

第二章 後現代藝術理論探討

第一節 後現代與現代的名詞說明

一、「後」學的源起

後現代大師詹克斯(Charles Jencks)對後現代的「後 (Post-)」字提出解釋：在後(Posteriority)，指一種繼富創造力的時代而起的消極(Negative)感；或相反的，指一種超越否定意識形態的積極(Positive)感，後印象派(Post-Impressionism, 1880 年代)和後工業 (Post-Industrial, 1914-1922)，則是「後學(Posties)」的開端。1970 年後，最先在建築及文學上發展，使用有連字符的「後—現代」，以表明具有自主性，是個積極的、有建設性的運動³。後則擴展至造形藝術現象。

二、現代與後現代的相對性

現代(Modern)一詞源自拉丁字(Modo)，意指「正是現在」(Just now)，而後現代一詞的字面意義即「正是現在之後」(After just now)⁴。但所有作品對創作它們的古今藝術家而言都是當代的 (Contemporaneous) 的現代，兩者歷史身分是一變動的關係，其實當代就是後現代。只因人們意識到「現代主義」已經過去成為經典 (如印象派、立體派……)，並「以新時代的觀點」，「反抗並攪混現代主義的感知」，則後現代便已成為當下的現代。其實現代主義是不斷在進展，成為過去的「現代」和當下的「後現代」。後現代就是不斷質疑已經被接受的「現代」東西，如杜象拿現成物質疑藝術為何一定得作畫，而杜象也被後來的藝術家質疑為何作品得有一定的展示場所。因此後現代是隱喻反動 (Against) 現代的。

而就藝術史上界定的「現代」是指 1860-1970 年的時期⁵，而「後現代」一

³ 黃訓慶譯(1996)；Richard Appignanesi 著。《後現代主義》，頁 5。台北縣新店市：立緒文化事業。

⁴ 黃訓慶譯(1996)；Richard Appignanesi 著。《後現代主義》，頁 8。台北縣新店市：立緒文化事業。

⁵ 黃麗絹譯 (1996)；羅伯特·艾德金 (Robert Atkins) 著。《藝術開講》，頁 102。台北市：藝術家。

詞，則指 70 年代末期開始迄今—「後現代」反動「現代主義」之最低限藝術純粹歸零現象。但學者哈桑（Ihab Hassan）說：「現代主義與後現代主義不是由鐵障或長城分開的，因為歷史是可以抹去舊記號寫上新字的羊皮紙，而文化則滲透過去、現代和未來」。⁶」道出後現代主義不可能毫不受先前現代主義的滲透，因時空人文意識因素複雜，「後現代藝術」不完全適用以時間作為一刀兩斷的區隔方式。

三、後現代主義與後現代藝術的範疇

後現代主義（Postmodernism）一詞的首次使用可溯至 1870 年代以前，當時英國藝術家查普曼（John Watkins Chapman）先使用了它⁷，近代則首次出現在丹尼爾·貝爾（Daniel Bell）1960 年的著作上⁸。1970 年學者李歐塔（Jean-Francois Lyotard）等人，提出解構的（Deconstructive）後現代主義，讓人視後現代主義為否定辯證法〈Negative Dialectics〉和解構，事實上，1980 年代後，出現一系列嶄新而有創造力的後現代主義運動，卻是以正面的「建構的」（Constructive）、「生態的」（Ecological）、「有根據的」（Grounded）以及「重構的」（Restructive）稱之⁹。

「後現代主義」一詞被文化學、建築及造型藝術三個領域所引用，內容、時間各有所指，而造型藝術史上的「後現代主義」（Postmodernism），在法國、美國、西班牙出現的最早，則被界定為 1980-1990 年間復甦具象、重返歷史的繪畫藝術潮流，其表現出對前普普（Pre--Pop），甚至是古代藝術形式、技巧的回歸¹⁰，特徵是大量挪用已存的歷史圖像，及藝術品社會性的指涉。

⁶ 鄭祥福（1999）。《後現代主義》，頁 32。台北市：揚智。

⁷ 黃訓慶譯（1996）。Richard Appignanesi 著。《後現代主義》，頁 1。台北縣新店市：立緒文化事業。

⁸ 黃麗絹譯（1996）。羅伯特·艾德金（Robert Atkins）著。《藝術開講》，頁 131。台北市：藝術家。

⁹ 黃訓慶譯（1996）。Richard Appignanesi 著。《後現代主義》，頁 5。台北縣新店市：立緒文化事業。

¹⁰ 林麗輝（2003.06）。《後現代藝術的寓言性》，頁 4-5。國立台灣師範大學美術研究所碩士論文。

例如圖 1，義大利女畫家馬利亞尼的作品〔手臣服於心智〕，即為典型的後現代繪畫「風格擬古」代表作，也被稱為「有教養的畫」「寓言性的古典主義」，以 18 世紀繪畫手法敘述希臘古典神話的歷史故事¹¹。



圖 1

卡洛·瑪麗·馬利亞尼（Carlo Maria Mariani，1931-）〔手臣服於心智〕1983 年。

一般界定「後現代藝術」時期，以 60 年代後，率先打破現代主義純粹性質的普普藝術為概略分水嶺，泛指之後西方各類的前衛藝術，有學者以較明確「現代主義之後」（After Modernism）來區別「後現代主義」（Postmodernism），但台灣仍慣用「後現代」一詞涵括，本論文探討「後現代」的範疇，大致界定為 1960 年迄今的後現代繪畫藝術發展，在文中以「後現代」略稱，探究由現代主義轉向後現代多元現象的歷史情境與思維轉變，並透過整理其繪畫表現特質作為個人創作的理論背景。



圖 2

帕洛克（Jackson Pollock）〈藍的極限〉1953 210.8 × 488.9 cm 班海勒夫婦收藏¹²。

¹¹ 陸蓉之（1990）。《後現代藝術現象》，頁 18。台北市：藝術家。

¹² 圖片來源：何政廣（1994）。《歐美現代美術》，頁 132。台北市：藝術家。

第二節 後現代藝術源起的社會背景

從藝術社會學來看，任何文化活動都脫離不了其所處的社會影響，後現代藝術的生成亦然，其並非一夕間由 70 年代竄出，背後牽涉的社會情境、文化思潮演變與生產技術的變革皆有其脈絡可循。簡單說明如下：

一、返回保守的社會情境

美國為西方世界的領袖強國，當現代主義抽象繪畫（1910-1913）由歐洲傳向美國，美國很快的佔為己有並發展出抽象表現主義（Abstract Expressionism，1940-1950 年代）〔圖 2〕，冷戰的 50 年代，它的形式主義與共產集權下的社會寫實作為擂台賽，它被挾著西方優越的心理，結合美國強勢文化外銷世界，造就一種國際性共通的繪畫語言與美感信念，可說是「現代主義」的巔峰期。

現代主義的消退與美國介入越戰（1954-1975）失利多少有關，代表著美國強權的尊嚴與自信受挫，政治氣氛轉為保守的立場，80 年代蘇聯瓦解的後冷戰期，美國經濟成長停頓；而歐洲也好不到哪去，1967 年代，工運與學運激烈，經濟低迷，工業文明帶來新污染、能源短缺問題，西方社會瀰漫著保守、懷舊、懷疑論氣氛。在藝術上，最低限主義〔圖 3〕（Minimalism，1960-1970 年代中期）「極簡無物」的枯竭，讓藝術家在創新無聊¹⁴與保守社會



圖 3

馬克拉肯（John McCracken）〔紅板〕> 1967 洛杉磯 A'Family 收藏¹³。



圖 4

凱斯·哈林（Keith Haring, 1958-1990）塗鴉藝術

¹³ 圖片來源：何政廣（1994）。《歐美現代美術》，頁 200。台北市：藝術家。

情境下，重拾過往歷史的題材與技法，並擺脫西方優越論，重返各自文化重新探尋，成為 80 年代鼎盛後現代藝術「引用、整理、綜合與再製圖像」的特色。

二、多元文化主義思潮

多元文化主義 (Multiculturalism) 是民族中心論 (Ethnocentricity) 的相反，多元文化論—擺脫西方為中心的思想，起源於 1980 年代的美國，它是針對所謂「民族大熔爐」理論而發，非白人的移民薈聚，引發種族主義的迴響¹⁵。

因為美國主流文化是白人歐洲文化，忽略其他非白人民族及其文化，多元文化理論的提倡者，於是藉此理論來批判美國的社會要求正視其他族裔及文化問題。它透過全球化的資訊科技迅速傳遍世界，影響迄今。在後現代藝術中多元文化主義，反動的是美國西方式文化優越論的觀點，它要求非歐美的藝術品應以作品本身的文化根源來思考，而不應被視為「原始」或「另類的」，而西方自由的個人主義¹⁶，也不盡然適用全世界。此觀念助長了後現代藝術脫離西方一元式的現代主義價值，重返各自歷史文化中汲取養分，產生許多亞裔、拉丁美洲、非洲裔藝術家，並啟發社會「邊緣文化」族群的發聲，例如：女性主義、塗鴉藝術¹⁷〔圖 4〕等，朝向多元發展。

¹⁴ 格斯頓 (Philip Guston) 說他由抽象表現主義，轉向後現代主義，只是因為「我厭倦了純粹，我想說故事。」資料來源：陸蓉之。《破後現代藝術》，頁 111。台北市：藝術家。

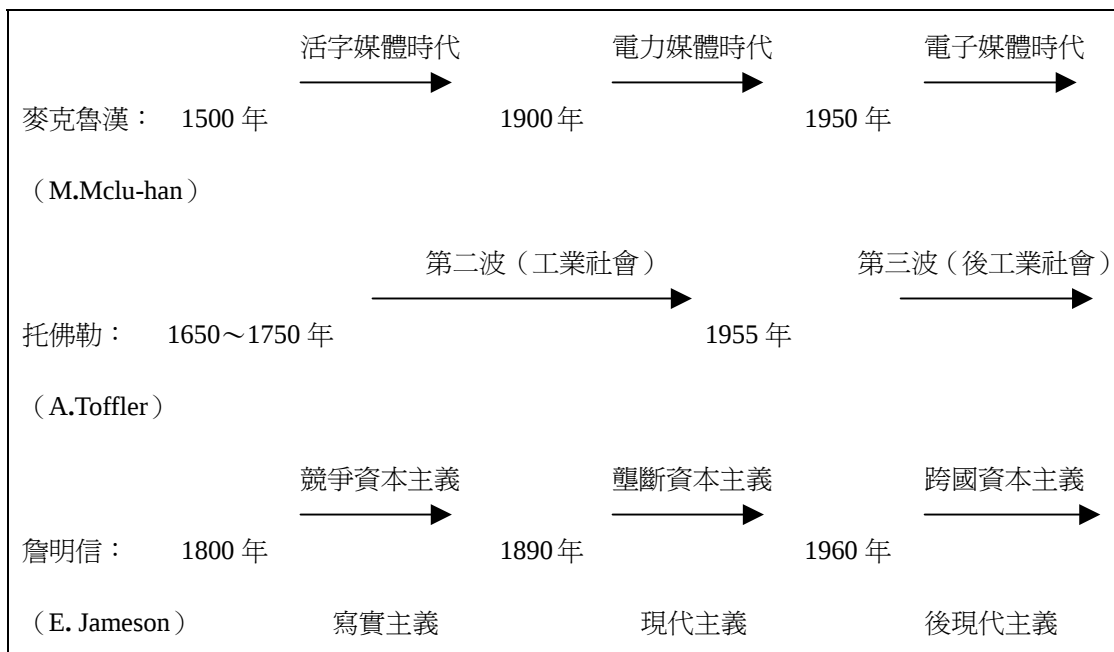
¹⁵ 航亨頓。《文明衝突與世界秩序重建》，頁 16。資料來源：喻麗華，鄭桂華，黃欽文編著 (2002)。《世界文化教師手冊》。台北市：謳馨事業。

¹⁶ 西方的個人主義概念—一個人的自我、權利、和自由—竟然對東方人（如新加坡法治，但不民主）或原始部落不具意義。

¹⁷ 陸蓉之 (1990)。《後現代的藝術現象》，頁 38。台北市：藝術家。

三、資訊媒體與大眾文化的背景

表 1 各家學者的近代劃分法之比較¹⁸



如表 1，資訊理論家，「地球村」的命名者麥克魯漢，認為後現代與 1950 年資訊時代的來臨密不可分，使我們由工業時代直線發展變為馬賽克集錦多元的思維方式，也是托佛勒所說的後工業（1955 年—）彈片文化¹⁹，並透過科技的傳播將人們帶到一個奇觀的消費世界，顛覆傳統國界和文化區塊的概念，藝術家接受物質化的必須生存因素，在後工業的資本主義物質崇拜下，包含大眾文化在內的所有資源皆能成為藝術取材的對象與主題，催生了後現代藝術—純粹與雜質、真實與非真實、新舊風格混合的集錦面貌，打破先前現代主義純粹統一的不食人間煙火形象。

亦有學者從社會學角度，將後現代與現代、前現代三者作一完整比較。例如表 2，可見證後現代來臨與社會文化變遷關係匪淺。

¹⁸ 呂清夫（1996）。《後現代造型思考》，頁 9。高雄市：傑出。

¹⁹ 托佛勒認為在工業時代，自牛頓（Issac Newton, 1642-1727）以降，都假設時間是一條直線，但後工業時代如同愛因斯坦（Albert Einstein, 1879-1955）的相對論，人們排斥直線思考，閱報是漫不經心、跳躍式閱讀，此即所謂「彈片文化」。資料來源：呂清夫（1996）。《後現代的造型思考》，頁 5-10。高雄市：傑出。

表 2 從社會類型的發展看藝術分期²⁰

	產業狀況	社會結構	時間發展	空間分布	文化概況
前現代時期 10000BC-1450	新石器革命 •農業生產 •手工業 •分散性的	部落/封建 制後 •貴冑與祭 司階級 •佃戶階級	緩慢反轉 性的變化	地方/城市 •農業	君權政體 文化 •統合性風 格
現代時期 1450-1960	工業革命 •工廠生產 •大量製造 •集中性的	資本制度 •中產階級 (擁有者) •勞動階級	一次元 直線進展	國家主義 •理論性企 業 •排外的	中產階級 文化 •大眾文化 •優勢流行 性風格
後現代時期 1960-	資訊革命 •公司企劃 •分裂性生 產 •解除集中 (地方分 權)	世界總體 •資訊符號 辨知者 •執行工作 者	快速循環 式地變化	國際/區域 •跨國的 •多元的 •電子的 •涵括的	多元文化 •繁類型風 格

²⁰ 表一，高千惠（1998）。《當代文化藝術澀相》，頁 68。台北市：藝術家。（原始資料採自 CJ）

第三節 後現代多元性探討

一、歷史思維的轉變

現代主義藝術所承繼的歷史思維可溯及科學時代牛頓宇宙機械觀、啓蒙時代笛卡兒（Descartes）的「我思，故我在」（作者中心的自我觀照個人主義）與達爾文進化論，爲單一直線式前進的宇宙觀與樂觀的「歷史進步」思維，表現在藝術上乃對「新」的憧憬，不斷「推陳出新」，導致「長江後浪推前浪，前浪死在沙灘上」一挑戰、拋卻過去歷史包袱，著眼於當下與未來的「美好」，如印象派挑戰古典派形與色的認知，立體派則破除過去 500 年來（含印象派在內）的透視法則等，屬垂直多元思維，其特點即對各種現象與以規律化合理化的處理。

後現代的歷史思維，可溯及物理學家愛因斯坦的相對論與海森貝爾格²¹發現關於量子力學的「測不準原理」，時空觀念可以是相對的、不確定性的，「新」可以是循環的「浪去浪返」一原創的質疑，歷史不一定「進步」（如：科技進步帶來環境破壞）、不一定是直線發展，可以是水平的多元發展，重視科際整合的整體生態觀（不要頭痛醫頭、腳痛醫腳），這些都反映在後現代藝術的多元發展與跨領域、跨媒材、媒體合作的現象中。

二、作品詮釋者

現代主義認為「視覺產物就是最終點的觀念」，藝術只透過它自己媒材與形式說話，藝術家多說無益，他們自絕於大眾，認為藝術家是社會的精英，只願與值得尊敬的藝術家和藝評家對話，藝評家是他們作品的詮釋討論者。

²¹ 物理學家海森貝爾格（Werner Heisenberg，1901-1976）發現關於量子力學的「測不準原理」，用簡單的話來說，它是指對一個粒子之位置的同步測量總是不準。塞尚（Paul Cézanne，1839-1906）—立體派的啓發者，他並未拋棄寫實主義，而是加以修改，使它包含我們對事物之感知中的測不準性（Un-certainty）。再現必須明示觀看與客體之間的互動（Interaction）效果，亦即一個人所見之中，視點的各種變異以及懷疑的各種可能性。資料來源：黃訓慶譯（1996）；Richard Appignanesi 著。《後現代主義》，頁 16-18。台北縣新店市：立緒文化事業。

60 年代中期，觀念藝術崛起，藝術界瀰漫著藝術家想要以自己的文字討論解釋和控制作品的意願，因為藝術家了解到一就素材的選擇和創作程序言，藝術家本人是最清楚與有資格說話的。演變到後現代則更多元，因為符號學指出符號意義其所指的事物是不明確的，藝術家詮釋自己的作品，同時也開放作品的寓言性留給觀眾參與，「詮釋」可以是自由、來自多方面的。

三、後現代繪畫表現特質

（一）關於藝術觀念

1. 由出世轉向入世，關懷社會

現代主義與社會的關係是「疏離」與「焦慮」的個人精英主義，藝術家是社會邊緣的族群，「為藝術而藝術（Art for art's sake）」²² 的崇高美感，排除傳統繪畫作品中的社會性指涉。但後現代的藝術家面臨社會的變遷－環境污染、政治紛爭、經濟景氣問題，資訊媒體衝擊，感同身受，藝評理查·庫克（Richard Cork）說「藝術家必須開始扭轉這種自說自話的致命傾向，而對外界人群毫無影響」的情況。現代藝術必須揚棄「風格上的對抗意識」這個不道德的策略，並且開始向「....久已被忽略的社會大眾」傳達意義²³。透過藝術，反映社會、人生、抒發己懷，是由「出世的轉向入世」的觀念表現。

2. 「擬像（Simulacrum）」的再現：

在西方藝術傳統中，藝術是真實的再現，但在攝影術出現後，則引發現代主義對「現實再現」過時的疑慮，從塞尚開始透過藝術家與藝術品相對客觀的真實，尋求對象物的共通永恆特性，突破攝影術對繪畫原創的威脅，現代主義可以說是對機械「真實再現」的恐慌拒斥。而後現代資訊媒體深入生活，藝術家發現「現

²² 英國藝評家貝爾（Clive Bell）——在 1914 年提出激進論點支持一種純現代主義美學。「鑑賞藝術作品，我們所援引的必得『跟生活完全無關』」。達到無物世界（Le Monde Rien）。資料來源：黃訓慶譯（1996）。Richard Appignanesi 著。《後現代主義》，頁 27。台北縣新店市：立緒文化事業。

²³ 滕立平譯（1991）。蘇西·蓋伯利克（Suzi Gablik）著。《現代主義失敗了嗎？》，頁 20。台北市：遠流。

實再現」的「擬像」²⁴（或稱虛像），如電視、電影、廣告、傳真、相紙等影像，已僭越真實佔有我們視覺領域，如布西亞（Jean Baudrillard）所言，「擬仿物的本身，即為真實」²⁵。藝術家接受它的存在，並作「再現」的再現運用。

3.解構與建構－「原創」的新定義為「不確定」

學者哈桑（Ihab Hassan）說：「後現代的特徵之一是建構主義（Constructionism），後現代主義一方面對現代主義的一切提出挑戰與批判，另一方面也確立了一種新的思想方式、價值模式。因此後現代主義既是一種解構主義，同時也是一種建構主義。這種建構主義不同於現代建構主義的是，其注重的創新、發明形式是不確定的、無定型的。」²⁶

從以上可以理解到，在今日科技下，複製、複製再製、複製再製的再製中，現代主義追求規則化的「新」形式「原創」，已被後現代主義質疑而解構，但後者也建構了另一套追求「不確定」形式的新原創定義。

²⁴ 擬像與「擬態（Simulation）」基本上是同義字，指一種複製，是虛假或偽造之物。資料來源：黃麗絹譯（1996）。羅伯特·艾德金（Robert Atkins）著。《藝術開講》，頁 145。台北市：藝術家。

²⁵ 林麗輝撰（2003.06）。《後現代藝術的寓言性》，頁 39。國立台灣師範大學美術研究所碩士論文。原始資料：陳錦芳（1992）。〈談巴黎與紐約的「後現代」繪畫表現〉。《紐約現代藝術》，頁 102。台北市：北美館。

²⁶ 鄭祥福（1999）。《後現代主義》，頁 43。台北市：揚智。

（二）多元的繪畫題材與類型

1. 當代大眾通俗文化

後現代的藝術作品，從普普開始注意到大眾媒體和產品，題材是開放多元的，從明星、政治人物、漫畫〔圖 5〕、卡通、電玩、日用品、廣告，都會現象、商業資訊、影視傳播、攝影紀錄等，當代大眾世俗文化，無所不包。

2. 各自的傳統歷史文化

學者陳奇相曾寫道「返回傳統」及「返回歷史」為西方後現代藝術最大的徵象²⁹。而西方以外地區的傳統文化，則有東方的或印度等世界古文明文物，涵括史前壁畫、原始文化〔圖 6〕及各自傳統文化的養分，例如拉丁美洲自己的文化信仰，皆可入畫。

3. 西方藝術史的傳統類型與風格

題材包含藝術史中曾經出現過的靜物、風景、歷史、傳奇、神話、單體肖像、群像、宗教奉獻圖像種種類型，



圖 5

李奇登斯坦 (Leichtenstein Roy, 1923-1997) 〔結婚戒指〕1961 油畫
170.9×201.9cm 加州羅曼夫婦藏²⁷



圖 6

劉其偉 (1912-2002) 〔史前的名畫〕
1984 36×50cm 水彩 紙²⁸

²⁷ 何政廣 (1994)。《歐美現代美術》，頁 161。台北市：藝術家。

²⁸ 鄭惠美，薛平海合編 (1998.06)。《劉其偉繪畫創作文件 Documenta of Max Liu》。台北市：藝術家。

²⁹ 陳奇相 (2002)。《歐洲後現代藝術》，頁 17。台北市：藝術家。

風格則囊括文藝復興時期直到現代主義的各階段形式、技巧、圖像面貌。可說後現代取材過去歷史的總合。例如圖 7 傑克的作品，把馬奈的〔草地上午餐〕嘲弄一番，它不但把畫面改成印刷網點，以示複製品不亞於原作，同時又把背景改畫成私家游泳池，這與畫中裸女加起來，便對腐化的豪門生活產生諷刺的傾向³⁰。

（三）表現手法

1.挪用（Appropriation）的手法：

「挪用」指「自我意識地運用取自美術史或通俗文化的圖像」³¹。陸莖之將其譯為「權充」。藝術家取材的對象，包含過往的圖像與現成圖片，甚至是風格手法，施蒂芬·亨利·莫道夫說：「把傳統的特色，當成流通貨幣使用」³²，對現代主義「原創性」提出批判，也造就新的「原創」價值—使「過去」再次成為「現代」的方法，1980-1990 年代的「後現代主義」繪畫是挪用方法的高峰期。



圖 7

傑克（A.Jacquet）〔草地上午餐〕
年代 尺寸不詳。



圖 8

陳錦芳（1936-）〔東西競爭〕壓克力
畫 1978³³ 尺寸不詳

³⁰ 呂清夫（1996）。《後現代造型》，頁 169。高雄市：傑出。

³¹ 黃麗絹譯（1996）。羅伯特·艾德金（Robert Atkins）著。《藝術開講》，頁 42-43，頁 145。台北市：藝術家。

³² 鄭祥福（1999）。《後現代主義》，頁 126。台北市：揚智。

³³ 圖片來源：<http://www.paris.org.tw/chen-jin-fang/t-chen-works-m2.htm>

而今，在全球化數位網路交換互動式的巨量訊息資料推波助瀾下，如何在大海中拾貝－「選擇」何種挪用對象，成了其關注的焦點。以名畫挪用〔圖 8〕著名的陳錦芳說：「在電子的時代，全人類文化變成一種材料，是人人皆可引用、挪用的原料、資源。應用電腦術語來講，這是一種輸入（Input），透過創作者、使用者再輸出（Output）。但是以什麼程式、以何種模式，將它整合來創造，這個比輸出更重要」³⁴，正說明藝術家挪用的態度，而其真正的目的乃藉由所挪用「切斷、破裂原意」的物體來傳達藝術家當下的社會心理意涵才是重點。

2. 拼貼：

「拼貼」³⁵由立體派始視為正式的藝術形式，其影響深遠，而後現代也臉不紅氣不喘的「挪用」下來，筆者在此作為廣義解釋，指聚合不同來源文化、風格背景的物件於畫面。如上段所言，挪用是「選擇」材料的問題，那「拼貼」的強加組合就是後現代藝術家最愛的「整合」「加工」創造方法，其步驟為先「解構」再「建構」，後現代亦稱此法為「拼湊」，有別於現代主義的拼貼。在後工業時代，科技進展使得拼貼得以將影像單一或重複、複數化並置出現；或由手工製造到人工智慧生產；或由立體、平面實存衍化成虛擬拼貼。其將後現代「集錦」「雜混」的多元性格特質展露無遺。

（四）繪畫形式

1. 「具象」與「抽象」勢力消長

現代繪畫的發展，從立體派到最低限的極簡，繪畫形式有「漸減」至抽象的演變，但事實上，「具象」繪畫卻從未自藝壇消失過，只是被現代主義觀察者刻意忽視、暫時壓抑，但自後現代的普普、照相寫實……等，「具象」再次浮上檯面，「新具

³⁴ 林麗輝（2003.06）。《後現代藝術的寓言性》，頁 39。國立台灣師範大學美術研究所碩士論文。原始資料：陳錦芳（1992）。〈談巴黎與紐約的「後現代」繪畫表現〉。《紐約現代藝術》，頁 102。台北市：台北市立美術館。

³⁵ 「拼貼」：在畫布或畫板上黏貼紙張、布片或任何天然、人造素材，以創造出平面或淺浮雕效果的技法；或以這種技法製造的藝術作品。有時……會混合使用油畫及其他技法。資料來源：貓頭鷹編譯小組譯（2002）。羅夫・梅耶著。《藝術名詞與技法辭典》，頁 102。

象」³⁶ 被用來泛稱 70 年代後有可辨識「形象」在畫面上的繪畫的統稱，它並非一個主義或有共同的風格主張，只是都以或多或少「具象」形式語言作為藝術繪畫的表達，在 80 年代蔚為主流。

而事實上，80 年代後半也有「新幾何 (Neo-Geo)³⁷」對「新具象」的抗衡批判，可說後現代繪畫現象中「具象」「抽象」兼而有之，只是「具象」鋒頭健些，但兩者都不約而同的拼湊挪用歷史曾有的風格，如「新幾何」就融合抽象表現、歐普、普普.... 等形式。在後現代的「挪用」大搬風下，繪畫形式展現的是精神分裂症式的多樣大拼貼。例如圖 9 為美國新具象畫家大衛·沙利的作品，異質並置的圖像，幾乎找不到相關聯之處，他常從色情書刊取材，呈現出部分後現代畫家描繪當代卑瑣、荒誕性的特質。



圖 9

大衛·沙利 (David Salle, 1952~) [一分鐘] 1984 油彩、壓克力顏料、畫布 157.4 × 218.4cm³⁸。



圖 10

施奈柏 (Julian Schnabel, 1951~) [窗] 1982 油畫 274.32 × 213.36 cm³⁹

³⁶ 「新具象 (New Image)」一詞源於 1978 年 12 月由理查·馬修爾 (Richard Marshall) 在惠特尼美術館 (Whitney Museum Of American Art) 辦的「新具象繪畫」展覽，也有人譯成「新意象」。資料來源：陸蓉之 (1990)。《後現代的藝術現象》，頁 100。台北市：藝術家。黃麗絹譯 (1996)。羅伯特·艾德金 (Robert Atkins) 著。《藝術開講》，頁 112，頁 145。台北市：藝術家。

³⁷ 1986 年「新幾何 (Neo-Geo)」展在紐約宋那班畫廊 (Sonna Bend Gallery) 展出。原始資料：黃麗絹譯 (1996)。羅伯特·艾德金 (Robert Atkins) 著。《藝術開講》，頁 29。台北市：藝術家。

³⁸ 陳英德，張彌彌合譯 (2002)。Jean-Luc Chalumeau 著。《西方當代藝術史批評》，頁 121。台北市：藝術家。

2.異質並存的繪畫性風格

「繪畫性」原指巴洛克(Baroque)繪畫畫面的筆觸，用來描述鬆散的、快速的、不規則的、動勢的、密集的、不平均的、華麗的、表現的、或以任何方式引人注意到畫面本身媒材的本質處理方式，其相對於新古典畫面隱匿的繪畫筆觸，形式是較為豐富多變的。而後現代的具象繪畫，有豐富「繪畫性」的表現，例如，美國畫家施奈柏的作品圖十〔窗〕，畫面充滿奔放的筆觸，除挪用圖像，他的其他作品往往黏上破瓷碗，令人想到中世紀嵌瓷畫，具後現代主義的復古特質。

另一方面後現代也並存著古典寫實風格的「仿製」，陸蓉之說：「複數元的視野裡，各派風格是兼容並蓄、曖昧、自相矛盾、錯綜複雜、語無倫次⁴⁰」
「充滿質疑的，但並不否定一切。」凡此種種因人而異、異質並存的繪畫性，更突顯後現代的多元主義。

(五) 繪畫內容

1.寓言性(Allegory)

「寓言」是一個圖像或一則故事卻指涉全然不同的事物～經常指善或惡的觀念⁴¹，一如伊索寓言，或維納斯與浪漫愛情，又如中國的成語「指鹿為馬」等，觀者須具備足夠知識才能理解。「寓言」在中文字典裡的解說是：「以淺近假托的事物表抽象的觀念或道德教訓的作品。⁴²」寓言和「文學性」、「歷史性」，關係密切。寓言乃西方傳統藝術運用的重點，而現代主義要求純粹，力圖排除藝術中的文學意涵，又因為寓言是建立在假借「過去」事物之上，與現代主義「求新」精神不符，寓言被視為落伍的型態。

³⁹ 何政廣（1994）。《歐美現代美術》，頁 193。台北市：藝術家。

⁴⁰ 陸蓉之（2004）。《破後現代藝術》，頁 10。台北市：藝術家。

⁴¹ 黃麗絹譯（1996）。羅伯特·艾德金（Robert Atkins）著。《藝術開講》，頁 40-41。台北市：藝術家。

⁴² 陸蓉之（2003）。《「破」後現代藝術》，頁 50-51。台北市：藝術家。

後現代繪畫則改變了這個現象。回歸歷史的圖像與具象藝術一對立於抽象，讓寓言回到了創作的舞台。藝術家透過寓言性傳達藝術創作的理念、心理層和知性，它同時也是一種技法和過程、手段和程序。寓言性的作品，往往跨越所有美學的界域⁴³，幾乎囊括所有過去的藝術媒材，交織成無法以一語道之的多元化風格。

寓言本身是一種流動觀念，因人的所處時空而體悟不同，寓言的解釋、針對的內容對象也會變遷，如「三人成虎」這個成語觀念，古今所嘲諷的對象事件可能就不同，因此後現代並蓄「過去」與「現在」兩種時間，在傳統「寓言」的包裝下，挪用失去本意的歷史圖象，影像說的話，骨子裡其實已全面換新血。

例如圖 11，畫家以後現代古今人物交織的「寓言」形式抗議美國在越戰中的暴行。畫的是肯特大學發生暴力殘殺越戰示威者的驚世行爲，喬治斯的自畫像在中央伸手抓住打算逃走的女「謬斯」—表徵自由與藝術的女神，環繞他倆的有帶著防毒面具的空降部隊們，滿手血漬的尼克森總統，走避中的群眾，冷漠的政客，和浴血



圖 11

保羅•喬治 (Paul Georges) 的油畫〔我的肯特國〕(My Kent State) 局部，1971-1972。

⁴³ 其實如果深究，現代主義的畫家，如高更 (Paul Gauguin, 1848~1903)、畢卡索 (Pablo Ruiz Picasso, 1881~1973) 的作品中也不排除使用寓言來評述人類的心理或反應社會狀況。

倒地而亡的無辜學生，這部作品作為一幅反戰的宣傳畫，懸掛在肯特大學的庭院中⁴⁴。

2. 社會性指涉

現代主義的抽象形式，關注藝術本質的信仰，意圖把自己淨化成不含任何再現指涉，意圖驅逐一切對現實的「圖示」。而後現代藝術內容卻含有寓言曖昧的隱喻與轉喻，藉此傳達暗示或譏諷當代各種「新」現象（如：種族問題、大眾文化、世俗化……等），有著豐富的社會性指涉。朱伯雄對後現代藝術家曾做一結論：「與其說這些藝術家的藝術表現出於對現代主義的叛逆，不如說他們在藝術精神上尋找一種文化回歸」⁴⁵。



3. 多元主義與多元文化主義的心理層

多元主義（Pluralism）與多元文化主義（Multiculturalism）兩者與西方傳統政治的「自由主義」關係密切。兩者名稱雖然接近，但是心理層的出發立場大不相同。

Feinberg（1997）指出「『多元主義』從『每個人』的差異性出發，重視公領域中個人機會的均等與結社的自由，同時尊重每個人選擇的自由，
不一定會採取同化（assimilation）的

圖 12

南美哥倫比亞畫家-
費南多·波特羅

（Fernando Botero，
1932～）〔蒙娜麗莎
〕1978，油彩，183x
166 cm⁴⁶。

⁴⁴ 圖片來源：高宣揚（1996）。《論後現代藝術的「不確定性」》，頁 40。台北市：唐山。文字參考：陸蓉之（1990），《後現代的藝術現象》，頁 82。台北市：藝術家。

⁴⁵ 陸蓉之（2003）。《「破」後現代藝術》，頁 7。台北市：藝術家。

策略，也不會特意去維護特定族群的主體地位。易言之，多元主義對每一種文化是持價值中立的態度。『多元文化主義』是從『社群或某個文化族群間』的差異出發，強調的重點是對主流文化宰制的質疑，對特定族群文化的肯認⁴⁷。」

後現代的藝術家作品中的「道德」與「審美」心理層可視為上述兩類型的交互作用，前者，導致後現代藝術從現代主義不能容忍異己的風格排他性與要求不斷創新中解放，但流於「一人一調」沒有標準的「道德」與「審美」的多元，如：「性」議題...等，其較不考慮個人的文化背景；後者則對特定價值族群文化的宣揚，如「女性主義」的觀點或自身「種族主義」—亞裔、非洲及拉丁美洲裔的文化觀點再出發，例如圖 12 畫家波特羅的〔蒙娜麗莎〕作品，以火山冒煙的南美景致取代原來的風景，蒙娜麗莎也變成畫家慣用的滑稽肥胖造形。

不管是前者的多元主義或後者的多元文化主義，或者兩者的複合，都造就了後現代藝術作品內容的多元性，「多元」觀不是目的，但「多元」卻成為必然現象。

⁴⁶ 圖片資料來源：曾長生（1997）。《拉丁美洲現代藝術》。台北市：藝術家。

⁴⁷ 簡成熙。〈多元文化教育的論證、爭議與實踐：從自由主義與社群主義論起〉《文化・多元文化與教育》，頁 85-86。資料來源：劉婉珍（2003）。〈多元文化藝術教育〉上課講義。

（六）多元本質的心理特徵

學者哈桑則提出後現代的本質是多元論，他認為多元論可以表徵出後現代騷動不安的境況，後現代消除了二元論，它將持續性和間斷性、歷時性和共時性融為一體，他在〈後現代景觀中的多元論〉一文中，提出了 11 項後現代主義多元特色概括，引述整理如表 3：

表 3 學者哈桑提出的後現代主義特徵⁴⁸

1.不確定性 (Indeterminacy)	為後現代主義最大特徵，其不確定性來自科學、藝術、哲學各個領域，如 <u>海森貝爾格</u> 的量子力學「測不準定理」。「不確定性」在藝術中，表現為「取消界限」的藝術對象，把一切看成不確定性的文本、文學的寓意閱讀、情感風格。它在我們實際面對世界時，滲透著我們的行動和思想，構成一個與「確定性世界」相對立的「不確定性世界」存在。「不確定性」的範疇包含以下概念：模糊性、間斷性、異端、多元性、散漫性、反叛、倒錯、反創造、分解、解消中心、移置、差異、間斷性、分裂、消隱、消解定義、非神話化、零散化、反正統化、反諷、斷裂等等。
2.零亂性或碎片化 (Fragmentation)	後現代世界既是一個不確定的世界、那它就不是一個整體有系統的世界，反對「整體化」趨勢，聲言全部「存在」都是片段、碎片，而片段之和，也無法構成整體。因此後現代藝術家喜歡割裂文本，組合、拼湊、黏貼、偶合，求助於轉喻……、破碎性的開放性，提倡尋求差異性、爭論分歧，在遊戲中創造出與眾不同的東西。
3.非原則化 (Decanonization)	在後現代主義者看來，一切既成的原則、常規、權威、中心都應當受到批判，取消知識的神秘性和語言神聖性，人的語言與藝術活動成了一種隨意性、遊戲性沒有終極目標的活動。

⁴⁸ 表格整理自：鄭祥福(1999)，〈後現代主義〉，頁 37-44。台北市：揚智文化事業。與羅青(1989)。《什麼是後現代主義》，頁 316-317。台北：台灣學生。

4.無我性、無深度性 (Self-less-ness , Depth-less-ness)	笛卡兒提出「我思，故我在」以來，西方現代哲學的核心是「自我」「主體」。後現代主義則將傳統裡視自我作為整體性的對象消解，鼓勵自我抹煞。它否認深度，否認所謂現象背後的本質，否認佛洛伊德心理分析模式，排斥從非真實性的潛意識可以找到真實性的說法。它寧用一種直率，沒有內容/外觀的作品，表示作者消失，作品存在而已。或從反面，分化增殖的多個自我來呈現內省。
5.卑瑣性、不可表象性 (The unpresentable , Unrepresentable)	後現代主義者反對藝術能反映現實的觀點，反對偶像崇拜、反對現代主義的崇高，尋求卑瑣、低級、平面、虛無的題材。在藝術創作中，藝術家反覆給予關注的是原始的、人性醜惡的、動物性的、原始的、渺小的面目，甚至在表現自己時，將見不得人的卑微性、齷齪面也展示出來。
6.反諷 (Irony)	原則與典範的失落，於是後現代主義者，以反諷的態度轉向遊戲、相互影響、對話、寓言、反省，以展示多重性、多異性、散漫性、或然性，甚至荒誕性。反諷導致對生存及真理的懷疑，人們重視自由大過於對真理的重視。
7.種類混雜 (Hybridization)	後現代主義的創作是一種大雜燴，專事拼湊，在多元的現時精神作用下，把高級、通俗、低級文化混為一談。借助陳腐或剽竊的題材、拙劣的模仿與東拼西湊的雜燴，時序的交錯與顛倒、地點與空間的置換倒錯、嚴肅與輕鬆題材交匯，來豐富創作的內涵與外延，以翻版與摹仿的變體表現法帶來「生命的增殖」－衍生原有文件另類的生命力。
8.狂歡 (Carnivallization)	狂歡（或稱「嘉年華」）是指涉後現代反系統的、顛覆的、包孕著再生的那些因素，是指後現代主義喜劇式的甚至荒誕的精神氣質，揭示了後現代一符多音的「荒誕性」。狂歡消除了主體的各種差異和界限，使所有的參觀者既是演員也是觀眾。使人產生世界乃我主宰的幻覺，在狂迷中，人們顛倒、吞沒一切，使正常世界秩序變形，生成「第二次生命」，同時也虛構一切。

9.參與 (Perfomance , Participation)	後現代的創作方法是遊戲，這種遊戲歡迎一切人參與和表演，因為在後現代主義者眼中的一切含結果都是不確定的，它突破專家與外行、藝術與非藝術界限，透過其行動完成自我觀照、自我發現、自我陶醉、自我娛樂。使後現代藝術令人有「重過程，輕結果」與「重內在體驗，輕外在表現」之觀感。
10.建構主義 (Constructionism)	後現代主義對現代主義的一切提出挑戰與批判，同時也確立了一種新的思想方式、價值模式。後現代主義者否定了現代藝術的對象－現實，但同時，它又在思想精神中虛構、假設了新的雜亂無章的現實。隨著現代社會高科技的發展，世界愈來愈成為被設計創造中，愈來愈相對於敘事者。因此後現代主義既是一種解構主義，同時也是一種建構主義。這種後現代建構主義不同於現代建構主義的是，注重的創新、發明形式是不確定的、無定型的，且注重精神性靈感激發甚於客觀條理式的邏輯演繹。它從唯一的真理和確定的世界，朝向互相衝突的形式或不斷創造世界的多樣性中的過渡。
11.內在性 (Immanence)	<u>哈桑</u>認為，內在性是後現代主義的第二大特徵。內在性指的是心靈透過各種符號而概括自身的不斷增長、擴張、繁衍的能力。例如由於現代科技的發展與新聞媒體的發展，我們的感官能力、創造能力、想像力都在擴張，人所創造各種文化現實，如繪畫，即人的內在性投射，最終都以符號化的形式出現。

四、科技媒體與後現代藝術的互動

(一) 由工具下的「複製」提升為繪畫的再現主體

機械與繪畫的連結，最初是視為協助複製素描的工具地位，例如壁畫以尺、規格線複製放大草圖，皆可視為最初的原型，近代在 1837 年攝影複製機械發明後⁴⁹，畫家藉助照相為自然媒介來進行繪畫資料蒐集，更是司空見慣。1946 年全錄影印法發明，1958 年正式成為商業複製用途，機械複製「影像的影像」開始更容易，更大量，畫家以影印機輔助繪畫放大草圖是稀鬆平常。

「複製」機械到了後現代照相寫實主義時，例如圖 13，認為相片能使現實具體化，更當成視覺「真實」表現的對象，其借助幻燈、放映機械把資料從攝影移轉到畫布上放大，根據畫面映像仔細勾勒素描輪廓，把傳統的繪畫風格與新的技術成果結合，台灣的許多畫家也受到影響。從當中，也可見到複製科技從工具配角，變成藝術家「正視」其「複製品」實存的現象，不禁讓人玩味「以前人說攝影是藝術，現在則說藝術是攝影」這句話。

（二）科技媒體「新真實」材料與藝術的跨領域互動
以機械或電子科技為媒體的藝術，其根源可溯至 1774 年，賈圭-道茲（Pierre Jaquet -Droz）一件將機械裝在衣架內的靜態裝置〔作者之機械主義〕



圖 13

恰克·克羅斯（Chuck Close）〔芬妮〕1985 油畫/指畫 259 × 213.3cm
紐約佩斯畫廊藏⁵⁰。



圖 14

丁凱力（Tinguely）〔作品第 3 號〕1959 科隆 瓦瑞夫-理查茲美術館藏⁵¹

⁴⁹ 1837 年，第一張真實的照片才被一位法國人杜傑（Daguerre）製作出來。杜傑把他自己發明的攝影技術稱為銀版照相術〔Daguerreotypes〕。

⁵⁰ 圖片來源：何政廣（1994）。《歐美現代藝術》，頁 185。台北市：藝術家。

⁵¹ 圖片來源：何政廣（1994）。《歐美現代藝術》，頁 171。台北市：藝術家。

作品。19 世紀「包浩斯學校」的出現，更奠定了「機械美學」的地位。之後，達達對科技的愛憎嘲諷，使科技成為激發前衛藝術的因素之一，其影響深遠，例如：50 年代的動力藝術（Kinetic Art）〔圖 14〕與光境藝術（Light And Space art）〔圖 15〕。

1950 年，美國已有彩色電視，1960 年代的藝術開始有著混合媒材與媒體的趨勢，不同的藝術形式先後出現於藝術事件中，例如：白南準的「電視大提琴」〔圖 16〕，女音樂家摩爾門拉著電視組成的大提琴演奏。而同時代的 1960 年，德國 艾斯拉班（K. Alsleben）與菲特（W. Fetter）被認為是電腦圖繪先鋒者。此後，透過無數人士研發，架構出電腦電子物理空間的複數虛擬影像世界，對當代藝術家來說，電腦不僅可視為一個影像工具，更可視為一個完全虛擬影像世界的新製造。而如果說攝影「複製的真實」—相片，已為照相寫實繪畫所承認，那電腦提出的是「再造或修改複製後的真實」或「再造已然不存的真實」—變形的虛擬影像，也終將成為後現代繪畫藝術裡必須承認面對的「實存」對象，獨立的領域。



圖 15
海萊（John Healey）〔
箱子第 3 號〕 局部
1963 光藝術⁵²



圖 16
白南準〔電視大提琴
〕 1971 年⁵³

⁵² 圖片來源：何政廣（1994）。《歐美現代藝術》，頁 174。台北市：藝術家。

⁵³ 圖片來源：呂清夫（1996）。《後現代造型思考》，頁 146。高雄市：傑出。

（三）技術的增強與消弱的極化省思

學者王林寫道：「古典藝術承傳技術，現代藝術創造技術，那後現代藝術對技術的態度，就是弱化和強化並置⁵⁴」。技術提高增強的部分，一為科技複製技術進步部分，如普普藝術採用大量商品，使藝術、大眾文化疆界折衷；二即繪畫寫實的人工部份，如照相寫實，前兩者皆被推到有史以來技術的極至。

而技術的消弱降低部分，指藝術家運用科技複製與大眾現成物創作了看起來非常容易完成的物體，某些藝術家拋棄承傳技術，把藝術表面凡庸化、世俗化，藝術家不再那樣高高在上，一如凡人。但藝術家的目的為破除已有的藝術界定，排除以技巧風格為基礎的現代主義觀點，拉開與藝術品的距離，增強精神直接意象，其目的只是回歸到藝術品質樸的實存、存有而已。

藝術家對待技術的看法兩極，告知我們技術不是判定藝術品的唯一標準，同時如馬庫色（H. Marcuse）所指出的—科技並不是「價值中立」的「科技本身就是一套意識形態，表現在如何『控制』自然」。此種對科技本身底意識形態特色的批判，就在探討現在的社會，應該如何面對科技的『宰制』⁵⁵，後現代藝術家面對新媒體的出現，也必定延續杜象（Marcel Duchamp）當年對「工具宰製」的質疑與探討，是棄絕不用或當工具用；拿來取用嘲諷或展臂擁抱，彼此滲透還是另創新領域模式，可預見的是其與藝術思維的關係將更盤根錯節。

⁵⁴ 王 林（1993）。《美術形態學》，頁 234。台北市：亞太圖書。

⁵⁵ 呂清夫（1996）。《後現代的造型思考》，頁 39。高雄市：傑出。