

李俊賢，  
〈大建設〉（局部），  
1978，水彩、紙，  
125×95cm。

## 2. 專業美術教育的養成



臺師大美術系 1979 年的畢業紀念冊上，青年李俊賢在留言欄寫下了這一句話：「我喜歡畫風景，畫的是愁眉苦臉的風景，可是我面帶微笑。」同班畢業的同學，包括許自貴、薛保瑕、林平、張振宇、程代勒、黃郁生、嚴明惠、侯宜人等，畢業後赴紐約繼續深造的比例很高，而且在 1980 年代以後，漸次出任臺灣各大美術館館長，興辦藝術雜誌，推動鐵道倉庫與閒置空間再利用、參與當代藝術獎項評選與完善補助機制的建立等政策，令人刮目相看，可謂影響臺灣當代藝術史甚鉅的一代。



1980年代，李俊賢與學生合影於作品〈歸路〉（右圖）前。

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

## 美術系青年的鬱卒風景

1975年甫進入臺師大美術系的李俊賢，就遇上了《藝術家》雜誌的創刊，以致藝術在後來幾年才逐漸廣為社會所接受。他在大學時期遺留下來的文稿中，曾經以這樣的文字，感嘆當時的藝術與社會的關係：「不能忍受的是一種孤獨、被壓得很低、抬不起頭來的孤獨，很難相信臺灣的文化水準如此的低落，知識分子對藝術抱著兩種態度，有人把藝術當作玄學的一種，對著一張看不懂的畫大發文章，另一種為表示與社會群眾的結合，不自鳴清高，對藝術不屑一顧。剩下一群有『熱心』有『興趣』，卻不把他們對藝術界的同情心表現出來。」對此，李俊賢對這份雜誌給予高度的期許，「它要教育不長進的藝術家，疏導藝術家的鬱氣，溝通群眾與藝術家」，文字之間，念茲在茲的焦點，無非是充滿鬱氣、面對知識界與社會大眾對於藝術的不解，同時，也暗暗指向他對於藝術雜誌的濃厚興趣。

大學時期的李俊賢，特別在畢業紀念冊總結強調他畫的是「愁眉苦臉的風景」，不無暗藏對於自己所受臺師大美術系教育的批判思考。他在1990年代初期的藝評文章〈「泛印象派」在臺灣〉一文中，他首先回顧肯定了「泛印象派」對臺灣美術發展的貢獻，在於將「寫生」的行為導入創作的範疇之中。但接下來，他認為這種泛印象派式的「寫生」，卻忽略了內在的心思與外在物的環境的深度對話，而傾向於將西洋、東洋印象派的固有模式拿來演練，導致「未能顯現臺灣各種特異的地理人文現象」，但他也很辯證性地認為，這種



《藝術家》雜誌創刊號封面。

左圖：  
1970年代，李俊賢大學時期與畫作合影。

右圖：  
1980年代，李俊賢騎著機車的身影。



寫生技術化的發展，仍然足以發展成類似中國「皴法」具有精神內涵的形式風格，因此，他期待寫生者能夠透過心與眼去「體受臺灣的各種自然、人文現象，並與各種概念智識相互印證」，追求深化與提昇。上述對「泛印象派」的評點，或許可以幫助讀者在理解美術系西畫組時期的這位鬱卒青年，是抱持著什麼樣的藝術觀點，追求著他「愁眉苦臉的風景」。

然而，是什麼樣的「愁眉苦臉的風景」吸引著他呢？他從高中三年級持續到大學四年級，經常騎著腳踏車四處遊逛，「例如愛河上游的凹子底，當時仍是自然河道，河邊修竹茂林，好像城市的桃花源；或是鳥松的空埔，由於父親就葬在那裡，很常在那附近活動；還有紅毛港，以前可以從旗津坐渡輪過去，然後騎過那些古樸的房子，房子和房子中間有小巷子，而巷子的端景就是海。其他如：楠仔坑援中港蒼茫的魚

塢、哈瑪星的英國領事館建於咕啞石上的洋樓等地方」，當然，到了大學畢業後買了機車，這些風景的變異度就更高了。

這些地景體驗轉化為藝術創作之後，首先，我們看到他在1977年的油彩畫〈高雄臺泥〉。李俊賢在大學三年級時期，突然對於西洋的「立體派」藝術感到好奇，就嘗試用「立體派」概念來進行創作。在題材上，他畫的是高雄鼓山區的臺灣水泥工廠和大榮鐵工廠。遠景

李俊賢，〈高雄臺泥〉，1977，油彩、畫布，尺寸未詳。



富有節奏感的簇簇煙囪，中景巨大量體內部冒著火光、底部往土地無盡延伸的鋼鐵廠房，近景紅綠輸泥站體如怪獸巨鼻般伸出的鋼架軌道，突顯了變形弧面的紅色、青綠色與灰色間的運動對話。這個巨大的工業地景，不僅延續了他青少年時期「紅、綠、灰」這般高雄印象的色彩配置，也展開了他對於「工業高雄」這個主題的人文地理感知平面。

這樣的主題，在同時期1978年的〈大建設〉(P.26)、〈車場雨過〉；1979年的〈榮耀之深沉〉(P.33上圖)、〈磚窯〉(P.32上圖)、〈夜歸〉(P.32下圖)、1980年的〈海邊的工廠2〉，以及畢業後至前鎮國中教書時的〈貨車駛過〉，雖然反覆出現工業地景、煙囪、廠房與現代工業運輸倚重的鐵路車站，但是視角與構圖的選擇，從〈大建設〉這張水彩畫表現「充滿要從農業時代進入工業時代的興奮感」，到〈車場雨過〉拼貼了鳳山倉庫、臺鳳工廠、臺北關渡的訊號燈、鼓岩國小的天橋這些記憶風景之

右頁上圖：  
李俊賢，〈車場雨過〉，  
1978，炭筆、水彩、紙板，  
58×110.5cm。

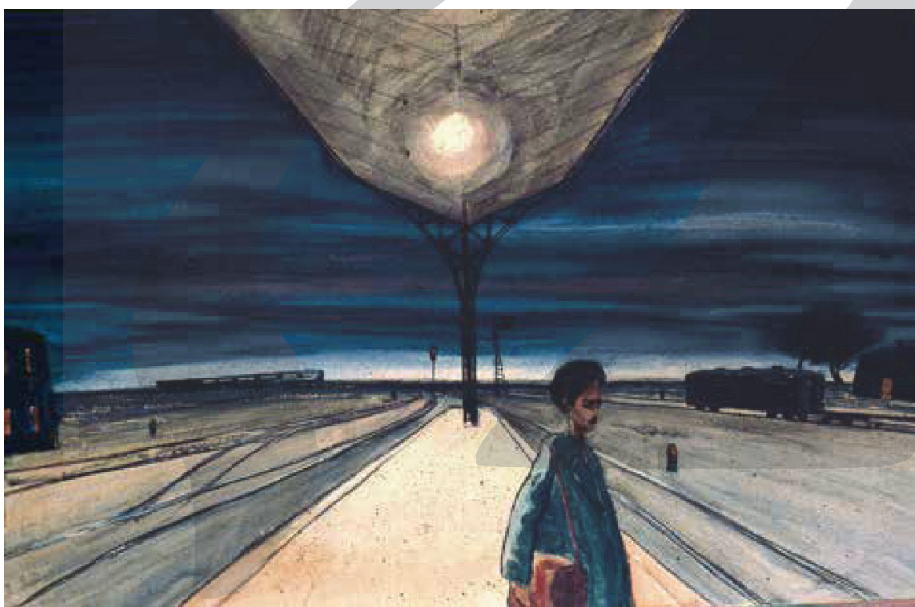
右頁下圖：  
李俊賢，〈海邊的工廠2〉，  
1980，油彩、畫布，  
130×162cm。

李俊賢，〈貨車駛過〉，  
1980，水彩、紙板，  
62×95cm。





李俊賢，〈磚窯〉，1979，  
水彩、紙，71×110cm。



李俊賢，〈夜歸〉，1979，  
水彩、紙板，62×95cm。

外，〈海邊的工廠2〉給出的超現實扭曲視角與熾熱空氣、〈榮耀之深沉〉的森冷空氣感，則可以對照李俊賢當時筆記的隻字片語：「鋼鐵、森冷、堅硬、力量、絕對，強顏歡笑的風景」，針對「愁眉苦臉的風景、哭的風景」，這裡包含了「對工業的崇畏、鬱陰、冷寂、孤憤，對機械文明的無可抗拒」。

而〈磚窯〉、〈夜歸〉的灰暗天空與無盡延伸的寂寥地景，就呈現了這種「郊野、冷靜、懾人，逼人的孤絕感」。在這一片愁眉苦臉的風景中，直到畢業教書之後的〈貨車駛過〉，李俊賢才有了大膽使用漸層交錯的赭、灰、青藍所表現的工業地景速度感。



李俊賢，  
〈榮耀之深沉〉，  
1979，油彩、畫布，  
162×252cm。

李俊賢對於工業地景的執著與辯證，也出自於他大三暑假在高雄碼頭打工的經驗。在碼頭打工時，他跟著卡車到碼頭載運廢鐵，「看到外國船色彩很漂亮（當時臺灣船大概都是黑色船身，紅色的吃水線），就把那種色彩用在高雄港邊的水泥槽、油槽類的」建築體上面。

〈榮耀之深沉〉的光影配置，違反了合理的自然光影，畫面中間似乎有某個看不見的光源，向矗立於夜間碼頭四面八方的槽體，投射出強烈的探照之光。對照李俊賢大學的藝術歷程，雖然他也在草屯手工業研究所參加木車床訓練班時，走訪了霧社、日月潭等地，勤於寫生，但當時不論是面對系展或後來畢業展提交作品的他，仍然選擇了〈榮耀之深沉〉。

1979年，李俊賢與就讀臺師大美術系期間的作品〈榮耀之深沉〉合影。



這幅畫可以說貫串了他大學時期追求工業地景繪畫的藝術意志。而意外的插曲是，這幅油彩畫，因為在當時得到了畢業展第二名的榮耀，在留校收藏後，這張162×252公分的大畫，如今已遍尋不著，徒留影像紀錄。

## 從南方寫生到當兵前後的酷異視野

1979年畢業實習後，李俊賢在前鎮國中還必須教「製圖」，因為透視圖、等角圖的要求，使得他的繪畫思考有了製圖學的要素，不僅對透視線與多重圖層中的空間關係特別敏感，未來在紐約學成返臺之後，更將往地理上的製圖學意象發展，在繪畫中納入地圖式的多重視角。教書一年之後，李俊賢自1980年到1982年5月入伍服義務役，砲兵學校的預官訓，讓他學習到了「觀、通、射、測、砲」的基本整合技能，如何把砲彈打向一個肉眼看不見的目標，亦成為他日後在畫題上關於軍事裝備與軍事碉堡系列創作的潛存素材。

另外，下部隊擔任清泉崗陸戰隊66師砲兵團排長之後，隨著部隊到斗六等地的荒郊野外駐紮演習，也讓李俊賢跳出了聯考制度所豢養的城市空間。他表示：「當兵使我腳踏實土、親近土地，尤其是每年三個月的下基地訓練，因為擔任獨立排的排長，行動有很大的自由，使我得以『悠遊』在斗六大埔附近的田野。我童年時期北港溪邊的土地經驗，到當兵下基地的時候，好像又複習一次，因為時間很多，可以深入體驗很多土地情境，例如剛收穫之後的田地、稻草堆、小溪流旁的竹叢、蜿蜒

左圖：  
1979年，李俊賢的大學畢業學士服照。

右圖：  
1979年，李俊賢（前排右2）任教於高雄前鎮國中時留影。



李俊賢，〈105榴砲的回憶〉，1989，壓克力、畫布，112×197cm。



李俊賢，〈斗六大埔的回憶〉，1995，壓克力、畫布，128×207 cm。

起伏的小路等」，這種「復返土地與復返田野」的體驗，使得李俊賢如魚得水，「簡直比沒當兵時還好」。

所以我們注意到李俊賢身體與土地的親密關係，似乎已經有強烈到「生命歸屬感」聯結的程度，這是在探索藝術家內在生命底層與創作慾望時，難以忽略的內在動力，也是除了用「寫生」概念來看李俊賢的創作方法與創作行為時，比較容易被一般論者忘卻的身體感層次的「復返動能」。

當兵前後在前鎮國中的教書生涯，同時也讓李俊賢有機會與當年「老馬寫生隊」的成員蘇志徹、許自貴、陳隆興，以「日正當中·五馬疾馳」，表彰南臺灣藝術家的精神，再組「午馬畫會」。除了成立「河邊畫室」，專收報考大專院校美術科系的學生之外，他亦參與了1979年成立的「南部藝術



上圖：1975年，李俊賢（前排右1）於成功嶺大專集訓，臺師大美術系學會來訪並合影。

中圖：1979年，「午馬畫會」於高雄新聞報文化服務中心舉辦首展。右起：劉高興、李俊賢、林松銘、許自貴、陳隆興、蘇志徹。

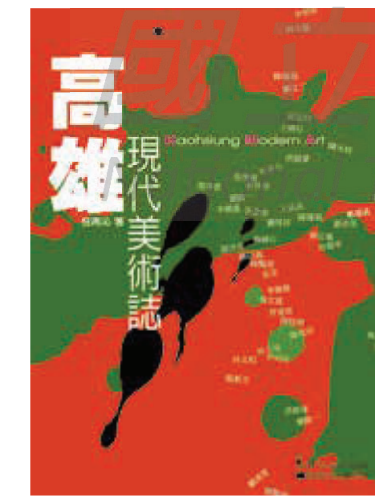
下圖：1980年代，李俊賢（右）留影於「河邊畫室」。

右頁上圖：  
1980年代，李俊賢留影於露天陽臺。

右頁左中圖：  
1982年，「夔藝術聯盟」於高雄市立圖書館舉行首展之海報。

右頁右中圖：  
《藝術界》第1期內文，提及「高雄市現代畫學會成立意義」。

右頁下圖：  
倪再沁撰著之《高雄現代美術誌》封面。



家聯盟」，和後來在1982年與洪根深、陳水財、吳梅嵩、李伯元、戴威利、林興華、謝志商共同組織的「夔藝術聯盟」，以及1983年的「當代畫會」、1985年的「第三波畫會」等；特別是在1985年與洪根深、陳水財、陳隆興創辦了《藝術界》雜誌，以「李史冬」為筆名，左手執畫筆、右手寫藝評，搞策劃的聲名鵲起，李俊賢成為高雄藝壇的「一號」人物。

與此同時的臺北，除了臺北市立美術館（簡稱北美館）在1983年底成立，陸續引進外國大型美術展覽之外，1985年發生了李再鈞作品〈低限的無限〉遭到館方由紅色改漆為銀色的「紅色事件」、「前衛·裝置·空間」

展覽的作品，亦因為館長不喜紅色太多而被破壞的事件，造成軒然大波外，經由臺師大美術系的王秀雄教授引介，林壽宇也在1984年與1985年在春之藝廊分別策劃了「異度空間」與「超度空間」兩檔展覽，並宣布「繪畫已死」，引發低限藝術與材質主義的熱烈討論。

然而，在南方的高雄，或許，臺北的這些藝術事件都沒有比1979年的「美麗島事件」引發的南方爆炸能量來得強烈而影響長遠。不過，依據倪再沁在《高雄現代美術誌》的描述：「對於個性比較沉穩且一心嚮往紐約的李俊賢而言，社會

的諸多變動於他而言，只具有意識作用而無藝術的作用」，李俊賢的創作之路，除了教書、畫室，就是和畫友喝酒聊天到深夜。

這個當兵前後、頻繁參與畫會與藝評策劃活動的出國前時期，李俊賢創作不輟，單單是收錄在《李俊賢：臺灣計畫（擴張版）》當中的作品，就包含了工業風景漸漸消失、改以海岸視野與公路夜景的走向，1983年的〈海邊的風景3〉、〈海邊的公路〉、〈夜快車〉（P41上圖）、〈夜遊者〉、〈南橫公路印象〉，1984年的〈江山〉（P41下圖）、〈濱海公路〉（P43中圖）、〈夜路〉、〈歸路〉與〈夜路2〉，有一種神祕化的公路地景，1985年的〈燈塔〉（P40）、〈夜路3〉、〈紫雨〉（P41中圖）、〈永遠的垃圾地〉，出現了工



1980年代，李俊賢在餐廳中與友人共酌。

李俊賢，〈夜遊者〉，1983，油彩、畫布，60.5×132cm。



上圖：  
李俊賢，〈歸路〉，  
1984，油彩、畫布，  
116×130cm。

下圖：  
李俊賢，〈夜路3〉，  
1985，油彩、畫布，  
40×125cm。

業環境破壞的主題，最後，〈碼頭〉、〈勇敢的出航〉和〈澎湖印象1〉（P43上圖）、〈澎湖印象2〉則出現了海邊漁港漁船與海邊的地質地景主題。這方面的畫題開拓，李俊賢說：「退伍後在前鎮國中教書，有一年『自強活動』（員工旅遊）到臺東，從南橫公路下來一路看到很多很原始的河床，呈現孤寂蒼莽的景觀。很能和我當時年輕藝術家的心境互相呼應，就畫了一系列這類的圖。」當時，畫家常把畫刀上沒乾的油畫顏



料刮除，形成畫面上奇異的平面速度塊面，頗有一種冷峻空寂的效果。

若按照倪再沁的看法，「這批作品冷峻、神祕、悠遠而空寂，和超現實主義夢幻化境，有著本質上的不同；李俊賢的作品在形象上是寫實的，有具體的山、也有汽車、公路、港灣和溪谷等，但他卻故意營造與視覺經驗不符的內容。」譬如〈燈塔〉就是以旗后燈塔為藍本所繪，〈磚窯〉是出自中都窯場的地景，〈江山〉與〈南橫公路印象〉畫面的出處是南橫的溪床，〈夜路〉靈感來自夜行巴士經過的火焰山印象，〈夜快車〉採用的是還在開採石灰石的半屏山，〈紫雨〉來自 Prince（美國創作歌手，藝名「王子」）的歌曲與高雄的環境污染，〈永遠的垃圾地〉（P42上圖）與高雄工業城的環境問題有關，〈碼頭〉指向高雄港，〈澎湖印象1〉（P43上圖）更是具體地指向澎湖海域晨霧中的小島礁。在以綠、紅、灰、黑為主要色調的畫面中，神祕中帶有凝重滯結的氣

右頁上圖：  
李俊賢，〈夜快車〉，  
1983，油彩、畫布，  
63×81cm。

右頁中圖：  
李俊賢，〈紫雨〉，1985，  
油彩、炭筆、畫布，  
133×277cm，  
高雄市立美術館典藏。

右頁下圖：  
李俊賢，〈江山〉，  
1984，油彩、畫布，  
89×324cm。

李俊賢，〈燈塔〉，  
1985，油彩、畫布，  
41×53cm。







右頁上圖：  
李俊賢，〈澎湖印象1〉，  
1985，油彩、畫布，  
40×125cm。

右頁中圖：  
李俊賢，〈黑水河流域〉  
(原〈濱海公路〉)，  
1984、2008重繪，  
油彩、畫布，  
97×130cm。

右頁下圖：  
1984年，李俊賢攝於首  
次個展「神祕之行」。

李俊賢，〈永遠的垃圾地〉，  
1985，油彩、畫布，  
126×162cm。

氛，哭泣與愁眉苦臉的風景意味，遠遠勝過任何浪漫化的超現實地景描繪，鬱陰與強顏歡笑的現世酷異風景，遠遠勝過任何形而上的宇宙本體地景的訴求。李俊賢似乎特別專注於在地風景與旅行途中特異地景的提煉，想要從中發展出自己的「皴法」語彙與風格。

另一方面，我們發現這個時期的李俊賢，從大學時期的〈高雄臺泥〉、〈榮耀之深沉〉轉變到〈海邊的公路〉、〈濱海公路〉、〈江山〉、〈南橫公路印象〉、〈燈塔〉與〈澎湖印象1〉，開始出現了更顯著的大氣變化、地理與地質上的畫題；這些具有十分具體的地理地質現象特徵，也不時帶有埤塘與大氣海潮變化跡象的畫題，已經埋下了日後他利用主動的旅行踏查，描繪不同地點的自然地理與人文地理特質的伏筆。當然，這些風景中



1980年代，李俊賢攝於海邊。



的心境，或者是心境變化中的風景，毋寧說是在凝練自持中有了更自由的山海空間移動的跡象，並且也是貫徹他堅持「寫生」不可套用既有筆法與畫題模式的產物。換句話說，酷異視野下的風景，已稍稍透過他十分個性化而敏銳的「神祕之行」，種下了將來等待發光發熱的漂浪臺客風格種子。

## 留學紐約的臺客文化自覺

1986年初，李俊賢從大太陽的高雄到了寒冷刺骨大風雪的紐約，在紐約市立學院（City College of New York）的美術碩士創作組，展開他的留學之行。這三年九個月的期間，除了主修的繪畫，加上美術史和藝評的課程之外，也因為經濟的因素，做過七種不同的打工工作，也換過七個不同的居所。這些經驗使得他對於多族群文化和跨文化翻譯的問題，深有所感，也在對照反思之餘，對於臺灣文化本身的特異點，以及後來衍生出臺客美學的創作路徑，有了更清晰的自覺：「例如黑人、中南美洲的西班牙語系人、加勒比海的西班牙語系人，甚至於更微分的猶太人、義大利人、波蘭人、印度人，乃至於伊拉克、寮國等人，彼此因為

左圖：  
1980年代，李俊賢留影於紐約市立大學美術系前。

右圖：  
1980年代，李俊賢居住紐約時期，與馬丁·路德·金恩的照片合影。



上學、打工、住同一棟房子，甚至同車、同餐廳等等，可說隨時在接收不同族群文化的訊息，而且通過實體的『人』來感受、接收族群文化，每一種族群文化都是鮮活而直接自然的。」在這樣的生活經驗基礎上，李俊賢參照了各種文字或實體情境的閱讀，使他在紐約的後期，對於多元文化和母體文化的重新體認，有了不可磨滅的影響。

紐約經驗對於李俊賢在美學上的第二個影響，便是「創作可以包含社會」的藝術與社會交往的多重路徑，讓藝術創作納入社會關照，以及強調「多元並陳」的文化後現代主義。艾普羅·金斯莉（April Kingsley, 1941-）這位藝術史家與策展人大量引介當時評介紐約文化藝術的文章，引導了李俊賢對美國藝術界一般對待藝術的態度與觀點有了基本的認識，也感受到金斯莉代表非裔美國藝術家的深層藝術關懷，以及和主流

上圖：  
1987年秋天，李俊賢攝於紐約市立大學。

下圖：  
1989年，李俊賢（右）與版畫家梅韋合影於紐約市立大學。



議題的後現代主義精神的對話。美國藝術不面向歷史，而面向社會多元議題的態度，讓李俊賢回國後開始思考主流與非主流、中央與邊緣、上層文化與次文化的二元階級意識型態，勇於在文化觀察與藝術評論上，從南方的高雄再出發，提出他的創作與評論見解。

紐約對李俊賢的第三重影響，就是對於「藝術家」身分的確認，確認藝術家在社會上是很重要的角色，值得投注整個人生去好好經營。美國在二戰後的富強，移轉了戰前獨樹一幟的歐洲焦點，使得紐約成為文化資產與藝術珍藏與發展的重鎮，重要的藝術家與大展雲集，安迪·沃荷（Andy Warhol, 1928-1987）對後現代消費社會的媒體操作、建築家法蘭克·萊特（Frank Lloyd Wright, 1967-1959）、密斯·凡德羅（Ludwig

Mies van der Rohe, 1886-1969) 令人讚嘆的素描手稿、詩人藝術家保羅·克利 (Paul Klee, 1879-1940) 的醇厚生命, 以及孤臣孽子八大山人的水墨心境, 都成為他觀展後反芻的藝術養分。更重要的是, 1982年第7屆德國文件大展, 由陳傳興於1983年開始在《雄獅美術》月刊連載的一系列大展觀察與評論, 如今在李俊賢到了美國之後, 相關藝術家的巨大影響力正漸次展開; 其中, 特別是安森·基弗 (Anselm Kiefer, 1945-) 和義大利新前衛運動的「三C」藝術家山德洛·奇亞 (Sandro Chia, 1946-)、弗朗切斯科·克列門特 (Francesco Clemente, 1952-) 和恩佐·古奇 (Enzo Cucchi, 1949-) 的展覽與作品, 換句話說, 也就是紐約所折射出來的歐洲當代藝術, 引發了李俊賢在繪畫美學思想上的高度共鳴。他提到:

我在紐約四年, 正好歐洲畫家在紐約當紅, 因此, 我的紐約時期, 看過諸如Kiefer、Cucchi、Clemente等的個展, 除此, 美國「本土」畫家諸如Johns (Jasper Jones, 1930-)、Warhol、Morris (William Morris, 1834-1896) 等人的回顧展也都看了。在直覺上, 歐洲畫家和我這種背景的人可說蠻容易溝通的, 雖然像3C等人的作品, 怎麼畫出來的當時確實令我思考了很久。儘管如此, 他們的作品比起Johns、Warhol, 似乎更容易「理解」, 或是「有感覺」。或許因

左圖:  
1980年代, 李俊賢與來訪的母親合影於紐約。

右圖:  
1980年代, 李俊賢留影於紐約市立大學美術系畫室。



為共同具有深厚悠久的文化歷史背景或包袱才會如此。

這個對於歐洲新前衛運動的認同, 或許對李俊賢而言, 可能因為他當時在美國, 既無法認同純粹抽象繪畫, 但又陷於具象繪畫中的符號要如何選擇, 才能在美國異地得到共鳴的效果的問題。於是, 面對龐大的西洋文化體系中的符號, 產生了無力感, 只能回頭整理東方文化體系下的符號, 特別是中國古文明的各種符號。然而, 由於這些繪畫運作都是理性操作符號, 雖然具有文化上的熟悉感, 但畢竟不是生活體驗滲透到骨子裡的結果, 因此, 「當初在紐約苦思所得, 真在創作上較自然的發揮出來是在回臺約兩年之後了」。

這一段刻骨銘心的苦思與當代藝術的消化過程中, 李俊賢畫了無數的素描稿, 慢慢把概念轉化為創作, 才有了1987年的〈周處除三害〉、〈祭典〉、〈混戰〉、〈石頭記〉(P48-49跨頁圖)、〈十八星宿〉(P48下圖)、〈戰車〉、〈穿

李俊賢,  
〈周處除三害〉,  
1987,  
壓克力、畫布,  
91×124cm。





越空間》，1988年的〈筏〉，1989年的〈飛蛇在天·潛龍勿用〉、〈時間之車〉、〈戰船〉、〈105榴砲的回憶〉(P35上圖)，以及1990年的〈年輪〉、〈曹操的戰術作為〉、〈下西洋〉等作品。

右側圖：  
李俊賢，〈石頭記〉，  
1987，壓克力、畫布，  
66×138cm。  
右圖：  
1989年，李俊賢攝於紐約  
市立大學版畫教室。

這些作品在構圖上，多有一個圖式造形或座標線置於畫布中央，然後，透過滴灑、漩渦筆、快速揮筆或堆疊塗布，令情緒釋放於畫面，產生爆炸或漩渦或流布的斑駁效果。這種運用壓克力顏料在筆法上的潑辣肆意的效果，究其原因，本為李俊賢打工經驗中對於壓克力顏料更加嫺熟之後的轉換結果。

但是，這種創作介面的轉換，對李俊賢來說，可謂一大突破。不論這種筆法是否仍在尋求適切的文化符號，評論者皆注意到，這個時期的李俊賢，對於讓文化符號意象懸浮於抽象空間中的處理手法，以及滴灑流布、漩渦式轉筆揮筆、形象周圍佈以異樣放射光區、快速直刷筆尖、扭動式曲線、分區塊布圖、波浪水紋向四周快筆爆噴等手法，完全不同於出國前運用油彩時的凝練與凝重。這些奔放不羈的用筆用色手法，這些筆觸、速度感和暴力感，將在他回國後，將在他的創作思維轉換到「臺灣計畫」系列之後，將在他更為直接連結母土文化、結合了臺灣人文地理的地景、地貌、氣象符號之後，能量爆發，大放異彩。

左側下圖：  
李俊賢，〈十八星宿〉，  
1987，壓克力、畫布，  
118.5×241cm，  
國立臺灣美術館典藏。

