

[首页](#) >> [艺术学](#) >> [原创文章](#)

【文萃】艺术边界及其突破的个案考察

2020年04月24日 10:05 来源:《北京大学学报(哲学社会科学版)》2016年06期 作者:沈语冰 字号

[打印](#) [推荐](#)

不断突破的艺术边界

传统上对极简主义的解释,多半认为他们是现代主义理论的逻辑结论。而现代主义理论通常又被认为概括在克莱门特·格林伯格(Clement Greenberg)的《现代主义绘画》一文中。在这篇论述视觉现代主义的最著名的文章里,现代主义成了一场不断自我批判、不断纯粹化的过程。然而,正是绘画表面那不可回避的平面性的压力,对现代主义绘画艺术据以批判并界定自身的方法来说,比任何其他东西都来得更为根本。因为只有平面性是绘画艺术独一无二的和专属的特征。

没有比这一艺术史和艺术理论的个案更好的东西,来讲述艺术不断突破其边界的故事了。当艺术(这里暂以绘画为例)的本质,被认为必须拥有高贵的题材(神话、历史题材或宗教故事),库尔贝的《碎石工》和马奈的《龙须草》就突破了其边界;当绘画被认为至少必须完成,而完成又被理解为所有制作过程的痕迹(包括笔触)必须被掩盖起来,莫奈的《日出·印象》就突破了其边界;当绘画的本质被认为必须拥有正确的透视和素描,否则就不是绘画(至少不再是正确的绘画)时,塞尚的《高脚果盘》就以其放弃透视和正确素描而突破了其边界……

绘画这门艺术似乎都已经被逼到了其逻辑的死角。绘画死了,人们这样宣布。自从摄影术发明以来,一部现代绘画史,用格林伯格的话来说,便是不断地发现其可有可无的惯例被抛弃的历史,但是,他坚持认为,绘画最终发现有两个惯例是无法抛弃的:平面性以及平面性的限定(或边界)。

绘画死了,但艺术似乎并没有终结。

关于艺术边界和艺术本质的论述

人们谈到艺术的边界或艺术的本质等问题,总是绕不开分析哲学。先看有关艺术本质和边界的描述性论述。无论是亚里士多德的“艺术是模仿”,柯林伍德的“艺术是表现”,托尔斯泰的“艺术是情感的交流”,还是布鲁姆斯伯里群体的“艺术是有意义的形式”,本质上都是对艺术“是”(is)什么的描述,因而都是逻辑-本体论的,也适合对其进行语言分析,而外延的界定必定意味着对其边界的确定。

20世纪八九十年代,一种从根本上区别于英美分析哲学的艺术理论,一种突破了“哲学的”与“历史的”二元对立的知识考古学论述,开始进入有关艺术定义及其边界的讨论。在对有关艺术定义的描述性论述和规范性论述做了通盘的考量之后,比利时学者蒂埃尔·德·迪弗(Thierry de Duve)发现没有一种论述能通过杜尚《小便器》的测试。

近代以来影响最大的艺术理论,即康德美学,也就是美学本身是建立在艺术品与日常用品的区分之上的,但杜尚的小便器不就是一个日常用品吗?由此产生了一个后果,要么不承认杜尚的小便器是艺术(这与艺术史和整个艺术体制不合:因为无论是艺术史还是艺术体制都已经将杜尚的小便器记录在案,并堂而皇之地把它置于博物馆之上),要么承认康德美学或整个古典美学的崩溃。许多人选择了前者。但这就意味着,他们选择了无视整整一个世纪以来半数以上的当代艺术。因为,无论是达达主义、激浪派,还是多数概念艺术、地景艺术、装置艺术,都是建立在杜尚的现成品概念之上的。

在考查了有关艺术本质及其边界的描述性论述和规范性论述之后,德·迪弗认为它们要么是不能成立的,要么是无趣的。有鉴于此,迪·德弗选择了知识考古学的方法。迪·德弗发现,有一个时期,艺术这个名词在西方基本上被当作一个专名来使用。但是,只能

用它来指称“被称为艺术的东西”，却没有固定的内涵或意义。这就涉及德·迪弗在《杜尚之后的康德》里所说的第三个主要观点：他关于艺术曾经是一个专名的理论能够解决现代艺术的二律背反。什么是现代艺术的二律背反？这里有必要简要插入科苏斯与格林伯格之争。

20世纪60年代，格林伯格的理论遭到了概念主义艺术家和理论家科苏斯（Kosuth）的挑战。科苏斯坚持认为，艺术就是概念，而不是格林伯格所说的是审美（现象）。他们之间的理论分歧，可以概括成如下形式：

正题（格林伯格）：艺术不是概念（艺术基于趣味）

反题（科苏斯）：艺术就是概念（艺术与趣味无关）

而德·迪弗通过诉诸“艺术是一个概念，但它不是一般概念（通名），而是专名”的理论，成功地解决了现代艺术的二律背反：

正题（格林伯格）：艺术不是概念，它不是一般概念即通名（而是一个专名）

反题（科苏斯）：艺术就是概念，它是一个专名

因此，格林伯格的正题与科苏斯的反题，就不再构成背反。现代艺术史上总是有半数作品被宣布为不是艺术的情况，也得以克服。

如果说康德第三《批判》的全部预设乃是“人人都是鉴赏家”（通过审美教育，人人得有鉴赏能力，因此鉴赏判断是普通而又必然的），那么，德·迪弗的现代主义考古学则发现，杜尚（经过其后裔波依斯的诠释）的全部洞见则是：人人都是艺术家。

媒介性与物性的临界点

至少从德国浪漫派（例如诺瓦里斯）开始，人们就早已对人人都是艺术家这一乌托邦充满了憧憬之情。德·迪弗的业绩在于考掘出这个乌托邦是如何一步步走向现实的。首先，伴随着现代社会大规模分工的出现，艺术创造这一即使晚至文艺复兴时期还是充满了魔力的活动，经历了一系列的怯魅过程。管装颜料的出现，使得绘画创作成为现代工业流水线的一部分。修拉分散排列颜料点子，让观众在视网膜上合成最终图像的做法，进一步使观众成为艺术创作过程的一部分。因此，从原则上说，现代所有的绘画作品，都已经早已是半现成品。而从半现成品走向杜尚的现成品，只不过是时间问题。

为什么杜尚直到半个世纪之后，也就是直到20世纪60年代才被公认为是一位艺术大师。这是真理需要时间才能被采信这个无情的“元真理”（meta-truth）的典型例证。历史需要经过整个前卫艺术运动（特别是达达主义），经过整个晚期现代主义（特别是抽象表现主义），才会在新前卫（特别是极简主义）中渐渐揭示其真理。因为，只有在极简主义中，格林伯格誓死捍卫的现代主义理论，才与杜尚的现成品理论合流。

回到格林伯格现代主义理论的逻辑结论：一张绷紧的或钉在墙上的画布，已经是一幅绘画。而当极简主义者真的将一张白画布，或是一个漆成黑色的立方体展出的时候，他们似乎只是用具体作品展示了格林伯格的理论。然而，有一个人既对格林伯格的这一理论表示不满，也对极简主义者将格林伯格的理论进行到底的做法表示了不满。他就是迈克尔·弗雷德。当人们已经在追问一块空白画布是否是一幅画（或者更确切地说，是否是一张成功的画），当绘画似乎已经被逼到死角的时候，弗雷德敏锐地捕捉到了艺术界的新动向，同时也更具原创性地提出了有关艺术边界问题的新理论（遗憾的是，他站错了队：站在了捍卫现代主义媒介理论，反对极简主义物性理论的那一边；某种意义上也是站在了整个当代艺术的对立面）。他很快就发现后来被称为极简主义的一群艺术家，已经开始以剧场性（theatricality）来代替在场性（presentness），以物性（objecthood）来代替艺术的媒介性。

当人们认为艺术还是媒介的时候，他们是通过艺术媒介，领悟到别的东西（可以是形而上学的真理，审美狂喜，也可以是别的什么）。而当人们不再将艺术当作媒介，而是直接当作一个物品，一种物性；他与这一物品之间的关系，也不再是静观沉思，而是参与到艺术家有预谋地加以调度的整个场域的时候，艺术这回事确实已经发生了根本性的转变。简单地说，将画布视为一幅画（或艺术品），所需要的只是观看的态度发生一点改变。就此而言，我不得不惊讶于艺术家不断突破艺术边界的创造力。如今，剧场性、跨媒介性（Intermedeality）和场域特殊性（Site Specificity），已堂而皇之地被写入当代艺术的美学教科书了。

当绘画媒介达到其物性的临界点（变成一块空白画布的时候），人人都认为绘画已经走进了死胡同，但谁能预见当代的艺术家们又将物性（而不再是媒介性）当作了艺术表达

的手段？这大概就是艺术边界及其突破的故事中最成功的案例。

（作者单位：浙江大学美学与批评理论研究所。原题《艺术边界及其突破：来自艺术史的个案》，《北京大学学报（哲学社会科学版）》2016年06期，中国社会科学网 胡子轩/摘）

作者简介

姓名：沈语冰 工作单位：

分享到：

转载请注明来源：[中国社会科学网](#) （责编：田粉红）

相关文章