洪儀真，2017，〈亞瑟・丹托「藝術終結後」美術館屬性轉變的理論再思：以 1993 年惠特尼美術館雙年展為例〉，《南藝學報》14：65-91

亞瑟・丹托「藝術終結後」美術館屬性轉變的理論再思：以 1993 年惠特尼美術館雙年展為例

Rethinking Arthur Danto's Analysis of the Changing Nature of the Modern Museums According to His Theory of "After the End of Art" : Whitney Biennial 1993 as an Example

洪儀真* **Yi-Chen Hong**

摘要

1964 年，美國哲學家丹托（Arthur C. Dant）撰寫〈藝術界〉（The Artworld）一文，思辯普普藝術家安迪・沃荷（Andy Warhol）同年作品布里洛箱子（Brillo Boxes）所爆發的爭議：究竟這些放置在美術館的箱子，與擺置在賣場裡的同一款式箱子有何不同？外觀上兩者無異，但為何前者是藝術作品，後者卻只是日常用品？此作品刺激丹托對藝術的本質進行嶄新而長期的哲學思考。二十年之後，他提出「藝術終結」的概念，但並非意味著藝術之死，而是宣稱現代主義興起後，傳統藝術史的宏大論述已不復存在，然而在當代藝術發展的過程中，現代主義藝術評論模式奉為圭臬的純粹性，也同樣逐漸被消解，探索藝術本質意義的責任也從此交給了哲學，藝術歷史在此意義下已告終結。當代藝術被丹托界定為後歷史的藝術（Post-Historical Art），不再需要擁有任何可以被觀看的物件，美術館空間展示的作品，可以看起來像是任何一樣物品，只要存在著其藝術哲學或理論，亦即丹托所謂的「物件幾近零，理論無限大」。九Ｏ年代起展出如是作品的主流美術館，皆遭到巨大的抨擊跟不諒解，其中以 1993 年惠特尼美術館（Whitney Museum）策劃的雙年展是其中一項典型，也是惠特尼雙年展開啟以來引起最大爭議的一回。由於藝術品屬性的轉變，引發美術館的角色隨之變遷。這一方面意味著藝術定義的改變，改寫了當代美術館的體質；另一方面，也改寫了策展人的屬性、以及藝術與公眾的關連方式。然而，是否如丹托所述，藝術終結後，藝術品和公眾的關係不再以「美」或「形式」為主，而是以「參與介入」（engagement）來定義彼此之間的新關係？是否藝術品物件本身的重要性真的消解到幾近零的地步，而作品的理論被賦予的意義則無限重大？本文整理了丹托藝術終結論的要義及

其對於藝術本質定義思考蹤跡，並以丹托論述脈絡下堪稱典型的 1993 年惠特尼雙年展作為分析的具體對象。

關鍵詞：亞瑟・丹托、藝術終結論、後歷史藝術、1993 年惠特尼雙年展

* 洪儀真，東海大學社會學系兼任助理教授。

Yi -Chen Hong, Adjunct Assistant Professor, Department of Sociology, Tunghai University.

Abstract

American Philosopher Arthur Danto published his famous article “The Artworld” in 1964, a reflection on the social disputes with Andy Warhol’s “hard work” , the Brillo Boxes, which were exhibited in the same year. A grand aesthetic puzzle occurred to this analytic philosopher’s mind: why an object gets its identification as an artwork when there is no difference in appearance between such object and another ordinary thing? Since then, Danto started a long journey of figuring out the definition of art’s true nature—a definition of art’s nature which can include all the artworks in the whole history art. Danto proposed the conception of the end of art twenty years after his publication of “The Artworld”. Such an idea doesn’t mean the death but the end of the mode of grand narration in the art history after the rise of modernism. But the purity of form highlighted by the modern art critics was also abandoned by the post-modernism. The philosophy took over the role of defining the nature of art, which resulted in the end of art according to Danto’s theory. Contemporary art is renamed as Post-Historical Art by Danto, who found finally a definition in broad sense of art, without excluding those odd artworks in the postmodern or contemporary era: the “theory” stands an essential position to define an object as artwork instead of a common thing. Besides, Danto claimed that the nature of the modern art museum was changed in correspondence with the changing nature of artworks since the modernism occurred. The relation between the art museums and the public rested no longer on the exhibition of beauty and form, but on the exhibition of social engagement of artist. This study takes the example of the Whitney Biennial in 1993 to rethink Arthur Danto’s theory, an example that he took as a typical and initial one responding to his theory of after the end of art.

Keywords: Arthur Danto, The End of Art, Post-historical art, Whitney Biennial 1993

-



> 不管藝術是什麼，總之它不再以觀看（to look at）為主。也許可以凝視（to stare at），但主要不是觀看。
>
> ——Arthur C. Danto

壹、亞瑟・丹托的藝術終結論

美國分析哲學家暨藝術評論者亞瑟・丹托（Arthur. C. Danto, 1924-2013）在 1964 年發表了〈藝術界〉（The Artworld）一文，反思安迪・沃荷（Andy Warhol, 1928-1987）同年作品布里洛箱子（*Brillo Boxes*）對於藝術本質定義所造成的搖撼，以及藝術理論的存在對於現代主義以降的藝術作品之重大性。[1]二十年之後，丹托發表了〈藝術終結論〉（"The End of Art"）一文，宣告藝術歷史的終結，引起極大的爭議與回應，蘭格（Berel Lang, 1933-）在同年集結了數篇論文，連同丹托的論文，出版了《藝術之死》（*The Death of Art*）一書，不少學者針對丹托的論點提出積極回應與批評。[2]事實上，丹托並非八〇年代唯一提出藝術終結論的學者，更非史上第一位提出相關概念的學者：諸如黑格爾、海德格，皆處理過藝術終結論的相關課題。[3]丹托後續的著作，仍環繞著藝術終結論的概念而發展，包括 1984 年〈哲學對藝術的剝奪〉，以及 1986 年的〈藝術、進化和歷史意識〉。[4]其論述引起的評論繼續燃燒到九〇年代：1993 年的《丹托及其評論者》（*Danto and His Critics*）和 1997 年的《藝術終結及其超越》（*The End of Art and Beyond*）兩本書收錄了來自各方的批判與回應。丹托本人在 1997 年則出版《在藝術終結之後》（*After the End of Art*），對於早先的藝術終結論做了更完整的補充，並且以具體的現代主義藝術與當代藝術作品及情勢佐證其理論。2003 年所出版的《美的濫用》[5]（*The Abuse of Beauty*）中，明確打破「藝術就必須是美」的概念，分析離經叛道的前衛藝術對於美的徹底棄絕。然而前衛藝術的離經叛道，「卻是在哲學上邁出一大步，顯示美無關乎藝術概念」。[6]過往藝術概念論述已經分崩離析、既有的藝術定義無法解釋怪異的新作品，丹托認為我們必須重新為藝術進行，以涵

---

[1] Arthur C. Danto, "The Artworld," *The Journal of Philosophy*, 61(19) (1964) : 571-584.

[2] Arthur C. Danto, "The End of Art.," in *The Death of Art*, Ed. Berel Lang (NY: Haven Publishers, 1984), 5-35.

[3] 例如，德國藝術史學家貝爾丁（Hans Belting）在 1983 年曾出版《藝術歷史的終結？》（*Das Ende der Kunstrgeschichte? Munich: Deutscher Kunstverlag*, 1983），後來貝爾丁在 1995 年的修訂版中，拿掉了原標題中的問號，書名改為《藝術歷史的終結：十年修訂版》（*Das Ende der Kunstrgeschichte: Eine Revision nach zehn Jahre*, Munich: Verlag C.H. Beck, 1995）。義大利哲學家 Gianni Vattino 在 1988 年出版的《現代性的終結：後現代文化中的虛無主義與詮釋學》一書中，也有一章名為〈藝術的死亡或沒落〉（The Death or Decline of Art）。

[4] 這兩篇文章連同〈藝術的終結〉，都收錄在《哲學對藝術的剝奪》（*The Philosophical Disenfranchisement of Art*）一書。

[5] 中譯本原依照英文書名譯為《美的濫用》。然而在 2008 年，出版社因為遺憾讀者「似乎沒有發現它（這本書）」，而將書名改為《換一種眼光看美》，希望讀者能瞭解此書的價值。

[6] 亞瑟・丹托（Arthur C. Danto），鄧伯宸譯，《美的濫用》（臺北：立緒出版社，2008 年），頁 23。

蓋有可能成為藝術作品的每件東西。但是這份定義必非隨時可以立下，而是必須「當藝術的發展終結，我們才可以成功地給藝術下本質的定義」。[7]

貳、丹托藝術終結論的意涵及藝術的構成要件

丹托不只一回強調，藝術的終結是「結束」（end）而非「停止」（stop），後者意味著所有藝術作活動停止、消失，亦即藝術全面的死亡，前者則意指一個階段的告終，例如現代主義以前的藝術史大敘事（grand narrative）模式已面臨終止。此外，藝術開始以哲學的方式來思考自身的本質，這就是他所謂哲學對藝術的剝奪。若以年代時期來說明的話——雖然他強調很難以任何一個確切的年代標示藝術「開始」終結了。然而丹托仍舊提出藝術終結的發生大約是一九六〇年晚期以後的事，[8]其實就是安迪・沃荷的布里洛箱子問世之後。筆者整理丹托於 1986 年《藝術的終結》（即《哲學對藝術的剝奪》）以及 1997 年《在藝術終結之後：當代藝術與歷史藩籬》裡對於藝術終結概念的說明，或說「後歷史藝術」，[9]至少可分為三大範疇、共計十點的意涵：

表 1、丹托定義下的「藝術終結」意涵

【一、對藝術／藝術物件的思考】

1. 當藝術發展出自我意識，對自身提出真正的哲學問題：開始探詢「藝術是什麼？」的問題。
2. 當藝術提升到哲學式的自我反省，開始思考藝術與實物（real things）之間的差別，並以其作品進行此探詢。
3. 關於「藝術是什麼？」的問題，藝術本身無法回答，必須以哲學形式進行思考，因而必須交棒給哲學。而交棒給哲學之後，藝術就此終結了，但藝術創作從此也自由了。[10]

[7] 梁光耀，《藝術終結：論丹托的藝術哲學》（臺北：五南出版社，2013 年），頁 123。

[8] 然而丹托在《藝術終結之後》這本書提及這一點時，是以一種近乎口語的口吻而非學術定義的方式，但是可以總結出約莫是現代主義藝術「玩完」了的時候。

[9] 相對於「後現代」這一類定義難以明確的概念，丹托選擇從歷史及藝術史的脈絡中使用「後歷史」一詞。尤其此時已經沒有大一統的敘述系統來主導藝術的創作發展。事實上與前兩個概念並無根本上的抵觸，但較能呼應藝術「終結」的歷史階段性意涵。參見亞瑟・丹托（Arthur C. Danto），林雅琪、鄭惠雯譯，《在藝術終結之後》（臺北：麥田出版社，2004 年），頁 39。

[10] 丹托表示，對此哲學問題有興趣的藝術家可自行進行探索，或由哲學家設法提供答案。參見亞瑟・丹托，《在藝術終結之後》，頁 171。

【二、後藝術(post-art)、後歷史藝術或哲學的出場】

4. 藝術史大敘事（大型論述）的終結，不再有單一敘事模式。
5. 藝術故事（藝術史）結束，卻有更多的故事被敘說。
6. 不再存在任何特定客觀結構的藝術風格。
7. 沒有一種藝術形式比其他藝術形式更偉大、更正確，或更具歷史命定地位。
8. 根基於「藝術應該是什麼？」的藝術評論形式不復存在。

【三、後藝術發展的後果】

9. 所有東西都可能成為藝術。
10. 原先位於歷史藩籬（the pale of history）之外的藝術能獲得認可與接納。

關於第一項從「藝術／藝術物件的思考」中導引出的藝術終結定義，除了丹托詮釋的版本之外，藝術終結尚有反藝術或廢除藝術之意，[11]如達達主義對藝術的反對與消滅，是對於過往藝術的取消與摧毀。另一個藝術終結的意涵是根據特定的審美價值，在面向現代主義以降的各種脫離傳統美學價值的藝術作品時，認為這一類的藝術是不符合審美價值與藝術意涵的。例如古斯德（Donald Kuspit, 1935-）在其《藝術終結》（*The End of Art*）裡指出：「所謂藝術終結，即從高級藝術(high art)到非藝術的退步——或許還可加上一句：藝術的後現代終結。」[12]古斯德的判準並非價值中立的審美觀點，對於「藝術」一詞有既定的準則，亦即高級藝術的內涵。凡是不符合高級藝術的作品、淪於娛樂、喪失藝術之所以成為藝術的審美因素之作，都促成了藝術的終結。對古斯德而言，杜象不啻對於審美進行毀謗，只是在藝術掩蓋下的自我表達和自我鏡象罷了。第二項「後藝術／後歷史藝術或哲學的出場」，若以對於藝術史發展模式的解釋看來，丹托對於藝術終結的詮釋，乃是關連到藝術史傳統大敘事模式的終止，之後繼續發展的是後歷史的藝術模態。丹托自己也在〈藝術終結〉一文中提出解釋藝術發展的不同理論模式，其中黑格爾的理論在他看來最能充分解釋藝術的發展。

黑格爾在其《美學》當中將藝術發展階段劃分為象徵型、古典型與浪漫型藝術。在象徵階段時，藝術的意義與形象之間並未充分的關連與契合，由於理念在象徵型藝術裡得不到充分的顯現，因此象徵型藝術逐漸解體，進入古典型藝術，最具代表性的便是希臘的雕塑。在這個階段裡，內容和形式達成完美的統一，成了一個自由的整體。然而，藝術有限的外在感性形式，還是束縛了理念的發展，因此古典藝術仍舊難免解體之命運，逐步邁向

[11] 梁光耀，《藝術終結：論丹托的藝術哲學》，頁 14。

[12] 卡斯比特（Donald Kuspit）著，吳嘯雷譯，《藝術的終結》（北京：北京大學出版社，2009 年），頁 14-15。

浪漫型藝術。然而浪漫型藝術正是黑格爾理論中藝術終結的階段，浪漫型藝術以主體的內心世界為主要訴求，看輕形式，最終內容壓倒了形式，精神壓倒了物質，仍舊處於形式與內容的失調。因此，浪漫型藝術最終也將解體。黑格爾對於藝術終結的定義是屬於徹底的終結意涵：因為藝術最終要讓位給宗教，其黃金時代一去不復返，造成藝術自身的解體，宗教再讓位給哲學，人類精神的發展終止於哲學所認識到的絕對。同樣是涉及藝術對哲學的讓位，兩人的理論卻處於極其不同的脈絡：黑格爾式的讓位給哲學意指藝術「無法成為理念充分展現自身與認識自身的憑藉」，丹托式的哲學對藝術的褫奪，則是因為藝術無法對自身為何的命題進行思考，必須交由哲學來執行，後歷史的藝術正是環繞著對於藝術自身定義的思考而進行創作，每一件作品都是一份嘗試性的回答。

海德格在〈藝術作品的本源〉一文中亦曾探討過藝術終結的問題，但是不同於黑格爾的理論，海德格以「此在」（Dasein）的基本本體論，作為重新定義藝術本質的哲學觀，並且將藝術定義為「一種真理發生的方式，存有者的真理自行置入藝術作品之中，揭示了存有者的真理」。而藝術終結在海德格看來，並不是藝術失去了揭示存有者真理的能力與使命，而是因為藝術考察向來重視作為體驗者的主體，如此的美學傳統過於重視藝術創造者和體驗者的主體性，忽略了藝術作品本身的價值，也遺忘了存有者之存在意義。於是，藝術也忘了自身的使命。傳統意義上以「人」為出發的美學，在這裡從根本上轉換成以「物」作為出發的美學。[13]以此看來，藝術的終結在海德格的論點中，並非是一種必然的結果：若人類能夠重新讓藝術揭示存有者的真理，使之成為去蔽／無蔽的狀態，還原存有者的本真樣態，那麼藝術的重生復甦之路是能夠期待的。海德格的藝術終結論思路按照我們的分類中，比較傾向於從「藝術／藝術物件的思考」出發，並且巧妙打破主／客體在藝術上的二元對立關係：真理在藝術當中的發生，並非是單方的創作／鑑賞主體或藝術客體所能促成的。然而，海德格理論中的主體，因為主觀性的投射而導致存有者存在樣態的遮蔽，亦即審美對象因著人的自我投射而成為主觀意志的幻象，[14]若要去蔽，主體似乎難免遭受某種懸置，此一論點的意義顯然在理論層次上大於現實的意義，如何在現實當中避開主體及其體驗，並同時能透過藝術完成存有者之真理的去蔽以及再生之路，多少是匪夷所思的。若是如此，藝術的終結是否能成立，是否應成立？藝術終結後的再生又如何可能？

李歐塔（Jean-François Lyotard, 1924-1998）的後現代理論也能呼應丹托第二項藝術終結論意涵：「後藝術（post-art）、後歷史藝術或哲學的出場」。兩者相同的是，皆強調後現代時期裡多種解釋的並存，每種解釋都不能被他者同化，是屬於「異爭」（différend）的

[13] 劉成紀，〈什麼是審美體驗：海德格爾的藝術終結論與審美體驗理論的重建〉，《中州學刊》第 5 期（2006 年），頁 284。

[14] 同上註，《中州學刊》，頁 285。

狀態。是一種對抗現代性極權主義的一種異教主義。[15]不盡相同的是，諸如先鋒派（前衛主義）等逃脫優美美學的作品，[16]不少人認為這一類的作品標示著藝術之死，丹托某種程度而言亦然，只是他採取的是藝術史「終結」而後歷史藝術開始的觀點。然而李歐塔認為先鋒派並不代表了藝術的死亡，他對藝術死亡的定義是：「**當表現成為概念化的再現，當表現代換了被表現者。當被表現者因而不再來到表現中時，藝術會死亡**」，對他而言藝術終結的焦慮是一種美學危機，這種危機不啻一種「同一性的危機」，建立在以同一性為原則的概念化基礎上。然而先鋒派藝術並非只是唯形式的，他們只是認可了各種形式的權利，解放了表現的規則和形式，成為不斷變化與挖掘的遊戲。[17]對李歐塔而言，真正讓藝術走上終點的是一種極端的再現藝術，亦即以照相為代表的藝術工業，反之，先鋒藝術是對於這種危機的見證和反抗。[18]相較之下，李歐塔對於藝術死亡或終結的定義，更著重在表現與被表現者在新型藝術當中的關係，以及新型藝術所代表的微邏輯或小敘事，是否能隨時於「此處—現在」的新鮮「發生」，捍衛「發生」自身，以抵抗元敘事、平面化的同一性和極權。

最後，就後歷史藝術的後果而言，丹托對藝術終結之後的結果分析，顯然採取的是單線發展、前因後果的模式，即使藝術史前期的模仿期。至少到馬內或印象派之前，以模仿為主軸的歷史或多或少呈現一種直線發展的路徑，然而。即使現代主義以降的藝術，以「自我界定」、「自我反省」原則取代了模仿原則，但是丹托並沒有清楚證明這條自我界定的發展路線為何是單線的？從十九世紀末以降的各個現代主義藝術流派屬性的分析中我們可以得知，單一的線性觀並無法貫穿諸如達達主義與抽象表現主義等同中有異的眾風格。此外，「所有東西都可能成為藝術」的結論，仍無法令人全然信服，即使丹托提出了物件仍須要「理論」及「意義的體現」等基本構成要件，才能使物件具有藝術品的資格（請參考表 2），但是傳統的審美元素究竟如何盤旋在後歷史的藝術準則中，以及藝術品的內在審美價值是否在後歷史時期真的全盤蕩然無存？這些疑問，從例如具像繪畫在抽象主義發展鼎盛之後，仍進行某種復甦的歷史事實中，得到了某些解釋。我們並不否認後歷史時期當中，任何意想不到的物件都有成為藝術品的潛力，但是更重要的或許不在於指出這籠統的現象，而在於掌握使藝術品資格真正兌現的具體的條件。藝術社會學者如迪基（George

[15] 朱立元、張德興等，《西方美學通史，二十世紀美學（下）》（上海：上海文藝出版社，1999 年），頁 766-767。
[16] Lyotard, Jean-François, *The Inhuman : Reflections on Time* (Cambridge : Polity Press, 1991), 125-127.
[17] 李歐塔將如此的諸形式的並立稱為「微邏輯」，有別於以同一性為原則的概念化過程的「元敘事」，該敘事把某一個特定的出發點當作整體的出發點，成了一種同一性的平面。參見朱立元、張德興，《西方美學通史，二十世紀美學（下）》，頁 789-790。
[18] 朱立元、張德興等，《西方美學通史，二十世紀美學（下）》，頁 790；Lyotard, Jean-François, *The Inhuman : Reflections on Time*, 121-124.

Dickie, 1926-）嘗試從體制（institution）著手解釋藝術界裡藝術品資格的賦予機制，以社會學的進路部分回答了這份疑惑，然而仍有待進一步辯證，藝術品的內在美學價值，與外在權力體制的運作，兩者對於藝術品資格的認定上所扮演的關鍵性各自為何，又如何相互影響。

至於藝術本質的定義，擅長分析哲學的丹托在其不同時期的著作中略有差異，但並無明顯的前後矛盾或大幅更改。筆者對此的相關整理，主要根據梁光耀《藝術終結：論丹托的藝術哲學》一書，[19]並且再補充丹托《藝術是什麼？》（*What Art Is ?*）的定義，將其原典中藝術的構成要件整理如下：

表 2、丹托不同時期著作對藝術本質的定義

年代	丹托著作	藝術本質／藝術的構成要件的定義
1964	〈藝術界〉 （The Artworld）	・ 藝術的非外顯性質是理論 ・ （藝術之所以為藝術是因為有理論支持）
1981	《尋常物的嬗變》 （*The Transfiguration of Commonplace*）	・ 主題（談及某些事物）[20] ・ 對主題展示出態度或觀點（有一種風格） ・ 使用了省略的技巧（通常是隱喻性的） ・ 邀請觀眾參與填補省略所失去的地方 ・ （可稱為「解釋」） ・ 作品及其解釋都需要藝術—理論的脈絡 ・ （脈絡就是由歷史出現的理論背景）
1997	《在藝術終結之後》 （*After the End of Art*）	・ 關於某物（about something, aboutness） ・ 體現其意義（to embody its meaning）
2007	《美的濫用》 （*The Abuse of Beauty*）	・ 表現某些東西 ・ 具有語用學（pragmatic）特質（有別於語意學 semantical 特質，語用學特質是要讓觀看者對作品所有表達的東西產生這種或那種的感受。）
2013	《藝術是什麼？》 （*What Art Is ?*）	・ 意義 ・ 體現意義 ・ 觀者的詮釋

[19] 亦即本書中第四章第二節〈丹托的藝術定義〉，以及第六章第三節〈審美性質和評價的關係〉裡對於丹托後期作品《美的濫用》（*The Abuse of Art*）中藝術定義的評述。

[20] 關於丹托在《尋常物的嬗變》中對於藝術本質的定義，梁光耀主要參考的是 Nöel Carroll, “Essence, Expression, and History,” *Danto and His Critics* (Chichester, West Sussex, UK ; Malden, MA : Wiley-Blackwell, 2012), 80.

對於藝術嘗試進行本質上的掌握與定義，向來是危險而吃力的，丹托也自知這一點。然而，他從未放棄給予藝術一個包山包海的定義，尤其是能涵蓋他所謂藝術終結之後的後歷史時期藝術。為了進一步釐清給予藝術本質上的定義，丹托在《藝術終結之後：當代藝術與歷史藩籬》書中的最後一章，提出了對於本質（essence）兩個層面的意涵：「一為某詞指稱之事務的類別，二為該詞內涵的屬性特質。如果以解釋詞義的傳統方式來講，即外延意義（extensionally）及內涵意義（intensionally）」。[21]以此雙面層次看來，藝術的外延意義具有超高的異質性，特別是在現代，更尤其是在杜象的小便池與安迪・沃荷的布里洛箱子出現以後，藝術品作為一個詞彙的外延意義，就變得更為異質了。然而，丹托不受到這超高異質性的影響，因為他清楚認定這是屬於藝術的外延意義而非內涵意義層面，也藉此批評許多人因為不當地以外延意義作為定義藝術本質的基礎，因而會認為藝術品不可能具有一組定義清楚的屬性。丹托對於藝術本質的掌握，更尤其立基在藝術這個詞彙的內涵意義。[22]職是之故，他才能嚴正界定自己的藝術定義全然是本質主義的。[23]從表 2 筆者整理丹托歷年對藝術本質定義的比較上可看出，他企圖海涵一切歷史階段的藝術以找出最基本的藝術定義，然而這樣的嘗試，得出的卻只能是極其寬廣而含糊的定義。若非如此，如何能涵蓋諸如杜象及安迪・沃荷等古靈精怪的作品呢？然而這也是為何丹托堅持要等到藝術終結之後，才是為藝術的本質下定義的最佳時機：若僅以現代主義藝術以前瓦薩里（Giorgio Vasari, 1511-1574）或貢布里希（E.H.Gombrich, 1909-2001）等人那一類帶有歷史進步觀的模仿原則來定義藝術，或是以現代主義重視純粹性、形式與藝術媒材（尤其是繪畫）的特殊性來定義的話，就無法包容當代藝術的多樣性了，後者被丹托稱為後歷史時期藝術（post-historical art），拋棄了模仿／再現原則、「美」的原則、「形式」原則，不再有單一創作原則與歷史客觀結構。

事實上，從五Ｏ年代以降，英美哲學界對於藝術定義的爭論從未休止。明顯的觸媒是韋茲（Morris Weitz, 1916-1981）對於藝術本質論的主張，他 1956 年發表的論文〈理論在美學中的角色〉中，倡議藝術作為一個概念，並不受到本質性定義的影響，我們無法說整體的藝術品擁有共同本質。[24]美學界不少學者認為如此切斷藝術本質的追求，未免過於斷然，因而繼續尋求更契合的藝術本質定義，戴維斯（Stephen Davies, 1950-）將這些爭論整理在《藝術諸定義》（*Definitions of Art*）一書中，並區分為功能性的（functional）與程

[21] 丹托舉出很清楚的例子來說明這兩種意義的差別，例如：「哲學家」一詞的內涵意義是「愛智慧之人」、「明智」的等等，外延意義則是蘇格拉底、柏拉圖等等。

[22] 亞瑟・丹托，《在藝術終結之後》，頁 269-270。

[23] 丹托所謂的本質主義，是指以正統哲學的嚴謹態度，通過所有必要且充分的條件後所產生的定義。

[24] 斯蒂芬・戴維斯（Stephen Davis），韓振華、趙娟譯，《藝術諸定義》（南京：南京大學出版社，2014 年），頁 5、75。

式性的（procedural）[25]兩大派別，有別於丹托分析哲學式的本質掌握。功能主義者認為藝術品應具備獨特的藝術功能，如引起審美經驗、情感的表達等等。程式性或說程式主義的主張，則認為藝術作品是根據相應的規則和程序而被創造出來。韋茲對於藝術本質性定義的否決，實際上引發學界將藝術定義的關注焦點，從作品固有的、內在的屬性，轉為聚焦於藝術作品和其他事物的外部關係上——無論是藝術的功能，還是藝術的程序。殷曼楨在描繪當代美學的新特徵時，也認為現今美學研究已經從傳統的藝術品本體論的「內結構分析思路」，轉為對藝術品資格及其與外在文化結構之間關係的「外結構剖析」，當代美學的走勢出現的新特徵，可說是「程序性」、「歷史性」與「文化性」。[26]無論是戴維斯或殷曼楨的觀點，皆可發現當代美學對於藝術本質的探索，已出現某種「社會學轉向」——即使社會學殊少用「本質」一詞來定義社會事實或現象。若我們改用另一種較符合社會科學語彙，並且不失戴維斯本意的說法，或許可以說，當代美學對於藝術「構成要件」的探索，已進入某種社會學意涵的走勢，這無疑是藝術社會學發展的助力之一。相形之下，丹托以分析哲學方式企圖涵蓋有史以來的藝術皆適用的本質定義，似乎不免只能得出籠統的結論。我們不能說他的結論有誤，只是難免有欠缺飽滿之感。社會學式的藝術定義追尋，補足了現實生活層面藝術以其功能而存在於社會的事實，並以實證來考察藝術資格取得的程序，顯得更為具體可信。然而，誠如本文前述，這些外部實存理由的考察固然具體，卻同時也不免忽略了藝術內在質性及美學要素在藝術品取得資格時發揮的作用：如何發展出兼顧藝術的自我生成與社會構成的整全分析路徑，向來是藝術社會學面臨最艱鉅的挑戰。

參、藝術終結後美術館屬性的轉變

一、藝術史敘事樣模的三階段論

丹托藝術終結的藝術理論，在論及藝術史哲學時，有著明顯的三階段歷史分野：（一）現代主義之前，以瓦薩里及貢布里希之模仿技巧進步史觀的「模仿時代」，以及（二）現代主義打破仿真原則、重視藝術特質本身的彰顯、企圖卸下藝術過去作為再現工具的命運，還原藝術本身成為目的，並且重新定義藝術的現代主義「意識型態」階段。最後，（三）現代主義之後，將使命交棒給哲學的藝術終結時代，亦即「後歷史時代」，換言之也就是

[25] procedural 簡體中文譯成「程式性的」，建議針對臺灣讀者也可譯為「程序性的」。

[26] 「歷史性」指的是根據某些歷史關係來界定藝術，從歷史中尋求藝術的合法性，以及藝術品的資格如何依賴於傳統。「文化性」則在於突出藝術品是人工製品，有別於自然物的存在，並且具備文化意涵。參見殷曼楨，《「藝術界」理論建構及其現代意義》（北京：社會科學文獻出版社，2009 年），頁 69-71。

包括後現代藝術的當代藝術階段。[27]若綜合他對於這三階段藝術（史）的敘事樣模（narrative template）、相應藝術評論原則、加上各時期美術館角色的差異，我們可以得出下列的總表：

表 3、丹托理論中藝術敘事樣模、藝術評論原則與美術館屬性之比較[28]

時代分野	模仿時代	意識型態時代	後歷史時代
藝術評論原則	依據視覺上的真實性（即模仿的相似度）→模仿至上	宣言式的武斷排外，符合某種哲學定義的形式才是藝術→百家爭鳴，彼此攻伐	藝術與哲學分道揚鑣。藝術評論與藝術創作本身都呈現多元化→自由的多樣性
美術館的模式取決於藝術重視的面向	重視「美」(beauty)的藝術	重視「形式」(form)的藝術	重視「參與介入」(engagement)的藝術

二、美術館屬性的轉變

在後歷史藝術的階段裡，「美術館不再是『美』的寶庫或精神形式的聖殿」，當代藝術的繁榮多樣性及其與傳統美術館種種不相容的程度，「已到了需要重新培養完全不同策展人的地步，新類型的策展人會繞過美術館的所有結構，以便讓藝術介入到人們的生活之中。」[29]因著現代主義的前衛性將「美」拉下藝術的寶座之後，反美革命開啟，也影響了美術館的屬性與定位。1993 年惠特尼美術館（Whitney Museum）策劃的雙年展，正是被丹托認定為藝術終結之後的典型展覽。這一次的雙年展引起的爭論與批評，可說是惠特尼美術館從 1973 年創辦雙年展（Whitney Biennial）以來最具爭議性的一回。藝術在此刻「不再以觀看為主（to look at），也許可以說是凝視（to stare at）……。」丹托指出，博物館此時已經發展出兩種教育模式：「藝術欣賞模式」和「領悟文化模式」，前一種模式當中，藝術是本身知識的對象，後一種模式裡，藝術則是瞭解文化知識的手段。後歷史的藝術便具有幫助領悟文化的特質：藝術品能讓我們理解藝術所隸屬的文化。惠特尼雙年展之目的，

[27] 至於此處丹托選擇用「當代藝術」而非「後現代藝術」來說明藝術終結之後的後歷史藝術。因為在他看來，後現代藝術不啻當代藝術的風格之一，且具有鮮明的風格特徵，然而後歷史階段的藝術涵蓋的風格之可能性應該更為多樣而寬廣。

[28] 此表格乃是按照丹托《在藝術終結之後：當代藝術與歷史藩籬》中譯本 82 至 85 頁裡的分類原則而建立。

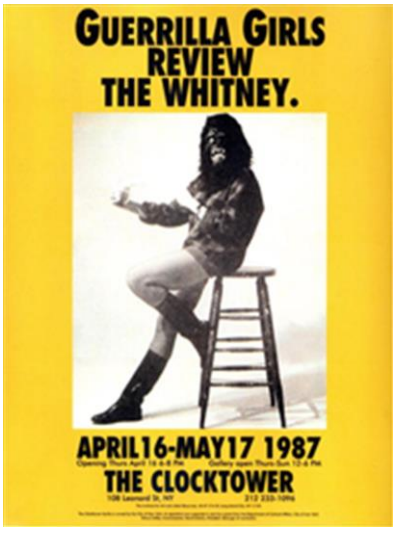
[29] 亞瑟・丹托，《在藝術終結之後》，頁 45。

以館方的立場而言，是為了幫助參觀者瞭解美國，並且瞭解美國的藝術家在過去兩年當中做了些什麼。至於參展藝術家所關心的，並非僅限於觀者應該知道藝術家在做什麼，而是期待觀者幫助他們一起改變這世界。1993 年的雙年展正值美國八０年代以來政治動亂的高峰，這次雙年展的作品，主要動機在於改變觀者的想法，並且對不公義的事情做出反應。[30]面對藝術的終結，要調整的不只是美術館與策展人的角色，「**藝術家、畫廊、藝術史的工作，以及藝術哲學式的美學訓練，都必須以某種方式讓步。**」[31]：外形、形式已不再是觀者接觸藝術品的重點，更遑論「美」的視察，而是藝術品意義的探詢與詮釋。該美術館成立於三０年代初期，從創立以來展覽與收藏的重點為前衛藝術，並成為美國藝術家首屈一指的伸展臺，不但是紐約藝術的重鎮、更是美國藝術發展的縮影。從 1973 年第一屆雙年展之後，惠特尼採取不同的策展路徑，以涵蓋所有可能的新興藝術媒材，並逐漸成為美國當代藝術的最重要標竿。這樣一個象徵美國當代藝術的重要殿堂，從 1980 年代起展示了構成美國藝術主流的裝置藝術、影像藝術、行為藝術等所謂的後現代藝術，然而不只展示了藝術創作在媒材上的更新，1980 年代的雙年展更有社會議題的題材出現，例如「游擊隊女孩」（Guerrilla Girls）藝術團體，[32]便在 1987 年的惠特尼雙年展當中，對於性別主義及種族主義予以強烈控訴。



【圖 1】游擊隊女孩對於美術館展出之藝術家性別嚴重失調的諷刺海報

[30] 亞瑟・丹托，《美的濫用》，頁 91-92。
[31] 亞瑟・丹托，《在藝術終結之後》，頁 45-46。
[32] 「游擊隊女孩」（Guerrilla Girl）團體於 1985 年成立，成員全部戴猩猩的面具卻真人不露相。是一個讓女性主義更活潑、更有創意的女性團體組織，至 2000 年為只約有一百多名女性加入。海報主題往往抗議藝術界對女性的歧視。



【圖 2】檢視惠特尼的游擊隊女孩

如同社會上因著種族、族群、性別、性向等差異性所引起的社會宰制與排擠效應，九Ｏ年代的藝術家也自覺位處社會的邊陲地位，喪失發言權。因此，「邊緣群體」該如何走出這集體的困境，成了 1993 年惠特尼雙年展的主題，與社會當時的重要議題同步。此外，在商品化的主題上，這次的雙年展非但未將藝術品促銷成為商品，反而以各種巨大的、暫存性的，甚至醜陋邪惡的藝術品，彰顯當代藝術不可能擁有立即可獲利的市場與賣相。此次的策展人伊麗莎白・薩斯曼（Elisabeth Sussman, 1939-），為這次展覽帶來了令人感到不安的認同政治（politics of identity）論述：打出「多族裔文化」和「身份政治」的旗幟，強調不同文化的差異性和認同，討論非白人主流文化的困境與突破，以階級、性別、種族和家庭為主題，體現出強烈的社會性和政治性——「美」的課題，似乎是這次雙年展最後才要觸及的、遠非其所要觸及的。「作品一改歷屆關注藝術市場趨向的常規作法，而以強烈關注社會性和政治性的階級、性別、種族和家庭為主題，豎立起『多族裔文化』和『認同政治』的旗幟」。[33]87 位參展者絕大多數為邊緣族群，包括婦女、亞洲／非洲／拉丁美洲後裔和同性戀。參展者的平均年齡也比歷屆年輕，且大部分是名不見經傳的藝術新人：以錄像與影片的展覽計畫為例，43 名在該範疇當中展示作品的藝術家當中，有 30 名的創作是首次進入美術館展覽；四成以上的藝術家是女性，且大部分是裝置藝術，唯有七幅是

[33] 陳林，〈惠特尼雙年展與 20 世紀 90 年代美國紐約藝術〉，《美術觀察》第 2 期（2005 年），頁 116-117。

繪畫，[34]且展出繪畫（painting）的多半是男性藝術家，多少被認定仍想在藝術史上註冊留名。相反地，展出圖片藝術（picture art）者，尤其以攝影為主，主要是女性，帶有批評以繪畫和男性為主的傳統藝術史，作品也有多數圍繞著與女性相關的主題——商品文化之諷刺批評。

1993 年的惠特尼雙年展可說是一次由邊陲藝術家針對美國社會政治問題所做的一次「集體性發言」。九〇年代作為世界藝術中心的紐約——也是影響丹托藝術理論發展的最重要城市——當時紐約的藝術潮流具有兩種客觀傾向，「一是做為藝術創作主體的藝術家的個性進一步獲得張揚，非白人藝術家漸漸改變了邊緣化的地位，獲得此前所沒有的話語權。二是『認同政治』等關乎社會的問題被藝術界提到了前所未有的高度加以認識。」在這兩者之中，對於紐約的藝術家來說，「社會政治問題更為重要，在整個九〇年代一直是他們關注的話題。」[35]換句話說，藝術家以一種參與介入（engagement）的方式進行創作，將作品放置於美術館展覽，產生與觀者之間不同過往的互動形式：觀者的藝術經驗於此時不再是賞心悅目的舒適，而是因著作品指涉的社會議題刺激了思維與感受的運轉，甚至，某些作品外觀上不雅、恐怖、噁心的型態，觀者也因此產生了「嘔吐感」，並且被評論者批評為是一場「集體嘔吐的狂歡嘉年華會」。[36]這些作品就媒材而言不再是繪畫為主，而是大量的裝置、錄像、攝影、現成物等多樣性媒體，此時美術館已遠離「美」與「形式」的展示原則，並且如同集體示威抗議般地以敏感的社會性和政治性議題做為作品的素材，挑戰社會的不平等以及對弱勢族群的壓迫，並同步抗議藝術家本身在社會中位處邊陲地位的不公。以下是幾個當年雙年展「抵制種族歧視」和「抵制性別歧視」主題中代表性的作品，體現了這次展覽的訴求，也藉此檢視丹托為何謂之為「後歷史時期美術館的屬性轉變的典型」：

（一）抵制種族歧視主題

帕特・沃德・威廉斯（Pat Ward Williams, 1948-）的《你在看什麼？》（*What you lookn at?*）是一幅集聚五名年輕黑人的大型牆上裝置藝術（圖 3），展現出顯著的姿勢與態度。威廉斯似乎再現了媒體經常再現他們的姿態。威廉斯在一旁加上文字，同時以聲音來表達，

[34] 根據丹托的說法，1993 年惠特尼雙年展的選畫標準，當年他們只展出七名畫家的作品。1995 年據說是因為政治和解的緣故，將入選畫家的人數提高為 27 名。參見亞瑟・丹托，《在藝術終結之後》，頁 210。

[35] 陳林，〈惠特尼雙年展與 20 世紀 90 年代美國紐約藝術〉，《美術觀察》第 2 期（2005 年），頁 116-117。

[36] John Dorsey, “While the Whitney Biennial focuses on messages, they don't always get through.” http://articles.baltimoresun.com/1993-03-29/features/1993088159_1_whitney-biennial-work-of-art-today-art/2（點閱時間：2015/05/16）。

給予這些主角推翻社會慣常凝視的能力，並且得以刺穿他們的社會沈默。[37]蓋瑞・賽門（Gary Simmons, 1964-）的《永遠的冠軍》（*Everlast Champion*）以混合媒材製成，結合運動、競賽、黑人種族、以金色象徵的金牌榮譽和誘惑等訊息。



【圖 3】帕特・沃德・威廉斯，
《你在看什麼？》（*What you lookn at?*）



【圖 4】蓋瑞・賽門，
《永遠的冠軍》（*Everlast Champion*）

丹尼爾・馬丁內斯（Daniel J. Martinez, 1957-）的《我從來沒有想過要成為一個白人》（*I Can't Imagine Ever to be a white*）（圖 5）是製作成入場卷的小牌子，發送給入場的觀眾。上面一面是惠特尼博物館的縮寫，另一面零散的文字組合起來便是「我從來沒有想過要成為一個白人」。結果這個作品引來了白人的憤怒與怨懟，卻正中下懷達到藝術家想要激起美國社會反思白人統治文化的企圖。



【圖 5】丹尼爾・馬丁內斯，
《我從來沒有想過要成為一個白人》（*I Can't Imagine Ever to be a white*）

[37] 作品解釋的資料來源：Whitney Museum of American Art, *1993 Biennial Exhibition* (New York : Whitney Museum of American Art, 1993).

（二）抵制性別歧視主題

女性藝術家在這一次的雙年展中有許多抵禦性別歧視主題的表現，例如蘇・威廉斯（Sue Williams's, 1956-）的暗黑諷刺畫指涉了家暴、強暴、色情刊物、厭女症等主題。例如《這是一個嶄新的年代》（*It's a New Age*）以一種貌似漫不經心的塗鴉亂畫外加擦拭的手筆（圖 6），圖示了女性的身體表徵，文字的部分則表達出藝術家尖銳的批判思想。她的心聲被轉譯成像是未編輯完成的文字來表現，象徵著她身為女性與畫家的雙重身份，被噤聲且訴諸轉譯。蘇・威廉斯以「新時代」這個雙關語和排泄物的比喻，諷刺地控訴女性身體被社會所貶抑，包括性暴力和虐待，都讓女性留下了身心創傷。珍妮・安東尼（Janie Antoni, 1964-）的作品《啃嚙巧克力》（*Chocolate Gnaw*）是這次雙年展中相當引人注目的作品，有著極簡主義雕塑的外貌，然而這一個重達 600 磅的巧克力，是藝術家在長達一個半月裡啃嚙的「成果」。巧克力不是長存之物，因此該作品首先象徵了一種自我摧毀（self-destruct）的意涵，女性與甜食在社會刻板印象中的關連性，在此獲得了巧妙的暗喻。「我覺得這並非是沒有脂肪的巧克力」藝術家戲謔說道，「隨著妳一點一滴地把它的脂肪跟糖份取出，妳還是能夠把它變成一件青銅作品」。[38]珍妮・安東尼 1993 年在紐約新美術館（New Museum）的展覽 「NYC1993: 時光體驗、垃圾和無星」（NYC 1993: Experimental Jet Set, Trash and No Star）中展出的另一件作品《舔舐與塗抹》（*Lick and Lather*）以巧克力做成一排自己的頭部雕像，同樣是帶著自我摧毀意涵的自我表述（圖 8）。



【圖 6】蘇・威廉斯，
《這是一個嶄新的年代》（*It's a New Age*）



【圖 7】珍妮・安東尼，
《啃嚙巧克力》（Chocolate Gnaw）

[38] 參考資料: http://www.artnews.com/2013/02/21/chocolate-self-portraits-by-janine-antoni-and-dieter-rot/（點閱時間：2017/05/06）。



【圖 8】珍妮・安東尼，
《舔舐與塗抹》（Lick and Lather）

女性主義藝術家辛蒂・雪曼（Cindy Sherman, 1954-）的系列女體作品女體（圖 9、圖 10），試圖詢問下列人造物與真實之間的差別問題：色情作品與藝術作品有什麼不同？如果這些女體藝術品是塑膠的呢？色情工業與藝術之間是對立的嗎？女人的看法與男人有什麼不同？雪曼將這些作品置入色情當中來描述，除了整合了女性的社會身份課題，包括她們被再現的方式、玷污與禁忌的面向，也探詢色情的壓制與看待色情的社會目光與性別差異。這些女體形象赤裸地詢問大眾究竟「什麼是沒問題的」以及「什麼是有問題的」，彷彿是極化了當代女性主義那只敞開的潘朵拉盒子。[39]



【圖 9】辛蒂・雪曼，
《無題》#258



【圖 10】辛蒂・雪曼，
《無題》#261

[39] Heyward Julie, April 10, 2010, “In visible.” https://unrealnature.wordpress.com/2010/04/（點閱時間：2017/04/23）。

（三）美術館以外的藝術參與介入

美術館在後歷史階段轉為參與介入社會議題的角色，除了可以從丹托所認為的藝術史敘事模態轉變脈絡來理解之外，亦不可忽略外部社會條件的觸動，諸如資本主義與消費主義的發展所造成的社會問題、長期以來弱勢族群如種族、性別不平等的日積月累，以及因應全球與在地議題所興起的多元社會運動，對於藝術家轉型為社會參與模式，皆起了明顯的刺激作用。尤其在九Ｏ年代以後，除了在白盒子美術館的社會介入性質的展出之外，新型的藝術實踐尚包括社群藝術、對話性創作、合作型創作，或是新類型公共藝術，都以實質的行動、社區參與，以及執行社會問題解決計畫，都是在美術館之外的場域出現，挑戰了所謂的「文本式的」（textual）[40]的藝術嘗試，親身走入社會進行另類的創作。這一類藝術的社會實踐可謂結合了藝術與行動、環境主義與改變社會的創造性工作，並開發更多合作性的創作經驗，也充滿了實驗的形式。[41]「新類型公共藝術」（new genre public art）亦然，這一類藝術的公共性不在於作品所處的空間，不是指涉傳統上陳列在公共空間的雕塑，而是以公共議題為導向，讓民眾介入、參與、互動，並形塑公共論述的藝術創作。它也許有形（如壁畫、裝置），也許無形（如行動、表演）；有的長期存在，有的短暫停留，但都以公共利益為依歸。[42]美術館於此時對於參與介入議題的重視，自是呼應或反映了藝術界的嶄新趨勢與動態，筆者以為，不同類型的藝術社會參與，各有其革命的意義：具象徵意義的現代藝術重鎮之地惠特尼美術館主辦這樣一場訴諸社會問題／議題的策展，實有舊瓶新酒之意，搖撼白盒子的傳統定位；藝術家於美術館之外進行的社會實踐，本身已有無牆美術館的突破意涵，甚至打破美術館本身的概念與疆域、也打破畫布等傳統媒材的界線，改以政治、社會與文化等素材做為創作的題材，以社會關係的改變及其過程為作品，劇烈地切割傳統作品的材料組成方式。若要評估這些藝術家對社會的參與介入，是否真的在現實世界當中造成了影響或改變，或許甚難取得確切的效應檢測資料，然而無庸置疑的是，就藝術界本身而言，如此的變革與典範轉移，著實開啟了對藝術界理念與行動的新紀元。

肆、一種更精緻的內／外部闡釋：本質主義與歷史相對論的結合

丹托的本質主義立場，以及對於後歷史藝術種種自由與解放特質的描繪，會讓人誤以為藝術終結之後的藝術家及其作品，將能脫離歷史條件的制約，儼然在一種真空狀態下存活，或是在無重力的太空當中進行輕盈自在的漫步。然而，丹托慎重呼籲，即使是藝術終

[40] Grant Kester 表示，美術館內、畫廊和雙年展文本式的嘗試，意指藝術家製作一個物件或是見，並且把它放在觀者所在的場域前。

[41] Grant H. Kester，《對話性創作：現代藝術中的社群與溝通》（臺北：遠流，2006 年），頁 9。

[42] Suzanne Lacy，吳瑪悧等譯，《量繪形貌：新類型公共藝術》（臺北：遠流，2004 年），頁 8。

結後的後歷史藝術，也無法擺脫歷史的束縛。他主張一種「本質主義與歷史相對論的結合」，也可說是一種需要多元主義的本質主義：

> 我們不可能進入後歷史時代就逃開歷史的束縛……「每件事都有可能」，是指視覺藝術作品在外表上沒有先驗的限制，只要是看得到的東西，都可以是視覺藝術作品，這也是藝術史進入尾聲的一種特色。對藝術家而言，這特別是指可以挪用過去藝術的所有形式……。[43]

藝術的概念是超越時間的，然而「藝術」一詞的外延意義卻具有歷史的指標性，彷彿藝術的本質是隨著歷史的演進揭開全貌。丹托引用藝術史學家沃夫林（H.Wöfflin）著名的論點來佐證自己：「不是每件事情在任何時候都是可能的，有些思想只能在某些發展階段中才會被考慮到」。[44]他同時借用藝術家馬諦斯（Henri Matisse）的話：「我們不是自己作品的主宰，是歷史將它加諸於我們」，藉此指陳人們是在一個特定的歷史時期所設定的範圍裡生活及創作。早在 1964 年的〈藝術界〉裡——那篇受到安迪・沃荷刺激，而使得丹托從一個分析哲學家轉為藝術哲學家的關鍵文章裡——他已經開始強調藝術理論及新興藝術作品源生的歷史背景：六〇年代的藝壇之所以能夠產生，在創作理論上自是受到杜象以降觀念藝術的精神之鼓舞與鋪路，戰後以來對現實理念價值的摧毀與質疑，資本主義發展所帶來商品化、大量生產的影響，以及藝術界內部的反對趨勢：反對藝術的單一典範、反「美」（beauty）、以及，反藝術本身。丹托也強調自身的藝術哲學有其醞釀的現實背景：它孕育自一九六〇年代初期的藝術界，主要是以紐約市為中心的各種前衛運動。諸如安迪・沃荷等前衛藝術家的作品，讓丹托去思考為什麼某個物品（object）在一個特定的歷史時刻可以成為藝術品？什麼力量使歷史情境讓一個物品得以具有藝術的地位？丹托在此提出了「生活形態」（form of life）概念的重要性——生活形態是指親身經歷過的，而不是得知的經驗。這對作品意義來源是不可忽視的。因此，我們雖然可以從表面得知過去藝術家的經驗，卻無法親身經歷其所經歷的歷史。職是之故，縱然後現代藝術大量挪用過去藝術風格的素材加以拼貼，卻無法再親身重回當時該藝術風格被創作而出的生活形態，充其量只是一種對過往作品形式或風格的「提及」（mention），而非「使用」（use）：

[43] 亞瑟・丹托，《在藝術終結之後》，頁 275-276。
[44] 韓瑞屈・沃夫林（Heinrich Wölfflin）著，曾雅雲譯，《藝術史的原則》（臺北：雄獅美術，1995 年），頁 7。

> 藝術作品是在其「生活形態」中取得意義，也是符合其生活形態中的美學品質，如果將生活形態抽離，我們與美學的關係將只會是表面粗淺的，將無法了解這樣的藝術作品其目的和功用何在。[45]

若對照於丹托在最後一本著作《藝術是什麼？》（*What Art Is ?*）裡對於藝術本質的總歸納結論：「意義及其體現與詮釋」——藝術品是意義的體現，亦不可或缺詮釋。這樣的一份意義按其理論而言是在生活形態當中取得的。然而，光是指出後現代作品對於過去素材的拼貼手法是一種「提及」而非「使用」，似乎並無法充分解釋後現代作品的時代性：當代對過往素材的提及，彷彿是一支當代刀剪對於昔日歷史的裁剪，然而剪刀本身與裁剪的方式都是具備當代意涵的，是一種對當代性的使用而非提及。況且拼貼過往風格之餘，亦不乏現下風格與當代生活形態的納入。如此的當代性及其生成脈絡，更是當代藝術作品值得探究的意義核心所在。此外，體制論的思維應在檢視當代藝術作品時被考量進來，畢竟決定孰為藝術品的社會過程中，藝術場域本身的守門人（gatekeeper）機制向來扮演著關鍵角色，成為決定藝術品資格是否能取得的重要篩選者。即使視覺藝術品在外觀上已無先驗的限制。然而限制的出現在藝術體制的審查過程中則是處處可見。即使藝術家對過去風格的挪用是自由的，但這並不意味著其創作便能自由地進入藝術領域並且順理成章地成為內部認可的藝術作品，遑論藝術界之外的社會大眾對之的認定。

伍、代結語：暫時無法終結的思辯

本文檢視丹托的藝術終結論，以及其所例舉的 1993 年惠特尼雙年展作為藝術終結後的某種典型藝術界展覽屬性，我們除了掌握其理論要義及其應用之外，可以進一步檢討的面向是：一、藝術是否真的交棒給哲學？有多少哲學家在思索藝術本質的問題，對於藝術界的影響又是如何？又有多少藝術家自身扮演起哲學家的角色，讓哲學成為藝術創作的核心靈魂？關於這一點，我們確實無法否認藝術品的創作觀念與理論的重要性與日遽增，然而，過於強調藝術品的哲學面向，將會忽略藝術創作一直不曾缺席的技術面向。如此的技術面向並不只是純粹的技術層面，更指涉將其創意與理念得以淋瀝盡致表達的能力。藝術家在技巧上所花費的琢磨心力，並不會亞於創造作品哲學意義的苦心。二、藝術終結究竟是誰的命題：哲學家？藝術哲學家？藝術史學家？藝術史哲學家？還是藝術家本身？是否哲學領域以哲學為中心的命題建立，與藝術界裡實質從事創作的藝術家並無相關？丹托曾提到，藝術交棒給哲學之後，對此哲學問題有興趣的藝術家可自行進行探索，或由哲學家

[45] 亞瑟．丹托，《在藝術終結之後》，頁 282。

設法提供答案。[46]然而，這或許多少是身為哲學家的丹托一種哲學中心主義的洩漏，即使有哲學家設法提供答案，如丹托自己的現身說法，但是如此的答案是否能夠得到創作主體藝術家的認同？沒有親身進行創作過的哲學家又如何能夠得出藝術自我反思的精闢結語？丹托的哲學中心主義，不排除將遭逢被藝術界拒斥的可能性。三、藝術終結後的美術館，雖然與過去展示「美」或「精神形式」作品的屬性有所區隔，然而，是否唯有「參與介入式」的作品，才能在當代的時程中具有積極的歷史意義？反之，仍舊訴諸或部分訴諸「美」與「形式或純粹性」展示的當代美術館，是否只能被視為模仿時代與意識型態時代的殘存物，而與藝術家或觀者現下的「生活形態」無關？純粹的審美經驗若依然存在，它如何關連到當代一種近似意義解構的生活形態？此外，丹托並無談論到公眾對於後歷史時期藝術作品的觀感，共享著當代生活形態的藝術創作者與接受者，對於作品認知上的落差是明顯可見的，一般民眾對於光怪陸離的「硬作品」（hard work）難以理解，如此一來，光是以生活形態來賦予藝術品意義根源，只能部分解釋作品的意義來源，實應進一步區分藝術界的文化習性與非藝術界之間的差異，以凸顯藝術界本身特殊的遊戲規則、認知形態與邏輯，並佐以藝術界的規則與外部條件互動關係的考察，方能掌握藝術在社會當中的意義。四、從 1993 年惠特尼雙年展所引發的爭議看來，其中議論紛紛的焦點不僅僅是在於「藝術應該／不應該是什麼？」，而是這批作品所體現的意識型態本身——觀者／評論者是否認同其體現的意識型態與政治立場。甚至，不少藝術評論的理由是，這次的藝術家「政治性訴求展現功力極其差勁」。意識型態不同於哲學，相對於丹托認為藝術史的時期分類根據的是敘事模態，藝術社會學者豪澤爾（Arnold Hauser）則認為引領藝術史書寫模式的是意識型態。[47]藝術風格緊繫著意識型態，支配藝術品評論的，亦是各個社會群體之觀念系統。社會行動者是各種意識型態的創造者，行動者本身也是既定意識型態的產物。[48]丹托所劃分的後歷史時期美術館屬性的轉變，強調的是創作自由的多元性與社會介入的形態，卻未能指出參與介入式的作品本身所引發的意識型態之爭，亦即丹托片面地著墨於創作自由而非爭議的面向。筆者認為透過進一步對於藝術品意識型態之爭的討論，或是美術館的回應方式，更能彰顯後歷史時期美術館的屬性，以及藝術機構、藝術家在社會當中扮演的角色。最後，藝術終結論作為一套藝術史哲學或藝術理論，在建立了有趣的藝術發展命題與現象剖析之餘，究竟是讓藝術家藉此在創作上得到鼓舞，或是反受困惑？藝術理論界與創作實務界的分野與落差，是否僅讓丹托的理論價值停留在學術思考的層次上？上述這些疑惑或許並非是丹托最關心的問題，卻值得當代藝術的關切者繼續進行辨明。

[46] 亞瑟・丹托，《在藝術終結之後》，頁 171。
[47] 阿諾德・豪澤爾（Arnold Hauser），陳超南、劉天華譯，《藝術史的哲學》（北京：中國科學出版社，1992 年），頁 5。
[48] 阿諾德・豪澤爾，《藝術史的哲學》，頁 3、6。

洪儀真，2017，〈亞瑟・丹托「藝術終結後」美術館屬性轉變的理論再思：以 1993 年惠特尼美術館雙年展為例〉，《南藝學報》14：65-91

圖版目錄

【圖 1】 游擊隊女孩對於美術館展出之藝術家性別嚴重失調的諷刺海報，參見 https://static01.nyt.com/images/2015/08/09/arts/09GUERRILLASJP2/09GUERRILLASJP2-master675.jpg（點閱時間：2017/04/02）

【圖 2】 檢視惠特尼的游擊隊女孩，參見：http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/who-are-guerrilla-girls（點閱時間：2017/04/02）

【圖 3】Pat Ward Williams《你在看什麼？》（*What you lookn at?*），參見 Whitney Museum of American Art., *1993 Biennial Exhibition*. New York : Whitney Museum of American Art, 1993, p.32.

【圖 4】 Gary Simmons《永遠的冠軍》（*Everlast Champion*），參見 Whitney Museum of American Art., 1993 Biennial Exhibition. New York : Whitney Museum of American Art, 1993, p.32.

【圖 5】 Daniel J.Martinez，《我從來沒有想過要成為一個白人》（*I Can't magine Ever to be a white*），參見：http://www.artspace.com/magazine/art_101/in_focus/history_whitney_biennial-52098（點閱時間：2017/04/08）

【圖 6】 Sue Williams，《這是一個嶄新的年代》（*It's New Age*），參見 http://www.artic.edu/aic/collectork/185561/print（點閱時間：2017/04/12）

【圖 7】 Janie Antoni，《啃嚙巧克力》（*Chocolate Gnaw*），參見 http://www.learn.columbia.edu/courseck_antoni_1.htm（點閱時間：2017/04/13）

【圖 8】 Janine Antoni，《舔舐與塗抹》（*Lick and Lather*），參見 http://www.artnews.com/2013/02/21/chocolate-self-portraits-by-janine-antoni-and-dieter-rot/（點閱時間：2017/04/19）

【圖 9】 Cindy Sherman，《無題》#258，參見 https://unrealnature.wordpress.com/2010/04/（點閱時間：2017/04/15）

【圖 10】Cindy Sherman，《無題》#261，參見 http://importantmodernart.tumblr.com/post/111121960214/untitled-1992-cindy-sherman（點閱時間：2017/04/21）

表目錄

表 1、丹托定義下的「藝術終結」意涵。資料來源：筆者自製。

表 2、丹托不同時期著作對藝術本質的定義。資料來源：筆者自製。

表 3、丹托理論中藝術敘事樣模、藝術評論原則與美術館屬性之比較。資料來源：筆者自製。

參考文獻

卡斯比特（Donald Kuspit），吳嘯雷譯，2009，《藝術的終結》，北京：北京大學出版社。

朱立元，張德興等，蔣孔陽，朱立元主編，1999，《西方美學通史，二十世紀美學（下）》，上海：上海文藝出版社。

亞瑟・丹托（Arthur C. Danto），歐陽英譯，2001，《藝術的終結》，江蘇：江蘇人民出版社。

——，林雅琪、鄭惠雯譯，2004，《在藝術終結之後》，臺北：麥田出版社。

——，鄧伯宸譯，2008，《美的濫用》（*The Abuse of Beauty*），臺北：立緒。

——，陳岸瑛譯，2012，《尋常物的嬗變——一種關於藝術的哲學》（*The Transfiguration of Commonplace*），南京市：江蘇人民出版社。

阿諾德・豪澤爾（Arnold Hauser），陳超南、劉天華譯，1992，《藝術史的哲學》，北京：中國科學出版社。

陳林，2005，〈惠特尼雙年展與 20 世紀 90 年代美國紐約藝術〉，《美術觀察》2，頁 116-117。

馬丁・海德格爾（Martin Heidgger）著，孫周興譯，1997，《林中路》，上海：上海譯文出版社。

殷曼楨，2009，《「藝術界」理論建構及其現代意義 》，北京：社會科學文獻出版社。

——，2010，〈從迪基藝術體制論的轉變看後分析美學當代轉型中的尷尬〉，《哲學動態》8：79-84。

斯蒂芬・戴維斯（Stephen Davis）著，韓振華、趙娟譯，2014，《藝術諸定義》（*Definitions of Art*），南京：南京大學出版社。

梁光耀著，2013，《藝術終結：論丹托的藝術哲學》，臺北：五南出版社。

黑格爾著，朱光潛譯，1999，《美學》，北京：商務印書館。

劉成紀，2006，〈什麼是審美體驗：海德格爾的藝術終結論與審美體驗理論的重建〉，《中州學刊》5：284-288。

韓瑞屈•沃夫林（Heinrich Wölfflin）著，曾雅雲譯，1990，《藝術史的原則》（*Principles of Art History*），臺北：雄獅美術出版社。

黨聖元主編，吳子林選編，2011，《藝術終結論》，北京：中國社會科學出版社。

Grant H.Kester，吳瑪悧、謝明學、梁錦鋆譯，2006，《對話性創作：現代藝術中的社群與溝通》。台北：遠流。

Suzanne Lacy，吳瑪悧等譯，2004，《量繪形貌：新類型公共藝術》，臺北：遠流出版。

Danto, Arthur C. 1964. “The Artworld.” *Journal of Philosophy* LXI : 571-584.

——. 1981. *The Transfiguration of Commonplace: a Philosophy of Art*. Cambridge, Mass : Harvard University Press.

——. 1986. *The Philosophical Disenfranchisement of Art*. New York : Columbia University Press.

——. 1997. *After the End of Art : Contemporary Art and the Pale of the Pale of History*. Princeton, N.J. : Princeton University Press.

——. 2003. *The Abuse of Beauty : Aesthetics and the Concept of Art*. Chicago III : Open Court.

——. 2013. *What Art is ?*. New Haven:Yale University Press.

Dorsey, John. 1993. “While the Whitney Biennial focuses on messages, they don't always get through.” http://articles.baltimoresun.com/1993-03-29/features/1993088159_1_whitney-biennial-work-of-art-today-art/2（點閱時間：2015/05/16）。

Heyward Julie. April 10, 2010. “In visible.” https://unrealnature.wordpress.com/2010/04/（點閱時間：2017/04/23）。

Lang, Berel. 1984. *The Death of Art*. New York : Haven Publishers.

Lyotard, Jean-François. 1991. *The Inhuman : Reflections on Time*. Cambridge : Polity Press.

Whitney Museum of American Art. *1993 Biennial Exhibition*. New York : Whitney Museum of American Art.