

# 面對文化語境與跨系統挪用的藝術困境

## Facing the Dilemma of Art in Cultural Context and Cross-System Appropriation

張乃文 | Nai-Wen Chang

國立臺北藝術大學美術學系專任教授  
Professor, Department of Fine Arts,  
Taipei National University of the Arts

來稿日期: 2023年2月22日

通過日期: 2023年5月24日

## 摘 要

現成物在介入藝術的界定範疇時，帶入的絕非單純的藝術形式認定問題，而是以整個現實世界作為瓦解藝術內在封閉性的語境基礎。當西方視覺藝術試圖以形式美學構築藝術主體性的時刻，觀念藝術披著概念本位的理性邏輯外衣，批判傳統感性形式，藉由學術語言的論述支配權取得，有效轉移藝術的判斷界定。有無藝術思考的前提成為「是不是藝術」的宣告，能掌握這觀念藝術的意識形態基礎，解放藝術形式成為人人可為的趣味遊戲。但過去觀念藝術並未馬上投入世俗化的行列，或許藝術概念的抽象性和現代主義形式的抽象外顯事實，依然影響著大部分藝術範圍的認知經驗。

當藝術創作真正可以無關藝術家實質的形式創造，擅用消費體制的代工生產，讓社會大眾文化語境的普遍性經驗成為藝術容易選擇的方向，藝術的現實化轉為以社會學式觀察對象的方式存在。

後現代理論真的能讓藝術成了文化語境的附屬狀態？前提當然是讓藝術的概念界定從感受系統，轉移成為有效性的社會溝通系統，讓語境的論述模式掌握事件相對性框架的解釋權力。從文化語境觀看，藝術成了語言詮釋下的社會性副產品。如果我們重新審視羅莎琳·克勞斯 (Rosalind E. Krauss, 1941-) 對雕塑的文化語境設定，以行使其後現代擴張理論的作法，就不難發現紀念碑雕塑設定基礎造就擴張的謬誤問題。文化語境的相對觀看角度壓抑藝術的主體性建構，社會系統的任意導入為當代藝術製造更多的外在激擾。藝術必須不以社會功能與語言溝通系統的設定角度，作為介入社會的特殊存在樣態以達到自我精神目的感受，當代藝術的未來才能逃離無限擴張的空虛狀態。

**關鍵詞：**現成物、純形式、物性、文化語境、功能系統

## Abstract

When ready-mades are identified as art, it is not simply a matter of identifying art forms, but uses the whole world as the contextual basis for disintegrating the inherent closure of art. When visual art tries to construct artistic subjectivity with formal aesthetics, conceptual art is cloaked in concept-based rational logic, criticizes traditional perceptual forms, obtains dominance through academic language discourse, and effectively shifts the judgment and definition of art. Whether or not the premise of thinking about art has become a declaration of whether it is art, and if you can master this basic ideology of conceptual art, liberating the art form has become a fun game that everyone can play, but conceptual art has not immediately become secular. Perhaps the abstraction of concepts and the abstract outward forms of modernist still influence much of the cognitive experience of art.

Until artistic creation can make use of the OEM production of the consumption system, which has nothing to do with the artist's substantive creation, and then the universal experience of mass cultural context become the primary choice of realistic art, that is a sociological object of observation.

Can postmodern theory really make art an accessory state to the cultural context?

On the premise that the definition of art concept transfers from sensory system to effective social communication, contextual discourse mode hold the interpretive power of the relativity framework

of events. From the perspective of cultural context, art has become a social by-product of language interpretation.

If we revisit Rosalind E. Krauss's cultural context of sculpture in exercise of her postmodern expansion theory, it is not difficult to find that the monument is set as a sculpture-based construction into the fallacy of expansion theory.

The relative viewing angle of cultural context suppresses the subjective construction of art, and the arbitrary introduction of social systems cause more external disturbances for contemporary art.

Art cannot become a special existence of society from the systematic perspective of social function and language communication, so as to achieve self-spirit as the purpose of sensitivity, and the future of contemporary art can escape the empty state of infinite expansion.

**Keywords: Ready-Mades, Pure Form, Objecthood, Cultural Context, Functional System**

## 一、前言

這個時代藝術正處於品味鑑賞、產品消費與社會實用性等眾多現象混淆的狀態。在歷史進程中接觸藝術對象從過去王公貴族、教宗轉移到了資產階級，再進到中產階級知識分子，最後解放成為日常品味的平民。權力、財富階級的平均化造就藝術品味階級解放的假象過程，現成物的藝術史出場不過是社會政治解放過程影響下的一種藝術現象的伏流湧現，這當中行使的是誰在何時、何處行使權力的權衡問題。我們從政治系統明確意識到民主化的權力下放過程，民主化的政治性權力解放間接取消藝術家菁英身分的獨特性，也同時取消藝術敏感的抽象性。

過去或許相對於外部社會權力結構的複雜化，藝術希望簡單的向內尋求精神上的超脫，過去形式美學是不僅作為藝術、非藝術中間的一種驗證，也包含了品味好壞的判斷，認同抽象性審美情感進行藝術性的直觀評斷，相信對形式的敏感度依然能從現象經驗的複雜性中掌握藝術的美感主體，這樣的藝術美學接受審美感受的自明性、直接性。

當我們重新閱讀克萊夫·貝爾（Clive Bell, 1881–1964）的著作《藝術》，或許可以體會他跨時代性地藉由從實際審美經驗的現象論，為藝術的審美判斷進行推論辯證，理性面對藝術現象的心理狀態逼問出貫穿於作品的內在感受性，具普遍性、貫穿性的美學質性，明顯喚起審美情感的永恆形式。至於對他的審美假說循環論證的疑惑，個人認為當面對藝術作品時，能感應當下形式自身的純粹性感動，無須借助外在現實解讀的知識聯動，就會打破此美學思考的語言制式性的論述迴圈。

貝爾解釋有意味的形式曾經論及一般人偶而產生將物體視為純形式的幻覺，感受「物質美」的本身目的性，是接近於藝術的意味形式，接近哲學家所謂的「物自身」或「終極現實」<sup>1</sup>。這論點似乎相當超越的為後來現成物美學、極限藝術的物性概念提供了純形式的想像基礎。

## 二、現成物的藝術語境

過去認為真正藝術家雖然無法排除藉由物理世界的質料作為形式的條件，卻能夠從現實物體中區隔純形式的美與現實意義趣味的差別；辨別外部經驗的敘事、認知混淆純粹形式感覺的能力。以貝爾的《藝術》形式美學面對杜象現成物的藝術策略（時期接近），認同真正藝術品的答案似乎是「否定」的。然而關於「物質美」的純形式直觀論點，似乎又為現成物的美學化，提出自我目的性的轉圜可能，那麼問題就會轉向現成物的藝術本質提問。

我們認知現成物作為藝術作品的時代已經接近一百年，過去社會語境的日常物件，在馬塞爾·杜象（Marcel Duchamp, 1887–1968）的類比藝術替代策略成功下，成為跨世紀藝術概念的經典之作，雖然是無關美感甚至可說是挑釁美感的計謀。相對的，當時其他藝術家絕大部分的藝術主體認知還是建立在形式基礎上的，即使

---

1 Clive Bell 著，周金環、馬鍾元譯，《藝術》（臺北：商鼎文化出版，1991），頁 27-28。

不知道杜象當時是否超越地體認到，現成物可以作為時代語境的純形式美感可能而加以使用。但可以確定的是，過去他的策略成功，造成當代藝術的語境中現成物已無再次藝術驗證的必要，今天現成物輕鬆地滿足於社會意向性的藝術詮釋邏輯。明顯的例如達米恩·赫斯特（Damien Hirst）在 1989 年的畢業作品〈Bodies〉是一個放滿空藥盒的藥櫃<sup>2</sup> 或者他後來的藥丸系列〈Utopia〉等，在收藏家眼中，這些類似杜象現成物的藝術延伸，提供的是理解日常事物的不同視角。雖然 Damien Hirst 將藥丸形容為超越極限藝術的最小美感形式，將嗑藥的感受性比擬為藝術的審美感受，但提供的不再是翻轉藝術體系認知的問題，較多是對消費性的美感比擬，絕對形式的直觀還未必存在。

杜象能策略性運用藝術機構，完成藝術指稱，成功地解放藝術範疇，藝術問題被迫從本質論導向了如何界定的概念論，透過的是社會體制系統的矛盾。「是不是藝術」的宣告策略成為後來前衛藝術介入範疇的方便手段，指稱藝術的權利（力）行使，隨著社會民主化的腳步快速擴展，人們從中得到的不是藝術美學感受性的滿足，較多是對藝術體制僭越想像的快感。形式美學的本質提問在大部分的時間是被忽略的問題。

宏觀的觀看現在全面藝術現象的事實，其實依然可以在形式美學的時代思維變動下重新加以審視「現成物」。身為工業社會中消費性

---

2 英國收藏家 Robert Tibbles 以類似看待杜象現成物的立場，收藏 Damien Hirst 1989 年的畢業作品《Bodies》，同系列作品共有 12 個藥櫃，作品命名來自 Sex Pistol 搖滾樂隊的首張唱片曲目。

的設計產品，設計過程在創新產品立場下，當然亦存在對形式美感意味的追求。如此，現成物系統是否回應了藝術家的創造身分，從過去個人轉換成爲了機構、組織、工作室的設計群。藝術中個人有意味的形式品味，在消費生產轉向爲設計共通性的客觀審美訴求中，設計群依然可能具有純形式美感的敏感度，超越現實功能目的的可能（雖然大部分產品都是在實用形式套用的方法中生產現成物）。當藝術家隨著現成物的複製性取消藝術本真性必要的同時，藝術家也在相當程度上失去勞動生產者身分界定的必要性，材料、技術的需要可以毫無尷尬地交由產品生產體制完成。藝術家、藝術品擴大爲設計群、產品製造商，共同造就全面美學化的現代語境。

從社會立場擴大解釋的藝術美學，的確在納入任何現實質料以解放傳統形式可能性上做出極大貢獻，形式的意味的定義不自覺的轉移成爲對現實新穎的趣味。當代的藝術家面對擴張藝術的表現，多元複雜跨領域的普世化現象邏輯，有效的取消了藝術與現實的界線，藝術敏感度已經跟隨社會民主化而稀釋，藝術家無法再像過去那樣單純的藉由形式美學的觀點來評斷藝術。

現成物的出現是社會現代化語境對藝術話語權的改寫。在當代藝術操作裡面，現成物的提出已不是一個真正的問題，也不是針對雕塑的本質重新思考「什麼是藝術」，更不會像杜象作爲辯證藝術本質的一種策略性技術的提出，可能更多慣性的沿用，概念的教條主義。表面上當代藝術參雜的現實經驗相對複雜，而實際上作爲一個抽象的藝術問題是關於本質上的匱乏，來自於創作者過度簡易的、無關藝術的一種現實現象取用。這樣的事實在這個時代層出不窮，甚至現成物件隨著藝術家外部經驗的操作，或者是世界一體式的社會描述問題，成爲了一種現實的選擇，根本上無關於藝術抽象形式的思考。

### 三、形式的分歧

普遍性認知十八世紀視覺藝術才真的將繪畫、雕塑視為美術的主要表現形式，開啓美學形式建構為視覺藝術系統化的脈絡，為藝術提出精神主體性的可能思考。二十世紀初的後印象派時期，美學家克萊夫·貝爾的審美假說提出「藝術是有意義的形式」的概念，成為形式主義美學的重要觀點，影響後來現代主義的形式美學理論。但是，到了二十世紀中期，當戰爭轉移了藝術環境的權力區塊，美國藝術評論者克萊門特·格林伯格（Clement Greenberg, 1909–1994）成為當時重要形式主義美學家代表，在美術館與收藏市場的支持背景下，其形式主義立場轉向了媒介形式的現象特質，將現代主義的抽象性導向媒材現實形式的平面性。格林伯格在其成名文章《前衛與媚俗》中，雖然藉由詮釋前衛批判精神，批評媚俗藝術的反文化傾向，但都在資本主義的權力結構下的外部現象經驗中進行藝術形式判斷，格林伯格的形式主義似乎成為美國現代主義的背書，與克萊夫·貝爾的審美情感推論的形式美學大相逕庭。

隨著形式主義被意識形態地污名化之後，刻板印象的成了教條主義式的定論，觀念藝術的出現更有效轉移藝術家建構自己美感形式的內在訴求；解放形式朝向了外部材料媒介、現象形式的追求。六〇年代藝術家對於藝術需透過形式的創造，這樣的想法，即便到了羅莎琳·克勞斯（Rosalind E. Krauss, 1941–）借用後現代理論，想要將這批觀念藝術擴延後，試圖脫離現代主義形式桎梏的極限藝術、地景藝術、裝置、物派等當時前衛性創作類型推上檯面，反形式立場下還是普遍存在純粹性形式創造的狀態。我們從他們展現的「樣子」（形式）依然可以感受到，藝術作品的存在樣態仍處於超越生活現實的特

殊形式中，並非社會現成產品的挪用，藝術家創造特有形式仍是普遍存在的事實，即使其主張的是形式的批判立場。

#### 四、中間狀態的物性

特殊物件相較於現成物的社會功能，某方面其實更接近於抽象的、空虛的形式，空虛的造型表現是關於現實的停滯而不是藝術，觀念藝術基於概念的客觀優先性，希望排除藝術家特有的個人性操作痕跡，甚至主張藉由生產機制、生產工廠、產品邏輯等手段單純化物質的表象。然而，這些作品製造過程中間材料本身的純粹性延伸出一種設計美感上的成熟，工業社會帶來材料技術上新非人、超人性的物質形態美感，擴張雕塑形式的範圍，產品技術的成熟，推進藝術的現代性想像。

現代幾乎就是一個手工與機器生產模式轉換交錯的一個時代，面對這種處理材料、技術上的進展造就了機器產品創作模式的樣態。產品實用性的材料經驗，大量而快速地融入客觀的都會形式記憶中，提供新材料直覺的創造可能性。藝術家在試圖創新的過程中勢必嗅到了時代所提供的一種新的材料、技術與方法，這些工業方法與技術的形式直觀可能相反的為藝術作品的產生提供一種概念思考上的引導，極限藝術的物性概念應該是很好的例子。特殊物件的提出，其中即包含了對時代新材質的感性追求，工業性製材本身即是形式，因為它們多數處於預設現代實用工法的目的與材料規格整理應用的中間狀態，規整效率以為備用，正是工業化製材其形狀的目的，當這樣適應社會實用功能樣態的材料轉而成為藝術形式的體

現思考，必然反映了時代材料給出的物性，不同於試圖展現藝術感性造形的質性。

麥克爾·弗雷德 (Micheal Fried, 1939-) 認為極限藝術的物性是不具藝術主體性的。某方面可能更接近布景、道具等，藉以完備空間情境的適當布置。他對於極限藝術的劇場性批評，相對反應的是，對於現代主義以前藝術獨立性的認可，也就是認同藝術品內在的自足性，無需借助觀者的相對主體性來印證自身的在場。而極限藝術的劇場性借助情境中的對象經驗，尤其所使用的物件尺寸大小是相對於人的存在，產生與觀者心理相應的情境，觀者因此成為事件的主體，物件只是一種相對的客體。<sup>3</sup> 極限作品對於所謂的劇場性亦不排斥在透過物件空間光線觀者間關係的連動，觀者對物件的在場性是一種「時間」的綿延相對性，過去雕塑作品的在場性是「空間」綿延自我完整的永恆性。弗雷德從藝術的內在完整性的真實在場，認為劇場性的追求是藝術的墮落。而克勞斯借用文化語境涵括極限的物性作品、同意影像紀錄替代地景藝術時序性，回應的語境相對性是否可視為對關係在場與虛擬在場的劇場性認同。至今日藝術發展的歷史事實到底是否證明了弗雷德對藝術的在場性抗拒劇場性的預估錯誤呢？劇場性取得當代藝術的勝利嗎？還是我們的時代正往弗雷德認為墮落的藝術方向前進？

---

3 Micheal Fried 著，張曉劍、沈語冰譯，《藝術與物性》（南京：江蘇鳳凰美術出版社，2013），頁 161-164。

## 五、文化語境的認知變化

羅莎琳·克勞斯的雕塑擴展場域概念，被視為當代雕塑概念發展的重要轉折，從基本假設到推論結果，裡面明顯蘊含了目的導向的解讀邏輯。文中外在性的透過雕塑作品的社會實用功能現象決定雕塑的目的，忽略創作者內部性自我指涉的能量，高度影響了雕塑是否納入藝術範疇的定位因素。現象上，西方雕塑大量紀念碑的傳統形制模式，其雕塑主體的事件徵象與台座的歷史性空間連結特質，成為克勞斯雕塑歷史語境解讀的定位依據，但事實上紀念碑根本無法與雕塑藝術畫上等號。

她藉由傳統紀念碑雕塑的歷史正連結狀態，相對推導出現代主義雕塑取消台座，或者將台座融入雕塑體本身的形式，視為產生去歷史化、無定位的負狀態。認為這樣的雕塑空間存有，使得現代主義進入了一個唯心主義的意識黑洞，造成現代主義雕塑缺乏主體性，因而必須借助反向描述方式來界定自身。<sup>4</sup>克勞斯從雕塑的紀念碑現象推導出傳統雕塑的藝術主體，建構在從外部社會功能系統的需求認定上，當現代主義雕塑在原初概念上，極度朝向超越現實、取消象徵目的、取消意義溝通的形式自我描述，抽象精神概念直接影響形式生產，超越現實社會系統中可能的外部指涉。對於雕塑藝術的實體認識就成了無法融入社會景觀，排斥風景（自然）建築（文化建構）的他者。

---

4 Rosalind E. Krauss 著，周文姬、路鈺譯，《前衛原創性及其他現代主義神話》（南京：江蘇鳳凰美術出版社），頁 226-227。

現代雕塑因其存有位置狀態，已然成為無法融入建築、風景的異物。她將雕塑的界定，等同於前二者的否定詞，語言邏輯合理化的翻轉成為雕塑的肯定詞，認為透過此種後現代理論否定建構的方式，適合於定位當時與現代雕塑具質料、技術、空間性異化的多元形式作品。並且舉羅伯·莫里斯擺放在建築中的物件、家具與自然風景中的鏡子體作為例證，說明雕塑滿足於非建築、非風景逆向邏輯推論的排斥組合，再藉由擴展邏輯將這組合擴張成為克勞斯有名的擴展場域圖表。<sup>5</sup>

前面莫里斯的家具、鏡子的例子，雖然無疑地指出了非風景、非建築的存在狀態，但是如果因莫里斯把這樣的思考視為一種雕塑的研究，而成立為雕塑的界定，再以此雕塑的假設來推演他們的作品，就流於觀念藝術式的自我循環論證毛病。鏡子、家具成立為雕塑並無法獲得直接解釋，而其擴展性的推導也就跟著有待商榷。即使克勞斯選擇書寫的六〇、七〇年代新銳藝術家的創作實踐，好像充分支撐她借用後現代語法的擴展理論，相對於圖表中邊緣性的雕塑，與擴展出的其他三個場域，真正圍繞的是風景與建築正反辯證交織出的核心。在隨後的雕塑認定中，詮釋角度差異導向擴展場域是否足以作為雕塑定義的爭論更是值得懷疑。嚴格說來這是一個雕塑界定的偏離解讀，意識形態的風景與建築選擇，在於自然與人工構築的對立想像，雕塑在此以現代主義限縮形式成為邊陲對立語境的選擇。

---

5 Rosalind E. Krauss 著，周文姬、路鈺譯，《前衛原創性及其他現代主義神話》，頁 227-228。

克勞斯最後認為，她所要解決的是一種後現代主義轉向的根本原因，以邏輯結構思想思考取代過去歷史系譜學的設定。<sup>6</sup> 個人認為，在她指出後現代藝術實踐，是以文化語境的反向術語擴展出的藝術現象時。有幾個需要質問的問題，首先是關於後現在理論的文化語境，藉由語言性邏輯試圖解決藝術形式感知多元化的演變轉向問題，最常面對的是理論操作者行使語言霸權，所進行對藝術形式的現實對應式的解讀。其次，雕塑與自然乃至建築與自然都是一種完全不對稱的範疇比較，作為推論基礎是荒謬的設定。

最後，關於個人的藝術實踐創造出來的形式，以語言邏輯推論得出的結果，較多是個人藝術經驗自我脈絡的推演與藝術史的參照喜好與反叛。她所標舉的藝術家在置入其後現代擴展圖式中皆能適得其所的原因，假象支持其理念論的有效性，實際原因在於擴展圖示並無邊際，萬事萬物皆可安置其中，而中心置入的是自然與人工的潛在對立概念設定，因而處於無所不包的狀態。在此所謂後現代主義轉向的原因，只是取樣差異產生的假象問題。

## 六、跨知識系統

極限藝術的劇場性批評基本上建立在觀眾進入藝術白盒子空間，面對材料般的特殊物件，產生外在社會性知識面對藝術品觀看、思

---

6 Rosalind E. Krauss 著，周文姬、路鈺譯，《前衛原創性及其他現代主義神話》，頁 233。

辨、想像上的意義演繹，大部分狀態仍是將藝術形式的認知問題，置入藝術社會學的現象還原。如果將極限藝術的劇場性問題比喻為戲劇的場面調度，那麼文化語境就會是更大的編劇問題，涉及文化差異的類比，《大地魔術師》展覽可謂真正文化語境開場戲。在此被視為可能是藝術品的物件，作為文化語境立場策展下的串場角色，必須理解演出的是文化系統差異的文本，而不是檯面上的布景（繪畫）道具（雕塑）。作為導演的當代策展人藉由劇本類型結構的差異版本，合作推導出全球化的共同議題，雙年展正好適合作為後面表現的更大劇場。

如果我們能理解「從人類學的觀點而言，文化是一個共享與經過協商的意義體系。」<sup>7</sup>人類學對於研究文化以「全貌觀」的概念作為抽象性的目標，面對文化體系與其他人類體系的複雜關聯性，實際的研究方法上必須採用「比較觀」（民族學）藉由不同文化素材的比較尋求普同性與文化定義。<sup>8</sup>或許半數以上藝術家願意採取顧全大局的立場，原因常是藝術不過就是文化的一種樣貌？這時代藝術家集體陷入文化的泥淖中？

中國第一代策展人費大為重新回顧反省《大地魔術師》展覽時表示：

藝術全球化的問題有了新的轉向，相比於之前在西方視野下發現非西方，當今的全球化似乎更多是西方視野下的加速同構，

---

7 Luke Eric Lassiter 著，郭禎麟等譯，《歡迎光臨人類學》（臺北：群學出版社，2010），頁 51。

8 Luke Eric Lassiter 著，郭禎麟等譯，《歡迎光臨人類學》，頁 63-67。

「發現」正在變為「生產」。這是否可以認作是一種西方中心主義的體現？……尋找「全球語境」下「超越文化身份的跨文化對話」的說法，實際上就是用現成的西方藝術思維模式和語言模式等同於「國際化的語言」，使藝術走上全球同質化的道路。<sup>9</sup>

上述如果是對於藝術話語權的憂慮，還不如說是反文化中心主義的文化研究思考。

文化語境概念反映了觀者對藝術處境的不同觀看角度。從創作者立場看文化語境，則可能給予相同的藝術表象，不同的文化詮釋可能，外在現實中的意義與價值決定藝術的判斷。當代藝術成爲人類學者、策展人、當代藝術家眼中的「再現政治學」，藝術的能動性的潛在意義是無藝術本質的社會因應對策。當藝術迴避主體性探究，面對各種知識系統的社會性目的訴求往往成爲工具性存在。當代藝術中現成知識系統的詮釋挪用，更擴大反映出的藝術詮釋性的影響，部分當代藝術創作中即使大部分的利用繪畫、雕塑的形式主義美感，卻樂於隱藏於其他文化系統的詮釋結構之下以更新話語權領域。以線上當紅藝術家作品爲例：達米恩·赫斯特的《難以置信的沈船寶藏》(Treasures from the Wreck of the Unbelievable) 在2017年威尼斯雙年展中的龐大個展，將虛擬沈船考古撈出的文物與

---

9 〈費大為：全球同質化的藝術缺乏冒險精神（節選）〉，壹讀，2022.10.15 點閱，<http://read01.com/dE4n87m.html>。

打撈過程影像，充斥格拉西宮（Palazzo Grassi）及海關大樓（Punta della Dogana）的展場如同博物館的文物陳列特展；<sup>10</sup> 傑生德·泰勒（Jasonde Caires Taylor）的《大西洋博物館》（Museo Atlantico）將翻製當地居民的雕像放置海底進行排列，偽裝消失的文明遺跡，發展其海底雕塑概念的海底博物館；<sup>11</sup> 涂維政的《卜滿文明遺跡》計畫，將其虛擬文明的浮雕、碑石、墓穴等物件埋入土空中，再藉由考古挖掘、學術包裝與宣傳擴大遺跡考古的事件效應。以上例子在借用考古系統的知識框架，作為其虛擬式藝術的現實參照，策略上可說是相當的成功，這讓人們順理成章地藉由考古學與博物館學的情境暗示進入該知識系統的語境，觀看虛擬文明發掘成果。這些透過考古學、博物館學的既有知識系統框架的合理包裝、掩護，重新上架傳統雕塑形式的戲碼，我們得到假性文明的奇觀滿足之餘，觀者真的有能力能夠過濾如迪士尼樂園般娛樂場域語境下的現實意象解讀，直觀面對藝術形式自身獲得純粹感動而不是在真偽辨識干擾下的可能性趣味嗎？或許大部分人，包含學者、評論家也會認為不需存在如此不合時宜的抽象觀看，但作為創作者本身，如果對於藝術形式必須置於現實聯想的框架，只為合理的懷舊形式消費，對於藝術形式的感受性提升是毫無幫助的。

---

10 藝術家達米恩·赫斯特（Damien Hirst）2017《難以置信的沈船寶藏》（Treasures from the Wreck of the Unbelievable）於威尼斯雙年展期間展於格拉西宮（Palazzo Grassi）及海關大樓（Punta della Dogana）。

11 英國藝術家泰勒（Jasonde Caires Taylor）從2009年開始，在世界各地包括加勒比海島、巴哈馬以及墨西哥發展海底雕塑的概念，全歐洲第一座海底博物館—「大西洋博物館」（Museo Atlantico），在西非蘭薩羅特島（Lanzarote）11公尺深的海底。

## 七、結 論

最後，我想藉德國社會學家尼可拉斯·魯曼（Niklas Luhmann, 1927–1998）他的《社會系統》理論，將藝術視為全社會的功能系統之一來談論當代藝術困境的看法。

過去藝術或許與其他的功能系統如宗教、經濟、政治、科學，在不同的事態條件下具有類似結構。本質上對系統外部界線明確性與差異比較的進行可能性思考。系統的運作的封閉性特徵，有助於內部自我描述的完整，在有效區分外部經驗的條件下，為系統基礎結構的建立與不同系統的差異比較提供較為客觀的可行性。<sup>12</sup> 因此我們可以將藝術系統是為達到自我精神目的的感受系統。

以上述系統理論的說法面對當代藝術的高度擴張產生無法掌握的結構性問題。面對藝術已然從後現代的文化語境使用，擴延至不同社會系統的運作方法，當代藝術系統基礎的結構在尚未完備就面臨瓦解窘境，除了藝術系統界限的完全取消，對於藝術內在的自我描述也採否定相對立場。當藝術無類型、無範圍、無追求目的，作為功能系統必然失能。面對其他明確系統的研究導入藝術，外來系統對藝術產生的激擾效度如何從藝術中檢證？答案是不能，因為當代藝術取消任何基礎範疇的設定，如果藝術以外來系統範疇為自身基礎，得出的系統功能目的是無關於藝術的外在表象。

透過系統封閉性的想法追溯藝術現象的歷史發展，現代主義時期藝術系統所提出為藝術而藝術的純粹概念，延伸康德藝術自我目的性

---

12 Niklas Luhmann 著，國立編譯館主譯、張錦惠譯，《社會中的藝術》（臺北：五南出版社，2014），頁 29-32。

的主體追求，藝術本身即作為出發也作為終極的自我目的，藝術極致純粹化的概念的理想解讀，形成了一個封閉的自我指涉系統的運作模式，在現代主義時期形成了一個時代的特殊樣態。在形式發展的推演上達到藝術史上前所未有的獨立精神狀態。

但是面對社會學將藝術的功能系統視為溝通時，現代藝術卻以純粹感性形式姿態抗拒成為語言描述意義的載體，視覺藝術拒絕成為一般系統間溝通的語言狀態。藝術透過形式追求抽象的審美主體性，可以說一直到現代主義時期才真正的趨近理想。因此，藝術品如何解讀是困難的，當藝術作品作為純粹形式感受性的客體，觀看者對於藝術品的直接感受性，只會是一種局部感知的類比模擬。藝術的意義與語言的斷裂保存了形式的封閉性，讓其區隔與於一般社會功能系統，同時也反過來成立為社會系統的一種特殊介入。

這種藝術的自我目的性，讓藝術家取得了概念運作上假設性的自由，吊詭的是，這好似將藝術概念簡單畫分成藝術家意識感知的自我指涉，能夠將現實世界所有外部經驗（包括藝術史、藝術現象）的異己指涉作乾淨的切割；藝術家可以在完全不受外加部激擾的自我意識下自由運作。這種吊詭的自由絕對是一種理想的想像，即便排除了藝術傳統再現和擬仿的手法，只要藝術品完成於現實世界中的人或完成於現實世界中的質料，藝術家生活於現實社會，就勢必包含了現實意義的溢出與具有文化差異的意識滲透等等，無法從個人主體修養割離的部分。純粹性只能是理想性的追求。但在避免社會功能或溝通系統的歸納分類下，藝術的未來性決不會是建立在外在系統設定觀看角度下的客體。當然也無須寄望後馬克思社會學對當代藝術的詮釋—諸眾的事件，這種無效的解讀。

## 參考書目

### (一) 中文論著

Bell, Clive 著，周金環、馬鍾元譯，《藝術》，臺北：商鼎文化出版，1991。

Fried, Micheal 著，張曉劍、沈語冰譯，《藝術與物性》，南京：江蘇鳳凰美術出版社，2013。

Krauss, Rosalind E. 著，周文姬、路鈺譯，《前衛原創性及其他現代主義神話》，南京：江蘇鳳凰美術出版社，2015。

Lassiter, Luke Eric 著，郭禎麟等譯，《歡迎光臨人類學》，臺北：群學出版社，2010。

Luhmann, Niklas 著，國立編譯館主譯、張錦惠譯，《社會中的藝術》，臺北：五南出版社，2014。

壹讀〈費大為：全球同質化的藝術缺乏冒險精神（節選）〉：<http://read01.com/dE4n87m.html>（2022.10.15 點閱）。