

作為藝術學の影像學與媒體藝術：
德國藝術史學之新徑

**Image-Science and Media Art as Art Science:
A New Perspective of Art History Studies in Germany**

戴麗卿

DAI, Li-Qing

彰化師範大學美術學系教授

Professor, Department of Art, National Changhua University of Education

摘要¹

新、舊思維間，無論是矛盾沖擊或相輔相成之磨合，在八〇年代這一波藝術史學自身學科的省思，卻也因為「數位化」發生了客觀條件的質變。在「圖像轉向」(iconic turn)聲浪中，影像科學(Bildwissenschaft)成爲德國藝術史學的最新跨學科研究路徑。另外新媒體藝術(Neue Medienkunst)作爲研究主軸的藝術學(Kunstwissenschaft)逐步在九〇中期構築「當代版的藝術史學」架勢。這當中的佼佼者例如：八一年代便提出的「第貳現代」(Zweite Moderne)說法的德國卡斯魯爾《藝術暨媒體科技中心》(ZKM)已故總執行長兼Hfg Karlsruhe創校校長，藝術史學者Heinrich Klotz。他大力推銷的理念，也爲同行學者Belting所支持並名以「全球的現代」(die globale Moderne)推向藝術學舞臺的新主流學術戲碼。不可諱言地，用來回應八三年舊版本所提出之「終結論」的「媒體藝術理論」，是爲藝術史學科帶來開拓新生之路。世紀轉折求新求變之際，幾近從傳統藝術史學出身並著稱的推動者有W. Herzogenrath、R. Frieling、現任萊比錫視覺藝術學院媒體藝術理論所教授D. Daniels及現《蘇黎世設計暨藝術學院》校長H.-P. Schwarz等。不可忽略的是當年Klotz鼓吹後現代所推薦的美學家Wolfgang Iser不謀而合在九〇年代所提出的「再設計」(Re-Design)新形態美學觀。一種由「超學科性設計的學科」(“Transdisziplinäres Design der Disziplin”)所設計出的新現象，同列在全球化的新一波學術脈動。

關鍵詞：影像學、媒體藝術、圖像轉向、第貳現代、全球的現代、超學科性設計的學科

1 一九九七年，台灣數位化尚未全面普遍之際，筆者參與台灣大學藝術史研究所主辦《中國美術史研究之省思研討會》，曾爲文討論德系藝術史學現況。戴麗卿，〈文本轉換與觀者視角的研究——從圖意學、藝術史詮釋學到接受美學兼談台灣的美術史教學與研究〉，《藝術學》第十八期(1997, 12)，頁99-162。九年後，藉中研院歐美所舉辦之《藝術社會學研討會》，再次提出討論德語系的藝術史學科演變。本文基本上是以二〇〇四年所發表有關新媒體藝術簡史之專文為雛型，擷取其中藝術史研究學門，另闢專題延伸討論。戴麗卿，〈超世代競逐：論當代游藝問題〉，國美館發行，《漫遊者：2004國際數位藝術大展》(台中：國美館，民93)，頁030-047; 104-119，<http://navigator.digiarts.org.tw/lounge/paperdownload.html> 之【媒體專區出版品】；戴麗卿，〈「超媒體」文化意識〉，余為政/ Phillip George主編，《新媒體·新藝術》(台南：南藝大，民93)，頁228-231; 330-333。

Abstract

The self-evaluation of art history as a discipline itself since the 1980s has had a qualitative change because of the paradigm shift induced by “digitalization.” According to the wave of Iconic Turn, Image-Science (Bildwissenschaft) has recently become the latest productive research field of the trans-discipline studies in art history. On the other hand, Art Science (Kunstwissenschaft) is seeing New Media Art (Neue Medienkunst) as the main shaft has key concept that is constructing its own frame of Contemporary Art Historiography. One of the foremost proponents was Heinrich Klotz, the historian, the former director of Center of Art and Media (Zentrum für Kunst und Medientechnologie/ ZKM) in Karlsruhe, Germany; also the principal of The State Academy for Design in Karlsruhe (Hfg Karlsruhe), who brought up the theory of Second Modern (Zweite Moderne) in 1981. The concept put forward by him has also initiated the concept of The Global Modern (die globale Moderne) that was named and advanced into the main stream of art history research by his colleague Hans Belting. Undoubtedly, The Media Art Theory (that Belting uses to respond to his own 1983 book *The End of Art History?*) carves out a new path for art history discipline. At the turn of the century many of those who had trained as traditional art historians have joined Belting’s movement, such as W. Herzogenrath, R. Frieling, D. Daniels, and H.-P. Schwarz. Worthy of note is the aesthetician Wolfgang Welsch who was recommended by Klotz when in the 1990s he evolved the concept of post modern, and his new aesthetical concept of re-Design. Since then, during globalization, a new phenomenon of “designed discipline of Trans-discipline” (“Transdisziplinäres Design der Disziplin“) together with Second Modern has become next wave of art history studies.

Keyword: Image-Science/ Bildwissenschaft, Media Art, iconic turn, Second Modern, The Global Modern, designed discipline of Trans-discipline

壹、類比思維的終結或數位思維的席捲？！

2006年七月十日德國柏林自由大學藝術史研究所依據《藝術文論》(*Texte zur Kunst*)期刊第62期的專輯「Kunstgeschichte: The Means of Art History」,²省思本科的研究方向舉辦一場名為「藝術史學之手段」("Die Mittel der Kunstgeschichte")極小型的座談會³。透過藝術社會史論專家 Horst Bredekamp (1947 b.)與幾位著名藝術史學者，疑似滿腹牢騷、自找麻煩的共同議論這個學科中危機的。整個討論集中關注兩大議題「跨學科文化學之於傳統藝術史學：藝術品性愛關係到底那裏去了？」及「我到底要成為啥？是藝術家、學者、怪物或經理人！」⁴。無疑又點出本質上跨學科(Interdisziplinäre)質性的學術，在數位媒體科技普及後的十多年，藝術史所學生焦慮其如何投入未來職場的專業養成。

在深究之前，環視近兩三年德語系層出不窮的藝術史學出版，異於那八〇年代統整性著重在研究方法與論述類者的專業教科書，轉型為專業普及化，深入淺出的書寫。經典者如 Deubner 藝術出版社，以「理論與實踐」(Theorie & Praxis)專題系列，邀約年輕藝術史學者撰稿，有計畫的不間斷上市。其內容多元如藝術史學方法純理論基礎讀本⁵，藝術創作元素和原則基礎理論⁶，當代藝術研究介入的新藝術⁷，電腦科技運用在藝術史與藝術創作⁸以及藝術類別專題或藝術斷代史等。這個學術生產的豐富性，不得不讓我們再回顧起過往藝術史學科在德語系於二次大戰以後幾波的變革；「反形式與內容二分對立」的五〇年代、「藝術心理學」引入的六〇年代，從六八左派「修正主義」經歷七〇年「藝術社會史」加入戰場，到八三年「藝術史終結」的轉型契機，渡過較無新論直接介入的「積澱期」，逐步醞釀至九〇中期後的新發展，進而邁入一般「藝術史對峙視覺研究」的態勢。這個態勢，無不從定期舉辦大小型研討會，設置網路專業期刊雜誌，公開學術交流平台以及幾個代表學術新研究方向概念的出現，披露出一波波西方藝術文化的學術重組，而「影像科學」(Bildwissenschaft)、「視覺研究」(Visual Studies)、「藝術科學」(Kunstwissenschaft)、「媒體藝術理論」(Theorie der Medienkunst)幾個概念詞交錯關係，反射出德國藝術史學的新氣象。接下來試圖透過其發展演變釐清一二多重交集的複雜。

2 見本期刊專屬網址：www.textezurkunst.de。

3 除了任教洪堡大學的 Bredekamp，共同參與討論的學者含執教萊比錫藝術學院的 Beatrice von Bismarck、Klaus Krüger、Hanne Loreck 及 Juliane Rebentisch 等。見網頁：<http://web.fu-berlin.de/kunstgeschichte/>。

4 見 Hannah Beck-Mannagetta 2006/7/27 相關通訊報導 <http://www.art-in-berlin.de/incbmeld.php?id=1107>。

5 Wolfgang Brassat/ Hubertus Kohle, *Methoden-Reader Kunstgeschichte: Text zur Methodik und Geschichte der Kunstwissenschaft* (Köln: Deubner Verlag für Kunst, Theorie & Praxis, 2003)

6 Hajo Düchting, *Grundlagen der künstlerischen Gestaltung: Wahrnehmung, Farbe- und Formenlehre, Techniken* (Köln: Deubner Verlag für Kunst, 2003)

7 Anne-Marie Bonet, *Kunst der Moderne Kunst der Gegenwart: Herausforderung und Chance* (Köln: Deubner Verlag für Kunst, 2004)。長期介入當代藝術研究這支，最顯著者如座落出版要城科隆的著名藝術出版社 DuMont，也在 2002 年印行《DuMont 當代藝術概念百科書》工具專冊，嘉惠學子無限。Hubertus Butin (Hg.), *DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst* (Köln: DuMont, 2002)

8 Hubertus Kohle/ Katja Kwastek, *Computer, Kunst und Kunstgeschichte* (Köln: Deubner Verlag für Kunst, 2003)

1. 圖像轉向與影像科學

行進中德語系統的藝術史學常與“Bildwissenschaft”名詞連結。這個合字的“Bild”，中文字義在傳統譯為「圖像」，因為它的歷史延伸意義系照相機之後有所轉變，而區隔其學理淵源也可追溯到 Aby Warburg(1866-1929)的「文化學圖意學」(kulturwissenschaftliche Ikonologie)⁹的圖像(Ikon)，在此譯為「影像」。而後者“Wissenschaft”乃為科學之義，於是構成整個影像科學(“image-science”)之概念，在此簡稱影像學。2004年德國一個提供不同學科、社團、研究者與思想家等，網路資訊交換平台的論壇組織 <http://www.iconic-turn.de/>，出版專輯《圖像轉向：影像新勢力》(*Iconic Turn: Die Neue Macht der Bilder*)¹⁰；一本集合共二十六位各領域專家學者，分八大項目的專文書冊，¹¹ 展示新一波的文化革命所帶來的轉型成就：新興跨學科「影像學」漸入佳境。

關於論壇組織的英文名稱“iconic turn”，德文“ikonische Wendung”多少受美國哲學家 Richard Rorty(1931 b.)的“The Linguistic turn”(1967)啟發，但可確定的，此乃德國藝術史學者 Gottfried Boehm(1942 b.)於1994年所彙編《何謂影像？》之〈影像之回返〉¹² 一文中，針對當下現象所建言提出的針對當下現象之概念，並企圖取代 W. J. T. Mitchell 於1992年用來闡揚 Erwin Panofsky (1892-1968)圖意學(Iconology/ Ikonologie)理論所提出“pictorial turn”(圖畫的轉向)的口號。¹³ 當然這個名詞不單只是單字，更與其所要開發的內涵密不可分之切身關係。除 Warburg 的精神應被召喚出，持續保有圖像之為載體的追根究底，更須在數位轉向後思索，面對如何掌舵滿船影像新問題的航向。例如是否在這概念背後藏有特殊的方法與處理操作？到底是歸屬何種學科？同 Boehm「何謂影像？」的提問一樣，點出影像作為科學研究對象，共同由自然科學中的資訊學、物理與數學，以及人文社會的藝術史、語言學、哲學、心理學、教育、政治、傳播學等學科參與構成的語言學複數學門。成為許多人文社會科學的附屬延伸研究，傾向加強交錯網絡附屬延伸研究，追求組成系統性的影像科學。

對日益嚴重於各界處處可見的影像氾濫，以及其濫用所造成的危機感，早在藝術史學界掀起反省潮，並激烈討論影像學藝術史之專業角色。例如在《圖像轉向：影像新勢

9 戴麗卿(1997)，頁115-117。

10 Christa Maar/ Hubert Burda (ed.), *Iconic Turn: Die Neue Macht der Bilder* (Köln: DuMont, 2004)。(Bildforscher: Die Kunstgeschichte auf den Weg zur Bildwissenschaft)

11 本書文章原為學術基金會組織《Burda學院第三千》(Burda Akademie zum Dritten Jahrtausend, www.akademie3000.de)與慕尼黑大學人文科學中心合作，從西元二千年辦到三千年的系列講座「Iconic Turn—世界新影像」之論文。內容之發表人之專業共分以下幾部分：【前言】、【導論】、【影像概念：何謂一影像】、【身體影像：由內至為外的影像】、【知識影像：不可見到可視】、【影像史：新技術與其後續】、【藝術影像：藝術家虛構各自影像圖】、【歷史橋樑震撼：過往文化之遺產】、【影像研究：邁向/影像科學之藝術史學】。

12 H. Bredekamp, “Drehmomente – Merkmale und Ansprüche des iconic turn,” in: C. Maar/ H. Burda(ed.), pp. 15-26; G. Boehm, “Die Wiederkehr der Bilder,” in: G. Boehm (Hg.), *Was ist ein Bild?* (München: Wilhelm Fink Verlag, 1994), pp.11-38; R. Rorty, *The Linguistic Turn. Essays in Philosophical Method*, 1967.

13 W. J. T. Mitchell, “The Pictorial Turn,” in: *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation* (Chicago: University of Chicago Press, 1994), pp. 11-34.

力》編彙【影像研究：邁向影像科學的藝術史學】這項的幾位學者就提出警訊，「影像並未被作為視覺研究之客體或視覺分析材料的對象，而是被誤解為『插圖』(Illustration)思維的研究方向。」的警訊¹⁴ 這個問題當然也邀請視覺對象與虛擬影像創造者共同認真面對。例如在本冊【藝術影像：藝術家虛構各自影像圈】部分建築師 Stephan Braufels、城市設計師 Norman Foster、錄像藝術家 Bill Viola、電影導演 Wim Wenders 提出他們個人的與影像的密切關係與審慎態度。¹⁵ 對於部份研究重點放在藝術史，除了有古典藝術史老將 Willibald Sauerländer(1924 b.)〈圖像轉換？圖像鑑請命〉¹⁶ 一文，點出新學門運用貢獻勢必揚棄藝術與大眾媒體間的傳統分界，以及消弭藝術影像與消費影像間的分隔線，並主張是批判性地區別兩者載體間的差異(Kritischen Ikonoklasmus)，以避免造成偶像崇拜式的影像危機。又像堅持歷史與藝術的範疇有 Hans Belting(1935 b.)這類發表在此的這篇〈真影像與假身體 — 人類未來的謬誤〉¹⁷。對藝術史學科發展不斷創造議題前瞻作風的他，早在 2001 年有《影像人類學》¹⁸ 作為其新論的雛型。兩年後的〈身體影像作為人類影像 — 一種再現的危機〉也收錄在基礎理論內作為此首要代表。¹⁹ 更猶 Bredekamp 在【導論】文〈轉瞬間 — 圖像轉向之特徵與要求〉²⁰ 期待展現群力合作的學術邏輯，力圖把藝術史學理解為範例式的影像學(paradigmatische Bildwissenschaft)相符之道的追求，甚至推動成為所有學科方法論的核心範式。²¹ 調查或研究對象範圍含造形藝術、電影與電視、視覺傳達攝影及報章雜誌、新聞學、電腦視覺論與追問所謂的生動形象化本質或者一般性問題而起的，並且可是非特定的圖像或影像等。透過記號論操作探究影之功能與特徵，還有影像學差異與設置的時勢修辭，一種帶有哲學導向論說的一般普通影像學等，幾位電腦資訊視覺家 Jörg R. J. Schirra、Peter Schreiber 與哲學影像理論的 Sachs-Hombach 成為此間名家學術常客。

整體專案計畫的內容性呼籲出藝術史學作為一支學術理性者影像科學之綜合搭配

14 見H. Bredekamp und Fraziska Brons, "Fotografie als Medium der Wissenschaft: Kunstgeschichte, Biologie und das Elend der Illustration," pp.365-381; H. Belting, "Echtem Bilder und falsche Körper – Irrtümer über die Zukunft des Menschen," in: C. Maar/ H. Burda(ed.), pp.350-363.

15 Stephan Braufels, "Im historische Kontext – Das Bild der europäischen Stadt und die moderne Architektur," pp. 228-236; Norman Foster, "Hightech-Gestaltung – Ästhetik und Nachhaltigkeit prägen die Regeneration der Städte," pp. 247-259; Bill Viola, "Das Bild in mir – Videokunst offenbart die Welt des Verborgenen," pp. 260-282; Wim Wenders, "Auf der Suche nach Bildern – Orte sind meine stärksten Bildgeber," pp. 283-302, all in: C. Maar/ H. Burda(ed.).

16 W. Sauerländer, "Iconic turn? Eine Bitte um Ikonoklasmus" in: C. Maar/ H. Burda (ed.), pp. 407-426.

17 H. Belting, "Echtem Bilder und falsche Körper – Irrtümer über die Zukunft des Menschen," in: C. Maar/ H. Burda(ed.), pp.350-363.

18 H. Belting, *Bild-Anthropologie: Entwürfe für eine Bildwissenschaft* (München: Wilhelm Fink, 2001) 類似文化人類學次要領域的視覺人類學所發展出人種民族攝影、人種民族電影以及九〇中期以降的新媒體，並也激勵了人類學科系的研究，包括範疇有如表演、博物館、藝術及大眾媒體之生產與接受。H. Belting/ Dietmar Kamper(Hg.), *Der zweiter Blick – Bildgeschichte und Bildreflexion* (München: Fink, 2000)

19 H. Belting, "Das Körperbild als Menschenbild – Eine Repräsentation in der Krise," in: W. Brassat/ H. Kohle, *Methoden-Reader Kunstgeschichte: Text zur Methodik und Geschichte der Kunstwissenschaft*, pp. 168-192.

20 H. Bredekamp, "Drehmomente – Merkmale und Ansprüche des iconic turn," in: C. Maar/ H. Burda, pp. 15-26.

21 H. Bredekamp: "Bildwissenschaft," in: *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft* (Stuttgart: Metzler, 2003)

價值概念的(polyvalenten Begriff der Bildwissenschaften)目標。開展方式已有許多類似一般教科書、專業課程甚至有碩士班的作為。目前屬普通影像學出版的教科書有前所未有的頻繁，近年後起學者再造與所謂歷史的影像學導向差異的研究，例如 Hans Dieter Huber 針對影像、觀者及環境三種面向的討論，運用傳播社會學著重對象與環境間橫向面的互動關係等，設計出一般性的普通影像科學草案。²² 如此一來便打破藝術史學長期被理解為視覺藝術之歷史學(historiography of visual art)的印象，現階段藝術理論、藝術研究範疇已用如媒體學、傳播新聞學、電影學、哲學、記號論、政治學，還有資訊學和認知論、心理學等等來拓展傳統的藝術史學。企圖讓藝術史學可以是人文社會科學中的普通學科，甚至踏向「影像學」的熱潮。相關專業課程主要還是融入在傳統藝術史學系內，例如科隆大學就開設類似如學理進階討論課程〈影像學各式論說〉或導論必修課〈藝術 vs. 視覺文化？影像學之圖像轉向〉。²³ 另外直接以藝術史與影像學者自詡的《Leipzig 視覺藝術學院》前校長 Beatrice von Bismarck(1959 b.)²⁴ 也鋪陳明確路線。當然各家學術研討會中途期間結算驗收「影像學」推廣成效。除了前西德藝術史的重要學術機構也相繼內容數位化，以影像學為名的網路電子平台虛擬研究所“Virtuelles Institut für Bildwissenschaft /VIB”²⁵ 相競颯起並以網路學報、雜誌²⁶ 型態刊載，豐富了新興的跨領域研究學門即時可以在網路百科全書網址搜尋瀏覽到相關不同類型的影像學文獻資料。²⁷

2. 藝術史學新遊戲之過渡

前述藝術史學呼籲將影像學視為專業研究新路徑，並能達到綜合搭配價值之目的，必須立基在早已獨立成科系兩百餘年的傳統，各家樹立學派先後推出的相關教科書。²⁸ 跨學科性質在傳統的藝術史學，我們當從其「學理史本身的演繹」清晰地閱讀出這項專業的穩固基石與百家爭鳴向外擴張的態勢。討論學科發展歷史最經典則屬 Udo Kultermann(1927 b.)於六〇年代所撰並且在八〇與九〇年增修改版的《藝術史之歷史——

22 H. D. Huber, *Bild Beobachter Milieu: Entwurf einer allgemeinen Bildwissenschaft* (Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2004)。實際上各藝術背景學者欲捷足先登，不乏無人問津。另見Gabriele Werner, *Bildwissenschaft zur Einführung* (Hamburg: Junius, 2006)

23 http://www.uni-koeln.de/phil-fak/khi/lehre_ss06.html。非德語系者，今日在MIT Open Course Ware Course Description 有綜合視覺觀點，藝術史學理方法論的實踐並試圖運用不同的方法學與學風寫作。
<http://ocw.mit.edu/OcwWeb/Architecture/4-661/Theory-and-Method-in-the-Study-of-Architecture-and-ArtFall12002/CourseHome/index.htm>。

24 <http://www.hgb-leipzig.de/index.php?a=person&b=mitarb&id=7&>。

25 <http://www.bildwissenschaft.org/>。

26 跨學科影像研究雜誌IMAGE網址：<http://www.bildwissenschaft.org/VIB/journal/>。

27 <http://de.wikipedia.org/wiki/Bildwissenschaft>。

28 德語系藝術史學方法論專業教科書不同時期的出版不勝枚舉，然八〇年代者有為著，九〇年代以降深入淺出者如下。日前英語系最新整合者有 Anne D'Alleva, *Methods & Theories of Art History* (London: Laurence King, 2005)。在此之前有關新方法論的文集及學科經典文論文集者有 F. Frascina and J. Harris (ed.), *Art in Modern Culture - An Anthology of Critical Texts* (London: Phaidon, 1992); E. Fernie (Com.), *Art History and its Methods - A Critical Anthology* (London: Phaidon, 1995); Robert Nelson & Richard Schiff (ed.), *Critical Terms for Art History* (Chicago & London: University of Chicago Press, 1996)

學科之道》²⁹，主架構則以各大師主要論述與學派編撰而成。二則是採取集結美術史學經典大師文論者是 1990 年出版有關十五位現代美術史學各大師代表文獻。³⁰ 奠定「藝術史之爲人文學科」的兩主要方法，是純視覺形式主義與圖意學。「形式與內容」這個不容拋棄的傳統，也經歷「形式與內容之正、反對立、合」辯證階段衍繹出現今「廣義風格史」方法。接著藝術心理學也於六、七〇年代不遑多讓的，除 Sigmund Freud(1856-1939)與 Carl G. Jung(1875-1961)不可抹滅的影響角色，促使本科學者紛紛援引參究他們學理有所成外，Rudolf Arnheim(1904 b.)運用完形心理學的「視覺原理」，爲藝術史注入新血，而立基於圖意學傳統的 Ernst Gombrich(1909-2001)也結合心理學成爲新詮釋理論箇中高手。³¹ 外加上唯物觀的藝術社會史一起奠定本科四大基礎方法論原理，並逐步於六、七〇年代擷取其它人文學科理論醞釀形成新延伸論述，終在八〇年代中晚期匯流，可在以下兩教科專書一一呈現。一是一本藝術史學專業的引介手冊《藝術史學－導讀》³²，1985 年由十四位當代藝術史學者專家主筆，分「對象確認」、「對象保護」、「對象意涵」等三大部份，所提出的十五篇相關藝術史學及研究方法論調等專論。另一是四年後慕尼黑大學藝術史研究所彙編的十篇研究方法論文文集《藝術史學：如何作？》³³。在這兩份量級專業指導手冊出現時刻，或者「新藝術史」³⁴ 被喊出之前，「終結或死亡論說」瀰漫在整個後現代思潮。這股熱風也於 1983 年降臨德國本科；《藝術史之終結？》³⁵ 由 Belting 從藝術歷史與經驗的角度，批判性、建設性及開放性省思當下藝術研究的危機。而闡釋新論如雨後春筍的開展、躍躍欲試加入學術競技場。

討論藝術與文化、精神(思想)及社會間密切關係議題者，在學術發展史上可略分有「十九世紀藝術史之爲文化史」、「藝術史之爲精神、意識史」與受馬克思唯物史觀影響的「藝術社會史」等時期。然而我們直接從藝術社會史學理之改革運動事件，帶來本研究派別大體上的分野，可分爲「唯物藝術概念與歷史性藝術社會學之『古典』論」，與「一九六八年以後新觀點」兩大區野。³⁶ 藝術社會史古典論的主張將藝術品理解爲「社會實踐之省思與形式」，其代表有 Arnold Hauser(1892-1978)，早年的《藝術與文學之社

29 U. Kultermann, *Geschichte der Kunstgeschichte - Der Weg einer Wissenschaft* (Duesseldorf: Econ, 1966, Berlin, 1981<2>, (München: Prestel, 1990<3>)). 相關學程總論有 H. Bauer, *Kunsthistorik - Ein kritische Einführung in das Studium der Kunstgeschichte* (München: C. B. Beck, 1976 <1>, 1989 <3>)

30 H. Dilly (Com.), *Altmeister moderner Kunstgeschichte* (Berlin: Dietrich Reimer Verlag, 1990)。

31 H. Kraft, "Dyaden zu dritt: Der (analytische-)kunstpsychologische Ansatz," in: H. Belting a. a. (Hrg.), *Kunstgeschichte - Eine Einführung*, pp. 280-30.

32 H. Belting/ H. Dilly/ W. Kemp/ W. Sauerlaender/ M. Warnke(Hrsg.), *Kunstgeschichte - Eine Einführung* (Berlin: Dietrich Reimer Verlag, 1985<1>, 1986<2>, 1988<3>); 戴麗卿(1997)，頁100，註釋3。

33 Fachschaft Kunstgeschichte München (Hg.), *Kunstgeschichte - aber wie?* (Berlin: Dietrich Reimer Verlag, 1989); 戴麗卿(1997)，頁100，註釋3。

34 Donald Preziosi, *Rethinking Art History - Meditations on a Coy Science* (New Haven: Yale University Press, 1989); A. L. Rees & Frances Borzello (ed.), *The New Art History* (Atlantic Highlands: Humanities Press International, 1988<1>, 1992<2>)

35 H. Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte?* (München: Deutscher Kunstverlag, 1983)

36 參考Norbert Schneider, "Kunst und Gesellschaft: Der sozialgeschichtliche Ansatz," in: H. Belting a. a. (Hrg.), *Kunstgeschichte - Eine Einführung*, pp. 305-331.

會史》及晚年的《藝術社會學》也提供了相關藝術典藏、藝術市場運作、展覽機制等設置機能完整的論點。³⁷如果我們反觀左派思潮(社會學)介入藝術史的歷史事件，可有效辨識戰後這波反思運動的內涵及其新觀點。這個被稱為「一九六八以後新觀點」是明顯以法蘭克福學派(Frankfurter Schule)之文化批判理論作為新舊藝術社會史方法之別的分野點。³⁸ 值得我們回觀此學術衍繹，而這些「古典論」的繼承得於1968年付諸實踐，乃透過學生運動與社會批判改革運動的行動而為之。當時保守的藝術史深受影響，³⁹ 他們要求自主行政機構參與發言權的改進，甚至邊陲地帶的藝術學也要求內容與方法的改進。⁴⁰ 這場國際藝術社會學改革的運動，以美國洛杉磯 California 大學藝術史系、英系的 John Berger 與 Timothy J. Clark、法國激進批判的平民藝術史 Nicos Hadjinicolaou 為著，德國則有 Martin Warnke、Klaus Herding、Jutta Held、Peter Burke、Horst Bredekamp，異軍突起於正統學術，聲音響徹雲霄。在沸沸揚揚左派運動哲思下，受這群具批判性知識份子影響，後起之秀持續各種透視，發展出令人十分心動的理論「文化分析性的藝術史」(kulturanalytische Kunstgeschichte)；一種社會歷史是反應式思辨的典型範例(持續追問社會化過程衝突、危機及藝術功能)，與顧及媒介質(mediale)的藝術史分析原則。但無論古典論或修正主義者，確立主要研究導向須是「特定的文化任務」或環環相扣「文化社會成規」議題者。那場1970年由 Leopold Ettlinger 與 Martin Warnke 所主導的科隆藝術史學者會議《科學與世界觀間的藝術品》(Das Kunstwerk zwischen Wissenschaft und Weltanschauung)，⁴¹ 會中的演講或報告絕大部份以「批判理論」之意識形態批評立場發表的二十二年之後，這些德籍著名的藝術社會學取向的學者，由 Heinrich Dilly 領軍集結共十篇的論文集《法蘭克福學派暨藝術史學》⁴²，頗有德國本學科內對藝術社會學總體檢討、清算的意味，不如說加碼強化藝術史方法論上跨學科傳統的香火延續。巧合的是，同年又有 Barbara Aulinger (1942 b.)著《藝術史學暨社會學：導論》⁴³，側重「藝術家－藝術品－觀者」(Künstler-Kunstwerk-Betrachter)面向的分析，提供了類教科書樣板的藝術

37 A. Hauser, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, München 1953; -, *Soziologie der Kunst*, München 1974.

38 藝術社會史原理文獻屬文化批判主要參考文獻有 J. Habermas, *Zur Logik der Sozialwissenschaften* (Frankfurt a. M., 1970); A. Lorenz, *die Wahrheit der psychoanalytischen Erkenntnis* (Frankfurt a. M., 1974); Th. W. Adorno, *Ästhetische Theorie* (Frankfurt a. M., 1973); -, "Thesen über Kunstsoziologie," in: *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica* (Frankfurt a. M., 1967) S. 97 ff.

39 德國一九六八年(1968/10/8)在一群由獎助學金受惠者、研究助理與教授們等所組成的〈烏瑪聯盟〉("Ulmer Verein")之名號下，首先針對藝術史相關機制如大學藝術史研究所、博物館、文物保護局等的結構性改革。N. Schneider, "Kunst und Gesellschaft: Der sozialgeschichtliche Ansatz," p. 312.

40 藝術史學改革事件如1977年 Michael Brix 與 Monika Steinhauser 組織強化歷史意識議題《歷史主義》研討會。改進文物保護與博物館教授法的奠基，特別《法蘭克福歷史博物館》指點策展理念作用的路徑。Ellen von Spieckernagel 與 Brigitte Walbe 出版的《博物館－學習地點相對博物館神殿》提供博物館新地位與論辯的教本。N. Schneider, "Kunst und Gesellschaft: Der sozialgeschichtliche Ansatz," pp. 314-315.

41 N. Schneider, p. 312.

42 這本由包括 H. Bredekamp、M. Diers、H. Dilly、J. K. Eberlein、J. Held、B. Hinz、H.-E. Mittig、M. Müller、N. Schneider、O. K. Werckmeister 等藝術史學者專題文論所共同集聚。參見 Andreas Bernhardt/ Peter Kaiser/ Angela Rosenberg und Diana Trinkner (hg.), *Frankfurter Schule und Kunstgeschichte* (Berlin: Dietrich Reimer Verlag, 1992)

43 B. Aulinger, *Kunstgeschichte und Soziologie: Eine Einführung* (Berlin: Dietrich Reimer Verlag, 1992)

史學與社會學跨學科基礎研究模式。

身為藝術史學者的任務隨著時代的社會結構、藝術生態的改變，有轉型及追求新方法的迫切，總結以上傳統鑑識及基礎訓練法以外，相繼八〇以降大約有下述幾種主要論說。Wolfgang Kemp 為代表的接受美學論述(Rezeptionsästhetik)⁴⁴。具主導性的講求脈絡中之藝術(Kunst im Kontext)的有 Hans Belting⁴⁵、Werner Busch 等的大力推展。附屬當代性別議題，水漲船高詭辯式的酷兒論述(queer)中，女性主義的藝術史(Feministische Kunstgeschichte)則以 Ellen Spickernagel、Sigrid Schade 等為代表學者。⁴⁶ 著重哲學複雜思辯有以 Oskar Bätschmann 為首的藝術史詮釋學(Kunsthistorische Hermeneutik)⁴⁷ 也迥異其他理論。Rolf Duroy 與 Günter Kerner 足則記下一筆將藝術視為記號系統，成就了結構式的藝術史學理(Strukturalistische Kunstgeschichte)。⁴⁸ 深受 Elisabeth Walther(1922 b.) 及美學家 Max Bense(1910-1990)在斯圖加學派(Stuttgarter Schule)⁴⁹ 共同完成之「基礎理論」與美學主張的烙印，⁵⁰ Duroy 與 Kerner 他們講究交流層脈絡效用的《圖像語言 II：造形藝術視覺傳達專業領域二次階教本》，更為完備了記號論注重「語法、語意及語用」實用路線的研究。⁵¹

綜觀一路發展下來的方法與論述，「風格史」概念的擴張已由純視覺形式分析轉進到「形式與內容史」(形式分析與內容分析)→「圖像內容闡釋」→「(圖像)象徵史」→進程到「內在與外在的整體風格史」→「廣義的風格史」(反對形式與內容二分法的結果)。若把各基礎理論間互通關係釐清，能總結出，以視覺再現之語彙來歸納可分為「形式、內容與功能」三大範疇探研。而記號論角度者，則可歸為「語法面向、語意面向及語用面向」。如果對照圖意學的「第三層象徵史之圖意分析」最後置入不同脈絡闡釋的步驟⁵²，無不契合了記號論最根本的系統原理的「功能面相」，而這個又與藝術社會史中著重「生

44 參見 W. Kemp (Hg.), *Der Betrachter ist im Bild – Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik* (Köln: DuMont, 1985); W. Kemp, "Kunstwerk und Betrachter – Der rezeptionsästhetik," in: H. Belting (Hg.), *Kunstgeschichte – Eine Einführung* (Berlin: Dietrich Reimer, 1988 <3>), pp. 240-257; 戴麗卿, (1997), 頁134-137。

45 參考 H. Belting, "Das Werk im Kontext," in: H. Belting/ H. Dilly/ W. Kemp/ W. Sauerländer / M. Warnke (Hg.), *Kunstgeschichte – Eine Einführung*, pp. 222-239.

46 參考 Ellen Spickernagel, "Geschichte und Geschlecht – Der feministische Ansatz," in: H. Belting/ H. Dilly/ W. Kemp/ W. Sauerländer/ M. Warnke (Hg.), pp.332-350.

47 代表學者 O. Bätschmann, *Einführung in die kunsthistorische Hermeneutik: Die Auslegung von Bildern* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1984<1>, 1986<2>, 1988<3>, 1992<4>); 戴麗卿(1997), 頁123-134。

48 R. Duroy/ G. Kerner, "Kunst als Zeichen: Die semiotisch-sigmatische Methode," in: H. Belting/ H. Dilly/ W. Kemp/ W. Sauerländer/ M. Warnke (Hg.), *Kunstgeschichte – Eine Einführung*, pp. 258-279.

49 網址：<http://www.stuttgarter-schule.de/>。

50 E. Walther, *Allgemeine Zeichenlehre. Einführung in die Grundlagen der Semiotik* (Stuttgart: Deutsche Verlagsanstalt, 1974); M. Bense, *Semiotische Prozesse und Systeme in Wissenschaftstheorie und Design, Ästhetik und Mathematik. Semiotik vom höheren Standpunkt* (Baden-Baden: Agis, 1975)

51 R. Duroy/ G. Kerner, *Bildsprache 2 – Lehrbuch für die Sekundarstufe II und die Fachhochschule im Fachbereich Bildende Kunst/ Visuelle Kommunikation*, München 1981。斯圖加派記號論對設計與藝術的影響，無論是實踐或理論無遠弗屆，攝影藝術類請見 Gottfried Jäger, *Fotoästhetik: Zur Theorie der Fotografie Texte aus den Jahren 1965 bis 1990* (München: Latern magica, 1991)

52 戴麗卿(1997), 頁121。

產關係之互動脈絡」相差不遠。藝術史獨立自成為人文科學的學科成立學術傳統，演繹至今所建構的內容有以藝術學(Kunstwissenschaft)稱之，實無別於藝術歷史研究以外。但關鍵結構性地改變所有人文社會、自然理工科學者是所向披靡的數位化。

3. 藝術史學、藝評與視覺文化之分合

前面提及六八年以降 Theodor W. Adorno(1903-1969)等為首的法蘭克福學派左翼之「文化批判理論」，除了在傳統藝術史學研究注入新血外，相繼輔佐「藝術評論」(Art Critics)在後現代聲浪中與之抗衡，並且刺激有以青少年次文化、大眾流行文化為研究主軸的「文化研究」(Culture Studies)的誕生。⁵³ 改寫藝評的是，使其從只對當代藝術範疇作針砭，運用心理學與社會學的評析方式，增添以各種史觀的透視和對現代以前的藝術作出評論。而藝術史學的變革，除前述在方法論上受法蘭克福學派的影響，改寫了傳統藝術社會史的生態，藝術史學批判傳統如 Warburg 學派外，也開啓當代藝術作為研究範疇對象，打破傳統藝術史五十年作為研究對象的時限。對藝術以外的影像技術與影像政治問題視為理所當然的專業開啓，以為藝術學院的藝術家、設計家們備用，讓藝術史學達到百家爭鳴的人文學科理論。

那麼造就文化研究 Birmingham School 從青少年文化範疇擴張到綜合社會學、影片理論、文學及文化人類學等等跨學科式研究的法蘭克福學派，其理論除強調主張的文化商品生產條件外，而馬克思主義者 Louis Althusser (1918-1990) 和 Antonio Gramsci (1891-1937) 相關的文化霸權論點(Kulturelle Hegemonie)是為其共同的主導理論。姑且不論它的理論發展在論生產與消費議題的主張重點不一，或者受 Michel Foucault (1926-1984) 之「珍奇物品陳列館」(panotikum) 和 Guy Debord (1931-1994) *La société du Spectacle* (1967) 聳動、喧嘩駭人聽聞之「奇觀」("spectacle") 觀點影響極鉅，還是九〇年代又有後殖民理論家們如 Homi Bhabha (1949 b.)，Gayatri C. Spivak (1942 b.) 與 Stuart Hall (1939 b.) 等新論觀的躍出，但很明確的是，這支研究要到九〇年代中期才在德語系國度展開對流行文化密集的研究。就在此刻，數位科技以 E-Mail 型態剛普及的階段，在國際藝術及理論論壇出現源自美洲「視覺文化」(Visual Culture) 與視覺研究(Visual Studies) 或視覺文化研究等詞。⁵⁴ 首先提出修正概念是美系專研攝影的藝術史學者 Rosalind Krauss 於一九九六年《十月》期刊：「數位條件下的類比影像關係，是與影像元素相關的思想改變。」⁵⁵ 初期階段的同時，英語系的藝術史學者嗅出學術新趨勢，集結專文以「視覺理論或影像視覺與文化」為名的導讀書冊。⁵⁶ 這個以影像載體為主題範疇的研

53 H. Butin (Hg.), *DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst*, pp. 53-55.

54 Nicholas Mirzoeff (ed.), *Visual Culture Reader* (New York: Routledge, 1998) Nicholas Mirzoeff, *An Introduction to Visual Culture* (New York and London: Routledge, 1999)

55 H. Butin (Hg.), *DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst*, pp. 300-302; R. Krauss, "Visual Culture Questionnaire," *October* 77 (Summer 1996), pp. 25-70.

56 Norman Bryson, Michael Ann Holly/ Keith Moxey (ed.), *Images Visual and Culture Interpretation* (Hanover and London: Wesleyan University Press of New England, 1994)

究，一開始修正、特別針對數位文化新影像的處理。後來出現了一種聯結社會分析與影像文化相關的方法，另一種「視覺政治隱喻」，被今日普遍認定的一種新視覺文化教條相關的理論⁵⁷。

雖然這股外來研究風潮雖然在網際網路發達或鑼鼓喧天的全球化趨驅動下，有2004年“Visual Culture(s)/ Media Anthropology”⁵⁸ 議題集思廣益的研討會，仰慕美系代表學者W. J. T. Mitchell 以“Iconology”與“Picture Theory”的流行，或者有皆因攝影所形塑開啓多樣研究領域的交集 — 新媒體、現代媒體與後現代藝術，但在德語系國度，「視覺文化」還是淹沒在藝術史學或藝術學兩學科名稱底下。

貳、藝術學作為學理實踐代名詞⁵⁹

誠如前章所述藝術史學發展小史，戰後幾波的藝術史學研究跨用各種人文科學理論，引領出不少方法與論述，漸成此科「學派之說」已不再，而是轉移至一些出類拔萃菁英的研究。研究重點也從藝術(研究)對象本身唯一的鑑定、紀年、歸納，較傾向藝術品與一般藝術之功能、結構以及社會意涵的深研。並不斷以其原歷史衍繹原則結合其它學科，尋求新生與出路。特別借重立基在社會史議題或集體意識層視角所衍生出的方法。新藝術研究學理轉向以藝術學來總稱，作為其涵蓋當代新藝術現象並以媒體藝術理論作為核心指標。突顯這個年代跟進的藝術史學理有所反撲，又如歷史洪流不變定律，與藝術的當代性緊密相扣，主事者，時刻汲汲營營的反躬自省，唯恐跟不上時代腳步而被淘汰的危機意識。所以「當下的藝術現象」，不是決定關鍵的，便是誘發導源。

1. 電腦之為藝術史學所用

正當舊式人物面對今日設計感十足的隨身碟、多媒體的網誌、iPod、MP4、每月一新款手機等周邊生活常用電子器具，焦慮不知所措、惶恐若有所思之際，「電腦」早已依其升級速度成為「考古」名詞。1989年Karl Clausberg(1938 b.)的〈藝術史學終結的邊緣？：電腦的人工真實性〉⁶⁰ 出爐，點出「純粹電腦」一詞朗朗上口的八〇年代，以及此機具對藝術史學本科重新思考發展與衝擊。此篇立即納入「藝術學與資訊學」(Kunstwissenschaft und Informatik)並置的藝術指涉領域中(跨領域)中與「結構分析的」及

57 明確的相關開課課程，基本上綜合藝術史、英文、藝術學程、社會學、哲學、視覺傳達、電影學、媒體學等領域。

58 http://kunstwissenschaften.hfg-karlsruhe.de/index.php?option=com_content&task=view&id=67&Itemid=58

59 參見H. Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte – Eine Revision nach zehn Jahren*, (München: C. B. Beck, 1995); H. Belting/ Caroline Saltzweidel/ Mitch Cohen and Kenneth Northcott (translated), *Art History after Modernism* (Chicago: The University of Chicago Press, 2003)

60 參考K. Clausberg, “Am Ende Kunstgeschichte? Künstliche Wirklichkeiten aus dem Computer,” in: *Kunstgeschichte aber wie? - Zehn Themen und Beispiele* (Berlin: Dietrich Reimer, 1989), pp. 259-293.

結構主義方法並列。⁶¹ 作者論寫電腦的假真實性雖然尚處在電子檔案處理階段，但已預見其所帶來整體社會結構性革命；高科技時代來臨將使人類從白手起家的「知識即權力」，轉向「知識即資訊」，步入「資訊即權力」的路程。換言之，當前統治關係備受知識與資訊形式轉變深劇影響作用。

那個各行各業還「受限於」只能用電腦繪圖出的表現意象之際，尚未成爲新一波新科技名詞所取代的年代，徘徊「藝術史學終結的邊緣」焦慮，便在1997年《超度崇拜——歷史、理論暨數位媒體脈絡》⁶²的出現解除警訊。這是一道由Martin Warnke(1937 b.)等跨學科式所彙編的曙光，共計有「杜林銀河系：電腦作爲媒介之系譜」、「超度文本：多媒體空間之隱喻技巧」、「媒體機器」、「人造世界：數位未來之考古學」四大範疇。搶先登場完成科技與藝術研究重量級的整合，反映了數位電腦在各學科的運用與影響。針對數位電腦工具性在德國藝術史學學生實踐寫作，同年幾所大學藝術史成員賣力出版了《數位藝術史——學生與實習生指南》⁶³，捷足先登藝術史在人文科學數位內容教學與運用導向。多媒體系統(Multi-Media-System)新生成的網際網路(das Internet)、聲音、數位與數位化影像等的操作，於兩年後(1999)，呈現在於材料的種類較屬非觀念性的實習性導論手冊《給藝術史家的網際網路》⁶⁴。此刻，新的邊緣焦慮油然而生，當年Heinrich Wölfflin(1864-1845)透過兩圖並列的純視覺形式分析類比法，以及據此所啓動的兩台幻燈機並置的經典教學模式，悄悄然地被photoshop、Power Point in Notebook「淘汰掉」？！藝術史本身運用大量Database實用價值解析文集分項，以至今日所謂的數位內容，早就系統性落實在相關的重要研究機構。如圖像圖書典藏、大學典藏規模系統化，隸屬柏林Humboldt大學的《Hermann von Helmholtz文化技術中心》(HZK)⁶⁵，相較其它原來的藝術史機構，於兩德統一後，透過此新科技更進一步整合而脫胎換骨，成爲個中翹楚。2003年一本Hubertus Kohle與Katja Kwastek合撰的《電腦·藝術·藝術史》⁶⁶實際點出發展事實的認可；電腦機具直接介入「藝術史研究」爲其所用的成就，並一起和電腦作爲藝術創作走過實驗期的新媒體，倆相共同體認新視野：藝術史學新研究範疇的延燒——新媒體藝術。

61 Raphael Rosenberg, "Methodische Ansätze in der Kunstgeschichte – Versuch einer gegliederten Bibliographie," in: *Kunstgeschichte aber wie? – Zehn Themen und Beispiele*, pp. 295-307.

62 M. Warnke/ Wolfgang Coy/ Georg Christoph Tholen (Hg.), *Hyperkult – Geschichte, Theorie und Kontext digitaler Medien* (Basel/ Frankfurt am Main: Stroemfeld, 1997)

63 Hubertus Kohle (Hg.), *Kunstgeschichte Digital – Eine Einführung für Praktiker und Studierende* (Berlin: Reimer, 1997)

64 Birgit Richard, Paul Tiedemann, *Internet für Kunsthistoriker: Eine praxisorientierte Einführung* (Darmstadt: Primus Verlag, 1999)

65 《Hermann von Helmholtz文化技術中心》設有大學各類科學的收藏的【學術典藏部/ Die wissenschaftliche Sammlung】<http://www2.hu-berlin.de/kulturtechnik/zentrum.php>；論壇方面的網址如<http://www.humboldt-forum.de/>。

66 H. Kohle/ Katja Kwastek, *Computer, Kunst und Kunstgeschichte* (Köln: Deubner Verlag für Kunst, Theorie & Praxis, 2003)

2. 媒體藝術理論之反饋

在前衛藝術激烈地與當代媒體藝術相競逐的今日，這個在二十世紀八〇年代起飛，九〇年代中期普及的數位科技(約1994前後光碟及電子郵件)所引導出的美學議題，是西方在繼後現代思潮以後，重要關鍵反駁與變革的突破。而「媒體藝術歷史」作為新論述基礎理論再度系統化開拓了一無限發新，朝向「媒體之為當代性與社會性」的論述衍繹。⁶⁷同步數位普及化行進的先見之明，德語世界相關新媒體創作的學院與藝術研究機構，如雨後春筍的投入大量的人力與財力並顯著的則是由官方、學術與企業跨場域專業媒合揭幕嶄新里程碑。

翻開早期媒體藝術基礎研究文獻的資料當不能遺漏，自一九九三年起任《不萊梅藝術館》(Kunsthalle Bremen)館長至今的Wulf Herzogenrath。這號人物在六〇年代便同步記錄、策展前衛激流運動(Fluxus)、偶發藝術與媒體藝術先鋒者相關活動⁶⁸以及撰述電視媒體文化歷史。⁶⁹1994年的《超出繪畫：從包浩斯到錄像雕塑》⁷⁰一書體現他早年研究成果資產，不僅為經典錄像藝術中，「(電視)監視器」(Monitor)作為歷史、社會介面與觀念藝術立由，並也奠定閉路系統(closed circuit system)之錄像裝置(Video Installation)為主體科別的基礎。⁷¹然而開啓新藝術與媒體藝術成為德國傳統藝術史學者研究對象的推動，必歸二十世紀藝術史家Heinrich Klotz (1935-1999)。他是德國Karlsruhe城《藝術暨媒體科技中心》(Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe/ ZKM)已故總執行長⁷²。在千禧前的最後著作《第貳現代建築—新潮流宣告專文》⁷³總結上世紀末所開啓的新視野：「第貳現代」(Zweite Moderne)理念與藝術結合數位技術的行進展望。⁷⁴獨領風騷者乃1989至1991年間，Klotz依據「第貳現代」作為創校理念與教育改革建議，籌劃新媒體型態專屬的高等藝術學院《卡斯魯爾國立造形高校》(Staatlichen Hochschule für Gestaltung Karlsruhe / HfGK)。隔年(1992)年四月十五日起以創校校長身份正式招生。⁷⁵藝術史學主動介入當代藝術生態，促使藝術公共機制結構的震盪與以至轉型新契機的生

67 Lev Manovich, *The Language of New Media* (Boston/ London: MIT Press, 2001)

68 參見W. Herzogenrath / Gabriele Lueg(Hrsg.), *Die 60er Jahre – Kölns Weg zur Kunstmetropole Vom Happenig zum Kunstmarkt* (Köln: Kölnischer Kunstverein, 1986)

69 W. Herzogenrath / Thomas W. Gaetgens/ Sven Thomas u. Peter Hoenisch (Hrsg.), *TV- Kultur: Das Fernshen in der Kunst seit 1879* (Amsterdam/ Dresden: Verlag der Kunst, 1997)

70 W. Herzogenrath, *Mehr als Malerei: Vom Bauhaus zur Video-Skulptur* (Regensburg: Lindinger + Schmid, 1994)

71 Slavko Kacunco (Hrsg.), *Closed Circuit Videoinstallationen: Ein Leitfaden zur Geschichte und Theorie der Medienkunst mit Bausteinen eines Künstlerlexikons* (Berlin: Logos Berlin, 2004)

72 戴麗卿，〈「第二現代博物館」的築夢家 — 德國藝術史學者海利希·柯羅茲(Heinrich Klotz, 1935-1999)〉，《藝術家》(2000, 02)，頁326-331。

73 H. Klotz, *Architektur der Zweitm Moderne – Ein Essay zur Ankündigung des Neues* (Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1999)

74 Klotz結語有言：「透過「第貳現代」將會在現代化進程中踏入一第二大步：藝術結合數位技術並邁向眼前的2000年。」H. Klotz, *Architektur der Zweiten Moderne*, p. 86；戴麗卿，〈超世代競逐：論當代游藝問題〉，頁031。

75 <http://solaris.hfg-karlsruhe.de/hfg/inhalt/de/Hochschule>；詳見Klotz, *Eine neue Hochschule (für neue Künste) - Schriftenreihe der Staatliche Hochschule für Gestaltung Karlsruhe* (Stuttgart :Hatje Cantz 1995)

發，是其專業天職。無論是博物館藝術中心、展覽機制、藝術博覽會、藝術(傳播)媒體⁷⁶乃至藝術教育體制等都在此關鍵時刻與藝術史研究同步發酵。

一般以為「第貳現代」為社會學所提出⁷⁷，實際是 Klotz 個人針對八〇年代相關藝術與建築理論的論辯，於所發表文章率先喊出。而這個學術基因，不雅於他當年七〇末與英籍的建築評論家 Charles Jencks (1939 b.)大力搖旗吶喊「後現代建築」(Postmoderne Architektur)風潮。對歐陸推廣「後現代建築」有著卓越貢獻的他，於 1974 年舉辦了〈功能主義之前和功能主義之後的建築〉重要研討會，邀請國際建築界大師與理論家們共襄盛舉。⁷⁸ 其後挾著雄厚的政經資源、健全的文化體制基礎後盾及學術專業的支柱，1979 年起籌備組建了位在法蘭克福的《德意志建築博物館》(Deutsches Architekturmuseum / DAM)⁷⁹。而這座硬軟體兼備，1985 年開館的第一座「『後現代』建築博物館」指標性的壯舉，即刻成為「後現代理念」護航的藝術史學術實踐。同時象徵著他個人學術成就推向新高峰的階段。

「『第貳現代』論述」雛型最早出現在 1980/81 年之《建築年鑑》(Jahrbuch für Architektur) 創刊文內，⁸⁰ 並建議其意涵可作為「後現代」相對之說。此後相繼補遺論說發表在 1986 年〈現代之願景—結構原則〉⁸¹、1989 年的展覽圖錄《廿世紀的之建築：素描—模型—家具》⁸² 以及 1991 年《新社會》期刊〈「第二現代」〉一文⁸³。然較完整版本乃 1994 年《廿世紀藝術—現代·後現代·第貳現代》一書的第三部的〈第貳現代〉篇幅。⁸⁴ 而 1995 年主編的《第貳現代—當代藝術的一種診斷》⁸⁵ 成為開啓新紀元的集體前宣示。截然不同編年分類，強調命題論述，具體化在 1997 年十月十八日正式開幕登場的館藏圖錄《當

76 Anne-Marie Bonet, *Kunst der Moderne Kunst der Gegenwart: Herausforderung und Chance*, p.50.

77 這「第貳現代」論述，又如其後現代藝術的推動，引領著其它的學術場域如社會學等。社會學相關第貳現代。請參見顧忠華主編，《第貳現代—風險社會的出路？》(台北：巨流，2001)

78 他回應以〈功能主義之後〉(Nach dem Funktionalismus)和〈功能主義之激情〉(Das Pathos des Funktionalismus) 以及《建築年鑑》期刊成立之創刊文〈後現代？〉。參見“Post-Moderne?,” in: *Jahrbuch für Architektur – Neue Bauen 1980/1981*, Braunschweig/ Wiesbaden, 1980, pp. 7-9.

79 它除了是一由被歸為後現代新理性主義德國建築師 Oswald Mathias Ungers 所設計的多功能博物館外，而所典藏相關後現代建築的文件，如設計競圖及模型等，若此譽稱為第一座「『後現代』建築博物館」，終在 1985 年建立。而 1984 所編纂的《修正現代：後現代建築 1960-1980》的開幕典藏圖錄參考 H. Klotz (Hrsg.), *Die Revision der Moderne – Postmoderne Architektur 1960-1980* (München: Prestel, 1984), Deutsches Architekturmuseum Ausst. Kata.; 而英文版的 - / , Radka Donnel (trans.), *The History of Postmodern Architecture* (Cambridge/London: The MIT Press, 1988)

80 H. Klotz, “Post-Moderne?,” pp. 7-9.

81 H. Klotz, “Vision der Moderne – Das Prinzip Konstruktion,” München 1986, Ausst.Kata., p. 9-26; H. Klotz, *Architektur: Texte zur Geschichte, Theorie und Kritik des Bauens* (Ostfildern – Ruit: Velag Gerd Hatje, 1996), pp. 222-265.

82 H. Klotz, *Architektur des 20. Jahrhunderts. Zeichnungen – Modelle – Möbel*, Stuttgart 1989.

83 H. Klotz, “Die zweite Moderne,” in: *Neue Gesellschaft: Frankfurter Hefte 6*, Frankfurt am Main 1991, pp. 551-556; 再版於 Heinrich Klotz, *Architektur : Texte zur Geschichte, Theorie und Kritik des Bauens*, p. 278-284.

84 H. Klotz, *Kunst in 20. Jahrhundert – Moderne • Postmoderne • Zweite Moderne* (München: C. H. Beck, 1994), pp. 153-191。相關本書第貳現論說，筆者將另行文深度討論，戴麗卿，〈非「新」已不「後」是「第貳」現代〉—談世紀末先聲破曉的藝術理論〉(台北：未刊版，民89)

85 H. Klotz (Hrsg.), *Die Zweite Moderne – Eine Diagnose der Kunst der Gegenwart* (München: C. B. Beck, 1996)

代藝術—ZKM | 藝術暨媒體科技中心》專文內⁸⁶，更肯定了第貳現代不可阻的趨勢。猶如《法蘭克福德意志建築博物館》之為「後現代」理念實踐，「第貳現代」之為《卡斯魯爾藝術暨媒體科技中心》⁸⁷ 蘊涵支柱。這座1989年由Klotz所領導設立，具備完善設施體系的有機體立刻成為巴登邦新文化地標。多功能性質等的部門，包含藝術品典藏的〈新藝術 / 當代藝術博物館〉⁸⁸ 及〈媒體博物館〉。創作研究的有〈影像/視覺媒體研究所〉及〈音樂暨聲學研究所〉等。而相關資料典藏部門則有的〈媒體檔案處〉、〈聲響檔案處〉等。硬體建築方面乃由漢堡建築師 Schweger + Partner依據原案採取環保概念，加以改建而成。這座可理解為藝術、科學、政治與經濟的有機體在Klotz專業操盤與官方雄厚財力支助的先決條件下，使所在地省級次的小城，成為世界媒體藝術愛好者朝聖的重鎮。不可切斷地是與《ZKM》完整配套、建教合作的學術機制《卡斯魯爾國立造形高校》，一所「藝術實踐」與「藝術媒體理論」的重要培訓學府，同時教學與研究並重的開發指標。內含的〈產品商業設計〉、〈視覺傳達〉、〈舞台設計〉、〈媒體藝術〉等創作所與理論走向的〈藝術學暨媒體理論所〉(Kunstwissenschaft und Medietheorie)。一本1995年五月在Karlsruhe舉辦的第四屆多媒體博覽會中座談會，主要由學府各研究所教授成員所撰，含音樂、戲劇、美學、新聞傳播、媒體科技等藝術媒體的辯論文集《第貳現代—當代藝術的一種診斷》，當可視作他所主張「第貳現代藝術」概念之前哨站。於此Klotz評論世紀末第貳現代為新出發覺醒實證；在現代的修正階段之後，也就是於現代意識形態的批判後現代以後，克服「世紀之終結氣氛」(Fin-de-siècle-Stimmung)下，新媒體藝術開啓新紀元的與新藝術方向。

以《ZKM》典藏品為其闡釋成論物象的〈當代藝術〉專文，更可說作為新媒體藝術實質建構的論述體。可從分有「『第貳現代』、建築、設計、繪畫、雕塑、攝影、媒體藝術」等篇章斷定，而「媒體藝術」一章之下包含「John Cage、媒體科技、錄像藝術的美學、影像的歷史、類型學與錄像藝術的接受性、人類影像、影像藝術之詩及互動性」等小節。對於當下各種介入新興媒體的表現，其稱呼如電子藝術或電腦藝術及科技藝術等釐清界限，更驗明正身以「媒體藝術」(Medienkunst)為新方向的确立。Klotz斬釘截鐵駁斥了那個在眾人腦海中的刻板印象與謬誤：「『新藝術』不等於『電腦繪圖』(Computergrafik)」。果決地將之糾正為；改變藝術生態的並非這個「機械繪製的畫」，而是直接提供動畫影像的且徹底全盤顛覆的「錄像鏡頭(Videokamera)」。宣稱「藝術結合數位技術」為新興「媒體科技範疇」(Feld der Medientechnologie) 之創造主力，於是順理成章登上二十一世紀新藝術前瞻的寶座。作為「第貳現代」本質的因素，顧名思義乃從

86 H. Klotz, "Contemporary Art," in: *Contemporary Art ZKM |Center for Art and Media Karlsruhe* (München: Prestel, 1997), pp. 7-31.

87 網址為 <http://www.zkm.de/>。

88 當代藝術博物館於1997正式開館，同步發行圖錄除由Klotz外，共襄盛舉撰文者有策展人U. Frohene及著名的H. Bredekamp。其為“Motifs of Time: An Anthology of the Time Phenomenon in the Contemporary Art”、“Metaphors of the End in the Era of Images”於*Contemporary Art ZKM |Center for Art and Media Karlsruhe* (München: Prestel, 1997), pp.38-50, pp.32-37.

歷史佐證傳統關係及追溯到古典現代的根本，它並非純粹只是為「所有藝術(媒體)新類別」立論，而是以傳統藝術類別作為基準所設定的意識。如錄像、聲響裝置(Klanginstallation)及網絡等作為「第貳現代藝術」的軸線。明白指出為何稱這個未來的新時期為「第貳現代」，緯的主軸乃其共通的精神性，他說：「讓一種歷史化、喜好裝飾性敘述的後現代消退，並追溯二〇年代建築成果，且導向前衛及其理性主義。……絕非重覆而是一種接近，……」⁸⁹。這指向那後來居上發達的電腦科技帶給所有藝術一種「新式樣的生產關係」，也就是說它不僅涉及「再現之生產方式、過程」並指涉到「其與環境間連絡與互動關係」，成為新世紀邁進的新指標。

第貳現代推銷的媒體藝術成為藝術史新研究範疇，頗同期巧合地緊密扣住 1995 年所版的《藝術史之終結？—十年後修正》⁹⁰ 乃主要創校成員〈藝術學暨媒體理論所〉教授 H. Belting 撰寫。一本重新檢討藝術此史方法論暨論說當代媒體、理論與博物館以為反映現代西方的專書。其內共分兩大篇〈當代鏡像之現代—媒體、理論與博物館〉及〈藝術史終結嗎？〉各十一章。前者論及「當代混合文化中邊緣論的抬頭」、「通俗大眾文化與藝術關係模糊」及「媒體藝術已成歷史的事實」和「新博物館型態的藝術史觀」不等議題。而後篇的藝術史方法論，主要說明二十世紀藝術概念的擴張與轉變，使得老舊的藝術史寫作所面臨危機，不得不正視「學科之遊戲規則」的蛻變甚至驟變，而新的科技影像正開啓新的藝術史寫作契機等。此外值得窺知的是，「非西方藝術」成為藝術史學新版圖的預測，而「大眾文化」作為反傳統藝術史的藝術抗爭。不可諱言地，這「『媒體藝術理論』為核心的藝術學」是用來回應八三年舊版所提出之「終結論」⁹¹，作為其危機的解決方案，帶來藝術史學科新生之路。隱含著將影像史為主軸的「媒體藝術理論」，推向藝術研究舞臺的新主流學術戲碼。Belting 付諸支持「第貳現代」行動，乃加入《第貳現代—當代藝術的一種診斷》撰述陣營，即〈未終結之現代〉⁹² 專文。一如 Jürgen Habermas(1939 b.)1990 年所主張「現代未完成的計畫」⁹³，他呼應以「現代未終結」，並延續「現代之回返」與藝術理念深化的作為。認為回返並非是邁入「第三個現代」，而是正展開「現代的第三個世紀」，踏著「現代化進程」(Modernisierungsprozess)，在數位世界及網際網路來臨(為文時機尚未普及)，朝向其所稱謂的「全球的現代」(“die globale Moderne”)視野。⁹⁴

89 援引自 H. Klotz, *Architektur der Zweiten Moderne – Ein Essay zur Ankündigung des Neues*, pp. 10-11.

90 H. Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte - Eine Revision nach zehn Jahre* (München: C. H. Beck, 1995); -, Caroline Saltzweil/ Mitch Cohen and Kenneth Northcott (translated), *Art History after Modernism* (Chicago: The University of Chicago Press, 2003)

91 H. Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte ?*.

92 H. Belting, “Die Moderne und kein Ende,” in: H. Klotz (Hrsg.), *Die Zweite Moderne – Eine Diagnose der Kunst der Gegenwart*, pp. 57-69.

93 J. Habermas, *Die Moderne- ein unvollendetes Projekt* (Leipzig: Reclam-Verlag, 1990, 1992)

94 H. Belting, “Die Moderne und kein Ende,“; H. Belting/ Dietmar Kamper(Hg.), *Der zweite Blick – Bildgeschichte und Bildreflexion* (München: Fink, 2000); 另見戴麗卿，〈超世代競逐：論當代游藝問題〉，頁032-033。

《ZKM》及《卡斯魯爾國立造形高校》是第貳現代理念實質地學術實體場域，而其〈藝術學暨媒體理論所〉的學術目標之落實，在學院之「(新興)媒體藝術理論」的教授相關藝術暨媒體理論的計畫案與研究論文出刊在學報學術期刊。其集體學術成就如《藝術暨媒體理論論文集》⁹⁵和《ZKM》獎勵、Klotz主編、Söke Dinkla撰寫之《一九七〇至今的先鋒互動性藝術》⁹⁶，更有計畫編輯三冊的「德國媒體藝術從一九六〇至兩千的發展史」文集。⁹⁷合乎媒體發展衍繹史所生成的藝術再現，反應出德國藝術史學科教育，在兩百年歷史經驗下，它不斷地成長並隨時代觀念及藝術創造領域的擴大的向前邁進，更為新跨學科等借將網羅的對象，成為藝術史學學術輸出的經典範例，甚至我們可清楚察覺到其建校理念，無不帶著他前一項深深的理念鑿痕。那是自1994年便執教《HfG Karlsruhe》，並任〈ZKM媒體館〉館長(1992-2000)的Hans-Peter Schwarz(1945 b.)。號稱第貳現代藝術的一軍，極度體現在所編著「經典教科書式」的專業典藏目錄《媒體·藝術·歷史—媒體博物館|卡斯魯爾藝術暨媒體科技中心》⁹⁸，銜著這理念於2000年延攬為《蘇黎士造形與藝術學院》(Hochschule für Gestaltung und Kunst Zürich/ HGKZ)創校校長。⁹⁹除涵蓋音樂、電影、戲劇、設計、舞蹈、媒體暨藝術等創造研究所外，理論研究所為〈文化學與藝術傳達〉。1991至1993年間參與《ZKM》錄像典藏建構並兼任學院教學的Dieter Daniels(1957 b.)，歷年論媒體之為藝術的文集《從現成物到傳控空間：藝術媒體介面》¹⁰⁰與《藝術之為傳遞：從電訊到網際網路》¹⁰¹直接透露繼承演變史觀的傳統論述，並在兩德統一後(1993起)，博得在傳統色彩濃厚的《萊比錫視覺藝術學院》(Hochschule für Grafik und Buchkunst)開設藝術史暨媒體理論(Kunstgeschichte und Medientheorie)課程¹⁰²，撒播媒體藝術研究更綿密的網絡。《ZKM》日前專案研究員Rudolf Frieling(1956 b.)也以藝術史學出身為底，從事電影工作並以當年《Berlin錄像藝術節》策展經驗，1994至2001入主〈ZKM媒體檔案館〉且與Daniels合作共同架設一內涵豐富多樣的重要學術專業網站：〈媒體藝術網〉<http://www.medienkunstnetz.de/>，並定期合著專書。¹⁰³積極推展新藝術者，另外又如1995-2001年間任〈ZKM新藝術館〉研究員Ursula Frohne¹⁰⁴，曾策

95 H. Beiting/ Ulrich Schulze (ed.), *Beiträge zu Kunst und Medientheorie* (Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2000)

96 H. Klotz (ed.), Söke Dinkla, *Pioniere Interaktiver Kunst von 1970 bis heute* (Karlsruhe: ZKM, 1997)

97 Goethe-Institut u. ZKM (Hg.), *Media Art Action – The 1960s and 1970s in Germany* (Wien/New York: Springer, 1997); -, *Media Art Action – The 1980s and 1990s in Germany*, (Wien/New York: Springer, 2000); -, *Update 2.0 – Medien Kunst Aktuell aus Deutschland* (Karlsruhe: Engelhardt & Bauer, 2000), Ausst. Kata.

98 Hans-Peter Schwarz, *Media – Art – History: Media Museum ZKM | Center for Art and Media Karlsruhe* (Munich/ New York: Prestel, 1997)

99 <http://www.hgkz.ch/pages/de/verwaltung/Rektor.php>。

100 Dieter Daniels, *Von Readymade zur Cyberspace: Kunst / Medien Interferenzen* (Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2003)

101 D. Daniels, *Kunst als Sendung Von der Telegrafie zum Internet* (München: Verlag C. H. Beck, 2002)

102 〈理論研究所〉網址：<http://www.hgb-leipzig.de/index.php?a=studgang&b=&c=&d=&p=254&>。

103 R. Frieling/ D. Daniels (Hg./ eds.), *Medien Kunst Netz/ 1 Medienkunst im Überblick/ Media Art Net/1 Survey of Media Art* (New York/ Wien: Springer-Verlag, 2004)

104 U. Frohne, "Motifs of Time: An Anthology of the Time Phenomenon in the Contemporary Art," in: *Contemporary Art ZKM | Center for Art and Media Karlsruhe* (München: Prestel, 1997), pp.38-50.

展《錄像文化／崇拜一九〇年代多媒介裝置》，¹⁰⁵ 後以藝術史學者身份曾任(2002)不來梅大學跨文化學程的主要成員，2005年轉任科隆大學開設〈媒體藝術歷史導論〉等當代藝術進階課程，無不突顯媒體藝術在當代藝術研究的新地位。¹⁰⁶ 原執教洪堡大學Oliver Grau現為Krems多瑙大學〈應用文化學系〉教授兼〈影像學中心〉主任，以浸淫互動式等類的媒體藝術研究名列學術翹楚。¹⁰⁷ 整體媒體藝術的推動，之前所論主要是由藝術史學研究領域觀察，但對於媒體創作那主區塊，特別自身理論的研發，依據Klotz的理想，無不是由媒體藝術家與哲學美學者共同開發。這當中最具代表，是現任《ZKM》總執行總長Peter Weibel (1944 b.)，早年即有重要媒體理論的奧地利藝術家兼策展人身份的他，¹⁰⁸ 是數位電腦、網路等新媒體在德語系國度轉向精密細緻傾向的文化(Hyperculture)趨勢的中堅推手。

參、邁向超溝通的藝術史學

Klotz所領航的一系列第貳現代藝術新視象論述與實踐，無疑成為德國在關鍵年代重要突破與變革的代言人，並駕齊驅於「後現代以後」與「新現代」¹⁰⁹，推陳出新於當代全球化潮流，相互同步共生。除前述Belting以「全球的現代」來支柱這個說法，大凡認同有「後現代以後」觀點者¹¹⁰ 似乎會推敲這個理念的美學形構與Klotz當年鼓吹後現代所推薦的美學家Wolfgang Iser(1924 b.)，尤其1987年之著作《吾人後現代之現代》(*Unsere postmoderne Moderne*)密不可分。那直指「極端的複數主義」作為Klotz轉用在闡釋、區分現代、後現代藝術的差異性，並理解成當代藝術—後現代以後內涵之一。其文載：「不同於後現代，現代之複數主義不是刻意選擇的。……相對的，後現代之複數主義指的是生發核心本身。表現形式、字母與方法的交換……，約是一種歷史主義與高科技，是有意識行動之結果。……尾隨而來的是一『極端的複數主義』(“radikaler Pluralismus”)。」¹¹¹。複數主義與歷史主義互為後現代性特徵，則命題以「繼承歷史主

105 U. Frohne (Hg.), *Video cultures – multimediale Installationen der 90er Jahre* (Köln: DuMont, 1999), Museum für Neue Kunst|ZKM (Ausst. Kat.)

106 http://www.uni-koeln.de/pbil-fak/ghi/lehre_ss06.html

107 O. Grau, *Virtual Art. From Illusion to Immersion* (Cambridge/Mass.: MIT-Press, 2003); O. Grau / Andreas Keil (Hrsg.), *Mediale Emotionen. Zur Lenkung von Gefühlen durch Bild und Sound* (Frankfurt/Main: Fischer 2005); O. Grau (Hrsg.), *Media Art Histories* (Cambridge/Mass.: MIT-Press, 2006); <http://www.donau-uni.ac.at/zbw>。

108 P. Weibel, *Die Beschleunigung der Bilder in der Chronokratie* (Bern: Autor und Bentele Verlag, 1987); P. Weibel und Edith Decker (Hg.), *Vom Verschwinden der Ferne. Telekommunikation und Kunst* (Köln: DuMont 1990)

109 1990年Charles Jencks(1939 b.) 提出「新現代主義」(Neo-Modernism)來延伸現代主義的說法，並且為他所定義「晚期現代」收尾。C. Jencks, *The New Moderns: From Late to Neo-Modernism* (London: Academy Editions, 1990)。

110 Jost Hermand, *Nach der Postmoderne – Ästhetik heute* (Köln/ Weimar/ Wien: Böhlau Verlag, 2004), p. 169.

111 這兒見H. Klotz, *Kunst in 20. Jahrhundert – Moderne•Postmoderne•Zweite Moderne*, p. 27, Anm. 13。註釋13標出「極端的複數主義」是援引自W. Iser, *Unsere postmoderne Moderne*, Weinheim, 1987的說法。甚至可在Jencks所推薦的相關後現代觀念論述的專家名單中讀到，也是當時德籍後起美學新秀Welsch。他不同當下美學思考的論點，曾經為文大力解說後現代等發展與主張，並為各家所徵引。

義」(“Historismus als Aneignung”)¹¹²的闡釋。極端的複數主義新形態美學觀的謀合，隨即預告在Welsch 1990年《審美思維》¹¹³。這冊預見九〇年代視野，不僅為「後現代」作總結外，並宣告二十世紀乃一「藝術的世代」，而新世紀是朝向「設計的世代」演進。他強調唯有走出現代主義重「物體設計」(Objekt-Design)，同時落實「『生態環境挑戰』」與「後現代精神」的結合，才能過渡到一直被忽視的「邊緣設計」(Rahmen-Design)範疇。¹¹⁴

1. 「超學科性設計的學科」

雖然 Welsch 「再設計」(“Re-Design”)美學所強調邊緣設計契合 Klotz 《廿世紀藝術》中針對〔第貳現代〕篇章所論媒體藝術之「去界限(除藩籬)」(“Entgrenzung”)視野¹¹⁵，然而對於邁向二十一世紀設計世代之途，終系統性召告在 1996 年《美學之疆界蹊徑》¹¹⁶。這冊倡導由美學著手，正視「超學科」(transdisziplinäre)所設計出嶄新的「超文化」(transkulturelle)。¹¹⁷ 透過「美學重構」(“die Rekonfiguration der *aisthesis*”)展望三大範疇邁向混合文化：一是開拓視覺以外重視聽覺的文化視野，¹¹⁸ 二是形塑結合建築理論與文化哲學之未來城市並混雜新身份認同的，¹¹⁹ 三是觀照傳控空間電子媒體界的另類人造樂園。¹²⁰ 前瞻性帶有超越、穿透、交融意義的美學因子「超」(trans)，或許其脈絡也可循至 Jean Baudrillard (1929 b.) 「邁向超審美的幻象之途」(den weg zu einer transästhetische Illusion)之說。¹²¹ 但 Welsch 再設計的核心理論值得我們在此強調。他從回顧美學出發，創造一「倫理/美學」(Ästhet/hik)新詞。¹²² 運用美學、藝術與學科等複數性(Pluralität)的觀點，倡議走出傳統美學以藝術為研究對象的界限，重組新美學學科—「超學科性設計的學科」(“Transdisziplinäres Design der Disziplin”);¹²³ 一種「……，綜合了與感知美學 *aisthesis* 相關的所有問題，吸納著哲學、社會學、藝術史學、心理學、

112 H. Klotz (1994), pp. 134-148.

113 參見 W. Welsch, *Ästhetisches Denken* (Stuttgart: Reclam, 1990, 1991<2>)

114 W. Welsch, *Ästhetisches Denken*, pp. 217-218; 戴麗卿，〈超世代競逐：論當代游藝問題〉，頁030。

115 H. Klotz (1994), pp. 189-191.

116 W. Welsch, *Grenzgänge der Ästhetik* (Stuttgart: Reclam, 1996); 依據英譯本 *Undoing Aesthetic* (London: Sage Publication, 1997)的中譯本如下：沃夫岡·韋爾施，陸揚、張若冰譯，《重構美學》(上海：上海譯文出版社，2002)

117 「超文化」定義見 Welsch (1996), pp. 265-275。其他相關超文化性論述另參見 Hubertus Butin (Hg.), *DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst*, pp. 286-290; 戴麗卿，〈超世代競逐：論當代游藝問題〉，頁040-042。

118 Welsch (1996), pp. 231-259.

119 Welsch (1996), pp. 260-288.

120 Welsch (1996), pp. 289-323.

121 九〇年代前半歐陸，特別是德國相關數位科技藝術的研討會此起彼落，為數不少，著名者為「ZKM的多媒體博覽會」。此乃1994年3月18到19日慕尼黑一場有關「幻象與擬像」研討會中，Baudrillard所提出的美學論文。J. Baudrillard, “Illusion, Desillusion, Ästhetik,” in: Stefan Iglhaut, Florian Rötzer, Elisabeth Schweeger (Hg.), *Illusion und Simulation: Begegnung mit der Realität*, (Ostfildern: Catz Verlag, 1995), p. 100; 另見戴麗卿，〈超世代競逐：論當代游藝問題〉，頁040-041。

122 Welsch (1996), pp. 106-128.

123 進一步而言「超學科性設計的學科」，可從現代美學中，針對提倡理性類型的差異與區隔中跳脫出，相關理論請參見 Welsch (1996), p. 108, pp. 129-130, pp. 133-175, pp. 175-177.

人類學、神經科學等等的。感知美學形構學科框架[邊緣設計]。……」¹²⁴ 超學科或學科重組(Reorganisation der Disziplin)的新開放論點，比時下跨學科有更較進一步的闡釋，並展望了新未來性。¹²⁵ 是否打破今日美學的疆界，追求非藝術(nicht Kunst)或「藝術以外的」(außerkünstliche)，使當代藝術超越「現代美學」邊界，並反求諸己的不斷求新求變形塑「超藝術的」(transartistische)可能，¹²⁶ 甚或數位傳控論發達促進出就是筆者推想之「超媒體藝術」(Transmedia Kunst)，可謂數位世代之藝術當代也。

回觀近年以追求科際整合學科作法，超學科新的研究類型(Forschungstyp)，不但體質上異於多學科(Multidisziplinäre)，也與當下跨學科拉出距離，¹²⁷ 並且現階段在藝術研究範疇提供極大發展空間！那它在新媒體藝術創作或新藝術研究學門又如何？毫無疑問，「媒體本身」不僅具社會性且備跨學科特性，而其介質」及承載集體社群的溝通性，故本質上意含著歷史衍繹特徵(媒體本身之為歷史衍繹辯證的傳統當然構成)。回溯六〇年代媒體藝術，再現出「藝術之『類別與媒體』元素間及『藝術領域間』相互交通與彼此融合」的整體藝術，可稱「媒體『間性介質』的跨媒體藝術」(Intermedia Art)¹²⁸。這個跨媒體藝術的「跨性」轉換到藝術史研究，就是說原媒體藝術歷史本身就有著跨媒體性，藝術史學本科如前述方法論演變含有跨學科的特徵，一旦它須運用超學科研究類型時，當強力超越自身領域，並與之以外的作介質與介質的互動。雖然前述已言，第貳現代冀希透過論述理論、媒體理論及美學思想劃出與其它研究之區隔，並藉此推介媒體藝術為當代藝術之社會性介質的當代性質指標。然筆者在此認為依據理念的理論脈絡，這個影像文化的質變也直接體現在混合文化藝術的一種新形態的產生：可謂數位世代之當代性代表—「超媒體藝術」(Transmedia Kunst)。¹²⁹

新媒體藝術創意結果是由數位科技、傳播(媒體)學、視覺理論、創意感知或美感理論之歷史與文化性等融合而成，因此它本就無法迴避跨學理科別所形塑專業的基本特徵，同時也賦予媒體藝術家多重的角色。這個理想又再度呈現在二千年的漢諾威萬國博覽會中由在 Weibel 領軍下合辦的「超級有機主義」¹³⁰ 之說，展現出批判媒體理論與新興科學支脈如機器人、生化科技、太空科技等結合理論的工程學整合探討基礎議題，研

124 Welsch (1996), pp. 175- 176.

125 Welsch (1996), pp. 176- 177.

126 戴麗卿，〈超世代競逐：論當代游藝問題〉，頁041-042。

127 演變至今，目前三種整合學科研究類型可如下列說明：各參與的學科持續交流，能透積極密切的過合作，制定出整合解決方案(integrative Lösungen)的跨學科。但超學科不僅打破自身疆界，並由不同領域者共同定義同一的研究對象。而原領域中邊緣、外圍的將主動介入，並共同制定「內外在此」(方法論與實踐面)解決方案，應強化處理「生活界的問題感知」之學術批判，且共同合作導向自身反省為中心的對話參與模式。另參見 Thomas Jahn, "Transdisziplinäre Nachhaltigkeitsforschung - Konture eines neuen disziplinübergreifenden Forschungstyp," in: Amt für Wissenschaft und Kunst (Hg.), *Die Frage nach der Frage* (Frankfurt/M: Wissenschaftsstadt Frankfurt, 2002), pp. 178-183.

128 戴麗卿，〈超世代競逐：論當代游藝問題〉，頁036，045，註22。

129 其它語系論類似“Trans-Media Art”所依據的超媒體美學者有 Margot Lovejoy, *Digital Currents: Art in the Electronic Age* (New York and London: Routledge, 2004), pp. 270-315.

130 Stefan Iglhaut/ Martin Roth/ Peter Weibel, *Hyperorganismen. Essays, Fotos, Souns der Ausstellung "Wissen" des ZKM im Themenpark der Expo 2000* (Hanover: Internationalismus Verlag, 2000)

究有關在日常生活環境使用器具消失後的作用以及其後人類肉體可能移位的狀況。超媒體性言說或者如 1994 至 2000 年間曾為《科隆媒體藝術學院》(Kunsthochschule für Medien Köln) 創校校長 Siegfried Zielinski 教授，長年致力於媒體介質的史辯與式樣學 (Variantologie)，2002 年的《媒體考古學：聽與看之技術深度》¹³¹ 無不將其專門發揮極致。而媒體理論寫作的擴張深受美學思維的影響，有從古典幾何學轉變為數理邏輯語彙介入，例如自 1994 年便執教於〈HfG 哲學暨美學研究所〉媒體理論及藝術學的 Boris Groys(1947 b.)，其 2003 年的《藝術拓樸學》¹³² 經典地表述出「拓樸視為關係脈絡之隱喻」的模式。參究其可能的哲思歷史來源，這裡我們又見到是在強化差異關係性、脈絡性的多面向流變的建構與生產。換個理論角度說法，直指的是社會史論中所著重的生產方式和生產關係間的互動聯繫、人與人相互與人和自然的關係的深究。也就是著重「創作思考湧現於關係的建構與產生」的未來性。我們或許能將《卡斯魯爾國立造型高校》、《ZKM》及《蘇黎士造形與藝術學院》等視為超媒體藝術創作實踐場所與研究中心，但目前以此為名號設校看到比利時布魯塞爾 Hogeschool Sint-Lukas 有《超媒體碩士班》明確設計“Transmedia Art”創作課程並觀照強化「超媒體文化」(transmedia culture)的整合課程。¹³³ 民間贊助如位在 Dresden《Hellerau 超媒體學院》¹³⁴ 闡揚以此理念推動新藝術。

2. 後設學術全球化

2005 年任《世界文化之屋》研究部主任的 Lydia Hausteин 曾於〈媒體藝術或現實之第二次目光〉(1999)一文發表支持第貳現代對新媒體藝術的正面開放性：「這是立基在不是我們來認定科技，而是科技認定我們的基本綱要上。」不僅主張科技透過創意而被用，漸成為人類本性的構成部分，而「虛擬跨文化性」(“Virtuelle Interkulturalität”)¹³⁵ 一如 Welsch 混合文化之「超文化性」(Transkulturalität)的說法，再則她轉用相關後殖民理論及全球化議題發揮在〈稻谷之旅〉一文¹³⁶ 及 2004 年所主辦的《全球圖像－媒體文化認同之編演》(Globale Ikonen – Inszenierung kultureller Identität in den Medien)研討會，¹³⁷ 實際落實所謂超媒體藝術之溝通理念(“transcommunication”)。¹³⁸

131 S. Zielinski, *Archäologie der Medien: Zur Tiefenzeit des technischen Hörens und Sehens* (Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2002)

132 B. Groys, *Topologie der Kunst* (München: Carl Hanser Verlag, 2003)

133 <http://www.transmedia.be/programdetails.html>。

134 <http://www.t-m-a.de/>。

135 L. Hausteин, “Medienkunst oder der zweite Blick auf die Wirklichkeit,” in: U. Frohne (Hg.), *Video cultures – multimediale Installationen der 90er Jahre* (Köln: DuMont, 1999), Museum für Neue Kunst| ZKM (Ausst. Kat.), p. 110, 120.

136 L. Hausteин, “Reise in ein Reital,” in: H. Belting/ L. Hausteин (Hg.), *Das Erbe der Bilder – Kunst und moderne Medien in den Kulturen der Welt* (München: Verlag C. H. Beck, 1998)

137 參見 L. Hausteин, *Global Icons. Globale Bildinszenierung und kulturelle Identität* (Göttingen: Wallstein, 2005)

138 Welsch 最後提出「現代雙重特性」(Doppelcharakter der Moderne)，認為應以縮短「媒體欣喜」與「肉體狂熱」間的距離為當務之急，並作為超越人與人之間鴻溝的溝通。激動人心狀況就像十九世紀看見立體稜鏡(1817)，如在夢境欣喜若狂，脫離了肉體，轉進到一個接一個的奇異幻境，像極了無實體的靈魂。見 W. Welsch, *Grenzgänge der Ästhetik*, p. 323；戴麗卿，〈超世代競逐：論當代游藝問題〉，頁 042。

總括而言，集中於德語系國度以第貳現代、全球的現代及超文化美學運動等來推動，建構出一種設計的新世紀：超學科的新烏托邦式混合文化。這新烏托邦具體展現第貳現代之極端的複數主義說法，是一種極端揚起現代性與後現代性的；一種遊走在「新歷史主義再興」或「極化歷史主義性典範」的潮流中，傾向將過去歷史中的風格形式(*historische Stilformen*)或意念，重新採取極端複數性的手法予以詮釋，並無所不用其極地滲透、反應在當代文化現象裡。使之驟變複雜的，特別是前衛特質之詭變激化「混雜性」(*Hybridität*)特徵。然而追蹤複數歷史主義的形式與外顯方式，誠如〈從藝術徵引到後設藝術〉¹³⁹作者，現執教柏林自由大學(FU)的 Christoph Zuschlag(1964 b.)依據其 2001 年教授升等論著《後設藝術——一九六〇以降的藝術論藝術》(*Meta-Kunst – Kunst über Kunst seit 1960*)所改寫展覽專文指出：後設藝術非只是一種風格的仿造，而是歷史距離意識的典範或多種藝術史的典範之回溯。¹⁴⁰不只是在當代建築有對歷史風格形式擷取與製作，並含其它類別的如新媒體的錄像、電影、網路等。¹⁴¹藝術家除爲了要刺激藝術創造進行反省、提問藝術相關問題，採取藝術史本身成爲題材的策略，並將會對特定作品、專題、藝術史機制等進行轉寫。它是一種有關藝術條件和藝術創造投射的藝術，而藝術學領域把它當作是藝術的形式。那當然直指“meta”從其原「中間」之義，轉譯爲帶著穿透、融合等意義，會似曾相識地相連結到前述的超媒體藝術之超，而後設藝術的形式法則當是「重新的」挪用、複製、移植、轉載等其他前賢等已爲的「訴求對象論述理念」。

這個後設法則普遍化的現象也不分歐、美、東、西方，無國界地流通、揉雜在藝術理論與學界，更在全球化後的新文化空間築構變化萬千形形色色繽紛的網絡。以時下全球網站已爆增至一億的網路交流空間爲例，學術資訊社群林林總總如“The third culture”，¹⁴²展露後設挪自九〇年代以降平行擠進思潮脈動，開啓新興主流論述的後殖民理論之一：第三空間(“Thirdspace”)。其後各家好手共襄盛舉，學術理論後設性作法此起彼落，多元豐厚了人文科學。影像研究沙場老將 W. J. T. Mitchell 新近研究《圖底欲爲：影像之愛與生》中提出的隱喻「生化傳控再製時代的藝術作品」(“The Work of Art in the Age of Biocybernetic Reproduction”)¹⁴³。他直指原二元對立的「軟、硬體」間以外出現有

139 C. Zuschlag, “Vom Kunstzitat zur Metakunst: Kunst über Kunst im 20. Jahrhundert,” in: Ekkehard Mai/ Kurt Wettengl (Hg.), *Wettstreit der Kunst: Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier* (Wolftratschhausen: Minerva, 2002), pp. 171-189; W. J. T. Mitchell, “Metapictures,” in: *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation* (Chicago: University of Chicago Press, 1994), pp. 35-82; Hayden White, *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe* (Baltimore: John Hopkins University Press, 1973)

140 這個「將藝術議題化的藝術」，其後設層面(Metaebene)概括而論，含下列幾項作爲其視覺再現/表述(Representation)的主軸線：如「歷史詢問」(Befragungen der Historie)、「活人扮演靜態畫或歷史場景之自導自演的圖」(tableaux vivants/ Selbstinszenierungen/ Rollenspiele)、「論藝術交往」(Über Umgang mit Kunst)、「藝術家神話」(Künstlermythen)及「藝術神話」(Kunstmythen)等。C. Zuschlag(2002), pp. 176-177.

141 C. Zuschlag(2002), p. 171.

142 http://www.edge.org/3rd_culture/index.html。

143 W. J. T. Mitchell, *What Do Pictures Want? : The Lives and Loves of Images* (Chicago: University of Chicago Press, 2005), pp. 309-336.

「第三區域」(“third zone”)的可能，一種類似轉譯自後殖民論「第三空間」的說法，¹⁴⁴ 在此名為“wetware”是超出傳統模式的另一種可能。而這個時代總體的新隱喻，明顯流露他將德國 Walter Benjamin(1892-1940)著名藝評文論，後設如英文譯本“The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction”所指陳的「現代主義之『機械技術』再製／複製」，延伸、再詮釋為當代的「『生化傳控的』再製／複製」。若回到 Benjamin 的德文“Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit”，¹⁴⁵ 那個自照相機具上市以後的“technischen”，演繹至今日工業的應是“technologischen”，甚至是“high technologischen”的再製。不用懷疑的是，「生化傳控的『高科技』」複製，正如筆者所言的超媒體藝術之「超越穿透性」所直接指涉的作法，是結合古典新媒體電視、錄像、電影、電腦等並與藝術設計、建築、音樂等及其專業以外等其它界域。勢必將奈米、基因複製等新興生化科技與傳控論主導的電腦科技結合漫延、揉雜到藝術文化整體內，以共生創造超媒體、後設戲劇化空間美學所形構的新紀元。

行文至此，再觀德國藝術史學能在新世代開闢蹊徑，朝向超學科盤整契機的康莊大道，不僅立基在現代主義追求理性專業的基礎上，更有著似藝術的前衛性、視野的開闊性的發揮。正如這位「背書過」第貳現代(〈影像世代之終結隱喻〉)¹⁴⁶，現今推動影像學的 Bredekamp 闡釋“turn”一詞之比擬：「……，不但如螺絲鑽入木板般追根究底的思考，更如讓止水面起漣漪的木杖，鼓動影響波潮。」¹⁴⁷

144 W. J. T. Mitchell(2005), p. 314。新概念的說法，無不讓人憶起後殖民主義文化理論家H. K. Bhabha等列隊曾提出「第三空間」說法以及衍釋來的文化轉譯(translation of culture)或者是與之相同。見Edward W. Soja, *Thirdspace – Journey to Los Angeles and Other real-and-Imagined Places* (Malden/ Oxford: Blackwell, 1996)

145 W. Benjamin, “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit,” in: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1963<1>, 1974, 1977, 1996)

146 H. Bredekamp, “Metaphors of the End in the Era of Images” in: *Contemporary Art ZKM | Center for Art and Media Karlsruhe* (München: Prestel, 1997), pp.32-37。此篇文章最結語已提到“iconic turn”之推動。

147 H. Bredekamp, “Drehmomente – Merkmale und Ansprüche des iconic turn,” in: C. Maar/ H. Burda (ed.), p. 17.

參考資料

- B. Auligen, *Kunstgeschichte und Soziologie: Einer Einführung* (Berlin: Dietrich Reimer Verlag, 1992)
- H. Bauer, *Kunsthistorik - Eine kritische Einführung in das Studium der Kunstgeschichte*, München: C. B. Beck, 1976 <1>, 1989 <3>)
- M. Baumgartner, *Einführung in das Studium der Kunstgeschichte* (Köln: Walter König, 1998)
- H. Belting u. a (Hrsg.), *Kunstgeschichte - Eine Einführung* (Berlin: Dietrich Reimer Verlag, 1988<3>. und erw. Aufl)
- , *Das Ende der Kunstgeschichte - Eine Revision nach zehn Jahre* (München: C. H. Beck, 1995)
 - / Caroline Saltzweid/ Mitch Cohen and Kenneth Northcott (translated), *Art History after Modernism* (Chicago: The University of Chicago Press, 2003)
 - , *Bild-Amthropologie: Entwürfe für eine Bildwissenschaft* (München: Wilhelm Fink Verlag, 2001)
 - / Ulrich Schulze (ed.), *Beiträge zu Kunst und Medientheorie* (Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2000)
- A. Berndt/ P. Jaiser/ A. Rosenberg/ Diana Trinkner (Hg.), *Frankfurter Schule und Kunstgeschichte* (Berlin: Dietrich Reimer Verlag, 1992)
- Wolfgang Brassat/ Hubertus Kohle, *Methoden-Reader Kunstgeschichte* (Köln: Deubner Verlag für Kunst, Theorie & Praxis, 2003)
- Anne D'Alleva, *Methods & Theories of Art History* (London: Laurence King, 2005)
- Dieter Daniels, *Kunst als Sendung von der Telegrafie zum Internet* (München: Verlag C. H. Beck, 2002)
- , *Von Readymade zur Cyberspace: Kunst / Medien Interferenzen* (Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2003)
- Christian Demand, *Die Beschämung der Philister: Wie die Kunst sich der Kritik entledigete* (Springe: zu Klampen Verlag, 2003)
- Fachschaft Kunstgeschichte München (Hrsg.), *Kunstgeschichte - aber wie?* (Berlin: Dietrich Reimer Verlag, 1989)
- Rudolf Frieling/ Dieter Daniels (eds.), *Medien Kunst Netz/ 1 Medienkunst im Überblick/ Media Art Net/1 Survey of Media Art* (New York/ Wien: Springer-Verlag, 2004)
- Boris Groys, *Topologie der Kunst* (München: Carl Hanser Verlag, 2003)
- Jost Hermand, *Nach der Postmoderne* (Köln: Böhlau Verlag GmbH & Cie, 2004)
- Wulf Herzogenrath, *Mehr Als Malerei: vom Bauhaus zur Video-Skulptur* (Regensburg: Lindinger + Schmid, 1994)
- H. Klotz, *Kunst in 20. Jahrhundert - Moderne•Postmoderne•Zweite Moderne* (München: C. H. Beck, 1994)

- (Hg.), *Perspektiven der Medienkunst: Museumspraxis und Kunstwissenschaft antworten auf die digitale Herausforderung* (Karlsruhe ZKM/ Ostfildern: Cantz Verlag, 1996)
- (Hg.), *Die Zweite Moderne – Eine Diagnose der Kunst der Gegenwart* (München: C. H. Beck, 1996)
- H. Kohle(Hg.), *Kunstgeschichte Digital – Eine Einführung für Praktiker und Studierende* (Berlin: Reimer, 1997)
- Hubertus Kohle/ Katja Kwastek, *Computer, Kunst und Kunstgeschichte* (Köln: Deubner Verlag für Kunst, 2003)
- Maurizio Lazzarato, *Videophilosophie: Zeitwahrnehmung im Postfordismus* (Berlin: books Verlag Berlin, 2002)
- Christa Maar/ Hubert Burda (ed.), *Iconic Turn: Die Neue Macht der Bilder* (Köln: Dumont, 2004)
- Franz Martin, *Interkulturelle Philosophie* (Wien: Facultas Verlags, 2004)
- W. J. T. Mitchell, *What Do Pictures Want? : The Lives and Loves of Images* (Chicago: University of Chicago Press, 2005)
- Wolfgang. Welsch, *Ästhetisches Denken* (Stuttgart: Reclam, 1990, 1991<2>)
- , *Grenzgänge der Ästhetik* (Stuttgart: Reclam, 1996)
- (Hg.), *Die Aktualität des Ästhetischen* (München: Wilhelm Fink, 1993)
- Siegfried Zielinski, *Archäologie der Medien: Zur Tiefenzeit des technischen Hörens und Sehens* (Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2002)