

104 年公務人員高考三級考試試題

類 科：文化行政

科 目：藝術概論

一、何謂觀念藝術 (Conceptual Art)？請說明其重要性，並舉一例詳細說明之。

【擬答】：

(一)何謂觀念藝術：

約莫在二十世紀六〇與七〇年代開始，出現了強調作品「觀念性」的觀念藝術；或稱概念藝術 (idea art)。觀念藝術這名詞取自極限藝術藝術家索爾·勒威特 (Sol LeWitt) 於 1967 年夏天在《藝術論壇》(Artforum) 上所發表的《觀念藝術短評》(Paragraphs on Conceptual Art)。基本上觀念藝術是以作品的「觀念性」為優先而非材質的表現，也就是說材質的表現只為了要彰顯出某些觀念意義，所以沒有材質的表現，只有觀念的狀態亦可以是藝術。而在此，也要更細緻地區分藝術的象徵性與觀念性的差別。象徵性是在某一文化脈絡下可以解讀的符號轉化成作品內容的使用，而觀念性則是提出一種文化未曾明確反思過，但確實又存在於許多文化細節中的事物。簡言之，前者具文化共識性，後者則極為開創性。

(二)觀念藝術的重要性：

觀念藝術的代表藝術家喬瑟夫·柯史士 (Joseph Kosuth) 說：「一件藝術品是一種『重言』 (tautology)，它是藝術家意圖的一種呈現，換言之，他說的是：那件特定的藝術品是藝術，意思是說，那是藝術的一個定義」。這一立場，說明了觀念藝術的重要性，是將藝術從媒材與形式的表現性，轉向了觀念的反思性。我們可以從這路線看出杜象是這藝術運動的先驅，他早在 20 世紀初就提出了作品最重要的不是它的視覺性而是它的思想。而事實上，與觀念藝術接近的藝術家也不少，如波依斯、約翰·凱吉與安迪·沃荷等，我們都可以稱他們為廣義的觀念藝術家。由此可知，觀念藝術無庸置疑是現代主義之終極證成；也就是說它符合了現代主義致力於「重新定義藝術」的內在動機。而在亞瑟·丹托所認定，當代藝術是一種轉向於哲學的藝術這一觀點，更可看出觀念藝術為一現代主義過渡到當代藝術的關鍵的思潮。

(三)觀念藝術的具體案例：

在此就以喬瑟夫·柯史士 (Joseph Kosuth, 1945) 的觀念藝術代表作品《一和三張椅子》(One and Three Chairs, 1965) 為例說明之。此作為一現成物、影像與文字的綜合創作。柯史士以一種不同於傳統繪畫會留下筆觸手感的方式，將一張實際的椅子、一張椅子的照片，與一面在字典中關於椅子的說明並列出來。在此之中，雖有一定的排列組合，但排列上的造型美感不是他要表現的重點，也不是要表現任何椅子的象徵性，而是要展現在我們當前知識形式的主要三種樣態：實物、影像、文字。他所啟發的，是對建構我們生活內容的知識樣態之反思，讓我們思考到，我們對於任何事物的認識，不外乎受限於實物、影像、文字三種層次，如同水的三態之變化一般；且這三種層次又會交互影響。

(四)結論：

於當前，觀念藝術也不再只是某種特定形式的作品，而是一程度地融入於繪畫、行為、裝置……的藝術型態中。因此，要掌握當代藝術的複雜脈絡，要真正獲取當代藝術的鮮活力量，對於觀念藝術的理解，便相當關鍵。

二、書法、篆刻或水墨藝術都是重要傳統文化，也是更新文化不可或缺的要素。請舉例說明如何回應當代生活與藝術思潮。

【擬答】：

(一)文化的更新：

文化，除了有其傳承外，每一世代，都可為文化更新更多的內容。若我們從此角度來看待書法、篆刻與水墨，將會找到這些傳統藝術與我們當代生活的關係。而事實上，有別於以

現代性關聯緊密的西方藝術，書法、篆刻與水墨等東方藝術，正適時地提供一些之於當代生活的新省思。

(二)書法、篆刻與水墨等傳統文化的特色：

不同於西方哲學是以形上學 (Metaphysics) 作為基礎起點，東方哲學則始終涉及到現實的處世原則與方式；如強調入世的儒家思想與強調出世的道家思想。此外，不同西方文化始終受到基督教思想的影響，東方思想則主要受到佛家的影響，因此而產生了儒、釋、道相互對話與融合的情況。因此，當我們要討論東方美學時，主要關注的就是儒家與道家的思想內容，及與佛學的相互結合，以此產生了強調心靈沉靜之操持的「主靜的鑑賞態度」；強調細緻品查細節與整體的「品味的鑑賞方法」；還有將藝術欣賞轉換成一種自由而特殊的遊戲狀態的「狎玩的鑑賞境界」。有別於西方的是，西方美學強調「認識價值」，認為美是真的物質化，而東方美學偏重「倫理價值」，強調美是善的具體化。西方當美學發展日漸成熟後，產生了美的「純粹性」概念，而東方在儒家思想的影響下，則始終強調美的「應用性」。還有，西方在基督教思想上發展出「崇高」的審美觀念，東方則在道家的影響下較為強調「平淡」。但是，不同於西方美學在19世紀後因現代性諸多問題，而東方則在儒家的「中庸」與道家的「無為」概念影響下，較為忽視現實。因此，若能取長補短，以東方文化為基礎的書法、篆刻與水墨，方能有更符合於此時代的新可能性。

(三)書法、篆刻與水墨的當代案例：董陽孜書法創作

董陽孜的養成環境，便兼具了東方質地與西方藝術創作方法論的訓練。國立台灣師範大學美術系畢業後，她赴美取得了麻州大學藝術碩士。早期創作，從臨摹古代碑帖入手，偏重顏真卿楷書和魏碑，近年偏向王羲之的行書和懷素的狂草。紀錄片《看見台灣》、電影《一代宗師》與《大稻埕》等片名標準字，都由她的創作。更為著名的，則是享譽國際的舞團雲門舞集，其團名四個大字也是董陽孜的傑作。綜觀其書法，一來她取了東方在行氣、計白當黑、文字造型上的特殊美感，可說是「主靜的鑑賞態度」、「品味的鑑賞方法」、「狎玩的鑑賞境界」之展現。而與西方美學的對話上，抽象表現主義的自動性技法、裝置藝術的空間與環境的互動，及行為藝術的過程性概念，也都一一體現於其創作中。她讓書法不再只是紙墨方寸間的事，而是與實體空間的互動，並重視材質自身與形式自身。

(四)結論：

文化貴在多樣性，文化也貴在能在兼顧傳承與未來性之開展。在這之間，能對任何一種文化之基礎有深刻之體察，並保持對新的觀念之開放，便是其未來性的關鍵。無疑地，董陽孜在此，確實是相當精彩的折衝了東西文化，取長補短，開創了書法的當代性。

三、何謂行為藝術 (Performance Art)？請舉一例詳細說明之。

【擬答】：

(一)何謂行為藝術：

「行為藝術」(Action Art)，或稱「行為表演藝術」(performance art)是指在特定時間和地點，由個人或群體的行為為其創作內容與媒介的藝術形式。「行為藝術」可以說是整個現代主義中，對於藝術自身之反思而出現的一種激進藝術型態。大概有兩個脈絡，是行為藝術的源頭：一為劇作家亞陶 (Antonin Artaud, 1896-1948) 對感官總體性的重視的「殘酷劇場」(The Theater of Cruelty) 概念；另一為則是各式宗教的「苦行」中，透過「肉體折磨」來訓練「精神強悍」的「法門」。基本上，「行為藝術」有如下特色：

1. 「行為藝術」通常是直接面對觀眾的現場表演。
2. 「行為藝術」常常是透過使觀眾感到震驚來反思事物。
3. 「行為藝術」可以是單人也可以是群體完成。
4. 「行為藝術」表演地點不拘。
5. 與戲劇不同的是，「行為藝術」並非虛構地在演戲。
6. 「行為藝術」的表演既可以是自發的即興表演，也可以是經過數月排練的演出。
7. 「行為藝術」表演時間少則幾分鐘，多則好幾年。

(二)「行為藝術」的案列說明：瑪麗娜的《藝術家在場》(The Artist is Present, 2010)：

行為藝術教母瑪麗娜·阿布拉莫維奇 (Marina Abramović) 在其於紐約現代美術館 (MoMa) 的回顧展中，現場執行了一件名為《藝術家在場》的行為作品。此作的形式很簡單，就是兩張椅子，藝術家在每日開館到閉館時都坐在其中一張椅子上，而另外一張椅子則開放給任何觀眾來與瑪麗娜對坐。無論是任何人，瑪麗娜說她都會以最平等的方式凝視對方。這樣簡單的形式，事實上執行起來卻相當困難，因為藝術家得長時間克服身體的痠痛、精神的不濟、觀眾的挑戰……，但也正因為如此，展現了此作的生命強度。顯然，這絕非一個未經鍛鍊的藝術家可做到的作品；也不像觀念藝術一樣，只要很輕鬆地呈現一個觀念就可。此作最神奇的是，許多參與的觀眾，竟在瑪麗娜面前掉下了眼淚，由此可知，瑪麗娜看似不動什麼都不做的行為，透過其眼神，早已穿透了許多人幽微隱晦的內心。它像美杜莎 (Medusa) 一樣，看穿了人的本質，讓人釘著於當下；也像是一面那納西索斯 (Narcissus) 所面對的鏡子一般，讓人們從她的眼神中看到自己。更有意思的是，這作品還從兩個層次呼應了這回顧展：一是基於行為藝術的當下性，所以一個行為藝術之展覽，重點就在「藝術家在現場」；此外，就一個回顧展而言，它可說是對一位藝術家創作歷程的整體呈現，也就是一位藝術家的「自畫像」，而作為一位行為藝術家，瑪麗娜非常適切的用其自身，來完成其「自畫像」。

(三)總結：

總結而言，「行為藝術」是在特定的環境中，以特殊的行為作為理念所訴諸的一種創作方式。相較於傳統藝術注重創作結果的「完成品」，「行為藝術」則是強調「過程」的「一次性」與「不可取代性」。就更深層的意義而言，「行為藝術」可說是以「生命」在進行創作。除瑪麗娜·阿布拉莫維奇外，德國藝術家波依斯、臺灣藝術家謝德慶與李銘盛、中國藝術家艾未未等，都是相當值得關注的行為藝術家。

四、1970年代以來的「地景藝術」融合藝術與大自然環境變化，拓展藝術疆界。而當代臺灣美學教育如何反思人與大地的關係，為何是一個重要課題？請舉一例詳細說明之。

【擬答】：

(一)何謂「地景藝術」：

地景藝術，或稱大地藝術 (Earth Art)，是約莫發展於六、七〇年代，一些主張在戶外大地執行的創作之總稱。這樣的藝術創作，具備了相當程度的前衛精神，也就是它代表了一種「讓藝術與生活重新結合」的可能。這些藝術家的主張是：首先，認為藝術不應該被困於畫廊與美術館的環境中，而應當直接將大自然做為創作與展出的材料與基地。其次，他們排斥在資本體制下，藝術的商業化操作，他們認為藝術創作的目的不只是為了製作出能被販賣的「藝術品」，所以他們基進的將作品放大到唯有大地才能收容的尺寸，並且也把從大地「拾得」的材料作為創作最主要素材，以此抵制品被販賣的可能。最後，他們更希望觀者在欣賞作品時，不只是隔著距離觀看，而是去體驗被大地與作品所包圍的感動與震撼。

(二)台灣當代美學教育與大地的反思：

台灣地狹人稠，在過去重工業、經濟而輕文化的發展下，原來被稱為福爾摩沙的美麗島嶼，環境負擔日趨龐大。而藝術，始終是與土地產生關係，雖說它不必然像制式的「地景藝術」一般，在大地成列一個大型藝術品，但之於土地的思維在作品中的呈現，無疑是藝術最重要的養份。我們可說藝術就是一種多樣性的想像，它是在功利掛帥的思維外，去想像一個與土地更為適切的關係。若藝術失去了這一部分，藝術將流於只是藝術品的炒作，藝術至此非但無法與環境共生，它更可能是破壞環境的元兇。因此，以大地作為核心的美學教育，有其急迫性，而這也是台灣公共藝術急於改革的方向。它將找到了我們與環境的良善關係，也將更進一步地透過藝術，開創我們對生命的多樣性想像與樂觀的奮鬥。

(三)與大地互動的適切案例：

公共藝術，由於其在公共空間的特色，是最能展現出藝術與大地關係的藝術形式，隨著各方對公共藝術可能性的多方嘗試，公共藝術不再僅是設置一個實體的藝術品，而可以是一連串有意義的活動，一個發展的過程。在此就以公共藝術為基礎，提出由聲音藝術工作者

Yannick Dauby (法) 和視覺藝術工作者蔡宛璇的共同創作《六堆影音風景明信片》為例進行闡述。於2004年開始，透過聲音採集、短片拍攝與詩文創作，進行了一系列關於六堆客家文化園區的公共藝術計劃，稱為《六堆影音風景明信片》。此做成功的地方在於，一般常看到的藝術家與基地的關係，也就是「藝術家為在地做什麼」的姿態，反轉成「藝術家從在地認識到了什麼」。這是一種藝術的謙卑之態，也是藝術更貼近在地的可能。此外，在其長期的參訪與創作過程中，藝術的力量便逐漸擴散，如同德國藝術家波伊斯所謂的「社會雕塑」一般，充分展現新類型公共藝術之可能。此計畫於2013年完成。他們不是用一個可能會造成環境二次負擔的大型藝術品方式，而是將大地幻化成一張張輕簡的明信片，將土地、人文、藝術，不斷地傳播出去。藝術家至此不再是個上層結構的意見領袖，而是謙卑地與土地人民互動學習。

(四)總結：

除台灣的案例外，國外有更多案例值得我們參照省思，如當下正在日本展出，由策展人北川富朗所籌畫的《越後妻有大地藝術祭》三年展即是一例。此展以農田作為舞台，藝術作為橋樑，連繫人與自然，試圖探討地域文化的承傳與發展，重振在現代化過程中日益衰頹老化的農業地區。希望透過藝術的力量、當地人民的智慧以及社區的資源，共同振興當地農村的面貌。藝術至此，不再只是附庸風雅的行為，更不是只是經濟市場的炒作，我們在土地與藝術的關係中，找到了人與自然的共生與和諧，這是當代藝術美學教育最為重要的核心。

職
王