

从西方艺术史研究模式看丹托 “艺术终结”的悖论

袁小华^{1,2}, 李亚琴²

(1. 东南大学 艺术学院, 江苏 南京 211189; 2. 南京理工大学 外语系, 江苏 南京 210094)

摘要:生物学模式、进化论模式、形式主义模式是对西方艺术史研究的主要理论模式。这三种模式的嬗变形成不同历史时期对艺术与非艺术的评判体系,其体系内部发展的逻辑动力促进了艺术的终结。文章通过梳理传统艺术理论模式的构造,分析其历史意识与艺术本质的关系,说明由于传统模式中艺术边界的设定,使艺术史概念的外延狭窄化,导致了“终结论”的产生。同时,针对丹托的“终结论”话语系统,分析“后历史”叙事的矛盾性,揭示出:艺术史边界的扩张仍然不能把握艺术的本质,相反,艺术在新的概念中迷失了方向,超越了历史的边界,成为不可言说的“观念”。因而,“后艺术史”陷入了无效写作的困境。

关键词:艺术史;艺术史研究模式;艺术终结论

中图分类号:J05

文献标志码:A

文章编号:1008-5831(2010)05-0135-06

艺术何以终结?艺术史有没有历史?艺术史是延续的吗?这些问题是对艺术本质的追问。而要弄清什么是“艺术”,必须先要弄清什么是“艺术史”。笔者认为,“艺术史”一词可以在两个层面上进行理解:一是艺术自身发展的历史,它是客观存在的,人们可以凭借直觉或借助流传下来的艺术品加以把握;另一方面则指对这种历史发展进行的学术性研究,即我们在通常意义上理解的艺术史。它主要涵盖两个互相联系的方面:对单个艺术作品的鉴赏和研究;对一连串作品汇聚成的艺术史线索的把握和梳理。而统筹“艺术”和“历史”的方法是作者的历史意识,即对艺术史的起源、目的以及与此相关的艺术史发展的连续性与方向性的认识与信念。因此,艺术史并非是简单地将艺术与历史相加。“艺术,在最狭窄的意义上只是艺术作品中可确认的一种品质;同样,历史也只存在于各种不同的历史实践中。一个‘艺术的历史’将艺术作品中培育出来的艺术概念转化成一种历史性陈述的专题学科,它独立于作品之外,又反映在作品之中。艺术的历史化就这样成为艺术研究的普遍模式”^[1]。借助这个模式对艺术史进行的过程就是作者穿越时空与传统进行的一场对话,涉及到如何对待和处理传统的问题。从某种意义上可以说艺术史的研究就是选择什么样的心态和着眼点去应对传统。因此,艺术史写作中历史意识的不同使得艺术史研究获得了多样的面貌。

笔者认为,艺术的发展随着历史的方向跨过了传统艺术理论模式所设置的历史界线,终止了理论模式规定的叙事结构而导致艺术的终结。笔者的论点是:

收稿日期:2009-02-07

基金项目:南京理工大学科技发展基金项目“威胁戏剧的美学研究”(XKF09053)

作者简介:袁小华(1956-),女,北京人,东南大学艺术学院博士研究生,南京理工大学外语系教授,主要从事艺术学、英美语言文学研究;李亚琴(1987-),女,安徽安庆人,南京理工大学外语系硕士研究生,主要从事英语语言文学研究。

艺术史的理论模式所规定的艺术史边界是不能涵盖整个艺术活动的。为了寻求哲学自律性的保护,丹托将艺术史分为前历史与后历史。试图在历史延续问题上纠正传统理论模式的缺陷以扩大历史的边界。然而这正是丹托的悖论所在:艺术正在书写不可书写的后历史。

用什么方法研究艺术史反映了艺术史家的艺术判断标准,不同的评断标准导致他们在把握艺术史时使用不同的理论模式。从这些模式中,艺术史家始终在追寻着艺术的本质和写作标准。

一、西方艺术史研究的三种模式

(一)生物学模式

根据文艺复兴时期各阶段的艺术在恢复古典艺术这一点上所达到的不同程度,瓦萨里将艺术史描述为诞生、成熟、衰老和死亡这几个接近生物学意义的循环演变过程。温克尔曼将古典艺术表现出的宁静、节制、有内涵的理性作为最高的准则,采用了与瓦萨里相似的生物学周期的方法来阐述古代艺术史。

在这个模式中有两个评判艺术风格的标准:第一,确立“古典艺术”作为评判准则。这对生物学模式的形成起到了至关重要的作用。因为对它的符合或偏离使艺术史的发展呈现出生长或衰落的迹象。也使瓦萨里对艺术风格的理解呈现出连续性。为了指出“现代艺术”已经恢复了古代的自然主义和理想美,他提出了“再生”的观念。这一观念不仅是《名人传》的主题,而且构成了其历史观念和艺术判断标准的基石。瓦萨里认为伴随着对自然和古典艺术模仿地不断深入,艺术“再生”过程经历了婴儿期、青春期和壮年期三个渐进的演变过程。婴儿期和青春期是对自然之美和古典艺术之美的逐步复苏,是艺术对理性准则的不断接近,到了壮年期的艺术不仅表现为与古典准则的完全符合,而且更是一种超越^[2]。第二,“模仿自然”的评判准则。文艺复兴三杰采用了不同的方式对自然进行超越:莱奥纳多模仿普遍的自然;拉斐尔挑选众多事物最优美部分进行模仿;而米开朗基罗是在逼真模仿自然的基础上表现情感,彰显艺术个性。温克尔曼则从更深层次的角度理解自然模仿观,他认为虽然远古风格的艺术品是从自然的法则直接汲取美的因素的,但是孕育着合理、正确的因素,它并不只是把自然作为模仿的对象,而是远离自然注入理性,使希腊艺术开始具有理想的性格。

由此可以看出,瓦萨里和温克尔曼都以此评判准则为依据对各时期的艺术形态进行分析。尽管两人阐释了不同时期的艺术史,而且评判准则也不尽相同,但他俩都选用了生物学模式,使艺术史的发展呈现出类似于生命生长的曲线。瓦萨里和温克尔曼分别在《名人传》和《古代艺术史》中对文艺复兴和古代艺术史分为四个阶段来论述,这四个阶段分别对应于生物体的出生、生长、成熟和衰落四个时期^[3]。

贡布里希从瓦萨里的《名人传》中读出了一种“艺术进步观”,即艺术从简陋的草创走向完美的发展过程,这种完美先是存在于古典时代,接着又在文艺复兴经过了“好”、“较好”和“最好”三个阶段,到米开朗基罗达到了艺术的顶峰^[4]。贡布里希认为,瓦萨里的这种认识来自于古代作家们所描绘的有关艺术历史的发展图式,比如西塞罗和昆体良曾经把演说术的兴起与雕刻从僵硬到完美的发展加以比较^[5],而温克尔曼无论是在批评古典艺术的修辞规范上还是在艺术进步的观念上都继承了这种传统^[6]。贝尔廷延续了贡布里希的看法,他把瓦萨里作为艺术史学的起点,认为瓦萨里的《名人传》建立了一种以古典主义观念为其价值的观念,从而规范了艺术史叙述的结构。

生物学模式的艺术本质观是以摹仿、再现自然的和谐程度作为审美标准,以此区分艺术品与非艺术品的界限。因此,在第一个时期艺术显然具有许多不完美之处。第二时期,艺术追求的主要目标除了优美以外,便是崇高。经过了理性的加工和改造,消除了粗糙和笨拙,显示出崇高的朴素和统一。第三时期的艺术没有停留在模仿自然上。艺术家在内在观念和表现技能上具备了达到理性准则的能力,作品中获得了无法测量的优雅。如柏拉图所说,“最崇高的不具有形象,只能和智者周旋,对俗人来说是格格不入和不受欢迎的”^[7]。第四时期的艺术达到无以启迪的顶峰。实现了理想美的艺术形态,希腊艺术就是一切艺术的标准,美的化身,没有继续发展的可能了。此时美的理想已经枯竭,艺术家已经失去了创造活力和独立的艺术风格,于是,艺术终结在一味模仿和折衷混合中,历史的界限标注在古希腊的全盛时代。

(二)进化论模式

黑格尔以“绝对精神”这个概念作为艺术史研究的起点,探讨不断前进的艺术的总体发展趋势,形成了进化论的模式。黑格尔认为理念(绝对精神)发展至精神阶段,又由低到高分别显现于艺术、宗教和哲学三个阶段。“一切存在的东西只有在作为理念的一种存在时,才有真实性。因为只有理念才是真正实在的东西。这就是说,现象之所以真实,并不由于它有内在的或外在的客观存在,也不由于它一般是实在的东西,而是由于这种实在是符合概念的。只有在实在符合概念时,客观存在才有现实性和真实性”^[8]¹⁴²。也就是说,艺术属于精神哲学的一种。他认为艺术是对理念的感性表达,理念是艺术的内容,各种艺术形态是“绝对精神”具体化的结果。“艺术理想的本质就在于这样使外在的事物还原到具有心灵性的事物,从而使外在的现象符合心灵,成为心灵的表现。但是这种到内在生活的还原却不是回到抽象形式的普遍性,不是回到抽象思考的极端,而是停留在中途一个点上,在这个点上,纯然外在的因素与纯然内在的因素能互相调和”^[9]²⁰¹。

精神从自身超出,自身分离,同时向自身回复。“绝对精神”是黑格尔作为艺术发展的根源和内在的动力。

作为黑格尔哲学的研究基点,“绝对精神”具有自足、自律的属性,而且它们的每一次发展都要求艺术表现形式发生相应的转变。首先,“绝对精神”是艺术形态的内容,各种艺术形态只不过是“绝对精神”的较低级的表现,因此,艺术形式不能作为研究艺术发展的起点。“绝对精神”表现出螺旋式上升的特点,是一个精神自我认识的过程,艺术的发展只取决于精神自身的发展。所以,精神在现象中表现为时间和历史性,“而且只要精神还没有掌握住它的纯粹概念(即本质),它就表现在时间内”^[10],其实黑格尔在这里所要做的工作便是为精神现象赋予时间性和历史性的工作。如此一来,事态纷纭的艺术历史,是精神的发展和实现的过程,只有基于这一种认识,才能够使精神和世界历史同现实相调和^[11]。

由于把理念作为艺术内容来掌握的方式不同,艺术史产生了象征、古典和浪漫三种类型的艺术形式。区别这些形式依赖于理念所借以显现的形象。从象征艺术的理念与形式的脱离到古典艺术实现了两者的符合,再至浪漫艺术在更高阶段上实现了两者的分离,接着又形成新的统一,艺术因此不断发展和提高。这正体现了艺术向“绝对精神”的螺旋式演进。三种艺术形态的代表门类——建筑、雕刻、绘画又分别是对三种艺术形态转变的具体演绎,体现了内容与形式辩证发展的过程,它们的发展也体现了向着“绝对精神”不断逻辑演进的过程^[2]。黑格尔认为造型艺术只能在一定的历史阶段起作用,当向更高层次发展的时候,造型艺术将逐步让位于抽象程度更高的艺术部门,最终整个艺术将全部让位于哲学,从而宣布自己的终结。

比较黑格尔分别赋予理念和艺术的上述历史意识,可以发现实际上艺术被置于两难境地。如前所述,假如艺术以形式和内容似如鱼得水般亲密结合而作为它的完美范式,那么艺术本身的发展就和它的完美理念构成了冲突。艺术推陈出新的价值在于它表征了时代和历史的内容。但问题是这特定的时代和历史内容,其本身不过是历史长河中转瞬即逝的一个点。黑格尔以诗为象征型、古典型和浪漫型三个艺术发展阶段中最高级次的艺术形式,难道不是对艺术自身的一种背叛吗?当艺术处心积虑要达成一种纯粹的符号形式,唯精神是归时,艺术本身也就终结了^[12]。在这里我们看到,进化论的模式将艺术史的历史界限分割在艺术产生意识之时。

(三) 形式主义模式

沃尔夫林对艺术史的研究彻底转向了视觉形式的分析和描述,企图以此揭示视觉艺术的内在发展规律。他从感知方式的不同分析了“美”得以显现的形式要素,并用形式要素来探讨艺术的内在发展规律,使形式具有了超越一切个人、民族、时代的普遍

意义,体现了他对传统的西方形式主义思想的继承,因而归纳出五对包含着辩证关系的基本概念,即:线描和图绘、平面和纵深、封闭的和开放、多样性和统一性、清晰性和模糊性。并把这五对概念系统地阐述为两种普遍的相互对立的视觉方式,即这五对反题概念适用于视觉艺术的所有媒介,每对概念又是两种视觉观察方式的两种历史。沃尔夫林通过五对概念的辩证发展过程建立起他的形式主义的阐释结构。

在他的《艺术学原理》一书中,沃尔夫林运用了心理学方法来解释事物,特别是艺术品是怎样变成最后那种样子。沃尔夫林宣称,由于风格的形成归因于多种因素的作用,因此,人们才能把某个人、某个流派、某个国家,以及某个时期的风格区分开来。他通过寻找一个时期或一种风格的“核心思想”,对一个时代的思想或意识有了一定的了解。他认为“每一位艺术家都发现在他之前就已经存在着一些视觉可能性,并受其束缚。不是所有一切在所有的时代都是可能发生的。视觉本身就有历史,而对这些视觉层面的解释必须被视为艺术史的首要任务”^{[12] 151-152}。

事实上,沃尔夫林给了我们一个观看方式,通过分析视觉方式的演化,最终将文艺复兴到巴洛克的风格转变看成是一个是不可逆转的、内在的发展过程,他相信艺术的发展是在一种闭合的循环之中的辩证运动。然而,沃尔夫林没有捕捉住历史的重要趋势。正如他承认的那样:“我们想看到的只是那些我们能看到的東西”。沃尔夫林用这句不证自明的话来说明艺术家的所见是多么地有限,但这句话也可以用于沃尔夫林本人。他对艺术以及从文艺复兴到巴洛克时期的艺术的变化看法,仅限于他能看到的,而他的思想是19世纪德国思想的产物与成果。沃尔夫林本人——如果我们接受他的理论的话——所有洞察力受制于它所处时代的心理学、思想或意识。”^{[12] 153}

与生物学模式不同,沃尔夫林对艺术史研究的眼光聚集在艺术作品本身。他对艺术作品的分析是描述性的、非解释性的,从而取消了价值判断。他说:“近代西方文化的发展不能简单地归结为一条兴起、高潮、衰落的曲线,它具有两个极点。我们可以赞同这方或那方,但我们必须认识到这是一种武断的判断,正像玫瑰丛在开花时节而苹果树在结果时节达到它们生命的极点是一种武断的判断一样。”^{[13] 15}

在批判生物学模式的同时,沃尔夫林继承了黑格尔辩证法。五组对立的基本概念构成了沃尔夫林对艺术史和艺术风格演变研究的基本内涵。他提出,从16世纪古典艺术向17世纪巴洛克艺术的发展,意味着从对空间事物的触觉理解演变为纯粹的视觉理解,“换言之,这种发展意味着为了纯粹的视觉外貌而放弃了物质的实在。”^{[13] 255}可以说,沃尔夫林理解的艺术本质是“再现”等同于事物本身。如此

说来,形式主义模式将艺术史局限在五组对立的基本概念的循环中。如若超越这些概念的范围,艺术就终结了。

纵观西方三种艺术史研究模式,他们显示了共同的特点:脱离历史的链条,成为孤立的阶段艺术史。形成艺术超越历史的界限,终结在自身体系外的状态。结果生物学模式演进为“成长生命史”;进化论模式演进为“精神史”;形式主义模式演进为“概念循环史”。显然,把艺术的问题交给哲学而无视历史的整体观照,并不能完全把握艺术的本质,更不能回答艺术史写作的难题。因此,仅仅局限于传统历史观的三种模式,是不能揭示现代艺术本质的。这样,“杜尚的难题”就引发了“艺术终结论”的呼声,其中,丹托批判了传统艺术史观,试图在继承黑格尔的“终结”模式的基础上,分离艺术与历史的叙事。

二、以丹托“艺术终结论”重审“艺术史的边界”

丹托的“艺术终结论”并不是指“艺术死了或绘画不再被人们画了,而是叙事结构的艺术史已经结束了”^{[14] 137}。也就是说,那种单一的、线性的、不断进步的艺术史叙事终结了。由于艺术史叙事的起点包含着叙事的终点,叙事本身和线性的历史性时间意识才使艺术史仿佛具有了进步的意义、方向和生命力。“艺术的终结”恰恰意味着这种以叙事结构的艺术史的终结^[16]。那么艺术史是为何终结的呢?丹托将其归结为:“当艺术的哲学本质获得某种程度的意识后,那种叙事便终结了。”^{[14] 152}换句话说,艺术随着它本身哲学的出现而终结了。这个判断很大程度上来源于黑格尔的:在绝对精神的三个环节中,艺术是一个阶段,哲学则是另一个阶段,艺术的历史使命就是使哲学成为可能。不过,丹托的判断在两个方面完全不同于黑格尔:第一,“终结”不是宏大哲学体系演绎的结果,而是来源于对现代主义艺术的经验考察和分析。他把现代主义艺术阶段看做理论的“宣言时代”,一个不断寻求哲学理解的“自我定义”时期。也就是说,一切现代运动都卷入到艺术本质的探求之中,并试图提供排他性的哲学理解。因此,这里的艺术作品“是某种越来越依赖理论才能作为艺术存在的事物”,结果“一切实际上最终只是理论,艺术终于在对自身纯粹思考的耀眼光芒中蒸发掉了”^{[16] 101-102}。第二,“终结”倒转了黑格尔式的价值判断。“艺术的终结”并不意味着哲学取代艺术,而是颠覆或“终结”了那种压抑或剥夺艺术权力的艺术哲学史模式。

丹托一方面继承了黑格尔的“绝对精神”理念:即,艺术的最高形式是哲学,但是另一方面,他又修正了黑格尔将艺术与历史发展方向合二为一的思想。在丹托看来,艺术终结在历史的内部,而且只是终结了艺术的叙事结构。而历史依旧在延续。丹托的意思是,叙事必须提供一种从某一叙事到下一叙事的艺术史的目标,艺术史的每一个时期都被其自

身的叙事所统治,这种叙事在特定的艺术史时期中都测量着进步;每一个叙事都包含着什么是艺术的概念。这使得艺术史成为某一时期的可能。

因此,丹托将“艺术史叙事模式”分成了三个主要时期,第一个时期大约是从1300年开始,第二个时期大约是从1600年开始,第三个时期大约是从1900年开始^{[17] 340}。这是他对整个西方艺术史观照后的结论。丹托又将西方艺术史分为两个主要的时段,瓦萨里的时段与格林伯格的时段。两者都是进步主义的^{[18] 12},但又都是失误的:“第一条失误道路,就是通过图像化来紧密地确定艺术。第二条失误道路,就是格林伯格的唯物主义美学,其中,艺术厌恶了通过图示内容所确信的东西,因而厌恶了错觉。”^{[18] 107}而错误的共性在于,这两种艺术史叙事模式都没有“以适当的哲学形式”提出关于“艺术本质”的问题。而丹托的第三个阶段的艺术史叙事模式,亦即“后历史”的艺术叙事模式的出现对前两种叙事模式无疑产生了巨大的颠覆。其中,最根本的颠覆就在于对“进步主义”的反驳和遗弃。当然,当历史的不可逆的进化被悬隔的时候,后现代的时间观念走向了零散和碎裂,“丹托彰显出‘反本质主义’的心态。所以,在他看来,现代主义就是一系列‘本质主义’的呈现,哲学家们曾称之为对艺术本质是什么的‘具有说服力的定义’,而今却再度受到了置疑。不过,一旦人们意识到当代艺术史的任务是要寻找与区分艺术与真实边界的特征时,我们就身处一种哲学的非历史氛围当中。而一旦艺术制造者超出了发现艺术本质的任务,就可以发现艺术超越历史”^{[17] 344}的方向成为无意义。

丹托所思考的关键词是“历史”,或者说他关注的最终是“艺术—历史”的关系。丹托也正是由此出发来理解黑格尔。他认为,黑格尔所说的“辉煌时代”和“黄金时代”的艺术是作为“一个历史阶段而结束的,虽然他本人也并没预言不再有艺术品”^{[16] 77}。因此,无论是黑格尔还是丹托,都没有认为“艺术从此没有了”,而指的是“艺术动力”与“历史动力”之间不再重合。这正是黑格尔给予丹托的“历史性”的启示:艺术与历史的发展不再是同向的,或者说艺术根本失去了历史的方向,历史的维度里面将不再有艺术^[20]。

在后历史时代,艺术的叙事,重点就是要回到艺术本质的问题。当艺术品达到叙事所详细说明的目标的时候,当艺术品得到完美的图示再现,或者在现代主义的过程中,以哲学的适当形式提出“什么是艺术的本质”的问题的时候,一个时期的艺术终结了。这个时期的叙事结构终结在哲学里,或者说,艺术被“哲学化”了。丹托认定杜尚的启示正在于此。“杜尚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的哲学本质完成了精神使命,可以把任务交给哲学本身了。所以,艺术最终获得实现

和成果的就是艺术哲学。”^{[16] 15}“杜尚难题”所引发的决不是简简单单的艺术扩界的问题,而是相当深邃的美学问题。因为,它从“艺术的边界”拓展引发出了对“艺术的本质”问题的深究。同理,沃霍尔的《布里洛盒子》模糊了艺术品与非艺术品的界限,引发了艺术与现实的探索。“人们不再能够用纯视觉来理解艺术与现实之间的差异,或者通过举例来讲解艺术品的意义”^{[14] 136}。

三、丹托的“艺术史终结论”的悖论

吊詭的是:一切成为可能,如果一切是可能的,那么实际上就没有未来,也就没有延续的历史;如果一切是可能的,什么都不需要或没有不可避免的^{[14] 134},那么就没有对创造力的指责。没有艺术创造的缩减,确切地说,完全没有任何艺术创造的规则或标准,甚至美学标准也不再是艺术决定性的需要。我们会看到,在自发性和艺术创造上越来越自由,不再被任何定义或排他的艺术叙述结构所限制。丹托命题的实质是艺术既有终结,也没有终结。在艺术与现实的界限被提出之后,艺术史不能得以继续,这是由于艺术品归因于它们简略和分裂的本质,甚至将不能回答这个问题,因为这种答案需要上升到一致性的观点。但是,推理的线索进一步假定了艺术史在安迪·沃霍尔之后终结。这是因为,在沃霍尔之后无论艺术将如何被创造,它们都将不得不回答“什么是艺术的本质”这个问题。遗憾的是:甚至没有艺术能回答这种问题。换句话说,无论在沃霍尔之后艺术如何发生,它们将属于艺术史被叙事所统治的时期,这种叙事的目标就是回答“什么是艺术的本质”的问题,可是,没有艺术能使这种目标得以实现。当艺术不能在阶段历史中回答艺术的本质时,便被抛到历史界限之外,叙事本身也就终结了。

丹托哀叹道:“我们再次感到没有可辨认的风格,任何东西都适合。但是事实上,这是现代主义终结之后的视觉艺术的标志;作为一个时期,它的特征是缺少风格的统一,或至少是某种风格的统一,这样的统一风格便可以发展成一种标准,可以成为拓展辨认能力的基础,结果是不再有叙事方向的可能性。”^{[14] 15}“缺少方向性正是新时期的突出特征……‘艺术的终结’的基础,首先通过新现实主义和波普,使人们慢慢地明白并没有艺术作品必须与所谓的‘纯物品’形成差别的特殊方法。”^{[14] 16}而且观念艺术表明某件事要成为艺术品甚至不需要摸得着的视觉物品。这意味着就表面而言,任何东西都可以成为艺术品,它还意味着如果你想找出什么是艺术,那你必须从感官经验转向思想,简言之,你必须转向哲学。”^{[14] 16}

丹托的“艺术史终结论”的悖论恰恰在于此:艺术史的评判既要服从历史的概念又要服从哲学的概念。其结果,“后历史”叙事理论让艺术陷入“二律悖反”境地。因为,艺术自足的自律空间,是艺术本体自身与接受者之间的一个氤氲混沌的空间。艺术

的永恒性,就在这个内在的自足空间中孕育而生。而历史的他律空间,是艺术品与艺术品、艺术形式与艺术形式、艺术物质媒介与艺术物质媒介、艺术风格与艺术风格、艺术与生活之间一个历史性的空间。瓦萨里的叙事模式满足了历史的他律空间。换句话说,“生物学模式”的叙事结构在历史空间的坐标上清楚地标注出了艺术的地位。艺术在历史的背景下写下了发展的脉络。瓦萨里的叙事是艺术历史化的典范,其无以复加的模式至今未被后人超越。而它的缺陷在于将艺术凝固在历史中,只可以循环往复而无法向前推进。从这一点上看,黑格尔的螺旋上升的“进化论模式”体现了艺术的“自律性”。艺术在这个模式中,虽然没有历史的衬托,却也能在自足的空间中,充分展示自己,在哲学的照耀下,放射出精神的光芒,成为不可启迪的“崇高”。丹托的“艺术史终结论”试图兼顾以上两种模式的优势,让艺术的自律性与他律性能够完满地融合,互为推动力。可是艺术与历史好像不太合作:当历史的界限被延续了,艺术却躲在哲学中,不肯屈尊于历史;当艺术的自傲——自律性被满足,艺术又成为没有历史意义的“孤品”。

从这个意义上,丹托的“艺术史终结论”陷入了“两难”的境地。

他一方面修正了艺术史的概念,为艺术的历史外延开拓了新的疆域,使历史的叙事成为可能;而另一方面,他又把艺术的概念等同于哲学,使后现代的艺术脱离历史轨道,成为“非历史”的艺术哲学自身。即在艺术史的坐标上,我们找不到艺术。实际上,“意识”替代了历史叙事,成为“非叙事”。

从某种意义上,丹托的贡献成为“艺术史终结论”的缺陷。它不断吸引艺术史家去探索其后历史叙事的可能性。遗憾的是,我们看到被延伸的“后艺术史”的叙事结构不能将艺术串在历史的线条上。叙事成为“不可叙事”,还没“开始”便已“终结”。结果,各种形式的艺术:波普艺术、激浪艺术、偶发艺术、大地艺术、观念艺术,如同漫天的繁星,当它们分别划过夜空,照亮历史长河的一瞬间就把自己的内部消耗掉,熄灭在历史空间之外。艺术史的天空沉沦在一片漆黑中,如同“阿德·莱恩哈特的《黑色画》”^{[14] 21}那样混沌一片。让艺术史家头痛的是,如何在不可写的“历史”上书写可写的“艺术”?又如何把不存在的“艺术”显现在“存在”的“历史”中?

参考文献:

- [1] 汉斯·贝尔廷. 艺术史的终结? ——当代西方艺术史哲学文选[M]. 常宁生,译. 北京:中国人民大学出版社, 2004:273-274.
- [2] 李宁. 用理性把握的艺术史——对于瓦萨里·温克尔曼,黑格尔的艺术史方法论的研究述评[J]. 山东教育学院学报,2005(2):74-77.
- [3] 瓦萨里. 画家、雕塑家和建筑家名人传[M]//范景中, 欢迎访问重庆大学期刊社 <http://qks.cqu.edu.cn>

- 编. 傅新生, 李本正, 译. 美术史的形状(第1卷). 杭州: 中国美术学院出版社, 2003: 34-48.
- [4] GOMBRICH. The renaissance conception form; studies in the art of the renaissance [M]. London: Phaidon Press, 1985: 1.
- [5] GOMBRICH. The renaissance conception of artistic progress and its consequence, in norm and form; studies in the art of the renaissance [J]. Vasari's Lives and Cicero's Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 1960, 23: 3.
- [6] GOMBRICH. Norm and form the stylistic categories of art history and their origins in renaissance ideal, in id., norm and form; the stylistic categories of art history and their origins in the renaissance London [M]. Phaidon Press, 1978: 83-86.
- [7] 温克尔曼. 希腊人的艺术[M]. 邵大箴, 译. 桂林: 广西师范大学出版社, 2001: 17.
- [8] 黑格尔. 美学(第1卷)[M]. 朱光潜, 译. 北京: 商务印书馆, 1986.
- [9] 黑格尔. 精神现象学·译序[M]. 贺麟, 王玖兴, 译. 北京商务印书馆, 1999: 20.
- [10] 黑格尔. 历史哲学[M]. 王造时, 译. 上海: 上海书店出版社, 2001: 451.
- [11] 陆扬. 艺术终结论的三阶段反思[J]. 艺术百家, 2007(4): 24-28.
- [12] 温尼·海德·米奈. 艺术史的历史[M]. 李健群, 译. 上海: 上海人民出版社, 2007.
- [13] H·沃尔夫林. 艺术风格学[M]. 潘耀昌, 译. 吉林: 辽宁人民出版社, 1987.
- [14] 阿瑟·C·丹托. 艺术终结之后[M]. 王春辰, 译. 南京: 江苏人民出版社, 2007.
- [15] 周计武. 艺术的终结——阿瑟·丹托的诊断[J]. 学习与探索, 2006(3): 126-129.
- [16] 阿瑟·C·丹托. 艺术的终结[M]. 欧阳英, 译. 南京: 江苏人民出版社, 2001.
- [17] DANTO A C. Encounter & reflections; art in the historical present [M]. New York: Farrar Straus Giroux, 1990.
- [18] 刘悦笛. 艺术终结之后——艺术绵延的美学之思[M]. 江苏: 南京出版社, 2006.
- [19] DANTO A C. After the end of art; contemporary art and the pale of history [M]. New Jersey: Princeton University Press, 1997: 33.

On Danto's Paradox of the End of Art From Perspective of the Research Models of the Western Art History

YUAN Xiao-hua¹, LI Ya-qin²

(1. School of Fine Art, Southeast University, Nanjing 211189, P. R. China;

2. Department of Foreign Language, Nanjing University of Science and Technology, Nanjing 210094, P. R. China)

Abstract: Biological model, evolutionary model and formalistic model are the main theoretical research models in the study of the western art history. The evolution of the three models forms the art and non-art criterion in different historical periods. And the logical dynamic of the internal development in the system promotes the end of art. This article analyzes the relationship between historical consciousness and artistic essence through reviewing the structure of the traditional models of artistic theory, to explain that the theory of "the end of art" comes from the narrow concept extension of art history, due to the setting of art boundary in traditional models. Meanwhile, this article also analyzes the contradiction of the post-history narrative in terms of the Danto's discourse system in The End of Art, and reveals that the expansion of the boundary of art history is still unable to grasp the artistic essence. On the contrary, lost in the new concept, art exceeds the historical boundary, and becomes a "concept" that is beyond expression. Consequently, "post-art history" falls into a predicament of ineffective writing.

Key words: art history; research models of art history; theory of "the end of art"

(责任编辑 胡志平)