

構成主義的東方詮釋者--探廖修平幾何造形的深層結構

The Oriental Interpreter of Constructivism--A Study of the Inner Structure of Liao Shiou-ping's Geometric Formation

國立台灣藝術大學講師

國立台灣師範大學美術研究所博士生 曾長生 Pedro Tseng

摘要

有「台灣現代版畫之父」之稱的廖修平，是第一位將現代版畫藝術帶回台灣推動傳授的畫家。他專精各種版畫技法，運用西方媒材技法淬取東方原生文化精神內涵，在各時期創作變革中保有生命恆常的特性，他那個人風格明顯的作品，深具台灣情與國際觀。廖修平歷經西潮再回歸本土，在其中吸收了西方的資訊觀念和東方獨有的人文生活，此富有生命力的本土版畫，已在藝術世界佔有一席之地。

如果說六〇年代的台灣抽象表現主義發展曾受到李仲生的啟發，八〇年代的台灣幾何抽象藝術則多少受到林壽宇的鼓勵，那麼，介於其間七〇年代由廖修平所指導的十青版畫會，則在「藝術即物體」媒材多元化的台灣複合媒材藝術發展上，具有關鍵性的激化作用。他們均對台灣藝術從現代化到後現代、從後殖民到另類現代的演變過程，提供過重大的貢獻。

本文擬探討：廖修平的藝術創作演化，廖修平藝術中的禪境，廖修平幾何造形的深層結構，以及他的東方結構主義統合精神，亦即結合東西文化的現代新人文主義。

【關鍵字】

廖修平、現代主義、幾何抽象(Geometric Abstraction)、禪宗(Zen Buddhism)、構成主義(Constructivism)、結構主義(Structuralism)、後現代、新人文主義(Neo-Humanism)、另類現代(Alternative Modernity)。

一、前言

現代藝術史家亞夫瑞德·巴爾 (Alfred Barr, Jr.)，把抽象藝術分類為表現主義抽象與幾何抽象兩大類別，尤其是幾何抽象對現代藝術、現代設計乃至於現代建築理念，具有革命性的影響。¹幾何抽象藝術起源於塞尚，經法國立體派、義大利的未來主義、俄國構成主義、荷蘭新造形主義、德國包浩斯學院等現代時期，以及戰後動態藝術、極限主義、歐普藝術與新幾何的後現代時期發展，已伴隨人類跨入二十一世紀。在人們食衣住行日常生活的視覺經驗中，幾何抽象造形可以說是無所不在。由於傳統文化及藝術教育的不同，東方藝術家的抽象作品多半以表現主義式為主，對於偏向著重理性思維的幾何抽象造形表現，則較不為人所注意，顯然在此領域表現傑出的就更少了。然而曾留學於日本、旅居法國與紐約、近年來常住台灣的版畫家廖修平，卻是一個例外的典型。

廖修平以版畫聞名國際，曾榮獲第二屆國家文化藝術基金會美術類文藝獎；在國外除法國春季沙龍銀牌獎外，亦得到日本及挪威國際版畫展等大獎，是享譽國際藝壇的版畫大師。1973年回國教授現代版畫，並設立版畫工作室，到處講習示範，使得台灣現代版畫因而生根茁壯、迅速發展。廖教授一生以藝術創作為職志，嚴謹認真的態度和抒情雅緻的風格，融合東方哲思與西方理性構成的版畫形式，更是充滿深刻的人文關懷。他試圖將東方美學的空靈與陰陽的哲學觀，以臺灣庶民生活中的簡樸事物為題材，詮釋人與自然之間互動的和諧關係，具體呈現出充滿哲思而又饒富韻味的寧靜與安祥。

本文擬探討：廖修平的藝術創作演化，廖修平藝術中的禪境，廖修平幾何造形的深層結構，以及他的東方結構主義統合精神，亦即結合東西文化的現代新人文主義。

二、廖修平的藝術歷程與創作演化

國際著名版畫家，也是推動台灣現代版畫藝術的第一人廖修平，三十餘年來致力於版畫的創作，並推廣與提昇台灣的版畫藝術活動。此外，他也廣泛地涉及各種媒材的創作表現，如油畫、水彩、壓克力、混合媒體等，他的藝術風格就是在運用不同媒材創作的相互刺激與影響下，逐漸發展形成的。作品中濃厚的中國

¹參見 Jr., Alfred Barr, *Cubism and Abstract Art*, (Harvard: Belknap press, 1986), 頁 19。

藝術氣味與台灣鄉土情懷，奠定了他個人獨特的風格而蜚聲國際。

廖修平一九三六年生於台北，成長於建築世家，家居台北古城艋舺的龍山寺附近。幼承庭訓，過著崇天法祖的質樸生活，影響日後他在選擇藝術創作上的主題與風格表現至深。一九五四年進入國立台灣師範大學美術系，油畫、水彩、國畫、版畫無不兼擅。一九六二年赴日，進入東京教育大學繪畫研究所進修，除了繼續研習油畫，更開始探討銅版畫與石版畫的技法，其油畫作品也入選甚有權威的日展。這是第二次世界大戰後，台灣人入選日本官展的第一人。留日期間，對廖修平日後的藝術創作有莫大的助益的，乃是在課餘時就高橋正人教授所學到的構成原理與視覺設計等，對日後作品「門系列」風格的建立，有很大的幫助。

爲了追求更高一層的藝術發展，廖修平於一九六五年遠赴藝壇的中心巴黎，進入巴黎藝術學院研究油畫，同時也在十七號版畫室探討金屬版畫。「你是來自台灣的東方人，自該有你獨自的個性與風格。」巴黎藝術學院薛士德 (Roger Chastel) 及時的忠告，以及生活在巴黎這個與東方文化及社會形態完全迥異的環境裡，廖修平在不斷的思索、反省與探討中逐漸尋回自己文化的根，同時把大部分時間投注於版畫創作。版畫受材料特性的限制較強，其量感與明暗表現法不如油畫般的隨心所欲，這就正有利於擺脫油畫的影響，使他漸漸的尋回自己，以「門的記號」系列建立東方人的感覺，邁向自己的藝術道路。其聲譽鵲起，受到藝壇的矚目，絕非偶然。

一九六八年年底移居美國，爲尋求新的發展與成長，他加入紐約布拉特版畫中心，研究更多不同的版畫技法。如由一版多色凹凸兼用的銅版印法，轉入金屬或非金屬物料之拼版法。滾筒上彩虹般漸層色彩層次之使用，運用壓力做出凹凸感的浮雕版畫，以及凹版、凸版、或平版（石版）及孔版（絹印）等，畫在他的掌握之中，達到揮灑自如的境界。廖修平的版畫蜚聲國際，母校師大美術系力聘他回國任教，於是一九七三年毅然回國教授版畫與油畫課程，並致力推動國內版畫活動等，促使了「十青版畫會」等團體的成立，貢獻菲薄。一九七七年復應日本筑波大學之聘，主持該校版畫課程兩年半，一九七九年回到紐約，專心從事美術創作，並兼課於西東大學藝術系。

廖修平自建立起其獨特的東方美術風格後，並不作繭自縛。他不斷的突破自己、超越自己，所以四十多年的藝術歷程，時有創新。他不固執於一種繪畫語言，隨著生活環境與性情的改變，其藝術的主題和表現的語言也隨著變化，這就譜成了其藝術歷程的八個時期。

(一)「廟飾系列」期(1965~1967年):

受到薛士德 (Roger Chastel) 教授的及時忠告:「你是來自台灣的東方人,自該有你獨自的個性與風格。」於是開始思索自己的藝術方向,此時立刻湧現腦海者,是兒時遊玩的「龍山寺」、「拜拜」、「七爺八爺」、「廟神」等,是廖修平開始探討獨特風格時的系列作品,藉蝕刻金屬版以豐富的暖色調及平面而模糊的輪廓,表達古舊神祕的神社,甚有台灣鄉土情懷。(圖 1)

(二)「門的記號」期(1968~1973年):

以「門」的一系列的象徵記號作品,來探討人生之旅程,思索人與宇宙之關係,以及探求宇宙間陰陽的循環不息而互動又維持和諧的精神。「門」的內涵,早在巴黎時期已萌芽,但在紐約才見茁壯成長。(圖 2)

(三)「四季之情與田園風味」期(1979~1984年):

在東京筑波大學教學的兩年半,在孤寂的住所時陪伴著他的是一些簡單的茶具、碗筷、水果、花卉等。他在這些日常生活事實中發現了近似禪的靜謐與安詳。從身邊的渺小世界中,領悟了自己也屬於渺小而有限的存在,這種頓悟使他對渺小東西發生移情,積極地跟它發生合一,達到物我合一,物我兩忘的超俗意境。而那背景的橫直線構成的許多方格子,就是象徵機械式的規格化社會與無人性味的都市文明。從「心象的內在世界」(第二時期)轉移到「物我合一」的表白(第三時期),從他由東京回到紐約後還繼續探討,同時表現的媒材也從版畫擴大到水彩、油畫、與壓克力畫的創作上。(圖 3)

(四)「木頭人的禮讚」期(1984~1988年):

1983年攜眷遊歐購回木頭人後,將近四年間就製作了一系列「木頭人禮讚」之油畫。畫面上的金屬工具,如起子、老虎鉗、剪刀等,就是象徵著機械文明與工業社會;而木頭人就在這些機械環繞下,積極地工作和生活。廖修平為了表現這一種內涵,所以他的木頭人就不像基里柯(Giorgio De Chirico)的木頭人似的,站立不動。相反地,它們是在跳躍、工作、對話與生活等,令人感受到積極的人生。畫面上的木盒,暗示著種種的秩序,同時象徵著家、社會,又是悠久的傳統。木頭人就跟此木盒(無形的秩序)做出種種的反應。(圖 4)

(五)「窗與牆的寓意畫」期(1988~1990年):

1988年後，創作了「窗的連作」，接著又發展為「牆的連作」。「窗的連作」是作家以心靈內部的慧眼(mind's eye)來觀看世界、詮釋世界。那金、銀、紅、黑等站立的正方形象徵著心靈之窗，而那窗後面的幾棵老樹幹，就是代表著有時間性的自然世界(短暫生命)。與此較之，正方形內的景物，如巨岩與其背景的遠山，卻有不可思議的靜謐與安詳，能使人感到無垠的存在和恆常的意境。

「牆的連作」是甚富寓意內涵。橫越畫面中間的金、銀、紅、黑等橫帶，象徵著人生必須經過或克服的種種障礙、困境和災難。樹上的蟬，代表著有限的生命，而蟬鳴就象徵著人生之奮鬥、挑戰或抗議。蟬所棲息的老樹幹乃暗示著我們所生活的社會。社會的力量大於自我，所以自我要生存必須調適自己以適應環境。老樹幹後面的岩石是一種永恆的存在，而其彼方之佛像代表著萬能之主宰，每一人最後必須皈依於祂，才能獲得永生。

(六)「園中雅聚」期(1990~1999年):

從1990年底，廖修平的主題又發生變化，即從「園中四季」轉變為「園中雅聚」的連作。「園中四季」是1990年底至1991年上半年間的一系列作品。畫面中央的巨石，象徵著庭園，而其背景的色彩變化意味著四季的變化。畫面中的巨石，始終保持著的固定色彩，而其背景的黑、紅、金、綠等變化，令人體會出四季的更替。不過變化中，仍流露恆常與安祥的意境。「園中雅聚」是繼「園中四季」後發展出的主題。畫面排滿不同形狀的酒瓶，有白蘭地、約翰走路、日本清酒、茅台、竹葉青等。這些酒的味道與酒瓶的形狀均不同，正反應了大都會紐約的文化，實是由不同族裔文化與習俗所拼湊而成的。不同文化的和平相處與平等，正由整齊橫排的酒瓶暗示出來。

後面背景的五彩繽紛的色塊，或有時由這些五彩繽紛的色塊譜成的酒瓶，就象徵著生活在大都會中的知己友朋共聚一堂，把酒言歡，達到人與人毫無隔閡的境界。廖修平以「茶酒」來象徵浮世人間的聚散離合，更以沒有統調的繽紛色彩來暗示不同個性、不同文化的交融，在那裡看不出任何一種的強勢文化，有的是多元文化的平等相處。(圖5)

(七)「默象圖錄」期(1999年~2003):

進入1999年後，廖修平的藝術一改以往五彩繽紛的畫面，突變為沈重黑像的

畫面，這意味著多愁善感的廖修平，在其心靈裡又有一種轉變。每一次回到台灣，看到台灣的亂象與物慾橫流，心裡感受到一股不安與自省。那沈重黑像就是對世間繁華的一種抗議與沈默，同時是一種自我內省。「默象」系列作品，有以往的「門」、「陰陽」、「茶具」、「酒瓶」等的符號，然而這些符號如今就失去以往饒舌的性質，個個沈默以處，只表達出內省的存在。這也就是廖修平內心世界的反映。(圖 6)

(八)「夢境」系列期(2004-)

廖修平二〇〇四年之後的新系列作品，似乎與潛意識有所關聯，從早期文化圖騰的運用讓人想到榮格的集體潛意識，現在的「夢境」系列則讓人聯想到佛洛伊德的個人潛意識。廖修平的新作雖不同於往昔，但仍延續他慣有的風格，民間文化仍是他的養份，只是題材的擷取，有別於以往的拘謹、理性，而新作中更注入了許多的不確定性、或許可以說是任意性。以往溫文儒雅的藝術語彙，似乎在「夢境」系列中解放了，廖修平之前的作品，非常講究構圖的和諧、精確，而「夢境」系列卻大異其趣，少了往日的秩序。從各種角度言，「夢境」系列或可說是廖修平創作歷程的分水嶺，頗具超現實主義的特質。(圖 7)

以上所詮釋的是廖修平各階段的版畫發展歷程，不過，他以版畫創作為主時，仍不忘創作油畫。版畫是材質感較多的媒材表現，所以他以版畫創作的經驗來創作油畫，此時他的油畫以多媒材呈現，例如「門」時期的浮雕繪畫等，藉木板、金箔、油彩來表現，實是台灣第一位多媒材繪畫創作之畫家。²

三、廖修平藝術中的禪境

廖修平將近四十年的藝術歷程，裡面有變與不變者。變得是，隨著生活環境與性情的改變，其藝術的主題和繪畫語言也隨著變化。這就譜出了其藝術的八個分期，每個時期有其獨特的內涵與風格，值堪玩味。然而貫穿他整個藝術歷程裡，也有不變的要素，那就是自省、寧靜、安詳、和諧、樸實、典雅的富於台灣情懷與中國藝術精神意境。難能可貴者，他表現這些意境時，以世界常用的繪畫媒體來傳達，使得國際人士能接納與了解廖修平的藝術。寧靜致遠，入世而後出世的東方精神的堂奧，實令人深思。

²參見王秀雄，〈寧靜致遠——評釋廖修平的藝術里程〉(台中：台灣省立美術館，2000)，頁 3-5。

荷蘭學者維絲吉斯特(Helen Westgeest)，在檢視西方藝術家與自一九五〇年代後具西方傾向的東方藝術家，有關他們的作品、觀點或手法，在禪的特徵與有關的禪藝術，進行一些比較時，發現了某些關聯性，其中有五種明顯的類似特點，諸如：1、空與無；2、動力說；3、無限與周圍空間；4、目前當下的直體驗；5、非二元論與普遍性。這五種特點也出現於廖修平的作品中。³

(1)、空與無(Emptiness and Nothingness)

廖修平的抽象藝術是立足於中國傳統繪畫的基礎上，他借用西方的觀念與某些畫法而創造出獨特的藝術形式。他的畫予人永恆穩定之感，具有平和的靜態美，這種含蓄的寂靜，具有中國傳統文人畫精神，很合乎老莊哲學與禪學所稱的「空無」的境界。中國畫法的鮮明特徵是在單純的平面上經營，位置不受現實時空侷限，以空白作背景，置陳佈勢物象，極富裝飾意趣。此空白不是空無，而是宇宙的本體，空白處充滿著生命的律動。廖修平深通此理，他嘗試去追求生命的本質，畫中形象是一種符號、一種象徵、一種啓示。他使用的技巧是爲了達到精神的心靈空間，一種對人類及宇宙萬物無限嚮往的情愫。廖修平的藝術創作反應了中西文化和藝術精神的完美結合。

就造形樣貌言，空在禪藝術中扮演著重要的部分，比方說，在日本水墨畫中，大篇幅的空虛空間經常佔了主要的位置，像禪畫所偏愛的「圓圈」主題及禪花園中空靈空間的延伸均如是，這些空虛的空間絕不是毫無生命的空虛；霧的暗示及日本紙的肌理，或耙理過的碎石等，均賦予空虛的空間以積極的環境。

(2)、動力說(Dynamism)

廖修平曾在東京筑波大學教學的兩年半，在孤寂的住所時陪伴著他的是一些簡單的茶具、碗筷、水果、花卉等。他在這些日常生活事實中發現了近似禪的靜謐與安詳。從身邊的渺小世界中，領悟了自己也屬於渺小而有限的存在，這種頓悟使他對渺小東西發生移情，積極地跟它發生合一，達到物我合一，物我兩忘的超俗意境。而那背景的橫直線構成的許多方格子，就是象徵機械式的規格化社會與無人性味的都市文明，他從「心象的內在世界」轉移到「物我合一」的表白，從他由東京回到紐約後還繼續探討，同時表現的媒材也從版畫擴大到水彩、油畫、與壓克力畫的創作上。

從八〇年代初期以降，廖修平揚棄了門和符號等靜物呈現。作品中呈現一

³參見 Helen Westgeest *Zen in the fifties—interaction in art between east and west*, (Amsterdam: Cobra Museum, 1996), 頁 17-23。

種新的省思，把前期的複雜構圖、明亮的色彩和豐富的紋理，轉換成新的簡潔與純淨。這些八〇年代的靜物創作，例如「午後雅集」或「晚秋晨曦」，都是以水果、花、樹葉和鵝卵石等自然意象為主，背景則是彩色的線條格架。有些作品，如「落葉」等，靜物的本身就呈現出彩虹的光譜。在西方，彩虹代表神與人之間的聖約，而在東方，彩虹則代表不同世界——現實與精神世界——之間的橋樑。廖修平靜物作品中的彩虹，似乎更隱含「萬物靜觀皆自得」的真義。

(3)、無限與周圍空間(Indefinite and Surrounding Space)

在東方水墨繪畫中，我們可以在無限空間的暗示中，感覺到氛圍空間的體驗，這就是說，此地沒有藉助於明確的前後伸縮空間，而是指作品的空間，也是觀者所處空間的一部分。沒有畫地平線表示，空間的提示也可以解釋為一種無限的空間。

1988 年後，廖修平創作了「窗的連作」，接著又發展為「牆的連作」。「窗的連作」是作家以心靈之眼(mind's eye)來觀看世界、詮釋世界。那金、銀、紅、黑等站立的正正方形象徵著心靈之窗，而那窗後面的幾棵老樹幹，就是代表著有時間性的自然世界（短暫生命）。與此較之，正方形內的景物，如巨岩與其背景的遠山，卻有不可思議的靜謐與安詳，能使人感到無垠的存在和恆常的意境。

「牆的連作」是甚富寓意內涵。橫越畫面中間的金、銀、紅、黑等橫帶，象徵著人生必須經過或克服的種種障礙、困境和災難。樹上的蟬，代表著有限的生命，而蟬鳴就象徵著人生之奮鬥、挑戰或抗議。蟬所棲息的老樹幹乃暗示著我們所生活的社會。社會的力量大於自我，所以自我要生存必須調適自己以適應環境。老樹幹後面的岩石是一種永恆的存在，而其彼方之佛像代表著萬能之主宰，每一人最後必須皈依於祂，才能獲得永生。

(4)、目前當下的直體驗(Direct Experience of Here and Now)

從廖修平六〇年代到九〇年代的門的記號系列作品中，看得出他藝術心性的歸屬感濃得難以化解，因為龍山寺的廟門曾經十分強烈的佔有了他身為台灣人生命之中第一次的感情他付出的極深，十分的心甘情願，並終生不移。將極為繁瑣的門的實體，簡化為抽象的圖案，運用在巴黎版畫工作室中研習到的一版多色金屬版技巧上，以陰、陽、天和地，對稱，互動出天人合一的含有濃厚東方古中國哲理的作品來。

他終於找到了自己，原來，遍佈在自己身邊的，同文同種和各種感性強烈並

且懂得呼應的，都是自己繞著世界想要追尋的東西。他開始打開民家的大門，發現了門外四季晨昏不同的時空轉換中光彩的變化，花開、花落，大自然傑出的運作，門裡的芸芸眾生，柴、米、油、鹽、醬、醋、茶之間的不停循環；生、老、病、死，必然的起落。一如齊白石所執意的：萬物過眼皆為我有，相關的，不相干的，又有那一樣不是藝術家的靈感泉源呢？他的繪畫素材，突然變得垂手可得。只是版畫的製作技術卻永遠是日新月異的。

(5)、非二元論與普遍性(Nondualism and Universal)

從九〇年代起，廖修平的靜物作品以茶壺、酒瓶和酒杯為主，象徵對友情和聚會的思念，這些物品的背景經常是四季的更迭，象徵時光的流逝和生命的輪迴。這些靜物的構圖（廖修平稱之為「四季之敘」），簡單、重覆，令人回想起朋友相聚、品茗飲酒的樂趣。但是靜物和背景的色彩紋理，豐富華麗，蘊味著舊時光溫馨豐富的友誼。更後期的靜物作品中，以絢爛色彩和多變的紋理，呈現出廖修平從數十年深厚的藝術經驗中凝練的技巧。廖修平結合油彩、金箔和拼貼材質，顯示出多重繪畫技巧，例如絹印、拼貼圖畫、圖形等。

進入 1999 年後，廖修平的藝術一改以往五彩繽紛的畫面，突變為沈重黑像的畫面，這意味著多愁善感的廖修平，在其心靈裡又有一種轉變。每一次回到台灣，看到台灣的亂象與物慾橫流，心裡感受到一股不安與自省。那沈重黑像就是對世間繁華的一種抗議與沈默，同時是一種自我內省。「默象」系列作品，有以往的「門」、「陰陽」、「茶具」、「酒瓶」等的符號，然而這些符號如今就失去以往饒舌的性質，個個沈默以處，只表達出內省的存在。這也就是廖修平內心世界的反映。

四、廖修平幾何抽象藝術的深層結構

抽象藝術不描繪自然的外形，而是以純粹的形象、色彩、線條與空間等，構成藝術作品。二十世紀第一幅抽象繪畫是一九一〇年由康丁斯基(Wassily Kandinsky)所作，康丁斯基認為抽象繪畫不單是造型的，也是精神的繪畫，而色彩與形象只是用來表現此精神的符號。他強調色彩與形象二者須由內心深處來感受，並依「內在必然性」來創作。由此觀之，抽象藝術是作者內在世界的視覺化，它脫離自然也能單獨存在，所以抽象畫家一再主張，抽象藝術比具象藝術來得更真實，更有存在性。

抽象繪畫對東方人來說，並不陌生，西方的抽象繪畫發展，有一部分的表達

傾向與東方繪畫精神很接近，諸如禪宗思想、東方書法及中國畫空間虛實的運用等。抽象繪畫在西方發展已近百年歷史，一般對抽象畫的主要分類不外乎：理性抽象與感性抽象，或冷抽象與熱抽象，現在藝術史家亞夫瑞德·巴爾(Alfred Barr, Jr.)則將之分類為幾何抽象(Geometric Abstraction)與抽象表現(Expressionist Abstraction)兩大類，早期旅居或留學國外的華人藝術家中，趙無極與朱德群類似抒情抽象，林壽宇則屬於絕對主義，而李仲生探討的是抽象的超現實主義。

如今，去區別具象藝術與抽象藝術，已毫無意義，事實上，在跨領域的多元化時代，對許多藝術家而言，在特定的本質上，所有的藝術都是抽象，同時，所有的藝術也都是具象。然而在二十世紀初，許多藝術家質疑具象乃藝術與藝術目的之全部，他們開始向傳統的藝術處理手法挑戰，並實驗著抽象的可能性，他們一如小說家、哲學家、科學家與詩人般，以新奇的目光來觀看這個世界：⁴

1、多視點的造形分割

抽象藝術朝向未來發展，主要刺激來自畢卡索與布拉克的立體派(Cubism)繪畫。賽尚曾在作品中探索自然的結構特質，並面臨著畫面的二度空間處理問題，他發覺，藝術家要保持西方傳統透視觀中的一個定點之透視位置，是不可能的。賽尚試著改變傳統的單一視野，他在信任他的雙眼，而企圖在表達自然的、雙重的視野中，認可移動視點之事實，並將之融入他的晚期繪畫中。

2、色彩的形而上探討

法國新印象主義的藝術家如秀拉(Seurat)與希拿克(Signac)則運用分光派(Divisionism)的色彩理論來表現自然景物，許多二十世紀藝術家以之來探索抽象，捷克畫家庫普卡(Kupka)是第一批探索純粹色彩抽象的藝術家之一，他利用現代色彩學中的色譜，探究色彩的力量，以暗示出當它脫離具象功能時的活動力。此說明色彩對比之觀念與心理學理論有某些關聯，不過康丁斯基的態度則主要是被一種浪漫的與精神性的，而不是心理學的信念所主導，他曾稱：「色彩是對靈魂發揮直接影響力的手段」。

3、機械、速度、動感

在一九〇九年的首次義大利未來主義(Futurism)宣言中，即開始對速度與機器(註4)之力量感到興奮，而將之視為新素材的運用，並稱世界將因一種美的新形式、速度之美，而更加豐富。未來主義者希望激勵起靜態的立體派靜物畫，稱繪畫不再是普遍性動能的單一固定時刻，它將是動感本身，在我們眼前沒有任何輪廓是靜止的。像巴拉(Balla)及保克香尼(Boccioni)均對動態之再現與光的持續研究，擴展到自足的抽象構圖中，而一九一三年俄國藝術家拉里歐諾夫(Larionov)

⁴參見黃麗絹譯，《抽象藝術》(台北：遠流出版社，1999)，頁5-39。

發表的光射主義(Rayonnism)繪畫風格，也與未來主義相近。杜象也曾在一九一二年以立體主義及時間性攝影理念，來解釋它的〈下樓梯的裸女〉。

4、音樂的類比

許多抽象藝術先驅像庫普卡、康丁斯基、德勞迺(Delaunay)與克利(Klee)，都以音樂為其典範。德勞迺倡導「繪畫之法則乃依據色彩的透明度，這點可與音樂的音色作比較」。一九一七年克利在研究複調曲多重獨立的主題與旋律之建築式結構後，他認為，時間元素變成了空間元素，同時性更加地突顯。此後以加減色彩或色調直到畫面和諧的建構之構圖感覺，即成為克利往後藝術表現之基礎，也影響了他在包浩斯(Bauhaus)的教學。音樂的類比也成為大戰後的康丁斯基，指出一條放棄鬆散的具象，而朝向一條比較完全抽象的發展之路。

5、藝術即物體(art as object)

畢卡索與布拉克(Braque)在作品中引入拼貼的技法，將撕碎的紙與布塊聚集在他們的畫面上，彩色的紙與實際物體的色澤不但取代了彩繪的實物運用，它還暗示著藝術作品可以享受一種自主的存在，不再需要模仿物質世界。此種視繪畫為物體的觀念，後來被塔特林(Tatlin)進一步運用，他分析物體，並不像立體派那樣對物體做較真實的視覺描繪，而是要通過色彩及畫面的安排去結合實際的空間。色彩及畫布已被當成物質材料而任其自身來表達。塔特林的「材料文化」(Culture of Materials)，後來成為俄國構成主義(Constructivism)理論基礎。

廖氏的幾何抽象充滿創作力，而又不斷的更新，使得其作品呈現一種謎樣的感覺。在他的每一件作品中都有一個事件空間，在不同種類的迷人混合物中，衍生出一種反應著事物的短暫與暫時的作品。在時間與空間無法計劃與想像的秩序中，每樣事物均有其早已命定了的位置。在此歷史性的空間，簡單圖像幾何符號是創作者契機作用下的產物，是其個人對時間、空間的度量，一種歷史性的自然，這自然來自人類圖像的記憶，是東方的視覺經驗。他作品氣質是深沉靜謐中有豐富的思維，是出自超俗而自我自在的。看他的畫必須凝視默想，用心靈與之對話，才能取得共鳴。廖修平藝術表現的形式很西方，但精神卻是抒情得東方。或許我們將廖氏的創作與西方同類型的藝術家做一類比，才能顯現出他的獨特藝術表情，此一廖修平式的語言，堪稱東方的構成主義。

(一)、廖修平的浮雕繪畫 VS 吉里的抽象簡約主義

廖修平的抽象繪畫元素，是將各種幾何圖形和色彩巧妙地搭配組合成純粹的形式，把可能蘊含的指示意義、紀錄信息、傳達思想等現實生活的內容，用繪畫自身的語言進行創作。不過其創作的靈感與素材與西方藝術家並不相同。

像抽象簡約主義(Abstract Reductionism)大師艾斯華士·吉里 (Ellsworth Kelly) 的創作靈感來源，多半是我們日常視覺經驗中不起眼的片段，諸如車庫門前的對角黑影、樹影後方的雪山曲線，或是投射在樓梯上幾何光影等，均對他有啓示作用，其他如城市、海濱與運動場看台等空中鳥瞰實景圖片，均可能帶給他創作的靈感，而發展出不同尺寸的造形來，有時還會成爲他頗具超現實意味的解構思考材料。日後當有關作品以完整自足的形貌出現時，也就不再與原來的自然外觀發生任何關係，而作品自身的美學結構即變成了永恆的存在。吉里的造形通常是來自可見的事物，但是一般人不大會去注意他所延伸轉化的途徑，其實那是一種似鏡頭焦距般放大與縮小的過程，他以此方法來挪用一些不大爲人所注意到的視覺領域，而將之挑出並賦予輪廓造形。(圖 8)

廖修平以「門」的一系列的象徵記號作品，是探討人生之旅程，思索人與宇宙之關係，以及探求宇宙間陰陽的循環不息而互動又維持和諧的精神。「門」的內涵，早在巴黎時期已萌芽，但在紐約才見茁壯成長。六〇年代中期，他在巴黎的創作「門神」，靈感就是來自童年對台灣廟宇的印象。版畫中，絢爛的色彩、豐富的紋理，呈現出佛寺內殿的深邃，高不可測的佛像。他移居紐約之後，寺門和紙錢成爲他主要的靈感來源。在六〇年代末期到七〇年代初期，廖修平的作品，常將畫面垂直等分成三部分，兩旁代表寺門，中間一部份代表對神殿中的一瞥。銅版畫「太陽節」，中間部分充滿了紙錢符號，創造出強烈的神秘意象，兩旁佐以纖細的彩色線條，顏色由紅轉到深藍，象徵一道彩虹的光譜。

這個彩虹的意象經常出現在廖修平後期的許多作品之中，使人聯想起六〇年代的數位美國畫家，如艾斯華士·吉里 (Ellsworth Kelly) 的畫風，他們也深愛這道虹彩。當時美國版畫，正從六〇年代中期的豐富紋理，演變成六〇年代末期到七〇年代初期，全新的硬邊派 (hard-edge) 幾何圖形抽象風格，而廖修平卻在七二、七三年間，發展出全新質感的浮雕版畫。這一類型的作品 (如「來世」)，通常是在金色或銀色的金屬畫紙上，呈現多種浮凸符號、以及或紅或黑的符號。廖修平近年的彩色「浮雕」作品，以木材，塗以黑色、白色或紅色，和金屬色彩，達到相同的效果。

(二)、廖修平的心靈之窗 VS 馬勒維奇的黑色正方形

廖修平的幾何抽象繪畫演變，是先經他早期自實體和感官階段過渡到精神階段之推展，之後再由以宣洩感情或個人心緒爲目的，轉而探索純粹的抽象色彩與形體。1988 年「窗與牆」系列，畫中特有斑斕的虹彩串結著心內和身外的兩個

世界，隔年「園中雅聚」系列則多以日常器物來表現出人生興味和哲理。他那象徵著心靈之窗的正方形，令人自然想到俄國至上主義大師馬勒維奇(Kasimir Malevich, 1878-1935)的方形大色塊，不過其內涵顯然不同。馬勒維奇是俄國前衛藝術最重要藝術家，他於一九一五年發表至上主義「Suprematism」宣言，他提出絕對抽象幾何的繪畫主張，他的此一系列作品成爲二十世紀最引人探討的謎樣意象，從達達主義到後來的各類幾何抽象藝術運動，均曾受到其或多或少的影響。

馬勒維奇初期的創作階段，是從印象主義的風景，並與俄國聖像畫傳統的樸素繪畫相結合。他由早期的新原始主義(Neo-Primitivism)進一步簡化，形成嶄新的「無神論」的無物象繪畫。在設計未來派戲劇「征服太陽」(Victory over the Sun)的舞台與服裝時，他發現了至上主義的根本主題，並延伸出無限寬廣的創作空間，他以不規則的幾何學的形象，構成理想的非具象的<白上黑>、<黑色正方形>、<黑十字>等一系列至上主義代表作，建立劃時代的至上主義理論。他說：「方形的平面標示了至上主義的起點，它是一個新的色彩現實主義，一個無物象的創造。所謂至上主義，就是在繪畫中的純粹感情或感覺至高無上的意思。」至上主義在否定了繪畫的主題、物象、內容、空間、氛圍感之後，宣稱：「簡化是我們的表現，能量是我們的意識。這能量最終在繪畫的白色沉默之中，在接近於零的內容之中表現出來」。這樣「無」便成爲至上主義的最高原則。(圖9)

廖修平所創作的“窗”，則是以一種心靈之慧眼來審視世界，詮釋世界。那金、銀、紅、黑等站立的正方形象徵著心靈之窗，而窗後面的幾棵老數軀幹，就是代表著有時間性的自然世界，或是意味著短暫生命的現象世界。然而，正方形框內的景物，與外圍的景色較之，卻有不可思議的靜謐與祥和，再再顯露出恆常之心靈境界，尤其那甚有永恆感穩重的巨岩，以及他背後的深色遠山，給人的感覺是無比的沉靜和安寧，能使人得到無垠的存在和永恆的生命感，廖修平特有的畫面標誌“彩虹”，就連接了心靈世界與現象世界。

“牆”是甚富寓意內涵，畫面上的每一造型要素都有其象徵的意義，畫面中間的金、銀、紅、黑等橫帶，意味著“牆”，暗示出人生必須經過或克服的種種障礙，困境和災難，樹上之蟬，代表著有限的生命及人生，而蟬之叫鳴，似在象徵人生歷程中之奮鬥、挑戰或抗議，蟬所棲息之老樹軀幹，意味著我們所生活的社會和環境吧！當然老樹軀幹的生命長於蟬，這就意味著社會或環境之力量大於自我，而自我總是受環境之影響，必須調適自我，以適應環境和社會，再者老樹軀幹後面和岩石，是一種永恆的存在，而岩石之彼方更有一佛像，他代表萬能之主宰，每一人最後必須皈依於他，而獲得永恆的生命。”“彩虹”，這廖修平特有

標誌，此時就扮演了連接有限生命與永恆存在的角色。

(三)、廖修平的生活符號 VS 華金的通博論

廖修平的抽象藝術善用象徵符號，並略帶超現實特質的構成主義繪畫，像他最近的〈節慶〉五聯作，其創作精神似乎更接近南美洲華金·多瑞加西亞 (Joaquin Torres Garcia) 的構成主義通博論(Constructive Universalism)。華金的通博說，主要基於兩項原理：第一，此種藝術傳統自古代即已存在，係藉由幾何形的原型圖像來表達基本真理；第二，是藝術作品所根據的古典理念，即是和諧的宇宙相對勢力。⁵

華金對蒙德里安的新造形藝術風格明朗結構非常喜歡，但他也覺得此種風格可能犧牲了自然本性，仍然不是完美的組合，他認為新造形主義的冷抽象缺少滂然大氣，蒙德里安之均衡的產生，是一種中性而非和諧，它太過科學化，仍然缺乏宇宙普遍性所需要的精神特質。

華金曾企圖綜合立體派、新造形主義與超現實主義，以尋求創造他所稱的「完整藝術」。他的第一件構成主義通博論作品，即明顯地運用了直角矩形結構，畫作中所有的造形元素均相互連鎖在方格形的結構中，畫中的物體被安排在以交置斧形構成的壁龕中，這些物象均已被縮減成簡單的圖形：如男人、女人、馬車、機器、古廟、數目字五、魚等，這些圖形均已成爲所標識物理世界的象徵符號，所描繪本質的代表形式。華金的構成主義通博論，所具象徵性的品質，是其最主要的特點之一，符號的使用變成了他系列作品的基本樣貌，也是它與其他構成主義藝術家作品間最不相同的一點。他的象徵符號是自我參照的圖解構想，並不描繪任何事物，只是在彰顯理念本身，而其理念已完全與造形融合在一起。(圖 10)

廖氏的生活符號系列作品構圖，採用安定的對稱形式，這代表傳統的中庸哲學思想，內容出現的剪刀、雨傘、梳子、藤籃等身邊親切的工具什物，配以居家的門、窗，圍繞著男女、衣鞋等象徵圖形，則是要表達豐碩、安詳的人間生活；在色彩上以中國民間喜用的吉祥紅色爲底，並間有意味著豐足的金、銀色。在這些符號中，襯以由黑色線條勾勒，並用代表活潑、生氣的深藍色爲底色的風景，也有著「人生、風景」的意涵。「在繁複的現代生活中，隱藏著生生不息自然秩序，充滿傳統節慶喜悅的況味」是作品裡所要傳達的意念。

⁵參見曾長生，《拉丁美洲現代藝術》(台北：藝術家出版社，1997)，頁 61-72。

廖氏的生活符號系列作品，源自於他對兒時生活的懷舊以及人生態度上的反射。少年時龍山寺是其生活中心，尤其逢年過節時熙來攘往的熱鬧景況，和善男信女們祭天拜神時燃燒的一疊疊紙錢上的符號，都在他腦海中留下深深的烙印。當然這些形象與符號會很自然的出現在日後的作品中。廖氏也曾在日本求學時，專門精研於視覺造型原理，追求作品畫面上的平衡而不呆板；對稱而不僵硬的視覺效果。並且尋求自己最有感情的符號，以及最適合自己的技巧與畫面構成，進而在完成作品的視覺上吸引別人的目光。

五、解構與統合：結合東西文化的現代新人文主義

從上面的類比中，或許有人會說廖修平的抽象藝術探索過程，已從現代主義跨入後現代，不過如果我們從他藝術探討的先天模式與深層結構來看，可能更接近結構主義(Structuralism)的觀點。亞里士多德把形式、資料、目的和動力的四因說，看作是任何一個具體事物的構成原因，此結構觀的主要啓示乃是，事物的結構和事物的本質存在著極其密切的關係，就此意義言，結構也可以稱為「存在的形式」或「存在的方式」，即事物的結構是同它的功能與生命直接相關。而李維史陀(Levi-Strauss)所稱的結構，在性質上同康德(Immanuel Kant)所謂的「先驗的內感形式」即時間，有相似之處，它是先驗的直觀形式，可以把感覺對象所提供的質料或原料排列成時間的序列。在史陀看來，結構與其說是同內容相對的形式，不如說是抽象化了的內容，他反對把內容看成是純粹具體的事物，也同樣否認形式是純抽象的東西。他用結構一詞來統一具體與抽象、內容與形式的關係。他認為，結構就是一種抽象，是對於事物系統化了的觀念，而在結構這個抽象中，他完成了對於形式與內容的統一。

1、具結構主義統合精神

廖修平任何一次風格的突破或演變，都是源自創作媒材的改變，「讓材料自己說話」正是他的創作特色。廖修平的創作靈感，幾乎都取自於他生活週遭的日常事務；像酒瓶就是廖修平經常繪畫的題材之一，這並非他嗜好飲酒，而是因為他在世界各國的友人學生拜訪他時，最常送的禮物就是酒。朋友們喝完了酒，酒瓶就散落在他的工作室裡，他便將各式各樣的瓶子蒐集排列起來，作為他創作的對象。而且不同的瓶子代表各國不同的文化，對他來說都站在同一條線上。

藝術家所要傳達的感情與語言，都在作品的全部結構中，既不是一般的形式與內容，其形式與內容均包含於結構中。其觀念是現代的，但呈現卻是傳統的，也正是在這種傳統與現代既對峙又統一的整合中，以整體的結構，顯現了廖修平

作品的結構主義統合精神。廖修平堅持用本土的審美觀念從事創作，反而在國際上獲得極高的肯定，也讓具台灣風格的版畫作品，能同時與世界最優異的版畫創作平起平坐。

2、符合禪畫美學特質

廖修平回想自己的創作歷程，從巴黎時期的「廟」系列開始，延續到在美國紐約是以平面符號來代替繁冗的視覺，後來有了漸層的技法，彩虹、陰陽、太陽節、木頭人……等面貌；到日本教學時，逐漸平靜的走果菜、茶壺等系列。最近幾年，返台次數益加頻繁，藝術家敏感的特質裡漸向沉默靠近。因為太關注這片故鄉土地而感傷，為了抗拒物慾的氾濫而保持沉默，廖修平在最近的版畫作品裡，色彩元素降到最低；只有黑與白，彷彿以前的絢爛色彩是喧鬧的語言，現在只剩越來越安靜內斂的本色。在教學上，廖修平始終是一位嚴格的老師，然而，當回歸藝術家的身份時，他是一隻自由自在的飛鳥。

在廖修平的詩意空間有一種生命的回響，他常運用符號與色面，暗示、引伸著動與靜、虛與實之間的對比與呼應，使得畫面深涵東方特有的沉潛與意境。他對時間的流逝有強烈的眷戀，也提供一個絕對的寧靜，或神秘之旅的真正內在。廖修平喜歡和平、安靜、思想，他減輕了筆觸和肌理的變化，徐徐展現在畫布上的隨機符號，是一種對宇宙萬物無限嚮往的情愫，是一種不過度激動的詩情感動，這些空間對話的組曲，正是他生命熱力與時俱增的見證。他的一些表面理性、規矩的幾何圖像，都在秩序的組合中跳出生命的火花，閃爍間整齊的色面似乎都流動起音樂般的空間色彩，觀者還可以從這些諧趣又神秘的啟發中感受到一種東方的玄想。這樣獨特的藝術表情，正是獨特的另類語言，表現形式很西方，但精神卻抒情得東方。

3、新人文主義趨向

華人抽象藝術家如今所擁有的文化自覺，不只豐富與發展了自身的繪畫歷史，也為整個繪畫注入了新觀念，當今不論旅居海外或海峽兩岸的當代華人藝術家，他們的成長背景及作品樣貌雖然各異，但在內涵及精神上，均相當接近新人文主義(Neo-Humanism)風格。⁶此種結合東西文化的現代新人文主義，具有曖昧與邊際的(Ambiguous and Marginal)東方特質。什麼是曖昧與邊際的東方特質？簡言之，那就是甩不開的東方情結，無意中表露出來的禪境。像廖修平的作品有一種貫穿始終的統一性，他的藝術是東西方創意和形象的尚好結合，多重文

⁶參見曾長生，〈台灣當代藝術的新人文主義趨向〉，《當代藝家之言》（台北當代藝術館，冬季號，2004），頁 29-37。

化的影響所產生的思辯與心理情結。

廖修平他一生創作雖以現代版畫為主，但他卻常浸淫於東方的生活哲學，他希望將國際繪畫潮流能與東方傳統文化匯合，從他不同的藝術風格中，觀者可感受到東方人的氣質與人文素養。而廖修平的幾何抽象作品已類似「新抽象」，象徵著一股「新台灣」精神，它孕育於豐富的東方文化傳統智慧中，卻能將之去蕪存菁，同時也預示了台灣社會能坦然面對機械科技挑戰與社會的現代化，充滿一片生機。

4、文化基因與藝術轉化

綜觀廖修平與其他華人幾何抽象繪畫的表現，如與在此方面表現傑出的俄國藝術家相比較，基本上前者的藝術演化屬於歸納式的，而後者較接近演繹的藝術。歸納的藝術演變屬於柏格森(Henri Bergson)式之經由時空多重認知所得到的累積經驗，強調經驗延續性所扮演的角色，當觀察經過一段時間後，人們便在記憶中累積了某一客體處在視覺世界裡的知覺資料，而這個累積經驗便成為觀察者對此客體之知覺知識的基礎。而演繹的藝術演變則屬於胡塞爾(Edmund Husserl)式，直接切入造形觀念記號，這些記號等於視覺世界裡不用透視法所得物體，並且只採用物體的某些必要特質，而捨棄物體的次要特質，除了理想的、抽象的和幾何觀念的特質之外，還包括其形態上的特質。

俄國現代藝術發展在初期雖也是經由法國印象派繪畫的啓蒙，但是他們卻能經過象徵主義，並結合俄國本土藝術文化，逐漸演變出具斯拉夫風格的新原始主義，進而再發展出立體未來派(Cubo-Futurism)，光射主義、至上主義及構成主義等引世人注目的前衛藝術運動。他們的勇猛好學與創新精神，以及堅持與自身文化社會發展交融的踏實過程，的確值得吾等參考學習。⁷的混合文化其實擁有許多現代主義的美好特質，這正可與西方世界互補文化的優點，俄國與拉丁美洲正屬此類。

拉丁美洲「食人族宣言」當可做為華人後現代合成文化的最佳借鏡。在超現實主義影響拉丁美洲的漫長掙扎過程中，當巴黎的超現實主義變成歐洲知識界的主要勢力時，許多拉丁美洲的藝術家已開始轉而致力以大眾生活為題材。巴西的奧斯瓦德·安德瑞(Oswald do Andrade)在「食人族宣言」(Anthropophagite Manifesto)中鼓勵拉丁美洲的藝術家運用歐洲的前衛觀念以為滋養，去發掘本身的能源與主題。就巴西人而言，也就是指其印第安與非洲的傳統資源，他們逐漸

⁷參見曾長生譯，《俄國的藝術實驗》(台北：遠流出版社，1995)，頁1-4。

建立起拉丁美洲魔幻寫實主義，尋得明確的身份認同，而有別於原來啓迪他們的歐洲超寫實主義。從政治與社會現實脫胎出來的創作主題，雖然一直是拉丁美洲藝術家所關注的題材，但在表現方面，新生代的藝術家已走出了過去強烈的民族色彩，而出現了結合本土與國際的新風格，並呈現多樣性的面貌。最近幾年的巴西作品，結合了觀念性與超現實的風格，而成爲深具拉丁美洲文化特色的新超現實主義(Neo-Surrealism)。⁸

六、結語：從現代到後現代 / 從後殖民到另類現代

台灣幾何抽象藝術的發展，可說是台灣現代藝術發展過程中，西風東漸影響之下的結果。台灣六〇年代現代繪畫運動中，上述創作者融合西方幾何抽象風格的作品，不僅有獨特而異於西方現代繪畫的表現，同時也在與東方文化接續的企圖下，表現天人合一的精神境界。他們在創作現代畫時，其中有融合西方幾何抽象藝術的形式與東方的宇宙哲思，表達天圓地方、陰陽、動靜、虛實的宇宙觀；也有將中國古老文化中，碑文、甲骨的造形幾何化，以現代藝術手法表現；還有的將台灣民間藝術的色彩與物件，結合普普、歐普藝術表現出獨具民族色彩的風格。前者如蕭勤、霍剛、陳庭詩，後者如廖修平、李錫奇、席德進、劉生容。

七〇年代後，藝術已趨多元化發展，此時期已不是一種風格主導，而是許多風格混雜並存，藝術家自由地運用『挪用』、『解構』、『擬態』與『後現代』的手法。有些西方藝術家甚至於往非西方藝術的傳統或裝飾藝術探索，以擴展他們的文化層面。像『新幾何』(Neo Geo)已與其先驅不同，卻是普普、最低限藝術、觀念藝術，以及科技與批判性論述的產物。它比較疏離，對助它成名的消費者，持批判的態度，而不是訴諸情緒。『新幾何』包括許多不同藝術家，也包括『新觀念』藝術家的作品，諸如昆斯(Jeff Koons)、李奇特(Gerhard Richter)及後期的史提拉(Frank Stella)均是代表人物。事實上，如今抽象與具象之間的區別已逐漸消失，許多藝術家已不注重傳統的分類了。

一九七四年，由廖修平直接或間接指導過的愛好版畫的年輕藝術家鐘有輝、林雪卿、董振平等十人組織十青版畫會，利用各種版種技法和照相併用技法嘗試了不少新的素材，開拓了版畫的表現領域。其中會員如董振平、鐘有輝、楊明迭、楊成愿、龔智明等皆曾於國際版畫中獲得優異獎項，並且由於版畫觀念的擴張及創作的啓發，十青會員於專業養成階段兼併其他媒材的交互創作，很多會員也都

⁸參見曾長生，《另類現代》(台北：台北市立美術館，2001)，頁 21-25。

是複合創作型藝術家，有製作油畫、水墨、雕塑、攝影及混合媒材表現者，於七〇年代可說是臺灣複合媒體藝術創作的先趨團體之一。除了平面作品外，廖修平也同時欣賞以各種材質創作的國內年輕藝術家，如梅丁衍、蘇旺伸、黃銘哲、郭旭達……等等藝術家的作品。除了在視覺上的創作令人感動之外，以裝置的手法，或傳遞觀念性的作品，凡是認真創作質感好的就是好作品。

而林壽宇曾於五〇年代後期到七〇年代在英國從事極限繪畫創作，其作品在繪畫形式上，深受馬勒維奇的絕對主義及史特拉的之極限主義(Minimalism)之影響，並發揚了蒙德里安的構成主義主張，他的白色系列，純粹由美學語言，去再造中國文人意境山水的節韻，所傳達出近似中國古典文人畫中「空」與「無」的極簡美學意境。其藝術成就不僅享譽國際藝壇，也對台灣八〇年代創作幾何抽象形式的藝術家有深刻的影響。

八〇年代的台灣幾何抽象藝術創作者與前述不同之處在於他們卸下了文化使命的包袱，並且留學歐美，接受過西方的科學探索與邏輯思辯的訓練，對材質、框架、筆觸、形色等西方幾何抽象藝術的本質，進行過精確的研究與探索。他們的成長背景及作品樣貌雖然各異，但在內涵及精神上，均具有某種跨東方主義(Trans Orientalism)傾向的另類現代(Alternative Modernity)風格。此種另類現代的幾何抽象藝術，並沒有一個直線傳承演化的發展脈絡，而是藝術家各自憑自己的造化接受西方藝術薰陶而加以融合歸納的結果。像胡坤榮的「後極限繪畫」、曲德義的「定位與錯合」、游正烽的「歸零與寬頻抽象」、蘇新田的「循環空間」、楊樹煌的「科技美學」、曾長生的「邊緣美學」等。⁹

如今再強調全球文化統一的概念是毫無意義的，它忽視了非西方文化、在西方的影響，也忽略了全球化過程的矛盾，更無視於在接受西方文化過程中的地方性角色，諸如透過在地方文化的吸收與重塑西方文化的要素。它也忽略了非西方文化彼此之間的影響。它過度強調西方文化的一致性。它不了解混合文化，像國際舞台上第三類文化(Third Culture)的發展。而且它忽視了許多西方化產業的標準，如今其實已是不同文化潮流的混合物。東方與西方，南半球與北半球之間，一個世紀的文化相互滲透，已經產生了一個跨洲的混合文化。

台灣當代繪畫的發展反映了華人當代文化轉型期的多元性，八〇年代後，這

⁹參見曾長生，〈華人幾何抽象繪畫的另類書寫〉，《典藏今藝術》(台北，典藏雜誌社，10月號，2004)，頁138-141。

種多元性不僅表現在它對東方藝術傳統方法與風格的突破，還表現其以觀念主義方式更加全面，深入接觸到東方文化歷史與社會現實的多重層面。台灣藝術家在現階段所擁有的文化自覺，不只豐富與發展了自身的繪畫史，也是為整個繪畫注入了新觀念。如果說六〇年代的台灣抽象表現主義發展曾受到李仲生的啟發，八〇年代的台灣幾何抽象藝術則多少受到林壽宇的鼓勵，那麼，介於其間七〇年代由廖修平所指導的十青版畫會，則在「藝術即物體」(art as object)媒材多元化的台灣複合媒材藝術發展上，具有關鍵性的激化作用。他們均對台灣藝術從現代化到後現代、從後殖民到另類現代的演變過程，提供過重大的貢獻。



(圖 1) 廟神，161cm×112cm，1964，北美館



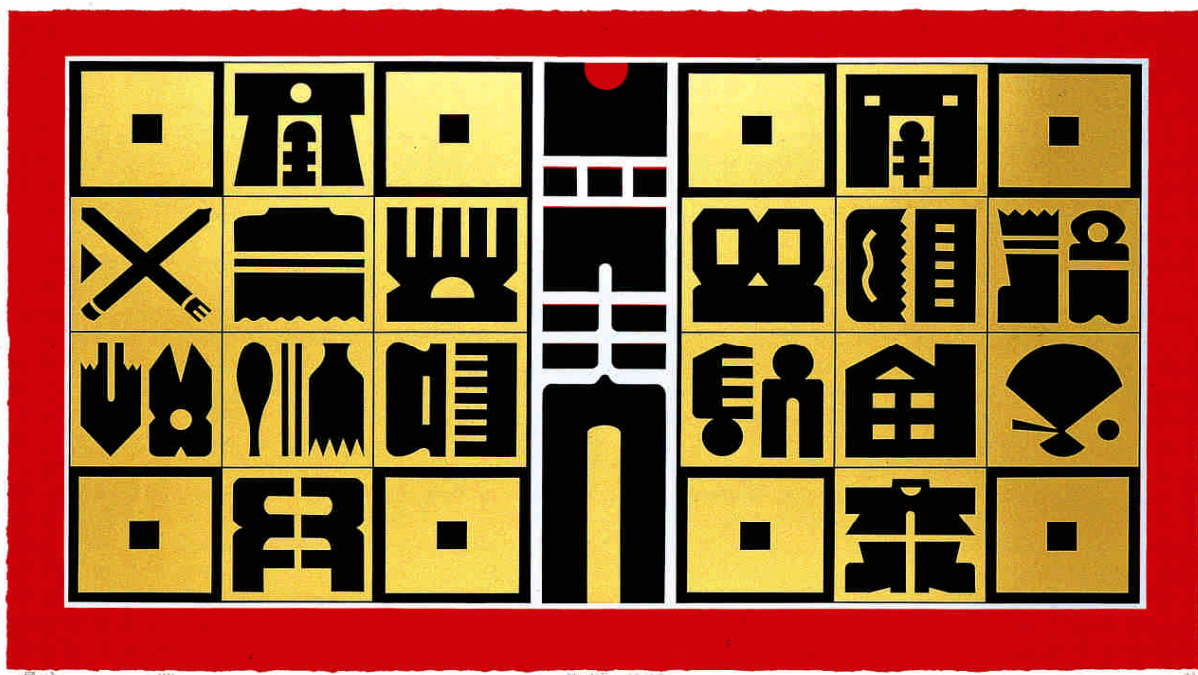
(圖 2)，東方之門，122cm×112cm，1972



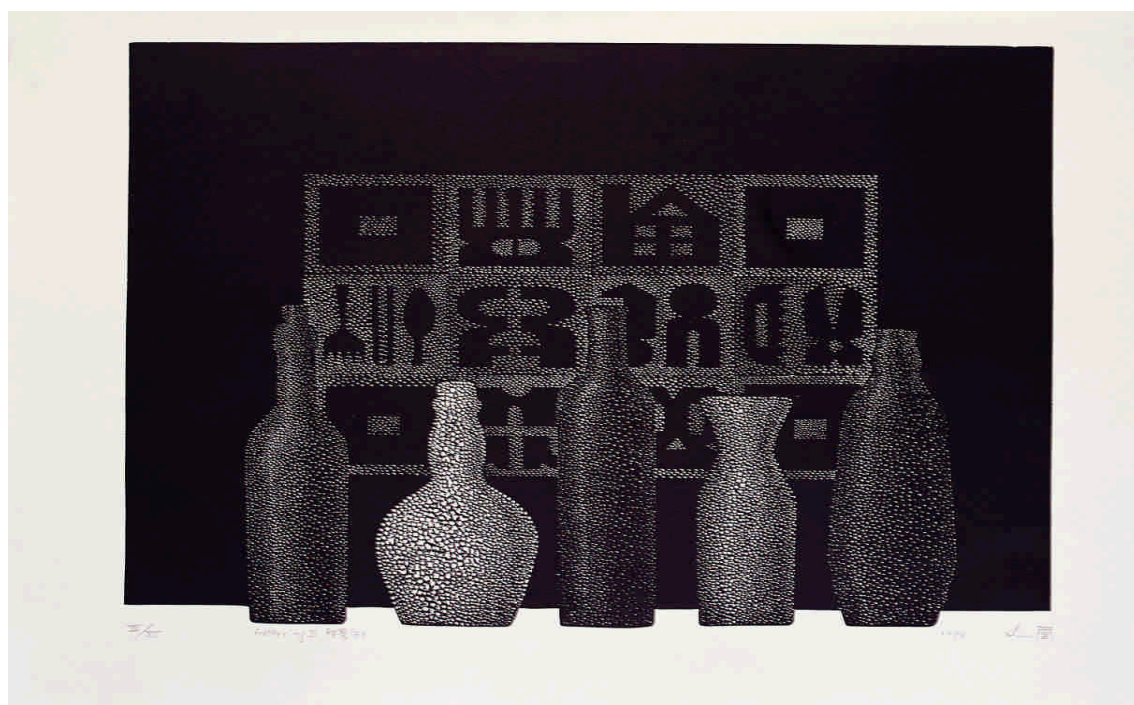
(圖 3) 歲暮憶往，絲網版金屬，61x44.8，1982，國美館收藏



(圖 4)木頭人連作#85-4，絲/網版/紙凹版，40.5 x 65.0 cm，1985



(圖 5) 生活之門一，1992，絲網版，81X139cm，福華沙龍



(圖 6) 默象三，1999，木版畫，45X60cm，福華沙龍



(圖 7) 源，2005，油彩/金箔/剪紙，115X178cm，福華沙龍



圖 8 Ellsworth Kelly: Red Blue Green , 1963

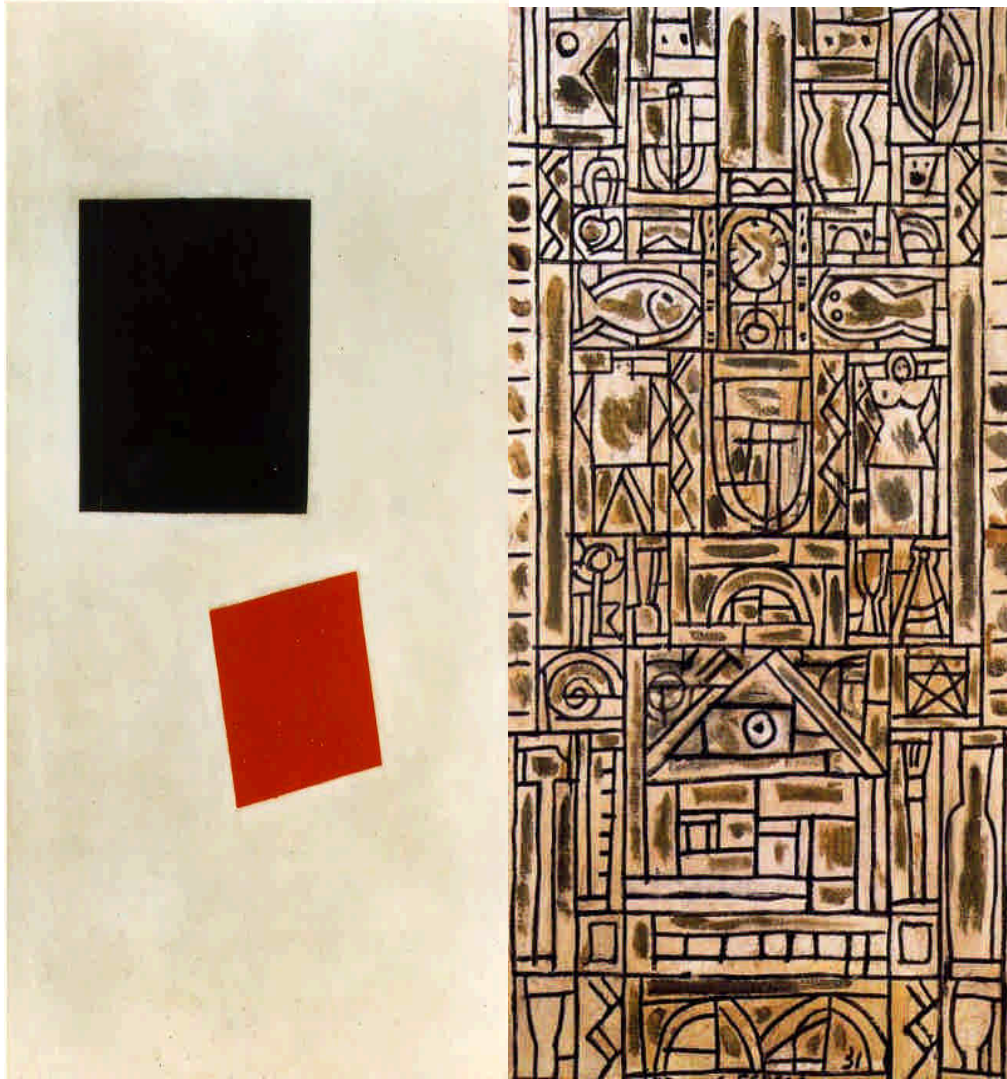


圖 9 Malevich , Black-Red-Square.1915

圖 10 Torres Garcia , Composición Simétrica Universal.1931