

從幾何抽象、低限藝術探討莊普之印記藝術

A study from the Minimalism、Abstract art to Tsong Pu's signet art

國立臺灣藝術大學造形藝術研究所 碩士研究生 劉雨柔 Liu, Yu-Jou

摘 要

莊普的印記系列是持續以面積約僅一平方公分的正方形木頭，反覆的將它一點一點的印滿在整個畫面上，藝術家早期受低限主義的觀點與作品所影響，在 1983 年以極簡風格出發，並於 1997 年赴義大利參加威尼斯雙年展，將台灣的當代藝術帶入國際。藝術家所遵循的低限藝術，以幾何抽象的方式構築於畫作之中，1978-1993 年畫面始有幾何方塊，但在構成上有拼貼及現成物與極簡風格，於 1994-2007 年，畫面有幾何線條或圖形幾何抽象風格，2008-2011 年由幾何線條交織成放射狀成一畫面；筆者將藝術家的作品作以下的探討：莊普與低限藝術所強調的，重要的是作品，以純化的形式，為自己和觀者建立起一種清晰和直接的關聯，或與行為藝術所強調的，藝術家執行某些計畫，以及日常生活的回歸，重新審視他們原有的藝術觀及其與文化之間的聯繫，以及形式主義所主張的，有意味的形式，內容必須完全地融入形式中，藉由顏料的結合來創作他們的藝術，讓原始素材崇高化，等等理念，藝術家與低限藝術及行為藝術或是形式主義的理念是相吻合的，而莊普的獨特之處為，具備低限藝術所忽略的意念以及三十多年來，重複性持續以一公分正方形的幾何抽象形式蓋印的行為。筆者想研究及探討的是莊普印記藝術系列在藝術史的脈絡之中所象徵及涵蓋的意涵。

【關鍵字】 幾何抽象、低限主義、行為藝術、重複性

一、前言

第一次遇見莊普是在 2010 年台北市立美術館的地下街展覽中，雖然在這之前已經在學校的課堂上認識莊普的裝置藝術，但是相較於在展覽中直接面對作品的震撼仍是無法相比擬，莊普對藝術創作的熱情與堅持讓我產生感動，他謙遜而溫厚的性情相較於藝術作品所呈現的爆發力更讓我對其藝術創作產生好奇，莊普近三十多年的創作成就，在台灣藝術史中，確立是一位在理性與感性間尋求平衡，作品在秩序中充滿詩意的重要藝術家，他也是一個興趣廣泛且活力充沛的藝術創作者，作品無論是在裝置藝術或繪畫創作，取材於生活中所感觸的大小事，觸角所遍及之處皆呈現其獨特的藝術性，表現出對現代所處時空性的思考但始終忠於自我。在現今眾多藝術之中，莊普的藝術作品仍然具備著高度的不可取代性，看似簡單實為深層，看似剛烈卻充滿詩意，耐人尋味的藝術性，而其藝術創作中自 70 年代持續至今的印記藝術系列讓我想一探究竟。

筆者以莊普藝術中之印記系列作品的構成與風格，於文獻探討，以及介紹莊普藝術發展相關事蹟，與探討影響藝術家作品形式的構成，並說明莊普印記系列的內容與風格，將風格分期作一結論。

二、文獻探討

文獻探討分為兩個部份，一是藝評家及藝術家對於印記系列作品與抽象藝術的相關文章，其二是行為藝術與印記系列作品的相關文獻討論，三是形式主義與此系列作品的關聯性。

（一）藝評家及藝術家提到印記系列作品的抽象藝術的相關文章

藝評家陳泰松於印格 —— 「方寸」之地一文所說「要談莊普的小方塊，必須先具備一個基本的認知：它從來就不是所謂「抽象」的產物。換句話，這裡沒有康丁斯基的傳奇，也不像蒙德里安那樣在繪畫上有個「具象」到「抽象」的歷時演變；起初有個在形象上可加辨認的再現物，……，經由一連串的抽離過程，逐漸被消解成一些點線面等基本的幾何元素。」¹

而莊普，在《世界來自一個/有/一個藝術家的五四三》文中提到「有可能是受到以前蒙德里安的影響，因為他從數字裏面去尋找黃金比例、幾和圖形的次序」。²就「抽象繪畫的發展趨勢而言，大致可分為，一是幾何抽象或稱冷的抽象這，是以塞尚的理論為出發點，經立體主義、構成主義、新造形主義……，而發展出來，為帶有幾何學的傾向。這個畫派可以蒙德里安(Mondrian)為代表。二是抒情抽象或稱熱的抽象。這是以高更的藝術理念為出發點，經野獸主義、表現主義發展出來，帶有浪漫的傾向，以康丁斯基〔Kandinsky〕為代表。」³，抽象繪畫(Abstract Painting)自 1930 年二次大戰以後，以直覺和想像力，反具象的繪畫形式，在畫面上純粹以色彩和幾何圖形組合，而莊普自述可能受到蒙德里安的影響，以幾何圖形的方式創作，筆者的看法為，在創作形式上莊普發展出與蒙德里安不同的是其重複性，及色彩的多元，莊普的印記系列作品是以有形的幾何形體構成非具象的畫面，不論為抽象或具象，藝術家就為自己的作品形象做下最好的解釋。

藝評家曾長生在莊普藝術的前衛性與跨文化性文中提到「就生產美學的觀點言，創作有機作品的藝術對待其材料如有生命的事物，尊重其意義有如它們是自

¹ 陳泰松：〈印格—「方寸」之地〉，《伊通公園》，1999 年。

² 張晴雯 莊普 陶文岳：《莊普：世界來自一個/有/一個藝術家的五四三》，91 頁，台北，台北市立美術館，2010 年 6 月。

³ 蘇俊吉：《西洋美術史》，169 頁，台北，正文書局，2005 年。

具體生命條件中生長出來的。」⁴莊普自由的運用所選取的材質而凌駕於任何標籤之上，材料原本只是材料，在古典主義的再現作品，是在傳達一種整體圖像，當方印蓋滿於畫面時轉化為背景，以隱喻式的符號利用抽象的創作形式表現時，或是運用不同材質替代語言，在構圖中的交錯與互動，佈置的意義為，在畫中植入其豐富的情感，為莊普藝術語言的個人獨特性。

藝評家蘇新田在現代藝術的拓荒者文中提到，「他的畫是均質的抽象，畫面以棋盤式方格子分割，在每個方格中，作些近乎一樣的圖形，……。莊普不重文字、邏輯、哲學思辨，對事件性的人生問題不予深究，但他的畫面流露出一種感觸，這是情緒的語言，繪畫以情緒而得以作世界性之溝通即此也。」⁵

藝術家對於時代所處的氛圍有其深入的想法，莊普將面積一平方公分的正方形，反復且重複的印在白色畫布，猶如勞動般的創作行為，亦如打禪的心念完成其創作，而在重複的蓋印行為中在心靈達到一種忘我的意識狀態，在創作歷程中賦予藝術作品的再現功能，可以其創作命名及形式看出此時無聲勝有聲的意念，純粹的幾何圖形所構成的抽象畫面，聯結了抽象和現實世界的橋樑。

藝評家王嘉驥在〈意識的懸宕—試論莊普的繪畫〉所說「儘管低限主義（Minimalism）及後低限主義（Post-Minimalism）在表面上展現了屬於抽象—尤其是幾何—形式的單純性，……。莊普的作品自 1980 年代初期從西班牙返國以來，一向具有低限主義及後低限主義習見的模矩化(modular)和連續性(serial)的結構，並且，連續重複的手段，組構成一個複雜而統一的形式整體……」。⁶

⁴ 曾長生：〈莊普藝術的前衛性與跨文化性〉，《伊通公園》，台北，2011年6月。

⁵ 蘇新田：〈現代藝術的拓荒者〉，《雄獅美術》第139期，1982年9月。

⁶ 王嘉驥：〈意識的懸宕—試論莊普的繪畫〉，《伊通公園》，2009年。

莊普所遵循的低限藝術 (Minimal Art)，是 1960 年起源於美國，於一九六五年由「藝評家巴巴拉·羅絲的著作中首次引用的，在 1965 年十月號的雜誌，美國藝術發表論說-(ABC 藝術)，文中，以極限一語通稱此派藝術，代表的藝術家有約翰·馬克拉肯(John McCracken)的作品 1967 無題，低限藝術強調，重要的是作品，以純化的形式表現，低限藝術為自己和觀者建立起一種清晰和直接的關聯。」⁷；低限藝術亦是指，「單一簡約形體的放大，如，羅伯·莫里斯(Robert Morris) 1965 年的無題，以四方形或 L 體為表現。」⁸藝術家的表現形式，純粹的使畫布回到原有的質性，也就是亞麻，在未打底的亞麻布前，可見織布的屬性，水平與垂直的交織，而藝術家以一個個的方塊排列與組合後，遠看近看，可見與不可見編織的影子，莊普以反覆的蓋印做量塊的編織，由視覺畫面的指涉，傳達其低限藝術的表現形式。

藝評家陶文岳於〈挑起脈搏的悸動-談莊普的印記藝術〉文中提到「在白色畫布上以鉛筆耐心的劃上縱橫交錯 1 公分大小見方的細線，再以木製方章代替畫筆輕沾顏料鈐蓋在畫布上，動作在反覆中帶有秩序的節奏，方形色塊隨著藝術家的心情及呼吸起伏上下堆疊……他的創作多元而豐富，唯獨對於繪畫創作，他卻逆向操作反其道而行，印記的呈現效果雖然是平面化，但在創作的行為過程裡卻接近美學的意涵。」⁹

莊普的創作形式多變，但相較於其平面作品所使用的繪畫元素，也就是以木頭正方形取代畫筆的模式，在平面畫布上的空間經營，藝術家對生活周遭的感觸與其平面創作有著相對應的關聯性，藝術家對於印記系列的創作理念，採取源自

⁷ 何政廣：《歐美現代美術》，台北：藝術家出版社，1968 年。

⁸ 黃光男：《西洋現代藝術》，126-127 頁，台北，台北市立美術館，1987 年。

⁹ 陶文岳：〈挑起脈搏的悸動-談莊普的印記藝術〉，《國立台灣藝術大學藝術欣賞期刊 2 月號》，2010 年。

於東方社會所使用的媒材，如印章似的符號，以創新且獨特的方式，由簡單至繁複，重複性的，經由手的勞動，在每一張白色的畫布上，表達其內心所對於繪畫領域的過去經驗及思路。畫面以方印為符號，闡述其所蘊含的東方的傳統思想與精神，卻以西方所慣用的媒材表現，將藝術家所融合的中西方繪畫形式作一連結。由純平面單色調轉換到多彩的颜色，於平面作品的角落上放置現成物，或是加上幾何線條、圓形、正方形的改變，同時幾何線條交錯的畫面也出現於藝術家的創作之中，但無論畫面上繁複的變化為何，其本質永遠未曾改變的基本元素即正方形方塊，形成其獨特自有的風格。

藝評家陳泰松於〈印格 —— 「方寸」之地〉一文所說「莊普的創作模式有個轉折，若非到訪其工作室，我們則是見不到這番景致的：偌大的畫布緊挨著牆，幾個人氣定神閒地在上印著各種顏色的小方塊，一點一點地合力將整個畫面填滿。很顯然地，藝術家在此抽身，退居幕後，似乎已不再是一位事必躬親的作品製作者 —— 而「印」這種具有自我修煉的行動意義自然也就被抽離了。當然，這一點也沒有什麼可議之處，因為在當今藝術裡，委託他人製作本是常有的事，根本無礙於原創的本義。」¹⁰

筆者認為這樣方式的創作形式，較接近形式主義的創作模式，而作品本身已不全然由藝術家本人完成，藝術家所欲呈現的是有意味的圖形與背景之間的主客關係。然而回歸到藝術家的創作來看，印格原本是呈現在畫面上的圖形，但經由施印者反覆蓋印的創作形式，將方塊蓋印佈滿整個畫面，相對地形成了背景，也就是將印格屬於圖形亦屬於底圖這樣邏輯的改變，在相容亦相對之間的互動，產生平衡與對立的形態，呈現視覺的多樣性，而最終將主體與背景融合為一體。

¹⁰ 陳泰松：〈印格——「方寸」之地〉，《伊通公園》，1999年。

藝評家陳泰松先生提出莊普的印畫，「印」是個關鍵：它是手部行動的單元，同時也是一種「心印」（「性情品格的跡化」）的活動；也就是說，「印格」在面積上所持有的方寸之地，既是外化的行為，同時也是內化的心境。即使藝術家不再親手操印畫作，也無損於印格形式給予觀者的藝術美感。

藝評家呂清夫教授曾說：「莊普或許只能視為一個象徵，由於像他這種乍見單調、混沌的畫面、或不為形役的、非焦注的作品畢竟實驗者少，而實驗精神正是我們所欣賞的，不拘形式、不拘模式、不囿於通俗流行、不囿於自然外形的自由精神。」¹¹這樣不為形役的藝術表現方式，為其自有的風格，而其在每一個不變的正方形裏，卻有其堅持恰如雕塑般的形式，每一個方格九十度角之間的碰撞，藝術家期望的是用最精簡的方式表現。

藝術家藉著賦予材質的新生命，延續其低限藝術的創作理念，在工整的正方形裏，隨著顏色與觀者視覺角度的變化，表達藝術家內在情感對於時事、環境、人與人或人與空間的互動，但在創作過程中，他將軀體的工作減至最低點，而將靈魂的作用提昇到了最高處，成為一位材料的製造者。

在伊通公園重新裝潢後推出的第一個展覽—莊普的「非常抱歉／I am Sorry」個展，藝評家石瑞仁從材料學到符號學來解讀此次個展，展覽中的作品，大致延續了藝術家先前創作的特色與精神，以簡潔的形式和略帶幽默的手法，運用不同的材料，在極簡主義的美學框架中作一種擴張式的發展。他認為，該作品隱藏了藝術家對於自我形象的投射，象徵呈現的語意是「在一個簡化的理性架構內行動的自然人，雖然沒有破框衝出的傲氣，卻有活得自適的尊嚴。」¹²

¹¹呂清夫：〈不為形役的藝術——莊普及其畫作〉，《雄師美術》，1985年1月。

¹²石瑞仁：〈從材料學的主張到符號學的增強——解讀伊通的莊普個展〉，《伊通公園》，2001年。

莊普的創作自 80 年代初期自西班牙返國後，延續他自己最大的理想，就是用最精簡的顏色，且完全以物質元素來表現，希望以極簡藝術的精神，選取一個方向並持續它，重複性以不變的母題，也就是方印，做為簡單純粹的元素。在經營畫面上，不乏使用現成物於畫面上的鋪陳，就外在的質材選擇，是藝術家對於生活經歷，與對社會型態轉變的觀察與體悟；而就內在的層面觀察，突顯其對所處事件的感觸，以他所一貫的創作精神，極簡的表現方式，留下物換星移的空間中存在於歲月的痕跡。

（二）行為藝術與印記系列作品的相關文獻討論

行為藝術是指，藝術家執行某些計畫，以執行過程做為作品發表的內容，很多行為藝術都強調反省與思辯，以及日常生活的回歸，西方盛行於五、六零年代，台灣則是至八零年代開始。¹³ 而台灣藝術史上，旅美藝術家謝德慶的行為藝術，「一年的行動藝術」系列裡的「打卡」及「籠子」兩作品，是在一九七八到一九八六年在紐約創作的，以一年為單位，在自製籠子裡自囚一整年，不看書、不寫作也不與人交談且不收聽看媒體，進行嚴格限制身體或行為自由的行為藝術作品，他每天在牆上畫上一道刻痕。而於第二年他每小時打一次卡，一天打廿四次卡，持續一年。而後接下來的一年，他和女性藝術家琳達·莫塔諾在腰間用一條繩子綁在一起，但相互不接觸達一整年。此一系列的最後一年，謝德慶不談、不看、不讀藝術，也不進入畫廊或博物館，只是生活一年。他的行為藝術創作，被西方藝評家收錄在，西方行為藝術發展的脈絡之中，成為藝術史上的經典名作，「一年的行動藝術」系列裡的「打卡」及「籠子」兩作品，獲紐約古根漢美

¹³倪再沁：《台灣當代藝術之美》，175 頁，台北，行政院文化建設委員會，2004 年。

術館及紐約現代美術館（MOMA）之邀展覽。¹⁴

莊普在藝術上的行為相較於行為藝術家們共通之處為一種接近勞動者的行為與行為藝術中需具備四項元素如時間，地點，行為藝術者的身體，以及與觀眾的交流相吻合但與行為藝術學者羅斯李·哥德堡（RoseLee Goldberg）所說：行為藝術一直是一種直接對大眾進行呼籲的方式，通過使觀眾震驚，的定義有距離，莊普的創作形式與行為藝術的表現形式如台灣藝術家謝德慶的創作精神共有其重複性，莊普在創作形式上與行為藝術的相同之處是，皆有如勞動般的行為但卻有其獨特之處，為在同一平面上重複性的蓋印與重複在其藝術創作中延續而未曾改變過。

（三）印記與形式主義的關聯

形式主義（formalism），指在藝術、文學、與哲學上，對形式而非內容的著重，以克里弗·貝爾（Clive Bell）、羅杰·佛萊（Robert Fry）、克雷蒙·格林伯格（Clement Greenberg）三位藝評家為主要倡導者。1940年，美國藝術評論家格林伯格說，藝術的價值位於它的形式。而形式主義的焦點是審美經驗，藝評家格林伯格（Clement Greenberg, 1909-1994），在1939年「前衛與俗媚」一文中提出：「內容必須完全地融入形式中……以及過去的大師們，藉由顏料的結合來創作他們的藝術，……，成功的讓原始素材崇高化……。」¹⁵這個觀念讓格林伯格在1950-1960年代造成很大的影響，為六〇年代的抽象繪畫抽象藝術家作品提供了最佳的名

¹⁴周美惠：《謝德慶「打卡」 紐約古根漢展出，來自屏東 紐約「存活」》，台北，聯合報，2009年2月3日。<http://data.udn.com/data/titlelist.jsp?random=0.4284372718469627> 聯合新聞網 2011年10月12日瀏覽

¹⁵ Anna Moszynska 著，黃麗娟譯：《抽象藝術》，201-206頁，台北：遠流出版社，1999年。

詞，如普恩斯(Larry Poons) 1964 年的「尼克斯的伴侶」作品，運用了厚實飽滿的色彩為背景，上面放置橢圓型造型，排列成規律性斜線；另外 1961 年諾蘭德的「單獨轉動」作品，以圓形似靶的五個圓形順心圓排列，強調圓形的旋轉為平坦的基本特質。

格林伯格認為形式主義在藝術的表現上應遵循的準則，包括：藝術形式有其內在的自律性 (autonomy)；平面繪畫應摒除對於空間深度錯覺 (illusion) 的再現；繪畫應擁抱其媒材專屬的獨特性，亦即扁平性 (fatness)、圖畫的表面性 (pictorial surface) 以及純粹視覺 (pure opticality) 的效果等等，而「非物質性 (incorporeal)」、「無重量感」(weightless) 和純粹視覺性等等，因此他認為抽象是所有的最純淨的藝術。

從形式主義美學角度來看，透過純粹的形式來傳達創作者情感，從再現客體轉向表現情感，由具體轉化為抽象，堅決反對藝術再現論。從兩位形式主義美學的藝術批評家堅決反對藝術再現論；一是克萊夫·貝爾(Clive Bell, 1881—1964)，他強調一件藝術品的根本性質是「有意味的形式」，而這「有意味的形式」對創作者來說是對某種情感的特殊表現，攻擊再現性、寫實性的繪畫，否認繪畫再現生活的功能，並且將原始藝術列為最優秀的藝術，因為原始藝術不帶敘述性質，看不到精確的再現；而另一位是羅杰·弗萊(Roger Fry, 1860—1934)，則認為人具有過雙重生活的可能性，一種是現實生活，另一種是想像生活。他將藝術歸入想像生活的領域，認為藝術是想像生活的表現，也是對此生活的刺激。在他看來，想像生活能導致審美觀，而審美情感是一種關於形式的情感，而藝術作品的本質就是形式。

以形式主義的觀點來看莊普的創作過程，在藝評家石瑞仁到訪其工作室所見

的轉折，藝術家已抽身，退居幕後，改由幾位藝術家所選擇的對象重複的延續其抽象以及正方形方格為創作形式，一如美國評論家，格林伯格所說，形式主義的藝術的價值位於它的形式，焦點是在於審美經驗，抽象藝術是所有的藝術裏最純淨的藝術；又如形式主義美學家貝爾所說，抽象繪畫為有意味的形式，另弗萊提出人具有過現實生活與想像生活的雙重生活的可能性，想像生活能導致審美觀照但不成為有用的行動，而審美情感是一種關於形式的情感，是主張透過純粹的形式傳達藝術家情感的一個美學理論。

一位藝術家可以利用任何方法，來探討表達藝術的多種方式。莊普認為，想做為一個藝術工作者對於本身的際遇和環境的變遷，具有著一種敏銳的覺察力，或者是一時的感受，更或者是經過長時期的內心掙扎，最後他終會將自己的抉擇表現在他的作品裏，在自我的作品中要不斷的改變媒材來表達藝術創作形式的原因。

在重複密密麻麻的方塊交織間，有時穿梭著不同媒材於其間，置放於角落或周邊，畫面所因反覆的顏料蓋印，產生不同的肌理變化，重覆又重覆的印了再印，形成顏料與畫面間自然的光影變化，人為的勞動痕跡，無法忽略的存在於畫面間，看似重複性的蓋印行為，卻出奇不意的創造其理念於心靈與材質之間。

三、莊普藝術生涯發展相關事蹟

(一) 莊普生平事略

莊普 1947 年 2 月 26 日出生在上海，兩歲時因戰亂，隨家人遷徙至台北。

莊普於 1969 年私立復興美工畢業,1973 年入西班牙馬德里大學藝術學院,就讀,而於 1978 年西班牙馬德里大學藝術學院畢業,於 1981 年回國定居。

莊普的藝術觀點如下：莊普看待自己的創作自述：「對我而言，創作就是要直接帶有節奏和秩序的表現行為，像種稻插秧一樣的自然表現，完畢後回首一看，田種好了，整體的美帶有喜悅的感覺。¹⁶」他同時說，「每一位藝術家都想表現自己，來改變世界的觀點，其實都是烏托邦的理想，明知不可為而為，表現很難表現的表現；即便如此，我還是願當這位藝術家。」¹⁷

莊普印記創作自述：對我來說 — 藝術是一個時代形象與自我的精神投射，在我的時代 — 70 年代末的觀念藝術氛圍裡，我的表達方式 — 以一公分見方的印章代替畫筆去章印出色彩和內容，整個過程裡不停的戳記，這種方法令作者與畫布的距離更近，製作過程裡的每一分鐘 畫面都在改變，在沒有急速心跳狀態下機械地重覆著個體動作，簡單的色形幾乎是單色的畫面，在完成的作品中，出現以外在自然光源為主的物質，以探討內在深層的宇宙觀，不選擇繪畫性來製造一個『圖像』，而是採取好比拓印、反照、迴聲一般，一次次重複著『印證』『證明』這樣一個訊息，訊息中交互傳遞一個不是圖像的認知意義，變化即存在，每一拓方印都有微妙的變化，也許是『戳印』的動作，由深到淺、由淺而深的明度變化，這正是創作中對一切感覺內容的靜止不動性，”自為存在”的一種自性思惟之能動投射。¹⁸

¹⁶ 張晴雯 莊普 陶文岳，《莊普：世界來自一個/有/一個藝術家的五四三》，82 頁，台北，台北市立美術館，2010 年 6 月。

¹⁷ 張晴雯 莊普 陶文岳，《莊普：世界來自一個/有/一個藝術家的五四三》，台北，台北市立美術館，2010 年 6 月。

¹⁸ 見附錄莊普創作自述

（二）莊普藝術生涯發展

莊普開始以創作為志趣，埋首繪畫是他心靈深處最大的寄託。他在復興美工畢業後，當完兵就飛往西班牙。高中的時候他不滿於學院的僵化，他是抱著完全放逐自己的心情去西班牙的，沒想到，一到歐洲，他卻活過來了，以往的奇裝異服與晃盪的姿態，在台灣顯得奇特的，在西班牙的環境卻顯得平常，根本就沒人會數落你。

學生時代排斥美術基礎課的莊普，在馬德里大學美術系接受了四年學院派訓練，傳統歐洲基礎造型藝術課程中對於媒材的重視與研究，令莊普對西洋繪畫有了比較具體的認識，並一度沉浸其中，當時家鄉寄來關於禪學與中國藝術的理論，一種注重精神與唯物的美學撥動他的心弦，莊普開始省思繪畫本質；西洋學院派素描常以斜排線或網狀線織成不同色調以達到造型目的，其過程中同一動作的反覆運動以及材料上的思辨持續不斷，這一發現令莊普有了方向，開始在布或紙上按一定尺寸使用硬鉛筆或細棉線作出等距離斜線，將一種過程產物作為結果留在平面上，這一方法開啟了他日後自我探索的旅程。八〇年代初，莊普帶著與離開台灣時對藝術的不同體悟回歸這片土地，並堅定了自己的步伐。

莊普 1972 年赴西班牙馬德里藝術學院就讀專攻繪畫，直到 1981 年返台，1983 年第一次個展「材質與心靈的邂逅」提出繪畫的物質性，對當時台灣藝壇影響甚大，也影響了新的藝術家及後來的複合媒材創作。他似乎先驗地以『點的觸動』做為生活觀念與藝術的等同擴張；同時，他的作品也具有形而上的美學意圖，正是這樣的交互錯綜，而構成了莊普如此一位的『勞動』藝術家。

四、莊普之「印記系列」作品內容與形式分析

（一）主題與內容之探討

1、印記的符號象徵

莊普的印記系列是持續以面積約僅一平方公分的正方形木頭，反覆的將它一點一點的印滿在整個畫面上，在莊普的創作歷程會有如此的開端是得之於他對西方學院派素描的一種體察，以點印方格的反覆動作，使其在這過程中逐漸超脫眼前所投注的事物，將其改寫成一種能表現東方思維的繪畫語言，把「印」的反覆動作，轉化成一種洗滌理性思維的自我昇華。一般記號是指一種介質，目的是為了藉由它來指涉某物，而在此的記號則是表示自我指涉，顯示自身。印記是這系列作品的關鍵，它是手部行動的單元，同時也是心印的活動象徵，是外射的行為也是內化的心境。

2、符號元素與媒材的表現

對傳統素材的突破，是莊普作品的最大突破。八〇年初自西班牙返國的莊普，以極簡的風格與形式創作，而這些也常混用了鉛筆、粉彩、墨汁、壓克力顏料、油彩或印刷品裱貼等。而從形式上來看，棋盤式小方格、無意識的線條、數字或是符號等，構成了莊普作品的藝術風格。他說：「我最大的理想，是能用最精簡的顏色，而且完全用材料來表現」。¹⁹在材料的運用上，它運用了許多質性與屬性對比的材料，在刻意安排之下，材料之間的差異性如輕重、軟硬、定形與不定形、有機與無機、人造與自然等等，都被對比凸顯了，進而材料的原相之美也因此被提醒。在創作的過程中，藝術家致力於心靈上與材料之間直接觀照，不

¹⁹ 曾長生，〈莊普藝術的前衛性與跨文化性〉，台北，《伊通公園》2011年6月。

再是「藝術家的手」對材料所施加的塗飾。在這樣的表現方式下所產生的作品形式，通常是即興、頓悟的成果，作品的整體面貌上也比較難統一。然而，唯有這樣創作過程的沉澱，使得藝術家的藝術創作擺脫過去的傳統形式架構，能更無拘束地運用各種事物，更自由地表現出多樣的形式。

然而他自己的說法則是「選取一個方向並堅持它，最大的理想，是能用最精簡的顏色，且完全用材料來表現。」²⁰他的材質表現出美學的素養並透過其敏銳與獨特的直覺，和一種看似自由卻自我設限的方式，探尋單一材料的無限表現性，和異質材料間既對立又達到和諧的平衡關係。莊普至今仍然相當偏好低限主義表現手法，但就創作媒材的表現方式看來，他仍自由地凌駕於傳統的限制卻處於秩序之中。

3、方寸之間的意涵

「方寸」指心，唐·白居易〈與元微之書〉：「形骸且健，方寸甚安。」「形骸」是指身體，「方寸」就是指心。「物體」與「材質」是極為客觀的外在物質，不是傳統指涉的純粹概念的境界，也不同於西方將二者放置於無時間歷程的寂靜世界。莊普面對日常周遭最樸素的物質或材質，例如木頭、鐵、水泥、或是紙張，透過一個藝術過程中最基本的反應—反覆，歷經身體勞動的過程，在當下時間點上發生了「痕跡」與「形式」，完成了一種在勞動與境過中的交換。數以千計的印觸痕跡，以其抽象的構成形成一種集合的量體。每一塊以公分見方的作為疆界的微型色塊和斜線，二者之間同中有異，更顯其合而不同。每一筆印記的心感與手觸，雖然不盡相同，但是平行的印蓋及反覆的疊壓，轉印的過程中，有千百個印觸，就有千百個轉念，儘管印壓的動作進行著，藝術家將畫布作為意識的載體，在畫面上留下在時空中流動的痕跡，不但形塑為多重的色彩與色調的變化，更形

²⁰ 同註 19

成厚實的重量感。莊普藉不變的正方形印記及多變的色彩，由心透過手的勞動，創造表達心中的美感。

（二）作品形式分析

1、空間的結構與佈局

藝評家林經豐於〈明月印千江——記莊普至西班牙開個展及其觀後感〉談到「莊目前的作品仍企圖完全擺脫慣有的空間處理的問題，沒有所謂的定點、散點透視原理，他只先在畫布上畫出無數個整齊的小四方格子，然後在每個小方格子上以固定的幾種顏色重覆地「印」出相似的圖形，……所以從技巧性的角度而言，莊的作品是接近西方的一種繪畫批判性質。」²¹

中西方繪畫向來有不同的透視問題，中國繪畫與西方繪畫的透視點並不影響藝術家的空間處理，而印的寓意可以是替代西方繪畫中的畫筆，亦可說是在東方繪畫中於畫面完成時的落款形式，藝術家與觀者間的心理距離，隨著觀看畫面的角度會有不同的變化，有光影或是色彩間方塊間的呼喚，再再決定畫面給予的感覺，這種以抽象而非具象的表達方式，觀者隨著個人的性情涵養有著不同的感想，藝術家看似不拘泥於繪畫固有的型態，經營其特有的風格與模式，也看出藝術家對生活所有的觀感與內省。

在造形空間「規律性」的繪畫行為中，他不用畫，而用印章來達成「點到線到面」的畫面效果，由於印章蓋下去的深淺色紋，富於刻度，能產生空間內在結構的質感與應變力；同時由於成千成萬的章印，這些純美的「形」，無論有或已超越「象徵性」的視覺意態，都已呈現出頗佳的耐視性，而美得耐人思索。在創

²¹ 林經豐，〈明月印千江——記莊普至西班牙開個展及其觀後感〉，《雄師美術》，121 頁，1989 年。

作的畫面上，也使畫中的「靜面」與「動面」以及「繁複」與「單純」等相對狀態，同時出現又同時分開存在於同一統一性的視覺空間中，而始終保持住畫面上單元與多元性的因應與互動的運作效能，是具備有整合與處理畫面的高度能力的，這些印觸的位置取決於下層，也就是畫布表層，這裡已經用鉛筆打好基礎，有時還能透過印觸間隙看到一些痕跡，那是一公分乘以一公分的格子，這些方格就是莊普作品的基本結構，方格結構令他的作品具有統一感與現代感，格子在進行工作的同時也被工作著，木章印出的色彩，邊緣或中間有起伏，整個過程是不停的戳記，這種方法使藝術家與畫布的距離更近，有時簡單的補色形成幾乎是單色的畫面，在完成的作品中出現以自然界光源為主的物質局部色。

2、印記系列作品的構成與風格

莊普承載著中國文化的血脈留學西班牙，作品呈現中西方的美學交融，而可應證藝術家不以寫實的方式表現，而是以形而上的精神詮釋。筆者將其印格作品作畫作分期：

(1)前期 1978-1993 畫面始有幾何方塊，但在構成上有拼貼及現成物與極簡風格

(2)中期 1994-2007 畫面有幾何線條或圖形幾何抽象風格

(3)近期 2008-2011 幾何線條交織成放射狀成一畫面

藝術家由手的操作，似勞動者的行為，記錄其從歷史的面向，過去的經驗，及未來的夢想，作品也許帶著詩意的命名，卻恰如其份的將其內心世界投射於畫面之中，作品背後的故事性與象徵的精神性，記錄著時間流轉中無形的痕跡，也負載著藝術家生命的時間性，早已凌駕他於所建構的畫面之上。

3、秩序與非秩序之間

藝評家呂清夫教授說：「莊普或許只能視為一個象徵，由於像他這種乍見單調、混沌的畫面、或不為形役的、非焦注的作品畢竟實驗者少，而實驗精神正

是我們所欣賞的，不拘形式、不拘模式、不囿於通俗流行、不囿於自然外形的自由精神。」²²

藝術家於 1978 年，持續以一公分正方形的印記方式，構成與風格呈現不同的畫作意涵，印格的表現顏色不限定三原色，由點、線至面間的聯想，在秩序與非秩序之間取得畫面的平衡與張力。

五、結論

相同的或相異的顏色間，因顏料的厚薄，產生不同的明暗度之間的變化，彼此所產生的張力，讓圖像與畫的支撐合而為一，藝術家思考與運用色彩的方法，藉以方形的穩定平衡，與互動的色彩創造色彩運動與深度的幻象，藝術家所欲探究，象徵性指涉的純粹色彩之美學，藉由手的勞動，轉換行動繪畫的陽剛意涵。藝術家的創作形式受低限藝術的影響，以勞動的重複蓋印行為，選用正方形的幾何圖形的抽象藝術形式創作，與低限藝術及行為藝術或是形式主義之間的關聯性做以下的探討，相似之處為莊普具備低限藝術所強調的，重要的是作品，以純化的形式，為自己和觀者建立起一種清晰和直接的關聯，而與行為藝術所強調的，藝術家執行某些計畫，以及日常生活的回歸，重新審視他們原有的藝術觀及其與文化之間的聯繫，以及形式主義所主張的，有意味的形式，內容必須完全地融入形式中，藉由顏料的結合來創作他門的藝術，讓原始素材崇高化，且始終以幾何抽象的形式創作，以上與低限藝術及行為藝術或是形式主義是相吻合的，而莊普的獨特之處為，具備低限藝術所忽略的意念以及三十多年來的重複性。莊普矗立於藝術史的脈絡中，不斷超越自己曾有過之方法，並徹底超脫任何有形式的束

²²呂清夫，〈不為形役的藝術--莊普及其畫作〉，《雄師美術》，52-54 頁，1985 年 1 月。

縛，走進那全然屬於個人的世界裏，無庸置疑的，在台灣藝術史的脈絡之中，的確佔有一席之地。

參考書目

中文專書

- 1、呂清夫：《造形原理》，台北，雄獅圖書股份有限公司，1984年。
- 2、黃光男：《西洋現代藝術》，台北，台北市立美術館，1987年。
- 3、Auping, michael 原著，黃麗娟譯：《抽象表現主義》，台北，遠流，1991年。
- 4、謝里法：《日據時代—台灣美術運動史》，台北，藝術家，1992年。
- 5、Chalumeau, Jean-Luc 原著，黃海鳴譯：《藝術解讀》，台北，遠流，1996年。
- 6、Anna Moszynska 著，黃麗娟譯：《抽象藝術》，頁 201-206，台北，遠流出版社，1999年。
- 7、何政廣：《台灣美術全集》，台北，藝術家，2002年。
- 8、莊秀玲著：《台灣當代美術大系材質藝術》，行政院文化建委員會策劃，台北，藝術家出版社執行，2003年。
- 9、倪再沁：《台灣當代藝術之美》，台北，行政院文化建設委員會，2004年。
- 10、何政廣：《台灣現代藝術大系》，24冊，台北，藝術家，2004年。
- 11、蘇俊吉：《西洋美術史》，台北，正文書局，2005年。
- 12、何政廣：《歐美現代美術》，台北，藝術家出版社，1968初版，2006年七版。
- 13、張晴雯 莊普 陶文岳：《莊普：世界來自一個/有/一個藝術家的五四三》，台北，台北市立美術館出版，2010年6月。

期刊

- 1、蘇新田，〈現代藝術的拓荒者〉，《雄獅美術第139期》，1982年9月。
- 2、呂清夫，〈不為形役的藝術——莊普及其畫作〉，《雄獅美術》，52-54頁，1985年1月。
- 3、林經豐，〈明月印千江——記莊普至西班牙開個展及其觀後感〉，《雄獅美術》，121頁，1989年。
- 4、王嘉驥，〈意識的懸宕——試論莊普的繪畫〉，《伊通公園》。
- 5、陳泰松，〈印格——「方寸」之地〉，《伊通公園》1999年。
- 6、陶文岳，〈挑起脈搏的悸動——談莊普的印記藝術〉，《國立台灣藝術大學藝術欣賞期刊2月號》。
- 7、石瑞仁，〈從材料學的主張到符號學的增強——解讀伊通的莊普個展〉，《伊通公園》，2001年。
- 8、曾長生，〈莊普藝術的前衛性與跨文化性〉，台北，《伊通公園》2011年6月。

網路資料

- 1、周美惠：《謝德慶「打卡」 紐約古根漢展出，來自屏東 紐約「存活」》，台北：聯合報，2009年2月3日。
<http://data.udn.com/data/titlelist.jsp?random=0.4284372718469627> 聯合新聞網 2011年10月12日瀏覽

附錄

莊普印記創作自述

對我來說——藝術是一個時代形象與自我的精神投射，在我的時代——70年代末的觀念藝術氛圍裡，我的表達方式——以一公分見方的印章代替畫筆去章印出色彩和內容，整個過程裡不停的戳記，這種方法令作者與畫布的距離更近，製作過程裡的每一分鐘——畫面都在改變，在沒有急速心跳狀態下——機械地重覆著個體動作，簡單的色形幾乎是單色的畫面，在完成的作品中，出現以外在自然光源為主的物質，以探討內在深層的宇宙觀，不選擇繪畫性來製造一個『圖像』，而是採取好比拓印——反照——迴聲一般，一次次重複著『印證』——『證明』這樣一個訊息，訊息中交互傳遞一個不是圖像的認知意義，變化即存在，每一拓方印都有微妙的變化，也許是『戳印』的動作，由深到淺——由淺而深的明度變化，這正是創作中對一切感覺內容的靜止不動性，“自為存在”的一種自性思惟之能動投射。