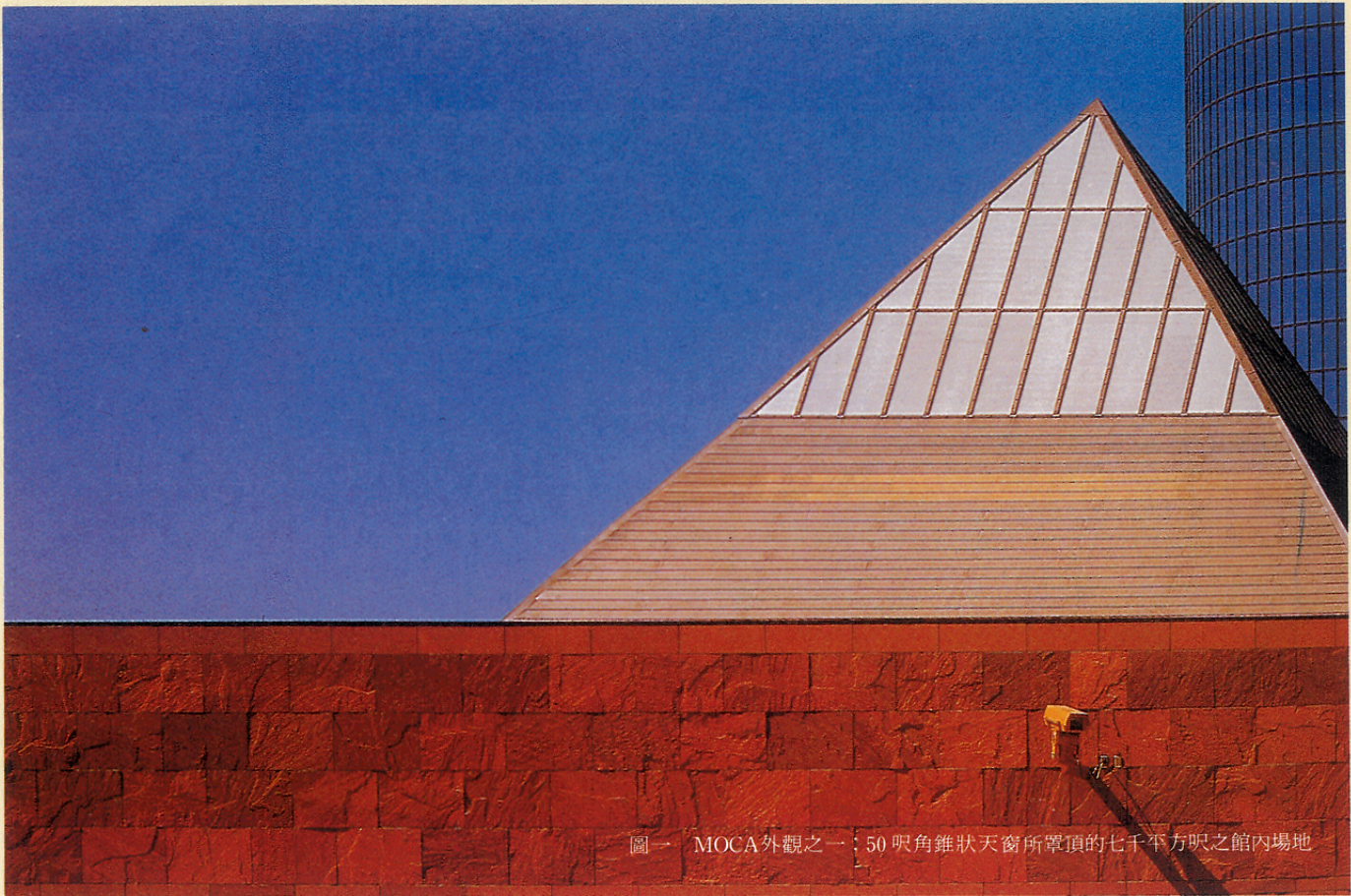


美國當代藝術之縮影

MOCA典藏

陳怡蓉



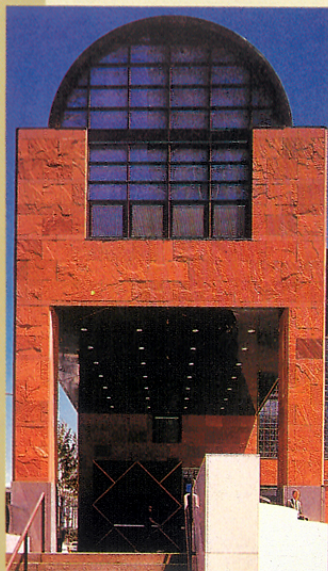
圖一 MOCA外觀之一：50呎角錐狀天窗所罩頂的七千平方呎之館內場地



「引進運河，淹沒美術館」此口號於一九一〇年由未來派提出（註一），扼要地反映當時前衛藝術與美術館彼此理念之差異。凡對抗傳統之實驗派，普遍對既有的結構抱持反動態度，並視美術館為收藏「傳統」的場所。美術館典藏部門亦對前衛藝術是否應列入收藏範圍多存質疑，其原因是前衛藝術尚在實驗階段，只適於短期展出，不適永久收藏。

然隨近代思潮之開放，所有矛盾均取得協調，美國本土以紐約現代美術館(Museum of Modern Art, N.Y.) 為肇端，擺脫歐洲傳統典藏模式，有系統收藏現代作品。洛杉磯地區亦相繼擴建洛杉磯郡立美術館(Los Angeles County Museum of Art)之安德生分館，並成立當代美術館(The Museum of Contemporary Art)，透過私人財團的文化贊助制度，提供雄厚的資金，凡扮演改革角色之實驗派作品，均在網羅購藏之內。

研究藝術史，除了史料外，典藏品本身即為重要的實例。當代典藏品之特殊性，在於與目前生活有密切連繫，可直接切入其文化層面背景，探討當代藝術之具體內容。筆者於洛杉磯求學期間，藉選修「藝術研究方法論(Research Methodology-Art)」課程之便，由Edward C. Forde教授指導，以洛杉磯當代美術館（以下簡稱「MOCA」）展示之典藏品為主題撰寫研究報告，得以一窺當代藝術之梗概風貌。MOCA於一九八六年正式成立，座落於洛市格蘭大道(Grand Avenue)，館內當代氣氛環伺，自由意識之流動，可任席地盤坐，觀其作或思其義，前衛性文化視野由此展開焉（圖一～三）。



圖二 MOCA外觀之二：正門之拱圓屋頂及天窗部份，覆蓋紅棕銅，在側翼鑲嵌鋁鑲板

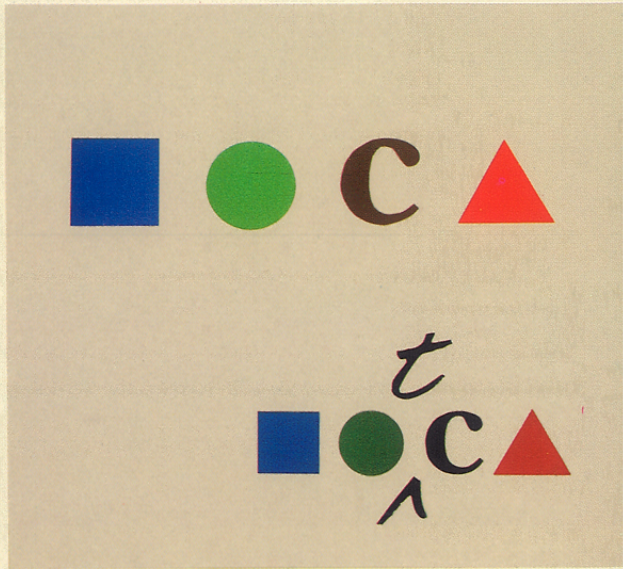
「當代」乎？「現代」乎？

MOCA啟用不到十年，故沒有所謂的傳統包袱，在可供揮灑的空間中，發展出極明確之經營方針，以一九〇〇年代後作品為展示及收藏對象。論及MOCA所標榜當代精神之前，需釐清「當代」之字面意義。

一般人普遍視「當代」(Contemporary)與「現代」(Modern)為同義詞，然此僅作約定俗成之解釋。就西方藝術史與建築史分期法而言，「現代」與「當代」雖同具「前衛」(Avant-Garde)之性質（註



圖三 MOCA分館內部，由美國建築師蓋瑞 (Frank Gehry) 規劃設計



圖四 MOCA館徽與MOCA分館「Temporary Contemporary」館

二)，但係分屬第二次大戰結束前後兩階段，有其年代的嚴格劃分。若追溯更早字源，Modern在十九世紀，通常指自古代結束後的歐洲歷史，中世紀(Medium Aevum)為其中分支之一(註三)。此後才將中古與近代區分兩期，又將近代細分「最近」(Recent)與「當代」(Contemporary)，「當代」在藝術史之年代範疇增益明顯。

不同於「現代」主義清晰的輪廓與主張，六十年代以後的「當代」主義畫風呈現多元語彙，彼此歧異極大，近似缺乏共同特徵的群體，MOCA典藏品則反映此特質，在館方出版的藝術指南中，對當代觀念逐項陳述，茲將此節譯部分如后：

■ 非具象性 (Non-represent-

ational)與非象徵性(Non-figurative)——以色彩、線條及結構表現，與現實生活割絕關係。

■ 開拓傳統材料之範圍——利用日常實物，含大眾傳播工具在內，例電腦、錄影機等。

■ 零件組合(Assemblage)——構成物體的一部份，或為某種目的而設。

■ 觀念性(Conceptual)——強調過程之思想傳達，而非成品之表現。

■ 裝置性(Installation)——即創造或改革環境施以裝置而成之作品。

■ 色彩元素或物體之動態等抽象，皆可當做主題。

■ 提供開放空間，讓觀眾參與在內……。

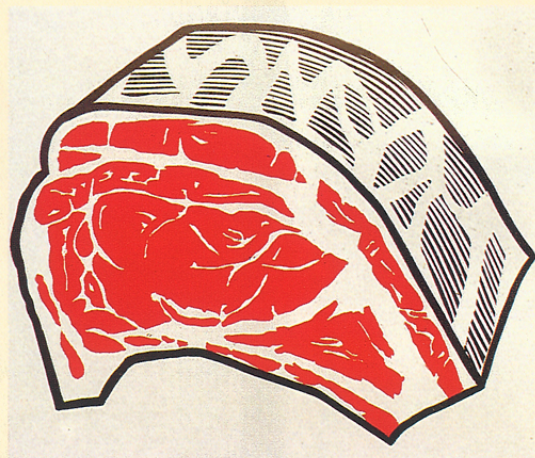
為烘托前衛形象，並凸顯多元

化之宗旨，MOCA企圖將當代理念融入外觀規劃與視覺體系。由Chermayeff & Geismar Associates設計之MOCA館徽，採幾何造型與原色系，營造鮮明的視覺，並組合不同形體文字，代表多樣藝術之綜合。除了MOCA主館外，尚有設在洛市小東京的分館(Temporary Contemporary) (註四)，規劃成大型作品之收納與展示場所，其標誌在MOCA四字母中加入徒手繪「T」，強調「當代」之短暫性(Temporary)，不同於其他幾何字體，隱喻了當代之顛覆性(圖四)。

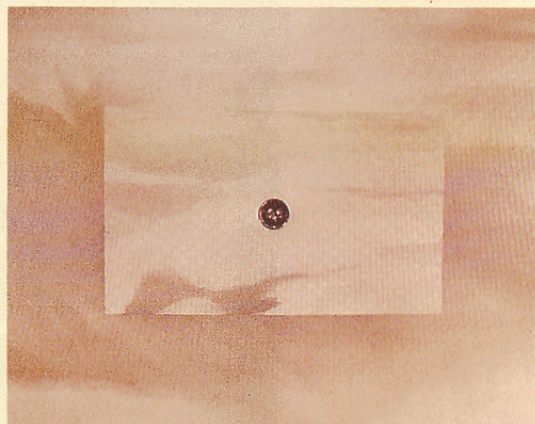
「當代」在年代上超越現代，不只存在生活中，也可收藏於美術館中，將理念徹底展示於人們面前。



圖五 羅遜柏格 (Robert Rauschenberg, 1925) 面晤 (Interview) 1955 73 $\frac{3}{4}$ × 49 $\frac{1}{4}$ in



圖六 李奇登斯坦 (Roy Lichtenstein, 1923)
肉 (Meat) 1962 21 $\frac{1}{4}$ × 25 $\frac{1}{4}$ in



圖七 羅森奎斯特 (James Rosenquist, 1933)
中午 (Noon) 1962 36 $\frac{1}{4}$ × 48 $\frac{1}{2}$ in



MOCA典藏起點 一班沙公爵藏品

MOCA典藏品之蒐藏，始於一九八四年，因緣際會而購置館方董事會會員班沙公爵(Count Giuseppe Panza di Biumo)八十件作品，內容含蓋普普、集合、環境、極簡及觀念等派別，皆為美國當代藝術精髓，因而奠定MOCA典藏根基。該批藏品作者為克萊恩(Franz Kline, 1910-62)十二件、羅遜柏格(Robert Rauschenberg, 1925-)十一件、李奇登斯坦(Roy Lichtenstein, 1923-)四件、羅森奎斯特(James Rosenquist, 1933-)八件、羅斯科(Mark Rothko, 1903-70)七件、席格爾(George Segal, 1924-)二件、富崔爾(Jean Fautrier, 1964-)六件、達比埃斯(Antoni Tapies, 1923-)十四件以及歐登柏格(Claes Oldenburg, 1928-)十六件，購藏總價格為一千一百萬美金，於一九八九年前分期付款。

班沙公爵原籍義大利，從一九五六年至一九七五年止，蒐集當代藝術品超過六百件，以美國西岸及紐約二地為主，為國際收藏界舉足輕重的人物(註五)。班沙公爵旅居美國期間，義大利政府依「公民海外財產權處理法」，向其所持海外藝術品課以重稅，因而間接促使班沙公爵與MOCA之間的交易，同時亦衍生法律問題。據加州法律明文規定，禁止非盈利機構董事或會員私相買賣圖利，僅允許捐贈方式。班沙公爵以MOCA董事會會員的身份，向MOCA出售藏品，曾受外

界的撻伐。隨後加州另新擬定一項方案，解除此尷尬的局面，確認此項藝術交易符合其組織之最佳利益(註六)。

「班沙公爵藏品之購藏，使MOCA並非匍匐而是大躍進入擁有傑出藝術品之領域。在當代藝術初期時，就持有豐厚的當代資產，成為以後收藏的評鑑標準(註七)。」MOCA館長柯沙樂克(Richard Koshalek)對此項交易做上述肯定的評價。美術館定位與典藏內容密不可分，MOCA由班沙公爵藏品建立了當代收藏的根基，班沙公爵亦為珍愛的私人蒐集品覓得永久收藏場地，可謂互取所需。

典藏風格之舉隅

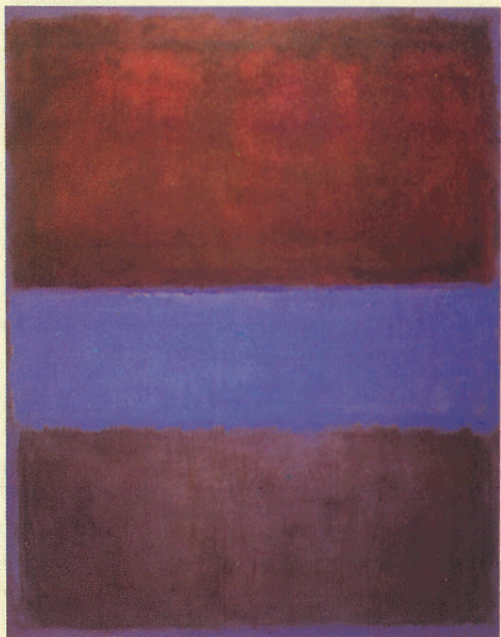
觀看典藏，等於面對真實的藝術斷代史。所謂「典藏風格」，不單指創作者反映在作品的特徵，而是強調其在藝術史發展的代表符號。MOCA之班沙公爵藏品以美國本土畫家為核心，摒除源自歐洲的文化情結，轉向本土語彙之多元發展，尤以抽象表現主義(Abstract Expression)最具特色。一九五〇年左右，抽象表現主義在美國蔚為風潮，此「新主流」揚棄「完整」的美學原則，率性、反動，由自發性實驗衍生不同形質應用，因而無法以單一媒材來框定。

典型抽象表現之收藏品，首推羅遜柏格(Robert Rauschenberg, 1925-)「面晤」(Interview)，重組實物為一體，覆以報紙、日曆及圖片等拼貼，並混雜即興式油彩，引導觀眾跳脫平面形式，接觸三元立

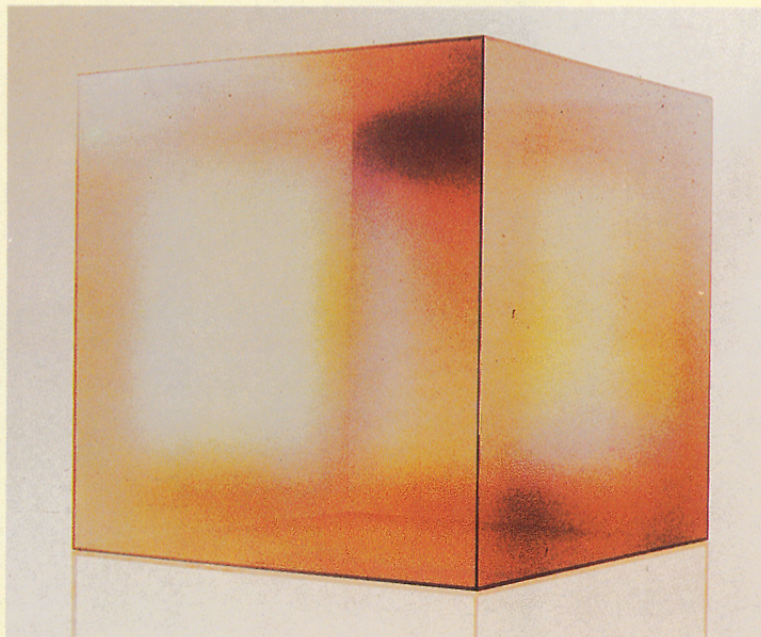
體的實物，名之為「複合繪畫」(Combine Painting)。羅遜柏格一貫手法是忠於物材原貌，重現無秩序的整體，以戲劇理念來探討社會景象，此種大眾文化的取材，間接促使普普藝術(Pop Art)之萌芽(圖五)。

「普普乃反映它置身的環境，此環境沒有所謂優劣之分，而是獨立的知性狀態」李奇登斯坦(Roy Lichtenstein, 1923-)對普普做此註解。基於對真實生活的處理方式，李奇登斯坦靈感來自連環漫畫，洗鍊的構圖，客觀的物象，冷性的線條，即使它們來自粗糙的世俗產物，仍有其嚴謹的諷喻內涵。MOCA所藏李奇登斯坦作品之一「肉」(Meat)，省略空間、色彩等細節，強化輪廓與平面，與一般廣告設計採用的「簡化」手法無異(圖六)。羅森奎斯特(James Rosenquist, 1933-)之普普理念來自巨型廣告招牌，嗜將壁畫風格縮至一般插畫尺寸，所要強調的內容，不在於描繪的物體，而是生活、色彩與情緒交織成的生動畫面。其作「正午」(Noon)以拼貼法將物象分割重置，呈現半攝影及反幻覺之意象風格，偏離了普普軌道，更接近抽象派美學。綜合普普主義創作者的背景，多數具備設計背景與經驗，因而普普藝術與商業設計風格互有牽連，甚而影響當代設計，使之回歸鈍拙的自然風尚，此互動關係值得列入專題探討(圖七)。

將抽象發揮淋漓，可見典藏作品羅斯科(Mark Rothko, 1903-70)「藍中的棕—藍—棕」(Brown, Blue, Brown on Blue)，分析其形式，應歸納底色與覆色層面，追求洗滌一切的虛無，懸浮中又隱約呈現厚實的張力，即



圖八 羅斯科(Mark Rothko, 1903) 藍面之棕-藍-棕(Brown, Blue, Brown on Blue)1953 115 $\frac{3}{4}$ × 91 $\frac{1}{4}$ in



圖十 比爾(Larry Bell, 1939) 無題(Untitled)1985 立方體 36 × 36 × 36 in
底基 36 × 36 × 36 in



圖九 錫爾曼(Cindy Sherman, 1965) 無題 88 號(Untitled # 88)1981 24 × 48 in

使是真實的風景，亦能還原成色面元素，盤托其永恆的氣氛（圖八）。在此提出容格(C.G Jung)之無意識心理學論點，可幫助解釋羅斯科作品何以超出一般理解之外，容格所謂幻想式創作，主張在無意識中，以創作活動代替無法實現的本能，抽象作品正是無意識原型呈現的結果。

MOCA典藏來源，除購自班沙公爵外，另一重要提供人物是羅恩(Barry Lowen)，於一九八五年過世，在生前曾任職洛杉磯電視執導，所蒐集作品與班沙公爵藏品對比之下，前者創作者普遍年輕化，並頗重視女性在藝術的地位，錫爾曼(Cindy Sherman, 1954-)是一典例，以自畫像式攝影自創一格，運用電視或電影特寫鏡頭，予以巨格放大（圖九）。「攝影應超越媒體本身的限制，呈現真正的涵意」，基於女性是依照男性審美觀念而塑造，錫爾曼推翻此慣律，以本身試驗各種造型，自拍成紀錄片或影片，企圖說服觀眾以女性角度來揣摩主題。「無題」(Untitled, 1981)作品中，主角蜷縮姿態與眼神垂視，無形帶引觀眾融入畫面處境與心理活動。「被塑造的人物不是來創作者，而是真實存在現實中」錫爾曼道出對題材應有的認識。

由於工業化背景，傾向人造材料，成為當代藝術特徵之一。比爾(Larry Bell, 1939-)之「無題」(Untitled)，購自羅恩藏品，利用礦物光板(mineral-coats glass)，覆以彩色透明的一層，烘托光與幻覺（圖十），簡單幾何立體之運用，構成「最低限(Minimal)」的效果。若追溯希臘羅馬時代古典式雕刻，與當前最低限藝術對比，後者排斥一

切具象事物，強化無個性的敘述，將情緒化為零，反映當代物質生活凌駕精神層面之上。

從藏品賞析中，亦發掘一些值得討論的主題，即觀眾以何種角度對待當代藝術？其內部如何分化與交集？Modern Art與Contemporary Art之間是否有明確的區分？若能掌握作品的「獨特性」，則對其創作意識的認識有助益。就審美而言，個人通常以經驗為衡量標準，基於此點，觀眾需要相當時間，企圖解構當代藝術，進而接納，使之成為生活經驗的一部份。

當代典藏之道

維護典藏品本身的完整，向來是典藏管理的傳統方式，然在九十年代，藝術已超越形式的限制，走出美術館空間，同時也成為不易收藏的對象。典藏部門如何調整置藏觀念，如何尋求因應之道，正面臨實務的考驗。基於此，茲將MOCA典藏過程略述一二，以供經驗上的思索。

一九八六年，MOCA透過前紐約藝術交易喬荳恩(Virginia Dwan)居中牽線，收藏美國籍地景藝術家海札(Michael Heizer, 1944-)之作「雙負空間」(Double Negative)，將典藏場所延伸至遙遠荒漠。「雙負空間」完成於一九七〇年，位於內華達州歐柏坦鎮(Overton)，狀似二條巨型坑溝，體積1100×30×42呎（圖十一）。「藝術須排除美術館之任何關係，藉由自然取主導地位」海札秉持此信

念，喜擇人跡罕至的沙漠作為創作場地。然而「雙負空間」之收藏，却涵蓋土地法、不動產法以及安全管理等，牽涉極廣。另一項隱憂的是「雙負空間」受風化侵蝕，隨時有回歸自然的可能。

鑒於上述因素，「雙負空間」作品最初曾為紐約現代美術館(Museum of Modern Art, N.Y.)拒之門外。MOCA董事會則通過收藏，並發起教育之旅活動，將「雙負空間」與塔芮爾(James Turrell)「Roden Crater」作品以及馬利亞(Walter De Maria)「Lightning Field」作品連成一系製作專輯。「雙負空間」在時空上的變化，MOCA將之詳細拍照及錄影，展示於畫廊，讓觀眾透過材質與結構的轉化過程，感受自然的力量。

至今仍持續進行「雙負空間」的拍攝存檔，成為MOCA收藏方式之一。針對有「生命力」的作品而言，形質變化過程亦是作品的重要部份，典藏管理需視對象特質，作有彈性的配合，並肩負啟發民眾的責任。

目前美術館典藏兼景觀的實例日益增多，且以增加收納巨型立體作品為前題，重視內部機能空間超過外表的美觀。MOCA分館「Temporary Contemporary」反映此趨勢，一九八三年由建築師蓋瑞(Frank Gehry)將倉庫重新規劃設計，並請環境雕塑家根據現有的空間創作，予以永久展示且列入典藏，諸如伯登(Chris Burden)之「博物館礎石」(Exposing the Foundation of the Museum)、范布魯根(Coosje Van Bruggen)「瑞士刀帆船II」(The Knife



圖十二 海札(Michael Heizer, 1994) 雙負空間(Double Negative)
1969-70 1500×50×30 呎



圖十三 奧拉(Bill Viola, 1953-) 安置約翰十字架的房間(Room for St. John the Cross) 1983

Ship II)等，皆是典藏品兼具戶外景觀功能的實例。

三度空間裝置之典藏品，特別是結合視、聽雙媒介，通常需供專題陳列室以作永久展覽，不致喪失其特性，亦避免與其他陳列作品互干擾，降低整體效果。MOCA裝置性收藏品之一，奧拉(Bill Viola, 1953-)之「擺約翰十字架之空間」(Room for St. John the Goss, 1983)作品，運用錄影機、音響等視聽設備，藉監牢前景與山嶺背景之對比，敘述十六世紀西班牙宗教受箝制之傳說，此件裝置有特殊的空間需求，排除了裝置藝術必須隨展畢而解體的原則，以符合收藏條件(圖十二)。其他MOCA館藏席格爾(George Segal)、羅遜柏格(Robert Rauschenberg)及歐登柏格(Claes Oldenburg)等之立體系列，占有相當的數量，在「永久展示」的空間配置，皆能各得其所，凸顯其獨特性。

從MOCA典藏品獲得的訊息是，雖在年表上被歸納於「當代」之界域，在本質上，却是具象理念與抽象形式共存之「多元文化(multi-culture)」綜合體，壟斷或獨尊一派的現象是不存在，因此，在主題媒材互異之下，將各類典藏品收納同一屋簷內的作法，不適用於當代。其次，如何縮短典藏理論與實務之間的差距，仍要靠美術館經驗的累積，與對目前藝術型態有深切的認知。

MOCA典藏品為館方成功塑造前衛的內涵形象，如同洛杉磯陽光，典藏品並非靜止在一隅，而是一部有生命的藝術史，縱橫當代的一切。



註釋

註一 Robert Hughes, "The Future that was", in The Shock of the New, Thames and Hudson Ltd, London, 1991, p.366. "Turn aside the canals to flood the museums."

註二 「前衛藝術(Avant-Garde Art)」一詞，於一八二五年由社會學家聖西蒙(Henri de Saint-Simon)在〈文學觀點(Opinions Littéraires)〉一文首度使用，自十九世紀以來，用以稱呼前進和實驗性的創作，美國前衛派始於一九一三年舉行的軍械庫展覽。

註三 此為荷蘭籍歷史學家Hornius (Arca Noae, 1966)所提，原文見於Dietrich Gerhard "Periodization in History" (Dictionary of the History of Ideas, 4Vols.)

註四 MOCA分館(Temporary Con-

temporary)設立於MOCA本館之前，是為臨時配合一九八四年奧林匹克世運會之活動，由倉庫改建而成，並得洛市政府允許續租至二〇三八年止。

註五 有關班沙公爵(Count Giuseppe Biumo)生平及收藏過程之資料，可參閱Art of the Sixties and Seventies-The Panza Collection一書，為Christopher Knight所著，國立中央圖書館有藏。

註六 一九八〇年，加州更改法律大綱，允許非盈利機構內交易活動，其途徑是經州檢察長核定通過，或提出交易人排除任何謀取經濟利益之證明。

註七 Patricia Failing, "Los Angeles gets a New Temple of Art", Art New, November 1986, p96.

參考書目

1. Christopher Knight, Art of the Sixties and Seventies-The Panza Collection, Rizzoli International Publications, Inc., New York, 1988.
2. Julia Brown Turrell, Individuals: A Selected History of Contemporary Art, 1945-1986, ed. MOCA, Cross Piver Press, Ltd, 1986. p.88-90.
3. Potricia Failing, "Los Angeles gets a New Temple of Art", Art New, November 1986, New York.
4. Caroline Tisdall and Angelo Bozzolla, Futurism, Oxford University Press, New York, 1978.
5. Colin Naylor, Contemporary Artists, St. James Press, Chicago, 1989.

