

引言：

《[谁说那是艺术？](#)》——从常理，直觉的角度看视觉艺术

作者：米歇尔·玛德·卡米（Michelle Marder Kamhi）

译者：王晨光

中文版译文版权持有者©2018：王晨光

欲知更多中译文信息，请通过[这里](#)联络译者

引言

如果艺术可以是任何事情，那么它什么都不是。

从二十世纪初开始，在曾经波澜壮阔的视觉艺术的领域里，激进猛烈的变革让人瞠目结舌。对于很多人来说，就像我，这些改变是让人非常烦扰的。

我一直有种迷失的感觉。很多年前，当我看到纽约大都会博物馆（Metropolitan Museum of Art）发布的一个展览的宣传资料，虽然这个广告很确定的说，这个展览绝对非常的激动人心，但当我看过展览后，这种迷失的感觉更强烈了。展览的题目叫：《房顶上的艾尔斯沃斯·凯里》（Ellsworth Kelly on the Roof），展览将会在博物馆的屋顶上展出这位还在世的艺术家的作品，而大都会博物馆的屋顶被视为是在纽约城，雕塑作品最戏剧化的室外展示场地。这是第一次在这样一个适合的场地展出这样的作品。展览将会展出凯里的五件作品。纽约时报（New York Times）评价凯里是战后美国最杰出的艺术家之一。¹谁能拒绝这样的吸引？

然而当我去参观的时候，这次经历迅速的被证明是令人失望和错愕的。在五件作品当中，只有四件可以直观的找到。它们是没有任何视觉吸引力的巨大的抽象“雕塑”，同时作品本身也没有引起让人逗留思考的欲望。即便大都会博物馆的屋顶花园并不大，怀着对第五件作品的希望，我四处寻找但是无法找到。

感谢一个墙上的细心周到的标志，我终于找到了第五件作品。那是一个长长的，弯曲的深灰色铸铜长条形的板子，安装在屋顶东面的栏杆上。作品的名称是：水平曲线 2——因为没有什么特殊之处，这个作品太容易被认为是建筑的一部分。找到之后，我问自己：“就这样了？”。难道视觉艺术不应该是吸引人并让人长时间的观赏么？难道不应该是让人心动的么？我们现在的艺术怎么可以这样没有内容和感染力？²

从这时开始，这些问题在我心中反复震荡而且疑问变得越来越强烈。我的疑问针对的，不但是大都会博物馆屋顶上的其他的展览，也包括博物馆内的，还有被其他重要的艺术机构推崇的“当代艺术”，不但是在美国国内的，也包括美国以外的。³在领导地位的文化和艺术机构推崇的艺术作品中，对于使大众感受到挫败感和失望我一点也不惊讶（暂且不提那些直接让观众很不舒服的作品的更极端的例子）。如果您也有类似的体验，这些经历也许会促使您开始看这本书。

“专家”的角度与常识的对决

近些年出版的很多书试图在当代艺术和大众之间构建一个桥梁。其中一本，书名叫：《但是，这是艺术吗？》。作者是辛希亚·佛兰（Cynthia Freeland），休斯顿大学的哲学教授。这本书面向普通读者，提供“一个艺术理论的介绍”，同时对“什么是艺术？意义是什么？为什么我们觉得它有价值？”⁴进行讲解。在她的总结当中，佛兰引用了对艺术这个特殊名词的常见的描述：“（译者注：艺术逐渐）可以被理解为很多事情，同时，它也不再代表任何事情”。

然而，在她的书中，佛兰列举的作品的范围正有着这种倾向。书中囊括了真正的艺术作品比如梵高（Vincent van Gogh）的《鸢尾花》（*Iris*）和文艺复兴时期的意大利大师波提切里（Sandro Botticelli）的《维纳斯的诞生》（*Birth of Venus*），同时也收录了很多二十世纪的作品，而普通大众对这些作品是否是艺术是有疑问的。收录的范围，从波普艺术家（Pop Artist）安迪·沃荷（Andy Warhol）的作品《布瑞罗牌肥皂钢丝球箱子》（*Brillo Boxes*）和杰克逊·波洛克（Jackson Pollock）的滴流画代表作品蓝色柱子（*Blue Poles*）到法国行为艺术家（performance artist）奥兰（Orlan）的对自己身体进行外科手术和摄影师安卓·赛瑞诺（Andres Serrano）的臭名昭著的作品《尿液中的基督》（*Piss Christ*），这是一张照片，一个基督受难十字架像浸没在作者自己的尿液里。这个作品在上世纪八十年代因为受到政府艺术基金的奖励而激起了公众的强烈不满。对待所有这些，佛兰以暗示性的假设作为开始——这些有待商榷的作品“就是”艺术。然后她试图讲解这些作品背后的，在艺术世界中的理论来为它们辩护，于此引申出，这些理论本身是有非常重要的价值的。⁵就像很多当代艺术的哲学家一样，她遵循着现在艺术世界专家们的基本逻辑前提——认为基本上所有东西都可以是艺术；这些实际上就像无从考证的，安迪·沃荷（Andy Warhol）曾经说过的话：“艺术就是任何可以让你得到解脱的东西”。⁶

从二十世纪早期，有名气的艺术家的作品绝对是让人膛目结舌。从俄罗斯现代派画家卡济米尔·马列维奇（1879-1935）（Kazimir Malevich）的作品《黑色的方块》（*Black Square*），到意大利后现代主义艺术家皮若·曼左尼（1933-1963）（Piero Manzoni）的作品，一系列标注为《艺术家的粪便》的装着排泄物的罐子（*Merda d'artista*），还有据报道说是当今最富有的艺术家，丹姆·何斯特（Damien Hirst）（1965-）的作品，一只保存在甲醛水箱里的鲨鱼。何斯特的作品，他自以为是，浮夸的命名为：某个活着的人的意识中，对不可能的死亡形式的具象描述（*The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living*）。这个作品被人起了一个更适合的外号：“腌制的鲨鱼”（pickled shark）。

虽然对于很多热爱艺术的人而言，这样的作品没有任何意义，艺术世界的主体反而给予它们很高的地位，给予它们在重要的博物馆的展示空间和和艺术史上高于一般水平的突出位置。更糟糕的是，这些（越疯狂越好的）最前沿的艺术品的市场价值不断超越人们想象的预期，市场上对它们的接受程度似乎一直在加速。当何斯特腌制的鲨鱼1999年第一次在布兰克林博物馆（Brooklyn Museum）面向美国大众展出时，看起来比一个令人作恶的笑话或者一个短暂的心理失常强不了多少，也许会被迅速的遗忘。然而，不到十年，

这个作品就被一个令人震惊的数额（有报道说高到一千两百万美元）卖给了一个紧追时尚的私人收藏者，对冲基金的经理，斯蒂文·A·寇恩（Steven A. Cohen）。在2007年的夏天，纽约大都会博物馆（Metropolitan Museum）宣布向这位收藏者以贷款租借形式展出三年何斯特的鲨鱼。

主要的艺术机构是这样评价这个作品的，在官方的印刷宣传品中引用了盖瑞·廷特若（Gary Tinterow）（十九世纪，现代（modern），当代艺术（contemporary art）的主策展人）的话：“在三年里，我们努力让年轻艺术家的作品展现在博物馆中，我们怀着非常激动的心情，展示…我们这个时代的最具代表性的作品。”菲利普·德·门特贝罗

（Philippe de Montebello），大都会博物馆当时的指导，更加含糊其辞的说到：“在整个艺术史的背景下，面对着这个作品，应该越发的感觉到它所展示出的重要的东西和它巨大的魅力”。这些话说得非常“到位”，那么观众的怀疑也是可以原谅的：到底大都会博物馆主要想引发大众讨论何斯特在艺术史中的恰当的地位？还是，其实是精明老练的，引诱出一个富有的收藏者？⁷

无论如何，很多热爱艺术的人，甚至只是偶尔去下博物馆的观众，对难以被视为是艺术的作品，抱着拒绝的态度——《腌制的鲨鱼》这个作品更应该出现在自然历史博物馆而不是大都会博物馆——特别是“我们这个时代最具代表性的艺术”。对观众来说，艺术这个特殊的名词，应该让人联想起一副伦勃朗（Rembrandt）的自画像（*Self-Portrait*），梵高（Van Gogh）的星夜（*Starry Night*）或者是米开朗基罗（Michelangelo）的圣母恸子像（*Pieta*）。艺术这个名词，应该展现的是这样的画面。顺理成章的，观众期待今天的艺术同样含有着这些艺术作品中最基本的要素——当然尽管在风格和题材上有着变化。如果不是这样，何必叫做艺术？

进一步讲，如果艺术可以几乎是任何东西，用最简单的逻辑可以推导出，它将没有任何特殊之处。如果它没有任何特殊之处，重要的机构，比如大都会博物馆，或者国家艺术基金会为什么花钱支持这样的“艺术”——这里还没有提及我们整个的艺术教育系统。这样的机制和机构和它们所做的事情，的确支持着，使得艺术有着一个特殊的定义和价值，艺术是可以区别于其他多种文化元素的，绝对不可以鲁莽的认为艺术是某个所谓的艺术家声称的，在某一时刻（译者注：下一次说法也许会变化的）短暂的奇怪念头。

艺术世界中，艺术的“机构性理论”

从古代开始，哲学家们努力探索着艺术的本质。然而今天很多的哲学家抛弃了这种做法。他们（就像佛兰）一样，他们的贡献远远不是对当今艺术世界的混乱提供一个客观严谨，批评态度的分析解释。信奉着艺术世界所规范的前提，几乎任何事物都可以是艺术，他们赋予它“准艺术”的正统性——授予它“机构性的理论，系统体系中的艺术”

（institutional theory of art）。在各种各样的形式中，这个理论继续演绎，现实的结果是：任何有些名气的艺术家，无论他们说艺术是什么，艺术就是什么。

等一下，你也许会说用所谓的“艺术家”来定义“艺术”，这本身难道不是一个循环论证中的定义方法？基本的逻辑难道不是已经告诉我们这样的循环论证是没有意义的？一个艺术家是创作艺术作品的那个人，我们难道不应该先知道“艺术”是什么，然后再来决定这个人是否是一个“艺术家”？你是对的，理所当然。今天的艺术世界被一个与日常

生活体验大相径庭的，在抽象化的理论运作中的机制控制着，基本的逻辑在今天的艺术世界里行不通。

对于“艺术世界”（artworld）这个特殊的名词（相比较 art world），实际上，说的不是一个文化和知识领域里，具有领导地位的，传统意义上的艺术范畴，而是环绕着这个领域里的“理论”。哲学批评家亚瑟·邓托（Arthur Danto, 1924-2013）第一次提出新的“艺术世界”这个词，在他的思想中，“艺术世界”的组成是由所有（译者注：受过这种教育培养的）接受这样理论，知识的人。不仅仅包括艺术家，批评家，和像邓托这样的哲学家，也包括大众人群中“懂得”这些的人——“艺术世界的公众”，这是由邓托的追随者，哲学家乔治·迪基（George Dickie, 1926-）命名的。⁸

沃荷的作品《布瑞罗牌肥皂钢丝球箱子》启发了机构性理论。在一篇有影响力的文章中，邓托发表看法说，沃荷的作品是一个“复制品”（facsimile），视觉上和在超级市场里的布瑞罗箱子很难分辨。但是，他辩论道，他们有着重大意义上的不同——那就是，“一个某种艺术理论”。

是那样的理论使得它进入了艺术的世界，同时使它没有崩溃塌陷到（没有区别的）真实的物体上.... 没有这样的理论，观众应该不会视它为艺术，同时为了看到它是艺术世界的一部分，观众必须精通大量的艺术理论，同时也需要知道相当多的最近纽约艺术圈的绘画作品的演变历史。五十年前，它不可能被视为艺术。⁹

在艺术的世界中，这样的思想占主导地位。但是令人惊奇的是邓托自己拆台，他承认，因为与之相比较，举例来说，任何在荷兰古典大师的作品中感受到的厚重或者任何有可比性的，同样的观感来说¹⁰，他并不喜欢沃荷的《布瑞罗牌肥皂钢丝球箱子》——正是这件作品（译者注：以及他对其的评论）使得他的艺术机构理论推广开来。他的这个感受应该让他更深入的研究这个问题，就像艺术品的一个被普遍接受的特性就是，艺术有激发，促进强烈内心感受的能力（我会在后面的章节中论述），很遗憾，邓托没有继续（译者注：发掘他不喜欢这个作品的原因）。

在他最后的书中，《艺术是什么》（*What Art Is*, 2013），邓托令人惊讶的挑战艺术不能被定义这个现在被广泛接受的概念。从他的观点来看，艺术作品能够被定义为“具像化的含义”。¹¹可是，他假设是艺术作品的类型却是令人难以理解的自相矛盾。这些作品的范畴从没有争议的二十世纪前的绘画和雕塑到极具争议的反传统的作品，比如沃荷的《布瑞罗牌肥皂钢丝球箱子》到艺术世界的玩家，马塞尔·杜尚（Marcel Duchamp, 1887-1968）命名一个普通的小便池为《喷泉》（Fountain）并且签名“R. Mutt 1917”。

讽刺的是，我参与合著的，2000年出版的有关艺术本质的书，也叫《什么是艺术》，也探讨了艺术品本身包含的含义和意义。¹²但是，那本书提出的观点，我也会进一步在这本书里探讨的，与邓托大相径庭。最大的不同是，艺术作品是怎样被品味出它本身具有的含意的，我会在以后的章节里讨论。

谁来决定什么是艺术？

对艺术世界的错误方向追根溯源——去理解为什么理论比实际的艺术作品本身更重要——这需要知道对艺术本质的看法是如何产生和发展的。这样的探讨最终会涉及到艺术的历史以及认知和语言的范畴。同时，如果从不同的时期和文化中，考虑更广泛的各种各样的艺术作品，这需要知道“艺术”这个概念如何建立，以及与这些概念相关的理论上的名词是如何被用来解释这些概念的。

很多今天的哲学家对待这些名词和概念就好像它们完全是随意，随机的，没有基于现实世界的客观基础。所以他们拒绝任何（译者注：已经被公认是）艺术的作品在公众的认可上比其他（译者注：没有被公认的）作品有更正统重要的地位。这样一来，他们无视人类思维的工作方式。可是，像所有的概念一样，“艺术”源自我们思维中天生的，对事物进行分级或分类的倾向，而分辨的方式是基于我们认识上显著鲜明的相同或者不同。花些时间和一个婴儿一起，你就会发现一个最初级的，这种分辨认知的过程。

即便是在我的孙女，尼亚学会“钥匙”这个词之前，她就已经开始认识到某些有着缺口的金属物体能够插到孔里面从而把一些东西打开。大概在一岁左右，当我们来到她的公寓门前，她会从我手里拿过钥匙链，拿出一个钥匙插到钥匙孔里并且转动，当然一开始总有些笨拙。她也注意到一把和她的玩具配套的塑料小钥匙可以打开装着不同形状物体的迷你玩具柜的门。同时她也在表达她想打开什么东西的意愿的时候会模仿转动钥匙的动作。

尼亚没有依靠学习“钥匙”这个词来掌握这个词表达的概念。这个词的发音，她之后学会的，仅仅只是使得沟通更顺畅了。建立了这个词的概念之后，她可以很容易的学习到当她的爸爸和我管这个小物体叫做“钥匙”，她说德语的妈妈也管同样的物体叫做“*ein schlüssel*”。同样的，她迅速的学会了她爸爸和我管用来吃液体食物的用具，举例来说，叫做“勺子”，而她的妈妈会说“*ein Löffel*”。

如果我拿一个勺子给尼亚说：“这是一个钥匙”，她一定会摇着头冲我微笑。同时如果我用勺子插到钥匙孔里，试图去打开前门，她很可能会大笑并且管我叫呆鹅。但是如果我不和她一起笑话我自己的愚蠢，而是很严肃的坚持说，勺子是钥匙，她会变得很困惑（就像有一次一个家庭成员假装一本正经的故意把她的积木按错误的大小来排列）。词汇的发音和相关物体的联系从起源看起来也许是随机选择的，但当它们一旦建立了关联，我们再来改变就可能面临会产生在认知和情感上的疑惑的风险。

换句话说，语言不是无限制的弹性可通融的。我们可以有理由延伸“钥匙”这个词汇的概念，比如一个小塑料门卡的作用就像以前老的门钥匙一样，但我们不能管它叫“锁”还希望这样合情合理。虽然词汇有时可以表达与原始情形完全相反的含义——“认可/处罚”(*sanction*)和“依靠/分开”(*cleave*)是主要的例子。但是没有人可以合理的解释这样意义的反转加强了语言表达的清晰和准确。同时，如果不是前后内容明确的表示出语境的本意，这样的反转会造成一个完全彻底的误解。

相同的认知原则也应用在了更复杂概念的构成上，比如“艺术”。¹³ 很明显的，对这个概念构建上的混乱是今天随意随性的使用艺术这个词的结果——同样，不加区别的使用相关的词汇比如“绘画”和“雕塑”——就连接受任何东西都可以是艺术的批评家也在悲叹。像纽约人杂志（*The New Yorker*）的艺术批评家，彼得·施杰尔达（Peter Schjeldahl）观察到的：“过去，艺术指的是绘画和雕像。现在，它可以实际上是任何无法归类的人造的东西。这个在常理，直觉上的定义的丢失是一个巨大，严重的艺术问题。”

¹⁴ 一个纽约时报（*New York Times*）的批评家有着类似的评注：

当代雕塑不知道什么是界限……这使得（它）成为了一个有着无限创作自由的空间。缺点是，如果雕塑能够是任何东西，那么它可能也不是任何特定意义上的东西……同时它使得人们很难有巨大的热情去关注它……使人们非常低的估计它的价值。¹⁵

但是这两位批评家认为之前在艺术世界里的任何东西都是艺术。

那么，一个人到底如何定义“艺术”——“绘画”？或者“雕塑”？这个问题经常被错误的定格在“谁决定什么是艺术？”的问题上——就好像这是一个某些有着独裁特权的人来命令指定的问题。¹⁶这就好像去问“谁来决定“钥匙”是什么？”这样不合理不合适的问题一样。我们需要做的是追溯这个名词和概念的根基，找到它们最原始的关联，代表的东西的类型，探寻它们的作用和功能，和它们是如何实现的。

这本书辩论诠释的是什么

如前所述，这本书论述的艺术的概念是“纯艺术 fine art”（区别于装饰性艺术 decorative arts）。对这个概念的追宗溯源显示出那些作品最初都是关联的，几乎都是平面或者立体的图像（imagery）。决定性的拐点在对艺术这个概念的分析上，从我的角度来看，是在二十世纪初的时候，发明的“抽象”绘画和雕塑。在这个关键点上，我与绝大部分批评家不一样，包括那些有着传统，保守倾向的在内。¹⁷

保守批评家们普遍在视觉艺术中拒绝“后现代主义”（*postmodernism*）——代表的作品是沃荷的《布瑞罗盒子》和何斯特的《腌制的鲨鱼》。但是他们拥护“现代主义”（*modernism*），主要代表的是抽象艺术作品。我和在这场文化战争中的绝大部分人不太一样，我认为：“他们两方面都有很大问题”。从我的角度来看，现代主义通过发明抽象艺术从而拒绝（译者注：传统意义上的）视觉图像有着致命的后果，这样是拒绝艺术是意义和含义的载体。明显的，在今天的艺术领域里，占绝对主体的后现代主义者的表现主义中，那些非常奇怪的形式作品，是他们发明的他们自己的“抽象艺术”。这种反应可以追溯到很多二十世纪中期的艺术世界对抽象表现主义的挑战上，以杰克逊·波洛克（Jackson Pollock）的作品为中心。在我看来，这个反应是在相同原则上的修改，而不是在一个前所未有的创新形式上。

像我的副标题指出的，从常理，直觉的角度看视觉艺术（*A Commonsense View of the Visual Arts*），我呼吁读者自己来进行个人的判断，评估我的论证和表述的正确性。对于“常理，直觉”（*commonsense*）这个词，我的意思是忽略掉据称是专家们的命令式的指引，而是用个人自己的天然的能力去理解发现原因。敏锐的19世纪法国评论家亚历西斯·德·托克维而（Alexis de Tocqueville）评价美国人的生活时，聪慧的观察到美国人：“不需要从书中推断出哲学，因为他们自己靠自己找到了。”他论述到，美国人个性中用本能解决问题的方法，构建在“自己找到事物背后的原因”；“自己个人探索到的理解，作为显而易见，假定预估的真理和真相的来源”以及“坚定的从这个起点来看待世界”。¹⁸托克维而描述的，就是我说的“常理和直觉”（*common sense*）。同时像他指出的，这不应该是美国人独有的，（或者说应该是）所有真正民主下的思维习惯的模式。

在艺术，这个思维习惯令人悲伤的，被美国和美国以外的世界都抛弃了，而这部分人本应该了解得更多。¹⁹现在盛行的，从媒体到我们的教育和文化机构，不假思索的接受

艺术世界统治地位的假设，代替了本应该是多元的世界，这样一来，在各种的后果反馈上，就出现了荒谬的事情。作为结果，记者，老师，博物馆的委托人，慈善机构的管理人员，公共关系范畴中有关艺术部分的管理和参与者（还不用说那些有影响力的购买艺术品的常客），他们没有一个对于把什么东西推广，作为“艺术品”的基本的参考。这样的机构的范畴，从美术馆到艺术学校，推崇被普通大众视为没有任何价值的现代主义和后现代主义的非艺术品的，同时，时下创作着有真正价值的作品的画家和雕塑家，被官方忽略了。

艺术世界的成员们当然一定会说，一个人要想懂得如何欣赏“最前沿”的艺术品，必须了解艺术史和艺术理论。这本书其中一个主要的目标，那就是，揭露现在盛行的对于这些问题的看法——从而展示出所谓的艺术世界的理论基础是多么的站不住脚。相对于庄重的正式认可那些腌制的鲨鱼和罐装粪便为“艺术”，这种为它们创建理论，建立学说的行为更应该被淹没，消失在笑声里。

读者们可以不用怀疑（就像那些读过类似话题中，我的早先的文章的读者），我完全没有试图把我个人的鉴赏标准作为唯一标准，而辩论说我个人喜欢的艺术品是唯一真正的艺术。相反的，有大量的，从我的角度看是艺术品的作品，不是我喜欢的类型。本同末离的，我发现至少有些我不认为是艺术的作品，它们从某些方面有趣，好玩和吸引人。喜欢什么东西和如何决定把它归为某一类别的问题，这两件事情区别非常大，虽然它们经常被混为一谈。

我希望做到的是为视觉艺术的最基本的固有特性提供合乎逻辑的论据。然后，就是读者自己基于个人的经验和独立的判断，来确定我的论证的合理性。如果可以在公众中促进一个有深度的，对这个主题的讨论，那是最好的。这样的讨论是极度需要的。

一个简单的本书的概观

第一章：“我们到底在谈论什么？”进一步定义和这本书有关的，艺术的概念。那就是“纯艺术”或者是有着一个大写的 A 作为首字母的“艺术”。这追溯到它古老的根基，其中也包含非西方和有文字记载以前的文明中的线索。

第二章：“具有什么样的品质，一件作品可以被称为“艺术”？论述最基本的艺术品的本质，从它们最主要的特质和最基本的功能入手，讨论我们是如何和为什么对他们有着反应和感受。

第三章：“抽象艺术的问题出在哪里？”回答这个问题的一部分，本书展示了这些作品作为基础的，被错误理解的前提假设以及无法达到的创作目标。

第四章：“反艺术不是艺术。”揭露了后现代艺术的多种发明创造：以具体作品为例，记录推崇它们的反艺术的企图，从波普艺术到所谓的概念艺术和行为艺术。

第五章：“摄影，视频和电影叫做艺术吗？”解释了这些媒介和绘画，素描，雕塑的重要区别。

第六章：“批评家和策展人——对大众详尽的指导还是认知和思想方面的欺凌？”对艺术批评家和策展人的角色和影响力，利和弊的阐述。

第七章：“我们如何从认知科学和进化论的角度看待艺术？”在认知科学和进化论的领域里检验例证，看它们如何为本书对艺术的观点提供佐证。

第八章：“重新思考艺术教育”批评了当下艺术教育中具有破坏性的潮流同时对未来针对性的提出建设性的建议。

第九章：“对于今天紊乱失衡的艺术世界——应该责怪谁？”阐述了今天的社会文化活动中，从艺术品商人，富有的收藏者到博物馆的委托人和面对大众的官方中，共谋推崇伪艺术的力量。

第十章：“面对真正艺术作品的快乐和收获”作者自己对个人特别喜爱的艺术品的感想和思考。

附言：“我们能做什么？”在考虑当代艺术的背景下，对于文化艺术的回归提出了几个简单的建议。

欲知更多中译文信息，请通过[这里](#)联络译者