

## 一種態度書寫法

「當態度變為形式」一展的考掘

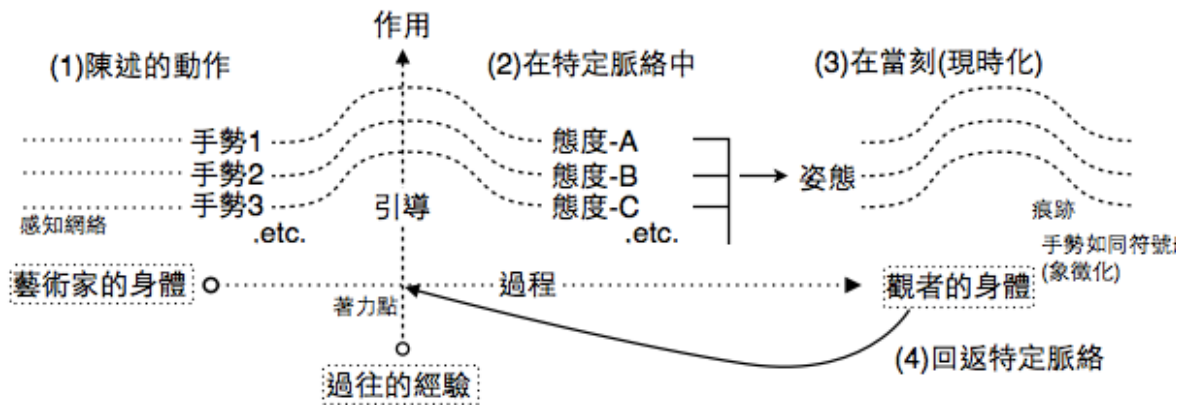
這似乎是個契機，重新檢視一種「現時化」(présentification)的操作模式，也就是從非圖像的方式到某姿態的延伸，藝術家重新檢視在「當態度變為形式」一展中策展人史澤曼(Harald Szeemann)所提到的：「這些"形式"不是來自預先形成的圖像觀點，而是來自藝術創作過程自身的體驗。這(經驗)決定了物質的選擇和作品的形式，且以此二者做為一種姿態(立場性)的延伸。(They are “forms“ derived not from pre-formed pictorial opinions, but from the experience of the artistic process itself. This dictates both the choice of material and the form of work as the extension of gesture.)」是故，在藝術創作過程的經驗裡，此現時化使得藝術家的書寫同時表達了三個細緻且精密的表意行為：手勢(geste)、態度(attitude)與姿態(gestualité)。思維縝密的人會說，手勢不單單僅作為一種藝術家的自我表述，它存在的最大目的是完成「陳述的動作」(acte d'énonciation)，不論這是有意義或無意義的；而態度則總是處在一特定脈絡(milieu déterminé)的引導(conduite)之中，誘出陳述主體的「心理自動性」(L'automatisme psychologique)。在此，筆者想延伸出柏格森其獨到的見解：態度必需是一「內在持續的部署」(une disposition interne durable)<sup>1</sup>，藉以顯示出其歷史的刻痕，並隨後成為其時間的形式。對於他而言，態度在它產生的那一刻起，給出了一個「時延」，並強調出屬於此態度的特定時間感。在任意思維置入之前，也正是此態度將陳述動作與其脈絡(contexte)產生直接的關連性，使其不再只是元素(éléments)般的被考量著，而是需遵循著陳述主體之身體運動，也就是一種姿勢的語彙(姿態)符號般地被認識著。或許我們可以說，屬於藝術家的姿態總是能顯現出其對於自身的「身體技術」(techniques du corps)<sup>2</sup>。由此可知，在態度中，某一現時化作用正在自我生成，並統合著姿勢語彙的整體，並成為一種姿態、一種立場；一姿態的產生，則意味著藝術家的手勢被符號般地看待，而就在此時此刻(l'instant présent)，其態度則自動地轉變成為了形式。這也就是為何，姿態總離不開其象徵化的過程- 符號(signes)活動是一姿態的痕跡；又姿態活動是為一象徵化過程中不可或缺的環節。既然每個手勢是由藝術家產生的，則可知此過程從未使我們導向一經參照先決的程序(procédé préalable)以產生的符號(symbole)。在此前提之下，過程是一尚未有預先設定路線的遷移運動(un mouvement de

---

<sup>1</sup> Claude Chabrol, Miruna Radu, *Psychologie de la communication et de la persuasion: Théories et applications*, p.27.

<sup>2</sup> La « Notion de technique du corps » a fait l'objet de plusieurs publications. Marcel Mauss pose les fondements de sa réflexion sur la gestualité le 17 mai 1934, lors d'un séminaire de la Société de psychologie. L'article est d'abord publié dans le *Journal de Psychologie* XXXII 3-4 (15 mars – 15 avril 1936), puis largement diffusé grâce à Claude Lévi-Strauss qui a dirigé l'édition de la compilation des textes de Marcel Mauss, *Anthropologie et Sociologie* (1950, p.365-86).

voyage)，它是由其自身所留下的特定路線(il trace lui-même son propre trajet)。因此，所謂「態度的書寫」就是去體會那由態度所開展出的過程，並發掘出那在身體經驗中的著力點。



藝術家的身體感受到的感知網絡，產生了一個手勢的回應，為了完成一陳述的動作；藝術家對此感知的過往經驗將會引導此陳述動作，並在特定的脈絡中產生一作用（此作用在觀者看來就是那藝術家的態度，因為自己並不會知道自己處在何種態度中，但卻清楚是何種經驗產生此態度，並影響著當下的自己，就如我們總是能再過去的經驗中找到為何要對此人客氣）；而此作用將留存在在當刻現時化的瞬間（平面上），並被此陳述動作的對象（觀者）之身體所接收（梅洛龐第的肉身交纏或柏格森的影像間距）。在此，藝術家的身體痕跡般地在那對象（觀者）相遇了，他的手勢就如同符號般被解讀著，並試圖重建那被姿態象徵化（某些程度上是遮蔽了）的「體驗過程」；為了此過程我們必須回返那產生此一姿態的特定脈絡，也就是去尋找那由藝術家給出的（身體+經驗）著力點，由此著力點觀者將會發現究竟是哪種經驗（屬於過去的觀者）引導著此陳述的動作，並還原回那藝術家所身處的感知網路中。因此，態度的書寫法並不存在某種先決的程序（約定俗成）來充當那「過程」，且符號般的姿態也並非必然會對應到產生意義的象徵物：痕跡是某知覺身體產生的特定脈絡，過程是經驗自身所留下的特殊路線。藝術家的任何一個態度，都同時伴隨著他所在的立場與所採取的姿態，並且就如史澤曼所說的這經驗將決定其物質的選擇和作品的形式。

經由態度變為形式，讓藝術家產生了一專著於創作過程的方法學轉向。如藝術家李察隆(Richal Long)稱自己所使用媒材的概念是一「路徑之間(mi-chemain)」，常用家鄉的泥巴，因為其中有個「水的作用」能夠使「在場」召喚回那由泥土變成泥巴的過程。這「路徑之間(mi-chemain)」就是藝術家透過其感知身體所留下的特定著力點，讓觀者能由此出發重新召喚在特定脈絡中的過往經驗。

回顧藝術史中，在低限主義以後，出現了一些自成體系的「關鍵字」，主要是藝術家賈德（Donald Judd）的特定物件(Specific Objects)，是為一「之間」的媒介，將空間的量體存有取代材料的形式構成；藝評家暨藝術史學者弗里德（Michael Fried）的物性(Objecthood)，作品的構成將產生一劇場性的張力，並強調觀者的參與經驗與那在時間中的身體(body-in-time)；藝術理論家羅莎琳·克勞絲（Rosalind Krauss）的擴張場域，邏輯式地<sup>3</sup>提出了那些不似雕塑的負性條件，卻是雕塑擴張的基本條件。筆者在閱讀此三位作家的文章經驗中發現，這三個關鍵字，正孕育著一種對於「過程-脈絡」的傾向，一直到後來脈絡與文本、去脈絡與去文本的互文關係（在此指的是表面支架團體和丹尼爾布罕兩者對於「因地制宜」的細微對比，將不在此詳述），都有意無意地重新梳理了藝術家「陳述」此一動作中，所韻涵的多元性思維，使得感知模式不再僅是大敘事身體軀幹的基礎，也同時是某特定書寫之變動的著力點。

---

<sup>3</sup> 如其文章中使用了克萊因群(groupe de Klein)的邏輯思考法。