

賴純純創作的自性復返——從現代主義到海洋美學

呂筱渝

A Return of Being in Jun T. Lai's Creation—from Modernism to Marine Aesthetics / Lu,
Hsiao-Yu

摘要

本文旨在研究藝術家賴純純在四十餘年的藝術生涯中，主要的創作階段之轉變以及分析其風格與特色。賴純純的創作早期受到現代主義的洗禮，以各類形式和媒材探討藝術的物質性元素，諸如色彩的獨立性、光線、形狀與空間等元素間的關係，因而具有強烈的實驗氣息。其後賴純純一方面開始採用天然材質，譬如木、石、砂土等，另一方面汲取東方禪意與佛學的精義，以此進行一系列主題較為形而上的、有關「存在」與「變化」的作品，此時期的創作也顯得較為內斂深沉。在 1990 年初期公共藝術風起雲湧之際，賴純純將上述的物質性研究和對存在的思考，淋漓盡致地運用在公共藝術的創作上，並且將藝術的精神面實踐於公共領域，以當地的人文歷史特色為基調，為臺灣各地方的公共建設注入熱情與活力，賦予它們嶄新絢麗的風貌。據此，賴純純的創作歷程可說是由西方現代主義、東方禪佛思想與公共藝術的社會實踐三者構成。在她長達數十年的創作生涯過程，無不見證了一位女性藝術家，除了藉由藝術認識內在自我、解答生而為人的存在之困惑以外，更能將她的藝術養成與累積，有系統地理論化為一套普世性與實踐性兼備的海洋美學，不但具現她對土地溫暖的關懷，也展露她對藝術深厚的另類詮釋。

關鍵字：公共藝術、現代主義、海洋美學、自性

國立台灣美術館
National Taiwan Museum of Fine Arts

一、緒論

藝術裡一切重要的東西都萌發自對生命的神秘那種最深刻的感覺。

自我實現是一切帶有目標的人的原動力。

這個自我就是我在生命和藝術中所尋找的。¹

——貝克曼，〈有關我的繪畫〉

臺灣女性藝術家賴純純，1953年生於臺北，1974年畢業於中國文化大學美術系，1978年取得日本東京多摩美術大學圖像設計碩士。她的創作形式與媒材多樣，早期作品以抽象繪畫為主，其後開始從事雕塑、裝置藝術等多元媒材的創作。自1985年起，嘗試以環氧基樹脂和透明壓克力板為主要運用材質，藉由其透明性探討色彩、光線、形體與空間的關係。另一方面，她也以木材、石頭等天然材質，經過裁切、磨、抹等處理，創作富含東方禪意與佛學哲思的作品。1990年後則積極參與公共藝術創作，配合當地的人文風情製作公共藝術作品，以流動的線條、鮮豔的色彩為主調，為臺灣各地方的公共建設注入藝術的熱情與活力。

經過四十餘年的累積，藝術創作之於賴純純，可以說是一種尋找自我原有的「自性」²：一切心相的自體，或是一種認識自己和認識世界的方式，也是讓自己在每次的創作得以一次又一次重生³的過程。賴純純所指的「自性」，即是「洞察事情的真實，包括了解自己的真實。」⁴換言之，「自性」是一個「完整的自己」。也由於對於「真實」(Real)⁵的極度熱望，使得賴純純意欲透過藝術創作的途徑，藉此不斷追問存在的「真實」之意義，而現代主義則是用以探討「真實」的理性思維取徑。賴純純長達四十餘年迄今的藝術生涯，可謂為一場由接受現代主義洗禮到質疑現代主義的歷程，亦是一場攸關「存在」與「變化」的漫長辯證。

¹ 貝克曼，余珊珊譯，〈有關我的繪畫〉，原發表於1938年，收錄於Herschel B. Chipp著，《現代藝術理論I》，臺北，遠流，1995年，頁265。

² 根據陳義孝編的《佛學常用詞彙》解釋：「諸法各自有其不改變不生滅的自性，故一切現象的本體或一切心相的性體，叫做自性」。陳義孝編，《佛學常用詞彙》，臺北，福智之聲，2014年，頁181。

³ 引自2014年7月1日筆者於臺北「賴純純工作室」訪談內容。賴純純表示：「我們要給自己這個機會去認識自我的能量，你的生命可以活出更多的選擇權，更有信心，既然你都可以把自己生出來，那還有什麼事情不能做？」

⁴ 同上，賴純純訪談紀錄。

⁵ 這裡指的「真實」(Real)僅是一般佛學概念下的含意，並不根據任何特定的哲學思想或學理，比較是賴純純對於存在與變化等現實生活中之無常現象的反思和認知。

在收錄 1972 年到 1994 年之間的作品集⁶，賴純純將自己的創作歷程有系統地區分成幾個階段：「追溯」（1972-1982）、「回歸與思考」（1982-1985）、「存在與變化」（1985-1988）、「飛躍地平線」（1988-1992）、「凝聚的力量」（1992-1994）。從 1995 年到 1998 年之間，其作品透過一系列著重在追問形而上的「真實」概念。其後，也就是從 1998 年至 2004 年，賴純純的創作重心逐漸由個人的、內在的心靈探索轉向公眾的、外在的社會議題，這種取向展現在幾場觀念藝術的演出，以及積極投入公共藝術的參與上。除此之外，賴純純也是臺灣少見的、勇於嘗試多樣媒材的運用製作出各種不同類型的藝術家。她的作品類型甚廣，包括了平面繪畫、新媒材、裝置藝術、立體雕塑、觀念藝術和公共藝術。而她所使用的材質，除了傳統平面繪畫的畫布顏料以外，其他諸如：木、石、壓克力、水泥、鋼板、大型鋼鐵等等，也廣泛地應用在她的藝術創作上。

筆者在觀看賴純純的作品時，產生的問題意識與研究動機如下：媒材對於藝術家賴純純的意義為何？媒材的物質性又是如何被定義？針對該兩項動機，本文繼而以「現代主義的啟蒙」、「物質性：色彩的流動與自主性」與「從公共藝術到海洋美學」三個研究方向，試圖闡述賴純純創作階段轉變的契機、作品風格的轉變。除探究其作品中在現代主義影響下，對色彩的獨立性、光線、形狀與空間等元素間的關係外，賴純純如何藉由東方禪意與佛學的精義，運用在「存在」與「變化」該一主題的創作上？尤其自九〇年代至今，她為臺灣各地的公共建設注入個人多年對媒材的研究，她如何將藝術的精神面實踐於公共領域？以及賴純純如何以自己數十年藝術創作過程累積的思想觀念，從西方現代主義的理性思維為起點，經由探討物質（肉身）的私人領域，再通過公共藝術的社會實踐，走向人類普遍存在的海洋美學？

二、現代主義的啟蒙

眾所周知，二十世紀的西方藝術籠罩在現代主義（modernism）之下，其影響力亦涵蓋文學、戲劇、音樂、設計與建築等等許多領域，而現代主義的濫觴可推至法國文學家查理·波特萊爾（Charles Baudelaire, 1821-1867）對現代性（modernity）的簡要定義為：過渡（transitoire）、稍縱即逝（fugitif）和偶然（contingent），隨著思想潮流和藝術文化的不斷演進而逐漸發展出今日所謂的現

⁶ 賴純純，《雕塑自然：時間自然 空間自然 人性自然》，臺北，賴純純工作室，1996年。

代主義。簡言之，現代主義誕生於二十世紀初求新求變的年代，尤其因為工業革命帶來各個方面的蓬勃發展，使現代主義具有崇尚科學理性、講求進步發展等等特徵。在藝術領域裡，各種流派風格也不斷地演變派生，各類形式材質也被大膽地實驗與運用。現代主義對藝術的純粹、自律、自給和創新的尊崇，在 1960 年代由美國藝評家克林姆·格林伯格 (Clement Greenberg, 1909-1994) 提出的「形式主義」(formalism) 達到顛峰。形式主義主要追求藝術的自律性、繪畫的扁平性 (空間透視度的捨棄)。換言之，形式主義者鑑賞藝術作品所側重的不是再現的內容，而是創作的形式，這些形式含括聲音、色彩、音調、節奏、動力學、身體的運動等元素。⁷根據上述形式主義的特點，可以看出賴純純部分作品對色彩的力量及其獨立性、光的介入與其作用等物質性的探討，以及現代主義思潮對她的啟蒙。然而值得一提的是，對賴純純而言，現代主義並不是一種終極的目標，而是一種用以質疑與提問的態度：

現代主義對我來說就是不斷地對生命、事件的重新追尋定義，也就是如何尋找自己生命的意義，並作為藝術的表達。所以它的形式和方法，永遠可以拿來質問和討論，也就是可以把藝術提出來做疑問，可以永遠去重新問它，現代主義給我最大的啟發在於此。⁸

藝術的表達為的是尋找自己生命的意義，它表現在對「真實」不間斷地探究，也造就了賴純純不斷突破的創作形式和風格。她早期 (約 1979 年後) 的創作受到各式流派與藝術家的影響，諸如：達達精神、普普藝術、美國抽象表現主義與超現實主義的自動性技法 (automatism) 等等，賴純純的平面繪畫特別是 1983 年的作品，普遍呈現簡約、低限的畫面，散發出一種秩序的非敘事風格，一種極簡藝術 (Minimal Art) 的風格。譬如作品《紅、綠、藍》(圖 1) 和《翩翩獨逝》(圖 2)，則明顯受到抽象表現主義者傑克森·帕洛克 (Jackson Pollock, 1912-1956) 的啟發。但兩人技法主要的差異在於，帕洛克的滴流法是將畫布自畫架取下，將之置於地板上，以掌控的方式讓油彩滴落，在畫面上由邊緣向中心交織出各種環狀線條；而賴純純的滴流，則是讓壓克力顏料由上往下沿著畫面緩緩流落，形成

⁷ 關於形式主義與反形式主義的討論，請參閱：何文玲、陳俊宏，〈形式主義藝術批評之探析〉，資料來源：http://www.ncyu.edu.tw/files/site_content/art/何文玲=形式主義藝術批評探析-藝術論壇_2006-7定稿.pdf (檢索日期：2015 年 2 月 22 日)。

⁸ 賴純純，〈從純藝術到公共藝術〉，《Cross-Art 二十一世紀當代議題：跨領域藝術學術研討會》，新北市，國立臺灣藝術大學美術系，2011 年，頁 47。

一條條不太筆直且粗細不一，甚至彼此交錯重疊的垂直線，以一種看似雜亂無章的構圖均衡地佈滿整個畫面。這些線條看似是任意與偶發造成，實為心智計算後可預期的結果。賴純純此時期的作品與帕洛克創作晚期的潑灑與滴流技法的共通之處，除了他們的作品尺寸大致上皆相當大以外（例如賴純純的《紅、黃、藍、綠四聯作》（圖 3）的尺寸高達 180×480 cm），其畫作皆以流動的線條構圖表達出顏料在「物質」範疇的自主性與流動性。

對賴純純熱衷於材質和技法實驗態度，或許可以援引英國藝術史學家羅杰·弗萊（Roger Fry, 1866-1934）的觀點來理解：

所有這些材料的感官魅力，佔據了藝術家思想的很大一個組成部分，而且，他越是被這種魅力所打動，就越會將他最集中、最耐心的工作投入其中；對材料優越性的所有這些研究，都可以從我們的臨時定義中加以解釋：被傳達的情感被認為就是藝術的目的本身。對於能表現情感的媒介的材料之美，藝術家的追求往往是無所不用其極的。⁹

材料本身具有的感官魅力往往令藝術家難以抵擋，對於材料的興趣不僅僅因為它能表達某些情感，更基於它使用上潛藏的可能性，得以使材料脫離以往做為藝術作品載體 / 媒介的附帶地位，而支撐賴純純對材料的實驗態度與創新熱忱卻是源自她對「真實」孜孜不倦的探求。

三、物質性：色彩的流動與自主性

對「真實」的探索持續保持不退的熱度，令賴純純某日在陽明山綻放的花朵上體悟到色彩本身即是「真實」的道理：「色彩自身的存在即為意義，它不必依附任何具體的圖象，也不必仰賴外加的象徵，一如花朵的盛開。」¹⁰這正像荷蘭冷抽象大師皮特·蒙德里安（Piet Mondrian, 1872-1944）所說的：「為了使藝術可以真正的抽象，換言之，為了不致使它和事物的自然外觀扯上關係，『事物的反自然化』法則有其基本的重要性。在繪畫上，最為純粹的原色就能實現這種自然

⁹ 羅杰·弗萊（Roger Fry）著，沈語冰譯，《弗萊藝術評論文選》（*Selected Essays and Criticism*），江蘇，江蘇美術出版社，2013年，頁80。

¹⁰ 蕭瓊瑞，〈迷離與絕對：賴純純的藝術探索〉，《藝術家雜誌》422期，臺北，2010年7月，頁210。

的抽象化。」¹¹自此，她對物質材料的關注，一開始表現在色彩本身及其流動性的實驗與創作材質的選用。大約自 1985 年以後，在色彩方面則開始大量使用彩度與明度較高的純色，類型方面也逐漸由平面繪畫走向立體雕塑，而媒材方面則有沙、混凝水泥、鋼及壓克力板等等的運用。值此同時，她也開始從事將混合環氧基樹脂的顏料直接傾倒於透明壓克力板的創作，1985 年到 1988 年間的「存在與變化」系列並不只是有關顏色的物質性的探討，它也為賴純純埋下其後投身公共藝術製作的伏筆。

美國雕刻家納姆·賈柏（Naum Gabo, 1890-1977）也是構成主義（Constructivism）的創始人曾說：「材料和人類都衍生自物質。」¹²材料如同人類一樣，皆是現象界可見的「物質」。對賴純純而言，色彩是「真實」的物質，也具有它的自主性。以 1985 年的作品《無去無來》（圖 4）為例，她將直徑為 380 公分、厚度 2 公分的壓克力圓板切割成 8 份，分組成 4 件的雕塑作品，壓克力板上分別為不同形狀、顏色各異的色面佔據，也因壓克力板的透光性，而更呈現出色彩明亮飽滿的流動感。它主要探討「物質、光與投影三個元素之間相互辯證，探索繪畫與雕塑之間的另一種可能存在，表達空間與時間的多維度與多時態。」¹³賴純純認為過去一直以來，色彩與形體的關係往往是形體主宰著色彩，因此在她選擇的透明承載體上，色塊的色彩便能擺脫拘囿於形體的問題，並能與形體合而為一，還能提高明亮度與深度感，使得色彩在壓克力板上得以展現它自由、獨立、輕盈與流動的自主形式¹⁴。由此來看，《無來無去》不僅是平面繪畫，也是立體雕塑，它讓圖像（色面）與其承載體（壓克力板）合為一體，其單色的扁平性取代了傳統再現空間與深度的繪畫性，並且以作品自身的立體性營造出另一種現實而具體的空間感，使得觀眾在各個不同的位置，在不斷變化的光線下，接收到各種不同的觀看視角和知覺感受。

不過，即使縱情於色彩和材質的實驗與著重於繪畫的理性思維面向和藝術風格的開創，賴純純卻也認為「一個藝術家不應執著於獨創性與風格，也應須具有時代性」，藝術家必須「將現實生活中的各種體驗、感受、思想、情感等表現於

¹¹ 蒙德里安著，余珊珊譯，〈造形藝術和純造形藝術〉，原發表於 1937 年，收錄於 Herschel B. Chipp，《現代藝術理論 II》，臺北，遠流，1995 年，頁 510。

¹² 賈柏，〈雕塑：在空間裡的雕刻和建造〉，余珊珊譯，1937 年，收錄於 Herschel B. Chipp，《現代藝術理論 II》，臺北，遠流，1995 年，頁 477。

¹³ 賴純純，《青春美樂地：賴純純作品選集 III》電子書，臺北，賴純純工作室出版，2015 年，頁 30。

¹⁴ 賴純純，〈從純藝術到公共藝術〉，《Cross-Art 二十一世紀當代議題：跨領域藝術學術研討會》，新北市，國立臺灣藝術大學美術系，2011 年，頁 47。

作品上，使觀賞者能得到情感和理智的交流」。¹⁵秉持該種信念，賴純純經過數十年的摸索與思考，逐漸擺脫西方現代主義與形式主義，轉而汲取東方禪宗、佛學義理的精要，持續探討「真實」之真諦。然而不管如何轉換形式，藝術是賴純純尋找生命意義的方式，而生命的意義是一場對「真實」不斷探索的過程／結果，因此她領悟到所謂的「真實」，即是去接受「存在」與「變化」在生命中的常駐與更迭，賴純純說：

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。¹⁶

至此，賴純純的創作方向慢慢地以對土地、社會的參與，取代形而上的理性思辨，其創作風格也由西方的現代主義走向東方禪佛哲理¹⁷，而上述兩種轉變也牽動了她創作材質的選擇和運用方式。大約自 1988 年起，賴純純的創作媒材由無生命的化學工業製材轉為天然生長性的木材，藉以象徵與土地的關聯。她徒手雕琢木頭，強調木雕的造形與顏色，並削減木材的物質性，讓光也能在其中產生作用。例如 1991 年的木雕作品《空雲》(圖 5)，在造形上雖仍延續直線與弧線的組合，但卻是手的弧線雕琢拋光而成，而非精準計算得出的數理幾何弧線，因而帶有一種自然樸質的渾厚感與熠熠的生命力。掛置於牆面上的《空雲》，既是「雲」的象徵，也有空靈、勻淨的韻味。同樣的，1992-1994 年的雕塑作品《不動如山》(圖 6)也採用天然媒材，以木和石做為作品的兩個主要部分。經過手工的精心鑿刻後，上方的木雕外型圓渾，顯得莊穆凝重，石製臺座則保有石頭原初的粗礪質地，切割後蒼渾平穩；木雕與石雕分別為不同性質的兩個物件，但兩者皆有一道橫切面彼此呼應。上下兩部分可各自獨立為單一雕塑，亦可互相結合視為一體，地面疊以四堵紅磚仿若房屋柱石，並於地面鋪上紅土，可供解讀的象徵意涵甚廣，

¹⁵ 賴純純，《雕塑自然：時間自然 空間自然 人性自然》，臺北，賴純純工作室，1996 年，頁 91。

¹⁶ 賴純純，《雕塑自然：時間自然 空間自然 人性自然》，臺北，賴純純工作室，1996 年，頁 66。

¹⁷ 本文囿於篇幅與主題所限，故在此暫不擬深究賴純純由西方現代主義轉向東方禪佛的創作理路，亦不分析她另一源自禪佛觀點的系列創作「心系列」(1994-1999)，如：《心器》、《心車》、《心火》、《心房》、《圓融》等，其中著名的五色觀音雕像《心器》和雕塑作品《圓融》(1994)為國立臺灣美術館典藏。

而不論如何採取哪種角度，這件作品仍不離人與土地關係的意義傳達。

賴純純的藝術作品很少明顯地以女性為主題或以女性的觀點來創作，《悸動的心》（圖 7）算是少數中的一件作品。她將木頭刻成的心裸置於鐵網之內，並寫了一段文字：「『獻給所有的女性』：自由開放，呈花朵似的綻開，內藏著花蕊，是你的心。」¹⁸表面經過拋光打磨的木製的心，內裡卻依然保留木材原本天然的粗糙肌理，這顆悸動的心看似為鐵網束縛，不過這張鐵網是活動的結構體，可以敞開也可以封閉，暗示女性可以選擇停留網內，或是離開鐵網，留或走皆是個人的自由意志和選擇。此外，她在 2010 年製作的兩件木雕《一個女人》（圖 8）與《一個男人》（圖 9）也是另一件較為罕見的涉及兩性議題的創作。《一個女人》由一段外型肖似女性軀體的樹幹，將樹幹表皮以手工一刀一刀地挖刨，樹幹遂變得更為凹凸不平宛如累累傷痕，而這些經過徒手挖刨的木屑置放在《一個女人》的腳下地面，似乎象徵滋養女人生命的沃土。《一個男人》僅以一段截頭去尾的樟木樹幹做成，除了去除樹幹的表皮以外，也在樹幹橫切面，像挖鑿樹心般在同圓狀的年輪切面向下挖掘鏤刻，雖然外表看似光滑無傷，但內心的縷縷刻痕卻隱而未顯。這兩件作品的象徵意味極為濃厚，可以看出作品中隱喻兩性的生命歷程和心理特質。

在經過多種類型和議題的創作之後，對賴純純而言，藝術的確「不單是純粹思維概念的呈現」¹⁹，也同時也是靈魂與肉身的對話與沉思。事實上，賴純純每一階段的創作也是上一階段的深耕與開拓，公共藝術即是一個轉捩點與新里程。

四、從公共藝術到海洋美學

臺灣於 1992 年由立法院通過「文化藝術獎助條例」，基於美化建築以及公共環境的目的，規定公有建築物與政府重大公共工程均須提撥 1% 以上公共藝術（public art）的設置金額，從此臺灣的公共藝術蓬勃發展，在許多政府機關、學校、美術館、大眾捷運站、街道、機場和高速公路休息站，都能看到大小不一、各式各樣的公共藝術作品。對藝術家而言，公共藝術在本質上應該就是一種社會介入（engagement）²⁰，以藝術作品建立居民與公共空間關係的連結，它應不只

¹⁸ 賴純純，《雕塑自然：時間自然 空間自然 人性自然》，臺北，賴純純工作室，1996 年，頁 30。

¹⁹ 賴純純，〈從純藝術到公共藝術〉，《Cross-Art 二十一世紀當代議題：跨領域藝術學術研討會》，新北市，國立臺灣藝術大學美術系，2011 年，頁 48-49。

²⁰ 蘇珊·雷西（Suzanne Lacy）著，徐文瑞譯，〈文化朝聖與隱喻式的旅程〉，收錄於 Suzanne Lacy

是為了美化公共空間，而且也必須負載更新都市與使其更為人性化²¹的功能，以及呈現當地人文風情的作用。

賴純純對於人類與社會的關注特別展現在公共藝術的投入，她藉由公共藝術的創作，對臺灣的人文地理風情有更深入的認識與體悟。賴純純 1997-2005 年的創作型態，一方面除了將純粹色彩的美學與和壓克力媒材的運用發揮得更為淋漓盡致，另一方面同時致力於立體雕塑的公共藝術製作。它與純藝術的動機和目的不盡相同，除了訴求的對象群不再是業餘藝術愛好者、專業收藏家，展出地點也由封閉的室內空間移向公共空間或開放的戶外場所，有的公共藝術除了承載美化環境的功能以外，也具有指示性地標和代表在地特色的文化意義。日本藝評家南條史生（Fumio Nanjo, 1949-）也曾分析道：「一位優秀的藝術家並非僅是製作美麗的設計作品，他們還經常在作品中注入某些訊息。一件作品如果將擺設於公共場所，藝術家會考慮到作品與擺設空間結構之間的對應，並重視歷史文化脈絡，甚至會反映環境問題等時代思想。藝術家將作品以兼顧美感及設計感的方式表現出來，僅只是他們為了傳達訊息的表現手法。」²²賴純純的公共藝術則是兼顧美感與訊息兩者的創作。例如 2004 年裝飾澎湖馬公機場大廳的作品《海洋美樂地》（圖 10），便是根據當地富有的漁獲和海洋特色，利用壓克力玻璃的透光與反射的特質，製作出一條條斑斕璀璨、線條流暢的丁香魚懸吊在天花板，隨著光線的變化折射並投影出絢麗的色彩與波動的光影。而更早幾年的《青春美樂地》（1998）（圖 11），也一樣吟詠自由、奔放的曲調，她同樣以壓克力為基底，創造出各種造型流動又色彩繽紛的抽象物件，為捷運南勢角站的單調封閉空間平添視覺上的魔幻意境，亦以此凸顯當地特有的歷史脈絡與人文景觀。值得強調的是，這類型作品的製作相當不易，一旦將顏料調製好，必須極為專注地傾注於壓克力玻璃或彩色玻璃上，若有失誤則無法如同平面繪畫可以經由塗抹修改來挽救。換言之，它與平面繪畫最大差別在於，每一個瞬間都是創作上只出現一次的決定性過程。

賴純純的公共藝術有些是體積相當龐大的雕塑作品，特別是具有地標功能的公共藝術，大型的尺寸才能讓它在開放寬闊的戶外依然醒目。以矗立在臺東美術館的《山海之歌》（圖 12）為例，這是一座高達五公尺多的不鏽鋼雕塑，以滾動的流線代表都蘭山的起伏的稜線和太平洋的浪濤，其貌似女性臉部輪廓的造形亦

編，吳瑪俐等譯，《量繪形貌：新類型公共藝術》，臺北，遠流，2004 年，頁 28。

²¹ 蘇珊·雷西（Suzanne Lacy）著，徐文瑞譯，〈文化朝聖與隱喻式的旅程〉，收錄於 Suzanne Lacy 編，吳瑪俐等譯，《量繪形貌：新類型公共藝術》，臺北，遠流，2004 年，頁 30。

²² 南條史生（Fumio Nanjo）著，潘廣宜、蔡青雯譯，《藝術與城市：獨立策展人十五年的軌跡》，臺北，田園城市，2004 年，頁 13。

象徵大地之母，整座雕塑並以熾烈的紅色象徵日出臺東與熱情爽朗的原民性格。然而誠如派翠西亞·菲力浦絲 (Patricia C. Phillips) 指出的：「公共藝術的職責並不是在眾所公認的地點上，置放永垂不朽的物件，而是協助建立公眾——透過行動、想法、介入，鼓勵看似不存在的觀眾進來參與。」²³除了創作紀念性的公共藝術以外，賴純純另一件位於國立臺灣美術館的作品《綠晶典》(圖 13) 可做為上述觀察的補充說明。這是一件有十二面不鏽鋼中空柱架、以三座五邊形構成的公共藝術，三座柱架互相盤結纏繞，形成各自獨立且彼此聯結的區塊。藝術家並在柱架上覆以植栽，使之變成一處可供觀眾穿梭其中、與之親近的公共藝術，同時又兼具綠化都市景觀的功能。這件作品擺脫傳統公共藝術以地標和紀念為目的，成為造形美感和環境機能兩者並存的作品。總而言之，賴純純自 1998 年起，之所以對公共藝術保持如此昂然的興致，或許可以歸因於它帶來巨大的挑戰更能深化對自我的認識：

公共藝術涉獵到不同的領域的可能性，也迫使你必須去冒險。我也常常失敗，在過程裡面，會找到答案，可能認識到你沒有了解的自己，因為生命沒有甚麼好損失的了。²⁴

而這又呼應了賴純純數十年來念茲在茲的主題：真實與生命——對內在自我的認識，以及對外在世界的了悟，兩者互為表裡，彼此映照融合。此外，賴純純更進一步地結合個人對臺灣這塊島嶼的情感經驗與觀察，以及臺東海岸 / 海洋文化給予她的啟發，從而提出一種具有流動、自由及獨立等特質的海洋美學。在 2013 年的臺東美術館個展《心·脈絡》的創作自述，她將「海洋美學」的特性清楚定義如下：

流動性：流動因子是自由與空間的超度；

自然性：宇宙和諧與循環律動，大自然的極簡透明性，水光折射，潮汐風動；

身體性：眼、耳、鼻、觸、味等五感的身體性，感受的向度；

轉換性：生命如漂流的種子，死亡即生命再起；

²³ 派翠西亞·菲力浦絲 (Patricia C. Phillips) 著，張至維譯，〈公共的建構〉，收錄於 Suzanne Lacy 編，吳瑪俐等譯，《量繪形貌：新類型公共藝術》，臺北，遠流，2004 年，頁 83。

²⁴ 賴純純，〈從純藝術到公共藝術〉，《Cross-Art 二十一世紀當代議題：跨領域藝術學術研討會》，新北市，國立臺灣藝術大學美術系，2011 年，頁 50。

價值反轉：物我平等，自然伸介藝術與生活；

多元性：跨文化種族的混搭。²⁵

海洋美學是一種自海洋的意象出發，衍伸為一種「挑戰冒險、開朗活潑、彩色的新型海洋文化精神」²⁶，一種真正的內化精神。賴純純並且觀察到臺灣做為一個海島國家，卻充斥各式各樣的陸地性思維，甚至遺忘自己的冒險犯難和開創精神的海島人天性，捨本逐末，殊為可惜，她提醒島國人民曾在潮汐漲退與洋流起伏裡獲取所需，也曾在狂風暴雨和驚濤駭浪中創造歷史，因此這種波紋式的開拓路徑，實有別於大陸國家輻射性的擴張。

根據法國哲學家吉勒·德勒茲(Gilles Deleuze, 1925-1995)的空間概念，海洋和陸地是人類行為活動的兩種空間類型，而非用來建立範圍的事物。德勒茲在〈1227年——論游牧學：戰爭機器〉一文中將島嶼/海洋的空間類型視為「平滑空間」²⁷(法語：espace lissé)，它具有開放、外在、流動、運動、無形體和去疆域化等的特質，也是無法目測、無法標誌的空間，其他相似類型的還有沙漠、冰原、大海、空氣等，同屬於無方向、無固定路徑游移的游牧空間；另一種與之相對的空間稱為「條紋空間」(法語：espace strié)，它是一種層化的空間，較為封閉、內在、固態、固定、具形體與疆域化等，是可目測、觀察、標誌、劃分界定的空間，較常出現在高山、內陸等地形中。條紋空間屬於定居型的空間，被牆壁、柵欄和道路所區隔，而平滑空間則是游牧型的空間，只有被線條所標記，隨著路線消失和移動²⁸。若以上述定義反觀島嶼臺灣及其身處的海洋，應不難理解海洋美學的意義與重要性——它是一種向量的、非中心的、塊莖的、拓樸學的等特質的平滑空間觀，以液動的、流動的流體力學模式來生成流變並創造異質。

再者，土地的意象即是母親，而海洋的意象也是母親，它們皆是孕育萬物的富饒場域。由海水包覆造成封閉空間的知覺感受，使得海洋更趨近「內部空間」

²⁵ 賴純純，《心·脈絡：2013 賴純純個展》(Veins of Heart)，臺東，臺東縣政府，2013年，頁26。

²⁶ 賴純純：「我試圖對當下的處境提出醞釀新美學想像的可能，一種更人性、更自然的、崇尚的自由與身體美學的文藝復興。明白地說也就是海洋南島文化做為酵母菌，將在地特有的海洋氣質提升到一種大洋精神，藍海藍天與在地經緯所散發出的一種挑戰冒險、開朗活潑、與心契合的彩色海洋文化精神。」請參閱：賴純純，《青春美樂地：賴純純作品選集 III》電子書，臺北，賴純純工作室出版，2015年，頁59。

²⁷ 關於「平滑空間」與「條紋空間」此二概念，請參見：Gilles Deleuze & Félix Guatarri. “1227—Traité de nomadologie : la machine de guerre,” in *Capitalisme & Schizophrénie : Mille plateaux*. Paris : Minuit, 1973, pp. 451-477.

²⁸ Gilles Deleuze & Félix Guatarri. “1227—Traité de nomadologie : la machine de guerre,” in *Capitalisme & Schizophrénie : Mille plateaux*. Paris : Minuit, 1973, p. 472.

的概念。海平面做為一個轉換的中介線，海面之上是競逐的外部空間，是水平的拓展，海面之下是蘊生的內部空間，也是垂直的生長。就此而言，賴純純提出的海洋美學，不只是倡議回歸與發揮海島人的強悍特性，也是在創作面向鼓吹一種接受挑戰、悅納多元、親近在地的關懷精神。

綜上所述，賴純純的海洋美學，同時結合了勇於質疑創造的現代主義的陽性進步觀，以及獨立流動而涵容的陰性思維。最後，有關人類存在與海洋精神之間的關係，賴純純如此表述：「表達當代存在處境的差異性和不確定性，消解體制意義化所浸染的『沉重的負擔』，在變化紛亂的時代裡，我們尋找自己生命的航行座標，並朝向屬人存在性感覺的歸復，是心與宇宙接合的軸線。」²⁹由此我們看到了賴純純數十年來藝術創作過程累積的豐富思想——從西方現代主義的理性思維，到探討物質（肉身）的私人領域，再通過公共藝術的社會參與，走向人類普遍存在的海洋美學。

五、結論：自性的復返

藝術創作對賴純純而言，乃是一種尋找自性、認識自己與世界的方法，藉由每一次的創作過程，讓自己在精神上得以重生。而這裡的「自性」指的是「洞察事情的真實，包括了解自己的真實」，「真實」的探求是貫穿賴純純藝術創作的主要軸線，交替著對「存在」與「變化」的詰問與辯證，也進而促使賴純純不斷突破原有的創作形式和風格，讓自性得以透過藝術創作復返。

回顧賴純純四十餘年的創作生涯至今，大致可分成三種時期的發展：第一階段由早期滴流式的抽象表現繪畫，與達達精神、普普藝術和低限主義等現代主義的裝置藝術與雕塑作品，不停地對色彩、光線、形體與空間等諸多物質性元素之間的關係進行實驗。第二階段則是汲取禪思佛理的精髓，探索存在與變化的相互關係，同時也轉向趨近土地、回歸自然的人文創作。換言之，賴純純從對色彩的力量及其獨立性、光的介入與其作用等物質性等等純粹藝術概念的思辨，轉而融合禪學、佛學思想表達對現實生活的體驗、對真實與存在的思考等等感性的闡述。除了內容和主題的演變以外，她的藝術風格經歷了多重轉變、再創與融併，在作品類型上包含甚廣，涵蓋平面繪畫、新媒材、裝置藝術、立體雕塑、觀念藝術、

²⁹ 賴純純，《心·脈絡：2013 賴純純個展》(Veins of Heart)，臺東，臺東縣政府，2013年，頁26。

行為藝術和公共藝術；在材質上亦屬多樣，包括畫布顏料、木、石、布、竹、壓克力、水泥、鋼板、大型鋼鐵等等，實為臺灣藝壇上少見勇於嘗試多重形式、多樣媒材的藝術家。

參與公共藝術的製作，則展現賴純純第三階段創作的主题範疇，也就是將藝術由內在、心靈、個人擴展到外在、土地、世界，使藝術不只是個人情感表現的管道，也是人文關懷的方式。多年來她四處尋訪臺灣各地，觀察在地的風情民俗，尤其發現東臺灣海洋文化激昂的生命力，代表著四百年來臺灣做為一個海島所具備冒險犯難的海洋美學——流動、自由與獨立——海洋的意象象徵臺灣的內在精神。這種海洋美學，猶如賴純純橫跨東西美學、貫穿理性與感性的創作歷程，結合了質疑創造至上的現代主義的陽性進步觀，與獨立、流動卻也涵養萬物與大地的陰性思維，同時也見證了賴純純除了能藉由藝術認識內在自我、解答生而為人的存在之困惑以外，更能將她的藝術養成與累積，有系統地理論化為一套普世性與實踐性兼備的海洋美學，不但具現她對土地溫暖的關懷，也展露她對藝術深厚的另類詮釋。



國立台灣美術館
National Taiwan Museum of Fine Arts

參考文獻

- 陳義孝編，《佛學常用詞彙》，臺北，福智之聲，2014年。
- 賴純純著，《雕塑自然：時間自然 空間自然 人性自然》，臺北，賴純純工作室，1996年。
- 賴純純，《心·脈絡：2013 賴純純個展》（*Veins of Heart*），臺東，臺東縣政府，2013年。
- Chipp, Herschel B.著，余珊珊譯，《現代藝術理論 I&II》，臺北，遠流出版社，1995年。
- Lacy, Suzanne 著，吳瑪俐等譯，《量繪形貌：新類型公共藝術》，臺北，遠流出版社，1995年。
- Fry, Roger 著，沈語冰譯，《弗萊藝術評論文選》，江蘇，江蘇美術出版社，2013年。
- 南條史生（Fumio Nanjo）著，潘廣宜、蔡青雯譯，《藝術與城市：獨立策展人十五年的軌跡》，臺北，田園城市，2004年。
- Gilles Deleuze & Félix Guatarri. “1227—Traité de nomadologie : la machine de guerre”, *Capitalisme & Schizophrénie : Mille plateaux*. Paris : Minuit, 1980.
- 賴純純，〈從純藝術到公共藝術〉，《Cross-Art 二十一世紀當代議題：跨領域藝術學術研討會》，新北市，國立臺灣藝術大學美術系，2011年，頁45-55。
- 蕭瓊瑞，〈迷離與絕對：賴純純的藝術探索〉，《藝術家雜誌》422期，2010年7月，頁210-231。
- 何文玲、陳俊宏，〈形式主義藝術批評之探析〉，2006年。取自：
http://www.ncyu.edu.tw/files/site_content/art/何文玲=形式主義藝術批評探析-藝術論壇_2006-7定稿.pdf。
- 《賴純純工作室》，<http://www.juntlai.com/index1.php>

National Taiwan Museum of Fine Arts