

時代容顏：
貝何納賀·洪西亞克 (Bernard Rancillac)
1966-1980 年間的肖像畫

Face of Epoch: Portraits by Bernard Rancillac, 1966-1980

劉俊蘭

LIU, Chun-Lan

國立彰化師範大學美術學系 副教授

Associate Professor, Department of Art, National Changhua University of Education

摘要

本研究以法國「敘述性具像」藝術家貝何納賀·洪西亞克 (Bernard Rancillac) 最政治化的時期—1966-1980 年間—的肖像畫為題，鎖定的是聯繫藝術家、表現的主題對象、與當時的時代之間的複雜網絡，將洪西亞克的肖像創作重置於產出作品的時空背景與藝術文化氛圍中檢視，為本研究的主要視角。文中將論證洪西亞克如何於肖像創作中演譯其政治認同與叛逆世代的時代精神、實踐其與時代共享的僭越美學，以解讀其肖像表現的豐富意義以及獨有的時代性；並據此而進一步探討洪西亞克如何在其作品中探測肖像表現的新可能性，以及他如何改變了傳統肖像—特別是「歷史肖像畫」—的基本性格，甚至造成「典範轉移」(paradigmatic shift)，而參與形構當代肖像表現的新貌、意義與價值。

關鍵詞：貝何納賀·洪西亞克、當代肖像、敘述性具像

Abstract

The subject matter of this research is the portraits of French narrative figuration artist Bernard Rancillac during his most political period—1966 to 1980. The main approach of the research is to focus on the complex correlation among the artist, the referent, and the age; and to re-place and reconsider Rancillac's portraiture in its contemporary artistic and cultural context. This essay will demonstrate how Rauschenberg interpreted his political identity and the zeitgeist of the rebellions generation in his portraiture and practised the aesthetics of overstepping one's authority he shared with the age, in order to explain the rich meaning and unique features of the age in his portrait expression; thereby further discussing how Rauschenberg explored, in his works, the new possibilities of portrait expression, and how he changed the basic character of traditional portraiture—especially 'historical portraiture'; even creating paradigmatic shift, and participating in the formation of new features, meanings, and values of contemporary portrait expression.(sc)

Keywords: Bernard Rancillac, contemporary portrait, narrative figuration

一、前言

1931 年生於巴黎，著有《壓克力畫》(Peindre à l'acrylique, 1987)、《觀賞與理解繪畫》(Voir et comprendre la peinture, 1991)、《意識型態的眼光》(Le Regard idéologique, 2005) 等專書，並陸續有探討繪畫之文章發表的貝何納賀·洪西亞克，對藝術理論的鑽研相當投入，也是參與策劃 1964 年法國藝壇關鍵性特展「日常神話」(Mythologies quotidiennes) 的核心人物之一，但他更是個畫家，而且在 60、70 年代法國的「敘述性具像」運動 (Figuration Narrative) 中扮演要角。Rancillac 由自學出身，在其生涯早期，特別是透過斯達艾勒 (Nicolas de Staël) 和達比埃斯 (Tàpies) 的作品學習繪畫。1961 年，他首度參加巴黎雙年展，就以抽象畫作《月之石》(Pierre de lune, 見圖 1) 顯露才華，拿下繪畫大獎，也在巴黎藝壇闖出了名號。

1960 年代初洪西亞克的「無形象藝術」(L'Art informel) 實驗，並未持續很久：兩年後，他就開始與抽象藝術決裂，繪畫中的形象隱約可辨。1963 到 1965 年，他筆下約略具人形的身影，轉變成清晰的漫畫輪廓，1965 年以「華特·迪士尼」(Walt Disney) 為題的個展呈現了洪西亞克嘗試的完整成果。不久之後，1965 年末到 1966 年初，洪西亞克轉而在畫作中開始以媒體的攝影影像取代卡通與漫畫，作為繪畫圖像的來源。也就在此時，洪西亞克的作品中開始出現了肖像的表現。

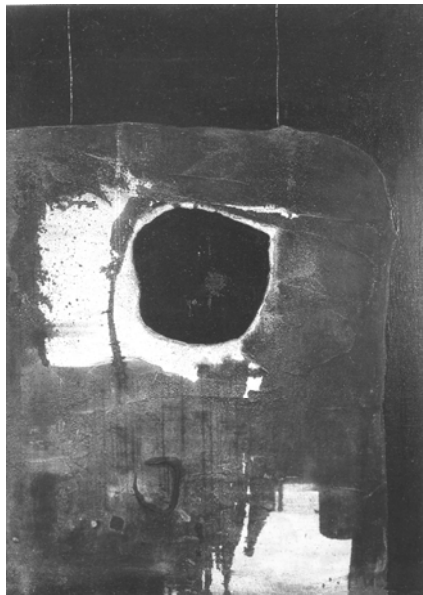


圖 1 貝何納賀·洪西亞克 (Bernard Rancillac)
《月之石》(Pierre de lune), 1961
Huile et faserit sur toile, 146×114cm, Collection particulière
(轉引自 FAUCHEREAU, Serge: *Rancillac*, Paris: Edition Cercle d'art, 1991, p.22.)

肖像的描繪在西方文化傳統中歷史久遠，攝影的發明卻使其發展受到莫大的挑戰與衝擊，也引發了許多的討論與辯證。麥克弗爾森 (Heather McPherson) 在其著作中，以當代的眼光總結了這場肖像畫所經歷的考驗：「在十九世紀末看來像要消失的肖像表現，在後現代重新現身……二十世紀初流傳的有關肖像表現將要終結的議論……顯然是極度誇張的說法」¹。肖像創作顯然並未銷聲匿跡，只是形式更趨多元，意義益形複雜。伍道爾 (Joanna Woodall) 於其編輯之專書《肖像表現·面對主題》(Portraiture. Facing the Subject) 的序文中，兼顧歷史與肖像表現理論，精闢地評述了諸如主體與客體、外貌與內在性格、在場與不在場 (presence and absence) 等等傳統肖像表現之二元化特質及其變異；書中收錄的專文，尤其是清楚披露了當代肖像意義的闡延。如范·亞爾芬 (Ernst Van Alphen) 的探討，以雪曼 (Cindy Sherman) 與沃荷 (Andy Warhol) 之肖像創作為例，凸顯了肖像可能另有弦外之音，不再是特定人物的再現，而是意指如大眾媒體所生產的刻板印象，呈現藝術家對現實的透徹觀察²。事實上，在范·亞爾芬之前，1990 年一場名為「圖像之旅」(Passage de l'image) 的展覽中，歐蒙 (Jacques Aumont) 在圖錄裡的〈圖像、容貌、歷程〉(Image, Visage, Passage) 一文中，就已對當代圖像世界中面容意義的衍異有所討論。他論及「臉的危機」(crisis of the face)，對臉孔的意義作提問，而由於臉孔與肖像之間的關係已不再是必然，他甚至問道：這是否可說是一種「去面容化」(devisagement)³？據此，在當代藝術中，與其視肖像為特定人物的表現、其內在人格的外部索引，不如說是一處可含納不同內容之再現實驗的領域。總之，不論是晚近有關肖像畫的討論或展覽，清楚可見的是，當代肖像將有著與之前截然不同的歷史。

「肖像也可以界定時代與社會」，倫敦的國家肖像藝廊 (National Portrait Gallery) 慶賀千禧年的特展「世紀畫像：101 幅肖像傑作，1900-2000」(Painting the Century. 101 Portrait Masterpieces 1900-2000)，秉持的就是如此的想法。策展人吉布森 (Robin Gibson) 提到，他企圖以一年一幅肖像的方式，回顧 1900-2000 年間重要的歷史或藝術的發展。此展中雖未見洪西亞克的作品，然而，就此視角而言，洪西亞克實為箇中極具代表性的藝術家⁴。他的肖像創作與時代脈動之間有著緊密的呼應與對照——尤其是 1966 到 1980 年間，他最政治化的時期。由此脈絡來瞭解

1 McPHERSON, Heather: *The Modern portrait in nineteenth-century France*, Cambridge University Press, 2001, p.202.
2 參見 VAN ALPHEN, Ernst: «The portrait's dispersal: concepts of representation and subjectivity in contemporary portraiture», *Portraiture. Facing the subject*, Manchester and New York: Manchester University Press, 1997, pp.129-258.
3 轉引自 Anne-Marie Bonnet 的追溯 (參見〈存在與再現之間——當代肖像攝影〉,《身體變化：西方藝術中身體的概念和意象》,台北：南天書局,2004,頁161-175)。
4 事實上，不僅在肖像的普遍討論中，罕見直接論及洪西亞克的文獻，在近年與肖像相關的大型展覽中，也僅見 1992 年尼斯現代與當代美術館 (Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain, Nice) 所舉辦的「當代藝術中的肖像，1945-1992」特展，展出洪西亞克「電影世界」(Cinéma) 系列肖像中的一件。洪西亞克在當代肖像表現中的地位，尚待界定。

和探索洪西亞克的肖像即為本研究的主旨。透過追溯藝術家的主體位置、當時的政治、社會與文化背景，探究藝術家如何選擇其主題人物、他們的身分與實際指涉的內容，並剖析其中的特殊表現形式，本研究企圖檢視洪西亞克如何於肖像創作中演譯其政治認同與叛逆世代的時代精神，以解讀其肖像表現的豐富意義以及獨有的時代性。藉此，本研究亦企圖論證洪西亞克如何在其作品中探測肖像表現的新可能性，以及他如何改變了傳統肖像——特別是「歷史肖像畫」——的基本性格，甚至造成「典範轉移」(paradigmatic shift)，而參與形構當代肖像表現的新貌、意義與價值。

二、洪西亞克的主體位置與時代脈絡

西琳 (Marie Luise Syring) 在他檢視 1960-1980 年間的激進藝術時指出，如果說二十世紀中有一個時期，許多藝術家積極地想介入時代，而社會也給予此可能，那就是 60、70 年代，歷史在這二十年中舉足輕重而它也在藝術中扮演要角。藝術家們面對增生繁衍、接踵而至的政治危機，不能也不願再逃避，他們積極動員、政治化，此時的激進藝術無法以單純的插曲來看待，它「具有一種歷史的必然性，而且值得深入其時代脈絡來檢視」⁵。回溯洪西亞克肖像創作所銜接的時代脈絡以及藝術家的主體位置，既為本文首先論述的重點。我們將先聚焦於洪西亞克個人深層的叛逆意識、與之互為表裡又相互加乘的反權威的時代精神，以及洪西亞克同樣和其所處時代共享之左翼昂揚激越的革命衝動與意識型態；繼而討論藝術家迫切擁抱世界與時代的政治狂熱與行動，探究其中透露的歷史意識與國際視野，以闡釋洪西亞克肖像創作的內在邏輯與動力。

(一) 叛逆精神與左翼思潮

洪西亞克會形容自己是個游擊隊隊員，為反對而戰鬥——即使不總是知道反對的目標為何，但總是不想因循沿襲⁶。他也曾坦承自己喜愛危險事物，但並非基於過人的勇氣，而是來自無意識的好奇愛新、怕陳腐、拒因襲⁷。甚至，洪西亞克之所以會成為畫家，就是這種反抗權威、拒斥被圈限在既定的定義與行為模式中的頑固叛逆精神所致：在 17、18 歲「還不太知道什麼是繪畫」之時，洪西亞克就決定以繪畫為業，只因為信仰天主教的父親，希望他往哲學領域發展，成為哲學教授。原來一直在畫筆與文筆間猶豫不決的洪西亞克，卻就此毫無反顧地選擇了

5 SYRING, Marie Luise: «1960-1980 Critique politique, critique de l'image, contestation et détournement», *Face à l'histoire, 1933-1996*, Paris: Flammarion; Centre Georges Pompidou, 1996, pp. 350-357.

6 FAUCHEREAU, Serge, RISTAT, Jean: «Entretien avec Bernard Rancilla », *Digraphe*, n°35, janvier 1985, p. 125.

7 POPELARD, Marie-Hélène: «Entretien avec Bernard Rancillac», *Les arts face à l'histoire. Peinture littérature danse*, actes du colloque organisé par l'Institut universitaire de formation des maîtres du Poitou-Charentes-Angoulême, 23-24 mars 2003, L'Atelier des Brisants, 2004, p. 126.

前者⁸。

這種反抗父權教條的叛逆性格將洪西亞克帶向了左翼共產陣營：爲了與其父親的右派思想對抗，藉以確立自我，洪西亞克對左翼充滿好感。再加上在摩洛哥服役時，洪西亞克正好身處於一群共產黨同伴中，促使他對共產思想涉入漸深。即便洪西亞克徹底的叛逆性格使得他終究未正式加入法國共產黨，但自 1952 年離開摩洛哥之後，有相當長的一段時間，他都是共產黨的支持者⁹。

洪西亞克此時身處的，也正是異議喧囂、革命迭起、抗爭不斷的時代。1996-1997 年在龐畢度中心的特展「面對歷史，1933-1996」(Face à l'histoire. 1933-1996) 中有關 1960-1979 的篇章，讓我們看到了這期間藝術家所面對之劇烈動盪的時局、幾近世界同步的革命抗爭。那時，第三世界爲爭取獨立，發動反帝國主義的鬥爭，越南戰爭繼阿爾及利亞的反殖民抗爭之後成爲國際焦點；波蘭、匈牙利、保加利亞等東歐國家的反蘇抗爭，68 年的「布拉格之春」，更是舉世矚目。要求解放與自由的激進抗議浪潮，席捲全球。美國黑人青年群起反抗種族歧視，爲全美黑人解放運動催生；受壓迫者此起彼落的抗爭，也激勵了西方婦女運動的發展。各地興起的反戰、反殖民、反種族、階級與性別壓迫的抗爭巨浪與尋求社會政經改造、顛覆傳統威權、甚至全方位解放的吶喊呼聲相應和。在這個叛逆世代中，1968 是個關鍵年份：這年五月，法國爆發學生運動，工人罷工與學運團體串連，革命的燎原之火也引燃蔓延世界各地的全球性學生運動。西方的政治體制、消費文化、倫理道德、種族、階級、乃至藝術……，觸及地方、國家及世界等不同範疇，也涵蓋內容層次繁複的不同問題，不僅在校園內、也在咖啡館、酒吧、在街頭巷道間，在激越昂揚的革命衝動中被翻攪過一遍。另一方面，60 年代末離經叛道的嬉皮文化與生猛的搖滾樂，也強力放送此時代的叛逆與烏托邦。

革命與改造的信念不但是蘊生自歷史事件，也是來自當時人類科學中的系列新理論：革命的理論基礎來自對馬克斯和列寧、葛藍西 (Antonio Gramsci) 和盧森堡 (Rosa Luxemburg) 的重新閱讀；後資本主義社會的省思則受霍克海默 (Max Horkheimer)、阿多諾 (Theodor W. Adorno)、瑞希 (Wilhelm Reich) 和馬庫塞 (Herbert Marcuse) 的影響；結構主義者，如傅柯 (Michel Foucault)、亞圖塞 (Louis Althusser)、巴特 (Roland Barthes)、拉崗 (Jacques Lacan) 等人，則在檢視相對於歷史和社會結構的主體位置上有所貢獻；巴薩葛里亞 (Franco Basaglia)、萊恩 (Ronald Laing) 和瓜達利 (Félix Guattari) 轉化了精神病學……，女性主義、反專橫教育、社會弱勢的解放因而不再只是示威抗議的訴願議題，更是科學研究的主題¹⁰。其中，左翼思潮、共產主義，特別是時代反抗力量的關鍵。出版商兼書

⁸ *Ibid.*, p.123.

⁹ LAURENT, Thierry: «Entretien avec Bernard Rancillac», *Verso*, n°22, avril 2001, p.14 ; POPELARD, *op.cit.*, p.122
¹⁰ SYRING, *op.cit.*, p.351.

商馬斯佩侯 (François Maspero) 在其為許多人拜讀、引述的著作中見證，當時人們認為戴高樂政權 (Charles De Gaulle) 猶如是一個「法西斯式的」警察國家：暗地壓制、不斷糾擾、羞辱「我們社會的奴隸」(les esclaves de notre société)——特別是阿爾及利亞人和其他的外國勞工，而這種觀點尤其廣泛地散佈在左翼陣營中¹¹。間接導致戴高樂於次年下台的五月學潮，便主要是由左翼青年所發起，他們高豎三 M——毛澤東、馬庫塞、馬克思——為其精神導師。同樣地，在藝術圈中，每個與「敘述性具像」相關的畫家都積極地參與或極度關心共產主義、新馬克斯主義觀念，閱讀的是左派學者如沙特 (Jean-Paul Sartre)、布赫迪厄 (Pierre Bourdieu)、亞圖塞等人的著作¹²。並且，有些「敘述性具像」代表藝術家甚至與時代大思想家之間具有更個人化的密切關係，就如洪西亞克，不僅與布赫迪厄結識，這位知名的社會學者並曾為他「1966」特展撰文¹³。

「五月危機」解除後的 70 年代，龐畢度 (Georges Pompidou) 取代戴高樂，綠黨的抬頭讓法國人們重溫之前反文化的時光，極右份子更是躲在暗處而左派達到巔峰。這是一個以活力與夢想為特質，意識型態勝於一切、質疑一切、「與制式系統決裂」的時代。誠然，這也是個講宗派 (sectarisme)、不實際、武斷的時代，但在此時的喧囂與昂揚的熱情中，煽動是有意義的，連錯誤都有種史詩的氣魄。辛辣尖銳的創作不斷出現，文化中充滿了火藥味¹⁴。

至此，在洪西亞克個人與動盪時代的叛逆精神與左翼思潮互為對照的論述後，我們清楚得見，反權威的叛逆精神劃出了洪西亞克追尋自我的路徑，也將藝術家推向了左翼，並且，它同時是時代脈動中深深鑲嵌的內在動力與能量，導致了六、七〇年代興起而八〇年代轉趨沈靜的抗爭運動與左翼思潮，形塑了整個時代的面貌，而進一步滋養並助長了洪西亞克的反叛與政治意識，深深左右洪西亞克肖像主題對象的選擇與表現。1966 年，政治人物首先成為洪西亞克肖像畫的重要表現對象：他描繪了前一年 10 月在巴黎被綁架隨後被謀殺的摩洛哥反對黨領袖班·巴爾卡 (Ben Barka) 的肖像；薩伊 (Zaire) 民族英雄，亦即剛果民主共和國

11 MASPERO, François: «CRS=SS», *Partisans: ouvriers, étudiants, un seul combat*, 42, mai-juin 1968, pp. 259-260. 轉引自 WILSON, Sarah: «Paris dans les années 60: en marche vers les barricades du Quartier latin», *Paris. Capitale des Arts 1900-1968*, Londres: Royal Academy of Arts, Bilbao: Guggenheim Museum, Hazan, 2002, p. 339.

12 TAIN, Alexis: «Ils ont tué Marcel Duchamp», *Télérama*, n°3044, 14 mai 2008, p. 24.

13 除了洪西亞克與布赫迪厄的例子外，傅科曾為弗蒙傑 (Gérard Fromanger) 撰文 (1975)，並在其中繼續他對監獄的討論；德勒茲亦曾關注弗蒙傑的作品 (1973)，在其分析中並融入了他從麥克魯漢 (Marshall McLuhan) 思考全球化與媒體之冷與熱的理論所得的啟示；稍晚，於 1984 年，李歐塔撰文論述另一位「敘述性具像」的重要畫家莫諾希 (Jacques Monory) 的作品，並且，根據 Wilson 的看法，李歐塔從莫諾希的繪畫和文學中所感知之憂鬱性，早在 1973 到 1979 年間就對其「後現代狀況」(La Condition postmoderne) 的理論具有不容忽略的影響。參見 WILSON, Sarah: «Figuration Narrative: théorie, politique, passions», *La Figuration Narrative dans les collections publiques, 1964-1977*, Musée des Beaux-Arts d'Orléans, 21 décembre 2005-19 mars 2006; Musée des Beaux-Arts de Dole, 7 avril- 2 juillet 2006, pp. 34-35.

14 JOFFRIN, Laurent: «Quand la culture sentait la poudre», *Le Nouvel observateur*, n°1429, 26 mars-1 avril 1992, p. 122.

首任總理、1960 年時政權被推翻而於次年被暗殺的盧姆巴 (Patrice Lumumba)；以及 1965 年被射殺的美國黑人領袖麥爾坎 X 肖像 (Malcolm X)；之後，古巴革命的領導者切·格瓦拉 (Che Guevara)、卡斯楚 (Fidel Castro) 的肖像繼而出現在洪西亞克的作品中；1970 年，洪西亞克描繪的政治領袖肖像中出現了毛澤東、林彪、周恩來、陳伯達；次年，美國總統如甘乃迪 (John F. Kennedy)、強森 (Lyndon Johnson)、尼克森 (Richard Milhous Nixon) 等都成為表現對象。60 年代反文化的前衛份子也深深吸引洪西亞克的眼光：如美國「衝擊的世代」(The Beat Generation，也譯為「垮掉的一代」) 的核心人物—凱魯亞克 (Jack Kerouac)、金斯伯格 (Allen Ginsberg)、巴羅斯 (William Burroughs) 等，都是 1968 年洪西亞克肖像畫中的主角；之後，洪西亞克更描繪了許許多多象徵黑人激進運動的爵士樂手或音樂家……。洪西亞克 1966-1980 年間肖像畫中的人物：政治領袖、異議人物、游擊隊、示威活動中的英雄、對現狀不滿的文藝份子……等，皆是動盪、反叛而充滿活力之時代中的要角。

(二) 紅旗下的政治狂熱與行動

誠如朗貝賀 (Jean-Clarence Lambert) 所指明的，對洪西亞克來說，意識型態幾乎可說是歷史記事的同義詞，或甚至，更直接地說，是政治的同義詞¹⁵。即便洪西亞克入骨的叛逆精神、對於被定義的強烈排斥促使他後來數度否認自己是「政治藝術家」(artiste politique)¹⁶，也不認為自己創作的是「政治類」的作品¹⁷，但他對政治的熱中，卻是無庸置疑：他不僅曾坦承「所有藝術創作的起源，都牽涉到某種情感。對我而言，這種情感是政治性質的」，更直言「所有的政治事件都讓我著迷」¹⁸。

在洪西亞克眼中，「我們無法將政治與人類的的所有表達形式分離，不論是哲學的、科學的、經濟的或藝術的。以前就是如此，而現在，這層關聯更是不容漠視」¹⁹。洪西亞克的政治意識實與動盪劇烈的時代密切相關，它不僅是在屬於私己的叛逆內在與時代反叛洪流同步騷動中—如前文所呈，也在確切的實踐行動中，漸次成形、逐步加溫，不但具獨特的時代特質，也有其歷史的必然性。從 1960 年法國因阿爾及利亞戰爭而分裂成兩派—一是認為阿爾及利亞應維持法屬，一是贊同阿爾及利亞獨立—超現實主義者高聲吶喊此殖民地的獨立，到越戰激起各地反霸權浪潮，洪西亞克的政治意識也從模糊發展到具體。

15 LAMBERT, Jean-Clarence: *Rancillac Algérie*, La Seyne-sur-Mer: Edition La Tête d'obsidienne, 2001, s.p.

16 LAURENT, *op.cit.*, p.15; POPELARD, *op.cit.*, p. 125.

17 BELLET, Harry: «Bernard Rancillac, une palette politique», *Le Monde*, 07 août 2003.

18 PRADEL, Jean-Louis: «Who's who? Petit dictionnaire des artistes», *La figuration narrative au Grand Palais*, Beaux-Arts Editions, 2008, p. 59.

19 RANCILLAC, Bernard: «De quelques problèmes inhérents à l'activité picturale», *Skira annuel*, n°2, Genève, 1976, p. 145.

1966 年則是洪西亞克政治意識轉趨熾熱的關鍵。1965 年 12 月 31 日，洪西亞克決定創作描繪一整年事件的系列繪畫，他最初想處理的問題觸及所有層面，時尚、歌曲、建築、時事等等，但在創作過程中，卻發現讓他感興趣的幾乎只有政治時事：「每天早晨，我總是為野蠻和血腥的歷史事件所攫獲」²⁰，「歷史的野蠻和血腥的事件，總是讓我無法脫離」²¹，「我追隨著世界的脈動。我聽著收音機吃早餐，讀雜誌，看電視新聞」；並且，「世界對我來說就如一個我所愛的女人，我不停地跟隨著她的想法與行動……這就有點像情愛關係。我無時不刻地留意我所愛的消息……」²²，「我當下明白，我是一個政治動物」²³。1971 年，洪西亞克甚至直謂自己是「每日、每週的政治訊息狂」²⁴。對於政治，洪西亞克不僅熱血澎湃，其中還夾雜交揉了一種不由自主、難以背離、近乎動物性的愛欲迷狂。這種沈迷與狂熱，並且隨著時間的腳步而遞增，他自覺到「越是往前邁進，一切的情感、煩擾和焦慮，越是屬於政治範疇」²⁵。洪西亞克畫作主題選擇的偏好因此也越來越鮮明。1967 年二月，洪西亞克展出見證 1966 年歷史的 18 幅作品，這個以遭殺害之摩洛哥反對黨領袖班·巴爾卡肖像為圖錄封面的特展，也象徵性地正式宣告了洪西亞克的肖像創作與當代政治現實密切相關的屬性（見圖 2）。



圖 2 洪西亞克個展「1966」之展覽圖錄封面，1967
（轉引自：*Figuration Narrative, Paris 1960-1972, op.cit., p113.*）

1967 年 7 月的古巴之旅，特別是 68 年五月事件，更是讓洪西亞克有機會與事件、政治問題以及比他更政治性的人直接接觸，加速了他政治教育的速度。

20 CHALUMEAU, Jean-Luc: *Peinture et Photographie*, Editions du Chêne, 2007, *op.cit.*, p. 64.

21 BELLET, 2003, *op.cit.*

22 POPELARD, *op.cit.*, pp. 120-123.

23 PRADEL, 2008, *op.cit.*, p. 59.

24 RANCILLAC, Bernard: «Notes sur l'utilisation en peinture de la photographie», *Bernard Rancillac*, Paris : Musée d'Art et d'Industrie, février 1971, p. 2.

25 BELLET, 2003, *op.cit.*

1967 年，來自各地的共產黨和新馬克斯主義者慶賀蘇聯革命 50 週年，在巴黎舉行了「第十八屆法國共黨會議造形藝術特展」(Exposition d'arts plastiques au XVIIIe congrès du Parti communiste français)，洪西亞克也參與展出。不久，在古巴革命政府的極力邀請下，洪西亞克隨著其他接受邀約的藝術家和作家代表團抵達哈瓦那。7 月 17 日，爲了慶賀古巴革命 14 週年，也爲了表示對拉丁美洲團結組織 (OLAS, Organisation latino-américaine de Solidarité) 成立大會的支持，藝術家們在交響樂團、舞者和電視攝影機的伴隨下，完成了裝飾哈瓦那新現代美術館的「古巴集體壁畫」(Mural Cuba Colectiva)。壁畫的成功、當時舉行的「畫家與游擊戰士」(Pintoresy Guerrillas) 特展、以及歐洲藝術家捐予新美術館數量可觀的作品，都爲 1968 年元月卡斯楚在哈瓦那舉辦的「反帝國主義」(anti-impérialiste) 文化會議揭開序幕。首次地，哈瓦那成爲匯聚拉丁美洲各國革命潮流及左派組織的中心。原本就對卡斯楚所領導的古巴革命充滿好感的藝術家們，更是因而加強了他們對古巴的熱情。洪西亞克當然也不例外：在深夜的森林中，當人們向卡斯楚介紹洪西亞克時，就在與這位政治領袖握手的那一刻，洪西亞克熱血填膺，深感自己正「與歷史交會」²⁶。



圖 3 設於藝術學院中的「人民工作室」
(L'Atelier populaire, Ecole des beaux-arts)
(轉引自：Figuration Narrative, Paris
1960-1972, Paris: Galeries nationales du Grand
Palais, 16 avril-13 juillet 2008; Valencia: Institut
Valencia d'Art Modern, 19 septembre-11 janvier
2009, p.133.)



圖 4 貝何納賀·洪西亞克《我們都是猶太與德國人》
(NOUS SOMMES TOUS DES JUIFS ET DES
ALLEMANDS), 1968
Sérigraphie sur papier, 1er Version
(轉引自：Rancillac Rétrospective 1962- 2002,
Musée de l'Hospice Saint-Roch d'Issoudun, Musée
d'Art Moderne de Saint- Etienne Métropole, Musée
des Beaux-arts de Dole, 2003, p.77.)

68 年五月學運，讓洪西亞克進一步地自覺「直接參與正在建構的歷史」²⁷。「歷史」，不再是透過媒體與電視影像所體會到的遙遠越南或南非的悲劇，亦非一年前

26 POPELARD, *op.cit.*, p. 125.

27 Ibid.

在熱帶古巴所體驗的革命熱情，而是每日上演、活生生的異議喧囂與流血抗爭。對於一個對日常生活感到沈悶甚至窒息的叛逆靈魂，這自是一場雖驚心動魄卻令人興奮期待之偉大革命運動²⁸。在革命的急迫性、時代的宏偉憧憬下，純粹藝術與應用藝術的分歧，早已不再重要，因而，當設於巴黎高等美術學院的「人民工作室」(L'Atelier Populaire, 圖 3) 需徵召製作標語與海報的人手時，正在索爾邦大學 (La Sorbonne) 聽著演說的洪西亞克，以一種近乎宗教狂熱的激情回應此時代的召喚：「就像聖彼得在提比哩亞海邊 (Tibériade) 跟隨耶穌，差點溺死一般，我也隨從、開始投入工作」。「人民工作室」所製作的標語與海報中，洪西亞克以後來被驅逐出境的學生領袖孔本第的肖像 (Daniel Cohn-Bendit) 所完成的絹印海報《我們都是猶太與德國人》(Nous sommes tous des juifs et des allemands, 圖 4)²⁹，不僅是五月學運最具代表性的象徵圖像，也是藝術家猶如寧願融化以便與集體結合之迫切與熱情的最有力見證。

對於自己身處的時代，洪西亞克顯然有著一番波瀾壯闊的歷史想像。這非但牽涉到歷史縱深的體會，更觸及橫展的世界概念。事實上，當時圍繞著洪西亞克的巴黎藝術圈，本就充滿多元文化的色彩。1964 年夏天，「新秀沙龍」(Salon de la Jeune Peinture) 的代表大會決議，「新秀沙龍」將開啓開放性的新視野，次年，洪西亞克也參與的第 16 屆「新秀沙龍」中，西班牙、德國、英國、捷克等國藝術團體受邀參展。同時，1964 年以洪西亞克為主導人物之一的「日常神話」特展，有百分之八十是由來自他處的藝術家組成，而逐漸成形的「敘述性具像」，就如洪西亞克所言，「有部分進口的產品」³⁰。當時，活躍於巴黎的不僅只法國藝術家，更有移居自世界各地者，其中尚且有些來自海地、西班牙、葡萄牙等法西斯政府的國度或東歐共黨國家，這些藝術家之間，建立了緊密的情誼³¹，也影響了洪西亞克國際視野的拓展。

另外，時代的左翼思潮、特別是五月運動的洗禮，更是形塑洪西亞克世界概念的關鍵。當時，許多激進份子對第三世界民族解放鬥爭熱切支持，和北越、古

28 對於 68 學運的經驗，洪西亞克曾如此回憶道：「她 [68 年五月運動] 是美妙的，因為日常生活讓我感到有點消沈。一有特殊的事情發生，我就感到很高興……」。見 *Ibid.*, p. 126.

29 為了支援抗議示威的學生和罷工的工人們，巴黎高等美院的學生與許多藝術家佔據高等美院的布希翁雄工作室 (atelier Brianchon) 成立「人民工作室」。除了洪西亞克，加入「人民工作室」的藝術家有：Aillaud, Alleaume, Arroyo, Biras, Cueco, Fromanger, Le Parc, Merri Jolivet, Rougemont, Tisserand, Vermès, Zeimert 等人。每天晚上，代表大會 (Assemblée Générale) 根據主要的兩個標準——觀點的政治正確與傳達手法的恰當有力——討論決定宣傳標語與海報的製作。洪西亞克海報上的文字，在一次代表大會後，被修改成「我們都是不受歡迎者」(Nous sommes tous indésirables)。參見 BELLET et DAGEN, 2008, *op.cit.*; *Figuration Narrative, Paris 1960-1972*, Paris: Galeries nationales du Grand Palais, 16 avril-13 juillet 2008; Valence: Institut Valencià d'Art Modern, 19 septembre-11 janvier 2009, p. 132.; TROCHE, Michel: «Atelier populaire oui, atelier bourgeois non», *Opus international*, Paris, n°7, juin 1968.

30 LAVRADOR, Judicaël, PRADEL, Jean-Louis: «Nous étions des barbares. Rencontre avec les artistes Rancillac, Klasen, Télémaque, Voss et Monory», *La figuration narrative au Grand Palais*, Beaux-Arts Editions, 2008, p. 11.

31 見藝術家 Jan Voss 於 2008 年接受訪談中的證言。見 *Ibid.*

巴、中國等社會主義國家立於同一陣線；如中國的毛澤東、越南的胡志明和古巴的切·格瓦拉等革命運動領袖——不論他們之間意識型態如何地大相逕庭——成爲學運領袖心目中的革命英雄，他們且將自身的抗爭與這些異國英雄相連結，以世界性革命來定位時代的劇烈動盪³²。滿懷憧憬、活動於「學運特區」索爾邦大學和「人民工作室」的洪西亞克，對世局亦步亦趨、尤其對鐵幕後的狀況充滿好奇與熱情，並非偶然。

做爲藝術家，洪西亞克並未主導過任何具體的革命行動，然而，在動盪大時代中尋求自我主體位置的迫切激情，所牽引出一種既是類動物性的愛欲、也近乎宗教性的狂熱中，洪西亞克找到了自己的行動力。他的作品因而與時代脈動共振，充滿了「現在」、「此刻」的自覺意識，而他對其時代的歷史感，因立場左傾的政治意識，拓寬了空間的疆界，擁有世界視野。在他的肖像畫中，我們因而看到了來自中國、美國、古巴、阿爾及利亞、巴勒斯坦……等的表現對象。1967年，集結26位異議藝術家探討尖銳政治議題的「攸關世界」(Le Monde en question)特展中，著名的藝評家赫斯塔尼 (Pierre Restany) 直言「巴黎市的文化新貌完全左傾」，此展中的畫作「挺近東的阿拉伯人，反越南的美國人……」。對於同爲參展藝術家之洪西亞克的作品，如我們在下文中將再進一步印證的，或可再加上「熱情面對古巴革命英雄、由衷關注中國文革及其領袖、同情巴勒斯坦游擊隊、透視拉丁美洲專制政權、支持美國的異議份子……」。總之，他作品中充斥的異國主角，完全體現了標準左派份子尋找遠離資本主義模式之世界概念的視角。

三、叛逆世代的英雄典範

洪西亞克透過媒體認識世界，也從中搜尋創作靈感。一旦發現感興趣主題，他便開始進一步蒐集資料，剖析探討³³。對洪西亞克而言，這也正是畫家與媒體攝影記者之異：「相較於畫家，記者和攝影師更接近事件，訊息的溝通也更快速。但是，畫家擁有的是時間，沈潛入時間深處、被稱爲歷史的時間」³⁴。

處理媒體影像，但面對、立足於歷史，事實上是當時不少「敘述性具像」藝術家所共享的創作立場。他們敘述歷史、重新與人類歷史相連結的意願，清楚鮮明³⁵。1975年歐羅巴利亞國際藝術節 (Europalia) 舉行之際，在討論法國當代藝

32 CLARK, Toby: *Art and propaganda*, New York: Harry N. Abrams, Incorporated, 1997, p. 137.

33 洪西亞克後來曾以其阿爾及利亞女人系列 (1998-1999) 爲例，說明他蒐集創作資料的過程：「一個引起我注意的主題，常會持續相當時間。當我想要討論阿爾及利亞時，我需要一些阿爾及利亞的資料，我先與阿爾及利亞的記者接觸，但他不願合作。最後，我找到一個曾在最艱困時期 (1994-1995) 待在那裡的記者，他有一個蒐集了阿爾及利亞時事資料的卡帶；我買了一台錄放影機、一台電視以好好地研究 [他的卡帶]，從中我選擇了一些影像，也發現女人被強暴、被勒斃等常被討論的問題……」。POPELARD, *op.cit.*, p. 128-129.

34 *Figurations critiques: 11 artistes des Figurations critiques 1965-1975*, Ville de Lyon : Elac, 1992, p. 111.

35 BENHAMOU-HUET, Judith: «La Révolution en image», *Le Point*, n°1858, 24 avril 2008, p. 144; TAIN, *op.cit.*, p. 24; PRADEL, 2008, *op.cit.*, p. 26.

術現狀時，藝評家朱夫華 (Alain Jouffroy) 詳論其近年來的觀察：如艾侯 (Erró)、莫諾希、彭莫賀勒 (Pommereulle) 等「敘述性具像」畫家們的作品反映了顛覆人們對未來的確定感、所有人都感同身受的社會巨變，詮釋他們的作品無異於重新解讀我們所生活的世界與社會，因此，他們所嘗試的藝術實驗，可謂為一種「歷史繪畫的重新創造」³⁶。繼此觀察發表後不久，於 1977 年，朱夫華邀請畫家們以新發現而修復過的新古典主義藝術家托皮諾-勒伯安 (Topino-Lebrun) 的畫作為基礎創作作品，在龐畢度中心舉行了一項名為「斷頭臺與繪畫，托皮諾—勒伯安與其友」(Guillotine et peinture, Topino-Lebrun et ses amis) 的聯展。托皮諾—勒伯安為法國執政府時期的革命份子，1801 年 1 月 31 日被拿破崙以不實的罪名—「賈克賓黨領導人」(l'état major des Jacobins)—送上斷頭臺。朱夫華在其執筆之展覽專文中指明，這場「一位狂熱的共和主義畫家和二十世紀末可謂為懷疑論者的畫家們的奇異相會」，讓人清楚得見這些當代畫家的作品如何地「與我們的歷史密切相關」，如何地「不只勇敢面對今日的政治與社會事件、也正視我們每個人的疑問與焦慮」³⁷。因此，與其說「斷頭臺與繪畫，托皮諾-勒伯安與其友」一展是意欲昭雪托皮諾-勒伯安的不明之冤、肯定其地位，更無寧說是大張旗鼓地力圖平反沈寂已久的歷史繪畫。

如果說因朱夫華和一些「敘述性具像」藝術家們的創舉，歷史畫已「確確實實地」(bel et bien) 重生的話³⁸，其中牽涉到的也是一種與媒體影像相關的「新型歷史畫」。朱夫華於 1975 年時已留意到，重新嘗試歷史繪畫之創作的藝術家們，「拒絕大眾媒體的支配，拒絕受人們看待事物之一般方式的支配」，以掌握自己的時代。1996-1997 年梅勒 (David Alan Mellor) 為龐畢度中心特展「面對歷史，1933-1996」所撰的專文，探究 1962-1982 年間前衛藝術中之媒體影像，也呼應朱夫華的觀察。他整體回顧這 20 年間的藝術發展後歸納指出，60 年代初藝術家對機械或電子攝影影像的採用，促使一種新型歷史畫的出現，其中，諷喻性的媒體片段影像，在繪畫表現中佔首要位置³⁹。「敘述性具像」畫家們所接受的挑戰顯然並不僅是「世界發展的編年史」，而是對媒體影像充斥的資本主義社會投以批判眼光，不斷質疑著人類、藝術及其歷史的「新歷史繪畫」。

洪西亞克雖未參與上述兩聯展，但是，我們絕對有十足理由，同以「歷史畫」

36 JOUFFROY, Alain: «Erró, Monory, Pommereulle: la recherche d'un sens nouveau de l'histoire», 12x1. Une certaine actualité de l'art contemporain en France: Ben, Boltanski, Buren, Cane, Dezeuze, Erró, Filliou / Pfeufer, Le Gac, Meurice, Monory, Pommereulle, Viallat, exposition organisée par Europalia 75 France / Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, 1975[s.p.].

37 JOUFFROY, Alain: *Guillotine et Peinture*, Paris: Editions du Chêne, 1977, p. 55.

38 CHALUMEAU, Jean-Luc: *La Nouvelle Figuration. Une histoire, de 1953 à nos jours*, Editions Cercle d'Art, 2003, p. 133.

39 MELLOR, David Alan: «Jeux funèbres. L'imagerie des médias dans l'art d'avant-garde 1962-1982», *Face à l'histoire. L'artiste moderne devant l'événement historique 1933-1996*, Flammarion; Centre Georges Pompidou, 1996, p. 406.

(peinture d'histoire) 看待洪西亞克的作品：洪西亞克不但具鮮明歷史意識、對當代畫家的歷史任務別有見解，而且，在他生涯的各階段—尤其是作為我們研究的主題斷代 1966-1980 年間，在各式的處境中，洪西亞克都以不同的手法，不停地回應「新歷史繪畫」的問題⁴⁰。

與歷史的關係往往導致畫家藝術實踐方式的轉變，「歷史畫」的創作不僅讓人物表現重回繪畫，甚至，也可能讓肖像成為其發展不可或缺的成分。西方藝術史中不乏前例，就如時局同樣動盪的法國大革命時期，基於雙重需要—忠實表現人物的面貌還有呈現或突顯歷史故事，以讓一個圖像能完全表現思想意義—肖像與歷史畫同步並進⁴¹。洪西亞克的肖像創作，足堪類比。而就如同將洪西亞克的畫作置於「歷史繪畫」的脈絡中思考，理由充分，同樣地，我們或也可從「歷史肖像畫」(portrait d'histoire) 的角度來檢視其肖像作品。

傳統的「歷史肖像畫」主要在於讓「已成為事件象徵之人物肖像作為歷史的明證」，也是旨在確保「由其光榮行動所界定的歷史人物」之不朽與其典範，因為「名人肖像可以喚醒崇高心靈起而仿效的慾望」⁴²。1878 年，世界博覽會在巴黎舉辦，一場法國歷史肖像特展隨而展開。當時的評論家兼史學家曼茲 (Paul Mantz) 為法國未如英國一般地擁有一個國立肖像藝廊而感嘆，因為如此的一個藝廊，展示國家歷史發展中最著名且最具影響力的人物肖像，可有效地教導學童和無知者瞭解這些「象徵其祖國」的偉大人物⁴³。洪西亞克的肖像創作如何衝擊如此之「歷史人物」的典範以及旨在教化人心之「歷史肖像畫」的典範，進而形構「新歷史肖像畫」？我們將先就洪西亞克再現叛逆世代「英雄」的作品，對此進行探討，並於下一章中再針對其力行政治解碼與批判的肖像，續作進一步的分析。

(一) 古巴革命英雄

梅勒在其探究 1962-1982 年間前衛藝術中之媒體影像的專文中指出，這是一

40 對於自己作品與當代歷史的關連、其歷史性，洪西亞克知之甚明。他曾如此提到自己擷取媒體影像創作的方式：「畫家重拾其中的影像，他在數星期、數月或數年間處理這些影像，然後從中得出某種結論。這幾乎可說是歷史繪畫。」(LAVRADOR et PRADEL, *op.cit.*, p. 14) 然而，當被問及自己的作品被選作歷史插圖的意願時，他略帶嘲諷地言道：至少這是有用的，很多藝術家從事的都是無用之事；被問及自己是否為歷史畫家時，洪西亞克則回覆：「我不知道，歷史會給答案」。對洪西亞克而言，歷史繪畫地位崇高，在人類與國家歷史中有其積極功能，確認一位藝術家是否為歷史畫家，無異是對其生涯下評斷 (POPELARD, *op.cit.*, p. 125.)。洪西亞克面對「歷史畫家」頭銜的謙虛又嚴肅的態度，卻反向見證了他對「新歷史繪畫」問題的認真思考與回應。

41 LAFONT, Anne: «Remarques sur les spécificités historiques et stylistiques du portrait sous la Révolution», *Portrait dans les collections des Musées Rhône-Alpes*, Association Rhône-Apes des Conservateurs/ Réunion des musées nationaux, Paris, 2001, p. 193.

42 SCHERF, Guilhem: «L'Histoire incarnée», *Portraits publics, portraits privés, 1770-1830*, Paris: Réunion des Musées Nationaux, 2006, pp. 236-238.

43 MANTZ, Paul: «Les Portraits historiques au Trocadéro», *Gazette des Beaux-arts*, second period, vol.18 (1 Decembre 1878), p. 882. 轉引自 John House: «Impressionism and the modern portrait», *Faces of Impressionism*, New York: Rizzoli International Publications, Inc., 1999, p. 11.

個雖然短暫，但充滿非歐洲的、政治激進的、而且非常媒體化的男性英雄的時代⁴⁴，洪西亞克的肖像無疑為此段歷史提供了很好的見證。其中，古巴的赤色戰士切·格瓦拉可謂為如此時代英雄的最佳典型。切·格瓦拉於 1959 年和卡斯楚以「建立古巴人的古巴」為口號，領導反政府革命，推翻親美的巴蒂斯塔 (Fulgencio Batista) 獨裁政權。後來續在玻利維亞組織民族解放游擊隊，為建立理想的南美社會奮鬥，但卻於 1967 年被捕而遭槍決。與許多參與暴力革命的殉難鬥士不同的是，死後的切·格瓦拉獲致傳奇性的地位，不僅成為新左派英雄之首，更是被全球懷抱純真理想的青年奉為偶像。他戴著貝雷帽、蓄濃鬚留長髮、雙眼深邃有神地凝視遠方的頭像，不但出現在海報上、雜誌裡、甚至 T 恤上，至今仍是最有力的反動標誌、偶像圖騰之一。洪西亞克不但曾描繪其在玻利維亞遇難之事件，1967 年古巴之旅中，也藉肖像向這位革命英雄致敬。



圖 5 貝何納賀·洪西亞克
《菲德爾》[卡斯楚] (Fidel), 1967
Vynilique sur toile, 200×185cm, Musée de la Havane
(轉引自 FAUCHEREAU, 1991, *op.cit.*, p100.)

卡斯楚的肖像 (圖 5) 可謂為 1967 年洪西亞克古巴熱情之旅的另一個見證。同是古巴革命英雄，藝術家卻選擇以非常不同的方式表現：三個藍和紅的背影，幾乎充滿整個畫面，只讓人得見在背景中似正發表演說的卡斯楚側面。在此，洪西亞克不但未如同行至古巴的畫家好友艾侯一般，以常見的抽著雪茄的卡斯楚肖像典型來描繪，也突破了將表現對象置中、安排於顯見之首要位置的傳統英雄式構圖。然而，既使卡斯楚未位於前景，也或許並非我們第一眼所見，但由於他是畫面上唯一可見五官的人物，因此，仍是最引人聚焦者。他現身於團結、安靜、

44 MELLOR, David Alan: «Jeux funèbres. L'imagerie des médias dans l'art d'avant-garde 1962-1982», *Face à l'histoire. L'artiste moderne devant l'événement historique 1933-1996*, Flammarion; Centre Georges Pompidou, 1996, p. 410.

專注的人群中，而觀眾似乎也成爲這些聆聽演說者的一員。與許多顯要相反的，這位演說者並未高高在上，也因而毫不孤立，他屬於圍繞他的人們，是他們的一份子。歷史事實是否與藝術真相相符，是另外的問題，不論如何，洪西亞克在此以含蓄但有力的方式，再現了熱情澎湃之時刻中的人民英雄卡斯楚。相較於圖騰符號般的切·格瓦拉肖像，植基於畫家「與歷史交會」、與時代英雄親身接觸之體驗（詳見上文）的卡斯楚肖像，親切、真實又充滿寓意。

（二）五月運動的學生領袖

若說卡斯楚，特別是已成傳奇神話的切·格瓦拉爲古巴革命的不朽英雄，68學運最著名的代表，則非學生領袖、猶太裔德國人孔本第莫屬。在洪西亞克筆下，孔本第與警方對峙時滿面笑容、得意洋洋的姿態（見前圖4），充滿挑釁，具體化了僵化體系所難以承受的威脅、生猛強勁的革命理想。所有宏偉的宣言，相形之下似乎都顯得多餘。此作被冠以「時代聖像」之銜，並不令人意外⁴⁵。

洪西亞克的孔本第肖像之意義，也在於其作爲藝術家們投入「人民工作室」替當時抗爭行動服務之歷史見證。在學運期間的「人民工作室」裡，海報與傳單於一種類近慶典氣氛和激動的熱情下製作，經洪西亞克及同爲理想獻身的畫家好友胡吉孟（Rougemont）、弗蒙傑等人的運用，絹印成了有效而廣被採取的技法。「人民工作室」中以團結、平等爲動力的這類集體創作，理當是匿名的，但卻有收藏家很快地辨識出某些個人風格鮮明的藝術家手筆，因而諷刺地，就如共產主義的煽動者切·格瓦拉的肖像變成資本主義的暢銷商品一樣，洪西亞克製作的孔本第絹印肖像海報重回他企圖脫離的體系，成爲68學運最膾炙人口的代表圖像⁴⁶。

洪西亞克轉化自媒體影像而來的孔本第肖像，更反映了當時的集體心理以及媒體趨向：孔本第成爲運動的象徵，乃是於整個社會渴求一個代表性人物作爲投射焦點的心態下成就，而他被驅逐出境的遭遇，更促使媒體將之塑造成靈魂人物⁴⁷。事實上，五月運動不但拒斥官僚體系，也反個人崇拜⁴⁸。洪西亞克另一幅以《68年五月》（Mai 68，圖6）爲題的肖像，顯然更貼近如此的學運精神。畫中，洪西亞克表現了一位被警棍攻擊而血流滿面的無名青年，桀驁不馴的鮮明形象，讓關注「敘述性具像」的史學家威爾森（Sarah Wilson）喻爲如詩人韓波（Arthur Rimbaud）一樣引人⁴⁹。畫面上僅見的紅、白、藍三種單純色彩，顯見藝術家對國家統一、

45 MILLET, Catherine: «Bernard Rancillac extrême-occident, The Occidental Traveler», *Art Press*, n°213, mai 1996, p. 76.

46 參見 FAUCHEREAU, 1991, *op.cit.*, pp. 104-105.

47 參見 QUATTROCHI, Angelo, NAIRN, Tom: *The Beginning of the End: France, May 1968*, Verso Books, 1998.

48 Ibid.

49 WILSON, «Cocktail Rancillac», *Rancillac. Rétrospective, 1962-2002*, Musée de l'Hospice Saint-Roch d'Issoudun, Musée d'Art Moderne de Saint-Etienne Métropole, Musée des Beaux-arts de Dole, 2003, p. 28.

法國政府的象徵—紅、白、藍三色旗—的猛烈抨擊⁵⁰。在此，洪西亞克未以「人民工作室」的典型方式—絹印—來創作，而是回歸其利用遮版、壓克力上彩的手法，表現色彩鮮明、輪廓銳利的影像，結果躍然於畫面的是一種視覺美感的愉悅與粗暴無情史實的微妙結合。



圖 6 貝何納賀·洪西亞克
《68年五月》(Mai 68), 1968
Peinture sur bois, altuglas, 45×40cm, Collection Nathalie Rancillac
(轉引自 FAUCHEREAU, 1991, *op.cit.*, p103.)

(三) 反主流文化的旗手

洪西亞克肖像作品中的「英雄」，並不盡然如傳統「歷史肖像畫」中之歷史人物一般地是由其「光榮行動」所定義。如美國「衝擊的世代」中堅份子金斯伯格，他的代表詩作《嚎叫》(Howl and Other Poems) 充滿了有關毒品和性的內容，不但飽受衛道人士批評，甚至曾因此而被以淫穢罪起訴；另外，被視為「衝擊的世代」之文學教父的巴羅斯，更是個大毒蟲，而他為許多藝術家所欣賞、熱愛的詭譎華麗文體，承載的卻是敗德主題，他出名的《裸體午餐》於 1962 年在美國發行時因猥褻內容而被法院查禁。《裸體午餐》中巴羅斯隨機剪接、拼貼文句的經典風格，猶如作者迷幻飄邈、感覺錯亂的嗑藥體驗，挑戰的不僅是文學也是傳統道德禁忌。

藉表現「衝擊的世代」的這些文學家，如同屬於「美國人」系列中知名的爵士顫音琴手伯頓 (Gary Burton)、被謀殺的黑人領袖麥爾坎 X 的肖像一樣，洪西亞克向「反主流」的美國人，同時，也是法國人眼中的「英雄」致敬。這些肖像呈現了充滿異議、反叛衝動的美國，然而，另一方面，它們卻也反映了法國人對美國的態度，尤其是對非洲裔的美國作家和藝術家的好感與支持、以及相對於當時美國而言較為開放與自由的法國文藝氛圍。事實上，自 1920 年代以來，巴黎已

50 Ibid.

漸成爲泛非洲主義與逐漸勃興之黑人自覺運動的文化表述重鎮，來自非洲或法屬殖民地的黑人作家與藝術家，常以巴黎爲其集聚地⁵¹。金斯伯格和巴羅斯也在許許多多爲了逃避冷戰、爲了逃避美國往往帶暴力色彩的種族歧視或爲了追求解脫與自由而至法國的美國文藝份子之列。巴羅斯抵法時還帶著他《裸體的午餐》的手稿，首度出版發行巴羅斯此代表作的，並非美國，而是巴黎的奧林匹亞出版社 (Olympia Press, 1959)。

「美國人」一展中的作品，除了凱魯亞克的肖像外，洪西亞克都以相當多元的網版絹印手法完成。根據弗胥何 (Serge Fauchereau) 的看法，68 學運後，「人民工作室」的效應並未中止，它具體可見於一些集體創作——如「馬拉西斯合作社」 (La Coopérative des Malassis)⁵²——或就如洪西亞克此展中呈現的複數性作品的製作上⁵³。稍晚，於 1969 年 2 月，洪西亞克和其他 5 位藝術家還藉此手法進行了一項政治行動，讓藝術走進人群：他們製作了 600 幅原創絹印版畫，懸掛於巴黎的牆面，每幅以 29.90 法郎的卑微價格販售。

絹印可爲一替政治服務之便利而有效的媒介，或許無庸置疑。然而，洪西亞克的「美國人」系列肖像中除了「『人民工作室』效應」外，更清楚顯見的，事實上是「沃荷效應」⁵⁴。1968 年前，沃荷共在巴黎展出了四次，洪西亞克出席每一次展覽。《瑪麗蓮夢露》一作於 1963 年五月連同羅森達斯特 (James Rosenquist)、衛塞爾曼 (Tom Wesselmann)、張伯倫 (John Chamberlain) 的作品一起展出。洪西亞克後來不但坦承他「非常欣賞沃荷所做的明星肖像」，甚至，遺憾地直言，當時，他「應該買下那 8 幅出色的瑪麗蓮系列作品」⁵⁵。1964、1965 年，沃荷於巴黎個展，先後展出行刑電椅、被壓垮的汽車、種族暴動等暴力景象的絹印以及花卉系列；1967 年四月再次個展，呈現的則是他的《13 個頭號通緝犯》(Thirteen Most Wanted Men, 圖 7)。1968 年洪西亞克展出的「美國人」系列中那些絹印的面孔，尤其是四面牆上一幅幅重複的巴羅斯肖像 (圖 8)，就像是在自動攝影機中拍下的，或更貼切地說，有如警用的罪犯檔案照片，而令人與之相聯想的，即是一年前沃荷於巴黎展出的那些 FBI 追緝的嫌疑犯肖像。

《13 個頭號通緝犯》具體地視覺化了沃荷的眾所皆知的觀點——不論身分，

51 CLARK, *op.cit.*, p. 136.

52 「馬拉西斯合作社」現身於當時日漸擴大的意識型態與社會危機中，成員有 Henri Cucco、Lucien Fleury、Jean-Claude Latil、Michel Parre、Gérard Tisserand，主要活動於 1970-1977 年間。這些集結成社的藝術家們特別抨擊兩個問題：一為藝術家的個人主義，他們主張代之以集體藝術創作；一為藝術作品的角色，他們認爲在面對社會的資本主義強權和潛藏的保守主義時，藝術作品應作爲顛覆性的對抗媒介。參見 *La Figuration Narrative dans les collections publiques, 1964-1977*, Musée des Beaux-Arts d'Orléans, 21 décembre 2005-19 mars 2006; Musée des Beaux-Arts de Dole, 7 avril-2 juillet 2006, pp. 48-53.

53 FAUCHEREAU, 1991, *op.cit.*, p. 104-105.

54 有關當時的「沃荷效應」，參見 Joanna Lowther 的探討：*The Warhol Effect in France, 1963-1971*, M.A., Courtauld Institute of Art, University of London, 2001.

55 MILLET, Catherine: «Bernard Rancillac sans excuses», *Art Press*, n°133, février 1989, p. 26.

「未來，每個人都有成名 15 分鐘的可能」—反映了消費社會中媒體影像傳播、氾濫下的特殊「名人」現象。沃荷以傳統英雄化大尺寸來表現的這些通緝犯與洪西亞克的「美國人」，皆是社會規範的僭越與破壞者，雖然其社會意義與歷史定位絕無法等同而論，但卻都證明了「名人」、「英雄」身分建構的社會性、本質上的不確定性。



圖 7 安迪·沃荷 (Andy Warhol)
《13 個頭號通緝犯》(Thirteen Most Wanted Men), 1964
Silkscreen ink on masonite, installation for New York's World Fair
(轉引自 <http://freshisback.com/2009/03/11/art/>)



圖 8 「美國人」開幕酒會上的洪西亞克，背後即為一幅幅重複印製的《巴羅斯肖像》(William Burroughs)
(轉引自 FAUCHEREAU, 1991, *op.cit.*, p105.)

以下，洪西亞克的「美國人」與沃荷名人系列絹印肖像的進一步比較，除了可再驗證這點，更可清楚得見洪西亞克的作品如何不同於傳統肖像，處理手法如何有別於傳統歷史肖像畫常見的英雄主義語彙。

就沃荷而言，在攝影影像的複製與重複中，他的系列絹印肖像暗示現實世界中視覺影像的大量傳播，甚至浮濫之下，影像的「去真實化」、真實感的泯滅與消亡。他肖像作品中的主角們各個都「去個體化」、「去人格化」，凸顯他們只是資本主義的消費社會中大眾媒體製造的影像。對此，洪西亞克所讚賞的瑪麗蓮肖像(圖 9)無疑比《13 個頭號通緝犯》更富代表性，布西亞 (Jean Baudrillard) 曾如此談及這系列作品：「瑪麗蓮的臉不停地重複，訴說著在想像中，偶像令人激動地又引人絕望地複製，被崇拜成千上萬次的令人難解的女神，但卻是不可及的、無法尋得的，就像是一個喪失的原件」⁵⁶。沃荷力求給予我們一媒體影像：那是他的影像所由來之處也是他的影像所訴求者。他的主角幾乎都是那些完全或大部分為了或透過媒體而活者。他提到「所有一切都是人工的，我無從得知其中的來龍去脈」⁵⁷。沃荷企圖暗示這些名人性格塑造的人為操弄成分，在成為消費商品的公

56 Andy Warhol, *Marilyn turquoise*, 1964. 轉引自 CHALUMEAU, 2007, *op.cit.*, p. 7-10.

57 BAUME, Nicholas: «About Face», *Andy Warhol Portraits*, exh.cat., MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1999, p. 89.

共形象後難以掌握的真正特質。與其視這些絹印為如過去肖像鎖定之特定人物的外貌與內在人格特質再現，不如說它們是某種「社會寫真」。



圖 9 安迪·沃荷
《瑪麗蓮·夢露》(Marilyn Monroe)，1967
Portfolio of ten Color Screenprints on paper, 36×36 inches each
(轉引自 <http://www.josephklevenefineartltd.com/NewSite/WarholMarilynSet.htm>)

如同沃荷，洪西亞克的系列絹印肖像也顛覆了旨在再現特定人物外貌與內在人格特質、具體化其獨特而唯一之存在的傳統肖像畫典範，臉孔已不再是獨特人物性格的展示。同樣的，在影像的強烈反差及明亮的色調表現中，其肖像作品中的主角們各個都「去個體化」、「去人格化」，化約為圖騰、符號。然而，若說於影像複製與重複中，洪西亞克和沃荷都力求給予我們一個媒體影像、一種視覺文化的反映，若說猶如 1973 年洪西亞克個展中清楚揭露的，洪西亞克和沃荷的作品都拒絕私密性 (confidence)，因而是完全地社會學的⁵⁸，在他們看似「去個性化的」(dépersonnalisé) 作品中，某些一再出現的主題，卻也潛藏洩漏其作者及作品意向的線索，透露兩者之異：沃荷的系列肖像表現人物，完全呈現他對資本主義的消費社會中大眾媒體製造生產之名人偶像的興趣；與沃荷不同的，洪西亞克的「美國人」系列肖像人物則完全呈現一個左傾政治透視下的選角結果，這些肖像毫未偏離他 1966 年以來對時代政局的狂熱興趣。

另外，在洪西亞克與沃荷肖像中的人物，除了喪失其獨特性之外，也被「平庸化」、「普遍化」了。沃荷也曾創作「美國人」肖像 (圖 10)，他與洪西亞克系列肖像同題的這件作品，並未吸引太多史學家的注意，但在此卻可為說明實例。此作為 1964 年所完成，是件委託創作，畫中人是一間中西部保險公司的退休總裁鮑威爾 (Watson Powell)。然而，沃荷利用其公司同事提供的「正式」照片所創作的肖像，就如傑乍勒 (Henry Geldzahler) 所謂的，是「Mr. Anyone」，或者，如藝術家本人擇定之標題中的通稱——「美國人」(The American Man) 的肖像，總之，就是「一個男子」的肖像⁵⁹，因為，肖像中我們看到的是不具任何顯著特徵、標

58 Rancillac, *Ville de Villeparisis: Centre Culturel Municipal*, 1973.

59 GELDZAHLER, Henry: «Andy Warhol: Virginal Voyeur», *Andy Warhol. Portraits of the Seventies and Eighties*, London: Thames and Hudson Ltd; Anthony d'Offay Gallery, 1993, p. 23.

誌或附件的平庸面貌。稍晚，沃荷 60、70 年代的肖像系列中，不論是藝術家（如霍克尼、李奇登斯坦、吉伯特與喬治等）(David Hockney、Roy Lichtenstein、Gilbert & George)、拳擊名將（如阿里）(Muhammad Ali)、或尊貴的英國皇室成員（如威爾斯王子與王妃夫婦）、甚至掌權的政治領袖（毛澤東無疑是其中最出名者），在沃荷眼中，盡皆為媒體名人，並無不同，他一視同仁地以高反差鮮豔色調處理人們所消費的這些炫麗亮眼的名人形象。誠如布希亞所言，「在複製時代，眾神的處境不太理想，神聖性也崩潰了。眾神失勢而星辰殞落」，沃荷無疑是理解此情形的第一人⁶⁰。

同樣的，洪西亞克的「美國人」系列肖像並未依托於任何理想化或詩化現實來表現，其中的「英雄」有著「去神聖化」的平庸面貌。不同的是，洪西亞克藉此呈現其「英雄」的「真實面貌」：凱魯亞克以經典作品《在路上》(On the Road) 點燃反文化火花、震撼西方文明，成為「衝擊世代」的文學旗手之一，在洪西亞克創作的肖像中（圖 12），他卻並未佔據畫面核心位置，亦無絲毫激情浪漫或超凡之勢，而是手持啤酒罐現身於畫面右下角、謙遜樸實的廚房背景中。洪西亞克摘除其「英雄」的神聖光環，以凡俗的日常面目為替換，呈現其工作與生活的真正模樣。



圖 10 安迪·沃荷
《美國人》(The American Man) (Watson Powell), 1964
Silkscreen ink on synthetic polymer paint on canvas, 40.6×40.6cm, Collection of The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc.
(轉引自 GELDZAHNER, Henry and ROSENBLUM, Robert: *Andy Warhol. Portraits of the Seventies and Eighties*, London: Anthony d'Offay Gallery, Thames and Hudson, 1993, p.22.)



圖 11 貝何納賀·洪西亞克
《在皇家宮殿》(Au Palais Royal), 1967
Vynilique sur toile, 150×150cm, Collection particulière
(轉引自 FAUCHEREAU, 1991, *op.cit.*, p.92.)



圖 12 貝何納賀·洪西亞克
《傑克·凱魯亞克》(Jack Kerouac), 1968
Plexiglas découpé et peinture pour automobile, 160×120cm, Collection particulière
(轉引自 Rancillac. *Rétrospective 1962-2002*, *op.cit.*, p.81.)

⁶⁰ Andy Warhol, *Marilyn turquoise*, 1964. 轉引自 CHALUMEAU, 2007, *op.cit.*, p.7.

將主角人物置於其尋常之生活環境——往往為工作環境——中描寫，呼應了十九世紀寫實主義的肖像畫美學。不僅凱魯亞克肖像，在不屬於「美國人」系列的作品，如賈克梅帝 (Alberto Giacometti) 或柯列特 (Gabrielle Colette) 肖像 (圖 11)，也可見洪西亞克如此地以隨意姿勢、平凡而真實的生活情境來再現其表現對象。與此類肖像相較，重複印製的金斯伯格 (圖 13) 和巴羅斯的肖像 (見前圖 8)，刪除了一切衣飾、動態、背景的描述，僅餘頭像的表現，呈現了更激進的「去神聖化」企圖。這兩位文學家肖像，具有如沃荷名人肖像系列的高反差，但更單純、簡化為單一色彩。畫中人沒有任何的標誌與配件，亦無絲毫動態，身分證照般的無表情正面頭像，不僅顯得平凡無奇，毫無傳統之戲劇化的宏偉與崇高之姿，而且，特別是巴羅斯肖像，就如同沃荷的「美國人」，他也是「Mr. Anyone」，同化於——也因而足堪代表——以凡俗為基礎的社會集體。顯然，洪西亞克的「英雄」不僅無關權貴顯要，也不繫於外表裝飾或傳統的光榮姿勢，他們同是平凡的現代人或普通階級之屬。然而，與沃荷有別的是，反主流的文學家、前衛的音樂家、黑人民權運動的領袖……，洪西亞克作品中的「英雄」卻無疑是最能具現當代文化主要價值與時代精神之輩。在宏偉、崇高性的貶抑，獨特本質的稀釋，乃至再現一普遍性象徵，洪西亞克進一步地演繹了寫實主義之肖像畫美學。若說沃荷呈現的，是「消費社會中的媒體偶像」，洪西亞克所提供的，則為「反叛世代的時代精神象徵」，而且是，就像印於透明壓克力版上而與光線投映於牆上之頭像陰影微妙呼應的金斯伯格肖像一般，如幽靈般籠罩的時代精神，也如環繞包圍展廳四面牆、一幅幅重複的巴羅斯肖像所暗喻的，無所不在的時代精神。



圖 13 貝何納賀·洪西亞克
《Allen Ginsberg 肖像》(紅、綠、黑三版本), 1968
Sérigraphie sur Plexiglas, 160×120×120cm.
Exemplaire rouge, Musée de Dunkerque ; Exemplaire vert, Collection Poitevin, Lille.
(轉引自 Rancillac. *Rétrospective 1962-2002*, *op.cit.*, p.83-84; FAUCHEREAU, 1991, *op.cit.*, p. 108-109.)

四、政治的解碼與批判

「敘述性具像」的藝評專家賈西歐·達拉伯 (Gérald Gassiot-Talabot) 曾將當

時的敘述性繪畫分為四類，第四類即為「由肖像或分隔的場景組成的敘述」(La narration par portraits ou scènes cloisonnées)⁶¹。在洪西亞克作品中，肖像亦為其敘述性表現的重要類別，其中，為利敘述，人物常被「置入某一情境」來表現。在西方肖像傳統中，「(社會)身分肖像」(Portraits de condition)亦見如此的處理手法。根據文藝復興以來的肖像傳統，肖像除了讓人得以辨識畫中人物之外，也讓人得以辨識其職位，除了再現個人之外，也再現其社會典型，就如國家元首或大臣，最常見以坐姿、搭配放有資料之辦公桌的背景來表現，這便是迪德羅 (Denis Diderot) 所歸納討論的「身分肖像」⁶²。這類「身分肖像」後來的發展遠比想像中複雜，一些學者們的研究讓我們稍得以勾勒其主軸脈絡。首先，在法國大革命時期，舊體制下訂定的畫類區分不再完全適用時，不但如前所述的，歷史畫與肖像畫同步並進，甚至難以劃分，「身分肖像」與「歷史肖像畫」之差異難辨，與風俗畫的界線亦趨於模糊，藝術家們不但是藉特殊姿態、配件，或將人物置於值得紀念之事件中來描繪肖像，尤其在再現當代人物時，也借用風俗場景來表現。當時的史學家列維斯克 (Pierre-Charles Lévesque) 除了曾表明為那時混雜的畫作歸類之困難，也指出當時的英雄式的歷史肖像畫，已轉為軼事化、猶如人物飾一般的肖像 (portraits historiés)，表現當代英雄時的理想化成分遠不及描繪古代歷史英雄之畫類⁶³。拉馮 (Anne Lafont) 的進一步探討卻讓我們得見風俗畫場景之借用，不必然讓肖像淪為一種「人物飾」，就如大衛 (Jacques-Louis David) 出名的馬拉肖像，簡潔的背景及借自宗教圖像之神聖化的畫面處理，讓此作亦得以躋身歷史繪畫之林，藝術家在風俗場景中覓得的，因而不是一種如人物飾的表現，反而是一種戲劇性，一種感動群眾的最好方法⁶⁴。隨著波拿帕特將軍——亦即未來的法蘭西第一帝國皇帝拿破崙——的戰事，「動態肖像」(portrait en mouvement) 轉而為重要發展趨勢，預告了德拉克瓦 (Eugène Delacroix) 所謂的將「英雄主義栩栩如生再現」(vivante reproduction de l'héroïsme) 的浪漫主義肖像⁶⁵。之後，寫實主義的潮流下，「現代生活中的英雄主義」代之而起，藝術家往往將人物置於其尋常之生活環境來表現，真實自然而毫無戲劇化或崇高神聖之姿態⁶⁶。

61 另外三類為：1.連續描繪或說表現系列接續景象的「軼事敘述」(La narration anecdotique)；2.藉人或物的變形轉化，或藉動態形跡呈現的「演變的具像」(La figuration évolutive)；3.在同一構圖中並置不同時間場景的敘述(La narration par juxtaposition de plans temporels)。GASSIOT-TALABOT, Gérald (préface par): *La figuration narrative dans l'art contemporain*, 1-29 octobre 1965, Paris: Galerie Creuze, Salle Balzac. 轉引自 GASSIOT-TALABOT, Gérald: *La figuration narrative* (textes présentés par Jean-Luc Chalumeau), Nîmes: Editions Jacqueline Chambon, 2003, p. 25.

62 見 Sébastien Allard 的專文探討：«Portraits de condition», *Portraits publics, portraits privés, 1770-1830*, pp. 90-93.

63 參見 WATELLE, Claude-Henri, et LEVESQUE, Pierre-Charles: *Dictionnaire des arts de peinture*, Genève, 1972, pp. 150-151.

64 LAFONT, *op.cit.*, pp. 178-184.

65 *Ibid.*, p. 184.

66 有關十九世紀寫實主義之肖像畫表現，參見 Linda Nochlin 的研究 (*Realism*, London, New York: Penguin Books, 1990)。

洪西亞克的肖像牽涉到寫實主義之肖像畫美學的演繹 (見前文)，而其特殊的「情境肖像」也或許不乏令人與傳統「身分肖像」相聯想之處，但其中實更顯見的是藝術家對肖像之不同形式、多重寓意的實驗與探索。洪西亞克坦言自己為政治性具像藝術家⁶⁷，但他在作品中並未進行說教式的敘述、一味的政治宣傳。對他來說，繪畫是種批判的工具。在談論當時法國新具像潮流中「批判性具像」趨勢⁶⁸的專文裡，葛迪貝賀 (Pierre Gaudibert) 指出，「批判」一詞牽涉到兩個承諾：影像的批判和透過影像批判社會⁶⁹，洪西亞克的創作即深植於如此的批判意識與期許。在其肖像作品中，除了再現叛逆世代的英雄，下文中我們將得見，洪西亞克也藉其獨特之「情境肖像」的豐富表現可能，以影像資料的特殊處理或並置交錯某些訊息，形塑對影像以及對社會現實進行分析與批判的歷史肖像畫新典範，迫使人們去觀察與思考，賦予繪畫在國家或人類歷史中積極的政治功能。

(一) 席捲各地的中國潮

正當左翼潮流衝擊整個西方資本主義陣營時，一股特殊的「中國潮」隨而於其中湧現：從 1966 年，毛澤東宣布「文化革命」為社會主義革命的第二個也是徹底的革命階段，以文化革命作為一種反列寧版的世界革命，並且賦予文藝關鍵性的角色後，毛澤東的思想就開始被西方文藝青年廣泛地閱讀，藉以從中尋找對抗強硬右派的可能出口。法國 68 學運期間，不僅「毛派份子」扮演著要角，巴黎的索爾邦 (Sorbonne) 大學、街道間，毛澤東的肖像與相關標語隨處可見。之後，左翼的學生與知識份子將中國視為是歐洲與美國資本主義之外的另一個選擇，中國的例子成為一個正面的典範，它如「一種陰森的幽靈」一般地，幾乎在西歐的政治與藝術生活中無所不在⁷⁰。相當多獨立的左派份子都皈依為毛澤東的信徒，不僅著名的存在主義哲學家沙特是左翼、與毛派份子關係密切，著名作家、當時戴高樂總統的文化部長馬勒侯 (André Malraux)，更曾公開稱讚毛澤東，大大增強了法國左翼青年對毛澤東的崇拜。至 70 年代時，洪西亞克的左翼友人若不是毛派份子的話，至少也是這位國家舵手的讚賞者。事實上，在哲學與藝術舞台上，毛派份子獨裁了一段相當長的時間，他們以政治觀點譴責某些「非歷史的」(unhistorical) 藝術創作手法，企圖將之排除於展覽市場之外。毛派的雜誌如《原樣》(Tel Quel)、《藝術新聞》(Art press) 的評論標準就是作品的「政治正確性」。同樣地，也有些畫家只以「正確的」政治內容為唯一訴求，積極的政治態度有時

67 POPELARD, *op.cit.*, p. 129.

68 「批判性具像」牽涉到的並非是一個藝術團體，而是——如 1992 年於里昂以此為題的特展所清楚回溯、勾勒的——法國 60、70 年代新具像潮流中的關鍵性趨勢。詳見 *Figurations Critiques: 11 artistes des Figurations critiques, 1965-1975*, Ville de Lyon: Elac, 1992.

69 *Ibid.*, p. 7.

70 FLECK, Robert: «Narrative figuration and critic Pop Art», *Erro. Von Mao bis Madonna*, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Palais Liechtenstein, 14 juin 1996- 8 september 1996, p. 59.

甚至到瘋狂地步。因此，渲染著洪西亞克 1966-1980 年間肖像創作之特殊歷史時空的，是一種如弗雷克 (Robert Fleck) 所形容的「『眾望所歸的毛澤東主義』色彩」⁷¹。這段期間，洪西亞克也是個毛派份子。他生涯中從抽象到具像的寫實主義的轉變，充分反映了他的社會意識，而其中，毛澤東的文藝理論便是形塑的重要關鍵⁷²。在他眼中，「毛澤東是位詩人，小紅書 (Le petit livre rouge) [毛語錄]，是純粹的詩集」，並且，「它 [毛語錄] 8×5 公分的小尺寸，讓人可以放在口袋中，隨時取用」，而「當百萬中國人一起揮動它時，就有如紅色風暴般。」1967 年的《毛氏福音書》(L'Évangile selon Mao) 中，洪西亞克以高反差的紅色再現的便是如此經「紅色風暴」席捲的中國人群像 (圖 14)。作為毛澤東信徒，洪西亞克甚至非常欣賞他遣送知識份子到農地的想法，想像自己擁有文學學位的父親被遣送到法國貝西 (Berry) 或里姆倉 (Limousin) 的農村地區成為耕種者⁷³！



圖 14 貝何納賀·洪西亞克
《毛氏福音書》(L'Évangile selon Mao)，1967
Vynilique sur toile, 200×324cm,
Collection Bocobza, Paris
(轉引自 Rancillac. *Rétrospective 1962-2002*, op.cit., p.75.)



圖 15 貝何納賀·洪西亞克
《中國領導人向紀念革命二十週年的遊行隊伍致意》
(Les Dirigeants chinois salient le défilé du 20 anniversaire de la Révolution)，1970
Acrylique sur toile, 330×450cm, Musée d'Art Moderne,
Saint-Etienne Métropole
(轉引自 Rancillac. *Rétrospective 1962-2002*, op.cit., p.85.)

71 Ibid.

72 洪西亞克曾於其專書《意識型態的眼光》中發表他對中國文革的觀察，並對毛澤東的文藝觀點有所討論 (pp.148-172)。只需對照文中曾提及的 1942 年 5 月 23 日毛澤東〈在延安文藝座談會上的講話〉，與洪西亞克 1976 年發表的繪畫專文〈論繪畫活動的固有問題〉，即足以得見毛澤東對洪西亞克的影響。毛澤東在「講話」中揭示了兩個文藝發展的核心問題：「我們的文藝是為什麼人的？」，「如何去服務？」。對於前者，毛澤東強調應以為人民大眾服務作為「革命文藝正確發展」的根本與原則；至於後者，毛澤東則指明了兩個思考面向：提高人民大眾的文化水平或普及藝術。在毛澤東看來，「提高」雖然重要，但卻不如「易為廣大人民群眾所接受」的「普及」來得迫切。洪西亞克的專文，同樣聚焦於「普及」與「提高」的討論：「問題不在——或不應是一具像繪畫或抽象繪畫間的兩難。對蘇聯馬克思主義的革命中的美學運動與遭遇之研究，讓我們知道真正難以抉擇的是：是要所有階層的人民都達到這個高階的文化水準，欣賞專業藝術家的最精采的或最費解的創作，或者是要強迫藝術家滿足人們，即使是最無文化修養者的即刻需求與粗糙的慾望。第一個解答在於延續資產階級的菁英文化，全面擴大這個社會階層。如果每個人都是資產階級，每個人都可以欣賞「崇高的藝術」。第二個解答則直接碰到一些基本的問題：如何分析大眾的需要？所謂的「相似性」，這個現實的仿造，關係著什麼？仿造的又是何種現實？……」(RANCILLAC, op.cit., p. 146) 洪西亞克甚至曾創作一系列與中國文革相關的作品，1971 年，洪西亞克以毛澤東將社會與革命間的關係類比於樹與風之互動的鬥爭哲學，將自己的個展命名為「風」(Le Vent)，展覽圖錄的封底並且以整版的篇幅、黑底襯桃紅的強烈色彩，引用毛澤東的文句：「樹欲靜而風不止。同樣地，階級鬥爭是不受人類意志束縛的客觀現象。」有關洪西亞克受毛澤東影響的文藝觀與其中國文革系列畫作，參見拙作〈Bernard Rancillac 的中國文化大革命系列畫作〉，《2005 海峽兩岸大專院校長會議暨科學技術研討會論文集》，雲林科技大學，2005。

73 BELLET et DAGEN, op.cit., s.p.

即便如藝術家親身體會的，「成為毛派，在當時的巴黎被視為是明智的」，「在 1970 年代人們有很正當的理由成為毛派，就像 1945 年時有很正當的理由成為共產主義者一樣」⁷⁴，然而，若說洪西亞克當時的立場無庸置疑，深刻的反骨，卻讓他不滿足於中國潮的記錄或反映。《中國領導人向紀念革命二十週年的遊行隊伍致敬》(Les Dirigeants chinois salient le défilé du 20 anniversaire de la Révolution, 1970, 圖 15) 即可為例，它不僅是標記了毛派肖像繪畫在法國的極致發展盛況，也是 70 年代歐洲文藝與政治上「中國潮」(Chinese wave) 的評論。此作長 4.50 米，對如此的尺寸來說，畫面上的表現顯得相當簡單。由右到左，我們看到毛澤東，然後是林彪、周恩來、陳伯達等人。看似單純的畫作中，主要的人物毛澤東，顯得最大且最高，並且，依序地，其他四人拿著毛語錄，象徵了他們對「聖言王國」⁷⁵內精神與政治領袖的服從。人物的姿態與畫題都暗示這些政治領袖正向群眾致意，然而，畫面上卻毫未表現群眾，有的只是凝止凍結、冷漠純淨的空曠空間。高舉揮舞著毛語錄的中國領導人們，看來不像是一種集體熱情的符號，反而更像是暗示被機械化的人類，由於教條主義而顯得天真幼稚。與這些就像是在牆樓後揮動著小紅書的「木偶」相較，洪西亞克另一件同樣表現人物胸像的作品《在阿爾及利亞的黑豹黨中央委員會》(Le comité central du Black Panthers Party à Alger, 1971)，卻具有一種較強烈的人性。雖然洪西亞克指明他只是「複製中國人當時傳播到世界各地的影像本身」⁷⁶、「呈現照片原始的樣貌」⁷⁷，但我們卻發現，看似不太有即興創作空間的攝影轉寫技巧並不足以決定作品最後的形式與其終極的意義，放大、「置換為藝術」本身，事實上就足以為政治解碼：藉嘲諷地誇大被宣傳到荒謬地步的事物，洪西亞克揭露了簡化事物的危險。

(二) 反壓迫與反殖民

對於意義的賦形向來實驗精神十足的洪西亞克，也曾嘗試以「境外」(hors-champ) 的圖像，豐富其「情境肖像」的表現，1966 年，在《事件的待歸檔資料》(A verser au dossier de l'affaire)、《面具收藏家們的晚宴》(Le dîner des collectionneurs de têtes) 中，藉此表現抗爭運動的領袖，探討反壓迫、反殖民事務。

74 LAURENT, *op.cit.*, p. 14. 至 1980 年代中期，洪西亞克才有機會赴中國實地檢視毛派的真相。對此，他曾於訪談中感嘆「太遲了」，但卻並未「悔不當初」，如他人一般地痛批這層聯繫，而只是坦承「被欺騙了」的事實。

75 RANCILLAC, 2000, *op.cit.*, p. 145.

76 D'ELME, Patrick : « La Fleur de lys et le petit livre rouge », *Peinture et Politique – Repères*, Paris : Maison Mame, 1974, p.90.

77 MOULIN, Raoul-Jean : « Le Réalisme en peinture et les mutations de l'image », *Les Lettres françaises*, 13-19 octobre 1971, p.25.

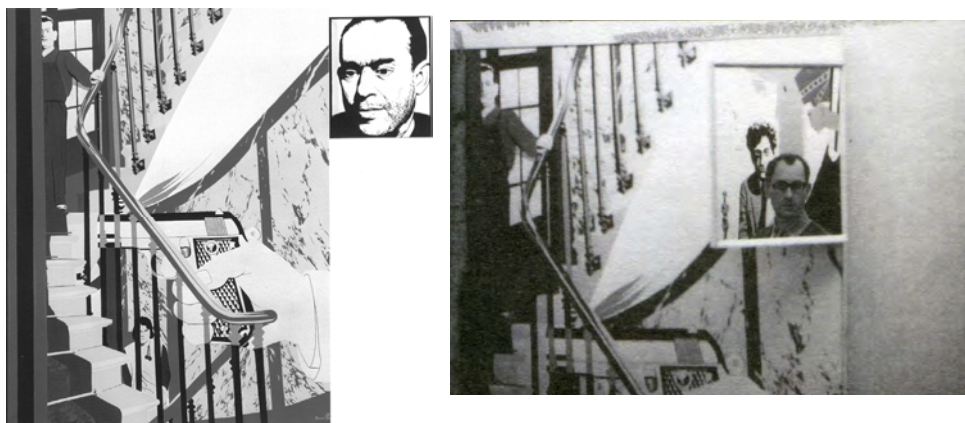


圖 16 貝何納賀·洪西亞克
《事件的待歸檔資料》(A verser au dossier de l'affaire)，右圖為肖像面版背後之鏡面（鏡中映照的是洪西亞克本人及他所創作的賈克梅帝肖像），1966
Vinylique sur toile, 162×130cm, volet 46×38cm, Collection Hervé Lourdel, Paris
(轉引自 Rancillac. *Retrospective 1962-2002, op.cit.*, p.69 ; *Figuration Narrative, Paris 1960-1972, op.cit.*, p.114.)

《事件的待歸檔資料》(圖 16) 為洪西亞克以「1966 年」為題之個展中的關鍵性作品。在閱讀 1966 年 1 月 10 日《快報》(L'Express) 中有關摩洛哥政權反對黨領袖班·巴爾卡事件的調查報告後，洪西亞克完成了此作。班·巴爾卡原為摩洛哥左翼政黨「全國人民力量聯盟」(union nationale des forces populaires) 的領袖之一，1965 年摩洛哥國王哈桑二世 (Hasan II) 決定消滅所有的反對勢力，在暴力鎮壓後，班·巴爾卡被判死刑而逃亡海外，負責第三世界革命運動的協調與聯繫。1965 年 10 月，班·巴爾卡卻在巴黎被法國警方擄走後未再現身，可能旋即遭殺害。既使不久前，於 1956 年，才結束摩洛哥殖民的法國政府宣稱未涉足此事——摩洛哥內政部長奧夫克爾 (Oufkir) 將軍，被控主導劫持事件——但此一醜聞，仍是動搖了戴高樂政權。尤其，其中的關鍵證人菲貢 (Georges Figon)，在作證不久後身亡，更是引人議論紛紛。《快報》的專輯報導，讓洪西亞克對菲貢的告白有所瞭解。關於他的死亡，藝術家顯然並未採信當時流傳的自殺身故版本。畫作中，洪西亞克呈現菲貢巴黎居所的樓梯間，籠罩、威脅整個畫面的是出現於正中央、近距離且放大表現的手槍。勾繪手槍的單一黑色，與場景的鮮豔多彩形成對比，也讓此凶器與右上方同樣以單一黑色再現的「境外」圖像——《快報》頭版中班·巴爾卡的肖像——產生了聯繫。洪西亞克因而不僅暗喻菲貢之死，也影射他所見證的謀殺事件。

另外，當將「境外」的圖像面版翻轉至背面時，觀眾卻赫然撞見映照出自己的一面鏡子。班·巴爾卡的肖像，被替換為觀眾自己。不論是如科洛納—塞撒利 (Annick Colonna-Césari) 所言，洪西亞克透過此方式促使觀眾自我質問對班·巴

爾卡事件的立場與觀點⁷⁸；或者，如布赫迪厄所指明的，藝術家藉著讓觀者看到「並非真實自我的自身影像」，使其意識到自己所見者，不過是猶如鏡面所映照的表象⁷⁹。總之，藉此超越畫面的微妙設計，觀眾的觀看行爲、影像閱讀的習性也成爲洪西亞克質疑的目標。

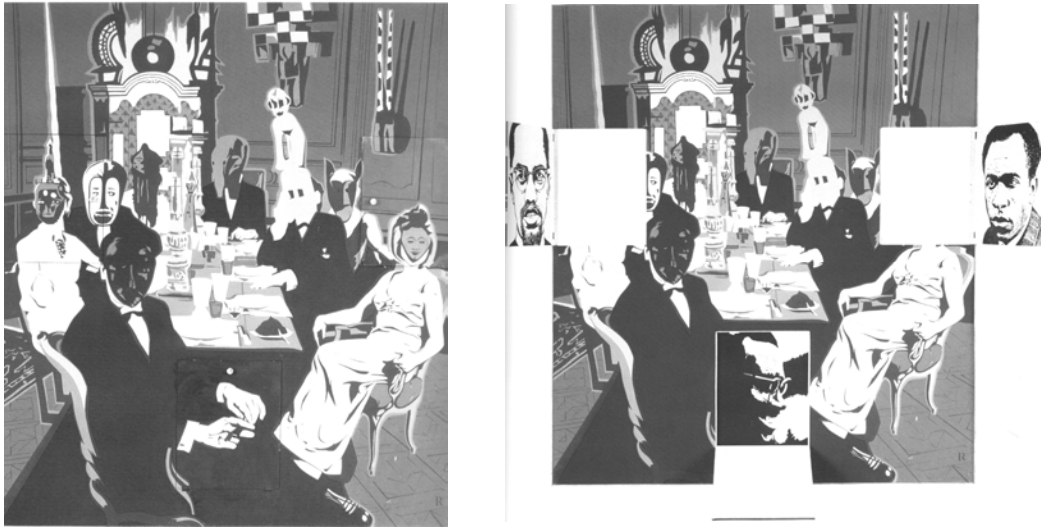


圖 17 貝何納賀·洪西亞克
《面具收藏家們的晚宴》(Le dîner des collectionneurs de têtes), 1966
Vinylque sur bois, 170×150cm, Collection Geneviève et Jean Boghici
(轉引自 Rancillac. *Retrospective 1962-2002, op.cit.*, pp.70-71.)

《面具收藏家們的晚宴》中(圖 17)，洪西亞克同樣藉活動的「境外」面板裝置，替換肖像人物，賦予作品多重寓意。此作來自洪西亞克在《巴黎-競賽》週刊(Paris-Match)中發現的有趣影像：在牆上和家具都處處裝飾非洲雕刻的室內，八位白人收藏家盛裝晚宴，應攝影師要求，頭戴自身收藏的非洲面具留影。洪西亞克安排了三塊可開啓的方形面版，打開後出現的是三位黑人領袖的頭像：盧姆巴、麥爾坎 X 和法農(Frantz Fanon)。如前文已提及的，盧姆巴爲剛果獨立運動領袖，帶領薩伊走出比利時的統治，成立剛果民主共和國；麥爾坎 X 爲非裔美國人倍受歧視與奴役的四百年後所爆發的反抗運動中激進的鬥士，極力控訴白人的剝削與宰制、夢想黑人的解放而力倡分離主義與獨立，兩人於 1961、1965 年先後被射殺。至於右方面版上描繪的法農，不僅積極參與阿爾及利亞獨立抗爭運動，更是反殖民、反種族歧視潮流中的知名學者，後殖民主義批評的先驅。他的《受難的大地》(Frantz Fanon: The Wretched of the Earth, 1961)是 60 年代美國激進

78 COLONNA-CESARI, Annick: «Figuration narrative», *L'Express*, 23/04/2008.
(www.lexpress.fr/.../reality-show_472564.html)

79 BOURDIEU, « L'image de l'image », *L'année 66*, Paris : Galerie Blumenthal-Mommaton, 1967, s.p.

文藝青年探尋革命思想的重要來源。洪西亞克所再現的「白皮膚，黑面具」的晚宴，尤其嘲諷地讓人聯想到奠定法農歷史地位的經典之作《黑皮膚，白面具》(Peau noire, masques blancs, 1952)。畫中的「白皮膚，黑面具」—戴著面具的白人收藏家的寫照、上流社會藝術品味的遊戲景象，背後遭遮蔽的是「黑皮膚，白面具」—在殖民主義中完全喪失主體性的黑人。藉此，洪西亞克揭露了「資本主義的獲利向來離殖民主義的剝削不遠」的殘酷事實。因此，誠如布赫迪厄所言，他「讓人看到攝影者並未得見之影像可能的錯誤……讓觀者看到他們並未在原始影像中看到的事物」，並且，再次地，「……也呈現日常的、漠不經心的眼光的錯誤……不只讓觀者看到他所未發現者，也強迫觀者觀看、觀察自己觀看的行為以察覺自身的錯誤。」⁸⁰

(三) 美帝勢力與獨裁霸權

反對美國帝國主義的擴張，尤其是反越戰，幾乎可謂為反叛世代的成年禮。因五月學潮而延至 1969 年初才於巴黎市立現代美術館 (Musée d'Art moderne de la Ville de Paris) 舉行的第 19 屆新秀沙龍，以「獻給越南的赤色展覽」(Salle rouge pour le Vietnam) 為題，並非偶然。洪西亞克在 1968 年再現許多反文化份子的「美國人」系列之後，於 1971 年完成的《在湄萊村路上的美國總統和卡萊中尉》(Les Présidents et le lieutenant Calley sur le chemin de My-Lai, 圖 18)，即為其藉獨特肖像表現回應此時代問題之代表性作品。

畫面上方，洪西亞克等距地拼貼四件圓形的肖像攝影，分別呈現三位捲入越戰的美國總統甘乃迪、強森、尼克森，以及特遣隊隊長卡萊中尉。底下，則是「湄萊村屠殺」(My Lai massacre) 事件的再現：1968 年 3 月 16 日，美軍由於懷疑湄萊村村民掩護北越軍隊，大肆屠殺包括婦孺在內的村民。當然，洪西亞克選擇的並非次日美國陸軍部報紙《星條旗報》(Stars and Stripes) 以對赤軍的勝利來公告的官方版本，而是一年後，於 1969-1970 年間經美國記者賀許 (Seymour Hersh) 多方探查並在雜誌中公諸於世而引發美國境內反戰情緒高漲、國際輿論撻伐的屠殺事實。他根據美軍攝影師賀伯洛 (Ronald L. Haeberle) 所攝的照片，以觸目之高反差之腥紅色調，再現了以婦孺為主的受害者屍體被棄置於蘆葦漫生之道路上的景象。

80 Ibid.



圖 18 貝何納賀·洪西亞克
《在湄萊村路上的美國總統和卡萊中尉》
(Les Présidents et le lieutenant Calley sur le chemin de My-Lai), 1971.
Acrylique sur toile, 195×200cm, Musée d'Art Moderne de Lille Métropole, Villeneuve-d'Ascq
(轉引自 Rancillac. *Retrospective 1962-2002, op.cit.*, p.80.)



圖 19 羅納德·賀伯洛 (Ronald L. Haeblerle)
《湄萊屠殺》(My Lai Massacre), March 16 1968
(轉引自 http://zh.wikipedia.org/w/index.php?title=Image:My_Lai_massacre.jpg&variant=zh-hk)

洪西亞克此作中的影像處理手法，仍可得見 1965 至 1970 年間，他用以詮釋介於工業強權和第三世界之間的武力關係所慣用的「二或多元構圖」(composition dualiste ou composition pluraliste)⁸¹，也可謂是稍早以此手法表現之越戰系列畫作的延續。自 1965 年始的越戰系列中，洪西亞克不但常並置不同影像，且進一步將之上下顛倒地組合。如《棕櫚樹之歌》(Mélodie sous les palmes, 1965, 圖 20) 中，3 分之 2 的畫面複製了一個熱帶假期的廣告——在棕櫚樹下一個身著海灘裙的美麗女子——上方 3 分之 1 倒置呈現的是美國空軍的轟炸戰鬥機。其中的訊息很清楚：那些向人販售夏威夷的休閒娛樂者，同時也是轟炸東南亞的主導者⁸²。又如《最後，顯露腰際以上的優雅身影》(Enfin, silhouette affinée jusqu'à la taille, 1966, 圖 21) 一作中，我們看到的則是一幕取自《巴黎—競賽》之攝影影像的轉譯，呈現越南士兵將囚犯倒栽浸入水缸的虐囚舉動，還有一個倒置的半身胸罩的廣告，「消費社會唯利是圖的夢想」和下方「政治現實」相對，而此作源自女性內衣廣告的標題，語帶雙關、微妙地以類比(analogique)的方式結合這兩個影像。藉此，洪西亞克不但反映了媒體影像的現實——如同《巴黎—競賽》的例子一樣，許多讀者都可能從湄公河三角洲的虐殺，血腥的越南報導，翻閱到胸罩廣告——同時也見證了當時複雜而殘酷的社會現實。

81 參見 RANCILLAC, 2000, *op.cit.*, p. 215.

82 DAGEN, Philippe : « La Rage et l'indignation de Bernard Rancillac face à l'histoire », *Le Monde*, 4 septembre 2003, p. 26.



圖 20 貝何納賀·洪西亞克
《棕櫚樹之歌》(Mélodie sous les palmes), 1965
Vynilique sur toile, 195×130cm,
Collection Galerie Krief, Paris
(轉引自 *Rancillac. Retrospective 1962-2002, op.cit., p.63.*)



圖 21 貝何納賀·洪西亞克
《最後，顯露腰際以上的優雅身影》
(Enfin, silhouette affinée jusqu'à la taille), 1966
Vynilique sur toile, 195×130cm, Musée de
Grenoble
(轉引自 *Rancillac. Retrospective 1962-2002, op.cit., p.65.*)

洪西亞克指明，這種圖像的「拼貼」手法 (collage) 是他與當時許多「敘述性具像」藝術家共享的藝術語言：「我們所有人都做拼貼。我們的繪畫利用二或許多圖像組成以從中建立敘述，討論我們的時代、我們認識的人們、讓我們感興趣的事物」⁸³。並且，他堅信，「要創造一種能夠表現我們的世界的語言，矛盾影像的組合是最好的方法」，也就是「拼貼」⁸⁴。洪西亞克顯然對「拼貼」，別有看法，在其作品中，「拼貼」實有著複雜的面貌。亞梅賀 (Myrielle Hammer) 曾將之類比於文學手法的操弄，如嘲諷 (ironie)、反轉 (inversion)、雙關語 (double lecture)、反覆、分割 (partition)、頭語重複 (anaphore)、隱喻 (metaphore)、比較和模仿 (echolalia) 等⁸⁵。身兼畫家身分的藝評貝侯 (Raymond Perrot) 在其探討繪畫之敘述性的專書中，指明「對照」(opposition) —如上 / 下、左 / 右、前 / 後、或大 / 小……等等—是最簡單又常見的繪畫「敘事」模式，其中，又可劃分出四類不同手法：1. 「疊合」(superposition)，一個影像指涉另一個影像，或一個影像在另一個影像之內、之上；2. 「並置」(juxtaposition)，一個影像出現於另一個影像旁，讓觀者注目事物的隱晦本質；3. 兩個並置影像間留有空白或背景而區隔清楚，促使觀者投入更多解讀時間、分級詮釋；4. 藉某種情境以及此情境外之不同元素的安排，兩者複雜之交互作用，引發多元意義。於後三類的探討中，洪西亞克的「拼

83 LAVRADOR et PRADEL, *op.cit.*, p. 12.

84 RANCILLAC, Bernard: *Rancillac aux Frontières*, Vitry-sur-Seine: Galerie Municipale, 2001, pp. 4-5.

85 HAMMER, Myrielle: *La Figuration narrative et les imageries de mass media*, thèse de doctorat de l'université, Paris-I, 1991, p. 134.

貼」手法都是貝侯舉證探討的重要實例⁸⁶。學者們的歸類分析，凸顯了洪西亞克操弄影像以對抗並批判影像與社會的同時，卻也對影像深深著迷，不斷地以各種方式處理影像、與影像對話。在其「拼貼」作品中，影像的擷取、增刪、重組與併比對照，洪西亞克呈現的猶如是一種「解構」具像影像的敘述，對具像影像的「質疑」構成了其中最大的挑戰，甚至構成了其中的美學情感。因此，洪西亞克的「拼貼」實已不僅是傳統上藉「製造影像的連結以引發想像」的表現，更擴及愛森斯坦 (Sergei Eisenstein) 所定義的「蒙太奇」(montage)，亦即透過影像剪輯與對照，激發情感震撼與思辯的手法⁸⁷。也是據此，洪西亞克的「拼貼」，得以是將「馬克斯主義的辯證法」導入視覺藝術⁸⁸，實踐他稱為「批判的寫實主義」(réalisme critique)，或者，「辯證的寫實主義」(réalisme dialectique) 的視覺工具⁸⁹。

藉此「拼貼」手法，洪西亞克也於《在涓萊村路上的美國總統和卡萊中尉》中揉合了多層次的辯證。然而，在此，他並未允許觀者在其間選擇自己的視角。根據洪西亞克的構想，不論《棕櫚樹之歌》或《最後，顯露腰際以上的優雅身影》，都可有兩種懸掛方向，就看「我們希望端詳的是政治現實，還是消費社會的商業幻想」，觀者因而也得以選擇—選擇面對折磨與痛苦或是安逸享樂⁹⁰。《在涓萊村路上的美國總統和卡萊中尉》中，觀眾卻毫無選擇地被迫正視畫家「拼貼」之影像的連結與併比對照所顯露的殘酷與暴力。

事實上，與賀伯洛所攝的照片相較，洪西亞克筆下之屠殺景象的暴力，已削弱許多 (見圖 18、19)。洪西亞克轉譯涓萊屠殺的紅色，闊延瀾漫整個畫面，統一而單純，讓人聯想到藝術家自己所謂的「與某種偉大的寧靜相似」之「暴力飽和狀態」的弔詭譬喻⁹¹。洛洪 (Thierry Laurent) 甚至認為它「太完美」，宛若形式主義的美學或說洪西亞克所欲批判的資本主義美學，而於訪談中向藝術家提問如此的悅目作品難道無損於其作為揭發者的力量⁹²。縱使，洪西亞克力斥自欺欺人、對時代暴力無動於衷、如「避難所」般的繪畫，然而，卻也對討論暴力之不易，有所體認：「當我們開始討論它的時候，它就不存在了」，它「總是從想分析它的人身邊溜開」，「因為分析只能平靜狀態進行」⁹³。並且，對洪西亞克而言，以再現可怖慘狀來揭發暴行，並非藝術家的角色，因為如此若非讓觀眾厭噁排拒，

86 PERROT, Raymond: : De la narrativité en peinture. Essai sur la Figuration Narrative et sur la figuration en général, L'Harmattan, 2005, pp. 141-145.

87 Rancillac, Ville de Villeparisis : Centre Culturel Municipal, 1973. 洪西亞克 1973 年回顧展的展覽圖錄，首見將其作品圖像處理手法區別為「拼貼」與「蒙太奇」來討論。然而，洪西亞克後來的訪談與專文中都顯示，藝術家本人並未作此劃分，他所說的「拼貼」，實涵蓋後者。

88 RANCILLAC, 2001, *op.cit.*, p. 4-5.

89 RANCILLAC, 2000, *op.cit.*, p. 216.

90 *Ibid.*, pp. 215-216.

91 GIBBAL, Jean-Marie, «Rancillac. s/oise», *Exit*, n°3/4, décembre 1974, p. 75.

92 LAURENT, *op.cit.*, p. 16.

93 GIBBAL, *op.cit.*, p. 72.

就是讓藝術、也讓觀眾成為瘋狂殺戮行為的共謀。即便是異議藝術，洪西亞克都認為美感是一種表現的理想媒介，一種圈套、陷阱，以便誘引觀眾入局、意識到可怕的事實⁹⁴。他向來不同於新秀沙龍中如亞羅佑 (Eduardo Arroyo) 或達科 (Henri Cueco) 等，完全以「政治正確」為訴求而甚至忽略形式的藝術家⁹⁵。他堅信，不論意識型態為何，「對形式問題的漠視都將讓具像導向鬆弛、不穩定、任意、含糊，最後就是其本身之構想的背叛」⁹⁶。

因此，若說向來與偉大的歷史神話、與英雄烈士或政治領袖們的榮耀、也與戰爭罪行和政治壓迫的揭發緊密相連的暴力，是洪西亞克作品中恆見之主題的話，他並非以其原始面貌呈現，而是經其獨特之形式經營——就如「拼貼」——來探討。《在湄萊村路上的美國總統和卡萊中尉》中的真正之殘酷與暴力，既是來自「拼貼」影像的辯證與批判的實踐：慘死路面的婦孺，像是在奔逃中被射殺，而出現於畫面上方的四個人物，因而宛如他們的追殺者、導致如此結局的主謀，而其中，橫屍遍野景象的併比對照下，尼克森開懷爽朗的笑容，特別是，卡萊中尉為天真無邪的越南孩童們所圍繞，親切可人、笑意盈盈的肖像，尤顯殘酷而辛辣。熱情擁抱孩童的和善靈魂，也可能變身為血腥劊子手。任何人都可能成為暴力災難的主導者，善與惡終究是一體兩面。洪西亞克因而不僅揭露越戰真相，也呼應了深入探析猶太浩劫之猶太裔政治思想家漢娜·阿倫特 (Hannah Arendt) 的重要觀點——惡的普遍與平凡⁹⁷，再次見證了人性本質與變異和歷史的黑暗與災難之間恆常的糾葛。

在此視角下，此作中之攝影與繪畫的辯證，別具意義。洪西亞克以其罕見之直接黏貼照片的手法來再現此作之主題人物，機械複製、看來「真實可信」的肖像，讓下方經高反差的繪畫轉譯而許多受害者身體輪廓不再可辨的慘狀，相形之下「真實性」大失。然而，究竟何者為「真」？觀眾應相信照片顯現的認真嚴肅或親切和善面貌，還是勾繪暴行之繪畫所暗示的邪惡本質？就在其碰觸人性本質之善與惡的辯證中，洪西亞克等於也質疑了肖像的真實性、推翻了傳統肖像藉形貌再現掌握人物獨特真實本質的可能。

94 LAURENT, *op.cit.*, pp. 17-18.

95 「敘述性具像」中的藝術家事實上約略可分為兩派。其一是「日常神話」的歷史核心，如洪西亞克和泰勒馬克 (Télémaque)；二則是新秀沙龍的叛亂者，以來自西班牙，反法朗哥獨裁政權的激進份子亞羅佑為首。1958年亞羅佑抵巴黎後就積極參與「新秀沙龍」。1965年，他與被視為是當時最「政治性」的藝術家，也是法國共產黨黨員之一的達科進入「新秀沙龍」主管委員會，新秀沙龍徹底轉變：沙龍公報 (Bulletin) 將繪畫界定為意識型態抗爭的工具。他們被稱為叛亂者，乃是因為他們將一些年長的具像藝術家驅逐出選拔委員會，將選拔方向導向極左的政治標準。參見 BELLET et DAGEN, *op.cit.*, s.p.

96 PRADEL, Jean-Louis: «Rancillac. Non pas penser, mais vivre politiquement», *Opus*, n°66-67, printemps 1978, p.30.

97 參見 HANNAH, Arendt : *Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil*, New York: Penguin, 1992.



圖 22 貝何納賀·洪西亞克
《血腥漫畫》(Bloody Comics)，1977
Acrylique sur toile, 195×300cm, Collection du Musée des Beaux-Arts de Dole
(轉引自 Rancillac. *Retrospective 1962-2002*, *op.cit.*, p.101.)

在洪西亞克筆下，「扭曲不真」的面貌，有時更能反映真實的樣態。《血腥漫畫》(Bloody Comics，1977，圖 22) 中，洪西亞克便是以此大膽的藝術策略，揭露智利軍政府成員的真正嘴臉。70 年代下半，智利、巴拉圭、阿根廷，幾乎或多或少地在拉丁美洲各地，都可見的軍事行動和獨裁政權的問題，貫串著洪西亞克這時期的肖像。《阿根廷的黑色春天》(Printemps noir argentin，1977) 中，洪西亞克只呈現三位敬禮的軍官；但在《血腥漫畫》裡，智利軍政府成員卻被滑稽地加上迪士尼卡通動物們的頭，正向右下角以大力水手普派 (Popeye) 之面貌出現的美國總統卡特 (Jimmy Carter) 行禮致敬，而洩露了他們聽命於美國的傀儡本質。洪西亞克讓其表現對象遭受根本的形變 (metamorphoses)，毫不留情地辛辣嘲諷獨裁霸權及各種不同形式的壓迫。

五、結論

洪西亞克曾將藝術家分為兩類：一類是裝飾性的，一類則致力於顛覆⁹⁸，無疑的，他屬於後者。洪西亞克無法與時代政治現實切割的這種反叛精神，不但見證了藝術家個人生命與集體歷史連結的欲力，也成為形塑其藝術深邃力量之重要根源，使其肖像猶如鑲嵌在時代運動中，充滿歷史張力。

在抽象發展方興未艾之際，洪西亞克開始其肖像創作，他的這些作品因此令人得見其僭越美學的實踐，他對藝術史的顛覆。藉回歸具像，洪西亞克重返現實，還給繪畫也賦予肖像訴諸世界以及討論世界的方法。植基於當時媒體影像的創作方式，卻也說明了洪西亞克肖像作品的「當代性」、「時代性」：它們出自「影像時代」，也屬於「媚俗時代」(le temps du kitsch)，一個菁英和大眾文化漸聚合成一

98 POPELARD, *op.cit.*, p. 125.

整體而布赫迪厄進行解剖和分析的時代。洪西亞克不但利用媒體照片，讓攝影與繪畫彼此互為辯證，他也結合漫畫圖像的取材、鏡面的添加、尤其是獨特的拼貼手法，使得肖像擁有前所未見的多元新貌。

洪西亞克所選擇的視覺模式與策略，讓他所欲透析的真實有了最大的能見度，1966-1980 年間他的肖像創作，除顛覆藝術史之外，實亦呈現他顛覆現實的堅決企圖，被質疑的對象是美學層面，就根本而言，更是社會學的層面。中國、古巴革命的領袖，反殖民代表人物，涉入越戰的美國總統，黑人運動的旗手……，洪西亞克的肖像勾繪出那時代最時髦的「政治正確」的反叛意識型態。其中，不但未見傳統的英雄主義語彙，並且，被再現的，並非人物形貌之視覺性的真實，而是一種批判性的真實。權力與藝術、壓迫與自由、人性本質的惡與善不但被併比對照，其間的衝突更被激化，辛辣的嘲諷與嚴厲的批評，尤是凸顯了它們與傳統歷史肖像畫之別。

另外，洪西亞克也呈現了在當代政治背景中可能被極度操弄之影像的力量，藉此，他也因而得以激進地在揭發操控系統的戰鬥中扮演積極角色，參與社會建構的過程。因此，在洪西亞克的肖像畫中，我們也得見其主觀的立場、他的自我想像，他筆下反主流文化的英雄、政治的異議份子肖像，映照出的也是藝術家叛逆激進的身影。

總之，洪西亞克的肖像辯證性地指涉其他事物更甚於其自身，顛覆了傳統肖像畫的典範。他呈現給我們的，終究並非表現對象個人特質的刻畫，而是其背後的社會現實，或說他從中演繹出的強烈而辛辣的時代面貌，一段充滿反叛、顛覆性與自由精神等文化轉型期之特質的歷史。

參考書目

- ALLARD, Sébastien: «Portraits de condition», *Portraits publics, portraits privés, 1770-1830*, pp. 90-93.
- BAUME, Nicholas (ed.): *About Face: Andy Warhol Portraits*, exh.cat., Hartford: Wadsworth Atheneum/MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1999.
- BELLET, Harry: «Bernard Rancillac, une palette politique», *Le Monde*, 07 août 2003.
- BELLET, Harry, et DAGEN, Philippe: «Quatre peintres racontent. Bernard Rancillac, Gérard Fromanger, Hervé Télémaque et Erro, héros de la Figuration narrative, témoignent de leur peinture, de leur engagement et du contexte artistique de la France des années 1960», *Cahier du Monde*, 16 avril 2008.
- BENHAMOU-HUET, Judith: «La Révolution en image», *Le Point*, n°1858, 24 avril 2008, p. 144.
- BOURDIEU, Pierre: «L'image de l'image», *L'année 66*, Paris: Galerie Blumenthal-Mommaton, 1967, s.p.
- CLARK, Toby: *Art and propaganda*, New York: Harry N. Abrams, Incorporated, 1997, p. 137.
- CHALUMEAU, Jean-Luc: *La Nouvelle Figuration. Une Histoire, de 1953 à nos jours*, Paris: Editions Cercle d'Art, 2003.
- «Aux origines de la Figuration Narrative: quelques points d'histoire», *La Figuration Narrative dans les collections publiques, 1964-1977*, Musée des Beaux-Arts d'Orléans, 21 décembre 2005- 19 mars 2006 ; Musée des Beaux-Arts de Dole, 7 avril-2 juillet 2006, pp. 15-21.
- Peinture et Photographie*, Editions du Chêne, 2007.
- COLONNA-CESARI, Annick: «Figuration narrative », *L'Express*, 23/04/2008.
(www.lexpress.fr/.../reality-show_472564.html)
- DAGEN, Philippe: «La Rage et l'indignation de Bernard Rancillac face à l'histoire», *Le Monde*, 4 septembre 2003, p. 26.
- D'ELME, Patrick: «La Fleur de lys et le petit livre rouge», *Peinture et Politique—Repères*, Paris : Maison Mame, 1974, pp. 78-92.
- FAUCHEREAU, Serge, RISTAT, Jean: «Entretien avec Bernard Rancillac», *Digraphe*, n°35, janvier 1985, pp. 121-126.
- Rancillac*, Paris: Edition Cercle d'art, 1991.
- Figurations critiques: 11 artistes des Figurations critiques 1965-1975*, Ville de Lyon: Elac, 1992.
- FLECK, Robert: «Narrative figuration and critic Pop Art», *Erro. Von Mao bis Madonna*, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Palais Liechtenstein, 14 juin

- 1996-8 september 1996, pp. 59-70.
- GASSIOT-TALABOT, Gérald: *La figuration narrative* (textes présentés par Jean-Luc Chalumeau), Nîme: Editions Jacqueline Chambon, 2003.
- GAUDIBERT, Pierre: «11 artistes des Figurations critiques», *Figurations Critiques: 11 artistes des Figurations critiques, 1965-1975*, Ville de Lyon: Elac, 1992, pp. 10-12.
- GELDZAHLER, Henry: «Andy Warhol: Virginal Voyeur», *Andy Warhol. Portraits of the Seventies and Eighties*, London: Thames and Hudson Ltd; Anthony d'Offay Gallery, 1993, pp. 13-27.
- GIBBAL, Jean-Marie, «Rancillac. s/oise», *Exit*, n°3/4, décembre 1974, pp. 72-76.
- HAMMER, Myrielle: *La Figuration narrative et les imageries de mass media*, thèse de doctorat de l'université, Paris-I, 1991.
- HANNAH, Arendt: *Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil*, New York: Penguin, 1992.
- HOUSE, John: «Impressionism and the modern portrait», *Faces of Impressionism*, New York: Rizzoli International Publications, Inc., 1999, pp. 11-35.
- JOFFRIN, Laurent: «Quand la culture sentait la poudre», *Le Nouvel observateur*, n°1429, 26 mars-1 avril 1992, p.122.
- JOUFFROY, Alain: «Erró, Monory, Pommereulle: la recherche d'un sens nouveau de l'histoire», *12x1. Une certaine actualité de l'art contemporain en France: Ben, Boltanski, Buren, Cane, Dezeuze, Erró, Filliou/Pfeufer, Le Gac, Meurice, Monory, Pommereulle, Viollat*, exposition organisée par Europalia 75 France/ Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, 1975 [s.p.].
- Guillotine et Peinture*, Paris: Editions du Chêne, 1977.
- LAFONT, Anne: «Remarques sur les spécificités historiques et stylistiques du portrait sous la Révolution», *Portrait dans les collections des Musées Rhône-Alpes*, Association Rhône-Apes des Conservateurs/ Réunion des musées nationaux, Paris, 2001, pp. 178-184.
- LAMBERT, Jean-Clarence: *Rancillac Algérie*, La Seyne-sur-Mer: Edition La Tête d'obsidienne, 2001, s.p.
- LAURENT, Thierry: «Entretien avec Bernard Rancillac», *Verso*, n°22, avril 2001, pp. 12-18.
- LAVRADOR, Judicaël, PRADEL, Jean-Louis: «Nous étions des barbares. Rencontre avec les artistes Rancillac, Klasen, Télémaque, Voss et Monory», *La figuration narrative au Grand Palais*, Beaux-Arts Editions, 2008, pp.11-17.
- LOWTHER, Joanna: *Warhol Effect in France, 1963-1971*, M.A., Courtauld Institute of Art, University of London, 2001.

- MASPERO, François: «CRS=SS», *Partisans: ouvriers, étudiants, un seul combat*, 42, mai-juin 1968, pp. 259-260.
- McPHERSON, Heather: *The Modern portrait in nineteenth-century France*, Cambridge University Press, 2001.
- MILLET, Catherine: «Bernard Rancillac sans excuses», *Art Press*, n°133, février 1989, pp. 24-26.
- «Bernard Rancillac extrême-occident, The Occidental Traveler», *Art Press*, n°213, mai 1996, pp. 76-77.
- MELLOR, David Alan: «Jeux funèbres. L'imagerie des médias dans l'art d'avant-garde 1962-1982», *Face à l'histoire. L'artiste modern devant l'événement historique 1933-1996*, Flammarion; Centre Georges Pompidou, 1996, pp.406-410.
- MOULIN, Raoul-Jean: «Le Réalisme en peinture et les mutations de l'image», *Les Lettres françaises*, 13-19 octobre 1971, pp. 25-26.
- NOCHLIN, Linda: *Realism*, London, New York: Penguin Books, 1990.
- PERROT, Raymond: *De la narrativité en peinture. Essai sur la Figuration Narrative et sur la figuration en général*, L'Harmattan, 2005.
- POPELARD, Marie-Hélène: «Nul artiste n'est libéré de l'histoire», *Les arts face à l'histoire. Peinture littérature danse*, actes du colloque organisé par l'Institut universitaire de formation des maîtres du Poitou-Charentes-Angoulême, 23-24 mars 2003, L'Atelier des Brisants, 2004, pp. 99-104.
- «Entretien avec Bernard Rancillac», *Les arts face à l'histoire. Peinture littérature danse*, actes du colloque organisé par l'Institut universitaire de formation des maîtres du Poitou-Charentes-Angoulême, 23-24 mars 2003, L'Atelier des Brisants, 2004, pp. 120-129.
- PRADEL, Jean-Louis: «Rancillac. Non pas penser, mais vivre politiquement », *Opus*, n°66-67, printemps 1978, p.30
- «Who's who? Petit dictionnaire des artistes», *La figuration narrative au Grand Palais*, Beaux-Arts Editions, 2008, pp. 54-61.
- QUATTROCHI, Angelo, NAIRN, Tom: *The Beginning of the End: France, May 1968*, Verso Books, 1998.
- RANCILLAC, Bernard: «Notes sur l'utilisation en peinture de la photographie », *Bernard Rancillac*, Paris: Musée d'Art et d'Industrie, février 1971, p.2.
- «De quelques problèmes inhérents à l'activité picturale», *Skira annuel*, n°2, Genève, 1976, pp. 145-146.
- Le Regard idéologique*, Paris: Somogy éditions d'art, 2000.
- Rancillac aux Frontières*, Vitry-sur-Seine: Galerie Municipale, 2001.

Rancillac, Ville de Villeparisis: Centre Culturel Municipal, 1973.

Rancillac. *Rétrospective 1962-2002*, Musée de l'Hospice Saint-Roch d'Issoudun, Musée d'Art Moderne de Saint-Etienne Métropole, Musée des Beaux-arts de Dole, 2003.

SCHERF, Guilhem: «L'Histoire incarnée», *Portraits publics, portraits privés, 1770-1830*, Paris : Réunion des Musées Nationaux, 2006, pp.236-238.

SYRING, Marie Luise: «1960-1980 Critique politique, critique de l'image, contestation et détournement», *Face à l'histoire, 1933-1996*, Paris: Flammarion; Centre Georges Pompidou, 1996, pp. 350-357.

TAIN, Alexis: «Ils ont tué Marcel Duchamp», *Télérama*, n°3044, 14 mai 2008, pp.24-25.

TROCHE, Michel: «Atelier populaire oui, atelier bourgeois non», *Opus international*, Paris, n°7, juin 1968.

VAN ALPHEN, Ernst: «The portrait's dispersal: concepts of representation and subjectivity in contemporary portraiture», *Portraiture. Facing the subject*, Manchester and New York: Manchester University Press, 1997, pp. 129-258.

WATELTE, Claude-Henri, et LEVESQUE, Pierre-Charles: *Dictionnaire des arts de peinture*, Genève, 1972.

WILSON, Sarah: *Paris. Capitale des Arts 1900-1968*, Londres: Royal Academy of Arts, Bilbao: Guggenheim Museum, Hazan, 2002.

———«Cocktail Rancillac», Rancillac. *Rétrospective, 1962-2002*, Musée de l'Hospice Saint-Roch d'Issoudun, Musée d'Art Moderne de Saint-Etienne Métropole, Musée des Beaux-arts de Dole, 2003, pp. 6-49.

———«Figuration Narrative: théorie, politique, passions», *La Figuration Narrative dans les collections publiques, 1964-1977*, Musée des Beaux-Arts d'Orléans, 21 décembre 2005- 19 mars 2006; Musée des Beaux-Arts de Dole, 7 avril-2 juillet 2006, pp. 33-39.

BONNET, Anne-Marie : 〈存在與再現之間—當代肖像攝影〉,《身體變化：西方藝術中身體的概念和意象》,台北：南天書局,2004,頁161-175。

劉俊蘭：〈Bernard Rancillac 的中國文化大革命系列畫作〉,《2005 海峽兩岸大學校長會議暨科學技術研討會論文集》,雲林科技大學,2005,頁453-456。