



Documents of Western
Contemporary
Art Theories

IAS 励学文丛

15

西方当代卷
艺术理论基本文献

总主编
周宪
本卷主编

南京大学“九八五工程”三期资助
南京大学人文基金资助

艺术理论基本文献
西方当代卷

Documents of Western
Contemporary
Art Theories

IAS 励学文丛

15

总主编
本卷主编
周宪



生活·读书·新知 三联书店

Copyright © 2014 by SDX Joint Publishing Company

All Rights Reserved.

本作品著作权由生活·读书·新知三联书店所有。

未经许可,不得翻印。

图书在版编目(CIP)数据

艺术理论基本文献·西方当代卷/周宪主编. —北京:生活·读书·新知三联书店,2014.5

ISBN 978-7-108-04946-9

I. ①艺… II. ①周… III. ①艺术理论—专题文献—西方国家—现代 IV. ①J110.9

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2014)第 087935 号

责任编辑 麻俊生

封面设计 储平

责任印制 黄雪明

出版发行 生活·读书·新知 三联书店

(北京市东城区美术馆东街 22 号)

邮 编 100010

印 刷 同济大学印刷厂

版 次 2014 年 5 月第 1 版

2014 年 5 月第 1 次印刷

开 本 720 毫米×1020 毫米 1/16 印张 26

字 数 370 千字

定 价 78.00 元

总 序

经过南京大学艺术研究院诸君几年努力,《艺术理论基本文献》一套四卷本终于面世了。各位编者翻检收罗了汗牛充栋的文献,从中精选出一些代表性篇什,汇集为四卷,分别是中国古代卷、中国近现代卷、西方古代—近现代卷和西方当代卷。这套书涵括古今中外,既有中西学术之对话,又有古今学者之交流。诸多篇什构成了一个充满“复调”的艺术理论乐章。

晚近随着艺术学升为学科门类,艺术学理论也随之升格为一级学科。尽管“艺术学理论”这个颇具中国特色的学科名称多有争议,好在目前它已名正言顺了。本书的编撰工作就是在这样的背景下开始的,既然已是一门独立的学科,就有必要对它的来龙去脉和历史发展有所了解,就有必要厘清其历史传统及其理论来源。目前国内尚缺这样系统的文献读本,而学科的教学和科研都非常需要这样的文献。基于这一看法,我们编撰了这样一套书。

然而,此事谈何容易。面对卷帙浩繁海量文献,面对源远流长的知识史,首先要解决的问题是遴选什么?其次是如何编排?参与此项工作的编者群策群力,经过多次分析研讨,确定了一个中外各占一半的四卷本规制。中国古代卷从先秦一直到晚清,中国近现代卷则从辛亥革命至今,西方古代—近现代卷从古希腊至19世纪末,而20世纪单独一卷为西方当代卷。这套书的编撰工作,从选文到形成文献系统,再到每篇文献的导言,各位编者都做了许多艰苦细致的工作。除中国古代卷考虑到国学特点而体例较为特殊外,其余三卷均按同样格式编辑。每本书有各自的序言,反映了编者对所选文献的理解和看法,并对相关重要问题作出界说。每篇文献又撰写了简短的导言,提纲挈领地介绍作者和文献,起到画龙点睛的作用。中国古代文献需仔细校注,而西方文献还需翻译,特别是西方当代卷,约请了国内不少著名学者参与翻译,这里我作为总主编向他们表示诚挚的谢意。

我相信,本书的面世,对于我们深入思考艺术学理论(或艺术理论),对于我们把握这门学科的性质、对象、历史和方法,甚至对于课程教学和学生培养,都具有相

当积极的作用。我希望这套书的出版能为中国的艺术学理论学科建设提供某种助推力,发展出具有中国特色的当代艺术理论。当然,在这个项目即将画上句号时,我们清醒地认识到,本书的编辑仍有不尽人意之处。此书的刊行为更多的读者检视和批评此书提供了机会,我们期待着各路方家提出自己高见,为今后本书的修订提供宝贵意见。

周 宪

2014年4月

序 言

选编一本 20 世纪西方艺术理论的书是一项艰苦的工作，也极富挑战性！

首先，20 世纪是一个知识生产爆炸性发展的世纪，浩如烟海的大量文献被制造出来。这就带来一个如何选和选什么的难题。其次，20 世纪虽只有 100 年，可不同的时期却有完全不同的议题和热点，哪些时段需要关注和强调呢？这个问题也不容易解决。再次，艺术理论本身也是一个充满争议的领域，哲学、美学、艺术史、各门艺术研究、艺术批评、文化研究、视觉文化等诸多学科，都不同程度介入了艺术理论的知识生产，于是，如何在诸多知识系统中选择有关文献也是困扰编者的一个问题。英国艺术史家波德罗在考察了艺术史研究后曾颇有感慨地说，尽管历史上出现过各种“系统”的艺术理论，遗憾的是没有一种“系统”理论可涵盖学者们丰富多彩的兴趣。这是一个事实，也是一个短处。这倒是给了编者逃脱选编局限的理由，因为出于同样的道理，任何选本“系统”都不可能涵盖百年所有文献。或许有理由在这里提出另一个看法，任何选本都不过是编者所关注的特定语境中的特定问题。进一步顺理成章的是，选编者的问题意识或学术兴趣在选本的篇目遴选起到很大作用。

那么，这个选本反映了哪些问题意识和学术兴趣呢？在我看来，20 世纪西方艺术理论作为一种学科建制，有五个方面的问题值得关注。首先，在学理上，有一个关于艺术理论及其相关学科的讨论。这个问题在国内也存有争议，20 世纪西方学界如何讨论的，本书选了一些篇什。其次，现代主义与先锋派。现代主义作为西方艺术史上的一个特殊阶段，呈现出许多前所未有的特征，考虑到这个问题的复杂性，选入一些有代表性的文献。再次，艺术与社会文化语境的关联，也是一个热门问题。虽然形式主义是 20 世纪艺术理论主潮之一，但强调社会史的语境化思路却总在左右着艺术理论，甚至形式主义本身也是特定语境的产物。再其次，艺术体制和艺术史。自文艺复兴以降，西方艺术的发展越来越依赖于各种各样的体制，尤其是博物馆，它成为艺术存在和历史展示的重要载体，艺术史就依附在博物馆体制

中,因此,对艺术史的研究便彰显出博物馆体制的重要性。最后,回到艺术品分析的基本面上,图像—符号或风格问题是一个艺术理论思考的基本点。

一、艺术理论基本问题

记得英国学者威廉斯说过,在英语中有几个词最麻烦,“文化”即如是。其实,“艺术理论”这个概念也多少有点这样的麻烦。撰写了皇皇三大卷《艺术理论》的以色列学者巴拉什,在其出版10年后的新版序言中写道:在现代有关艺术问题的讨论中,有少数几个词语或概念非常含混、很不明确,伴随着如此之多的误解和偏见,“艺术理论”(theory of art)就是其中之一。^①国内学界也充满了有关艺术理论的争论,据我观察,不同学科背景的学者会根据各自的优势资源强调不同看法。在综合性大学从事美学、文学、哲学或文化研究的学者,多主张有一个总体性的艺术理论,它是各门艺术研究的基础理论;而来自专业艺术院校从事具体艺术门类实践或研究的学者,则强调只有各门艺术理论(绘画理论或音乐理论等),因而并不认同有一种更高层次的一般艺术理论。双方各执一隅,争执不下。

其实,我们大可不必去论证有无艺术理论的学科建制存在,关键要看我们面对艺术时碰到何种问题,需要何种理论武器。因此,我认为艺术理论的争论不应是有无或是什么的讨论,而应转向怎么做和做什么的分析。我们知道,艺术的本性是抗拒任何理论解释的。理论是对规则的发现与应用,可艺术却生性反叛,不服管教,刻意求新。于是,理论与艺术之间总有无法缓解的张力,这就是艺术史以及艺术理论史研究的一个诱人之处。可以有把握地说,艺术理论的发展演变因主要来自艺术实践,正是因为艺术发展了,提出了新的问题,所以艺术理论才跟着发展变化。当然,相反的情况也存在,那就是艺术理论提出的新观念影响了艺术家,推动了他们的艺术创新。

我们看到,西方艺术在20世纪似乎加剧了理论与艺术直接的紧张关系。艺术家不断地挑战艺术理论,艺术理论家则疲于奔命地回应这些挑战。所以,无论艺术还是其理论在20世纪都呈现出极富变化的特征。20世纪初杜尚的《泉》以现成物颠覆了关于艺术观念。到了60年代,一大批后现代艺术家以更加激进的方式进行反叛,使得艺术理论几乎成为无用之物。1965年加拿大举办一个雕塑展,沃霍尔

^① Moshe Barasch, *Theories of Art: From Plato to Winkelmann* (London, 2000), p. xi.

的《布里洛盒子》被运进加拿大时，在海关遭遇到麻烦。根据加拿大法律，只有“原创性的”艺术品进关是免税的。海关官员在看到《布里洛盒子》时，坚持认为它不属于“原创性的”艺术品，所以必须缴纳关税。此事惊动了当时的加拿大国家美术馆馆长，请他来评判，遗憾的是此公亦认为看不出这玩意儿哪里像是艺术品。这个例子比起杜尚的《泉》更复杂也更具启发性，它不但涉及到艺术圈，而且涉及到其他制度层面以及和艺术圈的复杂关系。海关官员、美术馆长和策展人，三者身份不同、背景迥异，于是关于《布里洛盒子》是什么便难免有分歧。试想一种可能性，如果国家美术馆馆长认定《布里洛盒子》是艺术品，那么海关官员的判断或许就没那么理直气壮了。但问题在于，为何美术馆长和策展人同为艺术圈内人，却存在着如此悬殊的见解呢？由此可见，何谓艺术或艺术品的问题乃是困扰着艺术理论的首要难题。

为了解决这一难题，哲学家丹托发明了一个概念——“艺术界”(artworld)。他认为：“将某物视作艺术需要某种眼睛看不见的东西——一种艺术理论的氛围，一种艺术史的知识，亦即艺术界。”^①丹托的说法看似简单，却揭开了艺术及其历史的隐秘事实，那就是艺术或艺术品的成功运作，都需要有某种理论的证明和解释，就像政治统治的成功运作需要有政治理论的合法化论证，法律制度的成功运行需要有法律理论的合法化论证，经济改革的成功运作需要有经济理论的合法化论证一样。更重要的是，作为人文学科一部分的艺术理论，其功能是对艺术作品及其活动意义的阐发，艺术品作为一种意义的载体，它只有在具体的交往情境中向受众传递出特定意义才具有存在的价值。而这种意义的阐发就有赖于艺术界——一种艺术理论的氛围或一种艺术史的知识。时隔20多年后，丹托又进一步完善了他的说法，更加精确地把艺术界或艺术理论界定为关于艺术“诸种理由的话语”(the discourse of reasons)。他认为：

艺术品是符号性表达，在这种符号表达中它们体现了其意义。批评的意义是辨识意义并解释意义的呈现方式。照此说法，批评就是某种有关理由的话语，它参与了对艺术体制理论的艺术界的界定：把某物看成艺术也就是准备

^① Arthur Danto, "The Art World," Carolyn Kormeyer, ed, *Aesthetics: The Big Question* (Oxford, 1998), p. 40.

好按照它表达什么及它如何表达来解释它。^①

假如我们认可丹托的这一说法,那就意味着艺术理论的重要性是显而易见的。在艺术界里,各式角色都参与了这种“理由话语”的生产,从批评家到美学家,从艺术史家到策展人,从画商、经纪人到收藏家,还有各种艺术教育体制中的从业者。诚然,理论并不一定是那些坐在书斋里苦思冥想的哲学家的专利,它就在艺术的具体运作的各个环节和过程中出现并发挥作用。正是基于这一看法,我们遴选了一些不同时段的相关艺术本体论的篇什,其中有德索的《静观艺术品》,贝克尔的《作为一种集体活动的艺术》,丹托的《再论艺术界:相似性的喜剧》,南希的《今日艺术》等文章,他们从不同的角度探究了艺术的本质,也给出了各自不同的答案。

和艺术自身的嬗变一样,艺术理论也是在历史长河中发展的。用丹托的话来说,有关艺术的“理由话语”在不断地演变。今天的艺术概念并不是一朝一夕形成的,而是经历了漫长的演变。历史地看,文艺复兴时期是现代艺术系统逐步形成的重要时期,在德、法、英、意等国,这一时期告别了中世纪的宗教一统天下,世俗化和艺术发展同步进行。用文化社会学的观点看,现代艺术乃是宗教与世俗文化分家的结果,对此韦伯在其宗教社会学著述中有深刻的论断。^② 本书所选的一篇重要文章是德裔美国古典学家克里斯特勒的《现代艺术体系》,依据作者的考据,直到文艺复兴时期,艺术的概念还泛指技艺和科学等诸多方面,当然包括绘画、雕塑和建筑等视觉艺术,在16世纪时才逐渐摆脱手工艺聚焦于“美的艺术”。这里,一个有趣的问题出现了。依据常识性的看法,关于艺术“理由话语”,理应由那些专事于艺术研究的学者依据专业艺术家的实践活动而形成,比如,社会学家鲍曼在讨论文艺复兴至启蒙运动时期知识分子的社会角色时,就曾指出,这些专门家的理论论断确立了美的价值标准和艺术鉴赏的原则,因此他们扮演了一个文化或艺术的“立法者”角色。^③ 但克里斯特勒的发现则完全不同,依据他的考证和文献分析,有关艺术的“理由话语”来自于这一时期由一些外行写给外行的有关艺术的论述,这才是现代艺术体系及其理论确立的真相所在。外行写给外行的著述成为现代艺术及其理论(理

① 参见本书丹托:《再论艺术界:相似性的喜剧》。

② 参见韦伯:《宗教社会学》第11章,广西师范大学出版社2005年版。

③ 鲍曼:《立法者与阐释者》,上海人民出版社2000年版,第179页。

由话语)的奠基石,这一发现听起来有点匪夷所思。不过就看你如何认定“外行”了。在现代艺术发展中至关重要的一人物法国神父巴托,他的一篇《归于单一原理的美的艺术》一文,被认为首次明确地提出了“美的艺术”这一现代概念,区分了迥异于实用的和机械的艺术的五种美的艺术(音乐、诗歌、绘画、戏剧和舞蹈)。^①所以克里斯特勒认为,“现代美学在业余爱好者批评中的根源,将大大有助于解释艺术作品何以直到最近还要由美学家们根据观众、读者和听众的观点来分析,而不是根据创造性的艺术家的观点来分析”。^②换言之,最初的艺术“理由话语”的生产者是业余者,他们生产这些话语也是为了业余者,更重要的是,他们对现代艺术进行论证的根据并不是依照专业艺术家的看法,而是广大的艺术受众。此种看法带有很浓重的接受美学意味。它与丹托所设想的“艺术界”理论截然不同,后者强调艺术圈内高度体制化的专门家的作用。当然,站在今天的立场看,丹托所描述的情况也是属实的,也许我们可以这样来协调两种判断,18世纪现代艺术体系形成时,高度体制化的艺术专门家尚没有占据核心地位。只是到了现代主义阶段之后,他们才形成艺术界并真正发挥作用。接下来的问题是,为什么今天专家的角色如此重要?为什么当代艺术对普罗大众敬而远之?当代公众对当代艺术到底有何影响?一切都时过境迁,今非昔比了!读一读哈贝马斯早年的《公共领域的结构转型》和晚期的《现代性:一项未完成的规划》,分明可以注意到这个转变。前者讨论了18世纪公共领域形成时各类角色的参与及其贡献,而后者则明确指出随着现代性的分化,人类文化已经区分为认知—工具理性、道德—实践理性和审美—表现理性三大领域,古典时代的真善美一体如今已分道扬镳了,而这些领域如今则高度体制化了,并由不同的专家们处理各自的问题。^③这不妨视作对艺术界理论的又一种佐证。

现代艺术理论一方面要面对艺术是什么的难题,另一方面又要回答艺术理论自身的学科性问题。如果说现代艺术系统的确立是在文艺复兴到启蒙运动这一时期,那么,现代艺术理论的确立相对晚一些,也复杂得多。艺术史和美学作为艺术

① Abbe Batteux, “The Fine Arts Reduced to a Single Principle,” Susan Feagin & Patrick Maynard, eds., *Aesthetics*(Oxford, 1997), pp. 102–105.

② Paul Kristeller, “The Modern System of the Arts,” Susan Feagin & Patrick Maynard, eds., *Aesthetics*, p. 101.

③ Jürgen Habermas, “Modernity: An Incomplete Project,” http://www.postcolonial.net/@Backfile/_entries/4/file-pdf.pdf.

理论的两个相邻领域,前者从瓦萨里到温克尔曼再到黑格尔,后者从鲍姆加登经过康德到黑格尔,可以说已趋向成熟,可是艺术理论这个介于艺术史和美学之间的家伙却是一个姗姗来迟者。更有趣的是,艺术理论与艺术史和美学的关系总是剪不断理还乱。帕诺夫斯基的《论艺术史和艺术理论的关系:向艺术科学基础概念体系迈进》是一篇经典文献,看起来是一篇论争性的文章,其实涉及到艺术理论诸多重要问题。他在文中使用了三个重要的概念:艺术史、艺术理论和艺术科学。如果我理解不错的话,艺术科学(即艺术学)包含艺术史和艺术理论两个分支。作为“物的科学”,艺术史是一种历史—经验性的研究,所面对的是一些具体的艺术现象。但艺术史的研究不是空穴来风,它有赖于一些必不可少的解释工具——专门概念。比如风格上的古典风格、哥特风格或巴洛克风格等。由此帕诺夫斯基进入了艺术史与艺术理论关系的讨论。在他看来,艺术史的专门概念源自一些基础性概念,后者正是艺术理论所以存在的理由。深受德国哲学传统的濡染,帕诺夫斯基提出了造型艺术史的二元基础性概念框架(详后)。那么,何为基础性概念呢?其基础性源于以下三方面,“其一,它们具有先验效力,对于理解艺术现象来说既适用又不可或缺;其二,它们不涉及非显性对象,而是涉及显性对象;其三,它们将其所下属的专门概念构成某种系统的关联”。^① 第一方面说的是基础性概念自上而下的本源性,第二方面说的是其解释对象,第三方面说的是它与专门概念的结构性关系。所以艺术理论的基础性概念对艺术史的研究具有指导性。在帕诺夫斯基眼中,艺术史和艺术理论的关系颇有些像德国美学中的经验美学和思辨美学的关系,前者是自下而上的,后者是自上而下的。他特别关注两点,其一,艺术史有赖于艺术理论的支援,离开艺术理论艺术史将不复存在;其二,艺术理论的概念体系的建构所涉及的是整个艺术学科中最基础性的工作,有些基础性的问题并不一定对应于具体的艺术史史实,但是,这样的理论研究仍具有自身的重要性。看起来,帕诺夫斯基的思路和韦伯的社会学研究有点相近,他的艺术理论概念系统和基础问题,与韦伯的“理想类型”观念很是接近。有趣的一点是,帕诺夫斯基相信,艺术理论的基础性概念是成双成对构成的,虽然二元概念并不一定符合艺术史的史实,但二元两极性是很重要也很有用的。这一想法与韦伯强调说理想类型并不是事实的描述一样,它们更带有理论思辨的抽象色彩,恐怕是受到了德国思辨传统的影响。具体说来,

^① 参见本书帕诺夫斯基:《论艺术史和艺术理论的关系:向艺术科学基础概念体系迈进》。

帕诺夫斯基认为,艺术史所面对的基本问题就是“艺术意志”,它具体转化为两个基础性的概念关系——“体”与“形”,由此又关涉另外四对重要概念——视觉对触觉,深度对表面,整合对分立,时间对空间。这五对基础性概念延伸开去,就可以进入艺术史的各种专门概念了。其实,帕诺夫斯基的二元基础性概念的路径是德国许多艺术理论家和艺术史家的路数,比如沃尔夫林,他就是确立了“线描”与“图绘”两极概念,发展出博大精深的艺术风格解释系统。^① 贡布里希将这类方法称之为“艺术批评的两极法”。^② 帕诺夫斯基最终得出了三个重要的结论:第一,由艺术理论发展出基础概念体系,在这一体系之下又发展出专门概念体系。各种艺术问题最终都可由一个独特的根本性问题推导而出。这显然是一种思辨哲学系统传统。第二,艺术史是借助于暗示性或演示性概念描述出艺术作品的感性特质,但必须以各种艺术问题为指向,只有艺术理论而非艺术史,方能理解这些艺术问题,并在这些问题中提炼出种种艺术概念。第三,作为一门阐释性学科,艺术史以理解“艺术意志”为目标。经验研究与艺术理论统一方能构成艺术科学,旨在明确、系统地揭示出艺术作品的感性特质同种种艺术问题之间的内在联系。这里,我们再一次看到了艺术理论在艺术学科中的核心地位。

二、现代主义与先锋派

照一些史学家的看法,历史往往呈现出不同的样态。最短的现象是所谓“时尚”,三十年河东三十年河西就是这一现象的生动描述;更长的时段是百年或世纪,西方文化中的“世纪病”或“世纪末忧患”亦即此谓;第三种形态无法用时间长度来度量,叫作文化的“灾变”,它剧烈地脱离了原有的传统,甚至以反传统的立场出现。^③ 现代主义或先锋派就是这样一种文化现象。本书选择的一些篇目就与此问题有关,如奥尔特加的《艺术的非人化》、泽德迈耶尔的《艺术的分立》、格林伯格的《现代主义绘画》、比格尔的《先锋派与新先锋派》等。

奥尔特加身处现代主义艺术发展的鼎盛时期,注意到当时的“新艺术”有诸多有别于传统艺术的特征。他曾风趣地说到,如果说一个19世纪的青年人会爱上蒙娜丽

^① 参见沃尔夫林:《艺术风格学》,辽宁人民出版社1987年版。

^② 参见贡布里希:《规范和形式》,范景中选编:《艺术与人文科学:贡布里希文选》,浙江摄影出版社1989年版。

^③ 麦克法兰等编:《现代主义》,上海外语教学出版社1992年版。

莎,那是很自然的;但一个20世纪青年人决不会爱上毕加索的“镜前少女”。为什么?究竟发生了哪些变化?他发现“新艺术”有某种“非人化”(dehumanization)倾向。这是一个复杂的描述性概念,主要意指从表现主义到立体主义到抽象主义的艺术潮流,彻底抛弃了摹仿论和写实传统,刻意创造出一个陌生的艺术世界。如果说过去的艺术无论怎样创新,最终会被大众接受而流行的话,那么,“新艺术”注定是不通俗和不流行的,大众看不懂也不喜欢。于是,艺术便从传统的团结社会民众的功能物,转变为一种社会分化的媒介,“新艺术”把人们区分为理解它的少数和不理解它的大多数。他写道:“现代艺术总有一个与之相对立的大众,因而它本质上是无法通俗普及的,更进一步讲,它是反通俗普及的。任何现代艺术作品都自发地对一般大众造成了某种好奇的效果。它把大众分为两部分:一是小部分热衷于现代艺术的人,二是绝大多数对它抱有敌意的大众。因此,艺术作品起着社会催化剂的作用,把无形的民众分为两个不同的阶层。”^①这倒是可以解释上面我们追问的那个问题,即为何民众对当代艺术既隔膜又难产生影响,反倒是专家作为解释者变得越来越具有影响力。在奥尔特加看来,非人化是现代主义艺术的主要特征,由此引发出的一系列次要特征,诸如避免逼真形式、为艺术而艺术、反讽、游戏性等。现代主义艺术所以迥异于传统艺术,其根源在于对传统文明的敌视。怪不得现代主义艺术家会如此激进和具有颠覆性,“灾变”在所难免!

从奥尔特加对“新艺术”的分析中可以看出现代主义艺术的某些症候。“非人化”的趋势揭开了艺术的现代性与古典性(传统性)的对立。如果说传统艺术有着社会和谐的功能的话,那么现代主义艺术则起到了分裂社会的作用。整合与分立不仅反映在奥尔特加所说的层面,还广泛地体现在艺术自身。从社会学角度看,社会和文化的现代性进程可以说是一个分化的过程,韦伯关于宗教与世俗的区分,以及主要价值领域的区分的论断清晰地揭示了这一个特征。那么,艺术又是一幅怎样的图景呢?泽德迈耶尔和格林伯格殊途同归地指出了现代艺术的分化进程。作为“维也纳学派”第二代代表人物,泽德迈耶尔认为西方现代艺术的演变其实是一个不断遭遇危机的过程,其特征就是所谓的“中心的丧失”。在这个过程中,艺术通过不断地追求自身的纯粹化而获得了艺术的门户独立。通过一种他所说的“结构化研究”,他发现了古典艺术和现代艺术的一个重要差异:古典艺术是整合的艺术,而

^① 参见本书奥尔特加:《艺术的非人化》。

现代艺术则是分立的艺术。比如,古典艺术中,一幅画或一座建筑或一尊雕塑,其实都是一个更大的艺术结构中的要素,它们并不是彼此独立存在的。比如米开朗基罗的《创世纪》就是西斯廷小教堂建筑的一部分,它融汇在这个建筑里,与其他艺术、建筑构件甚至室外园林构成一种呼应的整体关系。但是,现代艺术则摒弃了这一整体的结构性,彼此独立发展,建筑、园艺、装饰、雕塑和绘画都相继自立门户,每一门类又都发展出各自的规范和价值。泽德迈耶尔认为,各门艺术所以会彼此分立,动因在于各自追求属于自己的纯粹性,排除来自其他艺术的影响或效果。比如绘画一方面与雕塑和建筑分道扬镳,另一方面又强调纯粹性形成了绘画内部的分立,比如油画不同于素描,各有其纯粹性,像单纯的素描纯粹性就是纯粹的线描,排斥一切色彩的、块面的和立体的造型(如马蒂斯或克利等)。今天,我们确实看到绘画、雕塑、建筑、装饰和园艺这些原本整合在一起的艺术,彼此分立各有其审美特征和价值。所以泽德迈耶尔得出一个重要结论:古典艺术是彼此“整合的艺术”,现代艺术则是各自“分立的艺术”。这一敏锐的发现深刻揭示了现代艺术的特点,各门艺术独立发展,技艺更加专门化,建筑家、雕塑家、画家、装饰设计师、园艺师都是专门的职业,甚至画家中还可以细分为油画家、素描家、水彩画家等。如此分立的现状一方面使艺术家的技艺更加专业,另一方面也终结了文艺复兴时代达·芬奇那样的全才再现。

格林伯格不知是受到泽德迈耶尔的启发还是自己发现,从另一个角度对现代主义绘画作了相近的解释。他认为现代主义绘画的真正鼻祖应该是康德的自我批判理念。基于这一理念,现代主义绘画不断地反省自身,逐渐意识到文艺复兴以来绘画依据透视的发明,不断地和雕塑竞争去表现空间深度幻觉,因此而误入歧途。其实,绘画本身是一个二维的艺术,表现深度只是二维平面上的某种幻觉,它永远无法和雕塑、建筑这样的三维空间艺术比肩。于是,回到二维平面性是现代主义绘画命中注定的归宿,意识到这一点也是现代主义绘画自我批判的结果。这一理论说的是绘画与雕塑的分家,虽然论证的角度和泽德迈耶尔不同,但结论非常相近。格林伯格的理论也可以参照奥尔特加的“非人化”理论来理解,“非人化”也就是抽象化,也就是绘画自身的纯粹化,如格林伯格所言,“三维性是雕塑的领地。为了自身独立自足,绘画已放弃了与雕塑共享这一特征。在此我重申一遍,正是在这种排除再现或‘文学性’的努力过程中,绘画使自己变成抽象”。^①在我看来,现代主义绘

^① 参见本书格林伯格:《现代主义绘画》。

画的这个转变其实就是从表现什么向怎么表现或表现自身的转变,所以格林伯格认为,转向绘画的平面性使画家们不再追求绘画表现的内容和逼真性,而是转向了绘画的媒介自身,转向色、形、线的表现力。结果是绘画回到了绘画自身。当绘画不再受制于所再现的对象时,画什么都可以就使得绘画获得了极大的自由,正是在这个路径上,我们才会看到马列维奇《白色上的白色》或《黑色方块》那样的极端纯粹和绝对的画作。如果说以往是因为追求深度逼真幻觉而遮蔽了绘画的媒介的话,那么,现代主义绘画则打破这一禁忌而径直把绘画形式和媒介特性凸显出来。格林伯格的结论是:“自身批判就变为这样一种工作,即保留自身所具有的特殊效果,而抛弃来自其他艺术媒介的效果。如此一来,每门艺术将变成‘纯粹的’,并在这种‘纯粹性’中寻找自身质的标准和独立性标准的保证。‘纯粹性’意味着自身限定,因而艺术中的自身批判剧烈地演变成一种自身界定。”^①

回顾一下18世纪法国学者巴托对五种美的艺术的界定,今天艺术各自为阵各说各话的情形也就不难理解了。但是,恰如泽德迈耶尔所预言的,“整合的艺术”的丧失,是否意味着艺术中某些根本东西的丧失呢?艺术理论如果不是门类艺术的理论,就必须考虑各门艺术的普遍性和相关性问题的。在这方面,阿多诺的理论有所思考。阿多诺所提出的问题是,从哲学高度看,各门艺术之间差异后面有无某种共同的可转化的统一性?在古典艺术理论中,这种统一性曾经是很多理论家和批评家看待艺术的出发点,现代主义的分化使得艺术大有分崩离析的势头,但阿多诺坚信,这种统一性仍暗含在各门艺术的表面差异背后。他通过时间和空间的转换关系,通过书写和符号的相关性考察,说明绘画和音乐这两门相距甚远的艺术,其实存在着彼此相通的艺术统一性。参照泽德迈耶尔的理论来解说,虽然各门艺术自立门户不可避免,但是各门艺术所以为艺术(巴托的现代意义上的“美的艺术”[fine arts]),乃是由于这种内在的统一性使然。也正是在这个意义上说,艺术理论不但是可能的,而且是必然的。还是中国那句老话说得好:“合久必分,分久必合。”艺术理论作为艺术的一般理论,既要考量艺术的分化,更要给各门艺术提供方法论和概念,于是,艺术内在统一性不但是艺术自身的规则,也是思考艺术的方法论。问题是,这种关于艺术统一性的思路是否属于比较传统的思路,站在现代性的立场上来考虑,分化是艺术现代发展不可避免的趋势,不但是每门艺术自立门户了,甚至就

^① 参见本书格林伯格:《现代主义绘画》。

在该门艺术内部,还会进一步出现内部的分化。比如泽德迈耶尔所指出的油画和素描的区分,甚至在素描中又发展出极端形式的线描。还有艺术史家发现,在现代主义绘画中,不同的艺术派别追求不同的艺术效果,因为它们将绘画的不同要素夸大和分离。比如印象主义把绘画的色彩与光的变化强调到极端的境界,而立体主义则把形和面彰显出来,超现实主义着眼于绘画的主观性体验和梦幻。这些都可看作是引发现代性分化的另一个侧面。

三、艺术与社会

以上我们讨论了艺术的现代演变,尽管有不少人相信这些演变是内在地发生的,是艺术自身的某种逻辑或动因(如里格尔的“艺术意志”)推动的。但是,大量事实表明,艺术从来不是一个自在自为的封闭领域,它总是这样那样地和种种社会现实密切相关。基于这一视角,对艺术的考量和解释就有必要纳入社会语境来参照,这就是艺术史论中的社会史或社会理论传统。本书选择了一些这方面的重要篇什,其中有福西永的《艺术与大革命》、豪瑟的《关于“为艺术而艺术”》、克拉克的《论艺术的社会史》等。

自文艺复兴以来,西方现代艺术一直处于现代性的诉求中,各种各样的革命和动荡时有发生,所以艺术一直处于现代性的“大漩涡”之中。借用马克思、恩格斯的话来说:“一切坚实的东西都烟消云散了。”^①用社会学家鲍曼的话来说,现代社会越来越具有“流动性”或“液态性”。因此,克里斯特勒所说的现代艺术系统就是在“流动的”现代性洪流中形成的,艺术本身也充满了各式各样的激变。每一次革命不但创造出独特的艺术形态,同时也深刻地改变着艺术的特性。法国大革命与新古典主义画家大卫的关系就是福西永着力讨论的问题。尽管新古典主义的形式和风格仍在延续,可是绘画的主体和意义却发生了激变,艺术进入革命,革命亦进入艺术。改变了的道德生活也在改变着艺术生活。“大卫投身于大革命当中,他把它当作必要的荣耀来迎接,同时,大革命也让他感知人和画家。大革命把大理石的英雄投入到生活和行动之中,不是他认为的为达目的的一出表演,一出艺术的戏剧作品,而是被认为沉睡在博物馆和书本中的人性。他所画的或他想画的典范、道德进入街

^① 马克思、恩格斯:《共产党宣言》,《马克思恩格斯选集》第1卷,人民出版社1972年版,第254页。

道，颠覆王权，向人民训话。”^①20世纪更是一个革命风起云涌的时代，艺术在扮演先锋派角色的同时，不啻是在和革命互唱互和一首现代性的赞歌。

有趣的是，当革命在改变艺术的同时，艺术自身也在发展出一些抵制或远离革命的倾向，所谓“为艺术而艺术”就是这样一种思潮。从不同的角度对这一倾向的分析会得出全然不同的结论，豪瑟从唯物史观和艺术社会学角度审视这一问题，他虔信艺术不只是为艺术，真正的艺术应是一种“本真的艺术”，具有强烈的现实感。豪瑟写道：“本真的艺术就必然会指向现实，不少最重要的艺术更是直接讨论人的存在，坦然面对人生的种种真实难题和任务……本真的艺术作品从一开始就旗帜鲜明地抨击以自我为中心的艺术，以及由此而产生的自欺和幻觉……（它）要回答同时代的种种人生问题，理解催生出生这些问题的社会环境。如何从人生之中发现意义？我们又如何才能加入到这种意义之中？在特定的时代和社会中，我们如何才能活得有尊严？活出个人样来？”^②今天重温豪瑟的话别有一番感悟，在当下中国高度消费和娱乐化的文化中，“本真的艺术”已岌岌可危。诚然，在艺术的现代性危机中，与“为艺术而艺术”对应的另一种危机乃是艺术的高度或过度政治化，这样的艺术说到底也不是“本真的艺术”。用本雅明的概念来说，现代艺术存有两种形态：美学的政治化和政治的美学化。在他看来，美学的政治化是必要的，而政治的美学化则是危险的，他从纳粹法西斯的艺术说教中瞥见了这一危险。但是，阿多诺也从另一个角度论证“为艺术而艺术”的合理性。他发现，在一个总体管理的资本主义社会中，在一个资本逻辑无孔不入的文化中，艺术要对社会有所助益，就不得不远离它，站在它的对立面，于是，“为艺术而艺术”作为一种姿态也就扮演了某种鲜明的批判角色。看来，艺术与政治的关系在20世纪委实是一个难以厘清的问题。

总体上看，西方艺术理论在20世纪始终存在着两种鲜明的主导倾向：去语境化和再语境化。前者构成了审美的形式主义，尤以德语艺术史论为其系统表述，诸如瓦堡学派、沃尔夫林学派和维也纳学派等；后者则以马克思主义理论为代表，以及形形色色的艺术社会史论，这一倾向在晚近又和广泛兴起的女性主义、性别研究、后殖民主义、后现代性主义以及文化研究合流，形成了声势浩大的政治实用主义理论。这两种理论相互批判，彼此抵触，由此构成了20世纪艺术理论不和谐的主旋律。

① 参见本书福西永：《艺术与大革命》。

② 参见本书豪瑟：《关于“为艺术而艺术”》。