

前言

1983年，梅茲¹接受訪談時說到：「我總是藉由繪畫尋找出路，至今我仍在找尋。它是一種橫越，像飛機衝進雲中，然後再飛越其他一朵又一朵的雲²。」接著又說：「進入雲中通過它，爆發了製作冰屋的可能，接著諸如此類再進入其他等等的雲³。」雲可以暗示一種變化的預兆，變體的預示⁴，文中「through」有通過、貫穿、憑藉等意思，因此「through painting」透露著一種中繼階段的意義衍生，諸如繪畫範疇的條件預設，或是繪畫之於雕塑、建築的學科藩籬劃界。如果直到1983年梅茲還一再找尋「繪畫的」出口，並且將其視為冰屋的產出因由，可否預設「繪畫」扮演著梅茲藝術的觀念核軸。果若如此，我們將進一步提問：到底「繪畫」是如何貫串藝術家思維與作品？又是以何種方式在裝置形式中展現或隱匿？作品在繪畫史觀的框架下，開啟何種新的視野？梅茲早期的「繪畫」實踐，諸如平面油畫、造形畫布、物件集合之於繪畫涵構（context），是如何引伸為冰屋的意義開展？

本文核心參考文獻為塞朗⁵所撰寫的《馬力歐·梅茲》（Mario Merz）一書，該書在1989年由紐約古根漢美術館（Guggenheim Museum）及米蘭的 Electa 共同發行，書中除了梅茲的專論、生平描述，特別收錄了塞朗與梅茲的訪談，包括1971年熱內亞（Genoa）1983年都靈、1987年波爾多（Bordeaux）及1989

¹ 當代著名的義大利藝術家馬力歐·梅茲（Mario Merz, 1925-2003），生於米蘭，一生遭逢兩次世界大戰，童年隨父母定居都靈（Turin），父親是飛雅特（FIAT）引擎的研發工程師，母親是音樂教師，梅茲曾就讀醫藥大學（Universita degli Studi di Torino）兩年，醉心於詩的創作。1945年參加反法西斯團體（Fascism）被捕入獄，1950年開始油畫創作，1964年做造形畫布（Shaped Canvas），1966年以霓虹燈管穿刺物件，1967年成為貧窮藝術（Arte Povera）代表人物，隔年完成代表作冰屋（igloo）。

² 引自 Germano Celant, *Mario Merz*, Solomon R. Guggenheim Museum, New York – Electa, Milano, 1989, p.51: I have always looked for a passage through painting, and I am still looking for it today. It is a transverse passage, like an airplane charging into a cloud and then flying through another and yet another.

³ 引自同上，p.51: *You enter the cloud, you pass through it, and then the possibility of making the igloo explodes, and then you enter another cloud, and so on and so forth.*

⁴ 參閱 Damisch, 董強譯，《雲的理論》（Théorie du nauge: pour une histoire de la peinture），台北，揚智，2002，46頁。

⁵ 裘瑪諾·塞朗（Germano Celant, 1940-）：知名的義大利評論家、策展人，1967年提呈「貧窮藝術」一詞，寫了很多相關題材的評論及書籍，96年參與時尚界，97年策劃威尼斯雙年展，是紐約古根漢美術館的資深策展人，及《藝術論壇》（Artforum）和《訪談》（Interview）雜誌的藝評編輯。

年紐約古根漢美術館。除此之外，同時參考其他諸如 Danilo Eccher、Tommaso Trini 等訪談記錄，透過文獻的察考，屢屢發現梅茲以各種方式談及繪畫，引發了筆者藉由繪畫課題，析論裝置藝術的跨領域實踐。由於梅茲的冰屋作品琳瑯滿目、千變萬化，時常依場合重製、改裝，為考量研究效度，本文以最早展出的冰屋作品⁶ 武元甲冰屋，作為研究對象，藉由延續現代主義以來自治性的圖畫⁷塑像作為前提成立的基礎，將冰屋裝置的「繪畫」研究立基物理實存（physical presence）之形式思維自明（axiomatic），從中審視圖畫「身軀」之裝置建構，析論其中繪畫相關質性的開啟、流變與衍生，如表面書寫及皮層拓樸（Topology）所隱含的地質軌跡，探究其中「物」與「詞」、可視性與可讀性的感知構成，是如何符應同時踰越繪畫規訓（disciplinary）。在形式觀察所建立的普遍性之外，同時參照梅茲其他的冰屋作品，正視冰屋的築體情境，著眼於另一個身體行動挹注之臨場坐落議題，將繪畫／建築的觀察，統整導入「繪畫」主體結構，反身回饋於「繪畫」的再理解，借取羅沙琳·克勞斯（Rosalind E. Krauss）範疇性的歸納，推論冰屋所開啟之繪畫／建築／雕塑的場域擴衍。

⁶ 資料顯示，梅茲創作很可能是各式冰屋同時進行，由於 1968 年曾展出兩個同名為 武元甲冰屋 的作品，一為泥塊裝入塑膠袋中覆蓋圓頂表面【圖 8】，一為泥塊直接裹覆，前後兩者出現次序眾說紛紜，筆者根據塞朗的文字記錄，採後者作為本文的研究對象。參閱 Germano Celant, *The Organic Flow of Art, Mario Merz*, Solomon R. Guggenheim Museum, New York – Electa, Milano, 1989, p.25.

⁷ 「圖畫」(Tableau) 一詞相較於「繪畫」(Painting)，多半傾向較具物質層面的終點目的狀態，本文意圖從圖畫的物質狀態中，窺見繪畫的動態操作模式。

一、物件的繪畫轉渡與偏航

雖然梅茲作品總是反覆出現或再製，但是在冰屋作品出現前，我們大致可以分為三個時期，第一期是 1944-1963 年間，梅茲舉辦了兩次以平面繪畫為主的個展（1954、1962）。第二期是 1964 年後，以三次元的造形畫布為代表，被稱為「浮雕繪畫」（relief painting）。第三期為 1966-1967 年的物件集合，梅茲徹底從畫布形式轉移開來，開始運用細的霓虹燈管穿刺畫布、雨衣、雨傘、水杯、酒瓶、毛毯...。分期如下表所示：

表 1：梅茲的創作形式分期（1955-1968）

分期	時間	主題形式
1	1944 -1963	架上繪畫
2	1964-	造形畫布
3	1966-1967	霓虹物件
4	1968-2003	冰屋

大戰期間，梅茲參加了反法西斯的團體，在校園散發傳單被捕入獄，在獄中，他盡其可能的利用各種材質（如信紙、衛生紙、報紙、包裝紙...等）操作「連續素描」。所謂「連續素描」（continuous drawing）是梅茲在 1944 年起刻意採取的描畫方式，以鉛筆不離開紙張的手法，下意識的記錄自身對周遭的官能感知，此繪畫方式一直持續至出獄後的風景題材，同時進入 1950 年代的油畫作品中。梅茲說明自己當時的繪畫：「是屬於中世紀的世界，意思是進入一朵雲中，進入宗教，無論如何繪畫是被遺忘的。今天，我不是在偉大繪畫之後⁸。」西方繪畫中，當雲被制式的喚出，它代表一個線性機能的限定，它的出現

⁸ 引自 Germano Celant, *Mario Merz*, Solomon R. Guggenheim Museum, New York – Electa, Milano, 1989, p.51: *for the medieval world, meant entering a cloud, entering religion, at any price – painting was forgotten. Today, I'm not after big painting.*

是秩序解散的開端⁹。梅茲一再的以雲層做譬喻，強調繪畫無單一、確定的意義，並表明反對繪畫典範的操作，他認為其所進入的是一朵不存在的雲，致力抵抗義大利文藝復興、巴洛克以來的歷史承襲，探詢一種體系確立前的狀態。梅茲說到：「我欣賞基里科對繪畫的戲謔，恩索爾、林布蘭也是如此...我認為這些畫作是出於一種挑戰，畢卡索與馬諦斯所畫的是繪畫與非繪畫¹⁰。」



圖 1： 葉子 ，1952
油彩、木板
95×140 cm
私人收藏

義大利的歷史遺產令人著迷，但大師們對繪畫陳規的衝撞才是被梅茲關注的核心。如他所比喻，繪畫是一個穿越雲層的通行能力，而不是到達，繪畫從原本服務於政權、宗教的模式，開始逐漸走向排除這些內容與主題，回到繪畫自身的程序上，呼應著現代主義所帶來的抽象繪畫觀念。二次大戰後巴黎仍然是歐洲藝術的主要中心，屬於表現性抽象的無形式藝術（Art Informal）已開始發展，此風格於 1950 年代後期幾乎襲捲整個藝壇，當然也傳進義大利，成為義大利戰後的繪畫典型。「無形式」繪畫可以說是藉由藝術家個人特質與畫布的互動來加以支配，此時梅茲畫作中直覺、自發的有機筆觸與顏料厚塗堆疊，多少與「無形式」繪畫相關，只是梅茲刻意從中取得一種疏離姿態，採用源於自然的抽象語彙，改以工業媒材珐瑯和噴漆進行描繪，例如作品 葉子（Foglia, 1952）【圖 1】背離了當時存在主義陰影下的本體論苦惱，其樸素、原生（brut）

⁹ 參閱 Damisch，董強譯，《雲的理論》（Théorie du nuage: pour une histoire de la peinture），台北，揚智，2002，306 頁。

¹⁰ 引自 Germano Celant, *Mario Merz*, Solomon R. Guggenheim Museum, New York – Electa, Milano, 1989, p.51: *I enjoy seeing de Chirico make fun of painting, just as Ensor and Rembrandt make fun of it...In my opinion, they did those paintings after challenging everything else. Picasso and Matisse did both painting and nonpainting.*

的風格，展現著藝術家對當時寫實與抽象對立的挑釁。

隨後同樣一貫的物質性探究，但有別於表面形色的空間變化。1963年，他幾乎買下比薩市所有的顏料，將其覆蓋在同一塊畫布上，經過一整年的時間，畫布上油彩堆疊出高達15公分厚。油彩積累的堆疊高度，承載著連綿的操作時間，對觀者而言，顏料層疊是「共時」狀態（simultaneity）的終點呈現，但對顏料積累的增厚過程而言，則是「貫時」的。可以推測顏料的堆疊與底層有著消去、疊加的更替共呈，油彩添加所經歷的時間，往往取決於油彩的成份、乾燥等原因，或是操作的累加、刮除，及表面經營滯留等¹¹，漫長不定的時間歷程引介內、外影響因子，顏料層疊痕跡表明一整年藝術家的實踐勞動。油彩的厚疊並非是將過去拋向背後的線性時間標向，而是類似一種積澱著「過去」無盡指向之螺旋時間意識。雖然這件作品早已碎裂佚失，無法做進一步的考據，但仍可依循著塞朗的觀察，臆測這畫布表面地質般的厚塗，在數年後被發展成武元甲冰屋 表面的泥面裹覆，及無限增殖的螺旋形態。

畫作的題材也透露了梅茲的藝術觀念，由於梅茲時常夜出，受到焊接噴燈的強光所撼動，1953年他創作出十幅左右以焊工手持噴燈為主題的畫作，雖然作品不外乎題材的改變，但透過藝術家相關陳述，揭露出當時重要的觀念孕生，他說：「這啟發了我不畏懼去掌握性質的跳躍：從繪畫秩序跳離，以便去擁抱其所導致的一種紊亂¹²。」雖然，後來梅茲自己也不知道為何對此題材感到厭煩，或許火焰對金屬的穿熔，無意間埋下了攸關繪畫界域的二元消解。塞朗就此觀察到，霓虹穿越畫布與物件（1966-1967），延續著梅茲早期焊工手持噴燈的畫作題材¹³，光線穿越空間聯結兩個認知的位置與瞬間，開啟一個覺察的手段，亦即「穿越」本質上可以是一種同化，並不僅是從一邊至另一邊，而是變成介面本身，包含兩邊同時超越兩邊。

¹¹ 參見陳志誠，《當代繪畫景緻》，2006，121頁。

¹² 引自 Germano Celant, *Mario Merz*, Solomon R. Guggenheim Museum, New York – Electa, Milano, 1989, p.228: *This inspired me not to be afraid of taking qualitative leaps: jumping from a painterly order so as to embrace a presence that brings disorder.*

¹³ 參閱 Germano Celant, *Mario Merz*, Solomon R. Guggenheim Museum, New York – Electa, Milano, 1989, p.51.

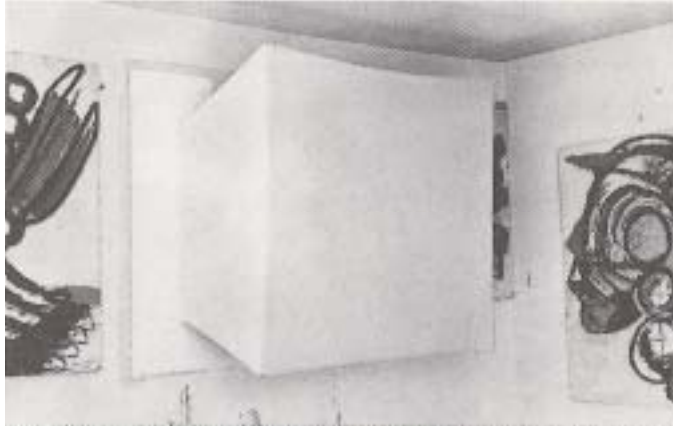


圖 2：無題，1964
畫布、木材
131×160×15cm
Courtesy Galleria Gian Enzo
Sperone，都靈

到了 1964 年，梅茲作品 無題 (Untitled, 1964)【圖 2】將空白畫布 (blank canvas) 予以造形，單色畫布是繪畫純化極至的邏輯推演，瑞哈特 (Ad Reinhardt, 1913-1967) 封塔那 (Lucio Fontana, 1899-1968) 羅森伯格 (Robert Rauschenberg, 1925-2008) 曼佐尼 (Piero Manzoni, 1933-1963) ... 等畫家都曾一致的創作過。這裡所謂的「空白」並非白色顏料的塗抹操作，而是指畫布直接以一種去人味之模組化物件來呈現，現成畫布的直接採用，意圖將人為操作減至低限，使畫布突出牆面之形式語彙得以清晰，向外凸出的立體畫布造形，圖像 / 載體、二維 / 三維空間的混呈，刻意在繪畫機制的條件下扭曲、滑離其本來的形式意義，其二次元平面與三次元表面的共存，接近法蘭克·史帖拉 (Frank Stella, 1936-) 在 1964 年接受 Bruce Glaser 訪談時說到繪畫的雕塑呈現：

我改變邊緣作成一個框架，我喜歡它。當直接站在畫前，它的厚度離牆面的距離恰到好處，你可以覺察這陰影正足以強調它的表面，換句話說，藉由繃緊的表面，使它較不像物體而更像繪畫¹⁴。

現代主義的簡約究極 (modernist reduction)，傾軌於繪畫工具性的認同，畫布向我們指涉著繪畫如何構成，提呈出繪畫的本質課題。觀者與作品之間從單純

¹⁴ 引自 Nicolas De Oliveira, *Installation art*, Thames & Hudson Ltd, 1996, p.12, 原出處: Glaser, Bruce, Questions to Stella and Judd, interview broadcast on WBAI-FM, New York, February 1964, edited by Lucy R. Lippard and published in *Art News*, September 1966. Reprinted in Battcock, Gregory (ed.), *Minimal Art: A Critical Anthology*, New York: E.P. Dutton, 1968, pp. 148-64. Quote p.162: *I turned one-by-threes on edge to make a quick frame, and then I liked it. When you stand directly in front of the painting it gives it just enough depth to hold it off the wall; you're conscious of this sort of shadow; just enough depth to emphasize the surface. In other words, it makes it more like a painting and less like an object, by stressing the surface.*

的視覺，開始了反身自問的思維活動，畫面上幻視被去除，撤回到自身構成上，繪畫行為被透明化，使得觀看機制取代了再現機制，客觀存在的對象成為一個思維的物件。如今的畫布對藝術家而言，不僅僅是內容及表現形式的媒介，它承載的自身歷史被觀者和藝術家個人同等視之，空白畫布營造了繪畫（painting）等同於繪畫行為（to paint），在道盡繪畫的所有可能之後，重新定義了另類繪畫的起始。所以，梅茲繼續畫布意義的處理，他放棄木條內框與畫布之合法畫材，請工人以柳條編織「突出結構」，並附加手把將其掛置牆上，畫布轉變成 提籃（Cestone, 1967），藝術品和日用品的邊界消弭，繪畫、雕塑的類型範疇順勢得到解放。

不管是 1917 年小便斗 噴泉（Fountain），或是 1913 年的第一件現成物作品 腳踏車輪（Ruota di Bicicletta），杜象的現成物觀點已廣被理解。1966 年梅茲轉離了架上繪畫（tableau de chevalet），採用細霓虹燈管穿越畫布、雨衣、雨傘、瓶子等其它的現成物，霓虹燈光、電流的表面穿行，詩意的使分離成為一體，延伸封塔那的繪畫空間挑釁，不可觸知的電流、色光取代顏色描繪，畫面載體的操作留痕轉化為物件集合，作品定義的模式還原為物體（或是物質）的存在和作用的模式，回應著塞朗對貧窮藝術的如是觀察：霓虹穿刺的凸出結構像是帳篷結構，當它從牆上放到地上變成三角形的冰屋¹⁵。【圖 3】



圖 3：街上，1967
畫布、霓虹燈管、金屬
240×200×80 cm
都靈市立現代美術館（Museo
Civico di Torino, Galleria d'Arte
Moderna）收藏

¹⁵ 參閱 Germano Celant, *Mario Merz*, Solomon R. Guggenheim Museum, New York – Electa, Milano, 1989, p.51.

二、冰屋表面 / 容積之圖畫體質構築

1968年，梅茲第一件冰屋作品 武元甲冰屋 - 假如敵軍集結，會失去領土；假如敵軍分散，會失去戰力（Giap- Se il nemico si concentra perde terreno se si disperde perde forza）【圖4】，展出於義大利都靈，直徑300公分，半球體表面裹塗泥塊，其上盤覆霓虹字句：Se il nemico si concentra perde terreno se si disperde perde forza Giap，由圓頂旋繞而下，邀約觀眾繞行閱讀，句尾屬名「Giap」，表明引用北越將軍武元甲（Võ Nguyên Giáp, 1912-1975）的名言。



圖 4： 武元甲冰屋 - 假如敵軍集結，會失去領土；假如敵軍分散，會失去戰力，1968
金屬管、金屬網、黏土、霓虹燈管
直徑 300 cm，藝術家收藏

武元甲冰屋 的表面黏土，會因乾燥龜裂而剝落，經由間隙所顯露的內部空間得知，作品構成並非量塊形塑，而是由骨架支撐，然後再依序將金屬網、泥塊、霓虹燈管疊置安裝。綜覽梅茲各式冰屋，我們發現其間的形式構作，一致的依循著骨架 → 覆層 → 疊加的構作模式（表2），此建構工序梅茲表示：「我要

半球體是非幾何的，所以金屬結構所建立的半球外形，是以覆蓋粗麻袋或無定形材料來創造，如土壤、黏土或玻璃，然後我在這個架構上開始書寫工作¹⁶。」是否 武元甲冰屋 的表面書寫，已隱約向我們透露了一條繪畫性課題的脈絡線索？

表 2：1968-2003 冰屋構作屬性分類表

1	骨架	拱形金屬管...
2	覆層	金屬網、鐵片、岩板、黏土、泥土、蠟、玻璃、樹(枝、幹)、木材、石頭、布包、粗麻布、硫黃、磷、鉛、麵包、沙袋、混凝土、石膏...
3	疊加 (添加)	霓虹燈管(詞組、數字)、帽子、車門、動物標本、植物(柏樹、松果...)、瀝青、油彩、壓克力顏料、噴漆、金屬、貝殼、蠟、石頭...

若將梅茲所言：「當你成功的超越繪畫，就能夠發明冰屋¹⁷。」礎立為一預設前提，即作品能動來源是依循一種「繪畫」專有學域相關¹⁸，在面對冰屋所顯露的一致構做工序，以油畫普遍的組成：木條內框、麻布、繪畫塗料(基底層+顏料層)、手操作描繪，即曼瑞¹⁹所提出的，A 圖畫內支架+B圖畫支撐物+C添加物+D工具操作²⁰，對比 武元甲冰屋 的裝置構做：金屬管、金屬網、泥塊、霓虹燈管，我們不難發現其間蘊藏著相對應的關聯(表3)。首先，表面隆起的拱形金屬骨架，與畫布的木質撐架同樣扮演著載體支撐角色，並且表面同質於金屬骨架的金屬網，如畫布般同樣具表面包裹能力。其中木質與金屬間的質材判準，如布希亞(Jean Baudrillard)的分析：

¹⁶ 引自 Germano Celant, *Mario Merz*, Solomon R. Guggenheim Museum, New York – Electa, Milano, 1989, p.106: *I wanted, the hemisphere to be nongeometrical, so the hemispherical shape created, by a metallic structure was covered with sacks or shapeless pieces of material such as soil, clay or glass. Then I began the work of writing on this structure. I felt it was so important to be able to write in an absolutely static form like neon.*

¹⁷ Alain Cueff, Daniel Soutif and Guy Tosatto. Guido De Werd, *Mario Merz: The Cat That Walks Through the Garden is my Doctor*, Hopeful Monster, 2001, p.106: *When you have succeeded in transcending the painting, you can invent the igloo.*

¹⁸ 不專指「如畫般」(malerisch)的意涵，也不侷限於沃夫林(Heinrich Wölfflin, 1864-1945)所界定相對於「線性」的視覺樣態。或是格林伯格(Clement Greenberg, 1909-1994)所指稱的「抽象表現」意義，即一種摒除寫實再現，無實體(主題)、背景分別的純粹色面造形。

¹⁹ 1950年代末美國抽象畫家，熱衷於研究繪畫本質，如色彩、表面、質地、支撐，與牆面展呈...等，偏好在各種表面上操作白色顏料，在繪畫範疇劃界之意識型態上，創造具挑戰性的作品身體(body of work)，致力達到非中介於畫家的直接效果。

²⁰ 參閱義千鬱，繪畫族語：圖畫歸零之當代複式繪畫，陳志誠著，《當代繪畫景緻》，2006，63、64頁。

以木材為例，這是今日因為感傷懷舊的情感，十分受重視的材質：因為它由大地吸取本質、它活著、它在呼吸、它在『工作』。它有隱藏的熱力，因此不像玻璃只是反射，它『在燃燒；它把時間隱含在纖維』，這是一個理想的容器，因為所有的內容，就像是我們想要由時間之流中抽取出來的事物。木頭有它的氣味，它會老去，它甚至會蟲蛀...等等。總之，這個材質是一個有生命的存在²¹。

依布希亞之見，木材、金屬都是材質，沒有所謂的自然、人工之別，但相較之下木材屬暖性的自然材料，焊接金屬管是工業量產的合成材料，要比木質更為中性、低限、堅固，更趨近於雕塑與建築的材料向度。合成材料的製造，代表材質擺脫以自然為基調的象徵主義，邁向多樣的造形可能（polymorphisme），和一個更高程度的抽象性，它使得普遍的材質彼此之間無限組構成為可能，超越了自然材料與人工材料之間的形式對立。因此，半圓體金屬骨架與覆蓋物間，將無「本性」（de nature）上的區別與衝突，做為文化記號而言，這些異質的同質化，將同享作為材質性元素的地位²²。

表3：武元甲冰屋之於圖畫身體的轉渡比對

圖畫身體	武元甲冰屋
內框（木條）	骨架（金屬管）
支撐物（畫布）	覆層（金屬網）
添加物（基底層與顏料層）	添加（泥塊 + 霓虹燈管）

另外，畫布的內部撐架，總是左右著圖畫的外在框限（簡稱外框），而半球形內框大幅度的改變了矩形的自足完形（self-sufficient whole shape）。方型外框在文藝復興系統中，是為了促使畫作能獨立於現實空間，從而創造一定景深來以假亂真，此擬仿窗口的矩形邊界，使牆面空間與畫面之人為構成（composition）

²¹ 引自 Jean Baudrillard, 林志明譯,《物體系》(Le Système de objets), 上海, 上海人民, 2001, 40 頁。

²² 參閱同上, 40、41 頁。

能有所區隔，但後來經過「風景畫」的影響，「景框」的存在，使畫框轉虛為實（寫實）²³。隨之而來的現代主義，畫框化身為整合畫面的構成，此系統被立體派畫家所承接，也就是說，原本為了防止繪畫的邊緣闖進這個幻視空間，外框的形態總是保持規則幾何，以利降低畫面的干擾，但格林伯格發現塞尚（Paul Cezanne, 1839-1906）以來的平面化表現，相反的利用畫面中的幾何造形，與畫布四邊相互契合呼應，衍生後來畫框意義的遽變。到了紐曼（Barnett Newman, 1905-1970）一類畫家，巨幅畫作與畫框轉化了相互的迴響，相反地畫家利用畫面中的直線模仿起畫框；或者說，畫面與邊框的同質化，解除了畫面的「形 - 地」（figure-ground）關係，使矩形外框等同圖像輪廓（畫面佈滿）²⁴，並促使各式畫框的相繼產出。史帖拉的「造形畫布」可以說將其推往極至，各式內框所撐張的畫幅，在線條的安排下，畫布（內支架 + 支撐物）等同圖像，繪畫由圖像的構成，轉變為一種物體場域。

基於此理，冰屋作品半球型「內框」的產出，自然也就是不足為奇。其中耐人尋味的是，半球形骨架所撐張出的「外框」²⁵，是一種向臨域開放的形態，正好相對於封閉限定的框界，內框不再隱匿於畫面下，它更拋離四邊、四角的限定原則，外顯為畫體本身，踰越了框架所普遍聯繫穩定、隔絕、完整、獨立的面貌，其所架起的冰屋外形，不但是凸面而且是凸體，非角態（non-angularity）之邊界轉角使正面法則消失，視點預設的脫離，引發觀者身體的構成性位移，及臨域因子的參滲。金屬網包覆骨架的立體表面跨足，改變了平面畫布的遮蔽性質，特別是圓頂表面孔隙之內外通透，造就了內空間的顯化，以及隨之而來更形複雜的空間意義開放。

油彩之於繪畫的普遍性，早在1950年代即被泥濘、木屑、或沙粒等其它材料所取代，關於表面網絲上泥塊，可以視為畫布上油彩顏料的附著，照理黏土的量

²³ 文藝復興的繪畫，採取一種嚴謹的人為虛構系統（如神話、歷史），繪畫的外框類似封閉的舞台邊框，到了18世紀「風景畫」由於自然的描模，舞台邊框轉變為類似開放的攝影景框，當自然與人為的系統產生矛盾時，由文藝復興初期所開展，被學院所保護的穩定透視系統便開始動搖。

²⁴ 參見 Clement Greenberg, *Art and Culture: Critical Essays*, Boston, Beacon Press, 1971, p.226-227.

²⁵ 「外框」是指稱畫作的物理性邊界，並非指畫作完成後加以保護、裝飾的邊框。

塊質地，本應屬雕塑範疇中簡易塑造的材料，在這裡反而接近繪畫載體上的施塗添加。金屬網表面的泥塊印記，承載著畫家身體勞動所經營的塗繪肌理，如抽象表現的畫家，讓畫面保留顏料的操作留痕，或滴流、塗抹、潑灑、刮擦，畫作的焦點被轉移在創作過程本身，直指繪畫邁入行動事件的存有宣告，尤其當泥塊隨時間乾裂，隨重力崩解，與表面潦草的霓虹字跡，共同體現操作行動的過程介入。表面泥塊、霓虹也可被視為物件集合（assemblage），一種廣義的拼貼（collage）觀念，梅茲對此特別強調其可拆卸的狀態，並無脫離原本的作用與意義，有別於「被描繪」之身分不可或缺²⁶。



圖 5：不真實的城市，1968
金屬管、金屬網、蠟、霓虹燈管
200x168x24 cm
Stedelijk 博物館收藏
阿姆斯特丹



圖 6：格達菲帳篷，1981
金屬管、壓克力顏料、粗麻布
250x250 cm
都靈凱斯泰勒當代美術館(Catello di Rivoli,
Museo d'arte Contemporanea)

我們撿選兩件相關作品做圖畫體質建構的交互引證，例如 不真實的城市（Citta irreal, 1968）【圖 5】，三角形金屬骨架包覆金屬網，梅茲同樣徒手將蠟塗抹表面，並同樣在其上安裝手跡霓虹文字，此時網面上的蠟有意無意的隨著燈管的溫度溶化。又例如作品 格達菲帳篷（Tenda di Gheddafi, 1981）【圖 6】，在圓頂骨架上包覆粗麻布，並在其上以壓克力顏料描繪圖像。相較之下，兩者皆維

²⁶ 參見 Carolyn Christov-Bakargiev, *Arte Povera*, phaidon press, 1998, p.252.

持著手操作的描繪行為，即上述有關圖畫「身體」的種種性質。不真實的城市保留類似造形畫布的二次元牆上展呈型態，而 格達菲帳篷 則維持普遍畫材的合法操作陳規，兩者在樣貌上顯然與繪畫的母體範式有較直接的關係，假若在如此骨架 + 覆層 + 疊加之建構的條件下，材料無法決定繪畫之所以為繪畫，而繪畫也不見得非得侷限為壁上平面作品 (mural)，那麼我們可以將以上兩者視為繪畫，也同理證成 武元甲冰屋 的圖畫體質之繪畫性展衍。

是否符合了骨架、覆層、疊加，我們就可以武斷的將其視為繪畫？顯然不僅於此，在 武元甲冰屋 的畫體框架下，具體的承載了許多繪畫的相關質性。格林伯格在 1943 年的評論中，談到波洛克 (Jackson Pollock, 1912-1956) 繪畫的「泥漿」 (mud) 手法，他把該手法追溯至美國畫家賴德 (Albert Pinkham Ryder) 及布雷克洛克 (Ralph Blakelock) 身上，他將表面顏料的物質性以「incrustation」的字眼來加以描述，其字義為結殼、積垢、外皮覆蓋，他說：「在波洛克的大型作品中充滿泥漿²⁷。」彷彿講的是某種地質現象²⁸，也就是繪畫的塗層質地類似地殼變動，經由地層堆疊、擠壓和扭曲形塑地表風貌。此地質學式的軌跡也一致地反應在 武元甲冰屋 之共時層狀的組織中，一個廣義拓樸式²⁹的空間結構。

何謂拓樸結構？理論上，空間就是一個集合，集合裡需藉由某些模型結構才能予以討論，所以我們通常會賦予一個集合距離結構，讓它變成一個距離空間，或是為了方向與長度完備性考量，給予一些代數結構，讓它變成一個向量空間 (vector space)，接著還可以給予內積結構，讓向量空間變成一個內積空間 (inner product space)，彷彿是一層一層的外掛上去，讓模型越來越像實際的情況。拓樸結構，就是一種定義在某個空間上的集合族，其性質是指在圖形被任意的變形下，仍能維持不變，只要在變形過程中不使原來不同的點，重合為同一個點，又

²⁷ 引自 Arthur C. Danto, *After the End of Art – Contemporary Art and the Pale of History*, University Press, 1998, p.72: *The mud abounds in Pollock's larger works.*

²⁸ 參閱同上。

²⁹ 「拓樸學」是由英文「Topology」音譯而來，意譯為「地誌學」，指涉著和研究地形、地貌等地表空間有關之相類似的空間性質學科，因此「拓樸學」在早期曾經被翻譯為「形勢幾何學」、「連續幾何學」，1956 年的《數學名詞》把它確定為拓樸學，現在已成為研究連續性現象的重要的數學分支。所謂「拓樸性質」，是指連續變換下還可被保存的空間性質，也就是說一種在連續變換下不變的性質。參閱網站：

http://tw.search.yahoo.com/language/translatedPage?tt=url&text=http%3a//www.ikepu.com/maths/maths_branch/topology_total.htm&lp=zh_zt&.intl=tw&fr=yfp

不產生新點。換句話說，這種變換的條件是在原來圖形的點，與變換後圖形的點間，存在著一一對應的關係，並且鄰近的點還是鄰近的點，這樣的變換叫做拓樸變換，它另外有個較易理解的形象說法，稱為「橡皮幾何學」。我們可以將骨架、覆層、疊加之皮質建構，想像成一個橡皮，它可以撐張在一個三角形形支架上，例如作品 不真實的城市【圖 5】，也可打氣成較大的球面，如 武元甲冰屋，表面與容積緊密聯繫與連續變異，二維平面與三維空間不但可以並存，甚至可以相互等同。

大致上 武元甲冰屋 的層狀組織區分為正空間 (positive space)、負空間 (negative space) 和內空間 (inter space)。可觸知的物質佔有是正空間，也就是骨架、金屬網、泥塊層，及霓虹燈管所形構的可塑皮層；皮層所圈圍內部中空視為內空間(隨著泥塊乾燥剝離逐漸外顯)；而負空間是不被形體佔有的展陳場所，負空間與內空間的關係會因孔隙內外交通(負空間與內空間彼此對立、連繫、包含)。一般而言，內外之分的觀念寓含一種歐氏幾何 (Euclidean Geometry) 的空間關係，一種距離函數，即由一個圓點向四方延伸，直到越過某一界線，之後便「外在於」此點所構成的場域。而 武元甲冰屋 所形構的場域顯然無法被歐氏二元性充分界定，冰屋的內空間被皮層包裹，壓擠出環繞自身的外部臨域，當觀者繞行閱讀，身體移動軌跡所召喚的表裏體察，使各式不可化約的二元差異，關涉著朝一元過渡的中繼階段，一種進行於表面 / 容積，可視 / 可述之連續變換的感知歷程，隨時間推移慢慢集結，空間被差異化與時間化，反之感知歷程的間接、跡化也等於概括了時間的空間化³⁰。

³⁰ 參見 Gilles Deleuze，楊凱麟譯，《德勒茲論傅柯》(Foucault)，台北，麥田，2000，155 頁。

三、 霓虹字句書寫之言說形構

文字介入「繪畫」其來有自，古希臘語中，書寫、素描或繪畫皆源自同一個字「grapheing」，安海姆（Rudolph Arnheim, 1904-2007）認為，人類手部或身體所進行的描畫動作，被演化為素描、塗彩、造形³¹。我們若從象形文字觀之，文字可以說是在繪畫的根基上萌生，自新石器時代晚期，素描與書寫即為兩個同類的詞彙³²。但雖然如此，素描或書寫的操作留痕，在整個古典繪畫歷史中反而被視而不見，也就是說筆觸把圖像帶到觀者眼前，而本身並不構成任何意義，即便印象派或是點描派（Pointillism, 1884-）的畫作中已出現了明顯的筆觸，筆觸的強調都不是該流派的本意，因為畫家只是想藉由視覺（非物理）去混合（optical mixtures）色相，並列色點達至彩度張力的效果。理想上色點應該消失在明亮的畫面中，但因手操作的限制，這種現象從未發生，所以筆觸的正視，一直要到繪畫離開寫實準則時，才真正的化暗為明。當筆觸顯示繪畫是要被看（look at）而非被看透（look through）時，畫家與觀者的分野即將告模糊，繪畫產出機制成了繪畫本身，格林伯格根據各種媒介特質，判定筆觸為「繪畫之所以為繪畫」的標準。換言之，除了平面性的強調，筆觸也成為繪畫主體的構成要素，所以畫一幅只有筆觸的畫作，成為抽象表現主義繪畫的普遍標的³³，如湯布利（Cy Twombly, 1928-）的畫作，提供了文字書寫之於繪畫的可能支持，懸繫著關於梅茲「繪畫」與「文字」的如下說明：「我相信我們能夠如拜占庭式，將文學放進繪畫，古代阿拉伯人順利做到書寫變成繪畫，如今被美國塗鴉重複著。對我來說，素描就是書寫，我非常深刻的意識到繪畫／書寫的現象³⁴。」

³¹ 參見 Arnheim Rudolf, 騰守堯 朱疆源譯,《藝術與視知覺》(Awsthetics Design Art Education), 四川, 四川人民, 1998, 230 頁。

³² 參見台北市立美術館,《素描之道：畢卡索素描收藏展》, 台北, 台北市立美術館, 1997, 170 頁。

³³ 參見 Arthur C. Danto, *After the End of Art – Contemporary Art and the Pale of History*, University Press, 1998, p.75-76.

³⁴ 引自 Germano Celant, *Mario Merz*, Solomon R. Guggenheim Museum, New York – Electa, Milano, 1989, p.48: *I believe that we can put literature into painting just as the Byzantines did. The ancient Arabs succeeded in doing so – writing became painting. This has been repeated today in American graffiti. For me, drawing is writing, and this phenomenon of painting-writing was something that I felt very deeply.*

我們可以在 1940 年梅茲少年時所創作的「視覺詩」(visual poetry)³⁵，發現其素描、書寫與文學間的統合關係。「視覺詩」可追溯至二十世紀初，由詩人馬利內提 (F. T. Marinetti) 所領軍的未來主義詩派，致力於發掘文字的各種可能性，利用文字來表現現代生活中的圖像、聲音與記憶，從而衍生出一種「圖畫詩」概念，或說是「文字畫」，模糊了繪畫與文學作品的界線。武元甲冰屋表面上大小、間隙不一的手跡字母，有些獨立，有些彼此牽搭，由上而下，由內至外螺旋盤繞。由於潦草書跡無法輕易的辨識，觸目所及的是共時性的有機圖像，隨之而來的才是書寫閱讀之歷時性觀照，當書寫筆劃被再製的光體替代，曖昧的轉化藝術家的物質性操作，一致的如同墨跡、刻痕所留下「在的不在場指標」，或是「在者不在或不完全在」的「痕跡」³⁶，新生了更大維度的描繪形式。

牆面文字的潦草書寫透露出一種塗鴉 (graffito) 的形式內涵。無獨有偶，1960 年代末正值塗鴉文化開始在街頭時興，噴漆的塗鴉行為，由於不同於傳統的繪畫觀感，持續被梅茲所愛用。當時罐裝噴漆隨處皆可購得，街頭、地下鐵、車廂被不知名的人士以噴漆塗抹亂寫，他們利用「塗鴉」的手法，把心中對社會的不滿及焦慮，在暗夜中將口號、符號，恣意的「寫」在地鐵或街頭的牆上，成千上萬、川流不息的行人都成了觀眾，這種反主流、反政府的破壞手段後來蔚為風行。作品 物體隱蔽起來！ (objet cache-toi, 1968)【圖 7】提供了 武元甲冰屋 中的塗鴉線索，梅茲說到：「在其上，我寫下『objet cache-toi』(物體隱蔽起來！)，它直接從 1968 年五月巴黎牆上的塗鴉文字衍生而來，這是第二件冰屋作品的基礎結構³⁷。」另外，作品 孤獨的團結 (Solitario Solidale, 1968)，也是梅茲將兩個牆上的塗鴉文字——Solitario solidale 製成霓虹燈管，安裝在鍋內的溶蠟上，關涉於 1968 年五月暴動的政治指涉，成為一個歷史事件的證詞。種種相關跡證

³⁵ 又稱為「具體詩」(concrete poetry)，用字母、單字或符號以圖案形象的方式，表達具意象的有形詩體。

³⁶ 德希達認為符號的能指與所指之統一體，並不能從「現有和絕對在場的豐富性」中產生，而所有的意指活動都源於「痕跡」，在他看來，只要有「痕跡」，就意味著「在者不在或不完全在」，正是「痕跡」展開了意指的活動。參自牛宏寶著，《西方現代美學》，上海，上海人民，2002，726 頁。

³⁷ 引自 Germano Celant, *Mario Merz*, Solomon R. Guggenheim Museum, New York – Electa, Milano, 1989, p.106: *And over it, I wrote: "objet cache-toi". It derives directly from a graffito written on the walls in Paris in May 1968. This is a second work based on the structure of the igloo.*

顯示，武元甲冰屋的塗鴉樣貌關乎著當時的政治情勢，而不僅是戰後的繪畫風格，或許塗鴉行為所傳達文化轉譯下的「抗爭」概念，正好反應出一種以弱敵強的游擊戰略，有待我們直接對武元甲冰屋的表面字義做進一步的理解。



圖 7：物體隱蔽起來！，1968（77）
金屬管、金屬網、玻璃、夾鉗、瓶子、霓虹燈管
直徑 400 cm，藝術家收藏

武元甲³⁸，知名越南將軍，1954 年奠邊府戰役擊敗法軍的功臣，曾任國防部長、政治局委員等職，一位帶領越南人民迎戰西方強大軍力³⁹的游擊戰理論家，其名言：「假如敵軍集結，會失去領土；假如敵軍分散，會失去戰力」，可溯及《孫子兵法》（400B.C.）⁴⁰，類似的箴言還可發現於老子等其他亞洲的思想家⁴¹，表達作戰攻略在於聲東擊西，誘敵暴露分散，相對於正面迎戰，戰場被拉至敵軍後方，弱勢武裝透過時間、空間形成一個無限延長的力矩，以小搏大、以弱擊強，隱匿、騷擾、突擊、追打，長時間消磨敵人實力，讓對方疲於

³⁸ 奠邊府戰役是法越戰爭（1946-1954）中最後一場戰役，堪稱世界經典名戰。作戰一方是武元甲手下的越盟軍隊，另一方是法國空降兵及外籍兵團。最後越軍大勝，法國隨即結束越南七十年的殖民統治，從此退出亞洲戰場，由美軍接續戰事，至此越南分裂為南越、北越。

³⁹ 參見網頁：

<http://zh.wikipedia.org/w/index.php?title=%E6%AD%A6%E5%85%83%E7%94%B2&variant=zh-tw>

⁴⁰ 引自孫武，《孫子兵法》，台北，東門，1990，頁 110：虛實第六，如「故行人而我形，則我專而敵分。我專為一，敵分為十，是以實攻其一也，則我眾而敵寡。」「夫兵形象水，水之形，必高而趨下；兵之形，避實而擊虛。」

⁴¹ 參見 Giovanni Lista, *Arte Povera*, 5 Continent Editions, 2006, p.23.

奔命，一方面規避敵軍力強勢實，另一方面則集中火力攻擊敵方氣弱力虛之處，營造我眾敵寡的有利局面。此語境被梅茲選取、挪用、翻製，轉換成視覺形象，「寫」至冰屋表面，其情勢戰略的場域因果推演，表徵的是一個越南將領，或是藝術家面對外在壓迫的抵抗？或是冰屋在惡劣的大地中的倖存景況？還是其實文字的介入不只是一種冰屋／詞組意義同在的隱喻交織？

武元甲冰屋 上的文字經由燈管的光體暈影形塑，營造了溫度、亮度，和玄奧的形上氛圍，光電流動的視覺信號，讓人有感於一種親臨在場，如布希亞的觀察：霓虹光源「賦予事物獨特的價值，它創造了陰影、它構織了臨在感⁴²。」基本上，繪畫擅長表現共時性靜止、凝固的共時空間，文字卻可以表達歷時性的時間歷程，二者本質上大不相同。當霓虹光電與文字結合，無疑強化了書寫與閱讀的過程訊息，語言讓原本無聲的圖像發言、發聲（讀音），共時性的凝固視像，載入了歷時性之語音語義敘事，尤其文字成螺旋排列，邀約觀者透過身體繞行移動，進行文學、繪畫的界域交融，召喚游擊戰略下的時空場域。霓虹燈管雖然某種程度來自於「圖畫詩」，但卻迥異於未來主義以文字符號召喚視覺經驗的方式，原因在於 武元甲冰屋 的霓虹字句，不但沒有任何現實參照的圖像期待，反而有利於擺脫了物理物質主義（physical materialism），顯露藝術家從「藝術為物件」（art as object）到「藝術為觀念」（art as idea）之「去物質化」的理念轉移，這也就是為什麼這段期間梅茲被包含在以觀念藝術為號召的重要國際展覽，像杜塞爾多夫（Düsseldorf）的 68 景致（Prospect 68），阿馬爾非（Amalfi）的 Arte povera + azioni povera，阿姆斯特丹的 Op Losse Schroeven: Situaties en cryptostructure 和伯恩（Bern）的 活在你的頭腦中：當姿態變成形式（Live in Your Head: When Attitudes Become Form）。

事實上，當手操作字跡交由工人彎製成霓虹燈管，所呈現之不可觸知的光電流動，是以一種刻寫工具（inscription devices）的非人（inhuman）模式，對立起人味特質所主導的觀看活動。露西·利帕（Lucy R. Lippard）與約翰·錢德勒（John Chendlen）於 1968 年二月在《國際藝術》（Art International）聯名發表的 藝術

⁴² 引自 Jean Baudrillard，林志明譯，《物體系》（Le Système de objets），上海，上海人民，2001，19 頁。

的去物質化 (The Dematerialization of Art) 說到：

當越來越多的作品只是在工作室構思，而後到別處交由專業工匠來製作，物體僅變成為最終的產物，若干藝術家對藝術品之物理的發展正在失去興趣，而工作室再度成為課題。這樣的潮流似乎激起了一種藝術深刻的去物質化⁴³。

去物質化的觀念，所指稱是一個不同於形式主義下的實體觀念，智性觀念的納入，往往同時具現「可見」、「不可見」(non-visible)，及「無可見」(non-visual) 的特質，透過對作品的識讀解義，主要讓觀者思考他們看到什麼更勝於直接形式感知⁴⁴。尤其當 Giap 大名被刻意留置句尾，意味著說話主體 (Speaking Subject) 削弱了藝術家的位階，動搖了藝術家對於文字和讀者的主宰權威，當武元甲的言說被文件化處理，多少意謂著藝術家某種程度的缺席、退位，藝術家主體的書寫姿態與言說主體 (武元甲)，同時被收容於客體化的霓虹產物 (product)，此時個性化潦草書寫活動 (非直接書寫)，又隱約爭奪著言說的壓倒地位，如此多重脈絡交織，由於推溯困難，導致傳統意義上的闡釋成為不可能，語言狀態獲得了重新分配⁴⁵。言說與書寫間對立的瓦解，形構一種模寫自身之不及物性的差異開展，也就是說，武元甲冰屋 既不是主體藉以附著其上的形式，也非指向外在於自身的客體，語言在行動中裸露出來，弔詭地不再被主體或客體的向量披覆，空洞的主體訴說著無客體指向的語言，語言從此擺脫溝通與意向性的世界，言語與視覺經驗被重新劃定，智識與美學踰越在觀看的經驗中融為一體，呈顯最素樸赤裸的原始威力。

⁴³ 引自簡子傑，《美國觀念藝術初期批評言說的發展：一個批評言說觀的形構》，國立藝術學院美術史研究所碩士論文，2001年6月，30頁，原出處：Lucy R. Lippard and John Chandler, "The Dematerialization of Art," *Art International*, 12:2, February, 1968, p.31: *As more and more work is designed in the studio but executed elsewhere by professional craftsmen, as the objects becomes merely the end product, a number of artists are losing interest in physical evolution of the work of art. The studio is again becoming a study. Such a trend appears to be provoking a profound dematerialization of art.*

⁴⁴ 參閱簡子傑，《美國觀念藝術初期批評言說的發展：一個批評言說觀的形構》，國立藝術學院美術史研究所碩士論文，2001年6月，30-33頁。

⁴⁵ 在整個西方思想傳統中，語音中心主義總是排斥、貶低書寫，認為語言模寫實在，書寫模寫語言，書寫因此是模寫的模寫，被看作是粗暴的外力。

四、冰屋築體場域

1960和1970年代建築經歷了重大的改變，義大利的「基本建築學」(radical architecture)，像是弗羅倫斯群超工作室(Florentine group Surperstudio)和米蘭建築伸縮派(Milan-based Archizoom)及索特薩斯(Ettore Sottsass, 1917-)等等作品，當時正平行著貧窮藝術的發展。美國建築大師萊特(Frank Lloyd Wright, 1867-1959)致力於自然與建築的可能性，召喚著臨時居所的游牧觀念，他所撰寫《活的城市》(The Living City, 發行於1958年)，於1966年在義大利出版，當時貧窮藝術發展的相當活躍。尤其是1951年，富勒(Richard Buckminster Fuller, 1895-1983)發明短線圓頂體(Geodesic Dome)，發表於米蘭實用藝術三年展，有機圓頂屋廉價、量輕的三角鏈接結構，類似有機活體細胞，提供一個建築與環境構思的社會原初型態，也讓人不禁聯想起梅茲所採用的冰屋形式⁴⁶。

當我們利用體制的邊際效應，去驗明「武元甲冰屋」的繪畫性建構，無可避免地造成了某種程度的偏廢，似乎忽略了另一個著實有力的場域坐落課題。梅茲以文字明載「IGLOO = HOUSE⁴⁷」(冰屋 = 房子)，引領出一個壓倒性的建築自明狀態，如馬丹諾(Michael Mc-Donough)所形容：「如果1950年代抽象表現主義畫家帕洛克，是利用畫布來表現內在的心理風景，那麼1960年到1970年代的環境藝術家，是利用建築物和自然風景，作為外在和文化的畫布⁴⁸。」彷彿一群1960年代末的藝術家，所從事的環境藝術建造，如史密斯遜(Robert Smithson, 1938-1973)，提出的場域與非場域的對照，或是如莫里斯(Robert Morris, 1931-)、理查·隆(Richard Long, 1945-)、索拉·維特(Sol Le Witt, 1928-2007)、丹尼爾·布罕(Daniel Buren, 1938-)、理查·塞拉(Richard Serra, 1939-)等等所提議之景觀空間互為。梅茲總是運用夾鉗和圓拱，集合著破玻璃、草席、皮革、柴束、石板與車門做築體的景觀嵌入，使過去與當下的理解穿梭於體系間，冰屋的存有與場所的歷史文明脫鉤，歸結著人與環境的游牧姿態，否定了穩定客觀的外在現

⁴⁶ 參見 Carolyn Christov-Bakargiev, *Arte Povera*, phaidon press, 1998, p.26.

⁴⁷ 引自 Mario Merz, *Mario Merz*, Hopeful Monster, 1999, p.90.

⁴⁸ SonfistAlan 編，李美蓉譯，《地景藝術》(Art in the land: A critical anthology of environment art)，台北，遠流，1996，325頁。

實，與神話、傳說產生關聯，保存著一種意義撞擊下的新文化轉換。原始冰屋的特定時空建構，與周遭環境被視為意義化的整體，涵括了建築學、心理學、天文學、人類學、社會學脈絡，不可見的境況氛圍使詮釋角度必須從作品與內容 / 形式的操作中，開放其關聯網路。

冰屋又譯雪屋，是一種由雪塊搭蓋的半球形建築，通常與加拿大中央北極圈（Canada's Central Arctic）和格林蘭島極北區（Greenlands Thule area）的愛斯基摩人有關，由於當地長年風雪，氣溫極低，帳篷無法禦寒，又缺乏木材、泥草，於是愛斯基摩人就地取材，將雪塊築成堡壘，作為漫長嚴冬中狩獵的暫宿之處。愛斯基摩人建造冰屋，可以在不需要任何支撐及輔助材料的情況下，由一人獨力完成，雪塊以螺旋軌跡疊砌攀升，利用拱形力學緊密接合，此時拱形承受力由上方向四周散射，平均地指向地面，結構堅實，簡約平整。沒有稜角的半球形有利於降低風阻，相對於其它形體的體表面積，半球形具有較大的容積，尤其在建造冰屋時，所需雪磚是在預設的居室範圍內，向下切割挖掘，巧妙的使屋內空間低於地面，增加了室內空間，並減少室溫散失。由於冰具有極佳的絕緣性質，與室外零下幾十度的惡劣環境相較下，屋內顯得溫暖舒適，特別是居住在戴維斯海峽（Davis Strait）附近的愛斯基摩人，習慣於用獸皮將圓頂裹蓋起來，如此一來能把室溫從 2°C 大幅提升到 10-20°C⁴⁹。



圖 8：武元甲冰屋 - 假如敵軍集結，會失去領土；假如敵軍分散，會失去戰力，1968（82）
金屬管、金屬網、黏土、塑膠袋、霓虹燈管
120x200 cm，巴黎龐畢度藝術文化中心

⁴⁹ 參見網頁：<http://en.wikipedia.org/wiki/Igloo>

「Igloo」本身的意思就是房屋，所以自二十世紀以來，愛斯基摩人就開始用「iglu」的複數形式「igluvigaq」（或者是 igluvigait）來專指冰屋。1968 年梅茲的另一件 武元甲冰屋【圖 8】，就有如一個防禦的龜殼，冰屋堆砌模式如戰事碉堡，與表面攀附的武元甲格言，隱喻著四面受敵的倖存情境下，遷徙轉移的場所避難。往後梅茲利用夾鉗，支托被描繪的玻璃或是草席、柴束...，或是固定、銜接著皮革、蠟面...，或是攏聚集合著岩板、車門...，作品指涉總是超脫極地冰屋的專指範疇。如作品 格達菲帳篷【圖 6】體現著游牧草原的蒙古包，並且當冰屋作品的骨架外露【圖 9】，反倒像極了北印地安人佩科特族（Pequot）的棚屋（wigwam），他們彎曲樹枝（sassafras）將樹枝末端插入地面，利用堅韌的植物纖維捆綁做半圓形骨架，樹皮或香蒲（cattail mats）就鋪蓋其上，有時他們會在屋頂以岩石加壓。



圖 9： 雙重冰屋 ，1979

外部結構：金屬管、夾鉗、玻璃、帽子

內部結構：金屬管、金屬網、黏土、霓虹燈管

300× 600cm

Courtesy Museum Folkwang, Essen

冰屋不只是置放於地面的立體物，而是扎根於地表下的建築體，其種種特質在梅茲的冰屋作品中，均獲得一致的體呈。1975 年冰屋作品在各式各樣的地點展出，從柏林到巴塞爾（Basel），從倫敦到米蘭，從都靈到艾森（Essen），彰顯

著游牧文化與生態環境間的辯證。尤其構做冰屋作品時，往往就地取材，因地制宜，呈顯著荒原中冰屋建築的經濟考量，如 1979 年在澳大利亞展出時，梅茲使用尤加利葉覆蓋冰屋；又如 1989 年洛杉磯（Los Angeles）當代藝術博物館的裝置，採用從聖佛納多山谷（San Fernando）採石場採得的花崗岩和當地的棕櫚葉。冰屋與其展呈環境總是處於矛盾的運動中互為條件、相互依存、滲透轉化。一則牽連著人與自然、人與社會的活動關係；二則泛化為物質文明與精神文明的思維辯證。總之，梅茲將冰屋形容為「超越房子的房子⁵⁰」（a house that transcends a house），並從中洞察出圓拱力學的表面張力關係，他說：

水滴從湯匙流漏，因為表面張力重新形成半球體，分子表面張力導致水滴呈現特定形式，不是不定形的實體...人類的精神非常接近一種球體形式，擁有一種球體意識的直覺——一顆水果、一個球，它是一個古老的直覺形式⁵¹。

所以圓頂冰屋的空間考量，也引伸為宇宙中星球的球體成形，其導因於液態環境中的冷凝生成，因著表面張力的作用成圓球狀。同樣的，當人類處於寒冷環境，為了減少體表外露，身體會自然捲曲成一團，如果將人體視為液體，這時很類似「表面張力⁵²」，即一種液體表面積盡其可能的縮至最小的趨勢。1979 年，雙重冰屋（Doppio igloo）【圖 9】是由一個大的玻璃冰屋包含一個泥土冰屋，冰屋被另一個冰屋遮蔽、疊加，成層結構強顯著地質積澱與天文領域，彷彿古希臘哲學家阿那克西曼德（Anaximander, 公元前 611 前 547 年）所感知的半球形天空，如莊嚴的教堂穹隆，包覆大地。

⁵⁰ 引自 Germano Celant, *Mario Merz*, The Solomon R. Guggenheim Foundation. New York and by Electa, Milan, 1989, p.108.

⁵¹ 引自：<http://www.kunst.uni-stuttgart.de/seminar/merz/mmerz1.htm>, 原出處：Germano Celant, Mario Merz, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 28.Sept.- 26.Nov. 1989, Electa, S.180, 181: *the drop escapes from the spoon, reforming as a hemisphere because of the surface tension. The surface tension of the molecule causes the drop to assume a specific form, rather than becoming a shapeless entity...The human mind is very close to the form of the sphere. Man has an intuitive consciousness of the sphere - a piece of fruit, a ball. It is an age-old intuitive form.*

⁵² 在液體的內部，每個分子會受到周遭分子的吸引，但表層分子，由於外側接受不到其他分子的吸引力，因此表層分子能量較高。液體為了降低能量，儘量縮減表面積，爭取球形狀，呈現出「表面張力」。

無論是蘇黎世（Zurich）、名古屋（Nagoya）、洛杉磯的現代建築，或是波爾多（Bordeaux）、巴黎，冰屋作品結構具備了一種自我衍生的能力，並且冰屋與冰屋間在特定的環境中做各式組合共振。舉例來說，在巴黎薩伯特（Salpêtrière），一座十七世紀大院，聖路易禮拜堂就在那裡，至今仍在使用⁵³。1987年夏天梅茲來到這裡，將各式冰屋裝置於禮拜堂，由於冰屋裝置向來不侷限於美術館裏橫向移植的對象審美，當時教堂保持原有裝飾，藝術家不要求將環境淨化，並且力圖使作品與特定的建築、歷史、文化成為一體。在這次的展出作品中，如《沒有街道的地方》（Places Without Streets, 1987）【圖 10】，柴枝鋪成難以進入的冰屋周邊，立於一個巨大隱喻的教堂空間中，祭壇、懺悔室、跪拜台...圍繞其間，半透明的冰屋作品，搖擺在聯結與斷離的歷史觀點間，與宗教場所的形上裝飾，進行邂逅、辯證、參滲、並存、顛覆，內在與外在、脆弱與堅固、明亮與陰暗極端併合，喚回夏爾科避難所消逝的過往事件，與場所原有身分作游離與聯繫的多重意義開展，獲致一種新的隱喻象徵。



圖 10：1987 年裝置於巴黎聖路易禮拜堂（Chapelle Saint-Louis）
《沒有街道的地方》，1987
金屬管、金屬網、石板、樹枝、霓虹燈管
200×400 cm，藝術家收藏

⁵³ 據稱，薩伯特的聖路易禮拜堂（Chapelle Saint-Louis de la Salpêtrière）因為它生產珍貴的物質像硝酸鉀而被神聖化，最後這建築物變成火藥倉庫，在 17 世紀末期路易十四統治下，變成流浪漢和瘋子的收容所，金·馬丁·夏爾科（Jean Martin Charcot, 1825-1893）在此帶領他早期歇斯底里的神經學研究，至今這教堂的一部份是薩伯特醫院。

基本上，冰屋是一個召喚原初的庇護棲所，維持著自身在任何特定場域中的獨立自主，但因其侵略性的佔領姿態，往往反而成為場域的中心，與周遭景緻緊密聯繫使成一體，當下的場所整體成為空間延伸的基礎單位，隨著冰屋脈絡質變成一個真實及想像經驗的地點展演。塞朗對此的一連串提問，說明了意義的增殖流變：「這新環境呈現的是什麼？假如細枝是森林，那冰屋是人類還是動物的巢穴？是吉的還是凶？是意識或非意識？理性還是非理性？這中央的雄偉建築地，是愉快的還是痛苦的？是脆弱的還是殘忍的⁵⁴？」如梅茲所說：「冰屋同時是天體與小屋...冰屋是一個綜合體，一個複合的圖像⁵⁵。」在場所空間中，冰屋創造一個「區隔」卻又相互穿透的「中介」力場，嵌入總體情勢的內在，在歷史的結構下，去建立人類的存有原型，標向儀式舉動的游牧棲身，以一個情境聖像（icon），回應著個人與社會的永恆存在。

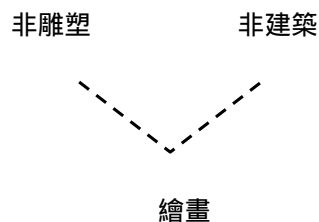
⁵⁴ 引自 Germano Celant, *Mario Merz*, The Solomon R. Guggenheim Foundation. New York and by Electa, Milan, 1989, p.41: *What did this new environment represent? If the twigs are a forest, is the igloo in the middle the lair of a human being or an animal? Are good or bad forces, conscious or unconscious, rational or irrational forces channeled into this space? Is the central edifice a site of pleasure or pain, frailty or cruelty?*

⁵⁵ 引自同上，p.26: *It is both a world and a small house. ...The igloo is a synthesis, a complex image.*

五、擴張場域中的繪畫

形式主義的發展，在純之又純的空白下，繪畫終至一無所有，來到顏料、畫布的構成境地，格林伯格觀點將此定義成繪畫主體，即在獨特的顏料平面上強調繪畫特性，使繪畫孤立於三次元的建築與雕塑之外，換句話說，繪畫的獨立性是一種既非雕塑也非建築的條件附加，其理解不需要求助於任何其他無關的因素，繪畫本質是由一個內部的系統，與外部的系統來加以界定，表示一種繪畫與雕塑、建築間的對立，或者說繪畫與繪畫所從屬的整體之間的對立。如此一來，繪畫的獨立性追求，反而必得要在差別系統內，才能認知繪畫概念，此一穩定、靜態的結構，我們得由它之外的東西才能真正確定它的內容，如果沒有「非繪畫」這一概念的話，「繪畫」就不能意指任何東西。圖表說明如下：

表 4：梅茲 1950 年代前後繪畫的範疇圖示



然而此繪畫的進化路線，似乎只有超越繪畫本身才有可能，抽象表現主義所書寫的那一套獨尊繪畫的歷史敘述，由於過度熱衷於現代主義的唯物論，反而矛盾的違反了「各司其職」的指導原則，不當的闖進了雕塑的範疇⁵⁶。如紐曼（Barnett Newman, 1905-1970）的畫作可以是不需形象的平面色域（field），羅森伯格（Robert Rauschenberg, 1925-）做複合繪畫（combine-painting）的現實拼貼，封塔那將畫布割割戳戳，安迪·沃荷（Andy Warhol, 1928-1987）利用

⁵⁶ 參閱 Arthur C. Danto, *After the End of Art – Contemporary Art and the Pale of History*, University Press, 1998, p.102.

版畫複製起大眾流行影像，到了瑞曼則提出了：「畫什麼從不是個問題，如何畫才是個問題。如何畫總是有關於圖像 - 即結果⁵⁷。」他將圖畫解構成圖畫內框、支撐物、顏料、操作，並把物體概念延伸至圖畫身軀，及其操作、呈展模式；法國「表面 - 支撐」(Supports-Surfaces) 的藝術家則重構繪畫要素，圖畫本身即是其再現本身之主體...。經過 1950、60 年代的前仆後繼，終致繪畫的內在邏輯失效，並潛藏著一股跨領域的爆發力，使「繪畫」成為一個歷史限定的範疇，而不是一個普遍性範疇。繪畫創作關注在這些排斥條件的外在界線上，繪畫的限定狀態遭遇了自身邏輯上的挫敗與斷裂。

在 武元甲冰屋 中，冰屋「牆面」無庸置疑的被視為繪畫載體，只是霓虹描畫所涉及的意義擴延，讓我們不禁要問，到底冰屋牆面的物質添加（物體疊加）之描繪、拼集，該視為一種「壁畫」？還是「建築」本身是畫？自文藝復興以來，為了爭取畫家的自主權，逐漸發展出不受地點限制，可自由移動的架上畫作，但相形之下，場所參數也從繪畫的體制中缺席，梅茲對於繪畫存處空間的忽視提出了反思：

我認為我們必須再一次去理解涵構中的繪畫。當我們在書裡看提香的複製畫，它的原初涵構從來沒有呈現。在看實際畫作時，我發現它是在傢俱及圓拱的實際空間裡，莊重地被插進一個確切具體的空間中。現在，我的繪畫和雕塑試圖達至製造它們的環境中⁵⁸。

梅茲表示：「我的畫不一定要掛在牆上，它能放在地上，或裝在天花板...繪畫開始去佔領一個空間位置⁵⁹。」在這裡，繪畫載體不但是繪畫本身，原本供繪畫依附的環境如牆面、地點，也被納進「繪畫」的建製中，「繪畫」超越了現代

⁵⁷ Anna Moszynska, 黃麗娟譯,《抽象藝術》(Abstract art), 台北, 遠流, 1999, 197 頁。

⁵⁸ 引自 Germano Celant, *Mario Merz*, The Solomon R. Guggenheim Foundation. New York and by Electa, Milan, 1989, p.53: *I feel that we once again have to see paintings in their context. When we see a Titian painting reproduced in a book, it is never presented in its original context. Then, when we see the real painting, we find it inside an architectural space, with a piece of furniture or in an arch . It is superbly inserted into a definite and concrete space. Now, my paintings and sculpture try to carry within themselves something of the environment in which I made them.*

⁵⁹ 引自同上, p.16, 原出處: *Mila Pistoï, "Intervista a Mario Merz," Marcatre (Rome), no. 30-33, July 1967, p.268: My paintings should not necessarily be hung on the wall, they can be placed on the floor or attached to the ceiling.... It's good for paintings to start occupying a position in space....*

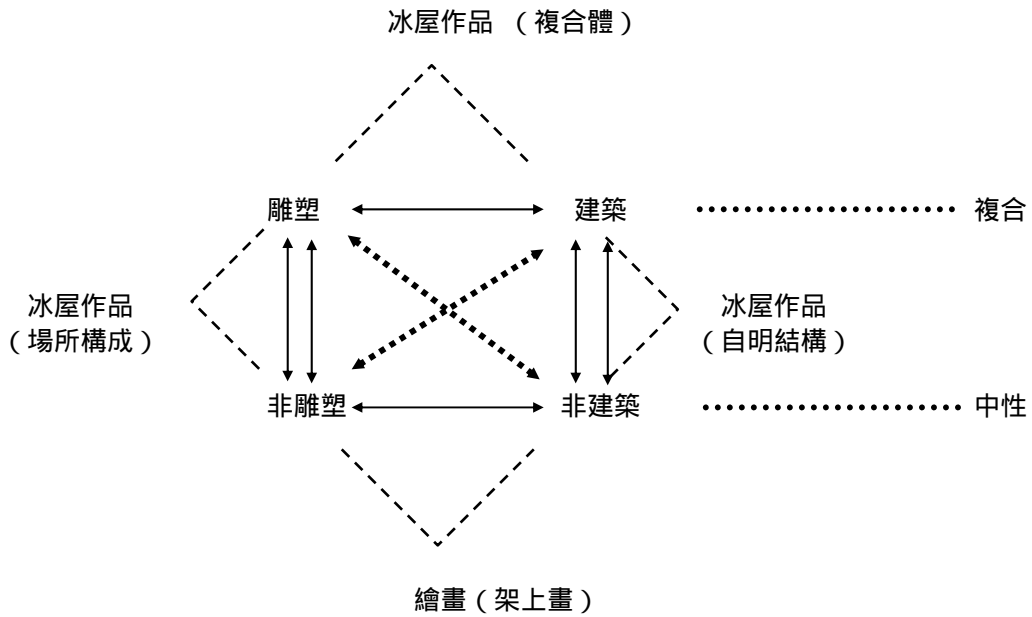
主義「無所在」的體制門檻，與展呈場域呼應著地景藝術所引起的「特定場域性」概念。塞朗直接點明：「冰屋揭示出劃界領地的基本功能，或是一個內外空間的環境；作品的界線範圍像是繪畫邊緣，製造盈滿與虛空的邊界⁶⁰。」就冰屋而言，如今的圖畫外框僅僅只包圍著空無，改變框限實存物體的普遍身分及限定的觀看模式，尤其冰屋作品以居無定所的經驗，連繫著冰原、草原、沙漠等未發展的邊陲地帶，理所當然被歸於一種游牧隱喻（nomad），帶來了文化交流、衝突、滲透與改變，展現了複雜的權力問題，以及挑戰權力建制的自我建構與他者想像。冰屋之於藝術疆界，在某程度上，類似於後結構式的地理概念，由於對空間的操控正是權力的具體展現，中心與邊緣、疆界、場域、地圖學等，紛紛成為論述權力的熱門切入，其批判的力量泉源，已由穩定的中心移向模糊的邊緣，沒有固定疆界可以讓意義與身分確立，常以去疆界（deterritorialization）說明這些意象所誘發的移置想像。如梅茲利用游牧隱喻，挑戰僵化的學科典範，在游牧經驗裏，尋找抗衡純正、穩定、進化約制的解放力量，游離於越界所身處的夾縫尷尬，讓人在失去依傍孤立無援下，置身於一個對積習俗見的反省距離中。

克勞斯在《擴張場域的雕塑》（*Sculpture in the Expanded Field*）中，利用精神分析的圖表方式，歸納性的解釋當代雕塑的可能性，我們是否也可以從其範疇概念框架出當代繪畫的可能性，歸納出冰屋作品所造成的繪畫疆域擴延。首先，繪畫即便如前述被描述為「非雕塑」與「非建築」極端否定的對立面配對，此兩極也可以透過簡單的邏輯逆轉，轉變成肯定的對立面。就雕塑與建築的分類，依照某種擴延的邏輯，非建築可以說是雕塑的另一種表達，而建築自然可以說是一種非雕塑。因此冰屋築體的圖畫身體，轉變成肯定對立面的逆轉，進入一種與非建築和非雕塑情況，一種建築與雕塑的複合體（complex），一個由兩種要素組成的形式，轉變成一個由四個部份組成的相對擴展場域，如下⁶¹：

⁶⁰ 引自同上，p.25: *the igloo reveals the essential function of delimiting a territory or an environment between inner space and outer space. It works with limits, such as the perimeter of a painting, marking the boundary between full and empty.*

⁶¹ 圖表繪製援引 Rosalind E. Krauss 根據結構主義所進行人文科學的圖示，符號說明如下：（1）實線箭頭表示純粹矛盾關係（區分為複合軸及中性軸）；（2）雙箭頭表示錯綜複雜（involution）的矛盾關係；（3）虛線箭頭表示含涉的關係（implication）。參見 Rosalind E. Krauss, *The originality of the avant-gard and other modernist myths*, The MIT Press, 1986, p.283, 284.

表 5：冰屋作品之繪畫場域的邏輯擴展



冰屋作品的創作因由，揭示了傳統繪畫與雕塑的超越，梅茲說到：「我作冰屋為了三個重疊的原因，首先是要摒棄突出平面或牆面，創造一個不受牆上吊掛或桌上擺放程序所支配的空間。因此，冰屋的觀念像一種全然獨立的空間觀念，它不被塑造，它是安置在地面上的一個半球體⁶²。」自希臘 - 羅馬時代以來，雕塑就被放置在台座上，直到羅丹 (Auguste Rodin, 1840-1917)，台座作為雕塑的必然原則依舊毫無異議，它能類似畫框，提供一個區隔現實的舞台構成，所以說當摒棄台座，意味著作品與現實區隔消弭，並且就地重新陳述該地方的意義，否定了十九世紀末脫離建築的雕塑獨立性，三次元的空間承接起構成主義的脈絡參照。

所謂構成主義是指改由鋼鐵、玻璃、塑膠等工業物材，透過鐵匠、焊工、木匠的技術來構造形塑，其熔焊技術引起廣泛採用，對二次大戰後藝術的影響

⁶² 引自 Gemano Celant, *Mario Merz*, Solomon R. Guggenheim Museum, New York – Electa, Milano, 1989, p.106: *I made the igloo for three overlapping reasons. First in order discard the jutting plane or wall plane and create a space independent of the process of hanging things on the wall or nailing them to the wall and putting them on a table. Hence, the idea of the igloo as the idea of absolute and self-contained space: it is not modeled: it is a hemisphere place don the ground.*

極為顯著，成為 1940 年代至 1960 年代初主要的雕塑方式，同時深深的影響著建築觀念。格林伯格認為：「這新結構 - 雕塑幾乎是不停的回溯至立體派的繪畫上：藉由線性主義交雜線條，以及開放、透明和無重力，僅致力於如皮層的表面，由葉板或薄片一類的形式來加以表達。空間被形塑、分割、圈圍，而不是充填⁶³。」所以，冰屋作品不僅放棄了雕塑的台座法則，構成主義的建構背離了以往傳統石塊、銅、黏土的雕、塑方法，佔據性的量感體積（volume）被物材組合、排列的繪畫關係所取代，將真實空間視為作品組成的必要條件，游走在一個來自雕塑並超越雕塑的空間界域。

「雕塑 / 非雕塑」在構成主義框架之外，塞朗一語道破其自明「建築」標定：「冰屋是一個致力於建築和地景關係的主題⁶⁴。」冰屋作品經常面臨即時的拆解轉移他處，不論安置於場所內或是移至戶外，由於地景的介入以及缺乏堅固、耐用之實際居住機能，不穩定、不規則的拼接、聚合離異於傳統建築與現代建築的體系脈絡，或許該被視為遮棚型態的祭儀場域，其建築 / 非建築的身分分析，如克勞斯的說明：「這範疇的可能性勘探，是在一個實存的給定空間上，圖誌建築體驗之自明特性的過程，一個開放與關閉的抽象狀態⁶⁵。」建築與非建築的體驗，維持著內外空間連續的相剋相生，深深地嵌結所依恃的場域，成了地點的存有整體。對現代主義純粹性及專業區分的要求下，它是折衷的，但從以上的圖示看來，透過文化情境中對立詞彙來予以組織，冰屋作品確實有著嚴謹的邏輯建構，它可以劃歸於圖示中所有的關聯位置，揭示出當代繪畫語境不受制於特定媒介的種種定義。

⁶³ 參見 Clement Greenberg, *Art and Culture: Critical Essays*, Boston, Beacon Press, 1971, p.142: *The new construction-sculpture points back, almost insistently, to its origins in Cubist painting: by its linearism and linear intricacies, by its openness and transparency and weightlessness, and by its preoccupation with surface as skin alone, which it expresses in blade or sheet-like forms. Space is there to be shaped, divided, enclosed, but not to be filled.*

⁶⁴ 引自 Germano Celant, *Mario Merz*, Solomon R. Guggenheim Museum, New York – Electa, Milano, 1989, p.26: *The igloo is a subject devoted to a relationship with architecture and landscape.*

⁶⁵ 引自 Rosalind E. Krauss, *The originality of the avant-gard and other modernist myths*, The MIT Press, 1986, p.287: *the possibility explored in this category is a process of mapping the axiomatic features of the architectural experience-the abstract condition of openness and closure-onto the reality of a given space.*

結論

梅茲和其他的「貧窮」藝術家一樣，起初都是畫家，後來紛紛離開畫布，以全新手段致力於對「繪畫」所確立的價值和穩定的程序提出質疑。從架上繪畫到冰屋，一連串宣告陳腐觀念破產的同時，積極的體現固有的繪畫主體質素，重建於當代脈絡中。冰屋是北極冰原的游牧棲所，全然未受文明制約，它從屬於自身的歷史客觀中，蘊含著對周遭環境的抗衡，其「標向原初」、「去文化」，無疑是邁向過去(forward to the past)的未來實踐，一條具深度意義的「貧窮路徑」，1968年梅茲積極的對繪畫體制進行參照，這必然在動機上有其政治策略。

1980年代，一群重量級的國際策展人，重新評價了1960年代以來的貧窮藝術，其中塞朗為法國龐畢度藝術中心(Centre Georges Pompidou)策劃一個包括了貧窮藝術的展覽——「義大利身分：1959年後的義大利藝術」(identité italienne: l'art en Italie depuis 1959)，隨後1980年初，在波爾多、洛杉磯、科隆(Cologne)、馬德里(Madrid)和紐約也分別舉辦貧窮藝術相關的特展，直到1980年代後期，重要的國際展還有「Sonsbeek '86」、「敏斯特雕塑大展」(Skulptur Projekte in Münster)。在這期間「超前衛」的風潮⁶⁶，已轉向貧窮藝術和其他地景藝術、反形式(antiform)、觀念藝術等等1960年代以來的藝術遺緒。新的藝術家抵制自我表現意識，急切的為裝置實踐作重新定位，特別是1980年代，許多歐洲關涉建築、雕塑領域的裝置藝術，儘管與貧窮藝術不再相同，但其涉及身體測量之建築、傢俱的詩意、隱喻，多少召喚或反應著來自於梅茲冰屋等「貧窮」啟示⁶⁷，意味著「繪畫」⁶⁸在「藝術世界」中支配效力的持續偏離，不論是

⁶⁶ 1970年代後半至80年代，如喬治·巴賽利茨(Georg Baselitz, 1938-)、彭克(A.R. Penck, 1939-)、弗朗切斯科·克萊門特(Francesco Clemente, 1952-)和恩佐·古奇(Enzo Cucchi, 1949-)...，重新感興趣於恢復畫布價值的描繪形式(包含傳統雕塑模式)，將其矛盾地成為新前衛的範例，這些新繪畫現象告別了前衛觀念，背離1960年代以來的低限藝術與觀念藝術，改採前者禁忌的手法，「反」過來用繪畫來再現(representation)，如動式的油彩處理與寓言圖像的運用。此運動主要歸功於義大利藝評家暨國際策展者奧利瓦(Achille Bonito Oliva, 1939-)，於1979年所發表的「超前衛」(La Transavanguardia Italiana)理論。

⁶⁷ 參閱Carolyn Christov-Bakargiev, *Arte Povera*, phaidon press, 1998, p.45-46.

⁶⁸ 1970年Loc Benoit在巴黎大學出版的繪畫史中指出「在目前的語言中，繪畫(peinture)這個字眼通常指的是架上繪畫，也就是說，一個面積較小的某種材質平面，上面被某個藝術家覆蓋著顏料並簽上名子。」這裡指文藝復興至現代主義以來所確立之約定俗成的架上繪畫系

伊斯坦堡雙年展 (Buennale in Istanbul)、威尼斯雙年展 (Venice Biennale)、約翰尼斯堡雙年展 (Johannesburg Biennale)，還是惠特尼雙年展 (Whitney Biennale)，繪畫作品顯然已消形隱匿於藝術之林，如今繪畫的當代處境，冰屋作品弔詭的為我們提供了若干的應答。

現代主義的形式演進，幾乎可以說都在「架上畫」上發生，它以否定的手段追求繪畫自身的條件性構成，如此歷史限定的繪畫範疇，在平面圖像擠壓虛構的畫面縱深，往下吸收載體，同化 (assimilate) 於物理表面，透過物質材料等等的程序操作，逐步瓦解自身。此內在矛盾邏輯的發展，使上述的繪畫預設不再牢不可破，如梅茲說過：「對我來說，我從未脫離繪畫，繪畫就是某種物體⁶⁹。」他沿著一條「事物化」(thingly) 路徑做繪畫塑像，如平面載體上平面題材之平面圖像【圖 1】，或是顏料疊塗、造形畫布、霓虹物件，來到經由骨架、覆層、疊加的冰屋築體，建基於內框、畫布、油彩添加之圖畫身軀轉渡，開啟諸如書寫塗鴉的轉譯操作、皮膜質性的空間拓樸、展呈觀看的場域參涉等等，並引入雕塑、建築的體制超越，踐履其繪畫被拆解後的裝置觀念，置入在傳統的邊界上，溯源交流於歷史之繪畫主體要素。

繪畫歷史的發展，從原始和諧的絕對，經過自覺而成為對立，這雖是破裂，其實是對其絕對予以提純，從渾然一體中篩釋夾雜，通過主體性的確立再予以消融。繪畫其透過「批判過程本身」思索自身的媒介特質，推演著物質性的客觀自律，從可視平面到感知介面，其「表面」之物體 / 物質參滲著雕塑、建築的延伸，寄生於繪畫體制的解構判讀，以游牧姿態替代傳統中叛逆創新，在諸多對應上形塑繪畫邊緣 (margins)、邊界 (limit)、終結 (end) 的意義增殖。嚴格說來，冰屋作品是繪畫特質的「過渡」狀態，關係著繪畫的內部轉化與超越，與其說是梅茲沿著 1960 年代以來的「抵抗」(against painting) 進路，不如說是一種「穿越」，一種「舊邏輯」的重組媒介，即「繪畫」與「非繪畫」之間的「非此即彼」(either / or)、「兩者~都」(both~and)，以及「既非此也非彼」(neither~nor) 的三者合一，在排斥的外在條件上，進行保存、否定、提昇，

統。

⁶⁹ 謝佩霓，全副武裝嚴陣面對自然-貧窮藝術大將馬力歐·梅茲訪台，《典藏藝術》11月，台北，典藏藝術，1998，頁203。

以一種「揚棄」(aufheben) 姿態予以組織，即「否定」以及「否定的否定」過程，同時包含相反意義，既有淘汰，也有發揚，不僅是拋棄一部份保留一部份，而是讓拋棄保留處於飄移不定中。

當今的繪畫主體已非僅指「架上繪畫」，這是不爭的事實，當「繪畫」的界定鬆解，「繪畫」反而變得無所不在，聲音可以是、表演可以是、影像可以是、身體可以是，甚至非藝術領域也可以是。然而當「繪畫」可以無限涵蓋的同時，也意味著喪失了界定的訴求，變得什麼都不是。或許這些關於繪畫唯名論與唯實論的「二律背反」(antinomy)⁷⁰，可以由維根斯坦(Ludwig Wittgenstein, 1889-1915) 的「家族相似」⁷¹來予以整合，但對梅茲而言，這些議論都可能不成問題，因為冰屋作品所提議，正是意圖以一個穿越繪畫的創作姿態，去規避連續性與一貫性的陷阱，反而繪畫性質的流變過程，成了一以貫之的東西。我們可以用「繪畫中介」的動詞狀態(mediate)，來加以指稱這懸而未決的中間地帶，說明「繪畫」不是僅限於藝術門類的終點凝聚，不再只是可以掌握或存留於空間中的「展呈物」概念，而是在感知活動中被經驗，它是繪畫質素、工序的「居間」狀態，一種「介於」的行動手段。

透過冰屋繪畫邊緣被重新的認識與理解，擺脫了形式共相的歸併，轉向雕塑、建築範疇的多項式發展，登錄其中轉渡其外(並非僅只多種意義的並存)，在體現繪畫的同時，開始動搖、增殖、分化...，變革終究與傳統有染，傳統也總是保持某種開放，在遭拒抗又獲致保留的主體間，繪畫失去了確定性，但其擴延也有了積澱。過去繪畫因其豐饒積累，所以足以獨領藝術的敘事進展，當然也因此鑄成繪畫獨尊的歷史畸態，當今對於傳統的質疑與挑戰，允許了藝術家直接對歷史採取漠視和遺忘，轉而去幹點別的，但藝術總也反道而行，傳統成為一種「去歷史」時代的歷史條件關注，如梅茲藝術一般，視「繪畫」為深度的理想著力，一個當代價值的游擊策略考量。

⁷⁰ 「唯名論」(nominalism) 堅決否定共相、本質、普遍概念的真實性，主張殊異的個體才是真實存在；「唯實論」(realism) 則無條件肯定普遍概念、共相或本質。

⁷¹ 所謂「家族相似」(Family Resemblance)，指家族的成員間具有各種各樣的相似特徵，但其錯綜交織的相互關聯中，並無一個相似點是全體成員所共有的。

參考書目

外文書籍

1. Bakargiev Carolyn Christov, *Arte Povera*, phaidon press, 1998.
2. Celant Germano, *Mario Merz*, The Solomon R. Guggenheim Foundation. New York and by Electa, Milan, 1989.
3. Cuffe Alain, Soutif Daniel, Tosatto Guy, De Werd Guido, *Mario Merz: The Cat That Walks Through the Garden is my Doctor*, Hopeful Monster, 2001.
4. De Nicolas Oliveira, *Installation art*, Thames & Hudson Ltd, 1996.
5. Danto Arthur C., *After the End of Art – Contemporary Art and the Pale of History*, University Press, 1998.
6. Greenberg Clement, *Art and Culture: Critical Essays*, Boston, Beacon Press, 1971.
7. Krauss Rosalind E., *The originality of the avant-gard and other modernist myths*, The MIT Press, 1986.
8. Lista Giovanni, *ARTE POVERA*, Conti tipolor, 2006.
9. Merz Mario, *Mario Merz*, Hopeful Monster, 1999.

中文書籍

1. Baudrillard Jean, 林志明譯,《物體系》(Le Système des objets), 上海, 上海人民出版社, 2001。
2. Deleuze Gilles, 楊凱麟譯,《德勒茲論傅柯》(Foucault), 台北, 麥田, 2000。
3. Damisch Hubert, 董強譯,《雲的理論》(Théorie du nuage: Pour une histoire de la peinture), 台北, 揚智文化, 2002。
4. Moszynska Anna, 黃麗娟譯,《抽象藝術》(Abstract art), 台北, 遠流, 1999。
5. Arnheim Rudolf, 滕守堯 朱疆源譯,《藝術與視知覺》(Aesthetics Design Art Education), 四川, 四川人民, 1998。
6. Sonfist Alan 編, 李美蓉譯,《地景藝術》(Art in the land : A critical anthology

- of environment art), 台北, 遠流, 1996。
7. 牛宏寶著,《西方現代美學》,上海,上海人民,2002。
 8. 台北市立美術館編,《素描之道:畢卡索素描收藏展》,台北,台北市立美術館,1997。
 9. 孫武,《孫子兵法》,台北,東門,1990。
 10. 陳志誠,《當代繪畫景緻》,2006。

期刊論文

1. 謝佩霓, 全副武裝嚴陣面對自然-貧窮藝術大將馬力歐·梅茲訪台,《典藏藝術》11月,台北,典藏藝術出版社,1998。
2. 簡子傑,《美國觀念藝術初期批評顏說的發展:一個批評言說觀的形構》,國立藝術學院美術史研究所碩士論文,2001年6月。

網頁資料

1. Igloo - Wikipedia, the free encyclopedia : <http://en.wikipedia.org/wiki/Igloo>
2. Interview with Mario Merz, (geb. 1925), Bordeaux, 1987:
<http://www.kunst.uni-stuttgart.de/seminar/merz/mmerz1.htm>
3. 武元甲 - Wikipedia, 維基百科 :
<http://zh.wikipedia.org/w/index.php?title=%E6%AD%A6%E5%85%83%E7%94%B2&variant=zh-tw>
4. 不量尺寸的幾何—拓樸學 :
http://tw.search.yahoo.com/language/translatedPage?tt=url&text=http%3a//www.ikepu.com/maths/maths_branch/topology_total.htm&lp=zh_zt&.intl=tw&fr=yfp