1960年代後期李元佳創作中的觸覺轉向

Li Yuan-chia's Haptic Turn in the Late 1960s

游崴 | Wei Yu

國立臺灣藝術大學雕塑學系助理教授

Assistant Professor, Department of Sculpture, National Taiwan University of Arts

來稿日期：2025年4月21日

通過日期：2025年6月26日

摘　要

李元佳早年爲「東方畫會」創始成員，1960 年代移居歐洲，曾以波隆那、倫敦爲創作據點，最後在英格蘭北部度過創作生涯最後 25 年。本文聚焦李元佳的倫敦時期前後，以其於 1965 至 1970 年間的幾項展覽及相關藝評爲考察對象，探討其創作如何從純粹的平面繪畫，擴展到淺浮雕、立體物件、空間及環境裝置，從而展現出一種強調物性、互動性與身體參與的「觸覺轉向」（haptic turn），並連結了英國的前衛藝術歷史場景。對此的早期重要案例，可見於李元佳在 1966 年於「信號藝廊」的展覽《3+1》中，首次將作品的邊界擴展至牆面，強調觀者身體與視覺經驗的共存，開啓了他日後更趨互動與參與性的創作傾向。本文進一步討論李元佳後續於「里森藝廊」的《宇宙點》（*Cosmic Point*）、《宇宙複數版》（*Cosmic Multiples*）與《金色月亮展》（*Golden Moon Show*）三次個展，如何將視覺形式結合觸覺、互動性及空間環境，此一方向在他 1969 年於北英格蘭的「布斯比工作室」展覽中進一步發展爲明確的「玩具藝術」（Toyart），將創作注入觀者身體感知與操作之體驗。本文最後以藝術史學者艾力克斯．帕茲所談論的 1960 年代現代雕塑之轉變，來探討李元佳在此時期創作中的觸覺轉向，如何在與歐美現代藝術彼此交織的同時，又帶著某種離心的傾向。

關鍵詞：李元佳、觸覺轉向、物性、玩具藝術、英國前衛藝術

Abstract

Li Yuan-chia, a founding member of the Ton-Fan Group, relocated to Europe in the 1960s, working in Bologna and London before spending the final 25 years of his career in northern England. This article focuses on Li's transitional period in and around London, examining key exhibitions and critical responses from 1965 to 1970. It explores how his practice evolved from purely two-dimensional painting toward low relief, three-dimensional objects, and spatial or environmental installations, marking a "haptic turn" that foregrounded materiality, interactivity, and embodied viewer engagement while connecting with the currents of British avant-garde art of the period. One key early instance of this shift can be seen in Li's contribution to *3+1*, an exhibition at Signals Gallery in 1966, where he first extended the boundaries of his work onto the wall, prompting an experiential encounter that engaged both vision and bodily perception—a trajectory that would later expand into more interactive and participatory modes. The article further examines Li's solo exhibitions *Cosmic Point*, *Cosmic Multiples* and *Golden Moon Show* at Lisson Gallery, where visual forms were increasingly integrated with tactile, interactive and environmental elements. This trajectory culminated in his 1969 "Toyart" works exhibited at Boothby Studio in northern England, which actively invited viewers' bodily perception and manipulation. Finally, drawing on Alex Potts's account of transformations in modern sculpture during

the 1960s, this article considers how Li Yuan-chia's haptic turn emerged through both entanglement with and centrifugal movement from dominant Euro-American modernist art discourses of the time.

Keywords: Li Yuan-chia, Haptic Turn, Objecthood, Toyart, British Avant-Garde

一、前　言

2014 年，臺北市立美術館（簡稱北美館）策劃的《觀．點——李元佳回顧展》開幕舉辦的論壇，以「誰是李元佳？」爲名。這個看起來異常親民的主題，捕捉了當時臺灣藝術圈對於這位早年曾經是「東方畫會」藝術家成員的陌生感。這個陌生感是相對意義上而言——比起蕭勤、霍剛、朱爲白等幾位東方畫會成員，李元佳因爲自 1960 年代移居歐洲後，僅在初期透過海外郵寄作品回臺參與了少數幾次的聯展之外，自 1970 年代之後幾乎與臺灣斷了連繫。朱爲白曾回憶道，「常常，與李元佳寫信都不見回音……因而我們對於他窮困、生病、過世，所知消息都是間接得的」。[1]

李元佳 1929 年出生於中國廣西，戰後隨國民政府來臺，爲「東方畫會」創始成員之一，早年創作受到李仲生啓發。他在 1962 年離開臺灣，移居義大利波隆那。1966 年，因爲一次在倫敦展覽的機會，李元佳決定移居英國，先是在倫敦待了兩年，活躍於英國的前衛藝術圈，之後定居北英格蘭坎布蘭郡（Cumbria）鄉間，以一己之力打造了一座私人美術館成爲英國北部藝術據點，直至 1994 年離世。李元佳過世後，其生前的英國友人們組成了「李元佳基金會」（The LYC Foundation），負責維護及保存李元佳遺留下的作品，以及美術館（亦是藝術家故居）的建物。較重要的藝術家檔案文件，如書信、手稿、相片與檔案文件，則由基金會捐贈予曼徹斯特大學的約翰．萊蘭茲圖書館（John Rylands Library）典藏。

1　編輯部，〈東方畫會遺落的一顆星子：畫友座談李元佳〉，《藝術家》246 期（1995.11）：頁 386。

李元佳過世的消息當時是透過旅居義大利的蕭勤傳回臺灣。隔年 11 月，《藝術家》雜誌社舉辦了一場「追憶李元佳座談會」，邀請了幾位東方畫會成員參與，另刊載了賴瑛瑛撰寫的一篇專文，是中文藝評中首次爬梳了李元佳在移居歐洲後的創作脈絡，一定程度彌補了臺灣藝壇對於這位藝術家的認識。[2] 李元佳創作生涯橫跨臺灣、義大利與英國三地，作品與文獻檔案散落於不同畫廊、美術館、基金會、圖書館、私人藏家及李元佳友人手中，使得對於李元佳創作生涯的整體研究十分困難。1990 年代後期，除了零星幾篇書寫李元佳的文章外，賴瑛瑛於 2003 年出版《複合藝術：六〇年代臺灣複合藝術研究》一書也成爲對於李元佳較普遍的參考文獻。這些零散的討論，直至 2014 年北美館《觀．點——李元佳回顧展》及其展覽專書的出版，才眞正匯整成兼具縱深與廣度的研究視野。

李元佳生涯晚期定居英國，這使他在英國受到的關注相對較早。他在英國近 30 年的創作生涯，與英國的現代藝術場景交織，除了參與了 1960 年代倫敦前衛藝術圈短暫的國際主義時期，也在 1980 年代後期英國對於亞非裔藝術家的討論中，再次被拉入藝術史的視域之中。2001 年在倫敦坎頓藝術中心（Camden Arts Centre）推出的

2 賴瑛瑛，〈孤行的另類藝術家——李元佳（1929–1994）〉，《藝術家》246 期（1995.11）：頁 374–384。

《李元佳：未竟之言》（*Li Yuan-chia: tell me what is not yet said*）是李元佳過世後第一個較具規模的回顧展，因展覽出版的同名專書，也成爲英語世界探討李元佳創作生涯的第一本專書。後續幾年，李元佳的討論則散落在不同英國 1960 年代藝術史的相關文獻中，作品則在主題不一的公立機構、畫廊及藝術博覽會中展出。直至 2023 年，劍橋大學 Kettle's Yard 美術館推出的《製造新世界：李元佳與朋友們》（*Making New Worlds: Li Yuan-chia and Friends*）研究展及其出版專書，則成爲截至目前爲止，英語世界對於李元佳旅英脈絡最完整的爬梳。

二、信號藝廊的兩項展覽

在移居英國後，李元佳的創作逐漸從平面繪畫延展至立體作品，不僅開始在作品中引入文字及攝影，也開始出現淺浮雕、立體構成與空間裝置的形式，後續他進一步在創作中注入環境、參與、互動的元素；作品逐漸從抽象表現主義式的繪畫手勢，展現爲一個可以參與、互動的開放場域——不管是可走進的環境，或可操作的物體。這個轉變也昭示著李元佳在移居歐洲之後，與早年「東方畫會」成員們的創作軌跡之間的重要差異。李元佳這個值得注意的創作轉向，集中發生在 1965 至 1970 年短短幾年間，約從波隆那時期尾聲爲起始，橫跨倫敦時期，延伸至後來的北英格蘭時期之初。

1965 年 7 月 22 日至 9 月 22 日，李元佳參與了在倫敦的「信號藝廊」（Signals Gallery）舉辦的群展《探測之二》（*Soundings Two*），這也是他的作品第一次在英國展出。此展由信號藝廊的創

始成員、策展人保羅．基勒（Paul Keeler）所策畫，[3] 匯集了當時以物體、動力、抽象構成等形式的藝術家，其中較知名者包括阿爾普（Arp）、布朗庫西（Constantin Brancusi）、卡爾德（Alexander Calder）、杜象（Marcel Duchamp）、塔基斯（Takis）等，因作品數量太多，展覽還因此拆成兩檔。李元佳之所以參展，是因爲當時活躍於信號藝廊的旅英菲裔藝術家大衛．梅達拉（David Medalla）在先前一次展覽中偶然發現李元佳的作品，感到印象深刻，因此介紹給基勒。《探測之二》展覽格外引人注意的是其國際色彩及規模，共有43 位藝術家，有接近半數不是來自歐洲與北美，其中多達 14 位藝術家來自拉丁美洲，李元佳則是唯一一位華人藝術家。

作爲《探測之二》展的宣傳，在「信號藝廊」獨立發行的刊物《信號新聞》（*Signals Newsbulletin*）第八期中，刊載了一張李元佳1963年在波隆那時期創作的*Il Tutto e Il Nulla*（意指「全部及空無」）的作品圖版（圖 1）。[4] 這件平面作品形制類似水墨橫幅的長型白色畫布，少數可辨識的造形是貼在畫布中央、被同樣塗上白色的小型圓形與方形補丁，此外，僅有表面零星幾個如尖錐穿刺表面如「點」般的小壓痕，隱約浮現在繪畫表面上，幾乎難以辨識。作品形式上

3 此展為 1964 年在牛津的阿須摩林博物館（Ashmolean Museum）的展覽《探測之一》（*Soundings One*）之延續，同為保羅．基勒所策劃的一個國際藝術展，但參展藝術家背景仍大多來自西歐與北美，相比之下，隔年的《探測之二》明顯地更為多元，逸出了傳統定義下的西方現代藝術脈絡。連續兩個展覽都有參與的藝術家包括奧地利藝術家保爾．貝瑞（Pol Bury）、菲裔英國藝術家大衛．梅達拉、委內瑞拉藝術家索托（Soto）、希臘藝術家塔基斯（Takis）。

4 David Medalla, ed., *Signals: Newsbulletin of Signals London* 1, no. 8 (1966): p.6.

延續了他在波隆那時期反覆出現的繪畫語言 —— 由幾何、線條與圓點組成的極簡風格畫面。[5] 但值得注意的是其中流露的觸覺性，我們可以觀察到，李元佳在此之前的作品多是融合了書法線條與抽象表現風格的繪畫語彙，如今這種充滿筆觸的手勢，開始透過裱貼、壓印的手法來「模擬」，因此透露了一絲觸覺性的暗示，提醒我們材質表面的微妙肌理變化，甚至引誘觸摸的欲望。李元佳創作在 1960 年代初期的觸覺轉向，值得被放入當時一些歐洲前衛藝術中質疑繪畫平面性與再現性的脈絡上來理解。在此之中，畫布不再只是承載圖像的媒介，而成爲藝術家直接操作、切割、縫補、破壞、重構的現場，因此指向了某種身體性。

這種觸覺化的傾向，在他接下來的淺浮雕作品中有更直接的體現。在《探測之二》參展的隔年，李元佳因梅達拉的邀請，再次於信號藝廊參加群展《3+1》（圖 2）。這項展覽集合了李元佳、霍剛、蕭勤等三位「東方畫會」成員，以及義大利藝術家皮亞．皮佐（Pia Pizzo）參展，可視爲義大利的「龐圖」（II Punto）團體在英國的一次小型展示。與其它藝術家都是以既有作品參展不同，李元佳特別受畫廊委託，現地製作了一件大型的淺浮雕裝置 *5=0*，類似之前的拼貼構成 —— 五塊全白的面板佔據了展場中一整面牆，每塊面板近中央處，皆裝置了一或二個幾何切割的木製圓點物件，宛若牆面上

5 李元佳此時期的白色淺浮雕作品，與同為「龐圖」（II Punto）成員的義大利藝術家安東尼奧．卡爾德拉拉（Antonio Calderara）的白色基底抽象畫風格上有些類似。參考 Paul Overy, “After a Long Silence: The Work of Li Yuan-chia,” *Third Text* 15, no. 55 (2001): pp. 51–62.

的木栓。儘管這件作品在展出後遺失，[6] 但從當時雜誌的黑白照片中，仍可清楚看到這件作品與空間的關係，看起來一如放大的五個冊頁。面板上的圓點物件引導著觀者視線，構成了作品的焦點，但也定義了背景（圖 3）。在擴張的作品框架裡，圓點周遭的虛空被翻轉成了存有，李元佳在給予了視線的焦點的同時，喚起觀者對於周遭環境的感知。

對於李元佳的新嘗試，當時的藝評意見不一，如藝評家羅伯特・休斯（Robert Hughes）在當時一篇報紙藝評中，認爲李元佳這件作品「缺少了可塑性，雖然誘人，卻顯得膽怯且過份精緻」，以至於沒有涉及到空間的課題。[7] 另一篇由藝術家艾迪・沃夫倫（Eddie Wolfram）爲《藝術評論》（*Arts Review*）供稿的評論中，則認爲此展的後繪畫性抽象（post-painterly abstraction）路線，放在信號藝廊在當時作爲英國動力藝術據點的脈絡上顯得有些突兀因此「令人失望」，但若以作品論，倒是讚賞了李元佳的淺浮雕是展覽中最成功者，認爲其潔白如紙的空間中看似隨意點綴的細節，展現出某種「對宇宙力量的敏銳體會」；相形之下，「其他藝術家的作品則顯得有些左右爲難。他們使用傳統的油畫媒材，這種媒材不可避免地讓作品表面呈現出不一致的質感；而這種個人性格的痕跡，卻與他們圖像所追求的純粹造型體驗產生矛盾與干擾。」[8]

---

6 Simon Kirby, “Li Yuan-chia: How Far to Come Home?” *Leap* (艺术界), no. 8 (June 2011), accessed April 10, 2025, https://www.leapleapleap.com/2011/06/li-yuan-chia-how-far-to-come-home/.

7 Robert Hughes, “Eastern Windows,” *The Sunday Times* (April 17, 1966).

8 Eddie Wolfram, “3+1,” *Arts Review* 18 (1966).

另一個特別關鍵之處是作品尺寸。從照片可推測，這件作品中的面板尺幅高約兩公尺，很有可能是李元佳當時創作過最大的作品。根據藝評家蓋伊．布雷特（Guy Brett）在一篇 1969 年的文章中的回憶，白色面板背後的整個牆面，被李元佳漆成了紅色，暗示了作品邊界的擴張。[9] 近於壁畫的尺寸，讓這件淺浮雕創造的體驗一定程度近於色域繪畫（colour field painting）的沉浸感——特別讓人想起馬克．羅斯科（Mark Rothko）1950 年代之後的作品帶給人的體驗，其作品邊界向外擴張，致力超出視線所及，以至於站在作品前，我們不光只是看著作品，更被作品所包圍。*5=0* 爲李元佳的創作首次注入了一種來自眞實身體的尺度，賦予了淺浮雕一種空間裝置的傾向，同時也標幟著一個重要轉折，顯露了李元佳後續創作中朝向空間、環境，甚至是互動參與的新方向。

這件淺浮雕裝置透露出的轉折有幾個線索。首先，可以追溯至《3+1》展前一年，李元佳創作的一件紙浮雕作品〈無題〉[10]，一個被漆了紅色基底的盒子中，展示著一張以數個折痕直立於盒中的白紙，紙上僅有毛筆留下的幾個極小的黑點與紅點（圖 4）。*5=0* 某種意義上幾乎可視爲此〈無題〉紙浮雕的延續。其次，李元佳從此時期開始，

9 這篇評論可貴地透露了牆面顏色的線索，布雷特的描述也隱約透露了此作品邊界擴張，提到：「觀看李元佳將紅色顏料一路塗抹到這些明亮、居中的面板後方牆面的邊緣，是一種特別的體驗」。引自 Guy Brett, "1+1=0: The Painting of Li Yuan-chia," *Studio International* 174, no. 891 (July 1, 1967): pp. 44–45.

10 此作由迪諾．嘉維拉（Dino Gavina）家族收藏，2014 年曾於臺北市立美術館舉辦的《觀．點——李元佳回顧展》中展出。圖版參考展覽圖錄：方美晶編，《觀．點——李元佳回顧展》（第二冊）（臺北：臺北市立美術館，2015），頁 78。

繪畫基底也開始從原本的紙質冊頁、畫布等，過渡到工業規格的雕塑性材料，如木板、角料及金屬等，這與他當時寄居於義大利設計師迪諾．嘉維拉（Dino Gavina）家具工廠的經驗有直接連繫。工廠內方便取得的材料，成爲了這些淺浮雕作品的素材來源，吸引我們視線的，依舊是那些部署在作品表面、細微到稍不留神就會錯過的「點」，但此焦點之外的背景（或基底）已改變，成爲工業規格材料組成的硬邊幾何。甚至有時候「點」不再是用畫筆表現，有些改以紙板剪貼，有些則是木料或金屬切割出的圓盤狀物件。其三，很多作品被李元佳有意識地以特別方式裝裱（或甚至去除畫框），傳統意義中的畫框被吸納進作品框架，成爲幾何構成的一部分。它們不再是以畫框向內界定出繪畫空間，而是進一步誘使觀者去注意到——它們其實是牆面上裝置的一個物件，與四周環境發生關係（圖 5）。與此呼應的是，在某些作品中李元佳已不在正面簽名。繪畫從一個視覺內容的再現／表現媒介，轉變爲某種「被製作的物件」，並暗示著作品邊界的擴張。

三、探索物性

正是這種對於「物性」（objecthood）的彰顯，讓李元佳原本的平面作品跨出了裱框限定的作品邊界，打破了圖像內部世界的連續性，因此引入了觀者的身體感，這個傾向在 *5=0* 中對於觀者身體尺度的召喚中更爲顯著。這裡所涉及的視覺經驗，暗示著我們與我們所凝視之物共處於同一個時空之中，值得參照梅洛—龐蒂（Maurice Merleau-Ponty）對於觀看的論點：他認爲身體同時「可見」（visible）

及「可動」（mobile），觀看總是意味著投身其中，身體「被凝結在世界的織構中」（caught in the fabric of the world）。當觀看某個物體，我們的身體也處在事物之列；物體彷彿鑲嵌進身體之中，成爲其附件或延伸。據此，「觀看」並非某種理想觀者與圖像（image）之間的關係，而是我們在這個世界中移動的眞實條件。視覺場域不是暗箱後方的屏幕，而是通過眼睛與身體行動之間的交融所開展出的一方生活世界;換言之，視覺並非在心靈面前建立一幅世界的圖畫或再現，而是我們以身體沉浸於可見之中；當進行觀看時，能見者（see-er；法文原文 *voyant*）並不佔有他所見之物，他只是「通過注視而接近它。」。[11]

以梅洛—龐蒂的論點爲基礎，哈吉．凱南（Hagi Kenaan）討論了雕塑與繪畫的不同認識方式，認爲「通過觀看而接近，通過接近而觀看」，正是我們體驗雕塑的核心方式：

> 作為三度空間的存在，雕塑始終是某個地方的一部分（part of a place），因此，它們也屬於一個人體的空間，在這個空間中，身體是視覺的基礎條件。換言之，因為它們與觀者共享相同的三度空間，雕塑總是位於我們身體運動的潛在地圖上。〔…〕當我們觀看雕塑時，是通過進入它們的空間——展場、花園或

11 Maurice Merleau-Ponty, “Eye and Mind,” in *The Primacy of Perception*, ed. James M. Edie, trans. Carleton Dallery (Evanston: Northwestern University Press, 1964). Revised by Michael Smith in *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader*, Galen A. Johnson, ed. (Evanston: Northwestern Univ. Press, 1993).；另參考龔卓軍的法文中譯版：Maurice Merleau-Ponty 著，龔卓軍譯，《眼與心》（臺北：典藏藝術家庭，2007），頁 81–82。

> 城市廣場；而我們的身體永遠無法實際居住在圖像空間中。此外，觀者的身體與眼睛路徑的分離——至少傳統上——是觀看繪畫的必要條件。[12]

他認爲當我們面對一座雕塑時，我們的身體始終是關鍵。不僅雕塑不同面的展現取決於我們身體的移動，而且雕塑的堅實度和尺寸／尺度，只有在與觀者身體的實際關係中才具有意義。傳統上由裱框的畫作，其圖像世界內展現的尺度並不直接對身體發聲，而只在畫作內部中才具備意義；面對雕塑，觀者的身體和雕塑共享同一個世界，「繪畫的世界可能容納眼睛，但不允許觀者的身體進入」。[13] 凱南的觀點幫助我們指認出李元佳 *5=0* 隱含的觀者身體性，以及它如何展示了一種從繪畫到雕塑的過渡狀態。

李元佳此時期作品中邊界的擴張、物性的彰顯，可資相互參照的是在大西洋另一端正在萌芽的低限主義藝術場景：如法蘭克．史帖拉（Frank Stella）自 1960 年前後開始發展的「黑色繪畫」（Black Paintings），以等寬、等間距、接續排列的黑色顏料帶，在畫面上留下了規律的白色線條，創造出某種均質遍布的（all-over）且向外延伸的繪畫表面；以及之後幾年開始發展的「成形畫布」（shaped canvas）系列。此外，唐納德．賈德（Donald Judd）自 1963 年開始發展所謂的「堆疊」（stacks）、「盒子」（boxes）與「進程」（progressions）等視覺語言，模糊了現代藝術傳統的繪畫與雕塑

12 Hagi Kenaan, “Touching Sculpture,” in *Sculpture and Touch*, ed. Peter Dent (New York: Routledge, 2014), pp. 45–60.

13 Hagi Kenaan, “Touching Sculpture,” pp. 45–60.

之間的界線，並在 1965 年提出「特定物件」（specific objects）的概念，用來指稱他所創作的「既非繪畫也非雕塑」的作品。類似概念下的實踐，在李元佳同時期的抽象風格的淺浮雕作品中，一定程度可以見得。

但值得注意的是，相較於當時以北美爲主的低限主義，致力於透過取消作品中的幻覺空間來阻斷作品對於意義及作者的投射（projection），李元佳的創作卻始終未曾放棄作品背後的那個「我」。這一點很直接地表現在他對作品中的象徵主義。在上述《信號新聞》第八期刊載的李元佳〈無題〉作品圖版外，還特別刊載了他的一段創作自述：

> 點，是創造的起始與終結。
> 理解「點」的真正意義，即是理解生命與宇宙永恆的存在。
> 黑色、紅色、金色、白色，對我而言，是宇宙的視覺象徵：
> 黑……起始與終結
> 紅……血液與生命
> 金……高貴
> 白……純潔 [14]

這個極其個人化的象徵意義不僅貫穿了李元佳的創作生涯，更構成了其創作與低限主義之間一個重要差異（儘管在「強調物性」及「擴張作品邊界」上，兩者分享了類似的面貌）。這一點可從當時英國的藝

14 David Medalla ed., *Signals: Newsbulletin of Signals London* 1, no. 8 (1966).

評語言中觀察到：針對李元佳的創作往往特別偏重其作品中那種神秘的、精神性的、宗教式的體驗，如描述它們「帶領我們超越了實驗性展場的牆面，進入了一個淨化雜念、超凡而恆久的境界」[15]，或是「讓人感覺自己置身於廟宇，在那裡，思想不是一種侵略性的運動，而是一種精妙的存在位移」[16]。這背後不乏某種對於「東方」籠統的文化想像，如認爲《3+1》展「提供了一個從西方世界快速步調中抽離出來的機會」[17]，甚至賦予他所使用的顏色一種文化意涵[18]。在此「東方想像」之下，並不令人訝異《3+1》展中的李元佳、霍剛、蕭勤三人之國族身份也被特別注意，但在當時的報紙文章中卻仍被指稱爲「在共產主義中國的首批抽象藝術家」[19]或者「可能是第一批來自紅色中國眞正的非具象畫家」[20]，三人在臺灣的「東方畫會」養成脈絡，僅出現在展覽折頁的照片圖說中。

將李元佳從歐陸引介至英國的信號藝廊，是 1964 年在倫敦創立的獨立藝術空間，也是當時英國少數以非西方藝術家爲主的前衛藝術

15 Sheldon Williams, “Artists Don’t Belong in Pigeonholes: Sculptures Show Magic in London,” *New York Herald Tribune* (May 10, 1966).

16 Oswell Blakeston, “Around the Galleries with Oswell Blakeston,” *What’s On In London* (April 22, 1966).

17 Oswell Blakeston, “Around the Galleries with Oswell Blakeston.”

18 保羅・歐弗瑞（Paul Overy）在 2001 年針對李元佳回顧展的一篇文章中，特別提及李元佳用的紅色偏向濃烈的、「帝國的」緋紅色（crimson ‘imperial’ red），有別於蒙德里安（Piet Mondrian）康丁斯基（Wassily Kandinsky）作品中慣用的紅色；然作為某種強烈的個人色彩，其引人注目的程度一如伊夫・克萊因（Yves Klein）的藍色、盧希歐・封塔那（Lucio Fontana）的粉紅與綠色。詳見 Paul Overy, “After a Long Silence: The Work of Li Yuan-chia,” pp. 51–62.

19 Oswell Blakeston, “Around the Galleries with Oswell Blakeston.”

20 Eddie Wolfram, “3+1,” *Arts Review* 18 (1966).

家社群。[21] 雖然營運僅維持了短短兩年時間就結束，但卻匯聚了當時一批強調空間裝置、動力藝術、跨領域、表演藝術及多元族裔的藝術家。在展覽之餘，信號藝廊也獨立發行刊物《信號新聞》（圖 6）。其中活躍的成員——菲裔藝術家大衛．梅德拉另外在 1967 年創立了藝術團體「爆炸星系」（The Exploding Galaxy），李元佳也曾零星參與過該團體活動，在少數的攝影中留下了紀錄（圖 7）。[22] 李元佳在這兩年間作品形式的擴張與創作轉折，應該被放進這個社群脈絡中理解，背後涉及到的外部條件指向了 1960 年代的英國社會如何開始廣泛接受外國文化影響——這不僅體現在藝術領域，也包括飲食、服裝、音樂、電影、傢俱設計、哲學和社會形式等方面。年輕藝術家向倫敦聚集，帶來了不同形式的解放思想和行爲，也與當時仍相對保守的英國形成鮮明對比。蓋伊．布雷特作爲信號藝廊之藝術社群中最主要的藝評家，在後來的藝術史論中，認爲信號藝廊當時所代表的多元文化與世界主義（cosmopolitanism），有別於過往以西方白人爲主角的英國現代藝術軸線。[23] 李元佳此時與倫敦前衛藝術圈的交集正反映了上述的歷史背景。

---

21 1964 年，策展人基勒（Paul Keeler）、藝術家梅達拉（David Medalla）、古斯塔夫．梅茲格（Gustav Metzger）、馬塞洛．薩爾瓦多里（Marcelo Salvadori）、克里斯多福．沃克（Christopher Walker）及蓋伊．布雷（Guy Brett）在西南倫敦一處公寓共同創立了「高等創意研究中心」（Centre for Advanced Creative Study），並發行刊物《信號新聞》（*Signals Nemsbulletin*），標題靈感來自塔基斯（Takis）一系列動力雕塑作品，內容由梅達拉負責創辦、編輯及設計。而「信號倫敦」（Signals London）則成為這個團體以及其展覽空間的名稱。參考 Guy Brett and Yve Alain Bois, *Exploding Galaxies: The Art of David Medalla* (London: Kala Press, 1995).

22 Jill Drower, John Oliphant, and Hugo Williams, *99 Balls Pond Road: The Story of the Exploding Galaxy* (London: Scrudge Books, 2014), pp. 89–99.

23 Guy Brett, "The Sixties Art Scene in London," *Third Text* 7, no. 23 (1993): 121–23.

四、從藝術品到複數版

在 1966 年受邀在信號藝廊展覽後，李元佳決定留在英國。隔年，里森藝廊（Lisson Gallery）當時正積極推廣倫敦的低限主義和觀念藝術，[24] 在創辦人尼古拉斯．羅格斯戴爾（Nicholas Logsdail）的邀請下，李元佳開始與里森藝廊合作，在 1967 至 1969 年間共計舉辦了三次個展。

1967 年的首次展覽《宇宙點》（*Cosmic Point*）展，李元佳展出的作品包括當年新作〈盡現與空無〉（*All and Nothing Show*）、〈推〉（*Pushing*）、〈玫瑰〉（*Rose*）及〈點〉（*Point*），以及創作於 1964 至 1966 年的 *POINT COSMIC=0* 系列作品。[25] 作品形式大致仍延續稍早之前的淺浮雕，但有兩項值得注意的轉變：首先，在李元佳移居倫敦後，他開始自學攝影並嘗試創作英文詩，[26] 這兩個新元素開始加入原先的創作語彙，其中又以〈推〉一作爲代表（圖 8）。此作是由紅色的木板爲基底，上方則裱貼了圓形的「點」，這些被他稱之

24 Simon Kirby, "Li Yuan-chia: How Far to Come Home?" *Leap* (艺术界), no. 8 (June 2011), accessed 10 April 2025. https://www.leapleapleap.com/2011/06/li-yuan-chia-how-far-to-come-home/

25 Li Yuan-chia, David Medalla, and Lisson Gallery, *Li Yuan-chia* (London: Lisson Gallery, 1967).

26 李元佳創作中開始出現的詩歌／文字元素，除了一方面可視為對於中國傳統水墨及書法傳統的延伸，另一方面更直接的連結，或許來自於「信號藝廊」藝術家社群的跨領域傾向，其中詩文、造形藝術、行為表演等不同類型藝術彼此交融。在《宇宙點》展覽圖錄中，特別收錄了藝術家大衛．梅達拉為展覽創作的兩首詩。圖錄的排版帶有當時詩潮影響，帶有一絲具象詩（concrete poetry）風格。詳見 Li Yuan-chia, David Medalla, and Lisson Gallery, *Li Yuan-chia*.

爲「宇宙點」的造形，像是窺孔一般，呈現了他在倫敦海德公園等地拍攝的黑白影像，以及手寫的英文詩，有時候則是零星的字詞與字母。李元佳藉此進一步推展了其創作中原有的象徵主義，作爲詩意的延伸。

其次，作品中開始出現更具移動潛力的「點」，它們的型態與大小延續了《3+1》展出之 *5=0* 中的圓點物件，每個物件只使用單一色彩塗繪——即李元佳的四個象徵色彩——紅色、黑色、金色或白色。與過去固定式的「點」不同，此時新創作的「點」物件，背面都貼有軟磁鐵，只需在牆上釘上圖釘，就能提供接觸點，讓它們透過磁性固定在牆面上。據此，「點」可以隨意被安排成直線、圓形或各種不規則的星群，端視觀者的選擇而定。[27] 新創作的「宇宙點」物件皆是由平坦的圓型木塊製成，厚度約 1½ 英寸（3.81 公分），直徑約 4½ 英寸（11.43 公分），大小爲方便手握的尺寸，因此同樣召喚了一種手操作的可能性。如果李元佳早先作品中對於「物性」的強調，仍多少是一種靜態的視覺語言，如今，可移動的「宇宙點」因爲帶有某種手操作的暗示，突顯出兩個主要意義：一是觸覺性，二是場域的概念。[28]

---

27 Sheldon Williams, "Li and the Language of Painting," *London Look* (September 9, 1967).

28 兩者彼此交織的狀態，可溯至早期超現實主義物件（surrealist objects）中對於機具（contraption）著迷，特別是傑克梅第（Alberto Giacometti）在 1920 年代至 1935 年代中期的作品。傑克梅第將其作品視為「投影」（projection），並將作品包裹在它們自己的小劇場中，試圖確保它們看起來與真實空間彼此連貫。參考 Rosalind E. Krauss, "A Game Plan: The Terms of Surrealism," in *Passages in Modern Sculpture* (Cambridge: MIT Press, 1981), pp. 105–146.

隔年，李元佳於里森藝廊的第二次個展《宇宙複數版》（*Cosmic Multiples*）中，這種充滿觸覺性的暗示更爲顯著（圖 9）。[29] 李元佳也與里森藝廊合作推出名爲〈宇宙磁點〉（*Cosmagnetics*）的無限版次訂製作品，直接使用工業規格改編原先仍流露些許手工感的「宇宙點」，以烤漆金屬面板搭配磁性的幾何造形物件，供人們自由排列。這個不限量生產的〈宇宙磁點〉成爲英國藝術界時興的「複數版」（multiple）概念之首次嘗試。[30] 在藝廊創辦人羅格斯戴爾的定義下，「複數版」更近於出版品而非藝術品，但卻仍擁有藝術品的價值，[31] 它相對低價、普及化與手操作的本質，讓李元佳的「宇宙磁點」逸出了傳統對於藝術品的規格，而在某種意義上逼近了玩具。

29 隨展覽出版的圖錄小冊封面影像，即呈現了李元佳用手將一個「宇宙點」物件定位在一塊白色面板上。參考 Li Yuan-chia, Nicholas Logsdail, and Lisson Gallery, *Li Yuan-chia* (*Cosmic Multiples* Catalogue) (London: Lisson Gallery, 1968).

30 Sheldon Williams, “Li and the Language of Painting.”約在同時間英國另一個複數版計畫，是動力藝術家塔基斯（Takis）的〈信號〉（*Signal*），生產單位是一間名為「無限量」（Unlimited）的新公司，共生產了三百件複數作品，包括單個或多個成組的燈光裝置，以緩慢變化的速度閃爍。每件價格從 12 至 19 英鎊不等。參考 Norbert Lynton, “Art in Multiples,” *The Guardian* (February 16, 1968).

31 在羅格斯戴爾為展覽圖錄所寫的前言中，明確將複數版作品視為「出版品」，是出版商與藝術家合作實踐下的產物，「過程類似於專業製造商，依據精確規格生產特定產品」。他並強調，「藝術品的複數化並不像一般複製品（reproductions）那樣是一種美學上的妥協」，而是讓藝術家的「原作」得以觸及更廣大多元的公眾。一如出版品，複數版作品因為數量不限，價格能夠直接反映其製作成本。參考 Li Yuan-chia, Nicholas Logsdail, and Lisson Gallery, *Li Yuan-chia* (*Cosmic Multiples* Catalogue).

五、互動、環境與參與

在《宇宙複數版》展覽結束後，李元佳離開倫敦，移居北英格蘭的坎布蘭郡，暫居於布斯比（Boothby）一處由友人提供的工作室。他在 1968 至 1969 年間，在布斯比工作室舉辦了兩次個展。在第一次的展覽中，李元佳在自己印刷出版的圖錄中曾自述道：

> 如果你問我，從今天之後我的藝術將走向何處，我會回答你：「玩具藝術（Toyart）」，這意味著：我的作品看起來就像是「玩具」一樣，適合所有人，無論是孩童還是老人，都可以接觸並享受其中的樂趣。我的作品非常簡單，但同時也充滿了無限的可能性，這代表你可以隨時隨地與它們玩耍、再創造。〔…〕但我也想問你一個問題：你是否曾經在任何畫廊或美術館中，看過任何一位藝術家的作品是允許你觸摸或與之互動遊耍的呢？[32]

這個想法在他第二次於布斯比工作室的展覽《你是誰……》（*Who Are You...*）中，獲得比較好的實踐。他創作了數件新作，形式延續了〈宇宙複數版〉系列但改以圓形的金屬板爲基底，這些圓盤以釣魚線懸吊於空間中，正反兩面都吸附著不同造形與色彩、背後貼有軟磁鐵的「宇宙磁點」物件，後者造形包括圓形、半圓形、三角形、正方形等，有些則轉印著英文字母，觀者可自由編排，像是玩七巧板一

32 Li Yuan-chia, *Li Yuan-chia* (Brampton, Cumbria: Studio Boothby, 1968).

般。作品命名皆以「數學」（Mathematics）爲前綴，後續爲不同數字組成、有違常理的算式，如「4=0」、「6=0」及「30=0」等，[33] 可視爲他早先創作中即反覆出現的「all and nothing」概念之實踐（圖10）。這一批作品，後來成爲李元佳在 1970 年參加倫敦當代藝術中心（Institute of Contemporary Art，簡稱 ICA）展覽《玩耍軌道》（*Play Orbit*）的展出作品，該展邀請藝術家針對兒童觀眾創作互動性的玩具藝術（圖 11）。[34] 這兩項展覽也成爲李元佳「玩具藝術」的直接體現。

「玩具藝術」[35] 爲李元佳早先作品中引人靜觀的特質，注入了一種以小物件爲對象的、來自「手持」經驗的觸覺性。與純粹的靜觀相較，「手持」創造的是一種對於事物的近端知識（proximal knowledge），有別於來自遠距離感官（如視覺）的遠端知識（distal knowledge）。[36] 對此，最好的例子是李元佳在 1967 年的小型無題作品——它以柯達相片紙盒爲基底，裡面有兩個紙板做的圓點，每個圓

33 Li Yuan-chia, *Li Yuan-chia* (*Who Are You...* exhibition catalogue) (Brampton, Cumbria: Studio Boothby, 1969).

34 參考英國新聞影片公司「Pathé News」當年拍攝的展覽報導短片，李元佳的作品出現橋段為 1 分 46 秒至 2 分 07 秒間。〈Play Orbit Exhibition (1970)〉，YouTube，2025.3.12 點閱， https://youtu.be/nzSq-j1900A?si=IF6C6iUHbNBzSc-7。

35 關於李元佳的玩具藝術概念與實踐，可參考余采萱，〈論「 遊戲性 」——以李元佳的玩具藝術概念為例〉（碩士論文，國立臺灣師範大學藝術史研究所，2023）。

36 參考道格・貝里（Doug Bailey）對於史前雕像的認識方法的研究。他強調透過「手持」（*cheirotic*）途徑，即考量手部環繞、握持物品的動作和後果，能對史前小雕像獲得更細緻的理解。他認為觸摸所創造的近端認識，是一種片段、流動、涉及特定脈絡（context-specific）的認識途徑，有助於我們更真切地掌握古文物的意義。Doug Bailey, “Touch and the Cheirotic Apprehension of Prehistoric Figurines,” in *Sculpture and Touch*, ed. Peter Dent (New York: Routledge, 2014), pp. 27–44.

點包含兩面，分別塗了黑、白、紅、金四色（圖 12）。觀者可以用手操作，透過翻轉圓點改變形色組合。這個迷你的互動作品是典型的「玩具藝術」，也是私密的「複製版」，李元佳在當時製作了不只一件，分送給朋友。在物的生產與流通意義上，它更近於贈與朋友的「禮物」，自外於藝術市場。

李元佳此時期的「玩具藝術」概念及實踐，接續了李元佳個人創作脈絡上早幾年萌芽的「觸覺轉向」，但進一步從靜態的作品場域擴張，延伸至觀者的互動及參與。對此，有兩項值得注意的參照：其一，李元佳的想法呼應了同時期信號藝廊陣營的藝術家對參與式藝術的探索，將藝術家從生產者轉變爲觸媒的角色，來實現某種更易於親近的「藝術的民主狀態」[37]，李元佳在此脈絡上最具意義的參展，是 1971 年在牛津現代美術館（Museum of Modern Art in Oxford）舉辦的《參與藝術的先驅》（*Pioneers of Part-Art*）（圖 13）。[38] 其二，李元佳的「玩具藝術」與同時期以紐約爲中心的弗魯薩斯運動（Fluxus）藝術家所熱衷製作的「Fluxkits」物件亦有異曲同功之妙，形式上同樣是互動的、私密的、作爲禮物或玩具（藝術）的物件，其所依循的生產流通法則，也迥異於藝術品。[39]

---

37 如大衛・梅達拉與約翰・道格爾（John Dugger）受到毛澤東主義啟發，前往亞非地區考察常民藝術，借用儀式化行為進行創作，成為英國所謂「part art」（參與藝術）及「part artist」（參與藝術家）的早期嘗試。John Albert Walker, *Left Shift: Radical Art in 1970s Britain* (London: I.B. Tauris, 2002).

38 該展中，作品都幾乎都是可形塑、可丟棄的材質所構成，如繩索、管子、網子、氣囊、鬆緊帶、砝碼等，並強調由觀者自行操作。然而，預展當晚，多數藝術家因「不滿開幕人潮的行為舉止」偏離了他們對「參與」的預期而撤展，最後只剩下李元佳的作品維持展出。Guy Brett, "Just a Few Hours of Participation," *The Times* (February 16, 1971).

39 在筆者於 2015 年文章中有初步探討。詳見游崴，〈李元佳：造物〉，收錄於方美晶、蔡雅祺等著，《觀・點——李元佳回顧展》（臺北：臺北市立美術館，2015）：頁 78–113。

《你是誰……》與《玩耍軌道》展所呈現的圓盤作品，除了互動性與參與性打破了早期現代雕塑的封閉框架，進一步朝向了空間裝置的概念（可視爲接續之前 *5=0* 作品邊界的擴張）。可以觀察到，因爲每個圓盤都僅靠單一吊孔以釣魚線懸吊，作品展示時往往會因展場細微的空氣流動而緩慢旋轉，加上觀者在空間中行走、以不同視角觀看時，得以產生不同的造形及光影變化。

這種裝置的形態，在 1968 年於布斯比工作室的第一次展覽中即可觀察到，展出作品〈繪畫＋雕塑＋建築＝ 0〉（*painting + sculpture + architecture = 0*）是由 12 個不同尺寸的圓盤，以垂直組裝的方式，兩兩成組，散落於展場地面；此外，懸吊於空間中的還包括數件小型作品，由輕巧的木板、鏡面、木製圓點物件、塑膠片等材質，透過軟磁鐵吸附成爲臨時造形的雕塑物，同樣因爲空氣流動而緩滿旋轉，反射著展場光線（圖 14）；此外，纏繞的繩索與樹幹殘枝構成的現成物裝置則貫穿展場，並從室內延伸到戶外自然，看起來像是抽象線條與自然元素共組下的空間繪畫。李元佳將繩索轉化爲雕塑語言，與當時後低限主義對於軟性材質的實驗趨向一致。[40] 在布斯比工作室的兩項展覽，由於直接將工作室開放成爲展場，顯然帶給李元佳很高的創作自由度，一方面注入了更明確的特定場域精神，及朝向環境擴張的意志，另一方面，鄉間環境也帶給李元佳的抽象語彙中某種自然主義的主題。

---

40 就這點而言，李元佳略為早於伊娃．黑塞（Eva Hesse）。黑塞在 1969 年開始使用繩子，創作了作品型態類似，也是生前最後一件作品〈非標題（繩子）〉（*No Title (Rope Piece)*）。但相較於黑塞更偏重於繩索自然下垂出透露的材質性，李元佳對繩索的使用更偏向於抽象線條在三度空間中的具現，概念上似乎更近於 1950 年代雕塑家大衛．史密斯（David Smith）的「在空間中作畫」（drawing in space）。

這些新的創作刺激，明顯展現在李元佳於 1969 年的《金色月亮展》（*Golden Moon Show*）。此展爲李元佳生前與里森藝廊最後一次合作的展覽，他利用了藝廊當時位於倫敦貝爾街（Bell Street）的小型居家空間屬性，將展場直接轉變爲一個特定場域空間，在鋪滿了落葉的展場中，散落著椅子、立燈、抽屜櫃、鞦韆，以及爲數不少的空心磚，有些空心磚堆疊成形態不一的臺座，上方放置著幾何造形的物件，類似布朗庫西在 1920 年代中期將臺座吸納爲雕塑之中的手法。[41] 此外，幾個貼附著「宇宙磁點」的金屬圓盤，則懸掛於空間之中（圖 15）。

但更重要的是其中場所意義的轉換——李元佳在某種程度上，把他在大自然環繞的布斯比工作室場景搬進畫廊。相較於傳統意義下的展場，整個環境裝置更接近一種可供休憩的居所空間。一方面，《金色月亮展》的作品型態很接近 1960 年代中期同屬信號藝廊陣營的巴西藝術家艾利歐．奧伊提西卡（Hélio Oiticica）充滿沉浸效果的環境裝置作品，其鼓勵觀者集體參與、互動、放鬆，並與環境融爲一體。奧伊提西卡曾提出「全身感官體驗」（*vivências*）的概念，講求透過作品來強化感官體驗，對抗資本主義造成的異化，這點在李元佳《金色月亮展》也可觀察得到。另一方面，保羅．歐弗瑞（Paul Overy）在晚近的文章中，特別指出了李元佳的裝置手法，模糊了藝術家工作室與展場的界線，觀者走進的，同時是一個生產場域（sites

41 賈西亞．雷哈特（Jasia Reichardt）在當時發表的藝評中，認為李元佳作品中的「點」，具有一種與布朗庫西〈無盡之柱〉（*The Endless Column*）中的「柱」，帶有相同的普世性（universality），皆可視為一種「精神態度的具現以及靈感的表達」。轉引自 Paul Overy, "After a Long Silence: The Work of Li Yuan-chia," p. 58.

of production），也是展示空間（display space），類似於早期布朗庫西、蒙德里安的工作室狀態，[42] 但不同於這兩位藝術家是爲了與藏家、藝評家、贊助者們，創造一個小眾而親密的交流場所，李元佳在 1970 年代開始打造的「李元佳美術館」（LYC Museum and Art Gallery），則是完全向公眾開放的「工作室即展場」。[43]

六、結　論

李元佳自 1965 至 1970 年間曾參與的幾項展覽，清楚展現了他的創作如何逐漸擺脫了「東方畫會」時期的抽象表現主義語彙，從平面繪畫拓展至立體構成，乃至於空間裝置的形式，從而引入了更多身體經驗。這個觸覺性的轉向，一定程度上可作爲此時期歐美現代藝術軌跡的縮影，但又有些許差異。一如藝術史學者艾力克斯．帕茲（Alex Potts）所談論的 1960 年代現代雕塑之轉變——不再期望被視爲單一、穩定的視覺形象，而是部份依賴觀者的身體移動、視角變化來創造體驗。這種作品的塑造方式打破了早期現代雕塑多由內在結構決定意義的狀態。透過對觀者所處空間的物理介入或重新塑造，將

42 Paul Overy, “After a Long Silence: The Work of Li Yuan-chia,” p. 58.

43 約在 1970 年，李元佳從畫家溫妮佛芮．尼可森（Winifred Nicholson）手中買下一間農舍，花了三年時間，以一己之力擴建成一棟複合式的藝術中心，在 1972 年以「李元佳美術館」（LYC Museum and Art Gallery）之名正式對外開放，規畫有展場、圖書室、工作室、暗房、劇場與兒童美術教室，也成為北英格蘭現代藝術重要據點，直至 1982 年關閉。這段歷史可參考：方美晶、蔡雅祺等著，《觀．點——李元佳回顧展》，以及 Guy Brett and Nick Sawyer, *Li Yuan-chia : Tell Me What is Not yet Said* (London: INIVA Institute of International Visual Arts, 2000)。

激發出一種不穩定的心理動態，以至於體現爲他所謂的「動覺觀看」（kinaesthetic viewing）——意即觀看雕塑不僅僅是視覺行爲，更涉及時間的感知和身體在空間中的移動。據此，雕塑也逐漸從某種自主的塑形（autonomous plastic form）過渡爲遭逢的場域（arena of encounter）。[44] 此雕塑意義的轉變，細膩地體現在李元佳此時期創作中擴張的作品邊界、觸覺暗示及越加顯著的「物性」。

帕茲對於 1960 年代現代雕塑轉向的論點，試圖將作品意義的來源，從作品的生產端轉向收受端，亦即從藝術家創作意識的投射轉移到觀者體驗上。簡言之，如今一件藝術品的意義，將更多地來自觀者與作品之間交往過程。這個視角轉變，多少反映了當時低限主義對於抽象表現主義瀰漫的作者神話之抵抗。

如果帕茲帶有線性史觀的論點，爲我們描繪的是一條歐美現代藝術史的主線，那麼，李元佳藝術在「彷彿作爲其縮影」的同時，仍帶有一絲離心的傾向——後者特別來自於李元佳創作背後那未曾消散的象徵主義；在他洋溢著參與、互動、框架寬鬆、彷彿向觀者全然開放的作品中，始終投射著某種藝術家個人生命的精神圖像。而這種「作者投射」，不管放在 1960 年代的低限主義、動力藝術，或當時興起的系統控制論中，都顯得有些格格不入。

---

44 他認為歐美現代藝術從 1960 年代起，三度空間的藝術形式逐漸成為現代藝術世界視覺想像的核心，隨著低限主義、貧窮藝術（Arte Povera）和新達達（Neo-Dada）等的興起，一方面挑戰了傳統雕塑的內部形式整體性，也強調其作為「物」的屬性，包括尺度、材料和環境；另一方面，雕塑不再受限於紀念性或古典化的理想，也不再被現代主義對封閉自足藝術物件的崇拜所束縛，而是處理空間、環境與物件集合的藝術。參考 Alex Potts, *The Sculptural Imagination: Figurative, Modernist, Minimalist* (New Haven [Conn.] London: Yale University Press, 2000).

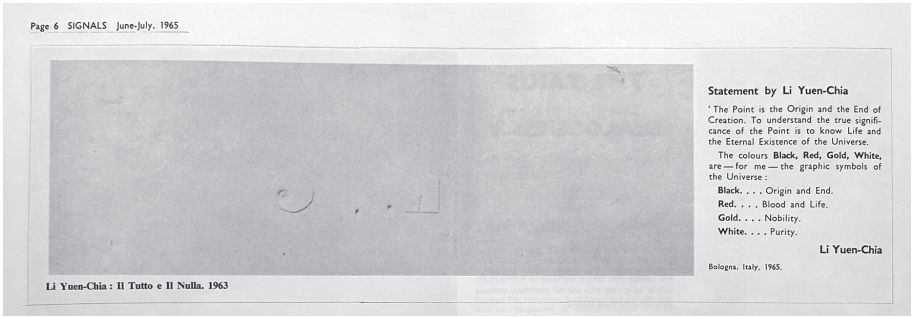
這種離心的狀態，也體現在不同時期藝評中所描繪出的「李元佳主體」：在 1960 至 1970 年代間，李元佳在藝評中大多被描寫成一位世界主義者（cosmopolite），並被視爲以倫敦爲中心的國際藝術家社群中的成員，而信號藝廊扮演了重要的舞臺。這個形象仍不時雜糅某種英國藝術對於「來自東方的抽象畫家」之異國情調想像。自「李元佳美術館」開館後，李元佳投入大多數精力在機構營運工作，創作量減低，僅偶爾在李元佳美術館進行作品發表，幾乎淡出英國主流藝術的視野之中。直到 1980 年代末期，李元佳受邀參與大型機構展《另一個故事：英國戰後亞非藝術家》（*The Other Story: Afro-Asian Artists in Post-War Britain*）[45] 再次受到關注。該展由在倫敦活動的巴基斯坦裔的藝術家拉希德．艾拉（Rasheed Araeen）策劃，旨在挑戰英國主流藝術史對非白人藝術家的忽視與排斥，回應當時柴契爾政府下的種族主義、文化不平等與對多元文化的偏狹。展覽象徵了 1982 年開始的「英國黑色藝術運動」（British Black Arts Movement）的首次高峰，也是李元佳在《黃金月亮展》之後，睽違 30 年再次於倫敦展出。在新的論述脈絡下，李元佳的形象也從早先的世界主義者，過渡成爲某種離散藝術家（diaspora artist），被納入了英國黑色藝術運動的陣營之中。

45 Rasheed Araareen, Hayward Gallery, Wolverhampton Art Gallery and Museums, and Manchester City Art Gallery, *The Other Story: Afro-Asian Artists in Post-War Britain* (London: South Bank Centre, 1989).

在李元佳過世前最後 20 年，創作實踐幾乎已與「李元佳美術館」場域融爲一體，無法切割看待，這不只展現在此時期的家具設計、室內環境裝置，乃至於 1980 年代後期開始大量實驗的攝影上彩作品中的拍攝場景，更展現在美術館成立後逐漸凝聚起的藝術社群。李元佳的角色，從原先的藝術家，疊加了藝術社群自我組織者的角色，這多少意味著創作主體的轉變。自 2020 年代起，基於藝術史對於體制研究的視野，「李元佳美術館」的早年脈絡也在英國藝術界開始受到更多關注，這個視野匯聚在 2023 年的《製造新世界：李元佳與朋友們》研究展，試著從藝術家社群的角度，在爬梳歷史之餘，也重新釐訂了李元佳的創作主體。[46] 從世界主義者、離散藝術家到藝術生態的自我組織者，李元佳如何在不同時代的藝評書寫中被再現、詮釋與脈絡化，值得作爲未來李元佳研究的一個方向。

46 Li Yuan-chia, Hammad Nasar, and Kettle's Yard, eds. *Making New Worlds: Li Yuan-chia & Friends* (Cambridge: Kettles Yard, University of Cambridge, 2023).

圖　版：


Page 6 SIGNALS June-July, 1965

Statement by Li Yuen-Chia

'The Point is the Origin and the End of Creation. To understand the true significance of the Point is to know Life and the Eternal Existence of the Universe.

The colours **Black, Red, Gold, White,** are — for me — the graphic symbols of the Universe:

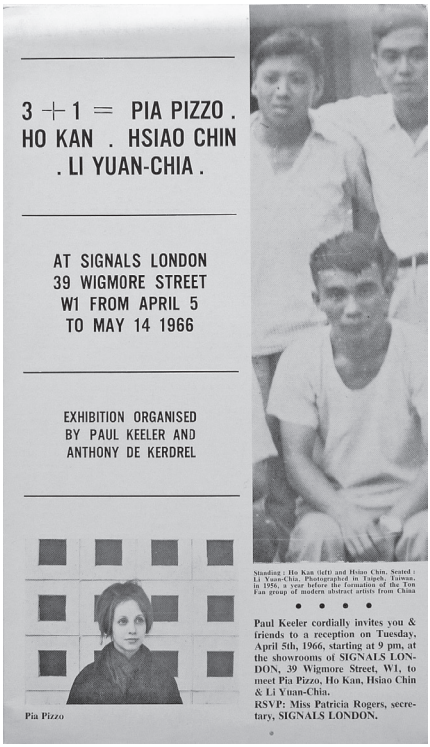
Black. . . . Origin and End.
Red. . . . Blood and Life.
Gold. . . . Nobility.
White. . . . Purity.

Li Yuen-Chia

Bologna. Italy. 1965.

Li Yuen-Chia : Il Tutto e Il Nulla. 1963

圖 1　刊載於《信號新聞》（*Signals: Newsbulletin of Signals London*）第八期中的李元佳作品〈全部及空無〉（*Il Tutto e Il Nulla*, 1963）及創作自述。
圖片來源：David Medalla, ed., *Signals: Newsbulletin of Signals London* 1, no. 8 (1966): p.6.


3 + 1 = PIA PIZZO . HO KAN . HSIAO CHIN . LI YUAN-CHIA .

AT SIGNALS LONDON 39 WIGMORE STREET W1 FROM APRIL 5 TO MAY 14 1966

EXHIBITION ORGANISED BY PAUL KEELER AND ANTHONY DE KERDREL

Pia Pizzo

Standing : Ho Kan (left) and Hsiao Chin. Seated : Li Yuan-Chia. Photographed in Taipeh, Taiwan, in 1956, a year before the formation of the Ton Fan group of modern abstract artists from China

• • • •

Paul Keeler cordially invites you & friends to a reception on Tuesday, April 5th, 1966, starting at 9 pm, at the showrooms of SIGNALS LONDON, 39 Wigmore Street, W1, to meet Pia Pizzo, Ho Kan, Hsiao Chin & Li Yuan-Chia.
RSVP: Miss Patricia Rogers, secretary, SIGNALS LONDON.

圖 2　信號藝廊（Signals Gallery）《3+1》展覽折頁，1966。
圖片來源：Guy Brett and Nick Sawyer, *Li Yuan-chia : Tell Me What is Not yet Said* (London: INIVA Institute of International Visual Arts, 2000), p. 147.

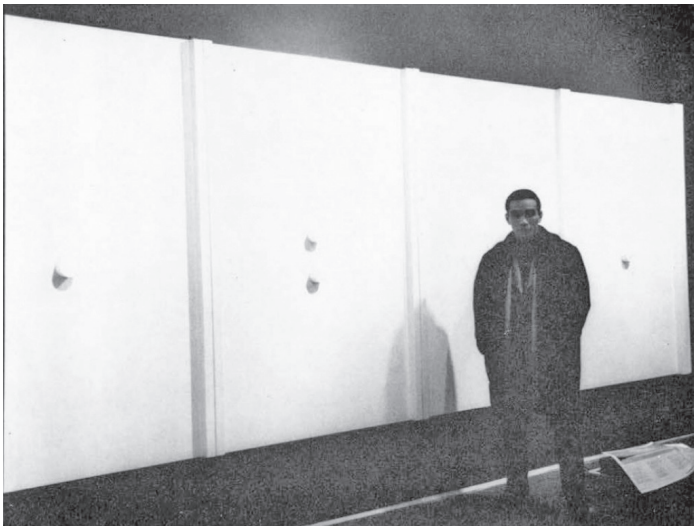


圖 3　李元佳，*5=0*，牆面浮雕，《3+1》展覽委託創作，1967。
圖片來源：Guy Brett, "1+1=0: The Painting of Li Yuan-chia," *Studio International* 174, no. 891 (July 1, 1967): pp. 44–45.

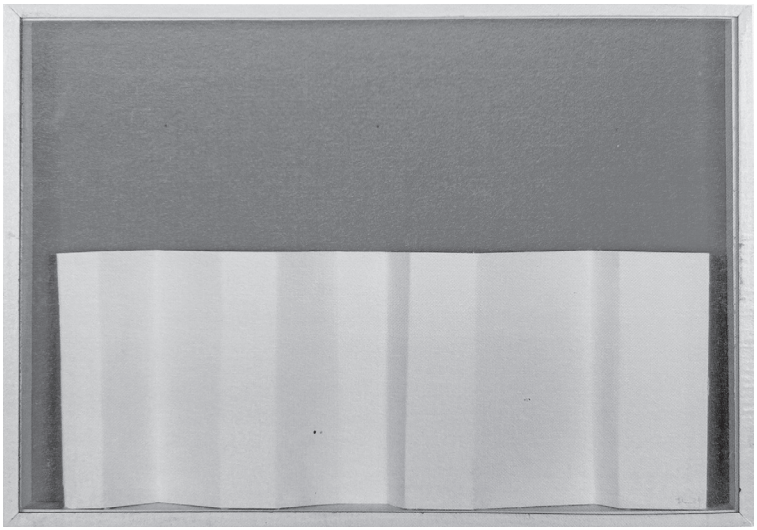


圖 4　李元佳，〈無題〉，油彩、紙浮雕，30×41 公分，1965，Dino Gavina 收藏。
圖片來源：方美晶編，《觀・點——李元佳回顧展》（第二冊）（臺北：臺北市立美術館，2015），頁 78。

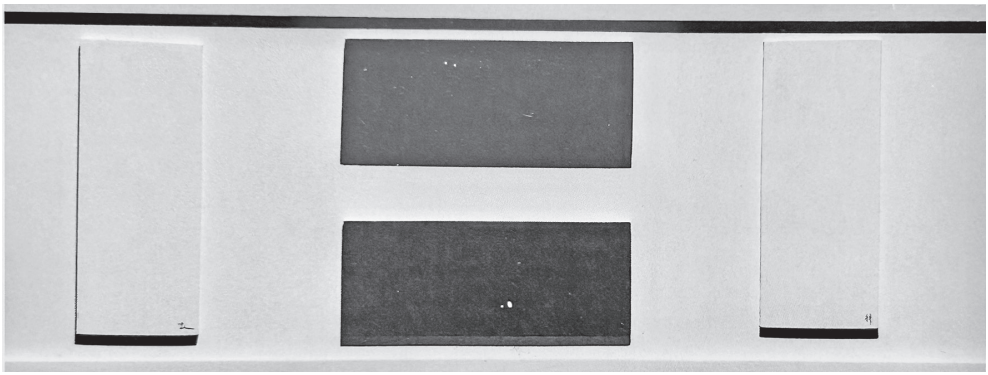


圖 5　李元佳，*B+N=O*，上漆木料浮雕，78×31 公分，約 1965，Nicholas Logsdailg 收藏。
圖片來源：Guy Brett and Nick Sawyer, *Li Yuan-chia : Tell Me What is Not yet Said*, p. 24.

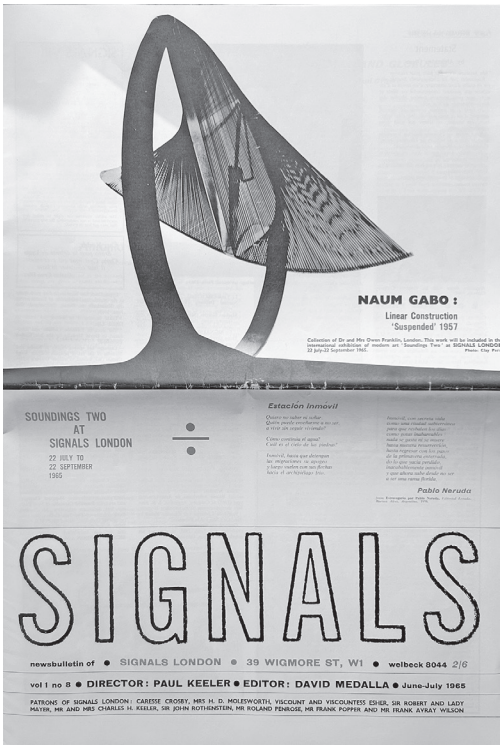


圖 6　信號藝廊（Signals Gallery）發行之《信號新聞》（*Signals: Newsbulletin of Signals London*）八期（1966）封面。
圖片來源：David Medalla, ed., *Signals: Newsbulletin of Signals London* 1, no. 8 (1966).（筆者翻攝）

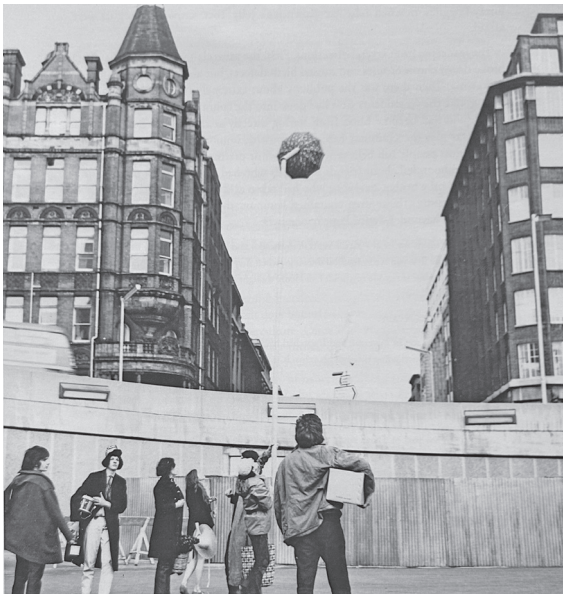


圖 7　「爆炸星系」（The Exploding Galaxy）成員於倫敦滑鐵盧（Waterloo）的探索活動，李元佳拍攝，1967 年 5 月 30 日。
圖片來源：Jill Drower, John Oliphant, and Hugo Williams, *99 Balls Pond Road: The Story of the Exploding Galaxy* (London: Scrudge Books, 2014), pp. 89–99.

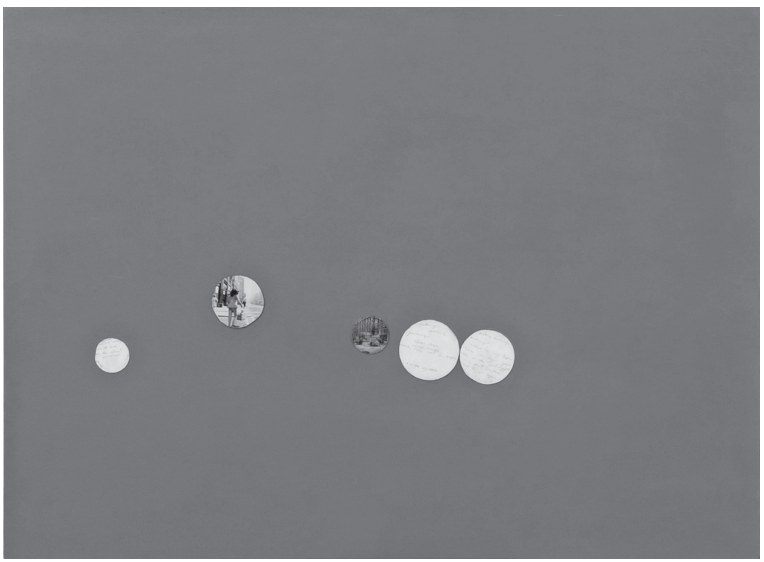


圖 8　李元佳，〈推〉（*Pushing*），黑白相片、手寫詩文、油彩於木板，84×114.2 公分，1967。
圖片來源：https://www.lycfoundation.org/portfolio-item/pushing/。

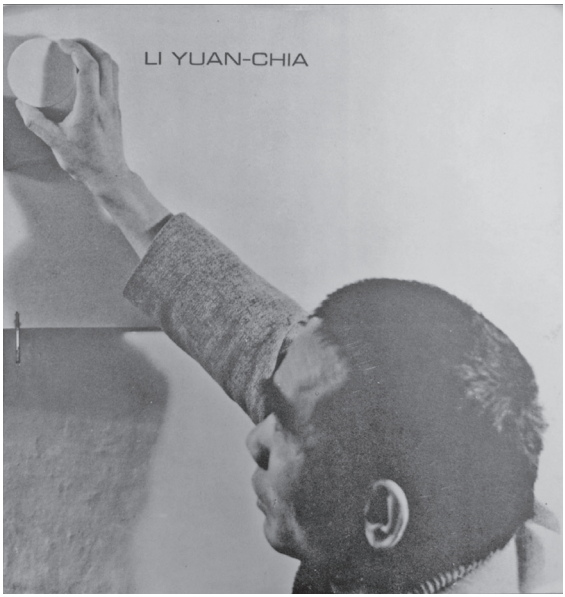


圖 9 李元佳個展《宇宙複數版》（*Cosmic Multiples*）展覽圖錄封面，里森藝廊（Lisson Gallery），1968。
圖片來源：Li Yuan-Chia, Hammad Nasar, and Kettle's Yard, eds., *Making New Worlds: Li Yuan-chia & Friends* (Cambridge: Kettles Yard, University of Cambridge, 2023), p. 137.



圖 10 李元佳〈數學 –6=0〉，軟磁鐵、木頭、鐵盤，1969。
圖片來源：Li Yuan-chia, *Li Yuan-chia* (*Who Are You…* exhibition catalogue) (Brampton, Cumbria: Studio Boothby, 1969).



圖 11　《玩耍軌道》（*Play Orbit*）展覽中觀眾與李元佳作品互動畫面（擷圖），英國新聞影片公司「Pathé News」新聞短片，1970。
圖片來源：https://youtu.be/nzSq-j1900A?si=IF6C6iUHbNBzSc-7。

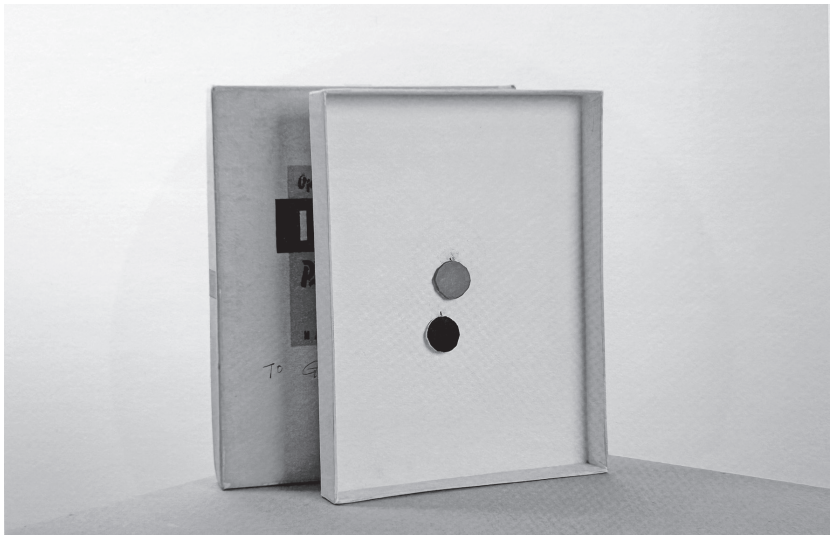


圖 12　李元佳，〈無題〉，相紙盒、可動式圓紙點，12.5×18 公分，1967。Guy Brett 收藏。
圖片來源：方美晶、蔡雅祺 等，《觀・點——李元佳回顧展》，頁 96。



圖 13　1971 年於牛津現代美術館（Museum of Modern Art in Oxford）舉辦之《參與藝術的先驅》（*Pioneers of Part-Art*）展覽海報。
圖片來源：https://reurl.cc/W0lA8D。



圖 14　李元佳於布斯比工作室（Boothby Studio）的第一次個展現場，1968。
圖片來源：Guy Brett and Nick Sawyer, *Li Yuan-chia: Tell Me What is Not yet Said*, p. 25.



圖 15　李元佳《金色月亮展》（Golden Moon Show）現場，里森藝廊（Lisson Gallery），1969。

圖片來源：Guy Brett and Nick Sawyer, *Li Yuan-chia: Tell Me What is Not yet Said*, p. 42.

參考書目

（一）中文論著

Merleau-Ponty, Maurice 著，龔卓軍譯，《眼與心》，臺北：典藏藝術家庭，2007。

方美晶、蔡雅祺等，《觀．點——李元佳回顧展》，臺北：臺北市立美術館，2015。

余采萱，〈論「 遊戲性 」——以李元佳的玩具藝術概念爲例〉，碩士論文，國立臺灣師範大學藝術史研究所，2023。

游崴，〈李元佳：造物〉，收錄於方美晶、蔡雅祺等著，《觀．點——李元佳回顧展》，頁 78–113，臺北：臺北市立美術館，2015。

編輯部，〈東方畫會遺落的一顆星子：畫友座談李元佳〉，《藝術家》246 期（1995.11）：頁 386。

賴瑛瑛，〈孤行的另類藝術家——李元佳（1929–1994）〉，《藝術家》246 期（1995.11）：頁 374–384。

賴瑛瑛，《複合藝術：六〇年代臺灣複合藝術研究》，臺北：遠流，2003。

（二）西文論著

Arareen, Rasheed, Hayward Gallery, Wolverhampton Art Gallery and Museums, and Manchester City Art Gallery. *The Other Story: Afro-Asian Artists in Post-War Britain*. London: South Bank Centre, 1989.

Bailey, Doug. “Touch and the Cheirotic Apprehension of Prehistoric Figurines.” In *Sculpture and Touch*, edited by Peter Dent, pp. 27–44. New York: Routledge, 2014.

Blakeston, Oswell. “Around the Galleries with Oswell Blakeston.” *What’s On In London* (April 22, 1966).

Brett, Guy and Nick Sawyer. *Li Yuan-chia : Tell Me What is Not yet Said*. London: INIVA Institute of International Visual Arts, 2000.

Brett, Guy and Yve-Alain Bois. *Exploding Galaxies : The Art of David Medalla*. London: Kala Press, 1995.

Brett, Guy. "1+1=0: The Painting of Li Yuan-chia." *Studio International* 174, no. 891 (July 1, 1967): pp. 44–45.

Brett, Guy. "Just a Few Hours of Participation." *The Times* (February 16, 1971).

Brett, Guy. "The Sixties Art Scene in London." *Third Text* 7, no. 23 (1993): pp. 121–23.

Drower, Jill, John Oliphant, and Hugo Williams. *99 Balls Pond Road: The Story of the Exploding Galaxy.* London: Scrudge Books, 2014.

Hughes, Robert. "Eastern Windows." *The Sunday Times* (April 17, 1966).

Kenaan, Hagi. "Touching Sculpture." In *Sculpture and Touch*, edited by Peter Dent, pp. 45–60. New York: Routledge, 2014.

Kirby, Simon. "Li Yuan-chia: How Far to Come Home?" Leap (艺术界), no. 8 (June 2011). Accessed April 10, 2025. https://www.leapleapleap.com/2011/06/li-yuan-chia-how-far-tocome-home/.

Krauss, Rosalind E. "A Game Plan: The Terms of Surrealism." In *Passages in Modern Sculpture*, pp. 105–46. Cambridge: MIT Press, 1981.

Li, Yuan-chia, David Medalla, and Lisson Gallery. *Li Yuan-chia*. London: Lisson Gallery, 1967.

Li, Yuan-chia, Hammad Nasar, and Kettle's Yard, eds. *Making New Worlds: Li Yuan-chia & Friends*. Cambridge: Kettles Yard, University of Cambridge, 2023.

Li, Yuan-chia, Nicholas Logsdail, and Lisson Gallery. *Li Yuan-chia* (*Cosmic Multiples* Catalogue). London: Lisson Gallery, 1968.

Li, Yuan-chia. *Li Yuan-chia* (*Who Are You...* exhibition catalogue). Brampton, Cumbria: Studio Boothby, 1969.

Li, Yuan-chia. *Li Yuan-chia*. Brampton, Cumbria: Studio Boothby, 1968.

Lynton, Norbert. "Art in Multiples." *The Guardian* (February 16, 1968).

Medalla, David ed. *Signals: Newsbulletin of Signals London* 1, no. 8 (1966).

Merleau-Ponty, Maurice. "Eye and Mind." In *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader: Philosophy and Painting*, edited by Galen A. Johnson, revised by Michael Smith, Evanston: Northwestern University Press, 1993.

Overy, Paul. "After a Long Silence: The Work of Li Yuan...chia." *Third Text* 15, no. 55 (2001): pp. 51–62.

Potts, Alex. *The Sculptural Imagination: Figurative, Modernist, Minimalist*. New Haven [Conn.] London: Yale University Press, 2000.

Walker, John Albert. *Left Shift: Radical Art in 1970s Britain*. London: I.B. Tauris, 2002.

Williams, Sheldon. "Artists Don't Belong in Pigeonholes: Sculptures Show Magic in London." *New York Herald Tribune* (May 10, 1966).

Williams, Sheldon. "Li and the Language of Painting." *London Look*, September 9, 1967.

Wolfram, Eddie. "3+1." *Arts Review* 18 (1966).

（三）網路資料

〈Play Orbit Exhibition (1970)〉，YouTube，2025.3.12 點 閱，https://youtu.be/nzSq-j1900A?si=IF6C6iUHbNBzSc-7。