

第17章

反科學·反美學·反藝術

——安迪·沃荷影響了四分之一的藝術世紀

提要

安迪·沃荷(Andy Warhol, 1928-1987)製造一種反科學、反美學、反藝術的藝術(anti-science, anti-aesthetic, anti-artistic art)，他的出現深深影響了四分之一的世紀。此時期唯一與沃荷才華相當的歐洲大師是波依斯(Joseph Beuys, 1921-1986)，這兩位大師的逝世見證了時代環境的改變，也伴隨著四分之一世紀實驗課題的吸納。裝置藝術的普及、錄像作品的成熟、公共藝術策略的轉變，以及持續出現了描述壓迫、種族主義和兩性問題等社會議題的適切作品，這些我們都可以在後來的幾個重要的展覽中獲得驗證。如與觀念主義(Conceptualism)藝術家運用反思批判來架構他們的實踐相比較，新一代的藝術家則直接展現他們的論述讓觀者閱讀。一九六四年沃荷展出的布里洛(Brillo)和康貝爾湯罐(Campbell's Soup)等箱子作品，全都是逼真得令人震驚的庸俗仿製藝術品，他運用了極簡雕塑造型的木製箱子，並在上面貼上絹印的商標符號，使之看來像真實的商品。然而，新一代的勒西亞(Ange Leccia, 1952-)運用的卻是真正的箱子。我們從這些展示的案例可以證明，作品的公共特質，是可以藉由城市的脈絡來從事有關歷史、政治和經濟面向的創作，而不必再與藝術性妥協。

關鍵字

安迪·沃荷(Andy Warhol)、反科學、反美學、反藝術的藝術(anti-science, anti-aesthetic, anti-artistic art)、美國新觀念(American Neo-Conceptual)、波依斯(Joseph Bueys)、第八屆文件大展(Documenta VIII)、觀念主義(Conceptualism)。

安迪·沃荷(Andy Warhol)於一九八七年過世，他的出現深深影響了四分之一的世紀。理查·亞維東(Richard Avedon, 1923-)幫他拍的肖像照臉上還留下他的子彈傷痕，他在一九六八年包伯·甘迺迪(Bobby Kennedy)被殺後沒多久，曾遭瓦勒麗·索拉娜(Valerie Solanas)槍擊謀殺未遂，美國藝評家麗莎·萊布曼(Lisa Liebmann)稱他是大難不死。另一美國藝評家彼得·希傑達(Peter Schjeldahl)回憶稱：「他真會選日子，這可說是混雜著敬畏和憤怒，我們可以想像得到，他甚至於連中彈的時間也選在歷史上正確的時刻。」

在沃荷去逝的前兩天，艾文·布濃(Irving Blum)的洛杉磯畫廊，首次展出他畫有三十二康貝湯罐(32 Campbells Soup can)的畫作，這批由布濃購藏的沃荷康貝湯罐畫作，之後永久借展於華府的國家畫廊。鑒於此，他的死亡消息對萊布曼來說，似乎等於是在預示某種大災難似的。她如此描述著：「二月二十二日星期天早上，當安迪·沃荷過世的消息傳來，我跑到窗口期望會聽到一些從外面城市傳來震撼的喧擾聲，我不知道會發生什麼事，就是感覺到不對勁。就事件本身而言，其震撼性在於藝壇竟發生如此巨大損失。」

他去世的消息令人震驚，不過也並不會小於他的出道。藝術家拉里·貝

爾(Larry Bell)當他在一九六三年第一次看到沃荷的作品時，曾寫道：「沃荷成功地使藝術家離開了對藝術本身的接觸，他沒有像秀拉(Seurat)那樣企圖從藝術找到科學的手法，而是製造一種反科學、反美學、反藝術的藝術(anti-science, anti-aesthetic, anti-artistic art)，完全避開了所有我們可能想到的必要考量。他採取一種高度細膩的態度來製作藝術，並使繪畫呈現出令美學全然困擾的表現，不過，它是絕對的，它是繪畫，它的絕大部分都是藝術。在任何情況下，無論最後是如何決定的，對其他藝術家而言，無可否認的是作品本身所產生的重大改變。」

一九八九年，在沃荷過世二年之後，洛杉磯當代美術館舉辦了〈訊號森林〉(Forest of signs)特展，展覽名稱取自波特萊爾(Baudelaire)的詩句，此展邀請了許多美國新觀念(American Neo-Conceptual)藝術家參展，其中包括孔斯(Koons)、史坦巴奇(Steinbach)、勞勒(Lawler)、李文(Levine)、雪爾曼(Sherman)、巴瑞(Judith Barry, 1949-)和布濃(Barbara Bloom, 1951-)。巴瑞一九八六年的〈回聲〉(Echo)，在檢視現代建築的解放諾言，與當代玻璃和鋼鐵架構的都市設計非人性效果之間的衝突。布濃提供了一件標題為〈自戀王朝〉(Reign of Narcissism)的一九八八年裝置作品，內部是模擬的新古典(Neoclassical)裝飾，其間所安裝的半身雕像、壁上浮雕、細部鑄模以及玻璃包裝的物件，都形塑著布濃的肖像輪廓。

〈自戀王朝〉的副標題被策展人瑪麗·傑可布(Mary Jane Jacob)命名為〈雷根時代的藝術〉(Art in the Age of Reagan)，而創作者和藝評家吉伯特·羅費(Jeremy Gilbert-Rolfe, 1945-)則在展覽期間的演講會中，建議使用〈安迪時代的藝術〉(Art in the Age of Andy)副標題較妥。此時期唯一與沃荷才華相當的歐洲大師是波依斯(Joseph Beuys)，他在沃荷過世的前一年去世，這兩位大師的逝世見證了時代環境的改變，也伴隨著四分之一世紀實驗課題的吸納。

裝置藝術的普及、錄像作品的成熟、公共藝術策略的轉變，以及持續出現了描述壓迫、種族主義和兩性問題等社會議題的適切作品，這些我們都可以在後來的幾個重要的展覽中獲得驗證。後現代創作實踐普遍化的高峰期以各種形式爭奇鬥艷，這可以在一九八七年的第八屆文件大展(Documenta VIII)見到，在美術館中央的空間即展出了波依斯的一件巨作，該作品在當時成爲所有展覽過程中最引人注目的焦點。這次文件大展的主題是有關藝術與設計，許多設計家和建築家的作品與藝術家的作品一起展出，其中包括Ettore Sottsass(1917-)，Jasper Morrison(1959-)，Paolo Deganello(1940-)，Hans Hollein(1934-)，Haus Rucker Co.(Laurids Ortner(1941-)，Gunter Zamp-Kelp(1941-)，Manfred Ortner(1943-)，Arata Isozaki(1931-)等人，他們的作品見證了一個事實，即此類專業訓練的各種面向顯然可以集中在一起展出。在展出的作品中，伊朗裔美國藝術家阿馬加尼(Siah Armajani, 1939-)展出的是，安裝在米尼亞波里沃克藝術中心(Walker Art Center, Minneapolis)外雕塑花園的一座人行橋設計，而德國籍的修特(Thomas Schutte, 1954-)之建築作品，是一座出售冰淇淋和飲料並配有洗手間的大帳篷。安吉·勒西亞(Ange Leccia, 1952-)是來自科西嘉的藝術家，展出的是一輛停在旋轉台上的最新款賓士車。

勒西亞的工業製造品的安排，從康哥爾德(Concorde)的飛機到卡式收音機等任何成品都有，已成爲一種主要關心展示行爲的藝術範例，它之成爲主要的關注點，並不是因爲它自日常生活中的商品外貌脫離而轉變成藝術品，而是因爲它複製再造了商品。我們現在回到一九六四年沃荷展出的布里洛(Brillo)和康貝爾湯罐(Campbells Soup)等箱子作品，全都是逼真得令人震驚的庸俗仿製藝術品，他運用了極簡雕塑造形的木製箱子，並在上面貼上絹印的商標符號，使之看來像真實的商品。然而，勒西亞運用的卻是真正的箱子。

同樣地，瑞士籍的西維·佛樂麗(Sylvie Fleury, 1961-)一九九二年的〈毒

藥》(Poison)作品，是將從購物中心蒐集來的精巧設計的購物袋連同商品堆集在一起，而比利時的吉拉姆·比傑(Guillaume Bijl, 1946-)一九八六年在科倫藝術中心的展覽，則是將展場轉變成一處男裝店面。乍眼觀之，這些堆集物作品有點類似史坦伯奇和孔斯的作品，不過卻多了幾分諷刺的意味。如與觀念主義(Conceptualism)藝術家運用反思批判來架構他們的實踐相比較，新一代的藝術家則直接展現他們的論述讓觀者閱讀。

一九八六年，瑞貝嘉·洪(Rebecca Horn)、詹尼斯·柯尼里(Jannis Kounellis)和德國劇作家海納·穆勒(Heiner Muller)合作，一起提出一項在柏林的展演計畫，參展者各提一件作品，分別在柏林圍牆的兩邊展示，此計畫於一九九〇年以〈自由的限制〉(The Finitude of Freedom)之名付諸實現，當時正逢柏林圍牆被推倒，而正進行著兩德的統一。藝術家們也對此新的現實做出了適當的回應，波坦斯基(Christian Boltanski, 1944-)於一九九〇年所作的〈失落的房子〉(The Missing House)，即設立在一九四五年曾遭聯軍轟炸過的東柏林前猶太區的一處台地缺口處，在台地兩旁房子的外牆上有從前住過的居民姓名和他們居住過的日期。

更詳細的文件資料則被展示於現今的遺棄物展覽區，此地區曾在一九二三年柏林藝術展建造過李西茲基(El Lissitzky)的作品〈普朗房間〉(Proun Room)。漢斯·哈克(Hans Haacke)則利用其中的一處觀察塔進行他的創作，有一處曾是北歐中心點的廣場，曾被柏林圍牆切割成兩半，而如今已被清理並再度開發。哈克在觀察塔的頂端安裝了賓士車公司的象徵符號，該符號等於是主宰了柏林城的再造，在塔的一邊還附加上哥德的名言「藝術仍然是藝術」(Art remains art)。我們從這兩個展示的案例可以證明，作品的公共特質，是可以藉由城市的脈絡來從事有關歷史、政治和經濟面向的創作，而不必再與藝術性妥協。

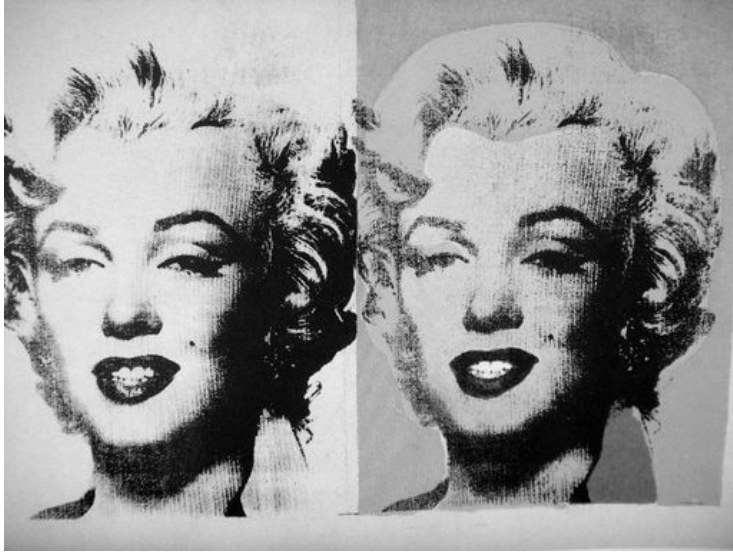
討論提綱

1. 觀念主義(Conceptualism)與新觀念主義(Neo-Conceptualism)有何不同？
2. 第八屆文件大展(Documenta VIII)的特色為何？
3. 柏林圍牆被推倒後，兩德的統一對德國藝術家創作的影響？

沃荷是物品收藏家，也是人物收藏家。他為所收藏的人物建立生涯檔案並觀察他們自我毀滅的過程，從他所拍攝的影片中人物，他冷靜地注意他們生涯的變化。他曾被人稱為是我們這個社會的性格分析大師，他的作品可以說挖掘出資本主義漫無節制的潛意識問題。



安迪·沃荷，〈二十個瑪麗蓮〉，絹印畫布，195x113cm，1962



安迪·沃荷，〈兩個瑪麗蓮〉，絹印畫布，55x65cm，1962



波依斯，〈油脂椅〉，油脂／木椅／蠟，94x41x47cm，1964



安迪·沃荷，〈康貝爾湯罐〉，絹印，89x58x2，1968



漢斯·哈克，〈被贊助的自由〉，紀念碑，1990