

台灣當代幾何抽象藝術的變奏

王嘉驥

已故的現代藝術史學者暨紐約現代美術館創始館長巴爾（Alfred H. Barr, Jr., 1902-1981；在任館長1929-1967），首度在他1936年策劃的「立體主義與抽象藝術」展當中，發表了一張關於西方現代藝術演變的圖表。他將這張圖表設計為展覽專輯的封面，使其直接呈現在當時的現代藝術觀眾面前，從此成為經典。

巴爾圖表整理了1890年代自新印象主義及後印象主義以來，直到1935年為止的現代藝術脈絡，最後匯聚成為「抽象藝術」的兩大陣營，其一是「非幾何抽象藝術」（Non-Geometrical Abstract Art），另一則是「幾何抽象藝術」（Geometric Abstract Art）。在總結他的展覽論述時，巴爾已將這兩種表現視為抽象藝術的「兩大傳統」（two main traditions）。[1]

在巴爾看來，截至1935年為止的幾何抽象藝術系譜，大致歷經秀拉（Seurat）的新印象主義（Neo-Impressionism）、塞尚（Cézanne）、立體主義（Cubism）、奧費主義（Orphism）、機械美學（Machine Esthetic）、絕對主義（Suprematism）、構成主義（Constructivism）、風格派（De Stijl）/ 新造型主義（Neoplasticism）、包浩斯（Bauhaus）等流派的演變與嬗遞，最終匯聚為現代主義的重要傳統。到了二次世界大戰之後，以至1960年代，更有色域繪畫（Color Field Painting）、具體藝術（Concrete Art）、硬邊繪畫（Hard Edge Painting）、歐普藝術（Op Art）、低限主義（Minimalism）等相繼衍生、接續與對話。由此也可看出，西方幾何抽象藝術在長達百年的歷史當中，已經形成一個具有內在實體與脈絡的創作系統，不但有風格的討論，也有複雜交錯的哲學與美學辯證。

相較之下，幾何抽象作為一種創作的思想與脈絡，在中國的藝術傳統中並不存在。台灣幾何抽象藝術出現的時間也晚，遲至1980年代前期，才因為自西方返台的藝術家，特別是林壽宇（1933-）所帶動的影響，開始方興未艾。基於林壽宇在英國所受的創作訓練及風格脈絡，一般的看法都傾向將1980年代在台灣展開的這股幾何抽象潮流，理解為低限主義的脈絡。

曾於1970年代留學西班牙的莊普（1947-）即是因為結識林壽宇，而受到啟示和影響。值得討論的是，儘管在外型上，莊普的創作時而可見看似低限主義的語法，他對材質及其肌理的興趣卻更高。從後者來看，西班牙藝術家達比埃斯（Antoni Tàpies, 1923-）對莊普的影響同樣顯著，且歷久不衰。達比埃斯使用「非藝術材質」（non artistic materials）的做法，更對莊普產生直接作用。[2] 除此之外，莊普也嘗試在創作中融入東方或中國文化的內涵，而且，具體地展現為一種面對現實的機智，或是日常生活中的禪語機鋒。尤其到了1997年之後，他以低限的手段，反覆利用傳統印拓的手法，形構為各種網格狀的畫面，凸顯了顏料印壓所致的材質肌理。[3]

胡坤榮（1955-）約與莊普同時受到林壽宇啟示。1980年代期間，他曾經嘗試各種平面與立體造形的實驗。作品的語法以低限的面貌呈現，然而，他對形式的觀念，仍較偏向直觀的審美，在細微處顯出手工的控制。西方低限主義雕塑家刻意工業化，去除人為手感的做法，並非胡坤榮的美學。1990年代期間，他曾先後兩度在法國巴黎駐留過數年。1994年起，他開始構思的《非連續四方》系列，已經不是從低限主義出發，而

是改以德國藝術家亞貝斯（Josef Albers, 1899-1994）發展於1950年代至1960年代的《對正方形的禮讚》（"Homage to the Square"），作為對話和變奏的對象。胡坤榮對於色彩與造形的建構，並非建立在理性精神的調控上，而更傾向於具有東方美學意識的直觀。[4] 不但如此，現代主義初期的幾何抽象藝術，譬如馬勒維奇（Kasimar Malevich, 1879-1935）的作品，似乎也對胡坤榮不無形式和精神上的感召。

陳慧嶠（1964-）並未受西方的藝術訓練或經驗洗禮。她選擇以幾何抽象的形式創作，最初源於對林壽宇和莊普的敬仰，並受到啟發，更長期與莊普維持教學相長的亦師亦友關係。幾何抽象並非她僅有的創作形式。她和莊普一樣，也經常以空間裝置的方式創作，以實物作為符號和形式元素，譬如玫瑰與針；作品完成時的整體感或表形卻透露了低限的傾向。基於對夢和占星饒富深趣，她近年來的創作也經常結合通俗的物象，利用幾何抽象的形式，表現出以星辰宇宙作為造形符號的自由感性聯想。生命、心靈感知、情感與永恆性之間冥冥而神祕的鏈結，更是她重要的主題。非邏輯性的美學直觀也是決定她作品形式的根本成份。

洪藝真（1971-）的藝術啟蒙與教育完成於英國。不同於莊普、胡坤榮和陳慧嶠，她所受的幾何抽象訓練，使她更熟悉且就近地明白西方當代的創作脈絡。面對西方抽象藝術的發展，她訴諸的明顯不是感性、抒情或直觀，而是在於觀念性的辯證，並且是以材質的實驗為手段。她在原作與複製之間，在畫布與畫布的變形、翻製或轉置之間，持續追問藝術及創作的本質究竟如何？她回應的並非外在世界的現實流變，而是對藝術的主體性及其內在脈絡的觀照。她以解構為策略，強迫性地讓畫布、畫框（尤其是內框）、顏料三者脫離彼此原本與「繪畫」的關係。藉由重新配置、變形，甚至異質性的複製手段，她既對繪畫提出各種變奏，也與之維持若即若離的關係。在翻模複製的過程中，她刻意拆解手繪原作才是真蹟的神話。在近作當中，她更以顏料為對象，針對傳統以來「顏料作為繪畫媒材」的功能性提出反詰。也就是說，如果不再服務於藝術家的再現或表現目的，顏料之於藝術還能是甚麼？其與畫布的關係還有甚麼可能？以及顏料可否可能憑藉其物性而成為一種藝術？在這些問題意識當中，洪藝真建構了一套自己的創作系統。

陳曉朋（1976-）在台灣完成基礎的學院訓練之後，繼續前往美國和澳洲深造，並順利取得創作學位。2005年之前，她的幾何抽象形式，主要由連續共邊的多角形色塊構成，並發展為平面的界域或板塊，類似七巧板的拼組及自由綿延。2005年之後，她嘗試以城市地景中常見的視覺識別系統為對象，譬如地圖、交通系統的路線圖、企業的商標意象等等，以幾何抽象的形式加以變化。換言之，她利用普普（pop）文化的符號元素，意圖豐富幾何抽象的語言。另一方面，她也以文字（text）為對象，吸收1960年代後期美國觀念藝術的形式。陳曉朋引用普普元素與觀念藝術的風格，也使人想起曾在台灣展覽過幾次的美國華裔藝術家刁德謙（David Diao, 1943-）自1980年代中期以降的作品。所不同的是，刁德謙富含與藝術史對話的企圖，陳曉朋則傾向自由挪用，明顯較為輕盈，也讓幾何抽象藝術與當代現實有了接軌的可能。

吳東龍（1976-）出身於台灣的藝術學院訓練。多年來，他一直琢磨於幾何與非幾何之間的造形營造，賦予自創的抽象意象一種富於生命感的有機形體。他的抽象形體以剪影的樣態出現，狀似拼貼，卻又帶著細緻紋路與淺平肌理，為畫中不規則的意象，賦予一股幽微不斷的靈光。儘管扁平，吳東龍畫中那些難以言明之形，仍然製造了量體的錯覺與聯想，不但感性、柔美，也有陰性的觸感。整體而言，吳東龍似乎有意自創

一種既非西方，也與理性分析無關的存在情境，甚至還帶著些微的神秘感。

潘顯仁（1963-）同樣出身台灣的學院，惟啟蒙較晚，目前仍在創作的初升階段。自2005年起，他援用中國藝術史上明清兩代文人畫家時有所見的仿古策略，以前人的風格作為基礎，嘗試融入個人增添的新內容。在技法上，他以美國低限主義藝術家史德拉（Frank Stella, 1936-）的「條紋繪畫」（stripe painting）為宗，並在其中看到某種可類比於中國傳統書法的用筆。在內容上，他嘗試融入楷書的字元。截至目前為止，較值得注意的嘗試，可以從他的《永》字系列看出。至於《人》字系列，則是首度創作。與史德拉厚實、飽滿、勻稱的黑色條紋不同，潘顯仁更有意表露溢出的筆韻痕跡。即使在畫布與內框的形制上，潘顯仁也以史德拉的塑形畫布（shaped canvas）作為變奏對象。

洪紹裴（1979-）的基本訓練主要也在台灣養成。2007年之後，他轉向中國北京發展，成為專職藝術家。這幾年來，他將顏料視為一種塑造立體造型的材質，使其伸展為越出畫平面之外的淺浮雕或高浮雕表現。在此風格之下，他的作品大致分為兩類：一類是以寫實性的具象物形作為再現對象；另一類則是幾何抽象的形構。以目前所見，他以一塊較大單元的單色幾何畫面作為基底，從表面長出均質性的小立方塊，猶如滿佈在平面象限的座標點。此一視覺構成，也是美國低限主義時期藝術家常見的語法。值得觀察的是，洪紹裴的視覺體制在遠觀時，帶著一種體制化的冷漠，以及去個性化的非人特質；近看時，卻又是高度手工的建置，也有手感的溫度，絕不機械。

劉文瑄（1980-）的學院訓練養成於美國，近兩年才回到台灣。她自言「塗畫」（drawing）是她喜愛的一種表現。她作品的外觀與風格，經常是外放的，也是表現主義的，既有偶然性的筆觸，也像塗鴉。儘管如此，她作品更主要地建立在一種嚴謹的形式體制之上。在此之前，她以規格化的紐約古根漢美術館空白門票作為素材，每件作品以數千張或萬張以上的總量，構成一個極具量體的形式體制。每一張門票作為幾何抽象的基本單位，實踐了一種最低限的重複與反覆。換言之，劉文瑄以幾何抽象的體制作為基底或載體，並在其上「塗畫」，向觀者指出她內在的「夢想」。門票之外，她也以開本統一的水彩紙作為視覺形制的基本單元，先在其上塗繪看似具有風景聯想的抽象畫面，再逐張以剪刀裁為規律性的長條，並使之捲曲，再黏貼至均質化的底板上。如此，她塑造了一種整體性的規律，是一種介於幾何抽象與抽象表現之間的軟構成，也是繪畫與雕塑的綜合體，而且具有豐富的空間感性與夢幻。

以「變奏」作為命題，意味著台灣幾何抽象藝術的源頭來自西方，其主要的意識或概念，即是將台灣的幾何抽象藝術視為西方發展的一種變奏。因此，觀察台灣當代藝術家如何據以演繹、延異，甚至突變，正是重點。必要指出的是，由上述對九位藝術家的觀察和討論至少看出，台灣幾何抽象藝術自1980年代以來的發展，雖與低限主義的淵源有關，其後續的發展卻是藝術家各自分道揚鑣，並未建立起自成一格的歷史脈絡、自覺性的傳承，或是共通的形式語言系統。從藝術社會學的角度來看，唯一較明顯的現象則是，選擇以幾何抽象作為個人形式的藝術家，多數如果不是受過歐美藝術訓練的洗禮，也是在台灣受到學院藝術教育的啟蒙。如屬後者，多半也是因為學院中的業師也曾受過歐美抽象藝術的訓練，尤其是近年來的年青世代創作者。

不同於西方自現代主義以來的傳統，台灣在自我脈絡、系統，以及美學匱乏的情境下，多數的幾何抽象藝術家終究難免淪為孤獨飄泊的旅者。值得慶幸的是，許多年來卻

總還是有人繼續加入此一行列，雖則人數甚微。也因此故，「台灣當代幾何抽象藝術的變奏」策劃展有意強調，幾何抽象藝術創作在台灣當代藝壇固屬小眾且偏冷門，卻仍保持在一種現在進行式的狀態之中，而非已經走入歷史。透過展中九位資深以至年青世代的藝術家，我們刻意呈現他們持續創作的狀態，並期待觀者發現，他們不但自有面貌，互有特色，也都具有高度的創作自覺與創新意志。

[1] 巴爾的展覽論述，參閱 Alfred H. Barr, Jr. "Cubism and Abstract Art," in *Defining Modern Art: Selected Writings of Alfred H. Barr, Jr.*, edited by Irving Sandler and Amy Newman (New York: Harry N. Abrams, Inc., 1986), pp. 84-91. 巴爾曾在1941年針對此一圖表提出了些微修訂；參閱同一著作，p. 92 ("Chart of Modern Art")。

[2] 張晴文編著，《莊普：世界來自一個『有』》（台北：台北市立美術館，2010），頁40。

[3] 莊普最早以印拓手法創作的時間，可追溯到1985年在春之藝廊的「邂逅後的誘惑」個展。

[4] 王嘉驥，〈幾何形色的即興曲——關於胡坤榮的繪畫〉，《胡坤榮2006》（台北：大趨勢畫廊，2006），頁4-8。

（原文刊載於《台灣當代幾何抽象藝術的變奏》，臺北：誠品股份有限公司，頁4-8，2010。）