

椅子變奏曲

侯宜人 (藝術工作者)

——由「椅子」

觀當代藝術之變化

藝術是一連串改變、轉換的活動，充滿了易變性，也曾有過劇烈的中斷。有時藝術令人困惑，但更多時候，藝術是即使發現了新觀念和新的表現形式，仍然具有懷疑意願的活動。

——羅勃·莫里斯
(Robert Morris, 1970)



「當代藝術」(contemporary art)不但含有煽動性的註解，也存在許多爭議性的話題。一般對當代藝術所涵蓋的時間，大致是自二次大戰後迄今。片斷、零碎、不全、相反、矛盾等情感描繪了二次大戰後人類的新情況，而「事實」是很難在這樣的情況中論斷的，任何人看到當代藝術的一部分，都有如冰山一角，難窺全貌，這也使得對當代藝術的研究成為一件不易之事。一九四五年對整個世界言，是個轉捩點，在這之後，藝術家以全然不同於以前的眼光看待藝術，也看到許多針對不同狀況而產生的新問題。

讓我們先來看一個關於模仿(copy)和複製(duplication)的問題。在傳統的藝術觀念裡，複製是商業性的動機，藝術家去模仿一張繪畫是頗不符合創造力的。而我們所熟悉的西班牙藝術家畢卡索打破了這個禁忌；他在一九三五年向他的朋友同時亦是藝評家澤沃斯(Christian Zervos)解釋道：「我對模仿自己感到無比的恐懼，但是當我重看我的舊素描時，我並沒有對從這些舊作品中擷取構想的作法而感到不安。」畢卡索的問題在證明他的創造力，他的解決之道是：模仿複製一張圖畫的層次並不比模仿自然低，只要是表達的主題已被藝術家翻譯成他自己的風格。然而人是不能模仿自己的，因為自己無法將自己翻譯成任何風格。一九五

七年美國藝術家羅勃·羅森堡(Robert Rauschenberg)製作了兩張幾乎一模一樣的作品，他複製的是滴灑的顏料(dripped paint)，題目為Factum I和Factum II。羅森堡進一步超越畢卡索對創造力的看法：他對模仿自己也無所懼；羅森堡連能否證明他的創造能力也不在乎了，取而代之的問題是藝術品的「獨特性」(uniqueness)，而非藝術家的創造力。當代藝術令我們想問：無與倫比的「獨特性」存在嗎？

一隻蟬無法告之夏天來了，但是很多的蟬鳴可以。藝術的獨特性是自一九四五年後，藝術界所引發的眾多爭議之一。當代藝術家使得藝術自它的一貫行徑中脫離，也因此保證了藝術新穎的標籤。藝術家在當代藝術中扮演了重要的角色，因為他們經常才是可以評量作品的人，而美術史學者往往由於缺乏前瞻性，而妨礙了他們對事情發展的預測。對每個人而言，想去了解我們的時代應該是個不可制止的慾望，研究當代藝術，除了要研究過去，更要掌握對當代藝術家對藝術觀的認識。

以歷史的發展看，當代藝術可分成兩個主要時段：自一九四五到一九六〇年，是美國抽象表現主義「安穩」發展的年代。再來就是一九六〇年以後，也是普普藝術與抽象表現主義對立，自立門戶，導致觀念藝術興起之時，直到今天(而

「今天」更是個無法撇清的日期，它最清楚的時刻是七〇年代末、八〇年代初，因為自七〇年代後，藝術在風起雲湧的後現代浪潮中，仍是個在不斷變化中的有機體，藝術的再成形仍然在進行中)，在這時期，完全不同的新發展方向，包括了極低限藝術(Minimal Art)、歐普藝術(Optical Art)、機動藝術(Kinetic Art)、新寫實(New Realism)、環境藝術(Environment Art)、展現(Happening)、地景藝術(Land Art)，以及其他。深多六〇年代以後的藝術理論可追溯到過去，但更多的藝術材料是六〇到七〇年代方被普遍意識到的，這些五花八門的表現，無非說明了一個事實：西洋系統的藝術，已經分別走到它的兩極——極端抽象與極端具象；極端物象與極端心象；極端視覺性與極端觀念性。接下來的藝術路線勢必朝著多元的、綜合的、多語式的內涵發展。

畫家的椅子

藝術的精神表達了求變革的需要，藝術中的「改變」特性，可以視為和同一性(identity)相對立。改變是情況的能量，而同一是它的形式，形式乃受能量的影響而改變。在當代藝術的領域中，觀藝術之「變」較之分別什麼是新或舊，什麼是保守或激進，來得重要得多。

如果以一九四五年為定義藝術的時間，我們將發現許多傑出藝術家並不能放在一九四五年之後的藝術行列之內，他們包括了馬諦斯(Matisse)、阿契佩克(Archipenko)、夏卡爾(Chagall)、貝克曼(Beckmann)、阿爾普(ARP)、恩斯特(Ernst)、憂波(Gabo)、馬格利特(Magritte)、摩爾(Moore)、卡爾達(Calder)等，而另一方面畢卡索(Picasso)、布朗庫西(Brancusi)、杜象(Duchamp)、畢卡比亞(Picabia)、曼雷(Man Ray)、史威特(Schwitter)等人卻可以做為下一波藝術的先驅。這至少給了我們一點啟示：昨日或許是不重要的課題，都變成今日主要課題所賴以建立的基礎。藝術家可以做為一種風格發展的終結者，對一種藝術思想做出結論，也可以成為新藝術的開啟者，提供未來藝術發展的線索，其重要性有時更大於前者。

用一張椅子做為主題是個極普遍的圖像。一張沒有人坐的椅子，在傳統藝術裡，它指涉了等待某人的到來，例如一個空座位正等待著基督在最後審判中最後的降臨，這是將主義侷限在基督教教義中的例子。在現代藝術的範例中，梵谷就畫有兩張椅子，一把是屬於他自己的——平凡樸實的椅子(圖1)；一把是獻給更高——裝飾華麗的椅子(圖2)。夏卡爾的作品中也有許



圖1 梵谷，《梵谷的椅子》，1888-89

多空椅子的出現；馬格利特畫中物件的組合，象徵了快樂的生命受到威脅——尊漂亮的女體、一件樂器和一把空椅子，這幾位畫家將椅子傳達成一種有人會使用它們的期望。在傳統藝術中，沒有人坐的王座是身份的象徵，在現代藝術中，一把空椅子可以是輕鬆娛悅的象徵，例如在馬諦斯的畫裡，他透過對畫面輕鬆自如的描繪，展現出他傑出的藝術才華(圖3)。馬諦斯曾說明他對藝術的看法：「就好像一張可以在你身體疲累時，坐下來休息的扶手椅。」對馬諦斯而言，藝術

可以平整生命中的壓力，藉藝術形式上的表現特質，可以使自己的思想、情感獲得鬆弛愉快之感。

美國製的椅子

除了繪畫之外，雕塑也呈現給我們空的椅子，椅子在雕塑上的表現，就好像一件有著再現目的的家貝。「椅子」曾屬於裝飾的或次要的雕塑形式，馬塞·杜象在一九一三年「解救」了椅子，並且將椅子以一種新形式介紹到雕塑裡來。杜

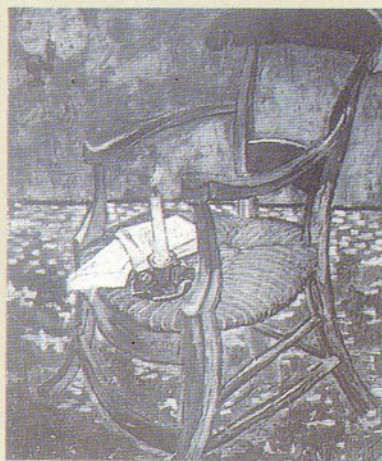
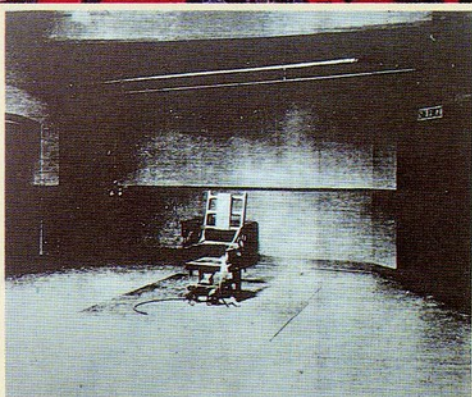


圖2 梵谷，
《高更的椅子》
1888

圖3 馬諦斯，
《紅色協奏》
1908-9

圖4 杜象，
《脚踏車輪》
1913

圖5 沃侯，
《電刑椅》
1965



象將椅子當成是支持雕塑的台座。
《脚踏車輪》（圖4）的椅子並不是空的，也不是象徵的，而是具有實際的目的——從此結束了椅子「被等待」的時代。

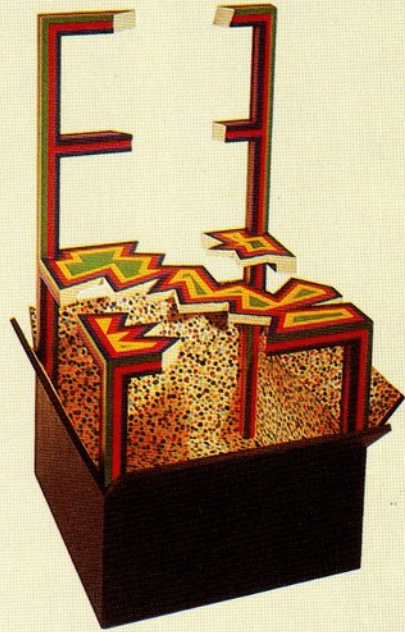
一九六〇年，羅森堡以一張空椅子附在他的畫前，這件取名為Pilgrim的作品的觀念是如此新奇，許多參觀者都誤認椅子是被某人誤置在那兒，像是要放置個人一些隨身物似的，等到觀眾趨向前看，才恍然大悟，椅子是和作品相連，並不是分開的。據羅森堡說：「這椅子找到了和Pilgrim結合的方法

，一般都認為，必須移開擋在畫面前方的東西（椅子）才能看到畫的全貌，但是我這張作品解決了這個問題。」因為羅森堡這件作品的椅子是不能被移開的，這也意味著羅森堡看待椅子和畫的關係，是不必合乎邏輯的。安迪·沃侯（Andy Warhol）在一九六四年發現了電椅（electric chair，圖5），並且將這個電極處死刑的椅子的主題延續到他的「災難系列」（Disaster Series）。沃侯的電椅是空的，以同樣景象，重複排列出的效果，帶給人們極不祥的感覺。電椅在等待

誰？犯人？無辜者？沃侯系列式的呈現主題，給了另一位藝術家路卡斯·珊莫拉斯（Lucas Samaras）靈感。一九六九年到七〇年間，珊莫拉斯在紐約的佩斯畫廊（Pace Gallery）以「椅子變奏」（Chair Transformation）為標題，展出一系列不同的椅子，其中包括木製椅、紙做椅、鐵絲末做的、錫鉛草黏的、鐵製的、剪紙貼的、以圖釘黏釘的、毛的、棉的、線的、塑膠的、布的、珠寶的、鏡子的、人造花的，各式各樣材料做的椅子。有的簡單，有的複雜、有的圓、有的



圖6 珊莫拉斯,《椅子》,1965



8

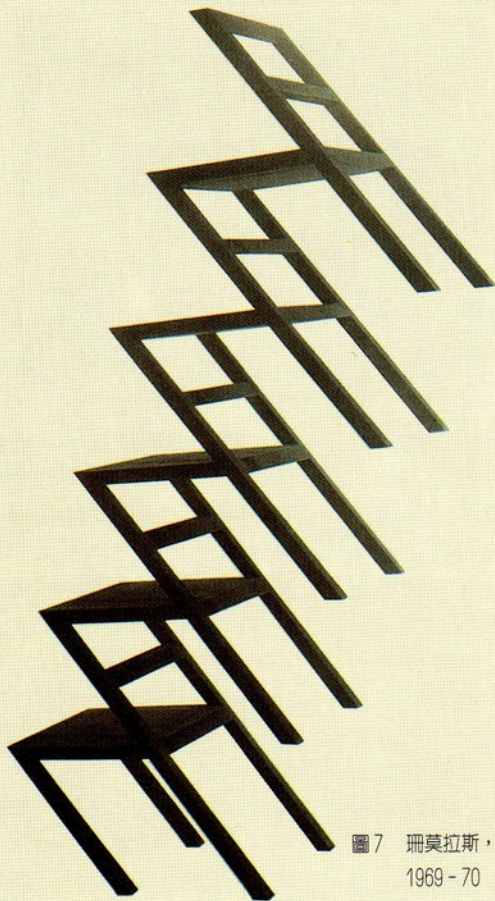
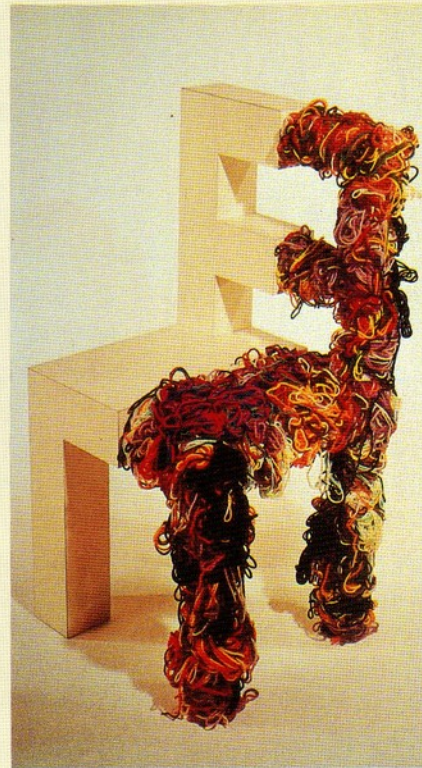


圖7 珊莫拉斯,《椅之變奏》
1969-70



9

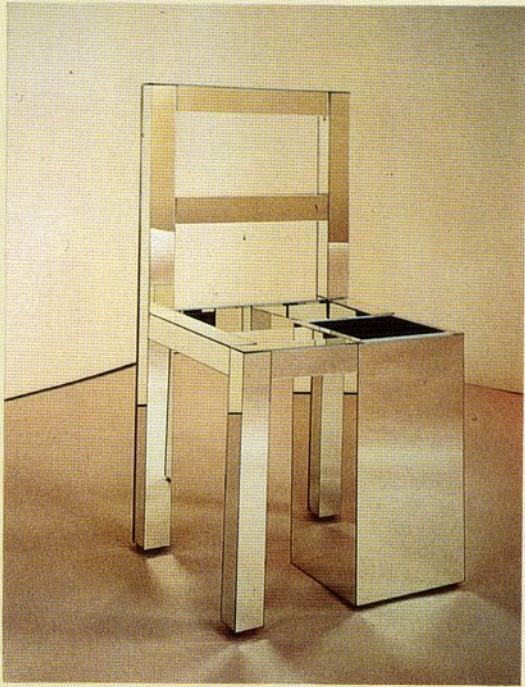


圖 10

圖 12 尤克，《釘子物體》，1963

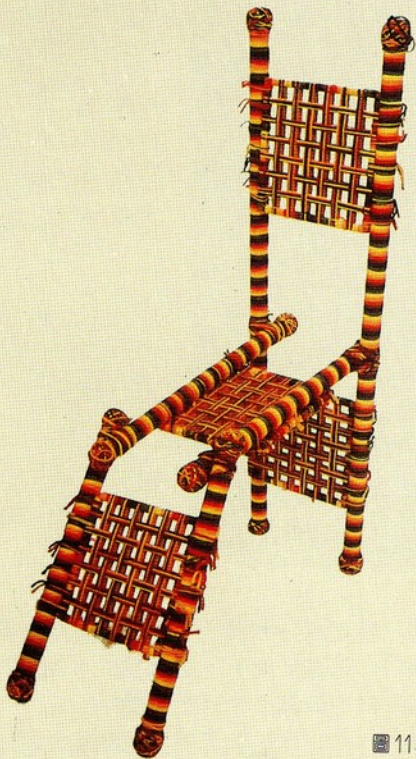


圖 11

方，有的是幾何式的、有的是不規則形、有的直直站立、有的像要倒了、有的像人、有的純屬抽象造形。不管如何，所有的椅子都有個共通處，那就是不能坐人，它們不是不平，就是表面破損不全，要不就是椅腿不牢。（圖 6 - 11）

將以上這些空椅子納入美國當代藝術中，顯現出三種不同的方向：(一)羅森堡自繪畫與雕塑的類別中分歧而出，發展出「集成」(Combine)的形式；(二)沃侯反復同一主題，以達到一個系列的呈現；(三)珊莫拉斯藉主題而以不同的交換與排列，發掘新的視覺經驗。儘管如此，這三個方向也不過是當代藝術家多方向發展中的一部份而已。光是討論「椅子」這個主題，實已包涵了當代藝術演變和革新下複雜的內容了。

非美國製的椅子

在沃侯引用可怕的電椅的前一年(一九六三年)，來自德國杜斯道夫的藝術家根特·尤克(Günter Uecker)使用釘子來「畫」(圖12)，並且將這種著有顏色，具陰影變化的材料用到家具上，自然其中包括了椅子。尤克的釘子將椅面整個蓋住，只有四條木腿保持了原樣。釘子看起來像豎立的毛髮，因此整張椅子看起來，像極了為自衛而豎起警告豪毛的豪豬。約瑟夫·波依斯(Joseph Beuys)是另一位來自杜斯道夫的藝術家，他早在一九五三年便創作了一件題名為《桌子》的家具雕塑(圖13)。對使用新材料，波依斯較尤克的選擇性更廣，但兩人對材料都具備奇特的直覺。一九六四年，繼尤克的釘椅，波依斯將他的油脂(fat)雕塑和一張普通的木椅結合，椅子上的厚厚油脂靠著椅背。從前方看，感覺上油脂的表面是平滑的，像嵌入椅子的長方體；如果從側面看，則成了一個三角形略為鼓起的部份(圖14)。波依斯的椅子具有人體影像的投射，而椅上油脂象徵由熱到冷，由不成形到成形，由混亂到結晶的精神過程。

草間女士(Yayoi Kusama)這位日本藝術家，在一九五七年抵美，她那特別的藝術形式，教人過目難忘。草間的窩巢式，沒有生長極限，充滿了過度豐富的表面的

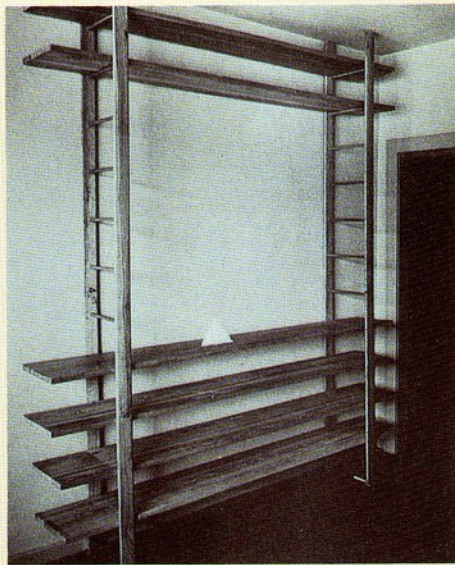


圖13 波依斯，《桌子》，1954



圖14 波依斯，《油脂椅子》，1964

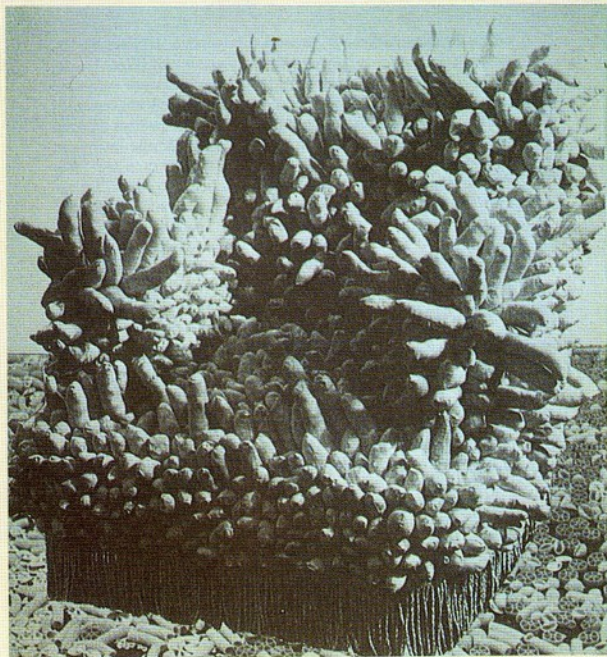


圖15
草間，《沙發》1963

雕塑，充滿了生物分裂繁殖的聯想，她同時也創作了一些蓋滿了濃濃密密的香蕉形，填充飽滿得有如蔬菜般長在家具作品的表面(圖15)。她這批一九六二年的作品中，

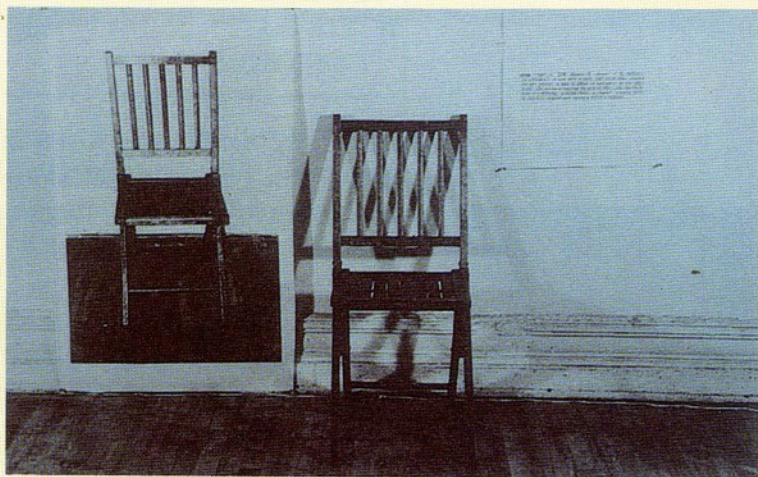
也有一把椅子，繁殖過盛的小東西長滿了椅子，彷彿也在向叢林律法爭取個人生長的機會。

比較這三張非美國製的椅子，其共同點在於，它們同時傳出了使



圖 16 高更，《我們從何處來？我們是誰？我們往何處去？》1897

圖 17 觀念藝術家柯蘇詩在 1965 年針對「椅子」此一觀念，提出思考。三張椅子分別是左邊椅子的照片，中間木製的真椅子，以及右邊摘自字典中關於椅子定義的文字放大照片



用藝術材料清新脫俗的新方式，三個例子都以椅子為觸媒：裝飾上新材質，將椅子轉變成新的雕塑形式。在杜象的例子裡，椅子被當成台座，而這三位藝術家的椅子就是作品的主體；珊莫拉斯接著從雕塑與家具原本互不相關的藝術原則中，發現了另一種表達雕塑的新意境。

藝術家將邀請人來坐的椅子轉變成不能坐的椅子，已經劃出了兩個時代。當代藝術的椅子並不是靜物的一部份，也不是餘暇消遣的靠背，它們暗示了懸而不定的緊張氣氛。藝術家依著需要，不再將椅子視為消遣悠閒的主題，即意味著拒絕了馬諦斯以心靈快樂論為藝術重點的目標。藝術是美的表徵，但它

也是一個實體，過去有很長的一段時間裏，人類對藝術問題觀點偏重在藝術(art)，而當代藝術家則將問題導入對作品(thingness)的關心。然而即使是對一把椅子的表現，也不能自它的時代背景中抽離，今天回顧美國普普藝術家瓊斯(Jasper Johns)在五〇年代對發現「物體」和「東西」所他做的貢獻，仍然是充滿智慧的。

**從何處來？是什麼？
往何處去？**

“Where Do We Come From? What Are We? Where Are We Going?” 是保羅·高更

(Paul Gauguin) 的一幅現藏於美國波士頓美術館的油畫(圖 16)。一八九七年，高更身懷病痛與理想幻滅之感，在他死前六年提出了這三個問題：我們從何處來？我們是什麼？我們往何處去？高更觸及了對人的起源(從何處來)、意義(是什麼)和結果(往何處去)的思索。同樣的三個疑問，我們可以問之於藝術(而將次序更動一下)：什麼是藝術的結果、意義和起源，並加入第四項：藝術朝何方向而去？儘管藝術家透過個人主張和理念，試圖去回答這些問題，但也許只有歷史才有辦法解答藝術來自何方，以及它完成了什麼成就。

當藝術不再是個最終的完成品，而是任何階段的副產品時，當藝術家雖擁有創造的意念(will to inform)，卻不在乎形成的意念(will to form)時，藝術已經立於一個自身演進的關口，在這個暫停的關卡上，我們終於可以衡量藝術在演變中增加了多少質量，以及我們正站在何處。

不論藝術家的創作動機為何，有些基本的態度是值得我們留意的，那就是藝術家對人生採取正面或負面的態度。對人生，有的藝術家持肯定的態度，有的完全否定；有的採取進取之心，有的是防範，有的相迎(for)，有的相對(against)。不論藝術家的選擇是「贊成」(pro)或「反對」(anti)現況，都是面對人生時所產生的問題，並不是藝術的問題。藝術在一切的質疑、反抗、演進、改變後，增長獲益的仍是藝術本身(圖 17)。