

藝術與哲學

J E A N B A U D R I L L A R D 等 著
路 況 譯

藝術館



藝術與哲學

A R T A N D P H I L O S O P H Y

J E A N B A U D R I L L A R D 等著 ◆ 路況譯

Art and Philosophy

Copyright ©1991 by Giancarlo Politi Editore

Chinese edition © 1996 by Yuan-Liou Publishing Co., Ltd.

All rights reserved

藝術館

28

藝術與哲學

著者／Jean Baudrillard et al.

譯者／路況

主編／吳瑪悒

封面完稿／林遠賢

責任編輯／曾淑正・何定照

發行人／王榮文

出版／遠流出版事業股份有限公司

台北市汀州路三段184號7樓之5

郵撥／0189456-1

電話／(02)3653707

傳真／(02)3658989

著作權顧問／蕭雄淋律師

法律顧問／王秀哲律師・董安丹律師

排版／天翼電腦排版印刷股份有限公司

電話／(02)7054251

製版／一展有限公司

電話／(02)2409074

印刷／永楓彩色印刷有限公司

電話／(02)2498720

裝訂／晨捷印製股份有限公司

電話／(02)2405505

1996年1月1日 初版一刷

行政院新聞局局版台業字第1295號

售價180元

缺頁或破損的書請寄回更換

版權所有・翻印必究

Printed in Taiwan

ISBN 957-32-2751-7



藝 術 館

 遠流出版公司
/

吳瑪惻 / 主編

◆目錄◆

1 / 藝術的消亡與無差別——布希亞訪問錄	1
2 / 詮釋學的距離——伽達默訪問錄	7
3 / 後現代的差異與崇高——詹明信訪問錄	17
4 / 文本、症候、想像——克麗絲蒂娃訪問錄	33
5 / 非物質與後現代——李歐塔訪問錄	41
6 / 現代藝術的表象機制——馬林筆談	55
7 / 從新前衛、後現代到完美詩學 ——佩勒紐拉訪問錄	71
8 / 尼采唯物論的美學觀——史洛特提克訪問錄	77
9 / 現代藝術的神話志根源——索雷耶訪問錄	85
10 / 速度與影像——維希里歐訪問錄	93
11 / 後結構主義與左派基督的黑人文化實踐 ——維斯特訪問錄	103
譯名索引	121

藝術的消亡與無差別

——布希亞訪問錄

弗蘭克柏林 (Catherine Franchlin) (以下簡稱弗)：你是法國思想家中最常為活躍於當代藝術舞台者引述的一位。批評家使用你的文本作為藝術家作品的註解，而藝術家則引用你的文本作為他們作品的辯解，關於這，你覺得如何？

布希亞 (Jean Baudrillard) (以下簡稱布)：我當然喜歡。由於我和大學的關係曖昧，我很高興我的作品在其他領域同樣發生作用。我也注意到在柏林和澳洲，造型藝術和行動藝術界的著名人士，以一種最不正統的方式接受我的作品。但說真的，我沒有見過他們，我在紐約時去過畫廊，但我幾乎沒有機會同藝術家交談。

弗：在八〇年代早期，出現在美國的新一代抽象幾何 (Abstract geometrical) 藝術家非常接近你的思想路線。也是作家的哈勒 (Peter

Halley) 則曾說過：「對我而言，閱讀布希亞等於看一幅沃霍爾 (Andy Warhol) 的畫。

布：啊，沃霍爾！對我而言他意謂著許多。我對普普藝術 (Pop art) 和高度寫實主義 (hyperrealism) 感興趣時，必然曾提過他。我喜歡沃霍爾的系列方法 (approach to the series)、他的反諷、他取消藝術的決定。我相信他是這個時代僅有的可以表演「機器」的人。以一種個人性的優雅與偉大的嚴酷性，他為一種異常非凡的「邏輯的無政府」 (logical anarchy) 設計出一個遊戲性領域。我也對六〇年代末、七〇年代初的地下天鵝絨樂團 (the Velvet underground) 感興趣。然而，我唯一明顯處理藝術的著作是在《符號的政治經濟學批判》 (Critique of the Political Economics of the Sign) 中論姿態與簽名的文章。

弗：似乎對我而言，你從未提及個別的藝術家。

布：這是真的，我從未選擇一種藝術的宗教法典 (canon)。我是來者不拒。然而，在普普藝術和高度寫實主義之後，對我而言，似乎沒有什麼更多好說的，至少就模像 (simulacra) 的問題領域 (problematics) 而言——畢竟，這個問題領域對我是老題材了。在前述領域之後，就形象與影像的歷史發展邏輯，我幾乎沒有發現任何新的觀念。那正是事物的終結，即使所有的變奏、矯飾主義 (mannerism) 與極端位置仍被依循。

弗：所謂「新幾何」 (neo-geos)，作為所謂的紐約幾何派，不再相信沃霍爾代表一種藝術的純粹或真理。他們使用一種括號的抽離 (abstraction of quotations)。

布：一般說來，玩弄括號的遊戲令我很厭煩，我了解後現代主義、互文指涉性 (intertextuality) 等可以造成一種眩暈，但不能構成一高水

準的標誌，在我的想法，它從不是目的自身！那無限的箱中套箱，第二層乃至第三層的括號遊戲，我認為是藝術之終結的病態形式，一種感傷形式！對我而言，更具刺激性的是超越消失點的某種事物：一種過度模擬(hyper-simulation)，將是一種超越消失的消失型態。那正是我嘗試以**命定**(fatal)一詞所做的假設。假如唯有藝術可以完成自己消失的魔術表演，但它却繼續佯信它正在消失當中，當它已經一去不返。或許今日的藝術在「新影像」(new images)現象的威脅陰影中掙扎，正如同繪畫於與攝影的關係中掙扎。另一方面，在模擬的視域(horizon)中，我對另一件事感興趣——誘惑。我不相信誘惑在今日藝術中是瀕臨危機者。藝術事實上並無瀕臨危機者。

弗：在擁有一種看穿判準的透明性之後——我正想到七〇年代的展演藝術(Demonstrative art)——相反的，今日的藝術懺悔著對理解的拒絕。一個法國畫家如加胡斯特(Gérard Garouste)，曾是一個觀念藝術家，在今日宣稱：「我們不能拒絕理解。」

布：然而，誘惑的祕密並不在於一種擬真畫(trompe l'oeil)隱晦性的再創造。隱藏事物與偽裝皆無關乎模擬！我們所需要的是一種新的遊戲規則。雖然我被引述為一個後現代主義者，我認為我們時代的主要觀念，在藝術、哲學、政治或其他領域，起於本世紀的第一個二十年或三十年。在六〇年代和七〇年代，特別是在理論領域，有一個突破造成了本世紀初諸多發現的分散。但後現代主義——假如那是我們對下一時期的稱呼——似乎對我而言是一較低等的時期。我們的時代對我而言想像力最為無力貧乏，人們正轉包分租本世紀初強有力的觀念的殘餘。或許一種文化得被強制通過一個垃圾處理的過程。至少，那正是現在所進行的。其中的機智、精緻確實頗多，但缺乏強有力的

觀念。

弗：在你描述的符號流通系統中，死亡是極端的現在（extremely present）。

布：我試著使其在一個無限遊戲的基礎上成爲一項籌碼。我嘗試說的另一件事是：一種巨大的能量可以來自消失本身。拿尼采（Friedrich Nietzsche）來說吧！他仍可寫道德系譜學，並且在上帝的死亡中發現一種超越此一死亡的神話觀點；對我們而言，上帝不是死了，而是消失了，那就是一切。消失的一幕通常是強烈的，我將六〇年代及七〇年代看作這個強度點；在那時，出於消失的意識，人們採用了所有他們所能有的能量，我們目睹一大堆概念、形式、古老神話的消失。現在，我們甚至不再有哀悼的工作要經過，所留下來的只是一種憂鬱症（melancholia）的狀態。消失的最高點介於尼采與一九二〇年至一九三〇年間。諸如卡內提（Elias Canetti）和班雅明（Walter Benjamin）等人同時活過了一個文化的最高點以及其沒落的最高點，今天，我們目睹此一沒落過程的結果，而每個人都不知道要如何從那裏重造一齣戲劇。我發現的唯一回響來自美國，通過一種置換移位，我成功地看到我們文化中的消失現象，以一種更偉大、更強烈、更壯觀的視野出現。那是托克維爾（de Tocqueville）注意到的某些事物，他目睹法國貴族價值的消失以及半失敗的革命——復辟——的設立。然而他認爲在美國這些價值從不曾存在過，至少從一開始就消失了。而這個事實可能產生比他在法國所見到的更爲強烈的結果。作爲一個事實，通過一種轉移，美國提供我掌握我們的布爾喬亞價值與文化消失的可能性，每件已消失的事物，在此作爲一種極端的事件。一種自發的、普遍的欲望持續地活動，如同仍有某些文化、某些共同價值等等。這很容易

在政治中觀察到：整個政治階級的行動如同仍存在著一種政治意識形態。這樣一種文化，這樣一種「擬真畫」，能維持更久嗎？感性或情感價值的重生，甚至在以人權為名義的政治中，帶著解救這個那個的口號，有任何真實的基礎嗎？在我的看法，這不外乎是一種全然形式主義的團結性（formalistic sort of solidarity），意味著產生一種社會連結的幻象，每個人參與同一目的的幻象。甚至克魯奇（Coluche），法國的喜劇家和社會批評家，也致力於此。然而，我們不可能不知道在一切背後，沒什麼大不了的。因此，或許唯一的出路就是越過整個人性的冷漠，就如同藝術所做的：藝術已越過它的消亡半個世紀之久。藝術家不只是死在他們的角落；他們正使他們的消亡成為一個交換對象。

弗：你說到對文化價值的冷漠，是不是像在龐畢度中心的一個維也納展覽，一種非冷漠（non-indifference）的符號；一種興趣的符號，甚至是一種對過去的激情？

布：假使它是一種死後的激情！過去的激情對我而言較像是救贖而非命定。過去並非命定的，它並不強制我們做任何事。吾人記憶的此一精神的戲劇化，伴隨著可以用來貯存資訊、模糊記憶的新科技。記憶是今日工作的最佳事物！但電腦並不產生新的世界觀，這種系統只是許可彙編之發展的巨大機器。冷漠無差別（indifference）：這是一個曖昧的字眼。它對吾人有一種消極的意涵。然而，當斯多噶（Stoics）學派使用它，它是動力性的。自然的無差別對世界產生一種挑戰。他們並不把無差別經驗為一種扁平的電腦照相圖，而是體驗為一種悲劇性條件；人們必須回應其以一種同樣大的冷漠無差別。所有種類的事物可以環繞著無差別的範疇發生：譬如說，誘惑，因為誘惑的遊戲總是包含著一個與欲望遊戲或拒斥欲望的環節。我經常反諷地談及欲望。

無差別對我而言，蘊涵著「某種被涉入的事物」，在我的看法，我們必須使無差別成爲一種賭注，一種策略：把它戲劇化。爲什麼不把無差別想成一種「被咀咒的命運」？若如此，我不相信我們能夠回到過去尋找失落的價值。或許後現代主義登錄目前的情境，意義與欲望的失落，以及事物鑲嵌般的外貌，但它並不使頹廢成爲一偉大事件。要做到那點，需要一個媒介者，或許是書寫：一個在它的無差別中將是非常挑釁的對象。

弗：在今日的藝術領域，常見的目的是創造環境的調節器。當把意義留在後面，藝術有時是傾向於裝飾性的。

布：嘗試去發現佈景的意義是值得的？爲了什麼的戲劇化？每個人似乎說：「我正在一個新舞台上搭佈景。」但在這個空間，這個新的燈光下，沒有任何人移動，沒有任何演出，那便是我看待布罕 (Daniel Buren) 皇宮環境的方式：一個舞台佈景在另一佈景中。那對我而言總是廢墟美學的一部分。演員已消失；只有後台和舞台佈景的部分留下來！

(一九八六年九月訪談，Nancy Blake 譯自法文)

詮釋學的距離

——伽達默訪問錄

戴維 (Klaus Davi) (以下簡稱戴)：許多義大利的評論，包括文學評論與美術評論，在評論領域已被符號學 (semiology) 的晦澀與奧秘以及結構主義者沉悶冗贅的機制制式化之後，將詮釋學 (hermeneutics) 視為一個從藝術作品中重拾獲益之樂的問題。現在，距離《真理與方法》(Truth and Method) 初版已三十年，我很想知道你對於促進對詮釋學研究的更好的理解，甚至於更有效的應用詮釋學的方式，是否有什麼新觀點？

伽達默 (Hans-Georg Gadamer) (以下簡稱伽)：藝術仍保持其同時是驚奇且不安之經驗的特質。而每一令人驚奇的事物，不可避免地要被分析與被理解。那要求一種努力以及一種特別的能耐；因此詮釋學就是理解每一在藝術表現中令人感到驚奇與疏異之事物的能力。

戴：但此一理解的工作承擔了頗嚴重的風險，而這正因為我們試圖通過詮釋學來理解的對象是一個疏異的對象。你不是說這使得詮釋學不可避免地有時會犯錯？

伽：你自己已經說出要點了；詮釋學的運作是困難的，因此必須有一種詮釋的藝術。在詮釋過程中有一種解讀的藝術，正是這個解讀的過程，允許我們賦予不會自己說話的符號以聲音。

戴：你提到符號時，彷彿它們是準確且容易界定的，然而整個哲學傳統已教導我們，假如我們想在我們的世界中發現某些仍保持不確定的事物，符號正是一件我們用以指涉不確定事物的事物。更何況，二十世紀抽象藝術中，意指（signified）與意符（signifier）的關係已被完全翻轉，這當然使得藝術現象更難以理解。

伽：詮釋學並未昧於抽象藝術，假如你的話中有這個意思的話。事實正好相反。在我們目前生活的世界型態中，嚴格的實用原則深入每件事物的基礎，人們普遍被鼓勵以功用、目的、意義等名義來形成他們對事物與現象的評價。與藝術的關聯總已蘊涵著某種發生在觀賞者身上的改變修正。在今日，個人面對藝術作品遭遇了更為深刻的改變，因為觀賞者與藝術作品之間的距離已變得更大。這是一切問題所在。

戴：你所謂的「距離」（distance）是指什麼？

伽：一方面，是我們日常事物的經驗。另一方面，則是藝術作品中的構成要素決定了觀賞者某部分的辨識現象（the phenomenon of recognition）。距離存在於這兩者之間。在這意義下，很明顯地，複製具象事物的起碼底線被化約掉了。即使抽象藝術也不能使自己免於辨識的現象。人們同樣會在抽象藝術中辨識到自己的一部分，但不是自

已關聯於日常生活的那一部分。我們在抽象藝術中所辨識的是對應、張力、驚奇、必然性的問題。

戴：但許多藝術家恣肆於此種「抽象感性」(abstracting sensibility)的蓄意濫用。特定的流派，如美國的抽象表現主義(abstract expressionism)，已把自發性的需要(spontaneous need)轉換為一種美學程序，而藉著這種作法，他們危及了作為觀賞經驗之一部分的辨識過程的整合成分。

伽：對於當代藝術，要辨別真正的原創性要素以及最陳腐老套的純模仿形式是極其困難的。情況總已是如此。然而問題在於吾人與過去之關係。對於作出此一分辨，時間已給予吾人頗大的幫助。譬如說，在今天，我們可以享受讚賞十七世紀荷蘭畫遺產中真正原創性的作品。但有多少那時期數以千計的畫作不為我們所知呢？而又有多少當代藝術是真正有效的？這肯定不會超過那些被藝術家生產，並為評論家與專家如此坦率讚美的所有作品的百分之五十；即使這也許已是公開的樂觀評估。

戴：因此你會說詮釋學擁有一種工具，可以讓我們去理解藝術作品之本質與有效性，無論它是過去或現在的作品？

伽：的確。想像任何方式的程序必須在思考對象的基礎上來改變，是絕對錯誤的。

戴：但你沒有感覺到原創性的概念在今日已完全不同於以往？

伽：我會說在允許原創性存在的環境中，一個巨大的改變已來臨了。自從十九世紀開始，藝術已停止對真實(reality)作直接或輕易的複製。每個藝術家致力於探索一種個人的象徵向度，藉以表達自我。因此另一個必須改變意義的概念是風格的概念。不再可能談論一種屬

於某個確定時期的確定風格。唯一存在的風格是藝術家的個人風格，而我唯一可以重構它的方式就是對藝術家的作品作整體的回顧。

戴：你將藝術家創造個人小宇宙（personal microcosm）的需求，以及在最劇烈的內省狀態中才能發現滿足的能力歸於什麼？或者它只是意味著世界不再需要任何美景？

伽：這問題必須置於不同的名義下。創造個人小宇宙的需求也許仍迫切存在，而複製一美景的能力在現在似乎已崩潰。我們生活在一個被科技複製工具所污染的世界，對於一個精確世界的繪畫性複製成爲一項極端艱鉅的工作。

戴：你是說具象藝術的唯一可能就是無可救藥地追隨抽象之路？

伽：絕對不是！我是說事實上抽象藝術凌駕於其他藝術形式之上的顯赫聲威在目前已成過去。藝術已通過更進一步的發展階段，此一新發展，爲了便於理解，要求新範疇與新感性的使用。就繪畫而言，我覺得我們所生活的環境不再寄託於繪畫表現，我想我們的時代是更屬意於雕塑與建築。

戴：關心視覺藝術的人，有一個愈來愈廣泛流傳的講法：歐洲藝術傳統已完全爲美國藝術所取代。你如何回應？

伽：當然，我必須承認我現在是老一輩的人了。我不再操心要趕上新近的潮流發展。在我遊歷不同博物館的藝術朝聖之旅，我已達到此一結論。美國藝術已被媒體極度膨脹，但它從未產生真正有意義的事物，沒有一樣事物在詮釋學分析中不可歸爲純粹模仿。

戴：你認爲哲學對一個藝術家有用嗎？或者說一個美學家或哲學家的反省對於內在於一個藝術家作品中的關懷與發展會有影響嗎？

伽：我的經驗告訴我，真正的藝術家發展他們獨有的所謂的「私

人哲學」，某種他們獨自發展、極端個人化的事物，但仍標示出他們需要找到一種關於哲學問題的清楚定位。這無可否認地衝擊著我。但另一方面，正是在這觀點下，我們不能忘了藝術家工作的脈絡。藝術市場是相當真實的事物。藝術家的感性受市場的循環、法則及壓力所影響。只有一個強者能和這樣的機制建立距離，保持內在的完整性，這畢竟是藝術衝動的基礎。但我並不意謂著哲學在這當中不扮演角色，或是說藝術家不能在個別哲學家的反省中獲益。但是在這裏，再次做一些區別是明智的。現在在寫的哲學家百分之九十九完全缺乏原創性。

戴：哲學家波姆（Gottfried Boehm）是你的學生，現任教於巴塞爾（Basel），主張藝術批評從無法理解藝術作品的真正價值，大多數批評家只能加強他們個人僵化的決定符碼。他覺得這樣的符碼扭曲了、有時甚至出賣了作品的意義。

伽：噢，波姆！是的，他的確是我最有生產力與原創性的一個學生。後設語言（metalanguage）的問題無可避免地指回藝術與製造者之關係的問題。批評家發展一種符碼，必然要適應於大眾傳播媒介之便利。藝術批評無法免於這樣一種妥協。你必須了解，辨認一種才華的能力和觀察者的特性有關。任何這樣一位觀察者必須有他自己獨特的藝術家感性，我認為，譬如說，班雅明如何瞬間辨認出像哈木珊（Hamsun）這樣一個藝術家的價值，而且比其他人要早很多。假如我可以告訴你這是如何做到的，我將已答覆你所有的問題。

戴：所以你同意波姆說的今天的藝評家無法了解藝術。

伽：恐怕藝評家從不曾真正了解藝術。

戴：詮釋學現在在英語國家相當廣泛地被應用。但它較少以哲學名義，而是以文學研究的名義被應用。你如何解釋這現象？

伽：這必須回到英語國家中語言哲學近乎絕對宰制的狀況，尤其是美國。語言哲學似乎已在文學研究中發現一個真正專有的堡壘陣地，尤其是在比較文學的領域。當我二十年前去美國，以美國對於文學藝術研究的判準而言，我必須說我得到出乎意料的成功。但美國人主要的興趣在於重新發現憑藉概念思考的可能性，而無須花時間去質疑：

「當我牙疼時，它意味著什麼？」我認為這或多或少是英美分析哲學的限制。在旅程間，我曾受邀參加文學學者的會議，當我十年後回到美國，我很高興看到很多事情已改變。

戴：你對布魯姆（Harold Bloom）的「誤讀」（misreading）有什麼回應？

伽：我在耶魯遇到布魯姆。但我的英文不夠銳利得足以使我和他進入真正的爭議。我和德·曼（De Man）和哈特曼（Hartman）較熟。就他們所關心的而言，我可以說他們的主要缺陷是針對詮釋學原理達到一種太僵化、太極端的結論。詮釋學覺察到應用方法之重要性與有效性。以拙作的標題：「真理與方法」，我預設了吾人之程序是奉獻於真理之探索。而這程序是奠基於準確的、實用的分析。然而，我也知道形成於特殊事項的探索，誠然有其限制。我曾說過吾人似乎到達無法再更進一步的特定點。對我而言，布魯姆似乎想像他能超越這個特定點。從詮釋學的前提出發，布魯姆及其學派試圖衍生出一套新的方法學，但這方法是錯誤的。他們似乎欠缺真實方法之奠基所必須的理論預設。語言必須重新發現對話的能力。它沒有必要讓自己被術語的規則所限制，因而被當作一種學院知識而終結。這是英美學派的典型缺陷。前一陣子，在蘇黎世，德·曼試圖證明基本的問題是知道是否有必要在藝術現象的基礎上去發現意義。我覺得設定這樣一個位置是