

## 干預

蜜德莉·霍華德：火線阻擊

內德·史密斯：物質與生命的瞬間

「干預」是與炮臺公園城管理局合作組織的專案，聚焦於蜜德莉·霍華德(Mildred Howard)和內德·史密斯(Ned Smyth)作品的平行展覽。兩位都是著名的藝術家，都創作了傑出的作品，並有著廣泛的公共藝術作品創作歷史；他們目前都有作品在炮臺公園城的公共公園和開放空間展出。

紐約市公共藝術的角色與早期經由國家批准的紀念碑相比有了很大的演變。20 世紀 60 年代和 70 年代，隨著紐約開始採用公共藝術作為重塑城市空間的方式，人們對公共藝術的作用進行了根本性的反思。約翰·林賽(John Lindsay, 1966 年任紐約市市長)和他的政府成員作為公共藝術的宣導者發揮了關鍵作用，他們支持在整個城市的公園和公民空間自由和民主地展示藝術作品。他們認為，雕塑在重振街道和廣場以及促進公共空間的吸引力和安全性方面發揮著關鍵作用。桃莉絲·弗裡德曼(Doris Freedman)是這其中的關鍵人物，她領導了文化事務辦公室，她後來還發起成立了公共藝術基金。

與此同時，這一時期的許多藝術家接受了工業材料與工業方法，並開始在他們生活和工作的曼哈頓市下城佔據巨大的空置倉庫空間。隨著藝術家們嘗試創新的形式和媒介，以及新的展示方式，他們開始滲透並融入城市空間，其中許多空間由於工業製造的轉移而被遺棄或是年久失修。

20 世紀 70 年代中期，這座城市面臨嚴重的財政危機，對藝術的支助中出現了非營利和私人藝術組織以及公私合作的情形。公共藝術基金成立於 1977 年，宣導公共藝術，並在紐約市各地舉辦了數百場藝術家展覽和專案。另一個重要的組織是由阿蘭娜·海斯(Alanna Heiss)在 1971 年成立的藝術和城市資源研究所，該組織在城市的廢棄空間舉辦展覽（後來發展成為現在的 MoMA PS1）。1974 年成立的「創意時代」也很關鍵。由卡琳·培根(Karin Bacon)、蘇珊·亨肖·鐘斯(Susan Henshaw Jones)和安妮塔·康蒂尼(Anita Contini)建立的「創意時代」成為了一個促進實驗性公共藝術的領先城市組織。它與藝術家合作，組織了數百件開創性的作品，包括 70 年代末和 80 年代初具有里程碑意義的「海灘藝術」系列展覽，這些展覽的舉辦地是當時的新垃圾填埋場「海灘」，那時炮臺公園城的城市景觀剛剛形成，尚未建設。

炮臺公園城始於 60 年代末，是一個用垃圾填埋場取代曼哈頓市下城哈德遜河沿岸破舊碼頭的填海專案，其後發展成為一個建設住宅、公園和商業混合區、占地 92 英畝的宏偉願景。1968 年，紐約州成立了炮臺公園城管理局，監督前港口地區的開發。在建設世貿中心和其他各種項目中挖掘出的大量土壤和岩石被傾倒在哈德遜河 1.2 英里的河岸線上，曼哈頓因此又向哈德遜河延伸了幾個街區，炮臺公園城所處的土地就這樣誕生了。然而，在 70 年代，除了整治場地之外，很少有建築開工，這主要是由於城市的財政危機。公共藝術專案是其總體規劃不可或缺的組成部分，與瑪麗·米斯(南灣 South Cove)和安·漢密爾頓(淚珠公園 Teardrop Park)等建築師、景觀建築師和藝術家合作，還有路易絲·布儒瓦(Louise Bourgeois)、湯姆·奧特內斯(Tom Otterness)、馬丁·珀爾耶(Martin Puryear)以及許多其他知名藝術家的作品。

\*\*\*\*\*

本專案的組織工作已經做了很多，特別是考慮到當前疫情流行的複雜因素。首先，我們要感謝藝術家蜜德莉·霍華德和內德·史密斯，沒有他們的奉獻和慷慨，我們就無法舉辦這些展覽。

我們也要感謝炮臺公園城管理局的合作夥伴，感謝他們為專案的成功所做的貢獻，特別是炮臺公園城管理局社區夥伴關係和公共藝術部主任阿比蓋爾·埃利希(Abigail Ehrlich)和社區夥伴關係和公共藝術部助理伊菲吉娜·宋(Iphigenia Seong)，他們對「干預」的發展至關重要；還有首席營運官埃裡克·曼森(Eric Munson)和總裁兼首席執行官 BJ·鐘斯(BJ Jones)，我們對他們的熱情和支持深表感謝。

BMCC 的策展助理埃爾西·貝尼特茲(Elsy Benitez)為這些展覽的各個方面提供了特殊的幫助，在每一步都提供了便利；由執行主任努埃爾·羅梅羅(Manuel Romero)領導的公共事務團隊，特別是多媒體和視頻專家大衛·龐伯恩(David Pangburn)，為本專案和相關內容提供的幫助無可比肩。我們對安東尼·門羅校長(Anthony Monroe)、主管負責機構發展的副校長洛娜·瑪爾科姆(Lorna Malcolm)、特別法律顧問梅麗爾·凱納德(Meryl Kaynard)和主管財務的助理副校長埃琳娜·薩繆爾斯(Elena Samuels)的幫助和鼓勵表示最誠摯的感謝。也非常感謝主管校園規劃和設施的助理副校長豪爾赫·亞法爾(Jorge Yafar)和建築物和場地管理總監綺麗兒·瑞特(Cheryl Reiter)。最後但同樣重要的是，我們要表彰我們的學生講解員：金伯利·安德森、(Kimberly Anderson), 伊芙琳·查韋斯、(Evelyn Chavez), 伊蘭娜·康恩(Elanna Conn)、蒂芙尼·丹尼爾安(Tiffany Danielian)、伊莎貝爾·菲格羅亞(Isabela Figueroa)、伊莎貝爾·萊內斯(Isabel Lainez)、阿達利·穆尼奧斯(Adaley Munoz), 和威廉·奧爾蒂斯(William Ortiz)。

---麗莎·潘澤拉(Lisa Panzera)，BMCC 雪麗·菲特曼藝術中心(Shirley Fiterman Art Center)主任

## 蜜德莉·霍華德(Mildred Howard)與作為干預措施的藝術

炮臺公園城(Battery Park City)的許多戶外藝術作品都是作為公共空間內的干預措施而創作的，旨在邀請觀眾重新思考他們對世界的想法。在人們的日常環境而非博物館或私人場所中展示藝術，使人們有機會公開並直接參與作品。1982年，炮臺公園城的現址是一座新垃圾填埋場，一片荒蕪、尚未開發，艾格尼絲·鄧尼斯(Agnes Denes)在那裏種植了兩英畝金燦燦的小麥，收穫了1000磅，她耕作時滿懷活動家的場域特定意向性和環保主義者的熱情。對鄧尼斯來說，在「面對金融區的那個地方種植、維持和收穫小麥，是對這個體系的挑戰，創造了一個強大的悖論。」鄧尼斯稱她的項目「.....毫無可能、不可理喻，浪費了寶貴的房地產。它產生於長期的關切，呼籲關注人們本末倒置的優先事項。「麥田：對抗」(*Wheatfield: A Confrontation*)是一個象徵。它質疑現狀，呼籲關注管理不善、浪費、生態問題和糧食安全，促使人們重新思考他們的優先事項。」\*「麥田」之後近40年，蜜德莉·霍華德的「除了自身顏色不會被錯認為其他顏色的房子」(*The House That Will Not Pass For Any Color Than Its Own*) (2011年)，作為炮臺公園城管理局(Battery Park City Authority, BPCA)的大型公共藝術收藏的臨時補充。「除了自身顏色不會被錯認為其他顏色的房子」靜靜地迎接人們進入其深紫色的牆壁。觀眾一旦進入，會遇到奇怪的不合邏輯的顏色，出人意料，促使人們重新考慮作品和我們的世界。一如「麥田」，霍華德的作品中蘊含的悖論悄悄地自我揭示。

從薩克拉門托機場局(Sacramento Department of Airports)借用「除了自身顏色不會被錯認為其他顏色的房子」的計畫始於2018年，該裝置於2020年落成，在喬治·佛洛伊德的恐怖謀殺案之後，在隨後的種族正義的深刻而持久的公眾呼聲中，在致命的全球疫情大流行中，它呈現出意想不到的哀傷。同樣，「火線阻擊」的展出計畫始於2019年，這是霍華德20世紀90年代眾多動人心魄的作品之一。該作品通過令人毛骨悚然的關聯描繪了一個身背負標靶的年輕非裔美國公民的剪影—這是對今天美國有色人種所面臨的暴力的哀歎和重現。正如藝術家提醒我們的，「這些人曾經是且仍然是我們所有人的孩子。他們的皮膚是什麼顏色並不重要」。†

霍華德在作品中利用歷史、神話和集體記憶之間的關係，既喚起了個人的記憶，也喚起了普遍的記憶。這些關聯在「火線阻擊」中得以挖掘。該作品由大約60個真人大小的膠合板雕像組成，每個都用絲網印刷了同一個十八九歲的年輕人的形象，他是霍華德的遠房親戚，在第一次世界大戰期間被徵召或是加入美國陸軍。這群年輕的黑人士兵組成了一個團，讓人想起美國軍隊在第二次世界大戰期間種族隔離部隊的歷史。數十萬年輕的黑人男子入伍，希望在美國社會中展現服務和歸屬感，卻在國外和國內都遭到了種族歧視和敵視。非裔美國人的前線部隊所受的訓練較少，分配到的任務卻更危險，值得注意的是，第369步兵團在前線戰壕中呆的時間最長，在第一次世界大戰中遭受的傷亡是所有美國部隊中最多的。非裔美國士兵們儘管為國服役，但他們從戰爭中歸來后仍然遭受怨恨，迎接他們的還有1919年的「血腥之夏」白人至上主義種族騷亂。

霍華德剪出的所有士兵都面朝前方，保持立正姿勢。每個人的背後都有一個巨大的靶心。從背面看這些士兵時，他們是缺乏個性的物體。這件作品展示了人

類身體的歷史和現實，尤其是那些皮膚黝黑的人，他們不斷地被非人化，在「火線阻擊」中成為暴力的目標。象徵力量的石頭堆在士兵面前的走廊地板上。它們既是墓碑，又是可以藏身於其後的屏障。霍華德將妮娜·西蒙（Nina Simone）改編自美國黑人靈歌的歌曲「罪人」（Sinnerman）引為自己的靈感來源。在歌中，一個人跑到一塊岩石前，卻發現自己無法躲藏。無論過去還是現在，無論老幼，黑人們都無法躲避他們所面臨的暴力，霍華德的裝置作品呼籲觀眾正視並反思種族主義的歷史和遺毒。

「除了自身顏色不會被錯認為其他顏色的房子」從霍華德的記憶、研究和想像力的寶庫中蛻變而成。用藝術家自己的話說，這件作品是「一個明確無誤的家的象徵，它敏於紐約市的人口多元化，讚美其複雜的歷史和多姿多彩之美。「房子」是一座橋，連接東西兩岸，連接現在與過去，連接紐約與世界。」† 思考一下對房子的要求，屋頂和牆壁有大的開放空間。意想不到的空隙挑戰著觀眾的期望並引發對現狀的質疑：在人類看來，什麼是所有人都能接受的住所？雖然「房子」這個建築在林立的摩天大樓叢中看上去毫不起眼，但如果仔細觀察，它似乎漂浮在地面上。它看起來堅固而傳統，但矛盾的是它的不確定性和不完整性。藝術家關注許多問題：基於種族和身份的不公、全球遷徙、住房無保障。「房子」創造了一個考慮這些問題的空間。

從「房子」內向外看，構成這個結構的玻璃板就像一個改變環境的鏡頭。當陽光和來自哈德遜河的折射光照亮這件作品時，它的皇家深紅和紫色會增強，觀眾的視角也會發生變化，「房子」的墨紫色轉變為紅紫色，泛銀的淡紫轉變為玫瑰金。顏色在與光和影以及在與透明和不透明表面的互動之際，似乎可以不費吹灰之力地轉換。「房子」的顏色多變而令人愉悅，這要歸功於藝術家混合顏料的能力和對折射的理解。

在捕捉無常的同時保留歷史是貫穿霍華德作品的幾個二元性之一。淘金熱期間從東部移居到加州的旅行者所寫的信件頗具歷史意義，一些信件的碎片被放大，在「房子」的金色飾面玻璃牆上可以看到。參觀者看到自己的形象反映在鏡面般的筆跡上，當他們駐足於現實時間和過去之間，他們的形象化作轉瞬即逝的碎片，融入作品之中。遷移和建立新的社區與藝術家的生活密切相關。她是十姊妹中最小的一個，也是她的大家庭中唯一一個從德克薩斯州加爾維斯頓（Galveston, Texas）搬至加州之後出生的成員。她的童年滿是他鄉、他時和他人的生動的故事。她的名字、最喜歡的食譜和家庭傳統都與一個遙遠的社區有關，其中有來自日爾曼、英國和斯堪的納維亞的祖先，他們自願來到美國，其中還有來自馬利、貝南和多哥的西非奴隸，他們被強迫來到這裏。

從「除了自身顏色不會被錯認為其他顏色的房子」可以看到自由女神像，藝術家透過開放的門口將這景象框住。人們可以站在門檻上贊嘆自由的象徵，反思不應有的不公。用藝術家的話說，「默默提出的問題是沉思性的，而藝術品作為一個對家園和人性充滿遐思和好奇之所，是一塊試金石。」†

奧利弗·李·傑克遜（Oliver Lee Jackson）、瑪麗·洛夫萊斯·奧尼爾（Mary Lovelace O'Neal）、貝葉·薩爾（Betty Saar）、杜威·克倫普勒（Dewey Crumpler）、大衛·布拉德福德（David Bradford）、霍華德娜·平戴爾（Howardena Pindell）和雷蒙德·霍爾伯

特(Raymond Holbert)等同行抽象藝術家的作品均蘊含非洲主義和黑人經驗，對霍華德產生了重要影響，她將自己作為藝術家的視野和作為活動家的中介作用注入到這些項目中。現在距離 20 世紀 60 年代和 70 年代的民權運動已過去兩代人，在文學、視覺和表演藝術中出現了更多的婦女和有色人種，霍華德仍堅持為矛盾、不公正和不平等問題發聲。她所在的多元文化城市和整個舊金山灣區的建设者們遭到歧視，她看在眼里，痛在心中。在她看來，該社區豐富的拉丁裔、亞裔、非裔美國人和歐洲裔的混合遺產是該地區活力和創造力的源泉。霍華德繼續堅持不懈地關注現在，同時反思過去，創造出揭示人類精神的脆弱、機智和復原力的藝術。

《干預》來自關於公共藝術及其無聲表達思想和情感的內在力量的高度相關性的對話。炮臺公園城的公共藝術收藏，包括內德·史密斯(Ned Smyth)、蜜德莉·霍華德以及其他十八人的作品，被整合到一個混合使用的 20 世紀實驗中，這個實驗既是一個城市公園系統，也是一個住宅區和商業區，位於紐約市最多元化的學院之一 BMCC 的對面。在這兩個空間裡，學生、居民和遊客操幾十種語言。直覺上，公共藝術可以與我們所有人交流。正如它以令人驚訝的方式改變城市景觀一樣，它也可以改變觀念，激發和增強想像力，並鼓勵反思。

\*艾瑪·恩德比(Emma Enderby)，《艾格尼絲·鄧尼斯：絕對數和中間值》(Agnes Denes: Absolutes and Intermediates)。紐約: The Shed，2019 年。

†蜜德莉·霍華德在接受艾比·埃利希採訪時所說，2018 年。

---阿比蓋爾·M·埃利希(Abigail M. Ehrlich)，BPCA 社區夥伴關係和公共藝術部主任以及

伊菲吉娜·宋(Iphigenia Seong)，BPCA 社區夥伴關係和公共藝術部助理

## 內德·史密斯：物質與生命的瞬間

1973年，內德·史密斯(Ned Smyth)在阿斯彭(Aspen)做了一個夏天的建築工作，要搭便車回紐約；這時一輛小貨車在新澤西州的高速公路邊停下，讓他搭車。機緣巧合，卡車上的兩個人是藝術家基斯·索尼耶(Keith Sonnier)和音樂家迪克·蘭德里(Dickie Landry)；兩人都住在曼哈頓下城。這次偶遇使史密斯進入了蘇豪/三角地(SoHo/Tribeca)的藝術圈。在兩人的建議下，史密斯去了「美食」(Food)餐廳，這是一個藝術家經營的餐廳和藝術項目，由戈登·馬塔-克拉克(Gordon Matta-Clark)和卡羅爾·古登(Carol Gooden)創辦，他隨後被錄用。史密斯隨即從下東區搬到了三角地，加入了這個由畫家、雕塑家、舞蹈家、音樂家和詩人組成的社區，他們正在發展另類藝術實踐，同時在開發展示他們作品的空間。他還在一個那些年間出現的當代藝術開創性空間—格林街(Greene Street)112號幫忙。正如史密斯所言，那個圈子成了他的學藝之所，而其他藝術家和導師，包括馬塔·克拉克、基斯·索尼耶(Keith Sonnier)、珍妮·海斯坦(Jene Highstein)和理查·諾納斯(Richard Nonas)，都成了他親密的朋友。下城的社區緊密團結、高度合作，在那裏，藝術家們經常一起工作，互相幫助。史密斯協助馬塔·克拉克創作了著名的「無政府建築」(Anarchitecture)系列作品，馬塔·克拉克從現有的通常是要被拆除的建築結構中切割出大面積的牆體和地板。

1973年晚些時候，史密斯被邀請在格林街112號展示他自己的作品。他在兩年前就開始澆築混凝土，並開始展示水泥梁的建築裝置，看起來像建築中使用的標準2x4木材的長度。幽靈般的灰色層次凸顯了重複排列的2x4，喚起了一個不完全存在的結構。極簡主義是這一時期的主流詞彙，史密斯認為卡爾·安德列直接放置在地板上的裝置和弗蘭克·斯特拉簡潔的黑色條紋繪畫的影響深遠。然而，雖然極簡主義的特徵（使用模組化單元、單色和重複）存在於史密斯最早的作品中，但他並沒有採用同樣的僵硬結構、非個人化和無情的形式重複。在諸如「哈德遜街2x4s」(Hudson Street 2x4s 1972年-1993年)這樣的裝置作品中，表面從來都不完全均勻，混凝土的灰色顏色斑駁且變化，物體的擺放直觀而非公式化。

史密斯開始越來越多地綜合運用羅馬拱門、埃及柱頭、羅馬柱，以及他年輕時接觸到的無數文藝復興時期的建築物、雕塑和繪畫。他的父親，著名的藝術史學家克雷格·休·史密斯(Craig Hugh Smyth)，在新紐澤西和義大利之間各住一段時間；史密斯的大部分青春時光都陪伴著他的父親在歐洲度過。他接觸到的古典建築和雕塑、羅馬式教堂、哥特式大教堂和羅馬神廟的柱廊、拱門和馬賽克，都對他產生了深刻影響。尤其是體量的概念，是他在整個作品中一直探索的，史密斯是70年代雕塑家當中較早接觸建築概念以及建造場域特定藝術的，在大型公共藝術裝置方面開闢了一條新路。

1976年，史密斯被邀請阿蘭娜·海斯(Alanna Heiss)在PS1的開幕展上展示他的裝置作品「房間裡最後的晚餐」(Last Supper in Rooms)，並在第二年完成了他的第一個公共藝術裝置。從那時起，他已經完成了三十多個大型公共專案，包括炮臺公園城的「樓上的房間」(The Upper Room，1986年；1987年完成安裝)。在發展公共藝術裝置的過程中，他越來越多地使用金色和彩色馬賽克瓷磚點綴混凝土柱子，成為「圖案與裝飾」運動(Pattern and Decoration，70年代中期至80年代的一個突出運動)的突出人物。「圖案與裝飾」運動的藝術家們得到了畫廊主霍利·所羅門(Holly Solomon)的支持，1975年史密斯第一次與他合作展出。與這一運動有關的藝術家不再拘泥於僵硬的抽象主義，而是更感性地使用紋理、顏色和裝飾圖案。藝術家們模糊了美術和裝飾藝術之間的區別，同時又反對公認的等級制度，經常採用盛行的無節制裝飾。

史密斯同樣開始展現越來越多的表達可能性，他採用棕櫚葉和蓮花等來自自然界的圖案，將這些圖案風格化為柱頭。透過使用馬賽克，他引入了複雜的色彩和設計，以及形象裝飾，反

對現代主義關於圖案並不重要的觀念。史密斯將黃金和彩色裝飾品的融合、來自自然界的裝飾元素、與藝術史的關聯和非西方的影響相糅合，創造了多層次和廣闊的裝置。

這些多元化的作品，通常是為公民空間而創作的，目的是對廣大的觀眾說話。「樓上的房間」是這一時期的作品，位於炮臺公園市阿爾巴尼街(Albany Street)與濱海大道(Esplanade)的交界處，一個柱廊和一系列獨立的柱子構成一個內部庭院/廣場。雖然對外界開放，但裡面的空間感覺是封閉的，創造出的環境讓人聯想到希臘和羅馬神廟的廢墟或開放式露天劇場。其中中心是一張長桌和凳子，讓人聯想到「最後的晚餐」(喚起對他在 PS1 展出的裝置作品的記憶)，但桌子上裝飾著棋盤，邀請觀眾坐下來玩。混凝土結構表面有紅色灰泥狀的鵝卵石，中心有一棵棕櫚樹，被安置在涼棚裡，上面鑲嵌著馬賽克瓷片。觀眾對此處的神聖莊嚴感被喚起，而同時，他們被邀請以世俗的方式參與，創造出一個社區參與的空間。史密斯創造了一個引人入勝而頗具雄辯性的作品，既嚴肅又俏皮，空間既開放又暗示封閉，既嚴謹又有裝飾性。

史密斯更晚近的一些大型裝置作品轉向探索自然形式，而不是建築空間，往往體量巨大。

「下一代」(The Next Generation, 2012 年)是一個由密集的彩繪泡沫製成的岩石狀結構紀念雕塑，懸掛在紐約市立大學雷曼學院(Lehman College, CUNY)科學館的中庭。嵌入在該結構中的是該地區的地質歷史，反映了容納它的建築中所研究的學科。在整個科學館中，史密斯還安裝了由透明玻璃製成的類似細胞的圖像，引起對生物形式的微觀視角的反思，擴展科學研究的各個領域。作品從規模和位置兩個方面入手，以宏觀和微觀的視角，反映了藝術家的探索，同時向內和向外延伸。

在許多方面，史密斯一直對石頭、空間和規模有一種迷戀。他不斷研究工藝、材料和建築空間的各個方面，在戶外「隱蔽空間」(這是他對此的稱呼)的創作和他的工作室工作之間來回穿梭。與他的公共藝術作品的大型場地不同，他目前的工作室作品由雕塑和照片組成，目的是在室內觀看。它們內省和而恭敬，與他的裝置作品直接相關；它們仍舊反映他的個人歷史，這在許多方面已經滲入他的作品。1994 年，史密斯離開他在三角地的閣樓，搬到了長島的東端，最終在謝爾特島(Shelter Island)定居，目前他在那裡生活和工作。在拆包和安頓工作室的過程中，他發現自己有幾箱石頭，多年來他一直憑直覺收集這些石頭。史密斯著迷於這些石頭的形狀和質地，它們的重複形式成為藝術家的新詞彙。這些石頭讓史密斯想起了年輕時接觸的古典雕塑，他從這些石頭中獲得靈感，開始創作一個系列。透過對樹枝、大尺寸黑白照片以及鑄銅、聚氨酯泡沫和三維列印的進一步實驗，史密斯開始執著地探索解析度、材質、紋理和規模等方面。這次展覽中有史密斯最近的雕塑和 8 英尺長的石頭照片，以及他的青銅鑄件和樹枝照片，也有他 70 年代的一些混凝土鑄造的 2x4 的裝置。從他最早的作品到最晚近的作品，以及對它們的並排展示，可以看出史密斯關注的是自然和文化之間的平衡。

---麗莎·潘澤拉(Lisa Panzera)，BMCC 雪麗·菲特曼藝術中心(Shirley Fiterman Art Center)主任