# 当代艺术发展引发的四大美学问题

赵奎英

南京大学艺术学院

摘要:当代艺术的发展极大地挑战了传统的美学概念、范畴和理论,引发了一系列的问题。这些问题归结起来表现在四大方面:当代艺术的界定问题、当代艺术的存在问题、当代艺术的生成问题、当代艺术的参与问题。这四大方面的问题实际上也是艺术理论和美学的四大基本问题:艺术的本质、本体、创作和功能。与这四大问题紧密相关的次级问题有:艺术的审美对象、审美感知问题,主体性、原创性问题,身体、身份与技术问题,审美形式、审美价值问题,等等。对当代艺术引发的这四大问题及相关讨论进行梳理探讨,对于当代中国的艺术哲学、美学建构具有至关重要的意义。

关键词: 当代艺术; 艺术界定; 艺术本体论; 艺术生成; 艺术参与

DOI:10.16532/j.cnki.1002-9583.2022.04.013

一、什么是"当代艺术"

随着社会文化的转型、科学技术的发展、艺术观念的变革,大量新兴艺术形式不断涌现,激进的艺术实践层出不穷,艺术的边界不断被打破,这不仅使艺术与美学的关系出现重大变化,也向当代美学提出一系列具有挑战性的重大问题。就像《当代艺术文献系列》"前言"中所说的:"在最近的几十年里,艺术家们已经逐步扩大了艺术的边界,因为他们寻求参与一个日益多元化的环境。同样地,对艺术和视觉文化的教学、策划和理解也不再以传统美学为基础,而是以重要的思想、话题和主题为中心。从日常生活到神秘的、精神分析的、政治的领域。"1这里的"传统美学"是指以康德为代表的近现代美学,尤其是现代美学。面对当代艺术发出的系

<sup>1</sup> Iwona Blazwick, "Preface of Documents of Contemporary Art", Claire Bishop ed., Participation, London, Cambridge, Massachusetts. Whitechapel and The MIT Press, 2006.

列挑战, 当今美学无疑应该做出系统的回应。

根据阿瑟・丹托的看法, 当代艺术不等 同于"当代人"或"当今时代"的艺术,也 不等同于"后现代艺术",当代艺术有特定 的含义,它是指现代主义的艺术叙事终结之 后,没有明确的历史方向和风格特征,而"一 切皆有可能"的艺术,他也将其称之为"后 历史艺术"。2正是当代艺术的这种特定含义, 使法国艺术理论家吕克・南希宁愿使用"今 日艺术"而不使用"当代艺术"。在他看来, 当代艺术"是一个属于艺术史的固定词组", 而且"是一个奇怪的历史范畴",因为"如 今在世界某处创作的一些艺术品不属于当代 艺术。今天, 如果一个画家通过古典技巧创 作一幅写实主义绘画,它就不属于当代艺术, 它会缺乏某种标记——我们称之为'当代' 的独特标准"。3一般认为,这种意义上的当 代艺术在中国始于20世纪80年代,它以中 国"前卫艺术"的产生为标志,在西方则于 20世纪60年代就已经开始。但对于"什么是 当代艺术",当代艺术应该从什么时候算起, 中西方学者有不同看法。哈尔・福斯特曾就 对当代艺术的理解问题在欧洲和北美的专家 中做过问卷调查,收到的反馈五花八门。4在 中国,对于"什么是当代艺术""什么是中 国当代艺术",争议更大。5

总体来说,当今国内外学界、艺术界有三种类型的当代艺术概念:第一种是时间意义上的当代艺术,可以概括为"当代的"或"当代人"的当代艺术,这也是最广义的当代艺术概念;第二种是作为"特殊类型或风格"的当代艺术,也即前文所说的那种当代艺术,这也是最狭义的当代艺术概念;第三种是时代精神意义上的当代艺术,也即具有"当代性"

的当代艺术,这也是折衷意义或较广义的当 代艺术概念。在西方,最广义的当代艺术的 时间起点通常被设置在二战结束也即 1945 年 以后,6在中国,有学者把 1978 年改革开放 作为中国当代艺术的起点。7第二种和第三种 当代艺术概念,也不是完全没有时间意义, 只不过第二种概念把时间起点划得更往后些, 而第三种概念主要用"当代性"来判断艺术 而不局限于时间概念。

当代艺术史家特里·史密斯说,一个有用的出发点是承认"当代性"这个概念比伴随着"当代"在日常语言和艺术世界的用法而来的"时代性"这个词有更大的潜力。根据词源学考察,这个词能显示时间的多样性、短暂性、同时性、差别性和活着的当下性等多方面的特征。<sup>8</sup>但什么是艺术的"当代性"?特里·史密斯认为:"一个很自然的答案是:

<sup>2</sup> 阿瑟·C. 丹托:《艺术的终结之后——当代艺术与 历史的界限》, 王春辰译, 江苏人民出版社 2007 年版, 第15页。

<sup>3</sup> 南希:《今日艺术》,周宪主编:《艺术理论基本 文献·西方当代卷》,生活·读书·新知三联书店 2014年版,第346页。

<sup>4</sup> 参见彭锋:《中国当代艺术的概念辨析》,《中国书画》2015年12月5日。并见Hal Foster, "Contemporary Extracts", http://worker01.e-flux.com/pdf/article\_98.pdf.

<sup>5</sup> 乔燕冰:《在中国,究竟何为当代艺术?》,《中国 艺术报》2013年5月29日。

<sup>6</sup> Amelia Jones ed., *A Companion to Contemporary Art since* 1945, Oxford. Blackwell Publishing Ltd, 2006, p.3.

<sup>7</sup> 鲁虹:《中国当代艺术史 1978—1999》,上海书画 出版社 2013 年版。

<sup>8</sup> Alexander Dumbadze and Suzanne Hudson, *Contemporary*Art: 1989 to Present, West Sussex: John Wiley & Sons,
2013, p.17.

它的新鲜感、新近性、独特性和惊奇性。"9 根据《牛津英语词典》的解释, "当代性" 作为一种当下的同时代的状态或条件, 可以 在任何地点或时间发生,个人、群体和整个 社会形态都能体验到它。10 这也就是说,每个 时代、每个地区、每个国家都有自己的"当 代性"。中国学者与西方欧美学者所理解的"当 代性"自然也不会完全相同。彭锋就明确主 张解构既有的当代艺术概念, 呼唤有中国立 场的当代艺术概念。这种当代艺术正是具有 "当代性"的当代艺术。而"当代性"的基 本特性是我们可以主动进行规定的。根据彭 锋的看法,"当代性"体现在三大方面:类型、 风格、技法上有所创新; 内容上关注新的社 会问题、有助于促进社会进步; 情感上充分 表达个人感受。可以概括为创新性、进步性、 个体感受性。11

我们这里坚持的是"第四种"当代艺术 的概念,即把前三种概念结合起来进行适当 改造的当代艺术概念。在这里当代艺术既包 含一种时间概念,也代表着一种特殊类型和 精神指向。在时间性上,我们更倾向于认为 西方当代艺术是从20世纪50年代开始,而 不是从比较通行的60或70、80年代开始。 因为"在20世纪50年代,一些晚期现代艺 术预示了一种从现代到当代的世界性转变, 这种转变在20世纪80年代形成了确定的形 状,并继续展开到现在,从而塑造了艺术的 可想象的未来"12。对于"当代性"的理解, 我们也倾向于把中西方的理解结合起来。中 西方的当代实践本身是存在差异的。从现有 研究看,大多研究者实际上也都在某种程度 上坚持一种混合的当代艺术概念。因为各种 类型的当代艺术研究,都把当代艺术的鼻祖

追溯到20世纪初把一个小便器命名为《泉》(1917)并拿去参展的法国艺术家杜尚。而杜尚的"现成物"艺术显然既代表了一种特殊的艺术类型,也代表了一种新的艺术精神指向。而这种类型、这种精神打破了任何一种对于当代艺术的时间性界定,也对传统美学提出了最严峻的挑战。

与当代艺术概念相关的还有"后现代艺 术"的概念。从艺术类型来看,当代艺术的 发生时间与后现代艺术的发生时间是一致的, 它们都是在20世纪五六十年代的西方世界 发生的。并且"后现代"与"当代"一样, 也是一个进行中的概念, 因此目前既是当代 艺术存在的时期, 也是后现代艺术存在的时 期。但由于后现代主义作为对现代的反叛, 指向比较明确,加上目前对后现代主义已有 众多研究, 其风格特征已较为明显, 与当代 艺术总体上没有明显的统一风格的情况不太 一样。因此,后现代艺术又不是与当代艺术 完全等同的概念,而是被视作当代艺术的重 要组成部分。丹托就曾谈道: "我们可以大 写'当代'一词,以便包括后现代主义的选 择性(disjunction)试图包含的任何东西,但 是,我们再次地感到我们没有可辨认的风格, 任何东西都适合。"13关于当代艺术的风格问 题,《当代艺术的主题》的"序言"也谈道:"当

<sup>9</sup> Terry Smith, *Contemporary Art. World Currents*, London. Laurence King Publishing, 2011, p.8.

<sup>10</sup> Alexander Dumbadze and Suzanne Hudson, *Contemporary*Art. 1989 to Present, p.17.

<sup>11</sup> 彭锋:《呼唤有中国立场的当代艺术》,《当代油画》 2015年3月31日。

<sup>12</sup> Terry Smith, Contemporary Art: World Currents, p.8.

<sup>13</sup> 阿瑟·C. 丹托: 《艺术的终结之后——当代艺术与 历史的界限》,第15页。

代艺术是一个融合了形形色色的风格、技巧、 选材、主题、形式、目的和审美传统的广阔 舞台。今天的和过去几年的艺术观赏者们发 现,他们面对的物件和图像从轻松愉快到发 人深省, 从浩瀚不朽到转瞬即逝, 从耳熟能 详到古怪迥异,形形色色,不一而足。" 14 以 至于朱利安·拉布拉斯提出, "当代艺术的 复杂性和多样性令人难以理解,这是艺术界 的基本正统观念,几乎在任何地方都得到了 呼应"5。由此可以看出当代艺术的复杂性、 多样性、难以界定性。对于激进的当代艺术 概念及实践来说,一切东西都可以成为制作 艺术的媒介,一切人都可以成为艺术家,艺 术可以打破与一切东西的界限,艺术可以不 再是诉诸感知的物品, 艺术可以是一段激进 的社会行动, 艺术也可以是关于自身的抽象 概念。总而言之, 艺术可以是任何东西, 艺 术进入到历史上的一个"极端多元主义"时期, 已经没有什么统一的"思潮""主义""运动" 可描述它。产生于1980年初、被称为"美的回归" 的德国新表现主义绘画,在20世纪80年代中 期就衰落了。

1991—1997 年间,法国学者多麦克、克莱尔、勒·博、福罗马利、葛亚尔、波德里亚等以《精神》等刊物为阵地,批判质疑当代艺术无原创、无规矩、无价值,枯燥乏味,不能引发审美感受,毫无内容,没有审美标准可以适用,当代艺术已经走进了死胡同。16 这些批判引起当代艺术拥护者的回击,掀起了一场激烈的论战。关于这场"当代艺术危机"的论战,法国当代艺术批评家、理论家、策展人尼古拉斯·伯瑞奥德指出,这是因为"理论性论述的不足",既有的艺术观和艺术理论无法解释 20 世纪 90 年代来的艺术实践。

也即所谓"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,<sup>17</sup>是"现代美学阐释"的危机。<sup>18</sup>在这一全球化语境中产生的中国当代艺术,虽然没有被直接宣告这样的危机,但也同样面临理论研究和美学阐释的不足。沈语冰指出:"值得注意的是,我国的文艺理论对国外文学批评理论的述评和研究较为系统和深入,对艺术批评理论的研究却相对滞后。同时,在当代艺术的挑战下,国外的文艺理论/美学/艺术哲学做出了大量敏感而富有创意的理论回应,而在我国,文艺理论界对当代艺术似乎着墨不多。"<sup>19</sup>

当代艺术发展至今,不断地以激进的姿态挑战人们的想象力和理解力,也使越来越多的既有的美学概念、范畴和命题失去有效性。对于当代艺术提出的一系列具有颠覆性的问题和挑战,中国当代美学无疑需要认真对待、深入思考并做出系统的、具有建设性的回应。这既可以加深人们对当代艺术的理解和认识,促进具有原创性的中国当代艺术文化生产,也可以推进具有中国特色的当代艺术哲学、美学理论体系、话语体系、学科

<sup>14</sup> 简·罗伯森、克雷格·迈克丹尼尔:《当代艺术的主题: 1980年以后的视觉艺术》,江苏美术出版社2011年版, 第1页

<sup>15</sup> Julian Stallabrass, Contemporary Art. A Very Short Introduction, New York: Oxford University Press, 2004, p.101.

<sup>16</sup> 秦兆凯:《当代艺术的困惑》,《美术观察》2018 年第3期。

<sup>17</sup> 尼古拉斯·伯瑞奥德:《关系美学》,黄建宏译,金城出版社2013年版,第1页。

<sup>18</sup> 周计武:《当代艺术及其美学阐释的危机》,《文艺研究》2016 年第 11 期。

<sup>19</sup> 沈语冰:《"当代艺术语境里的文艺理论研究"主持 人语》,《文艺理论研究》2015年第2期。

体系的建设和发展,这也正是我们要对当代 艺术引发的重大问题进行梳理探讨的动因和 依据。

### 二、当代艺术的发展与艺术界定问题

当代艺术的发展给观者经常带来的最大 困惑是: 这为什么是艺术? 向传统美学提出 的最大的挑战和问题是: 到底什么是艺术? 这涉及的正是艺术的本质或界定的问题。在 国外学界对这一问题的回应中,分析美学所 做的工作最为突出。莫里斯·魏兹 (Morris Weitz, 又译韦茨)、莫里斯·曼德尔鲍姆、 阿瑟・丹托、纳尔逊・古德曼、乔治・狄基 (George Dickie, 又译迪基)等哲学家都参与 了讨论,其中以丹托的回应最为直接和集中。 丹托在发表于1964年《哲学杂志》上的论文《艺 术世界》(The Artworld)中提出:"把某物 看作艺术需要眼睛无法诋毁的某种东西—— 一种艺术理论的氛围,一种艺术历史的知识: 一个艺术世界。"20在《艺术世界》发表之后, 丹托又出版了一系列当代艺术研究的成果。 他在《艺术的终结之后——当代艺术与历史 的界限》"中文版序言"中说: "我的艺术 哲学发展到现在,主要由三部著作构成:《普 通物品的转化》(1981年)、《艺术终结之 后》(1997年)和《美的滥用》(2004年)。 这些著作放到一起就是对20世纪60年代开 始而持续至今的艺术史发展的回应。我很荣 幸与这样的一段历史生活在一起, 并作为一 个哲学家、1984年以来又作为批评家对之有 所回应。"在谈到沃霍尔的《布里洛盒子》 时又说:"这些盒子提出了深刻的哲学问题, 即它们为什么是艺术品, 而那些外表上无法

分辨的实用盒子却完全不是艺术品。""我感觉到沃霍尔用一种新方式提出了关于艺术本质的问题,因为作为艺术的盒子和不是艺术的盒子之间的差异不是眼睛所可以发现的东西。"<sup>21</sup> 丹托从这一发现出发,在魏兹的艺术不可界定论之后,提出了他独创性的以"艺术界"来"约定"艺术品的具有社会体制论色彩的艺术界定理论。

艺术界定是分析哲学美学研究的重头戏, 在丹托之前及之后,有一批分析哲学家关注 艺术界定问题, 并形成了"否定""限定" 和"约定"的不同的思路。受维特根斯坦反 本质主义的"语言游戏观"和"家族相似说" 的影响, 也基于艺术的发展和多样性, 分析 哲学家莫里斯・魏兹在丹托之前否定对艺术 进行界定的可能性,提出了一种"艺术无定 义"的观点。魏兹认为,艺术是一个开放的 概念,新的条件层出不穷,新的艺术形式、 新的运用不断出现, 艺术概念必须不断地延 伸以增加涵盖面。正是艺术的不断扩展、不 断创新, 以及始终存在的变化和新奇创造, 使它在逻辑上无法定义。在他看来,作为哲 学家,如果用其他问题取代"艺术的本质是 什么"这一问题,情况会更好。美学的首要 问题不是问"艺术是什么?"而是"解释艺 术概念的实际运用, 然后就如何正确运用这 个概念的条件及其相关性等进行一个合乎逻 辑的描述"22。但魏兹并没有完全否定传统的

<sup>20</sup> 阿瑟·C. 丹托:《艺术世界》, 王春辰译, 汝信主编: 《外国美学》第 20 辑, 江苏教育出版社 2012 年版, 第 354 页。

<sup>21</sup> 阿瑟·C. 丹托: 《艺术的终结之后——当代艺术与历史的界限》, 第1—2页。

<sup>22</sup> Thomas E. Wartenberg 编著: 《什么是艺术》, 李奉栖 等译, 重庆大学出版社 2011 年版, 第 193 页。

艺术定义的意义,认为其意义在于揭示优秀 艺术的标准,而不是给出艺术的本质。魏兹 这篇发表于1956年的文章,无疑也是对艺术 的当代发展的回应。只是这种回应是否定性 的,它不是寻求对艺术界定的新办法,而是 沿着维特根斯坦的反本质主义思路,认为艺术是没法界定的。

与魏兹从传统的"本质主义"的艺术本 质界定论走到"反本质主义"的艺术不可界 定论不同, 古德曼主张对艺术本质的追问进 行有条件的限定,从问"艺术是什么"到问"何 时是艺术"。古德曼在《构造世界的多种方式》 (1978)中指出: "麻烦部分在于问了错误 的问题——在于没有认识到一个东西在某些 时候是艺术作品,而在另一些时候则不是。 在关键情形中,真正的问题不是'什么对象 是(永远的)艺术作品?',而是'一个对 象何时才是艺术作品?'或更为简明一些, 如我所采用的题目那样, '何时是艺术?'"3 在古德曼看来, 艺术没有绝对普遍的本质, 艺术品要成为艺术品是有条件的。一件物品 成为艺术品不是因为它拥有某项特殊性质, 而是由于它如何(在某种情况下)拥有这项 性质。古德曼是从符号学角度来讨论艺术品 的条件和范例的,艺术品成为艺术品是因为 具有与艺术地位相关的符号特性, 发挥着象 征功能,这个符号特性也被称为"审美症候"。 但一件物品能否发挥象征功能,则又是受时 空环境等条件限制的, 也是与符号形式自身 的特性相关的。古德曼之所以提出这种限定 性的界定方案, 也是与他看到一些新的艺术 形式,如"拾得艺术""概念艺术"的产生 使现代美学受到冲击有关。

与古德曼的"限定论"不同,在艺术界

定问题上,乔治·狄基在丹托开辟的"约定 论"思路上向艺术习俗论、艺术体制论做了 推进。乔治·狄基指出, 丹托的"艺术界""这 种饱含新思想的言论还需要进一步阐述"。 根据他的看法, 当丹托在说某种肉眼所不能 看到的东西时, 他是在强调某种外部的东西, 他指出了艺术的"习俗本质"。因此他便用 丹托的"艺术界"来指代"广泛的社会习俗", 从而将艺术品的定义转到由"从人造性"和 "艺术品候选资格授予"角度来做出。24 狄基 的这种做法,实际上也是一种"约定论"思 路。艺术品成为艺术品不是因为它具有某种 本质的属性, 而是因为一大群人"一致同意" 或"一致约定"它是艺术品。不论这个观点 是否真正解决了艺术的本质问题, 但分析美 学在回应当代艺术的挑战方面,的确做出了 突出的贡献。20世纪50年代以来,分析哲学 对于艺术定义的研究,还有斯蒂芬·戴维斯 的《艺术诸定义》(1991), 它从"程序主义" 和"功能主义"两个方面进行了讨论,尽管 戴维斯详细地指出每一种定义的问题和优势, 但在艺术定义这个问题上仍然是没有结果的。 人们没法确保找到一种能把艺术作品与非艺 术作品区分开来的本质属性。

面对当代艺术发展和艺术本质论所遭遇 的困境,其他派别的美学家也表现出关注, 只是没有形成像分析哲学这样的规划和链条 系统。但他们的思想可以为我们在当代艺术 语境下重新思考艺术的本质界定问题提供重 要的启发和思路。与国外学界相比,国内学

<sup>23</sup> 纳尔逊·古德曼:《构造世界的多种方式》, 姬志闯译, 上海译文出版社 2008 年版, 第70页。

<sup>24</sup> Thomas E. Wartenberg 编著:《什么是艺术》, 第 227—234页。

界对于当代艺术引发的艺术界定问题的回应 相对较少。彭锋的《回归——当代美学的11 个问题》中专门列了一章讨论"艺术可以界 定吗",可以看作这方面的代表性成果。他 在系统讨论了魏兹、曼德鲍姆、丹托、狄基、 列文森、古德曼的理论之后提出,"艺术也 许真的是不可定义的",并且指出"如果我 们从总体上来看当代美学中的艺术定义理论, 我们可以发现,这些相互竞争的艺术定义理 论在揭示这个时期的艺术的某个方面的特征 的同时,又遮蔽了其他方面的特征。因此, 如果希望能够比较全面地反映这个时期的艺 术实践的特征的话,我们就应该像古德曼或 卡罗尔那样,不对艺术进行严格的定义,而是 列举一系列的定义性特征,或者通过讲述关于 艺术的故事来决定某物是否是艺术。同时,我 们也应该采纳舒斯特曼的建议, 艺术定义不仅 要对现有的艺术事实进行界定,而且要提出自 己的艺术理想,引导艺术的发展方向"。25

高建平也对西方历史上已有的定义进行了梳理、归类、探讨,指出"我们今天再来看艺术定义,可以进入到这样一种层次:为艺术下定义,本身就是一种话语行为。人们是通过下定义的方式来影响艺术、表达自己的艺术观的。说这不是艺术,那才是艺术,实际上是宣扬一种艺术观。从这个意义上讲,为艺术下定义的活动,不一定是在推动人们不断接近艺术的本质,而是通过下定义的方式来推动艺术发展的过程","在描述性的定义以后,还是需要规范性定义的回归,在种种形式定义之后,还是需要审美评价性定义的回归。回归不是复古,而是当下对艺术的更深一层认识的体现"。26 杨向荣对艺术定义的演进与转换进行了梳理探讨,指出"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"27。赵毅衡主张回到功能主 义,从符号学出发,建议一种新的艺术"超 脱说"定义,把艺术性视为藉形式使接收者 从庸常达到超脱的符号文本品格。28 笔者也曾 从符号学角度探讨艺术的本质问题,提出艺 术是一种"出场符号"的观点,认为艺术本 质上不是一种再现的不在场符号, 而是一种 显现的出场符号。艺术作为出场符号,它不 是对某个不在场对象的代替, 而是对自身存 在及相关意义的显现, 是在特定时间和场所 中发生的有意义或意味的符号实践。29 但艺术 究竟是什么? 艺术的本质究竟应该如何界定、 能否界定? 当代艺术的发展使这一问题仍然 是一个有待继续探讨的问题。

<sup>25</sup> 彭锋: 《回归——当代美学的11个问题》,北京大学出版社2009年版,第120、122页。

<sup>26</sup> 高建平:《艺术的定义及其意义》,《文史知识》 2015年第10期。

<sup>27</sup> 杨向荣:《从本质界定到评判描述——艺术定义的话语转型及其反思》,《社会科学战线》2020年第7期。

<sup>28</sup> 赵毅衡:《从符号学定义艺术:重返功能主义》,《当 代文坛》2008 年第 1 期。

<sup>29</sup> 赵奎英:《试论艺术作为出场符号》,《文学评论》 2018年第4期。

## 三、当代艺术的发展与艺术本体问题

当代艺术发展给人带来的第二个困惑 是: 艺术为什么可以这样? 它给美学提出的 第二个问题是:艺术的本体是什么?或者说, 艺术有一个本体吗?与之相伴的问题还有"什 么是审美对象""如何对当代艺术进行审美 感知",等等。随着新媒介技术的产生和新 艺术类型的涌现, 当代艺术在媒介、符号、 物质等存在方式方面发生了惊人的变化,而 这些变化又极大地挑战了传统美学的艺术本 体论、审美对象和审美感知等理论。在对艺 术本体论的重新思考方面,分析美学同样做 了比较系统的工作; 在对审美对象、审美感 知的重新审视方面, 生活美学、环境美学、 身体美学等的看法具有启发性, 而现象学存 在论哲学、当代法国艺术哲学在这两大问题 上,也提供了一些新的批判性思路。

对艺术本体论的研究是分析哲学的传统,许多分析美学家都探讨过艺术本体论问题。 尼尔森·古德曼、阿瑟·丹托、理查德·沃尔海姆、约瑟夫·马戈利斯、尼古拉斯·沃尔特斯托夫、埃迪·泽马克、杰罗德·列文森、格雷戈里·柯里、大卫·戴维斯、爱米·托马森等分析哲学家的开创性的工作,都极大地推动了艺术的形而上学或本体论研究。<sup>30</sup> 这些哲学家并非都出于回应当代艺术挑战的目的去提出一种新的本体论,但有的哲学家确实表现出比较鲜明的回应当代艺术发展的意识。如丹托、柯里、大卫·戴维斯等。

"艺术本体论"不同于"艺术本质论", 艺术本质论关心"艺术是什么",涉及艺术 界定问题,艺术本体论关心的是"艺术是一 种什么样的存在物",艺术作品"如何存在"

的问题。根据爱米·托马森的看法, "艺术 本体论研究的主要问题是: 艺术作品是哪种 实体?它们是物理对象、理念种类、想象性 实体或别的什么吗? 各种艺术作品如何与艺 术家或观赏者的内心状态、与物理对象,或 者与抽象的视觉、听觉或语言结构相联系? 在什么条件下艺术作品开始存在、继续存在 或者停止存在?"31我们知道,媒介、符号、 物质都是艺术的存在方式, 当代艺术在这方 面的变化势必会影响到对艺术本体、艺术对 象这类问题的重新解释。艺术本体论研究本 来就存在着根本性困难。因为"本体论"所要 把握的是总体的存在, 而人们所面对的却是各 个具体呈现的不断变化的个体。32 因此分析美 学的艺术本体论研究,大部分精力都花在如何 解决"抽象总体"与"个体实例"之间的关系上。 当代分析哲学解决这一问题的根本思路,就是 开创了一个"类型"(type)与"殊例"(token, 又译"标记")的模式。这一模式是由沃尔海 姆在其《艺术及其对象》中提出来的。33但"类 型"与"殊例"的模式,并不能完全解释多样 的殊例与类型之间的对立。

当代艺术的发展又增加了问题的复杂性。 因为传统的艺术作品主要是以物理对象的形 式存在,但随着当代艺术媒介和艺术观念的

<sup>30</sup> Peter Lamarque, Work and Object Explorations in the Metaphysics of Art, Oxford. Oxford University Press, 2010, Preface, p.xii.

<sup>31</sup> 爱米·托马森:《艺术本体论》,徐陶译,彼得·基 维主编:《美学指南》,彭锋等译,南京大学出版社 2008 年版,第 65 页。

<sup>32</sup> 参见王岳川:《艺术本体论》第一章,中国社会科学 出版社 2005 年版。

<sup>33</sup> Richard Wollheim, Art and its Objects, Cambridge: Cambridge University Press, 1980, p.50.

变化,艺术作品不仅仅是以物理对象的形式存在,也以虚拟物质、观念形式、事件形式存在等,并且很多时候当代艺术家也不致力于创造可以放在面前进行欣赏的作品"对象"了,而是创造一个事件,或与观者一起创造可以介入的"情境"。这使得对艺术作品本体的把握不能只从"作品实体"这个角度来进行了(无论是物理实体还是抽象实体),而且还需要从行动、从事件角度来理解,正是在这种情况下,"行动"也开始成为"本体"。格雷戈里·柯里、大卫·戴维斯的"行动本体论"正是在这种语境下提出的。而列文森、马戈利斯、柯里、大卫·戴维斯等人的"文化语境论"模式也与当代艺术的发展变化有着重要关系。

柯里在《艺术本体论》中, 把自己的 观点"归结为一句口号,命题是:所有的艺 术作品都属于同一本体论类型 - 行动类型 (ontological kind-action types)。所有的艺术 作品,包括那些在绘画和雕塑这样明显单一 的艺术中(用一个独特的物体来识别作品是 正常的)可能有许多实例与'真实'实例的 地位相等"34。柯里提出的"行动-类型"说, 对原来的抽象类型说具有一种革命性的意义。 柯里提出的方案虽然仍然无法从根本上应对 当代艺术引发的挑战,但在突破艺术本体论 范式上却有重要价值。尤其是经过戴维斯的 修正,提出艺术是"施行标记"(action-tokens, 又译"行动-殊例")的观点。戴维斯认为 "作品就是一个施行",一件艺术作品,是 通过一个载体、经由一个"艺术媒介""表 达一个内容的一个施行"。35一种"从作品到 行动"的本体论研究转向由此发生。36在西方 的历史上,人们不是把艺术本体归结为一种 "物理实体",就是归结为一种"想象实体",

心灵性与物理性往往处于一种对立的状态。 英伽登把艺术作品归为"意向性客体",最 大程度地克服了这种心物二元论。但由于意 向行为是一种意识行为,而并非物质性的实 践活动,意向性客体仍然具有较强的内在性、 主体性。并且意向性客体的概念主要是把艺术作品作为一种静态的物来把握,它忽视了 艺术的事件性。从这一意义上看,柯里和大卫·戴维斯的"从作品到行动"的本体论研究转向,具有范式转换的革命性。

对当代艺术存在方式变化提出的本体论问题做出回应的,还有卡罗尔的"大众艺术本体论"和列文森的"混合本体研究"。但卡罗尔的本体论在思维方式上仍然没有改变,仍然是把艺术作品活生生的存在变成语言分析,用几个命题的组合来证明大众艺术成为大众艺术的条件。列文森的研究更加符合常识,但这种研究更像"形态学"不像本体论研究,没有揭示出这种类型作品存在的共有属性是什么。总的来说,分析美学的艺术本体论研究,经历了一个从类型到活动、再到混合的过程。<sup>37</sup>但由于当代艺术作品存在样式本身的极端复杂性,艺术本体论研究中的问题并没有从根本上解决。首先,分析哲学的艺术本体论研究,并没有真正克服二元论。

<sup>34</sup> Gregory Currie, *An Ontology of Art*, Basingstoke. Palgrave Macmillan, 1989, p.x.

<sup>35</sup> 参见D. 戴维斯:《作为施行的艺术: 重构艺术本体论》, 方军译, 江苏美术出版社 2008 年版, 第194、306页。

<sup>36</sup> 参见殷曼楟:《从作品到行动:当代艺术本体论的冒险》,《社会科学战线》2020年第3期。

<sup>37</sup> 参见刘悦笛:《"大众艺术"与"混合艺术"本体论——三论艺术本体论的最新拓展》,《艺术探索》2016年第2期。

包括柯里的"行动-类型"说和大卫·戴维斯的"行动-殊例"说。因为哪怕把艺术看成"行动-殊例","殊例"这一提法仍然暗示了"普遍"类型的存在,仍然具有一种隐性的"二分性"。尽管思考问题的立足点已发生变化,即不是站在抽象的"一"出发来思考总体与个别的关系,而是从个别的"多"出发来思考艺术的本体,但那个最高的"一"仍是存在的。并且现有的本体论,包括行动本体论,不只是没能彻底解决"抽象与具体"之间的二元对立,而且也没有完全切中当代艺术作品的实际存在。因为当代艺术作品不仅是"物",也不仅是"事件",而且是包含物、事件、空气、光线、氛围等的"情境"。

面对当代艺术向传统美学提出的挑战, 不仅分析哲学做出积极的回应, 当代法国哲 学家、美学家也表现出关注。只是思路完全 不同。国内学界在对当代艺术发展提出的美 学问题的研究中, 艺术本体论研究方面的成 果也较为集中。高建平曾明确提出"从'事 件'看艺术的性质"38, 并以此进一步来解释 艺术的本体。认为艺术的本体"问题的关键 在于怎样将'心'与'物'结合起来'", 而"行动的表征"可以提供看艺术的新思路。 "这里所说的'行动',是心身一体的活动, 是内外一致的, 既具有精神性, 又具有操作 性的活动",用于克服传统的心与物、物与 事之间的分离。39 彭锋则致力于从跨文化的 角度探讨解决艺术本体论的难题。他认为, 西方的当代艺术本体论,实际上并没有彻底 解决形而上与形而下之间的标准二分,中国 的意境本体论和新现象学的气氛本体论可以 解决这一问题, 因为意境和气氛都处于主体 和客体之间。中国哲学的道与器之间有一个 "象",新现象学的"确在"(being-so)与 "外观"(appearance)之间还有一个"显现" (appearing)。把象与显现、意境与气氛引入 本体论研究,并把意境与气氛相互参照,对 艺术本体论研究有推进作用。<sup>40</sup>

朱立元对当代文学、美学研究中的"本体论"的各种误释,进行正本清源式的梳理,特别强调本体论与存在论研究的关系,<sup>41</sup>为当代艺术本体论研究清扫了基地;宋伟指出,基于传统本体论暴露的种种弊端,当代哲学确立了有别于传统的现代本体论原则,取代了实体本体论和逻辑本体论的传统模式。现代本体论强调人的生命存在对于世界存在的本体论意义,主张差异性、生存性、生成性和价值性的本体论原则,为当代艺术本体论的思考提供了新的理论资源,对当代艺术学建构具有重要意义。<sup>42</sup>刘悦笛以三位西方哲学家的艺术本体论研究为对象,勾画出了西方分析美学在本体论研究上的进展逻辑,并提出从生活角度建构本体论的思路。<sup>43</sup>殷曼停对当

<sup>38</sup> 高建平:《从"事件"看艺术的性质》,《文史知识》 2015年第11期。

<sup>39</sup> 高建平:《艺术作品的"本体"在哪里》,《当代文坛》2016年第2期。

<sup>40</sup> 彭锋:《意境与气氛——关于艺术本体论的跨文化研究》,《北京大学学报》2014年第4期。

<sup>41</sup> 朱立元:《当代文学、美学研究中对"本体论"的误释》,《文学评论》1996年第6期。

<sup>42</sup> 宋伟:《现代本体论视域中的艺术本体论问题》,《文 艺研究》2012 年第 7 期。

<sup>43</sup> 刘悦笛:《艺术品如何存在与何以分类——分析美学的"艺术本体论"研究之一》,《艺术百家》2012年第5期;《作为人类"活动"的艺术——再论分析美学的"艺术本体论"》,《中山大学学报》2013年第4期;《"大众艺术"与"混合艺术"本体论——三论艺术本体论的最新拓展》。

代分析哲学中几位代表人物的本体论进行了深入研究,揭示出了当代分析哲学艺术本体论"从作品到行动"的范式转换的革命性进展,并指出了其中存在的不足和局限。44

笔者则尝试从出场符号的角度对当代的 艺术本体以及界定提出解释, 45 在笔者看来, 西方艺术本体论问题研究的困境在于, 诸多的 本体论探讨没有把本体论当作有关艺术作品存 在的学问或研究来看待,也即没有把艺术"本 体论"当作艺术"存在论"。从现象学存在论 的角度看, "存在即意味着显现"。46 而显现 则具有双重意义,它既指显现活动本身,又指 显现活动中显现的物,而显现物也就是"现 象"。47艺术本体论既然是有关作品存在的, 它应该是有关艺术作品的显现活动和显现出 来的现象的经验和描述,而不是一个抽象的 靠语言分析和逻辑推演才能把握的与作品现 象、"与经验世界相分离或先于经验而独立 存在的原理系统"。48从中国古代哲学来看, 艺术作品的本体也应该是一种现象。中国古 代哲学对于本体的看法与西方哲学的本体论 有很大差异。在中国传统哲学文化语境中, 所谓"本"就是根本,所谓"体"就是某种 可以作为依托或依据的东西。既然是可以作 为依托或依据的东西,"体"的本义当是指 那种存在于空间中的有形的可见的存在物, 也即系于"形质"的东西。只是在后来的发 展中,"体"才不仅指有形的、也指无形的 可以作为依托或依据的东西。总的说来,中 国传统哲学中的"本体"是指那种无形的既 可以作为物质存在也可以作为精神存在的根 本依托或根本依据的东西。但最初那种可见 的"有形之体"的观念影响着中国古代本体 论的现象化特征,与西方传统那种逻辑化、

抽象化的本体论截然不同。这一现象化倾向 对于我们思考当代艺术的本体论具有重要启 发意义。

吸收中国古代本体论的现象化精神,融 合借鉴西方现象学存在论对于存在的理解, 综合已有研究, 我们认为, 艺术本体论就是 关于艺术作品据何存在和如何存在的理论和 研究, 也是关于艺术作品的存在根据和存在 方式的理论和研究。从现象学存在论角度看, 本体与现象是统一的,存在与显现是统一的, 艺术作品的存在根据与艺术作品的存在方式 也是统一的, 艺术作品的存在就是艺术作品 的显现过程和显现出来的样子。我们不用到 艺术作品背后去寻找艺术作品的本体,艺术 作品的本体就存在于艺术作品的存在之中, 艺术本体论也是艺术存在论。而当代艺术的 存在或本体正在经历一个从对象到行动、到 情境的过程; 当代艺术本体论也正在从对象 本体论、行动本体论走向一种"情境生成本 体论"。之所以提出这一点,主要是源于当 代艺术的主要目标已不再是创造一个固定的 物理对象, 也不只是创造一个行动, 而是创 造包括空间、时间、物质、事件、氛围、关

<sup>44</sup> 参见殷曼樗:《物理/文化实体共生作为一种艺术 本体论策略》,《哲学动态》2017年第10期;《从 作品到行动:当代艺术本体论的冒险》。

<sup>45</sup> 参见赵奎英:《试论艺术作为出场符号》。

<sup>46</sup> Michael. E. Zimmerman, "Heidegger, Buddhism, and deep ecology", Charles B. Guignon ed., *The Cambridge Companion to Heidegger*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, p.260.

<sup>47</sup> 参见胡塞尔:《现象学的观念》,倪康梁译,上海译 文出版社 1986 年版,第 18 页。

<sup>48</sup> 俞宣孟:《本体论研究》,上海人民出版社 1999 年版, 第 27 页。

系和观者等都在内的"情境"。用环境美学家伯林特的话说:"艺术不是由对象构成的,而是由情境构成的。""极简主义艺术家托尼·史密斯也认为:"具体的物象本身是不要紧的,要紧的是安置的方式,是情境的营造。"50但情境不是现成的,而是生成的,因此情境本体论也是"情境生成本体论"。

### 四、当代艺术的发展与艺术生成问题

当代艺术发展给人带来的第三个困惑是:艺术创作为何可以"不制作",甚至什么都"不做"?它给美学提出的挑战和问题是:应该如何理解当代艺术的生成问题?与之相关的问题是如何理解艺术家的"身份"和"主体性"?应该如何理解艺术品的"独创性""原创性"?应该如何理解艺术占技术、与身体的关系?等等。

当代科学技术的发展和艺术观念的变革,使当代艺术在创作方面发生了巨大变化。当代艺术创作无论是在创作主体上还是在创作手段、创作材料、创作方法上都已经与以前大为不同了。为了更好地从字面上突显这一变化,我们用当代艺术的"生成"来表达。当代艺术运用人工智能技术生成艺术,通过生物技术对身体进行改造,也与大自然一起进行创作,并大量使用挪用方法,大量使用语言材料,既改变了艺术家的身体、主体在艺术创作中的作用和地位,也使艺术家的工作发生很大变化,由传统的大量的手工劳动投入,转向无须辛苦劳作,或转向一种智力活动,从而引发对现代美学中的身份、主体、独创性以及审美价值、意义等问题的讨论。

技术发展对于当代人类生活和艺术生成 的影响这一问题, 国内外学界都已有不少研 究。就像王峰所谈到的, 社会文化的转型和 科学技术的发展, 使当今时代既处于"后现代" 时期也处于"后人类"时代。"后人类时代" 与"后现代时期"都"不是一种政治化划分, 而是一种文化划分"。但是,"后人类不同 于后现代, 后现代出自对现代性的反拨, 是 对现代技术发展的反省; 而后人类无疑是以 新技术为基础的,这些新技术的发展促成了 新的人类生存状况"51。无论是当今的"后现 代"还是"后人类"状况都深刻地影响到人 类生活的方面,并使当代艺术的生成发生了 巨大变化。从"后人类"角度看,人工智能和 生物技术对当代艺术生成的影响越来越大,从 "后现代"角度看,"挪用"则是当代艺术生 成中尤其值得关注的生成手段或方法。

丹托在《艺术的终结之后》中说: "我们可以大写'当代'一词,以便包括后现代主义的选择性(disjunction)试图包含的任何东西"<sup>52</sup>,并多次谈到"挪用"与后现代主义的关系。罗伯森和迈克丹尼尔在《当代艺术的主题》中也谈道: "后现代主义风格不存在单一性;相反,所有风格及视觉词汇都正当有效,多元主义统领一切。然而,挪用

<sup>49</sup> 阿诺德·伯林特:《美学再思考:激进的美学与艺术 学论文》,肖双荣译,武汉大学出版社 2010 年版, 第 43 页。

<sup>50</sup> 参见张晓剑、沈语冰:《物性的诱惑——弗雷德的现代主义立场及其对极简艺术的批判》,《学术研究》 2011 年第 10 期。

<sup>51</sup> 王峰:《后人类生态主义:生态主义的新变》,《河南大学学报》2020年第3期。

<sup>52</sup> 阿瑟·C. 丹托: 《艺术的终结之后——当代艺术与 历史的界限》,第15页。

却成了后现代主义者频频采用的策略。" <sup>53</sup> 挪用被公认为是后现代艺术也是当代艺术最常用的一种创作方法和语言构成方式。"挪用"(appropriate)由两个基本的词源构成,"ap"源于拉丁文的"ad",指给予的意思;"propriate"指个人拥有某物,两者结合起来,意即将别人的某物作为己有。运用于艺术理论中,它是指"艺术家通过拾取、复制或混音,重新创造从其他创作者那里'窃取'的图像和形式的遗产"。 <sup>54</sup> 许多研究者都认为,挪用作为后现代艺术的一种手法,是当代艺术家对现代主义所崇尚的艺术原创性的挑战。

艺术家挪用的对象范围很广,包括日常 现成品(如杜尚的小便器、雪铲、车轮等), 艺术史上的经典艺术作品(如马奈的作品《奥 林匹亚》对提香的《乌兹比诺的维纳斯》的 挪用),经典的艺术元素(包括符号、图像、 文本等),以及民间的、通俗的、流行的各 种形象、图片、广告(如沃霍尔对玛丽莲・梦 露照片的挪用)等。当代艺术家不仅挪用图 像、符号、文本等这些物质形式层面的东西, 也挪用观念、情节、主题、模式等层面的东 西。詹姆斯·O. 扬在《文化挪用与艺术》中 说: "不是所有的艺术家的挪用行为都属于 文化挪用, 但是几乎所有的艺术家都有挪用 行为, 比如从其他艺术家那里借用观念、主 题、情节或者技术设计等等。在当代,挪用 是有意识地进行的,艺术家借用别人图像的 行为往往被冠以'后现代'的头衔"。詹姆 斯·O. 扬还归纳出文化挪用的五种类型:包 括"物品挪用"(object appropriation)、"内 容挪用"(content appropriation)、"风格 挪用"(style appropriation)、"母题挪用" (motif appropriation)、"题材挪用" (subject

appropriation)等。55

在挪用作品中,挪用观念会在技术、材料、手法上进行重新制作,挪用艺术作品或现成品的主要是在观念上进行再创新。但不管是在观念上还是形式上挪用,都要经历从一个语境到另一个语境的转移,都要对原作对象进行某种程度上的解构、重组和意义上的重新赋予,使它成为一个与原物或原作有关但又不同的新东西。在当代挪用作品的生成中,存在一种类似巴尔特所说的"让各种符号在错位的并置、转换、扭曲和变形中,获得新的形式与意义"的"神话修辞术"。56是否创造出新意义,被认为是区分挪用与模仿的关键之处。

挪用作为具有后现代主义特征的当代艺术生成中的一个最常用方式,也提出了一些重要的美学问题。不仅挪用作为当代艺术最重要的创作方法之一,它本身的运作规律、生成机制值得深入探讨,挪用方法的使用也促使我们从美学上思考艺术生成活动本身的一些问题。挪用给当代艺术创作开放了前所未有的可能性。艺术挪用中大量使用现成材料,并且没有什么材料是不可以使用的,包括令人不适的垃圾或废物;它使艺术家从辛苦的手工劳作中解放出来,也使艺术创作变得看起来要比以往"容易"得多。大量挪用

<sup>53</sup> 简·罗伯森、克雷格·迈克丹尼尔:《当代艺术的主题:1980年以后的视觉艺术》,第37页。

<sup>54</sup> 参见麻省理工学院出版社网站对《挪用》(David Evans ed., *Apropriation*, Cambridge, The MIT Press, 2009) 一 书 的 简 介。https://mitpress.mit.edu/books/appropriation,查询时间: 2022年6月25日。

<sup>55</sup> 詹姆斯·O. 扬:《文化挪用与艺术》,杨冰莹译, 湖北美术出版社 2019 年版,第5—6页。

<sup>56</sup> 周计武:《传统符号的重构式挪用——以徐冰为例》, 《徐州工程学院学报》2017年第1期。

现成材料,使艺术创作甚至什么都不制作,减少了艺术家对艺术品制作过程的控制程度,也减少了身体在艺术作品制作中的作用,减少了艺术家的身体在艺术作品上留下的痕迹,使艺术不再是手艺技巧的结晶。这些都引发人们对于当代艺术有没有原创性、独创性,当代艺术有没有审美价值和意义,如何看待艺术家的身份、身体和主体性在艺术创作中的作用等问题的讨论。

当代艺术生成在媒介材料上的一个重要 变化就是大量使用语言媒介。《当代艺术的 主题: 1980 年以后的视觉艺术》就专门讨论 了当代艺术中的语言媒介的使用问题。57在 这方面,概念艺术尤其具有代表意义。概念 艺术研究者伊芙·卡伊娃说: "概念艺术作 为 20 世纪 60 年代末 70 年代初兴起的一场历 史性的艺术运动,是当代艺术实践的一个参照 点,一般以其语言运用为特征。"58语言运用 使当代艺术与现代艺术相比在存在方式上出 现重要变化,在审美品质上也发生了重要变 化。它使当代艺术在存在方式上具有一种"具 身空时性"(spatiotemporality)特征,在感知 方式上不再是单一感官作品, 也不只是一般 意义上的"多感官"作品,而是把多种感官 知觉与心智结合起来的复杂"共感-知性" (polysensoriality)作品, 59作品的认知成分 和智性特征大大突出。这样一来, 带来的一 个问题就是,鲍姆嘉通以来的审美作为"感 性学"的说法还有效吗? 康德的"审美不以 概念为媒介"而又普遍引起愉悦的说法继续 起作用吗?语言的运用使当代艺术家不再像 传统的艺术家那样,作为一个手艺劳动者存 在,而是成为一个思想和观念的生产者,他 们的工作已高度智性化了。如果当代艺术家

的工作从性质上发生了根本性转变,原来的 感性审美评价标准还有效吗?

面对当代艺术的挑战, 塔多兹·帕夫洛 夫斯基的《审美价值》一书做出了积极的回 应,书中以"泛审美主义"(panaestheticism) 作为核心观点,在"泛美主义,客观主义, 多元主义和对价值问题的经验方法"多元联 动的基础上,系统讨论了审美价值问题。从 这一观点和基础出发,作者对先锋艺术的审 美价值做出了肯定的解释,并且特别讨论了 先锋艺术中身体的"本真性"问题。书中还 谈到对艺术家身份的独特理解,那就是当代 艺术家不仅与观者、与其他艺术家一块创作, 也与自然界一块创作, 也进行跨物种的合作, 艺术家的身份不再是一个被特别强调的东 西。"自然和大气元素被有意地承认为与艺 术家合作实现的力量","作者的个性也被拒 绝了",如果一个作者死了或放弃了,作品 可以由任何其他人继续,自然也可以作为"合 著者",传统的艺术家身份,艺术作品的"整 体观念"等等都被强烈打击。60

目前国内学界,从整体上研究当代艺术 生成问题的成果还不多,更少有探讨当代艺术生成所提出的美学问题的。仅有的一些成果,有的从虚拟媒介角度探讨当代艺术生成, 有的从日常生活角度探讨中国当代艺术观念 生成,也有的探讨当代艺术作品时空关系的

<sup>57</sup> 简·罗伯森、克雷格·迈克丹尼尔:《当代艺术的主题:1980年以后的视觉艺术》,第191页。

<sup>58</sup> Eve Kalyva, *Image and Text in Conceptual Art*, Cham: Palgrave Macmillan, 2016, p.1.

<sup>59</sup> 详见赵奎英:《当代跨媒介艺术的复杂共感知与具身 空时性》,《文艺研究》2021年第8期。

<sup>60</sup> Tadeusz Pawlowski, *Aesthetic Value*, Dordrecht: Kluwer Academic Publishers, 1989, p.103, p.107.

建构与生成,这些研究多停留在技术方面,对于这些变化向传统美学提出了什么样的挑战和问题,还没受到应有的重视。而这正是需要我们进一步展开探讨的。

## 五、当代艺术的发展与艺术参与问题

当代艺术发展给人带来的第四大困惑是:艺术何以不是用来"欣赏"的,而是用来"做事"的?艺术还可以直接做到荒山野林、做到街头社区,甚至直接参与到我们的生活中?这一变化给美学提出的重要问题是,应该如何理解当代艺术的参与功能?与之相关的问题是,面对当代艺术的参与功能,应该如何看待传统的审美静观、审美形式、审美无功利等观念和理论?

随着当代艺术生成方式的变化和参与艺 术的兴起, 当代艺术的功能和作用方式都发 生了重大变化。当代艺术不再以创造审美性 的物品、对象, 如绘画、雕塑等为主要目标, 而成为一种广泛参与自然、社会、整体关系 建立的行动。艺术参与成为一个重要概念。 艺术的参与功能应该说自艺术产生以来就有 了,只不过在不同的时候,对不同的艺术来说, 艺术参与的对象、范围和力度不同。如远古 时代的艺术,参与人类的巫术活动;西方中 世纪时期的艺术,参与人们的宗教生活,等 等。但"艺术参与" (artistic participation) 作为一个概念提出,却是与当代"参与艺术" (participatory art)的兴起直接相关的。应该 说,"参与艺术"是最具有艺术参与的特征 或功能的, 但发挥参与功能的不一定都是特 定意义上的"参与艺术"。参与艺术,作为 "后工作室"艺术,又被称为社会介入性艺

术、干预艺术、协作艺术、关系艺术、情境 艺术、对话艺术等, 61 是当代艺术的一种重 要形式。参与艺术的参与不等同于交互装置 艺术的观者参与或通常意义上的审美参与, 更不同于传统的艺术反映、艺术再现。参与 艺术发挥的是艺术的社会参与功能, 根据参 与艺术的不同类型, 它或强调艺术对人际交 往、共生空间的建立,或强调艺术对于社会 热点问题的介入和干预,或强调艺术对社会 的抗议、变革或改造。克莱尔·毕夏普在《参 与艺术读本》"导论"中说:"这个读本选 择文本的出发点是参与的社会维度,而不是 所谓的'互动'艺术和装置中个体观众的激 活。"又说:"参与式艺术背后的主要推动 力之一是通过对意义的集体阐述来恢复社会联 系。"并且认为、"激活(activation),作者 身份 (authorship) 和共同体 (community) 这三 大关注点,几乎是自20世纪60年代以来所有 试图鼓励艺术参与者最经常援引的动机"。62

由此可以看出,参与艺术意义上的参与 主要是社会功能意义上的参与,而不是审美 活动构成意义上的参与,目的是建立更加和 谐的共生关系空间,或让社会现实变得更加 美好。在这里,艺术家不再是孤立对象的个 体生产者,而是被设想成一个合作者和情境 的制造者;艺术作品也不再作为一种实用的、 可携带的、可商品化的产品存在,以前的观 众或旁观者,"现在被重新定位为联合制作 人或参与者"<sup>63</sup>。参与艺术的一个最大变化表

<sup>61</sup> Claire Bishop ed., Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship, London: Verso, 2012, p.1.

<sup>62</sup> Claire Bishop ed., Participation, pp.10-12.

<sup>63</sup> Claire Bishop ed., Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship, p.2.

现在观者的变化方面。在参与艺术中,观者 变成了生产者,每个人都是艺术家,都是"行 动者"。巴尔特强调"作者之死",但在参 与艺术中,传统意义上的那种"静观的观者" 已被"泯除"(Elimination)。参与艺术最为 强调的是观者或公众作为活跃的主体参与艺 术生产,和艺术家一起创造艺术情境,建立 人际联系或共生空间,干预或介入社会,共同 实施艺术的社会功能。但艺术参与的概念更 为宽泛,它并不仅仅指"参与艺术"的参与, 如前所述,其他类型的艺术也能发挥参与功 能。艺术参与也并不仅仅指艺术参与社会, 实际上,艺术与哪些现象有联系、世界上存 在着哪些问题,艺术就可能参与到哪些现象、 哪种问题之中去。这也就是说, 艺术参与的 可能性是多向的, 艺术参与的世界是多维的。 社会现实、自然环境、精神心理、超验世界、 关系整体, 艺术都可以参与其中。

这种参与艺术和当代艺术的参与功能无 疑极大地冲击了以康德美学为代表的自律的、 分离的、无利害感的审美概念。与此相关的审 美态度、审美距离、审美主体、审美经验理论, 以及艺术与生活的边界问题, 在这种参与面前 也都必须被重新思考。我们知道, 康德曾从质、 量、关系、样式四个方面分析审美判断。从关 系方面出发,康德对美的定义是"美是一对象 的合目的性的形式"64。从质的方面看,审美 就是依据主体的快感或不快感, 对对象的形式 而非存在进行纯粹观照的、完全无利害感的自 由判断。康德说: "凡是我们把它和一个对象 的存在之表象(译者按:即意识到该对象是实 际存在着的事物)结合起来的快感,谓之利害 关系……现在,如果问题是某一对象是否美, 我们就不欲知道这对象的存在与否对于我们或

任何别人是否重要,或仅仅可能是重要,而是只要知道我们在纯粹的观照(直观或反省)里面怎样地去判断它。"又说,"鉴赏判断除掉以一对象的(或它的表象样式的)合目的性的形式作为根据外没有别的"。65由此可以看出,康德的审美概念是一种典型的形式主义的、静观的和无利害感的审美概念。

在康德的美学体系中, 本来艺术也不属 于完全无利害感的"纯粹美"或"自由美" 的范畴, 因为艺术作为人工创作的产品, 它 体现了人的意图与理想,是依赖于概念的, 也不可能是完全无功利的,应该属于"依存美" 或"附庸美"。"自由美"或"纯粹美"主要 是用来分析自然美的,但由于在自然界中、 现实生活中完全属于纯粹美的例子实在少之 又少,加上康德认为艺术本质上是一种自由 的游戏,它与手工艺、科学都不同,艺术本 身就是令人愉快的, 也不像科学那样有可以 传授的知识, 使它符合或接近无功利、无概 念的纯粹美。因此康德美学对于后来的强调 艺术自主自律的美学和艺术理论产生了直接 的、重大的影响,使得它也适合用来分析"纯 粹"的"艺术作品", 并成为"为艺术而艺术" 的主要理论根据。值得提出的是, 康德本人 本来也没有把他的形式主义彻底贯穿到对自 然美的分析中, 他曾指出对自然美的欣赏也 会关心自然的"存在",而不仅仅关心自然 的形式, 但他也同样深刻地影响了后来自然 审美中的"环境形式主义"。"这也就是说,

<sup>64</sup> 康德:《判断力批判》上卷,宗白华译,商务印书馆 1964年版,第74页。

<sup>65</sup> 同上, 第40、58页。

<sup>66</sup> 详见赵奎英:《论自然生态审美的三大观念转变》, 《文学评论》2016 年第1期。

康德美学从总体上影响了西方近现代以来的 绘画、雕塑、素描;相反,艺术表现在各种 分离的、静观的、极端形式主义的审美模式。 康德的审美概念以及在康德影响下形成的审 美理论,显然无法解释当代艺术的参与功能。 或者说, 当代艺术的参与功能, 已经向以康 德美学为代表的审美理论发出了挑战。67

环境美学家阿诺特·伯林特是较早明确 回应当代艺术参与的美学家。他在《艺术与 介入》(1991)中谈到当代"艺术向传统理 论提出了威胁性的挑战",并且明确提出"美 学理论必须仔细地考察艺术实践, 思考怎样 对传统情境和艺术经验的变化和扩张做出回 应"。68在《美学再思考:激进的美学与艺术 学论文》(2004)中,伯林特反对康德对于"审 美"所做的一系列区分, 主张重建一种"后 康德美学"。 69 这种"后康德美学"也是一种 "介入美学",它强烈反对传统美学学科基 于纯粹艺术得出的静观的、有分界的审美模 式,强调审美经验的连续性、介入性,并强 烈反对康德的审美无功利观, 以及其他把审 美看成完全区别于道德、实践、社会和政治 等其他价值的特殊领域, 而积极地寻找审美 价值对其他领域所能作出的独特贡献。

鲍里斯·格洛伊斯在《走向公众》中也 对相关问题进行了讨论,明确提到要用"反 美学"的方式评论艺术。他所"反"的美学 也正是以康德为代表的静观的美学。而他的 "反美学"也是一种美学,这种美学实际上 是一种生产性的"诗学",强调参与社会、 政治等行动。<sup>70</sup> 塔多兹·帕夫洛夫斯基在《审 美价值》中也分析了当代艺术"从对象到行 动的转向",并分析了这种转向的原因,那 就是反对艺术市场化和更好地实现艺术的参 与功能。他说:"艺术的目的不是创造物品:

各样的行动中, 比如干预、表演。这一假设 被许多前卫艺术家提出并实现。这种理解艺 术功能的转变大概在前卫艺术家中拥有最大 的追随者。""这些前卫艺术家正是我们所说 的当代艺术家。

伯瑞奥德的《关系美学》更是对当代艺 术的直接回应。他在前言中说: "绝大多数 评论家与哲学家不愿将当代实践的实体拥入 怀抱, 因而这些实践根本就停留在无法阅读 的状态, 因为人们无法从前人所解决或留下 的问题出发,分析这些艺术实践的原创性和 相关性。我们必须接受某些问题就此消失这 样令人痛心的事实, 更深远的是我们必须重 新定位今天艺术家所提出的问题: 什么才是 当代艺术真正的重点?它们与社会、历史、 文化的关系又为何?"<sup>72</sup>在伯瑞奥德看来,当 代艺术的本质就是制造人与世界的关系的活 动。"作品制造的就是关系性时空"。"艺术 家的实践, 意即他作为生产者的行为, 决定 着人们与其作品间的联系:换言之,他首先 制造的就是通过美学对象完成的人与世界的 关系。""而艺术活动则努力地实现一些有限 的串联、打通一些受阻的通道、重新让现实 中被隔开的各种层次有所联系。"艺术作品

<sup>67</sup> 康德:《判断力批判》上卷,第59页。

<sup>68</sup> 阿诺德·贝林特:《艺术与介入》,李媛媛译,商务 印书馆 2013 年版, 第 32、34 页。

<sup>69</sup> 阿诺德·柏林特:《美学再思考:激进的美学与艺术 学论文》,第17页。

<sup>70</sup> 鲍里斯·格洛伊斯:《走向公众》, 苏伟、李同良译, 金城出版社 2012 年版, 第3-4页。

<sup>71</sup> Tadeusz Pawlowski, Aesthetic Value, p.109.

<sup>72</sup> 尼古拉斯·伯瑞奥德:《关系美学》,第1页。

不再是一个阅历空间,而是体验的时间,发挥一种"社会中介"的功能。它的目的不是分离和对抗,而是对话、协商和共存。在他看来,一个作品就是一种会面形式,一个展览就是一个交流空间。"因此,艺术实践的本质坐落在主体间关系的发明上;每一件特殊的艺术品都是住居到一个共同世界的提议"。<sup>73</sup> 艺术因此也被视作联通的力量。伯瑞奥德早期的关系美学研究,更加强调人际关系建立,赋予了艺术参与更多的社会和政治意义。近年来,伯瑞奥德将对关系的探索从人类社会内部扩展到人类与非人类之间,他借鉴瓜塔里的"艺术生态知学"理论,在一种更加宏阔的视野中思考当代艺术对生态整体关系建立的意义。

在国内学界,周彦华的《艺术的介入》是参与艺术研究方面的代表性成果。该著作以当代社会介入性艺术实践为研究对象,通过考察介入性艺术的审美意义生成机制,揭示了该艺术活动发生的艺术学原理,从艺术介入社会这一侧面,提出了当代艺术理论的一些新问题。74总的来说,目前国内学界对于参与艺术的研究还不是太多,对当代"艺术参与"的研究更少。笔者在《艺术参与和生态公民的重塑——后/疫情时代的艺术功能思考》一文中,对当代艺术的参与功能作了一些初步的探讨。75目前学界的参与美学研究,主要来自环境美学、生态美学研究领域,如何对艺术参与的各种类型、各种可能性进行深入分析,认真思考它所提出的美学问题,并对现有美学的各种回应进行深入系统考察,分析这些回应以及艺术参与本身的一些问题,建构一种能把形式与存在、审美与行动、艺术家与观者、人与人、人与万物都联系起来、统一起来的中国当代艺术哲学与美学,是时代给我们提出的重要问题。回答当今时代、当今中国、当今世界的美学之问,也正是我们的重大课题"当代艺术提出的重要美学问题研究"的重要使命。

[本文系国家社科基金重大招标课题"当代艺术提出的重要美学问题研究"(编号: 20&ZD050)的阶段性成果]

<sup>73</sup> 尼古拉斯·伯瑞奥德:《关系美学》,第 52、49、3、17 页。

<sup>74</sup> 周彦华: 《艺术的介入》,中国社会科学出版社 2017 年版。

<sup>75</sup> 详见赵奎英:《艺术参与和生态公民的重塑——后/疫情时代的艺术功能思考》,《学术研究》2022 年第 4 期。