

從生態藝術看藝術裡的典範轉移

文/吳瑪俐

藝術的自我封閉常常讓想理解它的人，覺得好像被拒於外。而面對現實世界裡的許多災難，藝術又不能帶來解決之道。藝術家們常常抱怨不被理解。我們熟悉的藝術典範常像個孤獨行者，或憤世嫉俗的族類。難道藝術就永遠只能如此與人、與世界遙相互望與嘆息？高美館正在舉行的〈綠色奇蹟！藝術與生態環境的對話〉展覽，提出了一種「生態藝術」類型，它不再高高在上，而是涉入俗世，以藝術幫助思索、解決人所面對的環境問題。顯然的，這種新藝術的典範理念，是不同於過往所謂「為藝術而藝術」的。Suzi Gablik在《藝術的魅力重生》書中(1998，遠流)，用「典範的轉移」來解釋這種新類型的創作，探討它所給予我們的啟發。這篇文章基本上是以Gablik在書裡所討論課題為基礎寫就的。

何謂典範

要討論「典範的轉移」，就要先說一下，什麼是典範。我用兩個主流藝術世界公認的典範例子來討論。一個是波依斯(Joseph Beuys)在1982年德國文件展開始進行的〈七千棵橡樹〉，另一個是去年相當轟動的克里斯多與珍·克羅(Christo and Jean-Claude)在美國中央公園的〈門〉作品。

波依斯的〈七千棵橡樹〉作品在1982年文件展展開：一堆樹苗和用來作為座標的石塊堆在美術館門口，等待被大家認養，然後種在文件展所在的卡塞爾(Kassel)城裡。1987年文件展再度開幕時，波依斯已過世，但〈七千棵橡樹〉種下了最後一棵，象徵計劃階段性完成。然而，樹是有生命的。當年不太起眼的小樹苗，現在已長成大樹，改變了都市的視覺景觀與微氣候，並因而也改變了居住在這個城市，或在這個城市裡活動的人的身心感受。(我們可以想像，如果高雄多了七千棵樹，會帶來什麼樣的改變!!)

克里斯多與珍·克羅在美國紐約中央公園的〈門〉，則在2005年2月12到27日，共十六天展現。他用七千五百個鋼質門框，每個十六英尺高，立於二十三英里的公園步道上，並且披上橘色的尼龍布簾。一個個門框隨著步道地勢上下起伏，儼然如一條人工的橘色河流，穿梭在公園裡；而布簾則隨風飄逸，隨日照展現不同的風情。克里斯多與珍·克羅的作品強調獨一無二的視覺奇觀，它只短暫存在，為眾人所共享，作品一旦拆除後，就只剩影像文件，留在眾人記憶中。

這兩件發生在公共領域的作品都被歸為所謂的地景藝術創作。而兩組藝術家之所以被視為典範，都在於他們開啓了我們對於所謂作品新的想像可能。前者提出了「社會雕塑」的概念，以藝術來雕塑社會，因此我們看到這件作品的形式既讓觀眾參與，而且不斷的改變；它散佈在城市四周，經過長長的過程完成，並且在過程中，帶起大眾對於環境生態議題的關注與行動。後者則提出「暫時性雕塑」概念，強調一種空前絕後的視覺奇觀體驗，短暫性、地點的特殊性、巨大、高難度、所費不貲等，都成為其焦點話題。



●克里斯多與珍·克羅在美國中央公園的作品〈門〉一景(攝影：曾芳玲)



● 克里斯與珍·克羅在美國中央公園的作品〈門〉一景 (攝影：曾芳玲)



● 克里斯與珍·克羅在美國中央公園的作品〈門〉一景 (攝影：曾芳玲)

典範及其影響

波依斯、克里斯多與珍·克羅是兩種極為不同的典範，對後來產生不同的影響。波依斯的作品既是改變都市景觀及氣候的，也帶起公眾對於環境永續經營採取具體作為，他的作品一如社會運動的操作。就創作形式而言，藝術家在這裡是個構思者、平臺的創造者，讓公眾參與創造，並且形塑新的環境與社會。而克里斯多和珍·克羅則提供大眾短暫的視覺豔享，因此觀眾成為奇觀的消費者，而且過程中，由於需藉議題炒作來賣作品草圖及模型，以募集足夠資金，因此作品很精練的被轉化為藝術與城市的行銷。每次克氏夫婦的作品展現，都可能帶動旅遊風潮，吸引大眾移駕到作品所在地。他們強調，他們的創作為公眾同享，誰也不擁有，帶著社會主義的論調；同時又說，他們不接受委託製作，以維持創作的自主性，則又延續現代藝術裡「為藝術而藝術」的疏離精神，但整個藝術的完成卻又是極度仰賴/強化資本主義的市場運作。因此，這兩種不同的典範，一個啟發後人積極介入社會，為公眾利益，以藝術改變環境與人；一個則為創作自主、奇觀營造，對大尺度的地景藝術以及城市行銷開啓更大、更自由的想像空間。

如果我們反省百年來西方現代藝術發展的歷史，從強調疏離的現代主義典範—梵谷，到批判、反省的前衛—杜象、謝德慶，藝術家都以抱著距離的孤獨英雄、笑傲江湖姿態，反省人生，探討藝術與生活的問題，到了後現代典範—沃霍爾，則改以擁抱俗世尋求與社會結合，拉近與民眾的品味距離，但卻失去了生命的終極關懷，只為消費世界創造新的符號。這些典範當然對於藝術表現形式的推進有所助益，也彰顯了人與世界的異化關係。然而，藝術又如何幫助我們從這個生命困境走出，找到統整的關聯？上述兩個典範，由於作品都出現在公共空間，且吸引大眾參與，某種程度來說，是對此問題提出回應，但卻是不同面向的。

新的課題與實踐—生態與療育

當藝術進入公共領域(包含可見與不可見的空間)後，有關藝術與公眾關係的討論，以及藝術的社會責任等，都受到更多的檢視。Alan Sonfist在《地景藝術》(1996, 遠流)一書裡，對於地景藝術家對大地的剝削提出許多反省。到底我們在大地上的創作只是帶來消耗和消費，還是對大地有所助益？也就是說，地景藝術涉及了人與環境/大地的倫理關係。這也是為什麼，當克氏夫婦作品吸引世界各地許多人前往觀賞，並發出讚嘆之聲時，有些常在中央公園散步的人，會抗議公園的寧靜被破壞。以前克氏被批評，作品助長了對地球資源的浪費，因此現在，他們提作品計劃的同時，必須說明，拆卸之後材料將如何回收再利用。反觀波依斯的作品，在全球氣候暖化的今天，不斷的被拿來一再討論藝術可以有的積極貢獻。藝術家的無限創意，是否也可以用在對生態環境的改善上，而不是只有消耗資源？這成為許多地景創作者思考的課題，而轉向了具生態觀的創作模式。其中一個頗受國際矚目的例子是美籍華人藝術家—沒有濤(Mei Chin)。



● 克里斯與珍·克羅在美國中央公園的作品〈門〉一景 (攝影：曾芳玲)

沒有濤作品向來關心政治社會議題，由於對物質轉變現象感興趣，他注意到有一種特殊植物專門吸收重金屬，於是想把它拿來作為雕塑的材料。他找到了美國政府部門，一位專門研究這種「超級吸收器」(hyperaccumulators)的專家—錢尼(Rufus L. Chaney)。錢尼當時已經放棄這方面的研究了，因為找不到經費支持。沒有濤於是與他合作，向藝術基金會申請贊助，展開一個叫做〈再生田野〉(Revival Field)的計畫。

1989年，沒有濤和錢尼在明尼蘇達州聖保羅市一塊受污染的土地上，種植甜玉米與白玉草等植物。而重金屬像鋅、鎘都會被植物的葉和根吸收，隨著植物生長，毒物就被儲存進植物裡。三年後，植物成熟收割，乾燥處理後燒掉，錢尼再做分析，證明這個綠色有機的污染物處理法，確實去除了土壤裡的重金屬。

沒有濤把減法美學(高雄市現代畫學會也曾推過類似概念!!)帶進這個讓大地重生的藝術計劃裡。他說，他以植物取代傳統的雕刻刀；以遭污染的土壤，取代雕塑家酷愛的大理石、木塊。〈再生田野〉後來受到德國專家注意，也邀請他們到斯圖加克(Stuttgart)進行一個更大面積的十年再生計畫。這個計畫後來還得到美國「創意資本」的獎助(Creative Capital Grant)。

和波依斯的作品相較，沒有濤的地景創作更不視覺性了。它讓人聯想起德·馬利亞(Walter de Maria)1977年在第六屆文件展所做的，敲進地下一公里的鋼管作品，由於鋼管直徑只有五公分，因此在地面上可見的部份只剩一個小小的介面，不易被發現。如果德·馬利亞突顯了可見與不可見的藝術形式遊戲，沒有濤強調的則是更粹煉的化為無，以及人與大地的倫理關係。

沒有濤所做，讓大地重生的事，還有許多國外藝術家用不同的方式在進行。例如布魯克娜(Jackie Brookner)許多作品都以生態池的概念發展，她藉植栽，讓水得以淨化，藝術因此兼具造景和實際的淨水功能。而在生態藝術方面最有名的典範—哈里生夫婦(Helen and Newton Harrison)，三十多年來一直在生態藝術領域裡耕耘，可說是這個類型的先驅。他們從藝術家變成了環境專家，關注的議題包含水資源、都市更新、農業及森林等問題。而他們的工作方式像個研究者，透過與不同專家合作，進行田野調查，分析環境問題所在，並以地圖及模型呈現的方式，讓展覽空間變成公眾論壇，並進而影響公共政策。尤其，環境問題常常不是單一一個城市、區域的問題，而是跨國界，甚至整個地球村彼此息息相關的。因此，從了解問題，提出具體可行做法，到展開國際遊說，哈里生夫婦每個計劃耗費數年時間，而真正能具體實現的案例微乎其微。

哈里生夫婦的創作模式無異於科學家，但善於運用視覺呈現，以及透過藝術引發公眾的問題意識與認同。他們的努力一方面讓人思索，藝術可不可以讓世界變得更美好，而不只是一個等待被觀視的物件?也讓人反省，當前衛藝術由於以製造聳動、挑釁而趨於媚俗，因此被宣告死亡時，像哈里生夫婦這樣經過多年研究環境而完成的遊說圖表、詩文，反而才延續了前衛的精神。哈里生夫婦啟發了後來更多藝術家，包括此次高美館生態創作工作坊邀請來的講者—匹茲堡藝術家蕊蕊(Reiko Goto Collins)等，也投入因工業污染及產業沒落而展開的社區更新再造工作裡。



●高雄濕地聯盟「水雉返鄉」計劃，進行洲仔濕地營造(圖：高雄濕地聯盟提供)



●「洲仔濕地」之營造如火如荼展開（圖：高雄濕地聯盟提供）

透過藝術改變世界—— 在台灣的實踐

也許有人會說，這些生態藝術家在做的事，不就類似國內許多環保團體在做的嗎？是的，沒錯。但我們向來只從形式創新在討論藝術，或認為藝術不應該具有功能性，而從不把他們的創作當藝術看。然而，讓人頗為意外的，因為石化業而環境受嚴重破壞及污染的高雄，許多環保團體的主事者或創會成員，都來自藝術界。這說明，有反省力、有創造力的藝術家不可能自外於自己所生活的世界，我們需要的只是不同於過去的藝術的理解，讓這些努力也被藝術界認知到。

像在展覽中我們看到高雄濕地聯盟的「水雉返鄉」計劃，以及他們最近完成的洲仔濕地營造，都是以生態復育為主題的地景藝術創作，只是這些人不以藝術家自我標榜，或宣稱這是藝術創作，因而沒有受到藝術界的關注。

「我們企圖將荒野地景重新引入城市中，並且以「水雉返鄉」為主題，找回曾經存在的凌波仙子。以人工濕地的營造，進行生態復育與淨化水質的功能，重新喚回人們對於土地的記憶，在生態體系與城市之間扮演中介的角色，這也是一種地景還原過程的時間藝術品。」（引自濕盟展覽文字）像這樣充滿創意，兼具改善環境，而且為大眾共享的地景作品，沒有在台灣的藝術界裡被討論，顯現的是我們藝術品味的偏頗。

美國著名藝評家一利帕說：「『生態』在希臘文中代表『家』。現在很難找到像『家』的地方，因為世界上許多人都沒有『在家』的感覺。我們能夠採用以互動性、過程性為主的藝術，將人們帶領回家嗎？（Lucy Lippard：四下看看，《量繪形貌》 p. 140）

如果過去我們認知的藝術是不介入真實世界，必須與世界保持批判的距離的，那麼新的典範告訴我們，在人們以消費態度過度剝削世界，造成環境日益惡化時，藝術家們如何不僅是站在高點批判他人，也要能自我反省，並藉其創意帶來改變，把人「帶回家」。這將會是新的世紀，我們更需要的典範類型。



●「洲仔濕地」一片生意盎然的的地景藝術（圖：高雄濕地聯盟提供）



●水雉不僅返鄉繁衍下一代，「洲仔濕地」亦逐漸展現多元自然生態（圖：高雄濕地聯盟提供）



●「洲仔濕地」之營造如火如荼展開（圖：高雄濕地聯盟提供）