

赛博符号美学：“当代艺术”的复杂性原理探析

胡易容

(四川大学 文学与新闻学院,四川 成都 610065)

摘要:当代艺术实践的多元普泛化和理论的碎片化致使当今更需要一种具有时代性的艺术理论。在当代艺术的诸种探索中,其本身的“复杂性”构成了当代艺术唯一被确认的共同性,且当代艺术展现的层级嵌套性、不确定性以及涌现性等特征与当代艺术具有高度契合性。为了更好地将源自科学系统的复杂性理论适用于到艺术这一人文范畴,文章将符号学这一以“意义”为旨归的学科作为桥梁,从意义形式出发,构建起一门“赛博符号美学”,并试图对当代艺术重要问题提出了自身的回应:在方法论与本体论上,其以艺术的“意义本质”为目标,探究其符号文本形式规律;在外延范畴上,引入复杂性系统观应对当代艺术无法归纳的多元现象;在价值观层面,其契合“科学人文主义”主张,在承认科学的重大变革性基础上思考当代艺术的意义指向。

关键词:当代艺术;赛博;符号美学;复杂性理论

中图分类号:

文献标识码:A

文章编号:1002-3240(2024)03-0025-07

一、当代艺术与复杂性理论的契合

1.“当代艺术”的“复杂”出场:“艺术终结”与极端多元主义

二十世纪末和二十一世纪以来,各种终结论不断出现于人文学科各个领域,尤其以历史、文学、艺术领域最为突出。实际上,人文学演进的理论范式迭代或艺术实践理念革新常常以这种“终结”的话语方式呈现。在艺术学领域,从黑格尔到丹托所谈的艺术终结论客观上构成了对艺术本身转向的敦促。对于黑格尔来说,艺术的形式不复是心灵的最高需要,因“艺术转向观念世界中去了”^[1];而丹托和贝尔廷均清楚地感觉到,“视觉艺术的创作状态中发生了某种重大的历时性转折”^[2],而这种转折不过是艺术的“宏大叙事”的终结,而是马克思恩格斯曾经设想的“历史的终结”的终结在艺术领域的体现——它体现为一种真正的多元主义,成为一切人的东西。而这种一切皆有可能的不确定性恰恰构成了丹托“当代艺术”的最核心界定。^[3]某种意义上说,艺术的终结是指向那种明晰性、确定性、宣言性艺术运动的终结。

这也是当代艺术与“现代艺术”在理念上的分水岭。现代艺术是多样、丰富的但却可能是可归纳、可被叙述的,而“当代艺术”之生正是以艺术的“叙事之终结”为基础的,是以二十世纪上半期经历的——立体派、野兽派、达达主义、至上主义、未来主义等等试图为历史界定叙述方式寻找路径的这种运动式宣言的终点为起点的。正如丹托所说,“故事结束之处生活才开始……艺术史不再受到某种内在的必然性驱动。人们感受不到任何叙事的方向”。^[4]当代艺术这一话题的多元性和未确定性已经成为当代艺术研究的重要掣肘。有学者将国内外当代艺术的界定总结为“时间上的”“类型风格上的”与“当今时代精神性的”^[5]。这一总结其沿着丹托、贝尔廷的“艺术终结论”,提出了当代美学面临的重大问题,但也延续了前辈理论家留下的问题。即,在直

收稿日期:2024-01-09

基金项目:国家社科基金重大招标项目“当代艺术中的重要美学问题研究”(项目编号:20@ZD049)

作者简介:胡易容(1978-),广西全州人,四川大学文学与新闻学院(出版学院)教授、博导,主要研究方向为传播符号学、数字人文、品牌战略。

面当代艺术时,从,“极端的多元主义”“一切皆为艺术”或“绝对的自由”^[4]显得缺少建构性的正面解答。这显现出某种不为某种单一的理念所归纳的特性——复杂性。

然而,文章并不满足于以日常生活的复杂性来回避对当代艺术的理论系统性建构,因而,尝试从“复杂性理论”的角度来应对这一当代艺术为数不多的共识性特征展开讨论。复杂性理论植根于混沌理论,该理论避免从特定的局部中归纳整个系统的全部特性,并建立一种简化的模型。复杂系统所具有的几个基本特征,如开放而非封闭的、结构嵌套特性、关系非线性、突发和涌现性等等与当代艺术具有高度契合性。正是这种契合性,提供了我们对碎片化的当代艺术再建构的可能。

2.“当代艺术”与“当代的艺术”的混沌

面对纷繁复杂的当代艺术,首先遇到的一个问题是“当代艺术”是否就是“当代的艺术”?对此,学界的讨论呈现出某种无法脱离的现代性话语,始终在寻求一种学术或专业逻辑来区别两者。例如,如果一个画家通过古典技巧创作一幅写实主义绘画是否是“当代艺术”?吕克·南希的答案是否定的。在他看来,该艺术作品“会缺乏某种标记——我们称之为‘当代’的独特标准”。值得追问的是,这一独特标准是什么呢?

实际上,一旦我们进入具体的艺术门类或对象,就会发现这种独特的标准难以被确认。例如,我们看上去较为容易确认的波普艺术、观念艺术、大地艺术、偶发艺术、交互艺术、装置艺术和人工智能(AI)艺术是当代艺术?但若将这些艺术类型与“当代艺术”建立起某种固定的联系,则它们就成为了丹托所反对的那种门类化、类型化运动,而这恰恰是终结的现代艺术。此外,比确认某个艺术对象为当代艺术更困难的是,排除某个“当代的艺术”被解释为“当代艺术”。

从“独特标准”的策略来说,“当代艺术”若不将自己转化成一种特定的“当代主义艺术”(正如“现代主义”那样)的话,当代艺术可能就在任何具体对象上无法否定“当代的艺术”。不过“当代主义”事实上已经被博伊斯领导的“后现代主义”这一指向明晰的艺术思潮占据。更重要的是,当代艺术要在一个更广泛的多元性上自圆其说,就无法排斥任何一种发生于“当代的”且仍在继续变化发展的“当代的艺术”。用丹托的话说,“大写的当代艺术”包含了“后现代艺术”这一选项,但显然它还更宽泛。就此而言,它不得不植根于“当代的艺术”,或者说,两者无法在形式边界被区分。

从艺术史演化视角看,在西方主流艺术理论界也存在截然不同的看法。艺术评论人用“当代”代替“现代”则与二十世纪五、六十年代现代艺术的衰落息息相关,而到二十世纪七十年代广泛兴起的多元主义则被视为当代艺术更确切的描述对象;但从当代西方政治语境下的艺术观念来看,1989年柏林墙倒塌及反殖民主义大展“大地魔术师”(Magiciens De La Terre)或许被视为标志性的节点。^①从横向上看,还涉及诉诸空间上的国别等文化体的内部差异。例如,与西方当代艺术的节点有所不同,中国当代艺术则从二十世纪七十年代末八十年代初以来开始注重观念的突破与批判性。同时,其背后的总体语境则是十一届三中全会和改革开放引发的社会思想解放,包括了九十年代之后兴起的对消费主义的关照与西方艺术的时间同步。可见,尽管我们能对其中某个具体的国别和历史的当代艺术主题进行归纳,但实际上能贯穿于不同国家、不同具体时间阶段的任何一个标签都不具有全域性。

由上,从当代艺术的全域范畴来看,它无法被化约为某种或某几种“独特的标准”。所谓“当代的独特标准”正在成为理论家们确定当代性的悖论——既然“当代艺术”最大特征是多元和不可定义的,我们如何确定其必然排除当代人的写实主义绘画?首先,古典艺术的技术未必不能构成当代的艺术形式或当代艺术主题。例如,很难说“超级写实主义”与所谓古典绘画在技术上存在本质上的区别;更重要的是,在“当今时代”的语境下,借助古典的技术创作的当代作品不必然指向古典绘画的解释逻辑。若将此处“古典”的意义稍微扩延为被界定为当代艺术之前的艺术实践方式,这一悖论就显得尤其突出。因为,某种意义上说,以学院派的艺术家的艺术创作实践,某种意义上都将被划归为“非当代”了——而这无疑与丹托所说的“一切皆得为艺术”^[5]相悖。既然一切被允许,则当代发生的古典艺术也应该涵盖其中,否则这一声称逻辑上就会构成“理发师悖论”^②。

因此,当代艺术的去标准化特征令它的全域不再是一个边界分明的自足系统。走向混沌的当代艺术展现了作为复杂系统典型特性;同时,由于“当代艺术主义”这一逻辑无法自洽,当代艺术的边界问题就扩大化

①当代艺术,所谓“当代”从何时开始? http://www.artsply.cn/info/activity_view.aspx?w=1&i=10543 2019/2/28。

②不给自己理发的人理发的逻辑悖论。

为——当代语境下艺术本身范畴,而此问题又须在“艺术”这一更基本的上层系统元话语的嵌套中解答。

3.“当代艺术”与“现代艺术”的关系及上层系统嵌套

尽管我们可以接受丹托的观点,将当代艺术视作从艺术的某种终结中发生,但它并不能脱离艺术史场域孤立发生。这既是复杂系统的普遍关联性,也是艺术史脉络的基本事实。

上述情形,可以从“当代艺术”与“现代艺术”的区别与联系中来观察。从时间线上看,现代艺术大致的划定是从1860年代到1970年代^[6]。不过,从思想源头上看,现代艺术的创作思想引领是关于“现代性”的。关于现代性描述,不同学科与流派的界定并不相同,但其精神源头不约而同指向启蒙运动。格林伯格(Clement Greenberg)曾称康德为“第一位真正的现代主义者”^[7],汤因比在《历史研究》中提出,现代时代(1475-1875)就是指文艺复兴和启蒙时代。哈贝马斯注意到,现代性观念的信念由科学促成,它相信知识无限进步、社会和改良无限发展。

有的理论家试图精确地描述当代艺术和现代艺术的区别,如娜塔莉·海尼希(Nathalie Heinich)将它们描述为两种在历史上部分重叠的不同范式,并认为,“现代艺术”挑战表现形式的传统,而“当代艺术”挑战艺术概念。^[8]实际上,试图对当代艺术进行各种定义的一个困境在于,当代艺术的未完成性现实及其引发的不确定性被视为当代艺术的诸种样态,都内在地以现代性乃至启蒙为基点坐标。例如,海尼希将杜尚创作于1910年代的《泉》视为当代艺术的起点^[9],而通常当代艺术被认为是二十世纪下半叶之后的产物,而这种观念在21世纪依然在不断变化。正是这种边界的开放性使得当代艺术具有复杂系统的典型性。

大部分传统诉诸归纳的理论难以处理这种不统一性,或者干脆用类似“一切皆有可能”这种缺乏建构性的语句来描述这一客观现实。这些理论在处理当代艺术时,同时指向和承认的即是事物的“复杂性”。不过,若将复杂作为一种日常用语,则它并未实现理论整合,唯有将“复杂性”本身纳入系统中考虑,建构性才得以实现。也即,我们可以试图通过将当代艺术作为一个开放、动态且在发展中的“复杂系统”来看待,以应对当代艺术的多样性和不确定性。

复杂性系统观的引入,并不停留在仅仅承认当代艺术的多样性,而是要在承认其多样性的基础上探索其中的规律。例如,复杂性系统中所呈现的多层级和嵌套性更便于我们从更长历史维度的美学角度来审视艺术的动态发展。比如,张法将西方美学史分为以柏拉图提出美学本质之问开启的西方古代泛美学体系、从文艺复兴开始到19世纪末形成的西方近代美学——西方古典美学源于古代美学而最终完善于近代美学;二十世纪以来,超越古典美学的新建构,包括20世纪以来开启西方美学新转型的现代美学,也包括20世纪60-90年代,把美学框架放在一个与全球互动与文明互鉴中的后现代美学。^[10]

在这个更长的艺术史维度中,西方古代美学与近代美学两个子系统被嵌入“西方经典美学”这一上级系统。继而,可以追问的是,是否具有一个上层系统统摄“现代艺术”与“当代艺术”两个概念?至少,在美学理论的旨归来看,以超越经典美学为目标的新建构是从“现代艺术”到“当代艺术”的共同追求。

二、当代艺术问题的“复杂性”及其理论策略

1.“当代艺术危机”的理论危机实质

二十世纪90年代发生的艺术危机论争,指向的是“当代艺术”平庸、伪劣乃至并不成其为。而伯瑞奥德指出,当代艺术的危机,不是艺术本身的危机,而是艺术理论的危机^[11]。当代语境下艺术的本身的范畴,不在于一种文本形式、风格的特征性,而在于对“艺术自身本质”的追问——丹托所倡导的“艺术时代的哲学化”^[12]。而对于具体的艺术对象是否为艺术的问题,则取决于“艺术地位的解释性”^[13]。由此,一门基于“艺术地位阐释”的理论之重要性和迫切性就超越了在风格形式或类型主题上的无结果的讨论。

对于艺术本身而言,“艺术终结论”所强调的,不仅不是艺术的终结,反而恰恰是艺术的解放。从黑格尔到丹托、贝尔廷的“艺术终结论”是基于艺术曾作为心灵的神圣追求,或曾作为宏大历史叙事而产生的落差。我们可以将造成这种落差的当代普泛事实归纳为——“一切人的艺术”以及“被称之为艺术的一切”。前者代表了艺术主体的壁垒的消解——不再为特定群体或精英所独享。不仅发生在艺术的欣赏环节,也随着传媒革命之后发生在艺术生产环节;后者代表了艺术形式限制的去。艺术世界的核心体制——美术馆反而成了当代艺术的灾难,它们与而哲学美学学科一道,最终不得不面对终结后的艺术并做出让步和改变。^[14]当代

艺术的普泛化和多元化使得艺术融入了当代生活本身而无法被抽离,因为艺术理论的那种表现为抽象、宏大并诉诸归纳的理论经典性被消解了。正是在这个意义上,当代艺术的危机实际上是当代艺术理论的危机。接着伯瑞奥德的话说,当代艺术危机,也不必然是艺术理论本身的危机,而是基于传统艺术理论范式的危机,是美学传统在面对当代艺术诸多挑战边界的诸多创作样式时,对难以归纳的艺术现象的恐惧和排斥导致的危机。当代艺术所需的理论创新不是一个观点或命题的修正,而是托马斯·库恩在《科学革命的结构》所指出“范式”(Paradigm)的更新。面对一切皆有可能的当代艺术,理论家们应对方式大致可以归纳为三类:

强调历史总体性艺术史家,其策略或许是将“当代”这一总体性样态交给未来做盖棺定论的总结。例如,只有当希腊作为一个时代完结,我们才可能归纳希腊艺术的思想 and 实践体系,只有我们回望经典,经典才从历史中凸显。这种寓论于史的思路,是从艺术史维度将艺术对象系统作为一种自足系统来处置。但在面临“当代艺术”时,其逻辑是,既然未完成,则任何描述尝试都将陷入揪着自己头发离开地面的逻辑悖论中;第二种,是从更实用主义立场出发的理论家,他们搁置总体论,而选择某种特定局部视角提取出某种当代艺术的特定观察视角,形成了诸如气氛美学、生态美学、消费美学、环境美学、关系美学、感性美学、身体美学、日常美学等一些新的标签。这些美学关照或从生活强调艺术与身体或知觉的某种局部性关系,或从生活的周遭世界出发去扩展美学可能,其强调某种局部化的方式也在一定程度上印证了丹托“一切皆有可能”的泛艺术观。实际上,这些不同的理论切入角度本身都构成了当代艺术复杂观相的某一维度,但却缺乏从“复杂性”本身入手的总体系统观。第三种方案,承认当代艺术作为复杂性系统。但不同于这第一种方案将美学理论外置于艺术实践,也不满足于对既定艺术案例的规律进行归纳,而是将艺术理论与作为艺术史的普遍联系的内在驱动力量。在这种方案看来,当代艺术是被连同理论在内共同创造的,理论并不外在于艺术实践,也非已经离场的历史对当代的盖棺定论,其认为,包含思想史在内的广义理论在任何“当代”都将对创造本身起到促动作用。从这个意义来说,一种对当代艺术更具总体理论雄心的思潮与未完成的当代艺术发展形成某种互文性关系,并对当代艺术的走向产生重要影响。“复杂性”是不同于传统美学观念的现代科学观语境下的理论范式,其理论适用性在人文科学这里是否具有足够的适用性以及如何应用,是一个尚未完成充分讨论的话题。

基于复杂性观念的艺术理论与艺术实践的互文性展开,仍然是基于两个出发点:一是对已经发生的“当代艺术”诸现象的对象范畴考察。不过,一切皆有可能的当代艺术在艺术形态、艺术目标方面表现出来的泛艺术诸现象表明,其无法被某种单一的理论视角所完全涵盖,除非这种理论本身是以某种开放性的命题为前提——例如,借鉴复杂性理论的视角以建构性的方式面对当代泛艺术现象,而非简单的用“一切皆有可能”式的话语回避理论的系统规律性;二是,对迄今为止诸种已有理论的新回应。这种回应应当不同于历史总体论的或局部务实型的理论方式,而是对当代艺术的参与和创造。这种创造性,使得它始终持有一个对艺术总体指向的追问,以避免过于琐碎的案例式总结,避免陷入一种盲人摸象的困境。这种推进,承续那些关于艺术本体、发生等亘古未变的经典追问,但它要求在当今时代语境下的新解。而这一系列不变性的问题在具体的时代性中,就显现为某种理论体系的偏向。而理论的偏向之中,有的是基于话语方式差异甚至只是术语的差异,而对问题本身的探究,则须以一种更具包容的方式接纳这种偏向之后去发现。本文试图推进的“关于复杂性系统观念”并不否认存在自身的偏向,但它这种偏向并不是放弃对艺术的规律,而是基于时代特性的指向。

2.“复杂性理论”与“当代艺术”的符号学对接

圣塔菲研究中心(Santa Fe Institute,缩写为SFI)发起并倡导的复杂性学科非常注重跨学科的研究。从最初的真实生物体和生态系统的人工生命,到“人类语言的进化”项目,已经覆盖了包括数学、物理学、生命科学等传统科学,也在经济学、管理学尤其是决策模型方面应用广泛,近年在语言学等领域也取得了卓有成效的建树^[1]。复杂系统的内在嵌套性能有效处理现代性艺术与当代艺术的交叠、对立与延续的关系,具有理论上的契合性,但并未被系统地用于艺术文本。这是由于,作为系统科学的分支,复杂性科学的基本导向是“系统形式”,而作为人文学的艺术学始终关注创作内容与精神层面的问题。两者之间的这种落差恰好是符号学这一“意义形式论”的融通。

首先,符号学是研究“意义形式”的学科,其主张恰恰是形式能剥离具体作品内容而展现抽象形式本身;其次,作为形式理论的符号学本身具有系统科学和逻辑性特征。实际上,无论是索绪尔的结构主义语言符号系统,还是皮尔斯的逻辑修辞理论体系,都是亚里士多德逻辑学在近现代的变体。皮尔斯更直接声称,他的符号学目标乃是沿着亚里士多德传统构建适应于各门学科的科学逻辑学。以巴赫金、洛特曼为代表的塔

尔图学派更是直接吸纳了普利高津的热力学观念和系统观念提出文化场等理论命题。实际上,二十世纪经典符号学家托马斯·西比奥克的核心符号学思想就是围绕意义形式展开的“建模系统理论”。

符号学在艺术领域已经展现分析能力则是再明白不过的事。从皮尔斯、索绪尔、卡西尔-朗格,到巴尔特到艾柯,到从图像学领域的瓦尔堡、贡布里希、布列松、古德曼,再到以赵毅衡以及四川大学符号学派为代表国内兴起的艺术符号学(呈符中停论、“超脱庸常”论)所展现的蓬勃态势,都展现出,一门“当代艺术符号美学”已经不再仅仅是苏珊·朗格局限于“符号情感形式”,雅克布森的“自身再现”论^①,与古德曼的“优异性论”^②论域,而是展现出一种更具整体性和系统性的前景。艺术符号学不应被概括为置于现代性对立面的某种批判,它以建构性的策略阐释当今时代精神、反映当今时代的哲学和社会思潮。

如果说,基于当代艺术的“符号美学”对当代艺术诸问题的追问的可能回答是开放和多样的——这也是复杂性系统的必然要求。由此,一种基于“复杂性”本身并对“艺术的解释”的理论即是应当尝试的努力方向。复杂性指向当代艺术对象及形式的多样性和不确定性,而符号学是艺术解释的意义指向。基于两者的协同,我们得到了一个基于表意复杂性逻辑的艺术符号学框架。

三、基于复杂性观念的“赛博符号美学”

1.“赛博符号美学”的出场

前文已经清楚表明,从艺术文本形式入手的理论无法处理当代艺术的多样性,而“艺术的危机”的理论危机本质使得,对艺术的阐释和理论本身成为问题的关键。如丹托所言:“从某种视角看,当代是信息混乱的时期,完美的熵的状况。但它同样是十分自由的时期。今天不再有历史的界限,一切都是允许的。”^[13]这种流动的当代性正在艺术的当代性持续发生中涌现。尤其是当我们将艺术实践与艺术理论作为一种交互的力量探寻时,“赛博”这个具有可变性的术语深具潜力。“Cyber”(赛博)一词源于希腊语“Kubernan”,柏拉图的《理想国》(卷六)用此“掌舵人”的意思来比喻对人的治理,后来衍化为“管理人的艺术”之意。到十九世纪后半期,随着自动机械装置和工业自动化逐渐发展。自动调节、反馈机制等概念得到重视,并逐渐越出了工业领域成为人们理解包括生命体在内的世界运行机制的方式。其中,生物符号学家于克斯库尔(Jakob von Uexküll)20世纪20年代应用反馈机制建立起功能循环模型(Funktionskreis),并以此来解释动物行为和意义发生的一般原理。^[14]及至今天,控制论的影响力延绵不绝并在人工智能、生态美学等领域依旧具有生命力,但今天“赛博”在日常用语中甚至常常被遗忘其控制论原意而成为网络、数字化乃至诸多“未来性”话语的集成。由此,或许可在一种“正在发生的当代意义上”并以为之术语建立一种“赛博符号美学”。

控制论与艺术的关系以及直接进入艺术的创作为赛博美学提供了艺术史实践,而这些实践背后的理论价值的问题,需要回到“赛博”作为一种理论思潮对人和社会的总体语境中来。具有宣言性的是女性主义者唐娜·哈拉维,她于1985年发表了具有标志性的《赛博格宣言:20世纪80年代的科学、技术和社会主义——女性主义》(A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the 1980's)。在她看来,赛博格是“是控制论的有机体(Cybernetic Organism),是机器与生物体的混合,既是虚构的生物也是社会现实的生物”。^[15]她不仅对赛博格提出了更新的概念,而在于使得“赛博格”概念跨越科学与文化的界限而实现了交叉展开,展现了一种对人的主体性的全新关照。其不仅是人与机器或动物之间边界跨越的新主体性,且是在实践中能够超越种族、性别、阶级的新的文化逻辑与政治力量。这种努力在一批学者的理论视野中得到延续。正如尼克·戴尔-威则夫特引述波斯特的论述,“赛博空间作为一个政治舞台很重要……因为它是一个媒介,而在这个媒介中,陆地上的斗争可以相互看到,相互联系”。^[16]

在面对二十世纪后半期以来诸多新的社会变革,有学者认为赛博格“是现在唯一的主体性理论化模型”^[17]。然而,无论是哈拉维的赛博宣言,还是她之后的跟进者,都并未将这种理论模型发展为一种兼具连续性和系统性的完备理论体系。甚至于,在以“控制论”为原点的各种组合词之间,都尚未达成一种指向明晰的内部协调。哈拉维的“赛博格”理论指向“主体性”重建,分别可追溯至视觉艺术和科幻作品的“赛博空间”一词^①,成

① 罗曼·雅克布森。

② 古德曼,“美学价值,是任何符号活动中那种优异”。

了网络世界的同义语,成为当今新媒体时代一个生活化日常用于;类似地,“控制论艺术”并未对控制论本身进行改造,而是将其与艺术直接建立某种主题性关联(如强调反馈、自动化或关注时间和空间问题)而使其缺乏活力;而“赛博朋克”以其强烈的风格化和衍生性而持续繁荣,并覆盖了从科幻文学到动漫、影视、游戏等诸多领域,相对而言,作为艺术流派和风格实践的赛博朋克缺乏的是元理论层面的升华。

21世纪以来,这种理论上的需求在急剧变革的人类文明发展中凸显,新的理论探索也不断在推进中。源自于控制论的“赛博”正在发生新的转变。从社会及人类发展的宏观层面上,“赛博+”所包含的技术与文化、社会、政治、艺术的关系成为当今社会文化的内在逻辑而非仅仅是外在风格;以“赛博符号学”为代表的理论探索正在呈现出自身理论的蜕变。而这些理论和观念的迭代仍然在“赛博”这个总的概念下得以探讨并广涉政治、文化、艺术。例如:尼克·戴威福德(Nick Dyer-Witheford)从1999年到2019年先后贡献了围绕政治与社会治理话题展开的“赛博主题三部曲”——《赛博无产阶级:数字化漩涡中的全球劳工问题》(Cyber-Proletariat Global Labour in the Digital Vortex)、《赛博马克思:高科技资本主义斗争的周期与循环》(Cyber-Marx Cycles and Circuits of Struggle in High-technology Capitalism)以及《赛博战争与革命:全球资本主义中的数字诡计》(Cyberwar and Revolution: Digital Subterfuge in Global Capitalism)。围绕赛博时代更为基础的理论,索伦·布里尔(Søren Brier)直面信息社会基本问题,发出“为什么信息总是不够?”的追问,并从符号学做了系统的回应,进而提出融合了复杂性理论为基础的“赛博符号学”。他提出,“通过把控制论和行为学的最新发展与皮尔斯的跨学科符号学结合,并将它们与维特根斯坦的实用语言游戏理论合并,我们可以形成一个框架,该框架更具有跨学科性质,并且对所有认知的预判模式进行概念化”。^[18]

符号学自身具有科学与人文融合的优势,符号学家于克斯库尔的反馈于循环理论模型对控制论的诞生本身就提供了重要借鉴。回顾符号学的基础理论模型,无论是作为逻辑修辞范式的皮尔斯符号学理论,还是与热力学、生物学等科技前沿联姻的塔尔图学派文化符号学传统都与“赛博”主题及其社会关照有密切的内在联系。应当说,“赛博符号学”是对控制论与人文艺术学科基础理论融通的一个重要推进。

2. 基于“复杂性”的“赛博化”当代艺术理论

在当代艺术逐渐泛化和多元化的发展过程中,与之匹配的美学理论也应当是发展的。或许,对当代艺术的所有方面进行大包大揽的总结并不现实,但若将当代艺术置于一个承认多样性的复杂性系统之中来处理,或许是一种相对这种并对理论范式总体仍抱有期待的一个可能方式——“赛博符号美学”。

“赛博符号美学”所采取的“符号学”并不是对现有某一家符号学资源尤其通常被约同等于“艺术符号美学”的朗格“情感符号形式”理论的沿用。朗格的纯人文学式的生命符号形式不足以处理当代艺术尤其是生物艺术、人工智能艺术等子门类对生命形式边界的强烈焦虑。对“艺术符号学”或“符号美学”(两者实际上是同义语)的范式和指向作某种更新的方式是这种符号美学理论在“赛博”的主题下展开。前文已经讨论当代艺术的赛博化的诸种形式。需要强调的是,当“赛博化”在经历半个多世纪的发展后,已经不再是二十世纪结构主义系统论时代的“控制论”。

20世纪中叶“控制论”被提出时,它与信息论、系统论构成了20世纪科学观的基本思潮,但在21世纪,他们自身在已经发生重大变化,从对确定性的追求转而承认复杂性并以之为核心的主导观念,随之而来的是耗散论、突变论与协同论——他们也被称为“新三论”。新三论并非对系统论、控制论和信息论的取代,而是建立在系统观基础上的观念迭代。“赛博”已经成为一种基于系统观和当代性的隐喻?其与当代艺术的复杂性和广延性具有高度契合性。

赛博符号美学高度重视正在被技术层层剥离的主体性,并通过“符号自我”的意义主体性实现来重新审视当前大量艺术理论对以人造物嵌入身体而引发的关于主体沦丧的焦虑。这种焦虑既包括基于身体增强对人造假体依赖日趋增强带来的所谓“后人类”危机;也包括,智能化导致的决策系统架空的人类社会自主的焦虑。而赛博符号美学将这种“符号”与“物”的关系置于一个更长的历史性和互文性维度来审视。借用皮尔斯和生物符号学所坚持的关键词——“连续论”来说,“后人类”的发生并不在当代,其逻辑起源恰恰植根于“前现代”。当代霍金那样用人造辅助系统、谷歌眼镜、假肢或人造心脏的“赛博格”或“半机械人”或未来以脑机接口、基因改造或别的更科幻技术嵌入身体的我们,与前现代用兽皮包裹身体,以洞穴包裹我们的家人,

①“赛博空间”一词最早出现在1960年代后期的视觉艺术中,当时丹麦艺术家Susanne Ussing(1940-1998年)和她的搭档建筑师Carsten Hoff(生于1934年)成立了Atelier Cyber space。最早在文学作品中的出现则是赛博朋克科幻作家威廉·吉布森(William Gibson)1982年的短篇小说《燃烧的铬》(Burning Chrome)中。

具有内在逻辑的连续性,而这种差异的涌现及其判定,取决于某个节点所迸发的“普遍性后果”。另外,通过复杂性系统观念的嵌套观、动态观重新建构一种多元和多层次的主体观念(集群主体、生态主体、国家主体等)。这可能会挑战西方人本主义观念已经视为寻常的“个体主体”的常识,但它在逻辑上自洽并对当今社会文化具有启发性。赛博符号美学无疑必须基于当代艺术诸现象的观察,但基于历时性的系统观念,它能敏锐地察觉这种观察的必然滞后性。不仅如此,它特别强调将自身置于一个融合进艺术观念的创造者的角色中去积极介入艺术的未来走向,而这是这种理论人文性的典型体现。换言之,它以知识考古的历史维度关注未来性,同时又以历史创造者的姿态进行参与式观察。

结语

综上,本文旨在从艺术史、思想史与当代艺术与当今人类社会的共同问题出发,以承认当代艺术作为“复杂性系统”为前提,推进一种注重“意义形式”的符号学为出发点,探索一种尚在发展中的“赛博符号美学”,它既是基于这种建立在传统问题基础之上,对当代艺术诸现象观察所提出的一种体系话语理论思考方向。

从理论的承续上,“赛博符号美学”接受赛博符号学的基本理念,以皮尔斯的符号学遗产为逻辑基础,吸纳塔尔图学派和生物符号学广义符号范畴观,扩延卡西尔-朗格符号形式的文化艺术哲学的范畴,并尤其注重融合复杂性系统等当代科学思潮,但作为一门面向当代艺术为主的美学理论,赛博符号美学重点关注当代艺术学诸现象,以期形成体系化的当代艺术美学观。一方面,这些新的美学观须回应此前传统美学理论;另一方面,也推进赛博符号学乃至整个符号学以及意义形式论的当代化发展。从本体论上来看,符号美学将艺术的“意义”置于核心而将“形式”作为理论视角,而“赛博”则处理其“当代性”——是基于对“当代艺术”中“后人类”“人工智能”“奇点艺术”乃至诸多难以归纳的复杂艺术现象观察而提出的一种通达意义的并具有时代性的理论标签,它所囊括的内涵仍然在发展之中。就此而言,它是艺术史终结之后,丹托期待艺术世界“所需的极端多元主义定义”^[19]的一种反馈——一种基于知识考古的当代艺术未来思想史。

参考文献

- [1] 黑格尔,朱光潜.美学(第一卷)[M].北京:商务印书馆,1979.15.
- [2] 阿瑟·丹托,王春辰.艺术的终结之后:当代艺术与历史的界限[M].南京:江苏人民出版社,4:3-8.
- [3] 赵奎英.当代艺术发展引发的四大美学问题[J].文艺理论与批评,2022(04):18.
- [4] 阿瑟·C.丹托,王春辰.艺术的终结之后——当代艺术与历史的界限[M].南京:江苏人民出版社,2007.15;19;5;20.
- [5] ARTHUR C.Danto, After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History, Princeton[M].N.J.: Princeton University Press, 1997.4; 114.
- [6] ATKINS, ROBERT. Artspeak: A Guide to Contemporary Ideas, Movements, and Buzzwords (2nd ed.)[M]. New York: Abbeville Press Publishers, 1997.118-119.
- [7] Greenberg, Clement. "Modernist Painting". In Frascina, Francis; Harrison, Charles; Paul, Deirdre (eds.). Modern Art and Modernism: A Critical Anthology. In association with the Open University. London: Harper & Row. 1982.5.
- [8] Heinrich, Nathalie, Ed. Gallimard, Le paradigme de l'art contemporain : Structures d'une révolution artistique , 2014,
- [9] Nathalie Heinrich lecture Contemporary art: an artistic revolution ? at 'Agora des savoirs' 21st edition, 6 May 2015.
- [10] 张法,吕东.中西美学的主要问题与世界美学的演进——访张法教授[J].哲学动态, 2022(10):115-124.
- [11] 尼古拉斯·伯瑞奥德,黄建宏.关系美学[M].北京:金城出版社 2013.1.
- [12] "Evolution of Human Languages: An international project on the linguistic prehistory of humanity". ehl.santafe.edu. Santa Fe Institute.
- [13] Arthur C. Danto, After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History, Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1997, p. 4, p. 12.
- [14] Jakob von Uexküll, Theoretical Biology, New York: Harcourt, Brace & Co., 1926. 转引自:Lagerspetz, Kari Y. (2001): Jakob von Uexküll and the origins of cybernetics. Semiotica 134 (1/4): 643 - 651.
- [15] Haraway, Donna. "A cyborg manifesto: Science, technology, and socialist-feminism in the late 20th century." The international handbook of virtual learning environments. Springer, Dordrecht, 2006. 117-158.
- [16] Mark Poster, The Mode of Information: Poststructuralism and Social Context (Chicago: University of Chicago, 1990), 154.
- [17] Negri, Antonio, and Michael Hardt. Labor of Dionysus: Communism as critique of the capitalist and socialist state-form. University of Minnesota Press, 1994. p10.
- [18] Brier, Søren. Cybersemiotics: Why Information is Not Enough! University of Toronto Press. 2008.
- [19] 丹托.艺术终结之后:当代艺术与历史的界限[M].南京:江苏人民出版社,2007.1.

[责任编辑:阳玉平]

[责任校对:唐韵萌]