

第15章

丹托的藝術終結之後

——模仿的時代／意識形態的時代／後歷史時代

提要

1. 我們不可單憑作品的相似性，就認為它們具有歷史的類同性。丹托提出這些主張所欲傳達的訴求，就是要找出某種邏輯以判定歷史結構的類別。
2. 藝術終結的特徵之一，就是具有某種特定風格的客觀結構將不復存在，換言之，屆時應該存在的客觀結構，是在這個結構裡凡事皆有可能。沒有所謂誰取代誰的情形，此外，藝術家們也同樣能免除於歷史偏見，不再將某些藝術流派定位為高人一等，而說其他流派已經過氣。
3. 西方藝術歷史先是模仿的時代，接著是意識形態的時代，然後是我們這個後歷史時代，在這個時期，凡事都可以為藝術。在貢布里奇看來，藝術的歷史和波普所主張的科學的歷史有異曲同工之妙。藝術與科學的差別在於科學的再現之所以能進步或益趨盡善，是因為通過了謬誤驗證的測試，而不是貼合於感知現實的結果。
4. 對瓦薩利而言，有時不管多麼牽強，對藝術作品的批判性讚美莫過於宣稱該畫作的逼真程度無與倫比，彷彿觀者就置身真實情境之前。反之，若要以貶損的立場來批評一幅畫作，當然就是順理成章地說其中

人物或景物不夠逼真，無法使人產生置身真實的感覺。

- 5.佛萊在一九一二年提出如是看法，他認為後期印象派展覽參展的藝術家，試圖藉繪畫及造形的形式來表達某種精神上的經驗。所以藝術家們才會不求形式的模仿，但求創造形式，不願模仿生命，但願找到生命的等值物，事實上，他們所要的不是幻覺，而是真實。
- 6.當葛林伯格把現代主義提升到哲學認知層次的同時，它卻也幾乎在視覺藝術的論述中退場了。

關鍵字

亞瑟·丹托(Arthur Danto.) 波普(Sir Karl Popper) 沃夫林(Heinrich Wölfflin) 瓦薩利(Giorgio Vasari) 貢布里奇(Sir Ernst Gombrich) 渥林姆(Richard Wollheim) 佛萊(Roger Fry) 康懷勒(Daniel-Henry Kahnweiler) 葛林伯格(Clement Greenberg)

一、不同的歷史結構，意義不同意圖也各異

亞瑟·丹托(Arthur Danto.)宣稱，藝術的故事已經終結，而且再不可能出現任何湊巧的機緣，讓藝術的故事沿著我們所無法預見的路線接續下去。他並堅稱，藝術本來就幾乎無任何變化規則可循，完全是人類自由與創造力的體現。

當一九五五年抽象表現主義(Abstract Expressionist)氣勢如虹時，又有誰料到它在一九六二年會成為過氣的藝術運動，且由像普普藝術(Pop Art)這樣的流派來取代。就某方面，普普藝術是可以想像的，因其創作題材是一般人

所熟悉的，但令人無法想像的是，這些題材竟能成為藝術。就算在抽象表現主義的全盛時期就有人預測，未來將會有畫家以湯罐頭及肥皂箱做為繪畫題材，相關的知識也不可能在預測的當時就可資利用，因為當時的藝術環境尚無空間，可以將普普藝術的策略提早融入紐約派(New York School)。

馬哲維爾(Robert Motherwell)早在一九五六年，就在其拼貼畫中使用從商品包裝盒上撕下的商標，但我們卻對他界定為普普藝術先驅的論題持保留態度。就美學和情感而言，馬哲維爾熱愛商標拼貼技法，但是當普普藝術崛起時，他幾乎不曾運用它，他不認為普普藝術實現了他所開啓的里程，同樣地，普普藝術家也從未視馬哲維爾為先驅。

當歐羅威(Lawrence Alloway)造出普普藝術這個詞時，他心中所想的是霍克尼(David Hockney)的早期畫作，霍克尼早期畫作與馬哲維爾的拼貼有某種外在的相似處，因為他也用了止痛藥的商標，但它們屬於不同的歷史結構，意義不同，意圖也各異。

有位自稱傑士(Jess)的藝術家，幾乎出現在每篇敘述普普藝術的歷史作品中，因為他把迪克·崔西(Dick Tracy)的漫畫作品變了個樣，但是當我們從他的拼貼脈絡中去分析這些作品時，我們就會發現刺激他創作的驅力，就和馬哲維爾的例子一樣，都與普普藝術相距甚遠。我們不可單憑作品的相似性，就認為它們具有歷史的類同性。丹托提出這些主張所欲傳達的訴求，就是要找出某種邏輯以判定歷史結構的類別。

「藝術已然終結」是一項關於未來的主張，指的並非未來將不再有藝術，而是這些藝術就是「藝術終結」後的藝術，即丹托所稱的後歷史時期的藝術。這些主張傾向於把歷史當成客觀的故事對待，故事中的真相只有部分

被揭露，這當然是預言(prophecy)，而非預測(prediction)。實體論歷史哲學家波普(Sir Karl Popper)曾將這兩者的差別區隔得很清楚，他的主張並非建立在事情將如何發展的有根據預測上，而是建立在事件將如何結束的徵兆上。

二、後歷史時代藝術的客觀結構裡凡事皆有可能

較早出現的歷史結構劃下了一個封閉的可能範圍，將較晚出現的歷史結構的可能性排除在外。這就好像是後來的結構取代了先前的結構，也像是在這兩個結構之間存在著一種斷層。這也意味著就哲學而言，我們面臨的問題是如何同時分析歷史的連續與不連續的問題。當不連續現象發生時，是什麼發生了改變？其中一個可能的答案是風格。

藝術終結的特徵之一就是具有某種特定風格的客觀結構將不復存在，換言之，屆時應該存在的客觀結構凡事皆有可能。如果凡事皆有可能，就表示沒有什麼派別或風格是命定的，這也就是說，大家都一樣好。這也就是丹托所說的後歷史時代藝術的客觀情況。沒有所謂誰取代誰的情形，這正如沃荷(Andy Warhol)所說的，一個人可以是個抽象表現派，或普普藝術家，或寫實主義派，或其他種種。

沃夫林(Heinrich Wölfflin)在《藝術史的原則》(Principle of Art History)曾寫道：「再怎麼有原創力的天才，也不可能掙脫其生來就已設限的某些條件。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。」馬蒂斯也曾提到：「藝術的發展不只來自個人，還來自一股累積的力量，也就是我們先前的文明。人不可能無所不能，才華洋溢的藝術家也無法純憑喜好創作。單只運用天賦才能，他將無法在藝術史上立足。」

我們不是自己作品的主宰，是歷史將它加諸於我們身上。」

我們是在一個封閉的歷史時期所設定的範圍裡生活及創作，有些限制是技術方面的，例如在一八九〇年時，會創作面具及祭祀偶像的人，絕不可能是歐洲的藝術家，然而到了今天，美國和歐洲的藝術家也可能做面具及祭祀偶像，就如同非洲藝術家也畫得出透視風景畫一樣。這也就是說，在一八九〇年時，有些事情對歐洲或非洲藝術家而言的確不可能，但在今天，凡事皆有可能。

在歷史終結及藝術終結的情況下，人類有自由成為自己希望成為的樣子，而且也應能免受特定的歷史痛苦。當藝術終結後，藝術家也有類似的自由，可自由成為任何他想要的，我們可舉出一些能代表當前藝術現況的例子，像波爾克(Sigmar Polke)、里奇特(Gerhard Richter)、諾爾曼(Bruce Nauman)、李文(Sherrie Levine)。同時，還有形形色色拒絕受限於某個單一類型的藝術家，他們始終拒斥某種特定的純粹典範。此外，藝術家們也同樣能免除於歷史偏見，不再將某些藝術流派定位為高人一等，而說其他流派已經過氣。

目前需要的，就是去證明當下的確是一個終結狀態，而不是一個通往某個未知的過渡階段。於是，我們這就回到客觀的歷史結構這個主題，以及這些結構的一系列可能性與不可能性，以及隨之而來的風格問題。

三、模仿的時代／意識形態的時代／後歷史時代

依丹托的定義，風格就是許多藝術作品共同擁有的一套屬性，但它又進一步可用來在哲學上定義何謂藝術作品。有相當長的一段時間，以模仿(imitate)真實或可能的外在實存為主的模擬(mimetic)風格，幾乎已理所當然地成為藝術作品的界定標準，尤以視覺藝術為然。一直要等到現代主義潮流席捲藝壇，也就是丹托所謂的宣言時期，模擬才變成眾多風格中的一種。現代主義時期，模擬被意識形態化，哲學遂與風格分道揚鑣，宣言時期也隨之告終，這大約發生在一九六四年。一旦確立藝術的哲學定義不再與任何風格必然相關，如此一來任何東西都可成為藝術作品，我們就進入了丹托所稱的後歷史時期。

西方藝術歷史先是模仿的時代，接著是意識形態的時代，然後是我們這個後歷史時代，在這個時期，凡事都可以為藝術。每個時期各有不同的藝術批評結構為其特徵，在傳統或模仿時期，藝術批評乃依據視覺上的真實，至於意識形態時期的藝術批評結構，那是一種武斷排外的哲學觀點，符合某哲學定義的形式才是藝術，而後歷史時代的起點就是藝術與哲學分道揚鑣之時，這意味著後歷史時代的藝術批評與其同時期的藝術創作一樣，都呈多元發展的趨勢。

人類藉由藝術來自我表達的傾向是不可消滅的，就此層意義言，藝術是永恆的。其實藝術永恆與藝術終結這兩個論題是相容的，因為後者指的是一則關於許多故事的故事，在西方，藝術的故事在某種程度上是一種包含了許多不同故事的故事，而不只是歷代藝術作品的依序遞嬗。

第一個偉大的藝術故事，即瓦薩利(Giorgio Vasari)的故事。根據這個故事，藝術是對可見外貌和精湛技法的漸進式征服，藉由這個征服的過程，這個世界的可見表面對人類視覺系統造成的作用，將可透過繪畫表面加以複製。這正是貢布里奇(Sir Ernst Gombrich)在其重要著作〈藝術與幻覺〉(Art and Illusion)中所強調的。繪畫藝術的歷史就是藝術創作的歷史，這個歷史在瓦薩利的時代幾乎是由知覺真理(perceptual truth)所主宰。

不過在貢布里奇看來，藝術的歷史和波普所主張科學的歷史有異曲同工之妙。貢布里奇會因某個再現圖式(schemata)與視覺現實不夠貼合(matching)而支持貼合程度更高的一個，這正如同科學的假設並非觀察後歸納得來，而是將具有創造力的直覺證諸觀察後才得到的。他極力主張藝術並非始於藝術家的視覺印象，而是他的想法或概念。然後將這個想法或概念證諸視覺現實，並逐步調整，直到令人滿意的貼合度出現為止。他還認為繪畫的再現是創作先於貼合，就像科學的再現也是理論先於觀察一樣，此誠如波普所謂的知識成長(growth)。

四、依瓦薩利的模式，現代主義繪畫不能稱做藝術

藝術與科學的差別在於科學的再現之所以能進步或益趨盡善，是因為通過了謬誤驗證的測試，而不是貼合於感知現實的結果。丹托認為，在科學領域中並無任何東西，扮演著視覺系統在藝術領域中所扮演的角色。科學告訴我們的世界，完全不須貼合我們感官所見所聞的那個世界。但那個世界卻是瓦薩利式的繪畫歷史的所有重心。繪畫做為一種藝術形式，套句渥林姆(Richard Wollheim)的說法，就是一套學習策略的系統，至少在瓦薩利的敘述

系統下是如此，目的是爲了要根據不變的感知標準，創作出日趨神似的再現。

也正是這套繪畫標準模式，造成人們否定現代主義繪畫爲藝術的情形產生。就以往對藝術一詞的認識，現代主義繪畫不能稱做藝術，於是自然的反應就是認爲現代主義畫家根本沒有精通藝術，也就是說他們不知道如何作畫。瓦薩利的模式，是多麼具有威力，爲了保存這個模式，好像它是某種不能輕易摒棄的科學理論一樣，而且這種保護瓦薩利模式的努力都是以藝術批評的形式出現。對瓦薩利而言，有時不管多麼牽強，對藝術作品的批判性讚美莫過於宣稱該畫作的逼真程度無與倫比，彷彿觀者就置身真實情境之前。反之，若要以貶損的立場來批評一幅畫作，當然就是順理成章地說其中人物或景物不夠逼真，無法使人產生置身真實的感覺。

丹托前面所稱，藝術家不知道怎樣畫，或是故意畫出驚世駭俗的作品，其實是屬於另一個層次的問題。與其說他們是在應用瓦薩利的模式，還不如說是在爲他的模式辯護，因爲那是唯一的批評模式。其實這些藝術家的作品並不是嘗試失敗後的結果，他們根本是刻意違背繪畫創作的規則，而這顯然代表著藝術史本身發生了深刻變化，且這個變化是瓦薩利無由面對與處理的。

五、佛萊稱法國後印象派呈現了古典精神的新道路

爲了承認某種新的現實而力圖陳述一則新的故事，佛萊(Roger Fry)曾爲後期印象畫派一九一二年的展覽作序稱「當第一次後期印象派展覽時，英國

民眾才首次充分意識到一個新藝術運動的存在，它不僅是某些被接受主題的變形，它更意味著繪畫藝術及造形藝術在目的、目標與方法上的重新思考。」佛萊還提到「群眾一向最欣賞藝術家所充分運用來製造幻覺的繪畫技巧，對於以情感表達為先而技巧表達為次的這種藝術則表示深惡痛絕。」

他在一九一二年提出如是看法，他認為參展的藝術家試圖藉繪畫及造形的形式來表達某種精神上的經驗。所以藝術家們才會不求形式的模仿，但求創造形式，不願模仿生命，但願找到生命的等值物，事實上，他們所要的不是幻覺，而是真實。在此主張下如何確定下面這兩點十分重要：其一，只要藝術家願意，他是有能力作畫的，所以問題並不是他畫不出更好的作品；其次，畫家都是真心在作畫。這些論題在過去六百年的西方藝術中並不曾派上特殊用場。

在那篇序文最後，佛萊將這種新的法國藝術形容成「引人注目的古典」，他認為這種藝術符合了「公正無私的熱情心靈狀態」(a disinterestedly passionate state of mind)。他所謂的「這種脫離現實的精神運作完全自由而純粹，不帶有任何實用的意味」，的確將康德的美學表露無遺。顯然，佛萊的藝術批評模式與瓦薩利的模式大相逕庭，前者是形式上、精神上的，但它和瓦薩利的模式也有相同之處，那就是單一的批評取向可以貫徹古今藝術。佛萊的模式較瓦薩利的模式優越，因為前者的美學觀容得下法國後印象派的藝術，而瓦薩利的幻覺模式則不能。鑑於法國後印象派非敘述性的本質，雖然其題材仍以風景及靜物為主，但該派藝術家已開拓出一條以最純粹的形式來呈現古典精神的新道路。

在佛萊的那篇展覽序文中，他強烈主張模仿並非藝術的本質與絕對。一九一〇年康丁斯基畫了第一幅抽象藝術，佛萊也使用了抽象這個術語，「抽

象藝術是就一種揚棄對自然形式一味模仿的嘗試，進而創造出一種純粹的語言形式，一種視覺音樂。」語言這個概念，對佛萊而言可能是個詩般的隱喻，卻被立體派最早出現的一位理論家康懷勒(Daniel-Henry Kahnweiler)當成嚴肅的理論提出討論。

康懷勒曾在一九一五年的一篇文章中稱「之前的印象派和現今的立體派，剛開始時，無法喚起一些觀者記憶中的形象，因為沒有聯想得以形成，直到後來這種一開始看似另類的書寫(writing)方式成爲一種習慣，而且觀者也較常看到這些繪畫之後，觀者腦中終究會形成聯想。」把立體派看待成語言，甚或更貼切的書寫方式，可能是一項洞見，同時也是和後結構主義觀念相通的一項暗示。

早期畫作的模擬特徵掩蓋了其真正的本質，而這種本質仍存在於新藝術身上，儘管模擬偽裝已遭剝除。這等於是說新藝術必須先捨棄模擬特徵，或是把藝術扭曲到幾乎不成藝術的地步，才能真正達到藝術的境界。就丹托看來，佛萊與康懷勒兩人都不準備承認新藝術的確是新的，是一種以新方式所呈現的新。他並稱，在評論家中眼光格局到達這個層次的，大概只有葛林伯格(Clement Greenberg)一人。有趣的是，當葛林伯格把現代主義提升到哲學認知層次的同時，它卻也幾乎在視覺藝術的論述中退場了。

討論提綱

1. 像波爾克(Sigmar Polke)、里奇特(Gerhard Richter)、諾爾曼(Bruce Nauman)、李文(Sherrie Levine)，他們始終拒斥某種特定的純粹典範，

爲什麼？

2. 瓦薩利的模式，是多麼具有威力，何解？
3. 丹托認爲佛萊的模式較瓦薩利的模式優越，理由？



諾爾曼，〈生與死，知與不知〉，1983



李文，〈無題〉，攝影，1981