

最低限雕塑的理論及現象

侯宜人

(上)

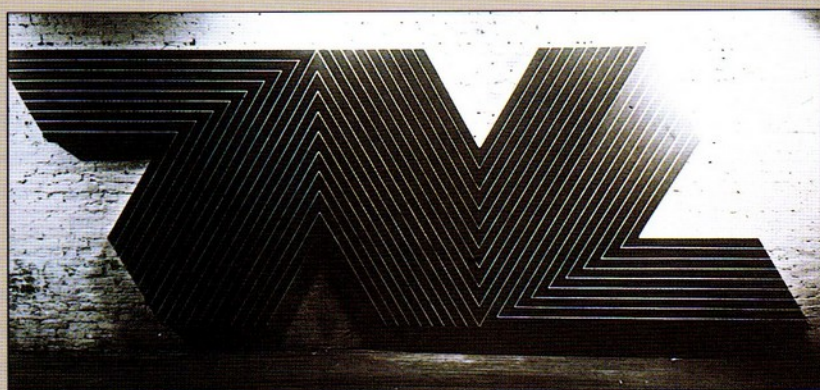


圖 1 史提拉·印度女皇，1965

現代藝術中偉大的運動，例如超現實主義、立體主義和抽象表現主義等，都是一反「適應」，而以「挑戰」的姿態面對評論及觀眾。其中最明顯的又屬本文要討論的最低限主義 (Minimalism)，它不但對藝術的本性質疑，也挑起藝術在社會中定位的問題。也就是說它會令大眾詢問「這些是什麼東西」，並且讓我們對資本主義的社會——特別是美國，對待藝術的方法，有更進一步的了解。綜觀整個美術史，現代繪畫仍持續進行著疏遠傳統畫布繪畫元素的工作，到了六〇年代，藝評談論繪畫的方法就好似繪畫是個「東西」(objecthood)。其中最令人吃驚的莫過於法蘭克·史提拉 (Frank Stella) 的黑色條紋作品了。由作品上我們看到了現代主義簡化傾向的極點：繪畫的表面只存有反映支持畫布邊框的結構，畫作成為一個三度空間的實體。史提拉進一步的以突出於牆面上張開的成形畫布，來強調作品的三度空間性。如果史提拉的作品仍然被視為「繪畫」的話，不可否認的，這樣的繪畫表面已不再是心象的反照或視覺空間上的錯覺，而是開始占據真實的物理空間。由史提拉作品上所導出的物理空間感，可以做為最低限主義作品在空間特質上的心理基礎。

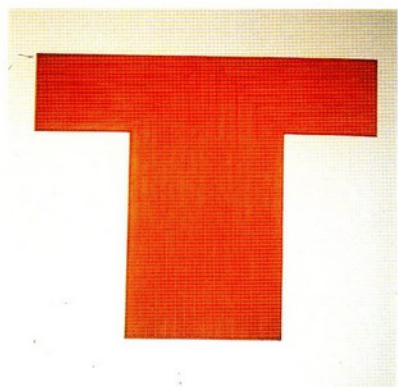


圖 2 史提拉, Telluride, 1960-61



圖 3 史密斯, 立方體 XXVII, 1965



圖 4 賈德, 無題, 1970

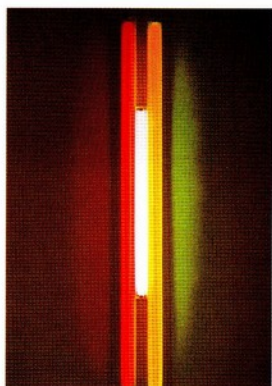
圖 5 佛來明, 波多黎各的燈光
·1965

圖 6 安著, 銅—鋁平地, 1969

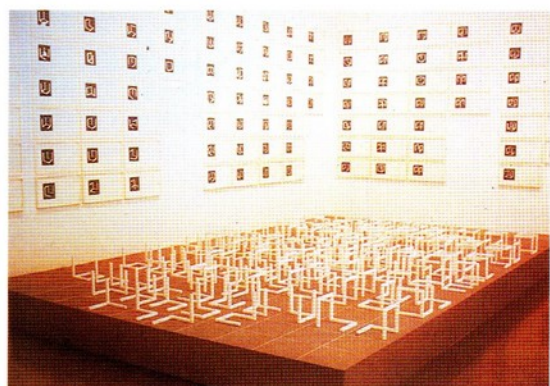


圖 7 拉威特, 不完全開口立方體的所有組合方法, 1974

一、極簡的藝術內容

最低限主義一詞最早是英國著名的哲學家理查·沃爾漢(Richard Wolheim)在1965年以「最低限藝術」(minimal art)來形容六〇年代早期的藝術現象,同年藝評家芭芭拉·羅斯(Barbara Rose)在十月份的《美國藝訊》(Art in America)發表了一篇極具影響力的文章“ABC Art”,在文中她形容藝術被削減到「最低限度」(minimum);另一位露西·利帕(Lucy Lippard)則以「去除

的藝術」(rejective art)來說明此種藝術趨向。上述學者及藝評家都是針對一種完成作品傳達了極簡的藝術「內容」所做的分析。1966年紐約的猶太美術館(Jewish Museum)以「基本結構」(Primary Structures)為名做了一次全面性的展覽,使得極低限的新藝術類型獲得正式認定。

最低限雕塑或繪畫簡化到根本結構的目標,以及它們與數學規則構圖上的關係,基本上可視為二十

世紀初期的構成主義(Constructivism)的延續,同時受戰後藝術家例如巴內特·紐曼(Barnett Newman)、艾德·瑞恩哈特(Ad Reinhardt)和大衛·史密斯(David Smith)簡潔明晰風格的影響亦大。五〇年代主導美國藝壇的抽象表現主義(Abstract Expressionism)其毫無拘束的主觀和感情主義(emotionalism)在六〇年代無法令許多藝術家滿意,六〇年代的普普藝術(Pop Art)

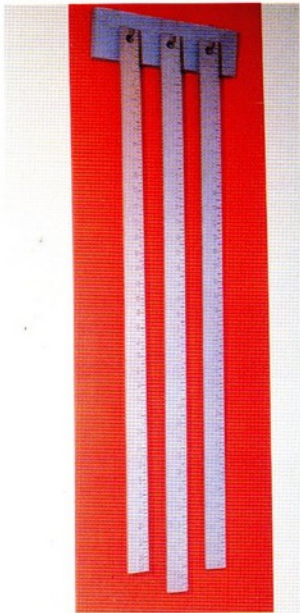


圖 8 莫里斯，三把尺，1963

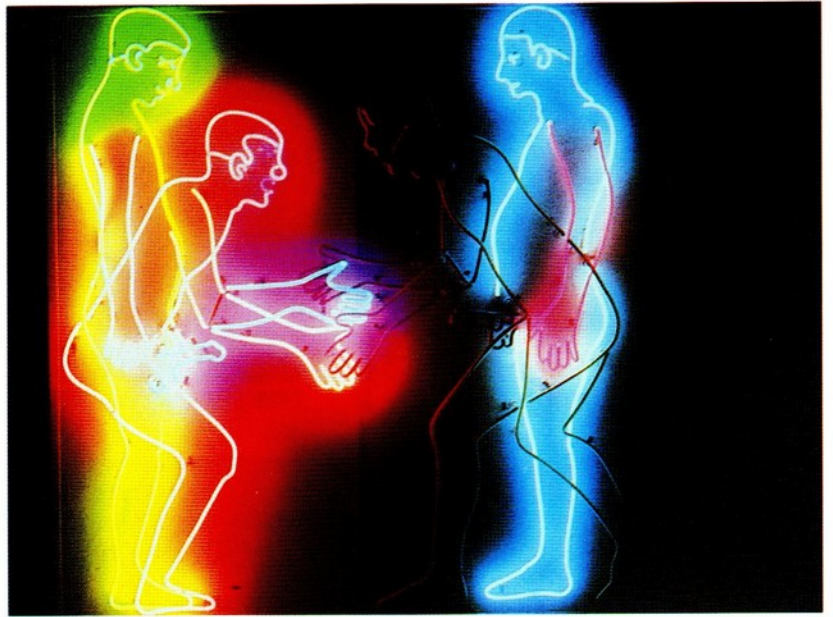


圖 9 紐曼，歡迎握手，1985

、弗拉克斯(Fluxus)、新舞蹈，以及越來越占優勢的幾何抽象等，都是企圖另創藝術新機的結果。

六〇年代初期，除了史提拉外，唐那·賈德(Donald Judd)、卡爾·安著(Carl Andre)、丹·佛來明(Dan Flavin)、索爾·拉威特(Sol LeWitt)、羅勃·莫里斯(Robert Morris)、羅勃·史密生(Robert Smithson)、瓦特·德瑪利亞(Water DeMaria)、理查·謝拉(Richard Serra)、肯·松尼爾(Keith Sonnier)、伊娃·海斯(Eva Hesse)、裘·夏比羅(Joel Shapiro)、羅勃·格羅斯凡諾(Robert Grosvenor)、朗諾·布雷登(Ronald Bladen)等藝術家。

都以不致於呈現個人「筆」觸的材料和形式以及行為，來替失代

抽象表現主義輝耀強烈的個性敘述。(註一)許多藝術觀察家對最低限藝術作品的評論認為，它們乃屬於智識份子的，是無法接觸的，更糟的評語則是認為它們的「無趣」，甚至超過了「沈悶」。而持相反意見的藝評家則認為這些作品是空前的創新，它們具體呈現了西方美術史上史無前例的立即性(immediacy)，讓原本藝術中自滿的錯覺以及對透視的依賴一掃而空。

上述藝術家中，有五位是創作最低限風格的主要人物，他們分別是賈德、佛來明、安著、拉威特和莫里斯，除了安著是以雕塑開始他的藝事外，其餘四位最初都是畫家。他們除繼續探討史提拉創造一個完全擁有空間的物體的主張外，都是以摒除繪畫中的錯覺主義(illusionism)開始的。儘管五位雕塑

家的風格是獨自建立的，但是我們可以找出他們作品中的共通特色：

- 去除再現圖像及台座(兩者都支配了傳統雕塑中的人類尺寸)；有時也去除藝術家的個人特徵。因此最明顯的就是藝術家只負責設計，而製作則交由工廠，基本結構使用幾何造形。

- 基於「是創造新形式而非回收(recycling)舊有」的觀念，最低限藝術家便在藝術與生活世界的界限中去創造物體，例如莫里斯像箱子(日常生活)的立方體(藝術)；賈德像地板一樣的幾何造形切片，更像國際風格室內設計的部份。儘管藝術家們取用了城市環境中的現象，然而觀眾發現頗難接近這些風格冷峻突兀的作品。這些看來不像是藝術存在物以及一片虛無的作品，最需要明顯的主張，也最易引



圖 10 莫里斯·無題（棕色毛氈），1978

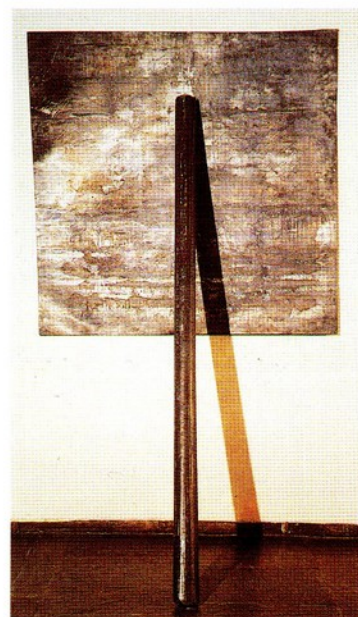


圖 12 謝拉·支柱，1968

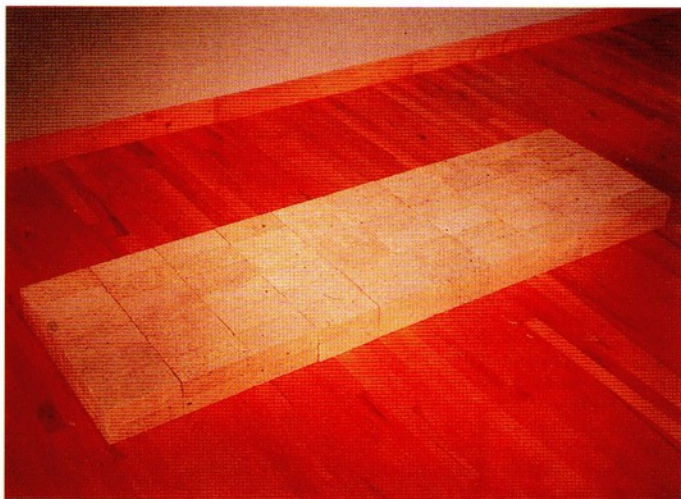


圖 11 安著·同等物VIII，1978

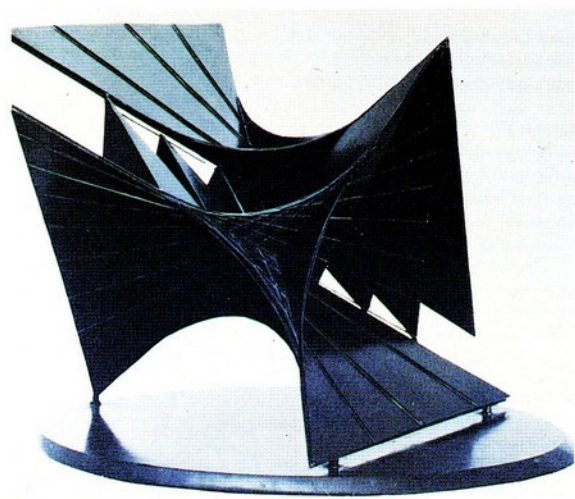


圖 13 佩孚斯那·結構，1934

起大眾對作品好惡極大的差異。

• 在最低限主義成為當代藝術中的世界交通網路之前，這些從事最低限風格的藝術家多在紐約的藝術市場上成名。

最低限主義在美術史上發展的

窘境，可謂一個原本精密批評的精神，漸被藝術商業體系和來自美國社會對六〇年代自由精神的反動所弱化中立的故事。六〇年代末出現將藝術品減到無法以文件紀錄的觀念藝術，在精神上可以和最低限藝

術相通，而兩者對形式及吾人認知上的挑戰，都成為藝術界中留在人們記憶裡一則充滿學問智慧的民間傳說。

二、雕塑的文藝復興

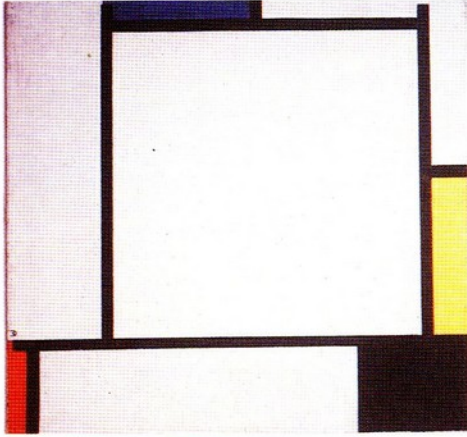


圖 14 蒙德里安，構圖2號，1922

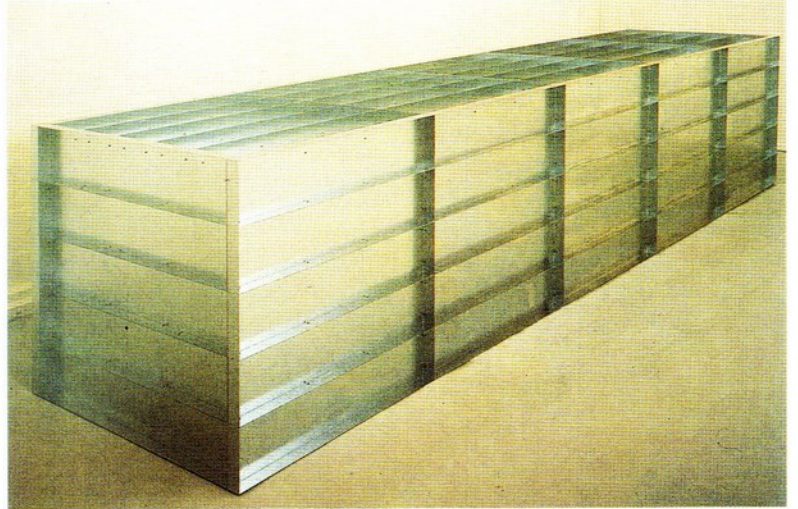


圖 16 賈德，無題，1989

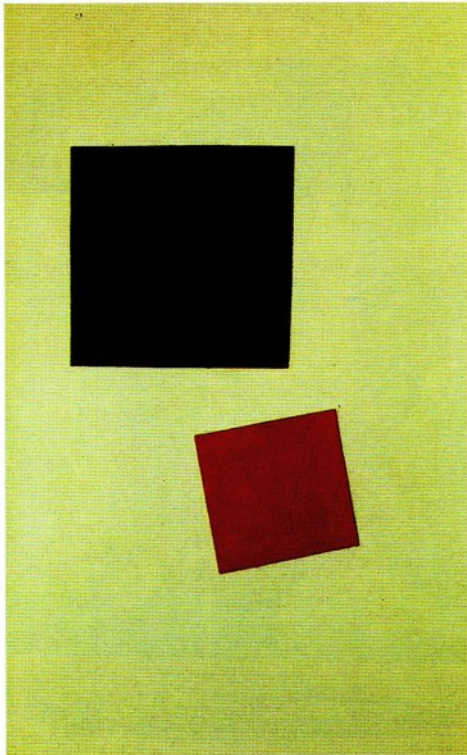


圖 15 馬勒維基，
純粹的構圖紅與黑
，1915



圖 17 莫里斯·
繩子作品，1964

美國六〇年代被喻為「雕塑的文藝復興期」（露西·利帕語）不是沒有道理的，除了傑出的雕塑家輩出外，這些藝術家在紐約形成了一個前衛藝術圈，每個人都能言善寫，也都致力於現代藝術觀念之革新。在這群藝術家中，紐曼以霓虹

燈管創作，並且在七〇年代轉入近似表演藝術的活動領域；史密生和莫里斯的雕塑納入了觀念藝術，並且發展出地景藝術的文脈；較執著單一方向的安著，運用可分開的斷片所產生的「碎片性」（clastic）取代「塑像藝術」（plastic art）

的連續過程紀錄，並堅持以水平性代替垂直的人形同性論；這些都對雕塑的內容與形式有重大的影響。而謝拉的雕塑保持了其一貫的智性成份，他利用重力和重量來表達人類身體能感受到的物理現象，將雕塑推向純然物理上的冒險。

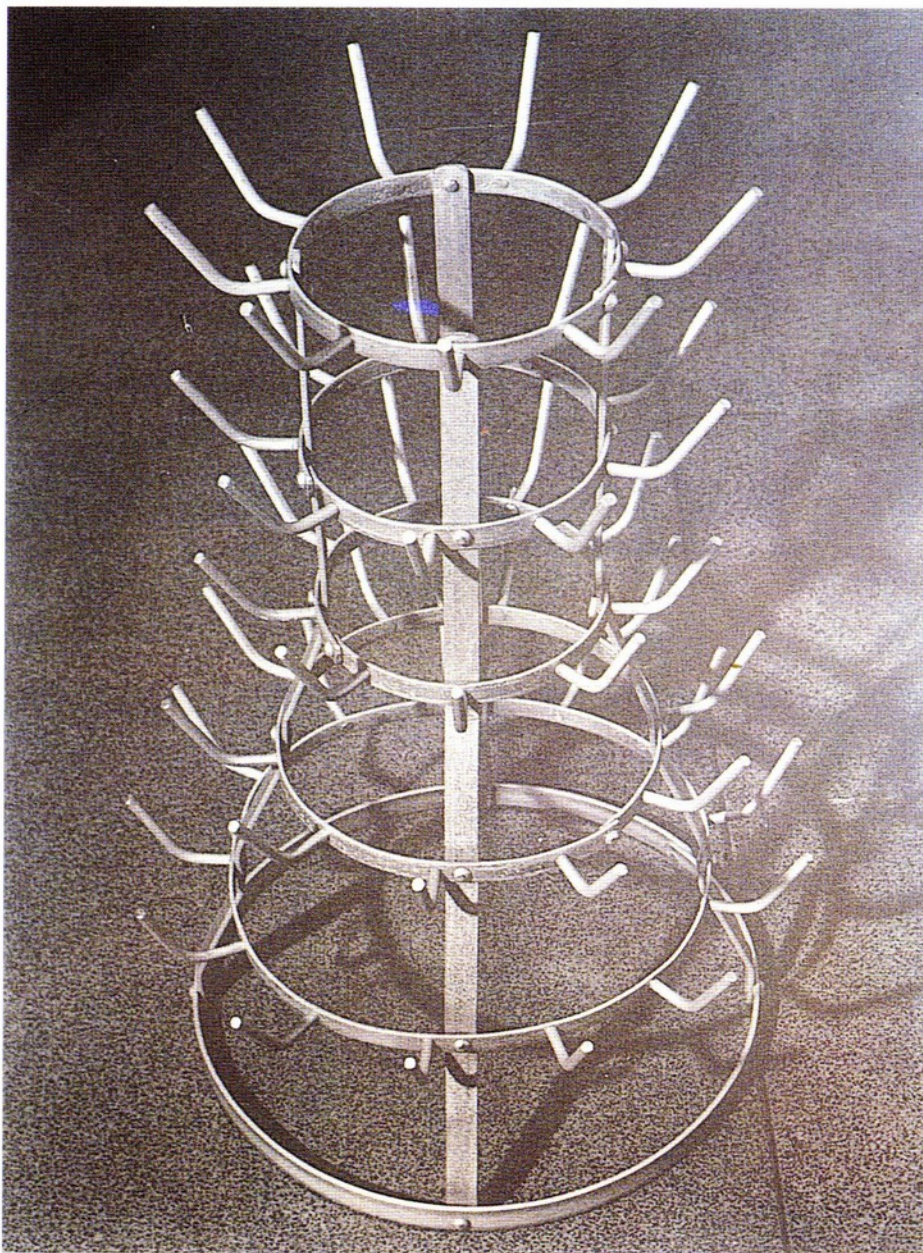


圖 18 杜象，瓶架，1914

這些藝術家的作品就是以作品本身的理由而存在，它們（作品）像是不畏一切的勇士，全然呈現出來，沒有一絲遮掩。如此自明風格的產生，全然基於藝術家不怕危險的精神。這種冒險（risk）精神曾是五〇年代藝術家最愛的創作方式

，指出了一條站在創作中心，幾近犧牲與不假思索的決心。這種不怕失敗的勇氣，在六〇年代取代了藝術家由內而外的創作，而「直接的」表達自己。我們看到雕塑尺寸與意義自材料的內涵中衍生而出，並不是依著藝術家心理的需要而產生

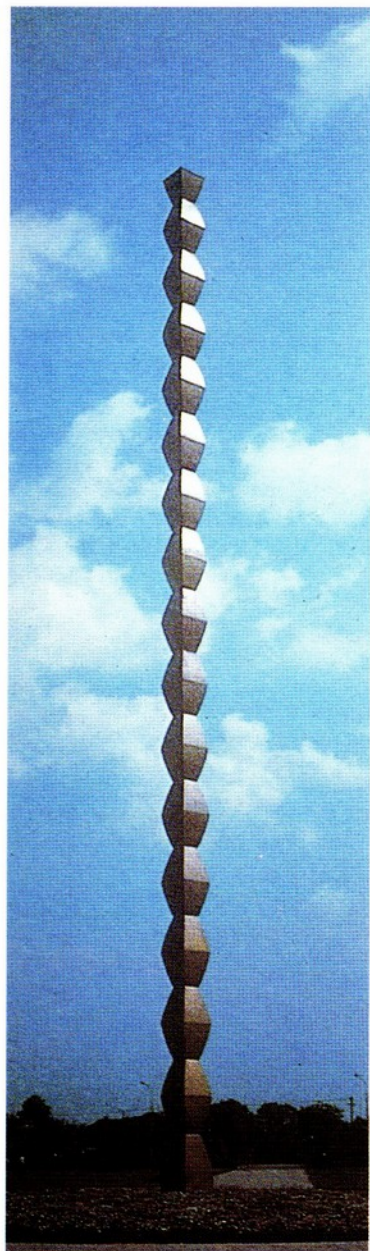


圖 19 布朗庫西，無盡之柱，1938

。雕塑以其物理現象而存在，以其自身的條件而獨立，於是雕塑便自創造者的解釋中超脫出來，脫離了長久以來無法避免的出於繪畫上（例如形像的寫實、構圖、透視等），或是建築上（立體感、量感等）的考量。這種將雕塑「裸體」呈現



圖 20 波依斯在 René Block 畫廊的牆角所做的作品

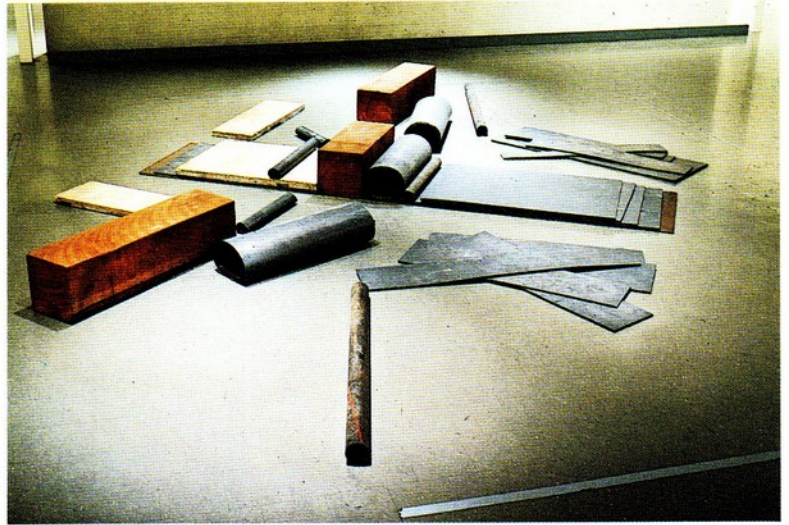


圖 21 謝拉·切割圖案，1969

圖 22 海斯，重複十九個 III，1968





圖 24 溫賽，三夾板塊，1973

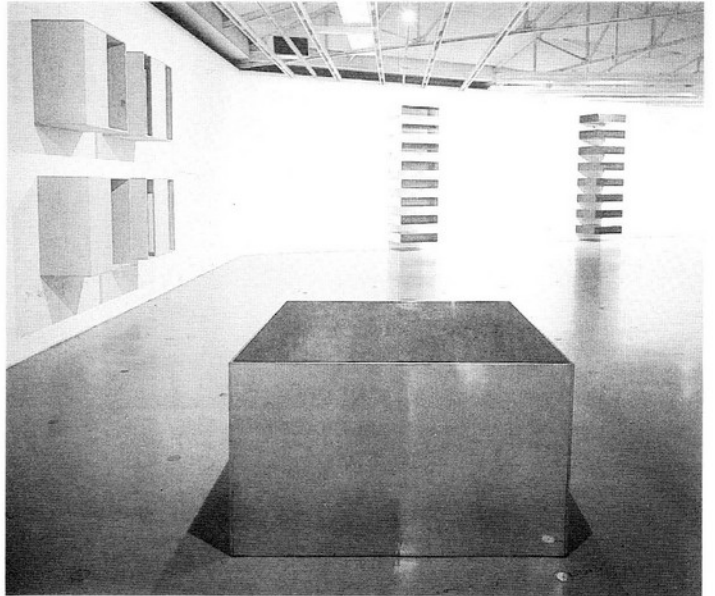


圖 23 賈德
，無題，1972

出它們物理、心理及視覺上的特性，在雕塑史上還是第一回呢！

三、硬邊美感和反藝術觀

不論是以 ABC 藝術、基本結構、冷酷藝術、特別物體 (Specific Objects)、或「真實藝術」(The Art of Real) 來形容最低限主義，它們主要都解釋了產生於六〇年代美國和英國，對於「硬邊」(hard edge) 美感的感知。其間被稱為最低限的畫家，例如雷門 (Robert Ryman)、巴爾 (J. Baer)、馬丁 (Agnes Martin)、馬登 (Brice Marden)、凱利 (Ellsworth Kelly) 等人六〇年代的作品，並沒有將抽象推展到讓作品看不出來是繪畫的境地。這些畫家的作品並未超越繪畫的界限，以達到「難以放置任何物體」的最低限畫面，也並未引發繪畫是否為繪畫的疑慮，因此不若同時期的主體

作品突破性來得大。這也說明了固不論最低限主義的形式特色，其意涵中的「反」圖畫式樣，才是精神所在。這又回到先前我們提到，許多在最低限年代的藝術家，無不在介於繪畫與雕塑的領域間活動，因此最低限作品在界定「是什麼」的曖昧性上，正好點出了雕塑定義的問題。後來發生的地景雕塑及身體雕塑，莫不挑戰了藝術狀態。

因為沒有任何字彙被創出來以形容六〇年代新形式與新材料的主體作品，於是最低限主義便延伸為定義雕塑之詞了。其影響是，有史以來，「雕塑」第一次被人們以如此不嚴謹的態度來形容一切三度空間的作品，「雕塑」的範圍涵蓋得更廣，也更不像「雕」「塑」了。

仔細看最低限藝術，其實包含了兩個不同方向的解釋，各有其歷史淵源：一方面它指向特別是 1960 年以後三度空間「無活性」的抽象作品，避免了個人表達的主

觀情緒。賈德、布雷荳、湯尼·史密斯 (Tony Smith) 等人的作品頗符合此解釋。若將時間後移，美術史上的純粹主義 (Purism)、風格派 (De Stijl) 和構成主義的繪畫及雕塑；馬勒維基 (Malevich)、蒙德里安 (Mondrian) 和亞伯斯 (Albers) 的繪畫，都具有此性格。另外賈德和史密斯的作品除了具前述特色外，他們還對工業生產過剩作出回應，其方法則是讓工業替藝術服務，以精確計算製造物體。兩位藝術家同時意識到工業可以控制物體物理上的美感，這種「工業美感」在某種程度上是沒有任何藝術家可以做到的。他們訴諸工業上的裝配製造，為的也是利於控制作品。

另一方面，「最低限」則涉及到例如安著、佛來明、莫里斯等藝術家的作品傾向。他們以原生材料 (raw materials) 和俯拾物 (found objects) 所呈現出形態精簡的「藝

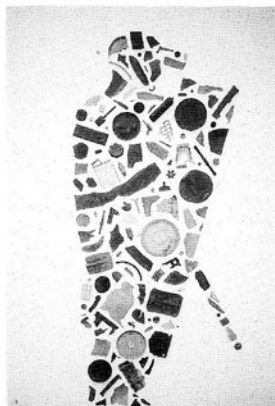


圖 25 克雷格，警員，1988

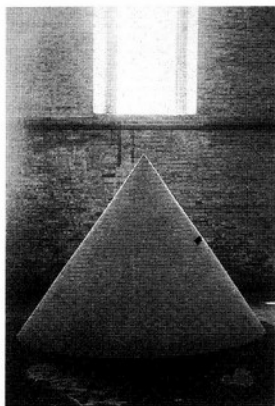


圖 26 韋伯斯特，鹽堆，1988



圖 30 亞森瓦格，椅子，1966

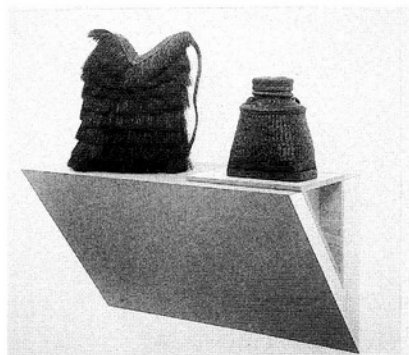
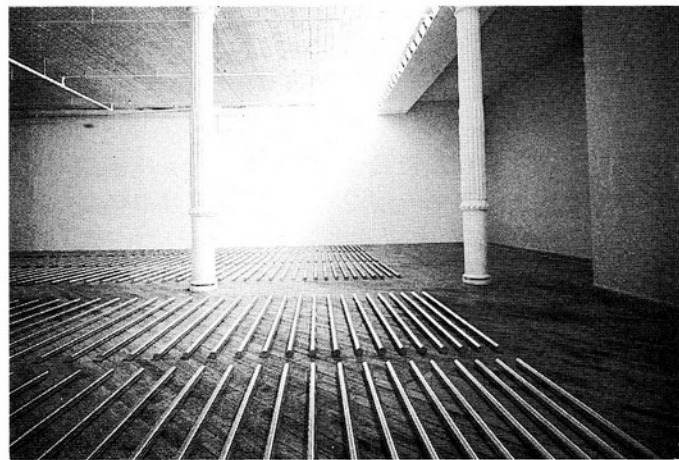


圖 29 史坦巴克，無題，1989

圖 27 馬利歐·梅茲(Mario Merz)，Cache-tai 和圓頂小屋，1985



圖 28 德馬利亞，破裂的公里，1979



術品」，竟然與「非藝術品」，很難區別，因此這類作品常引發吾人對「藝術」一詞原本先入為主觀念的重新思索。在美術史的源流上，杜象的現成品實為此類藝術觀念的先導，甚至可以包括布朗庫西(Brancusi)的雕塑。(註二)大凡這些作品，都以創造出前所未有的形體來試探藝術的限度(limit)。

上述兩種不同的感受性——工業美感和將藝術與非藝術間的界限弄模糊——間的緊張狀態，給予六〇年代美國藝術在哲學上前所未有的活潑性，並非如一般觀察家所看

到的枯燥、無生趣的形式作品。而這兩個具有不同張力方向的最低限雕塑所引發的藝術問題是「一件藝術品的明晰性是否勝過材料的真實性」，這個問題成為最低限六〇年代爭論不休的問題核心。有的藝術家堅信藝術家所擁有的「智識」才是決定人與藝術的標準；而有的藝術家則認為觀眾的認知(或謂先入觀念 Preconception)，才是決定他們所見的條件因素。最低限雕塑實在提供了藝術家和觀眾對「知覺」不同層面的爭論點。

一般在六〇年代紐約的藝術界

，對最低限作品所持的普遍看法是：如果一件作品的完成或是反對簡單隨意的閱讀它的內容時，常常意味著藝術家並不提供任何關於意義如何發生、何時發生、以及什麼才是我們看得懂的一切線索，那麼他便被稱為最低限藝術家。這就使我們得到關於最低限雕塑一宗頗富哲思的現象：線索越多，說明越多，越易讀(easy reading)。反之，線索越少的形態，則容易達到極簡而難讀，這也是最低限雕塑易複製難模仿之因了。

同時期歐洲的藝術家波依斯(

Joseph Beuys)、克來茵(Y. Klein)和曼佐尼(P. Manzoni)；在英國的卡羅(A. Caro)、特恩波爾(W. Turnbull)，再加上前述的美國藝術家，都可以包括在定義較廣的國際最低限主義內。而歐洲、英國和美國藝術家間不同之處，在於歐洲藝術家掌握了材料的隱喻和暗示成份，來推翻過去因襲下來的藝術觀念。而美國藝術家雖然同樣以否定舊有為出發，然而他們則對準了摒除隱喻，好讓雕塑盡可能地表現出明確透澈的特性。美國藝術家選擇材料與表現形式是基於「事實」，因此不介意枯燥無味的表現。

四 夏克美學

若我們以現代西方美術史的眼光看美國的最低限主義，似乎是典型的反抗五〇年代浪漫的、豐富的、自我慶祝的抽象表現主義繪畫，兩者甚至可以用「冷」、「熱」不同的感知來區分。其實這種針對浪漫性的反動，亦出現於文學中。貝克特(Samuel Becket)的劇場，和羅伯一格里耶(Alain Robbe Grillet)的「反小說」，都看得到最低限的氣質。(註三)除此之外，紐約的最低限主義也有其地域的根源，它與美國傳統中對明白的事實以及明白的言語的尊重分不開。這種對「明晰」的偏好，顯現在夏克式(Shaker)家具，皮爾斯(Charles Peirce)和詹姆斯(William James)的實用主義哲學；西爾勒(Charles Sheeler)所代表的精準主義(Precisionism)；(註四)史春德(Paul Strand)和伊凡斯(Walker Evans)的攝影；還有美國的現代詩等，不勝枚舉。簡單明瞭(Simplicity)在美國文化中深

具歷史淵源，而簡樸生活(Simple life)除了是個永遠的夢想外，更是個挑戰，它成為全美國人的良心，並且提供相對於過剩的物質、個人主義外的另一境界。因而最低限藝術除了具有前面論及的，在藝術形式上提出新視覺經驗外，以社會文化的觀點看，也具現了人們對美國六〇年代暴發戶式卑俗富足的反動。

此外我們常說最低限藝術中的虛無主義色彩，可以用「震顫派」(Shakers)做最好的說明。震顫派自主流社會中隱退，卻擁有如此「完全」(complete)自給自足的生活，而震顫派信徒所創造獨特的工藝美學，即具有抹消自我的精神。夏克式家具是以最經濟與實用的觀點去製作一個優美的骨架，並且拒絕裝飾，這與最低限主義分享了同樣的美學共鳴。卡爾·安著曾說過一句話，幾乎是夏克精神的回響，他說：「最低限對我而言只意味著以最經濟節儉的方法，達到最大的目的。」

同樣來自於對主觀與情緒主義的不滿足而生的普普藝術，主要表現在繪畫上——挖苦的、裝飾的、諷刺的，以迎接大眾生活中五光十色的外相；而最低限藝術——主要在立體作品上——是冷酷的、哲學上嚴厲的、死板的，以對抗誘惑和娛樂。兩種完全不同的藝術現象也足以令吾人對藝術是社會文化的寫照，做出「順」與「逆」的註腳。

五 絕對美感與藝術的辨識性

大部份的最低限雕塑充滿了現代的感知：它們預設了一只要思考藝術經驗便能改變人們對世界的結論的看法。這種藝術觀是對清明的價值、抽象的視野、對幻覺本質的

再認識，和對物體物理現實之愛的辯護。這些訴求原本就很難在膚淺的大眾文化社會裡得到普遍的認同。至於最低限主義藝術家，他們直接的視野是一種「絕對」的境界，對眼前所見的呈現沒有觀念或冥想的關聯。這個訴求直接來自杜象對現成物的態度——我們生活在一個任何東西都可能合法化成藝術的世界裡。然而最低限藝術家並未分享杜象對藝術物件物理真實性漠不關心的態度。我們看到不同藝術表現的藝術家，例如謝拉、賈德或海斯等人的作品意義，都不能從作品的物理現實上抽離，我們的確確是看著材料與形式本身。誠如賈德形容他自己的作品：「你可以從各種角度去想它們，然而在他們成為你眼前易見之物前，它們什麼也不是。」

對於一個「物體」被視為藝術的辨識性(recognizability)，以及讓一個人原本認知增強或變新的關鍵，最低限主義藝術家採用了來自完形心理學的「完形」(Gestalt)理論，承認他們所使用簡單的幾何造形是個前題，例如幾何的形態就是長方形前題。因此在物體藝術中，創造新形式並不是主要課題。最低限主義將視藝術為一種形式的觀念加以打破，於是觀眾面對這些最低限物體時，將面對摒除形式觀念的挑戰。這也是最低限雕塑丟給世人辨識上的難題。

漸漸地，由於美術館和畫廊大量展示最低限藝術，原本富爭議性的辨識課題，竟成了普通修辭上的文字了。到了1980年代，藝術爭相挪用重組形象，原創性既已不再是爭論焦點，那「辨識性」的課題更是平淡無味，只有漫畫家還保有它。

六 最低限主義之後

最低限主義可以說是由美術史所減約的最後一個「主義」了。後來的「後最低限主義」(Post-Minimalism)和「最高限主義」(Maximalism)，(註五)都不再是個「主義」的觀念，也不是風格的代名詞，而是作品產生的方式和個人特色。我們若觀察以呈現材料和過程為特色的藝術家，如賈姬·溫賽(Jackie Winsor)、克雷格(Tony Cragg)、韋伯斯特(Meg Webster)、梁伯(Wolfgang Laib)以及義大利的貧窮藝術(Arte Povera)，甚至若干地景藝術等，都具有最低限的氣質。

八〇年代中，風格化的「新幾何」(Neo-Geo)藝術家，他們回收最低限主義中的幾何觀念，排除手工，也取工業的形式。以史坦巴克為例，他的作品以麗光板覆在陳列架表面，將一組很容易便可認出來源出異處的市場商品放在上面，使原物文脈重新轉換。陳列架類似早期最低限雕塑的幾何造形，與上置的物品結合，成為綜合了現成物策略和最低限雕塑中常有的連續(Serial)特色。理查·亞森瓦格(Richard Artschwager)這一位在六〇年代較之任何一位藝術家都徹底執行結合普普藝術與最低限主義相異點的藝術家，恐怕應視為新幾何真正的先輩。

卡爾·安著在1959年的一句話：「藝術將不必要的排除」，並在二十五年後再解釋：「對我而言，最低限主義唯一的真義即此」。最低限主義收入美術史，成為藝術中的一項註解，其絕對的新精神也由不同的時代不同文化背景所產生

的藝術觀所取代。最低限主導了六〇年代的藝術，一如五〇年代的抽象表現主義，然而此種獨佔一方的風格，到了多元主義興起的七〇年代後，則不復見。

註釋

註一 最低限藝術是反對「抽象表現主義」的強烈個性敘述，但它很奇妙的又與「抽象表現主義」有關係。以波洛克(Jackson Pollock)的「行動繪畫」為例，畫面雖很複雜，但它實包含了減低畫家內容的企圖，也就是說，把藝術的焦點集中在畫家所創作的行動上。見雄獅，《西洋美術辭典》。

註二 杜象和布朗庫西為最低限主義的先師，是藝評家羅斯琳·克勞斯(Rosalind Krauss)首先提出的。布朗庫西作品精緻優雅的高完成度作品，與杜象挑釁與不修邊幅的現成物，在二十世紀初與同時期藝術家的作品很不一樣，然而兩人間卻分享了某種相似性。三〇年代的超現實雕塑的確發掘出兩者對雕塑的某些觀念，特別是杜象對作品的「忽視」(ignored)和布朗庫西的「變形」(transformed)。杜象和布朗庫西對雕塑敘述性內容提出疑問，反對雕塑上技術性的分析方法，並以整體及無法分析的造形來對抗雕塑敘述性的結構。其後的未來主義和立體主義雕塑都有此傾向。然而一直要到六〇年代，杜象所關心的「視雕塑是一種美學的策略」，以及布朗庫西所關心的視形式是物體表面的明示宣言，才在新一代雕塑家的思路中占了中心位置。參見克勞斯的 *Passages in Modern*, New York, Viking Press, 1977。

註三 貝克特的劇本《等待果陀》1953年在巴黎上演。1969年獲諾貝爾文學獎。羅伯·格里耶為廿紀五〇年代法國的作家和理論家，也是劇本作者和導演。主張為時代而寫小說，特別注意「存在於事物、姿態及情景之間的聯繫，竭力避免對人物的活動作心理的和思想上的評述」。他心目中的世界既無意義，也並不荒謬，僅僅存在而已。

註四 精準主義也被形容成立體寫實主義(Cubist-Realism)，發生於1920年代，代表了美國新精神的繪畫運動。其幾何單純以及無瑕的畫風，亦出現在女畫家奧基芙的作品中。而在攝影上，通常極富細節的寫實作品。在某一定程度上，照片中的細節會變成一種近似抽象的視覺印象也可以此名之。西爾勒(1883—1965)喜愛建築風景和機器造形。

註五 1965年到1975年間的後最低限藝術有時亦稱為「過程藝術」(Process art)，一反先前最低限藝術預設的內在必然性，而將內在一致性的「共相」(Generality)轉化為強調進行過程與外在的各異「殊相」(Specificity)。(見〈後最低極限的新雕塑〉，陸蓉之，《藝術家雜誌》)。最高限主義主要形容創作作品複雜化自由化的傾向。以史提拉為例，他在七〇年代中期後的繪畫，企圖找尋一個獨立的圖畫空間而與現實空間關係的結合(與現代形式主義將圖畫空間從真實世界的空間裡孤立出來正好相反)，其作品風格高昂的姿態，撩亂的組織，高度衝突的色彩，都已隱約具有浪漫色彩。此外「塗鴉藝術」所帶有尋常生活的意味，以及塗鴉畫的自發性與騷動性，都可視為最高限的表現。