

形體之變：

試論「當代性」與戰後台灣美術之分期

蔣伯欣

Transfiguration: Contemporaneity and the Periodization of Postwar Taiwanese Art History /

Chiang, Po-Shin

摘要

在台灣美術史的相關研究論述中，對於戰後台灣美術之分期學界目前存在著不同的看法，從美術史發展來看，日本殖民時期的台灣近代美術是本地原有的創作脈絡，二次大戰後，自中國大陸來台畫家形成另一支延續民國時期美術的支流，兩者共同在培育出本地的不同世代藝術家。若循著國美館此次「刺客展」觀點、以十年為一世代，1950年代以五月、東方、現代版畫會為主的世代，以及1960年代中後期開始活躍於藝壇，以媒材實驗為主的第二個世代，兩個世代共同構成了現今一般藝壇所稱的戰後現代藝術。本文基本上肯定策展人將藝術史的時間分期，擺脫以往形式主義的時代精神（*Zeitgeist*）概念，轉而聚焦於同一世代的策略。但也必須指出，在採用此一策略時，仍須深入體察藝術史家所關注的「同代的非同代性」（*noncontemporaneity of the contemporaneous*），立基於此，方能較合理地解釋當戰後台灣現代藝術承接不同藝術脈絡時，如何在同時遭逢1960年代正崛起的當代藝術概念衝擊時所做的調適與選擇。藉由此一視角，本文將試圖以形體（*figure*）為中心，考察在上述脈絡下的此一課題，如何在1970年代前後的台灣，經歷視覺性與造型性重新賦形時的轉形（*transformation*）與踰越（*transgression*），並重新論證戰後台灣現代藝術與當代藝術之間分期的相關問題。

關鍵字：世代、時代、當代性、形體、轉形、踰越

一、前言：無頭的現實

2002年起，台北市立美術館（以下簡稱「北美館」）曾以十年為斷代，策劃了「長流」（1950年代）、「前衛」（1960年代）、「反思」（1970年代）、「開新」（1980年代）、「立異」（1990年代）等一系列戰後台灣美術史展覽，該展對於美術館提出更細膩、全面的蒐藏作品，就充實館藏而言，確有其貢獻，然以十年為期的劃分，應為方便的作法，此一劃分本身並不具有美術史意涵，故而從策展觀點上，亦難看出其論述對於年代界分的根據。從美術展覽發展的過程來看，從2002年起開辦的此系列展，或與2000年至2001年一連串對於台灣美術百年的展覽與學術活動有關，如「千濤拍岸：台灣美術一百年」展、《百年台灣美術圖像》、「台灣美術百年回顧學術研討會」等。¹但這些以「百年」的命名，除了基於時間面向的數字機遇，並未嚴格針對戰後台灣美術的確切分期提出較徹底的看法，展覽框架的設定上，大多係從台灣美術步入近代化的過程為敘事主軸，延伸至世紀末當代藝術的概況，可說是以現代性為基底的論述框架。展覽背景上，則是西元兩千年台灣政黨輪替之後的新局，因而並未強調對於歷來殖民體制與現代性的批判，也並未刻意凸顯百年來台灣較具批判性或前衛表現的創作者，毋寧是以較為溫和的回溯予以全面性的肯定。

從這個角度來看，此次國立台灣美術館研究員林明賢先生策劃的「台灣美術家刺客列傳：二年級生（1931-1940）」以藝術家世代作為分期的策展觀點，或能擺脫數字框架，開出另一種從時間面向探討美術史的可能，以「刺客」為名，意圖挑起對於「前衛」藝術的種種考察，令人期待。此展若繼續延伸，探討各世代對於同時期時代風格的觀點與批判，更顯其豐富意涵。而在論文宣讀的此刻，此系列展尚未完全舉辦完成，故筆者蒙國美館之邀，先藉此一機會拋磚引玉，希望從當代性的角度，來考察在此期間種種「不合時宜」（借用尼采的用語來詮釋此一策展觀點）的創作者，如何在時間向度上提出具有轉化形體、承載未來的可能，提供當前對於美術史分期與策展的一點參考。循著國美館此次系列展的思維來看，「刺客」構成的不只是如策展人從「現代性」光譜下所辨識出的「前衛」表徵，毋寧是以「當代性」對歷史展開干擾所迸發的危機，考察這些「不合時宜」的思

¹ 參見活動出版品：王庭玫主編，《千濤拍岸：台灣美術一百年》，台北，藝術家出版社，2001年；林保堯，《百年台灣美術圖像》，台北，藝術家出版社，2001年；蔡昭儀執行主編，《台灣美術百年回顧學術研討會論文集》，台中，國立台灣美術館，2001年。

維，方能較完整地理解展開歷史之變的起始點。以下本文就以這些「二年級生」在青壯年期（約三、四十歲間）所遭逢的「前衛」與「反思」（借用北美館對年代的詮釋），嘗試提出一考掘前衛軌跡的視角。

戰後台灣美術論域中，對於形與體之討論，約在 1970 年代遭逢一大幅度的轉折。宏觀地看台灣美術史，作為時間意義上的 1970 年代，並不限於 1971 至 1979 年，而是可以延伸至此一階段前後的 1960 年代後期與 1980 年代前期。如此劃分，或能將過往較以重大政治事件為分期的界定標準，轉回到美術作品發展本身。如此界分的終點，一種簡單的解釋是 1983 年底北美館的成立，但本文先從另一個較不受過往藝術史所重視的畫家吳耀忠談起。1984 年，據稱畫家吳耀忠為陳映真的小說封面，繪製了一幅可能是他生前最後的油畫創作：《山路》（圖 1），卻未獲採用。沒有一般人物畫常見的背景與裝飾，也不是嚴謹刻畫的構圖布局，畫作中的革命青年提著人頭包袱，在血泊中大步向前。² 在被視為「古典寫實」大家李梅樹最傑出弟子的筆下，如是迥異於寫實主義的作風自不尋常。戰後台灣美術史上，吳耀忠不是典型的現代主義藝術家，但他的師承與早期畫風均出自日本殖民時期以來的近代台灣畫家；1968 至 1975 年因案入獄後，中斷了此前在省展、台陽展連續入選的業績，出獄之後也與學院保持距離，因此，晚年這件描繪「提著頭顱的革命者」，正如同近來被林麗雲、陳瑞樺、蘇淑芬組成「尋畫小組」尋獲的多幅作品，以及吳耀忠為大量小說繪製的書封，留下了尋畫者饒富意味的提問：何謂「左翼精神」？何謂「台灣現實主義文藝」？何以一位「寫實」畫家，選擇了這個殘缺人體的「非寫實」題材？。

要回答這些問題，可以先從吳耀忠在七〇年代留下最系統性的創作自述——與陳映真的對談〈人與歷史——畫家吳耀忠訪問記〉來看。³ 吳耀忠批判以五月畫會為代表的「抽象繪畫」是過於西化的產物，並認為「寫實主義的重要條件是人和歷史的密切聯帶感」，《山路》作為他的遺作，除了象徵著理想主義的追尋之

National Taiwan Museum of Fine Arts

² 此作的作畫過程敘述，參見楊渡，〈關於畫作與詩作《向日葵》〉，收入林麗雲、蘇淑芬、陳瑞樺企劃主編，《尋畫：現實主義畫家吳耀忠》，新北市，遠景，2012 年，頁 83-88。吳耀忠的現實觀，應該從他繼承、批判兩方面來理解，繼承的部份，可上溯自黑田清輝、岡田三郎助至李梅樹的寫實傳承。參見拙作，〈何謂「現實」？試論吳耀忠與戰後台灣繪畫的左翼伏流〉，《文化研究》15 期，2012 年秋季號，頁 290-303。

³ 吳耀忠與陳映真的對談，參見許南村，〈人與歷史：畫家吳耀忠訪問記〉，原刊於《雄獅美術》第 90 期，1978 年 8 月，頁 27-38。

路，也隱喻了這具肉身對於頭顱（現代性與其歷史起源）的矛盾情結，以及畫家攜著這具頭顱，置身於此一廣義的 1970 年代後半期現實的衝突感。此種批判性現代主義的藝術史觀，至少為今日的重探七〇年代，嘗試性地開展以下的問題意識。五〇年代後期以來，五月、東方等畫會為主的現代繪畫運動內涵，到了七〇年代，台灣畫壇形成了何種普遍的認知？吳耀忠所談的「抽象繪畫」，何以成為與「現實」(the real) 相對立的概念？「現實」在現代，乃至於當代藝術系譜上又意味著什麼？

二、「形」的潛移

探究七〇年代抽象繪畫與現實的關連，至少要從李仲生在 1965 年發表於《前衛》第 2 期的〈戰後繪畫的新趨向：反傳統的現實回歸〉一文談起。⁴ 此文開宗明義，提出戰後西方藝術發展中的「現實」，已不同於十九世紀美學的「現實」，並列舉了藝術家杜布菲 (Jean Dubuffet, 1901-1985)、達比埃 (Antoni Tàpies, 1923-2012, 圖 2)、說明二戰期間歐洲藝壇便有重探繪畫物質性的趨向；如杜布菲以土、沙、石等，達比埃以石膏、噴漆、稻草、泥土、釉藥等運用在畫布上、布里 (Alberto Burri, 1915-1995) 以燒灼畫布的作法，皆反思諸如媒材、顏料、色彩、形式等繪畫的各種基礎要件。這種「現實回歸」的不定形趨向，上承自分析立體主義對造型上的需求，而轉趨於動態雕刻對於時間性的表現，雖然創作動機迥異，但在李仲生看來都是屬於反傳統的一環，帶有前衛藝術的精神。

李仲生發表此文時，正值現代繪畫運動達到最高峰之後，抽象繪畫在國內畫壇已蔚為主流。抽象繪畫在國內畫壇受到認可，基本上是以五月、東方與現代版畫會等團體的展出，結合畫家劉國松、蕭勤等人的撰文，並透過參與國際展覽而愈受重視，特別是 1957 年以來歷屆巴西聖保羅雙年展的參展與獲獎、以及 1962 年五月畫會在國立歷史博物館組織「現代繪畫赴美預展」，使抽象繪畫的聲勢達到高峰。但細究其創作內涵，所謂「現代繪畫」卻有來自不同系統的概念。李仲生此時重提杜布菲的厚塗、立體主義的拼貼，並回溯達達從杜象 (Mercel Duchamp, 1887-1963) 提出現成物以來的「反叛的現實回歸」，以及諸如克萊因 (Yves Kline, 1928-1962)、瓊斯 (Jasper Johns, 1930-)、羅森柏格 (Robert Rauschenberg,

⁴ 本文所有譯名，均盡可能使用原文。參見李仲生，〈戰後繪畫的新趨向：反傳統的現實回歸〉，《前衛》第 2 期，1966 年 3 月，頁 2-5。

1925-2008, 圖 3) 等人的新達達, 甚至在 1960 年歐洲崛起的新寫實主義 (Nouveau Réalisme) 等各種錯綜複雜的流派脈絡, 均顯示出「抽象繪畫」一詞, 早已難涵蓋現代繪畫運動各種殊異面向的侷限性。

李仲生此文中, 作為現代繪畫運動興起之初的參照, 即「非定形」(Informel) 或「另藝術」(Art Autre) 一派。不同於六〇年代以後美國抽象表現主義及葛林伯格 (Clement Greenberg, 1909-1994) 式形式主義, 此派風格是除了超現實主義的自動性技法 (Automatism) 之外, 最受五〇年代後期台灣現代繪畫運動者所習用的一支參照系統。例如, 1960 年與「地中海畫展」、「國際抽象畫展」同時舉辦的東方畫展, 已可看到諸如義大利空間派的封答那 (Lucio Fontana, 1899-1968, 圖 4)、芒鍾尼 (Piero Manzoni, 1933-), 德國的荷爾威克 (Oskar Holweck, 1928-2007)、比也那 (Otto Piana, 1928-)、馬克 (Heinz Mack, 1931-) 等人的作品, 評論者張隆延指出, 這些作品都主張「在畫裡爭取無極限」、「使單色」、「否認二度元空間」並「否認作畫必須經營構圖」等特點, 他並引述義大利畫家卡司代拉尼 (Enrico Castellani) 的說法, 此時需要一種新的繪畫理論。⁵

自「現代繪畫運動」之初的 1957 年, 蕭勤便已將發源於二戰期間歐洲的「另藝術」或「非定形」資訊傳回台灣, 席德進評介此階段的東方畫展時, 也使用了「另藝術」的風格與東方畫會作品作為參照。此種理論對於形式主義、乃至於對繪畫提出根本性的反思, 以及透過各種材料直接引入物質, 探討抽象畫無法處理的定形, 實對當時主流的抽象主義概念深具反省力量。可惜的是, 非定形的概念, 除了在台灣初期現代繪畫運動作為畫風上的模仿, 並未受到畫家與評論者持續嚴肅的探討, 其原因固然與台灣對此前現代藝術流派的理解過於貧弱有關,⁶ 六〇年代起五月畫會成員轉向抽象表現畫風, 以及同時期東方畫會畫家轉而表現觀念性、精神性的抽象藝術與龐圖運動, 從而放棄了非理性的「非形象主義」, 應該才是主因。

此後數年間, 台灣現代繪畫運動朝向純粹視覺性與造型性的發展, 「形」的思考被簡化為抽象形式, 「色」的部份也趨於一致, 這些趨向特別反映在五月畫會成員作品上。1962 年, 五月畫會舉辦「現代繪畫赴美展覽預展」後, 余光中

⁵ 展覽實況, 參見張隆延, 〈東方畫展與國際前衛畫——落花水面皆文章〉, 《文星》第 38 期, 1960 年 12 月, 頁 18。

⁶ 黃博鏞, 〈繪畫革命的最前衛運動〉。詳細經過, 參見蕭瓊瑞, 《五月與東方: 中國美術現代化運動在戰後臺灣之發展 (1945-1970)》, 台北, 東大, 1991 年, 頁 189-201。

發表「樸素的五月」一文，即盛讚成員作品朝向單色（monochromatic）的發展；此處的單色，指的是「灰黑色調（特別是黑色）」的抽象，與哈同（Hans Hartung, 1904-1989）、克萊因（Franz Kline, 1910-1962）、帕洛克（Jackson Pollock, 1912-1956）朝向樸素、單色一致的東方趣味。⁷ 隔年（1963），余光中再提出「靈視主義」來詮釋五月畫會的作品，主張以心靈之眼作為觀看創作方法，其間作品的物質性暫時被擱置，成員間對於形式與媒材的討論，也愈趨於國族主義的批評意識，集中在是否採用水墨、抽象與具象之間的爭論，日後遂有「中國現代畫」與「現代中國畫」之論辯。

「中國現代畫」之所以成為當時藝術界的典範（paradigm），其實是透過維也納學派藝術史家黎格爾（Alöis Riegl, 1858-1905）的《風格問題：裝飾藝術史的基礎》（*Stilfragen: Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, 1893）一書，間接受到了黑格爾（G. W. F. Hegel, 1770-1831）的歷史主義與絕對精神（Geist）等概念影響；而這些概念，也使藝評論述普遍趨向標舉國族正統、要求民族精神（Volksgeist）的意旨，從而催生了此波前衛運動的典範——「中國現代畫」的時代風格。⁸ 我們不妨從當時的藝評中，再深入檢視藝術家對抽象觀念、形式主義的影響來源：

自一九五〇年華林格爾從東德逃到西德之後，即發表人有模仿的藝術衝動，同時亦有抽象的藝術衝動，於是提出了抽象衝動來與模仿衝動相對立，唯心論的藝術史家黎格爾在《形式問題》的緒論中也曾說過，「藝術具有兩種特性，其一是平面化，其二是固定化，前者是要撇開自然物所佔的空間，後者是要把握對象的不變性」又說：「這種平面性並非瞞混我們眼睛的視感平面，而是暗示我們以觸覺的平面」換言之，即猶如雕刻家希德布朗所發見的視覺三度空間原理，他認為藝術只應承認個體所據的長與闊的空間性，而厚度卻為非必要的徒亂視覺的東西，就因為這種三度空間的矛盾，給人帶來了不少困惑與苦惱，人們要解決這苦惱，消怯其困惑，就只有撇去對象中引起動亂的東西，而拿出自己的法則來獲得那現象而使之固定化，

⁷ 余光中，〈樸素的五月〉，《文星》第10卷第2期，1962年6月，頁70-72。

⁸ 參見拙作，《臺灣美術評論全集 劉國松卷》（與蕭瓊瑞合著），台北，藝術家出版社，1999年，頁131-142。

又從那固定的再造中獲得安定的喜悅，這種要求安定的喜悅，也就是現代繪畫哲學抽象衝動的心理根據。⁹

黎格爾的著作直到 1985 年才有了第一個完整的英譯本，因此劉國松接收黎格爾思想的來源——抽象之物在把握對象的不變形式，及從固定化的形式的再現中獲得安定和喜悅——極可能是閱讀了沃林格（Wilhelm Worringer, 1881-1965）《抽象與移情》（*Abstraktion und Einfühlung*, 1908）的譯本而來。在沃林格看來，藝術的兩極衝動包括了移情與抽象衝動，移情活動即「我在其中體驗到某種力量損耗的東西」或「把自我移到對象中」；而抽象衝動則是原始民族由於渾沌與變幻不居的世界，而產生巨大的安定需要，對他們而言，藝術必須將外在世界變幻無常的偶然性中抽取出來，淨化一切變動的事物，並用近乎抽象的方式使之永恆，如此才能使他們感到滿足。¹⁰ 五月畫會成員彭萬墀在〈神聖的潛移〉一文中，即稱由作家的心潛移到畫布上去，形成了形的蛻變，故他認為，畫家的意義「在於將一個永恆的精神價值潛移入畫布中，這一切將是神聖的！」，¹¹ 其創作理念也包括了開顯神聖的欲求。

三、物的變容

藉由神聖的潛移，完成「形」的蛻變，是六〇年代台灣大量祭儀性藝術作品的主要特色，然而，以抽象形式開顯神聖的概念，在普普藝術興起之後，受到了嚴峻的挑戰。1964 年，美國人亨利·海卻在台北的美國新聞處演講，將羅森柏格在威尼斯雙年展贏得大獎的訊息帶到臺灣，以〈美國繪畫又回到具象〉為講題，宣稱具象將取代抽象，在國內的抽象繪畫蔚為盛況之時提出，引發現代藝壇的議論。¹² 事實上，普普藝術較早即由席德進引介到台灣（當時譯為「通俗藝術」）。

⁹ 劉國松，〈現代繪畫的哲學思想——兼評李石樵畫展〉，《聯合報》「藝文天地」版，1958 年 6 月 16 日。

¹⁰ Wilhelm Worringer. *Abstraction and Empathy: A Contribution to the Psychology of Style*. Translated by Michael Bullock. New York: International Universities Press, 1953, pp.5-17.

¹¹ 彭萬墀，〈神聖的潛移〉，《建築雙月刊》第 8 期，1963 年 6 月，頁 1-2。

¹² 劉國松，〈此象非彼象——從美人海卻先生演講說起〉，《臨摹·寫生·創造》，台北，文星，1966 年，頁 149-155。

¹³ 論者或以國情不同來抵禦此種趨向，或以實物難以表述藝術的精神面，來宣稱唯有抽象繪畫方可作為中國現代藝術代表的合法性，甚至，抽象畫家以舉辦「現代畫家具象展」，反證抽象畫家都具有良好的「具象繪畫」技巧，此舉更顯示出其抽象／具象二分的簡化與貧乏。然而，在西方當代藝術風格如普普藝術、歐普藝術、硬邊藝術不斷引進台灣之後，當時藝術青年關切的課題已不再是對「具象」的懷疑，而是如何正視此一融入「現實」的手法，創造新的創作風格。

在這個脈絡下，席德進即顯出其先驅者的角色。他在 1965 年參與東方畫展的作品《節日》，便是以他在美國博物館看到的漢代陶盤為造型，融合硬邊繪畫的形式而創作的作品。也是在這一年（1965），他在寄給友人的信中，表白了自己不再引頸西望，轉而反觀台灣風土的企盼：

我將來要用我的熱忱在台台灣再生活、再創造，我要使台灣不朽。那兒的陽光，土地的氣息，人的精神……凝固於我的畫上。……我不再迷信巴黎了。¹⁴

席德進在遊歷巴黎、紐約四年後（1962-1966）返台，隨後創作出一系列以台灣民間視覺元素為作品造型的創作。值得注意的是，席德進的自覺，是來自在觀覽西方博物館的中國文物之後所生的喟嘆，再落實於其作品。稍晚於他的轉向，國內也掀起一陣拼合現成物、或使用拼貼（collage）、轉印既成影像於作品的創作熱潮，包括：劉國松對幾何形的拼貼、噴槍的使用及照片轉印，陳庭詩拼合鐵與洗衣版的作品、楊英風以蠟鎔鑄聖像的嘗試、李錫奇的賭具裝置、李朝進的鋼鐵繪畫、劉鍾珣的玻璃物體藝術、劉生容的燒金拼貼等。這些嘗試，無一不是採用台灣本地的日常生活物件，用藝評家丹托（Arthur C. Danto, 1924-）的話來說，這種新趨向是平凡物的「轉形」（transfiguration），¹⁵如同耶穌由人變成神的變容，帶有解消繪畫的潛質。但在台灣的當代藝術發展的初期，轉形是未竟之功，雖部

¹³ 席德進亦將普普藝術與「新寫實」並稱，參見席德進，〈紐約新畫〉，《席德進看歐美藝壇》，台北，傳記文學出版社，1969年，頁19-24。

¹⁴ 席德進，《席德進書簡：致莊佳村》，台北，聯合月刊社，1982年，頁124。

¹⁵ Arthur C. Danto. *The Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art*. Cambridge: Harvard University Press, 1981.

分打破了既定媒材分類的界線，但依然沒有改變藝壇將此一「現實回歸」視為抽象繪畫遺緒的成見。

是以，雖然張照堂、黃永松等人與部分五月、東方畫會成員如劉國松、陳庭詩等人在 1967 年參與的「不定形藝展」中（圖 5），強調要以「不受形式、材料侷限（free form），來重新肯定生活中被忽略的『現實』」，¹⁶ 但這波創作風潮，仍未能由此一「將事物帶入世界」的操作，達成台灣藝術界對於現代主義與形式主義整體性的真正逾越（transgression），以致於七〇年代與大部分論者談及抽象藝術時相同，吳耀忠、陳映真也完全略過此階段以物為中心展開的藝術實驗：

但這一股「五月」風呀，一吹就是二十年、二十五年，遺害至深。自從「五月」風一刮，從無數年輕一代畫家的眼中、腦中、畫布上刮走了生活、生活中的人，以及生活中一切具象的東西；它也刮走了歷史，刮走了台灣，刮走了中國。對於台灣的抽象派，生活只成了一塊塊自欺欺人的色調和線條。個人融化成為不可辨識的、盲目的意識，從他的社會、民族和世界剝離了。人徹底地失去了他的歷史背景。從來沒有一種藝術像它那樣失去具體的內容。內容的貧窮相對地膨脹了形式。色塊和線條的遊戲和詐欺——這就是「抽象」……。¹⁷

此處對於抽象藝術的批判，固然指出其缺乏台灣歷史縱深內涵的問題，但界定抽象藝術的方式，卻也重複了此前抽象 / 具象的二分邏輯，從而錯失了重估具象、乃至於李仲生所謂「反傳統的現實回歸」藝術之當代意涵，進一步落實於台灣創作脈絡的機會。廣義的抽象藝術，甚至包括了立體派。而以內在線條、色彩、體積與平面來組構、取代自然與外在真實的「非物體藝術」（art non-objectif）以及離開形象、放棄模仿的「非形象藝術」（art non-figuratif），在此一訪談中也未能區別開來，以致於將此時已跨入抽象創作的李石樵、廖繼春，被化約為風格一致與抽象對立的前輩畫家。這種觀點，自然有其時代造成的侷限。

至此，本文簡要耙梳了「現實」、「具象」、「抽象」在戰後台灣的美術史脈絡。這些概念，雖然在藝術史框架下有著複雜的流變情狀，但畫家論者仍企圖將之分

¹⁶ 〈打破以往規格，不定型的畫展，十位現代畫家聯展今起一週，請看年輕一代藝術家們的傑作〉，《臺灣新生報》，1967 年 11 月 9 日。

¹⁷ 同註 4，頁 32。

類、編入——符合形式主義秩序的敘事結構。台灣的現代繪畫運動，基本上是一個運動者不斷提出藝術流派定義的典範化過程。來自島外(特別是西方)的定義，經常在翻譯與誤識之中，混合了不同論者對於視覺形體的想像。例如，六〇年代前期徐復觀與劉國松的現代畫論戰中，超現實與達達的非理性手法，被批判為「為共黨世界開路」；秦松抽象畫作被檢舉為「倒蔣」，而導致「中國現代藝術中心」流產事件等。相關事件後，抽象繪畫看似取得合法地位，但非具象或非理性的藝術操作手法與描繪社會現實的作品，在戒嚴體制下皆被強化為危險的禁忌。

四、形體的踰越

形體 (figure) 一直是現代繪畫運動期間爭議不休的課題，論者始終將之與形式 (form) 混用，能否在作品中辨識出圖像 (image) 的判準，也始終佔有觀看的優位。在此，我們暫時先將形象的「形」與「象」分開，「figure」可意味著圖像或相像，也意味著形式或形狀、圖案或構造、圖樣或書寫記號；「to figure」即以符號或圖像的形式來描繪，也是「使其成形」的「賦形」之義。¹⁸ 從近代中文世界的思維來反推「形體」之義，或可暫時擱置長久以來籠罩在台灣現代藝壇的西方框架，避免過快地將各種藝術實踐，編入形式主義或現代主義系譜所必然產生的遲延與視差。從形體的角度來看，七〇年代的視覺實踐，一方面延續了從五〇年代以來對中國視覺藝術傳統的文化賦形（特別是故宮與史博的展示），七〇年代進一步走向民間的文化賦形；另一方面，也是本文更加關注的，是企圖由此前自西方引入的各種視覺典範，對台灣本地形體展開踰越的操作，這兩個部分，最鮮明的，則是表現在身體的部份。

如果說從歐洲的非定形或另藝術以降（圖 6），甚至包括美國的抽象表現主義都有身體行為操作的傳統，那麼在台灣現代藝術受容過程中，身體向來是被隔離、用來執行眼（視覺）和腦（論述）的工具，始終未被納入自我賦形的過程。例如，前文提及的畫家克萊因、或以裸婦在畫布上的人體測量 (Anthropometrie)，（圖 7）或以海綿代替畫布，呈顯出如同雕刻的立體感，甚至以無筆觸、無邊界、不見形的克萊因藍，以及飛身墜樓的《騰空：空中之人》（圖 8）。此種非形象、反繪畫的踰越操作，可說是進一步以身體解形繪畫的行為實踐。台灣較明確處理

¹⁸ 參見斐德生對《易經》的研究，轉引自柯律格著，黃曉鵬譯，《明代的圖像與視覺性》，北京，北京大學出版社，2011年，頁116-117。

相關脈絡的引介，是 1966 年《劇場》第 5 期，較為龐雜地譯介了安迪·華荷 (Andy Warhol, 1928-1987)、阿倫·卡普羅 (Allan Kaprow, 1927-2006) 的作品、「突發性表演」的評文以及一篇對約翰·蓋芝 (John Cage, 1912-1992) 的訪談。此外，同年「現代詩展」黃永松的作品、黃華成等《劇場》同仁的觀念實踐，和《草原》雜誌嘗試的民間藝人調查與民歌踏查報告、以及王仁璐《白娘子》的身體實踐，都已顯示六〇年代後半期的台灣，已展開以本地身體脈絡間歇性地身體回應，然而這些事件，仍多聚焦於新一個世代剛萌芽的藝術圈內，顯然不同於七〇年代朝向中產大眾打開的更為騷動的身體。

回到一般所認知的七〇年代文藝發展主軸：外交挫敗下的鄉土運動，是在保釣運動、退出聯合國、先總統 蔣公逝世、以及外交局勢下政府的不停斷交所展開的。美術界最直接的影響，則是自 1957 年起參與、被視為國內最重要的國際化象徵——巴西聖保羅雙年展——拒絕承認我代表「中國」參展而在 1973 年終止。¹⁹ 我國代表「中國」在國際間的失效，連帶使長期仰賴西方的現代繪畫運動者失去了合法性，彷彿從代稱的失效、領袖的崩殂，島內民眾同感這個「去首領」的共振之後展開反觀自身的餘震，是以我們可以看到《漢聲》「中國人形象」相關專輯的檔案化考掘，民歌運動、民間踏查與古蹟保存運動、《夏潮》推動臺灣抗日運動先覺者與文學家的出土等，一連串以圖像（如《夏潮》封面）、攝影與設計（如《漢聲》報導攝影）對於原初身體由內而外的自我賦形，試圖重探殘餘在後像 (afterimage) 下歷史印跡的努力。

而在美術界，此一脈絡下的身體，最後被標舉為「文化造型運動」。蔣勳曾以他較推崇的小說創作為例，呼籲美術界要以白先勇、陳映真、王禎和筆下那些擺脫不掉「歷史特徵和社會特徵」的「人體素描」，來代換學院中以視覺訓練為中心的造型。他也以朱銘 1975 年「一部分傾向寫實主義的雕刻」、吳耀忠為小說繪製的封面人物造型，以及其後的「文化造型」，試圖替代「非現實的、現代主義病態的美術主流」，構築出一個理想、素樸的「廣義的寫實主義」。他呼籲「寫實技法再擴大」、「容納進現實的題材」、「借用自己的同胞的造型來做道具」，並期待結合音樂、舞蹈等相關領域，達成一「全面的文化造型運動」。²⁰ 約此同時，

¹⁹ 有關參展的完整歷程，參見拙作，〈現代性的鏡屏：「新派繪畫」在臺灣與巴西之間的拼合 / 裝置 (1957-1973)〉，《臺灣美術》第 67 期，2007 年 1 月，頁 60-73。

²⁰ 蔣勳，〈怎樣理解人體素描在造型美術中的意義〉、〈期待全面的文化造型運動〉，《藝術手記》，台北，雄獅圖書，1979 年，頁 93、108-109。

1976年《雄獅美術》第76期製作了「環境與文化造型」專輯，刊載師大美術系學生與畫家黃銘昌、謝孝德，為同年2月布拉哥號油輪在基隆與野柳之間的新瀨礁擱淺，破裂油艙漏浮造成北海岸原油污染而展開的「寫生郊遊」。(圖9、10)我們確實可以看到黃銘昌、謝孝德精確的寫實技巧，融入了理想性的現實題材，似乎可以看到某種造型運動的契機，但也可以看到如《合理的虐殺》這般既非歌頌勞動者、又難以確知其批判內涵的奇特對照。(圖11)七〇年代後期至八〇年代初，畫壇充斥著追逐精細技法的繪畫作品，吳耀忠此時的畫風反而趨於簡練、作品避開實際場景，以輕擦的筆觸簡約的色調處理人體，呈現其晚年理想化的現實。

如此的身體賦形，卻也另有一支潛藏的伏流。朱銘的木雕，即具有三義木雕對於腐敗樹根形體的巧雕傳統，其融入現實題材、又來自民間的賦形才受到高度的重視。而洪通所代表的，也不只是七〇年代資本社會初興時的前現代奇觀，更非僅止於素人與學院之間的藝術定義問題；我們在張照堂《再見·洪通》紀錄片看到洪通的屋舍內，另藏有幾套仿如人形、又不似人體的無頭支架。這些不被展售、絕無可能編入任何中外藝術系統的形體，如同據傳他進入起乩狀態、或以生殖器製作的繪畫形體，不只是身體造型的模擬，也是藉由噴洩的方式將臺灣美術界未完成的轉形，以無形無狀的踰越操作，使觀者體驗禁忌下的原初經驗。(圖12)如此觀看無頭、斷頭、騰空、起乩、宰殺的非理性經驗，就像吳耀忠筆下的提頭革命者，其實並非罕見，只是被西方視覺中心主義與戒嚴下的視覺政體所排除，或在不同現代主義的分類秩序下被視為荒蕪、疏離與病態而被散置各處：五〇年代末的非形象藝術、六〇年代中期結合觀念、偶發、物體藝術的拼合裝置、到七〇年代部分踰越禁忌的形體，甚至到八〇年代如高重黎由(非)人體攝影轉向的影像機器。(圖13)重探這些視覺實踐，並無意蒐齊美術史的所有內容，亦非再度以西方判準為圭臬，而是試圖從我們曾經涵化轉形的視覺經驗中，重新批判性地尋找一個特異性的支點(singular point)——無論是「無頭的現實」或「反傳統的現實回歸」——回望我們自身的現實，也是今日回顧美術史的支點。

五、代結語

回到本文開始時提到的台灣美術史展覽來看，如果說2002年起北美館的十年斷代展具有重探現代性的意涵，恰好也可以在東北亞其他地區看到類似的作法。

例如，日本東京的公立美術館曾在 1981 年針對 1970 年代以來種種「現代美術」藝術實驗趨於不振的狀態，提出以「現代美術的動向」為名、具有檢討性質自 1950 年代以來的十年斷代展系列，包括「1960 年代：現代美術的轉換期」（東京國立近代美術館，1981）、「1970 年代以來的美術：獨特性與國際性」（東京都美術館，1984）等展覽。同時，也在 1983 年策劃了「韓國現代美術：70 年代後半」展。²¹ 在此，以「十年」為期的命名意涵，並不僅止於方便的劃分，而是避開了 1968 年以來，不斷提出新論述、新名詞的前衛作風所導致的疲乏狀態，具有重探「前衛」的意涵。

這一波展覽的源頭，來自於戰後日本美術史的幾個重要大展，1968 年恰逢明治時期（1868-1912）一百週年，而產生了一系列與「百年」相關的展覽，包括神奈川近代美術館「第一回近代日本美術資料展」、日本寫真協會於池袋西武策劃的「『寫真一百年』展」、以及「漫畫百年展」等多個百年展，可說是首度全面性地檢視明治維新以來，美術（包括攝影）近代化的成果。這段期間，也是日本自戰後復興以來經過 1964 年東京奧運，到 1970 年大阪萬博期間經濟最高度成長的發展期，此時消費社會與資訊社會的成形，帶動了普普、新達達等前衛運動的興起，與此相對的，則是國內面臨學生運動與反安保抗爭最劇烈的階段。也就是說，美術史的重探，與同時期美術界在現實上的激烈動盪有關。就此而言，本文也期待「刺客展」等系列展，在承繼黃才郎館長在北美館十年斷代展建樹的同時，策展人能進一步反轉「現代性」的問題框架，運用以人為展覽框架、對象的優勢，自人所面對的歷史與現實出發，發掘、重探「當代性」在美術史上的積極意涵。

國立台灣美術館

附記：本研討會初稿由作者的一篇評論改寫，現仍在改寫中，此為研討會宣讀版本。原評論文章可參見：〈物體、身體與形體：現代藝術在七〇年代台灣的視覺轉形〉，《現實的後像：重探台灣七〇年代》，《藝術觀點 ACT》第 51 期（2012 年 7 月），頁 6-14。

²¹ 東京國立近代美術館的「戰後日本美術的展開：具象表現的變貌」（1972）、「戰後日本美術的展開：抽象表現的多樣化」（1973）。