



2.

早期藝術思想的探索與反思

自鄉土寫實繪畫起，黃銘哲從表達客觀物象的外在視野，逐漸延伸到表現主觀情感的內在視域，當他以象徵主義作品獲得接二連三的榮耀後，卻對自己精細的描繪產生了質疑，逐漸改變對寫實繪畫的看法。這並不是說對真實的描繪感到厭倦，而是寫實的技法已經無法滿足他表現、反射自我與外在世界的關係與想像，他需要新的感受形式才能述說。這段期間內，他的繪畫經歷了深刻的變化和衝突，當黃銘哲從說明性的敘述轉變成心理想像狀態的直接表達，他獨自摸索著新藝術的途徑，再漸次擴大範圍，觸及其他畫家的各種不同風格。



國立台灣美術館
National Taiwan Museum of Fine Arts

【本頁圖】
黃銘哲年少時期。

【左頁圖】
黃銘哲，〈臺北最寂寞的男人〉，
1991，油彩、畫布，180×120cm。

鄉情與詩情：鄉土寫實時期

黃銘哲是農家子弟，對自己出生、成長的環境擁有一分深厚的情感，在1970年代中期因受到鄉土文學的衝擊而投身於鄉土寫實繪畫。早先席德進歸國之後，重新省思自我的創作意識，他以臺灣民俗及宗教藝術為出發點，將廟宇、傳統建築等當作主題，運用本土色彩繪入作品中，首開鄉土美術先河。不難想像，出身農家的黃銘哲會對鄉土寫實繪畫多所共鳴，他早期畫作，以嚴謹的線條營造寫實的臺灣鄉土景色，再以褐色為底調彩繪純樸的農村生活。當時黃銘哲最崇拜、仰慕的是荷蘭藝術家林布蘭特（Rembrandt Harmenszoon van Rijn, 1606-1669），佩服他真實情感的表現與繪畫技巧的細膩，因此黃銘哲不時拿著林布蘭特作品的印刷圖版臨摹。

黃銘哲此時的畫風寫實且抒情地描繪風景與人物，並未過分地強調視覺美感，光與影對比產生的明暗關係是他專注的課題之一。然而，作品〈歸〉中呈現的並不是自然的光影，倒較為類似劇場中固定的光源，目前由國立臺灣美術館典藏的〈阿媽與孫〉、〈祖母玩花〉中，人物覆蓋在明暗強調下的均衡感，創造出平靜動人的戲劇效果，顯然林布蘭特

黃銘哲，〈歸〉，1975，
油彩、畫布，90×160cm。



黃銘哲，〈阿媽與孫〉，1981，
油彩、畫布，76.1×91.6cm，
國立臺灣美術館典藏。

在這方面深深地影響了他。若是從臺灣的藝術脈絡觀之，他承繼了日治時期臺灣前輩畫家的外光派繪畫風格，臺灣1970年代鄉土寫實繪畫大致上是以照相寫實或是如魏斯（Andrew Wyeth, 1917-2009）的畫風為主要技法，黃銘哲則延伸了李梅樹、劉啟祥等人的創作手法。另外，他此時的風景畫作，除了試圖捕捉自然的神韻，尋找自然的逼真外，也在於理念的表達。畫布是農村出身的黃銘哲的另一片土地，他以堅毅與深情的態度耕耘於此，表達對自我身分的認同。

黃銘哲與家人在羅東運動公園
合影。

這個階段，黃銘哲投注了許多心力在繪畫的基本技法上，纖細的線條構成了精緻寫實風格，雖然他選定了農人、牧童、老人為題材，但目的卻是藉著景物吐訴鄉土情懷，他的鄉土寫實畫作並未深刻地描寫貧困農村生活，未擁有泥巴的鄉土味道，下一階段的唯美傾向在此已經萌芽。我們可以發現，鄉土寫實時期的創





黃銘哲，〈鄉紳〉，1974，
油彩、畫布，60×80cm。

【右頁圖】

黃銘哲，〈傳人〉，1981，
油彩、畫布，180×90cm。

作主題與形式略可區分為兩種：一種是以人物為主的肖像畫，他專注、仔細地描繪畫中老人或老婦，1974年的〈鄉紳〉與〈婦人〉是屬於這一系列的代表作品，透過背景加以簡化，色調黯淡，並配合光線落於人物的面容，使得人物形象更為凸顯；另外一種形式如〈歸〉(P.30)，則是人物並不突出，沒有仔細地詳加描繪，反而是藉由人物與秀麗的風景結合為主題，美化了淳樸鄉村的鄉野景象。黃銘哲加強基本技法訓練的同時，在寫

實繪畫中融入創作的因素，把景色和創作緊密聯繫起來，繼而將寫生和創作拉近距離，開始研究創作的內容，藝術生涯的起步階段，奠定了他往後繪畫的基礎。

認同與親緣：象徵主義時期

1980年代初期黃銘哲放棄既有的成就返國，由於接受歐美藝術思潮的影響，加上個人眼界的開拓，他步入新的變局。漂流在外域的日子裡，之前所描繪的鄉土寫實作品，對自己而言是一種困境，無法滿足他的創作慾望。因此，在歐美遊歷的歲月中，他開始審視自我、思考藝術。雖然吸收了西方藝術養分，卻更加深對島嶼土地的熱愛，黃銘哲的自序曾表達出這段在異域遊歷的心情：

為了追尋心中的那份歸屬與相思，二十年前，我在這塊土地漂流著，後來我遠遊異國，我放棄英美的一些藝術成就，最終還是選擇我生長的這塊土地流浪，能在自己生長的土地上創作，對一個藝術家來說是幸福的，漂泊的每一個日子裡，讓我感受到比別人更深一

層的民族情感，我愛這塊土地和這裡的每一個人。

他浮現在腦海中的創作議題是如何將傳統主題與之前發展出來的技法相互結合，「如何表現臺灣」、「用什麼來象徵臺灣」成為黃銘哲歸國後視覺語彙的核心思考，擁有自我文化認同與主體意識。這時期他的創作意識為：

有些人認為，在西方的亞洲畫家棄絕了自身的傳統。我並不這麼想。我自己是畫家，重要的是作品精神，而不是我是東方人或中國人。

黃銘哲象徵主義的畫作構圖趨向簡化，以線條當作布局畫面的主要核心，支撐視覺整體。〈傳人〉是最為知名也最具代表性的作品，畫面沒有光影的明暗對比，剪影似的人形藉由紅色的背景烘托，塑造出劇照般的效果，而精準的線條勾勒了身體曲線，也串起了人



黃銘哲與長子於北投工作室合影。



物的排列。整體來說，黃銘哲以連貫的線條和高彩度的色彩，顯現出濃厚的東方風格，此刻敘述性的線條讓位於裝飾性的線條，追求的是唯美視域。必須要強調的是，他的象徵主義畫作裡除了裝飾外，還有更深刻的內涵。

黃銘哲在〈傳人〉虛構了一個完美的家族，但是這張具有傳承意義的作品，獨缺了父親，缺少了黃銘哲扮演的角色。他藉著創作表達對家庭、親情的想望與渴望，人物的身形不如之前寫實時期那般精準，反而是以稍微幅度比例的拉長與肢體動作的延伸，表現所要傳達的意念。位於中心點的母親雙手擺出矯飾性的手勢，左手張開指向前方的嬰孩，右手以違反自然的狀態攀在小女生的頭頸間，嬰孩兩側則是隨侍在旁的祖父母，眾人的焦點都集中在他身上。黃銘哲藉由這樣的環繞布局，一方面營造母親在家中、在親情血緣中無可取代的核心地位，另一方面也呈顯出長輩對子孫的傳承期許。作品象徵意味相當濃厚，畫中主角代表著典型的臺灣女性形象，祖孫三代皆穿傳統服飾，並未加以反映當下時空環境，加上面容表情平淡，無法辨識太多情緒，黃銘哲巧妙地運用人物

位置的安排與手勢的動作，表露自己在家族中始終缺席的遺憾。

之前鄉土寫實作品〈鄉紳〉(P.32)中的背景，已經可以觀察到黃銘哲使用傳統元素的技巧，浮出的字體與背景相融，襯托出人物，傳達象徵意涵。到了象徵主義時期，傳統元素的運用更加大膽與鮮明，比如瀏海、紙傘、鳳眼等等，形構了強烈中國風味的作品，例如〈紅衣少女〉和1985年的〈少女——追夢〉。早先，他以〈姿〉和〈第三個希望〉(P.36)連續在1981年、1982年獲得「省展」

黃銘哲·〈少女——追夢〉，
1985，油彩、畫布，
114×117cm。



黃銘哲·〈姿〉，1981，
油彩、畫布，106×106cm。

中的「省政府獎」，以非科班的身分踢開學院的大門後，再以〈春釐〉(P.17左圖)取得「省展」永久免審查資格。現在回顧這段經歷，他坦言〈第三個希望〉，不管是主題還是形式，反而比前一年的〈姿〉保守，到了〈春釐〉才又回歸原先發展的軌道上。〈第三個希望〉的創作背景來自於政府提倡「兩個孩子恰恰好」的生育政策，然而一般家庭「傳宗接代」的觀念仍根深蒂固，就算生了兩個女兒，仍希望再生一個兒子來繼承家業，某種程度上也呼應了黃銘哲原生的家庭環境。

黃銘哲象徵主義時期的藝術作品，1982年的〈人物(曇花)〉與1985年的〈平面的婚姻〉(P.37)中，精緻且簡練的線條顯現出他重視畫面構成的一面：平衡、對稱及描形的傑出功力。和之前的鄉土寫實繪畫不同，超扁平的畫面看不到任何筆觸的痕跡，紅、黃、藍的純色轉化為背景底調，往後單純、強烈且濃重的色彩成為他畫面空間的重要元素。而在1983年的〈空白的日子(自畫像)〉(P.38左圖)、〈自畫像(白色的日子)〉(P.38、39)(同樣的名稱，正面、側臉的作品有五幅)中，他將真實



黃銘哲·〈第三個希望〉·1979·油彩、畫布·103×103cm。



黃銘哲·〈平面的婚姻〉·1985·油彩、畫布·180×180cm。



黃銘哲·〈空白的日子(自畫像)〉·1983·
油彩、畫布·120×60cm。

【右五圖】

黃銘哲·〈自畫像(白色的日子)〉·1983·
油彩、畫布·180×60cm×5。

國立台灣美術館

National Taiwan Museum of Fine Arts

細膩描寫的自我頭像搭配著極簡的少許線條，加強了線條的表現功能，線條此刻象徵著身體。尤其〈空白的日子(自畫像)〉線條發揮了想像的功能，白色的背景襯托出他沉悶憂鬱、眉頭深鎖的沉思表情，人物身形被省略，強勁有力的簡單線條化為衣飾的邊緣輪廓，黃銘哲融入在大面積留白的畫作空間中。而〈自畫像(白色的日子)〉則顯現出往後創作複合媒材藝術作品的徵兆，秤錘在畫布邊緣連接著線條下端，作品的意涵是為了藝術，他的容貌



國立台灣美術館

National Taiwan Museum of Fine Arts

雖然依舊，但身、心、靈被掏空，已無輕重。畫面中，他側著臉孔，凝望著遠方，此時的黃銘哲在喃喃自語，旁人無法介入他的國度，獨白的國王帶給了觀者遙遠的距離。此外，有一件作品可說走在時代之先，他彩繪數根長形結合畫布の木條，並在中間挖一個正方形的洞，這在當年除了是相當前衛的創作形式外，也預示了他近年「生生不息」系列的發展和低限藝術的走向。

【右頁上圖】
黃銘哲，〈抽象〉，1988，
油彩、畫布，60.5×72.5cm。

【右頁下圖】
黃銘哲，〈抽象〉，1988，
油彩、畫布，60.5×50cm。

黃銘哲，〈臺北、天、空〉，
1986，油彩、畫布，
180×90cm。



解構再結構：表現主義時期

1984至1988年，這段期間黃銘哲開始自我解構，他對自己象徵主義的空間描寫和藝術概念提出質疑，於是斷然將之前的種種表現形式澈底解體。黃銘哲回顧這段時期曾如此自我剖析：「我覺得之前我追逐的是一種精緻的描繪，一直追一直追，但是後來忽然發現本來追求的，已經沒有什麼意思了。」他認為繪畫應該放得開，不應被寫實束縛，不然那是一種毒，對創作沒有幫助，反倒戕害藝術家的感受力。

自從開展了以線條為造形思維的主要考量後，抽象動機已漸漸發酵於他的繪畫創作，而對現實的不安與心理的焦慮，也激發出他的抽象衝動，將精神與感覺寄託於此。從具象轉變到抽象，變化幅度之劇烈、繪畫意識之不同可想而知。這段期間他有四、五年畫不出半張畫來，黃銘哲此時的創作，經常跨越了數個年度才完成，耗時甚長。這個階段他陸續創作了許多的自畫像，反映出他這段歲月的焦慮、掙扎的情感狀態，自畫像往後也變成黃銘哲的個人繪畫特色之一。（P45-P46）

繪畫是一種身體的動作，繪畫的方式可被視為是一種熟能生巧的技術，當藝術家想跳脫既有的思維模式，技法也必須跟隨著改變，缺一不可。但是要脫離長久訓練且相當熟練的繪畫方法非常困難，因為身體與思維都被規訓化或模式化，要突破這個關卡必須用盡心力，才能規避受過訓練的雙手，去抗拒原有的機械、重複性技巧。

黃銘哲創作抽象繪畫作品的過程是先從小幅

的紙張上素描開始，然後再將圖像放大在畫布上，線條依舊是他主要的考慮因素。之前的繪畫經驗提供了他某些有益的啟示，一開始黃銘哲仍是以具象繪畫為主要形式，將之前的東方風味女人略微簡化，但已不像上一時期刻劃的那麼精緻。1986年的〈臺北、天、空〉和同年的〈Girl〉搭配著由抽動線條編織而成的衣物，線條重複化的滾動作用導致畫面充滿節奏感，背景也不再是單一顏色，透過即興的點綴繽紛的色塊，音樂性的效果漸次浮現。

之後，黃銘哲曾嘗試過純粹抽象風格，畫中沒有任何可資辨識或與外在事物相似的圖像、符號，只有色彩與光線的變化，之前慣用的線條幾乎消失不見。1988年的二件〈抽象〉畫作，呈現的是光影的明暗對比，筆觸塗刷的沉重深厚背景中有道光源從上往下照射，回復到注重光線的鄉土寫實風景繪





黃銘哲，〈作品 1990〉，
1990，油彩、畫布，
65×53cm。

【右頁上圖】
黃銘哲，〈窗外〉，1989，
油彩、畫布，91×72.5cm。

【右頁下圖】
黃銘哲參加由駐法國代表處與
法國文化部國際事務司合作
計畫，高雄市立美術館策劃
的「創作論壇（1997-2000）：
臺灣當代藝術顯影」於法國巴
黎國際藝術村。

畫，只是風格從之前的寫實演變至現在的抽象。然而，經歷過短暫的抽象實驗，他自認純粹的抽象語彙無法表達他內心情感，況且自己目前也無法掌控完全抽象的形式，於是他採取了折衷方法，參考著西方現代藝術，一步步地往自我的抽象風格邁進。

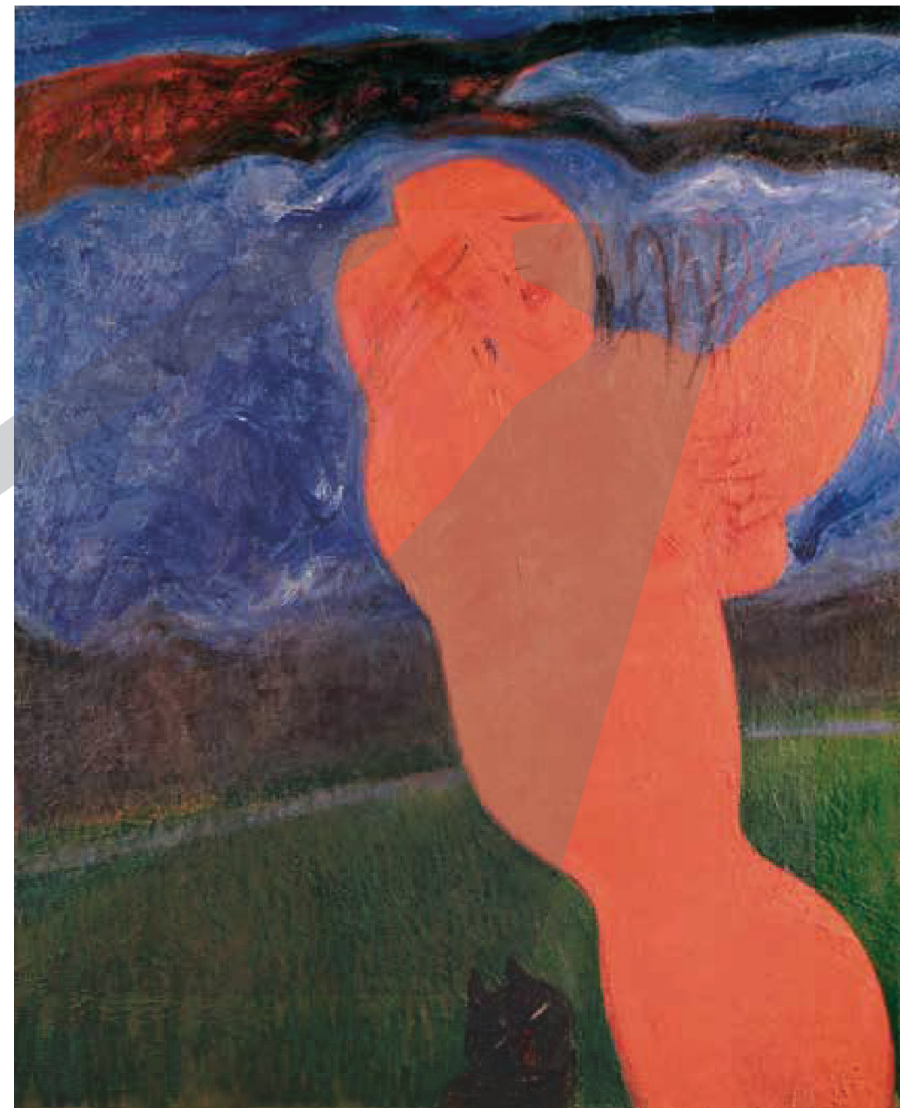
1989年是黃銘哲從具象到抽象，客觀描寫至主觀審美的轉捩點，他以參考學習西方大師的作品為主，漸進地積累在摸索中所得到的經驗。畫面主題以類似莫迪利亞尼（Amedeo Modigliani, 1884-1920）的人物表情

及長形身軀，搭配著有如克林姆（Gustav Klimt, 1862-1918）繽紛線條交織的色彩，或是培根（Francis Bacon, 1909-1992）扭曲的臉部與身體，整體作品投影了自我的關照。

我們可以發現，黃銘哲將西方現代藝術的精神融於新的追尋之中，他以前人的藝術成就來吸取養分，重新塑造了一種傳承的關係。繪畫作品轉變成自身的想像力和表現個人風格的特徵，換言之，黃銘哲體驗學習了現代藝術的語彙，而後塑造出理想的造形，比如他的抽象思維借鏡克林姆的色彩與形體，再以原本的造形揉合胎化出來。在此要強調，他雖然向特定的重要現代藝術家學習，但這不算是傳統的影響力，而是一

種克服，黃銘哲藉著此種方式來征服自己，進而領悟自己的創造力。上述的西方藝術大師各自代表著不同的繪畫風格與藝術語彙，對情感及情慾方面都有其專門獨到的繪畫處理方式，對人物主題的偏愛則是他們共同交集的面向。

「國王」系列與「女人」系列，都是黃銘哲在表現主義時期孵化出來的，黃銘哲以主觀的情感表達，賦予了作品自我強烈個性的內容。起先，他最常以類似莫迪利亞尼的拉長人形為其主要形式，人物誇張變形，身形往往占據了畫面空間的一半，但從1989年〈窗外〉人物形繪的線條與身體色彩，我們也可以看到馬諦斯（Henri Émile Benoît Matisse, 1869-1954）的影子，尤其是「舞蹈」這系列的作品影響了黃銘哲，他從中學到了以簡化的線條與高度色彩的運用，進而達到表現力的方法。同一年的〈海



黃銘哲，〈海邊〉，
1989，油彩、畫布，
72.5×91cm。



黃銘哲，〈感覺〉，
1989，油彩、畫布，
72.5×91cm。



邊〉、〈感覺〉中變形的造形無非是為了追求更大的表現作用，不過仍可觀看到具象空間在作品之中，但背景已成簡單線條描繪的童趣圖像。除此之外，我們也可從作品中的色彩來了解他的內心語彙，這段時期，他經歷了一段艱辛的過程，背景或是人物色彩不再是具有高彩度的鮮豔明亮色調，而是明度介於中低階的色澤，空間彷彿被灰色的霧或是雨氣所籠罩，畫作呈現出一種低氣壓的氛圍。

這段時期的自畫像也大都以灰色調為底色，筆觸不加修飾、大力揮灑，似乎欲將胸中抑鬱傾洩而出。黃銘哲有意表現粗糙，重心並未放



黃銘哲，
〈自畫像(畫展準備中)〉，
1992，油畫，21.5×17.5cm。



黃銘哲，〈自畫像〉，1989，油彩、畫布，45.5×38cm×4。



【左圖】
黃銘哲，〈國王〉，1990，
油畫，45.5×38cm。

【右圖】
1997年，黃銘哲參觀杜庫寧
於紐約大都會美術館的展覽時
留影。

在勾勒人物的外型，反而看來就像拿一把刷子，將大量的顏料透過粗獷的筆觸投注於畫作之中。但他不似培根賦予肖像畫一種文明下的情感狂暴，畫中人物表露出可怕驚人的面貌，空間則呈現出幽閉狀，表達了現代社會中的不安與絕望。相異培根畫筆下的人物扭曲變形、尖叫呼喊，描繪著看似受折磨絕望的人形，黃銘哲的肖像畫則來自於感人的內在經驗之再現，傾向於個人世界的自我書寫，但兩者相同依附於精神價值與心理上的意義。我們除了可以看到類似培根風格的作品之外，在美期間，從荷蘭移民到美國的抽象表現主義畫家杜庫寧（Willem De Kooning, 1904-1997）的畫風也對黃銘哲造成影響，杜庫寧的「女人」系列筆觸粗獷而潑辣，以畫筆塗刷油彩不加修飾，是其畫作特色，喜歡以筆觸構築畫面表情的他會對杜庫寧心儀，是十分自然的事情。