

二、現代設計與手工藝

李再鈐忽然就被退學了，對一般人而言似乎是很大的打擊。對他來說，脫離教條嚴格控管的學院卻是鬆了一口氣，前途茫然但也充滿未知的可能。他不很在意，因為對政治滲入校園的不認同，他對為了壓制學生而實行軍事管理的師院無法認同，認為離開這種桎梏反而比較真實，所以根本不在乎。李再鈐年輕、涉世未深的概念中，離開行動及心情上的種種束縛反而更加振奮愉悅，心想有自己的空間可以思考未來，不必被師院種種教條約束強迫。

李再鈐當時所認知的「藝術」，就是中國的書法和繪畫。他想要追求創新、現代，但什麼是現代呢？大概就是像徐悲鴻、林風眠他們那樣，有深厚中國藝術底蘊，加上去西方留學，學到西方技巧和觀念，所以改良的中國水墨畫，就是中國藝術未來的目標，這個大方向應該就這樣走吧！

李再鈐雖然對繪畫有繼續追求的心，但是現實生活總是逼人的，離開了師院，沒有宿舍可住了，吃飯也要自己賺錢想辦法。這時候師院儲小石教授問他要不要去印染廠擔任布花設計，他並不清楚什麼是設計？什麼是「現代」設計？而要怎樣把藝術和現代設計融合在一起？這其間的共通性還沒有建構起來。



【右頁圖】

1951年，李再鈐任職於印花布工廠時所設計的布紋圖案。

1958年，任職臺灣手工業推廣中心的李再鈐（著橫紋衣者），與美國顧問萊特討論設計作品。



設計與現代藝術造形深化

臺灣省立師範學院當時的藝術系分成兩組，一是美術組，另一是工藝組，工藝組的主任就是儲小石教授，他是中國最早赴日學習工藝的留學生，與顏水龍等大師都是當時臺灣早期手工業研究推廣的前輩。儲小石和顏水龍都是早期留日的專業人才，儲小石的設計特色是具有中國文化元素，加上擅長日本各種精緻染藝風格；而顏水龍的特色是除了對日本工藝文化的深入，更對臺灣工藝原料的特色非常了解。儲小石於師院任教期間與黃君璧觀念格格不入，後來儲小石離開，師院也就把工藝組取消，只剩下美術組，並改名為師院藝術系，由黃君璧擔任系主任。

儲小石的兒子是李再鈐師院同學，看到他被退學前途茫茫，儲小石離開師大後受聘於一間印染工廠，便邀請李再鈐做布紋圖案設計的工作，李再鈐感到陌生而新鮮，非常認真學習。做設計雖然不是李再鈐最初要做藝術的志願，但因長輩的賞識鼓勵與熱心教導，也漸漸有了成

就讀師範學院時，李再鈐（左1）與同學於藝術系工作室合影。

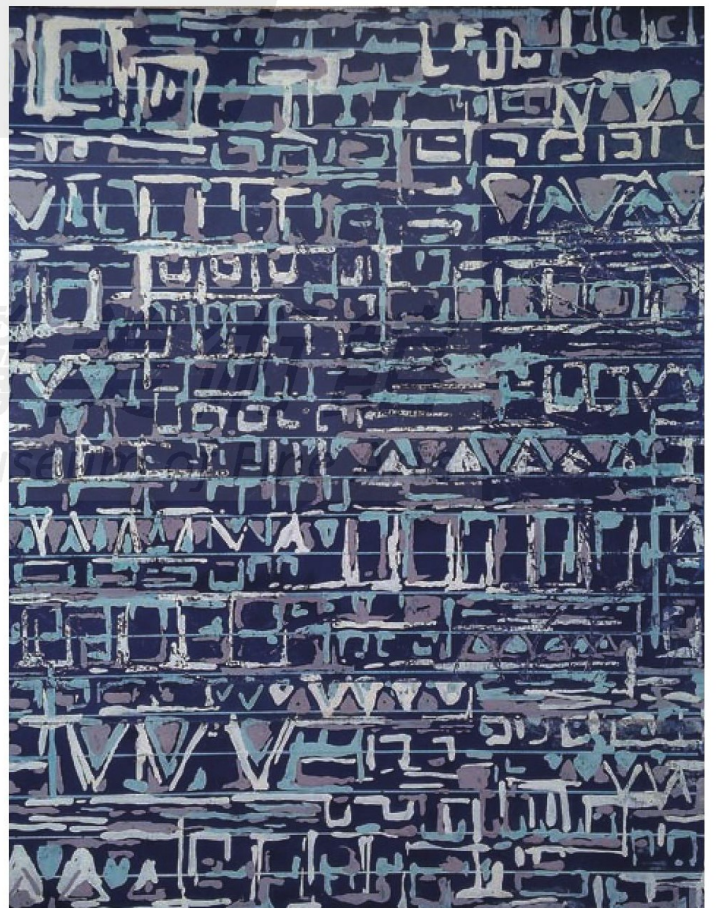




李再鈐任職於印花布工廠時所繪製的布紋圖案。

就感，他心想業餘時間還是可以追尋自己的理想，在亂世裡也算暫時的安頓。

印染不同於繪畫，李再鈐很快學會了絹印，四方連續圖案設計，刻圖版、調色、染料性能等各種技巧，都是種種全新的經驗，感覺很有收穫、很欣慰、很珍惜，和長官同事又都相處愉快，算是失去文憑之後很幸運地找到謀生機會，可以在社會上立足，而且這分工作也與藝術和美有關。誰知道安穩的日子不長，愉快地做了一年左右，當時臺灣社會對設計布料的了解和接受還是有限，業績不甚理想，印染廠業主撐不住，決定要把工廠收了，李再鈐頓時又失業，一下子陷入驚慌失措，難道又要餓肚子了嗎？



這時好友李宗善介紹他去北投的省立臺北育幼院小學部當美術老師，李再鈐就這樣當了老師。他和育幼院的孩子相處融洽，自己也是失了家庭與親人音訊，如孤兒一般無依無靠，和育幼院的孩子情況一樣，情感上很能溝通，和學生上課教學、下課作伴一起生活，建立起很深厚的情誼。李再鈐很懷念這段生活，雖然育幼院的薪資非常微薄，但有地方住，勉強可以生活、畫畫；孩子們因為生於苦難更知惜福，彼此相互扶持又懂得尊師重道，學習更認真。清貧的生活中，讓李再鈐覺得最幸福的是還可以在課餘利用教室，繼續自我的繪畫研習。

本以為就此投入教職離開設計業，誰知道一年後儲小石又受聘於另一家印染工廠，來找李再鈐堅持邀他一起再投入打拼，老長官又是老師強力地邀約，盛情難卻之下也只好離開育幼院，再度進入布花印染設計行業。他心裡其實還放心不下那些學生，日後也常常聯絡省立臺北育幼院的孩子們，可欣慰的是成長之後每個孩子都能自立、有出息，闖出一片天，各有一番成就。

此時的李再鈐只把「設計」定為謀生職業，內心還是懷抱著追尋藝術的志向，只是他的設計作品總是被老闆激賞、銷售時大獲客戶信心，臺灣當時經濟正要起飛，大家奮鬥脫貧、信心滿滿地努力爭取各項訂單，業界爭取重用人才機會非常多。李再鈐內心對藝術的夢，促使他沒有被金錢、業績、花花世界所迷惑，他上班的地方是西寧南路，熱鬧的西門町燈紅酒綠，吃喝玩樂的地方太多了，他警惕自己：生命中我要的



【上圖】
李再鈐（右）指導學童的教學情形。



【下圖】
李再鈐（左1）任職於臺灣省立臺北育幼院小學部時，與同事們於校舍前合影。

【左頁圖】
李再鈐任職於印花布工廠時所繪製的布紋圖案。



【上、下圖】

離開校園、開始從事設計工作的李再鈐，仍把握每一個空檔充實藝術涵養，攝於自習油畫時。



1958年，李再鈐（著橫紋衣者）任職臺灣手工業推廣中心時，與美國顧問裴義士討論作品的情形。

是什麼？我要追尋的生涯是什麼？不要因一時的苦悶而墮落，不要因理想太遙遠而放棄！他孜孜不倦地利用每個空檔、假日、休息的時間，研究思考國外現代藝術。臺灣這個封閉戒嚴的島嶼，似乎與世界隔絕了，他暫時看不到前景，但沒有放棄夢想，他的思緒渴望海闊天空，總有一天要展翅翱翔。

其實李再鈐遭退學之後去工作的這段時間，生活是相當苦悶的；當時，政府和民眾都在風雨飄搖的困厄中堅持著，共產黨被遏止著沒有打過來，兩岸對峙著。李再鈐又是黑名單中遭退學的年輕人，只能低調自我壓抑著默默過著自己的人生，在絕望中奮力鼓舞。他也曾瑟縮，不敢交新朋友，不連絡老朋友，只能拼命努力工作，充實自己，提醒自己不要忘了愛藝術的初心，苦悶的時光總會撥雲見日。

的確幸運之神是眷顧他的，1958年夏天，儲小石忽然又到李再鈐住處拜訪，還帶了一位美國人，原來政府接受美國「馬歇爾計畫」（The Marshall Plan）成立「臺灣手工業推廣中心」，正急需人才，這位美國顧問裴義士（Richard B. Petterson）說著一口京片子，他看了李再鈐作品之



威廉·莫里斯 飛燕草
1872年註冊 壁紙
68×54cm

後很滿意，希望請他去手工業推廣中心這個新機構一起開創。

其實現代設計的概念源自英國工業革命後，生活藝術與人文精神的覺醒，早期英國威廉·莫里斯（William Morris, 1834-1896）的美術工藝運動（Art and Craft），到席卷歐洲的新藝術運動（Art Nouveau），漸進至工業與手工藝兼容並蓄的裝飾藝術（Art Deco），以及一連串工業和現代設計的相互磨合，直至藝術、手工藝與工業真正融合，進入設計的現代化。這整個流變在歐洲及美洲大陸是漸漸演變發展成熟的，其間經過兩次世界大

戰，最具貢獻的是包浩斯（Bauhaus）系統化的從教育到社會各種開創性的革新。但是臺灣因種種因素，未能在開始就接受現代設計風氣洗禮，直到美援支助成立「馬歇爾計畫」，才從手工業中改善經濟，努力自主地步入現代設計的軌道。

之前李再鈐在印染工廠工作期間，接觸了不少西方工業革命後的設計資料，他不斷在工作中吸收、思考、成長，貢獻在工作成果中，也轉化成他內在的養分，似乎在為人生下一個階段奠定基礎。當時因馬歇爾經濟計畫的設置，協助進行了農業、衛生、教育、經濟、農村等各方面改造，而手工業推廣中心就由美國政府委託羅素·萊特工業設計公司（Russel Wright Associates）輔導產銷計畫，由美國政府出資，輔導臺灣利用既有手工藝傳統技術，和在地天然材料，製作符合現代化的產品，也就是現在「國家文創禮品館」的前身。美國這家設計公司，不但輔導臺灣設計師設計可以量產的產品，由臺灣最優秀的老師傅負責生產，產

【關鍵詞】

包浩斯 (Bauhaus)

包浩斯，是一所德國的藝術和建築學校，講授並發展設計教育。「Bauhaus」一詞由德文「Bau」和「Haus」組成。「Bau」為「建築」，動詞「bauen」為建造之意，「Haus」為名詞，「房屋」之意，由建築師沃爾特·葛羅畢斯 (Walter Gropius, 1883-1969) 1919年時創立於德國威瑪，至1933年在納粹政權的壓迫下，包浩斯宣布關閉。

包浩斯的目的是成為結合建築、工藝與藝術的學校，按照葛羅畢斯的理想，現代設計教育必須結合藝術與技術，將藝術家、工匠與工業之間的界線抹除，方能提升德國的工業水準。使得包浩斯的教學對理論知識與實務技術同樣重視，基本上是以藝術家、工藝家為中心所建構的工作坊 (Werkstätten) 形式教學，教師學生之間以「師傅」(master)、「技工」(journeyman) 與「學徒」(apprentice) 的中世紀行會 (Medieval Guilds) 用語互相稱呼，倡導中世紀建造大教堂時，建築師、工匠與藝術家集體協調工作的精神。由於包浩斯學校對於現代建築學的深遠影響，今日的包浩斯早已不單是指學校，而是其倡導的建築流派或風格的統稱，注重建築造型與實用機能合而為一。而除了建築領域之外，包浩斯在藝術、工業設計、平面設計、室內設計、現代美術等領域上的發展都具有顯著的影響。

包浩斯學校起初，葛羅畢斯只聘任了三位教授，分別是利奧尼·費寧格 (Lyonel Charles Feininger)、瑞士畫家約翰·伊登 (Johannes Itten) 以及德國雕刻家格哈德·馬可斯 (Gerhard Marcks)，和葛羅畢斯本身共四人組成教職員陣容，直到後來才陸續有瑞士表現主義畫家保羅·克利 (Paul Klee, 自1920年起)、奧斯卡·史勒瑪 (Oskar Schlemmer, 自1921年起)、俄國抽象畫家瓦西里·康丁斯基 (Wassily Kandinsky, 自1922年起) 與匈牙利構成主義 (Konstruktivismus) 藝術家拉茲羅·莫霍利·那基 (Laszlo Moholy-Nagy, 自1923年起) 的加入，在藝術家保羅·克利、康丁斯基與那基的教學努力下，包浩斯風格逐漸走向理性主義與構成主義。



〔左圖〕1927年包浩斯教員合影。左起為阿爾帕斯、薛帕、穆希、莫霍利·那基、拜爾、施密特、葛羅畢斯、布魯爾、康丁斯基、克利、費寧格、史托茲、史勒瑪。



〔右圖〕莫霍利·那基 鐵路 (大件) 1920 油彩、畫布 100×77cm 西班牙馬德里提森·博內米薩博物館典藏 (藝術家出版社提供)

品銷到美國也大受歡迎，既改善農村環境，也培養出臺灣在地設計人才，在經濟與人力各方面給予相當幫助。

就因為李再鈐肯學習不怕嘗試，不推託工作，交代的事都圓滿達成，耐操耐磨的態度，使他在手工業推廣中心成了「雜事通」和「救火隊」，什麼奇怪麻煩的設計案丟給他，他都會盡力完成，長官特別喜歡派他工作，李再鈐就這樣獲得相當多磨練的機會。當時這位美籍顧問裴義士很賞識李再鈐設計的能力，給予重用，許多案子都指定要他參與，所以他獲准參與美國設計公司的在職訓練，直接有許多參考資料可使用，並且每年有機會出國參與商展，他就在難得的機會中順道參觀各大美術館、博覽會，使自己開拓眼界。

李再鈐雖然獲得美國顧問的肯定和重用，但未能在臺灣政府黑名單中除名，因為早年受「四六學潮」波及，仍然受警備總部情治單位監管，每次被派去代表臺灣參加國際博覽會，一定不允許出境，都需要經濟部出公函列為特需人才並作擔保，才得以放行出國。似乎是何等嚴重的事，然而李再鈐卻無從得知自己究竟犯了什麼錯、違反何種法條，每次出國都是困難重重。

每次商展結束後，李再鈐就盡量蒐集資料，接觸最新的西方作品，充分吸收西方現代藝術精神，讓自己的觸角更廣泛多元。藝術家是追求美、善及真理的自由分子，雖然充滿激情、叛逆，但並不是危險人物，

〔左圖〕

1970年代，位於徐州路與中山南路路口的臺灣手工業推廣中心。（藝術家出版社提供）

〔右圖〕

1970年代手工業推廣中心內部陳列一景。（藝術家出版社提供）



但是在那個戒嚴的時代，統治者對自由的恐懼和誤解來自戰爭時的可怕記憶，也是時代背景的無奈與悲哀。

其實李再鈐在進入手工業推廣中心之前，完全沒有接觸過立體作品，不論書法、繪畫、布花圖案……全是平面的；而材質、施工、結構、立體，則是吸引人的另一個世界。廣泛地接觸各種品項的設計，五花八門，什麼都必須嘗試，他不怕累、不怕吃苦，事情不挑容易的做，生活中所有物品都要接觸、思考，從藝術性、工業性、實用性乃至經濟效能等各方面去思考，因此李再鈐對於相關施工的工廠業界也非常熟悉。

於是，李再鈐從一個平面的世界一下子跳進立體工藝設計場域，他發現這非常符合他的性格，樂於接受各種材質的挑戰。立體作品具有多向度思考、多視角造型美、多層次心理感受，無論是實用的或是觀賞的，其誘惑力強過於平面作品太多了，李再鈐日後從事雕塑的熱情就是在此時被漸漸啟發的。

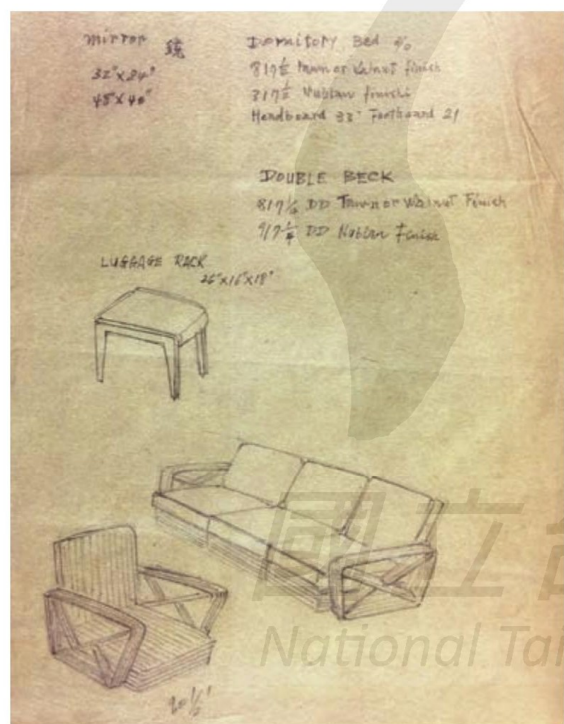
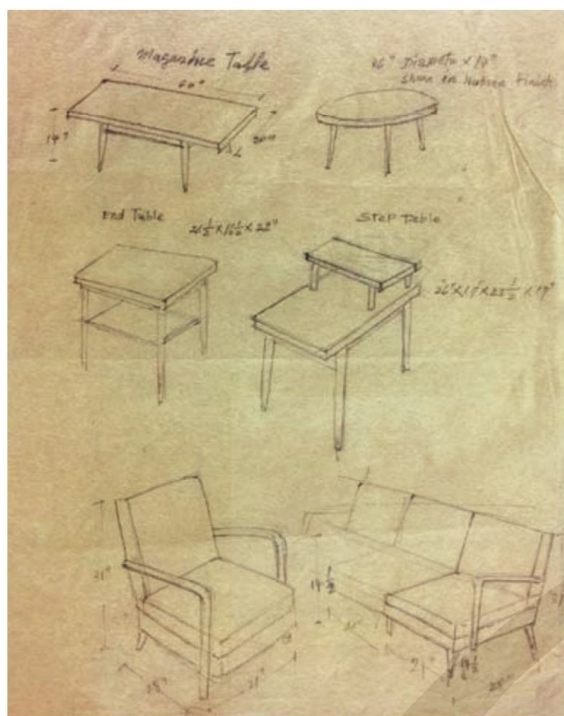
能夠被聘請到手工業推廣中心工作，李再鈐的內心其實是非常感恩而珍惜的。他自從被師院無故勒令退學之後，職業生涯中一直有許多貴



【本頁二圖】

1960年代，李再鈐偶而也玩泥土創作陶藝。





顏水龍著《臺灣工藝》中收錄的手工業推廣中心的家具設計圖。

人相助；學業中輟的他沒有拿到亮麗的國立大學文憑，工作上卻相當理想而順遂，可以發揮、長官肯定、朋友相挺，又有追尋自己創作理想的空間，在經濟上也漸漸不再匱乏了。

手工業推廣中心百變任務

手工業推廣中心雖利用臺灣傳統的工藝基礎，造形設計與功能的目標上卻與東方傳統很不一樣，在當時就被認為很新穎，但是大部分還是投合美國大眾口味，與李再鈴心目中的藝術性仍有距離。甚至，手工業推廣中心還必須製作免洗餐具等廉價的一次性產品，這並不是發展工藝的正確態度。某種程度來說，這也是美國為了自己的利益，把臺灣視作民生物資的廉價供應源，但無論如何，臺灣當時處在貧窮時代，就必須抓住任何機會來提升自己。

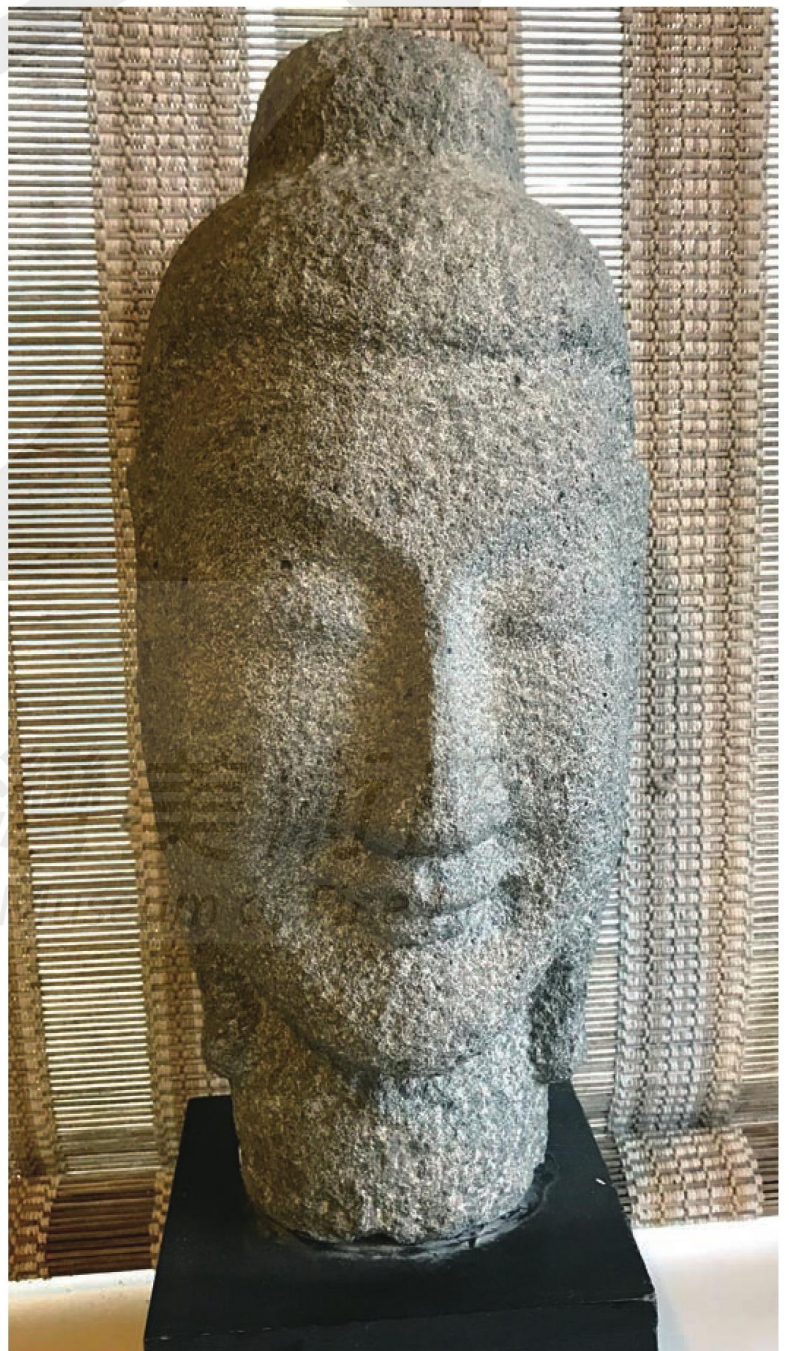
當時在臺北木柵馬明潭有一個手工業推廣中心的實驗所，開發一些較創新的作品，李再鈴每天就是到馬明潭實驗中心上班。其實雖然是設計，但在市場調查方面，臺灣設計師並不了解美式生活和美式品味，還是得依賴美籍顧問傳達說明再慢慢揣摩，有時也從美軍眷區家庭拿出來二手市場流通的雜誌、器物中，進一步了解美式生活的氛圍，設計一些美式家用工藝品。

手工業推廣中心除了有正常設計製作產銷的業務，外交部委託的特製化產品也得接單，幾乎成為官方御用的禮品供應所了。當時臺灣邦交國還很多，常常有外交禮節上應酬送禮的需要，於是就有許多特殊任務，而設計能力強、資料豐富、文化基礎深厚的李再鈴，就常常被點名指派，總是擔任困難任務的救火隊。

某一次，中華民國某駐外領事館，要致贈當地國家戶外空間一對大型石獅子，外交部直接下令交辦手工業推廣中心，中心沒有製作經驗，就派給李再鈴這項執行任務。在此之前，他從來沒有大型石雕的經驗，最麻煩的是他自小就對石刻獅子缺乏好感，怎麼辦呢？李再鈴只能左思右想，很棘手，最主要的是他從小對中國南方人家門口的獅子造型不甚喜歡，但還是必須完成職責，至少他要做出一對令他自己滿意的獅子。他找到萬華一位刻石墓碑的老師傅，一問之下，老師傅只刻過墓碑小型石獅子，哪裡做過大的？李再鈴了解老師傅只有傳承的雕石技術和固定式樣，沒有設計能力，無法掌握造形變化和巨型尺寸比例變化，只得自己想辦法。他首先翻遍世界美術全集，尋找獅子之美，再聚焦歷代中國雕塑，尋找夠氣勢的獅子，後來決定根據唐朝乾陵武則天的那具大型蹲坐的石獅子，再放大尺寸在石材上，由老師傅下刀，李再鈴坐在旁邊監督，一個人用手，一個人用眼、用嘴，指導哪裡再凹一點，哪裡再弧一點，一鑿一鑿慢慢雕刻成這對氣宇軒昂的大型石獅子。

李再鈴每天到石雕工廠，盯著老師傅雕刻，眼角瞟到角落邊好幾塊石頭，愈看愈手癢，工具和場地都是現成的，看了老師傅雕了半天，技巧多少也學會了一些，他忍不住也拿了槌子、雕刀，一鑿一鑿地開雕了！雕出了他畢生第一件石雕作品：一個北魏風格佛頭。當時1962年，李再鈴三十五歲。看多了畫冊

1962年，李再鈴所雕的北魏風格佛頭。（王庭玫攝）





1995年，返鄉探親的李再鈐在自家門前雕刻木馬，演繹中國傳統的馬匹石雕，是他開始專司藝術創作後少見以實物為題材的作品。

上的佛：雲岡的、北魏的、龍門的、唐代的、心中的……到底是靈魂深處潛藏幾世的哪尊佛？李再鈐第一次就完整順利地雕出一尊法像莊嚴的佛頭。接著就一尊又一尊地雕出好幾尊佛頭像，馬上被朋友爭相請回家去，只剩一尊李再鈐捨不得送走要自己留作紀念，現在就立於金山居家向陽處的窗前。

雙手接觸到親自雕出的佛頭，竟然無中生有的創造出來了！李再鈐自己也震驚了，米開朗基羅說：「雕刻是把多餘的石頭雕除掉，把生命從石頭中釋放出來」。他雕出這件作品才漸漸體會其中含意。這次既完成長官交辦的任務，體體面面把大型石獅子完成，自己又迸發了親手創作雕塑的無限衝勁。

其實在手工業推廣中心，無限奇幻的不可能任務真是千奇百怪！有一次美國共

和黨一位與中華民國親善的議員來訪，他到手工業推廣中心參觀愈看愈開心，每一個都很喜歡，但他提出一個請求，他說他最喜歡驢子造型，可是他走遍全世界各大博物館、賣場……從來沒有看過一個驢子造型的雕塑。他想要訂做一隻木雕驢子，這個奇怪的任務又再度落到李再鈐頭上，當然，他也順利完成，議員滿意開心地將驢子雕像運了回去。

■ 放眼世界的寬廣探尋

從仿古的菩薩像到實用的家具，乃至燈具、壁飾、室內、環境、庭園，所有空間內立體的器物，李再鈐都必須設計、製作，也參考了非



[上排三圖]

顏水龍著《臺灣工藝》內之竹材加工圖，呈現臺灣傳統竹製工藝的各種製作方式。

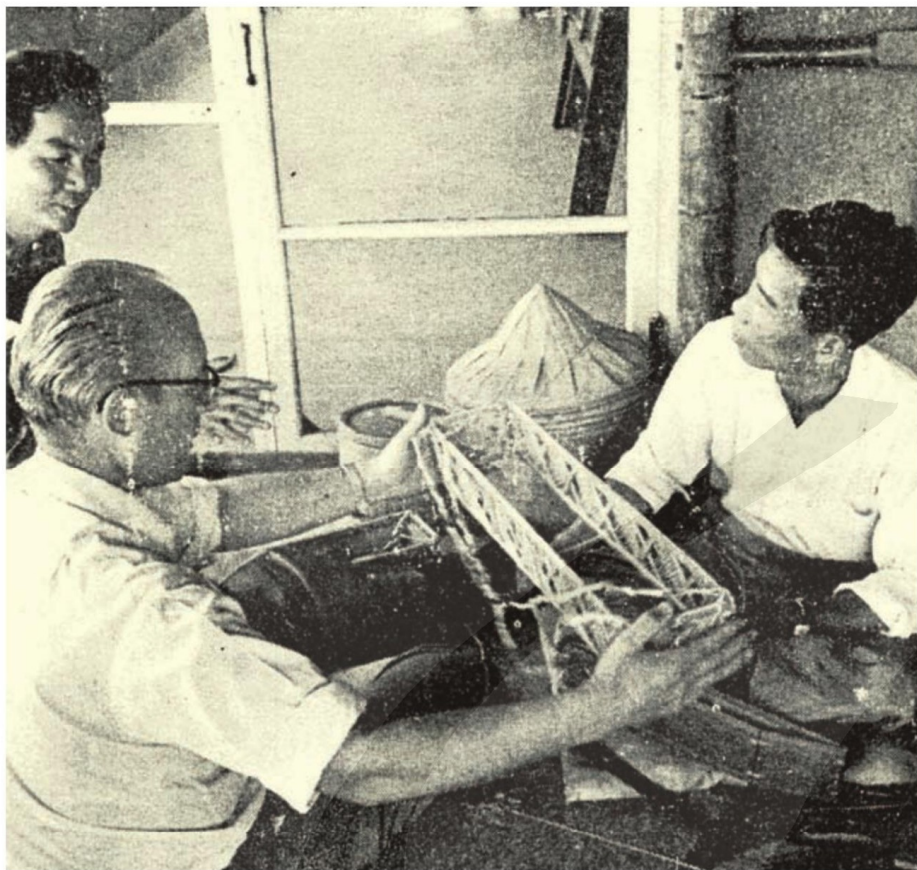
常多資料，大部分是以臺灣在地素材製作。而全臺灣如草屯、鹿港、關廟、竹山，都有手工業推廣中心的工作站或材料收集整理站，李再鈴到各個工作站去視察、選材，指導工人處理製作。其中做得最多的是竹製品，臺灣竹材資源豐富又質美，富於特色及經濟效用。李再鈴大都手繪設計圖，詳細標註尺寸、細節，從正面、側面、俯視、剖面，各種角度想好，而由全省各地最優秀的老師傅執行製作。李再鈴回想起來，那十年真是豐富且有成就感的一段歲月。認真執行任務，再從被賦予的工作中自我成長，李再鈴回想離開師院那年的失落困頓，到現在積累的豐富資歷，不知當時被退學是禍還是福？

李再鈴在手工業推廣中心的十年，深獲長官肯定，當時美援執行單位羅素·萊特工業設計公司的老闆萊特（Russel Wright）本人也是知名工業設計師，專業是餐具設計。萊特的生活經驗豐富，閱歷非常深厚，他很欣賞李再鈴的設計，每次來臺灣都叫李再鈴跟隨他，隨時出題目要李再鈴設計製圖，並教導李再鈴許多專業方法和工作態度，當時萊特已七十多歲，李再鈴才三十開外，一老一少正如師徒般地發展出情誼。

萊特很嚴格，對事物觀察甚為精

羅素·萊特
美式現代風格餐具 1937
布魯克林博物館典藏





1958年，顧問裴義士（左前）在南投草屯試驗所與手工業推廣中心人員討論竹製花籃改良。（藝術家出版社提供）

到「中國之友社」貼在牆上，紙張垂到下方，直接接觸到地面，好像看到一個真實的書架，臨場感十足，萊特看了以後再和李再鈴討論修正，直到完全滿意。

竹製器材是最大宗的，竹製品往往在手工業推廣中心的所有製品中，被發揮得淋漓盡致，不僅是傳統的禮籃，還有很多線條簡潔、充滿現代造型意味的桌、椅、燈、花籃、果籃等，此外，其他材料如陶藝、玻璃、染織……李再鈴無不參與。他對於材質與原料似乎有一種天生敏感度，當雙手接觸到原料或模型時，彷彿有一種熱情和意念可以傳導到材質中，這種能量的轉換就是人文價值的呈現。

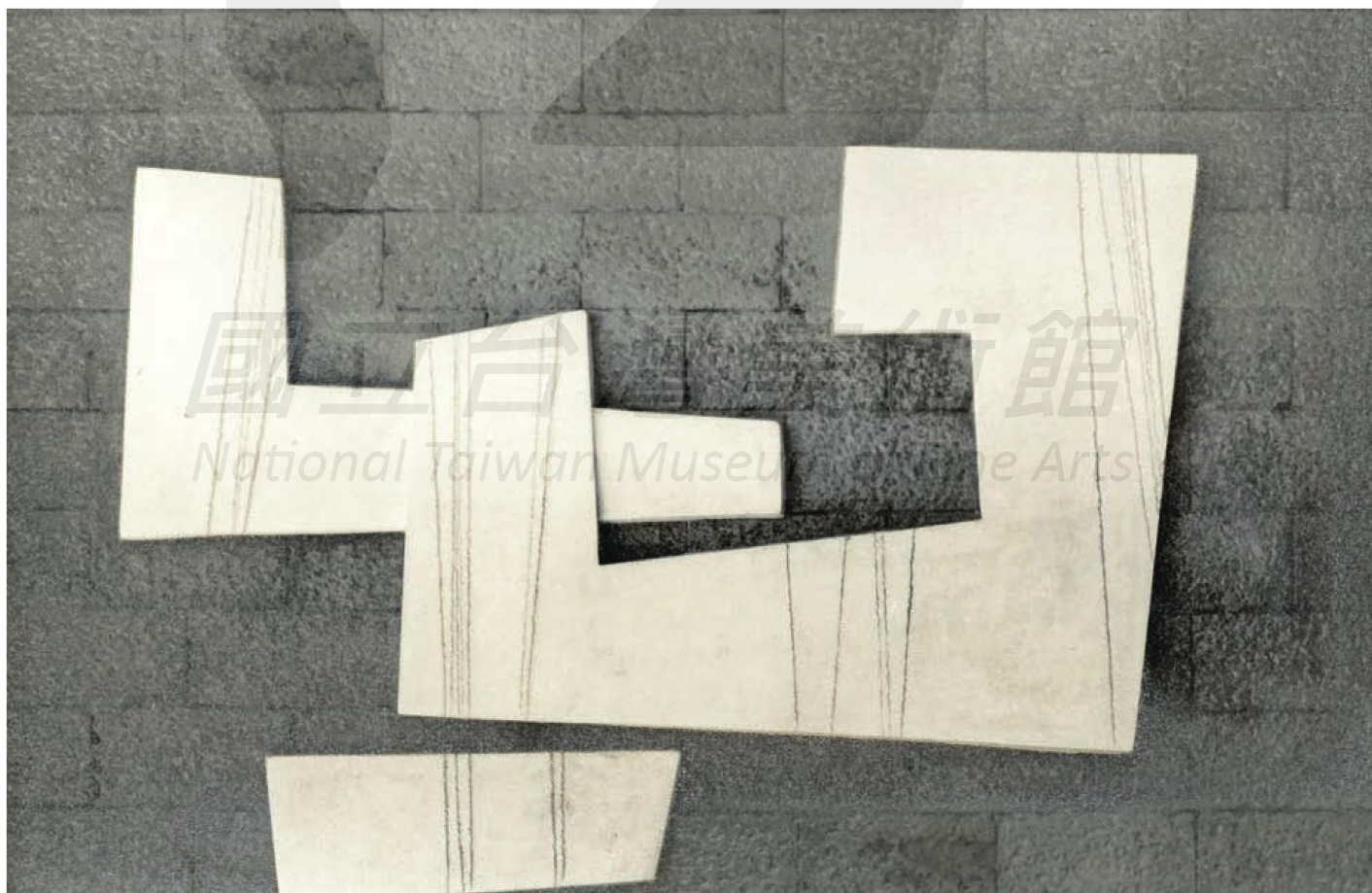
李再鈴從一個藝術家的立場，把「製造」這件事詩意化了，把工藝品製造比擬成散文、詩歌的誕生，他覺得從純粹物質的獨立存在，到物質與人類精神互動，發生美感經驗，產生愉悅、記憶或象徵含意，進而共生共存，促進人類生活的便利性、優雅性、效能性，這就是工藝文化所創造的物質文明，也是人類和其他生命的不同而可貴之處。在設計

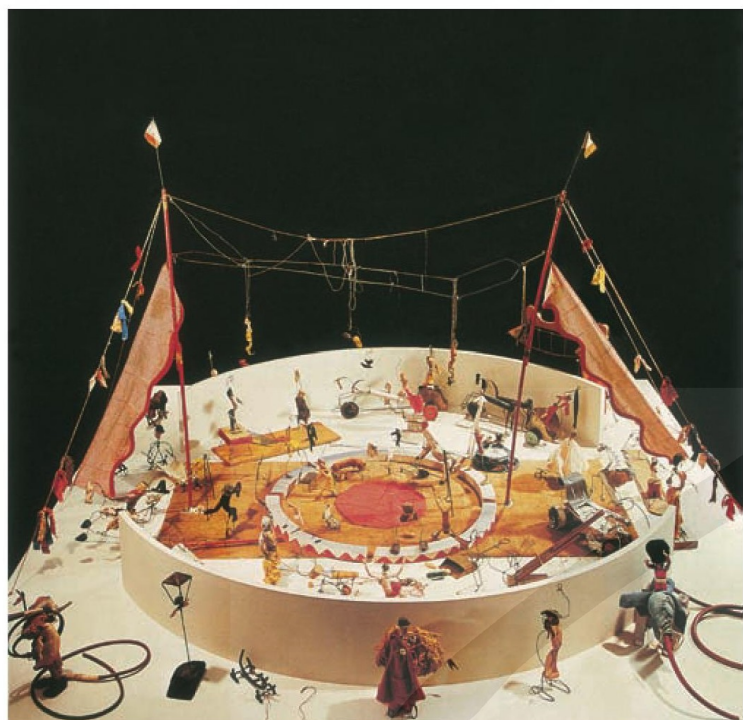
細縝密，李再鈴虛心受教、做事勤快、反應也快，萊特把重要案子指定要他來做，不同的挑戰都是不同的磨練機會，幾乎所有材料都難不倒李再鈴。有一次萊特又來臺北，那時臺北還沒有觀光大飯店，他就住在總統府對面新公園旁的「中國之友社」，是專門接待外賓的。萊特要訂製一個大型竹製書架，要求李再鈴畫出1：1實寸設計圖，李再鈴把四張全開模造紙拼貼接合起來，在家裡先趴在地上畫，畫完再拿

界工作，能夠有各種豐富資源去支持創作，有外國設計師合作，與國外廠商直接討論下單，各種實戰經驗都是學校學不到的，不僅是「從做中學」，而且是「從訂單中學」，他獲得相當大成就感和自我肯定。

李再鈐對現代繪畫和現代雕塑藝術的關注，是和他的設計功力並駕齊驅同時進展的，他不斷對純粹立體造型物做多方面觀察和了解，漸漸地在雕塑藝術上有進一步認識。他把西方藝術史從古典到現代，詳細深入的研讀分析，將東方和西方造型與風格的歷史演變，做了很多對照和比較，他認為歷史上很多有名的雕塑家都是從工藝入手，義大利文藝復興時期製作浮雕〈天堂之門〉的吉貝爾蒂（Lorenzo Ghiberti, 1378-1455），製作〈柏修斯立像〉的塞利尼（Benvenuto Cellini, 1500-1571），他們都是工藝匠師。19世紀之前工藝家和雕塑家的身分是一致的，多才多藝是成就任何一位大師的條件，不可劃地自限把科目區分，藝術家也可能是科學家、數學家、醫學家……全才發展、全能融合。

1963年，李再鈐創作的首件磨石子浮雕作品〈無題〉。





〔上圖〕
柯爾達 柯爾達的馬戲團
1926-31
紐約惠特尼美術館典藏

〔下圖〕
舊金山MOMA柯爾達專室中
展出的動態雕塑作品。（王庭
玫攝，2018）

美國近代著名動感雕塑大師柯爾達（Alexander Calder, 1898-1976）原是一位機械工程師，他的有機形彩色雕塑非常精彩，更驚艷的是他的鐵線纏繞小玩具馬戲團、家用鍋墊、水果籃框、髮飾、項鍊、耳環……，另一位大師大衛·史密斯（David Smith, 1906-1965）本來是汽車廠焊鐵工，他也曾設計袖釦和果核胸墜。李再鈴更欣賞的西班牙雕塑家胡立歐·岡薩雷斯（Julio Gonzalez, 1876-1942）和奇里達（Eduardo Chillida, 1924-2002）也都出自鐵匠世家，由製作小工藝品出發，最後成為鐵雕藝術大師。

這些偉大的作品歷程，鼓舞著李再鈴，使他把十二萬分熱情投向雕塑創作。

1966年正值大陸文化大革命，李再鈴仍在手工業推廣中心任職，他已在此工作八年，幾乎每年都有機會出國。這年李再鈴再度出差到日本，到日本看得更加深入，1967年又被派往澳洲，1968年到美國出差，這次在美國待的時間很久，看到低限主義的作品，深受感動。當時他原本想利用訪美機會，多看一些抽象表現主

義（Abstract Expressionism）的作品，但所安排的行程卻都沒有看到，心想大概不容易有機會看到想看的作品了。

李再鈴的行程安排，本來是從波士頓飛到芝加哥繼續他的北美訪藝考察之旅，途中打電話給在水牛城（Buffalo）的老友問候，朋友抗議了：「你就這樣從我頭上飛過去嗎？為何不中途在水牛城停一站大家聚一聚？」盛情難卻，只好再安排幾天水牛城的停留。李再鈴到了水牛

【關鍵詞】

抽象表現主義 (Abstract Expressionism)

二次世界大戰期間，在美國紐約形成一支備受矚目的國際性藝術流派：抽象表現主義。美國藝評家羅森堡（H. Rosenberg）認為這群美國畫家的創作，只是行為（行動）的結果，所以他在自己撰寫的〈美國行動畫家〉一文中，將這種繪畫命名為「行動繪畫」。他們雖然以不同風格尋求自己的面貌，但由於以紐約為活動據點，而且在精神上也有共通特質，因此又稱為紐約畫派（New York School），它主要包含兩種獨特的傾向：（一）行動繪畫（Action Painting）——以帕洛克（J. Pollock）、杜庫寧（W. de Kooning）、克萊因（F. Kline）為代表；（二）色域繪畫（Color-Field Painting），以羅斯柯（M. Rothko）、紐曼（B. Newman）與史提爾（C. Still）為代表，同時也包括了馬哲威爾（R. Motherwell）、高爾基（A. Gorky）、霍夫曼（H. Hofmann）等優秀藝術家。

抽象表現主義是美國有史以來，首次在國際藝壇成為先鋒榮光，也是二次大戰後第一個出現在國際畫壇的新風格，紐約藝壇在此運動之後一躍而成世界藝術盟主，美國繪畫也從地域性的藝術地位轉變成國際化的領導者。

〔左圖〕

杜庫寧 女人 I
1950-52 油彩、畫布
192.7×147.3cm
紐約現代美術館典藏



〔右圖〕

羅斯柯 No.14, 1960
1960 油彩、畫布
290.83×268.29cm
舊金山現代藝術博物館典藏（王庭玖攝）

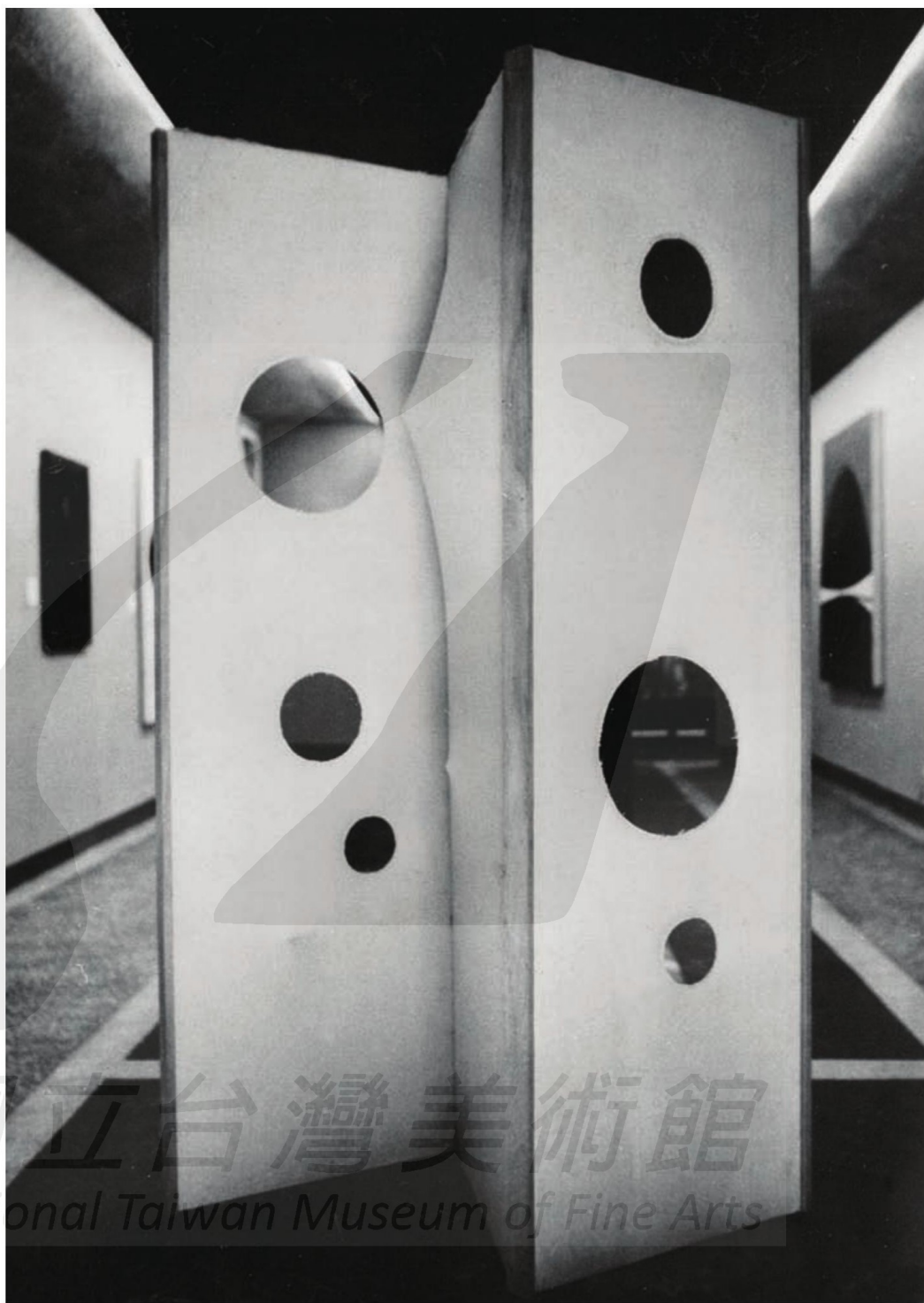


National Taiwan Museum of Fine Arts

城，朋友先帶著他去尼加拉大瀑布，幾天後朋友因工作不能陪伴，就把李再鈴載到水牛城美術館，讓他自由行動一天。沒想到踏破鐵鞋無覓處，在波士頓沒看到的，卻在水牛城美術館中遇見了，李再鈴痛快地看了抽象表現主義畫家一大批作品，又看了低限主義非常精彩的創作。這些作品是李再鈴早就在畫冊中看過而尋尋覓覓不可得的，如今面對真

[右頁圖]

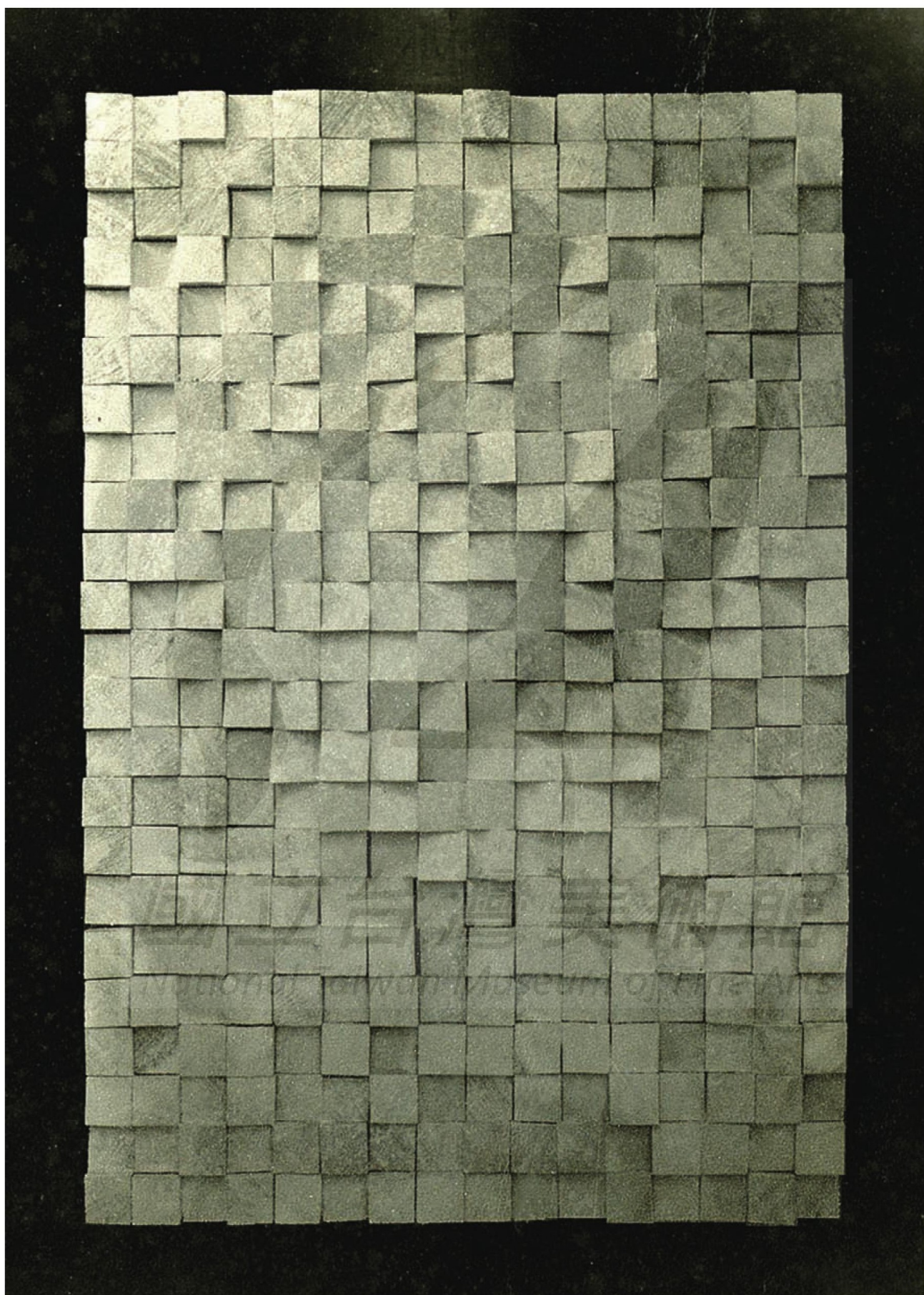
李再鈐 晨曦 1968
木、噴漆 90×120cm



李再鈐 白色的夜空 1968
帆布 210×45×4cm

跡，更是激動。意外的訪友竟收穫豐碩，真是緣分！令人出乎意料之外的幸運。

雖然出國難，總要經過警總種種刁難，李再鈐因為表現優異，還是有相當多機會被派遣到國外出差。1970年李再鈐訪歐洲，轉了歐洲





一大圈，看了比利時、荷蘭、德國、義大利、西班牙……，各個重要美術館，轉完歐洲又飛往美國，把心目中想要看的作品都看到了。順道，李再鈴又去日本大阪看世界博覽會，在大阪待了一個多月。日本因較早接觸西方文化，其現代美術館很早就開始典藏美術史上的名作，收藏許多非常重要的西方雕塑作品，很是值得參觀學習。不僅在手工業推廣中心，到後來李再鈴離職自己創業設計公司，他幾乎每年都被經濟部徵召參加商展安排出國，可以不斷尋找工作資料，也尋找自己的創作靈感。

李再鈴認為在社會、職場上學習，更勝於學院學習，是一種幸福。那時在學院中實際上並沒這樣的學習機會，雖一邊工作一邊進修非常辛苦，加上成家立業後家庭孩子都得照顧，的確不易，均要靠個人的堅持。李再鈴若不是有堅持追求藝術的熱情，也一定無法繼續走下去。

李再鈴在師院求學時並未接觸到雕塑或立體訓練的課程，當時師院有一位雕塑老師，教室裡



提供黏土塑頭像讓學生嘗試，但這位老師大部分時間都在聊天，實在學不到東西。李再鈐離開學院後，所有的累積都得自於自主學習與探索，當時學院教育真是迂腐的臨摹相授，加之又混合了政治色彩箝制，離開學院反而激發了李再鈐的學習力。作為一個藝術家，如果只依賴學歷、論文、頭銜、官位……是不能真正面對藝術史的淘汰篩選的。一位真誠的藝術家，創作過程應該不是往人多、掌聲多的地方擠，也不是往潮流當紅的市場靠攏，李再鈐幾何抽象的藝術風格，是走一條堅持而雋永的路。

他從現代設計，直接進入現代雕塑研究，他特別注意到二戰前後西方現代雕塑的演變，從布朗庫西（Constantin Brancusi, 1876-1957）、阿爾普（Jean Arp, 1886-1966）、亨利·摩爾（Henry Moore, 1898-1986）到馬克斯·畢爾（Max Bill, 1908-1994），李再鈐注意到這些西方大師，他們的

[左頁上圖]

1955年，李再鈐與李蕙蘋女士的結婚照。

[左頁下圖]

1960年，李再鈐一家人為長子李林（左2）慶祝三歲生日。

[左圖]

亨利·摩爾 家族群像
1945 青銅 高24.2cm

[右圖]

布朗庫西
年輕人的身軀 1924
拋光青銅、石與木基座
102.4×50.5×46.1cm
華盛頓國家藝廊典藏



造型意念，都不是對客觀現實的人或物原本的描述，而是從科學觀念和哲學思考裡所衍生出來的形象；而且他們對於個人獨特風格的堅持很看重，所以技法外型不是重點。工藝和藝術的區分重點，應該是思想的起點和個人風格的展現。

在手工業推廣中心的十年之中，李再鈐不斷充實自己的造形創作能力，雖然設計的是實用藝術，心裡卻追尋著滿足自己生命對宇宙、空間更絕對的造形感受。之後隨著美援結束和撤出，手工業推廣中心漸漸也失去資源而沒落了，未來方向如何？要靠本身經營和中華民國政府自己把關，但是長官是官派的，完全外行，不懂專業只會做官、行政，沒有遠見沒有理想，每況愈下，李再鈐很失望，便離開這個單位。其實當初

[左圖]

1978年，李再鈐於《藝術家》雜誌撰文〈十年設計——夢不醒〉版頁，抒發從事設計十年之心得。

[右圖]

李再鈐 鐵匠的頭像 1969
紅銅焊接 50×30×30cm





李再鈐 黑夜的森林 1967
青銅 100×180cm

草創時美國人給的名稱是「Taiwan Handicraft Promotion Center」，具有歷史、文化、技藝、生活和永恆的涵義，而臺灣自訂的名稱為「臺灣手工業推廣中心」，感覺上就是以暫時性、生產性、貿易、營利為目的，「藝」與「業」一字之差差距不小，對歷史、美學、文化創造傳承……毫無願景。主事者對工藝文化無知，沒有永續經營的期許，實在是很遺憾。

當時李再鈐自己已累積了相當多設計業界的實力，於是離職後和好友王建柱教授等人籌設了「六藝設計公司」，業務很廣，從店面設計、櫥窗設計、產品設計、包裝設計、平面設計……都可以勝任愉快，所以當時的生活靠的是做設計，而業餘投入的則是藝術創作。雖然設計公司業務順利、頗受好評，然而李再鈐內心對自己的繪畫、雕塑和中國雕塑的未來創作方向，仍懷著巨大理想與遠景，一步一步努力扎根並前進。