

物非物

呂岱如

從何描述與呼應當代藝術的感知性與當代生活的關係不僅是藝術家的使命、策展人的職責，如今也似乎是普羅觀眾經常面臨的課題了。它不再只是一個哲學家辯證的問題，或是布爾喬亞的消費證明，而這樣有趣而值得深究的現象不論作為一種民主或流行文化，讓「什麼是（非）藝術」這個經典問題再度復活且比以往任何時候都更加具備活力且同時令人困惑。當代藝術常挾觀念之名脫出視覺傳統、工藝技術，同時又以各種方式回返到身體感官，甚至挾帶更多科技來報到。各種感官刺激與疲憊的手法，越來越多以參與互動之名而發展出的社交型展演模式，或是高度知識型作品挾帶龐雜羅列的文獻索引矩陣與隱晦的批判語言，造成經常教人迷惘而忙碌的失語狀態。

這個經典問題的顯現或許首先標示出藝術的開放性或不確定性，對於其身份未明採取曖昧的姿態，是當今文化環境裡的一個重要特色，也是現代性生產裡所特殊強化出來的命題。然而，現代主義講求純粹化的二元分法區隔力量在藝術實踐上的表現卻是越加衰耗的，並且總以一種悖論、甚至是反叛之姿呈現；它的歧異性、諸眾性等總隨著地方性或脈絡化的過程演繹。而平行此問題外部的政治性其實含有一個重要人類文明社會軌跡：顯然這問題本身亦為一種民主社會表癥，而透過維持、激活它的可辯（變）性，我們似乎可回頭確認民主精神的運作，從布爾喬亞階級擴放到藝術公眾的概念實踐，或是從非西方藝術觀點重新檢驗藝術認可的框架。當然單就此條件並無法真正擴充、延展我們對於當代藝術內涵審美的思考——今日藝術如何綻放詩性，達到尼采或李白所曾精心描述的夢與醉；也無法理解這個問題意識所激發的下一層問題或許是如何去在日常生活思想和實踐裡重新建立延續性，去織構連結而非純化區別來思考文化生成的過程，填補由現代性所割裂出我們在認知和意識上的斷裂與界限，且真正去回應我們所屬的時代與在其中繼承的歷史，並在其中持續探索與創造。

然而，這個問題更可能暗示著當前展覽作為藝術發表和生產框架自身的機制問題，我認為重新敲開對藝術物件之於展演形式的發展討論，並由此來觀察藝術從內涵、形式、伸展到展示關係上的美學問題，可以獲得一些有趣、立體的線索。如果我們從現代藝術發展的內沿梳爬歷史，而將杜象的現成物作品《噴泉》視為一個重要的啟發與轉捩點，其關鍵地再度確認了藝術機制的結構和權力，並挪借其作用來擺盪藝術的定義與認同和物性（objecthood）的狀態與符碼。而藝術、物性、東西（thingness）的定義、交換、功能意義在後杜象的藝術，如超現實主義、極簡主義、構成主義等的發展過程中，也不斷被拉扯、流動與翻新，影響至今。今天我們已經不再同六〇年代時 Clement Greenberg 一樣恐懼日常物和藝術品的趨近和混淆，並且甚至可能喜歡揹著李傑印有樸素標語的布包／藝術作品去上美術館或菜市場。若如 Sven Lütticken 在〈藝術與東西〉（Art and Thingness）這篇文章的結論所言：「一件真正具有反思性的藝術作品不可能只關注自身作為藝術的狀態，在全球資本主義經濟大舉侵入各種生活領域與地球環境所形成的對應和支配下，藝

術的自主性顯然是被社會條件化的。倘若藝術不是潛在地關乎每件事（everything），並且是每個東西（every thing），那麼藝術作品的自我關注不過是一場虛晃騙局。」（註一）我們可以留意到 Lütticken 對當代藝術和其所處整體社會語境對應關係的關注，凡事無法置身事外作為一種時代性精神不僅反應在生命政治，也在藝術物件上成立。我們難以單就某藝術作品的狀態與作者動機來討論，而必須放諸於其象外。這樣的特質對藝術物件所產生的後進張力是什麼？當社會語境、外部文本不只是藝術創作所書寫、關心的客體對象，而是內化進入藝術作品本體性的意義，我們如何閱讀藝術物件並理解這背後蔓延開展的風景，展覽的形式又如何因應？而在這樣的變化之中，我們是否得調整對於形象、形式的審美維度理解，則成為這個展覽計畫裡所展開的前提。

我試圖整理從 1967 年 Michael Fried 一篇重要評論文章〈藝術與物性〉（Art and Objecthood）所獲得的啟發，作為另一個討論出發的軸線。我暫不陷入 Fried 分析物性、形式、秩序、關係之於現代主義繪畫和雕塑與實在主義（literalist）藝術的意義，與導出兩者在物性認同上的對立差異，或是他在實在主義之發展意義上所得歷史性的重大藝術啟示，即便此文深刻敏銳地建立相關的討論基礎。我認為真正值得一提的，是他在分析方法裡挪用對劇場和劇場性的分析來理解現代主義感性的事實。我們若可體會到劇場和藝術之間的對立本質，也就是在時空感知裡針鋒相對的價值取向——對身體性、在場性、永恆性、瞬時性等展開不同的美學追求，我們便可更進一步地以更為噪雜的品味或趣味來審視其在美學經驗上的推演意義，以及了解為何當代藝術對於觀眾感性——不論淺薄或深刻——的呼應與追求達到了前所未有的高峰。

如此說來，藝術之脈絡語境涵義、藝術實踐的行動過程、藝術展演現場的感知配置等等，皆構成了當代藝術的形象與形式。亦可言，藝術物件在視覺上所能承載的不過是冰山一角，而展覽作為一種展示形式，其更真實的動機則是要彰顯那些不可見的事物，也就是在藝術物件以外的東西了！這個推論無法否決當代藝術中方興未艾的拜物主義，然而，我想要透過這樣的澄清去趨近當代藝術創作的某些核心考量與傾向，思考這些抽象的、不可見的形式、運動，以及那共鳴於藝術家生命與觀眾審美經驗感性之間的無可名狀，那些真正揭示藝術力量之頻率。在 Fried 的論點中，他認為現代主義繪畫和雕塑所追求的無窮的在場性與瞬間性擊敗了劇場，因為作品無時不刻完整地呈現自身，像是等待那唯一的觀眾一樣，而觀眾卻不可能去經歷這個三維的全部，而僅能透過瞬間性去體驗到作品全部的深度與完整性、作品所激發或構成的一一永久持續的在場之中的狀態（註二）。而時光挪移半世紀後，容我用一種弔詭的說法，當代藝術或許正以相反於前例的方式，以其表演性的在場和實在的缺席而同時稀釋、瓦解了劇場和展覽形式。

於此同時，我想試圖放寬視角，從藝術理論以外的觀點來再度呈現這個問題意識。人類學家 Alfred Gell 分析文化裡生物性空間的社會關係來理解藝術如何形塑、傳承於一連串的「生命舞台」間，以此建構其人類學的理論，去理解人類（藝術家、藝評、乃至藝術觀眾等）行為如何在藝術物件的生產與流通關係間產生意義。他將藝術理解為一系統的行動，作為一種社會介媒，是在複雜的

動機、因果、轉換、行為間去意圖改變世界的，而非僅仰賴其挾帶的象徵意義（註三）。從這樣的研究方法來進行觀察，我們得將藝術物件的脈絡解放到展場之外，從其展開行動的社會肌理、文化狀態、人文結構關係上，從倫理、風俗、流行之社會機制上去認識何謂藝術，而此認知路徑不僅將藝術人類學的主體和對象都重新換置，可觀察非典型藝術人類學所觀察的原始藝術以外的當代藝術，可在視覺範疇以外，從更全面的感知疆界去展開閱讀，更可以在非典型現代藝術或西方藝術的認識框架以外去認識當代人類——藝術物件不再神秘，而是藝術家展開的行動與我們隨之起舞的共謀；讓我們回到「什麼是（非）藝術」這個問題的當下起點。

以美學考量作為基礎，《物非物》展演計畫在一種非議題性、非品味先決的策展邏輯上，以展覽自身作為一種視角轉換行動，正如此題目自身的回文所提示一種關係和運動性，撥弄一個感知的、透視的、空間的、形式的、媒介的、時間上的伸縮、跳動或傾斜，為了去呈現、想像、關照那在展演現場以外的東西，為了重訪一個經典的題目，一個必須持續成為問題的問題，而展開對當代藝術美學思想表現的提問，從其中審美的政治來索驥屬於這個時代的美學意識，並理解其知會我們身體感性與外在脈絡相應的各種線索。也可以說，計畫盼能進一步提示觀看感知的方法，而不只是藝術如何被觀看的答案。我試圖從幾個面向來認識現下藝術家對於藝術的想像，他們回應、挑動、質問這個時代裡的生活與信仰，在其中展開持續的研究、行動和創作的方式，來探討形式的運動狀態，以及在時空感知、身體與場之關係裡的變異，來進一步思考何以展覽轉化成為一種表演性的在場與實在的缺席，為何或許僅以劇場性來分析業已不完全足以討論今日展覽形式發展問題，而白盒子空間日漸式微、甚至其造成一種斷裂或騷擾的原因。

推移至當代生活的身體空間關係去探討，人們在後網路時代裡對於時空的感知隨之碎裂化，而處在流動的、層層切換的世界，媒體的滲入在一種更積極的參與模式上建立，左右我們經驗世界的入口，被機制建構的知識對於自由意識的前進與解放感到迷惘。可以說，我們的在場性往往只是更接近一種登入的動作，以便抵達下一個再下一個的彼方。此二三十年來現實生活經驗方式的不同，也開始反映在藝術物件從其觀念蘊生、研究和行動的姿態，以至生產進入展示流通的方式有不同以往的時空屬性和潛意識表現，而讓前述之表演性在場屬於意識透過藝術物件而觸發的偶遇，而缺席的則是持續暴走中的你我的肉體。今日展覽最大的一個挑戰，是它作為一種暫時存取的時空記憶體如何不再被化約作為一種特定場域（*site-specific*）的狀態，而是如何成為有潛力創造流體能動性的「場」（*arena*），一種氣場、運動場，一種讓物件成為事件而與感知觀點互相引發的場。它不再講求完全控制性的節奏與度量，以知會更多直覺性的韻律來擁抱幾近萎縮的身體，不求充分完整像是現代主義雕塑那般的自我顯現，而是一種觸發性的互文發掘。而藝術家所在《物非物》計畫裡揭示的這些關於審美的線索，則提供了多重的參照系統：唯物與經濟循環的交互關係、時代與文化傳統背書的品味造型風格演練、由信仰與科學疊置的時空觀、景觀社會裡的行動與凝視等等。當他們用獨特的手段去生產與連結知識、圖像、敘事等來面對機制性的權力與暴力，而讓那個得以成為意識通過與讓渡的物件現身時，美學轉化所激發的力量與行動也將

再度擁有能動性。

而展覽若想擊中這個時代裡的某種東西，得去更積極地創造一種新的時空性來銜接已經不在線性時間上的過去與未來的處境，以回應一種更深刻的，從個人到集體的存在狀態，從其藝術物件——不論是否具有任何物質性——的展示上去媒介並促成感性的、知性的波送；此展覽是為了要將這行動的波長回送到參與觀眾與藝術家的生活裡的，去展開新的對話可能，啟動新的懷疑。策展在此扮演一個抽象形式生產者的角色，而非論述套裝，也同觀眾一樣，作為回應作品的另一個社會介媒而已，考察自身於審美活動的身體參與性去體會藝術家在展示物件或現場以外，以行動所展開的美學意義，這兩者所交互體現的那些東西，不是別的，正是一種綿延在生命之間的形式。

《物非物》所審思並去詰問的形式概念與問題，非止於一種在光學空間裡顯現的造型意義，而是潛入一種當下的語境裡——一個景觀社會與物質環境環環相扣、並置循環的世界——去進一步展開生命對於詩性的閱讀與批判生產，從開闢觀點轉換的行動中，由藝術這個介媒展開回應世界的精神維度，物作為意識轉化之介，是尚未抵達終點的過程。且讓我在最後，回到展題的字面意義與起源來補述關於題旨敘事空間的說明。物，萬物也。在中文象形造字起源上，「物」由牛勿兩字結合，勿乃是血濺刀刃之意，物的造字本意即為殺牛。若說殺牛為物，也就是：物於生命存在形態的轉換間被體現而生了。而在回文之閱讀時序間建立一種回返的動能，一種無法在四維間達成的回返正欲望另一個維度的包容，題目自身構成的空間譬喻作為觀察透視「形式」的起點，從對形式的認識、感知、後設的改觀與再出發，去理解來回於生活與藝術之間無限的可能，辨識藝術在展覽形塑中呈像的證據或其可議的、等待被認可的樣態。

註一：Lütticken, Sven. "Art and Thingness, Part III: The Heart of the Thing is the Thing We Don't Know." *e-flux Journal*, Issue 16, May 2010.

<http://www.e-flux.com/journal/art-and-thingness-part-three-the-heart-of-the-thing-is-the-thing-we-don%E2%80%99t-know/>

註二：Fried, Michael. *Art and Objecthood: Essays and Reviews*. Chicago and London: University of Chicago Press, 1998.

註三：Gell, Alfred. *Art and Agency: An Anthropological Theory*. Oxford: Oxford University Press, 1998.