

凝視都會現代性：論黃銘哲的立體作品

The Perspective of Metropolitan Modernity: The
Sculptures of Huang Ming-Che

鄭惠文 | Hui-Wen Cheng

華梵大學美術與文創學系助理教授
Assistant Professor, Fine Arts and
Culture Creative Design Department,
Hua Fan University

來稿日期：2019年9月1日

通過日期：2020年3月6日

摘 要

本文以文化心理學的角度探討黃銘哲的立體作品，並透過造形元素的溯源，解析創作者所欲彰顯的城市人心理內涵。為理解此種心理狀態，故從 1990 年代臺北東區的時空背景、現代性及其後果進行考察，而分為以下四個面向：(1) 東區：透過最初的「都市」系列創作，了解黃銘哲的都市心理、造形起源、表現手法；(2) 意志的伸展：討論黃銘哲作品中透過「劍」所發展出幾種變形，表現了現代城市人的昂揚鬥志與不斷擴延的權力意志；(3) 矛盾共生體：探討黃銘哲運用材質、色彩、造形中的對比效果，體現出城市人的內在矛盾以及其衍生出的心理力量；(4) 凝視：黃銘哲對於支配城市人認知的感官來源——眼睛有著前後不一的感受，這種改變實蘊含著創作者對都會現代性的反思。

關鍵詞：黃銘哲、都會、現代性、矛盾共生體、凝視

Abstract

This article explores Huang Ming-Che's sculptures from the perspective of cultural psychology. Through tracing the origin of elements that shaped his artwork, an analysis of the psychological connotation of urban citizens will be provided. Furthermore, in order to explore such psychological states, one must inspect the space-time background, modernity and its consequences of Taipei East District in the 1990s. In such context, the paper is divided into four parts: (1) East District: through the initial series of "metropolitan" creations, one can understand Huang Ming-Che's urban psychology, the origin of shape, and the way of expression; (2) expansion of will: discussion of the variants of Huang Ming-Che's artworks through the development of the "sword," indicating the increasing morale and an ever-expanding will power; (3) the symbiosis of ambivalence: highlighting the contrasting effects generated by materials, colors and shapes applied by Huang, which demonstrated the inner ambivalence of urban people and the psychological power derived from that ambivalence; (4) gaze: Huang had inconsistent feelings about the sensory source that dominated the cognition of urban people—the eyes. I will indicate that this change implied the creator's reflections on metropolitan modernity.

Keywords: Huang Ming-Che, Metropolis, Modernity, Contradictory Symbiosis, Gaze

一、前言

解嚴後，隨著資本開放，臺北城市空間日益向東區擴展，龐大的動能吸引各方的人潮前來尋找發展機會。這個顫動、崛起的臺北也吸引黃銘哲前來駐足。黃銘哲對於城市的關心，最早出現在 1991 年的作品〈帶劍在東區〉(圖 1)，就像是班雅明 (Walter Benjamin, 1892-1940) 筆下的城市漫遊者 (Flâneur) 一樣，黃銘哲一邊醉心於現代城市的亮麗色彩，但一邊又採取審慎態度的觀察城市生活，將自己轉變為「一雙看待世間變異的都會眼睛」，¹ 以此創作了「都市」系列創作，並舉辦都會主題的展覽。²

「都市」系列也是黃銘哲轉向立體創作的重要契機。黃銘哲初期的立體作品多少包含了一些可指涉的城市意象，越往後發展，越簡化為抽象的造形物，並將之命名為「飛行」系列、「昇華」系列、「面對現實」系列。由於曲面造型的特質，這些立體創作被視為有機體，王哲雄等幾位學者從個人情慾的角度解析作品，³ 廖仁義認為它們帶有「一種均勻亮麗的運動想像」。⁴

1 「70 年代的黃銘哲以鄉土寫實著稱，80 年代著眼於情慾男女的表現，到 90 年代轉向都會探求現實。」黃銘哲口述、李亞琪整理，〈抽象藝術臺灣行腳——看待世間變異的都會眼睛〉，《雄獅美術》290 期 (1995.4)：頁 34。

2 1994 年臺中臻品個展《都會的臉譜》，以及 2000 年臺中 20 號倉庫《都會·戀人》展覽。

3 例如：王哲雄認為黃銘哲的作品「象徵著男女的陽剛與陰柔，有時又好像暗示著對應男女結合後的生命綺想。」而石瑞仁、王家驥等人亦有相同看法。詳見王哲雄，〈從結構、解構，再結構的黃銘哲〉，收錄於《創作論壇—堅持、延續——黃銘哲個展》(高雄市：高雄市立美術館，1998)，頁 12-13。石瑞仁與王嘉驥的相關評論可參見黃銘哲，《信仰打造，飛越新紀元》(臺北市：飛元藝術，1999)。

4 廖仁義，〈放逐與鄉愁——黃銘哲的藝術世界初探〉，《藝術觀點》5 期 (2000.1)：頁 50-53。

黃銘哲說：「城市總是吸引著我，她的人潮、節奏、喧囂……總令我感到充滿戰鬥力。」⁵ 城市的空間規劃、生活方式、互動模式、運作速度形塑了身處其中之人特有的心理認同，美國文化心理學家施華德（R. A. Shweder, 1945-）曾指出，人的心理認同與社會環境、賦予意義的方式息息相關，人在掌握環境意義的過程中發生了心理變化，進而建構他的意向性世界，也就是文化事物，並且對人的行為產生影響。他說：

社會文化環境是一個意向性世界。它之所以是個意向性世界因為社會文化環境的存在原本是實在、有根據、具說服力的，然而只要身在其中之人的信仰、慾望、情感、目標以及其他心智表徵直接作用於它，就會受其影響。⁶

因此，本文想依此關心的是黃銘哲作品中，一種被遺漏的文化心理面向——都會文化影響下的心理樣貌。雖有一些評論者也曾從文化角度審視，例如張晴文認為黃銘哲的作品表現了城市人的頹廢，⁷ 但本文將提出相反的觀點。謝東山也曾指出，黃銘哲的作品蘊含著臺

5 筆者與黃銘哲面談。2017年1月。

6 Richard Allan Shweder, "Cultural psychology—What is it?" in *Cultural Psychology: Essays on comparative human development* (Cambridge & New York: Cambridge University Press, 1990), p.2.

7 張晴文，〈頹廢的華麗：黃銘哲藝術創作的都會時期〉，《大趨勢》（2002.1）：頁 67-71。

灣文化心理結構下的都會景觀，⁸較為可惜的是，他並未在都會心理與黃銘哲作品之間的連結作出深入的說明，例如：黃銘哲的作品表徵了城市人什麼樣的特殊心理狀態？形塑了什麼新的表現形式？以及藝術家面對現代都會表達了什麼樣的反思？對此，我將在本文中一一釐清。

「都會」(Metropolis)一詞源自希臘語中的「母城」(mother city)，意指殖民者最早建立之處，在空間上，都會包含主要中心點與向外擴散的衛星城鎮，形成具有互動關係的都會生活圈。現代都會不只人口密集的地理空間，還是具有政治、經濟、文化影響力的大都市，在這裡有著最新穎的產品、最快速的訊息、最時髦的女人、最前衛的表演……，波特萊爾(Charles Pierre Baudelaire, 1821-1866)把大都市吸引人的原因歸納為「過渡、短暫、偶然」的特性，並以現代性(modernity)稱之。⁹現代性的變動性特質為人們帶來了全新的希望，如同哈伯瑪斯(Jürgen Habermas, 1929-)所指出的：「在歐洲，『現代』這個詞彙出現、再出現，都是在於以新紀元的自覺意識重新界定與古人關係的時候形成。」¹⁰現代性表現為對傳統的否定，現代人自認為比古代人擁有更深奧的真理。¹¹

8 謝東山，〈冒險家的精神與幻想家的理想—黃銘哲的立體造形藝術〉，《藝術觀點》5期(2000.1)：頁43-49。

9 Charles Baudelaire 著，鄭弘安譯，《1846年的沙龍：波德萊爾美學論文選》(桂林：廣西師範大學，2002)，頁424。

10 Jürgen Habermas, *Modernity: An Incomplete Project* (WA: Bay Press, 1983), p.4.

11 Berry Smart, "Modernity, Postmodernity and the Present," in *Theories of Modernity and Postmodernity*, ed. Bryan S. Turner (CA: Sage Publications, 1990), p.15.

然而，隨著現代化的速度加快，人們對城市生活性產生更複雜的情感，對於現代性的詮釋也更為深刻，齊美爾（Georg Simmel, 1858-1918）便曾指出，都會生活的外在與內在有著矛盾的對立關係，城市人生活在高度的感官刺激中，但卻變得更冷漠；城市人追求獨特的自我，然而，身在其中想要保有獨特性卻又相當困難。¹² 沃斯（Louis Wirth, 1897-1952）則關心城市生活的人際關係，他指出，城市人的空間距離密切，但心理距離卻是疏離的。¹³ 而柏曼（Marshall Berman, 1940-2013）則以現代性指稱這種特殊的生活感受，他說：

我將這種體驗稱為現代性。要成為現代就是發現自己處於一種環境，這種環境允諾我們去歷險、獲得權力、喜悅、成長，讓我們改變自己和世界，但是，同時又威脅要摧毀我們所擁有的一切、所知道的一切、所展現的一切。¹⁴

事實上，許多研究者已陸續對現代性展開反思的工作，例如鮑曼（Zygmunt Bauman, 1925-2017）看到了人們為了追求秩序展開鬥爭、激起混亂，這使得現代生活看似向前邁進，但也令人難以喘息，

12 Georg Simmel, "The Metropolis and Mental life," in *Classic Essays on the Culture of Cities* (NY: Appleton-Century-Crofts, 1969), pp. 47-60.

13 Louis Wirth, "Urbanism as a Way of Life," in *Classic Essays on the Culture of Cities* (NY: Appleton-Century-Crofts, 1969), pp.143-164.

14 Marshall Berman, *All That Is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity* (NY: Viking Penguin, 1988), pp. 1-15.

而現代性與之現代文化之間也產生愛、恨共生的特殊現象。¹⁵ 與此立場相似的紀登斯 (Anthony Giddens, 1938-) 則認為, 在高度現代性 (high modernity) 的社會中, 自我總在追逐風險與渴望安全的矛盾心理之間擺盪著。¹⁶

1980 年代後期的臺灣, 都會生活型態日趨顯著,¹⁷ 並引發了文學、電影、流行音樂等各方創作者的關注。¹⁸ 在視覺藝術場域中, 黃銘哲亦有此意識, 但卻鮮少人從此角度探討其作品, 甚為可惜。在這篇研究中, 我嘗試以文化心理學的角度觀看黃銘哲的立體作品, 並透過造形元素的溯源, 解析創作者所欲彰顯的城市人心理內涵。其次, 要理解這樣的心理狀態亦又須從 1990 年代臺北東區的時空背景、現代性及其後果下手。在這樣的範疇內, 本論文分為四部分: (1) 東區: 透過最初的「都市」系列創作, 了解黃銘哲的都會心理、造形起源、表現手法; (2) 意志的伸展: 討論黃銘哲作品中透過「劍」所發展

15 Zygmunt Bauman, *Modernity and Ambivalence* (NY: Cornell University Press, 1991), pp.14-17.

16 Anthony Giddens 著, 趙旭東、方文譯, 《現代性與自我認同: 晚期現代中的自我與社會》(新北市: 左岸文化, 2002)。

17 「臺灣的都市人口 (五萬人以上) 在 1950 年時僅占全臺灣人口的 24%, 1981 年增至 67%, 1991 年高達 75%。以西方國家的經驗來看, 都市人口比例在 60%—70% 之間即是都市化成熟期。」詳見孫清山, 〈戰後臺灣都市之成長與體系〉, 收錄於《臺灣的都市社會》, 蔡勇美、章英華編 (臺北市: 巨流, 1997), 頁 76。

18 例如: 在文學場域中, 林耀德以都市中的事物思索生命的意涵、朱天文《世紀末的華麗》(1990) 著眼於一位女性模特兒在都會生活過程; 在流行音樂界, 李宗盛創作了都會女性情感的歌曲、林強則唱出了青年對城市的想像; 在電影藝術中, 蔡明亮的〈青少年哪吒〉(1992) 以類似紀錄片的手法揭露臺北青少年的疏離與困境、楊德昌的〈獨立時代〉(1994) 刻畫女性上班族的獨立內在。

出幾種變形，表現了現代城市人的昂揚鬥志與不斷擴延的權力意志；（3）矛盾共生體：在此章節中，我將指出黃銘哲運用材質、色彩、造形中的對比效果，體現出城市人的內在矛盾以及其衍生出的心理力量；（4）凝視：黃銘哲對於支配城市人認知的感官來源——眼睛有著前後不一的感受，我將指出這種改變蘊含著創作者對都會現代性的反思。

從這位在東區遊蕩的藝術家眼中出發，筆者希望能重新閱讀臺北——這個 90 年代的臺灣夢想地，探討臺灣人在自我實現的過程中，內在自我的心緒轉折。

二、東區：立體創作的起點

在那個年代，我們都覺得東區好有希望，每個人都很有型。¹⁹

1967 年臺北市升格為直轄市後，臺北逐漸成為以商業和服務業為主的現代化都市。1980 年代末，政治解嚴，政治解嚴為臺灣社會帶來自由表達的空間，學運、社運、選舉造勢活動、抗爭事件在臺北街頭上演，這座城市成為各種政治宣言的擴音器。此外，隨著臺灣的投資、進出口、外匯等經濟管制逐漸放寬，各式西方品牌不斷在臺灣投資設店，百貨商圈發展成形，經濟的發展帶來城市的擴張，臺北東

19 筆者與黃銘哲面談，2015 年 1 月。

區²⁰從原本是稻田的郊區轉變為現代建築林立之地，並成為「新」的都會中心，作為一個 90 年代的梦想空間，這裡聚集了跨國資本而成為臺灣現代生活的指標、與世界流行同步的櫥窗，觸目所及的是最新的潮流、英挺的白領上班族，以及打扮入時、自信大方的都會女子。

工作室設在北投的黃銘哲經常到東區遊蕩，位在忠孝東路四段的阿波羅大廈，是 90 年代知名畫廊的聚集地，他說：到阿波羅大廈「看完展覽，就坐在路邊看美麗的女孩子。」²¹此刻的臺北東區已是百貨公司的聚集地，²²購物女性形成了現代城市特有的景觀，她們在公共空間中展示自己也觀看別人，從被規範約束的傳統婦女轉為主動的探索者。²³還有那些行色匆匆的人群、奮戰不懈的銷售人員、一波波的車潮、聲光刺激……吸引黃銘哲開始「都市」系列創作。

起初，黃銘哲以平面繪畫表現東區街道上的人潮，其中又可分為「個人」與「群像」兩類形式。〈帶劍在東區〉(1991) (圖 1)、〈出征——走出臺北東區〉(1993) 都是此時期具有個人意義的作品，黃銘哲將城市人視為征戰的勇者，持劍騎馬、意氣昂揚的姿態，充分展

20 東區是一個指涉模糊的地理名詞，一般而言，泛指忠孝東路四段附近的商圈，範圍大概則在復興南路以東、基隆路以西、市民大道以南、仁愛路以北之間。其後，信義計畫區的開發使東區發展更加熱絡，而東區的指涉範圍更為寬泛。

21 筆者與黃銘哲面談，2015 年 1 月。

22 自日治時代起，臺北的發展便集中在西門町、大稻埕一帶。1987 年底開業 SOGO 百貨開業，與明曜百貨、統領百貨形成東區消費生活商圈。

23 李玉瑛，〈消費文化與現代性〉，收錄於《帝國邊緣：臺灣現代性的考察》，黃金麟、汪宏倫、黃崇憲編（臺北市：群學，2010），頁 357-394。

現了一位逐夢者來到城市時的壯志豪情，而作品中的配劍將成爲黃銘哲未來立體創作的重要符號。

在「群像」形式中，黃銘哲擷取東區的人潮風景，以蜿蜒的曲線表現出城市的活力，以重複的身形強調都會人的同一性，不過，有別於減化的身體，黃銘哲在畫面中特意強化人群向外搜索的目光，這種特質在〈臺北東區的一群女人〉（1991-4）（圖 2）、〈都市裡的這群人和那群人〉（1995-6）……都可看到。對比郭雪湖〈南街殷賑〉呈現大稻埕的現代景觀及繁華多元的生活，²⁴ 黃銘哲則是略過東區周遭多元的城市景觀，他強調城市人的無差異性，對於城市的動能、現代文化特有的視覺支配性皆表達了他的關注，而他筆下的都會女性也凸顯了解嚴以後，臺灣女性走進公共空間的歷史。²⁵

其後，黃銘哲擷取繪畫中的人形輪廓，轉換爲具有厚度（6 公分）的木板造型，並在其上作畫，例如〈臺北東區的女人〉（1993）（圖 3）、〈城市裡的男人〉（1994）……。在這些初期的立體創作中，其結構仍以平面爲主，繪畫性的表達仍占有重要的意義，但透過改變造形與材質實驗，此時的黃銘哲正式往立體創作邁進。²⁶

24 盛鑑，〈圓山附近與南街殷賑中的審美意識和空間意涵：郭雪湖畫藝的現代性〉，《臺灣美術》（2009.1），頁 15-17。

25 日治時期，城市中的女性，只有在的活動家人陪同下才能出入消費娛樂場所，透過活動（節慶或學校參訪）才能進入城市空間。此方面的研究詳見陳惠雯，《大稻埕查某人地圖：大稻埕婦女的活動空間近百年來變遷》（新北市：博揚文化，1999）。另外，隨著工作機會增加，女性因進入職場而步入城市公共空間，1932 年臺北菊元百貨的電梯服務小姐是一個具有指標性的案例。解嚴前，臺灣女性鮮少在街上閒逛遊蕩，直到 80 年代中期政治經濟環境逐漸改變後，西門町、東區才逐漸出現單獨在街頭閒逛的女性。

26 事實上，黃銘哲在 1980 年代即嘗試過複合媒材的創作，例如〈延續〉（1982）上方連結了一根突起的木頭；〈蒼白的日子〉（1983）中下方即懸吊著一塊石頭。然而，這些僅是個別的零星嘗試，直到「都市」系列起，黃銘哲才開始一連串有系統的立體創作。

往後的幾件實驗性的裝置中，黃銘哲試著以現成物、噪音傳達都會景觀，例如他將撿拾到的鞋型、馬達、手把、電線構成城市景觀；〈時代的動力〉（1996）（圖4）以馬達連結女性形體的，簡化的人形因線條而充滿力量，人形下方接著一個動力馬達，當插上電源後所產生震動、噪音呈現人與機械能量的合而為一。黃銘哲認為，這些「時代的噪音」——機器、汽車所發出的喧囂可以給帶給他很多的力量。²⁷

我們可以說，在「都市」系列時期的黃銘哲被城市動能所吸引，也關注了都會群眾心理的命題。在創作手法上，此時的立體創作是實驗的、直覺的、熱情的、繽紛多樣的。在形式上，有偏重平面的表現，也有現成物的構成，這些作品的量體較小，媒材多元，多由黃銘哲自行處理創作。

在嘗試多種媒材的過程中，黃銘哲發現金屬的延展性最適合他的造形需求，因為金屬易於曲面塑形、不易斷裂、可利可鈍的特性，有助於黃銘哲表現幽微的城市心理，他說：

當我開始在一些作品中加入金屬材料後，我發現它的延展性較好，所以最後改以金屬做為主要創作材質。²⁸

27 〈黃銘哲——藝術鐵皮屋〉，《蘋果日報》（2006.3.5），2018.12.2 點閱，<https://tw.appledaily.com/finance/daily/20060305/22446166/>。

28 筆者與黃銘哲面談，2015年1月。

1996年黃銘哲成立立體作品工作室。剛開始，黃銘哲的創作手法仍是感性、熱情的，例如：在表面細密的捶打，以製造凹凸不平的點狀肌理、以繽紛的色彩徒手繪製表面。然而，這個時間並沒有太長。隨著材質、創作方法以及對城市觀點的改變，黃銘哲的創作也轉趨冷靜、理性。

三、意志的伸展

90年代的臺灣是一個活力時代，剛落成的現代化臺北車站湧入一批年輕人，他們爲了夢想帶著勇氣、熱情來到城市冒險，就如同〈向前走〉（林強作詞／作曲，1990）歌詞所寫的：

我欲來去臺北打拼，聽人講什麼好康的攏在那。朋友笑我是愛做暝夢的憨子，不管如何路是自己走。……頭前是現代的臺北車頭，我的理想和希望攏在這，一棟一棟的高樓大廈不知有住多少像我這款的憨子，卡早聽人唱臺北不是我的家，但是我一點攏無感覺。

當一個人感到自由意志能伸展開時，他會充滿熱情、積極向上，城市追夢人受到周遭環境的鼓舞，產生了無限的自我想像。黃銘哲在〈帶劍在東區〉中初次將這種逐夢的內在渴望展現在畫中。畫中的人物像是城市漫遊者一樣的在街頭遊蕩，而手上的那把劍，並沒有指向外界，因爲向下直立的關係反而轉變爲人的行動輔具，它幫助人在競爭的空間立足，並形成支撐的隱喻。

在古代，由於鑄劍需要卓越的技術，中西文化中的劍均有尊貴、權力信念等象徵意義，國王、武士以配劍表徵高貴的身分，日本武士甚至將劍視為信念的化身，而武俠小說則以劍來象徵江湖的至高權力。對仰慕日本劍術名家宮本武藏的黃銘哲而言，²⁹ 劍的意義也是如此，它既作為尊貴的象徵，也是意志力的表徵，人在世界存活需仰賴意志的支撐，猶如武士與劍互為一體。

這種劍與意志的想像連結，為黃銘哲初期的立體創增添了許多浪漫的詩意：1993年時，黃銘哲以木作的方式製造一把造型彎曲的劍（圖5），這個變形的結果，使得上方的劍柄就像隻展翅飛翔的動物，也讓黃銘哲開始發展出具有生物意象的「飛行」系列，例如〈飛越新紀元〉（1997）（圖6），黃銘哲放大劍柄的比例，使之看起來像生物的寬大翅膀。這些變形的劍，在翱翔的姿態中帶來無限伸展的想像，映照著都市人膨脹的權力意志，以及追求超越的現代主義價值。

此外，這把劍還成為戰鬥精神的一個重要隱喻。例如〈對話〉（1997）（圖7）中，黃銘哲將這把劍與人形組合在一起，這把劍附在身體上，既像是人的手、腳，也像是支撐或掌握個人發展方向的行動控制中心。這些持劍而行的人，就像都市遊俠或城市英雄，為了理想而堅持在都市叢林中奮戰。然而，劍的存在同時是一種自我武裝、自我保護的象徵，保護著自我不被現實擊倒，由此折射出的是城市人的生存境況：在城市追夢就猶如身陷江湖，須時時準備面對突來的刀光劍影。

29 在與藝術家對談過程中，黃銘哲向筆者展示了他所收藏的劍，也提到他對宮本武藏的仰慕。2015年1月。

然而，這種戰鬥性也是現代性的內涵之一，現代主義所追求的前衛（Avant-garde）一詞中即有著哨兵、防衛之意，它指出了「現代」頌揚革命、勇往直前的好戰傾向。都會生活經驗讓人自感為「現代」，無形中重新界定自我與傳統的關係，並形塑了現代意義上的自我：對未來感到樂觀、渴望超越、堅持變革與創新，並以進步的自覺概念界定自我。城市的生存是一場又一場的征戰，城市中的競爭關係是一段又一段的搏鬥歷程，現代生活與英雄氣概、刀光劍影的聯想，在許多創作中一再的引人關注，例如：波特萊爾曾透過劍術師的隱喻把好戰的激情作為寫作的元素，這種隱喻充分顯現現代主義者的決鬥意志，而它的底蘊是來自大城市的體驗、靈魂的騷動、夢想起伏等關係的交錯結果。³⁰ 對黃銘哲來說，劍的意義也是如此，他以炙熱的劍隱喻個人的戰鬥激情，以及他對創作的信念和熱情，他說：

[……] 在異鄉的夜，在五光十色的都市裡，在那永不停止戰鬥的工作室中。孤寂總是無法戰勝，因我有一把用不停止揮動炙熱的劍。³¹

「飛行」系列之後，黃銘哲逐將人與至高無上的劍合而為一形成「昇華」系列，在這系列中，黃銘哲不再區分人與劍、不再區分劍身

30 Walter Benjamin 著，張旭東、魏文生譯，《發達資本主義時代的抒情詩人：論波特萊爾》（臺北市：臉譜，2002），頁 143-144。

31 黃銘哲，〈藝術家創作理念自敘〉，頁 8。

與劍柄，他將所有元素統整為一個中段鼓起的圓柱體，這個圓柱形主體因上端造形逐漸變細而產生了挺直向上、無限延伸的想像，以這個造形為基礎，再外加螺旋槳、或象徵眼睛的同心圓，進而變化出〈互動〉(2001)、〈昇華〉(2000-5) (圖 8)、〈權杖〉(2005) 等作品。就像劍與王者合而為一那般，這些作品穩定中帶有自我期許的崇高風範，在向上延伸的線條中產生意志伸展的想像。因此，無論是「飛行」系列或「昇華」系列，黃銘哲嘗試展現的正是都會人被權力意志充滿時的滿滿自信。

四、矛盾共生體

雖然延伸向上的主體再現了城市人的熱情，但從主體向外延伸的線條，有時因太過尖銳卻產生了不協調的心理緊張。例如：〈時代的元素〉(1997) (圖 9) 是一組由柔和的量體加上向外延伸的銳利短線所構成的作品，由於單純化的曲面特質，加上亮麗的色彩與光滑的表面，這幾個主體就像是單細胞的城市生物。不過，在這樣的柔和圓滿的主體摻進了尖銳的造形，這種矛盾的造形組合令人相當意外。王哲雄曾對這類造形提出他的看法：「柔軟的類原生物質形態的造形，卻經常夾雜著尖銳而有攻擊性的對立造形，……。」³²

32 王哲雄，〈從結構、解構，再結構的黃銘哲〉，收錄於《創作論壇—堅持、延續——黃銘哲個展》(高雄市：高雄市立美術館，1998)，頁 13。

的確如此，銳利短線就如同原生動物的偽足，藉此變形在充滿刺激的環境中移動、攝食。加之金屬材質的冷硬感，這些偽足顯得更為剛性、銳利。類似的造形組合也出現在〈時代的艷影〉（1998）（圖 10）、〈跨世紀臉譜〉（1999）（圖 11）之中。〈跨世紀臉譜〉是一組由二十四個臉部造形組和而成的作品，豔麗的紅色不免讓人以為是熱情的，然而，直到靠近時才發現，臉部四周延伸出的偽足似乎帶來了多面向的移動力，但這些尖銳的偽足也保護著主體，令人無法輕易靠近。

〈時代的艷影〉（1998）是一系列以現代會女性為主題的創作。為了呈現都會女性的新潮、自信的特質，黃銘哲以簡潔的流線型軀體、飽和的色彩作為主要構成，這個軀體雖大但因量體較薄、加之光澤的運用，她顯得輕盈俏麗，這個都會女子在和緩的曲線、平滑的表面看起來像是溫柔婉約的女子，透過這種手法，黃銘哲讓這些現代女性多了幾分的柔和。然而，這些光鮮亮麗的都會女子沒有可辨識五官，上半身僅以三條銳利的曲線作為示意，這線條既像是飄動的長髮，又像舞動的偽足，充滿著自主意識的來到城市探索，但同樣的，這幾條如刺蝟般的銳利細線也像是自我保護的工具，有著危險傷人的可能。

綜合上述，我們可以說黃銘哲的城市生物體是矛盾對立的並置：在造形安排上，柔和主體對立於銳利短線；在材質處理上，飽和亮麗的色彩對立於冰冷平滑的烤漆。然而，這位藝術家為何要將兩個相互矛盾的性質組合在一起？這有何效果？其實，這種並置矛盾的手法類似邏輯上的悖論（paradox），它嘗試在不一致中帶領人們走進更深的思考；文學的矛盾修辭法（oxymoron）也有類似的效果，例如「無聲的吶喊」、「公開的秘密」這樣的語句裡，將兩個相互排斥的元素

放在一起，並整合成一個全新的世界。同樣的，黃銘哲並置了造型與材質矛盾，這樣的手法讓對立的兩者相互修飾，彼此融入，也讓他所欲表達的情境更有張力。

藉由矛盾對立形式的內涵，黃銘哲企圖在作品中表達他對都會心靈的深刻見解。誠如德國學者齊美爾所謂城市人的「精神分裂」特質³³，城市生活經驗將人們捲入了一個追逐冒險卻又力圖克制的矛盾情境，表面上人際交往熱絡、街景新奇多樣，但貨幣經濟的本質建構了城市人理性計算的生活風格，在接連不斷的變化中，他必須冷靜的建立起防衛機制，才足以應付潮流變化。這種內外衝突造成信念與行為之間的矛盾，也讓人們在希望與幻滅中掙扎、起落。柏曼將這種特殊的心理經驗以「現代性」稱之，他認為這已是現代人共有的心靈狀態。³⁴對於這樣的矛盾現象，黃銘哲也在作品中表達了他的體會。他讓造形處在一個看似完整和諧，卻又不甘於此的動力狀態，總是不滿意那已擁有的圓滿、總是感受到欠缺，總處在自我分離的狀態中，掙扎著想要進化成一個更完美的主體。另外，他刻意使用表面豔麗色彩同時伴著不鏽鋼冰冷的觸感，以傳達現代生活的心靈矛盾特質。

我們或許該再追問一個問題：黃銘哲如何看待現代生活所引發心靈矛盾？仔細觀察黃銘哲的立體作品常會伴隨著幾條尖銳的短線，

33 Simmel 指出，「城市生活看似多采多姿但人們卻理性、厭世；生活距離雖近但卻彼此陌生；看似交往熱絡，但做決策時冷漠無情……。」Georg Simmel, "The Metropolis and Mental Life," pp. 47-60.

34 Marshall Berman, *All that Is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity*, pp. 1-15.

或在塊體末端以鋒利的邊緣作為收尾，對於這樣的表現手法，他這樣說：「我覺得，少了那些尖銳的細線，作品會失去力量。」³⁵衝突雖然破壞了和諧，卻也免除陷於同溫層的危機，矛盾帶來了意識的流動，進而喚起力量爆發。對黃銘哲而言，正是對立、矛盾、不和諧帶來刺激，形成改造的新契機。誠如柏曼所指出的，現代性經驗雖然有其折磨之處，但也包含了激勵的力量，現代生活中充滿各式各樣的衝突，一旦握了這些矛盾，便能再次以全新的眼光審視活潑、豐富的現代主義文化。³⁶

以這種並置矛盾的手法指出了城市人的心靈架構。當我們透析這一點，便能繼續走進〈時代的艷影〉所形塑的都會女子形象，她們已非陳進筆下的深閨仕女，都會女性同樣具有迷人的女性氣質，但已換上冷硬的盔甲以備都市叢林各種突發的險況，這些都會女性有著城市人的自信、冷靜、果斷，她們是 80 年代末流行歌曲「城市英雄」所頌揚的在城市中探索的主體，也是 90 年代臺灣流行文化裡廣受歡迎的獨立新女性形象。³⁷

所以，正確的說，黃銘哲並不頹廢，也無意追求和諧，相反的，他企圖彰顯矛盾所帶來可能性，這種可能是保留了他者，避免陷入盲

35 筆者與黃銘哲當面對談，2018 年 7 月。黃銘哲提到：許多人無法理解他作品中為何要放上尖銳的金屬，他對此做了這樣的回應。

36 Marshall Berman, *All that Is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity*, p.15.

37 90 年代，許多女性歌手以其敢愛敢恨的自信形象而被視為新女性代言人，在她們所唱的歌曲中，都會女性渴望擺脫苦情或純情的傳統框架，勇於追求自我，例如：陳淑樺的〈夢醒時分〉（1989）、葉蒨文〈瀟灑走一回〉、王菲〈執迷不悔〉（1993），林憶蓮的〈傷痕〉（1995）等歌曲，表達新女性的愛情觀。此外，在造形上，這些歌手在鏡頭前多以短髮、中性打扮的整體造形塑造明快的都會女性形象。

目的自我滿足，他所表達的城市心靈並非處於自我撕裂的對立狀態，而是在感知、欲求過程中保持永恆的流動性，如同鮑曼所倡導的，這是個與充滿矛盾的世界，我們必須掙脫現代性的同化意圖，在包容差異中與矛盾共存。³⁸ 也因此，黃銘哲對都會人的表現或顯疏離冷淡但並不消極；雖有冷感但不厭煩；可能孤單但並不脆弱，作品中的個體雖然面臨著冷酷的現實考驗，但多元刺激強化了感知、推動內在欲求，形成生生不息的行動力與創造力。黃銘哲將城市人內在心理的運動狀態予以視覺化，同時也折射出都會生活的冷酷現實與城市人無止盡的內在活力。

五、凝視

在黃銘哲「都市」系列中，對於色彩、噪音、空間、空氣汙染……等感官刺激都予以關注。³⁹ 不過，很快的他將注意力逐漸聚焦在都會人的視覺心理。他開始關注被現代奇觀攫住的雙眼，熱烈的、狐疑的、飄移的、左右顧盼的……各種目光，總之，黃銘哲的城市人以觀看的方式存在。在立體創作中，例如〈對話〉（1997）、〈跨世紀臉譜〉（1999）這類作品，他將這些躁動的視覺現象轉化為數條具有動感的轉折線，賦予城市人視覺狂熱的面目。

38 Zygmunt Bauman, *Modernity and Ambivalence* (NY: Cornell University Press, 1990).

39 黃銘哲也曾關注城市擴張後引發的環境問題，例如 1993-94 所創作的〈臺北市民〉、〈環境汙染後的城市家族〉。

也幾乎在同一時間，黃銘哲對於都會中的眼睛有了另一種思考，有別於躁動的視覺，他創造出一種不帶成見的純真觀看，例如〈面對挑戰〉（1996）（圖 12）雖然畫中持劍的人看似重複了過往的〈帶劍在東區〉，但此時人的眼睛已改為黑亮純真的大眼。另外，從標題來看，黃銘哲心中對都會的觀察似乎正在改變，充滿機會的城市在此已轉變為現實挑戰。然而，黃銘哲卻以純真的眼睛傳達對現實的關注，這是為什麼？

1980 年代末，當臺北逐漸邁向現代化時，一些批評臺北生活環境不如歐洲的聲音促使詹宏志寫下《城市人》一書，並提出他的觀察建議：

如果把周圍流動的世界視為當然，我們的知識就不曾進步；如果我們用小孩的眼光，天真、無知、熱切地張望這一切，日常現象突然就有了新的意義。⁴⁰

純真的眼光是一種卸下自身、去除框架、拋棄成見的探索之道，它有助於在複雜的世界中看到別人看不到的真實。善於透過鏡頭呈現臺北人情感的導演楊德昌，也曾在電影〈一一〉（2000）⁴¹中，透過兒童簡單的心思說出他對城市生活的哲思。同樣的，黃銘哲要以「純真之眼」所欲彰顯的觀看之道以具有相似的意圖。久居城市後，面對

40 詹宏志，〈城市人：城市空間的感覺，符號和解釋〉（臺北市：經濟與生活，1989），V-VI。

41 電影中，楊德昌安排一位八歲小孩洋洋童言童語的攝影手法，對比城市人複雜的人際交往與情感世界。

五光十色的景物可能感到不足為奇，各種各樣的潮流更替也覺得司空見慣，久而久之，這種不足為奇、司空見慣的心態，將會引發自以為是的狹隘眼光。

這種卸下自我、不帶偏見、以求理解的觀看，在 2000 年後成為黃銘哲創作發展的主軸。如何表現這樣的觀看促使黃銘哲展開「面對現實」系列，如同〈都會的眼睛〉(2001) (圖 13) 所顯現，在這段過渡期中，黃銘哲一邊將城市人凝縮成一個眼睛，一邊將造形元素簡化為圓形與弧線，作品中感性的成分逐漸減少，客觀凝視的意圖越來越明顯。2003 年起，黃銘哲以此為原型，轉化為「面對現實」的主要表現形式，但改以更精準的同心圓造形，表達他的城市觀看，這個眼睛沒有扭曲、變形，仍維持最初的單純，能量飽滿，但多了嚴謹與精確的秩序感。例如〈面對現實〉(2003) (圖 14) 由一個球體與幾個向外擴散的同心圓線條組合而成，炯炯有神的正視前方，對稱穩定的球體佔據中心位置，比起早期「都市」系列飄移與驚奇的眼光，這裡的幾何造形已少了激情，卻多了些許的匿名性。而其中的同心圓因左右對稱產生穩定感，理性有序的排列加上金屬材質透露出來的堅硬、冰冷觸感，當視覺與觸覺經驗結合在一起後，這個凝視又比〈都會的眼睛〉(2001) 增添了些許的沉著、冷靜。

在倉促又繁忙的城市裡，誰會這樣冷靜的凝視四周？波特萊爾曾指出，現代化城市製造了一群在街頭遊走的人，然而，並不是每個人都能在城市中感受到心醉神迷，群眾對自己的方向一無所知的，只有漫遊者才能從群眾中脫身，清醒的「享受人群的美味」。⁴² 詩人、畫

42 Charles Baudelaire 著，亞丁譯，《巴黎的憂鬱》(臺北市：遠流，2006)，頁 58。

家、城市邊緣人（乞丐、拾荒者、妓女……）都可以是城市漫遊者，他們身處在城市空間的各種邊緣交界，知道城市的許多秘密，也看到許多被藏的真相。波特萊爾指出了城市裡的兩種觀看：漫無目的地觀看與在漫無目的的行動中有意識地觀看，然而，如同班雅明所言，表面上，漫遊者隱身在人群中，毫不在意的四處張望，其實是個有意識的行動者，那些看似百無聊賴、四處走動的藝術家，其實是個精明的觀察家，漫遊者的眼睛凝視著被異化的都市人，也像是個偵探般尋找可能的機會。⁴³ 波特萊爾投向巴黎的目光與黃銘哲投向臺北的目光屬於同一類型，他們將自己投身在人群中，但卻與人群保持疏離，以旁觀者的姿態精明的觀察四周，將城市人的渴望、夢想、慾望、痛苦……挑揀出來，再將他所捕捉到的各種元素凝縮為作品，而這也正是波特萊爾所謂藝術家追逐的「現代性」之物——「從流行的東西中提取出它可能包含著的在歷史中富有詩意的東西，從過渡中抽出永恆。」⁴⁴

不過，別忘記這兩位藝術家對城市的態度基本上是不一樣的，波特萊爾以陰鬱、憂愁的眼光審視巴黎的黑暗角落，透過惡的揭露展開他的否定美學，而黃銘哲是懷抱著浪漫的信念，以如其所是的接納態度對城市展開一種反思的目光，這一點從作品中同心圓的位置安排即可看出。凝視，是慾望的基本動力，當人們看著城市中的事物時，也

43 Walter Benjamin 著，張旭東、魏文生譯，《發達資本主義時代的抒情詩人：論波特萊爾》。

44 Charles Baudelaire 著，郭宏安譯，《1846年的沙龍：波德萊爾美學論文選》，頁424。

看著事物與我們之間的關係，⁴⁵這便形成了自我觀照的契機。黃銘哲巧妙的將眼與心的位置重疊在一起，外在感官與內在在世界相互連結的寓意不言而喻。其次，黃銘哲在眼睛周圍環繞著一圈圈的線條，隱喻著光波映入眼底後的擴散效應，以此形成視覺的波動感，並以此讀出藝術家所欲表現的想像與感受：當外在現實激起了內心的漣漪，此刻，顫動與內在信念交互融合形成張力無限的意志。另一種同心圓位置安排在最穩定的中心點，例如〈時代的眼睛〉（圖 15）中，這個眼睛因圓心位置而產生視覺穩定性，這種毫無游移，似是深度沉思的觀看聯想，表徵著一種理性的凝視，力圖在快速的都會節奏中客觀的審視著一切的發生。

此外，同心圓的造形還變換為圓盤狀的小物件，例如環繞在〈昇華〉、〈國王的權杖〉（2005）（圖 16）作品上方的幾個小型同心圓，它們因色彩艷麗，對作品產生了畫龍點睛效果，觀者很可能因此誤以為這只是裝飾性的造形物而已。然而，只要理解這些長形柱體蘊藏著人劍合一、意志伸展的形象時，象徵眼睛的小同心圓與之共融，形成了觀照著四面八方的全知之眼，或追逐個人意志時堅定不移的目光。面對現代化所帶來的都會經驗，黃銘哲創造了一個拒絕激情的觀看形式，這些「時代之眼」⁴⁶要求都會中的漫遊者保持好奇心卻不被翻攪，以略帶警覺性目光作為沉思的前奏。

45 英國藝評家約翰·伯格指出：「注視是一種選擇行為，這個行為引領我們將眼光帶到想望之處，並與它發生關係。然而，我們不只注視著事物本身，我們還注視著事物和我們之間的關係。」John Berger 著，吳莉君譯，《觀看的方式》（臺北市：麥田，2010），頁 11。

46 黃銘哲稱自己所做的是時代之眼，一些作品亦以此命名。郭麗娟，〈慾望城市，夢想飛行——藝術創作者黃銘哲〉，《光華雜誌》（2003.10）。

視覺體驗是城市生活的基本要素，也支配著都市人的行為、心靈。如同沃斯所指出的，視覺認知在都會生活中意義重大，都市人透過觀看獲取資訊，透過制服辨識身分，不過，仰賴觀看的認知方式也令人逐漸忽略觀照內心。⁴⁷從最初驚奇感的眼睛，到後來以同心圓形式闡釋深度的凝視，這些觀看形式的轉變訴說著黃銘哲的對現代性的反思，也是他身在其中的自我警惕。

六、結 論

1980年代末，政治解嚴為臺灣社會帶來自由表達的空間，在開放的氣氛下，自由經濟為臺北帶來了跨國資本，城市建設亦隨著空間發展趨勢而往東區位移，匯聚金融、商業、時尚的臺北展現了她的都會魅力，吸引著許多年輕人到此尋夢。對藝術家而言，城市裡豐富的人文景觀與生活節奏別具吸引力，就像是波特萊爾遊蕩巴黎街頭後寫下了他的城市經驗一般，黃銘哲在臺北東區畫廊活動的那段時間，街頭的體驗為他開啓一連串以都市人為對象的創作。

現代都會裡充滿機會與挑戰，人們所經驗到的是驚奇、衝撞、渴望、擁有、失落、壓抑、冷漠等一連串的心理刺激。90年代初期，黃銘哲將他對都市人的觀察轉化為「都市」系列創作，並在其後發展出「飛行」、「昇華」、「面對現實」等一系列以立體創作。「都市」系列的作品中，無論是在厚木板上感性的繪出繽紛的線條，或者是在

47 Louis Wirth, "Urbanism as a Way of Life," p. 155.

裝置作品中，以現成物詮釋都會的喧囂，此時的黃銘哲著眼於變動的都會節奏，對他來說，東區不只是匯聚眾多新鮮事物之所在，這裡還孕育著一股顫動的能量。黃銘哲把這股能量化為顫動的線條、驚奇的大眼。

另外，「都市」系列中的〈帶劍到東區〉是往後發展立體造形的關鍵點，黃銘哲將城市人與劍結合以作為英雄形象的隱喻，這個持劍之人再被簡化後，僅留下劍作為意志與夢想的象徵物。其後再透過劍身的變形、造形元素的擷取、比例的改變……等手法，將夢想的飛翔、意志的伸展、無限延伸等城市人的心靈意象帶入作品中，展現城市人不斷擴展的自由意志，並以此延伸出「飛行」系列與「昇華」系列。以凝視為主題的「面對現實」系列，其造形也是延伸自「都市」系列裡人群向外搜索的目光，那些被城市奇觀攬住的雙眼，不僅傳達了現代生活的視覺經驗，也體現了環境對心靈活動的影響，他的同心圓造形雕塑創作，表徵著一種如其所是的理性凝視，這也意味著這位藝術家力圖在五光十色的都會生活中，致力於沉思的觀看。

一個頗耐人尋味的表現手法是，黃銘哲的立體作品顛覆過去追求和諧的東方傳統美學，總是刻意的讓衝突顯現在作品裡。無論是展現權力意志的劍形、宛若在城市中探索的生物，還是以同心圓呈現的凝視意象，黃銘哲的立體作品裡總存在著他刻意讓矛盾共生的意識：在造形上，他讓柔和與尖銳各自顯現，在材質表面處理上，他選擇亮麗的色彩但卻不留下一絲感性的肌理。透過巧妙的矛盾並置，原本對立的他者成為彰顯自我時不可或缺的元素，它們相互修飾，彼此融入卻又保留了對方的獨特性，黃銘哲捕捉了現代人的矛盾內涵，將其凝縮在一個造形內，以展現不和諧與孕育能量之間相生相成的關係，並形成了作品的主要魅力。

這種接納自身本相的態度促使黃銘哲在遊走於城市時，允許一切如其所是的樣子呈現在眼前，沒有抗拒、不予批判，他融入人群卻不被淹沒，他帶著好奇心審視四方，但力圖保持清醒不被迷惑，從這個角度出發，黃銘哲探索城市裡欲望勃勃的行動者，發展出一種肯定現代性的意識，致力從「過渡、短暫、偶然」中提煉出永恆，透過造形與材質的巧妙安排闡述現代人的心靈狀態，並在其中展現都會生活帶來的能量。

圖 版：

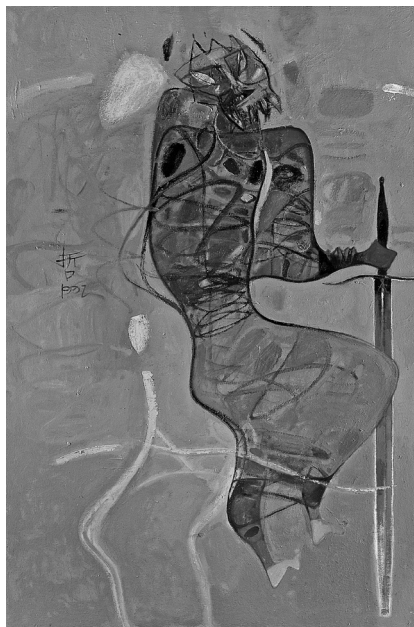


圖 1 黃銘哲，〈帶劍在東區〉，油彩、畫布，
136×180cm，1992，
私人收藏。

圖片來源：藝術家提供。

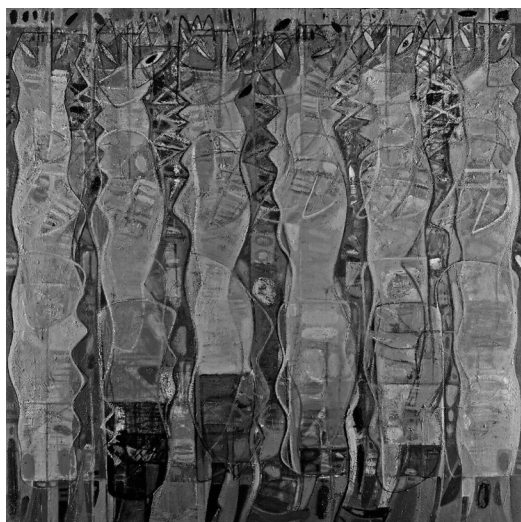


圖 2 黃銘哲，〈臺北東區的一群女人〉，油彩、
畫布，180×180cm，1991-4，私人收藏。

圖片來源：藝術家提供。



圖3 黃銘哲，〈臺北東區的女人〉，油彩、畫布、木板，60×180×6cm，1993-1994，私人收藏。
圖片來源：藝術家提供。

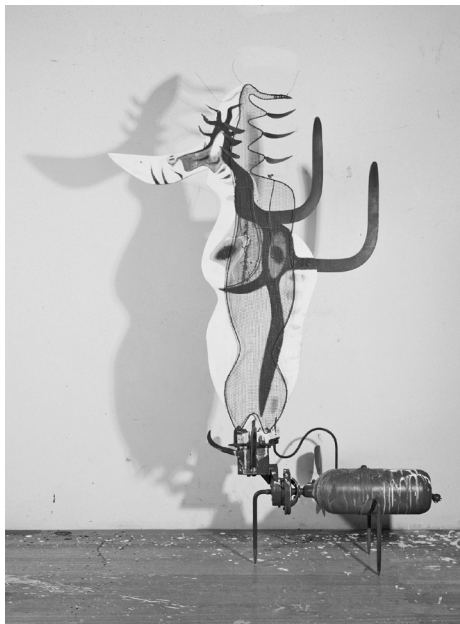


圖4 黃銘哲，〈時代的動力〉，綜合媒材，110×180×60cm，1996，私人收藏。
圖片來源：藝術家提供。



圖 5 黃銘哲與木劍，1994。

圖片來源：藝術家提供。



圖 6 黃銘哲，〈飛越新紀元〉，1997，臺北國際畫廊博覽會。

圖片來源：藝術家提供。

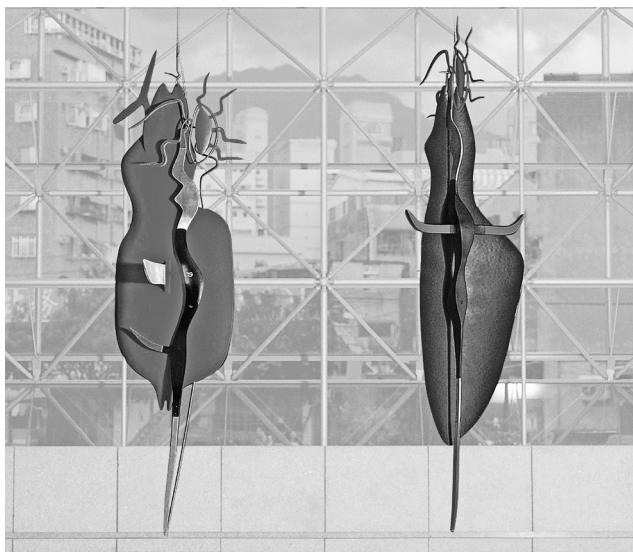


圖 7 黃銘哲，〈對話〉，金屬烤漆，240×210×70 cm×2，1997，私人收藏。

圖片來源：藝術家提供。

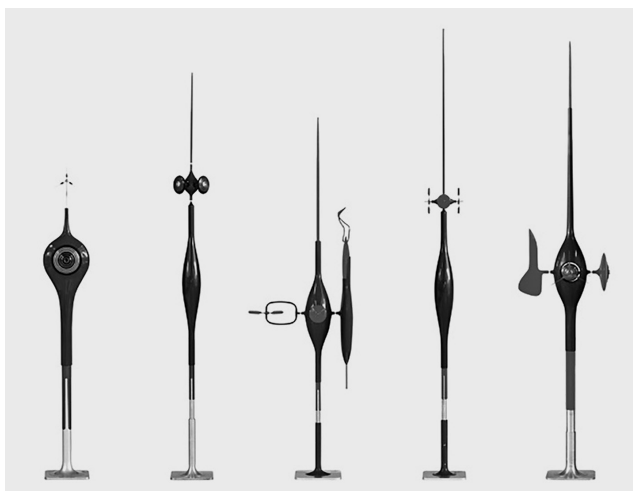


圖 8 黃銘哲，《昇華》系列（五件一組），金屬烤漆，高由右至左分別為 290、298、240、269、207cm，2000-2005，臺北市立美術館藏。

圖片來源：臺北市立美術館提供。

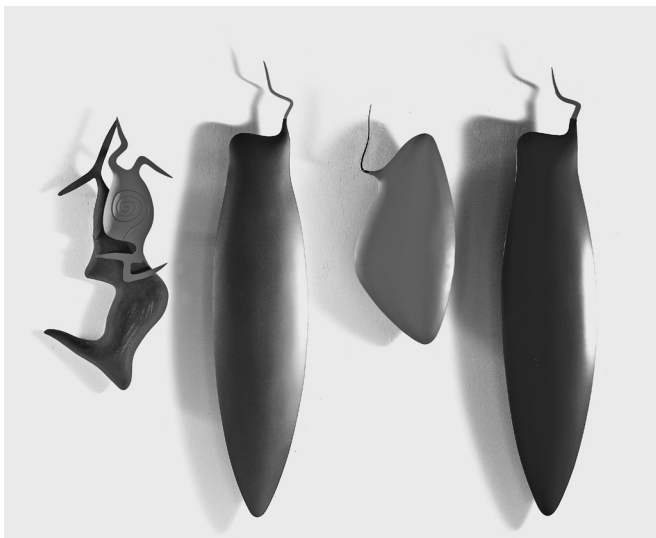


圖 9 黃銘哲，〈時代的元素〉，金屬烤漆，140×47×13cm，1997，私人收藏。

圖片來源：藝術家提供。

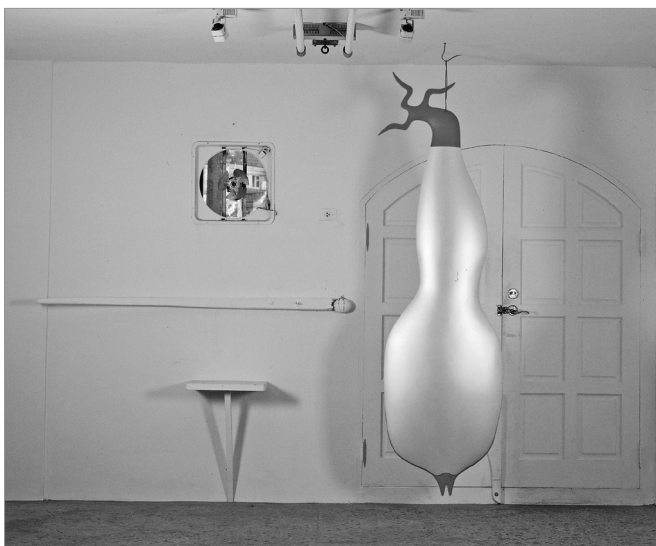


圖 10 黃銘哲，〈時代的艷影〉，金屬烤漆，178×66×15cm，1998，私人收藏。

圖片來源：藝術家提供。

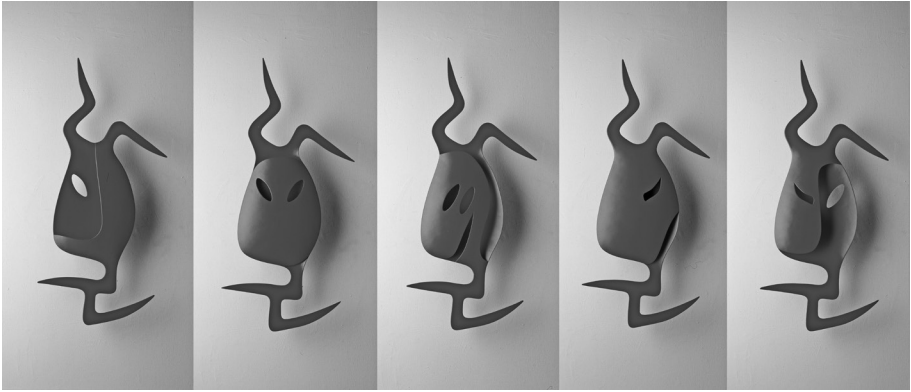


圖 11 黃銘哲，〈跨世紀臉譜〉（局部），金屬烤漆，60×30×7cm（單件），1999，私人收藏。

圖片來源：藝術家提供。

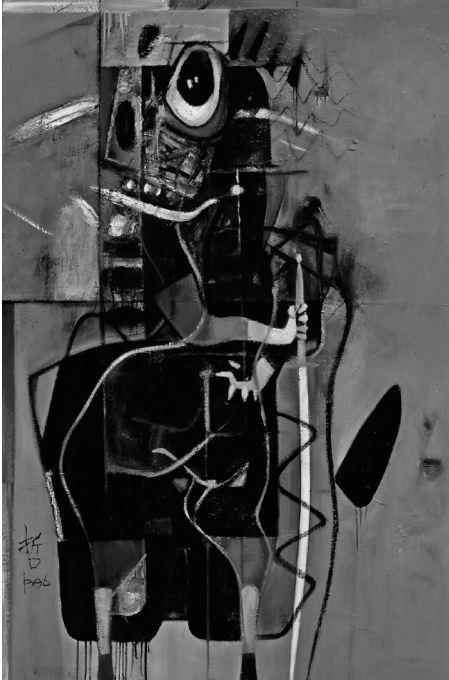


圖 12 黃銘哲，〈面對挑戰〉，油畫，162×130cm，1996，私人收藏。

圖片來源：藝術家提供。

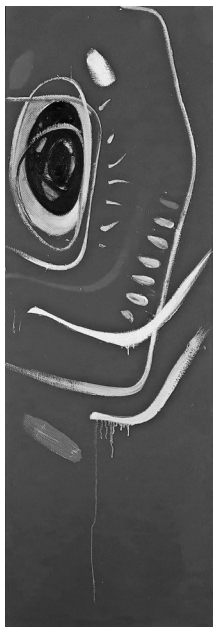


圖 13 黃銘哲，〈都會的眼睛〉，
油彩、畫布，182×60cm，
2001，私人收藏。

圖片來源：藝術家提供。



圖 14 黃銘哲，〈面對現實〉，
金屬烤漆，250×160×18cm，
2003，私人收藏。

圖片來源：藝術家提供。



圖 15 黃銘哲，〈時代的眼睛〉，金屬烤漆，
125×114cm，2005，私人收藏。

圖片來源：藝術家提供。

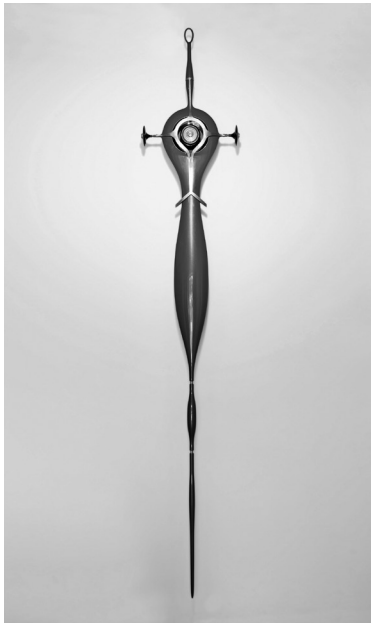


圖 16 黃銘哲，〈國王的權杖〉，
金屬烤漆，306×46×21cm，
2005，私人收藏。

圖片來源：藝術家提供。

參考書目

(一) 中文論著

- 王哲雄，〈從結構、解構，再結構的黃銘哲〉，收錄於《創作論壇—堅持、延續——黃銘哲個展》，頁 12-13，高雄市：高雄市立美術館，1998。
- 李玉瑛，〈消費文化與現代性〉，收錄於《帝國邊緣：臺灣現代性的考察》，黃金麟、汪宏倫、黃崇憲編，頁 359-396，臺北市：群學，2010。
- 孫清山，〈戰後臺灣都市之成長與體系〉，收錄於《臺灣的都市社會》，蔡勇美、章英華編，頁 63-103，臺北市：巨流，1997。
- 陳惠雯，《大稻埕查某人地圖：大稻埕婦女的活動空間近百年來變遷》，新北市：博揚文化，1999。
- 盛鎧，〈圓山附近與南街股脈中的審美意識和空間意涵：郭雪湖畫藝的現代性〉，《臺灣美術》(2009.1)：頁 4-19。
- 郭麗娟，〈慾望城市，夢想飛行—藝術創作者黃銘哲〉，《光華雜誌》(2003.10)，2020.8.31 點閱，<https://www.taiwan-panorama.com/Articles/Details?Guid=3f201cfc-6834-423d-a2fb-c1113a92a56f&CatId=7>。
- 張晴文，〈頹廢的華麗：黃銘哲藝術創作的都會時期書〉，《大趨勢》(2002.1)：頁 67-71。
- 黃銘哲，〈藝術家創作理念自敘〉，收錄於《創作論壇—堅持、延續——黃銘哲個展》，頁 8，高雄市：高雄市立美術館，1998。
- 黃銘哲口述、李亞琪整理，〈抽象藝術臺灣行腳——看待世間變異的都會眼睛〉，《雄獅美術》290 期 (1995.4)：頁 34。
- 黃銘哲，《信仰打造，飛越新紀元》，臺北市：飛元藝術，1999。
- 廖仁義，〈放逐與鄉愁——黃銘哲的藝術世界初探〉，《藝術觀點》5 期 (2000.1)：頁 50-53。

謝東山，〈冒險家的精神與幻想家的理想——黃銘哲的立體造形藝術〉，《藝術觀點》5期（2000.1）：頁42-53。

〈黃銘哲——藝術鐵皮屋〉，《蘋果日報》（2006.3.5），2018.12.2點閱，<https://tw.appledaily.com/finance/daily/20060305/22446166/>。

詹宏志，《城市人：城市空間的感覺，符號和解釋》，臺北市：經濟與生活，1989。

Baudelaire, Charles 著，亞丁譯，《巴黎的憂鬱》，臺北市：遠流，2006。

Baudelaire, Charles 著，鄭弘安譯，《1846年的沙龍：波德萊爾美學論文選》，桂林：廣西師範大學，2002。

Benjamin, Walter 著，張旭東、魏文生譯，《發達資本主義時代的抒情詩人：論波特萊爾》，臺北市：臉譜，2002。

Berger, John 著，吳莉君譯，《觀看的方式》，臺北市：麥田，2010。

Giddens, Anthony 著，趙旭東、方文譯，《現代性與自我認同：晚期現代中的自我與社會》，新北市：左岸文化，2002。

（二）西文論著

Bauman, Zygmunt. *Modernity and Ambivalence*. NY: Cornell University Press, 1990.

Berman, Marshall. *All that Is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity*. NY: Viking Penguin, 1988.

Habermas, Jürgen. *Modernity: An Incomplete Project*. WA: Bay Press, 1983.

Shweder, Richard Allan. "Cultural psychology—What is it?" In *Cultural Psychology: Essays on comparative human development*, pp. 1-44. Cambridge & New York: Cambridge University Press, 1990.

Simmel, Georg. "The Metropolis and Mental Life." In *Classic Essays on the Culture of Cities*, pp. 47-60. NY: Appleton-Century-Crofts, 1969.

Smart, Berry. "Modernity, Postmodernity and the present." In *Theories of Modernity and Postmodernity*, edited by Bryan S. Turner, pp.14-30. CA: Sage Publications, 1990.

Wirth, Louis. "Urbanism as a Way of Life." In *Classic Essays on the Culture of Cities*, pp.143-164. NY: Appleton-Century-Crofts, 1969.