

杜象的現成物，達達與前衛之外 ——兼論對台灣裝置藝術現象的觀察

The Ready-made of Duchamp, Dada and Trans-avant-garde
An discuss for the observation for Taiwan's Installations Art
phenomenon

黃庭超*

摘要

杜象的現成物作品，打破了傳統藝術表現技法與材料應用的界限，同樣也改變了傳統對藝術作品的觀照方式。

杜象與他的達達主義伙伴們，為達達以後的藝術發展開啟了一扇，使不可能變成可能、人們不曾去探索過的大門。二十世紀數量倍增過往歷史的藝術潮流、團體、畫派，以「前衛」、「當代」為名，不斷透過宣言的方式向世人宣告「新」藝術風格的誕生。

但當杜象與達達的藝術家們，打破了傳統藝術的舊藩籬那一刻起，它是否也正築起一道更大、更高、更堅固的新藩籬呢？1979年，「前衛之外」的藝術家們強烈宣告、要求恢復在七十年代，以「概念」為藝術表現主流，而遭否定的傳統繪畫表現形式，他們主張：回到繪畫。它對「前衛」提出批判，批判在這裡並非意謂只是反對與抗爭，而是反醒、反思，它是具有正面的意義。

從1980年代以後，裝置的創作形式在台灣日漸成為風氣，以當代、新的、實驗、國際化為名，它掌握了最有份量的傳媒、私人或官辦的展覽空間，甚至是台灣遴選參加國際大展，主要的創作形式。

回顧與前瞻台灣藝術發展走過的路，藝術工作者該如何去看待裝置藝術？該如何自處？

關鍵詞：現成物，前衛之外裝置藝術

Abstract

The Ready-made of Duchamp had broken the presentation skills and material applied boundary of transition art. In addition, it changes the way to view the artifacts from traditional views.

*黃庭超 中國文化大學美術學系

Duchamp and his Dadaisme partners open a window for Dada's art developed path. It made the impossible to be possible and opened a gate which human never been explored. The doubled and doubled art trends in 20th and groups using "avant-grade" and "contemporain" to manifest the world that a "new" art style has been born.

When the moment that Duchamp and Dada artists broke the old barrier, does it mean a higher and stronger barrier is building? In 1979, the Trans-avant-garde artists strongly announced to restore the "Conceptuelle" is the main stream of art presentation during 70th. For denial of tradition painting presentation, they claimed to "Retour à la peinture". It criticizes the "avant-garde". It does not mean to against or protest. On the other hands, it means to reconsider, to self-exam. It has positive meanings.

Since 1980s, the Ready-made art creating style is getting popular in Taiwan. It existed as a new, contemporary, experiment or international ways which covers or controls in most public media, private or public exhibitions. Moreover, it may be awarded to joint the internal exhibitions for Taiwan. It has become a main art creating style.

To forecast or review the path for Taiwan's art developing history, artists should view the Ready-made in which point? In addition, where should they place themselves?

Keywords : Ready-made , Trans-avant-garde Installations Art

一、研究方法

(一) **文獻研究**：國內外論述杜象、達達、前衛之外及台灣裝置藝術的著作、論文數量與質量都相當豐富，論點也趨多元、成熟，足可提供本研究參考。

(二) **觀察法**：作者身為藝術工作者，二十餘年來台灣藝術發展的脈動是相當切身的，本文嘗試以當事者又是旁觀者的角度，闡述對台灣藝術表現中裝置現象的觀察。

(三) **分析、比較**：從文獻與現象的分析比較，以期能支持從觀察中所得的論點、看法。

二、杜象的現成物

杜象(Marcel Duchamp, 1887-1968)1914年的「晾瓶器」(Porte-bouteilles, 圖1)與1917年的「泉」(Urinoir, 圖2)這兩件作品，是大家相當熟悉的藝術作品，大多數閱聽者也都知道，這兩件作品是杜象直接在買來的現成物品(ready-made)上簽名(杜象簽的是假名)，現成物品就成了「藝術的現成品」。

(傅嘉琿，1988，132，¹)

杜象這兩件「異」於傳統形式的「藝術」作品，他到底要傳遞給我們什麼樣的訊息？首先我們考察杜象這兩件作品為什麼要簽上假名？1. 可能因為杜象擔心簽上真名會招致「傳統主義者」的大加鞭撻。2. 因為名字的真假是無意義的，唯一有意義的是：因為它被藝術家當成作品並簽了名，所以它變成一件「藝術品」(沒有簽名的尿池，它充其量只不過是一件可供販賣的商品---尿池)。

就上述第一項來考察，身為達達的大將，杜象真的害怕「傳統主義者」的鞭撻而簽上假名？達達派運動肇始活動，於1916年1月4日在瑞士蘇黎士的澳杜爾酒店舉行「達達之夜」展開，這一天在畫家、詩人們的喧囂與煙幕中，音樂家在演奏達達音樂，詩人特里斯頓·札拉(Tristan Tzara)發表宣言，雨果·巴爾(Hugo Ball)披著廣告紙貼成的外衣朗讀「音響詩」，畫家耶柯穿立體派的衣裳跳舞，同時配上黑人音樂。最後群眾齊聲朗誦詩歌，發出激烈的噪音(何政廣，1994，79)。但觀眾對於達達羞辱文學與藝術的作風，並不表共鳴與支持(逢塵瑩，1988，14)。就是達達主義於1920年1月23日、2月5日及2月7日在巴黎所舉辦的活動，同樣也都引起觀眾吵嚷與不滿，一切活動都是在混亂中草草結束。所以杜象的現成物作品並不是一開始就被觀眾所接受的(王哲雄，1988，30)。因此我們不得懷疑杜象害怕「傳統主義者」的鞭撻，而在現成物作品上簽上假名。

第二項，因為它---「尿池」被(作者)署名，因此它改變了尿池原來物品的「屬性」，它已從非藝術品(non-art)成為藝術品，這種物品屬性的轉換，就有如當代許多藝術品之所以成為藝術品，只因為它是被藝術家「擺置」在「美術館」。它被擺置在特定的「孤立」空間(指專門展示藝術品的空間)，因此觀眾必須在這「屬於」展示藝術品的空間裡去「認真」看待---它是藝術品，這是對藝術品「約定成俗」的認知規範。杜象雖在上述現成物的作品簽上假名，名字雖假，但在畫作簽名的動作，顯示出杜象此舉仍無法脫離前人「約定成俗」的藝術規範---在畫作上簽名。

上述兩件杜象利用「現成物」完成的「藝術品」，除了杜象簽上假名這個問題可供我們思考之外，另外它是否還透露著什麼樣的訊息？證諸美術史，我們可以發現，在此之前的藝術作品應用的材料是「基本素材」(即是未經加工的顏料或材料)，透過藝術家的手，利用「再現」或「表現」的手段(無論是繪畫或雕塑)來完成作品。而杜象的「現成物」所透露的訊息是：它們少了應用基本素材再現或表現對象的手段。因為「再現」或「表現」這一個過程，早就已經被「現成物」的製造者「代工」完成了，畫家或藝術家只消在此「物

¹ 1914年，杜象在搭火車途中，因注視著一閃一閃的紅綠燈而聯想到藥房中常用之紅、綠藥瓶，到達盧昂後，他取了一張廉價商品海報加上兩點紅與綠的標誌，完成了他的第一件現成品---「藥房」(Pharmacy) (Alexandrian，1977，33-36)。

品」上簽名，並將此物品陳列在所謂的「藝術指定場所」，藝術品(指現成物)就算「完工」了。它們再現或表現的過程已經被直接「呈現」的手段替代了。「現成物」與傳統藝術品完成手段的差異在於現成物是直接的，而傳統藝術品是間接的。

許多藝術評論與藝術史指出，現成物的被使用最早是出現在畢卡索於1911-1912年完成的「靜物與椅子」(Nature morte et chaise, 圖3)這件作品，我們檢視這件作品，可以發現這件作品下部，出現一個仿若真實的籐椅圖像(figure)，畢卡索在這裡他用一塊有籐紋的布直接黏貼在畫面上，最後畢卡索又將整幅畫用一條繩子將畫面圍繞起來，使得畫面就如同一個盤子一般(H.W.Janson, 1991, 654)。畢卡索在畫作中，雖然使用現成物，但它與杜象的現成物，在使用動機與本質上是不一樣的，有籐紋的布和繩索這些「異質」材料，畢卡索都試圖讓它們可以融入到畫作裡，以達視覺上的一致。杜象的現成物並不帶有造型上的目的，而畢卡索的作品卻仍舊十分講究不同「素材」在造型與視覺的一致性。(傅嘉琿, 1988, 145)

上述兩件杜象的現成物作品與畢卡索的作品，雖然彼此之間使用現成物的目的不同。但我們卻可以發現兩者存在著共同點，就是：兩者應用於繪畫或立體造形的傳統材質都已經被其它「異」質侵入。

三、「木馬」屠城記

達達這一群人如何以及為何給自己取了Dada這麼一個名字，來代表他們這麼一個團體？達達如何被命名的說法眾多，但較多的說法是：理查·伊森貝克(Richard Hiilsenbeck)和雨果·巴爾(Hugo Ball)在翻閱一本法文字典---La Petit Larousse 無意間看到的(王哲雄, 1988, 24; 何政廣 1994, 79; 吳瑪俐, 1988, 47; 傅嘉琿, 1988, 133)。Dada一詞，法文的意思是「木馬」，德文是「去做你的吧，再見，下回見」，羅馬尼文則是「是的、真的、你有理、就是這樣、同意、真心的、我們關心」(王哲雄, 1988, 25)。達達主義者為何給自己取名為Dada，那是因為它是隨機被選取的，Dada這個字的原始意義對他們來說是沒意義的，同時他們也不希望名字中帶有什麼確切的涵義。

達達一詞是怎麼來的？有待史家更進一步去解開謎題。我們要觀察的是達達這一群人在做什麼？他們試圖達到什麼目的？他們想建構那些新的價值？又為何他們對當時及後來的藝術創作技法及觀念產生了極大的影響力。

首先值得我們注意的，是他們對當時約定成俗的既成藝術規則(canon)的態度。以札拉為首的這一群藝術家聲言徹底打倒「既成藝術」，厭惡既成藝術的因襲，(何政廣 1994, 79)。在1920年2月5日達達主義的活動裡阿拉貢(Louis Aragon)發表一篇宣言：「打倒繪畫、打倒文字、打倒雕塑、打倒宗教、打倒共產黨、打倒保皇黨、打倒資本主義、打倒布爾希維克主義、打倒政治、打倒勞工階級、打倒民主主義、打倒軍隊、打倒祖國觀念，總之，受夠了這一切

胡說八道、什麼都不要、不要、不要！」(逢塵瑩, 1988, 14)。達達主義倡導者, 似乎想將語言、文學、藝術等一切已約定成俗的表達方式破壞殆盡, 其否定一切的立場與主張, 就恰如 1918 年 12 月份達達第三期期刊封面由札拉所寫的宣言:「Je ne veux même pas savoir s'il y a eu des hommes avant moi.」(我甚至不要知道在我以前還有人存在過)」(圖 4)。

我們可以從達達諸多的宣言、對話、文字中, 了解它的性格與企圖---否定既成的美學、否定既成的形式、否定既成的文化, 但達達羞辱文學與藝術的作風並不能得到觀眾的共鳴與支持, 觀眾們想要看到的是創新而不是一味破壞(逢塵瑩, 1988, 14)。達達主義者對一切傳統採取否定、批判的態度, 但他們如何說服同樣具有批判能力的知識份子, 打倒康德、大衛、莫內、塞尚、莫里埃、大小仲馬...等, 並將他們一律視為垃圾呢? 如果達達反對所有「既存」的任何價值, 那麼它是否也該反對支持其存在的一切形式?

四、破與立

達達的性格是「虛無的」、「破壞的」, 它企圖破壞舊傳統的一切價值。從達達的許多宣言裡, 我們知道達達企圖摧毀每一個「傳統藝術城堡」, 但我們同樣會有一個疑問? 但當它在試圖摧毀「傳統藝術城堡」時, 是否也正在建築一個更大, 更堅實的「新城堡」(不管達達是否有這個企圖)?

非常建設始於非常破壞。而依歷史的自然發展軌跡來看, 當舊秩序與舊價值被破壞之後, 勢必會有新的秩序與新的價值會被重新建立。

達達運動, 我們知道它在巴黎, 從 1919 年至 1920 年的文化破壞活動, 在當時, 人們對其評價是貶多於褒的。達達運動, 真正存在的時間並不長², 因為以達達反藝術、反美學的性格, 它存在時間的長短並不具特別意義。然而它對後繼文藝發展的影響, 就今日來看, 它為文藝發展解除了傳統的桎梏, 同時開啟了另一扇全新的「異種」藝術大門。二十世紀的許多主要藝術潮流、趨向及畫派深受其影響。

五、宣言(Manifeste, ³)與前衛之外---革命無罪·造反有理

達達運動的發展脈動, 我們可以觀察到, 它不斷地利用活動、雜誌發表「宣言」, 以傳達、貫徹其理念與意志。利用「宣言」來宣揚理念, 達達運動並非首創者, 早在 1855 年, 辜爾貝(Courbet, 1819-1877)就曾以宣言方式, 發表過他的「寫實主義宣言」(manifeste du Réalisme) (H.W.Janson, 1991, 606)。

達達利用宣言, 宣揚理念方式, 為後繼畫派、潮流、團體普遍利用的模式, 1992 年, 巴黎龐畢度中心舉辦一個大型主題藝術展, 展覽內容是館藏的當代藝

²達達運動應始於 1920 年而終於 1920 年, 達達主義最後一次公開活動是 1920 年 5 月 26 日。

³ Manifeste 法文意為宣言、聲明。

術品，展覽主題就叫做是 Manifeste，在龐畢度中心的雜誌期刊「Le Magazine」裡介紹這個展覽時說到：「當代藝術是由無數的 Manifeste 組成的，所以這個展覽我們使用 Manifeste 做為展覽標題。」革命(Révolution)、創新(Nouveauté)、反動(Manifeste)、批判(Critique)這些達達性格，自達達起儼然成為前衛藝術必修的課題，所謂「前衛藝術」首要必備條即是必須具備這些「反傳統性格」。

達達對傳統既成藝術秩序的解構，打破了舊有傳統的藝術語彙，無論從藝術本質、藝術形式與材料甚至技術、技法與表現方式，都使不可能變成可能，從某一種角度來看，達達的確解開了傳統藝術相當堅實的典律與規範的桎梏；但從另一方面來看它也模糊了成為藝術的疆界。

二十世紀「後」達達的歐美藝術發展，在達達的影響之下(不管它們是否自主或不自主受到達達的影響)，它們的課題就是「新」，無論是新的形式或新的內容的呈現，而且新的形式或新的內容的呈現必須具備震撼力，美國當代藝評家史坦堡(Leo Steinberg)指出，二十世紀美術最大的問題即在如何「使中產階級吃驚」(Epater le bourgeois)(呂清夫，1997a，55)。

「後」達達的「前衛藝術」們，或多或少體質上都存在著達達「造反」的嫡系血液，也就是或多或少留存著達達「革命性格」的DNA。這裡所指達達的嫡系血液並非貶意，同時也非指前衛藝術的「血緣正當性」，而僅僅是指其「存在的現象」。就如同歷史上，文藝復興身上留存著古希臘、羅馬古典傳統；浪漫主義身上所留存是中世紀精神的DNA一樣。我們也都知道文藝復興與浪漫主義的復古並非全然的臨摹、抄襲，實質上，它們都含有時代的新創意。

從達達之後，歐美藝術創作潮流、畫派、團體蓬勃發展，其數量為二十世紀之前的數倍總合，其興滅速度也是相當快速的。每個潮流、畫派、團體都可以各自發展出自己一套詮釋藝術的理論與表現方式。二十世紀歐美藝術發展所展現的是激烈的變動性、思想理念的多元性與材質、技法的複雜性。

我們可以觀察到二十世紀歐美所謂的前衛藝術的基本本質是---「革命無罪，造反有理」。其中許多是對自我的反省與批判，但也有更多是對藝術本質的反省與批判，當然革命並非指一昧的反對與破壞，同樣的，批判並非指負面的批評，而是一種檢視(無論是對自我或傳統)，它的態度是積極的是具有建設性的。

六、反達達的一股小勢力---前衛之外---回到繪畫

如果「如何使中產階級驚愕」，是二十世紀藝術家創作上所必須思考的最大問題，那麼藝術家如何去解決這個問題？

我們可以觀察到「前衛」是一個解決方法，所謂前衛，就是：用新的理論所支持的新表現方式。前衛藝術家努力找尋全新的形式、全新的內容轉化為全新的視覺經驗，來衝擊閱聽者的舊經驗，例如：封答那(Lucio Fontana)的空間派(Spaceism)，克萊茵(Yves Klein)的單色表現(Monochrome)，波洛克(Jackson

Pollock)的自動技法表現(Automatism)，普普藝術(Pop Art)，歐普藝術(Optical Art)，動態藝術(Kinetic Art)，觀念藝術(Idea Art)，地景藝術(Land Art)，極限藝術(Minimal Art)，裝置藝術，錄影藝術(Video Art)...等等，諸多「後」達達的現代與當代藝術，不是以「前衛」的手法衝擊閱聽者的舊視覺經驗嗎？

的確，二十世紀「前衛藝術」獲得藝術的最大發言權與「主流」地位。傳統形式的藝術表現方法已非藝術的絕對必要手段。可以說傳統藝術形式較難已引起閱聽者「驚愕」。它在現代與當代藝術潮流裡的重要性與地位是日漸隱晦的，但不是說它不重要，只是它不若二十世紀以前，是掌握藝術家藝術表現成功與否的必要條件。

杜象的現成物將現成物直接呈現作品的方式，「作為一個美感對象，它們的美感不是來自模仿」(鄭光明，1993，54)，它們呈現的是藝術中「異質」(指非傳統素材)的入侵，異質混雜甚至是視覺重整。杜象的現成物突破了傳統藝術的即成規則。這裡我們也許會有疑惑，如果沒有杜象的現成物，那麼我們當今的藝術是今天這個樣子嗎？這樣的疑惑，我想我們是不可能可以找到答案的，但我們可以說因為杜象的現成物，讓我們今天的藝術能有這樣的面貌。

當「前衛藝術」挾其銳不可當的威力橫掃千軍，傳統繪畫已成二十世紀裡的「殿軍」。但1979年11月，義大利藝評家 Acille Bonito Oliva 在〈閃光藝術〉(Flash art)雜誌裡介紹「前衛之外」(La trans-avant-grade，另有譯作超前衛，⁴)的概念，並且評介了五位藝術家，這五位藝術家是 S.Chia，F.Clemente，E.Cucchi，N.D.Maria，M.Paladino，這幾位畫家在歐洲和美國舉辦了幾次國家及個人的展覽，在這些展覽中他們「揭禁一種新的國際性藝術潮流，即強烈宣告、要求恢復在七十年代，以「概念」(conceptuelle)為藝術表現主流，而遭否定的傳統繪畫表現形式，要求畫家的主觀性能自由地表達，在繪畫的樂趣中能自由的擴展自我，在藝術史的各種風格中汲取豐富的養分。「前衛之外」宣言：回到繪畫 (retour à la peinture)。就如同古典主義的繪畫畫家們在大尺寸的畫布創作」(Patricia Fride、R.Carrasat、Isabelle Marcadé，1993，217-219)。

「前衛之外」力抗前衛藝術，聲言「回到繪畫」，在達達之後的藝術潮流裏，「前衛之外」的發聲略顯得微不足道，其本意，也許只是希望大家關注到「前衛之外」非主流的藝術，而並非想對抗達達之後的藝術主流力量，但「回到繪畫」的主張是否啟迪我們什麼樣的醒思呢？是否達達之後的前衛藝術走過了頭呢？抑或是當代的藝術思潮已被「觀念藝術」及「前衛藝術」所壟斷了呢？

七、對台灣藝術活動中裝置現象的觀察

(一) 歐美研發·台灣代工

台灣藝術發展走進二十一世紀，回顧過去，台灣與西方藝術扯上關

⁴ trans 在法文裡，它有表示「以外」、「橫貫」、「穿過」、「變化」、「轉換」的意思，所以從 La trans-avant-garde 文字之意義及其所欲傳達之理念，譯作「前衛之外」比「超前衛」更貼切、更適當。

係也不過百餘多年。有關台灣藝術的發展，游崑指出：「台灣藝術發展的複雜性在於它不只是對藝術自律性(autonomy)的單線辯證，也包括對西方現代藝術的吸納並與台灣自身區域性文化經驗相互揉合的轉化過程。」(游崑，2002，121)的確台灣藝術的發展並非單線型態的發展，但在吸納西方藝術思潮卻也非全面性的。

從日據時代留日前輩所帶來「日本式的後期印象與野獸主義」；到1950、1960年代「五月」、「東方」所引發的「現代」與「傳統」之爭；直到1970年代由於台灣退出聯合國，加上保釣運動所激發回歸土地的「鄉土寫實」運動；1980年代的「普普」、「照相寫實」、「裝置藝術」...等等；至1990年代的「後現代」，若我們將之與西方藝術各種流派發展時序來做比較，可以發現它是「重點式」的植入，並非全面性的西化，並且未與歐美藝術發展同步。這裡筆者所要指出只是台灣藝術發展的現象，並非指台灣美術發展「必然」一定要全盤西法並與西方藝術發展同步。

如果我們再細細研讀台灣美術史，可以發覺在台灣西方藝術形式的發展，從第二次世界大戰之後西方藝術資訊才有較大量的輸入。1970年代以後，西方藝術資訊的輸入與速度比較過往更快、更大量。其中這一段期間，我們可以發現誰的「翻譯」⁵速度最快；誰與世界新潮流接軌最快，誰最早「代工」；誰搶到「發言權」⁶，誰就代表台灣藝術「最前衛」的主流力量。「凌駕」與「前衛」是最能代表權威的語彙，而「觀念」儼然成為「形式」的墓碑。

(二) 裝置藝術在台灣

台灣在60年代即已出現裝置藝術的作品，例如：「現代詩展」(1966/3/29)、「大台北畫派1966秋展」(1966/8/25-8/21)、「70超級大展」(1970/5/6)等。從1980年以後，質與量日漸增多，約1983年至1988年間，台灣從事裝置藝術創作者，主要是從歐、美、日等地學成歸國的藝術工作者，如：林壽宇、莊普、賴純純、葉竹盛、盧明德、郭挹芬等人(游崑，2002，123-124)，這段時期，上述裝置藝術者的裝置作品主要是著重在詮釋裝置藝術的準則(Canon)。由於裝置類作品在媒材上的開放性，使當時評論者將之視為「傳統與時代之爭」下的出路或賦予其「與國際同步」的特色(游崑，2002，121)。

裝置藝術在台灣，從80至90年代，一般閱聽者及大專院校的學生，對其實質意義，即裝置藝術的準則是什麼？並不甚瞭解。而僅能從它「類」達達應用現成物的現象，而認定它是前衛的、創新的。1988年雄獅美術第202期由陳傳興所撰「13屆新人獎／立體造型與混合媒體系列〈零亂

⁵這裡所指的翻譯是指文字的轉譯與表現形式的模仿。

⁶指掌控文字媒體，如：雄獅、藝術家雜誌、...與具權威性的展覽會，如：台北市立美術館、美國文化中心...等。

的『裝置』」一文中即指出：「裝置這名稱近幾年來頻頻出現於各類造型藝術作品裡，各種各類的媒材創作，那管是僅僅在展覽呈現方式上略為不同於傳統方式者，也都紛紛自冠上『裝置』的大標題，一時之間『裝置』似乎被等同為前衛創作的表現方式。...於裝置的實質意義之瞭解而言，它只是名稱而已。」(陳傳興，1987b，48-50)

裝置的表現形式，在 1980 年代普遍被視為「類」達達現成物的技法就是「前衛」的，例如：1985 年 8 月台北市立美術館舉辦「前衛、裝置、空間」展，從展覽名稱上看，前衛雖未與裝置劃上等號，但裝置等同前衛，卻也不言而喻。

雖然在 1980 年代，許多評述裝置藝術者指出「裝置僅為一種創作手段」(郭歲，2002，124)。但不可諱言，藉由多項官辦的推波助瀾下，如：台北市立美術館 1987/4/11-06/21 的「實驗藝術---行為與空間」，1988/10/8-12/25 的「媒體·環境·裝置」展，1984 年起兩年一次的「中華民國現代繪畫新展望獎」中，裝置類作品多次得獎，甚至公部門遴選藝術家與作品參加國際大展(如威尼斯雙年展、1998 台北雙年展...等等)，入選者大都是從事裝置或「類」裝置的藝術家或作品，公部門與官展獨厚裝置類的作品？其實只要深究其最深層、最隱晦的背景因素，就可以理解其企圖「與國際同步」並與世界藝術接軌的深層與隱晦之動機。

(三) 裝置當道？繪畫式微？從事傳統平面繪畫藝術工作者，心中的恐慌與焦慮。

台灣藝術活動中，裝置真的當道了？繪畫真的式微了？台灣裝置藝術在 1980 年以後，於公部門舉辦的展覽中大量出現，甚至囊括大獎，似乎告訴我們，台灣當代藝術主流在「裝置」，繪畫已死，裝置藝術正大行其道。但游歲在〈從典律空間到公共空間---試探台灣 1980 年代以來裝置類作品的空間演變〉一文中提出「繪畫已死」的論調並非事實，並舉證：行政院文化建設委會「全國藝文活動資訊系統」統計：2000 年台灣美術活動中「繪畫類」佔了 39%，「裝置藝術類」僅佔 2%。不過，游歲又提出：「裝置藝術」憑藉著 1980 年代以來高度累積的象徵資本，已足夠引起某些「繪畫式微」的恐慌(同上，123)。為何繪畫會有式微的恐慌？如果我們只從文建會所統計的全國藝文活動資訊數字上去解讀這個問題。那麼我們將會觸不到這個問題的真正核心原因。

台灣美術活動中，為何在只佔 2%(2000 年)的裝置藝術之所以會予人「當道」之感，並且令許多從事傳統平面繪畫的藝術工作者，心中產生繪畫式微的恐慌與焦慮，其主因是來自：

1. 裝置以「類」達達現成物的表現方式，被解讀為前衛、創新的誤解。
2. 裝置藝術掌握最強力的傳媒與公部門及私人重要的展覽，也可以說它掌握了主流的發言權。台灣的裝置類藝術創作者，從 1980 至 1990 年代雖

也曾努力走過澹淡經營期，但比較於其它歐美潮流、畫派、趨向在台灣
的傳布、發展，它可以說是關愛多於批判(如照相寫實主義在台灣，就
經常被指責形式勝於內容，抄照片)。

3. 裝置藝術以「當代」、「前衛」、「實驗」、「新的」為名，平面繪畫技法表現似乎成為「過去的」、「保守的」、「傳統的」、「舊的」的代名詞。
4. 裝置的技法表現被視為可與國際同步並且能與國際潮流接軌。
5. 藝術工作者面臨繼續以傳統繪畫技法，抑或改採裝置(或其它非傳統繪畫技法)手法創作的抉擇。

八、結語：藝術工作者該如何去看待台灣的裝置現象？自處之道？

(一). 解讀裝置---新的不是新的

裝置藝術，從時間年序來說，一般只知道運用現成物來從事裝置創作的作品大約從 60 年代開始，但始於那件作品？什麼年代為起源則很難判定。

裝置藝術一詞，被廣泛使用是在 1970 年代中期以後，1970 年代後半期它成為特定的專用語，它承接杜象的物體(Object)現成物的影響。不過，裝置藝術對現成物應用與杜象的現成物本質上完全不同，基本上，杜象的現成物作品與展示空間的關係是不密切、疏離的，它在任何展示空間陳列展示，都不會影響到作品與陳列、展示空間的關係，意思就是說，它是獨立在展示空間的氛圍之外的；而裝置藝術則強調作品與環境(Environnement)氛圍的關聯與聯結，它具有「裝置」空間的一次性，亦即它不能再被移入別的空間(但也有人順應「裝置」多變系數尋找求第二生命，不怕意義的質變或分裂)(陳傳興，1987b，50)。

雖然，裝置藝術與杜象應用現成物的本質與意義完全不同。但杜象的現成物作品，使裝置藝術這類使用現成物的藝術表現方式可以在歷史的軌跡裡找到正當性(我們不也可以從集合主義、普普、觀念藝術...等都可以發現「裝置」表現手法)。Klaus Honnef 在其著〈當代藝術〉(L'Art contemporain)一書，開宗名義第一章的標題就指出：「新的不是新的：時代精神。」(Le Nouveau nest pas nouveau : Zeitgeist)讀此標題，是否可以給對「裝置」表現手法多一點認識，對自己的創作多一點思惟呢？

(二). 裝置無法脫離形式的被檢驗

杜象的現成物，它導引我們不再只是用傳統的思惟方式去觀照藝術。然而裝置雖是一種「智慧的行動」(intellectuat act)，但同時它也是一種視覺的活動，做為視覺藝術，概念終究必須由形式去展現，因為一旦概念脫離了形式表現，那麼內容又將何所依存，因此裝置技法表現根本無法脫離形式的被檢驗，它所被檢驗的內容(形、色、質感等造形要素)與平面

繪畫是一樣的。雖然裝置藝術直接利用「現成物」組構、裝置作品，它們少了對「素材」的「一次加工」，但它們卻無法省略對現成物進行「二次加工」---裝置。而在裝置過程中，所有與視覺上有關的形式原理都是必須被創作者考慮的。

(三). 多元文化·文化多元---自信與自我風格之建立

文化之發展並非單軸而是多軌的，文化之價值乃是它的多元。前述前衛之外雖倡言：回到繪畫。但更珍貴的是其指出前衛「之外」多元藝術的發展與價值。裝置藝術畢竟只是多元藝術中的一種表現型態，同時裝置藝術只不過是多元創作藝術裡面的其中一種面貌

對於藝術工作者來說，創作表現方式，不在於自己該選擇，而在於自己想選擇，藝術工作者的自信是相當重要的，因為它是自我風格的基礎，面對以「前衛」為名的裝置藝術，你將何自處？筆者在文大 2003 年美術學系畢業贈言如此寫著：「你可以閱讀各種藝術風格，你可以學習各種藝術風格，你可以臨摹各種風格，但你不可以沒有自己的風格，畫出自己」。藝術工作者無論使用何種形式創作，創作出自己的風格，自然作品就會有互古的價值。回顧台灣藝術發展，百年來走過歐美研發·台灣代工的歲月，前瞻未來，期待台灣能出現引領世界藝術的潮流。

參考書目

1. Alexandrian, 〈Marcel Duchamp translated from French by Alice Sachs CNY〉, p33-36, Crown Publishers, Inc, 1977
2. Klaus Honnef, 1990, 〈L'Art contemporain〉, p11-26, Benedikt Taschen, Germany
3. Robert Atkins, 1992, 〈Petit Lexique de l'Art Contemporain〉, p124, Abbeville S.A.R.L., France
4. H. W. Janson, 1991, Traduit de l'Américain par Yvette Ostria, 〈Histoire de l'Art〉, Ars Mundi, Paris
5. Patricia Fride、R.Carrassat、Isabelle Marcadé, 1993, 〈Comprendre et reconnaître-Les mouvements dans la peinture〉, p217-219, Bordas, Paris
6. 程延平, 1981/6, 〈通過東方五月的足跡, 重看中國現代繪畫的幾個問題〉, 雄獅美術 124 期
7. 陳傳興, 1983a, 〈前衛到超前衛的總結〉, p44-62, 雄獅美術 143 期元月號
8. 陳傳興, 1987b, 〈13 屆新人獎/立體造型與混合媒材系列—零亂的「裝置」〉, p48-50, 雄獅美術 202 期 12 月號
9. 張心龍, 1985, 〈杜象這個人〉, p80-84, 雄獅美術 168 期 2 月號
10. 朱麗麗, 1985, 〈Arco 無國界的國際展—記馬德里「'85 年拱之大展」〉, p35-45, 雄獅美術 171 期 5 月號

11. 蔡宏明，1986，〈裝置藝術·心靈的道場〉，p164-166，雄獅美術 188 期 10 月號
12. (英)愛德華·路西-史密斯，汪晴譯 1987 〈七十年代美術〉，丹青圖書有限公司，台北 13. 楊敏，1988，〈媒體與裝置〉，p158-159，雄獅美術 203 期元月號
14. 賴明珠，1988，〈八十年代台灣藝術面貌一瞥〉，p126-127，雄獅美術 214 期 12 月號
15. 逢塵瑩，1988，〈達達與現代藝術---達達主義與法國文學〉，p5-20，台北立市美術館
16. 王哲雄，1988，〈達達與現代藝術---達達在巴黎〉，p21-44，台北立市美術館
17. 吳瑪俐，1988，〈達達與現代藝術---達達拼貼---反藝術的藝術〉，p22-80，台北立市美術館
18. 傅嘉琿，1988，〈達達與現代藝術---達達與隨機性〉，p131-150，台北立市美術館
19. 陸蓉芝，1991，〈當代美術透視〉，p104.122-140，台北立市美術館
20. 凌嵩郎，1992，〈多元秩序與美感---藝術與環境·環境與藝術〉，p103-111，台北立市美術館
21. 蕭新煌，1992，〈多元秩序與美感---亂中求序的台灣社會運動〉，p47-75，台北立市美術館
22. 謝東山，1996，〈殖民與獨立之間：世紀末的台灣美術〉，台北立市美術館
23. 羅門，1996，〈後現美學與生活---後現代風暴襲擊都市人·該怎麼辦呢〉，p45-74，台北立市美術館
24. 李俊賢，1996，〈台灣美術的南方觀點〉 p186，台北立市美術館

圖 1、

馬歇爾·杜象，晾
瓶器，1964（依
1914 年的原作複
製）66cm，米蘭，
Schwarz 畫廊



圖 2、

馬歇爾·杜象，泉，
1964（依 1917 年的
原作複製），63x46x
36cm，米蘭，
Schwarz 畫廊



圖 3、

畢卡索
1911-1912
年，靜物與椅
子，25.5x33cm

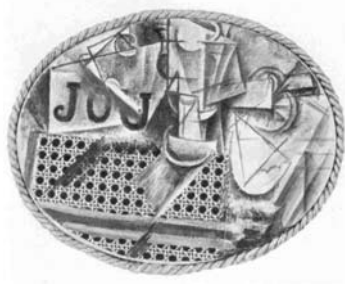


圖 4、

達達第三期期刊封
面

