

## 龐巨與虛空

——從 Turbine Hall 與聯合利華系列探討當代大型展示空間的形成

中央大學藝術學研究所 吳家瑀

### 前言

本文將以泰特現代美術館最大的展示空間——渦輪廳 (Turbine Hall)——為出發點，參照於此每年定期的「聯合利華系列」(The Unilever Series) 大型裝置展覽，探討當代大型展示空間與藝術形式的關係。二次戰後越來越多藝術作品的委託案偏好大尺寸、規模龐巨的表現形式，這和美術館的展覽空間打造開始轉變，不似傳統美術館區分隔間或限制動線，而逐漸走向寬敞、遼闊的規劃脫不了關係。從畢爾包古根漢 (Guggenheim Bilbao) 到紐約的迪亞基金會美術館 (Dia: Beacon Riggio Galleries)，為了配合空間的廣闊，放置大型作品是最貼切的選擇。渦輪廳堪稱現今美術館最大的展廳之一，從 2000 年開始每年十月以此為據點舉辦的「聯合利華系列」裝置展覽吸引大量前來朝聖的觀光客。本文也將討論藝術家面對偌大的渦輪廳空間，是如何著手處理藝術品在空間中的呈現，該系列作品即便各有不同的主題與特色，然顯著的共通點是放大尺度及異常規模，為了與渦輪廳挑高的空無維度達至協調感，藝術家們在初期就必須有考量作品於展示環境中呈現效果的先行想法，於是藉由堆疊、增大、擴展或膨脹等方式，銳化參觀者對空間與尺寸的感知，成就了作品予人崇高、宏偉之感的驚奇體驗。但展廳與作品的放大、朝向龐巨規模的藝術界潮流何以形成？究其因為何？藝評家羅瑟琳·克勞絲 (Rosalind E. Krauss) 指出低限主義開始質疑傳統雕塑對內在空間的重視是一大因素，促使藝術尋求替代的空間觀念；美國藝術史學家與藝術評論梅爾 (James Meyer)<sup>1</sup> 認為這種現象的發生乃是藝術界一味地要求展覽奇觀化和抱持擴張主義，還有並行氾濫的大型國際性展覽、城市標的美術館過分異常的巨大比例造成的可悲後果。最後，筆者將討論渦輪廳的聯合利華展覽以非特展之姿造成超級特展的轟動盛況，2003 年 Olafur Eliasson 的《氣候計劃》(The Weather Project) 更在六個月內創造 230 萬的入館人次，民眾甚至攜家帶眷在渦輪廳席地而坐，邊野餐邊欣賞 Eliasson 作品宛若創世紀神跡般的壯麗奇觀。它的廣受歡迎是意味著消極的消費奇觀，還是尋常的文化參與？希望藉此能對渦輪廳與聯合利華系列作品的龐巨意象加以詮釋，它是否實是一種館方理念的代言？

<sup>1</sup> James Meyer 任教於 Emory University，是藝術史系的副教授，可參照其著作 *Minimalism: Art and Polemics in the Sixties* (Yale University Press, 2001)。資料來源：James Meyer, "No More Scale: The Experience of Size in Contemporary Sculpture," *Artforum*, Vol. 42, No. 10 (2004): 228.

## 一、廢棄建築再利用——日不落國的千禧復甦

泰特現代美術館（以下簡稱泰特現代）【圖 1】於 2000 年之際爲了即將到來的開幕（2000.5.11）緊鑼密鼓展開的宣傳策略，強調倫敦是當時唯一沒有爲現代藝術專設美術館的首都城市。如同我們所見，任何世界級的城市都感受到擁有一座美術館作爲文化活力的指標是必要的，而泰特現代的計劃顯然意味著它將協助倫敦保住歐洲首要金融中心的地位，駁倒勁敵法蘭克福（Frankfurt）。在 1980 年代早期，法蘭克福已興建一系列頗富盛名的新型博物館，從而一洗它沉悶乏味的國際形象。而人們同樣期望泰特現代的計劃能夠爲倫敦吸引大量的觀光人潮，故已提議擴大美術館本身的規模以便容納更多的參觀人次，讓以往在倫敦不興舉辦的超級特展（blockbuster exhibition）變得更加可能。<sup>2</sup> 當然，最直接的理由仍是由於泰特舊館（Tate Britain）本身展覽空間不足，<sup>3</sup> 以致同一時間內只能展示收藏的一小部分，或僅能應付來自磨坊河岸（Millbank）的參觀者。但於 1990 年代晚期已然達到每年兩百萬人次。與泰特利物浦（Tate Liverpool）相同的是，泰特現代也利用倫敦現存的工業建築物河岸發電廠（Bankside Power Station）進行改建，一方面能與龐畢度中心（Centre Pompidou in Paris）、洛杉磯當代美術館（Museum of Contemporary Art in Los Angeles）、畢爾包古根漢等性質類似（以 20、21 世紀藝術品爲主）、但都是針對美術館建築之訴求新建的機構有所區別，另一實際因素是泰特美術館也無足夠資金在市中心另建新的分館。多虧斯科特爵士（Sir Giles Gilbert Scott, 1880-1960）所設計的建物得以倖免於拆毀的威脅。<sup>4</sup>

建築家斯科特爵士是工業革命的讚頌者，他深知發電廠是倫敦這座資本主義城市的心臟、對該市擁有操控能力，因此在設計這座城堡式工業建築時便刻意正門朝北開面對聖保羅大教堂。而 99 公尺的煙囪高度也正是爲了使之對岸的穹頂

<sup>2</sup> Emma Barker, "The Museum in the Community: the New Tates," in *Contemporary Cultures of Display*, first published by Yale University Press in association with The Open University, 1999, p. 194.

<sup>3</sup> 泰特現代美術館的歷史可追溯到 1897 年由亨利·泰特爵士（Henry Tate, 1st Baronet, 1819-1899）創立的泰特美術館（國立英國藝術美術館），該館自 1917 年開始，奉命展開面向全球的現代藝術收藏，並於 20 世紀 80 年開設一座專門進行 20 世紀現代藝術品收藏和展覽的美術館——今日的泰特現代美術館。泰特現代美術館的收藏品包括畢卡索、馬蒂斯、安迪沃荷、蒙德里安、達利等藝術大師的佳作，以「歷史·記憶·社會」、「裸體人像·行動·身體」、「風景·材料·環境」和「靜物·實物·真實的生活」4 種分類陳設在該館 3 樓和 5 樓展廳內，是英國在當代藝術舞台上，少數能與美國紐約現代美術館和法國巴黎龐畢度藝術中心媲美的現代美術館之一，被譽爲英國美術史「分水嶺」。資料來源：

<<http://www.macauart.net/News/ContentC.asp?region=I&id=8078>>（2009/06/01 瀏覽）

<sup>4</sup> 第二次世界大戰後，倫敦電力不足，故 1947 年始於藍領階級地區的泰晤士河南岸的河岸區（Bankside）興建此發電廠，1963 年落成使用，最引人注目的是它高度 99 公尺的大煙囪與長約 200 公尺的龐大規模，然而這棟砌有精美紅磚外牆的建築卻在 1981 年廢棄不用，直到 1993 年 BBC 英國國家廣播公司製作《過去的脚步》（One Foot in the Past）懷舊紀錄片才喚起人們對它的記憶。資料參考自胡碩峯，〈從「發電」到「發燒」——倫敦泰特現代美術館〉，《建築師》，第 321 期（2001 年，9 月），頁 113。

相呼應，或甚至凌駕其上成爲新的城市標的。<sup>5</sup> 原本泰特現代孤立於泰晤士河南岸的地理位置，可能因此面臨與泰特利物浦、泰特聖戴芙斯（Tate St. Ives）相同的命運，難以吸引觀光客前往。然而當臨近地鐵站與連接南北岸的千禧橋（Millennium Bridge）完竣後，這個問題也隨之改善。英國政府爲了迎接 21 世紀的來臨，在首都陸續興建一批世紀建築，包括千禧巨蛋（Millennium Dome）、倫敦眼（London Eye）與上述的千禧橋。<sup>6</sup> 加上舊發電廠完美的質變（metamorphosis），從原先作爲工業用途的建物轉換爲展示藝術的闖界（liminality）空間，泰特現代美術館成功地與建築物本身的風格融合，龐巨規模和高聳宛如紀念碑的大煙囪提供的壯觀風景，無疑使泰晤士河南岸成爲觀光客的朝聖之地。在首相布萊爾（Tony Blair）執政期由政府投注大量資金興建大型公共建設的千禧年計劃（Millennium Experience），創造了活絡的經濟市場，同時也帶動都市的更新與發展。作爲計劃的一部分，泰特現代爭取到 5000 萬英鎊的補助金，<sup>7</sup> 不僅提供工作就業機會，更翻漲泰晤士河南岸周邊的房地產價位、更新都市形貌，成爲聞名遐邇的點石成金案例。千禧年計劃即象徵英國本身向全世界發出宣言，在未來的 21 世紀他們將重拾昔日的帝國榮景與地位。

## 二、渦輪廳的龐巨與虛空

1994 年的泰特現代的設計競賽向國際廣徵設計圖，最後由瑞士建築事務所荷索／德穆宏（Herzog & de Meuron，簡稱HdM）獲獎。<sup>8</sup> 兩人皆是 90 年代興起的極限主義風格建築中的明星建築師，<sup>9</sup> 他們在平面規劃強調四通八達的動線，北向藉千禧橋由地平面引導進入美術館的地面樓層。西側的設計則是切斷原有地下一層之牆，並把地面層除北向入口板塊之外的部分全數移除，銜接都市計畫之 Southwark 區的步道，由西側進入美術館的地下層，到達原建築的渦輪廳<sup>10</sup> 【圖 2】。建築師並無對該廳作多大的改變，而是保留大部分原貌以提供民眾一個新的

<sup>5</sup> 方振寧，〈「泰特現代」跨世紀——賀佐與德莫宏泰晤士河畔的傑作〉，《藝術家》，第 312 期（2001 年，5 月），頁 385。

<sup>6</sup> 鄧才德，〈泰特現代美術館〉，《藝術家》，第 312 期（2001 年，5 月），頁 377。

<sup>7</sup> Emma Barker, "The Museum in the Community: the New Tates," in *Contemporary Cultures of Display*, first published by Yale University Press in association with The Open University, 1999, p. 197.

<sup>8</sup> HdM 建築事務所由賈克·荷索（Jacques Herzog）及皮耶·德穆宏（Pierre de Meuron）創辦，另有兩名合夥人哈利·古格（Harry Gugger）與克里斯汀·賓斯瓦格（Christine Binswanger）；荷索與德穆宏兩人同爲瑞士聯邦高等工學院（Eidgenössische Technische Hochschule）的同學，同時也是著名義大利建築師亞德·羅西（Aldo Rossi）的學生，兩人在 1978 年畢業後留校任教，並成立事務所。參考自鄧才德，〈泰特現代美術館〉，《藝術家》，第 312 期（2001 年，5 月），頁 378。泰特現代競圖案可參考 Helen Searing, *Art Spaces: The Architecture of four Tates*, Tate published, 2004, pp. 108-111.

<sup>9</sup> 同前註。

<sup>10</sup> 胡碩峯，〈從「發電」到「發燒」——倫敦泰特現代美術館〉，《建築師》，第 321 期（2001 年，9 月），頁 114。

公共空間，類似「廊式街道」(covered-street)<sup>11</sup> 的設計。如此的空間安排破除了舊有建築立面的封閉意象，改造後的渦輪廳長約 150 公尺，寬 23 公尺，高 35 公尺，當建築師談到這一空間的設計時曾說：「建一個公共空間，向城市廣場一樣，它對每一個人都是開放的，無論他們是為看藝術作品而來，還是僅僅路過這裡。」<sup>12</sup> 爲了營造渦輪廳作爲室內整體空間兼具「空」卻又「巨大」的主題，傳達出有如中世紀教堂空間的氣勢與「都市內庭」的特質，即如庫哈斯 (Rem Koolhaas) 所言：「巨大 (bigness) 本身即是建築的主題與意涵——渦輪廳在泰特現代館中代表了這項獨特的優勢。」<sup>13</sup>

2005 年館方出版一份報告評估開館以來 5 年的狀況，館長在開頭引言即驕傲地表示泰特現代已證明自己是該城市最受歡迎的建築，5 年內參觀人數超過 2000 萬，他們在館內徘徊、流連忘返，顯然很享受身處在巨大渦輪廳的體驗，其他諸多報導民眾對泰特現代反應熱烈的文章也總不忘提及渦輪廳的存在。<sup>14</sup> 史密斯 (Ron Smith) 在五年報告〈泰特現代的政治影響〉一章裡提到，泰特現代絕對是少數能讓觀者驚嘆不已的建築，尤其是當初次走進渦輪廳時，它的龐大規模令人神往，它的廣袤無際……。這代表儘管有大量人次湧入，這建築物仍樂於「吸收」他們，隨即史密斯更說明此空間能夠容納、聚集人群的潛力實是泰特現代野心的展現，使該機構能夠擴展收藏或展品類型，例如比現代藝術更新穎的作品。<sup>15</sup> 5 年報告特寫、突出渦輪廳的重要性，儼然視之爲泰特現代具代表性的空間、最讓人印象深刻的門面。渦輪廳的空間安排明顯與建築所追求的目標及機構本身的欲望完美、緊密地結合，不管在建築學上的成就或公共機構的勝利都獲致極大的成功。

### 三、自崇高到龐巨——時代美學觀的延續或變異？

荷索／德穆宏保留渦輪廳原本的自然採光設計，以斯科特爵士的觀點，他主張如此一來在自然光的變換中建築的介入才能降至最低限度。<sup>16</sup> 頂光的設計淵

<sup>11</sup> Tate Gallery of Modern Art, publicity brochure. 轉引自 Wouter Davidts, "The Vast and The Void on the Tate Modern's Turbine Hall and 'The Unilever Series'," in *Footprint*, issue#1, published by Deft University of Technology, 2007, p. 89.

<sup>12</sup> 引自鄧才德，〈泰特現代美術館〉，《藝術家》，第 312 期（2001 年，5 月），頁 381。

<sup>13</sup> 引自胡碩峯，〈從「發電」到「發燒」——倫敦泰特現代美術館〉，《建築師》，第 321 期（2001 年，9 月），頁 114。

<sup>14</sup> Wouter Davidts, "The Vast and The Void on the Tate Modern's Turbine Hall and 'The Unilever Series'," in *Footprint*, issue#1, published by Deft University of Technology, 2007, p. 77.

<sup>15</sup> Rt. Hon. Chris Smith, "The Political Impact," in *Tate Modern: The First Five Years* (London: Tate Publishing, 2005), p. 19.

<sup>16</sup> 原文出自 Scott, "The raw and the converted," p. 58. 轉引自 Emma Barker, "The Museum in the Community: the New Tates," in *Contemporary Cultures of Display*, first published by Yale University Press in association with The Open University, 1999, p. 195.

源已久，在美術館建築的沿革中有其歷史脈絡可循。18 世紀新古典主義的法國建築師布雷（Etienne-Louis Boullée, 1728 - 1799）<sup>17</sup> 擅於處理以天窗漫射入室內的自然光線和空間中的比率與透視以達到戲劇效果的張力，使建築空間瀟灑宏偉、崇高的氛圍，成功地傳達烏托邦的博物館的烏托邦理想。布雷追隨柏克（Edmund Burke, 1729-1797）<sup>18</sup> 的崇高（sublime）美學理論，以自然的效力來解釋崇高之美，他的成就即在於將親歷遼闊海洋、巍峨高山的敬畏感鍊結到建築體驗上。1780 年代中期布雷曾受邀將瑪札然宮（Palais Mazarin）改成皇家圖書館【圖 3】，從他的計劃圖可見到中心閱覽室在透視上予人興奮顫動之感。空間的後退、頂光在視覺上造成的明亮和寬敞，以及因知識浩瀚而顯得渺小的人影，這些安排再再應證他對崇高的信仰。<sup>19</sup> 對臨場的觀者而言，渦輪廳的龐巨虛空就像電影運鏡呈現無終止的景深，在我們不知道是中止或繼續延伸的消失點之立基上，精神發揮功能開始構築更浩瀚的想像。但是，我們還不能妄下定論將渦輪廳的虛空與龐巨和「崇高」劃上等號。在這之前，筆者欲先概述崇高美學的沿革與發展。

柏克對後世影響甚巨的著作《從哲學上探討崇高與美的觀念起源》（*A Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*）初版於 1756 年，柏克所認同的崇高是巨大、堅實、魁梧，甚至是粗野，以及沉暗。它產生於恐懼之類的激情，令人興起強大力量的觀念，以及空、寂、境等情境。康德（Immanuel Kant, 1724-1804）對崇高有更深入的琢磨，他將崇高一分為二，即數學式的崇高與力學式的崇高。數學式崇高最典型的例子是滿天星斗，所見遠超過我們的感性範圍，於是想像力興發，由理性引導我們假設一個無限，這無限超乎感官所能掌握，亦非想像力所能企及。在想像力與理性的相互角力下產生較激烈的審美感受，透過大自然某種巨大無形的力量，引起感性與理性的思辯，喚起人類意識主觀性的宏大，因而產生快感及愉悅。力學崇高最適切的例子是狂風

<sup>17</sup> 法國 18 世紀富有想像力的新古典主義建築師、理論家和教師，從布雷對公共紀念碑的重要理論裡可看出，他試圖透過一種結合令人對自然萬物感到莊嚴、無垠及敬畏的建築形式與隱藏在宇宙之中的神性來激發觀看者的崇高之情。同時他對於古代的狂熱（尤其是埃及的紀念碑）也影響著他的理論。布雷的設計最令人注目的是，他擷取古代作品中簡單的幾何形式置入新的紀念性建物中，使其保持平和及古典美，同時還擁有強烈的表現性。在著名的論述“La Théorie des corps”中，布雷研究了幾何形式的特性以及他們對人類感官的影響，他認為立方體、角錐體、圓柱體跟球體是理想的形式，其象徵性是與生俱來，不可抹滅的。資料來源：線上大英簡明百科 <<http://tw.britannica.com/MiniSite/Article/id00009207.html>>（2009/05/31 瀏覽）

<sup>18</sup> 愛爾蘭的政治家、作家、演說家、政治理論家、和哲學家，在 1757 年柏克發表了一篇有關美學的論文——《論崇高與美麗概念起源的哲學探究》，這篇文章吸引了一些突出的歐陸思想家如德尼·狄德羅和康德的注意。其中論述了崇高的產生乃是由於我們對某種強大有力的物件感到驚愕，繼而我們意識到它對我們並沒有危險，於是這種驚愕之感就轉化為一種愉悅之情。柏克認為優美的特性在於使人輕鬆愉快，而崇高的特性則在於它那巨大無可匹敵的力度。資料來源：<<http://zh.wikipedia.org/wiki/%E5%9F%83%E5%BE%B7%E8%92%99%C2%B7E4%BC%AF%E5%85%8>>（2009/05/31 瀏覽）

<sup>19</sup> 參見 Andrew McClellan, “From Boullée to Bilbao: the museum as utopian space,” in *Art History and Its Institution*, edited by E. Mansfield, Berkeley (Calif.: University of California Press, c2008), pp. 51-58.

暴雨，在此撼動我們的是無限力量的印象，使我們自覺渺小。柏克與康德的論述影響 18 世紀流行於英國的「如畫美學」(the Picturesque)，與當時的崇高、美並列三大美學範疇。<sup>20</sup> 關於如畫美學的興起與英國上流社會的大旅行 (The Grand Tour) 有很大的關係，當時遠行至法國、義大利羅馬對青年仕紳階級而言是教育的重要環節。在尋訪古城遺跡與閱歷許多義大利畫家的名作之後，由此逐漸形成傾慕古代文化的鑑賞家階級，他們的品味表現在風景畫與庭園造景的設計上。英國詩人波普 (Alexander Pope) 就曾援引「如畫」一詞形容庭園造景與歷史畫的相似之處，諸如雕像、碑刻和復舊的古典樣式建築等等，這些都是歷史畫常用的元素。其實這個詞彙早已存在在 17 世紀義大利、荷蘭等地的建築或繪畫中，但直到 18 世紀末吉平 (William Gilpin, 1724-1804)、普萊斯 (Sir Uvedale Price, 1747-1829)<sup>21</sup> 和克奈特 (Richard Payne Knight, 1750-1824) 才進一步樹立如畫美學的理論。

普萊斯對於如畫美學的主張受到柏克在美與崇高論述上的影響，但他另提出「如畫」作為第三個範疇來補足柏克的思想體系，他認為舉凡粗糙、快速變動，和不規則都稱為「如畫的」，這些事物普遍來自於自然。他有意將「如畫」與「美」作區隔，如英國有名的園藝家布朗 (Capability Brown) 擅長以帕拉迪歐 (Andrea Palladio) 式的建築、如茵的綠地和淨澈的湖泊，創造出如 17 世紀畫家普桑 (Nicolas Poussin, 1594-1665)、洛漢 (Claude Lorrain, 1600-1682) 畫中風景的造景庭園。但普萊斯認為這樣的庭園表現的是「美」，而非「如畫」，如畫的庭園應該要具備的元素是古代的不規則廢墟、散置的石塊還有險急的湍流。吉平在 *An Essay upon Prints* 中為「如畫」所下的定義是「一種特殊的美……但本質上分享了崇高的特質」，在感受「如畫」的經驗中，頹圮的廢墟就具有崇高的潛質。因此就像現代藝評家史密斯森 (Robert Smithson) 的理解，「如畫」是美與崇高的綜合。<sup>22</sup>

在耙梳完柏克的崇高與 19 世紀英國的如畫美學觀之後，我們發現它們並不是相等的概念。若布雷繪製的建築設計圖在空間上呈現的虛空感是對柏克崇高美學的致敬，那麼建築師在構想渦輪廳的設計時，選擇保留原建築物的格局，予人那龐巨浩瀚的感官經驗，這也是源自相同的美學意識嗎？2004 年梅爾 (James Meyer) 發表 “No More Scale: The Experience of Size in Contemporary Sculpture” 一文則指出近日的論戰在於探討裝置的概念如何越來越依賴一種尺寸的體驗。<sup>23</sup>

<sup>20</sup> 以上參考艾可 (Umberto Eco)，《美的歷史》(History of Beauty)，彭淮棟譯 (臺北市：聯經出版，2006)，頁 290-294。

<sup>21</sup> 普萊斯討論如畫美學的書籍有 1794 年編訂的 *Essay on the Picturesque*，還有 1801 年的 *A Dialogue on the Distinct Characters of the Picturesque and Beautiful*。

<sup>22</sup> 關於如畫美學的介紹與歷史參考 Oxford Art Online：

<[http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T067408?q=picturesque&source=oao\\_gao&source=oao\\_t118&source=oao\\_t234&source=oao\\_t4&search=quick&pos=1&\\_start=1#firsthit](http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T067408?q=picturesque&source=oao_gao&source=oao_t118&source=oao_t234&source=oao_t4&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit)> (2009/06/16 瀏覽)。

<sup>23</sup> James Meyer, “No More Scale: The Experience of Size in Contemporary Sculpture,” *Artforum*, Vol. 42, No. 10 (2004): 223.

這種傾向並不僅限於泰特現代與「聯合利華系列」中作品整體按比例放大的諸位藝術家，作者朝更廣泛的範圍追探，他發現這種轉變和大型國際展覽以及過大比例的「標的性」(destination)博物館之蓬勃出現是並行一致的。這樣的空間便會要求藝術品的尺寸，若我們嘗試排出此類在規模與尺寸上著墨的藝術系譜，則有助於理解眼前的藝術局勢。

梅爾緊接著說明，在美國抽象表現主義的背景下「規模」(scale)進入戰後的藝術討論中。波洛克(Jackson Pollock, 1912-1956)最常說他在大幅畫布上潑濺的技法是為了「立即進入畫中」<sup>24</sup>，另外羅斯科(Mark Rothko, 1903-1970)畫「大型畫作……正是因為我想要非常親密，和帶有人性」。<sup>25</sup>對抽象表現主義而言，壁畫一般大小的畫作似乎是對抗立體派(Cubism)、超現實主義(Surrealism)等架上畫與幻覺主義(Illusionism)的最佳方法；波洛克和羅斯科創作大畫的目的是為了追求與畫作的親密，紐曼(Barnett Newman, 1905-1970)則描述觀者與畫作的相遇是現象學的關係。畫作應該使觀者感受「臨在」(present)，他想像這關係的一種就是大格局的規模。審美的尺寸含有超越個別身體支配能力之外的壯觀(grandeur)之意，規模指稱一種身體的連繫。<sup>26</sup>丹托(Arthur Danto)解釋美國抽象表現主義是以規模產生的「崇高」對立於歐洲藝術的「美」，<sup>27</sup>其中內含的民族情結似乎一目了然。1960年代期間，諸如唐納·賈德(Donald Judd, 1928-1994)和羅勃·莫里斯(Robert Morris, 1931-)將規模的身體概念延伸到立體向度，莫里斯在其著作《雕塑筆記》(*Notes on Sculpture*, 1966)為低限主義(Minimalism)雕塑建立一套理論，定義雕塑即有暗示作品與觀者間的相互影響，他稱此關係為規模：「在感知相較的尺寸之後，人體加入尺寸的總體連續，並且成為規模的常數」。雕塑作品應該建立本身尺寸和觀者身體尺寸之間的「比較」，以便揭示自身的形狀或完形(gestalt)。他對於規模的討論：「規模代表的不僅是觀者和藝術品之間的關係，而是觀者、藝術品與展示空間三者間的交互作用。」他敘述作品自身與身外的關係：「主要的美感條件是依作品這種自律的物件而定，而不僅限於它的自身：這些條件有如未定的變數，是在特定的空間、特殊的光線、與觀者的獨特視點裡，找到它們自身的定義。」又說：「形式、比例、表面、大小等因素，固然仍保有它們對作品特有品質的影響力，但不能把這些屬於物件本身的決定因素，從它身外的那些決定因素分離開來。」雖然這是他對低限主義雕塑的作品形式所做的觀念闡述，但於文脈中確實釋放出將美感焦點放大的訊息，並強調作品所在的位置(site)具有前所未有的重要性。<sup>28</sup>

<sup>24</sup> “to literally be in the painting.” 原文引自前註，頁 223。

<sup>25</sup> “large pictures...precisely because I want to be very intimate and human.” 原文引自 Wouter Davidts, “The Vast and The Void on the Tate Modern’s Turbine Hall and ‘The Unilever Series’,” in *Footprint*, issue#1, published by Deft University of Technology, 2007, p. 223.

<sup>26</sup> “Scale denote a somatic relation.” 原文出處同前註。

<sup>27</sup> 丹托(Arthur Danto),〈美國式的崇高〉,《美的濫用》,鄧伯宸譯(新店市:立緒文化,2006),頁 259。

<sup>28</sup> 引自林平,〈展覽與場域的對話——從觀眾的角度出發〉,《博物館走向 21 世紀》專題講座

但就梅爾看來，1967 年於華盛頓特區科可蘭藝廊（Corcoran Gallery of Art）【圖 4】的展覽“Scale as Content”卻宣告了全然不同的規模概念，即「規模，使雕塑和科可蘭藝廊本身的宏偉建築彼此間諧和，超過身體的理解」。<sup>29</sup> 藝評家莉帕（Lucy Lippard）在評論這次展覽時採用了「尺寸」這個字詞：「十年之前似乎是大規模的雕刻在今日或許看來小得多了，我們已習慣於大尺寸、大尺碼、僅是尺寸。」當次展覽僅有三件作品，分別是史密斯（Tony Smith）的《煙》（*Smoke*）【圖 5】、布萊登（Ronald Bladen, 1918-1988）的《X》（*The X*）【圖 6】，還有紐曼的《斷碑》（*Broken Obelisk*）【圖 7】。<sup>30</sup>

梳整出大比例藝術作品的源流後，換言之自 1960 年代末低限主義的大型雕塑乃至於當今藝術界盛行的龐巨裝置發展，起先是為強調觀者的體驗由以藝術品為中心轉變為藝術品所在情境的觀念。然就梅爾的觀點，當代裝置對尺寸的依賴則是適應美術館展示空間日漸增大的趨勢產生的結果。那些與廣大空間相齟齬的藝術品定內含著文化和制度議程的制約，它支配著空間、致使藝術品未能維持批判的立場，最終無法達到提供觀者富有意義的體驗。也就是說，按照他的定義，「大」的潮流意味著藝術創作的墮落與失格。但他同時也擁護現象學意義上的規模，在藝術中調動尺寸是為征服與撫慰人心（*overwhelm and pacify*）。<sup>31</sup> 規模在回歸到「現象學意義上的形式特性」，將能夠「誘發意識和啟發思考」，<sup>32</sup> 梅爾認為觀者的身體才是參照，它制定了標準。

關於低限主義雕塑的革新思維，莊育振在 2002 年《重訪東亞：全球、區域、國家、公民》文化研究年會上，透過〈從有到無，從物體到情境：從戰後西方雕塑演變中的中國時空觀談傳統的再創〉的發表提出另一種解釋，這篇論文的問題意識在於探討戰後西方雕塑空間觀轉折點之研究。他把其中的隱因接引到東方思想上，這伏筆竟又與 18 世紀的如畫美學有關。莊育振指出該轉變歸因於中國美學的衝擊，他提到中國園林造景美學經過西方的系統詮釋而成為 18 世紀如畫美學的早期理論基礎之一。即便 19 世紀後如畫美學逐漸式微，然而其以觀眾身體經驗為主體的空間觀透過戰後景觀建築（*Landscape Architecture*）與東方思潮的興盛又再次產生重大的影響。西方引進東方文化傳統乃是由於西方對物質化傳統

---

（國立臺灣美術館，2001）。

資料來源：〈<http://www.tmoa.gov.tw/action/exh-area.htm>〉（2009/06/16 瀏覽）

<sup>29</sup> “a scale, that orchestrated between the sculpture and the grand architecture of the Corcoran itself, exceed somatic comprehension.” 原文出處同註 27。

<sup>30</sup> 以上資料參考 Wouter Davidts, “The Vast and The Void on the Tate Modern’s Turbine Hall and ‘The Unilever Series’,” in *Footprint*, issue#1, published by Deft University of Technology, 2007, p. 224.

<sup>31</sup> 同前註，頁 80。

<sup>32</sup> 原文見 James Meyer, “No More Scale: The Experience of Size in Contemporary Sculpture,” *Artforum*, 42, 10 (2004), p. 228. 轉引自 Wouter Davidts, “The Vast and The Void on the Tate Modern’s Turbine Hall and ‘The Unilever Series’,” in *Footprint*, issue#1, published by Deft University of Technology, 2007, p. 80.

的質疑，於是在戰後 50 年代西方藝術求新求變、尋找「替代」的哲學的普遍意識下，以北美為首的藝文界開始接收東方哲學的影響。<sup>33</sup> 其中又以禪宗的「空」觀特別受到重視，並且經過主流文化的轉譯呈現在各類藝術中，禪宗使藝術家了解到東方哲學中的「空」(emptiness) 是正面的空間觀；藝評家羅瑟琳·克勞絲 (Rosalind E. Krauss) 曾明確指出低限主義已開始質疑西方傳統雕塑所重視的內在空間，<sup>34</sup> 遂有由以「物體」為中心 (object) 的焦點轉為以「物體情境」(objecthood) 為中心的思考模式，空間被視為具有動力特質的實體，具有無限可能的可塑性。<sup>35</sup> 莊育振似乎認為上述克勞絲所提出的低限主義對物體與空間的觀念之變革，解救之道就是透過東方思潮的扭轉。但這套解釋脈絡其實是有待商榷的，光就前述 18 世紀的如畫美學來進行拆解，東方思潮的衝擊根本不是促使它形成的動因。

梅爾的批判立場是以藝術品為本位推演出來的結論 (藝術品被動、配合美術館的空間與委託案)，但反過來我們同樣能依循另一條思考路徑，即美術館空間朝向大規模化的因素，也許是由於藝術品類型的改變。美術館的展示狀態是西方藝術世界中建構藝術類別最主要的方式，藝術品的定義還有價值賦予緊緊繫於美術館的存在。美術館如此運作，特意促成審美的觀看方式，宛若舉行儀式的神聖場所，突顯藝術作為宗教的氛圍。透過「展示」這個積極的動作，藝術品經常負載著外來的意義，如來自於策展人或館長本身的敘事模式。因此「展示」必然也是拜物的形式，為了審美沉思之目的而孤立藝術品。在駐足凝視的過程中，民眾在藝術品上投射不屬於其真實本質的意義和價值觀。藝術品在美術館的詮釋系統中被神祕化、被崇拜朝聖、被換算成交易市場上的對等利潤，誠如馬克思 (Karl Marx, 1818-1883) 所言資本社會中的商品性質。

1960 年代發展出的裝置藝術 (Installation) 將藝術展覽的拜物主義推向無與倫比的奇觀。付出令人咋舌的巨額與時間投資曇花一現的壯美之現象，更使民眾趨之若鶩。最經典的範例當屬 1995 年克里斯托夫夫婦 (Christo and Jeanne-Claude) 在德國柏林將整棟聯邦國會大廈用銀色化學纖維布幔包裹得密不通風【圖 8】。析論當代藝術的奇觀化之概念可回溯到 1967 年法國情境主義者 (Situationist) 居·德波 (Guy Debord, 1931-1994) 發表的《奇觀社會》(The Society of the Spectacle)。他的核心思想是，在當前資本主義生產的境況下，生活是由大量的幻影堆疊而成，實際的人與人之間的社會關係則是無情、扭曲的景象。他以馬克

<sup>33</sup> Gail Gelburd and Geri De Paoli, *The Transparent Thread: Asian Philosophy in recent American Art* (Hempstead, NY: Hofstra University and Bard College, 1990). 轉引自莊育振,〈從有到無,從物體到情境:從戰後西方雕塑演變中的中國時空觀談傳統的再創〉,《重訪東亞:全球、區域、國家、公民》,文化研究年會,2002。

<sup>34</sup> Rosalind E. Krauss, *Passage in Modern Sculpture* (Cambridge, MA: MIT Press, 1977), p. 253. 轉引處同前註。

<sup>35</sup> 以上資料參考莊育振,〈從有到無,從物體到情境:從戰後西方雕塑演變中的中國時空觀談傳統的再創〉,《重訪東亞:全球、區域、國家、公民》,文化研究年會,2002。

思的商品拜物分析為論據，已然透露資本主義的操弄使實用價值次於交換價值，根本的社會真實變得混淆不清。德波尤為強調幻影、表象是支配的一種形式，它欺騙、迷惑觀者，使之臣服。在藝術的脈絡中，「奇觀」可說已經在極權主義的「巨大紀念碑」裡找到定義它的表現形式，1937年巴黎舉辦的世界博覽會中納粹與蘇維埃展示館的較勁是典型例證，德國聯邦國會大廈的包裹工程說明壓倒性的作品尺寸同樣是當代藝術奇觀的元素之一。在今日的社會背景下，藝術奇觀已是促成消費的典型表現了，<sup>36</sup> 筆者認為這個概念同羅勃·莫里斯對二戰後當代藝術界展覽奇觀化和抱持擴張主義的討論是相仿的。莫里斯 2000 年在 *Critical Inquiry* 26 卷第 3 期發表的文章“Size Matter”觸及二戰後的藝術界在空間觀念與作品呈現形式上盛行巨大比例的現象，該篇文章認定「瓦格納效應」(Wagner effect) 正蔓延、滲透入當前流行的藝術實踐，這是一種在美學觀點上令人嘆為觀止的場面之需求，<sup>37</sup> 以此來形容當今那些聳動的裝置作品使人興奮莫名的作用；這些美術館裡的藝術品產生瓦格納效應、引發同步的驚人審美拜物，<sup>38</sup> 它也是超凡的、普遍的民族主義文化偶像。透過聳人聽聞的事件之包裝，人們常因為它巨額的價位或是赫赫有名的歷史系譜而感到目眩、驚羨。

如此一來美術館的展示空間朝向龐巨的傾向極可能是與日漸奇觀化的藝術作品共謀下的產物。當然，藝術世界中也不乏欲衝撞這個價值體系、捍衛藝術自我持存的類別，例如地景藝術、公共藝術的發展理念，即是為了顛覆美術館的收編、賦權機制。如 1960 年代隨著反文化 (counter-culture) 的出現，一批藝術家專事挑戰美術館的運作機制，像是如法國觀念藝術家布罕 (Daniel Buren) 的作品就致力於驅散藝術品拜物，質疑知識分子的霸權問題。他在美術館展牆外佈置他著名的 8.7 公分條紋系列創作，以拆解體制不合理的結構。<sup>39</sup> 史密斯森則用人造方式改變地形、地貌或植被，創造特定場地 (site-specific) 的地景藝術。然而諷刺的是，日後我們仍能在寬廣的美術館展廳中看到布罕或史密斯森的作品，美術館的空間調整適應了藝術圈發展的氣候。因此我們可以如是說明，現代、當代藝術品與美術館空間的龐巨潮流和崇高美學的傳統之間並無延續發展的關係。在美國抽象表現主義以尺寸作為追求「美國式崇高」<sup>40</sup> 的形式時，更像是一種政治手段，它隱含的用意並不是一種美學訴求，而是民族精神的打造。至於低限主義雕塑對於規模的重視，在於探索藝術品、觀者以及展場在空間裡的關係，其中並無崇高的概念。直到 60 年代以後藝術展覽的奇觀化，則是藝術機制運作下的

<sup>36</sup> Emma Barker, "Introduction," in *Contemporary Cultures of Display*, first published by Yale University Press in association with The Open University, 1999, pp. 13-18.

<sup>37</sup> Robert Morris, "Size Matters" *Critical Inquiry*, Vol. 26, No. 3, Spring (2000): 482.

<sup>38</sup> 原文為 "simultaneous phenomenal aesthetic fetish." 引自 Wouter Davidts, "The Vast and The Void on the Tate Modern's Turbine Hall and 'The Unilever Series'," *Footprint*, issue#1, published by Deft University of Technology, 2007, p. 90.

<sup>39</sup> 曾少千，〈穿越美術館之牆：挑戰展覽機制的當代西方藝術〉，《五十年來臺灣美術教育之回顧與發展學術研討會論文集》（臺北：國立臺灣師範大學美術系，1999），頁 289-298。

<sup>40</sup> 丹托 (Arthur Danto)，〈美國式的崇高〉，《美的濫用》，鄧伯宸譯（新店市：立緒文化，2006），頁 259。

產物，美術館空間與藝術品尺寸的發展其實是互為因果的。渦輪廳之所以被保留，可說是鑑於展示多元類別的藝術之需求，這是美術館敏銳地嗅聞到當代藝術的紛陳形態，是局勢所趨的選擇。

#### 四、歡迎來到小人國——「聯合利華系列」( The Unilever Series ) 大型裝置展覽

1999 年泰特現代獲得聯合利華 (Anglo-Dutch Unilever) 豐厚的贊助合同，自 2000 年開館後每年委託一位藝術家為該展廳製作一件大型雕塑作品，以路易斯·布爾喬亞 (Louise Bourgeois)《我製作，我毀壞，我重作》( *I Do, I Undo, I Redo* )【圖 9】作為挑戰渦輪廳的先發，接續 2001 年 Juan Muñoz《雙重束縛》( *Double Bind* )【圖 10】、2002 年 Anish Kapoor《馬廸斯》( *Marsyas* )【圖 11】、2003 年 Olafur Eliasson《氣候計劃》( *The Weather Project* )【圖 12】、2004 年 Bruce Nauman《原料》( *Raw Materials* )【圖 13】、2005 年 Rachel Whiteread《堤岸》( *Embankment* )【圖 14】、2006 年 Carsten Höller《實驗場》( *Test Site* )【圖 15】、2007 年 Doris Salcedo《暗語》( *Shibboleth* )【圖 16】、2008 年 Dominique Gonzalez-Foerster《西元 2058 年》( *TH. 2058* )【圖 17】以及 Miroslaw Balca 即將在今年 (2009) 的 10 月 13 日接棒第十屆。<sup>41</sup> 這些作品各有其獨特面貌，但藝術家們共同的心聲卻是接到委託案時都被渦輪廳的規模給嚇壞了！Juan Muñoz 就稱該空間為「殺手」，Rachel Whiteread 則透露「要占領這個空間是非常令人怯步的。」<sup>42</sup> 事實上這些藝術家從未有要為如此寬敞的空間構想作品的委託經驗，他們都對此感到掙扎，同時準備好應對策略發展適合該空間的作品。渦輪廳的虛空 (void) 對他們來說是棘手的難題，Bruce Nauman 雖然讓渦輪廳保持空曠，然實際上卻用聲音來加以填滿，音頻裝置的播送使聲音無所不在地迴盪，反而更強化空間的遼闊感；Doris Salcedo 的《暗語》是第一件直接介入展廳本身結構的作品，她在混凝土地面上鑿出一道深不見底的罅縫，橫跨整個渦輪廳的平面。

「聯合利華系列」最顯著的共通點即在於規模上的躍進，不論是透過堆疊、增大、擴展或膨脹等手法，藝術家為了使作品與渦輪廳的龐巨相襯，在構想籌畫的原初階段自然而然地在尺寸上作了調整；例如 Carsten Höller 猶如遊樂園裡充滿驚險刺激的滑水道的四件管狀裝置，提供參觀者從不同的樓層滑行到地面，就是以之前的作品為基型放大其尺寸；Anish Kapoor 令人難以想像的喇叭狀巨型雕塑

<sup>41</sup> 該系列展覽回顧與預告可見於 Tate Modern 官方網站展覽資訊公佈頁面：  
<<http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/past/>> (2009/05/31 瀏覽)

<sup>42</sup> Wouter Davidts, "The Vast and The Void on the Tate Modern's Turbine Hall and 'The Unilever Series'," *Footprint*, issue#1, published by Deft University of Technology, 2007, p. 80.

用人造的紅色薄膜吹脹、撐開成三個洞穴般的入口，它的總長度約等同於 17.5 輛英國的紅色雙層巴士！它對觀者造成的視覺衝擊好比格列佛（Gulliver）闖入小人國（Lilliput）時引發的慌亂，格外突出迷你侏儒與巨人的差異。Rowan Moore 熱情地說道，這些驚似巨人手作般的裝置藝術已不是建築物的部分，它們是建築師意圖的實現。<sup>43</sup>

## 五、藝術家的挑戰——想像浩瀚、堆疊無限

接續前章節的主題，筆者欲討論藝術家們如何著手處理渦輪廳的「空」。Kapoor、Eliasson和Whiteread在籌措渦輪廳的展覽之際，曾為實驗作品的視覺成效而製作過不同大小的渦輪廳模型，如Kapoor就有數個咖啡桌大小的展場複製品，用來嘗試作品不同的形狀和尺寸，Whiteread精確地拷貝展場原貌，好檢視不同形式的可能和聚乙烯方體整體堆疊的狀況。為了製作《氣候計劃》，Eliasson甚至在柏林換了一間更大的工作室！裡面放置中等大小的渦輪廳模型，為了測驗天花板鏡面的安裝、人造太陽光線與煙霧設備的控制。計劃書裡可以見到不同角度的模擬，如近觀或遠望的虛構想像，有趣的是當中的兩張圖片，一張是模型內部的景致，裡面站立著一個極小的白色塑膠製人形，另一張則是某人低著頭正好與模型高度相合的畫面。形成的強烈懸殊感正好顯示藝術家與空間對抗的決心，同時指陳該真實空間最重要的特性之一：它的巨大性（gigantism）。<sup>44</sup> 而透過渺小與巨大的辯證效果，讓我們意識到微不足道的自我，同時也產生龐然巨大感的意識，就是由於這種共識準則的存在，建築空間成功地誘惑了參觀民眾的想像與共感（common sense）。

Olafur Eliasson以往的作品就善用人造的方式將光、水、氣候等自然現象置入人們習以為常的生活環境中，運用科技創造出 1994 年《美》（*Beauty*）的彩虹，還有雨水和瀑布等奇景。在《氣候計劃》中，他將裝設有兩百支黃色單頻（mono-frequency）燈泡的巨大半透明圓盤懸掛於牆，鏡面鋪蓋整個渦輪廳總長的天花板，由是倒映中發光發熱的半圓盤與其幻影補整為完滿的圓，當觀者平躺下來、仰頭向上望去，頓覺自己在分不清方向的遍在光輝中，僅是遠方的一個小點。鏡子成倍地拓寬渦輪廳的空間，人們被視覺感知所欺騙，踏入展廳彷彿落入廣袤淵深的宇宙。現場並有特殊的機器架設，展覽中間歇性地噴出水氣，使得空間不時瀰漫著薄薄的霧色，小朵雲飄散又聚攏，空間的輪廓、結構因而模糊難辨。這件裝置帶給人的初始感受是迷惘，但隨即對渦輪廳的虛空印象被蟄伏在個體中對回憶的主動性幻想所填滿，如加斯東·巴舍拉（Gaston Bachelard）所謂之「私

<sup>43</sup> Rowan Moore, "Architecture in Motion," in *Tate Modern: The First Five Years* (London: Tate Publishing, 2005), pp. 29-32.

<sup>44</sup> Wouter Davidts, "The Vast and The Void on the Tate Modern's Turbine Hall and 'The Unilever Series'," *Footprint*, issue#1, published by Deft University of Technology, 2007, p. 86.

密的浩瀚感 (immensité)」。<sup>45</sup> 它屬於日夢的範疇，透過自然的趨向，它更能冥想其龐然巨大。Eliasson打造的金色太陽誘發參觀者自體內即具有純粹想像的純粹存有，「白日夢將夢者送到切近的世界之外，將之置於一個烙印著無限 (infini) 的世界之前。」<sup>46</sup> 這件作品中的空間意義除了是具體的現實維度，外在視象亦揭露參觀者遼闊思想那不可測的深度。

1993 年的 Turner Prize 得主 Rachel Whiteread 則是先以形狀、大小各異、遭到磨損的 14000 個舊硬紙盒為模型，澆注石膏後剝除紙盒形成白色立方體，但為了保留紙盒的「容器」特性，以半透明的聚乙烯再製，成品保留紙盒因碰撞、使用產生的痕跡，層層堆疊、逐漸增生成宛若迷宮結構般的《堤岸》，塞滿了原先她擔心過大的空間；在翻模的過程將封盒的內在轉為外顯，對此翻轉的隱晦意含，白教堂藝廊 (Whitechapel Art Gallery) 的館長 Iwona Blazwick 評述作品時如是解註：「Whiteread 為我們展示了意想不到的「空」之美，使看不見的成為可見，她結合參觀民眾內心深處的經驗。貧瘠的質感、光線與難以忘卻的精神層面，將私人的記憶轉化為公眾的歷史」。<sup>47</sup> 就某種意義來說，Whiteread 的《堤岸》構想始於一只母親死後在家中發現的老舊、破損的硬紙板盒。紙盒自有自己富足的生命，它一度裝滿聖誕節慶的裝飾，擺放在堆積如山的玩具或棋盤遊戲旁邊。經過歲月流轉，盒角一方開始磨損塌陷、紙盒上的商標也逐漸模糊。對許多人 (參觀民眾) 而言，小箱小盒的方體形狀與擁有秘密的心理狀態是一體兩面，觀者所見實是紙盒內部的翻鑄，就彷彿是秘密的傾吐而出，將渦輪廳的空給充滿、填實。Rachel Whiteread 同樣讓民眾參與成為作品的一部分，這裡指的是他們對盒裝與封藏的窺秘想像，不可見的無限思忖，於是就地累積起自己的無限性與故事。<sup>48</sup> 我們可以說藝術家在構想如何展演之際，並不是消除觀者對渦輪廳巨形的印象，反倒是以參觀者為築地，更為拓寬了渦輪廳的「坪數」，由是空間是具象與抽象的融接，它被放大、再放大，直到充溢觀者的官覺與胸臆。

## 六、小結——渦輪世代

這些不可置否的奇觀體驗，這種裝置藝術的巨大症傾向、空間的碩大牽制著作品的發展型態，致使藝術家無不奮力地想盡辦法把展廳填滿，以避免造成視覺上空間與裝置間產生懸殊落差，如此對作品的制約與捏塑，以及使參觀者顯得矮小的設計，它所呈現的意象是否代表著美術館本身想要向世人傳達的其他訊息？

<sup>45</sup> 巴舍拉 (Gaston Bachelard)，中譯本《空間詩學》(La Poétique de L'espace)，龔卓軍、王靜慧譯 (臺北市：張老師文化出版，2003)，頁 279。

<sup>46</sup> 引自前註，頁 279。

<sup>47</sup> 引自 Paul Farley, "A World turned inside out," *Art Review* (London, England, 2005), pp. 8-10.

<sup>48</sup> 巴舍拉 (Gaston Bachelard)，中譯本《空間詩學》(La Poétique de L'espace)，龔卓軍、王靜慧譯 (臺北市：張老師文化出版，2003)，頁 159

換言之，我們要探究的是渦輪廳在水平與垂直延伸背後的真相，誠如布希亞(Jean Baudrillard)所言之建築的真相，並不是指向某個現實，而是自問：「建築在它的各種參考對象、目的性、用途與營建之外，是否就真的自限於此而不會指向它物，而這個它物才是它真正的目的。」<sup>49</sup> 實際上渦輪廳對這些作品而言並不單純僅作字面上場所、地點的使用，所謂不加干預的說法並不成立，反之，展示地點的屬性無形間「引導」作品使用特定形式語彙的表現。如果我們說杜象的《噴泉》挪移庸俗性(尋常物件、大量產製、毫無個性的小便斗)，為的就是將美學世界「去美學化」以求在該現實世界中引發事件、在美學中進行破壞並使其破產，<sup>50</sup> 那麼泰特現代美術館與渦輪廳的龐大與開放性即是顛覆了美術館的殿堂傳統，除了讓工業用地成功躋身藝術場域之列，也抹除了美術館一向於喧囂中遺世獨立的神秘閩界，變得更加親民。同樣為承繼而來的烏托邦理想，但這個烏托邦是構建於凡塵之中的，我們可以說渦輪廳的浩瀚感與絡繹不絕的參觀民眾之結合，即是今日的藝術生態之賦形，館方最具代表性的空間——即渦輪廳——與「聯合利華系列」的相關活動和理念是當代藝術發展的微型與例證。

當我們點擊「聯合利華系列」展的主題網頁，映入眼簾的是一個為世界各地學校及藝術愛好之人設計的展覽活動「聯合利華國際學校藝術計劃」(The Unilever International Schools Art Project, 簡稱UISAP)，配合每一屆聯合利華系列展出藝術家之主題思想而籌備，鼓勵每個人對藝術家的創作出回應。它親暱地稱呼加入的民眾為「渦輪世代」(turbinegeneration)，反應出其藝術門檻降低的趨勢與攏絡藝術消費者的野心。它的龐巨實是指出當代藝術語境傾向普羅，多半力圖使人震驚然批判性緩減的輕盈質地，因此它得以被更廣泛的大眾接受。它在某種程度與面向上回應了 2008 年甫完滿落幕的 Doris Salcedo 的《暗語》所要的願景，事實上“Shibboleth”這個字源自於聖經故事，牛津英文字典對它的解釋則是“A word or sound which a person is unable to pronounce correctly; a word used as a test for detecting foreigners, or persons from another district, by their pronunciation.”<sup>51</sup> 意即用它來測試非我族類，顯然帶有敵對與差異的心態。而泰特現代美術館所要破除的是藝術欣賞、品味與身分之間長期被武斷地劃上等號而固著、囿限的階級意識，這座迎向 21 世紀的美術館放眼鎖定的是美術館周遭的鄰近居民，另外還有來自世界各地方的觀眾。對於渦輪廳的空間型態之選擇與保留，不可諱言確有其趨勢考量且配合館方展示當代藝術類型的需求。但它也貼切

<sup>49</sup> 布希亞(Jean Baudrillard)和努維爾(Jean Nouvel)，《獨特物件：建築與哲學的對話》(Les objets singuliers: Architecture et philosophie)，林怡萱、黃建宏譯(臺北市：田園城市文化出版，2002)，頁 29。

<sup>50</sup> 布希亞(Jean Baudrillard)和努維爾(Jean Nouvel)，《獨特物件：建築與哲學的對話》(Les objets singuliers: Architecture et philosophie)，林怡萱、黃建宏譯(臺北市：田園城市文化出版，2002)，頁 51-52。

<sup>51</sup> Oxford English Dictionary online :

<[http://dictionary.oed.com/cgi/entry/50222732?single=1&query\\_type=word&queryword=Shibboleth&first=1&max\\_to\\_show=10](http://dictionary.oed.com/cgi/entry/50222732?single=1&query_type=word&queryword=Shibboleth&first=1&max_to_show=10)> (2009/06/16 瀏覽)

地表明藝術界正在發生的現象，那就是彼此間毫無等差、衝破藩籬的口號（或說是迎合時勢所趨的偽民主態度）。如建築師在設計之初強調它對每個人都是開放的，我們也從館方以特展規模策劃「聯合利華系列」展之舉動（它並不收門票）感受到它想要親近民眾、與人群接觸的語彙。透過此龐巨意象，所謂神聖藝術與常民生活之間的斷裂會如同《暗語》展結束後的罅隙被補滿、縫合。渦輪廳的空間條件和與之配合量身打造出的「聯合利華系列」諸作品、活動和參觀民眾，為我們濃縮、勾勒出新藝術世代的略圖，但是當龐巨、虛空日益無度地膨脹，是否會面臨無所憑藉、無從判量的窘境，那將是藝術圈乃至美術館必須思考的另一個問題了。

## 參考資料

1. Barker, Emma, "The Museum in the Community: the New Tates," in *Contemporary Cultures of Display*, first published by Yale University Press in association with The Open University, 1999.
2. Davidts, Wouter, "The Vast and The Void on the Tate Modern's Turbine Hall and 'The Unilever Series'," *Footprint*, issue#1, published by Deft University of Technology, 2007.
3. Farley, Paul, "A World turned inside out," *Art Review*, London, England, O/N, 2005 supp.
4. Giebelhausen, Michaela, "Museum Architecture: A Brief History," in *A Companion to Museum Studies*, edited by Sharon Macdonald, Blackwell Publishing Ltd, 2006.
5. McClellan, Andrew, "From Boullée to Bilbao: The Museum as utopian space," in *Art History and its Institution: Foundations of a Discipline*, edited by E. Mansfield, Routledge, 2002.
6. Meyer, James, "No More Scale: The Experience of Size in Contemporary Sculpture," *Artforum*, Vol. 42, No. 10, 2004.
7. Morris, Robert, "Size Matters" *Critical Inquiry*, Vol. 26, No. 3, Spring, 2000.
8. Searing, Helen, *Art Spaces: The Architecture of four Tates*, Tate published, 2004
9. Walsh, John, "Pictures, Tears, Lights, and Seats" in *Whose Muse? Art Museums and the Public Trust*, edited by James Cuno, Princeton University Press, 2003.
10. 布希亞 (Baudrillard, Jean) 和努維爾 (Nouvel, Jean), 《獨特物件：建築與哲學的對話》(*Les objets singuliers: Architecture et philosophie*)，林怡萱、黃建宏譯，臺北市：田園城市文化出版，2002。
11. 丹托 (Danto, Arthur)，〈美國式的崇高〉，《美的濫用》，鄧伯宸譯，新店市：立緒文化，2006 出版。
12. 鄧才德，〈泰特現代美術館〉，《藝術家》，第 312 期，2001 年，9 月。
13. 艾可 (Eco, Umberto)，《美的歷史》(*History of Beauty*)，彭淮棟譯，臺北市：聯經出版，2006。
14. 方振寧，〈「泰特現代」跨世紀——賀佐與德莫宏泰晤士河畔的傑作〉，《藝術家》，第 312 期，2001 年，5 月。
15. 胡碩峯，〈從「發電」到「發燒」——倫敦泰特現代美術館〉，《建築師》，第 321 期，2001 年，9 月。
16. 莊育振，〈從有到無，從物體到情境：從戰後西方雕塑演變中的中國時空觀談傳統的再創〉，《重訪東亞：全球、區域、國家、公民》文化研究年會，2002。
17. 曾少千，〈穿越美術館之牆：挑戰展覽機制的當代西方藝術〉，《五十年來臺灣美術教育之回顧與發展學術研討會論文集》，臺北：國立臺灣師範大學

美術系，1999，頁 289-298。

18. 林平，〈展覽與場域的對話——從觀眾的角度出發〉，國立臺灣美術館《「博物館走向 21 世紀」專題講座》，2001。

資料來源：<<http://www.tmoa.gov.tw/action/exh-area.htm>>（2009/06/16 瀏覽）

## 網路資源

Oxford Art Online:

<[http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T067408?q=picturesque&source=oao\\_gao&source=oao\\_t118&source=oao\\_t234&source=oao\\_t4&search=quick&pos=1&\\_start=1#firsthit](http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T067408?q=picturesque&source=oao_gao&source=oao_t118&source=oao_t234&source=oao_t4&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit)>（2009/06/16 瀏覽）

Oxford English Dictionary online :

<[http://dictionary.oed.com/cgi/entry/50222732?single=1&query\\_type=word&queryword=Shibboleth&first=1&max\\_to\\_show=10](http://dictionary.oed.com/cgi/entry/50222732?single=1&query_type=word&queryword=Shibboleth&first=1&max_to_show=10)>（2009/06/16 瀏覽）

## 圖片來源

1. 泰特現代美術館

<[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tate\\_modern\\_london\\_2001\\_02.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tate_modern_london_2001_02.jpg)>

2. 渦輪廳

<<http://www.guardian.co.uk/travel/gallery/2007/may/01/uk?picture=329800934>>

3. Boullée 的皇家圖書館草圖

<<http://www.kaapeli.fi/book/powerlib.htm>>

4. 科可蘭藝廊

<<http://askmissa.com/2008/11/14/fashionable-happenings-at-the-corcoran-gallery-of-art%E2%80%8F/>>

5. Tony Smith, *Smoke*, 1967

<<http://viewmorepics.myspace.com/index.cfm?fuseaction=viewImage&friendID=98475592&albumID=0&imageID=20161274>>

6. Ronald Bladen, *The X*, 1967-68

<<http://www.jacobsonhoward.com/exhibitions/bladen>>

7. Barnett Newman, *Broken Obelisk*, 1963-67

<<http://home.hetnet.nl/~sufra/trijntjefop1.htm>>

8. Christo and Jeanne-Claude, *Wrapped Reichstag*, 1971-95

<[http://artfortheperc.blogspot.com/2007\\_08\\_01\\_archive.html](http://artfortheperc.blogspot.com/2007_08_01_archive.html)>

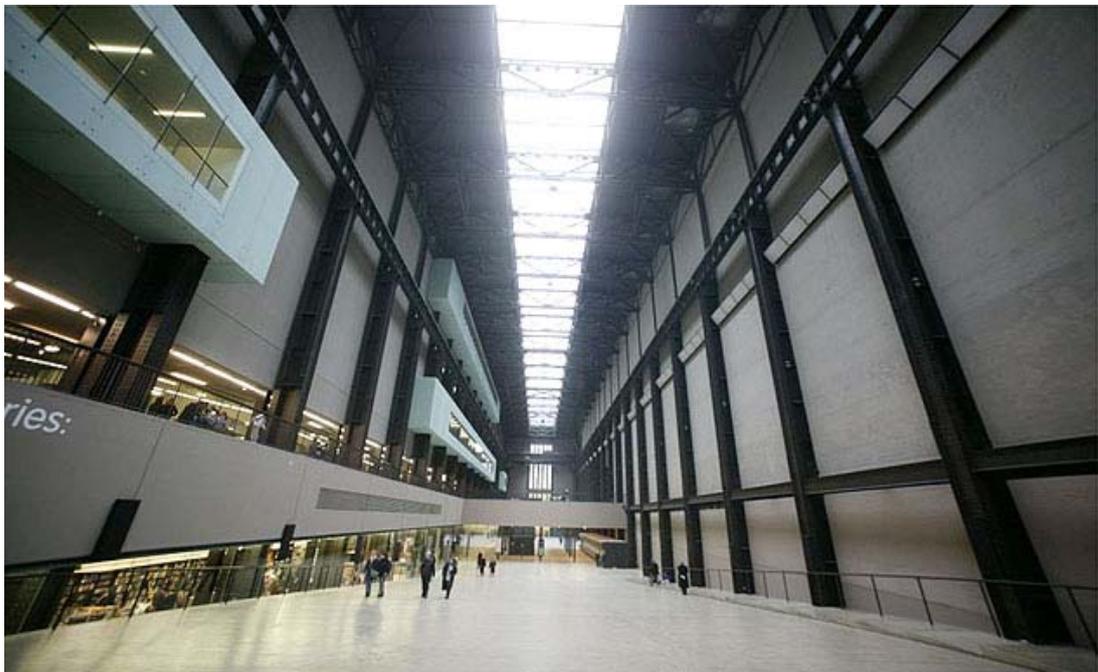
9. 聯合利華系列

<<http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/past/>>

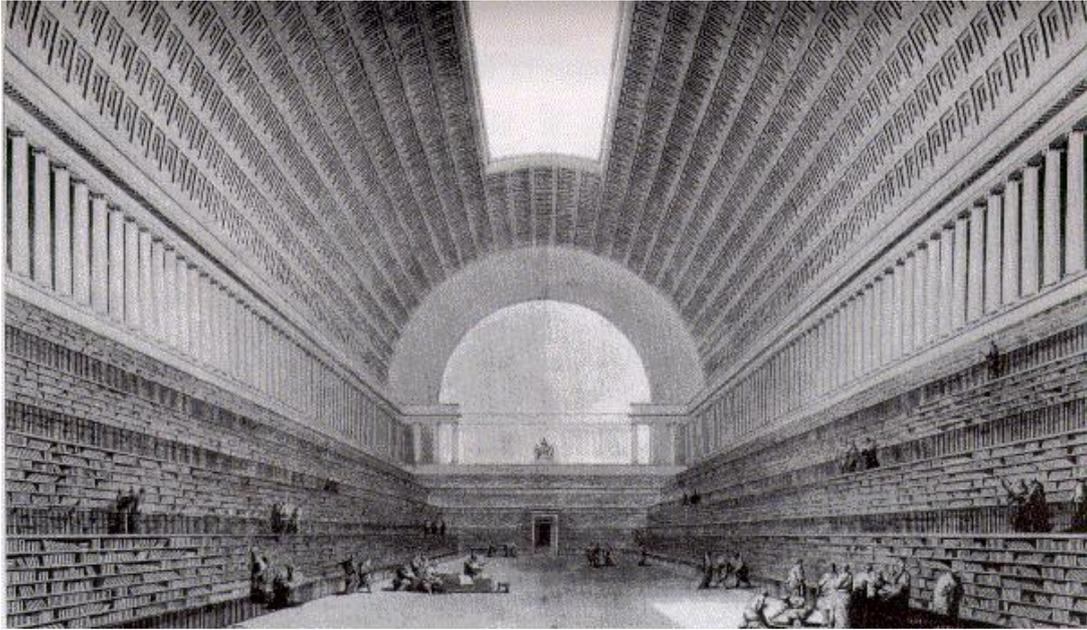
圖版



【圖 1】泰特現代美術館（Tate Modern）。



【圖 2】渦輪廳（Turbine Hall）。



【圖 3】Boullée 的皇家圖書館草圖。



【圖 4】科可蘭藝廊。



【圖 5】 Tony Smith, *Smoke*, 1967.



【圖 6】 Ronald Bladen, *The X*, 1967-68.



【圖 7】 Barnett Newman,  
*Broken Obelisk*, 1963-67.



【圖 8】 Christo and Jeanne-Claude,  
*Wrapped Reichstag*, 1971-95.



【圖 9】 Louise Bourgeois,  
*I Do, I Undo, I Redo*, 2000.



【圖 10】 Juan Muñoz, *Double Bind*, 2001.



【圖 11】 Anish Kapoor, *Marsyas*, 2002.



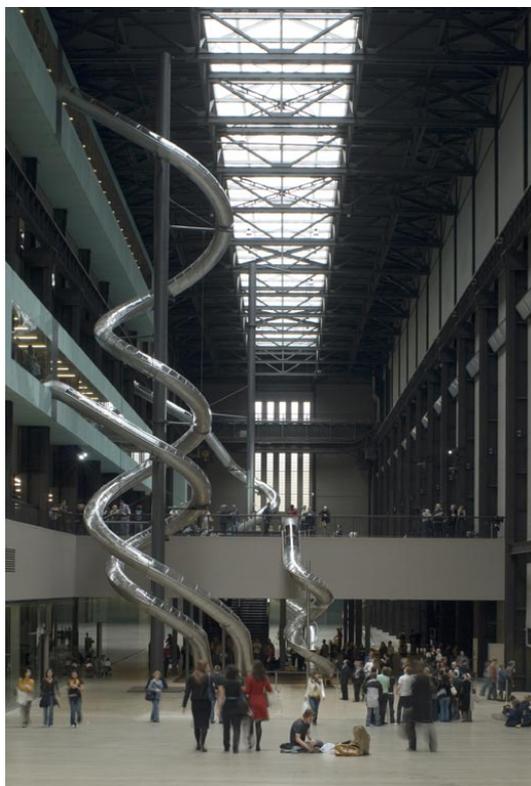
【圖 12】 Olafur Eliasson,  
*The Weather Project*, 2003.



【圖 13】 Bruce Nauman, *Raw Materials*, 2004.



【圖 14】 Rachel Whiteread, *Embankment*, 2005.



【圖 15】 Carsten Höller, *Test Site*, 2006.



【圖 16】 Doris Salcedo, *Shibboleth*, 2007.



【圖 17】 Dominique Gonzalez-Foerster, *TH. 2058*, 2008.

