

藝術認證困境的解決方案：文化人類學的視野與解讀姿態

摘要

丹托(Arthur Danto)透過藝術為哲學續命的努力，但在當下來看，已經缺乏了說服力，回望這關鍵的藝術理論，事實上，亦仍未脫藝術品的定義從何時開始；又從何時結束的思維(雖說丹托不斷否認)，換言之，也就是說藝術品的「定義」比材質、技藝、儀式、社會化過程、族群文化及創作者心理狀態更為重要，但事實真的是如此嗎？筆者認為丹托的後歷史藝術言說，有著對於藝術本真性致命的傷害，因為藝術品成為不可辨識的材質集合體，而該形式、材質及符號等是處於一種等待的狀態，等候哲學的介入，並代其說出該綜合體的真義，而就此，就產生了「權威」言說處境，換言之，要什麼樣的言說介入，才能算有效的「認證」？這使得藝術品背後的本真性(筆者認為是文化人類學中解讀的姿態)被懸掛起來，成為中性之物，雖然丹托的後歷史論曾經為藝術評論開疆辟土，但此刻該基盤產生了鬆動。

進一步說，丹托無意間把將藝術「中性化」，而這中性化的出發點一開始是為了解決面對藝術品失語的困境，尤指格林伯格(Clement Greenberg)的形式主義凝視普普藝術時，呈現言說癱瘓的狀態，然而，如同格林伯格忽略藝術品的文化脈絡的偏執一般，當丹托引用沃荷(Andy Warhol)的布瑞洛肥皂盒(Brillo Box)來對比真正的肥皂盒，並宣揚其藝術終結論時，哲學與藝術品就已經被綁成一個假孿生體，反觀黑格爾(Friedrich Hegel)的藝術終結論雖認定哲學較藝術為要，但至少維持兩者的獨立性。不同於黑格爾的藝術終結論，丹托認為藝術品處於某種雜多卻失語的狀態，哲學可代表發言，一開始的確有效的撫平了晚期資本主義的精神分裂症狀，但藥效一過病情隨即復發，原因為哲學言說與藝術本真性會相互排擠，而藝術市場與文創產業的資本主義本質，必然會產出了具有集權特性(這點在法蘭克福學派的論點中已可預見)的「藝術認證」現象。

綜合上述，在丹托的論點中有一個關鍵是藝術太多元，無法用舊思維看，不過關於「多元」的假說，也是站在「中心」思考角度給出的多元假設，而真正的多元性，不會單單出現在自圓其說中，而有可能在人類文化發展過程的探究中獲尋答案，這也可能是文化人類學在當代藝術評論中被開始引介的原因，因為文化人類學在面對材質、形式、符號、儀式及神話等原素，都有著對於其生活、生產、勞動、階級、物質及心靈狀態的閱讀渴望，也可說某種歷史上的鄉愁，找尋原生的藝術情感，不同於目前文化藝術的消費模式，此外，更重要的是文化人類學進入田野(藝術作品及文化現象)時閱讀及解讀的開放性，不過也有錯讀的可能，仍需謹慎引用。總而言之，在當代藝術市場與文創產業的發展進程，「藝術認證」仍將佔有一席之地，但或許在將來，甚或已經在發生，採用「文化人類學」的凝視與解讀視野，或將會是面對藝術與文化的重要姿態。

關鍵詞：藝術終結、靈光、文化工業、藝術認證、文化人類學

緒論

本論述所謂人類學的定義不僅是鮑亞士學門所派生的四大分支：體質人類學、考古人類學、語言人類學及文化人類學，還包括了以文化人類學¹範疇可供歸納的結構人類學、詮釋人類學及社會人類學等，只要該研究圍繞在高更畫作中的一段話：「我們從哪裡來？我們是誰？我們將往何處去？」都會是本論文關心的方向，因為文化人類學算是最有可能提供當代藝術觀看視野，體質、考古及語言人類學也是重要的視角，但因著殖民時代與後殖民理論的關係中，許多的人種進化論、種族主義及文明演化論等殖民統治階級的觀點，已成昨日黃花，更重要的焦點則是非他者的文化相對論，此外，人類學因著殖民地的他者的研究，一直讓人有土著的研究，或者是未開化人種的田野調查，但事實上，關於人類的學問其實一直盤旋在各時代的思想家腦海中，如康德晚年的著作《實用人類學》，可以說是其思考的總體性規納與濃縮，康德在 1793 年致司徒林的信中說：「在純粹哲學的領域中，我對自己提出的長期工作計劃，就是要解決以下三個問題：一、我能理解到多少？(形而上學)；二、我應怎麼做？(道德學)；三、我是否該有盼望？(宗教學)，接著是第四個，也是最後一個問題：人是什麼？(人類學)。在這二十多年來我每年都要講授一遍(人類學)。」

除了康德外，再更早些，盧梭已經開始了影響當代的社會學或如社會人類學的研究發展的著述，如其《論人類不平等的起源和基礎》、《社會契約論》、《愛彌爾》及《孤獨漫步者之遐想》等四本著作，或者比康德及盧梭更早的思想家休謨的《人性論》及《人類理解論》等論述，雖然休謨關於人種的理論充滿了種族歧視的成見，並在人的理解及認識能力上，被康德強力的批判，但仍可說明思想家的焦點中，從殖民到後殖民時期，甚至從第一次世界大戰到第二次世界大戰，關於人的思論，從未間斷過，如潘乃德的《菊花與劍》用來分析大和民族的心理及其天皇情結，或如漢娜鄂蘭的《論人的處境》接續論集權主義起源的一書後再探人類的盲點，以及李維史陀以田野經驗及語言學結合而產生的《結構人類學》，和葛茲《詮釋人類學》所強調田野經驗中非他者的解讀，甚如馬庫色《單向度的人》反映後現代文明中人類的特徵與危機，而以後現代及晚期資本主義為觀察重心的學派「法蘭克福學派」中的思想家班雅明、霍克海默、阿多諾及哈伯馬斯等人，都透析過人類因著消費文明而產生的人性異化，更包括了西方馬克思主義思想家從盧卡奇、葛蘭西、布洛赫及詹明信等人，與法蘭克福學派分合進擊般，揭露出資本主義的消費與生產模式讓人僵死又不自覺的處境。因此，本文所指文化人類學的範疇可說是人類學的文化領域，並以結構人類學及詮釋人類學為主，也將涵蓋上述的法蘭克福學派及西方馬克思主義思想，因為馬克思上層思想的論點在當代社會的分析中有增加的趨勢，並多數的分析皆圍繞著文化和藝術及其與資本市場的關係，但囿於本文的篇幅，無法完整論及所有思想，或有未盡的視野或邏輯上的缺陷，期待在後續相關寫作繼續完善。

¹ 文化人類學的定義來至美國四大人類學派分類，分為考古人類學、體質人類學、語言人類學及文化人類學四大範疇，而文化人類學的研究領域與定義最為廣泛，並以人類的文化研究所衍生的人類學，如結構人類學、詮釋人類學及社會人類學等，在此論文中皆概括於文化人類學的範疇。

一、人類是政治的動物

亞瑟·丹托(Arthur Danto)的論點對於現代與後現代交界處藝術品的鑑別十分關鍵：當兩個布裏洛肥皂紙箱(Brillo Box)【圖版一】放在一起，一個是真正用於裝運肥皂用的紙箱；而另一個則是安迪沃荷(Andy Warhol)所仿製的紙箱，但為什麼後者可以稱為藝術品，並被美術館與收藏家視為如同聖髑【圖版二】般細心的歸檔典藏，丹托的論點恰好相反於黑格爾所稱藝術的限制是哲學的開始，哲學在後現代的處境十分困窘，丹托可以說延續了哲學與知識論在藝術評論上的另類生命，但丹托的論點亦反映了主客的意義和價值的錯亂，如同詹明信說的缺乏歷史感所產生的精神分裂，丹托的藝術終結論²，強力的批判了格林伯格³(Clement Greenberg)的形式與物質自身的美學觀，也急於為後現代藝術引路，但這樣基於「美學」的演進而拋出的藝術終結，其實更精確的說，應該是「西方美學論的終結」，而非藝術本身的終結，若照丹托的後歷史的美學標準，想透過哲學的言說，其實也無法獨自撐「沒有標準」的當代藝術論壇，丹托就當代藝術已經沒有標準的揭示，的確仍是西方藝術史關鍵的轉折點，但事實上，藝術非但沒有終結，反之，藝術與理論的範疇都向外擴張，藝術品不能只看美哲學脈絡與藝術史脈絡，藝術與社會上層建築⁴的關係，或許一直都需被檢視。

承上，論當代藝術為什麼要從馬克思上層建築說起，並再談文化人類學對當代藝術的影響？因為，當代藝術的重點已經不單是論美哲學的場域，而是情慾、恐懼、恨及憂鬱的場域，是更貼近於人類本質的再探索實踐與行動，誰談美，必然被視為上一個世紀美的形式的擬仿，是地方畫會的自我取暖的沙龍想像，是上不了檯面的懷舊，是當代藝術的壞品味，是說到口邊又吞回去的話，是在一家賠錢的公司的股東大會上讚美領導者的窘境。藝術品變成沒有標準，卻也不斷破壞過去標準的階段。所謂沒有標準也是不再希望僅以西方美哲學為標準，但是否就完全拋棄了美哲學的標準？事實上，應該也不會，而是更為廣闊的容納了東方

² 亞瑟丹托的藝術終結論與黑格爾的藝術終結論有本質上的差異，黑格爾的藝術終結後是哲學的天下，而丹托的藝術終結後，是哲學為藝術打天下，換言之，透過哲學的言說建構藝術品的意義，將並定義該藝術品的觀看方式及典藏價值，但本文亦針對此點提出反論，也就是藝術終結的關鍵是在西方藝術史的終結，而哲學的角度並非唯一的視野。

³ 格林伯格(Clement Greenberg)的著述深化了美國抽象表現主義的學術價值，其中的關鍵因素在於藝術品的形式風格，也就是說在形式上就引起觀者的情感反應，而不需過多的言說解釋，因此認為沃荷的作品是短暫的流行現象，並非真正的藝術品，而丹托則針對此進行反論，並開展其藝術終結論。

⁴ 上層建築一詞來至於馬克思的著作中，算是馬克思的核心思想，意指一個社會的意識形態所構成的社會現實，如政治模式、信仰屬性、法律制度及經濟等既存的特性，社會化過程讓人無法跳脫出該限制，其中的階級相互鬥爭，包括資本主義的異化現象，都與上層建築的條件有關，也因為有上層建築的學理，讓西方馬克思主義及法蘭克福學派，能夠在共產主義政治實體的實踐失敗後，繼續有條件分析資本主義的處境。

的美哲學與人類學中的文化象徵性等觀點，甚至包括腦神經科學⁵，或都將承擔起當代藝術品的詮釋的責任，譬如當赫斯特⁶(Damien Hirst)將鯊魚泡進甲醛中，恐懼與死亡成藝術永恆卻又僵死的狀態，鯊魚張著血盆大口向著觀者，永遠無法咬死人的震懾，凝視僵死的震撼，死亡的不可公開，成了可能，回望人類西方藝術發展史，林布蘭⁷的屠宰牛肢歌頌著荷蘭資本社會百姓的消費力，並由英國默默的打起工業革命的基礎，構思「烏托邦」⁸的腦袋落地後，殘酷的英王亨利八世⁹的教改與政改，為日後的日不落國大不列顛墊基，到了資本主義及工業化的英國時期，社會上層建築的思想不斷革新，從霍布斯、洛克到亞當斯密，人的狀態與財富的關係，就如從林布蘭到赫斯特的動物屍體的象徵性狀態，財富與死亡是一種抽象的寓言，如同財富也是與死亡相關卻又分離的寓意一般，多數時候用象徵性與抽象性概念掌握，可以想像卻無法充分掌握的意識，死可以自我了結，就如同完全的拋棄財富可以自

⁵ 腦神經科學的發展已經進入另一個階段，腦神經突觸與傳導物質，解答了許多精神分析未盡之事，許多關於美學的課題，如康德的非目的性美感經歷，在腦波儀器與生理反應有了根據，也就是人類縱使尚未有社會化過程，對於對稱等比例美感，就已經有了先驗上的反應，而社會化過程則會對其進行強化或削弱。

⁶ 赫斯特(Damien Hirst)的藝術品圍繞著死亡與神聖感而創造，不論是甲醛中的大張嘴的鯊魚(死亡的可凝視性)；被亂劍射滿身軀的牛隻(殉教的聖巴斯提安)；三隻牛軀分別擺弄釘十字架的姿勢(耶穌基督與同釘十字架於左右側的其他二位囚徒)；被剖一半展示內臟的牛軀(死亡的細節)；用蝴蝶標本集合而成的玫瑰花窗(歌德式教堂的彩繪玻璃意象)；用大量鑽石鑲嵌的頭顱(聖髑的形式)，都引用了基督教的象徵符號，尤其是死亡的部分，筆者認為這是當代藝術中聖化技術的挪用。

⁷ 林布蘭(Rembrandt)見證了荷蘭資本市場起飛，並擠身世界列強的時刻，其畫作及其畫室的學徒成為畫師後，記錄了荷蘭歷史上黃金時期，因著宗教改革，祭壇畫失去了市場，轉為由大量的個人與商會的畫像所取代。

⁸ 托馬斯摩爾(Thomas Moore)除了以《烏托邦》一書聞名於世外，摩爾還曾經是英王亨利八世的掌璽大臣，輔佐亨利八世早期政權的墊基，並扮演國師的角色，包括司法制度的建立，前期與英王亦師亦友，但摩爾卻不願涉入宮廷的生活，與宮廷其他要員保持私生活上的距離，後因反對亨利八世再娶，並稱其違背聖經教義，最後遭亨利八世砍頭，其《烏托邦》一書寫於主政外交事務時期，其中的財產共有、集體育童及公共食堂，成為後來共產主義一度的實踐方向，可以說烏托邦的概念在英國本土上從未實現，但卻在 20 世紀的共產主義社會產生，但後又結束，烏托邦在當代藝術的引用上十分頻繁，但多數時刻代表的是理想且未盡的狀態，而非摩爾的烏托邦概念，西方馬克思主義思想家布洛赫在《現實的烏托邦》一書中，仍認為馬克思的思想，也可以說摩爾的烏托邦概念，是人類最好的生活及生產模式。

⁹ 亨利八世是都鐸王朝的關鍵建立者，也是英國體質轉向強大的轉折點，其王權的擴張，除了削弱貴族的勢力外，並建構了君權神授的基礎，如英國國教的建立旨在脫離羅馬教宗的制約，雖因著再婚的因素被教宗反對，但這只是導火線，在根本上亨利八世想建立一個中央集權的國家，不論政權或神權，亨利八世都不願受制於外部勢力，其野心除統一英格蘭、蘇格蘭及愛爾蘭外，還包括法國的領土，而國教的建立讓英國在馬丁路德的宗教改革的動盪歲月中，讓英國避免了可能的宗教內戰，社會逐漸走向人口集中並城市化過程，其後繼者伊利沙白一世女王(亨利八世的女兒)，也讓英國的君主立憲制、宗教寬容及資本市場都有了更進一步的發展，讓英國在啟蒙運動思想上成為先驅，卻又不陷入法國大革命後的政權混亂，使之社會有了中產階級、資本市場與工業革新基礎，而亨利八世的政治建樹可以說是十分重要的國運轉折，不過，因為亨利八世的殘暴和嗜殺的個性也為其顯赫的政績留下厚重的陰影。

為，不過，怎麼死及如何死，就如同如何富及怎麼富，可想卻無法不證自明，而宗教對於象徵性意義的開展，如同資本主義的貨幣政策的掌握一般，人類本質與文明構築，抽象與理性思維，早早就存在於野性的思維中，人類雖經歷啟蒙思想，也進入理性與科學為大的階段，但關於人類根本上的意義，都還是不斷透過抽象思維創新與掌握生存的條件，如前所述的死亡與財富一般，進一步說明，如資本主義中的貨幣政策一般，當多數人都認同資本主義的抽象意義後，數字就可能轉換食物及物資，如《人類簡史》¹⁰作者赫拉利(Yuval Noah Harari)所指出的，人類是所有物種裡唯一可以抽象的轉換物質的概念，並能夠團結合作改變現況的物種(包括行善或為惡)，其他物種如蜜蜂雖也存在高度合作的關係，但工蜂不會團結推翻女王蜂的政權，而是在出生時就被給定了職能，且日復一日，但人類則對於抽象的事物，有著超越經驗的想像，且願意為其付出代價。

承上所述，藝術品在人類的文化史上，也經常扮演權利所有者的象徵性事物，換言之，當代藝術品以拍賣價或是市場價值衡量其價值，不能不管資本主義市場的上層建築特徵，因為人類在近現代主義的藝術品市場上確立了藝術家的神聖性，但該神聖性的背後，是人類對於象徵性意義的追索，並藉其凸顯出該象徵意義之於典藏者的身分地位。如高千惠《第三翅膀》一書所指出：「亞里斯多德是首先用『本質與現象』裡一般性和特殊性的觀點，去駁斥柏拉圖的客觀唯心論認為理性與感性具有同等地位。在《詩學》一書，他為『快感』辯護，也提出『淨化』的藝術醫療功能。另外，亞里斯多德還是一個設法想把『美學』和『倫理』分開來看的哲學先進，其『美感目的』有別於『道德目的』的主張，對當代藝術家是相當吸引的經典。先哲向來有洞悉人性的高見，他給予人的定義是『政治動物』，而作為『政治的動物』，就無法用脫離政治性的道德觀點來思考藝術問題。這個見解若被極端使用，便成為當代藝術強調『藝術非關道德』的另一種政治訴求。」¹¹因之，我們可以說人類對於出生、權利、財富、死亡及永恆的想望與憎恨，透過文字、符號及圖像嘻笑怒罵，如同人類的文明總體活動方向，綿延而糾結。

二、藝術無法置身於上層建築之外

人的狀態與透過物質的利用，除了建立起震懾人心的文明器物，也發明並提升武器的規模，開啟了世界的大戰，也不斷更新了藝術空間內的藝術樣貌，就如同史前洞穴壁畫的繪製

¹⁰ 《人類簡史》是猶太籍歷史學家赫拉利(Yuval Noah Harari)的成名作，該著作言簡意賅的說明了人類從動物到自詡為造物主的過程與特徵，赫拉利的觀點既非肯定過去否定現在；或否定過去肯定現在，而是認為人類的發展有其正面意義，但同時也具有負面效應，如人類的科技與醫療發展，幫助人類更長壽及健康，但同樣的發展也可能產生環境耗竭及失控的基因改造的衍生物，並且現代人雖不必然比原始人快樂，雖然人類已經可以掌握許多未知的事物背後的原理，但對於人類未來的預測，赫拉利指稱不需悲觀，因為人類有不斷更正的能力，但也無法太樂觀，尤其生態環境的惡化、基因工程的可能性傷害及人工智慧的不可控制發展，都可能為人類帶來某種程度的衝擊。

¹¹ 高千惠著，《第三翅膀：觀念藝術及其不滿》，臺北，典藏藝術家庭股份有限公司，2014。頁 44。

地點多數是隱匿深邃處，也主要為了儀式目的而產生，將時間挪移到當代，為什麼人類要回到美術館幽暗空間中凝神注視藝術？洞穴圖像的起源，有沒有聯結關係？是不是人類對幽暗中的象徵性圖案，有著進入神聖空間凝神並出神的情愫，或許是一條線索，來說明人類學對於當代藝術的詮釋姿態，此外，也必須用上層建築中的要素來揉雜人類學的視野，方才能夠理解晚期資本主義人類的處境，因為人類對自然環境的消耗，就如同對於資本與利益的算計，但理性主義的極限已現，生態生衡與氣候異化，都是關於異化消耗自然資源的惡果，甚至在軍備中競賽，一開始都看起來理性與機巧，但最後的結果卻無法與法回到初衷，變得無法控制，而人性也在其中喪盡，而消費文明的自我矛盾處，則在阿多諾稱為文化工業的狀態下曝光，而被我們視為生活中的小確信，在阿多諾的寓言中，幾乎都是自我催眠的途徑，每當我們看完一部電影，或從迪士尼樂園【圖版三】走出，或從 Facebook 及 Line 登出，或從結束線上遊戲及 APP 時，我們臉上浮出奧德修斯計謀得逞的笑容，但關於更深層做為人意義，卻被丟棄了，而歷史的情境則僅剩一種藝術指導的氛圍，也擬仿了中世紀朝聖路徑【圖版四】的神話技術享用的滿足，沒有間隙容下史前人類看見閃電雷鳴的情感，若有，也只能透過在異化情境中，再異化手段衝出，也就是阿多諾以及許多法蘭克福學派的思想家的救贖之路：藝術的中介，所可能產生的瞬間烏托邦，讓啟蒙過度的人性，阿多諾及馬庫色看見藝術的否定能力，讓文化工業的異化被再異化抵抗，雖然阿多諾與馬庫色抵達的姿勢不同，但對於藝術宣佈現代化技術失效的可能性，有著一樣的期待，但文化工業其中關於材質本身的異化，以及機械複製的生產模式進一步成為發包代工體系，並且成為政治與商業結盟的利器，「一但真實性的標準不再適用於藝術的生產，整個藝術的功能也就天翻地覆。藝術的功能不再奠基於儀式禮，從此以後，是奠基於另一項實踐：政治。」¹²這是法蘭克福學派所處時空下，尚未成氣候的變遷。但在當代處境下，社會上層建築：政治、經濟、宗教及藝術等，在法西斯集權主義的文化技術啟發下，文化工業在發達工業社會中，不論是資本主義或是共產主義社會的文化工業規模，都遠遠超過了納粹政權所實驗的文化技術範疇。

當代藝術與上層建築的關係，看似遠遠拋開了史前部落禁忌與中世紀道德禁令，或如藝術家也不再受帝王將相的威脅利誘，為其畫像塑像歌功頌德，換言之，當代藝術家已經完全解放，不再有束縛，但事實上是否如此？若當代藝術是處於藝術生產與資本市場的脈絡，藝術家就有在市場關係中被決定，或可說，藝術家的身分地位在藝術市場中方能決定。這與現代藝術家的標準是不同的，現代藝術家作品的市場價值是跟隨著其突破性地位而來，如梵谷的藝術作品在於表現而非再現的革命性，使得再現為主旋律的西方藝術史，不得不奏出另一種旋律，並改變了觀看藝術的思維，而現代藝術家幾乎都是打破了舊尺度，並建立了新標準，方才能夠成為藝術家，就如同印象派終結了沙龍展的意義一般，在印象派尚未撼動沙龍展的地位前，只有能夠在沙龍展亮相其藝術作品的人才是藝術家，而這樣的標準，隨著現代藝術的產生，藝術一直處在高速打破常規的藝術史書寫狀態，直到丹托的藝術終結論後，打

¹² Walter Benjamin 著，許綺玲譯，《迎向靈光消逝的年代》，臺北，臺灣攝影工作室，1998。頁 68。

破藝術形式及表現的意義已經不再重要，重要的是知識分子如何認為它重要，並也在市場及普羅大眾中產生影響力，不過，如前所述，丹托更多意指西方藝術標準的終結，以及知識分子和機制的認證，讓現代藝術之後的藝術品有脈絡可尋，如美術館華費心力典藏裝在罐頭裡的糞便，或畫廊所費不貲並勞師動眾的典藏昆恩用自身血液結凍而成的頭像？而一般人的糞便和血液在藝術市場是無法交易的，此外，美哲學理論也不會將糞血的美感進行一番辯證，藝術史也不會視其為一個流派，而會視其為現代藝術之後的現象。因此，什麼形式才是藝術品及什麼姓氏才能夠稱為藝術家？在當代資本主義的基礎上看西方藝術形式的終結，在藝術博覽會及拍賣場上被追捧的藝術家，正在書寫當代的藝術史，「藝術界也生出一種默契，認為一般人即使有了許多觀念，這些觀念也未必能夠成為藝術。這屬於一般人的觀念被稱之為『生活』，如果沒有經過『展覽』的儀式，它們無法成為藝壇裡可以周轉的『藝術品』。」

¹³。

換言之，在資本市場主導了藝術品味的時刻，藝術機制目前能做的，最多就是認證或事後追認，與現代藝術完全相反，在這思路中，丹托的藝術終結論其實還是現代藝術的情懷，也就是知識分子的品味道德，在罐頭裡裝糞便都可以成為藝術品的潮流中，如何鑑別出具時代精神的藝術品，從文藝復興的藝術史家瓦薩里¹⁴就開始了旅程，相信這般的探索，不會因為丹托的藝術終結論而結束，反之，將有更多的視野將進入藝術作品的觀看中，尤其在西方藝術形式大一統終結後，觀看沃荷的布里洛肥皂箱與蒂拉瓦尼賈(Rirkrit Tiravanija)¹⁵的日常用品陳列，並現場將日常用品料理成餐，招待往來觀眾，現成物的挪用視野將越來越不同，也將難以在同一個層次凝視，因為沃荷的肥皂盒【圖版五】擬作「表現」日常用品肥皂箱「再現」，或許是西方藝術形式的終結，這點丹托說的很精確，但這不代表以後的非西方藝術，都要在藝術終結後的角度閱讀，如受到殖民影響的文化，必然有後殖民文化的特徵，也就是揉雜了地方文化的繼承與資本主義市場邏輯的混合物，如蒂拉瓦尼賈(Rirkrit Tiravanija)在藝術空間中做菜給觀眾吃【圖版六】，並將柴米油鹽醬醋茶等用來煮食的包裝或垃圾集成一個視野，而蒂拉瓦尼賈(Rirkrit Tiravanija)的作品的觀看模式，必然會走出藝術終結的格局，其格局包括了人類學特性的地方知識，如蒂拉瓦尼賈文化源流於泰國人的身分，其文化特徵

¹³ 高千惠著，《第三翅膀：觀念藝術及其不滿》，臺北，典藏藝術家庭股份有限公司，2014。頁 31-32。

¹⁴ 瓦薩里本身也是一位藝術家，其藝術作品較不為後世所重視，但促成其名留青史的是被稱為第一本西方藝術史的著作《成名藝術家風雲錄》，瓦薩里與米開朗基羅為同時代的人，並且同樣受惠於梅蒂奇家族的贊助，當時梅蒂奇家族希望瓦薩里整理出受該家族贊助而成名的藝術家名錄，也算是記述梅蒂奇的藝術贊助的豐功偉績，而讓該時期的藝術家及作品有了文字上的記載，是文藝復興時期重要的史料，並也因此開創了西方藝術史的研究方向，並提升藝術家的身分地位。

¹⁵ 蒂拉瓦尼賈(Rirkrit Tiravanija)是位活躍於當代藝術圈的泰籍藝術家，其重要的系列作品以日常食品為軸心，如將食品包裝盒或調味包裝盒堆疊，如同沃荷(Andy Warhol)的坎貝爾濃湯罐的概念，但蒂拉瓦尼賈更進一步料理其包裝內的食材，如現場炒河粉請觀眾於美術館的空間中食用，並將使用過食品的包裝及食材集合於一處展示，展覽的形式被藝評家布瑞奧(Nicolas Briliaud)稱為關係美學式藝術。

與詮釋的關係。再者，就是作品的市場流通性。承上，文化詮釋與市場交易可以分開看，這是資本市場的特性，藝術品的貨幣價值，在晚期資本主義的文化邏輯中，不斷的強化其藝術的認證權利，因此在進入人類學的範疇前，先探討一下藝術與市場的關係。

過去人類在工業發展上的理性思維，也漸漸的在文化創意產業成為風潮後，並進一步滲入文化藝術的價值上，但經過這幾十年的發展，文化創意產業的理論也遇到了瓶頸，一方面說文化及藝術的價值無法以量計價，但在理論的另一端，無不希望建立起一套學說或說範式，用理性來丈量與規劃文化創產業的聚落，成為新興的產業聚落並使其產能得以計量與計價，但經歷許多的嚐試後，許多的結論是：文化與藝術的價值，實在無法論斤秤兩，只能說營造一個生態系統，而其中的發展有其自然機運，有其特殊的歷史條件，而過度的行政手段與介入，其實不過也走回了法蘭克福學派對文化工業的終極批判，以就是政權透過文化包裝與欺詐群眾。文化工業轉向過渡到文化創意產業，雖說建立了與文化相關的經濟與管理學說，也提供了範式與手段管理及評鑑所謂的文化創意產業，但其限制仍然沒有超越班雅明的預言，也就是大眾文化的重要性透過文化創意產業的趨勢被進一步確立，但同時間不可避免的異化與變態的文化產物相繼而生，「藝術作品可借機械來複製，這項事實改變了大眾對藝術的看法。一般大眾看畢卡索的繪畫，會有很保守落伍的反應，可是看卓別林的電影又變得十分激進。」¹⁶班雅明對於視覺藝術與電影的形式相比有誤，但視覺藝術的確在文化工業的技術輔助發展下，產生了許多過剩的文化商品，而日常生活中的符號麻痺，過度的區隔，過多擬像，令人瘋狂，當普普藝術的形式發展到了瓶頸後，在後達達藝術的浮魯薩克斯趨勢中噴發。但這現象已經轉變成分裂的方式，民眾想透過文化消費滿足心理需要，但市場需要天才，而天才需要認證，所以哲學與思想成了藝術形式與內容的替代物，仿佛又回到了黑格爾的言說中：哲學取代了藝術，藝術品被中性化，哲學認證才是本體，藝術品只是作品簡介，如前所述，丹托的後歷史藝術論，一開始為哲學續命，過程也似乎緩解了人面對藝術品的精神分裂，但卻無意間中性化了藝術品，也中性化了技術代工的藝術品，也產生了人類處境更加異化的現象，這情狀可以從生產線的人的雙手與姿勢看出，如同電影《摩登年代》生產線上被逼著崩潰的卓別林，預告了晚期資本主義時期人的態樣。

因為在資本主義獨大的今天，人類的命運似乎又更接近前面提過的異化處境，後現代的發軔於現代主義產生的僵化的社會現象，而現代主義又幾乎與資本主義成為孿生體，而資本主義的對立面共產主義，如《二十一世紀資本論》作者皮凱堤所述，在二次世界大戰中後被意外的實踐，而當時的資本集中的情況遠低於如今，或可說在晚期資本主義時期，當中產階級崩潰，多數資本集中在極少數人手中，或許法蘭克福學派已經預見資本主義的命運，並非馬克思推論有誤，而只是時候未到，而如今我們或許正陷入其中，阿多諾將其處境稱為身處

¹⁶Walter Benjamin 著，許綺玲譯，《迎向靈光消逝的年代》，臺北，臺灣攝影工作室，1998。頁 86。

於文化工業文明的人類，阿多諾對於文化工業的批判，在奧德賽的另一處情節中生動的說明，當奧德修斯一行人登岸找東西吃，卻意外落到單眼巨人塞克洛普(Cyclops)的手中，當奧德修斯看著他的部下一個個被巨人吞食後，在恐懼與絕望中，想出了用灌醉巨人的方式，並趁其酒醉的時候，拿出已削利並藏在糞堆中木棒，朝巨人單眼刺去，因為奧德修斯知道若殺死了巨人，沒有人可以推開巨石大門，而眼睛被戳瞎的巨人，如奧德修斯所算計的，盲目慌亂的推開巨石大門討救兵，阿多諾借喻此情節，尤其是在奧德修斯灌醉巨人並施計前，還刻意告知巨人其捏造的名字為「沒有人」(No Body)，而當巨人遭襲找救兵時，奧德修斯一行人趁機落跑，此時故事情節進入高潮，被巨人撕裂心腸般吼叫聲喚來的其他巨人同伴問著：「是誰幹的？」而遭襲的巨人卻回答了：「沒有人！」阿多諾認為在這計謀中，奧德修斯的機巧看似略勝一籌，但事實上象徵著人類向著未知的恐懼，給出了自我的本真性，成為沒有姓名的大眾，完全的控制，也意謂著完全的失控。

三、透過神話武裝以及透過神話創作

前面幾段討論了資本主義的特徵與文化藝術的關係，主要目的是要顯示藝術品的生產要素，也如前所述，脫離不了上層建築的制約，經濟模式及政治屬性，都影響了藝術品的生產與文化邏輯，也就是人類的活動必會關係到其所屬的社群文化，但在全球化的當下談藝術品的觀看方式，已經變得更多糾結混亂，不是百花齊放與多元豐盛，也不是怎麼看都可以，而是政治與經濟引導著觀看方式，而政治又可能尾隨著經濟的腳步，所以當代藝術品有著多元的幻覺，事實上，大量為了藝術博覽會與拍賣場量身打造的藝術品不斷湧進藝術市場，但也不斷的被藝術市場拋棄，藝術的世界反而鏡射出最真實的社會處境，尤其在 21 世紀初期亞洲地區藝術市場暴起，藝評家幫助藝術家出道的現象明顯增加，而過了十年的光景，這樣的情況已少了許多，或者是市場因著景氣而更加冷靜與老練，而當市場決定一切的現象發生後，也有了反彈與反省的思考，如法蘭克福學派與西方馬克思主義的再次引述，並也開始有不同的美學觀出現，如關係美學¹⁷，也許可以說當西方藝術終結後，人們或許開始思考人類為什麼要藝術？為什麼要創作？且為什麼會創作？人類的生存意義是什麼？擁有藝術會讓人類遠離野蠻？事實上，其中最弔詭的是人的可能性，人類的肉身與心靈，是野蠻的還是高貴的？當代的恐怖主義、文明衝突、文化衝突及種族衝突都不比上一世紀少，且更加不對稱及隨機的發生，在沒有美學標準的當代藝術脈絡中，這些無差別殺戮的恐怖行為，是行為藝術

¹⁷ 關係美學的界定目前仍是進行式，但在尼古拉斯·伯瑞奧(Nicolas Bourriaud)的界說下，已經有了輪廓線，哲學與知識體系對於藝術的認證上，雖仍扮演了關鍵的角色，但對於真正涉入尋常生活的藝術品，則不需理論的背書與說明，因為其創作的出發點與目的都在關係中發生與變化，並且有許多無法預期的事，就僅只能於發生時反應與調整。關係美學式的創作在後工業時代的階段數量明顯增多，人際倫理上的關照以及透過藝術的「中介」警醒日漸麻木的尋常性，或透過深刻的對話，揭示如同皮耶·布厄迪赫(Pierre Bourdieu)所指社會場域(Field)中不論是文化資本、經濟資本、社會資本及符號資本在階層上的區隔與異化，或某些被遺忘悲劇性的歷史記憶的喚醒。而除了社會異化現象揭示外，也留心於社區、社群及族群等關係，如蘇珊·蘭西(Susan Lancy)在量繪形貌中一書中關於藝術介入公共及社區的倫理觀照的部分。

的極致？霍布斯的《利維坦》(Leviathan)一書在 1651 年初版的封面【圖版七】與內文直接呼應，一位頭戴皇冠的巨人，右手拿了寶劍，左手拿著權杖，而身體則由成千上萬的人民軀體所組成，十足的超現實畫風，巨人的形象說明了國王的重要性，但其重要性並非因為統治而統治，而是自然狀態的人類是自私並殘暴的，是「人吃人」的自然天性，而社會的組織需有自然權利讓渡的必要性，而社會契約則建立在君王集合人民讓渡的自然權利後，可以保護人民，對外交戰或談判，並強力維持社會穩定，而君王也不多管人民閒事，只要這事不違害他人，而集權組織只要道德上站的住腳，這張契約就有效。

霍布斯認為人的自然狀態是野蠻的，而社會及自然資源有限，需要強大的仲裁者，否則天下大亂，所以利維坦的本性是頭怪獸，而百姓是身體，君王是腦門，這頭怪獸若有一個好君王，則如霍布斯的觀點，人民跟隨並敬愛領袖，安居樂業，奉公守法，但如果君王是個壞胚，當社會混亂而男盜女娼的時候，面對這頭發了狂的利維坦，卻似乎沒有制衡的手段，霍布斯的社會契約、自然狀態及自然法，對於啟蒙思潮影響力巨大，不過面對當時的社會現實，霍布斯選擇了君主制為其價值的依歸，而形成了一個人心本惡思想上的造神機制，在利維坦初版封下方的插圖不若上半部一般超現實，但卻象徵意味濃厚，有點瑪格利特的風格，左邊是象徵君王的符號：城堡、王冠、武力、集權及戰場，而右邊的象徵教皇的是：教堂、皇冠、神力、神權及教宗會議。

透過上下插圖的共同閱讀，可明顯看出霍布斯的另一個思維：君權神授，而恰好是這個思路，讓利維坦成為無限放大的君王意志，而君王的自然狀態與人民的自然狀態衝突時，人民相對弱勢，但卻無中介平衡，或許霍布斯也知道其困境，但卻沒有給出答案，而讓其思想成為另一位思想者所批判的缺口，也填補了霍布斯的理論中失衡的一面，就如同各文明當中，黨同伐異，利用恐懼來箝制人心的政權比例很高，透過謊言並暴力來展現權利，成為霍布斯理論中的危險因子，而洛克(John Locke)在政府講次論中定義了人與私產的關係，並說明了統治集團不得任其意剝奪人民私產，此外，若統治集團是惡性體質，則人民就具有推翻其的正當性，洛克所屬的年代仍有國王及貴族，而私產與推翻壞政權的觀點十分前瞻，換言之，一個以暴力威脅人民的政權，人民是有推翻的義務的，在這般的思維脈絡裡，霍布斯的社會契約加上洛克的私產及政權合法性，可以套用康德的二律背反觀點，人的自然狀態是「人吃人」也是「人愛人」的。人利己是天性，但讓人類可以站地球的食物鏈頂端的因素之一，也就是利他的情感，並且有同情心，讓人類可以透過教育與傳承的方式，讓人類總體生活不斷改革，但其中有著令人感到悲傷的一面，也就是人的野心與慾望。而部落時期的野蠻狀態不同於霍布斯所言的悲慘，事實證明，啟蒙之後的人類，升級了武力後，殺傷力空前，如同《詮釋人類學》作者葛茲(Geertz)的觀察，在峇里島的部落傳統中，酋長死後，嬪妃需跳火坑殉葬，在殖民統治的年代裏，該習俗被視為暴力殘酷，而遭到殖民統治者的禁止，而葛茲則類比西方霸權在第一及第二次世界大戰時，將一群又一群的人民送進戰壕中，成為近現代武器的陪葬品，似乎沒有比較文明。換言之，資本主義社會的新神話將政權的力量武裝起來，也幾乎延續了部落時代的文化衝突，但武器的殺傷力及毀滅範圍更廣，如果資本主義社

會以然全面政治化與武裝化，其主要差異的是政經特徵及武力等級，那藝術品的生產，就必然會自覺或不自覺的顯現文化的衝突，以及上層建築的紋理上的權利及義務關係，而現代藝術與後現代藝術的交界處，有一位藝術家給出了一個可供觀看的方式，這位藝術家是德國藝術家波依斯。

四、當代展覽中人性與氣候的變遷

波依斯(Joseph Beuys)的藝術創作與行為藝術的問題意識很龐大，並各有其論點，大約有人智學、人類學、神話、巫術及薩滿儀式等幾條主線，而其中又以人智學為主流，的確以史坦納為主人智學著作，對於波依斯的影響極為關鍵，不論就史坦納的三部門觀點，或是對於自然界生物與礦物的延伸思想，包括蜜蜂及水晶的引用，都在波依斯的素描、狀置及行為藝術中可印證，此外，波依斯也似乎仿效了史坦納將心智地圖書畫在黑板上的作法，亦成為波依斯的藝術表現手法的招牌之一，不過，在波依的擴大藝術觀念中，人智學所扮演的角色雖為關鍵，但波依斯確越加強烈的表示基督信仰與救贖的觀點，也招致偽仿基督行為的攻訐，但不論如何，在波依斯的基督論中，的確與他的藝術表現緊密的連結，尤其在擴大藝術的論述中，直接表達了人的解放與自由來至對於基督的深刻認知，不過這其中有弔詭，波依斯雖沒有禁慾論點，但因為在面對社會資本主義的物慾與經濟至上潮流，波依斯的資本論述則企圖警示消費文明的惡果，在其認知中人的創造力才是資本，而非貨幣、土地、金融商品及物質對象，在這條線索上，可溯源至兩條脈絡上，就行動而言可追溯中世紀晚期聖方濟(St. Francis of Assisi)的神聖體驗【圖版八】，文藝復興早期藝術家喬托(Giotto di Bondone)透過濕壁畫詮釋聖方濟如何將世間榮華拋於腦後，成為隱修士，並陸續發生在期身上得神蹟奇事。在連作中有聖方濟¹⁸領受了聖痕，以及看見火馬車，此外，還有與小動物對話，及向小動物傳講福音的神蹟，喬托描繪的十分生動，在波依斯的如何向兔子解釋藝術的行為中，可以感受到其脈絡的相承，而波依斯更用金鉑沾蜂蜜佈滿全臉，產生了如同觀看聖髑現場般的氛圍【圖版九】。而除了行動的表徵外，波依斯也不斷透過基督信仰言說其思想與作品，在此觀點上，可說是波依斯較史坦納人智學觀點較不同的地方，或說波依斯將史坦納的人智學引用在其作品的形式與社會改造的方法上，但關於個人的生命部分，波依斯則如同宗教改革家一般，將基督的救贖與創世奧祕，透過視覺、行動、言說來傳遞福音與愛惜自然環境等意識，波依斯為質問人類對生態與人性的殘害建立起強大基礎，這與沃荷的資本主義儀式不同，因為在消費文明的社會中，擁有更多的經濟資本似乎才是自由的開端，並基督

¹⁸ 聖方濟(St. Francis of Assisi, 1182年7月5日—1226年10月3日)，被視為中世紀將信仰帶入生活中的代表人物，有別於經院神學的思辨，聖方濟做為富商的兒子確拋棄了財富，強調神貧的重要性，進入癲瘋病院照顧病患，並向動物傳福音，強調人與環境共生的思維，其生平在喬托於亞西西教堂濕壁畫的描述下，形塑了文藝復興前期的繪畫範式，而其信仰行動也被視為信徒皆祭司的轉向。此外，聖方濟稱呼太陽、風及火為兄弟，稱呼月亮、星辰及水為自己的姐妹，稱大地為母親，聖方濟用心靈的眼睛看到它們的光明、美麗和滋養力。故此，後世奉他為生態環保聖人，因為聖方濟將萬物都視為人類的兄弟姐妹。文藝復興早期藝術家喬托(Giotto di Bondone, 約1267年—1337年1月8日)於如義大利阿西西(Assisi)教堂，繪製了一系列關於聖方濟信仰生平的壁畫。

的信仰則屬禁慾與壓抑等不自由綑綁，但波依斯則提出了悖論，所謂認知基督為自由與創造力的初始，是波依斯的個人救贖式的聖化儀式，而沃荷則是物質消費與階序的崇拜儀式，兩種模式的結合，則可能完整了靈光復現移轉的現象，也可視為神話技術的移轉或異化。

「藝術作品最初仍歸屬於整個傳統關係，這點即表現在崇拜儀式中。我們曉得最早的藝術作品是為了崇拜儀式而產生，起先是用於魔法儀式，後來用於宗教儀式。然而，一旦藝術作品不再具有任何儀式的功能便只得失去它的『靈光』，這一點具有決定性的重要意義。」

¹⁹如班雅明所述，儀式在藝術品中的關鍵意義，但事實上，儀式及靈光或許未消失，而是以異化的變體狀態下延續，在波依斯身後，當代的藝術作品中，仍可見證自然、神學、薩滿、儀式及救贖透過藝術形式不斷質問與問的作品產生，而當中的立基，或許就是因著靈光異化後，藝術家透過各類藝術形式來映照現象，而除了關係美學的視野外，文化人類學也是當代藝術實踐與觀看另一個重要的基礎，探究人類的發展簡史，人類的體力勝不過自然界中各類的猛獸，體能也無法飛天鑽地，許多微生物的複雜動能，都強過用雙腿走路的人類，但也正因為使用雙腿走路，而解放了雙手，這雙手的能耐，從舊石器時代開始不斷提升，並從極地到荒原，都可見證這雙手的痕跡與奇蹟，但也同時目擊了在手腦並用的共謀下，惡化了大地；極化了天氣；異化了人性，但在晚期資本主義時期總體性的承擔其惡果。

承上，詹明信（Fredric Jameson）²⁰於〈後現代主義與消費社會〉（Postmodernism and Consumer Society）一文所提及的三個後現代文化特徵—襲仿、精神分裂、歷史遺忘症。日常生活中的符號麻痺，過度的區隔，過多擬像令人瘋狂，此外，人類強力的介入自然生態及基因工程等領域，確讓其產物或有交雜及異種的誕生，就如同艾弗里（Charles Avery）所創作出的兩頭連結的獸類【圖版十】，因此以藝術為中介產生溝通與關係的經驗對後現代的人類有種回歸的渴求，可以從地景藝術、行動藝術、行為藝術、藝術介入社區、公共藝術、社區總體營造、地方博物館及生態博物館等發展趨勢上窺知，也就是透過跨領域的藝術表現方式，關注人與人、人與環境及人與生態的關係，並從生活場域爬梳歷史的脈絡，及其與原始環境的關係，在此中介裡連結了歷史與當代（後現代）的關係，減緩了社群性的精神分裂症，而正說明了晚期資本主義時期的靈光異化的生理與心理的反應。

就當代展覽的情況而言，2014 年臺北雙年展「劇烈加速度」（The Great Acceleration）²¹，也正在此脈絡中，揭穿現代主義的謊言；否定了消費文明的高姿態；宣告

¹⁹ 《迎向靈光消逝的年代》，頁 67。

²⁰ 詹明信（Fredric Jameson，1934 年 4 月 14 日），美國著名左翼批評家，擅長以馬克思理論作文化評論，及研究資本主義下的後現代主義文化發展，著名作品有《後現代主義：晚期資本主義的文化邏輯》。

²¹ 2014 年臺北雙年展「劇烈加速度」（The Great Acceleration）台北雙年展可算是亞洲資深的雙年展（Biennial），策展人尼古拉斯·伯瑞奧（Nicolas Bourriaud）於 2014 年的台北雙年展提出一種新地質紀元假說「人類世」（Anthropocene），其論點主要為科學界對本世紀人類活動及生產劇烈改變地球生態樣貌的現象，

著後現代的多元方案的失敗，雙年展如同一幅巨大的人類末世的景像，而人類身為食物鏈的最高端物種，因著貪婪成性，許多生物因著人類破壞該生態圈而滅絕，而策動人類強力的改動地貌與環境的因素，往往是那隻看不見的手與貪慾的共犯結構，產生的極端「暴利」犯意與犯行，「看不見的手」²²的慾望驅策著流滿其他物種鮮血的雙手，建立了人類部落及王國，後再提升為帝國，班雅明除了用攝影看機械生產的藝術作品外，同時也關注著戰爭機器的技術生產與毀滅特徵，班雅明說：「當生產力的自然用途遭到資產階級政權痲痺時，技術方法、速度節奏及能量來源，都會導向一種反自然的用途；而這些都顯現在戰爭裡。戰爭造成的破壞毀滅顯露出社會還不夠成熟，不知如何將科技轉化為服務自身的器官；而科技也尚未完善，無法主宰社會的基層力量。帝國主義的戰爭，殘酷無道，不知善加利用龐大的生產力。」²³。回推人類的發展史，其中最為關鍵的時刻，就是晚期智人(Homo Sapiens)²⁴的擴張，威逼著直立人(Homo Erectus)²⁵走上了滅種的道路，尼安德塔人(Neanderthal)是歐洲大陸上直立人的代表，在舊石器時代紛紛被智人(人類)繳了械，當人類進入舊石器時代後(集村農耕的開始)，尼安德塔人的命運也就告終，如 2014 年臺北雙年展中納撒尼爾·梅勒(Nathaniel Mellors)的作品「尼安德塔人容器」(Neanderthal Container)【圖版十一】，以戲謔的錄像與裝置，仿佛替尼安德塔人平反，控訴著現代人對於其滅口的史前冤案，但縱使人類成為世界霸主，我們似乎對於未來感到無法掌控，在納撒尼爾·梅勒(Nathaniel Mellors)的仿真機器人中，這對此現象給出了荒誕的寓言，尼安塔特人仍維持著原貌，但未來人類已經進化成了一個怪物，眼耳鼻口全都是錯位的，不論是擬真機器人間的對話或是錄像的戲謔橋段，產生了一個戲謔後的崇高感，在人類的發展史中，因著貨幣與私慾，我們對於生態到底做了什麼？在資本主義的規訓中，難道將是人類最終的歸宿？在 2014 年臺北雙年展中，其基調及其變奏，大概也就是「我們從何處來？我們是誰？我們將往何處去？」的質問與反思，尤其在晚期資本主義的人類文明發展階段，藝術品及文化商品與消費模式的關

換言之，透過「劇烈加速度」的角度來質問與自問：當代藝術如何回應人類活動所強力介入的環境，並探究在人類與自然生態、神話、信仰、材質、機器、生產、工業、產品、科學、化學及基因工程等關係，並探究人類在相關領域中的活動痕跡，而其產物或有交雜、誤植、異化、污染、排泄物及異種的誕生，而這劇烈加速度的方向與其因果關係，人類前景看似不妙。

²²看不見的手(Invisible Hand)一詞是出至於經濟學家亞當·斯密所著的《國富論》文章中，其字句來至於第 4 篇中的第 2 章：「他只是盤算他自己的安全；由於他管理產業的方式目的在於使其生產物的價值能達到最大程度，他所盤算的也只是他自己的利益。在這場合，像在其他許多場合一樣，他受著一隻『看不見的手』的指導，去盡力達到一個並非他本意想要達到的目的。」

²³ 《迎向靈光消逝的年代》，頁 102。

²⁴ 晚期智人(Homo Sapiens)：晚期智人(Homo Sapiens)約出現於 20 萬年前，由早期智人(Archaic Homo sapiens)演化而來，是靈長目人科人屬及直立行走的物種，就粒線體 DNA 與化石可初步證明智人(人類)大約於 20 萬年前起源於東非，與其他靈長目人科人屬種相比，智人具有高度發達的大腦，並具有抽象思維、信仰、語言、音樂、繪畫、自我意識以及解決問題的能力。目前全球的人口皆為智人的後代，而有研究顯示，或有些許基因來至於直立人，但這目前尚未有定論。

²⁵ 直立人(Homo Erectus)是舊石器時代最早期的人類，距今 180 萬-20 萬年生活在非洲、歐洲和亞洲的古人類，一般認為直立人起源於非洲，直立人已具備現代人部份的形式，居天然洞穴，懂得使用打製石器，所製作和使用的工具比起他們祖先的都更複雜及多樣化，並也具有抽象思考、裝飾性工藝及產生音樂的能力，且已開始將其死亡的同伴下葬，這可能比智人更早開始利用墓葬，也說明了直立人也具有死後世界的想像。此外，直立人以採集、漁獵為生，並懂得處理熟食以及用火禦敵。

係深刻的交雜，文明的前景將會如何？這與靈光的消逝甚或異化的狀態習習相關，也包括了神話技術採用的動機。

五、人類學的神話技術轉移到文化藝術中

目前全球化的消費市場深刻的影響每個社會及國家的發展，文化及藝術的技術成了國家的競爭力，這樣的將遠古技術與天賦市場化，如同前面說明的，法蘭克福學派稱其為「文化工業」，阿多諾引用了希臘神話奧德賽情節來揭示文化工業的技倆，奧德修斯(Odysseus)命令所有的部將用蠟丸封住耳朵，以免受塞倫女妖(Siren)歌聲迷惑，獎船划向滿是礁岩的海岸，但為了親自驗證海倫女妖的歌聲攝人心神，奧德修斯要求兵丁將其雙手反綁於風帆柱上，這樣一來，縱使奧德修斯失去控制，也不會做出傻事，阿多諾在啟蒙的辯證法的文化工業一文中引用了荷馬的史詩「奧德塞」，自願被綑綁的奧德修斯，「文明的道路是服從和勞動的道路，在途中，任何成就都只是個幻象，是被褫奪權力的美。在奧德修斯的想法裡，對於他自己的死亡和幸福同樣有敵意，他必定知道這點。他只知道兩種逃脫的可能性。他對同伴指示了其中一種。他要他們以蠟塊塞住耳朵，並且拼命搖槳。想要活命的，就不可以聆聽那無法抵擋的歌聲誘惑，而唯一的辦法就是讓自己聽不見。而社會則是經常這麼做。勞工必須專心致志向前看，而不去看路邊的東西。」²⁶阿多諾透過奧德賽史詩中耳朵塞了蠟丸盲目划著船的兵丁的形象，說明了在文化工業的文明下生活的大眾，被資本家要求在生產線反覆操作，以利於資本產生資本，但勞給出者則獲得不成比例的鐘點薪水，也就是馬克思在資本論一書中提及的「剩餘價值」論，勞動者任由資本家剝削卻苦無辦法，因為生產工具的所有權在資本家手上，資本家也因此不斷累積大眾勞力所產生的資本，而大眾的偽人格，驅趕了個人的存在意義，「在自由主義裡，如果整個社會要適應科技的狀況，那麼一部分的人民必須個體化，但是現在，如果經濟機器要能夠運轉，在領導群眾時則不能有個體化的阻礙。」²⁷但阿多諾及法蘭克福學派並非要重彈共產及無產階級專政的老調，尤其該調已經乏人問津，而是馬克斯的「異化」及「商品拜物教」思想，法蘭克福學派認為資本主義社會因著勞力密集化，人類的原始狀態就異化了，「市場不問出身貴賤，但是交易者為此必須付出代價，配合市場可購買的產品去塑造他與生俱來的能力。」²⁸換言之，人類在進入農業社會前，逐水草而居，在星空及原野中遊牧，群策群力，勞力的給出，除了為己身利益外，是為了部落的同伴及下一代，並依照其體能各司其職，而非出賣勞力，在勞動之餘，用歌、舞、口傳故事、營火前的耆老生命經驗分享及對於祖靈給予的感恩，填滿其勞動之外的時時刻刻，但或許因著氣候因素，或是部落間戰事頻繁，部落結盟產生大型部落，以便於糧食生產

²⁶ Max Horkheimer 及 Theodor W. Adorno 著，林宏濤譯，《啟蒙的辯證：哲學的片簡》，臺北，商周出版，2008。頁 59。

²⁷ 《啟蒙的辯證：哲學的片簡》。頁 252。

²⁸ 《啟蒙的辯證：哲學的片簡》。頁 36。

與儲存，並加強武器的質量，以禦外族。就此而言，社會化或也是人類本性的一部份，那到底法蘭克福學派的文化工業對於人性異化的批判有沒道理？資本主義會不會是人類本性所致的產物，因為共產主義已經在錯誤引用並實踐中破局了，就此，或可說阿多諾及法蘭克福學派的成員都有意識到馬克思主義的限制處，但卻仍將馬克思提出打破上層建築的限制，視為修正資本主義其中人性「物化」的出路。

為了解決物化或異化的人類生活，人類學家透過田野調查的方式，甚或統計資料來給出治理建議，如前述文化人類學屬人類學四大分流之一，可算是最複雜也最可應用於社會發展的分析，因此文化人類學在英國被稱為社會人類學，美國在二戰結束後，因為接管日本的因素，開始地毯式的搜捕聯軍定義下的軍事戰犯，而當時的與發動戰爭有關的政軍高層若未自殺則多數已押送軍事監獄，而日本天皇則成為美國的燙手山芋，除了軍隊的進入外，美國也派了人類學家對大和民族的意識與邏輯進行分析，換言之，美國雖已經確立了軍事上的一級戰犯，但不論政治及文化上天皇都是最高象徵性，若不將其量刑，似乎顯得荒謬，但又因為日本天皇在幕府的統治下，曾經數度虛位化，再者，美國不確定若逮捕天皇，是否會面臨日本國民全面性的暴動，甚或集體性的自殺或自殺性攻擊，當時潘乃德臨危受命貼近日本的社會現實中，寫出了《菊花與劍》一書，是處於特殊需求下凝視日本文化後，總體性分析日本的文化象徵意義及其內心的情狀，或許，美國一開始就不打算處理日本天皇，但從日本於二戰的發動到玉碎式不願投降，直到美國在長崎與廣島丟下原子彈而終戰，這象徵半人半神的日本國最高領導人，期間全程參與，美國為何需要人類學的視野，成王敗寇，國際現實政治的規則，縱使強權裂解，飽受戰火的戰敗國人民，合理的情緒是推翻前朝的雕像，但日本國民卻普遍有著天皇例外的情緒。

事實上，日本國土也飽受戰火摧殘，人民在戰火下也十分艱難的活著，美國的艱熬正是在此，日本國民本應善意回應好戰政權的垮台，但事實並非如此，美國人心中謹記珍珠港軍事攻擊事件中神風特攻隊背後的象徵性，人類學的視野，恰恰可以觀看揉和了各類象徵，就如同李維史陀類比巫術與心理分析，透過巫師的象徵性儀式，巫術所引起的心理狀態重組，近似於心理分析師問診，巫師說話；心理醫生聽話，而其基礎是對象的想像與相信，「為了要理解神話究竟是什麼，我們是否只能在陳詞濫調和詭辯之間作選擇呢？有的人聲稱各種人類社會只是通過其神話來表達諸如愛、恨或報復等人類共有的基本感情，或者試圖利用神話對天文、氣象之類用其他方式無法理解的現提供某種解釋，但是這些社會既然也知道一些以經驗為根據解釋，又為什麼要採用這些複雜曲折的方式呢？」²⁹換言之，一位向巫師求醫的病人，如同心理治療的過程一般，心理與生理交相作用，而人類學家對於大和民族的天皇情

²⁹ Claude Levi-Strauss 著，陸曉禾、黃錫光等譯：《結構人類學》，北京：文化藝術出版社，1989。頁 43。

節十分謹慎，因為若一個民族打從心理相信一個神話，而這個神話就不在具有時間性，而是空間的狀態，分佈在大和民族的生命場域中，因為天皇半人半神的信仰，不屬於時間上的政權，不因戰敗而傾覆，而對於神話的審判，對於人類學家來說，或將引起更大規模的神風特攻隊形式的自殺攻擊，且很可能是日本總體民族的復仇。試想，一個部落的頭目遭害，該部落的情緒反應。換個角度，若使用人類學視野看一個民族文化的心理結構，那當代藝術的觀看，文化人類學有沒有可能成為藝術文獻的詮釋方法？或者說，用其分析靈光的轉變及神話技術的結構，應該擁有其條件，因為藝術的實踐，就如同人類的心理狀態的象徵性展示，而象徵性意義，如李維史陀的結構人類學與神話學研究中，揭示了關於神話與象徵性的社會意義。

關於神話的當代意義，將會透過文化及藝術的形式為生命本質吶喊，臺灣達悟族文學家夏曼藍波安回到蘭嶼的家鄉，驚恐於部落年青人包括自己失去了達悟族人的生命與靈魂，失去了達悟族人潛力射魚的能力，海裡的魚，沒有一條他能夠說出名字，對於氣象及海浪的語言，他感到無助，對於星空的語言，他感到茫然，夏曼藍波安覺得因著資本化過程，去市場買一條魚，似乎更快更方便，但在先祖輩的知識中，魚有名字外，也有性格，也分為男人、女人及老人才能吃的魚，而射魚的過程也是一個儀式，有著禁忌，也是出自於對於自然的感激與敬畏。李維史陀在結構人類學一書中批判了馬凌諾夫斯基的功能學派觀點，馬凌諾夫斯基在初部蘭群島的長期田野調查總結出，人類因著需要，而去認識及掌握世界，但李維史陀則認為，人類不僅因著需要而產生認識與掌握的技術，更重要的是認識的本身，而對於該認識本身的重要性發現，也開啟了對於人性更多了解，「神話使研究者們面臨一種乍看起來似乎自相矛盾的情況。一方面，在神話中似乎任何事情都可能發生，這裡沒有邏輯，沒有連貫性，人們可以把任何特徵賦予對象，人們可以發現任何可以想像的關係。在神話裡，一切事情都是可能的。但另一方面，在不同地區收集到的神話顯示出驚人的相似性，這些相似性又是與上述明顯的任意性背道而馳的。問題在於，如果神話的內容具有偶然性，我又如何解釋世界各地的神話都如此相似這一事實呢？」³⁰就如同夏曼藍波安的不安一般，他決定返鄉並重新認識達悟人的生命技術，魚的屬性，隱藏了先祖認識這世界的知識，掌握了魚的屬性與獵魚的技術，讀懂了海洋的及星座的語言，就可避開潛在危難，但這樣的語言狀態與奧德修斯面對賽倫女妖的失語狀態不同，因為雙手反綁的奧德修斯，只能在恍惚及被動中避開危難，而與自然決裂的衝動，來自於失去對於自然的認識與敬畏，所以有了植物園及動物園，之後有了競技場與馬戲團，而遊樂場及主題樂園的符號與形式，都圍繞著動物與植物的造型而生，如同阿多諾所稱在啟蒙後，人類對於無法控制的事物感到不耐與慌亂，而控制與行政化，則解除了神話在物質上層發生的作用，也就是思維的方式與聆聽的姿勢，而文化工業、藝術村、藝術特區及藝術節則成為生產線上可控制的狀態。

³⁰ Claude Levi-Strauss 著，陸曉禾、黃錫光等譯：《結構人類學》，北京：文化藝術出版社，1989。頁 43-44。

我們不在相信神話，也不再相信自然，所以要征服自然，甚至超越自然，利用化學工業來擬造自然原料，成為食品中的添加物，並提升香味與口感，使其保存更久，便於倉儲與轉運，使資本利益能夠最大化，並透過實驗室的數據，定下可代謝的標準，規避化工原料對於人體的傷害，其出發點就如同於實驗室研究生化武器對人體的傷害，只是目的的差異，一個是獲利；另一個是勝利，而人的價值是棄置的，重點不在人的意義，而是透過什麼化工原料及標準，可以產生或不產生人體的傷害，而標準是規避，而非保護，就如同軍火研發所計劃摧毀的對象一般，並非為了自衛而來，如前言引用班雅明對於文明的好戰與弔詭敘述：「帝國主義戰爭是場科技的造反，本末倒置，社會向科技奪去其自然物質，科技現在以『人力資源』之名反向社會聲討。社會不去疏通河渠，反而將人人河導入戰壕；不利用飛機進行空中撒種，反而在城市上丟炸彈；而毒氣戰更以一種新的方式瓦解了靈光。」³¹如同將人體標準化，並讓武器的傷害力套入人體承受度的標準中。文化工業、食品工業與軍武工業但同時間看不見的手，也計劃著用有毒的材料與香料，來矇騙並達成交易，而文化形式在消費中卻立，而材料的毒性與污染能力，卻進入人的體內及天地中。

更者，食品添加物如同一串不可解讀的語言，試想像一位祭司不間斷唸出的咒語：L-麩酸鈉、琥珀酸二鈉、酒石酸、5'-次黃嘌呤核苷磷酸二鈉、5'-鳥嘌呤核苷磷酸二鈉（以上為調味劑）、阿斯巴甜、甜菊糖苷、醋磺內酯鉀（以上為甜味劑）、丁基羥基甲氧苯、混合濃縮生育醇、己二烯酸鉀（以上為抗氧化劑）、食用黃色四號、食用藍色一號（以上為色素）、磷酸鈣、二氧化矽、二氧化鈦、微晶纖維素及硬脂酸鎂等食品添加物。「正因為我們認識到神話這種本質上的自相矛盾，才有助我們找到解答。因為我們所面臨的矛盾很像第一批研究語言學的哲學家們早為之大傷腦筋的那種矛盾。只是在克服這種矛盾以後，語言學才作為一門科學發展起來，古代哲學家們用我們今天解釋神話的方式來解語言。一方面，他確實注意到，在某一種語言裡，某些語音與該意義之間產生聯係的原因。然而他們的努力一開始就碰了壁，因為在其他語言裡也有同樣的語音，但是這些語音所傳達的意義卻完全不同。只是在發現語言的能指功能不是與語音本身，而是與語音的組合相關後，這個矛盾才得到解決。」³²這些是資本主義的符號與禁忌，是生產者所獨有的權利，消費者則對著包裝及廣告上的偶像人物中臣服，因為發音都有困難的化學名詞，是屬於少數人所有的話語權，如同部落酋長與祭司在對於禁忌事物上的力量展示，而資本主義的上層建築中，允諾了這樣的事物合法性，但卻非合人性。

試想，一件從變形金剛符號授權而出的文化工業及食品工業生產線，可以保證其於如現代祭壇的超商與百貨公司中被上架，並擺放在顯而易見的地方，群眾視覺的焦點，讓熙來攘

³¹ Walter Benjamin 著，許綺玲譯，《迎向靈光消逝的年代》，臺北，臺灣攝影工作室，1998。頁102。

³² Claude Levi-Strauss 著，陸曉禾、黃錫光等譯：《結構人類學》，北京：文化藝術出版社，1989。頁44。

往的人潮凝視、回望並消費，並計劃著旅遊中的朝聖行程，文化工業的現代梵帝岡環球影城及迪士尼，圍繞著相關卡漫符號的商品與遊戲設施，朝聖的群眾平時透過媒體的單向度吸收，而到了主題樂園中，看見氣勢撼人的卡漫工業製品，但在燈、光、音效與群眾的呼聲中，面見中世紀的聖髑情況與其交疊，教堂的玫瑰窗、天棚畫、聖髑與聖像所形成的靈(Aura)，群眾在文化工業的特效中，生產線上的壓力，在人間樂園中，蜘蛛人帶著群眾通過層層考驗，如同維吉爾帶著但丁通過煉獄的考驗一般，每個主題的遊樂設施都讓人感到那丟失已久的情感，並盡情的在進入如洞穴內的遊戲設備輸送帶上狂叫、嘶吼及狂喜，但卻無法留下痕跡，也無法將那經驗口述，因為遊戲規則已經給出，該經驗也是空白的經驗，無法傳承，也無法在心領神會的感動中向天高歌，而留下的是出口處高速快門攝影機拍下的群眾或狂或喜或抽蓄的表情，但這從一開始就不許群眾說話的情境，也只是生產線的延伸，並讓身體繼續消費那無法承受的食品化學原料，在主題遊戲設施出口販賣的蝙蝠俠果凍中，不包含伸張正義的原素，但添加了色素、甜味劑、成形劑及香料，而一切的劑量都符合食品化工的標準，是人體可以代謝的實驗室數據，是資本主義所允許的化學技術生活化的軌跡，不必有口傳神話，如在第四節已說過的班雅明指稱的靈光與儀式的關係斷裂後的結果：「藝術作品最初仍歸屬於整個傳統關係，這點即表現在崇拜儀式中。我們曉得最早的藝術作品是為了崇拜儀式而產生，起先是用於魔法儀式，後來用於宗教儀式。然而，一旦藝術作品不再具有任何儀式的功能便只得失去它的『靈光』，這一點具有決定性的重要意義。」³³不過，當代藝術及文化工業的靈光與儀式仍未消失，仍是需有神話製造技術能力的年代，是由文化工業技術所指導的靈光再現情境，如咒語般的化工原料名稱被文化工業符號合法化，而群眾的身體是創造利潤的代謝裝置。

進一步說，文化工業的食品添加物設計者，已經調配好可供代謝的原則，掌握基本原則的前提是如何便於生產及口味獨特，而不是原料及材質的培育，並讓包裝上的文化符號及口號蠱惑群眾，就如同主題樂園的設計技術一般，人群如同情境中的應聲蟲與現代神話的犧牲品，但卻無從察覺有何異處，而靈光異化年代，文化藝術的聖化技術成為商品精神與力量的來源，「語言符號任意性得原理是索緒爾學派的基本原理，現在儘管需要對這一原理加以修正，但任何人都會同意，這一原理是使語言學成為一門科學的先決條件。我們已經根據語言和語言所涉及的時間系統的不同，將兩者區別開來。記住這點，我們就能看到，神話所用的第三種時間所指概念把上述兩者的特徵結合起來。一方面，神話總是指那些據說是很久以前發生的事件。但使神話具有使用價值的是，它的特定模式被描述為不受時間限制的模式。它說明現在、過去和將來。」³⁴文化藝術所能提供的符號象徵性力量，是當代文化工業資本家造神的美好年代，而內容物的謊騙，卻無力提升精神，卻當成人體是文化工業神話排瀉物的

³³ Walter Benjamin 著，許綺玲譯，《迎向靈光消逝的年代》，臺北，臺灣攝影工作室，1998。頁67。

³⁴ Claude Levi-Strauss 著，陸曉禾、黃錫光等譯：《結構人類學》，北京：文化藝術出版社，1989。頁44-45。

代謝機制，而一切的商業利益都有政治標準來保障，在政治與商業共謀中，一切文化藝術的產品都得到了標準化的認證。換言之，在神話技術可以擬仿及移植的機制中，藝術品的生產過程與成品，必然會受到上層建築的制約，而藝術品中的靈光或許就如同阿多諾及霍克海默的啟蒙辯證法所指出的，人類在荷馬的史詩中已展開了啟蒙但也走向了主體性的異化，靈光仍在藝術品中質變，並似乎仍未結束其異變的狀態，包括神話技術的倫理問題，最終的結果也仍是個未知數。

六、文化藝術消費的象徵性與階級禁忌

黃色小鴨的製作過程十分的不環保，其存在的意義也是個幻覺，不論吸引多少的觀光人潮，都不是一件令人感到高興的事，因為不論其消費文化符號，或是工業生產的污染，以及其後的處理問題，包括在沒有授權時的不可展示性，都讓人聯想到藝術認證的法西斯幽靈，而黃色小鴨本身就是文化工業的產物已存在多年，其生產的品質與工業原料都說明了文化工業的處境，工業原料成為兒童的玩具也是資本主義的市場手段，量化生產以及以量制價，塑膠及橡膠的應用，玩具此類文化工業製品已經可以寫成現代文化歷史的一段片簡，但關於其型式或文化象徵外，其原料的毒性和污染問題都是屬於晚期資本主義的階段，當環境已經無法承受文化工業的排洩物時，資本家已經獲利了結，但從商品變成垃圾後，則由破壞自然生態來共同承擔。玩具工業化的產生，若放在文化工業化的脈絡下，可以進入某種情境中，在數萬年前的洞穴壁畫【圖版十二】給出了提醒，史前人類拿著火把深入洞穴中，氛圍極其神秘誘人，當早期智人將手按在石壁上，用嘴吸進顏料，均衡的吐在手上，而產生如同當代塗鴉藝術用板模噴漆的效果，但其出發點完全相異，一個是述說自己與自然界不可知力量的關係，另一個則匿名在挑戰公權力的形式中，這匿名如同迪士尼樂園般，又如環球影城般，當人們如進入一個幻象的氛圍中，如同進入洞穴面對壁畫與儀式性的悸動，或親臨拜占廷教堂的震懾於拼貼壁畫的絢麗，又或如進入歌德式教堂中沉浸於玫瑰花窗的光影中，甚或仰首於文藝復興時期教堂的天棚畫見證人類極致能力的展現，而迪士尼樂園及環球影城，也提供了某種仿造的氛圍，但卻無法從中得到啟迪，而是歡樂，「大眾想要散心，藝術卻要求專心。這是陳腔濫調。但仍須看看陳之言是否能開啟認識電影的有利視角—要能明察秋毫。要解說散心和專心如何相反，可以這麼說：對畫專注的人，整個人投入畫中，就像一則中國畫家的傳說所描述的，有位畫家剛完成了一幅風景畫，隨即自我迷失在畫中；相反的，散心是藝術品潛入了大眾。」³⁵如同黃色小鴨的歡樂，以及如精品般大型汽球狗的當代藝術品，是歡愉、歡樂及享樂，但其中的補償效果，就如同班雅明說的電影蒙太奇對於觀眾的補償般，讓人放空時維持一種自動導航的無力感，也印證了阿多諾提醒班雅明蒙太奇是種欺騙手法，是文化工業的共犯，補償似乎沒錯，但異化的補償是其無奈的失語的狀態。

³⁵ Walter Benjamin 著，許綺玲譯，《迎向靈光消逝的年代》，臺北，臺灣攝影工作室，1998。頁67。

此外，文化工業也轉化成新媒體的形式，並更深入到日常生活的時時刻刻中，可以看見一群又一群的人在捷運上，在公車站及公車上，在餐廳及喜宴中，甚至家中的餐桌及客廳裡，彼此間不對話，一種殭屍狀態的失語情狀，失語有兩種狀態，一種是大眾皆低頭於數位行動裝置，無言無語；另一種狀態是大眾在數位行動裝置中，在社群 APP 中，失去語言的道德原則，失去語言在關係中的意義，成為單向的發送，如同向著自己內心發聲一般，或說向著生產線上的物品發聲一般，產品無言無語的承擔人的失語，但產品也成了人性的一部份，或生產線的教育取代了過去部落長者的口傳歷史與生存技術，「人們仍用想互矛盾的方法把神話籠統地解釋為集體夢，或是某種審美遊戲的產物，或是宗教儀式的基礎。神話人物被視為人格化的抽象觀念、神化的英雄或是淪落的神。不論何種假設，不是把神話歸為消遣，就是把它說成一種原始的哲學冥想。」³⁶大眾的生存技術只能在裝置中被擬造，但面對自然的災害，與自然對人類抗議的語言，我們卻失去聆聽的能力，既聽不懂也無暇聽，但這喪失的能力，則是人類文明浩劫的寓言，史前人類及部落文明的精髓，就在於對於自然界的共同認識，處心積慮的認識自然界的形式與材料，而非於專業分工下的專家技術，而是每個人的技術，在面對自然的材料時，如何轉化其成為人類的工具，則是人類面對自然產生的失能狀態，如同使用有毒材料成為兒童玩具，並取得公權力的認證，僅在販售時標示其可能的傷害，而食品工業也在複製同樣的技術，而在標示可能的危害背後，生產線上的作業員一樣是受害者與加害者，大眾失去對於材質的認識能力，「神話的實質並不在於它的文體、它的敘事方式，或是它的句法，而在於它所講述的故事。神話是語言，它在一個特別高的層次上起作用，在這個層次上，人們可以說神話「脫離」了他由以開始的語言基礎。」³⁷資本主義文明也沒有準備讓大眾認識其技術，因為該技術的權謀與狡詐，是不能說的生產流程，是商業機密，是智慧財產權，而高度分工的勞動大眾，如同奧德塞故事中耳朵塞了蠟丸的水手般，被告知賽倫女妖歌聲有害，但卻有害的是其背後的商業模式，一隻看不見的手，不同於史前洞穴壁畫的手，也不同於教堂壁畫上的手，而是不需勞動的手，一隻管理技術與利慾薰心所共構的手，但這技術是與自然斷開的，這利慾是不計代價的成本考量，是文化工業的極端化表現。

不論玩具、數位裝置、食品、民生用品、休閒娛樂、住宅及運輸工具，大眾不再有能力辨識其材料，失去了耐心面對其歷史，並趨趕了其中的神秘力量，也失去了凝視材料到成品的過程，但卻十分滿足於隱匿自我的放縱，利用貨幣交易的方式立即滿足，而自我物化也透過其生產，馬克思認為，資本主義發展的動力源於資本再生產過程中對勞動者的剝削和異化。資本家按照市場價格支付勞動者工資，但勞動者在規定工時內所生產商品的實際價值超

³⁶ Claude Levi-Strauss 著，陸曉禾、黃錫光等譯：《結構人類學》，北京：文化藝術出版社，1989。頁 43。

³⁷ Claude Levi-Strauss 著，陸曉禾、黃錫光等譯：《結構人類學》，北京：文化藝術出版社，1989。頁 46。

過了所獲的工資。這部分超出工資的價值被資本家無償佔有。馬克思將這部分價值稱為「剩餘價值」，由於資本家壟斷了生產資料，勞動者無法獨立地進行生產，故只能出售自身勞動力，供資本家剝削，而這在藝術市場也不例。而藝術生產在市場規模噴發趨利下，簽名式的代工藝術品，創作過程如同生產模式，除了沃荷(Andy Warhol)建立的範式外，如村上隆(Takashi Murakami)的平面作品上的花瓣，每一瓣的顏色都已由色票選定，再由數隻匿名的手執行上色；昆斯(Jeff Koons)的大力水手卜派也仰賴相同的生產模式；此外，赫斯特(Damien Hirst)還曾公開稱讚其匿名代工者中，最善於畫圓點的一位代工者，而這些經過無數匿名者以技術代工完成的作品，仍在當代藝術市場上炙手可熱，這現象令筆者感到好奇，雖然工作室及學徒在藝術史上一直都存在，如魯本斯(Peter Paul Rubens)的工作坊的學徒也具規模的進行技術代工，除學徒習藝的意義外(因當時無藝術學院教育)，最後畫龍點睛的工作，仍由魯本斯親自完成，此外，由其本獨立完成的作品，也反映在藝術市場的價格上，但當代藝術市場已經完全拋開這樣的邏輯，盧卡奇稱為「物化」的現象，充斥在以藝術博覽會為買賣平台背後的勞動關係中，大量尚未成名的藝術勞動者，為了生計與機會，隱匿自己於成名藝術家的作品背後，因為成名藝術家本人的意義，如同生產線的機器運作流程，制約並確立了藝術品的價值。而關於藝術品的材質及背後的生產過程，是藝術界的禁忌，或可說是沒有討論的價值，因為藝術品的意義一向來都是打破前例的藝術史脈絡為主，但當西方藝術史脈絡的終結後，討論藝術品的可能性，何嘗不能有藝術的材質探索及藝術品，或對於晚期資本主義的排瀉物的回應，而解決藝術品本身的意義，包含人類學上的意義，或許是回到藝術之於人的思維與存在的思考本身，換言之，就是人類的藝術與上層建築的關係，並人類本質上，對於藝術的感知，是可以從洞穴到洞穴的，或說從洞穴到藝術品展示空間，沒有關於人類審美本質上的差異，但其中的生產方式改變了，人類的神話也遷入文化藝術的衍生物中，政治與生產成為神話得以延續的動機。因此，回到洞穴的基礎，透過人類學視野，方可探究當代藝術神話的意義及其無意義。

結論

人類學的意義讓藝術品的物質性及象徵性同時產生，並可看出上層建築中的特徵，如何影響著藝術品生產，也包括藝術品如何抵制上層建築方方面面的壓迫，而藝術品的脈絡終結無法限制藝術的意義，或可說藝術的西方美學與樣式的終結，但更廣泛的藝術學意義仍在拓

荒的過程，不論是人類學、腦神經科學、神話學、社會學及神學等，都展開另類藝術視野的可能性，因為藝術的存在意義一直被賦予功能，但卻又不斷的調整其功能屬性，而調整的目的多為了上層建築的需要，人類走過史前洞穴壁畫上的手，或如中世紀從雲端伸下來的手，並到了亞當·史密斯(Adam Smith)「看不見的手」的理論，進一步拓展了洛克(John Locke)私有財的理論，成為資本主義年代沛然末之能禦的思想力量，支撐著資本家辦廠與創業家拓業闢疆的基礎，當福特(Henry Ford)想著過去都是工人前往特定的地點組裝零件，期間往返都是人力成本的浪費，何不讓零件如流水般流過工人，於是有了生產線的配置設計，除了增加產量外，工人勞動力的算計，就如同《摩登時代》的影片中卓別林(Charlie Chaplin)使用扳手重覆鎖螺絲，當生產線速度加快，工人的重覆動作，也必然的加速，產能增加飛速，而失能的工人，則會影響整體的生產流程，將面臨群體的唾棄，並被迫離開以勞動為核心的空間，成為失業者，一個被清楚辨別的個體，但卻是社會群體所排斥的狀態，而驚恐於失業的威脅，人拋棄了自由的身份，在馬克思(Karl Marx)稱的「異化」的勞動狀態中，或是盧卡奇(Georg Lukacs)延伸馬克思異化思想的「物化」理論，都反映出資本主義中，人因為害怕失去勞動的機會，而讓自我價值同時遷入商品生產模式的約制關係中。人類的抽象思考將自己抬高到造物主一般高度的同時，身體卻身陷生產線的制約中。「保羅·克利(Paul Klee)的《新天使》(angelus Novus)畫的是一個天使看上去正要從他人神地注視的事物離去。他凝視著前方，他的嘴微張，他的翅膀張開了。人們就是這樣描繪歷史天使的。他的臉朝向過去。在我們認為是一連串事件的地方，他看到的是一場單一的災難。這場災難堆積著屍骸，將它們拋棄在他的面前。天使想停下來喚醒死者，把破碎的世界修補完整。可是天堂吹來了一陣風暴，它猛烈地吹擊著天使翅膀。」³⁸【圖版十三】班雅明在歷史哲學論綱一文中，透過藝術品暗示了人類文明發展的困境，尤其當人性遷入商品化的過程，其包含了當代藝術神話與美好幻覺許諾，就不能重新檢視當代藝術的意義，以及消費文明與階級的意識是否強化了藝術遷入藝術品生產的物化樣態中。不可否認，藝術市場是藝術品的脈絡觀測平台，就如同時尚伸展台預告了未來的時尚風向，但對於衣物質地的探討，以及透過衣物生產而造成勞動壓迫也在其中被探究，而更多時候，人的價值與藝術品的意義，不應該被割開探討，而透過藝術的生產上層建築分析，以及透過人類學角度凝視作品，或許將是發現藝術品物質及形式本身的價值，並為該藝術品與人類生存狀態的關係，提供了一個重要觀看的視野。

參考文獻

一、中文著作

1. 朱光潛著，《西方美學史上·下》，臺北，漢京文化事業有限公司，1982。
2. 艾未未著，《此時此地》，桂林，廣西師範大學出版社，2010。
3. 村上隆(Murakami Takashi)著，江明玉譯，《藝術創業論》，臺北，商周出版，2007
4. 村上隆(Murakami Takashi)著，長安靜美譯，《藝術戰鬥論》，臺北，大藝出版，2010

³⁸ Hannah Arendt 編，張旭東、王斑譯，《啟迪：本雅明文選》，北京，三聯書店，2008。頁 270。

- 5.馬永建著，《後現代主義藝術 20 講》，上海，上海社會科學院出版社，2006。
- 6.並木誠士、中川理著，蔡世蓉譯，《美術館的可能性》，臺北，典藏藝術家庭股份有限公司，2008。
- 7.何政廣主編，陳奇相等著，《世界名畫家全集：波依斯》，臺北，藝術家出版社，2005。
- 8.高千惠著，《第三翅膀：觀念藝術及其不滿》，臺北，典藏藝術家庭股份有限公司，2014。
- 9.夏曼藍波安著，《冷海情深：海洋朝聖者》，臺北，聯合文學，1997。
- 10.葉維廉著，《解讀現代・後現代：生活空間與文化空間的思索》，臺北，東大圖書股份有限公司，1992。
- 11.楊小濱著，《否定的美學：法蘭克福學派的文藝理論和文化批評》，上海，上海三聯書店，1990。

二、中文譯作

- 1.Arthur C. Danto 著，林雅琪等譯，《在藝術終結之後：當代藝術與歷史藩籬》，臺北，麥田出版，2004。
- 2.Alan Sonfist 編，李美蓉譯，《地景藝術》，臺北，遠流出版股份有限公司，1991。
- 3.Bruno S.Frey 著，蔡宜真等譯，《當藝術遇上經濟》，臺北，典藏藝術家庭股份有限公司，2003。
- 4.Boris Groys 著，郭昭蘭譯，《藝術力》，臺北，藝術家出版社，2015。
- 5.Catherine Grout 著，黃金菊譯，《重返風景：當代藝術的地景再現》，臺北，遠流出版股份有限公司，2009。
- 6.Conrad Phillip Kottak 著，徐雨村譯，《文化人類學》，臺北，McGraw-Hill 國際股份有限公司，2005。
- 7.Claude Levi-strauss 著，王志明譯，《憂鬱的熱帶》，臺北，聯經出版事業股份有限公司，1989。
- 8.Claude Levi-Strauss 著，陸曉禾、黃錫光等譯：《結構人類學》，北京：文化藝術出版社，1989。
- 9.Clement Greenberg 著，沈語冰譯，《藝術與文化》，桂林，廣西師範大學出版社，2009。
- 10.Cynthia Freeland 著，劉依綺譯，《別鬧了，這是藝術嗎？》，臺北，左岸文化，2002。
- 11.David Throsby 著，張維倫等譯，《文化經濟學》，臺北，典藏藝術家庭股份有限公司，2003。
- 12.Dante Alighieri 著，朱維基譯，《神曲》，上海，上海譯文出版社，2011。
- 13.E. H. Gombrich 著，雨雲譯，《藝術的故事》，臺北，聯經出版事業股份有限公司，2012。
- 14.G.. W. F. Hegel 著，朱光潛譯，《美學一・二・三卷》，北京，商務印書館，2009。

15. Herbert Read 著，梁錦鋆，〈藝術的意義：美學思考的關鍵課題〉，臺北，遠流出版股份有限公司，2011。
16. Herschel B. Chipp 著，餘珊珊譯，〈現代藝術理論 I：從後印象主義到未來主義〉，臺北，遠流出版股份有限公司，2004。
17. Herschel B. Chipp 著，餘珊珊譯，〈現代藝術理論 II：從新造形主義到當代藝術〉，臺北，遠流出版股份有限公司，2004。
18. Hal Foster 主編，呂健忠譯，〈反美學：後現代文化論集〉，臺北，立緒文化事業有限公司，1998。
19. Hannah Arendt 編，張旭東、王斑譯，〈啟迪：本雅明文選〉，北京，三聯書店，2008。
20. Heinrich Wölfflin 著，潘耀昌等譯，〈古典藝術：義大利文藝復興藝術導論〉，北京，中國人民大學出版社，2010。
21. Herbert Marcuse 著，〈單向度的人：發達工業社會意識形態研究〉，上海，世紀出版股份有限公司，2008。
22. Immanuel Kant 著，鄧曉芒譯，〈判斷力批判〉，臺北，聯經出版事業股份有限公司，2004。
23. Jean Baudrillard 著，劉成富等譯，〈消費社會〉，南京，南京大學出版社，2008。
24. 詹明信(Jameson, F.)講座，唐小兵譯，〈後現代主義與文化理論/當代學叢〉，臺北，臺灣英文雜誌社，1989。
25. John Berger 著，吳莉君譯，〈觀看的方式〉，臺北，麥田出版，2005。
26. John Russell 著，常寧生等譯，〈現代藝術的意義〉，北京，中國人民大學出版社，2003。
27. John Howkins 著，李璞良譯，〈創意經濟：好點子變成好生意〉，臺北，典藏藝術家庭股份有限公司，2003。
28. Lev Tolstoy 著，耿濟之譯，〈藝術論〉，臺北，遠流出版股份有限公司，1989。
29. Max Weber 著，康樂等譯，〈宗教社會學〉，臺北，遠流出版股份有限公司，1993。
30. Max Horkheimer 及 Theodor W. Adorno 著，林宏濤譯，〈啟蒙的辯證：哲學的片簡〉，臺北，商周出版，2008。
31. Max Dvorak 著，陳平譯，〈作為精神史的美術史〉，北京，北京大學出版社，2010。
32. Max J. Friedlander 著，梁春生譯，〈藝術與鑑賞〉，臺北，遠流出版股份有限公司，1989。
33. Max Weber 著，於曉等譯，〈新教倫理與資本主義精神〉，臺北，唐山出版社，1996。
34. Nicolas Bourriaud 著，黃建宏譯，〈關係美學〉，北京，金城出版社，2013。
35. Peter Berger 著，〈天使的傳言：現代社會與超自然再發現〉，北京，中國人民大學出版社，2003。
36. Peter Berger 著，蕭羨一譯，〈神聖的帷幕：宗教社會學理論的要素〉，臺北，商周出版，2003。

- 37.Pierre Bourdieu 著，宋偉航譯，《實作理論綱要》，臺北，麥田出版，2009。
- 38.Plato 著，侯健譯，《理想國》，臺北，聯經出版事業股份有限公司，1980。
- 39.Richard Caves 著，仲曉玲等譯，《文化創意產業：以契約達成藝術與商業的媒合上・下》，臺北，典藏藝術家庭股份有限公司，2003。
- 40.St. Aurelius Augustinus 著，吳飛譯《上帝之城：上・中・下卷》，上海，上海三聯書店，2007
- 41.St. Thomas Aquinas 著，呂穆迪譯，《駁異大全：論萬事・論奧理・論真原・論萬物四卷》，臺北，台灣商務，2010
- 42.Suzanne Lacy 編，吳瑪俐等譯，《量繪形貌：新類型公共藝術》，臺北，遠流出版股份有限公司，2004。
- 43.Sigmund Freud 著，徐洋等譯，《論文明》，北京，國際文化出版公司，2000。
- 44.Walter Benjamin 著，許綺玲譯，《迎向靈光消逝的年代》，臺北，臺灣攝影工作室，1998。
- 45.Wassily Kandinsky 著，吳瑪俐譯，《藝術的精神性》，臺北，藝術家

三、外文著作

- 1.Bourdieu,Pierre,Distinction: a Social Critique of the Judgement of Taste.Cambridge, MA:Harvard University Press,1984
- 2.Groys, Boris, Self-Design and Aesthetic Responsibility,e-flux journal #7 ,june-august,2009

圖版



【圖版一】：沃荷(Andy Warhol)，《Brillo 肥皂盒》，1964。



【圖版二】：聖艾伯特(Albertus Magnus)的聖髑，生年約1200年—1280年11月15日。



【圖版五】安迪沃荷(Andy Warhol)與布瑞洛肥

【圖版三】美國加州迪士尼樂園(Disney Land, California)平面圖

© Disney



【圖版六】蒂拉瓦尼亞(Tiravania)展覽現場料理食材及其包裝盒

【圖版四】羅馬朝聖教堂平面圖





【圖版七】利維坦(Leviathan)一書初版封面，1651。

【圖版八】喬托(Giotto di Bondone)，《聖方濟向鳥群報福音》，約1319-1328。



Fig.25 - Joseph Beuys. *How to Explain Pictures to a Dead Hare*. November 26, 1965, performance in Düsseldorf.

【圖版九】波依斯(Joseph Beuys),《如何向死兔子解釋圖畫》,1965。



【圖版十】艾弗里(charles Avery),《無題》,2006。



【圖版十一】梅勒(Nathaniel Mellors)，《尼安德塔人容器》，2014。



【圖版十二】 洞穴壁畫(印尼)，約四萬年前。



【圖版十三】 保羅克利(Paul Klee)《新天使》，1920。