



4.

飛越地平線：東方美學的追尋

人類的遺跡，自然的痕跡，時空的軌跡，都包容在我的作品上。有時高亢，有時溫柔，有時若無其事。

——摘自《賴純純：仙境》，2017



【本頁圖】

1995 年，賴純純參加葛拉茲市之「奧地利雕塑創作營」，於創作〈心車〉時留影。

【左頁圖】

賴純純的作品〈心車〉於「奧地利雕塑創作營」展場一景。

【右頁上圖】

賴純純留影於澳洲雪梨救火站（Fire Station）畫廊個展現場。

【右圖中圖】

1995年，賴純純（前排左5坐者）參加「臺灣當代藝術——澳洲四大城市美術館巡迴展」，作品於澳洲雪梨、黃金海岸、坎培拉及臥崗等地巡迴展出。

【右頁下圖】

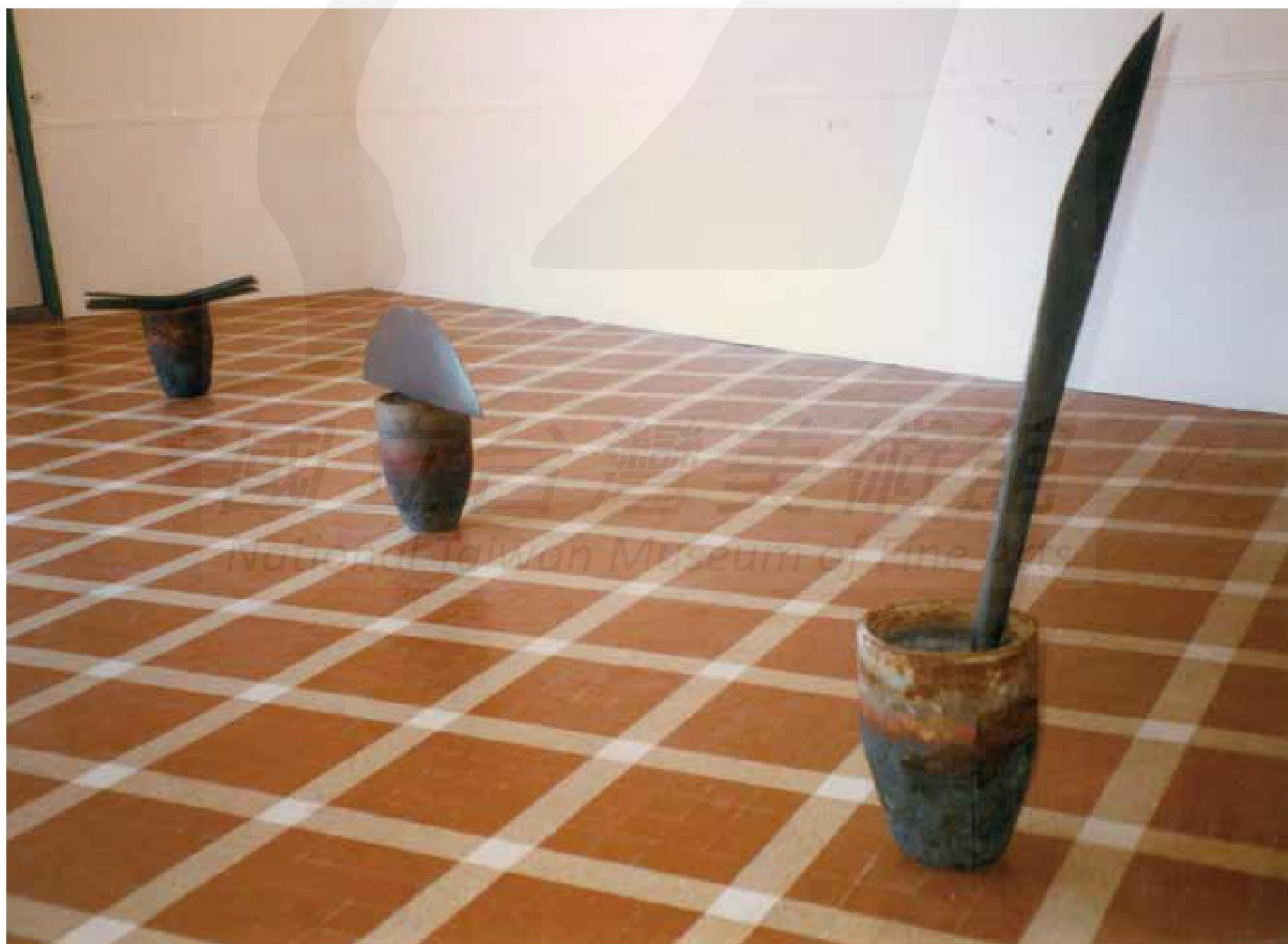
1995年，賴純純在「臺灣當代藝術——澳洲四大城市美術館巡迴展」展出期間，於雪梨的澳洲當代藝術博物館前留影。

1991年，賴純純接受法國文化部邀請於拉圭培「當代藝術創作營」駐村，舉辦個展。

雕塑自然

1988年在歐洲長達九個月的旅程，對於賴純純而言是一個蛻變的階段。她重整創作的思緒，捨棄過去巨大的空間造形裝置，發表了一系列尺寸較小的、透明壓克力塑膠片等材質的創作。除此之外，沙和木等自然材質也成為創作媒材。可以說，過去「存在與變化」階段的演繹，在這裡畫下了階段的休止符，她重新思考作品和人之間的關係，以平等的角度視之，希望能在感官性降低的狀態之下，表達對於外在世界與生命的回應。

1987至1988年在瑞士駐村期間，賴純純注意到當時歐洲的藝術家們



使用自然物（例如石、紅土）研製而成的色粉作畫，別有質樸素淨的土地美感。在這樣的環境影響下，她也嘗試運用鉛粉創作，將之填滿木板的塊面與隙縫，打磨之後雖然自然顯現原木的紋理，加入石墨礦物質後，形成一系列帶有黑色光澤的造形。不同於歐洲藝術家們或許將重點放在色彩的調子，這時候的賴純純，則更感興趣於顏色的「位置」。

這時起，賴純純開始使用自然木材替代人造材料，作品造形延續直線與弧線的組合，一反過去的計算與切割，改採徒手描繪。在材料的運用上，盡量使其顯現自然，削減木材的物質性，並把光的特質帶入。凌空飛翔的自由意念是內心的渴望，她以「雕塑自然」來主張這一階段的創作：「『雕塑自然』的每一片造形，都是輕巧的、飛躍的，它們冉冉升起，然後緩緩下降，下降在地平線上，落在天地間。」而她所謂的雕塑自然，包括時間自然、空間自然、人性自然三個面向，她表示：

時間於我只有此時此刻的





【左圖】

1991年，賴純純於法國拉圭培「當代藝術創作營」駐村時留影。



【右圖】

賴純純，〈亭〉，1990，
木、石墨，226×82×22cm。

存在，或說我只活在今日。時間觀只有在人的意識裡概念化後才產生其效應，也只有在地心引力的主軸下，時空才具體化。人站在地球上觀看世界、宇宙，無論就一次元或多次元空間，依然只以人的物理視角作推論。故以超度的靈覺透視看宇宙、自然、人生，以直觀方式表達，這就是「雕塑自然」，以超理性和超感性掌握它，透過形式外衣而自顯其本質——時間自然、空間自然、人性自然。

【右頁上圖】

賴純純，〈風〉，1990，
木、石墨、石，
150×142×10cm。

【右圖中圖】

賴純純，〈動〉，1990，
木、石墨、石，
56×145×8cm。

【右頁下圖】

賴純純，〈雲山重重〉，1988，
木、石墨，尺寸未詳。

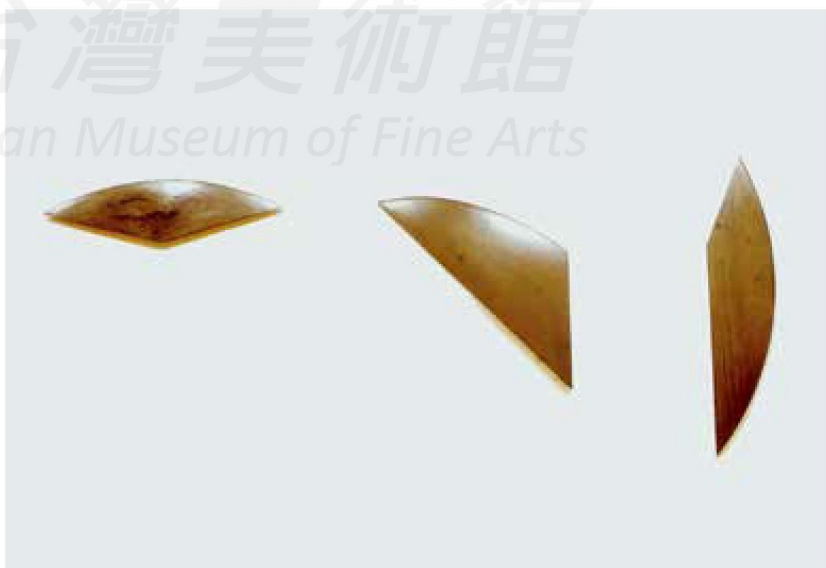
此時她的作品一改「存在與變化」時期幾何式的分割和聚合形態，而是以充滿有機弧線、不規整的斷面等外形的物質，自牆面或地面出發，再推展到空間的敘說。

1990年，賴純純至法國南部拉圭培（Laguerpie）駐村創作。這段期間，她始以木、石、石墨等自然性的材質，創作出一系列的立體作品，在空間中裝置呈現。〈亭〉、〈風〉、〈動〉等1990年之作，在材質之

間的並置對話中，映照出強烈的自然氣息。柔軟的波紋和曲線，同時展現在經過打磨的雕塑外形，以及木質本身即有的紋理表現。〈雲山重重〉中三個帶有弧面和直線切割的造形，自由地排列在牆面之上，像是雲朵，亦像是水面的落花。

過去，賴純純曾經努力將自己逼向極致而純粹的境界，但當她後來接近了這樣的理想，卻發現自己不見了。1992年5月，回國之後她亟欲在創作上找尋與土地的關聯，因此在三義住了六個月，製作以木質為主的新系列創作。「我決定回到土地上。以往嚮往的是神的境界，現在要學習做一個人。」她每天從租屋住處走到工作室，一路經過滿街民俗藝品店和工廠，千百尊菩薩佛像夾道矗立。樹木因受土地滋養而生，也別具濃厚的地方個性。

該年9月，賴純純在誠品畫廊推出個展，一次呈現這一段時間的創作成果。三義的原木材質、臺灣中部河床的石頭、廢棄的鐵製鍋盆、麻繩、紅土……都成了這一系列作品的主要媒材。〈不





賴純純 1994 年的作品〈不動如山〉。

動如山〉以一塊打磨得圓潤、如豆一樣飽滿的木雕造形，矗立在橫切了一道的石塊上，地面周圍鋪以紅土。〈渡〉、〈你是天上的雲〉、〈我是地上的水〉（P82上圖）皆是完成於1992年的創作，以木、石墨、石為主要媒材，同時兼具了器物與自然物的曖昧形態，它們有著賴純純作品一貫俐落的造形，卻不再孤絕，反映了大地的溫度。

另一件1992年的〈位置／人〉（P82下圖），以麻繩吊掛一個如木魚形狀的巨大木雕，地面上與之對應的是一塊略為架高、在周圍刻出兩道平行凹痕的石頭。在空間中，它們所形成的張力不僅是形體的，也包括了聲響與身體感的共鳴。木魚帶著警醒的意味，它的造形也如同一顆心懸在半空。木與石之間空白的位置就是人的位置，也就是觀者的投射位置。看似安靜而穩定，所有表象上的柔軟與堅實，有聲與無聲，猶疑與

【右頁上圖】

賴純純，〈渡〉，1992，
紅豆杉、石、石墨、蠟，
155×50×45.5cm，
臺北市立美術館典藏。

【右頁下圖】

1991年，賴純純於法國「當代藝術創作營」藝術家駐村時展覽。





清醒，也同時召喚出不可見的拉扯與平衡的力量。這件〈位置／人〉作品後來獲得臺北市立美術館「1994臺北現代美術雙年展」典藏獎。

行雲流水

1989至1992年間，賴純純一面從事立體創作，同時也再回頭作畫。這時候她的繪畫，採取空間拼貼的樣式，結合了中國書畫傳統的卷軸形式，但不拘泥於樣式結構的規範。1990年夏天，當時賴純純正著手這一系列的創作。日本藝評家峰村敏明拜訪賴純純在舊金山的工作室，偶然在她案前瞥見一本題名為《行雲流水》的小冊。峰村敏明問起，是否特別喜歡這句禪語？賴純純後來便將手邊正在創作的一組竹紙畫以此命名。1991年，「行雲流水篇」四件作品連同其他系列創作於東京銀座的那比士畫廊（Nabis Gallery）展出，表現賴純純作品中色彩與意識自由起舞、相互觀照的意境。這系列的竹紙畫使用臺灣桂竹製造的宣紙，特有在地的風土性和草根性。這種紙材所喚起的詩情以及溫潤之感，深深吸引了前往觀展





的小原流花道大師工藤和彥。後來工藤和彥受到這批作品的啟發，創作了一系列相當明快、純粹、活潑的作品，1992年在東京青山小原會館展出。

有別於以往裝置作品垂直性的空間發展，賴純純這一時期的繪畫著重水平的空間性，使用水性顏料；而畫面之間的層疊，把繪畫的空間性問題再向畫面的邊緣拓展，她說：「層層水平線推向無限，與自然默照，兩相忘情，〈天香〉（P.84左圖）、〈天籟〉、〈天青〉（P.84右圖）、〈天霞〉（P.85左圖）都是這樣對話的記錄。〈三月桃花看飛紅〉（P.85右圖），我與非我在默照中化為存在。」這一階段的畫作，不僅在形式上可以視為空間課題的新探索，更重要的是對於自身文化的內省、更為深層的自我追尋和安定。

1992年，賴純純和幾位好友共遊絲路，同行的各領域創作者包括洪麗芬（時尚設計）、粘碧華（刺繡金工）、胡茵夢（禪修）、劉怡

【左圖】

日本藝評家峰村敏明（左）曾評論賴純純（右）的藝術是要喚起觀眾內心的緊張度，而非提供慰藉或療傷內心的目的，兩人合影於1984年。

【右圖】

賴純純，〈天籟〉，1989，複合媒材，275×185cm。

【左頁上圖】

賴純純，〈我是地上的水〉，1992，紅豆杉、石、石墨、蠟，83×65×46cm，臺北市立美術館典藏。

【左頁下圖】

賴純純，〈位置／人〉，1992，紅豆杉、石、麻繩、石墨、蠟，466×84×54cm，臺北市立美術館典藏。



【左圖】
賴純純，〈天香〉，1989，
複合媒材，236×145cm。

【右圖】
賴純純，〈天青〉，1989，
複合媒材，120×80cm。

明（影像）、魏海敏（京劇），張曉風（作家）、易天華（舞蹈）、呂麗莉（聲樂家）、龍君兒（攝影），十位女性創作者、二十四天的絲路旅程，激盪著彼此的創作。敦煌壁畫尤其讓賴純純印象深刻。

在驛旅之間，在生命情感的進退之間，在藝術思維和實踐之間，儘管內心苦悶，她如修行一般地卸下過去所有以西方現代藝術為中心的學院及典範桎梏，回歸筆墨感性的線條，聽南管，抄經，習舞，賴純純對於自我的身心有更多回歸的渴求，幾年以來在不同差異文化之間的學習和適應，似也有了足夠的積澱，適時而再發。

這段期間，她在繪畫、音樂、詩詞等東方美學之中有了新的體認，



【左圖】
賴純純，〈天霞〉，1989，
複合媒材，120×80cm。

【右圖】
賴純純，〈三月桃花看飛紅〉，
1989，複合媒材，
120×80cm。

例如1992年的作品〈大江流〉、〈喜來春〉（P86左圖），以及1992年的〈天淨沙〉（P86右圖）等，盡現書法線條與抽象造形在畫面上的交融，一如她說：「筆墨色彩是我的足跡，時間的流動是它的構成，重重綿延不絕的水平線是凝聚的完成與延續。」賴純純在這一階段呈現的創作變革，從早期精練絕對的語言轉向深富人文關懷的表現。無論創作的形式如何變化，空間的轉換始終是她最大的興趣所在。

1994年10月，賴純純在臺北市立美術館個展「賴純純：場·凝聚的力量」。她所謂的「場」，包含了三個不同的層次，首先是創作過程中物件在時空之下活動構成的流動之「場」；第二是物件本身因材質、形

【右頁上圖】

1999年，賴純純為國立臺灣大學凝態科學研究中心製作的大型公共藝術〈凝聚的力量〉。

【右頁下圖】

1994，賴純純，竹圍工作室。

【左圖】

賴純純，〈喜來春〉，1992，複合媒材，145×80cm。

【右圖】

賴純純，〈天淨沙〉，1992，複合媒材，145×80cm。



體與現成物所蘊含之人文精神軌跡，在時空中形成之「場」；最後是觀者與作品交會時產生的互動力量。她在展覽的自述中寫道：

「場·凝聚的力量」正是物理空間與心理空間構築而產生的精神空間張力，從「空」的感覺中體會到生命的實存，正如〈斷臂普賢的獨語〉——是佛陀所說的「涅槃」，何止是自在無罣，何止是超凡解脫，而且是達到「真空妙有」的禪境。

1994年，賴純純在臺灣省立美術館廣場發表〈圓融〉（P.88上圖），代表人與自然、對生命美好經驗的渴望，也是心靈自由的泉源。她以經過大自然力量冲刷的溪石象徵土地的情感，將這一自然無為的造形轉化為無瑕的璧，代表圓滿運行，並象徵人的意志力展現。這件景觀雕塑也成為賴純純在國內公共空間發表創作的開端。這一年，她也在臺北市立美



術館「臺北現代雕塑展」中展出〈悸動的心〉，在鐵塑的架構中有一顆木製的心。這件作品是她首度有意識地為女性、思考女性議題而作。這一件作品中的木質之心，似乎也預告了往後「心」系列的開展。在身為女性的創作路程裡，性別認同和內在文化的覺知是同時的。回到自身，

賴純純 1994 年的戶外裝置作品——〈圓融〉（350×230×235cm），本作由國立臺灣美術館典藏。



1998 年，賴純純（中）於加州沙加緬度市和其接受委託製作的〈真空妙有〉合影。





賴純純，〈悸動的心〉，
1994，紅豆杉、鐵，
172×175×145cm，
高雄市立美術館典藏。

回到人，同一年1994年發表的〈真空妙有〉則可視為正式轉向「心」系列、更為深切內省創作的發表。

心：真空妙有

1990年代，賴純純正值四十年華，邁入人生新的階段；對於臺灣而言，也是一個變動的年代。就個人而言，她少時學習水墨，大學時期學西畫，而後接受現代藝術風潮洗禮。賴純純在1990年代中期之後，對於藝術的東西之辨有更多體悟。她在中國的書畫、詩詞中領略了意境之美，天人合一的境界，往往是文人藝者心所嚮往的。對她而言，西方現代藝術所關心的是對於現實的認知，從物質和物理的特性演繹抽象化的意志與情懷。賴純純曾在1995年的〈非關具象與否〉一文中寫道：

我嚮往的是超俗的境界，想要表達、傳達也是這一片空間，當人在觀看的同時可以超越、昇華、忘情。這是我對社會、人類的關懷。

然而我是生長於臺灣、在這時空下活生生的人，雖然我在東方哲學藝術世界裡體認那超越的情境，在西方文明中學習到現世世界的認知思維及反省的知性思辨。我，現今的我，企圖使用現今的方法、現今的語言來傳達我的理想，企圖拓展出一小小的新空間，一小小的延續。

1995年起，賴純純開始了「心」系列的創作，至今仍持續著，大部分皆屬特定場域（site-specific）裝置型態的作品。在賴純純的創作歷程中，「心」系列標誌著「以具體或表徵的事物，尋求集體共同記憶，

賴純純 1995 年的裝置作品
〈心房〉。



對生命原點及世界的觀看方式，以『心』的探尋途徑突出『真實』與『觀看』的辯證，提出時空意義的看法。」1994年的作品〈真空妙有〉是「心」系列創作的緣起，這一尊大型普賢菩薩的造像模具，中空的模具意味著中空的意識存在與外相事物的對應，有形的不可執著，而無形的才是本真。這件作品的核心在於「空」的部分，其所指涉的「空」，即是象徵不斷變動的基模、潛藏於心中未知的潛意識與能量，抽象而不具形體；而模具本身即象徵了外在世界的所有相貌。本作後來也在1998年成為賴純純第一件海外公共藝術作品，受美國加州沙加緬度市（Sacramento）委託而作。（P88下圖）

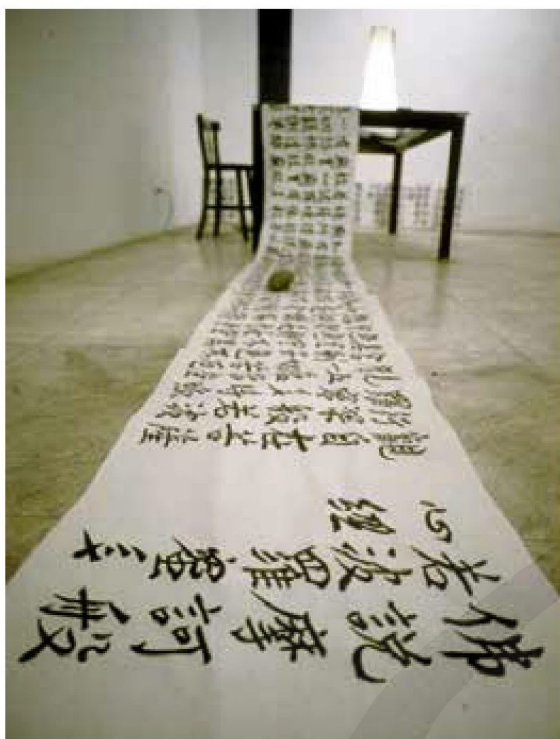


賴純純 1995 的作品〈心車〉。

1995年，賴純純「心」系列的首件作品〈心房〉發表於竹圍遊移美術館。淡水河畔，觀音山下，這處兒時與年少熟悉不過的地方。賴純純抄寫

《心經》於紙卷上，將它架起如同帳篷，並使用現場拾得的廢棄攪拌器作為中央的塔，塔的下方能容納一個人端坐，形成一個富有儀式性的場域。鐵鑄的攪拌器形如漏斗，好似能將一切向內傾倒，然而它的下方是個開口，往上一看，別有洞天，所見即為《心經》經文。這座裝置像是一個安放身心的所在。最後，賴純純將這些書寫的經文在戶外半圓鐵塔燒盡，讓煙灰隨著圓頂飄去，迴向祈福臺灣。

1995年，賴純純參與奧地利葛拉茲市（Graz）的「奧地利雕塑創作營」，在當地一處具有三百年歷史的農舍中，完成了〈心車〉。前後兩座大門對開的農舍穀倉中，架構著原木桁架；賴純純跪在農舍地上書寫《心經》，將一卷牛皮紙兩面上布滿經文，以此紙卷來回穿梭於挑高空間上的桁架，並利用現成牛車輪軸架起一座〈心車〉，使得中間的空間有如胸腔容納心臟，透過懸放如布疋穿越的經文，藝術家如織女與宇宙的對話，意念的流轉在內外虛實的空間中，故名之。



1997年，賴純純應邀前往香港藝術中心展出，他在作品中使用了百年前香港割讓英國時由外港拍攝的歷史照片，放大鋪滿了整個展場牆面，在現場完成的兩卷手抄《心經》，使行走人的風動，浮動了上下兩層手抄紙捲，彷彿喃喃地誦經，帶給香港祝福，是為〈心土〉。

〈心器〉也發表於1997年，是賴純純獻給父母的一件作品，也是她重要的代表作。她以自己的形象投射成觀音塑像，再將其翻製成五色觀音，觀看著地面對應的幾何、有機造形，觀照著「心」這個容器。觀音雖屬宗教的造像，但其實本身亦是抽象的形象。賴純純將自我投射的形象與觀音抽象的相疊合，是自由



〔上圖〕1997年，賴純純於伊通公園舉辦之「心器」個展。

〔下圖〕賴純純，〈心器〉，1997，玻璃纖維、顏料、鉛皮，176×108×211cm（共五件），國立臺灣美術館典藏。
此為1997年，東京GAN畫廊舉辦之「心器」展場一景。

抽象心的辯證，也是「心」系列重要的內涵表現。此件作品為國立臺灣美術館典藏。

〈心火〉、〈心水〉別具特定場域創作的意義，同時希望能與觀眾互動。1998年，賴純純以〈心火〉參與臺灣省立美術館十周年館慶的「夜焱圖」聯展。這件作品以九個營帳來表現臺灣多元的族群文化，在帳篷中分別置放了一顆刻上各種原住民圖騰的石頭，希望表達各種文化重返這片草地紮營的意象。

每當夜晚，帳篷內部的燈火閃耀，藉由火的意象，將遠古、宇宙與自然、人的關係，串連在一起。民眾也可以將石上的圖樣拓印回去，薪火傳承。〈心水〉則發表於臺南，賴純純在當時惡臭的運河邊搭了數個營帳，每一個帳篷裡都有一種特殊的氣味，例如麻油、檜木等，當人們走近，就能喚起嗅覺的記憶。然而離開了帳篷，現實中的運河氣味也會撲鼻而來，形成對比。



【上圖】賴純純 1998 年的作品〈心火〉一景。

【中圖】賴純純 1998 年的裝置作品〈心水〉。

【下圖】1998 年，賴純純留影於臺灣省立美術館的「夜焱圖」聯展。

破而後立

1998年，賴純純在SOCA藝術空間發表「強力春藥」個展。這次的展覽可以說是她創作生涯裡的一次過渡、一個轉捩點，以一種儀式性的行動宣告轉向新的階段。而「強力春藥」一展，被她定義為「心藥」，以藝術做為治癒自我和社會的一帖處方。

開幕當日，賴純純邀請來賓圍坐在一張大桌四周，桌上擺著檀香爐，每個座位都是一樽馬桶，當時的臺北市市長陳水扁也應邀出席。賴純純就像個靈媒，手持七星劍，身穿五毒衣，在現場隨著樂聲起舞驅魔，為社會祈福。這場「春藥全席」的盛宴有十道菜，每一道菜都是對當時社會事件的諷喻，除了熱熱鬧鬧的行動之外，展覽也包括許多立體作品。在蒼蠅剖面造形盆中有泥鰍游動，每當有人走過，驚慌

【左圖】

1998年，「強力春藥」於新生態藝術空間展出一景。

【右圖】

1998年，賴純純個展「強力春藥」於臺北 SOCA Space 藝術空間展出一景。



的泥鰍便會飛跳出水面，像極了當時社會的騷動。這場別開生面的個展，不僅有賴純純是主演的靈魂人物，所有的賓客也參與了行動。透過這場由「我」而起的個展，賴純純以行動揭示了種種「破除」，包括了自我的層面，也包括了社會的層面。「行動」做為表現的方式，是過去創作形態的突破，在創作脈絡上看似衝突，但其實不離其宗——「空」的理念即是能量的變化，一切都在存在中顯現，也將回歸「我」的空明。

日本藝評家峰村敏明曾經評論賴純純1990年代中期之後的作品：「藝術家雖然較貼近佛教哲理如般若心經，但相對性已然成為其作品的中心主題之一。」一如賴純純亦曾自述道：「我對於藝術的理念，在於精神與物質、色與空之間的協調，東方帶給的影響是追求『空』中的絕對與純淨，西方則是『色』，在物質中追求最大極致。從《心經》中說『色即是空、空即是色』，領悟到兩者其實是一致的，因此使用清晰明確的形態，傾力追求空、色兩者最大的交集，達到極致的狀態，表達屬於個人的美學觀點。」

對照以往她的抽象創作，「心」系列的特殊性，不在色彩表現而在抽象的意念，相對而言不具繪畫性，突顯出材質原樣。賴純純透過這個完全抽離的蛻變過程，於2000年之後再重回色彩。此時，色彩就像聲音一樣可以獨立，可以更進一步地飛躍。



【上圖】
1998年，「強力春藥」展場一隅。

【下圖】
1998年，賴純純於SOCA舉辦的個展「強力春藥」開幕現場。