

王哲雄

Che-Hisung WANG

國立台灣師範大學美術研究所前所長

實踐大學工業產品設計研究所專任客座教授



《黑與衛生紙》(Noir et Serviette de Toilette)

1973 木板上混合技法 98x130cm

西班牙傑隆省巴紐勒斯地區的高迪·欽弗瑞爾·伊·卡瑞格 收藏

(Collection Jordi Gimferrer i Garriga, Banyoles, province de Gérone, Espagne)

Antoni

安東尼·塔畢耶斯

Tàpies

1923~

+



安東尼·塔畢耶斯藝術的深層面，隱含著細膩的哲思、切身的經驗、超然的政治立場和人文主義的性格，早就引起大藝術家畢卡索和米羅的注意，而主動和塔畢耶斯見面，並且大加鼓勵和器重；特別是他的知識廣博貫穿東西，他的作品，不論從質從量，或從材料應用的大膽和處理的細心，都會讓人震驚不已。這就是為何筆者分兩期的篇幅來探討的緣故：前一期(第一四一期)我們談的是他的藝術整體的演變與發展，所選擇的作品比較傾向平面繪畫，而本期最重要的是談論他的「物質—繪畫」(matter-painting; peinture-objets)，以及「使用過」或「未使用過」的物件所做成的「物體藝術」。

賀朗·龐霍滋(Roland Penrose)是安東尼·塔畢耶斯在一九五七年所認識的法國畫家與藝術史學家；在他所寫的著作《塔畢耶斯》一書中，以〈物體的復活〉的生動標題，特別提到塔畢耶斯對重新使用「物件」的用心與絕妙：

「爲了要以一種信心十足的方式傳遞他的信息，塔畢耶斯在抵制不公平不客觀的抗議中使用一套巧妙的手法；事實上他應用物體已經有數年的經驗，早就跳脫引起爭議的層次而進入追求更深意涵的階段。我們知道，所有的事物都有轉變和暫時剝奪它特殊屬性的可能。因此一個字、一件物體，它們皆可成爲其他事物或想法的化身。塔畢耶斯從這個原理出發，想萃取物體新的象徵意義。他很清楚象徵會有我們要求的不同層次。在它們之中首先是最原型的符號語彙，諸如在他作品裡常見的十字形交叉、圓形或長方形等。其次是包括使用過的物件之介入。這些物件到了塔畢耶斯的手裡，就失去它們狹隘的原本身份而轉變成一種象徵的物質。這正是超現實主義藝術家所使用過的手法，而安特·布賀東(André Breton)將其稱之爲「物件的危機」(la crise de l'objet)」。(Rolan Penrose, *Tapiés*, traduction française par Joëlle Guyot et Robert Marrast, ediciones Poligrafa, s.a., Barcelone, 1986, p.152.)

的確，塔畢耶斯的作品，無論是平面的或是立體物件，都經常出現十字形交叉、圓形或長方形等原型符號。到底這些符號對塔畢耶斯而言有何象徵意涵？塔畢耶斯在法國巴黎「網球場國家畫廊」(Galerie Nationale du Jeu de Paume)的展出目錄專文，以及他和丹尼爾·亞巴諦(Daniel Abadie)的「對話錄」均有進一步的解釋。當丹尼爾·亞巴諦問的問題有點迂迴或需要解釋的時候，塔畢耶斯會婉轉地把自己真正的意思表達出來，例如前者說：





『十字交叉』與你名字的起頭字母『T』，的確是週而復始地出現在你的繪畫的許多元素之一。保羅·克利(Paul Klee)是一位你非常喜愛的藝術家，他在他的作品裡，很有信心地使用一種圖像符號：那就是指示運動、方向的『箭頭』。反觀十字交叉，是一種非常靜態的元素；它是兩線交會的定點。同樣的狀況，T字是一種靜態的形式，因為它也是依一個定點的周圍擺動而已。你的本意是把畫設想成一面映照世界的固定鏡子，遠過於設想成一個在空間裡發展與移動的場所？」(Daniel Abadie / Antoni Tàpies, 〈Entretien〉, in Tàpies - Catalogue de l'exposition, Galerie Nationale du Jeu de Paume, Reunión des Musees Nationaux, Paris, 1994, p. 73.)

塔畢耶斯解釋：

「這問題不是很容易說清楚，不過關於十字交叉，就影像而言，是個很緊繃的符號，它所呈現的並無固定不動之感。事實上，這是兩股對立的力量交會於一點，十字交叉終究不是全然靜態的事物，它同樣有一種動力。這又怎麼說呢？這是大約公元前五千年的一種非常古老的思想，早就存在於中國(中國人已經發明一切)，然而此種思想再度由一些蘇格拉底前派的學者們繼續發揚，特別是海拉克里特(Heraclite)，他常說『對立產生真相或正義』。對我而言，十字交叉並非不動的事物；這是在一個特定的時間，兩種動力在保持各自不同屬性下的交會，製造對立狀態的消除，開創合而為一的局面。」(Ibid.)

其實，塔畢耶斯在其專文〈十字交叉，X交叉與其他矛盾〉(Les Croix, Les X et Autres Contradictions)，更是鉅細靡遺地闡述「十字交叉與X交叉」的象徵意義和思想源由。首先他引用海拉克里特的名言：「對立並非無用。矛盾催生更完美的調和。所有的一切均來自爭執。」(“*Ce qui est oppose est utile. Des contraires naît la plus belle harmonie. Tout provient de la discorde*” Héraclite)，強調矛盾對立只是一種表象、一種手段，真正的本質與目標就是海拉克里特所言：「宇宙世界是多元複雜同時也是單純劃一」，也就是說「矛盾對立的結果是協調一致」。接著，塔畢耶斯指出：在他之前，從立體主義到抽象繪畫，就有不少的藝術家援用十字交叉與X交叉的符號，諸如蒙德里安(Mondrian)、蘇聯絕對主義的馬勒維區(Malévitch)與李錫茲基(Lissitzky)；達達主義與超現實主義的畫家、克利和米羅；或靠近我們時代的帕洛克、哈特雷(Hartley)、克萊茵以及某些最低限藝術家；或更近的波伊斯(Beuys)、瑞內爾(Rainer)、庫內利斯(Kounellis)……。然後，當塔畢耶斯談到十字交叉的特殊象徵意義的源頭時，他說：「從集結有關該象徵符號的古文化研究書籍—原始薩滿教(le Chamanisme primitif)、埃及傳統文化、米索布達米亞文化、波斯文化等—經由所有基督教檔案資料或古老的魔術和鍊金術的秘笈，到現代最新的象徵學(symbologie)的著作，加上藝術史留給我們大量的圖像，我們也許可以蓋一個圖書館。」(Antoni Tàpies, Les Croix, Les X et Autres Contradictions, in Tàpies- Catalogue de l'exposition, Galerie Nationale du Jeu de Paume, Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1994, p.11.)

在眾多有關十字交叉符號象徵意義的新舊研究中，儘管經常是內容不完整或說法不一致，塔畢耶斯還是把它理出一個梗概：「十字交叉(含X交叉)形同空間的座標；形同

未知的影像；形同神秘的象徵；形同一塊領地的標誌記號，神聖化不同的地點、物體、人物或軀體的片段；形同對引起神秘情感和喚起基督受難情境的激發；形同一種模稜兩可的觀念之表述；形同數學的符號，爲了刪除另外一個影像，爲了表達一種不同意，爲了否認某些事情。」(Ibid. pp. 12-13)塔畢耶斯從形而上的角度認爲十字交叉可延伸到「宇宙的結構」：天(Ciel)、地(Terre)、煉獄(Enfers)和此三者交叉會合的中心點(Centre)；這與基督教透過一個梯子達到天與地的溝通，進而升天回到「樂園」的象徵意義是吻合的。塔畢耶斯發現古老東方文化有所謂的「宇宙之樹」(l'arbre cosmique)，樹根深入地獄，樹枝直抵天國，不也都有異曲同工的觀念！？所以他說十字交叉(含X交叉)的符號，是世界性的符號；中國、日本古代的思想，特別是「易經」的太極「陰陽論」也就成爲他「十字交叉與X交叉」的象徵意義的溯源基礎。(Ibid. p.13)

塔畢耶斯對太極的符號：以一波浪狀的弧線將圓形區分成陰陽兩極而說：「這是男與女之間完美的調和象徵，這也是陰與陽之間交融至高無上的動力的均衡」(Ibid., p.15.)。這是兩股完全矛盾對峙力量神秘的結合。塔畢耶斯下了很大的功夫鑽研「十字交叉與X交叉」暨圓形符號的象徵意義，並不意味著他的物質—繪畫的作品，是以表現這些象徵意義爲最終目標，而是沿用這些象徵符號以提升作品「精神性思維」的尺度；他對使用物質材料的態度與人文關懷，也就是賀朗·龐霍滋所說的〈物體的復活〉才是塔畢耶斯真正的功力，也是他在自有藝術史以來，對材料、物體人格化最特殊最成功的例子。

我們再聽聽塔畢耶斯對材質運用的觀念，他說：「當我使用材料物質，多少比較傾向浮雕式(厚塗)創作的時候，立刻就有一股使用材質厚塗的時潮趨勢形成，而許多藝術家也就如火如荼地跟著做。只是一件事讓我感到訝異，那就是看到其中有些藝術家使用收集來的材料物質，像是做巧克力漿糊一般。我非常清楚我們不能想用什麼材料就用什麼材料，去選擇材料已經表達某種程度的心意。材料並非僅僅是支撐作品的物質，每一種材質都存在著它們個別的傳遞語彙。」塔畢耶斯繼續說明使用材質應有的用心態度：「比如說我們不能任意拿一張紙來使用：必須選擇特定的紙張或特殊的紙板，把它裁成看起來是就地取材的偶然性，而事實上終究是經過非常審慎研究的結果。」(Ibid., p. 66)這就是塔畢耶斯不把材料物質視爲是純粹物質性的基本心態，他將物質看成是有生命，有七情六慾的個體，換言之，就是「物質人格化」，所以塔畢耶斯的作品會說話絕非誇張。

《黑與衛生紙》是塔畢耶斯一九七三年的創作。這年雖然他接受米羅的邀請，擔任巴塞隆納米羅基金會的諮詢委員會委員，首次在法國舉辦的回顧展也盛大地於巴黎現代美術館展出(五月二十五日至九月二日)；但是在展出目錄的序言裡，傑克·拉賽涅(Jacques Lassaigne)提到：「塔畢耶斯使用材質，成功地確認自己的問題，表達了他在社會裡的孤立狀態以及他的不滿。傷痕累累、受折磨與撕裂的材質，本身已足夠轉化成一種痛苦與不安的真正圖像」。(Ibid. p. 240.)這是解讀《黑與衛生紙》該作品最佳的註解，任何「創意」在「世俗」的眼光下都是異類，都是猛獸，都會被孤立被排擠，大凡偉大的藝術家都有堅定不拔的氣度，塔畢耶斯化阻力爲助力，化傷痛爲大愛





與慈悲，這也是他作品無人出其右的韌性所在。整件作品充滿著歷盡滄桑、黯淡坎坷的傷感，那像是經歷過長期蹂躪創傷而老化的畫面，浮現一個黑色的十字架，還有四個耶穌受「釘刑」留下的釘孔痕跡，而痕跡在斑剝古老的十字架的對比之下顯得如此的「新」，好像是剛發生過的事，塔畢耶斯的材質會說話、會控訴、會申冤，這就是材質人格化的明證。衛生紙捻成繩子的模樣，橫貼在十字架的中心點，更增強了「基督受難」的宗教情懷的張力。就像我們在看完莎士比亞的悲劇之後，難過的心情突然轉化為喜悅的情感一樣，《黑與衛生紙》的傷感與焦慮，卻給我們「大愛」與「慈悲」的平靜與嚴肅。

一九九一年，塔畢耶斯的聲望驚震四海，全卡達隆地區的公民，一致通過將巴塞隆納市的「市鑰」頒授給這位世界藝壇的西班牙之光：塔畢耶斯，頒授典禮是在三月舉行；巴黎的勒隆畫廊(Galerie Lelong)在十一月為他開辦一次別開生面的雕塑展，展出四十七件以陶土燒成的立體作品，其中一件《腳》(Pied, 1991, 46 x 155 x 60 cm, 巴塞隆納, 私人收藏)(如附圖)頗耐人尋味。一隻陶土燒成的人類的右腳有字母、「十字交叉與X交叉」、圓形等符號的印記；腳的表面處理有如埋在地下千年以上的地質效應所呈現的古樸，缺損的部分自然得有如剛出土的考古遺物；加上插在其上的金屬工具，把時光倒轉數萬年。一向強調「每種材料皆有其特殊的表現性，而其特殊表現性又可能和一些它所引起的想法牽連一起：像粗糙的表面會讓人想到牢房的牆壁；像其他比較光滑的表面則令人想到充滿陽光的新屋……」(ibid.)；當他對大理石粉加膠或拌凡尼斯的材質非常熟悉的時刻，塔畢耶斯又聽了雕塑家齊里達(Edouardo Chillida)的建議而使用陶土，但他還是處理得相當得心應手，這說明了塔畢耶斯對材質的用心瞭解，像瞭解一個有生命的人一樣，掌握每一種表情而剖析每一刻的心理，也就是他所說的「非常審慎研究的結果」，所以他才能以最簡約的方式表達最深刻的意涵。

在談完作品，本文結束之前，筆者還是提一件與他作品呈現出來的「大氣度」不能說無關的事實。那就是一九六六年，他為了支持反法朗哥政府獨裁的學生運動而被囚禁的事，他在自己所寫的回憶錄裡是如此的堅定如此地豪爽的說：「當畢卡索對我說：『你怕接受被捲入政治立場的事實嗎？』我回答：不，相反的，我感到從未有過的自在和完美。」塔畢耶斯繼續說：「我的政治立場越鮮明，我越感到坦然自適，而我作品的方向也越加清楚。」就像立體主義的大師畢卡索，塔畢耶斯自我勉勵地寫著：「然而現在我瞭解這是不夠的：這些年來所承受可怕的壓力，讓我深深體驗我不僅要以我的藝術，更要盡我畢生之力來奮鬥。」(Antoni Tàpies, *Mémoire - autobiographie*, traduit du catalan par Edmond Raillard, editions Galilée, Paris, 1981, p.443.)超然的政治立場是「大氣度」使然，而「大氣度」就是大藝術家之所以為大藝術家的條件，也是塔畢耶斯的作品簡而超卓的能量。 ■■





□⊕

《脚》(Pied)
1991 46x155x60cm
巴塞隆納 私人收藏