



没有你，我什么也不是 ——有关“观念”与“互动”的发展方案 Without You, I Am Nothing

高千惠 Gao Qianhui

法国的梅洛庞蒂(Maurice Merleau-Ponty)曾言：“我们必需避免，惘惘我们是否真的认知世界，代之，我们应有如是说法，世界是依我们的认知才成立的。”这段话，放在一个观念性的展览之前言，是很恰当的一个出发点。

21世纪初期，现代美术馆的馆长们针对策展内容，常出现一句流行语：“最好，有互动的作品。”这是因为互动的作品具有游戏的性质，而让群众有了参与感，可以与作品产生呼应，使参观者由静态阅读转成动态演出。然而，现代美术馆被批评为娱乐化、综艺化、电玩化，也正是因为互动作品在讯息、沟通、游戏之余，它的艺术性如何被辨识，如何自其它大众消费的互动行为中区别而出，亦逐渐被模糊掉。

是故，这句“最好，有互动的作品。”并不代表这些艺坛机制领航者对互动的作品有其美学上的见解或认同；也不代表艺术家对观众有平等交流的欲望。这句话的背后，往往是对美术馆营销的想象，或是艺术家对观众的统

计性需要。它更清楚地标示出，观众的好奇和参与，已转变为当时美术馆的营销要点，也可能变成艺术家采样的对象。

对非盈利的公部门美术馆而言，如果而展览活动不在于参观人数所积累的票价金额，对互动作品或互动行动的热衷，说明“艺术”里的菁英意识与民粹意识亦由垂直关系转为水平关系。艺术家未必是观念上的先知角色，他们更像是游乐场的魔术师，不是提供视觉幻术上的惊奇，便是需要观众成为活道具或现场参与者。互动作品遂出现了一个前提：没有观众参与，它便是不完全的作品。过去，观念艺术家透过绘画、雕塑、装置、文字、影录，以便传达其先天下之知、之

觉、之意、之识。他们是思哲、是主动者、是趋导者、是改造者。现在，当这么一件需要被凝视、被端详出异象、等待着被触碰、被操作、被填写，它所有先知先觉的优越意识背后，应该有一个小小的嘀咕声：“啊，没有你，我什么也不是！”

相对一些策展组和艺术家的傲慢，对观众的态度是：“没有我，你什么也不知！”，“没有你，我什么也不是！”(Without You, I Am Nothing.)则是2010冬至2011年早春，芝加哥当代馆的一个典藏展名称。这个展将1960年代与1970年代，馆方的观念作品作了两大分类，一是具暗示性的，以观看角度为转换，不需去碰触或互动的观念性作品；二是必须身体介入，与之互动的观念性作品。在这个谦卑的主题下，观众的身份仿佛被大大提升。艺术家与其艺术作品不再是在上位的角色，他们的价值也非商品式的喜好指数问题，而是，回到一个有关艺术存在的问题：一个不被看见、不能引发观众以五感知觉去对应的作品，有什么存在意义？

然而，这个有关作品美学的独立性问题，并没有被实质的讨论。“没有你，我什么也不是！”基本上，是一个以冷战时期西方观念艺术为脉络的简史展。馆方在策划上以芝加哥当代馆典藏的作品为主，而在诠释和归类上，则以观众的“眼动”与“身动”为划分。从1960年代极限主义的卡尔·安德烈(Carl Andre)、李查·塞拉(Richard Serra)的地面工业材质装置(或谓雕塑)开始，到1990年代与2000年代的基利克(Liam Gillick)、彼特曼(Dan Peterman)、兹特(Andrea Zittel)的环境/生态材质装置，在在都显示出“观者自裁”下，艺术家与观众交集的两大元素，乃是“材质”与“空间”共谋中，一些公共性的状态。

“没有你，我什么也不是！”中的“你”(或应是你们)，其复数的集体指称比单数的个人指称更具有意义。因为，在过去五十年来，观念艺术家所提出的空间，几乎都是公领域，即使是私领域的问题，往往也都关乎公共性的介入。而观众的存在与介入，其实都像是一种观察与判断的统计。透过这些观察与判断的统计，或是个人在公共领域中的参与，互动性的观念作品像是一种试图改变文化转向的实验性工程。简言之，就是“中介”的角色。

“没有你，我什么也不是！”一展，是从1960年代的观念典藏作品为起点，而1960年代后期的艺坛，乃被称为后现代的启端。换言之，这个展呈现了现代主义和后现代主义过渡中的一个艺术运动情况，它想说的是：在这个“观念艺术



运动史”的诠释脉络中，极限艺术(minimalism)不是艺术步入个人形式美学的终结，而是介入社会的艺术行动之启程。

回顾1960年代后期的西方艺坛。1963至1965年之间，纽约已出现一些极限艺术的创作者。他们的作品已然介入公共空间。1966年，与公共空间和群众互动的即兴艺术已横扫欧美。1967年更出现了“贫穷艺术”与“地景艺术”两大观念艺术，提出了材质和环境的新关系。这两年，也是“极限艺术”与“动力艺术”提出完整且大型展览的年度。1968年，一代观念大师马歇尔·杜尚逝世，而由此观念所延展出的新艺术，则以多元的新面貌延续其理念的生命。对艺术史家来说，1960年代晚期，是印象派以来现代主义的纪元结束。随着科技发明、人类的登陆月球、举世遍发的政治事件，如人权、工运、学运诸运动，艺术也在文化环境转型之下，明显地进入另一个观念崭新

#1 美国艺术家(Charles Long, 1858)的软性公共艺术《Good Separation in Soft Blue》，提出艺术即是面对或演出生命的游戏。不用鼓励嗑药，其蓝色聆听世界，便是避世的一个离岛。

#2-3 1960年代极限主义的卡尔·安德烈(Carl Andre)、李查·塞拉(Richard Serra)的地面工业材质装置(或谓雕塑)。



#1



#2

的新世界。

“极限艺术”穿越了整个1960年代。在我们所知的极限艺术之表现类型，耳熟能详的有卡尔·安德烈(Carl Andre, 1935-)、丹·法拉温(Dan Flavin, 1933-1996)、唐诺·贾德(Donald Judd, 1928-1994)、莫里士·路易斯(Morris Louis)、苏拉维兹(Sol Le Witt, 1928-)等人。这些极限主义艺术家出现在1960年代中期，夹处在当时新达达(Neo-Dada)、集合艺术(Assemblage)、普普艺术(Pop Art)、后绘画性抽象(Post Painterly Abstraction)等现代与后现代的转型艺术运动之间，因此，其作品也都包括了这些新运动的互相影响元素。他们会寻找工业材质、日常建料，用数量集

合和造型主义为构成，讲究某种白种男性的制约性美学，追求“现代人的理想主义”(Modernist Idealism)。

这些作品的阅读，不再限于平面性，它们融入公共空间，不是仅仅属于艺术家画室内的个人世界。例如，卡尔·安德烈的方块拼砖是允许被行踏，丹·法拉温的霓虹灯管几何图式是与空间相融入，李查·塞拉的圆环状铁墙是可以穿行而过。莫里士·路易斯等人独有的形象造型，除了将色面绘画和硬边结构作了形色上的探讨，对于色面流动的处理，亦具“行动绘画”的态度。

尽管如此，这些观念艺术家并不喜欢被归类。1967年，丹·法拉温在收到一份极限艺术展的约邀时，便表明他的不认同。艺术论者戴维·巴查罗(David Batchelor)在书写《极限主义》(Minimalism)时，也言明，“极限艺术”并不真的存在，而将这一群相关创作者团体化，并称以“极限艺术”，也的确是颇差人意的用词。然而，在其它用词，如“ABC ART”，“Rejective Art”，“Literalism1”等参照下，由1965年沃尔汉(Richard Wollheim)在其《Minimal Art》一文中所采用的这词，还是最为广泛地被延用。在中译方面，把“极限艺术Minimal Art”翻成“极限艺术”或“极简艺术”，也都片面和狭隘地形容这支艺术运动。事实上，“极限艺术”喜欢扩张，发展到后期，有铺天盖地，聚量成大的海战术倾向；“极简艺术”也不简单，它往往是精雕细琢后的低调奢华。

相较于当年的艺评家格林伯格(Clement Greenberg)和费来德(Michael Fried)等人，将卡尔·安德烈和唐诺·贾德等人的作品视为现代主义的高峰代表，佛斯特(Hal Foster)在《极限艺术和普普之后的艺术理论》中则认为，极限艺术的制约性和不着边际的状态，乃成为后现代评论的启点。另一方面，极限艺术亦常被视为一种文化节制运动，它们和1950年代抽象表现主义作品的自我歌颂或浪漫情绪渲泄不同。这些作品讲究古典理制，回归材质沟通，在简易的复生状态下，产生对称的、几何的、幻觉的、装置的视觉模式。这些元素，也使极限艺术成为近代“公共艺术”的最佳选择对象。

是故，以这些极限艺术家的作品作为后现代主义的启点，结果使这所谓的现代主义高峰代表得以翻个山头，变成后现代主义里，艺术语言和视觉图象歧义的轴头。继而出现的作品，从极限艺术脱胎而出的相关因素，不在于形式或材质，而是“观众”。它们委婉地标出“没有你，我什么也不是！”，另一方面也间接地将“观众”置入其间，变成“有你的参与，作品才算完成。”

在过渡中，我们看到，继1960年代之后，1970年代的极限艺术已旁支出语言和行为的运用。意大利贫穷艺术(Art Povera)成员之一的皮士托列托(Michelangelo Pistoletto)作品，堆聚的形式和白石膏的使用，仍有极限主义的身影。其1971年的《土耳其浴》，是将弹吉他的裸女图直接贴在一面镜子上，观者在观看时，已然进入了画面，成为作品一景。奥本汉(Dennis Oppenheim)1974年的作品《加持地狱》(An Attempt to Raise Hell)，将铸铁钟吊在天花板，设订时间，铁钟会撞向一个铝制的等身人偶额头部位，发出持续回波六十秒的钟声。这件需要观众绕行观看的作品，因角度也造成观者的不适。如果只听钟声，有夜半钟声到客船的意境，而同时看到撞额动作，则有自虐或他虐的悚动。

古巴艺术家Felix Gonzalez-Torres对观众的约邀更是干脆，他印了一大迭有黑框的白纸，让观众“爱怎么看、想，就怎么看、想。”而波兰的阿巴肯卡诺维兹(Magdalena Abakanowicz, 1930-)的1981年之作《笼子》，则在当时的生活情境下，提出艺术家的内外世界与观众是隔阂的。相对于阿巴肯卡诺维兹碑记的、自我隔离的世界，美国艺术家(Charles Long, 1858)，一项1995年的软性公共艺术《Good Separation in Soft Blue》，则为观众提出一个个人面对生命的情境。他提出，艺术即是面对或演出生命的游戏，不用鼓励嗑药，其蓝色聆听世界，便是避世的一个离岛。另外，许多互动的作品，多朝公共艺术、环境艺术的参与或介入发展，例如美国的佩得门(Dan Perterman, 1960-)，用废弃物盖的小亭；扎托(Andrea Zittel, 1965)的A-Z方便宅，都在未来生活机能上提供了艺术的想象。

这些方案，基本上是将观者的互动或交流放在较平等，甚至较似“邀请”的位置。而另外一种没有观众的参与不行，但参与了，又会被艺术家当作最后“完成品”的方案，则多属于“on-going”式的性质。艺术家本身只有构想，他/她一方面随机发展，仿若是可以“偶成”落幕。然而一旦落幕，艺术家又十分有效率地将所有参与过程当作艺术完成品。如果这是一项诉诸社会公义的艺术行动，但最后却变成艺术家的私人作品，那么，观众，无疑地变成了被利用的工具。在此状况下，正派的艺术家会与参与者有个“志愿变成作品”的签署，而无人格使用权概念的艺术名利追求者，则可利用观者的无知，进行其“互动”成果的建档。面对这样的策路滥用，有你、没你，他虽然什么也不是，但还是有可能因这档案而成为文献型的艺术家。

(图/高千惠现场拍摄)



#3



#4

#1-2 没有我你什么都不是展览现场

#3 美国的佩得门(Dan Perterman, 1960-)，用废弃物盖的小亭，观者可休憩。

#4 皮士托列托(Michelangelo Pistoletto)，其1971年的《土耳其浴》，是将弹吉他的裸女图直接贴在一面镜子上，观者在观看时，已然进入了画面，成为作品一景。