

藝評

從繪畫平面到觸知宇宙：2010 年代台灣當代繪畫的切片觀察

國立臺北藝術大學美術學系藝術實踐與批判研究博士班 梁廷毓

回顧歷史，國際上於 1970 年代末至 1980 年代中期，在英國、義大利、德國、美國等地興起的繪畫風格，最大特徵是以粗獷筆觸、紋理傳達強烈情感的色彩與表現。但是這種風格在不同國家和地區也有不同的區域流派與稱呼。例如，在義大利稱為「義大利超前衛」（trans-avantgarde）；在美國稱為「壞畫」（bad painting）或新意象畫（new image painting）；法國稱之「自由具象派」（figuration libre），在英國稱為「新繪畫派」（new painting）；德國則稱之為「新表現主義」（neo expressionism），對晚近當代藝術的繪畫論述與風貌產生深刻的影響。另一方面，則是有大衛·霍克尼（David Hockney, 1937-）、葛哈·李希特（Gerhard Richter, 1932-）等人對於繪畫手工性、機械生產與影像關係的辯證；盧西安·弗洛伊德（Lucian Freud, 1922-2011）等人獨具筆觸特色的繪畫語彙，也逐漸受到世界各地的年輕創作者的關注。

而台灣當代繪畫的發展也有其脈絡，從早期的「台北畫派」到 1998 年成立的「悍圖社」，或是晚近出現的「未來社」、「新台灣壁畫隊」等等，皆有各自對於繪畫創作的態度。在 2000 年代的台灣，包含 2004 年張晴文策劃的「表面深度：再探當代繪畫的新空間」、2008 年潘娉玉和曲德義策劃的「我未曾遠去，繪畫之離騷」、2009 年蘇俞安與張晴文策展的「弱繪畫」（Weak Painting）等參展藝術家的作品，也曾激起諸多在地當代藝術評論者對於繪畫的熱絡討論，甚至同年的《藝術觀點》雜誌還以「新前衛：學院繪畫新浪潮」專題，網羅當時台灣各地年輕世代繪畫創作者的言說與評論，藝術界對於繪畫的討論可謂盛極一時。

首先，本文在藝術家評析的選擇上，以 1990 年代之後出生的藝術家為論述對象，活躍於當代的中壯輩藝術家因為篇幅關係，不在此篇的討論範圍內。正如學者張晴文在策劃「弱繪畫」展覽與書寫《00 年代畫家點選》時，特意選擇 1970 年代出生，崛起於 2000 年代的畫家，背後所蘊含的一種陪伴同世代創作者的書

寫者意識。本文也嘗試從這樣的角度，進行這一批出生於 1990 年代，逐漸活動於 2010 年代的繪畫創作者的創作觀察與論述。

在 2010 年代，繪畫創作者們仍然縱橫國內各大藝術獎項及巨量的藝術展演。反而是在繪畫論述與展演策略持續出現一種困頓與匱乏。這意味著，當代繪畫正在將評論者們逼往邊界，使其面對新一代創作者的繪畫時，論述是接近失語的、是頓挫且難有新意的。或只能流於對特定藝術趨勢潮流的不滿。然而，筆者觀察到近幾年來，台灣當代繪畫當中逐漸出現一種將「流性筆觸」交織在具象繪畫與非具象繪畫之間的視覺敘事。不同於純粹的熱抽象語彙；也沒有冷抽象的硬面分割。既脫去運用紙膠帶或膠布所構成的幾何式空間；亦無見潑灑、滴流的自動性畫面。而是凸顯畫布平面上，如何以筆法（brushwork）、筆觸（stroke）去思辨質感（texture）的繪畫意識。這亦是本文挑選藝術家及其作品進行評析與撰寫目的之所在。

人們對事物的構造、形體的描繪往往來自於過往的經驗，不僅是透過「所見」，也藉由「所繪」來完成。而繪畫關乎的不僅是「觀看」，更是一種「觸知」。從畫布肌理、筆毛摩擦、筆桿揮擺、手的力道等技術物與身體性的參與，各種材料的觸及和觸感，都建立在一種身體、手足和物質材料的互動基礎上。例如，張驊從 2014 年開始的系列繪畫中，在描繪、厚塗與刮蝕之間所形成的筆觸，成為一種特殊的筆法語彙。例如，在《室內植物》【圖 1】中，猶如將記憶的輪廓轉化為顏料的輪廓。顏料經由手／筆之間的拿捏以及視覺的調度下，順向／逆向地塗抹在畫布上，留下運動的痕跡。每一道筆觸裡皆細緻的佈置了綠色調的線形色譜（chromatography），讓顏料看似碎裂卻又和諧的凝固到畫面上，每一筆彷彿仍在顫動。

而王冠蓁的作品，則是以晃動筆觸描繪人物與其所處的世界，並透過略顯活潑卻不紊亂恣意的筆觸塗抹畫面。不同於「壞畫」（bad painting）的一些代表性畫家會使用的短促筆觸（例如尼爾·珍妮（Neil Jenney, 1945-））所構成的拘謹感。例如，在《失去方向的男女》【圖 2】與《登山夥伴》【圖 3】畫中，細緻而流線的筆觸溢滿畫面，彷彿吾人能望見畫家那雙意圖保持失序卻又壓抑調動的手法。讓筆觸在失序與有序之間，使畫面維持在一種高張而有機的緊張關係之中。

關於溢流的筆觸，在盧冠宏所繪的《單挑練習》【圖 4】中，則成為這幅具象寫實繪畫裡特別突兀的部分，幾乎成了畫面的核心。畫家以感性卻渾濁的筆觸勾繪一個略顯窒悶難耐空間，所投映出的人影。正因為影子本身沒有質感，而是伴隨附著在其他肌理而變化的存在。這正是畫家選擇以筆觸質感取代本身的真實質感（actual texture）之觸覺思辨。值得注目的是「一筆到位」的影子，亦是由一抹流動不間斷的筆觸所構成。

傅寧在《筆觸的自我解嘲》【圖 5】、【圖 6】系列中，以稀薄而流塗的筆觸、低彩度而渾濁的色調，這些筆觸解放了被描繪對象的形體，也解構了謹慎的筆法。因為畫面中看似侷促而快速的筆法，都是畫家精算過的堆疊與佈置。不同於過去「新表現主義」諸多代表性畫家所使用的不協調色彩與厚塗方式所構成的畫面（例如凱文·拉米（Kevin Larmee, 1946-））。表面上看來，傅寧執行的手法極快與隨興，但正是這種筆法而形成的錯覺，讓這些「觸覺性質感」形成繪畫筆觸的自我指涉，而不是「畫中畫」（picture-in-picture）觀看中的自我指涉。筆觸在畫面中的位置與存在，幾乎朝向只為自身的筆觸而存在。

另一方面，也有藝術家思考筆觸與欺眼（trompe l'oeil）之間的關係。例如，藝術家黃可維從 2013 年開始至今的系列畫作，即以一部份的寫實技法描繪出極為真實而細緻的筆觸質感，這種「筆觸的寫實」不同於使用真實質感的方法，是直接將物體紋理直接地模仿與再現出來。上述的筆法反而呈現的是一種虛構質感（invented texture），是對於近代特有的繪畫性（painterly）討論的反思。藉由描摹既有繪畫性特質的視覺觸感，使觀看主體的視覺辨認能力受到強烈地質疑，進而辯證視覺、繪畫與觀看之間的複雜關係。

無論是乍看之下的斑斕光暈、葉樹晃動中的鳥類，還是被流線性筆法所解構的古典幾何雕塑。流溢的筆觸交織洄游在不同的景深和光譜之間，有著遠看如鳥，近觀卻為一道道筆觸的顏料團塊，逼顯出現實的反差。又如在李俊儀的《在森林中戲水》【圖 7】、《記憶的家屋》【圖 8】等系列作品中，以繪畫材料作出顏料移動軌跡的紋理效果，讓看似恣意流淌於畫面的顏料，呈現在色彩、紋理、粗細、厚薄、光譜、透明度所構成的多重質感。

吉爾·德勒茲（Gilles Deleuze, 1925-1995）在《法蘭西斯·培根：感官感覺的邏輯》（*Francis Bacon-Logique de la sensation*）中說：「繪畫，以它的線條—色彩體系，以及它多功能的器官—眼睛，而發現了身體的物質現實性」。¹ 換言之，筆觸不是在科學或光學上的「手眼協調」（hand-eye coordination），而是蘊藏在畫家的手勢、手藝與更重要的——無法被影像生產取代的「手足知識」之中，將視覺融入觸覺；觸覺匯入視覺；手足彷彿能洞見的「觸覺的視覺」（haptic vision）。

總體而言，在近期這一批台灣當代繪畫創作者的作品中，藝術家不斷地在畫布平面上研發筆觸、模擬筆觸、反觀筆觸、操持筆觸、思辨筆觸的各種複雜特性，一方面構作出幾可亂真的質感，蘊含著複雜的表面明暗與觸覺效果；另一方面，也呈現出繪畫者特有的「身體——手勢」運行於繪畫的知識，以筆觸去洞察（insight）繪畫的深度與維度，從而將視覺平面翻轉成某種「觸知的宇宙」。

¹ 吉爾·德勒茲（Gilles Deleuze）著，陳蕉譯，《法蘭西斯·培根：感官感覺的邏輯》（苗栗：桂冠，2009），頁 57。

若繪畫性是讓繪畫「如其所是」的要素，那麼面向這些作品，或許我們需要重新拾獲一種可以深描這些「手足知識」的繪畫論述。這並不是指文獻和理論的堆砌，亦不是要將當代繪畫創作的「繪畫觀」進行一種宣言式的提出。而是要在繪畫的過程挖鑿出一層又一層的深度意義，將顏料的堆疊與手足的互動視為某種地質作用的過程。在繪畫的地層上揭開並闡述其複雜的觀看運動與身體現象。讓「繪畫性」不再是一個視覺中心主義底下被建構出一種特質。甚而能夠從視覺中心轉向以手足為軸心的繪畫身體論。一方面，這並非是再次回返某種「手藝」與「手勢」去審視技巧，而是要考察繪畫中的身體知識與技術，思索如何以我們有限的文詞去形構其論述的內涵。²

另一方面，藝術評論似乎被過多的理論、術語和概念限制了書寫自身的潛能，使書寫者無法挖掘一些複雜且深厚的言詞。例如，我們可以在中文的語境中找尋到各種關於「手」的字詞。無論是「擲」、「抑」、「搯」、「捱」、「損」等單詞，抑或是「搓擦」、「撮掬」、「掄攪」等複合式詞組，都可能有助重啟一種深描繪畫的評論語言。並從歷史研究中敞開另外一種觀看繪畫的方式，轉而考察這之中究竟蘊含何種身體性的知識。台灣當代繪畫始終牽涉著交錯複雜的歷史問題，但同時也蘊藏著無盡待解的謎題。最後，如果存在一種「繪畫學」(Paintology)的知識建構工程，或許轉向身體性與手足知識的歷史考察與論述形構，是一個仍需著力的面向之一。

² 在這項關於語言捏塑與描繪的倡議和思維訓練上，筆者深受藝評人王聖閔的啟發，王聖閔於臺北藝術大學美術學系教授「創作論述」的課程中，強調在地藝術理論的建構意識，以及文詞意涵造詣與創作思維之間的親近性，給予筆者莫大的提點，特此致謝。

引用書目

中文專書

1. 吉爾·德勒茲（Gilles Deleuze）著，陳蕉譯，《法蘭西斯·培根：感官感覺的邏輯》，苗栗：桂冠，2009。

圖版目錄

- 【圖 1】張驊，《室內植物》，2015，油彩、畫布，91×72.5 cm。圖版來源：藝術家提供。
- 【圖 2】王冠綦，《失去方向的男女》，2018，壓克力彩、畫布，91×72.5 cm。圖版來源：藝術家提供。
- 【圖 3】王冠綦，《登山夥伴》，2019，壓克力彩、畫布，194×130 cm。圖版來源：藝術家提供。
- 【圖 4】盧冠宏，《單挑練習》，2019，油彩、畫布，91x72cm。圖版來源：藝術家提供。
- 【圖 5】傅寧，《筆觸的自我解嘲》，2020，畫布、壓克力，91×72.5 cm。圖版來源：藝術家提供。
- 【圖 6】傅寧，《從低處看你》，2020，畫布、壓克力，60×60 cm。圖版來源：藝術家提供。
- 【圖 7】李俊儀，《在森林中戲水》，2020，油彩、畫布，53x80 cm。圖版來源：藝術家提供。
- 【圖 8】李俊儀，《記憶的家屋》，2020，油彩、畫布，53x72 cm。圖版來源：藝術家提供。

圖版



【圖 1】張驊，〈室內植物〉，2015。



【圖 2】王冠蓁，〈失去方向的男女〉，2018。



【圖 3】王冠蓁，〈登山夥伴〉，2019。



【圖 4】盧冠宏，〈單挑練習〉，2019。



【圖 5】傅寧，《筆觸的自我解嘲》，2020。



【圖 6】傅寧，《從低處看你》，2020。



【圖 7】李俊儀，《在森林中戲水》，2020。



【圖 8】李俊儀，《記憶的家屋》，2020。