展出新的表現形態；一種在形態和方法上緊隨著歐美前衛藝術運動，這類的藝術家往往抓住某個歐美前衛觀念，然後垂直的往下挖掘；另一種主張美術性質、觀念和表現，應該隨同台灣的社會思潮或文化議題而生。第一種思潮的最大特色，是緊守著民族傳承之水墨素材，堅持水墨類有其獨特發展歷程，必須自台灣美術發展裡劃出一個保護區。其他領域的評論家和藝術家，不能介入這個區域，要介入的話應遵守這個區域的守則。所以我們常常聽到這麼一句話：「這不是水墨畫」或「這是水墨畫」。也因為水墨有其非常特別的技術傳承之養成方式，以及水墨表現在主題和形式上森嚴的意識形態，即便近年來也吸收了西方現代藝術某些造形觀念，但終究難以符應瞬息萬變的社會變遷。從歷史發展可以得知，水墨的故步自封和守舊擬古，是促成以歐美前衛藝術為師的第二種美術思潮興起的主要原因。

第二種美術思潮，在初期的發展過程中，一方面其定位是曖昧的，因為素材、形式和內容都仿自西

方；另一方面則是藝評家視線的焦點，也是年輕藝術家熱衷的對象，原因除了這個思潮隨著歐美前衛運動，展示著豐富而且活潑的形態，具有思想的啓蒙意義之外，而且也符合社會現代化學習西方經驗之時代客觀需要。因此，在推動台灣美術發展上，西方的印象主義、後印象主義、野獸派、立體派、達達運動、抽象藝術、極限藝術、新達達、超前衛、裝置藝術和新表現主義等藝術觀念，扮演著非常重要的角色。今天被談論的所謂前衛藝術家，我們均可在歐美當代美術史找到根源。也是這個原因，我們詮釋他們的作品時，相當為難，往往述及他們的藝術觀念就陷入某個歐美前衛藝術觀念的解釋或介紹，也往往當我們將其作品放在台灣社會脈動試圖尋找關係時，立即感覺到難以銜接的尷尬。歷史上，這兩種美術思潮雖然呈對立狀態，卻有共同點，那就是在社會發展過程深層的人文情感與人文問題之外，自成體系。從文化宏觀之角度來看，如果美術是文化表徵，不可諱言，這兩種美術思潮作為文化現象，涉及到的



▲陸先銘，裝置作品，1985，台北嘉仁畫廊



▲陸先銘，對她的仰望，250 × 320cm，1993，油彩

將是文化性格與文化品質的定位問題，那需要更多的辯證。

陸先銘的「都市邊緣的主流意志」系列，必須從台灣美術與社會之合流現象看起，它屬於前述第三種美術思潮。

在這個思潮裡，美術不只為形

構一件美好作品，由其中取得新的表現語言和美好感覺，也不隨著歐美前衛藝術運動而起舞，向大家炫耀和台灣社會極不搭調玄奧無比的藝術觀念，而是參與社會發展中不斷湧出的思潮和各式各樣的公共議題。這樣的思潮，誕生於解嚴前後

。在蓬勃的社會運動之牽引、啓示下，美術與社會合流，來自於美術家自我生命價值與社會實踐合而為一的外向意志。美術家如同社會菁英一般，將觸角伸向社會各個階層和各種問題。這個美術思潮之基本精神，就是敏感的社會經驗。

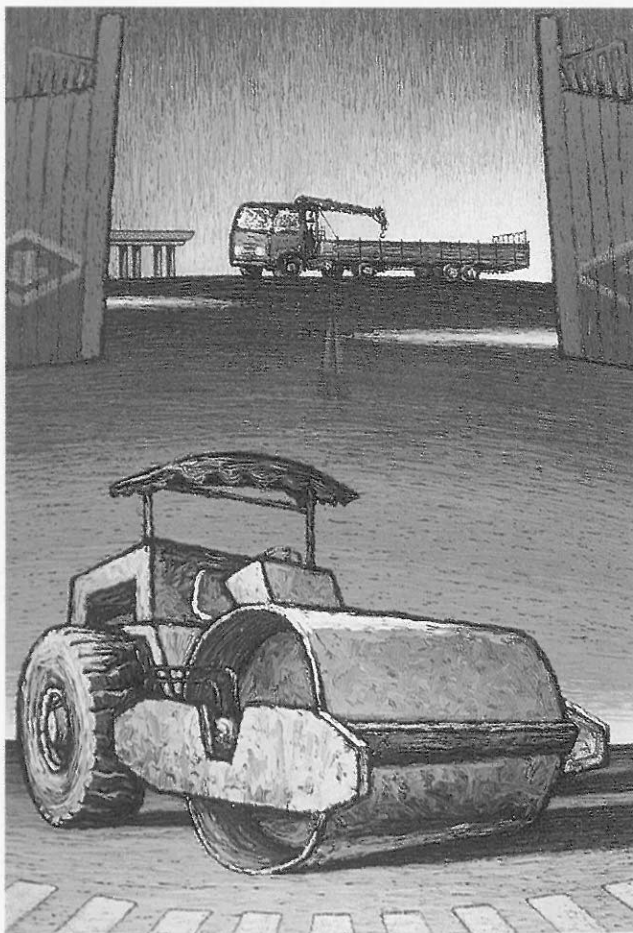
這個思潮又可分出兩類表現型式。一類以社會事件、文化圖像或時事議題作直接性的表達。其表現手法，通常是鮮明的主題與強烈的藝術外貌。這類藝術家往往以俯瞰台灣社會、政治、文化的姿態，批判社會，作品有較強的社會意圖，而較弱的藝術性格（如以尋常的藝術觀點來看），像吳天章、楊茂林、楊仁明、郭維國、盧天炎、李俊賢等。另一類非常強調作品的自治性格。其表現手法，往往將現實主題隱匿於敏感的外貌下。這類藝術家用虛擬的影像世界追求另類世界，像連建興、李明中、李明則、鄭在東和蘇和王伸等。在第一類裡，美術家讓自己的社會意圖，不太修飾地展示出來；而在第二類裡，美術家則創造某種可供安身的理想世界，將自己擺在體制之外，表現不受拘束的自由。前者的精神狀態，由於和當下思潮保持緊密關係，情緒常處於不穩定的運動狀態；後者的精神狀態，相對的較穩定。所以從微觀角度來說，陸先銘的「都市邊緣的主流意志」系列便是前一類型式的延伸。

## 「當下」的藝術觀念

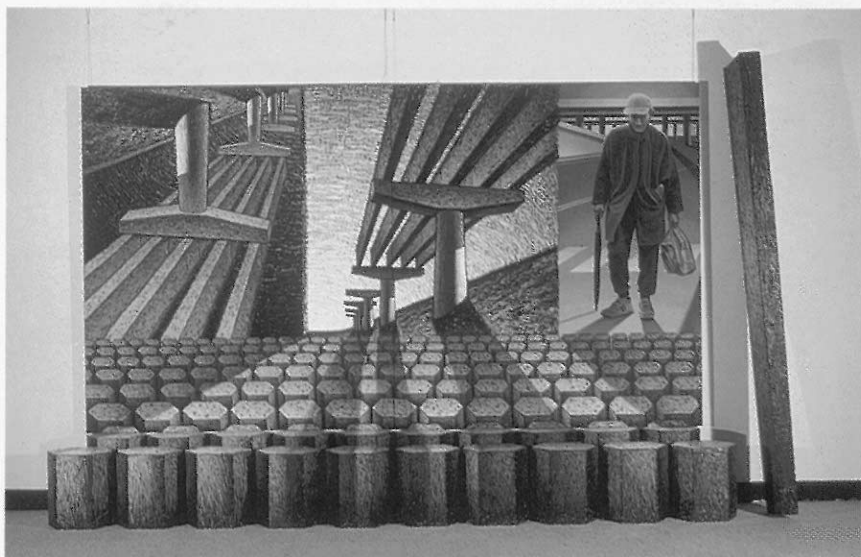
在臺灣美術發展裡，美術擺脫造型與美感經營，讓自己成爲一種可認識的東西，只能在八十年代及九十年代的美術與社會之合流現象看到。陸先銘的「都市邊緣的主流意志」就是典型的例子之一。

陸先銘的「都市邊緣的主流意志」系列，透露著美術之可認識性(cognoscibilitate)。他這種美術主張一路走來，始終是一致的。從八十年代的《一個說不出來的故事》(1985年)、《藍色隧道裡的散步》(1987年)，到九十年代上半的「都市風景」系列，都專注於描寫繁華都會另一面的真實生活情狀。我喜歡經常提到陸先銘，因為對於我或我同代的人而言，他的作品銘印著我們的生活經驗和台灣文化藝術發展上的一些問題，所反應的台灣八十年代的狂癡與九十年代的神經症，是那麼縈繞腦際的鮮明感。我這裡要說的是「當下」(l'a-présent)的藝術觀念。

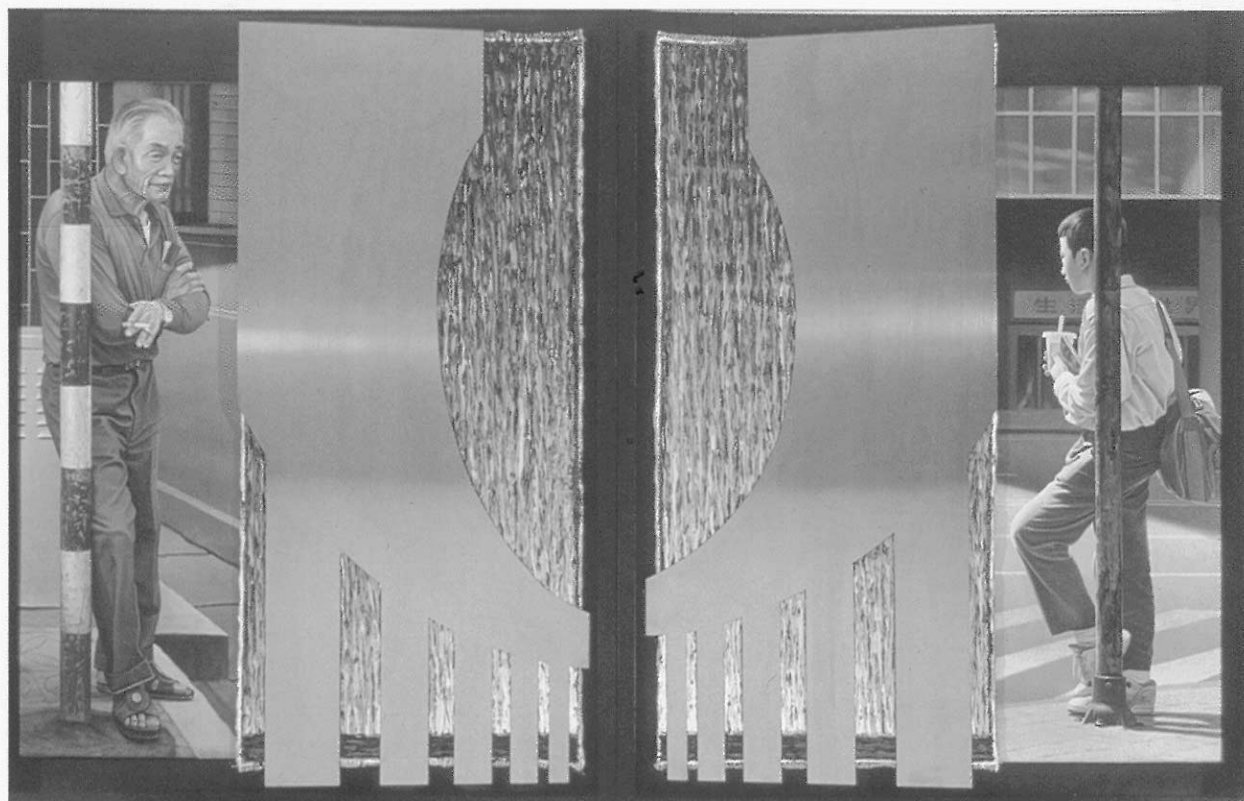
「都市邊緣的主流意志」系列之主題，圍繞在都會與人的存在之問題上。主題非常鮮明，均為都會邊緣的弱勢階層，包括檢報紙的老人、孤寂的老榮民、開卡車的司機、賣檳榔的小姐、檢破爛的、流動小攤販、做零工的、街頭小人物等。這個低下、弱勢的生活階層，在充滿變化、節奏快速、燈紅酒綠、文化性格尚未成型的台北都會裡，他們不動聲色地忍受和抗拒，並默默地適應或同化。他們含辛茹苦，具韌性的生活，既有沈重和艱辛，也有自己的節奏和滋味，生活就這樣無奈而有味地延續著。陸先銘將這樣的主題，凝結在一個灰色、單純的虛擬空間裡，以冷漠的黑色鐵板，配上光彩奪目、不停流動之電子字幕將之框了起來。我們可以感受到，人物描繪的平鋪直敘，配著閃爍耀眼的螢光字幕，經營出人文與科技、素樸與繁華、低下與高貴、弱勢與強勢之衝突意象，如同電影劇情與不搭調的音樂配樂，那麼的不協調。這種衝突感與對立感，鮮明地告訴我們，大家喜於都會的亮麗、豪華與矯飾，而蔑視真實存



▲陸先銘，憩，73 × 54cm，1994，油彩



▲陸先銘，阿公的寓言，450 × 275 × 66cm，1996，油彩、複合媒體



▲陸先銘，待，161 × 101cm，1996，油彩、複合媒體



▲陸先銘，含笑，234 × 189cm，1998，油彩、複合媒體



▲陸先銘，踏，215 × 189cm，1998，油彩、複合媒體



▲陸先銘，生·活，220 × 156cm，1998，油彩、複合媒體



▲陸先銘，生·活，220 × 156cm，1998，油彩、複合媒體

在那兒的生活階層。常常我們爲了打造一座可炫耀的都會，被犧牲的往往是這個生活階層，可是這個生活階層卻蘊蓄台北都會深層的有機網路之記憶。

「都市邊緣的主流意志」系列所傳遞的，以人爲核心之都會記憶，在都市建構觀念裡是那麼重要。它讓我也想到另一群同樣理想的人，那就是台大城鄉所夏鑄九教授所領導的研究群。他們關懷都會發展中，被擠壓的弱勢階層。這個努力就是試圖保存都市之內在深層機制的延續性。與之相對的是，台灣當下的都市建築師，卻熱衷於建構可媲美歐美高水平的亮麗都市，無視都會自我成長與個性自我型造。在這裡，我們看到美術與建築，爲了同一個社會議題而合流起來。這就是說，幸虧當下的社會議題，讓往昔界線分明之各種藝術類別同步互動起來。

事實上，在台灣美術發展中，人作爲社會核心之議題是被忽略的。例如我們可以看到某種美術思潮，爲著保有抽象的民族傳承，而讓自己的情感變得模糊不已；我們也看到某種美術思潮，吟唱著西洋最

新潮的藝術觀念，讓自己的情感懸在半空之中。這都是台灣美術發展裡人文被略去最明顯的例子。

當然，美術的「當下」性格，並不是說美術可以如同政治家改革社會、修正文化走向那般具體，它的確可以有作用，但卻不是最主要的。最主要的是，我們可以藉由這樣的美術作品，將之融入我們的思想立場，然後拉出一條新的史觀，來襯托它所擁有光彩奪目之珍貴的「當下」精神：即重建過去、反思當下和投射未來。

「都市邊緣的主流意志」透露著陸先銘對於這個生活階層的強烈情感。他自己這麼告訴我，當他凝視著這些爲生活忙碌，幾乎沒有發言權的人時，他是非常感動的。從這些人的身上，令人覺得活著是好事，生活很刺激。他喜歡看著他們，就這麼看著他們，讓時間停止流動，追索著他們各自擁有的生活，那裡含著台灣社會發展中最可貴的人文變遷史。

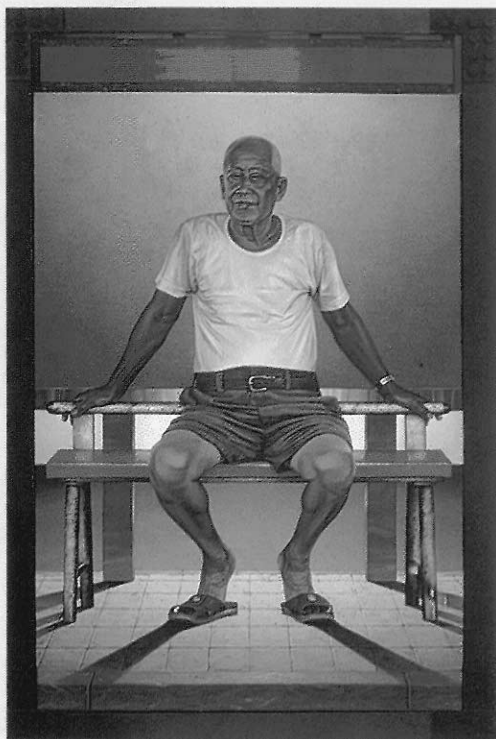
所以，陸先銘作品所涵意之當下精神及其情感，是將美術放到「可以接近生活」、「可以認識生活」、「可以反省生活」的三位一體

上。他的作品讓我們有所感覺，是因為他將時間凝聚在一個具體的空間上，那裡銘印著最當下之過去，從那個當下，可以重構美術史。

美術之當下經驗，對於後代而言，其詮釋是敞開的。它基本上是一種可發揮的歷史禮物。陸先銘所關心的當下，註定它的生活型態及人的特徵將爲新一波都會變遷之另類人所取代。他們將爲時間的洪流所捲走。陸先銘的作品，凸顯了這個主題——一種人本的社會關懷，留下了這個階段陸先銘式的思想姿態。

## 揭開生活環境的真實面貌和建立新的藝術外貌

美術介入社會，最主要的意義就是標記了美術家對於某一個時空的情感狀態。並不是說這個觀念可以創造最完美的藝術，而是它去欲望了什麼，這一點觸及到台灣美術發展的一個轉捩點。從日據時代前輩美術家忠誠地經營畫面，經五月東方畫會高舉美術的自由要求，到



▲陸先銘，等( I )，142.5 × 95cm，1998，油彩、複合媒體



▲陸先銘，等( II )，142.5 × 95cm，1998，油彩、複合媒體

八十年代活潑的畫會活動，我們有如下一個感覺：如果美術是一個希望空間(espace d'espoir)，它實踐一個世代的想望，那麼它們的歷史定位之所以仍處於不確定之中，那是有很大程度它們並沒有踏實地去揭開自己生活環境的真實面貌，勇敢地去表達自己內在的思想態度及社會經驗。美術家不能介入生活層面，自然無法真正建立從這塊土地生發出來的藝術外貌。

從「都市邊緣的主流意志」這個系列作品，可以將這問題看得更清楚。在八十年代的「社會」系列以及九十年代上半的「都市風景」系列裡，陸先銘相當注意油彩材質的語言經營，他透過渾厚的油彩肌理與氣勢將自己的情緒表達得淋漓盡致。任誰都不能質疑，它們的原創性。但這種表現形式，卻不復存在於「都市邊緣的主流意志」系列

裡。或者說，陸先銘十餘年來隨著社會現象而起伏的情感，在此得到更清晰的課題：回歸到人的描寫。當探討的社會課題有所轉變，連帶的表現方式也改變，這是美術與社會思潮合流的特徵。

這個轉變，主要集中在兩點。一是油彩材質變得相當的薄，色彩也變得更素樸、明亮，主題更加平鋪直敘；另一則是電子字幕與鐵框。以前，陸先銘運用宏偉、寬闊的場景，和嫻熟的油彩表現，建構舞台，讓我們大開眼界；現在，他則用質樸圖像配以廣告字幕，將我們導向都會生活的人文省思。只要掌握到人的生活內在，就可準確解讀到社會變遷的情境。

這時，他不再需要類似前兩個系列的語言經營，他從社會主題出發，建立一個新的藝術外貌。這就是說，當我們愈深入地去感覺質樸

圖像與電子字幕之間衝突性的隱喻時，我們愈能感受到它們所引起的張力效果。這種張力效果取代了語言經營的視覺魅力，這是陸先銘「都市邊緣的主流意志」系列最重要的美學意義。我要說的是，「都市邊緣的主流意志」系列不能以視覺美感來定義，而應從作品主題與材質之衝突性探知。這時作品的美感問題，決非視覺美感層次，而是思想交流與溝通層次。這種藝術外貌是可認識的。

從這樣的角度來看，「都市邊緣的主流意志」系列是超越先前兩個系列的。它為美術與社會合流的文化意義作了更加有力的註腳，也突顯了台灣美術發展中最不願面對的問題：什麼是藝術性質和藝術表現？如果藝術疏離了社會還算是藝術嗎？▲