

匯流在此時此地的繪畫

文 | 許楚君

2001 年，策展人道格拉斯·佛格 (Douglas Fogle) 在明尼蘇達州沃克中心 (Walker Art Center) 策劃展覽「繪畫：在世界的邊緣」 (Painting at the edge of the world)¹，從 1960 年代繪畫與其他媒材的「混種」與重新定義談起，試圖回應繪畫在現代主義之後的瀕死焦慮。在展覽中佛格提問：繪畫在當代何以總是受死亡的焦慮所苦，它可否擺脫此一威脅，作為一種思想的模式，延伸出「超出它自身材料」的意義？若在當代繪畫已位處邊緣，何處是它的終結之所？它又將如何從邊緣自我定位、開展自身？

不斷更迭的媒介在今日當然還是挑戰著繪畫，對於繪畫的疑慮或許也仍持續糾纏著畫家們。對始終以繪畫為思想藝術媒介的葉竹盛而言，所有的疑慮或許都仍須回歸到最素樸而基礎的問題：藝術家如何面對眼前的質料，又如何面對眼前的世界？

葉竹盛最後一個學期的抽象素描課，就在他位於本事藝術的個展展間裡，穿行其間，前述關於繪畫的疑問、焦慮與不安彷彿都不存在。拋掉「繪畫已死」或者「藝術終結」的設想，一群甫進入美術學院不久的未來藝術家，在地板上排開他們的素描練習作品。這是再古典不過的場景：藝術家們對著他們拍下的路樹，反覆嘗試不同手法與媒材，表現樹木各異的形態。這樣的訓練何其素樸，卻又不易完成：當焦點回歸到紙面，藝術家就必須誠實面對肌理、線條、表情與空間，通過對物像與質材的閱讀與掌握，將累積的意念與感覺落實在紙上。這樣的繪畫只可能發生在「此時此地」，憑藉著藝術家的手、眼與心，去與他們眼前的環境干涉、或與材料交陪，將所知所感化為造形。在這裡，繪畫平面即已是它的終結點，除了眼前有限的視覺線索，作品並未說出更多，然而僅憑著散置在畫廊各處沈默的作品，就己能看見藝術家眼裡的世界被帶到觀者眼前，在「此時此地」靜靜地開展。

從這堂抽象素描課或許已可見微知著，看見一位藝術家的創作基礎如何成形，同時明白，純然以環境議題標誌葉竹盛的繪畫，也許未必準確。如果繪畫始於對物的緻密觀察，並且收結為眼前的畫幅，那麼，在對葉竹盛而言，自然的「秩序與非秩序」、社會的演變遷化，種種在他周遭流動著的空氣，以及創作者內在的「逃避」、「批判」與省思，也許才是他觀察摹寫的對象、創作的起點。藝術家並

¹ Fogle, Douglas ed. Painting at the Edge of the World. Minneapolis: Walker Art Center. 2001.2.

非在繪畫中對議題給出直接的回應，而是讓外在的變動與內心的醒覺匯流於創作之中，使作為物質的材料，延展出超出自身的思想潛力。

本事藝術以名為「2012；2021」的個展，為葉竹盛標定了當下的2021，以及作為時空對蹠點的2012年，讓藝術家在疊合的時空之中立於當下，再回看過往，則使之進一步超越了單件作品的範圍，促使藝術家及其作品，與週邊的時間與空間展開更複雜的對話。也因此觀看「2012；2021」之時，就不可能僅將視野局限在作品本身，藝術家真切的生命經驗（而非百科全書式的履歷）、展場的空間歷程，都必然要被納入閱讀的範圍。

葉竹盛位於關渡的工作室曾於2012年遭遇祝融，舊址恰好在本事藝術現址。當藝廊本身具備時空上無可取代的標誌意義，對藝術家而言，自然也不會只是純粹的展示場所，更是他必須與之對話的空間。

因此可以看見，除了以「改變」、「成真」、「試煉」與「蛻變」為題的二十幾件繪畫，各自延續著葉竹盛前作對環境生態，乃至對政治社會的思索與隱微批判，從二層樓流瀉至地面的〈河川·變奏〉、散落在戶外的裝置作品，都各自與空間中的光影、空氣彼此互動。被移進展場的抽象素描課、擺置在木桌上的學生練習本，則彷彿重現當年藝術家邀請學生們到工作室的教學現場。錯雜的時空提示，為這檔展覽共同堆疊出閱讀葉竹盛的多重線索。從社會環境的變遷、藝術家內在思緒的湧動，乃至他身處於學院內部的傳承與實踐，展覽並不只提供單一進路，而是以藝廊所在的「此時此地」為基點，邀請觀者以混雜的視角，重新思考或者回訪在當代貌似已然難以推進的繪畫，隨著藝術家繼續探勘繪畫表現的潛能。

由此回頭以「繪畫能否成為一種思想的模式？」這道提問，重新檢視「2012；2021」之中的展出作品，尤其是葉竹盛特意为展覽創作的裝置，或許可以如此推想：這位資深的藝術家，早已跳脫了他熟稔的繪畫技法實驗，以更多變卻又更簡潔的視覺語言，表達他對於所處的大環境，乃至個人經驗與感知的思索。

「成真」系列即是葉竹盛純熟使用抽象繪畫語言的一種體現。這系列畫作的思想雖涉及海洋生態的污染議題，卻並未以具象的海洋元素明白揭示這點，而是讓強烈而不定形的色彩在畫布上自然流動，表現出海洋時而寧靜、時而混亂的面貌。在藝術家眼中，自然的「秩序」與「非秩序」本就同時並存，

然而人類為追求發展卻也可能必須付出代價，而使之難以找到平衡。在表現這個延續自前作的概念時，藝術家仍舊沒有在畫作加上過多具象的語言，而是將表達思想的權力交付予畫布及顏料，並將具體的字詞或物件轉化為抽象的暗碼，信任視覺，讓繪畫說話。

「讓繪畫說話」，在葉竹盛的繪畫中更精確地說是「讓材質說話」。論者曾將葉竹盛作品所堆砌出的「土地、泥壤、棲原」，與西班牙藝術家達比耶 (Antoni Tàpies) 以沙土與廢棄物塗裝平面、增加立體質感的作法連結起來，指出葉竹盛對於材質與肌理的運用，使之超越了對色彩與質感的模擬，或具體事物的象徵，而是以物質的記憶，表現內在心象與自然果相的共存與共鳴²。葉竹盛在近作中也同樣保留了材質原生的物相，甚至保留質料各自的原始屬性，使之在作品中形成對話。

以畫布、畫框、漂流木與沙土構成的〈河川·變奏〉，作為葉竹盛少見的大型裝置作品，則是以流瀉而下、染著墨痕的布料指喻河流，並且以散落的畫框暗示人類意識的框架。藝術家認為人類意識的座架終究會被自然力量所沖散，對於自然的敬畏，也表現在他於此作之中對原料的低度改造。散置在藝廊露台戶外空間的裝置〈遺跡〉，則是藝術家透過木塊、金屬、塑膠布等拾得物的拼裝，呈現出人類活動的殘餘。藝術家使用被時間消蝕至生鏽斑駁的材料，並且幾乎完整保留了它們原有的造形結構，任意斜靠在露台牆面，又覆蓋上隨風輕顫的塑膠布，彷彿被遺忘在原地的廢棄物。葉竹盛僅對這些拾得物做了最低限度的改造與編排，讓它們以自身的色彩與質材言說，然而在乍看自然的作品表層，藝術家又噴上符號，在質材之上表現內在強烈的情緒。創作者對外在的觀察與反應，就展現在彷彿街頭塗鴉的噴漆之中。「抽象」或「材質主義」於此不再是純然的形式實驗，而是透過藝術家之眼，反映著他所生存的真实世界。

讓繪畫說話，並且讓材質說話，使得藝術創作不再僅是人的獨語，也同時是創作者與物質、與空間、與環境之間的低語。在葉竹盛專注於「此時此地」、與周遭緊密互動的觀察與實踐之中，「繪畫如何說話」、「藝術如何作為思想形式」，這類曾困擾著藝術史家與哲學家的論題，或許也不復是不可解的難題。關於自然與環境的言說、個人的感受與情緒，甚至，繪畫或藝術的未來命運，也許未必需要倚賴太多具體的敘事與論述。當藝術家賦予他手中的創作足夠的信心，關於這些疑問的線索，也可能就存在於作品之上、足以讓詮釋落空的沉默痕跡之中。

² 江衍疇，〈環境自覺中的心象與果相〉，《悲憫·大地·葉竹盛》，台北市：悠閒藝術，2000年12月。