

當代雕塑——面向虛擬的實體？

Contemporary Sculpture: A Material Entity in a Virtual World

文 |
張乃文
Chang Nai-wen
台北藝術大學美術學系助理教授

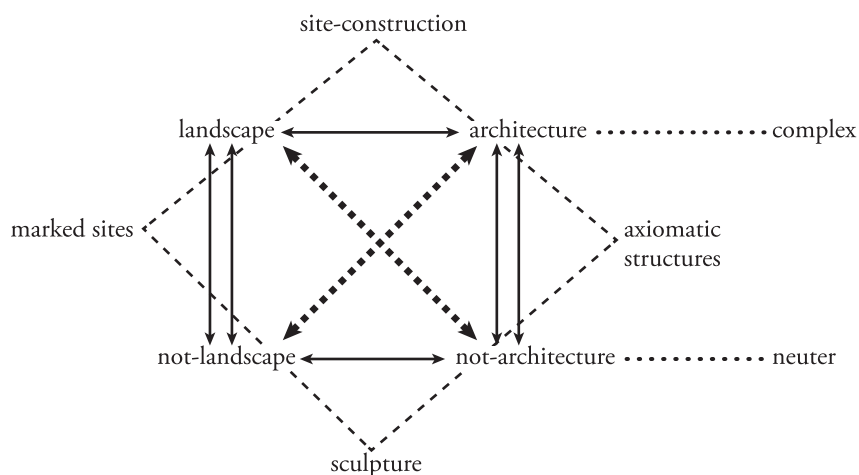
雕塑的入世

雕塑作為古老的藝術類型，具有最高度物質性材質技術的表相，在以再現與形式為其內容的長遠歷史中，大部分時間追求著以美為尚的內在質地。十八世紀以美的形式作為藝術根本概念的美學現代性思辯，為藝術取得空前未有的主體性想像，美的形式成為跨越主觀概念與作品客體間超越性的現象存在，但此時在內容上依然是具像描繪的。等到現代主義時期，純化作為本質趨近的方法，現代雕塑的抽象化與美的形式達到前所未有的結合，自在自為的抽象形式與現實世界劃出更明確界線。但是在此同時，亦是消費生產的現成物體系介入視覺藝術的時期。首先對雕塑產生的是形式辯證的問題，形式純化與形式解放的衝擊，高度擾動後來雕塑定義的本體論問題，意外的將材料介於產品與藝術造形間的物質性推進為極限藝術當下的藝術主體。其次是藝術品與產品的重疊引申出藝術獨立性與社會體制功能性的矛盾，藝術現世性與民主化取消過去自在自為的超越性美學，產品日常性、現成性滲入雕塑造形創作範圍，遠高於過去雕塑形式的社會介入。藝術的社會化在當代更進一步達到前所未有的擴張。

擴延雕塑的基礎問題

如果僅就分析雕塑作為當代藝術的一種面向，假象上地似乎縮小了些討論的範疇，實則困難依舊。我們從藝術評論家克勞斯（Rosalind Krauss）〈在擴延場域中的雕塑〉（Sculpture in the Expanded Field）文中藉由雕塑主體化過程：從脫離建築到介於景觀間的紀念碑式雕塑的主體確立，試圖用雕塑場域圖式擴延出的概念圖表，將 60 年代朝向後現代藝術具有在場性的一些藝術形式合理納入，雖然這創新的範疇論結構方法，一方面解決理論面對雕塑擴延藝術形式下的歸納困難，另一方面也提供雕塑創作概念延伸想像的可能。¹ 這擴延的雕塑概念也的確影響了當代

學院雕塑概念的結構，雕塑的實踐在此場域的文化脈絡中成了範疇可能性的問題。然而對於創作者而言，這擴張的範疇嚴格說來僅提供方向並無界限，猶如提供一個更龐大無限供應的百科全書式層架 (shelf)，提供了選擇放入不同層架的想像方法與脈絡參考。藉由此邏輯，過去雕塑的範疇作為逃離的參照，目的並非重新思考雕塑的本質，而是解決藝術現象的合法性。



如果我們將克勞斯的雕塑擴延圖式以雕塑與非宗教、非世俗或雕塑與非材料、非技術等等作為基礎的三角，擴展出的場域圖式同樣能為擴展的雕塑現象進行合法化的動作。重點在於，以何為基礎本身即隱藏了對雕塑認知的偏向。雕塑從物質性基礎的圖式設定，擴延出的範疇自然朝向物質存在現實前進。可以想像，如過去康德提出美作為物件的內在特質 (intrinsic quality) 呈現於藝術形式，這超越物質性的美感思維在此場域中隱而不現，也不是重點，亞瑟·丹托 (Arthur Danto, 1924-2013) 《美的濫用》只是為尚未死透的美學補了藝術現實的一槍。

在今日藝術民主化的時代，策展人、藝術家、藝術品、參與者、觀眾身分位置界限模糊，在互相取消其必要性與界限的條件下，俗世作為存在的共同基礎，談論藝術主體的必要性相當的貧乏，更遑論雕塑。藝術從過去美學轉向哲學、社會學，如今幾乎只剩社會功能的狀態下，談論藝術的目的猶如論述社會制度、文化策略。在這捨棄藝術本體論的時代情況下，獨立談論雕塑的主體變異顯得格格不入。

後現代與當代的系統差異

台灣目前藝術學院的雕塑訓練依然延續西方現代主義時期的形式分類，進行所謂的技術訓練，實行的是封閉自足的美學概念系統，以此規格是很難進入當代雕塑的創作狀態，當然我們先假設了當代雕塑的存在，但實際上我們馬上會疑惑於當代性的問題，² 不論如何，當代雕塑若不同於現代雕塑，在表現上呈現出不同於現代主義時期雕塑的特質，那麼阿岡本的當代非當前的錯時說法，某方面

仍延續了後現代超越現代主義的思考脈絡。

如果我們將後現代藝術現象視為當代藝術的前沿之一，參考李歐塔 (Jean-Francois Lyotard, 1924-1998) 對後現代條件的歸納分析，我們看到否定辯證法則下的後現代，資本市場現實下媚俗、挪用、混搭的折衷後現代，語言學延異下的、反知識權力的、反歷史主義的去中心性後現代……在延伸出後現代藝術樣貌中，即便涉及社會性論述模式依然普遍落在藝術的形式結構。從藝術主體性的角度來看，後現代藝術相當程度上否定辯證地維持了曖昧的主體堅持。與我們當前經驗的 90 年代以後當代藝術現象對照，特別是考古學、人類學、民族學的文件展模式，似乎讓當代藝術的表現所體現出的跨域知識論的系統借用，無法簡單以後現代的否定辯證形式思維概括。後現代與當代藝術間雖然在思維上共存著跨界、錯時的運作邏輯，卻隱約存在著形式系統與知識系統間的差異，這差異為雕塑的存在狀態作為形式主體或系統附件提出了空前的挑戰與想像。

面向虛擬的實體

藝術越是物質化似乎就越向世俗的日常生活趨近，日常化已然成為普遍的藝術手法，消費生產的物質形式在後現代主義延伸達達、普普、新寫實的品味民主化立場使得日常形式藉由產品屬性滲入造型藝術加劇，或許其目的不在純粹形式生產，卻造就過去雕塑形式的質變。過去美學的藝術自主性早成為品味批判的對象，藝術形而上的精神性在當代失能是必然的結果，現實化的趨向勢不可擋，這是量變產生質變的問題。

日常化更在當代訊息全力解放的狀態下轉化為溝通交流狀態，不利傳遞的物質性更消彌為情境附件。如果我們參考社會學家紀登斯 (Anthony Giddens, 1938-) 以電腦網路的資訊革命作為界定現代與當代分野的社會學立場，資訊革命所帶出的數據掌握權力，超越了現代時期生產、消費的資本權力結構，所有人的存在日常都有可能因資訊系統的普及私有化狀態成為議題。³ 當代藝術是否應該將虛擬、網路、訊息化視為當代藝術的必然特質？

相當弔詭的是，大部分的人視虛擬訊息為非現實的狀態，但其作為當代的技術體現卻是相當現實性的，其虛擬的目的性亦常是現實化的邏輯；錄影攝錄系統、電腦影像與網路構像系統的功能性本質往往由抽象訊號組構朝向傳遞現實情狀。如果以此作為當代藝術的質地，雕塑比起其他類型的藝術可能具有更艱難的挑戰，也有更高的創造性。雕塑可以具有完全的具體化特質，作為虛擬訊息的目的，透過訊息輸出系統轉換為物性的顯現，其中過程的痕跡是否回應了當代性的過程？相對地，雕塑如果化為虛擬概念的同意詞，當代雕塑的本體論指向的可能是當代性的同語反復而非雕塑的現實超越？如果直接面對虛擬訊息當代論的否定辯證所得出的實體是否就體現了當代雕塑的可能性，抑或只是回到雕塑傳統的物性？

回溯物質性的問題

當代藝術現實性問題隱含的是本體論的形而上位置的消失過程，回溯觀念藝術的去物質性思維做為參照。在觀念藝術的表述中，視覺化往往成了物質性表徵，概念的準確推出，必須有效排除視覺化的物質性。觀念作為藝術本身，於是文件、紀錄成為最後可見形式。於是在概念非物質性的邏輯下，傳統視覺物質性的藝術表現繪畫、雕塑首當其衝，然而藝術概念排除藝術品的品格，轉向文件紀錄的過程，好像逃離物質現實的意圖後重新落入敘述的媒體現實。

觀念藝術家索勒維 (Sol LeWitt, 1928-2007) 談及雕塑部分時，認為一旦作了「雕塑」創作的宣稱，就意味著與傳統雕塑脈絡的聯繫，淪為過去傳統的延續。並從極限藝術的經驗論歸納出優秀的雕塑家通常作出光亮平滑的作品，在雕塑 3D 往 2D 趨近的過程切斷雕塑傳統量體脈絡，如同極限藝術家賈德 (Donald Judd 1928-1994) 在 1960 年發表的〈特定物件〉(Specific Objects) 一文中提出新的三維作品無須繼承過去格式、形式類型，聯繫過去歐洲藝術的空間再現、統一性與美學趣味。盡可能的使用材料、工業製品如鋁、冷軋鋼、黃銅、磚頭…等。在不回應脈絡的條件下物件即是全部，極限藝術反對過去雕塑給出再現形式的幻覺，⁴ 希望徹底斷絕再現的形式脈絡，對於現代主義雕塑的形式改革往當下推進了一步。但就物質即藝術的當下性是失敗的，因為產品物質性必然包含生產過程的再現，而 Judd 鏡面拋光的連續方盒更交互映照周圍形成盒子虛化的幻覺空間狀態，造成物質當下存在的矛盾性。此外，它依然潛在的延伸了格林伯格 (Clement Greenberg, 1909-1994) 在現代主義的新雕塑論點中傾向平面的本質理論。

格林伯格認為雕塑因物質真實與直接的獨立性，使其在現代主義的本質還原上，相較於繪畫取得了多元優勢。「構成—雕塑」在原本三維的立場中向二維 (繪畫傾向) 趨近的可能，使其便於拓展抽象的非再現狀態，他以在空間中描繪的鐵絲，僅需承載自身為現代主義雕塑進行了著名的譬喻，⁵ 現代主義雕塑在拋棄再現的哲學辯證過程中，成就了抽象自主性的現實超越與盲點。新雕塑認知指向源自立體派繪畫的「構成—雕塑」(Construction-sculpture) 的工業材料所帶來的媒介形式，物質即媒介。極限藝術必須真正取消物質的媒介性才足以完全斷絕現代主義的形式脈絡，然而從材料的物質性與作品跟觀眾關係性上就注定失敗，美國藝評家佛萊德 (Michael Fried, 1939-) 在〈藝術與物性〉文中從極限藝術將現代主義的繪畫形式本質轉為物性 (objecthood) 的追求加以批評，強調去媒介化的物性在展示過程中，藉由場面調度的劇場性達成藝術在場的目的，與物性的實在性相矛盾。

附件式雕塑

格林伯格認為，布朗庫西只是藉由人類形象還原的方式推進羅丹巨型獨體雕塑的特質，並未真正越過傳統雕塑的限制，這樣的說法如果套用在阿奇邊科 (Alexander Archipenko, 1887-1964)⁶ 的現代主義雕塑上或許較為恰當，但對布朗庫西的作品，

尤其是無盡之柱系列的作品則不盡理想。首先是其大型雕塑抽象形式來源參照大部分非人體，而是羅馬尼亞傳統建築、景觀的部分符號元素，這些與其說還原人體，更多是拆解結構。其次，透過無盡之柱，原本台座形式的大幅延長取消自身台座成為雕塑主體。去台座的空間裝置性為現代雕塑的主體辯證開啟新局。個人認為格林伯格由繪畫平面性延伸出的形式批評，壓抑了布朗庫西雕塑在跨文化語言本質上的突破所形成與歐洲傳統雕塑形式的高度差異，甚至翻轉了雕塑歷史以人為形式基礎的美學走向，開闢了現實附件 (Appendix) 的空間形式系統。然而現代主義現實附件的客體參與美學建構在與人互動下的身體性，⁷ 在後現代主義雕塑以生產機制取代藝術家的身體時，雕塑的存有便一路往物質的存在偏移。

結語

面對當代藝術的現象，不僅藝術家甚至策展人、藝術批評與藝術史學家在試圖進行整體描述時都不免有捉襟見肘、掛一漏萬之感。藝術歷史的發展如果是由天上落入凡塵的精神現象的演繹過程，世俗化正是當下藝術的特徵。如果勉強要對當代藝術的時代特質進行個人表述，我會認為是藝術歷史中前所未有的全面性現實再現。⁸ 而當代雕塑如果在當代藝術的範圍內得以具有美學式的存在，必須進行對當代雕塑的否定性辯證以逼出雕塑存在樣態，這似乎可以是雕塑創作者的時代使命。不過在當前策展人、藝術家、參與者、觀眾界限取消的時代，更多身分投入直接的文化跨域或不同知識系統的再現延用與結構挪移的藝術策略活動，取消藝術性的藝術社會參與，遠高於取消社會性的社會藝術參與，當代藝術的美學常流於藝術政治操弄下的附庸。

今天台灣時空環境下談論當代藝術有其特殊性，這意義不會單純建構在西方藝術史脈絡的定義問題，參考西方藝術現象不表示等同於後殖民的陰魂不散，當代性也不會是全然的區域化或全球化。重點在於，認識思辨批判其發展架構有助於自我建構當代性的認知，不是淺薄的反對與接受，尤其是當台灣開始建構當代美術館的時間點。

- 1 Rosalind E. Krauss. "Sculpture in the Expanded Field", in *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, London: The MIT Press, 1996, p. 284
- 2 參考陳貽怡〈當代藝術策展與變動的藝術史概念〉一文中對當代藝術的「當代」定義有深入分析。
- 3 參考 Antony Giddens 著，廖仁義譯，《批判的社會學導論》，台北市：唐山，1995年，頁43-68。
- 4 Edited by Kristine Stiles and Peter Selz. *Theories and documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artists' Writing*, University of California Press, Berkeley. 1997, pp.114-117
- 5 格林伯格著；沈冰語譯，《藝術與文化》，桂林：廣西師範大學，2015年9月，頁191-199。
- 6 Alexander Archipenko 為跨足立體派與現代主義雕塑家。
- 7 此處客體參與美學，客體所指為現實附件，而雕塑家作為客體再現的參與者，藉由身體性的美感意向轉注於雕塑體。
- 8 此處全面性不僅包含形式更包括了不同知識體系與其衍生的附屬系統。