

# 1960年代臺灣現成物創作脈絡

The Contexts from where the Ready-made  
Artworks Generated in Taiwan in the 1960s

陳譽仁 | Yu-Jen Chen

國家圖書館台灣分館專任助理  
Full-time Administrative Assistant,  
National Taiwan Library

## 摘要

在前人研究的基礎上，我的論文試圖藉由對 1960 年代臺灣現成物作品的探究以使「複合藝術」這樣的觀念更為精緻化。

1960 年代的臺灣，一方面仍處在戒嚴中，另一方面也仍然是聯合國的一員。在這個對比強烈的時代裡，藝術家需藉著「國際交流」的名義彼此結盟，同時也必須符合中華文化現代化的命題，才能夠獲得藝術自由與前衛的合法性。例如成立於 1961 年，由義大利、西班牙、日本與台灣畫家組成的龐圖國際藝術運動，在 1963 年之所以能夠來台展出，原因即是臺灣蕭勤（1935-）、李元佳（1929-1994）是這個國際藝術團體的一份子，而其他的外國畫家在創作上受到中華文化的感召之故。

龐圖國際藝術展藉由它與臺灣畫家原有的社會關係，深化了五月與東方畫會成員間的差異，而這兩個藝術團體在當時在美術場域裡均佔據了主流地位。該展覽同時也深化了主流與其挑戰者間的差異。新的挑戰者來自於美術設計，在當時它在美術位階中被認定為末流。例如 1966 年，黃華成在西門町圓環製作了驚人的現成物作品〈洗手〉，作品是一把椅子上面擺著臉盆、椅背上貼著寫在紙片上的詩作。這件作品是「現代詩展」的其中一件作品，而這個展覽裡的參展藝術家幾乎清一色都有封面設計或是工業設計的背景。

黃華成是臺灣電視公司的美術指導，同時也是《劇場》的編輯，這是一份透過譯作來介紹前衛戲劇與電影的期刊。這樣的背景使他可以同時運用不同藝術媒體範疇。例如〈洗手〉對文學與美術這兩種藝術媒體的稼接，其實在戲劇、電影，甚至是封面設計中常見的技巧。另一個優勢則是在美術設計的領域裡，官方文化意識形態可以被懸置，

代之以存在主義，後者也是黃華成從貝克特的戲劇表演裡學到的觀念。

這些現成物作品看似符合一個朝向消費社會的遠景，但它們卻很快地消失了。究其原因，或許是媒體的力量過於廣泛強大，以致於任何尋求前衛性的藝術家都不會錯過它。其次在五月與東方的成員此時相繼出國後，最後在 1971 年解散，製作現成物作品的藝術家似乎也失去了他們的假想敵。最後則是突然翻轉的外交局勢使得存在主義的光環迅速消退，而現成物作品的一般面貌，如荒謬性、諷刺性與自我放逐，在時興的國族與鄉土主義的氛圍裡，也連帶地不再能夠引起知識份子的興趣。

**關鍵詞：**現成物、龐圖、五月畫會、東方畫會、黃華成、現代詩展、  
中國現代藝術季

## Abstract

Based on the previous studies, my article tries to elaborate the idea of ‘complex art’ in 1960s Taiwan by concerning on the ready-made artworks, and their relative contexts.

In this period, Taiwan, as Free China (Ziyou Zhongguo), was in martial law enforcement as well as still a member of the United Nations. Artists in this time had to organize themselves in the name of ‘international exchange’ and cope with the official cultural ideology, that is, the issue of modernization of Chinese culture, in order to achieve artistic freedom and the legality of avant-garde. For example, PUNTO International Art Movement which was founded by some artists from Italy, Spain, Japan, Taiwan, etc., was invented to exhibit in Taiwan in 1963 because the Taiwan painters, Xiao Qin (1935-) and Li Yuan-Jia (1929-1994) were its members, and the other foreign painters were inspired by the spirit of Chinese culture.

The PUNTO exhibition, with its social connections with Taiwanese artistic circle, had impacts on the bifurcation between painters of May Society (Wuyue Huahui) and of the Orient Society (Dongfang Huahui), which both occupied dominant positions in the artistic field with their abstract paintings. Furthermore, the dominant artists and their challengers were also bifurcated by this exhibition. The challengers came from the field of art design, which was deemed the periphery in artistic hierarchy. In 1966, an astonishing ready-made work, Washing Hand (Xishou), by Hua-cheng Huang (1935-1996) was placed

on the roundabout in West Gate District (Hsimenting) which was a chair with a washbasin on its seat and a poetry wrote on a scrap of paper on the front of the chair back. This work was a part of Modern Poetry Exhibition (Xiandai Shizhan) hold as a section of Chinese Art Season (Jhongguo Yishuji), and in the exhibition, almost all the participating artists were devoted to cover or industrial design.

Huang was an art director in Taiwan Television Enterprise, Ltd. founded in 1962 and the editor of Theatre quarterly (Juchang), a journal introducing avant-garde theatre and movies by translation. His background had provided him some advantages. First, he could exercise different media across arts. His Hand Washing seems to be astonishing at first glance, however, the grafting of different arts in Hand Washing: literature and fine art, were in fact a common feature in theatres, in movies and even cover designs. Another advantage was that the official cultural ideology was suspended from the field of art design and replaced by the idea of Existentialism which Huang learned from the performance of Beckett's theatres.

Those ready-made artworks seemed to meet a social tendency towards a consumer society, but they disappeared soon instead. The reasons for this finality might be that the prevalence of media is so strong that any successive artists who search for avant-garde expressions would not ignore it. Moreover, the artists who made ready-made works lost their alternative imaginary enemies: the members of May Society and the Oriental Society went aboard in succession, and finally disbanded in 1971. Finally, the suddenly reversal of international relations of Free

China made the prevalence of Existentialism faint quickly, and the common features of ready-made works: ridicule, irony and self-exile, relatively hardly raised any interests in the ethos of raising nationalism and vernacularism.

**Keywords: Ready-made artworks, May Society (Wuyue Huahui) ,  
The Orient Society (Dongfang Huahui) , Hua-cheng  
Huang (1935-1996) , Modern Poetry Exhibition (Xiandai  
Shizhan) , Chinese Art Season (Jhongguo Yishuji)**

## 一、前言

1960 年代臺灣美術除了五月與東方以外，所謂的前衛藝術經常納入所謂複合藝術的範疇，然而由於複合媒材涵蓋了平面材質實驗、現成物、版畫、設計，以及各種不同的藝術風格與團體，範圍太廣，以至於難以凸顯出更為細緻的意義。例如就現成物的運用而言，五月與東方畫會的畫家雖然在 1960 年代前半即已開始使用石膏、燈光、降落傘布等材料，不過目的大多是為了試驗平面材質的效果，與後來黃華成等人的現成物作品意義不同。本文即嘗試以後者的現成物作品為重，對其周邊相關的現象次第進行考察。<sup>1</sup>

臺灣美術在這十年間會出現那麼多的風格流派與畫會，除了是受到西方藝術潮流的影響外，還必須從社會結構來進行考察。當時對西方的學習動力基本上來自於社會環境的對比，此時臺灣雖然號稱「自由」中國，但是這樣的自由是對照中華人民共和國所產生的，相對於當時歐美國家的自由，臺灣對內實行戒嚴，言論與結社自由受到箝制，文化難以有開創性的發展。與這樣保守的文化環境相對比的是國際交流，當時臺灣尚未脫離聯合國，與歐美國家之間各種文化交流的正式管道仍然暢通。<sup>2</sup> 例如臺灣自 1957 年開始派員參加聖保羅雙年展，一直持續到 1974 年中巴斷交為止，期間造就了許多畫家的國際聲譽。<sup>3</sup>

---

1 賴瑛瑛，《複合藝術：臺灣六〇年代藝術研究》（臺北：國泰文化，1996）；賴瑛瑛，《臺灣前衛：六〇年代複合藝術》（臺北市：遠流出版社，2003）；賴瑛瑛，《臺灣現代美術大系—複合媒體藝術》（臺北市：藝術家出版社，2004）。臺北市立美術館，《前衛：60 年代臺灣美術發展》（臺北：臺北市立美術館，2003）。

2 關於 1960 年代臺灣，詳見蕭阿勤，《回歸現實：臺灣 1970 年代的戰後世代與文化政治變遷》（臺北：中央研究院社會學研究所，2008），第二章。

3 簡宜平，〈聖保羅雙年展與臺灣抽象繪畫興起〉，《議藝份子》9 期（桃園縣中壢市：國

對比下的自由創造出在地美術發展的落後感，不僅誘使年輕的藝術家以國外留學、參展為目標，也在原有的美術版圖裡，為新的創作指出發展的空間。影響美術發展的還有美術教育機構，此時師範體系的美術系畢業生逐年迅速增加，成立於 1955 年的藝術專科學校除了美工科以外，也於 1962 年在原有的影劇、音樂等科系上增加美術系，並於 1965 年產生第一批畢業生。<sup>4</sup> 此時漸次擴大的藝術社群與臺灣當時方興未艾的廣告設計業相結合，儘管臺灣設計史並非從這個年代開始，但是電視出現了（臺灣第一個商業電視臺，臺灣電視公司，於 1962 年成立）。連帶引導出的各種動靜態廣告需求，顯示臺灣正朝向消費者社會發展。在前景看好、收入遠高於教師的情況下，這個新興產業很快地吸收了許多美術系出身的畢業生。例如黃華成（1935-1996）除了主持《劇場》雜誌的設計外，也曾進入國華廣告公司與臺視工作。這些已形成產業的範疇一向在美術位階中位於純美術的下位，如今意外地成為藝術家的生活基礎，而在經濟基礎不需依靠純藝術的支持下，展完即丟棄、難以保存、保值的現成物作品遂有了生存的空間。

對比下的「自由」、畢業生與廣告設計的興起，這兩項因素在 1960 年代共同形塑了藝術本身對於前衛的合法性與藝術自由的競爭，迫使美術範疇不斷地向外擴張，同時也持續地觸動威權的神經。李仲生（1912-1984）在 1950 年代的美術活動隨著黃榮燦事件告終，隨後他在聽到學生們準備籌組東方畫會時，很快地辭去政戰學校的教職，南下臺中，在整個 1960 年代低調地在藝術圈內活動。<sup>5</sup> 此外，1960 年，

---

立中央大學藝術學研究所學生會，2007），頁 75-84。

4 蕭瓊瑞，〈戰後臺灣現代繪畫運動大事年表（1945-1970）〉，《臺灣美術史研究論集》（臺北市：伯亞出版事業有限公司，1991），頁 197-254。

5 蕭瓊瑞，《李仲生》（臺中市：伯亞出版社，1991）。蕭瓊瑞，〈李仲生的最後活動與

楊英風（1926-1997）與顧獻樑（1914-1979）成立的「中國現代藝術中心」在開幕當天因為秦松事件而解散，關於其後續發展下文再述。<sup>6</sup> 隔年徐復觀（1904-1982）則與劉國松（1932-）發生中國現代畫論戰。<sup>7</sup> 這次的爭論焦點除了在於爭奪中國文化現代化的詮釋權外，也可以看見當時美術對原創性的要求必須依附在中國文化現代化或中西融合的口號之下。無論願意與否，這都是當時美術環境裡的現實，在這之中臺灣現代藝術史並非是一個連貫的風格發展史，而是複雜的藝術場域發展，不僅藝術的內在法則，社會因素也會產生決定性的影響——而在某些時候，藝術確實是個要命的事業。

## 二、龐圖國際藝術展：美術理念與範疇的分化

現代美術在前述的社會結構裡也發展出自己的生存策略，其中一項就是「國際交流」。例如東方畫會於 1957 年成立時，首回展出就採用與西班牙畫家交換展的形式展出。首先是東方畫展在美國新聞處展出時，同時展出 14 位西班牙現代畫家作品，隔年東方畫會則移師到西班牙展覽，試圖以國際交流的形式來降低官方對美術結社的干涉。<sup>8</sup> 往

---

思想——兼論其「隱居」生活的意義》，《臺灣美術》3 卷 3 期總號 11（臺中市：臺灣省立美術館，國立臺灣美術館，1991），頁 5-13；蕭瓊瑞，〈李仲生的最後活動與思想——兼論其「隱居」生活的意義〉，《臺灣美術》，3 卷 4 期總號 12（臺中市：臺灣省立美術館，國立臺灣美術館，1991），頁 9-16。

6 關於中國現代畫中心與秦松事件，詳見蕭瓊瑞，《五月與東方——中國美術現代化運動在戰後臺灣之發展（1945-1970）》（臺北：東大，1991），頁 305-313。

7 關於劉國松與徐復觀的論戰，詳見蕭瓊瑞，《五月與東方——中國美術現代化運動在戰後臺灣之發展（1945-1970）》，頁 313-346。

8 第一屆東方畫展與西班牙畫家聯展的消息見：蕭勤寄自巴塞羅那，〈燧石社及其作家們他們將有作品寄來臺灣展出〉，《聯合報》，1957 年 6 月 25 日，第六版；怒弦，〈簡介

後不只是東方，五月畫會的展覽也經常會與外國畫家的作品一起展出，一方面是爲了「國際交流」，另一方面也有宣傳的效應。

1963年聲勢浩大的龐圖國際藝術展也有類似的策略。「龐圖」(PUNTO)是一個成立於1961年的國際藝術團體，成員包括了義大利的卡爾代拉拉(A. Calderara)、瑪依諾(Maino)、日本的吾妻兼治郎，此外也包括了蕭勤(1935-)與李元佳(1929-1994)，兩人都是李仲生的畫室學生(圖1)。李元佳於1962年前往義大利，蕭勤則早於1955年拿到獎學金後前往畢卡索的故鄉留學，同時開始在聯合報上發表一系列主要以西班牙藝壇爲主的消息與相關訪談，他同時也是東方畫會與西班牙畫家共同展出的推手。<sup>9</sup>

龐圖國際藝術在臺灣的引介者爲黃朝湖(1939-)，他從8月開始就在聯合報上撰文介紹。<sup>10</sup>「龐圖」在西班牙語的字義爲「點」，據他的介紹，該畫派的創作理念來自於中國的「靜觀」哲學，強調「嚴肅的結構性、思索性及單純靜觀的表現。」<sup>11</sup>到了10月至11月時，黃

---

東方畫展》，《聯合報》1957年11月8日，第六版；東方畫會在西班牙展出，詳見蕭勤，〈「東方畫展」在西班牙〉，《聯合報》，1958年1月31日，第六版。

- 9 關於蕭勤與李元佳，詳見賴瑛瑛，〈孤行的另類藝術家——李元佳(1929-1994)〉，《藝術家》(臺北市：藝術家出版社，1995.11)，頁374-384、謝佩霓，《另類蕭勤》(臺北市：時報文化，2005.10)。
- 10 黃朝湖發表關於龐圖國際藝術的文章詳見：〈Punto世界畫壇的最新繪畫運動 我畫家蕭勤、李元佳均爲創始人〉，《聯合報》，1962年8月15日，第六版、〈Punto藝術運動近況〉，《聯合報》，1962年10月8日，第六版、〈Punto藝術運動作品 誰願主辦在我國展出？〉，《聯合報》，1962年11月22日，第六版；〈藝術館定廿八展出 Punto 的作品〉，《聯合報》，1963年7月7日，第八版；〈龐圖國際藝術運動〉，《中央日報》，1963年7月26日，第七版、〈龐圖藝展以後 我的兩點建議〉，《聯合報》，1963年8月7日，第八版、〈龐圖國際藝術運動及展出作品評介〉，《自由青年》30卷4期(臺北市：自由青年社，1963.8)，頁12-13。〈龐圖國際藝術運動簡介〉，《文星》70期(臺北市：文星出版社，1963.8)，頁43。
- 11 黃朝湖，〈Punto藝術運動近況〉，《聯合報》，1962年10月8日，第六版。

朝湖表示自己聯絡了龐圖藝術來臺展出事宜，希望臺灣有公私立文教單位能夠主辦這場展覽。他強調龐圖的創作精神來自中國文化，而且我國的畫家蕭勤與李元佳也名列其中，因此這次展覽是「具有中西藝術重大意義的展出」，並希望主辦單位能夠代表政府。<sup>12</sup>

在文化交流以及合乎中國文化精神的宣傳下，龐圖美術展成功地引起官方的回應。後來該展由國立臺灣藝術館、文星雜誌社和現代文學社聯合主辦，並於1963年在國立臺灣藝術館展出（展期為1963年7月28日至1963年8月6日）。<sup>13</sup>龐圖藝術展展出的意義不僅在於它成功地運用各種生存手段，展出本身也對原有五月與東方產生效應。以東方畫會為例，李元佳與蕭勤本身即為龐圖的畫家，而朱為白（1929-）在1962年左右即已從封塔拿（Lucio Fontana, 1899-1968）劃破畫布表面的作法獲得靈感，開始在紙面上切出特定形狀，並在透空的切割處背面襯上色紙，他的作品可視為將畫布本身視為表現素材的作品（圖2）。<sup>14</sup>

五月畫會對於龐圖展的態度較為冷淡，例如龐圖展開始後，劉國松與莊喆（1934-）分別在報刊上發表評論。他們都肯定國外藝術團體在臺灣展出的意義，但是相較於黃朝湖強調龐圖的創作精神來自中國文化，他們則是強調其間的差異，指出龐圖藝術雖然以中國「靜觀」思想為宗，但是表現出來的仍是冷靜理性的西方哲理，不同於中國文

---

12 黃朝湖，〈Punto 藝術運動作品 誰願主辦在我國展出？〉，《聯合報》，1962年11月22日，第六版。

13 義大利米蘭航訊，〈Punto 作品 7月底在臺展出〉，《聯合報》，1963年6月23日，第八版；黃朝湖，〈藝術館定廿八展出 Punto 的作品〉，《聯合報》，1963年7月7日，第八版。

14 關於朱為白的作品，詳見朱為白，《朱為白回顧展》（臺北市：臺北市立美術館，2005）；其他如霍剛也在展後風格變化，見黃朝湖，〈一箇高潮的展出——評第八屆東方畫展（下）〉，《聯合報》，1964年11月16日，第八版。

化特有的感性。<sup>15</sup>

劉國松與莊喆的評論試圖在中國文化現代化的詮釋權上區分出自己與對手的主張，也顯示出龐圖展中的極簡幾何風格與劉國松或莊喆的作品風格之間已顯示出意義上的斷裂，進而深化了五月與東方間的差異。另一方面，龐圖展也深化了其他藝術家與主流風格間的差異。它以否定的方式，在各種美術風格間作出更為明確的意義界定。在黃朝湖的介紹裡，龐圖藝術運動反對「學院派」、「非形象主義」、「新達達主義」、「機械性作品」、「一切實驗性的藝術作品」，而後來許多反對形象性繪畫的藝術家幾乎都是從這幾個範疇著手。<sup>16</sup> 更有趣的是，在前述劉國松評論龐圖的文章裡，他認為展覽裡許多作品都很像美術設計：「我想，一定有人會把『龐圖』與『黑白展』連在一起…我很為他們擔心，以後將怎樣發展下去呢？」<sup>17</sup> 美術設計往往被當成是低階的藝術，甚至不是藝術，然而後來類似黃華成等人的現成物作品幾乎都是在這個美術的邊緣脈絡上出現。<sup>18</sup>

### 三、1966年現代藝術季：現成物作品出現的脈絡

1966年由顧獻樑舉辦的中國現代藝術季裡，黃華成以現成物當成

15 莊喆，〈龐圖與中國靜觀精神〉，《聯合報》，1963年8月2日，第八版；劉國松，〈從龐圖藝展談中西繪畫的不同——兼評「龐圖」國際藝術運動展〉，《文星》70期（臺北市：文星出版社，1963.8），頁45-47。

16 黃朝湖，〈Punto 藝術運動近況〉，《聯合報》，1962年10月8日，第六版。

17 劉國松，〈從龐圖藝展談中西繪畫的不同——兼評「龐圖」國際藝術運動展〉，《文星》，頁45-47。

18 「黑白展」為臺灣戰後首次設計展，由省立師範學院藝術系（今臺灣師範大學美術系）畢業學生簡錫圭、高山嵐、黃華成等人組成，於1962年至1963年舉辦兩次展覽。關於「黑白展」對臺灣美術設計的影響詳見：林品章、傅銘傳，〈「黑白展」與臺灣美術設計〉，《現代美術》68期（臺中市：臺灣省立美術館，國立臺灣美術館，1996），頁56-61。

作品在「現代詩展」中展出。他將邱剛健（1940-）的詩〈洗手〉（圖3）<sup>19</sup>貼在放有臉盆的椅子上、在地上畫跳房子遊戲的方框，作品令人想起美國概念藝術家柯舒斯（Joseph Kosuth, 1945-）的椅子。這件作品有意識地結合文學與現成物，一方面以實物降低詩的文學性；另一方面記載詩歌的紙片貼在椅背正面上，配合彎腰洗手的高度。使得這種文學的降級在一種生活的姿態裡轉成詼諧的效果。<sup>20</sup>

〈洗手〉出現的脈絡完全不同於前述的龐圖藝術展。所謂中國藝術季其實是延續1960年因秦松事件而解散的中國現代藝術中心。<sup>21</sup>當時的召集人之一顧獻樑於1966年再次號召文藝界人士，提議合辦現代藝術季，活動範圍跨越文學、美術、音樂、電影等領域，其中與美術相關的除了座談會與詩畫聯展以外，還包括了著名的「現代詩展」。<sup>22</sup>

19 黃華成，〈現代詩展畫頁〉，《幼獅文藝》24卷4期（臺北市：幼獅文藝，1966），頁127-150。

20 關於黃華成，詳見賴瑛瑛，《臺灣現代美術大系——複合媒體藝術》（臺北市：藝術家出版社，2004），頁26-39；賴瑛瑛，《臺灣前衛：六〇年代複合藝術》（臺北市：遠流出版社，2003），頁180-191；編輯室，〈我來不及搞前衛：一九六〇年代《劇場》雜誌與臺灣前衛運動專輯〉，《藝術觀點》，（臺南縣：國立臺南藝術學院，2010.1），頁4-60。

21 關於現代藝術季的成立過程，詳見辛鬱，〈人物春秋／現代詩畫雙棲的前者——略說老友秦松〉，《文訊雜誌》276期（臺北市：文藝資料研究及服務中心出版：文訊雜誌社發行，2008.10），頁53-56。現代藝術季共辦了三屆，分別於1966、1967、1970年舉辦。詳見王醒吾，〈現代藝術季〉，《幼獅文藝》24卷4期（臺北市：幼獅文化事業，1966），頁72-76；青石，〈現代藝術季〉，《幼獅文藝》26卷5期（臺北市：幼獅文化事業，1967），頁17-18。本報訊，〈現代藝術季活動明展開〉，《聯合報》，1967年3月30日，第八版；〈中國現代藝術季八日展開為期八天〉，《中國時報》，1970年11月5日，第八版；本報訊，〈中國現代藝術季〉，《中央日報》，1970年11月5日，第八版。

22 辛鬱，〈人物春秋／現代詩畫雙棲的前者——略說老友秦松〉，《文訊雜誌》，同前註；王醒吾，〈現代藝術季〉，《幼獅文藝》24卷4期（臺北市：幼獅文化事業公司，1966），頁72。第一屆中國藝術季從3月15日開始，主要場地為國軍文藝中心，系列活動包括了現代文學座談會、現代繪畫座談會、幼獅樂府、現代電影座談會、幼獅沙龍、現代音樂座談會、現代詩展、現代漫畫展以及由《前衛》等刊物舉辦詩畫聯展、名畫幻燈欣賞、痛苦與狂喜之夜等活動。

這個展覽由《幼獅文藝》、《現代文學》、《笠》詩社與《劇場》共同贊助，展覽地點原本預定於臺大傅鐘下舉行，後因學校與警察的干預而先後遷到臺大活動中心，最後再於 1966 年 3 月 29 日遷到西門町圓環展出。展覽設置在開放的公共場所，展出形式是由畫家自行選擇適合的詩作來創作作品。

這次展覽展出的作品完全不同於五月與東方，幾乎都是平面設計作品，而參展藝術家也呈現出廣告設計產業對美術家的影響力。其中出身師大藝術系如龍思良（1937-）為《文星》的設計封面、侯平治（1939-）是室內設計師；其他如江泰馨為工業美術設計師、黃添進（1935-）為英文《臺灣貿易》月刊封面設計者。至於黃華成本人在參加現代詩展前，其實也因參與《劇場》雜誌的美術編輯而為人所知。<sup>23</sup>

黃華成畢業於師大後，曾經在國華廣告公司工作，並參加過第一屆「黑白展」。1966 年他在臺視公司擔任美術指導，同時也是《劇場》雜誌的編輯兼設計，這是一本譯介西方現代戲劇與電影的雜誌。在與這份雜誌相關的活動裡，黃華成曾參與小劇場演出貝克特的劇本，也曾拍過電影短片，並從這些媒體中吸收存在主義等西方哲學思潮。

這些多采多姿的背景提供對他一些創作上的優勢。首先他能夠實驗的材料如電影、劇場、文學、設計範圍遠較五月或東方所嘗試的平面複合媒材來得大。其次相較於前面提到的美術，這些脈絡不僅對立於純美術，連帶地在原創性的標準上也不要求必須要積極地結合中國文化現代化的議題。例如 1966 年 1 月黃華成宣布成立只有他自己一人的大臺北畫派，比較龐圖藝術展中黃潮湖的介紹與他的宣言（2. 反對

---

23 黃華成，〈現代詩展畫頁〉，《幼獅文藝》24 卷 4 期（臺北市：幼獅文化事業公司，1966），頁 127-150。

抽象具象二分法，拋棄之……18. 丟掉文化包袱……27. 「和平奮鬥救中國」……42. 反對共產黨，反對「假共產黨」……49. 根本反對繪畫與雕塑，理由從略……），即可看見其間巨大的差異。<sup>24</sup>

黃華成的現成物作品驚人之處不在於他使用現成物，而在於他懂得利用自己在文化的位置進行介入。他的大臺北畫派宣言，內容在美術的脈絡裡或可視為是一種達達反藝術的態度，但是更重要的或許是他把宣言發表在《劇場》上，這本期刊從外觀到內容均充滿著各種媒體間的頻繁轉換、結合：例如劇本本身與舞臺演出，海報可以結合攝影、文學或是電影場景一般，而〈洗手〉中對美術現成物與文學的結合手法在這樣的脈絡裡其實是一般常見的現象。

將〈洗手〉視為現成物作品容易讓我們忘記在反藝術的姿態底下，黃華成十分擅長在不同的媒體間進行轉換接合。他往往針對對象的屬性而非實質來進行操作，例如他在8月於海天畫廊舉辦的大臺北畫派66秋展。<sup>25</sup> 展覽會場沒有掛上一張畫。觀眾得踩過一張貼滿複製世界名畫的板子方能進場，地上則是作者自己畫作的碎片，此外觀眾還得低頭繞過晾在那裡的溼衣褲（圖4）。這樣的作品不能只用美術的觀點來界定，而必須理解他如何去操作空間的屬性，如何藉由日常生活物品的擺置來侵擾被界定為藝術場所的展示空間，更不可忘記這類對空間的操作，正是現代戲劇所擅長的手法。事實上，大臺北畫派66秋展既是一種顛覆藝術的姿態，它也可以是《劇場》第七期的封面（圖5），在封面裡它就像是某種象徵性的戲劇場景，意義完全可以在外於美術

24 黃華成，〈大臺北畫派宣言〉，《劇場》第4期（臺北市：陳夏生發行，1966.4），頁101，106。

25 郭松棻，〈大臺北畫派1966秋展〉，《劇場》第8期（臺北市：陳夏生發行，1966.12），頁218-224。

的脈絡中被吸收。

這類從多媒體發展出的手法正逐漸流行於年輕的畢業生作品。黃永松 (1943-) 參加「現代詩展」時仍是藝術專科學校的學生，隔年即將畢業，當時他與張照堂都是《劇場》活動的常客。在「現代詩展」中他以黃荷生的詩〈復活〉(圖 6) 為對象，將保麗龍切割出來的頭與身體各部位置於不同高度的鞦韆板上，題目標示「我想不要賺錢也可以過活」，配合作品諧擬了藝術家的現實處境。<sup>26</sup>

黃永松的參展作品很難在美術既定的各種流派裡得到理解，但也不單只是學生的實驗性作品。他的作品中常見被肢解再重組、面無表情的人體，其實很類似戲劇或電影場景中的道具。類似的作品也出現在他 1967 年的畢業展中，當時他與汪英德、奚淞、姚孟嘉等人在一年間籌辦了三次「UP 展」，其中兩次在藝專校園，最後一次在國家藝術館。<sup>27</sup> 這些展覽中出現大量的現成物，例如第一次展中，他們利用校園角落一臺破車，配上被棄置的學生人體泥塑作為他們的作品(圖 7)。這樣的作品儘管可以稱為現成物，但是促使這些事物被選上的並非是反藝術的態度，這樣的作品看似具有藝術的顛覆性，但是從某個角度來看卻很像是電影中的場景，其中不但有一種對於場景擺設的敏感性，同時也試圖營造出一種荒涼、邊緣的直覺意識。

---

26 關於黃永松，詳見賴瑛瑛訪問，〈複合美術訪談錄(4)——浮洲里的文化勇士們—訪黃永松談 UP 生命〉，《現代美術》59 期(臺中市：臺灣省立美術館，國立臺灣美術館，1995.4)，頁 26-31。賴瑛瑛，《臺灣前衛：六〇年代複合藝術》(臺北市：遠流出版社，2003)，頁 172-179。

27 賴瑛瑛訪問，〈複合美術訪談錄(4)——浮洲里的文化勇士們—訪黃永松談 UP 生命〉，《現代美術》，頁 26-31。賴瑛瑛，《臺灣前衛：六〇年代複合藝術》，頁 100-102。

## 四、現成物的發展

黃華成與黃永松的作品可以說是在各種媒體的綜合影響下所構成，不僅在形式上明顯地與五月或東方畫家相區分，對於藝術原創性的觀念也幾乎脫離中國文化現代化的脈絡，或只是作口頭上的迎合。那是一種對於主流文化意識形態的厭食症，同時也是受到存在主義哲學在1960年代風行臺灣的影響，使得藝術家得以在官方文化意識形態以外找尋創作靈感。

在西方思潮的影響下，現成物創作的後續發展中，最有趣的或許是其與1970年代鄉土藝術的關係。由於現成物創作不對媒材設限，因此當席德進（1923-1981）回國介紹普普藝術，並開始關注鄉土文化時，燈籠、洗衣板、竹器也順勢被他帶進現成物的創作中（圖8）。受普普藝術影響的李錫奇（1938-）從1965年也開始使用民間常見的牌九、骰子等創作「賭具系列」。（圖9）這些具有臺灣民間特色的現成物在當時仍是被當成中國文化的範疇來處理，但卻意外成為鄉土藝術潛在的先聲。

在主流美術的領域以外，設計界也對鄉土運動產生相當的影響，儘管失去現成物作品對純美術叫陣，但是它以社會大眾為對象的產業本質仍然看準了鄉土主義的利基（niche），繼續發掘發展的可能性。1970年黃永松、奚松（1949-）與姚孟嘉（1949-1996）共同創立了《漢聲》（ECHO of Things Chinese），後來該雜誌於1972年在偶然的機會裡發掘了洪通。<sup>28</sup> 這本雜誌並非單純地回歸到原有的中國文化現代

---

28 Chun-ming Huang[黃春明]. "The Mad Artist," ECHO of Things Chinese, Vol.2 No.7, pp. 20-26; 54.

化的議題，而是將這樣的議題向大眾拓深，開始從民間挖掘、整理中國文化的表現。不過 1970 年代台灣美術無法簡單以鄉土的回歸來概括。在這個時期的鄉土主義運動裡，西方的影響仍然是重要存在，例如《漢聲》雜誌最初只發行英文版，目的是向國外介紹、推銷中國文化，直到 1978 年才發行中文版迄今。<sup>29</sup> 可以說，西方仍是自由中國挖掘自我形象的重要對照，而 1960 年代後期的現成物創作與鄉土主義的關係，往後仍有待更為細緻的論考。

## 五、結 論

現成物創作於 1960 年代後期出現時，它們在藝術場域裡的功能主要是對比於原有的創作類型，以當下的社會文化環境作為手段來創造出新的美術疆域，可以說，這些創作乃是出現在主流美術所反對、忽略的地方。創作現成物的藝術家與五月或東方在創作理念上的區分，早在黃華成的大臺北畫派宣言宣稱不再支持繪畫與雕塑已顯其端，而到了 1969 年《設計家》的創辦人郭承豐 (1942-) 在評論徐進雄 (1943-) 的光晶展時，則直接撰文指出五月與東方已經過時，甚至在文中列出現代畫展與非現代畫展的比較：<sup>30</sup>

29 英文版《漢聲》的發行對象，詳見本報訊，〈英文漢聲月刊 第二期出版〉，《聯合報》，1971 年 2 月 17 日，第二版。

30 下表見於郭承豐，〈走馬看畫〉，《大學雜誌》24 期（臺北市：大學雜誌社，1969.12），頁 41，筆者略為調整編排方向，原表為橫式直排。郭承豐，〈老大帝國抽象畫—兼介陳正雄的畫〉，《大學雜誌》22 期（臺北市：大學雜誌社，1969.10），頁 38-39。郭承豐，〈「五月」底，「六月」初〉，《大學雜誌》31 期（臺北市：大學雜誌社，1970.7），頁 47-48。

現代畫展	打破平面空間	有色彩	有聲光助陣	以現代生活感受為題材	知性表現
非現代畫展	平面塗彩	無色彩	無	無（如虛幻之山水）	感性表現

在這樣的比較裡，現成物創作的開始看似符合一個消費社會的遠景，後來卻未能得到持續的發展，為什麼會如此呢？限於篇幅，以下僅能大膽地提出筆者的看法。

部份原因或許是媒體的影響力已經普遍跨進大眾生活中，使得找尋前衛性的年輕畫家再也無法忽視它的存在，以致於後來新興的繪畫團體也開始將現成物帶進原本的美術創作類型之中。其次則是美術界內頻繁的變動，現成物創作或多或少是以抽象繪畫作為其嘲諷的對象，然而在 1971 年五月與東方因成員紛紛出國而正式解散後，卻變成了一個被架空的對手。

最後則是存在主義在知識界中失去其原有的光環。時間進入 1970 年後，由於釣魚臺事件與退出聯合國等一連串的外交事件，存在主義成為知識份子檢討的對象，最後被更為急切的國族與鄉土主義所取代。<sup>31</sup> 在文學上，對現代主義的批判直接地體現在 1972 年至 1973 年間的「現代詩論戰」中。現成物創作的生產脈絡原本就與這些思想脈絡分不開，而類似黃華成或是黃永松作品普遍所具有的嘲諷性與虛無感，此時無論如何都已顯得不合時宜了。

31 關於七十年代鄉土主義的發展，詳見蕭阿勤，《回歸現實：臺灣 1970 年代的戰後世代與文化政治變遷》（臺北：中央研究院社會學研究所，2008）。

圖 錄：

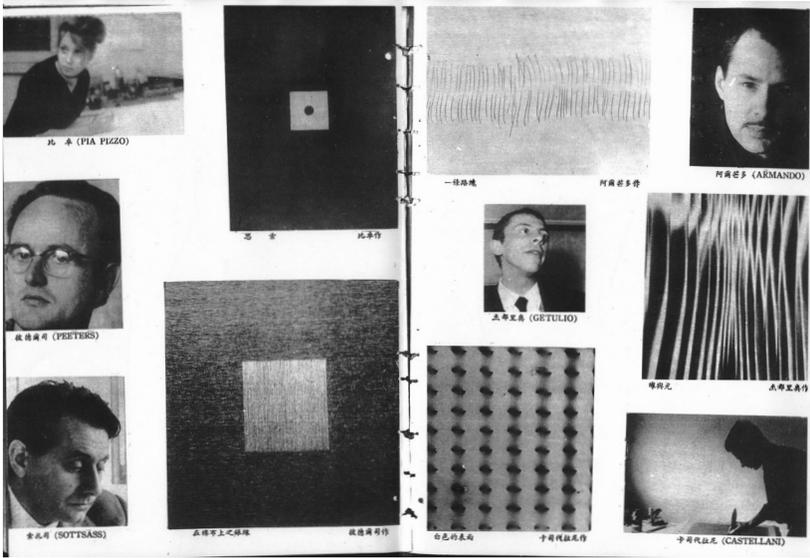


圖 1 龐圖國際藝術運動簡介

圖片來源：黃潮湖，〈龐圖國際藝術運動簡介〉，《文星》70期（台北市：文星出版社，1963.8），頁 40-41。

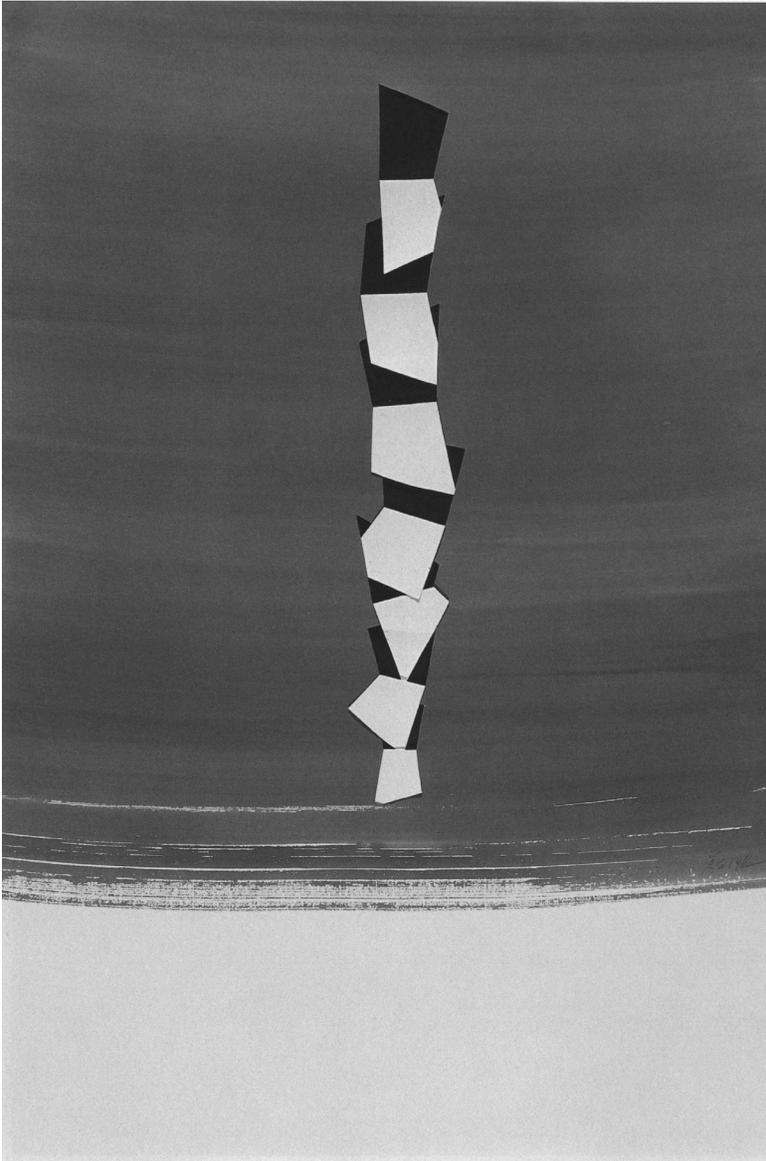


圖 2 朱為白，傳承，1966，水墨、紙，78.2×54.7cm，畫家自藏。  
圖片來源：朱為白，《朱為白回顧展》（臺北市：臺北市立美術館，  
2005），頁 161。



圖3 (左圖) 黃華成, 椅子, 1966.3, 現成裝置, 龍思良攝影。

圖片來源: 賴瑛瑛, 《臺灣現代美術大系——複合媒體藝術》

(臺北市: 藝術家出版社, 2004), 頁 32。

圖4 黃華成, 大台北畫派 66 秋展現場, 1966.8, 莊靈攝影。

圖片來源: 賴瑛瑛, 《臺灣現代美術大系——複合媒體藝術》(臺北市: 藝術家出版社, 2004), 頁 31。





圖5 《劇場》第七期封面，1966。  
圖片來源：賴瑛瑛，《臺灣現代美術大系——複合媒體藝術》（臺北市：藝術家出版社，2004），頁35。

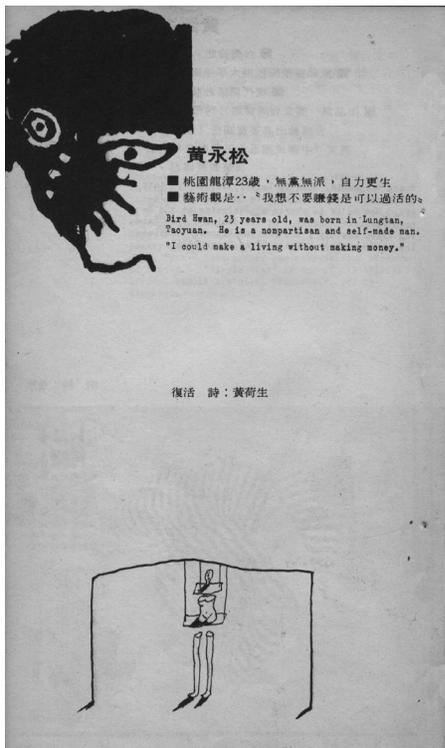


圖6 現代詩展黃永松介紹，1966。  
圖片來源：報刊資料（黃華成，〈現代詩展畫頁〉，《幼獅文藝》24卷4期（1966）。



圖 7 (上圖) UP 展第一回，1967。

圖片來源：賴瑛瑛訪問，〈複合美術訪談錄(4)——浮洲里的文化勇士們——訪黃永松談 UP 生命〉，《現代美術》59 期(1995.4)，頁 27。



圖 8 東方畫會 1965 聯展與席德進的燈籠現成物作品《無題》，1965，李錫奇提供。

圖片來源：賴瑛瑛，《臺灣現代美術大系——複合媒體藝術》(臺北市：藝術家出版社，2004)，頁 13。

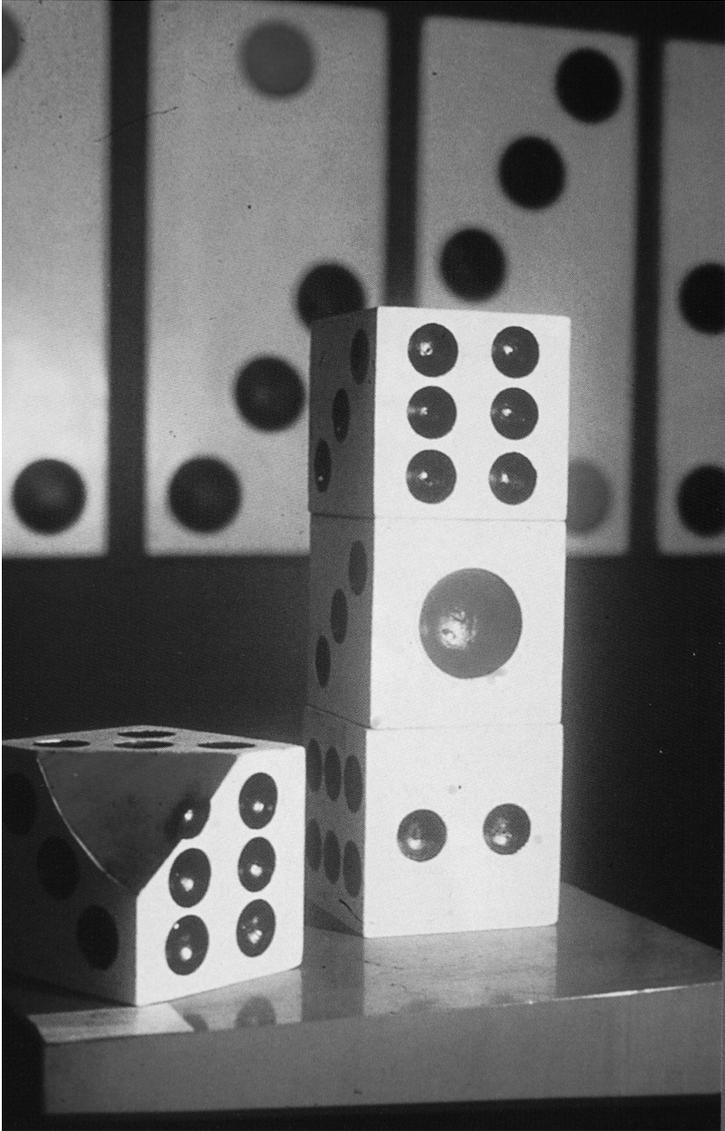


圖9 李錫奇，〈戒賭〉，45×45×45cm（單顆），四顆，綜合媒材，1966。

## 參考書目

### (一) 中文專書

朱爲白,《朱爲白回顧展》,臺北市:臺北市立美術館,2005。

臺北市立美術館,《前衛:60年代臺灣美術發展》,臺北:臺北市立美術館,2003。

蕭阿勤,《回歸現實:臺灣1970年代的戰後世代與文化政治變遷》,臺北:中央研究院社會學研究所,2008。

蕭瓊瑞,《五月與東方——中國美術現代畫運動在戰後臺灣之發展(1945-1970)》,臺北:東大出版社,1991。

蕭瓊瑞,《李仲生》,臺中市:伯亞出版社,1991。

蕭瓊瑞,《臺灣美術史研究論集》,臺北市:伯亞出版事業有限公司,1991。

賴瑛瑛,《臺灣前衛:六〇年代複合藝術》,臺北市:遠流出版社,2003。

賴瑛瑛,《臺灣現代美術大系——複合媒體藝術》,臺北市:藝術家出版社,2004。

賴瑛瑛,《複合藝術:臺灣六〇年代藝術研究》,臺北:國泰文化,1996。

謝佩霓,《另類蕭勤》,臺北市:時報文化,2005.10。

### (二) 期刊

Huang, Chun-ming[黃春明]. "The Mad Artist," ECHO of Things Chinese, Vol.2 No.7, pp. 20-26+54。

王醒吾,〈現代藝術季〉,《幼獅文藝》24卷4期,臺北市:幼獅文化事業,1966,頁72-76。

- 林品章、傅銘傳，〈「黑白展」與臺灣美術設計〉，《現代美術》68期，臺中市：臺灣省立美術館，國立臺灣美術館，1996，頁56-61。
- 青石，〈現代藝術季〉，《幼獅文藝》26卷5期，臺北市：幼獅文化事業，1967，頁17-18。
- 郭承豐，〈「五月」底，「六月」初〉，《大學雜誌》31期，臺北市：大學雜誌社，1970.7，頁47-48。
- 郭承豐，〈老大帝國抽象畫——兼介陳正雄的畫〉，《大學雜誌》22期，臺北市：大學雜誌社，1969.10，頁38-39。
- 郭承豐，〈走馬看畫〉，《大學雜誌》24期，臺北市：大學雜誌社，1969.12，頁41。
- 郭松棻，〈大臺北畫派1966秋展〉，《劇場》第8期，臺北市：陳夏生發行，1966.12，頁218-224。
- 黃朝湖，〈龐圖國際藝術運動及展出作品評介〉，《自由青年》30卷4期，臺北市：自由青年社，1963.8，頁12-13。
- 黃朝湖，〈龐圖國際藝術運動簡介〉，《文星》70期，臺北市：文星出版社，1963.8，頁43。
- 黃華成，〈大臺北畫派宣言〉，《劇場》第4期，臺北市：陳夏生發行，1966.4，頁101,106。
- 黃華成，〈現代詩展畫頁〉，《幼獅文藝》24卷4期，臺北市：幼獅文藝，1966，頁127-150。
- 黃華成，〈現代詩展畫頁〉，《幼獅文藝》24卷4期，臺北市：幼獅文化事業公司，1966，頁127-150。
- 劉國松，〈從龐圖藝展談中西繪畫的不同——兼評「龐圖」國際藝術運動展〉，《文星》70期，臺北市：文星雜誌社，1963，頁45-47。

編輯室，〈我來不及搞前衛：一九六〇年代《劇場》雜誌與臺灣前衛運動專輯〉，《藝術觀點》，臺南縣：國立臺南藝術學院，2010.1，頁 4-60。

蕭瓊瑞，〈李仲生的最後活動與思想——兼論其「隱居」生活的意義〉，《臺灣美術》，3卷4期總號12，臺中市：臺灣省立美術館，國立臺灣美術館，1991，頁 9-16。

蕭瓊瑞，〈李仲生的最後活動與思想——兼論其「隱居」生活的意義〉，《臺灣美術》3卷3期總號11，臺中市：臺灣省立美術館，國立臺灣美術館，1991，頁 5-13。

賴瑛瑛，〈孤行的另類藝術家——李元佳（1929-1994）〉，《藝術家》，臺北市：藝術家出版社，1995.11，頁 374-384。

賴瑛瑛訪問，〈複合美術訪談錄（4）——浮洲里的文化勇士們——訪黃永松談 UP 生命〉，《現代美術》59期，臺中市：臺灣省立美術館，國立臺灣美術館，1995.4，頁 26-31。

簡宜平，〈聖保羅雙年展與臺灣抽象繪畫興起〉，《議藝份子》9期，桃園縣中壢市：國立中央學藝術學研究所學生會，2007，頁 75-84。

辛鬱，〈人物春秋 / 現代詩畫雙棲的前者——略說老友秦松〉，《文訊雜誌》276期，臺北市：文藝資料研究及服務中心出版：文訊雜誌社發行，2008.10，頁 53-56。

### （三）報紙

不著撰者，〈中國現代藝術季八日展開為期八天〉，《中國時報》，第八版，1970.11.5。

本報訊，〈中國現代藝術季〉，《中央日報》，第八版，1970.11.5。

本報訊，〈英文漢聲月刊 第二期出版〉，《聯合報》，第二版，1971.2.17。

本報訊，〈現代藝術季活動明展開〉，《聯合報》，第八版，1967.3.30。

- 莊喆，〈龐圖與中國靜觀精神〉，《聯合報》，第八版，1963.8.2。
- 黃朝湖，〈Punto 藝術運動近況〉，《聯合報》，第六版，1962.10.8。
- 黃朝湖，〈Punto 世界書壇的最新繪畫運動 我畫家蕭勤、李元佳均為創始人〉，《聯合報》，第六版，1962.8.15。
- 黃朝湖，〈Punto 藝術運動作品 誰願主辦在我國展出？〉，《聯合報》，第六版，1962.11.22。
- 黃朝湖，〈一箇高潮的展出——評第八屆東方畫展（下）〉，《聯合報》，第八版，1964.11.16。
- 黃朝湖，〈龐圖國際藝術運動〉，《中央日報》，第七版，1963.7.26。
- 黃朝湖，〈龐圖藝展以後 我的兩點建議〉，《聯合報》，第八版，1963.8.7。
- 黃朝湖，〈藝術館定廿八展出 Punto 的作品〉，《聯合報》，第八版，1963.7.7。
- 黃朝湖，〈藝術館定廿八展出 Punto 的作品〉，《聯合報》，第八版，1963.7.7。
- 義大利米蘭航訊，〈Punto 作品 7 月底在臺展出〉，《聯合報》，第八版，1963.6.23。
- 蕭勤寄自巴塞羅那，〈燧石社及其作家們 他們將有作品寄來臺灣展出〉，《聯合報》，第六版，1957.6.25
- 怒弦，〈簡介東方畫展〉，《聯合報》，第六版，1957.11.8；東方畫會在西班牙展出，詳見蕭勤，〈「東方畫展」在西班牙〉，《聯合報》，第六版，1958.1.31。