

詩意的失譯

科蘇思在臺灣據點創作背後的前置文脈探討

文／高千惠（資深藝評人、策展人）

觀念藝術家約瑟夫·科蘇思（Joseph Kosuth）在臺灣有兩件作品。一是公共藝術方案，二是美術館委託方案。屬於客觀辯證式的觀念藝術，如何介入具有歷史文化介入的據點對話創作？其現行之作是屬於現代主義式的觀念藝術生產，還是後現代主義式的觀念藝術生產？

1960年代的觀念藝術家，基於對視覺藝術的徹底反思，認為概念比視覺或美學的表達更重要、更具根本性，遂出現辯證式的創作類型，並為非物質性的語言、文字、音訊等表述材料，建構等值於可見物件的平行美學。邏輯推演的辯證能力，成為觀念藝術家首要的創作條件。其間，科蘇思的觀念辯證可視為經典演練。閱讀觀念藝術之優劣，可以科蘇思長期的辯證法作為一種辨



藝術家科蘇思（攝影：鄭景陽）



《世界地圖（臺灣）》，800x2400cm，暖白霓虹燈管、7組文字展板，固定於牆面，2017-2018。特別感謝信源企業贊助本作品製作。（攝影：鄭景陽）

識途徑，而此途徑同樣可以用來觀察科蘇思作品的生產模式，與其從複製性再生出的據點意義。

詞、物件和影像再生產

在觀念藝術的實踐上，科蘇思的創作發展被視與三個經典概念有所關聯。一是杜象〔噴泉〕(Fountain) 一作的「現成物使用」(Read-made)；二是波依斯〔如何向一隻死兔子解釋藝術〕(How to Explain Pictures to a Dead Hare) 的觀念行動衍生出的「視覺性的構成法」(Visual syntax)；三是克來因(Yves Klein)〔空無〕(Le Vide) 一作中，有關存在主義式的「非物質性」實踐。綜合這三大觀念藝術的特質，科蘇思另闢蹊徑，以其邏輯推演、文本選擇、視覺處理，建立個人的創作模式與美學理念。

1965年，科蘇思將一把椅子、椅子的放大照片，以及詞典中關於「椅子」的複印說明文字並置展示，題為〔一把和三把椅子〕。此作成為概念藝術的重要典型代表。重返再現之前的概念世界，「三把椅子」的原典

來自柏拉圖的「三張床」。柏拉圖認為理念才是真實，現實是對真理的第一次模仿；詩是對現實的模仿，是對真實的二度模仿。是故，詩比現實更加遠離真理。他以三張床為例。第一張床是自然創造的床，是因實際需要而產生的模糊概念，沒有具體或統一的造型。第二張床是木匠製造的床，有具體形象，是可實際使用的物件。第三張床是藝術家根據實在之床，「模仿」出的形象。柏拉圖以這三張有關概念、物件、再現之床，作為藝術模仿理論的闡述。

將觀念視覺化，〔一把和三把椅子〕一作，也回應了杜象所涉及的事物之「原真性」探討。其椅子、語言表述(文字或音訊)、模擬(攝影、虛擬三維技術模擬、等比例實物模型)的三個材料中，照片象徵人的形象式思維，文字象徵人的語言邏輯思維，而在場的椅子則是物件實體。藝術家指出一切事物，無論是採取知識論、經驗論、現象學等途徑，均試圖表述其真實性，但也都不易掌握到全部的真實。

詞、物件和攝影再生產的三重關係，正是科蘇思

重要的藝術觀念探討。〔一把和三把椅子〕一作，提出物件、物件照片和由字典定義的物件詮釋，可視為藝術家創作觀念研究的啓端。從藝術模仿論中的求真出發，此作品質疑我們思想中真正構成一把椅子的是什麼？我們又如何使用詞彙來解釋、表達、描述與定義這些可見的、有形日常物件？藉此作品，藝術家探討了語言的多重身份與歧義生產。在美學建構上，口述的、書寫的文字，與日常有形的物件，又如何因等值而成為具有美學的藝術品？這些思考，成為科蘇思的一種創作慣例。他可以鐵鍬、錘子、燈等物件，以至於「地圖」這個名詞的概念為對象，尋找存在的詞條，提出此事物的多元理解角度，讓觀眾去思考此事物存在的真實面向。

文本形象化與公共空間介入

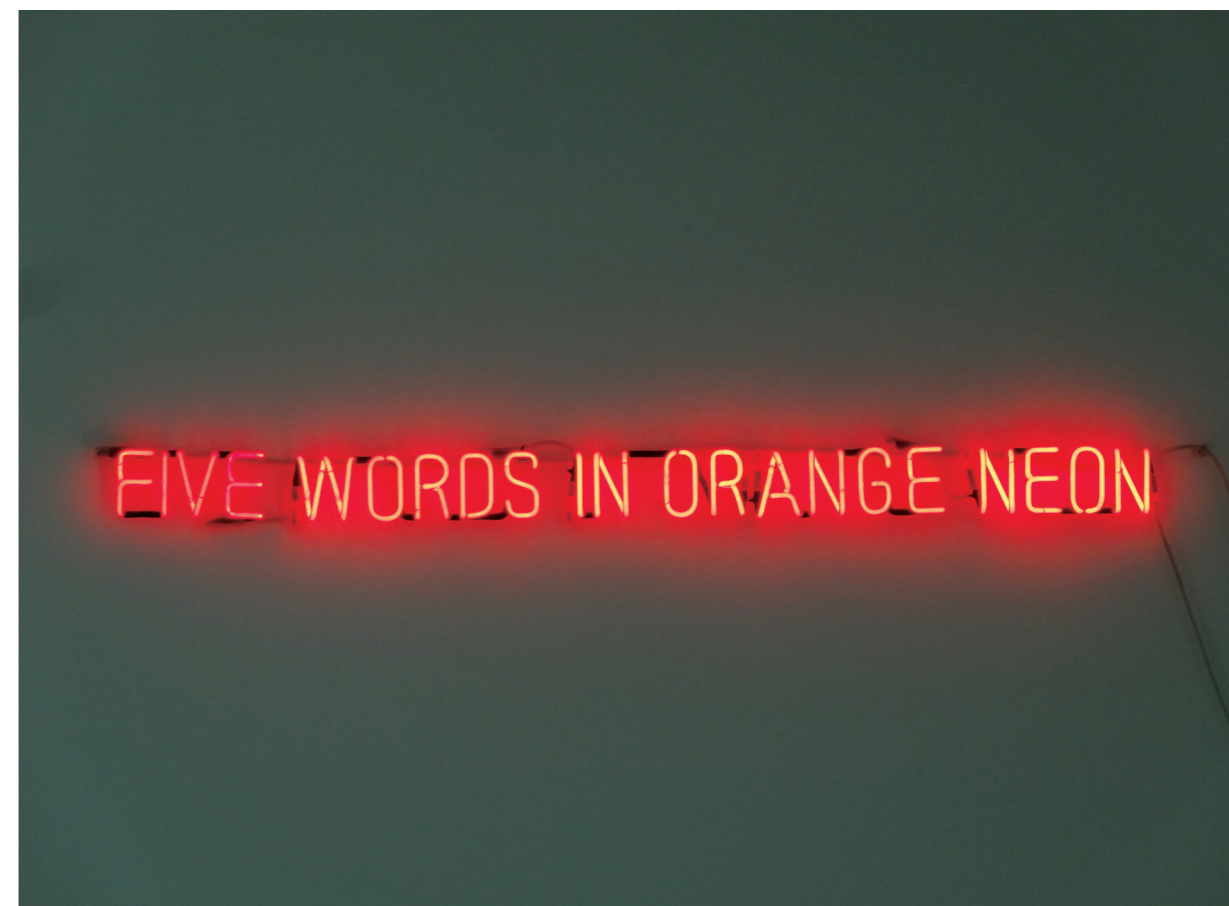
受維特根斯坦(Ludwig Wittgenstein)「重語式探索」(explorations of tautologies)的影響，科蘇思1965年的〔五個橙色霓虹燈的字〕(Five Words in Orange Neon)，以文字、霓虹燈、變壓器為藝術生產，視覺

化地呈現維特根斯坦的思想。在邏輯和語言學中，維特根斯坦建立的「重語性」是指一個基本事實或真理的陳述，即使改寫並以任何可能方式存在，依然是不可改變、不可逆轉的。科蘇思以橙色霓虹燈管顯示「Five Words in Orange Neon」這五個形成片語的單詞，無論在語義上、視覺上、形式上，都是詞義與形像。此片語之意義，已等同於「詞的形象化」，視覺與語義一致。

1966至1968年間，其〔藝術作為概念的概念〕(Art as Idea as Idea)系列，提出詞義作為物件的觀念擴張。他試圖從具有語言概念的藝術中去除圖片和物件，僅以文字的定義形式展現。這些像是摘錄於字典的定義文字，以架上裝裱的形式出現，如同素描、繪畫或影像圖片。針對「藝術作為概念的概念」這個命題，藝術家旨在讓觀眾意識到，文字一樣可以作為有形的固體物體，可以成為大規模機械複製年代的一種視覺作品。這些定義或解釋日常生活事物的文字，它們不僅以口語、書寫、無形表述、歧義生產等多重身份存在，還是可以如同其詮釋對象，因合於藝術的生產觀念，成為有



科蘇思為桃園機場捷運A1台北車站所創作的公共藝術〔紛紛從田裏飛起〕(2013)，綿延的字句是引自已故海外文學家郭松棻的短篇小說《奔跑的母親》。(攝影：陳懷生)



〔五個橙色霓虹燈的字〕，1965 Photo credit: valdosilasol on Visual Hunt / CC BY-NC



科蘇思將巨型拷貝的羅塞塔石，以公共藝術的方式，置於破譯羅塞塔石碑的法國學者夏博良故居的人行道上。Photo credit: -JM- on VisualHunt / CC BY-NC-ND

對價的物件。

如同傅柯的知識考古學，1991年的〔羅塞塔石〕(Rosetta Stone) 一作，可視為科蘇思觀念藝術的一種譜系考古。現為大英博物館典藏的羅塞塔石，被歷史學家和人類學家視之為理解古埃及語言的重要文物。這塊石頭所陳述的文本，以古埃及象形文字、埃及通俗劇文字、古希臘文三種語言再現。基於此歷史文物，可以三種不同語言表達相同訊息，遂符合科蘇思的藝術觀念探索之道。此物件指出其觀念的原型：針對物件的識別、解釋和描述，語文與事物之間是無分軒輊。因以象形字、日常口語、轉譯文字三種途徑，銘記著一個文本內容，「羅塞塔石」成為科蘇思理念上的歷史現成物，也是其詞、物件、影像再生產之三部曲的序曲。1980年代後期，科蘇思在埃及語言學者與多位助手協助下，將〔羅塞塔石〕作了巨型拷貝。他以公共藝術的方式，將複製拓本置於破譯羅塞塔石碑的法國學者夏博

良 (Jean-François Champollion, 1790-1832) 故居的人行道上。

1993年，科蘇思創造了〔雙重閱讀系列〕(Double Reading: An Allegory of Limits)。他採用20個玻璃絲網印刷，經背後的霓虹燈照明，呈現大眾傳播媒體曾引用的對話、字幕。這些長短句來自著名的哲學家、神學家、政治領袖、卡通虛擬人物，並以解構圖文詮釋學的觀念展示。其一是一幅漫畫中，一位男人在一個辦公室裡用對講機提到「圓形物體」，科蘇思再以神學家聖奧古斯丁的語錄為此物的註腳：「教條是包圍神秘的柵欄」(Dogmas are fences around the mystery)。以如此文本參照方式，藝術家微妙地導引觀者思考「圓形物體」背後的歷史處境。

科蘇思的霓虹燈作品通常只使用單詞或簡短的同義反復語，如標語般傳達信息。長文本的霓虹燈裝置，與少許引文的押韻連結設計，則突顯其哲學與語文素



〔(等待-) 無意義的語句8號〕，20 x 124.5 cm，暖白霓虹燈管、局部上霧黑漆、固定於牆面，2010 (攝影：鄭景陽)

養。以2004年紐約猶太博物館展出的〔合適的建議〕(À Propos) 一作為例，科蘇思便安裝了86段不同哲學家的霓虹燈引文。它們以水平和垂直的方式部署視覺構成，交織出這些哲學論述之間，有關視野、對話、論辯的差異與連結關係。這些引文顯示科蘇思對文學、哲學、歷史的興趣，以及思維影響領域。它們展現了不同時空下的哲學對話和論據，以及思想運動的可能探索之徑。

當觀念模式成為對話態度

從上述具系統發展的創作脈絡上看，科蘇思的觀念藝術方法論已具章法結構，閱讀其作品並不難。而從探討事物本體的觀念藝術家，成為跨域對話的據點裝置藝術家，科蘇思的創作挑戰，即是為該據點的處境找到合適之詞。2017年，科蘇思受臺灣高雄市立美術館《靜河流深》一展委託的〔世界地圖(臺灣)〕

(Mappa Mundi – Taiwan) 一作，找到的合適之詞即是有關「地圖」的概念。

當代臺灣最大的挑戰，即是歷史、地理、語言、政治等領域均面對了認同疆域的不確定性。因為地域認同需求，美術館因為一條具地域表徵的愛河之存在，也將「靜水流深」改成既合地域性也合國際觀的「靜河流深」。當觀念藝術家的「觀念式」創作，介入具有地域性或主題性的「據點式」創作，有關「何者為真」的探索，是否會因認識論和經驗論，而使真實與現實出現文化間距？一如往昔，科蘇思重返「地圖」概念的本體認知，對「本土語境」提出一種客觀性的觀察與質詢。

在〔世界地圖(臺灣)〕一作，他找了西方哲人們有關「地圖」與「路線」的定義語錄，作為引文。在視覺形式的構成上，亦作了歷史考據。其霓虹燈是一幅線畫裝置的物件，是以一張1638年的荷蘭複製地圖為據，顯示西方偵測臺灣南端地形的再現物證。以此物件

與文本的並置，試圖召喚出因「地圖」概念而延伸的國家認同、地域歷史意識、放眼天下的本位視野等問題思考。在此產生對話的場景中，地圖與疆域的真實，因個體的存在意識與存有經驗也將出現歧義。

科蘇思旨不在於陳述，但其引文卻陳述了藝術家的對話態度。如其引用的德勒茲（Gilles Deleuze）之言：「各物都有其地理圖」，波赫士（Jorge Luis Borges）的「他者的命運與我有何意義？他者的國度與我有何干係？」，以及布林頓（Cane Britton）的「不論史學家或觀念式的製圖者，兩者都無法再現他們曾試圖與書籍或地圖的閱讀交流中的現實；他們只能從此現實中提供一個藍圖，一系列的跡象。」

這些思考訊息與導向，皆質疑著我們如何從地圖

的描繪，認識一個國度、一個社會？依據一個社會體系的網絡圖式，又如何能再現社會的真實？

當科蘇思以拉丁語的中世紀「世界地圖」（Mappa Mundi）為命名，以西方思想為文本時，他不再視臺灣使用的語文為展讀主體。然而，他稍早為臺灣桃園機場捷運A1台北車站所作的公共藝術〔紛紛從田裏飛起〕（2013），172個中文字則是引自已故海外文學家郭松棻的短篇小說《奔跑的母親》。A1台北車站是一座六鐵共構車站，匯集高鐵、台鐵、北捷三線、機場捷運和國道客運，為進出台北的交通樞紐。在這亞洲國際都會的人潮川流據點，他以光廊的現代感陳述了一段時空倒流般的田園文字。在這件公共藝術方案中，科蘇思顯然把中文視為一種視覺設計物，文本選擇，也

應是來自單位提供的選項。此方案，呈現科蘇思創作上的視覺風格，但在觀念、文本作者與據點的關係上，卻留下令人不知是故意或待解的懸思。

對捷運A1的過往人潮而言，旅美不得歸的郭松棻，其《奔跑的母親》背後有其生命不可承載之輕重，與歷史陳述上的意義。如果郭松棻存有的生命地圖、臺灣存有的世界地圖，最終都指向荒謬劇作家貝克特（Samuel Beckett）的《等待果陀》，那麼，科蘇思的空間裝置之作〔等待—無意義的文本〕（*Waiting for Texts for Nothing*, 2010）顯然已言簡意賅地表述了此歷史宿命的情境。

觀念藝術家的作品生產與美學思考，有其不可或缺的脈絡沿革。一旦其創作模式建立，其方法論將成為

一種風格，並會出現複產性。同樣涉及「現成文本使用」、「視覺構成法」、「空無」三大創作模式，科蘇思在臺灣的這兩件作品，顯示出當觀念藝術家的邏輯辯證，一旦介入據點歷史文化的意涵時，其詞、物件和影像再生產的再生產，已從邏輯思考的證明題，邁向開放性的申論題。或許，這正是非複產的哲學家與可複產的藝術家之別。科蘇思的詞、物件和影像再生產，成為其創作模式之後，我們也看到其藝術家身份下的創作性生產，已取代了觀念性生產。

如是，索引科蘇思觀念與視覺形式的發展脈絡，可以閱讀一位經典藝術家的風格化與複產性之作品生產，是如何誕生與衍變，而透過其創作方法論的建制過程，也可以理解其據點對話的思維基礎與作品形態。■



- 1.〔世界地圖（臺灣）〕展出現場局部（攝影：鄭景陽）
- 2.引自愛德蒙·利奇的一段話：「我們的整個社會環境就像地圖一樣。人們建造房屋、選擇居住點，是按照幾何圖形來安排的。就像人的語言能力一樣，這似乎是與生俱來的。我們需要井然有序的環境。」（攝影：鄭景陽）

