觀念 / 文字 / 雕塑

Ideas / Written Words / Sculptures

李明學 | Ming-Hsueh Lee

國立臺北教育大學藝術與造形設計學系/所
專任助理教授

Assistant Professor, Department of Arts and Design, National Taipei University of Education

來稿日期：2021年6月30日
通過日期：2021年8月17日

摘　要

Q: 觀念存在於雕塑裡嗎？

A: ……

Q: 雕塑自己會說話嗎？

A: ……

Q: 假如雕塑可以呈現觀念，爲何藝術家還需要寫創作自述？

A: ……

Q: 當藝術家在構思想法時，觀念是如何穿越遊走於語言與作品之間？

A: ……

在此，以對話作爲開場的一種溝通形式，不僅是「文字」作爲內容，「形式」也是。

本文將透過上述提問，試圖探討藝術觀念、書寫文字與雕塑三者在藝術創作發展過程上的關係。藉由分析文字在藝術溝通上的功能與理解創作者意圖、藝術家的選擇、符號的應用在欣賞雕塑作品時所扮演的角色，本文意圖重新詮釋，思維、書寫文字與雕塑在藝術中複雜的關係與藝術意義。筆者認爲從觀念出發，語言文字書寫與視覺展示二者，可以透過相互消長的張力，一方面梳理過去能被理解的思考層面，另一方面拓展感知與理性的未知領域。在兩者作用下創造意義與感受，並型塑出關於藝術討論的可能空間。

關鍵詞：藝術觀念、書寫文字、藝術創作

Abstract

Q: Can ideas be embodied within a sculpture?

A: ……

Q: Can a sculpture talk by itself?

A: ……

Q: If sculptures can express ideas, why do artists need to write a statement?

A: ……

Q: Once an artist conceives an artistic idea, how does the idea traverse from idea to written words and artworks ？

A: ……

Here, utilizing the dialogue as a form of communication, it not only presents the ‘written words’ as content, but the ‘form’.

In order to answer these questions, this essay is going to examine the relationship between ideas, written words and sculptures in an art-making process. By discussing the role of written words in artistic communication, the intention of the artists, the choice of artists, and the application of symbols in understanding works, this research intends to clarify and reinterpret the complication of artistic meaning and relationship between thinking, written words and sculptures. As a result, I suggest that in terms of an artistic idea, both language and visual exhibitions can create the tension between each other. On the one hand, the artistic practice combines

through the layers of thinking that can be understood in the past, on the other hand, it expands the unknown areas of perception and reason. Together, words and artworks create meanings and feelings, generating a possible space for artistic discussion.

Keywords: Artistic Idea, Written Words, Art Practice

嗨，你好

許久未跟你聊藝術，想跟你說些上次還沒說完，關於雕塑的一些事情。上次聊到隨著馬塞爾．杜象（Marcel Duchamp）現成物（readymade）的提出，雕塑製作的過程與被觀看的方式開始轉向。杜象認爲：「現成物的選擇，與美學愉悅是無關的。」[1]。換言之，視覺感官經驗所帶出的愉悅，已無法全然作爲判斷藝術的關鍵。以我們最常說的杜象匿名小便斗爲例，這件作品的被理解，關鍵在於杜象扮演雙重身分，他出來爲理查．慕特（Richard Mutt）的作品〈噴泉〉（Fountain）辯護時所言：「他選擇它。他『選擇』了一個日常生活的物件放置在那，再給予一個新的標題與觀點，於是功能性被取消了，產了新的思維。」[2]，於是乎藝術家的「選擇」與「命名」成爲當前作品被理解很重要的項目之一。如此雕塑作品的觀念與內涵並非藉由作品的外觀來全然呈現，透過文字的介入，使得作品被理解的面向更爲寬廣，也使詮釋的可能被打開。我們或許可以這樣理解，隨著藝術的發展與定義的演變，雕塑作品與文字的關係顯得越來越複雜，藝術創作者們也不再僅以圖像或是雕塑等視覺化的方式表現情感與想法，而是藉由雕塑物件與語言文字的相互搭配，許多的思想觀念，不可見的感官經驗，或是抽象的感覺思緒，也在非完全仰仗視覺下以伴

1 Arthur Danto, "The Future of Aesthetics," in *Rediscovering Aesthetics Transdisciplinary Voices from Art History, Philosophy, and Art practice,* ed. Francis Halsall, Julia Jansen & Tony O'connor (Stanford, California: Stanford University Press, 2009), p.108.

2 Marcel Duchamp, "The Richard Mutt Case," in *Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas,* ed. Charles Harrison & Paul Wood (Oxford: Blackwell Publishing, 2003), p.252.

隨文字的方式，提供超出視覺文本的意義生產。譬如墨西哥藝術家泰瑞莎．瑪格勒斯（Teresa Margolles）的作品〈在空氣中〉（In the Air）在整個偌大的空間中以泡泡製造機，讓展場充滿漂亮晶閃的泡泡，然而這件作品的關鍵資訊來自於泡泡水的來源說明。製造泡泡的水是來自於墨西哥市公共停屍間，那些無名被謀殺受害者的洗屍水。以文字說明「水來源」的資訊使得觀者面對泡泡的感受有所不同，有別於日常的泡泡，觸碰洗屍水對某些人可能是種禁忌，於是死亡與幻滅、美好與恐懼，都在「得知」資訊後有著截然的不同的感觀經驗與詮釋。在當今雕塑的發展中，我們該如何應用文字，將創作者的觀念與作品的文化性帶出，且又不希望文字成爲取代理解雕塑的路徑，變成文字主導詮釋作品的全部？我或許就藝術創作者的實踐經驗與你分享一些藝術觀念、書寫文字與雕塑三者在藝術創作關係中的心得，也藉此釐清自己對書寫文字、觀念與雕塑在藝術中複雜性的意義與聯繫。

曾幾何時，對於語言使用的想像，或許過於貼近人們的日常與慣性，預設語言文字具有能力將思想與情感全然表達與溝通，甚至達到完全相互了解對方的可能。將語言文字認定爲具有透明性的清澈性質，進而推論語言文字在建立理性溝通甚至感性表達上，擁有某種絕對的優勢，在文法的基礎上，可以進行一種好似無庸置疑的相互理解。反之，雕塑作品其具多義性的詮釋空間，在相當程度上，似乎佔據了另一個位置，帶有想像成分、心理層面與非邏輯性的特質，總是使得意義指向晦澀不明並帶有某種模糊的感知地帶。明確與絕對的答案，似乎與帶有暗喻性、曖昧性與不確定性的當代藝術特徵相對立。這樣的想法，不禁讓我想起了早期蘇珊．朗格（Susanne Langer）對藝術作品與語言的區分。朗格認爲人的心智有兩種結構狀態，藝術

結構（art-structure）與語言結構（language-structure）兩種，雖然有所類似，但並非一模一樣。這兩者之間的差異，她認爲是可說出與不可說出（unsayable）的差別。她區分出討論的符號（discursive symbol）與再現的符號（presentational symbol）。[3] 前者有如一個相對應的系統，文字與意義存在一對一的理解之中，後者則爲一種藝術的結構，可將情感、心理狀態、感性地、複雜地與變動的意象符號化。[4] 換言之，「討論的符號」透過文字系統中單字、詞與句子處理外在世界的情形，而「再現的符號」則可以突破語言文字的限制，面對內在世界中更複雜的心靈層次。[5] 顯而易見的，朗格的說法過度強調文字語言與藝術作品間的二元對立關係，簡化了文字與藝術作品在思維層次上與呈現上所涉及的交雜脈絡，在正面效益中兩者可能因互補造成觀念的想像張力可能，或是不幸的造成相互消解意義，致使文字僅是作品的單一說明解釋或是作品淪爲文字插圖的窘境。在這個觀點上，或許可以從「語言不作爲溝通捷徑」切入進一步的討論。

當今的藝術創作者所面對的藝術面向是多元的，有人著重藝術的純粹性質，堅持「藝術爲藝術」的創作主軸。有人則是以藝術與生活的關聯，作爲藝術發展的可能行徑，進而討論藝術的社會責任、政治可能性等，有人仰仗直覺、神秘學、潛意識與非理性的身體感受，有人鑽研於辯證、結構語法，跨領域的涉及生物、植物、地質學、心理

3 Garry Hagberg, *Art as Language: Wittgenstein, Meaning, and Aesthetic Theory* (Ithaca, London: Cornell University Press, 1995), p.15-17.

4 Garry Hagberg, *Art as Language: Wittgenstein, Meaning, and Aesthetic Theory*, p.12-14.

5 Susanne Langer, *Philosophy in a New Key: A study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art* (Cambridge: Harvard University Press, 1969), p.260.

學等等都是藝術發展的可能面向。然而，處理這些面向的方式，無論是抽象的思維或是感性經驗的展現，用語言文字的方式，進行思維運作與再現想法、情緒，甚至是氛圍等的思想家或創作者，卻未必是藝術家，也可能是詩人、文學家甚至是藝評家、哲學家、社會學家等…。換言之，身爲一個藝術創作者其語言文字的使用方式，應該要與其他思想者有所不同。在此，有可能陷入對藝術定義的差異所引發不同立場的爭論，但可以確定的是，語言所扮演的角色在藝術上並不作爲「溝通捷徑」的方式，至少平鋪直述的語言使用，不是藝術創作的「直接」目的。舉例而言，高度使用語言作爲創作應用的觀念藝術家，約翰．巴爾代薩里（John Baldessari）曾以一句話直接寫在畫布上作爲作品，上面寫道：「除了藝術，所有的一切都從這張畫中被掃除，也沒有觀念在此作品之中」[6] 透過畫布以直截了當的方式，弔詭的呈現其觀念性的作品。觀者對這件作品可能的詮釋可以是「繪畫被掃除之後成爲藝術？」「這張用文字組成的畫沒有觀念，是藝術」抑或是「清除一切無關藝術之物，才能成爲藝術？」還是身爲一個觀念藝術家聲稱「這件作品沒有觀念？」其藝術性與語言的辯證，富有一種未完的延續可能，詮釋與想像滲透於畫布上，並利用一句話糾結於觀者的思考與閱讀裡，而並非如日常經驗中標語式的運作文字訴求，去簡單的告訴觀者一句話。整體呈現藉由語言文字談論某種無法談論之對象。另一位同爲利用語言的觀念藝術家勞倫斯．韋納（Lawrence

6 原文為：Everything is purged from this painting but art, no ideas have entered this work. Hanne Darboven,"Statement to Lucy Lippard"(1968) in *Conceptual Art: A Critical Anthology* ed. Alexander Alberro & Blake Stimson (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1999), p.64.

Weiner）慣以過去式描述材質與過程的陳述句（statement）[7]，展現某種可見與不可見之間的邏輯推演。如作品〈A WALL PITTED BY A SINGLE AIR RIFLE SHOT〉（被空氣步槍射擊於牆上的坑），好像說了什麼？又好像什麼都沒說。只藉由文句與字型達到溝通提示，藉此與觀者的交流。此外，針對當時藝術商業市場的反思，他以作品〈無需被實現〉作爲他著名的〈意圖宣言〉（declaration of intent）的關鍵，無需被呈現與執行的作品，只可能是「觀念的」，在傳播上與收藏上，都反思著過去對於作者製作權與收藏權的傳統。[8] 在此，兩者都是超出語言僅是溝通與直述的功能與目的，在「閱讀」文字情境裡週旋著關於藝術性的辯證。我們或許可以說，在觀念藝術之後，藝術發展難以脫離與觀念相關的理解，但時代背景不同，現今發展出涉及觀念的藝術作品，不一定是因爲反動「藝術商業化」或「極簡主義的主體退卻」，堅持高度強調意念與想法的方式來反對「形式」。[9] 反之，觀念如何藉由形式的展現而滲透在觀展經驗之中，語言文字的使用如何和作品共同製造意義與藝術經驗，區分出與其他「思想家」們不同的討論藝術面向，進而提出差異的切入點與貢獻才是重點。

創作者的觀念、觀者的觀念與創作過程出現的觀念，這些都與觀念藝術的發展脫不了關係，當今藝術創作對於語言文字的使用與觀念的強調更爲廣泛。對於創作者而言，在作品的構思與執行上，觀念時

7 Alexander Alberro, "Reconsidering Conceptual Art, 1966–1977," in *Conceptual Art: A Critical Anthology ed. Alexander Alberro & Blake Stimson* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1999), xxii.

8 Alexander Alberro, "Reconsidering Conceptual Art, 1966–1977," xxii.

9 Robert Atkins 著，黃麗娟譯，《藝術閒講》（臺北市：藝術家，1996），頁 65。

常是穿越遊走於語言與作品之間。語言在此扮演的角色複雜且巧妙，一方面在思考與計畫作品時，免不了以類似概念的方式與作品相互交纏，另一方面則是做爲書寫呈現上，以展覽標題、創作自述、作品描述等方式，扮演釐清作品文脈且不阻礙作品想像的角色。而透過語言呈現如隻字片語、口號等，作爲展覽作品的部分元素，更讓觀念、文字與雕塑交錯縱橫，共同製造著感官經驗與意義。如此使用語言文字與雕塑作品作爲共同建立溝通的方式，其仰仗的是思維的互相補充，雖其再現方式有所不同，卻涉及同一種觀念狀態。

哲學家雅克．德希達（Jacques Derrida）認爲對於口語的言說未必具有優先於文字書寫的討論，或有助於理解這盤根錯節的思維經驗。他說「人們所稱之爲視覺藝術的東西，也是一種書寫的形式，它並不隸屬於階級制度下的話語討論，也不屬於邏各斯中心哲學所宣稱在其權威之下。」[10] 對德希達而言，視覺作品與文字都是某種創作者思維所造成的某種痕跡，而書寫（writing）作爲一種思維活動與留下的證物，作爲一種雙重效果，思維藉由這樣的活動成爲某種敞開與想像的開始。換言之，文字書寫與作品同樣都作爲創作者思考的呈現，兩者不具前後或上下的階級關係。此外，對創作者而言，書寫的意義也並非完全可以控制的，思維文字與思維圖像總是難分難捨的交雜並影響著書寫，兩者相互的滲透彼此，相互的造成差異性，也相互的補充（supplement）著對方。以此觀之，語言的文字書寫與最終呈現的雕塑作品兩者，二者都是創作者的觀念痕跡，觀念之於文字與

10 Paul Patton & Terry Smith ed. *Jacques Derrida, Deconstruction Engaged: The Sydney Seminars* (Sydney: Power Publications. 2001), p.22-23.

雕塑作品，三者相互影響並產生意義，而意義的散播須藉由著文字與雕塑，有機會形成更多的意義與感知生產。在此涉及創作者觀念的討論，並非要爭執「作者中心論」與「文本開放」的詮釋權問題，而是將重心放在關於藝術的「觀念」，如何在藝術之名下，圍繞在雕塑作品展覽周邊，以及語言文字相關的使用上。

讓我們回到藝術展覽來談，展覽裡透過語言文字的提供，在作品標題、展覽標題、作品內容、創作自述、策展論述、作品說明牌等，這些語言文字的使用，目的在於爬梳或穿針引線並帶出可理解的語境跟文脈，進而讓觀者在欣賞雕塑作品時，不致落入無頭緒與不知道如何看作品的窘境。尤其是當代雕塑作品，如同美術學者亞瑟．丹托（Arthur Danto）所提示：假如藝術物件無法在視覺上與日常物做出區別，藝術最重要的關鍵將會倚靠在作品的「理由」上。[11] 然而，提出藝術品其觀念與理由的是藝評，好似較少爭議，但如果是創作者本身的自述，則會回到「詮釋權與創作者意圖」的討論。對於創作者需要提供創作自述，學者安娜．帕克斯（Anna Pakes）認爲與學院有相當大的關係，對她而言，藝術創作的研究不僅僅是做藝術而已 [12]，身爲創作研究者（practitioner-researcher）對於其對作品的意識（awareness）與清楚的反饋（explicit reflection）需回應他們最初的主題。換言之，「創作者意圖」對於重視文脈的學院中，相對顯得十分重要，需要創作者提供文脈作爲理解物件背後的客觀與解讀藝術意義的基礎，「創作者意圖」的確認，其所扮演的角色成爲區分學

11 Arthur Danto, “The Future of Aesthetics,” p.109.

12 原句為：Practice as research cannot be seen 'simply' as art.

院的藝術家與一般藝術家（ordinary artist）的關鍵。[13] 然而，帕克斯雖強調藝術的知識在於創作者的實踐過程，將意圖視爲學術環境中，爲求建立一個所謂評價機制所必須有的設限，但她也提醒藝術作品具有可被各種詮釋的可能機會，無須回到作者中心論去檢視，過度強調意圖會致使於藝術作品發展過程中，因自治性結構所產生的藝術發展機會被削減。[14] 我們或許可以這樣理解帕克斯的說法，創作者意圖對學院確認文脈發展是爲重要，但如果藝術品因詮釋受限，阻礙可能造就的理解，對藝術作品而言未必是好事。

回顧一下德希達創造延異（différance）這個字與對這個字的討論或有幫助這裡的理解。透過德希達對延異所提示關於意義的產生，我們理解意義的生產涉及一個無窮盡的過程，意義不是內含或是簡單的呈現自身，或是一對一的關係。對他而言，意義的產生透過相關的環節中，藉由確認「什麼不是」的效果來達成。換言之，意義的可能是在系統裡相互差異的關係之中產生。[15] 德希達透過將法文單字「差異」（différence）其中‘e’換成‘a’形成延異（différance），以這個動作致使文字的意義與過往意義相混合，表明一種混合新意義的可能，同時也造成與過去一定限度的脫節。換言之，意義的生成的過去與未來都在這個過程中發生，是一種不確定的意義增生。[16] 延異以一種無

13 Anna Pakes,“Art as Action or Art as Object? The Embodiment of Knowledge in Practice as Research”, University of Hertfordshire, accessed May 6, 2021, https://www.herts.ac.uk/__data/assets/pdf_file/0015/12363/WPIAAD_vol3_pakes.pdf.

14 Anna Pakes,“Art as Action or Art as Object? The Embodiment of Knowledge in Practice as Research”, University of Hertfordshire, accessed May 6, 2021, https://www.herts.ac.uk/__data/assets/pdf_file/0015/12363/WPIAAD_vol3_pakes.pdf.

15 Jacques Derrida, *Margins of Philosophy* (Brighton: Harvester Press,1982), p.11.

16 楊大春，《解構理論》（臺北市：揚智文化，1994），頁 32-33。

限的分異（differing）與延遲（deferring）的效應中透過延遲而區分，也在區分中不斷延遲，進而增加意義的可能性，在差異中自我再差異的狀態，並預設未來意義對現在理解的崩解與影響，如此，每次意義的理解都是暫且性且無絕對性質的。[17] 德希達對於意義沒有決定性與不確定的討論，主要是專注於文字理解上。然而如果我們理解文字意義都有延異這樣的效果運作其中，面對雕塑作品時的感受、理解作品意義的可能將是更複雜的。換言之，人們無法認定意義的產生全部來自於「創作者的意圖」作品其意義與美學魅力有可能來自於「雕塑作品本身」，這裡所指的作品包含材質、尺寸，一種身體感受下滲透的力量，文化氛圍中心裡的投射，也是物質所散發出的刺激思考的可能。學者史蒂芬．史貴芬納（Stephen Scrivener）就認爲，藝術品所帶來的溝通，涉及人們經驗某種遠見的可能性，而不是一個結論。他認爲藝術品使人們「去思考」一些事，而不是「知道」一些事。藝術提出對世界認識的不同觀點，使得藝術品同時可以是多種觀看的方式（ways of seeing）也是其自己存在的方式（ways of being）。

從史貴芬納的立場來設想，藝術品所扮演的角色是觸發認識世界其他可能的平台。[18] 這個想法也呼應學者漢克．史拉爵（Henk Slager）所強調藝術創作過程涉及自我反思批判與再評價的觀點中不斷的變動位置，藝術品做爲製造多重現實的形式媒介，涉及一個可以

17 Jonathan Culler, *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism* (Abingdon: Routledge, 2008), p.97.

18 Stephen Scrivener, "The Art Object does not Embody a Form of Knowledge," ResearchGate, accessed May 6, 2012, https://www.researchgate.net/publication/26506035_The_art_object_does_not_embody_a_form_of_knowledge.

討論知識、作爲思考交流與對話爭執的空間。[19] 換言之，圍繞在雕塑作品所談的觀念，涉及的不只是藝術創作者預先設想的，抑或是創作中決定的觀念而已，作爲雕塑本身，因物質性、文化意義、共感經驗等可能觸發的人類想像，於燈光、空間氛圍中自身所具有的魅力也是產生觀念的出發平台。此外我想補充一下，創作者「觀念」與雕塑作品可引發的「觀念」之外，創作過程出現的「觀念」則是常被忽略的一個部分，如果作者原意是重要的，創作者的自述之所以無法涵蓋全部的作者觀念，不外乎在透過實踐將觀念實現的過程中，有一些非語言文字思考面向的觀念。在創作過程中藉由媒材質感等觸發超出預設想像、執行製作時因場地而產生的各種可能變更，甚至錯誤與意外中的新發現，這些思維的轉向都會使創作整體，不只是原初意圖的簡單執行而已，而是有機會探索到一個全新領域的觀念可能。創作的觀念思考與展覽的形成，從前期的發展草圖、資料收集、文獻閱讀、模型製作、作品執行製作，到最後展場佈局上，思考燈光、顏色、動線與氛圍掌控等，這個過程中包含著將「觀念」視覺化成爲作品與展覽，也將「觀念」理論化形成語言文字與文脈，其中既混有概念式推演與圖像式轉換邏輯，也更多是透過實踐本身所引發的思考。某種程度上創作的過程作爲「釐清思想輪廓」的方式，作品位置的置放、角度等決定，很多需要視覺上與操作實踐上的考量，而非僅在腦中用語言文字與草圖可推演運作。

19 Henk Slager,"Art and Method," in *Artists with PhDs: On the New Doctoral Degree in Studio Art,* ed. James Elkins (Washington DC: New Academia Publishing, 2009), p.49-56.

呼應學者克理斯・艾利山卓（Chris Alexander）所敘述的設計過程，比起指出與描述好的地方（a good fit）在哪裡，我們更具有指出哪些地方不好（bad fit）的能力。人們更傾向於面對視覺完成品提出調整，更勝於事先描述出規則。[20] 舉例而言，佈展過程中因地制宜的決定，或許是很涉及身體感受的，諸如視覺高低點的定位、燈光暗亮場的配置、作品彼此間的距離與空間感、觀看作品時身體的迴旋、角落或是通道的運用等。雖然這些也都可能奠基在創作者初期的觀念之中，然而，觀念的發展卻也隨著整個創作與實踐的發展進而修正觀念，甚至啓發觀念，很多的決定涉及了作品在展場中定位後的感覺，這個感覺的設想不全然可於腦海裡完成，甚至更難用語言文字去描述。當藝術家在佈置作品時可以感知到「不對」之處，卻須在反覆調整中找到「對」的位置。這種經驗與想法也回應了帕克斯將藝術實踐行爲視爲一種思維的方式，她認爲「實踐的知識」（practice knowledge）不僅是演繹歸納的邏輯科學，「實踐的知識」的特質在於「思考過程的不同」與「產出知識的形式不同」。強調這種在動作與實踐中的思考，與從觀念出發執行作品的思考差異，前者常與創作者的直覺或是反應牽扯在一起，後者則常被描述爲理性推估與分析。[21] 以此作爲藝術創作者與其他思想者的一種可能區隔。在此，對於創作實踐中的身體思考，並非與「觀念發展」或是「創

20 Donald A. Schön, *The reflective practitioner : how professionals think in action.* (Aldershot: Arena, 1991), p.51-52.

21 Anna Pakes,"Art as Action or Art as Object? the Embodiment of Knowledge in Practice as Research," University of Hertfordshire, accessed May 6, 2021, https://www.herts.ac.uk/__data/assets/pdf_file/0015/12363/WPIAAD_vol3_pakes.pdf.

作意圖」形成相對立，雖然創作過程涉及許多實踐的知識，但要將創作思考全然的剔除文字幾乎是不太可能，文字總以某種屬於概念的方式滲透與介入於思考之中，以理解、歸納、分析與推理事物等的作用一一串聯著眾多的思維，如何應用運作於文字思考與實踐思考兩者的交互作用，在觀念性的主導中發展作品，透過作品發展過程的「邊做邊想」，使觀念的發展與貫串處於流動狀態，可同時隨創作過程推進，於是乎最終當作品於展覽呈現時，文字、視覺與空間等彼此間保有適切的距離，在交織脈絡中，有利在觀念想法、實踐經驗、雕塑作品、標題、展覽論述間遊走，進而擠壓出關於藝術的區塊。

延續著這個思路，觀念的生產不只是作者意圖的，創作者身體知識所引發的觀念以及觀者的多元詮釋都是藝術所涉及的觀念。然而在轉化觀念於文字於圖像間，藝術創作者能做什麼？在使用文字上，如何一方面避免藝術作品因介紹不足產生失焦，落入無法溝通的窘境，另一方面又如何不因爲過度說明，妨礙作品的想像空間。在此，我認爲利用語言文字「談論」作品，應該是涉及作品，給予線索與詮釋可能，避免「開門見山」直指地說明作品。展覽中，與作品相關的語言文字，其目的與功能「並非」給予說明性的答案，好似在語言文字的「代理」溝通中就可以感受作品或是展覽其所包含的觀念想法，假如這樣的溝通作爲理解作品的途徑，這似乎暗示著可以繞過觀者觀賞作品的經驗，而在語言文字的層次上進行運作即可。反之，在不想要過度化約文字意義，又意圖借助其力量的弔詭中，語言文字的使用策略，應在一個「非直接性地對焦」的意義生產上運作，從作品、標題、自述、說明牌等提供各種任意組合嫁接的的路徑，文字與文字的關係可以成爲一組懸浮的能指（signifier）。相同地，作品與作品之間，作品與文字間都存在這樣刻意營造的網絡關係，藉由各隻字片語

的關係中，給出一個相對的輪廓，形成一個必要的繞路過程。而這過程取代「直接說明」一種捷徑式的前往認知過程的終點，爭取了意義生成非指向單一結論的可能，於是乎作爲提出文脈參照的語言文字，在給出一種定位的同時，不失去其所具有的彈性，而這逐漸聚焦的必要繞路之中，各種文脈的提供有增加意義與感知的擴張與多元詮釋的可能。

「介於」文字過度直接說明作品與繞路的兩端，在這光譜之間正是觀念被轉化爲文字時所需拿捏的平衡。有鑒於作品形式的差異，每個創作者或有不同迂迴與使用的策略。而在創作者轉化觀念爲作品時，類似的理解或也有所幫助。以交通號誌爲例，紅綠燈作爲一個被理解的對象，紅燈停、綠燈行的想法，的確是符號化了遵守交通規則的觀念，然而這種高度共識下的文化符號，卻有如陳腔濫調式的一種敘事，意義的可能大概無法藉由想像去擴增，進而達到某種審美經驗或藝術體驗的層面，因爲如果隨意的詮釋將致使交通混亂。相同地，使用燈泡發亮來形容靈感降臨的瞬間，玫瑰花代表愛情等，如果僅是表面符號意義的應用於作品，雖有機會以圖像達到溝通，卻也僅是落入了無新意的尷尬。反之，一廂情願式的賦予物件或符號意義，同樣具有另一種危機，譬如任意的指稱一杯奶茶爲愛情的象徵，如此利用生活中私人經驗，直接轉化爲符號的做法，可能難以引發共鳴或是共感經驗。在這個脈絡中，觀念與雕塑的連結與意義生產，似乎就是在「陳腔濫調」與「一廂情願」之間找到某種看似矛盾又合理的弔詭位置。然而這裡的視覺與觀念並非不能鬆動，在文字介入中意義或可產生極端的變化。有時看似個人的經驗，有機會在文字介入下轉化成作品，譬如藝術家約瑟夫．波伊斯（Joseph Beuys）的〈油脂椅〉（Fat Chair）和〈毛氈衣〉（Felt Suit）涉及其從軍戰爭所留下的私經驗，

然而在作品論述與語言文字中，觀者可以想像與理解油脂與毛氈的可能意義，致使私經驗轉換爲創作上的個人符號，並同時散發物質性穿越個人，進到集體意識中，致使詮釋與延伸意義成爲藝術語言。另一方面，陳腔濫調的圖像也可能在變動文脈下，找到新可能，譬如安迪．沃荷（Andy Warhol）的〈肥皂箱〉（Brillo Box）採用高度的大眾視覺經驗，將熟知的日常生活符號再次的使用，但是，肥皂箱常出現的超市被置換爲畫廊，藉由不同脈絡的呈現，大眾熟悉度的特性在日常與畫廊中被翻轉，反轉本身文本所產生的新觀念，除了大家常談「高與低藝術疆界混合」的普普，丹托甚至稱之爲在觀念藝術還沒被創造前的觀念藝術，挪用一詞還沒發明的挪用藝術。[22] 在此物件於不同文脈的某種轉化，使得即便是老生常談的符號，也產生了更深層的被認識可能。在此我們理解，創作者如何轉化經驗達到觀念的交流，抑或是以展呈作品激發觀念產生，考驗著藝術定義不斷擴張發展下的創作者們。總地來說，以藝術爲名的觀念，涉及創作者的觀念，也包含觀念被轉化爲語言文字與雕塑的相互關聯，甚至雕塑在面對參觀者時的各種詮釋，這裡的相關性並非一種簡化的內外對應關係，裡面所組成的各元素也非以一對一的轉換對位來理解。「觀念」意義的產出在此環繞著創作者與觀者之間，而在文字語言與雕塑的交叉理解下，意義的增生成爲多重性的複合狀態，含括許多的意義與發展可能，有可能是閱讀作品說明或論述的理性邏輯，正相關藝術家意圖，有可能是在論述閱讀裡產生感性聯想，有可能是觀者自己身體感知因雕塑所型塑的體會，也有機會是藉由觀賞作品產生新的論述。於是乎

22 Arthur Danto,"The Future of Aesthetics," p.111.

「觀念」、「雕塑」與「意義」的關係，在「理性邏輯理解」、「身體感知的實踐」、「創作者」、「觀者」、「雕塑」與「作品說明或論述」六個分項間交互作用，彼此間有著相互交疊與比例分配上難以區分的部分。雖然藝術家作爲雕塑的產出者，作品所能驅動與製造的觀念，卻是多樣性與充滿可能的。在此，我們或許可以這樣理解，觀念的顯現一則透過雕塑的符號性，二爲書寫文字的介入，創作者與觀者都藉助「作品」與「文字」作爲平台，在這個基礎上發展、轉化與製造意義，而藝術意義的產生，就在視覺經驗符號、圖像與文字意義間，連結、跳躍、斷裂或裂解出關於藝術的想像。在之間，找到擴張與收縮意義的可能性。

藝術創作，做爲一種特殊製造想像的溝通方式，這裡所謂的特殊並非裝神弄鬼的故弄玄虛，也非平鋪直述日常對話，而是利用文字與雕塑的「連結交互作用」與「分裂擠壓作用」間，產生藝術的想像與關於藝術觀念的討論可能空間。這邊連結交互作用指的是：文字語言與雕塑共同涉及相同的出發點，以此讓思維運作於兩者之間，藉助的是同質性，一些存在於文化與日常慣性下理解世界的觀察，是對於過去已知事物的重新探索，讓已理解的觀念與雕塑於個人經驗中，社會文化脈絡下產生新獨立的連結點，藉此重新思考與再次認識過去忽視的日常與生活周遭，造就藝術意義的新關係。相反地，分裂擠壓作用於意義的斷裂與不連續所產生不可預測的補充，探討不易簡易涵蓋與釐清的意識，藉由不直接面對對象的方式在異質非邏輯的框架中，透過視覺元素的轉換、改造或重製等策略與文字弔詭的使用，讓文字與雕塑兩者新生成的文脈關係，進而跳脫框臼製造出某種非一致的「錯位」，在思路偏軌的交差狀態中產生意識漫遊的契機，以此作爲未明意義，以及無法歸類與未知可能意義的探索。如此藉由「連結交互」

與「分裂擠壓」間的作用，圍繞在雕塑作品的觀念與意義得以不斷的擴張與收縮，並在變化之間使得觀念理解的可能與向度調節與發酵。藝術家的觀念，藝術家身體創作過程的觀念，與觀賞者的詮釋，盤旋與環繞於雕塑主體，於是各種以藝術創作爲名的觀念與討論油然而生。文字語言所扮演兩面刃，在適度的調控之中，幫助觀者理解作品，也避開扼殺想像空間的困境。雕塑也在憑藉符號、物質性、質感等，可能具有散發意義與感官的可能下，打開私想像與共感的橋樑。而文字與雕塑兩者的交互作用，弔詭地擴張未明的感官與複雜化文脈的詮釋，同時也收縮聚焦與融合釐清思維。此外，發展一系列作品，也是提出文脈，卻不直接扼殺詮釋的有效策略。這有助於在不斷創作的過程中，將類似的思維方式、雷同的媒材爬梳其獨特運作方式，當有類似或重複出現的手法、物件、思維等路徑顯現時，這些一而再，再而三出現的作品元素形成其獨特的痕跡，這痕跡可以視爲語言中最小的一種單位，有如可被識別的符號一般，漸漸的形成如文字一般的某種脈絡，在這逐漸可被感知或理解的平台上。

講了這麼多以藝術創作者的角度，探討觀念、書寫文字與雕塑三者在藝術創作上複雜性的意義網絡。我不知是否已清楚的說明，語言文字與雕塑作品並非二元對立，而涉及藝術的觀念，也非僅是作者意圖與觀者詮釋，更該包含藝術創作者在身體實踐藝術作品時的觀念與決定，創作者自述與學院的緊密關聯，與藝術品作爲平台激發想像視野的發展，都不該被輕忽。由於觀念的運作滲透與穿越於文字與雕塑作品，如何在不同視野裡，找到適當的平衡與拿捏分寸，將是雕塑作品與文字運行收縮與擴張作用並產生意義的關鍵。此外，當作品發展時間夠長，作品與作品間自然有機會相互貫串形成新的理解文脈，而構成差異於單件作品的解讀與詮釋，而逐漸集結成爲新的語段與篇

幅。最終，當藝術領域跨到許多不同學門的同時，也不該忘了這個以「藝術爲名」的出發點，而是如何與其他創作者、哲學家、社會學家有所區隔。當一切都是書寫，都留下痕跡，唯有當藝術創作者提供特殊視角思考文字與雕塑作品的同時，才更有可能交匯出對於當代藝術的討論。

最後，預祝你創作愉快。

明學 2021/5/22

參考書目

（一）中文論著

楊大春，《解構理論》，臺北市：揚智文化，1994。

（二）西文論著

Alberro, Alexander. "Reconsidering Conceptual Art, 1966–1977." In *Conceptual Art: A Critical Anthology*, edited by Alexander Alberro & Blake Stimson, xxiii. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1999.

Atkins, Robert 著，黃麗娟譯，《藝術開講》，臺北市：藝術家，1996。

Culler, Jonathan. *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism*. Abingdon: Routledge, 2008.

Danto, Arthur. "The Future of Aesthetics." In *Rediscovering Aesthetics Transdisciplinary Voices from Art History, Philosophy, and Art practice,* edited by Francis Halsall, Julia Jansen & Tony O'connor, p.108. Stanford, California: Stanford University Press, 2009.

Darboven, Hanne. "Statement to Lucy Lippard." In *Conceptual Art: A Critical Anthology,* edited by Alexander Alberro & Blake Stimson, p.64. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1999.

Derrida, Jacques. *Margins of Philosophy*. Brighton: Harvester Press, 1982.

Duchamp, Marcel. "The Richard Mutt Case." In *Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas,* edited by Charles Harrison & Paul Wood, p.252. Oxford: Blackwell Publishing, 2003.

Hagberg, Garry. *Art as Language: Wittgenstein, Meaning, and Aesthetic Theory.* Ithaca; London: Cornell University Press, 1995.

Langer, Susanne. *Philosophy in a New Key: A study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art.* Cambridge: Harvard University Press, 1969.

Pakes, Anna. "Art as Action or Art as Object? the Embodiment of Knowledge in Practice as Research," University of Hertfordshire. Accessed May 6, 2021. www.herts.ac.uk/__data/assets/pdf_file/0015/12363/WPIAAD_vol3_pakes.pdf.

Patton, Paul & Smith, Terry ed.. *Jacques Derrida, Deconstruction Engaged: The Sydney Seminars.* Sydney: Power Publications. 2001.

Schön, Donald A. *The Reflective Practitioner : How Professionals Think in Action.* Aldershot: Arena, 1991.

Scrivener, Stephen. "The Art Object does not Embody a Form of Knowledge." ResearchGate. Last modified May 6, 2012. www.researchgate.net/publication/26506035_The_art_object_does_not_embody_a_form_of_knowledge.

Slager, Henk. "Art and Method." In *Artists with PhDs: On the New Doctoral Degree in Studio Art*, edited by James Elkins, p.49-56. Washington DC: New Academia Publishing, 2009.