

極簡藝術中的物件與初級結構

Objects and Primary Structures in Minimal Art

高士賀 | Shihe Gao

魯迅美術學院，雕塑藝術學院講師/國立臺灣藝術大學當代視覺文化與實踐研究所博士生

Lecturer of Luxun Academy of Fine Arts,
College of Sculpture Art. Ph.D. Student,
Graduate School of Contemporary Visual
Culture and Practice, National Taiwan
University of the Arts.

來稿日期：2023年6月8日

通過日期：2023年12月12日

本文曾參加 2021 國立臺灣藝術大學美術學院與沖繩縣立藝術大學主辦：《彫刻の五・七・五》
雕塑的詩意與造境國際學術研討會。

摘 要

本文旨在探討極簡主義藝術的特徵與歷史環境，分析《初級結構》展覽的意義，對博物館佔據新興藝術風格話語權的目的及回溯展覽而進行展覽行為的論述。提示物件與結構對極簡藝術中「三維作品」的意義，以及對「初級結構」延伸的其他想像，結合在場與時間性分析觀眾在藝術創作中的位置。

關鍵詞：極簡藝術、物件、初級結構、造型藝術、三維作品

Abstract

This paper discusses the characteristics and historical context of minimalist style by analyzing the significance of the exhibition “*Primary Structures*”, and the cultural imaginations it triggers. This paper argues the purpose of museum’s control over how emerging art style and retrospective exhibition of “*Other Primary Structures*” should be discussed. It also points out the significance of objects and structures in “three-dimensional works” within the context of minimalism, as well as the importance of the presence of, and the time spent by, audience in artistic creation.

Keywords: minimal art, objects, primary structures, art plastique, three-dimensional work

一、六〇年代的「新藝術」

二戰結束後，紐約逐漸成為世界藝術中心。當時，美國主流藝術以克萊門特·格林伯格 (Clement Greenberg, 1909-1994) 所推崇的波洛克 (Jackson Pollock, 1912-1956) 與羅斯科 (Mark Rothko, 1903-1970) 為代表的抽象表現主義繪畫，其強調繪畫的非再現性與平面性，旨在對歐洲繪畫傳統的拒絕，進而確立美國前衛藝術在藝術史中的地位。極簡主義 (Minimalism) 風格在二十世紀五〇、六〇年代逐漸進入大眾視野。首先，作曲、舞蹈領域率先嘗試該風格的創作，如伊馮娜·雷納 (Yvonne Rainer, 1934-) 的舞蹈、勞勃·威爾森 (Robert Wilson, 1941-) 的戲劇以及約翰·凱奇 (John Cage, 1912-1992) 於 1952 年創作的作品〈4' 33"〉。

在造型藝術 (Art Plastique) 領域，由於紐約畫派 (The New York School) 代表的抽象表現主義繪畫佔據主流藝術話語，許多年輕藝術家轉而尋找不同的「新藝術」 (New Art) 形式。隨著後現代主義思潮的興起，極簡藝術、波普藝術和觀念藝術等不同類型的藝術共同推動了歷史前衛藝術到新前衛藝術的轉向。其中極簡藝術以拒絕抽象表現主義的教條為特點，轉而使用重複、網格、工業材料等方法展現新的藝術形式。這種藝術形式被認為將現代主義的一種形式主義推向了頂點，在完成的同時又與之決裂。

博物館在藝術體制中扮演著重要角色，通過支持特定的藝術風格和藝術家，不僅是對該藝術風格的認可，同時將自身定位於相關領域。例如，惠特尼美術館 (Whitney Museum of American Art) 專注於推動美國藝術，而猶太博物館 (The Jewish Museum) 在六〇年代通過策劃《初級結構》展覽來支持新興的極簡主義風格作品，

使自己定位在藝術界的前沿。這種藝術體制與實踐之間的相互作用，不僅影響著藝術家的創作，也影響著博物館、畫廊等藝術機構的運作和發展。

（一）極簡藝術

在歐洲，1913 年馬列維奇（Kazimir Malevich, 1879-1935）放在白色地面上的黑色方塊被看作是第一部至上主義（suprematism）作品，隔年杜象（Marcel Duchamp, 1887-1968）選擇了金屬晾瓶架，命名為「現成品」（ready-made）。這兩件作品以不可簡化及最低限度的形式標誌著視覺藝術的極限，從以往代表再現的繪畫和雕塑的藝術媒介轉向了將藝術簡化為最基本的元素，挑戰藝術本體定義的創作過程。

在美國，最初極簡主義風格的作品被冠以 ABC 藝術¹、新藝術、初級結構、實在主義藝術（literalist art）²等標籤。此類看似簡單易讀的作品往往被批評為低藝術含量、缺乏表現力、簡化和幼稚的。然而，極簡藝術（Minimal Art）這一術語首次出現是藝評家理查德·沃爾海姆（Richard Wollheim, 1923-2003）在 1965 年 1 月的《藝術》³雜誌上提出，作為批評杜象現成品的美學問題而出。他

1 Barbara Rose, "ABC Art", *Art in America* 53, no. 5(1965): pp.57-60.

2 麥克爾·弗雷德著，張曉劍、潘語冰譯，《藝術與物性：論文與評論集》（南京：江蘇鳳凰美術出版社，2013），頁 155。

3 Richard Wollheim, "Minimal Art", *Arts Magazine*, January (1965): pp.26-32.

批評這些作品是「什麼都不做的『無幫助的現成品』」，或者是萊茵哈特（Ad Reinhardt, 1913-1967）在他的「黑色繪畫」中故意降低藝術含量。沃爾海姆認為藝術家沒有付出足夠多的努力，這類作品缺乏表現力且簡化幼稚，儘管是負面評價，但卻肯定了藝術家「選擇」的價值。藝術家不再需要親自加工作品，手工技巧在這裡被排除，而是作為規劃者，這也間接促進了藝術觀念的提升。

在藝術家群體中，莫里斯（Robert Morris, 1931-2018）認可「極簡主義」這一標籤，卻被賈德（Donald Judd, 1928-1994）所反對，他認為這是一種誤解，當時並沒有相關的藝術團體（例如紐約畫派），而是來自藝術史的宣傳，但這卻成了此類作品最廣為人知的標籤。

在五〇、六〇年代美國藝術界的一個突出特點是藝術家參與到寫作活動中，例如，賈德、莫里斯、弗拉文（Dan Flavin, 1933-1996）、勒維特（Sol Lewitt, 1928-2007）和史密森（Robert Smithson, 1938-1973）等藝術家都積極參與藝評活動並發表文章，並且把寫作作為指導創作的工具。雖然他們的寫作目的不是純粹的理論研究，但是這種實踐與理論深入結合的現象被認為是美國藝術史寫作的重大轉變。在眾多美國藝術家和藝評家的積極推動下，極簡藝術成為了美國藝術的獨特部分。然而，從宏觀的角度來看，從歐洲的立體主義到至上主義，再到美國的抽象表現主義和極簡主義，這些現代主義藝術風格並非獨立存在於兩個孤立的大陸上。極簡藝術只是現代藝術的一部分，這種風格不僅在美國，還在南美、英國、東歐和日本等國家發展，各自結合當地的文化進行創作，並非是對這種藝術風格的模仿。以今天的視角看，極簡藝術是一種全球性的藝術現象。在藝術家不斷追求獨特性的過程中，推動了歷史前衛藝術向新前衛藝術的轉向。

（二）具體物件：在繪畫與雕塑之間

賈德的〈具體物件〉（*specific objects*, 1965）被認為是極簡藝術的重要文章之一。該概念首先是藝術創作對工業手段的引用，例如，通過委託批量生產反對傳統藝術的書寫方式。在賈德看來，傳統的繪畫與雕塑已經不能滿足藝術家的需求。他對繪畫顏料感到失望，因為它不像商業油漆那樣堅固和具體；對傳統雕塑的製作方式也感到厭倦，因為它是添加與組成的循序漸進過程。因此他嘗試在繪畫與雕塑之間尋找新的創作方式。為了脫離作為傳統藝術媒介的繪畫與雕塑的束縛，他直接使用工業材料，認為這樣可以表現得更為具體。這種具體可以理解為物件傳遞出材質的種類，例如鋁、冷軋鋼、有機玻璃、紅色及普通的黃銅等。材料的具體特質包括軟硬、光滑程度、可塑性、尺寸、透明度和沉悶感，都具有非客觀性的用途，直接傳達材料的信息，也更加簡單。作品中刻意地放棄了再現與敘事，通常不含有擬人化的圖像，因此它迴避了繪畫與雕塑的傳統術語，轉而使用「三維作品」（*Three-dimensional work*）來定義，強調作品是整體的三維物件。當時對從二維平面向三維物件的探索剛剛開始，因此被藝術界認為擁更多的可能性，特別是觀眾的介入，強調對作品體驗結合偶然性來共同建構作品，這一過程對身體的思考受到了梅洛龐蒂（*Maurice Merleau-Ponty*, 1908-1961）《知覺現象學》（*Phénoménologie de la Perception*, 1945）的影響。

當時繪畫在格林伯格的推動下使抽象表現主義被認為是先進的藝術形式，不過，作為具有廣義性物件的這種三維作品的出現則被認為更有優勢，它的出現不僅是對傳統權力的抵抗，也改變了創作和評估的方法，造型藝術也朝向形式的多樣化發展。雖然〈具體物件〉被經

常提及和引用，但賈德在其個人訪談中多次強調那是他作為藝評家身份對發生在紐約藝術現象的報導，並不是任何意義上的藝術宣言。這表明，在藝術家與藝評家身份轉換過程中，藝術家清楚自己的理論局限。但是，他們以獨特的視角尋求自己藝術獨特性的願望體現了藝術的自由本質。

（三）形式與內容

賈德強調以「有趣」為創作目的的外在價值觀與格林伯格追求藝術「品質」的內在核心相矛盾。賈德對品質要求不是來自藝術史內部的評價標準，而是期望作品被好好製作出來。作品是否有趣被放在首位，那麼，品質在賈德這裡屬於形式部分。他認為：

一個特定的事物（thing）可以創造一個有趣的空間，不需要設置一些動態來使其有趣——一個表面本身就是有趣的。你不需要設置某些特殊的角度與其他事物相關聯。如果你有一個具有特定的大小、特定表面和材料的矩形，並且它具有你想要的質量，那麼它就已足夠有趣了，你不需要將它放到其他的背景中使它有趣。⁴

4 Judd Foundation, *Donald Judd Interviews* (New York: Judd Foundation & David Zwirner Books, 2019), p.99.

格林伯格則認為品質和審美價值源自於藝術家的靈感和視野，這些元素屬於「內容」而非「形式」。他再次強調：「嚴格來說，藝術是經驗，而不是原則，除了品質之外，其他任何元素在藝術中都是次要的。」⁵ 格林伯格認為作品的質量不是取決於作品中呈現了多少種意義，而是取決於其中這種意義的強度和深度，而這些意義是否大或小則無關緊要。儘管兩種觀點存在分歧，然而，它們的重要共通點是藝術作品是否能「有效表達」藝術觀念。

（四）自律與擬像

部分極簡藝術作品與布朗庫西（Constantin Brâncuși, 1876-1957）推進激進的形式主義有著相似的外貌，但布朗庫西並未完全放棄擬人化的再現表現手法，他的作品中仍可以看到簡化與重複，例如鳥與女人的形象。就算在〈無盡之柱〉（*La Colonne sans fin*, 1918）相較之下，賈德的作品雖然也具有重複排列結構的外觀，但其差異在於前者接受立體派「再現與具象」的影響，來自雕塑。而後者源自對抽象表現主義的批評，不僅放棄「再現」與「具象」，對平面提出批判的同時提倡藝術作品的自我確立，更加接近繪畫。

正如格林伯格所說，「只有平面性（flatness）是繪畫藝術獨一無二的和專屬的特徵。」⁶ 他認為現代主義繪畫依然假設它作為繪畫的

5 羅伯特·C·摩根著，溫婷譯，《格林伯格晚期文選》（南京：譯林出版社，2022），頁55。

6 克萊門特·格林伯格著，沈語冰譯，〈現代主義繪畫〉，《油畫藝術》1期（2019），頁30。

身份拒斥對其作為物體身份的關注，強調繪畫以追求平面性作為其純粹形式。在 1946 年之前，繪畫的邊界是矩形邊框與牆面，將其內容、布局和觀眾視線限制在其中。格林伯格在思考藝術的「品質」時，認為邊框的限制問題來自藝術內部，而賈德則認為這是一種慣例。賈德將相關工作交給三維作品以向物體轉向來實現突破。賈德在 1965 年與布魯斯·胡德（Bruce Hooton, 1928-1995）的訪問中表示，他並沒有特別對抗抽象表現主義，他對平面也很感興趣，具體是對堅硬表面和邊緣質感的興趣⁷。由於「三維作品」起源於繪畫，對繪畫的傳統觀看方式的新詮釋是通過展示物體側面來完成的，賈德的創作也是先從「浮雕」開始，同時又以區別於傳統雕塑的材料、製作方式等概念來將二維平面向三維空間延伸，使作品脫離牆面進入空間。三維作品的表面顏色作用在於提示其來自二維繪畫平面性的來源和清晰地定義作品形狀。有時將材料的本身色彩呈現出來在觀念層面反而使作品更加具體，工業材料的優勢在此凸顯出來。

在二維平面進入三維空間的過程中，斯特拉（Frank Stella, 1936-）在藝術實踐中也認識到畫框形狀對於畫面的限制，因此他改變了畫框的形狀，要求畫面配合邊框，相輔相成，繪畫開始作為具有幾何形狀的物件而非僅僅是牆面上的繪畫（圖 1）。斯特拉開始將繪畫從牆面限制中解放出來，進入了空間，逐漸成為一個具有任意形狀的物件。

7 Judd Foundation, *Donald Judd Interviews*, p.67.

（五）與觀念藝術的差異

極簡藝術對物的極端關注使其與觀念藝術保持距離，儘管形式有部分重合，但極簡藝術作品並沒有完全脫離對物件的展現。極簡藝術中的物件與杜象的現成品及達達主義的「任何物件都可以是藝術」不同，也與波普藝術的消費符號不同。在杜象那裡，作品可以不是一個物件，而是一個問題，他的作品並非用於檢視物件，而是意在細究美學轉換行為本身。達達主義的目的是反藝術，而極簡藝術還是在藝術體制內的遊戲。極簡藝術的人造物遠離了器具的實用性質，通常不是具有使用功能的物件，而是具有明顯抽象的純淨外觀、光滑的表面、工業的材料以及重複性的幾何結構等。簡單可讀的視覺形式的目的在於避免複雜的形狀破壞作品的整體單一性。這種藝術形式的根本問題在於拓展二維繪畫與三維雕塑之間的創作可能性，並強調以物件作為藝術形式，為藝術與物之間提供了新的理解通道。

（六）內外空間

俄國構成主義者塔特林（Vladimir Tatlin, 1885-1953）的反浮雕（Counter reliefs）和羅德琴科（Alexander Rodchenko, 1891-1956）的懸掛建構（hanging constructions），這類作品既反映了內部的材料、形式和結構，同時也關注外部空間、光線和環境。這種對物件與空間、室內與室外的關注在極簡主義藝術家的創作中也同樣存在，在實踐的過程中衍生出相關理論探討作品與空間乃至藝術體制的關係，例如史密森（Robert Smithson, 1938-1973）的「非場域」

(non-site) 與「特定場域」(site-specific)⁸，布倫 (Daniel Buren, 1938-) 「現地創作」(in situ)⁹ 等。結構在極簡藝術物件中均在強調作品的物理維度。例如，塞拉 (Richard Serra, 1939-) 於 1969 年創作的作品〈一噸支柱〉(*One-Ton Prop*) (*House of Cards*) 由四塊一噸重的方形金屬板彼此依靠，構成了半開放的空間與物件，如此重量和簡單的依靠關係展現出力量與危險，同時也模糊了內外空間的界限，揭示了內與外關係的本質是開放與封閉 (圖 2)。〈具體物件〉提供了對於三維作品的規則和描述，以作品體現出的自我界定來實現。然而，這種自主性也受到其他藝術家的挑戰，例如後極簡主義 (Postminimalism) 的發展。在六〇年代也並非所有的極簡藝術作品都具有絕對的抽象外觀。它們不像抽象表現主義那樣純粹地放棄了與再現性或文學性的連接。此外，有些極簡藝術作品也不遵循〈具體物件〉中的報導。例如，在猶太博物館的《初級結構》¹⁰ 展覽中就包含了此類作品。

8 non-site 非場域與 site-specific 特定場域，前者多指室內空間的藝術作品，例如畫廊中的作品是可以在不同畫廊中展示，對作品的含義沒有影響。後者多指室外特定空間的藝術作品，作品跟特定場域的結合才產生合理性，例如史密森的大地藝術作品〈螺旋防波堤〉(*Spiral Jetty*, 1970)。

9 布倫創造的 in situ 這一藝術概念強調作品與周圍環境的連結，與史密森的特定場域概念相近，區別在於前者的作品很少在純自然的場域中創作，而是關注社會與城市。

10 展覽的中文名稱「初級結構」是借用《策展簡史》的翻譯，也有文章譯為「初始結構」。

二、初級結構

在美國六〇年代，極簡主義風格的作品開始在博物館展覽中展出，其中最早的三次展覽分別是：1964年1月9日在哈特福德的沃茲沃思學會藝術博物館（Wadsworth Atheneum Museum of Art）舉辦的《黑、白、灰》（*Black, White, and Gray*）展覽，1966年9月24日在紐約古根漢博物館（The Solomon R. Guggenheim Museum）的《系統繪畫》（*Systemic Painting*）展覽，以及同年在紐約猶太博物館的《初級結構》（*Primary Structures*）展覽。

1966年4月27日至6月12日，由策展人凱納斯頓·麥克希恩（Kynaston McShine, 1935-2018）策劃的《初級結構》展覽被描述為象徵著極簡主義藝術第一次進入美國博物館，但實際上《黑、白、灰》展覽則更早。然而，這三次展覽之間的區別不僅在於時間先後，更在於展出的作品類別。《黑、白、灰》展覽包含雕塑或者說體積的作品和繪畫作品，《系統繪畫》展示的是純粹的繪畫作品，而《初級結構》展示的是純「三維作品」的物件，從這個角度來看，可以將其視為博物館第一次完全介紹作為「物件」的極簡藝術展覽。

展覽在宣傳上並未使用極簡主義或極簡藝術，卻使用了「新藝術」（New Art）一詞，該名稱遭到了一些藝術家的反對，特別是賈德本人（圖3）。不過，這次展覽仍然表現出了一種新的創作方式和藝術觀念的出現，以及展示作品的新評估方式。展覽的全稱是《初級結構—英國美國年輕雕塑家》（*Primary Structures Younger American and British Sculptors*）。策展人麥克希恩出生於加勒比海的千里達與多巴哥（Trinidad and Tobago），在1965至1967年間，他先被猶太博物館聘任為繪畫與雕塑的策展人，之後任紐約現代藝術

美術館 (MoMA) 策展人 (圖 4)。在展覽策劃的部分，不得不提到女性主義藝評家露西·利帕德 (Lucy Lippard, 1937-)。她在 1958 年至 1960 年期間在紐約現代藝術美術館的圖書館擔任助理檔案管理員和研究員，並與當時許多年輕藝術家交往甚密，她的丈夫羅伯特·瑞曼 (Robert Ryman, 1930-2019) 也是一位極簡主義藝術家。因此，她掌握最新的藝術動向。她與藝術家勒維特合作創辦名為「印刷品」(Printed Matter) 的獨立書店，在出版藝術家著作「藝術家的作品圖錄」時也銷售年輕藝術家的一些平價作品。在《策展簡史》的作者漢斯·烏爾里希·奧布里斯特 (Hans Ulrich Obrist, 1968-) 於 2007 年對利帕德的採訪中，她提到：

我和凱納斯頓·麥克希恩曾經一同策劃「初級結構」。後來，他接受猶太博物館的聘請，帶著展覽走掉了。我沒能親眼見證這場展覽，不過他走之前，我們已經敲定了題目和基本框架。¹¹

利帕德對極簡主義的貢獻包括她於 1965 年發表的文章〈第三流派：建構的繪畫與被繪畫的結構〉(*The Third-Stream: Constructed Paintings and Painted Structures*)¹²。該術語「第三流派」來源於爵

11 漢斯·烏爾里希·奧布里斯特著，任西娜、尹晟譯，《策展簡史》(臺北：典藏藝術家庭，2015)，頁 233。

12 Lucy Lippard, "The Third-Stream: Constructed Paintings and Painted Structures," *Art Voices*, Spring (1965): pp.45-49.

士樂，後來意指繪畫與雕塑之間的模糊界線，建構的繪畫和被繪畫的結構，這與〈具體物件〉所關注的問題相同。她對於極簡主義藝術進入大眾視野做出了重要貢獻，同時也對其進行了批評和反思，認為過分強調形式和材料，忽略了與社會、政治和經濟背景之間的關係。她和勒維特也對藝術家伊娃·海瑟（Eva Hesse, 1930-1970）的後極簡主義作品倍加推崇，她說：

我當時迷戀極簡主義，而伊娃的作品對極簡主義是一種顛覆，展現出不同於重複和結構化外觀的美學品質。¹³

展覽名稱所涉及的是當時極簡主義作品的外觀，透過利帕德的談話，我們也可以看到藝術不斷變化的特性，例如，後極簡主義的出現。因此，「新藝術」這樣的術語問題在於其定義不確定的事物，新舊是相對的時間概念，很容易被歷史淹沒。同時，藝術是一種多變的創造性行為，一旦被固定下來，便會失去其活力。

策展人將參展藝術家按地域和文化範疇進行劃分，共展出了 42 位來自美國洛杉磯、紐約及英國的年輕藝術家。策展人對這些作品的選擇方式主要圍繞著兩位藝術家的創作及代表的學院風格，英國藝術家安東尼·卡洛（Anthony Caro, 1924-2013）和美國藝術家托尼·史密斯（Tony Smith, 1912-1980），他們分別任教於倫敦聖馬丁藝術學院和紐約亨特學院。麥克希恩在這裡暗示了英美不同的教育體系對

13 漢斯·烏爾里希·奧布里斯特著，《策展簡史》，頁 234。

培養藝術家的影響。除了史密森，美國參展的藝術家皆受過高等藝術教育，可以說藝術家對新的藝術形式的擁抱是對學院傳統教育體制的突破，策展人也暗示了藝術生涯與訓練方式需符合國際化的趨勢。

英美藝術家的作品在形式上展現了兩種創作傾向：1. 開放的、線性的、具有平面性的作品，主要是英國雕塑家，安東尼·卡洛、菲利普·金（Phillip King, 1934- ）、傑拉爾德·萊恩（Gerald Laing, 1936-2011）、邁克爾·博盧斯（Michael Bolus, 1934-2013）、大衛·安內斯利（David Annesley, 1932- ）等人的作品。2. 體積雕塑（volumetric sculpture）主要由美國藝術家創作，這些作品依賴於單個不可分割的體積。

卡洛的作品結構含有明顯的曲線傾向，而史密斯則代表直線結構傾向的體積作品。例如：彼得·福拉基斯（Peter Forakis, 1927-2009）的〈肯尼迪〉（*JFK*, 1963）¹⁴（圖5），埃爾斯沃思·凱利（Ellsworth Kelly, 1923-2015）的〈藍碟〉（*Blue Disc*, 1963）（圖6）以及伊薩克·維特金（Issac Witkin, 1936-2006）的〈納迦〉（*Nagas*, 1964）（圖7）。這些作品的結構包含線性的部分。

凱利的作品〈藍碟〉結合了二維繪畫和三維雕塑的特點，旨在突破這兩種媒介的限制。這樣的嘗試在當時的語境下被視為「新藝術」。其中平面的顏色不僅用於裝飾，更重要的是確立了作品的形狀，營造出豐富的視覺效果和空間感。作品的名稱起到自我指涉的作用，並沒有聯繫其他信息。

14 第35任美國總統，約翰·F·甘迺迪（John Fitzgerald Kennedy, 1917-1963）常被稱作JFK。

維特金的〈納迦〉作品雖然在六〇年代呈現出「新藝術」的面貌，但是保留了擬人（anthropomorphic）的手法，是現代主義雕塑形式的延續。他作為卡羅的學生，其作品所展現出的曲線結構也來自對梵谷畫作的著迷。光滑簡潔的表面、蘊含節奏感的曲線、代表性的顏色和作品名稱共同指涉了南亞和印度民族誌和神話內容。這種跨文化拼貼結合人類學的研究的方式在今天的藝術創作中經常出現，面對這類作品，藝術家、觀眾和藝評家不得不消耗更多的心思來理解與欣賞。類似的情況還可以看到約翰·麥克拉肯（John McCracken, 1934-2011）的作品〈滿族〉（*Manchu*, 1965），在畫意的雕塑中，這些藝術家借用人類學試圖建立雕塑物體與其他物體間的區別（圖8）。

福拉基斯的作品〈肯尼迪〉透過金屬表面的打磨結合現場燈光，凸顯了結構與材質的特性。儘管藝術家的打光手法源自對傳統藝術展示的影響，但他成功地將平面的鋁板轉化為三維的作品。體現了與賈德對使用材料的不同觀點，他所呈現的金屬材料質感是通過手工打磨揭示材料本質而達到的，同時作品的形式配合名稱〈肯尼迪〉與1963年肯尼迪遇刺事件產生了關聯，使觀眾能夠感同身受。藝術家通過對整張鋁板的切割，作品結構展示出的彈性與肯尼迪的搖椅¹⁵的晃動感產生連結，將平面向三維轉向的手法是有趣的，椅子是具有使用功能的物件，在此藝術家只是借用其形象暗示了對性與權力的批判，再配合作品名稱暗示當時美國的政治背景與這位年輕總統展現出的魅力與受到的創傷。這裡體現的「有趣」但並非賈德

15 肯尼迪坐在搖椅上的形象在當時廣為人知，甚至被製作成玩具，同時椅子也是眾多藝術家喜歡的媒材。

所說的不需要聯繫其他事物，材料與結構的巧妙結合，「同意反覆」（*tautologie*）的手法使作品變得更「有趣」。正如賈德所說，〈具體物件〉只是對當時這種藝術風格的報導，並非藝術宣言，也不能涵蓋所有藝術家的努力。

賈德的作品〈無題，地面〉（*Untitled, floor*, 1966）（圖 9），羅伯特·史密森（Robert Smithson, 1938-1973）的〈冰雪圈〉（*The Cryosphere*, 1966）（圖 10），丹·弗拉文（Dan Flavin, 1933-1996）的〈在伏擊中喪生的角落紀念碑 4〉（*corner monument 4 for who have been killed in ambush*, 1964）（圖 11），羅伯特·莫里斯（Robert Morris, 1931-2018）的〈無題 L 樑〉（*Untitled L Beams*, 1966-67）（圖 12）和勒維特的〈無題〉（*No title*, 1966）（圖 13），這些藝術家的作品呈現出明顯的工業化及直線傾向的結構與體積，特別是勒維特的「方格子」系列作品展現出非常明顯的重複結構特徵。賈德的〈無題，地面〉等系列作品符合他在〈具體物件〉中的觀點，即將藝術物件限制在其自我界定的物質性和形式上，並對材料的直接展示持有強烈的興趣。他的作品也體現了他對對稱、純淨秩序的偏愛。賈德強調作品的整體性，他通過對相同單元的重複來實現，暗示無等級差異，這種手法在其他極簡主義藝術家的作品中也經常能看到。重複不僅是一種策略也可看作是有節奏的結構。

在弗拉文的光線藝術作品中，他使用現成品的霓虹燈管來突顯其所安裝的物理空間，精心挑選和組合它們，形成幾何圖案、輪廓和形狀，並展現霓虹燈獨特的色彩和光線效果。此外，弗拉文也著眼於作品與空間結構之間的配合，例如通道、牆角等，也為作品增添了深度和立體感藉此創造出一種特殊的感覺和氛圍。作品將不同位置的觀眾包裹在不同的光線中，觀者間的移動導致觀看的主體與客體不斷變

化，儘管作品使用「物件」，但所展現的卻是非物質的光，光作為能量填充了作品與觀者之間的空間，在這若即若離的狀態中體驗藝術。這樣的體驗使人聯想起塔特林的作品，它不僅反映了內部的材料、結構與形式，還反映了外部的時間和空間。弗拉文用新的方式重新演繹了「真實物件」與「真實時間」的關係。

史密森的作品〈冰雪圈〉¹⁶，由六個六邊形的彩色金屬物件構成，呈現淺藍綠色。作品結構上包含了初級和結構的兩個部分，每個六邊形可視為整體的初級部分，而將初級結構重複五次後，生成整個作品的面貌。每個六邊形體內部由六個長方體組成，這種構成方式以及背後指涉地理學現象的作品名稱，展現了觀念藝術中常用的「同義反覆」手法。作品描述了自然物質，如冰的結晶呈現六角柱狀，與作品結構一一對應。另外，作品中的顏色和不銹鋼鏡面的反射效果也使用了現代工業材料來表達自然（圖 14）。然而，這些物件和建築「博物館」的結合卻是自然的反面。史密斯對自然和地理的關注影響了他之後的地景藝術創作，以及延伸出的「特定場域」和「非場域」概念。

當藝術作品涉及三維空間時，作品尺寸成為了不可回避的話題，因為它有無數種可能，如果尺寸過大可能掩蓋藝術觀念，同理，相反的情況也不夠合理，賈德認為作品的尺寸需要可以將作品作為整體被

16 〈「冰雪圈」(cryosphere) 這個名詞源自希臘文中的 κρύος (cryos)，意為「寒冷」、「霜」或是「冰」，以及 σφαῖρα (sphaira)，意為「球體」。冰雪圈用來描述地表上以固態形式出現的水域，包括海冰、湖冰、河冰、積雪、冰川、冰帽、冰蓋和凍土等。〉，維基百科全書，2023.11.30 點閱，<https://zh.wikipedia.org/wiki/冰凍圈>

觀看。莫里斯想要通過規模而不是單純的尺寸來獲得在場。他參考托尼·史密斯 (Tony Smith, 1912-1980) 的一句評論，定義了雕塑的「新的限制」，將極簡主義作品定位於物品與紀念碑之間，大約是人體的尺寸。¹⁷

當時的藝評家約翰·阿什伯里 (John Ashbery, 1927-2017) 對《初級結構》展覽的評價：

像最近的許多藝術運動一樣，它既向前看，又向回看：受構成主義影響，如馬列維奇的建築模型、塔特林的第三國際紀念碑、施維特斯的梅爾茨堡以及基斯勒和莫霍利-納吉的環境雕塑，不僅在整體的純度上也在它應該傳達的形而上學的細微差別中都很明顯，並且在許多情況下確實如此。藝術家的作品要求「更全面地使用我們的感官」、「允許創造性的自由和超越平凡的體驗強度」、「是肯定的聲明」、「步入環境去成為另一種感覺的存在」，是「一種嘗試在現實中整理我們自身的感覺」。該展覽為這迄今還分散和未被紀錄的學派提供了一個絕佳的案例。¹⁸

17 哈爾·福斯特著，沈語冰編，楊娟娟譯，《實在的回歸：世紀末的前衛藝術》（南京：江蘇鳳凰美術出版社，2015），頁 58-59。這個說法是對有一個六英尺的鋼結構立方體《死》（*Die*, 1962）的提問的回答。莫里斯引述史密斯的回答如下：

問：為什麼你不將它做得更大，這樣它就能將觀察者壓倒？答：我不是在建造紀念碑。

問：那麼，為什麼你不將它做得更小，這樣的觀察者能從它的頂部俯視？答：我不是在做一個物品。

18 John Ashbery, "Primary Structures", ARTnews, 1966.

在藝評家眼中，這一藝術風格很自然的聯想到歐洲的前衛藝術。例如，構成主義（constructivism）藝術家塔特林提出了「真實空間」和「真實用品」的概念，塔特林提出的「把純藝術形式和實用融為一體」的理念，是他構成主義理論的一個實驗，旨在探索各種物質材料的文化¹⁹。但瑙姆·加博（Naum Gabo, 1890-1977）反對這種觀點，認為這是生產主義（productivism），暗示這種理念過於注重實用價值而忽略了藝術的本質。儘管塔特林的〈第三國際紀念碑〉（*Monument to the Third International, 1919-1920*）的原作品模型已經毀壞，但在塔特林的構思中，這座高塔的尺寸超過艾菲爾鐵塔三分之一，旨在凸顯它的宏偉地位（圖 15）。在被鋼鐵圍繞的內部，設置了三個垂直的大型玻璃空間，由上至下分別是廣播中心、行政中心和政黨會議室。這些空間將用於安置立法機關和信息中心。整個作品借用自然界中的螺旋上升結構，指向天空，使人想起巴別塔。內部最下方的圓柱形空間以年為單位緩慢旋轉，中間金字塔的部分旋轉周期是一個月，最高處半球覆蓋的圓柱體以每天旋轉一週的規律運行。它們的功能是指揮和紀錄革命政治局勢的進展。藝術家通過時間與空間結合的手法，不僅將政黨結構具體化，也暗示其等同於宇宙天體運行的法則。儘管作品符合藝術家的真實空間與真實用品的概念，但其目的在於創造權力體制的神話。藝術與公眾的話題在不同的意識形態下也有著不同的詮釋。例如，法國的雅克大衛、巴黎公社的庫爾貝以及俄國革命中的塔特林，藝術介入社會始終是繞不開的話題。

19 羅莎琳·克勞斯著，柯喬、吳彥譯，《現代雕塑的變遷》（北京：中國民族攝影藝術出版社，2018），頁 63。

除了讚揚《初級結構》展覽外，也存在相反的觀點。賈德在1969年的〈抱怨：第一部分〉一文中，表示他「憎恨1966年在猶太博物館舉辦的《初級結構》展覽，包括展覽本身和它的名字——『初級』聽起來像是柏拉圖式（Platonic）的。」²⁰ 賈德使用「柏拉圖式」的用法，指稱「初級」（primary）這個詞聽起來像是柏拉圖哲學中所強調的基本、抽象的概念，而他對這種抽象和基本的強調感到不滿，降低了藝術家在作品中的思考份量。此外，他始終不認為自己是在做雕塑，更不是雕塑家。

在展覽中，作品與空間關係呈現出相互影響的樣貌。作品之間的近距離與觀眾的過分互動被弗雷德（Michael Fried, 1939-）在〈藝術與物性〉（*Art and Objecthood*, 1967）文章中所指責，他認為，極簡主義藝術過於劇場化。並採取了即反對極簡主義的立場，也反對格林伯格的現代主義理論的立場。理論中所反對的劇場化的表現之一是作品與觀眾間的近距離，並誘惑觀眾，以期待共同建構作品。這種誘惑並非表示藝術中沒有身體的位置，而是不希望將其戲劇化，無止境地將身體處於舞台之上，它需要有限度的被使用。然而，弗雷德後來認識到這種觀點的失敗，因為裝置藝術正是對他所反對的劇場化中場面調度（mise-en-scène）的加強。

20 Donald Judd, "Complete writings 1959-1975: gallery reviews, book reviews, articles, letters to the editor, reports, statements, complaints." in *Donald Judd Writings (Reprint ed.)*, ed. Judd Foundation (New York: Judd Foundation & David Zwirner Books, 2017), p.90.

三、其他初級結構

2014 年，時隔 48 年後，紐約猶太博物館舉辦了名為《其他初級結構》（*Other Primary Structures*）的展覽，旨在回顧 1966 年參展的英、美藝術家之外從事極簡主義風格創作的作品，並包括了來自亞洲、拉丁美洲、非洲、中東和東歐國家的作品。以全球化視角回顧極簡主義運動的並行事件，是針對展覽進行展覽的行為。展覽名稱包含「其他」，在展示豐富內容的同時，也再次突顯美國作為現代藝術的主體位置。

展覽在策展人延斯·霍夫曼（Jens Hoffman, 1974-）的策劃下分為兩部分，以回應 1966 年展覽從兩種結構傾向出發挑選藝術家的策展方式：其他 1（Other 1）2014 年 3 月 14 日至 8 月 3 日展出創作於 1960 至 1967 年的作品；其他 2（Other 2）2014 年 5 月 25 日至 8 月 3 日展出從 1967 至 1970 年創作的作品。

博物館為響應《初級結構》展覽，重新出版了兩本畫冊：《初級結構》和《其他初級結構》，並使用相同的設計風格。展覽場地的牆壁上貼滿了 1966 年展覽現場的黑白照片，以及當時參展藝術家的名單和導言（圖 16）。參展的藝術作品也被製作成微縮模型，放置在博物館的建築模型中供觀眾欣賞，這不僅是對《初級結構》的物理再現，也在時間和空間層面上建立了對話和聯繫，並意味著藝術結構與建築結構的相互關聯，進而探討延遲效應（deferred action）²¹ 對當

21 弗洛伊德認為，對於一個創傷性事件的確認，只能是通過一個後續事件再延遲的效應中對原事件進行的回溯性解碼。參見哈爾·福斯特著，《實在的回歸：世界末的前衛藝術》頁 4、220、317。

今藝術的影響（圖 17、18）。2014 年的展覽相較於 1966 年，展示的內容更加豐富多樣，不僅有專業人士的導覽、講座和兒童工作坊等參與式綜合項目。

菲律賓藝術家大衛·梅達拉（David Medalla, 1942-2020）的作品〈雲峽谷〉（*Cloud Canyon*, 1964），使用機械設備生成的泡沫，經由管道塑造成隨機形狀，比喻了雲和峽谷這兩種自然力量所形成的隨機形狀的過程（圖 18）。它也創造出一個短暫但充滿生氣的動態藝術作品，與當時的英美藝術家的作品有所不同。

藝術家李禹煥（Lee Ufan, 1936-）因為戰爭原因從韓國搬去日本，並開始學習哲學。在 1960 年代，他成為了物派藝術（Mono-ha）的代表人物。在這次展覽中，他的作品〈關係『以前的事物和詞』〉（*Relatum “formerly Things and Words”*, 1969）名稱特別標註了「以前的事物和詞」，不僅指涉了福柯（Michel Foucault, 1926-1984）1966 年出版的《詞語物》（*Les mots et les choses*），還用「以前」來提示時間的作用（圖 19）。

李禹煥的作品包含東方哲學元素，物派藝術家善於使用簡單的材料，如石頭、玻璃、棉花、木材、金屬、橡膠等。他們常常探索物件與空間之間的短暫關係，展示一種介入物與空間、自然與工業的美學。物派藝術在形式上借鑑了意大利的貧窮藝術（Arte Povera）運動和在美國與歐洲興起的地景藝術（Land Art）。在日文中，非主體的部分稱為「物」（mono），不僅指「物件」（object），也指事物（thing）或客體。這與《詞語物》探討的內容相呼應。

四、結語

兩次《初級結構》展覽和相關的論述發生在紐約猶太博物館，是二戰後美國藝術主導全球藝術領域的努力的一部分²²。猶太博物館通過支持極簡主義風格的藝術，成功地確定了自己在激進文化和藝術中的地位，將自身定位在當代藝術和文化的前沿。《其他初級結構》作為「其他」不僅僅是對主體的補充與呈現繁多的狀態，也更加突出西方中心論的位置。回顧展覽中的作品，可以發現，並非某一種藝術論述可以涵蓋全部作品。對於選擇極簡藝術風格創作的藝術家而言，不應侷限在某一規則之中，極簡藝術的魅力體現在自由追求藝術語言的存粹與作品的強度，方法在於去除創作中不必要的部分，以精準的語言有效表達藝術觀念。

作為物件與結構的其他想像，藝術家麗塔·麥克布萊德（Rita McBride, 1960-）的作品〈競技場〉（*Arena*, 1997）呈現出極簡藝術的外觀與結構，當作品安置在藝術展示空間時，它擁有了物件在應用層面的實用功能——觀眾席（圖 20、21）。觀眾在使用作品的同時也將空間分割成「劇場」中的舞臺與觀眾席兩部份。但這與日常生活中接觸的劇場不同。這裡比弗雷德所批判的「劇場性」（theatricality）更進一步，直接對藝術物件進行使用（圖 22）。由於觀眾在空間中不

22 英國記者桑德斯（Frances Saunders, 1966-）認為在冷戰時期，現代藝術被美國中央情報局（CIA）作為文化輸出的工具，用來對抗蘇聯。Frances Saunders, “Modern art was CIA ‘weapon’”, *Independent*, accessed November 30, 2023. <https://www.independent.co.uk/news/world/modern-art-was-cia-weapon-1578808.html>

斷變換位置與角色，不僅是引入觀看與表演，而是體驗與共構。首先「在場」(presence)是該體驗的前提條件，此關係是與時間性整合的、連續的、動態的、活力的，表示藝術家預設了主題、空間，觀眾參與條件及動態體驗。非藝術的外表和尺寸也可以帶來在場，弗雷德曾說：

藝術與非藝術之間的邊界必須從三維中尋找，必須從雕塑中，從所有不是藝術的物質的東西中尋找。²³

最初的極簡藝術通過非傳統藝術外觀確立了全新的藝術領域。具體物件遠離日常生活，拒絕觀眾的參與，所謂的劇場性批判主要針對展覽中作品之間、觀眾之間過近距離造成相互影響的部分以及在「舞台上」過分展示身體，而不是關注於如何引入身體共同建構作品。作品避免以擬人形式呈現，旨在與傳統藝術敘事保持距離，也未將權力交給觀眾去思考如何把握對象。然而，隨著時間的推移，藝術家逐漸從對物件的關注轉向觀眾，開始釋放權力，身體成為創作中的重要議題。觀眾對藝術現場的缺席並不構成對作品的完整體驗，間接觀看也僅是認知。在此，「物件」提示了真實的在場，「功能」則作為連結，與「時間」一起以不受制約的方式來豐富造型藝術的內涵。

23 麥克爾·弗雷德，《藝術與物性：論文與評論集》，頁 160。

圖 版：

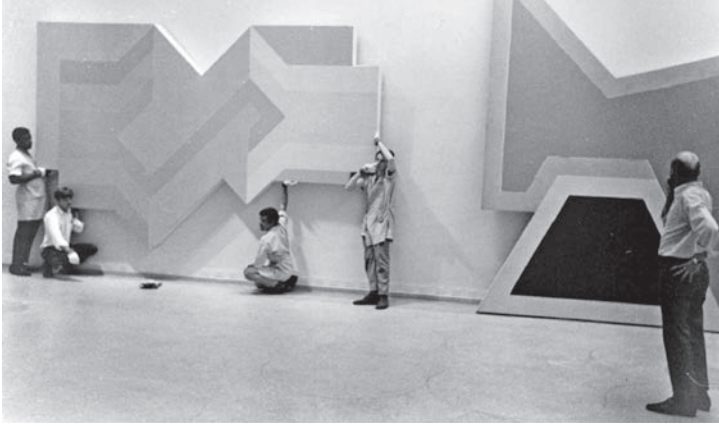


**圖 1 Frank Stella's *Wolfeboro IV, Systemic Painting*,
Guggenheim Museum, 1966, New York.**

圖片來源：https://www.guggenheim.org/wp-content/uploads/2011/03/blog_findings54_814.jpg



**圖 2 Richard Serra, *One-Ton Prop (House of Cards)*,
Lead antimony, four plates, each plate 48×48×1"
(122×122×2.5cm), 1969, Museum of Modern Art, New York.**

圖片來源：<https://www.moma.org/audio/playlist/236/3047>



圖 3 *Primary Structures*, 1966, The Jewish Museum, New York.

圖片來源：<https://stories.thejewishmuseum.org/the-jewish-museum-remembers-kynaston-mcshine-1d6741c02815>



圖 4 Curator Kynaston McShine at the opening, 1966, Jewish Museum, New York.

圖片來源：<https://stories.thejewishmuseum.org/the-jewish-museum-remembers-kynaston-mcshine-1d6741c02815>



圖 5 Peter Forakis, *JFK*, aluminum, 88×40×40 in., 1963.

圖片來源：https://museu.io/tema/wp-content/uploads/2023/01/expo_ps_3.jpg

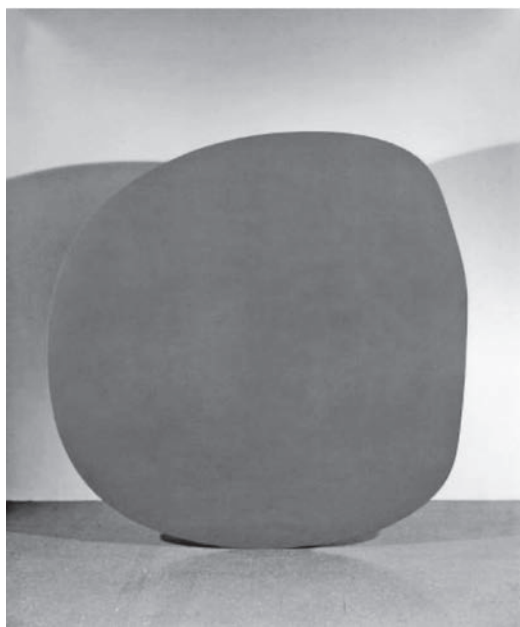


圖 6 Ellsworth Kelly, *Blue Disc*, Painted aluminum 70×72 in., 1963.

圖片來源：<https://www.pinterest.com/pin/350506783491197949/>

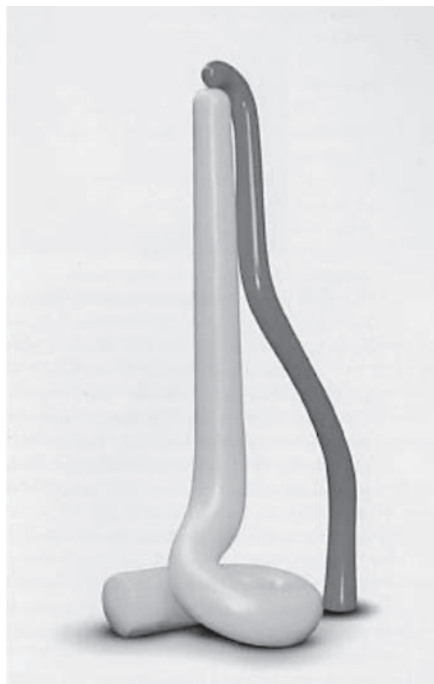


圖 7 Isaac Witkin, *Nagas*, Fiberglass,
75×39×39 in., 1964.

圖片來源：http://images.artnet.com/artwork_images/425651826/651952.jpg



圖 8 John McCracken,
Manchu, 1965.

圖片來源：<https://www.pinterest.com/pin/john-mccracken-manchu-poster-c1970-graphic-by-newdocuments-8500--186969822003977109/>

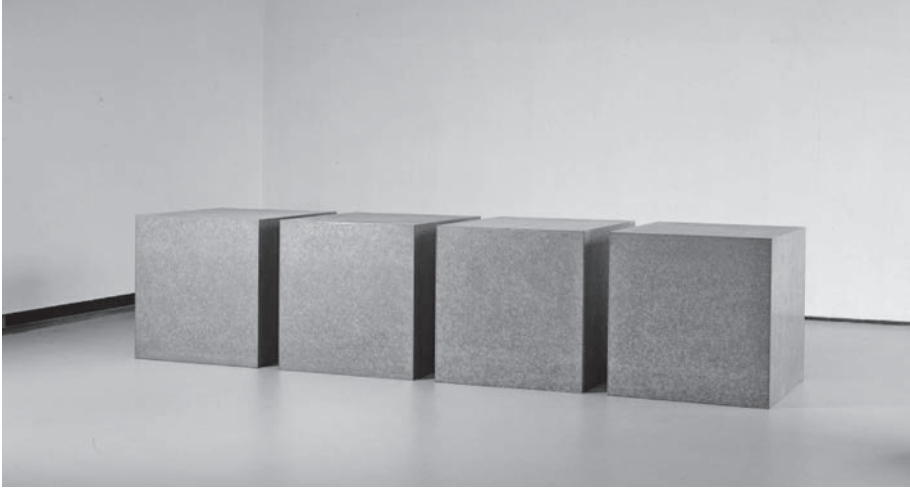


圖 9 Donald Judd, *Untitled*, Galvanized iron and painted aluminum, 40×190×40 in., 1966, New York.

圖片來源：<https://d2jv9003bew7ag.cloudfront.net/uploads/Donald-Judd-Untitled-1966.jpg>

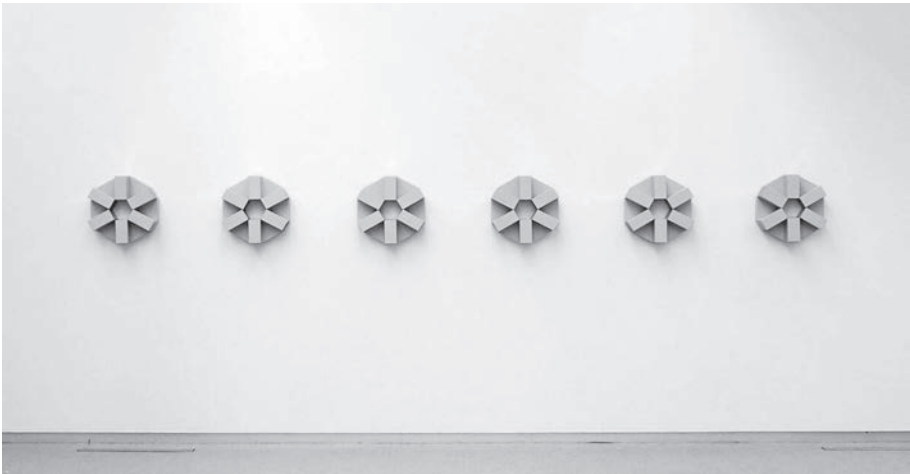


圖 10 Robert Smithson, *The cryosphere*, Steel, painted and partly chromed, 6-parts, 44×42×14,6 cm each, 1966.

圖片來源：https://krollermuller.nl/media/cache/collection_item_detail_small/media/collectionitempage/tmsImage/the-cryosphere-robert-smithson-73957-copyright-kroller-muller-museum.jpg



圖 11 Dan Flavin, *Corner monument 4 for those who have been killed in ambush*, 1966, New York.

圖片來源：<https://www.diaart.org/media/w1050h700/object/shot-7.jpg>



圖 12 Robert Morris, *Untitled (L Beams)*, originally plywood, later versions made in fiberglass and stainless steel, 8×8×2 feet, 1966-67, New York.

圖片來源：<https://t1.daumcdn.net/cfile/blog/99E5684A5A41052F1B>

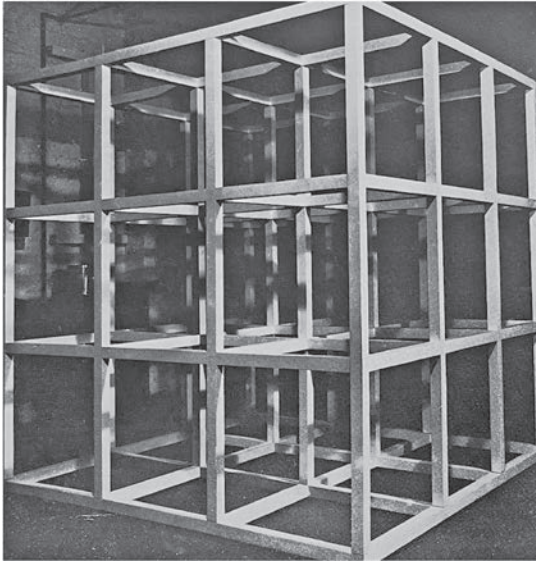


圖 13 Sol LeWitt, *No title*, Painted wood, 72×72×72 in., 1966, New York.

圖片來源：Hoffmann, Jens., McShine, Kynaston. *Other Primary Structures*. New York: The Jewish Museum, 2014.



圖 14 Robert Smithson, *The cryosphere*, 1966 (detail).

圖片來源：<https://ienlille1lambertart.etab.ac-lille.fr/files/2020/10/cryosphere.jpg>



圖 15 Vladimir Tatlin,
*Monument to the Third
International*, model, 1920,
Moscow.

圖片來源：https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/ff/Tatlin%27s_Tower_maket_1919_year.jpg



圖 16 *Other Primary Structures*, 2014, The Jewish Museum,
New York.

圖片來源：https://d16kd6gzalkogb.cloudfront.net/magazine_images/Installation-view-of-Other-Primary-Structures-at-The-Jewish-Museum-New-York.-Credit-David-HealdThe-Jewish-Museum.jpg

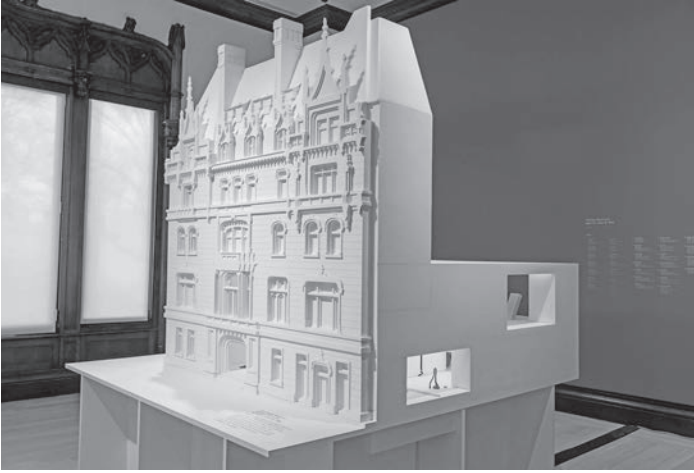


圖 17 Model of the Jewish Museum building in the exhibition *Other Primary Structures*, 2014, The Jewish Museum, New York.

圖片來源：https://res.cloudinary.com/the-jewish-museum/image/fetch/q_auto,f_auto/v1/https://s3.amazonaws.com/tjmassets/event_hero_images/ops_model_install_hero.jpg

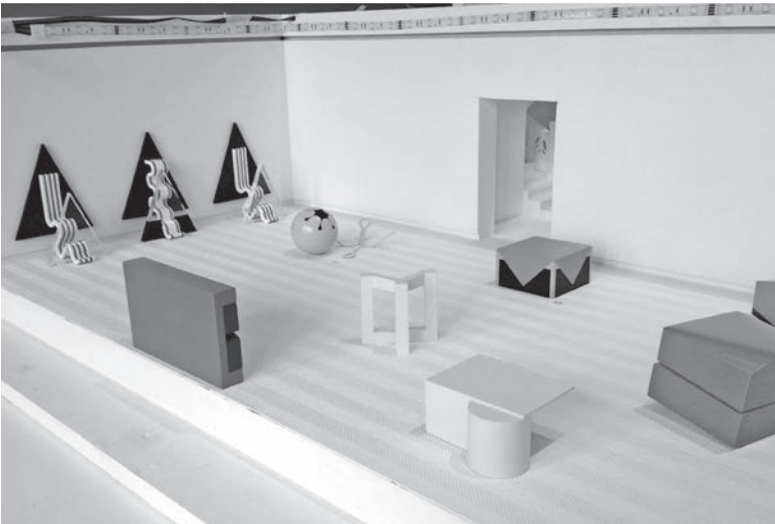


圖 18 Models of works for the *Primary Structures* exhibition, 2014, The Jewish Museum, New York.

圖片來源：<https://www.derrickwoodham.net/newyork/other%20primary%20structures/galinst1lm.jpg>



圖 19 David Medalla, *Cloud Canyons*, Bubble machine, mixed media, dimensions variable, 1964, London.

圖片來源：Hoffmann, Jens., McShine, Kynaston. *Other Primary Structures*. New York: The Jewish Museum, 2014.



圖 20 Lee Ufan, *Relatum (formerly Things and Words)*, Gesso on canvas; three parts, 85×110 in. each (215.9×279.4 cm), 1969, Los Angeles.

圖片來源：Hoffmann, Jens., McShine, Kynaston. *Other Primary Structures*. New York: The Jewish Museum, 2014.



圖 21 Rita McBride, *Arena*, 1997, Twaron and wood, circa 13×13 feet modular, overall 13×66×99 feet, 2009, Museu d'Art Contemporani de Barcelona.

圖片來源：http://www.ritamcbride.net/images/MACBA1_002_n.jpg



圖 22 Rita McBride, *Arena*, 1997, Twaron and wood, circa 13×13 feet modular, overall 13×66×99 feet, 2015, Museum of Contemporary Art San Diego.

圖片來源：<https://artmap.com/static/media/0000114000/0000113290.jpg>



圖 23 Rita McBride, *Arena*, 1997, Museum of Contemporary Art San Diego.
圖片來源：https://miro.medium.com/v2/resize:fit:1400/format:webp/1*L-1XU3IhZEAuh5GjXFcolA.jpeg

參考書目

（一）中文專書

克萊門特·格林伯格著，沈語冰譯，〈現代主義繪畫〉，《油畫藝術》1期，2019。

哈爾·福斯特著，沈語冰編，楊娟娟譯，《實在的回歸：世紀末的前衛藝術》，南京：江蘇鳳凰美術出版社，2015。

麥克爾·弗雷德著，張曉劍、沈語冰譯，《藝術與物性：論文與評論集》，南京：江蘇鳳凰美術出版社，2013。

漢斯·烏爾里希·奧布里斯特著，任西娜、尹晟譯，《策展簡史》，台北：典藏藝術家庭，2015。

羅伯特·C. 摩根著，溫婷譯，《格林伯格晚期文選》，南京：譯林出版社，2022。

羅莎琳·克勞斯著，柯喬、吳彥譯，《現代雕塑的變遷》，北京：中國民族攝影藝術出版社，2017。

（二）西文論著

Ashbery, John. "Primary Structures", *ART news*, May (1966).

Judd Foundation. *Donald Judd Interviews*. Texas & New York: Judd Foundation & David Zwirner Books, 2019.

Judd Foundation. *Donald Judd Writings*. Texas & New York: Judd Foundation & David Zwirner Books, 2017.

Lippard, Lucy. "The Third-Stream: Constructed Paintings and Painted Structures." *Art Voices*, Spring (1965).

Rose, Barbara. "ABC Art." *Art in America*, 53, no.5 Oct-Nov (1965):pp.57-69.

Wollheim, Richard. "Minimal Art." *Arts Magazine* January (1965): pp.26-32.

(三) 網路資料

Frances Saunders, "Modern art was CIA 'weapon'", *Independent*, accessed November 30, 2023. <https://www.independent.co.uk/news/world/modern-art-was-cia-weapon-1578808.html>.