艺术定义的新可能

——丹托的“艺术界”之思

孙艳秋

【提　要】艺术定义是西方当代美学尤其是分析美学的重要话题之一，丹托对其有特殊的、重要的理论贡献。丹托面向当代艺术实践，指出传统模仿论在规定这种新兴艺术方面的乏力，给出了以“艺术界”为核心的新的定义框架。“艺术界”理论是对分析美学的部分理论的继承和开拓，它将讨论艺术本质的理路从艺术品自身拓展到了艺术作品之外，为重新界定生存于日益审美化的日常生活中的艺术提供了重要启示，同时也带来了一定的局限。

【关键词】丹托　艺术定义　艺术界　分析美学　日常生活审美化
〔中图分类号〕I206〔文献标识码〕A〔文章编号〕1000－2952（2009）02－0106－06

自从美学诞生以来，探求艺术的本质，试图为它下定义，一直是这个学科的一个重要的内容。到了20世纪，尤其是分析美学兴起后，艺术定义问题变得愈加突出。受维特根斯坦的影响，一些分析美学家，例如莫里兹·韦兹曾宣布艺术不可定义。随着分析美学的进一步发展，同样来自分析美学阵营的学者，例如阿瑟·丹托开始了对艺术定义的新探讨。他的《艺术界》一文，就是在这方面的一个重要尝试。

一

《艺术界》是丹托1964年参观纽约斯泰堡（stable）画廊的评论。他对展出的沃霍尔的艺术作品有感而发，敏锐地揭示了当代艺术品与实物从外观上看没有区别，丹托宣布了传统的艺术定义的失效，从而提出自己的艺术定义观。

文中，丹托对“模仿论”发起了攻击。模仿理论即将艺术定义为模仿，强调艺术就像镜子映照出现实一样，只是忠实地仿制出对象的外观，因此镜像般的具有欺骗性的外观与真实的对象有着本质的区别（无论是在功能还是认知价值方面，当然，这些区别是可以通过我们的感官辨识的），但是1960年代风靡一时的波普艺术（以沃霍尔为代表）恰恰打破了现实与艺术的界限，各式各样的现成品（readymade），即生活中的日用品被堂而皇之地列于艺术的展台上，艺术不再是现实的虚幻的再现，而就是现实本身。这样，模仿理论在定义这种新形态的艺术时显然已经力不从心。

丹托以李奇登斯坦和琼斯的“新实体”（new entities）为例，前者的绘画与一幅漫画的照片令人无法分辨，而后者本身就是“在逻辑上无法模拟的”，[①] 如数字、旗帜、靶子及地图，“因为……任何对于此类物件刻意的临摹都自动成为此类物件本身的一员”。[②] 当然，它们在外观上与普通物品不同，因为艺术家在创作这些作品的过程中，或多或少地进行了艺术加工，运用了艺术

①② Danto, the Artworld, Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 61. No. 19, 1964, p. 574.

(C)1994-2020 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://www.cnki.net

的媒介和材料，而日常事物则只是原生态，我们的肉眼是可以区分这两种形态的事物的。那么对于日常事物式的艺术品，我们该怎样来看待呢？丹托以罗森伯格的漆印斑驳的床与奥登伯格的两端大小不一的床同时挂在墙上展览为例，二者都具有一般的床的功能——让人就寝，他指出一个对当代艺术一无所知者很可能会粗俗地认为那是两张日常生活中的床，前者上面的油漆是主人的邋遢所致，而后者尺寸的偏差则由于制作者的失误，而不会将其与艺术相联系。很显然，这是一种误解，但其错误的实质不在于按照模仿理论混淆了真实物与它的模仿性的外观，而展示在我们面前的作品与一般物品同样“真实”，因为作为艺术品的床似乎就是生活中的床，二者在外观上没有差别，这个艺术外行只错在没有意识到它们分属于两个不同的世界——生活世界与艺术世界，而正是这种不同决定了它们的异质。这样，当艺术不再作为他物外观的复制品时，“模仿说”也丧失了用事物本身的显性的视觉特质来区分实物与艺术品的合法性。正如丹托所言，“‘是模拟’既不构成‘是艺术’的充分条件，也不是它的必要条件”。①

在将感性从艺术的定义中排除出去后，丹托提出了一种全新的界定艺术的思路：由“艺术界”来宣判一事物是否为艺术。“艺术界”是丹托首创的概念，用以指称艺术作品生存的理论环境，也就是丹托所谓的“艺术理论、古往今来的绘画史”和“从自身作品提炼的要素”“三者混融而成的氛围”。②

那么艺术如何在“艺术界”的理论框架下获得自己独特的身份呢？这就要依靠艺术辨识的运用。丹托对谓语 is 进行语义考察，他将表述艺术作品的“是”（如他假设自己正陪同别人参观画廊，“我为同伴解释，指着面前画中的斑点说，‘那一抹白色就是伊卡鲁斯’”③）与身份表征的“是”（如金星是启明星）和表明对象性质的“是”（如金星是热的）相区分。后两者常见于日常用语中，指称具体实物，而对艺术作品的独特判断和说明的“是”只在艺术界中使用。在这里，艺术界中的“是”与前两种日常语境中的“是”在语义上存在根本差异。丹托宣称，艺术的辨识法是某物作为艺术作品的必要条件，具体来说，某物必须通过在命题中用这个特殊的“是”说明和判定才能表明其艺术品身份。这样，艺术辨识法将艺术作品引入了艺术界，艺术品的身份是来自艺术界的宣判，而并非对艺术作品自身属性的诉求。

丹托“艺术界”的定义框架给予某些理论家重新界定艺术很大的启发，迪基正是其中之一。身处有着深厚的社会学传统的芝加哥大学的迪基更倾向于将艺术界理解为一种社会体制。他认为丹托提到的氛围和历史，“暗示了艺术体制性的本质”。④ 迪基明确地宣称艺术仍然是可以定义的，这就要借助一个更为核心的概念——体制（institution），他将“体制”诠释为已建立的常规、典章、习惯等，艺术界就是艺术行为得以展开的机制。显然，迪基将丹托的“艺术界”纳入到了社会学的语境下，“艺术界是由一堆体系（a bundle of systems）组成的：剧场、绘画、雕刻、文学、音乐等，每个体系都配有一套制度背景”。⑤丹托提出要使用艺术辨识的“是”来说明作品的艺术属性，而迪基更注重的是谁有权力来使用这个特殊的“是”。迪基认为为作品戴上艺术光环的是艺术界的权威，他们赋予事物“待鉴赏的资格”，给予其艺术领域的合法身份。迪基终于给了艺术一个明确的定义：艺术品是被足以代表社会机构（艺术世界）的某些人或某群人，赋予待鉴赏地位的人造物一套观念。

迪基对艺术的重新界定引发了相当长时间的争论，甚至丹托也提出了异议。为澄清“艺术界”的概念，摆脱强加的“制度”色彩，丹托在 1974 年发表了文章《普通物品的变容》，并于 1981 年出版了对该文观点全面展开的同名著作，这是关于艺术定义的两份重要文献。其中，丹托更加明确地进行艺术定义，给出一个最基本、所有艺术必须符合的条件：艺术作品一定是“关于”（about）的产物，即艺术品的本

①②③ Danto, the Artworld. Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 61. No. 19, 1964, pp. 573、580、576.

④⑤ Thomas, E. Wartenberg, The Nature of Art, Beijing: Peking University Press, 2002, pp. 227、229.

(C)1994-2020 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://www.cnki.net

质在于相关性（aboutness）。“相关性”就是艺术品与外界的关系形式。这是对著名的分析美学家古德曼在其代表作《艺术的语言》中所提出的艺术品“指称”理论（denotation）的继承和发展。古德曼批驳了将相似性作为衡量艺术品唯一标准的再现理论，认为作品与对象之间不是外观相像的关系，而是指称与被指称的关系，即艺术品是对该事物的符号性的再次呈现。丹托承袭了这种思想，这构成了相关性内涵的第一个方面，同时他进一步探讨了另一种可能。针对非具象性、缺乏具体内涵的艺术作品，丹托以两块外观相同的帆布为例，一块是冠以“无题”的艺术作品，而另一块却是没有标题的普通物品。丹托强调“无题”意味着存在一个标题，它被称作“无题”，因此不同于没有标题。而标题反映的是作品的相关性，“无题”代表作品指称的并非某个（具体的）事物（nothing），而无标题表示作品不“关于”任何事物（not anything），这样，前者属于艺术作品的范畴而后者被排斥在外。而且作品的相关性要通过阐释来说明，只有艺术品有被阐释的资格，更确切地说，阐释充当了普通物品向艺术品转化的中介。这样，相关性及对其的阐释实质上构成了一种哲学，哲学通过语言和逻辑展示了自身与对象的关系，相关性也展示了艺术作品与由语言构造的艺术理论以及艺术史之间的联系。从某种程度上说，艺术界就是关于艺术的哲学世界。艺术作品就是关于艺术的哲学的东西。

二

“艺术界”理论的出现是西方美学内在理路发展的必然结果。1735年，德国的鲍姆加登发明了Aesthetica（感性学）这个词，并用它来命名美学学科。1750年出版的《美学》一书中，鲍姆加登为美的研究确定了方向，“美学作为自由艺术的理论、美的思维的艺术和与理性类似的思维的艺术是感性认识的科学”，[①] 这样，美学是研究感性的学科，美是感性认识的结果，而艺术作为美学主要的研究对象，从此也就与美和感性绑在了一起。佐佐木健一评论说，鲍姆加登“树立了一个艺术、美与感性的同心圆结构”。[②] 这种结构左右着后来艺术定义的导向，也就是从艺术产品的外显性的、可以通过感观识别的性质中抽取一种作为艺术的共同特征。传统的模仿论即属此类，艺术即模仿，意味着艺术对现实的外观进行复制，所谓的艺术欣赏也就是调动感官认知、品鉴二者之间的对应程度。

在同心圆结构下寻求艺术本质看似无比正确、甚至不言自明，但它在1950年代受到了来自分析哲学阵营的挑战。对同心圆结构的冲击中，莫里斯·韦兹的艺术不可定义论影响最为深远。他引入维特根斯坦的“家族相似”理论，指出艺术是无法定义的。维特根斯坦认为为事物寻求一个普遍的定义是“本质主义”的错误。他以界定“游戏”概念为例，面对形形色色、具体个别的游戏时，我们总要寻找一个适合这一类别所有成员的特征，这就是游戏的定义。维特根斯坦对这种思路提出了质疑：“我们看到一种错综复杂的互相重叠、交叉的相似关系的网络：有时是总体上的相似，有时是细节上的相似”。[③] 维氏认为游戏间的相似只是一种“家族”相似，即两个成员的相似点并不必然同样存在于其他成员身上，这种相似没有普遍规律，这样，维特根斯坦否定了为“家族”下一个普遍定义的可能性。韦兹以“家族相似”理论为武器，将艺术与游戏类比，指出艺术之间的相似性也是一种家族意义上的相似，寻找艺术家族共同的普遍的本质是一种徒劳。而且，韦兹着眼于定义的封闭与艺术创新间的矛盾，艺术表现出开放和变动不拘不应被作为封闭体系的艺术定义所束缚。

然而，历史的车轮行进至20世纪60年代后，“家族相似”理论也面临挑战。首先，曼德尔鲍姆在《家族相似以及有关艺术的概括》中指明，“家族相似”应区分为本义与比喻义。本义与比喻义之间的区别在于“前者包含了一种

① 鲍姆加登：《美学》，文化艺术出版社1987年版，第13页。

② 佐佐木健一：《美学入门》，四川人民出版社2008年版，第4页。

③ 维特根斯坦：《哲学研究》，商务印书馆1996年版，第48页。

(C)1994-2020 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://www.cnki.net

遗传关系”，[1] 正是这种成员间的内在的、隐性的一致建构凝聚了一个家族。在这个意义上，艺术家族也存在一种共同的属性，这就为艺术定义的可能性提供了理论支持。

同时，当代艺术的实践本身也向理论家提出为其重新下定义的要求。随着杜尚的日常物品的展示，并被艺术机构接纳，原有的定义似乎不足以涵盖这种形态的艺术，传统的艺术标准受到冲击。而宣布艺术不可定义的“休克”策略也不能满足我们对这种新兴艺术的理解和把握。显然，艺术需要重新定义，但当代艺术已超出感性而倾向于理性，这样艺术与美与感性之间的链条彻底断裂，同心圆结构完全崩溃。在这种情形下，分析美学家们如果要坚持为艺术下定义，就要转变思路，在这个方面，韦兹提供了重要的启示。他主张从追问艺术的本质到考察我们对于“艺术”在语言中的使用。按照韦兹的分析，艺术一词有评价和分类两种截然不同的用法，“当我们实际使用这个概念时，‘艺术’既具有叙述性（就像‘椅子’），也具有评价性（就像‘优秀’）；换言之，我们有时为了描述某物会说：‘这是一件艺术品’，而有时这么说是为了评价某物。”[2] 但是二者之间的区别常常被忽视，这样就造成了艺术定义的实际困难，对于理论家来说，“‘这是一件艺术品’的句子所蕴含的意义比叙述事实多，因为这也代表了赞美。”[3]评价性联系的是“评价准则”，这就要诉诸作品对主体审美需求的满足程度，也就是同心圆结构的产物；与叙述性相关的则在于“辨识准则”，也就是将艺术与非艺术客观地区分开来，不夹杂主体的审美感知。很显然，在审美、感性与艺术之间的链条彻底被斩断后，坚持为艺术定义、寻求艺术本质的分析美学家不可避免地选择后一种路径。丹托正是在这样一个思路下开始了自己的尝试，他将艺术史和艺术理论作为艺术定义的两个重要维度，摆脱了对于艺术的审美价值的说明。

分析美学用以界定艺术的“辨识性原则”，是建立在对艺术概念逻辑分析基础上的，正如韦兹所言：“美学主要的任务不是寻觅理论，而是阐释艺术概念，尤其是在我们正确运用概念的情境下，对此加以描述。”[4] 这可以看作分析美学发展的指导性方向。而且他更明确地归纳了艺术定义的任务：“我们要开始讨论的议题不是‘艺术是什么’，而是什么种类的概念是‘艺术’”，要“将艺术视为某些特殊种类物体的名称”。[5]丹托也要以语义分析的形式为艺术划界，对艺术与非艺术间的区别进行严格的语言学上的说明。

以丹托为代表的分析美学家以语义分析形式为艺术划界，将艺术定义作为一个专门的美学话题进行重点讨论，反映了一种当代社会的文化逻辑，也就是以生产话语为职责的知识分子，从立法者演变为阐释者的必然的进程和在艺术理论界的回应。传统的美学家和艺术理论家从作品本身探索特殊属性，为的是给艺术创作提供规范，规定作品的应有面貌。但是，当代社会使得为艺术立法的上帝蜕变为说明艺术作品的标签。整个分析美学尤其明显地在这种文化话语中承担起自己相应的理论任务，丹托也明确了自己艺术定义的目的：为艺术提供理论说明。

三

丹托试图解决当代艺术的定义危机。虽然，艺术史曾经见证过一次又一次先锋艺术形式，如印象派、野兽派等，由受到正统艺术的排斥到被艺术界的广泛接受的颠覆性的过程。然而，这种情形对于当代艺术是不存在的，因为其似乎比较幸运地在诞生之初就被顺理成章地接纳。就像贡布里希所总结的，“当年对新作品的那种震惊感已经消失了，在报刊评论和公众看来，几乎任何实验性的事物都不妨接受”。[6] 我们完全可以按照惯例称呼艺术家制作出的东西，甚至只是带有其签名的日用品为艺术。但是艺术并非一个空洞的、意义苍白的名称，它所负载的意义已与之前大相径庭，既有的理论无论是再现还是表现都不足以对其进行理性的阐释。丹托通过自己的探索揭示出当代艺术的具有鲜

① 李普曼：《当代美学》，光明日报出版社 1986 年版，第 252 页。

②③④⑤ Joseph Margolis, Philosophy Looks at the Arts, Philadelphia: Temple University Press, 1987, pp. 150、151、150、147.

⑥ 贡布里希：《艺术发展史》，天津人民美术出版社 2006 年版，第 337 页。

(C)1994-2020 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://www.cnki.net

明时代色彩的内蕴，他努力探求这些已与生活用品无二致的艺术产品与我们熟知的艺术品之间的历史与逻辑的联系，使它们一道令人信服地并陈于艺术的殿堂。

丹托提出了艺术定义的全新思路。艺术定义的框架由艺术品世界转向了艺术界。艺术品世界是指以作品某种内在的、固有的属性作为艺术的共通性，艺术品自成一个世界或一个体系，而构成艺术本质要素恰恰来源于这个系统。从现代美学诞生绵延至20世纪初，对艺术的本性的讨论基本上局限在艺术体系的内部，限制在艺术品本身。将艺术作为模仿是着眼于作品的外观属性，而把艺术的本质归结为表现则强调作品的内在的情感力量，而面对19世纪末20世纪初兴起的形形色色的艺术实验，一些美学家仍然发掘作品本身的属性来为其辩护。如克莱夫·贝尔解读现代艺术的扛鼎之作《艺术》中，将艺术定义为“有意味的形式”，可以唤起“对某种感情的亲身感受的物品”，[①] 而“激起这种审美感情的，只能是由作品的线条和色彩构成的关系和组合”，[②]在这个意义上，艺术的本质来自其自身，而不是外部的世界。

如果这种定义的方式可以被称为“艺术本体论”即以艺术作品为本体，那么对于丹托所开拓的艺术定义的方向，我们不妨称之为艺术的形而上学，值得注意的是，这种形而上学是在柏拉图意义上的。柏拉图认为世界的本质不在由现实的、可见的事物及其影像构成的世界之中，而在凌驾于二者之上的、为其提供最初范本的理念世界中。承袭这种思路，丹托认为艺术的本质也不取决于作品自身，而是依存于某种超越艺术品本体的、更高级的事物。但他抛弃了柏拉图理念的神秘主义色彩，更倾向于黑格尔，即将由哲学和历史构成的氛围作为艺术共同的特征，认为艺术应超越具体的作品上升到一个更本质的理论和历史混合而成的世界中。

在当前的文化语境下，丹托建构的艺术形而上学似乎比艺术本体论更能准确描述艺术的现状，更能深刻地揭示艺术的时代特征。艺术本体论与艺术形而上学之间的更深层的对立来自艺术与生活相互排斥与融合的关系的此消彼长。以艺术为本体的研究建立在艺术自律的基础上，从某种意义上说，艺术自律的过程也是艺术日益封闭化的过程。“美的艺术”（the fine arts）的诞生及现代艺术体系的确立就意味着艺术同我们生活的其他方面以及文化的其他部门分道扬镳，从此自立门户、独立发展，“各种艺术被从日常生活的语境中抽离出来……作为一个无目的创造和无利害快感的王国。”[③] 然而，如前所述，当代艺术日益淹没于日常生活的滚滚大潮中，生活与艺术的界限日渐消失，艺术与生活似乎没有区别、不分彼此。有责任的理论家不能无视这种新变，仍然沉迷于与世隔绝的、象牙塔似的艺术世界中，而应该重新找回艺术产生和赖以发展的生活的土壤，重新恢复艺术与其他文化部门的联系。丹托正视了艺术的生活化倾向，并加以理性的解释。

但是，丹托坚持的艺术与生活二分的立场使其为当代艺术作出本质规定时隐含着巨大的矛盾。丹托强调“艺术界与真实世界的关系，如同上帝之城与俗世之城一般”。[④] 日常生活要通过如基督的“变容”（transfiguration）这种带有神圣的仪式性色彩的过程才能转变为艺术，也就是艺术本身应该是凌驾于生活之上的，二者本质上是不同的、地位是不平等的。在这种前提的制约下，一方面，丹托要揭示日常生活对艺术的改造的成果，要面对并描述在其影响下，艺术的本质发生的蜕变。他的这种努力前文已有详尽说明。另一方面，由于丹托的艺术定义是建立在生活与艺术这两个世界相区分的基础上，这样，他一定要在已经审美化的日常生活中寻找作为一种独特现象的艺术的特殊性，而不是反向去探寻生活与艺术之间的一致，从而承认生活向艺术渗透的合理性。我们似乎可以这样说，丹托愈是面对生活与艺术的相互融合的过程，愈是想提醒我们注意艺术中生活的渗入，就愈是会强调在审美化的生活中的艺术的“辨识标

①② 克莱夫·贝尔：《艺术》，中国文艺联合出版社1984年版，第3、4页。

③ 转引自彼得·比格尔《先锋派理论》，商务印书馆2002年版，第111页。

④ Danto, the Artworld. Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 61. No. 19, 1964, p. 582.

(C)1994-2020 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://www.cnki.net

准”，也愈是会强化生活与艺术之间的二元对立。丹托将现实生活实践强制性地从艺术定义中排除出去，无论它对于当代艺术多么重要。

而这种艺术定义能否帮助我们更准确地认识当代社会的艺术现象是有疑问的。新实用主义美学的代表人物舒斯特曼认为，这是一种“包装型”（wrapper）定义，它“所追求的理想是完美地覆盖”，[①]并对此提出了异议：“这种定义的根本目的，是更多地涵盖通行的对艺术的理解，而不是去深化和改进它。……它们也不增进或改善我们对艺术的经验与实践。”[②]

综上，丹托对艺术的定义的确是理论界对当代艺术实践的较早回应，是为艺术的新形态寻求有力阐释的一种重要尝试，这一方面给予了我们看待当代艺术现象重要的理论视野，“表现出鲜明的跨学科式理论变革的魄力”，[③]为艺术的重新定义提供了新的途径，许多理论家沿着丹托开拓的思路进一步探索艺术的本质，并形成许多重要成果。另一方面，由于丹托固守艺术与生活二元对立的立场，他的艺术定义本身存在着巨大的悖论和模糊性，在丹托看来，现实生活只是促使艺术转型即作品面貌接近日常物品的催化剂，而它本身并不作为艺术定义的依据，也就是说日常生活并不构成艺术的核心。这样的定义显然没有触及当代艺术的真正本质，不能帮助我们充分地理解日益与生活融合的当代艺术，因此，也存在一定的局限。

[导师高建平教授点评]

艺术定义，是美学史上的重大问题。孙艳秋的这篇文章，主要谈了当代著名美学家阿瑟·丹托的“艺术界”理论，这是为艺术下定义的一个重要尝试。乔治·迪基据此提出的“体制论”，丹托对二者不同的说明，丹托提出的“艺术终结论”，阐释“艺术终结”后的情况，都是吸引当代美学界眼球的热点讨论，而这都得从“艺术界”说起。由此可见，这个选题是有意义的。

本文有时代感，观点鲜明，论述深入，特别是对一些国内学术界长期混淆不清的问题，有一些清楚的解说。论文对于一些理论问题在分析和评述时，有很好的分寸感，能恰到好处地说清楚一些难解的问题，又站在自己的立场上对其得失进行适当的点评，这种文风值得提倡。综上所述，这篇论文对于当代中国美学研究的发展，具有推动作用，希望学界同行多提宝贵意见。

本文作者：中国社会科学院研究生院文学系2007级博士研究生

责任编辑：马　光

①② 理查德·舒斯特曼：《实用主义美学》，商务印书馆2002年版，第62、62～63页。

③ 周宪：《文化现代性与美学问题》，中国人民大学出版社2005年版，第98页。

A New Possibility of Definition of Art

——Ideas of Arthur Danto about “Artworld”

Sun Yanqiu

Abstract: The definition of art is one of the important topics in contemporary western aesthetics. Danto has made a special and important contribution to it. Facing the practice of contemporary art, Danto points out the limitation of defining the new art with traditional imitation theory and provides a new framework of definition centering on “artworld”. The theory of “artworld” is under the influence of analytic aesthetics. It shifts the way of discussing the nature of art in itself to the field outside of the artwork and offers a significant illumination for redefining art in aesthetics of everyday life.

Key words: Danto; definition of art; artworld; analytic aesthetics; aesthetics of everyday life

(C)1994-2020 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://www.cnki.net