

南西·葛羅斯曼拼貼作品中的療癒力量——

傷痛、過程與修補

國立台北教育大學藝術與造形設計學系研究所 黃怡華

前言

南西·葛羅斯曼 (Nancy Grossman, 1940-) 是一位美國女性主義藝術家，葛羅斯曼的作品呈現在拼貼作品裡附著上記憶的傷痛與發人省思的隱喻。女性藝術家是否要承受主體論述環境所寄予的幻想？對於放置在父權體制而被妖魔化的女性藝術家，如何面對言論的困境？該採取什麼樣的姿態，面對傷痛？

身為一個非白人的猶太後裔（種族），生長在從未聽聞「藝術家」這個角色的美國紐約鄉下，該採取什麼樣的姿態，面對傷痛（城鄉落差）？身為家中五個小孩當中年紀最大的姊姊，她必須當起小媽媽的角色來照顧弟弟妹妹（年齡）。她的童年遭遇非常不幸，遭受到很嚴厲的管教與虐待（家庭）。進入了普拉特藝術學院（BFA Pratt Institute）之後，身為同性戀的她邁入了以男人為市場趨向的紐約藝術場域（環境）。然而，南西·葛羅斯曼被放置的位置，剛好可以凸顯多方的權力政治。

太多複雜的因子在這位藝術家的身上互相交錯著，所以她揉合了各種不好的語言來為她的傷口敷料，因此拼貼創作的過程成了她療癒自己的一部份。本文研究在關鍵歷史一刻，女性藝術家如何尋求生命出口的方式，希望藉由書寫的傳達，將藝術家的回應與創作的過程整理出來，觀看藝術家如何處理女人在多重不平等社會角色的自我定位與回應。

關鍵字

日記 (Diary)、集合藝術 (Assemblage art)、拼貼 (Collage)、過程藝術 (Process art)、療癒 (Healing)

一、受虐的童年

葛蘿斯蔓在 1940 年出生，是時為第二次世界大戰後，搬到了紐約近郊的、已有了一百三十年歷史的奧寧安達（Oneonta）農舍，她回憶起那裡的環境像是「在樹林及荒野裡，人與動物的吵雜地帶。」¹ 父母找到了一塊廢棄的飛機廠房改裝成衣場。葛蘿斯蔓從小耳濡目染，在服裝工廠當過類似打板跟裁縫的工作。由於環境的偏僻，加上葛蘿斯蔓兩位阿姨的家庭也加入了她原本的家庭，於是在這個農舍裡住了八位大人以及十六位小孩。

葛蘿斯蔓的父親是猶太人，母親則是義大利人。² 生於原生家庭的父親信奉的宗教理所當然為猶太教，基於猶太教只能信奉一位神的教義，對於母親向孩子傳達羅馬天主教產生了許多衝突，似乎在葛蘿斯蔓的童年，父母之間的溝通問題似乎帶給她很多負面的印象。比起母親，葛蘿斯蔓似乎比較聽從父親的教誨，當父親對於家裡五個孩子中最大的孩子要求選擇藝術學院，而放下需要她的照顧的三個妹妹，一個弟弟，加上家裡的經濟狀況似乎沒有轉圜的餘地時，父親的態度是極度不理解的。她在描述這一段的經驗裡，她提到那是一個很不快樂的時期，總是在「熱水」裡。³ 她提到：

現在我回看我的童年，我大部分的問題都是來自我想要逃離我的父母親命令我去作的事，我是一個比較難教養的孩子，所以我常常被打，作為最年長的小孩必須要去照顧比較小的小孩，就像一個九歲的母親，廚師，洗碗工，所有的人都需要依靠他。我被責任的疆繩束縛著，身為一個孩子怎麼有辦法去承擔那些責任呢？身體有很多種方法被施予暴力，就像一個循環一樣，到後來好像是太自然不過了，施暴者也是一樣，他們會對你的頭施予暴力，佔你的便宜/利

¹ Arlene Raven & Kenna Love, *Exposures, women & their art* (California: NewSage, 1989), p.48-49. 原文：“a launching pad which was a cacophony of humans and animals, wildness and woods.”

² Robert C. Morgan, “Nancy Grossman: Opus Volcanus”, *Sculpture Magazine*, Vol.17(1998). 收入於 International Sculpture Center Publisher of Sculpture Magazine :
(<http://www.sculpture.org/documents/scmag98/grossm/sm-gross.shtml>) (瀏覽日期 2011/4/5)

³ Charlotte Streifer Rubinstein, *American women artists: From early Indian Times to the present* (Boston, AVON BOOKS, 1982), p.420. 原文：“Unhappy (and always in hot water) in the rural high school, she decided she wanted to be an artist with no real knowledge of what that was.”

用你，我真的受了很多的苦。⁴

童年的記憶裡，葛蘿斯曼完全不知道「藝術家」這個工作(這也許是跟父親的猶太教有關，猶太教禁止教徒製造神的形象，藝術家這個角色即是具有「賦型」能力的)，於是當她越想要逃離家庭的同時，她得知可以利用自己的繪畫天賦去申請普拉特藝術學院，急切地將自己完全投入到藝術領域，並且希望可以藉由藝術逃離開飽受虐待的環境。

葛蘿斯曼十七歲時要求父親讓她繼續在普拉特藝術學院唸書，父親因為家中的環境日益艱困因此無法負擔她在普拉特藝術學院的學費，並且希望葛蘿斯曼一起搬到亞利桑納州(Arizona)的家裡幫忙。但她違抗父親的意願，她靠著學生貸款與獎助金甄選過活，外加三份零工的薪水來支撐她的藝術創作。1962年畢業於普拉特藝術學院(當年她22歲)，1963年開始繪畫生涯。在1970年代正是女性運動流行之前的歲月，以一位非白人且年輕的女性藝術家而言，需要尋找創作出口之途也變得越益艱困。又，葛蘿斯曼與家裡的關係幾乎形同陌路。童年所受到的處罰與毒打變成使她對成人的敵意化為日後創作作品的動機。

如果家庭裡的暴力是心理與身體的雙重虐待，對一個還沒開始進入青春期的葛蘿斯曼是一段不堪回首的回憶。葛蘿斯曼提到她的父親與阿姨們給她小時候取的小綽號：「餅乾」(Cookie)，「因為他們在暗示他們想要咬我一口。」⁵她必須在艱困的環境仍然保有理性地扮演好身兼母職的姊姊，還有她一直想望逃離的出口。葛蘿斯曼的作品裡經常出現兩人的形象，那是在她現實與幻想中所分化出的另一個自己，好去扮演/平衡任何艱困時刻的角色。⁶

葛蘿斯曼的童年經驗對藝術創作的動機幾乎是一股強烈的力量，促使她跨越自己、超越自己。那是在藝術家有記憶以來，黑夜就伴隨著她度過那幾年本應充滿彩色泡泡的童年回憶。當藝術家踏入藝術領域之後，這段回憶才會被她重新整

⁴ Anne Swartz, "The erotics of envelopment figuration in Nancy Grossman's Art", *n.paradoxa: international feminist art journal*(London:KT Press, 2007), p.65.原文: "Now I look back and I realize that much of my problem was getting rid of what my parents dictated to me unconsciously .I was overly handled out of necessity. I was a kid who was quite difficult so I was smacked around a lot. In the context of being the oldest child, charged with the care of the younger children, as a nine year old mother, chief cook, and bottle washer. They had to work and depend on me...I was harnessed with responsibility and how do you fulfill those responsibilities as a child ...The body can be violated in one way or another. It begins a chain of circumstances in which it feels very natural to be violated , for people to violate your head, to take advantage of you . I have really suffered a great deal."

⁵ "because they implied that they wanted to take bites out of me." 這是 Anne Swartz 2006/08/06 的電話訪問。同上註，p.65.

⁶ Arlene Raven 此書為本文論述裡參考非常大量的書籍，作者是一位藝評家也是一位藝術環境的觀察者，長期為女性同性戀的權力發聲，也是葛蘿斯曼長達24年的生命伴侶(Life partner)，是一位重要關係人。由於葛蘿斯曼對於童年的受虐經驗幾乎不太多談，所以藉由 Arlene Raven 的筆下描寫出來的葛蘿斯曼相當珍貴。

理，葛蘿斯蔓企圖要去整理出自己混亂的過去。

她的童年幾乎是非常典型的受虐兒案例，這個心理創傷停留在她的腦海中揮之不去的惡夢，但也諷刺的促使她創作了一些令人印象深刻的作品。《從創傷到復原》一書中提及「一般人面對危險時，都有一個複雜而統合的反應系統，包括身體和心智兩方面。一開始，威脅感會激發交感神經系統，造成腎上腺素（adrenalin）激增並處於警戒狀態。威脅感也會使人集中注意力於眼前的情勢。再者，威脅感亦能改變正常的知覺能力；深處險境的人通常會忽略飢餓、疲累或疼痛的感覺。最後，威脅感會引發強烈的恐懼與憤怒。……」⁷ 並且這個恐懼是經常伴隨受虐者之後的生活，甚至是莫名的憤怒，但卻不知為何如此。

在葛蘿斯蔓的作品裡經常顯示槍、豎起的陽具、嘶吼與網綁等等黑暗面的符號，表面上看起來，似乎是相當的憤怒，但是藝術家卻將她憤怒的原因隱藏在她的作品當中，欲蓋彌彰。這邊反映出藝術家在多重邊緣出境下的壓力，企圖藉由藝術創作的過程尋求發洩出口。由於本文談論的範圍著重於藝術家反映在拼貼作品上的受傷後的療癒，對於逆境的困難所創作出來的符號形象在此篇幅先暫時擱置。以下的章節企圖談論藝術流派對於藝術家的拼貼創作的影響，這個部分是葛蘿斯蔓開始接觸藝術以來所學習到的背景知識（在眾多的藝術流派與激發當中，葛蘿斯蔓選擇拼貼作為她相當突出的藝術表現），在她加入的原生家庭的受虐記憶之後，創作拼貼的過程成了最好的療癒方法。

二、藝術流派的影響

葛蘿斯蔓在畫作裡所運用的大量拼貼與日記的繪圖（drawing）與她所處的當時藝術環境的風潮有關。這個章節是以討論葛蘿斯蔓的藝術背景，藉以瞭解藝術家所受的藝術啟蒙。

藝術世界在二十世紀一系列的改革運動蜂擁而至，如立體派（Cubism），達達主義（Dadaism），超現實主義（surrealism），未來主義（Futurism）等等藝術流派的洗禮之後，身為藝術重鎮的紐約所蘊含的藝術元素的可能也充斥在每個角落。葛蘿斯蔓所生長的环境以及所面臨的年代是抽象表現主義（Abstract Expressionism）過後的極限藝術（Minimalism）、觀念藝術（Conceptual Art）、普普藝術（Pop Art）以及偶發藝術（Happening Art）正勃興的年代，也同時發生在此地。葛蘿斯蔓強調藝術發生的過程，是表演藝術所激發出來的概念。源自於達達主義藝術家打破了架上畫的藩籬，加入了表演、音樂、詩句與畫作、電影等等，

⁷ Udith Herman, M.D 著，施宏達，陳文琪譯，《從創傷到復原》（台北市：遠流，2004），頁 68-69。

把藝術的整體融加在一起，這個隨時興起的活動，隨後影響了美國紐約。而表演藝術強調的「過程」(Process)，在表演期間的突發狀況，或是觀眾有意無意的加入，或是臨時的故事，這些不在預計的規劃發生的插曲成了藝術家們對於整段表演彌而珍貴的部分。擷取在短暫時間之內發生在藝術創作過程當中完成的偶發狀況，後來發展成了短暫的「過程藝術」(Process Art)，似乎也直接或間接的滲透進葛蘿斯曼的話語裡面。葛蘿斯曼身處 1970 年代，正是抽象表現主義盛行的年代，但後來卻走向類似觀念主義，重視過程與精神、物質性的藝術風格，在這一點上，有許多評論者對於藝術家堅持自己的風格發展給予的評論褒貶參半，有的人認為她是最不受流行風潮影響的藝術家，但也有些藝評家認為她只是服膺過去的藝術歷史，並毫無貢獻與創新。

下面的章節企圖討論葛蘿斯曼為何重視過程藝術以及為何以拼貼的手法呈現。葛蘿斯曼平時習慣收集創作媒材，在逛市場的拾撿或是購買回來的材料大量出現在她的拼貼藝術當中，也因為這些物質的探索，讓葛蘿斯曼對於拾得物有不同的想法，她將這些拾得物與她的生活經歷甚至家族歷史作連結，忽略了物質本身被製造出來的功能性，重新將它們「安排」在作品當中，這是在拾撿的過程當中，物質與藝術家的對話，並且兩者在生命歷程中因為物質變成了創作媒材而有所連接；由於藝術家挑選物質的敏感度也經常被討論，比如皮革。同樣是因為對於媒材的幻想，這些評論家的焦點都放在她的媒材上作討論，當然包括那些精心製作的皮革頭部雕塑。物質，在藝術史上如何被看待，以及身處於這些擁護物質性的藝術洪流裡的葛蘿斯曼如何使用這些物質的手法，筆者企圖在這個章節耙梳其脈絡。

三、物 (object)

物當鞍而御人——愛默生 (Ralph Waldo Emerson, 1803-1882)

十九世紀末，工業文明與科學的進展使人類的社會慢慢變成「物馭人」⁸ 的情狀：1867 年法國在巴黎所舉辦世界博覽會開始了世界對於機器、科技所帶來的文明生活之便利，感到十分欣喜而所全盤接受。對於科學產物，原本在神學時代所無法接受的思想逐漸被打開，當社會漸漸走入文明與富裕，對於物慾的需求也逐漸出現的時候，「物體」(object) 不再讓人們所排斥在外，取而代之是一種

⁸ 摘自愛默生 Ode Inscribed to W.H. Channing (c.1848) 詩句“Things are in the saddle, And ride mankind.”，這邊參考 Jacques Barzun 著，鄭明萱譯。《從黎明到衰頹》(下)(台北:貓頭鷹, 2004), 頁 946。書中的翻譯:「物當鞍而御人。」

對生活的安全感。科學的重視在印象派身上有實際的落實：印象派以來對於色光的研究，相信眼睛所見與所知的明顯不同。印象派藝術家以冷靜、客觀的方式處理畫作，如莫內（Claude Monet, 1840-1926）在不同日照時間所做的盧昂大教堂的習作或是秀拉（George Seurat, 1859-1891）的點描法（Pointillism）或是分光法（Divisionism）以不同的原色色點直接點在畫作上，而不經過混色，由觀眾拉出距離來欣賞，讓眼睛裡所產生的混光來達到色彩疊合的效果。藝術家運用科學的知識來取代傳統藝術的內容，當莫內的一筆一畫都變成抽象的色塊，情感與內容已經被抽出長久以來以寓意、浪漫、典故等等藝術畫作之外，這樣的創新的方法被後來的形式主義所沿用，畢竟扣除內容之後，只徒留形式的作法讓藝術走向更存粹的抽象表現主義有了根源。

物體或媒材所被藝術家強調在畫作之上的概念，被立體主義（Cubism）所發明的拼貼（collage）效果所延續下去。拼貼在布拉克（Georges Braque, 1882-1963）的 *The Portuguese*（1911）所出現的印刷字體，以及畢卡索（Pablo Ruiz Picasso, 1881-1973）在 1912 年所出現的靜物畫（出現現成複製品與印刷紙類拼貼在畫布上）開始作為拼貼畫作的起源。布拉克更在拼貼的手法中獨立出拼貼的紙張不需要與真實的空間背景相似，藉由表達必須讓觀眾產生陌生感：

糊紙的目的是在說明不同的質感進入一幅構圖裡，變成與自然相抗衡的畫中真實。我們試著撇去「欺眼法」（trompe l'oeil）而去尋找『精神的真實感』（trompe l'esprit）……一張報紙可以變成一個瓶子，就會讓我們聯想到一些同時與瓶子和報紙相關的事情。這個被錯置的物體已進入到某種世界那世界不是實造的，而且在某種程度上保持著疏離感。這也就是我們要人們去思考的，因為我們的世界正變得陌生而不確定。⁹

達達主義繼續將物體（Object）的概念發揚光大。杜象（Marcel Duchamp, 1887-1968）在美國紐約投下一個震撼彈，即是 *Fountain*（1917）。直接拿一個小便斗——現成物（ready made）來當作藝術家的藝術作品，藝術家的光環在於給了這個小便斗簽上了名，變成為藝術家的作品。形式變成了藝術家的獨門標誌，抽取掉的內容可以被忽略，意義被這些戲謔的手法給犧牲了。同時，藝術家的必要性似乎在照相機的風行之後更顯得搖搖欲墜。科技的進步，把藝術家長期以來的對於寫實的責任給剝奪，甚至透過鏡頭，更可以精確的表達寫實的立場。

⁹ Hugh Honour, John Fleming, 吳介禎等譯，《世界藝術史》（台北縣新店市：木馬，2001），頁 73。

四、過程藝術

錄影技術的進步，對於真實時間（real time）的精確記錄，在期間所發生的過程與細節都將被人們所注意，在此藝術家們對於創作中所發生的過程，是非常關注的。藝術大師波洛克（Jackson Pollock, 1912-1956）進行滴畫時所使用自動性技法，在錄影的過程當中，重現在現在觀眾面前的是藝術創作中的「意外」不斷堆疊出來的一幅創作作品。過程中藝術家在諾大的畫布旁邊走來走去，沿著畫布的邊緣或是走進畫作當中，進行藝術創作。在當時是創舉的理由是藝術家從未像這樣的走向畫作進行創作，而過程中所發生的突發狀況，都藝術家珍惜的播放，突發狀況的偶發是一種自然而然不經意的發生，不是由藝術家人為的控制，也不是媒材本身的展現，這個發生在畫布上的事件已經過去，不會被複製或是重複的再表演一次，這是藝術家珍視的原因，也是藝術最難能可貴的所在（藝術家非常重視創作當中「意外」的效果）。

葛蘿斯曼在許多文件記錄或是她的訪談當中，不斷地出現她重視藝術創作的過程，並且認為自己是觀念藝術家，¹⁰ 她的作品是感性的。觀念藝術所表現的內容與當時流行的極簡主義有很大的不同，極簡主義是抽象表現主義以來最極端的形式主義，整體的畫面只能留下形式，而作品尺幅的龐大，讓觀眾包圍在諾大的色塊裡，雖然這是極簡主義想要抽掉藝術概念的結果，這個概念被藝評家邁克·佛萊（Michal Fried, 1939-）在 *Art and Objecthood* 在六零年代的藝術歷史的文獻中，對極簡主義有深入的批評，他認為在藝術創作的過程所產生的時間流動，即是經驗生產的過程，這會使極簡主義的極端形式化的說法不攻自破。¹¹

思想的產出在日記裡呈現的文字，多半是帶著秘密的性格陳述。葛蘿斯曼的日記系列是充滿秘密的但又被塗抹過去的過程，這個壓抑與重複的行為展現在她布置日記系列的作品上，葛蘿斯曼將她的概念透過拼貼的過程，傳達藝術作品裡的壓抑與秘密。

五、日記系列

葛蘿斯曼日記系列的作品中，是一張貼滿了小碎紙並且在鋪滿了整張紙之後

¹⁰ Whispers: <[http://www.stefpasquini.com/essays/nancy .htm](http://www.stefpasquini.com/essays/nancy.htm)> (瀏覽日期 2009/3/29)

¹¹ Cornelia H. Butler, *Afterimage: drawing through processs.* (Los Angeles: Museum of Contemporary, 1999), pp.33-34.

出現厚重的基理，在這些被黏貼成一張紙的碎片之上，出現在畫面裡的翻轉文字，這些文字經常是用原子筆等一般書寫工具所寫在紙上，就像日記一樣的信手塗寫。唯一與日記不同的地方在於，葛蘿斯蔓的日記是一頁已經寫出來卻又被塗改掉的日記，而寫這一頁的心情是想要公開，而不是被塵封鎖上的那一種秘密日記。日記是記錄藝術家的想法，也是她可以讓思想自由的場域，不過這個空間的言論自由似乎是被禁止的。藝術家以一種「塗改掉的想法」作為這一系列藝術作品的本質。在這邊藝術作品有了書寫的內容及藝術家的想法，塗改的動作不是想要去除語言而徒留下文字，而是留有內容，但卻將之掩蓋。也許藝術家想要藉由撕貼在畫面上的紙片來當作覆蓋傷口的敷料，亟欲治療她那些被糟蹋殆盡的傷口。這樣結合生活與語言兩者的場域，在藝術家的作品出現了雙重的效果，第一層是直視畫布的整個視覺表現，另一重則是撕成碎紙的紙片與畫布之間的隔離，那似乎是一種掩蓋傷疤的記憶，透過了這一層隔離，適時的提醒或是保持距離的療傷。

而這些看似抽象表現主義的作品，形式反而是其次，其實「內容」才是藝術家所要表現的部分，這是在抽象表現主義走向更極端的形式主義——極簡主義之後，另外開出來的一條路徑，這也是許多女性藝術家走向觀念藝術的原因：這些藝術家的作品所要關心的是內心世界而不是外在的創作風格，是另一種重於作品的內容甚於作品的形式的回歸，這也許是男性男人藝術家為藝術歷史的主要書寫對象以來，第一個以女性主義居多的藝術流派。即使有人批評這些女性藝術家太過於重視個人的經驗，或是認為這些作品只是藝術家的特性，而不能視為是原創的藝術作品。例如瑪麗·凱莉（Mary Kelly，1941-）的 *Post-Partum Document*（1973-79）同樣與葛蘿斯蔓一樣的以日記的方式呈現，在六零年代的美國仍然受到爭議。不約而同，這些女性藝術家的創作形式雖然爭奇鬥豔，但所重視的內容或行動是不在乎形式的外觀，強調的是藝術的「生產過程」當中的經歷。

葛蘿斯蔓的作品也幾乎脫離不了內容，她也表達了許多對於作品的「過程」的看法：「我的作品是具有物質性與哲學性的。……我的作品不只是生活的日記，他具體關連到我的內在生活與理智所關心的片刻。」¹² 女性藝術家重視作品生產的過程，她們用纖細的敏感度，去觀察或是瞭解作品與自我本身產生出來的意義。

六、流浪的考古學

葛蘿斯蔓重視藝術創作的過程彷彿是自我珍視或檢視個人歷史的狀態。葛蘿

¹² “My work addresses both the philosophical and the physical....My work is the only diary of my life. It is the physical revelation of my inner life and intellectual concerns of the moment.” Colin Naylor, *Contemporary Artists* (Lodon: St.James Press, 1989), p.380.

斯蔓孤立無援的離開她童年的家，自己選擇的是一條遙遙無期且未知的藝術家生涯，另一邊她所憂慮的則是生活起居的花費。在這一段尋覓自我的同時，也像個被驅逐出境的流浪者。這個流浪者身上帶著流浪者（猶太人）的血液，信奉流浪者所建立的宗教（猶太教），在一路上尋求如此命運的同類（在她的作品裡的標題出現了流浪民族的族群名稱，如 *potawatami*（1967）【圖 1】，藉由藝術家對自己生命的探索與頻頻尋找生命意義的出口，在她的作品裡似乎可以整理出一些線索。

Potawatami，¹³ 是泛稱北美帕塔瓦米族印第安人，在西元 1833 年《芝加哥條約》制定之後，被迫遷往密西西比河（Mississippi River）以西的地方。現在的芝加哥（Chicago），也就是帕塔瓦米族印第安人當時的領地，北美印第安人相信土地是神聖的。¹⁴ 作品 *Potawatami* 是以皮帶與縫合成袋狀的皮革吊掛在作品當中，並且染色的皮革看起來似乎是存放許久而泛黃，這件作品看起來就像北美的印地安人每天騎的馬匹所吊掛起來的馬轡，會經過不同的馬匹配戴而漸漸頹圯，吊掛的動作像是日常休息，經過一天的騎馬奔馳之後，停留在畫面中的這些集合藝術，都讓人幾乎有聽見達達馬蹄聲的幻覺。同時，在紐約鄉村長大的藝術家，對於馬轡並不陌生，對馬轡的使用在藝術家眼中是個往日時光的追憶。

流浪的民族發展出的人們的堅韌與刻苦耐勞，要將知識化為生活的一部分，隨時俯拾的材料都可以運用在生活裡，辛苦忍耐的性格可以把對環境的惡劣磨練成逆來順受的態度，但是骨子的堅毅卻是不能被環境給消磨掉的。關於流浪者的生活習性與藝術發展的形式，從觀察吉普賽人生活定義可以得到答案：「……吉普賽人是一個處於『模糊狀態』的民族。從歷史上看，他們的運動方式和方向是模糊的、不確定的。從現實來看，他們的語言、習俗乃至人口都是模糊的、難以涵蓋和界定的。」¹⁵ 「模糊狀態」是因為不斷移動的位置與方式，轉嫁在流浪者身上的內心狀態也會因為環境改變而變成了直接的反射動作。吉普賽人必須順應隨時變動的生活方式，便會在生活教育上累積了「帕特倫」（*patteran* 或 *patrin*）¹⁶ 的習性，也就是「標誌」。缺少了可以隨時溝通或互相傳遞訊息的方式，吉普賽的旅人編制一些記號，隱藏在對於生活安定的民族很容易忽略的地點，但是對於流浪的旅人卻是明顯的不得了的地方。這種隱密丟出的訊息，可以保護下一位

¹³ 意為「火地人」。操阿爾岡昆語的北美印第安部落。17 世紀首次與白人相遇時，住在今威斯康辛州東北部，後向南擴展至今密西根州、威斯康辛州、伊利諾州及印第安納州等地。因受白人移民的排擠，讓出土地，遷往密西西比河流域以西。住在印第安納的人們拒不遷移，後為美國軍隊逐出，有些人逃往加拿大。資料來源：大英百科全書繁體中文版：
<<http://daying.wordpress.com/content.aspx?id=060422>>。（2011/04/04 瀏覽）

¹⁴ 1855 年酋長西雅圖（Chief Seattle）發表一段演講：「……這塊大地上的每一寸土地，對我族人而言都是神聖的。…」摘自 Joseph Campbell 著，李子寧譯，《神話的智慧》（台北縣新店市：立緒文化，2006），頁 44-46。

¹⁵ 黎瑞剛，《吉普賽的智慧——生存的渴望和浪漫》（台北市：新潮社，2003），頁 55。

¹⁶ 同上註，頁 87-90。

路過的吉普賽人更容易知道目前環境的狀態，所以靠著族群的互相信任，每當訊息出現的時候就是流浪者彼此接受溫暖的時刻，為彼此護航。

葛蘿斯蔓說：「創作了想法，然後再一次將它藏匿起來」。¹⁷ 藝術家在離開嚴峻的父親對她的期待之下離開，猶太教裡對於藝術的歧見在葛蘿斯蔓的話語裡面我們可以窺知，面對龐大的宗教力量，尤其這個宗教力量是凝聚所有猶太種族對藝術家的抉擇帶著失望的意涵，背對著父親的眼光與信仰，這樣的環境似乎塑造一個背信的心理狀態，讓她耿耿於懷。她說：「……猶太教要求不能給予形象，也不能去創造一個不存在物質世界的藝術，這是強制的。」¹⁸ 因此有許多說不出的話語，在她的作品像似那些被不斷消化過或重新詮釋的標籤一樣，反覆地出現，卻也反覆的躲藏。藝術家想要說的話都在作品裡被重複地提出-抹去，提出又抹去。閱讀她的作品，得要不斷去跟上藝術家的心理節奏，拋接她所遺留的線索密碼，然後解碼，製造密碼又解碼。每次信息拋接的過程，像是吉普賽流浪者的信任取得，一步步的了解與感受葛蘿斯蔓內心龐大的孤寂與跟自己和解的過程。

作品 *Tough Life Diary* (1973) 【圖 2】裡面盡是寫出來的字眼被塗鴉或是掩蓋過去，只有留下單字（例如 week end、due Sept 15th、painting、Finish 等等），這些文字的透露，似乎是緊張的生活遺留下的訊息，可能是交出畫作的日期，可能是展覽的敲定，可能是房租的費用等等這些生活日記的紀錄片段，這些被掩蓋住的字眼像是留在便利貼上的提醒繳交作品的通知，這些字條被收集起來貼在一起，並且在經過上下排列之後（字體有些呈現上下顛倒的方向平貼），把整張作品給塗改掩蓋。*Umbrella Bird life* (1973) 跟 *Tough Life Diary* 的不同是字條的方向的改變，並且呈現出比較多的圖案取代了寫出來的字跡。這些藝術家所丟出的字眼是具有其隱藏起來的意義，葛蘿斯蔓的安排與吐露，幾乎是把她對於日常生活所積累的壓力訴說，但是訴說卻也是另一種讓自己暴露在危險當中的自白，於是藝術家又緊張的掩蓋自己想要說明的部分。這些無法說出的語言，那是無法在日記中書寫出來得那樣暢快，藝術家本身變成了想要表達自己慾望卻也阻止自己說出了那樣想望的審查機制，一個個體裝下兩種不同立場的衝突對立，於是當藝術家的意識變得不是那麼清楚的時候，卻也開始變得明朗起來。

葛蘿斯蔓曾經表示她的創作觀就像是考古學一樣的不斷挖掘她的生命。生活的物件經常是說明我們所處的生活水平、歷史記憶或是內心的狀態，當每一件物件都有自己的溫度、時間記憶以及語言，交織這些記憶就成了個人的歷史，甚至是民族史。葛蘿斯蔓的作品所呈現的民族史，係由她的宗教帶給她的一連串的考

¹⁷ "It's the idea of making something and then hiding it again." Colin Naylor, *Contemporary Artists* (London: St.James Press, 1989), pp.380-381.

¹⁸ "The Hebrew command not to make graven images reverberates, but to create art that did not exist in the physical world before is more compelling." 同上註。

驗，使她必須向她的信仰證明與忠實而明白地呈現自己的每一個當下經驗，這些所經歷過的事件是神帶給她的磨難，而她正是直接的承受這樣的考驗。

七、藝術家的內心機器

作為一位藝術家被認為是改變歷史的方法，曾經藝術被認為像魔法一樣影響捕捉（真實）的結果，之後它被認為是解決哲學美學的問題，在其他的時間，它被認為完全是個人的表現，這個存在的理由會時髦的作改變並且與時並進。認真的自我信念和意圖的盧梭（Henri Rousseau, 1844-1910）在他的年代被視為是可笑的，之於我與我同代的藝術家一樣的奇怪，但那是從以前到現在，他美麗而令人感動的作品啊！¹⁹

（一） 動作：拾撿

藝術家的拾撿材料的過程，是基於一種對現實狀況的不安全感，是來自於環境的變動，亦或是藝術家內心對未來的焦慮，都在一拾一撿的動作中表露無遺。拾撿是不需要任何花費的節約，把別人不需要的東西當作是珍藏的物質，嚴厲選擇自己的需要與不需要，在挑選當中將自我立場不斷的思考與塑造，自己給自己的需求建立自尊，在排除他者與接受新的物質之間取得平衡。葛蘿斯蔓說：「以前到現在，我使用了這世界所有存在的東西，因為它們全部都屬於我的。」²⁰ 而拾撿的時間宛如被時空擱置，在思考缺乏與所需之時，時間的軸線被無限的延展，沒有外在環境的約束，只有停留在物質與我之間的對話，在觀看當中，瞭解彼此的意義。所以物質性停留在葛蘿斯蔓的作品被放在一個哲學的位置上，藝術家藉由觀看物質來瞭解自己的存在與檢視自己存在的價值意義。藝術家說：

我製作不完整的東西，我把日常生活的物質神秘化——一本書，一顆胡桃，一個小卵石，透過去看、看、看這些物質——非常仔細

¹⁹ “The ways in which being an artist are regarded have changed historically. Once art was thought of as actual magic to affect the outcome of the hunt ; later it was viewed in terms of formal solutions to philosophical-aesthetic problems; at other times it has been regarded as sheer personal expression .The *raison d'être* changes fashionably with the times. The deadly serious self-belief and intent of a Henri Rousseau were regarded as ludicrous by his contemporaries and by my contemporaries as quaint, but there are his beautiful and moving paintings for all time.” Virginia Watson- Jones, *Contemporary American women sculptors* (Canada: The Oryx, 1986), pp.244-245.

²⁰ “then and now I use everything in the world because I feel it all belongs of me.” Corinne Robins, “Man is anonymous: The art of Nancy Grossman”, *Art spectrum* , Vol. 1(1975):36.

的觀察，只剩小心地呼吸，那樣就不會太無聊。²¹

葛蘿斯蔓透過拾撿收集這些物質，再將它們分配歸類在每一次的靈感創意的草稿上，悉心的製作，精緻的將每一個物質賦予定義，在這些拼貼的過程當中，尋找讓心靈停靠與安身之所的可能，這個動作，可以讓藝術家在兵荒馬亂的移動過程當中，心靈還是可以安然且平靜的依靠藝術帶給她的安全感。在 1962 年，那年她去了歐洲，她用行李箱有的東西來作拼貼（例如蓋過郵戳的郵票、票根等等紙類紀念），這種態度一直延續直到現在，她工作室有的東西，她腦袋裡的東西，跟她用身體感覺到的東西就是她第一手媒材的來源。²² 藝術家認為她的集合藝術（Assemblage）作品裡，蘊含一個強大的力量促使她陷入創作的狀態，而她的身體就像一個充滿熱能與製造噪音的機器一樣，焦躁的過程，是必要存在她創作的過程。她說：

拼貼就像存在我們（身體與內在心理）內在裡（製造出的噪音、節奏），在我們的作品和（所拼貼的）物質裡回應。我意識到物質所帶來的能量，並且（這些物質）像是挖掘過去的生活的產物一樣。

23

這是個不斷去挖掘與拾撿的過程，在葛蘿斯蔓的處理藝術作品的手法上，是相當常見的，但也是因為她不厭其煩的將她的作品反覆的製作與覆蓋，創作與破壞，才能更客觀地接近藝術家的想法。作品 *Post Percussion-scape*（2000）【圖 3】、*A Page*（2000）【圖 4】、*Clinton Hill I*、*Clinton Hill II*（2000）【圖 5】都是在同一年所產出的作品，不論是平面作品、雕塑，抑或是這些做工非常繁複與辛苦的集合藝術創作，葛蘿斯蔓是一位在藝術的苦行者，她收集一些可以用在作品上的材料，這邊的材料概念她不認為是像達達主義（Dadaism）那樣地使用「現成物」，而是比較接近於「拾得物」（found object），拾得物是由藝術家拾撿來的媒材，再利用藝術家手工創作出來的作品。所以葛蘿斯蔓手上所揀選過的物質意義已經不是原本生產出的物質作用，物質在她眼裡手裡所對她傳達出的訊息是被連結成與她生命意義相關的紀錄，她總是經過安排的、小心翼翼地建構她的作品，甚至是以一種虔誠的心情，如同上帝將猶太人挑選為上帝的選民一樣。往往在靈感被素描記錄下來之後，她將這些物質挑選出來，再進行按圖索驥地安排畫面的結

²¹ “I have made things whole which were not whole. I have taken possession of, and mystified, the most common pedestrian objects of everyday life---a book of matches, a walnut, a pebble. By looking/looking/looking at the object, looking so carefully at the thing itself that nothing can remain beneath attention. Then there is no boredom.” Colin Naylor, *Contemporary Artists* (Lodon: St. James Press, 1989), p.380.

²² 黎瑞剛，《吉普賽的智慧——生存的渴望和浪漫》，頁 55。

²³ “collage exists within ourselves, responding to, reflecting noises, rhythms, in our work and objects. I realized that objects bring their own energy, and that things can make themselves like the archaeological digs of life.” 見 Grossman: *The Archaeological Digs of Life*: <<http://www.greenvillemuseum.org/grossman.html>> (2011/4/5 瀏覽)

構。葛蘿斯曼曾經在訪談中提到，她在創作作品之前，是先把作品靈感紀錄，再去尋找「這是我要的」媒材。²⁴ *Clinton Hill I* (2000) 在這些作品製作的過程，必須要先將她收集到的媒材一一比對，在塞滿一面木頭平板當作是基底，經過重複的覆蓋與黏貼，再將金屬零件擺放在適合的位置上，他們總是被安排過的，而且是最好被打亂秩序的安排。

(二) 動作：是一個擱置的動作，意義被抽離的且重新解讀的安排。

這是我理解存在、瞭解我自己跟別人的方法。這是我唯一一件一直想要做的事情，而且我作了正確的選擇。藝術是我的火、我的光、我的力量來超越極限，而我像是剛接觸這個領域的初生兒。它給我一個機會去表達心中的想法跟真實。因為我們是人類，就算以自豪的角度來看，我們都是一個生命短暫的生物。我們必須將我們接觸過的每一樣東西重新組合，才能夠呈現出這種飛逝的現實……²⁵

葛蘿斯曼在歷經心理與環境的變動之後，呈現在她作品上的反應，經常是希望它恆久而且持續不動的狀態。因此藝術家撿拾了許多日常生活的物質作為她作品拼貼 (collage) 的媒材。透過這些媒材，是藝術家熟悉的材質，在她的手中所搓揉出來的部分是一種依賴的歸屬感，營造一種安心而且恆久不變的巢穴，是身為一位女性藝術家在槍林彈雨的紐約都市很重要的棲身之所。所以，葛蘿斯曼的作品總是呈現悉心經營的安排過程。

葛蘿斯曼的作品一直與她過去的原生背景有關，她把以前待在農場的成衣工廠作過打版工作的經驗拿出來，所以描圖紙、別針、圖釘、打版紙、紙膠帶這些打版衣服的前制工作材料，都將出現在她的平面拼貼作品。葛蘿斯曼在早期半抽象拼貼作品的「打版」過程是把她已經製作累積了一疊紙，再把紙剪下來拼貼，這些只是為了要剪下那些皮革。她將用一張一張紙浸泡水裡面，將紙的纖維泡軟之後，再將它們染色，曬乾之後，再把另一面重複渲染，有時候顏色會滲透到背面去。目前的作品過了一段時間之後，有些顏色會變得半透明，有些根本就是透

²⁴ Cindy Nemser, *Art talk: conversations with 15 women artists* (New York: Icon Editions, 1995), p.290.

²⁵ “.....It is my way of understanding existence, myself, and other people. It is the only thing I ever really wanted to do. I made the right choice. Art is my fire, my light, my power to transcend the limitations I was handed as a child. It holds the possibility of expressing the heart of the matter and coming closest to the truth. Because we humans, even at our most formal and pompous, are so short-lived, we need all we can get-recombinant collage of everything we touch as a representation of so fleeting a reality.” Nancy Grossman, *Nancy Grossman: Loud whispers* (New York: Michael Rosenfeld, 2000), p.43.

明，只感覺到隱隱約約透露有一層顏色在裡面，而這些製作過的紙會變的更硬，有一種類似皮的觸感。²⁶ 不斷重複這些過程，讓這些媒材堆積在葛蘿斯蔓的工作室當中，等到要製作作品，再把它們一一拿出裁剪。藝術家在準備好工具與材料之後，才是真正進行她的藝術創作。這些擺放與存置的動作，在藝術家進行創作之前的「安排」是相當重要的，這些不厭其煩的重複過程，就像一場儀式一樣，那是葛蘿斯蔓將要展開新一件藝術作品的佈局。

八、小結：斷裂的傷痛總和——療癒與傷痕

從前有一個理髮師，被愛戴帽子的國王招進宮裡剪頭髮。到了王宮，大臣召見他去見國王。帽子國王似乎非常慎重其事的將身邊的侍衛都撤走，徒留這個理髮師可以走近國王的房間幫他剪頭髮。理髮師一拿下國王的帽子，發現了國王天大的秘密——國王有對驢耳朵。這個秘密已經藏在國王心中好久，所以每次都非常害怕剪髮的理髮師把秘密說出去，於是沒等理髮師走出王宮，及派人把他給殺了。這位理髮師發現了這個秘密之後，處變不驚的態度讓國王另眼相看，於是理髮師向國王求饒，希望國王免他死，國王要求理髮師答應保守這個秘密，理髮師欣喜若狂的答應了。日子一天天過去，理髮師卻怎麼也沒辦法忘記這個秘密，甚至也因為如此而憋出病來，後來他來到了一片無人的樹林在地上挖個洞，然後把他積藏在心中多年的秘密給說出來：「國王有對驢耳朵！國王有對驢耳朵！」秘密說出來之後，理髮師的病也痊癒了。誰也不知道在這個洞底下，有一顆小種子正要冒出芽，後來長成了一棵直挺挺的竹子，後來有一偽擅長吹笛的人，見到它便把它做成了笛子來吹，怎知吹出來的是一句又一句大聲的「國王有對驢耳朵！國王有對驢耳朵！」，於是國王的秘密就被揭發了。

驢耳朵國王身上有不可以說出來的病痛，又像個秘密一樣的被隱藏，不過這樣的說不出口就像是一種懲罰一樣，告密了國王驢耳朵的缺陷傷口變成了懲戒自己的方法，國王也想為自己療傷，明明知道說出秘密是最好的自癒方法，但那也是同時將自己的傷疤挖的更深的方法。葛蘿斯蔓作為一位必須對自己誠實的藝術家，將自己的記憶化為創作，由於難以啟齒過去的傷痛，只好把自己熱騰騰的心臟給捧出來給觀者知悉，為了怕自己再次受傷，或是避免自己太直接的訴說然而又再次提醒自己傷痛的位置，於是藉由傷痛的總和來暗喻過去。

社會行動劇場（Theatre of social Action）的劇作家伯德·布萊希特（Bertolt

²⁶ 黎瑞剛，《吉普賽的智慧——生存的渴望和浪漫》，頁 55。

Brecht,1898-1956) 在德國實現表現主義者的理想。²⁷ 布萊希特提出「歷史化」(historification)、離異(alienation, 原文為 *verfremdungseffekt*) 以及史詩(epic) 來描述他心中的理想的劇場。布萊希特認為傳統的觀眾在欣賞戲劇時, 以現代的觀點妝點劇場的燈光、擺飾, 來闡述過去的歷史事件, 而讓觀眾無法分辨真實, 造成觀眾無法思考現實與戲劇所傳達的概念。因此他認為需要回到過去, 拉開觀眾與戲劇作品的距離, 使其陌生化(make strange), 才能讓觀眾思考並且可以傳達劇中所帶來的概念。這個部分更加強的概念就是「離異」。「離異」指的即是讓觀眾清楚知道戲劇裡的道具是來自於現實生活, 必須讓觀眾知道這些都是偽裝出來的效果, 或是藉由口白、歌唱、放映其他影片等等橋斷來讓觀眾對戲劇保持距離, 這樣得以促使思考的目的---也就是保持距離之後而來的批判能力。最後布萊希特認為戲劇應該作為可以穿越時空的「史詩」, 因為史詩是可以不受時間限制的講述或對白, 再將這些「史詩」一句一字的將時間串連。這樣看似破碎的整體, 才能將戲劇家的理想表達出來。

葛蘿斯曼有一件作品的名稱 *Vom Ertrunkenen Madchen* (或 *Concerning a drowned girl*)【圖 6】, 她採用劇作家布萊希特的劇本 *Baal* 裡的詩作為作品名稱, 也許葛蘿斯曼也同意布萊希特陌生化的抽離效果, 藉由講述這些都是相關傷痛的歷史(例如作品 *Potawatami* 等等), 斷裂卻又相似的痛苦指數來「安排」她所要佈局的話語, 這些話語透過藝術家的拋出與觀者的聯想所產生中間的連結, 卻又因為必須要瞭解每一個傷孔的歷史保持距離, 葛蘿斯曼很有智慧的提醒觀者在瞭解這些傷痛的過去也與藝術家的創傷一樣, 集合了這些創傷總和的幻想, 來接近藝術家的內心, 或是接近觀眾的更深層的安慰。

宗教的力量, 宛如是一種長期以來治癒或是撫慰心理或是生理疾病的「民俗療法」。藉由投入宗教的狂熱, 來說服自己的傷痛是可以痊癒且安全無虞的交出自己。葛蘿斯曼作為一名猶太人, 經常習讀猶太教(Hebrew)的經典: 教律, 又稱《摩西五書》(Torah), 以及《塔木德經》(Talmud)。²⁸ 在宗教給予她的哲學觀裡, 上帝給予考驗的種種磨難, 必須由身體去力行, 因為猶太教徒是上帝所揀選過的子民, 必須要展現其信仰的虔誠, 因此更多的考驗, 都必須面對跟克服, 而且這些折難都是上帝的旨意, 所有的教徒都必須服從, 所以沒有所謂自不自願的問題。對於葛蘿斯曼而言從她開始製作作品的那一刻起即是無盡的懲罰。即便葛蘿斯曼在她的生命歷程中有許多現實的與內心的折磨, 不過虔誠的信仰也是她解決生命疑惑的出口。信仰也是人生的療癒功能之一, 她所處理的是內心的傷口。

²⁷ 表現主義者認為必須要將外在環境的現實給扭曲, 才能使人類內在的真理給激發。希望可以藉由人類自身的改變才能將社會改革更好。參考: 布羅凱特(Oscar G. Brockett) 著, 胡耀恆譯, 《世界戲劇藝術欣賞》, (台北市: 志文, 1992), 頁 472-479。

²⁸ "I studied Hebrew, the Torah and Talmud with my religious father." Arlene Raven & Kenna Love, *Exposures, women & their art* (California: NewSage, 1989), pp.48-49.

參考資料

專書

1. Oscar G. Brockett, 胡耀恆譯,《世界戲劇藝術欣賞》,台北市:志文,1992。
2. Hugh Honour, John Fleming, 吳介禎等譯,《世界藝術史》,台北縣新店市:木馬,2001。
3. 黎瑞剛,《吉普賽的智慧——生存的渴望和浪漫》,台北市:新潮社,2003。
4. Barzun Jacques, 鄭明萱譯,《從黎明到衰頹(下)》,台北市:貓頭鷹,2004。
5. Joseph Campbell, 李子寧譯,《神話的智慧》,台北縣新店市:立緒文化,2006。
6. Watson- Jones Virginia, *Contemporary American women sculptors*, Canada: The Oryx, 1986.
7. Naylor Colin, *Contemporary Artists*, London: St. James Press, 1989.
8. Raven Arlene & Love Kenna, *Exposures, women & their art*. California: New Sage, 1989.
9. Nemser Cindy, *Art talk: conversations with 15 women artists*, New York: Icon Editions, 1995.
10. Butler, Cornelia H., *Afterimage: drawing through process*, Los Angeles: Museum of Contemporary, 1999.
11. Raven Arlene, *Nancy Grossman*, New York: Hillwood Art Gallery, 1999.
12. Grossman Nancy, *Loud whispers*, New York: Michael Rosenfeld, 2000.

期刊

1. Robins Corinne, "Man is anonymous: The art of Nancy Grossman," *Art spectrum*, Vol. 1, 1975:36.

網路資料

1. 大英百科全書繁體中文版：
<<http://daying.wordpress.com/content.aspx?id=060422>>. (2011/4/4 瀏覽)
2. Stefano Pasquini, "Nancy Grossman : Loud Whispers." :
<<http://www.stefpasquini.com/essays/nancy.htm>> (瀏覽日期 2009/3/29)
3. Morgan Robert C., "Nancy Grossman : Opus Volcanus", *Sculpture Magazine*, Vol.17, No.6, July/August, 1998. 摘自：

<<http://www.sculpture.org/documents/scmag98/grossm/sm-gross.shtml>> (2011/45 瀏覽)

圖版資料

圖表	作品名稱 (年代)	資料來源
【圖 1】	<i>Potawatami</i> (1967)	http://www.michaelrosenfeldart.com/artists/artists_represented.php?i=3(2011/5/6)
【圖 2】	<i>Tough Life Diary</i> (1973)	Michael Rosenfeld 畫廊(2000) , 頁 38
【圖 3】	<i>Post Percussion-scape</i> 或 <i>P.P.S</i> (2000)	Michael Rosenfeld 畫廊(2000) , 頁 37
【圖 4】	<i>A Page</i> (2000)	Michael Rosenfeld 畫廊(2000) , 頁 36
【圖 5】	<i>Clinton Hill I</i> (2000) (左) , <i>Clinton Hill II</i> (2000) (右)	Michael Rosenfeld 畫廊(2000) , 頁 2
【圖 6】	<i>Vom Ertrunkenen Mädehem</i> (<i>Concerning a Drowned Girl</i>) (1974)	Michael Rosenfeld 畫廊(2000) , 頁 4