

# 从本质界定到评判描述

## ——艺术定义的话语转型及其反思

杨向荣

(杭州师范大学 人文学院, 浙江 杭州 311121)

**摘要:** 在传统的艺术观念中, 美学家和艺术家们不约而同地将审美与艺术联系在一起, 从审美的角度来规定和定义艺术。随着 20 世纪现代主义艺术的涌现, 人工智能的发展以及技术对艺术的渗透与影响, 传统的审美艺术观念开始遭遇危机。面对现代以降的先锋艺术实践, 艺术的本质是什么? 艺术的边界在哪里? 艺术是一种本质界定, 还是一种体制或惯例的评判描述? 探讨传统到现代的艺术定义转型, 可以还原和建构艺术演变的基本格局和言说立场, 为当下艺术的复调性和跨界性提供一种新的思考路径。

**关键词:** 艺术定义; 话语转型; 本质界定; 评判描述

**中图分类号:** J0 **文献标识码:** A **文章编号:** 0257-0246 (2020) 07-0180-09

在传统的艺术观念中, 美学家和艺术家们不约而同地将审美与艺术联系在一起, 从审美的角度来规定和定义艺术。随着 20 世纪现代主义艺术的涌现, 人工智能的发展以及技术对艺术的渗透与影响, 传统的审美艺术观念开始遭遇危机。杜尚的《喷泉》以“反艺术”的姿态挑战传统艺术, 沃霍尔的《布里洛盒子》取材于日常洗涤用品“布里洛牌”包装盒, 抹平了艺术与生活的界限。面对现代以降的先锋艺术实践, 艺术的本质是什么? 艺术的边界在哪里? 艺术是一种本质界定, 还是一种体制或惯例的评判描述? 传统美学诉求艺术的审美性, 强调艺术应当有一个本质定义。早期分析美学家韦兹和肯尼克质疑艺术定义, 认为艺术不可界定。后期分析美学家丹托、迪基、贝克尔和莱文森提出艺术界论、艺术体制论、艺术史论等诸多艺术阐释范式, 注重对艺术进行评判描述。笔者以为, 探讨传统到现代的艺术定义转型问题, 可以还原和建构艺术演变的基本格局和言说立场, 为当下艺术的复调性和跨界性提供一种新的思考路径。

### 一、艺术的审美本质诉求

对艺术的思考古已有之, 在古希腊时期, 艺术 (ars) 的内涵为技艺, 一切技术性活动, 包括审美创作, 均可以称之为艺术。柏拉图认为艺术即模仿, 在他的“三个世界”理论中, 艺术模仿现实, 现实模仿理式。亚里士多德也坚持艺术源于模仿, 认为模仿是人区别于动物的标志, 模仿能使人产生快感。在柏拉图和亚里士多德的提倡下, 模仿论成为一个非常重要的美学原则, 如艾布拉姆斯所言: “在亚里士多德之后的很长一段时间里, 事实上整个 18 世纪, ‘模仿’一直是重要的批评术语……在 18 世纪的大部分时间里, 艺术即模仿这一观点几乎成了不证自明的定理。”<sup>①</sup>

18 世纪初, 华兹华斯提出“诗是强烈情感的自然流露”命题, 被学界视为表现说取代模仿说的

基金项目: 国家社会科学基金重大项目 (17ZDA017); 国家社会科学基金重大项目 (18VXK010)。

作者简介: 杨向荣, 杭州师范大学人文学院教授, 研究方向: 西方美学与艺术哲学。

① M. H. 艾布拉姆斯 《镜与灯: 浪漫主义文论及批评传统》, 郗稚牛等译, 北京: 北京大学出版社, 2004 年, 第 9-10 页。

标志。表现主义者“把注意力放到内部主观世界，即人感受的情绪和情感等方面”<sup>①</sup>，认为艺术或诗的起因不是模仿外在世界，而是个体情感寻求表现的冲动使然。浪漫主义者对情感表现的强调，生产出文本的诗意审美特征，“艺术即表现”也成为审美活动的基本原则。克罗齐提出“艺术即直觉，直觉即表现”命题，朗格提出“艺术即人类情感符号的形式创造”命题，贝尔提出“艺术是有意味的形式”命题，都是从情感维度来对艺术进行定义。

18世纪中叶，两个事件促成了美学与艺术的进一步结盟。1746年，巴托提出“美的艺术”(fine art)概念，将音乐、绘画、舞蹈、雕塑、诗歌、辩论术、建筑归到“fine art”名下，艺术成为一个与美相关联的概念。1750年，鲍姆加通(又译为鲍姆嘉滕)用“Aesthetica”命名美学，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>②</sup>此定义强调美学是自由艺术的理论，将艺术和美学捆绑在一起。巴托和鲍姆加通强调艺术的本质在于其审美属性，他们对艺术审美性的规定直接影响了康德和黑格尔。康德认为美是自由的艺术，他提出审美鉴赏“无目的的合目的性”和“非功利的功利性”的二律悖反命题，由此肯定了艺术的审美本质，也成为后世艺术界评判艺术品的重要理论来源和支撑。在黑格尔笔下，艺术的发展经历了象征型、古典型和浪漫型三个阶段，他认为美学就是艺术哲学，进一步将美与艺术联结在一起。

无论是柏拉图和亚里士多德，还是巴托、鲍姆加通、康德和黑格尔，他们都诉求艺术的审美本质和规定。在他们看来，艺术具有审美功能，是区别于一般日常生活用品的创造性产品。这些艺术定义有着如下假定前提：艺术是天才的人工性产品，它不受环境或外在规则的约束；艺术是一种精神创造活动，是独一无二的审美存在，等等。布洛克就强调艺术的人工性，认为“堪称艺术品的事物必须是由人制造出来的，或者至少也应该某个人精心保存和使用的。这就是说，它的构造方式必须是或看上去是某个人或某些人刻意而为。”<sup>③</sup>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>④</sup>在杜威看来，艺术在对自然物加工的基础上注入艺术家的情感和精神，从而形成艺术品。对此，艾柯也强调认为，当自然物“一旦被挑选、聚焦，呈现在我们注意力之前，就有了美学意义，仿佛受到一位作者之手操纵。”<sup>⑤</sup>因此，艺术是一个超越物性，有着形而上学意蕴的概念。

晚近以来，随着现代性的进程，艺术逐渐从人文社会科学中分离出来，成为一个自主性的纯粹和独立领域，有着自身独特的学科归属。科林伍德指出“到了18世纪后期，这种分离越来越明显，以至于确定了优美艺术和实用艺术之间的区别；这里，‘优美的’艺术并不是指精细的或高度技能的艺术，而是指‘美的’艺术。到了19世纪，这个词组通过去掉表示性质的形容词，并以单数形式代替表示总体的复数形式，最终压缩概括成为art。”<sup>⑥</sup>维尔默也指出，随着艺术从宗教和文化的目的关联中解脱出来，艺术作品将宗教符号中顶礼膜拜的灵韵吸收进来，于是艺术作品变成在内部自我循环的含义关联，由于其自身的组合，这些关联只能在内部超越自身。<sup>⑦</sup>根据科林伍德和维尔默的论述，笔者以为，理论家们强调艺术的自主性，诉求确证艺术合法性的普遍性规范和原则，建构了现代艺术诉求本质主义的定义路径。

传统的艺术定义立足于审美维度，其实质是对艺术品的视觉外观，或自身内容和成分展开分析，这在现代艺术对自主性的强调中得到了进一步地强调和呈现。持艺术自主性观点的理论家们认为，艺

① H. G. 布洛克 《美学新解》，滕守尧译，沈阳：辽宁人民出版社，1987年，第125-126页。

② 鲍姆嘉滕 《美学》，简明等译，北京：文化艺术出版社，1987年，第13-15页。

③ H. G. 布洛克 《美学新解》，滕守尧译，沈阳：辽宁人民出版社，1987年，第290页。

④ M. 李普曼 《当代美学》，邓鹏译，北京：光明日报出版社，1986年，第63页。

⑤ 翁贝托·艾柯 《美的历史》，彭淮栋译，北京：中央编译出版社，2007年，第406页。

⑥ 罗宾·乔治·科林伍德 《艺术原理》，王至元等译，北京：中国社会科学出版社，1985年，第7页。

⑦ 阿尔布莱希特·维尔默 《论现代和后现代的辩证性》，钦文译，北京：商务印书馆，2003年，第125-126页。

术有着自证其身份的合法性,以及独一无二的审美意味。笔者以为,现代艺术诉求自主性,一方面强调了审美经验的重要性;另一方面也强调了艺术与非艺术的区别,毕竟,我们在讨论艺术时会自觉或不自觉地把艺术品与其他物品区分开来。

## 二、现代艺术的定义危机

在传统的审美观念中,艺术与美有密切关联,美的艺术是与天才、情感、灵感等概念联系在一起的。然而,美的艺术发展到现代,却遭遇质疑、挑战和颠覆。尤其当我们审视20世纪以来的现代主义艺术时,传统的审美艺术规定和阐释经验遭遇到前所未有的困境,进而演化为艺术定义的本质主义危机。

1915年,杜尚在一家五金店购买一把雪铲,在铲把上刻下“预防断臂——马塞尔杜尚”,随后,他把这把雪铲与画作陈列在一起,创作了第一件现成品艺术。1917年,杜尚从杂货店购买瓷器小便器,命名为《喷泉》,签名“R. Mott”后送到纽约独立艺术家协会举办的展览参展,引发了艺术界的轩然大波和针对艺术本质的争议。杜尚曾谈到他的这种创作心理“当我发现现成品的时候,我心里想的是要否定美,对现在的新达达而言(即欧波普艺术),他们拿我的现成品是要发现其中的美。我把瓶架子、小便池摔到他们脸上作为一个挑战,而现在他们却赞扬起这些东西来。”<sup>①</sup>笔者以为,杜尚的现成品艺术挑战了传统的审美艺术定义,颠覆了传统艺术的审美情趣,呈现出当代艺术的复杂性和多样性。杜尚把现成品与艺术品混合在一起,既反对传统的视觉艺术观,也反对与趣味相关的一切经验。在这种情境下,传统的审美艺术定义显然已无法满足《喷泉》的阐释需求,正是因为如此,当代思想家们纷纷开始质疑传统艺术的审美属性,并且转换新的思路来对艺术展开思考。

无论是杜尚的《喷泉》,还是后来沃霍尔的《布里洛盒子》,它们都是现成的日常生活用品,既不具备人工性,也没有情感性,甚至形式也不怎么优美。它们只是普通的日常生活用品,在外形和功能界定上与日用品并没有区别,但却都成为艺术界的经典个案。问题在于,如何定义杜尚和沃霍尔的现成品艺术?为什么作为商品的小便器和商品包装盒不是艺术品,但被杜尚和沃霍尔挑选出来,放入博物馆里的小便器和商品包装盒却是艺术品?超市的某个包装盒与其他包装盒并无二致,如果沃霍尔不把超市包装盒放进博物馆,而换成超市工作人员同样操作,盒子还能否成为艺术品?显然,小便器和包装盒在博物馆是艺术品,但若将其放回杂货店和超市,不对其有任何的附加说明,它在顾客眼中只是简单而普通的日用品,不会被视为艺术品。可以说,杜尚和沃霍尔让视觉和功能上并无二致的物品有着截然不同的身份定义,也引发了学界对艺术概念的重新思考。

这并不是说杜尚和沃霍尔的作品就毫无意义,毕竟它们提供了对艺术的另一种认知范式。1917年,《盲人》杂志刊发评论文章。文章认为杜尚是否亲手制作了《喷泉》并不重要,但他创造了对那件物品的新想法:杜尚选择一件日常生活中的物品,使其实用性的意义在新的标题和观点下消失。<sup>②</sup>迪基也认为“杜尚的‘现成物’作为艺术品价值并不高,但是作为艺术的范例,它们对艺术的理论却极有价值。”<sup>③</sup>在迪基看来,杜尚和沃霍尔的先锋艺术实践改变了艺术的呈现模式,体现了新的艺术认知观念:艺术不再与审美相关,日常生活用品转换出场语境,赋予其区别于正常功能属性的观念意义,它就有可能被认定为艺术品,而且是极好的艺术品。

戴维斯在评论杜尚的《喷泉》时写道“如果《喷泉》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

① 皮埃尔·卡巴内《杜尚访谈录》,王瑞芸译,桂林:广西师范大学出版社,2001年,第162页。

② “The Richard Mutt Case”, *The Blind Man*, Vol. 2, 1917, p. 5.

③ M. 李普曼《当代美学》,邓鹏译,北京:光明日报出版社,1986年,第109页。

同的审美属性。”<sup>①</sup>也就是说,如果改变《喷泉》和《布里洛盒子》这类作品存在的情境,转变它们获得艺术身份的场合,断定这些东西是艺术品其实就是一个伪命题。基于此,不少学者开始对艺术本质提出质疑,认为从传统的观念来定义当代艺术,难度无疑增加,如阿多诺所言“艺术的概念难以界定,因为它有史以来如同瞬息万变的星座。艺术的本质也不能确定,即便你通过追溯艺术起源的方法以期寻求某种支撑其他所有东西的根基。”<sup>②</sup>阿多诺认为,艺术是模仿、艺术是情感表现、艺术是有意义的形式等命题,显然只是适用于某个时期或某些艺术类型的命题。

在现代主义艺术和先锋艺术的实践中,观念性内容在无限蔓延,而审美性内容日益缺席,现代艺术定义出现了范式转型。而且,传统艺术追求审美享受,有着独特的艺术诉求,但随着传统向现代的艺术观念转型,艺术的生产传播对艺术审美诉求的强调已经大大减弱,现实艺术更多是作为商品被普及,在失去传统艺术审美性的同时显示出对技术的依仗。技术的进步已造成当下艺术实践和艺术观念的天翻地覆的变化,以前的人们听觉享受在剧院、音乐厅,现在的人们则是通过唱片、网络下载,传统的绘画也发展到了可以3D建模,从二维空间步向了三维空间。尤其当下的人工智能、大数据、VR(虚拟现实)、AR(增强现实)等数字技术的发展,更是对艺术领域实现了全方位的渗透。赛博格的不断出现赋予艺术创作以无限的可能,艺术创作对技术的依赖性日益增强。晚近以来,以脑机结合为主要交互方式的人工智能艺术的出现,更是使艺术受到智能化浪潮的影响与冲击,关于人工智能艺术的探讨也成为当下学界热议的公共话题。

在艺术定义的观念转型中,技术带来了艺术的颠覆性变化。艺术沐浴着技术光辉,也承受着技术带来的晦暗。因此,不少学者在反思技术对艺术的影响时,也展开了艺术的技术崇拜论批判。海德格尔认为技术是一种解蔽方式,本质是“座架”。“座架意味着对那种摆置的聚集,这种摆置摆置着人,也即促逼着人,使人以订造方式把现实当做持存物来解蔽。座架意味着那种解蔽方式,此种解蔽方式在现代技术之本质中起着支配作用,而其本身不是什么技术因素。”<sup>③</sup>海德格尔认为,在艺术的领域中解析技术的根本性和决定性,艺术被技术解蔽,成了“技术-审美的”批量生产商品。法兰克福学派延续了海德格尔对技术的反思和批判路径,阿多诺认为,一旦“技术合理性已经变成了支配合理性本身,具有了社会异化于自身的强制本性”,<sup>④</sup>文化就被打上了技术的烙印,成为失去独特性的标准化文化工业产品。马尔库塞在《单向度的人》中忧虑地指出,科学技术创造了大量标准化、协调化、普及化的商品,限制了人真正的需求,已成为现代人“爱欲”压抑的根源。本雅明认为现代艺术进入了一个机械复制时代,在技术的影响和参与下,即使最完美的艺术复制品也缺失了原真性和光韵。“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>⑤</sup>

现代先锋艺术实践和技术对艺术的渗透,如何言说艺术也就成为当代美学家或艺术家们急需解决的问题。至此,我们就远离艺术的审美功能属性讨论,涉及艺术身份认定的惯例描述或情境断定:艺术没有固定的本质,一样东西是否是艺术品,是由其非本质的外在惯例、体制和情境所决定。

### 三、分析美学的艺术本质解构

20世纪上半叶,分析美学异军突起,他们以维特根斯坦哲学为理论基础,认为艺术不是一个具有本质性的普适定义,而是一个类似“家族相似”概念的集合性描述定义。维特根斯坦在讨论语言

① 斯蒂芬·戴维斯《艺术诸定义》,韩振华等译,南京:南京大学出版社,2014年,第133页。

② 阿多诺《美学理论》,王柯平译,成都:四川人民出版社,1998年,第1页。

③ 海德格尔《海德格尔选集》下,孙周兴编译,上海:上海三联书店,1996年,第938页。

④ 雷克海默、阿多诺《启蒙辩证法》,渠敬东等译,上海:上海人民出版社,2006年,第108页。

⑤ 本雅明《启迪:本雅明文选》,张旭东译,北京:生活·读书·新知三联书店,2008年,第239页。

的本质时认为，没有一个词可以涵盖被称为语言的事物的共同点，存在的只是这些事物彼此之间的关联。因为有这些关联，它们才被称为语言。维特根斯坦以游戏为例提出了“家族相似”概念“我想不出比‘家族相似’（family resemblances）更好的说法来刻画这些相似性了，因为家族成员之间各种各样的相似性，如身材、相貌、眼睛的颜色、步态、脾气，等等，也以同样的方式交叉和重叠。——我要说‘游戏’形成了家族。”<sup>①</sup>

维特根斯坦的“家族相似”概念为韦兹、肯尼克等分析美学家对艺术本质的质疑提供了立论基础。韦兹在1956年发表的《理论在美学中的地位》中指出，应当转换对艺术本质的提问方式，将问题“艺术是什么？”转换为“艺术是一个什么类型的概念”？韦兹对艺术定义的话语转换有着鲜明的反本质主义立场，在他看来，美学家和艺术家的任务不是给艺术下定义，而应当剖析艺术是一个什么样的概念。韦兹质疑道“在美学理论中，真正意义上的艺术定义应当设定一系列的必要性和充分性，但这可能吗？如果没做到这些，美学史就不应当继续发展，而是要自我反思。因为即使有很多理论出现，我们也没能比柏拉图时代更接近我们的目标。”<sup>②</sup> 韦兹指出，西方艺术史上的诸多艺术定义，都有一个共通点，即立足于本质去给艺术下定义。在韦兹看来，不同时代、不同艺术流派以及不同的理论家们试图提出各种新理论，并通过批判其他理论来阐释他们对艺术的定义是合理的。但事实上，要从本质去定义艺术，从根本上来说行不通。

韦兹认为，艺术的本质主义定义会影响到艺术创造性的发挥，将会决定那些即将出炉的艺术作品的特征。韦兹沿着维特根斯坦的理论，认为艺术与游戏在本质上有着相通性，被称为艺术的东西其实并没有共同点，而只是彼此相似，因此不存在本质上的艺术定义。应当说，韦兹的理论为现代艺术本质的思考提供了新的路径，古辛娜在评论中认为，“在分析美学的历史上，美国教授莫里斯·韦兹的《理论在美学中的作用》一文起着与埃尔顿的文集类似的作用。多年来英国和美国美学家们关于艺术概念、定义问题的著作，事实上都以韦兹的文章为其来源。”<sup>③</sup> “在后来一段时间，分析派的作者们在解决艺术定义问题和整个一般概念问题时，都不放过机会这样或那样地，但通常多是以批判的态度，提到韦兹的文章。”<sup>④</sup> 因此，虽然韦兹质疑艺术的定义，但他的理论改变了学界对艺术的关注点：从寻找艺术固有的显性特征，转而寻求外在的非显性关系特征。

与韦兹相呼应，加利、帕斯莫尔、齐夫和肯尼克等人也都提出过反本质主义的艺术论断，而杜里恩、柏林特、塔塔尔凯维奇和古德曼等学者也是其拥护者和追随者。肯尼克认为，“家族相似”概念是表达不同艺术品之间相似关系的最好表达方式，“因为一个家族的成员之间的各种各样的相似之处：体形、相貌、眼睛、颜色、步姿、性情等等，也以同样的方式相互重叠和交叉”<sup>⑤</sup>。肯尼克并不是反对给艺术下定义，但在他看来这项工作只是徒劳，因为“一切艺术品无论相互差异如何，都有一种共性，某些使艺术有别于其他任何事物的显著特性，某些使它们称为艺术品的必要和充分的条件”<sup>⑥</sup>。在肯尼克看来，艺术的评判标准时刻在变化，不可能有一个适应于所有艺术品的标准和规范。艺术的认定关键在于艺术所处的语境和它的具体应用，即维特根斯坦意义上的“用法即意义”。

肯尼克的思考与韦兹“艺术是一个什么样的概念”的提问方式相呼应，也与另一个分析美学家古德曼的提问方式具有相通性。古德曼强调，艺术有着自身的特殊符号表达系统，要判断一件物品是否艺术品，关键在于这件物品有着什么样的符号表达功能。古德曼立足于符号学的阐释视角，强调他

① 维特根斯坦《哲学研究》，汤潮等译，北京：生活·读书·新知三联书店，1992年，第46页。

② M. Weitz, "The Role of Theory in Aesthetics", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 15, No. 1 (Sep., 1956), p. 27.

③ 瓦·阿·古辛娜《分析美学评析》，李昭时译，北京：东方出版社，1990年，第70页。

④ 瓦·阿·古辛娜《分析美学评析》，李昭时译，北京：东方出版社，1990年，第75页。

⑤ M. 李普曼《当代美学》，邓鹏译，北京：光明日报出版社，1986年，第222页。

⑥ M. 李普曼《当代美学》，邓鹏译，北京：光明日报出版社，1986年，第222页。

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>①</sup>。古德曼认为，应当重点关注艺术的符号表达功能，将对艺术的提问从“什么是艺术”转换为“何时是艺术”。“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>②</sup>在这里，“什么是艺术”是对艺术的本质和功能属性进行规定，如从审美的角度来探讨什么是艺术。“何时是艺术”则是对艺术的一种描述性阐释说明和评判认定，关注的是艺术品的符号表达功能和外在存在情境。达·芬奇《最后的晚餐》从创作完成便是艺术品，它不会因为时间和出现地点的不同而有变化，但超市里的一个普通的商品包装盒，沃霍尔挑选后送入博物馆，便成了一件艺术品。在这里，日常生活用品更换存在环境，赋予其某种艺术观念，那么它也就成为艺术品。因此，古德曼认为，判断一件作品是不是艺术，应当将其置于时空结合的语境中，应当考察这件作品是否实现了艺术品的符号表征功能。

与韦兹和古德曼的思路不一样，莱文森则认为，想对艺术进行定义，就必然面对艺术与线性艺术史的关系问题。莱文森提出了一种历史化的艺术定义模式“X是一件艺术品=X是一对象，某人或某些人对其拥有适当的所有权，并非偶然地希望将其作为一件艺术品来对待，即以任一件（或一些）在它们之前的艺术品被正确地（或规范地）对待的方式来对待它。”<sup>③</sup>莱文森认为，定义艺术应当具有历史的视角，因为在评判某物是否是艺术品之前，已经有艺术品存在，已经存在评判艺术的标准和规范，可以根据以前的评判标准认定某件作品是否是艺术品。在莱文森眼中，新出现的艺术之所以是艺术，是因为它与过去艺术的联系，而过去的艺术之所以是艺术，是因为它与更久远艺术的关系。莱文森的历史性艺术定义虽然无法阐释最初艺术品的认定问题，但却从另一个角度解释了杜尚和沃霍尔的先锋派艺术对审美艺术观念的颠覆和挑战。

与前期分析美学家韦兹、肯尼克和古德曼等学者对艺术本质的质疑不同，后期分析美学家们则另辟蹊径，试图从外在的体制和惯例层面对艺术进行定义，如布尔迪厄提出的“艺术场”概念、丹托提出的“艺术界”概念、迪基提出的“艺术体制”，等等。在这些学者的理论视域中，艺术定义从关注艺术的本质逐渐转向关注艺术的外在惯例和体制。

布尔迪厄认为艺术同政治、经济、体育等一样，拥有其自身活动的社会空间，布尔迪厄称其为“艺术场”。在这个空间中，“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加强给所有（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），以至于这些人（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>④</sup>。在布尔迪厄看来，惯例是艺术场中的关键元素，而对文化资本的争夺是惯例形成以及其权威性体现的主要因素。

丹托认为在对艺术定义中，重要的并不是该物的自然属性，而是该物与其他事物的关系属性。丹托提出，某物X是一件艺术品应当具备以下特性：（a）X拥有一个主题（也就是说，X与某物相关）；（b）X通过某种态度或视角呈现了这个主题（X具有某种风格）；（c）采用一些修辞性省略（通过为隐喻省略）；（d）这种省略使观众参与对被省略之物的填补和充实（可以理解为解释的一种行为）；（e）这个作品和对它的解释要有一种艺术史的语境（该语境通过被定义为一种历史情境化的理论背景）。<sup>⑤</sup>根据丹托的艺术定义来分析杜尚的《喷泉》：首先这个小便器与某物相关；其次，杜尚通过它表达了关于艺术的一种态度或视角；再次，这个小便器与杂货店中的其他小便器不同，它不仅拥有小便器自身的功能属性，同时还被赋予了艺术的某种情境。丹托认为，《喷泉》解构了人们长

① Nelson Goodman, *Ways of Worldmaking*, Indianapolis: Hackett Publishing Company, 1978, p. 5.

② Nelson Goodman, *Ways of Worldmaking*, Indianapolis: Hackett Publishing Company, 1978, p. 3.

③ Jerrold Levinson, "Defining Art Historically", *British Journal of Aesthetics*, Vol. 19, No. 2, 1979, p. 237.

④ 皮埃尔·布尔迪厄，《艺术的法则》，刘晖译，北京：中央编译出版社，2001年，第346页。

⑤ Mark Rollins, *Danto and His Critics*, Oxford: Blackwell Publishers, 1993, p. 80.

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>①</sup>。在丹托看来，现代艺术在很多时候与日常之物没有差别，因此关键要思考艺术品在什么场合能够成为艺术。因此，丹托提出“艺术界”概念，认为艺术的定义标准需要“一种艺术理论氛围，一种艺术史的知识：一个艺术界”<sup>②</sup>。在丹托眼中，艺术界是由政治、经济、文化等共同构成的一个艺术世界，艺术身份的认定原则来自于此。笔者以为，丹托排除审美眼光对艺术活动的干扰，从制度和惯例维度描述和认定艺术，在某种程度上挽救了在显性特征上无法定义的艺术品。

贝克尔从艺术社会学维度也提出“艺术界”概念，但他的视角更为宽阔。贝克尔分析了艺术生产中的艺术家、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及其对艺术品生产和消费的影响方式。贝克尔认为，链条关系中的相互协商与配合，赋予了某物艺术的身份与资格。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>③</sup>。贝克尔强调艺术家在创作时需要遵循已有的规则惯例，因为“一个社会中充分社会化的成员都能耳熟能详的惯例使一个艺术界特有的一些最基本和最重要的合作形式成为可能”<sup>④</sup>。在贝克尔看来，艺术界根据惯例来对艺术品进行理解，一旦某物置于展览馆或艺术介绍杂志等特定艺术场所，并获得艺术界群体的认可，那么它就很可能拥有艺术品的身份。

迪基提出艺术体制论，认为艺术体制中的习俗或惯例是在认定某物是否为艺术品的关键。迪基以戏剧为例阐释了艺术中的这种惯例认同，认为戏剧融合了生产—剧作家、推广—剧院、接受—观众等制度环境，人们通过约定俗成的惯例来编排和表演，如中国戏曲中轻扬马鞭便表示骑马，绕场一圈表示日行千里等。在这种制度环境中，对作品的认同也就是对艺术品资格的授予。迪基认为，对艺术惯例产生影响的群体虽然看起来相互没有联系，但实际上共同推动了艺术的发展，他们构成了所谓的艺术世界。“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>⑤</sup>在迪基看来，艺术世界中的惯例认定活动，使艺术品被赋予艺术资格。迪基强调，艺术世界的中坚力量是一批组织松散却又互相联系的人，如艺术家、报纸记者、批评家、艺术史学家、文艺理论家、美学家等，当这批人中的大多数人都认为某物是艺术品，那么它就是一种艺术品。基于此，迪基对艺术如此定义：“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>⑥</sup>在迪基看来，某物只有得到体制环境中的大多数人的认同才能真正获得艺术品的资格，如杜尚的《喷泉》，如果没有杜尚的选择和署名，它依旧只能是摆放在商店的小便池；如果没有和评论家们的认可和杂志的推广，被拒绝展览的《喷泉》不会引起人们的关注与争议，也不会最后获得艺术身份的认定，更不会在现代艺术史上占据一席之地。

综上所述，现代艺术实践和理论试图消解艺术的本质及其审美性，将艺术视为一个开放式的概念加以理解，如克鲁兹所言，现代语境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>⑦</sup>笔者以为，从传统到现代艺术观念转型也揭示出艺术定义中的不同思考路径：本质性的审美定义和描述性的评判定义。前者认为艺术有着一个普适性的本质属性，如审美属性；后者模

① 阿瑟·丹托《艺术的终结》，欧阳英译，南京：江苏人民出版社，2005年，第17页。

② Arthur C. Danto, "The Artworld", edited by Peter Lamarque & Stein Haugom Olsen, *Aesthetics and the philosophy of Art*, Oxford: Blackwell Publishers, 2004, p. 12.

③ 霍华德·S. 贝克尔《艺术界》，卢文超译，南京：译林出版社，2014年，第2页。

④ 霍华德·S. 贝克尔《艺术界》，卢文超译，南京：译林出版社，2014年，第42页。

⑤ M. 李普曼《当代美学》，邓鹏译，北京：光明日报出版社，1986年，第109页。

⑥ M. 李普曼《当代美学》，邓鹏译，北京：光明日报出版社，1986年，第110页。

⑦ Paul Crowther, *Critical Aesthetics and Postmodernism*, Oxford: Clarendon Press, 1993, p. 224.

糊艺术的审美属性，强调艺术认定与评判时的外在惯例或体制。

#### 四、批判性讨论或结语

现代主义的先锋艺术实践对传统艺术本质的颠覆，使当下艺术越来越成为一个无法加以界定的对象，而只能借助类似维特根斯坦“家族相似”的概念来加以描述和理解。基于此，现代艺术实践迫切需要理论界制定新的艺术标准，或提出新的定义来对这些新艺术实践进行阐释和解读。

从审美型艺术定义到描述型艺术定义，表明传统审美角度界定艺术的范式终结，艺术的审美界定观念遭遇解构，而处于特定情境中的现成品却获得了艺术身份的合法性言说。现代艺术定义的转型一方面是对传统美学的反思；另一方面也是对现代艺术实践的危机回应。正是在这样的艺术情境下，分析美学家们尝试新的艺术界定策略，把目光从艺术的形式、意味等本质层面聚焦到艺术外在的生成语境层面，并希望从作品诞生后的制度惯例等社会机制来定义艺术。戴维斯在评论中指出“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。”<sup>①</sup>在当代艺术场中，艺术逐渐从一种高雅的审美之物转变为生活现成品，这些现成品能否称为艺术，是由其所处的制度或体制环境所决定。在这个授予身份的过程中，物的功能属性其实并没有发生改变，如《喷泉》的成功并不是因为它具有其他小便池所没有的审美属性，而是因为它被赋予了一种艺术的观念。

从艺术的本质界定到本质的消解，我们涉及艺术边界的游离问题，也涉及当下艺术的诸多话题，如艺术自主性、艺术的终结、日常生活审美化等等。黑格尔基于其哲学立场，发出“艺术终结”的宣言，认为“就它的最高职能来说，艺术对于我们现代人已是过去的事了”<sup>②</sup>。丹托对黑格尔的命题展开了批判，认为应当把“‘终结’与‘停止’进行区别，并把‘终结’和‘结尾’等同起来，把‘终结’视为叙事结构中的一个环节。”<sup>③</sup>在丹托的视域中，“艺术终结”意味着一种艺术叙事模式的终结和另一种新叙事模式的开启，而实践的艺术创作并不会终结，“不是艺术死亡了或画家停止作画了，而是叙事化建构的艺术史已经终结了”<sup>④</sup>。对比安格尔的《泉》和杜尚的《喷泉》，我们能清晰地读懂和理解丹托的“艺术的终结”命题。

艺术发展到消费时代，艺术与生活界限的消解再一次确证了丹托的“艺术的终结”判断。对此，卡斯比特对“后艺术”的分析提供了很好的阐释视角。在卡斯比特眼中，当代艺术远离审美，甚至观念性也被抽离，艺术慢慢融入生活，转变为一种生活场景。艺术被“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”<sup>⑤</sup>。卡斯比特提出“后艺术”概念来对艺术与生活界限的消解现象进行总结，认为杜尚的小便池、赫斯特的装置作品和沃霍尔的包装盒的最大特征是审美冷漠：艺术远离审美，艺术成为毫不起眼的日常生活的一部分。卡斯比特沿着体制论的分析路径，将艺术的评判导向外在的市场、消费和名人效应等客观因素，认为“在后艺术世界中，艺术家的公共名人效应比那些他当作艺术展示出来的东西更有价值，实际上，无论什么东西，只要他说是艺术，都立刻变得非常可信——甚至是高贵的意义”<sup>⑥</sup>。卡斯比特的分析很好地道出了消费时代艺术与资本的复杂张力，这也正如有学者所言，当审美与消费资本相结合，一方面为艺术的发展创造了机会；但另一方面，资本扩张不断侵占艺术的空间，也使艺术日益商品化、工业化、娱乐化、标准化，引起悖

① 斯蒂芬·戴维斯《艺术诸定义》，韩振华等译，南京：南京大学出版社，2014年，第78页。

② 黑格尔《美学》第1卷，朱光潜译，北京：商务印书馆，1994年，第15页。

③ Arthur Danto, *Encounters & Reflections: Art in the Historical Present*, New York: Farrar Straus and Giroux, 1990, p. 335.

④ Arthur Danto, *After the End of Art*, Princeton: Princeton University Press, 1997, pp. 125-126.

⑤ 卡斯比特《艺术的终结》，吴啸雷译，北京：北京大学出版社，2009年，第28页。

⑥ 卡斯比特《艺术的终结》，吴啸雷译，北京：北京大学出版社，2009年，第78页。



论,艺术日益堕落。<sup>①</sup>“原本存在于上流社会少数人身上的炫耀性消费、奢侈消费,成为了社会上多数人奉行的消费行为标准,并且演变成一种普遍性的消费主义潮流。”<sup>②</sup>基于此,笔者以为,物的包装与宣传效应超越了物的本质特征,这是当代艺术消费逻辑的外在表征,也是当代艺术远离审美、去除深度和消解情感之后的艺术之殇。

当艺术从审美定义转向描述评判,“专业人士”或“权威人士”的意见就显得相当重要。他们建构艺术的评判标准和权威,在不同的博弈场合协商解决什么是艺术,以及艺术的水准和价值。他们选择某些作品,通过对此类作品所代表观念的支持,影响着艺术的发展方向。以此来看杜尚的现成品艺术和克里斯托的大地艺术,如果没有“权威人士”的认可,小便器依旧只是杂货店毫不起眼的商品,《被包裹的德国国会大厦》也只会成为闹剧。但问题也由此产生:体制背景的存在并不能确保某物能够获得相匹配的艺术身份。戴维斯讽刺性的评论道出了其中的深意“某物之为艺术的关键因素,是使得该物成为艺术作品的程式,而不是艺术身份授予者授予该物艺术身份的原因……使得某物成为艺术作品的东西,关乎的是这个作品获得艺术身份的方式——而不是它是否或如何,才能符合那个身份。”<sup>③</sup>需要指出的是,过于强调艺术身份的赋予也极可能导致艺术表达的混乱局面。毕竟只要在艺术界内得到体制的认可,那么就可以认定它为艺术品,这显然不合理,而且,所谓“专业人士”的“权威”评判也很容易催生艺术的虚假评判,这不能不引起我们的反思。

戴维斯曾总结艺术的三种定义路径:功能性艺术定义,以比厄斯利为代表;历史主义的艺术定义,以列文森为代表;程序性艺术定义,以迪基为代表。在深入剖析各种理论的优缺点后,戴维斯认为,虽然艺术可以定义,但显然也不是一件简单的事情,而需要考虑多方面的因素。“我并不想解决艺术定义问题,而是想表明美学问题(本体论问题、批评问题、解释问题和定义问题)的研究方法有效性。”<sup>④</sup>在这里,戴维斯的讨论涉及艺术本体论话题,但能否将对艺术定义的思考等同于艺术的本体论思考?笔者以为,艺术本体论话题虽然与艺术定义话题相关,但二者的聚焦与思考方向不同。艺术定义探讨某物何以成为艺术,追问“什么是艺术”;艺术本体论在默认某物已是艺术的情况下,探讨艺术应当具有什么样的本质特征,追问“艺术是什么”。

从艺术的本质界定到本质的消解,我们也涉及艺术与技术的关系问题。可以预见的是,随着“后人文主义”和“去人类中心”等思潮的涌现,技术对艺术的影响只会得到强化,人工智能时代的艺术变革和创新不可阻挡,也是我们必须应对的历史挑战。可以说,人工智能促进了新的艺术形式的产生,带来了艺术观念和审美方式的改变,但也进一步导致艺术的本质定义困境。笔者以为,虽然人工智能艺术挑战和颠覆了大众的艺术本质定义及其理解,但它在本质上仍然是一种极具探索性的观念艺术。也就是说,艺术或许不会成为审美的载体,但它仍然是艺术家主体观念与自由意志的展现。

人工智能不是想象性地介入艺术,而是深刻而真实地参与到各类艺术的创作实践中。虽然如此,但我们也必须正视一个事实,那就是艺术与技术从一开始就不是截然分开的。从艺术史的角度来看,不管艺术家们紧追新技术,还是反对和抗拒新技术,技术的力量都是不可阻挡的。而且,虽然新技术的发展带来了传统艺术灵韵的消逝,但同时也给现代艺术带来了更广阔的空间。在“技术崇拜论”的话语场中,虽然艺术的纯粹性似乎被“终结”了,但注入当下艺术中的新的因素却愈来愈多,技术在影响艺术的同时也带来了艺术的进步。因此,各种受技术影响的艺术实践并非意味着艺术的退步或消解,而是以另外一种方式继续着自身的进步。

责任编辑:王艳丽

① 舒开智《语境叠合:审美资本主义时代的美学难题》,《湘潭大学学报》(哲学社会科学版)2018年第3期。

② 黄柏青《消费社会语境中设计美学的景观追求与伦理冲突和逻辑悖论》,《湖南科技大学学报》(社会科学版)2020年第1期。

③ 斯蒂芬·戴维斯《艺术诸定义》,韩振华等译,南京:南京大学出版社,2014年,第224-225页。

④ 斯蒂芬·戴维斯《艺术诸定义》,韩振华等译,南京:南京大学出版社,2014年,第429页。