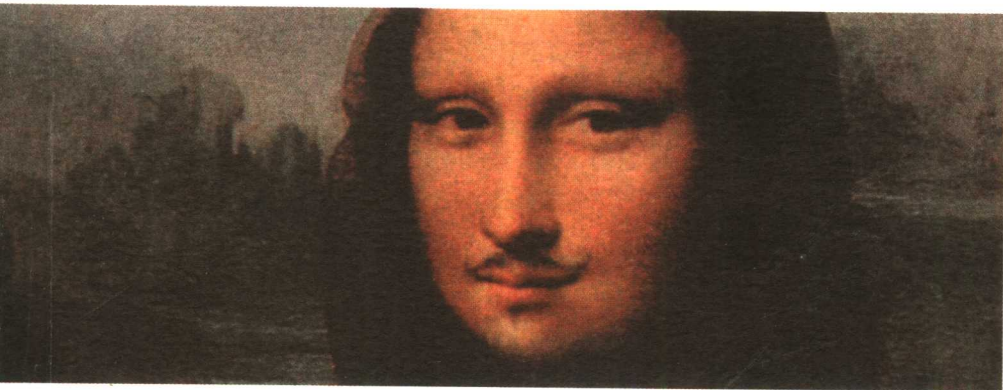


The Abuse of Beauty: Aesthetics and the Concept of Art



汉译精品  
思想人文

# 美的滥用

美学与艺术的概念

[美]阿瑟·C.丹托 著 王春辰译



凤凰出版传媒集团 江苏人民出版社

by Arthur C. Danto

汉译精品 · 思想人文

# 美的滥用

美学与艺术的概念

[美] 阿瑟·C.丹托 著 王春辰 译

凤凰出版传媒集团 江苏人民出版社

图书在版编目(CIP)数据

美的滥用:美学与艺术的概念/(美)丹托著;王春  
辰译. —南京:江苏人民出版社,2007.3  
(汉译精品·思想人文)  
ISBN 978-7-214-04527-0

I. 美… II. ①丹…②王… III. 艺术美学—研究 IV. J01

中国版本图书馆CIP数据核字(2007)第033152号

THE ABUSE OF BEAUTY by Arthur C. Danto

Copyright © 2003 by Carus Publishing Company

Published by arrangement with Georges Borchardt, Inc.

Simplified Chinese translation copyright © 2007 by Jiangsu People's Publishing House

All rights reserved

江苏省版权局著作权合同登记:图字10-2005-221

书 名 美的滥用——美学与艺术的概念  
著 者 [美]阿瑟·丹托  
译 者 王春辰  
责任编辑 王翔宇  
责任监制 王列丹  
出版发行 江苏人民出版社(南京中央路165号 210009)  
网 址 <http://www.book-wind.com>  
集团地址 凤凰出版传媒集团(南京中央路165号 邮编:210009)  
集团网址 凤凰出版传媒网 <http://www.pptm.cn>  
经 销 江苏省新华发行集团有限公司  
照 排 南京紫藤制版印务中心  
印 刷 者 丹阳教育印刷厂  
开 本 960×1304毫米 1/32  
印 张 6.875  
字 数 160千字  
版 次 2007年4月第1版 2007年4月第1次印刷  
标准书号 978-7-214-04527-0  
定 价 15.00元  
(江苏人民版图书凡印装错误可向本社调换)

献给戴维·里德和希恩·斯格利，  
以及纪念罗伯特·马瑟韦尔，  
并献给芭芭拉·维斯特曼

## 中文版序

我的艺术哲学发展到现在,主要由三部著作构成:《普通物品的转化》(1981年)、《艺术终结之后》(1997年)和《美的滥用》(2004年)。这些著作放到一起就是对20世纪60年代开始而持续至今的艺术史发展的回应。我很荣幸与这样的一个历史生活在一起,并作为一个哲学家、1984年以来又作为批评家对之有所回应。我感觉到现代主义的时代已经结束,艺术被创作、被经验的一个革命的新时期已经开启,特别是它出现在纽约,但是也散播到英国、德国、意大利及日本的其他中心城市,这个时期最终改变了全球各地的艺术创作传统和体制。当然有些国家,如俄罗斯和中国因为政治原因,一开始并不能进入到全球的艺术系统中,因此也就没有经历这种历史的早期阶段。下面,我将介绍我每部书的背景,解释每部书所考虑的问题。

《普通物品的转化》是力图为艺术定义确定一个框架,因为我认为,由于60年代早期的前卫艺术家要努力克服两个界限——一是高级艺术与低俗图像之间的界线,一是作为艺术品的物品与作为日常文化一部分的普通物品(但是后者在那时为止还没有被认为是艺术)之间的界线——这个艺术定义变得非常紧迫。这两方面的革命的根源可回溯到一战时的达达运动,当时也是对一战的回应,现在由于政治的原因,这些革命成为减小高级艺术的光环以及攻击作为神话的伟大艺术家的观念的行动。

艺术家安迪·沃霍尔对这两个革命做出了贡献,尽管我不认为沃霍尔自己是受到政治意识形态的驱使。1961年,他在纽约一家女性时装店的衣窗里展出了几幅绘画,这些绘画是两类低俗的图像的放大图——一类是从大家都熟悉的连环漫画上选取的绘画,如大圆眼、超人;一类是刊登在廉价杂志与小报的最后几页上的粗糙黑白广告。一般来讲,这些广告促销的那些产品都声称可获得娇美面容、治愈秃顶、或可练就一副吸引女性的好身材。1961年,没有人会严肃认真地认为这些漫画图像或广告商的图画是艺术,但是波普艺术给这些日常生活的图像赋予了艺术价值。1964年,沃霍尔这一次是在一家重要的画廊里展出了一堆堆的盒子;这些盒子和包装消费品的工业生产的盒子一模一样——如装番茄汤的盒子、装麦片的盒子以及装清洁用品(如布里洛肥皂)的盒子——都是从工厂把消费品运到库房、再运到超市。这个画廊就像超市的仓库。

这些盒子提出了深刻的哲学问题,即它们何以是艺术品,而那些外表上无法分辨的实用盒子却完全不是艺术品。沃霍尔的盒子在1964年可卖出几百美元,而今天在拍卖行上可以超过十万美元。但是与它们相仿的商业盒子却在取出放在里面的商品以后没有任何的价值。事实是沃霍尔的盒子用胶合板制成,沃霍尔和他的助手手工印上图案,而商业盒子则是在大型的工业压力机上用印刷好的纸板制成。但是显然,这并不能解释艺术与现实的差异。我在1964年看到了这个展览,对我的影响巨大。我感觉到沃霍尔用一种新方式提出了关于艺术本质的问题,因为作为艺术的盒子和不是艺术的盒子之间的差异不是眼睛所可以发现的东西。但是这种差异的东西在那些年里在纽约的艺术世界中到处都是。艺术的制作材料有普通的荧光灯,安装在墙上;有耐火砖,排成一条线;有建筑上用的预制墙体。它也发生在前卫舞蹈中,开始表演一种在外表上与简单的身体动作无法分辨的舞蹈动作。行走与表演一段只有行走动作的舞蹈运动之间有什么不同呢?坐在椅子上与舞蹈表演中的同样一个动作之间有什么不同?作曲家约翰·凯奇早在

1952年就谱写了一个曲子,包括一个钢琴家合上琴键后到重新打开这个持续4分33秒间隔当中所有的声音。曲子标题叫作《4分33秒》。凯奇感兴趣的是把音乐声音的范围扩大,将普通生活的声音也包括进来。作家博尔赫斯想象有两种文本,一个是西班牙大师塞万提斯的,写于16世纪,一个是19世纪象征主义诗人的,都是由同样的单词组成——然而博尔赫斯认为,它们在风格上完全不同。

这些都是真实的例子,发生在美术、音乐、舞蹈和文学的世界之内。它们可被看成是玩笑,或像艺术家希望的那样,被严肃认真地对待,看成是用极端的方式提出了艺术本质的基本问题。我在1964年就这个问题写了一篇哲学论文,即《艺术世界》,我提交到美国哲学学会会议上。但是一直到70年代后期,我才准备好用系统的方式来探讨这个问题,这就是《普通物品的转化》一书。在这部书里,我提出某物成为一件艺术品的几个条件。一个是一个对象应当是关于某物的,另一个条件是它表达了它的意义。我认为这些条件具有普遍性,适用于历史上任何时候的艺术品,同样适用于世界各地的艺术品。自然地,它们留下大量属于艺术的东西,但是它是在具有某些必要的条件之后才会这样的。我的定义作为一种定义,可以在任何时候都可以被思考。但是多数情况下,思考艺术的哲学家都要思考什么使得艺术对于人如此重要——它的美、它的表现性、它能够让人笑、让人哭。所有这些特性都很重要。但是这些与我在20世纪60年代遇到的艺术都不相干。作为一名哲学家,我关心的是从这些极少受到改变的作品与那些人类在早期作为艺术加以回应的人性化的东西——关于英雄和神祇的喜剧、悲剧、小说、交响乐、戏剧、芭蕾、壁画、雕塑——之间找到共性的东西。我感到我很幸运生活在我所在的时代和所住的地方,当时对于产生出来的艺术几乎没有任何有趣的解释,除了提出它为什么是艺术之外。

如果我能够让时间倒流,我可以想象与古希腊或与古代中国的哲学家和艺术家进行艺术定义的讨论。他们可以很容易地掌握我对艺术的定义。他们会说是这样的——一件艺术品具有并代表了某个意

义——但是实际上还有比这些更有趣的艺术属性可以讨论。想一想那些使得宋代水墨画得以成为宋代水墨画的特性！或者希腊人会说，《特洛伊妇女》当然具有意义并代表了这意义。但是除了它作为悲剧使人感到外还能有什么益处？或为什么观众坐那儿看完它的表演后有被净化的感觉？哲学家会异口同声地说我把所有让人感兴趣的东西都省略掉了。但是我会解释到因为净化(catharsis)属于某些艺术形式，而不属于另一些，所以它不可能具有普遍性——也会解释我感兴趣的只是若无此则不成为艺术的那些属性。艺术的哲学史上没有一个人，无论是艺术家还是思想家，可以想象我在60年代或70年代所经历的那些艺术世界。他们又如何理解我在沃霍尔或在杜尚的现成品中所发现的问题呢？假定我扛着一把雪铲回到历史中。我可以解释这个它用来铲雪多么有用，这个很容易被理解，但是如果我扛了两把雪铲回到历史中——一个是现成品，另一个仅仅是一个铲子——他们会发现很难看出它们之间能有什么差别。它当然不会有那么明显的差别——就像一个有涂绘了的铲把，另一个仅有一个木头铲把。人们会颇费功夫地去分辨一个雪铲可以是艺术品——但是如果它的话，那么就很难明白为什么另一个雪铲就其各个可以看到的特征而言，不是艺术品。困难在于我的那些历史先驱者们无法想象未来的艺术史——无法想像我和其他人在60年代及以后所经历的那类艺术。但是这里面包含了某种似是而非的矛盾。一个艺术定义如何可以同时具有普遍性、具有永恒性，而同时又依赖于历史经验来被人们理解？

例如，60年代出现了一系列艺术运动：波普艺术、极少主义和观念艺术。这些运动的每一个都使得作品具有(至少说)哲学疑问。构成波普艺术的作品看起来很像大众文化中的那些图像。构成极少主义的作品看起来通常像工业产品——荧光灯、砖、预制墙体。地上的一个洞可以是一件观念艺术作品。实际上，这个时候开始似乎一切都可以成为艺术品，只要能够援引某个理论对它作为艺术的地位予以解释即可，这样人们并不能通过观看某物来区分它是否是艺术品。毕竟意义是看不



到的。人们无法通过观看来分别某物是否具有意义或它具有的意义是什么。德国艺术家博伊斯用肥肉和毛毡、用废旧的印刷机、用树创作了艺术品。一堆煤、一桌子书、一堆报纸、一截水管、一件女人衣服都可以成为艺术品。一个粗糙的录像记录了某个男人正无所事事，这也可以成为艺术品。艺术品不再需要多少技能来制作。它们不再需要艺术家——任何人都可以“做”艺术品。绘画和雕塑按照传统所理解的，越来越不处于中心地位。就好像艺术进入的不仅仅是一个新的时代，而且是一种新的时代，在这种时代里任何事都是可以的。在20世纪80年代早期，突然繁荣起所谓的新表现主义绘画，但是到了中期，又退潮了。突然，不再发生任何艺术运动。20世纪上半叶经历了数百个运动——立体派、野兽派、构成主义、至上主义、未来主义、达达、超现实主义、表现主义、抽象艺术——每一个运动都有自己的宣言。所有这一切都消失了。艺术史不再受到某种内在的必然性驱动。人们感觉不到任何的叙事方向。

1984年，我发表了《艺术的终结》一文。就好像至少在艺术世界里，某种马克思和恩格斯曾经设想的“历史的终结”的东西变成了现实。艺术家可以真正地做任何事情，似乎是任何人都可以成为艺术家。一开始，这很让我苦恼。当人们期待着每一个新的季节出现新鲜的启示时，我很怀旧于一个令人激动的历史就如此地逝去了。曾经一度，有一种且只有一种艺术似乎具有历史正确性。在美国，有抽象表现主义。人们以为它将持续的时间会和文艺复兴持续的时间一样长，但是到了1962年它就结束了。有些批评家认为它会被色域绘画代替。但是，正如我已经注意到的，随着波普、至少主义和观念艺术的出现，艺术世界已经开始发生了某些深刻的变化。现在似乎是深刻变化的时代已经过去。当人们可以做任何事情的时候，似乎不再会有任何的理由做一件事情，而不做另一件事情。我们已经真正地进入了一个多元主义的时期。不存在一个正确的创作艺术的方式。

正如我说的，我一开始发现这种情形实在让人懊恼。我写道：“生

活在历史中曾经是多么荣幸的一件事啊。”但是我一点一点地开始感受到摆脱了艺术史的羁绊该是多么让人心醉的事。因此我们再一次诠释马克思,我们不再是因为历史而成为的那样的人,而是历史由我们来创造。不再有历史向之发展的内在决定的终端状态(end state)——我们已经达到并超越了任何的终端状态。当我开始演讲论述艺术的终结时,我的观众通常是艺术家,一开始充满了敌意,但是很快地他们感觉到了我已经开始拥有的解放了的感受。人们不再无限地争论创作艺术的正确方式是什么。20世纪40年代在纽约的雪松酒吧里或50年代在纽约第10大街的艺术家俱乐部进行的那类争论,属于的那种事情的阶段已经被艺术超越了。当1995年我受到邀请去华盛顿国家美术馆做梅隆讲座时,我决定我的讲座围绕着这些艺术史哲学来展开。《艺术终结之后》就是这次讲座的结果。

艺术世界的体制开始急剧地变化,以回应我所称之为的、我们已经进入的“后历史”时期出现的极端多元主义。例如,在美术学院里,技能不再被教授。学生一上来就被看作是艺术家,教师在那里只是帮助学生实现他们的创意。这种态度就是学生可以学习任何他或她需要的东西,为的是创作他或她想创作的东西。人人都可以使用一切东西和任何东西——如音响、影像、摄影、表演、装置。学生如果愿意的话,他们可以成为画家或雕塑家。但是主要的事情是找到哪些手段来表现他们感兴趣传达的意义。美术学院的氛围不再是一群学生站在画架前画模特或画静物,旁边有一个“大师”从一张画布走到另一张画布前提一些意见。在高级的美术学院,学生有他们自己的工作室,而教授们——也是艺术家——定期来观摩,看一看正在做什么,给出一些指导。

艺术成为在某种程度上属于一切人的东西。数以千计的博物馆修建了起来,但不是展出那些“经受了时间考验”的珍宝,而是展出当下正在做的事情。观众感兴趣的是他们时代的艺术,而不是学习欣赏过去的大师的杰作。这种情况不仅发生在美国、欧洲,而是发生在世界各个地方。艺术家到处旅行。他们变得国际化。比如现在,我得知每月都

有 200 个国际艺术活动——双年展、三年展、艺术博览会。艺术世界自身已经没有中心。人们会说，中心到处都是。世界各地的机构都在变化转型以满足新的需求。

中国在 60 年代和 70 年代经历了它自己的历史。但是它没有经历现在的艺术世界演变过来的那段历史。这没什么关系。当它的艺术家得到了越来越多的自由时，它发现自己已然是国际艺术界的一部分。它举办了自己的国际艺术活动，中国艺术家开始出现在全世界举办的各种国际艺术活动中。对新技术、新艺术家的需求好像无法满足。中国艺术家就像西方的艺术家一样，找到了他或她需要实现他们的非凡设想的手段。这种自由在一开始一定是很难被接受。中国艺术，特别是中国画曾经遵循非常显著的传统道路。多元主义意味着人们可以仍然是传统艺术家，但只是作为一种选择。最近，我看到了蔡国强制作的非常写实的鳄鱼。他把机场没收的许多的尖锐工具粘到作品上。它们是都市化很强的作品，它们意味着艺术家到处走来走去的世界，它们是没有边界的作品。当它成为艺术，我们就都是这同一个世界的一部分。今天无论如何与世界相隔离，艺术世界都是一个单一的巨大共同体。也许，这是因为意义的存在定义了艺术，而意义不需要任何特殊的语言。它们被体现在超越了在其他方面把我们分开的语言的对象中。

然而，书籍需要翻译。我对此心存感激，尽管我的关于艺术哲学的书来自于我所见证的艺术史，但是它们所传达的观点却随着越来越多的国家进入到全球共同体中而被广泛地接受。我的书都是面向世界各地的艺术家的，他们希望对他们周围发生的艺术世界获得某种宏观的哲学画面。但是他们也希望被别人阅读，因为这些人可能去参观世界不同地方举办的展览时遇到了某种艺术，但是他们无法确定如何去体验这些艺术。

经验应该是审美的吗？曾经一度，这是天经地义的。艺术品据信主要是为了给予那些思考它们的人以愉悦而创作出来的对象。这可能还会发生，但是它不再具有普遍性，事实上，它不再具有典型性。我最

近的系统化的著作《美的滥用》就试图解释美是如何地以及为什么不再是艺术家的核心关注点——它也试图重新定义我们与艺术的关系，因为艺术并不是审美地向我们呈示。当然，除了美，还存在着更广泛的美学特性——但是美是唯一同时具有价值的美学特性。这是类似于具有价值的真与善的价值。这些在生活中具有重要意义——但是在某种程度上，艺术中的真可能比美更重要。它之所以更重要，是因为意义重大。艺术家都有意通过作为视觉思想的例证的艺术品来揭示意义。今天的艺术批评更关注于这些意义是否同时具有真实性，而不是关注传统的视觉愉悦的观照。艺术家已经成为哲学家过去做的角色，指引着我们思考他们的作品所表达的东西。这样，艺术事实上就是关于经历了艺术的那些人。它也有关我们是谁、我们如何生活。

这就意味着艺术批评家的任务已经在批评家只靠眼睛来决定某物是否好与不好的那个时候起发生了改变。批评家过去自豪于他们的“好眼力”，凭借这个基础，他们可以判断某物是否伟大或是否好。今天，批评家的任务是阐释、解释作品，帮助观众理解作品所试图表达的东西。阐释包括将作品的意义与传达意义的对象联系起来。批评家在帮助观众理解作品的时候，通过参照这些艺术家力图表达的东西，也帮助他们理解他们自己和他们的世界。今天的艺术不是单单为了鉴赏家或收藏家。它也不是仅仅为了那些与艺术家享有共同文化和民族性的人。艺术世界的全球化意味着艺术向我们表达的是我们的人性。我非常荣幸我的著作在中国出版，我对那些参与这项工作的译者和出版社表示深深的谢意。

阿瑟·C·丹托  
2006年6月

## 序

令人惊奇的一个事实是,当我的艺术哲学旨在追求一种哲学通常追求的永恒性时,它更多的是那个历史时刻的产物。于是,它很容易被认为主要对产生它的那种艺术有意义。这种艺术本身是 20 世纪 60 年代早期的各种前卫艺术运动的产物,主要发生在纽约或纽约周围。更重要的是,这些艺术多数是不可能产生于早期的。想一想沃霍尔著名的《布里洛盒子》,这件作品在我的思想和写作中占有突出地位。它是 1964 年制作并展出的,挪用了商业包装盒的形式,这种包装盒早在一年多前就有了。这个包装盒的设计者是一位艺术家,他从当代抽象绘画中吸取了风格范式(paradigm)。“布里洛”本身是刚刚发明的一种肥皂块的名称,用于擦亮铝制品特别有效。它引入到美国才刚刚几年的时间。《布里洛盒子》不可能早于赋予它意义的东西。可以想象一下,一件物品可以早在一个世纪前就被制作出来了,和它完全一模一样,尽管它无法获得联想的意义,这种意义赋予作为一件艺术品的《布里洛盒子》以生命。同样的一件物品不仅不可能是 1964 年的同一件艺术品,而且难以想象在 1864 年它如何可能成为一件艺术品。更难的是在 1964 年甚至许多人都接受它是艺术,但是那个时候,空间已经打开,至少艺术世界的一部分接受它为艺术,没有丝毫的犹豫。一开始让我作为哲学家思考的问题是:什么使得它在一个特定历史时刻、当它不可能在更早的时候获得这一身份时可能成为艺术品。至少,在最一般

的哲学层面上，它提出了问题，即它的历史状况对一件物品作为艺术的地位贡献了什么。

不知何故，属于哲学的永恒性倾向于改变哲学研究的对象本身被认为具有永恒性的方式。但是，我发现想象一下对象（它们像《布里洛盒子》一样被锁定在它们的历史瞬间中）退回到较早时期，如马克·吐温想象一名康涅狄格的家伙被送到阿瑟王的宫廷里，这是很有哲学启发性的。我的书《超越布里洛盒子》的封面是罗素尔·科内尔画的，他是一个很聪明的画家，用《布里洛盒子》代替了伦勃朗的著名作品《解剖课》中的尸体，好像图尔普大夫急切的17世纪的审查员们正聆听20世纪中叶前卫艺术的话语。我们习惯于在今天的百科全书式的博物馆中，从一个17世纪荷兰艺术展厅穿行到20世纪美国艺术展厅。我们在漫步于一个展厅当中，把各个不同世纪和文化的作品并列在一起。于是，它们就可以彼此“交流”，这是诸多策展人喜欢说的话。但是，伦勃朗为他们作画的那些人却没有办法根据他们的艺术观念来接受《布里洛盒子》。1917年，杜尚把一件“得到帮助的现成品”——实际是一个小便器——带进一个展览中。当时展览会并没有审查团，但是垂头丧气的委员会拒绝了它，明显的理由就是它不是艺术。1917年的艺术界还是有一些部门对杜尚的现成品很友好的，但是独立艺术家协会（举办了这次展览）的垂头丧气的委员会却不是这种友好的一部分。同样地，对于1964年艺术界的大部分来说，《布里洛盒子》也不是艺术。但是，1864年的巴黎——或1664年阿姆斯特丹的艺术界没有、也不可能没有《布里洛盒子》可以适应的任何地方。当然，艺术观念确实在1864年刚刚开始有所松动，这样莫奈的《草地上的午餐》才被接受为艺术，尽管对于在最近的“被拒绝作品沙龙展”上看过这幅画的多数人来讲，它完全是艺术观念的颠倒。沃尔夫林写到：不是每一个东西在每一时候都是可以的。就这种历史的不可行而论，《布里洛盒子》尽管可以是一个物品，但是，在它被创造的那一时刻之前它不可能是艺术。（人们必须记住，《布里洛盒子》是用工业胶合板做成的，这些胶合板在1864

年——更别提 1644 年——是不可能存在的,它又用丝网墨汁涂色,后者在那时候也几乎肯定是不存在的。当哲学家进行这样的“思想实验”



图 1 罗素尔·科内尔:《超越布里洛盒子》的封面作品  
内容可能不会在时间过渡中丢失

时非常地漫不经心。《布里洛盒子》中包含的对象可能会引起震惊,这种震惊的方式就像在中世纪欧洲,如同一个椰子壳被冲到海岸边引起震惊一样。)

这些思考不仅质疑艺术的永恒性,而且更加直截了当的是,提出艺

艺术品如何开展批评和美学观照的问题。作为一种方法,这一定是形式主义的假设,即每一件东西如果声称是艺术品,则必须在每一个作品存在的时刻在场并且可以理解。也就是说,艺术哲学中一种立场类似于精神哲学和意义哲学中的内在论。当然,艺术品随着时间推移会发生物理变化,有时候是以极端的方式——颜料褪色,雕像丢失各种附属部件,如手臂和腿。与确认、阐释艺术有关的信息有时完全被遗忘:我们不再知道过去的肖像人物的身份;而那些了解如何阅读某些符号与象征的人死时没有把那种知识传授给其他人。我们就是不知道如何阅读皮耶特·勃鲁盖尔(Pieter Breugel)的版画,而假定他同时代的人或其中部分人能够阅读。英语里有些词汇据知只出现在莎士比亚的一部戏剧中,因此如果手稿丢失了,甚至专家也没有办法知道丢失的字是什么。戏剧与手稿之间的关系从形而上学角度讲很微妙,但是肯定不是一种严格的身份的事情。所以,作为物理对象的艺术品所经历的变化,实际上仅仅是偶然性的。只有在某种程度上参照艺术品,它才可以区别于物理对象,当人们说它之外没有任何东西与批评地、审美地理解它有关时,人们指的是这种物理对象。艺术的内在论作为一种立场,指的是与欣赏有关的每一样东西,在批评家看来在任何时候都是在观念上有用的,而超出此之外的任何东西都与经验作为艺术的艺术没有关系。

正是以这种奇特意义的艺术品区别于物理对象,我才想象着退回到某个较早的历史时刻——《布里洛盒子》就是一种形式设计。但是在这种想象的过渡中所丢失的东西,就是我刚才所说的赋予作品以生命的意义问题。因为意义建立在艺术与世界的联系中,设计与世界的关系是历史性的。例如,“布里洛”一词指一种家用产品,是在某个时候发明出来,然后又申请了专利。在这之前,它仅仅是一种噪音,或一个书面的设计——或最多是用某种蹩脚的拉丁语形式写出来的词汇。关于《布里洛盒子》,有一个标志包括了一个圆圈,中间题写了一个“u”。这是一个用来表示产品被耶路撒冷的正统拉比联合会确认为清洁可食的标志,这个联合会成立于以色列建国之后。布里洛在1964年是清洁可



食的,但现在不再清洁可食。所以,超级市场中的布里洛盒子不再有资格展示这个标志。这个标志是否是设计的一部分?我将把这个问题留给形式主义者去冥思苦想。更重要的考虑是这样一个事实,即,如前所述,《布里洛盒子》本身作为一件作品,处于“挪用”与盒子的关系之中,而从60年代中期一直到90年代后期(这时盒子的设计改变了),布里洛放在这样的盒子里从工厂运到经销商那里,因此运到超市。但是比这更重要的是,《布里洛盒子》的旨趣与重要性完全在于20世纪60年代早期到中期流行在艺术中的艺术态度,特别是流行于曼哈顿的艺术态度。那时候使得它可以成为艺术的部分理由的事实是,这种历史氛围和理论氛围决定了什么具有历史的可能性。1964年,当我在《哲学杂志》发表“艺术世界”时——这篇文章第一次勾画出了我的艺术哲学,我的思想就是为了把《布里洛盒子》看作是艺术,人们理应必须了解定义了那一时刻的相关艺术世界的某些历史以及某些理论。在那个特定时刻甚至在纽约,曾有许多个艺术的世界。我不想让艺术世界的艺术相对化,但是只有在这一点上强调《布里洛盒子》作为艺术品的身份,取决于在1964年早些时候还没有到位的外在因素。

我想谈谈这些历史思考属于艺术观念的程度,但是我最好先说几句,谈谈这个艺术观念本身。人们经常注意到,希腊人(艺术哲学就是从他们开始出现在西方)的词汇里并没有一个关于“艺术”的词汇。但是,他们肯定有关于艺术观念,如果扩展开来,这个艺术观念所包括的大量同样的对象在今天我们也会视之为艺术的。把希腊雕塑或希腊戏剧排除在外的艺术定义,事实上是不能接受的。同时,他们注意到这些对象特有的一些属性不是艺术观念的一部分,即使它们无所不在。我首先指的是模仿属性:希腊雕像据信很像它的主人,同样,希腊悲剧据信像他们的英雄的生活中的某些历史情节。确实,相像的技巧定义了主要的模仿艺术进步的历史,这种模仿艺术一直流传给我们——雕塑和戏剧。正是根据惟妙惟肖来定义的进步(从阿波罗的古代人像到看起来非常接近于真人的人像),才有了错觉的真正可能性。这种可能