

110

John Lee '80

## 2.

# 存在與變化

存在與變化為生命與自然的本質。「變化」就是「存在」的無限延續，存在的實質就是無限的變化。所以存在與變化乃是一事物之整體性實存，是恆常，是最後的現實。這種理念漸漸成為我在藝術表現上所追求的目標，也是表達的主題。

——採自賴純純，《賴純純：仙境》，2017



【本頁圖】  
賴純純，1983年攝於紐約。

【左頁圖】  
賴純純，〈水〉，1981，  
水彩、蠟筆、裱貼，  
76×56cm。

【右頁上圖】

1983年，賴純純（右）與莊普於陽明山工作室留影。

【右頁中圖】

龍門畫廊1983年的「賴純純新作發表」個展文宣。

【右頁下圖】

1983年，趙春翔（左）至龍門畫廊欣賞「賴純純新作發表」展時與賴純純合影。

1983年，右起：曹漪寧、趙春翔、賴純純等合影於賴純純的陽明山工作室。

## 回歸與思考

1982年，賴純純結識了自英國返臺的藝術家林壽宇。當時，林壽宇以白色系列作品參加「海外華裔名家繪畫」於香港藝術館的聯展，而後再到臺北的版畫家畫廊展出，那是賴純純第一次接觸林壽宇的創作，受到極大的震撼。對她而言，林壽宇是一位絕對的藝術家，其創作中的東方精神，強調人和自然的時空位置，深具禪意，亦是其藝術追求的精髓。賴純純1982年曾在《藝術家》雜誌撰稿介紹林壽宇：「內心澎湃的熱情，提升到畫面則是個純白的絕對繪畫世界。」而後，她和林壽宇有更密切的交往，他們兩人加上莊普，經常喝咖啡聚會。林壽宇鼓勵他們起來革命，對抗老派的藝術主流，咖啡廳裡，他們一杯又一杯地接續，在小小的餐巾紙上隨手寫畫，或者就著手邊的紙板拗來折去，作成各



式各樣的立體模型，一待就是一整天。

1983年7月，賴純純在龍門畫廊舉辦「賴純純新作發表」個展，是她打響名聲、開始受到藝壇矚目的重要展覽。這次展出的作品，主要是以滴流方式完成的抽象畫作。

12月，她也參加了臺北市立美術館開館的國內藝術家聯展。這段期間的創作，賴純純持續著對於抽象語言表現的探究，挾帶著個人情感的脈動，以及陽明山工作室氤氳的水氣、玻璃窗上不斷滴流的雨珠，以一種特別的方式將生活所感體現在創作之中。〈紅、黃、綠、黑四聯作〉（P.36下圖）、〈紅、綠、藍〉、〈翩翩獨逝〉（P.36左上圖）等畫布上淋漓的顏料，也像是世間所有難以言喻的情結稀薄墜落的軌跡。〈紅、黃、綠〉七聯作和2010年之後重製的幾件「存在與變化黑沙」系列（P.59），運用黑色的沙礫構成絕大部分的畫面，並於其間加上抽離且流動的色彩。賴純純表示：「黑色的沙原是我夢中常出現的景象；在廣袤的空間中一片黑暗，沒有上下、左右，沒有一定形狀，純粹的黑卻是那麼堅實地出現





〔左上圖〕 賴純純，〈翩翩獨逝〉，1983，壓克力顏料、畫布，110×110cm。

〔右上圖〕 賴純純，〈水〉，1983，壓克力顏料、畫布，56×56cm。

〔下圖〕 賴純純，〈紅、黃、綠、黑四聯作〉，1983，壓克力顏料、紙，80×120cm。



賴純純，〈夏日的午後〉，  
1983，壓克力顏料、  
畫布，100×120cm。



1983年，右起：賴純  
純、陳木元、徐寶玲合  
影於龍門畫廊。

在我面前，甚至驅散和掩蓋了所有的色彩。」

純粹的黑，在沉穩卻具有肌理變化的表面上，仍有自由的色彩從中迸發。這些在邊緣流動、浮出的色塊，挑明了繪畫及立體創作在框線與邊界上的辯證，也像是再深沉也壓抑不住的力量，充滿張力。年輕的賴純純在這一階段的創作，提出有別於林壽宇絕對白色的一片風景，以自由的色彩、具有物質性的表面，展現了無懼的野心。

圖中三件作品分別為賴純純以白沙、黑沙、壓克力顏料、木頭等媒材製作之〈存在與變化 # 19013〉、〈存在與變化 # 19014〉、〈存在與變化 # 19015〉，原作於1984年完成，此為2019年的重製版本。



賴純純，  
〈存在與變化 NY84001〉，  
2019，黑沙、壓克力顏料、  
木頭，210×217×15cm，  
此作為1984年的同名作品  
重製版本。

## 超度空間之後

1984年2月，林壽宇在春之藝廊舉辦「無始無終——存在與變化」個展，首度提出「存在與變化」這個詞彙。那時，他們在咖啡廳裡的討論已經談了不少關於存在與變化的話題。在林壽宇的觀念中，「超度空間」來自直探超乎理智的不可知：「超理智是在具備了理智之後，又不限定於理智活動範圍之內的一種心智活動，那是包含了理智以外更龐大的東西，那是一種未知。藝術之有其物，必須以超理智去掌握它，故它的範圍是無限與不可知的。」而這也是賴純純在創作中所欲追求的方向。

這一年，由林壽宇策劃的「異度空間」也於春之藝廊展開，震撼了當時的藝壇，非常受到矚目，而後林壽宇說服賴純純留在臺灣，一起籌備翌年的「超度空間」展。於是她丟棄紐約的一切及作品，追隨林壽宇留在臺灣，再也沒有回去了。這些一度被棄置的作品計畫，有一部分直到2010年之後才又重製、發表。

### 【關鍵詞】「超度空間」展

1985年，在林壽宇的帶領下，賴純純、莊普、胡坤榮、張永村於春之藝廊展出。在此之前，1984年有「異度空間——空間的主題·色彩的變奏」展，同樣於春之藝廊舉行。這兩項展覽試圖以純粹的「存在與變化」的造形符號，與空間對話。林壽宇認為「超度空間」的內涵無法以文字完整解釋，只待以視覺感官領會。它是一種精神，是生命超越的體驗，而非文字遊戲。「在超度空間展裡，用心者得精，用身者得體，不用心者，自然不存在」。羅門曾於〈「超度」空間創作〉一文指出，「超度空間」的藝術家們創作的焦點在於先把整個開放的空間當作一個「存在與變化」並具有生命力的空間，將造形符號提升到具有高質感與生命力的層次，使造形與空間於整體性的互動中，順應藝術家的意念、構想與策劃，進入「存在與變化」的無限視野。也因此，「超度空間」強調的是「存在與變化」的無所不在，且不受制於空間，對於畫框、畫廊、美術館乃至地景與環境等外在的「限定性」展示空間，從而引發觀者視覺無限的思考與想像空間。





賴純純新作發表存在與變化系列訂1986年7月5日至7月20日於台北市春之藝廊及台北市立美術館。

1985年8月，臺北市立美術館推出「前衛·裝置·空間」特展，賴純純以〈涅槃〉參與展出。同月，「超度空間——空間·色彩·結構·存在與變化」在春之藝廊登場。別於「異度空間」，「超度空間」想要更精煉、更精準地觸及藝術中時間和空間的問題。

在林壽字的啟發下，賴純純重新建構出一套近似低限風格、卻又獨樹一幟的藝術語彙。她將幾何結構加以組合變化，透過秩序性的呈現與當下時空的條件互動，以巨大尺寸占據空間的表現

形式、主張身體的介入、強調觀者於作品周圍移動時的身體經驗等，雖趨近於低限藝術常見的創作語彙及概念，但賴純純以更為自由的姿態及形式語彙，重新詮釋「存在與變化」此一空間結合時間的表述與主張，開創一條獨特的實踐脈絡。這也是賴純純日後進入公共藝術領域，強調場域性及精神性的伏筆。

「超度空間」的展場中，賴純純在第一件〈存在與變化〉的作品說明寫下：「眼睛望向遠方，懷疑、摸索那未知的世界，不再執著，花朵開在滿山遍谷裡，所有的可能包括在可能裡。」知名作家林清玄在一篇評論中這樣評價賴純純的創作：「賴純純創造了一個大的結構，並且探觸了色面藝術、硬邊藝術、造形與環境藝術的一些可能，在創作意圖上，她作品的企圖心還大過男性的藝術家，而她的風格是與過去的平面繪畫風格連接最緊密的。」

接連兩年，賴純純屢獲臺北市立美術館的重要獎項，除了前述的〈樂〉(P.45上圖)，接著，〈讚美詩〉(P.45下圖)在1986年2月獲得1986中華民國現代繪畫新展望優選，12月，〈無去無來〉(P.46二圖)更得到中華民國第2屆現代雕塑展首獎。這一系列作品，是她「存在與變化」階段

【左頁左上圖】

1984年，賴純純(左2)與林壽宇(右)在春之畫廊一齊為林壽宇個展布展。

【左頁在中圖】

1986年，左起：張永村、賴純純、林壽宇、張杰、李錦季、莊普於臺北市立美術館合影。

【左頁左下圖】

1986年，賴純純於臺北春之藝廊「存在與變化」賴純純個展布展時留影。

【左頁右上圖】

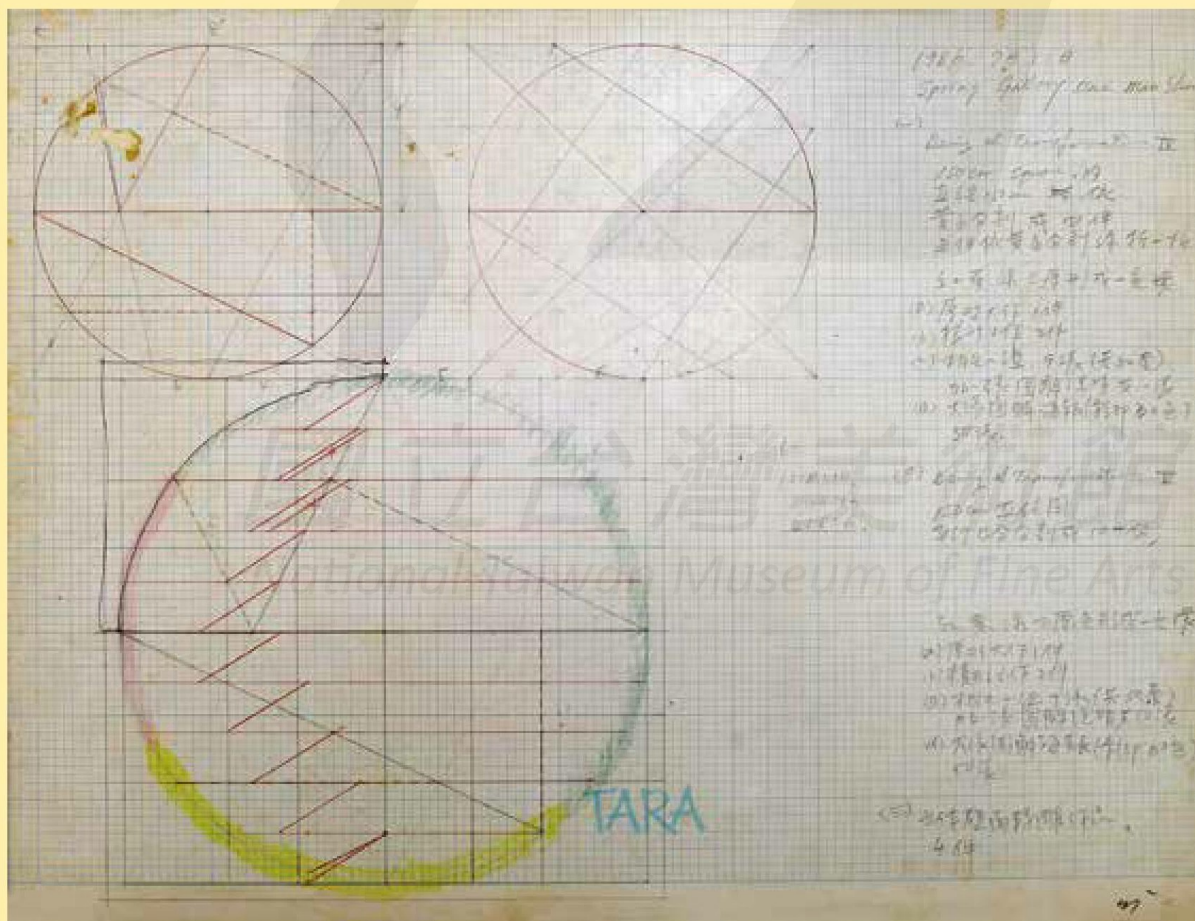
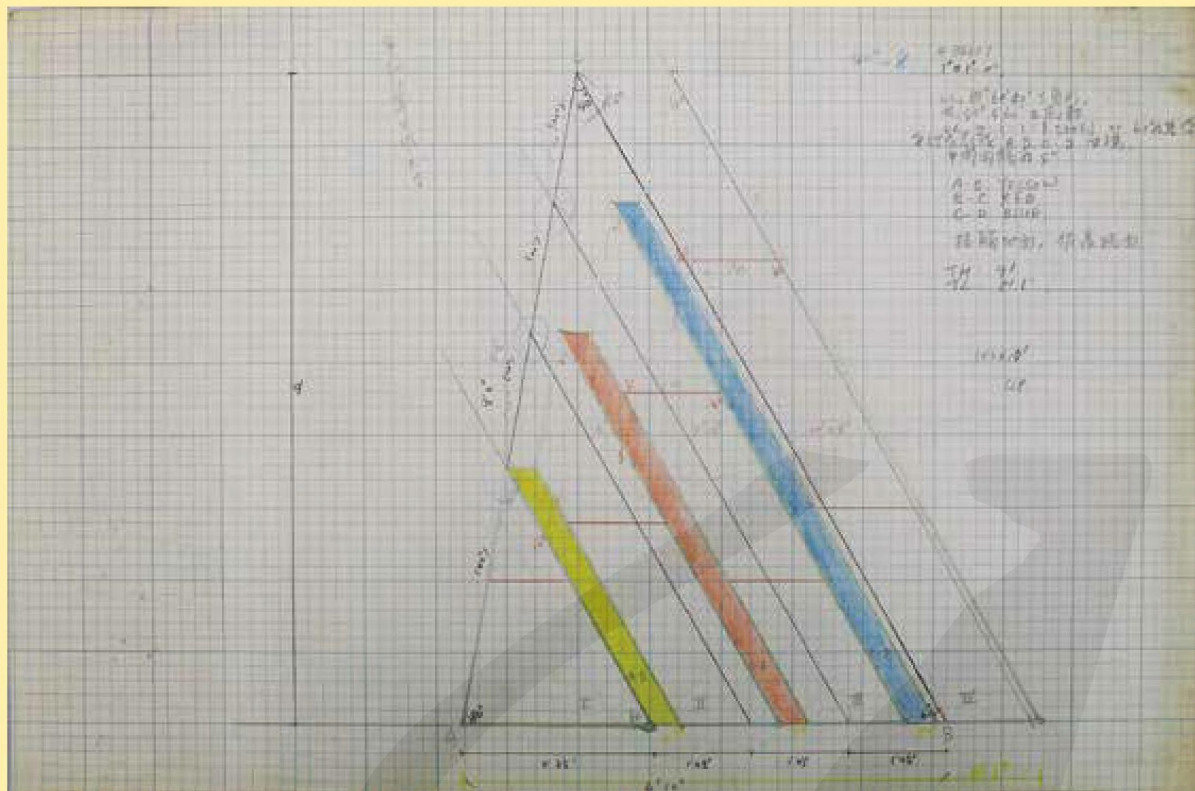
1986年，臺北春之藝廊舉辦的「存在與變化」展覽文宣。

## 【關鍵詞】「前衛·裝置·空間」特展

這項展覽是臺北市立美術館繼1984年「中華民國繪畫新展望」、1985年「中華民國現代雕塑」特展之後，再度倡導現代藝術的大展。本展推介當時在國內尚屬起步的觀念藝術，所有作品多以裝置手法完成，同時也是該館開館以來首次籌辦的裝置藝術大展。

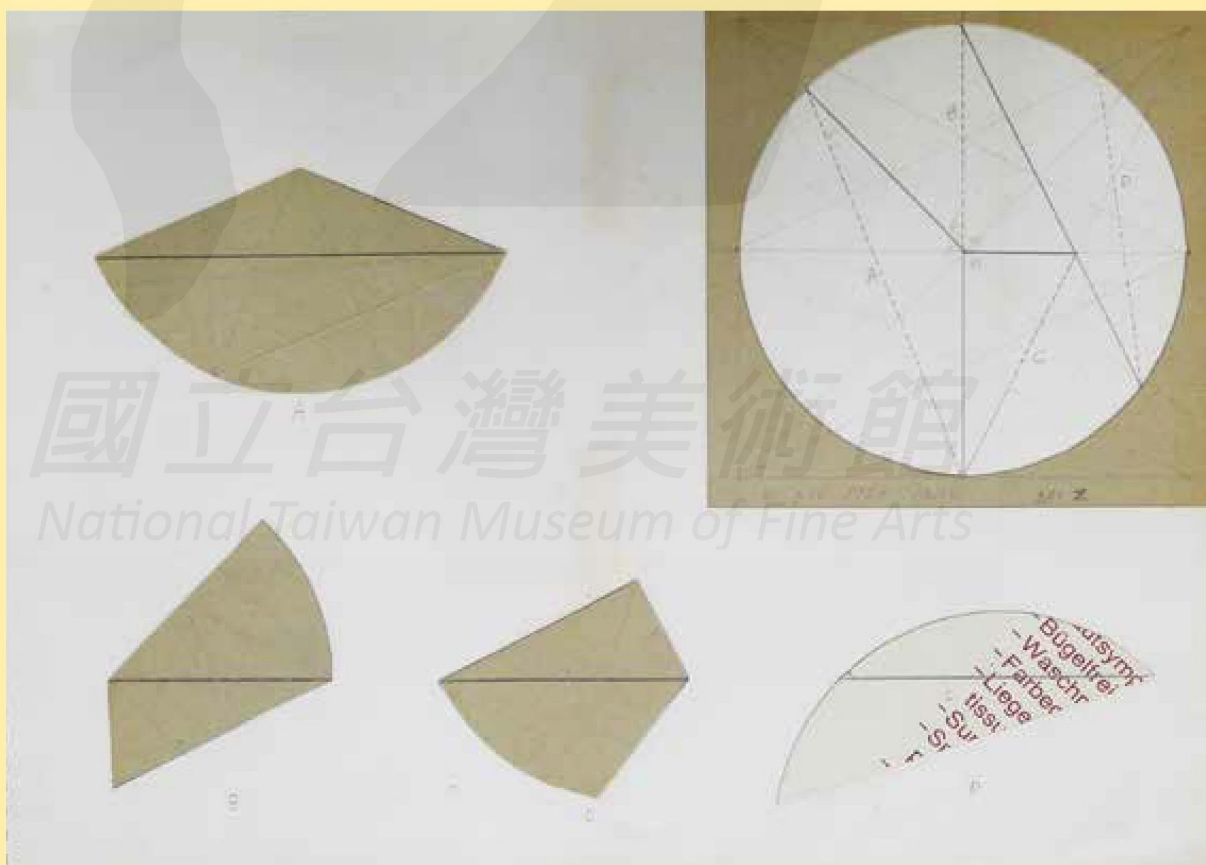
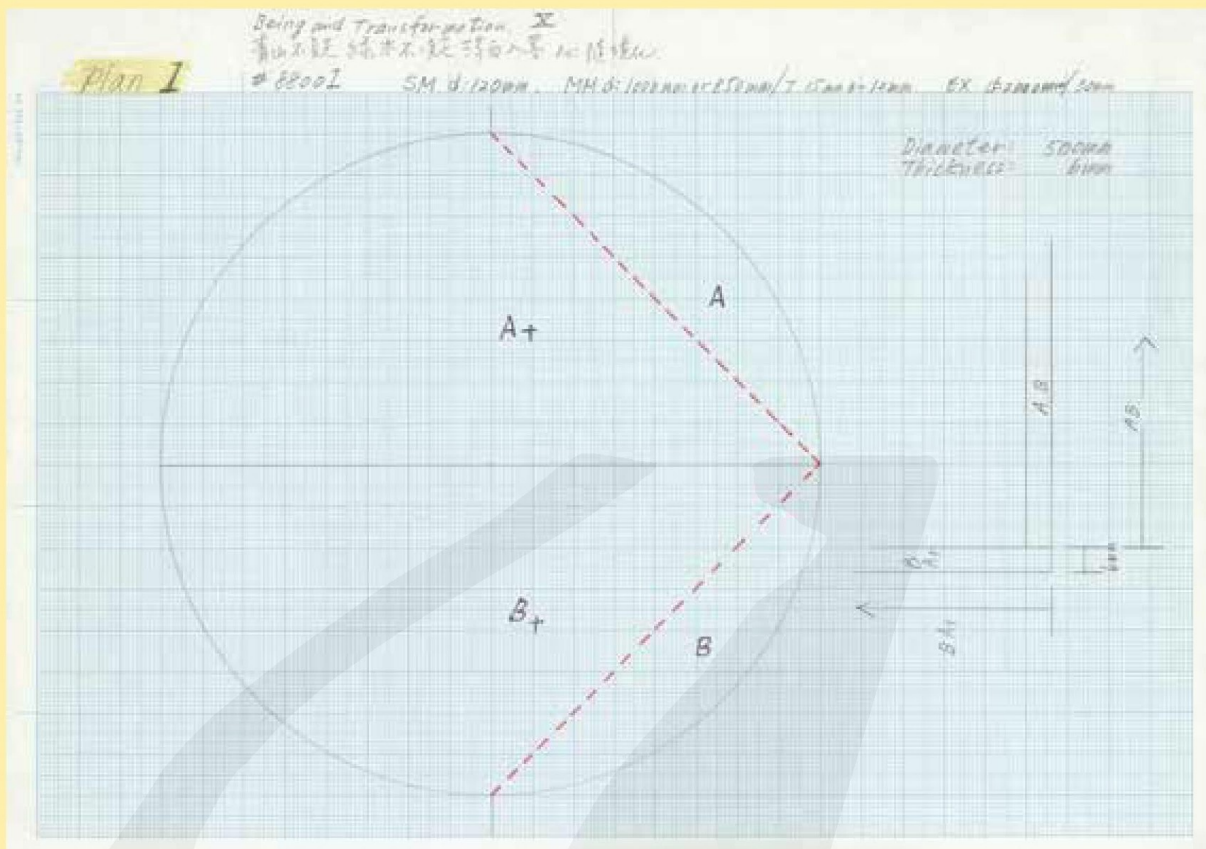
賴純純在《藝術家》雜誌125期(1985年10月號)也發表了〈前衛·裝置·空間〉一文，分析「前衛」、「裝置」、「空間」等藝術概念。本文從現代主義的發源談起，梳理杜象(Marcel Duchamp, 1887-1968)以降的歐洲前衛藝術發展，並闡述「傳統的審美品味問題不再重要，觀念即是一切」的創作趨勢。賴純純同時於文中指出，「裝置」創作與環境必然發生關係，打破幻象，並且具有場所/物質/身體之間所架構的象徵機能關係：「雕塑自臺座的取消至今，發展由形的雕塑→構成的雕塑→場所(環境)的雕塑。」、「在物質、場地、有機、無機的相互運用下，到底是雕塑還是繪畫的問題已不重要，重要的是手段，在行動的過程中將觀念表達出來。」而這類創作，也在觀眾的介入參與中完成。

【賴純純的「存在與變化」系列手稿】



【上圖】賴純純 1984 年的〈存在與變化 NY84001〉手稿。

【下圖】賴純純 1986 年的「存在與變化」系列手稿。



【上圖】賴純純 1988 年的〈存在與變化 # 88001〉創作草圖。

【下圖】賴純純 1988 年的「存在與變化」系列手稿。

的代表創作，以幾何的變化為造形的核心。她的雕塑並非如一般傳統方式將物件塑出形狀，而強調空間性的探索與表達，以虛空為始，讓量體占據空間。這些創作往往從一個整體透過規則來切分，將整體化為幾個部分，透過它們於空間中展陳，體現出一與多、有與無的辯證。就造形



1984年，賴純純（左）與林壽宇於臺北市立美術館館前合影。



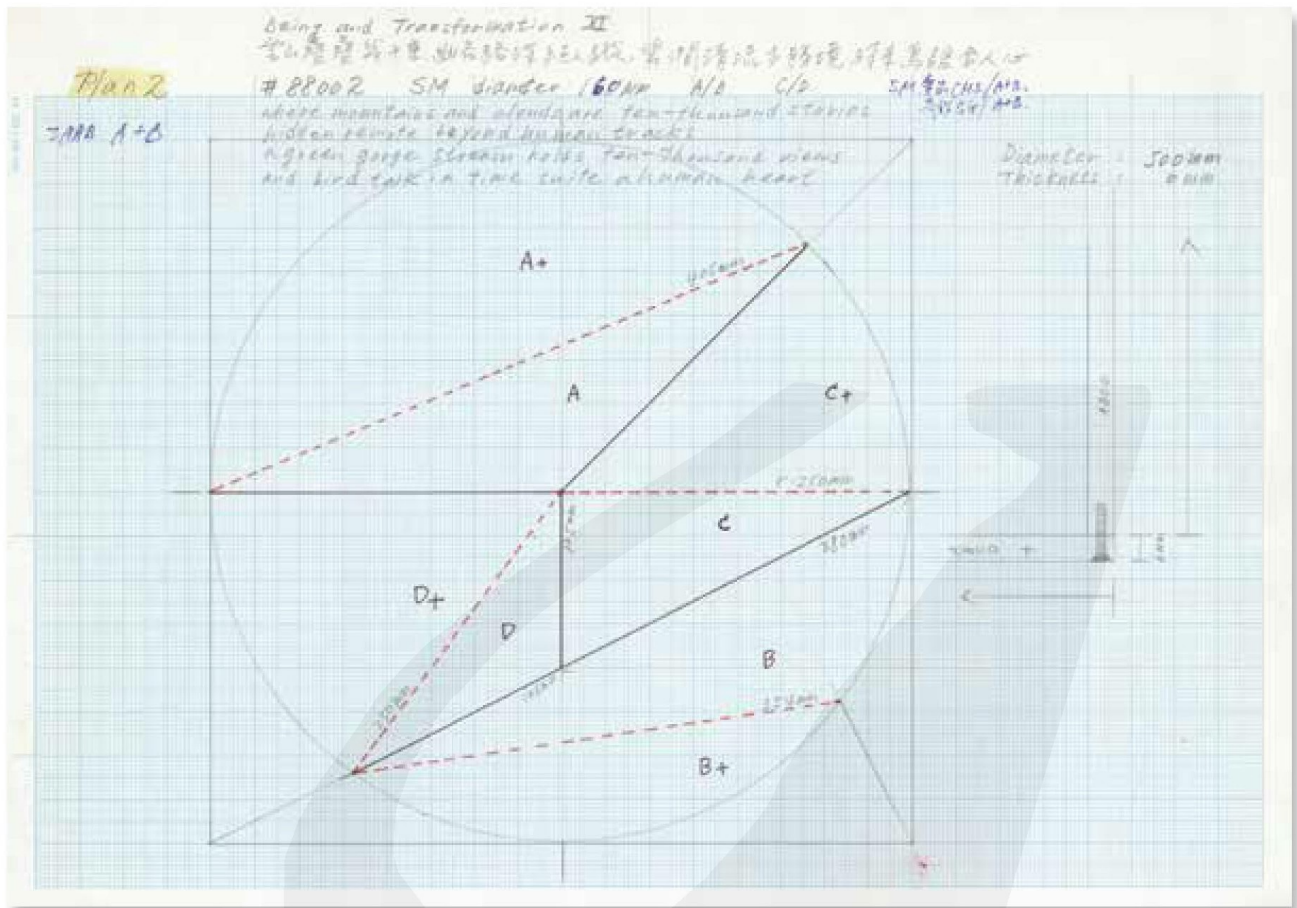
1984年，賴純純（左3）於臺北市立美術館製作雕塑〈樂〉期間與莊普（左1）、林壽宇（右1）等人合影。



賴純純，〈樂〉，1985，  
水泥、鋼筋、鐵、鐵軌，  
315×440×420cm。



賴純純，〈讚美詩〉，  
1986，複合媒材，  
366.5×45.3×20.2cm×8，  
臺北市立美術館典藏。





賴純純，〈無上無下〉，1986，  
油漆、SOCA 建築物。

而言，部分與部分、部分與整體之間關係密切，其裝置在空間中有趨於無限的變化，而這樣的變化又來自限定完整的個體。在展場中，它們自足地展現觀念，而觀眾在展場中行走游移，也可從不同的角度認識其各種存在的狀態。

「前衛·裝置·空間」展覽中呈現的〈涅槃〉，表現了量體和色彩表皮之間的關係，其所選用的保麗龍材料既有巨大飽滿的視覺感，在物質的量體上卻又相對輕盈。〈無去無來〉以透明壓克力為基底，再施以不規則色塊，強調光的透明性及物質性作為媒介，增加了光線在其間流動變化所展現的無窮面貌。而後她在SOCA現代藝術工作室「環境·裝置·錄影」的〈無上無下〉、臺北市立美術館「行為與空間」展覽

【左頁上圖】  
賴純純的作品〈無去無來〉手稿草圖。

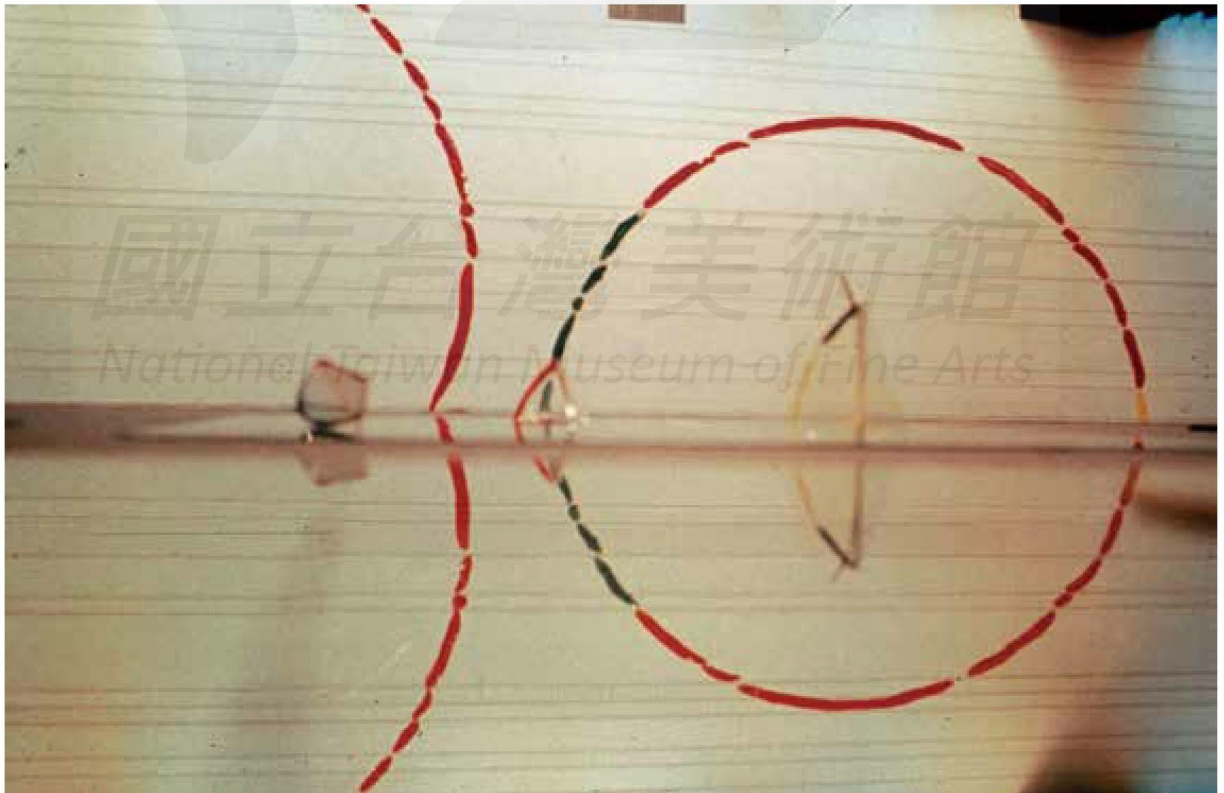
【左頁下圖】  
賴純純，〈無去無來〉，1985，  
壓克力片，380cm，臺北市立美術館典藏。



的〈無內無外〉等作品，在俐落絕對的幾何造形之外，最重要的都是不規則的色彩在其間展現的變化性。媒介本身的特質，成為賴純純這一時期創作的核心。肆意流動的繽紛色彩成為賴純純最為顯著的藝術標誌，均有別於低限藝術強調的去個人化，成為她此時探索色彩、空間、作品關係的代表作品。

賴純純在早期平面繪畫的創作經驗裡，從畫布和內框之間的關係領悟到繪畫不再是二度空間，而是引伸到三度的立體，更是一個物件的弔詭真實，因而產生了空間轉換的問題。從平面出發，她的創作逐漸走向立體、三度空間，經由界面的轉換，打開了一個開闊的宇宙世界。「二度空間、三度空間，到超度空間，物件、材質、空間、色彩、形體等，成為我這幾十年來的探索。1985年春之藝廊的『超度空間』也可說是這探索的開端。」她的創作始終沒有脫離「存在與變化」這條軸線；也可以說，賴純純透過長時間的創作演繹與轉化，不折不扣地把「存在與變

賴純純，〈無內無外〉，1986，  
環氧基樹脂，尺寸依裝置現場  
而定。



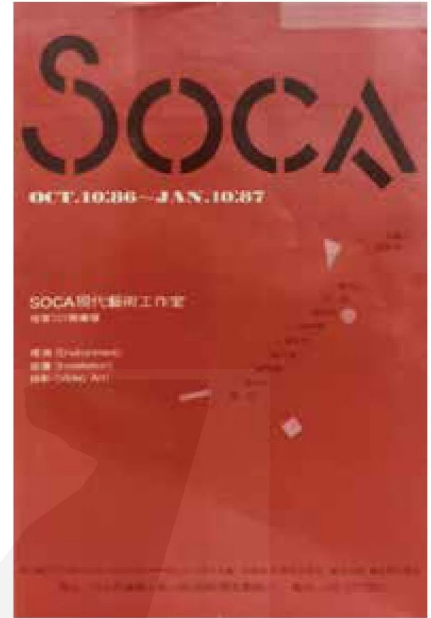


賴純純，〈向林壽宇致敬〉，  
2013，沙、壓克力顏料、木  
板，234×243×180cm。

化」這一理念推展至極致。

相對於大學時代廖繼春老師所帶來的色彩啟蒙和在地情感，對於賴純純而言，林壽宇給予的影響則是關於空間和觀念的。雖然林壽宇最後並沒有參與「超度空間」聯展，但賴純純、張永村、莊普、胡坤榮等人卻也因為「超度空間」有了更密切的連結。2013年臺北市立美術館三十周年之際，賴純純將1984年於紐約未完成的創作計畫〈向林壽宇致敬〉重製，紀念這段「存在與變化」時期共同燃燒過的熱情，也向當時的諸位戰友致意。

有感於這段時間以來藝術家們因群聚而展現的創作能量，賴純純在日後主動將個人工作室的建國北路老家加以改造，於1986年成立「SOCA現代藝術工作室」，開啟了另一個社會參與更深的創作階段。



【左上圖】  
1986年，賴純純（中立者）  
成立 SOCA 現代藝術工作室  
時，於開幕日當天留影。

【右上圖】  
SOCA 開幕展海報文宣。

## 始於純粹，純淨的轉捩點

【左下圖】  
1987年，賴純純留影於巴塞  
爾國際藝術村。

【右下圖】  
1987年，賴純純（右2）於駐  
村期間與巴塞爾國際藝術村的  
藝術家們合影留念。

1987年的臺灣，正是解嚴的歷史時刻。這一年，賴純純運用第2屆現代雕塑展首獎的獎金作為旅費，在9月獨自前往歐洲遊歷了三個月。一個機緣之下，她在瑞士的巴塞爾（Basel）接觸了克里斯多夫·瑪利



安基金會（Christoph Merian Stiftung）文化部的主管，並且獲得該基金會「國際藝術家交換計畫」（IAAB, Internationale Austausch Ateliers Basel）的邀請，到巴塞爾創作六個月並展出。這項國際計畫主要以美術為主，除了提供來自國際的藝術家駐村創作，同時也要求受邀者提供工作室給瑞士的藝術家到國外進行研究、創作。這項著眼於城市文化交流的計畫，對於當時的臺灣而言是新鮮的，賴純純非常認同這項理念，因此在受邀之餘，也藉由SOCA提供對等的合作計畫。

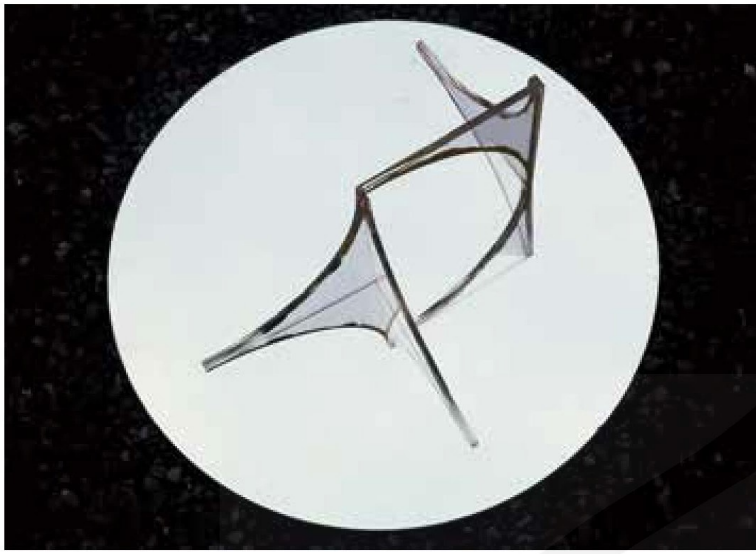
瑞士對於賴純純而言，只有完美兩字可以形容。然而這個完美的地方，卻讓她感到冰冷。這座城市的每一個角落，都是那麼地絕對而有秩序感，在欣羨與驚歎之際，卻也讓她覺得好像少了什麼似的。

「在巴塞爾過了一段『透明』的日子。工作室內透明的窗，透明的我。當夜間第一盞燈亮起時，反射出數十個我，分不清那一個是真實的？」駐村的工作室是一個四周

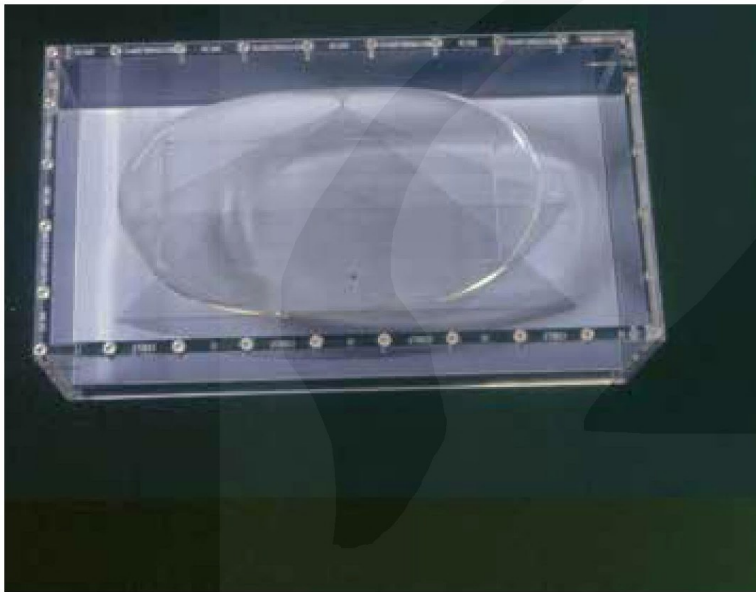


【上圖】1987年，賴純純於歐洲旅遊時留影。

【下圖】1988年，賴純純於巴塞爾駐村時的IAAB國際交換藝術家工作室。



落地窗環繞的純淨空間，在現代明亮的玻璃帷幕裡，來自亞熱帶的身體一面回應著此前衛藝術上純粹的追尋，在理性、幾何的線條之下試圖演繹光影變幻的虛實之感；而另一方面，在這個絕對的空間中，某種身在異鄉的疏離感卻油然而生。這種陌生感，不僅是他鄉的距離，或許更是內在文化於西方規矩之下所顯現的距離。



賴純純以「它與它自己」為瑞士巴塞爾個展的標題，做了很多小型的全透明壓克力立體作品。她將一塊塊相同的壓克力透明片重新排列組合，隨著時間改變，光線游離其間，加之觀看的位置變化，作品就展現了虛虛實實的視覺效果。她把這些作品喻為精靈：「在光影下全化成蝴蝶，微妙的姿態，超越了時空，脫離了地心引力，有時化為一道光，有時又是一根亮麗的線條，完全非物質化，凌空閃爍。每個變化都完美的存在，月光下飛舞得更為玄奇、更為耀眼。」當她逼近純粹的潔淨及絕對的理想之美，卻竟逐漸感受不到自己。突然，想念起臺灣的溼熱，鬧哄哄的街道，不那麼絕對的一切。



「我覺得想要回頭看土地，自己腳踏的地方。」1980年代的賴純純，在



【左頁上圖】

賴純純，〈無題 # 86006〉，  
1986，壓克力片、壓克力顏  
料，尺寸未詳。

【左頁中圖】

賴純純，〈它與它自己〉，  
1988，賽璐璐片、壓克力，  
尺寸未詳。

【左頁下圖】

賴純純，〈無題 # 88087〉，  
1988，透明壓克力、烤漆玻  
璃，200×200×81cm。

賴純純於瑞士巴塞爾的個展  
「它與它自己」文宣。

創作上追求獨立、自由、流動，尤其是飽和色彩的自由度表達，成了創作上最大的命題。而在自我創作風格愈趨成熟之後，隨之而來的是更為深層的內省需要，在她三十年華的最後數年，周遊列國之後，浮現了文化認同與回歸的新課題。正如她回顧此一時期的心境：「色隨形變，形從色動。物理的，或心理的自然現象，都客觀地影響著視覺效能，而在藝術表現上，成為心靈跳躍的主觀天地。」存在的真義即是變化，此刻的賴純純，也正邁向另一個轉變的時刻。