

物品如何成為藝術？

遙亦

現成物的誕生

Pierre Cabanne：是什麼原因使你選擇現成物？

Marcel Duchamp:那要看物品而定。...，若你沒有美學上的情緒，現成物的選擇總是建立於不同的視覺上，在這同時，所有的好品味和壞品味都是不存在的。(註1)

西元1917年，當杜象的「作品」-「泉」(Fountain)出現在紐約時，整個現代美術史的發展出現了大變動，他以隨手可得的物品憾動了當時的前衛藝術界，對服務於「視網膜愉悅」的所有藝術品也提出了質疑與挑戰。而當初這件引起爭論的「作品」演變至今，居然匯成一股強大的力量，不但世界各地的美術館充斥著各式各樣的「現成物」(Ready-made)，而這些「現成物」在傳統繪畫及雕塑的精神之外，更另創一套美學觀。所謂的「現成物」以傳統的眼光來看，是處於一個非常反常的狀態中，因為這些現成物不只是為了審美上的需求，也無所謂是否能長久保存下去，藝術家的想法及點石成金的主宰性，使觀念獨立於藝術品之外。現成物的出現，改變了長久以來對所謂「藝術品」的觀念，換句話說，也就是對過去的美術史，做一嘲弄式的總結。



圖(2)約瑟夫·波依斯(Joseph Beuys) 油脂椅子，1964
47×42×100 cm

對杜象而言，他認為任何物品都有成為藝術品的可能性。儘管現成物是屬於三度空間，但卻不同於雕塑的三度空間，它的出現可說是美術史上一種自發內省的要求，並從自省姿態轉化成威脅姿態，而使觀者產生「緩慢的昏眩」。初看杜象的現成物時會覺得無足輕重，跟十九世紀龐大的繪畫比起來，簡直是開玩笑；但這些帶有輕蔑的玩意兒，卻漸漸引發我們的好奇感，進而發覺其趣味性。它真正嚴肅的意義是--取消了傳統美學所帶來的舒適性(審美的評鑑法則在此受到考驗)，並且麻痺了「視網膜的愉悅」(我們已無法如傳統繪畫的形、色所得到的立即喜悅，而是一種冷漠的感覺)。視覺的洞察力在這個充滿矛盾的現成物上擋淺，並建立一個存在於「藝術物品」和「真實物品」間的曖昧空間。



圖(3)貝當·拉維爾(Bertrand Laviar) Unimas, 1996

現成物的充斥，除了藝術潮流和工業所趨之外，另一方面，藝術家打算突破傳統狹隘的創作方向，甚至有擴張的野心--以觀念駕馭物品，或者乾脆以觀念為物品圖(1)。在現今的時代裡存在一個事實，就是藝術作品呈現多樣性的邊緣發展，而且不斷以新的面貌出現「理論的形式」，進而找不到藝術形式的穩固點；因為通常這些物品自圓其說地滿足於理想化的論述，看似與日常生活息息相關，卻又高不可攀。這些物品經過藝術家們的挪用，往往具有更直接的意義或主題；由現成物所構成的「藝術物品」，不再是平常的物品，此時他們具有三種身份：是真實的、是物理的、是可以或沒有轉換的。這些特徵透過藝術家們的觀念、技巧或某些工具的配合而被彰顯出來，成為具有想像力、隱喻性及視覺上的功能。

社會對藝術家的認定，往往比社會對作品的認定要來的容易些。賓克利(Timothy Binkley)在1977年的美學和藝術評論(The Journal of Aesthetics and Art Criticism)月刊的文章中「Piece-Contra Aesthetics」，對什麼是現代藝術品這個觀念提出了幾點原則：

- 【1】藝術品是人工製品或自然物品，經藝術家製作或選定作為審美式傳達某種觀念之用。
- 【2】藝術家的身份由藝術世界所賦予。
- 【3】在藝術世界中，已存在的理論決定何者為藝術，何者非藝術。(註2)

在這樣的定義下，某人做為藝術家的身份被藝術世界認同後，所有他做的或指出的物品都是藝術品。杜象將一件大量生產的物品買來，加上標題，再拿去展覽，將物品轉換成一件雕塑；接著超現實主義藝術家發明了具有象徵作用的作品。二次大戰後，許多藝術家將現成物之使用者指向許多方向，不論是五〇年代的集合藝術(Assemblage)或新達達(Neo-DADA)，以及六〇年代的極限主義或普普藝術，都是經驗了一系列由物品產生的形式和影像。八〇年代美國史坦貝克(Haim Steinback)的靜物作品，則強調美國本土的消費物品，德國波依斯(Joseph Beuys)的社會雕塑(Soziale plastik)圖(2)更牽涉了他個人的歷史及人智學(Anthroposophie)，法國拉維爾(Bertrand Laviar)的合成物件圖(3)，強調對物品觀念上的改變；到了九〇年代的傑夫·孔斯，更以享樂主義對物品賦予新意。不論舊或新，現成物不但消解物

品的功能性，藝術家刻意安排所產生的意義突變，也反映出現今藝術受經濟、社會、政治和文化價值觀之影響。

現成物的語意學

「藝術首要的目的之一，是要製造一種需求，而這種需求又必須要到日後才能得到滿足，在歷史裡，每一個藝術形式都會反映出時代背後尖銳的地方，這些藝術的影響力量有時需要技術水平的改進，才能全部發揮出來，亦即新藝術形式的誕生。」

----班卓明(Walter Benjamin) (註3)

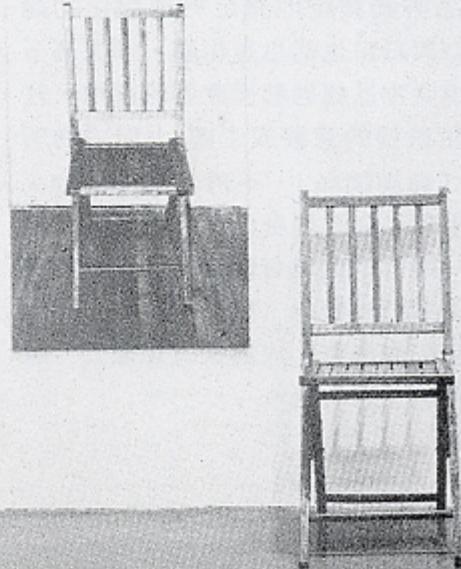
從「物品」的運作層面來看，我們可以發現當初「現成物」的發展跟以下幾項特點有很大的關係：

- (1)反偶像化。
- (2)強調大量生產，無獨特性，可複製性。
- (3)意義的消除或反轉，甚至去目的性。
- (4)去功能性。

以上初步歸納的四點是就現成物的企圖來分析的，這些特點可以在杜象的大部分作品中發覺。例如1913年的「腳踏車輪」圖(4)，它把一部舊腳踏車的前輪安裝在一張廚房凳子上，把輪子從座位中央插進去。這兩個物品的功能被去除，凳子不能坐，輪子也不能在地上跑，兩樣原本被設計的產品功能被互相取消，除了功能性之外，做為這件作品的原始意義：凳子=坐，輪子=跑的目的也被破壞了，而這些物品都是工業量產的產品，它們是一般日常生活中不起眼的用品，不具有任何偶像化的條件；杜象將它們並置在一起，並不是要揚棄這兩件物品的定義，而是藉此種方式，提出彼此之外的另一層涵義。

1915年杜象搬到紐約，1917年以身為展覽的評審委員偷偷的送作品-「泉」參展，並於便溺器上簽下“R. Mutt 1917”；在眾人的排斥下，他解釋到：「一個認為穆特(Mutt)的噴泉不道德、俗氣；另一個認為這是一種剽竊，它不過是簡單的安裝器材。然而穆特先生的噴泉不道德，就像浴缸也可能不道德一樣。它和我們一般在衛生器材行看到的東西一模一樣。噴泉是否是穆特先生親手做的，並不重要，重要的是，他選擇了它。它把一件日常用品擺出來，賦予新的標題和觀點，使其原本功能喪失，並發現新的思想(註4)。」「泉」屬於杜象選擇或拼裝的物品之一，現成的東西就稱為「現成物」，拼置起來的稱為「現成物的支援(Ready-mades Aides)」。杜象認為現成物之揀選並非取決於美感，而是不帶品味高低之分的視覺冷漠，所造成的機緣巧合罷了。由此看來，其創作動機多為反諷傳統對「藝術品」的定義。現成物既為大量生產缺乏獨特性的物品，照此說法，繪畫顏料亦屬現成物之一種，故杜象推論世上一切繪畫均為現成物之集合作品，而使現成物本身具內在之衝突矛盾。而他使用「冷漠」(Indifference)來做此種衝突矛盾的策略，他從事造型美術的最終目的在於將人自作品中釋放出來，切

圖(1)約瑟夫·柯熙士(Joseph Kosuth) 一和三把椅子，1965





圖(4)馬塞勒·杜象(Marcel Duchamp) 腳踏車輪，1913

斷其間關鍵的臍帶，並讓藝術品保有其生命。作為一名藝術家，杜象之哲學理論是失敗的，他自認現成物不是藝術，可是人人都把它當成藝術作品。他晚年承認：「出於淡漠感覺而選出創作目標很困難，因為任何東西看久了都美。我當初做的晾瓶架一點都不有趣，現在所有的課本上都看得到，大眾認為他是好作品，還很喜歡呢。他們說很美，但我卻不是因為這美才選了它。這些現成物被當成藝術品而尊敬，正意味了我無法根除藝術色彩的失敗。」(註5)杜象的失敗不僅無可避免，更證明了他的觀點：「創作很困難，但不創作根本不可能。(註6)

以下根據米謝爾·薩努耶(Michel Sanouillet)教授的歸納，列出主宰其作品的數項定律，這些定律均具典型的杜象式反傳統特色與幽默感。

第一杜象定律：最佳藝術效果來自最小可能之投資，也就是能以最短小精簡形式表現出來的效果必最好。

第二杜象定律：藝術變化因物理化學定律之輕微歪曲變形所造成。這條定律指

的是，不必顛倒整個藝術環境來破壞整個社會成規，要適時適地適人，一個想法或一個字已足夠改變全人類，而這個關鍵想法或字眼必是既定傳統價值觀之細微變形。因為杜象派藝術家觀念要被社會接受，必先同化於社會，而後冀圖改變。

第三杜象定律：讓別人做。或別做他人可表現更好的事情。此定律的意思是逐漸在藝術品上，移走一切身份識別記號，並在別人作品或隨機作品上署名，以擾亂藝術市場，反對藝術日趨商業化。

第四杜象定律：兩人才能跳探戈，藝術家獨自不能創作，觀賞者亦對藝術品的完成有貢獻。

第五杜象定律：沒有解決的辦法，因為根本沒有問題存在。自始，藝術以發問並以適當解答為內涵，而杜象派藝術家自願閉上眼睛，不理會任何問題。此定律並暗示著，完全從傳統藝術的束縛中解脫出來。(註7)

以上的定律指出杜象對作品的觀念，只是這些定律似乎違反了杜象的原始精神，如果藝術可以藉遊戲規則來訂立來規範的話，那麼「藝術」的廣大的空間就被限制住了，這也是杜象所反對的。因此他寧願以冷漠的方式反對既成的事實，他說：「除了自殺，保持靜默是最極端的反叛形式。」(註8)一位和他理念相合的超現實派藝術家傑克·利格(Jacques Rigaut)曾一語道破杜象的美學觀點：「唯一的拒絕之道即為冷漠。冷漠不是一種態度。也是反傳統的武器。」(註9)

物品的聖像崇拜

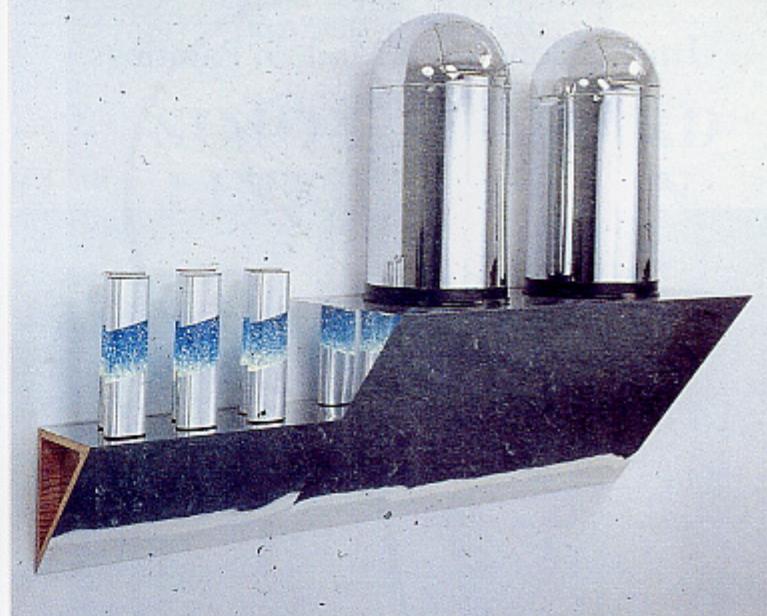
「各類形式的前衛藝術，正在拆毀往昔美學賴以奠基的歷史根基，以反權威、反偶像

的人本精神將美學逐出神秘的空中閣樓，以最直接、最具感動力的表現手法擊垮聖像崇拜的傳統意識形態，將藝術回到最現實的與最低層的思辯位置，同時逼得自身去舔嚥自己玩弄出來的迷惘與失落。」

---博的里拉(Baudillard) (註10)

史坦貝克(Haim Steinback)對於現成物的擺設有另一種看法，他的作品並不涉及日常消費品的偶像化形式，他的作品可歸納為傳統風景靜物畫的具像再現，而這些擺置是依據物質的材料屬性、造型、色彩、甚至於數目的比例，來作為創作的參照依據，並以物品的外在特性來重新審視作品的審美情報，而非基於實用性，他單純的從語意相關的不同材質中去找出物品與物品的對話關係，帶有布爾喬亞式的享樂情趣，他以精緻、簡潔的手法提昇大眾的品味至所謂「雅痞」的品味，強調對作品的絕對度顯然是受「極限主義」的影響(Minimalism)(如賈德D.Judd的檯座)，對意義的串聯明顯跟普普藝術的直接性、無意性有很大的差距，不作拷貝的動作(如沃荷Warhol的可口可樂.....)，他直接挑選物品來擺設，排列成一個紀念「物化」的祭壇。圖(5)

這樣說來也許過於高估作品的動機，在藝術市場上，他消解“被挑選物”的功能，再經過組合成一件作品；借屍還魂地抬高作品的身價，而這些物品卻遠高於產品本身的價值。此種跟消費文化的掛勾正是他作品中的策略，在資本主義社會中，每個人都無法避免的被商業體制所納入、運作，而成為兩者相互依存的手段，史坦貝克深知這一點，他挑選帶有品味的產品，再製成他獨一無二「有品味」的代號(或代言人)。看他的作品，我們並不在乎



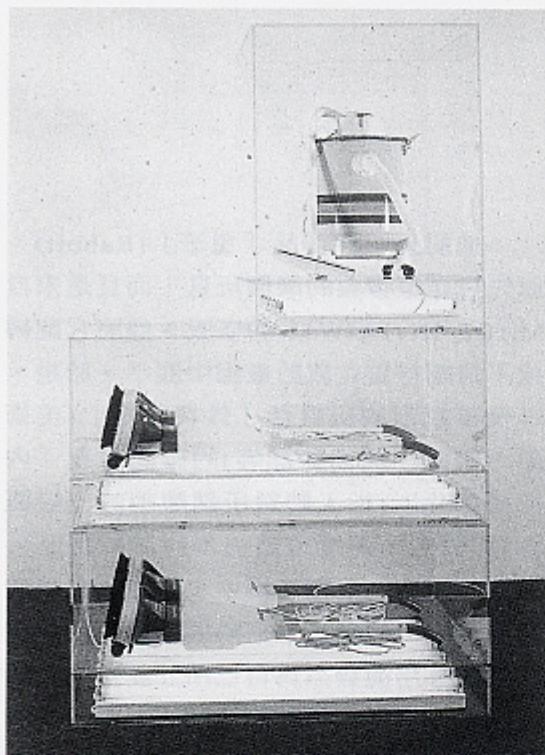
圖(5)漢·史坦貝克(Haim Steinback) Ultra lite n° 1, 1987

他是用什麼品牌的產品，收藏者購買的並不是一個個產品，而是他所賦予收藏者的「品味」，他本身(名字)就是一個產品。班卓明對複製品的顧慮對史坦貝克來說已不構成問題，班卓明此種原作的概念是放在所謂上游美學對下游美學的縱向思考，也就是上層精英分子→中產階級(布爾喬亞)→普羅大眾的一種金字塔的文化觀，而大量生產就像水庫崩潰地將此種由上而下的生態打破，達到一種似乎水平的情境。以李歐塔(J.F.Lyotard)的術語來解釋，也就是「後現代主義」(Post-Modernism)中的一個重要現象-去中心化(異質多元)。李歐塔認為各個領域的論述作為各種異質的語言遊戲，其有效性、合法性就內化於遊戲的進行中，無須在遊戲之外設定一個普遍的規則。如同遊戲的規則存在於遊戲的進行中，語言的意義也就是語言的使用。此種內化的合法性是否會造成作品的封閉性，看來並不會如此強烈，因為這類作品借用的是與大眾生活息息相關的物品，如汽水罐、足球.....等。史坦貝克也許並沒有發覺此種後現代藝術的症癥，不過它也隱約感受到此一狀態，他說：「今天社會的精英與普羅大眾的分別越來越模糊了

，這使我感到好奇，在今天的環境下創作出來的作品，勾畫出一種共享的自由，一種現象；在這些作品中，有一種“制衡”的因素。這種力量使我感興趣，我正企圖以這種力量來處理我的作品。」(註11)共享自由的感受以及對於藝術經驗充滿疑問的態度，正是後現代藝術的精神。這種藝術家與觀眾共同擁抱問題的意願，以啓迪性和溫和的態度對抗現代主義者，對藝術作重新定義和界線的劃分。後現代的面貌不管看起來如何神秘，它的質疑把藝術家帶到一個不同的方向，後現代的根源既不是排除也不是簡約，而是人工製造的，自由地從物品上獲得經驗與知識。不只是尋找單一完整的經驗，它包羅萬象並且有無窮的解釋與答案。

傑夫·孔斯(Jeff Koons)1986年的作品「胡佛新式高級地板洗淨上光器，Shelton新式十加侖三層式機動乾溼機」圖(6)，它所使用的現成物大部分都是家電，要不就是銀光閃閃或色彩艷麗的小玩意兒。整件作品是由一台吸塵器及四台地板洗淨上光器分上下三層置於完全透明的壓克力櫃中，中間及上下方各有六根日光燈管。吸塵器是一種抽乾或排除灰塵的家電用品，它的主要功能是「吸收不潔細微之物」；而密封的全透明玻璃櫃，則帶給我們開放的視野卻又無法碰觸的隔離感，在密封空間放置吸收體，呈現一種理想中的真空狀態。此種真空空間跟日光燈的真空一致，散發出不染任何雜質的光線。如果這整個推論成立的話，此種物慾崇拜的信念，正藉此類似祭壇的透明發光體，冷漠而機能性的發散出來。這是藝術的昇華或物化？

他的另一件作品「兔子」(Rabbit)，原先只是塑膠製的廉價玩具，而且是來自MADE IN TAIWAN的盜版。他將它翻轉成不鏽鋼材質並置於畫廊中展示。於是，一個不起眼的玩具藉「外在認定」(美術館、畫廊、美術雜誌等)的確認以及「內部標準化」(指人們對所謂雕塑的一般概念)的權充，再度成為美學討論的課題。在追求時尚的藝術市場中，這隻兔子頓時身價百倍，成為炙手可熱的藝術商品。他一再地挪用消費品為自己所「認定」的藝術品，使得別人稱他為「權充藝術」的代言者。「權充藝術」提供消費現象一個無可置喙的事例，同時也質疑其意義。傑夫·孔斯為此做法也吃了不少苦頭。他的作品「狗隊」(String of puppies)就吃了一次著作權官司而且敗訴。1993年又輸了第二件著作權官司，因為他的一件作品「野孩子與狗」(Wild boy and puppy)被控未經原著作大衛斯(Jim Davis)授權而複製出售。孔斯認為他這件作品屬於嘲諷式的模仿，應受到「合理使用」理念的保證。一般來說在著作權之下，賦予非營利性、具教育目的的作品比商業作品受到更多「合理使用」理念的保護。而法官在偵查過程中發現，孔斯製作這件作品時除為了獲得高額代價之外，並沒有藝術上的訴求。李爵士法官認為：「如果任何一件這類型的剽竊作品，均被視為藝術，自動給予他們「合理使用」的保護，那麼這種侵權行為將使得這項保護法喪失意義。(註12)」而持此看法的人士則認為當代藝術的獨創性及前瞻性已完全被納入所謂「文化工業」的買辦系統中，前衛已死亡，如果還有前衛藝術的話，充其量也只是藝術市場中堂皇的犧牲品罷了。



圖(6)傑夫·孔斯(Jeff Koons)

胡佛新式高級地板洗淨上光器, Shelton新式十加侖三層式機動乾溼機, 1986

失落的氛圍

「.....受打擊最嚴重的，應該是物件的原創性。人們可以將被抽調的元素，總括為「氣氛」(Aura)，並且引申出在機械生產的年代，枯萎者是藝術作品的氣氛，這個過程無疑充滿了不同的病徵，而他的影響也超越了藝術的界限，人們可以把情況簡化，然後指出：大量生產的技術，原來唯一的存在，被數眾多的拷貝所取代；為了讓複製品與觀賞者或聽眾，在他們特定的環境會晤，它將被原作的複製借屍還魂，.....」

----班卓明(Walter Benjamin) (註13)

傑夫·孔斯在1990年的威尼斯雙年展中更以「從天堂製造」(Made in Heaven)為名，毫不避諱地將個人性生活場景，搬上超大幅的寫實油畫及巨型雕塑當中，並自許重回伊甸園的亞當與夏娃。1990年的「FLASH ART」雜誌，特別企劃了他的專訪-「性和慾」(Luxury and Desire)，當提

及為何使用「銀色」這種銀光閃耀的材質作為他物品的特徵時，他回答：「具有光澤的物體通常被陳列在教堂和富有人家家裡，是為了將材質的安全性和自然精神的啟發性這兩者同置於一個平台上；而不鏽鋼則是一個反映此種假象的贗品。(註14)」這種論調似乎有點吊詭又帶有拜物的傾向，不過也對高尚藝術提出質疑；他甚至希望藉此拉大美學和藝術世界裡與群眾之間的必然性對立。他表示：「對於藝術世界裡的人們，以單一的媒體即可與之溝通，他們已習慣於了解人和以美學溝通的作品。但對於廣大的群眾而言，人們習慣於從廣告和娛樂性的節目來認識東西，於是更能有條理的接受我所要溝通的觀念。我對深奧的美學一點也不在乎，對我重要的是抽象的美學和藝術的一些元素。(註15)」

同六〇年代的媚俗藝術家比起來(像安迪·沃荷等普普大將們)，他更絕對的擁抱世俗大眾，並赤裸裸地將之攤開，以肉慾及金錢來試探大眾媒體，徹底的拋開知識分子的身段。他認為：「藝術作品幫助藝術世界走出美學鴻溝的限制，接近於娛樂節目的語言。世界上除了美學範圍外的一切東西，都可以成為溝通的工具，可使雕塑改變其語言，也可使世界外之人們走進藝術的語言裡。(註16)」他的看法確實有其獨到的見解，也不得不令人佩服他的天真和勇氣，藝術的根本價值是什麼？這個問題不僅他無法回答，相信大部分的人也都沒有一致性的答案。他說：「我覺得對人類有幫助的，是那些不會消失的東西。藝術品好像要被摧毀了，如果我們不能再賦予它一個新的靈魂，或者，如果我們不能再以責任心促使藝術品變的具有作用和誘惑性的話，不這樣，那麼於群眾溝

通的管道就要中斷，活動就會消失，因為已沒有其它理由可以讓藝術存活下來了！(註17)」

班卓明在「在機械生產年代的藝術作品」一文中曾表示：「就算是最完美的藝術複製品，都會欠缺一個元素：它在時與空的存在，即藝術品因不同的際遇，長期在時間與空間存在過的獨特性。這種獨特的存在，雖然令藝術品一方受到歷史的空間限制，但它同時也造就了消費；這個所謂的消費，甚至包括了在經年累月之下，藝術品經歷物質耗損所帶來的改變，以及它的擁有主權一次又一次易手。前者留下的痕跡，可以通過化學和物理的分析展現出來，而後者則是根據原作的不同處境，而組成了本身的一個經歷和傳統，兩者都是複製品無法仿效，並且顯得束手無策的地方。(註18)」

這裡談的是複製與原作的觀念問題，根據班卓明的看法，二者所相差的就是原作在時空中的經歷，複製品無法仿效這種相對於歷史「既往」的存在(複製品和限量生產-從完成的一刻，已經同樣在累積本身的經驗)，班卓明稱之為「氛圍」(Aura)，其相反就是「無氛圍」；其實這是一個相當詩意而含糊的論調，因為氛圍並不等於優質，沒有氛圍也不等於劣等作品。就作品欣賞的角度來看，有無氛圍的產生並不包含價值的審斷，原作與複製的紛爭反而是其外在因素所造成的，仔細檢視對所謂「氛圍」的說辭，受打擊最大的並非藝術品，而是在背後操縱資本主義所附帶的銀碼制度。因為「氛圍」強調作品的獨特性，而這是在大量生產下，生產/消費所獲利的最大障礙。在此種考量下，「氛圍」成為

反抗資本主義行銷模式的一套說詞。班卓明甚至以悲觀的語調，強調複製的危險性：「當物品變得千篇一律的感覺時，被發展到的複製品能取代原物的程度時，就是氛圍的末日，即他們從保護地帶被餽誘出來，並且加以毀滅的標記，這種感官宣洩於理學的範疇，證據確鑿者，是統計的重要性不斷增加，同時現實對公眾的影響，公眾對現實的忍讓也是無限量的，就有如思想與感覺的關係一般。(註19)」

不論大量生產、複製是否真正影響到藝術品的本質(這種現象其實並不威脅到藝術本身，而是從中獲利的仲介者)，藝術品的大眾化在理論上是件好事，它證明了人們生活的素質正在不斷進步，但在此過程中，由於加入了自由經濟的運作，很多實驗性的想法，都因為資產階級對市場利益的偏好而被犧牲，結果大眾文化這個字眼只等同於通俗文化；在惡性循環下，藝術被推入高級消費化商品中，成為上層文化的品味和階段象徵。在市場經濟的安排下，藝術物品被有意改變成爲一種不倫不類的「實存」卻失去其「實存的意義」，而普及文化對藝術品的反噬，也令上層文化重新去調整對藝術品的觀點。班卓明指出：「每一個人、每一件物體、每一種關係都可以代表不同的東西。這種『可轉移性』必然構成一個壓倒性的對俗世的判斷-這個世界因此被打上烙印，任何東西在其中不在扮演重要的角色。(註20)」這種失去個性、喪失自我的同一化、規格化的工業量產模式，想必是我們必須認真去思考的一個問題。否則，我們不僅將藝術物品「物化」，我們還在不知不覺中將自己及他人「異化」。



圖(7)安迪沃荷(Andy Warhol) Brillo boxes · 1964

走向「超物品」

「一個不斷求新求變的市場環境，對創造真實而恆久的價值相當不利。生產-消費的社會型態已將這個世界變成一個封閉的世界；沒有超越的存在或目的。生產的目的及是為了要消費所生產的產品。當這種傾向排除所有其它的傾向成為唯一的傾向時，一種對我們而言是再「自然」也不過的虛假的生活方式便開始抬頭，取代了更為真實的生活方式。」

-----葛斯貝立克(Suzi Gsblik) (註21)

目前物品藝術所建立的烏托邦世界正在改變，文化和藝術從積極的反社會性格，漸漸的轉移到現實世界的建構上，而變成入世的烏托邦。而且對文化、藝術這些引導人類精神生活的神話，不再抱有高度期望。如今藝術家的藝術作品，接受藝術體系所建立的穩定性作用成為一種消費語言。就像史坦貝克所作的那些陳列物，靜靜地置於牆面的一角而不再具有威脅性；這種靜止姿態的寂靜感正是當前藝術家的處境，它不放棄自己的現實生活，並且希望從體系中賦予現實生活幸福的許諾。因此，他們往往用一種可瞭解並可閱讀的、非製造不安或給任何人負面感的行為方式、材料和語言，以確認和鞏固這個「全球化的消費性藝術體系」。

佛洛依德表示：「很早以來我們就知道藝術給我們提供替代性滿足，作為對我們所放棄一切的賠償，使我們跟文明重修舊好。另外，藝術作品強化同化感情。每個文化團體都非常需要這一感情，使其成

員能共同地體驗快樂。當涉及到某一特定文化的藝術作品時，當這些藝術作品使這一文化回想起它的理想時，這些藝術作品還為自戀性滿足服務。」(註22)當代藝術發展到這種自我囁語、自我嘲弄、沉醉於烏托邦的自戀性滿足中，雖然表面上看似積極地參與社會，提出對社會的看法，但並未隱藏它的焦躁不安，藝術以互動、矛盾、對立的衝突、質疑與揭露現實社會的方法，擁有某種否定性的強度以作為建立烏托邦的手段。所以我們可以看到，從沃荷的箱子圖(7)以後，美學與藝術世界裡的美與醜、真實與虛偽、高尚與普羅，先驗的或內在的審美問題的無可依循，也就不足為奇了。

為了找一個存在的理由，就必須冒險下去。物品藝術的冒險，從全盤性來看，是取自於文化消費的物品，藝術物品和商業物品存在著一個矛盾混合的事實，並且孤注一擲的扮演超過藝術本身的思辯性賭注。藝術物品的展現，由於在實質上等同日常生活中的物品，因此很少處於完全獨立的地位，當藝術家混合這些日常用品時，便處於單純而中立的存在了。儘管藝術的表現形式令人眼花撩亂，然而每一件經歷過刻苦反思的藝術品仍舊是不可侵犯的「聖像」領域。這點的堅持，允許我們繼續去相信藝術，相信烏托邦，同時去促使我們探求它們各自存在的因果關係。就此，我們可以大膽的將六〇年代以後的當代藝術視為各自不同的「祭儀」，而物品藝術成為祭儀中的聖品，是通往靈魂場域的中介物，這時，物品不再具有原來的目的及功能，也不具美學上或道德法律上的任何考慮，而成為超出原先物品範疇的「超物品」。超越時間、空間及物質而回到一個實存的當下性，超出線性時間，物理空

間及物質材料，當然，它不再有所謂歷史性、地域性的問題，也不為恆久性這類美麗的謠言所迷惑。艾略特(Thomas Eliot)在他的「四首四重奏—焚毀的諾頓」一詩中說的好：

現在時間及過去時間 兩者或許都在未來時間 而未來時間包涵於過去時間 如果所有時間永遠存在 所有時間皆無可贖回 或許存在的事情是個抽象念 之在一個思辯世界裡 保留一個永久的可能性 或許存在的與已經存在的 指向一個始終存在的終結.....(註23) ■

(本文圖片由作者提供)

註(1) Jack Burnham, "Great Western Salt Works", George Braziller, N.Y., 1974, p.7, 「Pierre Cabanne: What determined your choice of Ready-mades?」

Mancel Duchamp: 「That depends on the Objects,..., as if you had no aesthetic emotion. The Choice of Ready-made is always based on visual indifference and at the same Time, on the total absence of good and bad taste.」

註(2) 以上三點由謝東山歸納，參見「當代藝術批評的疆界」，1995/7，帝門藝術教育基金會，台北，P.14

註(3) 班卓明(Walter Benjamin)著，翟宗浩譯，「在機械生產年代的藝術作品」，藝術家，1993.10，P.234-235。

註(4) 見Will Yrotzler著，吳瑪利譯，「物體藝術」(Object Art)，1991，TAIPEI，遠流，C.8，「POP ART」，P.173。

註(5) 米謝爾·薩努耶(Michel Sanouillet), "馬賽爾·杜象與冷漠美學"，「歷史、神話、影響」，遠流，1989，P.234

註(6) 同上

註(7) 同上

註(8) 同上，P.233

註(9) 同註(5)

註(10) 陳瑞文，「當代藝術的曖昧特徵與假性跡象」，雄獅246期，P.171。

註(11) 摘自「FLASH ART」129期，1986，Summer，「閃藝術座談會」，P.47同註，P.241~242。

註(12) 炎黃藝術，49期，1993.03，P.12。

註(13) 同註(3)

註(14) 「*Polished objects have often been displayed by the Church and by Wealthy people to set a stage of both material security and enlightenment of spiritual nature; The stainless steel is a fake reflection of that stage.*」 FLASH ART：Luxury and Desire-An Interview with Jeff Koons · 1991 · P.71-76 · GIANCARLO POLITI

註(15) Andrew Renton, 「JEFF KOONS」 FLASH ART, 1990, Summer, No.153, P.110~115.

「*Communicate with more people, and average person doesn't have the problem that people of the art world have, where people are so trained that they to perceive everything in the communication of aesthetics from the art world, whereas the average public is only used to perceptions of communication through advertising and entertainment, and therefore are much more accessible to the ideas that I want to communicate. I don't really give a damn about aesthetics of abstraction, and aspects of Art.*」

註(16) Ibid. 「*The art work will help take the Art world out of its line of communication of aesthetics, and help to direct it in the line of the vehicle of the Vocabulary of entertainment, and of Art, and other things of the world, every thing, every thing in the world. Outside the really of aesthetics, that's only one little fragment of communication, and it will help people who are already outside that, to bring them into the Vocabulary of Art.*」

註(17) 陳英德，「聽當前西方藝壇紅星-傑夫·昆斯談藝術」，雄獅240期，P.130。

註(18) 同註(3)

註(19) 同上

註(20) 同上

註(21) Suzi Gablik著，膝立平譯，「現代主義失敗了嗎？」(Has Modernism Failed?)，遠流，1991，P.88。

註(22) 蘆卡奇著，陳文昌譯，「現實主義論」，台北雅典，1998，P.139。

註(23) 艾略特(Thomas Eliot)，杜若洲譯，「荒原四首四重奏」，台北志文，1985，P.163~16