

後現代藝術的特質

以達敏·赫斯特藝術為例

The Character of Postmodern Art

Take Damien Hirst's Art as an Example

傅鵬錦

Peng-Chin FU

桃園縣八德市茄荳國小教師



圖1 Damien Hirst *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* 1991
(圖片來源：http://blog.yam.com/theraser/archives/cat_225070.html)

藝術防腐了嗎？

藝術品擁有一些在它自身就得以表明的東西，它本身不具有目的或用途。藝術品被創造出來的目的就在於發生、朗現。只有當藝術不關涉利害，不具有目的性的因素占主導地位時，藝術才是藝術。但是當英國藝術家達敏·赫斯特宣稱那些浸泡著福馬林的動物屍體是他的藝術，具有關於生與死的宗教性時，我

們能在這樣的作品之中窺見藝術家的創作或掩飾的意圖嗎？這些未由作品本身所明示的議題與後現代藝術發展的關係又是什麼？對於赫斯特而言，這些藝術品具有嚴肅的主題，卻以駭人的手法表達出來，必然對社會造成騷動。即使藝術家表達對一個荒謬世界的隱喻，藝術家可以將這種對實在的不信賴感，在他的藝術中以肯定的態度來創作。作品表面的荒誕不經也可以具有一種深隱於背景中的意義。

赫斯特的死屍作品

如同將解剖學般的「人體雕塑」展示出來，並意圖提高到藝術品的地位，都是有爭議性的作法。死屍系列作品的表面如同果凍般的水族箱，不管觀者環繞赫斯特的死屍作品或是進入死屍身體內部，作品都提供觀者以不同的視點觀看甚至檢視動物內部原不可視的位置。若拆解作品的材料元素，我們得到「物體、液體、玻璃」三個元素。赫斯特使用玻璃，就因為玻璃不遮蔽任何事物，其意涵就是強迫觀看，卻又隔絕了觀者與物體的接觸，製造兩者之間的距離，也就是「生」與「死」的界線。我們用活生生的肉體觀看著浸泡在液體的死屍，它是一個視覺不常見的「震撼」，但是「死亡」在玻璃之內，我們在外，是活著的。赫斯特讓我們觀看死屍，卻在某種程度上試圖取消掉身體對死屍的排拒與厭惡，達到物體的「聖潔化」。去掉「血肉模糊」的呈現，刻意以玻璃、甲醛阻隔死屍的腥臭，觀者也無法觸及物體，於是視覺成為唯一作用的感官。在藝術史上通過探討死亡這個令人恐懼的主題，來反襯人類對生命短暫的感嘆與追求滿足慾望的渴望，從原始部落的祭祀、希臘悲劇開始，死亡與黑暗的素材貫穿了藝術史，特別體現於布萊克、博斯、布魯蓋爾、戈雅和超現實主義等荒誕怪異的美學傳承上。

赫斯特創作死屍藝術的意向已非傳統藝術所依循

的核心價值，這一系列死屍藝術品，並非追求「美」的感動或是「真」的理性思惟，他只是做一種在視點移轉的動作，就是所謂雕塑的效果。赫斯特這一系列的作品具有清晰、完整的形式，我們卻無法在如此純粹的表象下追尋其明確的價值，因為赫斯特取消「物」的本質與關連性，「感官效果的震撼」才是其用心。當代藝術的模擬本質讓想像力抑制痛苦，讓作品自我形成，讓作品超然獨立。

混亂的現實生活是藝術家創作的養分，藝術家卻不是反映現實原本的樣貌。赫斯特的作品描述物本身，也同時暗示著不可描述性，赫斯特的策略是解構與抽離物性，致力把握那些帶有神秘元素的物態。通過不確定性的搖晃，來擺脫西方邏各斯中心主義。赫斯特的作品「*The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living*」（1991，圖1）如一件具有聖潔化意味的「標本」，赫斯特這樣的藝術形式是如此純粹，他要激發人們討論。但是，我們能透過厚重的玻璃去感覺物嗎？參與的觀者本能地感覺它與內心的過程以及感情有關係，卻無法理解，在這裡就必須探討當代藝術品如何透過理性被「認知」而不是「感受」。當激烈亢奮的精神狀態融入作品時，藝術家會順著它，或者說藝術行動是由這樣的精神來實踐的，藝術作品成為生理的與精神的外在形式。赫斯特作品的力量來自於表達了人類對已知狀態的不確定感，意圖觀看未知卻受限於道德約束的那種矛盾所造成的效



圖2 Damien Hirst *Mother and child, Divided* 1993 (圖片來源：<http://dh.ryoshuu.com/art/1993mother.html>)

果。藝術作品本身凝固了此種衝突的狀態，驅使觀者面對無法全然描述與感受的存在物時而自我「合法化」（圖2）。

赫斯特的作品對生活細節所引發的情緒所做的轉化，熟悉的東西變成陌生的東西，而且理所當然地取得它合理性的地位。赫斯特的創作「模擬」了身體、媒材和想望之間互動的非理性遊戲狀態，促使我們去感受作品的整體外貌，拒絕虛幻的哲學設定，整個感應是以直覺來進行的。前衛藝術的特質是藝術家紓解和擺脫社會的行為，這種行為和工業社會的物化和異化息息相關。當代藝術強調創作者的理性思索，並且視作品之形象為社會之對立面。赫斯特創作的本身就是目的，他超越傳統美感的形式與現世的價值，而使藝術作品成為與現實的相對之物。

藝術要創造恆新的東西，當藝術家創造新的、從前不曾存在過的東西時，並非是藝術家的放縱，而是出於藝術本質的必然。不論觀者感到愉悅或是痛苦、優美或噁心、創新或不道德，都不是赫斯特所要關注的部分。任何一個時代的藝術家不若今日藝術家需要做這樣的思考，也就是說他們不再只是關心藝術本身

的形式或者是材料的控制。當某些人宣稱藝術已成為煉金術般無用的東西時，是因為他們沒有意識到藝術在現實之中還具有傳染性。赫斯特的令人驚異的死屍藝術，為自己找到表達糾結心理狀態的純粹形式，也迫使觀者面對不尋常之物對整個價值觀的刺激。

赫斯特在堪稱「轟動」藝術界的死屍藝術系列之後，開始創作只需他命令助手執行，單純靠著機器旋轉，就可以完成的「旋轉畫」。這些圈圈畫和旋轉畫雖然看起來組合變化萬千，也有相當討喜的視覺形式，但是它們在評論者的筆下與藝術市場的表現，這個被赫斯特認為是新的概念的藝術作品，似乎是失敗的嘗試。當赫斯特談到自己的「旋轉畫」時表示：

「我總是覺得自己像個不會畫畫的畫家。我喜歡用這種正式的方法，來做一張畫，以後我這輩子都可以這樣做畫。我喜歡這個想法：一個被創造出來的畫家，無疑是個完美的藝術家。沒有焦慮的藝術。」¹

甚至在1990年，尙未闖出名號的赫斯特說：

「我等不及有那麼一天，我可以真的做很爛的作品，還能不受到批評，沒事的走開。現在，如果我做個東西，大家會來看，想一想，然後說：『去他



圖3 Damien Hirst *Beautiful revolving sphincter, oops brown painting*
(圖片來源：<http://www.answers.com/topic/hirst-beautiful-jpg>)

的」。但是過一陣子後，不管你做什麼，你真的可以若無其事，不受到批評的。」²

從這裡我們知道，在赫斯特的眼裏，藝術創作應該是非常自我，沒有焦慮的狀態，但是這麼美好的事情，大多發生在「成名」之後。沒有人會再探究創作的意義、內心的掙扎。媒體與市場過度炒作造成的價格飆漲，已經使多數異議者噤若寒蟬。

缺乏共識的遊戲

當代藝術作為意識的活動是推論性的，藝術的真理必須根據某個客體或對象的關聯性說明。就作品而言，當藝術家投身於作品的「內在自然」時，藝術家本身幾乎是無足輕重的，或者說藝術家只是作品誕生的中介導體。藝術家會消失於創作裏，既然藝術創作的主體性已經消融，我們如何藉由藝術作品的形式去反推藝術家的創作過程，甚至只憑著對赫斯特生活的細節所引發的情緒所做的轉化，去推測個別材料的「隱喻」。若赫斯特只是單純將熟悉的東西變成陌生的東西，並取得它合理性的地位，像形式主義者一般，我們如何界定是這樣而不是那樣的呢？

藝術是一種缺乏共識的遊戲，也是一種多語溝通的語言，在不同的時空背景中，經由藝術家的創作，不僅呈現出當代的社會狀態，藝術家也藉由藝術品或藝術行為作為命題，提出對現實反省後所得到的見解。因此，所有的藝術創作，無論是浮濫的、被遺忘的或是經典的、被闡述的，都是對既有藝術概念的擴展。藝術創作不只提供個人內在之創作經驗滿足，從藝術社會學的角度來看，藝術創作也是認知、傳遞、感受、判斷、再創的社會性行為。我們無法以現代主義的語言，去批判非現代主義的藝術表現。相同的，「後現代藝術」所使用的語言，就是後現代狀態所能表達的方式。

赫斯特的死屍藝術並非意味著模仿或再現物種原本某種姿態，而是意味著藝術家為它本身的魅力所傾倒（不管是完整的鯊魚或是牛隻的剖面）。藝術的作用力若不在於感動接受者，使他的精神世界為情感所淹沒，就是刺激接受者，使他的視覺經驗與內在知識結構產生不可預知的翻攪。藝術體驗就是觀者在此經驗中獲得新的自我意識。在赫斯特的創作過程中，「作品」本身是技術與表現手法的最終產物，是一個「固著的」物件，也就是說作品的詮釋只能透過歷史的或科學的方法。當我們面對一件藝術品時，審美的對象並非作品的形式本身，而是其所由的「脈絡」。前衛藝術是一個獨特的語境，由藝術語言所包覆的現實，在此範圍內，藝術創作與藝術評論是互相解釋的。

一種藝術理論，不論發自現代或後現代論述，都

朝向所面對的、不斷更衍的藝術對象尋求一種相應的結構。後現代藝術現象並非一種「主義」或一種藝術分類中特有的風格，而是在超越現代主義所進行的一系列嘗試。後現代藝術作品不純然追求現代主義所強調藝術形式的「自明」，而是在其內涵中呈現一種否定性的東西，其具體表現就是後現代藝術中普遍具有「曖昧」的特質。後現代藝術之所以「曖昧」，因為本身是拒斥概念，一種無法運用概念去簡約化、系統化、條例化的藝術對象，對於一個不在場的觀者而言是陌生的，無法理解的。

赫斯特的藝術作品呈現「半透明」的狀態，而使其曖昧不明的正是「意識」，一種具有脈絡的內在結構。後現代的藝術作品皆因脈絡而決定其意義，不管是引起爭論的視覺效果或是藝術家內心所要傳達出去的訊息。後現代藝術強調「脈絡」（context），特意將指涉物（物品）消失，而彰顯其指涉者（觀念），這也是觀念藝術作品非物質化（dematerialization）的特性。非物質化的背後是一種不信任物品的態度。然而赫斯特卻反將脈絡取消，彰顯指涉物，甚至藉由無瑕無垢的觀看角度將物聖潔化。鯊魚或牛羊的形體在消失生命後，剩下的軀體就是量感和線條，這裡沒有宗教上的永恆意涵，也沒有教化世俗的意向，那是「物」本身，我們身入其中的「物」。赫斯特的死屍藝術藉由否定現實經驗而存在，標本似的藝術品由經驗世界超脫出來，並形成一個純然獨立的世界，似乎這個世界也是實存世界一樣。

赫斯特在作品表現上鬆綁形式與內容的關係，強調藝術論述與詮釋的多重性，以「離經叛道」的游離式主題來表現，並在藝術創作與藝術體制的操作中建立一套自圓其說的美學立場。

赫斯特的死屍藝術表達了「時代精神」了嗎？如果答案是肯定的，我們如何填補「認知上的缺口」？赫斯特死屍藝術在西方國家所造成的影響與爭議，的確是我們無法漠視的實然。然而，從什麼樣的角度切入可以不抹煞藝術自治的發展可能，或者不用一種未經思索的成見鄙棄它。當藝術概化為一種社會功能時，就抹掉了藝術自治性所意味的擺脫道德與知識的自由。前衛藝術作為一種社會批判與文化批判，它與觀者之間注定是一種沒有共識的遊戲。這種沒有共識的遊戲，其目的之一是恢復我們對生活的感知，也只有觀者的感官向著藝術品所隱喻的意向去探索，藝術才能存在。

赫斯特根據「物」原本具備的特殊性或是可資利用其象徵的潛質，以創造出全新的作品元素，賦予「物」新的語言。純粹的「物」如何成為具有「能量之流」的藝術品？那是因為作品所佔據的位置，暗示著：「似乎有什麼東西在作品裏面」，欲言又止的態度，無法消除這種謎語特質。若由藝術品本身去理解

藝術，我們將只得到一個對於對象的描述、分析，對形式的理解對於一個觀賞者或許是需要的，對赫斯特而言，所謂作品之中的結構、形式只是創作的痕跡，然而「藝術」是在「藝術中」進行的，也就是在藝術的創作過程中表現。單純「想像」及「概念」不能成為藝術表現，但是藝術表現卻必須具備心靈的運作。赫斯特是透過藝術實踐的平台，使材料與形式的操作符應其概念（歷史的、理論的、積聚的）與想像（意念的、慾望的、發散的），這樣一個心物複合體的表現，已經超越赫斯特自身所能自圓其說的，因為創作活動不能像思惟那樣達到無限的自由、自主和普遍性的地步。

現代藝術是神祕的思維遊戲

赫斯特的死屍藝術以一種嶄新的、出乎意料的形式，表現了我們每天司空見慣的東西，並因此迫使我們去改正我們習以為常的思維方式和知覺方式。然而創新的思考、獨有的形式、炫麗的效果就足以稱作藝術品嗎？但是也許只是一個人類文化的驚嘆號！一個人造物若只是單純地、生硬地將情感注入，充其量是矯情。赫斯特藝術類型的轉變動機或許來自藝術市場

因素，而非「內在自然」的藝術因素。我們在此所做的判斷並不會超越片面臆測的效果，但是當我們允許自己被藝術中的象徵製作所感動時，我們便獲得了一種關於自身精神的自我意識。我們是想像力的奴隸，我們與他人的關係以及與所有非人類之物的關係都是我們的想像力產物。藝術體驗就是對於我們的理想化傾向和思維定勢的湧現和崩潰的體會。我們開始充分意識到：其實藝術只是我們自己創造物的產物，真正的藝術作品不論對創作者或是觀者而言都是某種神祕的思維遊戲，儘管這遊戲永遠沒有共識。

藝術只有在體制中去除大量的符號操弄之後，才能使觀者在藝術體驗中，由情感指示我們真理並非全然來自於欣賞對象的意義包裹，而是關於在觀察、認識和感覺中，意識到自我的存在。藝術正因為它是從對實在的基本肯定出發，才能從更高的藝術高度富有穿透力地來描繪，呈現出卑鄙的、醜陋的、破碎的、廢墟般的實在。藝術創作所隱喻的符號都指向本身之外的事物，我們只能透過抽象的理解，從這點來看，赫斯特的死屍藝術獲獎並不是「最愚蠢的遊戲」，而是活絡了當代藝術與藝術體制。對藝術抱持偏見與偏執的態度才是「藝術的終結」。

■ 注釋

- 1 吳金桃（2006）：誰敢誰就贏——試論英國當代藝術與藝術機制。台北市立美術館。http://www.tfam.gov.tw/explore/art_2_3.asp?article_id=1377
- 2 同注1。

■ 參考文獻

- 吳金桃（2006）：誰敢誰就贏——試論英國當代藝術與藝術機制。台北市立美術館。
海德格（Heidegger）（1994）：林中路（孫周興譯）。台北：時報文化。
陳瑞文（2000）：從天才概念到自由想望。藝術觀點。台南：國立臺南藝術學院。
漢斯·昆（Hans Kung）（1993）：藝術與意義問題（菲子譯）。藝術潮流。高雄市：藝術潮流。
珍·布希亞等（Jean Baudrillard et al.）（1998）：藝術與哲學（路況譯）。台北：遠流。
李歐塔（Jean-François Lyotard）（1989）：後現代狀況有關知識之研究報告（羅青譯）。什麼是後現代主義。台北：學生書局。