

景觀

# 建構烏托邦的國家神話： 二十世紀俄羅斯藝術發展

● 楊衍昀

1989年，無疑是對全體人類的生活最具關鍵影響的其中一年，由於前蘇聯總理戈巴契夫(Mikhail S. Gorbachev)的改革開放政策使得美蘇兩大陣營的對峙局面消融崩解，充滿晦暗神秘色彩的「鐵幕」被西方民主自由的政治體制與資本主義的經濟制度所衝破，促使在前蘇聯共黨陣營中的東歐盟國「回歸」到歐盟大家庭，從而「解救」出在這陣營中國家的人民，大和解的氛圍給予人類世界和平的願景，全球化的腳步飛速邁進，消失的邊界使人類「同在共存」，「烏托邦」的理想境地似乎指日可待，然而「完美結局」的好萊塢式電影腳本絕非是真實人生。回溯虛幻的歷史，可見1922年蘇維埃政體的建構和社會主義的施行與對「烏托邦」理念的渴求密不可分，二十世紀俄羅斯藝術的實踐在本質上背負着政治性、社會性的使命，或是主導藝術家實踐創意的宿命。

## 一 身先士卒的「前衛藝術運動」

「烏托邦」原文“utopia”，字首“u”是來自古希臘文“ou”（英文意為“not”），有普遍否定之意，字尾“topia”源自古希臘文“topos”（英文意為“place”），代表地方，合在一起則是「烏有之邦」；然而，字首“u”在古希臘文的第二意義為“eu”，轉意為「美好之地」<sup>①</sup>，矛盾弔詭的雙重意義暗喻美好之處在無法追尋的彼端。十六世紀初英國作家摩爾(Thomas More)就以遊記形式書寫「烏托邦」，作者參考柏拉圖的「理想國」為文本基礎，描述位處與世隔絕的島嶼國，以小國寡民、階級分工、公有財產的理念達成理想國度的治理。擁有幸福人生是全體人類所渴求的夢想，1917年俄羅斯的十月革命徹底推翻帝俄政權，如同1789年法國大革命所激起浪漫主義的波濤雲湧，新成立的蘇維埃政權對於未來國家的

想像寄予着達成「烏托邦」的厚望，如何讓帝俄成為真正的歷史灰燼，使無產階級專政的蘇維埃享有新的國家生命，以服膺社會的藝術實踐為國家換新血、創造新人類為其重要目標。

俄羅斯「前衛藝術運動」(Avant-Garde)的發生絕非是以俄國十月革命為起因，然而十月革命以激進毀滅的手段達成全面改變革新的目的，卻是這些前衛藝術家所激賞的。早在1890年代，西方現代藝術的影響震蕩到俄羅斯的藝術界，康丁斯基(Wassily Kandinsky)、馬列維奇(Kazimir Malevich)、塔特林(Vladimir Tatlin)、拉里歐諾夫(Mikhail Larionov)、岡察若娃(Natalia Goncharova)、夏卡爾(Marc Chagall)等藝術家反饋於自身創作，發展出新原始主義(Neo-primitivism)、至上主義(Suprematism)、構成主義(Constructivism)與未來主義(Futurism)，等等。

馬列維奇於1915年創作《黑色方塊》(*Black Square*)，體現世界「純粹感受」(pure sense)的絕對化，無需借助視覺畫面的敘事性，色彩形式元素即自主地激發觀者的感受。1914年他為未來主義歌劇《戰勝太陽》(*Victory over the Sun*)所作的舞台布景設計預告了《黑色方塊》對傳統視覺藝術敘事性的叛離顛覆，《戰勝太陽》的舞台布景是由黑白三角形所構成的正方形組成，馬列維奇以黑色抹去了敘事幻象，讓觀者純粹感受黑暗所帶來的恐懼與崇高，對視覺藝術進行了一場抽象化、觀念性的革命。馬列維奇的至上主義將觀看經驗與感受視作一種屬於內在的精神性活動，1915年在俄羅斯首次舉辦的「0.10」至上主義展覽中，他將《黑色方塊》安置於展場的角落，猶如

俄羅斯家庭中放置「聖像」的「紅色角落」<sup>②</sup>，他將《黑色方塊》提升到宗教層次，意指現代主義的新宗教引領人類迎接新紀元。

革命成功的新興蘇維埃政權不認識馬列維奇的宗教情懷，卻深知借助這些受西方現代主義影響的前衛藝術家能為新政權打造新公民美學——以無產階級為考量的美學，從而培育出新人類，並透過藝術教育作為改造基礎，號召藝術家規劃成立新的藝術學校。馬列維奇於1920年在維捷布斯克(Vitebsk)成立「新藝術信眾」藝術學校(Утвердители нового искусства)<sup>③</sup>，目的是將至上主義藝術理念實踐於公共場域的設計上。1925年馬列維奇加入莫斯科最重要的前衛設計學校——莫斯科「高等藝術與技術工坊」(Высшие художественно-технические мастерские)<sup>④</sup>的教學行列，該工坊則將至上主義、構成主義、理性主義融入強調藝術與技術兩者為重的教學實踐中。其中尤以構成主義最能合乎布爾什維克黨新政府的期待：為建構烏托邦的藍圖，否定藝術的自主性，主張藝術以服務社會為終極目的；美學形式以抽象幾何為主，應用拼貼、攝影蒙太奇等影像技法以強化社會主義宣傳的政治目的，例如為慶祝革命成功所舉辦的公共節慶與街道設計活動或是大型城市建築群的規劃。

構成主義藝術家李辛斯基(EI Lissitzky)於1919年為蘇維埃作宣傳海報《以紅色楔形擊敗白色》(*Beat the Whites with the Red Wedge*)，意表布爾什維克黨所組的紅軍戰勝捍衛沙皇的白軍、歡慶勝利。在1924年的《自拍像：建設者》(*Self-Portrait: Constructor*)中，李辛斯基以攝影蒙太奇手法將

兩張攝影交疊在一起：拿着圓規在方格紙畫圓之手與自拍像的眼睛重疊，顯現當代藝術家非僅要眼到，更要以雙手拿着工具建構新建築、新秩序。另一位構成主義藝術家羅德契科 (Alexander Rodchenko) 於1924年為列寧格勒國家印刷局所設計推廣閱讀的海報《讀書吧！》(Books) 以節奏明快的紅、綠、藍、黑等抽象幾何色塊為構圖，主視覺為有「前衛藝術繆斯」之稱的布瑞克 (Lydia Brik) 開口呼籲「讀書吧！」，並強調閱讀是「全體成人」(藍色梯形色塊中的文字) 的權利，給予觀者耳目一新的視覺經驗。構成主義的設計美學影響力更遠播至德國包浩斯 (Bauhaus) 與荷蘭風格派 (De Stijl)。

富有理想色彩的「烏托邦」理念，很容易會被批判為幻想性的虛無空談，最具傳奇色彩的構成主義代表作品莫過於塔特林於1919年所設計的《第三國際紀念碑》(The Monument to the Third International)。作品計劃以建築形式實踐，作為「第三國際」總部，以鋼、鐵、玻璃等工業用料建造，三角錐狀的螺旋體結構，外形神似卻又挑戰着象徵現代進步的巴黎艾菲爾鐵塔。不僅挑戰艾菲爾鐵塔的高度，塔樓鋼骨結構內部還能容納四層轉動的幾何建築主體，它們分別依各自的業務性質與執行效能以不同速度轉動：底部的立方體作為立法機構開會審議的空間，以立法院會期一年完成旋轉周期；立方體之上是體積較小的金字塔空間，作為執行行政機構業務的辦公大樓，以一個月完成旋轉周期；接着則是容納資訊中心的圓柱體，這個宣傳機構的旋轉周期高達每日一次；塔頂置以無線電裝置接受訊息。塔特林的《第三國際紀念碑》充分

體現構成主義的建築理念，服膺於蘇維埃所要建構的完美國家效能，但結果卻是換來過於浪漫、無法實踐的批評聲浪；塔特林所完成的僅是模型，超越上帝、攀越極限的巴別塔 (Babel Tower) 臆想是蘇維埃政權所無法接受的。

1930年代初期，前衛藝術被斯大林領導的蘇維埃政權斥為「布爾喬亞的形式主義」(bourgeois formalism)，敵視抽象藝術的態度是對西方外來藝術的偏見所致，而前衛藝術家多半出身自布爾喬亞階級，早已突顯出與無產階級專政的矛盾。1932年斯大林以激進手法全面打壓前衛藝術家，下令解散所有獨立藝術協會，他們再也無法自由創作，一切的藝術活動都得經過共黨同意。斯大林以極權主義式的社會主義路線實踐烏托邦假象，對於藝術家而言卻是烏托邦的幻滅，墜入如煉獄般的淵藪中。

## 二 「社會寫實主義」： 斯大林式烏托邦神話

1932年後，馬列維奇畫作被沒收充公，直到1935年過世前一直貧困潦倒；塔特林因《第三國際紀念碑》失譽而轉向技術工程、兒童繪本插畫、劇場設計領域；因莫斯科高等藝術與技術工坊廢校而失去教職的羅德契科，被迫從事宣傳性的報導攝影 (如官方遊行、運動競賽)；而自視為「改變的代言人」(agent for change) 的李辛斯基因患有肺結核而未與當局抗衡，持續為蘇維埃政權作宣傳設計。斯大林政權規定所有藝術活動必須絕對地服務於社會主義意識形態，透過政黨所成立

的「藝術家聯盟」(Союз Художников) ⑤ 全權監控藝術家的作品內容，藝術家要加入聯盟才得以有發表和展出作品的機會，這全然扼殺了創作自由與藝術發展。對於藝術家而言，過去所建設的烏托邦許諾是子虛烏有，斯大林要以「社會寫實主義」藝術形塑烏托邦的天堂假象，處於煉獄的藝術家為生存必須與魔鬼打交道，放棄藝術創作自由的理念；不願屈從的藝術家則尋求其他管道對抗政權或是選擇隱退。

由藝術家聯盟全面主導藝術活動所打造出的蘇維埃藝術，被稱為「社會寫實主義」(Socialist Realism)，相對於屬於布爾喬亞階級的抽象藝術，它選擇具象的寫實主義作為美學形式。作為一黨獨大的極權主義蘇維埃領導人，斯大林透過藝術操控手段形塑全體蘇維埃對他個人崇拜的集體共識。社會寫實主義藝術家弗拉基米爾斯基 (Boris Vladimirovsky) 於1949年所作的《向斯大林獻花》(*Roses for Stalin*)，將斯大林刻畫為獲得人民愛戴的領袖人物。畫作中斯大林將手環抱着少年表現親民如子的態度，雙眼凝視前方又體現出帶有遠見的氣度，加上明亮的光影效果與面帶微笑的獻花少年，烘托出一種樂觀主義的氛圍。斯大林還將個人崇拜對象擴及列寧，意表蘇維埃政權之傳承及革命精神。1930年畫家葛拉希莫夫 (Alexander Gerasimov) 的《列寧發表演說》(*Lenin on the Tribute*) 將場景化成一片蘇維埃旗海，風起雲湧般應和着列寧激昂的演說，浪漫主義式的動感色調與構圖，令人聯想起新古典主義藝術家大衛 (Jacques-Louis David) 描繪拿破崙攻頂阿爾卑斯山的英勇無畏。極權國家的藝術家大多將政治人物美化成英雄形象，如法國

大革命中的拿破崙、俄國十月革命後的斯大林、擁護法西斯主義的希特勒與墨索里尼。藝術家聯盟以古典主義寫實風格進行造神計劃，達成全面掌控人民的自由意志，獨尊領袖權力意志，使人們信服領袖所應允的烏托邦。

雕塑家慕希娜 (Vera Mukhina) 於1937年完成的《工人與農人》(*Worker and Farm Girl*) 中，男性工人與女性集體農場農民分別高舉斧頭與鐮刀，兩者合為一體形成蘇維埃理想國的經典象徵。這個象徵着由工農所建設的蘇維埃的英雄雕塑在1937年巴黎世界博覽會蘇維埃展覽館亮相後，成為宣傳蘇維埃社會主義以工農階級為主的視覺形象，並於1947年成為莫斯科電影機構 (Mosfilm) 的標誌。歌頌無產階級文化亦是藝術家聯盟所要大力宣導的內容，像是對抗以美國為首的資本主義國家陣營的幸福宣言，強調施行社會主義亦可超越西方的進步、富裕與強盛。此外，蘇聯藝術家丹尼卡 (Alexander Deineka) 於1944年在《遼闊無邊》(*The Wide Expanse*) 中呈現了蘇維埃對人民強健體能的重視，不僅顯露了強盛的國家建基於人民健康體魄之上，同時強調以此蘊育健康的心靈。作品以藍天綠地為景，青春無敵、活力充沛的蘇維埃新女性以路跑鍛鍊體能，迎接新時代的挑戰。

### 三 「反傳統藝術」的游擊抗爭

自1953年斯大林過世後，官方長期嚴格監控藝術的狀態得到改變，繼任的赫魯曉夫 (Nikita S. Khrushchev)

施行「去斯大林化」，與西方國家開啟了外交對話關係。振奮於這股相對自由開放的氣息，許多藝術家甘願冒險創作違反官方社會主義內涵的藝術，儘管政府採取寬容態度，使這些藝術家不至於被逮捕監禁、發配勞改營或遭遇暗殺，但仍不承認他們的藝術，也不會協助他們展出，這批藝術家非法展覽或出版的藝術活動，被稱為「反傳統藝術」(Nonconformist Art)。反傳統藝術以抽象且具實驗性的藝術創作為特質，被視為第二代前衛藝術運動，的確，這些藝術家深受馬列維奇、塔特林等前衛藝術家的風格影響，異於斯大林時期隔絕西方的超現實主義、抽象表現主義，顯現出反傳統藝術的返祖現象。由於無法公開展出，藝術家以長期打游擊戰的策略在自家公寓或工作室辦展，所邀請的觀眾往往是藝術家的親友，以口耳相傳的方式傳遞展覽信息，自製傳達創作想法的「地下刊物」(Samizdat)⑥，由此形成被稱為「公寓藝術」(Apartment Art)的奇特藝術生態。

非僅反傳統藝術家追求藝術的自由創作，屬於「莫斯科平面設計藝術聯盟」(Московский объединенный комитета художников-графиков)⑦的藝術團體「里亞諾索沃」(Lianozovo)，由於受官方制約參與繪畫類展覽，遂於1974年9月15日在莫斯科近郊白里亞耶沃(Belyayev)的森林空地邀請反傳統藝術創作者共同展出，當時正值抱持保守主義的勃列日涅夫(Leonid I. Brezhnev)當政，官方以堆土機與水柱驅逐在場的觀眾，逮捕了參與的藝術家，阻止展覽進行，此次事件被稱為「怪手展覽」(Bulldozer Exhibition)。在西方媒體大肆報導蘇

聯當局如何鎮壓藝術活動後，當局因感受到國際輿論的壓力，終妥協允許在9月29日於伊斯邁思依洛瓦(Izmailovo)的森林空地公開舉辦類似的展覽。敢於向公權力挑戰的藝術家贏得首次勝利，激勵了更多尋求發出自由之聲的藝術家。

#### 四 「莫斯科觀念主義」的傳奇人物：卡巴可夫

看似游擊式地對抗蘇聯政權的反傳統藝術家絕非孤軍奮戰，擁有相同理念的藝術盟友自發地形成，最具影響力的反傳統藝術潮流有二：「莫斯科觀念主義」(Moscow Conceptualism)與「蘇聯普普」(Sots Art)⑧。兩者美學風格迥異，本質上卻密切相關：莫斯科觀念主義較傾向馬列維奇至上主義的黑白美學、西方低限主義與觀念藝術；蘇聯普普綜合了普普藝術(Pop Art)的挪用手法與古典主義的寫實技法，兩者皆是因對抗蘇維埃政權而產生的觀念藝術。

演繹莫斯科觀念主義的傳奇人物卡巴可夫(Илья Кабаков)從蘇維埃的日常生活出發，以所居住的公共宿舍(Kommunalka)⑨虛構臆想一個懷抱征服太空夢想的人物飛越陋室居所，1988年的《從公寓飛進太空的人》(The Man Who Flew into Space from His Apartment)是卡巴可夫於1972至1975年間所作畫冊《十個角色》(Ten Characters)所延伸出的系列裝置，貼滿宣傳海報與各式影像的狹小空間是平凡百姓所生存的「家」，懸吊於房間中的彈射器與屋頂的窟窿破洞暗指着這位夢想家已圓自己的太空夢。卡巴



卡巴可夫於1988年所作《從公寓飛進太空的人》空間裝置。(圖片版權：Ilya Kabakov)

可夫的藝術透露着一無所有的現實窘境，在物質匱乏之下，只能倚賴精神上想像的富足。這與當時蘇維埃高唱社會主義治理之下人民富足，向國際宣傳擁有征服宇宙的太空科技恰成反諷。卡巴可夫1988年於紐約畫廊展出蘇聯公共宿舍，隱喻蘇維埃人民對家的記憶是一家人擠於一個小房間內，與多戶人家共用廚房衛浴，毫無隱私

生活可言，擁有宏大夢想才是生存的動力，此種諷刺荒謬特質的空無(Nothingness)美學普遍存在於莫斯科觀念主義藝術家的作品中。

社會主義的烏托邦之夢醒了，當初俄國十月革命許諾創造「工人的天堂」竟是現實的噩夢，卡巴可夫於1987年赴美後才得以訴說真相，過去他在莫斯科是一名童書插畫家，其作

品超過150本以上。卡巴可夫為官方的莫斯科平面設計藝術聯盟成員，相較於美術類的繪畫與雕塑，應用藝術、裝飾藝術類的平面設計、舞台設計的作品審查標準較為寬鬆，卡巴可夫轉向插畫創作，在確保生計之餘，仍尋求其他表述藝術想法的管道。大約1975年，卡巴可夫開始在自己的住處舉辦藝術家的聚會，成為演講與交流的場所，這「公共宿舍」也成為他構思未來系列裝置的精神寓所。從蘇維埃時期的構思階段到遠赴美國實踐創作意念，儘管天堂夢碎，卡巴可夫對過去的生活與記憶，透過作品散放出濃郁的懷舊氣息，他並非認同蘇維埃體制所造就出的封閉且艱困的生活情境，而是接受此般環境促使他的作品具有空無美學特質的事實，此處雖不是夢想家園，卻是他成長的地方、形塑其思想的家。

1991年首展於德國杜塞朵夫展覽館的《紅色車廂》(Red Wagon)，將蘇維埃對「烏托邦」理念實踐的三

階段整合成一「總體藝術」裝置(Total Installation)，帶領觀眾駛向時光隧道，體驗蘇維埃人民長久企盼烏托邦的歷程。裝置共有三部分以呼應這三階段：作為入口處の木製結構代表着1917至1932年前衛藝術的烏托邦夢想階段，其結構形式令人聯想起塔特林、李辛斯基的藝術風格，高起豎立的結構上插着旗幟、標語，鼓舞着大家共同努力圓夢；當觀眾進入到貼滿社會主義宣傳繪畫的紅色車廂內部，聽着廣播放送1930、40年代振奮人心的蘇維埃歌曲時，這空間似乎使觀眾期待將有表演發生，事實上只是空等一場，這是屬於1932至1963年社會寫實主義藝術的烏托邦實踐階段；走到出口處，觀眾卻會訝異於見到成堆的垃圾，之前的樂觀主義與希望夢想消失殆盡，第三階段是1963至1985年勃列日涅夫保守主義影響下的烏托邦夢碎階段。「紅色車廂」應為駛向烏托邦的特快列車，諷刺的是它沒有車輪，注定停滯不前，空有着漂亮振奮的宣



卡巴可夫於2013年受冬宮美術館之邀回聖彼得堡展出《紅色車廂》。(楊衍昀攝，2013)

傳口號，徒留失落惆悵，引發觀者對蘇維埃時期生活的懷舊情愫。

卡巴可夫的藝術深受構成主義影響，1998年他在倫敦「圓屋」(Roundhouse) 藝術空間展出《計劃宮殿》(*Palace of Projects*) 所呈現的螺旋而上的木製結構，外形神似塔特林的《第三國際紀念碑》，在向塔特林致敬的同時，也是對這未竟之巴別塔的一番嘲諷。《計劃宮殿》內有超過六十件的烏托邦計劃，有些已經實現，但許多並未實踐，每個計劃如《十個角色》以虛構人物的幻想突顯整個烏托邦計劃的荒謬性，從日常生活出發卻又活在懷舊且憂鬱的夢境中，黑色幽默是蘇維埃人民倖存的關鍵武器。

## 五 非關沃荷的「蘇聯普普」

蘇維埃日常生活的荒謬性亦來自全體人民一致對社會主義意識形態的信服與推崇，從出生到死亡，人的思想與作為如洗腦般必須絕對服從於這體制，身體與心靈皆受到拘禁，集體意識取代主體個性，公共生活模式剝奪隱私權利。如何顛覆這強大的國家監控機器，成了蘇聯普普藝術家的挑戰，挪用社會寫實主義藝術中的宣傳圖像，列寧、斯大林、赫魯曉夫等政治人物或是無產階級烏托邦的榮景成為這些藝術家嘲諷的對象。之所以稱為「蘇聯普普」，是源自對社會寫實主義的批判，以及其藝術表達的挪用手法和媚俗美學與普普藝術相似。然而兩種普普的本質內容不盡相同，美國普普藝術呈現資本主義中媒體文化與消費主義的過盛，而蘇聯普普卻是對

社會寫實主義提出質疑，反思這種大而無當的意識形態過剩，以日常熟悉的宣傳形象解構蘇維埃政體的「大敘事」，激發人民多元思考的可能性。

1970年代早期，馬列維奇、塔特林等前衛藝術家早已失勢，反傳統藝術運動這一代藝術家找到後現代藝術常見的媚俗性「諧擬」(parody) 手法，有「蘇聯普普始祖」之稱的雙人組藝術團體「可馬爾與梅拉米德」(Komar & Melamid) 將諷刺視為另一種前衛武器，在2009年的畫作《戴着皇冠的列寧》(*Lenin with Crown*) 中，列寧左手拉着馬的韁繩、右手舉着蘇維埃紅旗，猶如一位高瞻遠矚的領袖，而其真面目卻顯露在頭頂上金色光環內的沙皇死神形象，象徵着列寧不過是另一個集權沙皇的化身。令人莞爾的幽默是蘇聯普普想要製造肥皂劇般的喜劇效果。藝術家索科夫(Leonid Sokov) 超現實地將不存在於同一時空的明星形象並置，1986年創作出《斯大林與瑪麗蓮》(*Stalin and Marilyn*)。作品中兩位極具影響力的知名人物以愛的擁抱化解意識形態的對立，瑪麗蓮夢露(Marilyn Monroe) 以明星魅力軟化強人斯大林的心房，易於辨識的象徵圖像強化了笑點，使美蘇兩大強權省思和解共榮的可能性，並隱喻文化軟實力可消解雙方陣營的敵意。

不以玩弄政治人物圖像為特點，保留前衛藝術中構成主義的特點，布拉托夫(Eric Bulatov) 採取蘇聯宣傳標語與想像的天堂意象構成令人玩味的空間關係，其作品中的天堂常以白雲藍天指涉，標語如「走向雲端」、「天空·希望」、「烏雲漫布」等字眼的構成，營造一種視覺心理上的方向性，

把觀者引領到圖像中的天堂，詩意美感帶有一絲弔詭，這些字眼同時阻礙在藍天背景的前方。1992年的作品《自由》(Liberty)中的自由女神與革命小童以雲端為背景，從英文、法文書寫的「自由」對角式空間陣列中衝出，德拉克洛瓦(Eugene Delacroix)的自由女神意象與「自由」的標語為蘇維埃政權所利用，而布拉托夫以虛構的浪漫風景與振奮人心的口號呈現夢想與現實的落差，將觀念藝術注入蘇聯普普，幽默背後的嚴肅效應是對過往體制抱以憂愁、失落與夢醒的回應。

## 六 大鳴自由之聲

1989年柏林圍牆倒塌對所有蘇聯集團的人民而言是自由號角的響起，他們迫不及待迎接西方的自由經濟與民主制度，藝術家在創作內容上期望更能暢所欲言，但對於改革開放之初的俄羅斯而言，以身體為媒材的行為

藝術非僅陌生，更是無法接受其為藝術，甚至視之為一種對公權力挑釁的行為。過去，東歐有塞爾維亞的阿布朗莫維奇(Maria Abramovic)、羅馬尼亞的葛利戈瑞斯庫(Ion Grigorescu)等行為藝術家將身體作為一種淨化靈魂的戰場，或是呈現肉體監禁於如牢房的窺視狀態，當時雖然遭到制止，卻使行為藝術在東歐成為一種為自由抗爭的策略。1990年代，俄羅斯最受矚目的行為藝術家庫利克(Oleg Kulik)以「藝術家—動物」(Artist-Animal)概念探究人的生存本質，西方觀點認為身處在未開化之地的俄羅斯人是野蠻民族，而現今人際關係無法透過語言溝通，僅能對令人震驚的事件或表演作出反應，庫利克遂以人類回歸原初的後人類觀點尋求溝通的可能性。在其於1994年進行的行為藝術《瘋狗》(Mad Dog)中，庫利克選擇變身成狗，以回應1990年代俄羅斯充斥犯罪的混亂狀態。藝術家全身赤裸，在地面上爬行，對着群眾狂吠、攻擊並咬



庫利克於1994年所進行的《瘋狗》行為藝術。(圖片版權：Oleg Kulik)

傷他們，隱喻生存在毫無法治可言的俄羅斯社會中已無人性尊嚴。庫利克還成立了「動物黨」(Animal Party) 並宣布參加總統大選，他的動物平權論點跳脫西方以人為中心的世界觀，隱喻俄羅斯文明與否也不過是西方偏執的論斷，庫利克的烏托邦觀點沒有過去東西方的對立、人類與動物的貴賤之別(事實上當代人對待狗像是寵愛自己的小孩一樣，再昂貴的狗餐廳、旅館、美容沙龍都有主人願意光顧)。同時，庫利克認為動物就如同人的另一個自我——「他我」(alter ego)，文明外表下寄居着不受禮教約束的獸性靈魂，因此不存在威權建構的絕對的烏托邦，當宇宙萬物活在平等之下，烏托邦自在藝術家的作品中。

藝術家敢於通過作品給予政權烏托邦式的建言，這是否表示愈能接受當代藝術並給予其發展空間的國家愈是民主呢？2011年反政府的塗鴉藝術團體「戰爭」(Voina) 抗議聖彼得堡舉辦的國際經濟論壇提高保安標準，白夜之際涅瓦河上的利捷伊大橋(Liteiny Bridge) 升起，「戰爭」在橋面塗鴉巨大陽具的圖像，將作品命名為《秘密警察囚禁的陽具》(A Penis in KGB Captivity) 以示對政府政策不滿。「戰爭」為此被捕入獄，卻贏得2011年俄羅斯文化部所主辦的當代視覺藝術大獎的「創新獎」，國家級藝術機構能夠超然於內政機構，俄羅斯儼然意欲向國際社會表態已成為擁有民主風範的國家，以利於從事各項國際交流。當代藝術在二十一世紀的俄羅斯確實有自由發展的空間，藝術家是否能藉由作品中各自表述的烏托邦建言促使當局改革？目前看來效果雖有限，卻能使觀眾獨立思考、質疑現實，鬆動

龐大且陳舊的官僚體制，自由多元地批判時局。

## 七 烏托邦假象全球化

前蘇聯解體後與西方資本主義交手，隨之而來的是受到全球化各層面的影響，經濟上所得到的利益似乎普遍改善了俄羅斯人民的生活，國際上擁有「金磚」國家的美名，掌握天然資源的先天條件，使俄羅斯絲毫不受全球金融風暴的影響。自由經濟制度與財產私有化並未使所有俄羅斯人享有均富狀態，懂得抓住致富良機的「新俄羅斯人」(New Russians) 處於俄羅斯國民所得金字塔結構的頂端，而多數俄羅斯人民的收入與居住狀態未有很大的改善。西方的消費主義登陸各大俄羅斯城市，莫斯科成為全球物價最貴的首都，顯性富有、隱性貧窮成為潛在的社會問題。媒體網絡使信息無遠弗屆，遷徙自由使環遊世界、體驗多元文化的夢想得以實現，烏托邦的理想在全球化效應之下真的能夠達成嗎？

俄羅斯四人組藝術團體“AES+F”的當代影像創作戳破全球化所製造的夢幻神奇的泡泡，採用大眾媒體的宣傳手法，以俊帥美麗的模特兒拍攝編導式(mise en scène) 影像，如時尚攝影與商業廣告，許諾消費者美好的未來。2007年的錄像作品《最後的叛亂》(Last Riot) 呈現出這些外在完美的人物已被電玩遊戲異化為殺戮機器；2009年的錄像作品《特里馬奇歐的盛宴》(The Feast of Trimalchio) 反映着觀光盛行帶動享樂主義，對文化認知是速食的吞噬，世界觀以折衷主義風格形

塑，影響到我們的審美感知，也以相同風格建構我們的空間。全球化如同另一種極權主義式的統一同化，是極端的資本主義所轉化的新殖民主義，文化差異流於矯飾的異國風情，成為觀光客眼中餘興；憂心於全球化未來所帶來的不是烏托邦，而是因各種欲望引發社會問題的末日世界，2011年的錄像作品《神聖寓言》(Allegoria Sacra) 是全球化啟示錄的警語，接受資本主義的經濟好處，連帶也會因為物質文明的惡而受苦，過去在蘇維埃政體下物質生活匱乏，如藝術家卡巴可夫以精神性想像力盈滿整個靈魂，烏托邦看似存於假想中但實存在於藝術家的內在精神中。當今全球化的烏托邦以各種媒體欺瞞觀眾，外顯在我們真實世界的宣傳影像中，讓我們有活在幸福未來的感覺，然而在全球化情境下的烏托邦是「烏有之地」，不在天堂、亦不在地獄，而在中介的煉獄裏<sup>⑩</sup>。

### 註釋

① Frank E. Manuel and Fritzie P. Manuel, *Utopian Thought in the Western World* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1979), 1.

② 信仰東正教的俄羅斯家庭中皆會在大門入口的東面設有「聖像角落」(icon corner)，以擺放聖母子的聖像畫供祈禱祭拜，又稱為「紅色角落」(red corner)，古俄文「紅色」(krasnyi)有「美麗」(krasivyi)之意。東正教強調「家庭教會」(Home Church)的概念，家被視為教會的縮影。

③ 「新藝術信眾」藝術學校簡稱“UNOVIS”，英譯為“Followers of the New Art”。

④ 位於莫斯科的「高等藝術與技術工坊」簡稱“VKhutemas”，英譯為“Higher Art-Techno Studios”。

⑤ 「藝術家聯盟」英譯為“Union of Artists”。

⑥ 為規避蘇維埃官方的審查制度，反傳統藝術的創作者手繪展覽文宣品或是遭禁文學的打字本，觀眾秘密地相互傳閱這少量的「地下刊物」(Samizdat)，英譯為“Self-publishing”(自發性刊物)。

⑦ 「莫斯科平面設計藝術聯盟」英譯為“Moscow Union of Graphic Artists”。

⑧ “Sots Art”即“Socialist Realism”與“Pop Art”的合稱，由可馬爾與梅拉米德(Komar & Melamid)兩位藝術家於1972年提出。

⑨ 蘇維埃體制所建造的「公共宿舍」，英譯為“communal apartment”，是1920到1980年代的城市住屋型態，本意是基於共產主義的烏托邦設計，宣稱為揚棄布爾喬亞頹廢的生活習性，實際上為達到控制社會的手段。一個單位的公共宿舍約有二至七個家庭居住生活，共用大門、走道、客廳、廚房、衛浴等設施，每戶家庭的起居室出入雖有各自的門，但實質毫無隱私可言。1990年代後接觸到西方生活模式，公共宿舍已成居住品質落後的代名詞，首都莫斯科積極擺脫這困窘的形象，興建西式公寓型住宅大樓。目前莫斯科少有公共宿舍，俄羅斯第二大城聖彼得堡仍有多數居民住在公共宿舍中。

⑩ 關於俄羅斯當代藝術團體“AES+F”的「中介空間三部曲」(Liminal Space Trilogy)——《最後的叛亂》、《特里馬奇歐的盛宴》、《神聖寓言》所探討的全球化影響，詳見楊衍昀：〈性、時尚與科技的敘事糖衣：AES+F譜寫21世紀神曲〉，《藝術收藏+設計》，2014年1月號，頁92-99。

楊衍昀 東歐當代藝術研究學者、藝評人、策展人。