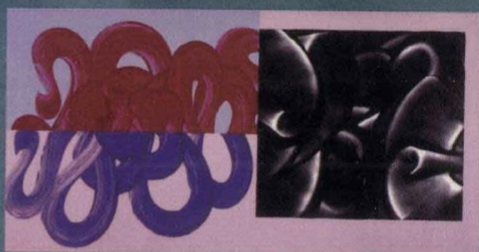


AFTER THE END OF ART CONTEMPORARY ART AND THE PALE OF HISTORY



在 藝術終結 之後

當代藝術與歷史藩籬



亞瑟·丹托 ARTHUR C. DANTO.....著

林雅琪 鄭慧雯.....譯

ISBN 966-7413-10-5

00360



9 789867 413109

RH1087

定價：360元

cité
城市廣場

麥田出版

麥 田 人 文

王德威／主編



在藝術終結之後：當代藝術與歷史藩籬／亞瑟·丹托
(Arthur C. Danto) 作；林雅琪、鄭慧雯譯。——初版。
——臺北市：麥田出版：城邦文化發行，2004 [民93]
面：公分。——(麥田人文：87)

譯自：After the End of Art : contemporary art and the
pale of history

ISBN 986-7413-10-5 (平裝)

1. 藝術—評論 2. 後現代主義

901.2

93012132

After the End of Art: Contemporary Art and The Pale of History

Copyright © 1997 by the Board of Trustees of the National Gallery of Art, Washington, D.C.

Text Copyright © 1997 by the Board of Trustees of the National Gallery of Art and Arthur C. Danto

Chinese translation copyright © 2004 by Rye Field Publications, a division of Cité Publishing Ltd.

Published by arrangement with Arthur C. Danto c/o Georges Borchardt Inc.

through Bardon-Chinese Media Agency

All rights reserved.

麥田人文 87

在藝術終結之後：當代藝術與歷史藩籬

After the End of Art : contemporary art and the pale of history

作者 亞瑟·丹托 (Arthur C. Danto)

譯者 林雅琪、鄭慧雯

主編 王德威 (David D. W. Wang)

責任編輯 吳莉君 吳惠貞

發行人 涂玉雲

出版 麥田出版

100 台北市中正區信義路二段 213 號 11 樓

電話：(02)2351-7776 傳真：(02)2351-9179

發行 城邦文化事業股份有限公司

104 台北市民生東路二段 141 號 2 樓

電話：(02)2500-0888 傳真：(02)2500-1938

網址：www.cite.com.tw E-mail：service@cite.com.tw

郵撥帳號：18966004 城邦文化事業股份有限公司

香港發行所 城邦 (香港) 出版集團有限公司

香港北角英皇道 310 號雲華大廈 4 字樓 504 室

電話：25086231 傳真：25789337

馬新發行所 城邦 (馬新) 出版集團有限公司

Cite(M) Sdn. Bhd. (458372 U)

11, Jalan 30D/146, Desa Tasik, Sungai Besi,

57000 Kuala Lumpur, Malaysia

電話：603-9056 3833 傳真：603-9056 2833

E-mail: citekl@cite.com.tw.

製版印刷 中原造像股份有限公司

初版一刷 2004 年 7 月 15 日

售價 / 360 元

版權所有·翻印必究 (Printed in Taiwan)

ISBN : 986-7413-10-5

AFTER THE END OF ART CONTEMPORARY ART AND THE PALE OF HISTORY

在藝術終結之後

當代藝術與歷史藩籬

亞瑟·丹托 ARTHUR C. DANTO.....著

林雅琪 鄭慧雯.....譯



希區考克驚悚片《迷魂記》(1958)畫面，並嵌入大衛·瑞德作品《#328》(1990-93)

目 次

序 007

謝辭 013

第一章

導論：現代・後現代和當代 023

第二章

藝術終結後的三十年 047

第三章

大敘述與批評原則 073

第四章

現代主義與純藝術批評：葛林伯格的歷史觀 099

第五章

從美學到藝術批評 125

第六章

繪畫與歷史的藩籬：純粹的落幕 153

第七章

普普藝術與過去式的未來 173

第八章	
繪畫、政治與後歷史的藝術	195
第九章	
單色藝術的歷史博術館	217
第十章	
美術館與求知若渴的普羅大眾	245
第十一章	
歷史的模態：可能性與喜劇	267
譯者序	301

序

本書封面是以希區考克（Alfred Hitchcock）1958年電影名作《迷魂記》（*Vertigo*）為底所創作的合成影片中一景，創作者為大衛·瑞德（David Reed），他將自己1990年的畫作《#328》嵌入該片飯店房間一景，用以取代原本牆面上希區考克用來讓場景更寫實的一幅畫，該畫極為普通，是一般飯店都有的裝飾掛畫，可是電影裡床頭上方真的掛了什麼嗎？誰記得這些細節呢？這張合成照完成於1995年¹。

瑞德將這段合成影片製作成迴帶，由電視機重複播放，電視機周圍的家具擺設，和片中女主角茱蒂（由金·露華 [Kim Novak] 飾）在舊金山投宿的那家飯店房間如出一轍。1958年時，一般廉價旅館恐怕還不會在房間裡擺放電視，不過在今天，電視跟床，當然已經是這類住宿地點最基本的配備。瑞德將電視機放在床前面，這張床跟片中那張幾乎一模一樣，只不過它是仿製品，是瑞德為了這個作品親手製作的。這些物件再加上懸掛在臨時牆面上的真實畫作《#328》，就是瑞德在「科隆藝術聯盟」（Kölischer Kunstverein）——位於德國科隆的藝術展場——舉辦的回顧展裡的一件裝置作品。《#328》這幅畫作在這裡具有兩種實在（reality）模式，即中世

¹ 關於瑞德及其畫作與裝置藝術，包括本文提及的幾件作品，可參閱網站 <http://www.davidreedstudio.com/installations.html>。

紀哲學家所謂的**形式**（formal）和**客觀**（objective）實在，也可以說它同時以意象和實體的方式存在，佔據了觀者所在的空間和影片中某個角色的虛擬空間。

這段合成影片代表瑞德著迷的兩樣事物，一是他喜愛的電影《迷魂記》，瑞德甚至親自到舊金山朝聖，拜訪所有曾出現在希區考克電影裡的場景。1992年他在舊金山藝術學院製作了一件裝置藝術，算是上述科隆展覽的原型，使用的媒材為一張床、畫作《#251》，和一個擺放在鋼製攝影車上的錄像螢幕——攝影車過於專業，不像飯店房間裡的設備——螢幕上播放著希區考克電影裡的一個場景：茱蒂站在她房間裡，對她的愛人說自己是「瑪德蓮」（Madeleine）。這件裝置作品裡的影片未經合成，他當時還沒想到這個做法。

「臥室畫」（bedroom painting）的概念是另一件讓瑞德著迷的事物。他的老師尼可拉斯·威爾德（Nicholas Wilder）曾用「臥室畫」一詞形容約翰·麥克勞夫倫（John McLaughlin）的畫，這類作品的買主一開始會把畫掛在家裡比較公共的空間，根據威爾德的說法：「他們遲早會把畫移進臥室，讓自己和畫作的距離更加接近。」瑞德聞此大受啟發，表示自己「此生的目標即是成為臥室畫家」。瑞德剪接的那段影片暗示茱蒂和畫作《#328》之間有種親密的關係，而將《#328》連同床一起放在觀者的空間（在紐約麥克斯波特奇藝廊 [Max Protetch Gallery] 展出的一項裝置作品中，瑞德將男主角史考第的浴袍複製品，不經意地丟在床上），等於是在指示觀者，如果他或她有機會得到《#328》或瑞德的其他畫作，應該把它們放置在怎樣的位置。

瑞德還有另一項著迷之事值得一提，那就是樣式主義（Mannerist，又譯矯飾主義）和巴洛克繪畫，他最近的創作中，就有一系列的習作是模仿多美尼哥·斐地（Domenico Feti）失傳的一

件祭壇作品當中的一幅畫，這一系列習作是為了馬里蘭州巴爾的摩華特斯美術館（Walters Gallery of Art）名為「尋找巴洛克」（Going for Baroque）的展覽製作。祭壇作品包括複雜框架中的一組畫，通常會搭配其他畫作，其目的是為了界定我們所謂的使用者（非觀者）與畫作之間的關係。最常見的關係，當然是使用者向畫裡的人像祈求。瑞德的裝置作品與祭壇作品所處的複雜家具組件之間，可說存在著一種類比關係，因為兩者都可以界定人與畫作的關係，人和畫應該親密的生活在一起，就像臥室裡的那幅畫的位置一樣。

一幅畫的外框、祭壇的構造、把繪畫當做珠寶般供奉的裝置作品，其背後有著一套共同的邏輯，身為哲學家的我，對此非常敏感：它們界定了我們面對一幅繪畫時應該採取的態度，而單靠繪畫本身是不足以滿足這些目的。我無法在短短的序言裡把這個邏輯交代清楚，總之瑞德運用迴帶裝置、繪畫混置技法，還有螢幕——當然也包括床、浴袍、甚至看似臥室擺設一部分的畫作——在我看來，正是當代藝術創作的示範。在這種創作過程中，畫家再也不會猶豫將自己的畫作放在完全不同的媒材裡，譬如雕塑、錄影帶、影片、裝置藝術等等。從瑞德這類畫家以此方式創作的熱烈程度，便可看出當代畫家脫離現代主義美學正統有多遠——現代主義視媒材的純粹性為其重要目標。瑞德對現代主義規範的漠視，正凸顯出我在本書第六章〈繪畫與歷史的藩籬：純粹的落幕〉裡的立論。或許有人認為當代藝術不夠純粹或毫無純粹性，但這只是相對於現代主義把純粹性視為藝術理想的遺毒而言。這點套用在被我選來做為當下視覺藝術創作典範的大衛·瑞德身上，尤其明確——如果今日真有人達到純粹繪畫的最高標準，此人必定非瑞德莫屬。如果觀者站在瑞德這件裝置作品中間，所看到的《#328》就像本書書衣上所印的那樣，這幅全彩的畫作，在螢幕之外，牆面之上，而在影片的空間中，這幅畫也出現在不顯眼的角落，就在美麗的茱蒂身後，當她

向男主角坦承，是她故意讓他以為她是另一位女人。

本書收錄1995年春天我在華盛頓國家藝廊發表的梅倫藝術講座（Mellon Lectures in Fine Art）講稿，講題為「當代藝術與歷史藩籬」（Contemporary Art and the Pale of History），這個看似奇怪的組合現在納為本書的副標題。這個题目的第一部分「當代藝術」，開宗明義指出講座內容乃關於當代藝術——梅倫講座很少出現這類主題——但我是以將當代藝術和現代藝術截然二分的方式來處理這個主題。要有一點特別的想像力，才能把瑞德的作品看成是繪畫史上的某個先聲，不過想要從美學角度分析這樣一件作品，需要的恐怕不只是想像力而已。在這裡，純粹的美學顯然不適用，想要確切說出什麼樣的美學才適用，勢必得把當代和現代藝術作品搬上手術台進行比較解剖，唯有如此才能看出瑞德的作品跟（比方說）抽象表現主義（abstract expressionism）的歧異有多大——不管它們的外表相似性有多高——後者運用的正巧也是隨意揮灑的筆觸，無庸置疑地，瑞德是這種技法的接班人，甚至將此技法操練得更精緻、更複雜。

至於講座主題的第二個部分「歷史藩籬」，與我數年來一直不斷強調的藝術終結特殊論點有關，以一種帶點戲劇性的方式宣稱那種先後定義了傳統藝術與現代藝術的大敘述（master narrative）不但已步入末路，而且當代藝術再也不願服膺於這種大敘述。這類敘述無可避免地將特定的藝術傳統和創作劃歸在「歷史的藩籬之外」——這是我多次援引的黑格爾措詞。當代——或說我所謂的「後歷史時期」（post-historical moment）——藝術的諸多特色之一，就是歷史的藩籬不復存在。不會再有什麼創作遭到封殺隔離，不會再有葛林伯格（Clement Greenberg）抨擊超現實主義藝術不屬於他所理解的現代主義那樣的事情發生。因為我們所屬的時代，是個多元主義深化和完全寬容的時期，至少（或許只有）在藝術方面是如此，再也沒有什麼事物會被排除在外。

當代藝術不斷地發展，1951年首次舉辦梅倫系列講座時（我的演講是這個系列的第四十四期），實在很難想像當代藝術會這般演進。瑞德合成的這張影片劇照，說明了一些歷史的不可能，進而引發我展開哲學探索的興趣。瑞德1990年的這張畫作，絕不可能放在1958年的臥室裡，原因就跟它無法擺在三十八年後的臥室裡一樣（《迷魂記》上演時瑞德十二歲）。不過比起這種短暫時期的不可能，更重要的是歷史的不可能：1957年的藝術世界容不下瑞德的畫，更遑論其裝置藝術。而未來的藝術也是在我們的想像之外，我們就這麼的陷於此時此刻。1951年梅倫講座首次舉辦時，幾乎不會有人想到，第四十四期的講座主題會是以這種合成劇照所指涉的藝術形態，藝術竟會發展到這般樣貌。我的目的並非以鑑賞的角度評論這種藝術，我的關注焦點也不像藝術史家那樣，在於圖像學（iconography）及其影響。我的興趣既是純理論的和哲學的，也是實踐（practice）的，畢竟我的專業生涯中有一大部分是花在藝術評論上面。我急於指出，在這個敘述不復存在的時代裡，甚至在特定情況下，可以說是凡事皆有可能的時代裡，藝術評論的原則可能會是什麼？本書旨在探討藝術史的哲學、敘述結構、藝術終結以及藝術評論的原則，試問諸如瑞德這樣的藝術作品在歷史上何以可能，而這類藝術的評論又何以可行。行文中不斷探討現代主義的結束，並試圖緩解傳統美學被迫接受現代主義觀點時所造成的創傷，最後則點出何謂在後歷史的現實裡自得其樂。如能洞悉這段時期的發展軌跡，我想會是件值得欣慰之事。讚頌過往時期的藝術，不論當時的成就再怎麼輝煌，都只是就藝術的哲學本質進行幻想。當代的藝術世界正是我們為了哲學啟明所付出的代價，這當然是對哲學的一項貢獻，就這點而言，哲學得感謝藝術。

謝辭

其實在視覺藝術進階研究中心（Center for Advanced Studies in the Visual Arts）館長以言詞懇切的親筆信邀我在國家藝廊美術中心（Fine Arts at the National Gallery）舉行的第四十四期梅倫講座發表演說之前，我一直都沒有特定意願要再寫一本藝術方面的書，無論是哲學性或非哲學性的。我已經有過充分的機會針對哲學性美學領域裡的概念問題發表我的意見，因為我已在1981年出版了與這個主題有關的專書《平凡的變形》（*The Transfiguration of the Commonplace*）；此外，自從1984年我開始為《國家》（*The Nation*）雜誌撰寫藝評後，我已擁有對世界藝壇重大事件發表己見的舞台。在《平凡的變形》一書後，我又先後出版了兩本與藝術哲學相關的著作，而我的評論文章也已經集結出版。儘管如此，我仍深諳良機勿失的道理，更何況能在這聲譽卓著的講座上發表演說，本就是莫大的殊榮。我有一個我認為值得用一系列講座來好好處理的題目，那就是被我標舉為「藝術終結」的藝術史哲學。其實這十年來，經過不斷的思慮沉澱，我對「藝術終結」的理解和一開始的時候已大有差別。

我已經逐漸理解到，「藝術終結」這個無疑是煽動力十足的說法，實際上意味的是藝術大敘述的終結——不只是代表視覺表象的傳統敘述（貢布里希爵士 [Sir Ernest Gombrich] 曾以此做為其梅倫講座的主題）的死亡，也不是緊接其後的現代主義敘述的結束（因為現代主義根本稱不上已結束），而是各種大敘述的集體終結。就歷

史觀點而言，藝術世界的客觀結構已經完全顯露出來，如今它是由激進的多元主義加以定義，我認為應該盡快讓人們理解到這個事實，因為這意味著社會上對藝術的一般見解及各機構處理藝術的做法有必要徹底的改弦更張。此外，在主觀上，我希望能用系統性的方式來連結我的哲學想法，將做為這個問題之源起的歷史哲學與這個問題所積累的藝術哲學融於一爐。儘管如此，我確信若非有漢克·米倫（Hank Millon）這項出乎意料之外的邀請，這本書可能根本還沒動工，故於此我要再度感謝漢克·米倫，他給我的機會就像上帝對默禱於心中的願望，主動加以回應。所以我首先要特別感謝視覺藝術進階研究中心的慷慨大度，願意邀請一位哲學家，而且是一位其藝術興趣與這個領域的學術慣例大相逕庭的哲學家，來主持這個著名的講座。

這個講座的時間是定在1995年春天一連六個禮拜的週日，六次並非規定的上限，如果意猶未盡，要舉行第七或第八場也是可以的，但不論是之前的主講人或我都無法再多講，因為準備工作十分不易。在這六場演講的前後，我也曾受邀在其他場合發表演說，這本書就是這些演講的集結，由十一場講座構成的十一個篇章，將梅倫講座所引發的這個主題，擴充成一本具有單一思路的關於藝術、敘述、批評與當代世界的作品。梅倫講座的内容構成本書第二、三、四、六、八、九等章，但其中的二、四兩章是衍伸自先前的講座，在此有必要對贊助單位提出致謝。其中第二章的概要最早發表於巴伐利亞科學學會（Bavarian Academy of Sciences）的海森堡講座（Werner Heisenberg Lecture），贊助者是慕尼黑的西門子基金會（Siemens Foundation in Munich）。我尤其要感謝梅耶博士（Dr. Heinrich Meyer），這次活動就是他的安排，此外，也要感謝我的朋友，哲學學者迪特爾·亨利希（Dieter Henrich）的熱情參與，讓我有機會和他進行公開對話，那實在是非常可貴的腦力激盪。第四章

是針對葛林伯格的作品所進行一系列研討會的部分內容，研討會的地點在巴黎的龐畢度中心，由史考提夫（Daniel Scoutif）所主持。我在研討會開始前不久才終於有幸結識葛林伯格本人，而且對於他思想的原創性印象深刻，因此就某方面而言，這本書也可視為是屬於約翰·斯圖亞特·穆勒（John Stuart Mill）的《對威廉·漢米爾頓爵士哲學的檢視》（*An Examination of Sir William Hamilton's Philosophy*）或布若德（C. D. Broad）的《對麥克塔加特哲學之檢視》（*An Examination of MacTaggart's Philosophy*）這個傳統。也許有些時刻讀者會以為這本書是《對葛林伯格哲學之檢視》，因為我確實想證明他的想法是現代主義敘述的核心所在。如果葛林伯格還在世，並且讀了我這本著作，真不知道他會說什麼——研討會舉行時，他因病重無法依計畫飛往巴黎，針對相關批評提出說明。但他曾用爽朗的口氣告訴我，他閱讀過我的作品，對於我的想法，他幾乎都不敢苟同，雖然他還是讀得很開心——所以別奢望他會跪地感謝終於有人了解他了。然而，我要強調一點，這本書如果少了他將會大大不同，或甚至不會誕生。

第一章的內容源自愛蜜莉·崔緬講座（Emily Tremaine Lecture），那是某個冬日下午在哈特福文藝協會（Hartford Atheneum）所舉行，目的是為慶祝該機構的瑪崔斯藝廊（Matrix Gallery）二十五週年紀念，該藝廊在館長安卓莉亞·米凱（Andrea Miller-Keller）的領導下，對當代藝術的態度特別友善。實驗藝廊在美國的數量比歐洲少多了，這是令人頗感意外的事實，但無論如何，那似乎是一個適當的場合，讓我試著將當代藝術與現代藝術做出大致的區分，並說明後現代主義是當代藝術範圍內的一個風格分支。

第五章整章的內容發表於第六屆國際美學大會（Sixth International Congress of Aesthetics），地點在芬蘭的拉提市（Lahti），由赫爾辛基大學贊助。該屆大會的主題是「實踐美學」（Aesthetics in