

博士文库

XIANDAIXING SHIYU XIA DE YISHU YU SHEJI



现代性视域下的艺术与设计

邓喜军 张瀚文 王文松 张 兵 著



四川大学出版社

博士文库

XIANDAIXING SHIYU XIA DE YISHU YU SHEJI



现代性视域下的艺术与设计

邓喜军 张瀚文 王文松 张 兵 著



四川大学出版社

责任编辑:孙滨蓉
责任校对:黎伟军
封面设计:李铮铮
责任印制:王 炜

图书在版编目(CIP)数据

现代性视域下的艺术与设计 / 邓喜军等著. —成都:
四川大学出版社, 2018. 5
ISBN 978-7-5690-1800-4

I. ①现… II. ①邓… III. ①艺术—设计—研究—现代 IV. ①J06

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2018) 第 096687 号

书名 现代性视域下的艺术与设计

著 者	邓喜军 张瀚文 王文松 张 兵
出 版	四川大学出版社
地 址	成都市一环路南一段 24 号 (610065)
发 行	四川大学出版社
书 号	ISBN 978-7-5690-1800-4
印 刷	四川盛图彩色印刷有限公司
成品尺寸	170 mm×240 mm
印 张	13.25
字 数	211 千字
版 次	2018 年 5 月第 1 版
印 次	2018 年 5 月第 1 次印刷
定 价	45.00 元



版权所有◆侵权必究

- ◆读者邮购本书,请与本社发行科联系。
电话:(028)85408408/(028)85401670/
(028)85408023 邮政编码:610065
- ◆本社图书如有印装质量问题,请
寄回出版社调换。
- ◆网址:<http://www.scupress.net>

目 录

第一章 现代性视域下艺术的概念	(1)
第一节 迪基艺术概念中的矛盾呈现	(2)
第二节 当下艺术的社会事实	(5)
第三节 艺术的社会性	(9)
第四节 艺术的自主性	(12)
第二章 艺术现代性中的时空	(21)
第一节 艺术现代性的意识起点	(22)
第二节 符号与媒介如何走向时间	(32)
第三节 现代绘画中的瞬间时间	(37)
第四节 技术与速度带来的时间感	(42)
第三章 现代性艺术自律考察	(54)
第一节 中西方绘画的现代性艺术自律考察	(54)
第二节 现代性自我确证视野下的“新水墨”	(86)
第四章 主体性与现代雕塑的缘起	(99)
第一节 雕塑语言结构的发展逻辑	(100)
第二节 主体性视域下的雕塑艺术理论	(111)
第三节 主体性与中外艺术家实践案例介绍	(124)

第五章 走向艺术设计的创造与融合	(135)
第一节 艺术与设计的物性回归	(135)
第二节 中国艺术设计的现代性遭遇	(152)
第三节 生活世界的现代艺术设计分析	(177)
参考文献	(192)
后记	(208)

第一章 现代性视域下艺术的概念

现代以来艺术的发展和艺术自律的讨论，已经涉及人类有史以来最为广泛的领域，也对前现代主义的所有艺术形式进行了重新打量和分析，以此形成现代艺术理论或者有些成为后现代主义的艺术理论。但是迄今为止，对于艺术的一个令人信服的概念并没有出现，反而在争论中使得更为多样的艺术内涵浮现出来，并且得到更广范围的确认，使得艺术似乎不可定义。然而即便如此，研究者给予艺术一个合理合适的概念的探索从来没有停止下来。

给艺术寻找一个合适的概念，意味着为艺术寻找一种本质或者统一性。也即乔治·迪基所说：“我相信艺术的基本理论是有关一种价值中立意义上的艺术。”理论家所重新思考艺术的合适概念的处境是相同的，即他们都面临着前卫艺术的冲击。显然，在此维度上，美国著名艺术批评家、哲学家阿瑟·丹托所指“艺术的终结”是这样一个事实：“在20世纪后半叶，艺术的发展已经破坏了一种特定类型艺术史的可能性。”^①实际上，面对艺术实践的现实，艺术理论面临着不能表述的尴尬，而不论是新维特根斯坦主义提出艺术不能被界定，还是诸种从分析哲学的角度对艺术概念的努力探讨，都表明了一种对目前艺术理论不能表述艺术实践的尴尬的回应。

海德格尔对艺术本源进行了极为深刻的探讨，使得艺术的存在论意义显现出来，但是在艺术就是“真理的自行置入”^②这样一种绝对自主

① [美] 乔治·迪基：《今日艺术理论》，殷曼婷、郑成容译，南京大学出版社2010年版，第186页。

② [德] 马丁·海德格尔：《林中路》，孙周兴译，上海译文出版社2014年版，第67页。

的敞开中，海德格尔开篇和文末所提的艺术家在艺术中的“存在”消失了。以至于，就此维度形成了夏皮罗和海德格尔著名的围绕凡·高的画的三封通信，并一再被后来者提起，但迄今也没有给出什么好的结论。正如，罗兰·巴特针对文学作品提出“作者之死”^①之后，福柯从话语权力结构的视野揭示了“作者—作用”^②，E. D. 赫施站出来从伽达默尔的传统“保卫作者”^③角度，克利夫·贝尔则从“审美情感”的假定出发，寻找艺术的共性，使得艺术能够涵盖“圣索非亚大教堂、夏特勒修道院的窗户、墨西哥雕塑、波斯花瓶、中国地毯、乔托的壁画和普桑、弗朗切斯卡以及塞尚的绘画之中”^④。由此，贝尔提出了“有意味的形式”，被后人狭隘地解读为形式主义者，也拉开了形式主义的艺术本质讨论。还有苏珊朗格所提的“生命冲动”结构，以及沃尔夫林等对艺术风格的研究等，都试图找出艺术的共性及其深层源头。因此，想要重拾艺术概念的话题，仍必须以严肃而谨慎的态度思考以下诸多维度：什么是艺术的概念？为什么要对艺术下定义？在对艺术的概念探讨中出现了什么？在对艺术概念探讨中所出现的东西意味着什么？这种出现的东西和艺术理论是什么关系？我们究竟该如何思考艺术理论对艺术实践的表述？这里首先以乔治·迪基提出的“艺术体制论”为基础做以上思考。

第一节 迪基艺术概念中的矛盾呈现

给艺术寻找概念，其逻辑实际上就是给艺术确定边界，通过确定边界，艺术得以可控，可认知，给予一种统一性和稳定性。这种内在控制欲望可以说是现代精神，是学科体制的内化扩展。虽然在现代性的理论

① 参见[法]罗兰·巴特：《罗兰·巴特随笔选》，怀宇译，百花文艺出版社2005年版，第294页。

② [法]福柯：《二十世纪西方文论选（下）》，朱立元、李钧主编，高等教育出版社2002年版，第184页。

③ [美]E. D. 赫施：《解释的有效性》，王才勇译，生活·读书·新知三联书店，1991年版，第9页。

④ 转引自[美]约翰·T. 波莱蒂：《后现代主义艺术》，周宪译，载《世界美术》，1992年第4期。

视野中，艺术一再作为理性的反叛或者救赎的角色，然而诸多艺术理论面对艺术事实而进行的努力阐释，不自觉地陷入一种理性逻辑当中。这种理性逻辑无一例外的屏蔽了异质性，或者通过一种暧昧的语词层面试图祛除艺术中所隐含的创造力，显出扼杀创造力的扭曲面孔。同时，这种隐曲也显示出此场域中的复杂性。迪基提出了关于艺术的五个定义，他随后对这种定义进行了推进并辩护：“我很快认识到，把社会或某些社会的亚组织说出是授予了被欣赏的候选资格的功能，这提供了一个错误的印象，即艺术品是由社会或某个社会的亚组织作为一个整体所创造，这是我并不打算提供的一种印象。”^①然而，迪基最终还是侧重于把艺术家的创造定性为一种“创造性行为”，并把艺术体制认定为“非正式体制”。迪基对最后完成的艺术定义再次做出辩护：“在所有这五个定义中，都绝对没有什么要素丝毫给人以这样的印象：除了艺术家之外，即除了每个人通常所理解的艺术家之外，有其他任何因素创造了艺术。”^②

迪基提出的五个定义：

“艺术家是在创作艺术品过程中参与理解的人。

艺术品是某种为了向艺术界公众呈现的被创作出来的人工制品。

公众是这样一些人：其成员对向他们呈现的某对象已经有了一定的理解准备。

艺术界是所有艺术界系统的总和。

艺术界系统是艺术家得以向艺术界公众呈现艺术品的一个框架。”^③

在这几个定义中，可以看到，艺术家、艺术品、公众、艺术界被试图以一种中立客观并且符合“平等民主”的原则摆放了。这些形成了一个稳定的世界“艺术界系统”。问题是：艺术中的让人迷恋的东西、触动人的东西，以及创造这些东西的动力消失了。审美性和审美性的创造

① [美] 乔治·迪基：《今日艺术理论》，殷曼婷、郑从容译，南京大学出版社 2010 年版，第 115 页。

② [美] 乔治·迪基：《今日艺术理论》，殷曼婷、郑从容译，南京大学出版社 2010 年版，第 116 页。

③ [美] 乔治·迪基：《今日艺术理论》，殷曼婷、郑从容译，南京大学出版社 2010 年版，第 119 页。

源初在此没有被表述。这也是对迪基艺术概念提出质疑的理论家入手的地方。

那么，迪基是如何回应的？

第一，迪基申明艺术品的创造性来源于艺术家，但同时申明艺术家的创造是一种“创造行为”。

第二，迪基认为一般艺术体制论着眼于艺术和文化语境的关系，而他的艺术体制论寻找到了“人为性”这一艺术行为中的稳定要素。“人为性不是某种能够被授予的东西，而是一种必须以某种方式获得的特征”^①。

第三，“成为一位艺术家是一种行为模式，它是从某人的文化中以这种或那种方式习得的。”并且，要重视艺术家个体运用的“独特的艺术媒介或诸媒介”^②。

第四，在艺术品、艺术家、公众、艺术界、艺术界系统中，形成了一种循环性，这种循环可以容纳一种无序性。这种无序性正是现代艺术的特点。

对于艺术体制论五种核心概念的循环性，迪基的证明却走向了一种约定俗成的儿童时期已经形成的“文化职能”，其根本是把社会性的经验结构先验化。迪基的艺术概念探索里，有这样几种导向显露出来。其一，艺术概念离不开其社会属性，但是其社会属性占据什么位置，迪基并没有清晰地回答。其二，艺术概念中所要包含的独特性必须涵盖古今艺术，而且其必有根源。迪基把艺术独特性的根源诉诸文化先验，实际上，又回到了社会性当中。独特性没有显示出来，而是消失在形而上学的表述中。其三，艺术概念推导中的先验性，意味着关于艺术中的先验性解释必然要有通达艺术事实的逻辑路径。

① [美] 乔治·迪基：《今日艺术理论》，殷曼婷、郑从容译，南京大学出版社2010年版，第121页。

② [美] 乔治·迪基：《今日艺术理论》，殷曼婷、郑从容译，南京大学出版社2010年版，第121页。

第二节 当下艺术的社会事实

把“艺术的概念”作为一种客观对象进行思考，等同于对所有“概念”的语词构成进行思考，用语词来表述一个门类或者一种现象，一种来自语言和世界的表述关系。这里不做语言学的复杂陈述，而是针对此种维度，我们可以思考“艺术的概念”是一种语词性构成，以及关涉到人与世界的关系问题。

因此，艺术理论家开始思考艺术概念，或者重新思考艺术概念时，意味着现代人与世界的关系的转变。而从艺术概念的角度思考，实际上是将艺术现象作为一种世界性维度，思考我们进入一种何种的人与世界的关系。“从启蒙运动开始，理性开始作为打量人和世界之间关系的标准。在艺术维度的体现，就是艺术成为一种学科，被区分出来。另一方面，艺术本身进一步地分化为不同门类的艺术。莱辛的《拉奥孔》正是依靠这样一种分类来思考艺术本身的。此外，从理性不可掌控的维度，即理性的救赎维度，艺术从康德开始，被视为一种异于理性的力量。然而，艺术作为学科或者作为一种门类，不可避免的和世界分化了。根据理性自律的内在逻辑，面对现代艺术的突变，格林伯格在《走向更新的拉奥孔》提出了艺术自律的问题，实际上是把康德的理性自律移植到艺术领域，把艺术自律视为一种自治状态，并提出这种自律显现为回到媒介自身。”^① 显而易见，艺术自律本身的提出包含着一种道德指向。这种道德指向在现代性的理论思想中被发扬光大，显示为审美现代性的重要面相，同时也以一种文化政治的方式，进入社会批判领域。

沿着艺术自律的思路探索，实际上做的工作是思考艺术的独特性。艺术的独特审美性既包括艺术创作灵感闪现的独特性，也包括观者面对艺术作品的模糊不清而又深刻的冥想性质的感觉，一种没有功利目的的感觉。然而，这仅仅是对艺术作为人与世界的一个独特维度而进行纵向

^① 引自吴兴明：《艺术研究基础研究课题》，课堂讨论笔记。

深入探讨的时候，我们才如此设定探讨的路径。海德格尔就是沿着这一路径进行的。艺术在现代作为一个独特领域，意味着它需要和其他领域互为影响和作用。基于现代启蒙思想的平权逻辑，艺术特殊但还不至于超越于其他领域。然而，就是在此纵向深入与横向扩展中，对艺术概念的思考产生了诸多分歧。

从确定性入手的艺术概念探索者，侧重于艺术的社会性维度，涉及的是艺术领域和其他领域的关系，以及艺术领域（不是艺术）是由什么构成。以分析哲学为视野基础的理论家对此做出了贡献。其根本上挖掘出了艺术领域的运作机制和权力结构，以及艺术领域的此种权力结构对其他领域如何产生影响，由此艺术社会学可以深入地挖掘艺术的文化政治效力。

毫无疑问，艺术作为社会分化的一个领域，具有深刻的文化政治内涵。“艺术来源于生活，而高于生活。”艺术的的确是生活中不可或缺的一部分。然而，其不可或缺的本质为何，却在此处升起了纷争的各种颜色的旗子。这些五颜六色的旗子，总归起来是两种观念。

一种就是把艺术领域的独立性的本质理解为一种未分化的非理性。阿多诺称之为“焰火现象”，“焰火乃是精妙的幻象。它们是一种经验主义表象，不受一般经验主义存在（empirical being in general），也就是那种具有绵延性的东西的连累；它们是天堂但也是人工制品的标记；它们也是危机紧迫的征兆，昙花一现，转瞬即逝，但我们从这种征兆中感知不到任何意义。美学领域在完全无用性和短暂性方面的分化，不只是对这种领域在形式上的界定。将艺术作品从难免有误的经验世界分离出来的并非是其较高的完美程度，而是其将自身具体化为类似焰火那样的艳丽夺目且富表现力的表象的能力。它们并非就是经验现实的对立物；事实上，有关艺术作品的一切的一切，均会成为对立的他者（opposite other）。”^①“经验世界”难免有误，艺术世界并不仅仅是纯粹性，而是这种纯粹性有更为重要的内在效力，即其本身是一种未分化的炫目力量。

① [德] 阿多诺：《美学理论》，王柯平译，四川人民出版社1998年版，第179页。

这种未分化的非理性明显地反向于现代理性的统治，当理论家把现代性危机的根源确定为现代理性时，与理性反向的非理性就成为救命稻草被牢牢抓住。艺术的非理性内涵被扩大为一种拯救力量，因而在各种旗子中，艺术本来作为一个领域存在的影响力，被内核性地转移为整个社会政治的救赎力量。这样艺术的文化政治效力就成了本质性的政治。然而，当大众文化兴起时，文化政治博弈中，大众文化与精英文化的斗争论说，在事实上击垮了这种艺术救赎论，艺术的政治效力无限化被现代社会的复杂权力关系所击溃。即便如此，人们有时不免仍站在自己与世界对立的立场上，作为一种主体控制欲望来说自身所处的社会矛盾。可见，其力量效力之大。

另一种则是赋予艺术领域的独立性以一种超绝的姿态。这种姿态只在于其先锋的姿态性，其先锋的姿态性中蕴含着一种政治的先锋性。抽象主义被给定作为一种乌托邦姿态，超现实主义则有一种深层内在的解放意义。这种超绝姿态来自艺术领域内自身无限化的自我发展意识，这样艺术的独立性被转化为一种艺术意识或者可以称之为艺术主体，从而艺术的独特性和艺术创造者的独特性关联起来，艺术创造者在此被给予一种似乎超越现代社会法权的力量，某种程度上就是一种“人类意识”，或者是苏珊朗格所称的“生命冲动”和格林伯格所称的“历史性的新潮事物”^①。

这两种方式有时是融合在一起的。艺术以其纯粹性的人类精神超越于现代社会分化的其他领域，具有革命性的力量。这种革命性的力量，不是来自某个人，而是来自艺术自身的内在规律性，也就是把艺术设定为具有主体的能力。黑格尔如此，阿多诺如此，后来的艺术与社会纠缠不清的论述都是如此。^② 夏皮罗指出如此种种，不过“只是文

① [美] 克莱门特·格林伯格：《现代主义绘画》，周宪译，载《世界美术》，1992年第3期。

② [英] 奥斯汀·哈灵顿：《现代性与现代主义》，周计武译，载《江西社会科学》，2010年第8期。

化领域，甚至是经济和政治领域都信奉的更为广泛的观念”^① 在艺术领域的肤浅挪移。其本质上并没有说出艺术之变化的“新运动的特殊方向和力量，也无法解释其独特的动能、范围和目的”^②。然而，当论述到艺术家个体性时，归根结底，不管是时势造英雄还是个体内在的命运，这些个体创造性都被统一在“天才”这个无法说清楚的名词上。即使在印象派以后，对艺术运动的解释仍然大多被归因在“艺术家的心智状态或感受力绝对化，将它们视为先于或高于对象的东西”^③。自印象派以来，艺术进入一种决裂的时代，在各个门类上都似乎被无边界的突破，固有的被打破，或者被引入虚空之中。“艺术家有了所有权利，使用一切表现手段，打破了所有的禁忌，打乱了正常举止的规则和秩序，跨越了所有的界限，每天都在探索和征服新的领域。”^④ 无所顾忌的创新和挑战，带来了一种时间上的紧迫与疲劳，导致艺术历史性的消失，同时动摇了艺术的稳定性和统一性。

虽然整个艺术领域被动摇，但是根基依然存在。即使安迪·沃霍尔的概念艺术、行为艺术等似乎要挖掉艺术的根基，但是艺术依然稳固地向社会输送力量，不曾消退，更不曾消失。毫无疑问，不能回避的事实（也可以说是艺术坚实的基石），即大量新异的作品被创造出来。即便创作出来的怪异的令人瞠目结舌的作品，并没有人给予一个看起来很明确的指向和意义，甚至拒绝阐释，但是艺术家、哲学家、思想家和大众等都被这些作品击中或者环绕起来。同时，在后现代的激进美学思想互相激荡中，以及与资本主义发达的商业逻辑联合起来，整个迪基所论述的艺术体制实际上是前所未有地扩大了。显而易见，一方面，现代创造出来的作品并不囿于任何先在的文化和先行的概念，

① [美] 迈耶·夏皮罗：《现代艺术：19 与 20 世纪》，江苏凤凰美术出版社 2015 年版，第 230 页。

② [美] 迈耶·夏皮罗：《现代艺术：19 与 20 世纪》，江苏凤凰美术出版社 2015 年版，第 230 页。

③ [美] 迈耶·夏皮罗：《现代艺术：19 与 20 世纪》，江苏凤凰美术出版社 2015 年版，第 230 页。

④ [美] 让-路易普拉岱尔：《西方视觉艺术史·现代艺术》，董强、姜丹丹译，吉林美术出版社 2002 年版，第 8 页。

而是其自身的大胆与独特；另一方面，这些艺术作品仍延续着某种艺术传统，并和社会紧密联系起来。艺术和大众文化在市场化的运作中被名誉、资本、演员、观众、专业人士、围观者、博物馆、美术馆、互联网、大型商场、时尚品牌等混杂的激流串联裹挟在一起，以一种不断制造新的刺激和传播效力为目的，形成艺术的社会现实。在这个现实里，讽刺、批判、反思、堕落、激进、庸俗、复古等意指一一被通纳进来，使其缤纷纷呈，而且纷争不断。然而，从这样一个艺术事实或者说艺术的社会现实入手，给予这个现实以基础性的沉思，那么，正是这些拯救了看起来四分五裂的艺术，也是理论家在寻找统一性时，不得不不断地回到这个起点。

第三节 艺术的社会性

很显然，迪基准确地把握住了艺术社会性的机制体系，这个体系保证了一种系统的稳定性，保证了艺术作为亚系统在社会系统中的身份和地位。但是，艺术事实所显示的艺术相关方之间的微观动态关系，并不仅仅如此简单，其必然地杂糅为文化现代性的一个支流。艺术作品的意义阐释、艺术家的地位和责任、艺术家的公民身份，以及观众和艺术展示场域、资本运作与艺术市场等都必然地纳入社会规范性的建基与扩大、增新与改写。

在这种文化现代性的糅合中，布迪厄在对福楼拜的分析中说：“在写作革命的过程中并通过写作革命完成的观念革命，假定并同时引起了伦理学和美学之间关系的破裂，这种破裂是与一种生活方式的彻底转变同时产生的。这种转变是通过艺术家唯美主义的生活方式实现的。”^①所谓小资产阶级的局限性，资本主义生产逻辑的支配性等都不一而足地进入一种人与人关系的批判。阿诺德·豪泽尔也从艺术与社会的关系中看到了一种革命的作用：“当艺术反映人的理性和规范的时候

^① [法] 皮埃尔·布迪厄：《艺术的法则：文学场的生成和结构》，刘晖译，中央编译出版社2001年版，第127页。

候，当它创造新的习惯、道德和思想方式的时候，它对社会构成了规范和榜样。新的思想方式、趣味倾向、表达感情的方法和价值标准可能在当时的社会结构中找到自己的‘根’。但人们是通过文学或艺术形式了解它们的，并在这些形式中对社会作出反应。”^①

那么，无论是把艺术作为一种什么样的社会力量，对于艺术的认知首先来源于这样一种艺术现代性，即艺术自律在社会观念中的树立，以及在社会文化体制层面的完善和执行。正如哈贝马斯所说：“自律性是审美现代性的关键。”^② 在此艺术自主性上，才对其附加了各种文化权力结构，来建构艺术自主性的合理性。对于艺术自主性的论述，从康德开始到各种后现代艺术论者，艺术的自主性经历了本体论到建构论的各种论述，其中一个显著的现象就是，论述的目的和论述的方法的诸种错位。单论艺术的社会性，从艺术的起源、艺术的发展，以及艺术的创作、艺术家的身份与思想等都归属在现代社会的诸种论争里，论述目的从艺术作为不同阶层或阶级的一种革命工具或者辅助力量，到艺术作为现代性危机的整体性救赎力量。例如，理查德·沃林的“生活论”美学；马泰·卡林内斯库在其《现代性的五副面孔》中分出两种现代性，以“启蒙现代性”为核心的资本主义社会特征，以“审美现代性”为核心的反资产阶级力量。审美现代性作为一种反叛性、抵抗性力量是艺术对抗启蒙现代性的产物。彼得·比格尔则进一步把艺术自律称为一个资产阶级社会的意识形态范畴。与此不同的是，席勒、本雅明、马尔库塞、阿多诺、海德格尔等则把艺术作为一种救赎性的审美力量，来对抗现代性中的理性宰制。因此，显而易见的是，艺术事实里包含着艺术的社会意义。

以上诸种艺术的社会效力讨论，最终都基于一个事实，即现代社会属性的判断。艺术诸种对于现代社会属性的判定，都是基于一种对立的、动荡的、矛盾的认知结构来打量现代社会。从现代社会的历史

① [匈牙利] 阿诺德·豪泽尔：《艺术社会学》，居延安译编，学林出版社1987年版，第62页。

② J. Habermas: *Modernity Versus Postmodernity*. *New German Critique*. 1981, No. 22.

和诸种社会截面来看,现代社会总是具有各种突兀、混杂、冲突。文化现代性上,精英主义与大众文化的对立,传统与激进的对立,世界性与地方性的对立,感性和理性的对立等论述的建构,以及现代科技体系的发展和现代战争的毁灭性,都使得现代人失去了稳定的根基。然而,现代社会建立起来这个说法,意味着现代是有一个稳定的根基的,这个根基不是基于这些纷繁的现象,而是这些纷繁现象的内在根据。显然,从艺术体制的形成和现代社会的关系来说,艺术并不是现代社会的主流,艺术也并不在观念和意义上超越现代社会,同时,艺术又是建基于现代社会。那么艺术建基于现代社会的核心就不在于艺术是什么,而是艺术在现代社会分化出来的事实。因而,现代社会的稳定性是基于分化,而非基于对抗或者反叛。对抗和反叛都是其分化的使然。在中世纪的未分化文化中,在前现代的整体性文化观念中,艺术极少具有反叛性的力量,或者起到具有影响力的反叛作用。因而,现代社会的稳定性判定才是艺术社会性建立的根基。哈贝马斯的交往行为理论,从主体间性的角度论述了现代社会规范性形成的根基,从而提出现代性尚未完成的论断。从主体间性角度看,现代社会的稳定性是基于政治、经济、文化等领域的分化,以及由此分化所形成的现代社会规范思想和现代社会规范体制。由此角度看,一方面,对于现代社会来说,分化就是分裂。这是主体的自我反思意识带来的反思结果。另一方面,与现代性的分化同时并行的是现代性的解分化运动。也就是说,在现代社会,主体的分裂与主体的苏醒是同时态的,社会的分化与社会的一体化是同时态的。关于艺术和艺术体制的问题、艺术和艺术效果的问题、艺术创作和艺术真理的问题,都融合在这样一种双向运动当中。也就是说,对于艺术来说,艺术分化就是艺术的发展,同时艺术发展就形成并扩展了艺术体制。艺术作品的真理性形成艺术的自主性,而艺术的自主性与社会文化中其他分化领域的互动则形成了艺术的社会性。

对于艺术的自主性反思,既能够有效地把握主体意识对艺术的直接作用,也能够通过艺术以分化类目进入现代性文化领域。这是艺术

才能把握住创作的整体真理性，才能有效地进入当下文化时态。同时，它也能避免对艺术进行过多过度的文化阐释，使得其空洞化。

第四节 艺术的自主性

对于迪基的理论，我们可以依托其他逻辑找到漏洞，然而迪基的理论毕竟凸显了一些东西。这些东西作为一种理论的穿透性，显示了一种关于艺术理解的贡献。那么在迪基等艺术家对艺术概念的探讨中什么东西出现了？这种新的东西具有一种更为广阔范围的稳定性抓住了我们，并以此解释了艺术和世界的关系。迪基所把握住的艺术中的“实在性”，正是艺术自主性和艺术社会性之间的自反结构。

把视野拉入现代性中，在现代性的分化与解分化的双向扭结中，在理性和感性互为纠缠中，在艺术自主和社会文化双向开放的思想场域中，实际上，我们就可以清晰这三个维度在迪基的艺术定义里有了哪些变化。

首先是艺术自律。美国艺术批评家格林伯格从康德的理性自律而飘移出来的艺术自律，使艺术回到媒介，媒介特性成为决定艺术分类和分化的基地。迪基的艺术概念，认识到了新媒介的社会化作用，新媒介是一个关联环节，关联艺术家和公众、艺术界等，认识到媒介在社会分类当中的文化属性。从五个核心概念的循环中可以看出，迪基的理论更多地强调艺术的他律，一种外在于艺术的循环结构，然而这种外在他律结构的强调，实际上形成了另一种自律，即艺术不对艺术领域之外的东西有效。因为在涉及偏离艺术领域自身的公众概念时，迪基强调了公众是具有艺术“文化职能”的人。

其次，从理性的逻辑和艺术作为学科的知识体系分化来看，迪基并不涉及这一维度的探讨，而是依托此结构，在文章结尾依托艺术的分类，把艺术体制论归为文化类的艺术理论。这种类属上的分化仍然是理性分化的延续。而艺术对社会有什么作用，艺术有什么功能，在这里没有被论及。它和其他艺术理论所进行的争辩，显露出一个事实，