

「例外狀態」：從物質到諸眾 ——雕塑媒介變遷的模糊狀態*

“Stato di Eccezione”: from the Material to
Multitudo —The Fuzzy State of the Sculpture
Medium Change

王家男 | Jia-Nan Wang

福建江夏學院講師/國立臺灣藝術大學當代視
覺文化與實踐研究所博士生

Lecturer of Fujian JiangXia University.
Ph.D. Student, Graduate School of
Contemporary Visual Culture and Practice,
National Taiwan University of the Arts.

來稿日期：2021年12月24日

通過日期：2022年3月7日

* 本文曾參加 2021 國立臺灣藝術大學美術學院與沖繩縣立藝術大學主辦：《彫刻の五・七・五》雕塑的詩意與造境國際學術研討會。

摘 要

自現代主義以來對雕塑邊界的探討越來越僭越傳統，以至於在討論雕塑的概念時，總是被一些作品的特殊狀況所羈絆。那麼，分析這種特殊狀況的存有學便成為理解當代雕塑的必要路徑。本研究通過對雕塑媒介轉變過程的分析，挪用阿甘本政治哲學概念「例外狀態」，探討從物質性媒材的作品，到做為「諸眾」的藝術，以這個流變過程來說明——當代雕塑「事件」所處的「例外狀態」擴充了雕塑的邊界。

關鍵詞：諸眾、社會雕塑、例外狀態

Abstract

Since modernism, the debates on the boundary of sculpture has become more and more exaggerated, so that when we discuss the concept of sculpture, it is always fettered by the special conditions of some artworks. So, an ontological analysis of this special situation has become a necessary way to understand contemporary sculpture. Through examining the transformation of sculptural media, this research borrows the concept of “Stato di Eccezione” from Giorgio Agamben’s political philosophy to investigate the transition of artwork from its material media to the “art of multitude”. This process illustrates that the contemporary sculpture “Events” situated in “Stato di Eccezione” has expanded the boundary of sculpture.

Keywords: Multitudo, Social Sculpture, Stato di Eccezione

一、前言

2021年9月18日至10月3日的這16天中，藝術家克里斯托（Christo Vladimirov Javacheff）與妻子珍妮·克勞德（Jeanne-Claude）構思於60年代的藝術項目「被包裹巴黎凱旋門」（L'Arc de Triomphe, Wrapped），終於在二人去世後得以實現。（圖1）隨著該藝術項目的進行，一個城市公共場所的紀念碑建築被置入雕塑領域而引起討論。從某種意義上藝術家也再一次完成了從公共建築向雕塑作品的逆向轉換，也因此重新提出那個棘手的問題，即在當代「什麼是雕塑？」，雕塑是一個被附著的觀念嗎？披著雕塑的觀念可以打通萬有嗎？

博伊斯（Joseph Beuys, 1921-1986）在與學生對話中曾經引用阿德·賴茵哈特（Ad Reinhardt）的說法：「雕塑就是，你不斷地退後欣賞一幅畫時，不幸被絆倒地那個傢伙。」¹這未見得是博伊斯曉得用禪宗棒喝來引起我們對當代雕塑的思考。但是從博伊斯所活躍的1960到1970年代之後，雕塑的邊界確實越來越模糊難辨，頗多新興的藝術形態，例如：「現成物」（Ready-mades）、「偶發」（Happening）、「行為」（Performance）、「裝置」（Installation）、「空間」（Space）、「環境」（Environnement），也都放在雕塑的領域中討論，這些新興的藝術似乎又與傳統的雕塑迥然有別，因此，藝

1 Volker Harlan 著，韓子仲譯，《什麼是藝術？博伊斯和學生的對話》（北京：商務印書館，2017），頁90。

術界（Art World）不得不發明出一些新的詞彙來定義這些新的藝術形態。每當這些藝術形態從傳統雕塑中僭越而出的時候，對「什麼是雕塑？」這樣的反身性思考就此即彼伏。

1970年9月15日，藝術史學家羅伯特·歌德華特（Robert Goldwater）在紐約現代美術館（MOMA）策劃了展覽《什麼是現代雕塑？》（What is modern sculpture?），展示了從19世紀後期到當時的雕塑代表性作品，該展覽仍然以軀幹、肖像、立體主義、組合、浮雕和紀念碑等主題來分類，展示的還是物質形態的作品，顯然還是對傳統雕塑的總結陳詞為主，並未涉及二戰後對雕塑概念向非物質（Immaterial）領域的擴充。

但事實上，在這個展覽之前對雕塑穩定型態衝破，其實早已注入在藝術家的創作實踐當中。二戰之後：

雕塑邊界的逐漸模糊使傳統雕塑面臨前所未有的挑戰，我們已無法以主題、材料、技術、量體、三度空間、直立性、動態、平衡、功能與目的等等性質來定義雕塑。雕塑不再被看做是有固定邊界的穩定概念，戰後的重要事實早已突破了這個邊界。²

那麼，我們在後現代文化，尤其是當代藝術的語境中談論什麼是雕塑時，我們究竟在談論什麼？當我們產生這樣的問題時，其實並不是沒有固定的談論對象，各式各樣被稱為雕塑的事物一直都存在，而

2 陳貺怡，〈主編序言〉，《雕塑研究》21期（2019.5）。

只不過是我們缺少一套談論的語法，本文即是借助源於政治哲學的概念去詮釋雕塑領域內的問題。

文章採用「諸眾」與「例外狀態」均來自於社會哲學與政治哲學領域，那麼，不同領域內的概念是否適合詮釋作為藝術的雕塑呢？從跨領域的研究經驗來看，人文社會科學走到後現代理論的範疇，這種情況已經完全不會構成問題，巴赫金用音樂的術語「複調」(Polyphony)來詮釋陀斯妥耶夫斯基小說的詩學特徵；布爾迪厄(Pierre Bourdieu)用社會學的方法來把握藝術的社會性運作；雅克·朗西埃(Jacques Rancière)的理論觸及當代藝術中美學政治問題；奈格里用新馬克斯主義(Post-Marxism)的視野來把握藝術史等等，都為我們樹立了人文領域跨學科的典範。於本文相關的研究來自倫敦蘇富比藝術學院(Sotheby's Institute of Art)的安東尼·唐尼(Anthony Downey)，他以阿甘本「神聖人」(Homo Sacer)以及「赤裸生命」³(Bare Life)的政治學概念來詮釋「藝術政治化」創作類型的當代藝術作品，例如：克里斯托弗·布切爾(Christoph Buchel)和詹尼·莫提(Gianni Motti)的〈關塔那摩行動〉(2005)，和雅埃爾·巴塔娜(Yael Bartana)的作品〈野種〉(2005)。而本文意在跨出以政治學概念來詮釋政治化的藝術作品之侷限，試圖從義大利政治哲學家奈格里和阿甘本政治哲學的概念中，吸取一套非政治化的思維邏輯，用來詮釋當代雕塑，以此來回應雕塑在當代去定義(Dé-définition)之後似乎無法討論的尷尬。

3 Giorgio Agamben 著，吳冠軍譯，《神聖人》(北京：中央編譯出版社，2016)，頁13。「赤裸生命即神聖人的生命，這些人可以被殺死，但不會被祭祀。」

二、雕塑的「例外狀態」及其拓展

雕塑一定是物體在空間中分佈（deployment）的藝術嗎？19世紀末，雕塑逐漸脫離萊辛所判定的空間中共時的（Simultaneously）感知形式，首先是從空間與平面二元思維的鬆動開始。形式主義的先驅阿道夫·希爾德勃蘭特（Adolf Hildebrand, 1847-1921）在其著作《造型藝術中的形式問題》（1893）中提出「藝術的形式問題」即繪畫、雕塑和建築應該有相同的構成原則，這便是希臘藝術中的浮雕（Relief）觀念，「浮雕觀念的原理是平面上的二維空間和視錯覺所產生的統一深度判斷上的三維空間的整體效果。」⁴希爾德勃蘭特認為浮雕效果在繪畫、雕塑和建築中都應該具有的統一形式，他在著作中列舉了林布蘭特（Rembrandt）和提香（Tiziano Vecelli）的作品（圖2、3）來說明：「一幅畫的和諧效果取決於藝術家憑藉這種普遍的浮雕觀念把每個單一價值表現為相對價值的能力。只有這樣，他的作品才能獲得一種統一的衡量標準。」⁵對於雕塑而言，重要的是平面效果得以有力表達，他列舉了古希臘雕塑整體空間的清晰性，與切利尼（Benvenuto Cellini）浮雕作品中突起而非統一在一個平面上的效果進行對比，去強調浮雕觀念。希爾德勃蘭特認為浮雕觀念作為一種形式法則被排除在繪畫與雕塑之外是19世紀造型藝術的缺陷，這種缺陷意味著藝術家與自然的藝術聯繫的斷裂，所以，浮雕觀念應該作為一種「指導原則」貫穿於造型藝術。

4 Adolf Hildebrand 著，潘耀昌譯《造型藝術中的形式問題》（北京：商務印書館，2019），頁51。

5 Adolf Hildebrand 著，《造型藝術中的形式問題》，頁48。

緊接著畢卡索 (Pablo Picasso) 1912 年的作品〈有藤椅的靜物〉 (Nature morte à la chaise cannée) 在繪畫的平面上拼貼了藤編的椅面，使作品處於繪畫 (平面) 於雕塑 (空間) 之間的模糊地帶，並且用麻繩取代了架上繪畫的畫框，打破了架上繪畫的固有形式。沿著這樣的脈絡，豐塔納 (Lucio Fontana, 1899-1968) 從畫布的平面走向了空間，1949 年他在米蘭的納威利奧畫廊 (Galleria del Naviglio) 展出了他的第一個「空間環境」 (Ambiente spaziale) 作品，他開始了所謂的「空間主義」 (Spazialismo) 創作，稱這些作品為「空間概念」 (Concetto Spaziale)，並將其用於從 1949 年開始的〈孔〉 (Buchi) 系列，和他在 20 世紀 50 年代中期建立的〈切割〉 (Tagli) 系列。關於繪畫和雕塑模糊地帶的討論，後來由格林伯格 (Clement Greenberg) 推動的「新雕塑」 (New Sculpture) 最終雖然導向了繪畫，但是我們也不能簡單認為他是用視覺和智性來統領雕塑，作為對繪畫的反芻。形式主義者的目的是不同的，希爾德勃蘭特試圖找到雕塑與繪畫的統一形式，這種統一的形式可能促成對藝術分類的排除，而格林伯格卻與之相反，其的目的是確立藝術媒介各自獨立的形式。格林伯格的謬誤在於，藝術並非為了成就媒介的純粹性而存在，而是媒介在於能夠通達藝術，因此，以媒介的獨一性為藝術分門別類的作法顯然是站不住腳的。

隨著形式主義對雕塑概念的鬆動，在《藝術與物性》中邁克爾·弗雷德 (Michael Fried) 列舉唐納德·賈德 (Donald Judd)、羅伯特·莫里斯 (Robert Morris)、托尼·史密斯 (Tony Smith) 等人的作品，來說明「物性」 (Objecthood) 的概念是一種對繪畫與雕塑的雙重排除，即「作為既非繪畫也非雕塑的東西，或者，彷彿一件藝術品——更確切的說，一幅現代主義繪畫或雕塑——在某個根本的

方面不是一個物品。」⁶ 弗雷德認為「物性」是一種與「普普藝術」（Pop Art）以及「光效藝術」（Op Art）相對的「實在主義藝術」（Literalist）——既非現代主義繪畫，亦非現代主義雕塑：

具體說來，實在主義藝術將它自己構想為既非現代主義繪畫，亦非現代主義雕塑；相反，它是靠了對這兩者特殊的保留，或者更糟糕，是靠了有關這兩者的東西，來獲得動機的；它可望取代它們，儘管也許不那麼確切，或者不那麼急切。但是，在任何情況下，它都想要基於一個立足點將自己確立為一種獨立的藝術，可以與兩者平起平坐。⁷

而後他又說明「物性」只有與情境相連才能實現，這樣的觀點最終還是海德格（Martin Heidegger）現象學的演繹。我們會在後面的篇幅裡來解釋「物性」在當代雕塑中新的理解——是通過海德格現象學以及博伊斯的藝術實踐詮釋出來。

某種意義上看當代雕塑史，其實也是一部跨媒介意義上對傳統雕塑的僭越史，從 20 世紀開始對雕塑的一次次突破，幾乎可以開出無盡的清單，如果從阿甘本的政治哲學概念「例外狀態」中刨除法律與政治領域的專斷性，或者，我們換一個場域。除了安置於「神聖人」之上，除了面對當下的難民問題，在公法與政治事實之間，法秩序與

6 Michael Fried 著，張曉劍、潘語冰譯，《藝術與物性》（南京：江蘇鳳凰美術出版社，2013），頁 160。

7 Michael Fried 著，《藝術與物性》，頁 156。

生命／生活之間，民主與專制之間奏效的例外狀態，對於雕塑概念的拓展——在雙重排除之下的懸置狀態，也將是一種有力的詮釋。

追根溯源「例外狀態」由卡爾·施密特（Carl Schmitt）在他的著作《政治神學》（1922）一書中確立，由阿甘本從「神聖人」的概念重新發展出來，體現「赤裸生命」被雙重排除。但是我們不去綜述例外狀態在法律以及政治領域內的意涵，而是從阿甘本對此概念的發展中提取其廣義上的內在邏輯，作為對當代雕塑概念的分析工具：

例外是一種排除。被排除在一半規則外的是一種個案。但例外最固有的特徵是，從規則內部被排除出去的東西，並不因為被排除而與規則絕對無關。相反，作為例外被排除的個案，仍舊以規則之懸置的形式而保持著它本身與規則之間的關係。規則應用於例外上的方式，便正是不再應用於後者之上、從後者那裏撤離出來。於是，例外狀態並非先於秩序的混亂狀況，而是因秩序之懸置而導致出來的情境，另外，根據它的詞源學源頭，確實被置於外面（ex-capere），而並非簡單地被排除。⁸

對照此概念，雕塑的躍進一直伴隨著對二元性的破除，直至一種雙重的排除。1914年，杜象（Marcel Duchamp）拿出一個現成的〈瓶子架〉（Bottlerack），一件現成物把雕塑從其內部的語法結構轉

8 Giorgio Agamben 著，《神聖人》，頁 25。

移到了外部的語境，這也暗含了後來海德格現象學的邏輯——作品的「在世存有」（Being-in-The-World），杜象揭示了雕塑作品不是依賴自身的底座而作為作品孤立存在的，這件作品是對生活場域與藝術場域的雙重排除（它一旦成為藝術作品，就不能再回到生活的場域？或者，它在生活的場域中就不能被當作藝術？）接踵而至的摩霍利 - 納吉（László Moholy-Nagy, 1895-1946）把握時代精神，去除了雕塑作為空間的廣延性的專斷論調，以其所謂的「平衡雕塑」（Sculpture in Equipoise），「動態雕塑」（Kinetic Sculpture）來提醒任何空間組織中都隱含著時間經驗的本質。

沿襲著這樣雙重排除的邏輯照進當代雕塑，我們還有一系列的名字：博伊斯（Joseph Beuys, 1921-1986）發展出來「社會雕塑」，激浪派（Fluxus）的「偶發藝術」（Happening），義大利的「貧窮藝術」（Arte Povera），曼佐尼（Piero Manzoni, 1933-1963）「活雕塑」（Sculptures vivantes）、大地藝術（Land Art）、攝影雕塑（Photo-sculpture）、錄像雕塑（Video-sculpture）、電影雕塑（Cinema-sculpture）、聲音雕塑（Sculpture sonore）等等，當代雕塑幾乎延展了所有當代藝術的媒介，對於 20 世紀初的雕塑而言，這些：「在例外中被制造出來的這種情境，有一個奇怪的特點：它既不能被定義為一種關於事實（fact）的情境、亦不能被定義為一種關於正確（right）的情境，而是創立兩者之間的一種悖論性的無區分地帶。」⁹

9 Giorgio Agamben 著，《神聖人》，頁 26。

從傳統的觀念來看，雕塑的概念應該建立在人與物關係上討論，在認識論上主／客二分的時代，雕塑在 20 世紀之前基本上被認為是人延續記憶、創造回憶的物質生產，羅賽琳·克勞斯 (Rosalind E.Krauss) 認為羅丹的雕塑〈地獄之門〉 (La Porte de l'Enfer, 1880-1917) 象徵著雕塑的過度階段，雕塑走出紀念碑的樣式，從歷史、文學中解放出來，「雕塑在超越了紀念碑創作邏輯的限制後進入了所謂的負狀態，即一個無位置感、無方位感的空間。」¹⁰ 20 世紀初，雕塑家的浮雕觀念和立體主義重塑著雕塑的場域。值得一提的是，羅賽琳·克勞斯在討論羅丹的〈地獄之門〉時，把作品置入一種原創／複製的辯證之中，指出了「原創」作為一種現代性神話，壓抑了另一面的「複製」，而羅丹的作品本來就是二者之間的辯證。

更進一步，克勞斯指出了現代雕塑徹底成為雙重排除的組合，即是將「非風景 (no-landscape) 添加到非建築 (no-architecture)」 (圖 4)¹¹，這種雙重排除使雕塑：「不再是兩者間享有特權的中間物，它實際上根本不是中間術語；雕塑更是位於場域邊緣的一個術語，場域內還存在其他相異的結構。」¹² 這種雙重排除的例外狀態促成到 20 世紀 60 年晚期，藝術家開始嘗試把風景和非風景，建築和非建築結合在一起，至此成就了雕塑領域的拓展。

1960 年代，雕塑從有形質作品的多樣性增生，經歷了各種去中心化的嘗試 (極簡主義)，以及從物質實體到生活世界的躍進，這個

10 Rosalind E.Krauss 著，周文姬、路珏譯，〈雕塑場域的拓展〉，收錄於《前衛的原創性及其他現代主義神話》 (南京：江蘇鳳凰美術出版社，2015)，頁 27。

11 Rosalind E.Krauss 著，〈雕塑場域的拓展〉，頁 230。

12 Rosalind E.Krauss 著，〈雕塑場域的拓展〉，頁 230。

轉變過程也並非是一蹴而就的，在思想的發展和實踐的積累上都經過了鋪墊，一方面受到結構語言學（Structural Linguistics）的影響；另一方面受到現象學，尤其是海德格後期現象學的影響（文本《藝術作品的本源》），從博伊斯到基弗（Anselm Kiefer）都受益於此；以及受到約翰·杜威哲學的影響（文本《藝術及經驗》），「反形式」（Anti-form）的阿蘭·卡布羅（Allan Kaprow）試圖打通藝術與生活之間的藩籬（文本《藝術和生活的模糊分際》），可事實上造就了非生活／非藝術的樣本。後冷戰時代世界各地「社會介入藝術」（Socially engaged Art）的藝術家秉行「去美學化」、「去作者化」、「去作品化」的藝術實踐，從物質化作品的創作轉變成「事件」的製造，雕塑因此而成為社會形態的「造型方法」。

隨著雕塑不斷經歷變形與拓展實際上也擴展了當代藝術的場域，與此同時曾出不窮以雕塑命名的當代藝術被迫面對一系列新的問題：

一個事件如何發生？對此時此地之變形的激情和欲望如何發展？今天的革命如何呈現自身？如何徹底地重新思考人？抽象物如何成為實踐 (praxis) 的主體？抽象化欲求怎樣的世界，並且如何來欲求？與這變形的極端姿勢相對應的生命形式是什麼？¹³

橫互的這些問題，同時也創造著新的機遇，當代藝術走入「非物質」，走進「對身體的沈浸」（Immersion amidst bodies），也更加的

13 Antonio Negri, *Art and Multitude : Nine letters on art* (Cambridge : Polity press, 2011), p105-106.

變動不居，它通過語言的（linguistic），協作的（cooperative），電子的（electronic）和信息的網絡（networks）來加以實現。藝術的生產正是體現了一種非物質的勞動，情感的勞動和認知性的勞動——也就是不再以勞動時間和勞動強度來計算價值的勞動形式，這些思潮自然推動了當代雕塑去實體化的過程，無論是有物質性質的雕塑作品，還是非物質的雕塑，在「諸眾」的概念面前皆可以看做智性的、情感的勞動，這是站在藝術作為非實體、流動性經驗的角度來定奪的。在這個意義上與杜威（John Dewey）的看法如出一轍，物質材料並不天然就是藝術的媒介，而是物質材料是因為藝術而成為藝術的媒介：「每當任何材料找到一個媒介表現其在經驗中的價值——即它的想像性與情感性價值——之時，他就成為一件藝術作品的內容。因此，持久的藝術鬥爭是將日常經驗無法表達的材料轉化為雄辯的媒介。」¹⁴

義大利的「貧窮藝術」即是運用這樣的創作邏輯，貧窮當然不是指創作材料的使用上，再普通不過的材料也能架起生活與藝術之間的橋樑，貧窮藝術的目的是對主流文化制度的斷然拒絕，是一種以物質媒介表明態度（Attitude）的藝術。

三、從海德格現象學的物質觀到「社會雕塑」與「諸眾」

如果我們在媒介的基礎上確立我們的論述，我們會認識到，他們形成一個連續體，一個光譜。盡管我們也許會區分藝術門

14 John Dewey 著，高建平譯，《藝術即經驗》（北京：商務印書館，2010），頁 263。

類，正像我們區分所謂的七種基本顏色一樣，沒有人能夠說出一種顏色結束而另一種顏色開始的準確位置。¹⁵

杜威在其文章〈各門藝術的不同實質〉中分析了藝術媒介的延續性就像光譜一樣，也就是說藝術無法按照單一媒介來劃分門類，而要以藝術的經驗來統籌，每一位藝術獨創者都會打破先驗的規則，不是媒介規定著雕塑。雕塑的媒介在當代其實已經完全不受限制，面對一些被稱之為雕塑的作品，我們甚至無法篤定對雕塑的判准，雕塑也因此失去了自身的規定性。無論是人類的身體、還是工業化生產帶來的物品，甚至人的觀念和行動都可以成為雕塑創作的媒材，我們如果用知識考古（Archaeology of Knowledge）的方法來檢視，從具有基座、物質材料的雕塑，到雕塑媒介侷限的完全打破。這個過程並非是克勞斯為了推崇極簡主義（Minimalism）的線性邏輯——雕塑的轉變從精緻、理想的媒介轉為時間性的物質媒介——始於羅丹的努力，到極簡主義的雕塑而實現。雕塑邊界的拓展是諸多「例外狀態」的集合，構成了雕塑史上「諸眾」的事件。

在雕塑從物質到「諸眾」轉變的過程中，博伊斯無疑是規則的打破者，他發展出來的「社會雕塑」並不以物質為創作的媒材，但又是與他源自現象學的物質（Substanz）觀念息息相關，博伊斯用兩個詞語來解釋物質的意義，分別是「質料」（Stoff）和「事物」（Sache），這兩個詞在德語中也都有物質的意思，「質料」是現實存在的物質材料，但是有別於英文中廣義上的材料（Material）一詞的用意，「質

15 John Dewey 著，《藝術即經驗》，頁 263。

料」是具體實質，也就是海德格現象學意義上的「上手之物」，體現了物質的實在性，是一個可以被直接經驗到，可把握的具體存在，也是進入物質世界的門檻。而「事物」更加偏重於事件，也就是因物啓事，博伊斯認為「事物」是由態勢（Konstellation）所決定的物質內部自身的造形原則、發展方向以及進化法則。在博伊斯看來所爲的物質是「質料」與「事物」的統一，也就是「質料」要以「事物」的方式而完成。¹⁶

這一點與海德格現象學的觀念十分吻合，雕塑從物質到非物質媒介的引渡繞不開海德格對「物」的創造性詮釋。我們知道在海德格那裡「物」不是錯失了物因素本質的「傳統的物的概念」，也不是自器具本質的「流行的物的概念」，他把「物性」（die Dingheit）作為物之存在，「物性的規定方式把物理解為特徵的載體、感覺多樣性的統一體和具有形式的質料。」¹⁷，對於藝術作品而言，我們不能順著物去思考其組成的藝術作品，而是要從作品來把握藝術作品中物之整體：

作品中的物因素是不能否定的，但如果這種物因素歸屬於作品之作品存在，那麼，我們就必須根據作品因素來思考它。如果是這樣，則通向對作品的物性現實性的規定的道路，就不是從物到作品，而是從作品到物了。¹⁸

16 Volker Harlan 著，《什麼是藝術？博伊斯和學生的對話》，頁 222。

17 Martin Heidegger 著，孫周興譯，〈藝術作品的本源〉，收錄於《林中路》（北京：商務印書館，2015），頁 17。

18 Martin Heidegger 著，〈藝術作品的本源〉，頁 26-27。

也就是說在作品中的物應該是隱而不彰的，而要通過意向性（Intentionality）開顯出作品之中被「自行設置入的真理」，因此，海德格在《藝術與空間》（1969）一文中對雕塑給出了一個意向性強烈的定義：「雕塑即有所體驗地把諸位置帶入作品中，憑諸位置，雕塑便是一種對人的可能栖居之地帶的開啟，對圍繞著人、關涉著人的物的可能栖居之地帶的開啟。雕塑：在其創建者諸位置的作品中體現存在之真理。」¹⁹

海德格把物理解為聚集「天、地、神、人」四重根（das Geviert）的世界，而物的聚集發生之場所（Loci）是由海德格對雕塑定義的關鍵詞「位置」所提供的，也就說因應「位置」方可開啓雕塑作為藝術作品的真理。

海德格的弟子高達美（Hans-George Gadamer）更是繼承發揚了海德格的藝術存有論，在其著作《詮釋學：真理與方法》中強調了藝術活動以「遊戲」方式的本體論重要性。當以遊戲的方式進入到雕塑作品的場域（Field）中，不再強調某一固定的「位置」。作者、作品、觀眾都不再是單一向度的主體，而是一種互動的關係，這裡不對自席勒（Friedrich von Schiller）再到高達美發展的遊戲說拿來分析當代雕塑，但是這種在場域中對共生關係的探討，似乎預示了 90 年代尼古拉斯·伯瑞奧德（Nicolas Bourriaud）《關係美學》的出場。

博伊斯的「社會雕塑」建立在這樣的物質觀念之上，也因此擴展了藝術在當代的觀念。博伊斯同時深受受魯道夫·施泰納（Rudolf

19 Martin Heidegger 著，孫周興編譯，〈藝術與空間〉，收錄於《海德格選集》上卷（上海：三聯書店，1996），頁 487。

Steiner, 1861-1925) 的人智學 (Anthroposophy) 影響, 1963 年, 博伊斯提出了「擴展的藝術概念」, 強調打通人的感官與意識之間的連結, 成為「通感藝術」來擊破施泰納所批判當今的「弱感官世界」, 這個概念的實現必將伴隨著雕塑實踐上綜合材料的擴展, 雕塑創作不再侷限於傳統的媒材。另外, 這個概念也是雕塑作為社會介入的方法論, 擴展到了政治以及社會生活的方方面面, 是對每一個人的創造性本質的理解與拓展, 因此, 「人人都是藝術家」首先是建立在「諸眾」意義上的人, 「社會雕塑」實際上是一場「諸眾」事件。

博伊斯的「社會雕塑」出現在戰後, 帶有很強的彌賽亞情節, 當後現代思潮成為我們把握世界的主要思維, 人們否定了超驗的、絕對真理, 而跌入一種相對主義的迷思之中。結構主義者們宣告啓蒙理性所建構的堅固知識系統已經土崩瓦解, 後結構主義者暴風驟雨般地解構了形而上學, 在這樣的時代背景與文化思潮下, 義大利的政治哲學家安東尼·奈格里重新提出了「諸眾」²⁰ 的概念, 對藝術進行詮釋, 為我們理解當代雕塑提供了新的視野。「諸眾」源自政治學概念, 奈格里引用此概念也不是全然為了對當代藝術進行詮釋, 但是不妨礙

20 「諸眾」首先由義大利人馬基亞維利 (Niccolò Machiavelli) 提出, 後來被斯賓諾莎 (Baruch de Spinoza) 重述, 與霍布斯 (Thomas Hobbes) 「人民」(people) 的概念相對應。當代在奈格里和邁克爾·哈特 (Michael Hardt) 的著作《帝國》(Empire) (2000) 中對「諸眾」進行了進一步的論述, 用於稱呼一種新的反對全球化資本體制的模式, 並在其隨後的著作中《諸眾: 帝國時代的戰爭與民主》(Multitude: War and Democracy in the Age of Empire) (2004) 中進行了概念擴充。在「帝國」的理論框架中「諸眾」是對人民——階級意識——民族國家觀念的替代。霍布斯的「人民」(people) 概念和斯賓諾莎的「諸眾」概念是分析當代公共領域的重要的工具。「人民」和「諸眾」這兩個在熾烈的衝突之火中錘煉出的互相抵觸的概念在現代政治—社會類屬的定義中發揮了重要的作用。

我們以此為切入點來理解「去物質化」、「去作者化」甚至「去作品化」——作為無差別「情感勞動」當代雕塑。

「諸眾」可以理解為包含著多樣性的「一」，諸眾這個統一的「一」在當代不再是霍布斯意義上的國家形式，或者某種集權的形式，而是語言、智力、人類共有的才能。這個「一」不再是「承諾」（Promise），而是呈現為某種「前提」（Premise），「人民」和「諸眾」這兩個概念曾經是 17 世紀以來政治哲學爭論的焦點，「諸眾」一直被「人民」的概念壓抑而顯示為一種退場。「諸眾」是共享經驗的、普遍的個性化，「諸眾」並非結論性的概念，應該建立在一個允許存在差異的基礎之上（Paolo Virno），因此「人民」對應的是瓦格納「總體藝術」（Gesamtkunstwerk）的概念（瓦格納曾稱其「總體藝術」的作者是人民），而「諸眾」應該是「存在」的多樣性，是一種藝術民主的真正形式。

「諸眾」是被奈格里提上本體論的高度的政治哲學概念，一方面奈格里以後馬克思主義式的社會學解讀作為詮釋當代藝術的方式，另一方面，也延續了他所認同的海德格現象學傳統。奈格里用「諸眾」借來論述當代的藝術狀況，主要是強調在當代，藝術已經不能被看作康德式「天才的創造」，藝術史也不是瓦薩利式的天才的傳記史，而是應該走向「諸眾」——「藝術即諸眾」，藝術史就是諸眾的事件，這對於 1960 年代之後，雕塑逐漸去實質化，發展成為介入社會的事件這一條路線提供了相應的理論基礎。尤其是博伊斯的「造型藝術」、「社會雕塑」的概念，可以被看作進入「諸眾」的行動，我們來看博伊斯對「社會雕塑」的描述是：

我的目標必須被理解為推動雕塑觀念的轉換。這將激發我們去思考雕塑研究是什麼，雕塑的概念是如何延伸到那些不可見的物質上的，它又是如何能夠被每個人所運用的：

思維形態——我們是如何塑形我們的思想的。

語言形態——我們是如何把我們的思想轉化成為語言的。

社會雕塑——我們是如何塑造我們生活的這個世界，又是如何去安排它的；雕塑是一個進化過程，每個人都是藝術家。因此，我的雕塑並不是固定的和完美的。變化過程仍在雕塑中繼續；化學反應，發酵過程，色彩變化，腐敗，風乾。所有都在發生改變。²¹

由此可見博伊斯「雕塑」的概念不必作為一個空間的實體（圖5），²²這是一種雕塑向後現代思維的引渡，已經不再以物質與精神來作為雕塑媒介的區分，藝術最大的模糊地帶無疑在物質與非物質、藝術與非藝術之間，非藝術的集合從觀念到日常生活也都囊括在內，藝術絕不是對思想概念、生活經驗以及一切非藝術事務的簡單排除，反之亦然。在博伊斯的藝術中，我們不再以物質和精神的二元思維來把握世界，而是以物質的真理開顯使藝術成為「諸眾」的事件，也就是「人人都是藝術家」。

博伊斯的「雕塑」是在傳播一種創造性的經驗，從另外一個角度，我們可以從後馬克思主義社會分析的方法來理解藝術可以由一種生產而最終體現為創造性的經驗：

21 Volker Harlan 著，《什麼是藝術？博伊斯和學生的對話》，頁13。

22 Volker Harlan 著，《什麼是藝術？博伊斯和學生的對話》，頁20。

…藝術活動總在一種特定的生產模式內部…藝術活動是一種勞動力的模式，…藝術活動所有的產物都可以如此輕易的變為商品，…一件產品也可以相反地獲得一種特定價值（現成物），…就像資本主義時代生產的所有客體：既是一件商品，也是一種活動。²³

承接這樣的觀點奈格里認為，大眾藝術家提出了一種純粹的建構能力，把藝術最終引向了一種創造性經驗的行動。奈格里列舉了從畢卡索到克里斯托這些現代藝術以來開宗立派的大師，目的是強調藝術已經逐漸從一種風格的演變，逐步走向一種開創性經驗的創造。²⁴這是當代藝術思想重要的轉化，如果沒有這一步，藝術無法走入「諸眾」。但是值得討論的是，藝術的經驗未見得一定是阿蘭·卡布羅的生活經驗，當藝術試圖進入日常生活，取消掉與生活之間的界線，實際上更多的藝術創作走到了對生活和藝術的雙重排除之中，也就是一種非藝術也非生活的狀態。有些荒誕的是，從當代藝術的歷程來看，即使這樣的狀態也拓展了雕塑的場域。

20世紀當我們重新檢視主體性之時，便不再兩極對立的看待事物的界限，超驗的二元結構的崩塌也反應出後現代社會不再呈現出如馬克思認為的一個簡單的結構性敵對關係，也就是資產階級與無產階

23 Antonio Negri. *Art and Multitude: Nine letters on art*, p.108.

24 “Picasso and Klee, Duchamp and Malevic, Beuys and Fontana, Rauschenberg and Christo: despite the obvious differences between them, we recognize all of them as actors in one and the same creative experience.” Antonio Negri. *Art and Multitude: Nine letters on art*, p.105.

級的對立，也不再自然或使用價值的簡單分割。尤其非物質勞動，認知勞動，和情感勞動，這些勞動形式不能用標準的勞動時間來衡量。在這個時代，人們通過工具來延展身體，通過技術來改造世界，技術的轉變亦是人類社會的結構性轉變的結果，世界經歷了一種「機器轉向」(tournant machinique)，人的生成經由人為自己配備的義肢而拓展，逐漸賽伯格(Cyborg)化。從勒魯瓦-古爾漢(André Leroi-Gourhan)到西蒙東(Gilbert Simondon)再到斯蒂格勒(Bernard Stiegler)這一脈的技術哲學家抓住了人類起源與技術起源的統一性。從這樣的機器轉向我們看到了藝術在當代的不斷抽象，揭示了自現代以來的雕塑變形(Metamorphoses)，這樣的變形肇始於義大利的未來主義(Futurism)，從波丘尼(Umberto Boccioni) 1913 年的作品〈空間中連續性的唯一形體〉(Forme Uniche della continuità nello spazio)中可以看到這樣的轉變。

無論是市場化，技術化、信息化乃至當今的數位化都在潛移默化的改造著當代雕塑的定義。尤其是技術哲學讓我們看到主體與客體，物質與精神之間的相對性，斯蒂格勒在其著作《技術與時間》三卷本的 1、2 論述了技術起源，²⁵ 斯蒂格勒看到了技術型的轉換所帶來社會型態的改變，當技術使這個時代轉向了非物質勞動，我們深深步入後現代社會，一切生命的技術作為社會治理術——介入社會的「社會雕塑」也是一種生命政治(Bio-politics)。

25 Bernard Stiegler 著，裴程譯，《技術與時間：1 愛比米修斯的過失》(南京：譯林出版社，2019)；以及 Bernard Stiegler 著，趙和平、印螺譯，《技術與時間：2 迷失方向》(南京：譯林出版社，2010)。

四、總 結

人類走入訊息社會之後，碎片化、爆炸般的信息不停地湧向我們，內爆（Implosion）是與「身體的延伸」相對立的「意識的延伸」，相對人的心理來說，內爆使地理意義上的距離變近，活在螢幕生存之中的我們被圖像包圍，被時代摧毀的不只是創造性的意象（Image），更有我們的想象力（Imagination）。身體的延伸是機械時代的特徵，體現為未來主義般的速度與變形，雕塑開始佔領空間和物質材料。意識的延伸是數位時代的特徵，更多的塑造在人的精神層面，雕塑也因此打破了媒介的限制。

在這樣的巨大空洞之下，當代雕塑應該是一種對思想的「造型」，也就是「社會雕塑」，以往我們把它看作一種「總體藝術」，但實際上從雕塑的轉變過程來看，其完成了雕塑從物質到諸眾的僭越，也就是從紀念碑意義上的「集體記憶」（Collective Memory）類型，轉向更多「個人記憶」（Personal Memories）的層面，這樣的轉向是對人本身的塑造，對個體自由的追求。

當代雕塑由於媒介的躍進，雖然難以維持共同的審美和意義邏輯，但是在藝術材料和技術創新上，在藝術疆界的擴展上，在與其他學科的跨越與重構上，以及進入生活世界，改造社會、政治領域都表現出積極的意義。但同時，當代雕塑面臨著與當代諸多領域相同的兩難境地，即是「一方面要在存有學／本體論意義上質疑對象的自在持存性和堅固性；另一方面又要在知識學／認識論的意義上否定自我的先驗明證性和確定性。」²⁶ 在這種雙重的懷疑和不確定中，我們可以

26 孫周興著，〈藝術現象學的基本問題〉，收錄於《以製造抵禦平庸：藝術現象學演講錄》（北京：商務印書館，2019），頁133。

看到當代雕塑面臨的問題也正是當代思想所面對的，這種尷尬境地涉及到一種雙重排除，因此，挪用阿甘本的政治哲學概念「例外狀態」可以對這種局面做出了有力的詮釋。

圖 版：



圖 1 Christo and Jeanne-claude. *L'arc de Triomphe, wrapped*, 2021. Paris.

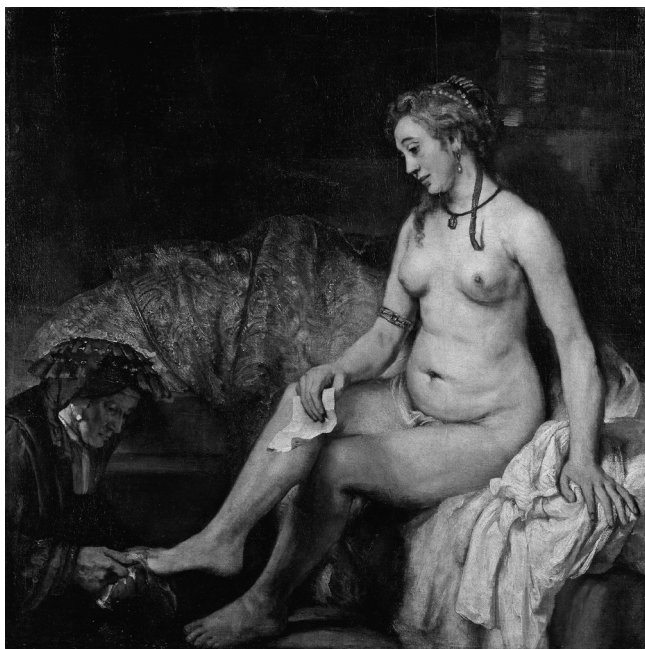


圖 2 Rembrandt. *Bathsheba at Her Bath*, 1654. Oil on canvas, 142 by 142 centimeters. Paris, The Louvre.



圖3 Cellini Benvenuto. *The Rescue of Andromeda*, 1550. Bas relief.

圖版來源：“Cellini - The Rescue of Andromeda.” Wikimedia. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cellini_-_The_Rescue_of_Andromeda,_17bronze.jpg.

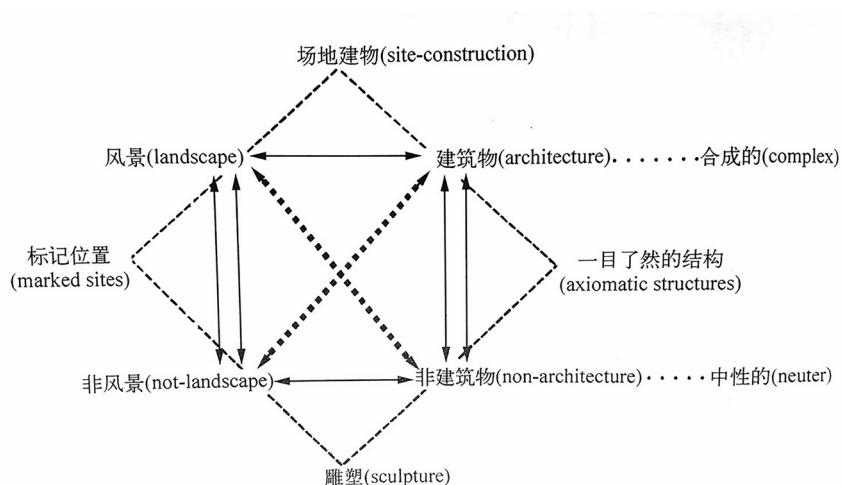


圖4 羅賽琳·克勞斯，引自〈擴展場域的雕塑〉，2015。

圖版來源：Rosalind E. Krauss 著，柯喬、吳彥譯，《現代雕塑的變遷》，北京：中國民族攝影藝術出版社，2017，頁230。

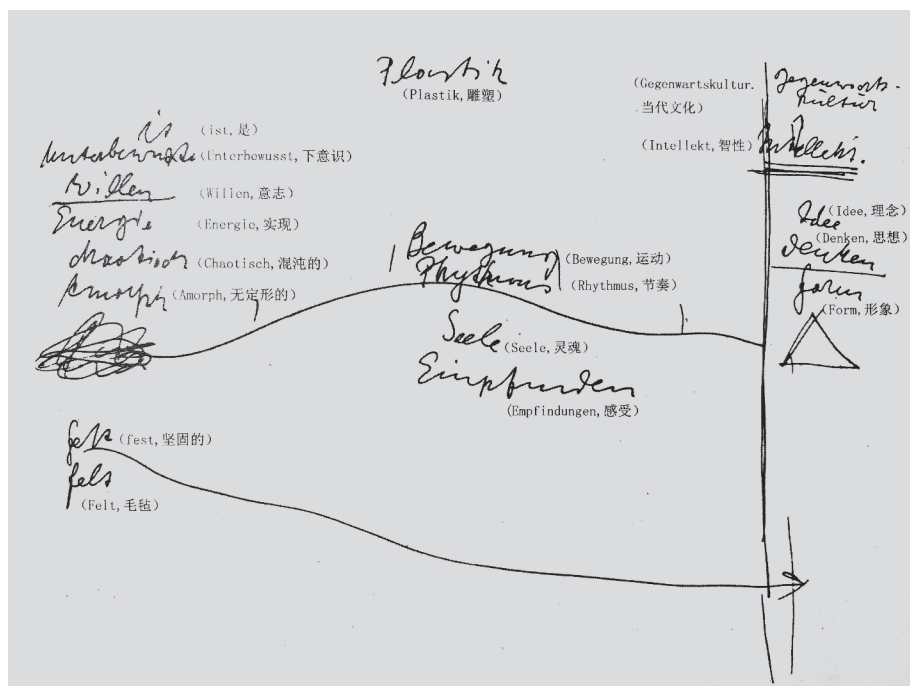


圖 5 博伊斯，〈雕塑理論示意圖〉，巴塞爾美術館圖冊，1969-1970。

圖版來源：Volker Harlan 著，韓子仲譯，《什麼是藝術？博伊斯和學生的對話》，北京：商務印書館，2017，頁 211。

參考書目

(一) 中文論著

Agamben, Giorgio 著，吳冠軍譯，《神聖人》，北京：中央編譯出版社，2016。

Agamben, Giorgio 著，薛熙平譯，《例外狀態》，西安：西北大學出版社，2015。

Causey, Andrew 著，易英譯，《西方當代雕塑》，上海：上海人民出版社，2014。

Dewey, John 著，高建平譯，《藝術即經驗》，北京：商務印書館，2010。

Fried, Michael 著，張曉劍、瀋語冰譯，《藝術與物性》，南京：江蘇鳳凰美術出版社，2013。

Harlan, Volker 著，韓子仲譯，《什麼是藝術？博伊斯和學生的對話》，北京：商務印書館，2017。

Heidegger, Martin 著，孫周興譯，《林中路》，北京：商務印書館，2015。

Heidegger, Martin 著，孫周興編譯，《海德格選集》上卷，上海：上海三聯書店，1996。

Hildebrand, Adolf 著，潘耀昌譯，《造型藝術中的形式問題》，北京：商務印書館，2019。

Krauss, Rosalind E. 著，周文姬、路瑤譯，《前衛的原創性及其他現代主義神話》，南京：江蘇鳳凰美術出版社，2015。

Krauss, Rosalind E. 著，柯喬、吳彥譯，《現代雕塑的變遷》，北京：中國民族攝影藝術出版社，2017。

Stiegler, Bernard 著，裴程譯，《技術與時間：1 愛比米修斯的過失》，南京：譯林出版社，2019。

Stiegler, Bernard 著，趙和平、印螺譯，《技術與時間：2 迷失方向》，南京：譯林出版社，2010。

Virno, Paolo 著，董必成譯，《諸眾的語法：當代生活方式的分析》，北京：商務印書館，2017。

孫周興，《以製造抵禦平庸：藝術現象學演講錄》，北京：商務印書館，2019。

（二）西文論著

Negri, Antonio. *Art and Multitude : Nine letters on art*. Translated by Ed Emery. Cambridge: Politypress, 2011.