

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件事情发生——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。”作为拒写战争诗的代表，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、不谱一节曲，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么，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么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

为它是什么而构成的。而它对压迫者的反抗或许是政治形而上学的伟大胜利之一。

在最初认真讨论艺术的哲学著作中——或许在最初的著作中是如此看待艺术的——宣布了哲学与艺术间的某种战争状态。因为哲学本身就是交战的学科，在这种情况下，哲学差不多是由于对抗造成分裂，从而削弱自己的，我们从柏拉图美学关键的最初几页中发现了这种对抗的表现。这应该是让人怀疑以下说法的理由，即在艺术哲学家那里有无近似一致的赞同艺术不会产生什么看法：哲学家基于什么达到一致？就连像萨特这样热衷于政治的作家也想到艺术，呆在存在主义的偶然性之外时，他由此想到他作为小说家在小说方面的亲身实践，通过小说，他提出了这样的观点：一处抵御无常的避难所。柏拉图引人争议地把艺术实践与创造现象之现象视为同一事物，加倍偏离了哲学所强调的实在。惊人的是，萨特像济慈，像叶芝，把艺术实在恰好放在柏拉图放置哲学实在的地方，但这种交换毫没改变地志学，因而我们也就预先在此指出：哲学不会产生什么的告诫并不陌生。无论如何，照柏拉图的理论范式，艺术与哲学这两者，与工匠掌握的那种实践知识是相反的，那种实践知识造就的能人仅仅会模仿。柏拉图还利用下述论断：人只要知道想模仿的事物是什么样子，哪怕对此事物其他方面毫无了解，他也能模仿它。因而，如果人所模仿的就是知识，那么它就与人在完全没有它的情况下却能像是有它的情形一致了。对柏拉图来说，重要的是把艺术与这位哲学家或许会屈尊进入的实践和政治的领域隔离开（他本人仿造了形式支持现象的那种关系），此外他还认为艺术作为一种彻底的附带现象像梦像影子或仅仅是个映像，把艺术留在次要现象的范围内，确保了它即使在略少变

质的首要现象的范围内，也产生不了什么。这就如同柏拉图形而上学的产生是为了确定艺术的地位，由此而来的就是广泛的保证，即没有什么会因艺术而产生。

或多或少由于这些理由，我断定柏拉图的艺术理论主要是政治性的。它是争取控制人心灵的一个步骤。这个步骤把艺术看成敌人。因而在《理想国》第十卷发现的艺术家的肖像，就被安排在我们在阿里斯托芬刻毒的喜剧《云》中发现的哲学家肖像。事实上是苏格拉底的肖像。旁边在《云》中把哲学家贬为不与实在接触的人，而这个实在就是柏拉图指责艺术家只能模仿的那个实在。《云》以感情之名攻击智力，以类似的方式，在2000年之后，劳伦斯用颂扬感情来对抗罗素。在《圣莫尔》中，劳伦斯以阿里斯托芬式的恶毒，把罗素虚构成小说中的人物。苏格拉底向史诗吟诵者伊翁解释他训练的特色：缺乏知识，他的能力不是理性的能力，而是更阴暗更混乱力量具有的那类能力（它们征服了伊翁，并最终在低于智力的层面上击溃一批自说自话的观众，直到他们屈服为止）。他这么做时，也就是只从艺术本身的自我评价来看待艺术。而柏拉图把伊翁描写成一个笨蛋，以便让《理想国》的心理证据显得生动。以狡猾的口是心非使艺术反对艺术。柏拉图作为形而上学的政治家，把艺术家逐出了理想国和实在。他与它们的联系如此松散，致使模仿带给我们的不是理论，而是对无能的十分有效的隐喻。在我们认识到后者是对前者的一种哲学回应之前，危险与无效的结合听起来是有些矛盾。因为如果艺术能从本体论上转到次要和衍生的实体（阴影、假象、妄想、梦、单纯的现象以及纯粹的反映）的领域，如果我们能让人们接受一个没有艺术位置的世界景象的话，这就是一种让艺术避免伤害之路的辉煌方式。而由于柏拉图的艺术理论就是他的哲学，由于自古以来的哲学就存在于替柏拉

图遗嘱添加的附言中，哲学本身或许只是对艺术的剥夺——因而把艺术与哲学分开的问题或许能同询问没有艺术的哲学会是怎样的哲学这一问题相提并论。

柏拉图的抨击有两个阶段。第一个阶段刚刚勾勒过，是要建构一种实在从中合乎逻辑地排除了艺术的本体论。第二个阶段力求尽可能地合理解释艺术，以便理性逐渐征服感觉的领域，苏格拉底的对话是一种戏剧性再现的形式，被纳入概念后，理性的实体就作为驯服的实在展示在这种形式中。尼采把这称为“审美的苏格拉底哲学”，这位哲学家深信理性与美是同一的，凡是不美的就不是理性的。尼采指出，这标志着悲剧之死，在悲剧中能发现一种非理性的可怕的美，但它也标志着喜剧之死，苏格拉底向我们保证喜剧也源于同一事物。自从这种复杂的侵犯（哲学已知或会知的一次深刻的胜利）产生以来，哲学史就时而选择分析性的努力，来使艺术昙花一现，并消除它的危险；时而选择通过把艺术所为看做与哲学本身所为相同（只是略显笨拙而已）来使艺术得到某种程度的合法性。

后者是黑格尔的策略，于是就提出了哲学何为的问题——毕竟，哲学在他的理论框架中紧接着宗教和艺术——由短暂化和接收构成的两阶段的抨击，成了近代悲哀的哲学史的特征，在这个事实中有种喜剧式的公正——仿佛它终究只存在于注定要杀死它的武器中。例如在实证主义盛期，哲学扮演着与科学相关的角色，这类似在柏拉图理论框架中与哲学知识相关的艺术所处的位置——如此远离即使没有意义，至少也是可认识的事物的秩序，以致“哲学产生不了什么”当然就作为问题出现了。“哲学始于语言放假时”，这是就艺术创造与木工和航海的真正技艺的有害对比发出的维特根斯坦式的回声，与此相伴，哲学现在成了严肃努力的无用影子。而以下看法也成了元

哲学的共识，即由于在科学处理的事实（世界）旁边没有哲学处理的事实，哲学的问题就只能是看起来像真问题，而实际上是毫无意义的问题，或者说是伪问题。罗蒂教授的解构把这种令人不快的评价带入了直观的环节。但现在出现了令人欣慰的想法，这使它完全有了合法性，正如柏拉图实际上说过的（艺术把哲学做得很好的事做坏了），哲学试着做科学做的事：哲学恰恰是没有耐心的科学。不是陷入伪科学就是陷入前科学的两难境地，这样一来，哲学就重演了柏拉图为艺术安排的两难境地。或许，如果我们能把哲学从这些苦活儿中解救出来，我们就有可能发现没有什么步骤比首先从中解救艺术更好的了，而通过把艺术从它的哲学中解放出来，我们就可能把哲学从它的平行哲学中解放出来：解放受压迫者，用一个人们熟知的解放论者的套话来说，也就是解放压迫者。无论如何，在两种似乎要经受共同消失的事业中，必定有着某种深刻的共同之处，尤其是在这种消失的形式除了（当然）用于宗教外，并没明显地用在别处时。在我谈论这些最后的乐观主义之前，让我通过考虑展示在康德和黑格尔毋庸置疑的思想中的两种压抑形式（我把它看成短暂化和接收），来略微明确一下我就艺术哲学提出的有点草率的历史主张吧。康德与黑格尔的文本当然是人们熟悉的，但其政治潜台词或许并不为人们所熟悉。

在康德看来，我们对艺术品的态度首先体现在他所谓的无功利性中，无功利性本身是一种态度，存在着一种与它直接对照的态度，这就是功利的考虑，由此也就有了关心某种事物存在与否的个人或社会的理由。因为它不存在，或只是在某种程度上发生了变化，都会对个人或社会造成某种影响。艺术品不会给我们带来这类得失。不难看出康德怎么采纳这种观点，考虑到

他的哲学体系的约束，他所关心的就是指出审美判断具有普遍性。功利性无论如何与它也是不相容的。如果我的判断受到功利性毒害的话，它就无法获得功利要求不同的人的默认。柏拉图认为哲学家是王者的理由之一，就是惟一和最终考虑纯粹形式的他们。在现象世界中不会始终如一地有什么功利考虑。因此不会被通常影响男男女女的事物（钱、权、性、爱）左右，从而就会实现那些无功利的决定。柏拉图同样聪明地把艺术品放在功利性范围之外，因为谁能因占有仅仅像是黄金的东西而感到狂喜呢？由于成为人很大程度上是有功利性的，艺术处于人类秩序之外，差不多就像在柏拉图体系中实在处于基本的表面秩序之外——因而虽然他们从对立的方向处理这个问题，但两者暗含的意思都是：从我们作为人类的明确功利关系来说，艺术类似于本体论上虚空的场所。也相应地与“没产生什么有关”。康德用‘没有任何明确目的的合目的性’来谈艺术时，就强化了这种意思。艺术品看起来好像会对什么有用处，但从哲学真理来看，它是无用的，而它的逻辑无目的性就与它的观众无功利性联系在一起，因为它可能有任何用处都会是一种误用或一种错乱。就这样，艺术系统地中立化了，一方面，离开了有用的领域（如果艺术家缺乏实践的才智，他们就只能赋予所有物以外形，这是件好事）；另一方面，离开了需要和功利的天地。它的价值就在于它的无价值，你或许记得这也是柏拉图就正义是一种技能的看法所作的讽刺：什么时候我们能用它呢？

叔本华对艺术的评价，显然要高于柏拉图在其哲学中提出来的任何评价，但是他赞同艺术在世界的因果秩序中不会产生什么看法，这样他就在一个重要方面赞同了他的那些伟大前辈的观点。艺术的重要性更在于它把我们带出那种秩序，并把我们置于静观永恒事物的境地。有个富于特色的坏推论：静观

无时间本身就是无时间的 从而这提供了一个杠杆 使我们如叶芝所愿 超越时间和痛苦的秩序。我们必定理解 据叔本华的看法 只要存在于因果之流中就是受苦 因为痛苦是世间存在的明确特征。但另一方面 或许要附带指出 应该区分两类痛苦，一类是完全包含着标准的人类处境的痛苦 另一种痛苦 比如说出现在迫害犹太人和奥登哀叹其诗歌无法帮助他们时感到的痛苦。虽然艺术的静观有帮助 但它肯定是一种苦涩的忠告 生即苦，这让人想到达豪集中营骨瘦如柴的受苦者。正像奥登有一次就第三世界饥饿这个特殊问题写过：“忽略不发达国家 / 这就是没有心肝， / 可挨饿者的耳聋如郊区的乐观主义者。”但我不想论述老叔本华那终归是欢乐的悲观主义所代表的观点，而想强调在使艺术与作为意志的世界对应时他对康德的承继。

康德假定艺术会带来愉快，但这应当是一种无功利的愉快，由于与满足真正的需求或实现真正的目标无关，因而这是一种不冷不热的满足。所以这是一种发作性睡眠症似的愉快，处于没有痛苦的状态中的愉快 这正是叔本华的想法 艺术的价值必定存在于它允诺的自由中，这种自由摆脱了人们在现实生活中关注的那些紧迫问题。然而，无功利的愉快及它暗含着的与生存的实践维度的对比，主要总结了艺术哲学家在岁月中思考艺术的方式。桑塔亚纳把艺术视为美 而美是客观化的愉快 也就是说静观的愉快，而非被感觉的愉快。布洛¹把艺术置于审美的距离上 在审美的态度与实践的态度间勾勒出明显的反差 实践放假之际也就是我们与艺术的关系开始之时。布洛称之为审美距离的，另一些哲学家则把它说成无功利的关注（斯托尔尼兹² 或非传递的知觉 维瓦斯³ 的 它就不是从理性上看待对象。而为了把我们带到当前讨论的起点，迪基⁴ 教授发展了他的艺术定义，条件是必定有某种事物等待着欣赏——无论他怎么不

承认，他在此指的肯定是审美的欣赏，因为他谈到眼睛能在一个对象（一个小便器）的曲线和色彩中获得纯粹的愉快，那些最初欣赏它们的人以这样的理由欣赏，就不是一般的欣赏了。

浏览一下标准大学生美学文选目录，便可 回答任何人——比如说一个市侩——或许想提出的有关艺术的问题（国家艺术捐赠馆起火时，哲学家或许会提出的证据），这就是何种艺术是好的，艺术有何用处：它的好在于它对什么都没好处，而它的用处在于它没用处，所以这个问题提错了。因而 产生不了什么的诗歌，就出自哲学给艺术指派的哲学身份：而这是个势不可挡的哲学舆论的问题，该让我们暂停下来。由于哲学家以系统的完整性（对大厦的最后润饰）的名义最终处理的事物并不是艺术，这使我们想知道艺术是否是发明哲学的原因，而哲学体系最终是监狱式的建筑，不难把它们看做困住怪物的迷宫，保护我们逃避某种深深的形而上学的危险。或许我们应当问，我们开始讨论的那场战争 在 2000 多年后，是不是仍然由哲学家进行着？这些哲学家机智地为共同目的而竞争，这是为了结束他们为弄清敌人或许根本就不存在而不停地进行的比赛。如果每个哲学时期需要一类支持者的话，那么我们到底该不该问哲学究竟怕什么？或许害怕的就是万一敌人是虚幻的，那么哲学也就是虚幻的了，因为它要杀的首要对象只不过像条龙！

确实 这不时让我感到 把艺术分成美的艺术和实用的艺术的传统做法，以提升之名，把美的艺术与生活分隔开，它在这么做时采用的方式，与称女性为美的性别的方式奇怪地相似，这么称女性正是一种把女性放在审美距离上的习惯方式——在道德的基础上，把她们从一个世界中赶出去，这个世界不希望有任何权利。分类的权力就是统治的权力，而这些类似的审美状态应被视为对双方感到的隐藏危险作出的反应，它本质上是政治

性的(参见杰曼·格里尔的著作)。美学是18世纪的发明,但它恰恰像柏拉图的做法一样是政治性的,出于同一原因,柏拉图把艺术家放在一种距离中,审美距离就是这种距离的美妙隐喻。让严肃的艺术家想象他们的任务是创造美,这是最终成功的大胆策略。所以艺术利用的(想想迷宫般的博物馆)形而上学基础是一种政治易位,就像把女性变成夫人,让她们在客厅里做那些像是有目的劳动实则无特定目的的事一样野蛮——这些事包括刺绣、画水彩画、编织,实质上都是无意义的存在。为了压迫者愉快装成无功利的样子。巴尼特·纽曼在1948年就写道:“现代艺术的冲动就是毁掉美的这种欲望……这是通过彻底否定艺术与美的问题有任何关系来进行的”,这并不奇怪。杜桑^⑥注视着他最著名的作品时会说:“要避开的危险就存在于审美愉悦中”同样也不奇怪。

从艺术的角度说,美学是危险的。因为从哲学的角度说,艺术是一种危险,美学则是为它办事的代理人,这种想法,我归功于杜桑。但另一方面,如果抛弃了对漂亮的约束,艺术会是什么样的呢?虽然这是近来许多艺术寻求应用的一种战术,但艺术还不像自称的那么丑。丑化是过于消极的姿态,最终会丧失效用,因为处于丑的状态仍然是一种处于审美对象状态的方式,进而会增强束缚而不是抛掉束缚。它就像女性自身的非女性化,把无用的装饰投进火焰。停止作为一种性对象的办法就是不成为反对性行为的对象,因为当问题在于如何完全摆脱对象性时,一个经过变化的对象仍然是对象。当然,我指的是审美的对象,是要把一种仍然默认事物本质即事物现象这一观点的显现方式改换成另一种显现方式。所以需要某种更深刻的变化,一种无论可爱还是可怕,但外表是不相干的或仅仅是事实的变化。荒川油画的美是不相干的,因为根本没有真正的审美对象——好

像荒川精妙地强调以下的本体论看法，即为逃避美学的奴役，根本没必要成为丑的。可逃向什么呢？这给我带来了柏拉图就艺术短暂化提出来供人们选择的建议的黑格尔翻版。

众所周知，杜桑的《泉》，整个外观就是一个男用小便器——在它成为一件艺术品，从而超过类似男用小便器这种单纯的实物并具有更进一步的性质之前，它曾是男用小便器。

（这件作品的创作时间是在 1917 年，不过要确定这个小便器的日期就得研究管道设备史 有可能 在原作遗失后 杜桑使用了时间晚于《泉》的小便器 但这件作品的创作时间仍然是在 1917 年。据他本人的看法 他选择这个特殊物品是寄希望于它审美的中立性。也许他装作那是他所希望的。因为男用小便器具有相当强烈的文化特性 更不用说道德特征了）完全能使它们本身不受影响。它们首先是物品 从解剖学角度看 女性在使用它们的主要功能上受到阻碍 至少显得不雅观 这一事实使它们高度性别化了。因此，通过它们的形状，它们显示出傲慢的排它性。（害怕平等接待所有男性是个主要的因素，在平等权利修正案的失败中会留下它的记忆。）此外，尽管提供了文化的现实，它们仍是与隐秘（虽然不如马桶）和肮脏联系在一起的物品。不过，位于性和分泌交叉点上的任何物品都十分明显地受到道德界限的告诫，而原来是假定这类物品仅仅是作为因其审美中立性而捡来的中立文化物品存在的。杜桑问：“一个男用小便器——谁会对此感兴趣呢？”这时他是狡猾的。这就像把最下流的动词当成教动词变位的词形变化表引进语言一样：人们从动名词和过去完成时的角度考虑这个词时，可能它的道德能量就被淹没了，但在有许多无害的词之际，为什么还争斗呢？同时，把男用小便器仅仅当成有点像曲线变化优美并白得耀眼

的泰姬陵那样的审美对象来看待是天真的。

但另一方面，这个依旧是论战性作品的观念支点是什么？我的看法是它存在于它提出的问题中，也就是说当完全像这件作品的别的东西，正是工业化管道设备配件的那种东西（现在指的是这类未得救的男用小便器）时，为什么这个东西（这里指的是这件作品本身）会是艺术品呢？以这种形式提问需要才气，因为以往没提出过类似的问题，虽然从柏拉图起（正是在他那时），何为艺术的问题就被提出来了，并依据那时公认的艺术界准则毫无想像力地解答了。杜桑不仅提出何为艺术的问题，还提出了为何某物恰好不像自身时它就是个艺术品的问题。与弗洛伊德就动作倒错所提的伟大问题比较一下吧，为何我们忘记？这并不简单，可为何我们忘记时我们记得用别的事物代替呢？这种形式的问题为一种全新的心灵理论开辟了空间。就杜桑而言，他提出的作为艺术品的问题具有真正的哲学形式，虽然能以你选择的任何一个物品提出这个问题（也能用完全无法归类的物品提出这个问题）——这与你选择的能提出问题的任何时间相对照——因为问题只有提出时，从历史角度说才是可能的——或许需要像男用小便器那样预先就抗拒被吸纳入艺术界的事物，才能让人注意它毕竟已处在艺术界中这一事实。

有个深刻的问题 如果不是出于历史的必然 那么是什么艺术史的内在演变使杜桑的问题物品成为历史的可能呢？我的看法是这只能出现在这样的一个时刻，即不再有谁清楚何为艺术而老的答案都不管用之际。要解释康德，似乎要有一种没有任何特殊本质的本质。在这里黑格尔的观点就起作用了。

对黑格尔来说，处于历史范围内的世界是意识对其自身的辩证显现。用他奇特的措词说，当精神实现了对其作为精神的身份的了解，也就是说，不因对其固有性质不了解而疏远自身，

而是通过自身与自身结合：通过认识到它处于这样一种情况中，即同一实体就是它的对象，因为对意识的意识就是意识，这时，历史的终结就到来了。用欧洲大陆惊人的说法，就是主客二元论被克服了。完全撇开人们对这种克服正当持有的保留，让我们只庆祝作为历史终结的它吧。值得指出的是，特别要留意这一历史中的某些阶段。艺术是一个阶段，哲学则是另一个，而艺术的历史使命就是使哲学成为可能。完成这一历史使命后，艺术在巨大的宇宙历史范围内就不再有历史使命了。黑格尔惊人的历史哲学图景在杜桑作品中得到了或几乎得到了惊人的确认，杜桑作品在艺术之内提出了艺术的哲学性质这个问题，它暗示着艺术已经是形式生动的哲学，而且现在已通过在其中心揭示哲学本质完成了其精神使命。现在可以把任务交给哲学本身了，哲学准备直接和最终地对付其自身的性质问题。所以，艺术最终将获得的实现和成果就是艺术哲学。

但这是完成柏拉图计划第二阶段的一种宏大方式，它永远是以哲学取代艺术。而为了屈尊俯就似地把艺术抬高成以自身异化形式出现的哲学，它渴望清晰成为自身的性质，就像我们大家渴望清晰成为我们自身的性质一样。或许这有几分道理。当艺术使自身历史内在化时，当它开始处于我们时代而对其历史有了自我意识，因而它对其历史的意识就成为其性质的一部分时，或许它最终成为哲学就是不可避免的了。而当它那么做时，好了，从某种重要的意义上说，艺术就终结了。

我在这篇文章中无法描绘这样一种可能的历史结构（不过可参见“艺术的终结”一文），我主要考虑的是对这种作为不是阉割就是替代艺术的巨大政治努力的、略显卑鄙的艺术哲学史进行恰当的观察，并勾勒出这种并无教益的漫长历程中的某些策略。征兆史的知识是否会形成一种治疗或仅仅是一种默认，

这永远是精神疗法的问题。如弗洛伊德或许实际肯定的 我们的病状终归可能是我们本质的核心，而在目前的情况下，艺术如今可能已被其哲学渗透了，使得我们无法分开两者，把艺术从美学使它陷入的冲突中解脱出来。

但作为报复，哲学使自身陷入自身的策略中。如果艺术产生不了什么而且只是哲学的伪装形式的话，哲学也就产生不了什么。当然这是黑格尔的观点。他用哲学家能读懂的一个最忧郁的句子写道：“在哲学以灰色描绘其灰时，生命的形式接着就变老了。”只是到了哲学对知性以外的一切事实都显得太迟了时，哲学才出现。因此，要是依照一个响亮的口号，由于它被锤炼成马克思主义激进的口头禅，我们想改造世界而不是理解世界的话，哲学也就没用了。在自我意识随后涉及历史时，对它的界定来得太迟了，从而无法使它成为由此产生的事物。所以，把艺术视为哲学变形的历史存在之哲学，指出哲学就是艺术的变形，而这是对黑格尔理论的巨大反讽：柏拉图抨击的第二部分还原成柏拉图抨击的第一部分，而坚决反对艺术的哲学，最终也坚决反对自身了。这向我们提供了对下述事实的一种解释，这个事实就是：在我们本身所处的时代，最初攻击艺术的哲学论据的那个结构转而会质疑哲学事业。因而在对艺术哲学进行的哲学治疗中存在着一种激励：我们刚好通过那个步骤治疗某种瘫痪的哲学，它通过用这种瘫痪感染其死敌开始其漫长的历史。

或许 目前 作为历史的思辨哲学这就够了。可是不再尽力推进一点，或许并不合时宜，因为如果声称艺术不会产生什么的哲学理由是强制性的，艺术史是审查史这一事实就仍然存在，而调查艺术能产生何种事物会是令人感兴趣的事，如果镇压后不再进行政治控制，这就会被视为一种很危险的事。所以我将试着就艺术力量的问题讲点或多或少是积极的话来结束本文。

要说的第一个看法 也是一种公认为极其平常的看法 这就是一旦我们把艺术与赋予它特色的那些哲学理论分开，艺术是否产生什么问题便不再是很有趣的哲学问题了。相反，它完全是个经验的问题，一个由历史、心理学、某种社会科学或其他什么来决定的问题。存在着各种历史理论，马克思主义就是个好例子，依照它的观点，艺术被排除在历史变化的深层决定因素外 因为它仅仅反映或表现这些变化 它属于上层建筑 而不属于历史进步的基础，这种历史进步在两个层面上前进 其中只有一个是有效的。马克思主义者不时也把哲学放在被动的上层建筑的位置上，这是一种自我中立化的换位，要是马克思主义本身就是哲学，而且意味着改造世界的话：马克思主义者把马克思主义看成科学，而且就像在苏联进行的著名的语言学争论中那样，把科学放在动态的基础上，从而干脆回避了这个窘境。我觉得，在对某些艺术形式的压制中能找到一种深刻的 inconsistency，这毕竟是碰巧也赞同历史唯物主义原则的共产党政府的基准：因为如果后者是真的，艺术就会无力做任何事，只能表现历史实在的深层结构，不论它具有何种形式：因而压制就会既无必要也不可能。确实，意识形态专家可以自由地说不符合理论的不是艺术——但这是以平庸化来保全理论，并给我们留下了要是不被压制就会很有影响力的破格事物，要是苏共政治局没下令依据这样的看法取缔这种破格事物的话，那么它就会是艺术了。一种不太平庸的回答大约是说，这种禁忌的艺术反映着污染物的基质，而清除掉基础上的所有矛盾时，也就没必要压制了。但那留下了一个问题：为何只是那些污染物的反映会受到抨击和压制，既然它们在自身物质环境适宜时就会消失，而应当受抨击和压制的正是这些物质环境，并不是上层建筑的附带现象。这不