

# 觀念藝術與素描：超越紙頁；超越牆壁

東尼·葛富雷 著 曾雅雲 譯

## 摘要

本文呈現觀念藝術家的素描作品特質，以實例來論述觀念藝術和素描之間的關係。首創牆上素描的勒維特，利用計數或排列線條的動作，發揮素描的反覆及謙遜性質，賦予冥想機能。隆格拿尼巴透過肢體姿勢召喚大自然的力量，讓大自然全程展演出一幅素描。其他借應用草、葉、木、石、竹所描畫出來的作品，來跟大自然進行對話的有亞克凌、德弗里斯、哥茲涅希、克瑞格；麥克奇韋則用石墨棒及相機記錄並涉入大自然不斷在變動的情狀。阿曼多的鉛筆線條精簡而抽搐，想捕捉在開放空間裡支撐而起的緊張；雷涅在自己的照片上塗鴉，希蕾在壁紙上寫下低俗的素描，都表示對社會規範的一種攻擊，並透露自我辨識的困難。萊茲與阿靈頓的素描常常表現人的錯覺作用和潛伏的情慾動力，成為觀看的寓言或心理隱喻。諾門的作品語帶關地反諷強烈的觀念化或自負的訴求。朗哥的科技化人物素描，顯現城市人的疏離感；魯夏的噴漆式文字畫，戲謔地反彈陳腔爛調的事物；培濃則一反二者摒除個人跡痕的方式，用壓印素描向觸覺致敬。罕普列敦的戶外牆上「影子人」素描，彷彿見證著街坊生活，室內壁上的人物素描卻似解除束縛的象形文字；而波羅夫斯基那附帶數字的素描，則像是包含時間經驗的日記。

「我」的作品已經成爲生命的一種簡單隱喻，一個人走下他的路來，做上他的標記。」隆格 (1982)

隨意畫一萬條直線。(1971)

在一個寬六呎高六呎的正方形裡，隨意畫五百條黑色的垂直線、五百條黃色的水平線、五百條從左到右的藍色對角線以及五百條從右到左的紅色對角線。(1970)

隨意畫不短、不直、交叉接觸的線條，讓所用的黃、黑、

紅、藍四種顏色以最大的密度均衡地散佈到整個牆面。(1971)

這些是勒維特(Sol Le Witt)爲準備呈現在不同畫廊牆上的三幅素描所下的指令。不一定需要藝術家本人來完成這素描，因爲他表示過：「觀念變成一部製作藝術的機器。」1968年勒維特首創牆壁素描的時候，他或僱用來的製圖員使用的是8H或9H石墨棒，因此這素描就是牆上一道脆弱的微光。實際上，它跟牆面併存，不給人深度感。抽象表現主義者把線條當做心靈文字或言辭的概念，頂多只能達到這地步。

這件作品的美在於它的秩序、它的連貫性以及略去不必要的修辭。個人或執筆者並沒有全然被否定掉，一幅素描要看是誰實際完成它而有所不同。勒維特這樣敘述製圖員和執行指令之間的關係，不免令人懷疑他有些言不由衷：「製圖員和牆壁進入一種對話。他會覺得無聊，但後來會透過此番沒有意義的活動找到心理的平靜或肉體的痛苦。牆上的線條是這個過程的殘留物。每一條線就跟其他任何一條線同樣重要。所有的線條聚合成爲一件作品。觀者只能看到牆上的線條。它們是沒有意義的。這就是藝

術。」

對阿洛威(Lawrence Alloway)或者羅斯(Barbara Rose)而言，這等於重新介入了素描的冥想與理論性說明的機能。它特有的反覆與謙遜性質，使之異於許多神秘主義者的精神活動。像勒維特或鮑克奈(Mel Bochner)早期之類的藝術，其重心在於計數的行爲或如何解決排列問題。開這類素描先端的勒維特有件1968年的作品，稱爲「(四個)素描計劃」，後來以「素描系列I、II、III、IV」見知於世；在那裡頭，一種方形和四類平行線貫穿所有可能的排列法。

勒維特的1980年代壁上素描，一直被列爲那個年代最優美迷人的作品之一。這些素描使用彩色墨水而非石墨棒或白堊筆來畫，顯得更自由而且帶點幻想和神秘感，已經不只是牆上的記號了。雖然還是不一定由他自己畫，此時似乎在處理上允許更多的變化和波動。

相較之下，隆格(Richard Long)總是將他個人和「素描表面」之間的關係看成嚴格的問題。其早期作品可以視爲用他的身體或腳畫在地球表層的素描；他後來所有的創作步調也都維持同一定義。打從一開始創作，他也都在地圖上追蹤自己走過的路途：用一枝筆縮小規模地重複他的腳所做過的事。晚近，他用雅芳河的泥巴，把素描帶到牆上。雅芳河穿流他的故鄉布里斯托鎮，河裡的泥巴對他有一種個人意義存在。有時候，他會拿沾了污泥的手印出幾個同心圓；有時候則以手指在泥帶上亂塗亂寫。前者創造了一種令人想起曼陀羅的神職體系的圖案；後者跟以往

透過姿勢去表達意旨的主張緊連起來。

克雷格·馬丁(Michael Craig-Martin)撰文說過隆格作品的精髓在於：「於情感上於生理上熱情地召喚大自然。其美學要素在於他能夠得心應手地處理媒材，而把表情帶到地層上。他不命令石頭、文字及圖像說話，只讓它們做它們自己，保有它們天生的力量。這裡頭沒有自大或靈巧、沒有竄改或扭曲；就像是素材在支配藝術家，而不是藝術家在處置素材。」在「雅芳河口之水素描，布里斯托，1983」這件如今只見諸照片的作品裡，水傾流而下一塊岩面，留下一片錯綜的深暗形跡等待乾燥，等待消失在陽光之下。因此，他的方式不似人家所想的那樣新穎或急進。我們可能聯想到杜象(Marcel Duchamp)之善用機緣，他讓掉下來的繩子決定線條該斷該延；或是史密森(Robert Smithson)使成份在他的地景藝術裡自然流動或腐蝕。所不同的，隆格讓大自然全程去展演，他扮演的暗中引導角色，異於波伊斯(Joseph Beays)，他避免後者的黃教僧人角色。近年把泥水拋擲到畫廊牆壁的壁上素描，也有同樣質性。當泥水飛濺，沿壁而下，佈流成木紋狀的小河，逐漸乾掉淡去，是誰在畫這素描，藝術家還是大自然？

其他藝術家同樣在嘗試如何在素描裡跟自然界的過程結合起來，譬如英國的亞克凌(Roger Ackling)便利用太陽的放射線把線條燒進小塊的木頭裡去，德國的德弗里斯(Herman de Vries)以真正的草葉重寫杜勒(Albrecht Dürer)的草的素描。哥茲涅希

(Andy Goldsworthy)的作品和隆格的一樣是跟大自然的一種對話，不過，他以更嬉戲、更從容的態度來處理：他把楓葉縫在一起，形成一條浮出水面的線條；將碎的小鵝卵石排成得讓裂縫勾勒出螺旋形；拿石頭去刮擦石頭，製造了閃爍的細痕。他述及1987年在日本完成的一件作品：「下午——尾端塞進切打出來的孔，來做簾子——天色暗下來——平靜、溫暖、潮溼、落雨、蚊子。」用片斷竹竿畫成的一幅素描會佇立幾個小時，像以天空和海洋爲背景的一個宏大的表意文字，藝術家本人把它稱爲一件雕刻，我們卻叫做素描，雖然有點乖僻，但有助於引人注意素描是以何種方式擴展到其他媒材裡去。雕刻和繪畫往往涉合連貫的素描要素。視雕刻爲空中素描的傳統，仍然繼續著。克瑞格(Tony Cragg)在他最近的木雕作品裡，讓不斷來回於各種要素上的鉛筆塗鴉發揮統整的作用，這是比較奇特的應用素描的例子。

麥克奇韋(Ian Mckeever)像許多其他人一樣致力風景素描，但他的哲理和運作跟隆格或哥茲涅希的非常不同。他有走向風景的意欲，但不純真地任由自然處置；而能即時確切地感知自然是如何被表象所調整，並且認爲他的作品應該記錄這些不同的表示手法，以及他涉入大自然變化歷程的效應。其早期作品，比方「沙與海」系列，幾近概要地把素描和攝影的表現當做不同的記錄方法。他於1978年寫道：「素描和攝影就像風景，它們在裡頭既顯露也可含糊，可揭發可藏匿……就像大地浸蝕的作用劑，破壞又重建表層。」但是，他用得

頻繁時，攝影變成素描必須對抗的對象。攝影封閉，素描開放；攝影在完成時是虛構的，素描則像自然本身一樣地未完成。他以「喧嘩」一詞來解釋素描的運作：「素描是一種吵嚷的過程……喧嘩是失落在透譯過程裡的訊息：殘留下來的改變不了現狀，也不能被重組。就素描而言，從動作走向做標記與表現時，殘留現象發生了。素描本有的秩序經常悄悄走向渾沌。」

他的旅程一直走到風景最吵嚷的地方，海水與岩石彼此爭鬥的地方，地質變化最明顯、素描以最大幅度在進展的地方。他在那兒，英格蘭的艾塞克斯郡或北歐北端的拉普蘭區或蘇格蘭群島，熱情地描畫，製作快速的素描以及拍照。然後回到工作室，把放大的及向歪斜的照片用個人標記加以處理，來記錄一種更屬於生理性的反應。我們有必要瞭解他把這世界視為一組程序，而不是一個既定的秩序。素描也是一組程序。認為這世界在不斷變動的信念已有很長的歷史，從相信火為一切事物的基礎的海克力斯神，到二十世紀的原子理論。一個人要如何界定素描，得視他把個人標記看做是模寫或者具體表現這種變動情狀，還是記述一些理想的及不變的事物而定。活力到底從何而來？最近的素描有一種回歸基本活力泉源的衝動，這可見諸波伊斯之啓用動物與物神崇拜的材料，見諸勒維特的概念作用，或華克(Walker)那滿載教化的意象。勒維特是最接近萬物有生論的一個，相信一切物質都有生命或活力。顯然，自然女神對勒維特與對隆格的意義迥然不同。製作標記乃至於畫

素描，便取決於此類的信仰。

他的工作方法有時回應十九世紀探險家的，不僅在觀察方面，也在工作環境的艱困方面。有一次，他在北美洲東北方酷寒的格陵蘭島，水彩凍結在紙上，雙手冷得許久拿不住鉛筆；於此所畫的素描裡，抽象與表象彼此爭吵，畫出來的冰河形狀跟水彩的光輝燦爛相互吻合。

同樣地，荷蘭藝術家阿曼多(Armando)有時候利用素描來分裂攝影。他也怨恨構圖，怨恨變得太恰當的事物。他為1972到1974年的「有罪的風景」素描系列，複製一些風景照片。恐怖事件曾在那風景的所在地發生，尤其是離他成長環境不遠的阿姆斯特集中營附近——「一個迷失在罪惡與恥辱裡的地方」。這風景是有罪的，因為它不受那兒曾經發生過的事件的影響。他形容這些素描是「心誌」，因為他說：「我把什麼添加到這照片上？我描畫。這素描到底代表什麼意思？它多少是一種征服、攻擊往昔的手法。當然我們同時也很清楚人永遠無法征服過去。」

阿曼多的線條稀少到極點，簡明、抽搐、結結巴巴；正好跟美術學院所讚頌的流暢線條相反。他奮力追求的是我們在小孩的素描裡發現的緊張。它們像地震儀上喳喳響動的針，記錄下中斷、刺激與威脅。它們像皮膚的龜裂或縫隙或土地的乾涸，記錄了緊張。這裡或其純素描裡的線條，抵著紙張的開放空間把自己支撐起來。

雷涅(Arnulf Rainer)1969至1974年間把繪畫或素描疊加在照片上的作品，今日觀之依然是他最強力的作品。比方一幅他自

己的臉部圖畫，將肢體語言表現到極致，而當照片鈍化了事物的感覺，揮砍的油彩、粉蠟或墨水筆勢卻恢復其「面部肌肉動作」的力量。自1954年他開始在舊素描上描描畫畫以來，他一直對破壞外貌感到興趣。他相信瘋人藝術存在的必要性，主張該將其未知的意義和表情帶入正常的對話裡。這跟他致力於把精神病人帶進社區的運動，道理是一樣的。

這些攝影素描裡的線條，嘩嘩啦啦作響地邁進或滑過擊的臉龐。他在嚐試南美仙人掌毒鹼之際，開始製作此類作品；米叟(Henri Michaux)製作典型的1950年代自動素描時，也服用類似的藥物。不過，他後來不必靠人為的興奮劑，就有能力創造這樣的心理狀態。他以慣有的矛盾寫著：「我感覺正在塑造強烈的自我複製品，但同時也引起象徵上的變化，並且發展自我毀滅的形式。因此，自畫像，所有藝術家的不朽意欲，供給我機會去發現反社會的內在結構、去揭開我裡面的屬性，並用以創造社會可以接受而且賣得出去的作品。」

塗鴉或破壞外貌可以說是對社會及社會規範的一種攻擊，正如雷涅這件比較複雜微妙作品所蘊涵的。希蕾(Susan Hiller)的壁紙作品亦然；她在壁紙上塗滿母鹿眼的女孩、採取行動的男人、「宇宙主宰」等等令人反感的低俗素描。1972年，她參與一項自動書寫計劃，其後便開始寫得畫得不像是出自她一貫的筆跡。這種書寫／素描仿如可以解讀的神秘密碼，同時透露自我辨識的困難；如她所述：「不妨把這活動看做想自我表現的某種

『原始』衝動的證據，或者某種『超自然』現象……一心一意投入它所提出的這個問題。『這一位是誰？』……同時是參與人及旁觀者、作者及讀者，單數及複數，『我』覺得比較像是一系列的活動，而不像是一個不可滲透的有形單元……。」壁紙上的素描係描畫類似自動素描的攝影負片而來的：大眾媒體特有的冷淡無情與精打細算的意念，邂逅了素描，素描在最隱私神秘的地方充滿肉慾和本能原型意趣。

希蕾有些作品以更嬉戲的方式，去面對性慾的老調，就像梅莎傑(Annette Messager)1970年代中期的一些作品一樣。後者在自己的身體上畫素描，顛覆陳腔濫調；蜘蛛爬到她身上，她的反應是嘲弄式的恐懼感，把臉孔畫在胃上，自己的陰毛當鬍子。肌膚是支撐素描的最古老物質之一，奇怪的是晚近的藝術一直鮮少用到它。克雷曼提(Francesco Clemente)提過塞利納(Céline)醫生如何在死屍上畫線；還有什麼比這種死者的集會和活人的計算標記，更不可思議的呢？

許多二十世紀的思想家，維根斯坦(Ludwig Wittgenstein)、班雅明(Walter Benjamin)、巴特(Roland Barthes)、傅科(Michel Foucault)，一直在關心我們是如何感知與呈現事物的，包括把我們自己當作對象。觀念藝術以及近二十年來受其影響而產生的龐雜作品，無一不在延伸那個縈繞不去的意欲。瑞士藝術家萊茲(Markus Raets)深為素描的無窮轉化力量所著迷；他常常展示一大系列的相關素描，裡頭的意義變換之快速一如魔術。他那鮮明、優美的素描往往呈現一則素

描與觀看的寓言：一隻手描畫出一張往後看著該製圖者的臉孔；一個人手捏著從他眼睛裡發射出來的一束光線；二隻手臂在一重複鉤動的圖捏裡穿進眼窩，把一個球塞入頭部，另一方面也可以看成是從腦部發出的幻想之光。他常常想像我們如何靠著由視線和描畫出來的線條共同組成的一條臍帶，跟這物質世界連結起來。其他系列的素描用墨水斑痕或機動性標記構成的圖像，來處理正負概念。觀看的舉動和鉛筆線條的動作，往往變成性慾的同義字。

1980年代，萊茲將他的這項發明廣延到現實世界的變體「素描」：原先看來是幾根樹枝的東西，在某一個角度卻歸結成爲巨大的臉孔或身體在畫廊裡，此類漸進變化的圖像係由尤加利樹的細枝構組而成。

阿靈頓(Edward Allington)的作品也常表現此種錯覺作用和潛伏的情慾動力。他的素描一般情況是畫在舊的分類帳簿的紙頁上，如此一來，手寫的老記錄便成爲他那翱翔形式的背景。裝飾性的形式湊成的疑似人物，在自己的影子上方擺姿勢或飛行；暗黑的影子就像深邃的水池。門口和空無一物的牆壁塑造了一個房間的錯覺——也許是一種心理自身的隱喻。捲軸、缸甕、幾何形式在這心理空間飛翔或飄浮。

就如在最極端洛可可風格的作品裡，被解開束縛的裝飾物暗示著性慾衝動的解放。這似乎也是阿靈頓的訴求，他認爲人應該回到一種更富酒神色彩的形式概念。這種復興活潑的酒神式古典主義的意圖，被拓廣到結合雕刻與巨幅素描的裝置作品裡。影響

阿靈頓至鉅的是霍加斯(William Hogarth)附在《美的分析》一書裡的圖版，以及畢拉內及(Giovanni Battista Piranesi)的廢墟版畫；兩者均機伶且官能地運作線條，而把異質的客體結合起來。值得注意的，對波伊斯、勒維特、莫里斯(Robert Morris)或特羅凱(Rosemarie Trockel)這幾位可歸類爲雕刻家的藝術家而言，素描並不是創作雕刻的準備，而是具有同等重要性的平行活動。

諾門(Bruce Nauman)自1965年以降，製作了各種媒材的雕刻，有攝影、裝置、影片、錄影帶、霓虹燈浮雕。在這自由滑向媒材的態度之下，素描是一條持續的基本的線索。他那風格非常多元化的素描，表面上是物體或裝置作品的計劃或藍圖，然而所用的手法賦予它們一種內在的美學「噪音」——好比一餐飯既是讓你維生的，也影響了你的嗅覺和胃口。「爲旋轉的玻璃牆而畫的素描」一作，帶有被幽禁的心理和表面上的錯誤，流露激烈主張觀念化的情感，跟勒維特同一時期的素描大異其趣。「給亨利·摩爾的座艙」這幅出奇地優美的素描，顯然對摩爾(Henry Moore)晚期雕作訴求「人道」與「精神性」的自負腔調澆了一盆冷水；摩爾早先的原創形式至此已退化成類似打字機蓋子的形狀。諾門的霓虹燈浮雕，閃現著語帶雙關的文字或者猛然交替的景象，可以看作是從紙上素描到牆上(或者黑暗中)的有光素描的必然延伸。不管常被附著於霓虹燈的粗俗性以及諾門題材的淫穢性，這些作品卻產生一種出人意表的神聖不可侵犯的感覺。

魯夏(Ed Ruscha)與朗哥(Robert Longo)的素描可以發現冷靜的質素，他們各以不同的方式將顯明的個人筆跡逐出其藝術國度。朗哥是透過精細的科技化素描做到的(不一定他自己執筆)，魯夏則把顏料噴灑到紙上。朗哥的素描強調超過真人尺寸人物的紀念碑性質，以及城市人物的極端疏離感(事實上係模擬騰空跳起再跌落地面的人物照片而成的)。魯夏的作品比較不那麼令人寒心，他藉相互貫穿的題句和明快之美，惡作劇地反彈被他取為題材的事物之陳腔濫調性質，帶給觀者更親切敦厚的印象。

如果說魯夏和朗哥使用素描去排練疏離及反諷的展演，那麼培濃(Giuseppe Penone)就是將素描當做恢復跟世界接觸的一種工具了。他從1974年開始製作壓印素描：把某一部位的皮膚抵著感受性強的物質表層所得的跡痕，用相機拍攝下來，投射到一大片牆面上，再拿石墨棒描畫其輪廓和表面斑紋。這是對觸覺的一種致敬兼證明。接觸的皮膚被放大到一張大地圖的尺寸，製作的程序連同石墨不規則地在牆面跳躍及推動，整個都小心翼翼地表面化。對培濃而言，素描就是用手來觀看，是用觸覺來記錄眼睛的運動感覺的方式。

除了室內牆壁，街坊牆壁也被利用來畫素描。1980年，真人尺寸的人物素描開始浮現於美國和歐洲各地的停車場以及後街。有些到現在還存留下來，但往往摻混著塗鴉。罕普列敦(Richard Hambleton)的這類「影子人」作品，可以視為古希臘科林斯閨女素描的奇異變奏版。它們做為素

描，即時侵擾了街坊的生活；做為佇立不動的人物，它們似乎在那兒目睹街坊生活。他同一時期在工作室內創作的真人尺寸人物素描，更顯示出它們根源於動作的摘要。回想一下波伊斯說過素描捕捉了動物身上的一些內在形式，那麼不妨將這些素描當做人的一些內在動勢。猛烈地揮舞手臂與扭轉身體，彷彿在投球滾球或撕扯東西，如此舞蹈似的表演式運筆法，飛濺又打轉過整個人物，結果像是解除了束縛的象形文字。

1982年，柏林圍牆上出現了一幅巨大的奔跑的人物素描，它的下邊標著謎樣的數字2511898，它的頭轉向觀者，露出恐懼的神色。這件出自波羅夫斯基(Jonathan Borofsky)手筆的作品，十分從容慎重且有凝聚力，一眼就可以看出跟粗糙壁紙似地蓋滿整個圍牆的散亂塗鴉和標語不同。這個奔跑的人已經織入那片公共空間和私人想像領域裡，但不像罕普列敦後來描畫上去的一排影子人那般神秘而有脅迫性。

1972年之前的幾年，波羅夫斯基一直在從事純知性的藝術活動，尤其是計算的工作。他從1開始，連貫的數字寫滿了一令又一令的紙，等到算至2000000左右時，他寫下自己的感覺：「偶爾需要在計算的同一張紙上亂塗亂寫些什麼，就好像是一種休息。計算已經變成我思考過程中的一種休息，現在塗寫又成為計算中的一種休息。我起先把鉛筆動來動去，製造一些形式；接著弄出沒有頭部及手腳的粗直線圓形畫，然後圓形畫又產生別的東西來。它們變成頭部，跟樹木結

合起來的頭。」

計算的工作繼續下去，但到了2511898的時候，數字往往依附在素描或者從素描衍生出來的物體裡。素描影射他的夢或正通過腦海的思想，非常類似日記本的紙頁作用，每次舉行展覽時，他都會將新近完成的系列素描包括進去，並把幾個關鍵性的圖像放大到相當尺寸，再投射或重新描畫到牆壁或天花板上。它們在裝置作品裡頭，彷如作者內心的閒談籠罩著觀者——比方1983到1984年間裝置在波士頓當代藝術學會的作品，有二個木頭人單調地吟唱「格喳、格喳、格喳」。口中含著一隻鳥的像狗的生物，或者奔跑的人之類的圖像一再出現；它們既是自畫像，也是要求觀者去認同的原型。曾經支撐起那些計算性作品的時間經驗，乃是這些素描及其日記色彩的基礎。所有要讓觀者感受到觀念的作品，的確有一方面在強調素描的程序，以及素描如何呈現我們存在於時間裡的經驗。■

(來稿日期：1996.4.29)

(本文出自Drawing Today一書第四章，Tony Godfrey, 1990, Phaidon Press Limited, Great Britain.)

#### 作者簡介

本文作者為美國紐約大學副教授，兼任Burlington Magazine, Art in America之藝評，曾著有The New Image: Painting in the 1980s一書

#### 譯者簡介

本文譯者曾譯有《藝術的故事》、《藝術史的原則》、《梵谷畫簡全集》等書