

周计武著

艺术的祛魅与艺术理论的重构

ART
THE
ORY

南京大学艺术理论文丛
主编 周宪 赵奎英

海外借



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

艺术的祛魅与艺术理论的重构

周计武 著



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

图书在版编目(CIP)数据

艺术的祛魅与艺术理论的重构 / 周计武著. — 北京: 北京大学出版社, 2019. 1
南京大学艺术理论丛

ISBN 978-7-301-30118-0

I. ①艺… II. ①周… III. ①艺术理论—研究 IV. ①J0

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2018)第 276987 号

- 书 名** 艺术的祛魅与艺术理论的重构
YISHU DE QUMEI YU YISHU LILUN DE CHONGGOU
- 著作责任者** 周计武 著
- 责任编辑** 魏冬峰
- 标准书号** ISBN 978-7-301-30118-0
- 出版发行** 北京大学出版社
- 地 址** 北京市海淀区成府路 205 号 100871
- 网 址** <http://www.pup.cn> 新浪微博 @北京大学出版社
- 电子信箱** weidf02@sina.com
- 电 话** 邮购部 010-62752015 发行部 010-62750672
编辑部 010-62750673
- 印 刷 者** 北京溢漾印刷有限公司
- 经 销 者** 新华书店
965 毫米×1300 毫米 16 开本 21.25 印张 248 千字
2019 年 1 月第 1 版 2019 年 1 月第 1 次印刷
- 定 价** 65.00 元

未经许可, 不得以任何方式复制或抄袭本书之部分或全部内容。

版权所有, 侵权必究

举报电话: 010-62752024 电子信箱: fd@pup.pku.edu.cn

图书如有印装质量问题, 请与出版部联系, 电话: 010-62756370

■ 南京大学
艺术理论文丛

总 序

周 宪 赵奎英

南京大学有悠久的艺术教育和科学研究的学术传统。近代以来,许多蜚声海内外的艺术家、艺术教育家和艺术理论家,如徐悲鸿、张大千、宗白华、吴梅等人,都曾在这里耕耘、创作或教书育人,为中国现代艺术教育奠定了坚实的基础。历经百多年的嬗变,南京大学形成了自己特色鲜明的艺术教学与研究传统,这一传统在一代又一代学人中延绵不绝,薪火相传。

在南京大学的艺术研究和教学的漫长历史中,理论研究从来就是一个不可小觑的重要领域。从诗歌理论到书法理论,从戏剧理论到绘画理论,从文艺理论到艺术哲学,艺术理论往往占据着艺术学的前沿阵地。晚近南京大学重建艺术学院,整合学科与人力资源,形成了以艺术理论为主要方向的学术团队。这里刊行的“南京大学艺术理论文丛”,就是团队成员近年在艺术理论领域治学问学的成果。

2011年,国务院学位办学科目录调整,作为艺术学的一个基础性学科,艺术学理论门户单立。在各方有识之士的悉心培育下,这门学科从无到有,从小到大,茁壮成长并渐臻成熟。目前国内多所高校创办了艺术学理论专业,发展出一个有一定规模的学术共同体,越来越多的艺术学理论的专门学术刊物和著作相继问

世。现在来看,艺术学理论学科的建制创立,也许是中国学术界对全球学术发展的一个独特贡献。

潘诺夫斯基一百年前说过,艺术理论是为艺术史等具体学科提供基础概念的,所以甚为重要。但究竟何为艺术理论,他并没有给出明确的界说。从德国学术传统来看,艺术理论似乎既不同于美学或艺术哲学,也有别于艺术史和艺术批评。但从中国的现实情况来看,艺术学理论则被广泛认定为包含了艺术理论、艺术史和艺术批评三个基本分支。不管怎么说,艺术理论作为艺术学科的基础理论,其主要功能不外是面对不断变化的艺术实践所提出的新问题,敏锐地做出理论上的回应;另一方面,它本身又必须依据自身的学术逻辑,发展出新的观念和理论。我们出版这套文丛的初衷就在于此。这些著述凝聚了南京大学艺术学理论团队成员的思考,既有对中外艺术创作新问题的理论回应,也有对这一学科学理性的追问,同时还植根于本土历史传统,面对全球化的挑战,努力提出新的议题和解答。

该文丛是一个开放性的书系,希望今后有更多的学者加入,逐步形成风格独特的当代艺术理论书系。作为主编,我们感谢各位学者贡献了自己代表性的学术成果,并期待这套丛书逐渐发展成为艺术理论界有影响的书系。

最后,感谢北京大学出版社杨书澜编审和魏冬峰女士为这套文丛所做的工作,没有她们的理解和支持,这套文丛的面世是不可能的。

目 录

导言 不是艺术的艺术品

- 回应杜尚的难题 (1)
- 一 艺术与物 (2)
- 二 专注与剧场性 (6)
- 三 艺术之名与艺术界 (12)
- 四 问题与方法 (21)

第一部分 艺术的祛魅

- 第一章 世界的祛魅与艺术的危机 (27)
 - 一 艺术的现代性诊断 (28)
 - 二 艺术形式的非人化 (38)
 - 三 艺术合法化的危机 (42)
- 第二章 艺术的解体与和解 (48)
 - 一 从诗到散文 (49)
 - 二 辩证的想象 (53)
 - 三 艺术的和解 (58)

第三章	形象的祛魅与经验的重构	(62)
一	形象的魔力:光韵	(64)
二	光韵的消散:祛魅	(67)
三	拯救性批判:讽喻	(73)

第二部分 现代艺术的张力

第四章	艺术话语的现代转型	(83)
一	线性的进步观与永恒的现时体验	(84)
二	理性的压抑与感性的碎片	(88)
三	艺术自主性与无用之用	(91)
四	古典、现代与后现代	(95)

第五章	现代艺术观念的生产与消解	(106)
一	艺术家的传奇:使命体制与天才观念	(106)
二	形式的救赎:纯粹与绝对	(113)
三	趣味的区隔:艺术消费与文化资本	(119)

第六章	现代艺术的创作机制与信仰的再生产	(126)
一	从美学判断到社会学分析	(126)
二	艺术界:分工与合作	(128)
三	合作机制:惯例与共识	(131)
四	艺术家的名声:信仰的生产与再生产	(133)

第七章	先锋艺术的“雅努斯面孔”	(139)
一	先锋与隐喻:审美的政治化	(139)
二	先锋与传统:创造性的破坏	(144)

- 三 先锋与庸俗:俗套的发明 (149)
- 四 先锋与颓废:反艺术的艺术 (155)
- 五 先锋、先锋派与先锋精神 (158)

第三部分 后现代转向

- 第八章 范式转型与先锋精神的衰落 (163)
 - 一 历史先锋派、后现代主义与先锋精神 (164)
 - 二 艺术体制的后现代转型 (171)
 - 三 表意实践模式的转变 (179)
- 第九章 当代艺术及其美学阐释的危机 (190)
 - 一 当代艺术之争 (190)
 - 二 当代艺术的合法性 (195)
 - 三 合法性的危机 (200)
 - 四 美学的重构 (206)
- 第十章 当代美学的价值危机及其重建 (213)
 - 一 为消费而审美:商品美学 (213)
 - 二 艺术化生存:批判美学 (220)
 - 三 认识论的审美化:超越美学 (226)

第四部分 当代艺术在中国

- 第十一章 当代艺术的理念旅行与身份建构 (235)
 - 一 当代艺术观念的发明 (235)
 - 二 当代艺术语境的错位 (239)
 - 三 中国符号与中国性 (246)

四	身份想象与多元的他者	(253)
第十二章	当代艺术生态的社会转型	(258)
一	当代艺术的历史分期	(258)
二	当代艺术的体制转型	(262)
三	当代艺术的群落演变	(267)
四	艺术真实的重构	(274)
第十三章	视觉文化视野中的当代先锋艺术	(281)
一	何谓当代先锋艺术	(282)
二	先锋性与当代性	(285)
三	形象的凡俗化	(289)
四	表征的反讽化	(294)
结语	破框而出的当代艺术与艺术批评	(300)
一	当代艺术的表征策略	(301)
二	加框与去框	(305)
三	艺术边界的消失	(308)
余论	(315)
参考文献	(320)
后 记	(332)

导言 不是艺术的艺术品

——回应杜尚的难题

面对历史先锋派与新先锋派的挑战,艺术与艺术品的关系日益暧昧不明。传统艺术话语很难有效地解释并回应杜尚以来的艺术难题:“不是艺术的艺术品”何以会成为艺术?

按照传统的艺术理论,我们自然会认为,艺术是美的、无功利的、自律的、合目的性的形式,它通过拓展我们的审美经验,使我们获得审美的愉悦。但是,这些观念恰恰是先锋艺术要反叛或瓦解的对象。一方面,伴随消费社会的到来,日常生活已经审美化了,美到处都是,美和美的艺术已经失去了内在的批判性,开始不断地贬值。另一方面,美的艺术生命曾遭受极权主义体制下的政治病毒的感染。在纳粹主义、日本军国主义等极权统治下,受戮者的悲鸣,在大学外清晰可闻;虐待的暴行,在与剧院、博物馆一墙之隔的街上肆虐。古典人文的素养并没有转化成人性的行动力量。相反,美的艺术语言被用来摧毁人之为人的东西,取而代之的是兽性的主宰。艺术与道德、情感生活的纽带被斩断了,艺术美变得扭曲而廉价,失去了人性化的力量,其“活力和精确已经减退”^①。

^① 乔治·斯坦纳:《语言与沉默:论语言、文学与非人道》,李小均译,上海人民出版社2013年版,第34页。

面对艺术美的贬值与非人化,艺术在形式与观念上“转过头来反对自己,渴望沉默,留给我们的只是愤怒和启示录式的种种令人不安的通告”^①。它不仅否定、颠覆了艺术的形式,而且摧毁了艺术意义的根基,使之陷入隐喻意义上的巨大沉默。这种沉默是一种无言的倾诉,它把在场的语言转换成语义的缺失或开放的语法意识,以此来表达极端的现代性体验,如虚无、疯狂、愤怒、狂喜、神秘的恍惚等。这不可避免地导致艺术形式与意义的危机,导致古典人文主义话语和现代理性主义话语的危机,从而使现代艺术观念及其话语表述模式陷入合法性的困境之中。这促使我们重估一切价值,在艺术观念史的视野中理性地辨析杜尚的难题。

一 艺术与物

在艺术的古典话语与现代话语中,艺术与艺术品具有内在的共生关系,不存在无艺术的艺术品,也不存在无艺术品的艺术。艺术内在于艺术品之中,它使艺术品如其所是。作为艺术,艺术品既自行言说、怡然自得,又吐露心曲、超越自身。这就是艺术品的辩证法。因为艺术品不仅是一种人造的物,而且是一种不同于自然物和一般人造物的有价值的物——这种价值是艺术赋予艺术品的本质属性。作为物,它的物性依赖于质料与形式的结合,如色彩、声响、硬度、大小等。作为有价值之物,它则是一种有意义的符号,一种面向主体(作者与欣赏者)而存在的精神

^① 伊哈布·哈桑:《后现代转向:后现代理论与文化论文集》,刘象愚译,上海人民出版社2015年版,第39页。

产品。^①

在现代艺术品中,艺术品在人化的自然中既显现、揭示、开启了物的世界,也悬置了物之为物的有用性。为了理解艺术品的本性,海德格尔在1935年发表的《艺术作品的本源》一文中,引入了器具的概念。器具介入物和艺术品之间,它既被物的有用性所规定,也往往是艺术品再现的主题,但没有艺术品的自足性。器具的器具性源于它的有用性与可靠性。正是通过器具的有用性与可靠性,人类被置入大地的无声召唤之中,并把握了自己的世界。

在日常生活中,人类受到技术理性或工具理性的拘囿,对物或器具熟视无睹、充耳不闻,无法通过对物或器具的描绘与解释,对制作工序及其用途的观察来领悟物之物性或器具的器具性。但梵·高一幅有关鞋子的油画“道出了一切。走近这个作品,我们突然进入了另一个天地,其况味全然不同于我们惯常的存在”^②。它把农妇的世界及其焦虑、喜悦、阵痛、颤栗等独一无二的经验还给我们,从而“让存在者进入它的存在之无蔽”^③状态即真理之中。因此,艺术就是“存在者的真理自行置入作品”^④。真理是存在的澄明之境,它使艺术自行道说。由此推论,艺术品不是一般的物,而是审美之物,它的价值之所以高于一般的人造物,是因为它摆脱了“常人”生活的日常性,打开了去伪存真的审美世界,使其“况味全然不同于惯常的存在”,从而具有幡然醒悟之效。

① 如阿多诺所言,正是“精神将艺术作品(物中之物)转化为某种不仅仅是物质性的东西,同时仅凭借保持其物性的方式,使艺术作品成为精神产品。”——阿多诺:《美学理论》,王柯平译,四川人民出版社1998年版,第155页。

② 海德格尔:《林中路》,孙周兴译,上海译文出版社2004年版,第20页。

③ 同上书,第21页。

④ 同上。

俄国形式主义者什克洛夫斯基在《作为手法的艺术》(1929)一文中,深入浅出地说出了类似的判断:“正是为了恢复对生活的体验,感觉到事物的存在,为了使石头成其为石头,才存在所谓的艺术。艺术的目的是为了把事物提供为一种可观可见之物,而不是可认可知之物。艺术的手法是将事物‘陌生化’的手法,是把形式艰深化,从而增加感受的难度和时间的手法,因为在艺术中感受过程本身就是目的,应该使之延长。”^①正是陌生化的艺术手法改变了人在日常生活中无动于衷的惰性和冷漠,打破了日常经验无意识的、机械的惯性,重新唤起了人对日常生活的新鲜感受,敏锐地感受到物之物性、人之人性乃至神之神性,从而在存在的澄明中诗意地栖居。

如果说海德格尔的论证是有说服力的,那么艺术品就不再是一般的物,而是一种有价值、有意义的审美之物。它在人类的精神生活中建构了存在的澄明之境,一个能够让人类诗意地栖居在世界之上的真与美的王国,而不是平庸地活在存在的遗忘或遮蔽的状态中。这是一种功能论的艺术观,某物之所以有资格成为艺术品,是因为它“拥有了有效的功能属性,从而获得了艺术的身份”^②。至少在接受的层面上,这些功能属性是伴随艺术品的生成而诞生的,它以艺术的方式在日常生活中发挥功能。古典美学坚持艺术与审美的关联,主张艺术的功能属性主要是一种令人愉悦的审美经验与感受,是无功利的。艺术品之所以是艺术,是因为艺术的审美属性内在于艺术品之中,具有独立的价值。

这种功能论的艺术观不仅把那些缺乏审美趣味,不能给人以

① 什克洛夫斯基:《散文理论》,刘宗次译,百花洲文艺出版社1997年版,第10页。

② 斯蒂芬·戴维斯:《艺术诸定义》,韩振华、赵娟译,南京大学出版社2014年版,第129页。

美感的作品扫地出门了,而且在艺术与生活、审美经验与日常经验之间缔造了价值的鸿沟。它恪守纯粹的审美经验,追求诗意和远方,有意无意地忽略了艺术实践的社会性。这种乌托邦的艺术观在先锋艺术实践中遭到了质疑。最先质疑这种观点的艺术家是达达主义者杜尚。杜尚在1913年思考“现成品”艺术时,曾给自己写下了一个便条,意思是要做“不是艺术的艺术品”^①。这是一个悖论式的表达:艺术家要制作一件艺术品,但它不是艺术。它把艺术与艺术品剥离开来。换言之,艺术不再是艺术品的内在属性或真理显现的必然方式了。

这件不可思议的作品是如何制作的呢?他首先以视觉趣味上的冷漠——无所谓好或坏、雅或俗,来挑选日常生活中可批量生产的人造物或器具;然后在这些物品上签名,并把它置入完全不同的语境(如博物馆)中。整个过程没有精湛的技艺,没有情感的表现,没有艺术家趣味的介入。毫无疑问,艺术家也没有现代意义上的“创造”——他既没有分享上帝从无到有的创造力,也没有借助技艺赋予质料以形式,改变它的原貌,使其成为“造物”。这些现成品——雪铲、自行车轮、酒瓶架子、男用小便器等,在艺术家的挑选、签名与展览中没有明显可见的变化。它只是出现在了不该出现的场合——从卫生间挪到了展厅或博物馆,从而既唤起观者对其功能性的关注,也使其“去功能化”了。从可视性的视角来说,杜尚的现成品与日常生活中的物品没有什么两样,在形式上无所谓美丑,也就无法从美学特性上区分它。当然,它也不是世界的再现,因为它直接取自人为的现实世界,是现实世界中的人工制品;它更不是主体情感或意图的表现,因为杜尚的行为

^① 卡罗琳·克劳丝:《杜尚》,陆汉臻译,北京大学出版社2010年版,第44页。

是冷漠的、不带感情色彩的。

杜尚的现成品“艺术”欢迎观者的介入,赋予观者评判艺术价值的权利。这挑战了18世纪中叶以来得以确立的现代艺术体系——一种区别于机械艺术、实用艺术的“美的艺术”体系。如美学家菲舍尔在《反思艺术》中所言,它挑战了现代艺术的诸种观念:艺术是手工制作的;艺术是独一无二的;艺术看起来应是美的;艺术表达了某种思想或观念;艺术应拥有某种技艺。^①显然,现成品不是手工制作的,而是批量生产的;不是独一无二的,而是机械复制的;不是美或丑的表达,而是审美的冷漠;不是“立象以尽意”,而是“拒绝阐释”(桑塔格);不是强调精湛的手艺,而是重道轻器,即重观念轻技艺。现代美学的“框架”消解了。在杜尚之后,观念艺术、行为艺术、装置艺术、大地艺术、偶发艺术、新媒体艺术等新型艺术形态,在不断越界、介入社会生活的冲动中,告别了现代艺术的纯粹性,转向了风格的混杂与冷漠的重复。在不断追问“何为艺术”的反思意识中,当代先锋艺术陷入了自我确证的危机。这种危机的症候就是艺术与非艺术边界的消失,以及艺术澄明之境的幻灭。

二 专注与剧场性

杜尚的现成品艺术与杜尚之后的先锋艺术是反艺术(anti-art)的艺术。“不是艺术”或“反艺术”旨在从结构上否定现代主义的艺术范式。美国当代艺术批评家迈克尔·弗雷德(Michael Fried)认为,它与经典现代主义艺术品的差异主要表现在两个方面。一方面,它直接以物为媒介,凸显了物之物性(Objecthood)。

^① John A. Fisher, *Reflecting on Art*, London: Mayfield, 1993, p. 121.

另一方面,它欢迎观者的介入,物、光线、空间与观者构成了情境化的场所,即剧场(theater)。剧场化的视觉感知与特性构成了艺术品的剧场性(theatricality)。

在《艺术与物性》(1967)一文中,弗雷德从形式主义批评的视角重点讨论了以贾德(Donald Judd)、莫里斯(Robert Morris)、史密斯(Tony Smith)、安德烈(Carl Andre)为代表的极简主义艺术,并轻蔑地称其为“实在主义”(literalist)。弗雷德之所以批评实在主义艺术是因为它延续了杜尚的反艺术传统,重视艺术品的趣味而不是价值或品质。

第一,它是以非艺术(non-art)为条件的。它把现代主义艺术的内在品质简化为作品与观者之间的一种趣味关系,抛弃了绘画的矩形平面的基底、三维空间的构图及其内在元素构成的简洁性,抛弃了雕塑的基座、自然主义和拟人化的形象,转而强调强有力的结构与数的和谐,强调基本元素的系列重复与单一的形式。以贾德创作于1969年的雕塑《无题》(Untitled)为例,它是一件由相同规制的十个铜盒子构成的作品,每个铜盒子都是尺寸相同(22.9×101.6×78.7cm)的长方体,间隔为22.9厘米。相同的质料、颜色、形状、大小、间隔以系列重复的形式构成了这件作品。除了令人赞叹的精确、坚固、色彩、质感和规模以外,它毫无艺术性而言,因为它既非挂在墙上的绘画,也非立于基座上的雕塑。

第二,它是一件实实在在的物品。艺术品不再是独立自足的澄明之境,而是一件“特定的物品(specific object)”。观者观看艺术品,如同面对日常生活空间中的一张桌子、一把椅子。艺术品与物品的外在差异消失了。这种作为物性的艺术响应了格林伯格的艺术还原论,并把它推向极致。格林伯格在《现代派绘画》中认为,现代主义艺术是一项不断自我批判的事业,视某物为艺术的起码条件在于艺术媒介的纯粹性,即消除借用其他门类艺术的