

人·獸·風景

——黃海欣、林彥璋、林煒翔三人繪畫展

王嘉驥

《人·獸·風景》的展題對應了黃海欣（1984-）、林彥璋（1987-）和林煒翔（1983-）三位台灣年輕畫家近期各自的創作主題。

人作為題材，自來是藝術史重要的核心內容。西方藝術家受惠於深厚的古典與人文主義傳統，對此主題的探索尤其深刻，迄今仍擅場當代。相較之下，台灣受中國明清傳統影響；雖然在二十世紀之後，先後因日本的現代殖民而啟蒙，以及在 1950 年代以後，廣泛受到歐美現、當代文化洗禮，台灣藝術以人物或肖像為題的創作，卻始終薄弱，甚至談不上有此傳統。

檢視台灣年輕世代藝術家，同樣罕見對於人自身處境與存在狀態的深層辯證，以及在面對人生遭遇和歷程時，能對情感、慾望與追求，提出鞭辟入裡的哲學觀照，或是對人性的自我提升、超越，乃至於沈淪、墮落、救贖等議題，具有獨特的發掘與洞見。台灣當代藝術以人為題的創作，成就甚至不如文學。對比於較晚崛起的中國當代藝術，台灣年輕世代對此主題的思考與表現力度，同樣遜於前者。

表象所見的是，年輕創作者雖如過江之鯽，他們—男女皆然—看似勇於再現自我之形，卻多數採取庸俗化的綜藝手段，僅止於將自己的形象化妝成奇觀。布希亞（Jean Baudrillard, 1929-2007）原本富含批判反思的「超真實」（hyperreality）概念，如今成為這些藝術家浮誇自己存在的表面形式。「臉書」時代來臨以後的自我明星化現象，同樣也充斥在年輕一代的「藝術」當中，甚至讓他們順理成章地內化為一種自我感覺良好的虛榮。數位相機自拍的快照，立即而直接地轉植為繪畫。矯飾的油彩滴流，影像的刻意晃動與失焦，相機快門過度曝光的效果，或是「視網膜顯像」（retina display）式的寫實眩技，大多曝露了年輕人專屬的視覺暨感官淺薄。這些看似鮮明搶眼的形象手段和技法，在過去幾年來，快速變為樣板且千篇一律，並凸顯了創造性匱乏的弱點。

黃海欣畫中的人物主題，主要反映了傳媒奇觀現象下的超真實景觀。雖然運用表現主義技法，題材卻屬於大眾文化的範疇，與普普藝術（pop art）的脈絡有關，但又不同於新普普（neo-pop）。她畫中形象的來源，多數改編自己已經出版或播出的傳媒攝影影像。其中，不少影射台灣政治或社會奇觀的畫面，甚至

是透過電視螢幕看來的一也因此，暗喻了一種來自二手訊息的間接與被動。她在創作自述中指出，因為有感於自己身為「安和享樂」的世代，她想要透過畫面的營造，去「練習」人如何應對「苦難」與「災難」。反諷的是，她畫中的敘事絕大部份都是現實生活的碎片，亦即她自言的「片斷」，而且凸顯了日常生活的「猥瑣」。

就像防災演習經常給人的滑稽與矯情印象，黃海欣在畫中所擬造的各種「練習版」的苦難與災難，往往耐人尋味地變形為帶著「奇怪」玩笑語氣的戲謔或調侃。而且，就在洩漏「熟悉的怪異感」與「怪異的熟悉感」的同時，她的畫面格外凸顯了台灣安逸世代的生命之輕。然而，就創作而論，藝術如何能夠間接而有穿透力，輕卻帶有不容忽視的重要性，這更是眼前絕大多數年輕藝術家必須迎面以對的重量測試。

人物與肖像主題在台灣當代藝術中逐漸消散的現象，確如警訊般地反映了「人」主體價值在當代失落的危機。對比於黃海欣，更年輕的林彥璋畫中已經不見人的行跡蹤影，而只看到過動物肖像的再現。透過數位相機和鏡頭景深的調度，他以類似 1960 年代末期照相寫實主義常見的形式技巧，特寫放大了他所擷取的各種獸的頭像或半身像。這些動物其實都是人類世界複製的雕塑物件。據林彥璋自己的描述，在這些塑像當中，一種是公園或校園裡，「身分與功能逐漸凋零荒廢」的景觀雕塑；另一種則是微型玩具。在現實世界當中，兩者的尺寸相差極大，本意卻都是作為兒童的玩物之用。

英國藝評家約翰·柏格（John Berger）曾經指出，動物與人的關係自 19 世紀起，出現了巨大斷裂。隨著人類大量的獵殺與馴化，動物逐漸從地表消失，或成為動物園的活標本。來到現、當代，動物邊緣化的地步，演變到只能以寵物的身分和迪士尼（Disney）所塑造的奇觀造型，存在人類的家庭生活之中。^{*}林彥璋畫中的動物，沒有例外地也都是被人類馴化，甚至已成寵物的獸。它們的形象確實也直接或間接地受到迪士尼動物造型的影響。透過形同公園／校園廢棄物的動物塑像，林彥璋一方面閱讀到了「在整個社會變遷的環境下」，「它以一種詭異的姿態存留」；另一方面，他也在縮小版的動物玩具模型當中，發覺了「我們」其實是在「另一種粗糙廉價的規格化生產姿態」中渡過「童年」。彷彿意外啟蒙似的，林彥璋藉由這些「極端人工化的仿生命」形體，驟然發現了「某種真實與虛假的尷尬臨界」。

儘管不畫人，林彥璋倒是利用現實世界廉價粗糙的動物塑像，影射工業化與商品化的現、當代世界裡，人的存在早已因為商品量變而不斷地物化或質變。而他畫中一尊尊帶著擬人眼神與笑臉的動物塑像，也可視為人類因消費主義而不斷自我異化的獸形寫照。

不同於黃海欣和林彥璋似乎都在表述一個處在變動中，甚至隱含危機的現實世界，**林煒翔**有意捕捉的主題明顯要來得古典許多。風景是他自青少年以來，持續不墜的單一題材。甘之如飴地以藝術的清修苦行者自許，他在看似變化不大的單調之中，就著現實世界的山水樹石，貫注了自己近乎清風明月的志節。不像一同展出的黃海欣和林彥璋，林煒翔不以揭露現實世界不協調或突兀的人世裂隙為職志，而是奉山水自然為個人信仰。在風景之中，他投射了各種與永恆相關的聯想。一如他自己所言，儘管現實的「人事物無常」，當下「不斷變動」，他仍「藉由對風景的描繪，表現關於物與我、視象與心靈之間的對話關係及交互作用」，期能將「瞬間」凝聚為「即成的永恆」。

林煒翔畫中的風景既深植於土地，卻又飄浮；既有如實之感，卻又夢幻迷濛。整體的景觀看似倘佯在一種自然、全知、和諧而詩意的圖式結構裡，然而，近觀其雲、水、樹、石的配置和手繪痕跡，卻又彷彿不經意地投射了人為的忐忑與不自然，甚至製造了一種拙於形式的手工筆繪感，而且，思考與斧鑿的痕跡更是來回反覆地嘎嘎作響。

面對自然之「景」與藝術之「境」，林煒翔自覺地斡旋於自然與藝術之間，更有意識地在「已知」和「未知」之間去來，並期待探索更多的未知之境。面對源遠流長的中國山水和台灣風景繪畫脈絡，林煒翔真正能夠變化或創造的容或不多。但是，只要歷史仍然部份有效，傳統迭有承續，哪怕藝術家能夠提供的只是些微僅見的改變或新意，亦足以成一己之言。

* John Berger, "Why Look at Animals?" in *About Looking* (New York: Vintage International, 1980), pp. 3-28