

視覺的政治性

許麗香

I. 視覺的政治性

現代藝術自 Roger Fry 與 Clive Bell 揭開形式主義的序幕之後，似乎進入一個無圖像學場域，只有少數藝術史學者仍然以圖像學的研究默默地探討藝術作品的內容，藝術史變成純粹形式的問題，視覺藝術中的意義製造被視為說故事的道德主義，被丟入學院派的保守主義，逐漸沒入聚光燈外的黑暗中。純粹形式的分析不是 Linda Nochlin 理想中的藝術史。

1982 年 Donald Rosenthal 在紐約紐柏格博物館(Neuberger Museum)籌劃法國十九世紀東方主義繪畫展，企圖為十九世紀學院派的寫實主義繪畫翻案，重新檢視這些官方繪畫的美學價值。撇開東方主義繪畫與歐洲殖民主義的政治敏感性，Rosenthal 強調這個展覽關注的純粹是一個藝術史的課題，不談政治。這種藝術的修正主義站在去政治化的立場上企圖放寬歷史的界限，引向多元思考的作法，也不是 Nochlin 理想中的藝術史。

Edward Said 如此定義西方文學中的東方主義：一種將東方伊斯蘭民族定義為次等文化的方式；一種殖民主義的手法，為的是合理化並長久延續歐洲的殖民統治。繪畫裡的東方主義，以 Jean-Léon Gérôme 為首的紀實式的寫實主義在形式的客觀性承諾中是不是可以免除這種殖民主義的權力結構？在探討東方主義的“*The Imaginary Orient*”一文中 Nochlin 丟出這個問題，使我們不得不從沙堆裡伸出頭來，面對視覺的政治性。Gérôme 毫不耐煩地在每塊畫布上一點一滴堆砌細節，營造客觀的印象，暗示畫面上的真實性，使觀者忘記他眼前所見的其實是一件藝術作品，忘記藝術品隱藏著創作者的意向性，忘記這種紀實式寫實主義其實只是一種假面的告白，其目的是為歐洲殖民統治與粉飾太平，殖民主義與父權社會的權力結構與意識型態的真面目隱藏在這種偽寫實主義的客觀性承諾之中。

在“*Seurat's La Grande Jatte*”一文中 Nochlin 又再一次提出繪畫視覺形式與意義內涵的問題。Seurat 的 *La Grande Jatte* 並不是無意識地反映出巴黎現代社會裡中產階級的生活，如果我們真的在畫裡看到一個煩悶的星期天早晨，面無表情的塞納河，無聊的紳士淑女，這不只是敘事的問題，而是 Seurat 透過形式的建構所呈現的效果。分佈在畫面上的色點就像是現代工業化大量生產的產品，均勻地、重複地瀰漫在畫布上，就像是陳

列在商店裡的那些便宜而面無表情的工業複製品。Seurat 以冷靜疏離的態度，用一種單調的，去人性化的視覺語言，無聲地控訴工業時代的社會生活。就這一點說來，Seurat 是透過形式的建構創造了藝術的意義內涵，視覺語言本身不是中立的，每一個鑲嵌在畫布上的色點都面無表情地批判著現代社會生活的乏味無聊。

由 Seurat 與 Gérôme 的例子看來，藝術品的形式與內容並不是互不相干的問題，即使是純粹形式的建構，也免除了隱藏在視覺語言背後的政治性意涵，任何的藝術作品都脫離不了社會的意義網絡，擺脫不了社會過程的權力結構與意識型態。藝術不是躲避政治問題的桃花源。傳統藝術史的正面論述既然不能滿足視覺政治性的探討，Nochlin 認為，除了正面論述之外，應該進一步對藝術作品作批判性的詮釋，把隱藏在作品背後的權力結構與意識型態搬到台面上。就這個層面來說，藝術史是社會性的，是政治性的，是批判性的。這才是 Linda Nochlin 企圖書寫的新藝術史。

II. 藝術史的批判性詮釋

批判的觀念可以溯源至馬克斯主義。馬克斯主義建立在下層—上層結構的假設上，下層的社會經濟生產活動與社會分工的階級結構決定了上層的制度與觀念體系，在馬克斯的經濟決定論下，藝術變成了階級意識型態，立基於社會經濟生產的物質基礎上，處於社會階級關係的網絡之中。既然藝術是一種階級意識型態，理想的藝術應該是普羅階級的藝術，真正的藝術家應該表露普羅大眾的心聲；既然人類能藉由反省的意識認知自己當前的處境，因此，這種反省意識就是人們唯一的利器，得以暴露社會中不合理的壓迫關係，批判階級意識型態，並提出改變現狀的替代方案。

馬克斯主義中批判與解放的觀念以各種不同的形式滲入二十世紀的各種理論中，文化領域也不能免俗。當批判的策略已被廣泛地應用到電影理論、廣告意象的研究等文化理論的各個層面時，藝術史學者卻仍然拒絕它於藝術史研究的門檻外，不聞不問。傳統藝術史的風格形式分析，圖像學解釋的種種正面性論述已不能切合當代藝術追求政治性內涵的需求，因此，在形式主義，修正主義，與圖像學解釋外，Nochlin 提出對藝術作品進行形式分析、創作者生涯與社會歷史背景等正面解釋外的第二度詮釋，也就是批判性的詮釋，揭露形式與敘事背後的權力結構與意識型態，追溯藝術作品的社會意義內涵，重新形塑藝術史的新面貌。

III. 再談視覺的政治性

Nochlin 在 "The Invention of Avant-Garde" 一文中探討了十九世紀與二十世紀前衛藝術運動內在本質的不同。十九世紀以 Courbet 為首的前衛藝術思潮與當時政治上的 1848 年的民主動運是並肩而行的。Courbet 宣稱，寫實主義就是藝術領域的民主政體。十九世

紀的前衛藝術運動蘊含激進的革命概念，在美學方面，與當時學院派及浪漫主義藝術相抗衡，在政治方面，反對當時貴族的保守主義，支持民主運動與傅立葉的社會主義。如果說前衛藝術運動的核心概念是革命與自由，那麼這個概念在十九世紀前衛藝術運動的脈絡裡，既是美學上的，也是政治的，社會性的意涵。

這個政治社會性的革命概念卻在二十世紀的前衛藝術運動中消失了，二十世紀前衛藝術的革命性，是純粹美學意義上的，這個差異我們可以從 Courbet 與 Manet 的比較中窺見。就像當時支持前衛藝術運動的批評家 Théophile Thoré 所說的，唯有透過堅定的信念才能產生足夠的力量推動藝術與社會的改變，1855 年 Courbet 以《畫家的畫室；我七年畫家生涯的真實寓言》這一幅繪畫宣示他在美學上及政治上的堅定信念，企圖進一步推動革命的狂潮。然而這種自信滿滿的肯定句我們從 Manet 那兒再也聽不到了。Courbet 在繪畫中同時進行藝術上與政治上的革命運動，而 Manet 則不再對社會大眾發表政治性的宣言，全然退縮至個人內在的感情世界中，冷眼旁觀周遭發生的社會事件，用一種疏離的情感進行純然的美學革命。Courbet 對社會有意見，有信念，有行動，他認為藝術家同時也必須是政治社會運動的先烈，對歷史社會負有責無旁貸的使命。Manet 沈默了。他只是以若即若離的態度在現實世界與繪畫世界中出沒，比起 Courbet，Manet 的精神更接近二十世紀的前衛藝術思潮。Nochlin 的言下之意是比較支持 Courbet 與十九世紀前衛藝術運動在美學上與政治上的成就。

站在 Nochlin 對 Courbet 與 Manet 批判性詮釋的基礎上，我想再提出關於視覺政治性的問題。

從馬克斯主義的邏輯出發，藝術必然是未來政治解放的利器；寫實主義藝術承載社會革命的使命，為普羅大眾發聲，對馬克思主義而言，寫實的形式必然是「正確」的藝術形式。在馬克斯主義的邏輯下，藝術理所當然地成了達成政治目的的手段，理所當然是傳達政治信念的。現代藝術中的自我意識，疏離的情感，頹廢的意象被認為是中產階級意識型態，成了馬克斯主義者抨擊的標的。所有的藝術品在馬克斯法庭下靜候受審其政治正確性。

馬克斯主義美學觀的政治功能論是法蘭克福學派批判的焦點之一。Marcuse 不否認藝術的確是解決人類社會不合理現狀的利器，但是，馬克斯的推理似乎把藝術與政治的邏輯關係搞錯了。藝術之所以能夠達成人類解放的目的並不在於藝術作為一種政治手段，而是在於它美學形式的超越性。美學形式肯定性與否定性的辯證過程使人類認識現實的真面目，進一步採取革命的手段，改變不合理的現狀，達成政治解放的目的。藝術的政治潛能蘊藏在審美的向度之中，就如 Walter Benjamin 所說，唯有在文學標準的正確性之後，才有政治的正確性可言，審美向度有先於政治的優先性，藝術品的價值不在於政治正確性，而在於美學的自主性與超越性上。

如果美學形式的確具有超越政治的優先性，那麼，藝術最後的審判將是在審美形式的法庭中，任何政治的判決都將失效。

現在我們再回頭看看 Courbet 與 Manet 以及十九世紀與二十世紀前衛藝術運動也許會有新的定論。如果我們認為 Courbet 與 Manet 在美學上的成就旗鼓相當，那麼，即使 Manet 在政治場域中緘默不言，我們也沒有理由就此否定 Manet 藝術的政治潛能。或許我們必須站在另一個角度去解釋 Manet 在政治上的冷漠。十九世紀的學院美學與政治上的保守主義是一個明確的標靶，任何對現狀有覺省的人只要有勇氣，就可以把箭射出去。而發達工業時代的問題卻是從政治瀰漫到我們生活中的每一個細節，資本主義不再是一個明確的標的，她無所不在。Manet 應該批判的對象不是一個政治權威卻是自己的階級。退避到純粹美學的場域不是因為沒有政治的自覺，而是束手無策。這或許可以解釋 Manet 繪畫中若即若離的疏離情感，畫家在畫中既是參與者又是旁觀者的角色。Manet 繪畫中透露的，正是發達工業時代的問題，藝術家敏銳的嗅覺早在地濕之前就先聞到雨的味道。而 Courbet 並沒有意識到自己階級的尷尬處境，他是革命時代的先烈，卻對發達工業時代即將飄落的酸雨渾然不覺。Manet 與 Courbet 繪畫中暴露的是不同時代的問題。

馬克斯寄與厚望的普羅藝術並沒有帶來人類的解放，而 Macuse 也不曾為藝術與中產階級纏繞不休而尷尬的寄生關係提出徹底的解決方法。

已經進入二十世紀尾聲了，我們的 Courbet 呢？

IV. 再談批判性的詮釋

除了對 Courbet 的美學成就有著無比的崇敬之外，我想再提出關於信念的問題。

也許我們可以先回顧西方的文化史；文藝復興時代人們用人文主義反抗中古以來的教會傳統，啓蒙時代的哲人們相信理性的力量，質疑傳統的權威，浪漫主義反啓蒙，寫實主義的矛頭指向學院與浪漫主義，每一個時代都提出一個新的信念去對抗另一個不合時宜的信念。十九世紀是一個革命的時代，這個革命的精神進入二十世紀逐漸變成顛覆的習慣，我說習慣，是的，今天我們確實活在顛覆的習慣裡。而今天我們憑藉著什麼去進行顛覆的活動呢？

也許這個顛覆的習慣有一個祖譜，可以溯源到革命時代，可以溯源到啓蒙，可以溯源到文藝復興的人文主義，甚至柏拉圖、蘇格拉底，然而和他血親最近的，就是馬克斯。就在馬克斯意識型態批判的聲音依然像雷聲不斷地自天空落下的時候，我忍不住地想對這些轟隆隆的巨響再提出一個問題。

當批判的態度變成一種習慣時，批判本身是不是變成一種意識形態？如果我們再到馬克斯解放觀點的前題：人類是唯一能藉由反省意識認知自己當前處境的動物，那麼，我們可以斷言的是，人類的確有一種天生的反省能力是優先於批判本身的。批判批判，或者說，反省批判，我們會得到什麼結論呢？也許我們需要的是信念，就像 Courbet 畫家生涯的真實寓言那樣堅定的信念。再也沒有一個時代的革命像我們今日的顛覆那麼空虛了。很弔詭的是，馬克斯的批判竟然變成了我們今日的生存問題。

藝術領域也是如此。Nochlin 的新藝術史除了提供批判的觀點，還有什麼呢？

參考書目

1. Linda Nochlin, *The Politics of Vision*, New York: Harper & Row, 1989
2. Herbert Marcuse, *The Aesthetic Dimension*, trans. Herbert Marcuse and Erica Sherover, London: MacMillan, 1990
3. Jonathan H. Turner, 《社會學理論的結構》，吳曲輝等譯，台北：桂冠，1992