

二極化創作的形式與內容

分析潘大謙 2001 至 2003 年的系列創作

潘大謙

【摘要】

本文嘗試探索本人 2001-2003 年藝術創作中所呈現的二極化創作形式與內容，透過回顧分析該階段的作品面貌，探討當代藝術中「觀念」、「慾望」與「創作行爲」的互連性質。

藝術創作行爲其實是企圖滿足一種生命中永遠無法被填滿的「匱乏」，本文透過討論本人該系列所創作的裝置作品，以自我審視的方式，勾畫出個人在社會結構中所扮演的藝術創作者角色，並討論關於創作主體的心理結構，以及相對應於社會結構的互動關係與內容。「慾望的擴張」與「慾望的歸零」為本人創作的兩個二極化面向，透過對二極化的追問，還原創作的慾望本質。

關鍵字：創作、創作者、慾望、填滿、匱乏、擴張、歸零。

目 錄：

- 一. 關於慾望
- 二. 關於自由
- 三. 創作主體與世界
- 四. 慾望與匱乏
- 五. 擴張與內縮如何可能？
- 六. 結論

一. 關於慾望

慾望，是生命的本質，似乎因為有了慾望，人類的社會因而進步。如果慾望是生命的本質，那麼慾望的本質又是什麼？在一般情況下，我們雖然可以明確的指認所欲求的對象是甚麼，但卻難以解釋為何有此慾望。在此，我們談的慾望不同於人類官能的「需要」；拉崗區別了這兩者的差異：「需要是產生於一個機體內部的緊張狀態（如飢餓），它透過特殊行動（如飲食）找到相應的對象（如食物），從而達到需要的滿足；相對的，慾望則是不可分解地與記憶痕跡（*traces mnésiques*）聯繫在一起的，它是在對感知知覺的虛幻的再生產（*reproduction hallucinatoire*）之中得以完成的。這樣的感知便成了慾望得以滿足的標記（*signes*）」¹所以，「需要」滿足了基本的要求，而「慾望」則衍生於因此種滿足而發生的記憶，在「對記憶虛幻的再生產」過程當中，形成而壯大。

然而，正如藝術創作的慾望不可能因為一件成功的作品被生產就會因滿足而歇止一樣，我們的慾望永遠處於一種不能被滿足的狀態，它之所以永遠無法被滿足，正由於慾望本身（或者說慾望的對象（object））均為一種「匱乏」（lack），而且沒有一個現實的對象能填滿此種匱乏，甚至可以說它是永遠不能被填滿的。因為只有永遠不能被填滿的匱乏才能作為慾望的對象，而要滿足此種永遠不能被填滿的慾望，更證明了匱乏的存在。

反觀我們身處在現代社會中的存在狀態，總是必須面對著龐雜而永遠無法滿足的匱乏與慾望，特別是這糾纏不清之慾望牽聯着的生命本質。我曾在 2001 年〈慾望出航〉一展的創作自述中寫道：「對我而言，創作是無法脫離社會、遠離人群而獨立延續的事，因為那將會與我所敬畏的生命一無關係。……我希望直接循著經驗與感覺來探討自我生命的狀態，去觸及那充滿慾望又不能消弭劫難的生命本質。」

二. 關於自由

好朋友 Marguerite 問我生命的目標是甚麼？我回答是「自由」，其實是一種「哀傷的自由」。²

對個人而言，那「充滿慾望又不能消弭劫難的生命本質。」其實可以說是一種透過自我對社會、人群的方位指認，然後再回去自我確認的過程。然而，在這認知與再確認的過程中，個人選擇了藝術創作做為互動認知的工具，這樣透過創作去描述慾望，無疑是一場無止盡的辯證過程。因為使用創作行為去探討慾望

¹ 杜聲鋒著. 1996 遠流（拉崗-結構主義精神分析學）P.171。

² 2004 年秋天，我與好友 Marguerite 在法國北部的城市 Amiens 聚首，闊別十年，席間彼此談及生命意義的提問。

與生命的聯繫狀態，而創作行為卻又是一種來自於慾望所驅使的產物，這是否意味著永無止境的循環夢靨正進行著？

數年前年，本人的創作明顯處於一種矛盾而分裂的狀態中，這種矛盾使得該階段發表的系列作品看來有著彼此決然不同的外貌，關心的議題似乎亦呈現兩極的狀態，而且越到後期越明顯。一種是沉重而精準，另一種是散亂龐大的隨機組合；從作品的外貌判斷，的確難以權衡二者所呈現的獨特面貌，到底那一種作品才能呈現自我對世界的體認？又或者是展覽其實一體兩面地呈現出深層的自我與社會的關聯？

2001 年是一個明顯的開端，當本人創作出一系列以白蠟、水銀、鉛等元素所構成之低限而冷靜的作品後，幾乎在同一時間，本人發展出另一系列的裝置作品，如在高雄市「駁二藝術特區」創作了名為「Relation of relationless」(圖 1) 的巨大散亂裝置。這件作品開啓了一扇通往呈現當代都會人類存在狀態的大門。此後的數件作品如在文賢油漆行發表的「似曾相識還無」(圖 2)、高雄市立美術館的「大偽似真」(圖 3)、嘉義鐵道倉庫的「憂鬱的微笑感染」(圖 4)、以及在 2003 年在法國巴黎「西帖 Cité 國際藝術村」駐村期間，依然創作出「擴張與歸零」(圖 5) 這件散亂龐雜的裝置作品。而一個月之後，於巴黎同一地點，我發表了兩件以白蠟與磁鐵、水銀等材質構成的簡潔作品。2003 年 12 月，從巴黎回到台灣發表了兩件作品，一件是在嘉義鐵道倉庫的「煉汞功」(圖 6)，另一件是高雄 2003 年的「美麗新世界」(圖 7)。前者是一貫的精準裝置，水銀與材質的簡潔組合，沉重而內斂，而後者則呈現無重心、散亂、量大的隨機性，而二件作品製作的時間相差不到一個月。



圖 1 「Relation of relationless」



圖 2 「似曾相識還無」



圖3 「大偽似真」

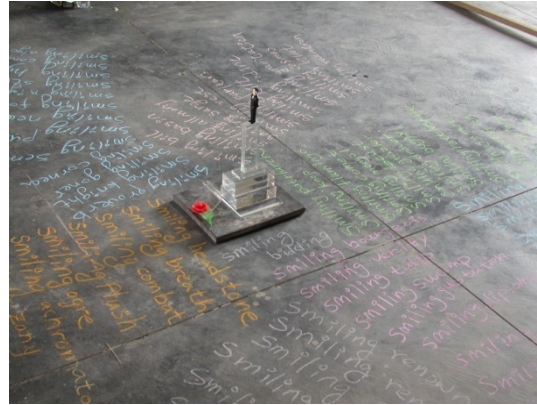


圖4 「憂鬱的微笑感染」



圖5 「擴張與歸零」

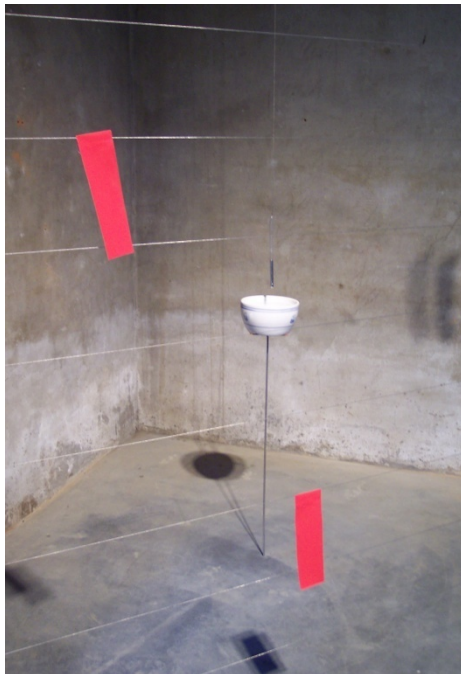


圖6 「煉汞功」



圖7 「美麗新生活」

三. 創作主體與世界

「遠古的人們為了走得更高，造了梯子，為了走得更遠，造了船，將原始的追求慾望，化為行動，留下了形式。一件作品在完成後，便成為我們追求過程中的副產品，最好的部分不在作品裡，而在我們藝術創作者身上，它原本就存在於共同記憶之中，我們將它們合併而產生第三件事物，它提醒著我們，期待生命能隨之更趨成熟」。³

創作主體必須創造與客體世界溝通的語彙，也就是必須創造一套關於世界與自我指認的溝通機制，一套配屬精神、慾望和對生命運作可以就位的體認系統。在創作的語彙中顯露表象與內在的雙重寓意，透視理性與慾望的二端，聚焦於複雜的生命歷程與世界感觀。在其中，我們可以追溯作品形式與內容所呈現之慾望的根源。或許是龐雜而瑣碎的追憶與片段的分析，但終究要闡述關於藝術創作主體的建構以及所處環境之獨特社會結構內容，才能將藝術創作者、作品、社會三者聯繫起來，而讓他者（觀眾）有更完整的訊息與線索用以建構清晰與深入的認知。⁴ 存在的指認一直對應著一個外在的龐雜世界，而想必同一世代的人會懷疑社會工業化與資訊化以後，人的價值和狀態是甚麼？會不會如史賓格勒於十九世紀末所寫的「西方的沒落」一樣，宣示出一片冷冰的景象？

假如我們無法給於新社會生態一種意識的指認，那麼舊秩序與自我感知就會與一切新的狀態形成對立；「權力與機制」、「思考與存在」、「文化與表象」、「內省與衝動」...，一切大環境與小議題均會成為反撲的根據地。在一個如此具侵占性與防衛性的時代裡，大勢所趨，作為藝術創作者究竟是要選擇去學習如何認識一個失去視野和限制希望的世界呢？還是應該堅守城池，甘願做光榮的殉道者，並為決戰的鬥士賦予榮耀的光環，如果道路是單程的，「掙扎」至少證明你存在過。抑或者是期待在決戰之後，能夠保持均勢，在拉鋸的狀態中開創新局面。

艾德華·阿爾比 Edward Albee 所著的〈誰怕吳爾芙 Who's afraid of Virginia Woolf〉劇本中，那失意的歷史系老教授，面對著趾高氣揚的科學新貴卻一點辦法也沒有，最後只能無奈地看著生命力旺盛的妻子向年輕的科學家拋媚眼，心不甘情不願地把世界的詮釋權交了出來。這是一群知識分子塑造與瓦解虛無的世界的實際過程，而老教授與世界新主人的詭辯，近乎夢囈，但他的「掙扎」過程成就了他的高貴。記得十幾年前羅大佑唱過的一首歌，歌名叫「未來的主人翁」，末尾一句「就這樣飄來飄去…」哼了十幾分鐘。想到那種被大時代遺棄的悲涼情境，到今天仍心有餘悸，毛骨聳然。

³ 2000年，潘大謙於「失衡 Lose」個展的創作自術。

⁴ 阿諾德·豪澤爾著，居延安譯 1990 雅典（藝術社會學）：「藝術和社會處於一種連鎖反應般的相互依賴的關係之中，這不僅表示它們總是互相影響著，而且意味著一方的任何變化都與另一方的變化相互關聯著」p35。

四. 慾望與匱乏

抽象的意識如果沒有藉用具體可見的形體來表現其自身，則無法使人經由此轉換過的形體產生認知與跟外界互動，因而也無法區別自己與他人。創作是一種欲將創作者經驗與感覺等的抽象意識，透過不同媒材表現出來的行為，故此種表現本身就是一種「慾望」。當作品完成的同時，創作的慾望被滿足了，因而匱乏也同時發生，此匱乏亦轉化成爲慾望本身。因爲作品之於創作者而言，是創作者生命經驗的再生產，也是對記憶感知的再生產，作品被創作者生產的當下，冀求由作品描述慾望的同時也再生產了慾望本身，然而相對地，匱乏也在慾望成形的同時產生了，慾望因而再被延續。

慾望與匱乏互爲對象，但同時可以相互轉化，其原因是由於它們的本質是一致的，但同時也是矛盾的，所以它們無法被明確定義，亦由於沒有明確的定義，故能夠不斷被詮釋，所以作品除了是創作者慾望的再生產外，也相對地，同時形塑了與觀者之間慾望與想像流動的空間。對觀眾而言，觀看描述慾望的作品，同時會被喚起慾望。不論是拉岡的「鏡像理論」，或者梅洛龐蒂的「現象學」，人對自我認知的形成以及對世界的認知，都離不開「視覺」，自我的凝視與自己對他人的凝視是形成認知的基礎，而架構在自我認知之上的，則是對世界的凝視，那是自我與抽象世界互存觀念的形成。透過凝視，人辨別出自身與外界的區隔，而將自身與外界區隔的同時兩者產生了聯繫。聯繫一旦被形成，慾望便有了流動的空間。視覺藝術對觀者的感官刺激喚起潛藏記憶被滿足的感知，再透過觀者的視覺投射回其刺激的物品本身。藝術作品的刺激性越強，慾望的流動性越大。此種現象其實是作品與觀眾心靈互動，因爲那曾經被作品刺激而滿足的記憶，會喚醒慾望的流動，而流動的慾望空間正是維繫觀者與作品之間難以言喻的匱乏被滿足的互存狀態，因此，瀰漫於創作者、作品與觀眾的慾望張力得以延伸。

創作就是慾望本身，同時是匱乏。

觀看就是慾望本身，同時是匱乏。

瞭解這種上天賜予人類的特質，去追尋一種不能被填滿的，永遠被往後延遲的滿足，近乎無始無終之「慾望的擴張與歸零」或是說「慾望輪迴」、其實就是創作的生命力本身。

五. 擴張與內縮如何可能？

創作的生命力，亦是「慾望的擴張」。每件作品的形成皆是慾望擴張的轉化，同時是由抽象意志所實踐之具體化成果。然而，人類的慾望並不會因爲肉體的限制而終止膨脹，反倒是從基本生存的意志上往外擴張。透過工具（有別於人類自身的肉體）往外延伸慾望的能量，而這個工具與日俱增並隨著億萬慾望的因子而

精密繁複。

「慾望的擴張」潛藏著古老的模糊記憶，它建置了人類求生存的基本動能，也植入對應於環境與社會的基本策略模組，隨著時空條件的不同，演化出獨特的歷程；在第壹章，第一節中關於個人存在情態的闡述，蘊涵著諸多面向的慾望冀求，一些是關於對認識自我的慾望，更多的是對應於大時代環境而衍生出對於社會真相的瞭解，或是複雜社會結構下權力運作與意義的流轉。因此，在作品形式上所呈現的整體面貌是幾近於隨機與散亂的狀態，而這種隨機與散亂，猶如生活的真實情境－外在偶然的事件、腦中化學變化而成的一個念頭，隨即觸動了某種動機，而即刻的「發生」引發即刻的「對應」，時而慣性的處理、時而漫無章法的回應。

相對於「慾望的擴張」，人類心靈永無止境的匱乏，除了用慾望的滿足來填補以追求安適外。制約或轉化匱乏與慾望持續不斷的迴轉，也能獲得心靈的平和。凝視自身匱乏與慾望的同時，匱乏與慾望不再擴張，內觀而不外求的情態暫時止息了蠢蠢欲動的慾火。表面看似單純、制約，但卻具備了擺脫慾望束縛的自由，看似平淡的現象，卻具備再生的能量。「忘我」、「歸零」是淨化的法門，也是均衡的中軸，它非全然的虛無，而是正負兩極之間的「零」。

本人在該系列的創作中，另一種在作品中（特別是傾向於隱喻生命狀態的作品）所呈現的狀態是沉靜與內斂的特質。而一系列以白蠟、水銀、鉛等元素所構成之極冷靜而充滿內在張力的作品，出現在個人無法事先預知的時刻。它與「慾望的擴張」交錯出現，從某一方面看來，是反省的機制，但是從另一方面解釋，卻是矛盾的開端與辯證的開始。

以上所探討的創作狀態絕非個人的獨特矛盾，而是此世代的文化特徵，而個人正好以藝術作品的面貌呈現出此一癥結而已。然而，假如再透過對西方藝術創作發展中的辯證⁵軌跡，檢視個人二極化的創作形態並對照大時代的環境互動，應會更進一步瞭解個人創作的特質與隱藏在作品背後的理念與觀點。

創作行為基本上是個人的「情感」、「想像力」配合身處環境的發揮，其實創作者只是具體而微地反應出此等衝突。個人嘗試分析近代藝術發展的脈絡，透過宏觀的視野，瞭解當代藝術創作者在怎樣的一個人文環境下，體現時代所附予的特有精神。同時，在價值失去了標準的世代裡，普遍的世人是如何期待藝術家扮演一個怎樣的代言人。透過這樣的了解，再回頭引證自我在創作中所顯現的矛盾與多元面貌，其實背後是有著一致性的價值觀與關心題旨的。

⁵ 阿諾德·豪澤爾著，居延安譯 1990 雅典（藝術社會學）：「辯證法說的是矛盾雙方通過鬥爭以解決矛盾」p35。

在歐洲工業革命完成後，現代社會快速成形，人類社會從較簡單的個體生產技術過渡到集體生產的技術性層級與架構，藝術創作已從古典理想社會的典故研究，漸漸轉移到人類對大環境存在狀態的投射方向去，某種程度上，這種藝術行為可被理解為一相對於理性的技術社會宰制人類慾望的一種平衡與反動，也是一種焦慮的反射。早在兩百多年前，藝術行為已開始作為感性知識的領域來抗衡因十七世紀笛卡兒及啓蒙運動所建構的理性世界觀。隨著法國大革命所帶來的一連串社會運動的影響，知識分子企圖瞭解藝術家與藝術行為及整個時代人文的關係，藝術更被視為反映時代面貌中諸多知識架構的一部份。如十八世紀黑格爾及謝林等哲學家就論述藝術跟歷史的關連。新藝術型態的發展明顯出現其一貫之叛逆性質，這矛盾的本質又被黑格爾所提出的辯證法合理性所解釋。

到了十九世紀，隨著工業文明帶來的思考模式，科技革命的結果卻帶來戰爭與災難，整個西方文明在最成熟燦爛的一刻卻把人類的惡性彰顯無遺，就如史賓格勒在「西方的沒落」一書裡所形容的「絕望」。知識份子更直接指出了人類複雜的心理結構與歷史悲劇之本質的相連接。尼采與叔本華提出現代人心靈的虛無，佛洛伊德更掀開了人類潛藏慾望的面貌，而馬克思更用經濟架構解釋了人類在工業化世界裡的價值本質，科技與資源宰割下悲慘的命運。

在這樣一個價值混亂世代裡，藝術創作者對時代的焦慮與矛盾作出回應，由於作品題材與形式因技術與社會的變遷而遭受衝擊，此時代的作品面貌呈現重大的變異，而這種變異跨越二十世紀，成為藝術家逃避不了議題。政治性、社會性與反傳統已成為新一代藝術創作的的基本觀念。但由於二十世紀初達達的藝術顛覆性格在前衛藝術觀念中根深蒂固，也使得越是到後期，藝術越難以被界定。

在上述的大時代環境中，本來藝術家利用創作做為反映社會機制與人類生存狀態的心態，是一件容易被了解的事，這使得藝術品普遍存有一種批判與叛逆性格。但是比較讓人意料之外的，卻是當西歐工業社會經歷了陣痛期後，雖然階級與壓迫的問題仍普遍存在於社會中，但長期工業化後，中產階級暴增，社會經濟漸穩定，物資與生活水準提高，一個物化與心靈更虛無的時代瞬間來臨。隨著二次大戰的結束，西方國家紛紛撤出殖民地而形成的後殖民現象，更深的從內部改變著第三世界國家人民的文化價值思維。網際網絡更是推波助瀾地使這物化與虛無成為全球性的新文化現象。在這最新的世代裡，藝術品作為文化與歷史批判的時代已成過去，部份反應當代社會面貌的藝術創作更變成當代文明生活的美感指標。在經濟效益的技術思維運作下，講究策略的藝術推廣方式變成不可逃避的運作主流。也使得當代西方式的美術學院技術訓練過程，每年固定製造大量的專業藝術創作人。據統計，美國一年從藝術院校畢業的學生，就相等於文藝復興時期整個威尼斯地區的人口。藝術家在如此複雜充滿競爭而無標準的創作環境下自由竄動，無標準造成多價值並存。

九十年代後，蘇俄與東歐解體，人類最偉大的一次社會改造革命成為泡影，烏托邦意識形態的最後一道防線瓦解，資本主義統治世界已成定局。藝術家面對如此囂張的物化與虛無心靈，一方面無力的指控，另一方面又用俗化作為手段，消遣資本主義世界，也自嘲無能。較樂觀者，期望在虛擬世界中運用電腦科技開闢新天地。其實，藝術家們在作品中用輕挑或沉重的手段企圖透露的，是人類無奈的犬儒心態，他們嘲諷著人類所創造出有史以來「最幸福」的一個時代。

由於藝術家的心態懷著史無前例的複雜情愫，而創作的心態與面貌亦呈現多樣性與神祕性，那些難以劃分歸類或作品呈現矛盾性分裂的藝術創作者越來越多。其實，藝術家不論身段、心態與手法如何？環顧大時代的文化特徵，作為一個敏感的代言人，心靈卻有著沉重的負擔。這沉重與輕挑的二極面貌，反映在作品上，也反映在藝術家的生活型態與作品的矛盾狀態中。「慾望隨物化而擴張」與「慾望因沉靜而歸零」的矛盾與辯證似乎將常久持續下去。

六. 結論

海德格有一個概念，認為人之與其他存在物不同之處，是在於人生活在一種「在此存有」(being in the world)的狀態中，因為人能「瞭解存有」，故能知覺到自己的存在，亦能瞭解「存在」、「非存在」、「存有」跟「非存有」的意義。並且，人是存在於「在此存有」的情狀中，故他能實現自己也能選擇自己，他是由「可能性」來展現他整個存在處境的存在物。海德格認為人能走出自己而存在，意味著人可以把自己投射在他的可能性中而存在，他可以在未來的向度(dimension of future)中生活，所以人在本質上是邁向未來的。⁶

人邁向未來產生了技術，技術幫助人解決生活上的限制，但技術產物的存在並不如人的活在「在此存有」，它是被使用的客體，正如我們不能說某種有使用期限的工具有未來。長久以來，人類認為工具的發展一直是被人所控制著的，所以它們的存在與人保持著一定的「恰當」關係，但當技術發展成為科技的時候，人們仍把它當作中立的東西時，這樣的觀念使人看不到科技的本質，科技的存在並不等於科技本身，它是關乎人使用科技而有意義，但人也是因為一種慾望的需求才會創造科技，兩者都不純然獨立。

從前人們透過技術工具使自然展現它的能量，但是，現今的科技已是把自然當作一個隨時提供預定能量的儲存物，如是者，當人利用科技對自然做這樣的強求時，身為自然一分子的人不也更被強求預定嗎？人沒有優於自然獨立的地位，

⁶ 海德格著，宋主良譯 1996 七略（海德格爾的技術問題與其他文章 整理）「技術的追問」一文。

當人被科技限定的時候，人要如何感知世界？瞭解科技並不等於知道如何控制它，而是在於瞭解它如何改變了人與外界的關係，甚至是人自身的關係。十九世紀末，歷史學家史賓格勒對二十世紀的世界作了黑沉沉的預言，人類將活在精密冷靜又無情的水泥森林中，無感於大自然的脈動，難道這正是人類與科技並存的必然生態嗎？

身為藝術創作者，誠如藝術社會學者阿諾德·豪澤爾所言：「藝術家同其他人一樣，是社會的人，既是社會的生產者，又是社會的產物」⁷因而長期以來，個人始終關心「社會與個人」和「科技與人」的關係上，期望藉由藝術創作提出科技的使用與人的焦慮，而藉由科技媒體介入創作後所產生的獨特情境與氛圍，經過反思，希望能找到科技與人更融洽的共存之道。在個人的藝術創作形式中，常會有投射影像、火燄噴燈、冷硬的不銹鋼、沉重的鉛片、流動的水銀、溫厚的白蠟、炫麗的霓虹...等象徵的材料，藉此創造出一個科技世界裡，人們的心靈需求與精神指標，並以此實現作為藝術創作者的社會角色與企圖。

「擴張與歸零」，分別象徵著創作者的精神、慾望和對生命運行的體認。兩種不同創作的形式與內容，攸關於創作主體的心理結構內容以及相對應於社會結構的互動關係與內容。一種是沉重而精準的，另一種是散亂龐大的隨機組合，二者所呈現的獨特面貌，皆是真實自我對世界的體認，也是一體兩面地呈現出深層的自我與社會的關聯。當其中一種狀態因為創作環境或其他條件而主導了作品的思維後，自然而然地，作品的理念邏輯亦順理成章架構完成。兩種真實呈現的慾望以無法掌握的矛盾狀態與辯證規律分別呈現。「慾望隨物化而擴張」，呈現當代都會人類存在的狀態，此類型作品的形式呈現無重心、散亂、量大的隨機性。「慾望因沉靜而歸零」，隱喻內觀自省的心靈狀態，此類型作品的形式以白蠟、水銀、鉛等元素所構成，呈現冷靜而凝聚的內在張力。它們分別象徵著創作者的精神、慾望和對生命運行的體認。在表象與內在的雙重寓意下，透視著理性與慾望的二端。藝術品中的訊息通常都用隱喻來傳達，它透露出創作者對自身狀況的困擾及渴望。就個人而言，隨著對自由的渴望，已用了很長的生命歲月，交戰在二極心靈狀態紛爭中，然而，似乎在接下來的日子，還沒有任何對於掌握身心靈自由的曙光。或許在藝術的世界，它是永遠無法達到的境界，在其他人類所共同追求的方法中，也無確切的途徑。或許對於藝術創作或是個人的生命情境，目前所能擁有的是一種具限制因素與持續矛盾與辯證式的「哀傷的自由」。

⁷ 阿諾德·豪澤爾著，居延安譯 1990 雅典（藝術社會學）p19。