

在純藝術與應用藝術之間
——李再鈞的〈低限的無限〉

Between Pure Art and Applied Art
— Li Tsai-Chien's "Finite to Infinite"

陳譽仁 | Chen Yu-Jen

中央圖書館臺灣分館專任助理
Full-Time Administrative Assistant,
National Taiwan Library

摘要

本文嘗試以「應用藝術／純藝術」的歷史架構來考察李再鈺的創作，同時以 1986 年的「紅色事件」為中心，探討在此歷史架構下的藝評呈現出什麼特徵。過去對李再鈺〈低限的無限〉的討論若不是從純藝術的角度，強調其低限主義的風格，就是把紅色事件當成是藝術家對抗體制的例證，而這些兩極化的觀點往往只呈現了美術環境的部分實況。

事實上，當時純藝術創作很難與應用藝術分開。在創作〈低限的無限〉之前，有十幾年李再鈺主要從事商業設計工作。長期的設計經驗很難無涉於純藝術的造型思考，也很難不聯想到〈低限的無限〉裡強烈的幾何風格。其次，該作的風格是一種開放性的形式。觀者可以圍繞著作品觀賞，而沒有單一主導或正面性的視角。這種開放性允許相當程度的自由詮釋，而且這種自由詮釋實際上也包含了使其成為「紅色星星」，並引發爭議的視象在內。

在戒嚴時期，紅星可以是指涉共產黨的政治禁忌。在紅色事件中，〈低限的無限〉很快地被界定為這類圖像，從而也顯示出政治性解讀在大眾視覺文化中的優位性。不過，當時的評論並未切中批評這種優位性，反而基於純藝術的理念將該事件歸因為大眾對藝術的無知。在此，筆者的評論即在於：該作品的評論關鍵點應在於獨斷的政治性解讀損壞了作品的開放性。不僅由此可看出〈低限的無限〉似乎只能在解嚴後找到它真正的觀眾，相對地，過去所謂的「純藝術」概念其實更多反應出對當時周遭政治社會氛圍的消極應對與恐懼。

關鍵字：李再鈺、低限的無限、紅色事件、藝術與政治

Abstract

My paper tries to sketch Li Tsai-Chien's creation in the historical frame of "applied art/pure art", and at the same time discusses the characteristics of criticisms in the 1986's "Red Incident". Li Tsai-Chien's "Finite to Infinite" has long been considered either a Minimalism sculpture from the perspective of pure art, or a mere example of artists against the establishment in the 1986's "Red Incident". Those polarized perspectives, however, reveal only part of the story about the artistic condition.

In fact, the so called "pure artistic creation" was hard to be secluded from applied arts at the time. Li Tsai-Chien, for example, had been devoted to commercial designs for about 10 years before the making of "Finite to Infinite". It is hard to imagine his experiences of formal analysis in designs had nothing to do with his pure artistic creation, nor did the apparent geometric style in the "Finite to Infinite". Second, such a geometric style is also an open form. Without a privilege or frontal perspective, this work assumes that people can walk around it, appreciate it from any direction. This openness allows free interpretation in some extent, and in fact includes the controversial visual image that denotes this work as a red star viewed from a specific angle.

In the martial period of Taiwan, a red star could be a political taboo for its implication of Communism. In Red Incident, the "Finite to Infinite" was soon defined in this way, and thus reflected the priority of political interpretation in public visual cultures. However, instead of criticizing this priority, past

criticisms, based on the idea of pure art, often imputed “Red Incident” to the general public’s ignorance of artistic common sense. My criticism is that the work did not limit anyone to exert his own imagination on it even without any artistic knowledge. The critical point of this Incident is that the singular political interpretation has jeopardized the openness of the work. From this perspective, “Finite to Infinite” seems to find his presupposed audience in the post-martial period of Taiwan and, on the contrary, the idea of “pure art” and its relative criticisms seemed to reflect an attitude of passive responds to social and political ethos from 1970s.

Keywords: Li Tsai-Chien, Finite to Infinite, Red Incident, Art and politics

一、前言

李再鈞的雕塑回顧展日前於臺北藝術大學與大趨勢畫廊聯合展出。在北藝大的展場裡，13 件的雕塑作品就展示在入口不遠處的草地上，其鮮明的色彩與造型搭配著碧草如茵——以及兩條水牛——在假日與黃昏時刻吸引了路過的民眾與來休閒的家庭。

這些雕塑在現今繁複多樣的藝術世界裡，似乎早被納入作為大眾生活中的尋常景觀，而在這種一般性的接受上，李再鈞的雕塑也在現代美術史中佔有重要的地位。例如著名的〈低限的無限〉（圖 1）曾經在 2001 年於關渡美術館的開幕展「千濤拍岸——臺灣美術一百年」中，以縮小比例的作品展出，之後則在 2004、2008 年，分別展於臺北市立美術館「幾何·抽象·詩情」與高美館「臺灣美術經典 100」，在這些歷史回顧展中，該作可說已被當成臺灣美術史的重要歷史地標。

不過作為一個歷史對象，〈低限的無限〉並未被充份地討論。長久以來，該作品經常被放在西方美術風格發展的脈絡來論述，並很快地被歸類為「低限主義」或是「結構主義」，相形之下就忽略了這類風格概念在地發展的脈絡。相反地，在討論臺灣在地的藝術社會脈絡時，〈低限的無限〉往往只被當成藝術家個體對抗體制的一個例子，不僅缺乏作品的詮釋，同時也過度簡化藝術創作與其周邊脈絡間的協力關係。

這樣的狀況可被視為是過去藝術社群過度區分「純藝術／應用藝術」的結果，使得在討論藝術創作時，往往遊走在形式分析與社會象徵的兩端，缺乏聯繫概念的中介內容。事實上，純藝術的概念不僅不符合當時的狀況，在這樣的論述底下，我們仍然可以觀察到許多橫跨這個二元對立概念的藝術活動。

二、李再鈞在紅色事件前的創作活動

1984 年李再鈞的〈低限的無限〉在新成立的北美館展出半年後，一位退伍軍人在經過該作品時，意外地發現該作品從某個角度看起來像紅色的星星，因而向館方與總統府檢舉，認為該作品「為匪宣傳」。¹經過一年多，在檢舉信由總統府傳至美術館後，當時的代理館長蘇瑞屏強行將〈低限的無限〉漆成銀色（圖 2），遂引發一場藝術家與美術館間的抗爭（以下簡稱該事件為「紅色事件」）。

在「紅色事件」之前，一般認為李再鈞的創作於 1975 年由砂岩石雕轉折到以金屬為主的「冷抽象」形式。²這個轉折以同年重要的五行雕塑小集展（其中〈60°的平衡〉（圖 3）也出現在這次八十回顧展裡）為代

¹ 關於這次事件的研究，詳見林惺嶽，〈「紅顏」惹禍——美術館的「退展」、「改色」事件的透視與評析〉，《渡越驚濤駭浪的臺灣美術》（臺北市：藝術家出版社，1997），頁 11-33。該文原本以〈「紅顏」惹禍〉刊於《文星》99 期（復刊號，臺北市：文星雜誌社，1986.9），頁 56-69，內容略有不同，這兩個版本的正文將退伍軍人的檢舉函日期誤植為 1984 年，依據文章所附的文件影本（頁 57）判斷，應為 1985 年。儘管這個事件多次在通論性的臺灣美術史書籍中被引用，但實際上並無其他針對此事件的專論性著作。另關於李再鈞的作品研究，詳見邱子杭，〈臺灣抽象雕塑的東方意識研究〉（臺南：國立成功大學藝術研究所碩士論文，2002）。

² 李再鈞一開始的創作主要以砂岩為創作媒材，詳見王建柱，〈現代雕塑的激盪——兼及李再鈞的金屬雕塑〉，《雄獅美術》127 期（臺北：雄獅美術出版社，1981.9），頁 162。另見同氏著，本刊編輯，〈理性的純粹與玄奧：李再鈞雕塑的賞析〉，《雄獅美術》187 期（臺北市：雄獅美術出版社，1986.9），頁 107；本報訊，〈「歐普」與「硬邊」李再鈞的繪畫彫刻展〉，《經濟日報》，第九版，1969 年 6 月 13 日；本報訊，〈嚴副總統參觀 張道藩遺作展 李再鈞將展出繪畫彫刻〉，《聯合報》，第五版，1969 年 6 月 13 日；本報訊，〈李再鈞彫刻繪畫〉，《中央日報》，第六版[社會新聞；影藝新聞]，1969 年 6 月 16 日；本報訊，〈展覽〉，《聯合報》，第五版，1969 年 6 月 30 日。該次展覽另有許常惠的評論，詳見許常惠，〈李再鈞繪畫彫刻展〉，《中國時報》，第九版，1969 年 7 月 16 日。

表，顯示出畫家此時對於幾何抽象形式的研究。³

不過，這個轉折仍有一些較少被提及的脈絡。事實上，李再鈞離開臺灣省立師範學院藝術系（現在的臺灣師範大學美術系）後，約有十幾年的時間都在從事設計工作，並曾與友人王建柱共同規劃設計臺北松山的兒童城（圖 5）。⁴他也創作一些當時在概念上不易歸類的作品，例如 1965 年，他與王建柱、王登瑞在「六藝」美術設計公司展覽，據當時的記者楊蔚所述，李氏「作了一個兩呎高的雕塑，素材是幾塊生鐵，和幾截鐵筋。」⁵作為擺飾在一般家庭或公共空間的藝品。

這個有兩呎高的作品被記者稱為「彫塑造型工藝品」，其用語的生硬感隱含著運用「純藝術／應用藝術」的困難。在當時，儘管伴隨著臺灣經濟起飛，商品開始注重美感設計，但是一般大眾對於廣告設計之類的工作，仍停留在看板工、油漆工的印象上。藝術家在同時從事類似工作時，往往也會在口頭上強調純藝術與應用藝術的區別，以避開這樣的刻板印象。⁶

這類硬性的區分在當代已不是重要議題，甚至在當時也不見得能反應實況。在某些方面，製作應用藝術的經驗不必然會與創作時的造型思

³ 展期為 1975.3.11-1975.3.24。詳見本報訊，〈藝術走廊〉，《聯合報》，第九版，1975 年 3 月 10 日；本報訊，〈五行雕塑展 今下午揭幕〉，《聯合報》，第九版，1975 年 3 月 11 日；陳長華，〈五行雕塑小集展覽 塑膠袋棉手套搶眼 觀眾能不能接受議論紛紛〉，《聯合報》，第九版，1975 年 3 月 25 日；本報訊，〈藝術走廊〉，《聯合報》，第九版，1975 年 3 月 10 日。

⁴ 本報訊，〈童話國度·孩子世界 小小天地·大大安排：救總斥資興建·收容大陸孤雛·給以美的生活·施予愛的教育〉，《聯合報》，第三版，1965 年 1 月 6 日。

⁵ 楊蔚，〈用高溫吹管製成的新彫塑〉，《聯合報》，第八版，1964 年 8 月 26 日。

⁶ 這個現象也反映在當時從事雕刻者在數量遠不如畫家的事實上，論者如呂清夫認為是受到「傳統的士大夫觀念」影響，詳見呂晴[清]夫，〈為雕塑藝術延續一線香火——談李再鈞的作品〉，《藝術家》76 期（臺北市：藝術家出版社，1981.9），頁 164。

考相衝突，以李再鈞的例子而言，若我們將這段設計製作的經驗也納入到他的創作履歷，那麼很容易可以看出〈低限的無限〉與他的創作履歷間具有相當的一致性，下文再述。

除了創作經驗上的跨界，當時的藝術家也在這組對立概念間扮演著推廣者，努力從各方面來跨越這種不必要的界線。在 1970 年代，李再鈞在創作之餘也不斷地在報刊上撰文呼籲，希望教育機構與社會大眾能夠重視現代設計的教育，盼能提高社會大眾對於現代設計的鑑賞力。⁷除了現代美術設計，李再鈞也認真地向大眾推廣藝術史知識。他不僅長年研習中國佛教雕塑史，也將自己多次在國外遊歷的經驗凝聚成爲《希臘雕刻》，以及更晚的《中國佛教雕塑》等內容厚實的著作。⁸這類書籍作所預設的讀者是一般大眾，例如李再鈞在出版《希臘雕刻》一書前，就曾經以幻燈片舉辦演講，向大眾傳述相關的背景知識。⁹

⁷ 李再鈞，〈商業美術設計叢談之一：商業與藝術〉，《實業世界》110 期（臺北市：實業世界月刊社，1975.5），頁 42-44；〈展覽經[商業美術設計叢談之三]〉，《實業世界》113 期（臺北市：實業世界月刊社，1975.8），頁 132-134；〈商業美術設計叢談之四：設計的窺豹與摸象〉，《實業世界》114 期（臺北市：實業世界月刊社，1975.9），頁 118-119（該文曾經《雄獅美術》略為編修刊登為〈大專設計教學的再商榷〉，《雄獅美術》53 期（臺北市：雄獅美術出版社，1975.7），頁 82-84。）；〈商業美術設計叢談之五：商業設計的系統化與統一性〉，《實業世界》115 期（臺北市：實業世界月刊社，1975.10），頁 34-35；〈商業美術設計叢談之六：標幟與符號的形形色色〉，《實業世界》117 期（臺北市：實業世界月刊社，1975.12），頁 108-110；〈商業設計叢談之七：廣告垃圾與合理的廣告〉，《實業世界》119 期（臺北市：實業世界月刊社，1976.2），頁 22-23；李再鈞，〈商業設計叢談之八：商標與標貼的今昔〉，《實業世界》122 期（臺北市：實業世界月刊社，1976.5），頁 22-23；本報訊，〈工藝專家座談 鼓勵大家創作 發掘設計人才〉，《經濟日報》，第六版，1972 年 2 月 8 日。

⁸ 李再鈞，《希臘雕刻》（臺北市：雄獅美術出版社，1976），初版；李再鈞編，《中國佛教雕塑（上、下）》（臺北市：鼎文出版社，1998.8），初版。

⁹ 演講的消息詳見於不著撰者，〈李再鈞舉行名雕塑影展〉，《中央日報》，第六版[社會新聞]，1973 年 5 月 18 日；陳怡真，〈李再鈞的雕塑影展！〉，《中國時報》，第六版[影藝新聞]，1973 年 5 月 18 日；本報訊，〈李再鈞今演講 中西雕刻風格〉，

這些書籍的內容並非是創作者的個人見解，而是涵蓋了大量的專門研究與背景介紹，在今天看起來頗為枯燥。但是當時除了李再鈞以外，劉其偉、席德進、劉文三也都曾撰寫過類似性質的書籍，形成臺灣美術史中的特殊現象。這些藝術家面對的是一個必需從無到有的環境。資訊封閉，缺乏藝術史、美術館、專業美術教育，這些不僅會侷限畫家的視野，即便創作出好的作品，也無足夠的觀眾懂得欣賞。

在這種狀況下，觀眾在面對〈低限的無限〉時，所能想像的是什麼事物呢？

三、〈低限的無限〉的開放性詮釋

就目前的文獻與研究現況所見，「紅色事件」明顯是個突發事件，而藝術家本身對於發生這樣的事件並沒有心理準備。一方面，〈低限的無限〉不同於6年後吳天章所製作的〈蔣經國的五個時期〉（圖9），後者的圖像上即可辨識出某種反聖像的態度。另一方面，考量嚴肅的現實因素，藝術家的行動也難以順勢發揮出一種決裂的態度，以至於藝術家一開始其實是搖擺在體制與藝術自由的兩端，稍晚才採取鮮明的抗議立

《中國時報》，第八版，1971年8月27日；本報訊，〈李再鈞將演講 中西雕刻風格〉，《聯合報》，第六版，1971年8月27日；本報訊，〈藝術走廊〉，《聯合報》，第九版，1973年5月18日；本報訊，〈李再鈞將主講 林布蘭特作品〉，《中國時報》，第五版，1975年9月30日。除了著書與演講以外，李再鈞也在藝術期刊上發表文章談論許多藝術史的知識，詳見李再鈞，〈賈勃的結構〉，《雄獅美術》32期（臺北市：雄獅美術出版社，1973.10），頁37-42；〈引楔子談古典希臘彫刻〉，《藝術家》1期（臺北市：藝術家出版社，1975.6），頁131-137；〈古希臘的第二天——文藝復興〉，《藝術家》2期（臺北市：藝術家出版社，1975.07），頁123-127；〈踏進未來路上冒險的彫刻家——包曲尼（Umberto Boccioni）與杜象威庸（Raymond Duchamp-Villon）〉，《藝術家》7期（臺北市：藝術家出版社，1975.12），頁146-149；〈廿世紀文明的邪教——達達主義〉，《藝術家》15期（臺北市：藝術家出版社，1976.8），頁138-142。

場。¹⁰

但是除卻藝術家的立場，我認為〈低限的無限〉的積極意義在於它展示了藝術作品如何藉由開放性的詮釋來脫離作者的掌控，從而在社會中碰撞出自己的意義與脈絡。

〈低限的無限〉作於 1983 年，是個設計感很強的作品。它類似連續圖案的立體變奏，其基本的造型元素是根四面由長三角形組成的長方體（有點類似拉長的立體茶包），而整件作品即是以五個這樣的造型元素彼此相接，以接點的角度與厚度來決定整個作品的空間轉折與動勢，可以說整個作品是依據一套簡潔的幾何規則來規劃的。

儘管作品由單一的基本造型元素構成，但在組合這些元素時卻審慎地避開任何重覆的視象。在空間上，作品稜角的轉折點幾乎不在同一個點上（這裡其實可以評估一下，如果一個空間的任三個點必成三角形的話，那麼該作品成為星星的機率有多少？）同時在動態上也利用簡約的造型來引導觀者的視覺動線。

從觀眾的角度來看，該作品在曲折的視覺外貌下具有以下特點：首先，〈低限的無限〉（圖 6）缺乏一個視覺的中心點，其外張的形式藉著形式的次序感，推論擴展到可見造形以外的範圍。其次，該作品也缺乏正面性，它不僅不同於傳統的人像，預設人物的正面為主要觀看角度，即使是與較為抽象的雕塑相比較，例如楊英風的〈鳳凰來儀〉（圖 7），也可以看出作品沒有主導視覺的特定面向。這些特點提示出該作品具有

¹⁰ 紅色事件發生時，評論者的焦點除了集中在美術館長蘇瑞屏的舉止失當以外，李再鈞解除武裝性的言論也是被批評的對象。詳見龍應臺，〈啊！紅色！〉，《中國時報》，人間第三十四版[野火集版]，1985 年 8 月 29 日。後收入同氏著，《野火集》（臺北：圓神出版社，1986.3），38 版[初版 1985.12]，頁 129-132。陳長華，〈遲來的尊重〉，《聯合報》，第十二版，1986 年 9 月 4 日。林惺嶽，〈「紅顏」惹禍〉，《文星（復刊）》99 期（臺北市：文星出版社，1986.9），頁 56-69。

一種全然的多視角觀點，作品的每一個角度都具有近乎均質的形式價值，同時也意味著觀眾必需繞著作品走動來進行觀賞活動。

〈低限的無限〉展現了李再鈞對空間的微妙掌握，而在這種開放性的觀看活動裡，其實也不妨礙當時一位退伍軍人把它看成紅色的星星。

四、紅色事件與現代美術的發展

在部分評論者的文章裡，投訴者往往被形容是「不懂藝術獨立的重要性」、或是「無稽之見」，¹¹這樣的看法當然預設了某種「純藝術」的特定立場在。然而由投訴者所引起的後續效應，卻使我們必須正視其為與作品有關的某種集體歇斯底里呈現。某方面而言，投訴者的看法有部分正確的，他所看見的星星，正如圖片所示（圖 8），也是作品視象的一個部分。不過在涵括了這樣的視象以後，真正的問題並不是觀眾是否具備了某種特定、適切的藝術感受，畢竟在面對這樣的開放性作品，用自己的生活經驗去詮釋形式有什麼錯呢？

真正的問題在於在一般生活脈絡裡，該視象的意義很快地被政治所獨占，引起共同的集體反應，從而侷限（甚而損壞）了作品意義的開放性。對比於前述現代藝術觀念的推廣方式，這些政治意識形態透過強力的文化政策，不幸地發揮了相當的影響力，¹²而在「紅色事件」中的各種

¹¹ 龍應臺，〈啊！紅色！〉，《中國時報》，人間第三十四版[野火集版]，1985年8月29日。聶光炎，〈美術館不宜戴有色眼鏡（民生論壇）〉，《民生報》，第三版[體育新聞]，1985年8月26日。

¹² 關於戰後國民黨的文化政策，較近期的研究詳見林果顯，《「中華文化復興運動推行委員會」之研究（1966-1975）——統治正當性的建立與轉變》（臺北縣板橋市：稻鄉出版社，2005）。該書對於中華文化復興委員會的運作有詳細的分析，但限於論題要旨，對於戰後初期的文化認同問題較少著墨。關於戰後初期的文化政策另可參考黃英哲，《「去日本化」「再中國化」：戰後臺灣文化重建（1945-1947）》（臺北市：麥田出版社，2007）。

政治效應，基本上是透過集體「自我審查」的心態來支配投訴者，事實上也支配了藝術家。

藝術獨立的主張多少都有種「藝術歸藝術，政治歸政治」的態度在，然而臺灣現代藝術的發展原本就很難自外於政治意識形態的意義施與。在臺北美術館成立前，臺灣現代藝術的發展基本上多由民間推動，雖然在發展的過程裡與體制發生過數次衝突，但是在創作內容上卻與政權當局強行推動的中華文化統制政策之間關係複雜。

這些文化統制政策目的在於建立政權的正當性，同時爲了對比於中共的政權，它也想利用這種文化政策創造出自由、現代的表象。這種表象與其威權的本質間有內在的矛盾，而現代藝術的發展則在這之中獲得些許危顛的自由——在這之中，有的藝術家順勢而爲，從中華文化中汲取創作靈感，此外有人沈默抗拒，也有人基本上是仗勢欺人。但無論如何，生活在戒嚴體制下的藝術家，自然會發展出生存之道，知道什麼能碰，什麼不能碰，從而也發展出一套自我審查的慣習。

那事實上是藝術家與大眾文化生活中的一部分，而且就跟不要玩火一樣是很重要的常識。政治意識形態審閱、要求的是立場的明確，而在文學與電影等相關領域，對於官方的檢閱、審查、刪減與查禁實際上早已見怪不怪。然而不同於內容的檢閱，現代美術經常是因爲形式而引發爭端。抽象形式對一般人而言不易理解，早於 1975 年的五行小集展覽裡，記者即要讀者自行評斷會場裡觀眾能否接受這樣的作品，¹³而在視覺文化裡面對這種政治解釋的優位時，更容易刺激到一個脆弱政權的敏感神經。特別是抽象形式，其多義性往往被描述成「虛無」、甚至是「破壞」、

¹³ 陳長華，〈五行雕塑小集展覽 塑膠袋棉手套搶眼 觀眾能不能接受議論紛紛〉，《聯合報》，第九版，1975 年 3 月 25 日。

「毀滅」，而不是一個可以悠遊的對象。¹⁴

投訴者的詮釋可說是因為單面向的文化政策所致。從臺北美術館的建立，直到〈低限的無限〉所引發的「紅色事件」，最終突顯出在現代藝術的發展中，一個威權的文化政策如何長期在人民心中構成政治意識形態的自我審查，又如何戒嚴末期裡終於暴露出與其自由口號間的內在矛盾。與此同時，在標舉臺北市立美術館為戰後文化發展的現代表徵時，官方保守的思想，以及長期以來對大眾的思想鉗制，皆阻礙了現代藝術打進大眾生活中，而現代藝術事實上也很難在民主社會的大眾之間形成高度的文化輿論力量。

五、結論：〈低限的無限〉與紅色事件的意義

李再鈞的〈低限的無限〉在解嚴後的美術史書寫裡很快地被標舉為藝術對抗政治的重要作品。然而在缺乏仔細考察的情況下，這樣的理解往往變成缺乏細節的定論，無助於我們理解畫家的創作歷程。對筆者而言，〈低限的無限〉應被視為是藝術家連貫的創作階段之一，其創作發展基本上跨越了「應用藝術／純藝術」概念間的嶺分、提示出當時的美術環境特徵，同時，在本文論述的範圍外，〈低限的無限〉或許也側面地暗示出戰後抽象形式在臺灣當地出現的一個可能脈絡。

其次，從〈低限的無限〉在紅色事件中所扮演的角色來看，可以看出形式有其生命這樣的說法不只是一種藝術理論，同時也顯示出造型具有外在的社會生命。〈低限的無限〉展示了開放性的作品需要結合大眾

¹⁴ 這些用語皆出自徐復觀的文章，詳見同氏著，〈毀滅的象徵：對現代美術的一瞥〉，《華僑日報》，1960年5月24日-1960年5月25日；〈現代藝術的歸趨〉，《華僑日報》，1961年8月14日；〈現代藝術的歸趨：答劉國松先生〉，《聯合報》，第八版，1961年9月2日-1961年9月3日。

生活經驗的投射，作品的意義才會完整。在這之中，要求觀眾具有深厚的藝術學養並非重點所在，重點應在於無論作品是否有爭議，現代美術都需要置於開放的社會風氣，以及多樣的生活方式中來加以檢視，對作品的各種正反面意見也才有意義。從這個角度來看，〈低限的無限〉的開放性比較像是為現代的觀眾打開了一扇窗，而不是那個被禁錮的過去，同時也在這個回顧展中透顯出其當代性的意義。

這也顯示出其當代性並不是個顯而易見的事實，而是需要經過歷史的考掘與對比，方能彰顯其特殊之處。從前的評論或許會為社會大眾對藝術作品的曲解而憤慨不已，然而在現代我們大可問道「就算是宣揚共產主義，又如何呢？」。在 1980 年代紅色事件的評論裡，所謂的「藝術自由」看似冠冕堂皇，但它經常是以排除原則來進行論述的。在純藝術的旗幟下，它排除了政治，排除了不懂藝術的觀眾，也隱然排除了應用藝術，但這些，如前所述，並不符合當時的畫家的藝術活動實況。

某程度來說這是時代的限制，但若我們繼續保持這樣的原則，那它就會是一種歷史的魔咒，因為這樣的「藝術自由」潛在地反應出藝術在應對周邊環境時所呈現的消極性與恐懼，而在現代我們需要的或許是更具主動的對抗意識，而這並非是為了藝術的獨立而做，而是為了不讓藝術被埋沒在當代各種意識形態的眾聲喧嘩中。

圖 錄：

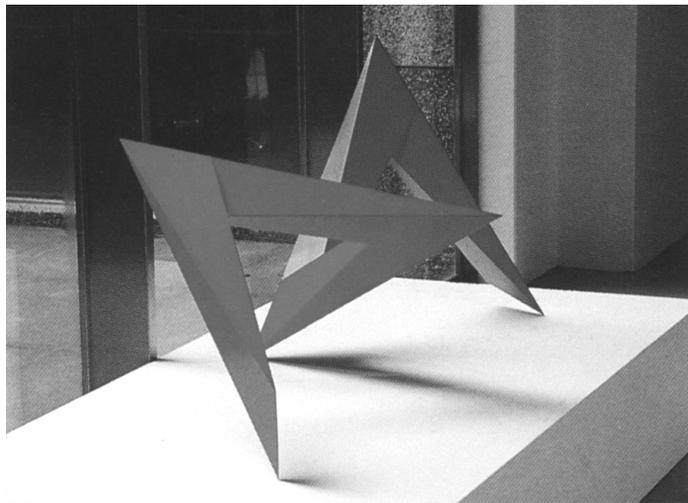


圖 1 李再鈞，低限的無限（縮本），「千濤拍岸——臺灣美術一百年」展覽現場。
圖片來源：翻拍自國立藝術學院美術館等主編，《千濤拍岸：臺灣美術一百年圖錄》，
臺北市：藝術家出版社，2001，頁 152。

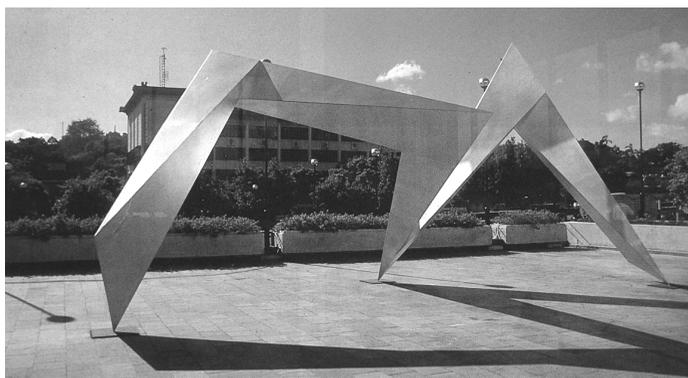


圖 2 被改漆成銀灰色的「低限的無限」（郭少宗攝），1985。
圖片來源：翻拍自《文星（復刊）》99期，1986.9，頁 59。

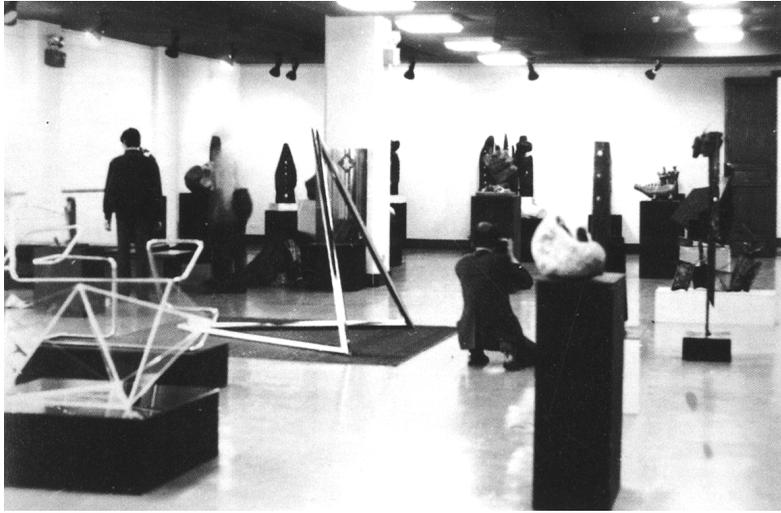


圖3 五行雕塑小集，75展，國立歷史博物館展出會場一角，1976。
圖片來源：翻拍自李再鈞，《鐵屑塵土雕塑談：李再鈞八十文鈔》，
臺北：雄獅，2008，頁103。

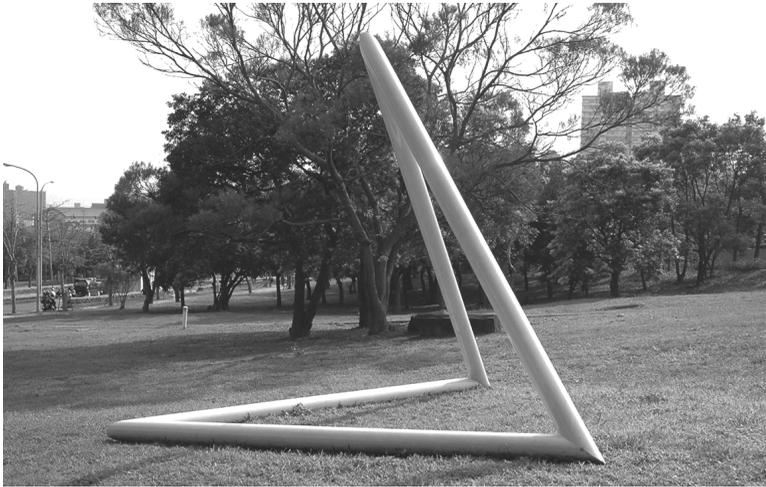


圖4 李再鈞，60°的平衡，1975，不鏽鋼，高450cm
圖片來源：筆者攝於臺北藝術大學。

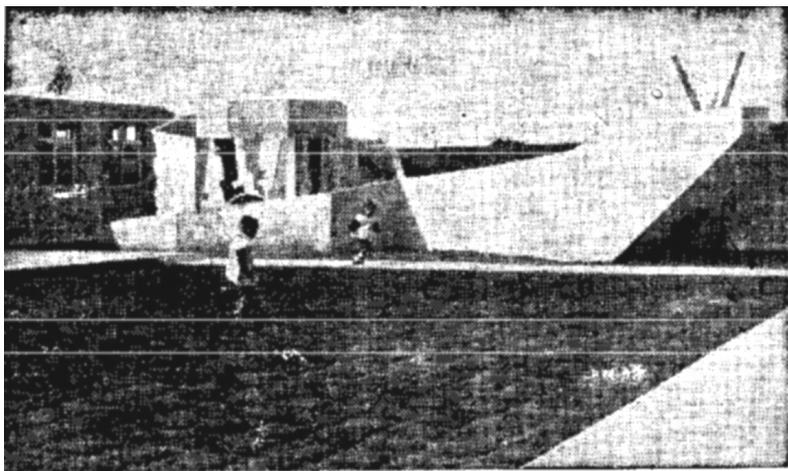


圖 5 由李再鈞與王建柱共同設計的兒童城，1965，報刊照片
圖片來源：本報訊，〈童話國度·孩子世界 小小天地·大大安排：
救總斥資興建·收容大陸孤雛 給以美的生活·施予愛的教育〉，
《聯合報》，1965年1月6日，第三版。



圖 6 吳天章，蔣經國的五個時期，油彩、合成皮革，1989，239×256 cm×5，
臺北市立美術館藏

圖片來源：陳盈瑛執行編輯，《開新：八〇年代臺灣美術發展》，臺北市：
臺北市立美術館，2004，頁 114-115。

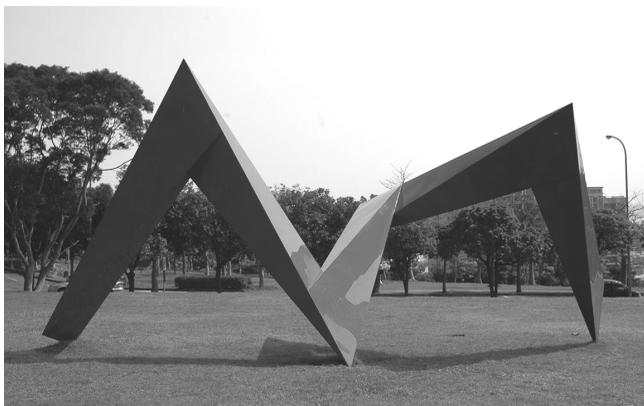


圖 7 李再鈞，無限的無限，1983，不鏽鋼 烤漆，1000×500 cm
圖片來源：筆者攝於臺北藝術大學。

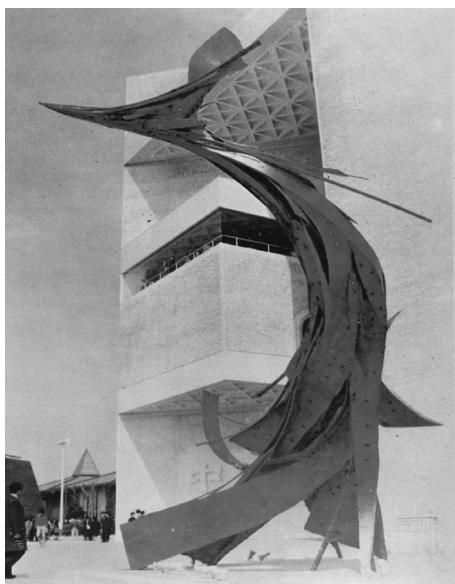


圖 8 楊英風，鳳凰來儀，1970，鋼、鐵，700×900×600 cm
圖片來源：國立交通大學楊英風藝術研究中心編，《楊英風全集》，
第一卷，臺北：藝術家出版社，頁 234。



圖9 李再鈞，低限的無限，1983，不鏽鋼 烤漆，1000×500 cm
圖片來源：筆者攝於臺北藝術大學。

參考書目

(一) 中文專書

李再鈐，《希臘雕刻》，臺北市：雄獅美術出版社，1976，初版。

李再鈐編，《中國佛教雕塑（上、下）》，臺北市：鼎文出版社，1998.8，初版。

林果顯，《「中華文化復興運動推行委員會」之研究（1966-1975）——統治正當性的建立與轉變》，臺北縣板橋市：稻鄉出版社，2005。

林惺嶽，《渡越驚濤駭浪的臺灣美術》，臺北市：藝術家出版社，1997。

黃英哲，《「去日本化」「再中國化」：戰後臺灣文化重建（1945-1947）》，臺北市：麥田出版社，2007。

龍應臺，《野火集》，臺北：圓神出版社，1986.3，38版[初版1985.12]。

(二) 期刊

王建柱，〈現代雕塑的激盪——兼及李再鈐的金屬雕塑〉，《雄獅美術》127期，臺北：雄獅美術出版社，1981.9。

王建柱、本刊編輯，〈理性的純粹與玄奧：李再鈐雕塑的賞析〉，《雄獅美術》187期，臺北市：雄獅美術出版社，1986.9。

呂晴[清]夫，〈為雕塑藝術延續一線香火——談李再鈐的作品〉，《藝術家》76期，臺北市：藝術家出版社，1981.9。

李再鈐，〈大專設計教學的再商榷〉，《雄獅美術》53期，臺北市：雄獅美術出版社，1975.7。

李再鈐，〈廿世紀文明的邪教——達達主義〉，《藝術家》15期，臺北市：藝術家出版社，1976.8。

- 李再鈞，〈引楔子談古典希臘彫刻〉，《藝術家》1期，臺北市：藝術家出版社，1975.6。
- 李再鈞，〈古希臘的第二天——文藝復興〉，《藝術家》2期，臺北市：藝術家出版社，1975.7。
- 李再鈞，〈展覽經[商業美術設計叢談之三]〉，《實業世界》113期，臺北市：實業世界月刊社，1975.8。
- 李再鈞，〈商業美術設計叢談之一：商業與藝術〉，《實業世界》110期，臺北市：實業世界月刊社，1975.5。
- 李再鈞，〈商業美術設計叢談之五：商業設計的系統化與統一性〉，《實業世界》115期，臺北市：實業世界月刊社，1975.10。
- 李再鈞，〈商業美術設計叢談之六：標幟與符號的形形色色〉，《實業世界》117期，臺北市：實業世界月刊社，1975.12。
- 李再鈞，〈商業美術設計叢談之四：設計的窺豹與摸象〉，《實業世界》114期，臺北市：實業世界月刊社，1975.9。
- 李再鈞，〈商業設計叢談之七：廣告垃圾與合理的廣告〉，《實業世界》119期，臺北市：實業世界月刊社，1976.2。
- 李再鈞，〈商業設計叢談之八：商標與標貼的今昔〉，《實業世界》122期，臺北市：實業世界月刊社，1976.5。
- 李再鈞，〈賈勃的結構〉，《雄獅美術》32期，臺北市：雄獅美術出版社，1973.10。
- 李再鈞，〈踏進未來路上冒險的彫刻家——包曲尼（Umberto Boccioni）與杜象威庸（Raymond Duchamp-Villon）〉，《藝術家》7期，臺北市：藝術家出版社，1975.12。
- 林愷嶽，〈「紅顏」惹禍〉，《文星（復刊）》99期，臺北市：文星出版社，1986.9。

(三) 報紙

不著撰者，〈李再鈞舉行名雕塑影展〉，《中央日報》，第六版[社會新聞]，1973.5.18。

本報訊，〈「歐普」與「硬邊」 李再鈞的繪畫彫刻展〉，《經濟日報》，第九版，1969.6.13。

本報訊，〈工藝專家座談 鼓勵大家創作 發掘設計人才〉，《經濟日報》，第六版，1972.2.8。

本報訊，〈五行雕塑展 今下午揭幕〉，《聯合報》，第九版，1975.3.11。

本報訊，〈李再鈞今演講 中西雕刻風格〉，《中國時報》，第八版，1971.8.27。

本報訊，〈李再鈞將主講 林布蘭特作品〉，《中國時報》，第五版，1975.9.30。

本報訊，〈李再鈞將演講 中西雕刻風格〉，《聯合報》，第六版，1971.8.27。

本報訊，〈李再鈞雕刻繪畫〉，《中央日報》，第六版[社會新聞；影藝新聞]，1969.6.16。

本報訊，〈展覽〉，《聯合報》，第五版，1969.6.30。

本報訊，〈童話國度·孩子世界 小小天地·大大安排：救總斥資興建·收容大陸孤雛 給以美的生活·施予愛的教育〉，《聯合報》，第三版，1965.1.6。

本報訊，〈藝術走廊〉，《聯合報》，第九版，1973.5.18。

本報訊，〈藝術走廊〉，《聯合報》，第九版，1975.3.10。

本報訊，〈嚴副總統參觀 張道藩遺作展 李再鈞將展出繪畫雕刻〉，《聯合報》，第五版，1969.6.13。

徐復觀，〈現代藝術的歸趨：答劉國松先生〉，《聯合報》，第八版，1961.9.2-1961.9.3。

徐復觀，〈現代藝術的歸趨〉，《華僑日報》，1961.8.14。

徐復觀，〈毀滅的象徵：對現代美術的一瞥〉，《華僑日報》，1960.5.24–1960.5.25。

許常惠，〈李再鈞繪畫彫刻展〉，《中國時報》，第九版，1969.7.16。

陳怡真，〈李再鈞的雕塑影展！〉，《中國時報》，第六版[影藝新聞]，1973.5.18。

陳長華，〈五行雕塑小集展覽 塑膠袋棉手套搶眼 觀眾能不能接受議論紛紛〉，《聯合報》，第九版，1975.3.25。

陳長華，〈遲來的尊重〉，《聯合報》，第十二版，1986.9.4。

楊蔚，〈用高溫吹管製成的新彫塑〉，《聯合報》，第八版，1964.8.26。

龍應臺，〈啊！紅色！〉，《中國時報》，人間第三十四版[野火集版]，1985.8.29。

聶光炎，〈美術館不宜戴有色眼鏡（民生論壇）〉，《民生報》，第三版[體育新聞]，1985.8.26。

（四）學位論文

邱子杭，〈臺灣抽象雕塑的東方意識研究〉，臺南：國立成功大學藝術研究所碩士論文，2002。