

當代西方藝術終結理論考

Contemporary Research into Western Theories of the End of Art

蘇彥辰 / 德國耶拿大學哲學研究所博士

Su, Yan-Chen / Ph. D., Institute of Philosophy, Friedrich Schiller University Jena

摘要

藝術諸現、當代藝術理論，關於藝術終結的論述存在多重版本。對此，本文試圖進行考察，釐清藝術終結的不同意義。可以發現，無論藝術如何終結，藝術的歷史仍會繼續發展。重要的是，在藝術終結之後，描繪關於藝術的命運端視如何理解終結一詞。這不僅涉及對當代藝術現況的觀察，還反映出對藝術的未來抱有何種期待。

關鍵字：靈光消逝、藝術消逝、藝術終結、藝術烏托邦

Abstract

In modern, contemporary theories of art, there exist multiple versions of the end of art. This article tries to review them so as to clarify the different meanings of the end of art. It can be said that no matter how art comes to the end, the history of art will still go on. Above all is to draw the fate of art after the end of art is based on how to understand the concept of end. It not only relates to the current situation of contemporary art, but also reflects the expectations of the future of art.

Keywords: the decline of the aura, art's disappearance, the end of art, the utopia of art

收稿日期：111年4月19日；通過日期：111年11月2日。

一、前言

關於藝術終結論，可先從理解現、當代藝術之間的關係談起。其一，以形式主義的藝評思想為基礎，所謂現代藝術，基本上等同於抽象藝術。對立於具象，現代藝術全然無關乎再現外在世界。以繪畫來說，抽象意味著對線條、色彩、筆觸等繪畫形制本身的創作表現。從印象派到抽象表現主義，可導出一條抽象藝術的發展脈絡，將其設定為不斷創作新的抽象元素的開發過程。然而，普普藝術的出現，衝擊這種抽象藝術的線性發展。以此為例，丹托（Arthur Danto, 1924-2013）設定現、當代藝術之間的分野，提出藝術終結，宣稱單一大敘述不再起到主導藝術史發展的作用，以描述當代藝術的多元創作風貌。

其二，將眾多現代藝術流派運動納入考量，抽象藝術可說只是各種創作風格之一，現代藝術非專指某種特定的藝術。因此，除了以純粹視覺經驗建構形式美感外，例如達達主義、超現實主義、未來主義等則呈現古怪、醜陋、詭譎的畫面，甚至，衝撞根深蒂固的美、善同源的和諧理念，挑戰禁忌與道德。依此，現、當代藝術皆是具現多元創作風貌的概念，基本上都可視為是某個期間的藝術表現總合。然而，特別是驚世駭俗、光怪陸離的藝術作品，招致現、當代藝術趨於虛無、無意義等批評。據此現象，波德里亞（又譯為布希亞：Jean Baudrillard, 1929-2007）宣告藝術已死，米肖（Yves Michaud, 1944-）則探討當代藝術的危機。他們試圖指出，現、當代藝術逐漸解構對藝術的期待，關於藝術的理想則隨之步入終結。

與上述理路截然不同，班雅明（Walter Benjamin, 1892-1940）遵循馬克思主義的經濟決定論模式，認為社會下層建築的發展，將引起社會上層建築的變革。因此，當時進步的機械複製技術被認為將引發藝術功能的徹底改變，進而促進社會發展。對他而言，以機械複製技術複製藝術品，即攝影，將衝擊藝術品獨一無二的原作本真性；以機械複製技術製作藝術品，即電影，可使現實影像同時被群眾檢視。機械複製技術將改變藝術的收受模式，利於大眾參與，讓藝術被賦予社會功能，而拒絕社會功能的藝術將走向終結。

若藝術終結可被想像，那麼，終結是否意味死滅，即藝術將不再有任何發展可能性，抑或，終結可辯證地被理解為啟始，即藝術將迎向另一個開端。設若終結一詞可為多義，則與之對應，本文試圖指出，在上述四位的美學思想中，

可發現論述藝術終結的不同版本。同時，考察他們的論點，將表明，即便藝術終結，藝術還是會繼續發展下去，以及，在藝術終結之後，藝術為何、如何未完待續。

二、靈光消逝

在寫於 1930 年代後期的〈機械複製時代的藝術作品〉("Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit") 中，班雅明以馬克思主義的經濟決定論做為該文論述的基礎架構。根據此論，社會分為上、下層建築，做為下層建築的經濟基礎如生產力、生產技術、生產關係等面向，將決定做為上層建築的政治、法律、文化、思想等面向的發展，換言之，社會結構的變革繫於下層建築的變化。依此，班雅明試圖說明，在藝術領域中，下層建築的機械複製技術如何使藝術成為改變社會上層建築的解放因素。

關於藝術的起源，一般可見藝術起源於遊戲、模仿衝動、裝飾需求等觀點。班雅明似乎取藝術起源於宗教的說法，使用神學術語的靈光 (die Aura) 描述藝術品原作的特性。所謂靈光，意指「遙遠之物的獨一顯現，縱使其近在眼前」，比喻宗教聖像的不可親近性，其物理現實雖可接近，然實高高在上無法迄及。藉此，藝術品原作的靈光特性指其此時此地的真跡價值，或曰獨一無二的本真存在。在手工複製技術的時代，藝術品的複製品被認為是贗品，無法動搖原作的權威。到了機械複製技術的時代，藝術品原作的靈光則受到衝擊，原因在於：一方面，與平常觀賞原作的方式相比，機械複製技術提供不被視、聽覺所察細節，可呈現被忽略的真實面；另一方面，機械複製技術可大量生產複製品，使觀者、聽眾不受時、空限制而親近藝術品。¹ 相較手工複製，對藝術品的機械複製能提供更豐富的資訊，使藝術品的整體面貌得以更具體地被了解，並透過大量生產與傳播，使藝術品更容易被收受。藉此，藝術所具宗教般的神祕感、崇高感將被瓦解，機械複製技術對藝術品原作的複製將造成**靈光消逝 (der Verfall der Aura)**。

1 Walter Benjamin, "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit I-III," *Walter Benjamin Gesammelte Schriften* 1.2 (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974), pp. 474-480.

透過比較繪畫與電影，班雅明認為，以機械複製技術製作的藝術，即電影，亦能抑制藝術的靈光現象。例如，就觀眾參與的量來說，集體觀賞有違繪畫本性，但卻適合電影。又如，從審美經驗的質來看，現代繪畫作品使觀眾需要聚精會神進行美學判斷，其反應為保守落伍的**靜觀或凝神冥思 (die Kontemplation, die Sammlung)**；電影畫面則有一幕接一幕的變化，產生畫面流動的震驚效果，觀者無法沉浸於眼前影像，因此，與靜觀繪畫作品不同，其反應是積極進步的**消遣散心 (die Ablenkung, die Zerstreuung)**。以巫師和外科醫生醫治病患做比喻，繪畫像巫師一樣，與對象保持一段距離，電影則猶如外科醫生，深入捕捉現實。班雅明相信，由於觀眾來自各行各業，多少是各行業中的專家，所以，在直呈生活現實面貌的電影作品前，各司職業所長的觀眾皆可如專家般檢視影像，就好像報章媒體的讀者來信專欄一樣。² 實際上，凝神冥思與消遣散心的比較，呼應的是另一個較常被談到的對照組，即**膜拜價值 (die Kultwert)** 與**展示價值 (die Ausstellungwert)**。所謂展示，一方面，指出機械複製技術利於大量生產與傳播影音的現象，另一方面，從班雅明對電影的論述來看，亦可理解為自由表達意見的價值。因此，對他而言，使靈光消逝的藝術將轉變為供普羅大眾檢視生活現況的公共媒體，也就是說，機械複製技術將使藝術脫離其宗教般祭儀基礎，重新建基於政治實踐。³

在 1979 年的文章〈華特·班雅明論攝影〉("Walter Benjamin on Photography") 中，派柏 (H. W. Puppe, ?-) 曾經提到：

2 Walter Benjamin, "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit X-XII," pp.491-498. 此處所謂現代繪畫作品，班雅明的舉例是畢卡索 (Pablo Picasso, 1881-1973)、德蘭 (André Derain, 1880-1954)、超現實主義等。另外，班雅明對達達主義的理解，有助於認識電影對「靈光」的抑制。對他而言，達達主義以無美學價值的東西創作，例如將鈕扣、車票拼貼在作品上，使其無法成為凝神冥思之對象 (ihre Unverwertbarkeit als Gegenstände kontemplativer Versenkung)，形成所謂「消遣散心」(die Ablenkung, die Zerstreuung) 的審美反應。達達主義的作品具有像子彈一樣擊中、刺激觀者的「觸覺」特質 (eine taktile Qualität)，電影具有同樣的屬性 (Walter Benjamin, "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit XIV," pp.500-503.)，也就是說，所謂「消遣散心」，似乎可當做是描述電影刺激觀眾產生自主意見的概念。

3 在 1992 年的《藝術的除魅：班雅明的哲學》(*The Disenchantment of Art: The Philosophy of Walter Benjamin*) 中，羅克里茲 (Rainer Rochlitz, 1946-2002) 提到："In a peculiar manner, his sociological theory of art now leads him to be interested not in works of art, but only in the social functions that art as such fills "in the age of its mechanical reproducibility." Yet these functions are no longer linked to the significance of a unique work. In a certain way, for Benjamin - at least in this essay - the medium is already the message; the significance of art is reduced to the medium through which it addresses the public.", Rainer Rochlitz. *The Disenchantment of Art: The Philosophy of Walter Benjamin* (New York: London, 1996), p. 158.

在他（指班雅明）那裡，技術發展造成藝術功能的完全改變基本上以否定表述提出，如靈光消逝、裂解藝術與崇拜及祭典儀式的聯繫、藝術自主性的終結（the end of the autonomy of art），以及在影像大量生產的時代中，藝術品獨一無二特徵的衰微。⁴

換言之，靈光消逝所描述的是機械複製技術將終結藝術自主性，這需從〈機械複製時代的藝術作品〉第 IV 節的內容來理解。於此，班雅明提供了一個簡短的西方美術史發展脈絡。他認為，古老的藝術乃滿足宗教祭典儀式需求而製作，具現靈光般的膜拜價值。到了文藝復興時期，這被保留在對美的崇拜中。約莫三個世紀之後，攝影術的出現對藝術構成威脅，對此，藝術以**為藝術而藝術（l'art pour l'art）**的藝術神學做為回應，這是否定社會功能、否定表現對象與題材的純藝術形態的否定神學。⁵由於為藝術而藝術出自十八世紀的藝術自主性美學思想，設若——如班雅明所暗示——藝術的靈光效應存在於為藝術而藝術之中，那麼，靈光消逝也就意味藝術自主性的終結。這可說是班雅明版本的藝術終結，所謂消逝或終結者，就是散發靈光、排拒承擔社會功能的純藝術。對他來說，做為下層建築的機械複製技術對做為上層建築的藝術所造成的衝擊主要在於，終結純藝術形態，使藝術重新被賦予具政治意義的社會功能。

三、瀕臨消逝的藝術

關於後現代文化境況，波德里亞的闡述被認為是最具代表性的經典之一。為人熟知的是，他提出，文藝復興之後，西方社會的象徵、符號之交換過程，歷經三個**擬像（Le simulacre）**階段，分別是**仿造（La contrefaçon）、生產（La production）、仿真（La simulation）**。

4 譯文出自筆者：“For him, the total change in the function of art as the result of technological advance is essentially identified in negative terms: loss of aura, severing the links with which art is tied to cult and ritual, the end of autonomy of art, the loss of uniqueness as a characteristic of the work of art in the age of the mass-production of images.”, Heinz W. Puppe, “Walter Benjamin on Photography”, *Colloquia Germanica* Vol. 12, No. 3 (1979): 283.

5 Walter Benjamin, *Walter Benjamin Gesammelte Schriften* I.2, pp. 480-482. 除第 IV 節內容外，班雅明所提靈光消逝指終結藝術自主性的文證還可參考：「當藝術作品在機械複製時代失去本身的儀式性基礎時，它們的自主性所散發的靈光便從此永遠消失了。」譯文取自：華特·班雅明著，莊仲黎譯，《機械複製時代的藝術作品：班雅明精選集》（臺北市：商周出版，2019），頁 38。

對此，可以符號學的**能指（signifier）**與**所指（signified）**學說來理解。所謂能指，即符號的物質面，通常為音響或形象；所指則是符號的意義面，即相對於能指的概念。在文藝復興至工業時代的仿造階段，符號的能指有其原型、原作，單獨指向社會結構的關鍵意義或價值，任何複製品皆會被認為做偽。到了工業生產時期，複製技術可製作複數個能指，這些複製物表面上不存在差異，因此可各自指向社會結構所需的意義或價值所指。由於能指與所指之間的聯繫本就是任意的、武斷的，在仿真階段，資訊、數位媒體的虛擬技術創造無涉及所指的能指符號，它們不再透過指稱活動而是自行產出資本運作邏輯所需的觀念、意義、價值。

在 1976 年出版的《象徵交換與死亡》（*L'échange symbolique et la mort*）中，波德里亞以**超真實（hyperréalité）**形容仿真的後現代生活世界。在仿造和生產階段，社會運作的象徵符號得以發揮功用的原因在於，能指與所指之間的再現關係被設想為真實，反之則為虛假。然而，在仿真時期，由於能指與所指的對應，或者說，與所指相符與否，不再具有區分真實、虛假的意義。所謂超真實，可理解為，假作真時真亦假，無為有處有還無，已不存在真實、虛假的辨識基礎。超真實的象徵與交換過程可說充滿混淆真實與想像的總體操作，其最終意義與價值僅止於刺激需求、感知、欲望的表層能指。對波德里亞而言，當代政治、社會、歷史、經濟等日常現實皆被吸收到超真實的仿真維度，沉浸在審美享樂（*jouissance esthétique*）的氛圍中。因此，他宣稱，當代生活到處都是超真實的人為仿真操作，到處都是藝術，所以**藝術已死（l'art est mort）**。⁶

1987 年，波德里亞應邀至惠特尼美術館演講，題為〈瀕臨消逝的藝術〉（"Towards the Vanishing Point of Art"）。基本上，這篇演講的重點有二：其一，在絕對商品化中，藝術對現代社會資本潮流的批判否定已難以避免被消解，若要迴避異化，只能採取比商品更商品化的激進方案。循此，藝術變成是原先被自己批判的對象，是超級反諷的商品，不再意指任何東西，喪失意義與參照，卻獲得更多價值。這是新的誘惑形式，勾起淫蕩的眩暈，造成**藝術消逝**

6 參閱：Jean Baudrillard, *L'échange symbolique et la mort* (Paris: Gallimard, 1976), pp. 110-117.

(art's disappearance)。其二，所謂藝術消逝，乃狂歡之後 (after the orgy) 的事態。狂歡意味政治、性、生產力、女權等一切領域解放的現代性外爆運動 (the explosive movement of modernity)，而在一切領域皆獲得解放之後，即在狂歡之後，解放的目的已在身後，卻又必須前進，所以只能悖論式地生活，彷彿解放並未實踐。在這種實現了的烏托邦的狀況之中，生活已徹底審美享樂化，藝術融入現實，藝術烏托邦到處得以實現。這是對理想、幻想、圖像和夢境不再抱有希望，但仍假裝寄希望於其上而無限再生產的內爆 (implosive) 現象。⁷

無論藝術已死或藝術消逝，都可看做是波德里亞的藝術終結觀，其論點立基於解構主義，即社會賴以溝通、交流之象徵符號的能指與所指的關係是偶然的。循此，所指無存在必要性，小至探尋個人生命經驗的最終意義，大至追求社會整體的最終價值。這些終極所指不再是最後的真實考驗，反之，以表層刺激做為審美享樂的超真實能指取而代之。對波德里亞而言，藝術終結的原因在於，藝術烏托邦做為所指，原被設想成值得追求的真實之境，然而，由於後現代的仿真操作，純粹的審美享樂即可自動生產價值，藝術的能指與所指之間不再有互相參照對應的重要性。換言之，藝術與烏托邦之間可具現意義與價值的指稱聯繫已然終結。

基於解構、仿真、內爆、超真實等概念所發展的藝術終結論，藝術不再是真誠地關切嚴肅議題之活動與表現的範例，或許，在波德里亞所描繪的後現代文化境況中，這種關切也無存在的價值。因此，對他而言，當代藝術是令人懷疑的。在1994年發表的〈美學生產與文化政治學：波德里亞與當代藝術〉

("Aesthetic Production and Cultural Politics: Baudrillard and Contemporary Art")，盧克 (Timothy W. Luke, 1951-) 就提到：

波德里亞……用一種很奇特的方式看到了藝術的一種終結。在波德里亞看來，做為烏托邦式運動或是一種潛在解放的例子的藝術，已經在符號流轉向的誘人變動中完全分解了。因此，藝術畫廊、博物館、批評家、消費者，以及最終是藝術家本身要麼被美學創作的過程所完全欺騙，要

麼就是做為雙重的同謀者深陷於按照先鋒派的話來說仍然是人為的價格過高的藝術市場的瘋狂之中。⁸

若藝術所指稱者不再或只是偽裝般朝向終極關懷，那麼，比商品還商品化的藝術將變成資本市場機制操奇計贏、奇貨可居之策略的標的物，市場價值將被擬像為藝術價值。在1996年發表的〈藝術的共謀〉("Le complot de l'art")中，波德里亞就認為，當代藝術以虛無宣稱虛無，空洞且無意義。但是，在市場機制的策略運作下，這種表面化反而被認為不可能是真正無效，藝術背後必定存在潛藏的秘密，不理解藝術的人會被追究無知。透過吹噓虛無而形成的內線交易邏輯，畫廊、美術館、批評家、消費者，乃至藝術家共謀藝術機制的整體運作。⁹對波德里亞來說，當代藝術被煞有其事地指稱為新的創作，然而，所謂的新，其背後之所指實空無一物，而只是被仿真為有其必要之衝撞與僭越的擬像產物。在藝術終結之後，當代藝術的基礎在於所有參與者心照不宣的默契感，即共同將虛無指認為新的這個共識，就像國王的新衣一樣。

四、藝術終結

1984年，丹托發表〈藝術的終結〉("The End of Art")，首度提出**藝術終結 (the End of Art)**之說，此文經過修改後收錄在1986年出版的《哲學對藝術的剝奪》(*The Philosophical Disenfranchisement of Art*)。在這篇文章中，再現、表現兩關鍵概念被用來分析前現代、現代的西洋美術發展階段。丹托認為，原則上，線性連續發展的進步模式僅適用於以不斷更新的技藝模仿知覺相等物的歷史階段。十九世紀末、二十世紀初之後，藝術家注重的是感情的表現，這使得藝術品之間無法以技藝的精湛與否進行比較，換言之，無法想像表現的連續性發展模式，因此，不再有理由將藝術理解為進步的歷史。關於表現概念所暗指的現代藝術階段，丹托以為，模仿被普遍承認為藝術本質的美學意識失去作用，各種現代藝術運動不斷提供關於何謂藝術的新認識。這種現象可理解為是藝術自我認識的發展過程，每個新的藝術潮流都需要某種**理論的認**

8 道格拉斯·凱爾納編，陳維振、陳朋達、王鋒譯，〈美學生產與文化政治學：波德里亞與當代藝術〉，《波德里亞：一個批判性讀本》(江蘇：江蘇人民出版社，2008)，頁291。

9 參閱：Jean Baudrillard, *The Conspiracy of Art*, pp. 25-29.

7 參閱：Jean Baudrillard, *The Conspiracy of Art* (New York: Columbia University, 2005), pp. 98-105.

識 (theoretical understanding)，事物越來越依賴理論才能做為藝術而存在。於此，借用黑格爾 (Georg Wilhelm Friedrich Hegel, 1770-1831) 所論絕對精神之發展乃自我認識的實現，現代藝術對藝術自身的各種理論認知，被視為藝術的自我認識與實現的發展過程。在自我意識形成之後，絕對精神進入哲學反思的階段。同樣地，在建構自我意識之後，藝術變成哲學，實際上也就終結了。¹⁰

早在 1964 年發表的〈藝術世界〉 ("The Artworld") 中，丹托已強調理論決定藝術的關鍵作用：

把某物看做是藝術，需要某種眼睛無法看到的東西——一種藝術理論的氛圍，一種藝術史知識：這就是藝術世界。¹¹

他所思考的問題圍繞普普藝術家沃荷 (Andy Warhol, 1928-1987) 在 1964 年提出的作品〈布瑞洛紙箱〉 (Brillo Box)，因為這件作品使人們無法單純從外觀以視覺去區分出做為藝術品的布瑞洛紙箱以及日常生活中在超級市場做為商品包裝的布瑞洛紙箱。簡言之，對視覺而言不存在差異的兩個對象，為何其中一個是藝術品，另一個卻不是。藉此，丹托想表明的是，藝術品的資格被確立的藝術識別或命名過程，與事物的外觀、物理屬性無關，或者說與視覺的生理機制無關，而是涉及某種看不見的東西，牽涉到外在於藝術品的東西，即決定著藝術觀念的生產、收受、分配的藝術機制。在 1998 年的《在藝術終結之後——當代藝術與歷史藩籬》 (After the End of Art - Contemporary Art and the Pale of History) 中，丹托提到，藝術品與單只是真實物件 (mere real things) 之間無需任何外觀上的差異，這點就是談論藝術終結的基礎。¹² 直言之，藝術不再被觀看，而是需要轉向思考為何單只是真實物件可以是藝術。在現實場域中，這種藝術理論氛圍仰賴做為社會子領域的整體藝術機制的獨立運

10 參閱：Arthur Danto, *The Philosophical Disenfranchisement of Art* (New York: Columbia University Press, 1986), pp. 81-115.

11 譯文出自筆者：“To see something as art requires something the eye cannot decri - an atmosphere of artistic theory, a knowledge of the history of art: an artworld.”, Arthur Danto, “The Artworld,” *The Journal of Philosophy* Vol. 61, No. 19 (1964): 580. 在此，丹托所強調的是整體的理論氛圍，是整個藝術領域的獨立運作，這與〈藝術的終結〉一文中所提對特定藝術運動的理論認識有所不同。

12 參閱：Arthur Danto, *After the End of Art - Contemporary Art and the Pale of History* (New Jersey: Princeton University Press, 1997), p. 13.

作去形塑。

如〈藝術的終結〉所示，在 1998 年的《在藝術終結之後——當代藝術與歷史藩籬》中，西洋美術發展也被區分為三個階段，分別是藝術時代開始之前、藝術時代、藝術時代終結之後。於此，丹托以瓦薩利 (Giorgio Vasari, 1511-1574) 的模仿理論與葛林柏格 (Clement Greenberg, 1909-1994) 的形式主義美學取代再現與表現兩關鍵概念，並且對照西方哲學的發展脈絡。他談到，笛卡兒 (René Descartes, 1596-1650) 的我思命題做為區分前現代與現代西方哲學發展的基準，可論及所謂自我時代開始之前與自我時代兩階段，哲學沉思的主要對象分別是客觀的外在世界，以及建構該世界的主觀意識結構本身。互為對應，前現代藝術是模仿外在自然世界，現代藝術的對象則是做為模仿的藝術自身，而為對模仿的模仿，即對模仿過程與手段 (如平面、對油彩與筆觸的意識、矩形等) 的模仿。這是主導前現代與現代兩階段歷史發展方向的大敘述 (master narrative)，其作用就像是一道藩籬，將不符合敘述規範即不具歷史意義的事物排除在外。在自我時代終結之後，哲學的語言學轉向使得「怎麼說」被認為是決定存在的關鍵，類似地，丹托以為，在藝術時代終結之後，對事物的闡釋才是賦予藝術資格的活動，不會再出現可靠、唯一的大敘述規範，歷史意義則失去參照價值，不會再有歷史藩籬。¹³ 綜言之，藝術終結意味藝術史的終結，大敘述主導藝術史發展的現象不復可能，無法再以所謂歷史意義，將特定藝術創作做為藝術時代的標誌。此外，由於日常事物已可成為藝術品，因此，歷史藩籬的撤銷同時意指生活與藝術之間藩籬的瓦解。

丹托所提藝術終結，借用黑格爾的絕對精神理論與沃荷的作品，說明前現代、現代理解藝術的模式已不再適用的歷史必然性。實際上，此說所衝擊者可說是追求藝術本質的美學意識。在藝術終結之前，主要以例示藝術本質的概念，定位所謂歷史經典作品，其作用是將某種特殊的美學意識普遍適用化、最終意義化。因此，丹托藝術終結之說，不是悲觀地指出藝術有如死亡一般不再發展，而是瓦解將某種特殊性賦予本質普遍性之美學意識，為任何事物皆可的當代藝術提出辯護，使不同區域、在地的特殊文化脈絡得以成為有意義的微型敘述，樂觀地迎向在藝術終結之後的多元創作面貌。

13 Arthur Danto, *After the End of Art - Contemporary Art and the Pale of History*, pp. 3-9.

五、藝術烏托邦的終結

1990年代，法國曾發生過一場關於當代藝術的論爭。時任高等美術學院院長的米肖，將這場論爭的始末整理後，於1997年出版《當代藝術的危機——烏托邦的終結》（*La Crise de l'art contemporain: Utopie, démocratie et comédie*）一書。當時，法國社會的文人雅士形成支持與反對當代藝術的兩個陣營，彼此為文互相攻訐，甚至演變為無的放矢的謾罵、政治意識型態的指控。反對陣營認為當代藝術枯燥乏味、弄虛作假、不需要藝術才華、不再具有批判性、純粹是市場的產物、公眾對其一無所知等，¹⁴米肖借題發揮，將這些激烈的攻擊看做是探討對當代藝術形成歧見的危機現象。

二十世紀以來，藝術創作的面貌發生天翻地覆的變化，面對當代藝術，已無法以過去的藝術思維進行理解。當沒有任何參照基礎時，何謂藝術這樣的問題就會被重新思考。米肖宣稱，當代藝術的危機並非意指藝術將無以為繼，不再有發展的可能性，而是當代藝術引起異議的現象意味**藝術表徵的雙重危機**，其一即涉及所謂**藝術的現代體系**。在西方，該體系出現於十八世紀，一方面，象徵藝術脫離手工藝的狀況，另一方面，形成如下關於藝術的理解：藝術是模仿、藝術是繪畫、雕刻、音樂、舞蹈、建築、詩，或者，藝術是追求成為美的事物等。基本上，這套體系制約著藝術概念的內涵，決定藝術所直接引起的任何聯想，至今仍可說是普遍的美學意識，強烈影響著對藝術的判斷思考。同樣重要的是，該體系也標誌著內行觀眾或一般公眾對作品的評論與收受獲得重視的現象。米肖以為，這意味著藝術進入公共領域，是向現代性過渡的開端。¹⁵然而，進入現代藝術時期，乃至整個二十世紀，卻可發現藝術不再是模仿的、美的，不再只是繪畫、雕塑、建築之類，關於藝術，共識般、定義般的本質見解逐漸不被提出與接受。直至當代藝術引發的論爭，其所謂危機的意義，可說是藝術的現代體系不斷遭受衝擊的癥候。然而，藝術的現代體系本身就存在許多問題，例如，若說藝術是模仿，或許可用來解釋繪畫與雕塑，但是卻不見得

14 參閱：伊夫·米肖著，王名南譯，《當代藝術的危機——烏托邦的終結》（北京：北京大學出版社，2013），頁22-31。必須一提，原書名應為《當代藝術的危機——烏托邦、民主與喜劇》，簡體中文譯本將副標題取為烏托邦的終結，應意在顯示該書對烏托邦理念終結的探討。此外，在1990年代法國發生的那場關於當代藝術的論爭中，前文提到的波德里亞就被米肖歸類到反對當代藝術的陣營。

15 參閱：伊夫·米肖著，《當代藝術的危機——烏托邦的終結》，頁170-173。

適理解詩與音樂。因此，如果該體系遭遇當代藝術的挑戰，或者說，當代藝術遭受非議，似乎就不是何等令人需要高呼危機之事，而只是呈現何謂藝術的結論始終未定的這種狀態。

實際上，支撐藝術的現代體系運作的理論基礎乃藝術自主性。一般而言，區分藝術與手工藝主要以實用與否為原則，然此美學意識並非自古皆然。在西方，這是由十八世紀出現的、以無涉利害性為核心概念的藝術自主性美學所確立。原屬手工藝的繪畫、雕塑、建築等活動獨立出來，被論述為自成一個名為藝術的集合。特別是，在1790年出版的《判斷力批判》（*Kritik der Urteilskraft*）中——闡述藝術自主性美學思想的經典著作之一，康德（Immanuel Kant, 1724-1804）提出審美判斷的普遍可傳達性，描述審美的品評與收受即自我在審美行為中與他者達致審美交往的可能性。¹⁶依此，康德宣稱，在現實場域中，藝術可做為精緻與質樸兩文化階層之間的橋樑，使最有修養者與較粗俗者兩階級情感互通、協調一致，從而得以可能建構合乎普遍人性的共同體。自康德之後，在藝術自主性的理念下，藝術開始被賦予社會使命，形成藝術烏托邦的想像基礎。據此，米肖提到，藝術烏托邦呈現一個交往與文

16 必須注意，就筆者所知，若嚴格以字面來看，無法確定藝術自主性語出何處。可以知道的是，就其內涵而言，藝術自主性源於十八世紀無涉利害性美學思想，意指藝術不涉及感官欲望的滿足，不涉及實用價值與道德價值的具現。基本上，與此相關的美學家計有夏夫茲博里（The Earl of Shaftesbury, 1671-1713）、莫里茲（Karl Philipp Moritz, 1756-1793）、康德（Immanuel Kant, 1724-1804）、席勒（Friedrich von Schiller, 1759-1805）等人。但最重要的還是康德，因為在《判斷力批判》中，關於審美判斷的四個契機的論述，確立藝術不涉及感性利害與理性利害的觀點，完善了無涉利害性美學思想的內容。因此，即便沒有使用藝術自主性的用語，一般而言，藝術自主性還是會被追溯到康德美學。例如，在1989年的文章〈康德與藝術自主性〉（"Kant and the Autonomy of Art"）中，哈斯金斯（Casey Haskins, ?-?）一開頭就提到："The autonomy of art' is sometimes used as a slogan for the view that works of art are devoid of any practical function and thus devoid, as works of art, of instrumental value. This view, traditionally, traced back to Kant's Critique of Judgment.", Casey Haskins, "Kant and the Autonomy of Art," *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 47, No. 1 (Winter, 1989): 43. 又如，在2017年的〈為藝術而藝術與無目的性——社會學與哲學之自主性概念的關係〉（"L'art pour l'art und Zweckfreiheit. Zum Verhältnis von soziologischem und philosophischem Autonomiebegriff"）中，季格穆特（Judith Siegmund, 1965-）認為：「審美判斷既不是知識，也不是道德判斷或行動，暗示了美學自主性。然而，對於審美判斷的這種特殊性，康德沒有使用自主性的字眼。雖然如此，藝術自主性的觀點……在此意義上仍走進了美學史。」（"Die Autonomie des Ästhetischen bedeutet hier implizit: Ästhetisches Urteilen ist weder Erkenntnis noch moralisches Urteilen bzw. Handeln. Jedoch verwendet Kant für diese Sonderstellung der ästhetischen Urteilen nicht das Wort Autonomie. Gleichwohl ist die Auffassung der Autonomie der Kunst ([...] in diesem Sinne in die Ästhetikgeschichte eingegangen.", Judith Siegmund, "L'art pour l'art und Zweckfreiheit. Zum Verhältnis von soziologischem und philosophischem Autonomiebegriff", in: *Autonomie der Kunst?*, hrsg. Uta Karstein & Nina Tessa Zahner, (Wiesbaden: Springer VS, 2017), p.98），譯文出自筆者。另外，還可參閱：蘇風銘著，〈藝術自主性的起源與發展〉，《2021 視覺藝術新視野學術研討會論文集》（嘉義市：國立嘉義大學，2021），頁14-32。

明的審美王國，通常被聯繫到同樣在十八世紀出現的、以自由與平等為訴求的公民烏托邦。然而，他認為，藝術烏托邦指向的是主體間互通的情感交往，並未涉及政治範疇的社會變革，其政治意義具虛幻性。當代藝術遭受非議的主要原因之一在於，藝術被認為是天生的社會黏合劑，應當實現其社會使命，然而，當代藝術的發展卻未符合這種想像。這就是藝術表徵的第二重危機，是當代藝術危機的深層內涵，對藝術促進社會整合與和諧的期待終究幻滅，即藝術烏托邦的終結。¹⁷

對米肖而言，將 1990 年代在法國發生的這場當代藝術的論爭，視為當代藝術的危機，最重要的意義不在於藝術無法定義造成互相攻訐，而在於對藝術的錯誤期待以致衍生離題的批判。換言之，若要切中要旨地評論藝術，需明白藝術烏托邦與公民烏托邦的聯繫乃十八世紀的人為設定，伴隨著藝術的現代體系或者藝術自主性的理念，才變成貌似普遍的美學意識。然而，實現美好的社會圖景並非藝術先天必要的嚴肅任務。於此，米肖以為，為藝術而藝術僅僅就是為藝術而藝術，不是為公眾而藝術。雖然當代藝術常被批評缺乏美感、沒有意義、不夠嚴肅、缺失信仰等，但仍逐漸被廣泛接納。因為，當代科技的發展日新月異，利用嶄新技術製作藝術當屬自然而然的傾向，同樣地，就像市場的供需趨勢一樣，也就存在合乎當代生活節奏的、新的審美體驗的需求。於是，在其著作的〈中文版後記〉中，米肖提議，無需過度期待藝術完成啓蒙個體、凝聚群眾的社會任務，甚或以此為前提批判藝術，而是去適應不斷更新的多媒體技術，發展一種關注感官愉悅的**審感**美學。¹⁸

綜言之，借當代藝術論戰，米肖所提當代藝術危機的論述，試圖置疑藝術自主性具現政治、社會意義之宣稱的必要性，或者說，質疑以社會總體變革的

17 參閱：伊夫·米肖著，《當代藝術的危機——烏托邦的終結》，頁 180-191。另外，康德提及藝術促進共同體建構的段落出現在《判斷力批判》第 60 節內容中。

18 參閱：伊夫·米肖著，《當代藝術的危機——烏托邦的終結》，頁 204、218。關於「審感」，在第 218 頁中，米肖提到：「從 1990 年代起，我們進入多媒體裝置的年代。藝術界毫不費力地接納了日益普遍的裝置，這一方面緣於審美的寬鬆，另一方面倚仗不斷發展的技術因素。身處 2012 年，我們可以說，當年對於藝術危機以及民眾對之拒斥的判斷已然結束。公眾毫不費力地接納了這些新的藝術生產，它們的運轉與日常生活中人們身在其中那些公共空間、商業空間和娛樂空間沒有什麼兩樣。在這些新裝置面前，需要一種新的審美體驗觀念：不再是賦予意義、啓蒙個體、凝聚群眾並指向未來，而是為觀眾提供審美愉悅，使之完全沉浸到整體體驗中去。我們從一種關注意義和信息的美學，發展到一種關注感官和愉悅的『審感』的美學。」在後記中，米肖並未展開關於「審感」的論述。但所謂「審感」似乎指，新媒體藝術以新技術所不斷開發的各種新型態審美體驗與感知。

政治烏托邦想像——無論或隱或顯——為批判前提，貶斥當代藝術的適切性。所謂藝術烏托邦的終結直指糾結於促進社會進化之政治意義的藝術的終結，於此，在藝術終結之後，藝術回歸其自主性，建構以藝術為本體，或者說為藝術而藝術的美感思維、創作實踐、理論批評，以切合當代生活的多元面貌，呈現藝術與生活的審美聯繫。

六、結語：藝術終結論考注

在關於藝術終結的四個版本中，波德里亞和丹托所論者可說是明顯的對照。前者可謂悲觀的懷疑主義，反之，後者為樂觀的多元主義。在波德里亞那裡，由於一連串外爆運動，自由、平等、民主、殖民與後殖民等現實議題早已被持續關注與推展，似乎不再存在需要僭越的對象，因此，當代藝術被認為是惺惺作態般宣稱需要僭越的僭越。這種藝術的內爆運動像是倒退著走向未來，雖然方向往前，但是卻回望著早已獲解放的一切，假裝仍有其需要衝撞的標的。以波德里亞所提仿真理論來看，在造假的擬像中，不再有真實或真誠的藝術，只有超真實的藝術，藝術已然終結。這正迎合矯託並偽作欲望的資本生產與運作的邏輯，所以，當代藝術被波德里亞理解為是市場機制的共謀產物，藝術領域中的行動者皆心照不宣地默認虛無的意義與價值。顯而易見，波德里亞式的藝術終結是極度懷疑、徹底不信任藝術的悲觀論調。

與之相反，丹托所提藝術終結之論述，其基礎為單只是日常事物本身成為藝術的可能性。與日常事物有關的生活脈絡被納入為何或如何這是藝術的思考，藝術終結所致歷史藩籬的撤銷，除了表示這是不是藝術及其後設規範不再有效——即沒有天生不是藝術的事物——之外，還意味這是不是藝術及其後設規範所形成的藝術象牙塔的瓦解，藝術與生活之間的隔閡被取消。實際上，這可解釋丹托將藝術終結設定在普普藝術而非達達主義的原因。例如，杜象（Marcel Duchamp, 1887-1968）的小便斗、晾瓶架等現成物作品，雖然也是日常生活用品，但是做為藝術，旨在試探何謂藝術。普普藝術的日常物件則像是在盛讚生活是藝術的轉化變形，並未試圖挑戰何謂藝術的邊界。總之，在藝術終結之後，藝術是敏銳呼應生活文化發展的前衛表現，全球化、在地化、女權、種族等各種多元議題，皆是可化為藝術表達的可能性。丹托式的藝術終結，沒有面臨藝

術即將結束的消極立場，反倒是樂觀迎向藝術煥發的全新起點。

可以發現，波德里亞與丹托像是位於意見光譜的兩端，以藝術終結的名義對光怪陸離、千奇百怪的當代藝術實然現象提出截然不同的立場觀察。相較之下，班雅明和米肖所論藝術終結，值得進一步考察。因為，他們關注的是為藝術而藝術即藝術自主性與政治、社會意義之間的聯繫，其論述皆嘗試以藝術終結的名義，提議藝術應然的發展方案，即藝術應為何而藝術。

在西方，藝術自主性起源於十八世紀的無涉利害性美學思想，其中最重要的奠基者就是康德。在《判斷力批判》中，他曾舉一經典例子說明何謂審美無涉利害性：

如果有人問我，我對於我眼前看到的那個宮殿是否感到美，那麼我雖然可以說：我不喜歡這類只是為了引人注目的東西，或者像易洛魁人的那位酋長一樣，在巴黎沒有比小吃店更使他喜歡的東西了；此外我還可以按善良的盧梭的方式大罵上流人物們的愛好虛榮，說他們把人民的血汗花費在這些不必要的物事上面；……人們可以對我承認這一切並加以贊同；只是現在所談的並不是這一點。我們只想知道，是否單是對象的這一表象在我心中就會伴隨有愉悅。¹⁹

在客觀感受上，宮殿因其規模宏大或富麗堂皇而令人嘆為觀止，這或許亦是其設計的目的。當然，亦可以主觀感受為判準而對眼前的這座宮殿不感興趣，因為其顏色、裝飾或風格等非個人所好。甚至，也可對這座宮殿嗤之以鼻，所持理由是建造的花費或許更應該用來增益人民福祉。然而，康德認為，審美判斷不涉及個人偏好、感官欲望的滿足、道德的判斷，簡言之，無關任何與生活產生利害聯繫的要求。藉此，藝術可被設想為是超越生活、超脫日常的實踐，以提供對社會與人類生存的深刻洞察，朝向建構比既存現實更為美好的烏托邦世界。

近幾年，在電子媒體上可發現一則關於土耳其的新聞。報導指出，土耳其新總統府於2014年落成，被稱為白色宮殿，斥資超過六億美元，是逾百年來世界上建成的最大宮殿。整座建築擁有氣派的外觀、奢華的內裝，據說，當夜幕降臨時，首都安卡拉的大部分居民都可以看見白色宮殿所亮起的燈光盛

19 康德著，鄧曉芒譯，《判斷力批判》（北京：人民出版社，2002），頁39。

景。但是，這座宮殿卻建在一個自然保護區的土地上，大量古木被砍伐，用來修建宮邸的花園。此外，報導還提到，在土耳其，每三個孩子就有兩個生活在赤貧狀態，超過兩百萬人口每天賺不到三英鎊。²⁰ 試想，康德來到二十一世紀，遊歷到土耳其的新總統府前，然後告訴我們，當問到眼前這座白色宮殿是否美時，無須考量自然環境被破壞的狀況或者當地社會的赤貧狀態，只須就建築藝術本身進行審美判斷與評價。一般來說，要認同其觀點應該多少會令人感到為難。若然如此，以無涉利害的藝術自主性為基礎所想像的藝術烏托邦，有其矛盾之處。實際上，早在1862年〈評波特萊爾的《惡之華》〉（"Charles Baudelaire: Les Fleurs du mal"）中，支持為藝術而藝術的作家史溫鵬（Algernon Swinburne, 1837-1909）就曾說道：「詩人的任務就是寫出好詩，而決不是去救贖時代或改造社會。」²¹ 若藝術以超離生活現實的方式完善自身，則藝術烏托邦理應與社會具體條件的改造無關，其如何具現對美好世界的期待於實際生活中不免令人置疑。

藝術自主性與政治、社會意義的聯繫，或者說，藝術的自主性和政治性兼容並存的論述，確有可議之處，這可視為班雅明與米肖發展藝術終結觀的基礎。只是，前者主張的靈光消逝指向排拒政治、社會功能的藝術自主性的終結，後者宣稱的藝術烏托邦終結則表明聯繫政治、社會意義的藝術自主性的終結。由此，兩者提出完全不同的藝術應然路線。對班雅明而言，在藝術自主性——透過機械複製技術——終結之後，藝術摒棄為藝術而藝術的純藝術出世形態，應該在政治、社會的變革層面發揮入世作用。對米肖來說，在藝術烏托邦終結之後，藝術則是擺脫沉重的社會使命，應該維護、堅持為藝術而藝術的純藝術審美形態，提供合乎當代生活體驗的感官愉悅。

如果終結被理解為結束、停滯，甚至死亡、死寂，那麼藝術終結就意指藝術不再有任何新的發展可能性，儘管一直有藝術品的生產事實。這就像波德里亞的仿真理論所說，令人眼花撩亂的當代藝術只是假性僭越的擬像創作，在

20 參閱：陸麗文著，〈6億美元打造總統府！土耳其總統府比美國白宮還大30倍〉，《Newtalk新聞》，網址：<https://newtalk.tw/news/view/2019-10-24/316309>（2022.2.26 瀏覽）。

21 譯文出自筆者：a poet's business is <presumably to write good verses, and by no means> to redeem the age and remould society.», Algernon Swinburne, "Charles Baudelaire: Les Fleurs Du Mal," *The Spectator* No. 1748 (September 6, 1862): 998.

藝術終結之後，銘記在藝術史上的將是後現代藝術的狂歡紀錄。如果終結被辯證地看做是另一個起點，那麼藝術終結就意味藝術進入另一個全新的領域。這就像丹托的藝術終結論所示，不再有大敘述規範阻止任何事物變成藝術，在藝術終結之後，藝術史是思考日常生活如何或為何轉化為當代藝術創作的理論檔案。然而，藝術理論氛圍只呈現藝術資格的授予背景，未提示面對藝術終結做為新起點時，藝術應該如何或為何應該如此藝術，這涉及到對藝術的期待，即期待藝術可以帶來什麼改變。於此，班雅明和米肖的藝術終結論提供兩個方向，其一是為政治、社會意義的實踐而藝術，另一是為藝術自身意義而藝術。若藝術的自主性和政治性無法兼容，則選擇前者，藝術將形同工具，成為講究實用成效與價值的手段，即便所謂政治、社會意義的實踐指向自由、平等的終極關懷，未聯結特定意識形態；選擇後者，藝術將絕緣於朝向終極關懷的烏托邦建構，藝術象牙塔不會由於日常轉化為藝術的可能性而塌陷，仍會存在一堵高牆立於藝術與生活之間，遑論任何實質意義的介入參與。這個抉擇涉及是否放棄藝術自主性這個難題，在藝術終結之後，藝術究竟應為何而藝術。如果終結不全然表示結束或死滅，而是還指向新的歷史開端，那麼這個藝術應然的疑問不應該被忽略。↵

參考書目

中文部分

- 伊夫·米肖著，王名南譯，《當代藝術的危機——烏托邦的終結》，北京：北京大學出版社，2013。
- 康德著，鄧曉芒譯，《判斷力批判》，北京：人民出版社，2002。
- 陸麗文著，〈6 億美元打造總統府！土耳其總統府比美國白宮還大 30 倍〉，《Newtalk 新聞》，網址：<https://newtalk.tw/news/view/2019-10-24/316309>（2022.02.26 瀏覽）。
- 華特·班雅明著，莊仲黎譯，《機械複製時代的藝術作品：班雅明精選集》，臺北市：商周出版，2019。
- 道格拉斯·凱爾納編，陳維振、陳朋達、王鋒譯，〈美學生產與文化政治學：波德里亞與當代藝術〉，《波德里亞：一個批判性讀本》，江蘇：江蘇人民

出版社，2008。

蘇風銘著，〈藝術自主性的起源與發展〉，《2021 視覺藝術新視野學術研討會論文集》，嘉義市：國立嘉義大學，2021，頁 14-32。

外文部分

- Algernon Swinburne, "Charles Baudelaire : Les Fleurs Du Mal," *The Spectator* No. 1748 (September 6, 1862) : 998.
- Arthur Danto, "The Artworld," *The Journal of Philosophy* Vol. 61, No. 19 (1964): 571-584.
- Arthur Danto, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*. New York: Columbia University Press, 1986.
- Arthur Danto, *After the End of Art – Contemporary Art and the Pale of History*. New Jersey: Princeton University Press, 1997.
- Casey Haskins, "Kant and the Autonomy of Art," *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* Vol. 47, No. 1 (Winter, 1989): 43-54.
- Heinz W. Puppe, "Walter Benjamin on Photography," *Colloquia Germanica* Vol. 12, No. 3 (1979): 273-291.
- Jean Baudrillard, *L'échange symbolique et la mort*. Paris: Gallimard, 1976.
- Jean Baudrillard, *The Conspiracy of Art*. New York: Columbia University, 2005.
- Judith Siegmund, "L'art pour l'art und Zweckfreiheit. Zum Verhältnis von soziologischem und philosophischem Autonomiebegriff," in: *Autonomie der Kunst?*, hrsg. Uta Karstein & Nina Tessa Zahner, Wiesbaden: Springer VS, 2017, pp. 87-104.
- Rainer Rochlitz. *The Disenchantment of Art: The Philosophy of Walter Benjamin*. New York: London, 1996.
- Walter Benjamin, "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit," *Walter Benjamin Gesammelte Schriften* I.2. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974.