

3.

破繭而出的抽象表現主義

從 1991 年開始，黃銘哲的抽象思維逐步邁向成熟，視覺風格漸趨成形穩定，他在個人風格的開拓中，建立了在臺灣抽象繪畫的定位。一方面，線條展開了多樣性的變化，抽動奔放的線條隨著俐落的筆觸，交雜出繽紛燦爛的畫面肌理，衍生出擴張、延伸、無止盡的空間。另一方面，生命充沛的能量隨著上升的線條渴望飛行，想像的慾望停駐其中，造形因而在一個流動、夢幻的空間中瓦解，促成了由虛幻空間所引發的創造性聯想。此時，黃銘哲運用抽象表現主義手法表現內心意識，雖然時代的藝術思潮和官方的美術政策不可避免地影響了他的繪畫風格，但僅僅是間接的因素而已，最主要還是出於他個人的需要，尤其線條是他造形思維的重要思考。



國立臺灣美術館
National Taiwan Museum of Fine Arts

【本頁圖】
黃銘哲與 1991 年的作品〈臺北最寂寞的男人〉。

【左頁圖】
黃銘哲，〈臺北東區的一群女人〉，
1991，油彩、畫布，180×136cm。

「國王」系列

臺北市立美術館在1983年成立，「白色立方塊」式俐落的建築外觀，開宗明義地宣告展示現代藝術作品。之後，它以現代藝術之名，陸續舉辦了「中國現代繪畫新展望展」（簡稱「新展望展」），「中國現代雕塑大展」等競賽展。這些展覽雖未帶來立即的影響，但開放的立場與態度，逐漸取代了「省展」、「臺北市美展」等國內指標性藝術競賽的權威地位。若說紐約現代美術館帶動了抽象表現主義的興起，臺北市立美術館也同樣肩負了相等程度的責任與任務，例如「新展望展」中有著為數眾多的抽象繪畫入選，加上戰後出生的學人畫家陸續返國，他們在國外吸收當時仍居於主流地位的抽象繪畫觀點與技法，並將此引入美術領域和美術教育中，抽象繪畫因而繼1960年代的「現代繪畫運動」後再度受到重視與肯定，逐漸成為1990年代臺灣美術的主要藝術思潮。

同時間，1991年到1995年是黃銘哲抽象繪畫的爆發期，創作能量充沛，他的畫作不僅受到高度評價，也屢屢在市場創造佳績，包括之前的〈傳人〉也回過頭來受到藏家賞識，在1993年的蘇富比拍賣會上，

1993年，黃銘哲作品〈傳人〉於蘇富比拍賣會現場。



以新臺幣200萬元的高價拍出，黃銘哲頓時成為臺灣當代藝術中的耀眼明星，這樣的光環隨著他後來不斷演變的藝術歷程，一直延續至今。1995年1月11日《中時晚報》的報導中下了如此的標題：「蹣跚的務農子弟／離家背妻的潦倒畫家／終究闖出了一片天／黃銘哲／畫界的頹廢王子翻身成炙手可熱的金童。」黃銘哲之所以可以從公辦美展崛起，還能一直活躍在臺灣的當代藝術，主要原因即在於從1980年代以來，他的作品不斷地推陳出新，使他在畫壇上持續扮演著先行者的角色。黃銘哲說道：「因為我有問題，所以我不斷的畫下去，而這也是我活下去的原因。」尤其經歷了前面那幾年煎熬痛苦的蛻伏歲月，他下定決心，一旦有突破，絕對要好好的衝刺創作，這段期間，他以幾乎每年辦理一次個展的速度，試圖用作品向外界證明，他的繪畫已有新的發展。

現代畫廊、印象藝術中心畫廊和臻品藝術中心，是黃銘哲這段時期背後的重要推手，除了為他舉辦展覽外，還出版畫冊，讓更多人得以認識他。其中，位在臺中的臻品藝術中心，在它的經營之下，黃銘哲有機會前往美國舊金山SOMA版畫製造廠製作版畫並全球限量發



【上圖】黃銘哲（左）與吳天章合影於北投工作室。

【下圖】2000年，左起：夏陽、黃銘哲、曲德益、黎志文，合影於五股觀音山工作室。



【左圖】

黃銘哲，〈貓與貓〉，1990，
油彩、畫布，180×90cm。

【右圖】

黃銘哲，〈貓與貓〉，1991，
油彩、畫布，180×90cm。

行（包括〈貓與貓〉、〈綠色的夢〉、〈在椅子上等待春天〉、〈花園裡的貓〉（P.54）及〈國王的夢〉（P.55）），並帶著作品陸續參加美國芝加哥畫廊博覽會、香港亞洲藝術博覽會、東京「TIAS」國際藝術博覽會，致力將他推上國際舞臺。

在眾人的支持及期待下，黃銘哲創作出1990年代上旬的三個代表系列，分別是「國王」系列、「女人」系列、「都會的臉譜」系列，這三個系列廣泛受到外界的肯定，進而建立了他在臺灣抽象繪畫的地位。這個時期，黃銘哲明顯採取抽象表現主義的觀點與技法，作品的核心意圖

【右頁圖】

黃銘哲，〈綠色的夢〉，
1990-1991，油彩、畫布，
256×159cm。





黃銘哲·〈國王的夢〉，1991，
油彩、畫布，152×300cm。

除了要擺脫畫面固定不變的形式規律，打破構圖的重覆外，也更加注重色彩的表現力和視覺作用，所以他的畫面構圖與色彩都不存在現實的合理性。臺灣當時正處於經濟的高峰及政治的轉變期，人人都懷著希望迎向美好的明天，黃銘哲不免也被這種集體性的高昂情緒所感染，粉紅、粉藍、純綠等色彩被大量地揮灑在畫面之中，生動的氣息呼應了時代的氛圍，畫面雖不寫實卻是黃銘哲親眼所見的真實景象。用美學家廖仁義的話語來說：「似乎是對於這種時代心靈的一種既唯美又頹廢的紀錄與詮釋。」

至此，黃銘哲尋求創作的模式已有極大的改變，手法表達出他所選擇「主題」的生命動力，都會生活快步的節奏，引領著黃銘哲躍動的曲線，幻化成個人情感的城國，不論是〈出征〉(P57)、〈臺北東區的一群女人〉(P48)、〈國王的夢〉，每幅畫作都是其自我的心情寫照，穿梭著

【左頁圖】
黃銘哲·〈花園裡的貓〉，
1991，油彩、畫布，
180×138cm。



黃銘哲·〈出征〉，1993，油彩、畫布，180×152cm。

〔左頁上圖〕黃銘哲·〈出征三聯作〉，1990-1991，油彩、畫布，180×60cm×2、180×91cm。

〔左頁下圖〕黃銘哲·〈出征〉，1992，油彩、畫布，195×242cm。

黃銘哲，〈國王的城堡〉，
1991，油彩、畫布，
260×260cm。



【右頁上圖】
黃銘哲，〈東區的女人〉，
1991，油彩、畫布，
72.5×91cm。

【右頁下左圖】
黃銘哲，〈女人聯作〉，
1991，油彩、畫布，
180×60cm×3。

【右頁下右圖】
黃銘哲，〈臺北紅色的女人〉，
1994，油彩、畫布，
180×60cm。

黃銘哲的企圖心、感情過程及人生歷練。事實上，他是臺灣當代抽象表現主義中，個人特質最為強烈鮮明的藝術家，對人物主題的偏愛傾向，走出了另一條臺灣抽象藝術的路徑。一方面，他運用自動技法使內心意識透過抽動、奔放的線條表現出來；另一方面，他將敘述性的圖像加以變形、扭曲，依此創造個人的獨特造形語彙。畫中人物形體的抽象化，是一種變形的抽象，而不是完全抽象的形態。與之前相較，無論如何轉變，黃銘哲都沒有離開以人為對象的題材及那看似平面卻又層次細緻的技法。

關於黃銘哲的抽象繪畫人物，大致可區分為兩種形式，一種是黃銘哲自戀且自憐的形象，他將個人形象幻化作夢境，畫中的世界充滿著童趣及騎士浪漫精神，生命的浮光掠影因而轉變成一幕幕的夢語。由於畫作漂流著孤寂、憂鬱的氣息，強烈愛戀自己的黃銘哲，將生命的浮沉與掙扎，透過繪畫取得自我情感的撫慰。黃銘哲畫了許多自畫像，足以和他所崇拜的西方大師相比擬，這些自畫像擁有多樣的面貌，表現出都會男性的權力與空虛。另一種是黃銘哲迷戀女人的愛慾表現，女性對他來說，是其靈感的



【右頁圖】
黃銘哲，〈國王〉，1991，
油彩、畫布，182×121cm。

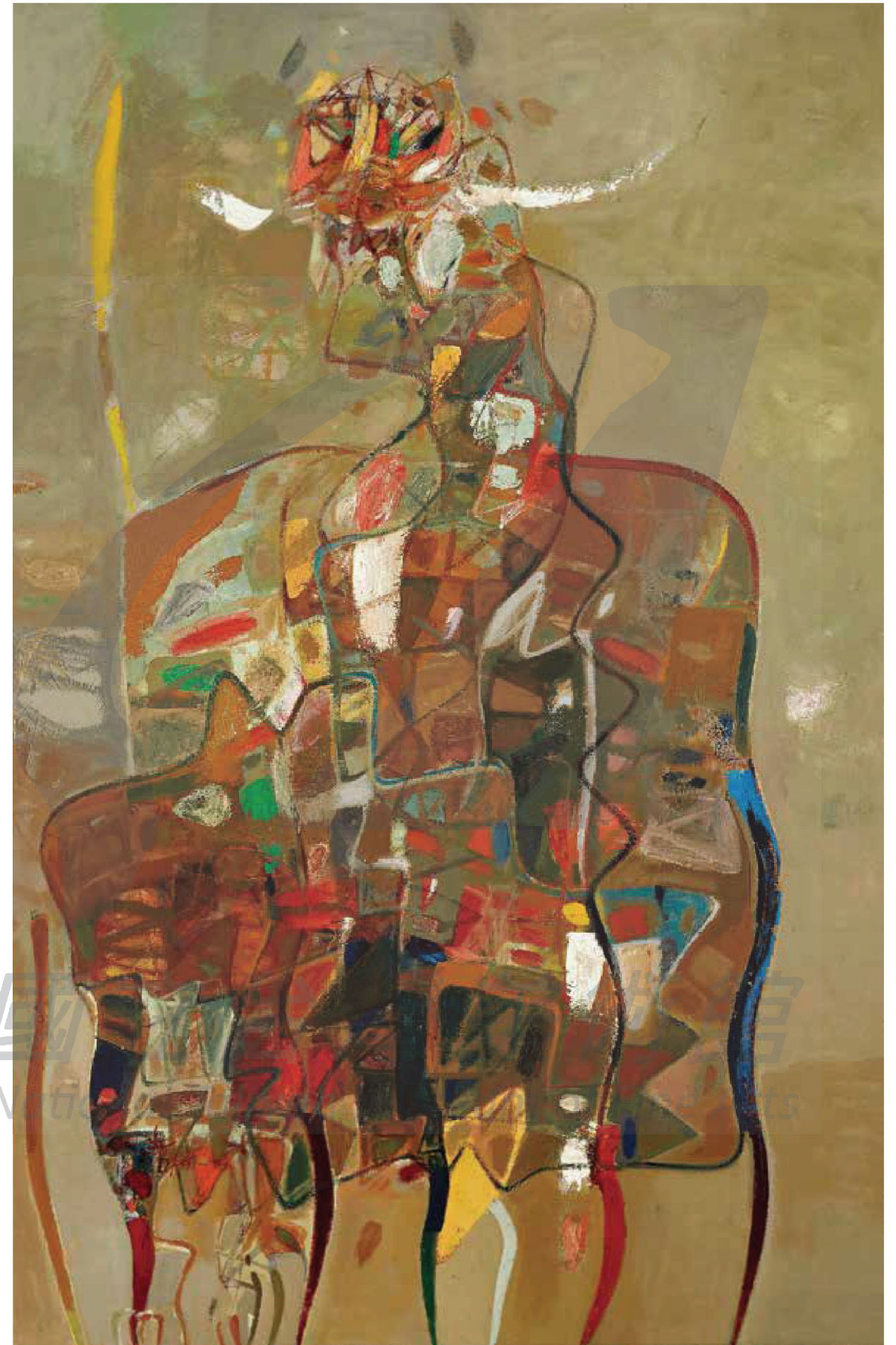


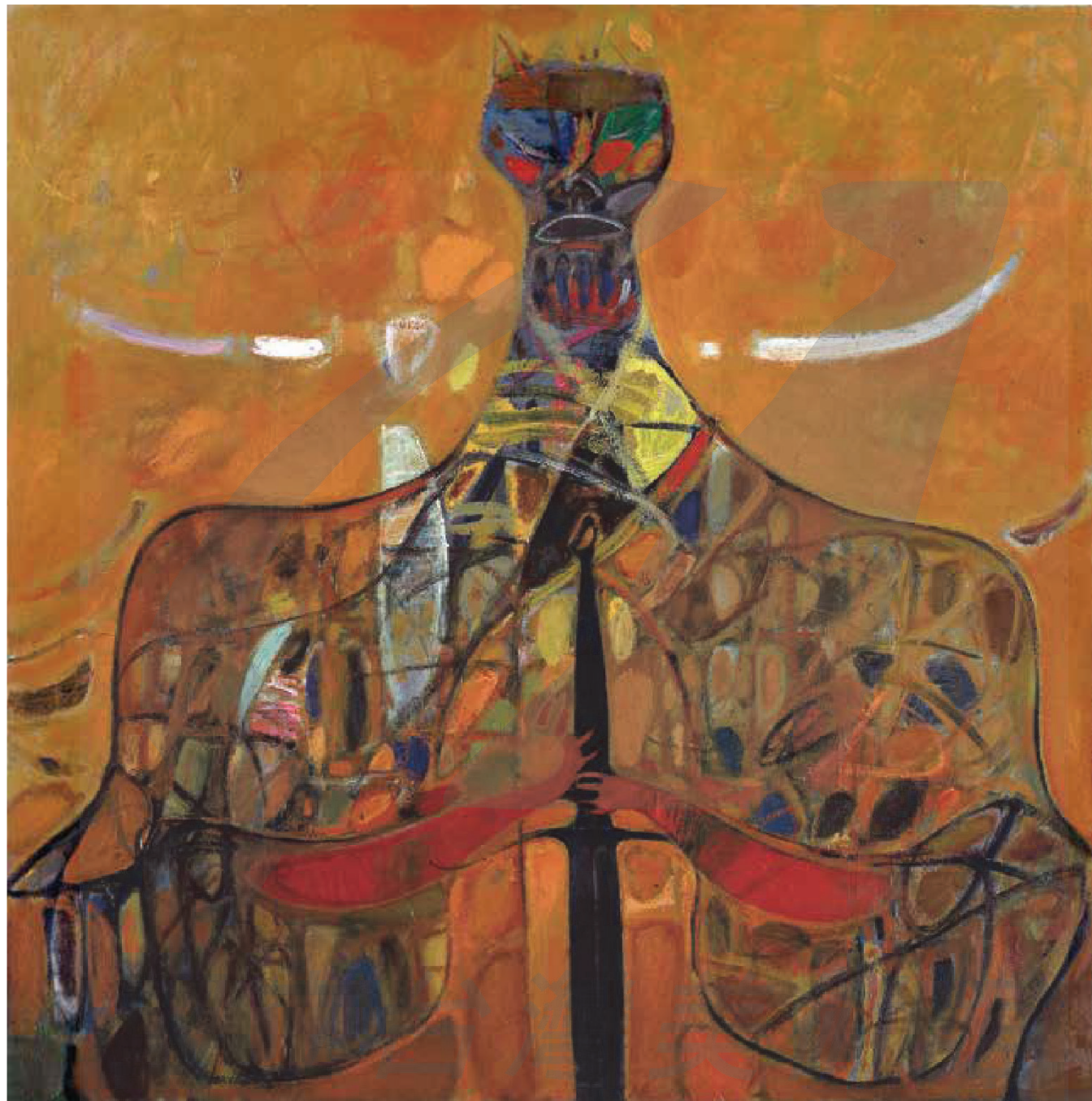
黃銘哲，〈城堡中的男人〉，
1991，油彩、畫布，
180×122cm。

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

來源。畫中女人的樣貌大多以紅粉色系為基調，紅粉女人在色彩明度較低的背景前顯得格外突出，嫵媚的眼神、撩人的神情和斑斕衣裳下的婀娜身形，展現出都會女人的萬千風情。

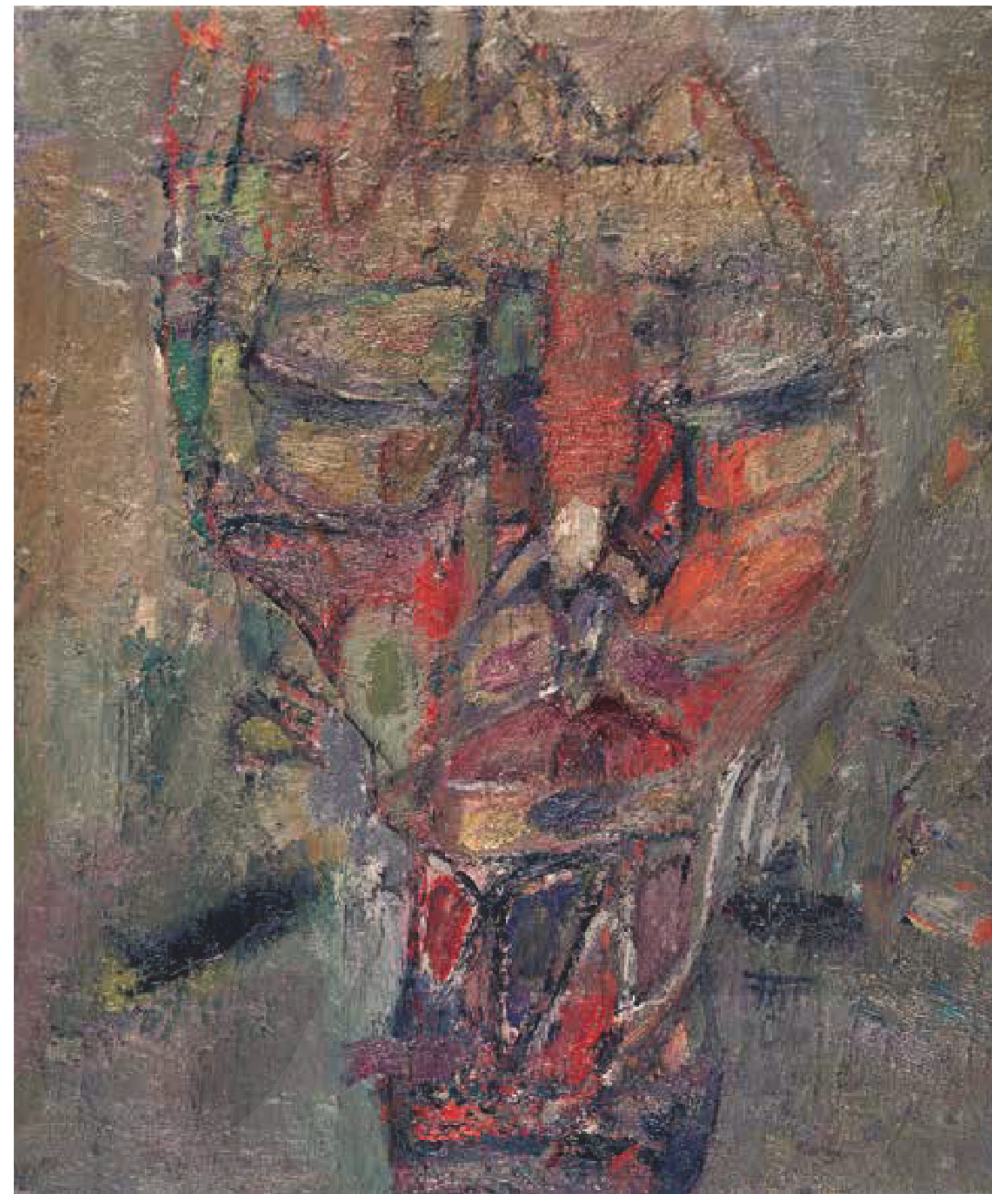
「國王」系列深刻忠實地描繪個人性格，作品兩極化地呈現黃銘哲面對藝術創作的坐困愁城與自我期許，他將自己比喻為城堡裡孤寂的國王，例如1991年的〈城堡中的男人〉和〈彩色的國王〉(P.62)。從這些





黃銘哲，〈彩色的國王〉，
1991，油彩、畫布，
130×130cm。

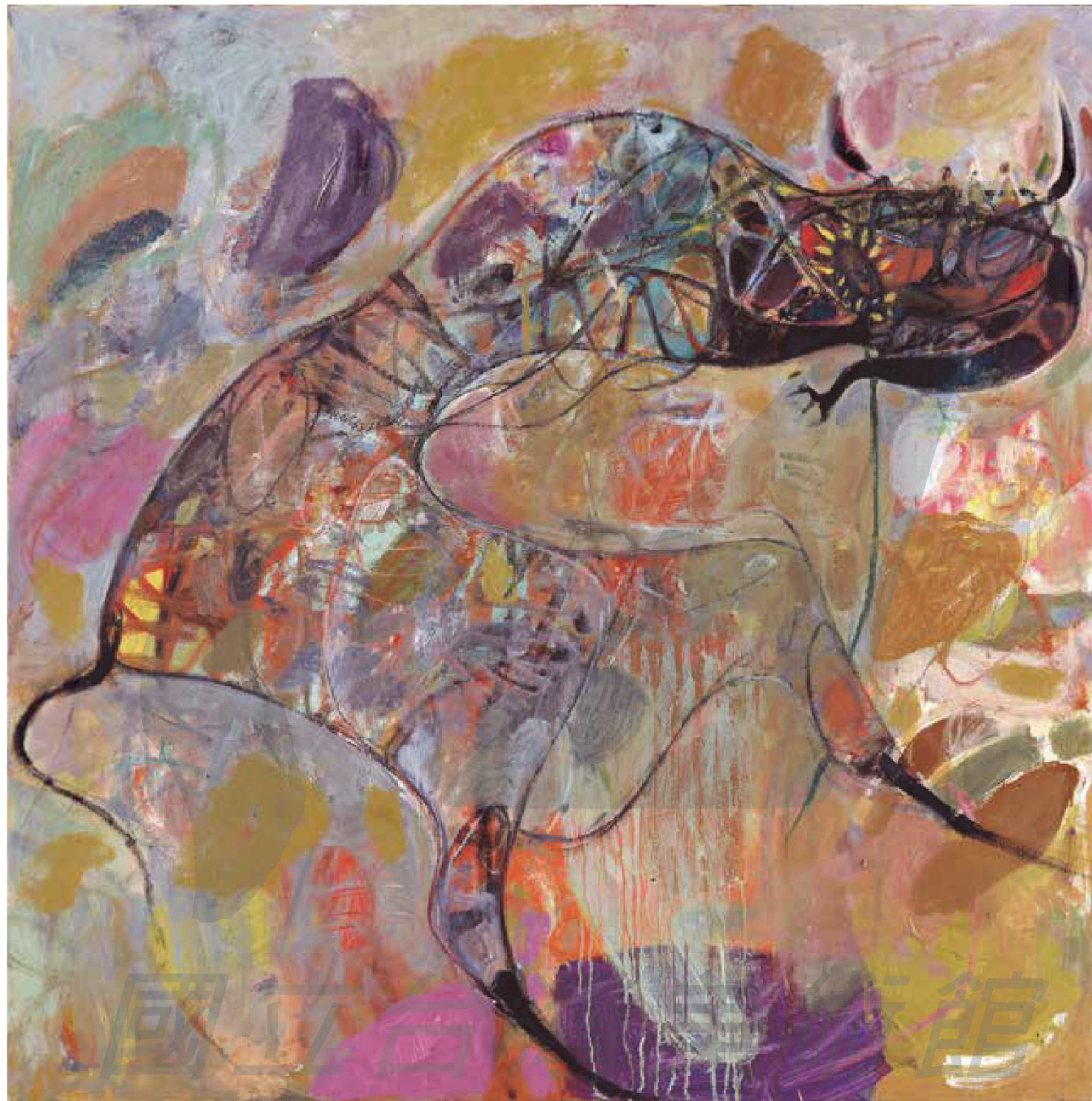
作品中，我們可以發現，黃銘哲的繪畫不論是什麼形式，都可說是以象徵、隱喻的視覺方法在書寫他的自傳。他曾說：「我的藝術每一步都可以追溯到對生命體會的轉變。」畫面中顯得孤單、脆弱的男人形象，是以自我愛憐、傷感及憂愁為對象的創作，黃銘哲成為畫裡的主角。在他尚未從事抽象繪畫時，就已經發表過許多自畫像，往後他在描繪自



黃銘哲，〈思考中的國王〉，
1990，油彩、畫布，
45.5×38cm。

身時，常以「國王」、「男人」等標題來命名，儘管是以自我內心情感為出發點，但他希望藉由這種標題方式可引發觀者更多的共鳴與同感。「凝縮」是夢裡最常見的現象之一，二人或二人以上的特徵呈現在一人的身上，黃銘哲的自我書寫顯示出都會人類內心底層的深沉吶喊，而不僅僅是屬於個人封閉的內心國度。

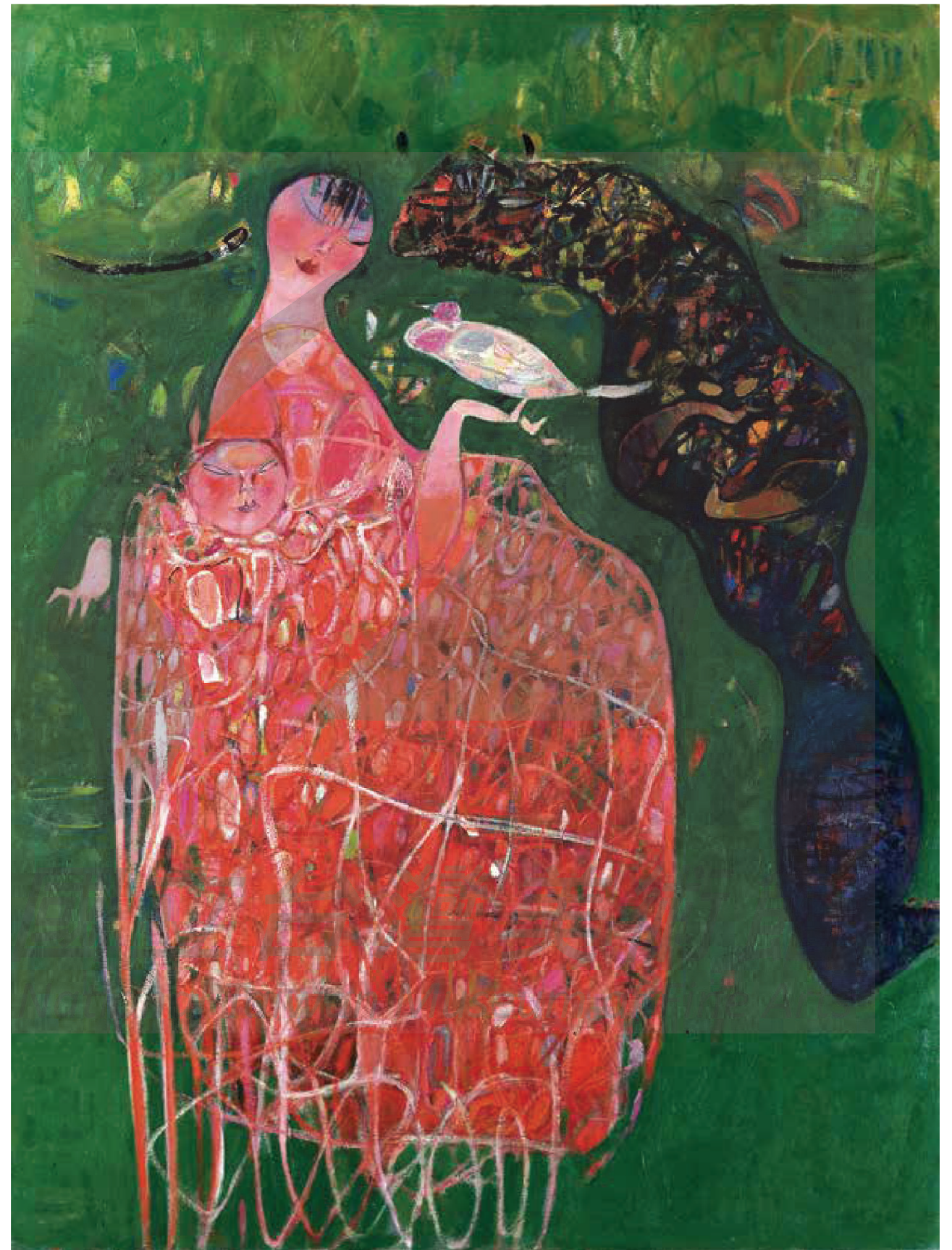
這個階段，他開始從類似培根的自畫像逐漸演化到獸形，對他而言，由動物進化而來的人類，不可能完全沒有獸性，它是人的性格無法分割的組成部分。因此，黃銘哲傾情於醜，因為醜能引起一種不安甚至



黃銘哲，〈愛花的貓〉，1991，
油彩、畫布，130×130cm。

〔右頁圖〕
黃銘哲，〈希望〉，1991，
油彩、畫布，180×136cm。

痛苦的情感。「醜」在美學中，是歪曲和否定人的本質力量的感性形象，是美的對立面。但就形式而言，相對於美的造形，醜、怪、奇、樸等手法，反倒為自身力量的顯現提供了更為廣闊的自由，有利於藝術個性的表現和才能的發揮。他畫過許多氣勢逼人、直接潑辣，表現力很強的作品，注重的是造形表達出來的性格，而非外貌的忠實性。他認為自





黃銘哲·〈故事〉·1991·
油彩、畫布，170×210cm。

己是一頭野獸，屈從於人的本能，崇尚原始的藝術意義。原始藝術對他有啟蒙的意義，黃銘哲藉由造形表現出強力的衝動，透露著潛意識內的本能驅動力才是決定人類行為的主要因素。

黃銘哲對色彩的觀點，是一種精神性與環境性的感受，因此「國王」系列和「女人」系列最明顯的差異，就在於色彩的運用方式，不似「女人」系列有著輕快、明亮的色度，「國王」系列則偏向於明度較為低階的色彩，比如：灰色、咖啡色等色調，經由色彩表露陰鬱、沉重、壓抑的心情。此外，人物表情的不同也是顯著的特徵，女人大多嬌柔撫媚，而男人則是憂愁焦慮，反射出黃銘哲性別意識中的情感面向。



黃銘哲·〈女人〉·1990·
油彩、畫布，45.5×38cm。

國立台灣美術館 National Taiwan Museum of Fine Arts 「女人」系列

1990年代，臺北市東區衣著光鮮亮麗、充滿萬千風情的都會女子帶給黃銘哲無限的想像，「東區女人打扮得很時髦，讓你想接近卻又不太敢接近。感覺是很危險的女人。」他總喜歡徘徊東區街頭，在那裡觀察她們，一方面，他以冷眼透視浮世眾生的心境去表現東區的都會女人；另一方面他將自己的內心情慾投射在她們身上。女人睜眼、閉眼的曖昧

黃銘哲，
〈紅色的女人與黃色的貓〉，
1992，油彩、畫布，
91×72.5cm。



神情及挑逗的肢體身態，使黃銘哲的情感和情慾隨著流暢線條映襯著綺麗色調而波動，不但刺激著觀者感官，想像的空間也隨之開展。

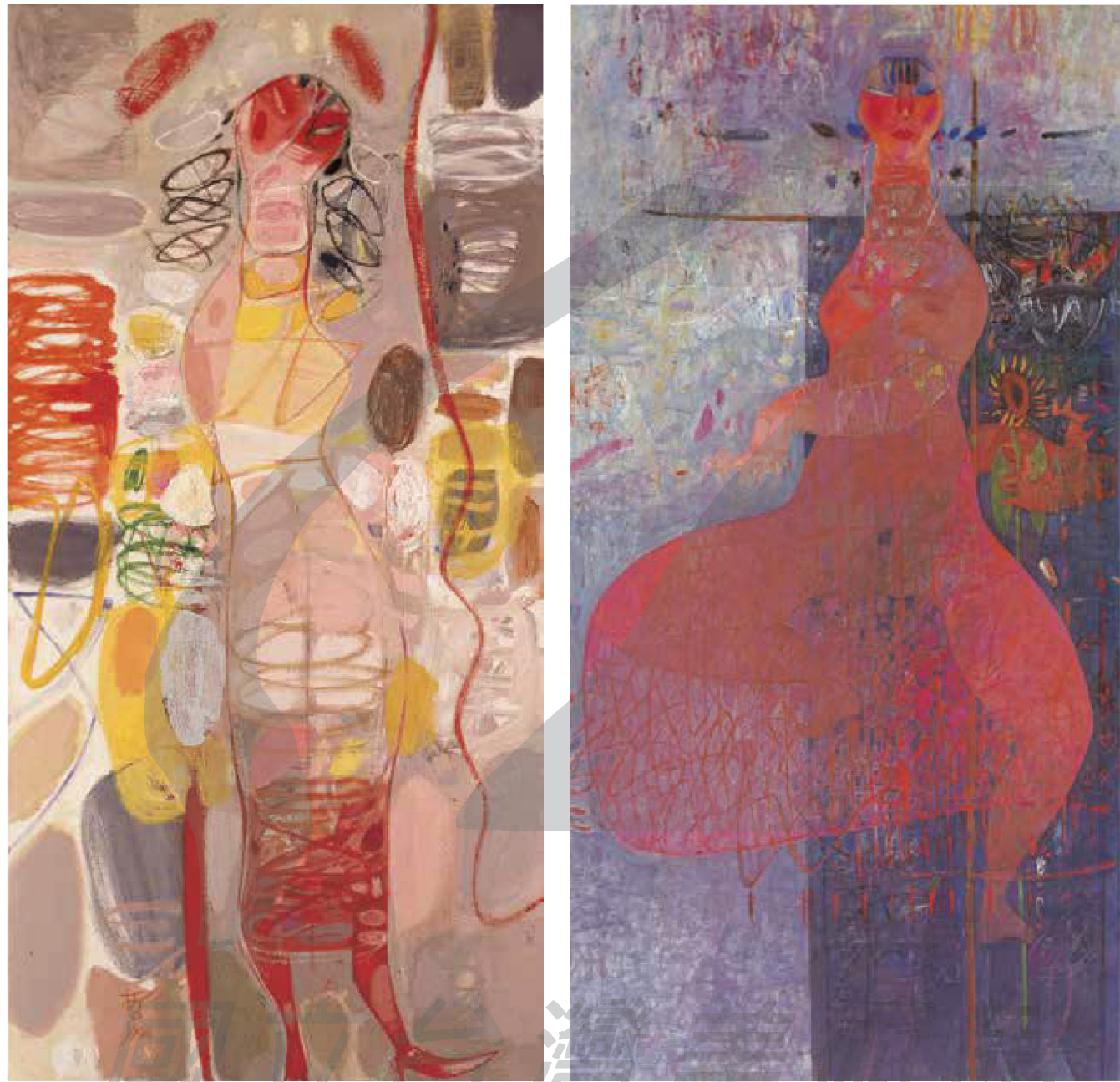
現代藝術中女性主題的抽象概念，往往將女體的特質當成對形式進行實驗的切口，例如對於杜庫寧而言，猙獰的女人只是一個語言符號，是他表達藝術真實的一個合適的媒介。相反地，黃銘哲不僅將女體作為抽象形式探索的素材，他更進一步地將其幻想、不安與情慾投射其上，「女人」變成他情感的出口。也就是說，黃銘哲的做法手段不是一



黃銘哲，〈女人〉，1992-1994，
油彩、畫布，162×130cm。

種剝削，而是探索情慾，呈現他對女人的愛戀迷惘。黃銘哲認為：「他畫中的女人都像貓一般，有時溫柔而兇猛，嬌寵而殘暴，占有與控制慾，虛榮且具誘惑性。」正如藝文作家李維菁（1969-2018）所觀察到的：「這樣特質的女人，從之前『紅色』系列延續到『女人』系列，只是以不同的變體出現。」

綜觀而論，「女人」系列主要有以下四種特質：一，黃銘哲的女體呈現圓滑豐腴的形態，圓潤的輪廓流動著情慾的波動，大膽公開地趨向



黃銘哲，〈女人〉，1994，
油彩、畫布，180×90cm。

【右圖】
黃銘哲，〈會飛的女人〉，
1991，油彩、畫布，
204.5×97cm。

情慾與肉體的感官滿足，彩妝華服的女人不但面如滿月，雙腿彎曲的張開動作還充滿了性的暗示；二，女人的表情愛怨嬌嗔，雙眼闔閉，頭向左或向右傾靠，似乎在熟睡，亦或沉浸於自己夢境之中；三，黃銘哲除了以流暢的線條勾勒出具體的撫媚動人形象外，其紛亂抽動的筆觸也為平面的女人，製造相對的韻律感；四，綺麗的衣裳是透過顏料的分配與布置而產生的，再以斑斕色彩妝點撲粉出撩人的姿態。



黃銘哲，〈漂浮在東區的女人〉，1992-1994，油彩、畫布，180×152cm。



黃銘哲的女人形象，大多以變形的方式加以造形，由於脫離正常人體的比例甚多，因而創作出許多動感且富有生命力的作品。一方面，女人漂浮的身體，時而捲曲成團，時而扭腰搖臀，動態感十足，黃銘哲將女人身形扭曲擺動，以解放自己那種激烈的表現手法。另一方面，女人情慾的擺姿，都因取悅於男性的觀視而存在，女體成為男性觀看的對象，經由凝視，黃銘哲尋求一種自戀式的滿足。因此，我們可以發現，黃銘哲的慾望以女人的形象出現，並透過女人的形象，進而達到對自己身分的辨認與確定。更進一步地說，他的「幻想」是一種慾望場域的展演，經由對女性的慾望投射，賦予了城市孤寂的情感意象。

這個時期，黃銘哲觀看下的臺北都會，無論是街景或人物都帶有強烈的情慾暗示，他依藉著女體不平衡的形式，或仰、或躺，使旺盛的精力得以棲息在肉感的女體之上。原先女體是黃銘哲對臺北女人的凝視，然而，到後來「女人」只是一個象徵，沒有性別之分，雌雄同體，黃銘哲把自我想像認同於「她」，這種女體的再現從情慾的描寫轉移到對自我的書寫，模糊了性別的界線。早先，1991年之前的女體仍保有性別特徵，但之後的女體，我們已看不到乳房、體毛等第二性徵。



【左頁上圖】
黃銘哲，
〈紅色的女人與黑色的貓〉，
1992，油彩、畫布，
91×72.5cm。

【左頁下圖】
黃銘哲，〈貓與愛情〉，1991，
油彩、畫布，90.5×60.5cm。

黃銘哲，〈女人〉，1994，
油彩、畫布，91×61cm。

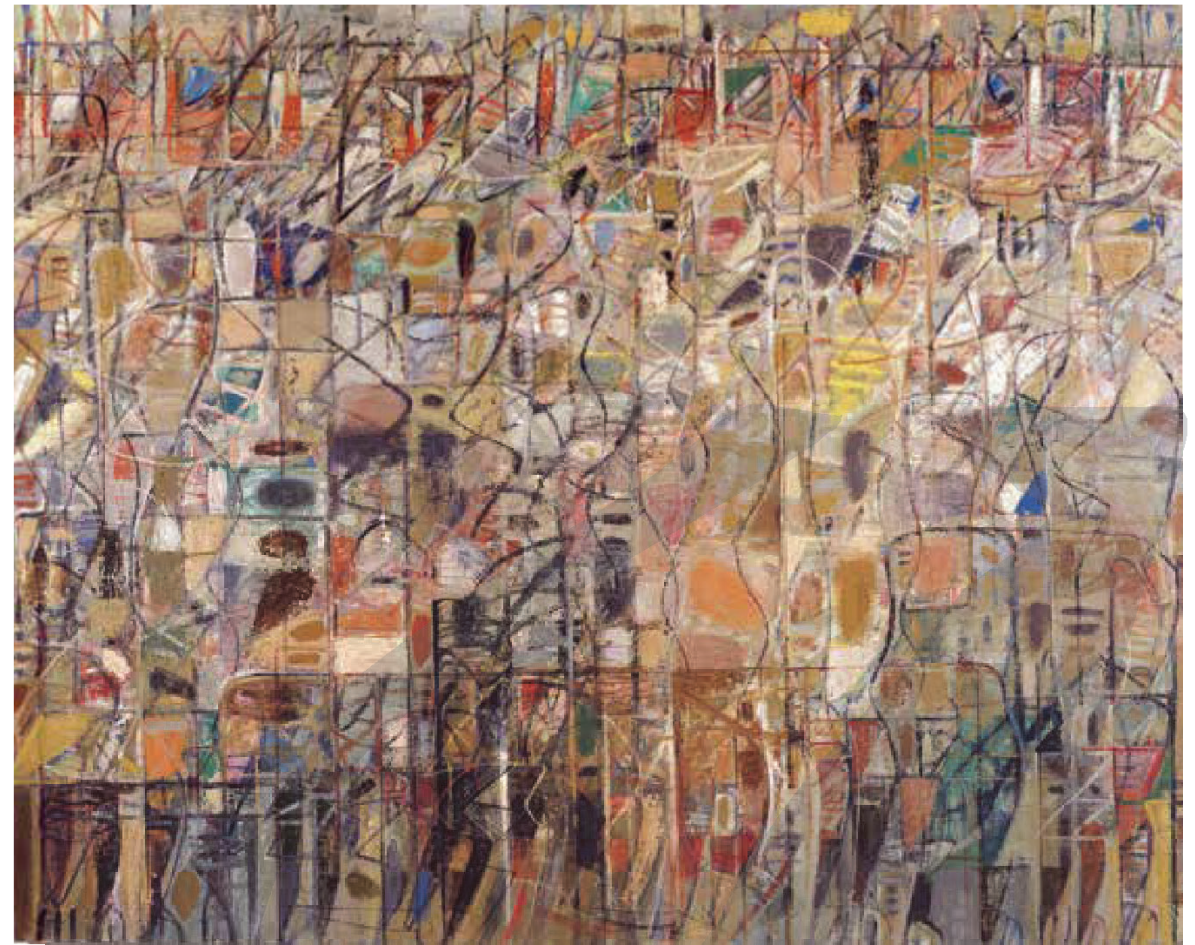
此外，標題為「貓」的作品，也是女人的化身，黃銘哲往往以貓代換女人的形象，有時女人與貓一同入鏡，更多時候就僅存女人孤身在畫面之中。

對於色彩，黃銘哲傾向個人直覺性的表達方式，依他的觀點，紅色象徵著女人，是「女人」系列作品的基調，包括粉紅色也是從中孕育而出。早期「女人」系列的空間色彩普遍有種昏暗感，陰鬱的色調，使用的是較為感覺憂傷的冷色系；後期則是隨意不羈、恣意活潑的色彩，顏色在此直接訴諸於感官的感受。幼時的觀察也影響了他對於色彩的思考，後期「女人」系列畫作中的色彩，是彩度與明度極為高階的色調，例如粉紅、青綠、鮮黃等等，都是廟宇建築中常見到的彩繪顏色，黃銘哲藉由這些強度色彩製造出華麗感。有時為了抑制畫面的過度膨脹，他會在背景塗上或點綴式地添加互補、對比色系，而空間則透過抽動的線條、鮮豔明亮的色彩，獲得韻律和表面振動的視覺效果。

「都會的臉譜」系列

當黃銘哲從事抽象繪畫時，他的注意力集中在城市生活，換句話說，城市生活是讓黃銘哲嘗試抽象領域的重要動機，刺激著他的心靈與想像。1992-1994年間，黃銘哲畫作線條跳脫既有框架，抽離了形象的描繪，他的創作方式採心靈的自動技法，以俐落大膽的筆觸，讓狂放線條與濃厚色彩相互交融，產生多層次的空間感，推出了「都會的臉譜」系列。

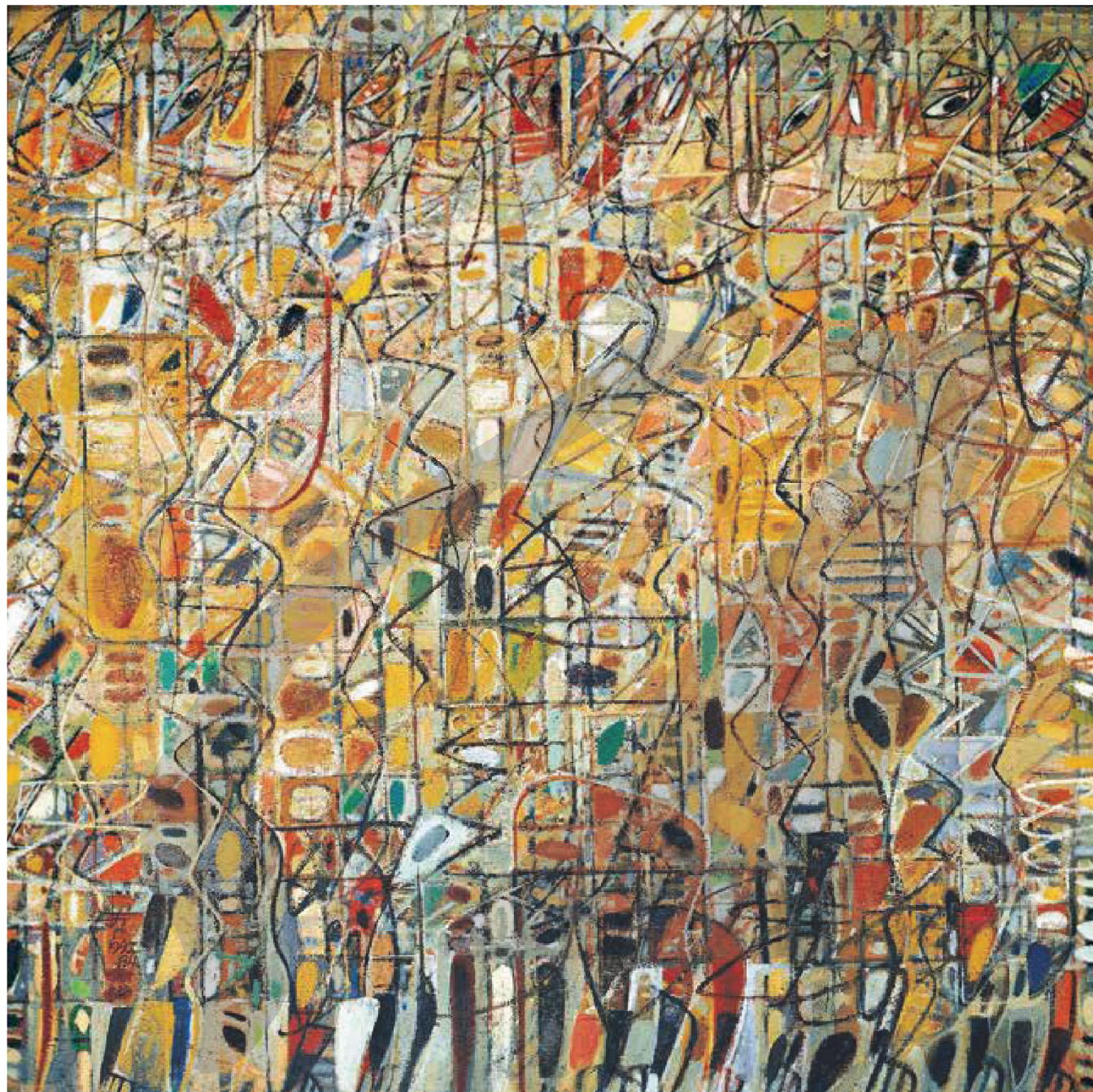
雖然黃銘哲創作之前經常大量地素描，主題動機在先，但也非常仰賴於隨機創作的偶發效果，他的直覺在畫筆的揮灑下開發形象，同時創造出想像的空間。「都會的臉譜」系列中，重複的形象交錯堆疊，相似於阿拉伯幾何圖像樣式，卻沒有單調的裝飾效果，黃銘哲運用互相干擾彼此輪廓的線條與不規則的形態，形塑出繪畫的張力，情感、人性、慾望、物質都糾葛在線條的交纏中，支離破碎的都市畫面，是他親身感知的都會面貌。這種抽象性與精神性的線條在創作行為中，標示出抽象表現主義的風格，強調表現藝術家創作狀態的痕跡。美國藝評家羅森伯格（Harold Rosenberg, 1906-1978）曾對「行動繪畫」與「現代社會」發表



黃銘哲，
〈都會的臉譜〉，
1992-1994，
油彩、畫布，
200×350cm。



黃銘哲，
〈都會的臉譜〉，
1994，油彩、
畫布、粉彩布，
180×250cm。



黃銘哲，〈臺北東區的映象〉，
1992-1994，油彩、畫布，
180×180cm。

【右頁上圖】
黃銘哲，
〈臺北東區的一群女人〉，
1998，油彩、壓克力、畫布，
尺寸不詳。

【右頁下圖】
黃銘哲，
〈臺北東區的一群女人〉，
1992-1994，油彩、畫布，
180×180cm。

過極有見地的看法：

變形的行動繪畫的碎片藝術，在當代人破碎的內在世界和文明破碎的外在世界之間工作著。在這文明內，所有時間和地方的文化都被混合與毀滅。

抽象表現主義與城市生活的單向度保持某種合理的張力關係，隨著時代的變遷，「人」的形象日益變得疏離和陌生，身分不明的「人」異化為消費時代的模糊符號，反覆出現在我們的視野中。在線條與色面

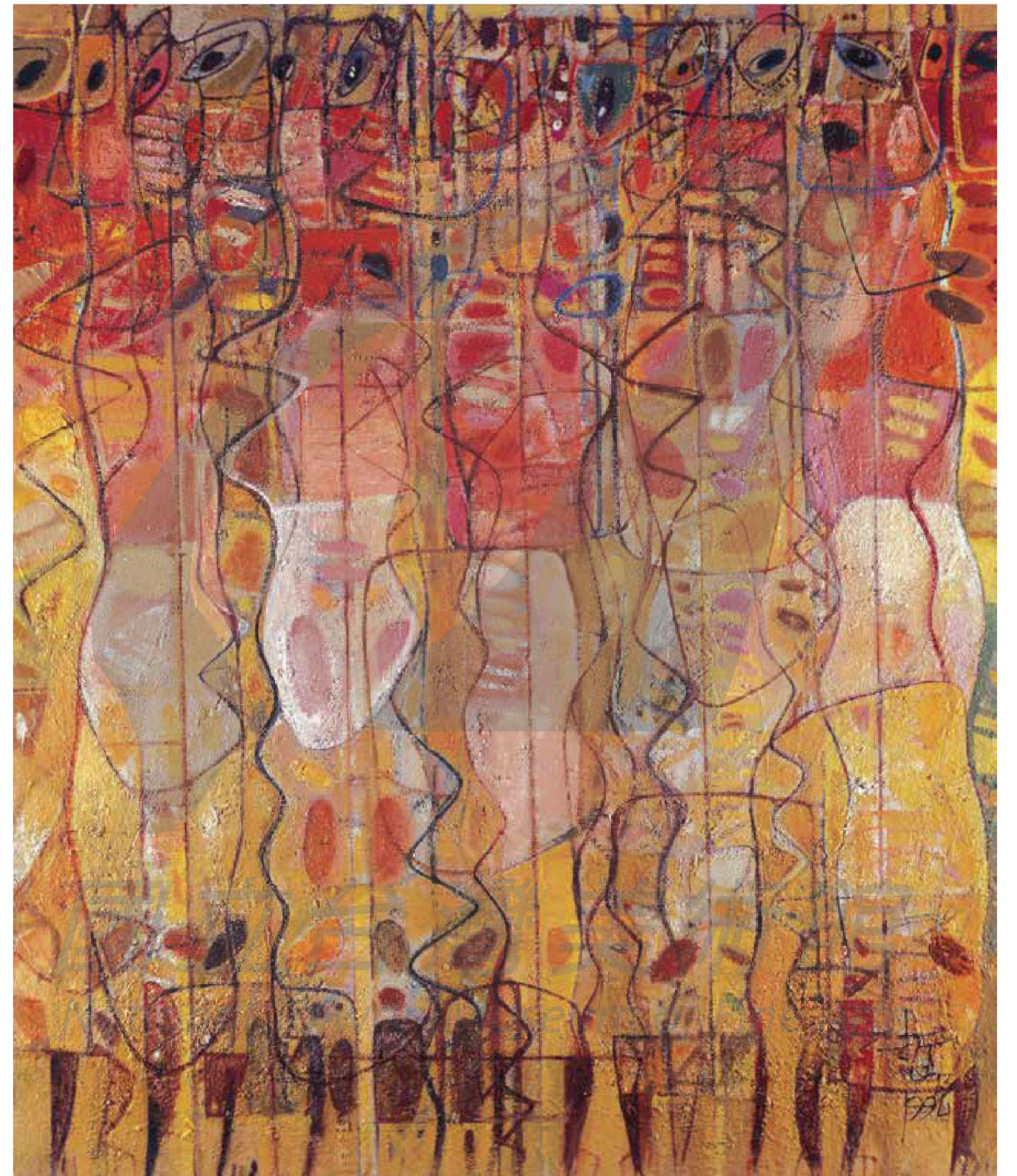


之間，若隱若現、無可辨識的臉孔，是早已熟悉卻總是忽略的都會臉孔，黃銘哲發揮了敏銳的觀察能力，以狂放的抽動線條描繪既華麗又空虛的城市眾生群像。由於明暗對比被色彩遮掩起來，因此畫面便可免於因為「輪廓線條」的複雜性帶來的震撼而突兀。透過這種複雜顫動線條與繽紛華麗色彩形構的滿塗畫面，黃銘哲完成了自己傑出的抽象表現主義作品。

摩登且頹廢的末日景象，引導著精神品質裡早已存在頹廢意識的黃銘哲，以澎湃熱情的線條掃描當代的生活樣貌。1992年〈臺北東區的臉譜〉、1994年完成的〈臺北東區的映象〉(P76)、〈臺北東區的一群女人〉和之後1995年的「夢魘」系列(本作展出於臺北市立美術館的同名個展)、1996年的「群像」系列，他以線條分割了畫面，線條乍看狂亂卻又井然有序地安排了人物與背景的關係，並布置出畫面的深度與體積，繪畫被化解為肌理、感覺、重複的積累，這種創作方式似乎是描寫快速變動的城市風貌的最佳解答。作品中沒有任何象徵現代都市的圖像，黃銘哲僅僅使用了抽動複雜的線條與繁複鮮豔的色彩就呈現出繁華的東區面貌，將都會逸樂又多樣的形態真實還原，畫筆操控自如，色彩的使用也得心應手。相較於之前，這個階段他採用厚塗法，濃重的顏料明顯可見，構成稠密的畫面肌理，並蘊含著豐富的多樣變化。油彩的質感除了營造出富有感染力的視覺效果外，筆觸的寬窄滑澀，畫刀的堆刮，以及繪畫技法的發揮與運用，在在表現出黃銘哲鮮明的個性、氣質與炙熱情感。

從鄉土寫實到抽象表現的創作歷程是他內心情感的改變過程，也是他人生的變化經歷，更是他四處遷移所留下的歲月痕跡。黃銘哲曾說：

你知道嗎？我是道地的宜蘭農家子弟，所以我畫那些鄉土寫實的作品，非常熟悉，非常親切，但是現在我為什麼不畫？因為我居住在城市，「城市」，才是我生活裡的真實，當然就畫不出，也沒有必要畫那些鄉土景物了，那反而會讓我覺得作假。



黃銘哲，〈臺北東區的一群女人〉，1994，油彩、畫布，180×152cm。

【右頁圖】
黃銘哲，〈自畫像〉，1994，
油彩、畫布，91×61cm。

黃銘哲對現代生活進行透視，豔麗動人的人物和都會的生活景象都變成他作品中的題材，他的藝術王國屬於都會的屬性，以無限充沛的創作能量回應觀察到的都市映像。他曾表示：「在畫面主題的架構上，人物交融、是我非我，情感的宣洩與都會眾生百態，皆成為創作的經驗與心靈的探索。」整體而言，「國王」、「女人」、「都會的臉譜」三個系列，並不是各自獨立，而是互為交集，黃銘哲從中打開了「男人」、「女人」、「城市景觀」在感受的共通想像力。因此，這個時期，我們必須整體觀看黃銘哲的創作，才能深入了解他藝術的真正意涵。

從自我情感的展現到對人的終極關懷

由於黃銘哲只創作與自己相關的藝術主題，因此黃銘哲的作品史，其實也是他的生命史，造形是他的情感象徵，與生命底層相互對話。每次個展的主題都是他的心情寫照，每件作品都是他的分身投影。由於採取自剖的模式，他和觀者之間有著類似自傳體似的親暱性，在此要強調的是，黃銘哲的畫作除了情緒、情感的連結之外，更深沉與模糊的意涵來自廣泛普遍的回憶所驅動，藉由形式與色彩來喚醒由生活中的內心深層意識，換言之，他想要使他的藝術是內在視野觀點的頌揚。

然而，黃銘哲的自我意識不能與社會意識劃分開來，他的創作過程，除了是一種自我塑造外，也將他與社會的關係，在創作行為中聚合為一。他本身看待自己作品所揭示的內容為：「如今我的畫中仍然有許多人物，也有動物及人群，不過我不去處理性的問題，『最重要的是這些人類』。」早先，鄉土寫實繪畫書寫的是關心自己生存的土地和人民，象徵主義繪畫則是喚醒已漸漸被都市文明侵略，瀕臨瓦解的傳統家庭價值。臺灣的社會面貌在1970年代有了重大的轉變，十大建設的展開吸引了外國資金及廠商的駐點，經濟型態從農業、手工業急速過渡到以製造工業和商品服務為主的形式，帶動了奇蹟般的經濟繁榮。隨著經濟起飛，臺灣逐漸邁入城市化，開始慢慢質變。此時，往都會的移民潮湧



【右頁圖】
黃銘哲，
〈環境污染後的都市家族〉，
1994，油彩、木板，
181×58cm。



黃銘哲，〈都會的魅影〉，
1992，油彩、畫布，
122×122cm。

現，為了生活、工作與夢想，農村人口快速往城市集中，黃銘哲是眾多移居者之一。當生活空間從單純充滿溫暖人情的鄉村轉到冷漠疏離、缺乏歸屬的都市，從重視群體生活的鄉村移向注重獨立個體的都市，黃銘哲關照的面向也隨著生活環境、社會情勢而改變。

黃銘哲與大兒子在北投工作室合影。



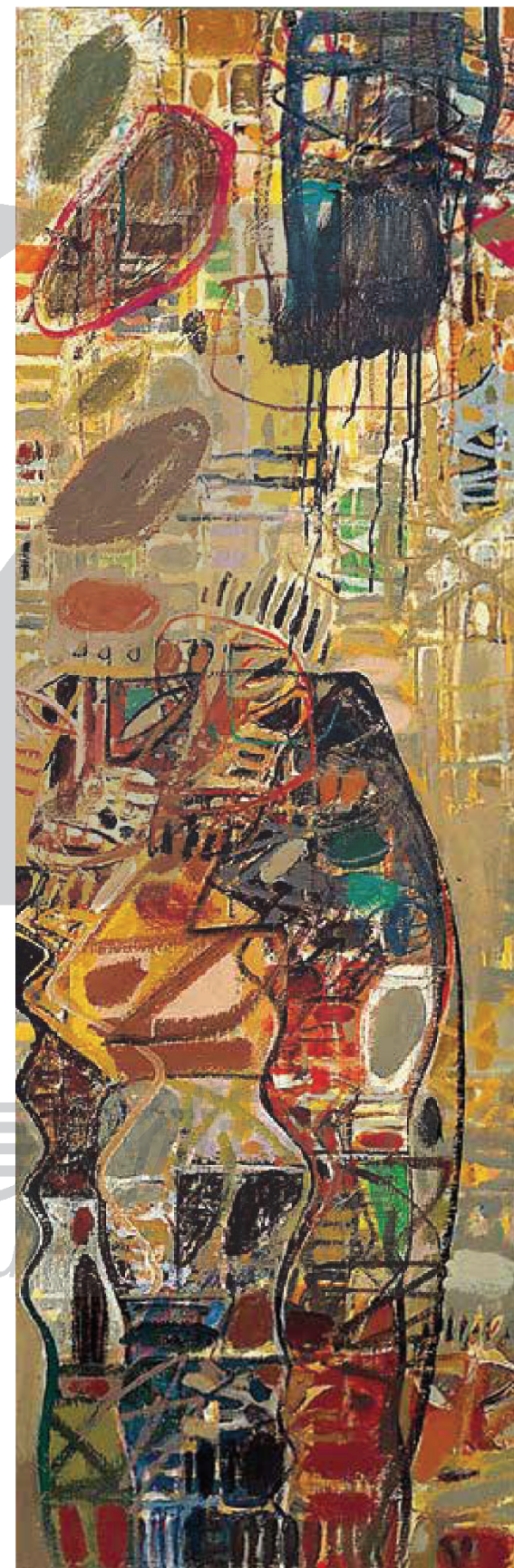
宜蘭鄉下長大的他，重視的是人情義理與文化傳統，其核心價值根植於土地之上。眼看農村文化逐漸崩解，黃銘哲以寫實技法重建兒時歲月的純樸記憶。而在1980年代，臺灣島內迅速吸收西方思潮，積極追求現代化，傳統價值在生活層面上被忽視，維繫家族彼此情感的人常倫理也慢慢消失。歸國後的他，敏銳地察覺此種情況變化，於是運用象徵性語言，試圖提醒人們回想舊時的美好。

之後，都會的生活讓黃銘哲必須將心情與思維模式重新調整，他退回轉為經營看似較為閉鎖的個

人世界，之前具體的文化意涵和圖像元素退後隱藏於畫面表層的內裡。因此，畫作帶有濃厚的個人色彩，顯示出自我生命的一切，整體作品是他生活、情感經驗中對人性、生命的投影。儘管如此，我們卻可從「都會的臉譜」系列發現到，雖然來自個人的內心情境，但仍是深植於社會現象的感性表現，黃銘哲對人群的深刻觀察能力，依然保持未減。他在當時曾這麼解析自己的創作意識：

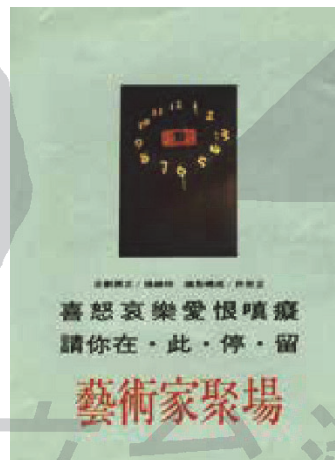
1993年的都市系列，糾結著我對現實不安的狀態，感性的奮昂，理性的前導，呈現出主觀性的揭露社會形態，重新審視自己在這環境洪流的迷思。更進一步地思考如何和自己生命底層結合的可能性空間。

繪畫成為他關懷社會與生命最適切的表達方式，創作主題除了自我關照外，甚至延伸到社會層面，如〈環境污染後的都市家族〉。至此，黃銘哲作品中揭示的社會關懷意義並未因風格的變化而有所改變，從早期的鄉土情懷，〈傳人〉中家族的傳承與聯繫，「女人」系列的情慾解放，到「都會的臉譜」系列反映當代城市快速多變的生活與步奏。前期關注的是家庭親情，採取文化背景轉喻的元素敘述，後期注視的是個人感情，則藉由獨特造形來表達，雖關懷的層面不盡相同，但都根植於當下自身環境，反映赤裸的生命狀態，進而引發觀者本身曾經體驗過的同感。最終黃銘哲透過個體自我情感表現，除了展現對全體的時代關注外，也表達出對「人」的終極關懷。

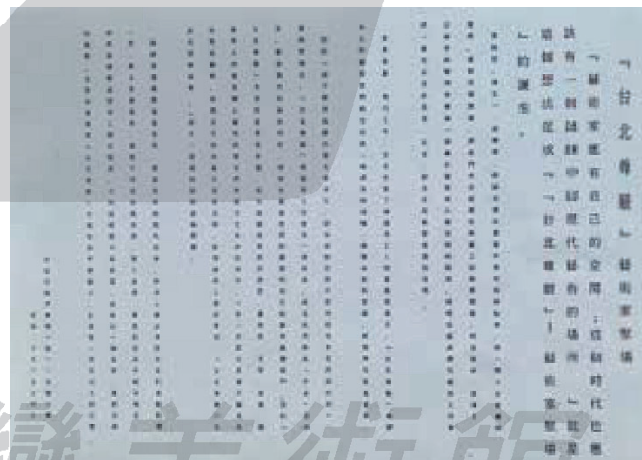


此外，黃銘哲由個人的藝術行為延伸而出，1990至1993年在國立臺灣師範大學校門口正對面成立「臺北尊嚴藝術家轉換空間」（又名「臺北尊嚴藝術家聚場」，簡稱「臺北尊嚴」），它位於一棟三層透天老屋之中，是結合了視覺藝術、小劇場展演與藝術家聯誼性質的空間。當時臺灣的藝文生態蓬勃發展，「SOCA 現代藝術工作室」、「伊通公園」等藝術替代空間陸續成立，「臺北尊嚴」提供了另一種選擇，如同它的宣言所說：「以創作的精神構築一個屬於藝術家心靈空間的殿堂，同時也提供現代藝術工作者一個可以容許思考、反省、觀念相互衝擊激盪的空間。」閣樓席地而坐，樓下只有一張大桌子，別出心裁的空間設計除了吸引許多流行音樂界前來拍攝音樂錄影帶外，也曾舉辦過七等生（1939-2020）、黃春明（1935-）、潘小俠（1954-）、劉秋兒（1962-）等人的個展，包括侯俊明（1963-）的〈侯府喜事：拖地紅〉也在此首演。有別

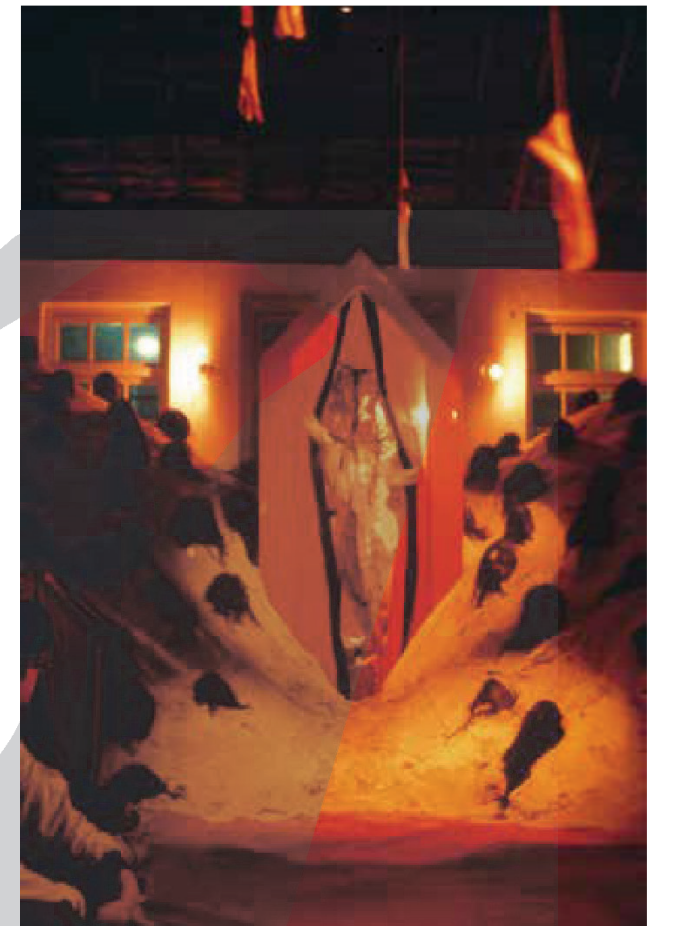
【左上圖】
「臺北尊嚴——藝術家聚場」
文宣介紹。



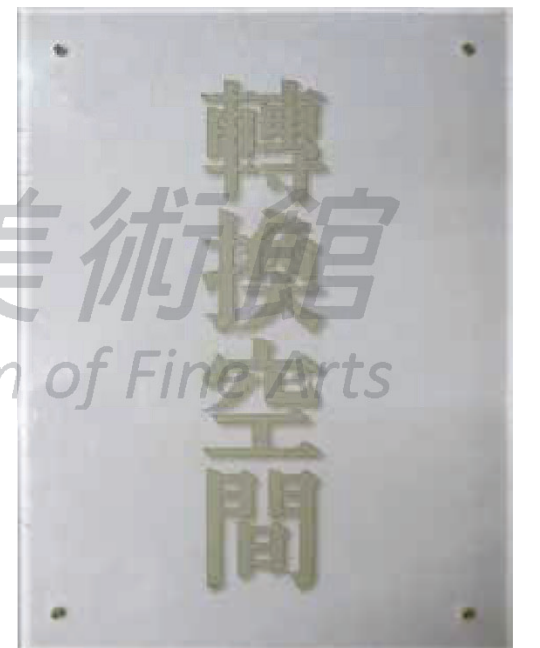
【右上圖】
「臺北尊嚴——藝術家聚場」
內容介紹。



【下二圖】
「臺北尊嚴——藝術家聚場」
內空間。



於其他空間以「藝術」為主，在舉辦展覽的同時，也經常以專題講座或座談會的形式推廣當代藝術，「臺北尊嚴」雖也舉辦相關藝文活動，但黃銘哲是以「人」為核心，他成立的最主要目的，即是讓喜愛藝文的人士都可齊聚一堂、相互交流，至於帶動或營造當代藝術風氣，則是再自然不過的事，可見他對「人」的議題始終保持高度的熱情與關懷，雖然已結束營業多年，但念舊的黃銘哲至今仍保留著當年的招牌與木門。



【左上圖】1993年，潘小俠展覽於「臺北尊嚴——藝術家聚場」舉行。

【左下圖】1990年，侯俊明舉辦「侯府喜事」於「臺北尊嚴——藝術家聚場」舉行。

【右上圖】1990年，侯俊明舉辦「侯府喜事」於「臺北尊嚴——藝術家聚場」舉行。

【下圖】黃銘哲至今仍保留著壓克力招牌「轉換空間」。