

# 內部之美

## 展覽《在路上—張宏圖的藝術旅程》

文 / 蔡佩桂 (國立高雄師範大學跨領域藝術研究所助理教授)

我想大多數觀眾可能很快，大概不出兩秒鐘就能接受這種雜交的混血兒。因為今天的觀眾，大約任何人的腦袋里都混雜著不同的文化，不同的藝術形式，不同的藝術趣味。——張宏圖<sup>1</sup>

在美國在台協會的推薦下，高雄市立美術館現正展出華裔旅美藝術家張宏圖之大型回顧展《在路上—張宏圖的藝術旅程》。張宏圖，對台灣的觀眾而言不是太陌生的名字，2004年他曾在台北大未來畫廊展出《與台北故宮私對話：張宏圖個展》；隔年在台北當代美術館參與聯展《偷天換日：當代·美·術·館》；2007年在大未來畫廊舉辦了第二次個展，出版了《張宏圖：跨越邊界的藝術》；2009年參加台北耿畫廊開幕特展，也在台北市立美術館《當代藝術神畫史學—張宏圖、楊茂林、涂維政三人展》展出；2011年再次回到台北耿畫廊，推出展覽《張宏圖—山水今天》。

高美館的《在路上》分為四個展區：「再啟程」、「尋他山」、「除障」與「跨界行」，勾勒

著張宏圖藝術旅程的起承轉合。在展覽中，首先引我思索的不是構成「除障」的著名〈毛系列〉或屬於「跨界行」的〈山水畫再製系列〉，而是「尋他山」中的二件作品：1990年的〈卷軸畫〉與〈蒙娜麗莎〉。前者在堆疊、拼貼的粗麻布中央，裱貼著一幅展開的卷軸畫，畫的部分已鏤除，留下一個空白的直立長矩形，而後者中央則是烙燒掉了的蒙娜麗莎，焦灼的邊圍成一個剪影。這二件作品可以看成是張宏圖對自己提出的宣言，是他展示去偶像姿態的道具，藉此他為自己駁斥、淨空了所謂「東方」、「西方」的創作典範。

〈卷軸畫〉與〈蒙娜麗莎〉皆呈現了雙重的缺席：作品中不在了的那個圖像在被視為典範而被割棄或焚去之前，已先被視為一個窠臼、一個意義老化的典型，一個壓扁的偶像、實體的空。這二件作品因這樣的類型化而如實展現了張宏圖藝術生產的物質性框架：一個故意刻板的「刻板印象」，或一個空的模板，它能形構一套視覺識別系統，容納不同的材質、肌理、裝置組合，來不斷推陳出新。因著它，張宏圖才能長達十年地以毛澤東為主題進行創作，彷彿設計產品不倦於自我改款，將「除障」的過程從首件〈貴格麥片毛〉延展成〈毛系列〉，從1987年綿延到1998年。

正如〈物質毛〉系列所例示，張宏圖以挖空手法所再現的毛澤東，是一個具體的人形空洞，輪番出現於植草、羽毛、玉米、大米、口紅、醬油、頭髮等平凡的生活性物質之中，以強調毛形象滲入生活、無所不在。張宏圖說，這是他過去生活在中國，隨時隨地都能看到的一個正面（陽）形象，疲



B-6 蒙娜麗莎 1990 粗麻布、壓克力、紙板 111.8×109 cm (張宏圖提供)



B-3 卷軸畫 1990 粗麻布、壓克力、木板、畫布 241.3×180.3 cm (張宏圖提供)



1 | 2

- 1 貴格麥片毛（萬歲毛） 1987起 壓克力、貴格麥片盒 24.8×13.3 cm×10 高雄市立美術館展出現場，林宏龍攝影  
2 乒乓毛 1995 綜合媒材裝置 76.2×152.4×274.3 cm 高雄市立美術館展出現場，林宏龍攝影

勞了他的視神經，於是今天他的腦子裡有著同一形象的負（陰）象。<sup>2</sup>問題是，這樣一系列將政治聖像揭露為視覺疲勞產物的作品，隨時威脅著要成為另一個視覺疲勞，畢竟對同一偶像的不斷揭露，很難不變成一種不使氣力的慣性作為。

所幸張宏圖有著澄明的自省與幽默。作為一個生活在紐約的華裔藝術家，他自陳，「有時我作品中的『空洞』會使人聯想起道家的『無』，或中國傳統畫中的『留白』，實際上我的視覺靈感來自於一個貝果麵包圈。」<sup>3</sup>張宏圖將他的空無去迷脫魅，也就將〈毛系列〉帶回到藝術家的自省與藝術的反身性，讓作品的生產邏輯透明化。他具體的「挖空」也於是得以將文化大革命所帶給個人的直接、間接傷痕，轉化為具體的連串作品。<sup>4</sup>

「我的作品離不開自己的生活經驗。做了近十年的毛系列就是證明，想賴也賴不掉。」張宏圖如是說。<sup>5</sup>但是十年是一段長時間，關於故鄉的記憶無法避免地逐漸模糊、淡褪，變成一個「貝果麵包圈」、一個固定的樣板。因此，他作品中以各種形

式空掉了、扭曲了的毛澤東人形牌，不見得再是政治洗腦的象徵與醒悟，而是藝術家生存之道的自我揭露，在〈乒乓毛〉中，它嵌在乒乓球桌二方桌面中央，形成明目張膽的遊戲陷阱；在〈紅門〉中欲遮還露，以門縫為秀場，不矜持地現了又現；在〈家門〉中則化身執意敲門拜訪的不速之客，再多道鎖也阻擋不了。

〈山水畫再製系列〉重現這個以藝術生產邏輯之自暴，來生產藝術的藝術反身性，張宏圖表示，在離開中國十六年之後，我對中國的現實知道的越來越少，而十六年對於一個來自東半球的人想去奢談美國的現實，時間又太短了。所以自九七年以來，我很知趣地將自己的作品與現實保持著某種距離。這也是我回到歷史，回到繪畫本身的一個原因。<sup>6</sup>

知趣是自省、自知的慧點說法，與現實保持距離是操作「挖空」的首要步驟，回到歷史是因為那裡是記憶樣板化的好地方，而回到繪畫本身，則是讓藝術自我派生、在藝術內部雜交繁衍、渾然不分東西。因此張宏圖在作品〈牧谿—莫奈，米點皴



練習〉就畫論畫地題記：「東耶？西耶？一時捧腹曰：畫也！」這是一件以米點皴揉合莫內法，將宋朝牧溪〈漁村夕照圖〉再製作的「繪畫」。

關於張宏圖藝術，錢志堅曾指出其中一點詭譎之處：張宏圖對宋至清代中國山水傳統的再製，也許仍是一種過於簡單化的處理，並不比他自己所批評的董其昌仿古還要深刻，畢竟張宏圖只利用了莫內、塞尚和梵谷這三位印象派和後印象派大師，來重新詮釋十至十九世紀這樣大時間跨度的中國藝術。<sup>7</sup>這個問題其實並不詭譎，因為張宏圖的〈山水畫再製系列〉是以觀念進行的生產，「在畫布上留下的只是一個觀念。」<sup>8</sup>而觀念原本就是一種抽象，必然將事物簡單化、概念化、模式化。

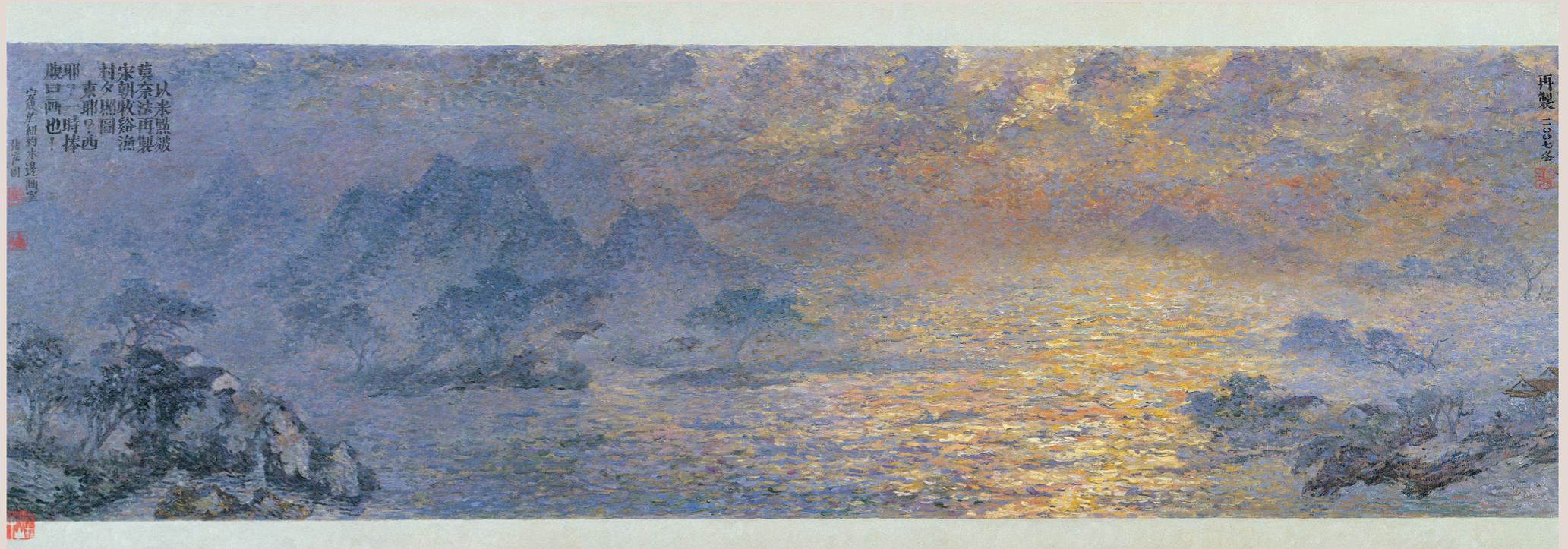
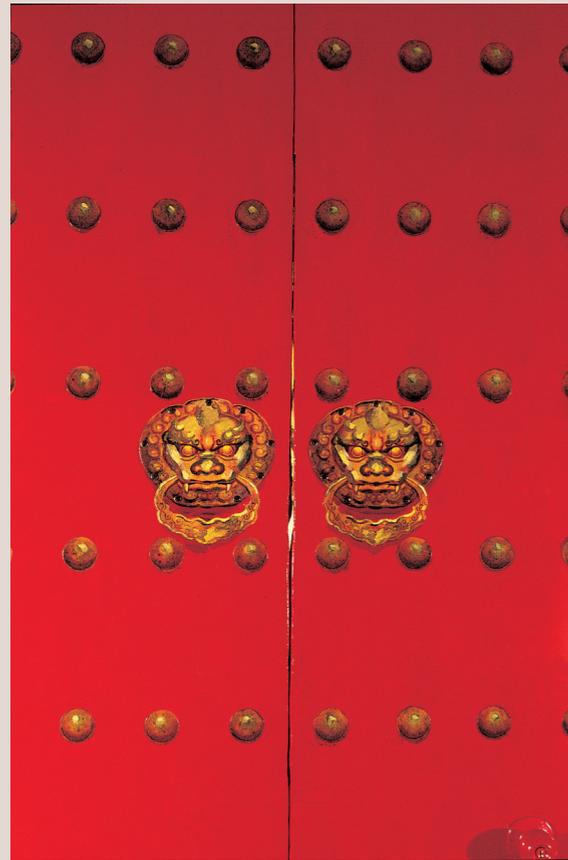
為〈山水畫再製系列〉，張宏圖腦中可能建立了一個「山水—風景」繪畫概念模型，中國古代山水畫和印象派、後印象派風景畫是拉撐起這個模型的兩個極端，一端重觀念、一端重感官。<sup>9</sup>這個模型的彈性來自其中必然存有的簡化，言說詮釋的功夫才能夠自由地將二個極端疊合起來，消弭差異，

正如張宏圖發現中國山水畫家與印象派、後印象派，皆將人與山水草木屋舍視為同樣重要，雖然前者是從天人合一的角度看，而後者則將一切視為光影及色彩的載體，是從視覺效果上而言。<sup>10</sup>又如張宏圖附和過去學者曾提出的，認同在畫面結構的鋪陳布置上，董其昌用近乎笨拙筆法所畫出的幾何化樹木山石，與塞尚在自然中觀察到的球體、圓柱體和圓柱體其實相當一致。<sup>11</sup>

這些詮釋自由的給予，有賴共構現象的發掘，如類似的同位、等價結構或幾何化處理，這令人想起劉國松曾說過，中國的皴如同西方的肌理。<sup>12</sup>他在1966年以拼貼與製造肌理的方式創作了作品〈矗立〉，在三十多年前便再製作了范寬〈谿山行旅圖〉。儘管劉國松仍屬於現代主義範疇，或可說是延遲的地方性現代主義，而張宏圖已進入後現代，乃全球化之中某種後現代風格的逗留停滯，但劉國松早期幾件攻佔正統的現代風仿古作品，以及之後以水拓、紙筋紙與大刷子筆觸肌理創作之山水畫，卻與張宏圖的〈山水畫再

1 | 3  
2 |

- 1 紅門(局部) 1995 綜合媒材裝置、錄影帶 209.5×80.2cm (張宏圖提供)
- 2 紅門門縫內影像片段
- 3 牧谿-莫奈, 米點皴練習 2006-2007 油彩、畫布 97.8×274.3cm (張宏圖提供)



製系列〉，共享著「抽象藝術」要求自我衍生的驅力：以一個邏輯或所謂藝術家風格，生產、再生產，累積、再累積，有如資本的自我聚集。

1960年代，美、英國普普藝術家安迪·沃荷(Andy Warhol)與理查·漢彌爾頓(Richard Hamilton)對影像的瑕疵性複製，似乎既標示出居·德波(Guy Debord)所謂「景觀社會」的成熟或熟爛，也示範著景觀的生產之道。二十年後，早於中國的政治波普之所為，張宏圖在美國製作著政治性普普，用十年例示著景觀乃個人造業，可能出於一分不願成熟的藝術創作之天真，也可能是為了藝術家的身分塑造。與他媒合中西、以油畫或綜合媒材製作出的山水畫並置，異國移民的身分、在西方藝術世界中持續生產藝術的創意策略，或者說，遷移與生產本身，更清楚可見。

我們也就不難解釋林似竹的發現：每換到新環境時，張宏圖不會忘記其過往，而是學會高度自覺地將過去及現在視為兩個重疊的參考框架；在〈貴格麥片毛〉之後，這個重疊參考框架發展為一種高效能的藝術創作工具。<sup>13</sup>然而林似竹也提醒著，雖然張宏圖作品具有高度效果，讓人一眼便能看出其

中訊息，但若只思考其中訊息就終止觀看過程，便要錯過「這位深思熟慮且才華洋溢的藝術家更加引人入勝的一面」。<sup>14</sup>那一面便是他作品吸引觀者介入的折衷之美，在畫面上將西方風格裝入東方體格的矯飾美感，似乎以作者身體缺席的含蓄，在儒雅溫文的山水畫中，操演著森村泰昌大約在同時間所展演的雜揉身體美：黃皮膚的嬌小日本男性，以亞洲的身姿展演出歐美陰性典範，看著讓人感到局促、錯亂，但又很快能夠適應，接受、享受這種雌雄、陰陽、東西混種的美感。<sup>15</sup>

如此看來，展覽標題「在路上」下得很是精確，借用自美國作家凱魯亞克(Jack Kerouac)小說On the Road的名稱，不只能點出張宏圖乃透過藝術旅途探索人生，而本展覽正是要呈現藝術家自赴美初期至今，旅居紐約逾三十年的創作旅程。此標題也能反身暗示出如此的挪用以指意之方式，正是藝術家箭步在路上的道理：這是一條自發的生產路線，在路上藝術家經常視「自己是一個不受欢迎的第三者」、「試圖把自己隱藏起來」，重要的是，能頗有效率地以觀念、一個「空」前進著，如此追尋著藝術內部無性生殖的美。✎

註釋：

- 1 張宏圖，〈“山水畫再製”隨筆〉，耿畫廊網站，[http://tinakengallery.com/index.php?REQUEST\\_ID=bW9kPWfYdCZwYwDlPWRldGFpbCZBSUQ9MzA=](http://tinakengallery.com/index.php?REQUEST_ID=bW9kPWfYdCZwYwDlPWRldGFpbCZBSUQ9MzA=) [Nov 4, 2013]
- 2 張宏圖，〈關於我的作品的幾句話〉，高美館提供之展覽資料。
- 3 同上注。
- 4 關於文化大革命對張宏圖所造成的傷害，這裡所謂「直接傷痕」，是指文革對他實際造成的傷害，如1973年他被派去指導工廠的設計師們設計首飾，他認為是既無聊又荒誕。所謂「間接傷痕」，則是指如1966年他因著毛澤東書中關於共產主義人類大同的理想，積極參加運動，相信「右派黑五類子女也有權革命」，而在文革的最初三個月表現得非常活躍。直到有一天，他在一條胡同裡，見到一個中年男子被一群戴紅袖章的孩子們指認為資本家，而被用有大銅頭的皮帶打死。見展覽中張宏圖自製年表。
- 5 同注1。
- 6 同注1。
- 7 錢志堅，〈逾越界限：張宏圖的近代〉，耿畫廊網站，[http://tinakengallery.com/index.php?REQUEST\\_ID=bW9kPWfYdCZwYwDlPWRldGFpbCZBSUQ9MzA=#](http://tinakengallery.com/index.php?REQUEST_ID=bW9kPWfYdCZwYwDlPWRldGFpbCZBSUQ9MzA=#) [Nov 4, 2013]
- 8 同注1。
- 9 張宏圖討論了中國古代山水畫和印象派、後印象派風景畫，是重觀念與重感官的二個極端，同上注。
- 10 同上。
- 11 同上。
- 12 筆者過去曾為劉國松的學生，在課堂上親耳聽聞他如是闡述。
- 13 林似竹，〈張宏圖：走過萬水千山，再回首悠然自在〉，高美館提供之文獻資料。
- 14 同上注。
- 15 張宏圖自述希望自己作品能讓觀者介入、主動思考，同注1。