

移動與實踐的游離生命： 李元佳的跨國經歷與創作發展

Trajectory of Migration and Practice: Li Yuan-chia's Multinational Journey and Artistic Development

文 |
楊佳璇
Yang Chia-hsuan

台南藝術大學藝術史與藝術評論
研究所畢業，現於台南駒空間，
持續進行策展與藝評書寫工作

1952年，有一群青年學子，在當時沉悶保守的藝術環境中，渴望著新的藝術養分。而當時李仲生正於台北安東街設立前衛藝術研究室，以私人畫室的方式招收學生。由於李仲生的前衛藝術思想，以及不同於學院規範的教學方式，逐漸吸引這群學子，以相互引介的方式，集結來到李仲生的畫室，李元佳當時即是透過同班同學蕭勤的介紹，為第一批來到李仲生畫室的學員之一。¹

關於李元佳，一生有一半的時間在歐洲度過，使得他的名字，在台灣藝術圈顯得陌生。然而，他是早期台灣現代繪畫運動重要的推動者之一，在西方的藝術脈絡中，他的作品被泰德美術館收藏，同時自行創辦了一間美術館，亦是一位在西方藝術史上不可被抹除的藝術家。

由於他終生的漂泊經歷，替他的生命添上些許非凡色彩，亦分裂出他生於中國不可切割的身分認同經驗。而訴說起他四海為家的特殊生命經歷，安東街畫室，為他藝術思想養成與風格成形的重要階段，亦是影響他日後發展的一個起始點，成為他前往歐陸發展，所提前埋下的重要因子。或許當他在1957年受邀參加第四屆「巴西聖保羅雙年展」，以及1961年因為「龐圖藝展」踏上歐陸的土地時，他自己也無法料想到，這一切將如何對他往後的藝術生命產生巨大的轉變與影響。

童
年的
飄
泊
與
安
東
街
畫
室
。

李元佳1929年生於中國廣西省護山（臨桂縣徐村）的農民家庭，10歲左右由阿姨與姨丈收養。他的姨丈當時擔任蔣介石領導的國民黨軍隊中的高階軍官，而隨著二戰爆發，姨丈在戰爭中身亡，李元佳則被收容至桂林教養院，在裡面度過了童年與青少年時期。1948年李元佳19歲，未受過完整教育的他，離開家鄉廣西，進入了國民黨政府在南京設立的遺族學校就讀。而在1949年，隨著國民黨政府的敗退，李元佳離開中國來到台灣。在1951年，順利進入了台北師範專科學校藝術科就讀，認識了同樣隨國民黨政府來台的同班同學，同時也是安東街畫室與「東方畫會」的成員，蕭勤、陳道明以及學長霍剛等人。²

在當時政治尚處於高壓集權的體制下，後來與李元佳一起在安東畫室學畫，以及後來組織成「東方畫會」的成員，都有著與李元佳相似的背景，即他們都經歷過戰爭家破人亡的慘痛經歷，而成為一名藝術家則似乎讓他們在這樣的經驗中，獲得某種個人的解放與救贖。³

面對畫壇風氣的保守，安東街畫室成為一個抒發口，李仲生的教學方法，讓每個學員各自找到屬於他們自己的繪畫風格。當時李仲生的教學方式，採用的是「以精神傳精神」，並強調順應每個人的個性充分發揮的教學方式，不同於學院中教授仍保守固執於「以技巧傳技巧」的傳統教學法。⁴ 除外，在教學上，李仲生透過口述與畫冊，讓畫室學員了解歐美與日本畫壇現代繪畫發展的興盛實況。⁵

因此，可想而知，在安東街畫室中所形塑的風氣，是如何影響每一位學員，對於革新與追求現代藝術的渴望，「從李仲生口中和畫冊上，逐漸熟悉了歐美、日本畫壇現代繪畫發展的興盛實況，對國內畫壇保守、沉悶的空氣，相對地產生了強烈的不滿，要將他們所認為是現代的、進步的繪畫風格，介紹給廣大社會，進而影響畫壇」。⁶

不論是對李元佳或是安東畫室的其他學員，在安東街畫室，透過李仲生引導下的學習經驗，無疑都對每個人產生極大的影響。而關於李元佳當時在畫室的學習狀態，我們可以透過同時期一起在安東街學畫的蕭勤轉述，得以一探究竟：「至於李元佳，他蠻早就開始用書法結構來畫抽象，當時李仲生也是有所懷疑，覺得李元佳的東西怎麼變得這麼快，他是屬於那種傳統畫畫不好的人，寫生什麼都不行，有點像梵谷，梵谷早期的畫，石膏像就是畫不好，就是跟學院的不一樣，但是有他自己的味道，李元佳這個人又不講話，總是張大了眼睛在那邊想、在那邊看，他後來覺得書法這個東西可以用的時候，就開始把書法的東西弄在畫裡面」。⁷

東方藝術的命與風格的確立。

對同在畫室的學員來說，當時就像是非革命不可的年代，他們極度渴望著現代藝術的革新。然而，此時對他們而言，更重要的問題則是，在追求 20 世紀美術思潮的同時，如何將屬於自己的東方特色，透過繪畫表現出來，霍剛在 1956 年發表於《聯合報》的一篇〈提倡現代美術的建議〉即清楚說明，「20 世紀的美術思潮，已朝向抽象、象徵的、暗示的趨勢發展，正和我國固有的美術傳統特色相吻合，我們應以東方的樣式和精神，融合世界思潮，研究創造……」。⁸

在這樣的狀態底下，李元佳的創作風格，在安東街畫室由李仲生的指導下也逐漸確立，他接受了康丁斯基的影響，作品具備一種由色面與線條搭配而成的音樂性，並從中國金石及甲骨



《無題》，水彩，26.6×54.5 cm；
北美館展覽現場，2014

文字中尋找靈感，繪製出帶有中國山水畫疏遠平淡的效果，表現出東方趣味的抽象畫風。⁹ 這樣的風格亦延續至日後李元佳與畫室學員共組成「東方畫會」時所強調的，「從吸收西方現代藝術的理論入手，再轉而強調中國傳統的藝術特色」。安東街畫室的學習經驗，以及後來與學員共同成立「東方畫會」，形塑了李元佳早期的抽象繪畫風格。

立基於東西融合的抽象風格，1958年李元佳無意間發現了「點」的概念，使他的繪畫從帶有音樂性與書寫性的風格中抽離。1959年第四屆東方畫展，李元佳作品中繪畫性的表現大幅減少，畫面改以大量留白，以及簡單的色點與色線取代，對李元佳來說，「點乃是創造之根源與完結，點之真髓乃為求知生命及宇宙恆存真理。」其作品名稱的命名《空 Q. V. D. X.》以及《無、虛、空》，呈現中國道家思想中宇宙虛空的精神論調。¹⁰ 此時期的轉變顯得意外迅速，但他創作生涯中占據重要發展軸線的「宇宙點」觀念也逐漸清晰。

在李元佳以點的概念所發展的系列作品，看似去除了書寫性，實際上他是「將書法記號以其克制簡潔的形式暗示了宏大的（中國）宇宙觀。」¹¹ 1959年，當他完成了第一張「宇宙點」的繪畫，留白的畫面上僅有一個小小的黑點。他後來寫道：「在1959年，我的第一幅畫作就是在白色方形畫布上的一個小黑點——沒什麼比這更簡單了。」¹²

義大利波隆納 點與宇宙虛空。

1957年李元佳跟著東方畫會的成員，受邀參加了第四屆巴西聖保羅雙年展，讓國際看到中國藝術家對於抽象繪畫的回應語言，也是李元佳作品首次在國外的展出。而至1961年，定居於米蘭的蕭勤，與義大利藝術家安東尼奧·卡爾代拉拉（Antonio Calderara）、日籍雕刻家吾妻兼治郎（Kengiro Azuma），共同成立「龐圖」（Punto，即點）團體，蕭勤發出正式邀請函，邀請李元佳加入這項運動。李元佳即隨著「龐圖藝展」，正式展開他於歐陸的另一個截然不同的創作生涯。

1962年李元佳抵達義大利，短暫停留後即前往波隆納（Bologna）定居，李元佳接受波隆納家具設計師迪諾·葛維納（Dino Gavina）的資助，居住在波隆納聖拉扎羅（San Lazzaro）的家具工廠裡。在這段期間，他創作的大部分作品中，仍可顯見東方元素的書法表現，在長軸的中國冊頁紙本上，其構圖帶有中國山水的空間感，畫面中的線條運用也不脫離對於水墨的偏好。較明顯的轉變，是他居住在家具工廠期間，開始利用身邊隨手可得的材料，木料或是金屬板，製作出淺浮雕的創作。他在單色塊中繪製一個小點，並透過將片狀或條狀材質黏在畫布，漆上白色，形成凸起的淺浮雕，例如兩件1963年的作品《白單色畫》與《All and Nothing "A"》，當時歐洲藝壇的新趨勢亦是單色畫（Monochrome Painting）。

而在此時，一個其往後創作不可或缺的重要元素是，他開始以顏色為表現方式，賦予作品象徵的寓意。他限制自己的作品僅能出現四種顏色，黑、白、金與紅，金色代表高貴、紅色代表生命、白色代表純粹、黑色集所有顏色之大成，是萬物之始。這些顏色所代表的生命起始與純粹的意涵，回應著他1964年在書信中所寫道的：「藝術往何處去？點。點是萬物的開始亦是終止，你真能了解他們，就實感於宇宙的大生命，你存在的價值。」他開始尋找更具象的繪畫語言，在作品中明確表達他的生命哲理。

1965年，他仍持續創作留白、色點的系列單色調作品，亦延續著金屬與木料的淺浮雕創作。這一年的作品系列《14=4+4+4+4》、《11=1+1》、《0+1=2》、《B+N=0》。以數學名稱命名的作品，仍延伸至作品中所象徵的宇宙虛空的概念，「他試圖以違反數學邏輯的方式，將我們推向未知。」¹³



英國倫敦
遊戲性的參與形式。

1965 年李元佳在英國倫敦信號畫廊（The Signals），當時歐洲較為實驗性的藝術空間，受大衛·梅達拉（David Medalla）與保羅·基勒（Paul Keeler）的邀請，參加「二次聲響」一展。隔年與龐圖藝展的藝術家霍剛、蕭勤，再次受邀於信號畫廊參加「3+1」一展。在這一年，李元佳決定離開波隆納，搬遷至倫敦定居。

李元佳在 1966 年搬至倫敦時，開始嘗試以英文寫作，並創作了多首英文短詩，除外，他開始自學攝影，拍攝倫敦城市街頭的照片，甚至將攝影照片沖洗成圓形，表現在他的作品中，攝影成為他後續創作的元素與媒材，更成為他晚年的實驗創作。

他的作品開始出現在純粹的平面觀看經驗之外，增加動態、裝置、互動、遊戲與參與的形式。1968 的小型作品《無題》，在紅色底座上，他將作品拍攝成照片，黏貼在圓型、三角形、方形的木頭上，木頭上帶有磁鐵，可讓觀眾隨意排列組合。1967 年的一件《無題》作品，在一個相紙盒中，安裝一個可動的紙圓點，兩個圓點的正反面，分別以紅、黑、金、白四種顏色呈現。1969 年另一件同樣以「無題」命名的作品，則是一件懸掛式作品，一片簡單的金色紙盤，像一輪金色月亮，僅以一條隱形的線傾斜垂掛著，與其映照在牆面的圓形影子相互呼應。李元佳後來成立「李元佳美術館」時，強調「空間＝生命＝時間」的概念，在此時，已顯現在他跳脫平面，與空間產生聯繫的系列作品中。

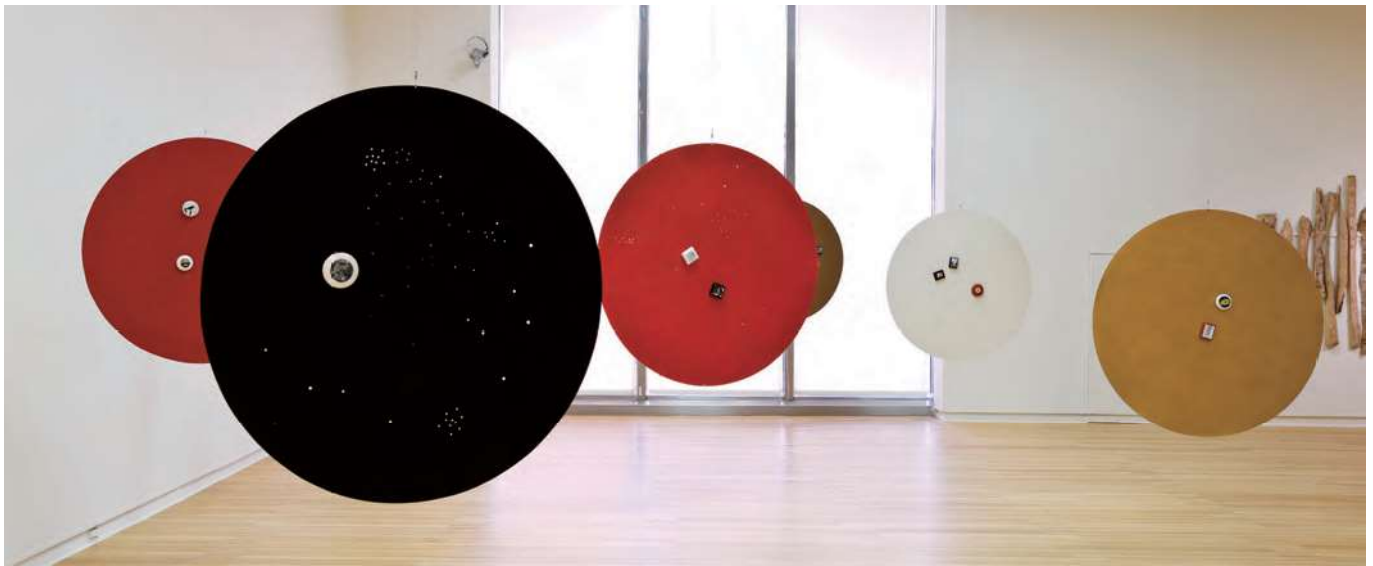
上圖——
《無題》，1963，油彩、絹本

下圖——
《無題》，1965，油彩、木頭浮雕，
31×78 cm



左圖——
《無題》，1968，木頭、磁鐵

下圖——
「觀·點：李元佳回顧展」；北美館展覽現場，2014



這些帶有玩具的遊戲性，以及著重在與空間產生關係的作品，完整表現在李元佳 1967 年至 1969 年受邀至李森畫廊 (Lisson Gallery) 展出的系列個展「宇宙點」(Cosmic Point)、「宇宙倍數」(Cosmic Multiple) 和「金色月亮」展 (Golden Moon Show)。他以「玩具藝術」(Toy Art) 來解釋他這系列創作，並以裝置、數學倍數、磁鐵、可移動作為其作品的重要形式，強調著「人類在月球上=人類在星空中」、「生活站」、「宇宙=一」等觀念。1970 年李元佳參與白金漢郡 (Buckinghamshire) 「小密森登嘉年華」(Little Missenden Festival) 又創造了一件環境參與式的作品。¹⁴

在這個時期，他透過動態的、裝置、參與等形式，將最初僅屬於繪畫平面上的點，以物件的方式，延伸出更多變的形式。觀眾的介入，讓作品實際地可觀、可游，甚至藉由重新排列，自行生產出新的意義。這系列作品或許同時受當時英國前衛藝術的影響，使得他將最初源自於東方思維的宇宙觀，內化、壓縮、融入至各種帶有互動、參與的新形式中，讓原本屬於平面的空間概念，被無限的轉變。但另一方面，他作品中重複強調的象徵性，卻是與西方抽象主義中，亟欲創造出沒有任何象徵與指涉性的空間，完全背道而馳的。¹⁵

李元佳
與晚年攝影
作品

從上述李元佳的作品，可以看到他一直在尋找自我表述的方式，作品日趨走向日常的形式，顯現出他挑戰藝術與作品之間的關係，這似乎是從他早年即已預示出的特質。他的作品《宇宙倍數》，在李森畫廊以標價九英鎊的便宜價格，量產的方式售出，連結作品名稱「倍數」



上圖——
李元佳於李元佳美術館前留影，年代不詳
攝影：李元佳 © University of Manchester

上圖下——
《無題》，黑白相紙、手工上色，41×41 cm

下圖——
《無題》，1992—1994，攝影、木頭浮雕；
北美館展覽現場，2014



（Multiple，或譯為「複數」）的概念，更挑戰藝術價值與藝術經濟的市場關係。這在後來，他離開英國倫敦的藝術圈，暫時不再以創作為主要重心時，轉移至他成立美術館的實踐上。

1968年，他從倫敦藝術圈離開，搬遷至北邊英格蘭邊境的坎布里亞（Cumbria），在班克斯鎮上哈德良長城邊（Banks on Hadrians Wall），向畫家友人溫佛芮·尼克森（Winifred Nicholson）買下位於此的小農舍，哈德良長城邊的景色秀麗，讓人聯想到李元佳出生在中國廣西臨桂縣的農村。

在這裡，李元佳花了3年時間獨立修繕，1972年8月開放，將此改建成「李元佳美術館」（The LYC Museum & Art Gallery，簡稱LYC）。李元佳在此時創作銳減，他改將精力全數投注在美術館的工作上。美術館在10年間，全年無休，共舉辦過超過200場的展演活動，共計有330位藝術家在此展覽，曾經一個周末就有4個展覽。除了展場之外，還有圖書室、暗房、劇場、美術教室，另外李元佳還成立了一間出版社，專門印製展覽畫冊以及詩集。由於所在位置的長城為古羅馬城牆遺址，因此常會有遠道而來的觀光客，而參觀人數曾創下一年3萬人的紀錄。李元佳美術館的展覽，偏離菁英品味，展覽中不乏現代藝術、公益、兒童書與古羅馬出土文物的大雜燴。¹⁶

李元佳原本即希望以10年為計畫，時間一到就將美術館收起來。¹⁷1983年，隨著美術館的閉館，李元佳原想出售美術館的大部分區域，卻因為不熟悉英國法律，有長達7年的時間，在房屋官司中度過。後來，因辦理入籍英國需要出生證明，他突然得知自己生母在世的訊息，聽說她貧困交迫，一心想拿錢以及回中國去看她。而深陷官司的糾紛，卻使他無法抽身，僅能透過書信往來，卻在後來一次回信中，得知生母的離世。

在這段生命受眾多紛擾的晚期，促使他創造了系列迥異於過去的創作——大量帶有躁動不安、漂浮不定氛圍的攝影作品，以實驗的方式沖洗彩色照片與在黑白照片上手動上色。在這系列中一部分的照片，有一部分是他以布遮蓋住自己臉部的肖像，他曾說：「沒有人想要看到生氣的臉，所以我把他遮起來」。而作品重複出現的花朵，正承受巨大的剪刀，或是槌子的攻擊，暗喻著一種脆弱美麗的事物，正遭受外界強大勢力毀滅性的侵襲。而系列攝影作品，似乎是源自於他晚年所遭遇的不順遂與挫折，使他感受到自己脆弱之處時，所表現出的掙扎與絕望的情緒。¹⁸

是起點，亦是終點。

1989年李元佳受邀參加「另一個故事：戰後英國亞非藝術家作品展」(The Other Story: Afro-Asian Artists in Postwar Britain)，他在此展覽中，呈現了許多自身創作的成果脈絡，這次展覽亦是他畢生最後一次的展出。

1950年代，在思索如何於西方現代藝術的衝撞下，保有屬於自己的東方特質時，驅使李元佳來到了現代藝術發源地的歐陸。在歐陸從旅歐華人藝術家，最後變成一位定居在歐洲的華人藝術家，他藉由點與虛空，回應著遠方李仲生與東方畫會的諸子，但也隨著他待在西方的時間愈久，也就愈逐漸與他們拉開距離。¹⁹

在歐洲四處搬遷的經驗，映照著他童年的遷徙經驗，隨著跨國的經驗，作品的形式也產生不同階段的轉變。他的作品看似受到當時西方前衛藝術形式的影響，然而，至始至終，其最初源自於東方宇宙觀的「點」的概念，卻一直是創作的一個主要生成脈絡。由「點」出發，進而構築出「空間、生命、時間」的觀念。

值得一提的是，在他晚期轉於嘗試攝影的同時，創作了另一系列作品。他以拼貼的方式，將照片、木塊等物件交雜拼湊在一起。照片中顯現的是坎布里亞的自然景觀，以及攝影作品中頻繁出現的花朵。然而，這系列作品中，他讓我們看到了，他重新回歸使用作品中帶有象徵寓意，經典的黑、白、紅、金四色，以及淺浮雕創作形式。更有趣的是，他重新加入了象徵來自東方的書法元素。這些中文書法的字句，有些甚至是直接取自中國的成語。

李元佳作品中的宇宙觀，如同象徵著人或他自身與一方世界的空間關係，折射出他生命中所充滿的未知、意外狀態，與其長年隨著跨國經驗所游移的創作思想軌跡，和生命經驗是相互疊合的。他作品的中後期雖帶有強烈地西方形式，但是其內涵卻永遠脫離不了東方的思維。當他從東方至西方繞了一大圈，最後仍選擇回到最具代表自身的東方語言作為創作表現，替他的宇宙觀作品，畫下一個完整句點。這些或許宣示的是，他終究還是帶著東方的血液，並且從未遺忘過，就像他作品中的宇宙點，既作為起點，亦是終點，是開始也是結束。

- 1 蕭瓊瑞，《五月與東方》(台北：東大，1991)，頁91。
- 2 〈李元佳創作年表〉，資料來源：台北市立美術館。
- 3 西門·柯壁(Simon Kirby)引用葉樹芬(Diana Yeh)採訪過東方畫會的藝術家後寫下的論點。西門·柯壁，〈李元佳：漫漫歸鄉路〉，《藝術界》，2011年4月。
- 4 黃朝湖，《為中國現代畫壇辯護》(台北：文星，1965)，頁3-4。
- 5 同註1，頁104。
- 6 同註1，頁104。
- 7 徐韻康訪問·整理，〈藝術家訪談—蕭勤〉，《公共電視台—以藝術之名》。<http://web.pts.org.tw/~web02/artname/24-1.htm> (2014.5.18 瀏覽)
- 8 同註1，頁107。
- 9 同註1，頁121-122。
- 10 賴瑛瑛，〈孤行的另類藝術家—李元佳〉，《藝術家》，246期，1995年11月，頁379。
- 11 西門·柯壁，〈李元佳：漫漫歸鄉路〉，《藝術界》，2011年4月。
- 12 〈李元佳創作年表〉，資料來源：台北市立美術館。
- 13 引自藝評家蓋·布雷特(Guy Brett)的詮釋。蓋·布雷特，〈1+1=0〉，1967年7/8月。
- 14 李元佳，《李元佳》個展畫冊(堪伯蘭：李元佳畫室，1968)。
- 15 引用蓋·布雷特談論李元佳作品與西方抽象藝術關係的觀點。〈蓋·布雷特訪談〉，資料來源：台北市立美術館訪談影音。
- 16 引用自游崴，〈重溯李元佳〉，《典藏今藝術》，259期，2014年4月，頁154。
- 17 同註15。
- 18 同註15。
- 19 游崴，〈重溯李元佳〉，《典藏今藝術》，259期，2014年4月，頁157。