

秦海鹰 译

蒂埃里·德·迪弗

# 艺术之名

为了一种现代性的考古学

EALS 19

实验艺术丛书

蒂埃里·德·迪弗

# 艺术之名

为了一种现代性的考古学

秦海鹰 译

实验艺术丛书  
湖南美术出版社  
2001

**Thierry de Duve**  
**AU NOM DE L'ART**  
**Pour une archéologie de la modernité**

---

© 1989 by Les Éditions de Minuit

© 2001 pour la traduction by Les Éditions d'art du Hunan

根据午夜出版社 1989 年法文版译出并获授权独家出版中文版

Ouvrage publié avec le Concours du Ministère français des Affaires Étrangères

本书出版承法国外交部给予资助，谨致谢意。

**艺术之名**

为了一种现代性的考古学

---

湖南美术出版社出版·发行（长沙市人民路 103 号）

责任编辑：李路明 责任校对：武黎黎

湖南省新华书店经销 湖南省新华印刷一厂印刷

开本：787×1092 1/32 印张：6.5 字数：120 千字

2001 年 10 月第 1 版 2001 年 10 月第 1 次印刷

印数：1—5000 册

---

ISBN7-5356-1571-6/J·1485 定价：14.00 元

## 出版说明

---

《实验艺术丛书》着眼于 20 世纪以来（特别是 1960 年之后）世界艺术中普遍存在的探索、实验和革新的精神，通过出版作品、论著、评论、传记、访谈录等，分别展示美术、文学、电影、戏剧、音乐、建筑、摄影等各项领域中的实验成果，并呈现产生这一成果的社会思想和文化背景。本丛书自 1992 年起陆续出版，旨在为中国当代艺术工作提供文本参考和理论研究的机会。

## 《实验艺术丛书》编辑委员会

策划：萧沛苍 陈 侗

主编：李路明

分类主编：李路明（美术、摄影） 陈 侗（其他）

编委：（按姓氏笔画为序）

刘 钊 杨小彦 杨令飞

杨诒苍（法国） 张晓强

陈 侗 李建华 李路明

邹建平 侯瀚如（法国）

费大为（法国） 萧沛苍

谭加东（加拿大）

责任编辑 李路明



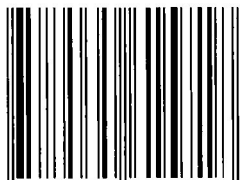
**THIERRY DE DUVE**  
**AU NOM**  
**DE L'ART**  
**POUR UNE ARCHEOLOGIE**  
**DE LA MODERNITE**

人们恐怕一直会为我们这个时代视为合法的这一现象发出赞叹或感到不安：一个人可以不是画家、作家、音乐家、雕塑家或电影人……可却是一个艺术家。或许是现代性创造了总体艺术吧？

在整个现代时期，“这是艺术”的提法较之其他提法如“这就是美”更为得体，后一种提法表现的是一种总体的美学判断，事情难道不是这样？

因此得提到小便池一事。它作为作品是由一个名叫马塞尔·杜尚的人于1917年某一天选择的。它取得了艺术的、反艺术的和无政府主义艺术家式的成绩，从最好的和最坏的两个方面启发了杜尚之后的许多艺术家。人们曾因此而说：“这是艺术。”这本书又一次这样说。如此之后，它在它所涉及的范围内一定程度上回答了关于现代性的问题。

ISBN 7-5356-1571-6



9 787535 615718 >

定价：14.00 元

## 目 录

|                |       |
|----------------|-------|
| 艺术曾是一个专名 ..... | (1)   |
| 杜尚之后的康德 .....  | (81)  |
| 悖论 .....       | (81)  |
| 范式 .....       | (95)  |
| 寓言 .....       | (132) |
| 随便做 .....      | (137) |

## 艺术曾是一个专名

对我们而言，艺术是我们在艺术这个名称中看到的東西，它是不依赖于法规而存在的复杂的社会产品。

罗伯特·穆西尔

1.1. 设想你是火星上的人种学家或人类学家。你从火星下到地球，对地球一无所知，因此对地球没有任何成见（除了用火星人的眼睛看一切这种成见），你开始观察人类，观察他们的风俗、礼仪，尤其是神话，希望从中得出一个恒量，以便理解地球人的思维以及支撑这种思维的社会秩序。你很快就会在许多事物中注意到，几乎一切人类语言中都有这样一个词，你不知道它的含义，人类使用它的方法也极不相同，但你可以感觉到，在所有人类社会中，它似乎都涉及一种整合性或补偿性活动，这种活动有别于他们的神话和科学。这个词就是“艺术”。你发现它指称一些东西，于是你首先受到调查者纯经验的好奇心驱

使，开始清点这些东西。

你选择了尽可能多、尽可能不同的信息提供者，在他们的帮助下，经过一段时间，你整理出了一套尽可能齐全的资料汇编，并且经验性地按照名称确定了这套资料的范围：一切被人类命名为艺术的东西<sup>①</sup>。用这种方法整理而成的资料显得极为庞杂：其中有图画，但不是所有的图画；有声音现象，但不是所有的声音现象；有手写或印刷的文本，但仅限于某些文本；有二维或三维的物品，一些物品表现人，另一些则表现完全无法辨认的东西；有动作、叫声和言语，但它们都受到一定条件的限制，这些条件千变万化，如此等等。你对这套资料做了筛选、比较和全方位的浏览，试图从中发现一些特征，这些特征应该能够通过它们的重复以及它们与其他相邻特征的对立，逐步确定人类所说的“艺术”一词的词义场。

这项任务在你看来似乎永远无法完成，你之所以顽强地坚持下去，仅仅是因为有一个公设在支持你，这个公设有时像一种直觉的确证，有时又像一种方法论的假设：比较是值得的，分类是有希望的。你可能受过火星上某个马林诺夫斯基（Malinowski）的功能主义学派的教育，所以

---

<sup>①</sup> “从定义上讲，一件艺术品就是被一个群体认定为艺术品的物品。”“美学研究在很大程度上就是收集物品。一切都应该收集，包括那些容易收集到的物品……”马塞尔·莫斯（Marcel Mauss）：《人种学教程》，巴黎，帕约出版社，1971年，第89页。



## 艺术之名

你认为艺术具有独立于自身各种表现形式的特殊的社会功能，它或者可以满足一般人的某种基本需要，或者符合人类共有的某种本能，是人类“基础人格”的特征之一。因此，你觉得人类对自己的活动领域所作的自发分类是有根据的，例如他们区分了艺术、宗教、伦理和科学。或者你受过火星上更有声望的某个莱维－斯特劳斯（Lévi-Strauss）的结构主义学派的教育，所以你依然觉得人类所作的自发分类是有根据的，尽管理由不同。你收集这种分类，把它当做经验的事实，而人类则参照这种分类，把它当做先验的条件，这一点也许他们自己并不知道。因此，对人类而言，艺术理所当然有自己独立的位置，举例说，它的一边是巫术和宗教，另一边是科学。你确信，“不论是对人种学而言还是对语言学而言，普遍性不是通过比较建立的，而且正相反”<sup>①</sup>，因此你认为，人类命名为艺术的东西组成的这种杂乱无序的资料汇编中隐藏着一个潜意识的普遍结构，存在着一些有规律的变化游戏，清点这些游戏虽然需要很长时间，但先验地讲，它们的组合是有限的，将来它们也许能解释你推测的这个隐藏在不同实践背

---

<sup>①</sup> 克洛德·莱维－斯特劳斯（Claude Lévi-Strauss）：《结构人类学》，巴黎，普隆出版社，1958年，第28页。这里没有出现“艺术”一词，不允许对艺术作经验性的清点，也不允许提出有关艺术的结构恒定性公设，但将有另一种普遍性公设来接替它。例如在弗兰茨·博厄斯（Franz Boas）那里就是如此：“审美愉快总是以这样或那样的方式被人类的全体成员所感受。”（博厄斯：《原始艺术》，纽约，多弗出版社，1955年，第9页。）

后的深层同构，但就目前而言，你觉得这个深层同构因其形式的普遍而更显出内容的贫乏。艺术活动介于巫术行为和科学认识之间，它使那些被它命名的东西具有象征力，这种象征力有时能团结人类共同体，有时又能分化人类共同体。

于是你得出结论，人类以艺术的名义相互交换的这些象征符号一定具有不容置疑的标志功能，它们标出一个界限，从这个界限开始，人类摆脱了他们的自然状态，他们的世界开始显示出意义，对人类而言至少是如此，但他们可能不知道这一点，对你而言只能是如此，你只知道这一点。你还得出结论：由于受到太多因素的规定，“艺术”这个词（你仍然不知道它的内在含义）是不确定的，它的普遍性也许仅仅在于它意味着可能有一个意义。在这种象征性的交换游戏中，“艺术”一词也许只是使交换得以进行的那个空格<sup>①</sup>。

---

① 在有限的篇幅里，我们只能着重介绍莱维-斯特劳斯美学思想的出发点，即他在《马塞尔·莫斯著作导言》中提出的浮动能指理论。这种理论解释了一般象征性的出现，这种出现是艺术的条件，也是神话和科学的条件。没有这个条件，没有关于这个条件的结构主义解释，莱维-斯特劳斯对各种艺术生产所作的比较（如《结构人类学》的“艺术”一章）甚至就是不可接受的（传播主义的解释除外）。这些艺术生产虽然相似，但它们都出自一些在时间和空间上完全相互隔绝的人群。因此我们可以想象一个从火星上来的人类学家，他用与莱维-斯特劳斯相反的方式提问：这些艺术生产极其庞杂，但就整体而言它们都出自同一个社会，即他本人在时间和空间上与之隔离的那个社会，那么这些极其庞杂的艺术生产（转下页）

1.2. 这大约就是你作为外星的人种学家，从你的人文角度能对艺术说出的全部看法。在这个由艺术显示并强化了象征功能之外，人类命名为艺术的东西失去了同一性，分裂成为多种多样的艺术以及数不胜数的风格和样式。但你在调查中可能会发现，人类命名为艺术的东西来自不同的时代，其中一些东西受到特别精心的保护，一代一代地传递下来，同时又有一些新的东西不断产生，加入进来，并且每过一段时间就有一部分东西被废弃，被遗忘。这时你也许认为应该把你的资料汇编的共时剖面图看作是一个历时的长期积淀过程的结果，你准备写出这个过程的历史。你并不是真的离开了你的观察站，而是给你的人类学态度增添了一点人文主义色彩，你变成了艺术史学家。

你一脚踏在时间内，一脚踏在时间外，你从人类留给地球的每一件纪念品中看到了自然—文化界限的重复和更新，这些纪念品有时是文献，有时是建筑。你借助必要的资料，沿着这条线索溯流而上，重新审视这个宏伟壮观的资料汇编，这些在人类历史上被称为艺术并且一直以艺术之名保存下来的东西。你只要确定了观点，就有了资料；只要有了资料，就确定了观点。艺术是你的领域、你的专业，是你为世界史撰写的一章。无论你是否把你的观点变

(接上注)的同一性在哪里呢？这时他会遇到相同但方向相反的假设。艺术的自反特征就在于它是关于象征的象征，这在他眼里只会显得更加突出。

成一个命题，艺术在你看来都是这个研究资料的自义语式的存在理由，仿佛它是一个实体或一个本质，一种本体的不变量，你只准备在现象的层面上描述它的演进、衰落、动荡和变化。你也许会追问这个使艺术成为艺术的本体，你期待着从历史调查中获得启发，但你一开始就假设了艺术本体的同一性，而在这个问题上，忙于探源的史学则承认自己没有能力把艺术的演进与主宰艺术诞生的那次重大突变联系起来；也是在这个问题上，艺术学接替了艺术史。或许，你认为这个同一性，艺术的本质和本原，存在于古希腊的理想中，这时你的学科沿着时间溯流而上便只是为了更好地恢复非时间性；或许相反，你把这个同一性投射到未来，这时你的学科所搜集的事实便受到末世学的支配；或许，你是在世代的有机循环或钟摆的机械运动中看见了历史。无论如何，你不是提出艺术存在的假设，就是提出时间形态的假设。在这两种情况下，假设都无法验证，它或者迷失在起源中，或者悬置在已经完结的历史远景上。

你既不好形而上学，也不好纯思辨，你可能更喜欢个案研究，喜欢具体实物的历史，而不喜欢抽象本体的历史，你像博物学家一样从事科学工作。然而你是艺术史学家，不是物品史学家，你不可能不在每件物品上认出一种意图，不可能不看到各种意图按照地理或时间的动力线相互组合。如果你记得自己曾是功能主义者，你就会认为这些动力线描出了一种共同意图，一种无处不在的艺术意愿，它的表现永远不同，它的目标却永远不变。根据你对

差异或常态的不同倾向，你将写一本书，一本动态的生物形态学或变形的心理学，名叫《形态的生命》或《沉默的声音》，但你永远不会写艺术史，因为艺术本身没有历史。当然，你并非不知道，人类的艺术观念随着艺术实物和艺术形式的变化而变化，但如果你是在这些实物和形式的接续中捕捉观念的演变，那么你的学科将融入思想史，艺术由于变成了思想的一种历史形态而失去了自己的具体特征。如果相反，你坚持具体性，只愿看到形式和形式的变化，拒绝思辩的诱惑，那么你的学科将降为风格史，但你仍可以在风格这个名称下召回艺术这个概念。风格同艺术一样，也是通过多样性维持其特殊性。因为，不仅历史为风格分期，而且风格也为历史分期。如果你记得自己曾是结构主义者，你就会试图按照游戏规则来安排各种风格在时间中的演变，这种游戏规则由若干成对的形式标准组成，例如图画性和线条性的对立、开放性和封闭性的对立等等，这些形式标准对一般意义上的风格而言是真正的区别性特征。

事实上，艺术史往往就是风格史，无论艺术史做什么，只要不是简单地预断，它都要假设其内容的连续性、概念的恒定性、基础的永久性、界限的同一性。你是艺术史学家，虽然你不论怎样也无法知道艺术是什么，但在你看来艺术的历史只可能是积累性的。风格的历史由许多被人类逐渐命名为艺术的东西积累而成，所以尽管在风格史上发生过变化，甚至发生过革命，但在你看来风格史仍旧

是一份遗产。你承认这份遗产属于人类，从这个意义上讲，你的学科是人文主义的。这份遗产由艺术品组成，但也由艺术品之间的关系组成。这是一些影响和继承的关系，历史在其中找到了自己的因果粘接剂；这也是一些影响断裂的关系和一些新的出发点，艺术在其中返回自己的生命之源，像刚出生时一样崭新而赤裸。作为一个访问地球的外星人类学家，你刚才从经验的角度把艺术界定为一切被人类命名为艺术的东西；作为人文主义的历史学家，你现在从历史的角度重新界定这套资料汇编：艺术是一份遗产。它表面的异质性让位给了积累的连续性，这种连续性建立在以下事实上：有一个名叫艺术的本质在这份遗产中历经连续不断的变迁而保持不变<sup>①</sup>。

---

① 这段有关艺术史（主要是德国艺术史）问题的概述依据的是几个众所周知的标志性人物，他们曾为这个领域指明了方向，所以这里只要提一下他们的名字就足够了：温克尔曼（Winckelmann）以希腊理想为基础建立了艺术史；里格尔（Riegl）提出了艺术意愿的概念；沃尔夫林（Wölfflin）提出了风格特征；里格尔和马科斯·德沃夏克（Max Dvorák）分别提出了作为风格史的艺术史和作为思想史的艺术史；帕诺夫斯基（Panofsky）提出了文献和文物的区别，以及“作为人文学科的艺术史”。艺术史学家并非没有意识到隐含在他们学科中的那个公设。正相反，没有哪个伟大的艺术史学家不曾从理论上论述过这个问题，但也没有一个人“解决”了这个问题，因为那样就意味着走出了这门学科给自己划定的界限。有些人，如利奥内罗·文图里（Lionello Venturi）和热尔曼·巴赞（Germain Bazin），曾对这个问题给予历史的、反思的观照，又如乔治·库布勒（George Kubler）曾给予更为彻底的认识论的观照，但他们都只是用迂回的方式处理问题，他们或者给历史加一个“历史的历史”，或者提出艺术史的形式问题，而（转下页）

## 艺术之名

1.3. 现在，一种更加哲学化的好奇心可能会驱使你  
去追问这种本质。你可能感到有必要确立“艺术”这个词  
的本体论地位，使它成为艺术的一劳永逸的定义。这时你  
就变成了哲学家，甚至是逻辑学家，因为自亚里士多德和  
托马斯·阿奎那（Thomas d'Aquin）以来，逻辑学一向是  
本体论的康庄大道。你首先回到你的资料汇编的经验定义

（接上注）这本身是一个非历史性问题。很少能看到有人在一部理论和方法  
论著述的开篇从正面提出这个问题。不过汉斯·塞德梅尔（Hans Sedlmayr）  
倒是这样做的：他把艺术史的各项任务排成一个系列，从一个假设但未知  
的艺术作品的存在出发，经过一段漫长的历史学科的路程，最后得出一些  
因素或动力，这些因素和动力应该建立起这个存在的普遍性（《艺术和真  
理，论艺术科学的理论和方法》，米滕瓦尔德，曲流出版社，1978年，第11  
页）。这种做法虽然在理论性著作中很少见，也很冒险，但在普及性著作中  
却几乎是一个通例。普及性著作在描绘一幅由非时间性的、普遍有效的艺  
术概念的红线引导的宏伟历史画卷之前，都会提醒读者，艺术这个概念是  
一个虚构，但这样的提醒纯粹是一种谨慎的措辞。例如，贡布里希  
（E.H.Gombrich）在他的《艺术史》的开篇这样提醒道：“首先，让我们明  
确地说，其实没有‘艺术’本身的存在。”接着他立即补充道：“只有艺术  
家的存在。”（巴黎，弗拉马里翁出版社，1982年，第4页）但贡布里希不  
是瓦萨里（Vasari），他写的不是艺术家的历史，而是名副其实的“艺术”  
史。更能说明问题的是让松（H.W.Janson），他用毕加索的《牛头》作他的  
《艺术史》的卷首插图，我们知道，《牛头》是用自行车的车座和车把组成  
的“半现成品”。插图之后的文字部分是这样开始的：“这个作品为什么属  
于艺术？人们经常提出这个问题……”（巴黎，艺术俱乐部，1978年，第9  
页）对这个问题，让松的“艺术”史不会回答，其他人的“艺术”史也不  
会回答，教科书则另当别论。

上：艺术就是一切被人类称为艺术的东西<sup>①</sup>。这个定义，或者说这个伪定义，是一个循环定义，但这丝毫不能阻止你前进，因为你已经可以从中推出：艺术是一个名词，是一切名叫艺术的东西的共同称谓，是一个需要界定其外延和内涵的概念。如果你的资料汇编是齐全的，它就会提供艺术这个概念的外延，使你能够把艺术品这个总纲分成若干个亚纲，这些亚纲都是被艺术的概念所涵盖的区域性概念。因此你区分了绘画作品的亚纲和绘画的概念，音乐作品的亚纲和音乐的概念，文学作品的亚纲和文学的概念，以此类推。接下来要做的就是从内涵上确定，在哪些必要条件和充分条件下，普通的物品可以被命名为绘画作品、音乐作品或文学作品。换言之，你必须辨认出一些属性，这些属性是一切被命名为艺术（或绘画、音乐、文学）的东西所共有的，同时又是一切不被命名为艺术（或绘画、音乐、文学）的东西所没有的。这是一项长期而艰巨的任务，并且很可能劳而无获。因为，举例说，即使你能从纸

---

① 例如理查·沃勒海姆（Richard Wollheim）：“艺术是什么？艺术就是艺术作品的总和或全部。”（《艺术及其目的》，纽约，哈珀-罗出版公司，1968年，第1页）当然，有关艺术的本体论问题也可以在其他范围内提出，不一定只在逻辑学范围内提出，例如海德格尔（Heidegger）的著名文章《艺术作品的本原》就毅然超出并破坏了这个概念范围。但必须承认，当艺术理论在某种局部本体论中寻找依据时，它往往喜欢到分析哲学中去寻找。分析哲学中有一种占优势的区分，它区分本体论和认识论，并把本体论放在第一位。“一个东西在什么条件下是艺术”这个问题有权优先于下面这个问题：“对艺术的认识在什么条件下是可能的？”



上涂有颜料这个事实辨认出绘画家族的成员，但这根本不能区分作为艺术品的绘画和一切涂有颜料的、不要求取名为艺术的东西。因此你还必须寻找一个标准，这个标准为组成艺术事物总纲的全部亚纲所共有，能把一般意义上的艺术和非艺术区分开来。

你的任务变得越来越艰巨，但你没有灰心丧气。你也许会放弃一种只以这些概念之间的相交点为标准的排他性理论，转而采取一种包容性理论，这种理论可以勉强接受这些概念的集合。但你可能会得出同样荒谬的结论：艺术作品的本体论地位要么是一个空虚的整体，要么是一个无限的整体；要么什么都不是艺术，要么什么都可能是艺术。因为逻辑学家的才智没有穷尽，所以你从事物的层面来到理论的层面，你要在亚里士多德、科林伍德(Collingwood)、托尔斯泰等人的理论中寻找共同点。亚里士多德说艺术是模仿，科林伍德说艺术是表现，托尔斯泰说艺术是情感的交流。经过逐一比较，你试图提出理论的理论。由于这个层面的危险与前一个层面的危险相同，而且还增加了一个危险，即无限地退向元理论的危险，所以你可能会采取反例策略，选择或建立一些反例，用来反驳每一种现存的艺术理论，并在一切“可能的世界”中检验这些反例。

这时，你的资源可能已经耗尽，但你的才智没有用完，你完全可能得出下面这些结论：艺术作品的本体论地位像游戏的本体论地位一样，至多是貌似本体论而已；任