

無聲勝有聲——從海德格的藝術本質

論試探極限之外的藝術視野

李旭東*

六〇年代的美國可說是藝術史上最豐富、也最崢嶸爭發的一段歷程，在牛仔拓荒傳統與自由民主精神掛帥之下，藝術世界裡充斥著質疑與抗爭的氣氛，所有西方傳統的智慧被重新提出審視——從生態、形式到內容，皆反應出當時社會和文化上的變動，而「挑戰」似乎成爲藝術家更上層樓的踏腳石。喧騰一時的抽象表現主義（Abstract Expressionism）即成爲戰後美國第一個在地誕生的藝術論點，並橫掃世界。抽象表現主義的大將紐曼（Barnett Newman）說：「我們正從層層障礙中自我解放，而束縛我們的，正是過往西歐繪畫資產中的記憶、關聯、懷舊、傳奇、神話以及其它種種」（註 1）。而經此一呼，使年輕的一代在傳統之外，有了面對現實世界的新支點。

藝評家羅森柏格（Harold Rosenberg）認爲，繪畫本身和藝術家聲息相應，因爲藝術家在作品中創造外相與內在；繪畫以物質的表層及其內在精神開展出一種錯覺式的空間，透過這種心理的和錯覺的相加效果，使繪畫作品成爲人們情緒的隱喻。藝術家視創作為自我發掘的過程，而畫布就是內心世界的競技場；他們竭盡所能、嘔心瀝血，無非是爲尋求一種最直接而有效的視覺傳達方式，將自己的意識形態忠實地呈現於作品中。當帕洛克（Jackson Pollock）說：「我在作畫時，我無法意識到自己所做爲何」（註 2）；他強調的就是以自動化技法完成自我發掘。杜庫寧（Willem de Kooning）說：「繪畫是一種生活方式，而形式亦來自生活」（註 3）；說明了作品與創作者的合一性。羅斯科（Mark Rothko）說：「許多人在我的畫展上痛哭失聲……，因爲他們

* 美國紐約州立大學藝術研究所畢業

也感受到了如同我在作畫時經驗的宗教感動」；他不承認自己是位抽象畫家，並宣稱對色彩和形體不感興趣。大師信誓旦旦，言之鑿鑿，但是當他清醒之後是否明白自己在表現什麼？而藝術家的生活普羅大眾不見得在乎，人們想看到的也不一定會在畫面中出現。藝術家說宗教情懷，人們卻往往只看到色彩與構成。儘管藝評家們極力讓藝術變得親和平易，而藝術家這些令人匪疑所思的言論，似乎又使藝術再次成爲「焦慮的對象」。

1953年，羅遜柏格（Robert Rauschenberg）要求杜庫寧給他一幅畫，以作爲創作的材料。杜庫寧給他一幅以油彩、墨水和蠟筆構成的畫作，結果羅遜柏格花了一個月的時間，用掉40塊橡皮擦，把畫面上所有的東西擦去，完成他的創作（圖1）。這件《抹去杜庫寧的圖畫》作品畫面上一遍空白，別無他物。1960年，瓊斯（Jasper Johns）以銅鑄造了兩個啤酒罐，再以油彩將表面描繪成與原商品一模一樣，而完成後的尺寸與原來的罐子相同（圖2）。瓊斯的罐子在造型和表面的處理上並沒有顯現任何特異之處，事實上它與真實世界中的啤酒罐並無二致。這兩件作品的提出，無疑是要挑戰當時強調自我意識傳達和圖繪式野心的抽象表現主義。羅遜柏格質疑創作者是否應承載作品中所有表現的內容與意義，而忽略作品本身的獨立存在？而瓊斯在不圖任何表現的情況下所完成的作品，可以算是藝術嗎？或者作品本身就有其自我表現的可能性？

1917年，杜象（Marcel Duchamp）以一尿壺現成物作爲藝術品展出（圖3）。尿壺既不是杜象所製作，他也沒有在尿壺上作任何「表現」（除了簽名及年份之外）；因此，觀眾無從自作品去了解藝術家的內心世界。顯然，這件作品並不是以個人主義觀點的美學語法去經營的，藝術家亦刻意拉開物件本身與人格特質之間的距離。杜象直接點出了抽象表現主義中的獨特性、私密性和難以接近的困境，同時也回應了言辭語彙在個人內在經驗溝通中的議題。

維根斯坦 (Ludwing Wittgenstein) 曾經質疑是否有所謂的「私有語彙」：一個由獨特的個體內在經驗來決定意義的語言。如果有的話，若別人沒有該種經驗，那麼他們就無法了解對方所用字彙描述的意義。以心理反應的字彙為例，如描述認知、心智和個人感受等，很難從外在的判斷來確認用字的意義。果真可以，語彙將陷入一種「唯我論」(Solipsism)，而字義將由個別自我分別賦予。於是，我的「綠色」和我的「頭痛」只能指出「我」的所見所感；而你的「綠色」和「頭痛」也只指出「你」的所見所感。因為雙方都無法確認這些個別字義所指為何，也都無法證實這些字義；因此這些字義就川流於個體與個體之間的公共領域，而意義就由個別自我在私有領域中分別給予。

對語彙的溝通意義的質疑可以幫助我們了解極限主義 (Minimalism) 身為抽象表現主義挑戰者的正面貢獻。極限主義排拒藝術作品中錯覺式的中心或內在，傾向重新評估特定意義的來源邏輯，而不是專注於對象的意義；它們持續作語彙的分析，質問意義在公共領域中如何被看待。史帖拉 (Frank Stella) 在 1959 年完成一件繪畫作品，呼應了瓊斯對現成物的揭示，也明白地反對錯覺主義的做法。他以水平及垂直線將畫面均分為四等分，再以相同的間格距離，在上下左右四個劃分出去的區域中，以同樣工整的線條完成鏡相式的平行線描繪 (圖 4)。這樣一件沒有表現內容、沒有色彩、沒有筆觸的作品，就只是單純的「繪畫」而已；對藝術家而言，已無所謂外向與內在傳達技法的問題，因為藝術家所要說明的只是繪畫的存在而已。然而，隱約之間也點出了藝術作品與觀眾之間尚有許多可能性等待開發。有人看到這樣的畫面直覺地連想到十字架，因黑底白線易使人產生莊嚴凝肅的宗教情緒。有趣的是這些都是觀眾個人生活經驗的反射，如果個人背景不同，就會有不同的印象；那麼藝術家對於作品傳達的內容到底可以掌握多少呢？

賈德 (Donald Judd) 說：「藝術即是你眼中所見之物」(註 4)。他以機械完成幾何形物體 (避開人爲的手工痕跡)，運用單元重複的手法整齊排列，在物理性及數學精確計算後的冷峻的外表下，將個人情緒式的表達完全排除在外 (圖 5)。意義自材料中衍生，而作品以其本身的條件獨立存在，觀眾看到的即是作品的全部意義；這樣坦率的應對態度將藝術帶到更深刻的一層境界。

海德格 (Martin Heidegger) 認爲「藝術本質是真理在作品中的自行置入」。他所謂的「自行置入」不是藝術家將真理置入作品中，而是要透過「去遮蔽」的過程，將隱藏的真理顯現出來。極限主義藝術家把作品本身的外貌削減至最低限度，而「不表現」成爲唯一的「表現」，無非就是要去除因外在過度的遮蔽，要使物的本質顯現。因而純粹存在的真理就自動顯示出自己。海德格說：「使作品從他自身以外的東西的所有關係中解脫出來，從而使作品只爲了自身並根據自身而存在。而藝術家的獨到匠心的意旨也正在於此」。

安德列 (Carl Andre) 說：「雕塑作品所呈現的實質性，是獨立存在的；而不是透過作者個人的想像去體驗海洋、樹木或石頭之後的溫情產物。我只對於獨立存在的精髓事物感興趣」(註 5)。在他的作品中，沒有裝飾與迷人的外觀，除了材料本身，藝術家極力凸顯物質樸實無華的原貌，而對其意義的解讀則視觀眾的參與程度而定了。在 1996 年命名爲《Equivalent》的作品中，八組堆疊整齊的磚石，皆以兩塊磚厚度爲高，每組 120 塊磚，構成八組不同形式的長方體 (圖 6)。這件作品提醒了人們在觀察事物時，應當感知隨時可能發生的異動，而這異動將改變物的外象和物我之間的關係；當觀眾有較多的回應，或較強的共鳴時，或多或少都會引導出新的意義走向。

同樣在意義變動的議題上，塞拉 (Richard Serra) 的《One-Ton Prop》作品給予觀眾更加強烈的感知：四片各一噸重的鉛板，僅以微小的接

觸點支撐彼此，鉛塊之間維持一種危險又富戲劇張力的平衡關係（圖 7）；如同觀眾與作品之間，必須在不斷的變動中，證實彼此的存在，方得以維持平衡。海德格說：「唯有動盪不安的東西才能寧靜下來。寧靜的方式隨運動的方式而定。在物體的單純位移運動中，寧靜無疑只是運動的極限情形」；因此「當我們成功地在整體上把握了作品存有中發生的運動狀態，我們就切近於這種寧靜了」。

再看安德列的一件地板鋪面作品《Twelfth Cooper Corner》，每一片鋪面都是獨立的個體，始自房間一角，彷彿可以無限延伸至視覺盡頭；這般的鋪陳有如日復一日、平淡尋常的生活基調，但如果你踏上去，隨著你游走的步伐，將會因角度的變換而看到它多樣的面貌（圖 8）。「作品在自身中實現，開啓出一個世界」，人們就透過這樣「一個接續一個」（one thing after another）無蔽的存有者的引導，進入真理的世界。「岩石能夠承載和持守，並因而才成其為岩石；金屬閃爍，顏料發光，聲音獲得朗朗出聲，詞語得以言說。所有這一切得以出現，都是由於作品把自身置回到石頭的碩大和沈重、木頭的堅硬和韌性、金屬的剛毅和光澤、顏料的明暗、聲音的音調和詞語的命名力量之中」。「大塊假我以文章」，大地賦予作品精魄，作品亦報以將大地昇至開敞的藝術領域之中，正所謂「作品讓大地成為大地」。早在二千多年前的中國，智慧的莊子說出：「天地有大美而不言，四時有明法而不識，萬物有成理而不說」的真諦。一切真理存於天地之間，藝術家竟如此無足輕重，無聲勝有聲，也許是最好的通路去發現「What the world's like」。

附註：

註 1 We are freeing ourselves of the impediments of memory, association, nostalgia, legend, myth, or what have you, that have been the devices of Western European painting.

註 2 When I am in my painting, I'm not aware of what I'm doing.

註 3 Painting is a way of living. That is where its form lies.

註 4 Art is something you look at.

註 5 The materiality, the presence of the work of sculpture in the world, essentially independent of any single individual, but rather the residue of the experience of many individuals and the dream, the experience of the sea, the trees and the stones - I'm interested in that kind of essential thing.

參考書目：

- 林中路，馬丁·海德格著·孫周興譯，時報，1997
- 海德格，滕守堯著，生智，1998
- 現代主義失敗了嗎，滕立平譯，遠流出版社，1995
- Passages in Modern Sculpture, Rosalind E. Krauss, The MIT Press, 1990
- The Anxious Object, Harold Rosenberg, Univ. of Chicago, Chicago, 1982
- Minimalism, Kenneth Baker, Abbeville Press, New York, 1988
- Pollock, Elizabeth Frank, Abbeville Press, New York, 1983
- American Art in the 20th Centurt, Christos M. Joachimides & Norman Rosenthal, Prestel, London, 1993







