

激情到冷漠—— 談六〇年代的歐美藝術

震盪世局中的思想啟迪

新藝術風格的形成，並不意味其他藝術流派就此消失。五〇年代美國曾傲視世界藝壇之抽象表現主義畫家，在充滿震盪與多樣的六〇年代裡，仍繼續著他們的激情之旅。相異於抽象表現主義的精神，強調在色彩、肌理筆觸與滴流中，蘊藏著內在情緒、表情與神祕暗示；另有一群抽象畫家則從事著後



▲圖1 威塞爾曼 (Tom Wesselmann) 靜物，第24號 1962

繪畫性抽象的抽象，及色面繪畫之探索。此外，各類藝術流派相繼出現，歐美藝術的表現形式與美學呈現空前的異動。這些現象反應的思潮，與我們回首探討六〇年代動盪不安的世局可說是遙相呼應。

歐洲方面，德國、法國的學運如火如荼燎原，蘊釀成一股強大影響社會的力量。一九六五年中國大陸發生文化大革命，以學生為主體的紅衛兵開始摧毀中國傳統文化。於中

東，一九六七年以色列與阿拉伯爆發衝突，以阿六日戰爭以色列獲勝，開啟了佔領區日後的紛爭。六〇年代初蘇聯擊落美國U2偵察機，繼而是古巴危機，美國陷入層出不窮的社會暴力事件中，包括六三年約翰·甘迺迪總統被刺身亡，六八年倡導黑人權領袖馬丁·路德·金恩被刺身亡，引發黑人大暴動。同年，羅勃·甘迺迪準備競選總統前亦被暗殺。其他如人權與女權運動、反越戰、嬉皮出現等社會問題取代了往日的平靜。科學方面，一九六一年蘇聯太空人成功地前往太空，六九年美國太空人阿姆斯壯完成人類登陸月球之壯舉，均為人類想帶來無比的激盪。六〇年代的激進政治與暴力狀態，即使未顯著地直接滲透進入藝術世界，却啟發了創作形態的多樣化，豐富了轉化的機率。

其中最引人注目的是經由杜象的達達、雷捷的機械式立體派、與杜庫寧抽象表現的精神為媒介，以創新形式及美學理念孕育出普普、歐普、硬邊到極限藝術。消弭了高層文化與通俗文化之差距，商業、廣告、金錢、消費產品都成為藝術的嶄新內容。

工業化社會的新偶像

藝評家阿諾威 (Lawrence Alloway)，應算是「普普」這個字眼的原創者。一九五八年他首度引用普普的同義字，以描述英國畫家漢彌頓 (Richard Hamilton) 的作品。至於真正引領普普藝術風潮的則是六〇年代初的美國畫家沃荷 (Andy Warhol)。



圖2 羅森奎斯特 (James Rosenquist)
F~III 1968

普普藝術家將日常生活用品帶進藝術的領域，來抗衡抽象表現主義的純粹美學，以工業化的冰冷對抗抽象表現主義的熱情。普普藝術應用的表現題材來自大眾產品，主題則取自商業藝術、機械與圖案裝飾等現代生活的素材—巨幅的廣告看板、連環漫畫、香煙、食品及偶像明星的相片。普普繪畫屬於具象形式，然而並非根據這些素材為藍圖而作畫，而思考著另一層意義以複製這些通俗題材（圖1）。回顧以普普傾向為主的團體展，可朔及一九六二年詹尼斯(Sidney Jauis)畫廊的「新寫實藝術家展」。接著六三年古漢美術館舉辦「六位畫家與物體展」，及華盛頓現代藝廊的「大眾圖象展」。不過明確引用「普普」一詞之說，則是史衛森(Geue Swewon)於藝術報導雜誌(Artnews)，訪談八位藝術家時所提及的「何謂普普藝術」(What is Pop art?)。

普普藝術就如畫家印地安納(Robert Indiana)所言，它是美國的梦想，是富足的、樂觀天真的。由每日資訊傳遞過程中，普普精選出它的創作元素。不過與其說普普是美國藝術，倒應該視其為真實的工業藝術；工業熱與資本主義現象並非美國專屬，歐洲的情況也相同。因此工業繪畫的潮流不僅出現於美國，也將是世界性的。畫家沃荷則認為，我們每個人看來都頗像，甚至動作也相似，而且愈來愈雷同，因此人應該就是一部機械；當多數人都運用絹印作畫，圖像的作者就愈難分辨。這是一種於六〇年代初令藝術家難以認同的論調。史

衛森後來也說，藝評家普遍性地排斥將商標視為繪畫內容，難以將其與具備美學意義或美感情操的作品相提並論。相較於偏重私人情感的抽象繪畫，普普藝術則是涉及非個人的公眾情感（圖2）。人們剛開始面對如此非個人化的藝術形式，一來深覺困惑，二來也害怕面對其提醒生存於機械化生活的暗示。藝術史家羅森布倫(Robert Rosenblum)對普普藝術的本質有極確切的論點，若說普普藝術的內容與畫風的份量是一樣的，它讓風格與主題一致，利用大眾產品作為視覺媒介物，刻意呈現大量生產的圖像。緣於此情況，商業藝術的形態得以提昇至純藝術的層次；可見普普藝術掌握了當代環境的敏感性意識，藉由藝術家將大眾媒體圖像，轉化為美國社會的新偶像。

普普藝術缺乏暖意而冷漠的風格，看似與抽象表現主義對立，然而有關創作發展的可能性、巨大的畫幅、整體繪畫性的效果等均源自抽象表現主義。普普藝術亦被比喻為新達達主義，但却不同於早期達達的破壞性與嘲諷。普普藝術家抱

持正面態度，闡述那些被人們忽視的日常用品及經過人工處理的物品，甚至是一種複製中的複製。

普普藝術在美國

六〇年代美國普普藝術的發展集中於東部，西部於傾向人物風格中，僅以加州為主，這種現象與生活環境的步調有關。深入探討美國普普，強斯(Jasper Johns)與羅遜伯格(Robert Rauschenberg)的開創（圖3），對當時抽象表現主義未能再突破之際，有著深遠的影響。強斯於一九五八年製作「三面旗」中提到：應用美國國旗圖案時，我非常小心，因為我並非設計人。所以我去尋找類似的事物，如靶；那些我們原已熟悉的事物，也就讓我有餘地以另一標準作畫。強斯的具象畫中並未放棄質感、色彩與構成等繪畫特質；一幅旗是旗，却又不是旗，而是屬於自己的第三類事物（圖4）。因此強斯所呈現給觀者的，不僅是激起傳統審美的反映，還要提供觀者自由思辨的空間。羅遜伯格與強斯一樣，視藝術為某種觀念的傳達，需經由觀者去深思。對西方傳統中將藝術當成個人物品，供賞玩的現象予以省思。由他們應用最平凡、最時髦與最短暫的形象概念中，構成了普普藝術的創作泉源。

紐約普普的代表藝術家是沃荷(Andy Warhol)，李奇登斯坦(Roy Lichtenstein)、羅森奎斯特(James Rosenquist)、威塞爾曼(Tom Wesselmann)、印第安納(Robert Indiana)、歐登堡(Claes Oldenburg)。



圖3 羅遜伯格 (Robert Rauschenberg)
榮耀聖歌 1956

沃荷引用網印技法於創作，使之能再複製雜誌、新聞的圖像。於創作自敘中沃荷說：我非常喜愛美國，然而難免會批評她。我的圖像旨在陳述今日美國所具有的粗糙象徵，非個人的產物，倉促而易毀的唯物論目標。它是對於贍養我們的每一樣東西之心象描述。因此他的作品中出現著日常食品、災難、名人肖像等，不帶個人情感流露的圖像（圖5）。作品中的名人肖像系列，透露了將名人作為普普時代的權勢、財富、名星人物的象徵意象。基於此理念，在其作品中，幾乎未曾出現有低層社會的角色。巴巴拉·羅絲 (Barbara Rose) 就指出，沃荷的名人系列，有若哥雅的宮廷人物畫，有朝一日也將令人覺得怪異；不過沃荷並未如哥雅般地醜化這些知名人物，而是不具情感的予以報告而已。此即僅就描述而描述，少有私人情感的喜惡與批判。李奇登斯坦的作品，選用連環漫畫為圖像產生的依據，意圖將所謂的高等藝術與低等藝術結合為一。他的作品，營造出在饒富戲劇感中，不帶絲毫意向與情感。卡通表現對他而言，主要在於極端的情緒，却也是一種完全機械化、極為疏離的

風格（圖6）。晚期曾嘗試著將莫內、布列克、畢加索或馬蒂斯等大師的作品，透過連環漫畫的特殊風格，在界乎藝術與非藝術的邊緣之間加以變形。

羅森奎斯特由於曾從事招牌看板製作的經驗，強調了美國人經濟生活片斷中，充滿強烈慾望的印象（圖7）。作品形式可尋著根源於立體拼貼，如此處理可任他自由地操作與並置所引用的元素。這些作品屬於某種似無意象的圖象，在一片冷漠與不可及當中隱含諷刺性。威塞爾曼的作品也深受招牌畫美感的影響。因為在其冷靜、硬邊的處理形式當中，畫中的女人已無性感象



圖4 強斯 (Jasper Johns) 國旗 1955

徵，也就是以距離感消除了性愛的遐想與意味（圖8）。至於印地安納的表現風格，較諸他人更抽象。他常用數字、字母置於作品中；再應用美國形式主義特有的明朗、清晰樣式以構組造型（圖9）。相較而言，其作品較不類似普普的圖像，却倒像是提出對美國社會的起訴書。

美國西岸的好萊塢、大型購物商場、加州的特殊文化典型，就像已更新動力的世界，促成了加州普普的風貌。作品中出現了烘烤的餐點，倚坐於名牌盒裝起司片上面的裸女，重要標示，各類不帶色情意味的裸女題材等，與加州文化習習相關的象徵，與都市生活的幻想（圖

10）（圖11）。

普普藝術在英國

英國普普藝術迥然相異於美國，一九五六年理查·漢彌頓 (Richard Hamilton)，在倫敦舉行名為「明天」的畫展中，有件被認為是普普藝術的首件作品——「什麼使今日的家庭變成如此不同、如此有魅力」。這個展覽開始探討，有關於藝術影響都市居民與生活環境的功能與方法；同時促使藝術家、建築師、評論家三種不同信念的人緊密結合。漢彌頓認為明天只不過是擴展了今天的身體視覺感受。我們所需要的不是對有含義的圖畫加以定義，而是要發展我們的感性潛力，去接受與利用日漸豐富的視覺物質。他提出創作的條件：有創意、有活力、性感迷人的、富創意、流行的、短暫的、大企業與大量生產等等，可視為對現代藝術之最佳詮釋。巴歐洛契與漢彌頓一樣，在堅持為藝術而藝術的觀點中，對於存在可見的任何東西都有權加以利用（圖12）。

英國普普的主要藝術家有漢彌頓 (Richard Hamilton)、巴歐洛契 (Eduardo Paolozzi)、史密斯 (Richard Smith) 等以社會學為根

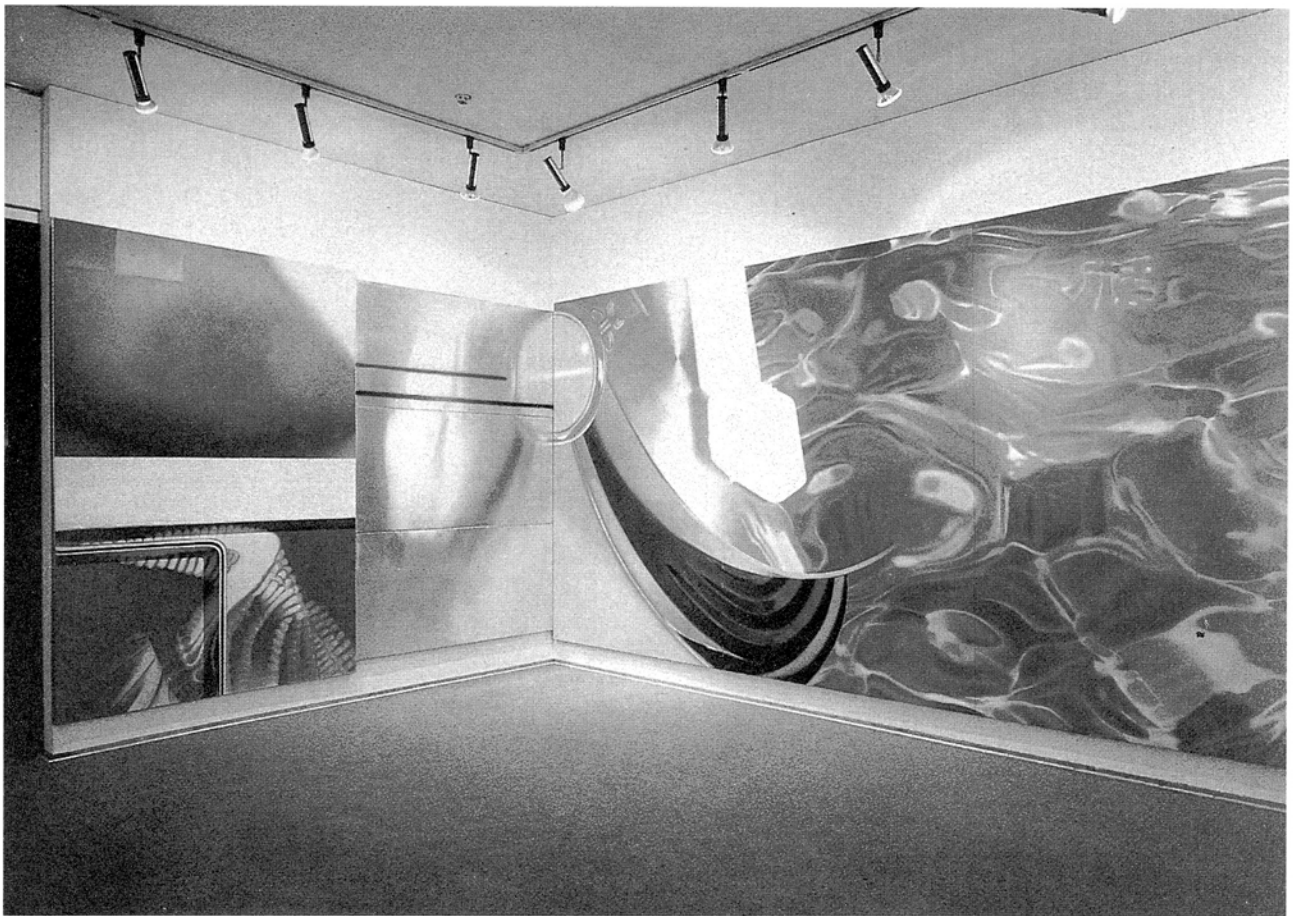


圖5 沃荷 (Andy Warhol) 車禍現場 1967



◀圖6 李其登斯坦 (Roy Lichtenstein) 我不在乎! 1963

▼圖7 羅森奎斯特 馬眼罩 1968~69



源的獨立群，及另外一派以反應環境的關切為主題。前者畫風偏向抽象，後者則喜歡以色彩、光線、大眾媒體的形式為材料。於英國普普發展中，最具影響力的是出生於美國的基塔伊(R.B.Kitaj)及他的學生霍克尼(David Hockney)。基塔伊慣於使用攝影材料與照像機械再製的方法以完成圖像(圖13)。畫面中的片斷式構圖與瓦解空間的方式，憑個人對色彩、組織及構圖的感性處理技巧，結合鑑賞力與智性折衷主義於一身。他的作品重心並不是大眾文化，而是文學與理論，書籍在其作品中的重要性，一如樹木對風景畫家的重要。這些作品大多很複雜，顯露偶發事件的片斷，來自連環圖畫、知識性雜誌、偵探故事、古典神話、恐怖故事，不斷摻雜在他的繪畫形式中，混合了再混合。

霍克尼的意象既不是來自連環漫畫，也不是取自廣告，影響他的是朋友與曾親臨造訪各地的體驗。歷經旅遊多國後，最為南加州的陽光與生活形態所吸引，由此發展出自己特有的圖象。最常出現的包括游泳池、棕櫚樹、獨立小屋與自動噴灑流水中的草坪。哈克尼的作品雖歸類於普普藝術，卻也映現著如馬蒂斯野獸派作品一般明亮的色彩，與達達慣有的遊戲性(圖14)。平面顯影似的圖像風格和旅行海報一樣的清爽、寧靜，頌揚著消費者對加州繁榮景況的仰慕。哈克尼的藝術，企圖將藝術與生活的鴻溝縮小，並注意到日常生活文化。

新寫實主義的回響

新寫實主義(New Realism, 法文Nouveau Realisme),盛行於一九五〇年代末至六〇年代中期，以法國為大本營。新寫實主義一

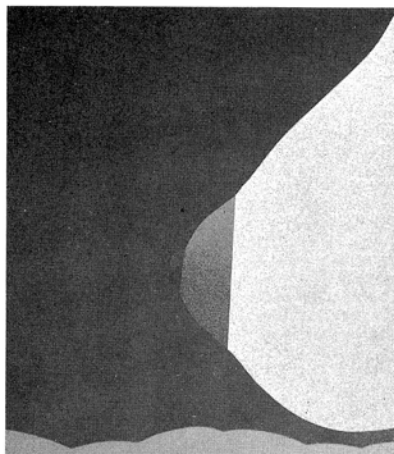


圖8 威塞爾曼 海上景色 1967



圖9 印第安那 (Robert Indiana)
美國天然氣工廠 1962

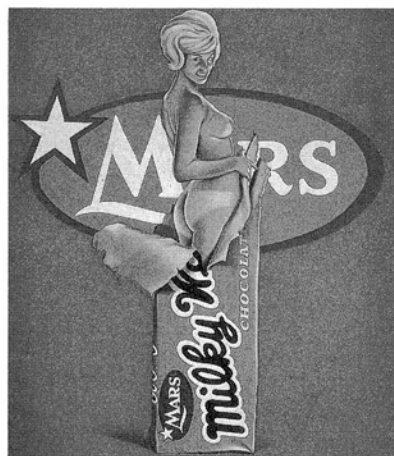
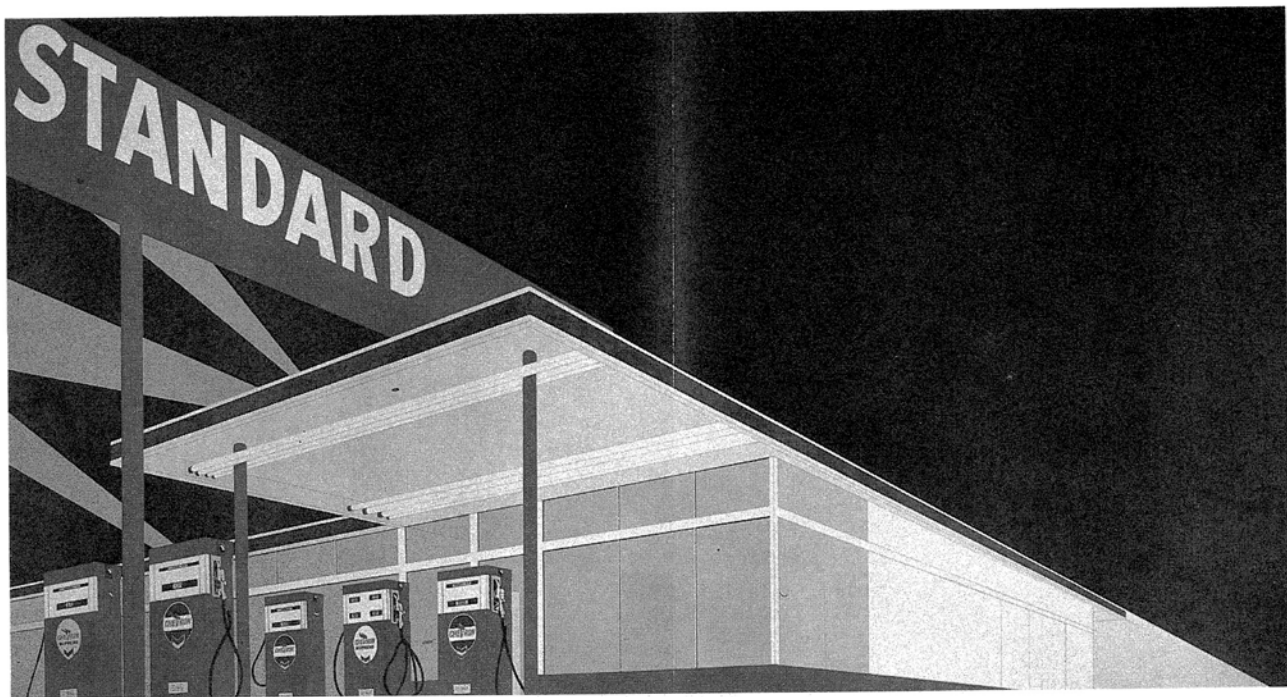


圖10 拉莫斯 (Mel Ramos) 糖果 1965

詞，由法國藝評家雷斯塔尼(Pierre Restany)首先提出於一九六〇年十月的藝術家聯合簽署宣言中。翌年再舉行的第二屆美展「達達之上四十度」，明示了它與達達的脈絡關係和新寫實主義的內涵。雷斯塔尼表示：「新寫實主義忠實地記錄社會學的現實，捨棄表現主義或社會寫實主義的手法敘述，且不用爭論而僅是毫無個性的將主題呈現出來。」

新寫實主義的風格及目標，顯然與美國後期普普頗相近。藝術家喜愛以日常生活的花絮為題材，遠離五〇年代抽象風格的優雅與內省的傾向。整體而言，表現面貌因藝術家而有不同的差異，却有著共同點就是反抗已成為國際主流的抽象表現、非形象、與滴彩抽象、硬邊與色面等抽象藝術。相對於抽象表現引領藝術進入極端主觀，而愈脫離生活環境；新寫實主義則力倡藝術回歸現實的重要性。創作手法與美國新達達類似，現成物品或垃圾可成為媒材；其實美國的新達達，集合藝術(Assemblage)、及普普藝術家，均曾參與法國的新寫實主義展；所以這幾種藝術表現類別的界限不易劃分。共通的現象由雷斯塔尼的宣言中可探知：「無論在歐洲或美國，人們正發現著自然的新意義；當代自然的定義，意指機械化、工業化、廣告充斥的自然。日常生活的現實面，構成了今日的工廠與都市。在規格化與效率化的現代規律不成長的人們，須向外追求題材，才是這個新世界的準繩。

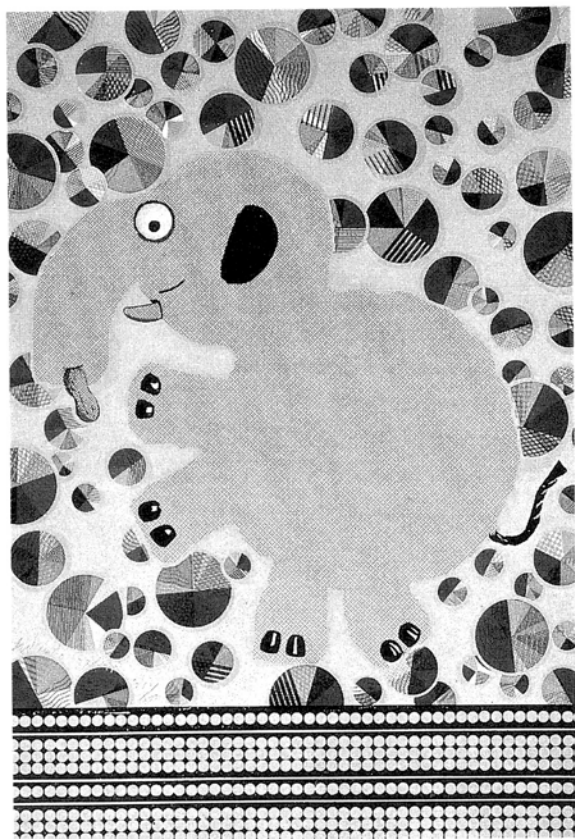
伊夫·克萊因是新寫實主義的主要領導者，其對藝術探討的熱忱表現於對新藝術的積極開拓。在晚年的自我敘述中：「我一直反對使用線條，以及這些要素構成的輪廓、形態等表現。所有的繪畫無論



▲圖11 拉夏 (Edward Ruscha) 加油站 1963

◀圖12 巴歐洛契 (Eduardo Paolozzi) 月光王國新聞 1967

▼圖13 基塔伊 (R.B.Kita) 早期歐洲 1964



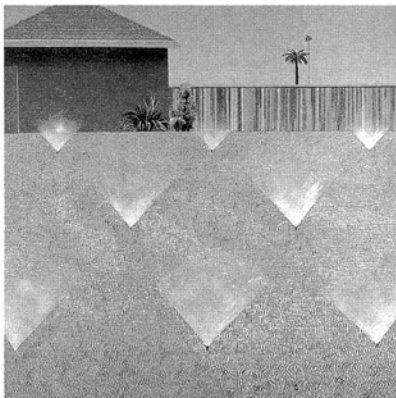


圖14 霍克尼 (David Hockney)
洒水中的草坪 1967

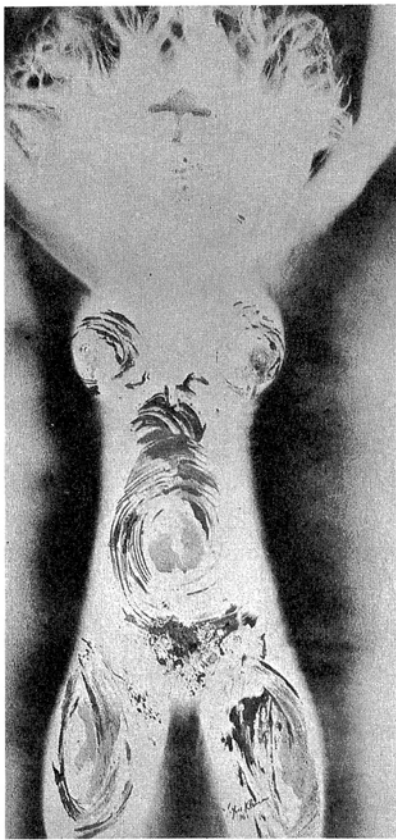


圖15 克萊因 (Yves Klein)
藍色人體 1962

是具象或抽象，在我看來都好比一所監獄，線條成為那監獄的鐵窗。惟獨在那色彩的深處，才留有真正的自由。」六〇年代曾有著名的「人體測量」連作，他為了讓行動繪畫 (Action Painting) 的自動性技巧能獲得再刺激，在此系列作品中使用全身塗滿藍色顏料的裸體模特兒，直接躺在畫布上滾動；造成自動性與偶然性效果，畫布上則記錄了人體的形態與行為。藉著人體吸收蔚藍的天空色，象徵精神等植物，也延伸了他關於「繪畫是無形的」藝術觀 (圖 15)。克萊因的藝術表現旨在追求藝術家的整體經驗，包括思想、行為與知覺，而非製作有形的藝術品。其他主要的藝術家有史波利 (Daniel Spoerri)、萊斯 (Martial Raysse) 等人。史波利主張是消費文明的新自然，他選擇了人們生活中無意識的行為及活動的結果為素材，諸如散置的碗盤、刀叉，食用中或吃剩的食物、煙蒂等物品。萊斯的作品具有濃厚的美國普普意味。他剪下與真人等身大的美女印刷品，匹配以沙灘、陽傘等實物，營造出一種既抒情又富諷刺性的畫面。

貝爾登 (Romare Bearden) 的作品，選取題材的態度不同於普普藝術，卻同樣強調每日的生活環境。他多以紐約的都市角落現象為主題 (圖 16)。利用照片資料拼貼作品，給予觀者立即而直接，有若記錄片般的真實感；這種特質相異於照像寫實人物的冷漠感情。

流行於六〇年代至七〇年代的新寫實主義，主要的國家在美國。藝術家有佩爾斯坦 (Philip Pearlstein)、克里斯多 (Jaracheff Christo) 等人。初始，美國與法國應用此名稱於普普藝術，但是未久於美國即成為另一種意義，將它冠於



圖16 貝爾登 (Romare Bearden)
後院 1967



圖17 尼爾 (Alice Neel)
昆斯與葛蕾絲NO.2 1967



圖18 博特 (Fairfield Porter)
七月的室內 1964



▲圖19 史帖拉 (Frank Stella)
橢比虹吸 1968



▲圖20 凱利 (Ellsworth Kelly)
黃色與黑色 1923



▲圖21 庫寧 (Willem de Kooning) 態勢抽象



▲圖22 帕洛克 (Jackson Pollock) 調子 (NO.31)



圖23 黑爾德 (Al Held) Mao 1967

新掘起的另種寫實主義。傳統的寫實主義經由觀察實物後，將人文主義內容幻象化以成為具象圖像，同時避免如抽象藝術的平面化空間。然而新寫實主義恰好相反，它根本上是拒絕五〇年代流行的抽象表現主義，但是它又採用現代繪畫的平面空間、大畫幅、與簡潔化的色彩。

新寫實主義的創作領域太廣泛，除了將人物速寫抽象化，形成抽象表現主義的手法與極限藝術以外，都可列入其表現方法而創作。藝術家將博特(Fairfield Porter)寂靜的風景畫，以至尼爾(Alice Neel)表達富於心機的心理性質肖像畫均歸列入(圖 17)(圖 18)，在此暗示了新寫實主義的風格是偏向於表現主義式的，非態勢性表現的(nongestural)，且具有一精確跡象可尋。

畫面空間的革命—抽象藝術的發展之一

自文藝復興以來，人們已習慣性認為繪畫的規格應是長方形的，它不可能具有弧度或是圓形的，然而即使二十世紀初期，就開始有橢圓形、或鑽石形狀的畫幅出現。一九六〇年史帖拉(Frank Stella)，於著名的里歐卡斯底里(Leo Cas-

teli)畫廊，展出刻有凹痕的不定形狀繪畫後，成形畫布(Shaped canvas)的風格開始蔚為風行。

史帖拉利用「L」或「U」的單位形作反覆連續或倒置連接，這些輪廓鮮明的形狀會向外擴散，畫布形狀遂配合圖象造形發展，兩者互相密切結合發展，構成所謂成形畫布。畫面上對稱性的安排長條狀圖案，呼應著創新、拉開見有張力的畫布，圖像與畫布結構交互作用著。史帖拉試著扭轉幾何圖與包浩斯造形在現代藝術中所扮演的角



圖24 法蘭肯沙勒 (Helen Frankenthaler) 藍色毛蟲 1961

色，他要的是一種獨立的客體甚於幻想的描繪(圖 19)。在繪畫被視為圖式幻象的概念與作為物體的概念，兩者相互關係間，史帖拉創造出一種新的平衡：讓一幅作品同時具有實質與指謂的意義。

成形畫布無需裱框，本身具備

的厚度，懸掛於壁上突出如浮雕效果。風格令人產生綜合繪畫與雕塑的傾向，其實它的意圖却是相反的，就史帖拉而言，根本不在意繪畫與雕塑的區分，作品中單一化、平塗式的畫面，相當於極限雕塑之複層式三度空間的綜合或浮雕藝術。現代畫家，賦予非矩形樣式的作品各種不同的意義，包括墨瑞(Elizabeth Murray)將片斷式圖象佈滿結構不緊湊的多層畫布，或詹諾維契(Ron Janowich)的抽象精神性表現。成形畫布盛行於一九六〇年代，主要發展地是美國與法國。代表性藝術家是義大利封達那(Lucio Fontana)、英國的史密斯，美國的凱利(Ellsworth Kelly)(圖 20)、史帖拉等人。

繪畫為獨立存在之實體—抽象藝術的發展之二

五〇年代初期，庫寧(Willem de Kooning)、試驗圖象觀念的新語彙，帶領美國繪畫進入新的探索領域。他自己特有的造形形式，統合即興的平面、筆勢及事件於新的統一結構，這種由作品中傳達出作畫行為、及嚴格控制的激動，藝評家統稱為態勢繪畫(Gestural Painters)(圖 21)對五〇年代新繪畫的影響，一直到「色面繪畫」(Color-field Painting)出現，情況



圖25 路易斯 (Morris Louis) 色彩交響曲 1959



圖26 羅斯可 (Mark Rothko) 紅色、白色與褐色 1957

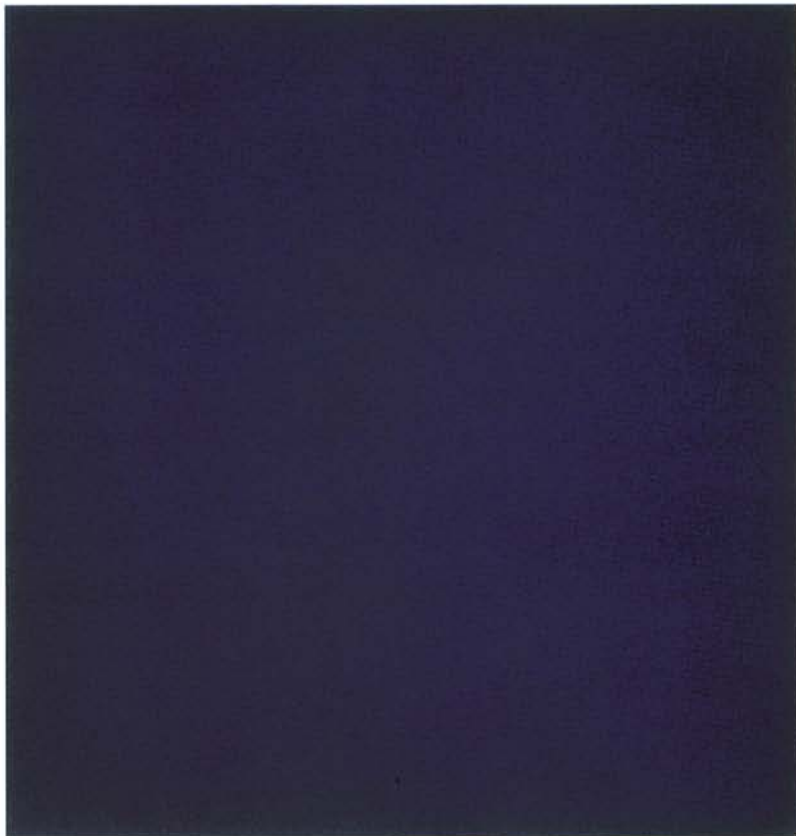


圖28 萊恩哈特 (AD Reinhardt) 抽象畫 1963

抒情而愉悅(圖 24)。路易斯繼而發展成另具特色的個人符號，他利用稀釋的水性壓克力顏料在堅韌的棉布上作畫，當透明顏料傾倒於畫布上，與棉布紋理融合透出特殊質感，將畫面上的深度幻覺精簡至最大限度(圖 25)。羅斯可出生於俄國，却被視為最足以表現大美國氣度的典型抽象畫家。他自我發展出一項終生信守不渝的法則：為複雜的思想作單純的描述。羅斯可習慣於大尺寸的長方形畫布上塗上色面，再垂直或水平精確安置二至三個不同顏色、不同明度、輪廓模糊的矩形；靜觀凝視那巨大色面時足以引發懾人的動感。目的在於追求

繪畫(Systemic Painting)，定義在單一幾何圖式中創造對稱式的變化，例如弧形、臂章條紋等。同時將法蘭肯沙勒(Helen Frankenthal、路易斯(Morris Louis)於生畫布(raw canvas)上面潑染色彩的技巧列入色面繪畫中。

色面繪畫盛行於五〇年代中期至六〇年代晚期，主要藝術家還有羅斯可(Mark Rothko)、凱利(Ellsworth Kelly)、及紐曼(Barnett Newman)等人。法蘭肯沙勒改革帕洛克的滴彩技巧所造成之繁複拖曳條紋與滴點色痕，她將顏色稀釋融入粗紋理畫布中，以渲染取代塗敷的結果直接而自然，却更見

伯克(Edmund Burk)所主張藝術的崇高概念，而顯示存在的無限與神祕(圖 26)。淨化、明晰成為羅斯可追求的極致，消除介於畫家與構想、構想和觀者間的障礙而更直接地接觸。紐曼細心精營的風格最為精簡，他將事物精煉成極為簡化的幾何象徵，作品的要素只有塗上色面的矩形畫布，再加上一筆或數筆垂直線條，紐曼認為這類簡約變形的線條亦可代表一種壯麗。他全然拒絕所有的繪畫因素，如形象、輪廓、深度、型式等，認為惟有如此才足以宣告繪畫的自由(圖 27)。

繪畫純粹形式的典範—抽象藝術的發展之三

硬邊藝術一辭首創於洛杉磯的藝評家藍斯納(Jules Langsner)。他於一九五八年的評論提及，美國西岸的抽象藝術家對於抽象表現主義的率性作風並不感興趣，進而提出硬邊藝術(Hard-Edge)以形容另一種嚴謹的繪畫風格。一九六〇年藝評家阿諾威再提出有關此名稱的詮釋，他將美國繪畫中，以單一、平面化、富一致性的繪畫手法，均列為硬邊藝術。根據阿諾威的說法：「硬邊藝術與傳統的幾何抽象不同；幾何抽象將塞尚的物體基本形體，作為分離的要素來構成，然而每一形體只是獨立的存在。反之，硬邊藝術很少應用形體要素，並且保持表面光滑純淨。視整個畫面為一個單元，其形體會擴大畫面外的感覺；它限制應用二至三個色彩，簡化要素是為了避免畫面上不出現「圖」的空間效果使然。現代藝術史的作者阿納遜(H.H. Arnason)認為：「硬邊藝術無前景與後景之區別。換言之，在畫面上並無圖與地之存在，整幅畫就是一幅圖、一個單元。」它具有帕洛克早期倡導取消人物與背景區分的理念，却無帕洛克的自由構圖，呈現出典型的幾何形式、對稱及有限的色彩。硬邊藝術的代表藝術家有萊恩哈特(Ad Reinhardt)、諾蘭德(Kenneth Noland)、史帖拉(Frank Stella)等人。

萊恩哈特謎樣的畫面有著完全的純淨度，近乎單一的色塊，為美國當代藝術所表現出的形式嚴整性，提供了最極端的典範。萊恩哈特堅持追求由純粹形式構成不見畫家個性之抽象；五〇年代前期曾完

成一系列紅、藍、黑單色調作品，乍看似乎僅於矩形畫布塗上單一顏色而已，其實這些四方形或正方形，是在著色過程中逐漸顯現的。萊氏自述其繪製「黑畫」的過程，乃在於探尋類似於佛陀的意象，無聲息、無時間、無形態、無生命，無死亡與無止境(圖 28)。創作的終極目的是：反覆地繪製相同事物，一再地重複、精煉相同的形式。「如其自身的藝術」，則藉由回返終極抽象而獲至。諾蘭德延用法蘭肯沙勒的顏色渲染的方法，且進一步讓



圖29 諾蘭德 (Kenneth Noland)
銅管樂音 1962

壓克力的顏色，統合成畫布的本質要素。畫面上的顏色在形狀中呈顯出如物品之具體性，顏色不再只是間接塗抹於畫面上的結果。色彩偏向高亮度，利用鮮明的硬邊輪廓，整齊勻稱地處理，諾蘭德企圖找出某一意象的各種形態，甚而窮竭該意象的所有可能性(圖 29)。在一系列白色畫布上出現同心圓環的作品中，焦點集中在色彩視覺與感應、視覺殘象等現象，同心圓不完整的外環，顯示整體正處於悸動與排除多餘能量的狀態。而此時期之後，

主體重心則在畫布裏的不對稱性，他讓畫布形成自有的白色畫面，引領畫中形狀的完成；作品中的菱形意象、色彩、畫面與對象的調和已臻完美，顯然可見有關選擇意象的專注。

雖然硬邊藝術的精確性、與非個人化的境界，好像有異於看似自發性的色面繪畫，兩者間却有共通性存在，就是在平坦的色面中追求造形與色彩之純粹效果，所以硬邊藝術也常被歸納於色面繪畫及後繪畫性抽象藝術中。

極限主義(Minimalism)的主要發展地，亦以美國為主流，而且可說是唯一由美國藝術家所倡導成為流行國際間的藝術風格，盛行於一九六〇年代至七〇年代中期。極限主義一詞首見於藝評家羅絲(Babara Rose)於一九六〇年代的評論。一九六五年刊載於「美國藝術」雜誌中，標題為「A B C Art」的文章，她討論藝術形式被消滅到最低限，而此最低限(Minim)一詞最後就成為流行地稱呼A B C Art。它暗示了現代主義的目標，將藝術簡化到基本元素。

「極限藝術」是從現代藝術的發展，傾向於「藝術的極簡」(Miniality in Art)演進而來。介於兩者間有顯著的差異，「藝術的極簡」係指平面的繪畫，相對的「最低限藝術」則專指三次元的雕塑作品；然而兩者維持著重要的血緣關係。藝術的極簡，其實發源於二十世紀初，俄國絕對主義藝術家馬勒維基(Kasimir Malevich)主張的「絕對主義構成：白中之白」，一種最單純的幾何形象作品(圖 30)。

極限主義藝術家深受到二次大戰後的藝術家紐曼、萊恩哈特作品

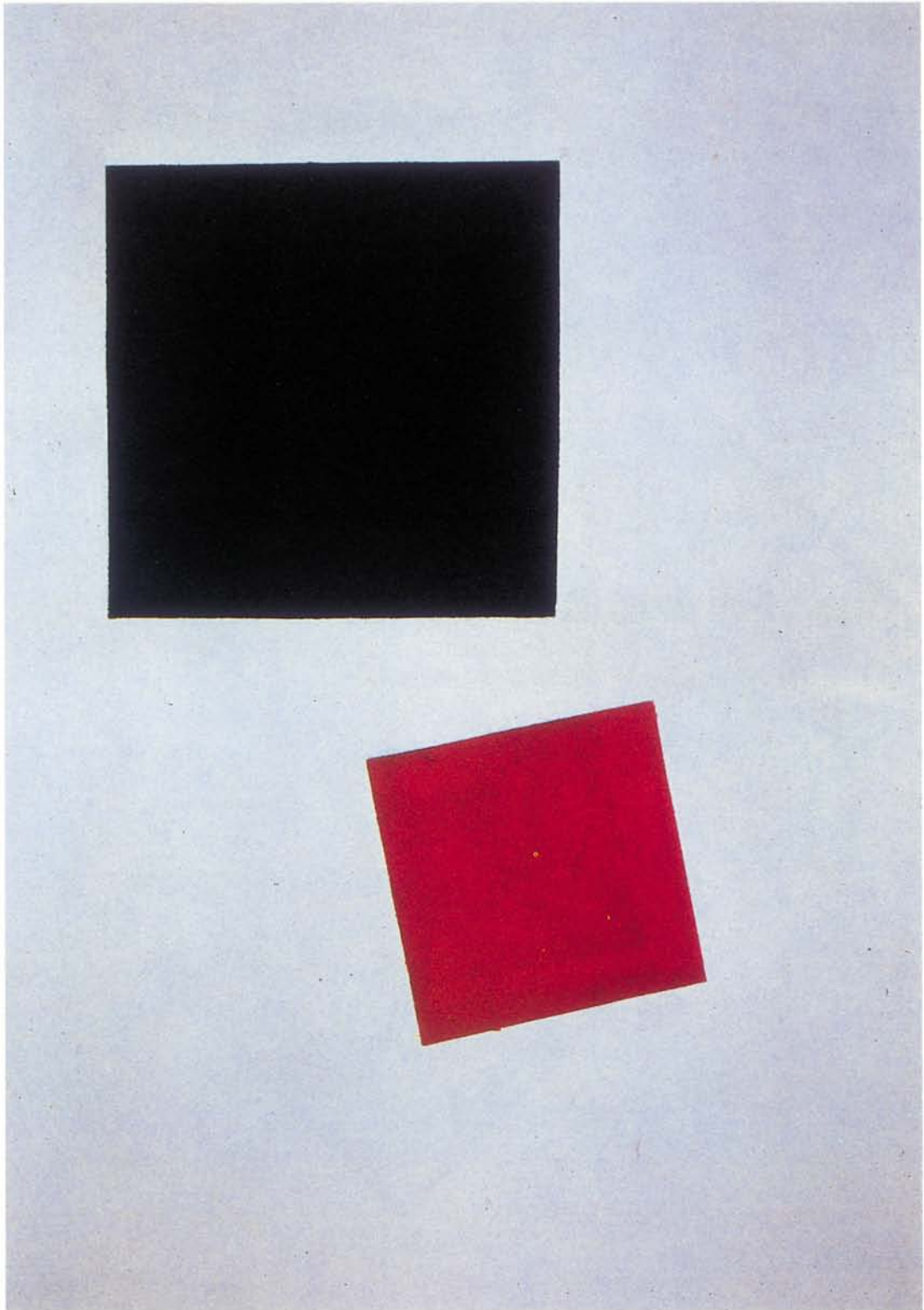


圖30 馬勒維奇 (Kasimir Malevich) 作品 1914

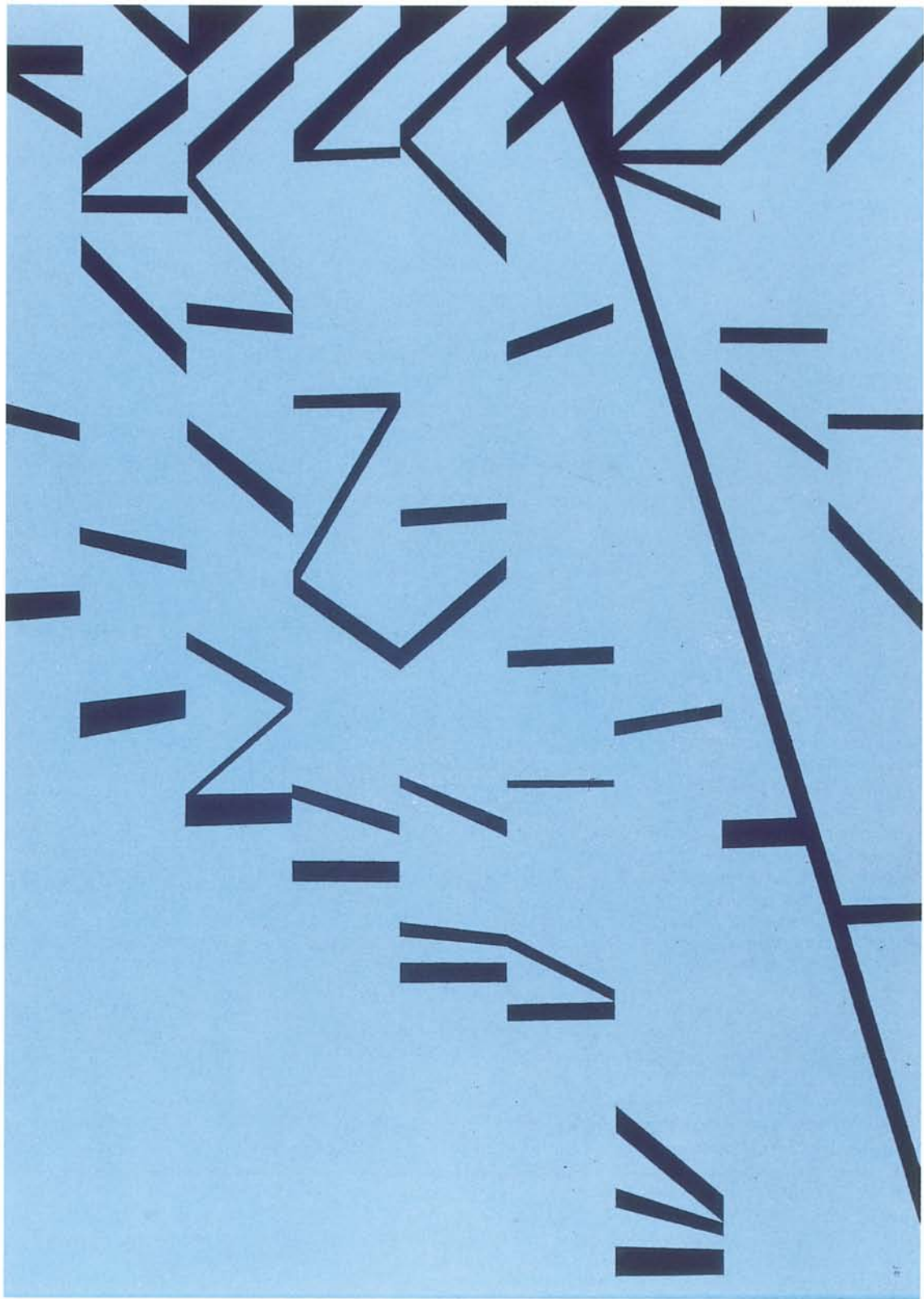


圖31 凱利 (Ellsworth Kelly) 峡谷 1951



圖32 史帖拉 作品III 1969

當中，清晰性與樸實的特質所影響。紐曼的作品主要為色面佔據之外，再也無其他意圖，他認為「繪畫，就像感情一樣，它有自己的生命與聲音。我要聽它時，就不與它對立而讓它自行訴說。」六〇年代的現代藝術家以紐曼及萊恩哈特之「無我」的形式創造為出發點，却不是立足於明顯富有詩意的羅斯可作品之上。極限主義畫家追求的是簡潔的色彩與形式，反對具崇高性與浪漫韻味；新生代自認為更能與萊恩哈特的無我特性契合，強調作品中不帶任何情感。所以五〇年代至六〇年代早期，硬邊繪畫的發展，可謂邁向萊恩哈特所尋覓的「終極抽象」，進入極限藝術全然無我的領域。主要的畫家有史帖拉、黑爾德(Al Held)、及凱利。五〇年代中期後，凱利發覺意象與色彩很難有圓滿的諧和，因而轉向純粹極簡藝術，進行無形狀的探討(圖31)。史帖拉是最典型的硬邊極限畫家，他的企圖是：藉由規則化的圖式，

將幻象空間排除於繪畫之外，這種圖式的轉換，只要能找出顏料運用的方法即能圓滿解決。」作品中的色彩運用不具自我性，將繪畫視為一件單一體的實體(圖32)，厚度凸出壁面，所以極限藝術可算是史帖拉幾何造形繪畫的轉化，而形成三度空間的雕塑。

為了使藝術擺脫了一些無意義的傳統束縛，創作精神愈來愈集中於藝術觀念及其背後蘊含的意義；為了擴大藝術的國界，極限藝術家要將藝術的本質赤裸裸表現出來。極限藝術重視事物固有的真實，主張個人的主觀消減至最低限度，事物本身才會映現。為了能強烈傳達共相，形態必須捨棄偶然性，而縮減至最精簡的幾何形體，如此它始能對每一個散發相同的感覺，一種形體固有之美，此乃極限藝術。

參考書目

1. Ed by Nancy Grubb, Robert Atkins

- (1990) Art Speak
River Press Ltd;
2. Katherine Hoffman
(1991) Exploration: The visual arts since 1945
Harper Collins Publishers
3. Marco Livingston
(1990) Pop Art
Thames & Hudson
4. Barbara Rose
(1980) American Painting
Rizzoli International Publications Inc
5. Ed by Museum of Modern Art
in New York, and Prestel-Verlay Mün-
che (1990) High and Low
6. Organized, with an essay by Michael
Auping
Abstraction-Geometry-Painting
Harry N. Abrams, Inc., New York
7. 嘉慶出版
嘉慶藝術全集—新地平線
8. 雄獅圖書公司
西洋美術辭典
9. Michel Seuphor著，亞美譯
抽象畫
雄獅圖書公司

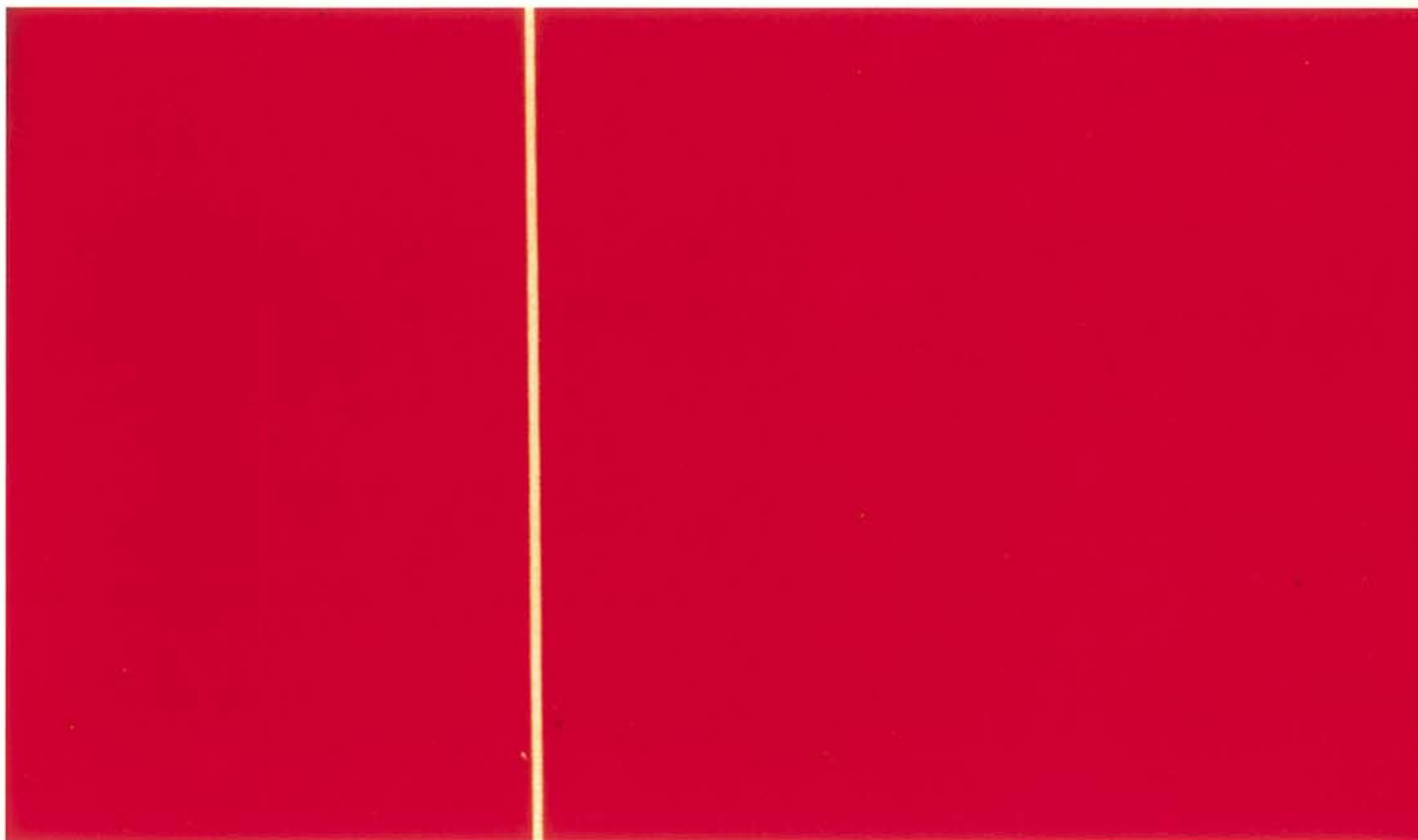


圖27 紐曼 (Barnett Newman) 作品 1951

才有所改變。

色面繪畫必然是抽象性的，創造一種以基本大色塊為主，不強調線條與色彩細節的表現。色塊緊密排列，常令觀賞者有如置身於包圍住的炫目色彩情境中；大畫幅的用意在於懾服觀賞者的自我，進而營造出一股來自寧靜的敬畏。色面繪畫的根源可歸諸於帕洛克抽象表現主義的技巧再延伸，但與帕洛克作品透露的主動攻擊性相比，則顯然含蓄溫和多了。戲劇性的色彩則受到抽象表現主義畫風的影響。色面 (Color-field) 一詞有兩個涵意，一是色彩、另一是畫域。色面畫家常區分色彩為幾個長條，再擴張及於

整個畫面，暗示出長條是大領域的細節。重視畫布為單一的平面，反對幻象空間的繪畫形式而強調繪畫的平面性，反應形式主義的精神，即繪畫的二次元本質勝於營造三次元的幻象。

在五〇與六〇年代間，有各種色面繪畫的名稱被提出，最值得注意的是「後繪畫性抽象」(Post-painterly Abstraction，它是藝評家格林柏格Clement Greenberg)於一九六四年，在洛杉磯郡立美術館安排的展覽名稱而來，它包含了硬邊藝術。格林柏格解釋「繪畫性的」(Painterly)一字係譯自德文malerisch，此字源於藝術家沃

夫林(Wölfflin)為了區分古典、盛期文藝復興與巴洛克藝術之差異，使用它於巴洛克藝術之上的。它意味著形式模糊，缺少外形、色彩之明確性；與此相反的語彙是「線狀的」(Linear)，它則意味清晰完整及明確性。所以如庫寧、帕洛克的畫作，出現顯著筆勢、色彩、明暗交織構成的抽象表現繪畫，屬於格林柏格所謂的繪畫性抽象(圖22)。而與此相反的是著重設計性，傾向明確性，或兩者兼而有之的繪畫。可見「後繪畫性抽象」大多具備有硬邊、澄明色彩，以色彩取代明暗對比的特色(圖23)。藝評家阿諾威(Lawrence Alloway)稱之為系統