



議題特賣場 Features

Everything is art and art is life. 合而不流：Fluxus藝術

藝術，一直都是處於流動的狀態，創作者經常跟著自身所處的社會環境，改變自己的思考、應用媒材與呈現方法。1960年代盛行於歐美的 Fluxus運動，就是這樣狀態下的產物。Fluxus藝術非局限於美術領域，它，跨越了文學、音樂、表演藝術，藝術家們利用「挑釁」主流藝術，突顯各式衝突面，尋求觀眾的關注與互動，「過程」重於「結果」，讓一切的藝術呈現都處於流動中，而非「形式」。

高美館「合而不流—Fluxus 50周年紀念特展」展場一隅（攝影：林宏龍）

Fluxus及其後

從藝術即體驗到藝術的社會實踐

文／吳瑪榭（國立高雄師範大學跨領域藝術研究所 助理教授兼所長）

1. 戰後的烏托邦—Fluxus在德國

1995年德國外交部涉外單位IFA在斯圖加克(Stuttgart)機構，邀請策展人René Block策劃了《長長的歷史帶有許多節點—Fluxus在德國1962-1994》展(Einlange Geschichte mitvielenKnoten—Fluxus in Deutschland 1962-1994)。由外交部主導的展覽通常具有將德國文化推介到國外的宣揚功能，顯見這個由立陶宛籍美國人--馬修納斯(Maciunas, 1931-78)於紐約所開啟的Fluxus藝術活動，隨著他短期到德國美軍基地所在的威斯巴登(Wiesbaden)工作，而於1962年在德國展開，並且獲得許多歐洲藝術家的認同、參與，而發展為一個國際性的藝術運動。

然而德國在此藝術活動推展上扮演相當重要的角色，Fluxus也成為德國戰後重要的藝術表徵。正如這次在高美館展覽說明書上所言：「如果沒有Fluxus，也許就不會出現觀念藝術、行為藝術…」，而觀念藝術卻是德國60、70年代藝術上重要的表現所在。

據IFA出版的畫冊首篇文章，訪問克拉德斯(Johannes Cladders, 1967-85擔任Abteiberg Museum Mönchenglabach館長一職)，他清楚勾勒，Fluxus是在德國找到沃土，再從這裡對外擴展。克拉德斯參與了60年代初Fluxus在德國大部份的展演，主要於北萊茵地區--德國的工商重鎮；著名的文化城--科隆，因為有WDR(西德廣播電視台)，因此聚集了許多搞新音樂的藝術家。Fluxus在這裡最重要的推手是包爾麥斯特(Mary

Bauermeister，後來與著名的作曲家Karl Heinz Stockhausen結婚)，以及善於進行社會批判行動的佛斯帖爾(Vostell)。他們常在自己的工作室舉辦活動，使這裡成為文青聚集的地方。鄰近的杜塞道夫市，因為有藝術學院和畫廊，因此是重要的藝術教育、推廣、流通和贊助的所在。當時波依斯(Joseph Beuys)任教於此，他的哲思、能言和領袖魅力，使得幾位畫廊老闆都聽他的。透過波依斯的安排，不只Fluxus活動得以在學院裡舉行，畫廊、收藏家也支持，使得這些在它處不易獲得實質贊助的Fluxus藝術家，卻得以在此存活。杜塞道夫也因此從60年代開始，成為歐美前衛藝術重要的基地。Fluxus幾位經典藝術家，不是學校的老師，就是住在附近，偶而也會在展場遇見。我於80年代初在這裡受藝術教育，深受這個氛圍、言說及表現所影響。

Fluxus承襲自達達反傳統、反主流的現成物(ready-made)製作概念，將藝術創作觀念化、事件化，以跨越類型界限(使用聽覺、視覺、行為、文字等表現形式)、結合藝術與生活(日常行為、環境成為作品的內容)，媒介運用廣泛：包括聲音演出、行為藝術、事件製造、出版、限量製作(multiples)等，參與者專長背景雖多元，大抵以音樂或視覺表現為主。然而與達達在一次世界大戰出現的氛圍不同的，Fluxus強調不帶個人表現式的情緒、沒有敘事，和達達具有社會批判、彰顯時代的無意義不同；達達使用現實物件，乃彰顯反藝術的特質，Fluxus則是以現實物

高美館「合而不流—Fluxus 50周年紀念特展」展場一隅
白南準(Nam June Paik)
偷窺箱 郵筒、電視螢幕、相機
87×47×26 cm 1993
(攝影：林宏龍)

件，表達新的美學趣味，因此又被稱為新達達。然而也因為藝術的生產使用日常物件(媒介)、出現在日常生活中(地點)，應用日常行為(技術)，因此Fluxus藝術家宣稱，「藝術與生活的邊界模糊」(卡布羅，Allan Kaprow)，或稱，「藝術即生活，生活即藝術」(班，Ben Vautier)，等於將十九世紀華格納「總體藝術」概念擴充性的詮釋，影響後來的藝術走向。

2. 當態度變成形式—時代氛圍、藝術即體驗

50、60年代具有新達達思維的藝術家包括法國的新寫實主義(nouveau réalisme)，代表性藝術家如台灣相對熟悉的丁格利(Jean Tinguely)、妮基(Niki de Saint-Phalle)、阿曼(Arman)和克萊因(Yves Klein)等人，將日常物件改造、堆疊或真人實境的，以觀念性、隨機性或令人驚異的方



式，呈現其趣味；還有流行於美、法、德國的抽象繪畫，以無形式(Informel)強調繪畫行為所展現的物質機趣，讓行為成為作品的核心內容。因此這個時代就像是個歡樂的發明年代，每個藝術家都以極簡的、回到創作行為的探究本身，去探索

透過不同行為的介入，所能展現的物質興味，以及材料特殊質感所形成的張力等。因此「物體藝術」(Object Art)取代了傳統「雕塑」，成為立體創作的顯學，這對於過去強調量感、雕與塑的傳統創作來說，是一個很大的類型學上的革命，也帶起了後來在義大利形成的「貧窮藝術」(Arte Povera)，以及美國「極限藝術」(Minimal Art)的開展。

不只Fluxus的祖師爺凱吉(John Cage)會以《預置鋼琴》(Prepared Piano)為作品，透過將日常物件置放進昂貴的琴弦上，製造異類聲響，而帶給人時驚時艷的感受，我的教授于克(Günther Uecker)也以敲打鐵釘聞名。于克結合身體表演、聲音、視覺律動的創作，和Fluxus藝術家有些近似。他的鐵釘作品，從材料的運用上，看起來具有攻擊性(把鐵釘敲進畫面中，並讓釘尖朝向觀者)，但塗抹了白顏料的黑鐵釘，在具結構性的畫面圖像中，展現出詩意的律動感，原本的攻擊性因而轉化為美學感知。

于克所屬的「零群」(Zero)，是德國在二次世界大戰後第一個受到國際矚目的藝術團體，「零」的意思是從原點出發，也代表沈默。因為從零開始，去創發新的詩意美感，非傳統物質的發現和使用就成為作品的重要內容。同樣的做法，義大利也有藝術家如封塔納(Fontana)、曼佐尼(Manzoni)等被歸屬於「零群」。這些人都是我求學時代最熟悉的人物。于克的妹妹嫁給了克萊因；丁格利的助理--史波利(Daniel Spoerri)來杜塞道夫開餐廳，發展「吃藝術」(Eat Art)，將茶餘飯後的杯盤都變成作品。不難想見的，我在杜塞道夫求學時期所發展的報紙系列創作，就是來自這個時代的美學氛圍與生產方式：行為介入、日常材料、機趣表現……

此外，這個時期著名的德國藝術家如魯騰貝克(Reiner Ruthenbeck)及萊普(Wolfgang Laib)，作品都很擅長於把日常物件轉為詩意的裝置。魯騰貝克是波依斯的學生，Fluxus當年在藝術學院裡演出，多由他攝影記錄。萊普則喜愛



高美館「合而不流—Fluxus 50周年紀念特展」展場一隅 艾倫·卡普羅(Allan Kaprow)李奧納多計劃 裝置 1999 (攝影：林宏龍)

瑜伽靜心，所選用的作品材料及處理方式，頗具禪意。這類表現物件詩性的創作，相較來說傾向去個人化(主體隱退)、凝聽(關注於)物質的可能性、隨機處理，因此作品多以客觀的幾何造型或讓物的物理性自然形塑。在這樣的創作過程中，藝術乃行為過程的展現，事件性、過程性、偶然性成為藝術表現的重要質地，某種程度

也映證著杜威所說的「藝術即經驗」。史伽曼(Harald Szeeman)於1968年在伯恩(Bern)策劃《當態度變成形式》展，很精準的傳達這類藝術的生產方式，而成為時代精神的重要刻記。然而也因為這種創作形式具有批判主流、體制、商業的本質，而引起許多觀眾的不滿，史伽曼這位當年全球最年輕的美術館館長，因此終得去職，然

而他因此開創了「策展人」這個行業，也在國際上奠定了他重要的地位。

然而即便Fluxus藝術家的創作難以收藏，不太可能在商業上有多大的斬獲，但從這個脈絡一路發展而來的「藝術即經驗」，不僅使得以卡布羅為代表的偶發藝術，發展成為「參與式藝術」(participatory art)，邀請觀眾參與、觀眾成為創作



者的藝術生產模式逐漸受到注意，也影響了後來的藝術教育觀點。卡布羅所寫的〈給非藝術家的教育〉，為後來新類型公共藝術所引用，也是哈佛大學《藝術在教育中》（Arts in Education）學程的核心關照，探討藝術如何成為教育的媒介；不同於以往偏向語言邏輯的學習模式，他們推動把藝術用在各種類型的教育中。而這可以說是目前在台灣，我們推動把藝術帶入校園，或帶入社區的一種實踐方法。

3. 擴張的藝術—從流動的邊界到社會雕塑

Fluxus是個鬆散的組織，大家只是認同核心理念，但各有不同的價值取向。白南準因為在德國學音樂的關係，而與Fluxus藝術家接觸上，後來成為杜塞道夫藝術學院錄影藝術系的老師。白南準深受凱吉的啟發，因此把生活行為聯結到音樂演出上。由於當時黑白電視開始出現，他因此也把電視畫面結合演出，形成影像裝置，而被視為電子藝術（或稱科技藝術）的先驅。就創作傾向來說，白南準酷愛達達的挑釁，也具普普的淺碟幽默和隨性，作品總在搏得一燦。他那輕鬆地面對各種材料的工作方式，和學院另一位一樣發跡於Fluxus的重量級藝術家--波依斯截然不同。儘管波依斯是Fluxus的重要引介者，但氣質上卻與Fluxus格格不入。

首先，波依斯不喜歡新達達把日常物件美學化的處理方式，他比較接近



1|2

1 喬瑟夫·波依斯 (Joseph Beuys) FIU (義大利佛杜里橄欖協會) 油罐 金屬油罐 h.53cm, dia.30.5cm 1980 (帕利收藏提供/Pali Collection)
2 沃夫·福斯特爾 (Wolf Vostell) 電視革命 綜合媒材、組合作品、木板 100.5×138.5×37.5 cm 1989 (帕利收藏提供/Pali Collection)

「貧窮藝術」，使用的物件具象徵或社會意涵，將演出過程視為創造過程。波依斯說，他使用的材料如油酯等，是一些沒有組織過（混沌）但帶有能量的塊體，透過展演重新組織而賦予形式。波依斯對於自然科學的興趣，從史代納人智學 (Rudolf Steiner, Anthroposophy) 的全人觀裡得到許多啟發。然而史代納研究自然現象或律則，認為宇宙萬物都是個社會有機體，而人是具創造力的生命體，波依斯因此也宣稱，人人都是藝術家，並且把言說、行為、行動都視為雕與塑的過程，他因此稱其所為乃「社會雕塑」，因此不只教學是個雕塑，他與學生共同創設、沒有實體的國際自由大學 (Freie Internationale Universität) 更是個社會雕塑。因為人人都是藝術家的前提是，每個人要先成為那個有能力反思和行動的個體。這個擴張的藝術觀，追求全人的實踐、人民自主的社會

理念，雖然早已遠離Fluxus的關注核心，但他又再次把華格納「總體藝術」概念再往前推進，介入到現實社會政治裡。

綜上所述，從Fluxus發展出來的開放的、跨領域的藝術觀，從「藝術即經驗」到「藝術作為一種社會雕塑」的社會實踐，似乎也成為我這十多年來所進行的社群藝術或環境藝術行動的理論基礎。藝術作為表達與自我反思的媒介，雕塑著我們每個人邁向自我實踐的道路。從這樣的脈絡看來，台灣進行多年的社區營造，若逐步調整，以藝術經驗為核心，也許社區營造將可以成為具總體藝術觀的社會雕塑的另種實踐。■

參考書目：

- IFA, Einelange Geschichte mit vielen Knoten— Fluxus in Deutschland 1962-1994, Stuttgart, 1995
- Jürgen Schilling (1978), 行動藝術, 吳瑪俐譯, 台北: 遠流, 1996
- Allan Kaprow, 藝術與生活的模糊分際, 徐梓寧譯, 台北: 遠流, 1996