

Baudrillard et le « Complot de l'art »

(nullité et nudité des idoles)

布希亞與〈藝術的陰謀〉

（偶像的無價值與赤裸）

Jean-Paul Curnier
尚-保羅·居尼葉

Philosophe
哲學家

布希亞：思想與藝術

Résumé

Que pouvait signifier pour Jean Baudrillard, penseur de la simulation, l'engagement dans la querelle publique démarrée vers 1995 en France à partir de ses déclarations sur la « nullité de l'art contemporain » ?

Mots-clefs : Art, images, nullité, illusion, réalité

摘要

對擬像理論家布希亞而言，介入1995年左右因他宣稱「當代藝術毫無價值」而在法國引發的論戰有何意義？

關鍵字：藝術、影像、無價值、幻象、現實

Il s'agira dans les lignes qui suivent de ce que beaucoup voudraient aujourd'hui voir disparaître de la pensée et de l'écriture de Jean Baudrillard : de la querelle sur l'art contemporain surgie en 1996, il y a presque vingt ans. Il y sera question du véritable enjeu de ses déclarations et plus particulièrement du défi que celles-ci sous-tendaient. Défi qu'en ce temps-là nul n'a cherché à relever du côté des artistes comme de celui des commissaires et autres professionnels du « monde » de l'art, mais qui commence à reprendre forme et d'une manière pas moins virulente aujourd'hui. Cet exposé sera alimenté non par une analyse a posteriori de ce qui fut réuni sous le titre générique du « Complot de l'art »¹ mais par l'expérience vécue ensemble de cet épisode qui nous a amené Jean et moi à des prises de positions, le plus souvent élaborées et testées ensemble², sur le mode jeu, du « Grand jeu » même, c'est-à-dire comme autant de projectiles d'une attaque explicitement soucieuse des « règles de l'art » en matière de renversement des idoles et des valeurs établies. À commencer par celle de l'art comme soi-disant sanctuaire de l'anticonformisme.

Rappel sur le surgissement d' un concept et sur ses enjeux

Au départ, c'est-à-dire dans l'immédiat après-Mai 68, la notion d'art contemporain apparaît pour donner un nom à la nouveauté d'une situation dans le champ artistique qui est alors traversé par les expériences les plus désordonnées, par les courants de pensée les plus divers, tous plus ou moins portés par l'anticonformisme et la révolte et qui sont avant tout soucieux d'échapper à l'enfermement sur le territoire de l'art jugé réactionnaire. Le concept d'art contemporain, parce qu'il insiste sur ce qui est en train de se produire et non sur ce qu'il contient, réussit de la sorte à regrouper tout ce qui a lieu dans l'art,

1 C'est sous ce titre, *Le Complot de l'art*, qu'ont été réunis en un seul ouvrage et publiés aux éditions Sens et Tonka, en 1999, les textes de Jean Baudrillard relatifs à cette polémique.

2 Voir également de Jean-Paul Curnier : « Quelques pistes pour éclairer le soupçon d'un art officiel dans les démocraties » in : *Le dialogue avec l'œuvre*, ouvrage collectif, éd. La Lettre volée, 1995.

« Art officiel démocratique » in : Aggravation Éd. Fourbis, 1996.

Le MAC de Marseille, une affaire de musée d'art, ensemble des textes relatifs à un épisode marseillais de la querelle de l'art publié chez Sens & Tonka, signé : Jean-Paul Curnier & Consorts et comprenant :

Jean-Paul Curnier : « Le MAC mis à nu... » Libération (Rebond), avril 1996. -« L'Art, la morale, le musée » Art Press, juin 96 - « Sur les motifs d'une fronde », *Interlope la curieuse* décembre 1996.

Jean Baudrillard : « MAC-Intox », texte original joint au recueil.

tout ce qu'apportent ces inspirations nouvelles, et qu'aucun mouvement artistique en particulier ne saurait incarner à lui seul. C'est principalement là une affaire de critiques, de conservateurs et de marché, non d'artistes. Cela le deviendra très rapidement pour une raison au demeurant facile à comprendre, c'est que cette notion fait rapidement office de label et en tant que telle déplace la valeur des œuvres : ce ne sont plus elles qui font l'époque mais l'époque qui les fait. Leur caractère fondamental est d'être l'expression de l'époque et non plus l'inverse ; c'est en fonction de cela qu'elles seront jugées et estimées dorénavant, c'est ici que se trouve le principe de leur attribution de valeur. La question à cette époque se résume donc ainsi : comment légitimer des achats de l'art contestataire en majorité et sans plus aucune référence au style, aux écoles, aux maîtres sinon en le rendant tributaire d'autre chose que de la seule histoire de l'art ? Le recours au concept d'*Art contemporain*, déjà en usage au début des années soixante dix (Daniel Templon, Art Press notamment, *Actuel*) s'avère d'une surprenante efficacité politique et pratique : il permet de contester frontalement l'autorité traditionnelle du musée en matière de valeur de l'art et, inversement, de faire entrer l'art contemporain dans le lieu de la valeur reconnue en l'indexant à l'époque et non à une conception particulière de l'art. Il faut dire aussi que, parallèlement à cette révolution de palais, les collectionneurs, rassurés par l'efficacité de la reprise en main policière après presque dix ans d'agitation en tous sens (interdiction des rassemblements spontanés de jeunes, interdiction de certaines organisations d'extrême gauche, arrestations nombreuses) peuvent désormais passer sans crainte à l'achat des signes désormais dévitalisés de l'agitation et de la contestation radicale qui jusque là les menaçaient. Un assez grand nombre de plasticiens de cette époque fait ainsi son entrée dans la reconnaissance mondaine, pécuniaire, bancaire et officielle sous ce label, Daniel Buren en tête.

Les musées s'ouvrent peu à peu à l'art de leur temps et, dix ans plus tard, est créée la *Fondation Cartier pour l'Art Contemporain* à Jouy-en-Josas dont la direction est confiée à une personnalité incontestable de l'art qui se fait alors, Marie Claude Beaud, qui participera par la suite à son installation Boulevard Raspail à Paris. Toutefois, c'est le marché de l'art, encouragé par les politiques culturelles publiques dès l'arrivée de la gauche au pouvoir qui relâiera le plus sûrement cette appellation. Voici, à titre d'illustration de la prudence qu'inspire ce concept en matière de définition un tant soit peu rigoureuse,

ce que l'on trouve aujourd'hui à son propos sur Wikipédia :

« L'expression « art contemporain » désigne de façon générale et globale l'ensemble des œuvres produites depuis 1945 à nos jours et ce, quels qu'en soient le style et la pratique esthétique. Dans cette classification périodique, l'art contemporain succède à l'art moderne (1850-1945). Cette désignation s'applique également aux musées, institutions, galeries, foires, salons, biennales montrant les œuvres de cette période. »

Très vite le label « art contemporain » n'englobera plus seulement les artistes vivants et leurs œuvres mais une nouvelle façon de produire, de fréquenter et de concevoir l'art. Un marché vient de naître sous ce label et, avec lui, un jeu de passe-passe qui n'échappe pas à quelques uns. Par exemple à Jean Monneret, qui écrit dans le catalogue raisonné du Salon des indépendants de 1999, dont il est alors le président, un violent pamphlet contre la réalité qui se profile sous le concept d'art contemporain. On y trouve ceci :

«... l'État veut faire croire au public qu'il n'y a qu'un art digne d'intérêt, l'art dit « contemporain », c'est-à-dire l'art d'État. Comme si l'installation, la performance ou l'art inculte – pour peu que la légende qui l'accompagne relève de la logorrhée – soient, à eux seuls, la suite historique, linéaire, indiscutable de la tradition artistique. Il est vrai qu'en art dit « contemporain », moins il y a à voir, plus il y a à dire ! Dans une exposition d'art contemporain, une gaine d'aération, le matériel de secours ou le carrelage des sanitaires se confondent souvent avec les œuvres présentées. La question alors est, où est l'œuvre ? Tant l'harmonie est parfaite entre le contenant et le contenu... »³

Mais que vient faire Jean Baudrillard dans la « querelle de l'art contemporain » ?

Et tout d'abord, cette querelle, quelle est-elle? On peut dire qu'elle se résume à cette

3 « Qu'est-ce que l'art contemporain ? », introduction au *Catalogue raisonné du Salon des Indépendants*, Espace Branly-Eiffel, 1999.

assertion de Jean Baudrillard, surdoué de la formule, qui frappe fort et sans détour : « *l'art contemporain est nul !* ». Assertion ainsi précisé par lui dans le texte « Le Complot de l'art » paru la première fois dans le quotidien Libération de mai 1996, qui a mis pour ainsi dire le feu aux poudres :

« ... Dans ces innombrables installations, performances, il n'y a qu'un jeu de compromis avec l'état des choses, en même temps qu'avec toutes les formes passées de l'histoire de l'art. Un aveu d'inoriginalité, de banalité et de nullité, érigé en valeur, voire en jouissance esthétique perverse. Bien sûr, toute cette médiocrité prétend se sublimer en passant au niveau second et ironique de l'art. Mais c'est tout aussi nul et insignifiant au niveau second qu'au premier. Le passage au niveau esthétique ne sauve rien, bien au contraire: c'est une médiocrité à la puissance deux. Ça prétend être nul: «Je suis nul! Je suis nul!» et c'est vraiment nul. »

Il insiste et précise :

« Toute la duplicité de l'art contemporain est là: revendiquer la nullité, l'insignifiance, le non-sens, viser la nullité alors qu'on est déjà nul. Viser le non-sens alors qu'on est déjà insignifiant. Prétendre à la superficialité en des termes superficiels. Or la nullité est une qualité secrète qui ne saurait être revendiquée par n'importe qui. L'insignifiance la vraie, le défi victorieux au sens, le dénuement du sens, l'art de la disparition du sens est une qualité exceptionnelle de quelques œuvres rares, et qui n'y prétendent jamais. »

Ses raisons d'intervenir sont à la fois nombreuses et profondément liées à sa pensée comme au rôle qu'il assigne à la pensée. Elles portent sur les questions de valeur de l'objet, du signe, de l'œuvre, de *conception de l'histoire*, de *décrépitude de l'illusion* au profit du réel et de *statut de la théorie*. Soit : la valeur comme imposture, la fin comme non-avenir et comme toujours-déjà dépassée, la disparition du rapport réalité/représentation sous l'image et sous le simulacre et la théorie comme jeu et comme piège.

C'est dès son premier ouvrage⁴ que Jean Baudrillard s'attaque aux fondements théoriques de la valeur tels qu'ils sont jusque là consentis. Notamment à propos de l'opposition marxiste en vigueur entre valeur d'usage et valeur d'échange, opposition selon lui destinée à masquer l'inanité de ce concept dans une société de production marchande où l'objet-marchandise, de même que le service, n'est plus réductible à l'usage. Que l'art se revendique comme valeur (au nom de quoi : du travail ? De sa qualité ? De l'usage social ? De sa pertinence ? De son rôle dans la société ?), tout en jouant sur l'ironie et sur la dénonciation de l'imposture de l'art constituait déjà un assez beau motif de raillerie de la part de Baudrillard qui savait mieux que quiconque déceler les tours de passe-passe et autres tartufferies contemporaines. Mais à cela s'est ajouté, il faut le dire, la montée en puissance du discours de et sur l'art contemporain et la montée en considération de ceux qui se sont mis à en vivre et à prospérer. C'est l'intervention bruyante dans la presse des supporters de cet art, à la fois violente, très soutenue et dépourvue de consistance intellectuelle qui a fait apparaître tout à coup le « monde » de l'art contemporain comme un monde plus violent qu'il n'y paraissait et cherchant à s'imposer par le sérieux bien qu'affublé du ridicule de se proclamer « fin de l'art ».

Second point où Baudrillard ne pouvait guère laisser passer ce tour de passe-passe sans rien dire : la question de la fin, en art et ailleurs. Mais surtout en art où elle est devenue en quelques années une véritable valeur refuge pour ne pas dire une « rengaine » omniprésente et obligée. Qu'elle soit celle de l'histoire, celle du social, celle de l'art, il y a, au fond, toujours trois positions qui se répartissent autour de cette perspective :

- ceux qui la tiennent pour certaine et la déplorent, s'y opposent ou s'abandonnent à la nostalgie,
- ceux qui en dénie la menace et voient dans son annonce l'œuvre d'une inclinaison intellectuelle morbide récurrente depuis les origines,
- ceux qui vivent de cette perspective et s'y installent de sorte qu'elle ne finit jamais ou plus tard que prévu.

La position de Jean Baudrillard - et c'est ce qui caractérise à mes yeux l'essentiel de

⁴ *Le Système des objets : la consommation des signes*, Gallimard, Paris, 1968

sa pensée sur le temps et l'histoire - se situe tout à fait en dehors de ce champ clos. Elle côtoie aussi bien Pascal, Nietzsche, Luther qu'Alfred Jarry, Élias Canetti, Guido Ceronetti, Jorge Luis Borgès ou Macedonio Fernandez. Elle postule que lorsque le pressentiment de la fin se fait sentir c'est qu'elle a déjà eu lieu car elle a toujours lieu bien avant de donner les marques suffisantes pour passer dans la conscience. En conséquence, ratiociner sur la fin prochaine est un non sens, il faut au contraire tâcher d'aller plus vite qu'elle sur son propre terrain. Pas l'anticiper - c'est encore la supposer à-venir – mais se placer au-delà. Il y a là une exhortation joyeuse et joueuse qui échappe à l'optimisme comme au pessimisme - tous deux dépendant de la croyance et de l'expectative – et qui fait inviter à la ruse avec la fin comme moment de ce qui est et non comme disparition ; ce qui est tout autre chose.

Dans ce cas de figure il n'y a pas, en effet, de loi à déceler, de raison profonde à dégager, d'ontologie sous-jacente aux apparences ; seul reste le jeu avec ce qui se montre. La fin de la réalité n'est pas la disparition de tout ce qui existe mais la fin d'une certaine forme de présence face à ce qui nous entoure au profit d'une autre qu'il s'agit d'établir par d'autres moyens. Ainsi pour l'art : sa fin n'est pas autre chose que la désuétude d'un programme, et ce n'est pas une catastrophe pour autant. Ce qui est catastrophique, par contre, c'est le scénario toujours reconduit de la fin de l'art se dévorant elle-même et qui est, lui, foncièrement triste car il fait écran à tout surgissement d'une configuration nouvelle. La fin en art est la possibilité d'un jeu. Se faisant drame, elle ne cherche, en quelque sorte, qu'à tirer profit de son propre enterrement. Cette pensée, étrangère aux affects, a pu scandaliser quelquefois. C'est pour cela aussi qu'elle a pu déclencher aussi les haines les plus irraisonnées.

Troisième point : effondrement de la représentation et montée en puissance de la réalité comme artifice et comme exhibition généralisée. De ce constat qui occupe dans la pensée de Baudrillard une place centrale, on peut dire qu'il concerne aussi la sexualité dans les pays du monde industriel, plus exactement le passage d'un monde où le désir (et, avec lui, le fantasme, l'imaginaire érotique) a cédé la place à la brutalité sans artifice ni détour du plaisir de la consommation. Du pornographique en quelque sorte. C'est ce qu'il dit, du reste dès le début du texte déjà cité, « le complot de l'art ». Ici le parallèle est largement établi entre la pornographie du monde et l'art de ce monde pornographié qu'est

l'art contemporain :

« Si dans la pornographie ambiante s'est perdue l'illusion du désir, dans l'art contemporain s'est perdu le désir de l'illusion. Dans le porno, rien ne laisse plus à désirer. Après l'orgie et la libération de tous les désirs nous sommes passés dans le transsexuel, au sens d'une transparence du sexe, dans des signes et des images qui en effacent tout le secret et toute l'ambiguïté. Transsexuel au sens où ça n'a plus rien à voir avec l'illusion du désir, mais avec l'hypermémoire de l'image. Ainsi de l'art, qui lui aussi a perdu le désir de l'illusion, au profit d'une élévation de toutes choses à la banalité esthétique, et qui donc est devenu transesthétique.[...] Jusqu'à la disparition de ces deux configurations fortes – la scène du désir, la scène de l'illusion – au profit de la même obscénité transsexuelle, transesthétique – celle de la visibilité, de la transparence inexorable de toutes les choses. » ⁵

Cela, il faut le rapprocher d'un autre constat qu'il faisait dans un texte plus ancien ⁶ : la libération sexuelle - et avec elle toutes les libérations en tous genres qui l'ont accompagnée - n'a abouti en fin de compte qu'à une extinction du désir, de tous les ressorts et de toutes les formes de subtilité liées à l'interdit, à son contournement ou à sa transgression dont s'était rendu experte l'espèce humaine. Mais il reste une voie : celle, apparemment paradoxale, d'une douceur sans contrepartie et sans attente : « Au cœur de l'orgie, un homme murmure à l'oreille d'une femme : what are you doing after the orgy ? » À quoi il ajoutera plus tard : « Après l'orgie, nous sommes libérés de la liberté, libérés de la libération. Il n'y a plus rien, et peut-être sera-ce la chance de modèles inconnus de servitude ? »

Tout ce qui se présente comme une nullité, une platitude ou encore une insignifiance volontaire n'est finalement pas volontaire mais inévitable car c'est l'effondrement de la scène de la représentation qui a laissé l'art face à un nouveau constat bien plus terrible que celui de sa fin : son remplacement par la réalité elle-même. L'art se retrouve désormais

5 « Le complot de l'art » texte publié pour la première fois dans le quotidien Libération (Rebond) du 20 mai 1996, repris dans le recueil *Le Complot de l'art*, éd. Sens & Tonka, 1999, 9-11.

6 « What are you doing after the orgy ? » in : revue *Traverses* n°29 (L'Obscène), 1983.

sans règles car il n'est plus arrimé ni même lié de près ou de loin à une fonction sociale quelconque (de représentation, d'illusion, de jeu avec l'expérience réel, etc.), à un quelconque pacte. Il n'a plus rien à dire mais continue à parler pour ne rien dire ; ce qui lui laisse tout de même une possibilité dont il ne se prive pas : celle de laisser croire chez ceux qui ne l'ont toujours pas compris qu'il dit encore quelque chose. Or, la réalité n'a rien à nous dire.

Quatrième point, enfin : de l'usage de la théorie ou *que faire de la pensée* ? Il faut renoncer à penser selon les canons de l'approche dialectique et a fortiori critique car la critique elle-même est incorporée à son objet. Guy Debord le premier et les situationnistes en ont fait l'expérience et la dernière pensée critique digne de ce nom et d'une gloire ancienne s'est retrouvée plus qu'opérante dans la publicité comme dans les techniques de mystification de l'opinion qui manquaient alors de ressources et d'inspirations nouvelles. Prendre toute la mesure de cet abandon de la pensée critique ne conduit pas nécessairement à l'impasse d'une désaffectation du champ intellectuel et de l'exercice de la pensée en particulier. Bien au contraire. La désuétude de la croyance en la réalité comme vérité des choses cachée sous leurs apparences - croyance qui n'aura finalement duré que le temps d'un bref épisode dans la vie humaine - n'est pas exempte d'enchantement. L'abandon de la position prétentieuse du sujet voué à se rendre maître de la signification (et donc aussi de leur représentation exacte) des êtres, des choses et du monde et des événements implique en premier lieu un rapport à ce qui advient qui n'est plus de « saisie » (de déchiffrement, de rabattement sur le sens) mais de jeu. De jeu, c'est-à-dire d'implication de la pensée dans le cours du devenir du monde sans plus aucune prétention de s'en extraire pour le maîtriser mais avec celle d'en brouiller, d'en perturber ou même d'en rediriger le cours avec pour seule arme le charme de la théorie. Baudrillard précise : user de la pensée comme force de séduction et non comme autorité de vérité. C'est chez Andy Warhol qu'il voit la forme la plus achevée, la plus radicale et définitivement accomplie de la mise en abyme du simulacre et de la fin de la représentation, donc aussi de leur possible dépassement. Il le dit ainsi lors d'un entretien avec Françoise Gaillard ⁷ :

7 « À propos d'Andy Warhol » revue *Canal*, Mai 1990, repris dans le recueil *Le Complot de l'art*, aux éditions Sens & Tonka, 1999, 33-46

« Warhol reste pour moi un fondateur de la modernité (ce qui est plutôt paradoxal puisqu'on considère ça davantage comme une déconstruction ; mais il y a là une partie de jubilation, ni suicidaire ni mélancolique parce que finalement, il est comme ça : cool, et même plus que cool, complètement désinvolte. C'est le snobisme machinal et moi j'aime bien cette provocation face à toute la morale esthétique). Warhol nous a libérés de l'esthétique et de l'art. [...] J'aime d'autant plus cela que j'ai toujours fait à peu près la même chose : arriver à faire le vide, gagner un niveau zéro à partir duquel tu peux trouver ta singularité et ton style. Et être génial ! Lui, il l'a fait dans la perspective où tout est génial, l'art, tout le monde... C'est une parole merveilleuse ! »

Relativement à l'équivoque qui selon lui s'est installée – et qui y a été largement aidée – autour de la nullité devenue thème majeur de l'art à l'époque de sa fin proclamée entre Warhol et les « contemporains » qui lui succèdent, Baudrillard précisera les choses ainsi :

« Les autres n'ont qu'une stratégie commerciale de la nullité, à laquelle ils donnent une forme publicitaire, la forme sentimentale de la marchandise, comme disait Baudelaire. Ils se cachent derrière leur propre nullité et derrière les métastases du discours sur l'art, qui s'emploie généreusement à faire valoir cette nullité comme valeur (y compris sur le marché de l'art, évidemment). Dans un sens, c'est pire que rien, puisque ça ne signifie rien et que ça existe quand même, en se donnant toutes les bonnes raisons d'exister. Cette paranoïa complice de l'art fait qu'il n'y a plus de jugement critique possible, et seulement un partage à l'amiable, forcément convivial, de la nullité. C'est là le complot de l'art et sa scène primitive, relayée par tous les vernissages, accrochages, expositions, restaurations, collections, donations et spéculations, et qui ne peut se dénouer dans aucun univers connu, puisque derrière la mystification des images il s'est mis à l'abri de la pensée. »⁸

Mais le cœur de la question, celui qui le pousse à toujours repreciser ses déclarations et à insister sur le caractère frauduleux de la manœuvre demeure la vulgarité du procédé,

8 « Le complot de l'art » texte publié pour la première fois dans le quotidien Libération (Rebond) du 20 mai 1996, repris dans le recueil *Le Complot de l'art*, éd. Sens & Tonka, 1999, 21.

si éloignée de l'art et si proche de la vente de pacotilles de toute sorte et des entourloupes de banquiers. Ce qui le détermine à s'engager plus loin dans le conflit, c'est en somme l'efficacité tranquille de cette mystification, de cette sorte d'illusion de second ordre (illusion d'une profondeur dans la platitude) dans l'art dit « contemporain » qui ne relève plus de l'œuvre elle-même mais du fait qu'elle reste, bien que vide de toute charge, hypocritement auréolée du nom d'art :

« L'autre versant de cette duplicité, c'est, par le bluff à la nullité, de forcer les gens, a contrario, à donner de l'importance et du crédit à tout cela, sous le prétexte qu'il n'est pas possible que ce soit aussi nul, et que ça doit cacher quelque chose. L'art contemporain joue de cette incertitude, de l'impossibilité d'un jugement de valeur esthétique fondé, et spéculé sur la culpabilité de ceux qui n'y comprennent rien, ou qui n'ont pas compris qu'il n'y avait rien à comprendre. Là aussi, délit d'initié. »⁹

Réactionnaires ?

L'incompréhension de la plupart à l'égard de ce genre de déclarations et d'analyses, à ce moment-là, ne s'explique pas seulement par l'ignorance des uns et des autres ou par leur surprise devant de telles hypothèses mais bien plutôt par une forme d'absence de toute forme d'art de penser dans le discours sur l'art de cette époque qui est aussi le reflet de son inintérêt pour l'art tout court. Car si l'art ne donne pas à penser mais à accumuler des adjectifs et des métaphores et autres *dropping items*, c'est qu'il est devenu d'abord une occasion de ne montrer en lieu et place de toute œuvre que ceux qui le font, ceux qui en parlent et ceux en vivent. Les œuvres, ce sont leur *ego* ; c'est pourquoi la valeur les obsède plus que tout. Il n'était pas prévu que le sanctuaire de la provocation à peu de frais et de la nullité comme valeur refuge puisse être ainsi chahuté et provoqué avec, comme le suggérait Marcel Duchamp lui-même, « un minimum d'effort pour un maximum d'effet ». Il n'était surtout pas prévu que l'absence de règle et d'énergie où se complaît un marché de l'art dopé au simulacre puisse être mis en cause « dans les règles de l'art », c'est-à-dire en rendant lisible ce qui se rend mystérieux par l'illisibilité. Le procédé est, en la

9 idem, 23

布希亞：思想與藝術

matière, bien plus semblable par l'élégance altière et joueuse au geste fondateur de Marcel Duchamp. Duchamp, grand prédécesseur en matière de propulsion vers la fin de règne, que ce soit celle de l'auteur, de l'œuvre d'art, du simulacre ou de la valeur. Le ready-made est déjà, dès 1913, ce qui met fin à la supercherie de la valeur en art, aux contorsions du jugement de goût et aux méandres du savoir-faire, il sonne le glas de la « comédie esthétique ». Il y a déjà aussi, dans l'invention du ready-made une forme nouvelle de radicalité, a-critique, euphorique et cruelle.

Que la mise en cause de la banalité, de la platitude et du sans intérêt, volontaires ou pas, ait pu être dénoncée comme réactionnaire, passéiste, arriérée sinon moraliste ou fasciste - comme ce fut le cas au CAPC¹⁰ de Bordeaux qui invitait Hubert Tonka éditeur et ami de Jean et de moi pour en débattre - ne faisait finalement que montrer la fébrilité de ceux qui ne voyaient pas d'un si bon œil que l'on puisse déconsidérer cette fabuleuse source de profit à tous les étages, que l'art, une fois débarrassé de toute forme d'exigence et de qualité, venait de générer. Il est d'usage aujourd'hui que même les petits commerçants des zones piétonnes et des galeries marchandes parlent le langage de la subversion, de l'insolence et de la radicalité. Ils savent eux-aussi que la banalité de ce qu'ils ont en rayon n'a pour toute chance de se distinguer que la publicité et, avec elle, le langage si possible le plus outrancier qui soit pour l'accompagner. Jean Baudrillard concluait ainsi son texte « Le complot de l'art » :

« La seule question, c'est: comment une telle machine peut-elle continuer de fonctionner dans la désillusion critique et dans la frénésie commerciale? Et si oui, combien de temps va durer cet illusionnisme, cet occultisme cent ans, deux cents ans? L'art aura-t-il droit à une existence seconde, interminable semblable en cela aux services secrets, dont on sait qu'ils n'ont plus depuis longtemps de secrets à voler ou à échanger, mais qui n'en fleurissent pas moins, en pleine superstition de leur utilité, et en défrayant la chronique mythologique. »

10 Centre d'Arts Plastiques Contemporains-Musée d'Art Contemporain de Bordeaux. Ce sinistre épisode s'est déroulé au printemps 1996 et a visé Hubert Tonka qui venait de publier les textes de l'auteur et ceux de Jean Baudrillard sur l'art contemporain, le traitant de suppôt de l'extrême droite et imitant à son encontre le salut nazi.

Depuis lors, beaucoup ont relayé cette mise en cause de la dilution de l'art dans le succès publicitaire sans intérêt ou inversement. Certains sites comme celui du « Schtroumpf émergent » de Nicole Esterolle sont de véritables rendez-vous du pamphlet sur cet état de choses et de la déconsidération des idoles de pacotilles proposées au public. Il n'est plus rare non plus de lire dans la presse des articles cinglants, comme les récentes protestations contre le bâtiment de Franck Ghery pour la Fondation Louis Vuitton, contre l'existence de cette même fondation, contre l'installation de pièces de Jeff Koons à Versailles, de sa rétrospective à Beaubourg, de MacCarthy Place Vendôme à Paris, etc.

Mais il faut y regarder de plus près. Bien sûr il est clair que la rapacité des montages financiers, la vulgarité et le peu d'ambition plastique autre que le succès commercial immédiat qui président à ces exhibitions dites « artistiques » les assimilent plus à des campagnes publicitaires qui n'auraient pas d'autre objet qu'elles-mêmes qu'à autre chose. Mais il est surtout de plus en plus clair pour le plus grand nombre que ce qui est admiré dans l'art des artistes très officiellement reconnus et promus qui viennent d'être cités, c'est le marché lui-même, c'est la renommée elle-même et non sa raison d'être, c'est le mystère des sommes d'argent fabuleuses inexplicablement associées à des œuvres de plaisantins ou de faux cancrs désinvoltes. Il est clair que tout cela n'a guère à faire avec ce que l'on peut regarder comme une époque puissante de l'art, telle que celle qui a précédé, au moins jusqu'à Balthus, Bacon, Rothko, et bien d'autres. Bien sûr, les rapprochements entre Michel-Ange et Jeff Koons, comme a pu s'y aventurer récemment le nouveau directeur du Musée National d'Art Moderne de Beaubourg peuvent paraître pathétiques d'inanité. Mais le fond de l'affaire n'est pas là, cela, ce n'est que l'aspect révoltant de la situation car largement récompensé par une reconnaissance sans fondement autre que le goût pour les faits divers et les sommes engagées. Ce qui compte, c'est non pas ce qu'est devenu l'art mais où est passé ce que nous trouvions dans l'art et nulle part ailleurs depuis si longtemps : non pas une explication du monde, une simple substitution par la représentation mais un lien avec ce qui se tient dans les apparences, ce qui se tenait dans la beauté non comme performance de la représentation mais comme présence d'une réalité parallèle portée au regard. Présence d'un double de ce qui est là et pourtant insaisissable.

Profondeur, rigueur, sens, puissance d'illusion, de choc, de détournement de la

布希亞：思想與藝術

réalité ; tout cela est mis au compte du manque chez ceux qui, familiers des chocs artistiques anciens, ne trouvent plus rien aujourd'hui qui leur permette de sortir d'une galerie ou d'un musée autre qu'ils y sont entrés et avec ne serait-ce qu'une trace de quelque chose déposée sur la rétine. Tout est effectivement aussi désenchanté que le réel et l'on se demande bien pourquoi ajouter de la banalité désenchantée au désenchantement banalisé. Il est certain que déplorer la disparition d'un art de la présence au monde, d'un art qui s'insérerait dans la distance entre le monde et nous, d'un art de la représentation jusque dans sa déconstruction, cela en cette époque où cette distance n'existe plus et où l'image et la réalité ne font plus qu'un, n'a plus guère de sens. Reste toutefois l'enchantement qui, lui, en a peut-être encore un.

Jean Baudrillard en dira ceci, en forme d'invitation aux retrouvailles avec le monde disparu sous ce qu'il appelle ailleurs la « profusion d'images où il n'y a plus rien à voir »:

« En fait, il y a deux façons d'échapper au piège de la représentation : celle de sa déconstruction interminable, où la peinture ne cesse de se regarder mourir dans les débris du miroir, quitte à bricoler ensuite avec les restes, toujours en contre-dépendance de la signification perdue, toujours en mal d'un reflet ou d'une histoire. Ou bien sortir tout simplement de la représentation, oublier tout souci de lecture, d'interprétation, de déchiffrement, oublier la violence critique du sens et du contresens, pour rejoindre la matrice d'apparition des choses, celle où elles déclinent tout simplement leur présence, mais en des formes multiples, démultipliées selon le spectre des métamorphoses. » ¹¹

Piège de la représentation, sans doute, mais aussi piège de la reconduction mystificatrice de la « comédie de l'esthétique » et de ses commentaires en abyme, vains et tournoyant dans le vide en un temps où c'est le réel lui-même qui est passé avec armes et bagages sur la scène jadis occupée par l'art. Où c'est le réel sous toutes ses formes, y compris celle de la banalité la plus déconcertante et sans la moindre obligation de qualité qui fait office de support offert à la jouissance. Alors que la simulation a définitivement

11 *Illusion, désillusion esthétiques*, 42-43, éd Sens & Tonka, 1997

détrôné la représentation pour lui substituer un artifice sans référent autre que lui-même tenant lieu de réalité et de spectacle en même temps, une issue peut-être entrevue ; sinon une issue, une piste nouvelle pour le joueur de la pensée, le philosophe-artiste, le chantre du *gai savoir* :

« Exigence délicate de ne pas succomber au charme nostalgique de la peinture, et de se maintenir sur cette ligne subtile qui tient moins de l'esthétique que du leurre, héritière d'une tradition rituelle qui ne s'est jamais vraiment mélangée à celle de la peinture : celle du trompe-l'œil. Dimension qui renoue, au delà de l'illusion esthétique, avec une forme bien plus fondamentale d'illusion que j'appellerai « anthropologique » - pour désigner cette fonction générique qui est celle du monde et de son apparition, par où le monde nous apparaît bien avant d'avoir pris un sens, bien avant d'être interprété ou représenté, bien avant de devenir réel, ce qu'il n'est devenu que tardivement et sans doute de façon éphémère. Non pas l'illusion négative et superstitieuse d'un autre monde, mais l'illusion positive de ce monde-ci, de la scène opératique du monde, de l'opération symbolique du monde, de l'illusion vitale des apparences dont parle Nietzsche – l'illusion comme scène primitive, bien antérieure, bien plus fondamentale que la scène esthétique. » ¹²

12 idem, 44-45

布希亞：思想與藝術

本文旨在探討一個當今許多人希望從布希亞的思想與著作中一筆勾銷的爭論：在1996年發生的當代藝術之爭。本文將闡述布希亞所發表的言論之關鍵所在，尤其是基於這些論據向藝術界發出的挑戰。在當時，不論是藝術家、策展人，還是其他藝術界專業人士，都無人出面迎戰。然而，近20年後的今天，論戰再度掀起，而且激烈的程度不遜於20年前。本文並非對〈藝術的陰謀〉¹ 內容的事後逆推分析，而是以布希亞與筆者共同經歷爭議事件的經驗作為寫作素材，說明我們採取的一些共同立場。大多數的時候，我們是以遊戲的方式，一起撰稿並進行測試。² 這場遊戲可媲美十九世紀的英俄「大博弈」，我們用一篇篇文章當作一顆顆炮彈，在攻擊時特別聲明：我們嚴格遵守推翻偶像和既定價值的「藝術」規則。第一條既定價值：藝術是所謂的反成規主義聖殿。

當代藝術概念的起源及其關鍵

「當代藝術」的概念出現於1968年5月法國學生運動結束後不久，用以界定當時藝術界的新局面：混亂無序的實驗性創作和五花八門的思想流派紛紛出現，多少都具有反成規主義及反叛的傾向，抗爭的重點在於，他們不想再被囿限於所謂「反動藝術」的牢籠中。由於「當代藝術」這個概念強調的是「當下正在生成的作品」而非其內容，因此能夠囊括藝術界發生的一切現象，泛指在新的靈感啟發下產生的所有創作。實際上，也沒有任何一個藝術運動能夠單獨代表這一切。起初使用「當代藝術」一詞的主要是藝評家、博物館研究員和藝術市場，而非藝術家。後來，該詞很快就獲得藝術家的認同，理由很簡單，因為這個概念很快就被作為某種「品質標記」，從而扭轉了作品的價值觀：此後不再是作品創造時代，而是時代成就作品。作為時代的表現，成為作品的本質；人們據此判斷其優劣，衡量其高下，設定授與其價值的準則。總而言之，當時最重要的課題是：如何名正言順地購買大部分屬於「唱反調」的藝術作品？在不再

-
- 1 布希亞在這場論戰中所發表的文章於1999年結集出版，書名為《藝術的陰謀》(*Le Complot de l'art*)，由巴黎 Sens et Tonka 出版。
 - 2 請參閱筆者撰「Quelques pistes pour éclairer le soupçon d'un art officiel dans les démocraties」(探究民主國家存在官方藝術可能性的幾條線索)，收錄於*Le dialogue avec l'œuvre*(與作品 對話)合集，La Lettre volée 出版，1995年。
«Art officiel démocratique」(民主的官方藝術)，收錄於*Aggravation*(變本加厲)，Fourbis 出版，1996年。
Le MAC de Marseille, une affaire de musée d'art(馬賽當代美術館的爭議)，與馬賽當代美術館相關的當代藝術之爭論文合集，Sens & Tonka 出版，署名居尼葉與同夥(Jean-Paul Curnier & Consorts)。書中收錄了：
筆者撰「Le MAC mis à nu...」(馬賽當代美術館揭秘)，原載於1996年4月《解放報》。「L'Art, la morale, le musée」(藝術、道德、博物館)，原載於1996年6月《Art Press》。「Sur les motifs d'une fronde」(反對運動的起因)，原載於1996年12月《Interlope la curieuse》。
並收錄布希亞撰「MAC-Intox」(馬賽當代美術館假情報)原文。

有風格、流派、大師可茲參照的情況下，當代藝術必須找出藝術史以外的依歸。1970年代初期開始使用的「當代藝術」概念（主要見諸《藝術新聞》(*Art Press*) 雜誌、丹尼爾·彭布朗 (Daniel Templon) 畫廊、《當前》(*Actuel*) 雜誌，出乎意料地成為很有效的政治及實踐工具：一方面可以用來挑戰博物館決定藝術品價值的傳統權威；另一方面，還可以透過按照時代而非某一特定藝術理念來衡量價值的方式，讓當代藝術進入博物館——已經受到認可的價值之殿堂。在博物館收藏政策轉向的同時，收藏家也因社會秩序逐漸恢復而得以安心收購作品：在長達近十年的動盪（禁止年輕人自發性的集會、禁止某些極左派組織的活動、大規模逮捕掃蕩）之後，警方重新掌控全局的努力終於奏效。於是，收藏家便可安心收購那些原來威脅著他們、象徵動亂與激進反叛的符號，因為今後這些作品只是失去生命力的軀殼，再也無法威脅他們了。當時，以布罕 (Daniel Buren) 為首的一批為數不少的藝術家，就這樣高舉著當代藝術的大旗，成為舉世知名、獲得官方認可的大師，名利雙收。

各大博物館逐漸向當代的藝術作品敞開大門。十年後，卡地亞當代藝術基金會在 (Jouy-en-Josas) 成立，首任館長瑪莉-克蘿德·博 (Marie-Claude Beaud) 為當時藝術界無可非議的重要人士，在她擔任館長期間，該館遷至現址巴黎哈斯拜爾 (Raspail) 大道。然而，真正將此標記發揚光大的是藝術市場。1981年密特朗當選總統之後，藝術市場就在左派政府的文化政策鼓勵下，接掌了當代藝術的名稱。

如果想對當代藝術下一個比較嚴謹的定義，其實需要非常謹慎。舉維基百科（法文版）的定義為例：

『當代藝術』一詞泛指從1945年迄今所創作的作品，涵蓋所有的風格和美學實踐類型。在這個按年代劃分的分類法中，當代藝術為繼現代藝術（1850-1945年）之後的藝術。此名稱也適用於展示該時期作品的博物館、文化機構、藝廊、博覽會、沙龍展及雙年展。

很快地，「當代藝術」的標記不再僅僅用來統稱現存的藝術家及其作品，還用來統指一種創作、親炙和構思藝術的全新方式。在此標記下，一個全新的市場應運而生，各種炒作的花招也隨之而起，這些當然逃不過明眼人的銳眼。例如曾經擔任法國獨立藝術家沙龍主席的莫訥雷 (Jean Monneret)，就在1999年的沙龍展畫冊中發表了一篇對當代藝術概念下的現實情況之嚴厲批評。他寫道：

布希亞：思想與藝術

……政府希望民眾相信只有一種值得關注的藝術，即所謂的『當代藝術』，即政府支持的官方藝術。彷彿只有裝置藝術、行為藝術和缺乏文化素養的藝術（只要伴隨這些作品的文字純屬廢話，其文化素養便付之闕如），才是藝術史傳統線性發展下毋庸置疑的繼承者。的確，在所謂的『當代』藝術中，可看的東西越少，可說的東西越多！在當代藝術展覽中，通風罩、救生設備或盥洗室瓷磚與展品混淆不清已是家常便飯。我們不得不問：作品在哪裡？容器與容物是如此和諧地融為一體……³

布希亞為何介入「當代藝術之爭」？

首先，我們應該先瞭解爭議的來龍去脈。一言以蔽之，爭執的起因是善於玩弄文字遊戲的布希亞，重磅出擊、一針見血的一句話：「當代藝術毫無價值！」⁴此語出自他在1996年5月20日《解放報》上發表的〈藝術的陰謀〉一文，就此點燃了導火線：

……在這些數不清的裝置藝術和行為藝術之中，創作者只是在與事物狀態及藝術史歷來的所有形式玩著妥協的遊戲。他們坦承自己了無新意、平庸、毫無價值，並且將此三點奉為價值，甚至變態的美學享受。當然，這些劣作自以為可以透過反諷的途徑而昇華。但是它們在反諷的層面和直接的層面一樣沒有價值。上升到美學的層面並不能挽救什麼，反而變成了拙劣的二次方！它們自稱無價值：『我很爛！我很爛！』而這真的很爛。

布希亞繼續強調：

這就是當代藝術的騙局：致力追求無價值、無意義、荒謬，儘管本身已經毫無價值，卻還要以無價值為目標。儘管本身已經毫無意義，卻還要以荒謬為目標。以膚淺的表達方式追求膚淺。然而，無價值是一種隱秘的特質，並非任何人都能追索。而真正的無意義，是向意義發出挑戰並且凱旋而歸，是意義的匱乏，是意義消逝的藝術，那是少數罕見作品所擁有的特長，而且這些傑作從來不追求無意義。

3 « Qu'est-ce que l'art contemporain ? » (當代藝術是什麼?)，1999年獨立藝術家沙龍展畫冊導論。該展於巴黎 Branly-Eiffel 展覽場舉行。

4 譯註：「*l'art contemporain est nul*!」，形容詞 *nul* 一字雙關，同時指「無價值」和「拙劣」，其名詞為 *nullité*。

布希亞介入當代藝術之爭的理由不止一個，這與他的思想及他認為思想應該扮演的角色有很深刻的關係。這牽涉到物件、符號、作品的**價值**，**對歷史的認知**，真實與而**幻象**衰的唏噓，以及**理論的地位**。換句話說，在當代藝術中價值是一種欺詐，終結意味著沒有未來和總是已經被超越，現實與再現的關係在影像和擬像下消逝，理論等同於遊戲和陷阱。

從他的第一本著作⁵ 開始，布希亞就著眼於價值的理論基礎，在他之前，這些理論基礎似乎未曾被質疑。尤其是馬克思所提出的使用價值與交換價值對立的理論。布希亞認為此對立只是用來掩飾這個概念在商品生產社會中已經無用，因為在此社會中，商品物件及服務都不再只具有使用價值。藝術一面自稱具有價值（以何名義？勞動？品質？社會用途？適切性？在社會中扮演的角色？），一面又以反諷的方式來揭發藝術的欺詐，這已經足以招來布希亞的嘲笑。布希亞可能是最善於辨認當代的各種花招和偽善伎倆的思想家。此外，當代藝術本身的論述及關於當代藝術的論述之崛起，以及以此為生、致富者的身價日益高漲，也使布希亞覺得不能再坐視不顧。當代藝術的擁護者在報章雜誌大肆喧嚷，發表既激烈又空洞的言論，還受到大力支持。這使當代藝術界突然露出猙獰的面目，也暴露出想要以嚴肅的論述樹立威望的野心，雖然他們提出的「藝術終結論」無異於給自己穿上了滑稽可笑的小丑服裝。

讓布希亞無法對這些花招「睜一隻眼、閉一隻眼」的第二點是終結的問題，不管是藝術的終結還是其他。但主要是藝術的終結，因為在短短幾年之間，這儼然已成為一項「保險的投資」，說得難聽一點，藝術終結論已經成為無所不在、非談不可的「陳腔濫調」。

無論是歷史的終結、社會學的終結，還是藝術的終結，面對這個前景，思想界和藝術界大致有如下三種立場：

- 確信終結不可避免，為此感到遺憾、設法對抗或沈溺於懷舊愁思者；
- 否認終結威脅者，認為宣稱藝術終結是自起源以來不斷重演的知識份子病態傾向的結果；
- 依靠終結前景為生者，他們安於此，並盡力讓這個前景永不終結，或者盡可能延遲其終結。

5 *Le Système des objets : la consommation des signes*（物體系：符號的消費），巴黎 Gallimard 出版，1968年。

布希亞：思想與藝術

布希亞的立場（我認為這是其時間觀及歷史觀的特徵）完全處於這個封閉的場域之外。他的思想既與巴斯卡、尼采、馬丁·路德一脈相承，又與法國荒謬戲劇先驅賈里 (Alfred Jarry)、卡內蒂 (Élias Canetti)、塞羅內蒂 (Guido Ceronetti)、波赫士、費南德茲 (Macedonio Fernandez) 等作家相去不遠。布希亞提出這樣的公設：當終結的預感被人們察覺時，終結其實已經發生過了。因為終結總是發生在其痕跡足以上升到意識層面之前。因此，長篇大論地討論即將來臨的終結毫無意義，我們反而應該設法捷足先登終結的地盤。這並非未雨綢繆（因為未雨綢繆的人還是假設終結將要來臨），而是超越終結。布希亞發出了愉快、好玩的呼籲，既非樂觀，也非悲觀（因為樂觀與悲觀都依賴信仰及期待）。他邀請我們與終結鬥智，將終結當作存在的時刻而非消逝，這完全是另一種觀點。

的確，他並不要求我們找出任何法則、深刻的理由或潛藏於表象下的本體論；我們只能與露臉的事物玩遊戲。現實的終結並非一切存在的消逝，而是我們面對周遭事物的某種在場形式的終止；它將被另一種形式取代，我們所要做的，就是透過其他途徑建立這個新形式。藝術也是如此。藝術的終結只是一個計畫過時了，這並不是一場浩劫。真正具有毀滅性的反而是不斷「續約」的藝術終結論。這個自我吞噬的理論只會帶來愁雲慘霧，因為它阻斷了新局浮現的機會。藝術的終結為我們提供了遊戲的可能性。為它抹上悲劇色彩的目的只是貪求從其葬禮中牟利。布希亞的這些想法訴諸理性而非情感，卻激怒了某些人，因此而招來最不理性的仇恨。

促使布希亞介入的第三點是：再現的瓦解，現實作為欺騙手法和普遍化的暴露之風氣日漸盛行。這是布希亞的中心思想，可以說，這與工業世界國家的性特質不無關聯。具體而言，布希亞認為在工業世界裡，慾望（與性幻想）已不復存在，取而代之的是直截了當、毫無技巧、粗暴的消費快感。簡單說就是色情品。這正是〈藝術的陰謀〉第一段的主旨。他把藝術界的色情品和當代藝術的色情化做了對照：

慾望的幻象在周遭充斥的色情品中迷失了，我們對幻象的慾望，則是在當代藝術中迷失了。色情品沒有留給我們任何欲求的空間。在縱慾狂歡與所有的慾望都解放了之後，我們進入了『透性』⁶ 時代，即性的透明公開，在符號、影像中抹除了性的所有秘密和曖昧。『透性』與慾望的幻想已經無關，而是與影像的超真實有關。藝

6 譯註：Transsexuel 原意為變性，布希亞賦予此字另一種意義。

術也是如此。藝術失去了對幻象的慾望，取而代之的是將一切都提升到美學的平凡境界，因此美學也變成『透美』(transesthétique)。[……]直到慾望的場景、幻象的場景這兩個強大的布局都消逝了，只剩下透性、透美的猥褻，即一切都透明可見，毫不留情。⁷

為了瞭解這個觀點，可以參考布希亞在較早的一篇文章⁸中寫到的：性解放（以及隨之而來的各式各樣的解放）的最終結果，只是慾望的滅絕，人類為了避開或違反禁忌而想出的千方百計和微妙花招，都隨著性解放而滅絕了。所幸還剩下一條表面上有點弔詭的路：不要求任何交換條件、不抱任何期待的溫柔：

「在狂歡晚會進入高潮之際，一名男子在一名女子耳畔輕聲問：狂歡後妳有空嗎？」隨後布希亞又寫道：「在狂歡之後，我們從自由、從解放中解放出來了。什麼都沒有了。或許這正是發明一些未知奴役模式的好機會？」

所有自稱為刻意的無價值、平庸、微不足道的當代藝術，其實並非刻意，而是不可避免。由於再現的舞台崩垮了，藝術不得不面對比終結更可怕的事實：藝術將被現實取代。藝術再也沒有規則，因為它與社會功能（再現、幻象、與真實的經驗玩遊戲等）完全脫節了。它不受任何契約的束縛。藝術已經無話可說，卻仍繼續說著言不及意的話，並毫不猶豫地利用僅存的可能性，讓尚未明白真相的人們以為它還能表達什麼。然而，現實跟我們之間，沒有什麼好說的。

第四點是：理論的用途。思想用來做什麼？必須放棄辯證法的教條思考，尤其是批判性思考，因為批判的本身也混融在客體內。德波 (Guy Debord) 率領著一批情境主義者親身試驗，結果這最後一次實至名歸的批判性思考嘗試，竟然為當時左支右絀、缺乏新靈感的廣告和玩弄輿論的技術，提供了絕佳利器。領悟批判性思考被捨棄的規模，未必會走入知識場域，尤其是思想實踐全面棄守的死巷。恰恰相反。相信現實就是隱藏在事物表面下的真理，這種信仰終究只是人類一生中的短暫插曲，它的過時不乏令人欣喜之處。若想放棄主體自以為掌控萬事萬物、世界和事件的意指（因而也包含意指的確切再現）的位置，首先必須與突發事件建立一個遊戲的關係，而非理

7 譯註：Transsexuel 原意為變性，布希亞賦予此字另一種意義。〈藝術的陰謀〉，首次發表於1996年5月20日《解放報》，後來收錄於《藝術的陰謀》一書，巴黎 Sens et Tonka 出版，1999年，第9-11頁。

8 « What are you doing after the orgy ? »（狂歡後妳有空嗎？），刊登於 *Traverses* 雜誌，第29期（「猥褻」特刊），1983年。

布希亞：思想與藝術

解（解讀、退而求其意義）的關係。在這場遊戲中，思想參與世界演進的過程，不再自以為能從世界抽身並成為其主宰，而是單憑理論的魅力，試圖攪局、製造困擾或令其改道。布希亞明確說道：利用思想的誘惑力，而不把思想當作握有真理的權威。在布希亞眼中，沃荷 (Andy Warhol) 是把擬像的鏡像手法 (*mise en abyme*)，以及再現和超越的終結，發揮得最徹底、最淋漓盡致的藝術家。他在與哲學家蓋伊雅 (Françoise Gaillard) 的對談⁹中提到：

我認為安迪·沃荷是現代性的始祖之一（這有點弔詭，因為他的作品被視為解構；但它們含有興高采烈的部分，既無自殺傾向也無憂鬱症狀，因為他就是這樣的一個人：很酷，不只很酷，簡直是吊兒啣噱。一個機械化的勢利眼，我喜歡這種對美學道德的挑釁。）沃荷讓我們從美學和藝術中解放出來。[……]令我更加喜歡的是，我一直在做和他一樣的事：設法清出一片空白，歸零，從零開始找出自己的獨特性和個人風格。做一個天才！沃荷創作的前景是一切都棒極了，藝術、全世界都很傑出。這是非比尋常的說法！

布希亞認為，在宣稱藝術終結的時代，「無價值」成為藝術的主題。但是在沃荷之後的當代藝術家誤解了沃荷的無價值概念，並有不少人存心維持這個誤解。布希亞寫道：

其他人只是把無價值當作一種商業策略，賦予其廣告的形式，套用波特萊爾的名句，就是『商品的濫情形式』。他們以自己的無價值和大肆蔓延的藝術論述當作擋箭牌，關於藝術的論述大力吹捧此無價值的價值（當然也包括它在藝術市場上的價值）。從某個角度來看，這比什麼都沒有更糟，因為它雖然毫無意義卻又存在，並以各種理由來證明其存在的必要性。這種妄想症是當代藝術的共犯，使人們再也不能進行評判，只能兩廂情願、和樂融融地分享無價值。這就是藝術的陰謀。其源初場景以所有的開幕酒會、特展、展覽、修復、收藏、捐贈和投機作為後援，無法在任何已知的世界中解開糾纏的死結，因為它以影像的騙局作為擋箭牌，使思想永遠無法近身。¹⁰

9 « À propos d'Andy Warhol » (關於安迪·沃荷)，原載於 *Canal* 雜誌，1990年5月。後來收錄於《藝術的陰謀》一書，巴黎 Sens et Tonka 出版，1999年，第33-46頁。

10 《藝術的陰謀》，首次發表於1996年5月20日《解放報》，後來收錄於《藝術的陰謀》一書，巴黎 Sens et Tonka 出版，1999年，第21頁。

但是布希亞為何一再闡述其論點，再三強調這些操作的欺詐之嫌？問題的癥結在於其操作手法之粗俗，與藝術相距千里，反而比較接近販賣假貨及金融炒作。他之所以義無反顧地投入這場衝突，是因為這個騙局太有效率，而且參與者心安理得。所謂的「當代」藝術所生產的次等幻象（在平庸中製造深奧的幻象）已經不再為作品本身所管轄，它雖然只是個空子，卻仍被虛偽地戴上藝術的光環：

這個騙局的另外一面，是透過無價值的幌子，用反證的方式強迫人們接受其重要性和可信度。人們會想：這不可能真的如此拙劣，它的背後一定隱藏了什麼。當代藝術利用這個疑問，算準了不可能據實作出美學價值評判這一點，利用完全不了解當代藝術或尚未明白其實沒什麼好瞭解的人們會有罪惡感的心理弱點，進行投機炒作。稱之為內線交易罪也不為過。¹¹

反動主義的言論？

在當時，大多數人之所以不能了解布希亞的上述言論和分析，並不僅僅是出於無知或對其假設感到驚訝。最主要的原因是，在當時所有關於藝術的論述中，看不到任何能稱為思想藝術的形式，這也反映出其作者對藝術本身漠不關心的事實。藝術不能激發思考，只能引來堆砌形容詞、隱喻和「拖放項目」的文章，是因為藝術所要展示的已經不是作品，而是製作、談論和以此為生的人。作品是他們的自我（ego），因此他們念念不忘的就是價值，對此無比重視。

他們萬萬沒有想到，竟然會有人闖入這廉價挑釁與無價值保值投資的聖殿，公然搗亂，蓄意挑釁，效法杜象（Marcel Duchamp）的精神，「以最小的努力獲得最大的效果」。他們更沒有料到，有人能「遵循藝術的遊戲規則」，質疑以擬像哄抬的藝術市場之缺乏規則及活力。他們刻意令人無法辨讀以營造神秘感的伎倆，卻被人按照規則拆穿迷陣，變成可以解讀。布希亞高姿態又不乏遊戲意味的優雅手法，更接近杜象奠定當代藝術基礎之舉。杜象正是將統治推向終結的先驅，不論是作者、作品、擬像，還是價值的統治。早在1913年，杜象的現成物（ready-made）就為藝術價值的欺騙、品味判斷的扭曲及技術上拐彎抹角的手法劃下了句點，為「美學的假戲」敲響了喪鐘。現成

11 同上，第23頁。

布希亞：思想與藝術

物的發明已經是一種新型的激進，無批判、歡愉且殘酷。

布希亞對於有意或無意的平凡、平庸、乏善可陳的質疑，竟被認為是反動、懷舊、過時、說教甚至法西斯思想（波爾多 CAPC¹² 邀請布希亞的書商兼好友潼卡 (Hubert Tonka) 和筆者到現場討論時發生的事件便是一例），顯示某些人相當焦躁不安。他們不願意看到造福多方的絕佳財源被貶低，這是藝術在擺脫了所有的嚴格要求和品質後，所產生的財源。如今，連販夫走卒都流行說顛覆、桀驁不馴、激進的語言。他們也明白，自己販售的平凡商品只有靠廣告才能脫穎而出，而用來配合廣告的宣傳語言，盡可能越極端激烈越好。布希亞用下面這段話為〈藝術的陰謀〉作結論：

唯一的問題是：這樣的機器如何能在批判的幻滅與商業的熱潮中繼續運作？如果它可以繼續運作，這個幻術、邪術將持續多久？一百年？兩百年？藝術會有權利擁有無止境的第二春？像那些早已沒有秘密可以竊取或交換的情報員一樣，照樣欣欣向榮，執迷不悟地迷信自己很有用，成為神話世界的熱門話題。

繼布希亞之後，許多人也開始質疑藝術在乏味的廣告中稀釋的問題，當然反過來說也成立。一些像艾斯特羅爾 (Nicole Esterolle) 的「新興藍色小精靈」(Schtroumpf émergent) 之類的網站專門發表相關抨擊文章，貶低藝術炒作者向大眾推薦的冒牌偶像。報章雜誌也越來越常刊登一些犀利的論文，遭受抨擊的對象包括新成立的路易威登 (LV) 藝術基金會、由建築師葛里 (Franck Ghery) 所設計的該基金會展覽館、在凡爾賽宮展出昆斯 (Jeff Koons) 作品、在龐畢度中心舉辦昆斯回顧展、在巴黎芳登 (Vendôme) 廣場展出麥卡錫 (Paul McCarthy) 的「聖誕樹」等等。但是我們必須更仔細地研究。當然，明眼人都已經看出，主宰這些所謂「藝術」展覽的貪婪融資、粗俗、毫無藝術野心只追求一炮而紅的心態，使其更近似於廣告宣傳活動，並以其自身為唯一的客體。但是大眾越來越明白的是，上述備受官方認可及推廣的藝術家之所以受到崇拜，其實是名利本身受崇拜，而非藝術。人們崇拜的是這個不解之謎：為何有人願意掏出天文數字般的大筆金錢，購買專搞惡作劇的人或吊兒啞當的假蠢材所做的東西。顯而易見，這與藝術的強盛時期相去甚遠，例如在培根 (Francis Bacon)、羅斯科 (Mark Rothko) 等人之前，至少一直到巴爾蒂斯 (Balthus) 為止的那個時期。當然，不久前龐畢度中心現代美術館的新任館長，把昆斯跟米開朗基羅相提並論，著實顯得空

12 波爾多當代美術館。此事發生於1996年春，當時潼卡剛剛出版布希亞和筆者所撰關於當代藝術的論文，因而受到攻擊。滋事者指責他是極右派的走狗，還對他做出納粹手勢。

虛得可悲。但是要追根究底的話，上面所提的只是令人起反感的現況，因為那些作品之所以備受認可，只是基於大眾對社會新聞的興趣，以及拍賣的天價。真正重要的不是藝術淪落到什麼地步，而是人們自古以來只能在藝術中找到的滿足到哪裡去了。我們需要的並非世界的說明書，以再現來替代世界，而是與在表象裡的某些東西建立聯繫。過去我們在美裡找到的並非再現的表演，而是向觀者呈現的平行現實，一個就在那裡卻不可捉摸的化身。

深刻、嚴謹、意義、幻象、衝擊、挪用現實的強大力量；這些都匱乏了。過去習於感受藝術衝擊的人，如今再也找不到類似的體驗，走出畫廊或博物館時還是跟進去前一樣，沒有絲毫痕跡烙印在視網膜上。的確，一切都跟真實一樣平淡無奇。我們不知道，為什麼還要在普遍的幻滅之上添加平淡無奇的老生常談。真正的藝術是讓世界在場的藝術，在世界和我們之間保持一段距離並置身其間的藝術，即使在解構中仍然是再現的藝術。當然，在現在這個我們和世界之間已經沒有距離、影像和現實已經合為一體的時代裡，感嘆真正藝術的消逝已經沒有意義。然而，我們還是可以施展魔術，創造迷人的奇觀，這或許仍有某種意義。

布希亞邀請我們在他所說的「已無甚可觀的影象氾濫」之下，追尋消逝的世界。他寫道：

實際上，有兩個逃出再現陷阱的方法。一是無盡地解構再現，讓畫不斷在鏡子的碎片中看著自己死去。之後，永遠懷著對失落的意指之反依賴，永遠本著追尋倒影或故事的精神，利用畫的遺骸進行克難創造。二是乾脆脫離再現，將解讀、詮釋、解碼都拋在腦後，忘卻意義與誤解的猛烈批判力，回歸事物出現的母源。在那裡，事物以多種形式表達其在場，隨著各個階段蛻變出新的樣貌。¹³

除了再現的陷阱之外，還有「美學的假戲」及其評論不斷愚弄人們的陷阱。這些互相指涉的評論不僅空妄，還在虛空中打轉，因為過去由藝術所佔據的舞台，如今已被攜帶著武器和行李的真實鳩佔鵲巢。真實以其所有形式呈現在我們眼前，包括最令人困惑的平庸形式，並且罔顧其義務，不具備任何可以提供享受的品質。儘管作假已經推翻了再現，代之以僅有自我參照的欺騙手法，用這個造假物同時充當現實和奇觀，

13 *Illusion, désillusion esthétiques*（美學的幻象與幻滅），Sens & Tonka 出版，1997年，第42-43頁。

布希亞：思想與藝術

但是在這個時刻，藝術卻或許仍有一線生機。即使不能瞥見一條出路，至少布希亞這個思想的博弈者、哲學藝術家兼尼采「快樂知識」的傳頌者，為我們提供了一條新線索：

「要求自己（儘管很難做到），絕不沈淪於懷念繪畫魅力的愁緒中，而是一直站在創造逼真錯覺的透視畫法（trompe-l'œil）這條微妙的線上。這更接近誘餌而非美學，源自古老的儀式傳統，從未與繪畫的傳統混為一談。此層面超越了美學幻象，與我認為更具有根本重要性的一種幻象形式殊途同歸，我稱之為『人類學的』幻象，以便指出這個世界及創世的統屬功能。對人類而言，世界在互古之前就是從這裡出現的，那時候世界還不具意義，尚未被詮釋或再現，尚未變成真實。世界變成真實是晚近才出現的事，而且此現象應該會轉瞬即逝。我們需要的幻象並非迷信另一個世界的負面幻象，而是我們所處的這個世界的正面幻象。這是世界運作的舞台，世界的象徵運作，即尼采所稱的維持表象生命的幻象。把幻象作為比美學場景更古老、更具有根本重要性的源初場景。」¹⁴

（賴怡妝翻譯，林志明校修）

14 同上，第44-45頁。