

# 大趨勢

《大趨勢》藝術雜誌 冬季號

main-trend NO. 7

2003年1月1日出刊・本期定價150元

賴純純

台灣美術畫廊演藝專輯

賴純純專輯

幻影天堂 / 以藝術作為一種社會論述

ISSN 1609-9249



01

771609924004





# 賴純純

Jun T. Lai

假如，  
藝術是在不適合人居的地方另外虛構一種理想的世界的能力，  
那麼，  
她這種越來越進入世界的藝術態度，  
卻要以自身快速的自轉與超越外界的能量來與外面的世界保持一種沾而不染的自由。



# 暗示與真實

江衍疇

我們是否可將賴純純〈心系列〉的作品單純視為一種信仰上的體認？或者逕指為個人修行的心驗，誠如所有作品所散播出來的信息一樣，不論創作的觀念如何抽象、作者的情感如何主觀，終不免和時代的腳步應合，和環境的形跡相隨。毫無疑問，這些是蘊意多重的作品，既延續了往昔的創作理念，又賦含了當前社會諸多的意象。

就社會性的主張來說，作者透過現成物的定位和再造，反映了個人對台灣後工業時代的觀察；對長期以來屬地的物資運用、生態變遷乃至價值消長有著深度的反省。就裝置的功能性來看，則

將美學形式和現象批評混合並陳，經由展演程序和環境重建，努力開發另類的美術能量。前述所言的，正是台灣當代美術亟欲闡述的主題，也是主流美術的動能所在。觀察所及，這幾年所推出的主要展演，無不是對當前文明體制和環境著墨批判，致力於未來文化的再造。

和眾多意向分明的裝置作品比較，〈心系列〉的創作顯得內斂隱喻、更沉靜、更個人風格，也更趨近美學意念的表達。就直接的觀賞印象所得，這些作品介於抽象和寫實之間，時而透露社會性的關照，時而返回美學的哲思。這種作品的特質使我們產生更深一層的興趣，那便是從社會性美術意欲的了解，轉向時代美學思想的探尋。關於東方思想或者中國美學上的辯證，台灣至戰後便屢有探討，但是大多流於風格形式的定位，或者文化意識的爭論，很少對美學的內容，做通盤的解析和建構。

然而八〇年代盛行的後現代思潮給予了台灣重讀歷史的機會。經由歷史資源的再省，創作者學習到如果從糾纏不清的現代主義中掙脫，也學習到如果自矇矓曖昧的傳統情懷中覺醒。後現代主義同時促成了藝術家開發自主語言的能力。這些語言洗去了西方型式的烙印，也從古老的地域牢籠中掙困，回歸到隸屬時空的真實需求上來。至於後現代演生的解構思想，美術界尚在萌發階段但是憑著個人的勤奮知解，或者對環境的敏銳感受，學說中的理性精華或多或少可從當下的作品反射一二。知悉於現代美術的形式內容而將之視為創作的建構元素，如同建築中視玻璃、金屬、木材、石塊各年代的文明成果為元素一樣，是可以重新組構的。美術家如果理論通達、架構殷實，相關的形式和語彙便可以知其所由、安其所在通過概念程式和美學準則重新設定、再生





意義。

賴純純的作品當然不能逕由後現代主義或者解構思想粗加定義，然而以創研思想進行觀照，卻有助於作品解讀，特別是創作中如何將形上思想轉化為美學形態的部份。在〈心器〉這件作品裏，賴純純以自己的形姿塑造了五尊菩薩，分別漆上五種顏色，傳達出我相我造、五才佛位以及道家五行的各種意涵。如果觀賞者無法由鑑賞經驗建構觀念，又不能對作品隱藏的譬喻有所知悉的話，這些創作的形式和語言不過淪為自由心證的猜想而已，既無法產生知性的悟見，也無法感受美學的創能。

當代藝術的精微進化，促使觀賞者努力於文化深耕，由單純的感官經驗學習複雜的研判和解讀，面對作品冥想、溫習、拓展美學知能，和美術家的靈見對話呼應。以具象的菩薩來說，佛教的教義並無「五方菩薩」的儀軌，純粹是作者創造。而以己相鑄形，不唯是女性的自覺，也是對「諸相無我」的體認。〈金剛經〉上說：「若菩薩，有我相、有眾生相、有壽者相，即非菩薩。」對於反形制化、反偶像崇拜的根本教義，都以鑄相辨證，乃是同質化的反向求解，做為心經結論「無智亦無得」的註腳。至於五行，一直是漢文化的傳統體現。不唯在家居生活、歷譜雜占上多所奉

行，也是房中醫術、位相形法的大成。

以現代美學的形式解析來看五行中的位相提供了空間和場域的探討基礎。它所標示的位相，不只是方向(orientation)和軸性(axis)，也是時間參數(星日歲時、生辰年月)的涵構程式。拋開天人感應的神話猜想，五行相位所傳達的場域屬性和空間理念，可以說是人類測量環境、建立人文指標的精緻。而五行中的形法，則賦予美術創作的有機功能，將形上觀念具象落實。以自設的創作原型來看，所有的視覺方位，不啻是四面八方均能有抽象性的架構主張，包括材質(金木水火土)、顏色(青白黃紅黑)、形態(胎生壯花死)，規律緊密、秩序井然，五能相生、相剋，環生出一個極為豐富的美學模型。

就〈心器〉這樣的一個作品來看，基本的哲學概念來自作者的信仰體認，然而將抽象心驗和形上思想演繹成現的，卻是其摘取自各時代、各文化的美學果實。這些美學語言經由內化、解析和再造，重新組構了另一個美術形式。如此一來，作者不祇是為凝聚一個思想而滿足，也為傳達一個意象而滿足。

在另一個作品〈心房〉裏，賴純純則表現了東方文化中空間美學的主張。在一棟建築遺址(廢棄了的工廠)裏，賴純純以手書的紙幅〈般若波羅密

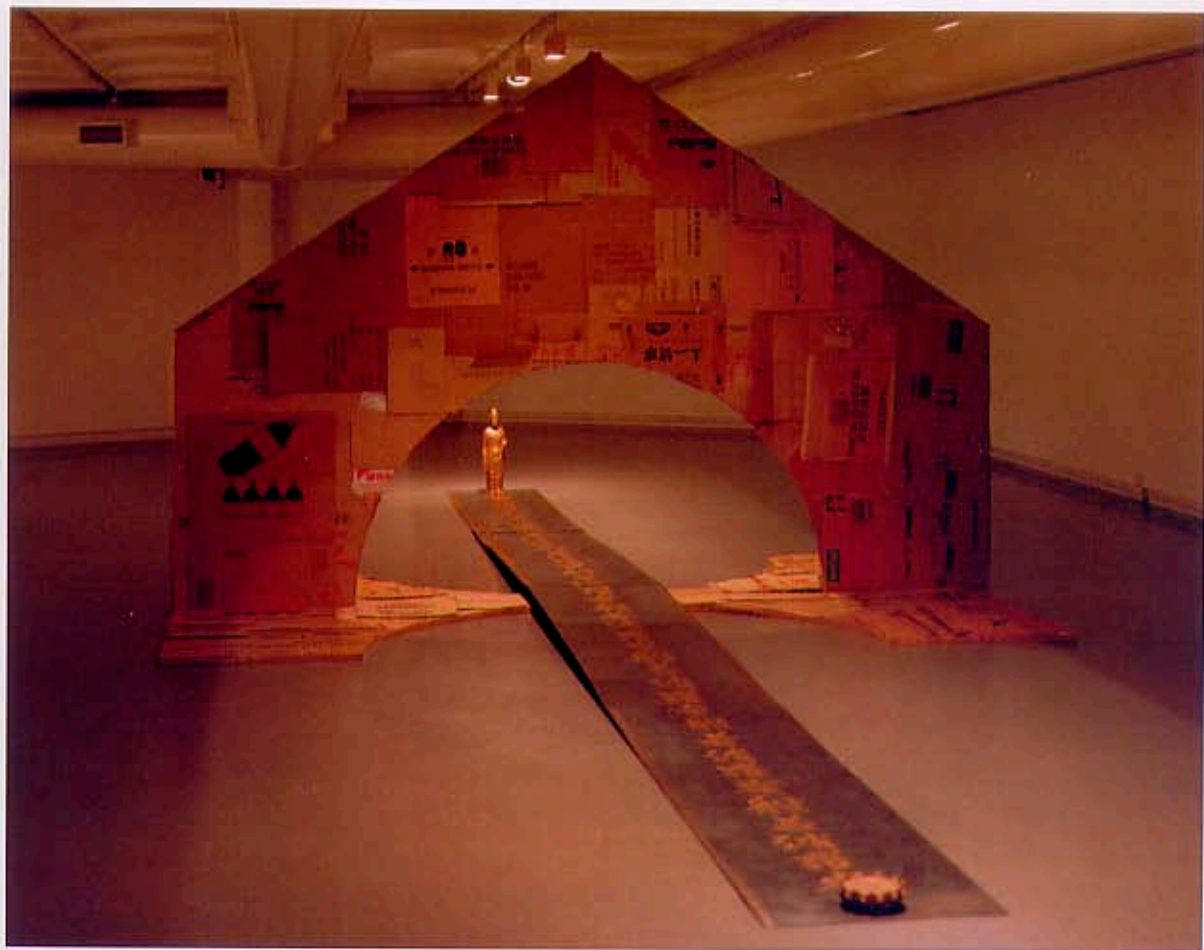


心房 1995 游移美術館-竹圍工作室·台北





心器 1997  
日本東京GAN畫廊



心田 1997  
香港藝術中心

多心經)為構材，搭建出一座虛擬的寺宇，讓觀者走入經文之中，徘徊於經幅之外，反覆感受光線、陰影、空氣、聲響，捉摸空間構成的種種條件：實與虛的界定、功能的遺失和殘留、新與舊、厚與薄、重與輕。

觀者無疑從這樣的裝置裏獲得比對思考的經驗，感覺到虛實共觀的奧妙。這樣的營造手法在東方存在已久，《道德經》上說：「故常無，欲以觀其妙；常有，欲以觀其儼。此兩者同出而異名，同謂之玄；玄之又玄，眾妙之門。」中國庭園和建築一直將這種理論奉為圭臬，在空間的界定上進行二元思考、雙向經營；最終構築出一種氣勢生動，兼夾知性秩序與自然之美的美學形態。

同樣的安排也出現在書法上面。書法線條所呈現的獨立和連結、實黑和白有，超脫了了質相的佈置，而更有抽象氣團的塑造。其逐漸棄捨實用功能而追求美學表達，使得書法美術更趨於精神的形上境界。

〈心房〉以書法作品說虛擬空間，其抽象概念

的重疊，究竟是一種特定的複合類比，亦或形上的偶遇值得仔細玩味。縱觀中國美術創作的發展，空間一直是視覺美術最重要的探討，譬如山水繪畫、譬如建築；以傳統玄學「道、器」之間長久的辯證來看，東方空間實虛並重，空間界定的精義，不在砌造的型式如何？而在於存在的可能。

〈心房〉的紙製寺宇在展出的最後一天點火焚化、化為煙塵。若說形式的必要緣起於存在的可



心土 1997  
香港藝術中心





心火 1998  
台灣國立美術館



能，心經上所說的「色即是空」早已是必然的定論，虛擬的空間終需遠歸虛無。

賴純純〈心系列〉的作品表達出「禪定於物質，禪定於物相，而終歸於空寂」的哲學體認，除了表現出場域性極強的空間建構以外，關於時間本質的探討，也讓人印象深刻。基本上，裝置藝術藝術因地制宜、隨時興滅的即存特點，便帶有相當的抽象蘊義。因環境的體認而作，卻又不能在意指的環境中存在長久，從科學的角度來看，是一種現象，從文化的角度來看，是一種載錄；而它真正存在之處，則是創作者和鑑賞者共有的記憶。

這種存在於心理記憶的抽象特質近乎宗教信仰，反映出人類對時間的永恆意欲，不管生命(包括作品的生命)如何短暫，必然有特定的美學形式讓其依歸。宗教藝術的精華正是淋漓盡致的時間美學。無論神像也罷、寺院也罷，絕非滿足於現世的存在而已。仔細分析，宗教上的具象，即來自人形，經過不斷的雕琢、鍛造、蛻變，修改，其實已是概念化的存在，變成一種「知性的秩序」，脫離時間的局限而長存恆久。

雕刻家熊秉明在〈佛像和我們〉這篇文章中闡述時間的意義：「通過青銅和岩石為媒體，佛性瀰漫於其中、於其外，而終附著於石、附著於青銅。造型秩序有昧於物質材料，金石在造型秩序的加工後變得更堅硬、更沉著、更凝定、更不可摧毀。原始的存在意志有了必然的約制，物質獲得一個生命，作為佛像的金石在時間中暗示永

恆，在空間中暗示存在。這可能是對宗教藝術表達時間本質最好的解釋，不管是青銅、岩石、字幅或是蒔花，一切的空間裝置只為了暗示存在，而時間的生滅只為了暗示永恆。

賴純純〈心系列〉的創作當然不能以單純的宗教藝術觀之，但是作品中所表達時間的美學特質，卻是靈犀共通的。對於一個體認「色即是空，空即是色，受想行識亦復如是」的美術家來說一面試圖超越感官知能，一面卻又欲行美術主張，她所仰仗的創作條件又是什麼呢？

這正是作品有趣的地方，它能驅動我們積極思索，也熱情地誘喚我們去欣賞。MT



心藥-強力春藥 1998  
SOCA藝術空間·台北