

在不確定的當代藝術文本中呈現藝術 ——以劉柏村為例

Presenting Art in the Ambivalent Context of Contemporary Art: the Case of Po-Chun LIU

陳泓易 | Hung-Yi Chen

國立臺南藝術大學藝術創作理論研究所
專任副教授

Associate Professor, Doctoral Program
of Art Creation and Theory,
Tainan National University of the Arts

來稿日期：2021年9月16日

通過日期：2022年4月13日

摘 要

本論文主要探討當今藝術領域的一個關鍵弔詭，即藝術圈存在一大部分的創作者養成於現代主義文本，卻必須創作展示於「當代性」語境之中。這種情況經常產生一種對文本的誤讀而產生創作與詮釋的主體分裂情境。事實上面對一個仍然在發展中，無法被完整定義的所謂「當代」藝術，如何呈現作品形式幾乎是當今藝術創作者永不止息的焦慮之一。本研究企圖以兩個理論模式來提供此一弔詭文本一個可能的解釋。首先是傅柯（Michel Foucault）所提到的「知識圖式」（epistheme）轉折過程中那些以舊有的認識論認知面對已經轉化過的新的文本的處境。其次是布赫迪厄（Pierre Bourdieu）的內化基模系統理論與慣習（habitus）的詮釋，特別是所謂的遲滯（hysteresis）現象，並且以雕塑藝術家劉柏村為例，討論在此一文本困境中藝術創作者的有效因應策略。

劉柏村將兩者的認識論文本與詮釋語言經由長時間努力而形塑成一種內化了的基模系統（systemes des schemes interiorises），而且是一種能夠持續自我展延繁衍，極具生產動能的生產力基模（scheme productif）。

劉柏村以某種完整的雕塑技術訓練的本質，面對這個持續變動的不完備當代藝術文本，也隨著這個不完備，持續在轉化過程中的「當代」藝術以某種滾動的本體論策略去實踐它的內化作用，並投射於他每一個創作的作品當中。他因而逃逸於那個傳統藝術面對當代藝術的困境，他並且以創作優先，不被當代理論的抽象語言的這個假議題凌駕創作，甚至置換了創作的本質。

關鍵詞：現代藝術、當代藝術、基模系統、遲滯現象

Abstract

This research focuses on a key paradoxical issue in the domain of contemporary art. A great number of art creators received their formative education in modernist context, yet create and exhibit in the contemporary art context. Thus a certain misreading generate ruptures between creation and interpretation. Indeed, it's been a perpetual anxiety for today's artist about how to present their art when they engaged in a contemporary art context which is still in development, thus no existing common consensus about contemporary art could be acquired.

This research intends to offer two theoretical models as possible explanations. The first one is the epistheme theory by Michel Foucault, and the other one is the “systemes des schemes interiorises” and the “habitus” notions by Pierre Bourdieu, especially his idea about the “hysteresis”. And we will take the sculptor Liu Po-Chun as example to explain how an artist find an effective response or adaptive strategy to confront this paradoxical issue.

With a subtil susceptibility, and a long term effort, Liu interiorized the two epistemologies of modern art and contemporary art's discourses to molda “systemes des schemes interiorizes”. And such schemes could automatically multiply to reproduce, become some “scheme productif”.

With a essence of complete craftsmanship like solid technique training, Liu realizes a transforming ontologie strategy to put into

a practice of his “interiorisation”, and reflects this effect on his creations. With the creation precedes the superficial notions, artist Liu’s artworks keep off being exceeded or replaced by abstract contemporary theories thus he maintains the autonomy of an artist.

**Keywords: Contemporary Art, Modern Art, Systemes des Schemes
Interiorises, Hysteresis**

一、在不確定或者持續變動的藝術文本中創作的藝術家

在討論藝術現代性的濫觴時，不同的研究進路經常會產生不同的指標性藝術家。比如說 Hans Belting 就認為梵谷（Vincent van Gogh）是藝術現代性轉折的關鍵藝術家；而也有學者提到塞尚（Paul Cezane）的藝術創作是藝術現代性的開始。也有許多思想家認為馬內（Eduard Manet）是藝術現代性的關鍵人物。¹ 詹明信（F. Jameson）提到馬內，他認為特別是在 1857 年這個轉折點，這一年有兩個關鍵「作品」，或者說「事件」同時發生，首先是詩人波特萊爾出版詩集《惡之華》，² 小說家福樓拜出版小說《包法利夫人》，³ 詩人波特萊爾的詩集，以及接下來發表的一篇文章〈現代生活的畫家〉⁴ 影響了接下來馬內的繪畫作品〈奧林匹亞〉，此作品的發表所產生的回響是藝術現代性的關鍵轉折事件。傅柯（Michel Foucault）則認為馬內是顛覆自巴洛克以來的西方繪畫的先行者，⁵ 他在空間，

1 比如像傅柯（Michel Foucault）與布赫迪厄（Pierre Bourdieu）則是對馬內進行了許多的研究，並且有豐富的成果發表。

2 Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal* (1857).

3 「但一切的現代主義都是從一八五七年波特萊爾出版的《惡之華》（*Les Fleurs du mal*）和與此同時的福樓拜（Gustave Flaubert）的小說開始的。」詹明信著，唐小兵譯，《後現代主義與文化理論》（臺北市：合志文化出版，允晨文化發行，增訂三版，2001），頁 6。

4 Chales Baudelaire, *Le peintre de la vie moderne* (1863).

5 “Foucault claimed that Manet had done for painting what Flaubert had done for literature: where Flaubert’s work depended for its meaningfulness and semantic density upon libraries, Manet’s depended upon museums. It was not Manet’s particular references to Giorgione, Velásquez, and Goya as much as the sheer coexistence of their work in a single building that created the possibility of modern meanings.”，參閱：John Rapko, “Enchantment and Malaise: Michel Foucault on Manet,” *Artcritical*, accessed January 9, 2022, <https://artcritical.com/2011/07/31/foucault-on-manet/>.

光線以及繪畫的空間配置上建立了新的模式，形成了一種他者繪畫（painting-object）的自主性，推翻了自馬薩丘（Masaccio）以來所建立的西方古典繪畫傳統，⁶也就是線性透視，井然有序的畫面空間，單一而且巧妙的光源使畫面如同單一視角；社會學家布赫迪厄（Pierre Bourdieu）則是將馬內視為象徵文本的革命者。⁷ 傅柯與布赫迪厄同時認為馬內是藝術現代性轉折時期的關鍵藝術家。然而倘若我們簡單審視一下馬內的藝術創作，我們可以發現馬內作品中的現代性，或者說他所期待想要呈現出來的新的藝術語言其實是紛雜的，並不具有明確均質，或者完整可重複閱讀的意義內容。許多評論者認為馬內 1863 的作品〈草地上的午餐〉（Le Déjeuner sur l'herbe）與〈奧林匹亞〉（Olympia）⁸ 等作品深受波特萊爾的「現代性」概念影響，特別是波特萊爾在〈現代生活的畫家〉一文中所標示的幾個現代性意涵。馬內此時的作品彷彿是在對此一現代性的回應。倘若我們把馬內對波特萊爾美學現代性的對話關係往前回溯，我們會發現，在 1862 年馬內的作品〈杜勒麗公園的音樂會〉，藝術家直接在畫面中把波特萊爾入畫就已經是很具體的痕跡。接下來在 1867 年的

6 “with the use of linear perspective, Masaccio forged a well-ordered pictorial space, illuminated by a single, intelligible source of light, and depicted as if from a single viewing point”，參閱：John Rapko, “Enchantment and Malaise: Michel Foucault on Manet,” *Artcritical*, accessed January 9, 2022, <https://artcritical.com/2011/07/31/foucault-on-manet/>.

7 Pierre Bourdieu, *Manet, une révolution symbolique: Cours au Collège de France (1998-2000) suivis d'un manuscrit inachevé* (Paris: Edition Seuil, 2013).

8 〈奧林匹亞 (Olympia)〉，馬內 (Édouard Manet) 畫於 1863，於 1865 第一次在巴黎沙龍 (the 1865 Paris Salon) 展出。

作品〈倫夏恩的賽馬〉，1868 的〈陽台〉，特別是 1881-82 年的〈佛利·貝傑爾的酒吧〉這幾張關鍵的作品，其美學風格與現代性的概念事實上是一直在轉化發展的。首先自然是馬內對波特萊爾的現代性概念意涵的認知是持續變動，或者說逐漸趨向成熟的。也或者是，從「拒絕者沙龍」到普法戰爭，一直到印象派興起，這個過程當中，現代性的概念也是持續進化的。作為一個在不確定或者持續變動的藝術文本中創作的藝術家，馬內作品的語意內涵的變革是無可厚非並且是自然而然的。我們也可以用相同的邏輯來思考今天面對當代藝術文本的許多藝術創作者的創作情境。

二、當代藝術作為一個不確定的命題

歐洲許多的學者經常認為，⁹ 所謂的「現代性」，在很大的程度來說，就是歐洲文化的全球化過程。如果將解釋的文本放到藝術領域來作為一種認識論的詮釋，那麼藝術現代性與歐洲藝術的現代性則有著相當濃厚的互文性關係。倘使以這樣的脈絡作為解釋的基礎，某種程度，特別是以形式以及概念語彙特質而言，我們也可以說，藝術的「當代性」，相當程度而言，即是美國藝術的全球化過程。當然，許多的歐洲學者認為歐洲本身也是當代藝術的重要生產基地，也有它自己的當代藝術生產脈絡，它跟英美的當代藝術具有相當大的差異。例

9 在 1990 年代社會學學者 Andre Akoun 與 Michel Maffesoli 經常持此說法。

如藝術社會學者 Nathalie Heinich 就以美國與法國的當代藝術的差異比較與辯證，執行了一個相當完整的研究。但，同樣的也是在這樣的研究中更凸顯了當代藝術文本中美國無法忽略的重要性。

Heinich 將今日文化文本中所詮釋與呈現的藝術主要分成古典藝術 (l'art classique)，現代藝術 (l'art moderne) 與當代藝術 (l'art contemporain) 三種詮釋模式與類型。而與這三個階段的藝術概念相呼應的關鍵建構者，他認為 19 世紀的藝術現代性主要建構於波特萊爾對藝術的評論所建構起來的認識論與詮釋語言，而 20 世紀則是格林伯格 (Clement Greenberg) 的評論語言為核心，至於當今的藝術形式其概念的建構者，她則提到了 Paul Ardenne, Jean Clair, Thierry de Duve, 以及 Yves Michaud 等人。這是一個相對歐洲本位，甚至是法國本位的認識論建構。

而如何分辨或者在結構上定義當代藝術從現代藝術的文本中的斷裂與其後續的發展根源？她很特殊的舉了 1964 年的威尼斯雙年展為例。威尼斯雙年展每次都會頒發一個大獎給代表性的藝術家。在 1964 年時，大部分人都以為當時最受大家喜愛的所謂「巴黎畫派」的法國藝術家 Roger Bissiere 會得到這個大獎。結果出乎所有人的意料之外，大獎竟然頒給非常年輕，只有 39 歲的美國藝術家 Robert Rauschenberg，這位新的所謂「普普藝術」(Pop Art) 藝術家是由紐約藝廊 Leo Castelli 所代理推薦。而當時巴黎藝術圈的氛圍正是現代主義藝術的高峰，也正由所謂的前衛藝術價值所壟罩。此前衛藝術價值主要就是反對古典主義的封閉與保守精神。而 Rauschenberg 的作品並不在歐洲的前衛脈絡與概念之中，他的作品組合了雕塑與繪畫，以一種也就是後來我們稱為「裝置藝術」(installation) 的形式呈現出來。當時的藝術評論甚至認為：「Rauschenberg 的作品不

能被當成是藝術」¹⁰，也有人認為：「這是對藝術概念本身嚴重的背叛，污辱了創作者的尊嚴，是對於美，感受性（le sens）與品味的輕蔑。」¹¹ 也就是說此時的 Rauschenberg 同時對當時主流的繪畫與雕塑主流的「巴黎畫派」（L'Ecole de Paris）以及美國主流的抽象表現主義的激進斷裂。

Heinich 也提到 1955 年日本村上三郎（Saburo Murakami）的「具體派」（Gutai）與 1958 年克萊茵（Yves Klein）在巴黎 Iris Clert 畫廊首次在觀眾面前展出「空的」展覽（L'Exposition du vide）。甚至是 1960 年 3 月 9 日在巴黎當代藝術畫廊裡舉行「人體測量（Anthropometrie）」之創作。Heinich 認為這些事件標誌了一種「當代藝術」的濫觴。

Heinich 同樣使用了許多社會學的研究方法嘗試去詮釋當代藝術的本質涵義（connotation），然而，當代藝術的定義，或者說其呈現與再現形式總是一而再再而三的在時序的推移中變異或者進化。在此情況之下可以整理與辨識的，可能就是將當代藝術與其差異的對象包括古典藝術與現代藝術，以其差異的形式先擷取其意涵。因此，與當代藝術不同，我們某種程度可以說古典藝術（l'art classique）是將「藝術認知為一種表現形式，其中美學價值是最主要的價值。」¹² 而

10 Nathalie Heinich, *Guerre culturelle et art contemporain. Une comparaison franco-américaine* (Paris: Hermann, 2010).

11 Nathalie Heinich, *Guerre culturelle et art contemporain. Une comparaison franco-américaine*.

12 Nathalie Heinich, *Guerre culturelle et art contemporain. Une comparaison franco-américaine*.

現代藝術 (l'art moderne) 是「以藝術的概念作為表達核心關鍵，然而在判斷作品的價值時，偏好差異性的價值。」¹³ 這是一個以藝術場域作為田野的操作型定義。至於無法固定其意義的當代藝術，Heinich 則企圖以更為擴延的社會學方法，特別是建構式結構主義的量化分析，她發現對「當代藝術」的詮釋語言中，諸如「產品」(production)，「物件」(d'objet) 這些用詞經常出現，

用來形容藝術家的工（創）作，它應當是獨特的，但是「有詮釋的」入口即是一種「研究方法的」開端 (l'accès suppose d'être initie)。此外，畫廊的通路系統以及學院與美術館等機構系統密切而且深刻地參與了藝術家聲名與地位的認知建構。¹⁴

Heinich 認為除了以量化分析的方法辨識其文本之認識論範圍之外，也需要或者更需要的是藝術的某種美學結構 (structures esthétiques) 的本體論之重構 (cette reconstruction ontologique des structures esthétiques)。¹⁵

13 Bénédicte Martin, *Evaluation de la qualité sur le marché de l'art contemporain: Le cas des jeunes artistes en voie d'insertion* (Université Paris X Nanterre, 2005).

14 Nathalie Heinich, *Guerre culturelle et art contemporain. Une comparaison franco-américaine*, p. 32.

15 Nathalie Heinich, *Guerre culturelle et art contemporain. Une comparaison franco-américaine*, p. 33.

三、當代藝術的語言學異化

對許多藝術創作者或者藝術教育工作者而言，現代主義藝術與當代藝術之間的區分並非明晰而有所共識的。在《詞與物》（*Les mots et les choses*）一書第二章第四節，傅柯提到一個有關《物的書寫》（*L'écriture des choses*）當中書寫的異化情境。他說到一個在以書寫置換真實的認識論文本中，人的凝視不再與真實的事物連結，書寫因而建構一個認知世界的「知識圖式」（*epistheme*）的能動性以及與認知主題銜接的所有入口與窗口。

「認知（知識 *savoir*）的本質既非凝視『考察，觀看』，也不是展示（*demontrer*），而是詮釋（*interpreter*）……。語言有一個內在的本質性原則即是自我增生繁衍與擴延。」¹⁶ 傅柯並引用作家蒙恬（*Montaigne*）的話說：「我們已經不再詮釋真實事物，剩下的只有對詮釋的詮釋。書籍書寫不再依據事物書寫，而是依據其它書籍來書寫。我們所做的事情只不過是互相註解（*entregloser*）而已。」¹⁷ 因此，「這是一個文化失敗的見證，一個文化在其自身的失敗當中自我埋葬。」¹⁸ 「這樣的關係允許了語言永無止盡的發展，有如丘陵或者海浪起伏般彷彿無止無盡的環繞自身『我』發展，相互奪取自我糾纏，並且在其形式本身自我重疊。」¹⁹ 「所有的語言的真理都必

16 Michel Foucault, *Les mots et les choses* (Paris: Gallimard, 1966), p. 55.

17 “Essais”, Montaigne, in Michel Foucault, *Les mots et les choses*.

18 Michel Foucault, *Les mots et les choses*, p. 55.

19 Michel Foucault, *Les mots et les choses*.

須在未來的語言中找尋，」²⁰ 話語所進行的評論是一件永遠未完成也無法完成的工作，每一個語言都是在修補另一個語言話語。每一個語言的符號都將成為新的論述書寫的開端。而其結果就是語言系統斷裂於真實世界的「物」的系統，而自我封閉增生，自我繁衍了。傅柯對於從文藝復興時期到古典時期的認識論轉折的解釋，對於當今文本中從現代性藝術到當代藝術的解釋幾乎毫不違和的可以完全適用。

然而，由於當代藝術某種過度強調語言與形式的先導宰制情境，此一語言學異化卻沒有在主體的實質上發生，因此產生了一種片面單向的語言學的範式轉移（paradigm shift）現象。

另一個認知混淆的根源來自於許多我們今天認為是當代藝術的形式與概念，在八零年代到九零年代剛引進時卻是以「現代」來命名的。由於這些八零年代之後引入的藝術創作形式與詮釋概念與之前的現代性有非常大的差異，「現代」藝術一詞的使用逐漸與過去的形容產生混淆，於是有學者將流行使用於美國的「後現代」概念提出以做為區隔。直到最近十多年來，「當代」藝術的使用慢慢取代了「後現代」的使用，並且以「當代」的思維邏輯與創造形式之於「現代」藝術的差別而重新去定義「現代」。

當代藝術最大的問題在於它將宮布里奇的「觀念」無限上綱到一整個語言學的命題，形成一種語言學宰制當代藝術的系統性的異化問題（Alienation de Systeme）。當代藝術的結構零散，以至於其形式與詮釋更為零散。它在強調「隨機」（contingences），雙重性（ambivalence），與多樣性（multiplicite），跨域或者關係性的同時，卻竟然使自己也成為這些概念的產物。

20 Michel Foucault, *Les mots et les choses*, p. 56.

如果我們往回去審視每個文化模式轉型的過程，可以發現它都是伴隨著社會某種政經結構，乃至認識論系統的轉型。他們會間接影像文化乃至藝術生產的話語形式的改變。在今天的文化文本中，當代藝術最大的問題在於，它試圖以文化的象徵性語言，特別是藝術語言先導，來帶出整個社會的變革。然而，不同於古典時期與現代主義時期，當代藝術發展過程中的社會結構變革或者轉型並未真正發生，或者說，它某種程度發生了，卻並未真正完成，或者至少尚未完備。其零散的，片段的，與之前結構千絲萬縷的連結使得此一轉型注定成爲一種永遠的未完成，甚至成爲一種持續失敗的轉型。話語的宣稱彷彿完備，而在真實的實踐上僅僅能是一種對此話語永不充分的模仿行爲。此一社會結構的轉型失敗也呈顯於其所預期生產的藝術或者文化語言之上。因此我們可以發現，當代藝術總是呈現一個片段，零散，偶然性（contingencies），雙重性（ambivalence）的狀態。永遠無法捉摸，無法詮釋，永無止息地處於變動狀態。

四、變動的文本與變動的主體性

作爲一個「現代性」文本中養成的藝術家，雕塑家劉柏村面臨了相同的困境，也就是傅柯所謂的唐吉訶德困境。²¹ 其因應策

21 請參考 Michel Foucault, *Les mots et les choses*.

略則是將兩者的認識論文本與詮釋語言長時間努力的形塑成一種內化的基模系統 (systemes des schemes interiorizes)。而且是一種能夠持續自我展延繁衍，極具生產動能的生產力基模 (scheme productif)。社會學家布赫迪厄將亞里斯多德的體行概念結合了摩斯 (Marcel Mauss) 的「身體的技巧」概念，並以胡賽爾的「前見」邏輯，「也就是不假思索的前反思狀態」，建構了他的「慣習」理論。布赫迪厄認為「慣習」的動力來自於經常性的應用一個反覆灌輸的單一原則，也就是將某種文化之文本特質移植到一項具有啟動能力之原則。它首先必須先在主體身上建構一套根本基模 (Schemes fondamentaux)，此一根本基模可以應用在特殊狀況之中的特定基模 (Schemes particuliers)。它也是一種內化了的基模系統。其內化的形構過程源自於長時間的反覆灌輸，並且能在不知不覺的意識狀態下執行，也就是說施為者本身經常就是接收者。而最重要的是，此一內化之基模具有的生成能力。

在訪談的過程中得知作為雕塑專業的劉柏村在學習的歷程中，首先將雕塑藝術當中那些屬於技藝的部分進行長期而札實的磨練。並藉由一次一次的展示機會，嘗試把雕塑使用的每一種材質，以及此一材質相對所需的每一種技法磨練到無比完備為止。這些「素養」形成劉柏村作為雕塑藝術家的第一個基本的內化質地 (dispositions)。此一內化的本質也形成了藝術家思維與行為的某種「傾向」(Dispositions)。

接下來為了嫻熟從現代到當代的過渡過程的認識論文本變化，他以羅薩琳·克勞斯 (Rosalind Krauss) 的雕塑與當代藝術詮釋為基

礎，²² 對每一個認識論文本進行回應式的創作，以期能以創作來練習終至實踐文本當中的每一種概念，讓這些認識論的詮釋策略內化成爲他的第二層創作者質地與「傾向」（Dispositions）。他找了每一個能幫他的作品做詮釋的藝術史學者，理論家與評論家來幫他書寫。藉由這些書寫形成某種他的鏡像讓他自我辨識，同時自我修正。這些自我辨識與自我修正的語言終究建構了他的第三層特質與藝術傾向（dispositions）。

極度的敏銳知覺，與長期努力的自我實踐都內化成他的「慣習」。然而，一個行動的主體本身，並不由於擁有某些內化的質地所建構的「傾向」（dispositions）就必然會隨時表現出來。「傾向」會形成「慣習」，一般而言，慣習與文本兩者之間的遊戲規則是藉由「遲滯」而表現出來的。

所謂「遲滯」現象在布赫迪厄的詮釋中，經常指的就是學習與再現之間的遲滯現象。「遲滯」原來是一個物理學名詞。晚期的布赫迪厄特別以這個概念來進一步說明「慣習」作用的生成。即使促成現象發生的原因已經消失，現象本身卻仍持續發生的事實。而慣習則是走在意識之前（preconscious）的行動特徵。內化成某種前意識「前見」作用，也就是說此一前意識即使尚未出現在當下的意識狀態中，但最終仍有所體會，並非完全無意識的狀態。德勒茲也對於藝術創作者的這種「遲滯」作用提出說明。他提到：「繪畫的動作就

22 特別是克勞斯的這兩本著作：Rosalind Krauss, *Passages in Modern Sculpture*, (Cambridge Mass: The MIT Press, 1977). 與 Rosalind Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, (Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1985). °

如同一個後延效果 (apres-coup)，『遲滯』般地出現。」²³ 而敏感度高的藝術家將對於文本之中豐富的訊息多元吸收，並且形成一種多重訊息累積的檔案記憶庫，如同無意識一般的轉化成可茲運用的各種形式。藝術家培根 (Francis Bacon) 將這些內容稱之為「圖示」 (Diagramme)。²⁴ 德勒茲進一步解釋他對培根的這些 Diagramme 的定義：「…是線條和區域，短線條和非指涉性的以及非再現性的印跡的操作性整體。」²⁵

培根說它的運作與功能是「暗示」。「或者，更嚴謹的說，是引入『事實的可能性』 (possibilite de fait)：一種接近於維根斯坦的語言。」²⁶ 「為了要變成感覺形象，它們必須在視覺整體中被重新注入；但是，更確切地說，在這些記號的作用下，視覺整體將不再是視覺組織的整體，視覺整體將給予眼睛另一種力量，同時，也給予眼睛一個不再屬於再現性的對象。」²⁷

作為一個雕塑背景的藝術家，劉柏村從材料與技法的邏輯出發來面對與處理他的創作對象與詮釋語言。他首先將傳統的材料與技法嫻熟之後，進一步將這些所謂的當代理論與詮釋邏輯同樣視為材料與技法來對待，在大量與全面吸收之後，在內化成為其藝術家本

23 德勒茲著，國立編譯館主譯，陳蕉譯，《法蘭西斯·培根：感官感覺的邏輯》，（臺北，桂冠圖書出版，2009），頁 129。

24 陳蕉在德勒茲的譯本中翻譯成「草圖」，為了避免與草稿混淆，本文在此暫時將其稱為「圖示」。

25 德勒茲著，《法蘭西斯·培根：感官感覺的邏輯》。

26 德勒茲著，《法蘭西斯·培根：感官感覺的邏輯》，頁 132。

27 德勒茲著，《法蘭西斯·培根：感官感覺的邏輯》，頁 132。

質之後，以彷彿「遲滯」現象般毫無刻意的表現出來。倘若僅僅以藝術史的方法，風格分析或者圖像分析，我們很難理解當今這樣的藝術創作者創作的許多重要面向。我們需要更合適於當今文本的詮釋策略與方法的介入，來分析其創作的動能基礎與再現機制。

五、以行動做為抽象語言的反向閱讀

上述的詮釋邏輯在作為工作現場的創作者與藝術作品的實踐者身上卻並不完全適用。當我們以關鍵字，如當代藝術的主要概念：身體，空間，物質，技術來與藝術家劉柏村對話時，卻遭到了否定。因為這樣的說法首先就自相矛盾。我們在詮釋藝術家時，首先是以理論架構先行，我們先在認識論的範圍內框定了現代藝術與當代藝術的定義與形式，再以此定義來反問藝術家。在邏輯上這即是一種話語中心主義，認識論中心主義，或者說是某種知識的傲慢。

身為實踐主體，藝術家劉柏村則是從實踐中反思出詮釋的語言，他以四個面向來看待現代到當代的問題，

- 1、物（材料）
- 2、空間對話
- 3、身體
- 4、介面

至於在當代藝術的認知辯論上，他首先提到應該釐清前衛藝術的問題。他認為前衛藝術是一個「現代性」概念。是一種主體中心的單面向與他者單語境況。能跳脫前衛的概念與思維模式才能真正理解當代藝術的本質。

前衛藝術是一種時代產物，它結合了啓蒙人文主義中的幾個特質，也就是西方現代性的幾個特質。以巴舍拉（Gaston Bachelard）的說法，認為所謂的現代性，或者說「現代化」的過程，就是純粹化（Idealisation）與客體化（Objectivisation）的過程。而以啓蒙精神為基礎的現代性的三個主要基柱，就是 1、人文主義；2、理性主義；3、進步精神。

以進步思想為基礎，以批判甚至抗爭為方法，以藝術自主性為原則，以追求更美好的未來為目標，所謂的前衛藝術運動是伴隨著藝術現代性的歷程而發展起來的。然而，前衛藝術的抗爭策略所隱藏的卻是一種現代性認識論建構中所慣行運用的二分法邏輯。以及縱深的歷史觀照，此一縱深包含對過去的否定與對未來的期待，來定位主體當下的行動與意義。

此一前衛運動或者現代主義藝術思維，在八零年代開始遭受到許多的挑戰與質疑。劉柏村認為在雕塑領域而言，現代主義依然崇尚外型結構的美感。而雕塑概念與實踐中的當代藝術則是傾向議題設定，關於媒材，形式，技術的操作，則是一種選擇與思考，並非藝術實踐與呈現的充要條件。在面對選擇時，主體面對多重介面的湧現，才可能產生新的可被閱讀的內容。這是當代藝術在雕塑領域最精采，也是其與現代藝術最大的差異之處。

六、一種法蘭西斯·培根的選擇—抽象或者崩形 (deformation)，從轉化(transformation)到 變形(transfiguration)

德勒茲在著作《感官感覺的邏輯》中詮釋了藝術家培根的繪畫。培根是在整個時代文本傾向抽象的潮流或者語境中，堅持不走向抽象(abstrait)，卻以具象的，特別是西方繪畫始終非常重要的「肖像畫」的題材進行某種寫實繪畫的「崩形」(deformation)。在現代主義或者說機械複製讓再現的功能由機器取代之後，繪畫因而獲得解放，可以回到繪畫趨近真理似的本質內容與形式，這個轉化也影響了雕塑。然而除了線條色彩，組合與結構之外，範型(modele)與敘事性(narrative)也因而獲得解放。藝術家培根(Francis Bacon)特別還將幾個概念提出來，比如「影像」(image)，圖像(Icon)，感覺形象(figure)等等的概念。在談論培根的繪畫時，德勒茲提到：

繪畫既沒有一個要被再現的範型(Modele)，也沒有一個可供訴說的故事。此後，感覺形象擁有兩種用來逃離再現的可能途徑；或透過抽象，朝純粹形式(la forme pure)的方向前進；或透過萃取或隔離，朝著純形象性的事物(le pure figural)走去。²⁸

28 德勒茲著，《法蘭西斯·培根：感官感覺的邏輯》，頁134。

走向抽象是當時許多藝術家的選擇，然而培根卻是選擇獨厚感覺形象 (figure)。「這因而將是為了要讓形象性的事物 (le figural) 和再現性的事物 (le figuratif) 對立起來。」²⁹

再現性的事物 (le figuratif)、再現 (representation) 事實上隱含著某個影像和某個被認為是這個影像所要表達的對象之間的關係；但是它也隱含著某個影像與其他影像這兩者在一個賦予影像各自對象物的整個複合體之中的關係。描述和說明，這兩者是彼此相關的。在兩個形象 (figures) 之間，總是存在著一個為了讓整個說明性的事物變得靈活靈現，因而出現或是傾向於出現的故事。³⁰

關於抽象繪畫，德勒茲這樣子說明：「但是它是把毀滅，或是混沌，還有手屬性的事物，縮減至最低限度的一條途徑：它所提議的是一種禁欲主義，一種精神性的致敬。透過密集的精神性的努力，它凌駕於再現性的事物之上，」³¹「關於抽象繪畫，我們想用佩居 (Peguy) 談到康德式的倫理學時所說的內容來表達：『它擁有純粹的手，但是它沒有手。』」³²「抽象的視覺空間 (l'espace optique abstrait) 因此不再需要古典再現所依舊組織著的觸覺性內涵。」³³

29 德勒茲著，《法蘭西斯·培根：感官感覺的邏輯》，頁 3。

30 德勒茲著，《法蘭西斯·培根：感官感覺的邏輯》，頁 3。

31 德勒茲，《法蘭西斯·培根：感官感覺的邏輯》，頁 134。

32 德勒茲，《法蘭西斯·培根：感官感覺的邏輯》，頁 134。

33 德勒茲，《法蘭西斯·培根：感官感覺的邏輯》，頁 135。

肖像畫之於西方繪畫，一如身體造型之於雕塑。如果說平面繪畫的藝術家培根在抽象的潮流中選擇表現「肖像」（臉）作為具象的崩形，那麼雕塑家劉柏村的作法，則是對於雕塑對象「身體」的「崩形」（deformation），或者說從轉化（transformation）到變形（transfiguration）的多重可能。這也是劉柏村在〈金剛〉系列作品的某中畫家培根類似的傾向。

德勒茲把培根繪畫的重心放在以下三點：「再現的問題，力的運作，以及感覺的邏輯。」³⁴ 劉柏村從 1997 年開始個展一直到 2009 之後的〈金剛〉系列，也一直在思辨這些問題。

根據培根的說法，他想要避免示例式的畫法（illustration），進而在圖像中展現一種事實狀態。德勒茲則認為培根的問題——以及所有畫家的問題——在於，畫家的畫布從不曾是空白的。空白畫布已充滿圖像（images）——一堆陳腐的圖像及與其相伴的一連串文化連結，整套的陳腐象徵，早已被決定的意義，與陳舊的敘述。圖像的存在是個事實，圖像甚至是繪畫的開端。滿是圖示的照片，充滿敘述的雜誌，電影影像，電視影像等，這些都在襲擊我們，這些皆是心理的以及生理的陳腔濫調，早已形成觀念，記憶，幻想。對於畫家來說有一個非常重要的經驗：在繪畫開始之前，早已存在一個稱之為

34 雷諾·博格著，李育霖，邱漢平，涂銘宏，陳佩筠，林宛瑄譯，《德勒茲論音樂，繪畫與藝術》（臺北：麥田出版社，2016），頁 150。Ronald Bogue, *Deleuze on Music, Painting, and the Arts*.

陳腔濫調的事物的範疇佔據了畫布。人們或許認為解決之道便是擁抱抽象，並且全然拋棄再現，但培根卻採取另一個做法，他嘗試用沒有圖像的方式描繪圖像，以逃離圖示與敘述的陳腔濫調，並揭示李歐塔（Lyotard）所說的「流形」（the figural）。³⁵ 儘管德勒茲並未全然認同李歐塔的概念，德勒茲有關圖像的大多說法皆衍生自李歐塔的分析，...³⁶

李歐塔認為：

唯有「流形」的形對軌跡才得以現身，而藝術作品的功用是揭示「流形」的效果，並因此在客觀的編碼化世界和主觀的幻想世界之間開啟一個交互世界。這個交互世界本身具有自我創生的能產自然（*natura naturans*）以及能動的動態領域。在藝術作品之間遊弄的崩形的毀壞力直接逼近眼前，並因此接合知覺（*sensible*）的領域，同時間也表露無意識的運行。³⁷

誠如克利所說的：「藝術並非表可見之物，而是使之可見。」³⁸ 然而以研究藝術中的「形式」（*la forme*）知名的藝術理論家亨利·傅西雍（Henri Focillon）卻認為：「符號指涉他物，形式卻指涉自

35 本文傾向將 *figure* 翻譯成感覺形象，而將 *figural* 翻譯成再現性的事物。

36 雷諾·博格著，《德勒茲論音樂，繪畫與藝術》，頁 151。

37 雷諾·博格著，《德勒茲論音樂，繪畫與藝術》，頁 154。

38 雷諾·博格著，《德勒茲論音樂，繪畫與藝術》，頁 157。

身。」³⁹「作品就是方式—作品是自身的發生與形塑的過程。因此，形式的行動就是形式形成自身的方法。它是自身的自發。」⁴⁰馬蒂內的這個說法某種程度解釋了劉柏村從早期的概念轉向〈金剛〉系列的具有形象軸線卻非具體再現的創作策略。

七、劉柏村的創作與思想轉折

劉柏村從 1997 年開始他的第一次個展，藝術評論家廖仁義將劉柏村從 1997 到 2015 的創作分成四個階段。形狀解構時期（1997-2004），符號演繹時期（2005-2009），工業史詩時期（2010-2012），後工業時期（2012-2015）。⁴¹綜觀這四個時期的創作我們又可以將 2009 年劉柏村到東和鋼鐵駐村作為分水嶺，主要分成前鋼鐵時期與鋼鐵時期。我們發現在劉柏村從法國回來到東和鋼鐵駐村之前的這段期間，它幾乎嘗試創作與展出了與當代藝術相關概念與形式的諸多創作可能。特別是早期的所有材質的演繹，所有技術的精進與創新，以及對於主流藝術概念與形式的各種概念與形式，藝術家個人透過敏銳感知所累積建構的「圖示」（Diagramme）內容，並經由個人將其轉化成具有藝術家主體印記的藝術創作形式。比如像 2011 年於匈牙利亞格特列克國家公園展出的作品，〈山水〉（Landscape）。

39 Henri Focillon, 收錄於雷諾·博格著,《德勒茲論音樂,繪畫與藝術》,頁 158。

40 Maldiney, 收錄於雷諾·博格著,《德勒茲論音樂,繪畫與藝術》,頁 158。

41 劉俊蘭主編,《金剛變—劉柏村的雕塑 1997-2015》(新北市:采泥國際文化出版,2016)。

又或者如 2004 年於羅馬尼亞米耶爾庫雷亞丘克展出的作品，〈支撐〉（Holding）。這兩個作品都是非常抽象與觀念式的作品。

〈山水〉乍看彷彿是一種以線條為主，傾向理性歸納的冷抽象作品，然而其線條的材質卻是有機的木材，並且線條本身的形成完全不是機械幾何的抽象，而是植物自然生成的狀態，讓原本以線條為主的抽象產生了相對的，甚至相當有機的溫度。加上〈山水〉概念的歷史性溯源聯想，更充滿了許多人文與自然互為文本的溫暖。然而，倘使我們以觀念藝術的角度來看這個作品，在極度反演繹法的創作鋪陳當中，創作的依據仍然有擬仿（Mimesis）的概念本質，並且在擬仿的概念本質中，呈現了「再現」（Representation）的意涵。作品交錯於有擬仿與再現的痕跡本質文本，卻又彷彿是純粹線條構成的模糊與曖昧性（Ambiquite）之中。

而 2004 年的作品〈支撐〉則連藝術理念中最基礎核心的擬仿與再現都全部退場了。只有隨機與事件，在藝術的文本當中呈現似乎消除了一切可聯想認知的符號訊息，卻因而訴說了一切。然而，在這樣的觀念藝術呈現中，雕塑，或者說作為藝術家的另一個重要本質，技術何在？劉柏村如此回應：

雕塑技術在傳統的表現是專職技能概念！當代藝術在跨越現代主義所表現的語言上，朝向的是「操作模式」屬性的應用思考，一種更具「選擇性」介入的運用表達方式！其中涵蓋「現代性」強調的機具介面語言，以激發作品介質中更多可被閱讀性的潛在語彙！所以作品操作的選擇性應用，特別在科技時代的發展中，背後實存更龐大介面的執行方式，因此如何進一層在如此選擇性的「操作模式」得到精準回應，展

現出作品的到位質性？…當代藝術選擇的操作模式，也是作品表現著墨的一個重要課題！

然而，當代藝術經常的問題在於，它總是以更進階前瞻的解放與跨域作為訴求，而其藝術的生產卻總是在此訴求中迷失甚至喪失其活力。除非在跨域與解放的同時，你有勇氣真誠地逃離藝術的框架。否則這些經常過度膨脹外溢的觀念都將很容易只是形式的詮釋與說詞，過度的說詞演繹終究會空洞化藝術的內容。劉柏村選擇回到藝術，擁抱雕塑，甚至回到感覺形象（figure）與「可再現性事物」（figural）。

英國最低限風格雕塑家菲力普，全基於對劉柏村的深刻了解，如此評論劉柏村：「劉柏村屬於那種在理論與雕塑實踐技巧上都有良好訓練的藝術家。他完全通曉木刻與石雕，金屬創作與其他雕塑技法，而由於他熟知現代雕塑的歷史發展，以及其他更廣泛的面向，使得他也得以處理社會議題。」

在嘗試了幾乎所有當代觀念的形式語言之後，劉柏村於 1997 年舉辦了首度個展，確認「身體轉向」與「鋼鐵取徑」的探索與實驗方向，到 2009 年，發展出了〈金剛〉；作品〈扭曲〉（Deformation）直接取名 deformation！彷彿在這個地方，劉柏村的作品與畫家培根的創作策略有了具體的交集。作品〈金剛樹〉（iron tree man）是一種保留相當大程度身體形狀的「流變」（devenir, becoming），仍然非常的 figuratif！⁴² 而作品〈金剛樹 II〉到〈童子金剛樹〉（2012），

42 臺灣的譯者將培根的這個概念翻譯成「崩形」。

〈九條好漢〉(2012)，〈重影金剛〉(2012)，到〈雲彩金剛〉(2013)等系列就是非常多重面向的形式複製，讓主體幻化成一種文本，變成環境。

然而到了〈雲端漫遊〉(2014)，〈穿梭神木之間〉(2015)，似乎人體的形狀退場，改成以鋼鐵的材質與線條加色彩以及大量複製並置的堆疊效果創造另一種有如工業線條的 *figuratif*。不過基於之前的金剛的人體圖像的大量複製之下，那個並不在場的人體圖像卻經由文本轉化成了一種指涉，一種不在場卻無所隱藏的臨在。更因而轉化了這兩個後來作品的閱讀印象。彷彿某種視覺暫留的生理現象，讓影像重疊，讓圖像互為文本而無法單獨閱讀。

我們因而可以理解劉柏村對某種藝術本質，特別是 *figuratif* 的回歸，主要是基於一種對藝術誠摯態度的回歸的信念，在這眾聲喧嘩，眾說紛紜的當代藝術文本中，劉柏村如此說明他的立場：

現代主義的雕塑並沒有達到「現代性」美學的全然展現追求，但它卻過渡進入當代雕塑的領域間，面對物質語言的開發，進一層在選擇的介面屬性運用中做了全然的詮釋，其中作品運作的模式，從傳統至科技的表現介面運用，轉為一種掌控作品語彙發展的思考模式，打破了傳統雕塑技術導向的造型著墨，追求操作方法的選擇性思考，自然成為藝術家面對作品物質語言詮釋方法的介面判別！⁴³

43 這部分內容源自於研究者與劉柏村老師的多次對談所作的筆記，時間為2021年的10月至12月期間。

因此，他寧願回到創作的本體，而不是著迷於某些過度虛幻表象的當代藝術話語。

對我來說，創作的本體：藝術、藝術家、藝術品間的關係，乃築基於藝術家作為一種工具論的存有關係，創造性才成為可能！其重要原因是這工具帶有一種神奇靈性的思辯能力，過程中不斷地回應藝術歷史的進程，也在跨越了自我設定的觀念中前進，探索一種持續不斷連結的藝術形式，一種永無止境的藝術語言追求，或說帶有更具創造性美學哲思的提問！⁴⁴

44 這部分內容源自於研究者與劉柏村老師的多次對談所作的筆記，時間為2021年的10月至12月期間。

參考書目

(一) 中文論著

雷諾·博格 (Ronald Borgue) 著，李育霖，邱漢平，涂銘宏，陳佩筠，林宛瑄譯，《德勒茲論音樂、繪畫與藝術》(Deleuze on Music, Painting, and the Arts)，臺北市：麥田出版，2016。

詹明信 (Fredric Jameson) 著，唐小兵譯，《後現代主義與文化理論》，臺北市：合志文化出版，允晨文化發行，增訂三版，2001。

德勒茲 (Gilles Deleuze) 著，國立編譯館主譯，陳蕉譯，《法蘭西斯·培根：感官感覺的邏輯》，臺北市：桂冠圖書出版，2009。

劉俊蘭主編，《金剛變—劉柏村的雕塑 1997-2015》，新北市：采泥國際文化出版，2016。

(二) 西文論著

Baudelaire, Charles. *Les Fleurs du Mal*. 1857.

Baudelaire, Chales. *Le peintre de la vie moderne*. 1863.

Bourdieu, Pierre. *Manet, une révolution symbolique: Cours au Collège de France (1998-2000) suivis d'un manuscrit inachevé*. Paris: Edition Seuil, 2013.

Foucault, Michel. *Les mots et les choses*. Paris: Gallimard, 1966.

Heinich, Nathalie. *Guerre culturelle et art contemporain: Une comparaison franco-américaine*. Paris: Hermann, 2010.

Martin, Bénédicte. *Evaluation de la qualite sur le marche de l'art contemporain: Le cas des jeunes artistes en voie d'insertion*. Universite Paris X Nanterre, 2005.

Krauss, Rosalind. *Passages in Modern Sculpture*. Cambridge Mass: The MIT Press, 1977.

Krauss, Rosalind. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1985.

Rapko, John. "Enchantment and Malaise: Michel Foucault on Manet." *Artercritical*. Accessed January 9, 2022. <https://artercritical.com/2011/07/31/foucault-on-manet/>.