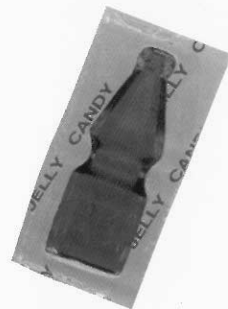




《Post-Modern Thinking (I)》 《後現代思考(一)》

Living / Art
生活 / 藝術



編按—

李美蓉《後現代思考系列》，自下一期起以專欄形式逐期刊載，以饗讀者。

李美蓉 Mei-rong LEE
台北市立師範學院美勞教育學系副教授

在後現代文化範疇裡談生活／藝術，我們既無意也無法給與「藝術」與「生活」二者一項確定性關係界定。唯一能做的就是以抽絲剝繭的方式來探討過去的諸多相關論述，再去思索「生活／藝術」可能存在的關聯。

壹、有關希臘文明之前的生活／藝術論述

文化史清楚的記載，人類的藝術起源是來自神話，來自生活；爲了生活的需要製造許多被後人視爲藝術的物品。藝術對史前文明或原始部落的人而言，它就是生活不可分割的一部份。這樣的認知，法蘭克福學派思想家霍克海默曾針對藝術的意義和功能，而論及古代的藝術作品和人類的日常生活是息息相關的；他認爲當人類的物質文明逐漸發展後，藝術作品才逐漸從日常生活的附屬品而晉陞到獨立自足的地位，同一過程中，藝術也擺脫了世俗性，而成爲純粹性（洪翠娥，民77，頁34-35）。卡布羅(Alan Kaprow)也認爲西方藝術世俗化傾向，應可以回溯到古希臘文化及其之前，而探討生活／藝術二者關聯性可說是古羅馬時期才出現的假設性爭執（徐梓寧譯，民85，頁281）。

回想傅柯在一九八三年於美國柏克萊接受訪談中所提到：「……希臘普遍的問題是生活的技術，是生活藝術也就是怎樣生活的問題。它的倫理學中心是個人選擇的問題，是審美的問題；把生命當成美學藝術的素材，是令人感動的。……我感到奇怪的是，在我們的社會中，藝術已變得僅同客體有關係，卻同個人或生活無關。藝術只是一種專業化的東西，只有被稱作藝術家的專家從事它。但爲什麼不能每個人的生活都成



為藝術品呢？燈泡或房屋為什麼應該是藝術對象，而不是我們的生活成為藝術的對象？」（錢俊譯，民82，頁303）。從霍克海默、卡布羅以及傅柯的論述，可知古希臘文明及其之前的，藝術與生活的關係是密切互融，難以劃分界線。

貳、「藝術」與「生活」之關係在傳統美學的定位

雖然俄國的美學家車爾尼雪夫在提出「美就是生活」論述的同時，也列舉古希臘哲學家亞里斯多德是最早提出「藝術反映生活」的學者。然而據美學史學者李醒塵對亞里斯多德的《詩學》第九章提出的「藝術」與「歷史」之比較，得知亞里斯多德的觀點是，認為歷史是編年紀事的，而藝術是對生活現象加以提煉、概括、去其不必要的，透過現象深入本質；它不是對生活的編年紀事史而是揭示生活的本質，也就是反映現實生活的內在本質，它比現實生活還要現實（李醒塵，民85，頁39）。

亞里斯多德之後，古代西方的哲學家論及「藝術」與「生活」之思考，是在五百多年之後，由古羅馬時期的哲學家普洛丁(Plotinos AD. 204-270)提出「神」是最高之美，藝術家創造具體的藝術品，是把來自神的理念和美納入藝術作品；藝術美的本質來自神，它與現實生活沒有絲毫關係（李醒塵，民85，頁97）。文藝復興時期人文主義的興起，使「人」的問題再度成為重要的思考對象，而藝術也開始將宗教題材聯合日常事件，藝術反映現實生活的觀念也被提升到重要的地位。宗教改革之後，信仰新教的荷蘭，再度讓日常生活成為藝術的重要題材。十八世紀啟蒙運動帶來的科學與理性，也為人類思想史宣開新的一頁，工業革命更促成資本主義的興起。在藝術方面，浪漫主義的出現，波特萊爾將浪漫主義藝術視為是現代的。而現代藝術的概念則包容廣泛，含括了詩、音樂、舞台表演、雕塑、繪畫、建築等等（蔡佩君譯，民87，頁53）。庫恩(H. Kuhn)的〈美學〉發表，認為藝術應脫離日常生活脈絡，獨立成為一個可以當作整體對待的東西。

相對的，法國的狄德羅(Diderot, 1713-1784)卻提出藝術家應該深入生活，尤其各階層生活中去體驗，讓藝術真實的反映生活。德國的萊辛(Lessing, 1729-1781)，則不但認為藝術反映社會生活，甚至它應該涵蓋生活真實中所具有的醜、鬥爭與衝突（李醒塵，民85，頁259）。早期浪漫主義美學家要求打破各種藝術體裁的界限，而且還要打破「詩與生活」之間的界限（李醒塵，民85，頁345），期望藝術家利用自我想像，創造



藝術來替代生活，使生活藝術化。人類從古代的生活／藝術的互融而密不可分的關係，到藝術與人的生活實踐愈趨脫節，應可以說，早在文藝復興時期當藝術被認為是天才的活動，藝術家創作的藝術品是菁英藝術，藝術所反映的是統治階級的生活，就開始形構此現象。當藝術既已是天才的活動，「藝術」即使是反映或取材自「生活」；它仍是經過理想化，所表現的仍是藝術家的天才理念；因此消弭藝術與生活的界限是需要經歷社會價值觀的改革。資本主義的愈加發展，藝術愈強調自主性，藝術就愈自成體制，而與人的生活實踐就愈不相關。

參、現代主義藝術家與藝評家論「藝術」與「生活」之關係

二十世紀初期包括達達、超現實或俄國十月革命時期的實驗藝術等前衛運動，視其對體制化社會時代的藝術之自我批判，是把藝術帶入生活領域的假設。然而，消弭了藝術與生活的距離，卻也去除了後來現代主義藝術的批判能力。歐洲在面對第一次世界大戰所帶來的災難與悲劇，緊接著二〇年代末又開始了經濟危機，此時，存在主義誕生了。之前，被視為存在主義先驅的尼采，他在《悲劇的誕生》就論及藝術與人生觀點，認為人類應該將「人生藝術化」，以「賦予生活以價值」（周國平，民83，頁58）。存在主義強調人應從日常生活中的存在，開始去理解人的存在，人自己的生活是全憑自己來創造。因此，一九三五年存在主義思想家海德格在《林中路》一書的〈藝術作品的本源 1935〉中，提出「藝術就是自行置入作品的真理」的觀點（孫周興譯，民83，頁21），認為藝術就是揭示出一個「此在」（Dasein）的生活世界的力量；「此在」所經歷的這個生活世界，被於無蔽的公開狀態的結果，就會讓我們把握了這個以藝術作品形式而表現出來的存在者「存在」的真理。由於藝術作品所經歷的生活世界，正是同我們生活在其中的生活世界息息相通的，也因此才能讓我們產生共鳴（高宣揚，民82，頁412）。

存在主義的理論，一直到二次大戰再度釀成人類的大屠殺，形成另一股恐怖氣氛時才傳播開來；更在五〇年代的歐洲和六〇年代的美國盛行著。跳脫存在主義的藝術思考，讓我們再回頭探討自文藝復興時期就已存在的資本主義社會，可發現資本主義的擴張，到了二十世紀之初，不但在政治與經濟上開始走向帝國主義資本主義，在文化上，也漸漸使得文明和文化的分離，文化已被商品化；此文化商品化的消費行為，就成為現代主義時期資本主義社會的生活常態。當時，前衛運動本身的矛盾，也無法將藝術領向生活實踐；而是讓人類在生活中不能滿足的需



要，變得只有在藝術中才能得到滿足。

一九四〇年代到一九六〇年代之間，極富盛名的法蘭克福學派提出了「否定的美學」，以及對文化工業的批判。他們的論述包括了，馬庫色(Herbert Marcuse)所指出的，當日常生活的語言被現存社會統治所模塑、異化，變成一種虛假的指稱關係來粉飾和維護現實的時候，語言革命就顯示對這種作為謊言的語言體系的爆破。藝術只有作為藝術通過它自己的語言和形象，使日常語言及大眾語言失效，才能顯現藝術的激進潛能(楊小濱，民84，頁51-52)。因此，藝術作品在其自身的框架內封閉的結構整體，是把日常生活隔離在它的形式之外，也唯有如此藝術才能顯現它的獨特性和異於他物的唯一性(楊小濱著，民84，頁231)。無論如何，藝術至少也讓那些在日常實踐中被壓抑的個別需求獲得想像的滿足。同時，阿多諾(Theodor W. Adorno)則指出美學的真理是藉由拒絕藝術自身和現實生活的同一，提出對未來生活的希望(洪翠娥，民77，頁33)。班雅明(Walter Benjamin)認為現代主義藝術是動搖資本主義社會的內在政治力量(楊小濱，民84，頁77)，而達達藝術家將車票、湯匙、棉花、煙蒂拼湊在一畫框內(圖1)，成為激怒觀眾的工具；它在炮轟觀眾，

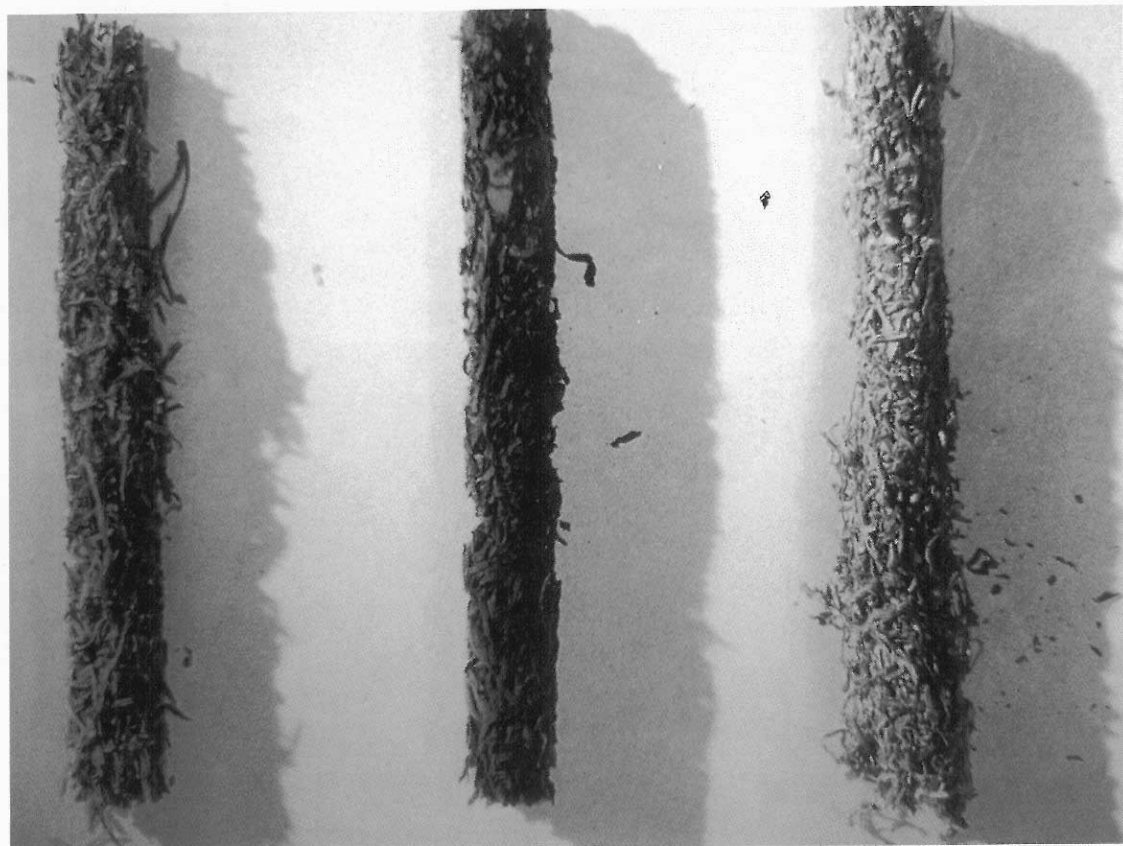


圖1 杜象(Marcel Duchamp) *Couverture-Cigarettes* 1936 照片 30X39.8cm



圖2 白南準與夏洛蒂·莫爾曼(Nam June Paik and Charlotte Moorman)
Cage's "26 '1.1499" for a string player 1965 表演藝術一景

它似乎在告訴觀眾日常生活中最小的真實碎片都比所謂的繪畫說得更多(楊小濱, 民84, 頁99)。於此, 達達以取自日常生活的任一物質來摧毀傳統藝術的光暈, 以破壞性的激情進而達到了班雅明所謂的贖救功能。因此在法蘭克福學派的理論中, 「藝術」與「生活」的關聯, 可以說是生活中的不滿, 在藝術中獲得幸福的承諾(蔡佩君譯, 民87, 頁62); 這就如同是法蘭克福學派的佛洛姆(E. Fromm)人本主義所提倡的, 凡是物質的東西包括藝術、繪畫、雕塑等等, 以至於思想體系都是人創造的對象; 而唯有在創造中人才才能超越生存的被動性和偶然性, 並進入到目的性和自由的領域(陳秀容, 民81, 頁19)。透過藝術創造使人得以自由。

二十世紀的前半葉, 美學家對生活/藝術二者的關聯性界定是二分法的; 而五〇年代開始會受到存在主義影響的美國荒誕派劇作家阿爾比(Edward Franklin Albee, 1928), 在創作了一系列的荒誕劇的同時, 也發表了人若與生活分離, 行動者與環境的分離, 就會造成真實的荒誕感覺之觀點(高宣揚, 民82, 頁461)。阿爾比的說法在於證明著藝術與生活的分離就會形構成荒誕的感覺, 一種被流放的感覺, 藝術家以反理性的荒謬作為創作就是抗議藝術創作與生活的脫節。由此, 我們就可以意會到, 達達的反藝術、反美學、反文化的核心思想; 也可以了解到在美國六〇年代那象徵文化工業達到極致時期所興起的普普藝術, 為何會借用廣告形



象等等來創作，以力圖消弭「菁英藝術」與「低俗藝術」，「菁英文化」與「大眾文化」，「藝術」與「生活」的界限。同時，瞭解到佛拉瑟斯(Fluxus)在意圖打破「藝術」與「生活」的界限時，並無意和大眾文化結合而是創造新文化(圖2)。從一九六〇年代新起的藝術流派如行動藝術(圖3)、環境藝術、集合藝術、垃圾藝術、偶發藝術……等等之藝術家創作態度與思考，是可意會到立體派拼貼、現代主義前衛藝術運動的精神已復甦，並借著新的形式再現其風采。它們的出現對生活／藝術提出什麼樣的新論述呢？

肆、後現代那些藝術流派在消弭「藝術」與「生活」之界限

美國藝評家羅森柏格(Harold Rosenberg)在其著作《新的傳統》(The Tradition of the New 1959, 1960)(陳香君譯，民86，頁262)指出，假若藝術變成日常生活的延長，它將失去了自己的本色，而成為商品中的商品，成為低俗作品。此時，他已看出美國藝術在現代與後現代交會之際，正呈現著兩種現象；一是藝術不斷的證明，生活與低俗作品密不可分，立體派的拼貼等等就顯現著，藝術不斷吸取大眾平凡的想法。另一是，藝術嘗試脫離生活和大眾藝術，希望建立自己的殿堂(陳香君譯，民86，頁261)。事實上，現代主義藝評家與藝術教育家里德(Herbert Read)就希望把藝術完全置於現實中，讓藝術的成份成為像麵包和水一樣的生活必需品(劉象愚譯，民82，頁63)，而此正是後現代思想家所想提出的生活／藝術互融的主要精神。

一、藝術家的論點

後現代的藝術家對生活／藝術二者的關聯性，就像後現代的多元文化般有著歧異而多樣的看法。例如美國藝術家安德烈(Carl Andre)就認為他的藝術直接受到生活經驗的影響，但是生活／藝術這種爭議性問題不是他創作中所要思考的。羅森柏格(Robert Rauschenberg)就在「像藝術的藝術品的辯證」說明中，提及繪畫和藝術及生活有著密不可分的關係，但藝術與生活都不能被製造，而他自己只是意圖在二者之間的鴻溝中活動(徐梓寧譯，民85，頁281)。卡布羅在面對生活／藝術之紛亂說詞時，明確的將藝術分為二大類，一是「像藝術的藝術」，另一是「像生活的藝術」。「像藝術的藝術」是認為，藝術和生活以及所有其他事物是分開的；而「像生活的藝術」則認為藝術和生活以及其他所有事物是密不可分的。換句話說，有為藝術而藝術，也有為生活而藝術；為藝術而藝術者是專業人士，為生活而藝術者是浮世繪者(徐梓寧譯，民85，頁282)。但是，人必須了解生活，才能



圖3 歐登堡(Claes Oldenburg) *Snapshots from the City* 1960 行動藝術

得知從生活中衍生出的藝術。

一九六七年美國藝術家葛路柏(Leon Golub)在「社會抗議藝術的成效為何—越南篇」討論會中，曾聲稱人類藝術史上沒有一個時期有人說藝術就是生活。事實上，也只有二十世紀人類才開始爭吵這個觀念(林淑琴譯，民85，頁139)。同時他也認為，藝術是想要以象徵的事物來表達生活。

美國實證主義哲學家杜威在提出「藝術就是經驗」之說時，就企圖將美學的來源根植於日常生活。一九六〇年代的流行藝術中，選擇非藝術材料，把垃圾當藝術，以及偶發藝術的風行等等，在在反應了對過去所謂傳統的、正規的藝術的反動；否定藝術專業化，並將杜威的理論詮釋為一切經驗都是藝術。這樣的作法，最後就是將藝術與經驗的界限勾消，進而意圖將藝術與生活混淆，迫使人們將注意力集中在那捉摸不定的目標，以揭發經驗的重要性。偶發藝術家卡布羅(圖4)的藝術創作理念就深受到杜威哲學影響，卡布羅在七〇年代發表的〈生活表演〉一文中，認為偶發藝術並非像他假設的那樣與現實生活接近，但讓他學習到與生活相關的事務以及「生命」(徐梓寧譯，民85，頁274)。也由此衍生出一項新的藝術／生活的浮世繪，它同時反映了日常生活中的藝術成分，藝術創作中的生活本質。

二、藝評家或思想家的觀點

針對生活／藝術的論見，即使在充斥著後現代文化現象的七〇年代末和八〇年代中，藝評家或思想家也有著不同的論爭。許多學者包括葛立克(Suzi Gablik)都認為後現代藝術是第一次世界大戰前後幾年的立體派拼貼與達達的回復與延伸。若說立體派拼貼是將真實置入藝術中，達達是將我們日常生活那同時性、偶然性、無關聯並列的現象，以使用非藝術的材料，將真實生活放進作品中，來進行反藝術的創作，以解構藝術；並藉以打破「藝術與生活」的界限。那麼，後現代的藝術最大的特色就是借著反文化、反藝術；自由的選擇運用媒材、展現形式與創作手法來打破「菁英藝術」與「低俗藝術」，「菁英文化」與「大眾文化」，「藝術」與「生活」的界限(圖5)。

後現代藝術利用各種媒材或是表現方式等等來將藝術直接置入日常生活環境，或讓觀眾直接介入藝術創作的過程。它是否已經達成目標呢？也許某些藝術已經達成暫時的目標，但是真正的可能是，藝術與生活在不可定義中相混淆又相互補充，而非「藝術」與「生活」畫上等號。這樣的疑問，雖然難免有套用現代主義者被後現代浪潮捲走的模式之嫌，也有些過度悲觀或是持有懷疑主義的態度。但若細加思索那原本自命為反叛形象的現代主義前衛運動，在反藝術的疏離表現方式中，於對資本主義持否定的態度裡；意圖提升社會的道德形象，然而當現代社會與經濟結盟，藝術家成為他人或自己的經濟利益工具，藝術的社會監督力量





图4 卡布羅(Allan Kaprow) Yard 1961





的道德規範日益萎縮，生產線式的藝術創作成為藝術家的共同心態，藝術家和生活就沒有必要的接觸(滕立平譯，民80，頁75)。當現代主義藝術發展至唯美的、形式主義的巔峰時；也就使得「藝術」與「生活」似乎成為對立的。後現代的來臨讓現代主義藝術的英雄主義或純藝術都成為過時之事。

雖然羅森柏格在一九五九年發表的《新的傳統》，指出當行動繪畫之作品來自畫家的行動時，它就成為藝術家生命中的一刻，它具有了與藝術家存在一樣的形而上之實質意義，也就打破「藝術」與「生活」的分際(陳香君譯，民86，頁25)。無疑的，羅森柏格在當時就已經為唯美的、形式主義的現代主義畫下休止符，而為藝術另啓了一扇通往「生活」之門，宣開了藝術與生活互融的情境。但是，一直到一九八一年哈柏瑪斯還得再度提出現代藝術的終結。他在發表的〈現代與後現代之爭，1981〉一文，以帕思 (Octavio Paz) 在一九六〇年代之言為例，說出一九六七年的前衛重複著一九一七年的前衛作風與姿態，我們已走到現代藝術思想的盡頭(吳潛誠主編、曾麗玲譯，民86，頁419)。由此可知，現代主義並未因為後現代的來到而消跡匿聲，它仍為了生活／藝術必須有所分界，而不斷的與後現代藝術較勁。

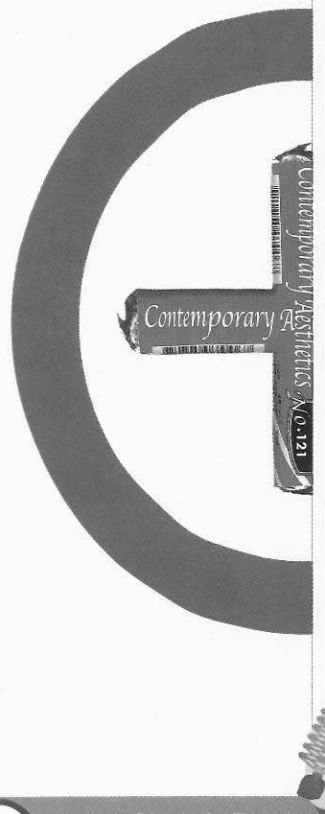
一向以美國新保守主義自居的貝爾(Daniel Bell)認為現代主義文化完全滲透了日常生活價值；現代文化與現代社會的經濟與政治之道德觀的決裂，形構著追求享樂慾求的社會風氣。在藝術方面就如他在一九七八年再版的《資本主義的文化矛盾》所言，一九六〇年代的美國文化特色之一就是「一勞永逸的抹煞「藝術」和「生活」之間的界限(趙一凡譯，民78，頁134)，它之所以吸引人，就在於它認為生活本身就應當是藝術品。企圖抹煞「藝術」和「生活」界限的結果，就像多元文化一般，藝術也產生多樣性的局面；如普普藝術(圖6)、最低限主義、行動繪畫、垃圾藝術、集合藝術、塗鴉藝術、複合媒材藝術、環境藝術……等等的出現。



針對著這些藝術類型，德國藝評家達姆斯(Martin Damus)在《造型藝術在後資本主義裡的功能》(Funktionen der Bildenden Kunst Spätkapitalismus, 1972)一書中，將卡吉(John Cage)作品的非合理性的選擇調性材料，視為是一種打破精神、物體、藝術、生活間的鴻溝。而帕洛克的行動繪畫是使「藝術與生活」接近(吳瑪俐譯，民85，頁51)。而哈柏瑪斯(Jurgen Habermas)在一九八一年發表〈現代與後現代之爭〉一文，更以超現實主義為例。分析超現實主義否定了「為藝術而藝術」存在的權利，它挑戰著藝術與生活的愈加脫節，企圖炸毀藝術自給自足的世界，以迫使藝術與生活的復合。然而種種拉攏藝術與生活、虛構與實踐、表象與現實的努力；例如消除藝術品與實用品，刻意排演與即興行樂的區別，宣稱一切皆是藝術，人人皆是藝術家，撤消一切準繩，將美感判斷等同主觀經驗，已證明都是無稽之談(吳潛誠主編、曾麗玲譯，民86，頁425)。胡森(Andreas Huyssen)一九八四年在〈後現代導圖〉提及，一九七〇年代和一九八〇年代的文化似乎隱含著一股對過去各種生活態度的強烈懷念，其中包含了對史前以及原始文化的日益迷戀，它是暗示著對現代主義的不滿(吳潛誠主編、郭苑玲譯，民86，頁435-436)。

後現代主義不但要求藝術的文化自主，也要求生活領域的文化自主，在前衛藝術曾有的狂想都可以在生活中實踐。藝術所允許的，生活也應該允許，藝術和生活是沒有區別的。高宣揚在《後現代論》將遊戲式生活視為是後現代的特徵之一，而後現代遊戲式生活的特徵之一就是將生活藝術化和美學化。它不僅使生活充滿藝術氣息，而且也使生活本身也成為藝術。這就是說，不把藝術當作生活的附屬品，而是當作生活的手段和工具；把藝術當作生活的本體，當作生命本身(高宣揚，民88，頁79)。

二十世紀的藝術史讓人發現到現代主義以來，藝術快速且不斷的發展出新的美學、新的藝術形式；然而當文化去中心性、去正當化的時代來臨之後，所有的主義都是過時的，人類的文化將沒有中心，只有邊緣。藝術流派的形成不再是呈線性階段的發展的，而是同時性的，可能是混合的。因此我們無法下結論說，一九六〇年代之後的文化與藝術都是企圖抹除「藝術」與「生活」的界限，甚至企圖在反傳統中將藝術等同於生活。一切就如哈柏瑪斯在一九八一年的論述所指明的，生活／藝術這道斜線的消失是必須在涵蓋文化傳統的日常生活溝通中，認知意義、道德期待、主觀表達與評價彼此相關，道德實踐與美學表現元素間能自由活動的情況下，才能使理性的日常生活免於藝術文化的貧乏(吳潛誠主編、曾麗玲譯，民86，頁426)。





生活／藝術之間的鴻溝是否可跨越，是否可自由互通；對後現代的藝術家、藝評家、文化理論學者之間的論述，仍有著樂觀、悲觀與折衷主義的觀點。在本文之始，已經提及筆者根本無意也無法以二元論的對立觀點，斷然樂觀的肯定「藝術」與「生活」的界限將被消除；或悲觀的說，在當前的文化現象中，生活／藝術得以互通將是烏托邦的理想。因此只有借助於此時期興起的藝術流派與藝術家創作的意圖，來詮釋後現代的藝術家是如何努力消弭生活／藝術的界限。例如，美國六〇年代普普藝術家的將消費文化及美國生活賦予藝術化；行動藝術、偶發藝術則將真實放在藝術觀點中，把「藝術」當作「生活」來實現。從事地下鐵的車廂塗鴉的年輕人，在那充滿冒險性，將生活在社會邊緣的次文化群的苦悶、不滿以塗鴉的形式，讓急駛的地下鐵不斷的傳遞出他們的心聲；而後來加入的塗鴉藝術家反文化的動力下，意圖將藝術置放在公眾生活中，以追求藝術與大眾的直接對話。

伍、結論

從亞里斯多德的「藝術反映生活」，普洛丁的「藝術與現實生活無絲毫關係」，到二十世紀初期前衛運動的意圖整合藝術與生活；以至於帕思所謂的，一九六七年的前衛運動是重複著一九一七年的前衛作風與姿態，我們已走到現代藝術思想的盡頭；和一九七〇年代開始以後現代之名探討其諸多特徵，明顯的告訴我們，生活／藝術是否存在著關聯性已不再是二元分立。然而在生活／藝術的關聯性不再是二元分立的論述上，卻也沒有具體的多元性說辭，文化理論學者、藝評家、藝術家們只是在達成生活／藝術必然存在關係的共識中，思考如何才得以讓二者能自然得就像理所當然的混合與互通。

如果再深入思考現代主義的前衛運動，為何無法達成整合「藝術」與「生活」的目標；並再研究貝爾所說的一九六〇年代的美國文化特色之一，就是想一勞永逸的抹煞「藝術」和「生活」之間的界限。我們可發現文化理論學者仍是有條件的給予不確定性的論見。何以會有如此的現象，主要是，如果藝術仍被視為是天才的活動，是專業者在從事的專門事業；而後資本主義的文化工業仍盛行且滲入日常生活的價值，生活／藝術之間的這道線就不可能被抹除得毫無痕跡。最後，我們唯一能思考的是尼采的美學思想，以及傅柯等所言的古希臘人之生活藝術所具有的意義。尼采對希臘神話中日神與酒神的探討，寫下美學代表作《悲劇的誕生》；他認為「藝術是生命的真正動力，是生命之意義所在」，人們應該通過長期實踐和日常工作來創造自己的生活。傅柯對希臘倫理學的研究，使他一再的強調古希臘人生活藝術實踐的結果，就是把生命本身視為就是審美存有。因此，他一再呼籲我們得將我們自己創造成藝術品。但是，生活在實踐的同時，我們能否得以仍擁有古希臘人的生活條件與神話思考？能否如同希臘人般將那悲劇的精神化轉為積極的人生態度？

最後，我們似乎已無可避免的進入懷舊的情結，不斷的虛構情境，意



圖在原始文明、古文明的遺跡中尋找化解生活／藝術界限的秘方，不讓它留下任何模糊分際。

參考書目

- Damus, Martin著，吳瑪俐譯(1996)：造型藝術在後資本主義裡的功能。台北：遠流出版事業股份有限公司。
- Alexander, Jeffrey c., Seidman, Steven主編，郭宛玲譯(1997)：後現代導圖。載於吳潛誠主編：文化與社會。台北：立緒文化事業有限公司。
- Alexander, Jeffrey c., Seidman, Steven主編，曾麗玲譯(1997)：現代與後現代之爭。載於吳潛誠主編：文化與社會。台北：立緒文化事業有限公司。
- 李醒塵(1996)：西方美學史教程。台北：淑馨出版社。
- Siegel, Jeanne著，林淑琴譯(1996)：藝聞錄：六、七〇年代藝術對話。台北：遠流出版事業股份有限公司。
- 周國平(1994)：尼采在二十世紀的轉折點上。台北：林鬱文化事業有限公司。
- 洪琴娥(1988)：霍克海默與阿多諾對「文化工業」的批判。台北：唐山出版社。
- Heidegger, Martin著，孫周興譯(1994)：林中路。台北：時報文化出版企業股份有限公司。
- Kelley, Jeff著，徐梓寧譯(1996)：藝術與生活的模糊分際。台北：遠流出版事業股份有限公司。
- 高宣揚(1993)：存在主義。台北：遠流出版事業股份有限公司。
- 高宣揚(1999)：後現代論。台北：五南圖書出版公司。
- 陳秀容(1992)：佛洛姆的人本主義—其淵源內容和影響。台北：唐山出版社。
- Rosenberg, Harold著，陳香君譯(1997)：新的傳統。台北：遠流出版事業股份有限公司。
- 楊小濱著(1995)：否定的美學—法蘭克福學派的文藝理論和文化批評。台北：麥田出版有限公司。
- Bell, Daniel著，趙一凡譯(1989)：資本主義的文化矛盾。台北：桂冠圖書股份有限公司。
- Hassan, Ihab著，劉象愚譯(1993)：後現代的轉向—後現代理論與文化論文集。台北：桂冠圖書股份有限公司。
- Gablik, Suzi著，滕立平譯(1991)：現代主義失敗了嗎？。台北：遠流出版事業股份有限公司。
- Burger, Peter著，蔡佩君、徐明松譯(1998)：前衛藝術理論。台北：時報文化出版企業股份有限公司。
- Dreyfus, Herbert L., Rabinow, Paul著，錢俊譯(1993)：傅柯—超越結構主義與詮釋學。台北：桂冠圖書股份有限公司。■

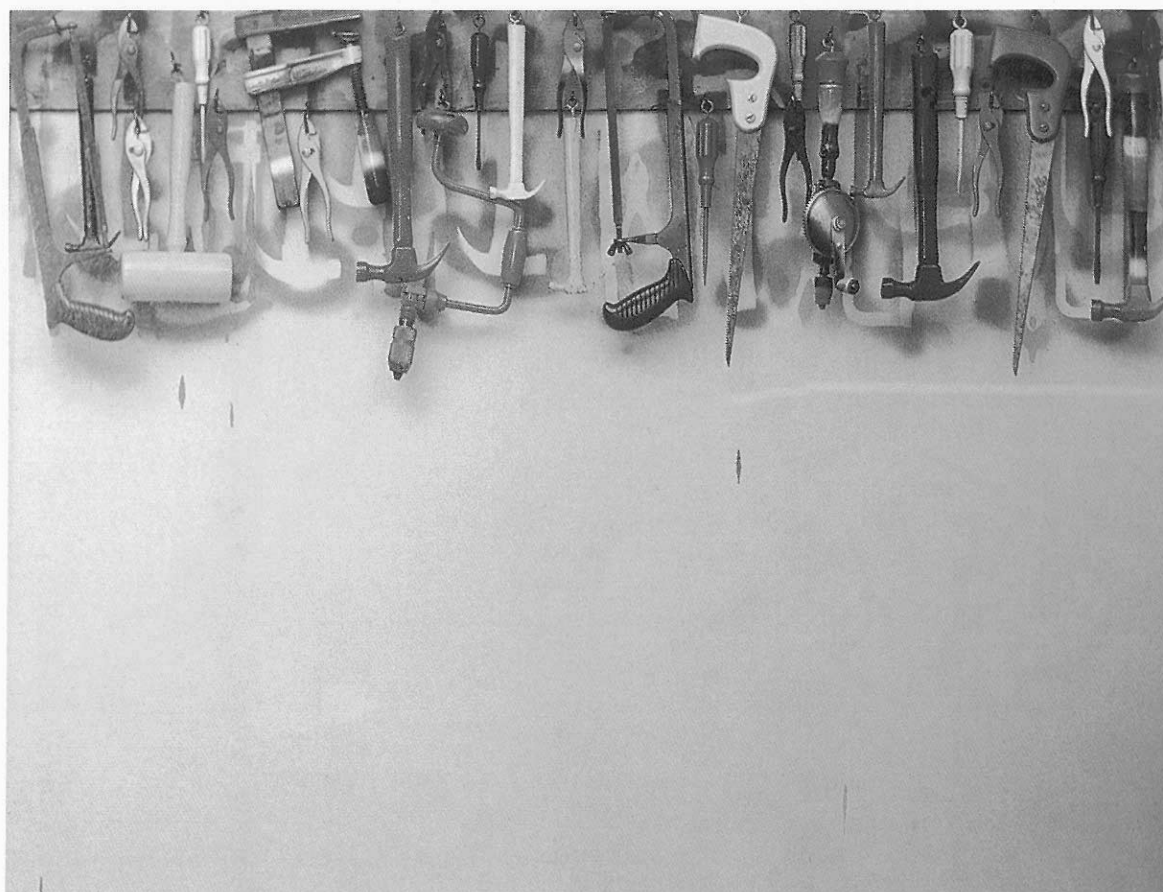
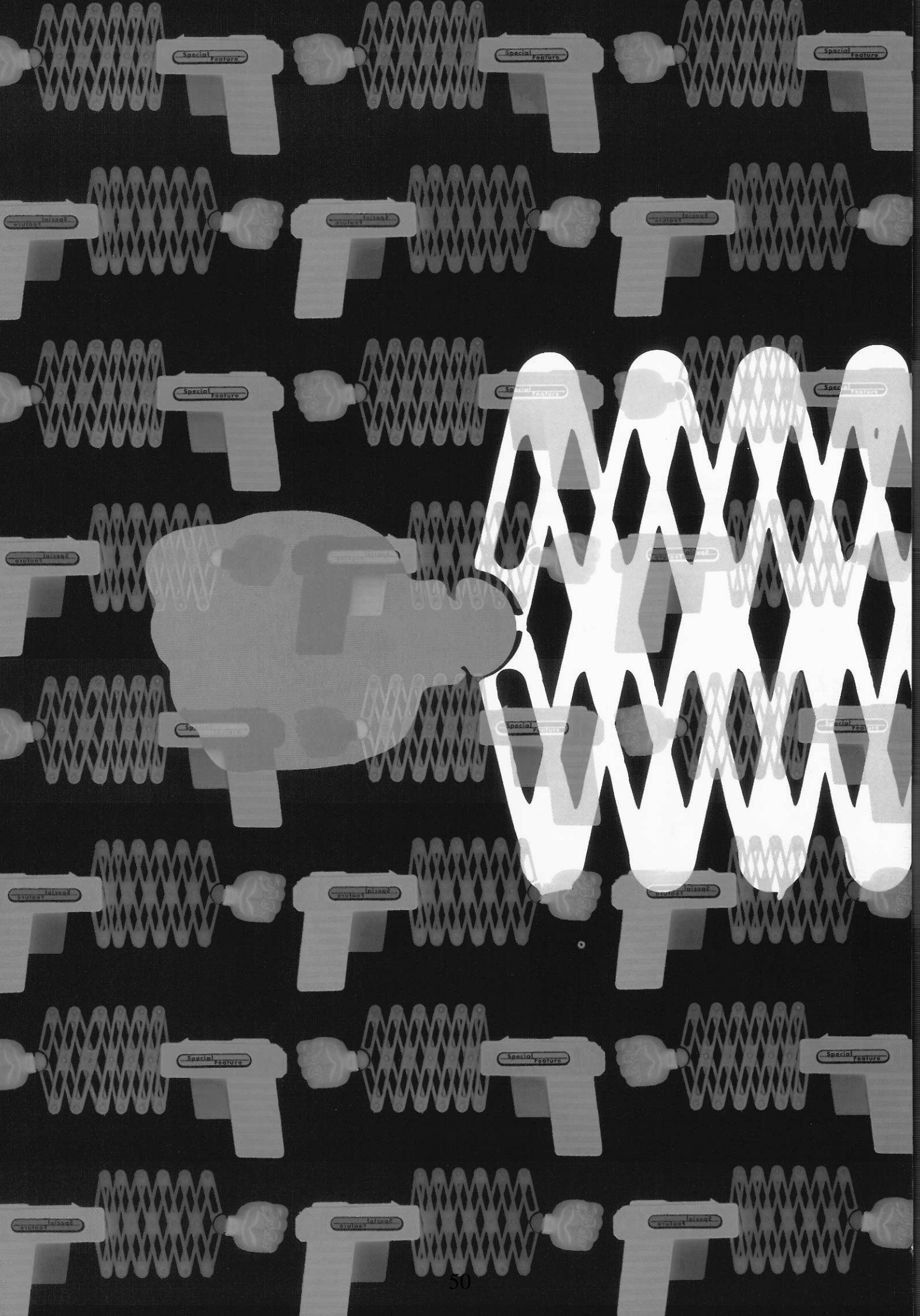
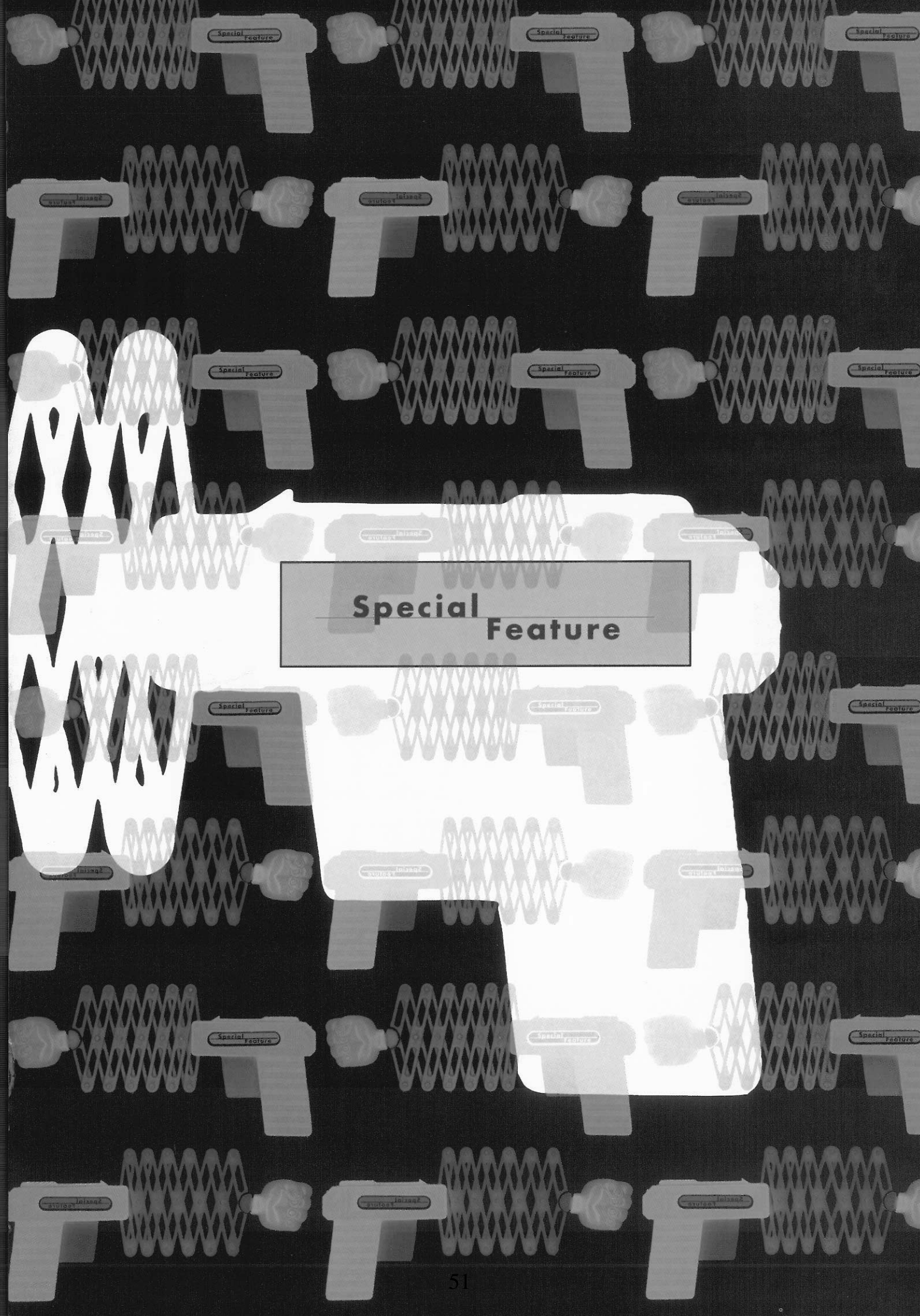


圖6 戴恩(Jim Dine) *Five Feet of Colorful Tools* 1962 油彩、生畫布、夾板、上色工具 141.2X152.9X11cm







**Special
Feature**