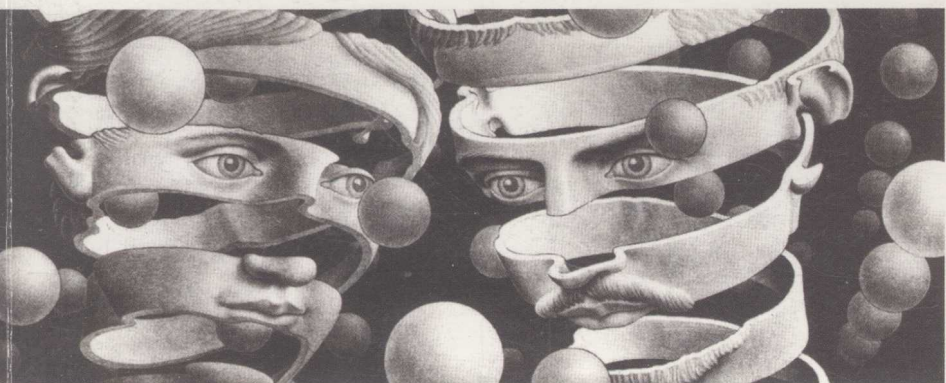


The Transfiguration of the Commonplace



寻常物的嬗变——一种关于艺术的哲学

【美】阿瑟·丹托 著 陈岸瑛 译

江苏人民出版社

by Arthur C. Danto

汉译精品·思想人文

寻常物的嬗变

——一种关于艺术的哲学

The Transfiguration of the Commonplace

【美】阿瑟·丹托 著 陈岸瑛 译

Arthur C. Danto

江苏人民出版社

图书在版编目(CIP)数据

寻常物的嬗变:一种关于艺术的哲学 / (美)丹托
(Danto, A. C.)著;陈岸瑛译. —南京:江苏人民出版社,
2012. 1

(汉译精品. 思想人文)

ISBN 978 - 7 - 214 - 06162 - 1

I. ①寻… II. ①丹…②陈… III. ①艺术哲学-研
究 IV. ①J0 - 02

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2010) 第 009484 号

The Transfiguration of the Commonplace by Arthur C. Danto

Copyright © 1981 by Arthur C. Danto

Published by arrangement with Georges Borchardt, Inc.

Simplified Chinese translation copyright © 2010 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 寻常物的嬗变——一种关于艺术的哲学

著者 [美]阿瑟·丹托

译者 陈岸瑛

责任编辑 陈茜 刘焱

责任监制 王列丹

出版发行 凤凰出版传媒集团

凤凰出版传媒股份有限公司

江苏人民出版社

集团地址 南京市湖南路1号A楼, 邮编: 210009

集团网址 <http://www.ppm.cn>

出版社地址 南京市湖南路1号A楼, 邮编: 210009

出版社网址 <http://www.book-wind.com>

<http://jsrmcbs.tmall.com>

经销 凤凰出版传媒股份有限公司

照排 南京紫藤制版印务中心

印刷 江苏凤凰通达印刷有限公司

开本 960×1304毫米 1/32

印张 9.375

字数 235千字

版次 2012年1月第1版 2012年1月第1次印刷

标准书号 ISBN 978 - 7 - 214 - 06162 - 1

定 价 24.00元

(江苏人民出版社图书凡印装错误可向本社调换)

献给迪克和佩吉·库恩斯

哈姆雷特：你什么都没有看到吗？

皇后：什么都没有，但这就是我所看到的。

译者序

阿瑟·丹托(Arthur Coleman Danto)生于1924年,是美国乃至当今世界最为著名的美学家。上世纪90年代,美国学者雷尔·卡罗(Noël Carroll,1995)曾中肯地评价说:“阿瑟·丹托有关艺术哲学的著作,在20世纪后半叶产生着持续不断的影响。”时至今日,丹托仍然是国际艺评界和美学界最引人瞩目的人物。针对丹托的美学思想,迄今已举办过三次较大的国际学术研讨会,其中距离我们最近的一次,是2006—2007年间关于《寻常物的嬗变》一书的网络研讨。

丹托的《寻常物的嬗变》一书写于20世纪70年代中后期,发表于1981年,是对其早期论文《艺术世界》的进一步扩充和展开。1964年11月,安迪·沃霍尔在纽约举办了首次个展,受此启发,丹托在这一年岁末的哲学年会上提交了《艺术世界》一文。据其弟子大卫·卡里尔(David Carrier)回忆,沃霍尔的纽约个展对于丹托而言具有某种决定性的意义。在50年代,丹托已是一位成功的艺术家,从事表现主义木刻的创作。与此同时,他也在哥伦比亚大学教授哲学。是选择做职业艺术家还是哲学教授?看过沃霍尔的布里洛包装盒后,丹托决定放弃艺术,全身心投入哲学。

从1964年到1981年,丹托在哲学界获得了巨大成功,不过,他的《艺术世界》一文起初并不为人注意,他的工作重心也不在艺术哲学方

面。《艺术世界》在 70 年代引起较广泛的关注,有赖于另一位美国哲学家乔治·迪基(George Dickie)。迪基小丹托两岁,受丹托论文的启发,他就如何定义艺术提出了“艺术惯例论”(institutional theory of art),这种理论认为,某物之所以能成为艺术品,是因为艺术界人士授予它鉴赏的资格。不幸的是,丹托认为,这一理论严重误解和歪曲了他本人的思想。与此同时,丹托对当时流行的维特根斯坦主义也感到不满,维特根斯坦主义者的论点是,我们既不能定义艺术,也不需要定义艺术,而丹托却持相反的观点。诸多原因促使他重新返回艺术哲学,对艺术的定义或者说艺术的本质进行进一步的思考。1984 年,丹托应《国家》之邀,继克莱门特·格林伯格(Clement Greenberg)和劳伦斯·阿洛韦(Lawrence Alloway)之后,成为该刊的特约艺术评论员。丹托以批评家的身份积累起来的声名,极大地促进了其哲学思想的推广,使他成为继格林伯格和利奥·斯坦伯格(Leo Steinberg)^①之后,在美国影响最大的艺术理论家。

沃霍尔的布里洛包装盒对于丹托所具有的理论意义,在于它提出了这样一个哲学问题:两件从外观上无法分辨的东西,为何其中一件是艺术品,而另一件不是?从这个令人困惑的问题出发,丹托展开了他别具一格的美学思考。前卫艺术家们用“现成品”来取消艺术品与寻常物品的界限,迪基的“艺术惯例论”从外部来定义艺术,维特根斯坦主义者如莫里斯·魏茨(Morris Weitz)和肯尼克(William Kennick)等人则主张艺术不可定义,但这些都不是丹托所期待的答案。

在《艺术世界》中,丹托用“风格矩阵”演绎了艺术史的演变,每增加一种新的艺术定义或者说艺术理论(例如,艺术是再现的,艺术是表现的),就会增加($2^{n+1}-2^n$)种可能的艺术风格。什么是艺术?艺术是由艺术理论的排列组合所构成的可能世界,在由此构成的风格矩阵中,现

^① 利奥·斯坦伯格,1920 年生,美国艺术史家。——译者注

实的艺术风格或艺术作品不过是矩阵中的一行,是其中一种可能的组合。与一般的可能世界理论不同,丹托的可能世界是历史性的。布里洛包装盒与以往艺术品的不同,在于它否定了以往所有的艺术定义。标准的艺术定义方式是,艺术品是具有某特性的物。如,艺术品是具有 $\{a, b, \dots, n\}$ 特性的物。然而,布里洛包装盒就是布里洛包装盒,是负 $\{a, b, \dots, n\}$,是对以往全部特性集合的否定,就此而言,即便在艺术史上出现了一个新的艺术定义,比如 $n+1$,布里洛包装盒也仍然会对它进行否定。在这个意义上,布里洛包装盒实际上并不是矩阵中的一个元素,而是对整个矩阵的否定,而之所以能进行这种否定,是因为艺术世界的诸种排列组合已渐次展开,艺术世界作为一种可能世界的逻辑结构,已经昭然若揭。杜尚的小便池、沃霍尔的布里洛包装盒等现成品蓄意揭示了艺术世界的整体结构,在这个意义上,艺术演进为有关艺术的自我意识,也即艺术哲学。后来,在《寻常物的嬗变》一书中,丹托将艺术演进为哲学上所说的艺术史的终结。

《寻常物的嬗变》延续了《艺术世界》中对可能世界及艺术史终结的基本思考,却没有保持《艺术世界》中相对单一的线索。《寻常物的嬗变》是一部相当晦涩的著作,与其说它进一步阐发了《艺术世界》中的结论,不如说它让原本相对清晰的结论又退回到思想的半途中,在具有多种可能性的思想岔道上逡巡徘徊。

两件看似一模一样的东西,为何一件是艺术品,而另一件则不是?在《艺术世界》中,Testadura,一个虚构出来的俗人的代表,认为布里洛包装盒就是布里洛包装盒,而不是别的什么。在《寻常物的嬗变》中,一位从事艺术的愤青, J. Seething 先生,愤然质问:凭什么杜尚拿来的小便池是艺术品,他拿来的小便池就不是?通过 T 先生,丹托想问,为什么布里洛包装盒或杜尚的小便池是艺术品,而其寻常世界的副本却不是;通过 J 先生,丹托追问的一个基本问题是,在杜尚的小便池之后,艺术与实物究竟有何区别,艺术是否仍然有其边界。

对于前一个问题,《寻常物的嬗变》提供了更为精细曲折的论证,甚至达到了不惜笔墨的程度,但最终交给读者的答案却相对来说较为简单。这个答案是:艺术品与其寻常世界中的副本的区别,并不在于物理属性,而在于它们各自所处的关系。为了澄清这一问题,丹托列举了各式各样的,其中大部分都是为了营造理想的哲学情境而虚构出来的。其中最著名的一个例子,是曾引发现实中的艺术家效仿和热议的“红方块系列”。丹托构想了这样一个展览,有九幅尺寸质地相同的画布,涂满了相同的红颜料,第一幅是克尔凯郭尔描述过的一幅画,题目是“以色列人穿越红海”;第二幅是由一位心理洞察力极强的丹麦肖像画家创作的作品,名字叫“克尔凯郭尔的情绪”;第三幅题名为“红场”,机智地表现了莫斯科的风光;第四幅是极简主义绘画,碰巧的是,它的标题也是“红场”;第五幅是宗教绘画,题名为“涅槃”;第六幅是由马蒂斯的门徒捉笔的静物画,叫“红桌布”;第七幅是来自乔尔乔内作坊的敷了底色的画布;第八幅是用铅红上色而不是敷了底色的画布;第九幅是艺术愤青J先生拿来参加展览的题名为“无题”的作品。前六幅显然都是艺术品,而且属于不同的类别:历史画、心理肖像画、风景画、几何抽象画、宗教画和静物画。第七、八幅显然都不是艺术品,前者由于乔尔乔内亲自敷了底色,虽然不是艺术品,却具有艺术史的价值,后者却是不折不扣的“纯然之物”(mere thing),无意于步入神圣的艺术殿堂。第九幅是件有争议的作品,丹托勉强算它是艺术品,却宣称它是“空洞”的。

从上述例子可知,无论是艺术品和非艺术品的区别,还是艺术品与艺术品之间的区别,都不必然在其可感知、可分辨的物理属性方面。上述九件展品共享了相同的“物质副本”,却分属不同的类别,即是一个明证。丹托认为,维特根斯坦主义者之所以断言艺术不可定义,其中一个重要的前提,就是因为他们假设艺术品所具有的属性都是物质性的,从千差万别的物质属性中归纳出一个共同的属性,自然是不可能的事情。

然而,如丹托所说,“假如我们将范围扩展到那些不可见的属性上,就可能会在迄今为止在维特根斯坦主义者看来是异质的一类东西中发现一种令人惊讶的同质性”。丹托所说的为艺术品共享的“不可见的属性”,主要是指关系属性。艺术品之所以为艺术品,在于它和当时的艺术世界处在某种关系中,“我们可以设想,彼此毫无相似之处的东西,因为最后都满足了这一关系,便都成了艺术品”。为了说明什么是关系属性,丹托构想了这样一个例子:有一个小孩,他的叔叔全都是中年白种人,但他的祖母现在决定嫁给一个中国人,她和这个中国人生了一个孩子,现在把这个东方面孔的小婴儿送到那个小孩面前,告诉他这是他的叔叔,情况会怎么样?很显然,叔叔之为叔叔,不是由可见的属性决定的,而是由一系列家族关系决定的。在丹托看来,“艺术品”和“叔叔”都是某种关系概念。

在丹托看来,使某物成为艺术品的“关系”,多半是历史性的。同样是一条被平涂成鲜蓝色的旧领带,如果出自晚年毕加索之手,便有可能是艺术品(可以设想,他试图用平涂的手法拒绝抽象表现主义对笔触的神化),而在塞尚那里,同样一条涂了颜料的领带却不可能成为艺术品,丹托在书中说,“我们甚至不清楚,塞尚是否会产生以这种方式制造艺术品的念头,因为那时还没有这样的艺术概念”。类似的例子在书中列举了很多,有些是真实的,有些是虚构的。通过这些半真半假的例子,丹托早年的思想在本书中得到了延续和扩展。

然而,对于上述通过J先生所提出的第二个问题,回答起来就不是那么容易了。如果布里洛包装盒或杜尚的小便池是艺术品,那么,凭什么J先生的“红方块”就不是艺术品?如果一切东西都可以成为艺术品,那么艺术品和寻常之物的边界究竟在哪里?丹托的一个试探性回答是,艺术的边界在于所有的艺术都是有所关于的,艺术品的“关于结构”(aboutness)使得艺术品和它难以分辨的物质副本有了区别。显然,这种“关于结构”并不是肉眼可观察的属性,而是依赖于“艺术世界/可

能世界”的逻辑“关系”。丹托指出，杜尚或沃霍尔的作品所关于的，不是以往艺术所关系到的那些形形色色的内容，而恰好就是“关系结构”本身。艺术发展到这一步，就成为了关于艺术的哲学，在黑格尔的意义上，艺术史便走向了尽头。

在书的结尾部分，丹托如此评价布里洛包装盒进入艺术世界的意义：“这一寻常事物的变容，到头来并没有改变艺术世界中的任何东西。它仅仅是让人们意识到了艺术的结构，毫无疑问，在那一隐喻成为现实的可能之前，这一艺术结构尚需一定时间的历史发展。一旦这种可能性成为现实，类似布里洛包装盒这样的东西就是不可避免的，同时也是毫无意义的。其不可避免之处在于，不管是用它还是用别的什么东西，我们都不得不摆出某个姿态。其无意义的地方在于，一旦我们能造出这样的东西，也就没有理由再去制造同样的东西”。按照我的理解，正是在这个意义上，丹托在这部书的开头部分暗示说，艺术愤青J先生创作的“红方块”是空洞的。

丹托的文字是才子的文字，多数问题点到即止，很少做系统的总结，读者稍不留神便有误入歧途的危险。我们需留意的是，丹托在回应第二个问题时所做的论证，与回应第一个问题时的论证是有所不同的，此外，“关于结构”也并不等于前面所提及的“关系概念”。依照我粗浅的理解，丹托的前一个论证涉及艺术品与非艺术品的界限，后一个论证涉及评判艺术品好坏(或有无意义)的标准。在回答后一个问题时，丹托依托于“关于结构”的论证，似乎是在强调和突出艺术品的内容方面。在这个意义上，丹托似乎并没有比以往的美学家走得更远。在该书的最后两章——第六章和第七章中，丹托似乎回到了传统美学对再现论和“形式/内容”关系的讨论。人们通常认为，艺术品是具有一定内容的形式，丹托的特别之处，仅仅在于他认为作品的“内容”是可以随情境而改变的。如前所述，同样一幅涂成红色的画布(丹托所说的“物质副本”，我们所说的“形式”)，可以是历史画、心理肖像画、几何抽象画或者

是观念艺术作品,也可以是一张简简单单的画布,是说不上有所关于、也说不上无所关于的“纯然之物”。依此推断,丹托最终的结论似乎可以概括为:凡是艺术品,都是对“内容”有所表现的,J先生的“红方块”尽管也有内容,但这内容却是空洞无意义的。(如果这就是丹托的底牌,那么是否暗示着,尽管丹托热心参与评说当代艺术,却对以布里洛包装盒为代表的当代艺术保持着一种貌合神离的距离?)

我曾花费数年光阴仔细研读和翻译丹托这部艰深难懂的著作,如果说在翻译的过程中,我望不到终点与结局,那么当我最终完成翻译并得出结论时,又开始怀疑自己是否把丹托理解得过于简单了。关于丹托这部书的评论,犹如汗牛充栋,我的看法只会是以往诸多看法中的一种,然而我却希望通过这些不成熟但相对来说较为清晰的想法,激起更多读者阅读和思考丹托的兴趣。

陈岸瑛

2009年8月于清华园

前 言

耶稣变容会的修女海伦娜——穆里尔·丝帕克(Muriel Spark)的长篇小说《琼·布罗迪小姐的青春》中的一个角色——原名桑迪·斯简吉,格拉斯哥城的女青年、信徒和小混混,在小说中据称曾撰写过一部名为《寻常物的嬗变》的书^①。她选择的这个标题令我艳羨不已,假如能写本合适的书,我一定会将它窃为己有。碰巧的是,促使本书进行哲学反省的艺术界里的那些事,实际上正好属于此类:寻常物的嬗变,琐屑之物成就的艺术^②。使用这个标题的时机既已成熟,我便写信向穆里尔·丝帕克商议接管事宜。由于小说中缺乏明确的交待,所以我很

① Transfiguration 是本书的重要概念,指形态或外貌的显著变化,在宗教中特指耶稣由人变为神,在一瞬间通体发光(路加福音 9:29),耶稣变容会(Transfiguration)即为纪念此事而设立。丹托在此用了一个双关语,用这个概念兼指寻常物转变为艺术品。本书的主标题原可译为“寻常物的变容”,考虑到“变容”这一用法在教会外并不普及,故在书名中权且将它译为“嬗变”,意指突然、整体的改变,在正文中则采取更灵活的译法。穆里尔·丝帕克于 1918 年生于苏格兰,为英国著名女作家。在她的小说《琼·布罗迪小姐的青春》中,琼·布罗迪是一位以自我为中心、有法西斯倾向的中学女教师,后被其学生桑迪·斯简吉举报。斯简吉(Stranger)这个名字的字面意思是“陌生人”,小说家给该角色起这个名字,可能是因为她与环境格格不入。斯简吉所撰《寻常物的嬗变》(Transfiguration of the Commonplace: a Miss Jean Brodie in her prime),其大意是:曾有故人布罗迪,正是春风得意时。小说的标题“The Prime of Miss Jean Brodie”即得名于此,中译为“琼·布罗迪小姐的青春”。——译者注

② 相当于中国所说的化腐朽为神奇。——译者注

好奇,海伦娜修女的这本书究竟会写些什么。虚构的龙究竟有何生物学结构,全凭创造它的人在作品中加以抉择,因此,瓦格纳的沉默,势必使神龙法夫尼(Fafnir)^①的代谢和生殖方式成为逻辑上不可回答的问题。与此类似,出现在虚构作品中的作品具有一种内容上的不确定性,既然通过虚构已肯定主人公写过“伟大的小说”或诸如此类的东西,作家多半会采取明智的态度,避免去创作这样的作品。不过我仍觉得,假如丝帕克写这本书是为了说出点什么,那么她对于这本书会怎么写一定有某种看法。令人高兴的是,她回信告诉我说,这本书会是关于艺术的,就像她自己实践的那种。我猜,她所实践的艺术,是将寻常的年轻女子转化为虚构的造物,在神秘中熠熠发光——也即,某种文学上的卡拉瓦乔主义^②。以[哲学]反省为基础,我做了件不说给人深刻印象至少也令人大吃一惊的事:曾经在虚构中存在的标题如今成了真实的存在,于是乎,我将虚构转化为了现实。这一古怪的举动或许能给我们几分教益。从柏拉图时代至今的艺术家们无不热切地期望用艺术来救赎现实,然而,成功的可能性极大地受到了限制,限制他们的或许就是标题、名号这类东西。此外,考虑一下诸多世纪以来我们在实现这一梦想方面所取得的成就是如何之小,也是饶有趣味的。不管怎样,有一个能突破限制的书名总是好的,它指明了一本书的任务,免得有人认为书名仅仅是书的一个称呼而已。

关于标题就谈到这里。就倍受瞩目的艺术轶事而言,我建议大家首先关注一下杜尚^③,因为正是他,作为艺术史上的先驱,首次将来自生活世界的寻常事物微妙地、奇迹般地转化为艺术品:一把用于梳妆的

① 法夫尼,守卫尼伯龙根宝藏的龙,后被齐格弗里德所杀。瓦格纳曾根据北欧和德国神话传说创作《尼伯龙根的指环》一剧。——译者注

② 卡拉瓦乔(Caravaggio,1573—1610年),意大利画家,以自然主义画风著称于世。卡拉瓦乔主义,在此指注重表现平凡事物。——译者注

③ 杜尚(Marcel Duchamp,1887—1968年),生于法国,当代艺术之父,1955年加入美国籍。——译者注

梳子,一个瓶架,一只自行车轮,一个小便池。人们(或许)可以如此来欣赏他的行为,他将那些毫无启迪意义的物品置于特定的审美距离上,使它们成为审美愉悦出人意料^①的候选人——从而实践地证明了,即使最不可能的地方也可以发现平凡的美。套用一句圣路加描述耶稣变容的话,即便是最常见的陶瓷容器,也可以被感知为“洁白有光泽的”。你的确“可以”将这些话往杜尚头上套,但你的这个试探性的评论只可能是关于一个至少像圣奥古斯丁的理论那样陈旧的理论,它自身或许只是基督教某个基本教义的美学变形:我们中的极少数人——或许只有这极少数人——处在神恩的沐浴之下。但是,将杜尚的行为还原为带有说教性质的示范版基督教美学,只能遮蔽其深刻的哲学起源。本应该加以显示的,恰好是它们何以具有我们所不知的审美维度,可是,这类解释却使下述问题处于晦暗不明之中:这些东西是怎样成为艺术品的?为此,必须要有一个新的出发点。在此,发生变形的事物是如此的平凡琐屑,乃至在变形之后,其可供审美观照的可能性依然是成问题的。如此一来,即便根本无需考虑审美因素,也能提出是什么使得它们成为艺术品这个问题。我相信,这正是波普艺术家安迪·沃霍尔^②的贡献。

记得是1964年,安迪·沃霍尔在[纽约曼哈顿]东大街74号举办了展览,当时那里是马厩画廊,布里洛包装盒的仿制品层层叠叠,整个展厅仿佛变成了堆放[布里洛]擦洗巾的大仓库。(当时还有一间房陈列着凯洛格包装盒的仿制品,但与布里洛包装盒的非凡魅力相比,它们并没有成功地激起人们的想象。)尽管有一些不相干的负面传言,但“布

① 此处原文为 improbable candidates,若直译为“不可能的候选人”,则意思有偏差且不易理解。后写信询问丹托先生本人,他回答说,“不可能的候选人”的意思是,在写作此书时,这些物品还不是明显的艺术品候选人,它们远远不是“可能”的候选人,而是“令人大吃一惊”的候选人——在当时,人们很少认为它们注定会成为艺术品。因此,他这里所谓的“不可能”,意思是出人意料的、令人始料未及的。——译者注

② 安迪·沃霍尔(Andy Warhol,1928—1987年),美国波普艺术家。——译者注

目 录

译者序	1
前言	1
致谢	1
第一章 艺术作品与纯然之物	1
第二章 内容与原因	40
第三章 哲学与艺术	66
第四章 美学与艺术作品	110
第五章 解释与识别	141
第六章 艺术作品与单纯的再现	168
第七章 隐喻、表现与风格	206
术语对照表	260
人名对照表	268

第一章 艺术作品与纯然之物

让我们来看看丹麦哲人索伦·克尔凯郭尔描述过的一幅画。它画的是以色列人穿越红海的故事。看看这幅画，你会看到和你的期待有所不同的东西。试想是一幅同样主题的画，作者是普桑(Nicolas Poussin)^①或阿特多尔弗(Albrecht Altdorfer)^②，他们一定会画成这样：一大群人，面带惊惶，饱经流离颠沛之苦，远处有一支埃及军队，正策马赶来。而在这里，取而代之的却是一大方红色，对此，画家的解释是：“以色列人已渡过红海，埃及人已被埋葬。”克尔凯郭尔评说道，他一生的结局就像这幅画。所有那些精神上的骚乱，父亲在荒野中对上帝的咒骂^③，与蕾琪娜(Regina Olsen)解除婚约，对基督教意义的内在探索，困苦灵魂的无休止的争辩状态，这一切最终像马拉巴洞穴的回声那样，混合成“一种情绪，一种单一的颜色”。

假设在克尔凯郭尔所描述的画旁边，挂上了一幅看上去一模一样

① 普桑(1594—1665年)，法国古典主义画家。——译者注

② 阿特多尔弗(约1480—1538年)，德国画家，北方文艺复兴代表人物。——译者注

③ 索伦·克尔凯郭尔的父亲迈克尔儿时是羊倌，曾在荒野中咒骂上帝的不公。年后事业有成，成为一名富有的商人，可是孩子和妻子却相继去世，他疑心这是上帝在惩罚他。迈克尔的负罪感和忧郁深深影响了索伦，他相信自己和其他六个兄妹都会在34岁以前死去，因为耶稣走上十字架的时候是34岁。——译者注