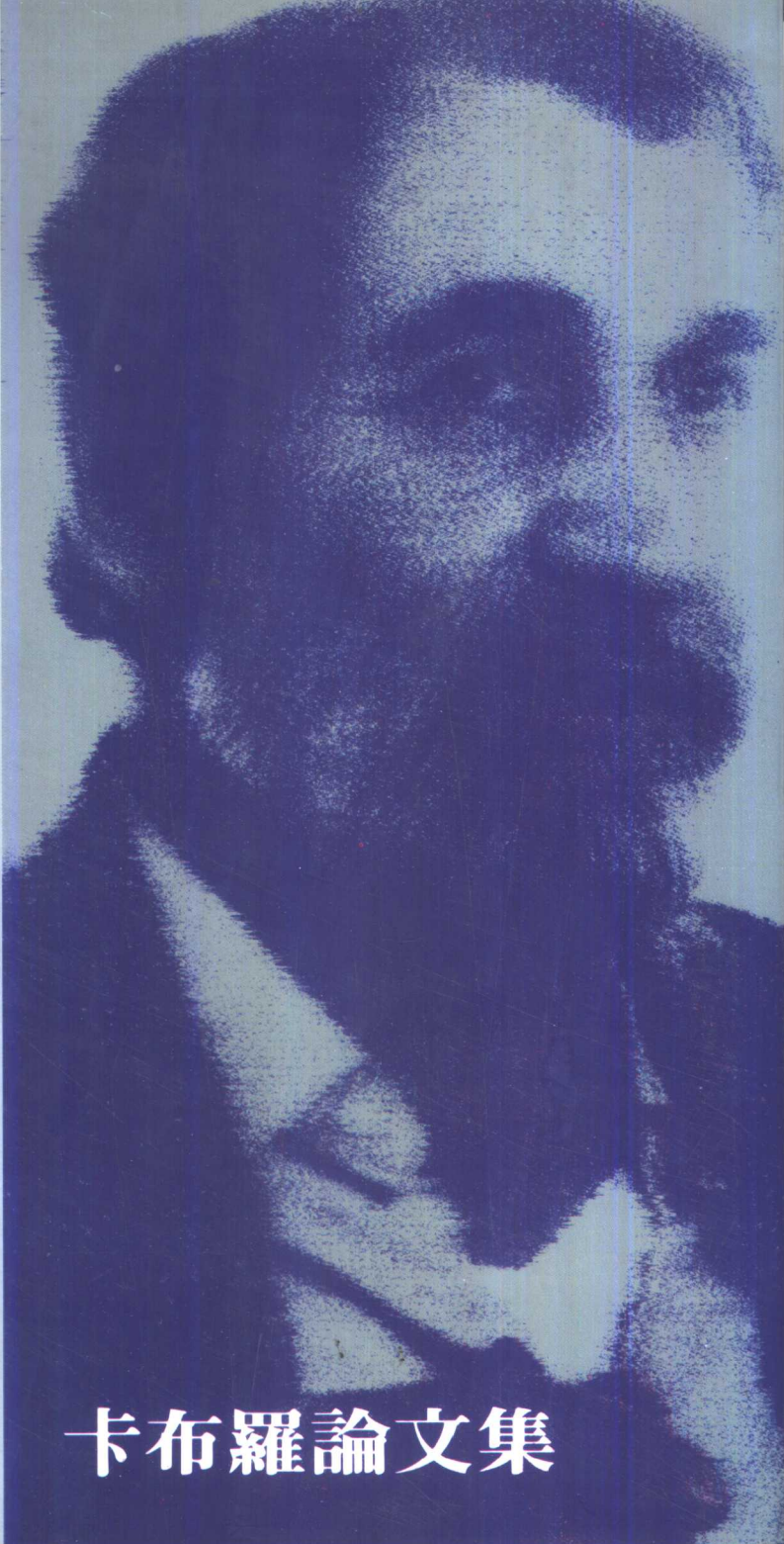


藝術與生活的模糊分際

ESSAYS ON THE BLURRING OF ART AND LIFE : ALLAN KAPROW

J E F F K E L L E Y 編 ◆ 徐梓寧 譯

藝術館



卡布羅論文集

藝術與生活的模糊分際

ESSAYS ON THE BLURRING OF ART AND LIFE : ALAN YKAN PROW

J E F F K E L L E Y 編 □ 徐梓寧 譯

Essays on the Blurring of Art and Life: Allan Kaprow

Copyright © 1993 by Allan Kaprow

English edition was published in 1993 by the University of California Press,
2120 Berkeley Way, Berkeley, California 94720 U.S.A.

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

Published by arrangement with the University of California Press

All rights reserved

藝術館

39

藝術與生活的模糊分際

卡布羅論文集

編者／Jeff Kelley

譯者／徐梓寧

主編／吳瑪俐

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)3651212

傳真／(02)3657979

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8月1日 初版一刷

行政院新聞局局版台業字第1295號

售價350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 957-32-3070-4

藝術與生活的模糊分際

卡 布 羅 論 文 集



藝術與生活的模糊分際

Essays on the Blurring of Art and Life: Allan Kaprow

◻ 目錄 ◻

致 謝 1

導 論 5

I 五〇年代

傑克森·帕洛克的遺產 (1958) 27

有關總體藝術的創造 (1958) 39

II 六〇年代

紐約的偶發藝術 (1961) 45

純粹與不純粹間 (1963) 61

身為世界一員的藝術家 (1964) 83

偶發藝術已死：偶發藝術萬歲！ (1966) 101

實驗性的藝術 (1966) 109

宣言 (1966) 127

精確瞄準偶發藝術 (1967) 131

藝術環境的形狀 (1968) 139

III 七〇年代

非藝術家的教育之一 (1971)	147
非藝術家的教育之二 (1972)	165
杜象博士 (1973)	185
非藝術家的教育之三 (1974)	189
錄影藝術：新瓶裝舊酒 (1974)	213
形式主義：鞭笞一匹死馬 (1974)	221
非戲劇性的表演 (1976)	233
觀眾參與的表演 (1977)	255
生活表演 (1979)	273

IV 八〇年代

真實的實驗 (1983)	281
不能成為藝術的藝術 (1986)	303
適意生活 (1987)	309

V 九〇年代

生命的意義 (1990)	315
圖片說明	333
參考文獻	335
譯名索引	341

致謝

這本延遲出版已久的書的最初構想，源自我在一九八八年於阿靈頓（Arlington）德州大學當代藝術研究中心所策畫的回顧展，這個名為「超越」（Precedings）的展覽，乃是卡布羅（Allan Kaprow）的偶發藝術（Happening）展。「超越」這個由萊倫基金會（Lannan Foundation）贊助舉辦的展覽，提出了幾個頗為諷刺的問題，這些問題關涉了一位藝術家藝術生涯的特質，以及這些特質是如何地被藝術界及歷史所記憶——特別是一位在有生之年皆未留下實物作品的藝術家。以這個例子看來，記住並回顧那一切的，只是藝術家本人；這正顯出了人類記憶的脆弱及官方歷史的不完整。藝術家解釋——也重新發現——他自己的生涯，這個現在以某種虛構的形式存在於藝術界的生涯。

由於偶發藝術界的聲名狼籍，

一九五〇年代末及六〇年代初的偶發藝術鮮少有人參與／親歷。但是，由於它們代表了對於新式（甚或復古式）公有的、活力充沛的表演空間的一種反文化需求，因此，這種一開始是屬於前衛藝術的作品，到了一九六六年搖身一變，成為從反戰抗議與巴比·甘迺迪（Bobby [Robert] Kennedy）到「生活」本身的種種事物。意識到他最早於一九六一年新創的藝術形式已成過時，卡布羅寫道：「我們當中有些人也許會聲名大噪，但諷刺的是，那些吹捧的人從未看過我們的作品。」卡布羅是對的；偶發藝術很快便成為藝術界的神話、傳說及談論的主題。爲了要將他的實驗延伸入日常生活的意義之中，卡布羅甘於被人指認為前衛派，不予澄清，他坦言：「我實在不應計較，因為，當新神話是自己在發展，不涉及任何特定的對象時，那麼藝術家或可得到一種完美的隱私生活 (beautiful privacy)，並因人們對於其所作的純屬虛構的想像而出名，還能自由地去探索沒有人會注意的事物。」

的確，在二十世紀即將結束的今日，我們仍然可以聽到這樣的疑問：「卡布羅到底發生了哪些新鮮事？」是「生活」發生在卡布羅身上，他的生活，「沒有人會注意到的一些事物」，而這些生活發生在他身上，就像他成為一位藝術家一樣地自然。寫作是爲了輔助他的實驗，這些文章可以視為卡布羅實驗生涯的註腳；他並無傳統定義下的藝術品，這些論文乃可能構成其一生中最具可見性的部分，成為對其生活般的 (lifelike) 藝術實驗中一種知識性、非實驗性的省思，同時提供我們一個「記得」卡布羅最好的機會。能將這些文章編纂成書，是極高的殊榮。

這份殊榮我一定要與幾位協助本書完成的幕後功臣們分享：克利爾華德 (Bonnie Clearwater)，萊倫基金會一九八七年的執行長，他贊

助「超越」這個展覽，同時提出加州大學出版社可能有興趣出版此書；馬勒 (Scott Mahler)，加州大學出版社第一位對卡布羅的文章及作品有興趣的編輯；柯胥門 (Deboran Kirshman)，這位頭腦清晰的編輯及友善的工作召集人，使這本書終於呈現出來；塞茲 (Peter Selz)，他在我整理思緒時，對我的想法的支持，給了我無比的信心；虹·劉 (Hung Liu)，我的另一半，她和卡布羅的友誼以及她對我的支持，使我取得了工作與情感關係間的平衡；最後我還要感謝卡布羅本人——這實際上乃是屬於他的書——在過去這幾年中，他的作品、他的開放態度、他的建議以及他的友誼，在我的生命中寫下重要的一頁。雖然早在一九七〇年卡爾藝術中心 (Cal Arts) 舉辦偶發藝術展時，我就已經認識他，爾後還進入他任教的聖地牙哥加州大學就讀，却一直到了最近，我的生活才因為有了他的影響而更具意義。前輩 (elder) 的特質乃是：他們總是在我們身旁，做些沒有人注意到的事，直到我們長大成人，才赫然發現需要他們的記憶及經驗，而這些記憶和經驗是任何歷史都無法提供的。卡布羅就是這麼一位前輩。二十世紀即將結束，也該是我們開始注意這些年來，在他「完美的隱私生活」中所思考的是什麼的時候了。

導 論

一般人總會在自己喜愛的書籍中做些筆記，這些註解的字跡潦草且往往以縮寫表示，顯現了我們急於在這些靈感尚未從記憶中消失或退却回紙頁前，牢牢地將它們存進腦海。我們認為總會有用到它們的一天，但其中大多數卻還是會被遺忘。若干年後，如果再與這些筆記邂逅，我們會覺得它們比印象中的更為草率倉促，似乎像是先前思慮尚未周全的成品。

但在某些情況下，我們可能以自己的觀點重新詮釋一本書。我們從一段文句中萃取一句話，而當這句話和我們讀過的其他文字、著作、想法及作法產生共鳴時，這句話便成爲一種可行的原則，一種哲學的位置。卡布羅便是在三十年前從圖書館借來（且從未歸還）的一本黑色小冊子之泛黃的書眉上，顯現了他的哲學位置。這本書乃是美國著

名哲學家杜威(John Dewey)所寫的《藝術即經驗》(*Art as Experience*)；在這本書上，卡布羅這位年輕又有雄心的哲學系畢業生，在一九四九年用鉛筆寫下了他閱讀時的想法，這些註記包括了這樣的句子：「藝術不應脫離經驗……什麼是真實的經驗呢？……環境是互動的一個過程。」在我們大略瀏覽了杜威廣博的想法後，這些文句負載了相當程度的分量，像是書頁上未完成的副標題。從這些註記中，我們可以感覺到這位藝術家已偏離了書中內容，而在書眉上開始形成他自己的思想。在這些簡單的註解和其他書中的筆記裏，卡布羅為日後美國的實用主義(pragmatism)建立了雛型，也預示了他個人藝術生涯的主題。

卡布羅當時還不知道何謂實用主義。事實上，當時的卡布羅覺得杜威的理論還是有些糾結難解，他認為這位哲學家的「歸類」並不明確：精神和肉體、知識和經驗、主觀和客觀，都摻混在一起。這些元素不斷地在杜威的文字中出現，彷彿代表了一個哲學應該追求的境界。以杜威的觀點而言，才智和價值標準是從人類日常生活中某些特定情況下所產生的需求和社會境況所衍生的。的確，杜威深信哲學本身是文化中經過衝突與選擇的知識經驗，然而這個道理並不是這位年輕的學者在一開始所要尋求的目標；他要尋求的是更明確的範疇。

杜威像文化本身一樣不夠細緻；他曾說在資本主義的西方社會中，藝術已經和日常生活脫離了關係，因此與文化及人類本質中的根已被切離了：「在過去，一件物品之所以有用而重要，乃是因為它在羣體生活中佔有一席之地；而現在它的功能却與其原始情況隔絕。」這樣的分割，可能顯示了西方文化中精神和實際價值觀之間的分歧，而這個事實也影響了藝術，使它成為某些特定階級文化認可的物質和活動，被理想化為「美學」的經驗，並根據品味、專業知識及表現和陳列的

習慣等範疇來與公共生活的內容區分。這些現象有一部分在現今的文化已相繼消失，藝術家、社會大眾共同的記憶、祭祀地點和祭祀活動，都被轉化為歷史時刻、美學的標準和藝術的概念，就連具有美學的經驗的能力也成了專家的特權。藝術和它原本的作用分離，而成為美學經驗中一個特殊的階層。

卡布羅畢生大部分的時間，都致力於將已被專業分類的藝術落實到日常生活中明確的活動裏。他的觀點是，一位現代創作者的藝術活動，不僅是生產藝術品，同時還要有計畫地努力觀察、工作，並了解生活的過程：這些過程和藝術同樣意義深遠，並且根植於大眾皆有的經驗。（事實上，這些過程就是放諸四海皆準的經驗。）雖然卡布羅以偶發藝術的創始人而著名——偶發藝術是興起於五〇年代晚期的一種藝術形式，這種藝術運用任何一種物質、色彩、聲音、氣味和尋常物品及活動，組編為現代生活的序曲。從那時開始，這位頑固的前衛藝術家，就像是在敵方作戰的間諜一般，不斷地顛覆那劃分藝術和生活之間交界的指標；對卡布羅最好的形容該是：從事生活藝術的創作者。對他而言，日常生活中的活動，如吃草莓、流汗、和第一次見面的人握手等，都是最好不過的藝術題材，它們才是生活的真義。

從一九五三年起，卡布羅就開始從事有關生活意義的寫作。在那段美國當代藝術正蓬勃發展的時期裏，他出版了六十餘篇文章、小冊子、藝術家宣言及一本書（《集合藝術，環境藝術和偶發藝術》[Assemblages, Environments, and Happenings, 1966]）。在這些著作中，他持續發表了其對經驗的本質及經驗與當代藝術活動之間的關係之哲學探究。這些作品呈現出作者從事藝術創作的發展歷程，及其眼中未來的當代藝術發展。他的展望——跨越了四十年——以外圍的藝術和內在的日

常生活經驗作為生活意義的評斷基準，確屬獨一無二。由於卡布羅視絕大多數的藝術為一種傳統（或一套傳統）——而這種傳統限制、加強並詮釋了經驗的意義——他企圖以藝術家的身分去體會經驗的意義而非藝術的意義（或「藝術經驗」）。也因為生活的意義比藝術的意義更令他感興趣，卡布羅將自己置於杜威所謂「日常事件、事務及苦痛等一般認定的實際經驗」。

美國當代藝術史也是當代經驗變遷的歷史。對卡布羅而言，經驗是他創作的媒材——可收縮也可延伸為最隱密或公開的空間及事件，從一九五〇年起在他經驗結構上的改變，成為他藝術創作的重心。在他剛開始寫作的時候——那時他也從事抽象繪畫，在畫面上加入融化的碎紙塊，並在哥倫比亞大學師從夏皮洛 (Meyer Schapiro) 研習藝術史——電視尚未將人們的隱私空間蛻化為虛擬的公眾活動範圍，大眾傳播技術還停留在工業的下層結構，能源危機及溫室效應還未有耳聞，電腦還在很原始的發展階段，人們還在戲院裏看新聞短片，女性主義只是從二〇年代開始的某種事物，我們還沒有進入太空時代（蘇俄也尚未完成），汽車的擋泥板還是鋼的而且也沒有安全帶，而一般美國大眾也還相信新聞媒體的報導。當時，雖然種族主義、嗑藥及家庭暴力已日漸氾濫，人們對社會中潛在的不公平却還不像現在這樣有深刻的了解。至於在藝術領域，紐約成為新興的藝術之都，由一、兩位藝評家主控全局。在紐約市外的長島 (Long Island)，帕洛克 (Jackson Pollock) 正在他居住的穀倉地板所鋪的畫布上揮灑成束的油彩，黑色瀝青上的斑點衝出了畫布邊緣，象徵了當時前衛藝術經驗的邊界。

卡布羅的文章中，有一個主題是討論大眾傳播技術的興起及劇增，致使「影像」在藝術和大眾文化——至少在商業上——佔了極大的優

勢，而產生了經驗本質的變化。作為一位將藝術根植於精神和肉體間、發生的事和對其之反思間之可譯解的互動作用的藝術家，卡布羅敞開胸懷去接觸新技術——剛開始甚至還頗為樂觀——他感到在新科技的網絡之相互振盪間，有一股新的能量讓藝術也可以衝破傳統局限；這也是他對實驗音樂感興趣、並在一九五七年選修了約翰·卡吉（John Cage）的課程之原因。然而這些技術強制了觀眾成為對表演者單向接受／被動的角色——事實上這銘記了技術在未來所代表的力量——結果，卡布羅從這個表象的魅力中抽身，甚至批評藝術家對這些技巧毫無想像力的使用，及這種剝奪了觀眾實際參與的方式。他所追求的不僅是現代物質所傳播出來的現象（如六〇年代晚期莫里斯〔Robert Morris〕的毛氈作品）以及為了配合畫廊內部長方形空間，而將能量及視覺觀點分解的形式（如七〇年代初期的視覺影像的實驗）。換句話說，他追求的也不僅是反形式主義：他追求的是經驗本身的成形、開始和延續——一種知覺的傳統和大眾經驗的互換，不論是個人的癖好或勞工節所舉行的遊行活動——這些經驗為日常生活的意義提供了強烈且可被解釋的雛型。卡布羅曾短暫地被新技術的魅力吸引，然而最後他視其為一種理論的模型——或是回饋及交互影響的象徵——為了一種源自日常經驗的真實的直接參與的藝術。

卡布羅和許多同時期的藝術家一樣，都在追尋一種「新的具象藝術」，以取代舊的抽象形式——這種形式在格林伯格（Clement Greenberg）的著作中描述得非常清楚，在當時被稱為形式主義。形式主義比較是美國式美學的原創教條，而不是一種評論，它提倡應摒除所有對創作媒材（大部分指繪畫）之獨立存在並非本質上必要的藝術傳統。例如，故事性或政治訴求的主題應該從現代藝術的外貌剔除，以顯現

物體本身更深層的存在張力。在典型的美國時尚中，藝術被降低為一種形而下的標準，現在又被一種清教徒式的一廂情願提昇為形而上的標準。

卡布羅對形式主義的觀點較為複雜，最後並回歸到經驗本身的問題。他並不是一個單純的反形式主義者——那種「以混亂龐雜的外表，替代井然有序的外貌」的人——卡布羅維持的是柏拉圖式的信仰，認為形式是種「隱晦的神祕貢獻」，而同時他亦反對學院派那種製造甜美、裝飾性藝術品的僵化公式。他認為歷史上形式與反形式之間的論戰——象徵理性和瘋狂、天堂和地獄之間自遠古以來的論爭——到頭來和現代生活經驗中的遞變一點也扯不上關係。「究其根源，」他在文章中寫道，「形式的理論之問題，出在其對完整性的看法，」以及「最後發現完整性無法精確地被呈現……不是引起世界混亂，即是我們要開始一個新的紀元。」這個新紀元便是我們在這個正在萎縮的星球中史無前例的生活經驗，以及從這樣的經驗所衍生出對「整合、參與和意義之急切的幻想」。從這個觀點，也許我們可以得到一種新的狂熱——生態系統嗎？對此，任何理想和秩序都無法挽救。卡布羅在最近的分析中認為，形式「太過外在，太遙遠了」，代表了藝術家必須藉助溝通方式中「與藝術無關的模式」，來洞察經驗中不斷變化的特性。

在一九七四年卡布羅所著〈非藝術家的教育之三〉（The Education of the Un-Artist, Part III）中寫道，「這一代的實驗藝術的典範，已不是以往經驗中的藝術，而是現代社會本身，尤其是人們如何溝通、溝通的內容、在過程中所發生的種種，以及它如何將我們和超乎社會的自然法則相關聯。」那是多麼精妙而實用主義的方法。它們也許組成了現代生活經驗的主要成分。它們有次序地標記出感知、知識和意義獲

得的階段。除了永恆無解的爲什麼，人們還會想知道些什麼呢？而這組成分——一種方法和一個訊息，一種轉化的過程，以及超脫的願望——從社會而非藝術出發，却仍像是藝術家的創作，不很令人驚嘆嗎？

在這篇文章中，卡布羅歸納了五種傳播的模型，這些模型都根源於「日常生活、和藝術無關的行業以及自然」，却皆可作為構思創作的另一種方法。它們分別是：情境（situation）、操作（operation）、結構（structure）、反饋（feedback）和學習（learning）——或說日常環境和發生的事情、事情如何進行，內容是什麼、自然和人類活動的循環和系統、藝術品或情境的再循環（有改變和互動的可能），以及諸如哲學探究、感官訓練和教育示範等過程。雖然卡布羅的例子印證於其他藝術家的作品上，但很明顯的，這些藝術家也架構了他們自己的尺度標準。

在一九四九年時，卡布羅自己的標準還不是很清晰，而杜威的「不明確的歸類」所啓發的問題比答案更多。在《藝術即經驗》這本書的第十一頁，卡布羅在這段話下面畫了線：「就算是個粗糙不成熟的經驗，只要是真實的，也比那些和現實生活無關的物品更能啓迪審美經驗的固有天性」。在下一頁，他潦草地寫下了這個問題：「什麼是真實的經驗呢？」從這個問題，我們可以明顯地感受到這位青年畫家的挫敗感，這並非源於對審美的哲學興趣，而是對經驗本質的困惑——在那個時代，藝術家的真實經驗被認為是現代表現主義（Expressionism）繪畫的（卡布羅當時即從事此類作品的創作）神祕內容，他之所以產生這種疑問也確有其由。從這種挫折感中——這個刺激了卡布羅的問題中——卡布羅漸漸從強調脫離藝術和美學轉移到日常生活的「類別」。雖然卡布羅的追求真實，在當時看起來頗為浪漫主義，但這位終身為實