

# 當代藝術的一種鑑賞 與評論方向

：論戈德曼(Nelson Goodman)的「什麼時候才是藝術？」

陳瑞文

巴黎第一大學美學博士

國立高雄師範大學美術系副教授

近年來，歐美藝術的發展是史無前例的。從六十年代到九十年代，我們看到了前衛運動一波接著一波，令人目不暇給：新現實主義、新達達、普普藝術、極限藝術、觀念藝術、地景藝術、身體藝術、光影藝術、貧窮藝術、超前衛運動、超級寫實主義、新表現主義、裝置藝術、新古典主義。這些前衛運動，各擁有各自的意圖，或形式創新，或強調內容，或實物裝置，或要求純粹，或突顯環境，或抒情，或鬱悶不一而足。比起先前的文藝復興運動與現代主義運動時期而言，——前者宣揚人本精神，啓開了古典繪畫的大門，後者建構了歐洲工業文明裡最具批判性的藝術現代性，當代藝術展現的多元多樣，可說標示著一個全新的審美思潮的來臨。

法國理論家吉姆內茲 (Marc Jimenez) 在一九九七年出版的《什麼是美學？》裡，開示了當代藝術為何如此蓬勃的原因，以及當代藝術所引發理論的困境：

(一)藝術疆界的消失：當代藝術的前衛精神，其形成原因為的是埋葬上一波前衛觀念。下一波顛覆上一波，發展到最後大家無所不用其極，例如法國藝術家潘恩 (Gina Pane) 於一九七四年用刀片切割肚皮，出現「什麼都是藝術」的怪現象，例如義大利前衛藝術家曼佐尼 (Piero Manzoni) 一九六一年將自己的糞便裝罐當作藝術作品。

(二)藝術物化：媒體藝術或科技藝術的泛濫，使藝術作品的不協調性格成為常態；而藝術的戀物傾向，使藝術更物化，更不具人文味道。

(三)藝術商業化：文化消費與藝術市場指數的穩定增長，不斷熾息與接納千奇百怪的藝術作品，直接促成當代藝術的運動型態。

(四)文化體制的影響：國家的文化政策與私人企業大力支持藝術活動，及大力推廣藝術，但卻無能為力判斷藝術作品的好壞。

(五)價值危機：大眾傳播媒體對於藝術的新聞處理手法，挾其當代社會的影響力，直接混淆了藝術理論界所建立的藝術價值觀，將藝術推向一個無法節制的境況。(1)

吉姆內茲在羅列當代藝術的發展問題時，也提出當代藝術在過度開發後造成理論的困境：

(一)現代主義時期的藝術觀點或美學觀點，已無能為力用來詮釋當代藝術。

(二)使用視覺的或造形的審美



▲杜象 櫥瓶架 1964年 66公分  
(複製自1914年之原作)



▲培根(Bacon) 二人 1953年  
油畫 152.4 × 116.5公分



◀曼佐尼(Piero Manzoni)  
藝術家的糞便 1961年  
高5公分，直徑 6.5公分

愉悅，來面對當代藝術的可議性。

(三)不可能再為當代藝術建立一套通用的理論準則。(2)

一件或一組平淡無奇的既成物，在藝術家的認定下，可以神奇的變成「藝術作品」。這種奇特的藝術現象，鮮明地標示了十九世紀後半與二十世紀上半通行的政治與前衛運動合流的藝術理論已無法適用於當代。正是在這種原因下，從七十年代開始，歐美藝術哲學界停止了類似現代主義時期藉前衛藝術批

判文化工業與商品系統，轉而替當代藝術在當代社會裡尋找位置，以突顯它在後工業社會的文化象徵。在理論方法上，我們看出兩個大方向：一種承繼自阿多諾美學，再強調當代藝術的顛覆及革命觀念，及它同社會的對立關係；另一種完全排除阿多諾式的藝術反社會性格，全面地探索當代藝術同當代社會的互動關係，包括文化機構與文化傳播的推廣力量，將藝術意涵推向有潛移默化的、教育的審美領域。

第一種思維態度，濃厚的具有歐洲傳統。這個理論系統最重要的工作，是將藝術聯繫在「存在」(Etre)、「絕對」(Absolu)與「真理」(Vérité)範疇。無論黑格爾的「藝術為理念的感性顯現」，或叔本華的「藝術為意志的原型」，或尼采的「藝術為優異的形而上活動」，或現代時期之盧卡契的「藝術為存在的本質」，或班雅明與阿多諾的「藝術為真理的微象」等等，均將藝術當做理想，當做一種烏托邦，



▲康斯坦(A. Constant) 屠殺 1972年 油畫  
120 × 130 公分



▲昆恩(Marc Quinn) 自我(局)  
1991年 血、不鏽鋼、冷凍物質  
205 × 60 × 60 公分

對質著現實。當然，上面提及的現代理論家的理論內涵，應有別於黑格爾與叔本華所使用的唯心方式來設想藝術價值，因為他們的理論源自於十九世紀後半與二十世紀上半前衛藝術之觀察。他們視現代藝術為工業社會下的人文憧憬典型，滿溢著當時歐洲人的想像、情感與情慾，以轉化現實世界為目的。

這一種思維方式，典型地是由「外」(社會變動)而「內」(藝術作品)，然後藉「內」批判「外」(現實社會)，持用這種方式來詮釋當代藝術的理論者包括吉姆內茲、羅希里茲(Rainer Rochlitz)、蘇斯特曼(Richard Shusterman)、班雷卡薩(Georges Benrekassa)、勒維(Michael Löwy)與瓦里卡斯(Eleni Varikas)等。

第二種思維態度，源自森格魯薩克遜的傳統——分析哲學

(Philosophie analytique)，諸如第一代的分析哲學家摩爾(Moore)、羅素(Russell)與維特根斯坦(Wittgenstein)，以及當代最具份量的昆恩(Quinn)、大衛生(Davidson)及戈德曼(Goodman)。在藝術領域上，即所謂的分析美學(Esthétique analytique)，大部份依賴於戈德曼的哲學成果，直接或間接受影響的包括澤爾(Martin Seel)、芒克(Christoph Menke)等。分析哲學的精神，在於分析「有機語言」(langage)的結構，進而指出事物的意義。比如說，有一種思想，它來自對於某個事物或現象的思想結果，分析哲學家的工作，就是藉分析這一個思想的「有機語言」結構，形象出那個事物或那個現象在文化上及在歷史上的意義。它的思維重心，通常不側重於那個思想的論說意義，探究的卻是其「句法」

(syntaxe)，因為「句法」為論說的精神所在，只要解剖句法便能徹底知曉思想內涵。然而「句法」是什麼呢？對於分析哲學家而言，句法屬於象徵與符號系統，牽涉到文化與歷史意義。

傳統的理论家，大都持如下的思考方式：世界的展現有如一個有待解譯的大桌面，我們理解它的方式，是透過每人手上的一把鑰匙，這把鑰匙就是「有機語言」。大家大致相信這個「有機語言」為一種反映，映射著真實的世界或真實的現實。但對於分析哲學家而言，如戈德曼，「有機語言」就是個幻象，有機語言對於世界(或現實)的重要性，在於它的象徵系統，藉這個象徵系統，允許我們在文化歷史層次上擬造世界，那裡涵意著真實的「知識」。

這一種思維方式是側重內在的分析，藉「內」(藝術作品之有機語言)牽涉的文化與歷史意義，取得審美的蛛絲馬跡，所關注的並非藝術表現，而是藝術樣態是否有新的開發——即新的審美可能或新的藝術知識之發掘。

所以，當戈德曼將思考的對象鎖定於六十年代以後的當代藝術時，當代藝術便被他視為反映現實的最敏銳的「有機語言」，透過「有機語言」的象徵系統，他建立了一套解讀當代藝術的方法。」

以下我們來理解戈德曼詮釋及閱讀當代藝術的方式，並論述他那著名的「什麼時候才是藝術？」觀點。

### 戈德曼藝術理論之背景

作為哲學家而言，戈德曼被公認為現今美國哲學界，能與歐系哲學分庭抗禮的思想家之一。在藝術理論領域，他的崛起——主張當代

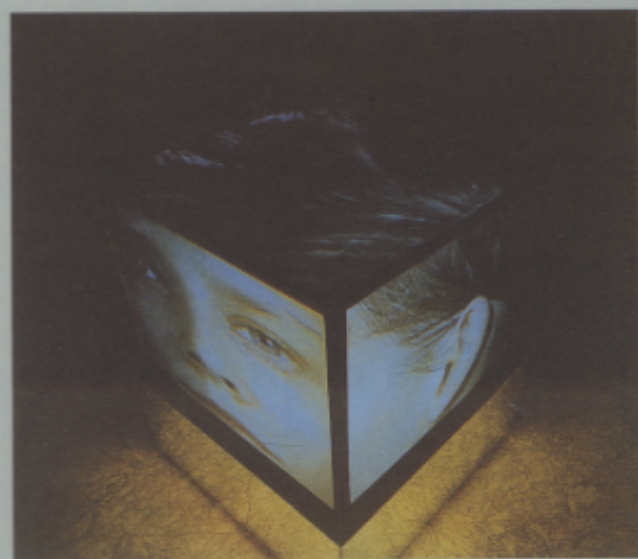
藝術之理論重心不在判斷藝術品質，而應著重於審美範疇，導因於從六十年代開始藝術所啓開的前所未有之天地，任何一件或一組平淡無奇的物體都可能是藝術作品，如新達達、極限藝術、觀念藝術、貧窮藝術及裝置藝術等使用平凡物創作的藝術運動。相應於當代藝術的前衛課題，戈德曼從分析哲學角度提出一套鑑賞理論。巧合的是，他著重於當代藝術的審美經驗，恰恰呼應於反阿多諾美學思想的當代德國的理論思潮，如哈伯瑪斯(Habermas)、加達梅(H.G.Gadamer)、比納(R.Bubner)、比格(P.Bürger)、博

萊(K.H.Bohler)及魏爾梅(A.Wellmer)等。

歐洲當代藝術思潮與北美洲當代藝術思潮之相似趨向，與其說是巧合，不如說是當代藝術理論家面對當代藝術發展及後工業社會文化現象在詮釋上有著共同的憂慮課題：即在一個失去準則的年代裡如何合理的解釋多元的、民主的文藝特徵。當代藝術理論界的這個新課題，明顯的不同於現代時期的理論界，後者在新舊交替之際探索新的藝術性質及新的藝術品質重於審美分析，就像六十年代以後民主的、包容的與尋求社會溝通的藝術特徵異於之前的現代藝術所彰顯的革命性



▲耶斯克貝多(Helen Escobedo)  
給我們今天所需的麵包 1993年 40條麵包、  
2公噸的碎石與20公尺的白布 全長18公尺



▲白利 (Judith Barry) 冷冰的想像  
1991年 錄放影裝置 289 x 244 x 244公分

格，後者動人心弦之處在於裂斷或打亂社會的文化記憶。

戈德曼的藝術理論，便是在六十年代以後前衛藝術所宣示「藝術是什麼不重要，重要的是它的存在」及「藝術內涵是什麼不重要，重要的是讓你察覺另一種藝術的可能」等氣氛下應運而生。

### 當代藝術是「知識」層次的問題，而非「表現」層次的問題

既然當代藝術標榜新質材與新樣態，既然當代藝術各有自己的藝術觀點，既然當代藝術因「純粹性」要求而減弱了直接回應社會的能力，既然大部份的當代藝術不再承

擔社會改造的使命，那麼為了提出一個具普遍意義的藝術理論，就不能從分歧的藝術表現範疇著手，而應從當代藝術共同的創作動機著手：即創造新的藝術型態與新的審美樣態。因此，在《藝術的有機語言——象徵理論的接近》（一九六八年）論文裡，戈德曼重新建立了藝術的認識準則，一改過去理論家過度估高藝術表現在社會裡的真理代言角色。他開宗明義的說：藝術猶如科學，它是一種象徵系統，一種詮釋現實及塑造現實的方式。

對他來說，藝術是知識問題，而非表現問題。審美藝術作品，不應去注意藝術的表現觀念，而應去理解藝術作品自身的象徵系統，以及理解這個象徵系統如何作用。也

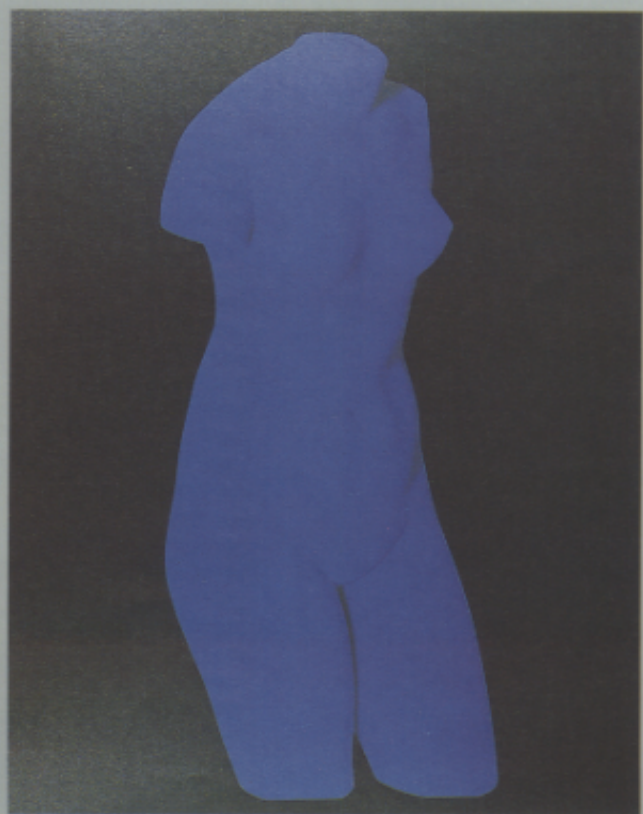
就是說，他的理論重心，根本不考量藝術性質或藝術品質，而是一件作品放置於文化上或歷史上的存在意義，以及我們（理論者與鑑賞者）對它的論述。他說：

「什麼是藝術？」這問題根本就不成立，因為這問題並不能對應於根本不在乎什麼是藝術的當代藝術現象，唯有將研究問題放在象徵理論上，才有助於釐清既成物藝術及所謂觀念藝術之合法性等具爭議性主題。(3)

那戈德曼這裡指的象徵是什麼呢？首先他認為一件重要的作品，必然在文化上與歷史上有象徵意義。例如當我們面對克萊因的「藍色維納斯」(一九六二年)時，以戈德曼的理論來說，沒有必要看圖說故



▲杜象(Duchamp) 泉—尿桶 1917年  
63 × 46 × 36 公分



▲克萊因(Yves Klein) 藍色維納斯 1962年  
石膏上彩 68.5 × 30.4 × 20.3 公分

事的去解釋「藍色維納斯」在造形上如何又如何，「藍色維納斯」之所以具有藝術性格，是因為它那一層沒有任何色彩層次及造形意義的克萊因藍，於歐洲繪畫習慣上依賴造形及有形物質之轉化（例如從無機性的油彩轉化為有機的繪畫作品）的象徵涵意。戈德曼將「藍色維納斯」的藝術問題，放在文化及歷史的象徵審美上，是否符合「藍色維納斯」的藝術訴求？起碼我們知道如果不循「藍色維納斯」在文化歷史的象徵方向去探尋，光解釋「藍色維納斯」在造形上或在視覺上有多麼美，恐無法合理解釋克萊因的「藍色維納斯」與美術學院裡通用的維納斯石膏範本在本質上有什么不同。

同樣，透過戈德曼的象徵理論，可以合理的從藝術史及文化史的象徵意義，解釋杜象在一九一七年發表的「泉——尿桶」與家庭廁所裡的馬桶之間不同的理由。從這兩個例子，我們看出戈德曼理論的合理性。

戈德曼正是從文化及歷史的象徵意義，來詮釋當代藝術，從而他宜稱前衛藝術不折不扣是一種新知識的開發，並認為過去藝術哲學所側重的愉悅、情感、品味與價值問題，對於當代藝術已不再重要。即，當代藝術的審美，絕非是一種愉悅問題，而是知識的層次，後者允許我們去區分好的美學與劣的美學：

我在這裡所做的美學與非美學之間的區別，並非是以審美價值為核心的。（……）一次倫敦交響樂糟透的演出及極佳演出在美學上並沒有差別。審美上的微光不屬於優點的指標；優美與不優美之特徵不是美學的界定基礎。（4）戈德曼清晰地區分了過去混淆在一起的兩個觀念：審美的與藝術的

。戈德曼不去注意作品的「藝術性」，主因是當代藝術的「藝術性」已經非常模糊，或者說談當代藝術的藝術性根本就是虛無飄渺的事；戈德曼也不認為應該注意藝術的「審美愉悅」問題，主因是當代藝術的理念訴求，涉及到文化及歷史的象徵涵意。總不能說杜象的「泉——尿桶」或克萊因的「藍色維納斯」在造形上有多麼美吧！

所以，戈德曼所謂藝術是知識問題而非表現問題，所謂藝術是象徵問題而非審美愉悅問題，根本上他就是認為當代藝術最核心的問題不再是「什麼是藝術？」(What is art?) 而是「什麼時候才是藝術？」(When is art?)：當一件物體在文化上及歷史上具有象徵涵意時，才可視為藝術作品。「在文化上及歷史上具有象徵涵意時」，牽涉的就是「知識」層次。這意味著一件物體，並非自己原本就是藝術作品，它之所以成為藝術，是由於我（創作者及鑑賞者）決定以藝術意義處理它或認定它。

### 象徵理論為理解當代藝術之關鍵

「藍色維納斯」的象徵或藝術意義，屬於文化歷史的層次，如果鑑賞者不具藝術史、文化史與人文史的知識，儘管在視覺上他看到「藍色維納斯」的形貌，他仍然無法鑑賞它、評論它。戈德曼的象徵理論包含如下幾個意義：

（一）「藍色維納斯」的象徵或藝術意義是外來的。「象徵，在藝術裡使更突出或更干擾，對作品而言，是外來的。」（5）「一幅繪畫所象徵的對它而言是來自外部的，一個畫面有涉外的東西，才能算是藝術作品。」（6）

（二）所謂作品在文化及歷史上

之象徵涵意，這並不是說其象徵來自作品裡某些東西組合出來的象徵，而是說作品之主題刺激到文化及歷史之社會共同記憶。這裡，戈德曼分別了象徵藝術與非象徵藝術：

一些相近的觀點被我們誤認為象徵藝術，像波許(Bosch)的「歡樂園」、哥雅(Goya)的「隨想曲」、達利的「軟的鍊」，以及一些宗教繪畫（愈神秘愈有宗教氣息）。值得注意的是，象徵形象組合起來而有超現實或秘傳意味的，其象徵意義愈弱於由於主題的象徵意義而可歸類為象徵作品，也就是說作品之所以有象徵意義並非象徵形式或象徵符號的組合，而是在作品描述象徵之基礎上。（7）

（三）一件物體有象徵意義，才可視為藝術作品；不具象徵意義，就不具藝術性格。

作品主題不具象徵意義，就沒有藝術功能，指的不僅是什麼都不描述的作品，而且也指肖像畫、靜物及風景畫，這些主題均屬於沒有轉彎的、不具暗喻的及沒有秘密的處理方式的，所以一點也不具有象徵作用。（8）

像一些繪畫或一些結構上純抽象的，或裝飾的，或形式的，或音樂性的，這些都排除了作品可能的展示性格，幾乎沒有緊要的東西，……：因為所謂的展示，必須明確地指向象徵，……。所有展示性(representation)的作品都必是一種象徵；而沒有象徵的藝術，就是缺乏主題的藝術。（9）

（四）作品主題刺激到文化及歷史層次，必然以一種撩撥的方式，因而主題的特徵及其象指涉同等重要。鑑賞時要避免過度偏向一方：對作品注意力過度集中在它所象徵的，愈是如此，我們愈疏忽它獨特的屬性。因而，影像之象徵

性不僅不會合情合理，而且會擾亂人心。(10)

戈德曼所強調作品的象徵性，根源於作品本身具挑釁文化歷史的主題。這樣的觀點，也呼應了當代藝術史的前衛規律：愈具爭議性的藝術行徑，愈在藝術史擁有重要地位。

一九一七年達達藝術家杜象提出「泉——尿桶」時，講了一段話，頗能形象出戈德曼所認為的「主題特徵及其象徵指涉同等重要」之觀點，特別是指出凡作品主題具有象徵意義，也必然具有挑釁社會共同記憶的特徵。杜象是這麼說的：「我的尿桶是以激起審美問題為出發點的；最不可能令人喜歡的東西。尿桶，有誰會認為美呢，而這種刺激與質疑，正是藝術有勁的地方。尿桶傳給大家的，在於要大家接受藝術是什麼都可以的。」

### 什麼時候才是藝術？或什麼時候才有藝術作用？

戈德曼的「什麼時候才是藝術？」涉及到一個最基本的問題：由誰或從什麼樣的角度去判定一件物體具有或不具有象徵性。誰去判定展於畫廊的汽車之防衝擊裝置器是藝術作品呢？對於甚至不是一件物體，又不展於畫廊或美術館，例如奧登柏格 (Oldenburg) 在紐約中央公園挖一個洞，然後填滿它，諸如此類的事件或行為藝術，那又如何判定呢？是藝術家宣稱是藝術作品就是藝術作品嗎？或無論什麼東西，只要展於畫廊的或美術館的，就一定是藝術作品？

對戈德曼而言，解決上述的困惑，在於去辨明一樣東西在某些時候會是藝術作品，而在另個時候卻不是。他認為，面對當代藝術，最具關鍵的問題不是「什麼樣的物體



▲波許(Bosch) 歌樂園(局) 1500-1505年 木板油畫  
131.5 × 119 公分



▲哥雅(Goya) 隨想曲 版畫集第43號作品 1793-1799年  
銅版畫 18.2 × 12.2 公分

是藝術作品？」而是「什麼時候這件物體有藝術之功能或作用？」

(11)

所以，判定一件物體具有或不具有藝術作用，最主要的關鍵除了在於理論者與鑑賞者的認定外，其前提是這件物體，必須經過藝術家的「洗禮」(baptême)動作。

他舉石頭在馬路上、在美術館內及在地質學的博物館內來說明石頭在什麼時候才有藝術功能：

一件物體完全地成為藝術作品，是因為在一個情況下具有象徵作用。只要石頭在馬路上，它習慣上就不是藝術，但石頭可能變成藝術作品，當它是在美術館裡被設定的情況下。在馬路上，石頭並不履行任何象徵作用。在美術館，石頭則釋放出某些（非功能性的）屬性——例如形式、色彩及結構等。(12)

至於奧登柏格的挖洞與填洞行為，「之所以是藝術作品，是在我們的注意力被導向做為象徵實例的情況下。」(13)

因而一塊石頭被認定具有藝術功能，有兩個條件是必備的：(一)藝術家的洗禮及設定；(二)在環境及文化歷史之背景下，引起理論者與鑑賞者的反應。因為「在一所地質學的博物館裡，我們的石頭具有某一個時期、某一個來源地或某種已知成份等樣品式的象徵功能，但此刻石頭並不是藝術作品。」(14)原因是在地質學的博物館內之石頭，沒有藝術家的設定。

同樣，當一件林布蘭的畫被用來貼補破玻璃窗時，它就失去了藝術作品的功能。為什麼呢？因為那時它對於理論者及鑑賞者而言不具審美上的意義。但一旦它重新掛於美術館的展覽牆時，又恢復其藝術作品的功能。

從上述可得知，戈德曼理論最

感興趣的，在於「形成藝術時的原因」，在於一塊石頭「因為什麼因素而成為藝術作品」。

戈德曼的「什麼時候才是藝術？」事實上標示了當代藝術什麼都可以的藝術現象。就這套理論而言，藝術已非現代主義時期那麼被視為「現實苦痛的代言者」或「真理的指標」，而是一種詮釋的方式，與歐美後工業社會的文化現象融為一體。

### 戈德曼的象徵理論與但托的詮釋理論

但托(Arthur Danto)的藝術理論與戈德曼一樣，都是分析哲學的應用。不過，但托不像戈德曼為當代藝術建立了一套鑑賞及評論的象徵理論，而是提示當代藝術的本質。

但托以另一種方式回應戈德曼的命題：「什麼時候才是藝術？」，他認為，憑什麼我們認為一個藝術家所做的平凡實物具有藝術意義，他的方法很簡單：當我們把一只尿桶和杜象的「泉——尿桶」並置一起，或將極限藝術家佛拉文(Dan Flavin)所展出的霓虹燈與街頭上作為廣告用的霓虹燈並放一起時，大家能否從其中看出之間的不同？答案當然看不出來。但托認為，藝術家展示的物體所以不同，原因在於「詮釋」(l'interprétation)，唯理論者的「詮釋」可以將平凡的尿桶或霓虹燈提昇到藝術作品的層次。

不過，但托不像戈德曼認定一件物體所以有藝術作用，根源於物體本身具不合理或撞擊人心的形式，基本上但托的「詮釋」並不去注意前衛藝術的藝術形式。然而，詮釋一件物體是否為藝術作品完全是理論者的自我設定嗎？對但托而言，「詮釋」不是出自理論者的本能

或自發的，它參酌「藝術界」的氛圍(Climat)或輿論(Opinion)。後者由市場、大眾媒體、專業的文化工作者、學者、有名術的藝評家或熟悉前衛藝術脈動的人等共同匯聚而成。

相對於戈德曼將藝術作品最關鍵的象徵性推向深奧的文化與歷史層次，但托的「詮釋」顯得相當機智。因為但托的「詮釋」完全符應或兼顧到文化機制的公共輿論，或者，較清楚的說，他的詮釋基本上是已成名的、公認的或已合法的作品，再加以錦上添花的理論化而已。

但托的「詮釋」，由於一種錦上添花的闡明，自然而然出現盲點。例如他在《轉化平凡》(La transfiguration du banal)裡區分藝術作品與藝術作品之間的不同：「依我的看法，一件作品擁有許多品質完全不同於某一件物體，儘管在物質上兩者之間並沒有不同。這些品質的某些是可以審美的，或能使人引發審美經驗。」(15)問題是，這些品質是什麼呢？像佛拉文的「霓虹燈」與街頭上的霓虹燈，除了前者在畫廊展出外，有何品質之分呢？如何去辨識佛拉文的「霓虹燈」擁有藝術作品的品質，而與街頭上的霓虹燈完全不同？所謂「可審美的」品質與「不可審美的」品質，就一件既成物（藝術作品）而言，之間不同的關鍵在那兒呢？似乎但托沒有解釋。

事實上，整本《轉化平凡》的論點，可歸納如下：理論者「得」先曉得去區分藝術與非藝術之間的不同；至於杜象的「泉——尿桶」有別於家庭中的馬桶，或佛拉文的「霓虹燈」有別於街頭上的霓虹燈，理論者應該早已經知道什麼樣的物體就是藝術作品。

但托的困境，同樣也是一位參



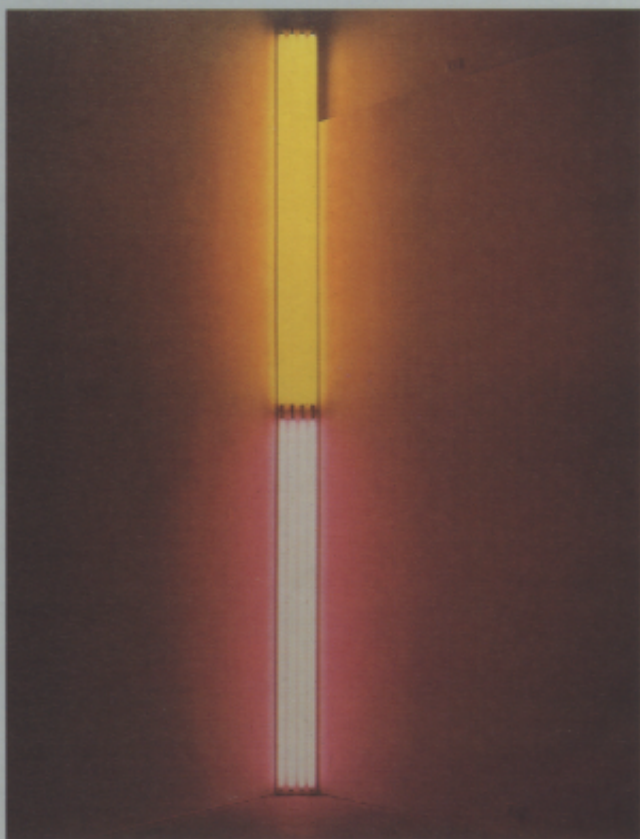
觀當代藝術展之民眾的困惑，對普遍民眾而言，藝術家將既成物複合的裝置於展覽場中，直覺上，對於這樣的作品，他會馬上出現這樣的反應：這也是藝術作品嗎？它的藝術品質在那兒？要如何審美呢？

但托是哥倫比亞大學哲學教授，戈德曼是哈佛大學哲學教授，兩位均為北美分析哲學及分析美學的主要代表人物。他們對於當代藝術的理論方式，一個強調象徵，另一個將藝術與非藝術之區的區別推給理論者的「詮釋」。他們的建樹，皆在於試圖累積藝術世界的所有知識，以期在藝術家的意圖與大眾之間減少隔閡的差距。

但，但托的詮釋理論，最大的問題是，藝術作品之所以是藝術作品並非其自身的藝術性，而是人為的（理論者）詮釋。

戈德曼與但托兩人的理論，突顯了二十世紀最具爭議性的思潮：這個思潮就是將藝術與非藝術之區的區別推給那些自認知道什麼是藝術、那些自認知道什麼才是藝術家的人。對戈德曼與但托而言，藝術做為社會的文化產物，是一種「詮釋世界的方式」。他們排除了歐式的藝術與社會之間永恆的對立關係。

面對當代藝術「分析美學」的理解方式，無疑的是比較實用，而非批判性的；它讚揚藝術展示世界的功能，接受世界原本的樣子，而非突顯藝術的主觀性與真理憧憬作為世界苦難的標本。



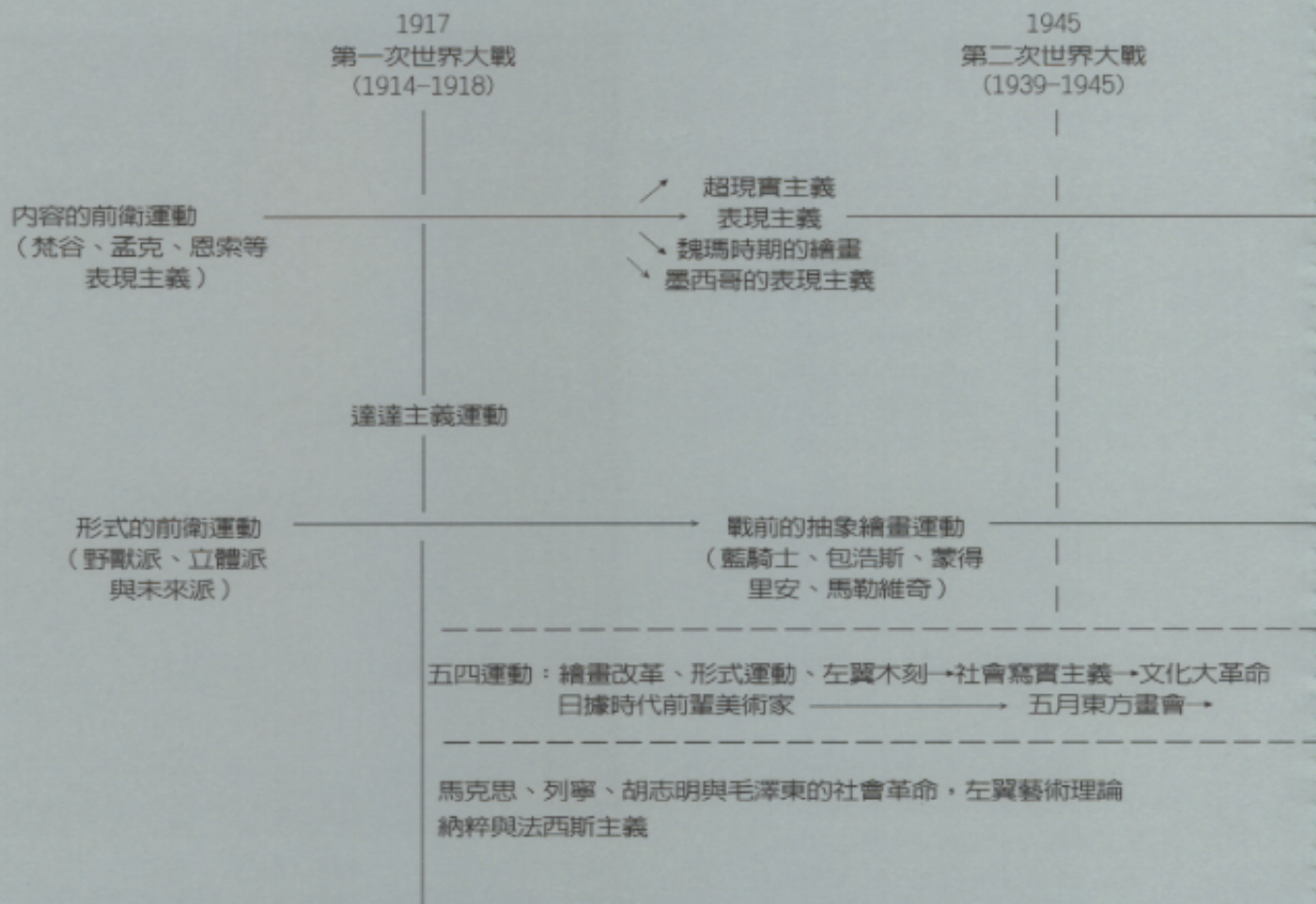
▲佛拉文(Dan Flavin) 無題—霓虹燈 1986年  
粉紅與黃色霓虹燈電力裝置 487 × 21 × 21 公分



▲巴茲利茲(Georg Baselitz) 再見 1982年  
油畫 250 × 300 公分



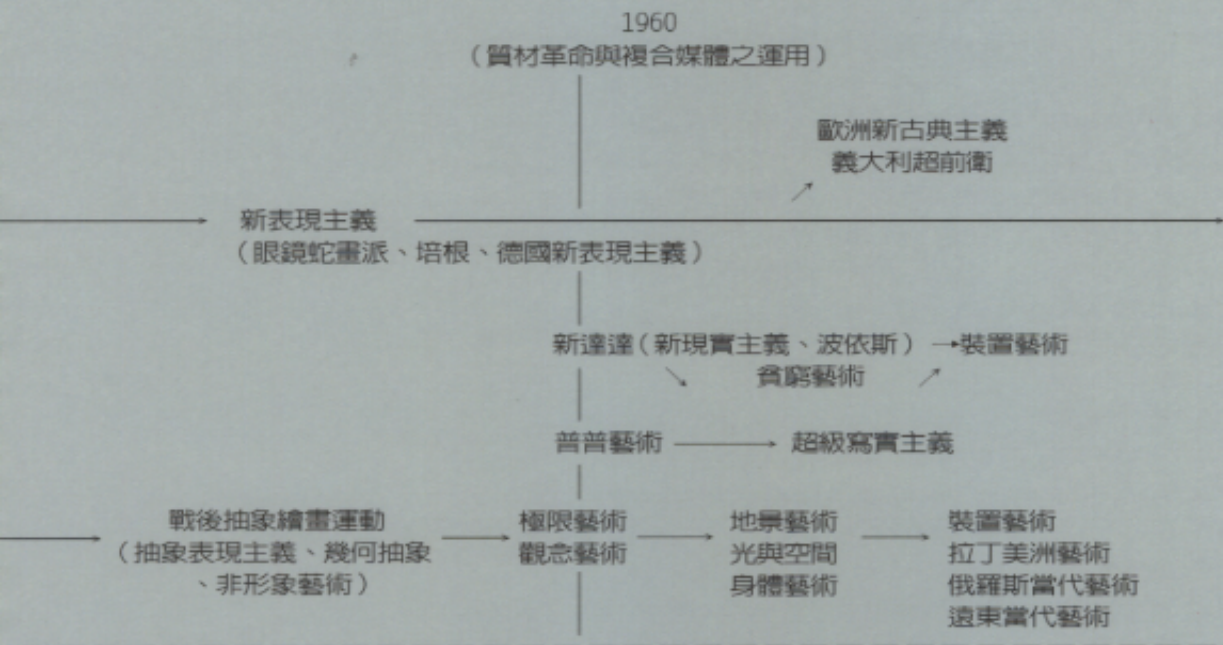
### 達達主義以後之當代藝術



▲歐本海姆(Dennis Oppenheim) 極性 1972年  
60.9公尺的探照燈光線投射於湖上



▲安德烈(Carl Andre) 鏟 1969年  
鏟36塊 每塊1×30.5×30.5公分



→ 星星畫會 → 中國當代藝術  
鄉土文藝論戰 → 畫會運動 → 台灣當代藝術

阿多諾的社會批判理論  
傅柯的解構主義  
巴特與拉賈的結構主義

法國大學生運動  
黑人解放運動  
環境保護  
女性主義



▲ 克萊因 躍向空無的專家 1957年  
合成照片於報紙上

## 結論

一九一九年克羅齊(Benedetto Croce)為藝術哲學或美學定下的原則是這樣的：藝術哲學應以邏輯觀點為認識藝術之基礎。因為邏輯的文字思考本身的分析、詮釋與批判的論說性格，除了形象著理論者的思維性格，同時允許理論者將要表達的論點傳達給他人。另外，「邏輯的文字論說」必須投入作品所根源的文化之生活特質中，才能在作品與理論之間取得有效的交集。他總結藝術哲學的精神為：

藝術哲學或美學將以瀏覽整個領域的方法去編織觀念的紗網，它將隨著時空不斷重組、更新，它反思現實裡的藝術作品，隨著現實裡的文化思想之評述，演化而成形。

從上述克羅齊在世紀初為藝術哲學或美學定下的原則來看，戈德曼的藝術理論顯然是標準的藝術哲學。不過，如果從多元的當代藝術來看，特別是當我們將當代藝術之走向分為：「內容的前衛運動」與「形式的前衛運動」（見圖表），我們發現戈德曼的象徵理論祇適用於「形式的前衛運動」這一路線。也就是說，戈德曼的「什麼時候才是藝術？」祇能用來詮釋極限藝術、觀念藝術、地景藝術、光與空間、身體藝術與裝置藝術等特定的藝術型態，而無法適用於「內容的前衛運動」這一路線。

可見，戈德曼的象徵理論提供我們在面對歐美當代藝術的一個有效切入點，但卻不是全部，這一事實告訴了我們：不可能再為當代藝術建立一套通用的理論準則。同樣的道理，在當代的美術鑑賞課題上，「不可能再為當代藝術建立一套通用的理論準則」猶如無法提供美術鑑賞的標準準則一樣，特別是在面對多元的、分歧的當代藝術上，

這樣的感受特別深。

不過，似乎也不要太悲觀，因為歐美當代藝術的兩條前衛走向：內容的與形式的，可以說反映了歐式藝術觀與美式藝術觀之間的涇渭分明。只要掌握這兩條路線的原因、性質、精神，要鑑賞歐美當代藝術就不會太難。▲

## 註

- (1) Marc Jimenez, *Qu'est-ce que l'esthétique*, Ed. Gallimard, Paris, 1997, pp.418-422.
- (2) 同(1), pp.422-429.
- (3) Nelson Goodman, *Manières de faire des mondes*, Ed. Jacqueline Chambon, trad. M.-D. Popelard, Paris, 1992, p.79.
- (4) Nelson Goodman, *Langages de l'art*, Ed. Jacqueline Chambon, trad. J. Morizot, Nîmes, 1990, p. 298.
- (5) 同(3), p.80.
- (6) 同(3), p.81.
- (7) 同(3), p.80.
- (8) 同(3), p.80.
- (9) 同(3), p.80.
- (10) 同(3), p.81.
- (11) 同(3), p.89.
- (12) 同(3), p.90.
- (13) 同(3), p.90.
- (14) 同(3), p.92.
- (15) Arthur Danto, *La transfiguration du banal, une philosophie de l'art*, trad. J.-M. Schaeffer, Ed. Seuil, Paris, 1989, p.160.