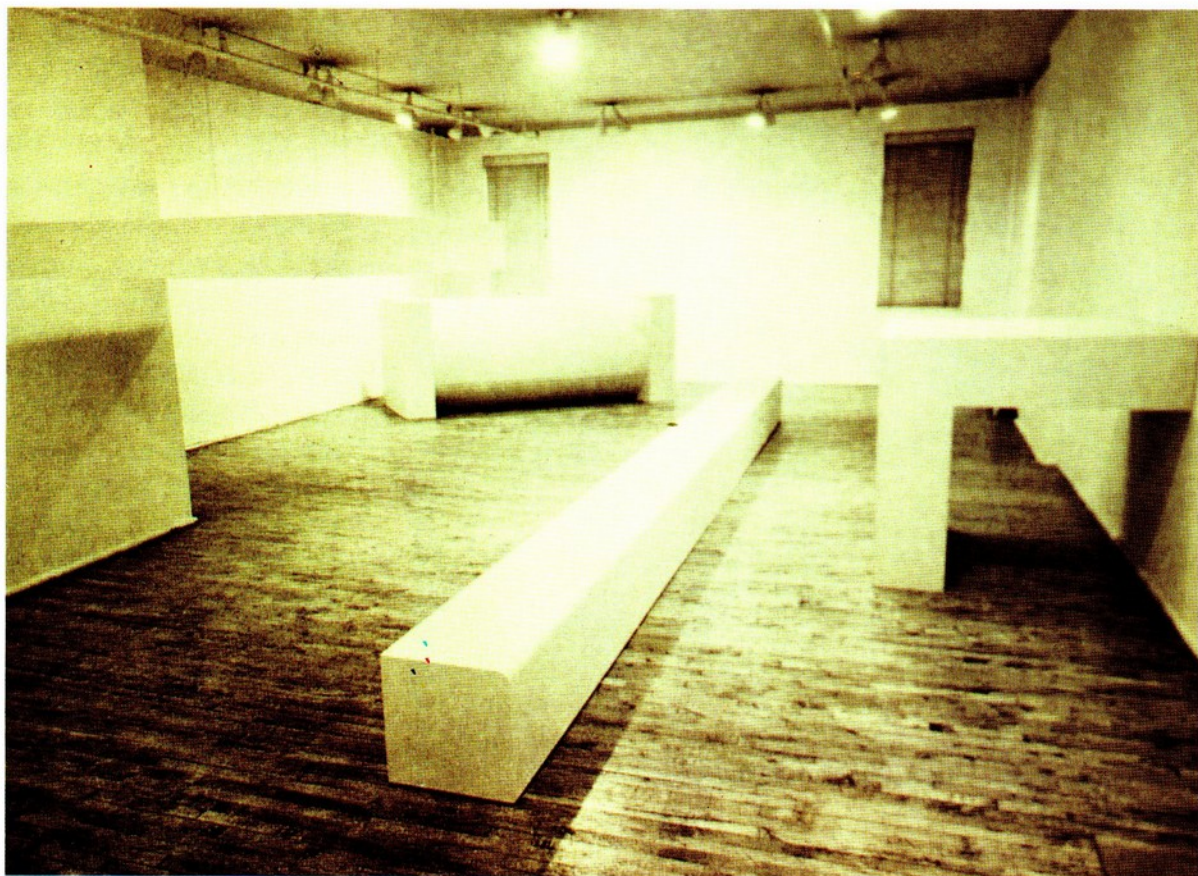


現代雕塑(九)

最低限雕塑的理論與現象

(下)

侯宜人 (美術工作者)

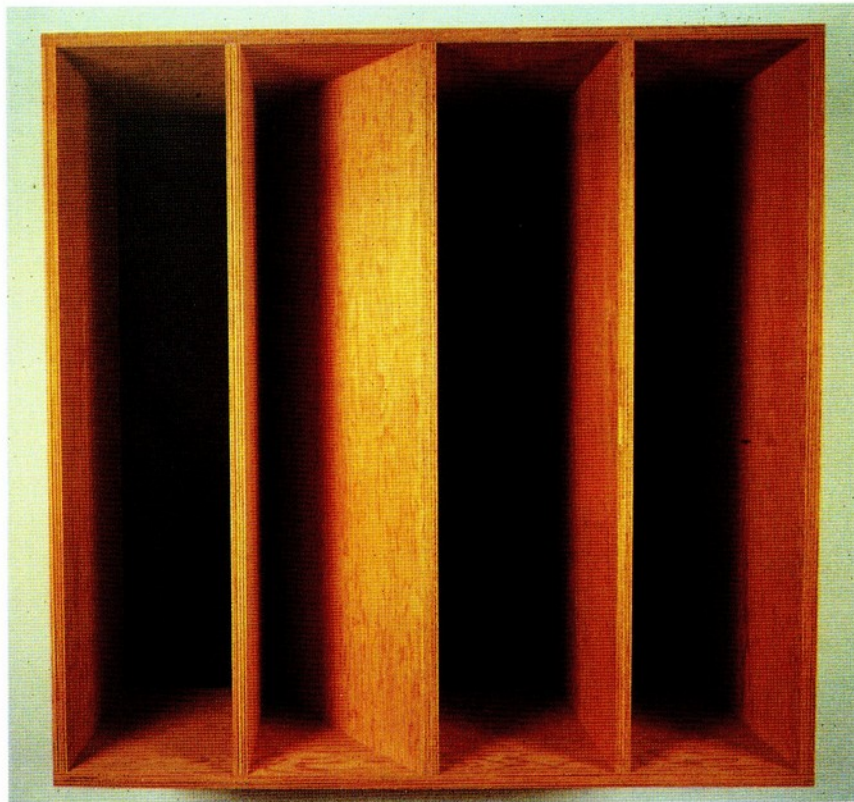


▲莫里斯 1963 年在紐約的裝置作品

對傳統所認許的觀念持「不友善」態度是二十世紀現代藝術的看法之一；例如藝術家有意去除作品上的審美特質，避免好或壞的眼識，而以無審美情緒的「公正」(indifference)取代，並且提出形式和內容並非藝術上絕對必要的條

件。本世紀藝術家對藝術內容的革新開始於達達，接着是超現實主義藝術提出機運(chance)、偶然(accidents)，和自動現象(automatism)才是藝術的真功能，於是也允許藝術捕捉世界的流動轉變(flux)，而非僅是表達時間中

靜止的一刻。這個「弗拉克斯」觀點的確給繪畫和雕塑帶來造形上的麻煩。其實從稍早印象派畫家、塞尚、立體派藝術家，和稍後的動作畫派(gestural painting)，都曾分別以不同的方法解決了這個問題。



▲賈德，無題，1989

機運、偶然和自動主義也滿足了傳統靜態藝術所無法提供的內容。從另一個角度觀之，那麼是不是正好擁有這三項改變特質的動態藝術(kinetic art)終將解決藝術上形式與內容的紛爭呢？也不盡然，因為動態藝術無法將一個可以預期的視覺影像組織定形，因此完形心理學家魯道夫·安海姆(Rudolf Arnheim)就不認為動態所產生的影像是藝術，而將動態藝術比喻為

「像在萬花筒中觀看起來很愉快，但是無法尊敬它的好玩的、偶然的圖案」。(註1)

最低限藝術家是另一批要解決形式與內容的人，他們不考慮流動轉變的不穩定性，依據「定形理論」(gestalt theory)，接受「所使用的形式，是個被給予的簡單的幾何形」這個問題，因而他們也不企圖尋找豐富藝術的形式語彙。在一九六〇年代中期，首先提出藝術

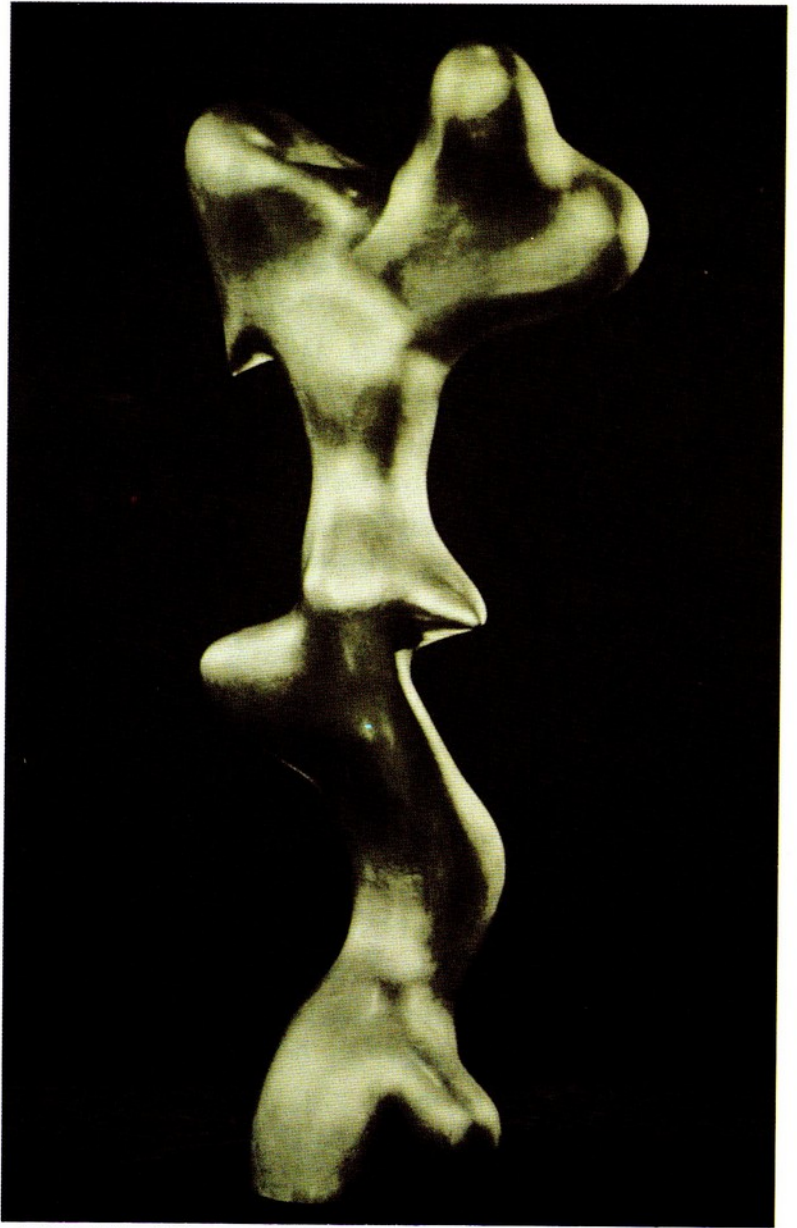
物體必須具備完形特色的，便是擅長表達思想的羅勃·莫里斯(Robert Morris)。他於一九六六年到一九七一年間，替美國《藝術論壇》(Artforum)所寫一系列影響深遠的文章中，強調根據材料本有的「德行」(behaviour)以及本體現象學(phenomenology of the body)來創作藝術。莫里斯對雕塑的看法自然也是針對傳統藝術而來的；他那篇刊登於一九六八年四月份《藝術論壇》極有名的〈反形式〉(Anti Form)一文所反的形式，其實是傳統構圖式——也就是部分與部分的關係——的組織。我們知道任何不平整的表面，多少都具有「部分」，因此最低限雕塑家講求簡單平整的整體(wholeness)統形。而其創作的困難，便也發生在既想製造不同的東西，又不破壞作品已有的完全感。

一、整體呈現的完形理論

現代德語中的「完形」(gestalt)一詞，指事物被放置或構成整體的方法。完形的觀念在於設定知覺(perception)傾向尋找事物間的整體，而不是對準事物的客觀性或精確度；藝術心理學上的「群化原則」即是一例。(註2)因此完形指涉出知覺的內容是不確定的客觀。舉個例說，在漆黑夜晚觀看天上的滿月，我們毫無疑問的便獲取到對月亮完形的「讀」法，然而若說看到「月裡嫦娥」時，我們很

難肯定我看到的月球表面和你看到的月球表面是一樣的。再者，對於不知道月裡嫦娥故事的人們（特別是西方人），恐怕很難要求他們具有和我們一樣對月的統形感受。心理學上的理論並沒有很清楚的指出完形是由接收者的神經系統所形成的圖案，或是已經根植於外界環境的自然狀態裡，這裡便牽涉了複雜的「知覺」形成過程。約略的說，知覺乃是介於感覺及觀念間的認識作用，感覺因現狀的刺激而起，然無重現的成分；觀念則為過去經驗之重現，知覺則兼而有之。（註3）在此，最低限藝術家有意的的攻擊藝術中製造幻覺的（或謂內部的，有如前述「月裡嫦娥」）意義模式，要求作品的意義如同語言一樣，是來自公共（public）而非私有的（private）領域。

著有《美學：批評哲學中的問題》一書，以語言分析的進路建立美學的哲學大師畢士利（Monroe Beardsley）認為評價藝術品的一般判準，也是主要判準有三：統一、複雜性，及區域性質的強度。其中「區域性質的強度」的觀念可能來自完形心理學。「區域性質」指的是對象的組成元素並不具備，而組成後的部分或整體卻具有冒現性質，它們通常是遍佈對象之部份或整體的人的性質。「人的性質」指與人所具有之性質相似的性質，包括意向狀態、態度與行為。畢氏用「人的性質」而不用「表情性質」（expressive qualities）的理由，

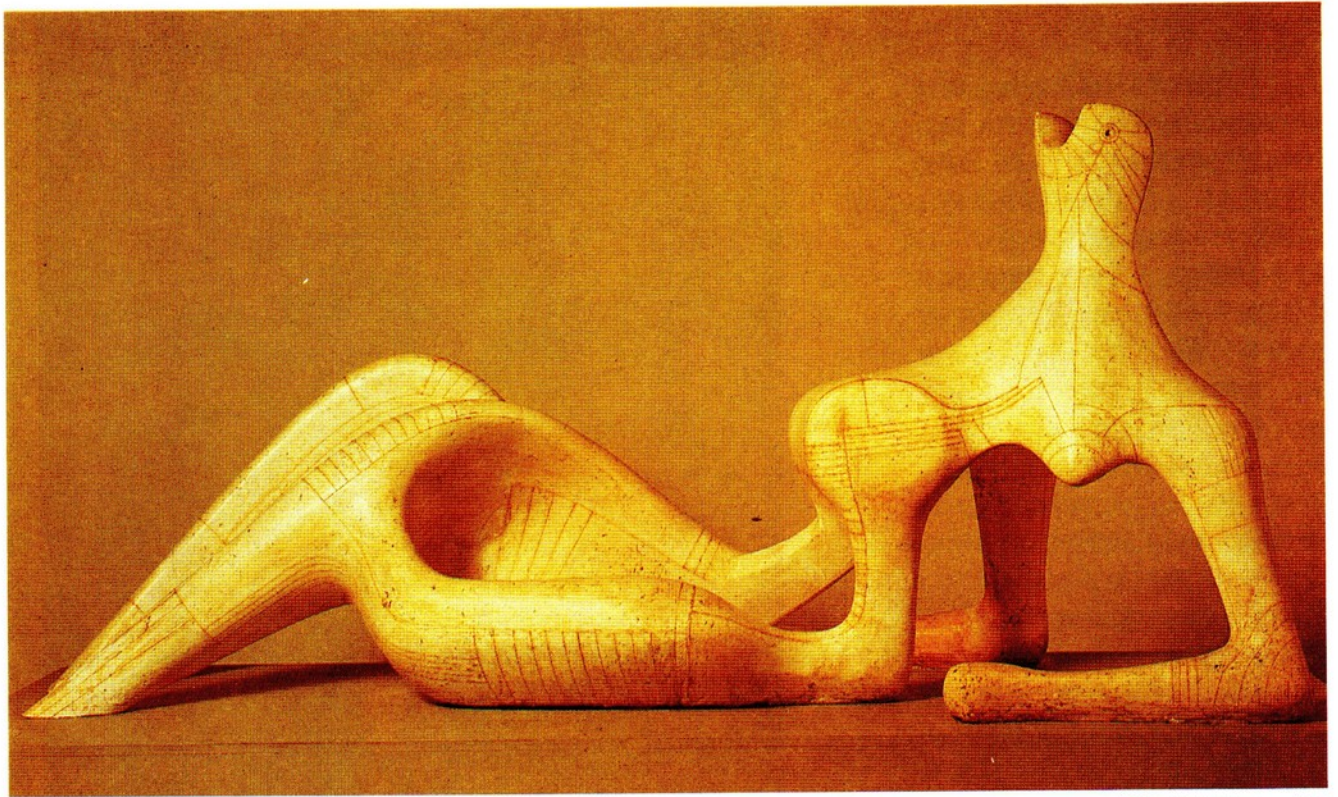


▲阿爾普，生長，1938

是後者只限於意向狀態，而前者可兼指與態度或行為相似的性質。（註4）畢氏的理論雖是用於審美價值，我無非用它來解釋藝術品上部分與整體的區域性質，仍然以能冒現出的整體為視覺所接收，並且畢氏的「人的性質」正好可以進一步詮釋莫里斯所謂材料中原有的「行為態度」，也就是「德行」之意了。

二、產生自公共領域的本體意義

二十世紀早期雕塑家歌誦著「意義」的產生來自形式的內部空間，中心象徵的重要性在於材質能量的來源，並且有如大樹幹核心的作用，漸漸組織發展成集中的物體。二十世紀雕塑發展的成就之一便是捐棄了寫實的再現，而以較一般的、抽象的形式取代，因此一件完



▲摩爾，斜躺的女人，1951

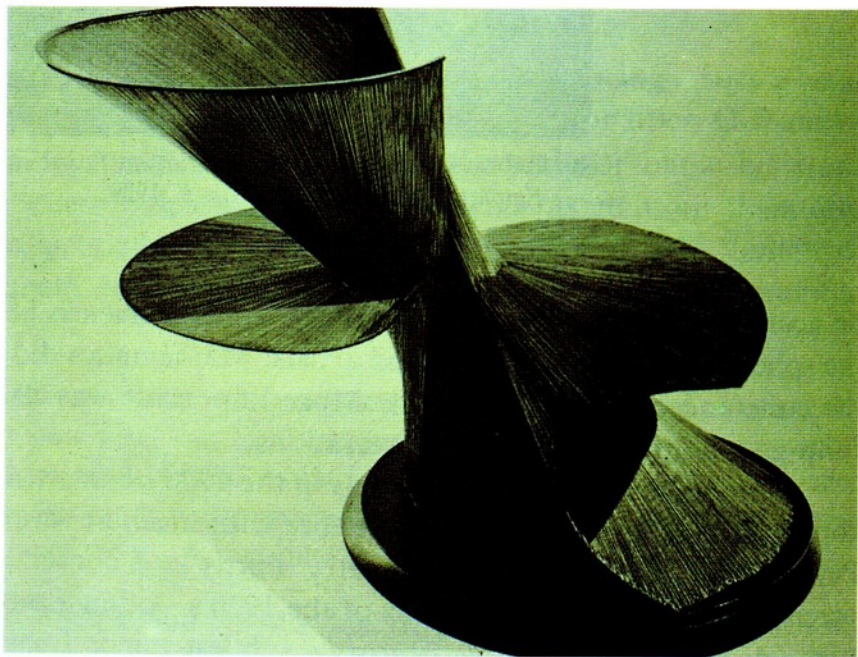
美的物體可以被視為用材料表達（非以意義表達）的造形。如果我們以阿爾普（Arp）和亨利摩爾（Henry Moore）的作品為例，他們的石雕對觀者而言，並不是未加轉換的石頭而已。相反地，兩者的雕塑乃創造了「材料內部中心是力量來源」，並且用以改變作品給予作品生命的象徵，如同種子發芽給予植物生命一樣。利用雕塑去創造這樣的生命隱喻，於是摩爾和阿爾普便給了他們的雕塑「抽象」的意義；兩位藝術家的作品似乎也指出創造形式的過程，對雕塑家來講，

是在有機生長邏輯上的視覺冥想。

我們若以俄國構成主義雕刻家賈柏（Gabo）和佩夫斯那（Pevsner）的抽象作品為例，同樣領受到雖然他們以工業時代的合成材料所創造的內容與上述兩位藝術家不同，但是他們作品的終極意義與摩爾和阿爾普是相仿的。我們不能說賈柏和佩夫斯那的作品是關於塑膠和薄片，就如同我們不能說摩爾和阿爾普的作品是關於萊姆石和橡木一樣。對構成主義者言，結構的邏輯在視覺上是為了呈現思想創造力，並作為發展觀念的深思熟慮，在

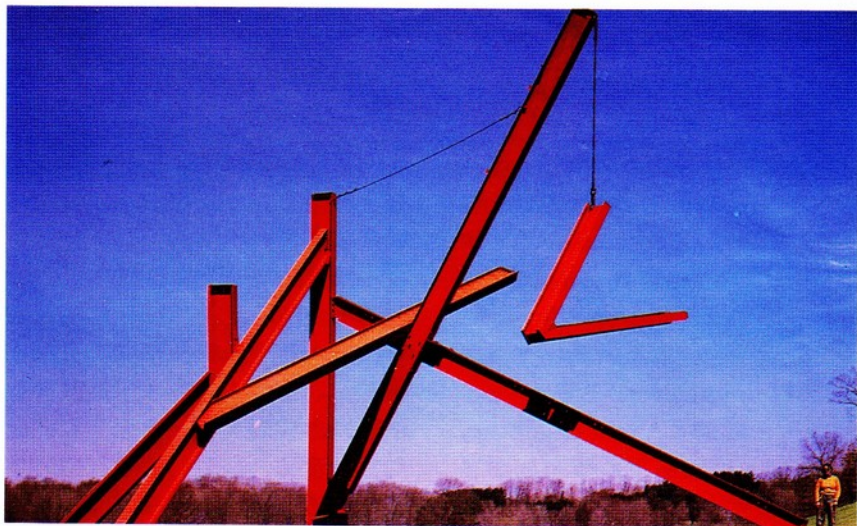
其作品抽象表面之下，總是指出有個內在，這個「內在」也正是雕塑生命所由生之處。這是一種結構原則的秩序，並且與唯心論者的哲學緊密結合。最低限藝術家想要避免的便是這種意義自內部產生的構圖相關。

在一九六〇年代初期，唐那賈德（Donald Judd）曾針對底蘇非洛（Mark di Suvero）的雕塑寫過一篇文章，指出「底蘇非洛使用柱狀的方法就如同刷子筆觸，模仿著類似法蘭茲·克來因（Franz Kline）的繪畫動作，而材料卻從



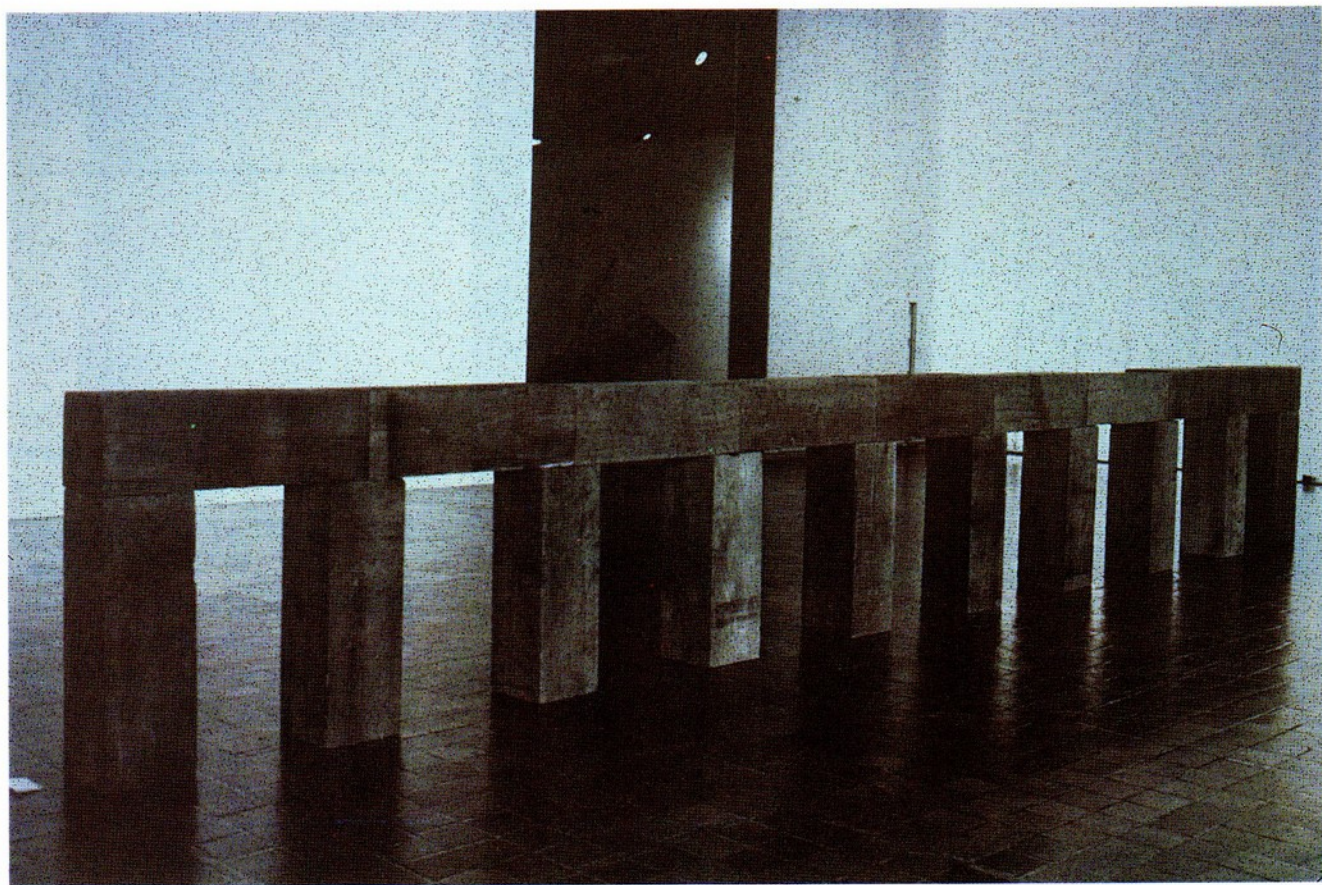
▲佩夫斯那，可發展的柱體，1942

▼底蘇非洛，戶外雕塑，1967



來沒辦法擁有自己的運動。一根柱子伸出去，一塊鐵跟隨著一個動勢；兩者形成了一種自然的擬人化的影像」。(註6) 賈德對底蘇非洛繪畫般的組合雕塑持反面的評語，在當時就曾引起廣泛討論。一般的爭議多指出，如果意義的發生不是來自人類動作的錯覺，或者不是經由雕塑家的力量去創造隱喻，也不是來自人類賦與材料的智慧的話，那麼一件藝術品如何傳達狀態呢？難道只是一堆東西，和無意義、無生氣的物質嗎？賈德豈不是否定了雕塑重要意義的來源嗎？

其實，賈德不過是以一個全新的價值看待對象罷了，賈德所針對的正是藝術家羅森堡 (Harold Rosenberg) 將意義視為藉由圖畫的或雕塑的「行動」，來轉變藝術家內在情緒的解釋。(註7) 羅森堡對意義產生的看法，是將繪畫視同創造繪畫的藝術家的身體。藝術家創造材質表面的同時，也製造了內在精神空間；因而一張畫不但擁有外表，也具有表面之下錯覺式地開放內在。一張圖的「精神內部」



▲安着，木塊系列，1976

與「錯覺內部」，正好使一件圖畫式的物體看來好像是人類情緒的隱喻。因為雕塑和繪畫一直被認為是藝術家使用形式語言去報導他個人經驗的代替品，於是當我們面對一件作品時，依靠很難獲得的錯覺空間，與強烈的個我（self）的非公開經驗兩者間的類似性，做視覺上的契合的。

賈德宣稱，上述羅森堡對抽象

表現藝術的看法是不可信的，他同時也拒絕了個別自我（individual self）、個性（personality）、情緒（emotion）和意義（meaning）是存在於雕塑認知中的元素。

最低限藝術家堅持創作不以反映獨特（uniqueness）、私人（privacy）、難達成（inaccessibility）的經驗，也回應了哲學家對語言是如何發生——言辭語彙如何在個

人內在經驗中溝通——的研究。維根斯坦（Ludwig Wittgenstein）就質疑是否有所謂的「私有語言」——語言的意義是由個體內在經驗的獨特性所決定。（註8）如果說有的話，若別人無法同樣擁有該種經驗，則這個人將無法了解該個體所用的形容詞。另一方面，我們曾用來形容私人經驗的心理反應的字眼，也不太可能自外在確認字義，

這個假設若正確，則語言將陷入一種「唯我論」(solipsism)，屆時「真正的」字義將由個別的我分別地給予。於是我的「綠色」和我的「頭痛」將只能指出「我」的所見所感，正好也像你的「綠色」和你的「頭痛」將只能指出「你」的所見所感，因為我們兩人皆無法確認這些字個別資料所指為何，於是我們兩人皆無法證明這些字的意義，因此這「綠色」與「頭痛」在公有領域(public space)——在兩個體間流動的領域——所運作的意義，便是由兩位個別言說者所有的私有領域(private space)所給予。

對語言及意義發生的質問，可以幫助我們了解最低限藝術家的訴求。最低限藝術家重估意義特別來源的邏輯，而非僅是否定意義的存在。他們否定了私有性質極高的審美物體，並要求意義，類似語言，是產生於公有領域。

最低限雕塑意義產生的理論，除了一部分是來自維特根斯坦的哲學外，還有一部分則得力於胡塞爾(Husserl)的現象學和梅洛·龐蒂(Merleau-Donty)在他的《知覺現象學》(Phenomenology of Perception)中對身體經驗的根源所做的研究。(註9)

對現代雕塑有精闢論述的藝評家羅斯林·克勞斯(Rosalind Krauss)表示，最低限藝術家等於是羅丹的現代雕塑運動以來的最高峰，他們重新放置了雕塑本體意義的起

源點，以激進的抽象形式，將雕塑意義自核心搬到了表面，反駁了藝術上認為意義與結構的起源是在自內部(inside)，並且經由經驗而來的觀念。(註10) 抽象的最低限雕塑是很難認出人類身體的，因此很難讓觀者將自我投射到雕塑所擁有的空間中，也免除了來自觀者的「偏見」。其實現代美術史上解構中心(decentering)的過程還包括了身體呈現後的空間，和正在呈現中的時間。同時興起於六〇年代的表演藝術中「活」雕塑的觀念，以及真正展現生命力和生長流程的「活著的雕塑」(Living Sculpture)，正好對照出有如最低限「死」雕塑的反彈。

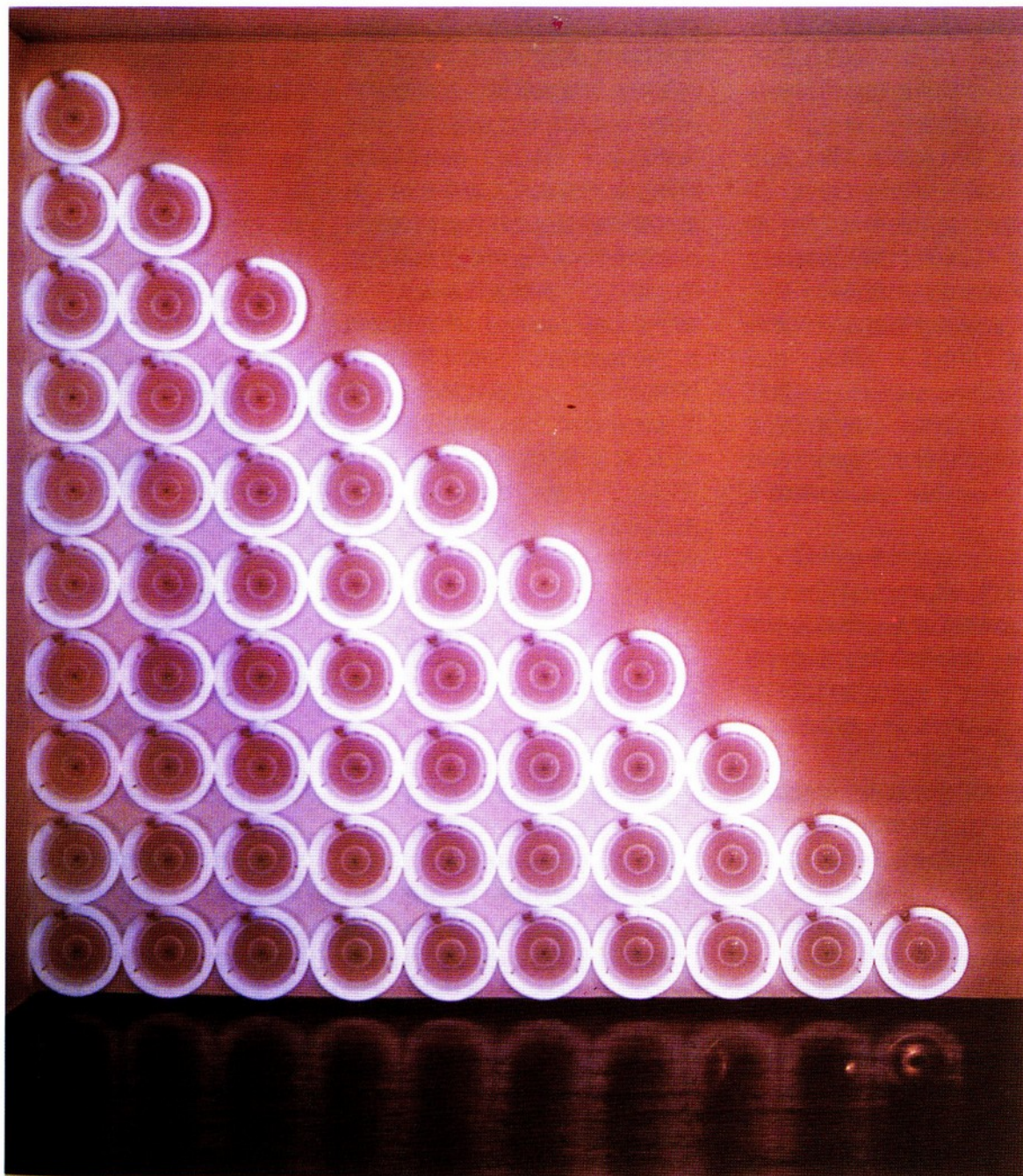
三、重複及連續的構圖原則

如果說最低限雕塑的強度是存在於它給予觀者對經驗現象的知覺上，這也成了它的弱點，因為透過未經默想的「原始的」身體經驗，去追求一個「原樣的」(literal)物體，其最後結果是被束縛住的，也證明是必然朝向還原的(reductive)，這就讓雕塑的潛能有極限。所以為了增加最低限雕塑的「造句」方法，最低限藝術家對雕塑構圖(sculptural composition)採行了「一件接一件」(one thing after another)，而不是「部分接部分」(part to part)的策略(請留意one與part之分)，而將每單件視為可重複(repeti-

tive)結構的現成物。例如卡爾安着(Carl Andre)放成一堆的磚頭和木塊；羅勃·史密生(Robert Smithson)疊在一起的玻璃；賈德尺寸劃一的箱子；弗拉汶排靠一起的日光燈管等。我們使用「現成物」來形容這些單位，必須澄清一點，最低限雕塑家所使用的現成物並沒有已經建立的特別內容(相對於此的普普藝術家所使用的，則是已具高度內容的影像，例如電影明星照或漫畫等)。上述的磚、玻璃、木箱、日光燈等材料，都不是藝術家做的，而是普遍由社會大眾所使用，因此不具有錯覺的內在生命形式。它們都是外在的使用物體而非表情工具，所以這些工業現成品才具有純粹的抽象層次和單純的外在現實。

將這些大量生產、同尺寸、同形狀的單位組合一起，而形成一組「構圖」，因而構圖的秩序便呈現重複(repetition)或連續的(serial)進展。這種重複或連續的秩序並沒有一個視覺重心，也避免了關係推論式的構圖。同時將一些單位放在一起而不去強調邏輯的目標，很清楚的打擊了形式指向中心焦點的觀念。此外連續的特色是相似(或相同)性質的組合，必須被放在一起提供觀看。「連續」這個字不同於「系列」(series)，因為創作系列的作品有時不一定要連續展出，例如拉斐爾的聖母與聖嬰系列、莫內的稻草堆系列等，都不一定要放在一起看。

▼弗拉漢·無題，1972





▲安着，銅鋁平地，1969

若以安着平放地面如「地毯」的雕塑為例，它們的單位相似，可以任意排列，以自然重量與地面緊緊相接，沒有錯覺。作品的整體構圖就是由材料的數量決定，只要多一塊或少一塊銅片，就會毀壞原有的結構，因此作品既是多樣的，也是唯一的，潛力十足。這種連續的雕塑構圖的單位之間，又要沒有關係，又要一件接一件，居然給了最低限雕塑無盡的潛力。最低限藝術家認為，任何不具內容的特別材料，都可用原義拿來創作作品，這就將材料還原成自然 (nature)，而不再擁有其文化 (culture) 涵義。這樣的構圖理念和方法，實已預見

了過程藝術 (process art) 了。

最低限雕塑與過程藝術家都對自然原生材料 (raw materials) 如何被文化使用感到興趣。這裡的「文化」其實是轉化的形式，例如，如果說「熔解是為了提煉」、「堆疊是為了建造」，前面的「熔解」和「堆疊」就是自然動作，而「提煉」與「建造」則是文化動作。過程藝術在最低限藝術之後，又將藝術自表面基本結構還原為原生到形生的過程變化。

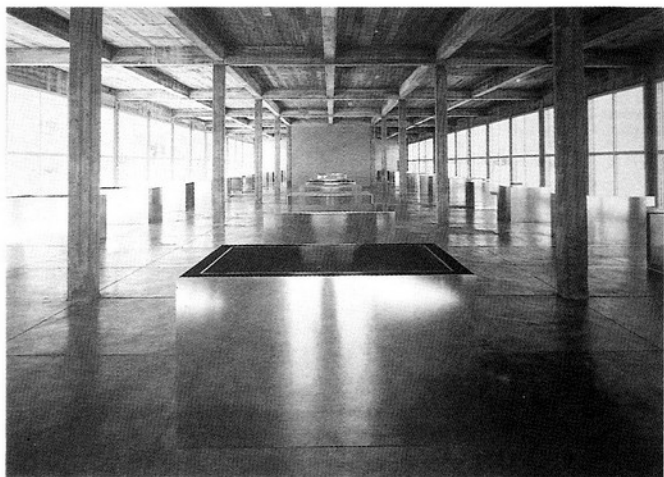
四、在經濟與力量的社會結構中掙扎

在討論最低限雕塑的同時，必須提及支助最低限藝術最有力的迪亞藝術基金會 (Dia Art Foundation)，此基金會的財源來自以石油工業致富的 Schlumberger 企業。該基金會在七〇年代中，成為最低限藝術家的贊助者，其中包括有賈德、弗來汶、德瑪利亞等數位藝術家。迪亞基金會曾與弗來汶、張伯倫 (Chamberlain)、紐曼 (Newman) 簽約，並替他們的作品成立永久陳列室，也曾替賈德的一百個方鋁箱買下德州馬發 (Marfa) 市郊的一間廢棄兵工廠的大樓和土地，以及提供足夠的金錢在該地區之 Chinati 基金會，以保證賈德在馬發的裝置可以永久保存。

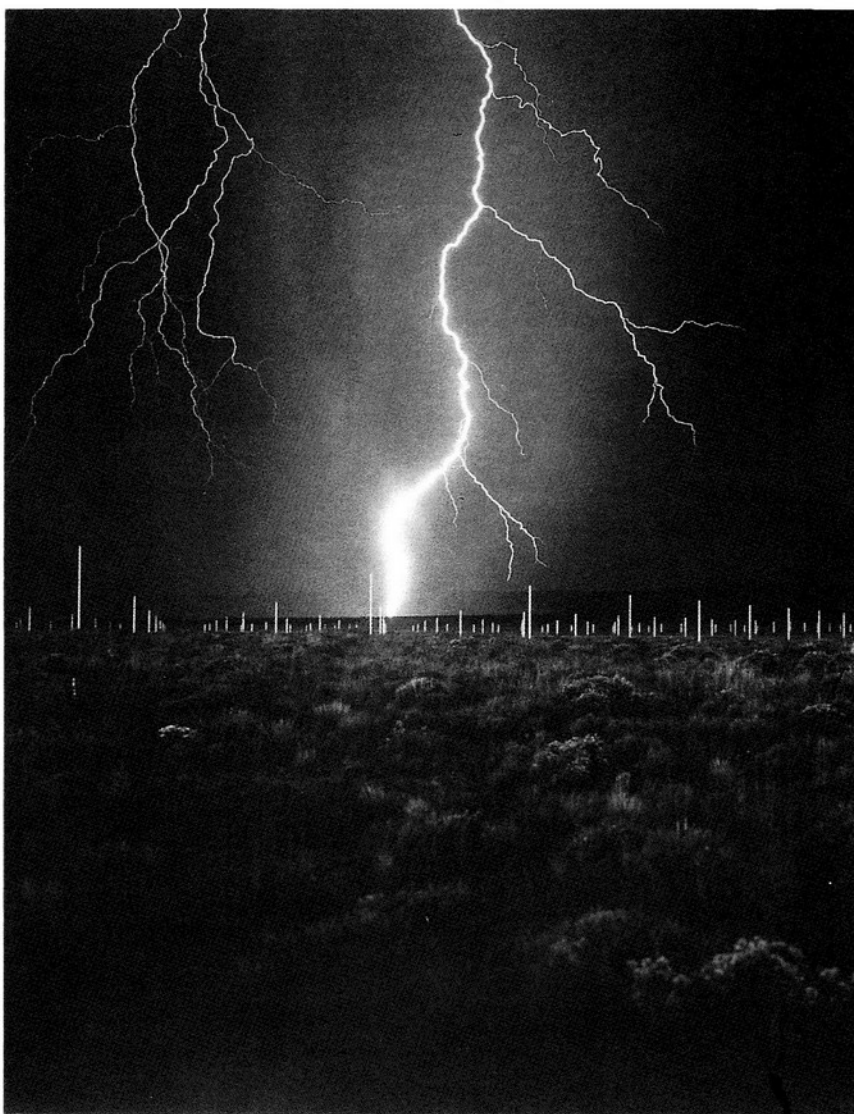
另外迪亞和德瑪利亞合作的結果，創作了一件難得的地景傑作，即一九七七年在新墨西哥州的「電光場」 (Lighting Field)。這件作品可說是產生自最低限主義之後而保有最低限主義精神的典範之作。四百根直立的不銹鋼柱好像是長在地上，其放置的方法令人看不出任何工程的介入。每根柱子的頂端有如針尖，因此觀者碰觸不得。立柱所構成的場域既與海平面平行，其高度又隨地形起伏而有變化。整片柱群在陽光正射或陰天的情況下，幾乎成為隱形。柱群整齊而冰冷的形式，暗示出某種大規模的科學工具，其功用受聚積一起又看不見的力量而隱匿不明。多謝迪亞藝術基金會，德瑪利亞才可以在七〇年代完成這件重要的最低限作品。迪

▼海斯·無題·1970





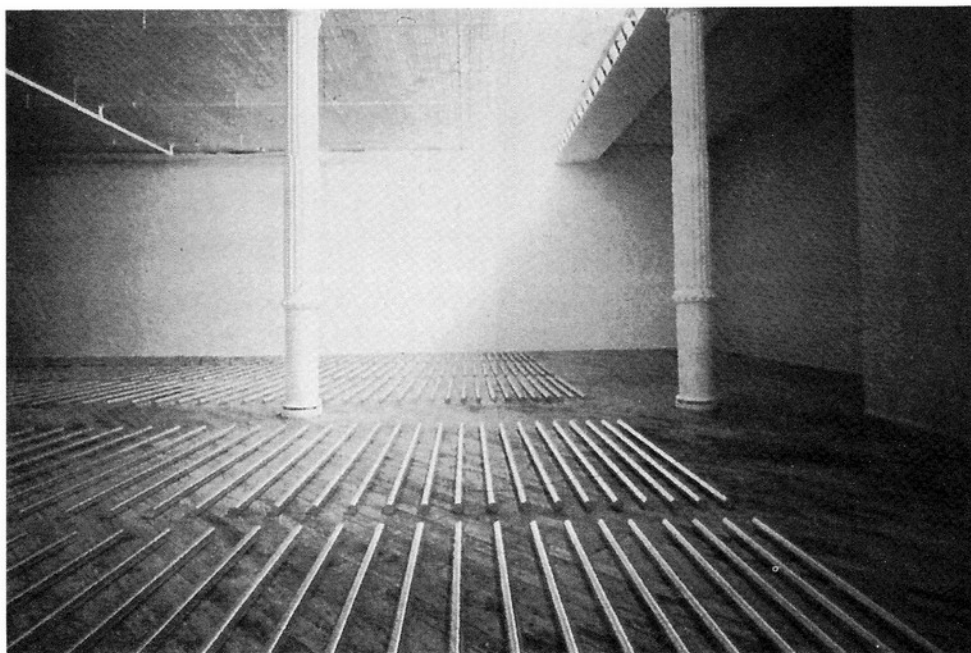
◀ 賈德·無題，1980-86



◀ 德馬利亞·電光場，1971-77

亞同時為德馬利亞的作品「破斷的公里」(Broken Kilometer)及「紐約泥土房間」(New York Earth Room)買下曼哈頓西區的一棟樓，以供永久陳列。

西方現代藝術總是針對前頭的歷史而來，在藝術上對最低限主義的反動也漸漸的出現，而在一九七〇年代末達到了高潮。曾被最低限藝術家視為禁區的「內在」及情緒性表現，再度成為人們飢渴求食的對象，這種傾向也與創作者和畫商想要刺激冷峻的當代藝術市場的需求配合。新媒材的藝術一個個興起，「多元主義」成為這些新形式的代稱。一時之間，藝術市場上，一方面充斥著標識出裝飾、描述、幻想、仿作(pastiche)的繪畫，一方面許多以新媒材創作的作品則反映出社會的掙扎面，這些掙扎包括了沒有社會力量的女性對有力量的男性，子女對父母，精神異常對精



▲德馬利亞，破斷的公里，1979

神病學，人口對醫療、市民生活方式對行政機關等等，屬於權力分配的問題。(註11)當然更有許多不同於上述兩類型的藝術家，則以全新的毫不害羞的時代性格，將藝術當成是註冊過的事業野心，而在當代占一席之地。

我們生活在一個符碼高度重疊(Over Coded)，並且背景環境混亂(context-addled)的文化裡，即使是極微不足道或一閃即逝的形式，或是任何的偶發，都顯示出攜帶了某些意義。最低限主義的藝術在當今文化中所擁有的持久價值，可能就是它們的「無聲」(voicelessness)和「無言」(Silence)了。六〇年代最突出的最低限雕塑曾經被製造成毫無溝通的意圖，而現代人不論是否處於溝通(communications)風暴中，不妨在心中總保留一片「寂靜之島」。

參考書目

- 1 Kenneth Baker, *Minimalism*, Abbe Ville Press, 1988
- 2 Rosalind Krauss, *Passages in Modern Sculpture*, The MIT Press, Seventh printing, 1989
- 3 Carla Gottlieb, *Beyond Modern Art*, Dutton, 1976

註釋

- 註1 Arnheim, *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye*, Calif. University of California Press, 1954 p.333。中譯本《藝術與視覺心理學》，雄獅圖書公司。
- 註2 李長俊譯，《藝術與視覺心理學》，75—80頁；王秀雄著，《美術心理學》，229—252頁。
- 註3 里德著，杜若洲譯，《形像與觀念》，譯註部分。
- 註4 劉昌元〈畢士利的美學〉，《當代》雜誌，第38期，72頁。
- 註5 Rosalind Krauss, *Passages in Modern Sculpture*，第7章，紐約，1977。

註6 賈德，*Specific Objects*, Arts Yearbook 8 (1965)

註7 羅森堡(Harold Rosenberg, 1906-1978)美國作家、教育家和哲學家，以對廿世紀視覺藝術的獨特見解而知名。1967年後擔任《紐約人》藝評，其作品有助於公眾對40年代出現抽象表現主義的認識。「行動繪畫」就是他用來形容該運動的用語。

註8 維根斯坦(Ludwing Wittgenstein, 1889-1951)，廿世紀英語世界中哲學界的主要人物。著有《邏輯哲學》(1921)及《哲學研究》(1953)。

註9 梅格·龐蒂(Maurice Merleau-Ponty, 1908-1961)。哲學家、文學家、法國現象學的主要代表。關於現象學請參閱《胡賽爾與現象學》，桂冠圖書公司。

註10 傅科(Michel Foucault) "The Subject and Power", *Art After Modernism*, Edited by Brian Wallis Godine, Publisher, 1984