

November 2012

On the Institutional Theory of Art from the Perspective of Cultural Sociology

Xiao Kuang

Follow this and additional works at: <https://tsla.researchcommons.org/journal>



Part of the [Chinese Studies Commons](#)

Recommended Citation

Kuang, Xiao. 2012. "On the Institutional Theory of Art from the Perspective of Cultural Sociology." *Theoretical Studies in Literature and Art* 32, (6): pp.101-107. <https://tsla.researchcommons.org/journal/vol32/iss6/6>

This Research Article is brought to you for free and open access by Theoretical Studies in Literature and Art. It has been accepted for inclusion by an authorized editor of Theoretical Studies in Literature and Art.

文化社会学视角下的艺术体制理论

匡 骁

摘 要:艺术体制问题发源于二十世纪下半叶分析美学阵营关于艺术定义的论争。丹托和迪基的“艺术界”和“艺术惯例”论显示了美学讨论从“本质属性”向“关系属性”的转向,呈现出一定的社会学特征。之后社会学家贝克和布迪厄则在此基础上,通过从合作和冲突的维度分析艺术体制的结构性规则,使当代美学跳出了传统艺术哲学的封闭性思路,对美学和社会学学科之间的融合和互补作出了有意义的贡献。

关键词:艺术体制 文化社会学 美学 艺术界

作者简介:匡骁,黑龙江大学西语学院副教授,华东师范大学文艺学博士研究生,从事西方文艺理论、美国文学研究。电子邮箱:shawkuang@hotmail.com。本文系教育部人文社科青年基金项目“西方艺术体制理论研究——从美学到文化社会学的跨越”[项目编号:11YJCZH077]的阶段性成果;本文同时也是黑龙江省教育厅人文社科面上项目“西方‘艺术界’理论研究”[项目编号:12512259]的阶段性成果。

Title: On the Institutional Theory of Art from the Perspective of Cultural Sociology

Abstract: The institutional theory of art originates from the analytical aestheticians' debates on the definition of art. The discussions round Arthur Danto's "artworld" and George Dickie's "institutional theory of art" signalize a transition of focus from the "essential property" to the "relational property" in aesthetics and shows some sociologically oriented features. Sociologists such as Howard Becker and Pierre Bourdieu proceed to examine the structural rules of art institutions from the perspective of cooperation and conflict, which breaks the boundaries of the traditional philosophy of art and has made significant contribution to the interdisciplinary integration and complementation between contemporary aesthetics and sociology.

Key words: institution of art cultural sociology aesthetics artworld

Author: Kuang Xiao is an associate professor at English Department, School of Western Studies, Heilongjiang University. Her research interests cover western literary criticism, American literature and art theory. Email: shawkuang@hotmail.com

本文所涉及到的艺术体制理论(institutional theory of art),是指发端于二十世纪下半叶的从艺术体制角度来分析艺术界各种景观和现象的艺术理论。虽然艺术体制理论在不同路径下呈现出不同的面相,但总的来说,它把艺术视为一种体制,将艺术作品和现象置于具体的文化社会背景中加以讨论,将目光从艺术的本质属性移向艺术生产、传播、消费和分配过程中所涉及到的制度、行为和各種权力关系,打破了艺术是“纯粹的”这一美学幻象。

一、体制概念的厘清

在深入研究之前,有必要对体制(institution)和艺术体制这两个概念进行粗略地阐述。^①和文化一样,“体制”是一个十分宽泛和复杂的概念,《布莱克威尔社会学词典》(*The Blackwell Dictionary of Sociology*)对体制的定义偏

重观念的层面,“体制是一系列持久的观念,是有关如何实现那些对被社会公认为十分重要的目标的一系列观念,大多数社会都有以某种形式存在的家庭、宗教、经济、教育、医疗、政治体制,这些体制规定着某一特定社会的核心生活方式[……]和社会生活的大多数层面一样,体制外在于参与到体制中的个体;然而反过来这种参与也塑造和改变着体制”(Johnson 157)。在这个意义上,艺术体制的核心要素之一就是在某一时期内占据统治地位的艺术观念和美学理论,是在长期的历史发展中演变而来的被定型化的普遍惯例,它既是艺术活动中的行动者协作和互动的结果,反过来又是公众从事艺术生产活动时必须遵循的逻辑,它起到了规范个体行为、整合整个艺术界各种资源和各方力量的作用。从社会学角度来看,艺术体制具体指的是维持艺术生产和艺术独立地位的社会机构或机制,包括艺术赞助人、赞助机构、艺术生产组织、艺术院校、艺术场馆、艺术刊物以及当代的艺术企业、大

众媒体等(杨道圣 105)。而德国法兰克福学派著名学者彼得·比格尔(Peter Burger)对艺术体制的定义并未只局限在艺术作品与公众——或曰艺术生产与接受之间的中介机构,如画廊、美术馆、出版社、书店等社会组织上:(艺术体制)既指生产性和分配性的体制,也指流行于一个特定的时期、决定着作品接受的关于艺术的思想(比格尔 88)。而他在《文学体制与现代化》一文中对文学体制的探讨也对我们理解艺术体制的内涵具有启发性的参考价值:“我们关注的是文学的体制(the literary institution)。文学体制这个概念并不意指特定时期的文学实践的总体性,它不过是指显现出以下特征的实践活动:文学体制在一个完整的社会系统中具有一些特殊的目标;它发展形成了一种审美的符号,起到反对其他文学实践的边界功能;它宣称某种无限的有效性(这就是一种体制,它决定了在特定时期什么才被视为文学)。这种规范的水平正是这里所限定的体制概念的核心,因为它既决定了生产者的行为模式,又决定了接受者的行为模式”(比格尔,“文学体制”53)。借用比格尔对文学体制的分析,我们可以推断,艺术体制亦是具有某种边界功能的社会规范体系,它规定着特定场域内艺术生产、接受、传播、消费、批评等各类艺术实践活动的特定方式。

二、艺术体制理论的源头——分析美学阵营中的艺术定义危机

纵观整个二十世纪,尤其是五、六十年代以来,西方艺术的逐变求新经常达到了令观者震惊的地步,杜尚(Marcel Duchamp)的现成品(ready-made)(代表作:泉(Fountain)),沃霍尔(Andy Warhol)的波普艺术(代表作:布里洛盒子(Brillo Box)),约翰·凯奇(John Cage)的“无声音乐”(4分33秒)乃至奥兰(Orlan)的“整容”行为艺术,这些光怪陆离的现代及后现代艺术实践一次次地冲击着艺术边界,让观众对习以为常的艺术常规产生质疑。有人认为这种凸显观念而弱化审美的当代艺术不过是一场哗众取宠、虚张声势的符号游戏,它利用哲学化的观念外衣掩盖了其粗制滥造、胡乱剽窃的本质;也有人认为当代艺术的勃兴不过是艺术界各方如拍卖行、画廊、策展人、投资商、经纪人、艺评家、收藏家联手,通过精心的炒作和吹捧而制造出来的艺术泡沫。这些争端背后的一个基本问题浮出水面:艺术与非艺术的界限何在?无论如何毋庸置疑的是,在这种大潮的冲击下,既有的艺术理论在大量亟待辨析和阐释的艺术作品和实践面前显得束手无策。随着杜尚、沃霍尔们被冠之以前卫艺术家并逐渐被艺术机构所接纳,随着艺术品和日常物之间的界限日益模糊,我们不仅疑惑:到底何为艺术?谁是艺术家?艺术生产者至高无上的地位到底是独特的天赋授予还是一种社会生产制造出的集体幻象?艺术界或曰艺术体制论

正是在传统艺术理论频频遭受当代艺术实践的冲击下应运而生。美国社会学家霍华德·贝克曾指出:“当旧的美学理论无法充分阐明已被相关艺术界中具有丰富知识的成员所接受的艺术品的优势时,新的理论应运而生,与过去的理论抗衡,并对其进行扩充和修正。当一个既定的美学原理不能使作品在逻辑上合理合法、而此作品却已然通过其它方式取得了合法地位时,总会有人构架起一个能使之合法化的理论”(Becker 145)。面对花样翻新的现当代艺术,艺术哲学家们(以莫里斯·韦茨为代表)先是从维特根斯坦的“家族相似”理论中获得灵感,提出“艺术不可定义”说,这一观点因其逻辑漏洞以及无建构意义的虚无和空洞性而很快被众多美学家(如曼德尔鲍姆)攻击,正是在这一背景下,“艺术可以定义”说又应运而生,只不过这种定义的路径已和本质主义艺术定义(如模仿说、表现说)大相径庭,它超越了传统美学只从外显性(exhibited)特征出发寻找艺术普遍本质的局限性视域,而主张从非显性(non-exhibited)特征入手来重新界定艺术。沿着这条路径,20世纪60年代在美学内部围绕着艺术定义展开的讨论中出现了一种新的观点,即从艺术和社会情境之间的关系出发,对艺术品资格问题进行讨论,这就是以美国哲学家阿瑟·丹托(Arthur Danto)和乔治·迪基(George Dickie)为代表的“艺术界”(artworld)和艺术惯例理论。关于二者的相关理论的详细介绍目前已有许多,这里不一一赘述。简言之,丹托提出把某物看作艺术需要艺术理论氛围和艺术史知识——即“艺术界”的阐释,而迪基则更为关注各种艺术界体制——如已建立的惯例、习俗、常规等等是如何授予某物以艺术品资格的,因此其理论常被称为“艺术惯例”论。尽管丹托和迪基的思想仍停留在形而上艺术哲学的理论视域内,然而可以看出,当代美学越来越呈现出溢出艺术哲学边界,向文化社会学靠拢的趋势,尤其是迪基的“惯例”说,空前地将“体制”这一因素引入到艺术定义的思考中,体现出鲜明的社会学特点。而社会学家贝克和布迪厄通过合作的“艺术世界”和冲突的“艺术场”理论体系则摆脱了哲学形而上的空洞和抽象,将当代艺术问题、艺术体制的考察落实到更为具体的实处。

三、合作与冲突并存的艺术世界——借鉴社会学资源的艺术体制理论

在丹托、迪基提出他们的艺术体制论不久,社会学领域也出现了美国社会学家霍华德·贝克(Howard S. Becker)和法国社会学家布迪厄(Pierre Bourdieu)对艺术体制的专门研究。实际上,早在十九世纪的艺术社会科学研究中就已初现从艺术体制视角来研究艺术的苗头,此思路源于对“为艺术而艺术”(art for art's sake)这一艺术形而上概念的驳斥,如法国的斯达尔夫人(Madame de Stael)和

实证主义历史学家泰纳(Hyppolite Taine)曾都考察社会环境与艺术之间的关系,强调社会制度、时代精神、地理环境、自然气候以及种族和宗教等外部因素对艺术风格、内容、形式和艺术史流派的影响,而后者反过来也反映和折射了某一时代的社会状况。这种艺术反映观的主要持有者还包括以马克思以及活跃在二十世纪中叶,直接或间接借用了经典马克思主义理论的一大批学者,如夏皮罗(Meyer Schapiro, 1973),豪泽尔(Arnold Hauser, 1951)等等。古典马克思主义艺术主张的核心是:艺术品反映社会阶级关系,正是社会阶级关系赋予艺术品以美学形式和内容。受这一主张的启发,艺术反映论的学者们并将艺术品的研究同对艺术家的生活的研究结合起来,去分析生产的经济模式和社会阶级结构,他们所提倡的一些唯物主义的 analysis 原则成为艺术社会学研究的新标准,这些原则包括:艺术家是特定集体的成员,而非被赋予独特创造性天才的孤立个体;在商品社会中,艺术品是代理商和社会机构用货币或其它类似方式购买或投资的对象;艺术品取决于物质和技术的生产媒介,而后者以社会劳动体系为先决条件;艺术品用审美的形式和内容“反映”或“编码”了其所在时代的社会结构;艺术品所负载的价值并非在一切时代都是必然有效的,仅仅对那些在特定社会背景下“消费”它们的特定社会群体才有效(哈灵顿 10-11)。这些主张虽然为艺术社会学研究提供了多元的视角,然而其相对单维的反映论难逃过于简单化、机械化的嫌疑,没能捕捉到艺术界尤其是当代艺术体制中各个节点之间互动性和动态性关系结构。

几乎与分析美学对艺术定义问题的讨论同时开展的另一种研究,是开始于二十世纪六七十年代由一批美国 and 法国社会学学者进行的关于艺术体制的经验社会学研究,这种研究与马克思主义的艺术社会史不同,比如它对价值判断的始终保持一定的疏离并回避审美评价、审美内容,而是更加注意公众在行为和体制上的艺术接收实践,它“建立在对艺术市场、艺术职业机构、艺术管理、专业艺术网络和艺术消费模式的定量分析和定性研究的基础之上,[……]是丹托和迪基的艺术体制理论在经验上的种种应用”(哈灵顿 23)。美国和法国的研究者分别以贝克和布迪厄为代表,二人都表现出与社会学民族志(ethnographic)研究方法以及参与性观察(participant observation)的某种亲密性。贝克于1982年出版了轰动一时的著作《艺术世界》(Art Worlds)。这本著作中的研究思路很显然是受到丹托“艺术界”(artworld)概念以及社会学理论中“符号互动论”^②(symbolic interactionism)的启发。从符号互动论的视角来看,艺术和语言、文字等媒介一样,是一种通过不断交流、沟通与协商来塑造意义的物化手段。如结构功能主义社会学大师帕森斯(Talcott Parsons)将艺术等同于一般的社会结构,认为应以“互惠”的社会互动关系框架来研究艺术家与社会公众之间的关

系。另一位符号互动学派的社会学家邓肯(Hugh Duncan)也提出从分析微观机制的社会互动出发研究艺术和艺术生产的过程。邓肯建构了一种“作者-批评家-公众”的三角互动模式,其中的每一方的行动都要和其他方相互作用,尽管“行动者”之间的“互动”可能只是象征性的、符号化的,并非是社会的、物理的,但是三角中的各要素还是具有互惠作用,并隐含着一种“社会团结”(social solidarity),这种社会团结又进而在更高的层次上促成互动各方的“同态化”(isomorphism)。

不同于丹托的是,贝克的艺术世界是一个复数的概念。借助其早年在艺术圈(演奏爵士乐)的亲身经历,贝克与艺术家群体有着更为广泛而密切的联系,这使他的研究具有直接介入艺术领域具体活动和实践的特点,因此他不是像哲学家或一般社会学家那样在简单考察或思辨推理的层面上谈艺术,而是依据他本人在几种艺术世界中的个人经验和参与,对艺术作品的制作和流通等过程进行最直白的梳理和表述。如果说丹托和迪基将传统艺术哲学的本体化追问“何为艺术”置换为“为何某物为艺术”或“某物如何获得艺术品资格”这类问题,那么可以说贝克则将这一追问转化为更具社会学色彩的问题:艺术何以可能?(What makes art art?).仔细分析这一追问,不难看出贝克对艺术界问题的讨论是以某对象已经被艺术体制接受为艺术品这一事实为前提的。简单总结贝克关于艺术世界的核心概念主要有三个,即集体行动(collective actions)、常规(conventions)和标签理论(theory of labeling)。按照贝克在这本代表作和其他一些相关文章^③中的理解,艺术世界是围绕一种惯例而实现合作生产的艺术界公众所构成的关系网络。在《艺术世界》的开篇,贝克就对 art worlds 的概念作了社会学意义上的界定:“艺术世界是由所有这样的人组成的,他们的活动对于这个或其他世界规定为具有艺术特色的作品之生产是不可或缺的。艺术世界的成员要参照惯例性理解协调那些活动,生产出作品,而这些理解则包含在共同实践和经常被使用的人工制品中。同样一群人以相似的方式反复地、甚至是程式化地去生产类似的作品。因此,我们把艺术世界视为一个诸多参与者合作关联的网络”(Becker 34)。艺术首先是集体行动的结果,这是贝克艺术体制理论的一个基本命题,这个命题的意义在于它揭示出了艺术生产中的协作性:艺术家虽然占据艺术世界的核心位置,然而艺术品并不是个别天才艺术家通过天赋、灵感单独创造出来的,而是不同的参与者在作为行动者共同存在的社会空间——艺术世界中协同合作的产物。贝克采用“任务组”(bundle of tasks)和协作链(cooperative links)——即艺术世界中参与和从事各种艺术活动的行动者们来代替传统美学中的天才艺术家。在长期合作基础上发展起来的劳动分工,既各自独立又相互依赖,既因时而变又相对稳定。贝克这里还指出了我们在分析艺术

世界的劳动分工时容易产生的一种狭隘理解:我们会认为表演类艺术(电影、音乐会、戏剧、歌剧)是基于广泛的劳动分工之上的艺术,但是像诗歌和绘画这类的艺术似乎不存在劳动分工,因为大多数情况下作品是由艺术家独自一人完成。然而劳动分工并不仅仅意味着艺术活动的参与者必须像工厂生产线上的工人那样同时甚至同地协作劳动,而是要求每位参与者在适当的时间或者环境下完成分配给自己的任务。如果从这个角度思考,以当代美术为例,一幅画作背后的劳动分工网除了艺术家本人之外,还应该包括:画布、画架、颜料、画笔的生产商;提供画展场地和经济支持的交易商、收藏家、博物馆管理者;制定美学理论的评论家和美学家;提供保护和优惠的税收政策的政府机制;对作品做出回应和反馈的公众;过去以及同时代的其他画家,因为一幅画必须置于他们所创造的传统背景下才有可能产生意义。^④同样道理,表面上更为独立自足的诗歌创作实际上也无法脱离出版商、印刷业、诗歌传统等分工。

然而艺术世界中的诸行动者之间的集体合作行为并不是暂时和随意地相互配合和制约,而是按照某种彼此一致认同的规范(norms)组织起来的,是什么保证各方在是否合作、如何合作、在何种程度上承担后果等方面产生默契?这就涉及到贝克艺术世界理论体系中的第二个重要概念——常规(conventions),^⑤常规并非艺术界内在的、先在的结构,而是经过艺术界各方在长期的冲突、妥协、调和而产生的结构性规则,同时又反作用于艺术界,起着整合、凝聚、规范艺术界各方力量的作用。常规的雏形是行动者相互协调后达成的一致性意见和协议,其后逐渐演化为常规。艺术观念是艺术常规的重要成分,一旦某种艺术观念随着艺术界合作行为而逐渐被结构化和体制化,它就能发挥高效合理地整合和控制艺术界资源的作用。正是常规使得艺术生产中形态各异的劳动分工和实践得以反复地、程式化地、按照既定模式顺利进行。贝克将艺术界常规分为非专业和专业常规两种类型。非专业化常规指的是所有社会化成员都熟知的文化传统、社会习俗、艺术观念等,例如我们习惯性地根据不同媒介将艺术分为绘画、雕塑、音乐、建筑等等,或者自然而然地认定存在艺术和非艺术的领域等等,非专业化常规通常体现为在社会发展中被普遍化、定型化的观念,这些观念有些来自于文化传统,有些源自艺术世界内部或艺术媒介本身。专业化常规主要包括一门艺术的专业知识、美学理论和流派等等,一般要通过专业的艺术机构才能学到,可以说是进入艺术场大门的通行证。另外,非专业和专业化常规并非固定不动的观念,而是随社会历史的变化不断相互转换。无论是专业化常规,还是非专业化常规,都属于艺术观念,是艺术界公众共同认可的规则的主要成分,换句话说,贝克关于常规的讨论,主要还是围绕着艺术观念展开的。作为常规的艺术观念体现了贝克艺术界

理论的优势:他并不像传统艺术社会学那样,仅仅将以物质形式呈现的艺术品放置在社会、历史背景下以考量诸社会外部因素对艺术生产、传播的影响,而是借用对艺术世界常规理论的研究,把关于艺术品的审美价值的思考引入了其社会学理论中,即艺术是艺术观念控制下的艺术,艺术价值是在艺术观念或常规的运作下的美学判断。我们甚至可以说,艺术就是一种观念。在贝克的理论视域下,我们不仅仅思考“什么是艺术”、“某物品是否为艺术”等问题,而是思考“是什么促使我们将某物判定为艺术”,或我们对物品做出的审美价值判断是在何种艺术观念的影响下进行的,而这些艺术观念又是如何形成、变更和产生作用的。

贝克对社会学理论的一大贡献是标签理论,《艺术世界》及相关文章虽然没有直接给予大篇幅的深入讨论,但却处处渗透着标签论的色彩。在贝克看来,无论是艺术品的价值,还是艺术家的艺术成就和声誉(reputation)都是通过“艺术世界”获得的,并非是像传统美学所宣扬的那样,艺术品因其本身具有的启发性的、深邃的等本质属性被赋予其独一无二的价值,进而艺术家因其作品的“伟大”而或是其卓越的天赋而获得声誉的光环。从贝克的标签论的角度来重新审视不难发现,艺术家及其作品常常源于艺术世界的集体行为,是艺术界的行动者如策展人、经纪人、拍卖商、艺评人多方生产和综合作用的结果。这里贝克的目的并不是要彻底解构艺术的审美价值和祛魅艺术家的天才地位,而是要向我们揭示:二者的获得并非自命的、自然而然或与生俱来的。从这个意义上说,“艺术家”这个角色本身也是艺术界公众运用共同的艺术常规对其“标定”而产生的一个称号,或者说是一种“标签”。艺术家的声誉是协作生产的结果,作为一种象征资本,声誉一经确立以后又会成为艺术品生产流程的一股重要力量,行使其区分和筛选的功能,因此,贝克“标签”理论对我们重新发现艺术世界中声誉机制的确立和运作有着至关重要的启示作用:传统美学中被神圣化了的“声誉”在标签理论的破解下被还原为艺术世界通过集体合作而生产出的一个神话,一种幻象。

“艺术世界”(art worlds)这一技术性定义,是贝克理论体系的基本概念,在宏观上,它凸显了艺术生产中的集体协作性;在微观上,这一概念又将研究触角伸向了艺术生产网络中依据共同的“常规性理解”而反复合作的形形色色的个体,而贝克艺术体制理论的核心概念——常规则进一步向我们揭示了艺术观念的生成和更迭,以及艺术观念如何在艺术世界维持相对稳定的结构的同时又在不断流动和变革中创新的过程中发挥了关键性作用。贝克将社会学符号互动论的理论资源拓展到艺术领域,克服了传统经验主义过于实证化的局限,他对艺术生产,尤其是艺术分配领域的分析具有结构性框架的特征,从作为常规的艺术观念的角度向我们揭示了艺术品的审美价

值是如何在艺术关系网络的运作中生成及演变的,而艺术家的“天赋”又是如何经艺术界各行动者的点石成金之手而逐渐被神圣化为“声誉”甚至是非理性的“信仰”机制,后者作为艺术界体制权威和象征资本又进而投入到艺术再生产中去,有效地行使着筛选和区分功能。可以说,贝克的考察在一定程度上回答了丹托和迪基之前提出的“某物何以是艺术品”这一问题。从这些层面上来看,贝克的艺术世界体系和两位分析美学家的理论相比无疑具有更为丰富的内涵和明显的先进性。

有关艺术体制的社会学研究的另一代表人物是法国社会学家布迪厄。如果说贝克强调的是作为关系网络的艺术世界中的合作性,布迪厄的艺术场理论则更侧重的是艺术世界中的冲突与竞争维度。作为将当代艺术体制理论置于社会学路径下进行研究的两位具有代表性的理论家,贝克和布迪厄都将关注点放在了艺术世界或艺术场中个体和体制结构之间的关系上,然而二人在研究方法上却存在着明显的区别:贝克通过大量的列举和描述展示了艺术世界的复杂性,有着将艺术生产泛化为文化产品的生产的倾向,然而在艺术观念的频频发生革命性变迁的现当代艺术界,仅仅用合作来解释新艺术对既有艺术体制的反叛、否定和颠覆显然是不够的,而布迪厄的艺术场概念则对理解新旧艺术观念之间及其相应的代理人或行动者之间的激烈冲突有着颇有助益的启发。不同于贝克的是,布迪厄试图用诸概念搭建起一个理论构架,通过这个构架来分析艺术场内部的运作,他更注重的是复杂艺术世界中的总的结构、法则和机制,他坚信艺术界和其它社会场域一样,存在着某种具有普遍性的、自主建构的基本秩序,从这一点可以看出结构主义理论对布迪厄的影响。

布迪厄对艺术场的研究主要体现在他1992年发表的著作《艺术的法则》(*The Rules of Art Genesis and Structure of the Literary Field*)中。贝克和布迪厄都将艺术世界定位为一种动态关系网络,这一关系网在布迪厄的理论体系中被命名为“艺术场”。为了寻找艺术界内部的客观关系结构,布迪厄引入了几个重要的概念来分析艺术界内部的冲突与竞争:“场”(field)、“惯习”(habitus)、“位置”(position)和文化资本(capital of culture),这四大概念无疑是布迪厄艺术场理论大厦的四座基石。“一个场域可以被定义为在各种位置之间存在的客观关系的一个网络(network),或一个构型(configuration)”(布迪厄133)。和贝克的由互动行动者构成的合作关系网相比,布迪厄的场是一个更为结构性的概念,场中的每个行动者(个体或群体)都占据着一定的位置。不同于结构主义者的是,布迪厄对艺术场域的考察渗入了权力的思考。或者说他将文化艺术生产场域放置于权力场这一框架下,而后者可以说是一种“元场”(meta-field),元场控制着所有场域中的各种资本扮演的角色和占据的位置。和结构主义

理论的静止不变的结构相比,场域中的位置是相对的和动态的,是在各种关系的制衡中生成的,而非预先存在的。携带着不同资本的行动者的占位(position-taking)构成了场中结构的不平衡性,是作为权力场的艺术场中各方冲突和斗争的源动力:行动者为了占据、保持或改变位置而进行着权力争夺,这种冲突推动了艺术场内的关系结构在保持相对稳定状态的同时不断变化。简单概括,艺术场是一种各个位置之间的关系结构,这些位置被诸行动者所占据,他们携带着几种形式的资本去争夺特殊的符号资本(权威、声望、名誉等)。

布迪厄对马克思主义的资本概念进行了改造和拓展,将资本分为经济资本、社会资本和文化资本,前者可以直接被转换成金钱,以财产的形式被制度化,而后两者则被布迪厄称为“符号资本”(symbolic forms of capital)。布迪厄将文化资本描述为一种知识形式,它赋予了社会行动者以一种识别力或竞争力,用以解码文化关系或解读文化产品。文化资本的引入的最大意义在于,它使我们认识到现代社会中的等级分化和权力分配不单单依靠物质因素或者说经济资本,文化资本或曰符号资本这类非经济力量也起着不可忽视的作用。文化资本主要表现为三种形态:具体的状态(embodied or incorporated state)、客观的状态(objectified state)和体制化的状态(institutionalized state)。具体的状态指的是行动者用以应对文化话语的一系列性情(dispositions),是在长期的家庭和学校教育中习得的;客观状态是指文化资本以物质载体(如书籍、绘画、歌曲、电影、乐器)等形式出现;而体制状态下的文化资本包括文凭、头衔以及各种形式的体制认证。从文凭所带来的经济价值(进入职场,获得收入等)可以看出,文化资本和经济资本可以相互转换。以十九世纪法国文学场为例,布迪厄将文化生产场分为两个次场:有限生产场(restricted production)和大规模生产场(large-scale production)。前者即自主的艺术场,后者则是以消费文化为主导的大众文化生产场,遵循的是他律原则,以文化产品尽可能被更多的大众所接受为主旨,艺术品的广泛认可与更多的经济利益、经济资本直接挂钩。和其它社会领域如经济场或政治场一样,作为文化场子系统的艺术场也有着自身的场的逻辑和资本形式,艺术场存在的主要条件是文化资本,它遵循着“为艺术而艺术”的自律原则。然而和大规模生产场的运行模式正好颠倒的是,自主的艺术场以否定经济利益、“摆脱”功利性为准则,并依托于以少数艺术界专家所构成的精英机制。然而布迪厄却敏锐地指出,这种“否定”的背后是文化资本以极其隐蔽的方式实现权力操控和统治,将文化等级分层变得神圣化、合法化的过程。换言之,艺术场中文化资本的稀缺使其具有转化为经济资本的潜能,这种相互转换的潜能也更好地解释了艺术领域中的创新作品如何被最终体制所接受并认可的过程:艺术中介(拍卖商、策展

人等)通过发现、展出、阐释及评估那些不同于常规趣味或传统学院派风格的艺术品,实现了文化资本的累积,通过培养出新的审美趣味导向,在艺术场内创造了新的位置,从而也完成了经济资本的增值(收藏、拍卖)。布迪厄关于文化资本与经济资本合谋的特性的分析也有助于我们理解当代艺术中的一些现象,例如,九十年代初,一些经济上处于弱势的中国当代先锋艺术家在国际双年展上频创佳绩,掌握了可观的文化资本(声誉),进而通过拍卖行实现了惊人的经济利润,从昔日的艺术场的异端和忤逆者变为体制内的主流和强势占位者。

和贝克从合作和常规的角度出发来分析艺术世界不同,布迪厄是从冲突和竞争的层面来分析艺术场的客观关系结构。这种考察既涉及艺术场内部代理人之间的占位争夺,自律(autonomy)原则与他律(heteronomy)原则、正统(orthodoxy)与异端(heterodoxy)的斗争,又包括艺术场和大规模文化生产场之间的相互渗透。我们可以将艺术场的自律原则(为艺术而艺术)看成是以专家为代表的知识精英阶层(艺术家、美学家、艺评家等等)为了维护或将自己所持有的权威合法化而提出的口号。在艺术自律的主张下,他律原则(经济、政治)因其“不纯性”(undisinterestedness)而被排斥在艺术场之外;通过制定“正统”的艺术观念并将其神圣化,权威守护者把不符合其“正统”艺术观念和美学原则的异己驱除场外或将其边缘化,从而完成了艺术场权威位置的巩固。一个艺术场的自律程度越高,其占主导地位的专家阶层就越强势。随着资本的介入,当代西方艺术界越来越受到他律原则尤其是经济原则的围攻,专家所标榜的“纯粹的”无功利艺术只是一个美学幻象,艺术从来就不曾真正地脱离过艺术市场。随着大规模文化生产场向艺术场的渗透,专家和精英阶层的优势位置已经开始动摇,拍卖行、策展人、出版发行商、艺术经纪人、艺廊、博物馆、收藏家、媒介等“不纯”因素所发挥的作用让我们意识到,艺术场内以美学家、艺术理论家等为代表的“权威”阶层对位置的垄断面临着逐渐势微的趋势,任何对艺术场权威位置的独霸都不再被视为是理所当然和自然而然的。布迪厄指出,“正统和异端的斗争是每个场中基本的、持续的过程。最重要的斗争武器之一就是[……]艺术的合法定义,包括艺术的分类和划界”(转引自 Maanen 63)。回顾六七十年代美学界关于艺术定义、区分艺术和非艺术的论争,其实从权力斗争的角度来看也是学者阶层通过为艺术立法而争夺艺术场权威位置的过程。

布迪厄还深入分析了艺术场中体制化的符号资本——信仰(faith)。信仰和贝克的“声誉”有着相似性,是声誉发展到高级阶段的产物,是作为艺术世界集体认同、集体信念的“常规”的特殊形式,是常规高度体制化后的结果。具体地讲,信仰包括艺术场行动者对某些艺术观念、美学原理、审美价值的认同,对艺术家的技巧、天

赋、创造力的信任,也包括对艺术中介人、艺评家、拍卖商拥有发现艺术珍品、正确鉴定、评估艺术品价值的眼光和能力的信任。例如,当人们对一件艺术品缺乏基本的了解却盲目地跟随艺评家或“资深”媒体的评价而对艺术品的价值高度认可时,实际上就是信仰的魔力在起作用。联系文化资本的非物质表现形式,可看出这种似乎是天然的、不容置疑的认可与信任反映了文化资本对艺术场实施控制的隐蔽性。各行动者为维护各自的艺术观念而进行的权威争夺和占位,以被神圣化的“信仰”为外衣,掩盖了权力运作的实质。和声誉一样,信仰产生于艺术场的竞争关系结构中,同时也会循环再生产,并反作用于艺术场。

结 语

以著名的“艺术界”概念为理论雏形,艺术体制理论可以说滥觞于分析美学界对艺术是否可以定义以及如何定义等艺术哲学问题的讨论,但如果我们将研究视角跳出传统的分析美学视域,就会发现由“艺术界”一路发展下来的形形色色的体制理论,越来越多地借用社会学理论资源,已带有明显的跨学科性质;换言之,虽然古往今来林林总总的艺术理论形态各异,各执一词,但是艺术体制理论却具有最鲜明的现代尤其是后现代艺术创作时代的烙印,它将关注点由传统的以艺术品本体为中心的内结构范式转向艺术品资格与其外在历史、社会、文化语境之间关系的外结构研究范式,是对二十世纪铺天盖地而来的行为艺术、偶发艺术、概念艺术、废品艺术、波普艺术等各种多元化当代艺术实践、创作实验和革新所作出的美学回应。传统的美学理论甚至分析美学在当代艺术创新面前的乏力似乎向我们证明:对艺术的考察和思索不能脱离其所承载的“社会语境”,否则一切讨论最终会流于空谈而缺乏建构意义,这种“贫血”的美学,正急需文化社会学的养分重新为自身注入生机。本文以贝克和布尔迪厄的合作生产和冲突竞争的艺术体制为例,力图揭示从文化社会学视角来审视艺术品资格、艺术家地位等问题的必要性。透过文化社会学的视角去反观艺术体制问题,这无论对于美学反思自身还是美学和社会学之间的跨学科交融,都具有很重要的意义。

注释[Notes]

①本文研究中所提到的体制的主要对应词为 institution,而非 system 或 organization。Institution 在不同语境中有着不同的意义,因而是一个比较复杂而难以把握的概念。这里借用《艺术与社会理论——美学中的社会学论争》(Harrington, Austin. *Art and Social Theory: Sociological Arguments in Aesthetics*. Malden: Polity Press, 2004.)一书的

导论部分中对 institution 一词的总结:在经济和文化领域, institution 往往被翻译成“制度”,用来表达社会系统内部成员约定俗成的习性、习俗、惯例和强制性的规约(formal rules, regulations, law, charters, constitutions);在哲学领域考虑到规则、秩序的人为建构性,往往翻译成“建制”;在文艺理论研究和社会学领域,针对丹托、迪基和彼得·比格尔的用法和意义,形成了三种不同的译名,即制度、体制和机制。在译成“制度”时,我们偏重它的意识形态化意义,如奴隶制度、资本主义制度、社会主义制度等;在译成“机制”时,我们偏重它的运作过程以及系统内部各部分之间的相互作用;在译成“体制”时,我们主要强调 institution 的两个主要内涵:系统内部成员普遍接受的主导性思想观念,以及业已确立起来的生产、交换和分配机制。见奥斯汀·哈灵顿:《艺术与社会理论——美学中的社会学论争》,周计武、周雪娉译(南京:南京大学出版社,2010年)1。

②符号互动论:又称象征相互作用论或符号互动主义,是一种通过分析在与其他人处于互动关系的个体日常环境中的人们的互动来研究人类群体生活的社会学理论派别,它主要研究的是人们相互作用发生的方式、机制和规律。符号互动理论强调社会是一种动态实体,是经由持续的沟通、互动过程形成的,特别重视与强调事物的意义、符号在社会行为中的作用。社会心理学家乔治·米德(George Herbert Mead)被认为是符号互动论的开创者,继承米德之后,布鲁默(H. G. Blumer)和库恩(Manford Kuhn)等进一步发展了符号互动论思想,将其分为两大阵营,形成了以布鲁默为首的芝加哥学派和以库恩为首的衣阿华学派,他们在研究方法等问题上也形成了不同的看法。

③这些文章包括:“Arts and Crafts.” *The American Journal of Sociology* 83. 4 (1978)和“Art as Collective Action.” *American Sociological Review* 41. 1 (1976)。

④例如杜尚那幅长着胡子的蒙娜丽莎。如果以贝克的劳动分工理论来看,和杜尚的时代有着数百年之遥的列奥纳多·达芬奇在1502年绘制蒙娜丽莎时,无意中成了达达派艺术家的合作者。

⑤本文对贝克理论中的 conventions 一律译成“常规”,以区别迪基的“惯例”(institution)和布迪厄的“惯习”(habi-

tus)。

引用作品[Works Cited]

Becker, Howard. *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press, 1982.

比格尔:《先锋派理论》,高建平译。北京:商务印书馆,2002年。

[Bürger, Peter. *Theory of the Avant - Garde*. Trans. Gao Jianping. Beijing: Commercial Press, 2002.]

——:“文学体制与现代化”,周宪译。《国外社会科学》4 (1988):53。

[——. “Literary Institution and Modernization.” Trans. Zhou Xian. *Social Sciences Abroad* 4 (1998): 53.]

布迪厄 华康德:《实践与反思》,李猛译。北京:中央编译出版社,1998年。

[Bourdieu, Pierre, and Loïc J. D. Wacquant. *An Invitation to Reflexive Sociology*. Trans. Li Meng. Beijing: Central Compilation & Translation Press, 1998.]

哈灵顿:《艺术与社会理论——美学中的社会学论争》,周计武、周雪娉译。南京:南京大学出版社,2010年。

[Harriton, Austin. *Art and Social Theory: Sociological Arguments in Aesthetics*. Trans. Zhou Jiwu and Zhou Xueping. Nanjing: Nanjing University Press, 2010.]

Johnson, Allan G. . *The Blackwell Dictionary of Sociology: A User's Guide to Sociological Language*. Oxford: Blackwell Publishers, 2000.

Maanen, Hans van. *How to Study Art Worlds: On the Societal Functioning of Aesthetic Values*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2009.

杨道圣:“艺术社会学的建构”,《艺术百家》2009(7):105。

[Yang, Daosheng. “Constructing the Sociology of Art.” *Hundred Schools in Arts* 7(2009): 105.]

(责任编辑:王嘉军)