

第18章

後媒體情境

——繪畫已成爲另一種不同的品種

提要

- 1.從事有關媒材、媒體和科技的藝術家，如今創作選擇的空間更爲自由，所運用的手法也是運用我們周遭到處充斥的影像。
- 2.這些作品表達了我們視覺文化的全盛時期，這是一個以意象爲中心的文化，在此文化中圖像結合了我們的視覺經驗和情境。
- 3.證明了媒材的解放：高藝術與低藝術、前衛藝術與低俗藝術，或是藝術與日常生活之間的對話。
- 4.如今已到了反對主導的反美學論述即代表真理的說法，鑑於此創作態度的改變，繪畫已成爲另一種不同的品種。

一、後媒體情境(post-medium condition)

許多無可倫比的藝術故事因具時下的批判意義而獲增強，這方面的表現不僅有馬克卡西(McCarthy)的作品，尚有其他藝術家不同的實踐，像瑞士藝術家羅斯(Dieter Roth)所致力從巴爾尼(matthew Barney)的影片(Cremaster)中，將混亂的物質世界整理出一點秩序，而創作出濃縮視覺、具象徵意義的曖昧

作品；德國籍的史迺德(Gregor Schneider)的作品，是持續將他所住的蒙成格拉巴奇(Monchengladbach)式房子予以重新改裝；義大利籍的比克羅夫特(Vanessa Beecroft)之活人創作，包含數排近乎赤裸的模特兒。其他尚有像墨西哥籍的奧羅斯可(Gabriel Orozco)和居住在墨西哥的比利時藝術家阿里斯(Francis Alys)等流浪藝術家，他們的作品源自政治化的觀察。

顯然地，從事有關媒材、媒體和科技的藝術家，如今創作選擇的空間更為自由，除了對電腦和網路作品逐漸增加興趣的可能情形之外，此刻，這麼寬廣範圍的媒材選擇，已不會因這些選擇而再有更多的內涵發展。早先決定使用錄影或攝影，其述說是暗示性的，它儘管不具任何意圖，其立場一如繪畫與雕塑面對面地建構造形所遭遇的情況一樣。

同樣地，採取繪畫的決定，也是在決定繼續進行某些知識歷史的探索，而此類探索不管如何進行，均帶有一些諷刺該歷史的意味。最近這些年來，以傳統的媒材質疑再現的本質，已不再成為問題，而現在我們正處於克勞斯(Krauss)所認同的所謂「後媒體情境」(post-medium condition)。在此情境中，今天的藝術出現了如此多的攝影和錄像作品，一般而言，這些媒體在文化方面可以說是無所不在，而所運用的手法也是運用我們周遭到處充斥著的影像，更勝於其他任何素材的使用。

二、影像主要是構成的問題

藝評家瑪麗亞·林德(Maria Lind)在她評論同輩的瑞典籍藝術家安妮卡·豪斯沃芙(Annika Hausswollf)的攝影作品時稱：「這些作品表達了我們視覺文化的全盛時期，這是一個以意象為中心的文化，在此文化中圖像結合了我們

的視覺經驗和情境。」提爾曼(Wolfgang Tillmans)輕易地遊走於此種文化中，他穿越於時裝拍攝、雜誌特寫和美術攝影之間，如果要說在這些領域之間有什麼區別的話，那就是它較少出於影像本身，而是出於在何處和如何出版或展示這些影像的抉擇問題。

尤塔·巴斯(Uta Barth)的攝影，以傳統式主題描述手法而言，似乎沒有什麼內容，但是，現在大家都能瞭解技術本質的意義，而認識到影像主要是構成的問題，它們並非空無一物。框架的選擇、場景或座落位置的深度，加上圖片所提供給我們時間、季節的訊息和光線品質等等，顯然讓我們所看到的正是看的行為本身。魯特·盧森堡(Rut Luxemburg)需要長時間曝光的夜間攝影，他像提爾曼一樣是以英國為據點的德國藝術家，他創作了沉默的城市風景，作品中雖然空無一人，卻似乎載滿了敘述的可能性。

挪威籍的克諾特·亞斯丹(Knut Asdam)的夜間作品，整個予人一種擾動不安的感覺，他參照了法國超現實主義(surrealist)作家羅傑·凱洛瓦斯(Roger Caillois)的理念，黑夜向我們襲來並籠罩我們全身，使我們的自我感覺徹底不安。荷蘭籍攝影家迪克斯特拉(Rineke Dijkstra)赤裸裸的僵硬肖像作品，展現的是青少年在心理和生理上的掙扎，似乎遭遇到成長的困境。而英國籍的藝術家莎拉·強斯(Sarah Jones)的場景則充滿了心理的因素。

三、多螢幕裝置藝術創作

有許多藝術家從事複雜的多螢幕裝置藝術創作，其中包括美國的艾特肯(Doug Aitken)、芬蘭的阿提拉(Eija Ahtila)、瑞典的西登(Ann Siden)、荷蘭的沃梅丹(Marejke Warmerdam)、法國的修格黑(Pierre Huyghe)、瑞士的瑞斯特

(Pipilotti Rist)和尼莎特(Shirin Neshat)等人的作品，也都依需要證明了媒材的解放，他們參與的已是如今大家所熟知的：高藝術與低藝術、前衛藝術與低俗藝術，或是藝術與日常生活之間的對話。瑞斯特的作品議題是有關權力與性別的關係，全然迥異於早期女性主義作品所根據的理論論述。

阿提拉的作品混合著戲劇、現實和內心的描述，需要觀者從他們所見證到的來建立自己的觀點，並提出問題質疑正常人與病態人的界線、夢幻與真實存在之間的界線。在西登的錄影作品中，錄影機被當成一具記錄器材，有時做為冷靜監督機制的遙遠觀察，有時又做為在情緒上和生理上都參與的旁觀者之具體的眼睛，但是無論哪一種情況，都沒有以看的方式來進行任何道德的判斷。艾特肯的作品是將視覺與聲音的素材剪接在一起，再加上他的螢幕影像技巧，表達有關嘻哈舞或好萊塢影片的經驗，這些經驗例證都是觀者所熟悉的。

伊朗籍的尼莎特在美國住了一段時間，她運用照相機來述說她家鄉表現可能性受到限制的社會和宗教環境，像她一九九八年所作〈激動〉(Turbulent)，在她的錄影片中有一個男人和一個女人分別面對著畫廊的牆壁，這個男人正在全是男性觀眾的面前唱著知名的傳統伊朗歌謠，而女人則戴著面紗並保持沉默，當男人唱完之後，輪到女人唱歌，但是她這次唱歌卻是面對著空無一人的大廳，因為她在家鄉是不被允許在公眾面前表演的，她的唯一的觀眾就是參觀畫廊面對螢幕的我們，透過螢幕作品的我們不得被迫去聽她唱歌。

四、反對反美學論述即代表真理的說法

繪畫也不再依賴如此強烈的信念，認為格林伯格(Clement Greenberg)現代主義的正統需要被質疑，比利時藝術史家杜佛在評論一九九九年出版的格林伯格選集《自製美學》(Homemade Aesthetics)時稱，「終於，格林伯格再度變得容易閱讀，大多數來自八〇年代的藝術家和藝評家都曾被標上諷刺格林伯格的標籤，更精確地說，如今已到了反對當時主導的反美學論述即代表真理的說法。」

在此改變的環境中，美國籍的柯林(John Currin)和尤斯卡瓦吉(Lisa Yuskavage)的誇張具象作品，可以與希臘籍曼尼塔(Miltos Manetas)的遊戲繪畫自在地共存。泰國籍藝術家克利沙拉米(Udomsak Krisanamis)的拼貼作品，表達有關他致力融合美國文化和語言的情形。美國籍培東(Elizabeth Peyton)的作品是美麗卻遭污染的風景，勞奇(Neo Rauch)的作品對祖國德意志民主共和國的美學和政治遺產進行檢視，而美國籍莫理斯(Sarah Morris)的作品在描繪建築和人民的肖像。比利時籍的杜曼(Luc Tuymans)情況又不一樣，他的創作經驗來自一九八〇年代做為製片家的影片拼接過程，此經驗影響到他攝影圖像修補和再造的方式，而這些圖像都被他運用做為他繪畫的素材。杜曼畫作中的淡薄色彩，一般言予人的第一個印象是全然愉悅的感覺，但是這種感覺不久即被圖像中令人困擾的特質和內涵所破壞，諸如他作品中出現的患病的身體、瓦斯房或是被用來拍色情片的床。

五、繪畫已成爲另一種不同的品種

美國籍的藝術家歐文(Laura Owens)，他的繪畫讓人愉悅地認出作品混合著具象與抽象的元素，無論那一種表現方式都不會明確地影響另一種方式的呈現，即兩種元素相互間可獨立存在。然而其畫作當作一個整體的存在時，它進一步又被觀者認出，已成爲與另一畫作相關的分離物體，也就是說，它已變成了畫廊裝置作品其中的一部分。這可全然迥異於拉斯克爾(Jonathan Lasker)或哈雷(Peter Halley)的抽象畫，後者的畫作可以認得出是在描繪抽象的理念，而不是真實的物象。

歐文說「有許多藝術家運用繪畫來指明有關引用、逸事或理念的指涉，而此指涉要比作品本身更令人感到興趣，而我較喜歡將此指涉演化成一幅畫作。」鑑於此創作態度的改變，繪畫已成爲另一種不同的品種，像加州畫家普里托(Monique Prieto)和卡拉梅(Ingrid Calame)的抽象畫，以及修姆(Gary Hume)引自美術和大眾媒體的具象畫，他們運用「色域」(colour field)的表現手法並不帶一絲困惑、自我意識或諷刺的意味。

此外，老一輩的畫家像瑞雷(Bridget Riley)，她一九六〇年代的歐普藝術(Op art)繪畫，曾被一九八〇年代的塔飛(Philip Taaffe)和布里克納(Ross Bleckner)所挪用，這很可能讓觀者不用再經由後來爲瑞雷出版的作品集錦，就能欣賞到她的繪畫了。

討論提綱

1. 早先決定使用錄影或攝影，其述說是暗示性的，它儘管不具任何意圖，其立場一如繪畫與雕塑面對建構造型所遭遇的情況一樣。
2. 錄影機被當成一具記錄器材，無論哪一種情況，都沒有以看的方式來進行任何道德的判斷。
3. 繪畫中具象與抽象的元素相互間可獨立存在，並變成畫廊裝置作品中的一部分。



珍妮·賀哲爾，〈粉紅女士T衫上的俗字〉，攝影，1983



羅斯，〈錄像作品〉，錄像裝置，1997-8



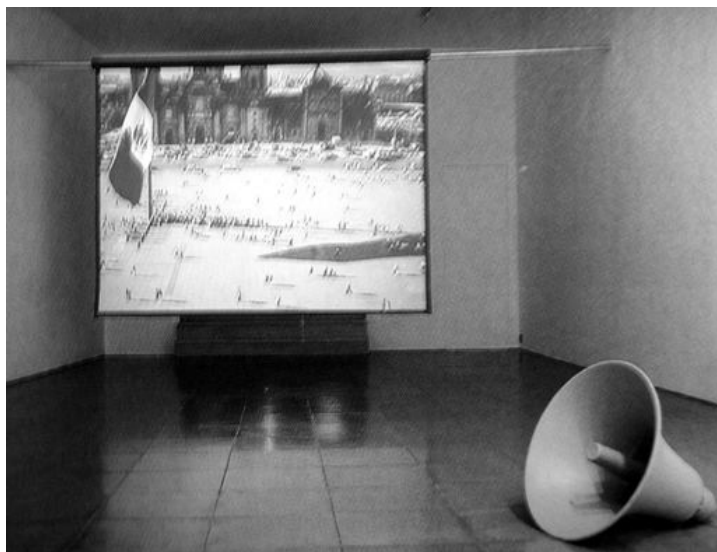
尼莎特，〈激動〉，錄像，1998



歐文斯，繪畫裝置，1999



艾特肯，電子地球，錄像，1999



阿里斯，〈廣場〉，影像裝置，1999



杜曼，〈五月柱〉，油彩，2000