

终 · 结 · 者 · 译 · 丛

主 编
周 宪 许 钧

[美]阿瑟·丹托 著
欧阳英 译

艺术的终结

*The Philosophical
Disenfranchisement
of art*

江苏人民出版社

终 · 结 · 者 · 译 · 丛

主 编
周 先 许 钧

[美]阿瑟·丹托 著
欧阳英 译

艺术的终结

The Philosophical
Disenfranchisement
of art

江苏人民出版社

图书在版编目(CIP)数据

艺术的终结/[美]丹托著;欧阳英译. —南京:江苏人民出版社,2001

书名原文:The Philosophical Disenfranchisement of Art
ISBN 7-214-02977-4

I. 艺... II. ①丹...②欧 III. 艺术理论—研究
IV. J0

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2001)第 028282 号

- 书 名 艺术的终结
著 者 [美]阿瑟·丹托
译 者 欧阳英
责任编辑 张惠玲
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.jspph.com>
<http://www.book-wind.com>
经 销 江苏省新华书店
印 刷 者 连云港海师印刷厂
开 本 850×1168 毫米 1/32
印 张 6.875 插页 2
字 数 160 千字
版 次 2001 年 9 月第 1 版,2001 年 9 月第 1 次印刷
标准书号 ISBN 7-214-02977-4/G·982
定 价 12.00 元

(江苏人民版图书凡印装错误可向本社调换)

终结者译丛序

周宪 许钧

凡事总有始终。过程被淡忘乃是常有的事,但始与终倒总是印象深刻。道理很简单,在时间的生存体验中,段落和节奏必显出过程始终。所谓起始者,指事之不必上承他事,但自然引起他事发生者;所谓终结者,乃事之上承某事而下无他事其后者。亚里士多德如是说。

太阳升起落下,海水涨潮落潮,生命诞生死亡,王朝更替兴衰……旧的终结意味着新的开始;新的开始又必脱胎于旧的终结。循环往复,生生不息,此乃生活世界之真谛。因为没有起始与终结,世界便凝固不动了,生命便归于永恒的沉寂。

新千年的到来,别有一番意蕴。虽说这不过是时间长河中一个平平常常的点,但在纪年的意义上,却带有某种深层的历史感。惟此开启了新,所以也就终结了旧。

然而,终结感并非千年逝去的关口方才出现。60年代以后,“转向”一词在西方学界颇为流行。罗蒂“语言的转向”一语既出,种种“转向”纷至沓来,诸如“解释的转向”、“文化的转向”、“批判的转向”、“视觉的转向”等等。究其“转向”义,大有宣判终结之嫌。与“转向”一词同时出现的是各种“后……”的标识,所谓“后工业社会”、“后现代主义”、“后福特主义”、“后信息时代”、“后启蒙时代”等等,莫衷一是。何谓“后”?不就是标志着“上承某事而下无他事其后者”吗?从“转向”到

“后……”，必然引出“终结”，诸种“终结”的理论一时热闹起来，什么“历史的终结”、“主体的终结”、“艺术的终结”……仔细琢磨，西方知识界热衷于命名各种“转向”、“后……”和“终结”，看来并非故作惊人之语。反观种种“终结”图景，社会发展变迁的脉络赫然眼前。所以说，谈论“终结”，不啻于奠基新起点。

基于此一理念，本丛书聚焦于西方学界晚近热门的种种“终结说”，从哲学、社会、艺术、教育、性别观念、生产方式等诸多层面，揭橥当代西方社会和文化的种种激变。虽然这些著述的基本主题同是“终结”，但各方写家观点纷然杂陈，不仅所涉论题千差万别，而且所持观念立场亦大相径庭。激进观念有之，保守学说有之，兼而有之者亦不乏其人。进一步，在不同见解和陈述中，我们又不难瞥见其中某些“终结”之历史的和逻辑的关联。诚然，方家诸说未必总是在理，也未必合乎中国国情，但不过兼听则明。虚心聆听各路人士的高头讲章，或许有助于开启我们的深入思考。

英伦小说家福斯特有小说名曰《看得见风景的房间》。此书名颇有趣趣：“房间”本无“风景”，只有位置和朝向；然则，位置和朝向差异，所见景观异趣迥然。“看得见风景的房间”当视野宏阔，奇观异景尽收眼底。说实话，我们选编这套丛书的初衷，便是为有兴趣的读者打造一间“看得见风景的房间”。吁请各位看官步入其内，以各自好奇而探索的目光，去打量那种不同的“终结”景观。

至于说，所选篇什到底藏着什么“风景”，这答案只能留待睿智的读者去追寻了。

谨序。

2001年9月于古城南京

序 言

在纽约文化中心举办的一次概念艺术展览会上,我看到过一件作品,它由一张普通桌子和摆放在它上面的一些书构成,这些书是分析哲学家如维特根斯坦、卡尔纳普、艾耶尔、赖兴巴赫^①、塔尔斯基^②、罗素等人的著作。由于很难描述,只能把它当做一个工作面,或许它就是我书房里的桌子,而那些书正是我当时从事那类哲学研究时,常常要参考的那类著作。

应当有一件艺术品,从每一相关目的上说,就像无生气的物品,并不需要什么艺术身份,其可能性已被人们充分理解了。当然对此我也很理解,因为恰恰是这种能被充分理解的可能性促使我开始在艺术哲学领域从事最初的探索。我的第一篇论文,1964年写的“艺术界”,是对我经常谈到的一个展览会的分析性回应,这个展览会是那一年前在斯特布尔画廊举办的,它由安迪·沃霍尔^③描绘布里洛牌除垢钢丝绒包装箱外形的一系列作品组成。虽然两者很相像,但为什么这些作品是艺术品,布里洛除垢钢丝绒包装箱却不是艺术品,这个问题成为当时困扰我的一个难题。很显然,普通的布里洛牌包装箱与沃霍尔所画箱子的不同之处,并不能解释艺术与现实的不同,那么问题究竟何在呢?

1964年,作为一场艺术运动的抽象表现主义^④面临着末日,

实际上,早在1957年,由于约翰斯^⑤和劳申伯格^⑥的创作,它就开始分崩离析了,他们利用它的某些形式来掩饰以下事实,即他们开始描绘某种与它不相容的新事物,这新事物有自身的关注点和前提。不过,在许多大艺术家的心目中,抽象表现主义依然充满活力,而且我还记得,应批评家欧文·桑德勒之邀,在所谓的“俱乐部”(这是第二代抽象表现主义画家聚在一起粗暴辩论的场所),我在“艺术界”中阐述的那些观点招致了言词激烈的否定。显然对一种并不赞赏任何浪漫和动作需要(它们决定了俱乐部成员的绘画)的艺术哲学,这些艺术家没有心理准备,他们大都感到很困惑,虽然有个别人当时就理解了它。那天晚上,我获得的惟一同情来自画家阿尔·赫尔德^⑦,他本人已在改变艺术方向:他如同维吉尔,引导我通过不想听我讲话的不停狂喊的男男女女。

不过,当陈列在桌上的那些庄重而专业地排列的哲学书,似乎开始被艺术界先占并视为己有时,艺术意识方面好像已经出现了某种深刻的变化。仅仅在俱乐部解散10年后,哲学与艺术现在似乎已有了一种完全不同的关系。好像哲学已不知不觉地成为艺术界的一部分,这件作品几乎就是对这一事实的隐喻,而在1964年,哲学则站在艺术界之外,从远处向它致意。谁会忘记巴耐特·纽曼^⑧在所有人中偏偏掷向苏珊·朗格的刻毒俏皮话“美学之于艺术,正如鸟学对鸟一样”呢?现在艺术好像正在召唤哲学与诸如那件展示书在桌上的作品所象征的东西形成一种联系。

存在着与最普通的日用品十分相似的艺术品,这种情况造成的哲学后果就是它们的不同并非基于任何假想的美学差异。美学的品质,对理论家来说,曾像是十分类似感觉的品质,如让人想到美感是第七感——由于道德感或许是第六感。不过恰恰

是因为艺术品与实物分享全部感觉的品质,我们也就无法靠感觉来分清它们,如果美学的差异就像感觉的不同,那我们也就无法从美学上分清它们。这并非说美学与艺术鉴赏无关,而只是说如果艺术定义的目的之一是解释在何种情况下艺术品有别于实物的话,那么美学就不会是这种定义的一部分。我通过一系列著作(它们在《日常事物的变形》中达到了顶点)探求的就是这种不同之处。在我看来,对艺术品身份至关重要的因素之一就是艺术品的历史地位。这就是说,依历史秩序在其起源之处发挥着部分功能的、作为作品的事物,或者说就是作为艺术品的事物,由于与其他作品比照,才能处在其所属历史的复杂情境中。历史,特别是艺术史,也并非提供有趣现象的事物,它主要是提供有关作品的客观事实,人们在并不了解这些事实的情况下,就完全接受了这些作品。必须抛弃这样一种熟悉的形象:被艺术的永恒力量惊呆了的不熟悉历史的观者。并不存在永恒的力量。所以我所分析的一个极点就是历史环境渗入艺术实体,于是两个出自不同历史时期的实物作为艺术品会极为不同,它们有着不同的结构和意义,并引起不同的反响。为了彻底回应它们,需要一种受历史可能性制约的阐释。简言之,历史,由于与阐释密不可分,也就与艺术本身密不可分,这正是因为艺术品本身与界定它们的阐释有着内在联系。

所以历史在对艺术的哲学分析中发挥着作用,我对此很了解,但我不会自称早已开始想到人们可能称之为艺术史哲学结构的事物,直到摆放哲学书的桌子提供了刺激后,我才想到这一点。如果艺术在某个阶段会把哲学当做“涉及鸟的东西”抛弃掉,并在后一阶段要求哲学成为它实体的一部分,那人们几乎就得到了一幅黑格尔思想的插图。黑格尔认为精神史是分阶段的,在精神获得对其本性的哲学认识之际,它就达到了顶峰。在

作为主体的精神掌握作为客体的精神实质之际,在主体与客体合二为一之际,两者的裂痕就会弥合,一个内在发展的时期就会自然地进行下去。诚然,这些观点是异想天开的,不过它们诱使我去发展一种艺术史哲学,而不满足于具有一种无法排除的历史维度的艺术哲学。当然,由于黑格尔提出的历史哲学需要哲学在历史进程的某一时刻出现,我试着去构想的东西也就要求成为一种艺术哲学的哲学。

任何一位与艺术界、尤其是与纽约艺术界保持密切接触的人,通过过去的几十年(我本人与它的联系始于40年代后期),肯定了解标示其编年史的那些显著的起伏和变化。整个50年代,抽象表现主义达到了享誉世界的地步,但在随后的十年间突然就终结了。正如俱乐部成员顽强的抵抗所证明的,继续控制艺术家对艺术的想法的抽象表现主义思想观念,早已超过了确定该运动处于艺术史的创造优势的那个时刻了。与它相异的、种种前提大约是表现主义无法想象的事物,已开始产生了。这就是波普艺术^⑨,一种不虔诚的理智的艺术。此外,60年代中期之后和整个70年代,一个接一个的运动相继涌现,速度之快,使得艺术史就像是联缀起来的一串新奇事物。当然,其中可能有些值得思考的地方:艺术史有什么秩序吗?艺术史有什么能在某种程度上推动艺术前进的内在必然性吗?毕竟,各种运动的相继涌现实际上可以视为它们在进行一场不停的对话。或者,实际上它们只是一个事物接一个事物出现,并无内在或发展的核心?

对我来说,这个问题在80年代早期变得突出了,当时有一个奇特的运动,由于年轻艺术家的广泛参与,开始激起美术商和收藏家、美术馆馆长和批评家的巨大热情。这就是新表现主义^⑩,在回想起来仿佛是停滞不前的十多年后,它突然闯入艺术

界的意识,在那十多年间,艺术界看不到什么明确的方向,仅仅是在对各种现存的形式和风格进行不断的润饰,对已经被接受和理解的事物略微有些触动,惟一流行和无可非议的思想观念似乎就是一种宽容的多元论,即做你想做的。由于任何一个事物都与其他事物(写实主义、抽象艺术、表现主义、极简主义^①)有着同样的基础,也就无法给突破留下余地。而现在,突然出现了新表现主义,毕竟这是突破,因而受到狂热的欢迎。艺术史又回到它的轨迹上来了!它终于在某些方面前进了!当然,这唤起了对早年那些刺激的怀念之情。像40年代、50年代、60年代,一切又重来了一遍。随之而来的是未来会更美好的感觉,并懂得了艺术作为投资会变得极具价值,在一楼开始了竞争,在可以购买时购买。我确信这一历史画面是虚假的。我认为:艺术并无这样的未来。

这种想法以一股启示般的力量出现在我脑海里时,只是一刹那的事。我那时正站在一次惠特尼双年展的展馆内,注视着某些色彩斑驳的新画作,它们巨大而夸张,幼稚而怪异,空洞而轻率。我想这不是人们设想的此后事物发展的道路,由此我觉得艺术毕竟该有个有序的历史,一条事物发展不得不踏上的惟一道路。艺术史必定有种内在的结构,乃至有某种必然性。正是这种确信促使我写了“艺术的终结”这篇文章及其他著作,它们担负着用我从黑格尔那里学来的庄重方式明确表达一种艺术史哲学的任务。而令我吃惊的是,从我的第一本书、1965年的《分析的历史哲学》(几乎全都从原则上反对它的可能性)起,我就得到了认同。不论对错,我那时的看法是,艺术界不需要单纯的艺术哲学,它需要的是自身的历史哲学。正是出于这种考虑,我才打算写组成目前这本书的这些文章。

收集在这里的写于不同场合的九篇文章,全都围绕着导言

所阐明的各种主题展开。它们试图解说有关艺术和阐释、艺术和哲学以及艺术和历史意识的主题。它们并不包括自 1982 年《日常事物的变形》出版以来,我就这些题目或一般的艺术哲学所写的每一篇文章。它们还把自 1984 年以来我为《民族》杂志所写的艺术批评文章排除在外。不过它们形成了一种自然而然的叙事秩序,几乎就像具有一个中心议题的书的各个章节。作为整体不可分割的组成部分的每一篇文章都是独立存在的,尽管如此,最好还是从头到尾阅读它们,就像从头到尾阅读一部单一的哲学史话那样。

这部哲学史话始于实际上是由哲学发动的两场对艺术进行剥夺的运动、两次对艺术的侵犯。第一次,通过把艺术视为只能满足快感的事物,造成了它的短命;第二次,则认为艺术只是一种异化形式的哲学:为了认识到它其实一直是哲学,不过是中了魔法的哲学,它所需要的,似乎可以说只是一个唤醒它的吻而已。两次剥夺存在于柏拉图艺术哲学中(它们就是柏拉图的艺术哲学),而我的文章寻求针对两次行动的一场新的解放。第一批对抗行动阐明了艺术与阐释的关系,特别是试图使美学的考虑从属于艺术品的鉴赏。第二批则试图强行从本质上区分哲学与艺术,从而拆散它们的联系,这种联系引出了艺术通过自身的哲学自觉达到其终结和实现的艺术史模式。我的目的是要表明:我们已进入一个后历史的艺术时期,对艺术不断自我革命的需求现已消失。类似于曾确定了我们这个世纪艺术史的那一连串令人惊异的震撼,不会也不应再出现了。当然,总会有些外在因素使这样的一种历史显得像是该继续下去似的,突出的是艺术市场本身的那些外部情况,艺术市场对新奇事物的错觉而兴旺发达。这样的一种景象会显出人为的不自然气息,本质上是空虚的。从某种意义上说,后历史的艺术氛围会让艺术转向

人性的目的。20 世纪的纷扰将被证明已到了终点,不过由于必须经受它而令人激动不已,我们正在进入一个更稳定更幸福的艺术努力的时期,在这个时期,艺术永远对之回应的那些基本需要或许会再次相聚。

我把此书献给我的妻子巴巴拉·韦斯特曼,她是个极为令人振奋的、欢乐的、富于创造性的人。她也是我的后历史艺术家的典范。在此,我无法回报那些在知识和文化方面给我帮助的人,不过我要特别感谢理查德·库恩斯和戴维·卡里尔,此书的中心论据和论题都与他们讨论过。《大街》杂志的创办人兼编者本·索南伯格把我带到思考和写作有关艺术问题的新方向。哥伦比亚大学出版社极为周到地承担了此书的出版工作:我要感谢约翰·穆尔和威廉·赫尔的热情,感谢莫林·麦克格罗根女士热诚而慷慨的支持。与荒川^⑩和马德琳·金斯的交谈使我获益匪浅,我还要感谢荒川允许我把他的画用在封面上。

目 录

序言	(1)
一、哲学对艺术的剥夺	(1)
二、艺术品的欣赏与阐释	(21)
三、深层阐释	(43)
四、语言、艺术、文化、文本	(62)
五、艺术的终结	(74)
六、艺术与烦恼	(106)
七、作为文学的哲学与关于文学的哲学	(122)
八、哲学化的文学	(148)
九、艺术、进化及历史意识	(171)
译者注	(193)

一 哲学对艺术的剥夺

我了解呆在作者会遇到危险的地方是令人激动的。

霍滕斯·卡利谢尔

本文是由世界美学大会全体会议的讲演扩充而成的,这次大会1984年8月在蒙特利尔举行。会议的主题是“艺术与哲学的转变”。一个略加修饰的版本出现在《大街》上。我感谢埃莉诺·韦斯特教授对柏拉图与阿里斯托芬^①之间关系的深刻分析。如果她是对的,我们读的就是《理想国》贫乏的文本,原因是不理解那些涉及阿里斯托芬一语双关的地方,而这类文本的最初读者原本是会注意到它们的。

在其表现威廉·巴特勒·叶芝之死的伟大诗篇中,奥登^②写道:“爱尔兰依然有她的疯狂和她的天气/因为诗歌并没使任何事情发生。”我猜想,没有谁,哪怕是富于诗情的幻想家,会期待抒情诗能驱散绿宝石岛^③的潮气,而这给奥登提供了证明他的艺术无能说的范例。与爱尔兰的政治疯狂保持平衡,也就意

味着打消那虽无效却经常保持的希望：恰当的一段诗可以使某种事情发生——艺术在爱尔兰政治中不起作用，这并非对艺术特别不信任，在爱尔兰政治中，谁也不清楚有什么别的事物能起作用。“诗人的嘴静默无语，因为我们/确实没本领纠正政治家的错误。”作为拒写战争诗并表示，叶芝写了这样的诗句。他似乎认可了奥登表达的想法，奥登把这夸大为艺术无助于政治活动，即便其动机相当强烈：“我们知道了他们的梦/知道他们梦过后死掉就够了/即便有过多的爱/在死前迷惑他们又何妨？……一种可怕的美已诞生。”政治变成诗歌，一种因失败而崇高的情感转移，我猜想这对复活节起义的狂热枪手是个安慰，因为极其认真地想改变政治造成了真正的流血，这种做法恰恰不需要把人们的行动仅仅看成是某种以暴力为手段的转向写作。要溜出有效的秩序滑入艺术的秩序，要随随便便就完成类似于拜占廷皇家觐见室里的金鸟，或希腊古瓶上分开的人物形象的作品，对已经失败的战士来说，必定是双重的失败。

“我知道”，奥登以其特有的讨人喜欢的坦诚写道，“我在30年代写的一切诗歌、采取的一切立场，连一名犹太人也解救不了。这些态度、这些著作，只能帮助我自己。”在他与切斯特·卡尔曼结婚时写的一份文稿上，我们读到了以下文字：

如果政治家能理解即便不写一首诗、不画一幅画、不谱一曲，世界政治史也会是一样的，那么艺术家和政治家在目前这样的危机关头就会相处得更好。

这当然是经验主义的说法，但是要了解实情是困难的，难就难在历史解释的话题上。无论如何，是爵士乐造成了爵士乐时代的道德变化吗？还是爵士乐只是它的标志？是披头士乐队造成了

60年代的政治骚乱吗？还是它只是其预兆？——或许，政治仅仅变成了那个时期的一种艺术形式，至少政治应合着音乐，世界真正的政治史在一个不同的因果关系层面上发生着？无论如何，就我们所知，即便是打算引起人们关心政治问题的作品，从总体上看，至多也就是想激发对其自身的赞赏，并使那些赞赏它们的人士赞赏自身的道德。1937年4月26日，对格尔尼卡这座巴斯克人村庄进行的丧心病狂的轰炸，使《格尔尼卡》出现了——因此，毕加索对递给他带有此画名信片的德国军官的答复就不仅仅是机智的表现，问：“是你画的这幅画吗？”答：“不，是你们画的。”每个人都知道做这件事的人和原因。这是桩应视为由罪犯犯下的暴行，而这些罪犯也应被视为无所顾忌的罪犯。这幅画被用来为救济西班牙战争的受害者募捐，可那些付款后有权排队走过它的人，只把它当做反映那些已经处在恰当位置上的姿态的一面镜子，而在以后的岁月里，要知道发生了什么事，就得有艺术史的知识了：在现代艺术馆，或某个约会的场所，它作为偶然相识者的漂亮背景存在着，就像比尔特莫尔饭店的钟一样，它的灰与黑的和谐相当漂亮，足以装饰我曾见过并撰文赞扬的一处高级套房的厨房餐具柜。在这里，为欢快和冷淡的客人们调制了蛋奶酥，这些客人，与女主人一样，不理解在塑料贴面桌子上方痛苦挣扎的那些损毁的动物和尖叫的母亲：毕竟，如阿尼塔·西尔韦斯指出的，画它的时间大致与画《夜晚在昂蒂布捕鱼》的时间相同，而且用了与那件抒情作品同样的形式。因此，它最终为遭蹂躏的村民做的，就像奥登诗歌为死去的叶芝做的或叶芝诗歌为其被杀戮的爱国者做的一样多，它并没使任何相关的事情发生，只是纪念着、供奉着、灵化着并构成一座纪念碑，用来保存消逝的记忆。这都是照一种宗教仪式的标准来进行的，这种宗教仪式的功能就是承认我们使任何事物发

生的能力的极限。黑格尔把宗教放置在精神旅程最后阶段,处于仅次于艺术的地位上,在这最后的阶段,历史完结了,除了开始意识到无论如何不会有变化了,什么都没留下来。

很好。但如果诗歌的惟一政治作用就是这种转向的、安慰的、仪式的——虽然不能说是宗教的——职能的话,为何要这么广泛地赞同这样一种政治态度,即艺术是危险的?艺术史就是压制艺术的历史,要是人们设法加以约束的事物没有任何效力,那么艺术史本身就是一种无用的东西,而通过把艺术看成危险的事物,人们使艺术具有了能胜任的假像,如果允许它自由的话,那就什么都不会发生了。如果奥登是对的,这种认为艺术是危险的信念从何而来呢?我的观点,我打算在本文中展开的观点,就是它并非来自历史知识,而是来自哲学信念。它基于哲学家提出的某些艺术理论,不论最初造成他们在艺术中如此意识到一种危险的是什麼,哲学史本身几乎会被看做一种巨大的集体努力,用来使行动中中立化。确实,像奥登那样,把艺术解释成一种偶然的中立行动或政治的中立行动,这本身就是中立化的行为。把艺术描述成具有能让一切都不发生的本性的事物,这与那种视艺术为危险物的观点并无什么对立:通过形而上学地把艺术看成就好像是没什么可怕的事物,从而对意识到的艺术的危险作出反应。

我现在的想法是,在我们对这些剥夺理论做了考古学研究之前,我们既无法根据艺术是什麼或它能做和不能做什么,也无法根据艺术在政治层面上固有的位置来判断艺术。艺术与哲学的关系古老而又复杂,在此处和整本书中,虽然我以十分夸张的措词描写它,但我不得不承认它的精妙是我们的分析描述力难以企及的,这种情形类似精神与肉体间的关系,因为我们远不能清楚地区分艺术与哲学,因为它的实质某种程度上是由哲学认