

普世性藝術家美學問題的反思

幽蘭 (Yolaine Escande)

法國國家科學研究院研究指導、法國高等社會科學院藝術與語言研究所教授

德尼·維達爾 (Denis Vidal)

法國發展研究院研究指導

內容摘要：1980年代起，有關文化交流、文化傳輸與跨文化的理論與研究，多半與後殖民理論、跨國論述、飄零海外的文化（cultural diasporas）、以及流放、揉雜等概念、問題、或範疇相連。在此影響下的當代藝術的研究，多半侷限於藝術史、或政治社會學的領域，並強調當代藝術家及其創作的文化差異性，而忽略許多當代藝術家，無法以一種特殊文化、或以某種文化認同方式被界定的普世性面容及其普世性特質。為此，本文選擇從人類學與美學的角度，針對「普世性藝術家的新角色」的問題進行研究與分析。本文作者認為，許多當代具有普世性特質的藝術家，對於藝術、作品、創作等都有新穎、甚至超前衛的思維、理論與實踐，對這些直接地、或間接地拒絕從單一文化認同的角度來思考自己的作品與創作的普世性藝術家進行研究，具有多方面意義與價值：不僅促使我們重新深入探討既有的藝術品概念和藝術評價準則，也促使我們重新思考既有藝術與美學理論的詮釋與理解問題。為此，本文將以卡普爾 (Anish Kapoor, 1954-)、朱銘、和巴塔巴斯 (Bartabas, 1957-) 為例，探討「普世性藝術家」的可能意義與特質，並針對其所引起的美學方法問題進行思考與研究。

關鍵詞：普世性藝術家、全球化與文化認同、當代中國藝術、卡普爾、朱銘、巴塔巴斯

任何文化討論均需以藝術現象為基礎

——漢娜·鄂蘭 (Hannah Arendt, 1906-1975) 〈文化的危機〉

我極力呼籲我們的藝術家

切莫以古代陳詞作為創作印度藝術的標籤

——泰戈爾 (Rabindranath Tagore, 1861-1941) 〈藝術的意義〉

壹、前言

無論人工製作的物品或被稱為「藝術」的作品，在人類文化中始終有其傳輸、流通的面向。而這也是考古學得以證明人類世界一直存在商業往來和文化交流的主要憑證。在這樣的交流中，總會有我們今天所稱謂的「藝術家」往來於不同的文化之間。那些行走往來於不同文化間際的物品製造者、作品生產者、或所謂藝術家，當然得要適應於各種與自己原生文化的不同的世界，但也總能在各地擁有對他們的產品或「藝術品」感興趣的觀賞者、客戶。這種情形在人類文化世界中無時不有，無處不在。不過，隨著全球化的趨勢，當代藝術在不同文化間際的傳輸、流行，比之過往，有更甚於前的不同發展。值得注意的是，伴隨此種全球化發展所引發的藝術新觀念，尤其是對於各地種種製作者、或創作者的身分認定的重新界定。於是，諸如手工藝匠、技術操作勞工、農人、夢想家、禮儀師等等，那些原本與傳統所謂「藝術」行業無關的人，他們或許本來並沒有要努力成為「藝術家」，甚至沒有起過這樣的念頭，卻突然就被冠上「藝術家」的封號，和這種新身分所連帶的認同含意。¹只要提及來自澳洲、印度、或非洲「部落」的創作著的弔詭命運，便足以援引為證，他們的藝術家地位是近幾十年來才甫獲認

¹ 譬如德國杜塞爾多夫(Düsseldorf)藝術博物館於2001-2002年舉行的《祭壇》，便是在當代藝術展覽中展出純宗教性的作品。「藝術家」就是儀式活動的主持者。而展出的作品就是受邀的66位「藝術家」在展覽場地建造的一個個祭壇，據杜塞爾多夫藝術博物館長尚休伯特·馬丹(Jean-Hubert Martin, 1944-)所指出，展覽的目的在於，把祭壇「視為當代裝置藝術品」般展出，「像Beuys的作品」那樣的展出。同樣，巴黎布蘭利博物館2010年舉行的《印度的其他大師》展覽，也邀請了三位「藝術家」在特展期間駐館，並在觀眾面前製作通常是在儀式進行時才製作的作品。

可的、有的甚至已在國際上得到廣大觀眾群的支持。²然而，弔詭的是，他們原來所隸屬的傳統反而常是處於悲劇性的衰微中。

因此，今天我們所目睹出現的，無疑是一個比過去更具包容性的當代藝術的新觀念，其含意的把握與藝術界的結構與組織方式甚為相關。重點在於介乎在地化與全球化、種族與普世、中心與邊緣的新的多元辯證關係，為了能夠以此迂迴途徑建立當代藝術、未曾發現過的、新「地緣」之方式而額手稱慶者，為數不少，其所超越者，不只是從殖民時期與現代主義所承繼的範疇，而且逐漸超越後殖民與後現代主義的範疇領域。³然而具體的現實情況則比較複雜。可以指出的是，舉例而言，儘管，或許也是因為，當代藝術的全球化，在涉及當前藝術家的作品的展出與展售、或者作品內容分析、並提出各種詮釋時，有關民族、在地、區域、或國家的種種判準，也因此成為前所未有的、重要的決定因素。這種藝術新傾向的展覽在世界各地，在那城、那國、那區域，出現的情況日益頻繁，可資為證。印度、或中國都是絕佳之例證⁴在世界各地成功展出這種長期被忽略的、來自這兩國的、或來自其它國家的當代藝術、直至目前也還尚未獲得該有的地位的藝術，的確是件美事。不過，對於那些頗有爭議的商業機構或制度的存在性質，我們也切莫心存幻想，它們很可能是為了利潤之故、是為了在藝術領域展售「印度制造」與「中國制造」，而為之。⁵此外，同樣的觀察也適用於超越國家層次的評論，一如近來有關「非洲」與「中東」的系列展覽的明證。⁶

為此本文以下首先針對當代文化普世性藝術家的存在面容、在當代藝術中扮演的角色進行人類學的反省，探討「普世性藝術家」可能隱含的意義與特質，並進而針對其所引起的美學方法問題進行思考與研究探討，最後簡要討論藝術家的

² 參見 Fred R. Myers, *Painting Culture; The making of a aboriginal fine art* (Durham: Duke Press, 2003)；並參見魏達 (Vidal, Denis) 著，〈一種部落傳統的誕生——後原始主義在印度現代繪畫中的出現〉(英文版)，《跨文化對話》19(2007)。

³ 參見譬如倫敦泰特現代館 (Tate Modern) 2009 年舉行的《另類現代》(Altermodern) 展覽畫冊。

⁴ 2003 年在巴黎龐畢度 (Pompidou) 中心所舉行的《中國，那又怎樣？》(Alors la Chine?) 展覽，可資為證。

⁵ 參見《藝術印度》(Art India) 雜誌的絕佳期刊 XIII、1 (2008)：
http://www.artindiamag.com/quarter01_08/index.html。

⁶ 譬如 2005 年巴黎龐畢度中心舉行《非洲重新混音——一個大陸洲際的當代藝術》(Africa Remix: l'art contemporain d'un continent) 的展覽。

抉擇問題，作為文章的結語。

貳、「普世性藝術家」的特質與含意

值得注意的是，一般最常用以介紹藝術家的方法，一直都是按其所從出的文化、或其所選擇生活的文化來作界定，然而，還是有藝術家堅持拒絕從單一的文化角度作自我的認定，其中頗有名氣者，為數不少。可以數出來的，像雕塑家安尼詩·卡普爾（Anish Kapoor, 1954-）和朱銘、小說家魯西迪（Salman Rushdie, 1947-）和高行健、電影導演李安和吳宇森、建築家貝聿銘，平面設計家如田中一光（1930-2002），舞馬劇坊的創立者和電影導演巴塔巴斯（Bartabas, 1957-）等等，還有其他未記名者，無計其數。他們的共同點是，都拒絕以自己的文化本源自我界定，無論他們本來是「印度人」、「中國人」、「日本人」、「法國人」或「臺灣人」，都一樣不以本國文化來界定自我。話雖如此，但也並不意味他們否定對各自所從出之不同文化所欠的債情。然而，他們的志趣在於創造出，超越任何形式的民族主義，無論政治的、或文化的民族主義，的作品。大部分這些藝術家不但在幾個不同國家輪流居住，甚至往來於不同的洲際大陸，並擁有跨越國際的觀眾，但都拒絕以「文化」、或甚常見的「後殖民」等語彙來自我界定。⁷還有，即便其中有些藝術家也有意投入其境，然而他們所宣稱的普世性，其實常與所吸引的期望和論述相左，有也與商業利益相違，其所吸引者包括許多當代「藝術世界」中介者，諸如贊助商，評論家，策展人，博物館館長，藝術史家等。

對這些直接地、或間接地拒絕從單一文化認同的角度來思考自己的作品與創作的普世性藝術家進行研究，具有多方面意義與價值：不僅促使我們重新深入探討既有的藝術品概念和藝術評價準則，也促使我們重新思考既有藝術與美學理論的詮釋與理解問題。事實上，許多當代具有普世性特質的藝術家，他們對於自己的作品、與創作過程作為一種藝術，都有新穎、甚至超前衛的思維、理論與實踐。

基本上，一般關於文化交流、文化傳輸與跨文化的理論與研究，通常與後殖民理論、跨國論述、飄零海外的文化（cultural diasporas）、以及流放、揉雜等概

⁷ 這是最通常的作法：大家都可發現書店與圖書館書架上的展覽畫冊與藝術家專題論文都以「文化地區」歸類分類不是偶然的事。同樣的，大學裡的教學也都，按照國家與大洲，以「文化地區」分類。

念、問題、或範疇相連。⁸也多半與民族認同的研究都有關。譬如，霍米·巴巴（Homi Bhabha, 1949-）所提倡的研究藝術的方式，以「間隙性觀點」（*interstitial perspective*）與文化揉雜性（*cultural hybridity*）的角度來研究藝術。⁹這樣的思考與反省，出現於 1990 年代，主要是關於文學作品，尤其針對無法計有範疇加以分類的作品的反思、並引起對相關藝術詞匯理論的提問。不過這種論述通常侷限於後殖民論述和跨文化的觀念，尤其是出自因翻譯所導致的新語言的問題。而我們目前的研究則並不以後殖民論述、或跨文化的觀念來觀察藝術形式，而要以人類學與美學的作為思考工具來分析有關普世藝術家的美學與藝術現象，並且主要以藝術實踐來分析以便詮釋這兩個範圍經常使用的分類。因此，我們的研究由明確、而具體的案例為據，涉及到方法論問題，分析這些新的創造形式引起的觀念形態，並檢視這些創造新方式所隱含的、前所未見的、但卻是目前所關切的傳輸問題。

在此，有必要澄清一下可能會有的誤會。即使當代藝術與藝術市場的全球化趨勢是個不可否認的事實，即使此一背景可能促進新的人物角色的崛起，但並不是普世性藝術家這樣的人物出現的必然條件。事實上，應該把與此一趨勢相關聯的各種進程加以區分。而且，我們也不能低估以下的事實：越來越多的藝術家今天得以受益於國際媒體的報導，或者他們的作品由於越來越容易到世界各地舉行的展覽、博覽會、雙年展上參展，而得以流傳、借鑑、有效地進行評估、而且在世界各地被收藏。可是，這並不是我們所提出的普世性藝術家的含義之所在。我們所要探討的普世性藝術家的特質，如前所述，是指那些明白宣稱自己的作品和創作具有普世性向度有的藝術家、而且也的確被承認為是具有普世性的藝術家的含意與特質。

例如，克里斯蒂安·波坦斯基（Christian Boltanski, 1944-），大概可以算是第一位合乎前面提到的情況的藝術家。2009 年《克里斯蒂安·波坦斯基的可能生活》（*The Possible Life of Christian Boltanski*）一書英譯本出版時，波坦斯基接受

⁸ 參見漢斯·貝爾廷（Hans Belting），«Hybrid Art : the Global Scenes», *Janus* (Gand), 2001, pp.41-46.

⁹ 參見 Homi K. Bhabha, *The Location of Culture* (London : Routledge, 1994)。

訪談，毫不猶豫地公開肯定：「我是普世性藝術家！」¹⁰此外，他的創造工作通常往來進行於幾個大洲之間，而在他作品中，他所感興趣的創作主題思乎都具有普世性的特質，從他作品中對生死、記憶、與大自然的關係等議題的思考，可以為證。不過，還是必須要承認，他的作品主要是給社會少數菁英看的，而且能欣賞的人也只限制於比較專門的少眾。但是，像高行健這樣的藝術家，則可以說是一位比較合乎我們所謂的普世性藝術家新角色的創作者。我們之所以注意他，並不只是因為他以四海為家的態度，也不只是因為他作品在全世界上享有盛名，以及獲頒諾貝爾文學獎的認可；我們覺得更有意義的是，他堅決反對任何想要將他限定為「中國人」、甚至為「法國人」的介紹意圖，而且他尤其堅絕抗拒的，是把他的身分認同簡單地限定為政治流亡者。¹¹更加上，他的著作被翻譯成多種語言文字，他除了是小說與劇本的創作者之外，他也是畫家、導演、電影製片人、舞蹈編著等等。就此而言，他的觀眾群不僅僅來自世界的各個生活階層，而且也來自欣賞各種不同藝術的愛好者。

另外，巴塔巴斯，在不同的領域裡，也同樣是比較合乎普世性藝術家新角色的人物之一：巴塔巴斯是馬術師、也是劇場導演、戲劇大師、劇團團長、電影導演、凡爾賽宮馬術劇學院創立者。他的目標也是，要按他自己的方式，面對各種不同的觀眾；他創作的戲上演於世界上各地，從日本到俄國，從紐約到里約熱內盧等；而最主要的是，他每次準備演出新戲時，總是毫不猶豫邀請來自世界不同國度的音樂家與他的劇團合作，因而每次演出的戲都重新調音，演出特殊的音調。因此難以將之歸類，即使「跨文化」或「後殖民地」之類的語詞也難以完全用以解說他的藝術作品。

還有一個例子，那就是卡普爾；¹²很多人認為他是當代最傑出的雕塑家。¹³他

¹⁰ «Je suis un artiste universel»參見 *France-Amérique* 雜誌，2009年9月17日，Christian Boltanski 接受 Paul Hessebruch 訪談，當時（克里斯蒂安·波坦斯基的可能生活）（*The Possible Life of Christian Boltanski*, translated from the French by Marc Lowenthal, Boston: Museum of Fine Arts, 2009）一書的英文翻譯本出版（法文版：Christian Boltanski, Catherine Grenier, *La Vie possible de Christian Boltanski*, Paris: Seuil, 2007）。

¹¹ 參見 Gregory Lee, Noël Dutrait, “Conversations with Gao Xingjian: The First ‘Chinese’ Winner of the Nobel Prize for Literature”（〈與高行健對話：第一位獲得諾貝爾文學獎的「中國人」〉），*The China Quarterly* 167(2003): 743。

¹² 參見 Denis Vidal, « Anish Kapoor et ses interprètes. De la mondialisation de l’art contemporain à une nouvelle figure de l’artiste universel », *Revue Européenne des Migrations Internationales*, 2009(25), 2, pp.69-82.

的作品通常都很迷人、但有時也具有挑戰性，尤其是他對色彩與形式的掌握，以及對各種不同材料（如大理石、粉塵、蠟、鏡子、塑料等）全然創新的用法，都相當引人注目。他的創作不凡、幾乎沒有不引起注意的，雖然他的作品解析起來都是抽象的，卻不但能引起專業愛好者的注意，也能受到廣大觀眾的熱愛，這可不是微不足道的小事。不僅世界各地博物館與私人收藏都可以看到他的雕塑，還有各處公共場所也常見他的作品公開展出。其中最壯觀的，是那宛若鏡像、點綴芝加哥廣場的巨大雕塑之一：《雲門》（*Cloud Gate*），或者那巨型的、沿著英國南北邊境高速公路旁的雕塑，兩者都是一現身便立即獲得標誌性的地位。卡普爾，因此比別的藝術家，更可能是拒絕以文化認同的語詞來界定自我的當代雕塑家的範例。此外，在一個「全球化」與「認同」矛盾組合的時代中，他所賦予的這種另類藝術家的典範，實際上在於他一貫地拒絕這種組合的作法，並促使當代「普世性」藝術家的角色面目一新。因此，即使難以劃清差異界線，但我們認為還是要把高行健、巴塔巴斯、卡普爾這樣的藝術家的作品，與像傑夫·昆斯（Jeff Koons, 1955-）之類的作品，加以區分。事實上，像昆斯之類的普及主義，顯然寄身於廣告的選擇，全然配合市場經濟，輕聲無息地溜進資本主義以利潤為重的模式裡。對比之下，在我們看來比較有意義的藝術家的普世性，則顯然不那麼回應市場需求，反而遠離各種類型的主流，而要走自己的路。

譬如雕塑家朱銘，以其出色的巨大銅雕享譽國際，以青銅片合成的石頭狀銅雕，粗狀、雅致、生動似飛，儼然是對立的統一。朱銘出生於家境清寒的大家族，以學習臺灣傳統廟宇雕刻與繪畫出身，原本以為一生命定要成為臺灣廟宇木雕師傅。然而，找尋自己的路的願望、難以滿足的好奇心與不可動搖的信心一直推動著他，因此早在 1976 年以在地鄉土為題材的作品得到當地藝術界的承認後，便於 1980 年毫不猶豫地隻身離開臺灣，踏上前往紐約之途，去尋找新視野並得到國際性的藝術承認。之前 1977 和 1978 年在東京展出作品也聲譽卓著。他的名望來自廣大觀眾的接受：由於他的作品在世界上畫廊與博物館之外展出，¹⁴因而受到各種不同觀眾的青睞。早期由於家計負擔，創作困難，但朱銘從未因此放棄創

¹³ 介紹他的作品的研究可參見：Anish Kapoor, *Anish Kapoor* (Berkeley: Univ. of California Press, 1998); 還有加上圖片的：Germano Celant, *Anish Kapoor* (Milan: Charta, 1996).

¹⁴ 雖然他的作品首先在畫廊與博物館、美術館展出，可是主要的承認來自在公城市與景觀共場地展出的作品。參見朱銘美術館與朱琦主編，《朱銘太極雕塑》（南寧：廣西美術出版社，2006），尤其是朱銘「學徒生涯」，頁 16-32，與他的藝術選擇，頁 146-147。

作志向，無論在臺灣、或在美國，從不以滿足別人的期盼或需求而創作。¹⁵1980-1990 年代是臺灣進行民主化、放棄一黨制的枷鎖、並覺察自己本土認同的那個時期，如果朱銘願意的話，就很容易靠本文化口味要求創作以本土為題的作品來過日子。¹⁶可是他未動搖志向，寧可選擇出國，即使語言不通，也要得到超過亞洲之外的國際藝術承認。¹⁷這個國際藝術的聲譽，由青銅《太極》系列作品展開，那時所謂的「中國藝術」風格開始發展，朱銘成爲「最富中國人獨有的造型之美」的象徵，¹⁸之後，他又選擇創造另一種藝術風格：¹⁹這個藝術風格再也不能體現任何明確的文化，既不屬於臺灣文化、又不屬於中國文化，且與觀眾和專家的期望與要求完全相反的《人間》系列。

巴塔巴斯也有同類的經驗：在他的藝術獲得國際性的承認後，即使危及他一輩子費心創建的劇團與劇場也毫不遲疑，堅持尋找更高的藝術。1977 年巴塔巴斯在法國亞維儂外圍地區舉行的藝術節被發掘，後於 1984 年創建 Zingaro 舞馬劇坊（*théâtre équestre Zingaro*）²⁰。自 1989 年起 Zingaro 舞馬劇坊落座於巴黎北郊奧貝維列（Aubervilliers），巴塔巴斯在這裡創作了許多齣戲：《馬術歌舞》（*Cabaret équestre*, 1989），《舞馬歌劇》（*Opéra équestre*, 1991），《幻想》（*Chimère*, 1994），《蝕》（*Éclipse*, 1997），《三部曲》（*Triptyk*, 2000），《龍達，駿馬如風》（*Loungta, les chevaux de vent*, 2003），《巴圖塔》（*Battuta*, 2006），《達山》（*Darshan*, 2009）。這種成功的巡迴演出遍及法國和世界各地（紐約、東京、香港、莫斯科等）。經過多年的努力，從 1989 到 2009 年，他的探尋，無論是被視之爲煽動者、或是最低限度主義者、或是改革創新者，一旦被藝術評論家與觀眾接受之後，他就決定從頭到尾加以轉變：他拆除劇場，專門爲了《達山》建新的舞臺。先前，觀眾席圍繞著圓形場地，演員在中間演出，但《達山》的演出反而把觀眾席放在中間，而演員圍繞著他們演戲。兩者位置倒反。即使這樣的

¹⁵ 同上，頁 146。楊孟瑜：《刻畫人間。藝術大師朱銘傳》（臺北：天下遠見出版，1997），頁 143。

¹⁶ 楊孟瑜，《刻畫人間》，頁 125、136、143、145。

¹⁷ 同上，頁 144-145。

¹⁸ 同上，頁 136。

¹⁹ 他決定完全放棄《太極》系列，參見《朱銘太極雕塑》，頁 146。

²⁰ Zingaro 的音譯爲辛迦侯或星蓋侯，（Zingaro 一字在義大利文及西班牙文中的意思是「吉普賽人」）。Zingaro 馬術劇坊 2008 年在香港九龍演出。香港人將 Zingaro 譯爲「星躍」，把 Zingaro Equestrian Theatre 譯爲「星躍馬術奇藝坊」。2011 年 2、3 月間臺灣聯影舞樂祭影展上演 Zingaro Revisited 名之爲《舞馬》。

選擇是一種冒險，但他也從不遲疑前進。

顯然，研究這類藝術家的新人物角色，也須要尋找一個恰當的方法學進路。

參、方法論的問題與美學角度的反思

一般而言，藝術及其各種表現形式的研究方法是以藝術史為主，其研究重點多半在於作品生產脈絡和創作技術，至於用以分類的範疇則經常武斷為之。譬如研究魯西迪、或高行健的小說作品，就會歸類於給文學研究的專家。可是，文學研究的專家、或小說讀者，是否會同樣專注分析高行健的繪畫創作活動呢？或也對他的劇本也一樣賦予研究的興趣的重視呢？他的繪畫與戲劇作品的藝術價值，目前也還缺乏深入的分析研究。因此，截至目前為止，還沒有藝術史家，據我們所知道，開始對他的作品進行全面的研究與分析，這種情形，也就不足為怪了。

同樣，關於巴塔巴斯和其作品之研究的論文也都大致出於藝術評論家之手，或者把他的作品歸屬為小說之類。²¹在這種情形下，我們因此還在等待能夠真正整體分析巴塔巴斯創作、表演的藝術或美學研究，而且不會遺漏所有來自其他文化的合作夥伴的藝術價值：像柏柏爾的舞蹈家（*danseurs berbères*）、²²西伯利亞的巫術師、²³西藏的和尚、²⁴羅馬尼亞的吉普賽音樂家²⁵諸如此類共襄盛舉的人，還有與他合作過的各界藝術名人，像美國著名編舞家舞者卡洛琳卡爾森（*Carolyn Carlson, 1943-*）、²⁶法國作曲家、音樂理論家和指揮家、《音樂天地》（*Domaine musical*）創立人、各種音樂機構負責人皮埃爾·布列茲（*Pierre Boulez, 1925-*）等等²⁷。

同樣，朱銘的雕塑藝術作品，一般也都是從藝術史的研究觀點分析他的「藝

²¹ 參見 *André Velter, Zingaro, suite équestre*（星蓋侯，繼馬術之後）（Paris: Gallimard, 1998）；*Jérôme Garcin, Bartabas, roman*（巴塔巴斯，小說）（Paris: Gallimard, 2004）。

²² 《馬術歌劇》，1991。

²³ 《幻想》，1994。

²⁴ 《龍達》，2003。

²⁵ 《巴圖塔》，2006。

²⁶ 《我們就是馬》（*We were Horses*），2011。

²⁷ 《三部曲》，2000。

術風格」的演變，²⁸或者分析他所使用的材料與技術。²⁹並從這個觀點，強調他風格如何從 1970 年代鄉土題材木刻的小型作品（水牛、小雞等）風格轉變到 1980 年代青銅大型《太極》系列風格，又轉變到，自從 1990 年代，多樣材質（鋼鐵、木頭、青銅、石頭、水泥等）的《人間》系列。反而是他素描與繪畫活動，雖然在他的藝術創作中佔相當重要的地位，一般研究卻很少提到。當然，朱銘的藝術創作的確有這三種不同風格，可是要指出的是這三種不同風格並不是真的按照時間順序，形成從一種風格轉變到另外一種風格的程序。其實這三種風格是同時發展進行的³⁰；從鄉土、在地、到成為國際知名藝術地位的發展，只是評論家與廣大觀眾逐漸、而緩慢認出他不同藝術風格的過程。

今天西方大部分博物館在對展出作品的解說中，雖然並不是完全沒有社會歷史與社會背景的考量，但一般而言這方面的解說仍在展出的作品中處於邊緣地帶。還有在一些原來無意成為藝術家的創造者的作品展覽中，其所著重的則比較不是創造者或作品本身，而是觀賞者，及其美感的愉悅，因而引發所謂的「接受美學」³¹的一種理論。結果，美學分析的可能性之一就在於詳細地分析作品與觀賞者之間的感受關係。多數歐洲古典藝術美學的範疇，如「美、崇高、優雅、悲劇」等，都是專門針對此種關係而提出，並藉以致力描述作品觀賞及對觀賞者引起的效果。在這種的情況下，藝術家本身的看法是不受重視的。而且，這樣的美學研究也認為藝術家對自己創作方法的分析與提問，由於不夠「客觀」所以靠不住。此外另一種美學分析的可能途徑，則是以哲學、甚至以認識論作為方法學的研究觀點，譬如以感情、感覺為主的研究來分析藝術創造中與神經接受藝術作品時所需要進行的神經脈網活動；這是神經美學範疇內的研究方式。³²這樣的研究主

²⁸ 參見 Michael Sullivan (麥克蘇立文), *Art and Artists of the Twentieth Century China*, (Berkeley: Los Angeles, London: University of California Press, 1996), pp.188-190; Joshua Samuel Brown, "Subject to Interpretation: The Art of Ju Ming," *South China Morning Post*, September, 2003; 《朱銘太極雕塑》，頁 14-35。

²⁹ 同上。

³⁰ 即是 1977 年起，參見楊孟瑜《刻畫人間》，頁 136, 174; 《朱銘太極雕塑》，頁 30。朱銘在潘焯《種活藝術的種子——朱銘美學觀》（臺北：天下遠見出版，1999），頁 128，一書中解釋他的「創作本性一脈相傳」。

³¹ 參見 Michael Fried, *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot* (專注與劇場性：狄德羅時期的繪畫與觀看) (Univ. of California Press, 1980; Univ. of Chicago Press, 1988).

³² Jean-Pierre Changeux (讓－皮埃爾·尚熱) 與 Paul Ricœur (保爾·呂格爾), *Ce qui nous*

要著重於薛佛（Jean-Marie Schaeffer）對「美學關係」（*relation esthétique*）所作的界定，而這樣的研究重點在於作品接受著與作品的關係，而較少注意到藝術家與作品本身的存在。³³

此外，研究藝術的另一種途徑是社會學與宗教學的研究觀點：其所關涉的議題是藝術對社會的影響，以及藝術的社會判準的來源，和社會判準的運作。通常，這是社會學與人類學研究藝術的方式。

這些研究藝術的美學方法，當然也有助於說明卡普爾早期被觀賞者接受的的某一些方面，例如，一般的研究通常會把他與大不列顛島在現、當代藝術歷史中來自帝國殖民各地的其他藝術家的地位作比較。本文由於篇幅所限，無法詳述此種分析的細節，僅於此簡要指出，在近十幾年來的發展中，區分得較為清楚的兩三個過程。

一直到八十年代初，來自大不列顛帝國殖民的大多數藝術家確實因為宗主國的所為而受苦。其中兩種情況是大多數人都能感受到，卻都令人不悅：或是處於被邊緣化之危機中，或是被歸類到他們自己不一定承認的種族類別中。³⁴然而，八十年代起，同樣的那些藝術家所作出的回應，則與自己的處境形成對比。無論其所為，是否出於對自身利益的考量，那些強加在他們身上的種族認定形式（黑人藝術 *black art*），³⁵從此都獲得了肯定。或者其所為，相反地，是以新生之力重新顯示自己拒絕以特殊種族來源、或身分認同來判斷他們作品的價值。最後一個階段始於九十年代初，其特點是當代藝術中非西方根源的藝術家越來越受重視。而卡普爾的作品就在最後的這兩個階段先是被接受，然後越來越重要，一直到現在達到藝術聲望的巔峰。因此，若能掌握上述簡要歷史分類，那麼就能了解從社會學觀點來看他的藝術成就的理由之所在了。

fait penser. La nature et la règle（《思想的促動者：自然與規律》）(Paris: Odile Jacob, 1998); Zemer Zeki（塞米爾·澤基），*Inner Vision. An Exploration of Art and the Brain*（《內視：藝術與頭腦的探索》）(Oxford University Press, 1999); Jean-Pierre Changeux, *Du vrai, du beau, du bien*（《關於真理、美、善》）(Paris: Odile Jacob, 2009)。

³³ 參見 Jean-Marie Schaeffer（薛佛），*Adieu à l'esthétique*（《告別美學》）(Paris: PUF, 2000)。

³⁴ 可參見這方面的證明同時也是對這個時期的最重要的思考的 Naseem Khan, *The Art Britain Ignores: the Art of Ethnic Minorities in Britain*, (London: Community Relations Commission, 1976)。

³⁵ 參見 David BAILED, Ian BAUCOM and Sonia BOYCE 主編，*Shades of Black: Assembling Black Arts in 1980s Britain* (Durham : Duke University Press, 2005)。

雖然「政治正確」這個語詞的含意在英國和在美國有所不同，³⁶不過，事實上，英國當代藝術界今天的確還大量承受「政治正確」的宰制。因此，在這樣的脈絡下，藝術的負責人基本上要避免兩種推動藝術的障礙：其一是不可不理會或是不夠重視非西方根源的藝術家。其二，也是相當重要的一點，就是不可將之不適當地「異國情調化」。³⁷卡普爾作品最明顯的特點之一，就在於明確地避開這兩個障礙。

無論此說如何，有目共睹的是，他的作品，尤其 1980 年代前後，顯然是以來自「印度」的藝術家的身分製作的，而這正是那時人們思量他的尺度。他的出身來源確實增長了他在當代藝術界中的正統性，那時期他的作品剛開始受重視。然而，根據上文簡短的理由說明，整個說來，他的作品的展演也同時正當地呈現出他的堅持，強調他的作品事實上超越任何確切的身分認同。而他的作品的神奇似乎就在於將不能調和的互斥顯示其調和，因而在當代藝術界獲得眾人高度的滿意。

是否因此可以結論，解釋卡普爾成功的主要依據是他「政治正確」之「處境」的微妙？其實，這樣的分析基本上是不公平的：首先，他的作品真正、強而有力的重要性出自作品內在的原創性，這是不容懷疑的事實。其次，以社會學而言，這樣的解釋也不是真的的道理，因為他成功快速超越藝術界和行家的界線。他的名望迅速攀升，喜愛他的廣大觀眾根本不管、也不會區分什麼政治正確或不正確的差別。所以，為了真正了解這位偉大藝術家作品的戲要含意，還得要再次轉換角度。

而最後還可以提到的是，民族人類學的分析所提出的相當有意義的研究線索。例如克勞德·李維史陀（Claude Lévi-Strauss, 1908-2009）的研究，探討美感經驗的本質，但反對把美學侷限於視作品為秘傳經驗的方法學進路。³⁸

因此，我們選擇的方法，與一般西方美學方法嚴格區分藝術家的創作實踐與研究者的理論分析有所不同，我們尤其更為重視藝術家對自己創作的解說及其選擇，以便能夠了解藝術家自己獨特的原創方法。不過，這種論述方式，與一般藝

³⁶ 有些挑釁行為（尤其是與性或政治議題有關的行為）在英國還是比在美國容易被接受的。

³⁷ 既然有西方根源的藝術家反而可以自己以多多少少滑稽地模仿玩弄異國化，而用各種不同的異國化，所以這樣的條件是必要的。

³⁸ 參見 Claude Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage*（《野性的思維》）(Paris: Plon, 1962)。

術史家簡單的傳記研究法也並不相同，我們主張藝術家對自己創作的實踐的解說，不僅不是偏頗不清的主觀之見，而且他們的解說，反而對於了解他們獨特的創作模式，尤其是介乎反思與行動之間的創作，能夠提供最主要的研究線索。

肆、藝術家的選擇

不過，今天願意以普世性特性質來界定自我和界定作品的藝術家，顯然沒有二十世紀初一直到六〇年代歐洲前衛藝術家那樣尋找普世性語言、或普世性語法的志趣：³⁹例如像亨利·米修（Henri Michaux, 1899-1984）那樣的尋求。⁴⁰不過爲了達到普世性的目標，他們所採用的方式的確相當有魅力。因此之故，巴塔巴斯創新全部戲劇的角色，新創劇中人物的名字，並且不賦予名字特定的含義，自我介紹時說自己「沒有文化」。他強調自己沒有上過任何學校，他是自修而成的人，創作即是自學的過程：從他作品的名稱可以明顯看出其特質，他定題目主要的目的是引起觀眾的想像力，而不是描寫、暗示、或解釋意劇演出的內容。

他的作品演出和他對作品創作的解釋，向我們顯示出，他所尋找的是一個沒有文化標記的表現形式，而且以音樂與韻律爲首要。這就是爲什麼他首先要與音樂家合作之故。由於沒有找到他想要尋求的創作，因此創造一種全新的藝術表達形式：舞馬劇坊。舞馬術源自在雜耍技場的馴馬術，過去的在馬戲團的表演中一度輝煌，之後日漸衰微，成爲過時的表演。然而，巴塔巴斯選擇由馬術表現他的藝術觀念，以神乎奇技的神駒舞動，賦予馬術嶄新的藝術生命形式，成爲當代普世藝術家的典範之一。

像巴塔巴斯一樣，朱銘也說他是自學的，並解釋：他雖曾拜楊英風爲師，但卻從來沒有上過任何學校。同樣地，在他選擇投身藝術之路時，也決定改換名字。還有，他作品的題目，例如《人間》系列，並沒有固定的名稱，他不願意用題目影響觀眾觀看的感受。⁴¹

我們這樣強調「普世性藝術家」的新角色、也意識到或許有人會指責我們對於普世藝術家的解釋，不過是簡單地回到傳統藝術理論用以解是藝術天才的說

³⁹ 參見幽蘭，〈空間美學與抽象藝術之語言〉，《哲學與文化》，「中西美學相遇之道專題」36.10[425](2009.10): 109-131。

⁴⁰ 同上，尤其頁 120-122。

⁴¹ 參見潘焯，《種活藝術的種子——朱銘美學觀》，頁 152。

法，特別像浪漫主義時期以來的解說，也就是說，假定藝術天才應該有能力超越任何社會上、文化上或是歷史上的決定性，而直接與我們每個人對話那種說法。可是，今天尋求普世性這樣的理想藝術家的原創、新穎之處，正在於那是在藝術獨立自主性受到根本的懷疑、甚至被認為是不可能的文化脈絡下所提出的志趣。

原因在於，直到目前為止，全球化的後果在於促進藝術家的普及，而不是藝術家普世性特質的實踐。在此脈絡下，問題的主導在於，按在地性與全球化、種族與國際、獨特性與普遍性之間的辯證關係，來分析藝術家與藝術作品的創作歷程。反之，卡普爾、朱銘、高行健、巴塔巴斯那樣的人的毅力，則在於他們向那樣的邏輯挑戰的決心：一方面，駁斥任何社會學主義的解釋形式，而另一方面則不以作品蘊含表面意義為重，一般注意力經常投注的是表面意義，而不是他們創作，甚至他們給作品的命名，然而，缺乏表面意義的創作品，與作品名稱，卻反而一直不斷引發最多樣的理解與解釋。

伍、結語

簡要言之，本文以社會和歷史的迂迴之途論述普世性藝術家的特質，其旨在於避免理想模式化與本質化。不過，就美學觀點而言，普世性藝術家基本上具有三個值得注意的特點。首先，是美感愉悅的回返。無可否認，無論卡普爾或朱銘的雕塑和裝置、巴塔巴斯的舞馬戲、高行健的畫，都帶給觀眾無比的美感歡悅。換言之，這些藝術家不畏於創作可稱為「美」的作品，雖然「美」按「古典」美學分類，早已被二十世紀前衛藝術與當代藝術放棄、甚至拒絕。⁴²其次，是想像力的解放。大部分作品題意含混，並且任何預設作為解釋的準則，因而可任觀者的想像力自由而行，迸發理解與創新的可能。最後，是科技與工藝性質的實踐。普世性藝術家的作品，大部份需要高度精密的科技與工藝技術實踐，代表我們這個時代的藝術家，有能力借用極複雜的各種不同工藝技術，因此創作出前所未有之高技術需求的作品。因此，他們的作品普世性藝術特質，不僅像大部分藝術作品一樣，引起觀賞者的美感情懷，並且也展現，創作者獨一無二的人格特質。而更重要的是，這些作品直接開展出一種未接觸過、未經歷過的殊異世界，並且藉

⁴² 譬如，因為他們的作品很「美」，所以不少評論家把巴塔巴斯與朱銘的作品稱謂「最低限度派藝術作品」(minimalist)。

由作品，觀者得以直接地、無中介地，與此世界溝通。就此而言，普世藝術家的作品與創作，所開展的是一種超越文化差異的、文化傳輸的新穎可能向度。

參考文獻

- Arendt, Hannah (漢娜·鄂蘭). (文化的危機) “The Crisis in Culture. Its Social and Its Political Significance”, in *Between Past and Future*. New York : Viking Press, 1961, re-ed., Penguin Books, 1993, pp.197-226。
- Art India (藝術印度), XIII、1, 2008
(http://www.artindiamag.com/quarter01_08/index.html)
- BAILED, David. BAUCOM, Ian and BOYCE, Sonia 主編, *Shades of Black. Assembling Black Arts in 1980s Britain*. Durham: Duke University Press, 2005。
- Belting, Hans. « Hybrid Art : the Global Scenes », *Janus Gand*, 09/2001, pp.41-46.
- Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. London: Routledge, 1994.
- Boltanski, Christian, *The Possible Life of Christian Boltanski*. Translated from the French by Marc Lowenthal, Boston: Museum of Fine Arts, 2009 (法文版 : Christian Boltanski, Catherine Grenier, *La Vie possible de Christian Boltanski*, Paris: Seuil, 2007) .
- Brown, Joshua Samuel. “Subject to Interpretation: The Art of Ju Ming,” *South China Morning Post*. September, 2003.
- CELANT, Germano. *Anish Kapoor*. Milan: Charta, 1996.
- Changeux, Jean-Pierre & Ricœur, Paul. *Ce qui nous fait penser. La nature et la règle*. Paris: Odile Jacob, 1998.
- Changeux, Jean-Pierre. *Du vrai, du beau, du bien*. Paris: Odile Jacob, 2009.
- Fried, Michael. *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*. Univ. of California Press, 1980. Univ. of Chicago Press, 1988.
- Garcin, Jérôme. *Bartabas, roman*. Paris: Gallimard, 2004.
- Hessenbruch, Paul, and Boltanski, Christian. *France-Amérique* (雜誌) , Sep.17, 2009.
- KAPOOR, Anish. *Anish Kapoor*. Berkeley: Univ. of California Press, 1998.
- KHAN, Naseem. *The Art Britain Ignores. The Art of Ethnic Minorities in Britain*. London: Community Relations Commission, 1976.
- Lee, Gregory and Dutrait, Noël. “Conversations with Gao Xingjian: The First ‘Chinese’ Winner of the Nobel Prize for Literature,” *The China Quarterly*, n°167 (Sept. 2001): 738-748.
- Lévi-Strauss, Claude, *La Pensée sauvage (野性的思維)* . Paris: Plon, 1962.
- Myers, Fred R. *Painting Culture. The Making of a Aboriginal Fine Art*. Durham: Duke Press, 2003.
- Schaeffer, Jean-Marie. *Adieu à l'esthétique*, Paris: PUF, 2000.

- Sullivan, Michael. *Art and Artists of the Twentieth Century China*. Berkeley: Los Angeles, London: University of California Press, 1996.
- Tagore, Rabindranath (泰戈爾). *The meaning of Art* (藝術的意義). London: Oxford University Press, 1926.
- Velter, André, *Zingaro, suite équestre*. Paris : Gallimard, 1998.
- Vidal, Denis, « Anish Kapoor et ses interprètes. De la mondialisation de l'art contemporain à une nouvelle figure de l'artiste universel », *Revue Européenne des Migrations Internationales*, 25(2009/2): 69-82.
- Zeki, Semir. *Inner Vision. An Exploration of Art and the Brain*. Oxford: University Press, 1999.
- 潘煊，〈種活藝術的種子——朱銘美學觀〉，臺北：天下遠見出版，1999。
- 楊孟瑜，〈刻畫人間。藝術大師朱銘傳〉，臺北：天下遠見出版，1997。
- 幽蘭 (Yolaine Escande)，〈空間美學與抽象藝術之語言〉，《哲學與文化》，「中西美學相遇之道專題」36.10[425](2009.10): 109-131。
- 德尼·維達爾 (Denis Vidal)，〈一種部落傳統的誕生——後原始主義在印度現代繪畫中的出現〉(英)，《跨文化對話》19(2007)。
- 朱銘美術館與朱琦主編，《朱銘太極雕塑》，南寧：廣西美術出版社，2006。

初稿收件：2011年7月16日

審查通過：2011年8月15日

責任編輯：張雅嵐

作者簡介：

幽蘭 (Yolaine Escande)：

法國國家科學研究院研究指導 (Directrice de recherche, CNRS)

法國高等社會科學院、巴黎藝術與語言研究所研究指導兼教授

(Directrice de recherche, Centre de recherches sur les arts et le langage, École des Hautes Études en Sciences Sociales)

通訊處：Centre de recherches sur les arts et le langage (CRAL)，
EHESS 96, bd Raspail, 75006 Paris France

E-Mail：yolesc@ehess.fr

德尼·維達爾 (Denis Vidal)

法國發展研究院研究指導 (Directeur de recherche, IRD)

法國高等社會科學院、印度與南亞洲研究所 (Directeur de recherche, Centre d'études de l'Inde et de l'Asie du Sud (CIEAS), École des Hautes Études en Sciences Sociales)

通訊處：法國高等社會科學院、印度與南亞洲研究所 Centre d'études de l'Inde et de l'Asie du Sud (CIEAS), École des Hautes Études en Sciences Sociales 54 boulevard Raspail, 75006 Paris France

E-Mail : dvidal@ehess.fr

The Aesthetic Question of the Universal Artists

Yolaine Escande

Directrice de recherche au CNRS, CRAL

Denis Vidal

Directeur de recherche à l'IRD

Abstract : Since the 1980's, the reflection concerning meeting of cultures, cultural transmission, and inter-culturalism usually concerns domains all linked with post-colonial, trans-national, and cultural diasporas questions, but also exile, hybridity, etc. In such a context, the methodological approach of contemporary art is mostly founded on sociology and history of art methods. The paper thus proposes an aesthetic approach of this problem, through the practical study of what we have chosen to call the “new figures of universal artists. ”

It seems interesting to study these artists that refuse, even in an indirect way, an appreciation of their art based on an identity, or on a specific culture, approach. Their attitude as well as their creativity forces us to re-examine the validity of usual appreciation categories and of art evaluation. More than that, a number of them express on their artwork and on artistic creation even more pioneer ideas than any avant-garde theories.

Therefore, this paper will examine, through the study of several contemporary “universal artists,” as Anish Kapoor, Ju Ming, or Bartabas for instance, after having defined what we mean by “universal artists,” methodological methods implied by such a study.

Key Terms: Universal Artists, Globalization and Cultural Identity, Contemporary Chinese Art, Ju Ming (朱銘), Bartabas, Anish Kapoor.