

刁德謙・李元佳・陳曉朋 展覽開幕對談

時間：2026 年 8 月 8 日

地點：亞紀畫廊

與談人：陳曉朋（參展藝術家） 顧世勇（國立臺南藝術大學視覺藝術學院院長） 林宏璋（國立臺北藝術大學藝術跨域研究所教授）

主持人：黃亞紀（亞紀畫廊）

主持人黃亞紀（黃）：

非常歡迎各位在這個風雨交加的日子來到此次非常有意義的座談，這次展覽是展出三位非常傑出的藝術家：刁德謙、李元佳、陳曉朋，策劃這個展覽的核心是關於現代主義的討論，所以這一次特別地開心，能夠在陳曉朋老師的協助下邀請到了台南藝術大學視覺藝術學院院長顧世勇院長，以及臺北藝術大學藝術跨域研究所教授林宏璋教授。接下來由我這邊做一些提問，再請三位老師們做一些討論。

首先很重要的題目，就是想要先請三位老師聊一聊，在現在當代藝術非常喧譁的氣氛下誕生這個冷靜重新討論現代主義的展覽，想要問曉朋老師參與這個展覽的感想，以及兩位老師目前對這個展覽的看法。

陳曉朋（陳）：

謝謝亞紀，謝謝各位來賓。刁德謙、李元佳都是我喜歡且欣賞的藝術家，所以可以跟自己發自內心喜愛的藝術家一起聯展，我當然是蠻開心的。平常我偶爾會跟亞紀做一些對話，這些對話基本上是隨性的，例如討論看到國際間藝術家的狀態、或對各藝術面向的觀感。近期我們有一個結論，就是似乎現代主義一直是被低估的，包含說在學院、甚或在一般的展覽裡，如果你的作品被說成很現代主義，通常會是一種貶意－但我們認為這好像不應該是對現代主義的評價，**現代主義應該有很多種可能性**。所以我想，或許也可以透過展覽的形式，以重新討論、或者是去分享現代主義一些不同的可能面貌。

顧世勇（顧）：

各位嘉賓大家午安。我想，要去談現代主義在今天的意義，可能會引發出當代藝術發展的意義，因為我個人是這樣認為，現代主義在今天當然還有一些可能性，但是整個趨勢或整個世界的情境，其實已經不太一樣了。針對現代主義，我們應該先把「現代性」跟「現代主義」要做一個區分，因為現代性它基本上就強調一個所謂主體的書寫或是啟蒙運動，而現代主義基本上是一個藝術表現上的風格或是形式上的討論。所以當然，現代性和現代主義本身有一些相同之處，但如果論及藝術表達裡的形式討論，也就是所謂形式論的討論，前提還是要看藝術家本身的主體性的。也就是說，現代性的藝術家落到形式表現上，背後有一些東西－就是這類藝術家還是有一種所謂的藝術終極價值，或者是一種絕對精神，即存在著所謂的精神烏托邦性的東西。

在這個時代烏托邦存不存在，是我要講的一個問題。這次展出的三位藝術家，我特別想去思考他們的位置，即他們本身作為一個西方現代主義所謂的系統裡面，他們都應該算是一種「他者」：

那他們本身怎麼樣去看待整個西方現代主義的系譜？他們要怎麼樣跟他們對話？我想這邊應該就是他們的位置。

這裡應該也要先做一個區別，跟整個西方現代主義的一個細部來講。他們是被收納，在那個系統裡面，但是他們又是非系統、具有一種他者的觀看模式的。從這一點我個人會覺得說，刁德謙、陳曉朋、或者是李元佳，他們屬性上面還是有一些不一樣。特別是李元佳，我覺得需要提出一個區別出來，也就是我剛剛提到西方現代主義系譜裡有的精神烏托邦的東西，在這一點我覺得李元佳是比較傾向整個西方現代主義那種強調主體本身有一個終極、一個精神烏托邦的絕對精神的藝術家。

但以刁德謙來講，他之於現代主義的角度比較是一種認識論的，因為整個西方現代主義裡面講的是一種本體論，但是對刁德謙來講，其實他是用一種所謂「華人」、或者說即便說「我代表我自己」的角度－這是我覺得看待他們三個人時我們不能忽略的，除了「個人」之外，刁德謙一直存在一個華人的身份，所謂的他者，而刁德謙的價值正好就是他作為他的這個位置之上展現出來。我也分享一下我自己跟刁德謙有一些因緣際會，1997 年我到巴黎，他剛好到巴黎美院做邀請藝術家，那時候我有跟他碰面，跟他聊了很多現代主義的事情。我發現他一直很清楚，**如何用一種認識論的角度去談所謂西方現代主義裡面本體論的東西**。我與他談到他運用馬列維奇那張照片的創作，他把那個黑色方塊掛在平常掛聖像的高度和位置，那我就問他，那裡面有一張小椅子，是不是意味著你的位置？他說，對，我就是這個意思啊。

因為事實上一個黑色方塊，它是一個沒有對象的世界，就是它是一個非形象的。也就是說，至少在感官經驗裡面我們看不到可以形象化、對照化的東西－就只是一個黑色方塊。但是刁德謙在處理它的時候並不是畫一個無對象的方塊，它旁邊有一張很具體的椅子，那我覺得這就很清楚：對刁德謙來說，所有東西、所謂抽象具象、當它變成一個認識的對象的時候，例如關於馬列維奇，這個人就是具象的，也就是說已經不是形式上的抽象具象的問題，而是我如何認識馬列維奇、如何意味著一個對象化的問題。

這個就是當在表現一個沒有對象的世界、或是絕對精神、或是所謂精神烏托邦的東西時，對刁德謙來講，卻是在畫馬列維奇認識的一個精神世界、甚或那張椅子。另外，很有意思的是刁德謙他通常不講太多，他知道在藝術家的位置上不適合講太多，留一些詮釋空間反而比較有張力。所以我那時候講他與椅子，他覺得有意思、他也沒有否認、也沒有拒絕。我不知道你們各位看過那件作品嗎？也許可以研究一下，很有意思，那旁邊畫的明明是具象的椅子，可是跟他的黑色方塊，我們知道說黑色方塊掛在那個位置就是聖像的位置，就是一種所謂接近聖像或接近神聖性的東西，也就是一個西方本身已經帶有宗教性的意味，或是我們說一種精神性的終極價值。

我覺得在這邊就體現了一種，從整個現代主義本體論轉向認識論，就是刁德謙怎麼看待所謂非形象世界、也就是認識論的問題，而不是西方現代主義背後有一個感官經驗達不到的所謂的崇高。這次展覽新聞稿似乎有提到「崇高」，就是要去再現那個不可能再現的再現，但事實上現代主義根本沒有這個東西，它就是一種認識論或甚至是一種方法論。陳曉朋的作品在這裡就很有意思，她放進一樣是認識論、但比較台灣的一些經驗、符號、或者是兩岸之間的一種意義，或是博弈之間的一種關係，她的東西看起來是抽象形式，但是背後其實是一種文本的，這個脈絡不是單純一種西方現代主義的東西，因為形式到最後是要把過去所有的經驗都終止掉了，變成一種文化零度，過去所有經驗都無法在有限的經驗裡面，也就是所有東西都要去脈絡化。可是陳曉朋的作品裡面沒有去脈絡，尤其當你去瞭解到這作品中像棋盤的表現，本身就不是像形式主義那樣去脈絡

化。也就是說，陳曉朋每一件作品，背後都有一些脈絡在裡面，對我來說她與刁德謙相比較，除了世代上的差別之外，兩人都有回應西方藝術史裡面的問題外，**陳曉朋更承接當下當地的文本，在地外地回應我們生活經驗或是社會脈絡。**

然後我覺得李元佳是另外一個範例，相較之下他的作品是更本體論的，就是說他不是操作某一種認知的東西，它的本體論跟西方現代主義的東西看起來可以對話，可是我覺得裡面還是有一些差異。也就是包含東方的某一種所謂心領神會的、或說某一種跟象形、筆畫、精神烏托邦的東西存在，那和西方現代主義之間有一些可以對話。所以我說他本身還是帶有本體論，但是他想要放一些東方的元素進來，想要做一些區別，並且的確他有考慮到所謂「身為華人」這個位置——這也是從蕭勤開始在整個東方畫會裡面，一直都強調東方有關的符號、筆墨、精神，他們把這些元素引渡過來，然後要與西方所謂精神烏托邦、或是精神原鄉的東西做一些對話。基本上，我認為他們背後有一種「表達那個不可表達的表達」，也就是一種崇高性的東西。但是對於刁德謙與陳曉朋，並沒有這樣的東西，這是他們在語言上與性質上很不一樣的地方。

林宏璋（林）：

謝謝邀請，備感榮幸然後跟顧老師同台，聽完他談的一些概念，我也想到一些想法。首先由展覽的整體來看，我覺得亞紀畫廊是想要去做一個有立場、有質量的展覽，把李元佳、刁德謙、陳曉朋放在一個展覽裡，背後去探討表面上看起來是抽象藝術的作品，但更深層的脈絡，尤其是在台灣的脈絡、華人圈的這個脈絡，會是什麼？這個企圖非常明顯。某種程度上，**這個展覽就是從台灣亞洲的視角脈絡化藝術的發展**，透過重新的脈絡，我們檢視其中價值到底何？是一個關於 recontextualization 的一個展覽。

剛才顧老師也把這個脈絡後面的幾個重要的線索擬出來，這些具有歷史性突破意義的作品雖然不在場、甚說理論不在場，但卻是我們開始去談 20 世紀抽象藝術以來不得不重視的線索，那我這邊補充論述的部分，包含從 Clement Greenberg 的一些重要的文章，從 Greenberg 的弟子 Michael Fried 的 Art and Objecthood，然後包含 François Lyotard 及之後各式各樣 sublime and dissublime 「昇華與去昇華」的脈絡，也就是說剛才顧老師所談的不只是藝術家的實踐，也涉及藝術理論的這個脈絡發展是什麼。

那我覺得不管在場或不在場，這次展覽裡面所呈現的作品，甚至也有包含特別去談表面上看起來具普世化的抽象藝術，當它有了特定地域的指涉、特別種族的指涉、華人圈的華語與人等等時，會有怎樣的面貌，也就是說，**在藝術世界的這個體制裡面所呈現的，各式各樣的同化以及異化，或是表現出他者性等等，是這個展覽的精彩之處。**因為，不管是在展覽裡面可以看得到的線索，或是各式各樣 invisibility、不可見的線索，亞紀畫廊在這裡的用心是可以看得到的。

黃：

如至今討論到，李元佳在整個在概念上，與陳曉朋與刁德謙有些不同，但我想把他放在在這次展覽裡，其實因為我們想要討論的現代主義與他者身分，這個剛剛顧老師、林老師也提到了，他者身份和全球性跟地域性的、以及在地化的不同脈絡的可能性，以及這之間的再脈絡化。所以我們現在這裡先從全球性的發展到個體座標的發展這個部分來討論，想要請曉朋老師先講一下，自己的這個作品，再回到台灣，或者回到華人脈絡的對話裡面，包括你一般在創作時候的一些想法。

陳：

這個問題非常的龐大，我覺得有時候藝術家不是站在看自己創作最好的位置，因為我相信多數創作者 90%還是直覺的，是感性觸發之後所做的一些轉化。當然也有某些例外，例如計劃型、研究型的創作，但我相信大部分藝術創作都還抱著一個渴求或期待，而進行的某一種對話，而不是去想到我在做現代主義。

如同方才顧老師所講的，我的作品跟我的生活有關，包含我的位置移動、念書驻村生活的一些經驗，當然因而我會選擇的一個詮釋，不管是繪畫或者是平面的一個操作。作品的脈絡與影響不可否認的跟某一種學院訓練是有關，我的老師們大概也都是所謂現代主義下的一個產物，在這樣一個邏輯下去談，其實我覺得我沒有辦法直接回應這個提問，因為我的創作並不是像刁德謙那樣直接的、有意識的去操作處理跟藝術史或現代主義的關係，即便我的許多作品看起來是非常抽象或硬邊、理性，但事實上，**我的作品都極度與我實際的生活綁在一起。各位可能不會相信我，但我所有作品都是我耗盡所有的感情去做的（笑）。**

黃：

這其實這個就跟剛剛顧老師提到，其實曉朋的作品是具象的。

顧：

就是在日常經驗裡面碰得到的，譬如說棋盤，看起來像幾何，但事實上它所有的東西都在經驗世界裡面似乎曾經有這個 image 可以連結。但若像馬列維奇這些藝術家，他們有一個沒有對象的世界，那個是一個精神烏托邦，那裡面就是不再表現一個生活世界、或者是所謂感官經驗可以碰得到的世界。在那個年代的現代主義裡面，馬列維奇這樣的東西其實是非常清楚的，現代性卻最後只是變成一個形式，但現代主義討論的背後的主體性，那種所謂的一個表現、一種不在場的精神烏托邦的東西，事實上是非常結實的。

我想要回頭去談一個問題，就是剛剛林老師提到，Clement Greenberg 那個問題，可能也許我們可以再進一步去談 Clement Greenberg 裡面強調所謂繪畫平面性這件事情。因為平面性簡單講，在現代主義之前，繪畫就是製造幻覺，像一扇窗，我們透過這扇窗看到一個無論是再現或非再現的內容，而繪畫就是一個製造幻覺的地方。但是現代主義本身它承載平面的所有元素，它便不再承載有關製造幻覺，不再讓我們誤以為那裡面有一個什麼樣的世界——其實所有條件都在平面上，可是我覺得這個東西事實上不是西方的產物，我會覺得那是一個話語權的問題，也就是說，當我們說整個西方現代主義，我們回到平面性問題，這個問題其實不只是從抽象繪畫，卻在更早的時代的構圖意識，譬如夏丹、庫爾貝那一幫藝術家，他們在雖然一樣是畫有題材的繪畫、畫具象世界，可是他在注意構圖的時候，構圖就是平面問題，也就是這個時候意識開始出現了。

接下來就到了印象派，當然就是你會看到他們開始注意顏色的肌理，這些顏色本身它不一定要畫得像什麼東西，可是顏色本身就是有玩味的，就是所有東西在平面條件上面雖然看得出來，像是有像蓮花啦，但是你近看根本就是一堆顏料，所有有趣的東西，都在那個表面的顏料上，那個就是平面問題：從構圖一直到材料。然後接下來更平面的問題，當然就是經歷過後期印象派、或是說到了康丁斯基之後、或是野獸派，他們在談的東西都是恢復到一個平面條件給出的，它不再有文學性、不再製造幻覺、不再再現，就是單純一個平面條件。但若從這個發展的角度來看，西方雖然從文藝復興製造透視，然後到了這個庫爾貝、夏丹這幫人開始注重構圖，已經回到平面問題上。應該講說，如果以中國繪畫來講，更早，中國繪畫裡面那個筆墨的力透紙背，那種筆墨的玩味，它就是平面問題。

我的意思是，若要講平面問題，其實整個中國文化裡面的平面意識會比他們早，但是我們的話語權：因為我們沒有辯證、我們沒有邏輯推衍，所以我們沒辦法去追溯，平面意識早就出現了在中國文化裡。當我們講筆墨玩味、或是筆墨空間，這個實際上談的東西，所有的東西都在那平面條件上面，那其實就是一個平面的問題。

所以並不是到了畢卡索之後，他用的立體派裡的所有東西、這些物質條件，也都在平面之上，而東方的筆墨平面的就是他的平面的條件。所以包括李元佳的東西也一樣，如果你要去追溯那個平面條件的話，其實這裡面亞洲是可以取得話語權，我們可以把它追得更早，我們不再從西方的脈絡去看這個所謂的 Greenberg 這個說法，所以你去談整個東方的這個材質性，包括太湖石也是一樣，它不是拿來去做一個雕塑，它是讓那個太湖石如其所示，它也是事實，它也是物質事實本身。所以如果講物質事實本身、平面條件、材料事實本身，這個亞洲本身的覺知是更早的。我要講的意思是，其實今天的藝術問題，就是我們話語權的問題，還有本身我們在美學上的論述根本沒有產生系統與脈絡，因此，即便東方發生的比西方早，我們仍沒有辦法再重新追溯這段歷史，即使我們在北宋、南宋便注意這些東西，我們就沒有繼續產生辯證。

所以如果我們追溯平面意識，我們其實是有相當這份覺知的：藝術不再是製造一個幻覺，事實本身與自己自主的這些概念，我們早已去碰觸到這些問題。所以回到我們在看刁德謙或是在曉朋作品，他們都在回答這個平面本身的事實，你注意看刁德謙作品裡面，好像是平塗裡面有一點點隨性，看起來好像不去處理，但是你看他畫作旁邊，那個側面有一些肌理，故意讓它留有一點點——他很厲害，就是說他很精準知道怎麼放，有一些東西他不會故意照料得很好，裡面有一種繪畫性，就是平面條件給出的這種繪畫性。你可以看到這個繪畫性，這些顏料在平面上面的這種玩味，這個是他知道怎麼跟西方的對話，他有去照料到這個平面性。但是，他背後又有一種非常調皮的、甚至有攻擊性的、怎麼樣地去重新詮釋馬列維奇的政治性，或是說他去畫一些包括他在畫邊緣那些東西，其實他對我來講，他是華人世界裡面很厲害的，他就是像拿個手術刀在跟西方對幹，所以我覺得他是很聰明的藝術家。他處理畫面會讓我們覺得照料得很好，他是知道怎麼放的，所以你看他的作品，有些時候故意有一些筆觸，好像是露餡，其實不是，他是故意要讓你知知道這裡面的玩味，他故意讓它放掉，這個就是平面上面很重要的一個東西，一直意識到平面的事實這件事情。所以我只是想跟剛剛那個宏璋老師講的平面性，在這邊做一點點回應，也許這邊可以做一些討論，謝謝。

林：

我過去在紐約 Pratt Institute 就讀，我們知道紐約是現代主義的大本營，所以 1950 年代以後，許多抽象表現主義跟極限主義的藝術家，在藝術實踐的循環之後，都跑到學校教書，然後又教導出下一代的學生，就是我們。大概 1992 年時，Greenberg 跑到我們學校去演講，可能因為與學校曾經是抽象表現主義畫家的老師有一些私人過節，他就當著學生和老師面前說，你們這些抽象表現主義因為上不了檯面就跑來學校教書，當時學校老師 Jack Sonenberg 等等臉色都不太好。

其實抽象藝術有許多不同的階段，顧老師其實有特別去點出例如 Greenberg 常講的這個 Flatness 平面性的問題，他認為為什麼藝術要平面性？因為繪畫的媒材就是平面性，所以這是為什麼藝術家必須要回到這個 Flatness 平面性。而對另外一個很重要的美國評論家 Rosalind Krauss 來講，繪畫的 medium 叫做 Grid，像曉朋的作品表面上看起來好像是 Grid，那好幾年前我其實幫曉朋老師寫了一篇文章，是以「特洛伊的木馬」來形容曉朋老師的作品，就是表面上看起來像是這個木馬，但是裡面特別有陰謀，然後這個陰謀，這個話語會是什麼？當然在批判的就是像 Greenberg 所談

的那種普遍性、抽象性、Flatness 的媒材性問題，或是對 Rosalind Krauss 來講的話，方格是繪畫的主要骨幹、是繪畫媒材及起源，可是曉朋把它引申變成是棋盤、各式各樣像西洋棋、象棋等等。

那還有些作品是跟中國地圖有關的，乍看之下像是一個中國地圖，事實上是曉朋跟我太太 Ella Raidel 合作的研究，Ella 在做一個田野的紀錄片記錄中國所謂的 New Ghost Town 新鬼城，即房子蓋了但沒有人住，所以我們看到的那些點對應的是中國的 Ghost Town 新鬼城。因此曉朋這些作品其實後面指涉的一點都不普遍、一點都不抽象，甚至也是對於這種中國的資本化、資本主義以及過度現代化、過度都會化的現象的一種批判。所以這看起來像是抽象的、看起來像是普遍的、看起來像是平面的東西，開始變成是具象的、特定的、具有政治性的、具有社會性的、批判資本主義的一個話語，這包含了中國這些鬼城的這種各式各樣圖誌、標誌的這個位置。所以我認為在曉朋的作品裡面，特別有這種把表面上抽象的語彙暗渡陳倉，變成是一種具象，具有社會性跟政治性的話語。

現在，我想把這個脈絡放到刁德謙，其實他過去的訓練是哲學，然後到紐約之後也有認識東方、五月這些台灣藝術家，但是刁德謙發現自己跟他們發展的脈絡完全不一樣。因為刁德謙在紐約創作的 1980 年代到 1990 年代初，正是所謂的後現代主義興起的時候，各式各樣作品的挪用，包含影像的進入、Recontextualize，都讓他開始思索，所以他跟很多的五月、東方、或其他在美國的亞洲藝術家的表現方式是大異其趣的。他這種抽象——如果真的要說這種抽象有一些比較特定的語彙，他當然是一種「後抽象」的語彙，我覺得這個脈絡至少可以從這個展覽裡面可以看出來。

李元佳我也覺得很有趣，就是他到英國之後，他開始 LYC Museum 的時候，其實他做了很多社區參與，他特別去做了一些機器，這些繪畫機器還包含讓小孩子可以自動繪畫，就跟那個機器一塊去互動、一塊去繪畫。所以如果我們真的要探索李元佳的脈絡，或是我們看英國的抽象藝術運動的脈絡，其實他早就脫離像 Greenberg 這個 1950 年代至 1960 年代的抽象藝術的論述。他其實很接近在英國一直有的這種 Arts and Crafts 的脈絡，其實我們可以在英國當代藝術的發展裡面特別看得到這個線索，由英國早期紀錄片的發展，一直到 1960、1970 年代各式各樣的藝術，甚至一直到前幾年的 Turner Prize 得主，都特別是跟社區的發展是有關的，這是非常有趣的。

當然另一方面，李元佳在操作很多作品時看起來是東方語彙，例如說運筆等等，那這些其實我覺得特別是跟書寫有關，當然一方面這也是一種建立認同的語彙，因為他清楚知道他跟西方抽象表現主義的藝術家脈絡是完全是不一樣的。但是很重要的一點是，當他在英國的時候，他開始 LYC Museum 的時候，他就開始進入這種社區參與，進入這種社會介入的藝術方式，其實一點都不純粹，一點都不抽象，非常有他本身的政治性、目的性跟社會性，都在他的這些作品裡面，至少我們在展場裡面看到的這些作品。

而曉朋剛才談到就是她過去的求學經驗，在美國、澳洲唸書，然後她的作品裡面其實也有很多對於她以前求學經驗裡面藝術圈系統的觀察，例如我家裡面掛著一幅曉朋的作品，表面上看起來像是一個色盲圖，但實際上卻是澳洲藝術圈的各式各樣的人種，包含像白色的圈圈為白種人，紅色的是原住民，黃色是亞裔，及黑色等等各式各樣的點，那其實都是很具象指涉。剛才顧老師也特別去提到，就是像曉朋老師早期的一些作品裡面指涉台灣跟中國的關係，這個都是之前在我一些策展的計畫裡面有 involve 到這些作品，一直到現在我們在談鬼城的這個作品，一方面當然看起來像是中國的地圖，但實際上又回到很棋盤式的這個指涉，當然也有在批判，就是資本主義的這一盤棋是怎麼的下法。

由這個脈絡來看，這個展覽也有它獨特的有趣之處，是還蠻有意思的，就是所謂現代主義的遊戲是怎麼玩的？當然我們很清楚的知道，這三位藝術家在玩這個遊戲，絕對是一個脫離了

Greenberg 的論述，也脫離了單純在談 **Sublime**、**Flatness**、**Purity** 純粹性、**Universality** 普遍性等等的。尤其我想要特別指出來的，就是 **Greenberg**、**Michael Fried** 或是 **Rosalind Krauss** 的這一套所謂藝術語彙，其實背面有強烈地由一個評論角度去思考創作者的問題，所以很容易會回到說，類似以實驗室裡面、或是過度純化的角度，去看待抽象藝術的作品。那剛才我們有特別去談到馬列維奇 **Black Square** 這件作品，顧老師也有特別去談到，其實馬列維奇的這個展覽——展覽是 1915 年，標題是「0.10」，地點在一個藝術家工作室裡。**Black Square** 是擺在東北角的，對於東正教來講的話，東北角是掛聖像的地方，換言之，等於是他把繪畫放在神龕上放媽祖的位置。所以馬列維奇的寓意是不言而喻的，因為他知道繪畫有我們已經知道的純粹精神性等等，但是藝術的位置將取代聖像的、宗教的位置——我們要知道，馬列維奇的 **Suprematism** 至上主義興起的那段時間，正是包含列寧的俄國 **Intelligentsia** 知識分子正在努力建立新國家的時候，所以看起來是抽象的、但實際上一點都不抽象，因為馬列維奇有他的政治性、目的性及社會性在。所以打從一開始，馬列維奇的 **Suprematism** 至上主義，表面看起來是抽象藝術，實際上它是有所指的、很特定的政治藝術。

若再回看歷史上再前面一些的抽象藝術，我想要特別去談 **Futurism** 未來主義，未來主義其實也畫了很多抽象，但是我們一打開這個未來主義的宣言，都是什麼摧毀美術館、改造社會，要用機械改造社會、要繼續前進、要進步啊等等的，這些都是社會性的、政治性的。換言之，這些抽象是有一種很急迫脫離當下的狀態，也就是說，如果我們把情境回到未來主義、回到馬列維奇所處的時代，他們都是不合時宜的，結果他們都很急切的想跳進未來裡、都很想往前跳。未來主義是這樣，馬列維奇也是這樣，因為他要跳到新的國家裡面去，這種很急速的、加速的，從那時候的當下，跳到未來的狀態。所以某種程度來講，這些抽象主義表面上看起來是那種純粹的語彙，但我們從當代的語彙來講，我們都知道這是一種加速主義，某種程度上是加速主義（**Accelerationism**）的狀態，那當然也有所謂的歷史加速主義，不過我們先在這邊停一下。

顧：

宏璋老師剛剛提到 **context** 脈絡的問題、提到挪用的問題、提到加速的問題，這些的確非常有意思，也的確是很關鍵性的東西。我們先談脈絡或是 **context**，這些就在形式主義不要跟生活世界、經驗世界直接聯繫在一起，基本上是有康德的遺緒。就是藝術為藝術、形式為形式，就是去脈絡化、不跟我們的經驗連結在一起。但是，在刁德謙、或是曉朋的作品裡，是完全沒有去脈絡化的問題，反而脈絡是很重要的，就是看起來形式上好像有所謂形式主義，那藝術為藝術的東西，可是它背後其實有某一種再脈絡化，把過去我們熟悉的東西都放進來了，或者是剛剛提到的木馬屠城記這種比擬。

這個就是用形式主義，但背後還存在形式主義裡講脈絡這件事情，我覺得在曉朋跟刁德謙的作品裡面，事實上是很清楚的，尤其刁德謙根本就是一個觀念藝術家，你看他一下可以用形式主義的東西，一下用絹印又成為具象的。對他來講就是一種挪用，他在意的是這些挪用本身、這些符號文本怎麼樣再一次擴張、或再一次的施展他的威力。所以我覺得與其說他是一個形式主義，不如看他就是一個觀念藝術家，那也就在這個位置上面，我覺得是一個很重要的華人怎麼樣看待整個西方觀念藝術的發展，裡面他有他很獨特的觀察。

然後剛剛提到馬列維奇，事實上我們在藝術史上的書寫經常都忽略他的政治性，因為一般談論到馬列維奇，都會評以絕對唯心、甚至跟黑格爾某一種絕對精神的東西做某一種連結。但是如同剛

剛提到，他把作品擺放東邊對應東正教，是有一種強烈政治企圖，簡單來說，如果藝術本身不作為形式自身，它已經逐漸事件化了，馬列維奇創造一個事件，馬列維奇不是變成形式主義這件事情。或是剛剛宏璋老師提到說，其實未來主義他基本上應該是放在前衛精神裡面的，跟形式主義的「藝術為藝術」剛好做一個區別，因為未來主義有所謂想改革社會、改變世界，而改變世界的方法當然就是把它放到未來，就是放在未來一個更理想之地，或者是說有一個允諾的地方，它那裡邊是加速的。包括馬列維奇－事實上馬列維奇裡面是有速度這種東西，很多人都忽略他的速度，也包括他本身用高處鳥瞰這個世界，他事實上是一個加速的，就是說他不在這個生活世界，對他來講，這個東西就是一種糾葛、一種讓你覺得非常牽絆的，所以他有一個不斷加速、往高處看的那個東西、就是就地加速的東西。所以，這個加速本身是政治性的，或是試著想要去改變這個世界。

現在我們觀看馬列維奇或黑色方塊，不應該只用形式主義或抽象去談，因為他背後的政治性是非常清楚的。馬列維奇有一部分就是他的前衛精神，有一部分又帶形式主義，所以他應該兩邊都有被討論。但是我個人會覺得其實他是一個政治性很強的藝術家，特別是加速這部分，我覺得很有意思，因為速度這件事情就是現代性的問題，現代主義的進步觀：不斷地往前，一種進步；可是這種進步如果在形式主義裡就是不斷地要改變，不斷地要創造新的東西。可是如果有一種加速，它不是一種線性觀的，它可能是一種就地加速的，甚至帶有一種宗教性的、一種崇高的，這個是有很奧妙的東西在裡面的，其實是可以去細談的，不過我想這個有點岔題了。

陳：

我想回應對抽象繪畫的期待，其實現在要談這個問題，要去釐清我們怎麼去定義抽象。美國藝術史學者 Kirk Varnedoe 在他的論述裡面，他說當代藝術就是一種抽象，它是透過經驗的投射來產生意義的，所以在這個前提下，抽象要談的其實不只是形式抽象。那在我上學期跟同學一起閱讀的一本文本裡，Whitechapel 教堂系列的叢書，那本書名就叫做抽象 Abstraction。書裡面 Maria Lind 她其實就是區隔出三個區塊的抽象，一個是形式抽象，形式抽象就是我們很熟悉的所謂 1850 之後的一個造形演變的抽象系統，另外一個是社會抽象，第三個是經濟抽象。經濟抽象談的就是，我舉個例子，像 Hito Steyerl 最近在北美館有展覽，她其實出名的就是弱影像這個概念，那她有一篇文章就在談說為什麼今日的影像如此粗糙，這個粗糙並不是技術或是奇怪的原因造成的，是我們這個世界構成的方式，就是如此的抽象，她用另外一個方式來驗證。

我想現在有很多種可能性來談抽象，所以這個展覽好像是去重啟、或者是去定義現代主義的可能性。對我來講一個很重要的意義在於，它其實提示的就是藝術的發展並不是一種進化論，至少不是達爾文式的那種進化論，它其實可能是一個循環或者是一種選項。我也蠻喜歡早期故宮有一個廣告詞叫做「Old is New」，就是說我們如何重新去透過不同的角度，去看某一個時期的某一種樣態，這個是我的理解。那作為創作者，確實我在創作的時候，我沒有在想這個是抽象或具象的，就像是我們在呼吸的時候不會去管這是二氧化碳還是氧氣吧，就是你有這個需要，你就去做，這是我的立場。那非常有趣的是，可能是因為我的作品剛好有著所謂大家想像當中現代主義或現代藝術的某一種外貌，所以常常會被放到這個軸心來討論。

另外關於脈絡化的部分，我補充展場中刁德謙也有一個類似的故事，刁德謙漫長的創作裡存在另外一個系統，其實是跟他的身份是有關。他有一個系列在談大亨里，就是他的老家，這個老家其實他多年後回去拜訪，那個地方已經完全被摧毀、被拆掉，因為中國的建設其實是拆拆拆。所以他透過他不同親戚的回憶說明去畫出理想中當初的模樣，那非常有趣的是，他祖父是個將軍，所

以在當時他們家是有網球場的，那包含他父親，最後在紐約上城去世時竟然也是死在網球場上的。展場中的網球場作品，其實是有一個這樣的脈絡。

黃：

刁德謙還有另外一個故事，就是曾被一個策展人問，為什麼你不像其他中國藝術家？儘管今天的討論都有提到他企圖從西方話語權裡面展現東方的部分，但是事實上一般的策展人不一定看出來。也有說法是之後他開始對自己的人生有所著墨，但我一直並不覺得他是那麼 care 自己，而是他不斷的就是在定義他自己的位置，也就是不斷跟這些現代主義繪畫對話之下的一個身分。

陳：

我想要補充一下，因為刁德謙的創作歷程非常的長遠，那我也說過，他其實跟現在的中國當紅藝術家不太一樣的一點是，他比較像是個體戶的，我們現在熟悉的蔡國強、徐冰都是因為政治經濟的關係，等於是某一個時代造成的中國當代藝術。那刁德謙其實是一個獨自打天下的狀態，嚴格來講，他就是主流美國藝術圈系統的產物，那他的藝術家發展當然也正處於現代主義跟後現代這個劇烈的轉變點，我覺得他在當中有極大的掙扎跟困惑，所以他當中好像也停了六、七年，沒有創作。我相信他是有意識的在處理藝術史跟他之間的關係，對我而言是他整個創作裡面非常獨特的一點。那他重新再復出之後，他的作品就完全跟早期創作不太一樣，還發展出跟李小龍這些形象綁在一起的作品。

林：

同樣的概念其實也放在曉朋老師你自己的創作裡，你本身的生命經驗，怎麼樣去特定地轉化成這些語彙。剛才亞紀有特別去談到我們在想抽象藝術的時候，我們總會思考到這是一種烏托邦，可是實際上今天我們看到在展場裡的三位藝術家，這些不是 utopia，這些都是 Heterotopia 異托邦，就是從一個很純粹的這種方式，指向生命的他處、指向生活的他處。這是一個不光只是生命經驗，就是說當這個生命個體在異國、在流放，然後在各式各樣的其他世界處境裡面，這種很特別的身分——你怎麼樣去標示自己跟其他的人不一樣的地方、你在美國怎麼樣去表現你跟別人不一樣的地方、你怎麼樣在英國去表現自己跟其他藝術家不一樣的地方，這個不一樣的方式，其實是表現它的差異化。

在刁德謙操作文化符碼像 Bruce Lee，因為在美國每一個人看到亞洲人都說「You look like Bruce Lee」，或者是在李元佳的作品，當很多人都在做同樣的 Arts and Crafts 時，我們開始看到書法很特定的筆畫、點的元素，開始變成之後這些書寫的痕跡，我們要知道這個不是畫上去的，這是一種 writing 書寫的方式，而當書寫變成是畫面的時候，它會呈現不一樣的生命經驗。

我還想特別指出來今天還有一個蠻重要的討論點，就是顧老師特別去提到建立一種西方論述裡面的本體論，然後怎麼樣利用認識論、本體論、或者是 ontology versus epistemology 本體論對比認識論的方式。其中很重要的一點，如果現在用流行的話語來講認識論的話，這種認識論絕對不是很標準的認識論，因為認識論即 How do we know、是我們怎麼知道知識如何建構等等問題，認識論就會具有認識論的滑動、或認識論的飛躍、甚或某種程度跳脫既有認識論的一種認識。也許，我們從認識論的基礎裡去看到它與加速主義的關係，剛剛才談到的 Hito，然後談到 Maria，這幾個藝術家跟策展人都是我過去合作過的，然後也蠻有趣的，就是他們在強調的這種認識論，永遠是一種滑動的、跳躍的、跳脫既有的認識的，某種程度上面的加速。

最終，怎樣去製造目前抽象藝術的發展？怎麼樣去製造一種認識論的飛躍、跳躍？或者怎麼樣某種程度上去重新了解認識論中加速主義的東西？這種純化、進化以及進步的這個語彙，加上後面的進程，有什麼是可能的跳脫異軌？怎麼樣從一個同質性的烏托邦去跳脫到異質性的異托邦？怎麼樣去強調本身的這種差異性？

也許這些語彙——尤其表面上看起來現在有很多的抽象，是放在東方符碼的運用，但是我們知道各式各樣的符碼運用下，如果把符號撥開來，卻看到那個符號的指涉是空洞的時候，或是它沒有去建立一個很特定的指涉，而流於空洞的符號化指涉時，它其實是一個 Empty Signifier、是一個空的能指、一個空的符號。那怎麼樣去製造一個裡面真的認識論飛躍的符號？怎麼樣去強調一種絕對差異的符號？我想我相信這是在目前的抽象藝術裡面，我們可以去看到有可能的出口。

然後，這種「絕對差異」，有一部分的解答是必須放在藝術家本身的生命之上。另外，必須要思考整體抽象藝術的邏輯與脈絡，不是限於目前主導的西方藝術史論述，重新去建立認識在全球真實發展的藝術故事。