

主編語－視覺藝術的「真實」何在？

Chief Editor's Words : Where is the "Reality" of Visual Arts?

第10期《現代美術學報》中的四篇論文，〈藝評和歷史的終結，怎樣？〉、〈影像之今日現實－視覺文化的歷史斷層與在地觀察〉、〈愛德華多·卡茨 Eduardo Kac 作品中的模糊性〉、〈視覺場觀點的排灣雕刻文本解析〉等對於視覺藝術之論述，分別的切入點是「後現代論述死亡觀點的質疑」、「文體論到認識論的影像反思」、「模糊理論的基因轉植藝術推敲」、「完形法則的排灣族雕刻對應」，其中所觸及到的「真實」要義，就在四位作者豐富的知識論中討論了起來，這在沒有讀過多少相關理論的人而言，恐怕乍看都顯得「瞎」，也許這是唯一的「真實」吧？然而，詳讀之下，方才發現，作者們所用有些理論有點兒近似，但無不努力想盡各種方法讓大家接近「視覺藝術的真實」，可謂煞費苦心。

就在一片「死亡」聲中復甦「真實」？

時下藝術策展或評論，已為當代藝術逐一留下歷史，而台灣專家學者在跨過「現代主義」的框架之後，若不多少引用「後現代論述」，可能導致「不讀書」、「不前瞻」、「不思想」、「沒有美學素養」等「三不一沒有」之困境；多少為之戒慎恐懼。

反觀資深學者李長俊在〈藝評和歷史的終結，怎樣？〉一文，以後現代諸多論述議題及觀點，就其「修辭」方面來消遣一般後現代論述者的態度和觀念，先以莊子和惠施於濠水橋上所談及「知道」或「不知道」「魚兒之快樂」，點出「感到它們是快樂的」之「真實」，而後從歷史的終結到藝術之死、作者之死及後現代書寫的一些問題，指出藝評和歷史的終結之關係。

顯然，不論以歷史的角度或藝評的角度而言，本文對於後現代思想諸大家如：法蘭西斯·福柯(Francis Fukuyama)、貝爾廷(Hans Belting)、丹托(Arthur Danto)、羅蘭巴特(Roland Barthes)、傅柯(Michel Foucault)等，有關歷史和藝術的，有意或無意提到的，所謂什麼「終結」或什麼「死亡」的觀點，均有相當的質疑、批評和意見：即使所謂的「藝術終結之後的藝術」提升到「哲學的自我反思」，只是「老掉牙的當代藝術流行說詞」，而歷史「也走到了盡頭」這樣的推論，無非是「一廂情願的三級跳」；至於「揶揄歷史」、「貶損歷史」、「詆毀歷史」，僅相似於當代藝術的民眾說當代藝術不過是藝術家的「胡搞瞎搞」罷了。因而本文提問：人們為什麼不說「藝術是生生不息的」呢？為什麼不說「人生是好戲一場接一場」呢？人類歷史傳宗接代，難道不是很高興地看到「一代一代出生」，而不是「一代一代死去」嗎？

至於對待「作者」，本文質疑後現代論說似乎只有「死」路一條，如傅柯、赫徐(E.D. Hirsch)、海德格(Martin Heidegger)、羅蘭巴特等，不但「貶損作者」、「攻擊作者」，還宣

判「讀者之生」必須以「作者之死」為代價，尤其「刀刀見骨」；「作者」從事藝術作品詮釋和批評的工作，有如一種對於未知領域的「探索、冒險、挑戰」的經驗，隨時都充滿了「驚訝和感嘆」，何以要「置作者於死地」？甚至於愛用「反詮釋」、「反方法」，如蘇珊桑塔(Susan Sontag)、法伊爾阿本德者，這個「反」字就和「死亡」或「終結」等詞語「互相輝映」。

作者並認定解構批評理論的負面影響在於它唯獨強調「相對論」和「懷疑主義」的立場。但也推崇多位重要學者如艾波比(Joyce Appleby)、亨特(Lynn Hunt)和傑考(Margaret Jacob)、費南德茲亞美斯托(Fernandez-Armesto)、《華爾街日報》(The Wall Street Journal)、史蒂芬康諾(Steven Connor)、詹明信(Fredric Jameson)、克若絲(Rosalind Krauss)、沃兒芙(Janet Wolff)等之持相反態度。

當然，按照作者的說法，吾人照樣有權力可以不必跟隨解構批評理論對於「死亡」有所偏好。尼采(Nietzsche)說「上帝死了」，祂的子民還都好好活著。因此歷史沒有終結，也不會終結，只有不同的歷史觀和歷史書寫；同樣的，藝術也不會死亡，只有不同的表現罷了。最重要的是，很多精采的美術史或藝術評論，幾乎都不需要借用所謂後現代的批評理論，反而有令人感動的表現。只要人人「認真思考、面對事物、努力觀察、確實描述」，就會得到真正深刻的審美感動。

讀者或可體察本文作者妙筆生花一路「藝評」西方學者有關「歷史的終結」之論述，其中反對「通俗化」、「媒體力量」、「危言聳聽」、「擺脫方法」等，雖揶揄有加，其實語重心長，無非是希望台灣藝評人重建專業自信，不和西方時尚潮流。歸納本文中所引用的諸多例證，其實主要傳達如何看待「活生生」的藝術史之藝評觀念（或態度）有三：1、「科學性」（如「先檢驗」之對應「隨意相信或拒絕」2、「周延性」（如「面面俱到」之對應「聳動刺激」3、「深刻性」（如「專業的深度」之對應「廣泛的認知」）；此外，並且還要有一個不敢苟同「死亡」的「生生不息」的真誠。

現今看來，面對一個快速變遷、轉型的文化社會，若要做好學術研究或當代藝評，似乎不能陷落在「藝術與非藝術」的多元危機之間，也不必惶惑形式風格與意識象徵的衝突，或仍可以建造一棟建築作比喻（管它是不是後現代的），就是要有「紮實安全不死的」內在（內容、內涵）之藍圖建構，還要有「真實的」、人性化的、可居住的、浪漫的或說是理想的、經過裝潢潤飾的、有特色的（形式、氣質、情境、氛圍）美好的空間，本文作者可能會同意這樣的說法。當然，究竟「哪一棟建築物」會讓人得到「真正深刻的審美感動」，那就要看創作者的「生生不息的真誠」與自我審慎的努力有幾分了。

走向「新感覺模式」的「真實」？

萬有本體，即是諸法實相，有其「真實之相」、「真實之義」，不著「有」，亦不著「空」，在「冥契真常」中，總有人徹悟「清淨之真如」。如今電腦虛擬影像以「臨場性」、「互動性」和「想像性」三種特性，從「無」中生「有」來虛擬空間的「現實」，此時，是

「實存」而非「空無」，再以螢幕上的「看」來確認虛幻現象之「真實」。複製影像的「真實再現」，意謂著現世另一種「多元化」思維的樂趣，其影響層面確實難以預估。

〈影像之今日現實—視覺文化的歷史斷層與在地觀察〉一文，作者吳宇棠討論影像是一個認識論中「取代真實」的操控系統，從傳統純藝術本源斷裂的影像到「虛擬的真實」，當今在台灣的學習、建構正蓬勃發展中。

就「真實再現」而言，遠從亞里斯多德認為詩有「詩的真實」以來，「歷史的真實」一直對抗「詩的擬真」，文藝復興時期，自然科學和人本主義，放棄了上帝是「唯一的真實」，而在「生活真實」中找到「現實」，之後無論是「模仿真實」或「反思真實」，視覺藝術有許多新創，當「摹仿真實」失了焦，「語言的真實」便成詭論。因此後來的現代寫實主義並非「再現現實」，而是「透過藝術走向現實」。1970 年代之後影像是一種「現實的再製」，到 1895 年以來電影「改編真實」，它在視覺慣習中，擁有本身的「見證性真實」，但「電影的真實性」，也有可能再度像「繪畫的真實性」一樣成為象徵物。視覺技術革命的再一次深化，其影響即將撼動「人與真實世界」的關係。

由媒體所帶動的商品化世界，符號做為「真實的虛影」，「比真實本身更真實」而「遮蔽了真實」，最後成為擬象而「取代了真實」，影像也不再是一個複製品，卻在數碼世界中自我創造生命。如此「虛擬實境」下，「人不再知道什麼是真實」，在接收媒體傳輸之後，不得不接收更多的訊息來比對「訊息的真偽」。影像的時代是「監視」的時代，我們只是「接收到」並「迅速認證」我們「看到什麼」，而再現的結果語意不清，似乎也成為「當今現實」。

在台灣，1987 年解嚴前後，藝術百家爭鳴，裝置、攝影錄像藝術躍居藝壇重要地位。此後，藝術中所討論的「現實」，逐漸從集體共相的立場，轉變為個人經驗的判斷。藝術作品展示模式的多元發展，也讓展覽效果越來越不容易透過印刷圖片來判斷。當身體無法親自「經歷」時，就創造出一種想像填充，而成為一種新型的視覺「體驗」並建構出不同解讀的個人式知識系統。新時代「透過技術所體驗的真實」，諸如電腦世界所開發編碼的文化幻景，如 link, hypertext, interactive, real time, web network 等機制，此認識論的操控系統，經由訊息接收而建立認知、行動、控制與回饋。

年輕藝術家關心自己甚於歷史，將焦點從理念世界降落自身，不再是班雅明筆下「逆向的天使」，而是順著天堂風向塵世看的「純真之眼」，因風勢之強他們不回視背後，也無意眺望未來。如果同意古埃及的壁畫家畫他們「所知」而非他們「所看」，似也可認同影像世代的年輕創作者就是「透過所看來體驗」，而非「經歷其所看」。從美術史的角度而言，以「既成符號」為源頭的影像時代，或許就像莊子的「罔兩和影」，是「自然」或「影像」並不重要，主要的是不同的關係與認識。

本文所論述，從上帝是「唯一真實」到傳統藝術的「真實再現」，然後在「生活真實」中找到「現實」，至今「擬象取代真實」之後，在「虛擬世界中」，找到「夢想」或「熱情」，顯然是青少年的最愛，以擬象作為「真實」的「他者」，對照自身的「存在」，也

可能找到「未來世界的真實」。至於視覺藝術中，「詩的真實」還是本文作者的寄託，恐怕在未來的「真實象限」中以新型態出現時，會是出乎意料之外的炫？酷？或是...？著實令人好奇而期待呢。

以「模糊感知」試探「真實」？

科工文明的發展似乎逐漸影響四季的生態，台灣近一兩年來季節冷暖變化就有了些許異常，比如有的地方 12 月聖誕紅不開花，杜鵑確搶先燦爛到隔年 4 月才罷休，而在世稱「四季如春」的寶島上，冷暖氣機竟適時地努力維護著「四季如春」，加上服裝的「隨意混搭」，更是「模糊」了四季。「事實」上，在「真實世界」中，人類主觀的思維概念、語意表達以及感覺判斷...等等都存在著「模糊」(Fuzzy)的現象。當今科技發達，小至家電用品、大至工程系統，隨處標幟「Fuzzy」一詞，不懂 Fuzzy 者便如不懂新科技而有落伍之嫌。如果要了解其中「真義」，恐怕是要先「搞清楚」什麼是「模糊」(絨毛狀的、模糊不清的微毛、汗毛的？不確定、不固定的？)。

「模糊理論」是由美國自動控制學家加州大學柏克萊分校拉特飛·扎德(L. A. Zadeh)教授所提出，以模糊集合(Fuzzy Sets)表現某些無法明確定義的模糊性概念，依照大概的資訊對人類主觀表現的概念作大略的定量化處理，廣泛的應用於各個實際系統上。「嚴密量化數據」成為電腦可以處理的訊息，以「明確真實」的認知符號表示即可運作，如「資深」之不易理解，若以數據區分則無「灰色地帶」，也較符合「真實」。然而，如「差不多」、「似乎」、「或許」、「可能」、「之一」等，也為大家帶來許多便利，在表現人類語言特有的模糊性現象方面尤其適用，「模糊理論」的應用使得思考更具彈性、更符合人性。

〈愛德華多·卡茨 Eduardo Kac 作品中的模糊性〉一文，作者曾鈺涓提到巴特·柯斯可(Bart Kosko)質疑二元論是否適用於「真實世界」，羅素(Russell, Bertrand Arthur Willian, 1872-1970)提出「每件事物都有一定程度的模糊」，老子的「道」與「物」互為包容，在「恍惚」中呈現模糊不確定性。大陸哲學家王明居以藝術分析模糊美五大特徵：「氣韻迷濛」、「流動性」、「被解構與具期待性」、「多元交錯」、「互為滲透的不確定性」等。而藝術的「不確定性」特質，產生人、事、時、地、物彼此互換，產生去結構性的藝術創作，常為後現代藝術創造過程中之最愛，「去結構」之後的「不確定」也是一種「模糊」？也是一種「真實」？

作者特別以「科技藝術」、「電訊再現」、「基因轉殖」、「文字轉譯」討論原籍巴西的美國科技藝術家愛德華多·卡茨(Eduardo Kac)藝術的「模糊特徵」：即「媒材的不確定性」、「經驗的不確定性」、「訊息傳遞的不確定性」，塑造出「虛假的真實」，呈現出「難以辨識的擬真性」、多個「不顯現」，以及沒有一個「持續的真實顯現」。卡茨隱藏於此物質表象背後的「真實顯現」特徵是：1、訊息傳遞與感知的流動性 2、知覺經驗的模糊性 3、主客體滲透的交互性 4、藝術家角色的模糊性。卡茨生物科技藝術引發自

然、人爲、法律、政治與人倫問題的議論，確實「模糊」了人類既往的認知。

古典藝術追求清晰，現代藝術追求模糊，從「印象主義」光影氣氛的模糊感、到「抽象藝術」模糊化的思維、「偶發藝術」面對吃驚的過程與藝術家產生意念上的模糊滲透，至今，新科技產生新的模糊特徵，就視覺藝術的發展而言，其界面越來越難分，但有時還故意分得很「清楚」，此「故意」也是一種難分；而表象氛圍及內容意義因多元因子互相滲透，是越來越「模糊」了？

「模糊理論」是爲了解決「真實世界」中普遍存在的「模糊現象」而發展的一門學問，講究的是不精確計算的「近似推理」，較符合歷史悠久的東方哲理，如果人類因此認知「模糊」的「真實」，將可能以「模糊感知」分享「真實」。目前模糊理論的模糊集合、模糊關係、模糊邏輯、模糊控制、模糊量測等，最主要應用在工學領域，而「人」比「物」更具有「模糊不清」的特性，應該設法掙脫 0 與 1 之間的束縛而「迎接模糊」，或許人類（在不違背倫常中）會獲得更多自由的解放，也更「真實」。

在「視覺場」中解析「真實」？

將視覺元素聚集成單一形象，就是一種「完形」(Gestalt)，如果加上內部及週遭因素就形成「視覺場」(visual field)。一見鍾情時，就在其「視覺場」中只見可愛的美人，並未及細瞧她的眼耳鼻嘴長什麼樣子，更不知其他相關因素，戀愛成熟時，或有閒情逐一「解析」時，美感可能不一樣。在視覺概念的領域裡，早期所謂的「空間」，當今主要的流行用語已擴大爲「場域」，這表示人類的文化由單一到多元的思維與由繁複到簡約的心理欲求。大約是 1912 年誕生在德國的「完形」心理學，對於人類視覺認知有相當的貢獻。「完形」心理學所歸納的認知結論，其實就是描述在「視覺場」中整體的「認知」如何形成。

物理世界裡，因不同元素形成的所謂的「電場、磁場與重力場」，不是彼此互相吸引，就是互相排斥，人類「視覺場」中的諸多元素亦同。事實上，「場」的範圍與觀念還可以擴充至人類的生活，如「相似性」、「封閉性」、「物以類聚」、「相濡以沫」、「同流合污」等，「簡潔不累贅、功能單一」又是二十一世紀時尚、人際之所鍾，這些都有「完形」的意味？

〈視覺場觀點的排灣雕刻文本解析〉一文，作者萬煜瑤認爲在眾多研究論點當中，從視覺符號呈現角度來探究藝術本質與美感知覺的「真實性」，是值得關注的。其實，創作意圖如同觀賞意圖，當界定出用品與藝術品之間變動的「模糊」以及「不確定」。因此，對於「藝術本質」的論述關鍵，在視知覺作用之下，對於事物「被觀看」、「被思考」、「被詮釋」而且應用於藝術的實踐，在於環繞創作者與觀者週遭的環境背景、相互關係及認知等，就代表著一種以「視覺場」範疇下「藝術本質性」的再現。

以蒐集圖像 101 件排灣族雕刻文本而言，其美感本質則可推述成是「一種以某種次序排列的線條刻畫的立體量塊」，其取材來源「較隨意」，不同於現今以漂流木的自然雕刻

形式主流。並且相較於傳統漢式建築裝飾雕刻的精緻、繁複、重疊、華美，以及龕內龕外的神人空間意象，在樣式上顯得相當「簡樸單純」，而且呈現視覺空間的「轉換、穿流、差異、界定」等象徵。其「視覺場」的內在結構多以主體置中、力的集中，產生相當強烈的核心力場，以及完整的、閉鎖的視覺美感。

從雕刻文本中的視覺完形可見其單一（三角形）形體、倒置對稱（菱形）形體、連續（三角形連續紋）形體、三角形-蛇-祖靈-人-「場」的完形，這種完形趨向是在形式與內容達到在一個「場」的氛圍中所能獲得的最簡單、規律性和對稱的組織律。所展現出明確的雕刻性、並列與層次構成的空間表現、規則的閉鎖形式、以及運用符號單元之主體構成，已建構出理性思維的形式方面的樣式特徵，也展現出文化美感與特質，被包裝、表達、接收、互通、與傳遞。其人、蛇圖文運用及祖先雕像表現可詮釋為其文化傳統中「美感所在」，也是風格上的權威範例存在的「事實」，代表著排灣族社會的美感共享，也因此整體定調出藝術「視覺場」之「完形價值」。或許，這就是作者所歸結的藝術本質與美感知覺的「真實」？

真的「真實」？

這是一個視覺藝術「無倫常」的時代？或是一個「強調自我」的時代？還是一個以「理性覺知」顯現「真實」的時代？在藝術與非藝術之間難以界定，甚至逾越有之，令人疑惑藝術存在的意義與價值。

科學世界中，因「理論」和「儀器」的輔助去了解「物質的真實」，所倚賴的理論是一種「觀察的方式」，顯然與「直觀」有所不同；而人文世界中，可能因「思想」描述「真相」而成為「知識」，並且漸成為僵化的「概念」，思想似乎也創造了某種「斷裂」，使人執著「已知」而抗拒「未知」。那麼，「真正的」「真實」在哪裡？真令人疑惑？是在「生生不息」的真誠之中嗎？那是不是「精神現實」比「現實真實」更「真實」呢？

因著科技與傳播擴展，「虛擬世界」正以新的影音，空前改變人對時空的觀念認知及對藝術的認定。「恍惚」之間，有許多的「模糊」、「不確定」，所「看」到的這一切，是真的「真實」嗎？似乎一時難以回答，只能說，在視覺藝術中，就讓「真正的真實」自己很真實地存在吧！

《現代美術學報》主編 王素峰 敬誌
中華民國九十四年十一月