



On the Issue of  
“Artistic Intervention”  
in Contemporary Art —  
論當代藝術中的  
“藝術介入” 課題 —

Clips of Hectic Metropolitan Scenes

## 繁衍中的都會場域片斷

巫義堅 Yu-chien WU

西班牙瓦倫西亞科技大學藝術學院博士候選人

### 前言

**藝**術史與美學的研究對象，是已成形的作品本身，及圍繞在其周圍的觀念或時代感。而無疑地，作品及其所孕育的思維論域，常會與相關的研究理論建構存在著某些時間上的差距。亦即是說，理論研究常以後驗的角度，對具已成形的思潮或表現，做一個相關論述的研究集結，或是追溯式的整理與分析。

若說整個文化的發展，在經過現代主義其規則化的洗禮之後，呈現出單一的意識型態秩序，並且也不吝地顯示與揭露了它的權力主體。這也更加促成了後繼的文化理論發展，朝往更開放包容的思維面向，來擁抱眾多屬於“後—現代”充滿激情的繁複領域。這種起因於對自由的可能探索、多重理論並列及意識型態權力重組的混沌結構，卻也直接的影響人們的思考及觀看的角度，而把整個人類文明推向更烏托邦的理想。



而在造形藝術的發展中，從達達年代的曇花一現，開啓了人們對創造性行爲與觀念傳達的重視；並繼而改變了世人從視覺觀看之美的拜物傾向，轉爲將視覺化的物理性結構視爲一種觀念的載具，或是理念傳達的思考媒介。那麼，當我們面對“後—現代”眾多紛雜的論域表現時，是否也應該越過表達形貌的習慣性繁複，而直指它整個精神思維的底層中心，去尋找它所欲建構的當下時代氛圍呢？這個提問，或許是值得我們深思的吧！

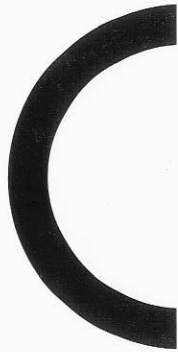
從六〇年代躍起的眾多藝術表現手法，確實改變了人們對作品的思維限制，也破解了作品與現世隔絕的距離感，達到去物件神聖性光環的目標，及提供了更多觀念發展的可能性。而在理論的論述策略上，更是呈現出多元豐富的面向，如：替代空間的探討、內與外的課題、公共空間與私人空間的分野、地點非地點的問題、場域特殊性的思考、美術館的界限、藝術的疆域等等，都引領著我們不斷地重新去思考我們對藝術的本質範圍認定。而在九〇年代開始被提出的“藝術介入”創作行爲，則更進一步將所處的場域氛圍，融入作品思考的一部份；使得作品與空間成爲一個完整體，有的更甚而擴張到所謂社區集體意識的運用。只是至今尚未見到相關的定義研究，或相關的深化理論集結。

本文的論述方向，將是以片斷式地區域文本的閱讀概念，來揭露及探討這個新興的陌生領域；並將以幾件已成典範性的藝術表現，來試著建構關於這個正在衍發的課題，一個觀看的可能路徑，及有待追蹤的發展前景。

## 壹、畫地圖

是否存在著這麼一種“藝術介入”的美學？這實在是個很難以回答的問題，因爲到目前爲止，由於一直缺乏有力的理論研究，及重要而根本的範圍定義發表，使得這個從九〇年代起忽然出現的創作手法，一直處於妾身未明的曖昧地帶。但事實上，已經有相當多的藝術創作表現，宣稱他們的作品爲“藝術介入”的範圍。或許，在我們試著讓它建構一個論述輪廓之前，讓我們先回過頭來約略的考察一下，在雕塑領域中的空間課題，以此來讓我們對它所處的時代範圍，有一個基礎的概念輪廓。

倘若我們能概念的說：傳統雕塑的形成特質，具有一個空間物件獨立存在的觀看樣態；作品並無須依附在與其它相關的空間物件之上，或所



處環境的客觀要求之中；更甚而建構一個自主的台座，來與現實的世界做一個明顯的區隔，以形成它獨立完整的視覺傳達。那麼在發展到達達年代時，卻帶來世人對已存在的周遭環境，一種現成品的觀念思維革命。讓藝術觀念的思考傳達，重於強調做工的視覺成品欣賞；並以此更廣泛的讓作品背後的觀念，主導著視覺物件的形式發展進程，而促使這個世界的藝術表現，有著令人目不暇給的多樣與繁複。這也讓眾多評論不諱言的宣稱：翻開近代美術史，是一部形式開發的歷史。確實，也有著多少讓人莞爾及切中要害的感覺。

然而，在五〇年代末的美國藝術家弗拉明(Don Flavin)，他稱他那以霓虹燈管所呈現的作品為“裝置”之後，這個形式的表達命名便被大家所廣泛延用。或許這藝術的表達形式，可以概念的比較它最大的差異點，在於強調物件與物件之間的觀念聯繫，而讓物件彼此之間的空間，有更積極性的整合與運作；並使其在彼此的觀念連結之後，形成一個具開放性的思考整體。正如許多的論述談到，“裝置”並非是一個具有完整理論支持的形式美學，只能說它是一個藝術的表達形式之一。而在這個形式的範圍之內，有著更多值得深入探究的理論與美學存在。

而“藝術介入”這課題的論域範圍，則更涵化了近代的藝術表現手法，並且複合了更多關於當下的哲學思維空間，讓視覺藝術的傳達，有一種新的觀念承載。從物理上的定義而言，它呈現出對所處場域的極大興趣，使作品與空間的物理性結構，有著不可分割的可視條件存在；並試圖混淆空間或是建築屬性的本質界限，使兩者共存於創作的觀念傳達之中。而從環境的哲學思維來看，作品起始於人文思考的角度，將所處場域的環境氣質，跟所創作的作品本身，做一個觀念的聯結與發展，讓兩者成爲一個完整、且可以追溯的觀念呈現體。是讓所呈現的介入行爲，與擴張性的區域人文思考，有著更深入的詩化環境探討面貌。再者，其物件的表達，成爲在時間、空間交融下的一個觀念載具，也述說了一個關於人與自然、或人與第二自然的平衡關係。這多重組合關係，並非存處於一種征服或駕馭，而是開啓了一種新的同時性共處狀態。它的確呈現出一個跟“裝置”不同的發展面向，也融合了更多當下的表現手法，或是當前的哲學批判與解析，而更接近視覺哲學的論域範圍。

或許，讓我們從考察“介入”的詞句源流，來獲得另一個思考進入的起點。在西班牙文中介入(intervención)，取自intervenir的動作意涵。而此句爲拉丁文的複合詞句所構成：一個是inter，另一個是venire；前者所代表的意思爲：在甚麼之中，而後者的解釋爲：來到。因此介入這語詞



本身，包含著兩組不同的詞句意涵；一個是先前已存在的狀態，另一個則是外來的異質進入元素。或許可將之組合起來解讀成：某種異質元素來到原本已存在的狀態之關係。這種因觀點切入的不同，而讓西方概念中主客體界限模糊的特質，便是促使當前許多的創作者，投入相關的創作研究的最大動因吧！

另外，就它的表現手法所涵蓋的多面向而言，我們可以發現在它觀念優勢的創作思維走向中，含有更多屬於它前身影響的痕跡，例如：介入自然的表現手法，可以從地景或環境藝術中，找到許多發展的端倪；而介入都會空間的課題，則可以找到許多公共藝術，或藝術公共性的理論探討；介入室內型空間的表現，則觸及到公共空間與私人空間，彼此永無止境的爭論策略；介入展覽型空間，也可以看到裝置藝術晃動的型態爭議，或是資本主義市場運作準則的重新省視，及更多屬於作品與非作品的界限探討；而影像介入則奔放在抒情懷舊的時代情感，與虛擬創作空間的兩極共處之間。這些正在衍發的狀態美學，在當前的整個創作環境裡，不斷地悄然被推進，一直到達那二十一世紀的窗口，而仍然未有休止的態勢；不禁讓人懷疑著：是否會有一個確定的美學出現呢？亦或因為它對形上觀念的重視，導致它必須借重更多不同已成形的話語，來敘述與形構它自己的特殊美學呢？面對這些提問，我們的確必須再長期的加以觀察與分析，而在這趨勢仍在發展的當下，想做明確的定義似乎仍嫌過早，只能期待一種累積的開始，來整合成一種更開放與涵融的新論域。

再接下來的章節，讓我們開始試著檢證一些藝術的表現，來讓這個課題所觸及的範圍，有個較明顯的概念輪廓。

## 貳、視覺文本的閱讀抽樣

漢斯·哈克(Hans Haacke)這位德國籍的藝術創作者，其作品向來以社會批判的角度做為一種參照方向；或許該更正確的指出，是屬於德國式的社會問題批判，會顯得比較準確些。他在一九九三年，威尼斯雙年展中的德國館所發表的作品，對藝術介入的課題，有一種相當完美的驗證。他的作品在入口處的擋牆上，放了一張希特勒在一九三八年參觀雙年展時的黑白影像，在轉進這道隔牆之後的展覽場所呈現的，是整個地面的石板被翻起後的零亂場景；這件結合場域特殊性的完整作品，所提供的訊息，不僅是許多不明就裡的觀者所認為的疑慮，如：德國館還在構工、整建，或是更基本的回到甚麼是作品？或甚麼是藝術的傳達？它





# GERMANIA

漢斯·哈克 (Hans Haack) 1993年威尼斯雙年展德國館



同時也指涉著，昨日或今日德國的一種省思態度。

作品呈現出一種暴力式的破壞性，或者應該說，是具有積極主動性意指的顛覆能量；它在視覺觀感上，挑釁著人們對作品的概念看法。作品並未提供一個已被轉換的“成品”模式，來滿足觀者的距離想像，而是直接地讓“過程痕跡”，來暗示一個已存在的事實。翻覆的地面所提供的，不是一個已完成的結果，而是讓群眾心理自主性建構的一種載體；它以人們所隱諱談到的喪痛模式，赤裸的向大眾表露某種區域的集體意識。這也可以十分清楚的說明，翻覆的地面是無法獨立存在，跟它所處的德國館做一個分離閱讀；德國館的國家意義在此，仍擔負著它某種威權而不可動搖的意識形態，而翻覆這動作所介入形成的狀態，則提供了過去時間性的影射，及過程中的非時間指向；或許也讓進入的觀者，所共處的真實土地延展認同中，提供了更多涵化當前狀態的隱喻！而這種與所處空間，在物理性條件及環境意義上，所呈現的不可分離性，是藝術介入課題一個最基本、也是最重要的觀念分歧點。

伍迪茲寇（Krzysztof Wodiczko）是一位美國籍的藝術家，他常以自製的移動型投影工具，游走於都市空間的結構體，提供一種社會行徑的批判與反芻；並且也留下許多關於“藝術社會性”及其“公共性”的精闢論述。他比較為人所知的是，以這些自製的投影設備，把含有意涵的影像，直接投影在他所挑選的建築物或是紀念碑上，讓影像本身跟建築體的意義，形成一種新的公共觀念議題。在此，藝術是含有短暫而機動性的策略存在，而原本建築體的結構及其象徵意涵，並未被抹煞或改變，甚至在投影的影像複合之下，建築體所含有的本質意識，反而更加被強化的顯現出來；並且在短暫的投影時間內，整個場域空間被轉換成一個作品發表場；作品發表結束後，除了一些影像的記錄留存外，其它則各自回到原本的系統運作。重要的並非是作品的物理性留存，而在這個例子中，建築體的意涵被擴大使用，社會批判的書寫觀念則被留存。

相較於前者在介入課題中，所觸及的社會性議題的沉重，古巴籍的藝術家卡丘(Kcho)，則偏向以個人環境的揭露，來帶予某種鄉愁的詩意。他二千年受邀於西班牙馬德里公園中著名的玻璃宮展出，並將一件完成於九四至九五年的觀念原型，在重新思考換裝之後，因地制宜的放置在玻璃宮正門外的水池中，並命名為：浸濕的觀念；這一件由舊木板所搭起的停靠碼頭片斷，又重新回到它的場域概念中，而池邊原本停駐的水鴨，及公園裡不知名的鳥類，也自然且習慣的接受它的存在，彷彿早就存在於整個環境中，而忘卻它是外來的異質結構體。



伍迪茲寇 (Krzysztof Wodiczko) 華盛頓赫爾宏美術館 美國



卡丘 (Kcho) 漫濕的觀念 馬德里玻璃宮 西班牙

或許，可以再接近地談論它所觸及的軌跡。一座用來接駁停靠用的木製碼頭結構體，遠遠的離開岸邊而獨立於小池中。一個現實存在的“現成品”觀念，在那移了它的屬性場域之後，又回到它被刻意建構的另一個新的屬性意涵；水池場並未被遷離它的空間概念，卻因為這外結構體的介入，更加直接深化了它的思維範疇，而抵達神話概念的詩意邊緣；這現存的孤立碼頭結構，也繼續沿著它所涵蓋的意義在運作，如：等待、停泊、歇息、延伸等等功能，然而在切斷了與岸邊的土地關係之後，實用功能則被擴張成具象徵的指涉，形成一個在原本意義上，架設另一層文本脈絡的系統。在此，作品與所處場域的關係，並不只是平行的存在，交叉指涉所形成的詩意中，而是在本質屬性的同質影射中，達到一種新的互為文本狀態。空間是早已存在的事實，介入的觀念延著場域意涵，去建構第二個不做作的人為自然，並在互不消弭踐踏的實質中，讓彼此具有共存平等的新平衡關係。

一九九七年夏天的德國，除了舉辦第十屆的卡塞爾文件展之外，也在慕斯特這城市，舉辦它第三屆「雕塑計劃在慕斯特」的活動。這個幾乎是十年才舉辦一次的活動，向來在空間藝術的課題裡，具有一種前瞻性的揭示意義；而此次所提出的訊息，則將藝術作品的呈現觀念，推向與周遭環境相結合的企圖，及提出對作品載具，或發表場域的呈現策略趨勢。其中許多作品的觀念呈現，則直接地跟場域空間有一種觀念的對應，這對藝術介入的課題而言，則具有相當多的理念澄清跟典型示範的功能。在此我們提出在女性研究中，十分重要的藝術家雷貝卡·洪



(Rebecca Horn)在古老遺跡中的作品以及勞伍倫斯(Lawrence Weiner)的作品來作一個檢證。

雷貝卡·洪重新建構了她在上屆呈現的作品，她選擇了一棟在二次世界大戰時期納粹曾拿來作為行刑的十五世紀圓柱型石頭建築；在經過戰爭的蹂躪之後，幾乎已成為紀念碑式的建築遺跡。她在入口處的樓層，原本用來刑罰的幾個小房間內，四周牆面上散佈裝置著無數以小馬達驅動的鐵錘，及不斷跳躍閃爍的小紅燈。鐵錘的尖頭在馬達的驅動下，直接且不停地捶敲著牆面，使整個建築體的樓層空間，散佈著此起彼落的敲打撞擊聲音，及在牆壁上慢慢留下捶敲出的痕跡；而在建築中間小中庭的部份，在上方放置一個透明的漏斗型容器，內放置透明無色的液體，並定時定量向下方的圓形水池，微量而不易察覺地滴撒液體。

基本而言，整件作品仍延續著作者慣常性的觀念形式，以女性的角度對暴力及威權形式提出尖銳的控訴與揭露。而在這個具有強烈意義指稱的空間，則自然的帶予觀者跟其歷史處境，有種融合並列的聯想；以其屬於女性特有的纖細而敏感的介入觀點，讓場域所延伸的泛歷史片斷，或威權暴力的影射中，產生在閱讀上的另一種不可分割性。

而相對於雷貝卡·洪的嚴肅面對，勞伍倫斯的作品計劃，則顯現出一種生活化的幽默。他在市內廣場的地面位置，裝置了好幾組兩片式的鋼板，鋼板上以鏤空的方式，刻著英文與德文並列的句子，句子的文字是：乾的土地和散亂的灰燼，或乾的土地和埋葬的黃金。而鋼板下方有水流動的聲音，可以得知是直接放置在下水道管路的位置。作者利用了



勞伍倫斯 (Lawrence Weiner) 1997年雕塑計畫在幕斯特 德國





波爾坦斯基 (Christian Boltanski) 買與賣 西班牙瓦倫西亞

現成的形式，如在地面公共工程建構時，臨時覆蓋的鋼板片，使得作品挪用了現實世界中的非藝術形式，而讓作品巧妙且不著痕跡的融合在空間場景之中，但也不影響原本的用途，車子照樣輾過，人也從上面走過；而利用下水道的原本位置，及排水時所存在的水聲結構，來跟刻鏤的文句做一種呼應，產生一種日常生活藝術化的環境氛圍。

波爾坦斯基(Christian Boltanski)，這位向來被認定為具有人道主義關懷的藝術家，在一九九八年受西班牙瓦倫西亞市的邀請，所發表於舊穀倉所改建成展覽空間的作品「買與賣」，也為藝術介入中的區域集體潛意識課題，做了一個很好的示範。他先以刊登廣告的形式，徵求參加他作品所設計的跳蚤市場，並將每個物主提供交易的物件，事先拍照及錄下物主談論關於該物件的一些記憶與想法。展出的當場這些物件，依循著跳蚤市場般的擺設方式，也真的在展覽期間從事著買賣的交易行為；而賣掉的物品也如同跳蚤市場的習慣，在物件上蓋上白布以示賣出，不過白布裡則播放著之前所錄製關於物主對其回憶的錄音。使整個空間在藉助著原本跳蚤市場的慣常性形式之下，呈顯出一個關於此區域的集體潛意識抽樣。或許該先談到的條件是，這些提供的物件大部份為家具型的物品，而瓦倫西亞這個城市，其所著名的工業便是家具設計。（關於此作的資料，可參閱本人發表在《藝術家》雜誌第二八〇期的文章）

在這個例子中，區域環境對作品所產生的影響，不僅只是創作動機的一種追溯而已；它也實質的在作品可視的呈現條件中，佔有一個充裕的可檢證狀態。當然它事實上，也觸及到資本主義系統下的交易行為遊戲



規則，作者利用與藉助這些已成形的形式條件，來把玩及提出一個潛在的批判角度，是含有多重影射路線的思維範疇；這不僅是對藝術的交易行為，所提出的批判與質疑，也更是對當下資本主義的一種現世批解，使得作品晃動在一些本質性的模糊曖昧地帶，而也因此帶予更多思維的詮釋空間。

最後，讓我們再看看二千年在馬德里玻璃宮的另一件作品；是位美國籍的黑人藝術家大衛·漢蒙斯(David Hammons)的「二千年全球傳真節」的計畫。他在整個內部空間的高處位置，裝置了九台傳真機，邀請世界各地的任何人，在他展覽期間以傳真的方式，來參與這件作品計畫的發表；在展覽期間我們可以聽到：傳真機此起彼落的響鈴及列印聲響，到處在這個空間裡迴蕩；還有各地不斷傳來的圖文訊息，在經過紙張的列印之後，如雪花般的飄下及散佈在整個空間的場景；作品還有一個最重要的元素，是在展覽場中不斷來回穿梭、低頭閱讀他者訊息的觀眾身影。

這件作品也正如波爾坦斯基的作品，都談到一個藉助他者的參與概念；只是這件又顯得更接近他個人本質的探討，而非像波氏感興趣的某種曖昧幽默。從外在的形式聯結來看，紙張的元素本質—木頭，直接對應著公園樹群的結構，而與玻璃宮這個可視的透明結構中，產生了一組可思考的內外異化關係；也如同作者談到的某些觀念，傳真這形式所揭露的，除了是將空氣中無形的能源流動，轉換成視覺可辨識的物件之外，它也正對應著作者在本質認同上，非洲黑人部族的身份想像，而形成一種訊息憑空傳遞的類比，因為原本在部族間傳達的工具，便是以敲擊空心木頭的節奏，來達到遠距離的訊息傳送效果；這一點還在作者開幕時，邀請一些黑人打擊音樂的藝術家所做的即興演奏表演中，得到最直接的體現與驗證。

## 參、不成文的小結

在悖反成為論述策略的年代，任何被時間所確定的命題或範圍，總揭露了幾個面向的思考：一是直接存有論述發展的時間觀，另一則是逃不開再次被悖反，或是被對應的書寫宿命。

本文的思構方向，否定了由美與醜等概念，所形成的二元劃分界定；而朝往一種新的底層伏流揭露，來做為現世美學的局部集結開始。這或許已是逃離了所謂以視覺的觀賞角度，來對造形藝術做一種配圖說明，或是強予附會的，讓一些不相干的泛文化觀點，來介入以視覺做為溝通語言的形式特質。這兩者已有相當多的批判證明，因同時存在有太多的論述盲點，也使得作品文本，太過遠離於整個論述的年代，而成為被遺忘的孤兒。





大衛·漢蒙斯 (David Hammons) 二千年全球傳真節 馬德里玻璃宮 西班牙

在後現代的論述充溢的當下，我們瞭解了：書寫存有意識型態的揭露，觀看則含有生命經歷的反芻；而選擇也早避不開片面主觀所主導的權力迷思。在此，個人是以視覺藝術的創作者背景，對當下發展的潛流，做一個論述引介的想法。也礙於篇幅的限制，姑且就讓整個文章脈絡，停留在對差異的揭露、與議題表相引介的層面，而讓呼之欲出的定義內涵探討，暫時停駐在存而不論的高塔上。本文對介入課題的思索路線，一直著重在都會型空間的採樣；而事實上，都會課題只是它整體發展中的一個片斷而已，從它那搖擺的身影走來，我們發現這個介入的觀念，晃動在建築與再現的作品之間；或者換個角度來說，是游走於他者的先存狀態，與作者的現存觀念之間；甚而打破了主客體、內外等等西方習慣性的二元論述限制，而導向一種不以相對論做為探討文本可能性的新結構。

若簡單的說，介入的觀念顯現出一種理想的極至，把空間及其衍伸意涵，視為作品呈現元素的一個重要環結；使彼此結合成一個不可分割的閱讀整體，或許，是直接說明了這個理念的基本概念。而末了，就讓這條拉出的軸線，停駐在這整個論述的迷宮中吧！■