

雙向奔赴：林風眠與畢加索的文化路徑與現代性建構

在二十世紀的藝術場域中，林風眠與畢加索代表著兩種不同文化體系下對「現代性」的探索。他們分別來自東西兩端，卻不約而同地面對著傳統的重力與時代變革的推力，以截然不同的方式，參與建構屬於自身文化語境中的現代藝術語言。是次展覽「雙向奔赴」之策展構想，正是試圖打開一條視覺與思想的通道，將林風眠與畢加索的作品置於對話場域，從而回望二十世紀初全球藝術的互涉與流動。

在形式語言上，畢加索以激進的解構策略聞名，特別是在立體主義時期，對透視、結構與形象進行了革命性的重新組織。他對非洲面具與原始藝術的借鑑，實質上是對西方古典傳統的一次徹底瓦解與重塑。其作品如《亞維儂的少女》^[1]，標誌著藝術由再現轉向構成，由視覺舒適性轉向結構挑釁，最終導致《格爾尼卡》^[2]這類作品中對戰爭、暴力與政治的視覺控訴，展現出現代藝術的社會張力。



畢加索《亞維儂少女》油畫，1907，243.9x233.7 厘米

與此同時，林風眠則走上一條截然不同的路徑。他並不以瓦解傳統為目標，而是企圖透過融合，建構一種嶄新的東方現代性。他的創作常見於東方線條的抒情與西方色彩結構之間的對話^[3]——無論是《仕女圖》的含蓄之美，還是戲曲人物畫中的律動節奏，皆蘊藏著一種內化的現代感。在林風眠筆下，「現代」並非等同於西化，而是一種深層文化自覺後的再造與轉化。



林風眠《12 冊頁》(內頁) 彩墨 紙本, 38x28 厘米

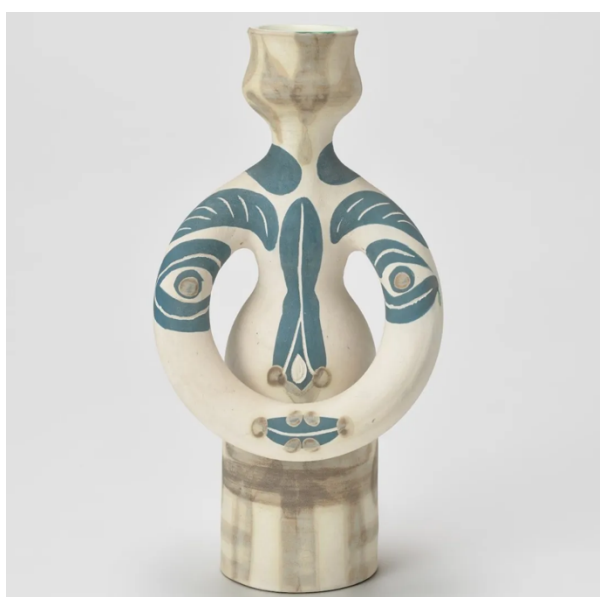
林風眠與畢加索的不同選擇，實際上回應了各自文化環境中對「傳統」的差異性理解。畢加索所挑戰的，是西方文藝復興以降的形體規則與審美制度^[4]；林風眠所介入的，則是中國文人繪畫與書法筆墨體系。他們皆意圖突破

舊有秩序，然而方式不同：一者以破壞為美學手段，一者以融合為重構策略^[5]。這也使兩位藝術家成為二十世紀藝術史上，從東西兩端發起的現代性建構者。

本次展覽在作品選擇與展陳動線上，特別強調兩位藝術家如何從「個體創痛」出發，走向「文化語言」的建構。畢加索與林風眠皆在時代動盪中經歷生命創傷，這些內在經驗深刻影響了他們對情感、身體與性別的理解方式，也轉化為藝術語言中的形式選擇。

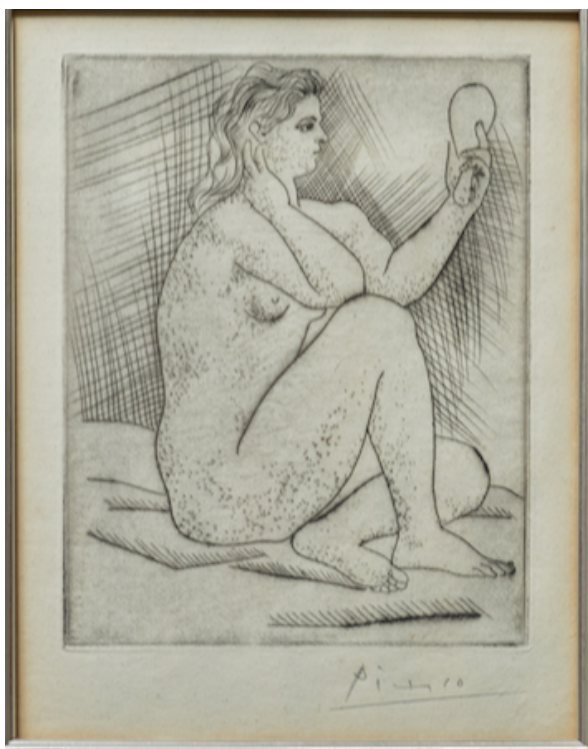


展覽中特別將畢加索的《女人燈臺》與林風眠的《寶蓮燈》並置展示，呈現兩位藝術家對女性形象的不同詮釋與形塑。《女人燈臺》造型飽滿圓潤，融合非洲雕塑的質感與力量，透過變形與誇張表現對原始生命力的追尋，隱含著畢加索在戰爭與創痛中對苦難與存在的反思。而林風眠的《寶蓮燈》則取材自東方戲曲人物，構圖精巧、筆觸內斂，以象徵性的形象寄託情感，展現他在文化裂縫中對精神家園的守護與重建。



左：畢加索《Lampe femme》彩陶, 1955, 35x19x14 厘米

右：林風眠《寶蓮燈》彩墨 紙本, 1956, 68.9x67.3 厘米



右：林風眠《12冊頁》(內頁) 彩墨 紙本, 38x28 厘米

左：畢加索《照鏡子的女人》版畫, 1922, 16x22 厘米

兩位藝術家皆透過女性形象作為情感與文化的載體，在各自的文化脈絡中重新演繹身體與情緒，映照其所處社會對性別、身份與創傷的不同理解與回應。

作為畫廊策展的一部分，我們希望觀眾在本次展覽中，並不僅止於風格並置的表層比較，而能從作品背後的文化立場、語言選擇與時代回應中，讀出更深層的共鳴。這種「雙向奔赴」不僅是對林風眠與畢加索兩位藝術家生命軌跡的致敬，也是一種當代策展視角下對全球藝術互動史的再審視。

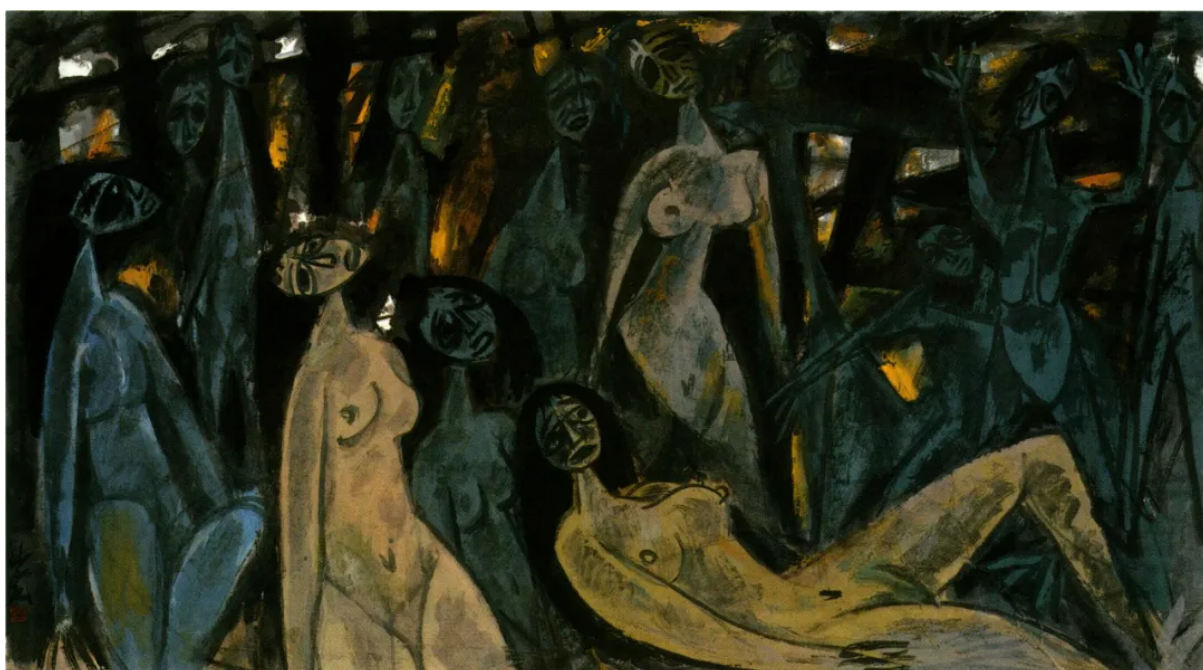
在當代藝術話語中，畢加索常被視為現代藝術的象徵性人物，其創作行動屢被神化為個人天才與革新的神話。然而，這種聚焦於形式與創造力的詮釋，也可能忽略了其作品中對性別角色與殖民文化元素的複雜引用與爭議。相對地，林風眠雖在近年藝術市場上備受關注，畫作屢創高價，卻往往被簡化為風格化的投資標的，其作品中關於民族創傷、個人苦難與文化融合的深層內涵反而較少被深入探討。

作為畫廊，我們希望透過本次展覽重新開啟這類討論，從作品的歷史脈絡與思想維度出發，讓藝術不僅回應當下市場的視覺慾望，更重返思想與歷史的現場。

雖然本次展覽未能展出林風眠晚年重要的作品《痛苦》，但該作以強烈的筆觸與壓縮構圖表現戰爭與政治迫害之下的個人極限處境，構成其少數直接面對暴力的圖像實踐。與畢加索《格爾尼卡》遙相呼應，兩位藝術家在面對集體創傷時所呈現的語言雖不同，一者以象徵手法批判暴政，一者則內縮為文化隱喻與形象解構，形成東西對痛苦表達方式的深層差異。



畢加索《格尔尼卡》繪畫, 1937, 349.3×776.6 厘米



林風眠《痛苦》油畫, 1989

在「破」與「合」之間，兩位畫家走上了看似相反的路徑：畢加索以解構為語言，挑戰形式與秩序；林風眠以融合為方法，重構東方的現代表達。然而，他們不約而同地選擇了藝術家的姿態——一種不逃避現實、不安於現狀、不斷追問形與神邊界的創作實踐。他們的路徑殊異，卻同樣通向對「現代性」的深刻參與，再給予定義。兩位大師留下的不僅是作品，更是一套問

問題的方法，這啟發我們對藝術未來的持續提問——也正是他們在文化路徑中，殊途而同歸的最深意涵。

我們期望觀眾帶著對這些問題的思考，再次回到作品現場，從中讀出屬於當代的視角與提問。



左：畢加索《有五感的貓頭鷹》彩陶, 1951, 高 11 厘米

右：林風眠《繁花》彩墨 紙本, 68x68 厘米



左：林風眠《漁村豐收》油畫, 75x70 厘米

右：畢加索《人物鬥毆》彩陶, 1950, 直徑 38.7 厘米

參考資料：

1. Penrose, Roland. 《畢加索傳》. 加州大學出版社, 1981。
2. Richardson, John. 《畢加索的一生：天才時期 1881–1906》. 隨筆出版, 1991。
3. 林風眠. 《林風眠文集》. 廣西美術出版社, 2002。
4. 巫鴻. 《中國現代藝術的歷程》. 生活·讀書·新知三聯書店, 2000。
5. 吳洪亮. 〈在東西之間：林風眠的藝術現代性〉. 《美術研究》, 2014 年第 4 期。
6. 王璞. 《文化混血與現代性：跨文化視野中的中國現代藝術》. 北京大學出版社, 2016。
7. Ashton, Dore, 編. 《畢加索談藝術：語錄與訪談選集》. Viking Press, 1972。
8. Brassai. 《與畢加索的對話》. 芝加哥大學出版社, 1999。
9. 謝紹德. 〈林風眠的藝術世界與戲劇人物研究〉, 《藝術家》, 2010 年第 421 期。
10. 黃宗儀. 〈林風眠《寶蓮燈》與中國戲曲人物之現代表現〉, 《美術觀察》, 2015 年第 2 期。
11. 李惠珠. 〈畢加索陶瓷作品中的女性與身體〉, 《世界美術》, 2016 年第 6 期。
12. Penrose, Roland. 《畢加索傳》. 加州大學出版社, 1981。
13. Richardson, John. 《畢加索的一生：天才時期 1881–1906》. 隨筆出版, 1991。
14. 林風眠. 《林風眠文集》. 廣西美術出版社, 2002。
15. 巫鴻. 《中國現代藝術的歷程》. 生活·讀書·新知三聯書店, 2000。
16. 吳洪亮. 〈在東西之間：林風眠的藝術現代性〉. 《美術研究》, 2014 年第 4 期。
17. 王璞. 《文化混血與現代性：跨文化視野中的中國現代藝術》. 北京大學出版社, 2016。

[1] 《亞維儂的少女》(*Les Femmes d'Alger*, 1907) 常被視為立體主義的開端。畫中人物面部受到非洲面具與伊比利亞原始藝術的啟發，象徵畢加索對西方古典透視法與自然主義的挑戰。參見 Roland Penrose, 《畢加索傳》，加州大學出版社，1981 年。

[2] 《格爾尼卡》(*Guernica*, 1937) 創作背景為西班牙內戰期間德軍對格爾尼卡小鎮的轟炸，畢加索以黑白調構圖，強烈表達反戰主題，成為現代藝術最具政治性代表作之一。參見 John Richardson, 《畢加索的一生：天才時期》，隨筆出版，1991 年。

[3] 林風眠於 1920 年代赴法留學，先後就讀里昂與巴黎美術學院，歸國後創辦國立藝術院（今中國美術學院），積極倡導「中西融合」之藝術觀。參見《林風眠文集》，廣西美術出版社，2002 年，第 35–42 頁。

[4] 畢加索曾言：「藝術是一種謊言，但它讓我們看見真實。」("Art is a lie that makes us realize the truth.")，語出 1923 年接受《The Arts》訪問，收錄於 Dore Ashton 編，《Picasso on Art》，Viking Press, 1972 年。

[5] 林風眠在《我的繪畫觀》中提及：「中國畫要活下去，便須接受西洋的科學與技術，而西洋畫要不斷地向上，也需吸收中國畫的精神。」見《藝術與生活》，1930 年。