

來自恐懼的深處

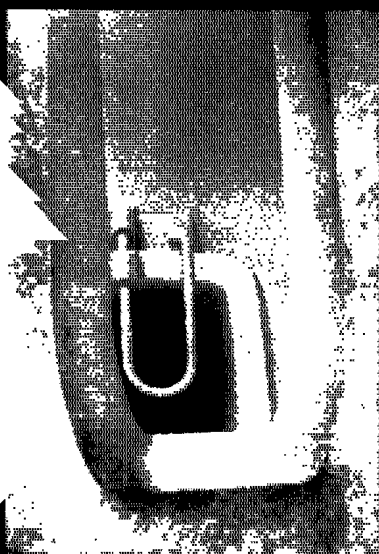
——以精神分析學的觀點談瑞士畫家蓋格(HR Giger, 1940-)

From the Abyss of Fear

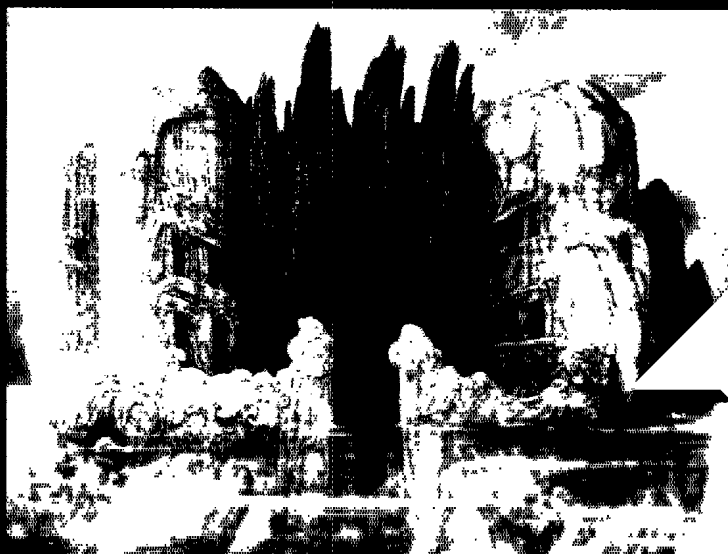
- A Psychoanalysis Interpretation of Swiss Painter HR Giger(1940-)

曾肅良 Su-liang TSENG

英國萊斯特大學博物館學博士



通道(HR Giger, 1970)
相本(HR Giger, 1970)



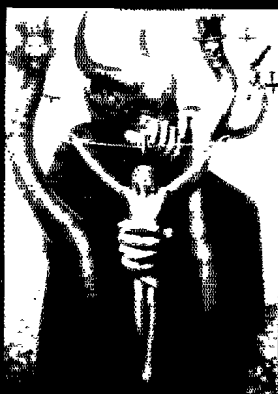
藝術創作、接受與批評：以凱瑟琳·阿諾的
《The Machine in the Garden》為例
(Su-liang TSENG, 2013, Ph.D. Thesis, Loughborough University)

前言

曾經風靡全球的電影「異形 (Alien)」，影片裏的垂著口涎、低聲吼叫、深藏在陰暗濕冷的角落的怪物，它那迅捷無比、來去如風的身影，邪惡的長相與狡猾而殘酷的吃人手法，掀起了一陣陣的驚悚狂潮，至今仍深深烙印在許多人的腦海裏。那隻長相詭異的怪獸「異形」，就是由瑞士畫家蓋格一手設計，他的創作曾經將恐怖電影推向結合科技與想像的新顛峰。

蓋格的繪畫以恐怖為號召，畫面上予人充滿不安、憂懼與冷酷的感覺。他的畫作帶著強烈的原始風味，在科技為背景下，一覽無遺地顯示人性的深處：他撕裂被禮教束縛的表象，引領我們去感受潛藏在人類內心的，帶著獸性與野性的生物本能。透過驚悚的畫面，他帶領我們重新審視人類的本質，更預示著人類社會的未來。

他的作品是如此詭異，超越我們所認知的現象世界，一如窗外英格蘭陰晴不定的天空，我的書房似乎也因而變得晦暗、陰森而神秘，彷彿有著一頭不可見的怪獸，正蹲伏在角落窺視……。閱讀著蓋格的繪畫與自白，在追溯其內在世界的演變的過程中，建構他繪畫的因素，似乎正一個個逐漸地，從沈澱的底層浮現出來。



撒旦 (Satan) 壓克力顏料
紙本/木版 100×70cm 1977



鏡像 (Mirror Image)
壓克力作品 100×70cm 1977



蓋格以其女友Li為模特兒所繪
製的壓克力作品
200×140cm 1974

揭開表象下的另一面真實

綜觀蓋格的繪畫觀念是架構在生物社會學 (Sociobiology) 之上，多元、複雜、相生相剋的生態圈，給予他超越的眼光看待著宇宙的種種生命型態，在「大宇宙觀」的生命體系裏，即使是像高級的靈長類動物的人類，也不過是像蟲蟻一般，披著甲殼的生物罷了。深藏在人類社會秩序化、禮教化表象之下的是獸性、冷血、殘酷、貪婪等等的本質，因此象徵血腥、痛苦、折磨與性愛的場面不斷穿梭在他的作品裏。人類生命在蓋格的作品裏，像是一堆堆湧動的蟲蟻，是生生不息、湧動不歇到令人厭惡、驚恐的地步。生命的誕生，不過像是一群群的蟲蛹，或是一堆堆器官，在不斷分泌的黏稠的液體裏蠕動、滑翔與脈動罷了。

蓋格的繪畫是宇宙生命圖像的縮影，此一理念也給予他無限寬廣的想像空間，來創造來自異星球或另一時空的各種生命形態，充斥在它作品的各種異化生物，不光是意圖激發人類對更高級外來生命統治的恐懼，同時他的作品暗喻著在人類社會裏充滿各種因為生存而產生的鬥爭、生殖、繁衍等生物性本能的競爭，他的焦點更擺在怪異、殘缺與恐懼的描寫，他試圖將美學帶到一種「超人類」與「生物性」反省的境域裏。

異化的焦慮與孤寂

哲學家龐德 (Evva Pound) 曾說：「藝術家是他同胞的觸鬚」，蓋格特殊的成長背景與獨特的人格特質，使得他可以感知現象界的另外一面，在他筆下所探索著的是人類社會與人性的異化，是人類內心複雜世界的視象化，他將自己光怪陸離的，像夢境般支離破碎的原始心靈結構，攤開在我們的眼前。事實上，「異形」就是一隻深藏在我們潛意識裏的巨獸，他象徵著現代人類的靈魂，已經被充滿著龐大的生物性本能所主宰，人類的自然形態正在被快速的科技發展，像是機械、整容、塑造、器官移植與基因複製等等，取代而「物化」，而生命進行的型態正被一點一滴「異化」而「孤立化」，成為像是「異形」般地，孤獨冷漠地生活在幽暗濕冷角落裏苟活的生物，現代人不過像是存在主義作家法蘭茲·卡夫卡 (Franz Kafka, 1883-1924)，在其小說「蛻變」裏所描寫的那位變成一條大蟲的推銷員，頂著蟲般的身軀，卻失去與其他人溝通的管道。生命變得如此虛幻與虛無，現代人的焦慮與孤寂，在社會的演進下更為明顯，為生存而扭鬥成為唯一的真實，源源不絕的物慾與拼命的生殖活動 (性慾)，成為現代人生命的主要目標。

蓋格的作品與其心靈狀態息息相關，精神分析學者認為一個人的行為與偏好常受其幼年成長經驗的影響，有些案例，甚至可以追溯到娘胎裡的記憶。蓋格自一九六九到一九七二年之間，所繪製一系列名為「通道（*Passage*）」的畫作，不斷地以各種變化，重複畫著一個窄小、幽暗的、或方形或圓形機械孔道，分別被上鎖或繫閉，明顯暗喻其在出生時的痛苦記憶，仍然從深層意識裡源源浮現。根據蓋格引述其母親的回憶說：「當你出生之時，我強烈感受到你的不安與降世的意願，但是那卻花費了許多時間」。蓋格也自承這些畫作，在表達他因為被一個緊鎖的通道所阻絕，而使他無法順利進入此一世界的記憶。

蓋格出生在瑞士一個保守的天主教家庭裏，其父親是嚴肅的藥劑師，母親則是安分的家庭主婦。根據蓋格的自白，他是一個早熟而內向的小孩，常常喜歡獨自待在陰暗的角落裏，性慾的衝動被壓抑在傳統家教與嚴格而保守的學校紀律之下，他轉而在自己的房間裡裝置許多恐怖事物，以命名為「鬼怪之旅（*Ghost ride*）」的遊戲，來吸引同齡女孩的注意，以驚嚇女性來滿足其被克制的慾望；在青少年時期，他自命其房間為「黑屋（*Black room*）」，成為他與朋友聚會、演奏爵士樂等等活動的場所，他盡情發揮其恐怖為主的想像力，而樂此不疲。自此他喜歡穿著黑衣，陰暗成為其畫作的特色，殘忍、痛苦、恐怖與性愛是其畫面的重心。

他自己回憶青少年時期所就讀的天主教學校，某些老師常因其調皮，而示以耶穌受難的圖像警告他說，「你的行為將被認為是造成耶穌死亡的原因之一」。那釘子穿刺的苦難與鮮血湧自耶穌身體與臉孔的形象，深深印在他的腦海裏；在他的自白裡也敘述到，當他就讀蘇黎士應用美術學校之時，向學曾經介紹法國作家巴達瑞（*Georges Bataille*）所寫的書，裡面數張清末中國凌遲刑法行刑的現場照片，那殘酷、無情、痛苦的景象，成為縈繞他一輩子的魔咒，這與他的部分作品裡，常以尖物刺穿肉體、殘缺的肢體與骷髏的造型，尤其是雕塑作品裡的血腥表現，可以看出蓋格在成長時期，各種恐怖經歷所種下深刻的影響，正在其日後的心靈反芻中，不斷地像夢魘般開花結果。

壓抑的潛意識與神秘主義（*Mysticism*）

他的許多畫作出現透明、粘稠、蠕動而像蛇般的異化生物，是來自青年時期的恐怖經驗，他曾經到模里西斯（*Mauritius*）的海邊度假，夜晚時分，他獨自泅泳遊在黑暗的海域，他本以為圍繞在其周圍扭動的東西，不過是成群的海藻，直到在隔天早上，才發現那些竟然是有著圓盤狀組織，有著五尺長身軀的成群海蟲，它們有著逐漸尖細的透明的管狀身體，時而伸展，時而蜷曲，時而纏摺，它們令人噁心的形體，使得同行的友人皆食不下咽。這次難忘的經

驗，可以解釋他不斷以蛇般、透明管狀物，蜷曲或扭動著，做為恐懼與邪惡的象徵，刺激著觀者的感官，來挑起厭惡與驚悚的情緒。

黑暗是其幻想的力量來源，在幽暗的背景裡，他盡情地營造神秘的氣氛，他的畫作無可疑問地和神秘主義（*mysticism*）有著密切關聯，他的畫風透露出死亡與詭異的魔幻氣息。年輕時候，由於曾經為一些神秘學刊物繪製插圖，他開始對一本已部分佚失的神秘著作，所謂「尼可拉那密空（*Necronomicon*）」，感到興趣。「尼可拉那密空」意謂「死亡者之名（*Names of the dead*）」，此本書裡面充滿了無法解釋的咒語，並預言有傳說中大力量的神祇，沉睡在地底與海底，有一天機緣成熟，他們將甦醒，為了重掌地球的支配權，將對人類造成大災難。據說這本書的片段現台仍藏在牛津博物館，有許多西方神秘主義作家試圖詮釋此本書的深奧的巫術儀式與內涵，但是都只有文字，而未有插圖，但是蓋格在一九七六所出版的「*Giger's Necronomicon*」，卻以插圖的方式，畫出許多異類的生物，來詮釋其難解的神秘，這使得他在神秘學界的聲譽騰起。

歐洲超現實主義（*Surrealism*）的影響

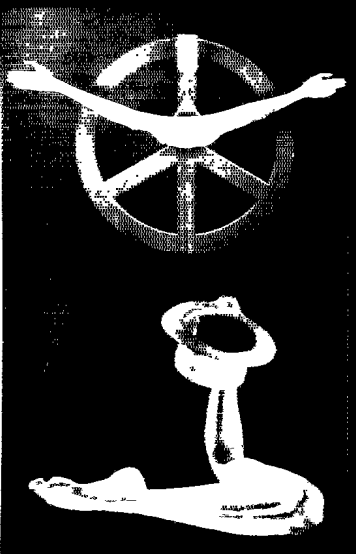
出身歐洲的文化背景，蓋格無可避免地受到二十世紀初興起的歐洲超現實主



生物性機制的景象
(*Biomechanoid Landscape*)
壓克力作品 200×400cm 1976



梅格斯－聖經馬太福音中所記載的東方博士之一 (*The Magus*)
壓克力作品 200×140cm 1975



生命的保存 (*Preserve life*)
135×15×150cm 1966

義的影響，其中蓋格延伸了比利時的超現實主義畫家馬格利特(Magritte, 1898-1967)肉體傷痛之描寫，其中以殘破的人類肢體的描寫，受到馬格利特的影響相當明顯。蓋格曾經在自白中說道，自一九六六年起，他受到一系列夢魘的干擾，在無數次的夢裡，他從一扇打開的窗戶，看見各種殘破的軀體，沐浴在蒼白的黃光裡，促使他不斷創作出一系列命名為「*Shafts*」的作品，破碎的殘肢或骷髏，飛行或走動在陰暗的巷道裡，一直到他完成此一系列作品，干擾他的夢魘才告終止。日後他更以尖刺貫穿肉體、與銳利的刀鋒等等視覺語彙，大幅度地加強了觀眾對肉體痛感的聯想，蓋格也承襲了馬格利特喜歡用影片，來發揮其創作力的喜好，在其大半生的創作生涯裡，他都熱衷於將作品與影片的拍攝結合。在一九八〇年的電影「異形」的風潮裡，更使他獲得「最佳視覺效果」的奧斯卡金像獎，自此平步青雲。

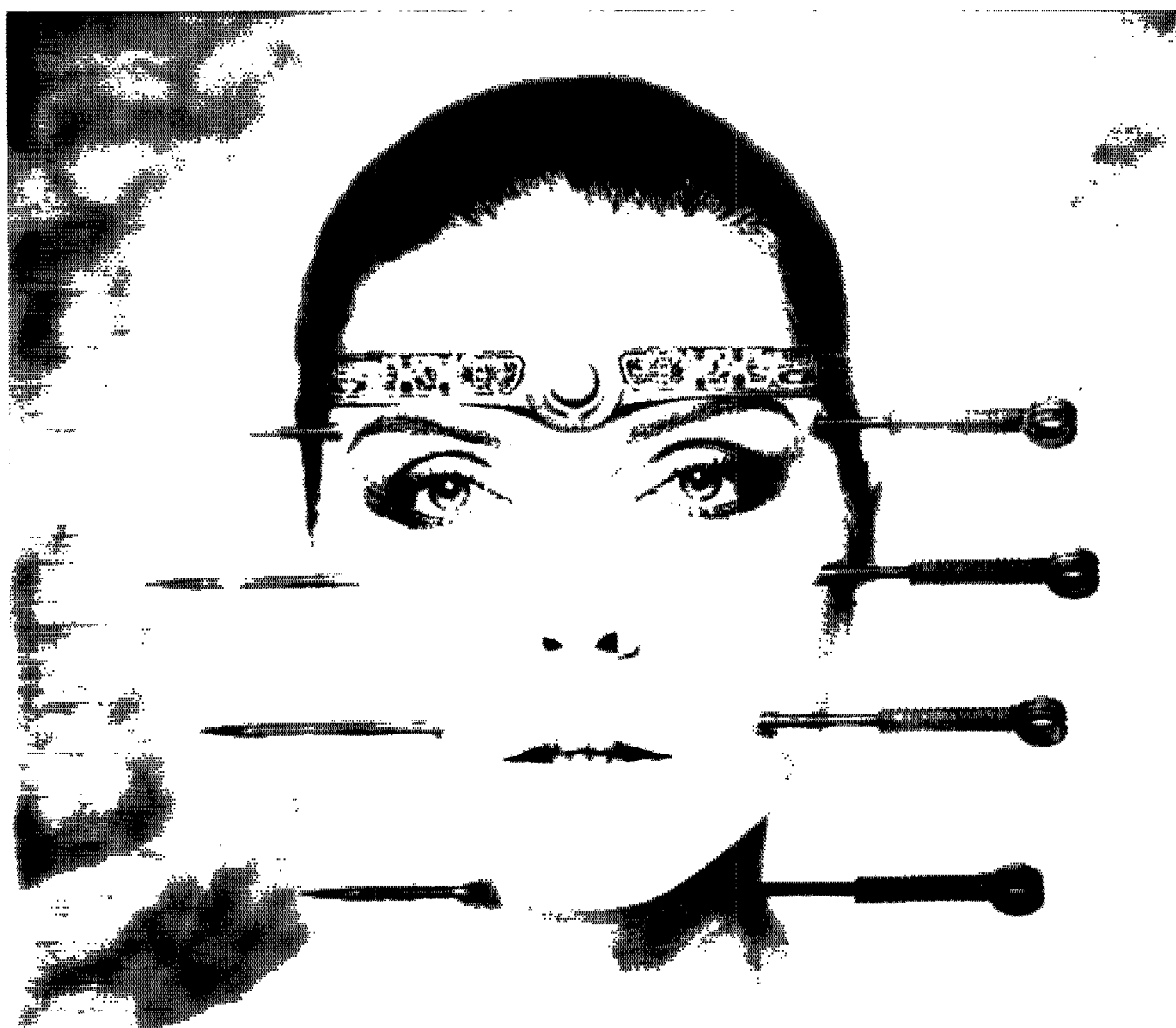
蓋格似乎也吸收了德國的超現實主義畫家馬克思·恩斯特(Max Ernst, 1891-1976)的影響，許多象徵魔鬼的帶角人物出現在其畫中，似乎受到他的啟發；而在蓋格一九七七年的兩件壓克力作品，所描繪像機械結構般的島嶼，從色調和構圖來分析，則明顯脫胎於馬克思·恩斯特的畫作「沉默的眼睛」。但是蓋格似乎大膽地賦予其作品更大的強度，作品裡性愛、殘

忍、痛苦、邪惡與恐懼的意味，要較此兩位超現實主義畫家更為強烈。

結論：來自深處的恐懼

若說藝術家是扮演著「集體人(Collective man)」的角色，蓋格的作品表達了來自不僅是他個人，同時也是人類全體心靈深處的恐懼，一種來自潛意識的、無法避免地、可怕的憂慮與預見。二十世紀末以來，科技文明所產生的社會與自然環境的迅速變化現象，人口的增长的問題與複製人、器官移植等等引起對倫理與道德的衝擊，日益氾濫的世界末日預言，以及來自外太空更高級生命型態宰制人類的可能性，在在引起有識之士的關注。複製人的風潮與環境的惡化，將使得繁衍變成一種「生物性」與「社會性」的雙重罪惡，畸胎、變種與棄嬰，將使新生命的誕生，不再是一種喜悅，而是一種痛苦的開始。

蓋格的作品一方面忠實地表現出他自己的「異化」，相較於昔日的社會，以其個人肉慾與物質慾望日漸升高的內心世界，來折射出整體人類社會的步向「異化」的趨勢；另一方面，或許，他也預見了未來的世界會是魔族橫行的社會，他的繪畫呈現著來自魔界的衆生相，昔日神聖的信仰將成為玩弄取笑的對

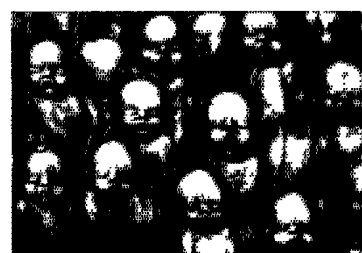


蓋格為英國歌手Debbie Harry所繪製的歌唱封套

象，下一個世代的「發球權」將掌控在惡魔手裡。■



生物性機轉的輪迴 (Biomechanic Metempsychosis)
壓克力作品 70×100cm 1980



風景No 14 (Landscape XIV)
壓克力作品 70×100cm 1973

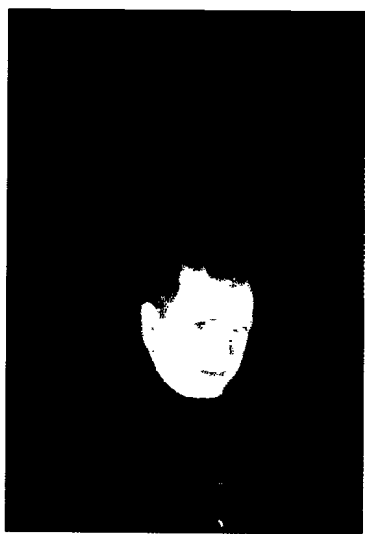
藝術春秋 (15)

艾迪·倫哈特

Ad Reinhardt (1913-1967)

王哲雄 Che-hisung WANG

國立台灣師範大學美術系、研究所教授



艾迪·倫哈特 Ad Reinhardt

一九一三年十二月二十四日出
主於紐約州西部水牛城
(Buffalo) 的倫哈特，他的父親是
從蘇俄到美國的移民，而母親則是
從德國過去的。據說，他對繪畫的
資賦，在七歲的時候就已經才氣橫
溢，曾獲得花卉繪畫競賽的大獎，
並於一九二七年，以鉛筆肖像畫贏
得另一次的獎賞（Edward
Lucie-Smith, *Lives of the great
20th century artists*, Thames
and Hudson, London, 1999,
p.265.）一九三一年他進入紐約
的哥倫比亞大學（Columbia
University），跟隨名藝術史學家
梅佑·夏比洛（Meyer Shapiro）
研究藝術史，之後，他又進入「國
立設計學院」（National
Academy of Design）和紐約的
「美國藝術家學校」（American
Artists' School）研習。從一九三
七年開始，他便加入「美國抽象藝
術家協會」的團體；而他的第一次
個展是在一九四三年，假哥倫比亞
大學舉行。一九四七年他開始在
「布魯克林學院」（Brooklyn
College）任教；一九六六年在他
逝世前幾個月，布魯克林的「猶太

博物館」（Jewish Museum）為他
籌辦第一次個人回顧展，展出作品
顯示從三十年代「新立體主義」
(néo-cubisme) 到「黑色繪畫」
(Black Painting)，倫哈特經歷過
美國抽象藝術史的任何一個階段：
由一九四〇年的「後立體主義」
(post-cubistes) 直到一九五二年
的「色域抽象繪畫」(Abstraction
Chromatique)，之間也走過「行
動繪畫」(Action Painting) 以及
「均勻遍佈」(all-over) 的繪畫階
段（一九四五至一九五〇年）。倫
哈特同時也是一位熱忱執著的筆戰
作家，更是一位永不屈服的抽象藝
術的鬥士。

其實，倫哈特從一九三九年
就與超現實主義的畫家絕裂，
特別是與馬塔（Matta）劃分界
線，也多次攻訐新聞記者及博
物館的研究員，與他同一時代
的藝術家都以不信任的眼光相
待，並且特別給他一個「黑和
尚」(le Moine Noir) 的封號，
提到「黑」字，固然是因為倫哈
特前後畫了十五年的「黑色繪
畫」，同時也是因為他生性比較

「多疑」，對週遭的藝術圈絕不忍讓的倔強性格所致；至於「和尚」的稱謂，那是由於他批評的態度帶有十足訓誡人的意味，加上他有點令人感到困惑的繪畫，使他似乎處於紐約畫派的邊緣地位。

的確，從三十年代開始，他的繪畫作品基本上是屬於幾何形式，完全與當時紐約畫派整體追求的方向背離，並且拒絕接受他們所堅持的創作理論根據。從倫哈特許多出版披露的文章裏，很清楚地可以理解他的繪畫是取決於他對過往的歷史和當代藝術的分析結果，而紐約畫派的抽象繪畫是呈現著一種瀟灑自如的「自由繪畫」(peinture-liberte)，倫哈特所需要抱持的創作心態：既是繪畫又是批評(peinture-critique)，對他而言，頓悟和創造性的激情是不存在的。將近十五年的繪畫經歷，使他的作品呈現多元的風格，而倫哈特偶而也會同時探索各種不同的風格，然而慢慢地獲得共同一致的發展管道：開始於一九五一到一九五二年間的單色和對稱形式的一系列畫作。從五十年代短促交織的筆觸，將顏色以「均勢遍佈」方式鋪滿畫布的風格，倫哈特又發展到居中雙十字分佔正方形畫布，成為六個等面積小正方形的形式。同樣地，他也曾經從四十年代末，色彩鮮豔的繪畫以及隨後發展出來的紅、藍單色畫，躍入大約在一九五五年由暗沉而接近黑色的一種紅色、藍色、綠色構

築而成的飽滿畫面。最後發展到「黑色繪畫」的風格，隨後，一直到他過世，這種「黑色繪畫」從未間斷過。

談到倫哈特的「黑色繪畫」，通常是指他在五英尺見方的畫布上，以單層平塗的上色法，畫上對稱的十字形圖像：這是一種排拒感覺、厭惡厚塗、避免反光，但重視色彩的繪畫，因為「黑色」其實是一種紅、一種綠或一種藍，其色彩飽和度達到最大極限的結果。對倫哈特而言，他認為越暗沉越有深度，說穿了，藝術就是一種永恆的輪迴，它所有的旨意都顯示非常超卓的精神。

倫哈特對「為藝術而藝術」(Art-as-art)的觀點所抱持的態度，可以在他發表於《藝術新聞》(Art News)的文章看出整體。他主要的理念，涵融在一九五七年出版的《新學院的十二準則》(Douze règles pour une nouvelle Academie)，這論述稍後增補了《技術十二法則》(Douze règles techniques)，是倫哈特繪畫創作過程的總結。倫哈特在一段《三項聲明》(Three Statements, 1955-1961)的文字裡，十足地呈現了他「消極的神學論」("negative theology"，這是伊弗-亞蘭·波瓦的用語，見Yve-Alain Bois, *The limit of Almost*, in Ad Reinhardt, Rizzoli, New York, 1991, p.29.)，當他在談起他的「黑色繪畫」之時是如此寫的：

一張正方形（非中性、無定形）的畫布，五英尺寬，五英尺高，與人等身高，和人的雙臂伸開等寬，不寬、不小、無號數），三等分（無布局），一種水平形式抵銷一種垂直形式（非形式、無頂、無底、無方向的），三種（多或少）暗沉（無七）非對比（無色彩）的顏色，畫法掃除了畫風，一種無光澤、平坦、徒手畫出的表面，不光亮、無肌理、非線性、無硬邊、無軟邊），它並非反映周遭事物。它是一種純粹、抽象、非客觀，無時間性、無空間、不變、無關、不偏袒的繪畫。一個自覺的（非無意識的）目標之理念，超凡的，意識到的無他，只是藝術（絕對無反藝術）。

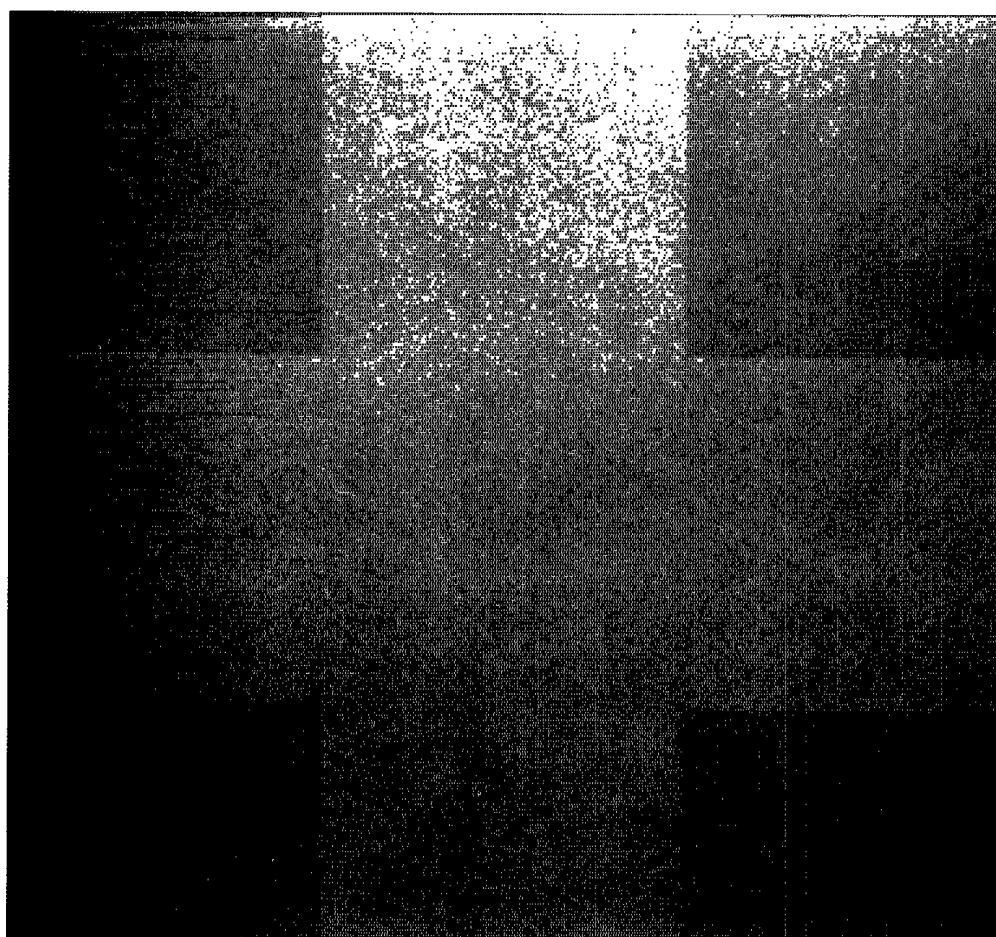
(Clifford Ross, *Abstract expressionism, creators and critics*, Harry N. Abrams, publishers, New York, 1990, p. 152.)

收藏於紐約現代美術館的《抽象繪畫》(Abstract Painting, 1960-61)，就是典型的「黑色繪畫」，上述文字雖然有點艱澀，但不失為是瞭解他的作品最貼切的憑據。在平塗無肌理的深灰色底，隱約浮現出一座明度略高的十字架形體，不偏不倚地跨居畫面的中央部位，而將正方形的畫面分成九個小正方形。如此調性，難免予人勾起宗教情懷的聯想，儘管倫哈特堅決表示他的藝術與宗教毫無關係，伊弗-亞蘭·波瓦卻寧可認為雖然不完全是宗教，但相去已不遠("not that, but almost", Yve-Alain Bois, op. cit. p.29.)。有猶太血緣的倫

哈特，對靈性的超脫與絕對零界的
需求是相當自然之事，他提出一連
串的「不」、「非」、「無」等否定
邏輯，就算倫哈特是：非禪、非神
秘主義、非不可知論者、非辯證、
甚至非建設性，一切都不是，但
「幾乎皆是」。正如羅絲（Rose）
所言：「對繪畫來說，幾乎任何

可能性都會發生，『幾乎』是不存
在的，那是不十分清楚，不十分能
被察覺到的」（Ibid.）。除此之外，
這幅畫與巴黎龐畢度現代美術館所
典藏，同一時期的作品《極限繪
畫之六》（Ultimate Painting 6，
1960），有相同的色調和結構，但
巴黎的作品層次混沌而較神秘，

作品較冷峻、嚴厲而理性，尤其色
階間的界線相當銳利，比紐曼
（Newman）更傾向「最低限藝術」
（Minimal Art）的風格。說到這
裡，突然發現在巴黎的作品之零類
《極限繪畫之六》，不是已經潛藏
「最低限」的概念了嗎！■



《抽象繪畫》（Abstract Painting）
布面 油彩 1960-1961
60 x 60 英寸
紐約現代美術館
The Museum of Modern Art, New
York



10

10

10

10

10

10

10

10

10

10

10

10

10