

廣達文教基金會 2008 年藝術凹凸鏡教師研習營

親愛的老師們~

廣達 2008 年藝術凹凸鏡教師研習營正式開始了喔!

廣達《游於藝》結合了豐富的博物館資源，規劃不同的校園巡迴內容，期待透過對於文化的認識，培養莘莘學子具有宏觀的能力，了解並尊重多元文化的價值。而廣達文教基金會將於 97 學年度推出《游於藝》「Niki 的心靈城堡」與「當代藝術教育展」兩展。

此次與國立歷史博物館共同規劃教師研習營，以法國藝術家妮基·德·桑法勒(Niki de Saint Phalle 1930-2002)為核心並擴及至二十世紀的藝術發展，期以藝術多元文化視角出發豐富教師與學子藝術涵養。邀請到台灣師範大學教授王哲雄老師、國立歷史博物館副館長高玉珍老師、台北市立教育大學美勞教育系兼任講師江學滢老師、國立台灣藝術大學美術學系專任助理教授陳貽怡老師、新竹教育大學教授謝鴻均老師、CICA 當代藝術兒童基地執行總監黃榮智老師等精闢講解妮基·德·桑法勒與二十世紀藝術發展脈絡，分享展覽的精髓。

總觀當今在藝術領域的創作媒材、形式與題材，呈現了多元面貌的發展趨勢，藝術創作不只是在於「美」的問題了，藝術創作者更是一再地挑戰著我們對於既有藝術中的認知界線，不斷在藝術創作實踐中擴展其內涵，亦使得一件藝術作品也產生了更多元的意義與解讀的方式。

此次教師研習營中，我們將由藝術中的跨領域與多媒材的表現形探討至更為宏觀的 20 世紀藝術發展視野，讓中小學教師們更易於了解當今藝術發展形式的多元面向，進而轉化至實際教學場域中的課程實踐，引領學童以開放的態度去探索與洞悉當下世界文化脈動的潮流與演變。

「Niki 的心靈城堡」現正熱烈徵件中，巡迴辦法請見研習手冊末，或至廣達文教基金會

網站 <http://www.quanta-edu.org/>

敬祝

教安

廣達文教基金會 敬上

☆ 相關資料僅提供學員非營利之教育推廣使用，不得作為其他用途；若需採用教案資料，僅限於非營利之教學推廣，並請務必註明作者、學校、出處等相關資料，尊重原作者的智慧財產權。

廣達 2008 年《游於藝》教師研習營

藝術凹凸鏡教師研習營

目 錄

壹、研習課程時間表	4
貳、講師簡介及大綱	
一、Niki 與法國新寫實主義	王哲雄 老師
(一)講師簡介	5
(二)講綱	10
二、漫遊 Niki 的異想世界	高玉珍 副館長
(一)講師簡介	35
(二)講綱	36
三、愛與希望的日記—由繪畫看孩子的心靈世界	江學滢 老師
(一)講師簡介	37
(二)講綱	38
四、打開~藝術黑盒子	陳貺怡 老師
(一)講師簡介	43
(二)講綱	45
五、藝術不設限	謝鴻均 老師
(一)講師簡介	47
(二)講綱	49
六、Niki 雕塑初體驗	黃榮智 老師
(一)講師簡介	55
(二)講綱	56
參、活動預告	57
一、2008 廣達《游於藝》巡迴展	58
二、玩樂在古典 音樂游於藝~廣達藝術小尖兵徵選	61
三、2007 廣達《游於藝》巡迴展 廣達游藝獎	
(一)創意教學競賽	63
(二)導覽達人	69
(三)數位教學故事	73
肆、參與學員與分組名單	79

廣達文教基金會 2008 年藝術凹凸鏡教師研習營

活動時間：97 年 4 月 19 日(六)與 4 月 20 日(日) 09:00-16:00

活動地點：廣達電腦華亞總廠地下一樓演講廳（桃園縣龜山鄉文化二路 188 號）

時間	題目	講師
2008.4.19(六)		
8:50-9:00	報到	
9:00-9:10	開幕式	
9:10-11:10	Niki 與法國新寫實主義	王哲雄老師 國立台灣師範大學教授
11:10-12:20	午餐	
12:20-13:50	漫遊 Niki 的異想世界	高玉珍 副館長 國立歷史博物館
14:00-16:00	愛與希望的日記— 由繪畫看孩子的心靈世界	江學溚老師 台北市立教育大學美勞 教育系兼任講師
2008.4.20(日)		
8:50-9:00	報到	
9:00-10:30	打開~藝術黑盒子	陳貺怡老師 國立台灣藝術大學美術 學系專任助理教授
10:40-12:10	藝術不設限	謝鴻均老師 新竹教育大學教授
12:10-13:00	午餐	
13:00-16:00	Niki 雕塑初體驗	黃榮智老師 CICA當代藝術兒童基地 執行總監

講師簡介及大綱

王哲雄 教授

- 1939 出生於台灣臺北。
- 1964 國立臺灣師範大學美術系畢業。
- 1964-1970 任教於國立藝專及成功高中。
- 1970 赴法國巴黎進修。
- 1979 獲法國巴黎高等社會科學研究院藝術史碩、博士學位。
- 1984 獲法國巴黎第四大學西洋藝術史與考古學博士學位。著有《巴比容畫派對印象主義形成的影響》。
- 1985 應國科會之聘返國，任教國立臺灣師範大學美術研究所。
- 1993-1995 就任國立臺灣師範大學美術系主任暨研究所所長。
- 2004.4 從國立臺灣師範大學美術研究所退休。
- 2004.8 應聘私立實踐大學工業產品設計研究所專任客座教授。

歷任

應聘為法國 Val de Marne 畫家展覽會審查委員。

中華民國博物館法制訂委員會委員。

高雄市立美術館諮詢委員；臺北市立美術館、台灣省立美術館、高雄市立美術館典藏委員。

全國美展、台灣省美展、臺北市美展、教育部文藝創作獎、國際版畫雙年展、中華民國新展望獎、國際攝影展、李仲生藝術創作獎、吳三連藝術創作獎等各項展覽競賽的評審委員。

曾為中國時報“談藝小札”專欄撰文；藝術貴族撰寫“西洋名作導覽”；幼獅文藝月刊撰寫“西洋名畫欣賞”。

教育部學術審議委員會委員。

文建會公共藝術諮詢委員會委員。

交通部公共藝術諮詢委員會委員。(現任)

台北市都市發展局、文化局公共藝術諮詢委員會委員。

台北市捷運局公共藝術執行小組暨評審委員會委員。(現任)

第一、二、七屆國家文藝獎評審委員。

A 期刊論文

1. 畫夢者：夏卡爾（雄獅美術，1985/9）。
2. 從一封笛雅滋的親筆函說起-米葉(Millet)和胡梭(Rousseau)以及笛雅滋(Diaz)之間的友情（藝術資訊，1985/12）。
3. 巴比容畫派(L' école de Barbizon)(藝術資訊，1986/1)。
4. 不受當代藝術思潮感染的超現實大師：保羅·德爾沃(藝術家1986/4)。

5. 從米羅基金會舉辦之國際素描競賽談 Dessin 的界定與演變。(臺北市立美術館館刊，1986/4)。
6. 從 1960 到目前的法國藝術 (藝術家，1986/5-12)。
7. 人文主義與原始藝術的融合-亨利·摩爾的雕塑藝術 (當代，1987/1)。
8. 豐奧多·胡梭(1812-1867)巴比松畫派的大師(Théodore Rousseau 1812-1867, Grand Maître de Barbizon)(藝術學，藝術家出版社，1987/3/25)。
9. 達達在巴黎(美術論叢，台北市立美術館，1988/5)。
10. 印象主義之前-西洋風景畫的萌芽及其演變(師大學報，1988/6)。
11. 包圍自然與歷史的克里斯多(雄獅美術，1988/12)。
12. 超現實主義巨星的殞落-薩爾瓦多·達利逝世(藝術家，1989/3)。
13. 畢卡索的情慾與藝術(美術論叢，台北市立美術館 1989/5)。
14. 沈寂的夢幻世界-保羅·德爾沃(Paul Delvaux)及其藝術特質(現代美術，No.30，1990/6)。
15. 沈寂的夢幻世界-保羅·德爾沃 (Paul Delvaux) (雄獅美術，1990/7)。
16. 二十世紀的羅德列克-賀貝荷·鞏巴(Robert Combas) (現代美術，No.35，1991/5)。
17. 克羅維·莫內 (Claude Monet) 與印象主義(藝術家，1993/2-3)。
18. 蘇拉吉 (Pierre Soulages)，來自現代藝術不孕之地-賀羅滋(Rodez)的前衛藝術家(藝術家，1995/3)。
19. 米羅的夢幻世界(美育月刊，No65，1995/11)。

B 藝術批評

1. 論廖修平繪畫藝術的象徵性語言(現代美術，No23，1989)。
2. 馬白水的彩墨世界(台灣新聞報，1990/2/9)。
3. 一切是媒體，媒體是一切(台灣新聞報，1990/5/8)。
4. 黃位政繪畫裡的勸世意識 (自立早報，1991/1/3-4)。
5. 靈性與自然交融-朱德群教授的藝術境界(台灣新聞報，1995/3/9-11)。
6. 余曉夫的架上繪畫(台灣新聞報，1995/3/9-11)。
7. 李石樵其人其畫(中國時報，1995/7/15)。

C 專書及專書論文(個展畫集)

1. L' influence de l' école de Barbizon sur la formation de L' impressionnisme (巴比松畫派對印象主義形成的影響)(Paris Sorbonne，1984，366p.)。
2. 現代藝術的伏流『眼鏡蛇』藝術群(台北市立美術館，「眼鏡蛇

藝術群及其十年後之影響」特展專輯，1987/1/10-1987/3/15)。

3. 蒼芒老辣見純真-張義雄先生油畫近作(台北時代畫廊，張義雄畫集 1991/2)。
4. 愛的詠讚與生命的謳歌-論郭博州繪畫作品的特質(郭博州展覽專集，1991)。
5. 從民俗走出現代-論郭博州的近作(郭博州專集，1992/1)。
6. 「新客觀主義」(Nouvelle Objectivité)繪畫與瓦爾特·沃瑪卡(Walter Womacka)(邱再興文教基金會，Walter Womacka 展覽專集，1992/7)。
7. 沈寂世界的詩人畫家陳建中(飛元藝術中心，陳建中個人展專集，1993/4)。
8. 新視覺組曲-郭軻教授的繪畫世界(新視覺抽象-郭軻油畫集，1993/4)。
9. 闊寫海濤浪無盡，蒨茸蕭瑟南國情-伍步雲先生九十油畫展(甄雅堂藝術中心，伍步雲專集，1993/5)。
10. 融古會今創新境-談洪俊河的水墨畫(亞帝藝術中心，洪俊河專集，1993/9)。
11. 心在自然意在筆端-郭道正教授的風景畫(台灣省立美術館，郭道正創作五十年回顧展專集，1993/10)。
12. 跨越抽象藝術與具象對峙的格局-顏雲連先生的繪畫(玄門藝術中心，顏雲連展覽專集，1994/8)。
13. 望穿高處不勝寒卻把絢爛歸平淡-談侯翠杏的藝術世界(財團法人侯政近文教基金會，侯翠杏專集，1994/11)。
14. 新視覺抽象-郭軻教授油畫展(馬德里-台北-紐約)(台灣省立美術館，郭軻油畫展專集，1995/2)。
15. 光與色結構和空間-解析陳慧坤教授繪畫特質的基本要素(台北市立美術館，陳慧坤回顧展專集，1995/9)。
16. 印象主義之前西洋風景畫的萌芽及其演變(展覽專集-羅浮宮博物館珍藏名畫特展：《十六至十九世紀西方繪畫中的風景畫》，1995/9)。
17. 探索西方藝術的奧妙找回自我的光燦-李石樵的繪畫風格(李石樵美術館，李石樵畫集(1)，1996/4)。
18. 從法國當代藝術看畢費(Bernard Buffet)的作品(高雄美術館，畢費回顧展，1996/5)。
19. 台南奇美博物館繪畫典藏展導讀(傳奇·美麗-奇美典藏西洋藝術展 1997/2)。
20. 深沈焦慮的內心世界-陳政宏繪畫風格的探索(阿波羅畫廊，陳政宏油畫集，1997/4)。

21. 解析李梅樹藝術的特質(攀越巔峰 1, 李梅樹畫集, 甄藏國際有限公司, 1997)。
22. 西洋現代藝術史 — 二次大戰前後西洋現代藝術思潮的醞釀與演變(1997/10)。
23. 藝術、人生與美育 (二十一世紀視覺藝術新展望-國際學術研討會論文集, 1998/12)。
24. 小世界大宇宙-姚慶章「圓形」與「菱形」系列會話與生命哲學 (姚慶章個展專集, 2000/9)。

D 研討會論文

1. 達達的寰宇 (歷史・神話・影響-達達國際研討會論文集, 台北市立美術館 1988/7/23-25)。
2. 藝術與人生 (華梵人文科技學院學術講座, 1997/7)。
3. 世紀末的焦慮—傑哈・賈胡斯特 (Gérard Garouste 1946-) 與後現代主義 (世紀末的視覺藝術與歷史觀學術研討會, 台北市立師範學院, 「論文集」, 1998/5)
4. 大地的建築師-捆包自然與歷史的克里(國立台灣師範大學, 「論文集」, 1999/6/2)。
5. 變形視同形式原則的波特羅 (Botero's Provocation—The Deformation as a Formal Principle) (實踐大學設計學院, 2005/4/22 日)
6. 藝術史的歷史會重演嗎? 以波特羅(Fernando Botero 1932-)的繪畫為例, 談「後現代意識」的繪畫 (國立台灣藝術大學, 2005/11)

E 專案研究報告

1. 研究國內高等藝術學府研讀西洋美術史的方法與導向以及在台灣設立藝術史學系或研究所的可能性(行政院國科會, 1987/10)。
2. 高雄國際雕塑創作研究營(高雄市立美術館, 1989/11)。
3. 從歐、美、日主要大學美術類博士班課程比較中探討如何建構國內美術研究所博士班課程 (教育部人文科學教育改進 1996/12)。

F 翻譯著作

1. 《西洋名畫 1000 種》, 台灣麥克, (2004/3 初版) 全書 515 頁。
(原著: Sister Wendy Beckett: Sister Wendy's 1000 Masterpieces, Dorling Kindersley, London, 1999)

G.翻譯審訂

1. 《美國大都會博物館美術全集》, 12 冊, 台灣麥克。
2. 溫蒂貝克特修女,《繪畫的故事》(原著: Sister Wendy Beckett: The Story of Painting, Dorling Kindersley, London, 1994.)

新寫實主義(Nouveaux Réalisme)

王哲雄 教授

自從杜象(Marcel Duchamp)的「現成物」(Ready-made)將藝術平民化之後，對藝術創作的觀念，可以說大大的改變，「藝術家的創作責任只限於對實物的選擇而已」，這種想法幾乎在六〇年代已經成了不爭的事實。大約在一九六〇年左右，為數不少的藝術家正往這個途徑從事創作；因此藝術批評家皮耶賀·里斯塔尼(Pierré Restany)想到將這些藝術家聯合起來，並且在一九六〇年的四月十六日，發表了第一次「新寫實主義宣言」，地點是在米蘭。同年十月二十七日，這個藝術團體也正式組成。團員包括亞賀曼(Arman)、杜費內(Dufrêne)、安斯(Hains)、維勒格雷(Villegré)、克雷恩(Klein)、黑斯(Raysse)、斯波耶里(Spoerri)、唐格里(Tinguely)、羅得拉(Rotella)、和席薩(César)。頭二次團體展分別是一九六〇年的十一月至十二月，假巴黎「前衛藝術節」(Festival d'avant-garde de Paris)及一九六一年的五月在「J 畫廊」(Galerie J)，以「達達之上四十度」(Quarante Degrés au-dessus de Dada)之名展出。這些新寫實主義畫家，接著也在一九六一年的六月假瑞典史多哥爾摩(Stockholm)，一九六一年七月假尼斯(Nice)展出。在一九六一年和一九六二年的「比較沙龍」(Salon Comparaisons)，特別保留了一間展覽廳給這些新寫實主義的畫家展出；他們同時也參加一九六一年的七月，假右岸畫廊(Calerie Rive droite)舉行的「巴黎——紐約」展及一九六二年六月，葛賀滋(Galerie Greuze)畫廊展出。許多新秀畫家也多紛紛加入這個團體：尼基·德·聖·華勒(Niki de Saint-Phalle)，德享(Deschamps)，以及克里斯多(Christo)就在這種「單純的選擇」的新審美觀念價值化之時，這些新寫實主義的藝術家表明他們的藝術是「反對由任何風格的藝術語言的轉化與搭配」。

因此，他們的藝術風格是元生的真實，是存在馬路上的風格。的確，新寫實主義是一種都市群眾的藝術，它是都市生活到處可見的一些元素，例如：廣告招貼、柵欄、空地、破爛、車輛、車牌字母…，這些東西正是批評家黑斯塔尼所謂的「一首都市文化的詩」。這種形態的藝術自然會與美國醞釀的普普藝術有所混擾，因為普普也是都市文明的產物，更有黑斯(Martial Raysse)曾展出一個櫥窗——海灘，可以說是「生態環境」的作品，如同依弗·克雷恩(Yves Klein)在一九五八年假希臘女畫商伊莉·克蕾賀(Iris Clert)畫廊，展出的「虛」是屬於所謂的「偶發藝術」(happenings)(這兒必須提出說明的是美國的「偶發」藝術是在一九五九年才開始，也就是說在克雷恩「虛」展之後)。一九六二年，紐約控制了「新寫實主義」，「新寫實主義畫家」展覽便是在錫得內·賈尼(Sidney Janis)畫廊展出，來自巴黎的紐約「普普藝術家」完全的被埋沒。慢慢地，儘管「普普藝術」最初的方向就與「新寫實主義」有著相當大的差異，「新寫實主義」還是被它所吸收。一九七〇年在米蘭的「新寫實主義」節慶，當是該藝術團體達到顛峰，也是走下坡的轉捩點，可能是因為他們獲得成功、榮耀過分快速的關係罷！

依弗·克雷恩(Yves Klein)：法國畫家，一九二八年出生於尼斯，一九六二年心臟病逝於巴黎。在國立商業海事學校和巴黎的東方語言學校畢業後，依弗·克雷恩(Yves Klein)在尼斯當過書商，在愛爾蘭當馬術訓練師，以及在巴黎當過柔道教練。一九五五年他在巴黎展出二十幅各種不同顏色的「單色畫」。兩年之後他的「單色畫」都是「藍色」，甚至是一種單純均勻的「藍」。一九五八年由於他在伊莉·克蕾賀(Iris Clert)畫廊展出作品「虛」：展覽會場僅僅看到畫廊空白的牆壁和一個原來就空在那兒的櫥櫃而已，從此觀眾注意力便朝向這個造成我們時代特殊的「觀念」之議論，不尋常的年輕藝術家，更近一次的議論是針對著他在一九六〇年展出的作品「裸」或稱「人體測量」。問題在於女裸體模特兒身上抹上藍色顏料，而將身體的形狀壓印在空白的畫布上。克雷恩的「單色畫」代表且概括了歐洲的前衛主義者。他從事各種領域的創作，曾經別出心裁地創作一首由交響樂團演奏過的「單調交響曲」，寫了許多理論的經典之作，設計了一些建立「空氣的牆和火的牆」的原理上，幻想式的建築計劃。

一九五七年和一九五九年在以單色畫和海綿，裝飾德國傑桑啟肯(Gelsen-Kirchen)歌劇院時，他實現了使多種藝術結合的卓越成就。一九六一年他用噴火器燻燒紙板，創造了類似抒情的抽象作品：「火的繪畫」。以這種相同的方式，在創作「雨中的繪畫」及「風中的繪畫」之時，他體現了在傳統繪畫無法達到的「稀奇罕見的痕跡」，克雷恩是尼斯畫派的偶像，新寫實團體的創立者之一，他留下了六〇年代巴黎的前衛主義者神話般的形象。

席薩(César)即**巴爾達西尼(BALDACCINI,dit)**：一九二一年生於馬賽的法國雕塑家。馬賽美術學院畢業後，他在雕塑家哥賀匿(Cornu)的工作室學習雕塑。一九四三年他到巴黎來，進入哥孟(Caumont)的工作室工作。他在「新寫實主義」的範疇內開創了他利用工業社會的廢棄物做成藝術品的途徑。他用「壓縮機」將汽車的殘骸壓成混雜著各種顏色而帶有焦慮不安的「立方體雕塑」，是人類製造出來的消費社會，殘酷毀滅的象徵。席薩的創作是多方面的，除了「壓縮機」下的產品之外，他尚使用粉紅色的合成樹脂(résine synthétique)倒入以他自己的姆指做成的巨大模型，也以同樣的姆指模型，而使用金屬為材料，鑄成各種尺寸大小不同的一系列「姆指雕塑」。

一九六七年他曾使用聚氨酯泡沫(Mousses de polyuréthanes)的強大膨脹力作各種創作，在世界各大美術館都曾展示過，例如一九六七年在慕尼黑美術館、聖保羅美術館，一九六八年在倫敦、羅馬，一九六九年在巴黎。一九九八年癌症去世。

費南德·亞賀曼(Fernandez Arman)(他有另外一個小名叫 Pierre)，一九二九年生於法國南部的尼斯城(Nice)。一九四六年遇見克雷恩(Yves Klein)，加上幾個其他的朋友聚在一起而形成了「新寫實主義」(Nouveau Réalisme)的核心分子，一九六〇年**亞賀曼(Arman)**「伊莉·克蕾賀畫廊」展出以拼湊集結物體做成的作品：「滿」(le Plein)。也是在一九六

○年，他劃時代的作品「物體的行為」(allures d'objet)：在畫布上留下因投擲上了墨色的物體所造成的物體行跡，**亞賀曼**曾於紐約、巴黎兩處居住和創作，二〇〇〇年七月二十六日至九月十日曾經在我們國立歷史博物館展出（參閱專輯的拙作）。

傑昂—皮葉賀·黑諾(Jean-Pierre, Raynaud)：一九三九年生於哥隆布(Colombes)，法國畫家。在攻讀園藝學結業之後，他開始從事接近「新寫實主義」的集合藝術。從一九六三年起，他以「物體心理學」(Psycho-Objets)的作品之顏色，白色和紅色，與某些單純的元素(量具、比例尺和救生鏟(登山用)，標示板、花盆)一起協調應用，企圖將「心理世界」和「真實世界」的關係明朗化。他的作品冷漠與疏離，的確就是代表著他對這個世界的視野—殘酷的最佳映照，然而它是超越在不安和暴力之上：沒有人物存在，「這兒什麼都沒有」就如同亞蘭·汝華(Alain Jouffroy)寫給他的信所言一樣，「沒有表達，卻只有展現...」。紅色的花盆裝滿水泥(不能使用)，大量的展出(例如一九六八年在杜塞爾多夫(Düsseldorf)所作「望」(Prospect)就用了三百個花盆，一九七一年在倫敦、耶路撒冷和漢諾威(德國)就用了四〇〇〇個花盆，並且使用各種不同的比例(尤其有十二種一.八〇公尺高，兩公尺直徑)，其中有一種曾在巴黎現代美術館展示，此舉已是毫無任何表達的意念。一九六七年，賀諾使用四色套版(紅、綠、黃、藍)在版上複製「賀諾四號」(Renault 4)的小型貨車的構成零件，以及公路指示牌，大小與實物相同。比較接近於暴力的作品是他一九七三年所完成的「葬儀」，作品是染有四色的棺材，十字架和還願牌。

在一九七四年，他開放給觀眾參觀「房屋——掩體」(Maison—blockhaus)，(有兩個鐵甲門和一個窗子)在內部完全鋪滿白色小方塊陶磚，這種瓷磚的應用成為他同一年一連串作品的材質。一九七七年，他匯齊五十五扇窗子和七個薔薇花飾的無色玻璃，它是為諾瓦拉克(Noiriac)的西都會修道院設計的。

賈瓦雪夫·克里斯多(Javacheff christo)：一九三五年出生於保加利亞的加波沃(Cabrovo)。一九五二年至一九五六年，他在保加利亞的索菲亞美術學院(I' Académie des Beaux-Arts de Sofia)唸書，然後至捷克的布拉格(Prague)，在「布里安劇院」做設計布景工作。一九五七年到維也納的藝術學校聽了一學期的課，便於一九五八年抵巴黎。

他在經歷了一段潑色畫法的實驗之後，一九五八年便推出了他「捆包」藝術(Emballages)的處女作，在這造形藝術中對物體面貌的更新，算是很激進的視覺經驗。面對著抽象世界，特別是潑色抽象可說比比皆是，想回到「新達達主義」(Néo—dadaïsme)的「新寫實主義」(Nouveau Réalisme)之意願，在六〇年代是相當蓬勃。再說一個富裕的、消費的社會，捆包對克里斯多(Christo)來說，可以將物件潛藏，可以提升也可以轉換。以一塊帆布將日常可見的物件綑綁得好好的，克里斯多(Christo)給予這些物件一種心理矛盾的形象，不可辨認，也引起對這些東西的原來樣子和它們的功用的疑慮。自一九六一年克里斯多(Christo)初次興起了需要包紮公共建築物的念頭，同一年，他在科倫港(Port de Cologne)實現了堆疊酒桶的計劃，由於克里斯多(Christo)加入新寫實主義的集

團，皮葉賀·黑斯塔尼(Pierre Restany)專掌理論化和宣傳事宜，克里斯多(Christo)很快地參與黏貼，描繪版畫方面的巨大的計劃無可置疑的激發提升美學上的品味。

一九六二年他以二〇四個汽油桶堆疊建造了一座「鐵幕」(Rideau de Fer)，高達四公尺，圍堵了巴黎的威斯康堤街(rue Visconti)，這個僅僅是在一夜裡完成的傑作，對克里斯多(Christo)來說具有一種重要的回顧意義，因為正是這種直接取自環境，改變環境掩蓋風景，偽裝風景讓克里斯多(Christo)往後的創作方向朝著地景藝術(Land Art 亦稱生態環境藝術)發展。這種藝術突然在七〇年代被認為是前衛藝術。

一九六三年他重新改裝了一間百貨公司的正面櫥窗，以布料很細心的撐表著櫥窗的玻璃，使我們根本無法看清楚櫥窗內的東西，他稱這傑作為「正簾」(Store Fronts)。從這時候開始，克里斯多(Christo)的創作屬於大型的構思：例如一九六六年在艾因多凡的市立梵亞伯美術館(Eindhoven. Stedelijk Van Abbe museum)捆包的樹，一九六八年在斯波雷特(Spolète)包紮一座中世紀的噴泉和高塔，同年捆包在伯恩(Berne)美術館(Kunsthalle)對面的公共建築物。在一九六九年，他在澳洲的小海灣(Little Bay)完成了一舉龐大巨構「捆包海岸」，他在該海濱，罩蓋了一六〇〇公尺的懸崖，使用一〇〇〇〇〇公尺的蓬布和五十公尺的繩索。在科羅拉多(Colorado)的「深谷高帳」(Valley Curtain)使用四二〇公尺長，六〇公尺高的尼龍簾幕，一九八五年，又在巴黎包紮新橋(Le Pont neuf)。

黑夢·安斯(Raymond Hains)一九二六年生於聖-普伊歐(Saint-Brieuc)，法國藝術家。他是一位非常保守派的造形藝術家，自從一九四七年起，他便製作一系列的抽象照片，那是安(Hains)想透過有溝槽的特殊鏡頭來照攝物象，藉用這種鏡頭所產生的物象重複和韻律效果，以期表現一種運動感。根據這種破除物體完整影像的原則，與傑克·得·拉·維勒格雷(Jacques de La Villeglé)共同完成了一部生動的電影，叫貝妮洛普(Pénélope)。從一九四九年起，他發現那些張貼在行人道上和牆上的廣告，被撕破後遺留下來的部分，具有一種生率的粗野感覺，他試著透過攝影鏡頭予以重新組合，形成力動和中止的抽象結構。

他特別喜歡政治性招貼海報，因為它是社會學真實而直接的見證。這也是一九四九年至一九六一年間一系列「撕毀的法國」(La France déchirée)的重要製作，他曾在一九五九年以「難道這就是更新嗎？」(C'est sa le renouveau?)發表。安斯就是以這種杜象的「現成物」和抽象表現主義的美學觀來作為「新寫實主義」的奠腳石。

消費文明與工業社會的詩人暨社會學家

—阿賀曼（Armand Pierre Fernandez，dit Arman）

王哲雄 教授

三十年前，當我第一次前往法國巴黎大學唸書的時候，正是新寫實主義（Nouveau Réalisme）經過十年的奮鬥，說服廣大的群眾，開始由瞭解而被接受，進而由衷的欣喜；其中以阿賀曼（Arman）、塞撒（César）、克里斯多（Christo）、克雷恩（Yves Klein）、唐格里（Jean Tinguely）、德·聖-法爾（Niki De Saint-Phalle），予人印象深刻。特別是阿賀曼的作品《家，甜蜜的家》（Home Sweet Home，1960）、《蕭邦的滑鐵盧》（Chopin's Waterloo，1962）、《長遠的停車場》（Long Term Parking，1982），多麼詩意的畫題，多麼超然的情境。

談起阿賀曼的名字，有段幽默詼諧的小插曲：阿賀曼（Arman）原本的名字是 Armand Fernandez，Armand 是小名，而 Fernandez 是家族的姓；當他十九歲的時候，在法國南部尼斯柔道學校認識依弗·克雷恩（Yves Klein 1928-1962），同時決定不再使用家族的姓，而以 Armand 的小名當姓，有心讓人們熟悉習慣這個名字。一九五八年，一個偶然的誤謬造成阿賀曼今天的名字：由於展覽目錄封面上的名字印錯，將 Armand 印成 Arman，漏掉最後一個字母《d》，阿賀曼將錯就錯，決定從今以後他的名字就叫 Arman。

阿賀曼在中學畢業之後，進入尼斯裝飾藝術學院（l'Ecole des Arts Décoratifs de Nice）就讀；一九四九年移居巴黎，旋即進入羅浮美術學院的東方藝術與考古學系研究。五〇年代初期，巴黎盛行抽象繪畫，阿賀曼不例外地被捲入這風潮，他對丹尼·亞巴迪（Daniel Abadie）說：「我曾經非常欣賞波利亞科夫（Poliakoff）與史塔耶爾（Staël），終於在一九五一年和一九五三年間，我畫出一些參合他們兩位的表現方法之繪畫作品，而他們的表現方法是築基於雷昂·德剛（Léon Degand）所說的『外在世界的推演』（la logique du monde extérieur）。」（Arman/Daniel Abadie, *L'archéologie du futur*），所以在一九五三至一九五五年這段期間，他從事抽象藝術的創作；而且於一九五四年在巴黎伯格費昂畫廊（la Galerie Berggruen）的展覽會，發現德國達達主義的畫家卡爾特·史維特斯（Kurt Schwitters 1887-1948），遂於一九五五年製作了第一批「印記」（cachets）的作品：利用辦公室的戳章、自己向普希（Puces）購買的印章、製造商所丟棄刻有文字的橡皮塊做成的戳章，蓋滿畫面而成的作品。然而，阿賀曼表明：「與達達藝術家最大的不同，就是我從來沒有迴避過審美論」（Ibid.），倒是頗有幾分美國抽象表現主義的大師波洛克（Jackson Pollock）「均勢遍佈」（All over）的畫面圖式。

（一）阿賀曼與新寫實主義

自從杜象 (Marcel Duchamp) 的「現成物」(Ready-Made) 把藝術平民化之後，藝術創作的觀念，可以說有了相當大的改變，「藝術家的創作責任只限於對實物的選擇而已」，抱持這種想法的藝術家，在一九六〇年代已為數不少，於是在藝術批評家皮耶賀·黑斯塔尼 (Pierre Restany) 的號召下，於一九六〇年的四月十六日，在米蘭發表了第一次「新寫實主義宣言」；同年十月二十七日，假克雷恩的住宅，簽署一項「新寫實主義的組成宣言」(la Déclaration constitutive du Nouveau Réalisme)：「新寫實主義的藝術家們已經注意到他們集體共識的獨特性。新寫實主義就是對真實事物重新感覺和認識的方法。」(Les Nouveaux Réalistes ont pris conscience de leur singularité collective. Nouveau Réalisme = nouvelles approches perceptives du réel.)，簡單明確的組成宣言是以白色粉筆寫在塗有克雷恩典型藍色的紙上 (100x66 cm，現為巴黎私人收藏)，於是這個藝術團體也正式宣告成立。當時的成員包括阿賀曼、杜費內 (François Dufrêne)、安斯 (Raymond Hains)、克雷恩、黑斯 (Martial Raysse)、斯波耶里 (Daniel Spoerri)、唐格里 (Jean Tinguely)、維格雷 (Jacques Mahé de la Villeglé) 等八位藝術家，加上一位批評家黑斯塔尼總共九名。其他成員塞撒和羅得拉 (Mimmo Rotella) 未能參加這個聚會，至於德·聖-法爾和德享 (Gérard Deschamps) 是在這個團體全力公開活動的一九六一年加入該團體，而克里斯多遲遲於一九六三年才參與。

新寫實主義往往被大而化之地歸入普普藝術 (Pop' art) 的領域，雖然它們都是工業文明和消費社會底下的產物，但事實上兩者的研究與導向是有其基本立足點的不同：美國的普普藝術固然也有藝術家借用工業的生產品，新的或使用過的、重新找回的廢棄物，不過大部分的藝術家著眼於消費社會的消費文明的現象再現，氾濫的商業產品廣告和消費圖像，巴洛克式豐盛地呈現；而新寫實主義的藝術家，則是透過工業社會快速生產、大量消費機制下的廢棄物、殘渣垃圾、新舊產品，提出對文明、社會，甚至環境生態保護的反思與批判。新寫實主義的精神導師黑斯塔尼表示這個運動的到來，是跟人們二次大戰後選擇寫實類型的心態有關，而此種類型的寫實又是朝向日常生活的現實面的寫實。那麼所謂日常生活的現實面又該是什麼？黑斯塔尼進一步做了說明：「它就是工業的、都市的、傳播媒體的」，而當他談到克雷恩的時候，更明白地指出這種現實面即所謂的「現代自然」，它脫離不了「影像的文明」(la civilisation de l' Image)，也脫離不了「消費的社會」(la société de consommation)。(Pierre Restany : *Une vie dans l' art—entretiens avec Jean-François Bory*, Ides et Calendes, Neuchâtel, Suisse, 1983, pp.18-20.)

在新寫實主義的藝術家當中，阿賀曼是最能在工業文明快速生產和大量消費的社會體制裡，以人性的關懷、詩人的情境與社會學家的思辯，透析人類使用物件或物質的行為與心態。從一九五八年起，他開始一項實驗性的創作方式「稱之為物體的行為」(Allures d' objets)，簡單的說，就是將浸泡繪畫顏料或墨汁的物體投擲在畫紙或畫布上，讓物體滑落的形跡留在其上，至於所使用的物體，他說：有雞蛋、有鍊子、有齒輪、有各種

的物件……也有機械物件如大的螺釘 (Arman/Daniel, op. cit.)。一九五九年開始他的「集積」(Accumulations) 藝術，聚集可使用、供使用、使用過的物件；「垃圾」(Poubelles) 藝術，將廢料、損毀物、垃圾，堆積在一個透明的裝物筒或裝物箱。阿賀曼在這個時刻雖然以實物的集積做為藝術表現的媒介，他的視覺效果基本上還是「均勢遍佈」(All over)：例如一九五九年所作的《小型中產階級的殘渣》(Petits Déchets Bourgeois) 和《大型中產階級的殘渣》就是典型「垃圾」系列的代表作，也完全表露出作者面對一堆垃圾，是以何等詩人情懷與社會學家透析現實面的距離，營造一種新的感覺方式，那些殘渣就是二十世紀的中產階級的物質文明與精神文化；特別是一九六〇年的《家，甜蜜的家》(Home Sweet Home)，是將許多防毒面具作某種規律的聚集，作品上排的面罩、橡皮導管、氧氣罐排列整齊，下排略作不規則的錯置，導管呈曲折狀態，整個裝物箱當中只有一個氧氣罐的顏色呈較亮的鐵灰色，好比是這群擬人化的家族成員的「家長」，此時，「物體」(objets) 已經不再是原先的物體了，而是阿賀曼透過工業文明大量生產和消費社會大量耗用，所作幽默省思的詩人語彙。

(二) 阿賀曼藝術的創新

一九六〇年，阿賀曼在希臘女畫商伊莉·克蕾荷 (Iris Clert) 的畫廊 (座落在巴黎的「美術街三號」，3, rue des Beaux-Arts)，舉辦超級「垃圾」的專題展覽，號稱「滿」(Le Plein)。在當時的確是駭人聽聞的事，因為阿賀曼將一部貨車滿滿的垃圾倒進畫廊的展示玻璃櫥窗裡，他告訴亞巴迪：「和馬賀夏·黑斯，我們一起在中央市場 (Les Halles)，不停地在各個角落撿拾各種東西來補充。」(Arman/Daniel Abadie, op. cit.)，由於撿拾的垃圾量不足，他只好將一些裝水果的條狀木片箱及傢俱填塞於畫廊的裡邊。這種空前創新的展示，別說一般觀眾驚愕而無法接受，就是連畫廊主持人克蕾荷都覺得垃圾很髒而裹足不前，所幸「垃圾」系列作品在一九六〇年六月，假史梅拉畫廊 (Schmela) 展出情況不錯，作品全部賣掉，所以克蕾荷才同意在她的畫廊展出。此展與一九五八年在同一畫廊展出過的克雷恩的「虛」(Le Vide) 形成一個對比，正如阿賀曼引述其好友克雷恩對他說的話：「你是數量論的頌揚者，而我呢，我是虛空的守護神」(Ibid.)。

當阿賀曼談及他使用現成物的心態與方法和杜象有所不同的時候，他說他是「以量改變質，例如五十支懸掛的鏟子，就是與杜象單純的現成物不同」。(Ibid.)

的確，阿賀曼從「集積」系列、「滿」發展出來物體「量」的震撼力，會讓我們嘆為觀止。像《老祖母的村莊》(Le Village de Grand-Mère, 1962)，四十多個剖面切割的手搖咖啡研磨機，如村莊般地組合在一起；而手搖的研磨機象徵著老祖母過去的一代，就研磨機物件數量的集積而言，確實給人一種清新的訝異和不得不為之折服的欣喜感，就重新對現實物體的感覺與認識來說，阿賀曼的詩人才情與社會學家敏銳的觀察力表露無遺。又如《飢餓》(Hungry, 1980, 210x155x5 cm)，密密麻麻的一堆鱷魚鉗 (pinces

crocodile)，原本只是一種工具，經過阿賀曼的排列組合，看起來就像一群嗷嗷待哺的小鱷魚，朝著一個方向游往覓食，如果不是消費社會的社會學者，他是不會發覺這麼多的生產工具，如果他不是一位詩人，他是不可能把無生命的東西聯想成有生命的有機體。

從一九六一年開始，阿賀曼的藝術又延伸出兩種全新的表現形式：其一為「憤怒」(Colères)，也就是以打碎的物體碎片或用力嚴重破毀的物件來表現的手法；其二為「切割」(Coupes)，也就是使用切割或鋸斷的物件片段來表現的方法。最常看到的是以提琴、鋼琴、傢具、肖像畫、咖啡研磨器等物件，打破或切鋸的碎塊或片段來重新營造組合。尤其「切割」的手法，阿賀曼將它沿用到爾後的許多青銅雕塑或薩克森管的樂器上。

談到「憤怒」系列的創作行為，其中有某些作品是在觀眾面前製作的，雖然阿賀曼拒絕別人稱他為偶發藝術的表演者，但他一點兒也不因為觀眾而感到不方便，他說：「我是個相當愛炫的人，我很興奮，我很高興」。他進一步對「憤怒」系列提出說明：「我把它當成柔道的摔擲，我不是真正在生氣……我會算準我將摔擲到何處，哪一個地方我要把它打破；這不是一種真正的憤怒；而是一種多少可以預先掌控的破毀」。至於「切割」系列，跟他的童年回憶有關：他從小就因為爸爸很喜歡參觀大型博覽會（特別是關於展示各類產品、機械工具、新型轎車），而常常被帶往會場，看到機器切割技術的精確完美，印象非常深刻。「切割」系列整體來說，的確是比「憤怒」系列要顯得優雅，然而，正如阿賀曼所說：「也有很簡單的；有粗獷和簡單的。我將物體經常切割成兩半，單純只是為了切割本身的效能。其他則以非常精巧的手法組合：如此就成為審美的，而其結果往往幾近於邊飾。」(Ibid.)

目前收藏於巴黎龐畢度中心現代美術館的《蕭邦的滑鐵盧》(Chopin's Waterloo, 1962, 186x302x48 cm)，是「憤怒」系列的代表作之一。鋼琴喚起音樂家蕭邦的影像，而鋼琴的木質外殼和黑白分明的琴鍵，以及內部的銅條鋼絲，富於色彩和造型的美感；打破斷裂的碎片，固定在一塊木板上，儼然是一幅抽象繪畫，同時也浮現有如拿破崙當年於滑鐵盧戰役慘遭失敗的落魄景象。阿賀曼像一位行吟詩人，見景生情地把意象串連起來而創出所謂《蕭邦的滑鐵盧》，既有詩的情境，又有爆破性的能量感。他如私人收藏的《萊茵河畔》(Sur les Bords du Rhin, 1963, 130x97x20 cm, cf. Bernard Lamarche-Vadel: *Arman*, La Différence, Paris, 1998, pl. 156.)，也是「憤怒」系列的佳作：破裂的路特琴(luth éclaté)，導引出萊茵河畔的異國情調，阿賀曼透過不同的樂器，散發著它所代表的不同文化與地域的訊息，他把路特琴摔破卻創出另一種藝術，誠如卡特琳·法蘭克布林(Catherine Francblin)所言：「阿賀曼的『憤怒』系列，就像一枚硬幣的正反兩面配合得很好，物體世界某些東西的消逝，就是藝術的誕生降世」(cité par Raymond Moulin: *De l'objet à l'oeuvre*)。

收藏於德國杜塞多夫(Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf)的《合唱團》

(Choral, 1962, 162x130x25.5 cm, cf. B. Lamarche-Vadel, op. cit., pl. 131.) 是典型的「切割」系列作品：把大提琴縱切成若干條狀切塊，然後以彼此互相平行而略呈傾斜的角度，固定在木板上。切割技術的精確俐落，可以看出阿賀曼切割之前，細心規劃與設計，絲毫沒有僥倖或失控，是經過一種嚴格的審美考量之後的結果。

《阿波羅獻禮》(Apollo the Offering, 1986, 228x140x135 cm, Marisa del Re Gallery, New York) 是一件後現代主義色彩很濃厚的銅雕切割作品，從古代神話中的人物雕像，結合工業社會的切割技術而成螺旋狀的動態，超現實的情境油然而生，這已經大大地跨越出原先新寫實主義的格局，也區隔了阿賀曼單純的切割技術，這是他史無前例的創新與創舉。就這件作品而言，切割後青銅表面的銅綠處理之細心老到，足以證明阿賀曼無論在傳統或現代，都表現出與眾不同的才華與信心。他的才華絕對受人肯定，而他的信心十足，他說：「我經常自願地留一個空間給無意識去活動。我清楚得很，有時候我並不作太過於自動性的行動。我會留心那些不經心的手法。」(Arman / Daniel Abadie, op. cit.)

其實，阿賀曼的新穎是在時間的距離下，不斷的重新體驗各個系列的特質，以及各系列間的整合表現，例如一件私人收藏的《吠叻，吠叻》(Taïaut, Taïaut, 1964, 122x245x21 cm, cf. B. Lamarche-Vadel, op. cit. Pl. 161.)：「畫題」是表示在狩獵的時候，帶領獵狗的人發出唆使獵狗的叫聲，這是從賴以表現的物體—管樂器（喇叭、號角）非常幽默而富詩意的聯想。該作是結合「憤怒」與「切割」的表現手法，合作無間、氣勢貫串的典型，有平面繪畫的審美效果，也有浮雕高低起伏的實體，加上在木板上所做的光影「障眼法」(trompe-l'oeil)，是一件道道地地的繪畫與雕塑成功的結合體。而《流浪漢的什錦合唱團》(Mulligan's Chorus, 1983, Ibid. pl. 248.) 則為「集積」與「切割」的結合體：集結縱切成兩半的薩克森管樂器；樂器表面色調的處理和排列的方式，可以看出藝術家工作態度的嚴謹，專業技術的淨練。儘管作品的標題或許是在作品完成之後，再以幽默與詩意的聯想而附加的，然而阿賀曼關懷社會現象的用心，與一般社會學家無異。如果說他的「垃圾」系列因不同時空而呈現不同的文化與社會的訊息—六〇年代的巴黎和七〇年代的紐約所收集的垃圾雜物內容不一樣，它所代表的文化與社會意義就會不同，那麼他的「集積」與「切割」也會因不同時空而呈現不同的樣式：一九九二年所作的《馬克斯/列寧主義者的辯正法之詮釋》(Dialectic Interpretation of Marxists/Leninists, 1992, Ibid. pl. 280.) 就是一個非常特殊的切割與集積的例子。列寧的青銅頭像，經對角切割、橫向剖切、局部橫向剖切、等腰對稱切割、半面切割、臉部縱向切除等切割方式，製造成許多必須互相配合才能達到完整形體的局部片段，引發「正」、「反」、「合」唯物辯證法的聯想（正+反=合），尤其阿賀曼將每一個必須互相仰賴的不完整段片，分別放在鋼板製成的隔間展現，懷疑、揣測、詭譎的情境油然而生，對這位蘇俄的社會改革者罩上一層神秘的薄紗。

阿賀曼於一九九七年十月和黑蒙·慕蘭（Raymond Moulin）對談中表示：「在所有的方式（集積與垃圾）裡，都含有藝術家介入的社會學成分」（R.Moulin, op. cit.）。至於九〇年代的作品，建立在「量」的概念下的「集積」更加的多元而豐沛：集積物有蒸汽熨斗、不銹鋼茶壺、手槍式電鑽、舊收音機、礦坑使用煤油燈盞、各類檯燈、不同顏色的搪瓷茶壺、手拉鋸子、腳踏車、飛機螺旋槳、非洲小雕刻、扶手沙發椅、購物推車、舊打字機等實物。但這些東西都被阿賀曼以審美的手法，轉換成饒富詩意的藝術品。

（三）親切而另類的紀念碑

對阿賀曼來說，從事紀念碑式的作品（l'oeuvre monumentale）之創作是具有另一種挑戰性，對這類藝術作品的永恆持久性，他倒是有不同的看法；他說他的紀念碑式的作品抱持永垂不朽的想法是相當有限的，相反地，他認為：「真正的恆久性，是從孕育年輕一代的其他藝術家做起，他們從你身上學到的一些東西，由他們再去做傳承。這就像一條鍊子前後相連一樣。藝術作品本身多少有點虛幻；因為時尚在改變，人也會感到倦態」（Arman/Daniel Abadie, op. cit.）。所以阿賀曼覺得當我們在談恆久性（la pérennité）的時候，必須很謙卑：持續個數十年，最多也只不過兩百到三百年。

不管如何，阿賀曼的紀念碑式的作品是集合堆積物體的延闊，與一般的紀念碑或戶外雕塑絕然不同，它有來自工業文明的大量日用產品之親和力，例如一九八二年，為座落於法國汝易-昂-柔掌（Jouy-en-Josas）地方的蒙賽爾雕塑公園（Parc de sculpture Le Montcel）所完成的《長遠的停車場》（Long Term Parking, cf. B. Lamarche-Vadel, op. cit. Pl. 320.），將六十部各種顏色的轎車嵌在高 19.5 公尺寬 6 公尺長 6 公尺的大立方水泥柱，這是自有藝術史以來從未見過的創舉。這不只是一件具有新視覺美感的曠世鉅作，也將是以後歷史反照二十世紀後半葉工業與文化的指標，特別是阿賀曼以詩人灑脫的心態，去診斷消費社會大量耗用汽車與嚴重的停車場不足的現象，而想出如此幽默的「長遠的停車場」的標題。

一九七六年至一九九五年，阿賀曼又替黎巴嫩（Liban）的首府貝魯特（Beyrouth）立下更高（30 公尺）的和平之柱：《和平的希望》（Espoir de Paix, cf. B. Lamarche-Vadel, op. cit. Pl. 342-343.）。這次所嵌入水泥柱中的不是轎車，而是戰爭的裝備：坦克車和軍用車。阿賀曼把這些象徵著殘暴毀滅的戰爭工具，永久凝固封鎖在水泥柱裏，意味著埋葬戰爭祈求和平。顯然地，這件作品具有更濃厚的紀念碑的莊嚴意義，裝配工程的浩大，加上驚心動魄的戰車，看來不讓觀眾為之懾息不可。

阿賀曼的想像力有如大海的浩瀚與豐沛，從他在世界各地製作的紀念碑式的作品中所使用的物體，我們不難發現輕鬆滑稽的造型與其意義的聯想。一九八七年為法國葛拉絲（Grasse）弗拉格納香水（Parfum Fragonard）所設計的《樂園》（Le Jardin des Délices，

cf. B. Lamarche-Vadel, op. cit. Pl. 335.), 替這家香花提煉廠增添不少鮮活的藝術氣息。他使用切割的「香水蒸溜器」(alambics) 進行焊接, 古銅色粗笨可愛的蒸溜器造型和呈彎月狀的導管對比下, 幽默感十足, 但是對於凸顯香水提煉廠的功能, 意像又非常清楚, 藝術與生活的結合在阿賀曼的處理下, 另類而可愛。

儘管美國的藝術批評家威廉・魯賓 (william Rubin), 對阿賀曼的藝術比較看重他前期的現代主義作品, 對後期的後現代主義作品表示他個人的疑慮 (cf. W. Rubin, *Comment situer Arman ?*), 但藝術反映時代是天經地義, 就像新寫實主義會在一九六〇年代產生一樣, 阿賀曼如今處於世紀末, 當然他有表現這個時代 (即後現代) 的需求。對筆者而言, 會不會在藝術史上被重視, 是端賴作品的原創性, 不管是現代主義的阿賀曼或是後現代主義的阿賀曼, 都是只此一家, 都將受到藝術史的敬重。

大地的建築師

——綑包自然與歷史的克里斯多（Christo Javacheff）

王哲雄教授

（一）前言

一九八五年，筆者應國科會之聘，從巴黎回到闊別十六年的台北，在國立台灣師範大學美術研究所任教。第二年，市立美術館為本人安排了一場「從一九六〇年到目前的法國藝術」的冗長演講；當時距克里斯多實現了他從一九七五年就開始策劃的「綑包新橋」¹時間不久。所以，當本人講到興起於1960年的「新寫實主義」（Nouveau Réalisme）的藝術之時，一般聽眾大多還可以從報章雜誌看到他的大名，然而對克里斯多的出生與其藝術，並沒有十分清晰的概念與整體的了解。無巧不成書，兩年後，這位大名鼎鼎的克里斯多又在台北市立美術館展出他的「計劃」，筆者也在克里斯多的展覽專輯（「克里斯多藝術展」，December 24, 1988-February 26, 1989, 台北市立美術館, 1989）刊出一篇專文（「克里斯多，造物者的造物者」，pp.19-24），將克里斯多的出身、他的綑包藝術的奇想所代表的意義，做過一番研究與分析。在我那篇專文脫稿之時，克里斯多尚有多項規劃已久的計劃沒實現，其中最引人注意的是「傘：日美聯合計劃，1984-1991」，歷時七年才實現的計劃，波折連連，終於1991年10月9日在日本東京以北120公里的茨城縣內，沿著國道349號線及里川的地段，總長18公里的展示路線，豎起1340隻藍色的傘；另一展出地點在美國加州洛杉磯以北96公里處，即肯恩郡（Kern County）與洛杉磯郡（Los Angeles County）之間，沿五號州際公路週邊，長達25公里的路線，安置了1760隻黃色傘，利用日本與美國時差的關係，兩地同時開放不同色彩的陽傘，反照兩國地理人文、生活型態之差異性。二十世紀的藝術生態，那怕是最前衛的思潮，都將邁入另一個「千年」，接受新世紀之考驗與挑戰，為了對這位二十世紀永不低頭的「造物者的造物者」做更完整的回顧與研究，筆者根據前所發表的專文，重新補充改寫，並參考筆者在「雄獅美術」所發表的另一篇專文（nº.214, Dec. 1988, pp.67-79）的標題，以及當年克里斯多一再對筆者表明，他與一般的地景藝術家完全不同，他是「大地的建築師」，因此本論文的篇名也重新調整為：「大地的建築師——綑包自然與歷史的克里斯多（Christo Javacheff 1935~）」。

也許，我們可以從新寫實主義的代言人，同時也是克里斯多在1958年首次到巴黎，最先認識的一位藝術批評家皮耶賀·黑斯塔尼（Pierre Restany）為他而寫的一首短詩，去試著找尋克里斯多的藝術理念。這首短詩是黑斯塔尼為了巴黎現代美術館於1986年5月15日至9月7日所舉辦的「1960年，新寫實主義者」回顧展覽所寫的²。現在請看

¹ 當克里斯多在策劃綑包巴黎的新橋的時候，考慮到的綑包的對象有「亞力山大三世橋」（Pont Alexandre III）及新橋（Pont Neuf）。前者的計劃未實現，而後者終於在1985年9月22日完成，總共使用了四萬平方公尺的布料和一萬三千公尺的繩索；10月7日拆除綑包，新橋恢復原狀。

² 黑斯塔尼為新寫實主義的每位藝術家都做了一首短詩，共13首，按藝術家姓名字母順序排列，見展覽

黑斯塔尼如何來描述這位克里斯多：

《C如同克里斯多(Christo)第一個字母的C》

天啊，法國是多麼美
在這「凡疊米葉荷」³的首日
共和國歷 CXCIII
1985 年 9 月 22 日，秋分！

法國是多麼美而巴黎更勝
沿著塞納河岸
成千的行人來自世界各地
急著要去欣賞金沙色的裝璜
由克里斯多罩蓋綑綁的新橋⁴

它是舊夢的實現
一串短暫變化大鍊條中的一個環節⁵
繼小海灣⁶ 山谷簾幕⁷ 流動柵欄⁸
環繞島嶼之後⁹
大如宇宙的綑包哲學
自維斯康提街的油桶堆疊的高牆¹⁰到阿布達比的馬斯塔巴¹¹

目錄《1960 Les Nouveaux Réalistes》，Paris-Musée et la Société des Amis du Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris（巴黎現代美術館及其會友出版），Paris 1986, pp.27-40。關於克里斯多見 p.29。

³ 凡疊米葉荷(Vendémiaire)原指 1795 年(10 日－13 日)為了慶祝由波那帕特將軍(le Général Bonaparte)指揮對抗保守派而在巴黎內部獲勝的節日。

⁴ 新橋(Pont Neuf)，是巴黎許多較古老的橋樑之一，興建於 1578-1606。最初橋的兩邊是許多小商店，到 1854 年所有小店都拆除殆盡，在橋端平地處立有一座亨利四世的紀念像。

⁵ 克里斯多的綑包，使原先習慣性的景象改變，展覽結束後，又恢復原狀，所以說是短暫變化，而他的綑包計劃已實現的和未實現的，連結起來可以成一條大鍊子，而新橋的綑包只是這大鍊的一個環節而已。

⁶ 小海灣(Little Bay)，位於澳洲，在雪梨(Sydney)東南方 15 公里，克里斯多於 1969 年在這個 2500 公尺長，50-250 公尺寬，25 公尺高的石質懸崖上罩蓋了 100,000 平方公尺的蓬布，而以 56 公里長的尼龍繩索綑包。

⁷ 山谷簾幕(Valley Curtain)的計劃從 1970 年開始策劃，到 1972 年 8 月 10 日才實現。在科羅拉多(Colorado)的來福山凹(Rifle Gap)，懸掛 394 公尺寬的橙色波里亞米德(polyamide)尼龍料的簾幕。完成工作的最初作 28 小時，山谷的風速每小時達 100 公里，迫使克里斯多不得不暫時拆裝。該計劃使用了 11 萬磅的鋼索及八百噸的水泥來支撐帳簾。

⁸ 流動柵欄(Running Fence)，是 1972 年策劃，1976 年 9 月 10 日完成實現，在加州的索諾馬(Sonoma)和馬林(Marin)兩郡，即舊金山北面之處，以 14 天的時間，架起 5.5 公尺高的白色尼龍布，穿越 40 公里長的地面(包括 59 位地主)，一直到達波得加海灣(Bodega Bay)這個太平洋的入口而投進海洋。

⁹ 環繞島嶼(Surrounded Islands)的包紮計劃是從 1980 年就開始策劃，1983 年才實現。在佛羅里達州，邁阿密(Miami)畢斯凱恩海灣(Biscayne Bay)的十一個小島，克里斯多總共用了 60 公頃的聚丙烯粉紅色布料將它們環圍起來而漂浮在海面上，這個安裝包紮持續 15 天。

眩暈的雲梯繼續著¹²

克里斯多的達達
是網包自然與歷史
氣度的衡量是無可限量
將人的記憶裏
某些片段的永恆之美固持在心底

克里斯多與珍妮·克勞德¹³他們的網包或拆裝的達達
一種為了和平的藝術而使用的絕妙兵器

黑斯塔尼以感性浪漫的詩情，不但點醒克里斯多藝術創作理念的脈絡，同時也不忘將他撼人心弦的大計劃重點式地提出，然而這位自稱「大地的建築師」的神話人物——克里斯多，究竟是來自何方？

（二）從保加利亞的伽勃羅瓦到法國的巴黎

原來這位造物者的造物者，克里斯多·賈瓦雪夫(Christo Javacheff)是在 1935 年 6 月 13 日出生於保加利亞的伽勃羅瓦城 (Gabrovo)，他的父親沃拉迪米—伊凡·賈瓦雪夫 (Valdimir Ivan Javacheff) 研究化學，自營一家紡織工廠；他的母親慈維潔·蒂米特洛娃 (Tzveta Dimitrova) 早年活躍於政壇，曾任美術院事務長¹⁴。這位習慣上常被人以小名當姓稱呼的克里斯多，在這樣的家庭環境裡長大，對他爾後的藝術計劃，在執行時可能面臨到的科技知識、企業概念、經濟結構、社會意識和政治體認等問題的解決，的確是有正面的幫助。克里斯多的哥哥亞納尼·賈瓦雪夫 (Anani Javacheff) 是位劇場和電影演員；弟弟史蒂芬·賈瓦雪夫 (Stephen Javacheff) 也是一位化學家¹⁵，自己則早在六歲之時，就很喜歡畫畫，他的父母於是為他請了一位老師來教他透視法和繪畫的一些技巧，克里斯多證實地說：「我從小就只有一個念頭：成為一位藝術家」¹⁶。

¹⁰ 一九六二年，克里斯多在一夜之間，以 204 個汽油桶堆疊成一座稱之為《鐵幕》(Rideau de Fer) 的高牆，其高度達四公尺，圍堵了巴黎的維斯康提街 (rue Visconti)。

¹¹ 「馬斯塔巴」(Mastaba) 是古埃及的一種石製墳墓，使用在金字塔之前相當長久的時間。克里斯多於 1961 年就已經在科隆使用過「馬斯塔巴」石墓的造型，1979 年他開始為阿拉伯聯合大公國策劃阿布達比 (Abu Dhabi) 的石墓，準備用 390,500 個石油桶建造一座若大的石墓，來象徵這強大的《石油王國》。該計劃還未付諸實行，仍舊繼續。

¹² 由於石墓的形狀有如雲梯形的立方體，巨大而令人眩暈，加之該計劃還繼續著。

¹³ 1958 年克里斯多遇見珍妮·克勞德·德·濟邦 (Jeanne-Claude de Guillebon)，他們將於 1962 年結為夫婦。

¹⁴ Charles Moritz (Editor) : Current biography yearbook 1977, the H.W. Wilson Company, New York, 1977, pp.10-17.

¹⁵ Ibid.

¹⁶ Werner Spies : 《The Art of Christo》in 「克里斯多藝術展」, 台北市立美術館, 1988, p.16.

1952 年至 1956 年，他在保加利亞的索菲亞藝術學院（The Sophia Academy of Art）求學，克里斯多經常提起這段藝術學院的生涯與經驗，他說當時為了配合社會黨的宣傳活動，週末時常和其他學生一起被派往鄉下工作，去佈置「東方特快車」(Orient Express) 沿線所經的景觀，指導農人如何展示他們的農耕機械，並教導他們如何用防水布來遮蓋乾草堆，以美化環境，讓搭乘火車過境保加利亞的外國旅客，在他們刻意的包裝下，留下一個良好得印象。這種為了製造富裕假象的包裝手法，藝評家拉普爾特（Dominique G. Laporte）認為：在某種程度上影響了克里斯多往後的藝術發展，也使他體會了藝術宣傳的重要性¹⁷。

「克里斯多說過，從他母親處了解了俄國文學和藝術，對馬亞可夫斯基（Vladimir Mayakovski）、美爾侯德（Vsevolod Meyerhold）、塔特林（Vladimir Tatlin）、恭卡洛娃（Natalya Goncharova）、李席茲基（El Lissitzky）等人都很熟悉。他也知道有關蘇聯在 1918 年至 1921 年間為十月革命紀念日所建造的慶典紀念碑的事。」¹⁸而克里斯多和美爾侯德的追隨者瓦希里夫（Sergei Wassiliev）的交往，讓克里斯多留下深刻的印象：瓦希里夫是二次大戰後，曾在保加利亞國立電影製片廠工作有年的廠長。當時在索菲亞的地方，電影製作人經常委託藝術家創作或統合寫實性的佈景，畫宣傳畫是生活的一部分。克里斯多的經驗背景，廣博多元，讓他養成願意和各類不同的人討論藝術計劃的處事態度，並且有隨時可以和反對意見者進行辯論¹⁹的能力。

索菲亞藝術學院畢業後，克里斯多旋即前往捷克的首都布拉格（Prague），在布里安劇院（The Burian Theater）學習劇場管理及導演的經驗，並且以畫肖像畫維生。也是在這個時候，他決定前往西方國家去求發展，1957 年他先到奧國的維也納美術學院聽了一學期的課，研究雕塑，然後在 1958 年抵達巴黎。

無親無戚的克里斯多來到巴黎，身上既沒錢又無棲息之處，熱心人士介紹一位法國女侯爵德·濟邦（De Guillebon）夫人收留他，空出一間佣人的房間，讓克里斯多作為工作室，幫人畫肖像畫謀生。侯爵夫人有個女兒，名叫珍妮-克勞德·德·濟邦（Jeanne-Claude De Guillebon），與克里斯多同年同月同日出生（即 1935 年 6 月 13 日），兩人相見情投意合，儘管珍妮-克勞德自己已有一位門當戶對的結婚對象，兩人還是在 1959 年 11 月 28 日結為終生伴侶，並於翌年生下兒子席瑞（Cyril）；由於得不到珍妮-克勞德父母的經濟支援，生活更加拮据²⁰。

然而，克里斯多對藝術的執著卻絲毫不會因此而動搖。巴黎時期對克里斯多而言，是藝術生涯的真正起點，也是他決定往後創作方向的羅盤針，因為第一批實物網包藝術

¹⁷ Dominique G. Laporte : Christo, Pantheon Book New York, 1986, p.88.

¹⁸ Werner Spies, op.cit., p.17.

¹⁹ Ibid.

²⁰ 竹中充「クリスト、自由への挑戦」, in 《Marie Claire》, 東京, 中央公論社, 1991, 10 月 pp.267-290。

的構想便是在巴黎實現的，當時他以打過蠟的布料將小的酒瓶或盒子包裝起來，並以繩子綑綁。此外，他與藝術批評家黑斯塔尼的認識及未來的新寫實主義成員們的接觸，更堅定了他的創作信念。

克里斯多第一件賣出的包紮作品：一個包裝的罐頭，是義大利藝術家陸西奧·方達納（Lucio Fontana）在 1959 年買去的，但是他的第一次個展卻是在德國科隆的哈羅·勞浩斯畫廊（galerie Haro Lauhus）（1961）。同時，他在科隆的海港樹起了第一座所謂《臨時紀念碑》（Monuments temporaires），是以堆疊的油桶和包紮的罐子所構築的。當然克里斯多並沒有忘記為巴黎留下一些驚心動魄的記錄，他從 1961 年就策劃綑綁「軍事學校」（École militaire）和「凱旋門」（Arc de Triomphe），這是克里斯多綑綁公共建築物的首度計劃，然而一直都沒有實現²¹。

1962 年，克里斯多畢竟在巴黎的維斯康提街立下一夜之間完成的《鐵幕》（見註 10）；他曾在 J 畫廊展示作品，同時在攘迪伊（Gentilly）也完成了一座以酒桶建造的牆。克里斯多覺得上帝所創造的大自然與人固然很美，但是看久了，人類的視覺養成了慣性，結果看什麼東西都一樣沒什麼新奇，於是他把造物者留下的大自然與人，重新賦予一種新的面貌，一種新的靈性，一種新的意義，一種新的視覺，克里斯多使我們發現我們在日常生活中經常看到而沒有看出的美，例如說「綑包」是大家在平時司空見慣之事，但是經過克里斯多將它拿去綑包大建築物，大懸崖，大紀念碑或香榭大道兩旁的 330 棵大樹，這將是一個完全創新的視覺，替這看慣的環境加添了新的元素，改變了原先的「常理」與「秩序」，這的確要有一種造物者的造物者的超人智慧。如果說依弗·克雷恩（Yves Klein）有所謂「藍色時期人體測量」（Les Anthropométries de l'époque bleue）的奇想，克里斯多在克雷恩家裏亦展示了他「綑包活模特兒」的創思²²。然而這並不意味著克里斯多瘋狂或遊戲人生，相反的，他是一位很正常的人，正常得必須要跟珍妮·克羅德·德·濟邦結婚，而從此兩人形影不離的出現在各種場合，就是在工作現場的觀測與督導都不例外。克里斯多在 1963 年可以說是個展連連，在米蘭，在杜塞多夫，在威尼斯都有畫廊為他展出。第一組《櫥窗》（Showcases）也是在這個時期推出：這件目前被荷蘭的瑞克斯美術館（Rijksmuseum）所收藏的長方形盒狀展示櫥窗的玻璃，因被紙張遮覆而看不到櫥窗的內部，櫥窗的每一個內壁也都以緞布（Stain）鋪陳，櫥窗內的燈光透過紙面而招引人們的注意，然而這展示櫥窗的真正機能是什麼？這是克里斯多有意佈下的謎。同年參與新寫實主義在慕尼黑的一項活動，他以啤酒桶堆疊了一道牆。在杜塞多夫，他包紮一部汽車的過程曾由查理·威爾普（Charles Wilp）攝製成影片。

（三）紐約時期：創作的新轉捩點

1964 年對克里斯多而言，又是一個新的轉捩點，也就是所謂紐約時期的開始，因為他在這一年獲得美國的永久居留權，從此以後便定居在紐約。這一年比較重要的製作

²¹ 參閱 Edition Schellmann，《Christo, prints and objects, 1963-1987》，New York, pp.50-51。

²² 綑包活生生的模特兒活動過程，除在巴黎之外，在倫敦、杜塞多夫（Dusseldorf）都由 Charles Wilp 將其拍成影片。

是在紐約設計的第一個《店面》(Store Fronts)，基本上這是前一年的《櫥窗》的原則的延續。克里斯多開始策劃網綁紐約兩棟摩天大廈：《網包下曼哈頓建築》(Lower Manhattan Packed Buildings)。

藝術家的聲望漸漸擴展到其他的國度，1966 年克里斯多第一次應邀往荷蘭的艾恩得赫文市 (Eindhoven) 的市立范·神父博物館 (Stedelijk Van Abbe Museum) 舉行個展；藉此機會，他完成一件《空氣包裹》，是一個直徑約五公尺的圓球體並以繩索網綁懸吊在空中。另一起空氣包紮在明尼蘇達州，明尼亞波里斯美術學校 (Minneapolis School of Arts) 實現的是一個 42,390 立方尺的包紮物。

1967 年，克里多準備在蘇彝士運河佈設一座以石油桶堆疊而浮動的圍堵巨牆 (Floating Oil Drums Mastaba, Suez Canal)，這因地制宜的計畫卻沒實現。克里斯多於 1968 年在義大利，在斯波雷托 (Spoleto) 網綁包紮一座噴泉及中世紀的樓塔。然而，他想更進一步的去包紮一座公共建築物，七年前在巴黎未履行的夢想，終於在瑞士的伯恩，網綁了美術廳的建築物 27,000 平方尺。他原本還計劃在紐約趁《達達，超現實主義及其繼承》(Dada surrealism and their Heritage) 展覽之際，將現代美術館包紮網綁起來²³；圍堵紐約第五街與第六街以及利用他在紐約現代美術館個展之時把館外的雕塑包紮起來，但最後並沒有實現。不過他卻在德國卡塞爾 (Kassel) 的第四屆文件大展 (Documenta 4)，顯示了他具有營設巨大工程的能力；克里斯多這回並沒有在已存在的建築物上動腦筋，而是完全像勞倫斯·艾洛威所說的：「以創出一種全新的形」²⁴來說明他絕不是曼雷式的翻版²⁵。這個《5600 立方公尺的包裹》(5600 Cubic Meter Package) 是克里斯多和他的技術顧問，一位麻省技術學院的工程師查格洛夫 (Mitko Zagoroff) 合作的結晶：使用 2000 平方公尺加厚處理的布料做成了 85 公尺高，10 公尺直徑的圓柱皮囊，裏面充滿空氣，並用了總長 3660 公尺的聚丙烯塑膠繩索撐架樹立起來。事實上這個計劃原先是想以氦氣充滿透明的圓柱皮囊，或許克里斯多有意要以透明性使得這龐大的圓柱在空中顯得更輕盈，更沒有重量感。然而由於意外，數千元美金的氦氣外瀉，克里斯多不得不改用加厚處理且不透明的 Trevia 布料，以空氣及繩索，並克服種種現場裝置的困難問題，終於在卡塞爾的公園樹立起這座象徵著克里斯多「人定勝天」毅力的大包裹，這種毅力正如同沃爾諾·史畢斯先生所言，是一種「可能性的極限」²⁶，換句話說，克里斯多的計劃給人的感覺是不能置信的，反而是千真萬確的。

²³ 見 Lawrence Alloway(Introduction):《Christo》Harry N.Abrams, New York,1969, Collaged Photographs(plates 50&51)。

²⁴ Ibid,p.x:《by creating an entirely new form》。

²⁵ 威廉·魯賓(William S. Rubin)曾經在《達達，超現實主義及其繼承》(Dada,Surrealism and their Heritage,The Museum of Modern Art,New York1968)展覽目錄裏提到曼雷 (Man Ray)是第一個網綁實物的藝術家，曼雷的《伊西多荷·杜卡斯之謎》Enigma of Isidore Ducasse，實際上是一部有名的杜卡斯—羅黑阿蒙 Ducasse-Lautréamont 的縫紉機被包在麻布裏並以繩子網綁著)可能對克里斯多的包紮有某種程度的啟示，然而這只是曼雷絕無僅有的罕例，而克里斯多的網包，有他一貫的理念與思維體系，絕對與曼雷不同。

²⁶ Werner Spies(Introduction by):Christo-Surrounded Islands,New York,1985.

除此之外，他還在文件大展中做了一件《通廊店面》(Corridor Store Front)；在費城濱西瓦尼亞大學的當代藝術研究院完成《1,240 個油桶的石墓》(1,240 Oil Barrels Mastaba)以及網包《兩噸的乾草堆》(Two Tons of Stached Hay)。

1969 年，克里斯多選定了芝加哥的當代美術館做為他網綁與覆蓋的對象，網綁了美術館的建築和包紮了內部 853.55 平方公尺的地面。同時，他為德州的休斯頓策劃《休斯頓的石墓》(Houston Mastaba)以及《圍堵美國的高速公路》(Colsed Highway across the United States)；包網巴黎凱旋門前面香榭林蔭大道兩旁 330 棵大樹。然而這一年最重要的傑作是《網包的海岸》(Wrapped Coast)，也就是在澳洲的小海灣以蓬布及尼龍繩包紮了 2500 公尺長的石質懸崖(詳細見註 6)：動員的人數包括負責現場建造工程的一位兵工軍團退役少校梅爾微(N.Melville)；十五位職業登山專家、一百一十位工人、來自雪梨大學與東雪梨技術學院的學生、幾位澳洲的藝術家及老師，總計花了 17,000 人力人小時，持續四星期以上。該計劃的經費財源完全由克里斯多出售他的設計草圖、拼貼，依比率所做的模型、習作以及他早期的作品得來的²⁷。

藝術創作的過程到了克里斯多，已經不是畫室內或工作室內藝術家一人獨挑大樑之事，而是在眾人面前，各種智慧、各種階層的專業技術，群策群力的分工與合作的表現，而藝術家只扮演策劃、決定與執行的角色，就像樂團的指揮，只管掌握整個樂曲的精神就得了。但是要掌握樂曲的精神，指揮必須了解樂理、各種樂器的功能及演奏的技巧，同樣道理，負責的藝術家固然不一定要成為每一種專業知識的專家，但他必須有各種常識，像這個《網包的海岸》，克里斯多如果沒有對素材性能的了解，物理力學與建築原理的涉獵，海岸石質的認識、海潮風速等自然因素的測探，甚至人力調配與運用的能力，將無以履行他的構想。

(四) 克里斯多藝術創作的隱喻與極限

克里斯多從第一件單純瓶罐的實物包紮到網包一座公共建築物，繼而擴充到網包這個幾乎是「人力最大極限」的澳洲海岸，網包對象體積幅度的步步增大，究竟克里斯多這種網綁包紮的奇想是從何而來？他的「能見世界」之後究竟隱藏了什麼？也就是說他的藝術代表了什麼樣的意義？

當新寫實主義的精神導師黑斯塔尼談到克里斯多的時候，常常會提到「達達」這個辭；克里斯多自己也曾經在 1963 年網包了一個玩具木馬《網包的達達》(Dada emballé)²⁸，而且本身又是新寫實主義的成員。達達與新寫主義的不同，黑斯塔尼已說得很清楚：

²⁷ Dominique G.Laporte:op. cit., p.81 .

²⁸ 談到《網包的達達》是克里斯多做給新寫實主義藝術家黑蒙·安(Raymond Hains)當參考的模型，黑蒙·安在 1962 年的「比較沙龍」(Salon Comparaisons)所展出的《網包的新達達或離開欄柵的藝術》(Le Néo-Dada emballé ou l'art de se tailler en palissade)就是參考克里斯多的模形而做的。(Cf. 《1960, Les Nouveaux Réalistes》), pp.88,100,137 .

「杜象所做到的只是精神心態的問題，而新寫實主義者已經推向一種詮釋語言。這也就是我們超越達達以上四十度的地方。較之達達冷漠的道理，這是種豐沛想像力的熱衷。如果我們認為新寫實主義是消費社會能力的隱喻，那麼這就意味著《現成物》的觀念功能改變了。它不再只是物體精神狀態的命名，而是由於這種命名導致的實際行動以及詮釋語言的現象」²⁹。然而黑斯塔尼並沒有否認達達與新寫實主義的關係，杜象《現成物》的藝術觀念成為新寫實主義的藝術家們「再出發」的基石，應該是不辯的事實；克里斯多到目前為止，仍舊沒有捨棄以現成物為表現的媒介，瓶罐、建築物、岸石，都是現成之物，只是體積大小不同而已。但是他怎麼想到以網包的方式來處理？曼雷的《伊西多荷·杜卡斯之謎》對克里斯多可能是一種啟示，但是最主要的還是藝術家的意願：「我要推介出某些我們從未見過的東西。某些非影像，實實在在的東西——像埃及的金字塔或中國的萬里長城³⁰」。這種「從未見過的東西」，是克里斯多從經常見過的東西去改裝它的常態面貌，使它不能辨認，使它原先的功能不明確，進而使人對它產生疑慮。況且，二十世紀的工業文明是一種消費社會的文明，什麼都商品化，什麼都可以購買，包括藝術品在內，促使克里斯多採取隱喻的手法，什麼東西都可以包紮成一件包裹，而這個包裹由可攜帶的擴大到可以包而不能帶的，甚至一直到不容易包也不容易帶。克里斯多也許就像黑斯塔尼所說，要打破商品與買賣的必然而傳統之關係，所以「必須創造出某些不屬於藝術市場而是現階段社會需求的產品」³¹。那麼網包對克里斯多而言，是一種極自然又邏輯的表現方法。克里斯多具有社會主義與資本主義雙重經歷，這兩種絕然不同的政治意識形態，常常促使他願意回到「零點」去重新做反省。在許多克里斯多的創作裏，時時都反映出置身東西方「國界」的意識；而所謂的「國界」實際上是「人為的界線」，它是那麼樣的虛無卻又那麼樣的真實，因為它的確劃開了兩個不同的世界，這或許就是克里斯多常常以人為的堆疊網包的景觀和自然原貌的景觀比照的用意吧？！克里斯多透過這種「能見世界」的震撼，似乎要告訴我們：這些不同，這些界線雖然那麼真實地樹立在那兒，然而都是人為的，它們可以協調，可以化解，這就是克里斯多超越了社會批判而達到了宇宙觀的人文主義。

從另一個角度看，我們同樣可以覺察到克里斯多這種宇宙觀的存在。首先，克里斯多和羅森柏格一樣，打破了平面繪畫與立體造型之間的界線，把空間的意義，由一種純視覺的幻像推向實質上的佔有。接著，他的網包實物揭開了繪畫「立體化」的序幕，他注意包紮布料表面的肌理，網綁繩子的交錯匯聚與平行，好比是在處理平面上的筆觸與線條。隨著空間的擴充，整個都市，整個大自然都成了他眼前的畫布，他在這個具有三次元空間的大畫布，實實在在地創造出一種畫面，一種改變了造物主創造出來的自然

²⁹ <La prise en compte réaliste d'une situation nouvelle-Un entretien avec Pierre Restany>, dans 《1960, Les Nouveaux Réalistes》, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1986, p.19: 《Duchamp n'en a fait qu'un problème moral, les Nouveaux Réalistes en ont fait un langage. C'est là qu'on passe à quarante degrés au-dessus de Dada. C'est la fièvre de l'imagination quantitative par rapport à la raison froide de Dada. Si on considère le Nouveau Réalisme comme la métaphore du pouvoir de la société de consommation, c'est alors que le concept du ready-made change de fonction. Ce n'est plus le simple baptême moral de l'objet, c'est ce que ce baptême implique comme action pratique et comme phénomène de langage.》

³⁰ 克里斯多與 Lawrence Alloway 之間的對談，見 Lawrence Alloway, op.cit., p.X1.

³¹ 見《1960, Les Nouveaux Réalistes》, p.22: 《Il faut créer d'autres produits pour quelque chose qui n'est pas le marché de l'art mais une demande sociale qui existe》.

的「另自然」，克里斯多的藝術也是在這種以自然為創作母體的「文化自然」見出深度。

1970 年，黑斯塔尼與義大利阿波里內賀畫廊（Galerie Apollinaire）的主持人基多·勒諾西（Guido Le Noci），在米蘭市政府的贊助下，選定十一月二十七日舉行新寫實主義創立十週年的慶會。這天正好是依弗·克雷恩在十年前創辦了他《星期日》報紙的創刊號的一天；包括克里斯多在內的十三位藝術家，參加了在落冬達·得拉·貝沙那（Rotonda della Besana）揭幕的新寫實主義回顧大展。當天，克里斯多網包座落於米蘭大教堂廣場的維托利歐·艾曼紐（義大利的最後一任國王）的紀念塑像（《Wrapped Monument to Vittorio Emanuele》），但包紮工作完竣之後，一群退役軍人的抗議發生，示威者將這座紀念塑像當做聚會的廣播站。這座包紮的紀念像，在被網包四十四小時後，米蘭當局不得不同意克里斯多去從事另一次的網包：斯卡拉廣場（Piazza della Scala）的《網包的雷奧那多·達文西紀念像》（《Wrapped Monument to Leonardo da Vinci》）；二天後又遭到新法西斯黨徒將之焚毀。接二連三的個展在德國與美國兩地的美術館展開，同時也在英國、義大利、法國、瑞士等的私人畫廊展示，克里斯多在 1971 與 1972 年算是相當忙碌的年度。然而最艱巨的工程是他花了二十八個月的時間才告完成的《山谷簾幕》（見註 7）。懸掛在科羅拉多的來福山谷，寬 394 公尺的橙色尼龍布簾，經過 1971 年十月第一次失敗之後，於次年八月十日迎風飄拂在藍天白雲之下，氣勢雄偉。克里斯多朝著「生態環境藝術」（Art écologique）的方向發展。從 1972 年開始，克里斯多嘗試著向西德政府申請網包柏林的議會大廈的許可，但屢遭拒絕；這個計劃對他來說是相當有意義的：象徵社會主義與資本主義、東方與西方的分野。

1973 年與 1974 年除了網包羅馬的城牆（《The Wall, Wrapped Roman Wall》）之外，在美國羅得島（Rhode Island）的新港，安置了 13,940 平方公尺的聚丙烯布料漂浮在海洋上：《大洋前面》（《Ocean front》）。

《流動柵欄》（見註 8），像中國的萬里長城迂迴地穿過了舊金山北面 40 公里長，59 位地主的土地，然後在波得加海灣投入太平洋。這座白色尼龍布搭架的《流動柵欄》是 1970 年 9 月 10 日完成，但是有誰關心該計劃的一波三折？從策劃到完工必須要花四十二個月的努力和參與的農場主人充分合作，經過加州高等法院的十八次的公開審問、三次開庭，一本厚達 450 頁的環境影響報告書，以及暫時使用山丘、天空與大洋的許可。不必說，這個計劃與其他已經實現或正在進行的大計劃完全是由克里斯多策劃與投資；他要像建築工程師一樣去設計，找尋適用的材料與人員，也要像財經專家一樣，如何傾銷他的設計草圖、拼貼、比例模型，甚至過去研究性質的舊作，這絕不是容易之事。特別是要變「不可能」為「可能」的這種超人毅力與抗力，溶合著幾近不可置信的真實創作，倘若我們說克里斯多是造物主的造物主雖然有些誇張，但是我們不得不使用這樣的形容詞才能表達面對克里斯多作品時的感覺。

克里斯多在這段時期，對生態環境藝術頗感興趣，他於 1977 年至 1978 年又在密蘇里堪薩斯城的羅斯公園（Loose Park）包裹 4.5 公里的道路及小走道，鋪上 13,000 平方公尺的黃色尼龍布，以鐵釘和鉤釘固定在地面。與公園中綠色的樹木與草坪形成一個煥

然一新的視覺畫面，公眾又可以在上面行走散步，把藝術與群眾，不假商業行為而撮合在一起，是克里斯多的理想之一。

當克里斯多決定在某一個國家某一個地區施行他創作的計劃的時候，他會先花一段時間去研究該地區的天候地形，以及尋求最能代表這個國家或這個地區的文化、經濟、政治，乃至於其他特色的表現語言。例如 1979 年為阿拉伯聯合大公國所策劃的《阿布達比的石墓》（The Mastaba of Abu Dhabi）（參閱註 11），在這未實施的計劃裏，他準備使用 390,500 個石油桶來建造一座巨大的石墓，以象徵這個強大的「石油王國」豐富的天然寶藏。

1980 年克里斯多著手策劃《門》（The Gates）的計劃。他準備在紐約中央公園的走道及小路上，每隔 3 公尺的距離，安裝一個垂直的金屬框架（高度為 1.70 公尺），然後在每一個框架上方垂掛一塊布，使其自由自在地往水平方向迎風飄拂，克里斯多想以這種有機運動的方式來和曼哈頓幾何形式的方形格局做一種對照，然而該計劃沒有實現³²。

《環繞島嶼》（見註 9）是克里斯多幾個最轟動的大型計劃之一。從 1980 年開始策劃，1983 年才實現。在佛羅里達州，邁阿密的畢斯凱恩海灣（Biscayne Bay）的十一個小島，克里斯多在每一個小島的周圍鋪設環繞漂浮的粉紅色聚丙烯布料，總共使用了 60 公頃的這種人工合成的布料。二個星期的展示時間，把畢斯凱恩海灣的十一個無人島改裝成有如印象派大師克羅德·莫內所畫的「蓮花池」。筆者已經在前面說過，克里斯多把大自然當成一塊大畫布，他在實際的大自然裏畫畫，但不是用顏料；他在真實的空間裏表現空間，但不是用透視學。杜象《現成物》的意義，對克里斯多來說，已經不是單純的「選擇」而已，而是藝術家用以表達觀念的「語彙」。這種語彙非常明晰易懂：「藝術是反對由任何風格的藝術語言的轉化與搭配」。克里斯多創出一種藝術可以近看，可以遠眺，可以從地面看，可以從水面上平視，也可以從高空鳥瞰。

《網包的巴黎的新橋》（《The Pont-Neuf Wrapped》）應該還算是記憶猶新的創作，當時全世界的傳播媒體，無不隨著計劃的進展而隨時報導它的最新動態（參閱註 1 與註 4）。

這座具有四百年高齡的古橋，在 1985 年的 9 月 22 日，突然以另一種新的姿態出現。因為它被披上了一襲克里斯多為它設計的金沙色外衣，顯得那麼新鮮，又那麼調和。經過克里斯多網包的新橋，並沒有中斷它連接結塞納河左右兩岸的功能，而且它又像是一座廿一世紀的後現代藝術品，展示在古色古香的巴黎，卻一點也不覺得唐突。當人們從新橋經過，踩到金沙色的布料，會突然想到自己已在克里斯多的藝術作品裏；以前我們從作品之外看作品，現在我們也可以在作品裏面看作品。克里斯多將藝術帶入生活，同時也將生活提升到藝術。

³² 設計草圖見 Dominique G.Laport, op. cit., pp36-37。有關計劃內容與該計劃有關之契約書，見同書 p.84。

（五）結論：「傘：日美聯合計劃，1984-1991」

1969-1970 年克里斯多提出一個同時啟用兩個展覽基地的計劃：《網包的步道，二部計劃，日本東京，上野公園與荷蘭安賀姆，松絲比克公園》（Wrapped walk ways, Two part project, Ueno Park, Tokyo, Japan-Sonsbeek Park, Arnhem, Holland, 1969-1970），但無法獲准和取得許可而宣告流產。然而欲借計劃來反映日本和西方不同風土文化、生活型態的構想一直是克里斯多耿耿於懷不做不快的事。就在 1984 年 12 月《網包巴黎新橋》的計劃進入最後準備階段之時，克里斯多繪製了數件在想像風景中配有構想中的陽傘之素描³³，這就是《傘：日美聯合計劃》的肇始。

1985 年 4 月，克里斯多提出《傘：日美聯合計劃》的初步構想，準備以三千隻傘分別在美國和日本兩地，各安置 1500 隻（傘高 6 公尺，傘面直徑 8 公尺的八角形傘），有的成組，有的分散，隨著地形的曲線蜿蜒排列。在日本的傘群是藍色，分布長達 18 公里；美國為黃色，延續 25 公里，顏色的決定是為了配合兩地不同的地理生態環境。從繪製第一幅設計草圖開始，經過 14000 公里車程的奔走，克里斯多決定傘群的預定地點分別在日本東京北方 120 公里的茨城縣（Ibaraki）及美國洛杉磯北部 96 公里處的肯恩郡（Kern County）和洛杉磯郡（Los Angeles County）之間，沿著五號州際公路週邊。此項聯合計劃可反映出日美兩國山谷地區生活模式的異同，而且預定在 1990 年 10 月中旬要完成。

1987 年 7 月正式發佈《傘：日美聯合計劃》的企劃案，並展開必要的拜訪和協商，比如和傘分佈地區的地方政府及土地所有權人之協商。日美兩國行政體制不同，生活習俗各異，交涉協調工作又必須兩地同時並進；加上所牽涉的地主：加州 26 位，茨城縣 452 位總計近 500 人；層層關卡，繁重空前。再說，傘的製作，從設計模型的研發到製作的精密技術，可謂繁瑣龐雜；日本法律又明文規定，像高 6 公尺，直徑 8.66 公尺，重達 230 公斤的巨傘，必須申請「臨時建築物」類的許可證，同時要繳交一連串的測試報告，才能架設，所以該計劃比原定時間延遲一年（即 1991 年）才實施。

該計劃預算經費為二千四百六十萬美元，雖然不是「天文數字」，但大大超過以往他所做的任何一項藝術企劃案的花費；全部的經費由《傘：日美聯合計劃協進會》（The Umbrellas, Joint project for Japan and U.S.A. Corporation），出售克里斯多素描、模型等作品所得之款項來調度，而該協進會的負責人就是克里斯多的妻子，珍妮-克勞德。³⁴

就這樣，一切在「預料」與「未料」的狀況之發生與解決，從表現媒介物—傘的設計與製作技術及搬運、場景地形的勘探、申請架設許可、傘對風速耐力的測試、地方

³³ 所畫《傘》計劃的素描，參閱「克里斯多藝術展」，台北市立美術館，1988，pp.150-165，繪製時間從 1958-1987，每一時段都有。

³⁴ Masahiko Yanagi: Christo, The accordion-fold book for the Umbrellas, Joint Project for Japan and U.S.A., San Francisco, Chronicle Books, p.6.

長官、地主的開會協商與說明，足以把一個正常人變成一個「瘋子」，要不然就是精神崩潰³⁵，但是克里斯多的「人定勝天」的超人意志與耐力，以高度指揮與協調的智慧，不僅使計劃只有「修訂」而沒有「中斷」，從1984的奇想，熬過漫長的七年和多少的折騰，終於在1991年10月9日³⁶，總計3100隻傘在日本與美國兩地同時開放（原計劃為美日各1500隻，總共3000隻，後修改為日本1340隻，美國1760隻，總共3100隻），達成克里斯多空前的藝術創舉，如果不是日本惡劣的天候的影響，和展示期間，加州強風吹落巨傘，不幸造成一名32歲女性觀光客的死亡與數人輕重傷之突發事件，日、美兩地前往觀賞這位「大地的建築師」所製作的奇景之人數，將不只紀錄中所載明的數字：日本57萬6千人，美國超過250萬人以上³⁷。新聞媒體報導不斷，震撼東西兩個世界，展示時間不到三週，激起多少正面與反面的批評，但不論如何，在即將邁入廿一世紀的今天，對「藝術」意義的詮釋和表現形式的深層反思，克里斯多的藝術計劃和進行過程，提供了相當令人回味的啟示：廿一世紀的藝術，不管是認知元素或文化元素上，的確應該從更寬廣，更包容的層面來詮釋。

《傘：日美聯合計劃》可視為克里斯多所有計劃的總體表現，其工程之浩大，過程之艱辛曲折，人力與物力的極限，雖然不能說是「絕後」，稱為「空前」應該不算誇張。他推翻了自有美術史以來，根深蒂固的「藝術創作成果論」的觀點，認為藝術創作的「結果」並不重要，也沒有「永久保存」的價值，履現創作的「過程」往往比「結果」還重要。其次，克里斯多透過該計劃，和透過以往任何計劃一樣，堅決表示藝術創作應該走出工作室；藝術創作不應該有買賣的商業行為；藝術創作也不是為了作品被美術館收藏，所以他的企劃案都是非常的龐大，規模驚人，而且他作品的展示時間通常是二到三週的「短暫存在」，當然進不了美術館變成「永久」。再者，克里斯多透過該計劃案，提醒世人注意現實世界，日常生活中到處都存在著美，只是人們被「習慣」所蒙蔽，當用心改變了「平常」之後，人們才知道美就在「平常」之中。最後，《傘》計劃跟他許多實現過的計劃一樣，是弗拉克斯（Fluxus）³⁸實驗精神整合藝術（Art Total）創作觀的塑形，克里斯多結合現代科技與工業產品，企業化經營的方式，集結各行各業的專門知識與專家共同完成計劃的實現。

克里斯多具有傳統藝術精湛的素描技術，但他寧可走出獨自創作的畫室，而進入社會和大自然的廣闊空間，將他的意念告訴工作團隊的伙伴，在上帝創造的天地裡，像

³⁵ 有關《傘》計劃的進行過程，詳細狀況請參閱筆者所指導的碩士論文——朱素貞：「克里斯多（Christo,1935-）與其《傘：日美聯合計劃，1984-91》」，國立台灣師範大學美術研究所圖書館（未出版），1993,pp.111-154。

³⁶ 該計劃原訂1991年10月8日開展，但因雨順延一天（見朝日新聞，1991,10,8，第14版）。

³⁷ 柳正彥：「《傘》計劃的執行與展出之紀錄」，in Christo，日本，九龜市，豬熊弦一郎現代美術館，1992,pp.113-114.

³⁸ 弗拉克斯（Fluxus）：1952年，在美國黑山學院（Black Mountain College）有二位音樂家：約翰·卡吉（John Cage）和大衛·杜多爾（David Tudor），一位畫家羅勃特·羅森伯格（Robert Rauschenberg）及一位編舞專家麥西·康寧漢（Merce Cunningham）共同籌辦了一次藝術演出，算得上是一種偶發藝術（happening）的先舉，試圖融合各種不同的藝術表現於一爐，以實驗性精神來從事一種整合藝術（Art Total）的探索。

個宇宙的建築師，透過網包和建構性的計劃，短暫的改變了上帝的傑作；他的「化不可能為可能」的行為就是他的藝術最了不起的特性，我們可以肯定的說，這個世紀就只會有一個克里斯多，絕不會有第二個。

NOTE

NOTE

高玉珍 老師簡介

現職：國立歷史博物館副館長

學歷：國立臺灣大學歷史系、國立師範大學美術研究所

國立師範大學美術系博士班三年級

經歷：博物館高考優等第一名（全國僅錄取一名）

國立歷史博物館編輯、國立歷史博物館展覽組主任、國立歷史博物館典藏組主任

專長：展覽規劃 藝術行政

著作：

- 1.「黃金印象—奧塞美術館名作特展」企劃與展示
- 2.有關「風華再現—明清家具收藏展」
- 3.有關「鄉關何處—常玉的繪畫藝術」
- 4.迎接新世紀的文物典藏與管理
- 5.博物館文物管理與分級制度建立的重要性

重要工作介紹：

長期以來一直在國立歷史博物館工作，對於博物館有深刻的感情與長期的瞭解，並期盼能長期在博物館服務，建立起台灣博物館自己的特色。

對於在國立歷史博物館的工作履歷，從博物館的出版編輯開始，到擔任博物館展覽組主任，於博物館資源不足，常需藉助於私人收藏家、國內外博物館、基金會及媒體與其他單位的合作協助，由對於個人工作歷練及待人處事有長足進步，並建立起各界對於博物館的信任與熱忱，形成博物館的無窮資源。另博物館的規模不大也因此訓練我負責包辦所有的展覽相關業務，包括主題、內容、借展、合作單位（媒體）、經費、圖錄、專家協助、文宣及運輸保險等業務，甚至是尋求其他單位的合作與經費的贊助，因此，對於整個博物館的業務運作更能充分瞭解。

本館歷年重要展覽活動包含「黃金印象—奧塞美術館收藏特展」、「達文西展覽」、「馬諦斯畫展」、「秦兵馬俑特展」等，及現在正推出系列台灣之美特展，目前正展出台灣生活館—刺繡之美」。後來擔任典藏組主任更加瞭解展覽之外的博物館根基「典藏」的重要性，除積極爭取一符合國際標準的庫房以維護館藏文物之安全，並在這五年內將博物館的典藏文物全面電腦化，並配合國科會數位典藏計劃之執行。

目前成為博物館的副館長，更充分瞭解協調溝通對於全館業務運作的重要性，個性活潑開朗，對於博物館有無窮使命感，任事積極，長期工作以來更深刻體會「謙虛、認真、負責」的工作態度。

漫遊「妮基的異想世界」

高玉珍

國立歷史博物館副館長

一、如何規劃國際展

主題規劃

經費概算：借展費、運輸、保險、展場佈置、圖錄、宣傳等

合作單位（包含媒體）

推廣活動

媒體宣傳

衍生商品

票價制定

二、妮基展覽主題的選定

展品來源

經費來源

邀請借展單位來訪

展覽場地的選定：亞洲巡展或台灣地區的博物館

展場佈置的呈現

禮品商店的特色

三、妮基作品賞析

美麗與智慧的妮基

作品賞析

有關妮基在世界各國重要創作：

日本那須、丁格利美術館、漢諾威公共藝術

四、結論

江學澄 老師簡介

現在職稱:

台北市立教育大學美勞教育系兼任講師

學歷:

美國紐約大學藝術治療碩士

美國紐約大學藝術教育博士研究

國立台東大學兒童文學碩士

國立台灣師範大學藝術教育博士進修

專業認證:

美國藝術治療學會認可之專業藝術治療師

專長:

藝術治療團體

藝術教育治療

藝術創作與自我成長

曾任:

國立台灣師範大學健康中心藝術治療團體老師

國立彰化師範大學、台中師範學院等校兼任講師

台北市立中山女中美術科教師

愛與希望的日記—由繪畫看孩子的心靈世界

以妮基·桑法羅的作品為例，看藝術家的成長與情感表達。

一、重要的生命事件

- 妮基的幼年生活：排行老二的影響、家中經濟衰落的影響、與祖父母共住的影響
- 妮基的退學事件：十一歲被聖心修到會學校開除、十四歲被紐約布里爾利學校開除
- 模特兒生涯：以身體為自戀對象的創作方式
- 第一段婚姻、第二段婚姻

二、走入藝術創作的行列

- 精神崩潰事件：二十三歲的療養院生活，幫助她發現藝術的自我療癒功能
- 集合藝術時期：試圖統整混亂
- 射擊繪畫時期：極度的宣洩情緒，並繼續統整自我
- 「新娘」與「娜娜」：勇敢的面對破碎的自己
- 「她」：勇敢的面對生命中最大的傷害，並昇華成藝術的表達形式。
- 藝術創作的力量：將傷痛昇華成幫助

三、如何使用藝術幫助兒童

- 接納兒童的作品
- 不任意批判
- 找出最好的藝術表達方式
- 利用各種藝術元素，極盡可能的鼓勵
- 協助以非語言的方式表達情感

四、教師創作體驗

- 身體意象的各種表現
- 媒材：每人一張八開圖畫紙、剪刀、色紙膠水、彩色筆、蠟筆、色鉛筆等等。
- 分享感受

什麼是藝術治療？

江學滢

（原刊登於《幼教雜誌》2002.1）

從回國後短短三、四年間，有越來越多人問起藝術治療相關問題。平時從事藝術治療工作與課程時，也發現大家對這個在美國發展不過三十年的範疇有極大興趣。相關問題中，最常被問起的不外是，如何解析圖畫。市面上賣的繪圖解析書籍說明準不準確？投射測驗中的繪圖解析和藝術治療有什麼相關？不同在哪裡？有沒有一本繪圖解析圖譜可供參考學習？諸如此類的問題，相信是所有藝術治療師常常被人問到的。

筆者總喜歡先將問題拋給大眾，瞭解到底提問的人想法是什麼？也很好奇的想明白，到底什麼原因讓許多人將藝術治療當成一門神秘又有趣的學門。根據接觸到的經驗顯示，一般人對於藝術治療多半停留在遊戲式投射測驗，或以為藝術治療就是圖畫分析的錯誤認知中。

那藝術治療到底是什麼？一九五〇年代致力於殘障兒童美術教育的依莉娜·爾曼（Elinor Ulman,1996）認為要真正瞭解藝術治療不大容易，而「藝術治療」這個名詞已經是她發現最能解釋這個學門的最好名稱了。簡單的說，就是治療人員利用視覺藝術媒材，幫助個案透過創作，整合與重建人格。

藝術治療這個學科在美國發展其間，有許多不同派別治療者出現，其中最重要，並且有最大影響的要屬瑪格麗特·諾堡（Margaret Naumburg）和依蒂斯·克拉瑪（Edith Kramer）了。兩位治療師，因為她們理念的不同，分別發展出美國藝術治療協會（American Art Therapy Association）所認定的兩大治療取向：「藝術心理治療」（Art Psychotherapy）和「藝術創作即治療」（Art as Therapy）兩大取向。

藝術心理治療（Art Psychotherapy）

藝術心理治療約在一九四〇年代早期由瑪格麗特·諾堡（Margaret Naumburg）提出。這個取向的治療法與精神分析取向的心理治療有密切相關。

諾堡強調藝術創作是一種自我表達，是心理分析療法中的重要工具。治療個案被鼓勵以自發性創作法和自由聯想來建構作品。創作過程中，個案會無意識的將潛意識內的物質釋放到作品中，治療師和個案間，就透過作品中的象徵性語言溝通。這裡所謂的語言，和我們日常說話用的語言意義不同，指的是圖像語言。

當個案將自由聯想轉化成自發性創作後，治療師會鼓勵創作者回過頭對自己的作品作自由聯想和解析。個案在意識上努力於象徵性意義解析時，常常可以快速洞悉自己的問題所在。治療過程和一般心理分析治療相同的是，病患和治療師之間的轉移情感發展相當重要。談話過程，無論是正向或負向情感轉移，都對治療有極大幫助。

諾堡將心理分析取向的藝術治療與傳統的心理分析療法比較後，列出四大優點：

- 一、個案在創作中，可以直接由繪畫表達語言難以清楚傳述的夢境、幻想和其他內在經驗，這種圖像表現方式優於語言文字說明。
- 二、以繪圖來投射潛意識狀況，可以巧妙輕易的逃脫心理防衛檢查制度，加快分析式治療的腳步。
- 三、個案的創作權不容否定。最後完成的作品不會因為個案的刻意遺忘而改變所畫下的事實，但作品無論如何都是可以被接受的。
- 四、藉由藝術創作，使個案和治療師的情感轉移能有好的解決方式。當個案的創作能力逐漸進步時，自主權也能在其中逐漸建立。因此，個案能較容易的從自戀式的情緒宣洩和對治療師的情感依賴中，漸漸以自己的創作活動替代情緒的依賴。

這個取向的藝術治療理論被諾堡提出後，得到許多同在這個範疇努力的治療師支持，並在一九六〇年代蔚為風潮。當時，藝術心理分析治療取向的藝術治療多半用在精神科病患。藝術治療師運用時並沒有固定的方法，每個人都會適時加入一點經驗上的修正，但目標同是追求「象徵性語言」的發展。

既然治療過程牽涉到許多象徵意義的探討，繪圖分析因此在本取向的治療法中有重要地位。一位專業藝術治療師必須有很好的訓練，才能解讀作品中的象徵性語言。這樣的訓練耗時許久，必須透過許多臨床觀察及專業討論才能有更好的判斷，成為治療師養成過程中最困難，也最令大眾好奇的一部份。但讀者要注意的是，這並不意味治療師可以武斷的解釋作者的作品，而是在治療過程中，治療師藉由自己的專業，由解析作品瞭解個案，再由一對一的互動與問題引導，讓被治療者對自己作品自由聯想並解析，快速達到頓悟的目的。

藝術創作即治療（Art as Therapy）

藝術創作即治療約在一九五〇年代，由依蒂斯·克拉瑪（Edith Kramer）提出。克拉瑪的理論還是與精神分析概念相關，只是她強調藝術本質論，認為創作過程本身即具有一定的心理治療效果。

克拉瑪認為，藝術創作可以增加人的經驗。創作過程中，內在願望會在意志下重新被選擇與分類，內在衝突也會被重複體驗、重新統整，並被解決。問題解決的原因在於，創作時內在衝突被極度包容與重新建構。然而，衝突並非完全消失，而是有一大部分被創作活動所滿足。

創作活動進行中，個案必須努力在行為和創作上克制原始衝動和一切幻想，縱使作品呈現的內涵相當粗陋簡單，那也是個案亟力保持與現實溝通的管道。因此，創作活動幫助個案將他的永久衝突在原始慾望、與社會道德要求之間得到平衡。即使超自我（superego）和原我（id）的衝突無法永久解決，藝術創作所自然產生的昇華作用，也是最好減輕人性問題的方式。

對心理困擾的人們來說，藝術治療時提供的創作經驗，對人格發展有全面幫助。由於創造時的內在心理過程，自我（ego）統整能力增加，特別是在潛意識與意識之間，分辨真實與幻想境界的能力增加，也直接協助創作過程的昇華作用產生。

如此說來，用完整的創作過程解決心理問題其實是很自然的。藝術對精神障礙的特殊貢獻不容忽視，但是大家必須認清，昇華作用並不能解決非常嚴重的精神問題，也不會有any一位藝術治療師會說，藝術治療可以完全取代心理分析療法。

克拉瑪提出她的理論後，也受到許多藝術治療師支持。大多數同意她看法的治療師認同藝術創作的特殊功能性。然而，克拉瑪強調藝術創作過程本身的治療性，卻受到部份人質疑。質疑的人認為不和個案有過多對談的自由創作治療，和藝術教育太過接近。在此，讀者必須清楚的瞭解，克拉瑪所強調的是「創作過程」與過程中自然產生的心理昇華作用，而非藝術教學重視的教學目標、技巧學習與創作結果。

再者，藝術治療師對內在心理動力必須有充分的瞭解。縱使創作過程中，治療師也許只透過媒材與個案互動，但一名專業治療師所觀察到並能瞭解的是個案人格的全部。

內在心理動力（psychodynamic process）的外在表現，經藝術特有的昇華作用而更具直接的心理治療效果。克拉瑪還認為，創作是一個安全的環境，不需驚擾創作者的防衛機轉，就可以有效幫助創作者宣洩情緒，解決潛意識中困擾個案的問題。

以上兩家說法所強調的方向雖然不同，但都視創作為治療過程中的重要事件。治療中，所有的繪畫創作技巧都不重要，重要的是，個案在創作中所得到的心理意義。過去，創作還被當成協助診斷的工具，但目前由於精神科藥物的發展，這一項已經不再被強調。對諾堡來說，藝術是一種協助心理治療的工具；而對克拉瑪來說，藝術是過程，是治療主體。

讀者在此處一定會產生一個疑問：現在的治療師用的是哪種取向？其實，藝術治療專業發展的這三十年，由這兩大學派在發展出來的方法有許多，藝術治療師多半視實際情況及個案需求，來判斷用何種方式較好，並沒有單一方法。

值得一提的是，一九五〇年代後期，美國藝術教育家羅恩菲爾（Viktor Lowenfeld）以皮亞傑（Piaget）的階段發展學說，研究兒童繪畫心智發展理論，成就了他有名的「繪畫發展階段說」。其結果奠定了兒童繪畫判讀的基礎，也開創藝術教育治療的新模式。

藝術治療的應用

藝術治療專業發展之初，與精神醫療有相當密切的關連，也就是說，多半應用在精神科，成人精神科或其他年齡層，作為協助整個醫療團隊對病人有更好的服務與瞭解。

後來由於藝術創作不需要語言特別說明的特殊性，廣泛的應用在特殊教育上。對智能障礙的個案來說，作品增加治療者或教育者與個案溝通的管道。對聽力障礙個案來說，藝術創作增加一個表達的管道。對視力障礙個案來說，藝術創作，尤其是陶塑黏土等立體作品，增加他們與世界交流的機會。對情緒障礙個案來說，藝術創作提供他們多一個宣洩情緒的管道。

近來，也有許多人將藝術創作當成自我成長的工具。藉由藝術創作，個案看到另一面的自己，進而勇於面對自我黑暗面，而更加接納自己，提升自信。在幼兒教育上，藝術治療理念也提供老師與家長瞭解孩子的好機會。

綜合以上的說法，藝術對人生真是有許多益處，並不限於必須接受「治療」的人。在往後的幾期中，我們將仔細的由藝術治療的角度探討兒童繪畫心理發展；說明藝術治療、職能治療與藝術教育的不同；由創作的角度看心理防衛機轉；最後，要提到大家都很有興趣的繪圖分析問題。

近來，由於藝術治療被越來越多人注意到，道聽途說與誤解也隨之產生。雖然有許多人打探進修管道，但目前國內的高等教育學府並沒有完整的進修課程，使能有良好訓練的藝術治療專業人員嚴重缺乏。筆者期望透過這幾期文章與讀者互動，提升大眾對藝術治療的認識。

參考書目：

陸雅青 著（1999）。藝術治療—繪畫詮釋：從美術進入孩子的心靈世界（第二版）。台北：心理出版社。

Elinor Ulman & Penny Dachinger. (1996) Art Therapy in Theory and Practice. Magnolia Street Publishers. IL: Chicago.

陳貺怡 老師簡介

現在職稱：

國立台灣藝術大學美術學系專任助理教授

學歷：

國立台灣師範大學美術學系畢業

法國巴黎第十大學藝術史學士、碩士、博士

經歷：

創辦「使者文化交流協會」，專門籌辦古蹟及博物館導覽等文化活動；曾任台北縣立福和國中美術教師、國立歷史博物館研究人員（負責策展、圖錄編纂及對法交流事務）；現為國立台灣藝術大學美術學系助理教授。

著作

期刊論文：

<中西合璧－趙春翔繪畫裡的空間探討>，《藝術新聞》，NO.74，MARCH 2004

<陳幸婉與抒情抽象>，《現代美術》，NO121，AUG 2005，PP.52.61.

<淺談有關波洛克(Jackson Pollock)作品的幾點爭論>，《藝術欣賞》，JUN 2005 PP.12-14

<繪畫的舵輪與準繩：達文西與繪畫中的科學>，《科學月刊》，JUN 2006

研討會發表：

<中西合璧的迷思－以趙春翔>，《兩岸當代藝術學術研討會》，台北：史博，2004
PP.143-153

<沒有繪畫課的藝術學校：包浩斯創校理念中的繪畫課題>，《當代藝術中的繪畫問題－國際學術研討會》，台北：台藝大，2006 PP.92-103

專書：

《米勒、柯洛與巴比松畫派》，台北：時藝多媒體，2004

<論「跨領域藝術」若干歷史前例之樣態與意義>，與林宏璋、陳志誠合著

譯作：

Nicolas Sainte Fare Garnot，<雅答瑪安德樂博物館的案例：面對危機時一個富創意的決策>，《危機與轉機：新世紀的博物館/2003 年博物館館長論壇》，台北：史博，2003 P116-119

Claire Barbillon，<羅浮學院：法國第一個博物館學教育>，《博物館專業人員養成與人力資源管理國際學術研討會－台灣與法國的對話》，台北史博館，2004，P.109-115

Catherine Merot，<法國文化資產業之專業化：以文化資產研究人員為例>，《博物館專業人員養成與人力資源管理國際學術研討會－台灣與法國的對話》台北史博館，2004，P.215-224

Partrick Farcat，<規畫一個國立博物館的自主管理：以居美美術館為例>，《博物館專業人員養成與人力資源管理國際學術研討會－台灣與法國的對話》台北史博館，2004，

P.236-2339

Piet Pouw, <歐洲博物館學教育概況>, 《博物館專業人員養成與人力資源管理國際學術研討會—台灣與法國的對話》台北史博館, 2004, P.18-23

Sophie Krebs, <八哩, 介於獨立藝術(art indiptndant)與裝飾藝術(art deco)之間>, 《美好年代—巴黎市立現代美術館收藏》, 台北: 時藝多媒體, 2005 P.14-19

Gillian Woefe, 《各種角度看名畫》, 台北: 維京國際 2006

Jean Laucris <二十一世紀的當代藝術, 繪畫還剩下些什麼?>, 《當代藝術中的繪畫問題—國際學術研討會》, 台北: 台藝大, 2006

Serge Fauchereau, <二十世紀以來西方文化中的繪畫問題引介>, 《當代藝術中的繪畫問題—國際學術研討會》, 台北: 台藝大, 2006

Serge Fauchereau, <二十世紀人類與美感運動>, 《當代藝術中的繪畫問題—國際學術研討會》, 台北: 台藝大, 2006

Serge Fauchereau, <關於立體派雕塑的幾個觀點>, 《當代藝術中的繪畫問題—國際學術研討會》, 台北: 台藝大, 2006

打開藝術黑盒子—現代與當代藝術簡介(97.04.20)

D) 前言

II) 藝術何以會「現代」化?

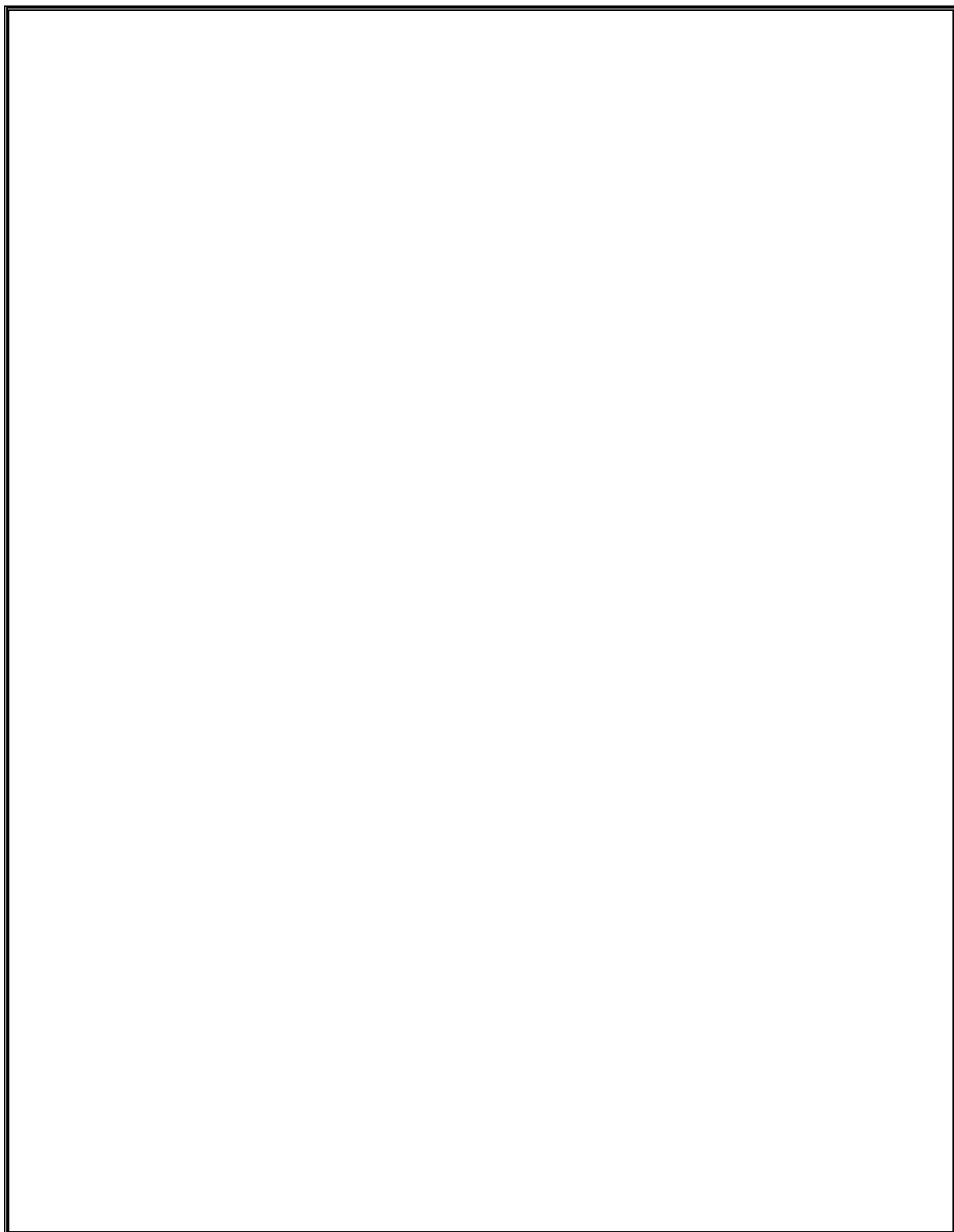
1. 現代意識、現代性(modernity)與現代主義(modernism)
2. 關鍵年代與關鍵人物: 馬奈(Manet, 1832-1883)與竇加(Degas, 1834-1917)
後印象派(post-impressionism)
古典或歷史前衛主義(avant-gardism)
3. 「現代藝術」:一個逐漸受到質疑的概念
現代主義的衰敗
現代藝術史的修正主義傾向

III) 當代的興起

1. 現代、後現代與當代意識
2. 關鍵年代與關鍵人物: 杜象(Marcel Duchamp, 1887-1968)、安迪沃霍(Andy Warhol, 1928-1987)與卡斯德利(Leo castelli, 1907-1999)
3. 當代藝術的時與地
時: On Kawara(1932-), Roman Opalka(1931-), Robert Smithson(1938-1973) etc.
地: Daniel Buren(1938-), YBAs, J-P. Raynaud(1939-) etc.

IV) 結論

NOTE



謝鴻均 老師簡介

1995 美國紐約大學藝術研究所藝術創作博士

1989 美國紐約普拉特藝術學院藝術創作碩士

1984 國立台灣師範大學美術學系七三級西畫組
國立新竹教育大學藝術與設計學系暨美勞教育研究所專任教授

展覽

2006 原好--混混乃陰性空間，瀝瀝如母性系譜，伊通公園，台北
2005 陰性空間，國立交通大學藝文中心，新竹
2004 陰性空間之三十七 Chora 37，「閱讀想像的森林」影像創作展，誠品新竹館，新竹
2003 紐帶，新樂園藝術空間，台北
2002 出走，靜宜大學藝術中心，台中
2001 純種，新樂園藝術空間，台北
2000 行篇，得望公所，台中

聯展

2006 台灣當代藝術特展——巨視、微觀、多重鏡反，國立台灣美術館，台中
2005 女觀·再現——意識覺醒藝術展，元智大學藝術中心，中壢
2005 關渡英雄誌——台灣現代美術大展，關渡美術館，台北
See·戲教育展，《有影無影》，國立台灣美術館，台中
凝視的詩意——台灣當代攝影與繪畫的多重現實景觀，巴黎台灣文化中心，法國；渥太華市政廳，加拿大；高雄市立美術館。
立異——90年代台灣美術發展，台北市立美術館，台北
虛擬的愛-當代新異術國際展，台北當代藝術館，台北
台灣當代繪畫的迴旋曲氏：愛之維谷，韓國光洲美術館，韓國；國立台灣美術館（9/25-）；關渡美術館
捉影（廖修平、陳世明、徐洵蔚、謝鴻均素描展），福華沙龍，台北
正言世代，美國康乃爾大學美術館，美國
2003 性別書寫的原型——謝鴻均 vs. 曾長生，淡大文錙藝術中心，台北
生活在科技年代——第一屆台灣國際女性藝術節，高雄市立美術館
64種愛的欲言——在 SARS 漫延的年代，伊通公園，台北
LIS 偷偷愛上你 part II，鳳甲美術館，台北
2002 木蘭抓周開創新視界——紙上作品展，木蘭藝術公司，台北
2001 絕對身體，大趨勢畫廊，台北
酸甜酵母菌，華山藝文特區烏梅酒場，台北
2000 心靈再現：台灣女性當代藝術展，高雄市立美術館
生之迷思——柔性與張力，台北市立美術館，台北
捕風捉影——魅力素描，台北誠品畫廊，竹師藝術空間

出版

2006 原好——混混如陰性空間，歷歷乃母性系譜，商務出版社

2002 陰性酷語，藝術家出版社

翻譯

2000 游擊女孩床頭版西洋藝術史，遠流出版社

1998 女性主義與藝術歷史（合譯），遠流出版社

編審

2002藝術與宣傳，遠流出版社

《有影無影》

Shadow Land

謝鴻均

〈前言〉

從 Suzi Gablik 在《藝術的魅力重生》一書中所提及的「合作型關係」出發，《有影無影》集結了各有專長的藝術家一同執行。其中包括從事影視創作的梁莉苓，專長於軟性雕塑與空間整合的沈芳戎，以鬆緊帶為創作材質的陳盈帆，以及對影像與造型符號長期研究的謝鴻均和陳怡潔。二十一世紀是講究個人特質與專長的年代，若能夠從一個有共識的議題為其點，集結相關專長的藝術家合作執行與創作，將會展開創作議題的突破性與爆發力，這亦是當代藝術的新趨勢。

一、影子的背景

柏拉圖曾在《洞穴寓言》中，將影子視作愚昧的人所看到的，因為聰明的人會去尋找產生影子的光源，然後返回洞穴告知愚昧的人真理所在。然而，在榮格的心理學裡，影子則成了個人潛意識的代表，所謂 shadow self 往往代表著為現世文明所壓抑，而在心理層面產生的陰影，此陰影成為被隱藏的意識，為柏拉圖在洞穴影子開展了新的詮釋，二十世紀心理學所探討的即是此等待解放的意識。《有影無影》使用了這兩位相隔兩千五百年的學者所使用的元素，「光」和「影」來探討存在的目的，而它們亦代表著運轉了兩千五百年的人類文明（即探索「光源—真理」之旅）。其中的真理訊息如霓虹燈般迷人，且有如陀螺上吸引人的色彩紋路，以歐普藝術的角度來看，則是炫眼的視覺震撼，不斷地給人們帶來驚喜與感動，而其記載著人類文明所留下的痕跡，亦是我們成長階段的認知，有著統一且光鮮的真理與定論，讓我們深信不疑。

然而，保羅·維希留(Paul Virilio, 1932~)在《消失的美學》(*Esthétique de la disparition*)³⁹提到，二十世紀末的電腦世界與網路空間卻我們對文明的信仰做了一番空間與速度上的

³⁹保羅·維希留(Paul Virilio, 1932~)，《消失的美學》(*Esthétique de la disparition*)，楊凱麟譯，揚智出版，2001

調整，文明所累積的知識不再有國界，也不再需要時間來實踐，因為它們在網路世界裡，只需手指頭的 click 便能夠以虛擬實境的方式呈現。這時，我們不再安分地欣賞展示架上被文明所包裝的鮮麗陀螺，陀螺成為我們手中所把玩的道具，不斷地旋轉它，就好比我們不斷地上網操弄資訊。於是，陀螺上鮮明的紋路色彩會因為快速旋轉的關係失去色彩，而成為灰色；網站上的資訊因快速流轉亦不再有色彩與意義。資訊快速地被消耗，也快速地被忘懷。過去對於知識的愛戀與落實，此時成為對其記憶體快速擁有的慾望。

二、關於新世紀的影子

嘿，不要懷疑，這即是二十一世紀所熟悉的新世界。當網路世界被控制在滑鼠鍵上的 click，整個世界的認知便有如陀螺般旋轉了起來，它將時間從我們過去需要藉由感覺來體驗的事件中抽離，在急速變化當中，鮮麗的色彩被謀殺，所剩下的是一片灰色。因此，我們的下一代在成長之後所回頭看的世界，會是一片影叢叢的灰。這是二十一世紀認知上的命運，是個在教育領域中讓人惶恐的危機。當感知部分成為資訊的流轉，而視覺資訊成為影像解析度的問題，與真理的距離逐漸地拉遠。我們亦將如「科技僧侶」般，在一片人工窗戶——銀幕前盤坐，被動接收資訊，沒有時間去感覺，但感資訊如風般呼嘯而去，不在身上下留下任何痕跡。我們的日子是陀螺旋轉時的灰色，我們卻緊抓著滑鼠不放，幸閉眼陶醉在速度感中，於是雙目不見色彩。

二十一世紀雖然才過了四年頭，但此般思維與憂心卻不是新鮮事，先知如二十世紀的美學家羅蘭·巴特曾指出「作者已死」，作者已喪失主導詮釋的權力，而將沒有固定色彩與詮釋的認知釋放給灰濛濛的影子世界。如偶發藝術始者艾倫·卡普羅(Allen Kapro)亦曾說，在過去十多年，他一直想做一件作品，即是在大太陽底下將自己的影子撿拾起來，放入口袋中。但他經常忘記做這件事，而一旦想起來的時候，影子卻撿不起來。我們無法操控影子，卻常受到它的箝制。於是，我們必須檢討及思考的是，當眾多輿論開始評論與檢討網路所帶來的危急災難，文化也著手研究挽救的方法，我們真的能夠讓「作者復活」，回到歷史的思考結構，或天真地期待魔術師將「影子收進口袋」嗎？

側耳傾聽，冷眼靜觀，勢不可檔的網路世界，與其對抗，還不如就波濤洶湧中 surfing（衝浪——搜尋網路資訊之用語）危機不正是轉機嗎？災難不正是重建嗎？如此樂觀的後解構式思考，我們要藉由《有影無影》來實踐。我們試圖將從耳熟能詳的神話寓言來著手，讓大家一同旋轉入這個停不了的陀螺世界來重新閱讀它們與我們的生活關係，一方面或許能夠為「陀螺既有的色彩」（即神話寓言的普遍性既存解讀）重新命名，一方面藉著一幕幕影子來重組與閱讀裡面的人事物，讓它們在現實環境裡能夠鮮活起來。

《有影無影》於是展開了尋寶之旅，失神於因為急速旋轉而失去色彩的生活，在只剩下影子的世界裡重組一些樂趣。影子也許是如柏拉圖所說的愚昧，但我們直接切入影子世界，以影子的理念來探討這個荒謬的世界，實踐「難得糊塗」和「大智若愚」。

三、影子所居留的空間

《有影無影》的天花板影像有如教堂的裝飾，但所呈現的卻是穿梭如影的動畫，這有如《空間地圖》⁴⁰中所詮釋的，二十世紀末的網路世界有如中世紀的教堂一般，是現世苦悶的人們藏匿的處所。十四世紀的但丁（Dante Alighieri, 1265-1321）曾依據基督教的靈魂空間譜出了《神曲》（*The Divine Comedy*）⁴¹，帶領陽間的人旅遊陰間的世界。他將這個中古時代的靈魂空間劃分為三個國度：「天堂」（Paradiso）、「煉獄」（Purgatorio）及「地獄」（Inferno），其中聖人和殉道者直接進入「天堂」這個星辰界，惡人直接進入「地獄」這個地殼內的深淵，而一般基督徒則進入「煉獄」這個表面的大山，經過試煉與調教後，再做進入天堂或地獄的決定。天堂或地獄在時空上皆是沒有盡頭的深淵，而但煉獄則具有時間性，亦是有時間性的地獄。《神曲》比科幻小說早了七、八百年，跨越了地球範疇之外的月亮、太陽、行星和太空。⁴²它以教化性的訴求為那個抽象的精神界結構出了一個令人遐思的混沌神漾世界，以游離的故事情節來訴說人類集體潛意識裡的慾望與恐懼，並提供視覺藝術家在想像的世界裡的描繪資料。

⁴⁰Margaret Wertheim 著，《空間地圖》，薛絢譯，商務出版社

⁴¹ Paolo Milano, ed., *The Portable Dante*, the Viking Press, Inc., 1975.

⁴² 同註 2，pp. 25-50.

數百年後，在第二和第三個千禧年的年代界面裡，中世紀人們的遁世命運軌跡又再度滑入了我們的生活，這次的替身是「網路的世界」(cyberspace)。⁴³在物質與精神生活過度膨脹及氾濫的二十世紀末期，我們所面臨的是現代化焦慮與苦難的最高燃點，宗教的心靈寄託已明顯地不足以作為救贖，新世紀(New Age)的循循善導僅能熨平有限的浮動心緒，舊禮教的翻新詮釋風潮亦無法收斂毒品宰制下的狂野生命力。此時網際網路所建構的空間則及時現身，提供了一個無法抗拒的避難所，收容現代人的諸種不滿，安撫他們的燥鬱，讓所有人皆能夠得到量身定作的慰藉。不論男女老少、第一或第三世界、南半球或北半球、東方或西方、胖或瘦、醜或美、善或惡等等，都能夠接受到恰當的包容、安慰與舒緩。藉著滑鼠的引示得到操控的成就感，並在視窗上享受「衝浪」(surfing)的即時快感。在虛擬實境的剎那經驗中，命運似乎握在自己的手中，誰說「上帝已死？」

「『我』就是上帝」。

與中世紀的人們逃遁到宗教的形而上思維空間一般，現代人再次從現世出走至虛擬的網路空間，電腦有如教堂一般，提供網路信徒們無限的能量與希望。尼采所籲的「永劫回歸」則驗證了人類脫逃現世的宿命性戲碼原型注定會再次上演。就此，梁莉苓所處理的天花板場景以巴洛克式的天使救贖立下註腳，將穿梭在雲際中的聖人與天使轉換為來無影去無蹤、快速移動的荒謬角色。

四、影子的陰性故事(Herstory)

相關於影子的內涵部分，《有影無影》依循著希臘神話中的「人面獅身」像所切入的人性/獸性議題。人(Human)與獸(Beast)這兩個看似不同，卻都來自於同一生物起源的存在，固然不論《西遊記》或《山海經》都有著人與獸的敘述，《有影無有》目前仍依展覽策劃代表人謝鴻均近年所研究領域為起點。希臘神話有許多荒誕不經的風月杜撰，並隱喻人類靈慾糾葛的情節，如宙斯不擇手段地將自己化作一隻牡牛誘拐歐羅芭(Europa)、化作一隻天鵝與麗達(Leda)調情、化作一陣黃金雨飄進閣樓探訪達妮(Danae)、化作人身羊腿的森林之神與安提奧坡(Antioope)交合、化作黛安娜(Diana)引誘凱莉斯杜(Callisto)、化作一隻老鷹誘拐加尼密地(Ganymede)等等異性或同性戀情，他處處留香所衍生的後代成為希臘神話的男女主角，並在有意或無意的闖禍過程裡，挑起人神相通的

⁴³ 同註 2，pp. 205-230.

權力、慾望與愛恨情仇，及其間雜沓的輾轉糾葛。宙斯以神的身份與人類交合，將神的權勢贈予或轉注到人間，讓人們一方面對眾神有所敬畏，也一方面藉著祂們來投影出自己的種種假想式威風以及陰暗的層面。

而在這一齣又一齣前胸擠後背式的戲碼中，我們能夠輕易地找到男性主導的痕跡與相對於女性被物化的命運，以及男性的正直勇猛相對於女性的軟弱善妒。歷經兩千多年的敘述或許早已讓我們無從質疑這種主從關係的二元化存在，您可以和其他祖先輩們一般地閱讀與信奉，也可以選擇從心理學及當代思維來解讀，但在這裡，不論如何從女性的聲音並述異她們迷航的旅程，會為新世紀的混沌釐清觀點。⁴⁴

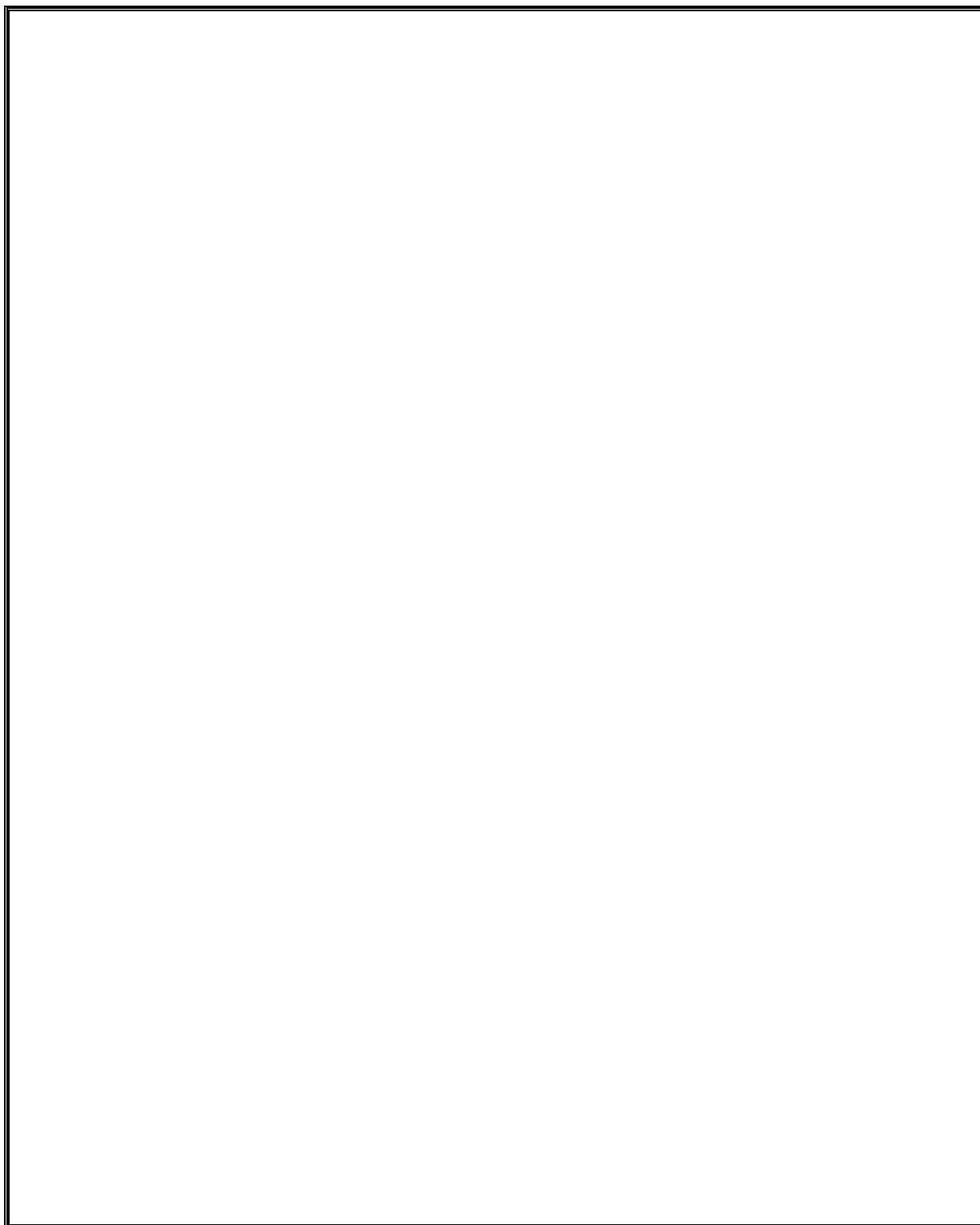
在希臘神話中，史芬克斯(Sphinx)的故事為出發，根據希臘神話，她是個人面獅身且有翅膀的怪物，喜歡一切神秘事物，更喜歡給路人出謎題，若是猜錯了就受死。她所出的著名謎語即是，「什麼生物是早上四隻腳、中午兩隻腳、晚上三之腳？」結果被伊底帕斯答出了謎底——人，因此史芬克斯如今易用來比喻難解的問題。而實際上，史芬克斯的存在本身就是個謎，她的名字就是「謎」的代名詞。荒謬的二十一世紀本是許多神秘的謎所網之而成的，也許回歸如女性般謎樣的世界，有可能灌溉枯涸荒蕪的心田。

五、本來無一物，何處惹塵埃

我們是否記得第一次發現自己的影子時，是訝異？是驚慌？是恐懼？影子是個不受約束的，沒有重量，無法擁有的存在，從柏拉圖的洞穴寓言到文藝復興時期用影子來證明實體的存在，從榮格心理學將影子定格為潛意識的代表到網路世界的資訊（知識）如影子般虛幻，《有影無影》試圖藉追著影子跑，尋找「本來無一物，何處惹塵埃」的視覺美學。

NOTE

⁴⁴ 謝鴻均，「為神話中的女人，點亮一盞回家的燈」，《我的人生很希臘》，Net and Books, 2004, p.88.



黃榮智 老師簡介

學歷：

國立台灣藝術專科學校雕塑科

國立台灣藝術學院美術系
國立台灣藝術大學造形所

經歷：

翰林出版社-藝術與人文4上編輯委員
打開-當代藝術文化工作站策展執行
打開-當代藝術文化工作站站長規劃
朱銘美術館2005兒童雕塑營課程發展顧問
朱銘美術館教育推廣部經理

展覽：

1993 台灣手工藝研究所【織染繡工藝創作展】
1996 台北市立美術館【松山機場纖維藝術展】
2000 華山藝文特區【藝術基地新形尸`2】
2000 國父紀念館聯展
2001 打開-當代【藝術基地新形尸`3：壹樓室內】
2001 華山藝文特區【藝術基地新形尸`4：明日之雕塑界域】
2001 打開-當代個展
2002 《作品展一件3》策展人
2003 嘉義鐵道展【打開-當代6 裝置藝術正確政治-目擊當代：
登錄形式對焦】
2003 雕塑磁場/物質-介面展
2003 南海藝廊【打開-當代7 非族主裔】
2004 台藝大美術雕塑聯合策展【情境空間】
2005 匈牙利－台灣當代藝術邀請展
2006 高雄市立美術館【築・體・場・境】

發表：

2004 國際學術研討會（雕塑的空間性及其思維）論文發表

雕塑初體驗

透過藝術家尼基·德·聖法爾（Niki de Saint Phalle，法，1930-2002）的創作方式與過程，來探究藝術家如何透過媒材來實踐她們的創作計畫。在實做的過程中也將透過「支撐物與添加物」的概念，與大家共同探究藝術創作的種種可能性。

尼基作品中的雕塑承接

尼基作品雖然開啟了一些新的創作內容，但在作品使用的媒材與製作的方式上與一般我們所認識到雕塑的成形方式有許多相似的地方。雕塑在歷史給定範疇中，雕塑指的是雕刻和塑造的簡稱。雕刻〈sculpture〉一詞出自拉丁文“sculpere”原先用做以尖的鑿子在硬的材料上雕刻的意思。而塑造〈pastic〉是採用手或借助工具直接或間接將可塑的泥土製成造形在一面浮雕上。雕刻透過媒材的遞減來成就其形體，塑造則是在支架去做材料的疊加。一般而言雕刻的材料以木頭、石頭等較堅硬的材料為主，通常需透過手工具、電動工具協助。塑造則是以土、蠟較為軟性材料為主，土無法久放會產生質變，因此需透過中介物-模子來將材料置換成屬於較永久性的材料如：石膏、水泥、樹脂〈合成材料〉、青銅等。通常塑造在操作時透過塑形工具，或手直接操作材料。因操作的方式不同產生出不同的過程留痕。這種留痕呈現一種差異性及個體的特殊性。焊接金屬延展性、可鍛性高，可融化鑄造，模鑄成預先定好的形狀。

透過實做建立一種藝術的經驗

實做的課程是為了建立起老師的藝術經驗，透過對藝術的體驗轉換成藝術教學的能力，並從中建立起一種創作性的思考，以幫助一般教師在進行藝術課程時所面臨的種種問題。

內容將透過支撐物與添加物的關係建立創作的種種可能，支撐物可以是報紙、紙盒、保特瓶、木頭或者用於建築結構的鋼筋，表面添加物可以是土、水泥、馬賽克、等等。也希望透過整個實做的進行去體現藝術家尼基在創作過程中的各種進行與發生。

NOTE