

论布达佩斯学派对艺术制度理论的批判

傅其林

(四川大学文学与新闻学院,四川成都,610065)

摘要:20世纪后期出现的艺术制度理论,强调艺术活动和人文价值的社会性基础和文化条件,揭示了艺术的权力关系与意识形态要素,颠覆了本质主义、基础主义的文艺和美学观念。布达佩斯学派在清理艺术领域与制度领域的关系中,从艺术生产、接受、传播方面对这一理论进行了批判,从而认为,艺术从根本上说不可能被制度化。

关键词:布达佩斯学派;艺术制度;艺术领域;制度领域

中图分类号:J0 文献标识码:A 文章编号:1672-3104(2005)03-0323-06

艺术制度^①理论(Institution Theory of Art)随着社会现代性与文化现代性的深入研究愈益受到学界重视,国内一些学者开始思考中国现代文学制度的形成、发展、特征^②。毋庸置疑,这会拓展现代文学研究的视野,为现代文学研究提供新的理论范式,可以深化中国文化现代性的研究,同时有助于推进艺术社会学的建构。但是,在引介或者建构艺术制度理论之同时,应对之进行多维度的深入辨析,对其合法性基础进行充分论证,甚至质疑,这是理论研究者不容忽视的工作。布达佩斯学派(Budapest School)对艺术制度理论的批判可以为此提供一种参照。这个学派的主要哲学家阿格妮丝·赫勒(Agnes Heller)及其丈夫费伦次·费赫尔(Ferenc Fehér)通过严格意义的社会理论的哲学思考,揭示了现代性中艺术与制度领域的复杂关系。通过探讨艺术在创作、接受、传播等方面制度化(institutionalization)的可能性条件,他们认为,艺术从根本上说不可能被制度化。

—

艺术制度理论是20世纪后期西方美学与社会学提出的一种重要理论,它涉及到艺术的重新界定、审美现代性、意识形态等多种复杂的意指,涉及到哲学、美学、社会学、人类学等跨学科的知识整合。

丹图(Arthur C. Danto)、迪基(George Dickie)等人面对艺术的危机与艺术界定的危机,试图对艺

术进行重新定义。丹图在1964年的《哲学杂志》(Journal of Philosophy)上提出了“艺术界”(art-world)概念。10年后,迪基在《艺术与审美》一书中对艺术制度理论进行了系统的阐发。他认为,一部艺术作品就是一件人工制品,它由艺术界决定。博物馆、画廊、发表评论和批评的杂志、报纸等制度,以及这些制度中工作的个体,诸如馆长、主人、商人、表演家、批评家,通过接受讨论与展出的对象或者事件,来决定什么是艺术,什么不是艺术^③。这种艺术的定义强调程序,而不关注功能与价值^④,突破了以往艺术是情感与自由的表现、是审美经验的对象等观念。布尔迪厄(Pierre Bourdieu)是从社会学角度来研究艺术制度的。他在《艺术的法则》中认为,艺术作品要作为有价值的象征物存在,只有被人熟悉或者得到承认,也就是在社会意义上被有审美素养和能力的公众作为艺术作品加以制度化。只有在这样的条件下才可能有艺术品的价值。艺术是制度构建的结果:“作为直接带有意义和价值的艺术品的经验,是与一种历史制度的两方面协调的结果,这两方面是文化习性和艺术场。”^{[1](347)}布尔迪厄试图探寻文学价值与意义得以形成的社会机制,厘清文学场与权力场、经济场等社会结构的同源性,从而推进艺术制度理论。他认为,丹图的艺术界概念仅仅指“艺术品制度(从积极的意义来看)的事实。他省去了制度(艺术场)发生和结构的历史的和社会学的分析,艺术场能够完成这样一种制度行为。”^{[1](345-346)}与丹图、迪基不同,布尔迪厄不仅认识

收稿日期:2004-04-20

作者简介:傅其林(1973-),男,四川岳池人,四川大学讲师,文学博士,主要研究方向:文艺学、西方马克思主义美学与文化批评。

到艺术制度的外部与内部结构,而且展示了艺术制度的特权地位与权力意识形态。通过文学场的自主建构,他试图为边缘化的知识分子重新确立自己的身份意识。显然,他肯定这种艺术制度的合法性。

福柯 (Micheal Foucault)、比格尔 (Peter Bürger) 从审美现代性、意识形态层面阐发艺术制度,形成了另一种形态的艺术制度理论。福柯在《文学的功能》中认为,现代性被理性话语的权力支配着,理性话语不仅仅形成外在的制度如监狱、精神病院,而且形成了现代学术制度以及人文学科的基础,文学无疑也是制度性的:“文学是通过筛选、圣化和体制性的合法化这三者的相互作用才成其为文学的,而大学既是这三者的操作者又是其结果的接受者。”^{[12](121)} 因此,文学制度是现代性的产物。比格尔也是从现代性的视角思考艺术制度的。在 70 年代的《先锋派理论》(Theory of the Avant-Garde) 中,他认为:“艺术制度的概念既指生产和分配机制,也指流行于一个特定时期、决定作品接受的艺术观念。”^{[13](22)} 在 1992 年的《现代性的衰落》(The Decline of Modernity) 中,他表述得更为清楚:“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,又规定了接受者行为模式。”^[4] 制度理论的认识对传统的哲学美学构成了挑战。在《先锋派理论》《德文第二版后记》中,比格尔认为:“像中小学、大学、研究院、博物馆等一些有形的制度对艺术的功能的重要性被低估了。”美学作为哲学独占的领域的观点是不正确的,因为“它们所阐述的思想通过各种各样的中介手段(例如,中小学、大学、文学批评以及文学史等)进入了艺术生产者以及公众的头脑之中,因而才决定了对待单个艺术作品的态度。”^{[13](98)} 艺术在现代资产阶级社会中被制度化为意识形态,“最晚在 18 世纪末,艺术作为一种制度已经得到充分的发展。”^{[13](26)} 现代艺术及其自律性的诉求正是现代资产阶级制度与意识形态的文化表征。

比格尔对艺术制度的认识与迪基、布尔迪厄等人有类似之处,都强调制度性因素对艺术本身的决定性影响,但是他们对艺术制度的态度截然相异。

迪基主要对艺术进行重新定义,对艺术的制度基本上持一种肯定姿态,布尔迪厄倾注于探讨文学场的结构关系与权力生成,也认同艺术制度的客观性的存在,而比格尔把艺术的制度视为资产阶级时代的典型的艺术现象,是艺术现代性、审美现代性的存在样式,是资产阶级意识形态的表征。他从西方马克思主义美学的视角出发对这种现象进行批判,揭露了“‘艺术制度’的坏的总体性”^{[5](139)},从而肯定了先锋派对现代自律艺术制度的突破^①,但又为先锋派重新被制度化^②而悲观不已。因此,这是一种不同于迪基的具有批判理论特色的艺术制度理论。

艺术制度理论强调了艺术活动与人文价值的社会性基础与文化条件,揭示了艺术的权力关系与意识形态因素,使得艺术解神秘化。它推进了艺术社会学研究,而且颠覆了本质主义、基础主义的文艺、美学观念。因此,艺术制度理论在当代社会学与美学领域中成为思考现代性的一个重要支点。但是艺术制度理论的合法性也受到人们挑战与质疑,布达佩斯学派就是其中之一。

二

要弄清布达佩斯学派对艺术制度理论的批判,首先要把握他们进行批判的基本的理论框架。他们是在清理艺术领域与制度领域的关系即自为对象化领域与自在自为对象化领域的关系中进行批判的。这涉及到他们对人类社会的结构性认识。

布达佩斯学派的主要哲学家赫勒的分析最具有代表性。她把韦伯 (Max Weber) 的文化价值领域理论扩展为人类学-社会领域理论:“在所有的人类社会中,始终存在着两个不同的领域,用我的术语说就是‘自在对象化’领域与‘自为对象化’领域。”^{[6](148)} 在某些传统的社会中,领域的分工进一步分化为第三个领域,即非日常的制度领域。不过,所有领域的规范与规则是伦理 (Sittlichkeit) 的,它们都被认为是道德的或者至少涉及浓厚的道德维度,人类的实践亦屈服于伦理判断,“包含一种共同的民族精神 (common ethos)。”^{[6](148)} 因此,传统的领域分化不是严格意义上的。惟有在现代,领域方得以广泛地分化,各领域以及亚领域具有相对的独立或者自律,形成各自特有的规范与规则,而又没有一种强大的民族精神维系。赫勒在 1993 年的著作中认为:“提供意义的领域被分割为两个领域仅仅在我们文明的黎

明才出现。一个主要是提供意义,而另一个是把自己分化为制度领域。”^{[7](199)}她从宏观层面把人类世界区别为三个领域,即日常生活层面的自在对象化领域,意义的与产生意义的世界观的自为对象化领域,制度或者社会结构层面的自在自为对象化领域。第一个领域不能进一步分化,只能消退下去;第二个分化为美学、宗教、科学、哲学等领域;第三个分化为经济、法律、政治等领域。因而,美学领域与制度领域的关系是赫勒的现代社会人类学的重要维度之一。

基于这种现代人类社会的结构性认知,赫勒展开了对自为对象化制度化的可能性条件的探讨。在前现代,历史意识、社会结构、自为对象化领域是同构的,同一社会结构产生或者修饰的自为对象化表达了历史意识的同一阶段。然而现代不同,虽然制度与自在对象化领域一样也从富有意义的自为对象化领域中获得合法性,但是“获得合法性”对使这些制度顺利而持续地运转不是必然性的条件。专业化的人不管有没有“文化剩余”都能够被再生产也能够使制度进行再生产。这体现出现代制度领域的独立性或者自律^⑦。这样,如果一种自为对象化能够提供制度以意义与合法性,使得制度顺利运行,尤其能够使得制度领域的专业化的个体能够进行再生产,也就是这种对象化能够被制度化,就应该具备以下特性:首先,一种特殊的富有意义的世界观不得不被制度化,以便专业化的人被再生产。第二,这种世界观应该提供知识的不断的累积。第三,它应该提供专业化。在赫勒看来,“行动、制作(某物)或者言说的每一种被制度化的形式要求一种专业的教育或者训练,以便发展并激活各种人类能力,包括悬置制度框架内的异质的日常活动能力。专业的教育或者训练不等于专业化(职业化);(在古代民主的雅典,每一个自由的公民完成了这种教育),然而专业化的倾向确实内在于‘自在自为’对象化领域之中。”^{[8](122-123)}第四,由这种世界观提供的专业化的知识应该被传授。最后,这种被制度化的富有意义的世界观应该适当地胜任社会秩序(统治)的持续的合法化。成功完成这些任务的世界观统治任何既定的历史时代,当然它们也许具有排他性或者也许被其他有意义的世界观取而代之。

从赫勒的概括中,我们认为,只有一种自为对象化具备潜在的制度领域的特征,它才能合格地被制度化。满足这些要求的只有宗教与科学这两种自为对象化领域。当然,这并非说,宗教与科学不得不使

统治合法化,因为所有的自为对象化都具有合法化与批评的功能。她指明的是,“只有它们才合适地胜任合法化的制度化,因为只有它们合适地胜任累积知识的制度化。”^{[8](119)}这两种自为对象化不是同时被制度化,而是体现在不同的历史进程中:“在现代性诞生之前,宗教是被制度化的‘自为’对象化:自从现代性开始,科学已经随之而来。”^{[8](125)}《在现代性的理论》中,赫勒认为,在现代社会,科学代替宗教而成为一种支配性的制度,“在现代性中,存在一种单一支配性的想象制度(或者世界说明),这就是科学。技术想象和思维把真理的一致性理论提升到单一支配性的真理概念,因而把科学提升到支配性的世界说明的地位。”^{[9](70)}虽然赫勒在此没有谈及美学领域或者艺术领域,但是间接地涉及到艺术与制度的关系。既然只有宗教与科学能够被制度化,那么自为对象化领域中的其他类型即哲学与艺术就不会被制度化。赫勒这些分析透视出,作为自为对象化的艺术与审美领域不具备制度化的可能性条件。

三

由于审美或者艺术领域不具备制度化的可能性条件,艺术制度理论也因此丧失了合法性的学理基础,因而受到赫勒、费赫尔等布达佩斯学派成员的批判与解构。

在辨析韦伯的领域理论与伯格(Peter Berger)、卢克曼(Thomas Luckmann)的制度理论时,赫勒批判了“美学制度”“艺术制度”概念。她认为“制度的美学”是一种空洞的普遍化,因为在审美领域中存在许多制度,但是这些制度的主要特征绝不是“审美的”。她说:“在我看来,即使‘制度艺术’这个术语(一个比‘制度美学’更加狭窄的术语)也是混乱的。”^{[6](152)}如果一种“制度”被理解为规范的、创造性的对象化,那么“领域”这个概念也起这种作用,所以赫勒认为韦伯的领域概念比“制度”术语更有理论上的价值。制度这个概念暗示着我们轻视地称为“制度化”的东西已经破坏了纯粹的生命活动。此外,它暗示了‘制度艺术’不是艺术的,而是商业的、官僚的。当然,几种艺术的制度无疑是官僚的、商业的,但这根本不属于“审美领域”。“制度艺术”“制度美学”能够让人产生误解,容易把艺术的内在本质等同于制度的内在性特征,也就是把美学领域与制度领域加以抹平。因此,赫勒不认同艺术制度理论的观

点。

赫勒与费赫尔对比格爾的艺术制度化理论也进行了批判。赫勒认为,虽然人们能够通过指向日益增加的艺术与哲学的制度化来反对艺术与哲学不被制度化的主张,但是“艺术与哲学在制度数量上的任何增加并不意味着艺术与哲学的制度化。”^{[8](126)} 费赫尔在1986年的论文中认为:“比格爾的理论缺陷在于对象化与制度之间不令人满意的区别。”^{[10](63)} 艺术作品是一种对象化,纯粹意味着它留下了人类内在性的王国,并且已经呈现为内在认识与情感过程的最终结果,呈现为一种至少与一些主体间的规范与期待相协调的产品,并且以一种可以被主体间体验的方式呈现出来。费赫尔运用黑格尔的绝对精神与客观精神的观念进行了分析。绝对精神属于自为对象化领域,而客观精神属于制度领域。他认为,前者本身不被制度化,艺术对黑格尔来说也不属于客观精神的层面,即不属于制度化的层面。如果绝对精神中最不容易被制度化的是哲学,最能够被制度化并已经被制度化的是宗教,那么,“艺术在两者之间的某个地方。”^{[10](64)} 费赫尔与赫勒进一步从艺术生产、接受、传播三个方面分析了艺术与制度的关系。

费赫尔认为,制度除了具有社会功利性的必然因素之外还有三个特征,即制度是根据规则而起作用的一种主体间的结构体,是能够传授的获得性的人类行为,并且它是倾向于非个人的。但是,艺术作品的生产过程很少是严格运用规则的结果。即使人们在建筑,在被自然科学共同决定的艺术中运用普遍的规则,但是被决定的是艺术作品的技术,而不是形式。音乐的技术与形式大都相互调和。但是,在创造舞蹈或者绘画的过程中,规则作用的程度就日益消解了。就文学创造而言,规则的作用等于零。赫勒认为:“创造的文学具有非常少的技巧要求,因此它的生产本身从来不被制度化。”^{[8](126)} 就可传授性而言,费赫尔认为,音乐学校的每个学生都知道能够传授给他们的是过去的音乐,不是未来的音乐,也就是说不是他们自己可能的音乐生产。所以,“在技术日益减少地发挥作用或者根本不起作用的情况下,制度化的第二种成分在生产艺术作品中日益减少或者丧失其作用。”^{[10](64)} 也就是说,艺术不是一种获得性的人类行为,“艺术从来不持续地积累知识,或者如果它积累知识,那么这种知识在性质上也是技巧上的,而不是产生作为一种有意义的对象化的艺术作品的那种知识。”^{[8](125)} 最后,就非个体性而

言,艺术的对象化与它的制度化激进地分道扬镳。虽然根据韦伯的观察,现代制度日益成为非个人的,但是艺术作品的对象化更加明显地带有个体性特征。我们不难看到,他们对艺术创造方面与制度的论述存在一些矛盾,虽然他们都主张创造不能被制度化,但是关于艺术创造的分析不能完全充分地支持其论点,如费赫尔对音乐的技术与形式的调和的论述,对音乐的一些可传授性的理解,以及艺术中的技术因素的制度化的认识,都表明了艺术创造中的某些因素能够被制度化,赫勒也认识到这一点:“考虑到技巧的知识被专业化,创造一直被工艺制度调节。成为一个艺术学院的学生在功能上相当于任何一种学徒关系;不同的只是制度的类型。”^{[8](126)} 虽然她认识到,文学从来不被制度化,但是她又认为文学作品的创作能够被扎根于宗教或者政治制度之中。不过,从艺术这种纯粹的自为对象化来理解,杰出的艺术创造的核心意义是不能被制度化的。

就接受而言,他们认为,一些接受的前提总是被制度化,接受最容易被制度化的方面是接受发生的场合与接受艺术作品的公众反应。接受能够是公众的或者私人的,公众接受的制度始终是存在的,但是它们都是为接受而存在的制度,而不是接受的制度。也就是说,这些制度只是接受的前提或者基础,不是接受本身,接受本身没被制度化。因为人们能够对一部艺术品自由地拒绝、批评或者保持冷漠。所以赫勒认为,人们对艺术严格意义上的接受“不能被制度化,即使接受在一种制度框架中发生。”^{[8](126)} 那些从特尔斐(Delphi)的神谕中寻求建议的人们不得不相信那种制度并相应地行动,否则仪式根本没有意义。但是,欧里庇得斯的悲剧的观众能够被影响或者不能被影响,观众喜欢或者不喜欢。没有人能够说科学发现的接受是一种有关趣味的事,但是就艺术品的接受而言,这种说法是完全合法的。在现代,这种非制度化的审美接受的个体性更加突出:“在现代性中,艺术作品的接受已经倾向于更加私人化,而不是日益被制度化。”^{[8](126)} 艺术作为一个现代概念与神秘的接受是同时出现的,而“神秘的接受对抗着专业化:神秘的接受者从来不是专业化的思想家或者行动者。”^{[8](125)}

然而艺术传播在现代日益被制度化。费赫尔说:“无可否认,传播是三元素中最容易被制度化的。”^{[10](65)} 豪泽尔认为,在任何社会环境中,艺术作品的自发传播是一种浪漫的神话。从最小的、最同质的部落文化到我们时代的大量而主要是异质的资

产阶级文明,始终存在着提供艺术品传播的各种社会渠道或者制度。不过,假定生活在既定的环境中的人能够对这些制度起作用的方式施加某些影响,那么被制度化的传播就存在困境。在赫勒看来,“传播被制度化不能用来作为支持艺术制度化的论点,因为艺术的传播不属于严格意义的艺术,而属于市场的制度。”^{[8](126-127)}

赫勒与费赫尔都主张严格意义的艺术是不能被制度化的,但是他们又不否认艺术的某些环节或者基础被制度化了。正如费赫尔所说:“我们不论分析艺术的生产、接受,还是传播,我们会发现被制度化的与非被制度化的成分,尽管后者比前者的成分更多。”^{[10](65)} 宗教也同样具有被制度化与非被制度化的成分,但是艺术不像宗教那样产生一种自我-制度化的单个的特征化形式。因此费赫尔认为比格尔把艺术制度的破坏视为一种解放行为的激进观念是文化革命一致的然而误导的浪漫主义理论。

布达佩斯学派对艺术与制度化的复杂关系的辨析与对艺术制度理论的批判有助于推进艺术社会学的研究与艺术的现代性的理解,尽管有一些论述还没有得以充分地展开。他们的艺术观念带有精英主义的特色,因为只有艺术最神秘的核心意义才不被制度化。他们对艺术制度理论的批判意味着要保持艺术与制度的相对的自律。其之所以在艺术制度理论方兴未艾之际进行批判,首先是因为他们肯定艺术是人类自我意识的对象化^⑥,认同张扬人类主体的创造性、主体性、生命意识以及解异化潜能的人道主义美学观念,这正是卢卡奇开创的西方马克思主义美学的典型范式,也是马克思在《巴黎手稿》中所提出的美学观念的持续。第二,他们对艺术非制度化的坚守也是对费舍尔(Ernst Fischer)所倡导的艺术的必然性观点的认同。如果艺术与制度同一,艺术成为制度的,那么它就失去了存在的根由从而死亡。这也意味着人的终结。赫勒认为,如果“自为对象化”整个领域被制度化或者被制度化领域吞噬,那么制度领域就成为全能的,并且在吞噬“自为对象化”领域之后把主体吞噬,最终驻留于日常生活中的人的条件也会缺乏,而人的条件的缺乏就是“骚乱、世纪末日(人的)生活的终结”^{[11](46)}。再者,他们对艺术制度理论的批判在于强调个体性价值观念,而制度理论隐含着集体的普遍主义的认识,布尔迪厄关于知识分子的自主的文学场的设想是“一种普遍的法团主义”^{[11](403)}。如果艺术完全屈服于规则,都是可传授的,绝对非个人的,也就是完全被制度化,那

么这就必然是奥威尔在《一九八四年》中描绘的极权社会。有着极权主义体验的布达佩斯学派是不可能认同这种理论的。

注释:

- ① 制度即是英文“institution”,它又译为“体制”“建制”。台湾学者单!兴翻译了柯里格(Murray Krieger)的论文《美国文学理论的建制化》,见《中外文学》1992年第21卷,第1期。
- ② 见王本朝的《中国现代文学制度研究》(西南师范大学出版社2002年版),张颐武的《现代性“文学制度”的反思》(《文学自由谈》2003年第4期),王本朝的《中国现代文学的生产体制问题》(《文学评论》2004年第2期)、《文学制度:现代文学的一种阐释方式》(《文艺研究》2003年第4期)、《湖北大学学报》2003年第6期发表的关于“文学制度”笔谈的四篇文章(如王本朝的《文学制度与文学的现代性》,旷新年的《文学存在的权力与制度》等)。日本学者藤井省三的《鲁迅<故乡>阅读史:近代中国的文学空间》(新世界出版社,2002年版)也是在文学制度的意识下展开研究的。
- ③ Cf. Susan L. Feagin, “Institution Theory of Art”, in Robert Audi, eds. The Cambridge Dictionary of Philosophy. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. 379.
- ④ Cf. Stephen Davies, “Definition of Art”, in Edward Craig, eds. Routledge Encyclopedia of Philosophy. Vol. 1. London and New York: Routledge, 1998. 465-466.
- ⑤ 比格尔认为:“作为欧洲先锋派中最激进的运动,达达主义不再批判存在于它之前的流派,而是批判作为制度的艺术,以及它在资产阶级社会中所采用的发展路线。”请参见彼得·比格尔:《先锋派理论》,高建平译,商务印书馆2002年版,第88页。译文略有改动。
- ⑥ 这正如柯里格(Murray Krieger)谈及的美国文学理论的“反建制理论的新建制化”(new institutionalization of anti-institutional theory)。见柯里格:《美国文学理论的建制化》,《中外文学》1992年第21卷,第1期。
- ⑦ 赫勒认为,在现代性中,管理社会的责任仅仅依靠专业化的制度。Cf. W. Howard, “Heller, Agnes, Modernity's pendulum”, Thesis Eleven, 1992, 31, 1-13”, in Sociological Abstracts, Vol. 40, no. 5(1992). 2265.
- ⑧ 赫勒认为:“艺术是人类自我意识,艺术品总是‘自为的’类本质的承担者。”见(匈)阿格妮丝·赫勒《日常生活》,衣俊卿译,重庆出版社1990年版,第114页。

参考文献:

- [1] 皮埃尔·布迪厄. 艺术的法则:文学场的生成和结构[M]. 北京:中央编译出版社, 2001.
- [2] 米歇尔·福柯. 文学的功能[A]. 重写现代性——当代西方学术话语[C]. 北京:社会科学文献出版社, 2001.
- [3] Bürger, Peter. Theory of the avant-garde[M]. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
- [4] 彼得·比格尔. 文学体制与现代化[J]. 北京:国外社会科学, 1998,(4): 52-59.

- [5] Roberts ,David . Art and enlightenment : aesthetic theory after adorno[M] . Lincoln and London : University of Nebraska Press , 1991 .
- [6] Heller , Agnes . General ethics[M] . Oxford : Basil Blackwell , 1989 .
- [7] Heller , Agnes . A philosophy of history in fragments[M] . Oxford and Cambridge , MA : Blackwell , 1993 .
- [8] Heller , Agnes . The power of shame : a rationalist perspective [M] . London : Routledge and Kegan Paul , 1985 .
- [9] Heller , Agnes . A theory of modernity[M] . London : Blackwell Publishers , 1999 .
- [10] Fehér , Ferenc . What is beyond art ? On the theories of post-modernity[A] . Reconstructing aesthetics[C] . Oxford : Basil Blackwell , 1986 .
- [11] Heller , Agnes . Can modernity survive ? [M] . Cambridge , Berkeley , Los Angeles : Polity Press and University of California Press , 1990 .

On Budapest school's critique of institution theory of art

Fu Qilin

(College of Literature and Journalism , Sichuan University , Chengdu 610065 , China)

Abstract : This article remarks on Budapest School's critique of Institution Theory of Art , which emerged in the late twentieth century . At first , it generalizes the development and main ideas of the theory , then explores Budapest School's recognition of the possible conditions of the institutionalization of sphere of objectives for itself including art , and further reveals its critique of the theory from the perspectives of artistic production , reception , and distribution . The author comes to the conclusion that art , in essence , cannot be regularized .

Key words : Budapest School ; institution of art ; sphere of art ; sphere of institution

[编辑 : 苏慧]