

一、前言

朱銘在歐洲公共空間的展覽，從梵登廣場開始，不同於在美術館或藝文空間，都在歐洲城市的政治經濟核心地帶。一個華人藝術家如何能夠在歐洲這些城市的公共空間能夠有這樣的展示是本文的重點。除了藝術品本身之外，世界環境的變化、藝術市場結構的改變，以及藝術家背後的人際網絡都是很重要的因素。在第二次世界大戰之後，藝術文化、經濟和政治的關係更加緊密且複雜的關聯，讓藝術的結構產生了很大的改變，這其中包含的面相非常廣泛，包括影響了藝術品的造型、材質以及展示等。

朱銘在 70 年代的台灣藝壇異軍突起時，並非學院出身的他，尚被定位為民間藝師或鄉土藝術家。在 20 幾年間，朱銘能夠從台灣的歷史博物館的個展到巴黎梵登廣場的個展，這之中牽涉到的並非單純的作品本身的藝術能量，而是有更複雜的問題存在。

朱銘在歐洲的展覽，地點從 1997 年的梵登廣場，1999 年在盧森堡以及比利時布魯塞爾，到 2002 年在德國柏林，這 4 次展覽背後都有一位重要的主導者，歐德瑪（Hervé Odermatt，1926-），一位商人暨收藏家，非典型的藝術策展人。而單憑一位財力雄厚，政經人脈豐富的商人也難以推動一位華人在歐洲的個展。所以若以法國 90 年代的社會環境的兩個事件來分析，1989 年貝律銘在羅浮宮落成的玻璃金字塔以及 1996 年法國和中國之間政治關係的變化，這兩個事件可以概略的展現了 90 年代歐洲對亞洲藝術文化態度的轉變。

1989 年羅浮宮玻璃金字塔落成之前，貝律銘的設計引起法國社會很大的爭議，在社會文化的衝突下，一位華人所設計的現代建築還是坐落在羅浮宮中，逐漸被接受。¹20 世紀 90 年代中國對經濟建設的改革開放，讓歐洲無法忽視中國在亞洲市場的重要性，1994 年當時的法國和中國的關係密切，重要官員時常往來，讓歐洲上層社會意識到中國市場的崛起，進而轉變對中國文化的態度。²而這樣的情勢也讓有一半華人血統的歐德瑪能夠扮演起歐亞之間的橋樑，以替歐洲介紹華人中國藝術文化的角色推動朱銘在歐洲各地的展覽。

二、朱銘歐洲展覽的推進

¹ The New York Time : A Grand Opening for the 'Grand Louvre' : <https://www.nytimes.com/1993/11/18/arts/a-grand-opening-for-the-grand-louvre.html> (2018.3.27 點閱) ; Haro sur la pyramide : http://www.lemonde.fr/culture/article/2006/09/01/haro-sur-la-pyramide_808659_3246.html#bsJFFRQX76jt470.99 (2018.3.27 點閱)

² 外交部：中國同法國關係 http://www.fmprc.gov.cn/web/gjhdq_676201/gj_676203/oz_678770/1206_679134/sbgx_679138/ (2018.4.25 點閱) ; 人民日報：江澤民會見法國防部長與駐法大使 <http://data.people.com.cn/rmrb/19970408/1> (2018.3.27 點閱)

歐德瑪的母親原本是法國阿爾薩斯地區的中產階級，因為和華人結婚產子，而不被家族接受，所以從事幫傭的工作，獨自將歐德瑪扶養成人。歐德瑪自幼在農場工作，努力自學，由於環繞在自然環境中，讓他對於文學詩歌深感興趣，培養了本身的人文素養。1945 年他到了巴黎，因為時代環境接觸了時尚精品和藝術，尤其是夏卡爾畫作中的村莊景象讓他彷彿回到兒時的點點滴滴。歐德瑪在身為朱銘歐洲的經紀人之前，已經是很成功的藝術經理人，並經營了一家畫廊 *Galerie Hervé Odermatt*，目前他的藝術經營已經轉交給下一代。³在這樣的成長背景下，歐德瑪在 1990 年代才終於能夠明白的將自己具華人血統這件事公開，並明白的表示西方對於中國文化存在著憂懼與好奇。在朱銘於法國梵登展覽的畫冊中，歐德瑪寫到：

「朱銘的作品散發出一種自由和力量，讓他在成為首位現代雕塑家之際，亦留有中國的本質。我們是否會在這種自由和力量中看見那些被西方發展潮流牽動著的十幾億中國人，將反過來撼動我們西方脆弱的自由和全球的經濟節奏？」⁴

但歐德瑪本身畢竟是商人背景，所以朱銘 1997 年的梵登廣場展覽，地點是在精品銀行環繞的鑽石廣場（圖 1-2）。巴黎的梵登廣場，是時尚精品、飯店和銀行組成的特殊商圈，⁵這個商圈所組成的委員會在巴黎市議會的協助下，自 1994 年開始以馬里諾·馬里尼的騎士作品開啟了雕塑展覽，1995 則是達利的作品，1997 年則是朱銘的展覽。顯然梵登廣場的委員會希望能夠結合「藝術」來突顯這個廣場的「品味」。⁶朱銘展覽時，梵登廣場的主席這麼寫得：

朱銘的十六件青銅作品將太極的內斂祥和融入了儒勒·哈杜安·孟薩爾的古典建築之中。這是兩個文明的相遇，儘管作品的時期不同，但對於梵登委員會的成員而言，這樣的融合卻是相當熟悉，因為成員早已慣於以全球的

³ 歐德訪談，2017 年 5 月 31 日、6 月 2 日，法國巴黎，未刊稿。

⁴ 艾爾維·歐德瑪，〈序〉，《朱銘：巴黎梵登廣場太極雕塑展》（臺北：民生報，1997 年），頁 11。

⁵ 「梵登委員會是個非營利組織，成立於一九三六年，會員由位於和平街、卡斯蒂利歐街（*rue de Castiglione*）、聖奧諾雷街（*rue Saint-Honoré*），以及巴黎第一區和第二區的鄰近街道上的公司行號。梵登廣場以其優雅的格調聞名於世，象徵著法國的奢華傳統與全球的產業脈動，梵登委員會成立之後便積極舉辦特殊活動，以彰顯與廣場緊鄰的巴黎歷史街區。梵登委員會共有一百二十位成員，產業擴及珠寶、精品、飯店、銀行、保險以及服務業等行業。透過全體成員的共襄盛舉，委員會的年度盛事不僅點亮了廣場周圍的區域，更讓梵登廣場成為巴黎當季的絕美之境。由於成員的贊助，梵登委員會得以財務獨立，並由委員會及其常設職員掌管財務狀況，以及維持梵登廣場的卓越名聲和優異格調。歷年來，廣場已舉辦過多種活動盛事，諸如音樂會、慶典、騎兵表演以及燈海盛宴等等。」〈關於梵登委員會〉《朱銘：巴黎梵登廣場太極雕塑展》（臺北：民生報，1997 年），頁 22。

⁶ 〈朱銘太極登陸巴黎〉，《中國時報》，1997.3.13，25 版。〈太極巴黎戶外展〉，《民生報》，1997.4.3，19 版。

視角，將獨特的傳統技藝與最先進的科技巧妙地結合在一起。⁷

物質和文化在現實世界是緊密不可分的，物質在美學化的過程中，的確能夠換取到政經資本，這點在上一段引言中的「全球化的視野」突顯出來，進入資本主義時代，梵登廣場所組成的商行取代帝國主義依舊控制著當代城市的脈動。但這樣的結果這不代表藝術價值的喪失，梵登廣場在民主自由體制的社會氛圍下，期望運用自路易十四以來所設計的建築空間，以藝術來包裝強制性的資本商業行為，進行精神上的制約，卻反而因為朱銘作品的獨特性，讓空間的權威性被解放到一件件的雕塑中，這毋寧是藝術藉由文化經濟的切入點強調出藝術的社會價值。

8

在梵登展覽之前，歐德瑪原本期望的展覽場地另有他處，原本預設在香榭麗舍大道，後來更動到傷兵院附近的廣場，最後梵登廣場是最能夠實踐的場域。⁹而在展覽日期上，又因為國會改選影響，讓朱銘的展覽延期。¹⁰顯然在一個國際展覽的策畫上，除了歐德瑪的人脈之外，¹¹當時的政治情勢和社會環境也都是重要的影響因素。在開幕晚宴上，除了法國的政商名流雲集外（圖 3-4），中國和台灣的駐法大使也都到場，為的是確立自己傳承著中華文化「正統」的地位。¹²除此之外，香港的鄧永鏘（1954-2017）和徐展堂（1941-2010）以及王效蘭也都在場，彼此發揮著各自的影響力，目標一致的為了達成某種形式上的東西文化交流。如同當時的巴黎市長讓·迪貝利（Jean Tibéri）所言，要讓兩種文化相遇，藝術即是最美好的途徑。¹³

這樣的運作模式一旦成立，歐德瑪在歐洲其他各地推進朱銘的展覽就顯得順理成章。1999 年的盧森堡展覽是在兩座銀行間和戶外公園綠地的展示（圖 5-6），地點同樣是在城市的政經核心（圖 7）；同一年在比利時的展覽，展覽地點則是在比利時布魯塞爾的重要道路上，一樣是城市的公共空間。而在比利時展覽之後，2002 年布魯塞爾市政府購買了朱銘的太極拱門作品放置在城市的公共空間（圖 8）。在比利時布魯塞爾的部分，從展覽到公共藝術的過程中，從當時的報導以及資料可以發現，除了歐德瑪之外推動的比利時展覽的人，其中有一位是當時布魯塞爾文化部的副部長 Marion Lemesre，他本身的背景同樣是商家出身，也以推動

⁷ 提耶利·蒙杜，〈一九九七年，梵登委員會年度雕刻家：朱銘〉，《朱銘：巴黎梵登廣場太極雕塑展》（臺北：民生報，1997 年），頁 21。

⁸ 布魯諾·費萊，蔡宜真，林秀玲譯，《當藝術遇上經濟》（臺北：典藏藝術家庭，2003 年），頁 3-40。

⁹ 1996 年 1 月歐德瑪寫給張頌仁的信件，朱銘美術館研究部朱銘資料室典藏，典藏編號：aa000292。

¹⁰ 〈朱銘巴黎個展延期〉，《中國時報》，1997.5.22，25 版。

¹¹ 法國總統席哈克寫給歐德瑪的信，1997 年 12 月 15 日，朱銘美術館研究部朱銘資料室典藏，典藏編號：aa000315。

¹² 〈朱銘太極登陸巴黎〉，《中國時報》，1997.12.5，23 版。

¹³ 讓·迪貝利，〈朱銘在巴黎〉《朱銘：巴黎梵登廣場太極雕塑展》（臺北：民生報，1997 年），頁 9。

藝術為政策發展自己的政治路線。¹⁴在 2002 年布魯塞爾購置朱銘公共藝術之前，當地曾有過購置法國藝術家 Bernar Venet (1941-) 的作品引起當地居民反彈的爭議，所以當布魯塞爾市政府決定購置朱銘的雕塑之前，Marion Lemesre 有事先和當地居民以信件溝通，說明朱銘《太極系列》雕塑代表的東方文化，同時朱銘也是國際知名的藝術家等。¹⁵由此可知，Marion Lemesre 同樣是以介紹歐洲了解東方藝術文化的使命感而在當地推動朱銘的藝術，並以「推動藝術」當作自己政策中重要的項目。而在展出時的當地報導，朱銘的《太極系列》雕刻的確帶給當地民眾一股精神上的震撼力，¹⁶相較於先前推薦藝術家的公共藝術，大家顯然真的對於現代主義帶來藝術簡潔到極點的造型感到無比疏離，更對工業革命以來帶來材質的改變感到恐慌與價值性的失落。

2002 年在德國柏林的展覽，地點位在布蘭登門前的重要幹道上，同樣的是城市重要的核心空間（圖 9-10）。這樣的展示空間並非一般藝術家展覽會選擇的地點，並不是因為不合適，而是這樣的展示地點需要有特定的人脈關係以及運作方式，不是一般藝術家以及策展人能夠運作的展示管道。¹⁷

三、在展覽之外，歐德瑪、張頌仁與朱銘

在朱銘作品的推動上，不同策展與經紀人當然有不同的展覽策畫模式，但不同策畫模式的成功與否的確取決於當時的國際情勢、社會環境與各種客觀條件。張頌仁從 1980 年代就開始關注朱銘的展覽：

那個時候，朱銘算是我碰到的跟傳統淵源最深刻，可是感覺又有現代氣息的藝術家。

——張頌仁。¹⁸

除了在香港本地，也開始策畫朱銘從東南亞開始的巡迴展，最終目的是為了能夠在歐洲有展覽機會的布局。張頌仁坦言，朱銘要在歐洲展覽，需要有更多公立博物館的展覽履歷，當時的東南亞各地新的美術館剛成立，要在這些美術館推動個展比較容易。1980 年代末，菲律賓、泰國和新加坡的公立美術館方興未艾，張頌仁選擇這些新生的博物館來建立朱銘的展覽履歷。儘管當時朱銘在國際才初

¹⁴ Marion Lemesre :

https://www.brussels.be/marion-lemesre?_ga=2.126565901.1037236968.1525232996-109441435.1525232996 (2018.4.25 點閱)

¹⁵ François Robert, “BRUXELLES-VILLE Le sculpteur Ju Ming Des soldats de bronze sur l'avenue Roosevelt,” 《Le Soir》1999.09.30。

¹⁶ M. Dz., “Le sculpteur taiwanais Ju Ming a déposé son《Arch》 au boulevard Albert II ,” 《Le Soir》2002.09.25。

¹⁷ 當時駐德的法國外交部代表是歐德瑪的好友，德國柏林的展覽在他的協助下才能夠順利展出，歐德瑪來件，2018 年 4 月 24 日。

¹⁸ 張頌仁訪談，2015 年 11 月 24 日，香港漢雅軒，未刊稿。

出茅廬，其磅礴的《太極系列》仍贏得當地一致好評，生動的《人間系列》更引發新加坡民眾募捐將〈歡樂人間〉留下的佳話。東南亞巡迴展的成功，等同替朱銘的雕刻作出有力的背書，而展覽獲得的熱烈迴響，更是對藝術家的極大鼓舞。¹⁹而最終能夠在英國南岸藝文中心（圖 11-12）與約克夏公園（圖 13）舉辦展覽，其中除了鄧永鏘的人脈、徐展堂的財力以及張頌仁的策畫外，當時香港和英國的關係也是不容忽視的因素。而張頌仁也了解朱銘在英國南岸的展覽能夠讓朱銘在英國當地有更高的曝光度，而後來在約克夏的展覽則是藝術史上的意義，也就是能夠在約克夏公園展覽雕塑對朱銘在近代雕塑史上必然能夠記上一筆，同樣的，對張頌仁自己「國際策展人」的履歷也大有幫助。

總的來說，二十多年來的策展成績，把朱銘定位為華裔雕塑家涉足國際的先河。他的海外大展……都帶著開闢的刺激和興奮。能與未成大名的藝術家共走這段漫長的草創道路，的確有難以言喻的滿足。

——張頌仁

若以這樣的觀點來檢視歐德瑪當時在歐洲對朱銘藝術作品的推動，在這些歐洲的公共場合的展示，必然能夠讓歐洲當地居民直接的接觸到朱銘的「太極作品」以及所謂的東方雕塑。但不同的地域時間，權力結構產生改變，對張頌仁而言，他當然了解歐德瑪推動朱銘作品在歐洲公共空間展覽的意義，但他還是認為藝術的「本質」與精神性還是需要透過特定的場域才能得以實踐。雖然歐德瑪之所以能夠「看到」朱銘的作品都在某些特殊的私人收藏的場域，如 1992 年歐德瑪在中國會用餐時看到朱銘的作品，深受吸引，並到至漢雅軒購入 5 件朱銘的木雕。

20

同一年在香港舉行的亞洲國際藝術博覽會，讓歐德瑪直接與張頌仁洽談，並說明替朱銘在歐洲策劃展覽的想法。之後 1995 年歐德瑪參加了朱銘在日本雕刻之森的展覽（圖 14-15），可見他對朱銘藝術發展的持續關注，並同時積極的部署朱銘在巴黎展覽的管道。1997 年在巴黎展覽之前，張頌仁在台北的漢雅軒積極的宣傳朱銘即將要到法國巴黎的展覽。（圖 16-17）

然而在巴黎展覽成功落幕之後，問題也接踵而來，在藝術、展覽策畫與權力結構之中，贊助者、策展人、展覽主導者與藝術家之間有著複雜的問題。²¹所以 1999 年盧森堡展覽之後，張頌仁就不再出現與插手歐德瑪所推動的朱銘在歐洲展覽。同一年張頌仁選擇在威尼斯戶外雕塑聯展來推動朱銘的作品（圖 18-19），對比於同年盧森堡與比利時的展覽，以及之後德國柏林的展覽，顯然張頌仁認為

¹⁹ 張頌仁訪談，2015 年 11 月 24 日，香港漢雅軒，未刊稿。林振莖，〈版圖擴張——論張頌仁在朱銘雕塑國際推廣過程的角色〉，《雕塑研究》19，2017.9，頁 39-94。

²⁰ 歐德訪談，2017 年 5 月 31 日、6 月 2 日，法國巴黎，未刊稿。

²¹ 張頌仁給歐德瑪的信，1997 年 12 月 6 日，朱銘美術館研究部朱銘資料室典藏，典藏編號：aa000313。

歐德瑪不懂「策展」，僅是以商人的姿態運作朱銘作品在歐洲的展示與買賣。²²

但對朱銘而言，自 1977 年遠赴羅馬時，就希望能夠在歐洲有展覽，並想盡辦法將自己的履歷翻譯為西班牙文，為了籌備在當時西班牙的薩拉曼加城藝術廳（La sala de Exposiciones de Salamanca）展覽。²³但當時因為朱銘本身在歐洲並未有名氣，也沒有人脈管道，所以當時洽談的展覽就這麼無疾而終。²⁴之後他前往美國紐約，逐步打開跨足國際的道路²⁵。但漢查森畢竟是個畫廊，對歐洲而言，朱銘仍然需要更完整的「美術館履歷」。

和張頌仁見面是在二十年前，一見面就談經紀，想不到這一談竟是二十年。這幾年，我們東征西討，一起奮鬥，一起吃苦，成為長征戰友。

這二十年合作，我看到了他的優點，他有世界觀的特質，是國際水準的經紀人。他的眼光遠大，有很多名流朋友。從我們一開始，他就幫我推出一連串的國外展……經紀，就像結婚……是一生的事，互相諒解，互相安慰，不要一有（挫折）就拆（夥），就互相指責，當然就沒有下文。

——朱銘²⁶

朱銘從 1968 年決心成為藝術家開始，就始終如一的專心於藝術創作，並努力爭取展覽機會。在這段過程中，從老師楊英風、經紀人張頌仁與歐德瑪，朱銘的角色都並非參與者，他非常誠摯的關注在自己的作品本身，以藝術來詮釋一切，如同尚一律克·夏綠莫（Jean-Luc Chalumeau）在《JU MING》畫冊中，借畢加索的話來說：「我沒有改變，我就是這樣」。²⁷

結論

二戰後的藝術發展在形式上走向盡頭，傳統與現代的斷裂感造成極大的空虛。對歐洲而言，朱銘的作品中確實迸發出強勁的生命力。當時朱銘的《人間系列》和《太極系列》作品並行發展，尤其是《太極系列》帶有文化論述的根源，具備當代性的表現，同時又交融傳統與現代的特點，成為為推展國際展覽的重點。

而 Catherine Grout 也在 2005 年參加了在臺灣舉辦的國際研討會「當代文化視野中的朱銘」，發表了〈論公共藝術之呈現—談朱銘於巴黎梵登廣場展室的太極系列作品〉²⁸，這篇文章中著重於朱銘《太極系列》的「表現力量」（The power

²² 張頌仁給歐德瑪的信，1997 年 12 月 6 日，朱銘美術館研究部朱銘資料室典藏，典藏編號：aa000313。張頌仁訪談，2015 年 11 月 24 日，香港漢雅軒，未刊稿。

²³ 西班牙孫中山中心公文，朱銘美術館研究部朱銘資料室典藏，典藏編號：aa000075。

²⁴ 朱銘訪談，未刊稿。

²⁵ 林以珞編，《亞洲之外—80s' 朱銘紐約的進擊》（臺北：財團法人朱銘文教基金會，2016 年）頁 88-139。

²⁶ 1998 年朱銘筆記：寫張頌仁，朱銘美術館研究部朱銘資料室典藏，典藏編號：。

²⁷ Jean-Luc Chalumeau, *Ju Ming* (Paris: Cercle d'Art, 2002), p.

²⁸ Catherine Grout, 〈論公共藝術之呈現—談朱銘於巴黎梵登廣場展室的太極系列作品〉《朱銘國際學術研討會：當代文化視野中的朱銘論文集》（臺北市：文建會，2005），頁 207-216。

of representation)，並以梵登廣場的歷史與建築空間為背景加以論述。他談到梵登廣場的建築空間構成具有一種確立中心價值（專制主義），並能夠產生控制集體的精神性力量，但放置朱銘作品後，超越歷史與文化權利脈絡的藝術的價值，也就是美的力量某方面化開了梵登建築空間產生的制約感，最重要的原因來自於朱銘《太極系列》雕塑觸動了人們的感官與身體記憶，這超越了歷史文化的存在，也穩定了現代城市快速發展帶來的瘋狂與不安。

同樣在 Catherine Grout 所撰述的《藝術介入空間》書中提到「藝術品不需要藉著哄抬它的外在形式來存在，關鍵在於他被理解的狀況、被納入與環境共存的複雜性。」²⁹朱銘的作品在歐洲的這些城市空間中的存在，除了《太極系列》的藝術能量外，更代表著西方與遠東的某種個體們的集會與交流，投射出我們發展建構中的現實世界。當然朱銘，也就是藝術家本身並不刻意的規畫這些事件，也不會深究這些意涵。不同於當代藝術對於社會的參與的各種形式的計畫，在朱銘的國際展覽中，許多時候朱銘只關注於自己作品，不主導展覽本身，卻意外的讓自己的藝術與現實世界或世界各的地域產生更密切的聯結。

而這樣的聯結背後其實來自於「人」的推動，而從朱銘在歐洲展覽的分析來看，在 20 世紀以來西方自由與經濟力量的發展下，藝術品還是被形式化的包裝與詮釋，與政治、商業和文化交流組成更複雜難以分開來解式的關係結構，這樣的結構希望能夠挪用傅柯的「部署」(dispositi)³⁰來詮釋朱銘在歐洲展覽的推進。

²⁹ Catherine Grout, 姚孟吟譯，黃海鳴審訂，《藝術介入空間：都會裡的藝術創作》（臺北市：遠流，2002），頁 19

³⁰ 林耀秋，《集置與部署：「海德格與傅柯」遭逢的一種哲學軌跡》，高雄：國立中山大學哲學研究所碩士論文，2007。

圖版

圖 1



1997 年巴黎梵登廣場展覽

圖 2



1997 年巴黎梵登廣場展覽

圖 3



1997 年巴黎梵登廣場展覽開幕晚宴，由左至右為法國文化與法語推廣部部長夫人 Lise Toubon、法國文化與法語推廣部部長 Jacques Toubon、朱銘以及歐德瑪。

圖 4



1997 年巴黎梵登廣場展覽開幕剪綵，由右至左為巴黎市長夫人堤貝利、歐德瑪及朱銘。

圖 5



1999 年盧森堡展覽

圖 6



1999 年盧森堡展覽

圖 7



1999 年盧森堡展覽文宣

圖 8



《太極系列》，2002 年比利時布魯塞爾作品設置文宣

圖 9



《太極系列》，2003 年柏林布蘭登堡門展覽個展。

圖 10



《太極系列》，2003 年柏林布蘭登堡門展覽個展。

圖 11



1991 年英國街頭所見朱銘個展大型海報。

圖 12



《太極系列》，1991 年攝於南岸中心。

圖 13



《太極系列》，1991 年攝於約克夏雕塑公園，朱銘美術館研究部典藏照片。

圖 14



1995 年雕刻之森「朱銘展」會場，由右至左為黃才郎、張頌仁、歐德瑪、楊英風和朱銘。

圖 15



1995 年雕刻之森「朱銘展」會場，由右至左為歐德瑪、張頌仁。

圖 16



1997 年巴黎梵登廣場行前展覽記者會，臺北漢雅軒

圖 17



1997 年巴黎梵登廣場行前展覽相關文宣。

圖 18



1999 年在威尼斯的展覽文宣。

圖 19



1999 年威尼斯展覽