

艺术之争背后的经济学

——罗斯金与惠斯勒的官司

陈 丽 袁佳晗

摘 要 罗斯金—惠斯勒诉讼案是西方艺术史上的一个重要事件，既往研究大多聚焦于两人艺术理念不同，其实，两人的艺术之争有更深层次的社会经济原因。结合罗斯金后期被忽视的社会理论、马克思主义理论以及消费文化理论，可从跨学科的经济视角再审视这场诉讼案。罗斯金与惠斯勒之争可追溯到社会由供给时代转向消费时代背景下两人对艺术品生产与消费的不同观念。罗斯金的经济学思想以劳动价值论为核心，与马克思主义经济学具有一致性。他认为商品具有固有的内在价值，应当根据生产中凝结的劳动来定价，否定交换价值，反对消费主义；而艺术品不同于普通商品，承载着提升社会道德的责任。惠斯勒对形式的关注体现了消费时代商品的非功能性，他的作品以其前卫、新颖在视觉文化主导的消费社会中受到了公众的追捧，顺应了消费时代的到来。罗斯金始终坚持艺术的救赎功能，而惠斯勒的成功标志了审美资本化时代的开启。

关键词 罗斯金 惠斯勒 艺术品定价 劳动价值论 消费文化

作者陈丽，华东理工大学外国语学院教授（上海 200237）；袁佳晗，华东理工大学外国语学院硕士研究生（上海 200237）。

中图分类号 G0

文献标识码 A

文章编号 0439-8041(2025)05-0163-11

约翰·罗斯金（John Ruskin）是英国维多利亚时代最负盛名的艺术理论和批评家，后期转向社会批评，著有大量政治经济学及社会学著作；詹姆斯·惠斯勒（James Abbott McNeill Whistler）是一位主要活跃在英国的美国著名画家，也是 19 世纪后期英国唯美主义运动的领军人物，倡导“为艺术而艺术”。罗斯金与惠斯勒活跃在同一时代，分别以艺术理论及批评和艺术创作的方式促进和引领艺术的发展；然而在 1878 年，同为艺术革新派的二人却因惠斯勒的一幅画作而对簿公堂。这起著名的诉讼案在西方艺术史上留下了浓墨重彩的一笔，反映出 19 世纪后期西方艺术风向的变革。在此背景下，罗斯金与惠斯勒的艺术观之争也引发了学界的重视与研究。

戴维·克雷文在《罗斯金与惠斯勒：反对资本主义艺术的案例》一文中指出，罗斯金和惠斯勒争论的真正问题是艺术是应该致力于纠正社会弊病，还是该进行自主创作，罗斯金批判惠斯勒艺术的原因在于后者反映了亚当斯密经济体系，但文章并没有对罗斯金的经济学思想做深入剖析。^①琳达·梅里尔的《一罐颜料：惠斯勒与罗斯金》详细介绍了罗斯金—惠斯勒诉讼案的历史、背景及其后果。梅里尔认为这起案子标志着现代艺术演变中的一个重要时刻，宣称惠斯勒是现代主义的先驱。书中也提及法庭上关于惠斯勒的画作定价的讨论，但并没有深入分析。^②亚当·帕克斯在《正义感：惠斯勒、罗斯金、詹姆斯、印象派》中从印

① David Craven, “Ruskin vs. Whistler: The Case against Capitalist Art,” *Art Journal*, 37, 2, 1977, pp. 139–143.

② Linda Merrill, *Pot of Paint*, Washington and London: Smithsonian Institute Press, 1992.

象主义的角度阐述了罗斯金与惠斯勒的不同，说明罗斯金的印象主义强调自然，以及自然所代表的基督教道德，而惠斯勒的印象主义强调感知主体。^① 赵昊在《伦敦街头的波希米亚人：惠斯勒》中提出罗斯金与惠斯勒的冲突是一种英国现代主义与传统社会的对抗，并认为惠斯勒摒弃艺术道德说教的功能是对英国资产阶级之虚伪的厌倦。^② 刘秋兰在《公众趣味的塑造者——从惠斯勒与罗斯金诉讼案看 19 世纪艺术体制的嬗变》中指出，惠斯勒的胜诉意味着他的艺术观得到了 19 世纪艺术体制，即商业—批评体制的认可。^③ 罗宾斯在《罗斯金、惠斯勒和 1884 年的艺术风气》中提出，惠斯勒和罗斯金艺术理念之间的裂痕必须从生态学角度加以理解，惠斯勒反对的是罗斯金的艺术环境概念，即艺术的转变取决于它周围的环境和文化。^④ 石琪琪的《惠斯勒与罗斯金之争：形式、意义的完成》从艺术的形式、意义与完成环节分析了两种对立的艺术批评观。^⑤

可以看到，现有对罗斯金与惠斯勒之争的研究主要还局限在艺术领域之内；部分文献提到了其中隐含的经济原因，但并没有进行深入探讨。然而，尽管作为审美对象的艺术无关实用和利益，但是艺术的生产、流通和消费却与经济基础息息相关。罗斯金以其劳动价值理论为核心的政治经济学思想与惠斯勒的艺术所代表的消费主义价值观在这起诉讼案中扮演着重要角色，是引发这一案件的重要成因。本文将挖掘罗斯金被忽视的政治经济学理论，借助马克思主义经济学以及消费文化理论，从经济学角度重新审视罗斯金与惠斯勒之争。

一、罗斯金—惠斯勒的艺术纷争

1878 年，英国艺术界发生了一桩轰动性事件：美国艺术家詹姆斯·惠斯勒以诽谤为罪名将著名艺术评论家约翰·罗斯金告上法庭，而这一切都源于罗斯金于 1877 年在《致工人书》（*Fors Clavigera*）中公开发表的批评：

为了惠斯勒先生自身的利益，也为了保护购买者，科茨·林赛先生不该把这些作品收入画廊，该画家修养不高却又自负不凡，几乎算得上是一种故意欺诈了。我见识过许多伦敦佬的厚颜无耻，但一个花花公子朝公众脸上泼了一罐颜料还向他们收取 200 基尼——这还真是闻所未闻。^⑥

乍看之下，这似乎只是一位艺术评论家针对某位画家及其作品的尖锐批评。但鉴于罗斯金在维多利亚时代艺术界的鼎鼎大名，这番批评迅速在艺术界流传开来，传入其他艺术家、批评家、画商等人的耳中。在事态的持续发酵之下，惠斯勒出于对名声的自保，也许也出于一种炒作以从中捞得好处的心态，最终对罗斯金提起诉讼，与之对簿公堂。

这幅引起争议的画作是惠斯勒 1875 年的作品《黑与金的夜曲：坠落的烟火》（*Nocturne in Black and Gold — The Falling Rocket*）（后文简称《夜曲》）。

该画以深暗色调作为背景，缀有一串串金黄的亮点，画面上有几个幽灵般的人影，人影上方似乎浮动着缥缈的烟雾。据惠斯勒本人的说法，他的灵感来自伦敦泰晤士河附近克雷默恩花园的烟花表演，因而这幅画作本身只是他对烟花表演的某种印象表达。“通过使用‘夜曲’一词，我仅仅想表达一种艺术旨趣，使画面摆脱任何附加在它身上的外部兴趣。这幅画首先是关于色彩、线条和形式的安排。”^⑦ 惠斯勒解释道。而面对这幅画，罗斯金却夸大其辞地声称“仿佛向公众脸上泼了一罐颜料”。

最终，陪审团认为尽管罗斯金在《致工人书》上的言论表达了他的真实想法，但这些话仍然超出了评论

① Adam Parkes, "A Sense of Justice: Whistler, Ruskin, James, Impressionism," *Victorian Studies*, 1999, pp. 593–629.

② 赵昊：《伦敦街头的波希米亚人：惠斯勒》，《文艺研究》2009 年第 8 期。

③ 刘秋兰：《公众趣味的塑造者——从惠斯勒与罗斯金诉讼案看 19 世纪艺术体制的嬗变》，《南京艺术学院学报（美术与设计版）》2014 年第 2 期。

④ Nicholas Robbins, "Ruskin, Whistler, and the Climate of Art in 1884," in *Ruskin's Ecologies: Figures of Relation from Modern Painters to the Storm-Cloud*, London: The Courtauld, 2021, pp. 203–223.

⑤ 石琪琪：《惠斯勒与罗斯金之争：形式、意义的完成》，《美术观察》2023 年第 6 期。

⑥ John Ruskin, *Fors Clavigera*, in *The Complete Works of John Ruskin Vol. XXIX*, E. T. Cook and Alexander Wedderburn (eds.), London: George Allen, 1907, p. 170.

⑦ Linda Merrill, *Pot of Paint*, Washington and London: Smithsonian Institution Press, 1992, p. 144.

家的权限范围，罗斯金的批评语气还是使他被冠上了“诽谤”的罪名。^① 本案的裁决不是基于对艺术观的探讨，也不是对惠斯勒的风格进行评价的结果，而纯粹是基于陪审团对法律问题的讨论。^② 这场官司以惠斯勒名义上的胜利而告终，但作为赢家，惠斯勒只拿到了一法新（farthing），即四分之一便士的赔偿，远不及他将支付的诉讼费。于是在短短六个月内，惠斯勒不得不宣告破产，变卖家产后搬去威尼斯工作。同时，官司的败诉严重损害了罗斯金的名誉，对他的身心健康造成重创，迫使罗斯金辞去了牛津大学斯雷德教授（Slade Professor）头衔。

一般认为，罗斯金与惠斯特的纷争在于两人相异的艺术观。罗斯金秉持“道德艺术观”。他认为艺术是传递高尚思想、体现崇高道德的载体；艺术要有教育意义，对社会大众有益。而惠斯勒则主张“为艺术而艺术”，艺术的形式本身具有价值。

罗斯金“被冠以唯美主义运动创始人之名”，^③ 他对美的推崇是英国唯美主义产生的根源。他最早提出感官训练，长期资助拉斐尔前派艺术（the Pre-Raphaelites），早期提出“美是无用的”观点，“仅凭一己之力促成了对艺术的热爱，引领了唯美主义运动”。^④ 然而，罗斯金始终坚持道德立场和社会立场，否认艺术独立于整体文化和社会领域。他秉持基督教道德观，认为美是上帝的礼物，欣赏到美就是领会了上帝的意旨，并完成了人的自我升华。在《现代画家》（*Modern Painters*）第一卷，罗斯金把画家与传道士并列，说明画家的职责与传道士一样，都是要展示上帝的教诲。^⑤ 他致力于传达艺术的道德功能，“让艺术家们承担起传道士的责任”^⑥。罗斯金对艺术价值的判断基于其所能体现的道德意义，并要求艺术家重视艺术的“效用”——创作出有教育意义、能够服务于人民与社会的作品。

罗斯金认为艺术要真正表现自然。事实上，他反对用 *aesthesis* 一词来表现对美的欣赏，因为 *aesthesis*（感观的审美）仅仅指感官的反应，是视觉、听觉、触觉等所感受到的愉悦。而对美的欣赏是诉诸思想、道德、情感的综合反应，罗斯金称之为 *theoria*（观照的审美）。在《传统艺术对国家的消极影响》（*The Deteriorative Power of Conventional Art over Nations*）一文中，罗斯金明确反对“为艺术而艺术”的说法。“一旦人们为了艺术而艺术，工匠的愉悦在于他的工作和产品本身，而不是他所要说明和表现的事物，那么，这样的艺术就会对人们的大脑和心灵产生最致命的影响。而如果长期抱着这样的追求，将会导致艺术对人们智力和道德准则的破坏。反之，如果艺术致力于谦虚、忘我地清楚表达和记录宇宙事实，那么它对人类永远是有

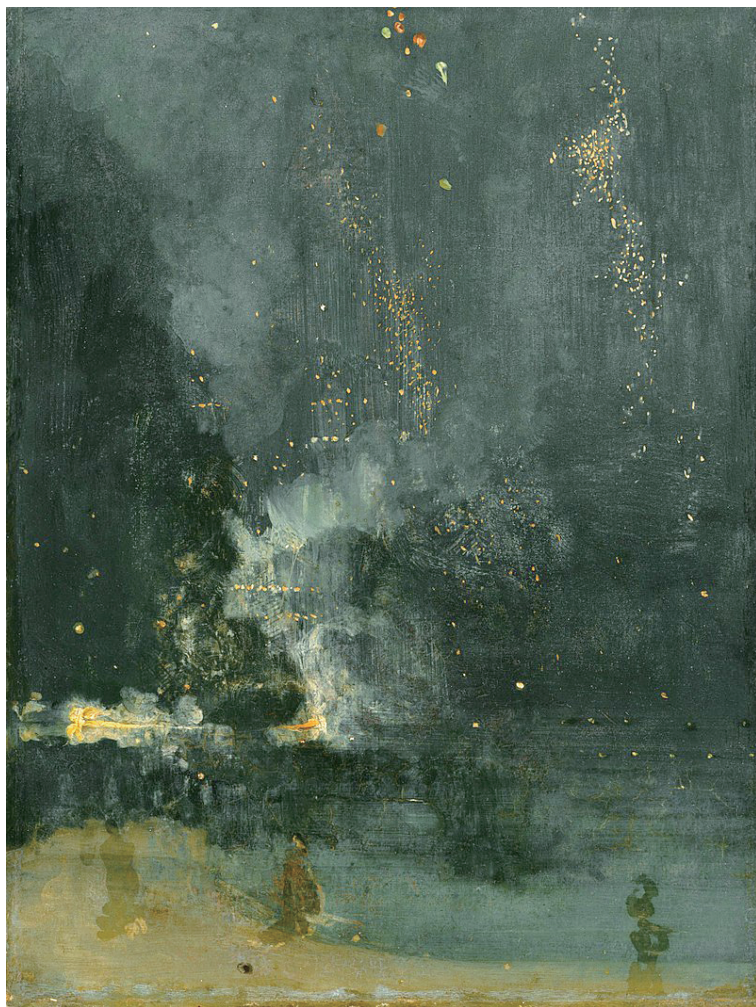


图1 惠斯勒《黑与金的夜曲：坠落的烟火》

①② Linda Merrill, *Pot of Paint*, Washington and London: Smithsonian Institute Press, 1992, pp. 202–203, pp. 188–195.

③④⑥ George P. Landow, *Aesthetic and Critical Theory of John Ruskin*, Princeton: Princeton University Press, 1971, p. 13, p. 12, p. 55.

⑤ John Ruskin, *Modern Painters I*, Sunny Side, Orpington, Kent: George Allen, 1888, p. 65.

用和有益的，并带来舒适、力量和救赎。”^①“为艺术而艺术”暗含了一种自大和倨傲；而艺术表现现实和自然则是将对上帝的谦卑，因为自然是上帝的作品，代表了上帝的神圣。

罗斯金推崇美和艺术，然而，在此基础上，他的追随者们却建立了一个新的艺术主张，那就是将艺术奉为最高价值，将艺术等同于宗教。斯温伯恩的专著《威廉·布莱克》（*William Blake*）第一次将“为艺术而艺术”的口号传入英国；波德莱尔的诗歌开始被译入英国；佩特在 1868 年发表了他对威廉·莫里斯的评论，这一评论后来成为《文艺复兴》（*The Renaissance*）的结语，被认为是唯美主义的宣言。他们主张艺术的自主地位，认为艺术对道德、政治等没有责任。

惠斯勒是唯美主义运动的代表人物之一。他受法国印象主义影响，关注纯粹的视觉感受，对绘画的社会效用和创作主题并不看重。他主张个人情感思想的宣泄，注重艺术的形式与色彩，而不是艺术的社会效用和道德功能。他认为艺术要独立于任何主题，包括社会、政治或伦理意义，艺术只应服务于艺术本身，艺术价值也应根据作品自身来作评，即根据色彩、形体、线条等的使用来进行判断。

惠斯勒的艺术注重形式的设计，精致的结构，细腻的处理。惠斯勒还从音乐的角度构思绘画，体现了唯美主义理论家佩特“音乐是艺术的最高境界”的思想。^②他将颜色的协调视作“音调的和声”，并用音乐术语为自己的画作命名，如“夜曲（nocturne）”“交响曲（symphony）”“和声（harmony）”等。他认为这种命名方式能够通过无限的音调来展现有限的色彩变化所能体现出的和谐效果^③，凸显画作的音乐性和结构之美。

罗斯金主张艺术要反映自然，因为自然是上帝和真理的体现，惠斯勒则弱化“叙事内容”。^④惠斯勒在讲座《晚间十点钟》（“*Ten o'clock*” 1885）中说，“自然很少是正确的，甚至可以说通常是错误的”，“很少能够呈现值得描绘的完美和谐的状况”，是艺术家的“挑选”与“组合”创造了“美的结果”^⑤，与王尔德艺术高于自然的理论相呼应。^⑥他的作品不再以模仿外在现实为目的，而是呈现人内在的情感与智识，而这正是现代主义的核心理念。乔治·穆尔称惠斯勒颠覆了“艺术家的使命是模仿自然”的传统理念，帮助清除了“艺术必须有主题”这一恶习。^⑦

罗斯金主张艺术要给人以启迪，惠斯勒则对为艺术领域赋予道德性的行为感到“深恶痛绝”，试图解除对艺术自主的“压迫”。^⑧他认为艺术不能“和教育混淆”，绘画不必体现“说教”。^⑨罗斯金认为艺术的价值在于伟大的思想，而惠斯勒则认为决定一幅画真正价值的不是画的主题，而是画家的技巧和画面的整体和谐。在惠斯勒的引领下，艺术转而专注自身。英美年轻一代的艺术家将其视为偶像，争相以“惠斯勒的学生”自居。^⑩穆尔评价惠斯勒“对英国艺术的影响比任何其他画家都要大”^⑪。

这起纷争造成了两败俱伤的局面，但从艺术发展史来看，罗斯金似乎输得更彻底些。他输掉的不仅仅是官司和名誉，更是他所代表的艺术观念，他作为主流艺术批评家的权威性。也就是说，罗斯金的道德艺术观输给了惠斯勒所倡导的“为艺术而艺术”。

二、罗斯金的劳动价值论

罗斯金与惠斯勒显著的艺术家身份和艺术观念之相异使得这一案件往往被归结于艺术观之争。然而，两人的纷争始于罗斯金认为惠斯勒的画作不值 200 基尼，这一结论不仅基于罗斯金的艺术理念，还基于他的劳

① John Ruskin, *The Two Paths*, in *The Complete Works of John Ruskin Vol. XVI*, E. T. Cook and Alexander Wedderburn (eds.), London: George Allen, 1905, p. 268.

② Walter Pater, *Studies in the History of the Renaissance*, Oxford: Oxford University Press, 2010, p. 124.

③ Dennis Farr, “James McNeill Whistler — His Links with Poetry, Music and Symbolism,” *Journal of the Royal Society of Arts*, 122, 5213, 1974, pp. 267–284, p. 272.

④ Ronald Anderson & Anne Koval, *James McNeill Whistler: Beyond the Myth*, New York, NY: Carroll & Graf, 1995, p. 185.

⑤⑨ James McNeill Whistler, “*Ten o'clock*”: a lecture, Portland, Maine: Thomas Bird Mosher, 1920, p. 222, p. 225.

⑥ 王尔德声称自然“生硬粗糙”，“缺乏精心的设计”，是艺术家从混乱、单调、粗糙的生活中创造出一个完美的艺术世界。Oscar Wilde, *The Artist as Critic: The Critical Writings of Oscar Wilde*, Richard Ellman (ed.), New York: Vintage, 1970, pp. 290–291, pp. 363–364.

⑦⑪ George Moore, *Modern Painting*, London: Walter Scott, Limited, 1893, p. 24.

⑧ Linda Merrill, *Pot of Paint*, Washington and London: Smithsonian Institution Press, 1992, p. 263.

⑩ Lisa N. Peters, *James MacNeill Whistler*, New York: NY: Smithmark, p. 55.

动价值理论，他对艺术品定价的看法。罗斯金后期转向社会领域，然而他在政治经济学领域的建树却很少受到关注。因此，对这起诉讼案的探讨还必须引入经济学视角，通过研究罗斯金的政治经济学理论来进一步分析二人纷争的深层原因。

在进行法庭盘问时，惠斯勒被问及他是否真的能凭这幅只用了不到两天创作出的画作收取 200 基尼的高价。对此惠斯勒的回答是：“不，我靠的是我的毕生所学。”^① 惠斯勒认为短短一天多的创作时间实际上蕴含了他过去所有的艺术积累，因此他虽然预料到他的画作也许会受到抨击，却并未觉得他的开价有何不妥。罗斯金则认为这是一种漫天要价，是“欺诈”。^② 因为在他看来，惠斯勒索取的报酬远远超过了他不到两天的劳动所产生的价值，这违背了他的劳动与劳动价值理论。

劳动理论是罗斯金政治经济学的核心。罗斯金认为劳动是为了更好的生活，是为人们的生活增添福祉。在 19 世纪英国，工业与大规模生产蓬勃发展，国家经济蒸蒸日上，但罗斯金却从中看到了工业化生产的弊端——劳动的机械化带来的对人的异化。在他的著名论著《哥特建筑的本质》（*The Nature of Gothic*）中，罗斯金借由对哥特建筑的评价表达他的劳动理论。罗斯金认为哥特式建筑呈现出一种野蛮（savageness）、粗糙的特质，但在他看来这种特质是值得敬重的，因为它彰显了“创造性劳动”的本质。相比之下，希腊时代的工人知识渊博，做工精细，但他们受到严格的约束，工作时必须尽可能达到几何学上的精准。罗斯金认为这种约束将工人变为了奴隶。维多利亚时代的英国也在推崇类似的精确与完美。罗斯金认为对完美的过分渴求扼杀了工人的思想与才智，把人异化为活的机器、把人当成了工具使用，因而这样的劳动被他视为是“反人性”的。在罗斯金看来，即便是大自然也充满了不完美之处，但这也正是其高尚之处。劳动中产生的不完美和缺憾是劳动的特质，也是人类的思想与创造力的体现。罗斯金说，“你要么把人变成工具，要么把他塑造成人”^③。他对哥特建筑的推崇在于，中世纪的劳动者在劳作的过程中被允许拥有创造精神，独立的人格，并且享有劳动的愉悦，因而是最高贵的建筑。中世纪的工人们被允许有独立完整的人格，是主人而非奴隶，因此更具有创新精神。罗斯金敏锐地看到现代社会劳动分工的工具思维，认为劳动分工分割的不是工作，而是人；中世纪的哥特建筑工人是完整的人，而不是被异化的工具。因此，哥特建筑的原始和粗陋恰恰是其尊重工人独立、完整而自由的人性的体现。罗斯金赋予哥特建筑的自由精神，是对当时盛行的功利主义的批评，已经包含了马克思主义关于劳动分工、劳动异化以及个人自由的理论。

罗斯金继而提出了自己的劳动价值理论。劳动价值理论最早出现在亚当斯密和大卫·李嘉图等古典经济学家对劳动形成价值的研究中。现如今，人们通常把劳动价值论与马克思主义经济学相连。马克思的政治经济学著作《资本论》同样问世于 19 世纪 60 年代工业化与资本主义飞速发展的时代背景下。马克思的劳动价值论认为商品价值表示的是单纯的人类劳动，价值量由社会必要劳动时间决定。^④ 他将整个社会作为出发点，意在指明商品价值由社会标准而不是个人标准决定。“含有等量劳动或能在同一劳动时间内生产出来的商品，具有相同的价值量。……作为价值，一切商品都只是一定量的凝固的劳动时间。”^⑤ 也就是说，如果生产两件不同的商品需要花费同样多的劳动时间，那么这两件商品应当具有相同的市场价格。

罗斯金从艺术品生产的角度出发，对艺术品的价值提出了与马克思的劳动价值论相似的理论。他在《永恒的愉悦》（*A Joy Forever* 1857）^⑥，《给这最后来的》（*Unto this Last* 1862）^⑦ 以及《尘之礼物》（*Munera Pulveris* 1872）^⑧ 中，分别讨论了雇主与雇员间的关系、财富的定义、“公正”在政治经济学中的重要性以及对价值的定义。罗斯金强调，劳动是价值的来源。价值并不是由金钱或者劳动交换决定的。他对价值的定义是

①② Linda Merrill, *Pot of Paint*, Washington and London: Smithsonian Institute Press, 1992, p. 148, p. 140.

③ John Ruskin, *The Stones of Venice*, London: Richard Clay & Sons, Limited, 1907, p. 147.

④⑤ 《马克思恩格斯文集》第 5 卷，北京：人民出版社，2009 年，第 52、52—53 页。

⑥ 本书为 1857 年罗斯金在曼彻斯特做的有关艺术的经济学的两场演讲，1857 年出版时题为《艺术的政治经济学》（*Political Economy of Art*），1880 年扩充后以《永恒的愉悦》为题再版。

⑦ 最初于 1860 年在杂志发表，1862 年以书的形式出版。

⑧ 于 1862—1863 年间在杂志发表，1872 年以书的形式出版。

“对生活有用的东西”，是固有属性；^① 财富是“拥有我们能够使用的实用物品”；^② 而价格（交换价值）（price, or exchange value）则是“想要一件东西的人为了获得它而付出的劳动量”。因此，他提出“交换”中不可能产生利润，而只有获得。由于价格是通过劳动量来衡量的，所以“劳动的廉价”也就意味着“为之付出劳动的对象的廉价”。^③

在述及劳动的公平性以及劳动与报酬之间的关联时，罗斯金强调“公正在于绝对的交换”，认为公平的交易是以时间换时间，以精力换精力，以技能换技能。“如果一个人为我们工作一小时，而我们只承诺为他工作半小时作为回报，我们就获得了不公平的好处。”^④ 在罗斯金构思的理想的政治经济学原则中，工资最好按照固定的比率来支付，劳动的价值要由劳动时长决定。就算工作只有一份，能够工作的人却有很多，劳动的报酬也不应由于竞争而减少。罗斯金对竞争持否定态度，坚持固有价值。正确的制度应该是好工人被雇佣，糟糕的工人被解雇。如果糟糕的工人能够以半价的报酬取代好工人，那么就违背了“公正的报酬”。也就是说，罗斯金认为供求决定价格是一种不公正且违背道德的规律，因为这种价格机制会否定劳动的价值，否定工人付出的劳动；反之，由付出的劳动量来决定价格才是应当遵循的公正的规律。马克思与罗斯金都认为交换价值（即罗斯金所说的“价格”）中凝聚着人类劳动，且价值由劳动量决定。在述及劳动价值论的政治经济学著作中，马克思从政治与经济的角度出发，并提出了更具有实践性的建议；而罗斯金更多侧重于社会伦理与道德。

罗斯金的劳动理论贯穿了他的政治经济学思想。他认为艺术品定价也应当遵循劳动价值论这一法则。艺术品的价格要由艺术家创作花费的劳动量决定，这包括艺术家投入的时间、精力以及艺术家的技能。此外，艺术品的价格还包括艺术家创作时所用材质的大小花费。例如，罗斯金曾说：“在一幅石版画的石料上所花费的工夫，比丁托列特为一幅普通尺寸的画所花费的工夫要多得多。考虑到劳动是价值的源泉，因此，如此高度加工的石头的价值会比画作的价值更高。”^⑤

罗斯金的劳动价值理论与他对消费主义的批评相辅相成。罗斯金认为，产品的内在价值才是真正的价值，而不是受供求关系影响的交换价值。他说：“现代政治经济学家根本无法理解内在价值的本质，无一例外。”^⑥ 因此，“庸俗经济学不关注画作的质量，只关注它的交换价值。”^⑦ 罗斯金对维多利亚时代绘画的高价感到不满，因为画作的价格无法体现其中所包含的劳动量和价值，而只是展现了有钱人渴望拥有画作的程度大小。“一幅画的合理价格取决于画家所花费的时间，多支付的任何一分钱都是一种自我欺骗，只是在购买虚荣心罢了。”^⑧ 这表明罗斯金对消费时代的定价规则的否定。罗斯金敏锐地察觉到，商品的符号价值已然超越了其物品价值以及包含的劳动价值，成为阶级、身份等的象征。

罗斯金在未发表的《我对惠斯勒的文章》（“My Article on Whistler”）中重申，一幅绘画作品的伟大之处在于它所表达的思想，很多现代主义艺术家的作品只不过是装饰，而没有教导启发功能。^⑨ 惠斯勒将艺术的社会功能去除。这是又一个例证，说明他试图不诚实地获得财富。如同克莱维所说，“罗斯金在谴责惠斯勒艺术时，他实则是在维护艺术免受资本主义的摧残”^⑩。罗斯金指责放任自由资本主义所滋生的庸俗商业化，“庸俗经济学家们助长了公众思想艺术和制造业的混淆”，“即使是杰出的天才的作品也降格为可买卖的商品”，艺术家的声名应该建立在“他所付出的基础上，而不是基于他所得到的东西”。^⑪

罗斯金主张理性消费，人们必须注意个人的消费或对劳动力的需求对其他群体的影响。他在《永恒的愉悦》中对消费主义提出批评。“我曾听到一些愚蠢的人甚至把它作为政治经济学的原则宣布：谁发明了

①②③④ John Ruskin, *Unto This Last: Four Essays*, in *The Complete Works of John Ruskin Vol. XVII*, E. T. Cook and Alexander Wedderburn (eds.), London: George Allen, 1905, p. 84, p. 87, pp. 95–96, p. 65.

⑤⑥⑦ John Ruskin, *Munera Pulveris*, in *The Complete Works of John Ruskin Vol. XVII*, E. T. Cook and Alexander Wedderburn (eds.), London: George Allen, 1905, p. 133, p. 135, p. 134.

⑧ John Ruskin, *A Joy Forever*, in *The Complete Works of John Ruskin Vol. XVI*, E. T. Cook and Alexander Wedderburn (eds.), London: George Allen, 1905, p. 86.

⑨ 转引自 David Craven, “Ruskin vs. Whistler: The Case against Capitalist Art,” *Art Journal*, 37, 2, 1977, pp. 139–143, p. 142.

⑩ David Craven, “Ruskin vs. Whistler: The Case against Capitalist Art,” *Art Journal*, 37, 2, 1977, pp. 139–143, p. 142.

⑪ John Ruskin, *Fors Clavigera*, in *The Complete Works of John Ruskin, Vol. XXIX*, E. T. Cook and Alexander Wedderburn (eds.), London: George Allen, 1907, p. 587.

一种新的需求，谁就会给社会带来好处。我没有足够有力的语言来表达我对这一普遍流传的谬论的荒谬性和恶意的估计。”^① 在《两条路》（*The Two Paths*）中，罗斯金剖析道：

你们必须牢记，你们作为制造业主的人物不仅是要供应市场，而且要构建市场。一旦目光短浅、不顾一切地渴求财富，你们将捕捉平民那些表现为一时需求的多变情绪；一旦你们出于嫉妒与邻邦或者其他生产厂家展开竞争，你们企图借标新立异或华而不实的风格使每个设计都成为一种广告，或者剽窃成功邻居的每个设计，然后暗中模仿或超越邻居使之黯然失色——那么你们永远也不可能完成或领会到任何高明的设计，你们可能会靠碰巧抢占了市场或靠干劲操纵了市场，你们可能会赢得公众的信任，把对手挤垮；你们也同样可能被对手挤垮。但是无论你们身上发生了什么事情，有一点是确定无疑的，那就是你们整个一生，都是在腐蚀大众品味、鼓励公众奢侈消费。你们靠媚俗赢得的好处都是基于消费者的虚荣心之上；你们靠标新立异所制造的需求只能使消费者养成一种永不满足的习惯。^②

罗斯金精准地预测了“依靠标新立异制造需求”的消费时代，一针见血地指出制造商迎合“消费者的虚荣心”，“捕捉普通民众多变情绪”的“媚俗”行径。尽管这一批评带有居高临下的精英说教口吻，却在鲍德里亚、弗雷德里克·詹姆逊等人对消费文化以及资本主义时代审美物化的理论中得到印证。马克思主义文化学者雷蒙·威廉斯评论说，罗斯金以其“天才般的洞察力揭示出我们这个世纪和我们所处的社会状况”^③。

此外，罗斯金反对画作价格过高的原因和他的艺术救赎论息息相关。罗斯金坚持艺术的教化功能，主张绘画作品的价格应当降低。因为绘画作为一种提升修养和充实心灵的载体，要更容易进入大众视野，在某种程度上与文学作品的影响力达到相当，如此一来，那些“高尚的作品”才能更好发挥其教化作用，使所有人平等地受到艺术的熏陶。^④ 这与罗斯金的艺术道德论、艺术效用论一致。另外，罗斯金将伟大的风格与画家的思想道德境界相提并论，认为作品是否伟大取决于画家本人的道德修养。罗斯金认为，如果艺术家获得了高额报酬或名誉，他们的眼界会变得狭隘，他们的创作将不再真诚；他们会为了世俗的利益想方设法地吸引公众的眼球，以至逐渐失去他们高尚的思想和正确的目标。而如果画家失去高尚的思想，也就无法产出伟大的作品。

然而，时代沿着消费主义的路径发展，在后资本主义时代，审美领域被资本控制，艺术品自带的符号价值可以产生“德国古典美学家和英国唯美主义者完全无法想象的超额利润”^⑤。

三、惠斯勒的艺术与消费文化

工业革命的“革命性”在于这一时期的技术进步和经济转型并非短暂的事件，而是使社会永久地进入了一条不同的经济轨道。^⑥ 19世纪中后期，工业技术、经济与商业的快速发展将社会推向消费主义模式。生产规模的扩大意味着有更多商品流通在市场上，人们在消费中拥有了更多选择权。随着社会由供给时代进入消费时代，由卖方市场转向买方市场，价格机制由生产者主导的供给价格转向由生产者和消费者共同主导的均衡价格，也就是商品的需求价格和供给价格相一致时的价格。罗斯金否定交换价值，坚持商品内在价值的经济理论不再适用。英国经济学家马歇尔提出均衡价格理论，认为一种商品的价值，在其他条件不变的情况下，由该商品的需求状况和供给状况决定。

在《符号政治经济学批判》中，鲍德里亚提出了“符号”这一概念，以符号政治经济学取代传统政治经济学。他说，“物远不仅是一种使用的东西，它具有一种符号的社会价值，正是这种符号的交换价值才是更为根本的”。^⑦ 鲍德里亚指出商品的符号价值与其使用价值和劳动价值无关。消费对象是能指本身，而不是产品

①④ John Ruskin, *A Joy Forever*, in *The Complete Works of John Ruskin Vol. XVI*, E. T. Cook and Alexander Wedderburn (eds.), London: George Allen, 1905, p. 48, pp. 60–61.

② John Ruskin, *The Two Paths*, in *The Complete Works of John Ruskin Vol. XVII*, E. T. Cook and Alexander Wedderburn (eds.), London: George Allen, 1905, p. 344.

③ 威廉斯：《文化与社会》，高晓玲译，长春：吉林出版集团有限责任公司，2011年，第157页。

⑤ 周小仪：《审美物化的阶级根源》，《国外文学》2022年第3期。

⑥ Joel Mokyr, *The British Industrial Revolution: An Economic Perspective*, Routledge, 2018, p. 3.

⑦ 让·鲍德里亚：《符号政治经济学批判》，夏雯译，南京：南京大学出版社，2009年，第2页。

这个所指。^① 消费者不再为了某件商品的特别用途或实用性消费，而是看物的全部意义——橱窗、广告、品牌都在其中起着作用，为物品赋予了额外的意义。与传统社会中人们仅追求吃饱穿暖和实用耐用的境况不同，在现代消费结构中，物的功用性已经向物的象征与意义转化。

在消费主义逐渐兴起、价格更多地由供需决定的背景下，产品的新颖成为决定价格的重要因素。琳琅满目的展品激发了人们对新事物兴致勃勃的追求，开始期待未来更多的新奇商品进入他们触手可及的市场。产品的形象和外观开始受到制造商的重视。^② 企业家们通过利用交通运输和制造加工方面的技术革新，用广告和品牌散播源源不断的信息，为大规模生产的商品构建了大众市场。人们开始关注商品的包装、形态与色泽，陷入广告的引诱把戏中。市面上的产品丰盛富余，为了取悦消费者，商家开始用新奇的商品吸引人们的注意。如同罗斯金所指出的，生产商们“企图借标新立异或华而不实的风格使每个设计都成为一种广告”^③。

值得注意的是，消费构成了阶级，个体从他者角度获得的身份认同源于他们展示和消费的符号及意义。^④ 因此，为了达成符号的“差异性”，人们会追求新颖的东西，让自己看起来“与众不同”。鲍德里亚的符号价值与使用价值和交换价值不同，它由社会关系产生。人们消费的不再是物品自身，而是物品所附带的符号价值，“购买商品就建立起某种人际关系，进而形成文化认同。人们消费的不是使用价值，而是彰显身份的符号价值”^⑤。

在现代消费社会，艺术和普通商品之间的界限愈发模糊，当代艺术市场与非经济性的文化价值理念相联系^⑥，艺术和文化开始受到流行时尚的影响。^⑦ 消费逻辑取消了艺术表现的传统崇高地位，对物品形象的关注已然超越了其本质与意义。如同詹姆斯所说，商品物化的“最终形式无疑是形象本身”^⑧。站在消费社会的角度，一幅画的价格既不由画家的创作时长决定，也不由画作的教化意义和道德价值决定，决定其价格的关键因素更多是作品的整体呈现，很大程度上基于创作的新颖与大胆，也正是这种特质迎合了消费者对“标新立异”的需求。

在《温柔的树敌艺术》（*The Gentle Art of Making Enemies*）中，惠斯勒提出画作要“抹去劳动的痕迹”^⑨，这一观点与罗斯金声称的“绘画应体现其包含的劳动量”截然相反。19 世纪广告业兴起，在专业广告领域中，被推销的产品与劳动是分开的。^⑩ 惠斯勒的艺术迎合了这一趋势。从 19 世纪 70 年代起，惠斯勒开始将蝴蝶作为他画作的签名，就像是商品的商标或品牌——一种为他专用的符号，揭示出他的艺术与蓬勃发展的消费社会之间的关联。斯利夫金认为惠斯勒选用蝴蝶图案是因为蝴蝶善于用保护色掩护自己，隐藏自己的身形。^⑪ 这一隐喻恰好符合惠斯勒对绘画应“抹去劳动的痕迹”的观点，彰显出他的独具一格。

作为一位熟知印象派、拉斐尔前派、日本版画等风格流派的前卫艺术家，惠斯勒将各种艺术风潮汇聚成了一种独特而迷人的风格。他认为艺术家所掌握的是一种“科学”，是一种生来就有的、如同音乐家将不同音符拼凑成和谐美妙的曲子的能力。^⑫ 惠斯勒在绘画与音乐中看到了许多相似之处，他接连创作了名为《交响曲》《夜曲》等令人耳目一新的系列作品。这些作品没有特定的叙事主题，仅仅强调作者的主观记忆与感受，注重形式与色彩的和谐，与传统风格背道而驰，却以其“实验”和“创新”收获到赞美。^⑬

①④ 波斯特：《第二媒介时代》，范静哗译，南京：南京大学出版社，2000 年，第 144、145 页。

② Roy Church, “Advertising Consumer Goods in Nineteenth-Century Britain: Reinterpretations,” *Economic History Review*, 2000, pp. 621–645, p. 629.

③ John Ruskin, *The Two Paths*, in *The Complete Works of John Ruskin Vol. XVII*, E. T. Cook and Alexander Wedderburn (eds.), London: George Allen, 1905, p. 344.

⑤ 周小仪：《审美物化的阶级根源》，《国外文学》2022 年第 3 期。

⑥ Jens Beckert, and Jörg Rössel, “The Price of Art: Uncertainty and Reputation in the Art Field,” *European Societies*, 15, 2, 2013, pp. 178–195, p. 179.

⑦ Jean Baudrillard, *The Consumer Society: Myths and Structures*, Sage, 2016, p. 31.

⑧ 詹姆斯：《文化研究和政治意识》，王逢振编，北京：中国人民大学出版社，2004 年，第 55 页。

⑨ James McNeill Whistler, *The Gentle Art of Making Enemies*, London: William Heinemann, 1892, p. 115.

⑩ Robert Slifkin, “James Whistler as the Invisible Man: Anti-Aestheticism and Artistic Vision,” *Oxford Art Journal*, 29, 1, 2006, pp. 53–75, p. 73.

⑪ Robert Slifkin, “James Whistler as the Invisible Man: Anti-Aestheticism and Artistic Vision,” *Oxford Art Journal*, 29, 1, 2006, pp. 53–75, p. 70.

⑫ James McNeill Whistler, “Ten o’clock”: a lecture, Portland, Maine: Thomas Bird Mosher, 1920, p. 222.

⑬ James McNeill Whistler, *The Gentle Art of Making Enemies*, London: William Heinemann, 1892, p. 318, p. 327.

根据鲍德里亚在《消费社会》中对艺术的论述,流行艺术并不苛求美学陶醉或情感参与,更多受“好奇心”的驱使。作为唯美主义运动的代表人物之一,惠斯勒对美学有着独到的见解,在艺术上也有独特的天赋。显然他所创作的艺术品并不属于流行艺术,但大众却是出于好奇心才开始关注和欣赏他的作品。惠斯勒一边试图将自己与大众艺术和工业产品的制造者与销售者相区别,一边充分利用广告和展出策略来展示自己的作品。他亲自设计和描绘画框,让整幅作品达到最大程度上的和谐,除此之外还研究展厅的打光、背景墙的颜色等细节。这些惠斯勒独创的展示技巧很快因其新奇性而为艺术界所知,并成为他作品的一大魅力。惠斯勒的作品不仅承载着新颖的艺术理念,还兼备别出心裁的广告和展示策略。在追求标新立异的消费社会中,他的作品能够充分满足公众的欲望与好奇。惠斯勒的《夜曲》系列对以手工劳动为中心的传统叙事绘画模式的拒绝、与音乐元素的联结以及主观性的美学记录视角,都为他的作品赋予了独创性,将他与同时代的印象派画家区别开来,甚至更胜一筹。^①

惠斯勒这种自我包装的策略大大推动了他的艺术事业,然而他始终标榜自身“反物质主义”的观念,有时还会拒绝委托。因此,许多人都渴望拥有惠斯勒的画作,他的作品仍是不可多得的稀缺品。^②一方面,惠斯勒的作品标榜精神与物质、审美与商业的对立,而另一方面,又恰恰依靠这一与物质和商业的对立姿态,获得了商业上的成功。如同乔纳森·弗雷德曼所说,“唯美主义一方面声称代表了迥异于物质主义的另一种选择,一方面又与物质主义彻底勾结”^③。皮埃尔·布尔迪厄认为,成功的艺术能够在艺术规律和经济规律之间获得平衡。“高雅艺术(high culture art)只面对特定有限的市场,艺术生产者不以快速获利为目的,而是努力增加社会和艺术界对作品艺术价值的信念。艺术家的目标首先是艺术价值,然后才是经济利润,甚至假装对经济或商业价值不感兴趣。但长远来看,认定为具有艺术价值的产品也将具有经济意义上的价值。”^④

同时,艺术家的声望也对艺术品价格产生了积极影响。一件艺术品的经济价值主要由其艺术价值决定。相比艺术品的材料、生产成本、技术能力和稀缺性等外部标准,艺术品本身的质量才是决定艺术品价格的基础。^⑤而艺术价值是在艺术界内部建构的。在艺术市场中,信息不对称会导致买家的不确定性。但这种不确定性无法从艺术品的方面减轻,因为艺术品的价值不是一种客观属性,而是基于主体对艺术价值的认可。^⑥因此,艺术家与作品在特定艺术领域的名誉成了艺术品价格的重要决定因素。衡量这些“无价”艺术品价值的决定因素在于艺术界权威对艺术家及其作品的评估,而这一艺术名誉则会影响主体对艺术品价值的判断。其中,艺术界的各种机构(画廊、博物馆、拍卖行等)和批评家对艺术品的价值判断会在很大程度上影响买家的行为。当代买家也认为,具有较高名誉与地位的艺术家的作品价值通常更高。^⑦经济学将艺术等类似市场称作地位市场(status market),此类市场并不依据稳定而标准化的价格体系运行,价格建立在画廊和艺术家的地位之上。^⑧这也从一个侧面说明了惠斯勒将罗斯金告上法庭的原因。首先,作为艺术界名声显赫的批评家,罗斯金的负面评价很可能将惠斯勒的画作贬得“一文不值”,继而影响到他的声誉和收入。其次,惠斯勒希望利用这次诉讼来博得公众的关注,“炒作”自己的名声,借以发展自己的艺术事业。无论如何,对惠斯勒而言,更高的知名度都意味着更大的收益。

罗斯金和惠斯勒对工业革命与大规模生产带来的影响持有截然不同的态度。罗斯金从中看到了工业化生产带来的弊端,认为新的生产方式导致了劳动的机械化和人的异化,扼杀人的天性、才智和思想。但他所倡

① Lisa Anne Maclean, *Henry James and James McNeill Whistler: Representing Modernity*, University of British Columbia, 1997, pp. 242–243.

② Sarah Burns, “Old Maverick to Old Master: Whistler in the Public Eye in Turn-of-the-Century America,” *American Art Journal*, 22, 1, 1990, pp. 29–49, p. 41.

③ Jonathan Freedman, *Professions of Taste, Henry James, British Aestheticism and Commodity Culture*, Stanford University Press, 1993, p. 47.

④ E. Sevänen, “Capitalist Economy as a Precondition and Restraint of Modern and Contemporary Art Worlds,” in *Art and the Challenge of Markets vol II*, Victoria D. Alexander, Samuli Hägg, Simo Häyrynen, Erkki Sevänen (eds.), Palgrave Macmillan, 2018, pp. 16–17.

⑤ Jens Beckert and Jörg Rössel, “The Price of Art: Uncertainty and Reputation in the Art Field,” *European Societies*, 15, 2, 2013, pp. 178–195, p. 180.

⑥ Jörg Rössel, “Ästhetisierung, Unsicherheit Und Die Entwicklung Von Märkten,” in *Märkte als soziale Strukturen*, Jens Beckert, Rainer Diaz-Bone, Heiner Ganßmann (eds.), Frankfurt a. M.: Campus Verlag, 2007, pp. 167–181, p. 167.

⑦ Joel M. Podolny, “A Status-Based Model of Market Competition,” *American Journal of Sociology*, 98, 4, 1993, pp. 829–872, p. 867.

⑧ Patrik Aspers, *Markets*, Cambridge: Polity Press, 2011, pp. 81–111.

议的以劳动量为依据的艺术品定价原则在现实中并不适用。不仅是艺术品价格，甚至所有商品的价格都无法仅由其中蕴含的劳动量决定。马克思也说过：“必须牢牢记住，那些本身没有任何价值，即不是劳动产品的东西（如土地），或者至少不能由劳动再生产的东西（如古董、某些名家的艺术品等等）的价格，可以由一些结合在一起的非常偶然的情况来决定。”^① 罗斯金同时代的反对者们认为罗斯金“就像一个装备不良、行为出格的骑士，凭着一腔激情和蛮勇冲进一连串经济学辩论中”^②。

惠斯勒则顺应了消费社会的艺术品生产与消费模式。他善于利用大众文化销售策略^③，精通自我推销。尤其是在诉讼案之后，他那兼具智慧与古怪的独特性格简直成了他的名片。惠斯勒也巧妙地运用这种个性让自己受到公众与媒体的关注，并利用这一机会来宣扬自己的艺术，使自己在大量艺术家中脱颖而出。如今，我们也确实看到了这一案件对惠斯勒艺术生涯的巨大影响。

四、艺术的非功利性与艺术的资本化

艺术与市场分属不同领域，却无法完全分割。自康德发表《判断力批判》以来，无关利益（disinterestedness）一直被当作艺术的本质特征。无论是罗斯金还是惠斯勒，都在某种程度上维护艺术的非功利性。尽管罗斯金的道德艺术论偏向于康德三种愉悦中“善的”愉悦（the good），惠斯勒的艺术偏向于“快适的”愉悦（the pleasant），两人都认为艺术是无关利益的美的愉悦（the beautiful）^④。对于艺术领域，资本主义经济运作机制既是“机遇”又是“威胁”。^⑤ 在西方艺术史上，艺术在自 18 世纪中期至 20 世纪 70 年代之间的现代主义时期（classical modernity）获得了相对自主的地位。^⑥ 市场化使得艺术家能够脱离贵族保护，获得创作自由；唯美主义运动致力于让艺术摆脱为道德、社会和政治等服务的从属地位。“如果没有资本主义行为方式在社会中的传播，现代艺术体系就不可能存在。资本主义经济是相对自主的艺术领域出现的必要前提。”^⑦ 艺术通过与资本主义经济规律的妥协获得一定程度的自主，奉行长期经济思维的艺术家、画廊等依靠作品的艺术价值获得经济价值。

随着资本主义进入金融资本阶段，其运行机制向社会生活各个领域蔓延，艺术的自主地位受到威胁。与现代主义艺术相比，“当代艺术的自主程度相对较低”，“在整个艺术体系中，能够相对自主的艺术分支日益萎缩”。^⑧ 艺术已完全被“全球化的资本主义经济运作规范和习惯所渗透”，“独立异质的艺术体系已经不复存在”。^⑨ 詹姆逊说：“在后现代主义中，由于广告，由于形象文化，无意识以及美学领域完全渗透了资本和资本的逻辑。商品化的形式在文化、艺术、无意识等等领域无处不在，正是在这一意义上我们处在一个新的历史阶段。”^⑩

当下的艺术市场已经进入了艺术金融化的阶段。资本主义在经历工业资本主义、消费资本主义之后，进入了金融资本主义，艺术品市场也相应经历了艺术的商品化（commodification of art），企业化（corporatization of art）和金融化（financialization of art）三个阶段。^⑪ 资本的涌入促成了艺术金融化。机构资金入场，在艺术市场布局，发行艺术投资基金和信托计划。艺术品作为资产，被整合成各种资产包，向社会公开发行，进行转让、交易。信托、基金、抵押等各种形式的艺术理财产品出现。艺术品投资面向普通大众，传统艺术鉴赏家和收藏家让位。投资市场出现了类似于股票指数的艺术指数（art index），伦敦泰晤士报 1967 年最先发布了

① 《马克思恩格斯文集》第 7 卷，北京：人民出版社，2009 年，第 714 页。

② J. A. Hobson, *John Ruskin, Social Reformer*, London: James Nisbet Co. Limited, 1898, p. 61.

③ Lisa Anne Maclean, *Henry James and James McNeill Whistler: Representing Modernity*, University of British Columbia, 1997, p. 246.

④ Immanuel Kant, “A Theory of Esthetic Experience,” in *A Modern Book of Esthetics*, fifth edition, Melvin Reader (ed.), New York: Holt, Rinehart and Winston, 1979, pp. 336–337.

⑤⑥⑦⑨ E. Sevänen, “Capitalist Economy as a Precondition and Restraint of Modern and Contemporary Art Worlds,” in *Art and the Challenge of Markets vol II*, Victoria D. Alexander, Samuli Hägg, Simo Häyrynen, Erkki Sevänen (eds.), Palgrave Macmillan, 2018, p. 6, p. 5, p. 6, p. 20.

⑧ E. Sevänen, “Capitalist Economy as a Precondition and Restraint of Modern and Contemporary Art Worlds,” in *Art and the Challenge of Markets vol II*, Victoria D. Alexander, Samuli Hägg, Simo Häyrynen, Erkki Sevänen (eds.), Palgrave Macmillan, 2018, p. 5. 在西方艺术理论中，这构成了现代艺术与当代艺术之间的巨大差异。

⑩ 詹姆逊：《后现代主义与文化理论》，唐小兵译，西安：陕西师范大学出版社，1987 年，第 129 页。

⑪ Mark C. Taylor, “Financialization of Art,” *Capitalism and Society*, Vol. 6, Issue. 2, Article 3, 2011, p. 1.

代表艺术价格走向的指数图。^① 艺术的异质性、独一无二性被标准化、职业化的金融指数代替。人们用金融市场的逻辑看待艺术品，注重的是投资效益，“对待艺术品的方式发生了根本性变化”^②。

在工业和消费资本主义阶段，人们通过“买卖、交换具体商品或劳动赚钱”，而在金融资本主义阶段，“为投机性投资而设计的各种无形产品日益取代有形商品的生产”。^③ 交易代币的非物质性，金融交易工具的虚拟化使之与商品实物之间的指涉关系越来越弱。财富成为“基于无休止的符号游戏的符号循环”，是货币和金融符号的无尽增殖。^④ 抽象的金融工具日渐产生出独立的流通领域，货币与金融符号成为拉康意义上“漂浮的能指”（floating signifiers）。在当今的艺术市场，艺术品越来越成为抽象的非指涉的符号游戏，如同惠斯勒的画作试图“抹去劳动的痕迹”，艺术品的金融符号功能与其审美符号功能呈现结构上的同质。

当代美国艺术评论家卡斯特比（Donald Kuspit）在《艺术的终结》（*The End of Art*）中认为当代艺术已经失去了其美学意义，被空洞而凝滞的后艺术（postart）所代替。^⑤ 艺术的商品属性和金融属性增强，固有的艺术和文化属性淡化。学术界从经济学和社会学角度研究艺术，很大程度上将艺术的内在价值排除在视野之外，忽视了艺术对社会更深层的责任问题。罗斯金所提倡的艺术的教育和启发功能不再受到重视。而当艺术不仅商品化而且金融化，“作为投资工具加入到社会主导体系中时，就失去了它的批判功能”^⑥。很多学者认为“艺术批判社会的伟大时代已经成为过去”^⑦。

与此同时，抵制市场化、坚持艺术内在价值的声音和实践一直存在。无论是罗斯金的道德艺术论，还是惠斯勒的为艺术而艺术，都试图通过忠于艺术自身、保持艺术的独特性来服务社会。卡斯特比认为艺术的未来在于将创新和批判与先贤大师的精神追求和人文主义相结合。^⑧ 真正的艺术继续承担“通往精神领域大门”的职责^⑨，以新颖而独创的方式勾画人类世界和体验；艺术的社会批评传统仍在延续，反思当代社会的规范或权力结构，以及艺术在这一秩序中的地位和作用。

艺术与金钱、艺术与商业相互对立又彼此联结。罗斯金最先意识到功利主义与物质主义对精神的毁坏，提请人们关注艺术、崇尚美，试图借助美的力量带来道德与精神救赎。他敏锐地感受到资本对审美领域的侵入，力图阻止艺术的商业化，始终坚持艺术的非功利性。惠斯勒标榜艺术至上，同时又依靠这一唯美主义立场获得商业利益，体现了消费时代艺术与商业之间表面相互背离、实则相互利用的若即若离的关系。

罗斯金—惠斯勒的艺术纷争可追溯至深层的经济原因，即罗斯金以劳动价值论为核心的政治经济学思想与日益兴起的消费主义之间的矛盾。罗斯金的劳动和价值理论与马克思主义经济学高度相似，他看到了工业化生产导致的劳动异化，精准地预测了消费时代依靠不断刺激需求维持运转的资本主义生产模式，揭示了商品的附加符号价值所折射的消费者的虚荣心。惠斯勒则与消费时代的经济规律协调一致，专注于艺术形式的创新，抹除其中的劳动痕迹，运用新兴策略展示包装。惠斯勒的艺术在西方艺术从传统形态转向现代形态的发展过程中起了重要作用，同时在视觉文化主导的消费社会中获得商业回报。

唯美主义以反工业文明、反物质主义、反商品化的姿态兴起，然而在唯美主义后期，品位成为攀爬社会阶层的阶梯，审美需求转化成消费增长的动力。当今社会，艺术审美已经深深被资本裹挟，艺术被资本主义文化产业吸收，甚至成为资本运作的工具，艺术与商业握手言和，审美与资本达成复杂而微妙的协调。回望这场发生于19世纪后半期的诉讼案，可以发现，罗斯金与惠斯勒的官司绝非仅限于艺术领域的艺术理念之争，实则涉及艺术的生产与消费等经济维度，预示了艺术产业化、审美资本化时代的到来。

〔本文为上海市哲学社会科学规划课题“艺术与社会公正——约翰·罗斯金的社会理论研究”（2020BWY018）的阶段性成果〕

（责任编辑：张曦）

（下转第216页）

① Olav Velthuis and Erica Coslor, “The Financialization of Art,” in *The Oxford Handbook of the Sociology of France*, Oxford UK: Oxford University Press, 2012, pp. 471–487, p. 475. 国内推出的首支艺术理财项目是2007年民生银行与邦文投资公司推出的“非凡理财——艺术品投资计划1号”。2011年索斯比35%的拍卖发生在中国市场。

②③④⑥ Mark C. Taylor, “Financialization of Art,” *Capitalism and Society*, Vol. 6, Issue. 2, Article 3, 2011, p. 14, p. 5, p. 5, p. 17.

⑤⑧ Donald Kuspit, *The End of Art*, Cambridge University Press, 2004, pp. 40–88, pp. 174–192.

⑦ E. Sevänen, “Capitalist Economy as a Precondition and Restraint of Modern and Contemporary Art Worlds,” in *Art and the Challenge of Markets vol II*, Victoria D. Alexander, Samuli Hägg, Simo Häyrynen, Erkki Sevänen (eds.), Palgrave Macmillan, 2018, p. 27.

⑨ Jacques Barzun, *The Use and Abuse of Art*, Princeton: Princeton University Press, 1973, p. 30.

然占据相当篇幅。本文的研究旨在说明，在青年共产国际四大上，张太雷为东方殖民地国家积极发声，推动共产国际向东方投入更多目光。由此，以张太雷为代表的中国革命者在国际共产主义运动所做出的贡献，值得深入研究。

〔本文系中国博士后科学基金第 76 批面上资助项目（2024M760051）的阶段性成果〕

（责任编辑：周 奇）

Zhang Tailei and the Young Communist International

GE Yinli

Abstract: Zhang Tailei was one of the founders and leaders of The Communist Youth League of China. A newly discovered Russian-language article written by Zhang Tailei in 1924, "Our Task in the East", reflects his views on the Eastern youth movement. He stressed the importance of the establishment of a broad mass organization of youth in the colonial countries of the East, while guidance from the Young Communist International and assistance from the Communist Youth League of the imperialist countries were also important. This article was published after Zhang Tailei's active participation in the Fourth Congress of the Young Communist International, where he stressed that the Young Communist International and the Communist Youth League of the imperialist countries should provide more assistance to the Eastern youth movement, which drew the attention of the Young Communist International. It can be said that Zhang Tailei inherited Lenin's spirit concerning the colonial question, made the The Communist International to devote more attention to the East. In a word, Zhang Tailei played an important role in the international communist movement.

Key words: Zhang Tailei, Young Communist International, the Eastern youth movement, colony

（上接第 173 页）

Economics Behind Art Conflict

—— A Reexamination of Ruskin-Whistler Lawsuit

CHEN Li, YUAN Jiahan

Abstract: The Ruskin-Whistler lawsuit is an important event in the history of Western art. While previous studies mostly focus on their different artistic views, this article points out that the artistic dispute can be traced back to deeper socio-economic reasons. It explores into the neglected social theory of Ruskin in his later period and resorts to Marxist economic theory as well the consumption culture theory, in order to re-examine this lawsuit from the interdisciplinary perspective of economics. The dispute between Ruskin and Whistler lies in their different concepts on art production and consumption when the society transited from the era of supply to that of consumption. Ruskin's economic theory focuses on the labor theory of value and conforms to Marxist economics. He believes that commodities have fixed intrinsic value and negates exchange value as well as consumerism, arguing that commodities should be priced according to the labor cost in production. Art differs from common commodities and undertakes the duty of promoting social morality. Whistler adapted himself to the changes of the times. His works gained public applause due to their avant-garde and novelty in a consumer society dominated by visual culture. His focus on form reflects the non-functional nature of commodities in the consumer era. Ruskin insists on the redemptive function of art, while Whistler's success marks the beginning of the era of the capitalization of aesthetics.

Key words: Ruskin, Whistler, price of art, labor theory of value, consumer culture