

赝品对现代艺术界定的解构与重构

傅其林

〔摘要〕 布达佩斯学派成员拉德洛蒂揭橥了赝品在现代艺术概念建构中的特殊地位，认为艺术造假导致的非区别性具有破坏性力量，削弱了艺术作品的审美吸引力、真迹的剩余价值以及个体性，但是艺术造假又与艺术自律观念的形成纠缠于一起。本文从原创性、复制、完美仿造等方面对艺术赝品与艺术自律之间的意味深长的结构关系进行清理，以把握布达佩斯学派对当代艺术概念的重构。

〔关键词〕 拉德洛蒂；赝品；艺术自律；艺术界定

〔中图分类号〕 I0 〔文献标识码〕 A 〔文章编号〕 1000-4769 (2011) 05-0185-04

艺术赝品问题在当代美学中愈来愈重要。比尔兹利指出“在对赝品提出的众多问题中隐藏着一些核心的美学问题。”^{〔1〕}布达佩斯学派成员拉德洛蒂 (Sándor Rádnóti) 1999年出版的专著《造假：赝品及其在艺术中的地位》揭橥了赝品在现代艺术概念建构中的特殊地位，认为艺术赝品是艺术作品的造假、复制或者是对艺术作品的虚假命名，它导致的非区别性具有破坏性力量，削弱了艺术作品的审美吸引力、真迹的剩余价值以及个体性，对现代艺术界定的自律体系构成了严峻挑战。但是艺术造假又与艺术自律观念的形成纠缠于一起。本文拟从原创性 (originality)、复制 (copy)、完美的仿造 (perfect fake) 等方面讨论拉德洛蒂关于艺术赝品与艺术自律观念的解构与建构的结构关系，探询他通过赝品的阐释对当代艺术概念的重构。

一、艺术造假与原创性

拉德洛蒂认为，原创性不仅形成了现代自律艺术概念的基础，也形成了审美价值的根据，但造假通过对艺术贵族式民主的讽刺与滑稽模仿，有意识地消解了艺术作品的唯一性和原创性观念。

现代艺术概念的确定与作为个体性的原创性密切相

关。古德曼认为，所有原创意义的艺术作品都是艺术家亲笔完成的，^{〔2〕}因而纯粹主义专家以道德性的名义对艺术造假完全拒绝，但审美论者否定了艺术作品的原创性，为赝品的存在与合法性提供了基础。布克哈特反对过分强调艺术理论中的归属感，认为寻求著名艺术家的名字具有缺陷，事实上我们仅仅以绘画的美去欣赏绘画，真正的美是最高王国的象征，并不属于原创性领域。在拉德洛蒂看来，这就形成了艺术史与审美的二重性，一方面是纯粹的审美，另一方面是纯粹的艺术史或艺术哲学。艺术作品的起源联系着确定的个人或风格，它在审美欣赏中没有地位。这预设了康德所谓的审美领域与理智领域的分别。一旦在理智上发现了作品的问题，审美愉悦就中断了。也就是说原创性联系着艺术史的问题，赝品作为一种否定性评价恰恰是从艺术史的角度进行探究的。而纯粹愉悦的出现存在于对起源的历史的忽视。当然，起源历史在艺术作品的审美经验中确实发挥着重要的作用。这种历史性被艺术家的传记支持着。作家的个体性无疑是原创性的复杂观念中的一个因素。作为个体的原创性导致了现代艺术人格的深化，这在文艺复兴萌芽，在19世纪的浪漫历史化的艺术宗教中达到高峰。现代艺术体系助长了作为个体性的原

〔作者简介〕 国家社会科学基金青年项目“布达佩斯学派重构美学思想研究”(07WWC001)

〔作者简介〕 傅其林，四川大学文学与新闻学院副教授，博士，四川 成都 610064。

创性概念，把艺术人格神化了。而造假的目的是批判对艺术自传或艺术群体的礼赞，这种礼赞是以忽略其他人的代价换来的，因为现代艺术活动并非完全是艺术家个体或者群体所完成的。

原创性意味着历史性、新颖性。弗美尔被视为一位伟大的画家不仅仅是因为他绘出美的图片，而且在于他是原初的，正如莱辛（Alfred Lessing）所认为的，他“是在艺术历史和发展中在某一时刻以某种方式绘出了某种图片”⁽³⁾。莱辛的这种阐释把原创性概念从艺术品的原创行为转移到艺术作品本身，从艺术家传记转移到他对艺术问题的解决，涉及个体艺术家表现的运动和风格的原创性和新颖性。在拉德洛蒂看来，这种原创性界定存在着失误，其错误在于：虽然这种界定普遍化了西方艺术中与个体创造相关的历史性，但是赝品艺术从这个语境中被消除了，因为造假拒绝这种艺术概念，拒绝对美的历史性和艺术新颖性的过高评价。赝品相对于原作来说是造假的，但造假也有造假的历史性，在某种程度上说也是原创性的。造假者是从其当代性的文化视角来进行的，这是一种创造性的造假，本身成为一种艺术范式。因此，作为历史性的原创性概念在拉德洛蒂看来只是欧洲现代艺术的特点，这种界定促进艺术文化贫困化。

拉德洛蒂的艺术赝品研究不是解决一个传统美学的真伪问题，而是涉及到整个现代艺术体系与合法性奠基的问题“造假的存在对抗着它自己的真迹，现代性的现代概念，捣毁了真迹三个构成性因素：个体性，对艺术问题的新颖性解决以及历史性。”⁽⁴⁾可以说，造假是对丹图所谓的“艺术世界”与艺术制度的批判与解构，迪基的艺术制度理论确立了艺术与艺术制度的内在关联，这种制度把赝品视为非原创性的，是非艺术。拉德洛蒂的认识与莱辛的观点是一致的，后者认为，现代西方的原创性概念的确立形成了自律的审美经验，这“强化了它与造假概念的基本关系的预设”⁽⁵⁾。从赝品美学角度看，艺术价值不必然联系着艺术作品的个体性或新颖性。作为历史本真性的原创性也不是艺术价值，而是记录性价值，或者在更普遍的意义说是一种本体论事实。赝品作为一种反艺术或者非艺术，颠覆了现代的自律的艺术体制及其确定何谓艺术何谓非艺术的权威性话语。拉德洛蒂一方面揭示现代艺术原创性的困境，一方面肯定了造假的相对合理性。但是他并没有因此而废弃艺术概念，而是面对现代艺术的危机，提出自己的重构艺术之思路“不是进一步走向艺术的过时与博物馆化，不是类似地转向当代艺术的持续的宗派主义，这种危机有可能将被新的范式的诞生所解决，这种范式可以最后证明，就是——由于某些信号已经显示出来——造假本身使所有原创性概念——个体性、新颖性和历史性——成为没有意义的和空洞的，不仅仅是弱化了它们。”⁽⁶⁾

二、复制与艺术自律

拉德洛蒂从本雅明关于机械复制时代的艺术作品的理论出发探究复制与艺术自律的命题，认为复制削弱了艺术作品的本真性，颠覆了真迹的“此时此地”，从而解构了艺术自律性，但是复制又强化了艺术自律观念。

本雅明的本真性观念涉及到艺术作品的整个历史，尤其艺术作品在占有条件和物理状态中发生的变化。本真性属于现代艺术世界，灵韵似的艺术作品确立了审美自律的合法性。拉德洛蒂指出，灵韵是内在于本真性、唯一性、传统性等观念之中的距离感在孤独个体的审美经验中被唤起的，“对本雅明而言，灵韵就是审美自律的蓄水池，是经典的资产阶级艺术的标志。”⁽⁷⁾当艺术作品失去它特有的社会功能时，就成为自律的。在前现代，艺术作品的价值是膜拜性的，但是灵韵使现代艺术传承着古老艺术的法则，因为它使我们想起艺术曾经拥有的仪式功能，但是现代艺术的本真性又被复制所捣毁。所以，艺术自律是一种幻象，灵韵是“商品拜物教的精神化”，本真性、唯一性和传统性是资产阶级世界的私人特征，完全与集体经验背道而驰。拉德洛蒂主要不是解读本雅明对法西斯主义政治的审美化的批判，而是关注本雅明所提出的文化历史非本体性的起点，这个起点把复制的破坏性本质与现代艺术体系联系起来。也就是说，复制与艺术自律纠缠于一体。

本雅明的本真性观念不仅来自于浪漫主义的文化哲学，还更早地来自于18世纪关于模仿与创造的论争，尤其是扬格1759年对模仿的拒绝的论文《对真迹的结构推测》。不过，拉德洛蒂认为，问题的复杂性或者辩证法比本雅明所描绘的要辉煌得多“在复制与再生产中，破坏性和建构性是同时出现的，经常发现它们是交换的两极点。譬如，不可拒绝的事实是，复制削弱了真迹的个体性；不过，同样不可拒绝的事实是，通过大批量地发行真迹，复制事实上通过帮助建立真迹的原创性而为真迹服务。现代性的动力建立在艺术惯例的持续的腐化基础之上；和本雅明的观点相反，复制打破了这个过程，同样也支持惯例。再生产与复制在灵韵的消除和对灵韵的维护上具有同样的重要性。”⁽⁸⁾本雅明把非功利的灵韵艺术和政治功能的技术艺术对立起来的理论目的，导致了他错误地把不相关的技术和艺术紧密联系起来。在批判性解读本雅明的复制与艺术自律的关系基础上，拉德洛蒂肯定了复制建构文化传统的重要性，认为复制是典型的文化规范之一，延长了过去时刻的稳定性。他借助于库伯勒（George Kubler）的《时间的形成》中关于复制构建传统的认识，认为惯例的维持就是建立在复制的方式之上的。自从天才时代以来，我们对这种规则的意识已经逐步弱化，因为伟大作品被公众收藏，被置于日益膨胀的公众博物馆。传统作品的普遍化弱化了或者切割了伟大作品和它们原初语境的联系，于是就强化了艺术是由单子似的艺术作品组成的

这种幻觉。非常悖论的现象是，这些博物馆建立的前提就是对多样化的艺术传统中的杰作进行复制。拉德洛蒂借助库伯勒的认识说：复制“确保了历史上的文艺杰作的生存，同时记录了它们出现的时尚和趣味变化。”⁽⁹⁾可以看到，拉德洛蒂对复制与真迹的关系的认识比本雅明更丰富、具体和复杂，表明了复制对传统的维护以及对艺术自律的观念的建构的重要性。

拉德洛蒂在本雅明的复制和原创性的对立的批判性分析中超越了后者的认识，复制不仅是与原创性构成了对立，而且也作为原创性所利用，在艺术史的过程中形成传统的延续，构筑了艺术传统与现在的对话，形成了现代作品与传统艺术作品的重要中介。他的观点不仅仅对以往的艺术自律的认识有所突破，而且也揭示出艺术自律的悖论，因为原创性的艺术自律观念却是通过复制、模仿等手段达到的。

三、完美的仿造与艺术界定

拉德洛蒂进一步对复制的极端现象即完美的仿造进行了研究。完美的仿造是一种不能把复制品和真迹区别开来，或者不能把一种复制品和另一种复制品区别开来的现象。拉德洛蒂从不可区别性的类型出发，结合美学界对完美仿造的理论论争，继而切入到后现代语境中的艺术概念的建构。

拉德洛蒂区别了三种完美的仿造的文化实践类型。第一种类型是文化实践的模仿模式，它建立在描述和被描述的差异之上，建立于类似性之上，甚至极端情况下建立于现实和再现的视觉融合以及两者的不可区别性之上。一部作品被制作得如此完美以至于它和现实世界没有区别，这涉及到狭窄意义的不可区别性，是指艺术是现实的模仿或者复制，这经常使用“镜子”来隐喻，可以追溯到柏拉图的艺术理论。自从文艺复兴时期以来，它被频繁地使用。不仅自然能够被反映，而且艺术也能够被反映，这就导致一个艺术作品和另一个艺术作品的不可区别性，这也是完美的复制或完美的仿造。拉德洛蒂从艺术的模仿、反映理论来确立了完美的仿造的可能性。完美的仿造是可以从艺术的原初定义中内在推断出来的。

第二种类型涉及到同一性的文化实践类型，这主要是20世纪的现代艺术实践。艺术作品被制作得如此完美以至于它本身成为一种现实或者自然。这有三种典型现象。一是以杜尚为代表的把日常事物和艺术作品的区别性消除掉，我们看见的碎片，听到的不和谐之音，阅读的无意义的词语堆积与现实之物没有区别，因而可以说没有具备艺术性。二是以玛格丽特的艺术实践为代表的现象。杜尚的现成物品的试验使得艺术作品和日常对象不可区别，相反，玛格丽特的幻觉主义艺术把图画转变成成为类同性领域，把图画转变为一面镜子，目的仅仅是通过其独特的创造力把它直接从感观经验王国脱离出来。图画没有模式，不是设法去复制、模仿或者再现，他的绘画只像自己。在

玛格丽特的作品中，一只烟斗不是一只烟斗，一个苹果不是一个苹果。福柯在玛格丽特作品的研究专著《这不是一只烟斗》中，把这种仿真视为类同（similitude），它与再现的类似性（resemblance）相反，因为它抵制任何参照与模型，只能与自己保持同一。福柯认为“类似性服务于支配性的再现；类同服务于完全的重复。类似性根据它必须回归和揭示的一个模型来预示自己；类同把仿真表达为相同东西之间的不确定的和不可逆转的关系。”⁽¹⁰⁾三是以约翰和沃霍尔的艺术实践为代表的对日常对象的再创造。约翰的啤酒罐头瓶和旗帜正如依姆达尔（Max Imdahl）所阐释的：这不是一面关于旗帜的绘画，就一面涂抹的旗帜而言，涂抹是涂抹，旗帜是旗帜，旗帜作为旗帜的同一性和涂抹作为涂抹的同一性彼此排斥。这三种现象都是比较激进的现代艺术实践，在拉德洛蒂看来这是在艺术中强调事物本身的观念，而不是对事物的模仿或者再现。尽管人们对这些艺术实践进行了批判，但是在类似性与同一性的争论中，艺术理论家开始支持后者。但是拉德洛蒂认为，这种完美的自我同一性也有其感观的限制。它们与现实对象不可区别，但是又使自己脱离了这种不可区别，最终使得同样的两种对象，一个是艺术作品，另一个则不是艺术作品，他们通过不可区别性事实上最终建立了区别性，这导致了艺术概念的悖论，故拉德洛蒂怀疑把艺术建基于这种艺术实践范式的可能性。

第三种类型的不可区别性的艺术实践是引述（quotation）。所谓引述就是把现成对象插入到艺术作品的语境中。大自然不能被引述也不能被复制，只能被模仿。相反，对一部艺术作品的准确复制或模仿才合格地称为引述。拉德洛蒂涉及到比尔兹利对造假者与剽窃者的区别，前者是把自己的作品视为别人的，而后者是把别人的作品作为自己的，前者是骗子，后者是贼。但是在更加宽泛的文化实践中，这些区别是没有意义的，因为这些实践都是有助于传统的维护和艺术连续性，模仿或者复制越广泛，作品越明显地成为别人的作品。就艺术实践而言，一部艺术作品不是我的这种事实不必然意味着它是属于别人的，它可以属于惯例。既然完美的个体复制是不可能的，作品不是全部属于别的某人的。考虑到完全原创的作品也是不可能的，所以完全属于一个作者的艺术作品的存在也是不可能的。这样，引述就可以说是一种深思熟虑的复制形式，一种挪用的姿态，一种特殊的重复或者复制的形式。虽然本真的和复制的现实，自然和艺术，媒介的技术风格与艺术世界的区别将会逐步消失，但是这并不意味着艺术的缺失，而是新的可能性的挖掘以及新的艺术观念的确定。布达佩斯学派另一重要哲学美学家赫勒在最近研究中也突出了这种试图整合后现代艺术实践的趋势，“已经多次指出，引述在当代艺术中具有重要的作用。人们谈论对古老的大师的利用，对他们的作品的剽窃。利用和剽窃是

用词不当。因为如果人们挪用了古代大师的某些观念，人们不是利用他们。相反，人们重新认定了他们的辉煌，认可了他们的自我性（ipseity）。^{〔11〕}

拉德洛蒂不注重对不可区别性的断然否定，而是对它进行理解，试图建构一门赝品的阐释学，并进而重新思考艺术定义的可能性。以他之见，赝品以及赝品的揭示能够为伽达默尔的普遍阐释学提供强有力的说明，而伽达默尔没有深入讨论这个问题。阐释学方式具有三种范式：一是理解作者的意图；二是比作者本人更好地理解这些意图；三是把前两种因素合并成为一个封闭的理解，这就是伽达默尔所说的作者与解释者的接受视域的融合。为了超越伽达默尔的束缚，拉德洛蒂借助了匈牙利的考古学家施拉吉（Szilágyi）对第四种阐释学的建构的观点“首先从‘真迹取代赝品’的要求开始，经过了‘赝品或者真迹’的沉思，然后甚至超越了‘既是赝品又是真迹’的辩证法，我们最后获得了‘作为真迹的赝品’的观点，也许这时它提供了最伟大的前景：在对本真性信仰已经被打碎的时代。”^{〔12〕}所以拉德洛蒂认为，施拉吉为现代艺术维护了“作为真迹的赝品”的可能性，他把赝品视为现代艺术的一种可能的“范畴”。显然，施拉吉把艺术概念延伸到包容造假这种文化实践活动，也把传统的艺术概念延伸到包容先锋派的艺术活动，认为先锋派也是艺术的合法形式。

这就涉及到20世纪60年代以来日益消除原创性的艺术思潮，但问题更为复杂。拉德洛蒂批判性地涉及到波德里亚的拟象（simulacra）理论。波德里亚的拟象社会文化理论是建基于复制—造假—拟象范式之上的。在后现代，拟象成为独立的创造世界的力量并吞并了现实^{〔13〕}：在拟象中，一切形式从可复制性角度被设计，每一种生活领域正在被模拟的模式与密码所组织与控制。复制取代表现，高保真把一切审美化，把任何事物转变成为艺术，因而有效地消除了艺术，世界变成了迪斯尼乐园。在拉德洛蒂看来，波德里亚把当代文化现象普遍地化为拟象范式是有问题的、荒谬的。波德里亚的愤世嫉俗的理论不仅谴责人类种族的认识能力是无限的循环，而且他甚至没有感受到痛

苦的现实。虽然人们可以确证恐怖主义与媒介的联系的合法性，但是不能把恐怖主义行为视为“恐怖主义似的”震惊与感伤的新闻的拟象。拉德洛蒂的观点不仅仅表明了对人的创造性与价值的人道主义信赖，而且这种信赖关乎着自律艺术的可能性的存在的问题。因而拉德洛蒂既不认同传统的艺术概念，也不完全认同作为真迹的赝品的普遍化的艺术概念，而是确立了第三种选择即多元主义艺术观念“由于不相信一种新的统一的普遍的艺术概念的可行性，我们承认，艺术的各种概念与范式在现代文化中是以各自的故事的形式共同存在的。”^{〔14〕}承认多种艺术定义的合理性，这就消解了大写的宏大叙事的艺术概念，也消除了把原创性视为现代艺术体系的核心自律观点，而是灵活地处理自律与他律的关系。现代艺术的危机不是因为没有高雅艺术，没有与过去相关联的伟大艺术家，而是因为高雅艺术已经被捣毁了，不再能够在艺术家族的两极之中发挥作用，它已经被日常生活、大众文化、媒介与多元文化主义所捣毁。现代艺术的自律概念对他律持着贵族似的态度从而形成了自律与他律、中心与边缘的不平等的等级结构关系，或者是高雅艺术对大众文化的敌视，或者是大众文化把高雅艺术推向边缘。现代自律艺术的危机自从20世纪60年代以来不断得到表达，他律的因素不断地占得上风，试图完全消除艺术自律。这意味着自律的艺术已经退缩到博物馆了吗？拉德洛蒂没有作肯定回答，没有试图去消除审美自律或者自律的艺术，而是提供张扬高雅艺术概念来保持现代性的动态的钟摆运动，维护着高雅艺术与大众文化的张力，保持艺术自律与他律的张力。

拉德洛蒂以赝品作切入点思考自律与他律的复杂关系，建构了一种新型的艺术概念，这种概念挪用了现代传统，但是也立足于后现代艺术实践，从而走向了一种新型的后现代艺术概念的建构。他不仅仅关注现代美学的传统问题，而且延展到后现代美学对现代性的批判性理解，拓展到后现代文化批评的广阔视域之中，这可以说是在宏大叙事的路线之外建构一种“流浪汉小说式的美学”（Picareque Aesthetics）。

（参考文献）

- 〔1〕 Monroe C. Beardsley, “Notes on Forgery”, in Denis Dutton, ed. *The Forger's Art: Forgery and the Philosophy of Art*. California: University of California Press, 1983. p. 225.
- 〔2〕 Nelson Goodman, *Languages of Art—An Approach to a Theory of Symbols*. Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1968. p. 121.
- 〔3〕〔5〕 Alfred Lessing, “What Is Wrong with a Forgery?” In Denis Dutton, ed. *The Forger's Art: Forgery and the Philosophy of Art*. California: University of California Press, 1983. p. 66 p. 74.
- 〔4〕〔6〕〔7〕〔8〕〔9〕〔12〕〔14〕 Sándor Rádnoti *The Fake: Fogery and Its Place in Art*. Trans. Ervin Dunai. Lanham, Boulder, New York. Oxford: Rowman & Littlefield Publishers, inc., 1999. p. 48 p. 49 p. 66 p. 69 p. 78, p. 139 p. 146.
- 〔10〕 Michel Foucault, *This Is not a Pipe*. Trans. James Harkness. California: University of California Press, p. 44.
- 〔11〕 Agnes Heller, “Autonomy of Art or the Dignity of the Artwork”, *Critical Horizons*, Volume 9, Number 2 2008, pp. 139–155.
- 〔13〕 Jean Baudrillard, *Simulacra and Simulation*. Trans. Sheila Faria Glaser. The University of Michigan Press, 1994. P. 12.

（责任编辑：尹 富）