

工藝與藝術的距離：一個社會學取徑的解讀

齊偉先 *

摘要

本文探討現代工藝與現代藝術的內在關聯，從「工藝」與「藝術」這兩個語義的歷史變遷切入，探究工藝與藝術發展成今貌的社會基礎。這兩者在歷史上相互差異化的社會建構過程中，許多面向上都已發展出不同樣貌，但從藝術性的討論可以發現兩者都內含有海德格意義下的藝術性。工藝擁有不同於現代藝術的藝術性，從物質面向切入可以鮮明地彰顯出其藝術性的特殊之處。本文主張若現代藝術將工藝納含入創作過程，工藝不僅可以豐富現代藝術創作的廣度與深度，現代工藝領域還可能在工藝自身的藝術性基礎上，開展有別於現代藝術所理解的藝術性，具有開發出新藝術形式的潛能。

關鍵詞：工藝、技藝、美學、藝術、藝術作品

DOI : 10.6922/THJAR.202012_(2).0001

* 齊偉先，中央研究院社會學研究所副研究員，E-mail: whchi@gate.sinica.edu.tw

感謝兩位審查人給予許多建設性的意見，讓本文的論點能更為充實、完整。也感謝助理林明緯參與部分內文的討論及細心進行編輯與校對的努力。

In-betweenness of Craft and Art: An Examination Based on a Sociological Approach

Wei-Hsian Chi*

Abstract

This study focuses on the intrinsic relationship between craft and modern art. It begins with the socio-semantic evolution of the terms “craft” and “art” and explores the social basis for their mutual distinction. In the process of social construction, the two exhibit different facets in several ways. By digging into the issue of artistry, we can observe that both are artistic in the Heideggerian sense. Starting with the material aspect, the artistic nature of the craftwork is easily revealed. This study attempts to demonstrate that modern craft will likely enrich the breadth and depth of modern art if craftsmanship is incorporated into the process of art creation. Furthermore, the field of modern crafts has the potential to develop, based on craftsmanship, a new form of art that is different from modern art.

Keywords: craft, technique, aesthetics, art, art work

DOI : 10.6922/THJAR.202012_(2).0001

* Wei-Hsian Chi, Associate Research Fellow, Institute of Sociology, Academia SINICA, E-mail:
whchi@gate.sinica.edu.tw

壹、導言：手工的價值

在祈禱的手勢仍代表信仰外顯儀式要件的時代，祈禱的手勢有高度的神聖性，等同於是一個與神連結的重要符碼。但當信仰開始發展出更多其他的表徵，甚至更極致地純化為不需靠外在表徵時，祈禱手勢在這過程就逐漸褪去標示信仰連結的特殊性，祈禱手勢的神聖性因此而降低。但在此同時，信仰也喪失一個重要的外在對應物，丟棄了一個神聖媒介。當祈禱已經不一定需要再依賴手勢的時候，宗教變得更「現代」？

1917年杜象（Henri-Robert-Marcel Duchamp）在紐約展出題為「Fountain」的作品，這個採用尿盆現成品的「創作」，在當時引發了藝術範疇界定的許多討論，開啟了藝術界域版圖位移的一波論辯。甚麼是藝術？甚麼稱得上有藝術性？這個問題在不同的時代有不同的答案。本文試圖探索一個由此延伸的議題：在藝術領域逐漸冷落工藝的年代，藝術是否變得更現代？當藝術開始發展出其自主獨立的領域，開始區隔自身與工藝的差異時，現代藝術卻可能同時降低了工藝內涵中能豐富藝術自身的潛在可能性。

德國社會學家魯曼（Niklas Luhmann）曾深入論述了語義結構與社會結構之間的關聯性（Luhmann, 1980）。魯曼指出社會語用詞彙的語義，乃隨社會情境變遷而處於變動的狀態，因此社會語義反映的是社會結構演化的過程。他用四冊專書，透過考察不同社會語義，展演了社會結構與社會語義之間的關聯。這論點值得參考之處在於，當我們在檢視一個領域的發展時，與此領域相關詞彙的系譜變遷，其實是非常重要的指標，提供了非常值得參考的線索。

本文嘗試從「工藝」與「藝術」這兩個語義的發展變遷切入，探究工藝與藝術發展成現今樣貌的社會基礎為何？兩者之間的差異何在？兩者之間又存在著甚麼樣的內在關聯？本文針對這一連串問題進行社會學式的探究後，將從技藝與物質面的角度，導引到一個哲學面的作品性、藝術性的議題，藉助作品的藝術性討論，釐清工藝與藝術之間的內在關聯，並進一步指出工藝與藝術彼此共棲、共構的重要性。本文主張，現代藝術不會因為丟棄工藝而更現代，相反地，若能與工藝產生共棲、共構的關係，現代藝術反而能有更寬廣的內涵發展。透過作品藝術性的討論，本文也嘗試將藝術性放在作品存有論的脈絡，說明現代工藝有開展出不同於現代藝術的另一種藝術性的可能性。

貳、工藝的語義發展系譜：工藝界域化過程的社會脈絡

在英語世界的語義發展史上，craft 這個英文字起源於十八世紀，一開始是用於形容熟悉機巧能力的修飾詞，應用於不同的語境中，指涉的範圍甚至涵蓋了負面的欺瞞、巧詐等充滿人為操作的能力（Greenhalgh, 1997: 21-22）。但之後它曾一度被少用到幾乎銷聲匿跡，直到十九世紀末才又重新被廣泛使用。在十九世紀末至二十世紀初，發軔於不列顛諸島的美術工藝運動（arts and crafts movement）讓這詞再度被活化而廣泛地使用，

其語義也受當時美術工藝運動的影響而有所改變。當時的美術工藝運動反省工業化過程讓裝飾、設計變得追求「沒有美感的新奇或沒有知性的美感 (novelty without beauty or beauty without intelligence)」(Naylor, 1971: 21)，並倡議應該要重新重視逐漸被忽略的材質特性與本質(Naylor, 1971: 22)。在這個從設計界啟動的反省運動，讓 craft 從十八世紀尚有多重語義指涉層次的語用狀態，轉變成單義地和物質性的製作與生產緊密相連，其語義因而逐漸窄化為指涉前工業時期所使用的傳統製造方法及技巧。在這個發展脈絡中，美術工藝運動某種意義可以說是藝術設計界的「文藝復興」。反省工業化影響所引發的「文藝復興」，讓 craft 一詞從原來沒有特定領域的修飾詞，轉變成名詞(Greenhalgh, 1997: 25)。例如從過去的 craftsman、handicraft 修飾語用，轉變成 craft 自身指涉一個獨立的意義脈絡，指涉前工業時期物質層次的生產技巧及過程。換句話說，craft 作為工藝的理解，是在工業化的背景下所發展出來的新的意義界域，是社會演化下的產物。

如果說工藝一詞是反省工業化發展所創造的新的意義界域，難道在工業化發生之前沒有工藝生產？當然不是，但在一個所有生產工作都必須透過身體勞動完成的那個年代，就沒有需要特殊詞彙來區分「身體勞動生產／機器生產」這類差異。那在那個年代，有哪些相關詞彙被使用呢？或許可以參考古希臘時代那個高度倚賴身體勞動的社會。古希臘文明時期，與現今工藝相近的語用詞彙是 $\tau\epsilon\chi\nu\eta$ (technê)，指涉生產過程中所需的技巧及知識。在那個時代，身體技巧及知性的知識兩者之間相輔相成，共同構成了 technê 的意義，類似於我們當今所說的 know-how 實用知識。know-how 一方面指涉智性的解決問題的實用知識，另一方面也包含工匠師傅等操作者的身體技能（如同我們一般語用的「手路」技巧）。technê 這一詞的意涵反映了那個時代實用知識和身體操作技能是分不開的，這個分不開的層次就是 technê 指涉的意義脈絡。

一般對現代工藝的看法，奠基在一種常見的說法，亦即認為「許多工藝沒有明確的意義指涉」(Metcalf, 1997: 72)。而我們在現代環境下理解的藝術，正是要透過具象化的創作作品來展演某種意義。為藝術而藝術，指涉的是透過具象物創造意義的純粹界域，也因為這個純粹化的立場，讓藝術可以跳脫物質性作品的生產，以現成物透過符號化來進行意義的探索及生產，如杜象的許多作品(Greenhalgh, 1997: 42)。在這個藝術朝「純化」發展的趨勢下，物件本身並不是藝術的重點，物件能否勾勒出意義才是重點。而這些意義可以是回應當代認知的美學價值、普世價值或社會價值。在這過程中，物件（作品）必須被符號化為足以承載意義建構的元素。方式可以是展演的、參與式的，也可以各種形式的表意。在這點上，現代藝術區隔出了它自身與工藝的界線，標示出其獨立性。而現代語義理解下的工藝，正是藝術獨立建構出自身界域的過程中，被形塑為對照性的差異化領域。

在西方藝術領域形成一個獨立自主領域的同時，隨著社會情境及物質條件的不同，而發展演化出不同時代所具有導引性的符碼。換句話說，一個獨立自主的社會領域內部，會逐漸建構出這個領域的核心價值論述，並發展成為這個領域中評斷某物或某事是否合

於此價值體系中的標準，進而進行納入或排除。魯曼稱這個過程是一種社會分化，現代社會中這類圍繞著某種差異化的符碼所進行的功能分化，形構出許多不同的社會次系統，如政治、經濟、法律等，而藝術也是其中之一。他指出自十七世紀始，藝術系統開始分化出來的過程，主要倚賴的是「美／醜」這組差異性符碼（Luhmann, 1995: 309），「美」是藝術的重要判準，藝術性必須奠基在美感之上。但這個判準就社會學的角度看來，不是亙久不變的，而是隨社會情境的變化而轉變。例如，到了十八世紀，「創新（Neuheit）」成為另一個主導性的符碼，「創新」成為藝術領域內具標竿性的價值（Luhmann, 1995: 325）。當這些導引性的符碼價值被高舉，工藝物質媒介的獨特性，也就變得次要。美的或創新的價值可以透過不同媒材來展現，而透過不同媒材展現的同時，也等於將美的或創新的價值與特定的媒材或藝術形式脫鉤，進而在藝術領域純化成核心價值。換言之，當展現出美／醜、創新／傳統的創作，藝術論述開始強調可以不需要限制在工藝或甚至物質層次時，藝術創作也同時展演出美／醜、創新／傳統的獨特性與獨立性。例如採用現成品的藝術創作，或甚至某些完全無需工藝成分的行動藝術等。工藝在這個現代藝術純化而發展出其獨立性的脈絡中，自然被貶抑為僅是輔助的，而非必要的元素。也因此，傳統脈絡中的手工技藝，自然不會被視為是現代藝術的範疇。這是工藝自西方社會工業化發展以來，再一次因不同的理由被貶抑為「傳統」。第一次是對照現代工業化生產方式被貶視為是傳統的、第二次則是作為對照藝術的獨特性而被視為是傳統的。換言之，工藝在現代情境被認知的脈絡，是 (1) 對比於工業化過程所指涉的前工業生產傳統中，具系譜脈絡性的手工生產；也是 (2) 被藝術領域區隔成為另一個對比的技术界域。

參、藝術與藝術之外：作為社會表意結構的藝術與工藝

語言學家索敘爾（Ferdinand de Saussure）奠基於能指／所指的差異在西方思想界開啟了語言轉向，以結構主義的方式，建立了解釋世界存有樣貌的取徑。一些後結構主義學者，分別基於不同的理由與研究取徑，挑戰索敘爾的理論框架，但同時也延續了這個語言轉向所帶來的豐沛成果。傅柯（Michel Foucault）結合權力內涵而發展出來的論述概念，也算是這個語言轉向脈絡下的延伸開展。在這個語言轉向中，傅柯將知識和權力結合而提出的「論述」概念，指涉的是社會中結合權力的知識性符碼體系，相應構築出的是一系列的社會佈署。傅柯的論述概念所指涉的知識性符碼體系，對應到德勒茲（Gilles Deleuze）與瓜塔里（Félix Guattari）在《千高原》一書中的分類，就是「表意符號體制（signifying semiotic）」。在他們對符號體制（semiotic）的分類架構中，除了表意符號體制之外，還指出有「前表意（原始）符號體制」、「反表意（游牧）符號體制」與「後表意（激情）符號體制」這三種不同的符號體制（Deleuze & Guattari, 1987: 135）。德勒茲與瓜塔里在《千高原》一書中，特別反省了當時的後結構理論僅涉及表意符號體制層次的討論，而試圖提出後三種符號體制類型，補充說明人類社會中存在有更多其他的運

作動力。而藝術這個領域，正是最需要藉助這些其他符號體系概念來進行詮釋與掌握的領域之一。

藝術，如同許多社會學家的理解，是社會中建立具有獨立意義脈絡的動態體系，但與此相關的說法仍不脫只是在表意符號體制的層次進行論述，如布狄厄（Pierre Bourdieu）解釋的藝術場域（Bourdieu, 1993）、魯曼意義下的藝術系統。這類社會學式的解釋，試圖將藝術的界域拉到社會面去解釋。藝術領域之中，有專家、同行、觀眾、消費者等，他們共構出對藝術界線的界定，甚麼是藝術或不是藝術，都在這些人的相互共構下定義、演化。而這些定義、演化的基礎，都必須在符號體系中進行，不論是物件形式、語言論述、價值陳述，都需要相應的符號體系。換言之，現代社會中的藝術，本身就是一種具有一定體系的表意符號體制，而且因為這個表意符號體系內嵌有權力運作的社會互動，因此本身內部就具有權力性的專制特性。專家的看法、藝術家的品味、政府相關部門的立場、市場的走向等等，都是這些權力結構展現出專制特性的原因。這方面的相關說法，傅柯在處理論述與權力之間的內在關聯性時有相當深入的討論。藝術必須是在藝術社群及藝術場域中被視為是藝術，才成為藝術（Danto, 1964; Dickie, 1973）。但藝術社群僅只是藝術作為更廣的表意符號體系的一部分，除了藝術社群內的藝術家（藝術創作者）外，還包括外部的藝術相關教育部門（如藝術學院、藝術大學）、藝術學者、相關公部門（如各級掌管文化的部門，如文化部、縣市文化局等）。這些建制化的單位，分別以不同的方式及角度生產與藝術相關的論述，影響著對藝術的定義。換言之，這些不同建制化單位的論述，共構出藝術這個表意符號體系。這並非表示不同的建制體系對藝術是什麼或甚麼是好的藝術有共識；相反的，不同建制體系有其各自所處的社會脈絡，因此，對藝術的定義及想像並不一致。例如，公部門透過不同計畫進行的藝術補助方案，背後有文化政治的價值定位及考量，透過補助款的發放，正當化某種藝術的規劃及想像。另一方面，藝術學者或藝術家則有公眾倡議、觀眾市場及藝品市場等更多外在機制的影響，他們對藝術創作及藝術創作的評價都反映了背後的社會脈絡。而藝術創作社群在不同時期發展出的時代風格或潮流以及一些非主流的嘗試，代表著表意符號體系的論述權力結構及其反抗的聲音。

相同的邏輯也適用於「工藝」領域。現代意義下的工藝，在與藝術區隔出彼此之後，也開始建立了自己的新場域，也有自身不同於藝術的表意符號體制。在「工藝」被建構成為藝術的化外之地的同時，面對資本主義化的現代消費市場，還能自成界域而存活下來，自然有其因應之道。工藝傳統工法、手工工藝的獨特性，很容易和機器量產的產品區隔開來，原本被工業生產貶抑為傳統的生產模式，面對市場環境反而被賦予新的價值，這價值因其主打獨特性，所以很容易發展出禮物性而成為禮物商品（Hickey, 1997: 94）。工藝在市場上具有高度的禮物性，這個獨特性（雖是建立在前工業化時期的傳統遺緒）成為工藝符合現代社會價值的重要面向。有一些學者將這樣的價值，與現代社會個人化的發展趨勢連結，認為這是現代社會個人化發展下的影響。另外，現代情境下的

公部門對傳統工藝的吹捧，也創造出工藝符合政治論述的脈絡，但在這論述脈絡中，重視的是工藝的保存價值而非創新價值。學界配合這種文化保存的價值脈絡，對傳統工藝的重視，也正在於它展現傳統的部分。然而這部分，正是藝術領域用來區隔自身與工藝不同的立場，換言之，現代公部門、文化界、市場所看到的工藝的價值，不是驅動工藝往創新的可能性拓展，而是再現傳統。在這點上，現代工藝表意符號體制的價值基礎和藝術領域標榜的藝術價值正好相反。

從以上的差異，可以看到現代社會對藝術及工藝分別發展出各具當代論述權力基礎的不同表意符號體系，分別凸顯不同的價值性，不同的價值分別成為它們足以轉換成具交換性的藝品資本，依不同的轉換法則鑲嵌在不同的外部市場運作機制與文化政治場域之中。換言之，藝術或工藝領域雖是獨立的領域，卻在資本的轉化機制上，與外在的市場、文化政治等領域之間，存在著相互影響的緊密關係。

另一方面，面對外在相關建制環境及市場機制的影響，我們可以發現有另一種內在差異化的動力源自藝術及工藝內部。具體表現出來的特徵就是藝術與工藝在不同時期的風格變化。工藝作品也會有其時代性，許多古蹟工藝的考證，是足以作為標記「時代」的鐵證。風格同時記錄下來的，是當時代物質條件的創作可能性及場域內價值評價的沈澱。風格是藝術在時間軸留下的時代印記，這個印記，記錄的是藝術社群自身求變、求新的內在動力。許多社會學家會將這演化的動力，歸因於社會面的內在運作邏輯。例如，布狄厄將這演變的過程，視為是藝術場域中進行差異化，進而產生資本的方式。依布狄厄的理論觀點，在藝術場域中，藝術生產的過程必須一些高舉表面與金錢、權力無關的藝術價值，如此才有可能在藝術品的市場中轉換成為可交換的資本。換言之，藝術本身的資本性必須先被掩蔽，才有轉換成資本的可能性，這背後一系列掩蔽的運作及體系的建立，正是建立藝術價值的必要作為（Bourdieu, 1993）。¹ 但這個正當化藝術價值的相關運作，只是其中的一面，藝術市場在另一面的運作被掩蔽，但卻是藝術領域存活下來的另一個基石。這兩個面向彼此之間存在著共構、相互影響的再生產關係。在藝術轉化為資本的機制建立後，市場機制或相關的權力機制會回頭來影響藝術、甚至介入藝術的生產。藝術作品風格的差異化，是藝術場域中具高度正當性的生產運作，但也同時是生產藝術資本的機制。藝術市場價值的風格走向，會回頭影響藝術場域的創作氛圍，兩造之間相互影響的再生產效應，背後的動力就是差異化及其所伴隨的資本利益。簡言之，沒有差異化，就無法延續倚賴社會生產的藝術場域運作。這方面的分析，魯曼處理的最為直白。他認為「風格」就是藝術系統自我透過時間面向上的差異化來證成系統內部本身的特殊性及存在性的現象（Luhmann, 1995: 337）。每次具體進行差異化的對象就是既存的形式，在時間軸上要先進行「既存形式」的認定與解讀，並在此基礎上進行形式、設計上的創新及差異化。這個時間上的演化，就形構出一個內部發展的系譜，構織成了系譜脈絡。就這意義來說，每件藝術或工藝作品，都有其歷史性，也就是說，都有其

¹ 布狄厄將這透過掩蔽而產生資本的過程，稱之為誤認（misrecognition）。

譜脈絡中的位置。當藝術與工藝分別走出不同的系譜脈絡時，這兩個領域也就實質分化開來了。

除了前述外部具權力論述的社會建制與內部系譜脈絡中的差異化動力之外，另一個不可忽視的影響藝術及工藝演變的重要因素是媒材的更迭。在工業化發展的歷程中，許多新的媒材推陳出新，而這些具創作媒介性的材質在藝術領域的創作中，由於藝術強調差異化的自由度及創新性的價值，因此對媒材的選用相對自由、多元。在同一藝術創作中混搭媒材，完全不違反現代藝術的基本思維。有別於此，工藝在媒材的使用上則相對單一，每一項工藝都有主要的媒材基礎。陶瓷工藝、刺繡工藝、木雕工藝等等，因為工藝的價值在於傳統性，所以對話的工藝系譜仍沿襲過去大致的分類架構，致使在媒材的表現上，相對較為單一。就媒材使用的面向上，我們可以清楚看到藝術與工藝的差別。

綜合以上的說明，筆者整理出三個說明藝術與工藝之間差異性的重要面向：分別是外部權力論述對藝術與工藝有不同的價值認定、藝術與工藝各自發展出獨立的（風格）系譜脈絡、兩者展現在材質的選擇傾向上有明顯差異。藉助社會學式的概念，可以清楚釐清工藝與藝術領域的差異及其在概念系譜上的差別。

特別值得一提的是，這個西方工藝運動發展脈絡下形成的工藝與藝術的分化，也曾於 1920 年代在東方的日本出現。一個由柳宗悅倡議的民藝運動，在表象上與十九世紀英國的美術工藝運動相似，都是高舉工藝的價值（林承緯，2008：168；Kikuchi, 1997: 43）。但由於社會脈絡不同，賦予工藝的內涵也相異。歐美美術工藝運動所面對的是藝術與工藝分化過程中工藝被貶抑的背景，因此，在工業化量產的生產環境中重構工藝生產的價值是該運動的關懷；日本民藝運動雖也同樣是面對西化、工業化的環境所併發的反省運動，但強調的工藝價值則是跳脫西方意義下藝術與工藝二分的思維、強調東方美學內涵的特殊性，如柳宗悅主張「他力道」、「直觀」等特殊概念的美學理解（Kikuchi, 1997: 44; Mari, 2011: 134-136; Yanagi, 1972: 132-135, 154-155），將藝術與工藝含納在美學理解中。日本民藝運動後續的發展，持續強調工藝是具有地方民族性及社群生活方式等相關內涵的物質文化技藝（林承緯，2007：242-243；Stocker, 2013），這些面向都與歐美的工藝運動內涵不盡相同。整體而言，美術工藝運動是承認藝術與工藝二分的事實下，找尋工藝如何在現代環境中如何有存在的意義；有別於此，日本民藝運動則是跳脫兩者的二分，試圖在更基礎的美學層次提出超越二分概念的實踐方式，強調東方式直觀的美學理解，並且在物質文化的意義上強調物質的在地性，主張這特性足以體現地方文化脈絡下集體共感的特色。

美術工藝運動及日本的民藝運動的興起，就社會學的視角看來，都有清楚的資本主義發展及工業化生產等政經背景，以及對量產物質文化的反思。反映在裝飾藝術及設計邏輯上的同時，也反映在美學及相應的道德價值的思考上。這些反思，同樣建立在工藝／藝術家、藝評家、消費者等互動、共構的諸多環節之上。藝術運動本身，深深鑲嵌在社會思潮、物質文化環境、產銷市場模式、專業場域的美學及道德價值論辯之中，涉及

高度複雜及多元面向的社會因素。這些都可說是在藝術／工藝體系之外，持續影響其發展的重要因素。

肆、工藝與物的力

前述以社會脈絡解釋藝術與工藝演化的說明，似乎只對風潮變遷背後的社會因素提出解釋，只算說明了部分事實，尚缺乏更進一步從藝術內涵上說明變遷軌跡的可能性，以及為何工藝或藝術的發展在某個時代最終走上了特定的軌跡。現代藝術被視為是意義的具象化生產（embodied meaning），所以可以指涉「去物質化的（dematerialized）」界域（Domer, 1997: 141）。但「藝術」以這樣的方式構築自身，其實忽略了物質面的力量。藝術本身就具有具象化展演的需要，因此不可能完全去物質，必然在某種程度上，必須沿著物質進行藝術的展現。在這個層次上，藝術不可能和工藝沒有交集，藝術將傳統工藝透過劃界安置於外的同時，並無法完全割離不框限在傳統模式的工藝技術。事實上，工藝悄悄地蟄居在藝術領域，對藝術的表意符號體系無聲地進行反表意符號體系的生產。之所以如此，關鍵在於物本身有驅動力，足以產生對人的影響。工藝最能展現物這方面的潛能與力量。

工匠在進行工藝創作時，涉及的是工匠與物件之間相互協調與摸索過程中所獲致的技藝展演，工匠必須沿著物件的特性、質地、肌理，與之協調出一種默契。默契的達成是屬於兩造的，並非單單是工匠的。有些學者用「默會知識（tacit knowledge）」來稱呼這種默契（Domer, 1997: 149），但實際上它不屬於現代意義下的知識類屬，「知識」設定了知者的存在，但在展演技藝的摸索中，展演者透過展現其可能樣貌來展現其存有。對這類默會知識更貼切的表述應該說是工匠的「身體動覺知能（bodily-kinaesthetic intelligence）」，身體動覺知能是一種奠基於人、物兩造所獲致之默契而表現在工匠身體內的知能（Domer, 1997: 77; Gardner, 1985: 241）。

一般常將工匠的身體動覺知能這類層次，簡化理解成工匠的能力、天賦（Hickey, 1997: 86）。這樣的理解，容易忽略物質面的影響力。在此，藉用德勒茲與瓜塔里的概念可以協助我們進一步深化這方面的說明。工匠在與物的對遇（encounter）中，物質面能讓工匠產生情動力（affect）。這類情動力本身，因為尚未被符碼化，位處表意符碼體系之外，正因為是在藝術的化外之地，因此它有能力在藝術這個表意權力框架之外引發創造新的形式。這些新的可能形式，足以透過挑戰、挑釁或提供刺激等不同方式，來豐富表意符碼的權力體系。藝術領域內部當然也存在不斷創造新形式的動力，但因為這是在自身表意符碼的權力體系內進行的創造，只能算是前述透過差異化、風格化，沿著系譜流變中的創新。物質面的驅動力，因不在藝術這個表意符碼的權力體系之中，或者說，因為物質的潛力是多向性、多層次，所以無法透過符碼化窮盡，也因此，由藝術表意符碼體系內導引的形式創造，無法涵蓋物質面的創造潛力。物質如媒材，媒材先於符碼形

式，是豐富表意符號體系的潛在力量。就這意義而言，一件藝術作品的生產，確實可以與工藝無涉，但有更多時候，物質操作面向上工藝技術卻可以為藝術作品創作更多的可能性。而這些力量，並不來自藝術這個表意符碼的權力體系內部，而來自於藝術之外。

德勒茲與瓜塔里的分類，發人深省的部分在於，他們指出具有權力特質的表意符號體制僅是人類社會活動中的其中之一，還存在包含後表意（激情）符號體制等其他體制。後表意（激情）符號體制這個界域位處藝術的表意符號體制之外，或者說逃逸於藝術這個表意符號體制之外。表意符號體制僅在符號層次上談符碼、結構的再生產，但看似與符碼共存的物質基礎在某些情境下，卻可能促成表意符號體制內的張力，成為生產逃逸力量的基礎。因為「物」本身就具備有多面性，而物在一個表意符號體系中，往往是依照表意符號體系所設定的框架來被解讀、利用與理解。但在某些社會情境中，「物」的其他面向會生產出體制內所不能解釋的、非預期的連結。從這個角度來看，就不難理解，為何「材質是設計的靈感與動力來源」（Thompson & Thompson, 2017: 10）。工藝因為內含有貼緊物質性的操作特質，本身就是一個典型創造這種可能性的重要界域。工藝作為藝術生產底層的物質性基礎，是一個非常基礎且重要的面向。對物質進行摸索、探索的過程中，有可能產生出跳脫既有表意專制體制的元素。從外而內，影響、挑戰並且豐富這個既存的表意專制體制，具有生產創造力的潛能。

對照德勒茲與瓜塔里的理論觀點，很容易發現用社會脈絡來詮釋的取徑所看不到的另一面。如果將工藝品的功能性視為是這件作品的目的，如同視一張桌子的功能是書寫檯、工作檯等這類功能的總和，那這些功能可以算是工藝符號體系中的表意符號體制。例如在過去，文工尺代表著一種華人（木工）工藝表意專制體制的具體展現，習慣上對桌子的尺寸訂定有一定的傳統規矩。但隨著工業化的過程，量產的桌子極度放大功能性，進入另一個階段的表意符號體制，開始循著成本考量、市場需求而有不同的材質及大小規則的偏好、甚至出現有相應的風格潮流。在現代的藝術觀中，一個手工藝桌子之所以有藝術性，在於它能跳脫過去的規矩及現代市場環境標舉的獨特性，或者創造出一種意義指向，足以和現代藝術的理解對話。這個創造，因為要跳脫工藝與藝術既存的表意符號體制，因此可以（或許也必須）從後表意激情體制中啟動。這個跳脫的力量並非（或往往並非）源自於創作者的主觀意志或創意，而是創作者的身體與工藝物之間摸索過程中所產生的情動力（*affect*）。或許因為有新材料質可支用、或許因為某種偶然觸及的效果，這些摸索式的相遇（*encounter*）最終能在創作者身上產生情動力。這個情動力成為跳脫既存表意專制體制的逃逸力量，而這個力量創造了一種機會，若能透過創作者的轉化，將之導引連結到現代藝術的表意符號體制中，透過衝撞其意義脈絡來與之對話，所創作的桌子則同時是工藝品也或是藝術品。

工藝的創新可以由質材、工具的變遷啟動，發展出新的可能性，天目茶碗的流變發展就是一個鮮明的例子。中國宋代的黑釉茶盞是當時鬥茶文化下的產物（吳美燕，2018：60；曾智泉、陳曉飛，2008：80-82；陳憬耀，2017：129-130；謝明良，2010：

80)，閩北建陽得天獨厚的鈾礦，配合上特殊的龍窯燒窯技術，產生了現今陶人嚮往重現的曜變（黃靖珈，2013：96-98）。在過去燒窯技術的條件改變後，曜變的製作過程雖然失傳，但新的摸索仍在新的燒窯技術之上探索曜變的技術，在日本、法國都有許多陶人畢其一生的精力，探索天目茶碗中曜變這個神祕密碼，甚至還因此發展出許多過去沒有的釉色及曜變。2011年源於中國福建建陽市的建盞，在中國申請通過被認定為國家級無形文化資產。在文化體制所認可的文化資產價值的推波助瀾下，加上國際拍賣及收藏市場對宋代美學的重視，天目成為國際上被廣泛認可的工藝藝術。² 但天目之所以有高度的藝術性，正在於它無法被工業化生產，它的藝術性來自於釉色、釉紋與曜變的生成過程，都有一定的偶然性（邱鎮滬，2008：6）。天目陶藝創作者對這質材偶然性的摸索，正是這項工藝之所以有藝術性的重要原因。當然，這類的創新及藝術性，仍是在過去的表意體制上拓展（陳恭誠，2002：84-85）。此外，如同工藝技術的極限展演，當然也是一種藝術類型，是技藝型的藝術，中國古代的花雕象牙球鬼斧神工的作品就是這類技藝型藝術的代表。但當現代藝術走向純化創新／傳統的判準時，在一定表意體制規矩內進行極限探索這類藝術性，就被貶抑成傳統，缺乏創新性。因為藝術溝通要尋求創新時，創新這個標準可以用在任何的表意體制之上，包括既存的工藝的表意體制規矩，成為被區隔為非「藝術」的領域。但筆者認為，應該正視巧奪天工表象背後的技藝這個身體動覺知能的創造潛力，這個潛力，不是只能展現在工藝領域，而也可以發揮在藝術領域。

工藝藝術的創新可以有另一種不固著於既有表意符號體制（如工具性的框架、藝設類型）脈絡而發展出完全不一樣的可能性，例如將陶瓷用於過去沒有應用的領域來探索出對陶瓷技藝的新想像。事實上，歷史上從工藝技術就曾發展出另一種藝術之外的領域，亦即「設計」。設計一般也稱之為應用藝術（*applied art*），一般都以二十世紀結合工藝與藝術為主要訴求的德國包浩斯學院為代表，這個結合多方工藝技藝的物件生產方式，是高度將功能性與 *fine art* 結合的嘗試，亦即物件作品有鮮明的功能性，但卻同時費心於透過突出的工藝藝術表象來呈現（Greenhalgh, 1997: 36-37; Markowitz, 1994: 63-64; Osborne, 1968: 45-51）。在設計與藝術的模糊空間中，工藝的介入相當明顯。筆者想要強調的是，設計這個算得上是工藝介入所引發的一種新的藝術形態，但這卻不會是唯一的一種可能。工藝的潛能值得進一步開發，有機會拓展它在藝術領域所可能產生的驚奇效應。

² 2019年公共電視曾以天目為主題，製播「世界新天目」專輯，共三輯。內容分別走訪了日本、法國及臺灣進行曜變天目創作的陶藝家。專輯中詳盡地報導了曜變天目在現行藝術市場的價值。

伍、由藝術性思考工藝與藝術的共構

在提到藝術作品的本質時，一般熟知也最常提到的就是班雅明（Walter Benjamin）的「靈光（aura）」論點。這個詞原意是氣息、能賦予生命的靈力，本身就充滿了存有論的指涉，這樣的論點是將一個 fine art 的藝術作品，用本質性的想法去掌握，認知其有內在獨特性、不可逼近性，因而被理解為是有崇拜價值的存有。這種對藝術作品的定義，很符合為藝術而藝術的創作想像，但同一篇文章〈機械複製年代的藝術作品〉中常被忽視的討論，卻是靈光消逝後取而代之的發展。班雅明在這篇文章最後提到了，在靈光仍是藝術作品靈魂的時代，人們透過凝視冥想（contemplation）來掌握藝術品，但在機械複製的發展中，人們則是透過觸覺參與過程中所伴隨的「分神（Zerstreuung; distraction）」來進行另一種藝術性的內化。冥想的過程是一種體現崇拜價值的經歷；而分神則是一種習慣（habit）的習染，在不知不覺中內化一種美學：

在分神的過程中進行感受，這在藝術的各領域有越來越被注意到的趨勢，代表一種感知方式深刻改變的特徵。（Benjamin, 1974: 466）

文中我們看到了班雅明提供了兩種思考藝術性的途徑。針對這個班雅明稱之為歷史轉捩點的變遷，他的論述清楚地指出，關鍵的原因就是新媒材與機械複製技術的出現，具體來說，攝影、影片等透過新媒材而成為可複製之作品的實現。從「凝視冥想」到「分神」，班雅明很敏銳的點出藝術作品的作品性變遷。他也點出了媒材及相關技術面的發展是這個轉變的關鍵。這等於呼應了我們前述提及的物質這個重要的面向。有別於現代藝術作品，藝術界對工藝作品的定位，並不期待它必須傳達一種意義。但工藝領域中的表意符號體系，一方面有各類工藝各自系譜脈絡中的工具性與功能性，另一方面，非常要求以觸覺感知為基礎的習染過程（Boden, 2000: 21-22; Koplos, 2000: 43-46; Perreault, 2004: 74-77），因為一個工藝師傅的培養就是這類習染的成熟度及變通能力。就如同前述創作者與物之間的默契知能，這特殊的知能也是一種廣義（在生產面向上）習染出來的身體習慣，亦即一種身體動覺知能。由於工具性、功能性是內在於工藝作品之中，這使得觀者在慣有的工具性及功能性框架中，對工藝品有慣性的觸感審視，也因為這個特質，讓工藝品很難只是純粹凝視冥想的對象。如果說藝術作品的作品性在於它作為審視冥想的對象這個特質，那工藝作品往往不是純粹凝視冥想的對象，班雅明的分神概念提供了另一個思考工藝作品藝術性的角度：當工藝作品中所要傳達的意義，是觀者從工具性、功能性分神才能獲得的，那麼領略工藝作品中的藝術性就必然要透過分神，從慣有的工具性及功能性中分神來掌握。這與班雅明舉建築的例子來申論的內涵，有異曲同工之妙（Benjamin, 1974: 465-466）。班雅明舉建築為例時指出，人類歷史上許多曾發展出來的藝術形式都曾消逝或在歷史某個時期重新被復興，但人類對於居住的需求從來沒消失過，建築藝術（Baukunst）一直都存在，比任何藝術形式都持久。他指出，建築有項特殊性，在於它是透過二元的方式被經驗，一方面透過使用、一方面透過感官的感知，

或者更精確地說，就是分別透過觸覺（*taktil; tactile*）與視覺感官（*optisch; optical*）。透過觸覺操作，某部分的經驗變成習慣，甚至某種程度決定了觀看的向度。但也在逐漸無意識化的功能性習慣之外，分神流動的觀看，卻能產生另一種價值元素出來。如同遊客對建築物的流連觀賞，所領略的是另一種元素，或如同觀眾從電影影像的觀看時，附帶引發出的驚懼感（Benjamin, 1974: 466）。班雅明雖沒有明白定義這是另一種藝術展現的形式，但透過分神所能領略的面向，卻是非常值得思考的。筆者認為，作品本身引發觀者不經意產生的可能感知界域，可以廣義視為是作品的一種藝術性。從領略這類藝術性的角度，讓我們再次看到工藝與藝術之間的差異。儘管在某些創作上脫離工藝的藝術是可能的，但兩者之間的差異，並非在於工藝不可能有藝術性，或藝術必須完全脫離工藝。

從班雅明的理論啟發來看歐美的美術工藝運動及日本民藝運動背後的理論，這兩個運動都十分強調觸感（*haptic*）的重要性（Kikuchi, 2015: 16-17）。兩者對物的基本認識都非常深刻，美術工藝運動非常強調要注重、或者說忠於所使用材質的內在特質（Naylor, 1971: 22），日本民藝運動則強調要凸顯「下手物」本身內含的地方性特質（小田部胤久，2008：61）。在強調物的內涵時，背後涉及的是身體與物之間的觸覺感知，這兩個工藝運動都回歸到最基礎的觸覺感知面向，用班雅明的理論框架來表述，可以說在觸覺感知的創作過程中，物本身雖有工藝用途的功能性框架，但民眾或消費者在使用這些工藝品的同時，透過分神觀看，終究會不經意地感知到隱身於工藝物本身內涵的物性與地方性。在高度奠基觸感及功能性的工藝創作中，班雅明的分神概念，非常有啟發性。這概念讓我們對工藝品的藝術性可以有另一種想像：工藝物的藝術特質與地方性，不是透過凝視審視獲得的，而是在慣性的使用之外，透過分神獲得的。就此而言，工藝品雖不等同於專門基於藝術展演的創作作品，但卻足以有藝術性。美術工藝運動及日本民藝運動都試圖發展一種論述，說明工藝品如何能有藝術性。

不論是藝術或工藝作品，將一件作品想像成獨一無二的創作，等於將之理解成獨立於創作者之外的存有物。每個作品，作為一個表意的物，必須放在其表意的脈絡（亦即表意符號體系）中理解。連創作者的意圖都被視為不能完全代表此作品的表意內涵，因為只有在表意符號體系這個脈絡中，才能談論一個作品的意義。但這樣理解作品的方式，作品往往成為凝視冥想的對象。在此班雅明提出的分神說法十分有趣的原因在於，分神過程中內化美學的習染是需要時間的。換言之，分神有別於審視冥想，是將時間面向帶入作品的思考中。同樣重視作品時間性的另一個代表人物是海德格（Martin Heidegger）。針對藝術作品，海德格提供了另一個相當值得參考的藝術存有論，他認為藝術作品是一種存有可能樣貌的展現，是一種將潛在可能性展演、揭示出來的過程。他曾將「藝術」作品的本質定義為「存有物將自身以作品方式展現出來的自我揭示過程（*das sich-ins-Werk-Setzen der Wahrheit des Seienden*）」³（Heidegger, 1965: 33; Watanabe,

³ 這裡德文的 *Wahrheit* 是海德格特別強調回到古希臘文 *alêtheia* 的本意，去隱蔽（*Unverborgenheit; disclosure*）的過程，亦即自我揭示。

1989)，而這個自我揭露的過程在展現出有客體特質的作品時，也同時建構出主體。換言之，在創作者與物之間共同建構出來的客體——主體關係中，同時建立出創作者的主體性與藝術作品的客體性。而這有揭示作用的關係才是「藝術」作品（作為一個存有物）的本質。依這樣的說法，這個共同建構的關係，展現在主體的身體動覺知能與工藝作品之間的共構，也展現在意義認知主體與藝術作品之間的共構。在海德格提出的這個更廣意義下的藝術性理解中，工藝及藝術作品都有他所認定的，以作品方式展現出來的自我揭示過程這一個「藝術」本質。這個「揭示展演的」就是藝術作品，藝術性之於海德格就是一種可能性的展演，一種可被感知、被感受的形態展演。作品看似是可被感知的對象，是有物的形，但因為是被創作的展演物、藝術物，所以同時展現了主體與客體。而這裡所指的主體，當然不一定是單數。現代行動藝術、參與式藝術、關係美學的作品等，在這個定義下，都算是一種可能性的展演，而且是多人共同創作的展演。換言之，現代藝術的藝術性，也只是這更廣意義下的藝術性之中的一種特殊類型而已。筆者個人認為，在這更廣的藝術存有論的框架下，更能在區辨工藝與藝術的距離時，同時掌握他們之間切不開的一面。用德勒茲的語彙概念，它們有各自既存（同時也繼續在形構過程）的表意符號體制，分別是什麼新作品在生成過程中必須對話的不同的基礎脈絡，但另一方面，就創作的自我揭示過程及其內涵的雙面建構性，兩類作品的生產過程則展現有共通性。

海德格這個內容指涉相當廣義的藝術存有論，不禁會讓人疑惑，廣義下人類所有的可能性開展都是藝術嗎？這個幾近拉到知識論的廣義指涉，涵蓋了所有人類的創作，包括了物質文化中的所有生產。這對我們具體進行藝術作品的研究與討論時，顯得過於廣泛而讓人難以將之進行具體的操作化。換言之，他的論述雖然明確指出各種不同創作的藝術性內涵，但卻不太能讓人具體聚焦藝術領域的範圍在哪裏。針對這一點，筆者認為社會學者的申論（如前述的魯曼的藝術系統、布狄厄的藝術場域）反而能具體地勾勒藝術的領域範圍。亦即當這些社會學論述從藝術作品的外圍，具體說明了哪些行動者、哪些社會建制體制與權力結構與藝術有關，可以讓人具體勾勒出一個藝術的社會界域。當然，這兩類論述取徑，彼此之間並沒有立論或立場上的矛盾，只是分別從不同的面向討論藝術。前者哲學取徑是藝術性的探討，而後者社會學取徑是藝術領域的界定，兩者之間構成了對藝術相當完備的互補。

拉到海德格點出的藝術存有論層次上，有助於我們看到，藝術丟棄工藝將會是一種自我縮限的過程。因為一個藝術作品，不僅是主體的表達物、也不是完全與主體無關的自然物，而是一種可能性的展現，這個展現融合主、客體，或者說就是主、客混合的整體展現。這個主、客相融合的展演，也呼應德勒茲在討論藝術時，提出的人的感覺與物質之間的關係：一方面「感覺在物質裡實現」；另一方面，「物質進入感覺」（Deleuze, 1994: 193）。物質對主體感覺是有影響力的，德勒茲常提出物的「力」這個有趣的說法（Bogue, 2016: 125），山丘皺褶的力量、蘋果萌芽的力量、一個風景的熱力學力量。這些力量具體展現在主體身上，就是情動力的表現，也是從情動力德勒茲確認了這些外在

力量的存有。從這個人與物之間的相互實現架構來看，工藝過程中，身體動覺知能的建構，開啟了意義脈絡向物質面開放的可能性，也是向新媒材開放探索可能性之路。身體動覺知能絕非是主體單方面的能力，而是主體與材質之間相互摸索、在時間軸上累積、習染出來的潛力，而這個潛力具體展現出來的就是物質性的作品。若現代藝術含納工藝於藝術創作過程中，將同時豐富現代藝術的自由度及創新發展的可能性。反之，若現代藝術的創作意義脈絡，僅將既存物件作為展演工具來操作，反而封閉了製作物件過程中所可能帶來的驚奇及情動力。現代藝術應俯身重拾工藝可能帶來的創造力，而非為了與之區隔而將工藝排除，甚至視之為貶抑化的對象。工藝與藝術兩者之間確實有距離，但是卻是足以成為相互共構的距離，而不應成為相互排除的距離。

陸、結語：反思工藝的藝術性

現代藝術無疑地是一個過去 *technê* 分化成工藝與藝術的漫長過程的產物，藝術在成就其自身的特殊性時，走上透過具象物進行意義展演的路子。其中的一個純化的極端表現是，完全丟棄工藝技術，而僅將人工產品當成藝術工具使用的成品，透過擺放、組合、搭配來生產與既有藝術表意符號體制的對話。這也是為什麼現代藝術走向反思式的藝術，亦即一個現代藝術作品表達意義的重要性，大於作品表現在物質、技藝上的特殊性。不論是觀念藝術、達達主義、普普藝術、行動藝術、參與式藝術及相關的美學論述（如關係美學）等，都建立在藝術作為一種社會實踐、作為表達的方式，也就是高度鑲嵌在政治論述、價值論述之中。二十世紀以降的現代藝術，有別於班雅明對作品的靈光這類有崇拜元素的想像，走向一種「除魅式」的、以現代公民價值論述支撐的美學論述，而給予不同流派的藝術形式現代藝術的正當性。

這個趨勢讓工藝的聲音被相對排除，工藝由於本質上與勞動、物質面向緊扣相連，加上在生產系譜上 (1) 所用的人工生產方式，相對於現代工業技術而言，被標舉為「傳統」、以及 (2) 生產上固著於工具性、功能性的框架，而相對於現代藝術而言，成為生產意識形態上的「傳統」。這兩個「傳統」的標籤雖有貶抑但也讓工藝在現代市場上有不少生存的空間，甚至這兩個「傳統」也成為它們可以轉化為經濟資本的基礎，弔詭的是，也因為兩個「傳統」，讓工藝不容易被現代藝術看到其價值。

在現代，工藝與藝術之間的距離看似很大，但若我們聚焦於這兩者的物質性，兩個看似獨立的領域，卻有非常大的共構潛能。媒材潛在的開展性與身體動覺知能的建構這兩個面向，是工藝與藝術共構的重要基礎。這兩個從物質面才能看得到的面向，對社會溝通中的美學論述來說，是產生驚奇與意外的重要來源。它們完全不在美學論述之中，而是一個純技術的面向；但正因為如此，它本身所創造出來的形式及開展可能性，反而能打破現代藝術這個既存表意符號體系的結構，創造出更多表現的可能性。新的媒材，革命性的身體動覺知能的開展，都可以成為創造審視冥想作品的新基礎；另一方面，也

足以在工藝領域創造透過分神方能獲取藝術性的空間。藝術可以走與工藝脫鉤的路線，但卻讓自身喪失潛在可能的豐富性。工藝可以成就藝術發展的豐富性，藝術也同樣可能豐富工藝創作的想像，在工具性及功能性外，物質面引發的情動力，足以創造出工藝品的藝術性。兩者的相互滋潤與對話，並不是要（也不能夠）模糊這兩類不同的藝術性的差異，但卻能在不同的藝術性表現中，豐富彼此。

從以上的討論，毫無疑問的，工藝本身就一直保有藝術性，只是對其藝術性的領略是要以另一種方式進行。現代藝術的凝視精神，雖說精緻化了我們對藝術的理解，但也同時窄化了我們對藝術的想像。循著工藝系譜的創作不一定沒有藝術性，反而是忙著跟隨現代藝術論述的創作卻可能只是進行符號論述上的複製，而缺乏藝術存有的開發。現代工藝本身內存的藝術潛力，相當值得重視，它所能開展出的藝術內涵，很可能不是現代藝術的延伸，而是可以衝撞現代藝術框架的另一種新藝術思維，足以創造出另類於現代藝術的新形態的藝術存有。過去曾出現的設計領域，只是其中的一個例子，但不會是唯一的一個例子。

參考文獻

- 小田部胤久（2008）。「東方美學」的可能性——柳宗悅的「民藝」理論。《湖北大學學報》，35(5)，60-63。
- 吳美燕（2018）。宋代建盞再現——福建建陽地區建盞工藝初探。《遠東通識學報》，12(2)，57-79。
- 林承緯（2007）。藝術、風土、地方——柳宗悅初期民藝思想的形成與實踐。《藝術評論》，17，231-251。
- 林承緯（2008）。顏水龍的臺灣工藝復興運動與柳宗悅——生活工藝運動之比較研究。《藝術評論》，17，167-195。
- 邱鎮滬（2008）。「曜變天目」金錢花釉藝術瓷——2008年淄博陶瓷博覽會亮麗風景線。《陶瓷科學與藝術》，42(9)，6。
- 陳恭誠（2002）。油滴天目釉的配製與燒成及其藝術表現（未出版之碩士論文）。國立成功大學藝術研究所，臺南市。
- 陳憬耀（2017）。唐物天目特展回顧——從歷史看建盞和鬥茶文化。《陶藝》，96，128-134。
- 曾智泉、陳曉飛（2008）。建窯黑盞與宋代鬥茶文化。《文博》，2008(6)，78-82。
- 黃靖珈（2013）。宋代建窯黑釉茶盞的研究（未出版之碩士論文）。國立臺灣師範大學藝術史研究所，臺北市。
- 謝明良（2010）。宋人的陶瓷賞鑑及建盞傳世相關問題。《國立臺灣大學美術史研究集刊》，29，67-112。

- Benjamin, W. (1974). Das kunstwerk im zeitalter seiner technischen reproduzierbarkeit. In R. Tiedemann & H. Schweppenhäuser (Eds.), *Walter Benjamin gesammelte schriften I* (pp. 435-469). Frankfurt am Main, Germany: Suhrkamp.
- Boden, M. (2000). Perception and the possibilities of the body. In J. Stair (Ed.), *The body politics: The role of the body and contemporary craft* (pp. 20-24). London, England: Crafts Council.
- Bogue, R. (2016). *Deleuze on music, painting, and the arts*. New York, NY: Routledge.
- Bourdieu, P. (1993). *The field of cultural production: Essays on art and literature*. Cambridge, England: Polity Press.
- Danto, A. (1964). The artworld. *Journal of Philosophy*, 61(19), 571-584.
- Deleuze, G. (1994). *What is philosophy?* New York, NY: Columbia University Press.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1987). *A thousand plateaus: Capitalism and schizophrnia*. London, England: University of Minnesota Press.
- Dickie, G. (1973). *Art and aesthetic: An institutional analysis*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Domer, P. (1997). Craft and the turning test for practical thinking. In P. Domer (Ed.), *The culture of craft* (pp. 137-157). Manchester, England: Manchester University Press.
- Gardner, H. (1995). *Fames of mind: The theory of multiple intelligence*. New York, NY: Basic Books.
- Greenhalgh, P. (1997). The history of craft. In P. Domer (Ed.), *The culture of craft* (pp. 20-52). Manchester, England: Manchester University Press,.
- Heidegger, M. (1965). *Der Ursprung des Kunstwerkes*. Stuttgart, Germany: Reclam.
- Hickey, G. (1997). Craft within a consuming society. In P. Domer (Ed.), *The culture of craft* (pp. 83-100). Manchester, England: Manchester University Press.
- Kikuchi, Y. (1997). A Japanese William Morris: Yanagi Sōetsu and Mingei theory. *Journal of William Morris Studies*, 12(2), 39-45.
- Kikuchi, Y. (2015). The craft debate at the crossroads of global visual culture: Recentring craft in postmodern and postcolonial histories. *World Art*, 5(1), 87-115.
- Koplos, J. (2000). The body in art and crafts: Four themes. In J. Stair (Ed.), *The body politics: The role of the body and contemporary craft* (pp. 40-50). London, England: Crafts Council.
- Luhmann, N. (1980). Gesellschaftliche Struktur und semantische Tradition. In N. Luhmann (Ed.), *Gesellschaftsstruktur und Semantik: Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft I* (pp. 9-71). Frankfurt am Main, Germany: Suhrkamp.
- Luhmann, N. (1998). *Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt am Main, Germany: Suhrkamp.

- Mari, N. (2011). *In pursuit of composite beauty: Yanagi Sōetsu, his aesthetics and aspiration for peace*. Tokyo, Japan: Trans Pacific Press / University of Tokyo Press.
- Markowitz, S. J. (1994). The distinction between art and craft. *Journal of Aesthetic Education*, 28(1), 55-70.
- Metcalf, B. (1997). Craft and art, culture and biology. In P. Damer (Ed.), *The culture of craft* (pp. 67-82). Manchester, England: Manchester University Press.
- Naylor, G. (1971). *The arts and crafts movement: A study of its sources, ideals and influence on design theory*. London, England: Studio Vista.
- Osborne, H. (1968). *Aesthetics and art theory: An historical introduction*. Harlow, England: Longmans.
- Perreault, J. (2004). Crafts is art: Tampering with power. In M. A. Fariello & P. Owen (Eds.), *Objects and meaning: New perspectives on art and craft* (pp. 68-87). Lanham, MD: The Scarecrow Press.
- Stocker, J. (2013). A third-generation mingei (folk-craft) potter's use of traditional and modern technologies in Japan. *Taiwanese Journal for Science, Technology and Medicine* 19, 117-175.
- Thompson, R., & Thompson, M. (2017). *The materials sourcebook for design professionals*. London, England: Thames & Hudson.
- Watanabe, J. (1989). Die Frage nach dem Wesen der Kunst bei Heidegger und Nietzsche. In W. Biemel & F.-W. von Herrmann (Eds.), *Kunst und Technik: Gedächtnisschrift zum 100. Geburtstag von Martin Heidegger* (pp. 155-174). Frankfurt am Main, Germany: Vittorio Klostermann.
- Yanagi, S. (1972). *The unknown craftsman: A Japanese insight into beauty*. Tokyo, Japan: Kodansha International.