

詩意的失譯

科蘇思在臺灣據點創作背後的前置文脈探討

文／高千惠（資深藝評人、策展人）

觀念藝術家約瑟夫·科蘇思（Joseph Kosuth）在臺灣有兩件作品。一是公共藝術方案，二是美術館委託方案。屬於客觀辯證式的觀念藝術，如何介入具有歷史文化介入的據點對話創作？其現行之作是屬於現代主義式的觀念藝術生產，還是後現代主義式的觀念藝術生產？

1960年代的觀念藝術家，基於對視覺藝術的徹底反思，認為概念比視覺或美學的表達更重要、更具根本性，遂出現辯證式的創作類型，並為非物質性的語言、文字、音訊等表述材料，建構等值於可見物件的平行美學。邏輯推演的辯證能力，成為觀念藝術家首要的創作條件。其間，科蘇思的觀念辯證可視為經典演練。閱讀觀念藝術之優劣，可以科蘇思長期的辯證法作為一種辨



藝術家科蘇思（攝影：鄭景陽）



識途徑，而此途徑同樣可以用來觀察科蘇思作品的生產模式，與其從複製性再生出的據點意義。

詞、物件和影像再生產

在觀念藝術的實踐上，科蘇思的創作發展被視與三個經典概念有所關聯。一是杜象〔噴泉〕(Fountain)一作的「現成物使用」(Read-made)；二是波依斯〔如何向一隻死兔子解釋藝術〕(How to Explain Pictures to a Dead Hare)的觀念行動衍生出的「視覺性的構成法」(Visual syntax)；三是克來因(Yves Klein)〔空無〕(Le Vide)一作中，有關存在主義式的「非物質性」實踐。綜合這三大觀念藝術的特質，科蘇思另闢蹊徑，以其邏輯推演、文本選擇、視覺處理，建立個人的創作模式與美學理念。

1965年，科蘇思將一把椅子、椅子的放大照片，以及詞典中關於「椅子」的複印說明文字並置展示，題為〔一把和三把椅子〕。此作成為概念藝術的重要典型代表。重返再現之前的概念世界，「三把椅子」的原典

來自柏拉圖的「三張床」。柏拉圖認為理念才是真實，現實是對真理的第一次模仿；詩是對現實的模仿，是對真實的二度模仿。是故，詩比現實更加遠離真理。他以三張床為例。第一張床是自然創造的床，是因實際需要而產生的模糊概念，沒有具體或統一的造型。第二張床是木匠製造的床，有具體形象，是可實際使用的物件。第三張床是藝術家根據實在之床，「模仿」出的形象。柏拉圖以這三張有關概念、物件、再現之床，作為藝術模仿理論的闡述。

將觀念視覺化，〔一把和三把椅子〕一作，也回應了杜象所涉及的事物之「原真性」探討。其椅子、語言表述(文字或音訊)、模擬(攝影、虛擬三維技術模擬、等比例實物模型)的三個材料中，照片象徵人的形象式思維，文字象徵人的語言邏輯思維，而在場的椅子則是物件實體。藝術家指出一切事物，無論是採取知識論、經驗論、現象學等途徑，均試圖表述其真實性，但也都不易掌握到全部的真實。

詞、物件和攝影再生產的三重關係，正是科蘇思

重要的藝術觀念探討。〔一把和三把椅子〕一作，提出物件、物件照片和由字典定義的物件詮釋，可視為藝術家創作觀念研究的啓端。從藝術模仿論中的求真出發，此作品質疑我們思想中真正構成一把椅子的是什麼？我們又如何使用詞彙來解釋、表達、描述與定義這些可見的、有形日常物件？藉此作品，藝術家探討了語言的多重身份與歧義生產。在美學建構上，口述的、書寫的文字，與日常有形的物件，又如何因等值而成為具有美學的藝術品？這些思考，成為科蘇思的一種創作慣例。他可以鐵鍬、錘子、燈等物件，以至於「地圖」這個名詞的概念為對象，尋找存在的詞條，提出此事物的多元理解角度，讓觀眾去思考此事物存在的真實面向。

文本形象化與公共空間介入

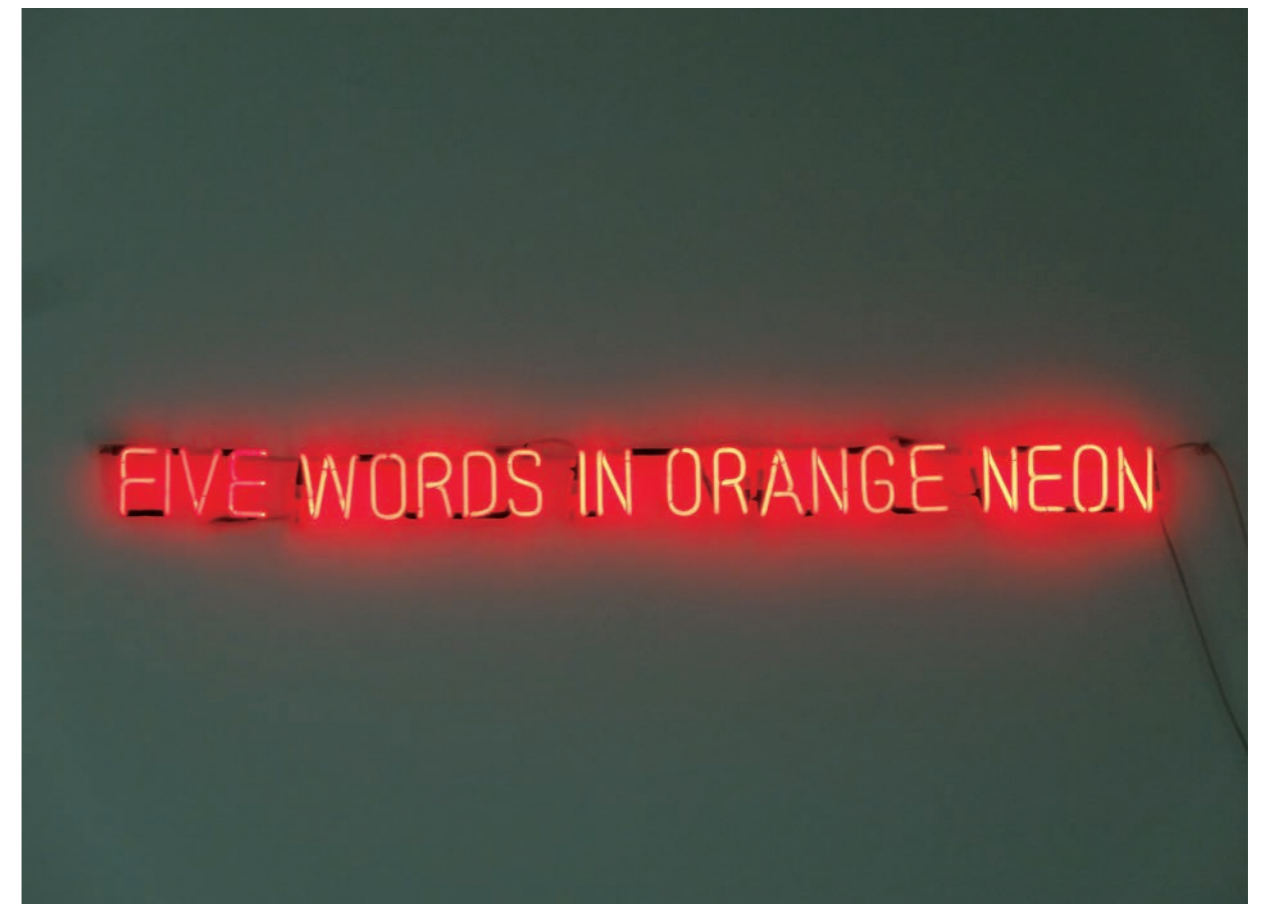
受維特根斯坦(Ludwig Wittgenstein)「重語式探索」(explorations of tautologies)的影響，科蘇思1965年的〔五個橙色霓虹燈的字〕(Five Words in Orange Neon)，以文字、霓虹燈、變壓器為藝術生產，視覺

化地呈現維特根斯坦的思想。在邏輯和語言學中，維特根斯坦建立的「重語性」是指一個基本事實或真理的陳述，即使改寫並以任何可能方式存在，依然是不可改變、不可逆轉的。科蘇思以橙色霓虹燈管顯示「Five Words in Orange Neon」這五個形成片語的單詞，無論在語義上、視覺上、形式上，都是詞義與形像。此片語之意義，已等同於「詞的形象化」，視覺與語義一致。

1966至1968年間，其〔藝術作為概念的概念〕(Art as Idea as Idea)系列，提出詞義作為物件的觀念擴張。他試圖從具有語言概念的藝術中去除圖片和物件，僅以文字的定義形式展現。這些像是摘錄於字典的定義文字，以架上裝裱的形式出現，如同素描、繪畫或影像圖片。針對「藝術作為概念的概念」這個命題，藝術家旨在讓觀眾意識到，文字一樣可以作為有形的固體物體，可以成為大規模機械複製年代的一種視覺作品。這些定義或解釋日常生活事物的文字，它們不僅以口語、書寫、無形表述、歧義生產等多重身份存在，還是可以如同其詮釋對象，因合於藝術的生產觀念，成為有



科蘇思為桃園機場捷運A1台北車站所創作的公共藝術〔紛紛從田裏飛起〕(2013)，綿延的字句是引自已故海外文學家郭松棻的短篇小說《奔跑的母親》。(攝影：陳懷生)



〔五個橙色霓虹燈的字〕，1965 Photo credit: valdosilasol on Visual Hunt / CC BY-NC



科蘇思將巨型拷貝的羅塞塔石，以公共藝術的方式，置於破譯羅塞塔石碑的法國學者夏博良故居的人行道上。Photo credit: -JM- on VisualHunt / CC BY-NC-ND

對價的物件。

如同傅柯的知識考古學，1991年的〔羅塞塔石〕(Rosetta Stone) 一作，可視為科蘇思觀念藝術的一種譜系考古。現為大英博物館典藏的羅塞塔石，被歷史學家和人類學家視之為理解古埃及語言的重要文物。這塊石頭所陳述的文本，以古埃及象形文字、埃及通俗劇文字、古希臘文三種語言再現。基於此歷史文物，可以三種不同語言表達相同訊息，遂符合科蘇思的藝術觀念探索之道。此物件指出其觀念的原型：針對物件的識別、解釋和描述，語文與事物之間是無分軒輊。因以象形字、日常口語、轉譯文字三種途徑，銘記著一個文本內容，「羅塞塔石」成為科蘇思理念上的歷史現成物，也是其詞、物件、影像再生產之三部曲的序曲。1980年代後期，科蘇思在埃及語言學者與多位助手協助下，將〔羅塞塔石〕作了巨型拷貝。他以公共藝術的方式，將複製拓本置於破譯羅塞塔石碑的法國學者夏博

良 (Jean-François Champollion, 1790-1832) 故居的人行道上。

1993年，科蘇思創造了〔雙重閱讀系列〕(Double Reading: An Allegory of Limits)。他採用20個玻璃絲網印刷，經背後的霓虹燈照明，呈現大眾傳播媒體曾引用的對話、字幕。這些長短句來自著名的哲學家、神學家、政治領袖、卡通虛擬人物，並以解構圖文詮釋學的觀念展示。其一是一幅漫畫中，一位男人在一個辦公室裡用對講機提到「圓形物體」，科蘇思再以神學家聖奧古斯丁的語錄為此物的註腳：「教條是包圍神秘的柵欄」(Dogmas are fences around the mystery)。以如此文本參照方式，藝術家微妙地導引觀者思考「圓形物體」背後的歷史處境。

科蘇思的霓虹燈作品通常只使用單詞或簡短的同義反復語，如標語般傳達信息。長文本的霓虹燈裝置，與少許引文的押韻連結設計，則突顯其哲學與語文素



〔(等待-)無意義的語句8號〕，20 x 124.5 cm，暖白霓虹燈管、局部上霧黑漆、固定於牆面，2010 (攝影：鄭景陽)

養。以2004年紐約猶太博物館展出的〔合適的建議〕(À Propos) 一作為例，科蘇思便安裝了86段不同哲學家的霓虹燈引文。它們以水平和垂直的方式部署視覺構成，交織出這些哲學論述之間，有關視野、對話、論辯的差異與連結關係。這些引文顯示科蘇思對文學、哲學、歷史的興趣，以及思維影響領域。它們展現了不同時空下的哲學對話和論據，以及思想運動的可能探索之徑。

當觀念模式成為對話態度

從上述具系統發展的創作脈絡上看，科蘇思的觀念藝術方法論已具章法結構，閱讀其作品並不難。而從探討事物本體的觀念藝術家，成為跨域對話的據點裝置藝術家，科蘇思的創作挑戰，即是為該據點的處境找到合適之詞。2017年，科蘇思受臺灣高雄市立美術館《靜河流深》一展委託的〔世界地圖(臺灣)〕

(Mappa Mundi – Taiwan) 一作，找到的合適之詞即是有關「地圖」的概念。

當代臺灣最大的挑戰，即是歷史、地理、語言、政治等領域均面對了認同疆域的不確定性。因為地域認同需求，美術館因為一條具地域表徵的愛河之存在，也將「靜水流深」改成既合地域性也合國際觀的「靜河流深」。當觀念藝術家的「觀念式」創作，介入具有地域性或主題性的「據點式」創作，有關「何者為真」的探索，是否會因認識論和經驗論，而使真實與現實出現文化間距？一如往昔，科蘇思重返「地圖」概念的本體認知，對「本土語境」提出一種客觀性的觀察與質詢。

在〔世界地圖(臺灣)〕一作，他找了西方哲人們有關「地圖」與「路線」的定義語錄，作為引文。在視覺形式的構成上，亦作了歷史考據。其霓虹燈是一幅線畫裝置的物件，是以一張1638年的荷蘭複製地圖為據，顯示西方偵測臺灣南端地形的再現物證。以此物件

與文本的並置，試圖召喚出因「地圖」概念而延伸的國家認同、地域歷史意識、放眼天下的本位視野等問題思考。在此產生對話的場景中，地圖與疆域的真實，因個體的存在意識與存有經驗也將出現歧義。

科蘇思旨不在於陳述，但其引文卻陳述了藝術家的對話態度。如其引用的德勒茲（Gilles Deleuze）之言：「各物都有其地理圖」，波赫士（Jorge Luis Borges）的「他者的命運與我有何意義？他者的國度與我有何干係？」，以及布林頓（Cane Britton）的「不論史學家或觀念式的製圖者，兩者都無法再現他們曾試圖與書籍或地圖的閱讀交流中的現實；他們只能從此現實中提供一個藍圖，一系列的跡象。」

這些思考訊息與導向，皆質疑著我們如何從地圖

的描繪，認識一個國度、一個社會？依據一個社會體系的網絡圖式，又如何能再現社會的真實？

當科蘇思以拉丁語的中世紀「世界地圖」（Mappa Mundi）為命名，以西方思想為文本時，他不再視臺灣使用的語文為展讀主體。然而，他稍早為臺灣桃園機場捷運A1台北車站所作的公共藝術〔紛紛從田裏飛起〕（2013），172個中文字則是引自已故海外文學家郭松棻的短篇小說《奔跑的母親》。A1台北車站是一座六鐵共構車站，匯集高鐵、台鐵、北捷三線、機場捷運和國道客運，為進出台北的交通樞紐。在這亞洲國際都會的人潮川流據點，他以光廊的現代感陳述了一段時空倒流般的田園文字。在這件公共藝術方案中，科蘇思顯然把中文視為一種視覺設計物，文本選擇，也

應是來自單位提供的選項。此方案，呈現科蘇思創作上的視覺風格，但在觀念、文本作者與據點的關係上，卻留下令人不知是故意或待解的懸思。

對捷運A1的過往人潮而言，旅美不得歸的郭松棻，其《奔跑的母親》背後有其生命不可承載之輕重，與歷史陳述上的意義。如果郭松棻存有的生命地圖、臺灣存有的世界地圖，最終都指向荒謬劇作家貝克特（Samuel Beckett）的《等待果陀》，那麼，科蘇思的空間裝置之作〔等待—無意義的文本〕（*Waiting for Texts for Nothing*, 2010）顯然已言簡意賅地表述了此歷史宿命的情境。

觀念藝術家的作品生產與美學思考，有其不可或缺的脈絡沿革。一旦其創作模式建立，其方法論將成為

一種風格，並會出現複產性。同樣涉及「現成文本使用」、「視覺構成法」、「空無」三大創作模式，科蘇思在臺灣的這兩件作品，顯示出當觀念藝術家的邏輯辯證，一旦介入據點歷史文化的意涵時，其詞、物件和影像再生產的再生產，已從邏輯思考的證明題，邁向開放性的申論題。或許，這正是非複產的哲學家與可複產的藝術家之別。科蘇思的詞、物件和影像再生產，成為其創作模式之後，我們也看到其藝術家身份下的創作性生產，已取代了觀念性生產。

如是，索引科蘇思觀念與視覺形式的發展脈絡，可以閱讀一位經典藝術家的風格化與複產性之作品生產，是如何誕生與衍變，而透過其創作方法論的建制過程，也可以理解其據點對話的思維基礎與作品形態。■



- 1.〔世界地圖（臺灣）〕展出現場局部（攝影：鄭景陽）
- 2.引自愛德蒙·利奇的一段話：「我們的整個社會環境就像地圖一樣。人們建造房屋、選擇居住點，是按照幾何圖形來安排的。就像人的語言能力一樣，這似乎是與生俱來的。我們需要井然有序的環境。」（攝影：鄭景陽）



邁向全球化 國際藝術中心之路

泰德美術館收藏展示簡史

文 / 謝佳娟 (國立中央大學藝術學研究所副教授)

對現當代藝術感興趣的人到倫敦絕不會錯過位於泰晤士河南畔的「泰德現代美術館」(Tate Modern)。這座由廢棄火力發電廠改建的美術館於2000年開館，透過人群熙攘往來的千禧橋，與對岸有數百年歷史的聖保羅大教堂 (St Paul's Cathedral) 連成一條熱門的觀光路線。

泰德美術館在倫敦其實不只這間。沿著泰晤士河向西南行，越過國會大廈後不遠，便來到同樣位於河畔的「泰德英國館」(Tate Britain)。這座有希臘神殿式門廊的建築落成於1897年，當時以「英國藝術國家藝廊」(National Gallery of British Art) 為名，是第一間、也是20世紀末之前倫敦唯一的「泰德」美術館。1988年「泰德利物浦美術館」(Tate Liverpool) 開幕，1993年「泰德聖艾芙思」(Tate St Ives) 落成，加上「泰德現代」，使得21世紀以來，英國境內共有4座泰德美術館。

究竟「泰德」之名從何而來？為何在1897年設立專門展示英國藝術的國家級美術館？一百年後，「泰德」為何又決定在藝術收藏展示上跨出國界，積極成為展現全球現當代藝術的中心？

收藏家Sir Henry Tate與「英國藝術」美術館的誕生

由私人捐贈收藏或出資興建美術館的案例，在西方有悠久傳統。「泰德」美術館的設立，便是源於企業家泰德（Henry Tate）的慷慨捐贈。泰德在利物浦以零售業起家、製造方糖致富，除了熱衷慈善事業，多次贊助醫院、設立免費圖書館以及捐款給大學與教堂等公共機構外，也喜愛藝術。不同於過往英國貴族鍾情歐陸藝術，泰德偏愛當時代的英國藝術，更是前拉斐爾派（Pre-Raphaelite）藝術家的重要贊助者。米雷（John Everett Millais）的〔奧菲莉亞〕（*Ophelia*, 1851-2）即在他的收藏之列。1889年泰德決定將自己的65件繪畫收藏與2件雕塑捐贈給倫敦國家畫廊（The National Gallery），然而當時的國家畫廊在缺乏空間的情況下拒絕了泰德的捐贈。

1824年成立的倫敦國家畫廊，最初也是由私人捐贈畫作。雖然名為「國家畫廊」，但其收藏以歐陸繪畫為主，英國畫作實為少數。19世紀期間，不斷有輿論訴求建立一間專屬英國藝術的收藏展示機構，亦有收藏家將自身的英國繪畫收藏捐贈給國家：譬如1847年時，弗農（Robert Vernon）將166件藏品贈與國家畫廊，希望能拓展英國畫派館藏。1857年，希普尚克（John Sheepshanks）亦捐贈233件19世紀英國畫作予南肯辛頓博物館（South Kensington Museum, 1899年改名為Victoria & Albert Museum），期望成立「英國藝術國家藝廊」，但在該博物館豐富多樣的收藏中反而隱沒難見。直至19世紀末，英國繪畫仍分散在不同的公、私立藝廊或收藏家手中。

遭受國家畫廊拒絕的泰德並未終止捐贈計劃，反而決定親自出資建造一間英國藝術的專屬藝廊。經過幾番挑選，最後決定在泰晤士河畔米爾班（Millbank）舊監獄遺址上建造一間新的收藏與展示空間。1897年7月21日，在皇室的見證下，英國第一間以本國藝術為主的國家級美術館終於正式落成，並於同年8月開放大眾參觀。由於新藝廊的成立是基於泰德的捐贈與出資興建，因此雖然「英國藝術國家藝廊」是正式名稱，但從創立之初便以「泰德藝廊」（Tate Gallery）聞名。

邁向獨立的「泰德藝廊」與收藏範圍的擴張

創建初期，「英國藝術國家藝廊」雖然有專屬建築空間，但在經營管理上並非自主，而需聽從國家畫廊的指示。「泰德藝廊」究竟要如何發展，事實上決定於其與國家畫廊、大英博物館、維多利亞與亞伯特博物館等其他國家級博物館的關係。就美術館最根本的典藏內容而言，國家畫廊於1897年初的會議中決定，國家畫廊將保有老大師畫作，只有「現代英國繪畫」才可轉移到泰德藝廊，且會議中將「現代繪畫」界定為1790年之後出生的英國藝術家作品。先前弗農捐贈藏品中19世紀英國畫作部分即依此轉移至泰特藝廊。但如此一來，透納（J.M.W. Turner）與康斯塔伯（John Constable）的畫作都仍保留在國家畫廊。也因此，雖名為「英國藝術國家藝廊」，泰德藝廊成立最初20年的展品乃以19世紀英國繪畫為主。

此外，泰特藝廊也未擁有購藏藝術品的自主預算，而是仰賴皇家藝術學院（Royal Academy of Arts）管理的「錢特利遺贈基金」（Chantrey Bequest），到1920年代為止，這筆基金乃是泰德藝廊在購藏上最主要的經費來源。設置「錢特利遺贈基金」的英國雕刻家錢特利（Sir Francis Chantrey），期望此筆基金能用來購買「在英國創作的藝術品」，進而建立一間英國藝術的國家級藝廊。泰德藝廊成立後，成為此筆基金所購買作品的典藏與展示機構，然而，作品添購的選擇權仍保留在皇家藝術學院。

缺乏內部管理與購藏經費的自主性，嚴重限制了泰特藝廊的發展，也引發不少社會批評。在接下來的半個世紀，泰特積極爭取成為獨立機構。首先，1915年由英國外交大臣柯曾（George Nathaniel Curzon）為首的委員會提出的柯曾報告（Curzon Report），對泰德藝廊的定位有重要影響。報告中調查了國家所屬藏品、政府財務政策、以及藝術交易狀況，並針對國家畫廊、大英博物館、維多利亞與亞伯特博物館、以及泰德藝廊的典藏政策提出了建議，指出泰特藝廊應有蒐藏「歷代重要英國藝術」（historic British art）與「外國現代繪畫」（modern foreign painting）的責任，而國家畫廊則保持歐陸老大師繪畫的典藏主軸。依此報告，泰特藝廊終於得以在1917年設立獨立運作的董事會，掌理藝廊的經營、行政與人事，不過財務與典藏方面，仍隸屬國家畫廊。此外，泰德藝廊的典藏範圍，已確立擴大到早期英國藝術以及外國現代繪畫。1919年，國家畫廊陸續



法國印象派繪畫在英國（攝影：羅潔尹）

將兩百多件早期英國繪畫轉移至泰德藝廊，其中包括了賀加斯（William Hogarth）的數幅畫作，這使得泰德藝廊對英國藝術的展示，首度跨越19世紀，改而起始自這位18世紀的畫家。此一狀況持續了30年之久。至於外國現代繪畫典藏的設定，使得藝廊名稱在1920年刪除「英國藝術」字眼，而更名為「國家畫廊，米爾班」（National Gallery, Millbank）。到了1932年，更改以「泰德藝廊」為館方正式名稱。

真正使泰德藝廊成為一間完全獨立機構的，是1954年的「國家畫廊與泰特藝廊法案」（National Gallery and Tate Gallery Act）。法案於1955年2月落實後，泰德藝廊終於正式脫離國家畫廊，取得在典藏與財務上的獨立運作，只不過雙方仍在董事會成員以及典藏上保持關聯。尤其特別的是，泰德藝廊雖為歷代英國藝術藏品中心，國家畫廊卻有權力保留最好的英國畫作。譬如，國家畫廊雖將賀加斯多幅作品轉移到泰德藝廊，卻保留了著名的〔流行婚姻〕（*Marriage à-la-mode*, 1743-5）系列。同樣的，歷經了一個多世紀才終於有專門藝廊展示的「透納遺贈」（The Turner Bequest）¹，雖然在20世紀期間陸續轉移到泰德藝廊，國家畫廊卻也保留了7件作品，以展示透納一生創作的重要面向。透納晚期傑作〔被拖去解體的戰艦無畏號〕（*The Fighting Temeraire*, 1839）以及〔雨、蒸汽、速度—西北鐵路〕（*Rain, Steam, and Speed – The Great Western Railway*, 1844），便留在國家畫廊中展示。

回顧泰德藝廊創建之初，泰德本人收藏捐贈的作品主為19世紀英國繪畫，尤其是前拉斐爾派的畫作。20世紀前期最初幾位館長也承襲泰德本人的品味，偏好購買前拉斐爾派作品。不過，隨著國家畫廊轉移而來的英國早期繪畫增多，加上1955年泰德藝廊獨立後陸續添購了其他早期英國畫作，使得泰德藝廊作為「歷代重要英國藝術」專門美術館的內容日益豐厚；自1950年代起，泰德藝廊入門後第一間展廳陳列的不再是賀加斯之作，而是17世紀與18世紀初期的繪畫。

泰德藝廊成立之初雖然以典藏「英國藝術」為宗旨，然而自1917年起，泰德藝廊已開始肩負典藏外國現代繪畫的責任，只不過在20世紀上半葉，館方並未有積極的作為。依照1958年《泰德藝廊簡史》所示藝廊展間平面圖，總共35個展間中只有21至25等5個展間陳列外國繪畫，其中兩間展示印象派，一間展示後印象派，另兩間分別展示「19、20世紀外國繪畫」以及

「當代外國繪畫」。²要到20世紀後期，泰德藝廊才開始較積極發展外國現當代藝術典藏，並於1990年代籌劃成立新館。2000年，「泰德現代」正式開館，在米爾班原址的泰德藝廊於是更名為「泰德英國館」，重新成為專門展示英國藝術的美術館。

藝術展示：從藝術史線性敘事到多元議題

泰德藝廊身為呈現英國藝術發展的國家級美術館，從建館起在展示上便採用了當時普及的藝術史敘事方式，循著時序，陳列一地區或國家畫派的代表藝術家作品。這種展示方式，可回溯到18世紀後期，當時在啓蒙運動與實證科學的發展下，將藝術藏品分門別類，依畫派、時序、藝術家等系統性地陳列、提供知性教誨之作法，日漸取代過往強調炫目的珍奇展示方式。1793年，法國大革命後成立的羅浮宮博物館，在重新整理昔日王室藏品準備開放時，即將藝術品分為義大利、法國、北方（包含荷蘭、法蘭德斯與日耳曼）三個主要派別，分別陳列。1803年，首任羅浮宮博物館館長德農（Dominique-Vivant Denon）在給拿破崙（Napoleon Baonaparte）的信中便表示：「當您走過這藝廊時，我希望您會發現，〔這些日子對畫作的重新安排〕已讓藝廊變得井然有序、富有教育意義。……再過幾個月，來參觀藝廊的人們將會如同上了一門繪畫史的課。」19世紀歐美各地大量興建的公立美術館，和當時藝術史學科的成立，有著密切的關係。美術館藏品展示被賦予的任務之一，便是傳遞以風格流派為骨幹的藝術史知識。

1980年代起，藝術史學界與美術館界，都對傳統常規提出了反省與挑戰。近兩個世紀以來被認為是理所當然呈現藝術發展的方式，亦即依時序、畫派陳列重要藝術作品，同樣遭到質疑。在這波檢討聲浪中，泰德藝廊在展示上有了新的實驗。

「泰德英國館」與「泰德現代館」於2000年開館時，在常設展中拒絕了依時序、畫派陳列作品的傳統展示方式—這在當時的館長塞洛塔（Nicholas Serota, 泰德館長任期：1988-2017）眼中如同「歷史的輸送帶」，而改以主題來組織展間：在同一主題下並置不同時代、地區的作品，且每隔幾年便更換主題，讓更多作品有機會從庫房來到展廳。頓時之間，常設展宛如一檔檔長期特展，有著變換的主題，主題與展間文字說明著重作品與社會文化脈絡的連結。換言之，館方透過主題



泰德英國館繪畫展間一隅（攝影：羅潔尹）

的設定，積極介入藏品的詮釋，以及英國藝術的論述方式。譬如，不同過去在泰德藝廊中僅以「英國18世紀晚期與19世紀初期歷史畫與風俗畫」標示展廳，泰德英國館將展間命名為「製作英國歷史」（Making British History），透過1770至1900年間以文學及歷史為題材的畫作，呈現一場視覺論述。

相較於泰德英國館較為溫和的展示改革，泰德現代的展示實驗則更為大膽。譬如，在「風景／物質／環境」（Landscape/Matter/Environment）主題展間下，並置了莫內（Claude Monet）的畫作《睡蓮》（*Water Lilies, after 1916*）以及英國地景藝術家隆（Richard Long）的裝置藝術《紅石圈》（*Red Slate Circle, 1988*）；而在「裸像／行動／身體」（Nude/Action/Body）主題展間下，則同時展出馬蒂斯（Henri Matisse）與賈克梅提（Giacometti）以及當代美國與英國藝術家諾曼（Bruce Naumann）與艾敏（Tracey Emin）之作。當時館長塞洛塔認為，透過藝術品的並置，讓現在與過去直接對話，有助於重新譜繪出現代藝術的來歷和系譜，且這種方式也反映了當代藝術世界的開放性。這樣的展示改革，推翻了昔日常規，也挑戰著觀者，當然也引發不少批評：是否依時序陳列展品真的毫無價值？這樣的專題展示，是否反而落入策展人將自己的視野強加到觀者身上的危險？再者，常設展的不斷更題、換作品，雖然符合當代藝術的動態，但是對於「歷代重要英國藝術」，是否反而有喪失呈現其主體性的缺點？

在短暫的實驗後，泰德英國館很快又回復到依時序安排展間、陳列藝術品的方式。2013年，歷經3年整修後，泰德英國館以「走過英國藝術長廊」（Walk through British Art）之名開啓常設展廳；展間動線的連貫性，使得觀者在步行之間能夠循序瀏覽16世紀至今的英國藝術。不過，不同於昔日的陳列方式，在依時序之際突顯歷史時期或繪畫派別，新的時序展示方式強調「時間」，一系列展間便直接以1540, 1650, 1730, 1760, 1780, 1810, 1840, 1890, 1900, 1910, 1930, 1940, 1950, 1960為標題，在展間地板上甚至也標以年代。當時泰德英國館分館館長柯蒂絲（Penelope Curtis，館長任期：2010-2015）在介紹影片中指出，此種直接了當依照年代順序陳列作品的方式，使人們可以看到發生在同一時間點上的不同事件。譬如，以往會分別陳列在「維多利亞」與「現代」展間的作品，在此年

代框架下將能置放在同一展間。³這樣的安排，一方面以客觀的時間軸線泯除先前彰顯的策展人觀點，另一方面藉由同時點下作品的並置，使觀者有機會省思風格流派框架的侷限，在藝廊開展後獲得藝評界的普遍肯定。

除了找回時序的藝術長廊之外，泰德英國館並沒有放棄21世紀以來將藏品展示與藝術史研究結合的企圖。館方規劃了「聚光燈」（Spotlights）系列，在藝術長廊外圍的數個展間，深入展示特定藝術家或主題。這些展示定期更換，呈現多樣的館藏，以及新的研究成果，形同小型特展。

相較之下，展示國際現當代藝術的泰德現代美術館，則從2000年開館起，便拒絕傳統上以一連串「主義」講述現代藝術發展的方式，而將主題特展的形式引入永久館藏的展示。雖然2006年重新安排展間時，曾一度以「抽象藝術」、「超現實主義」、「抽象表現主義」、「極簡主義」此四個在現代藝術史上耳熟能詳的「主義」為中心，不過，也因為這樣的展示不可避免地落入以西歐與北美男性藝術家作品為主的窠臼，明顯缺乏非西方藝術與後殖民議題，引發館方檢討現當代館藏中的不足。

這十多年來泰德現代美術館的重要蒐藏原則與展示規劃，便是將館藏從西歐與北美作品，擴展到世界其他區域的現當代藝術。在吸納各方資金捐助同時，泰德現代也致力建立地區資源網絡與合作夥伴關係，並透過多個地區性委員會（中東及北非；非洲；拉丁美洲；亞太地區；南亞、俄羅斯及東歐）的協助，展開蒐藏工作。參觀人數在2016/17年度高達640萬人次、名列世界現當代美術館前茅的泰德現代，極有意識與野心使其館藏能夠名符其實地展現「國際現當代藝術」。

2016年，泰德現代在整建後重新開館，開幕展示囊括了超過300位來自50多國的藝術家之作品。其中，個人展間部分，女性藝術家首度過半。整體而言，更寬敞的空間，呈現了大型裝置藝術、行為藝術、以及各種新媒體藝術，企圖展現今日藝術家們的多元創作形態。目前，泰德現代的常設展廳主題包括：「藝術家與社會」（Artist and Society）、「工作室內」（In the Studio）、「物件與建築之間」（Between Object and Architecture）、「表演者與參與者」（Performer and Participant）、「材料與物件」（Materials and Objects）、「媒體網絡」（Media Networks）、「活的

城市」（Living Cities）等。觀者在「表演者與參與者」主題的第二展間，可以看到館方於2013年在亞太購藏委員會資助下購買的台灣藝術家謝德慶（Tehching Hsieh）之作《一年行為表演 1980-1981》（*One Year Performance 1980-1981*）。從整體展示方式可看出，泰德現代並不企圖為國際現當代藝術提出一個宏大的敘事觀點，而是從倫敦的視角出發，將不同地區與類型的藝術連結，提出一些思考維度，試圖將以往被認為不相干的事件，重新賦予並列觀看的機會，藉以剖析世界各地藝術發展的歷史關聯。

泰德美術館收藏展示的發展，揭示了呈現「本國藝術」可能遭遇的難題與機會。從「本國藝術」擴展到「國際現當代藝術」，乍看之下似乎抵觸了創建者泰德（或者英國藝術國家藝廊）的初衷，然而這樣的擴張，可說是反映了英國文化界高層對整體國家級博物館／美術館的積極部署，以及國際間的競爭。19世紀末，倫敦已有大英博物館、國家畫廊、南肯辛頓博物館分別典藏各地古文物、歐陸大師畫作、以及多國工藝與設計。所缺的，正是英國藝術自身的專門典藏。20世紀末，當美國與歐陸多國城市早有現代美術館，英國只得抓住機會，在倫敦打造一座現代美術館，結合文化觀光的優勢，以其國際視野與雄心，力促「泰德現代」成為全球化時代的重要國際藝術中心。■



台灣藝術家謝德慶《一年行為表演 1980-1981》（攝影：羅潔尹）

¹ 透納臨終遺願將其近三百幅油畫與超過三萬件素描與水彩捐贈給英國政府，並希望能有一間專門展示的藝廊，不過這些作品長期以來被存放在國家畫廊與大英博物館庫房中。1974年透納誕生兩百年特展舉辦期間，引發了「透納遺贈」館藏地的社會議論。所幸最終由克羅兒基金會（Clare Foundation）出資，在泰德藝廊擴建「克羅兒畫廊」（Clare Gallery），於1987年落成啟用，成為今日「透納遺贈」的主要館藏地。

² <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/display/bp-spotlight-william-hogarth-1697-1764/essay/independent-tate>

³ <http://www.tate.org.uk/context-comment/video/meet-500-years-british-art>

以雕塑化詩藝的人生書寫

李光裕的空間詩學

文 / 杜綺文 (采泥藝術藝術企劃暨研究組組長)

攝影 / 玩美點子影視廣告製作 (李訓)

我的雕塑是在形的豐富變化和空間的營造中，注入一個理想而帶有幻境的人文。

— 李光裕

在回到自己家鄉高雄舉辦個展之前，李光裕已經走過中國、新加坡、義大利、奧地利、西班牙、美國等地，足跡踏得很遠，承傳著羅丹、賈克梅蒂等人的精神，以雕塑乘載著凡人的情緒，捕捉人類肉體與精神的力量，透過人文式的抒情，刻畫關乎人性複雜的情感與思慮。然而，無論創作的腳步踏遍幾大洲，論及個人的雕塑藝術，李光裕的故事總要從高雄內惟開始說起：曾經有一位少年在漆黑的防空洞裡度過許多童年時光，常常空無一人的防空洞，容下了少年的孤獨與寂寞，還有內心與自身的對話在極度的寧靜與漆黑中迴盪……

借景造境：論鏤空造形

「防空洞」即作為李光裕在高美館個展《空間·詩·人》的開場。觀者要進入展場之前，需穿過一段類似防空洞的隧道，淺灰水泥牆面映照著幽微的光，營造如同防空洞深邃幽暗的靜謐。「從小我就喜歡躲在防空洞裡，在那裡讓我覺得好安心，好寧靜，就算只有一個人，我也感到好愉悅，我有我自己的世界。」一段看似平常的童年經驗，卻對李光裕日後雕塑創作產生了不可分割的啓蒙淵源。甫進展場，〔手非手〕（1986）揭示了李光裕早期「圓渾美學」的表現形式，作品是以完整豐滿的形體，構築豐盈之氣的量感。然而，觀者若是仔細端詳作品，其表面呈現裂痕、破裂的面貌，醞釀著藝術家不體現完滿造形意象的企圖。旁邊展出的新作〔探春〕，看似厚重紮實的手形體，結合如古典窗櫺般的鏤空造形，呈現李光裕在雕塑量體上從「圓渾飽滿」轉向「挖洞鏤空」的形構，開拓空間表現形式的多元性，也作為開展後續創作系列的鋪陳。



〔飛天〕 133.5x121x186cm 銅 2008



〔機智的鬥牛士〕 258x115x130cm 鋼 2016

雕塑原為以團塊形塑形體的藝術表現，並從中探究「形」、「象」與「空間」的相互關係。李光裕的「鏤空手法」乃是透過挖洞開創形象與空間表現，在造形上「挖空借景」，並以局部喻整體的象徵手法，開拓雕塑空間結構的可能性，成為其自2000年以來最為重要的造形發展方向，甚至融合更多抽象與現代文明的象徵，在「具象」與「抽象」兩種異質語彙間進行巧配的實驗性，醞釀更為悠遠的意境開展，一如〔在水一方〕（2014）、〔風影〕（2016）回應個人處於現代社會的複雜情緒與生活樣態；〔白雲〕（2007）、〔雲山行旅〕（2013）等作品，手掌間的挖洞處，以片雲體現逍遙出世的悠遠情境，藉手造境，猶如置身於山林之境，得以潛心於頓悟冥想之間，闡述個人關乎生存意境的哲學思維。2016年完成的〔遊園驚夢〕，荷葉上的孔洞殘破象徵歲月更迭，半掩著年輕女子青春飽滿的胴體，生命榮枯或不可逆，心境的青春不朽也關乎生存意志的映照。李光裕的「鏤空造形」透過孔洞的開創突破傳統圓雕制式化的造形概念，重新尋找一個自由寬廣的「形」之建構及新空間的對話形式。

從圓渾到片狀的人體造形發展

創作是一種將愉悅經驗具體化的過程，將主觀情感投射到客體的呈現，做為一種內功美學，肉體本身就是一種智慧。

—李光裕

關於創作，李光裕年輕時期在國立藝專與西班牙求學的經驗，大量的人體觀察與素描練習是其早期創作的重要課題。關於身體結構的表現、外形的精確寫實，亦或是表情的模擬刻畫，李光裕透過大量的習作訓練其對空間與肌理表現的精準掌握，奠定其人體雕塑的表現基礎。本次展出大型作品之一〔山雨欲來〕（2016）延續早期寫實主義的人體表現風格，透過人體結構在扭動瞬間的精準刻畫，營造強烈動感的視覺體驗。〔出水芙蓉〕（2016）以多部團塊建構肌肉結構的真實消縮，刻畫人體飽滿帶有彈性的肉感與線條曲線。細節處如腳指關節轉折，或是手指末節伸張的張力，每個細節都延續著力道，承載著沛然情緒與能量。〔飛天〕（2007）一作，女子身體自下而上的扭動，透過線條的扭曲轉變，身體結構實則凝聚一股緊斂結實的強大力量，刻畫女子騰空起飛的當下瞬間。

關於「人體」這個課題，從學生時期至今超過30年的探索，李光裕不再僅用圓渾形式表現身體結構，而是將人體重新解構，時而保留圓渾造形，時而透過扁平如紙的造形來形塑。身體或用「圓雕」思維來建構，或是以「面」的轉折顛覆傳統解剖學與人體生理規範，強化作品的表現張力，挪用轉化更多元的語彙擴展個人的造形範疇。展覽作品〔飛來〕（2013）與〔太極〕（2013），即以圓渾與扁平造形交疊，看似兩相對立的融合，實乃藝術家在多視點、多角度的觀察後，以多元手法體現運動狀態或是姿態轉化的意象，藝術家以精湛的寫實技巧為基礎，援用抽象造形的轉化，在虛實之際開創人體空間造形表達的更多可能，並投射個人的情感與體悟，無論是愛情激昂或是生命流轉。

凌空書寫 從寫實到寫意

我的作品，以鐵片代替筆，在空白的空間中寫出形態。一條很確定乾淨的線條，可以完結一生。

—李光裕

李光裕2013年以後的創作，將其「鏤空造形」與「片狀結構」的創作表現進行更為完善的實踐，創作手法也更為多元，包括：石膏、粘土塑型、鐵片焊接、塑料片彎折、打洞等方式，利用多樣材質塑形創作。造形結構也更貼近「立體主義」（Cubism）的表現形式：將物體進行破壞與分解，再重新組合，以解構再建構的方式，消解傳統雕塑的量感，不以厚重的體積佔據空間，而是以一條簡單的線或面表現立體空間的寫意技法，同時包容了周遭環境與觀者視線的穿透，讓作品得以在空間與環境間進行有機互動。

這樣的造形特質在展覽作品〔鬥牛〕系列三組件中充分展現。〔鬥牛〕系列三組件分別由作品〔格蘭納達〕、〔機智的鬥牛士〕、〔紅色情挑〕三件作品組成。李光裕將其中的鬥牛形體簡化僅剩骨架，沒有任何多餘的體積，以片狀的線條與鏤空造形作為結構，搭配線條轉折、頓挫、飛揚、韻律的多重性刻畫牛隻的神情如何醞釀一個蓄勢待發、怒狂責張的頃刻。〔格蘭納達〕的女體造形，以輕盈的雕塑線條在空中刻畫女性婀娜多姿性感身影，以挑逗的姿態回應鬥牛場上的爭鬥氣氛，是關乎澎湃情感的傾訴，也訴諸生命絕處逢生的激昂。近兩米大的作品〔威德〕以藏傳佛教的「大威德

金剛」為發想，右邊造形豐富飽滿，左邊幾筆線條寫意刻畫，造形在緊實鬆透之間，在佈局疏密之間，一方面體現出大威德金剛法力無邊、不可估量的龐然氣場，一方面也透過雕塑正負空間的虛實轉化，在線條、空間與光影交替中，賦予造形更多留白的想像。

開放性共容的空間美學

在策展的規劃下，本展透過「挖洞鏤空」、「人體塑像」、「片狀線條結構」等造形發展面向剖析李光裕超過30年的雕塑藝術造形如何開創與超越，並回應本展展名所提出的關鍵字：「空間」。

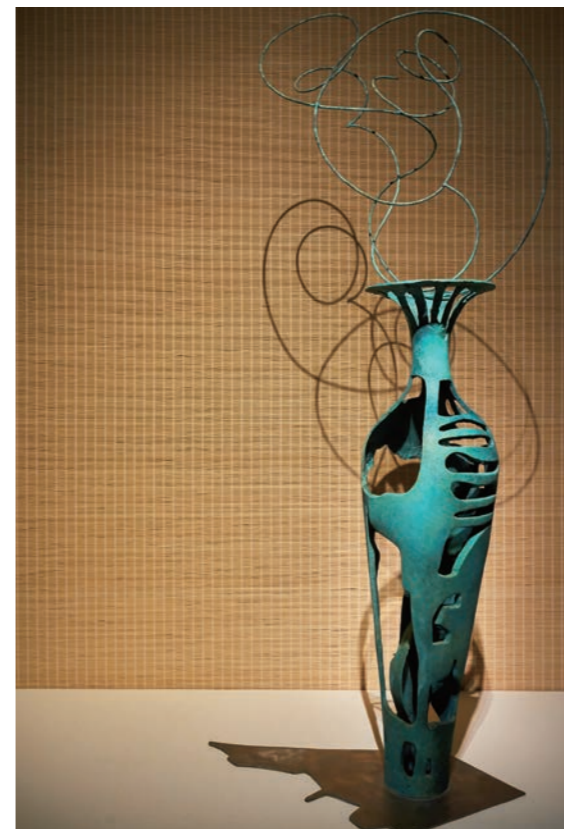
李光裕的早期作品，包括：〔手非手〕，台大醫院捷運站的公共藝術作品〔心手相連〕（1998）、〔蓮花持〕（1998）等，主要以強調飽滿量感的圓渾美學為發展基礎，爾後自〔手非手〕、〔臨風〕（1991）等作品，以挖洞的手法發展出個人特有的鏤空造形美學，在形體的技法表現上，呈現方式也更趨多元。過去厚實的量感則越發輕盈，宛若內在心境掙脫後重獲自由的輕鬆自在，造形更加鮮活、多變與開放。在美術館外雕塑園區展出的〔荷畔〕（2007），將人體與荷葉合而為一，人體亦實亦虛，遁入荷葉殘影之間，透過造形的正負虛實結構，洞察生命似有似無的奧義。而創作靈感源自東方文化的「思惟彌勒像」的〔思惟〕（2014），以沈思者的姿態座落於園區的大草地。片狀結構建構虛實交替的空間造形，讓思惟者無論處於何



〔探春〕 156x127x240cm 鋼 2016



〔飛來〕 55x22x80cm 銅 2013



〔清供〕 65x39x156cm 銅 2013



〔二葉松〕 高約5米 銅 2008



〔白雲〕 49.5x35x64.3cm 銅 2007

處，都得以融入周遭空間，一如冥想靜思後如入無人之境，四周環境都融為己身的精神世界。這個造形的穿透，這個「空間」的開放，是李光裕透過自身生活處境的雕琢，進而將生命感懷的所有觸發幻化成更具包容性的空間美學。這個美學，不僅關於自我，也試圖向外連結，型塑一個含括生活、天地乃至宇宙的普同性共容。

以雕塑化詩藝的人生書寫

「因為都沒有設定，所以開放，才會鮮活」。對於李光裕而言，「鮮活」是一種心態的重生，原來過去所設的創作目標是無形的框，封閉了視野，也侷限開創的可能。現在，取而代之的是「隨意蓬發，任憑一切都可以發生，就什麼都有可能」。如果藝術家長年將創作視為修行的道場，藝術因為探究自己而存在，也作為個人生命歷程的映照，一切無可迴避的指涉自己，用自己的生命歷程書寫自己的藝術史。那麼，昔日所建構的豐盈美學，是對於人生圓滿與至福的追求。然而，人生在經歷種種的高低跌宕，或許放手也是一種智慧，丟

棄多餘的累贅與包袱，一次的生命掏空才能再含括所有，迎向下一個豐盈。當年過耳順之際，人生已至佛學所謂「遊戲三昧」的境界，形體技藝的追求不再是束縛，創作已昇華成自由隨意、恣意而為的達觀，一種隨機的盡情，要做的就是盡情吟唱屬於自己的詩歌。其以雕塑化詩藝，進而轉換為更貼近人心的美學語言，重建一個安定且動人的世界。

在展覽最後，展出作品〔清供〕。主體為造形古典優雅的一只花瓶，然而外表以多層次的片狀造形構成具穿透力與想像力的空間，抽象線條的寫意手法描繪瓶上綻放的花，在輕盈中揮灑，是李光裕近期心情寫照，在展場結束之際，〔清供〕一如藝術家的自畫像，清悠地回應著觀展的芸芸眾生。那位曾在漆黑的防空洞中尋求內心安頓片刻的內惟少年，到現在年過半百，看盡人間百態而後自適坦然，從容以創作自築平心靜氣的巢。超過三十年的創作生涯，不管時光如何婆娑，人世如何處於動態，李光裕始終在人生的折衝跌宕之後重新梳理自己，並用一套精練如詩的語彙和世界重新連結，表現

人生課題的終極關懷，並在其中添加一點看透世事、遊戲人間的快意。創作是吟詠人生與藝術共榮的詩篇，也在觀者心靈留下美的餘韻，還有生命淬煉後的瀟灑與純粹……

一個瓶子，一叢花，就可以做不完。
無需靈感，手隨意畫畫也可，都不一樣。
單一體裁就有一系列的作品。
現代的人喜歡講一系列的體系，
我則不然。
知道就好，跑到別條路去玩玩。
處處逢春。

—李光裕

