社會理論學報 第二十一卷第二期 (2018): 187–226

物質的限與現：當代現成品創作的理論探照

洪儀真
東海大學社會學系

摘要 1913年Marcel Duchamp以遊戲之心隨性做出了第一件現成品(ready-made)《腳踏車輪》，1917年匿名參展的《泉》(Fountain)雖然當下受到漠視與批評，日後卻成了當代藝術開啟的指標。2017年適逢《泉》問世一百週年，現成品的創作及其引發的觀念主義，不僅對西方藝術的轉型起了關鍵的作用，對於東方的藝術創作亦造成極大的啟發，臺灣的藝術界也頻繁出現利用日常純然之物(mere things)，進行媒材上的媒合創作，或是透過創作以反省當代的物質主義及資本主義生產模式。既有的文獻少見現成品本身的物性和中介性質研究，相關社會學經驗調查更是稀罕。本論文將回顧與檢討西方的藝術品理論，將之應用於當代現成品創作中物我關係的檢視，理解當代現成品創作中，物性的限制與表現，並找尋物件對於人的當代意義與藝術意義，著重物件／自我／環境三者藉由作品展現的辯證性，以物解人。藝術識別行為(act of artistic identification)，在區分純然之物與當代藝術品之間的差別時格外重要，而現成品藝術家創作時的主觀意圖和集體記憶，更受到本文的重視：固然作品作為客體，本身具有一定的獨立性、與主觀創作意識產生某種對立與差異，然而創作者的主觀意圖仍被本研究視為作品的第一義，至少應與作品的內在結構分析並存而行。此外，當代藝術與公眾之間，長期以來存在著難以跨越的鴻溝，然而當我們觸及作品裡蘊藏的社會性、集體經驗與公共性，這些集體性的元素，將有助於瞭解藝術品作為文化再現的屬性。本文立基於臺灣當代現成品藝術家羅智信的個案深度訪談成果，以窺探現成品藝術

DEPARTMENT OF SOCIOLOGY · PKU 1922

創作如何藝術性地體現了當代社會年輕世代特定的物我關係，並與藝術品的理論要點進行對照。

作為一件藝術作品，布里洛包裝盒（Brillo Box）不僅堅持自己具有令人驚訝的隱喻屬性，而且還做了藝術品通常所做的事情——它不僅將某種看世界的方式以外在化的方式呈現了出來，而且還對特定文化時期的內在本質進行了表現，並為我們的國王們提供一面反省良心鏡子。

——*Arthur Danto,*
《尋常物的嬗變——一種關於藝術的哲學》

一　前言

2017年適逢Marcel Duchamp的現成品《泉》（1917）問世一百週年，相較於Duchamp的年代，當代藝術的現成品創作更具變異性，卻始終隸屬公眾不易理解的類型。現代中國藝術學理論在探討藝術作品時，多從作品的形式與內容切入討論，處理兩者內含的要素，以及形式與內容之間的辯證關係。此外，現代中國藝術學也試圖掌握藝術作品的意蘊、意境與風格、藝術作品的格調與品味，以及藝術作品的商品屬性。對於藝術作品的藝術美課題，也從藝術美的根源、條件及特徵切入探討[1]，然而現成品的學術文獻卻相當有限。本文追溯西方近現代藝術理論對於藝術作品與創作的分析要點，包括從古典時期Kant強調主觀審美意識與天才概念、現代時期Heidegger〈藝術作品的本源〉、Gadamer《真理與方法》[2]對於藝術作品本體論及「構成物」屬性的詮釋；以及Adorno關於藝術的雙重性與藝術品優先論的主張，從中可窺見經

DEPARTMENT OF SOCIOLOGY · PKU 1922

典理論的剖析重點從主體性到客體性的過渡。一件藝術作品內含的個體性與社會性、意向性與自律性、人性與物性，實處於無法全然切割的辯證關係。隨著當代藝術的創作維度日益寬廣多元，上述這些藝術品理論雖提出了重要的經典論點，卻不盡然能徹底運用在乖張的當代藝術作品之上。“現成品”作為二十世紀以來一個嶄新的藝術範疇，本身運用的是既存的日常物件，而非從無到有利用材料塑造出藝術品，更加複雜化藝術「品」的屬性。當代美學家丹托（Arthur Danto）關於藝術終結與尋常物嬗變的理論，或能對此做一彌補性的探究：他以「藝術識別行為」(act of artistic identification) 概念處理純然物 (mere things) 和藝術品之間的差別，認為兩者因著藝術身份識別的過程而彼此區別。

這些理論提供關於藝術品本體論、認識論及方法論等不同面向的洞見，成為本文思考現成品意涵的理論參照。然而本研究的旨趣並不僅限於純理論的梳理，而是佐以深入訪談的定性研究方法，透過訪問臺灣當代現成品藝術家的創作理念與過程，試圖在理論和經驗之間進行對照。鑑於本研究屬於初探性質，目前僅以臺灣青年藝術家羅智信[3]（1984–）的個案研究投石問路。羅智信是臺灣當代活躍的現成品藝術家之一，他出生於臺灣苗栗，畢業於高雄師範大學美術系 (2006) 及臺北藝術大學美術創作碩士班複合媒體組 (2010)，目前定居在臺北持續創作。[4] 他擅長使用雕塑、裝置與影像等媒材，重組現成品的日常意義與內容，以探索「現成」概念的可能性。[5] 本文將以他在訪談中舉出的兩項創作計畫為例進行說明，分別是《Slide, don't Slip. 地板項目 —— 羅智信個展》[6]（非常廟藝文空間，臺北，2016）、以及《Photographs / Sculptures》（海馬廻光畫館，臺南，2014）。選擇羅智信作為第一位訪談對象，並非經過精挑細選或是嚴謹的樣本篩選過程，而是透過筆者對於當代臺灣藝術場域的觀察判斷，以及藝術界網絡人脈的推薦而結識。因此，此個案研究僅僅是一份初探，不具代

DEPARTMENT OF SOCIOLOGY · PKU 1922

表性與泛化(generalization)功能。日後將繼續採訪其他的現成品藝術家以擴大樣本數，進行比較研究及類型化，並繼續深化理論層次。因著對於創作者主觀意圖與技巧長期的重視，研究將側重藝術發生論的創作者動機與意義賦予行為，以把握現成品創作歷程中的美學判斷、物我關係的體現，以及純然之物經由藝術家之手嬗變為藝術品的質變意涵。此外，文中也將整理現成品創作中，作品的自律性以及藝術家的意向性之間的互賴與互制關連。此一重視藝術生成過程與創作中物我關係的研究進路，將與抽離主觀意識的藝術作品本體論形成對比。

二　現成品物質性的限與現

現成品如同所有具體的視覺藝術作品，存在著具體的物件(object)，並有其物質性的客觀形式、材質與外觀。本文將以“物件”作為英文object一字的主要中譯，以凸顯藝術「品」的物質特性，並得以進一步討論物質在現成品創作過程中扮演的限制與潛力，討論藝術品作為一件「物」，與藝術家之間、觀者之間產生的互動關係。藝術作品通常英譯為object of art, artwork或work of art，其中object就其物性，可解釋為“物件”或“物品”；就其相對於主體的客體性而言，則可詮釋為“對象”、“客體”；就其藝術性與創作性而言，則可譯為“作品”。簡言之，“物件”作為object的中譯之一，因其扣合現成品創作材料的物質特徵，以及各個物件材料的個別指涉，最符合本研究的旨趣。藝術品的物質性尤其展現在其“形式”的面向，除了作品的結構之外，藝術語言如同人類語言一樣，扮演著表達思想、意義與情感的功能，藝術語言也是藝術家運用來表達自身意圖與動機的工具。藝術語言因此是藝術家藉以表達情意思想的物質性表現手段，屬於外部

DEPARTMENT OF SOCIOLOGY · PKU 1922

形式，本身是“感性的、表象性和情感化的……”。[7] 以美術作品為例，美術的語言包括金屬、木、石、泥等材料，體積與面積的呈現、色彩、顏料、線條與筆觸的表現，上述皆立基於物質條件之上，藝術品不可能本質上脫離它的物性基礎。然而藝術品的物性，並非單單涉及物質層面，也不應將其物質性與非物質性絕然對立。畢竟作為藝術語言的物質表現手段，具有兩項基本的功能[8]：其一是塑造藝術形象、傳達藝術內容；另一則是審美功能：透過藝術家對於物質材料的運用，加以注入自身的構思與創意，物質語言在此被藝術家賦予原創新意，形構出美學語彙。因此，就作品藝術語言的物質特性而言，確實有其物質上的限制與規定性，但更有藝術家選擇該材料成分時意欲從中展現的物質之美。現成品整體意涵的把握，理應加入物質性與精神性的互動探討。在現成品創作的特殊性當中，更不可忽視物件在原來的日常生活場域脈絡中的特殊角色與屬性：相較於純粹的金石木泥等材質而言，現成品所運用的物件材料，在日常生活中已歷經第一次的意義承載，繼而被藝術家轉換成藝術品身份，不同於傳統藝術創作材料的單純性。任何現成品採用的物件皆夾帶著記憶、經驗、社會功能，也保有其形式美學的原始含意，例如一盞燈在合成為一件現成品之前，原本即具有形式上的美感。當現成品採用的物件涉及集體記憶與社會功能的屬性，這件作品的社會性也將從中彰顯而出，透過藝術家主觀的意向或不自覺的社會化軌跡，物件的社會性嵌入作品當中。因此現成品作為一件藝術創作，呈現的是藝術家融合主客觀因素、藉物傳思的物我關係之體現。

（一）尋常物的嬗變與藝術的識別行為

日常純然之物在藝術家的匠心獨運之下，重組轉換為現成品範疇的藝術品。這中間經歷尋常物的質變過程，涉及兩物件之間的同一化（identification）程序。從分析哲學出身的美學家Arthur

DEPARTMENT OF SOCIOLOGY · PKU 1922

Danto，終其後半生的學術生涯窮究藝術的本質與藝術必要的構成要素。眾所皆知，促成哲學家此一長途之征的肇始者，正是Andy Warhol的現成品——既惡名昭彰也聲名大噪的布里洛箱子（Brillo Box）。Danto分析哲學的思維提出了簡單又重大的問題：為何在外觀上並無二致的兩個物件，一個是藝術品，另一個卻只是純然之物（the mere things）？[9] Danto在《尋常物的嬗變——一種關於藝術的哲學》（2012 [1981]）中檢驗了兩項概念工具：“心理距離”與“藝術體制論”（Institutional Theory of Art），認為兩者並無法真正解釋上述命題。心理距離造成的孤立態度的對立面，是實踐距離。二者的區分源自於康德的《判斷力批判》。心理距離是指”因著我們對待外物的態度的轉變而來的一種孤立絕緣的態度。因此，藝術和真實之間的區別，不是此物和彼物的區別，而是態度和態度的區別。”[10] 如此的距離即審美距離——據此，純然物藝術資格的取得，可能是出自人們以審美的心理距離看待這個「物件」，此物因而成為美的對象，不再是一般日常物。然而Danto發現此一理論的不周全性：若我們帶著審美的態度與心理距離來看待大千世界，把世界之中的某物看成一個奇觀，並發現其美，然而這物件並不因此而成為藝術品，仍舊隸屬真實界。如此一來，只要以藝術的眼光看待日常脈絡中的對象，便可能因其本身純粹的形式而產生愉悅感，但此物不保證就因為我們的目光而成為一件藝術品，現成品與真實物依然無法加以區別。“藝術體制論”（或譯為“藝術慣例論”）主張：藝術資格的取得，是由藝術體制及慣例所賦予，這可謂出自一種“框架”的概念：由於在藝術認定的框架裡，例如美術館或劇場，人們熟悉該場域內之事物皆是藝術而非真實，因而能將框架裡之事物視為藝術，不致因其散發的真實感而混淆。然而如此的理論還是無法令人滿足：以杜尚的小便斗《泉》為例，我們固然可以藉由體制論證實它已從純然之物翻身為藝術品，但是卻無法解釋為何這只小便斗能夠享有此

DEPARTMENT OF SOCIOLOGY · PKU 1922

一殊榮，其他小便斗卻只能歸屬較低的本體論級別，只是一般的日用品？“畢竟世上沒有白得的榮譽，在榮譽降臨到頭上之前，難道不應該首先有所表現嗎？什麼又是失敗的標準？”。[11] 其他諸如“因為藝術品表現了情感而成為作品”等理論，也都難以清楚劃分藝術品與非藝術品的差別，畢竟表達了情感、卻不被歸為藝術品的事物多而又多。如此一來，無論從內在或外在條件著手檢驗藝術品資格的取得機制，都存在明顯缺陷。

上述這些關於藝術品與純然之物區別方式的爭議，筆者曾在論及Duchamp作品的研究中，建議從審美的內在性、偶然性與社會性三管齊下，並以個案處理的方式，逐一具體考察個別藝術品取得藝術資格的條件與過程，也需針對不同的藝術圈整理出既定場域內的一般慣例。[12] Danto提出「藝術識別行為」(act of artistic identification)的概念，相形之下極具啟發性：“尋常之物被提升到藝術的領域，其邏輯的槓桿被我臨時命名為‘藝術的識別行為’”。[13] 縱然這個概念工具不一定能充分解釋所有純然之物嬗變為藝術品的機制與條件，然而，從過程論的角度看來，藝術識別行為可以提供藝術發生學有效的考察方向。

1. 藝術的辨識行為：藝術性的賦予和確認

本文建議可將藝術識別相關的行為主體區分為“創作者”、“藝術界守門人”以及廣義的“觀者”：(1)創作者：創作者如何將其作品識別為藝術品？在這個層次上，藝術家不只是進行辨識，更是賦予其作品等同於藝術的條件。在這個意義下，identification翻譯為“同一化”、“視為同一”、“證明同一”或“確認”，對於創作者主體而言應更為恰當。以現成品為例，我們將詢問：現成品藝術家如何將純然之物等同為藝術品、化身為藝術品？即使除了創作者以外的人皆不認同？在這個環節上，現成品可視為藝術家與世界之間物我關係的體現；(2)“藝術界守

DEPARTMENT OF SOCIOLOGY · PKU 1922

門人”的藝術識別行為，則涉及具有影響力的藝術界人士（個人或群體）的審美判斷，與藝術場域權力的交織運作情形。守門人的識別行為不僅必須判斷諸如現成品創作所運用的日常物合成是否等同為藝術品，更需對於作品的藝術價值高低進行斷定，在諸多篩選門檻上判演裁決的角色。當代藝術界守門人的識別標準，或許存在著各時各地的主流，卻難有亙古不變的真理標準；(3)“藝術觀者”的藝術識別行為，廣義的藝術觀者（viewer）除了藝術受眾之外，應包含評論者（reviewer, critics）及藝術史學家、藝術學者等角色。藝術觀者的識別行為，此意涵面向更接近Danto運用此概念的原意，它涉及藝術慣例與體制、觀眾的審美品味與鑑別力之運用，方能將純然之物等同於藝術品，亦能將演員等同於他所搬演的角色。Danto在*The Artworld*一文中清楚指出，“藝術辨識的‘是’……是將某物視為藝術，這需要某種雙眼無法詆毀的特質，即藝術理論的氛圍、藝術史的知識，也就是藝術世界”，[14] 大抵至此Danto已提出鮮明主張：理論上的詮釋，對於藝術識別行為具有關鍵地位。Danto不諱言“藝術識別行為”或“理論解釋”仍存在限制，不見得能夠用來解釋所有的情況，他曾說過一段頗令人玩味的話加以說明：“想像的邊界同時就是知識的邊界，與此類似，解釋的邊界同時就是知識的邊界”。[15] 最後，擴大來看，公眾的藝術識別涉及“藝術的社會接受”（social reception of art）以及“藝術的社會中介”等課題，皆饒富社會學研究旨趣，可做為藝術識別行為研究的系列子題。

藝術家本身的藝術識別行為，可被視為藝術品遭逢的第一次識別活動，宣示意味濃重，正如Danto將現代主義以降的藝術史稱為一個“宣言時代”一樣，現代主義藝術百家爭鳴，各流派逕自回答“藝術為何”的問題。[16] 藝術家的識別行為在藝術發生的進程中屬於前端階段、屬性主觀且武斷任意，但具自圓其說的特性、能成就自我完滿的目的。其自成一格的形式至少

DEPARTMENT OF SOCIOLOGY · PKU 1922

具備形式上的真實(formal truth)。Danto提及，例如莎士比亞的李爾王戲劇裡，當演員說“我是李爾王”時，這個“是”，是一種現象辨明，如前段所述，Danto將之命名為“藝術識別行為中的‘是’”(‘is’ of artistic identification)，而不是真實身份的指認，意即我們都知道演員本身不是李爾王，也不是他的代表。這個“是”有一個宣告之意，甚至帶有神話意味。[17] 當藝術辨識行為的主體等於藝術創作者本身時，涉及了藝術家之眼、藝術家之手與心靈對物質材料聯合進行的轉換。觀者對藝術家親手觸及作品、賦予其生命的痕跡，也會產生不同程度的感應。[18] 藝術品如何在創造者的轉化下生成而出，可謂藝術品意涵第一義的掌握，也是對於藝術家心靈、觀點與手藝質性的把握，更實現了藝術創作中物我關係的體察：

> 轉化物件A，是從物件A到作品B。但轉化(transformation)這個詞的意義要更擴大：我之所以想要將物件A轉化為作品B，那是來自我對物件A的感受。A跟B已經不是同樣的東西……。“現成”(ready-made)對我而言就是存在於日常生活中，還沒有變成作品的各種事物和體驗，它們還在日常生活中。當它們從生活A點被藝術家移到創作B點，並且能讓我們對於原來的生活物件A擁有更多的認識與思考，如此對我而言它就算是一個現成品。（羅智信訪談內容，2017年5月6日）

對於羅智信來說，所謂“來自我對物件A的感受”，便是本文認為物件與藝術家之間獨一無二的關連，暨包含物品在日常生活中原有的意涵——功能性的或是集體記憶性的意涵，更包含藝術家個人的記憶、經驗與發想。“藝術家”在創作裡的角色無疑重要，不乏有藝術家將自己的手作痕跡刻意留在藝術品物件之上，讓觀者看出創作過程藝術家具體的手觸跡象，以及藝術行動本身

DEPARTMENT OF SOCIOLOGY · PKU 1922

的軌跡。受訪者以2016年展覽《Slide, don't Slip. 地板項目——羅智信個展》之〈一個青年雕塑家的自畫像〉作品為例說明：

圖一：抓緊-1（局部），2016，麻繩、風乾陶土、壓力力顏料，43x34x7cm

圖二：抓緊-1（局部），2016，麻繩、風乾陶土、壓力力顏料，43x34x7cm

> 藝術家都會有不經意的痕跡留下，讓作品藏有玄機，如這件作品繩子與陶土的關係。麻繩也是很常用的材料，它是用來增加雕塑時摩擦力和抓緊的功用。泥土上這個是手的抓痕，我是要留下藝術家的手痕。“藝術家”這件事有點重要，你彷彿可以看到藝術家捏著土的樣子，這是一個藝術的動作。材質的不穩定，土還沒有燒好的樣子，呈現藝術家工作中的樣子，這也是我一直在做的。（羅智信訪談內容，2017年2月24日）

在這兩個作品中，羅智信將麻繩由日常的純然物A轉為作品B的契機，是透過在陶土上留下自己手作的痕跡，麻繩與泥土兩物則緊扣著藝術家個人的生命經驗，包含身為藝術科班學生，一路

DEPARTMENT OF SOCIOLOGY · PKU 1922

行來從事雕塑創作時，麻繩與泥土是尋常的輔助工具與材料。此外，泥土也來自其童年鄉村記憶的淵池。手作的痕跡表現了進行中的運動與藝術家的存在，而不是藝術家與其作品的分離。如此的意義賦予，使得作為純然物的麻繩 A與泥土 A共同組合轉為藝術品B，[19] 並賦予物件在藝術家主觀確認下的藝術品資格。無論外界對於這一系列作品評價如何，都不影響藝術家內在的自我成就與美學目的。一方面是藝術家採用了自我參照系統，另一方面，物件的公共性與集體記憶仍舊指向他人理解的可能。一般人會以為這些涉及過往或童年經驗的現成品創作，多半指涉藝術家的私人回憶之再現。然而羅智信特別在這一系列的創作論述中，強調“現成品件本身的物質形式與力量”，才是激發他創作的靈感起始，“童年”只是一個相關線索，而不是藝術的目的與主題。[20]

2. 現成品的變容光譜與作品的偶緣性

從1913年Duchamp完成第一件現成品作品《車輪》、1917年推出《泉》以來，甚至推及1964年Andy Warhol的Brillo Box以降，現成品做為一種創作材料的“現成度”，已經產生了不同程度的縮減與變化。亦即，當年Duchamp採取原封不動的策略搬出現成品來，雖然仍在作品的簽名上、命名上、物件表面添加的文本上，簡易卻關鍵地區別了這一“藝術品”與純然之物的差別，但是在外觀上它們與純然之物其實並無差異。純然之物展出的藝術場域脈絡，和它們取得藝術品資格之間的關連緊密，一如前述的藝術體制論 / 慣例論所指出的。然而，後繼的現成品對於純然物的使用多有大幅度的加工變形，每位現成品藝術家對“現成性”的定義也不盡相同。[21] 現成品的現成度，我們在此將之定義為：“藝術作品中對物件的使用，相較於該物件在日常生活中的純然樣貌之間的落差程度。完全原封不動搬來使用的，甚至還原該物件原本存在的情境者，現成度最高，反之經過改造程度越高的，現成度就越低”；現成度的高低應呈現為一條光譜。不過，若

DEPARTMENT OF SOCIOLOGY · PKU 1922

想更嚴謹地貼近創作現場的話，現成度的差異應該無法以一條單純的直線光譜表示，而應呈現為更為複雜、多元分歧，甚至相互糾葛的多重線路。以簡馭繁的話，我們可以說藝術家在決定現成品的現成度時，至少依據兩項重要的判準：一是藝術家的意圖：透過該作品他究竟想說些什麼；另一是作品的偶緣性（Okkasionalität）。兩項判準之間並非獨立、對立，而是相互作用著。“偶緣性”的概念借用自Gadamer探討藝術作品本體論時的用語，指的是“意義是由其得以被意指的境遇從內容上繼續規定的”，是時空差異所帶來的性質，也是納入環境因素時所形成的意義。偶緣性強調的是個別差異性而非共通性，“這種偶緣性乃是作品本身要求的一部份，並且不是由作品的解釋者硬加給作品的”。[22] 作品的偶緣性並不會削弱其藝術性，反之，“一部藝術作品是如此緊密地與它所關連的東西聯繫在一起，以致這部藝術作品如同通過一個新的存在事件而豐富了其所關連之東西的存在”；“作品的本質就在於它是如此具有‘偶緣性’，以致演出的境遇使作品裡存在的東西得以表達”。[23] 相較於Gadamer對偶緣物的舉例（如獻詩、肖像畫或舞臺上的戲劇），現成品作為一種藝術範疇所具有的偶緣性，複雜程度更高，這份複雜性也可說是出自物件所處境遇的轉換所致。我們無法全然確定“偶緣性”是否為最佳的中譯方式[24]，或者是否為最佳的概念來解釋作品所在場域產生的整體意義效應，但是可以確定的是，偶緣性所強調的時空特性、展出境遇與展現場域，對現成品作品整體意義的取得是關鍵的，是其意義本身的一部份，並且整合在作者的創作意圖當中。亦即，現成品藝術品所呈現的物我關係，乃是鑲嵌在種種境遇當中，並非絕然存在的不變關係。尤其現成品藝術品當中有一類型被稱為“尋得之物”、“拾得之物”（法文為choses trouvées，意指找到的東西，通常是路邊或偶然間發現的物品，而且往往是二手物品），它們經常是藝術家在日常生活裡偶然邂

DEPARTMENT OF SOCIOLOGY · PKU 1922

近的物品，因著靈感的簇擁而獲得轉為藝術品的契機。加上當代藝術濃厚的遊戲性格使然，使得現下的現成品創作對於偶然性與機緣性有一定程度的著迷，也讓現成品創作中展現的物我關係，從某種古典永恆的“察物省己”的悠遠意境，轉為閃爍點狀的意義速寫、趣味片刻的凝滯或重組。除了偶緣性之外，其他尚有類似的概念，諸如“場合”、“情境”、“境遇”、“場域”、“脈絡”等等，其中有的具背景性，存有距離感，例如“脈絡”一詞；或是含意寬廣，如“場域”。偶緣性一詞特色在於和作品的貼近性，更直接攸關作品本身形成的緊密因果關連與契機。各個名詞相互替代的適切性仍有待進一步檢驗，而藝術家羅智信本身對於現成品的境遇脈絡看法如下：

> 現成品的質變程度之光譜，應該不是直線的，可能是非常複雜多向而立體的……。在不同時代裡如何使用跟看待現成品，是很不一樣的。時代之間不一樣，個別藝術家之間也不一樣。我應該沒有做過原封不動的物件。主要是看你要講的內容是什麼？你背後的意圖是什麼？Duchamp的意圖很清楚，他就是要反藝術。他真的不需要再把小便池多加些什麼東西了，他那樣子做是最清楚、最好的，就完成了，他就完成這件作品需要的形式。基本上我沒有要處理反藝術。（羅智信訪談內容，2017年5月6日）

Duchamp的《泉》除了體現作者的反藝術意圖之外，更是善加利用了日常生活中純然之物出現在藝術場域所造成的震撼效應，以達到反藝術的目的。筆者與羅智信在訪談過程中共同提出了其他兩個現成品藝術作品進行比較，以說明場域及偶緣性時而是種政治訴求，時而則側重美學訴求。前者的例子來自英國藝術家Jeremy Deller (1966–) 的反戰作品 *It is what it Is: Conversations about Iraq*[25]（2009）（圖三、四），後者的範例是丹麥／冰島藝

DEPARTMENT OF SOCIOLOGY · PKU 1922

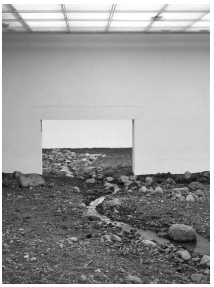
術家 Olafur Eliasson (1967–) 在 Louisiana 美術館的作品《河床》(*Riverbed*, 2014)（圖五、六）。Jeremy Deller 將一輛伊拉克戰場上遭到炸毀的汽車，原封不動運回美國美術館進行巡迴展覽，並且讓展場內的觀眾得以有機會面對面討論對伊拉克戰爭的觀感。同樣是與 Duchamp 一樣原封不動運來現成品，但是 Deller 的企圖並非是反藝術，而是藉由將一輛來自戰場的汽車殘骸置入美術館場域，以獲得它政治訴求上的強度。此刻我們或許不能說汽車殘骸來自“日常生活”，更好的說法是它來自於“現實界”。伊拉克戰場與美國境內美術館兩個迥異場域之間的強烈對比，正是該現成品作品張力併發的能量來源。因此在策略上 Deller 必須讓殘骸原封不動，而且保留得越完整越好，任何改造都可能削弱其預謀的政治控訴力道。[26] 在此我們除了看到創作者於戰場上邂逅這臺汽車殘骸的偶緣性之外，戰場與藝術空間之間的脈絡轉換，正是這件作品的政治刺點所在。

圖三、四：Jeremy Deller, *It is what it is* : *Conversations about Iraq*, New Museum, New York, 2009.[27]

Jeremy Deller 將戰區被炸毀的車子移到美術館，那已經不是空間轉移的問題了，而是一個政治的訴求。所以他不是在討論美學上的問題，不是在討論物質的移動美學空間、或美術館這種白盒子 (white box) 的問題。我覺得 Olafur Eliasson 把《河床》(Riverbed) 放在美術館這件作品對我而言比較是個

DEPARTMENT OF SOCIOLOGY · PKU 1922

> 美學的問題……這作品就是河床，它沒有具體的指涉，沒有指涉它原先是誰的物件然後被搬到美術館來，也不是什麼的殘骸被搬到美術館來。河床這個 idea 比較 universal。這是個都會的美術館，如此一件關於的自然作品，需要在都會型的美術館展出。（羅智信訪談內容，2017年5月6日）



圖五、六：Olafur Eliasson, *Riverbed*, Louisiana Museum of Modern Art, Copenhagen, Denmark, 2014.[28]

因此，現成品材料究竟應保留何等程度的現成性，創作者考慮的除了是自身主觀的表達訴求之外，多半會善用物件與自身邂逅的機緣性、與作品之間的偶緣性，以及展覽本身的場域特性，綜合進行創造。不乏藝術家喜於操弄場合轉換的落差效果：將純然之物從日常生活脈絡移入藝術場域脈絡時，光是什麼都不做，已經產生了違和感。場域落差越大，所帶來的震撼潛能越鉅。震撼的屬性時而側重美學，時而偏向政治，兩者也能相互支持，彼此效力。這時的物我關係因著強烈的“場域轉換遊戲”，使得創作者進入玩世不恭的姿態。

（二）作品物質性的限制性

現成品創作的特性來自於日常既有物件的運用，物質本身的形式與材料屬性必然造成某種客觀的限制。相對於主觀意識的漫

DEPARTMENT OF SOCIOLOGY · PKU 1922

遊，既定的物質條件則構成作品物性的根基。雖然物件的客觀條件所造成的限制並非固着不動，然而物體的客觀性不但提供了藝術作品本體論的基礎之一，也成為藝術創作過程中想像力的出發點，我們在「作品物質性的表現性」章節會進一步深入探討，現成品的物質性造成的限制，及其所激發的表現潛力之間，如何產生辯證。

1. 美的物質性與藝術本體論

Adorno 在《否定的辯證法》裡提出了“客體的優先性”概念，肯定藝術作品在藝術中具有優先地位，必須具體被學者面對：“藝術作品是一個自我封閉的實體，它既與創作者的主觀意向性無關，也與詮釋者的理論思考或知識背景無關。它遵循自身的形式法則與結構邏輯”。[29] 在此，藝術品的封閉性來自於它作為一個實體的作品範圍，規劃藝術品成為一個獨立範疇的客體，並與創作者的主觀意向區隔開來。Adorno 對於“物質”（Material）的闡釋如下：物質並非是單純的物質材料，而是“創作者在創作活動中所面對的一切可資運用者”，例如音樂中的調性，繪畫中的透視法等等。更重要的是，Adorno 將物質視為藝術與社會的中介，指出了藝術的雙重性——社會性與自律性（自主性）。“藝術作品的真理內容是它的社會性，美學自主性出現在藝術與社會對立的位置上，但它同時又是社會性的歷史產物。”[30] 藝術作品自身應作為研究的具體對象，其形式上的法則與邏輯結構自成一格，是一種封閉性，也是具體的研究範圍。藝術的雙重性，則讓我們將藝術品的考察放入否定的辯證法思維當中，“物質”的意涵不僅僅是物性的一面，而是作為藝術客體被表現出來的一切。藉此理論，我們可豐富掌握作品的物質性，並且重新重視作品“內在分析”的重要性。光就這一點呼籲，確實糾正了社會學者進行藝術品考察時，容易只側重外部分析的偏頗。然而在作品的內在邏輯與內在結構分析中，Adorno 主張“要掌握的是作品的結

DEPARTMENT OF SOCIOLOGY · PKU 1922

構，而非創作者的意向性或是種種創作過程的歷史資料……但藝術作品依循其自身的形式規律，在此形式規律中，作品將其創作過程消耗。”[31] 如此的內在分析進路只侷限在形式規律與內在結構之上，也就只能把握藝術品依循內在邏輯所構成的內在結構，不免產生顧此失彼的問題。此外，作品內在的形式規律，是如何將其創作過程“消耗”掉？這一項疑惑有待進階探討。

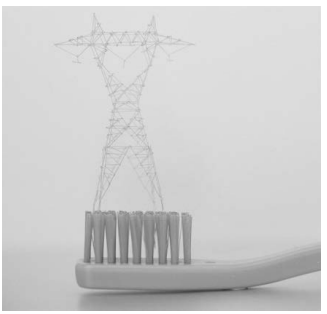
Gadamer與Adorno相仿，同樣揚棄了創作者的主觀意識，他在《真理與方法》中為了確立藝術作品的本體論，超越Kant所傾向的主體性審美觀，Gadamer宣稱審美藝術的真理訴求，應以藝術作品的存在方式出發。因為Kant從主體意識出發的審美判斷是一種認識論的路徑，涉及審美者和作品之間的關係，Gadamer則以本體論的方式把作品自身的“此在”(Dasein)視為重要。然而要從作品自身出發去談論這個問題並不容易，因此策略上Gadamer從“遊戲”出發，研究遊戲與審美之間在本質上的相似性，將遊戲當作其藝術品本體論闡釋的主線：“遊戲與藝術品最突出的意義就是自我表現，這是遊戲存在的方式，也是藝術品存在的方式”。然而主觀意識在此完全不被考量，或說主體意識不影響遊戲與藝術品的存在方式與真正本質：藝術經驗的主體，不是經驗藝術者的主體性，而是藝術作品本身。這種促使人類遊戲真正完成其作為藝術的轉化，Gadamer將之稱為“構成物的轉化”(Verwandlung ins Gebilde)，在這個意義上，遊戲就被稱為一種構成物(Gebilde)，也就是藝術品。構成物是一個意義整體的東西，並在表演等表現的中介裡獲得其真正的存在。[32] 本文在物質的限制性命題下談Gadamer的藝術作品本體論，是為了要將之對照於Adorno的美學理論。在學術研究及方法論的旨趣下，這兩位理論家拋棄創作者主觀意向、建立藝術品本體論的作法是可以被理解的。然而回到藝術經驗的現實層次上，創作者的存在與主觀意識，是作品意涵豐富性的來源，也是時間順序上作品產生意義

DEPARTMENT OF SOCIOLOGY · PKU 1922

的第一義。畢竟沒有任何藝術品未經創作者之手就能自行生成，即使科技媒體藝術形式，都不可能毫無主體的參與。藝術品本體論或作品優先性的理論，縱然宣稱創作的“主觀性”將融入作品當中，然而除了創作者之外，一般觀者是否能帶著完全同理心去理解主觀性融入作品的方式？以及，每一件現成品藝術品是否都定然帶著“相互主體性”，讓不同觀者皆能從中掌握到相近的意涵？這一點並非不證自明。若非從Roland Barthes“作者已死”、讀者可享有自由參與創作的歡愉(jouissance)切入，實難確立創作者與觀者對於作品賦予的意義彼此能夠等值成立。

2. 物質的限制性即規定性

物質的限制性，例如一支牙刷就其最基本的意義與功能而言，它就是牙刷，不會是一根鐵鎚。然而，物質性具雙重意涵，既限制又開展，從牙刷的形式與材質出發，仍舊得以開展出豐盛的創作形式。例如2017年第57屆威尼斯雙年展的日本代表藝術家岩崎貴宏(Takahiro Iwasaki)，即利用牙刷及其纖維創造出精緻的現成品，使人得以窺探牙刷固定材質中的無限潛力：[33]



圖七、八：Takahiro Iwasaki, 牙刷塔，2017。

作品的物質性所具有的質樸形式與型態，貌似限制，卻因其無窮拓展潛力，往往成為創作展開的起點。此觀點甚為親近Heidegger的“世界與大地之爭”論點：作品建立了一個世界，大地則是物質的基座，也是形成(Geschehen, arising)的發生之處。各

DEPARTMENT OF SOCIOLOGY · PKU 1922

種文化都是在大地這個基座上建立起他們的世界。“當一個世界開啟出來，大地也聳然突現。大地顯示自身為萬物的載體，入於其法則中被庇護和持久地自行閉鎖著的東西。”[34]；“這種對大地的製造由作品來完成，因為作品把自身置回到大地之中，但大地的自行閉鎖並非單一的、僵固的遮蓋，而是自身展開到其質樸方式和形態的無限豐富性之中”[35]；“大地並非直接就是鎖閉，而是作為自我鎖閉者而展開出來的……。大地就一味地通過世界而突顯，世界就一味建基於大地中……但真理如何發生呢?真理發生的方式之一就是作品的作品存在。作品建立著世界並且製造著大地，作品因此是那種爭執的實現過程，在這種爭執中，存在者整體之無蔽狀態即真理被爭得了。真理在澄明與遮蔽兩者的原始衝突中產生。”[36]

本文雖無意緊貼著Heidegger的“世界——大地之爭”來詮釋藝術作品，然而Heidegger確實提供了作品中開展性與鎖閉性的辯證啟發。世界與大地在作品中相互爭執、卻是彼此提升以確立各自的本質。藝術家羅智信在訪談中也指出，現成品當中的物質性雖然看似限制，卻反而成了他選取創作材料時的規定性：正因為這些物性存在著客觀性與限制性，他才能以此為起點開始想像——物質性或精神性的想像，後者接近於Adorno將藝術作品的物質面向或物性視為其“非物質性環節的構成前提”。[37] 正如本文前述，藝術形式上物質材料，正是藝術家藉以發揮內心思想情感的物質根據。特定物質材料的屬性，在藝術家的企劃下成為代言表意與抒情的媒材中介，利用的正是這些物質本身的特性。同樣地，羅智信不僅將限制性看為規定性，並最終希望藝術品的呈現仍回到物件本身裡，而不是在作品中成為其他的東西：

> 我沒有常常意識到物件的限制性，我是看到它背後無限開闊的材料可以使用。反而要先有限制，才有了規定性與框架，你才能挖得更深，否則你可能會漫無目的。我剛

DEPARTMENT OF SOCIOLOGY · PKU 1922

> 提到，我利用現成品創作，會希望創作完了那個物件仍然是它自己，而不是別的東西。因為我會更在意的是它在現實中所夾帶的意義跟經驗是什麼，所以我希望它還是它，那樣在作品裡你才能召喚回原來的東西。如果它變成另外的東西，它的靈性對我來說就不見了，就斷掉了。（羅智信訪談內容，2017年5月6日）

物質的朽壞性與短暫性，並不總是束縛著現成品創作者，相反地，是被採用來訴說與體現朽壞性與短暫性的質地，這也是限制性與開展性並存的一例：

> 有時候透過創作你要講的事情，就是要用一種無法保存性、脆弱性及變化性來表現不穩定(unstable)，這時我覺得無法永久保存這件事就沒什麼問題，保存在此就不會是首要的目的。我覺得就是看什麼是最重要的，如果這件作品在創造的過程中它必須要放棄保存這件事的話，或是“無法保存”本身變成作品的內容的話，那就沒有問題。說真的沒有什麼東西是可以永遠保存的，一百萬年之後什麼都不見了。（羅智信訪談內容，2017年5月6日）

羅智信對待物件的態度，固然屬於個人特色的體現，卻能說明物質的限制性於藝術創作中被活用的情狀。物性的基點是靈性想像的起點；人類以生命賦予物質靈活的變化轉換，正是藝術品當中蘊藏的主體精神性。物我關係的建立，在此處並非是主體破除物性一切規定後、大破大立的重建模式，而是一種對物的認識與尊重。藝術家自然也不願意被物質世界徹底改造：它仍是它，但是物可以呈現不同的可能性。我仍然是我，透過創作同樣展現了不同的人類潛力。羅智信的作品展現的是一份“敬物—敬人”理念下所維護的主體性，此刻的主體性已經擴展到萬物的範圍，不僅限於自然對象，也並非以人為獨尊。

DEPARTMENT OF SOCIOLOGY · PKU 1922

（三）作品物質性的表現性

1. 現成品的再現意義：與真實之間的關係

Gadamer在〈繪畫的本體論意義〉章節裡，花了許多篇幅討論繪畫[38] (Bild)、摹本(Abbild)與原型(Ur-Bild)之間的關係。[39] 繪畫相對於流動性藝術，如音樂與戲劇，並沒有任何表現／表演上的中介，以致於作品不具有任何表現上的變異，或說產生變異的東西似乎不屬於作品本身：“我們可以直接地，也就是說，無須某個進一步的中介，而把每一部造形藝術作品作為其本身來經驗”。[40] 相較於流動藝術，本研究所討論的現成品藝術更接近繪畫或雕塑的範疇，因此Gadamer關於繪畫本質的討論，以及繪畫與摹本、原型之間的關係，便得以作為現成品與日常物之間關係的參照。本研究將Gadamer的相關論述整理如表格一，並加入對於現成品這一特殊藝術範疇的思量。

2. 在的擴充：藝術的再認識功能

上一段談及藝術表現時，Gadamer指出，原型通過表現好像經歷了一種“在的擴充”(Zuwachs an Sein)，從本體論來說則被規定為“原型的流射”(Emanation des Urbildes)。表現是比摹本還要多的東西：”詞與和繪畫並不是單純的模仿性的說明，而是讓它們所表現的東西作為該物所是的東西完全地存在”。[41] 日常物A經由藝術家的創造成為現成品B，能否算是對於日常物A的存在之擴充？筆者以為這一方面取決於創作者的主觀意圖，是否以”存在的擴充”作為作品表現的目標；另一方面也取決於創作者對於物件之“存在”(Sein)的掌握程度。最後，觀者能否體驗到這份存在的擴充？又是如何體驗到的？表現是比摹本更多的東西，不只是單純的模仿。相對於Gadamer對此的闡釋，Danto則是從另一個角度談論模仿品與實在的關係。除了同樣回顧Plato模仿論的觀

DEPARTMENT OF SOCIOLOGY · PKU 1922

點之外，Danto不無特殊地指出了歐里庇德斯[42] 的兩難，本質上是一種信奉寫實主義時不可避免產生的迷思——這位被Nietzsche控訴為“以理性摧毀了悲劇、清除了神秘”的罪魁禍首，認為藝術應模仿可能的生活，而非與現實背離。然而，當藝術與生活的相似程度已經並無二致，兩者無法區分時，這當中還有任何意思可言嗎？我們為何要把既有的事物原封不動地複製一份，有任何好處與必要性嗎？[43]

表一：摹本與實在的關係[44]

	Plato 模仿論	流動性 藝術	鏡像	繪畫	現成品
原型 (Urbild)	理型、 形式	戲劇的原 型文學 創作	被反映的自 身或其他 事物	被表現物	現實生活中的 純然之物，或 廣義地包含任 何存在於生活 中的尋常物， 甚至包括概念 (日常物A)
摹本 (Abbild)	現實、 經驗	舞臺的演 出是一種 表現，且 呈現雙重 性。[45] 所 表現事物 的存在完 成於舞臺 上的表現 中。	不稱鏡像為 摹本，鏡像 只是一種單 純的假象。	不稱繪畫為摹 本，因為它不在 揚棄自身中獲 得其規定性，繪 畫不是達到目的 之手段。它的這 種作為表現的存 在，與單純的摹 本不同，具有一 種積極的標誌。	不稱現成品為 摹本，因現成 品是藝術的目 的，並不揚棄 自身，但確實 來自對於現實 的某種模仿。
圖像 (Abild)	模仿型的 藝術、 詩，是摹 本的摹 本，在柏 拉圖看來 是無能之 輩得償所 願的權宜 之計。	流動性、 藝術是 非圖像。	鏡像根本不 是圖像，因 為它不具有 任何自為存 在，但仍歸 為圖像，因 為鏡像裡存 在的東西乃 是顯現於圖 像中。	原型的顯現 (Erscheinung)。 繪畫具有某種自 身特有的存在， 並不在自我揚棄 中實現自身。繪 畫的原型在表現 中達到表現，但 表現的是圖像， 而不是原型 本身[46]。	現成品 （藝術品B）， 是純然物或複 合材料的組 合，經由藝術 辨識行為被確 認為藝術品。 作品不一定屬 於圖像，但是 可包含圖像。

DEPARTMENT OF SOCIOLOGY · PKU 1922

於是歐里庇德斯的兩難，實來自寫實主義原則下藝術家與現實之間的無限衝突：必須模仿得像才是藝術，但是當藝術與現實兩者無從區別時，又有何意義？若藝術走上極端的寫實主義，必定需要存在著外在明顯的標誌，讓觀者不至於陷入幻覺與錯覺的危險。畫框與舞臺的框架，展廳與舞臺的體制慣例，都扮演如此標誌功能。試想，如果生活中的所行所為皆與藝術無區分，例如人們平日以歌聲交談，日常行走時手舞足蹈，如朗誦詩詞般說話，姿態萬千，如此一來，寫實的藝術本身在這些過著“人生如戲”的人們眼中，反而成了抽象與神秘，難以理解與定位。[47] 由此觀點來檢視現成品的日常意涵與藝術意義，雖然看似疏遠了些，然而我們可以從中得知，現成品作品在藝術場域裡之所以被接受為一種藝術新範疇，表現方式上是與極端的寫實主義斷絕的。即使Duchamp的《泉》外觀上與日常小便斗一模一樣，但是其現身的場域歷經了改變（從日常場所到展覽場所），作品上也有簽名字樣（Duchamp諷刺的化名簽名，是為了嘲諷簽名作為藝術品的既有體制，以及觀者對於簽名的盲目崇拜），同時承襲傳統藝術史習常主題的《泉》作為作品標題，這些手段都讓Duchamp的《泉》與日常的小便斗無法全然劃上等號。此外，Danto還提出了representation及appearance兩個單字的雙層含意進行比較，讓我們清楚看到外觀與實在之間的可能關係：

Danto整理外觀與實在之間的關係，可呼應本文前半段談及的藝術品與日常物的區辨判準——當兩者之間外觀上並無二致時，實在與模仿品之間產生了極大的混淆，我們既不能說Duchamp的《泉》讓真正的小便斗“再次—現身”，也不能說《泉》代表了缺席的小便斗，並因此可以代替小便斗代言任何事物。Duchamp的《泉》，實則完全不同的另一樣東西，藉由在細微處區分該作品與日常小便斗的差異，並藉由場域的轉換，進行

DEPARTMENT OF SOCIOLOGY · PKU 1922

表二：外觀與實在的關係：Danto詮釋下
representation及appearance的雙層含意

	representation	appearance	外觀與實在的關係
中文翻譯	再現、代表	顯現、外觀、表象	
第一層含意	• 再次出場(re-presentation) • 具神秘性 • 以戲劇為例，原型為神秘的酒神儀式。	• 事物自身顯現(appear)，例如暮星顯現在天際，是暮星本身的顯現。	• 古老的理論，再現是被再現物的化身與體現(embody) • 第一層意義與藝術概念有著廣泛的聯繫，對於和藝術時常聯繫在一起的巫術與魔法也具有一定的解釋力。藝術家具有一種力量，在一種異質的媒介中，讓既定的現實再現。例如耶穌受難的雕像，對虔誠的信徒而言就是受難事件本身。外觀與實在的關係是同一的關係，看到了外觀，也就等於看到事物本身。
第二層含意	• 代表 • 某物站在另一物的位子上，前者缺席。 • 以戲劇為例，酒神的神秘儀式被它自身象徵性的表演所取代，於是有了悲劇。	• appearance在與實在相對照的意義上得到理解，接近柏拉圖對藝術的理解，不過是對於現實外觀與表象(appearance)的模仿。	• 相對而言較為近代的理論，再現只是被再現物的代表，被再現物是缺席的。 • 屬於模仿型的再現。 • 外觀與實在的關係是同一、指稱的關係，好比語言與實在之間的關係。

反藝術的摧毀性革命。然而藝術品與日常物的區分手法有其更積極的意義，此積極意義更接近表二當中的第一層意涵：某種神秘感的回歸，也更接近Heidegger所謂的“藝術是真理發生的方式”，於其中存有者因著去蔽而讓其真理發生，並得以彰顯本質；藝術品區別於日常物的積極意義，同時也近似於Gadamer提出的“在的擴充”與“原型的流射”概念。兩相對照之下，Heidegger所謂的真理神秘地發生，而Gadamer“在的擴充”則與藝術品存在

DEPARTMENT OF SOCIOLOGY · PKU 1922

的方式——自我表現的“此在”脫離不了關係。我們既需要神秘的靈氣充盈、以重新洋溢班雅明所緬懷的靈光，也需要凝視藝術被表現的當下，感受它如何展現自身的存在，並掌握歷史現實意義的充實。本研究透過藝術家的深度訪談，獲得了臨場感十足的資訊。

羅智信對於被人使用的日常物深感興趣，其創作宗旨之一便是透過藝術家之眼，再現這些日常事物的美學：

> “現成”就是存在於日常生活中的各種體驗，它們還沒有變成作品，還在日常生活中，當它們從生活A點被藝術家移到創作B點，讓我們對於原來的生活A有更多的認識與思考……。如果我們只是利用某個材料，並且讓它成為另一個完全不一樣的結果，已經完全看不出是原來那個東西了，那它就不是現成品。重點是我把原本這東西拿過來作為我的作品，但我必須要非常強調這東西還是跟它生活中一樣，還是原來那個東西，可以變形，可以改變，但是概念上它必須仍然表現它自己，它是在表現自己，而不是拿來做為道具或元素來表現別人。（羅智信訪談內容，2017年5月6日）

羅智信2014年的個展《Photographs/Sculptures》（海馬迴光畫館，臺南）正體現了此一創作理念。[48] 其中一件作品是他在日本街頭旅行拍的照片（圖九），展覽中還有許多其他照片及影像，藝術家藉由攝影在尋找的對象，是他所謂“現成的雕塑”，也接近前文所述的“尋得之物”，來自日常物所透露的“雕塑感”對他的召喚。路邊的物品可能具有功能性，也可能只是垃圾。將之稱為“現成的雕塑”，是因為這些東西都是他人留在那裡的，有意或無意地殘留在原地。攝影技巧雖然忠實紀錄了藝術家尋找到

DEPARTMENT OF SOCIOLOGY · PKU 1922

的現成雕塑，但並非是為了原封不動複製路邊這堆現成雕塑品而已，藝術家也無意將這些日常物直接搬移到美術館之內，而是把拍攝的影像當成進一步創作現成品作品的材料。[49] 該作品內的原始物體是一輛載玻璃的卡車(圖九)，它的裝置簡單而有效，能防止玻璃在運送過程中意外的損害。[50] 裝備既簡易又能達到功能性，服務了人的意圖，達到它存在的目的。影像在作品中與其他物件組合成一個新作品，原物件就留在原地，重點不是藝術家是否實際上用了這些物件，而是他將當下看到的景象記錄下來。攝影不只是客觀記錄這些對象，也記錄了藝術家在街頭看到那些東西的狀態——藝術家之目光的體現：其他觀者從作品中所見的不是這些物品原來的樣子，而是物品在創作者眼中的形貌。創作者欲將藝術之眼捕捉的景象與感受，藉此現成物的組裝再現於觀者眼前，即使觀者仍不免融入自己的目光，藝術家的佈局有其美學判斷的內在完滿性、自圓其說性。

在藝術之眼的凝視下，具備實用功能的物件同時也具有純粹的造型美感。如此的造型美感考察，很大一部份依賴的是物件的形式、外觀與材質，呼應了我們在“作品物質性的限制”章節裡談論的兩面性：限制性 / 開展性。在日益重視理論與哲學意涵的後歷史藝術發展中，美學形式與藝術語言所扮演的角色，反而常常在藝術鑑賞中遭受忽略，尤其是藝術界以外的一般公眾，總是難以體會諸如技巧、媒材、材質等要素對於當代藝術創作的重要性。羅智信想重現當下看到這些物件的美感，這件放置於地上的現成品外觀，似乎重現了現場情狀，卻只是象徵性地、以一種抽象的還原方式重設而已（圖十），尺寸也與原件不一樣，可說是一種利用去功能化(de-functional)以突顯物性之美的手法，藉由消除功能性，讓觀眾看到物件本身的美感。原場地的寫實照片並置作品其中，一方面是作為現成品作品的元素之一，另一方面是為了“提醒”觀眾原始場地的現場狀況：

DEPARTMENT OF SOCIOLOGY · PKU 1922

圖九：羅智信，《Photographs/ Sculptures》（海馬廻光畫館，臺南，2014）。日本路邊乘載玻璃卡車原始現場的攝影照片。

圖十：為圖九的現成品複合作品《Photographs/ Sculptures》（2014）。玻璃、尼龍繩、保麗龍、壓克力、相紙輸出、木棍、鋁箔、毛毯、塑膠袋、帆布。

> 那些在街頭上被我稱現成雕塑的物品，是因為我從這些日常生活的物件上面，好像看到它們的某些潛質，可能就是所謂的“美感”，是從這些功能性物件溢出的美感……。所以你在日常生活中看見美，看到的藝術，永遠會比在美術館裡看到的更好。（羅智信訪談內容，2017年5月6日）

透過藝術家的手與眼所創作的現成品，讓日常生活的物件A轉化為作品B，然而這番轉換並不意味著倫理意涵上的“更好”

DEPARTMENT OF SOCIOLOGY · PKU 1922

狀態，也難說是實證主義本體論觀點下，唯一真理的展露。毋寧說，這嬗變的過程讓物件的潛質彰顯，意義擴充，或是達到一種“再認識”(recognition, reconnaissance)，是情景境界的轉換，是物我交融之後主體嶄新領悟的體現，既不全然以我觀物，讓物著我之色彩，也不全然是無我之境，以物觀物、不知何者為我、何者為物。這或許就是現成品創作的特色所在。[51] Danto則以我們熟悉的青原禪師之名句說明了這種境界的轉移：

> 老僧三十年前未參禪時，見山是山，見水是水。及至後來，親見知識，有個入處，見山不是山，見水不是水。而今得個休歇處，依前見山又是山，見水又是水。[52]

三　現成品指涉的主體性與公共性

本研究最後討論當代現成品創作所指涉的公共性與集體記憶，並形成本文社會學意涵較為濃厚的章節，以及現成品中物我關係裡最涉及外部環境與社會的環節。向來被視為與公眾疏離的當代藝術作品，不乏存在著“觀眾導向”(public-oriented)的創作，或至少創作者並沒有忽略觀眾可能的觀感。既然當代藝術已經無法以單一準則規範，我們無法也沒有必要去期待每一位藝術家將公眾放入他的創作考量裡。本研究針對作品中涵蓋公共性或社會性的當代藝術家進行個案調查，為的是瞭解創作者如何利用作品素材中的集體性以展現公共性，又如何與自身個體性關連起來。

（一）藝術家透過現成品的語言進行自我證成

現成品所觸及的個體性，首先從創作者作為一名個性主體出發，在此對藝術家本身主體性的討論不可或缺。藝術學領域素有

DEPARTMENT OF SOCIOLOGY · PKU 1922

共識，藝術家的主體性至少具備此意涵：藝術家的主觀因素被表現在藝術作品中，表達他作為主體的審美感受。他再現的不只是客觀生活及外在對象，而是表達他對這些外物的感受。為了傳達情感，藝術家對客觀事物的形象，按照自己的意圖重新改造，以達到傳遞自身情感與創意之目的。[53] 藝術家也是藝術生產過程的主宰者：他們的熱情、主動性和創造精神，存在於藝術創作的每一個環節。作為一個主體，藝術家無疑主導創作過程及作品的命運。此外，藝術作品雖然源自於生活，卻又不同於生活原貌，正是因為藝術家對於生活原料進行主觀性、創造性的選擇，經過想像與虛構，加以提煉和改造，並從中注入自己的認識和評價，以表現出符合自身意願、情感和審美原則的理想作品。[54] 藝術創作因而是藝術家的自我證成、具有主觀的特點，並具有能動性和獨創性。由於主體性的融入，才使得藝術作品各具不同的風格。藝術作品無不烙印上藝術家身為創作主體的鮮明標記。不同的創作者對同一景物或對象進行描繪時，也能夠產生截然不同的藝術風格，[55] 這便是主體性對於藝術作品所扮演的主導地位之體現。

本文一開始即強調，本文對於創作者賦予作品的第一義，懷有高度興趣與重視，也認為藝術家的主觀意識與創作意圖，本身是獨立而具體的研究對象，一如Adorno對藝術作品優先性的宣稱。況且，自傳式的創作在藝術圈裡遍地可見，自畫像及自傳式的主題無疑是藝術史上古老而經典的主題之一，即使在光怪陸離的當代藝術裡也沒有缺席。羅智信在訪談中曾歸納：“藝術家一定要去思考三個問題：他跟對象的關係，他自己是誰？還有材料是什麼？”[56]《Slide, don't Slip. 地板項目——羅智信個展》（2016）[57] 即具有鮮明的半自傳色彩，其中一個子題計畫的名稱為《一個青年雕塑家的畫像》，引用James Joyce自傳體長篇小說《一個青年藝術家的畫像》（1916）作為展覽子題的名稱，指明此個展是他的自我探尋之路，也涉及原鄉土地的共同經驗：

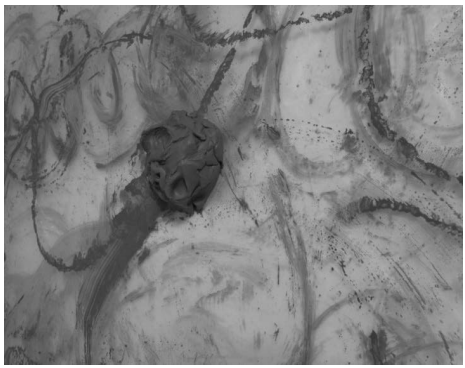
DEPARTMENT OF SOCIOLOGY · PKU 1922

> 泥巴的經驗對我很重要，這個身體感與手的觸感是每個人共同的經驗。我小時候住在苗栗頭份爺爺奶奶家，但這個作品中我沒有直接去處理童年經驗，它只是我一個原始的材料。我想要做雕塑，想要瞭解材料，瞭解土。捏黏土也是念美術系的人一個操作練習的過程。小時候我玩黏土，家裡種田，堂哥帶我去找那個地方底下有黏土，把表土挖開，底下就是黏土，這些記憶是以後才反思到的，所以黏土才會在我作品中出現這麼多的份量，加上美術系對土質材質的接觸經驗，泥土代表我不同階段的共同經驗。（羅智信訪談內容，2017年2月24日，參考圖十一、圖十二）

> 青年藝術家的畫像（非自畫像）是半自傳，回看自己的狀態。畢業至今已七年，開始問自己為何要創作？我是誰？念美術班出身，身邊一直有很多人跟你一起做這件事（念美術班），但每個階段一直換人，到越來越少人走上藝術家之途。因此我在想，為何是我走上了藝術家之路，我有特別優秀嗎？還是一種執念？我回溯各階段，尋找並確認自己是誰，在這個時間點對我而言是非常重要的。（羅智信訪談內容，2017年2月24日）

藝術家不乏以自己生命經驗相關的現成品材料，透過思考創作形式及藝術語言，進行形式與材質的開發實驗。例如羅智信有幾幅作品是以泥巴做為材料，模仿其他畫作或是另類型態的樣貌（圖十三、十四）：“有時是期待它們組合而成的結果，有時是在發現物件本身具有、但未見的創造力。”此創造力可能來自“透過觀察物件的形式以及材質，有時是經由物件所連結的個人記憶與公共記憶”。[58] 不僅如此，藝術家本身是誰？藝術家及其對象的關係，亦即與藝術品以及材質等客體之間關係為何？這些思慮加上對於材料的規定性與潛能的思索，促使藝術家透過現成品的語言達成了自我證成。

DEPARTMENT OF SOCIOLOGY · PKU 1922



圖十一：羅智信，2016，泥巴繪畫，局部

圖十二：泥巴繪畫，局部

> 現成品對我而言一直是個主題，我不只是跟它的物質面工作，也跟它的精神面工作，材料的精神面。確切說是我的精神面跟材料的精神面對話，其實物質的精神面，就是人怎麼去看待它，怎麼賦予它意義，人的經驗與記憶是怎麼樣。這一切都跟人的狀態有關，如果我們看到梵谷的那雙農鞋會覺得看到了農鞋的本質，這是因為我們看著畫面時，它啟動了觀者對於‘農人’這兩個字的想像，那想像可能開始發生串連，產生畫面。（羅智信訪談內容，2017年5月6日）

若當代藝術研究僅僅強調藝術作品內在結構與美學上的自律性，不免貶低了創作者主觀意向的關鍵地位，並因此錯失確切理解作品整體意涵的機會，遑論因此抹煞創作的軌跡與偶發性因素。Adorno 曾說過藝術的主／客體關係並不一致，即使研究了主體性，也不與客體的具體性同一，且所有的主客觀因素最終融入作品成果當中，強調作品的客觀性並非是對於主體性的忽視。Adorno的論點雖具啟發性，但其理論是否能作為研究當代現成品的最適理論，尚有商榷的餘地。

DEPARTMENT OF SOCIOLOGY · PKU 1922

圖十三：羅智信，泥巴繪畫–1（依波拉），[59] 2016, PVC塑膠、金屬零件、□乾陶土、壓克力顏料、環氧樹脂膠，150x185cm

圖十四：羅智信，泥巴繪畫–3（湯伯利）(Twombly)[60], 2016, PVC塑膠、金屬零件、風乾陶土、壓克力顏料、環氧樹脂膠，183x151cm

（二）現成品的社會溝通與藝術體驗

藝術家創作時皆有主觀意識，也在創作中完成了某種自圓其說的自我證成。但是如此的意識如何能夠無誤地傳達給其他受眾？這一點無人能保證，卻也不意味著藝術品皆不具溝通性。反之，藝術長期以來在社會當中扮演著溝通的角色，只是當代藝術普遍具有理解的難度，與公眾之間形成的溝通障礙恐怕是歷史新高。在問及羅智信如何看待觀眾與創作者對作品的認知的落差時，他表示這是一個微妙的問題：

> 一方面我希望保有作品的開放性與觀眾的詮釋空間，但另一方面又希望觀眾瞭解我作品的意思。我其實還蠻在乎觀眾的，自覺在作品中還留下蠻多線索的。但如果我在展覽現場的話，我想我也不太喜歡向觀眾講解作品。這存在著一種恐懼，覺得如果你把作品講完，這作品就死了。（羅智信訪談內容，2017年2月24日）

DEPARTMENT OF SOCIOLOGY · PKU 1922

作品若非涉及感官可直觀的形式元素，也不是以共通感作為基礎的純粹審美對象，那麼創作者與觀者兩端的交流，需仰賴作品當中集體經驗與公共元素的存在，亦即作品的溝通性或交際性。對於人深感興趣的藝術家如羅智信，創作時會“體恤地”為觀眾留下線索，並與生活實踐結合，以提高觀眾看懂的可能性。此處物我關係裡的“我”，包含了“大我”與“小我”兩個面向，也包含了“他我”和“自我”兩個不同的層次。同樣地，此處的“物”，也涵蓋了“公物”與“私物”的雙重性。物我關係，並非純然排外。Peter Bürger 曾在〈先鋒派對藝術自主性的否定〉一文中，指出資產階級的藝術與生活實踐的分離，成為資產階級藝術自主性的決定性特徵，也成了先鋒派對其藝術自主性的否決。雖然該階級在藝術中表達出來的自我理解，某個程度上也是與生活實踐有關，但是他們透過藝術對於自我理解的描繪，仍可出現在生活實踐以外的領域。[61] 當代藝術中的社會溝通性，也端賴與生活實踐的關連，其中又涉及到生活實踐的內容是屬於個別性的，還是公共性的。

> 其實我在選取這些物件的時候，我常常會跟朋友討論，我當然知道這些物件對我而言是什麼，但我也會想知道它們對於別人而言是什麼？我其實要捕捉的是一種共通性。我認為作品應該要有個公共性。作品對我來講是一種溝通，我是蠻在乎的，從作品開始想的時候我就會在乎。因為我對人有興趣，所以我會想溝通，我今天來到這邊，以我的作品跟大家講話，我當然會關心我講的話有沒有人聽得懂我可能有些熱情想要告訴大家一些事情吧。……我同時強調公共性跟個性，因為我的東西通常看起來是從個人出發，但我希望大家在那些看似個人的物件裡找到某種共同連結，再從共同的連結裡看到屬於自己個人的東西，可以對應到自己才會深刻。所以我希望觀眾最後可以有個

DEPARTMENT OF SOCIOLOGY · PKU 1922

人的意義，所以我才希望作品是既公共性又是個人的。（羅智信訪談內容，2017年5月6日）

藝術家創作時有各自的興趣與方向，也可說是因應了受眾品味的多元化：

為什麼我喜歡跟現成品工作，除了對物件本身有興趣之外，現成品背後夾帶的那些經驗，我覺得可以一直不停做下去，很難窮盡，因為太多東西可以看。可能當我對人失去興趣時，就會停止現成品創作了吧。目前也沒有這個跡象，因為我對人還蠻有興趣的。所有的物件都是人使用的啊。但是有的畫家對於顏色空間結構很著迷，相較於我的狀況他們對人的興趣是比較低的，不是每個藝術家對人都感興趣。我不會覺得著迷於形式的藝術家是跟社會脫節，他們有的很超越！也不是自戀，而是覺得人不是那麼重要。這也不是優劣之分，就是每個藝術家的興趣不同而已。（羅智信訪談內容，2017年5月6日）

藝術受眾是否能接收到創作者完整的預期意義？恐怕唯有針對藝術的社會接受者與鑑賞者進行經驗研究方能一探究竟。不同於社會學的調查研究進路，美學與藝術理論對於藝術的社會接受更著重審美體驗與經驗的面向，諸如“靈光”、”真理發生”、“去蔽”等概念語彙。在藝術界裡，形式創造、精神滿足與心靈觸動，明顯成為藝術價值的特徵；比起改革社會，觸動人們的心靈或許更是藝術家普遍的創作動機。Gadamer對於藝術品作為一種體驗的闡釋如此動人：“如果某個東西不僅被經歷過，而且它的經歷存在還獲得一種使自身具有繼續存在意義的特徵，那麼這種東西就屬於體驗。以這種方式成為體驗的東西，在藝術表現

DEPARTMENT OF SOCIOLOGY · PKU 1922

裡就完全獲得了一種新的存在狀態。”[62] 以及“藝術作品的力量使得體驗者一下子擺脫了他的生命聯繫，同時使他返回他的存在整體。在藝術的體驗中存在著一種意義豐滿（Bedeutungsfülle），不只屬於這個特殊的內容或對象，而是更多代表了生命的意義整體。”[63]

類似地，羅智信也舉了Olafur Eliasson《河床》的例子，回應如是的藝術體驗概念：

> 有人說《河床》是一個很棒的作品，有人說這是一個超爛的作品，但很有趣的是，開幕之後，很多人來到展場就開始玩那些石頭，堆石頭，就好像真的在河邊玩。你知道這些都是人造的，人造的環境與河床，它卻喚起了人們做了一件很自然的事情，而且是出自於本能的，這本能是當我們去到真的河床的時候也會做的事情。也就是說藉由這個人工的作品，召喚了人的自然本能。這件事情是有趣的。（羅智信訪談內容，2017年5月6日）

見山是山，見山不是山，見山又是山，若將之轉譯成“藝術品從創作者賦予生命，到觀者透過它達到存在意義豐滿”的體驗，那麼最後階段的見山又是山，應該就是如此獲致更多生命意義整體的階段。中間“見山不是山”的阻礙，於審美過程中不一定來自知識的阻礙，然而當代藝術中讓我們無法見山的各式障礙，著實不勝枚舉。至此我們仍無法參透最終邁向“見山又是山”的機制與契機為何，但並不能因此否定這一系列藝術體驗處處發生的事實，更無法消解人們對此一豐盈境界的心神嚮往。這就是藝術經驗的神秘性所在，一如宗教經驗，同樣是無法被科學及理性全然取消的精神事實。

DEPARTMENT OF SOCIOLOGY · PKU 1922

四　代結語

本文從藝術品理論出發，試圖理解當代藝術作品中現成品創作的多元意義，並觀照現成品展現的物我關係。這一初探仍遭逢不少困難，畢竟現成品創作不僅具備當代藝術普遍存在的高度主觀性，也因著現成品的材料本身與日常生活場域的重疊，產生的意義交錯與嬗變過程更為繁複。然而，當代藝術雖然充斥著艱澀難懂之處，卻仍舊不脫離藝術創作的基本精神與元素：創造的意圖與審美衝動、藝術材媒及語言的應用、創作主體對現實環境的辯證回應等等。現成物創作的這些基本面向仍舊得以從經典藝術理論當中獲得啟明，所亟需的是針對當代藝術思潮與實踐進行理論的修正與創新。此外，現成品創作最幽微之處，在於以尋常物作為材料，而因著尋常物與日常文化的緊密關連，這一份現實的根基反而提供了社會學探究的正當性與價值，並能聯合藝術學的研究取徑，建立跨領域的藝術社會理論新視界。現成品創作的另一研究旨趣，在於藉此主題探索當代文化實踐展現的物我關係，以分析藝術界的物件創作為例，試圖瞭解現代人面臨高度物質文化與消費文化發展時的存在感，藝術家在此課題之下成了特殊的代言者。本個案研究的樣本選擇——以從事現成品創作的臺灣青年藝術家為例，可謂綜括了上述的種種研究興趣。我們可以看見青年藝術家並非被動淹沒在物質膨脹的年代，也未曾徹底淪為物化世界的囚獸，而是能對外物進行主動省思與創造，重新梳理物件、生活與自我的脈絡，並最終透過藝術語彙表達其存在。當代臺灣現成品創作中多有批判，不乏嘲諷；也保有人情，時有戀物。礙於寫作時間與篇幅所限，本文目前僅能先以單一個案出發，缺漏不足之處在所難免。也意識到，現成品僅在當代藝術創作總量中佔據有限的比例，本研究初探的成果，無法應用在現成品以外的所有美術範疇，遑論運用在視覺藝術以外的作品類型。

DEPARTMENT OF SOCIOLOGY · PKU 1922

然而，儘管當代藝術桀傲不馴、光怪陸離，儘管民眾觀賞當代藝術的經驗經常流於苦悶窒息，筆者仍深信每一個歷史階段的文化物件和藝術作品，皆體現了藝術家面對當下現實生活的觀感與回應，透過藝術品具體表達了他們對於生活世界的獨特看法。光是這一點，便足以成為人文社會科學關懷藝術創作的合理契機。

注釋

1 王宏建主編，《藝術概論》（北京：文化藝術出版社，2017），276–317。

2 漢斯-格奧爾格・伽達默爾(Hans-Georg Gadamer)，《詮釋學 I：真理與方法——哲學詮釋學的基本特徵》，洪漢鼎譯（北京：商務印書館，2013），第一部份〈藝術經驗裡真理問題的展現〉。

3 筆者與羅智信至今共進行三次訪談，第一次在2017年2月24日，第二次在2017年5月6日，第三次為2017年5月17日。

4 羅智信作品圖片來源為他的個人網站，本論文用圖皆經過藝術家本人同意而使用：http://www.luojrshin.com/

5 資料來源：臺灣當代藝術資料庫 http://archive.avat-art.org/mediawiki/index.php/%E7%BE%85%E6%99%BA%E4%BF%A1

6 該展覽包含兩個計畫：《Foam to Form》與《一個青年雕塑家的畫像》。

7 何國瑞主編，《藝術生產原理》(北京：人民文學出版社，1989)，355。

8 王宏建主編，《藝術概論》（北京：文化藝術出版社，2017），294。

9 Danto使用純然之物(the mere things)作為本書第一章的標題，在其他地方也有以“日常物”、“尋常物”等詞彙替代，但這些不同的詞彙大體上指涉同樣的意涵。本文將依循上下文脈絡交互使用這些同義詞。

10 阿瑟・丹托(Arthur C. Danto)，《尋常物的嬗變——一種關於藝術的哲學》(*The Transfiguration of the Commonplace*)陳岸瑛譯（江蘇：江蘇人民出版社，2012[1981]），27。

11 阿瑟・丹托(Arthur C. Danto)，《尋常物的嬗變——一種關於藝術的哲學》8，28–29，38。

12 請參閱兩篇拙作：洪儀真，2016年05月，〈審美的內在性、偶然性與社會性——Marcel Duchamp的藝術現象分析〉。東海大學藝術社會學研討會：審美的自我生成與社會構成，東海大學社會學系。洪儀真，2015年

DEPARTMENT OF SOCIOLOGY · PKU 1922

11月，〈下樓梯的杜象－藝術定義轉變的社會學考察〉。杜象之後－現成品百年國際學術研討會，臺灣藝術大學美術學系。

13 阿瑟・丹托(Arthur C. Danto)，《尋常物的嬗變——一種關於藝術的哲學》，155。Danto說這是一種語言學式的表現，是在進行特別識別時使用“是”這一系詞。Danto意圖將這一系詞專門稱為藝術識別之“是”。比如某人對著一片藍色說：這“是”天空。

14 Arthur Danto, 1964, “The Artworld,” The Journal of Philosophy 61(1964), 580.

15 阿瑟・丹托(Arthur C. Danto)，《尋常物的嬗變——一種關於藝術的哲學》，157。

16 亞瑟・丹托(Arthur C. Danto)《在藝術終結之後：當代藝術與歷史藩籬》，林雅琪、鄭惠雯譯（臺北：麥田出版社，2004），82–85。

17 Arthur Danto, “The Artworld” , 576–577.

18 Maurice Merleau-Ponty曾提及：“當能看與所見之間，在能觸與所觸之間，在一眼與另一眼之間，在手與手之間，某種交融(recoisement)發生，人的身體就出現了；當感覺者－被感覺者之間的火星點燃，人的身體就出現了；當這把不會停止燃燒的火，讓身體鬆脫出任何偶然都無法達成的偶然之舉，那麼人的身體就出現……”。請參考Merleau-Ponty（梅洛龐蒂），《身體現象學大師梅洛龐蒂的最後書寫：眼與心》，龔卓軍譯（臺北：典藏藝術家庭，2007）。

19 羅智信刻意用A與B區別純然之物成為藝術品先後的差異性，因為成為藝術品的麻繩不盡然完全等同於原來日常中的麻繩，泥土亦不再完全是原來日常中的泥土。

20 羅智信訪談內容。訪談日期： 2017年5月17日。

21 稍早引用的羅智信訪談內容中有提及他對於現成性的定義：“現成”(ready-made)就是存在於日常生活中，還沒有變成作品的各種事物和體驗。當它們從生活A點被藝術家移到創作B點時，能讓我們對於原來的日常物A有更多的認識與思考，如此對羅智信來講就算是現成品。

22 漢斯-格奧爾格・伽達默爾(Hans-Georg Gadamer)著，洪漢鼎譯，《詮釋學I：真理與方法——哲學詮釋學的基本特徵》（北京：商務印書館，2013），211–212。

23 同前引書，214–215。

24 中文的“偶緣性”相應的另一英文字為contingency，兩者之間很容易造成混淆。

25 It is what it is 應翻譯自伊拉克境內的俗語，意指“事情就是這樣”，表達了對於戰爭的無奈。

26 Jeremy Deller是一名極具批判力的政治實踐創作者， 他曾經說過：“身為藝術家，我們在社會文化中佔有某種奇特的位置， 可以在此作一些

DEPARTMENT OF SOCIOLOGY · PKU 1922

別人不能做的事情”以及“做藝術很棒的地方是，可以用它作為策略來打擊正統。”

27 圖片來源：http://www.jeremydeller.org/ItIsWhatItIs/ItIsWhatItIs.php

28 圖片來源：https://www.dezeen.com/2014/08/19/olafur-eliasson-louisiana-museum-of-modern-art-denmark-giant-landscape-rocks-riverbed/

29 黃聖哲，〈美的物質性——論阿多諾的藝術作品理論〉。載於《美學經驗的社會構成》，（臺北：唐山出版社，2013），68。

30 同前引書，68。

31 同前引書，71。

32 Gadamer，《詮釋學I：真理與方法——哲學詮釋學的基本特徵》，151, 159,163, 173–174。

33 Takahiro Iwasaki, 牙刷塔，2017，作品圖片來源：http://www.funpalstudio.com/2017/05/04/miniature-power-radio-towers-out-of-toothbrushes-by-takahiro-iwasaki/2/

34 海德格爾(Martin Heidegger)，〈藝術作品的本源〉，載於《林中路》，孫周興譯（上海：上海譯文出版社，2004），50。

35 同前引書，33。

36 同前引書，42。

37 黃聖哲，《美學經驗的社會構成》，72。

38 Bild在文中也被譯為“圖像”。

39 Gadamer，《詮釋學 I：真理與方法 —— 哲學詮釋學的基本特徵》，197–211。

40 同前引書，196。

41 同前引書，205。

42 歐里庇德斯(Ευριπίδης，BC480–406)，與埃斯庫羅斯和索福克勒斯並稱為希臘三大悲劇大師，一生創作了九十二部作品，至今保留十七部。

43 阿瑟・丹托(Arthur C. Danto)，《尋常物的嬗變——一種關於藝術的哲學》，32。

44 表一“繪畫”、“流動性藝術”與“鏡像”，皆根據Gadamer在〈繪畫的本體論意義〉章節裡的相關論述而整理。現成品的部分則由筆者自行製成。此表格僅作為初步探索成果，不排除有誤解與錯誤存在，有待日後嚴加修正與補充。

45 流動性藝術的“雙重性表現”是說，文學創作是表現，而它們的再現，舞臺上的演出也是表現。真正的藝術經驗無須有所區分就經歷了這種表現的雙重性。

46 Gadamer在此強調，繪畫的表現是比摹本還要多的東西，但這並不意味著任何消極意義，也不意味著任何對存在的單純削弱而是意味著某

DEPARTMENT OF SOCIOLOGY · PKU 1922

種自主的實現，繪畫能表現出比原型更多的東西。所以，繪畫與原型的關係不同於摹本與原型的關係。（Gadamer 2013: 205）

47 阿瑟・丹托（Arthur C. Danto），《尋常物的嬗變——一種關於藝術的哲學》，34。

48 以下對作品的陳述乃是根據羅智信接受訪談時的闡釋。

49 羅智信在訪談中將這件作品中外觀上是照片的二維圖像稱為“影像”（image），是因為影像可以附著在不同的材料上面，只要某個載體有能力讓影像呈現出來；相對於“影像”，“照片” 則因著相紙的限制，不一定能如此進行附著。

50 這令筆者想到Duchamp的作品《大玻璃》（The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, also called The Large Glass, Le Grand Verre, 1915–1923）便是在運送過程中遭到破損，然而杜尚顯然欣見這一類偶發性意外添加在自己的作品上，後來一直保留著裂痕繼續創作，沒有置換新的玻璃。

51 請參見王宏建主編，《藝術概論》。（北京，文化藝術出版社，2017），第303頁裡對於藝術作品意境的討論。

52 阿瑟・丹托（Arthur C. Danto），《尋常物的嬗變——一種關於藝術的哲學》，165。

53 王平，〈淺談藝術創作中藝術家的主體性〉，《雲夢學刊》第33卷第2期（2012年3月），114–117。

54 王宏建主編，《藝術概論》。（北京，文化藝術出版社，2017），206–207。

55 彭象吉，《藝術學概論》（北京：北京大學出版社，2017），14–19。

56 根據羅智信訪談內容，2017年5月6日。

57 另一個子計畫名稱是《Foam to Form》。

58 參考《Slide, don't Slip. 地板項目——羅智信個展》的文字介紹內容。http://www.luojrshin.com/index.php?/view-archive/slide-dont-slip-/

59 羅智信以泥巴做為材料，模仿依波拉病毒(Ebola virus)的外貌，試圖以不同的材料製造出類似其形貌的效果。

60 Cy *Twombly*（1928–2011）為美國畫家、雕塑家與攝影家。羅智信這幅泥巴繪畫模仿他的風格。

61 彼得・比爾格（Peter Burger），〈先鋒派對藝術自主性的否定〉，載於《激進的美學鋒芒》，周憲譯，（北京：中國人民大學出版社，2010），152–153。

62 Gadamer，《詮釋學I：真理與方法——哲學詮釋學的基本特徵》，93。

63 同前引書，105。

DEPARTMENT OF SOCIOLOGY · PKU 1922