

# 無形與無物

## 拒絕藝術物體的觀念藝術

侯宜人 (藝術工作者)

一九一七年杜象將一個尿斗倒置，並在上面簽上“RMutt”後題名為《噴泉》展出(圖1)。杜象將尿斗現成物的實用性剔除，而以藝術品呈現，將物件之意義與實體分離，強調觀念詮釋性的做法，實可稱為二十世紀觀念藝術的先驅。這種認為思想與觀念才是藝術真

諦的藝術觀，一方面排除傳統藝術所重視的審美與技巧，一方面著重新美學領域的開拓，試圖將藝術活動延伸成為智慧的關注，詢問什麼是藝術的真義，並且直指藝術的功能。於是藝術滲入了對社會和環境的對話，重新投入文化價值的舞台，呈現出藝術溝通的語言特性。

自立體派之後，雕塑即一直面臨被「分解」的命運，而觀念藝術家是最後一批(不是第一批)將可賞析的形式整個的自公共展示場所中移去。「觀念」是個無限的範圍，它沒有確定的創作方式和造形類系，也無統一的表現語言，當觀念成為藝術的內容而與形式分離時，



①馬塞·杜象(Marcel Duchamp)《噴泉》(Fountain)·1917。



藝術家便投入意義的找尋，以思想形式代替物質形式，我們對雕塑或繪畫這個實體實形，也將以全然不同於以往傳統的審美經驗來討論。

在過往傳統藝術中，只有完成的作品才算數，但在現代藝術裡，視創造的過程與完成作品同等重要，甚至更重要，因此許多出自藝術家手中的素描和速寫紛紛被發掘出來，視同完整的作品看待。強調創作的過程是將藝術物體（art object）和藝術品（art work）「鬆綁」的第一步。在對當代藝術（一九六〇年迄今）的研究中，我們發現藝術家渴望去實驗的衝動，實不下於渴望去製作一件藝術品，其結果是對作品的完成可以這樣的態度來進行：「我並不是在製作永久不變的藝術，我乃提供視覺資料；我不再對製造一件完成物體感興趣，而寧願記錄下事物在同一時間空間中的存在。」對觀念藝術家而言，創造力是在思想精神的態度上，而溝通和研究使思想的運作成為可能。

這種不再重視成品的藝術觀念，開闢出另一片創作天地，它是在藝術家的思想層，在物體的意義上，在創造的過程，在時空的互動中。如此具有廣泛、複雜、巨大的藝術潛力，實已超越了視覺性領域和自然的形式，找到了藝術無形式的抽象性。以下我們將針對幾位觀念藝術家不同的藝術呈現，來看看他們的觀念層。

### 讓物件死亡——毀滅與燃燒

藝術家燒掉自己作品的作法可基於以下理由：一是視為一種行動，譬如藝術家毀掉他以前的作品以示新的自我；或是為紀念某人而燒毀自己的作品來聲援。其二是基於客觀條件，譬如大型的裝置在展完後無法處理而選擇銷毀。其三，將毀滅當成是種宣言，這仍要追溯到達達派。達達份子常在偶發（Happening）的表演中毀去作品、道具或佈景，如此「毀壞」藝術的作法，在早期達達派詩人身上更是常見。事實上，現代文學史上達達詩人將詩分解重構的觀念，早在半世紀前即已預料了解構的觀念藝術了。

加州的藝術家約翰·包德沙利（John Baldessari, 1931~）對他在一九六九年毀滅行動的《火葬作品》（cremation piece）有如下的解釋：「在眾多除掉我生命中堆積的藝術的方法中，火葬是其一。經由這個計畫，我將所有的畫葬在停屍間，並燒成灰燼。裝灰的容器將放在猶太美術館（Jewish Museum, New York）的《軟體》（Software, 1970）展覽中展出。在那兒將有一塊紀念匾額掛在牆上，放在紙灰罐的後方。這是一件毀滅後又回收的作品」。包德沙利的火葬作品，實際上蘊涵了對藝術物體、美術館以及展覽正當性的駁斥，並且指出只有藝術的創造而不是呈現才具有價值。他認為美術館是藝術陳屍所，而展覽是所有氣數已盡的東西臨終前的死亡舞蹈。

火葬作品還會自問：我可能經由失去藝術而拯救自己的生命嗎？火鳳凰會自灰燼中再生嗎？繪畫不能從灰燼中再還原成原料？包德沙利示範了一個觀念：藝術家不應

該站立原位不動，他應該試圖更新自己，即使要花上滅絕一部分自己的代價。

### 讓物件降級——將完成產品變為副產品的觀念藝術

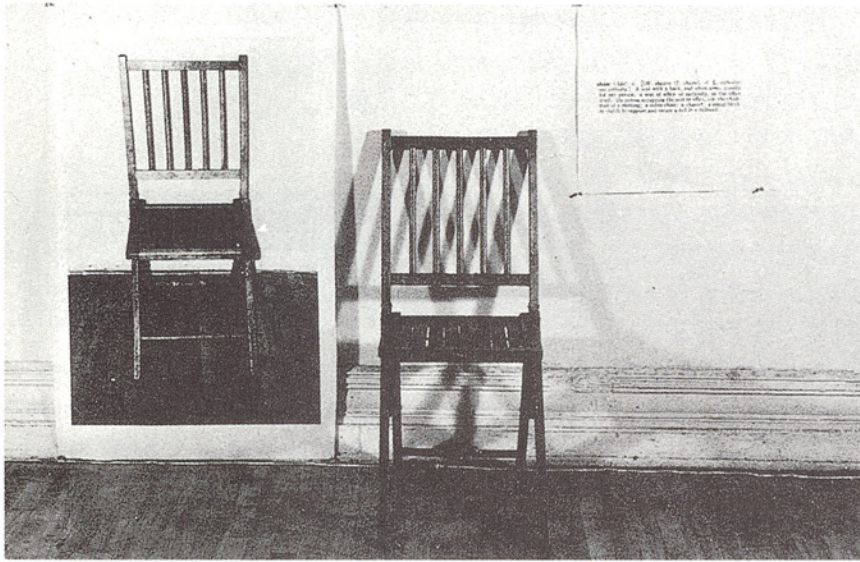
藝術物件在當代藝術家手中，大有由最終的完成產品（end product）變成藝術家努力後副產品（by-product）的趨勢，杜象也是此種創造態度的來源。杜象在一九五五年接受美國NBC電視台記者史威尼（Sweeney）訪問時表示：繪畫是表達的手段而不是目的，也不是人生整個的目標。

當懷疑的態度覆蓋於藝術的本質，而嘲弄的手法傾注在藝術物體上，基於藝術需要的迫切以及將物體拋售解決掉的處理方式做為基礎，一種全然不同類型的「藝術」將取代以往基於內在美感需要，以及將物體保存增值的藝術。

對於「觀念藝術」有許多種說詞，包括理想藝術（Idea art）、物體外的藝術（Beyond-the-Object art）、態度藝術（Attitude art）、思維藝術（Think art）、形而上藝術（para art或meta art）。觀念藝術指出觀念是任何作品所必須，並且強調思考乃超越了平凡的形式藝術。觀念藝術不是一種形式，我們正面對的是一種新的表達方法，觀念藝術相對於形式主義藝術，就好像舞蹈之不同於歌劇一樣。

一九六九年，包括 Joseph Kosuth、Jerry Atkinson 和 David Bainbridge 等多位英美藝





▲約瑟·柯素(Joseph Kosuth) 《一張椅子和三張椅子》(One and Three Chairs, 1965.)



▲羅勃·摩里斯(Robert Morris) 《無題》(Untitled), 1967-68.

術家，在倫敦出版了以知識上的訓練來找出思想的工具為主的《藝術語言》(Art = Language)刊物。接著與之相關的幾檔展覽下來，一般畫廊和美術館開始注意這批藝術家的發展動向，而推動觀念藝術的展覽也紛紛在世界各地舉行。

我們從藝術家和藝評家那兒綜合了對觀念藝術的認識。首先，觀念藝術解脫自東西實體：觀念藝術家認為藝術物體具體化的生產必須停止，因為這世界已經充斥過多的漂亮商品和硬體(hardware)。藝術硬體是膚淺的，藝術不應投資在物品身上，而應該在藝術家發現如何形成物品的過程上。這種過程是可以經由計畫書、素描、速寫、標題、說明、照片、地圖、影片、錄影帶、磁片、書籍等方法記錄的。藝術家以各種未經琢磨的素材呈現在觀者眼前，這些資料傳達了作者的訊息，又透過觀眾自己的思考，形成藝術品或一個提議(proposition)，於是觀眾也參與了藝術產生的過程。這種藝術觀念與觀眾合作產生的是一個客觀的藝術形式，因此藝術家所做的是引領觀者直接與創造接觸。對觀念藝術家而言，藝術家努力的價值和影響是不能經由一件物品物理的存在來評量，而應由藝術家的觀念公決定其努力的價值。

其次，觀念藝術家拒絕審美品質是藝術品中必須具有的成份，並認為關心藝術中的「品質」(quality)只會將藝術品導向如同消費商品一般的研究。摩里斯(Robert Morris)在一九七〇年指出：方法論(methodology)應該取代形態



論 (morphology)。硬體藝術 (Hardware art) 就好像辭典編纂者，所感興趣的是結構，而軟體藝術 (Software art) 好像是文法學者，他感興趣的是功能。傳統藝術形式詢問著：如何畫？如何組成？問題怎樣被解決？觀念藝術則將「如何」以「什麼」取代，如什麼是藝術的本質？這是以功能的考量取代裝飾的審美。

然而觀念藝術也有其危險與不負責任的一面。一個觀念提議的價值在於它能刺激思考過程，但是提議或問題所呈現出的難易深度有別，況且觀念藝術的產品是一個紀錄，但未經選擇的紀錄則有好有壞。再說藝術家也不全然有能力使問題清晰，或者提供適量的線索給觀眾去思考。在不經評斷的狀況下，軟體藝術也常提供大眾無價值的內容，有時候甚至變得較之根植於形式敏感性的美感追求，還要神秘難懂。

法國藝術家丹尼爾·波倫 (Daniel Buren, 1938~) 曾發表〈警告〉(Warning) 一文，以區別偽裝或觀念藝術中的壞藝術。波倫將壞的觀念藝術分成三種：

### 一、觀念等於計畫 (Concept = Project)

有的藝術家沒有技術能力和財力去執行一個計畫，便假藉「觀念」之名以逃避真正的缺點。

### 二、觀念等於矯飾主義 (Concept = Mannerism)

有些觀念是瑣碎並且沒有什麼價值的，譬如說記錄某某人在某處

的假期，探討一公里有多長，溫度如何閱讀等等。藝術家隨便拿著一個觀念便大作文章，卻展現不出任何值得深入探討的內涵。於是觀念變成了廢話連篇 (Concept = Verbiage)。

藝術家心存觀念藝術的概念，隨意將「文化的」內容拿來討論，又藉助發問和尋找的方式權充是問題的解決人，於是他們扮演著學者的角色，對觀念藝術將是、可以是、應該是什麼大作解釋，製作出一件件的觀念藝術，卻仍是虛有其表，了無深度。

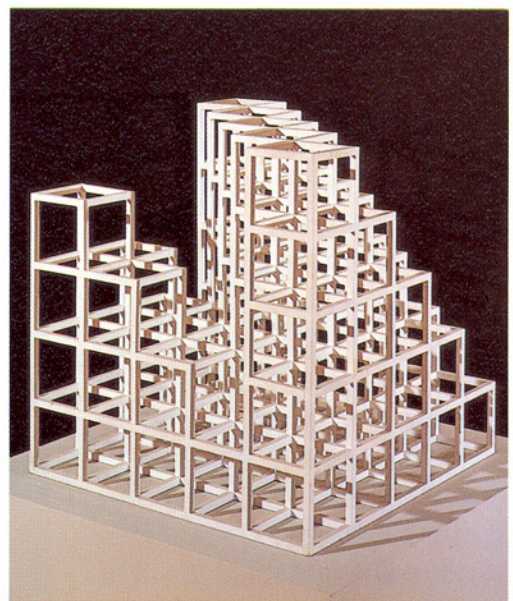
### 三、觀念等於思想等於藝術 (Concept = Idea = Art)

這有什麼不對？錯了，模糊籠統的藝術觀只會混淆一切。有的人說任何的藝術都有觀念，任何的字都意義蘊藏觀念，任何思想都可以成為藝術，並且稱之為「觀念」。

這種不負責的泛藝術論是最危險的態度，也是最難驅逐掉的，因為它的說法很吸引人，並且讓人人可以玩觀念。

不止是藝術家的智識思考水準影響觀念藝術的好壞，大眾在領受觀念藝術時亦有危機存在，這危機乃在於一般大眾對抽象觀念思考的能力已被僵化的「查一查是不是」的學校教育所扼殺，結果享受一則好的觀念藝術作品所得的愉快經驗與反思，恐怕只有經常思考，習慣邏輯判斷，具備相關知識，以及對解決由觀念藝術家提示的特殊問題具有特殊抽象觀念天份的人才能感受得到。這也是為何多數人在接觸觀念藝術時都顯得「智慧不足」和「觀念不夠」了。

壓抑——中立的物體 (圖2)



◎索爾·拉威特(Sol Lewitt)  
《立體構成》(Cubic Construction), 1971。



觀念藝術依兩種觀點分成不同的方向，一是依據應該完成的行動的本質（科學實驗的執行、學說的分析、隱喻的詮釋等），一是依據使用材料的本質（口頭的爭論、科學資料、圖樣的製作、文字線索、現實的介紹、個人事實的暴露等。觀念藝術家應有能力經由文字和作品來組織他的思想。以下分別介紹四位藝術家的觀念提案：丹尼爾·波倫的匿名藝術(anonymous art)；羅勃·貝里(Robert Barry)的隱形藝術(invisible art)；勞倫斯·韋能(Lawrence Weiner)的不重要的物體(indifferent object)以及漢斯·哈克(Hans Haacke)的請思考(invitations to think)。

### A.匿名藝術(ANONYMOUS ART)

儘管波倫反對將觀念一字象徵藝術或等於物體，他仍然使用硬體做為與觀眾交流的媒介。自一九六六年開始，他以無比的決心，開始製作一連串同樣的作品：利用每條寬度3½吋(8.7cm)垂直條紋的紙材或布料，以白色和彩色相互交錯排列(圖3)。如此的表現分別出現在室內牆壁、戶外圍牆、展示櫥窗等不同場所。經由這些寬度永遠一樣三明治式(白色、彩色、白色、彩色……)的排列進行，波倫希望達到以下的目標：

◎創造一件真實又沒有錯覺的東西，於是這件東西既不是像在傳統藝術中的藝術品，也不是在偽觀念藝術中的理想物。藝術家只使用垂直的並且重複同樣的寬度，實則將自己的內在感情與外在構圖的決

定通通排除，於是作品成為中立的。

◎一件中立的作品避開了傑出性(uniqueness)，也避開了創造類似宗教的理想原型(archetype)。將相同的形式用在不同場所，目的是保留外在形式(材料、支柱、尺寸)的易變性，但內容是中立不變的。

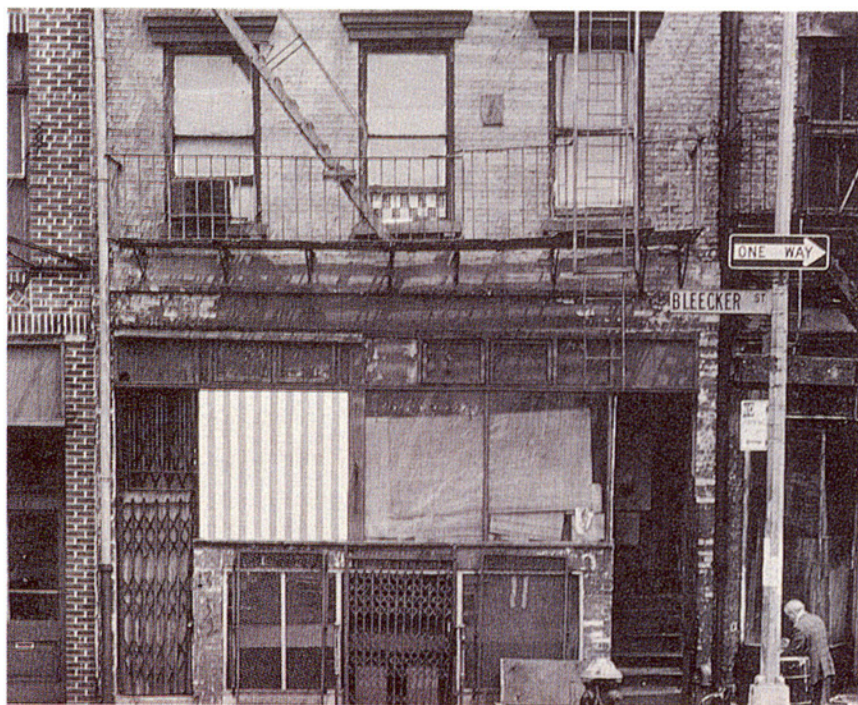
◎由於放棄尋找新的形式，波倫將藝術的神秘，轉變成歷史的，將錯覺不實，轉變成真實；波倫同時的使用各種色彩，不管它們的優先次序的做法，也摧毀了藝術瑣碎的考慮，而運用平凡(banality)去對抗視網膜(審美感發生之處)，也等於去除了主觀的美感經驗。值得我們注意的是「平凡」在藝術中

(普普、後現代)竟發展成非凡的一項成就。

波倫將他3½吋的條紋表現在各個不同的位置所持的觀點是：單一的視點或是單一的位置只會束縛藝術。藝術家抹殺了存在於其所製作作品後的「我」，於是藝術家不再擁有「他的」作品，而是「一件」作品，藝術家既非作者或創造者(author/creator)，卻成了製作人及負責任的人(producer/person responsible)。

簡言之，波倫將作品變成匿名的，他針對藝術的問題所下的解藥是一劑平滑乾淨的平面，將藝術還原成純粹未受感染的中立境地。

### B.隱形的物體(THE INVISIBLE OBJECT)



◎丹尼爾·波倫 (Daniel Buren)《無題》，1973(於紐約，已毀)。



波倫的匿名藝術對藝術的一般看法提出批評，並且試圖以他的方式回覆問題，羅勃·貝里(Robert Barry)的隱形藝術則將目標放在解決問題上。首先，他將藝術聯結到整個空間上，並且排除色彩的考慮，在找尋合適的材料上，貝里——一位電子工程師的兒子，得自其父親的指導，開始用鐵絲來創作。他將極細的鐵絲高高掛離地面，人們在地上是不可能看到鐵絲的。繼傳達能量的鐵絲之後，貝里直接使用能量，利用載波電流來構成作品，電流自然更不可能被人的肉眼感知。然而有趣的是，貝里並沒有將電流視為一種資訊來運用，卻把它當作是可測量、在時間中具有特定持久力，且受存在情況限制的實體。

貝里的電流材料，依循的是個完全不同於一般物體的規則：兩個電波可以在同一時間、同一空間下存在，就好像一個是AM一個是FM。貝里延伸了物體存在的定義。

除了載波，貝里也用超音波。超音波不同於一般長波，它能從牆面反彈回來，而一些看不見的型樣可以利用超音波繪出，因而是可以被表示及被測量出來的。貝里使用的另一種能量材料是鋇133(Barium 133)——一種小的可以釋出方射能的放射性同位素。一九六九年，貝里將這玩意放在瓶中，埋在紐約中央公園。放射性同位素是種人工元素，在某一特定時段，它會失掉一半的能量，這個時段可以是十年或十五秒，但是放射能從來不會離開它的存在狀態。貝里將「零時」設定在當整個過程開始的那一刻，並標示在放著放射性同位素的

小玻璃瓶上。輻射波是不可能被人類干涉的，我們只能知道它的作用，這種材料所依循的也是個完全不同於我們慣常的法則。

載波不能被察覺，但它們若不借助物體則產生不出來，因此仍可算是「看得見的」。於是為了讓能量不借助任何物體而存在，貝里又找到一種氣體(gas)，當氣體被釋放出來時，氣體便從可測量的特質化成不可測量的特質，從具體的容量變為不能界定的揮發。儘管肉眼看不到氣體，不過一旦它被釋出，我們就得相信那氣體是在那裏。貝里曾在沙漠上釋出氖(neon)和氙(Xenon)氣，當裝著氣體的容器被打開，我們聽到了呼呼聲，證明了它們是在那裡。

時間仍然是一九六九年，貝里尋找看不見的能量居然自氣體轉到了精神感應術(telepathy)，也就是精神能量(mental energy)。貝里在溫哥華和阿姆斯特丹的展覽，是將整整兩個星期的展期，展出「隱形」。他要求畫廊負責人將門關起來，並將他的聲明釘在牆上，內容是「因為這次展覽，畫廊將關閉」。貝里一心一意要追求的就是無形又不可測，既是物理的，但在效果上又是無實體抽象的藝術，無怪乎有如此的展覽，這是個挺合邏輯的結果。

貝里的作品頗能令人滿足，因為我們可以從中學到東西。貝里又說：「我借藝術讓人們集中注意力在一些事上。被創造出來的東西的功能才是重要的，而不是創造(making)或被造物(the made)。」利用科學的材料，貝里解決了呈現一個看不見材料製成的物體這

麼個不能解決的問題。貝里並沒有創造出這些東西，他只是證明它們的存在，他也沒有製造出物體，不過是發現了它們。經由融合科學與藝術，貝里揭示了存在於我們不曾料想到範圍內的現象，擴展了人對世界的視野，並且將物理與宇宙哲學的思考連結。

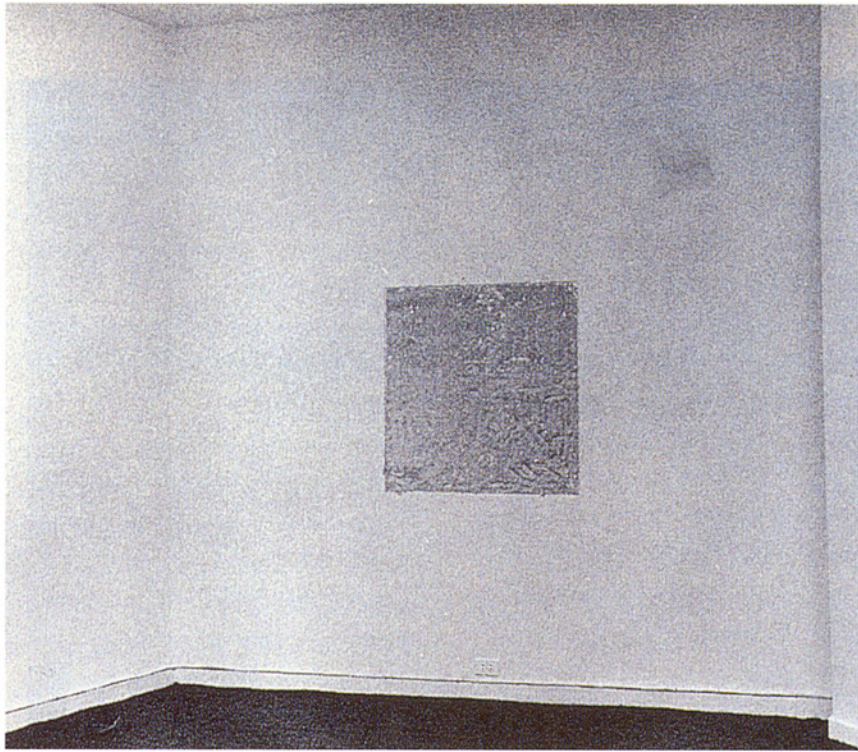
### C.不重要的物體(THE INDIFFERENT OBJECT)

勞倫斯·韋能(Lawrence Weiner)認為，被視為是有價值，好像特殊商品的作品，將使人們不易察辨藝術的真貌。他進一步表示，具有高度審美價值的藝術，將使觀者迂迴遠離藝術真實的功能。其實，一件不重要的物體仍是要被做出來的，因此「不重要」意指形式上的不關心，而不是真的一點都不重要。

韋能的作品被形容成是種行動(action)，例如標題《自牆上撤去支持石膏的骨胎和牆板》、《漂白水倒在地氈上讓它漂白》、《從標準的空氣噴漆直接在地板上噴漆兩分鐘》，在今天聽起來有點無聊，然而在當時(六〇年代末、七〇年代初)它們是有作用的。我們可以這麼說，如果作品不具美學效力，那麼關於這些作品的展覽就必須有價值，否則它們就真的沒有任何正當性及意義。藝術家可以將行動或展出「空無一物」當做是個人的宣言，這才是我們討論的不重要的重要性。

韋能不太在乎他的構想能否執行，能不能賣，是不是簽名原件；韋能也不認為藝術家較之常人更具





▲勞倫斯·韋能(Lawrence Weiner) 《一幅 36 × 36 吋自牆上撤去支持石膏的骨胎和牆板》  
(A 36×36" Removal to the Lathing or Support of Plaster or Wallboard from a Wall.) 1967

有創造的特權，他極端厭惡藝術的獨裁權，認為藝術若是欺騙人類的情況，或是僅為供人欣賞，都算是美學的法西斯主義。韋能進一步宣告邪惡的自我中心終將導致對他人的傷害。他說：「藝術被藝術家用來替其他人類創造，不應該拿來對抗人類，除非藝術家願意宣告他之為『藝術家』的地位，並且將自己視為『神』。做為一位藝術家，意味著儘量減少對他人的傷害，自我主義華麗昂貴的作品，變得非常的『假』……。」另一方面，許多藝術家當他們面對和自己創作方向不同的趨勢時，便受自己偏見所盲蓋，於是藝術便出現獨裁性。

#### D. 去想或不去想 (TO THINK OR NOT TO THINK)

漢斯·哈克(Hans Haacke)擁有銳利的眼睛和睿智的頭腦，通過他的觀察，我們對藝術又有進一步的了解。對於人們問到他的作品是不是「藝術」這個問題，哈克承認這是個無法回答的問題，因為什麼是藝術？在地景藝術中，藝術與建築的分野在那兒？在文字藝術(Lettrism) (註) 中，什麼是藝術與文學的分界線？什麼是美術與戲劇在表演藝術的分別？什麼是美術、影片、與音樂在電影中的分野？

什麼是科學與藝術在以空氣為媒介及生物藝術(biotic art)的區別？

哈克寧願形容自己的作品是種「系統」。在六〇年代，哈克製作了系列的氣候箱(weather boxes)，用以探討光、空氣、水、蒸發、結冰等自然系統，在壓克力箱中由於箱內溫度改變所產生的變化(圖4)。除了物理的和生物系統的作品外，在七〇年代，哈克將興趣轉向社會政治的系統，以及它們與藝術系統的關聯。一九七四年，哈克受德國科隆美術館之展出作品，以馬奈(Monet)著名的一張畫《一束蘆筍》(Bunch of Asparagus)為主題，將畫作放在畫架上，並在周圍的展示板上，明列自一八八〇年這張畫第一次被賣出，一直到最後由美術館收購的一段歷史。美術館的展覽負責人雖然欣賞整個整個構想，然而整個計畫仍然遭展覽的委員會所拒絕，主要理由是：哈克在其中一塊展示板上列上了美術館購藏基金會的合作關係及組織，美術館恐遭基金會報復，因而取消了該展覽。同樣情形也曾發生在紐約市。一九七一年古金漢美術館(Sdomon R. Guggenheim Museum)替哈克舉行個展，哈克作品中包括了一件關於紐約市房地產的作品(Shapolsky et al., Manhattan Real Estate Holdings, a Real-Time Social System, as of May 1, 1971)(圖5)，作品中哈克拍攝了介於四十二街，第二大道和第九大道間的建築物和房地產，配合它們的所有權和取得物的商業，資料及市場價值等一併展示。這件作品立刻成為煽動的具威脅性

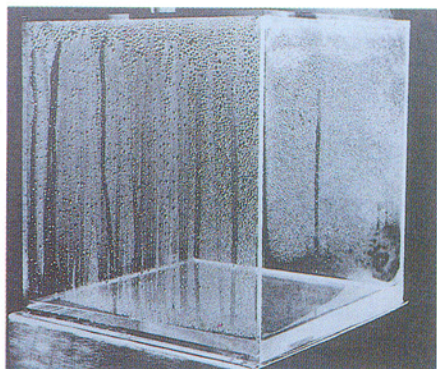
#### 註釋

文字藝術(Lettrism)。藝術從文學處得到的啟示，在於運用文字的解釋內容。

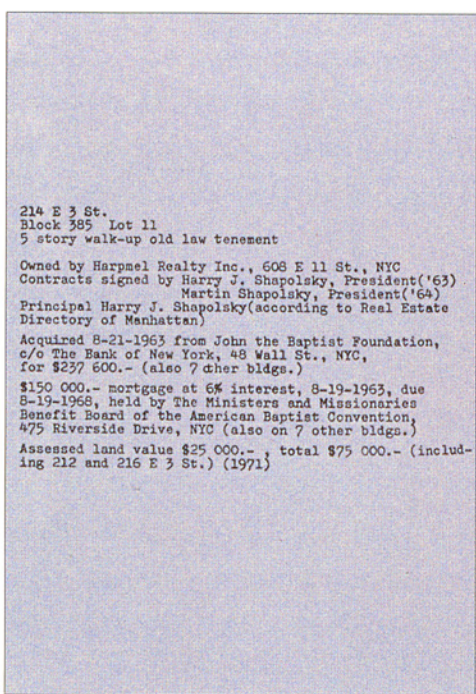
這可以追溯到史前的神秘記號，埃及、中古記銘的絲帶。二十世紀利用文字作為創作元素，像立體派畫家利用報紙拼

貼，將文字看成是符號及形式；史維特斯(Kurt Schwitters)的《美爾茲》(Merz)到處都是文字標戮，這些都是運





④漢斯·哈克(Hans Haacke)《液化方塊》(Condensation Cube), 1963-65。



⑥漢斯·哈克(Hans Haacke)《房地產》(Shapolsky at., Manhattan Real Estate Holdings, a Real-Time Social System, as of May 1, 1971), 1971

的(威脅到利益擁有者)作品,以致於古金漢美術館不願意將這件作品納入其個展中,結果哈克取消了那次展覽。再一次說明了哈克對關係到大眾興趣的內容,觀察極為敏銳,並且運用藝術的文脈去揭發社會制度中不為人察知的一面。

哈克一九七三年另一件社會系統的作品《觀察的檔案》(Visitor's Profile)處理的是一則藝術問題。哈克在紐約約翰·韋勃畫廊(John Webber Gallery)內放了許多問卷調查表供觀眾圈選,並將問卷統計的結果隨即將之發表。哈克將問卷問題集中在以下幾方面:

■你認為在經濟上支助藝術的人的選擇與愛好,也會影響藝術家創作的型態嗎?

■你對藝術具有專業上的興趣嗎?

■你一生已花了多少錢在買藝術品上?

■你生活的水準會因為沒有活著的藝術家的作品被收購而有所影響嗎?

■你認為一位收藏家買了一張你也喜歡的作品,就意味著他也分享了你的政治意識和意見嗎?

■你如何形容你父母的社會經濟地位?

■美國政府一直被指控只迎合商業需求,你認為是這樣的嗎?

經由問題,哈克希望刺激人們去想、去評價這些原因的影響,去分析是什麼塑造了我們的生活。而不管原因是何,如果其影響是不健康的,那麼,去找尋治療的方法。

藝術遵循的規則不只一種(其中一則是不遵循任何規則),觀念性的作品將觀念的領域帶進藝術的領域,而這個新領域曾被「藝術語言」這個團體辨識出來,也被哈克的政治和社會意識所揭示出來。觀念藝術不是形式,而是思考的途徑,它改變了藝術的內容,並且在建造人類認知的新道路上,成功地突破了既定的美學和文化規則。這種二十世紀前衛「非審美」的藝術觀,建構起一股洪流,影響藝術家的創作態度,刺激了人們不同角度的思考,改變了學校的教學方向,也提供美術館和畫廊對展示空間運用的新觀念。

用文字的實例。而文學從藝術上則學到了,在安排文字上,注意它們的形狀和空間。最早的例子可見於古韻文詩和希

臘的文字遊戲。現代立體派詩人將文字轉成圖畫形象;卡普洛(Allan Kaprow)一九六二年在紐約展出《文字》(

Words),結合了觀眾的參與,讓觀眾在牆上寫字造句,實已進入環境或表演藝術的範疇。