

# 从“美”到“惯例”

## ——艺术的现代观念转型及其中国情境的反思

杨向荣

**内容提要** 在18世纪以来的美学和艺术哲学话语体系中，对艺术的讨论往往是在审美的视域中进行的，强调艺术与美的关联。而当我们持这种观点去看20世纪自先锋艺术以来的艺术时，我们的阐释经验往往遭遇挑战。古德曼认为，我们在解读当下艺术时，必须将艺术置于从“什么是艺术”到“何时是艺术”的话语转换体系中。这表征了艺术的现代观念转型。这种转型揭示了在艺术定义问题上的两种不同路径：功能性定义和惯例性定义。前者认为，一件艺术品必然具备一种或几种不同的功能价值，审美体验恰恰是其中的一种功能体现；后者则相信，一件艺术品是根据某些相应的规则或惯例才得以确证其合理性。艺术的现代观念转型从一个侧面印证了当前美学和艺术学界所讨论的“艺术的终结”现象。基于艺术的现代观念转型和“艺术的终结”话题，揭示其中国情境，反思观念转型中的技术崇拜误区，可以明确中国当下艺术发展的内在逻辑及其言说立场。

18世纪，自法国人巴托界定“美的艺术”和德国人鲍姆嘉通对美学学科进行命名，尤其是狄德罗在《百科全书》的编撰中对艺术下定义以来，在美学和艺术哲学的话语体系中，艺术往往被置于美学的视域：艺术是美的，是个人独创的，是与天才、灵感、审美等概念联系在一起的。当我们持这种观点去看20世纪自先锋艺术以来的当代艺术时，我们发现，关于艺术和美的阐释经验遭遇到了前所未有的困境：杜尚和沃霍尔的先锋艺术以及汉斯·哈克的观念艺术到底是不是艺术品？一块海滩上的漂流木不经任何加工，被搬到艺术馆陈列起来，算不算一件艺术品？艺术的定义究竟是一种本质上的界定还是一种描述上的评判？美国美学家古德曼在阐释这种困境时认为，我们在解读当下艺术时，或者说我们在对艺术进行提问时，必须将艺术置于从“什么是艺术”到“何时是艺术”的话语转换体系中。对艺术定义的提问方式的这一转变，从一个新的角度展示了艺术的现代观念转型，而这一转型又与当前学界的“艺术终结”话题密切相关。本文拟遵循古德曼的

提问方式，探讨艺术的现代观念转型，揭示艺术现代观念转型的中国情境，反思观念转型中的技术崇拜误区，进而明确中国当下艺术发展的内在逻辑及其言说立场。

### 一 问题的提出：传统艺术定义的困境

从西方学术史的传统来看，美与艺术一直有着纠结不清的关系。在古希腊，柏拉图对作为生活现象的美和作为本质意义的美进行了区分。在希腊的审美与艺术世界里，美与艺术有着千丝万缕的关联，古希腊之后，美与艺术也一直相互印证、相互言说。启蒙主义时期，两个看似偶然的事件进一步促成了美与艺术的结缘：1746年，巴托在《简化为单一原则的美之艺术》中提出了“美的艺术”（fine art）概念，在美学和艺术史上第一次对美的艺术进行了界定，自此，艺术便被归结为一个与美相关的独特领域，并形成自主性的艺术体系。另一个事件是，鲍姆嘉通于1750年出版了《美学》一书，选择用 Aesthetica 命名美

学,并明确指出:“美学作为自由艺术的理论、低级认识论、美的思维的艺术和与理性类似的思维的艺术是感性认识的科学。”<sup>①</sup>此定义将艺术和美作为美学研究的核心,认为美学是研究作为感性认识的完善的美的科学。

这两个事件看似无关,但都不约而同地涉及美与艺术之间的关系。在巴托对“美的艺术”的描述中,他试图对艺术进行界定,认为艺术的主要特点是模仿,艺术体现着审美追求。自巴托以来,把艺术看成一个独立王国,成了那个时代普遍的呼声,如康德认为美就是自由的艺术。其后,又出现很多对艺术的界定,如艺术是情感的表达和传达,艺术是意味的形式,艺术是直觉等。黑格尔更是把美学与艺术哲学直接等同起来。在《美学》中,黑格尔宣称:美学就是艺术哲学。可以说,自康德以来,便有一个普遍的观点:艺术与非艺术的区别在于,艺术是天才的作品,艺术家是不受规则束缚的天才,艺术家所创造的作品是独一无二的,是超越一般日常生活且具有审美趣味的作品。这一观念包含艺术定义的几个假定前提:艺术家是天才,艺术不受环境或规则的约束,艺术是一种情感或精神活动,艺术品是独一无二的存在,艺术品有审美价值,等等。

在康德意义上的艺术定义中,艺术品不仅有着作为审美对象的共通性,同时还具有其自身的独特性。艺术品的美不同于自然物的美,自然物是一种既定的客体,不以人的意志为转移。杜威曾提到一个适合于艺术的公式,认为艺术品是将自然物收集起来,将其提纯、综合和利用,直到它们的新形式产生一种它们的原形式所无法提供的满足,<sup>②</sup>即艺术是对自然物的再加工,在改变自然物外表形态的同时,注入艺术家的情感和精神,从而形成艺术品。可以说,18世纪以来的艺术定义往往立足于审美的维度去探寻“艺术是什么”,其实质是对艺术品本身所包含的内容和成分进行分析。当人们的关注点定位于艺术是一个审美对象这一命题时,研究的是艺术品的审美本质属性。唯美主义时期更是要求将艺术作为一个独立自主的事物对待,诉诸艺术的形式,追求一种纯粹的关于艺术定义的观念。

然而,这种关于艺术定义的审美观念到了20世纪却受到了颠覆性挑战,人们普遍意识到现代艺术定义的危机。贝尔形象化地描述道:“今天,

现代主义已经消耗殆尽。紧张消失了。创造的冲动也逐渐松懈下来。现代主义只剩下一只空碗,反叛的激情被‘文化大众’加以制度化了。它的实验形式也变成了广告和流行时装的符号象征。”<sup>③</sup>根据德贝尔雅克的描述,现代艺术的危机主要来自三个方面:机械复制导致作品主观性和个性的抛弃;对商品拜物教的接受和崇拜;艺术不再呈现另类现实并导致政治上的放弃。<sup>④</sup>事实上,20世纪60年代在艺术界发生的一些事件恰好印证了贝尔和德贝尔雅克的描述:杜尚在陶瓷店购买的小便器被当作艺术品送进博物馆;赫斯特在博物馆的画廊橱窗中将一些半满的咖啡杯、盛满烟蒂的烟灰缸、空啤酒瓶、糖果纸、报纸、画架等物品散乱随意地布满地板,并在上面签名,称其为艺术品;沃霍尔在纽约曼哈顿斯塔波画廊将一些最平常的肥皂、番茄、麦片的包装盒展出……按照18世纪以来的艺术观念,达·芬奇的《蒙娜丽莎》甫一完成便是一幅绘画艺术品,无论摆放在巴黎的卢浮宫还是平民百姓家的客厅,它始终是一幅优秀的艺术品,不会因其出现场合的差异而有区别。《蒙娜丽莎》是具有审美功能性的作品,是用来欣赏的审美之物。然而,到了20世纪,在杜尚的《泉》那里,我们对类似《蒙娜丽莎》艺术品的认知观念遭遇到了前所未有的挑战。一个陶瓷店的小便器,没有深刻的思想寓意,没有高雅的审美基调,甚至我们不知如何审视它的美,但杜尚在其上签名,将之送往展览会之后,它便成了一件艺术品。这完全颠覆了传统的艺术认知观念,无怪乎关于《泉》的事件在当时引起了极大的争议。1917年,《盲人》杂志刊发了史提格利兹所拍《泉》的照片,并附有关于“杜尚事件”的评论文章,文章认为,杜尚是否亲手制作了《泉》并不重要,但他创造了对那件物品的新想法:他选择一件日常生活中的物品,让其实用意义在新的标题和观点下消失。<sup>⑤</sup>与杜尚的例子类似,沃霍尔的波普艺术也是颠覆传统艺术定义的个案。沃霍尔将相同的形象,如几十个梦露和100个罐头等,通过丝网版画的技术排列组合到一起。他甚至不用自己动手,就如同机器一样将这些作品印到画布上,这样的创作方式与题材在传统艺术中是不可能出现的。一方面,传统社会无法提供维持这种艺术形式的技术;另一方面,这样的艺术形式完全不符

合传统的审美理念。然而,沃霍尔在当代却获得了巨大成功,他的作品有着巨大的市场,几乎只要出售就能一卖而空。可以说,沃霍尔是被时代选中的,因为现代艺术体制中的受众能够接受并理解这种艺术形式,能够体会到这种形式所带来的审美感受,沃霍尔也因此获得艺术体制的认可。

杜尚的《泉》和沃霍尔的波普艺术改变了对艺术品的传统定义,并导致20世纪先锋艺术以来对艺术的新的认知观念:艺术品不再是与生俱来的审美对象,一个在日常生活中不起眼或很常见的事物,更换出现的场合,被赋予不同于日常生活的意义,那么它便成为了艺术品。一个在陶瓷店购买的小便器,除了有杜尚的签名外,与其他小便器没有什么差异,甚至它们也许是同一批制造的,而杜尚的签名也没有改变其他小便器的非艺术身份。小便器在展览馆是艺术品,若回到原来的场合,它又将成为人们熟悉的日常生活用具,而不再作为艺术品存在。这正如戴维斯所言:“如果《泉》确实成功地切合了艺术的要素,那么它的成功则归功于拥有了由获得艺术身份而带来的审美属性,而不是因为它与其他非艺术的小便器具有相同的审美属性。”<sup>⑥</sup>也就是说,如果抛弃艺术存在的惯例或语境,抛弃艺术获得其身份的场合,现成品艺术、波普艺术、漂流木等作品,它们作为艺术的身份其实是存在问题的。如此一来,我们便涉及艺术存在的惯例或情境问题:艺术的价值不再由其内在的审美属性所决定,而是由外在的惯例和体制所决定。

在这些艺术事件中,我们对艺术的传统认知和定义遭遇到了困境,留给我们的费解的问题是:我们如何解释被杜尚签名后的小便器是一件艺术品,而其他的却不是艺术品?为什么这些现成物在艺术家签名之后,或者说当一些现成物处于某种特殊的情景中时,它们便成为了艺术品?在这样的情境下,究竟又是什么原因使得这些现成物被称为艺术品?事实上,这些艺术现象的出现,也表征了艺术现代观念的转变,即传统艺术定义向现代艺术定义的转型。

## 二 “惯例”语境下的艺术现代观念转型

面对现代艺术定义的困境,哈贝马斯提出“公

共领域”理论,将艺术的界定置于出版社、杂志、剧院、博物馆等社会的制度性因素上。丹托和贝克尔的“艺术界”以及迪基的“艺术惯例”理论将艺术的界定置于艺术家协会、专业艺术团体和学派等艺术界的内部组织因素上。古德曼则将提问的角度从“什么是艺术”变成“何时是艺术”,诉诸艺术的符号化存在。以上观念均把艺术的界定从艺术品的内部因素转向艺术品的外部语境,并希望从艺术品诞生后的社会机制与制度惯例层面阐释和定义艺术。正如戴维斯所言,从传统艺术到现代艺术,产生了定义艺术的两种不同路径:功能主义和程式主义,“体制理论艺术定义的辩护者坚持认为:不管总体上它是否与艺术的意义相配,一个作品是不是艺术作品,得由具有艺术身份授予资格的某个人授予它艺术身份。功能性观点定义艺术的拥护者则坚信:一个作品只有满足艺术的意义要素,才能成为一件艺术作品,不管它遵从何种程式,也不管艺术的权威怎么追捧它”<sup>⑦</sup>。

“什么是艺术”是对艺术本质的立法和定义,“何时为艺术”则将对艺术本质的立法和界定转变为对艺术判定的阐释说明。这让康德美学意义上的艺术定义受到了严重挑战,同时也表征了丹托与卡斯比特所言的“艺术的终结”命题,即先锋艺术以来对艺术本质的否定和对传统艺术定义的颠覆。而先锋艺术家留给艺术哲学家的任务,就是追问艺术界定的体制惯例性因素。这样,对艺术进行重新定义和界说就成为当代美学家或艺术家亟需解决的问题。

对此,分析美学家们提供了一种思考和定义艺术的新路径。杜威解构了康德的纯艺术观念,他反对自康德以来对高雅和精英艺术的崇拜和追求,而给艺术的日常生活化留下了一席之地。杜威谈及艺术与生活的三种连续性关系:艺术与非艺术、高雅艺术与通俗艺术、艺术与工艺。在他看来,审美艺术的日常生活化是当下艺术的重要特点,我们不应完全将艺术局限于精英或高雅的范围内,而应当从日常生活的角度对艺术进行解读和还原,将艺术纳入日常生活世界的范围,视之为日常生活的一部分。如当下大量属于消遣或娱乐的产品通常并不被认为是艺术,却可被冠以艺术的标签。杜威对生活的艺术化持一种乐观的态度,认为在日常生活中的生活美化是当

## 从“美”到“惯例”

下艺术发展的新趋势。如卡罗尔所言,艺术品与普通用品之间“界线的消失展示了人们对工业化社会由排斥到接受的态度转变”<sup>⑧</sup>。杜威的观点与当下时兴的“日常生活审美化”理论不谋而合,而且,从杜威对康德艺术观念的质疑来看,日常生活的审美化在某种意义上是对纯艺术观念的否定,即对自我指涉的自主性艺术观念的否定。

与杜威的分析不同,丹托强调艺术定义的制度性以及对艺术生存和发展环境的描述。这里的制度是指在一定条件下所形成的政治、经济、文化等共同构成的一个艺术世界,艺术品的产生和发展就依赖于这一艺术世界。此外,布尔迪厄提出了艺术的场域理论,认为艺术同政治、经济、体育等一样,拥有其自身活动的社会空间,在这个空间之中,每个场域都有其自身的活动方式和规则,他认为,“艺术场能够完成这样一种制度行为,也就是把艺术品的确认强加给所有(像访问博物馆的哲学家一样)按某种方式(通过应分析其社会条件和逻辑的社会化作用)构成的人(且仅仅是那些人),以致于这些人(就像他们进博物馆一样)先入为主地认定和把握在社会上被指定为艺术品的东西(尤其通过作品在博物馆的展览)”<sup>⑨</sup>。

贝克尔基于社会学的基础,分析了在艺术生产过程中艺术家、出版商、音乐厅及展览馆等推广机构,美学界及评论家等人群在艺术体制中的链条关系,它们在形成链条关系的过程中,通过相互协商与配合,赋予艺术品文化资格。贝克尔认为,“艺术界的存在,以及它们的存在对艺术品生产和消费的影响方式,揭示了一种研究艺术的社会学路径”<sup>⑩</sup>,艺术界提供了“一种对产生了艺术的合作网络的复杂性的理解,一种对特罗洛普和他的男仆的活动与维多利亚文学界中的印刷工、出版商、批评家、图书馆员和读者的活动交织在一起的方式的理解”<sup>⑪</sup>。贝克尔将现代艺术观念的革新者称为艺术体制中的“忤逆者”,这些“忤逆者”不甘心自身的创作受到体制的压制和潜在管理,拒绝现有惯例规则,要求自由革新。“忤逆者”通常会有三种结局:一是艺术家的革新没有得到广泛认同,从而无法抵抗原有艺术惯例,宣告失败;二是艺术家的革新有所成效,但不足以撼动原有艺术惯例,那么他们会被原有艺术惯例收编;三是艺术家的革新引起了巨大的社会反应,

在艺术界能够撼动原有艺术惯例,并由此形成了新的艺术惯例和艺术体制,取代原有艺术体制与惯例。实际上,贝克尔所言三种情况的革新,无论哪一种都摆脱不了惯例的影响,一件作品要么被艺术惯例所吸收,要么建立一个新的艺术惯例,然后利用这种新的惯例维护新的艺术体制。

迪基进一步论述了在制度理论中艺术品的形成方式。他讨论了艺术品在艺术制度中的获得方式——一种约定俗成的资格授予,即艺术惯例。“艺术世界是若干系统的集合,它包括戏剧、绘画、雕塑、文学、音乐等等。每一个系统都形成一种制度环境,赋予物品艺术地位的活动就在其中进行。”<sup>⑫</sup>迪基认为,艺术是一种惯例的界定,当处于艺术界中的大多数人认为某一物品是艺术,那么这件物品就是一种艺术品。基于此,迪基对艺术下了定义:“1. 人工制品;2. 代表某种社会制度(即艺术世界)的一个人或一些人授予它具有欣赏对象资格的地位。”<sup>⑬</sup>在他看来,所有的艺术活动都是在一定的艺术制度之中的活动,制度中有着艺术品之所以被赋予艺术资格的授予权力。“艺术世界的中坚力量是一批组织松散却又互相联系的人,这批人包括艺术家、报纸记者、各种刊物上的批评家、艺术史学家、文艺理论家、美学家等等,就是这些人,使艺术世界的机器不停地运转,并得以继续生存”<sup>⑭</sup>。也就是说,艺术品资格的获得,依赖于在艺术体制之中能够对艺术品进行判定和认可的特定人群,这种认定是特定人群的共同认可。这正如戴维斯所言,艺术“为艺术家或那些拥有艺术资格授予权的人所创造,在评论家那里得到讨论,作为一个(美学的/艺术的)鉴赏对象呈现在艺术界之中,艺术史家们也对它们进行探讨,诸如此类”<sup>⑮</sup>。

分析美学的另一位代表古德曼则认为,我们对当下艺术与非艺术的区分不应局限于艺术的定义,而应转变研究的思路,将对艺术的定义转变为对艺术的提问。古德曼写道:“真正的问题不是‘什么对象是(永恒的)艺术作品’,而是‘一个对象何时才是艺术作品’,或更为简单一些,如我所采用的题目那样,‘何时是艺术’。”<sup>⑯</sup>古德曼的观点明显与其他分析美学家的观点有所区别,在他看来,艺术并非不可定义,关键在于我们对艺术的提问方式有问题。我们应当改变传统的“艺术是什么”的定义式提出方式,转而对“何时为艺

术”展开提问。前者是对艺术的本质性提问,后者则是对艺术的阐释性提问。古德曼想要以一种符号学的视角定义艺术的身份属性,他说:“我的研究完全是通过对符号和符号系统的种类和作用的分析研究而展开的。”<sup>⑩</sup>因此,一个作品到底是不是艺术,应当视以下情况而定,即作为符号的作品是否或者何时履行了艺术品的功能。古德曼认为,艺术之所以为艺术,并不在于艺术与非艺术之间的永恒本质区别,同时,他也不赞同将美学与日常生活完全分裂开来,而是将艺术品的界定置于时间与环境的阐释语境中。古德曼的“何时为艺术”的提问方式强调了艺术的当下性存在,强调在一种时空结合的语境中对艺术进行界定和讨论,这种时空结合的当下性强调了艺术的社会机制与艺术的内在性的共同作用。

不论是丹托、贝克尔和迪基对艺术惯例的讨论,还是古德曼对艺术定义的描述性阐释,都力图将艺术活动置于文化社会的背景中进行分析 and 研究。他们认为,艺术活动作为一个群体活动的产物,是艺术体制中多个部分共同合作的结果。在这种合作中存在冲突和矛盾,由此推动艺术的创新和进步。在艺术体制中,只有得到制度内成员的认同,才能真正获得艺术品的资格。如果那个小便器没有被杜尚签名后送去展览,那么它依旧只能是一个小便器,摆放在商店或人们的家中;如果没有体制的认可和推广,劳申伯格利用垃圾或报纸拼贴而创作的“混合艺术”作品也不会引起人们的关注与争议;如果没有艺术理论家和评论家的认可,克里斯托的大地艺术《被包裹的德国国会大厦》也只会成为无聊的闹剧,而不会成为当代艺术的代表性个案。在这里,艺术定义有一个前提条件,或者说一个大的语境范围,就是艺术体制,而在授予过程中起作用的则是艺术惯例。艺术体制就是一个艺术生存发展的语境,艺术惯例是促进艺术发展的一种条件和方式,是在艺术体制这一环境中人们所共同存在的一种意识,而艺术资格的授予是艺术体制中的一种群体惯例认同。

在艺术惯例的影响下,“专业人才”的意见在艺术的界定中起着重要的作用,他们对艺术的认可确保了某种艺术惯例的标准和权威。在传统的艺术观念中,当下很多艺术品或许根本不能称为艺术,然而在现代艺术观念中,这就是艺术,为

什么?因为不仅创作这件作品的艺术家认为这是艺术,在艺术活动中批评家、理论家同样认可这种艺术形式,并赋予其艺术形式的名称。他们所做的,是从众多作品中选择符合当时艺术氛围,即符合当时的艺术惯例和艺术观念的作品。通过对艺术观念的肯定和支持,推动这一艺术观念在艺术活动中的发展进程,使艺术家拥有新的被肯定的艺术创作形式,并使接受者接受新的艺术,将一种新的艺术观念推广开来,使之对艺术活动中的惯例产生影响,甚至成为惯例的一部分,或取代原有艺术惯例而成为新的惯例。

从“什么是艺术”到“何时是艺术”,实际上表征了艺术观念的现代转型。这种转型揭示了艺术定义问题上的两种不同路径:功能性定义和惯例性定义。前者认为,一件艺术品必然具备一种或几种不同的功能价值,而审美体验恰恰是其中的一种功能体现;后者则相信,一件艺术作品是根据某些相应的规则或惯例才得以确证其合理性。“什么是艺术”表征了对艺术本质的审美功能规定,这是一种康德意义上的艺术讨论,后来在比厄斯利那里获得了进一步阐释,如戴维斯所言,“比厄斯利坚持认为,艺术的定义应该承认艺术和审美之间的关联。……我们的审美观念依然源自我们对艺术作品的经验,且在对艺术品的经验中获得自身的意义”<sup>⑪</sup>。“何时为艺术”则表征了对艺术本质的惯例或制度规定,这是一种迪基或贝克尔意义上的艺术讨论,认为艺术作品最重要的审美特征受到体制、受到它们所获得的艺术身份的影响。这种对艺术的阐释方式反对康德和比厄斯利等功能主义者的艺术定义,认为一件作品只要拥有审美的相关属性就有资格获得艺术身份的思路是不可靠的。不同于“什么是艺术”的功能性讨论,“何时为艺术”关注的是艺术作为一种制度对象的身份以及制度内的惯例认同。

艺术的现代观念转型表征了艺术在后康德时期的“后审美性”特征。这种“后审美性”体现为,在一定的艺术制度和惯例操作下,艺术表现出“审美冷漠性”。用卡斯比特的话来说,当代艺术“抽离、掏空了审美价值。艺术不再是美术,不再是对审美体验的表现和沉思……而成为了一种由制度身份、娱乐价值和商业包装所定义的心理结构”<sup>⑫</sup>。当代艺术体现了艺术与审美的游离关系,我们只要把

凡·高的《农鞋》与沃霍尔的《钻石粉末鞋》进行比较,就能深刻地体会到当代艺术的审美冷漠:凡·高的《农鞋》体现出形而上的“韵味”,而《钻石粉末鞋》所传达的是缺乏人性情感的生活碎片化体验。在当代艺术场域中,艺术逐渐从一种高雅的审美之物转变为日常生活的现成品,这些现成品能否称之为艺术,也不再由现成物本身的特征决定,而是由现成物所处的环境决定。正如克鲁兹所看到的那样,当下艺术的本质并不在于一些或成套的感知性特征,而在于艺术的体制性背景。<sup>③</sup>

从“美的艺术”到“惯例艺术”,艺术的现代观念转型也引发了当下艺术实践的变革。艺术从高雅的殿堂走向生活,无论在题材上还是形式上,都愈来愈贴近大众生活,如现代的街舞艺术和行为艺术就直接在城市的街道上宣扬自我的理念。同时,艺术也在生活中获取更多的素材,如时下兴起的装置艺术和大地艺术,就是直接从生活中获取素材。我们不能再局限于自康德以来的审美式追问,而应当在一定的语境中去描述艺术。在当下艺术界,一件作品要想成为艺术品,重要的并不是作品本身的内容或形式,而是作品所处的艺术情境。用维特根斯坦的概念来说,艺术是一个类似于“家族相似”的开放式大家族,因此,我们不应执着于追问一个对艺术的永恒界定,而应当探求一个作品之所以成为艺术的各种因素。这涉及美与艺术、艺术与非艺术的界限问题,也是古德曼所言“何时为艺术”的命题要义。杜尚、沃霍尔、劳申伯格和克利斯托等人创作的艺术品让我们看到,一件物品能否成为艺术品,并不取决于它本身,而在于它所处的体制环境。对传统艺术观念的颠覆改变了我们对艺术的定义,让艺术走进了更为广阔的天地,但是,应当看到,杜尚和沃霍尔等人的先锋艺术观念也在一定程度上催生了艺术的虚假评判。一旦将艺术的评判标准交给体制或惯例,那么非艺术品完全可以通过体制或惯例的合谋来确立其艺术身份的合法性,这很可能意味着真正有价值的艺术的没落,这不能不引起我们的重视与反思。

### 三 艺术现代观念转型下的终结话语

传统的艺术观念在巴托、鲍姆嘉通、狄德罗、康德和黑格尔等人的不断努力下得以形成。在这

种艺术观念的引导下,艺术与生活有着本质的差异,艺术品体现了审美精神,并且往往只有在博物馆等艺术场所才能体现其独特魅力。然而,杜尚、约翰斯和沃霍尔等艺术家的先锋艺术极力打破和颠覆传统艺术观念。我们只要比较安格尔的《泉》、达·芬奇的《蒙娜丽莎》和杜尚的《泉》、《LHOOQ》,就可以很清楚地理解这两种不同的艺术观念。前两部作品以模仿为审美叙事范式,其中的女性形象高贵而具有古典美,杜尚的作品所依据的叙事范式则是艺术的自我定义,它挑战了传统的艺术体制和权威,同时也宣告了审美式艺术范式的“终结”。可以说,艺术现代观念的转型带来了新的艺术界定观念,而这也从某个侧面印证了“艺术的终结”<sup>④</sup>现象。

艺术现代观念转型所隐含的意义在于:一种新的艺术定义的诞生内在地包含着传统艺术定义的终结。这也正是丹托“艺术的终结”命题的要义:消解和终结了传统艺术定义的叙事模式,构建了一种现代性艺术定义的新叙事模式。这么一来,“艺术的终结”就有另一层意思:它是一种艺术观念的转型,是旧的艺术观念的终结,同时也意味着一种新的艺术界定和阐释范式的到来。而且,传统艺术线性叙事模式的终结与重构后的非线性叙事模式的形成,更是一场艺术界定的革命,它使艺术定义的方式发生了深刻的转型,使得艺术界定由传统的审美阐释转向了当下的惯例或制度阐释。由此,我们便能理解,为什么当代艺术会主张取消艺术和生活的边界,因为其中就内含对传统艺术纯粹性审美阐释模式的抗议和终结。当代艺术在寻觅新奇、张扬自我的个性表现中越来越背离甚至抛弃传统的、终极的和最高的价值,于是艺术不得不另外找寻自己的存在价值,这正如丹托所言:“在特定的阐释下,糟糕的、破坏性的审美时代可能意味着美好的政治时代。那时,博物馆、画廊、艺术批评的语言,甚至艺术哲学的特征受到导向好的、强有力的潜在力量的重塑。”<sup>⑤</sup>

因此,从“美的艺术”到“惯例艺术”,在某种意义上也是对传统艺术观念的一种终结。当下,美学与艺术界在不断地寻求以一种新的价值评判标准来定义艺术,传统的“美的艺术”在现代美学和艺术观念的转型中不断地解构自身的合法性。康德意义上的自主性艺术在这种不断解构中慢慢

瓦解,而处于特定语境中的“惯例艺术”获得了其合法性言说的证明。需要指出的是,古典艺术观念的终结,实际上也是现代艺术面对观念转型在实践与理论上的一种反应或回应。就艺术实践而言,一方面,现代艺术实践处于自我质疑、自我批判的否定性冲动中;另一方面,现代艺术实践又通过自我否定,实现了自我的批判价值。就理论话语而言,现代美学和艺术理论一方面是对传统美学的批判与否定,另一方面也是对现代艺术危机的理解与回应。

丹托提出的“艺术的终结”,其思想火花主要源于杜尚与沃霍尔的作品。在丹托看来,杜尚给小便器命名为《泉》的行为激进地打破了艺术与非艺术的分界,解构了人们长久以来信守的艺术观念。“杜尚不仅提出何为艺术的问题,还提出了为何某物恰好不像自身时它就是个艺术品的问题”<sup>②</sup>。沃霍尔1964年在展览会上所展示的《布里洛盒子》进一步引发丹托对艺术的思考。丹托在《布里洛盒子》里发现了问题:“为什么沃霍尔的盒子是艺术品,可以记录在他的作品图录中,并且作为雕塑在无数个展览上展出,而超市里的盒子仅仅是纸盒子,只用于无数个实用的目的上——用于储存或当作二次使用的邮寄盒子,或捆扎起来作为废品去回收?当然,商用盒子和沃霍尔的‘雕塑’之间有某些差异——但是对于把艺术区别于现实的哲学目标来讲,这些差异太微不足道了。”<sup>③</sup>客观地说,丹托的思考一方面既是对当代艺术实践的考察,另一方面更是对传统本质主义艺术哲学观的反思。在丹托的分析中,“艺术的终结”命题逼迫人们追问柏拉图那个古老的问题:美(艺术)是什么?似乎只有明白艺术是什么,才能真正对艺术的终结展开宣判。然而,从艺术实践的具体发展来看,艺术不断绵延的事实却在不断颠覆艺术的本质定义。丹托看到了当代艺术与传统的“美的艺术”的背离,在他看来,这种背离既是一种美学观念的背离,同时也是一种新的艺术阐释模式的诞生。

丹托的“艺术的终结”命题可谓直指康德以来对艺术的本质主义界定的思维模式,在他看来,“艺术真正是什么以及本质上是是什么的问题(相对于艺术表面上是什么或非本质上是什么)是哲学问题提出的错误形式……就我所见,问题的形式

是:当艺术品与非艺术品之间不存在看得见的差异的时候,什么造成了它们之间的差异?”<sup>④</sup>丹托拒绝对艺术本质进行追问,但我们又必须看到,作为艺术界定的反本质主义者,丹托在寻找艺术品与非艺术品的差异时又沿用了本质主义的追问方式,这不能不说是丹托思想的一种矛盾。因此,相对于本质主义者,丹托算得上是一个非本质主义者;但相对于反本质主义者,丹托又是一个有着本质主义倾向的人。对此,马埃什在评论丹托的“艺术终结论”时说:“如果你认为艺术在10年或20年前就已经走向终结,人们也许不会对此感到可笑。至少有一些人会赞同这种观点,因为一般民众对当代艺术并不太感冒,而这也不再是什么惊人的秘密。艺术的创作完全不同于传统的艺术创作,这在很多人看来是一个真实的问题,而不是坐在书屋中的哲学家所臆想出来的伪问题。”<sup>⑤</sup>

艺术的当下发展也验证了丹托的观点。自西方先锋派艺术颠覆了传统的艺术定义之后,艺术便不再一味依赖外在客观世界的评判标准,不再以客观地表征外在世界为宗旨,而是寻求自我定义、自我确证和自我表达,如令人眼花缭乱的各种“主义”。到了20世纪后半叶,在后现代的语境下,各种“反艺术”的观念更是层出不穷,艺术史中具有普遍意义的规范性艺术观念不断受到质疑。后现代的艺术家拒绝艺术的传统审美阐释观念和书写范式,实则是艺术现代观念的一种转型,而这也正是美国艺术评论家卡斯比特在《艺术的终结》一书中所考察的重点。卡斯比特对后现代语境中“艺术的终结”现象展开了讨论,在他看来,当代艺术是一种渎神的运动。当劳申伯格耗费一个月,用40块橡皮把一幅德·库宁的绘画擦得乱七八糟拿去展览时,当沃霍尔通过丝网印刷大量机械复制梦露的画像时,艺术就消散了传统的光芒,开始了它的祛魅运动或非神圣化运动。正是在这种艺术环境中,卡斯比特发现,“美的艺术”已经遭到颠覆和终结,现在是“后艺术”的天下,是“惯例艺术”时代的到来。对艺术家来说,在这个时期,要想成为一名艺术家,“既要对本性进行哲学的沉思(概念性的滑稽动作),也要在艺术市场中投机”<sup>⑥</sup>。

艺术家创作观念的转变,一方面验证了古德曼的“何时为艺术”的艺术观念:当下的艺术品



具有双重身份,既是日常生活用品,同时又是审美的作品。另一方面也验证了鲍德里亚所言的商品化逻辑对“美的艺术”观念的冲击:艺术不再是高雅的或精英的,不再独守其审美的立场,艺术已融入消费语境之中,开始与商业联姻,成为大众消费的一部分。

在后现代语境中,艺术日益屈从于商业逻辑和惯例制度,因缺少信仰而丧失情感和深度,后现代艺术不愿也无法追求深度,从而折射出整个社会的审美冷漠。为了迎合社会的惯例制度,艺术家往往通过对现成物的拼贴和复制等方式来进行创造,如约翰斯的《三面旗》和劳申伯格的《世纪证明》等,都是现成物的技术复制品。可以说,当代艺术所具有的去审美化、去深度化和情感消解等表征,其实质是传统审美艺术定义合法性的缺失与消解,正如阿多诺所言:“今日没有什么与艺术相关的东西是不言而喻的,更非不思而晓的。所有关涉艺术的东西,诸如艺术的内在生命,艺术与社会的关系,甚至艺术的存在权利等等,均已成为了问题。”<sup>⑧</sup>

“艺术的终结”使众多艺术家在面对现代艺术的种种变迁之后,开始思考未来的艺术归属问题。不论是丹托和迪基,还是古德曼和卡斯比特,他们都在感慨当下艺术观念的转型及其终结,然而,他们所谈到的终结真的就是一种艺术的结束吗?这真的表明现代艺术是一种不合时宜的艺术,以至整个艺术走向下坡路吗?面对现代艺术观念的转变及其所导致的艺术实践的转变,我们或许更应看到艺术对传统的突破。从艺术史的发展来看,艺术观念的转变或许正是由于此前的艺术发展在思想和形式上已无法满足艺术乃至社会的发展,而恰恰是在观念转型中,艺术试图以另一种方式来适应艺术的发展以及社会的需要。从这个意义上来说,“艺术的终结”未尝不是艺术的一种突围和进步。

#### 四 艺术现代观念转型的中国情境

随着西方艺术思潮与艺术创作方法的涌入,中国当代艺术可谓日新月异,艺术形式五花八门,艺术风格也变化多端。不少艺术品突破了传统的观念范围,甚至令人费解。特别是在遇到一些先

锋艺术时,我们关于“艺术品是美的”这一观念越来越不适用。当代的一些艺术品一点也谈不上美,甚至可以说是相当怪诞、丑陋。在这样的语境下,要对中国当代艺术下一个让人满意的定义,确实有一定难度。

古德曼说:“如果美的东西也可以是丑的,那么对于是否具有审美价值来说,美也就仅仅是一个模棱两可、有些混乱的术语。”<sup>⑨</sup>艺术与美分离了,事实上,如果我们对当代中国艺术稍加审视,就会发现情况确实如此。中国当代许多优秀的艺术作品给人的感觉与其说是美,不如说是丑。因此,如果按照古德曼的“何时为艺术”的提问方式来思考中国的当代艺术,对艺术的定义就不能再着眼于艺术本身的形式或内容,而应当着眼于特定的作品是不是作为艺术符号而存在,是否处于一定的艺术情境中。

在艺术现代观念的转型过程中,中国当代艺术与传统艺术相比,在艺术观念上也有翻天覆地的变化。传统的表现手法和艺术形式在中国当代美学和艺术界也遭遇到了与西方相似的困境。面对困境,艺术家必然要开创和选择新的艺术手法和语言,呈现、展示新的艺术精神。以此来看,从“美”到“惯例”的艺术观念转型为中国当代艺术的发展开拓了新的方向。但事实上,如果对中国当代艺术的内在品格进行追问,我们发现,情况远不如我们想象的那么乐观。如果说在20世纪80年代,“八五”美术新潮还保留着对崇高艺术精神的诉求,那么,90年代的政治波普、玩世写实和艳俗艺术等艺术潮流,就强调对一切具有正面价值的东西的解构。此外,从宏观层面来看,90年代以来的中国艺术也日益呈现出商业化和技术化的趋势。技术不只是艺术创作的手段,它从幕后走到台前,从而呈现出技术艺术化的趋势,如摄影、电视、电影等,尤其是当下景观电影的3D等特技处理,直接带给观众技术的视觉盛宴。

值得我们进一步反思的是,随着艺术的现代观念转型,传统艺术在中国当代社会中日渐处于边缘位置,中国当代艺术日益与商业结盟,无论在观念、形式还是内容上,都或多或少地走进了商品拜物教和技术崇拜的误区。艺术的生产传播对审美诉求的强调已大大减弱,现实社会中,艺术品更多地是作为商品被普及。艺术的商业化也



使得很多艺术家将作品的拍卖价格视为成功的一种标志。但这种高价位的拍卖纪录,某种程度上或许恰恰意味着当代艺术的自卑与浅薄。

在失去传统艺术独特魅力的同时,中国当代艺术商业化的背景潜藏的是艺术对技术的依仗。技术的进步造成中国当代艺术实践和艺术观念的变化,例如,人们以前是在剧院和音乐厅享受音乐的魅力,现在则更多地通过唱片和网络下载;传统的绘画到今天发展到可以3D建模,从二维空间步向三维空间。精英艺术消解,艺术走向日常生活,艺术的观念转型展现了对技术的崇拜,技术决定论也得以出现。我们不能否认技术对当代艺术发展的积极影响,但艺术一方面沐浴着技术的光辉,另一方面也承受着技术带来的晦暗。技术满足大众接近艺术的愿望,使艺术从精英立场逐渐走向大众化,艺术特权被现代技术摧毁,在这一过程中,艺术也日益丧失其自主性,走向“终结”。

技术作为艺术的一种支持条件,在中国当代艺术中的使用日益广泛而频繁。现代先进的印刷技术使拼贴复制的艺术形式从一种艺术观念转变为一种艺术现实。作为艺术生产中的有力组成部分,现代的生产技术与艺术的创作技术所起到的巨大作用,表明人们对技术的依赖越来越深,以技术为主导的艺术作品随处可见。本雅明认为,20世纪艺术作品的生产和接受领域最重要的变化,当属技术手段对这些领域日益强烈的干涉,其结果是“机械复制艺术用大堆的复制品取代唯一的原件,破坏了灵韵艺术作品生产非常重要的基础——作品的权威性与真实性所倚重的时空唯一性”<sup>③</sup>。在本雅明看来,随着机械复制技术的发展,艺术的神圣性已不复存在,艺术成为一种展示,传统艺术的“灵韵”也被消解,被“震惊”所取代。这种情况同样适用于中国当下的艺术现状,对此,我们应当反思:技术是否在一定程度上制约了艺术的发展,现代艺术家对艺术的生产技术的依赖与追求,是否使艺术丧失了其原本最为精华与神圣的部分?毕竟,技术的提高归根到底是为艺术创作提供帮助,艺术不能完全依赖于技术,走向另一个极端。

从另一个维度来看,在艺术中介入技术因素,这对现代转型中的艺术来说,也并非完全是一件坏事。当代艺术看起来似乎离不开新的技术的支

持,实际情况或许是,当代艺术更倾向于借助新的技术方式提供一种新的艺术叙述方式。比格尔在论及西方先锋派艺术时强调,先锋派艺术在反思、反叛传统艺术的同时,也在提供艺术的另一种发展可能,“当艺术摆脱了所有外在于它的东西之时,其自身就必然出现了问题。当体制与内容一致时,社会无效性的立场成为资产阶级社会的艺术的本质,因此激起了艺术的自我批判。历史上的先锋派运动值得赞扬之处就在于它提供了这种自我批判”<sup>④</sup>。与此相似,在技术崇拜论的艺术“终结”话语场中,传统艺术所要表现的主题或内容在现代艺术中日渐式微,艺术的纯粹性似乎被终结,对此,我们需要批判与反思。但是,我们也应当看到,注入当下艺术中的新的因素也愈来愈多,后现代艺术以技术化的艺术取代传统的纯艺术,这或许并非意味着艺术的消解,而只不过是另一种方式继续着自身的进步。因此,技术的决定性作用所终结的只是艺术的言说方式,而并不意味着作为实体的艺术的死亡,若能处理好技术与艺术的关系,艺术借助技术而产生的观念转型,或许可以说是艺术在其自身历史进程中一种言说的转变。

因此,在艺术现代观念的转型过程中,我们必须持一种谨慎的态度。一方面,艺术观念转型带来了中国当代艺术的多元化发展;但另一方面,也正是在现代艺术观念转型的引导下,中国当代艺术走入了另一个误区。自杜尚以来,西方艺术风格复杂多样,观念不断更迭,艺术家不断拓展艺术观念。但在观念的更迭中,不少艺术家为了别出新格,在观念、内容和形式上难免走向了商业化、庸俗化和边缘化。中国的一些当代艺术家一味迎合西方标准,由此使得中国当代很多艺术作品在风格上不免流于平庸、低俗和媚外。一方面,一些当代艺术在审美精神与思想深度上有所缺失,而当下日常经验又被片面夸大;另一方面,很多当代艺术往往以观念更新来反对一切传统的艺术经验,从而陷入一种自我崇拜的扭曲心态。一些看似成功的中国当代艺术家更是在艺术风格上远离生活,仅仅诉求情感表达上的个性化和私密化,片面地强调个体的当下经验,这使得当代的很多艺术作品无法企及传统艺术所达到的审美高度与灵魂深度。正是中国当代艺术对传统

## 从“美”到“惯例”

艺术精神的背离,使得很多艺术作品成为西方学界对中国文化产生误读的根源。

虽然中国当下艺术的发展更多地依据惯例或制度,但不可否认的是,真正有生命力的艺术仍然与时代精神和生活气息融为一体。西方学者对传统艺术定义的消解,并不意味着对艺术与生活的关系的否定。中国当代艺术一方面要看到艺术观念转型中的内容与形式创新,另一方面也不能忽视对中国传统艺术精髓的传承。我们应以一种理性的态度面对现代艺术观念的转型,在其中寻找新的艺术精神和艺术感悟,从而不至在炒作式的媚俗漩涡中迷失方向。只有正确地面对转型所带来的艺术革新,才能实现艺术创新与中国传统艺术精神的完美结合。

[本文系国家哲学社会科学基金项目“齐美尔与法兰克福学派文艺理论的关联研究”(10CZW007)、湖南省哲学社会科学基金项目“图像转向下的图文景观及其学理渊源研究”(14BR02)阶段性成果]

- ①鲍姆嘉滕:《美学》,简明、王旭晓译,第13—15页,文化艺术出版社1987年版。
- ②杜威:《经验,自然与艺术》,李普曼:《当代美学》,邓鹏译,第63页,光明日报出版社1986年版。
- ③贝尔:《资本主义文化矛盾》,赵一凡等译,第66页,三联书店1989年版。
- ④Debeljak A., *Reluctant Modernity: The Institution of Art and Its Historical Forms*, Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, Inc., 1998, p173.
- ⑤“The Richard Mutt Case”, H-P. Roche, B. Wood, and M. Duchamp, *The Blind Man*, Vol. 2, May 1917, p5.
- ⑥⑦戴维斯:《艺术诸定义》,韩振华等译,第133页,第78页,南京大学出版社2014年版。
- ⑧卡罗尔:《今日艺术理论》,殷曼婷等译,第174页,南京大学出版社2010年版。
- ⑨布尔迪厄:《艺术的法则:文学场的生成和结构》,刘晖译,第346页,中央编译出版社2001年版。
- ⑩⑪贝克尔:《艺术界》,卢文超译,第2页,第2页,译林出版社2014年版。
- ⑫⑬⑭迪基:《何为艺术》,李普曼:《当代美学》,邓鹏译,第109页,第110页,第111页。
- ⑮戴维斯:《艺术诸定义》,韩振华等译,第82页。戴维

斯认为,虽然迪基讨论了艺术资格的授予,但对谁能授予艺术资格、授予什么对象,以及何时授予,迪基都没有提出合理的解释。

- ⑯⑰ Goodman, N., *Ways of Worldmaking*, Indianapolis: Hackett Publishing Company, Inc, 1978, p. 3, p. 5.
- ⑱戴维斯:《艺术诸定义》,韩振华等译,第110—111页。戴维斯认为,在比厄斯利的定义中,许多先锋艺术被排除在外。比厄斯利非常高兴地否认这些“所谓的”先锋派艺术是真正的艺术,他坚持认为,艺术创作必然拥有一个要素——它的作品能够带来富有显著审美特征的经验,因此,将杜尚的现成品艺术归入艺术作品并不怎么合适。
- ⑲⑳卡斯比特:《艺术的终结》,吴啸雷译,第28页,第76页,北京大学出版社2009年版。
- ㉑ Crowther, P. A., *Critical Aesthetics and Postmodernism*. Oxford: Clarendon Press, 1996, p. 224.
- ㉒“艺术的终结”是一个相当复杂的问题,黑格尔、丹托、贝尔廷、阿多诺、卡斯比特和米勒等人都有过深入思考,国内学界也曾在这段时间内对此展开争论。本文不准备系统讨论这一话题,而只是从艺术观念转型角度探讨相关命题。
- ㉓Danto, A. C., “Bad Aesthetic Times”, in *Encounters & Reflections: Art in the Historical Present*, New York: Farrar Straus Giroux, 1990, p. 299.
- ㉔丹托:《艺术的终结》,欧阳英译,第17页,江苏人民出版社2005年版。
- ㉕丹托:《美的滥用:美学与艺术的概念》,王春辰译,第3—4页,江苏人民出版社2007年版。
- ㉖丹托:《艺术的终结之后:当代艺术与历史的界限》,王春辰译,第39页,江苏人民出版社2007年版。
- ㉗Maes H., “The End of Art: A Real Problem or Not Really a Problem?” in *Postgraduate Journal of Aesthetics*, Vol. 1, No. 2, August 2004, p. 59.
- ㉘阿多诺:《美学理论》,王柯平译,第1页,四川人民出版社1998年版。
- ㉙古德曼:《艺术语言》,褚朔伟译,第235页,光明日报出版社1990年版。
- ㉚《启迪:本雅明文选》,张旭东等译,第239页,三联书店2008年版。
- ㉛比格尔:《先锋派理论》,高建平译,第93—94页,商务印书馆2002年版。

[作者单位:浙江传媒学院文学院]

责任编辑:何兰芳