

# 前衛藝術與當代生活美學之研究

## The Research of Avant-Garde Art and Contemporary Life Aesthetics

姚 佩 青  
Pei-Ching Yao

南華大學美學與視覺藝術 研究生

### 摘 要

前衛藝術脫離純粹美學與「手製」領域，強調藝術藉由語言揭露並建構現實。當代藝術創作的形式沒有所謂統一的風格，不僅創作手法多元混雜，可用來創作的媒材也是包羅萬象，「多元、去中心化」是後前衛藝術的最大特徵。資本主義將人際關係幾乎變成標準化的人工製品，尼可拉·布希歐（Nicolas Bourriaud）所提出的關係美學（Relational Aesthetics）認為藉由藝術可以避免資本社會中商業化的可預期性，若藝術能夠探討人與人之間的關係縫隙和社會本質，人們便能學著用更好的方式生活於世界。

都市發展使密集的人群產生連結性的藝術實踐，以大眾所能理解的基底為主所產生互動、貼近使用者的關係藝術應運而生。藝術不再被限制於精英的小眾，隨機、暫時的藝術社群以各種關係的交集組成。關係拉近藝術與人群，以涉入或改善現實生活為主的對話、參與、議題式的創作類型，對於將藝術的空間場域延伸至群眾生活領域的公共藝術有深遠影響。本文以文獻分析法研究從前衛藝術到新類型公共藝術創作形式的傳承與轉變，並從中探討這段期間藝術與生活之間關係的演變與發展。研究目的在於研究新類型公共藝術發展的歷史脈絡，並尋求其在藝術上的合理性。

關鍵詞：前衛藝術、關係美學、新類型公共藝術、藝術與生活

### Abstract

Avant-garde art departs from pure and “hand-made” aesthetics, it emphasizes that art expresses and builds reality by languages. There is no unified style in the forms of contemporary artistic creation, the techniques are diverse and the media is all-embracing. “Diversity and decentralization” are the most significant characteristics of Post Avant-garde. As capitalism has turned interpersonal relations into standardized artifacts, according to Nicolas Bourriaud’s Relational Aesthetics, he believed that art could prevent the predictability of commercialization in capitalist societies. If art can examine the relation gaps and nature of societies between human beings, people may learn a better way to live in the world.

Urban development enables the crowd’s art practices to be connected, and Relational Aesthetics, which is understandable, interactive and close to the users, is emerged. Art is no longer limited to the minority elite, random and temporary artistic groups are formed based on various kinds of relations. Relations make arts and people closer, and conversations, participation and issues related to or improving real life, will have a profound effect to public art by extending artistic spaces to people’s life. The method of Literature Review is adopted in



this essay to analyze the inheritance and transformation of creation styles from Avant-garde art to New Genre Public Art, and to investigate the evolution and development of the relation between arts and life during this period. The Objective of this research is to study the history of New Genre Public Art and discover its rationality in the arts.

Key words: Avant-garde Art, Relational Aesthetics, New Genre Public Art, Art and Life

## 一、前言

### 1. 研究動機與目的

自從杜象將小便斗簽名後展出，從此顛覆了藝術必須是精心打造的想法。生活中的現成物只要經過巧思創意，被擺在展場中，就可以是藝術。前衛精神期望擺脫傳統的束縛，主張藝術創作應反映藝術家對於社會生活與政治的反動。然而，前衛的精神廣為流傳以後，離經叛道、出人意表的特質也逐漸風格化，前衛藝術逐漸走入歷史，但前衛的精神在後前衛及當代藝術中仍可見其身影。

從啟蒙運動開始，個人需求逐漸受到重視，人類也獲得解放。雖然科技的進步、知識的開啟、改善的工作環境都在顯示著人類的社會變得越來越好，功利主義卻也因此佔據了人類的關係，越來越多的屈從技術，都是透過生產過程理性化而被合理化，資本社會將社會的連結變成標準化的人工製品。1997年法國藝評家尼可拉·布希歐（Nicolas Bourriaud）便是基於這樣的時空背景提出關係美學（Relational Aesthetics），他指出人與人之間的關係將在資本主義掛帥的社會中被商品象徵化，建議透過藝術手法來轉變關係的可預期性。關係藝術是在資本主義的社會中探求人與人的關係，與互動、貼近使用者以及關係概念有關，期望在現代性所在之處創造一連串空間的小改變，遺棄全面的人類空間重現。這樣的改變就是「學著用更好的方式生活在這個世界，而非試著基於歷史發展的固有成見去重建世界」。藝術的角色不再是形塑想像的烏托邦理想而是在真實存在的世界中的生活方式和行為模式。

當現象學的場所精神影響藝術創作的場域產生改變，生活的空間環境就可以是創作的場域。新類型公共藝術為前衛精神的延續並且為關係美學的實踐創作，講求參與、討論、共同創作的議題式創作，而不再只把公共藝術當作城市的美化裝飾，應當還包含了觀者與創作者的互動及互為主體性，新類型公共藝術的概念目前被社區營造在地化美學實踐奉為圭臬。

然而，新類型公共藝術因為不以視覺表現手法為主，藝術家通常只擔任策劃的角色，參與創作者通常為一般民眾，創作的主题又往往與社會議題相關，作品當中也充滿偶然性，所以常被質疑是否可稱做是藝術。本文試圖從前衛藝術與關係美學中為新類型公共藝術整理出其特質在藝術史上的發展脈絡，期望能對新類型公共藝術的合理性與美學論述有所助益。

### 2. 研究方法

本研究大致使用到的研究方式，首先是針對文獻資料的收集與分析，因本研究所要探討的主题包含了新類型公共藝術形成的原因與歷史脈絡、這種創作型態背後所涵蓋的美學概念，以及其何以堪稱為藝術創作。所以一開始便針對討論的議題著手進行相關期刊論文、學位論文、相關書籍與具權威性的藝術學界網站等等。另外，本研究也會多加參考被多數引用與討論的文章或書籍。在研讀資料的同時並進行分



析，透過資料的搜集與分析進而挖掘新類型公共藝術發展的脈絡並探究其合法性。

## 二、前衛藝術的期望與瓦解

### 1. 前衛藝術的主張

前衛藝術帶領藝術家與觀眾從傳統繪畫性的審美觀點進入到講究原創的觀念性藝術中，而創作的方式也從純粹的繪畫與雕塑技法擴展到「罐裝偶然」<sup>1</sup>的現成物拼貼與組合。前衛藝術的「前衛」一詞是軍事用語，指的是軍隊裡負責最前線攻擊的先鋒，因此前衛藝術指的是捨棄固有創作思考邏輯、顛覆既有觀念、與時代對立、企圖動搖社會文化的藝術作品。「前衛藝術」這個名詞是指一群團結的畫家對打破傳統價值有強烈的共同信念，並反抗通俗文化和中產階級的生活型態。<sup>2</sup>前衛藝術的歷史輪廓是模糊的，大約興盛於十九世紀末到二十世紀初，約在一九七〇年代開始衰弱，這段期間與現代主義盛行的期間相重疊，因此前衛藝術雖然廣義的被視為現代主義，但兩者其實代表著相去甚遠的美學觀點。

現代主義藝術淵源於工業革命以來的進步思想，開啟為藝術而藝術的說法，藝術追求的是美的純粹理念形式，這樣的思想反映了藝術家們對幸福的渴望卻也像在粉飾現實世界的苦難。現代主義藝術社群集中於少數精英族群，宣稱藝術的自主性，藝術因此獨立於社會，與生活實踐完全脫節，拒絕未受過專業美學訓練的普羅大眾。雖然前衛藝術在市場上的交易也一樣侷限於少數專業的收藏家，但前衛藝術攻擊學院派、資本主義與唯美主義，主張藝術實踐即為社會實踐，藝術作品應與生活和社會產生連結，而不是美感的表現，如未來派和超現實主義就與政治、文化和經濟的關係密切。

現代時期的社會經歷了第一與第二次世界大戰的洗禮之後，前衛藝術作品的外貌（semblance）已經無法以傳統藝術理論的論點來解釋分析，因為過度強調主觀審美自主性的傳統藝術體制，並不具備抗拒社會的動力。彼得·比格爾(Peter Burger)提到前衛藝術意圖在於使藝術不再是一個外於生活實踐的單獨領域，必須解除生產者與收受者之間的對立，廢除藝術的自主性，將藝術重新整合到生活實踐中。<sup>3</sup>將阿多諾(Theodor Wiesengrund Adorno 1903-1969)認為前衛藝術所批判的「傳統藝術並非缺乏真理性，只是它已變得與社會不相干」<sup>4</sup>。在阿多諾的思想中，他認為一定的社會情境必然出現一定的藝術樣貌，因為藝術作品與社會的關係如同土地與種子的關係。阿多諾以心理學、哲學、文學、美學、歷史學與社會學導入藝術的解讀，從藝術作品的檢視中回過頭來觀看社會發生的病徵，這樣激進與政治性的觀點，指出藝術並非如現代主義以單一觀點注視藝術自身的問題，它廣泛牽扯著各個層面，是一股對時代的激進反動，由此可解釋前衛藝術在歐洲的發展起源與背景。

前衛藝術的內容呈現的是對於理性的反對，它具有社會指涉性並追求反應社會現實的速度。凱斯特(Grant H. Kester)認為二十世紀前衛藝術論述源自一種假設，認為藝術作品應該挑戰或瓦解觀者對於一個圖像、物件或意義系統的期待，而觀者也需要這個解構過程，才能夠超越我們對於因襲感知的倚賴。<sup>5</sup>以凱斯特的觀點來看，前衛藝術來自於人類對於世界的語言、視覺論述系統過度客體化的假設，人們應

<sup>1</sup> 安·寇克藍 (Anne Cauquelin 著)，張婉真譯，《法國當代藝術》，台北，麥田出版社，2002，頁 109。

<sup>2</sup> 黛安娜·克蘭 (Diana Crane) 著，張心龍譯，《前衛藝術的轉型》，台北，遠流出版社，1996，頁 4。

<sup>3</sup> 彼得·伯格 (Peter Burger)，蔡佩君著，徐明松譯，《前衛藝術理論》，臺北，時報文化，1998，頁 28。

<sup>4</sup> 阿多諾 (Th. Adorno) 著，王柯平譯，《美學理論》，四川，四川人民出版社，1998，頁 440。

<sup>5</sup> 凱斯特 (Grant H. Kester) 著，《對話性創作-現代藝術中的社群與溝通》，台北，遠流出版社，2006，頁 40。



透過藝術作品以新的方式和多元敏銳的觀點來理解世界，因此感知與認同應當一個是不斷改變的過程，前衛藝術使觀眾從熟悉的語言認知與既有的再現模式中脫離。因為前衛的敏感直接，忽視美感與愉悅，所以藝術作品變得扭曲、支離、無意義、虛無飄渺，甚至醜陋而令人作嘔。但是阿多諾卻認為：「醜是精神化力量的一種證據，是強化這一力量的挑戰性密碼」<sup>6</sup>。具有破壞社會力量的醜陋藝術，不屈從於任何主流的價值觀點，前衛藝術之所以醜是因為與社會對立。就連康德也不認為藝術都必須是美的<sup>7</sup>，前衛藝術作品處於社會邊緣的位置，因為唯有與主流有所區隔，才有抗議吶喊的資格。因此，前衛藝術主張與主流藝術對立，當主流藝術改變，前衛藝術的抗爭對象也跟著改變，前衛藝術的主張隨著社會中主流藝術的改變而跟著產生動態變化。上述前衛藝術的特質具體地反映當時歐洲人集體的精神狀態，也是人類對於所面臨的困境而發出的怒吼。在前衛藝術剛開始發展的時候，藝術家們致力於探求全新的創作方式，作品的成功與否主要在於它是否能令人瞠目結舌並帶給人們震撼與驚嘆。我們很難在前衛藝術家之間統整出統一的創作技法、元素媒材與風格形式，他們各自關心不同的議題，藉由原創來為其所關注的問題發聲，吸引世人目光。在前衛藝術家的言論之間，唯一不變的只有原創性的主題。羅沙林·克勞斯(Rosalind E. Krauss)眼中前衛的原創性不是更新或摧毀，它除了是對傳統的拒斥或崩解，也被視為是一種直接的始源，一種從零開始，一種新生。<sup>8</sup>就像第一次未來主義所宣稱的，原創性指的是自我創造，它涉及生命的源頭而非形式的創新。從生命起源處開始，代表的是藝術不應受傳統影響。富生命力、有意義的創新，才是原創的本質，前衛藝術用具有原創性特質的創新來對抗傳統藝術。

藝術的原創性是對傳統的揚棄式發展，也是對生活現象的高度概括、提煉與昇華。藝術的創新涉及觀念的多元化、內容的自足表達、形式的多樣化。<sup>9</sup>前衛的原創性是以嶄新又獨特的創作，打破傳統藝術的概念，猛烈摧毀傳統藝術的根基，它代表著對人類傳統藝術的失望與對於未來的期望，但其摧毀性也並不足以產生新價值，否定的手段只是建立新價值的工具。前衛藝術家用自己獨特的方式表達對於藝術的理解與想法，雖然表現的方式極端、凌亂、荒謬，但是卻開啟了藝術的多元化發展。在一九六〇和七〇年代，群眾湧向羅斯科的教堂和現代美術館，就像湧向現代主義祭壇的信徒。格林伯格看到精緻藝術和消費文化逐漸融合的現象，普普藝術家如沃霍爾(Andy Warhol)、李奇登斯坦(Roy Lichtenstein)等，擁抱俗媚並使之成為藝術，積極諂媚名流，期望被主流接受。<sup>10</sup>在當時，人們對於純粹的藝術與大眾文化對立情形早已習以為常，但隨著創意廣告商採取與前衛藝術相同的錯置、戲謔、驚悚、反思等策略時，有專業美學素養的觀眾群、藝術的不透明性與獨立於世的孤芳自賞等格林伯格式美學觀裡的主要特質，便受到消費文化與藝術世界的挑戰，前述特質所內涵的不可及性開始被應用於商業社會中。就其創作風格的層面看來，由於社會大眾受前衛藝術所吸引導致前衛藝術無法獨立於資本社會，如同一九七〇年代竄起的街頭塗鴉藝術與搖滾樂一般，對體制的反抗、不滿情緒的表達與對社會的控訴，最後卻都被資本體系收編，由原先的反文化成為藝術的主流。當前衛被承認、被接受，所有稱得上前衛的都被趕上，前衛就變得無法突顯。

<sup>6</sup> 同註 4，頁 166。

<sup>7</sup> 辛西亞·弗瑞蘭(Cynthia Freeland)著，劉依綺譯，《別鬧了，這是藝術嗎？》台北，左岸出版社，2004，頁 31。

<sup>8</sup> 羅沙林·克勞斯(Rosalind E. Krauss)著，連德誠譯，《前衛的原創性》，台北，遠流出版社，1995，頁 224。

<sup>9</sup> 賈陽果，「論前衛藝術與藝術創新」，藝術探索 22 卷 5 期(2008)：73。

<sup>10</sup> 同註 5，頁 74-75。



## 2.前衛藝術的瓦解

在一九六〇和七〇年代，群眾湧向羅斯科的教堂和現代美術館，就像湧向現代主義祭壇的信徒。格林伯格看到精緻藝術和消費文化逐漸融合的現象，普普藝術家如沃霍爾（Andy Warhol）、李奇登斯坦（Roy Lichtenstein）等，擁抱俗媚並使之成為藝術，積極諂媚名流，期望被主流接受。<sup>11</sup>在當時，人們對於純粹的藝術與大眾文化對立情形早已習以為常，但隨著創意廣告商採取與前衛藝術相同的錯置、戲謔、驚悚、反思等策略時，有專業美學素養的觀眾群、藝術的不透明性與獨立於世的孤芳自賞等格林伯格式美學觀裡的主要特質，便受到消費文化與藝術世界的挑戰，前述特質所內涵的不可及性開始被應用於商業社會中。就其創作風格的層面看來，由於社會大眾受前衛藝術所吸引導致前衛藝術無法獨立於資本社會，如同一九七〇年代竄起的街頭塗鴉藝術與搖滾樂一般，對體制的反抗、不滿情緒的表達與對社會的控訴，最後卻都被資本體系收編，由原先的反文化成為藝術的主流。當前衛被承認、被接受，所有稱得上前衛的都被趕上，前衛就變得無法突顯。

一九三〇年代，抽象表現主義藝術家發展趨於成熟，許多畫家都透過畫作來批判社會。四〇年代因為戰爭的爆發，使得藝術家對社會的影響無法產生作用，藝術家因而漸漸處於較中立的地位。就前衛藝術創作者的角度而言，夏皮洛（Theda Shapiro）在研究二十世紀初的前衛藝術家時，發現他們雖然都有激進的政治觀點，但是他們對非傳統性的美學價值的推動比起對政治的忠誠要來得強烈。<sup>12</sup>藝術家對於美學的研究還是超越了對於政治議題與人性價值的關懷，換言之，當前衛藝術家為了追求創新，因而遠離作品的寓意表現，藝術家作為藝術改革的角色便超越作為社會批評者的立場。到了二十世紀末期，美國的藝術家與中產階級逐漸融合，中產階級開始接受前衛藝術並認為前衛藝術作品是有趣與刺激的。

早在一九六〇年代時，布依提納（Stewart Buettner）就曾表示：「藝術家在中上階級中感到非常適應，因為他們也是這個階層中的一份子。」<sup>13</sup>到了一九八〇年代左右，美國因收藏者與企業、政府機關的捐贈來源增加，藝術市場擴展使受過高等教育的藝術家數量大增，使得藝術家的職業角色產生轉變。藝術家們不再強調與大眾文化隔離，也不再與中產階級對立。前衛最終無法破壞藝術生產與分配的體制而導致失敗，前衛藝術家原本期望淡化藝術世界的結構與界限，以便模糊生活與藝術的界線，其藝術手法雖然顛覆傳統窠臼與唯美主義，但終究無法損傷藝術體制。前衛運動以反對中產階級為宣言，卻又被資本主義的社會結構所同化，為了順應時勢的演變，藝術家們紛紛失去反大眾文化及中產階級的前衛精神。然而，前衛藝術所掀起的一波波新浪潮，已使得前衛精神變成現代藝術相當重要的特質之一。

## 3.後前衛的藝術現象

貝爾丁（Hans Berting）曾說：「近來人們對於大型的規範性敘述已失去信念，不再相信事物一定必須以特定的方式觀看。」他認為當代藝術的發展宣佈了傳統藝術史學方法的終結，同時質疑藝術是否真的能以主流、單一的論述系統來做藝術系統的分類。在現代主義之前的藝術史與藝術作品是再現關係，藝術史家建立一套敘述系統便能同整歸納各藝術品的特質，根據評論所得的原則便能再次顯現具備同樣特質的藝術創作。現代主義之後，「無所不包」變成視覺藝術最貼切的形容詞，藝術脫離理智與道德的規範

<sup>11</sup> 同註 5，頁 74-75。

<sup>12</sup> 同註 2，頁 61。

<sup>13</sup> 同註 2，頁 13。



也沒有既定的目的，因為沒有統一的風格可以用來做為分類的標準，所以也沒有可以培養辨識能力的基礎，大一統的論述方式已無法主導藝術發展走向。藝術史裡各論述系統成形的過程中，對藝術品特性的選擇左右著藝術歷史的走向，前衛藝術之後美學評論偏向族群對立觀念的捨棄，使藝術作品回歸創作的文本，透過客觀審視藝術作品的特質，才能使作品的意涵與真理顯現。

前衛之前的藝術在歷史上具有連貫性與承接性，而前衛藝術定位在對否定傳統之上，其歷史性是區段式與跳躍式的。因為在價值觀與敘述系統上的對立，使得兩者無法以相同的詮釋方法進行論述。相對於傳統的藝術歷史來說，前衛藝術代表的是藝術史的革新，然而，前衛藝術發展到最後還是無法避免走入藝術史，也成為藝術歷史傳統的一部分。當前衛藝術被迫走入歷史，也代表著新的意識正在興起。

後前衛(post-avant-garde)的藝術創作不再與歷史對立，可說加入歷史因素的再生前衛主義，就主張而言，傳統與創新相結合，不管是前衛精神或古典藝術，藝術史是後前衛藝術創作的素材來源。這樣的轉變不只限於形式表面，其觀念與意涵都經歷重大改變。後前衛也同樣採取批判的敘述模式，藝術作品與評論的界線模糊，兩者產生交融，藝術品能透過自身發表評論，有時評論甚至是作品的全部。後前衛的藝術包含指涉性的蒙太奇、片段的詮釋與拼貼的影像，雖然創作元素引自歷史，但被引述的歷史經過包裝與重新詮釋，最後變成引述者自身的歷史。

新達達主義以及普普藝術的出現，把日常生活中的事物真實呈現在創作之上。在歷史前衛藝術之後，藝術介入生活的理想逐步實現，它從各方面走入日常生活的現象領域之中，藝術評論走向式微。前衛藝術中的比喻、錯置、變異、同構、誇張、矛盾、拼貼、蒙太奇等技法被擴大運用，不同的是前衛的反抗精神在後前衛裡已被商業利潤所取代。在後前衛的時期中，藝術仍然是急速前進並且以跳躍式發展，藝術沒有古典時期的優雅有序，不像浪漫時期伸縮有條，藝術世界可說是無規則可循的荒謬。

### 三、關係美學—藝術呈現遭逢的狀態

從啟蒙運動開始，個人需求逐漸受到重視，人類也獲得解放。雖然科技的進步、知識的開啟、改善的工作環境都在顯示著人類的社會變得越來越好，功利主義卻也因此佔據了人類的關係，越來越多的屈從技術，都是透過生產過程理性化而被合理化，資本社會將社會的連結變成標準化的人工製品。

1997年法國藝評家尼可拉·布希歐(Nicolas Bourriaud)便是基於這樣的時空背景提出關係美學(Relational Aesthetics)，他指出人與人之間的關係將在資本主義掛帥的社會中被商品象徵化，建議透過藝術手法來轉變關係的可預期性。關係美學用來描述以溝通、交流為基礎的藝術作品。關於這樣類的藝術作品巴巴(Homi K.Bhabha)在《古堡裡的對話》一書裡，採用的是「對話式藝術」(conversational art)一詞，而芬克普(Tom Finkelpearl)則用「以對話為基礎的公共藝術」(dialogue-based public art)來稱呼。<sup>14</sup>在這些理論中提及的藝術創作強調的都是互動、貼近使用者及關係概念的探討。在這一部分，我們以關係美學為主軸來探究參與式創作的範疇、形式與構成概念、偶然性觀點及藝術主題。

#### 1.關係藝術的意義

<sup>14</sup> 同註5，頁24。



關係美學探討人與人之間的互動關係和社會本質，而非個人的或私密的象徵空間。這樣的發展起源於全球城市文化的誕生，二次大戰後，城鎮的快速成長，人口大量朝都市集中，這不只興起了社會劇變也引起個人的流動。多數人聚集在小部分的空間裡，探討人際關係和社會本質的情形從城市模式的發展逐漸擴展成為全體的文化現象。

在商業性和語義學的價值之外，藝術品代表了一種社會的空隙，這個空隙指的事是一種人際關係的空間，和諧地並公開地存在系統之中。然而，隨著科技的發展與進步，城市中所有的關係浮渣都將被清除乾淨，以人力提供的服務將被日新月異的科技所取代。社會功能的普遍機械化逐漸壓縮關係的空間，如此便造成關係的失敗。因此關係美學試圖在多重監控的社會關係之下尋找一些額外的可能性，試圖在不同的社會關係中尋找聯結。

文明的發展使密集的相遇者產生連結，相關的藝術實踐在大眾所能理解的基礎下所形成。此新形成的藝術手法由一個主題聚合而成，是旁觀者和畫面的遭逢，也是多重意義的精心組合。藝術能窄化關係的空間，藝術品產出的每個階段都具有關聯性，而關聯的原則就是社交性和對話，藝術要呈現的是遭逢的狀態。<sup>15</sup>透過藝術活動，藝術家能在交錯複雜的關係中抓出在某種層面或原則上具有交集或相似性的一串集合，藉此使差異的個體間產生溝通互動。陳泓易對於此觀點曾表示：

這種遭逢的狀態並不將自身侷限於「互動」藝術的形式，而是呈現出在人與他人的各種關係之中如何讓藝術實踐與原創形式的產出被重新描繪或者被定義。在關係藝術之中藝術創作的物質化作品產出並非最為重要的。藝術行為的實踐與創意形式的出現才是重點。它可以產出物質化的藝術“作品”，或者留下此一遭逢關係的，一種德希達式的痕跡！<sup>16</sup>

這樣遭逢的狀態，著重的是藝術實踐的行為與過程，而非藝術活動所產出的具體作品。德希達推翻當代藝術創作的意識形態，他的解構思想伴隨八〇年代以來對後設論述的批判而生，其結構主義闡述的是意義並非藏於符號之中，也不在於符號所指涉的事物，意義純粹產生自符號之間的關係。尼可拉·布希歐的關係美學便是這樣反思背景下的成果。

## 2.從形式過度到構成

列維納斯以為臉龐是道德禁忌的符號，象徵著我們對他者所具有的責任，這個責任就是我們與他人的聯繫關係，任何互為主體的關係藉著臉龐的形式來進行，當法國影評人塞吉·達內（Serge Daney）認為形式是凝視著我們的臉龐<sup>17</sup>，這不僅意指我們必須為他者負責，更重要的是要回復影像的深度。當影像把我們放在不屬於我們的地方時，影像就沒有道德問題，它純粹是把場所做了置換。雖然以達內的思考為出發點來看，電影藝術是虛擬的，但並不代表最終也是假的。影像主張形式就是慾望的呈現，生產出形式是要創造出可能性的遭逢。再推進達內的理論，形式是影像中慾望的代表，藉著指向有慾望的世界，形式就奠基於影像是有意義的知識範圍、旁觀者是有能力參與討論的，也奠基於慾望能夠產生回盪。這樣的交易能夠被兩項式所總結：此人向他者展現某物，而他者隨著自己所見提出回應。在《公共生活》（La

<sup>15</sup> Bourriaud Nicolas, *Relational Aesthetics*, Paris, la presses du reel, 2002, P.16.

<sup>16</sup> 陳泓易，「吳瑪俐與環境藝術行動」，現代美術 146（2009）：49。

<sup>17</sup> 同註 15，頁 21。



Vie commune) 中，茨维坦·托多洛夫 (Tzvetan Todorov) 認為社交性的精華是對於認知的理解的需求，這樣的需求超越競爭和暴力。當藝術家對我們呈現作品時，他使用一種可傳遞的倫理標準，而這個倫理標準把作品放在觀看和從被觀看之間。在達內聲稱所有的形式都是凝視著我的臉龐，因為形式正在請求我與它產生對話，形式在時間和空間中是包含著兩者的動態，它產生的是可見的且不連貫的訊息。

在波蘭作家維托爾德·貢布羅維奇 (Witold Gombrowicz) 的小說中，我們可以看到個體如何透過自身的行為、與他者相遇和對他者的談吐來產生形式，因此對維托爾德·貢布羅維奇來說，形式是關係的產物。也就是說，形式把自身和他者觀看自身的方式連結起來，藉由形式，觀者與創作者的目光將趨向一致，因為當個體以客觀角度看待自我時，便是正在思量他者主觀性執行的結果。但如此一來，形式理當導致必然而壓縮藝術創作的空間，然而藝術的形式避免了這樣的必然性，因為藝術是透過作品來發聲的。藉由作品，藝術家從事對話並以作品抓出在世界中一連串的關係，因此藝術實踐存在於知覺關係的創造。互為主體性是關係美學中重要的一部分，它不只表現出社會接受藝術，同時社會也是藝術的場域，這就是關係美學藝術實踐的典型。<sup>18</sup>

藝術作品若是遭逢的痕跡，那麼遭逢的姿態與過程也應是藝術創作中極其重要的一環。因此藝術家與旁觀者參與藝術創作時所產生的互動、溝通與實踐，都成為藝術創作中重要的討論範疇。形式最常被定義為內容的輪廓，現代主義美學家藉著指出在風格和內容間的混亂來討論「形式的美感」，以及風格和內容融合之後創意的協調性。通常，我們透過作品的視覺形式來評斷藝術作品，當面對創新的藝術實踐，形式的效力或選擇已不再是藝術批評的準則。

吳瑪俐認為：「所謂『作品』的概念……是如何把我的創造力發揮、展現，至於它的形式是什麼？沒有固定的答案...」。<sup>19</sup>觀察當代藝術實踐時，尼可拉·布希歐認為應討論的是構成 (Formations) 而非形式 (Forms)。當今藝術表現的形式僅存在於遭逢和動態關係之間，這樣的動態關係包函了形式與其他構成結合的觀念。

### 3.從關係美學的偶然觀點探討群眾的參與

超現實主義創作中，對於事件或事物的偶發式連結、影像與意義的錯置以及藝術手法的極端自由度等觀念在關係藝術中以另一種形式延續發展。關係美學的藝術形式從兩個平行元素之間的越界和隨機的遭逢而產生。這樣的遭逢必須是持續的狀況：這些元素必須要被集合成一個形式，也就是一組元素。這樣的形式使原本分離的元素相遇，藝術被定義為一種持續的遭逢。藝術連結主觀的時刻和獨特的經驗，像是塞尚的蘋果或者是布倫的條紋，這種特別關係的組成藉由遭逢形成，而遭逢由時代背景來決定。照片影像出現以來已長達一世紀，我們的視覺經驗藉此豐富但也變得更加複雜。當代的藝術以「拼貼」的概念，將不同領域中任何元素重新組裝，南轅北轍的組合對我們來說早已見怪不怪，如同電影藝術使我們認知到世界是一個各種元素的集合，另外，科技的發展也使得藝術家認可其他未知的形式，例如：電腦程式常改變藝術家創作的手法。形式概念是不穩定並具有分歧性的，當代藝術的形式正從媒材中伸展開來：它是一種連結的元素，一個動態凝集的原則。<sup>20</sup>

<sup>18</sup> 同註 15，頁 22。

<sup>19</sup> 張晴文，「再想一想：什麼是藝術？--吳瑪俐 1990 年代之後的創作觀」，現代美術 146 (2009)：43。

<sup>20</sup> 同註 15，頁 21。





若說關係美學是實利唯物主義傳統的一部分，這樣的說法指的並非是固著於實物，也不是暗指用經濟價值來看藝術作品。在馬克思主義思想家路易·阿圖賽（Louis Althusser）所定義的是一種遭逢的唯物論，或是隨機的唯物觀。這種特別的唯物觀採取的是脫離世界的偶然性觀點，偶然事件並非有早就存在的來源或意識，也不含有目的的邏輯。人類的本質是純粹的超個人化，人類從個體以社會的形式連結聚集，而這樣的形式是不變的歷史發展。只要社會環境改變，一種新的遊戲被宣布，這個在人群之中的遊戲就形塑了我們的目標，然而它藉著商品超越了藝術的本質，同時藝術被日常生活中的革命超越。關係美學不是呈現一種藝術理論，它暗示了一個起源和一個命運，而不是一種形式上的理論。

在關係藝術的實踐中，因其本身的參與性特質，偶然性也勢必佔據藝術創作的過程。在國際性的展覽中，我們看到很多提供服務的攤販，作品對觀者提出精準的契約，同時具備有形的社交模式。在激浪派（Fluxus）的展演裡，觀眾的參與已經變成藝術實踐的特徵。至於杜象開啟藝術合作的思考空間，企圖準確畫出觀眾在藝術作品中的活動領域。參與性是一種走在純藝術領域之前的發展，交流互動在溝通協商的背景之下竄起。杜象提出由觀者完成畫作的想法，這個想法假設了對話是影像產生真正的源起，而使一切往前進步。在開始進行創作的時候，協商是必要的，任何藝術品都可以被定義為關係的物件，就像充滿無數巧合與參與者協商融合的幾何場所。

1958年四月，單色藝術家伊夫克萊因（Yves Klein）在“空無”這件作品中，於畫廊入口處提供給訪客藍色雞尾酒，克萊因試著控制展覽開場的每個面向，將開場變成作品的一部分，他將觀眾在展場中的流動融入作品的主題，藝術家藉此貫穿整個展覽。過程中，克萊因不去操控觀眾的參與詮釋，因此作品的本質和意義不斷在改變，充滿偶然隨機性。隨著每個細小的改變，展覽過程便成為有彈性的創作素材。參與展覽的觀者扮演決定性的角色，他們遭遇需要由他們來做決定的裝置，也就是說，觀者與作品的互動協助定義整個展覽的結構。就如同在古巴藝術家岡薩雷斯（Felix Gonzalez-Torres）的乾草堆和糖果堆作品中，觀眾被授權可以從作品中取走一些糖果或紙張，但如果每個觀眾都執行這樣的權利，它會簡單純粹地消失，藝術家訴諸觀眾的責任感，而觀眾必須理解他的姿態正對作品的崩解做出貢獻。

#### 四、新類型公共藝術實踐探討

藝術史與藝術社會學學者菲利浦·胡珊（Philippe Roussin），認為前衛藝術在是一種告終的藝術形式，其歷史已經終結，另一種全新的游離地景變成當代藝術創作所關注的主題。<sup>21</sup>藝術表現的形式以及採取的手段到當代也產生新的思維，全新的游離地景指涉的面向涵蓋了生活方式的探討以及與城市概念相關的議題。「新類型公共藝術」（New Genre of Public Art）這個名詞來自《量繪形貌——新類型公共藝術》一書，其創作形式承襲前衛企圖整合藝術與生活實踐的精神並有別於一般官僚化且制式化的公共藝術。台灣當代藝術家吳瑪俐認為藝術的批判精神在現在或許只能從那些對於公共藝術展開批評性回應的新類型作品中，才能找到精神的延續與具體實踐。<sup>22</sup>凱斯特（Grant H. Kester）以「對話性創作」（Conversation Pieces）一詞來稱呼這類踐履性與實踐性的藝術創作。藝術的表現介入到社群日常生活的空間裡，場所及生活在其中的人，都可能成為作品的文本，如此促成了跨領域的合作與對話產生。

<sup>21</sup> 同註 16，頁 45。

<sup>22</sup> 參見蘇珊·雷西（Suzanna Lacy）著，吳瑪俐譯，《量繪形貌》，台北，遠流出版社，2004，頁 9。



新類型公共藝術不只關注藝術作品本身，也不只著眼於藝術創作的場域空間，而是一種關於所要推動的內在價值體系的美學陳述。公共藝術不只是一個具體作品，而是一個發現或重建價值的動態過程，是一種對於社會文化議題的人世關懷。新類型公共藝術以涉入和連結的方式喚醒民眾對於生活週遭的關注，其中的公共性並非是物理性的公共空間之介入，而是在公共領域中以跨界的方式激發出多元歧異的公民意識，構思改善問題的可能性，並創造公共對話與反思的空間，具有社會療育的面向。如同溫蒂·葛利斯沃（Wendy Griswold）所提出的「文化菱形」（Cultural Diamond）觀點，新類型公共藝術並非透過藝術反映社會或藉由藝術手法形塑藝術家期望中的社會，而是致力於讓藝術在社會中被建構產生。藝術的生產形式走向集體化，取代傳統中創作者單一的個人表達。藝術滲透在社會之中，但仍保留其做為「藝術」的自主性。

台灣近年文建會所推動之「文化公民權」及「公民美學」政策中，對於公共藝術的公共性有新的省思與探討，開展一種由公眾擔任主體的藝術行動，其思維與新類型公共藝術的概念相近。在當前的藝術場域中，「新類型公共藝術」所獲得的關注與評價，顯示出這類創作達到前衛歷史主義所未達成的理想。本小節將探討新類型公共藝術為何可稱為藝術？並探究藝術家角色的轉變。

### 1. 藝術上的合法性

新類型公共藝術使用傳統及非傳統媒介的視覺藝術，且與廣大多樣的公眾互動、討論直接與他們生命相關的議題。<sup>23</sup>然而，這也是新類型公共藝術最易受抨擊之處，藝術表現不講求外在美感形式，藝術創作的成功與否在於是否建構自社會議題並形成價值意識。有些評論者不認同這類作品是「藝術」，因為它不管從實務或者理論上來看，都無異於政治或社會運動。<sup>24</sup>這類藝術創作的手法技巧及美學定律不再是首要考量，當藝術作品原本帶給人們視覺感官上的愉悅消失，批評家便判定這樣的藝術是失敗的。

安迪·沃荷的布瑞洛洗衣粉盒雖然看似無異於超級市場裡所販售的洗衣粉盒，但安迪·沃荷的作品被收藏家或藝評家認為是藝術品，因此它便可被稱為藝術。亞瑟·丹托的多元論闡釋了不同時期的人們之所以將不同的物體視為藝術，是因為人們對藝術的「理論」有所不同，藝術不見得是戲劇、繪畫、園藝、教堂或歌劇，也不必一定是美的或道德的。也就是說，任何創作只要出現於適當的時機或藝術家能有合理的詮釋，任何東西都可以是藝術品。<sup>25</sup>新類型公共藝術創作社群首要任務便是確認藝術活動從屬於藝術範疇而非純粹的社會活動或生活議題探討。這類的藝術作品是社會行動的轉化，透過藝術的轉化提供更多關於社會議題的討論和想像。

阿多諾、班雅明和馬庫色都極端地把藝術比擬為社會革命，要求作品有獨特的構成方法，形成爆破性力量「把世界轉化到一種新的語言中去」，而且必然有政治議題的介入。<sup>26</sup>新類型公共藝術以在地創作的方式鼓吹當地民眾參與溝通及創作，探討藝術與真實生活的交互作用以及改變彼此的過程，呼應關係美學中過程重於結果以及構成大於形式的概念。再者，從現代主義以來，藝術的原創性早已使作品遊走在學院派所認定的藝術與非藝術之邊界線上；杜象認為藝術是知識性的，任何非藝術的事物在經過儀式

<sup>23</sup> 同上註，頁 28。

<sup>24</sup> 同註 5，頁 26。

<sup>25</sup> 同註 7，頁 60-61。

<sup>26</sup> 楊小濱，《否定的美學》，台北，麥田出版社，1995，頁 17-40。



般的宣告，都可以成為藝術<sup>27</sup>。因此，當蘇珊·雷西（Suzanna Lacy）宣稱藝術不只是一個完成品，而是一個價值發現的過程，其反映社會文化議題整體觀照的哲學思考及倫理行動，自然也能夠稱為是藝術。

然而，以上的論述並不能夠為新類型公共藝術在藝術上的合法性提供完整的立論基礎，以下將透過海德格對於藝術本質的探究及哈伯瑪斯的行動溝通理論來驗證對話性藝術在藝術上的合理性。

海德格認為將藝術品視為客體而加以研究的美學，是一門非常年輕的哲學學科；從鮑姆加頓提出必須有一門學科專門研究感性知識，並以「美學」稱之後，美學並將藝術作品當作感性的知覺對象，並以人們體驗藝術的方式來說明藝術的本質。<sup>28</sup>對海德格而言，此種意義下的美學帶著十八世紀啟蒙理性以來的偏見。美學將藝術作品看成感性所認識、體驗的對象，如此一來，相對於主體，藝術作品就成為了客體。由於這種思維完全被限制在主客關係的框架內，人被看做是主體，藝術作品雖然是創造物，然而一旦人們從功利角度來看待它時，就把自己當成了這種創造物的主人了。<sup>29</sup>如此，藝術品與人的關係成了「對手關係」或「對抗關係」。這樣不但不能將藝術品的真實存在呈現出來，反而用一種愚昧的遮蔽物將它掩蓋起來。

海德格認為在藝術家與藝術作品這種互為本源的關係中，必有另一更基本的存在，如藝術，作為兩者的本源，使藝術家與藝術作品均得以成為其本質。真正的藝術的泉源和意義是對真理的創造性的看護，而非傳統上所任認為的對現實的模仿。對存在看護的藝術比現實更真實，因為這種藝術的創造是從「存在的深井汲取存在，使它呈現於光明之中。這口井就開鑿於看護者的土地上。」<sup>30</sup>藝術創造不僅是在看護真理，更是讓真理呈現於光明之中。關於此，海德格曾以梵穀的名畫「農夫之鞋」為例來加以說：

在這雙穿舊的鞋具的內部那黑洞洞的敞口中，凝聚著勞動步履的艱辛；在它拿那硬實和沈重的分量中，凝聚著寒風陡峭中邁步於一望無際的單調田壟上的步履的堅韌和遲緩。鞋底上黏結著大地濕潤而肥沃的泥土，鞋底之下黏結著垂暮時田野之路的寂寞。這雙鞋具還迴盪著大地的呼喚，展示著大地對成熟穀物的無言的餽贈，透視著大地在冬間的荒蕪田野裡朦朧的冬冥。這鞋具還浸透著對麵包的供應不足的無怨言的擔憂，展示出重新戰勝貧困後的無言的喜悅，隱含著分娩陣痛時的顫抖和死亡逼近時的顫慄。這個用具從屬於大地，並在農婦的世界中得到保存。從這種被保存的從屬關係中，用具本身產生出來，使它能夠立足於自身。<sup>31</sup>

在這作品中有什麼東西在發揮作用呢？梵穀的油畫描出這器具即一雙鞋真正是什麼。這個存有者進入它的存有的無蔽之中。希臘人稱存有者之無蔽為 *αληθεια*。我們稱之為真理，但對這字眼少有足夠的思索。在作品中要是存有者是什麼和存有者如何是被開啟出來，作品的真理也就出現了。<sup>32</sup>

在這段充滿詩意聯想的文學性的段落裡，農婦、農鞋、寒風、泥土、暮色、小徑、大地、穀物、田野、冬冥、麵包、焦慮、喜悅、陣痛、顫抖、死之戰慄、世界等等存有者都被聯系起來，同時被揭示展

<sup>27</sup> 傑夫·凱利（Jeff Kelley）編，徐梓寧譯，《卡布羅論文集—藝術與生活的模糊分際》，台北，遠流出版社，1996，頁 187。

<sup>28</sup> 黃美綾，「高達美的藝術哲學--藝術的真理經驗」，碩士論文，台灣大學，2001，頁 30-31。

<sup>29</sup> 滕守堯，《當代大師系列六--海德格》，台北，生智出版社，1996，頁 135。

<sup>30</sup> 同上註，頁 136。

<sup>31</sup> 海德格（Martin Heidegger）著，孫周興譯，《藝術作品的本源》，上海，世紀出版社，1980，頁 18-19。

<sup>32</sup> 同上註，頁 19。



開出來，並聚集在一個敞開領域中。很顯然的，對於這一「存在」，農婦自己是看不見的，她的觀察和經驗或許只看到農鞋的「有用性」，而看不到它的「可靠性」。依傳統形上學說法，器具之存有特徵乃在於其具有有用性，人們是依據有用性和用途來製造使用器具。然而海德格則認為，器具有的不僅僅是有用性而已。有用性本身又源於器具之本質存有中。有用性經過本質還原後，稱之為可靠性(Verlässlichkeit)。憑藉此可靠性，農婦才把握了她的世界。世界和大地為她而存在，為伴隨著她的存有方式的一切而存在，但只在器具中存在。因為器具之可靠性才給這單樸的世界帶來安定，保證大地無限延展的自由。器具的有用性無法說明這些存有性真理，它只不過是可靠性的本質後果。沒有可靠性做根基，有用性就論為無用。器具用久了會變舊變壞，器具的存有逐漸消耗，亦即可靠性漸消失，就喪失了它的有用性。<sup>33</sup>由此可以看出，器具的本質存有在於其可靠性，而非是有用性。

器具本身接近真理，可惜農婦根本看不到這些。農婦之所以只見其有用性而不見其可靠性乃是因為農婦僅憑一般的經驗去觀察、對待農鞋。然而梵谷的畫卻恰恰與農婦相反，因為它把農鞋的有用性歸零了。而正是因為其有用性被歸零所以它的可靠性油然而生。海德格認為正因梵谷的畫所指涉的是農鞋的可靠性而非有用性，如此才使我們得以注意到農鞋的本真的世界。因此，只有藝術作品才能已以自己特有的方式開啟這個世界；只有藝術作品才能使我們懂得真正的農鞋是什麼。海德格因此認為「藝術作品以自己的方式開啟存有者之存有。這種開啟，也即解蔽(Entbergen)亦即存有者之真理，是在作品中實現的。在藝術作品中。藝術就是自行設置入作品的真理。」<sup>34</sup>其中「藝術是自行置入作品的真理」一句中的「置入」，並非是說真理出現於作品中，然後隨即消散。而是說真理凝聚於作品中，永遠留在作品中。而海德格之所以說是「自行置入」乃是因為他想要強調真理不是被藝術家所置入於作品中，不是從別的地方將真理拿來置入藝術作品之中。真理是自動顯示自己，而非任何人所置入於作品之中。故海德格曾說：「藝術家是無足輕重的，他幾乎是作品出現的通道，通道建成之時，就是藝術家自己滅亡之時。」<sup>35</sup>

海德格認為，藝術的本質就在於揭露真理，而藝術作品揭露真理的方式，是建立世界及製造大地，透過這兩者的鬥爭，藝術得以揭示了存有者的意義。

### (1) 建立世界

在早期的《存有與時間》中，海德格從人的實存觀點來看，人在本質上就是在世界中的存有，「世界」就是人生存於其中的世界。世界並非立於人面前、客觀的觀看對象，而是人與其生存環境之互動聯繫的總和；也只有在這種動態聯繫中，世界才會顯露出來。海德格更接著將將「世界」這個概念加以拓寬，成為包括民族發展的歷史、以及天、地、人、神(Fourthfold)四重結構的世界<sup>36</sup>。然而，無論海德格的世界內容如何演進，它的基礎總是建立在人的存在中，以及人對周遭世界的理解之上。海德格認為，藝術作品的存在就是建立一個世界。為了更清楚地理解這個概念，海德格以希臘神殿作為說明的實例：一座神殿的建築包含神的形象，它擴展並勾勒出一個神聖領域，使所有環圍著它的聯繫聚合成統一的整體。在古希臘的神殿中集合了一些道路和關係的統一，匯聚了人類的生與死、災禍、福澤與榮耀、勝利與恥辱等民族命運。因此，通過藝術的生產，廟宇打開了一個世界；只有在這個世界中，石頭和動物、人和神，才能是它們所是的東西；只有在這個世界中，古希臘民族表露出自己的真相，自己將自己顯示出來。它還顯示了古希臘人對神的態度，與神交往的方式。在這個世界裡，神廟已不是神的符號，而是諸神自

<sup>33</sup> 曾燦芬，「海德格論技術與藝術思想」，碩士論文，佛光人文社會學院，2005，頁 35。

<sup>34</sup> 同註 31，頁 23。

<sup>35</sup> 同註 31，頁 29。

<sup>36</sup> 宋定莉，「老子與海德格美學思想之比較研究」，博士論文，東海大學，2005，頁 163。



身。古希臘人相信的正是這些有形體的神，神就是人們從神廟中看到的樣子。神是最高真理的化身，所以神廟意味著真理的顯現。<sup>37</sup>因此藝術作品所建立的世界，就是開放了一個敞開領域，為存有者設置空間。在作品所開啟世界的開放性中，存有者各得其位，得以如其所是地現身在場。這正是無蔽性真理的全部內容，亦即存有顯示自身的過程、一個解蔽事件的發生；在此狀態下，原先隱蔽的東西成為可見的、可認識的。面對一個作品，即是進入這個作品所敞開的世界之中，作品存在即是建立一個世界，並在運作中永遠持守著這個世界。

## (2) 製造大地

無可避免的，藝術作品必須以材料或自然物為基礎。器具也有具自然材料做基礎，但由於器具的本質在有用性，自然物的材料便隱沒在有用性中了。相反的，如梵谷的畫、希臘神廟等作品則是建立一個世界，它並沒使質料消失，反倒是使質料出現，而且使它出現在作品的世界的敞開領域中，使存有者的真理顯現出來。正如海德格所說：「作品把大地本身挪入一個世界的敞開領域中 並使之保持於其中 作品讓大地成為大地」<sup>38</sup>大地作為萬物的底護者，是一切存有者回歸之處。它自我閉鎖的本質並非單一的、僵化的遮蓋，而是將自身開展到其質樸的方式和形態的無限豐富性中。在大地基礎上，作品的意義內容因而是豐富深刻、無法被人的理解探究所窮盡的。<sup>39</sup>正如海德格所說：「大地使任何純粹計算式的胡攪蠻纏徹底幻滅了。雖然這種胡攪蠻纏以科學技術對自然的對象化的形態給自己罩上統治的進步的假象，但是，這種支配始終是意欲的昏暈無能。只有當大地作為本質上不可展開的東西被保持和保護之際——大地退遁於任何展開狀態 亦即保持永遠的鎖閉——大地才敞開地澄亮 才作為大地本身而顯現出來」<sup>40</sup>作品以大地為基礎開啟了一個世界，並將自我閉鎖的大地挪入世界的開放性，使之保存其中。在此種意義上，作品讓大地成為大地，使大地保持其不可展現的本質而顯現。

藝術一方面建立了世界，一方面顯示出大地自然的真相。大地與世界相互昭示對方的本質，兩者不能缺一。缺少任何一方，真理的結構便不完整。具體的說，世界以大地為其根據，世界尋求著大地，趨向於大地。以便顯示自己的本質。與此同時，世界是公開性的，它要求在大地上公開自己的公開性。但與此相反，大地卻尋求將世界重新隱匿於自身之中，這樣兩者就有了爭執，處於緊張之中。但爭執雙方都不以對方為目的，因為兩者又互相需要。藉由爭執，顯示出兩者的差別；差別使兩者離異，又相互合和。<sup>41</sup>藝術作品就是這樣集大地和世界於一體，和爭執與寧靜於一身。

海德格不認同傳統美學將藝術作品的瞭解看做是體驗，甚至認為這是導致藝術死亡的因素。他認為，美的存在是真理的本真存在的自行顯現的技巧，而真理就是自行隱藏自身者的去遮蔽過程。美並非是使人喜歡的東西，而是當一直不可顯現並因此不可見到者達到了顯像的顯現時，以真理自行顯現的技巧自發出現的內容。<sup>42</sup>海德格認為，真理在藝術作品中的自行顯現是透過藝術使用的各種質料自身的本質顯現來實現的。詩人用語詞、畫家用顏料、雕刻家用石頭，各種材質在作品中顯示出其本質。藝術對真理的顯示即是對大地之物的本質的顯示；大地是在藝術作品中顯示自己的存在。因此，藝術作品使大地進入真理之中，將隱匿、不開放的自然轉化為開放。通過海德格對真理的詮釋，藝術便與真理本身直接發

<sup>37</sup> 同註 29，頁 114。

<sup>38</sup> 同註 31，27。

<sup>39</sup> 黃美綾，「高達美的藝術哲學--藝術的真理經驗」，碩士論文，台灣大學，2001，頁 41-42。

<sup>40</sup> 同註 38，28。

<sup>41</sup> 同註 36，頁 143-144。

<sup>42</sup> 同註 36，頁 141-142。



生關連；藝術不再只是感性認識的對象，而是存有真理顯現的方式。在藝術作品中，存有者的真理被設置於其中，亦即被放置到顯著的位置上；存有者通過作品走進存有的光明裏，並進入顯現的恆定之中。

近代哲學發展的主軸之一，在於致力將本體論的真理概念知識論化。但在當代，真理卻常被視為是無用的概念。在分析哲學的傳統中，真理概念被緊縮到幾乎成為冗餘的概念，新實用主義號召用「證成」的概念來取代它；在歐陸哲學的陣營中，真理被解構成邏各斯中心主義的殘餘，現象學的詮釋學毋寧回到真理在古希臘的存有論意義來超越它。<sup>43</sup>真理對於「人」還有什麼作用？這一連串的疑問與爭議，使哈伯瑪斯意識到他過去基於語用學的哲學所強調的後形上學思維，而忽略了我們日常最素樸的實在論直覺對於知識之客觀性與生活實踐之團結性的重要意義。因此哈伯瑪斯想透過對於「真理共識理論」(Konsensstheorie der Wahrheit) 的修正，提出一種「真理的去處疑慮」(Entsorgungstheorie der Wahrheit)。以凸顯共識真理觀的意義並不在於其能做為對於事物有絕對的知識之知識論判準，而是它能使我們去除實踐互動的疑慮。而「真理共識理論」正是哈伯瑪斯「溝通行動理論」的基礎亦是一種建基於生活實踐之實在論基礎的真理實用概念。(Habermas, 1999a: 261f)。透過「真理共識理論」哈伯瑪斯把他對於真理的語用學觀點，從做為程序性的知識論判準，轉向做為保障我們能從反思性的「討論」再度回到在生活實踐之「溝通行動」中的規範性要求。

在語言溝通中，世界的客觀獨立性與溝通的可理解性是同樣根源的。若不預設一個獨立而客觀的世界，那麼意義的交互可理解性就無法被設想。因為除非我們預設世界是客觀而獨立存在的，否則我們就不需要超出私人體驗的世界，去追求自我與他人的一致理解。在此，客觀而獨立的世界做為溝通的形式性預設，是使我們必須追求共同的理解的基礎；反過來說，如果沒有達成一致理解的溝通要求，那麼世界本身所具有的客觀獨立性或實在性也無法被保證。因為在個人的體驗中，世界只被呈現為在我們自己心靈中的表象或在語言邏輯中所描述的事態。惟有在有意義理解的相互溝通中，我們才必須預設那在主觀體驗中的世界，是以一個獨立於我們各自的心靈或語言脈絡之外的客觀存有為基礎。就此而言，世界的客觀實在性即因其能做為我們在溝通中的公共指涉點，而在語言的使用中得到擔保。由此可見，我們與客觀世界的關係必然得透過語言溝通做為中介，才有討論的可能性

哈伯瑪斯認為溝通行動必須在預設的背景共識中進行，這也就是說在語言行動的施為態度中，為了以言行事的目的，我們必須隱含地承諾我們的有效性聲稱是可以兌現，以使我們能在隨著主張的語言行動所提出的有效性聲稱不加質疑的確信下，進行對於世界解釋的資訊交換或進行相互的意義理解。在語言的溝通使用中，世界的客觀實在性本身即是必要的形式性預設。在生活實踐的溝通行動中，對於語言表達的真理聲稱的共同承認，與對於客觀世界的實在性的共同預設，對於自我與他人來說都無置疑的餘地。惟有我們在生活中出現了困難，溝通行動無法繼續進行時，我們才轉而進行「討論」，然而透過討論而兌現的真理聲稱雖然立基於(fundiert) 經驗，但其達成卻只能透過較好的論證(亦即合理的可接受性) 的奠基效力。哈伯瑪斯因而認為陳述句的真值條件並非是在基本命題中的事態的存在，而是「陳述之真理的條件在於所有其它人潛在的同意」(1984a: 137)；或者說：「命題的真理意指著，對於所說的話是以達成理性的共識為目標的承諾」(1984a: 137)。由於有效性的聲稱在前面的分析中，只是做為言談之有效性基礎的背景共識而預設，但現在它卻必須透過在討論中的共識形成才能兌現。這顯示真理問題是在從「溝通」過渡到「討論」的語言使用形式中，才被提出來的。因此哈伯瑪斯認為，真理的意義並不在

<sup>43</sup> 林遠澤，「真理何為？從哈伯瑪斯真理共識理論的實用轉向論真理的規範性涵義」，歐美研究 35 卷，2 期 (2005)：365。



於我們是否能在知識論上取得不會再錯的判斷，而是透過討論的去除疑慮而使我們能在安處於世的生活實踐中，回到已修復的溝通行動的背景共識之行動確定性中。透過對於哈伯瑪斯「溝通」與「討論」的理解，我們可得知，真理的意義就在「對話」之中。

當藝術顯現真理，而真理的意義又存在於對話之中，便能驗證具備「對話性」特質的新類型公共藝術在藝術上的合法性。

## 2. 藝術家的角色轉變

海德格認為藝術作品是來自藝術家的活動而產生，使藝術家成為藝術家的是藝術作品。所以藝術家是作品的本源，作品是藝術家的本源。兩者相輔相成，彼此不可或缺。但兩者都必須通過藝術才能使其獲得各自的名稱。在傳統美學中因創作個體單一化，所以創作時所採取的模式都是由自我到外射的一貫路徑，藝術作品儘是作者個人的詮釋。當一個團體在進行某種藝術介入空間的創作模式時，藝術合議制的逐漸形成（collegium），也就是說作為單獨創作者的個體，不能在創作思考中有過多的「自我」，而是在團體運作中多數自我的滲透而形成修正。在啟蒙時代，藝術家以專業手段生產藝術，讓藝術以令人讚嘆的形式存在於世。但啟蒙之後，藝術家所扮演的領導角色已不再鮮明，帶領人群開拓心靈思考的啟蒙者已由藝術家接棒給企業或國家所產生的集合性智慧。<sup>44</sup>

18世紀西方世界宮廷與宗教的生活中藝術是一種獨立的活動，藝術品的欣賞者僅是宮廷貴族，藝術家創作的方向也只是緊緊的依循皇家品味。19世紀藝術家的個人意識抬頭，「為藝術而藝術的」是創作的最高原則，此時藝術與社會隔閡與日俱增。而後來的前衛藝術雖然常以社會現象作為創作題材，已逐漸有藝術融於社會的趨勢，此時藝術社群仍是圍繞在菁英階層。這種情形到了後現代有了改變，作者詮釋不再是唯一，而是加入了讀者的解讀與再創造，甚至到了當代更發展出與觀者互動的創作模式因而有了參與式藝術創作的觀念。到了波依斯「擴展的藝術觀」出現後，藝術的範疇已然擴及社會與人自身，社會本身就是藝術品。

波依斯曾說：「擴展的藝術觀，是我最成功的『作品』」<sup>45</sup>，他認為：「所有人類的問題都只可能是賦形（Gestaltung）的問題，那便是我們所指的全體化的藝術概念，指涉的是每個人在原則上都有創造力的可能性，也指涉關係到社會全體的問題」<sup>46</sup>。波依斯「擴展的藝術觀」是社會與文化整體的藝術觀，企圖重新構造藝術在社會中的價值。藝術創作不再為菁英階層所獨占，藝術結合了人類生活的各個層面。

「社會的雕塑」是「擴展的藝術觀」的實踐，波依斯認為人類社會應當取法蜜蜂同心協力的特性，他認為人人應該領悟社會塑造的必然性，經由塑造的過程，將不明的、混亂的、不清晰的條件，「結晶」成一個具有創新精神的形式。關於此，宋國程先生則提出：

社會雕塑(Plastische)或「塑造理論」(Plastische Lehre)不同於「現成品藝術」(ready-made)。現成品是通過掌握有形的物體和材料，把現成物件進行組合，在「反藝術」—反精英、反精緻的前提下，以隨意、偶性、直接、素樸的方式，表達創作者的理念。現成品藝術雖然「反藝術」，但依究脫離不了藝術本身的範疇，也離不開對博物館的依附性。社會雕塑的場域是全方位的，它的重點不在於物件的形

<sup>44</sup> [http://www.ncafrog.org.tw/abc/community-content.asp?Ser\\_no=238](http://www.ncafrog.org.tw/abc/community-content.asp?Ser_no=238)（上網日期：101年5月20日）

<sup>45</sup> 轉引曾曬淑，《思考：塑造Joseph Beuys的藝術理論與人智學》，臺北市，南天書局，1999，頁178。

<sup>46</sup> 同註3，頁150。



式與組合，而在觀念的創發與形塑。社會雕塑是「人智學」意義上的表現藝術，它關聯到人類整體：世界的、歷史的、思想的、生態的，教育的、個人的「廣義的人類學」。換言之，現成品是「物的造形藝術」，社會雕塑則是「人的觀念生成」。雕塑當然也不同于「雕刻」(Skulptur)，雕刻必須依賴一個固有形態對之切割、琢磨而成形，它對應的是「幾何原理」，依賴於晶體材料。雕塑則是流體原理，依賴於變形材料。雕刻藝術僅僅來回於雕刻者和雕刻品之間，著眼於物象的凝視，雕塑則游走於雕塑家與人類整體之間，著眼於觀念的激盪。<sup>47</sup>

由宋先生的話中我們可以得知，社會雕塑與傳統藝術的概念大不相同。社會雕塑強調行動，透過行動和參與「人」得以成為社會雕塑的一部份，也就是說人人都有機會參與社會雕塑。關於此波依斯曾說：「人人皆為社會的造形者，人人皆有擁有社會的能力，人人皆具有獨立創造的能力，人人皆為才智的承載者」<sup>48</sup>依此，波依斯「人人皆為藝術家」概念已然成型。波依斯說：「每個人都是藝術家，從自己的自由裡...在總體藝術的其他位置上，展現他的自主與思考，決定未來社會的秩序。」<sup>49</sup>波依斯的觀念中，藝術=創造力=自由=人。真正的人應該是自由的，但是必須經過其自身自由的潛質的覺醒，才能在紛亂的現實之中取出素材，經由人類特有的創造力而完成藝術。因此，波依斯「人人皆為藝術家」的觀點，是在強調人人皆有創造的本質，人人都具有藝術家的本質。<sup>50</sup>關於此，宋國程先生認為

說人人都是藝術家並不是指人人都可以成為藝術家，而是指人人都具有使自己成為藝術家的創造力。將潛在的創造力轉化為藝術品，通過將一切生活物件挪用、塑形、裝飾成為可用性的藝術媒介，就可以通過行動將一切藝術媒介理念化、象徵化、審美化和藝術化。波依斯將藝術媒介擴展到一切物件與行動，取材於生活並形塑生活，人們因此稱為「擴展的藝術觀」(Erweiterter Kunstbegriff)。<sup>51</sup>

波依斯彌平了藝術與日常生活間的鴻溝，因而一切生活中的素材都可以作為藝術媒介和觀念物件來表達特定的理念。他始終認為，創造力絕非是藝術家的專利。藝術也並不只是藝術家的作品，而是一切人類創造力、想像力、生命力的產物。在此意義上，確實正如波依斯所言：「人人皆是藝術家」。因此，新類型公共藝術的藝術社群雖然包含了一般群眾，其作品大部分也是經由非專業的藝術家之手而產出，但既然藝術家的角色轉變，創作社群又是在從事藝術行為的意識之下進行藝術活動，因此新類型公共藝術便可藉由群眾產出。

## 五、結論

<sup>47</sup> 宋國程，「藝術史上的薩滿師---約瑟夫·波依斯的『人智學藝術』(下)」，臺北，破報(2006)。

<sup>48</sup> 同註45，頁131。

<sup>49</sup> 喬登·史奇林(Jurgen Schilling)著，吳瑪俐譯，《行動藝術》，台北市，遠流出版社，1996，頁251。

<sup>50</sup> 波依斯認為：「人類具有創造性的本質，且為可從事極多樣化生產的創造者。對我而言，不管產品是出自一個畫家、雕刻家或物理學家之手，原則是無所謂的」。同上註，頁158。

<sup>51</sup> 同註47。





在過去，歷史上的藝術品描繪神性，探求人與神的關係，其目標是在展示神性或與神溝通。文藝復興時期開始，藝術轉而探索人與世界的關係，人體的解剖與透視法的發展代表著人文精神受到重視。直到立體主義來臨，藝術開始分析我們與世界的視覺連結，立體主義藉著日常物件對藝術提出反動，講求的是人與物體的關係。1990年代的藝術實踐開始把焦點放在人與人之間的關係中，藝術家越來越清楚的把焦點設定在關係上，所以作品將從大眾裡以及社交性的模式創造中被創造出來。這種獨特的產出不只決定於意識形態和實踐領域，也決定於新的正式社交領域，藝術品內在所探討的是人類關係，探求更美好的社會關係、更緊密的生活方式、以及豐富萬物許多不同的組合。藝術不再尋找象徵的烏托邦，反而企圖要建構具體的空間。

隨著關係美學的概念逐漸蓬勃發展，前衛藝術所開啟的跨領域藝術作品也成為當代藝術創作的主流。達達藝術對於藝術的否定性、超現實主義潛意識的幻境、包浩斯結合藝術與實用功能、未來主義中對於科技進步與速度的渴望等，這些前衛藝術作品經由實驗及前衛的藝術語彙突破其既有的藝術框架。跨領域與多元的藝術概念使得藝術創作無法明確被分類，我們很難將關係美學藝術家蒂拉瓦尼拉（Rirkrit Tiravanija）在藝術空間裡邀請觀眾品嚐食物的藝術行為歸類為哪一種藝術形式，因此，藝術類型在創作活動中不再是需要被遵守的規則。

新類型公共藝術的創作方式邀請觀眾成為共同創作者，並且將藝術融入生活之中，探索了藝術的原創與多元性。近年來，不管是公共藝術、當代藝術展、社群藝術或是街頭藝術，都趨向於與群眾合作共製。由於藝術創作吸引人的亮點已非純熟之技藝，而是創作者能否在其生活中能夠尋找各種關係的巧妙組合與安排。因此，人人都可以是生活藝術家。台灣已步入積極推動公共藝術與公民美學的進程，1990年代後期以來，尤其是近幾年，不管是藝術工作者自發性的創作或實踐，及受到文建會相關文化政策，地方與市民社會蓬勃發展的影響，藝術有逐漸走向開放、跨領域的對話，回歸到日常生活以及公共參與的條件與趨勢。

而自1994年文建會推動社區協力政策以來，社區營造的主題大幅開展，各類經驗迭有創新。在「藝術與社區」方面，早在1998年文建會的「美化公共環境計畫」中，即嘗試鼓勵藝術家進入社區，期望藝術與社區營造能碰觸出新的火花，可惜當時條件尚未成熟，成果並不動人。近幾年，由於社區營造手法的創新，加上公共藝術提供更多實踐機會，藝術與社造的互動逐漸頻繁，「社區公共藝術」、「藝術進入社區」、「社區營造藝術」等遂成為愈來愈值得關注的議題。但在推動這類藝術活動時，由於產出的作品並非以視覺表現為主，藝術家只是策劃角色，由民眾組成的藝術社群所主導的藝術創作往往被認為是美感與專業度不足的常民藝術。

本文從前衛藝術與關係藝術中探究藝術與生活的交融；從關係美學的角度研究當代藝術的創作議題與型式的多元化；藉由海德格認為藝術本質揭露真理的觀點與哈伯瑪斯的溝通行動理論中所指涉之真理產生於對話之中，驗證以人類關係、生活為創作主體的新類型公共藝術創作在藝術上的合法性，最後由波伊斯的擴展藝術觀來探討人群在社會雕塑中所扮演的角色，藝術家角色的轉變已從創作者變成引導者。希望能為從事社區營造的藝術社群提供美學的立論基礎，同時也提供藝術社群在執行公共藝術創作時更多元的思考角度。

## 參考文獻

### 一、中文參考文獻：



## 1. 書籍

- (1) 安·寇克藍 (Anne Cauquelin) 著, 張婉真譯, 《法國當代藝術》, 台北, 麥田出版社, 2002。
- (2) 辛西亞·弗瑞蘭 (Cynthia Freeland) 著, 劉依綺譯, 《別鬧了, 這是藝術嗎?》台北, 左岸出版社, 2004。
- (3) 阿多諾 (Th. Adorno) 著, 王柯平譯, 《美學理論》, 四川, 四川人民出版社, 1998。
- (4) 彼得·伯格 (Peter Burger), 蔡佩君著, 徐明松譯, 《前衛藝術理論》, 臺北, 時報文化, 1998。
- (5) 海德格 (Martin Heidegger) 著, 孫周興譯, 《藝術作品的本源》, 上海, 世紀出版社, 1980。
- (6) 傑夫·凱利 (Jeff Kelley) 編, 徐梓寧譯, 《卡布羅論文集—藝術與生活的模糊分際》, 台北, 遠流出版社, 1996。
- (7) 喬登·史奇林 (Jurgen Schilling) 著, 吳瑪俐譯, 《行動藝術》, 台北市, 遠流出版社, 1996。
- (8) 凱斯特 (Grant H. Kester) 著, 《對話性創作-現代藝術中的社群與溝通》, 台北, 遠流出版社, 2006。
- (9) 曾曬淑, 《思考: 塑造 Joseph Beuys 的藝術理論與人智學》, 臺北市, 南天書局, 1999。
- (10) 楊小濱, 《否定的美學》, 台北, 麥田出版社, 1995。
- (11) 滕守堯, 《當代大師系列六--海德格》, 台北, 生智出版社, 1996。
- (12) 黛安娜·克蘭 (Diana Crane) 著, 張心龍譯, 《前衛藝術的轉型》, 台北, 遠流出版社, 1996。
- (13) 羅沙林·克勞斯 (Rosalind E. Krauss) 著, 連德誠譯, 《前衛的原創性》, 台北, 遠流出版社, 1995。
- (14) 蘇珊·雷西 (Suzanna Lacy) 著, 吳瑪俐譯, 《量繪形貌》, 台北, 遠流出版社, 2004。

## 2. 期刊

- (1) 宋國程, 「藝術史上的薩滿師---約瑟夫·波依斯的『人智學藝術』(下)」, 臺北, 破報(2006)。
- (2) 林遠澤, 「真理何為? 從哈伯瑪斯真理共識理論的實用轉向論真理的規範性涵義」, 歐美研究 35 卷, 2 期 (2005)。
- (3) 陳泓易, 「吳瑪俐與環境藝術行動」, 現代美術 146 (2009)。
- (4) 張晴文, 「再想一想: 什麼是藝術?--吳瑪俐 1990 年代之後的創作觀」, 現代美術 146 (2009)。
- (5) 賈陽果, 「論前衛藝術與藝術創新」, 藝術探索 22 卷 5 期 (2008)。

## 3. 論文

- (1) 宋定莉, 「老子與海德格美學思想之比較研究」, 博士論文, 東海大學, 2005。
- (2) 黃美綾, 「高達美的藝術哲學--藝術的真理經驗」, 碩士論文, 台灣大學, 2001。
- (3) 曾燦芬, 「海德格論技術與藝術思想」, 碩士論文, 佛光人文社會學院, 2005。

## 4. 網站

- (1) [http://www.ncafroc.org.tw/abc/community-content.asp?Ser\\_no=238](http://www.ncafroc.org.tw/abc/community-content.asp?Ser_no=238) (上網日期: 101 年 5 月 20 日)

## 二、英文參考文獻:

1. Bourriaud Nicolas, Relational Aesthetics, Paris, la presses du reel, 2002.

