

现代主义之后的 艺术史

Art History after Modernism

[德] 汉斯·贝尔廷 (Hans Belting) 著

苏伟 译

卢迎华 苏伟 评注


现代主义之后的 艺术史

Art History after Modernism

[德]汉斯·贝尔廷(Hans Belting) 著

苏伟 译

卢迎华 苏伟 评注

 金城出版社
GOLD WALL PRESS

@充實自己，從閱讀對的書開始

图书在版编目 (CIP) 数据

现代主义之后的艺术史/ (德) 贝尔廷著; 苏伟译. —北京: 金城出版社, 2013. 12

书名原文: Art history after modernism

ISBN 978-7-5155-0884-9

I. ①现… II. ①贝…②苏… III. ①艺术史—世界 IV. ①J110.9

中国版本图书馆CIP数据核字 (2013) 第280451号

Copyright © 2014 GOLD WALL PRESS, CHINA

本作品一切中文权利归**金城出版社**所有, 未经许可, 严禁任何方式使用。

现代主义之后的艺术史

作者 (德) 贝尔廷

译者 苏伟

责任编辑 雷燕青

开本 720毫米×960毫米 1/32

印张 17.25

字数 310千字

版次 2014年3月第1版 2014年3月第1次印刷

印刷 北京兴华印刷有限公司

书号 ISBN 978-7-5155-0884-9

定价 59.80元

出版发行 **金城出版社**北京市朝阳区和平街11区37号楼 邮编: 100013

发行部 (010) 84254364

编辑部 (010) 84250838

总编室 (010) 64228516

网址 <http://www.jccb.com.cn>

电子邮箱 jinchengchuban@163.com

法律顾问 陈鹰律师事务所 (010) 64970501

@充實自己, 從閱讀對的書開始

中文版前言

《现代主义之后的艺术史》实际上是我的专著《艺术史终结了吗?》的新题目，改变标题的缘由在于当代艺术的含义正在不断变化——无论艺术史家承认与否，这种改变都影响了艺术史话语。比之其他地域，现代艺术在欧洲的历史更为长久，它的意义也不仅仅拘囿于艺术实践上：作为一个模式，它可以使艺术史拓出一条规整而线性的发展路径。“现代主义之后的艺术史”强调的不仅是当今艺术的别样面孔，也意味着我们的艺术话语已经选择了另一种，或者不妨说，彻底选择了另一种清晰的发展方向。因此我们发现，现代艺术植根于一个更为久远的传统中，而这个传统正是现代主义出现之后要否定的。无论愿意与否，我们都不得不面对西方艺术普世意义及其历史学的消解。我们最近开始承认一些甚至动摇了艺术史原则的改变，现在，这一事实又开始让仍然自负于自身普世影响的西方本土担忧起来。这并不是说艺术史的传统讨论已经处于崩溃的边缘，而是促使我们与其他非西方的传统进行交流，为讨论注入新的活力。

这本集子不想掩盖其中高度个人化的观点，不期望摆脱某种方法或者通行的话语，但也绝非用历史的腔调或者超

@充實自己，從閱讀對的書開始

越历史的姿态诉诸表达。读者也将检验一下自己，面对一种显而易见的欧洲式的描述艺术世界的方法，可以做到何种程度上的宽容。这本书并非以提供一种确然的真理为目的，而是试图将作者本人基于个人史和专业经历基础上的观点展现给读者。我倒不觉得需要对此表示歉意，正相反，这种个人化的视角在我看来很必要，可以避免那种宣称自己对世界了如指掌的顽固教条。只有学会倾听别人，承认他人的经验与自身的经验在地位上具有同样的合法性，只有如此，我们才能准备好迎接未来的挑战。

1995年，我完成了这本书的撰写工作，从针对当代课题进行的工作所需的时间长度来说，确实花去了很长的时间。我是用德文撰写的，我想翻译成中文会不可避免地带来一些与原文相比有所变化的东西。实际上，本书的第一版是1983年出版的，标题为《艺术史终结了吗？》（常宁生编译，湖南美术出版社，1999年），是唯一一个已经翻译成中文的版本，其中的观点我在慕尼黑为新书出版举办的读书会上曾经简要表达过。本书的第二版也是用德文撰写的，并于1995年出版，书的标题是《艺术史终结：十年后的回顾》，那时我刚刚与他人一起创立了卡尔斯鲁厄新媒体艺术中心（ZKM）（即卡尔斯鲁厄造型学院）。这个版本是英文版《现代主义之后的艺术史》的基础，后者于2003年出版。所有有关当代艺术的观点都是无限的，我们无法一劳永逸地捕捉其意义。有些现代艺术专家对与他们的艺术经验不再一致的

东西都持反对态度，如此做法尤为可疑的是，他们是否还在探讨艺术问题本身，抑或仅仅是在面对世事变迁时保护自己。

这并不是说不存在站得住脚的观点，或者要盲目地屈从于眼花缭乱的艺海沉浮。我要说的是，我们可以掌控的不是艺术世界中的这些事件，而是我们自身特有的观察方式。我们可能会被某一在学术范围内短期盛行的思想流派吸引，但同时也——但愿是无意识地——吸纳了一种思想传统。以我自己为例，这种传统根植于艺术史的漫长经历中，它与艺术史一起限定和构成了我对当代艺术世界的认知，后者又恰恰可以反过来作用于传统。在已确立的艺术批评标准和其鲜活的对应物之间存在着角力，有时候甚至是一种隐秘的对抗，但艺术批评内部也有一种正在不断显现的两分化趋势，似乎是在和美国和欧洲战后几十年的知识共居状态唱反调。这种两分化在最近的日子里也成了我经验的一部分，使得我不得不在撰写这本书时有所踌躇。没有人愿意以一种模糊不清或者——更差的是——无所适从的态度出现，尽管信息的实质是选择和本地偏好。我对西方内部不断进行的对话抱有信心，这也鼓励了我在脑中疑问还未得到解答的情况下将这本书的内容公之于众。我曾经被训练着去相信这种近距离对话，所以我很想知道我的这一信念是否仍然有理可循。

这本书的第一部分与德文版的《艺术史终结：十年后的回顾》并不完全相同。它以一种权衡比较的方式开头，试图界定我看到的当下状况与我们所说的现代主义之间的区

别。同时，较之二十年前，我觉得自己有了更充分的准备来提出“艺术史终结”这一论题。此外，我觉得现在可以对当年那本书出版以后引发的对这一论题的相关讨论（比如阿瑟·C·丹托的相关论述）作出回应了。艺术探讨已经成为艺术批评家和艺术家的游乐场，这无疑证明了传统的艺术史叙事追求的是全然不同的目标。风格和历史实际上是 20 世纪早期艺术的问题，是这一学科有意无意努力保持新鲜的东西，但“现代主义的后期狂热”所提倡的艺术史分期已经走出了艺术史的或者艺术编年史的分期方法，并与我的观点不谋而合：我们的艺术观念以及艺术史的路径都带有我们自身的文化经验的色彩。

本书第一部分核心论述的是三个更为广泛的主题，它们实际上并非来自于艺术史，但却改变了，并且会继续塑造学科的发展道路，我也是在写这篇导言的时候发现了这三个主题之间的内在关联。时间顺序上我以探讨二战后西方艺术观念开始，从唯美国马首是瞻的时代（文化以及其他领域上）入手。但是今天，“东西对立”的观念早已为“西方盟友”所取代，欧洲忽然又开始自恋起来，而东欧又被欧洲认作自家的后花园。迄今为止，艺术史对这一问题仍然保持沉默。另外，世界性艺术正在兴起，这种对于全球文化的幻想向训练有素的西方人对艺术的定义发起了挑战。最后，觉得受到排挤的少数派也在艺术史的领地中占据了属于自己的一席之地，而从前，它们根本不会被考虑到。

@充實自己，從閱讀對的書開始

第一部分的最后三章处理的是其他一些当下为人熟悉的主题。首先，“高”“低”之分曾经一直是我們理解艺术的方法，而现在，它们之间不再有界限。其次，媒体艺术，无论是装置艺术还是录像艺术，其工作结构和临时性的特点带来的一些新问题是我們用传统的历史方法无法处理的。第三，机构、当代艺术美术馆等正在逐渐转型，它们无权再被用来对艺术史做出一般解释。

第二部分与德文版原书一致，以艺术家如何呈现艺术史开始，继而追溯到艺术史话语的源头。黑格尔之后，艺术史和它的源头脱离开来，这在很多时候对艺术史来说意味着损害，艺术批评家马上成为牺牲者。甚至本来常常引发斗争的先锋艺术与艺术史的共存也给了我们机会，在回顾的同时于当下语境中站定某个学科立场。我考察这种学术游戏规则，并不是要做形式演练，而是想抓住机会试图理解某种观念或定理形成的历史原因，我们不可以将之与信仰混淆在一起。

有关艺术品的讨论是第二部分的核心，无关艺术史的终结，因为艺术品拥有自身的一套话语。但在当代艺术中，“作品”这一概念本身就有争议。因此，我通过回顾媒介发展史重新检验了当下艺术世界中出现的问题。在最后一章中，通过促成现代主义和今天的后历史对话，并从艺术史家的有利地位出发理解双方的特质，我写下了新的思考。我认为，艺术家的后历史早于艺术史家的后历史。我在讨论中分析了彼得·格林纳威（Peter Greenaway）的一部电影，因为他令人

@充實自己，從閱讀對的書開始

惊奇地在电影中处理了相同的主题，这些主题是我早于他用来描述艺术史与艺术的关系的。一部 1983 年开始撰写的书讨论了一部 1991 年拍摄的电影，这确实有些古怪，不过后者确实出人意料地反映了我的一些早期想法。这一部分第十、十一章是全新撰写的，读者可以从中体会到书中的论述随着时间变迁而发生的变化。

序一

这本书的出版最早可以追溯到 2009 年 5 月，我获得卡尔斯鲁厄新媒体艺术中心（ZKM）夏季研究基金，受邀参加由汉斯·贝尔廷在卡尔斯鲁厄组织的为期十天的夏季工作坊。在参与这个工作坊当中，我首次认识汉斯·贝尔廷教授并接触到他所提出的“全球艺术”的概念。这个概念中深刻的内省精神和反思意识吸引着我，也让我开始萌生了认识我们自身的历史以及现实的强烈愿望，并且意识到这项工作的迫切性。

回到中国以后，我邀请当时在柏林求学的德国诗歌研究者苏伟和我一起自 2010 年 7 月开始在《当代艺术与投资》杂志开辟专栏，专栏题目为“对话《现代主义之后的艺术史》”。这个栏目设置的方式是，每一期由苏伟翻译贝尔廷教授于 1995 年出版的德语版《现代主义之后的艺术史》中的一篇文章；同时，我和他各自撰写一篇平行的叙述。苏伟的文章往往为贝尔廷教授所提出的艺术观点提供相关的学术背景介绍，具体到当时同样的问题如何出现在其他学术领域的探讨当中。我主要是从贝尔廷在文中所提出的观点出发，发散性地来观看发生在中国的，以及在我自己经验和视野所及

@充實自己，從閱讀對的書開始

的范围内所发生的艺术实践和艺术问题。这个持续了两年之久的写作是一项重要的写作实践。从一开始决定将这本书介绍到中国来的时候，我就非常明确地决定我们的角色不仅仅是翻译者，同时是对话者和平行思考者，主动地理解并借助贝尔廷教授对于艺术历史的观看方法，从艺术家与艺术史的关系、艺术实践与艺术史的关系的视角来讨论与我们密切相关的周围的艺术问题。这样的工作必须和我们这里的艺术现场和历史保持亲密的关系。

在过去这十年当中产生了大量带有目的性和功利性的当代艺术史书写和研究。在这些研究和写作开始之前，往往就已经设定了目标和答案，这种目的性过强的艺术史书写遮蔽了事物的复杂性，使创作、思考和创作者成为一个已经有了明确规则的游戏的组成部分。在这本书出版之际，我再次发现，除了方法论的提示以外，贝尔廷的文字充满了作为一个和艺术一起工作的人对于艺术所必须持有的谦虚和敬畏的态度。这些贴近创作的描述、观察和洞察是如此奇妙和充满魔力，每读一次我都深受启发，不断地提醒我去发现、描述和感知，而不是去总结、归纳、下定义，或者仅仅依赖已有的经验和描述去观看创作。艺术本身充满了自主的诉求和强烈的欲望，是任何书写都无法取代和阻挡的。

从2009年至今，我一直和汉斯·贝尔廷教授保持通信并偶尔会面。2013年4月，借贝尔廷教授来北京之际，我和苏伟就该书的书写与贝尔廷教授在芝加哥大学北京中心进

@充實自己，從閱讀對的書開始

行了对话。是贝尔廷教授开启了旅程，使我和苏伟有了这段充满惊喜的旅行。我还想感谢我的先生刘鼎，从我开始写作的第一天至今，他始终是第一位读者，他的勇气和智慧不断地激励着我。

卢迎华

写于布鲁塞尔至伦敦的火车上

2013年11月29日

序二

2010年7月,我和卢迎华开始在《当代艺术与投资》(后更名为《独立批评》,现已停刊)期刊上逐章翻译和评论汉斯·贝尔廷的这本《现代主义之后的艺术史》。这个项目陪伴了我们两年多的时间,这段时间里,我们把各自的工作和合作都不同程度地投射在这一翻译和写作中。最初,选择贝尔廷作为我们对话和讨论的对象很大程度上出于直觉上对他写作和思考方式的欣赏,但在时间的推进中,我们愈加发现这一工作的重要性。

贝尔廷撰写的这本书不是严格意义上的艺术史著作,而是一部以艺术史本身为论述对象的文集。20世纪80年代中期,贝尔廷第一次提出了“艺术史终结”的论题,并在之后的很长时间里一直延续着这一思考。在这本书中,他引领读者重新进入艺术史的历史,细致入微地揭示了艺术史如何成为一个学科的真实进程。贝尔廷在质疑一种已经视自身为典范和标准的艺术史话语的同时,向它为了自身缘故而确立和熟用的时代、地域和风格的划分发出挑战。他激进的、以平等为诉求的艺术史观是以艺术创作本身为基础而展开的,并希望由此建立不同背景的创作者之间真切的、艺术的关联。这种非“艺术史观”的艺术史观曾为西方内部过去二十多年来打

@充實自己，從閱讀對的書開始

破自身边界的实践提供了充足的理论支持。这位深谙中世纪图像学传统的思想者敏锐地发现，艺术媒介、文化和地域中心的深刻转变使得艺术的历史叙述必须重新检验自身面对艺术、艺术品和创作者的方式。在巧妙地把握了理论和实践的平衡的同时，贝尔廷最大程度地还原了欧美大量不同时代和地域的实践，以及它们与艺术史叙述之间复杂的互动关联。

这种写作和思想的方式，极大地启发了我的思考，也让我联想到中国的实践者所面对的艺术史叙述是什么，尤其是今天的我们如何再次“回到历史”。一个事实是，“总结历史”的工作一直伴随着我们自身短短三十年的当代艺术历史，留下了丰富的思想和历史档案。这些工作是我们继续进行反思的基础，是我们和自身历史发生关联的通道。在研究中，我越来越警醒的是这些已经形成的历史叙述和艺术创作、创作者之间呈现出的差异和不一致，以及由此引发的将艺术史叙述工具化的倾向。诚然，历史叙述和历史本身之间的差异是所有历史书写者都必须承受的压力，但对我们的当下而言，辨识和还原这种差异背后的历史动机和原因却是必须的，甚至是紧迫的。对自有历史、自有系统缺失的焦虑，对前进和自强的想象，是这三十年来历史叙述不断形成的心理原因。但是，这些历史知识和历史认识，有哪些是从实践中获取的？有哪些是针对艺术内部的问题而展开的呢？这样去问的前提是，在今天，经历了对中国当代艺术大规模消费的我们，真切感受到了与自身历史的断裂。这让我对自身数量如此之多，并且仍然在不断生产

@充實自己，從閱讀對的書開始

的艺术史叙述产生了怀疑，不得不去质问它与实践、与创作之间的距离，去质问它为了有效和有意义而展开的行动。我们隐约地感到，当下的状况和创作仍然有着巨大的历史传承性，但却在历史叙述转变为权力和利益的过程中无法被真正地理解和辨别。更加让人焦虑的是，不停地有所谓历史亲历者和研究者站出来，强调所谓客观化、文献性的历史研究的正当性和合法性，而全然忘记历史书写者身上反思的责任和本身作为实践者和创作者的角色。因此，我相信，回到历史，反思和重新建立我们当下与历史的关系，就是回到实践和创作的过程。正是从这里开始，我展开了与贝尔廷的对话。

本书中文版权由卢迎华取得，由我根据德文版译出，为国内首次授权完整的翻译版本。书中每一章节之后都有我们两人的评论，但因杂志连载时各自工作上的安排等原因，少量章节的评论仅有一篇（杂志停刊后我们继续完成了最后四个章节的翻译和评论）。我们感激、怀念曾经的《当代艺术与投资》杂志为我们提供了连载和分享的平台；同样由衷地感谢蜜蜂文库对本书出版的耐心和投入的细致工作，编辑肖康慧的缜密和细心保证了本书出版的进度和质量。译事艰难，写作同样充满挑战，期望这本凝聚了三位实践者心血和对话的书能获得来自中国的实践者和艺术爱好者更多的共鸣。

苏伟

2013年11月于香港

@充實自己，從閱讀對的書開始

作者简介

汉斯·贝尔廷 1935年出生于德国安德纳赫，1959年在德国美因茨大学取得艺术史博士学位。曾担任汉堡大学、海德堡大学、慕尼黑马克西-米利安斯大学的艺术史教授，以及哈佛大学、哥伦比亚大学和西北大学的客座教授。1992年参与创建了卡尔斯鲁厄新媒体学校，并担任艺术史及媒介理论教授（1992—2002年）。2003年在法国大学讲学，并于同年获得伦敦考陶德艺术学院名誉教授称号。2004—2007年担任维也纳国际文化学中心主任。卡尔斯鲁厄新媒体艺术中心（ZKM）“全球艺术与美术馆”项目的顾问，同时也是美国中世纪研究院、美国艺术学院、美国哲学协会、柏林文学与文化研究中心、欧洲学院、北莱茵-威斯特法伦科学与艺术学院等众多研究机构的成员。其研究和写作涉猎甚广，以图像学、现代主义研究、媒体艺术以及中世纪和文艺复兴时期艺术为重点，并在欧美地区出版了大量重要的著作。

译者 / 评注者简介

苏伟 1982年生于北京，独立策展人和批评家，现生活和 works 于北京、香港。曾获得德国 DAAD 奖学金，2008—2010年期间于柏林自由大学开展博士论文研究。其文章出现于众多艺术期刊和出版物中。其工作聚焦于当代艺术的理论生产、写作和策划。参加了2012年纽约 ICI 的策展课程。曾是“小运动：当代艺术中的自我实践”（深圳 OCT 当代艺术中心，2011年）的助理策展人；联合策划了第七届深圳雕塑双年展“偶然的信息：艺术不是一个体系，也不是一个世界”（深圳 OCT 当代艺术中心，2012年）。2013年策划了艺术家陈轴的个展“I am NOT NOT NOT Chen Zhou”（北京魔金石空间）、“我不在美学的进程里：再谈行为”（北京，星空间）。2013年11月受邀参加柏林艺术大学和世界文化宫联合策划的讲座项目“散点透视：中国艺术现状”，讲座题目为“作为一种反思形式的表演”。

@充實自己，從閱讀對的書開始

卢迎华 批评家、策展人。目前为深圳 OCT 当代艺术中心艺术总监。伦敦 *frieze* 艺术杂志的特邀编辑和 YISHU 典藏国际版文选执行主编。2011 年威尼斯双年展金狮奖的评委之一。和刘鼎共同发起策划的“小运动：当代艺术中的自我实践”于 2011 年在深圳 OCT 当代艺术中心展出，并于 2013 年巡回意大利博尔扎诺的美术馆 Museion。第七届深圳雕塑双年展“偶然的信息：艺术不是一个体系，也不是一个世界”（2012 年）的联合策展人之一，也是第九届光州双年展“圆桌”的策展人之一。

出版人/王吉胜 文库主持/张业宏

责任编辑/雷燕青 特约编辑/肖康慧

装帧设计/李琳 吴倩

投稿邮箱/beepub@hotmail.com

战略合作/ 互联网
bccai.cn

@充實自己，從閱讀對的書開始

蜜蜂文库★当代艺术

总策划：董冰峰 张业宏

执行策划：董冰峰

丛书策划：董冰峰 胡昉 袁小滢 潘广宜

媒体艺术卷

策划：袁小滢

★《未来就是现在》

[英] 罗伊·阿斯科特 / 著

袁小滢 / 编 周凌 任爱凡 / 译

★《语境提供者》

[美] 马格·乐芙乔依 克里斯蒂安·保罗 维多利亚·维斯娜 / 主编

任爱凡 / 译

★《走近罗伯特·勒帕吉》

[德] 芮内特·克尔特 [加] 罗

伯特·勒帕吉 / 著

宋逸伦 / 译

策展人卷

策划：董冰峰 潘广宜

★《在中间地带》

[法] 侯瀚如 / 著

★《苦恼人的微笑》

胡昉 / 著

★《年代学》

[瑞典] 丹尼尔·伯恩鲍姆 / 著

尹晟 张秀峰 / 译

★《疾走亚洲》

[日] 南条史生 / 著

潘广宜 / 译

★《艺术与城市：独立策展人15年的轨迹》

[日] 南条史生 / 著

潘广宜 / 译

★《一种独立论述》

黄建宏 / 著

★《现代主义之后的艺术史》

[德] 汉斯·贝尔廷 / 著

卢迎华 苏伟 / 评注

★《行动的书》

高士明 / 著

★《永不工作》

[法] 费大为 / 著

★《范式转换》

[法] 侯瀚如 / 著

@充實自己，從閱讀對的書開始

★《无界之岛：艺术、文化与全球化》

[古巴] 吉拉尔多·莫斯克拉 / 著

★《文本》

李振华 / 著

★《策展的挑战》

[法] 侯瀚如 [瑞士] 奥布里斯特 / 著

顾灵 / 译

★《艺术的宽度》

[法] 让-于贝尔·马尔丹 / 著

话语实践卷

策划：胡昉

★《走向公众》

[德] 鲍里斯·格洛伊斯 / 著

苏伟 李同良 等 / 译

★《什么是当代艺术？》

e-flux journal / 编

陈佩华 苏伟 等 / 译

★《参与的恶梦》

[德] 马库斯·米森 / 著

翁子健 / 译

★《双年展读本》

[挪] 艾琳娜·菲利波维奇 等 / 编

★《关系美学》

[法] 尼古拉斯·伯瑞奥德 / 著

黄建宏 / 译

★《策展简史》

[瑞士] 汉斯·乌尔里希·奥布里斯特 / 著

任西娜 尹晟 / 译

★《关于策展的一切》

[瑞士] 汉斯·乌尔里希·奥布里斯特 / 著

任爱凡 / 译 夏犛 / 校译

★《后制品》

[法] 尼古拉斯·伯瑞奥德 / 著

★《人造的地狱》

[美] 克莱尔·毕晓普 / 著

马然 / 译

★《艺术力》

[德] 鲍里斯·格洛伊斯 / 著

艺术收藏卷

策划：董冰峰

★《收藏当代艺术》

[意] 安德里亚·贝利尼 等 / 编
王萍 / 译

★《工薪族当代艺术收藏之道》

[日] 官津大辅 / 著

★《关于画廊主的一切》

[意] 安德里亚·贝利尼 / 编

★为已经出版，*为即将出版。

@充實自己，從閱讀對的書開始

采集文明 传播智慧

以智慧、慈爱、勇敢之心，做弘扬正见、培育人才、福利社会、净化人心之事

@充實自己，從閱讀對的書開始

目 录

第一部分 以当代文化为镜看现代主义

第一章 艺术的终结还是艺术史的终结? / 002

对话《现代主义之后的艺术史》/ 009

对话“现代主义”: 汉斯·贝尔廷的《现代主义之后的艺术史》/ 012

第二章 艺术史终结与当下文化 / 016

艺术自治的新危机 / 032

“框架”内外的艺术史 / 035

第三章 艺术评论作为艺术史的问题 / 040

自我定义的焦虑 / 053

艺术批评与现代性 / 061

第四章 风格与历史——现代性饱受冷落的遗产 / 067

现代性的坏习惯 / 082

风格与艺术家神话 / 086

第五章 现代主义的晚期崇拜: 卡塞尔文献展与展览“西方艺术” / 090

历史书写作为一种自我认识的途径 / 101

纳粹政治与现代艺术 / 105

第六章 西方艺术: 战后现代主义中的美国干预 / 109

摇摆的潮流与不变的自我价值 / 125

@充實自己，從閱讀對的書開始

差异的重复，重复的差异 / 130

第七章 欧洲：艺术史分裂后的东西方 / 135

想象的产物和内在的视野 / 147

个体的选择 / 151

第八章 世界艺术与少数群体：艺术史的新地图 / 156

我们的艺术史传统在哪里？ / 173

“少数派”主体 / 177

第九章 艺术对抗艺术史——以大众文化为镜 / 181

毛泽东像和洗鸡之中的艺术本能 / 198

大众文化与艺术的马克思主义批判 / 203

第十章（1）媒体艺术的时间性与历史的时间性 / 208

艺术史和思想专制在新媒体面前的不确定性 / 219

第十章（2）媒体艺术的时间性与历史的时间性 / 223

不要让艺术制造的迷雾掩盖了艺术创造的价值 / 238

形式还是语境？——媒体（录像）艺术家的工作方式 / 242

第十一章（1）新美术馆中的艺术史：寻找自身面孔的努力 / 248

美术馆的创作焦虑 / 260

第十一章（2）新美术馆中的艺术史：寻找自身面孔的努力 / 266

平面化的艺术史和艺术系统 / 279

博物馆（美术馆）的文化语境 / 282

第二部分 艺术史终结了吗？

第一章 今日的艺术经验与历史上的艺术研究 / 288

@充實自己，從閱讀對的書開始

第二章 今日艺术中的艺术史：告别与相遇 / 291

艺术实践与理论实践：延伸的主体性探索 / 303

第三章 作为一种叙述模式的艺术史 / 307

艺术史作为一种不断的再想象 / 314

主动地面对真实，面对艺术系统 / 317

第四章 瓦萨里与黑格尔：早期艺术史书写的开端与结束 / 321

艺术史作为艺术本身 / 330

我们需要当代性的写作 / 333

第五章 艺术批评与前卫艺术 / 338

用尖叫代替阐释 / 344

艺术突变与艺术自治 / 347

第六章（1）艺术研究的旧法新方：学科的游戏规则 / 352

不可遗忘的事物 / 362

透明规则之外的空间 / 366

第六章（2）艺术研究的旧法新方：学科的游戏规则 / 370

始终在场的艺术 / 378

除了艺术本身，还有什么有资格成为我们从事这个职业的理由？ / 382

第七章 艺术史还是艺术品？ / 388

艺术从来都是这样的 / 408

没有答案 / 413

第八章 媒介的历史和艺术史 / 418

单纯作为一种抵制 / 427

“文化”里的创作者 / 431

@充實自己，從閱讀對的書開始

第九章 发明现代艺术的“历史” / 438

谁在虚构历史? / 450

批判“机构批判” / 456

第十章 后历史中的现代与当下 / 462

家中的困顿 / 483

精神领域里的“现代性” / 487

第十一章 “普罗斯佩罗的宝典” / 493

像宠物狗一样的美术馆 / 504

“表演” / 507

附录 / 513

第一部分
以当代文化为镜看现代主义

第一章 艺术的终结还是艺术史的终结？

今天，想要表达有关艺术或者艺术史的看法，你会发现自己的每个论据早已被其他各式各样的理论侵蚀而不再有任何价值，最好的办法是坚持自己已经选择的立场和观点，并且承认，他人要么是觉得你的观点完全错误，或者——当他人认同你的观点时——可能误解了它。当下这个时代属于独白，而非对话。当然，共同的主题仍然存在，但是不同的人对同样的主题理解方式也不相同。“终结说”是这些主题中的一个，并且已经流行了很长时间，人们甚至想给“终结说”来个“终结”。“终结”所指何物并不重要，不论它是历史的终结、现代的终结还是绘画的终结，重要的只是对“终结”这种代表了时代特征之物的需求。当我们无法再发现新颖之物时，当旧的东西不再陈旧时，“终结”就不远了。

但“终结”现今也是一个面具，戴上它，马上就可以宣称针对某种个人的意见持保留态度，以使读者或者听众的宽容不致超载。无论是谈“艺术”还是“文化”、“历史”还是“乌托邦”，每个概念都要打上引号，以求在必需的怀疑中继续使用这些概念。人们当然也期待另一种不同的理解出现，但决不希望达成共识。每个概念背后都有一张名片，告

@充實自己，從閱讀對的書開始

诉它的使用者应该如何操作，并以这种方式将普遍性的概念局限在个体认知上。谁要谈“文化”，马上就会被告知，“文化”实际上根本不存在：在这一前提下，只有“经济”和“媒介”是例外。观点和理论今天遭受的同样命运“艺术”早就遭受过了，这二者若想保持自身的合法性，就必须向自身发问。当然还有很多东西靠着话语的转变过活，以此维持生存。但是在今天，在所有的母题和语言规则中，任何一种理论——无论其表现为何种形式——都是可以被终结的，而在现代肇始之初，它又是开辟性的：激进，憧憬着未来，对当下绝不宽容。那时候，历史是被斗争的对象，今天人们却怕失去它，因为这个历史恰恰是当时人们期待出现的现代主义。

旧范式的终结可以检验无法由当下得到满足的新范式。在我们讨论的语境中，范式指的就是现代主义的文化，我们寻求与它的认同，正如我们的前辈们寻求与宗教或者民族的认同一样。这种集体性的身份认同不是地域性的，它栖息于新生命萌芽的时代、乌托邦的时代，那个时候，所有的目光都朝向一个理想的未来。失去这种角度，并不意味着现代主义的终结，毋宁说这昭示着现代主义的不可终结性，其原因在于我们无法提供相应的替代物。这就是我对法国人类学家马克·奥热（Marc Augé）用“超现代”概括我们这个时代表示认同的原因。

现代主义有成千的面孔，我们总是争论，现代主义是否还在这些面孔背后继续生存，或者早已被抛弃。历史也是

@充實自己，從閱讀對的書開始

如此，尽管人们早就用令人信服的理由将之埋入坟墓，它却又不请自来地再次发出令人不悦的声音。最终，到了经典艺术上，人们本来已经与之做过隆重的最后道别，它却不如人所愿地继续存在着，新的自由和力量却恰恰由此生长而出。但这并不是说我们生活中要面对的机遇和挑战与经典现代主义赋予我们的一样。投向现代主义的这一目光仅仅是一种回望，再清楚不过地向我们表明了情况的改变和全新的文化经验。因此，有关当下是否仍然保持了现代主义特征的争论早已变得多余。我们要做的是，如果还想继续使用“现代主义”这一概念，就要拓展其定义，正如我们常常对艺术这一概念所做的。

举个例子说，新产生的媒体艺术是对媒体世界的一种回应，众所周知，后者在经典现代主义中从未出现过。媒体就其本质而言是全球性的，地区性的或者个人性的文化经验在这里无人问津。媒体涉及每个人，媒体的目标也是每个人，因此科技含量丰富、内容含量贫瘠的信息消费和娱乐消费是媒体的主要意图所在。传统的艺术观念无法与之相合。我们知道，曾经的“艺术”在此期间已碎裂到各种相悖现象共存的地步，而我们却还无法对之作出任何定义。我们丧失了有约束力的艺术概念，也就无法在媒体艺术上持有坚定的立场。问题的关键不在于媒体本身是否具有滋养艺术的能力，而是艺术家是否还想用新技术创造艺术。

艺术仍然倔强地与艺术家血肉相连，艺术家在艺术中

@充實自己，從閱讀對的書開始

诉诸个人表达，与观众交流，观众也以个人的方式接受影响。所以私下里，艺术是技术的敌人，后者主要意义在于使用性，为使用者而非创造者提供信息。所以说，技术从一开始就对任何人类形象或者世界图景漠不关心，而这又正是艺术所要反映的东西。夸张地说，技术阐释的不是现有世界，而是要制造出一个“技术世界”，在这个新世界中，所有物理的、空间的现实都被放弃，因此它让现代主义中市民文化衰竭导致的个人性危机变得更为戏剧化。哲学家已经宣称，文本中的人早已过时和多余，新的艺术现实现在叫做“后人类”，这个口号里隐藏着我们这个时代里最为可怕和（但愿是）最为错误的终结。

但与此同时，一种反向运动正逐渐形成，恰恰是秉承着古典现代主义之新技术信仰的媒体引发了呼唤个体现实与身体现实回归的风潮。身体是哲学讨论的主题，同时也是新装置艺术针对的目标，正如我们在加里·希尔（Gary Hill）的作品中看到的那样。电影导演彼得·格林纳威远离了那个在明胶、波段和显示屏中产生的替代品世界，转而策划可以将观众的身体容纳进来的展览。老实又陈旧的舞台表演曾经将出场表演算作自己的特权，如今又反过来成了已经遗失的真实之避难所，因为较之其他相似的媒体或者数字媒体而言，它要真实得多。

如何应对新技术和一种全然别样的美学，这个问题从一开始就伴随着有关现代主义的讨论而存在。让相关讨论头

@充實自己，從閱讀對的書開始

疼的是，新事物总想着把旧事物斗争下去，但有些人却又寸土必争地保护着后者。双方为了贯彻自己的立场，都将著名的历史逻辑搬出来以期赢得胜利。所以分析中很快就戴上了“终结”的帽子，但事实上同时存在两种意图：一种是与传统决裂，另一种则是保护传统。而且这种情况自市民文化产生以来从未改变过。矛盾的是，市民文化一方面必须要进行自我适足的努力，但它离不开从历史中抽离出的准则，这准则却是它不能满足的。

现代主义自身受困于两种模式的矛盾：一种面向未来，另一种则回望传统。因此，它必然承载着与自身乌托邦诉求相反的矛盾。20 世纪的文化实践，如果把它政治化的话，为我们留下了深深的伤痛。回望过去，每个胜利都显得可疑，每次失败似乎都有其合理之处。今天，现代主义已经变为传统，因此它的守护者准备着在“终结”中唤起它的生命，而它的敌人则忠实于经过证明的模式，比以往更快地宣称了他们从未眷恋过的现代主义的终结。

无论是瓦尔特·本雅明强调的“光晕的丧失”是新艺术产生的历史机遇，还是汉斯·塞德迈尔（Hans Sedlmayr）用“中心之殇”哀悼脱轨的现代主义，“终结”都是他们即拿即用的工具。对于“作品”概念的倒塌而言，情况也是如此，正如人们在“激浪派”或者观念艺术中看到的那样。一件作品作为原创性的存在在观众的意识中占据一席之地，这种作品似乎已经被艺术的匆匆忙忙和喧嚣躁动取代，只有旁观者

和协作者，不再有观察者的存在。在媒体艺术中，录像带只有在播放的时候才能看到内容，装置作品只有在拆卸之前才有质可寻。持续性曾经是艺术存在的依靠，如今已被瞬时的印象代替，这与现代性易逝的本质相符合。几十年来，艺术中革新的压力越来越大，因为在传统艺术中革新的可能性已经大大缩水。艺术发明的速度越来越快，但新事物的重要性却越来越低，因为其无法促使任何新风格的产生。“进步”不再代表艺术生产，轻率抑或冷淡的一句“重来”代替了它，自此之后，不同的风格早已列队站好等着艺术家使用。在现代主义的制度文化中，“进步”意味着身份的规划，这一点现在已经是陈滥之词。

回望古典现代主义，将之放在当下的情境中衡量，我们发现了一系列原则性的改变。我们很难用简单的比较阐明它们的意义，以下的几个关键词可以证明这一点：“普遍性诉求”，这是现代主义托起的一个概念，从今天来看，它代表了欧洲中心主义的视角，无法在全球范围内传播；“解放禁忌”，这个现代主义曾极力通过斗争争取的东西，现在也失去了价值，因为艺术不会再挑衅任何人；“技术为主要的艺术世界理想”，曾几何时，现代主义对这一理想无比信仰，力图将之打造为人的生活世界，如今，恐惧于失去自然的危险，这一理想早已退到一旁；反市民的“前卫”对于市民文化的挑战，前者是现代主义的一大特征，但市民文化的消亡让“前卫”失去了敌人，挑战也就无从谈起；对“精英文化”

@充實自己，從閱讀對的書開始

的探讨被针对“大众文化”的探讨代替，在后者的领土上，人人都可以作出选择；最后，“历史”，作为身份或者矛盾的场所，因其无所不在和易变的特质而失去权威性。同样地，“艺术史”也无法再作为我们历史文化的指导原则发挥效用，由此可以开始我们的讨论。

对话《现代主义之后的艺术史》

卢迎华

虽然汉斯·贝尔廷在1983年出版的专著《艺术史终结了吗?》对中国的学者产生过深远的影响,但中文的读者在此之后并没有机会接触到贝尔廷教授的其他专著。这位以德文频繁写作,并被英语世界及时地翻译和推介的艺术史学家居住于德国的卡尔斯鲁厄和柏林之间,直到2009年才第一次访问北京和香港,为他已经忙碌了五年多的艺术计划“全球艺术与美术馆”来进行访问和研究,并在2009年的“中际论坛”上发表了关于该题目的论文。除此之外,他的其他论著还没有被翻译成中文。这位在中世纪艺术和欧洲文艺复兴时期艺术的研究方面建树深厚的权威者(罗马教皇曾专门向贝尔廷教授请教过关于拜占庭艺术的维护和研究方面的问题)于1989年在卡尔斯鲁厄与著名的录像艺术家皮特·魏伯一起创立了新媒体艺术中心,ZKM推动了录像艺术和新媒体艺术在拓展人们对于艺术的界定和艺术品流通和收藏的认识方面扮演了前卫者和奠基者的角色,并首次将录像艺术纳入了美术馆的收藏系统之中。白南准和比尔·维奥拉(Bill Viola)都是贝尔廷的好友,与其说他们受过贝尔廷工作的推动,还不如说他们的交往像艺术行业中很多批评家与艺术家的关系一样,在交往和合作中彼此刺激、影响和塑造了对方的工作和思考。贝尔廷的研究和工作所跨越的广度是后来

@充實自己，從閱讀對的書開始

者难以企及的，而支撑其中的是其开放的态度和对于艺术和创造的毫无成见和持久的热情。这位七十多岁的学者如今仍然居住在卡尔斯鲁厄一个租赁的公寓里，公寓中零落地悬挂和摆放着一些作品，其中有杉本博司的照片和伊夫·克莱因（Yves Klein）的蓝色人像雕塑。

可以说在1983年贝尔廷提出“艺术史终结了吗？”的精神仍然闪烁在他今天对于“全球艺术”这个概念的提出和认识之中。这种精神在于对于“艺术史”这种论述所建立、依赖和散发出的权威性和权力意味的质疑。对于这些边界的不信任，包括地域和学科边界，行业中角色和思考的边界，中心和边缘的边界，对于线性的组织和认识世界的方式的反思，都是贝尔廷对于“艺术史”的不断叩问的核心。

我们分享着贝尔廷的质疑精神和他对于艺术思考的极大热情，也正是因此，我取得了贝尔廷的同意和支持，在《当代艺术与投资》中开辟一个专栏，分期翻译和推介他在1995年出版的德语版《现代主义之后的艺术史》，这本书在2003年由芝加哥大学出版社翻译成英语出版发行。这本书将是继湖南美术出版社在1999年翻译出版的《艺术史终结了吗？》之后国内首次系统地翻译和介绍贝尔廷教授的论述。

这个栏目的形式与一般的翻译连载不同：每期由中国社科院德语当代诗歌研究博士生苏伟按章节顺序翻译，在柏林撰写了博士论文并从事艺术评论的苏伟在翻译的过程中与贝尔廷保持了密切的联系，随时与他探讨翻译中遇到的问题，

@充實自己，從閱讀對的書開始

并且得到了他的指导和建议；除此之外，在每一期的连载中，苏伟还在每章后撰写了一篇介绍贝尔廷的论述所立足的具体的理论、文化和历史背景，而笔者将以贝尔廷的论述为参考和起点，来认识和讨论中国艺术领域中正在发生的相关的现象和问题，也在这些讨论之中与贝尔廷就具体的问题展开了对话和交流，产生了更多的及时的碰撞和思考。

首先翻译和推介的是德语版《现代主义之后的艺术史》的前言（贝尔廷也为中文版的翻译略微修改了前言的原文）和第一篇文章《艺术的终结还是艺术史的终结？》，在行文最后一段，贝尔廷写道，“‘历史’，作为身份或者矛盾的场所，因其无所不在和易变的特质而失去权威性。同样地，‘艺术史’也无法再作为我们历史文化的指导原则发挥效用，由此可以开始我们的讨论。”近几年来，中国当代艺术出现了很多试图梳理和书写这短短30年历史的展览和出版，但严格地说，这些努力更多地是出于功利主义的诉求和价值判断，而往往把艺术、创作和思考放在第二位，缺乏严肃的研究工作和尊重的态度。“艺术史”不是成功史，也不应该是从“忽略”开始。而这些“历史性”展览和出版的形成依赖和利用了我們对于“艺术史”狭隘的认识和期待。我们是否赋予了“艺术史”过多的功能和权力？由于篇幅的局限，我无法在此文展开对于这个问题的论述，但希望作为我们讨论的引子，也欢迎读者加入其中。

对话“现代主义”：

汉斯·贝尔廷的《现代主义之后的艺术史》

苏伟

贝尔廷是欧美范围内最早提出“艺术史终结”这一论题的学者，其引发的相关讨论直到今天仍在继续。“艺术史终结”说实际上也是1968年之后欧美艺术界以及艺术史研究学界的主流话语之一，是这三十年来很多新一代的艺术家和艺术史家向经典艺术史学科规范和理论思路的一次大反叛，贡布里希（Ernst Hans Gombrich）、欧文·潘诺夫斯基（Erwin Panofsky, 1892—1968）以及詹森（H. W. Janson）等经典学者成了被革命的对象，阿瑟·C·丹托、普莱西奥斯（Donald Preziosi）以及库斯比特（Donald Kuspit）等学者先后成为艺术界热议的人物，他们对学科规范、艺术本体论以及艺术文化学的论述已经成为“艺术史”新的一部分。

说到“艺术史终结”，人们很容易将它与上个世纪70年代发生的历史学危机联系起来。西方历史学在20世纪初经历了由思辨哲学（以“历史”为对象）到分析（批判）哲学（以“史学”为对象）的转变；但到了70年代，分析哲学所提供的理论范式受到了其他诸如文化学、人类学等学科发展的冲击以及世界范围内文化图景剧变的影响，自身范式又因为其强烈的“客观性”倾向故步自封，因此，以海登·怀特（Hayden White）为代表的“后现代”历史学家走

@充實自己，從閱讀對的書開始

向前台，历史学再次发生了“叙事转向”（语言学转向）。艺术史从表面看来，似乎是历史学的一个分支学科，“艺术史终结”的提出似乎也与历史学危机的出现在时间上重合。但从本质来看，传统艺术史学科〔假设这一学科的出现是从瓦萨里（Giorgio Vasari）开始，到贡布里希结束〕的理论建构更多时候遵从的是哲学系统、逐渐独立化的美学及其价值取向，以及18世纪以来的“现代主义”潮流。动荡喧嚣的“六八年代”是破四旧的年代，很多社会界限、学科标准和伦理常态都被打破。具体到艺术而言，波普艺术打破了艺术的“高”“下”之分，极简主义让美术和工业化再生产混为一体。它带给西方乃至世界的是政治乌托邦的理想，是对当下的顶礼膜拜。此后，日常生活上升为神话，我们生活的整个世界和生活方式都被美学化，传统的趣味从此失效。在这个背景下，艺术史的危机或是“终结”并非仅仅是范式转换的问题，而实际上遭遇了学科本身的内在危机，即艺术史是否还具有存在的合法性问题。这其中即包括艺术史研究对象的问题。（如果对象是艺术本身，那么无可避免的是成为美学或者艺术哲学的附庸；如果是艺术品，这种以分期化派为特征的风格研究显然已经无法对应当代艺术出现以来的种种新现象。）这个危机的源头——至少在贝尔廷看来——是黑格尔之后的现代主义潮流。

体现在艺术上，现代主义就是艺术寻求自身独立化的努力，是打破哲学与美学拘囿、建立艺术乌托邦的理想诉求，

@充實自己，從閱讀對的書開始

它的副产品，像技术至上主义和艺术家神话论，仍然对我们现在生活的世界有着正面或者反面的影响。但正如贝尔廷所说：现代主义自身承受着既向传统寻根，又试图打破传统憧憬未来的悖论。现代主义，在它的自我神化、崇尚进步以及无限夸大主体意识形态的诡谬中耗尽了能量。早在19世纪末，经典现代主义就已经面临深刻的危机，真正的现代艺术诞生（这其中文学和文学话语的作用似乎并不为中国艺术界熟知）；两次世界大战和冷战的展开让世界格局发生了彻底的变化，有关艺术的讨论也逐渐在西方内部分化、嬗变并延伸出来，在与殖民话语的共谋和对抗中将触角伸向世界各地。

贝尔廷教授的这本书是他近三十年来对“艺术史终结”这一问题思考的延续。早在1983年，他出版了第一本相关论著《艺术史终结了吗？》，主要的目光焦点全在西方内部，分析了黑格尔之后的现代艺术史学科的理论建构、叙事模式和研究规范，并实际上已经做出了结论：艺术史这一学科从本质而言并未存在过，我们视野范围内的艺术史毋宁说是艺术美学的历史或者艺术品的历史。他的思考在二十多年来的艺术发展、全球文化景观的变迁和自身艺术经验的作用下不断演化。在这本1995年出版的德语版新书（2003年重新修订出版了英文版本）中，他最为重要的贡献是将艺术史放置于与现代主义对话的语境中考察。尤为突出的是，贝尔廷并未急迫地宣称“现代主义的终结”，反过来强调现代的不可终结性。这位拜占庭艺术的专家曾撰写过“艺术”登上历史

@充實自己，從閱讀對的書開始

舞台之前的图像史，这种考古精神促使他从西方内部开始拓展现代的内涵和外延，鼓励我们在无法提供现代主义替代物的情况下继续一种再挖掘的工作，在“后历史”的语境中，在“超现代”的预期下，将新媒体艺术、新大众文化、新博物馆学等范畴和案例与全球化语境结合，按捺住“作史”的冲动，以求在与“他者”文化、“他者”艺术真实而具体的对话中开展考察，带动一场糅和了考古学、文化学和伦理学的“艺术史”解剖运动。

第二章 艺术史终结与当下文化

在我撰写《艺术史终结了吗?》那本书时，我似乎也投身于“终结说”的主题大潮中，但我的意图并非向艺术或者艺术史致以悼念，而是想请人们停下来想一想，艺术和艺术叙事是否还如我们习惯的那样相互适应。这次我完全改写了以前那个版本，但是论点仍然在旧著范围之内，希望批判地回顾过去，并将论题引入当下状况之中。我的思考也是一步一步进行的，这些都以章节的形式体现在这本书中。简短地说，这种回顾的结果是，之前那本书标题上的“?”现在看来可以去掉了。艺术史的终结并不是说艺术或者美术学走到了尽头，而是指艺术和艺术史思考的某种传统的终结，这种传统自现代主义之初就已经成为我们熟知的准则。

十年前我的论点是，艺术史的指导原则及其以时代特点和时代变更为中心的内在逻辑已经失效，一种理所当然的艺术史的内在统一性越衰落，它就越会融入到人们可以将其归纳进去的文化和社会的大环境中。有关方法论的争论已然钝化，阐释者用更多的艺术史代替了单一的、强制性的艺术史，丰富的艺术史形式作为方法论来说互相差别不大，可以互不侵犯地共存，就像当代艺术方向指给我们的那样。艺

术家再次与线性的历史意识作别，后者曾迫使艺术家面向未来继续书写艺术史，并同时毫无妥协地在现有形式中与这种艺术史作斗争。艺术家解脱了，艺术家在艺术史的游戏方式中碰到的历史榜样和历史敌人失去了曾经的门类和媒介，曾经的以进为进以保证游戏不断进行下去的游戏规则画上了句号。艺术家不必不断地进行艺术再创造，机构和商业主导了艺术实践（此外，需要承认的是，艺术始终是虚构的，因此艺术与生活的关联这个问题的最终答案是消极的）。艺术阐释者由此停止了过时的艺术史书写方式，艺术家也不再制造这样的艺术史。这样一来，老剧本被打断，新剧本早就上演，而观众手里却因为还拿着旧的节目单而误解了它。

终结并不意味着末世，“终结”一词的旧义原为“揭露”或者“除去面纱”，在我们的文化中，它有了“变迁”的含义。这里需要重新解释一下我们谈论的对象和参与艺术史书写的人，正如我在前言中所说，艺术应该被理解为描绘发生之事的“画”，这些“事”在艺术史中有着适合自己的“画框”。艺术史作为概念，其理想含义是对艺术以及艺术的一般历史发展的有效叙述。自治的艺术寻求自治的艺术史，这种艺术史不受其他历史污染，承担自身的意义。今天，这幅“画”被从“画框”中取出，因为这个“画框”已经不再适合它，这就是我们这里所说的艺术史的终结。

画框作为文化生产形式，与嵌在画框中的艺术一样有着重要的意义。画框使得框中的所有东西成为画，正如艺术

@充實自己，從閱讀對的書開始

史使得流传下来的艺术成为“画”，成为人们可以学会观看的东西。“画框”本身促成了“画”的内在关联，所有在“画框”中有一席之地东西，会被作为艺术看待而拥有优先权，和不在“画框”中的东西形成对立。这和博物馆的情形类似，博物馆收藏和展示的都是已经进入艺术史的作品。艺术史的时代与博物馆的时代现在同时完结了。

什么是艺术史的时代？这个概念又需要解释一番。普遍的艺术史观念是在19世纪时确立的，并同时脱离了范围更小的艺术家圈子，它不断获取的材料则来自之前的数个世纪甚至数千年。或者说，艺术生产一直在进行，但在19世纪之前并未想过可以填充到一个特殊的艺术史中去。我们再用博物馆作一番比较：博物馆中的艺术是很早以前就已产生，并与这个机构毫无实际关联的艺术（图1），但当艺术品进入博物馆之后，艺术家开始与博物馆共同生存，投向或者反叛艺术史的观念。我们可以把艺术史的时代与之前的时代区分开来，因为之前的时代并未将“发生之事”塑造成一幅封闭的“画”，也就是说，“画框”还未形成。我要论述的正是这个“画框”。艺术被“框架化”的时代结束，一个崭新的时代到来，一个以开放性、不确定性、或然性为特征的时代，它不再委身于艺术史，而是艺术本身。

说到这里，一个典型的特征是，艺术家觉得受到他们称为“僵硬的框架”这个东西拘囿，想脱离它已经有了一段时间。他们认为，观众面对这种僵化的框架也会变得“目光



图1 卢浮宫大画廊，巴黎，19世纪照片。

@充實自己，從閱讀對的書開始

呆滞”，即使这框架中也像电影一样仍有很多东西在运动变化。每个艺术门类都是一种框架，它决定了什么可以变成艺术。框架使观众与作品保持了距离，迫使其被动地作出反应，但是它的意义已经扩展到普遍的区域，扩展到文化之域。

19世纪以来，人们似乎是在历史文化的范畴内理解文化的概念，即文化是人们在回顾历史中尊敬、观察，并同时与之斗争的东西。有关艺术与生活之间关系的争论则对此有所揭露：艺术并不存在于生活中，它有着自己的生存领域，比如博物馆、音乐厅或者书籍中。我们可以把艺术爱好者观看一幅画框中装裱好的作品的样子比喻成一个有教养的人面对理想的文化时的态度：他/她在头脑中观看这幅画，试图理解它，并将之作为完美的形式细思慢品，他/她始终是观众，而艺术家和哲学家则是文化的“制造者”，他们传达文化的方式是让观看最终转化为知识和理解的合体。

与此相反的是，今天人们不再像面对一幅装裱好的画那样在静思中观照文化，而是在干预式的表现中完成，像某种集体性的壮景。这其中有很多原因，比如我们越来越少地生产自己的文化，而越来越多地开发更好的技术，借此进行他者文化的再生产。随着教养的失去，人们也不再耐心于文化义务的培养，出现了对于娱乐文化的期望。人们寻求惊喜而不再是教诲，希望某种奇景被激发出来，使我们可以参与其中而不必再去理解什么。面对这种“自己做”（do it yourself）的期望，艺术家也作出了反应，在“改造”（remake）

@充實自己，從閱讀對的書開始

的口号下娱乐而毫无尊重地重演艺术史，艺术入史之前那种拘束的面容消失殆尽。艺术不再用严格和不可接近的方式表现文化及其历史，而是用一种仪式性回忆的方式，或者根据观众的教养程度，用娱乐表演的方式进行展现，文化则在艺术的召唤下再次出场。

新出现的展览观念证明了在文化和艺术的关系中存在一种位移，可以让我们继续展开“艺术史终结”这个问题。在此之前，艺术展览只展示艺术，按照艺术史的条理进行是理所当然的事情。当今的展览计划则试图用丰富的方式，以某种主题为好奇的来访者（而非一本书的读者）准备一场文化（或者历史）盛宴。办展览的理由不再是艺术本身，而是文化的缘故，后者必须通过艺术让人看得到，才能继续产生说服力。1995年的威尼斯双年展，策展人让·克莱尔（Jean Clair）没有去回顾威尼斯双年展创立以来的现代艺术，而是别出心裁地以“身份与他者”为展览主题，探讨人和人的本质，艺术成为一面镜子，反映了人类形象的戏剧化转变。

艺术过去是文化下面一个有特权的从属概念，可以在自己的地盘上充分享受独立性，不仅免于社会压力的催迫，也没有义务承担其他文化责任。恰恰在这里出现了一种文化自豪感，这种文化有能力宽容自由的、不受限制的艺术，给它独立发展的巨大空间，干涉大多来自外部，比如当艺术被意识形态化或者政治化的时候。但到了今天，文化内部出现了占领艺术的诉求，而这又不是出于意识形态或者政治的

@充實自己，從閱讀對的書開始

原因，而是文化要运用最后的储备让自己继续有效下去。它在这种自我传达中时盛时衰，并让艺术站上了证人席。

但是到现在为止，所有这些考察都忽略了谁参与了艺术史的书写，谁从中受益的问题。现在的艺术家、艺术史家以及艺术批评家分享的艺术史图景并不相同，但参与的方式却非常类似。艺术家和艺术史写作者结成同盟，共同参与艺术史的生产，但这种合作曾经很长时间以来都经受着某种不确定的考验。两者中的一个要对未来负责，另一个则负责过去；其中一个认同的（或者享有权利的）历史，正是另一个写就的——这种情形现在看来也成为历史，画廊主的市场策略决定了什么可以进入艺术史。很久以来，艺术史家和艺术家的讨论都是在博物馆门前进行，各自为自己辩护。这种情形现在也发生了变化，二者都在竞相超越对方，都试图在博物馆中抢到最后的决定权，在历史的屋檐下精细地进行着每天的艺术证券交易。博物馆和博览会几乎无法彼此分开，人们在博览会上会碰到已经进入博物馆大门的相同作品。

期望着从艺术史中解放出来的艺术家，一方面又是艺术史的同谋和受惠者。艺术家若越少地通过作品得到定义，那么他与勘定艺术意义的艺术史的关系就越大。艺术家生产艺术品时就在书写历史，而当他们遵循艺术史的前辈进行再生产时，无异于再次成为历史的追随者。有时候，一件作品的意义更多是从它依赖和援引的时代生发出来，而非来自于作品诞生的时代。今天，艺术家为了维护艺术的意义，通过

@充實自己，從閱讀對的書開始

文化记忆的方式，呼唤一种与低阶艺术（Low Art）和日常生活趣味相悖的艺术的历史。艺术早已不是精英的专属领域，而是代表性地担当起展示文化身份的重头角色，而这种文化身份在社会不同机制的嬗变中已渐渐失效。今天的艺术具备所有可能的功能。无论艺术出现在哪里，人们都不再需要专家进行严肃的启发工作，而是需要他们参与到这种仪式中来。艺术不再诱发矛盾，而是在社会中制造并保障一种无冲突的空间，因此那种指望专家的指引而辨明方向的愿望在此落空了。专家不再存在，门外汉也消失了。

艺术界和艺术研究正在经历着一次前所未有的繁荣，这个事实尽人皆知，但却不能以此来反驳上述论述。看看统计数字我们会发现，我们正处于这种发展的顶峰之上，艺术家和艺术画廊的数量已然发生了数倍的增长。在纽约，赶上艺术家或者画廊迁移，一整块市区土地都会配合完成修葺工作。艺术也会被银行收购，被政客悬挂在办公室中（这里所说的更多是新近的当代艺术），艺术的成功并不会因为我们抱怨它渐隐的身影而有所减弱。潘多拉的盒子让每个人都得到好处，投资人取代了艺术阐释者而拥有了社会声望。艺术的成功与收藏它的、而非创造它的人密切相关。

艺术史也在这种繁荣下蒸蒸日上。在德国，艺术史专业学生的数量成为图书出版必须要考虑的一个因素。麦克米兰出版公司（Macmillan Publishers Ltd.）发行了一套艺术辞典，共 34 卷，包含了 533000 篇有关世界艺术史的论文，这

@充實自己，從閱讀對的書開始

证明了艺术史研究在世界范围内的发展。“6700 名学者汇聚一堂，改变艺术史的世界”，这是出版社贴出的宣传海报上的惊人标语，在提香笔下的星空衬托下，我们好像仰视着一串名字，等待着大戏的开场（图 2）。丛书的编者仅由 12 位知名学者组成，其中一位已经过世；而今天的艺术史工作者的数量一定超过了 6700 位，因为我不知道有哪位我熟识的学者——包括我自己——为这套丛书工作过。艺术史世界已经变得无比巨大，以至于我们要通过编辑一套辞典才能得窥全貌，艺术史研究暂时达到了极点，一个单一的、典范的艺术史，它曾有的意义和设立的文化准则已成为记忆而渐归苍白。

艺术理论也面临相似的局面。在我们的分工文化中，艺术理论被分归到种种不同的专业和职业领域，它要为所属领域说更多的话，而不是针对实际应该论述的对象即艺术本身。艺术哲学处于这种境地，在此之前，哲学话语中的美学落入专家手中，他们以此撰写历史，但无法提供全新的方案。少数几个方案于上个世纪得到了实现——这里我只举萨特、海德格尔和阿多诺的例子——但它们是在个人哲学领域内产生的，也只有在这一领域内才能理解。它们并未建立站得住脚的艺术理论，就像艺术无法保证自己的内在同一性一样。艺术家理论占据了曾经的艺术理论的位置，普遍的艺术理论缺失，艺术家拥有建立个人理论的权利，并将之在自己的作品中诉诸表达。

@充實自己，從閱讀對的書開始

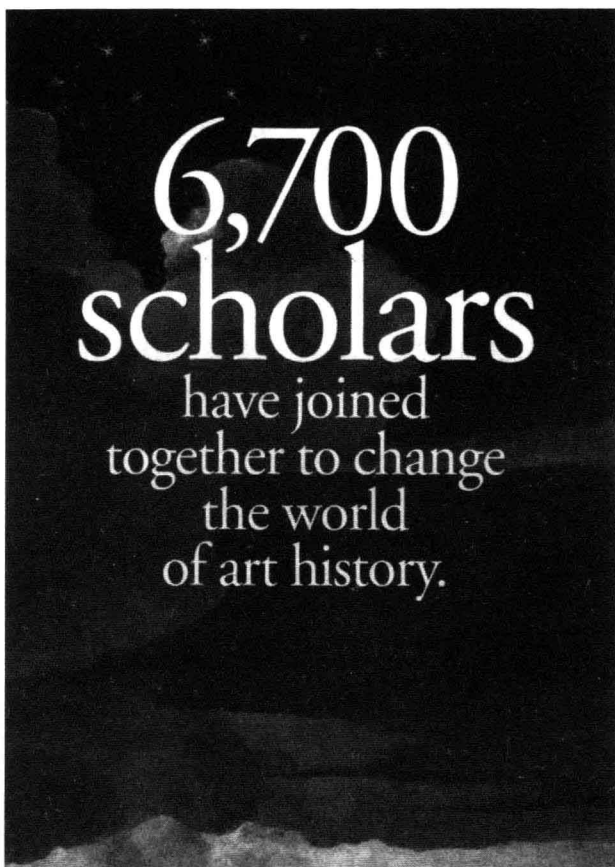


图2 “6700名学者汇聚一堂，改变艺术史的世界”，《艺术辞典》出版宣传，1994年。

@充實自己，從閱讀對的書開始

1982年，迪特尔·亨利希（Dieter Henrich）和沃尔夫冈·伊瑟尔（Wolfgang Iser）出版的一本文集表明了整合化艺术理论的失效，取而代之的是大量各有限定的理论共存，这些理论将艺术品从审美统一性中抽离出来，并将之分解为“远近高低各不同”的存在。人们开始更愿意谈论艺术的功能而非艺术本身，审美经验成为需要重新启蒙的问题（伊瑟尔）。有些方案令人惊奇地与“当下艺术形式”和谐共存，后者放弃了艺术作品的“历史象征机制”，并把艺术品与其在“社会进程中”发挥的种种功能回接到一起（亨利希）。当作品摇摆于纯然的艺术观念和纯然的、带有日常生活特征的对象之间时，“自主性”只能成为我们怀念的东西。当艺术品本身转化为理论，或者反过来否定其将艺术与物质世界区分开来的美学特征时，传统的艺术理论立即失去了土壤。

问题——如果其还成为问题的话——只会产生于艺术哲学独占话语权的时候，这在现代主义中与线性单一的艺术史观一样难以维持。艺术的游戏形式有很多，为什么都要统一到一种理论中去？理论、作品、艺术潮流是在相同的水平上展开竞争的，思想则是嬉戏的、争论性的、艺术性的，就像人们以前仅仅在创造性实践中习惯的那样。一本名为《理论中的艺术》（*Art in Theory*）的文集近期出版，1100页的篇幅里以时间顺序的方式梳理了1900年至2000年之间的“艺术理论”，文集的书写方式就像艺术史本身一样色彩丰富，副标题“观念变革集”也恰如其分。

@充實自己，從閱讀對的書開始

1984年，哲学家阿瑟·C·丹托发表了有关艺术史终结的论述，与我的那本主题相同的文集出版时间相近。丹托在论述中将自己的立场与艺术理论联系起来。1989年，在其于 *Grand Street* 杂志发表的第二版论述中，他写道，艺术自从自主地提出艺术本质为何物的哲学问题开始，就已经变成一种“艺术媒介中的哲学”，由此脱离了它的历史。丹托早在其早期出版的一本名为《寻常物的嬗变》（*The Transfiguration of the Commonplace*）的专著中发问过，当艺术现象无法与日常生活中的使用形式区分开来，而更多地通过哲学方式被定义时，会发生什么。当然就像所有哲学家一样，丹托的论述脱胎于黑格尔，比如他写道：“艺术走到了终点，变成了其他的东西，变成了哲学。”从此——我们接着读到——艺术家不必再自己去定义艺术，也从至今为止的艺术史中解放出来，过去他们要在艺术史中证明的东西，现在成了哲学可以做的事情。

我以比较尖锐地方式复述了丹托的一些观点，以求将一个哲学家在其假寐的论点中隐藏的期望揭示出来。但丹托提出的问题已经陪伴了艺术的历史很长时间，也许自人们开始思考艺术以来，这问题就存在。很长时间以来，都有一种猜测隐藏在这个问题背后，即艺术的概念可能是一种虚构。若想让虚无缥缈的艺术概念回归实地，就需要把“艺术”作为复数的形式看待，描述它所包含的艺术门类的历史。因此丹托也说道，在一种内在历史的框架中，某种“艺术历史的

① 充實自己，從閱讀對的書開始

叙述”意义上的艺术的终结始终可以想象，因为在其体制之外我们无法预知任何事情，而终结之说也就无从谈起。

现在我们知道，今天，当人们长久以来在艺术包含的艺术门类中塑造艺术，而艺术也在其门类的反照中达到终点时，是什么在引起人们心灵的骚动。进步的脚步曾经让不同的艺术形式在其自身的媒介中维持活力，这在过去是一种必要，但这脚步在这里减慢了。进步被“改造”的观念置换。让我们把做过的事情再做一次。这个新版本并没有比之前的更好，但也没有变得更差，无论如何它都是对之前版本的反思，而之前的版本并不具备自我反思的功能。艺术门类消失了，它设立的固定框架是艺术曾经需要的东西。艺术史曾是另一种框架，是用来透视艺术发生(Kunstgeschehen)的形式。因此，艺术史的终结实际上是一种叙事的终结，其原因要么是叙事已经改变，要么是在原先的意义上已经无从叙述。

不要认为这只是过时媒介的事情，即使是今天的新媒介，当它们被要求去上演艺术这出大戏之时，也会有相似的消解自身特点的强烈趋势，陷入到相同的危险中。1994年，《电影公报》(*Film Bulletin*)的六月刊刊登了一篇采访彼得·格林纳威的文章，在采访中，格林纳威陈辩了自己为什么越来越少地拍电影而更多地做展览的原因。电影院的氛围构造了某种框架，观众被设定在其中，就像曾经面对绘画所遭受的那样，而这却是他想“克服”的东西。所以他更愿意自己的某些电影被改编成戏剧上演，即使他认为舞台也在某种程度

@充實自己，從閱讀對的書開始

上限制了观众的审美经验。任何秩序都会让格林纳威感到不安。“所有的准则和结构仅仅是建构而已”，人们要费很大力气才能从中脱离。格林纳威身兼艺术史家和艺术家两种角色，他总是向过去的绘画大师学习用光和构图，从历史中摸索，却没有向现代主义边界的看门人交费。技术对他来说是表达手段，是一种永不过时的、而非现代主义实现艺术的必要条件，就像他在采访中所说的，他既想创作一种巴洛克式的整体艺术作品，让观众像看电影一样体验周围的自然环境，又同时在拍另一部黑白影片，“主题是：历史并不存在，而是历史学家建构出来的”。

从这些话中我们知道，格林纳威把自己看做了一种后历史文化中的主人公，在这种文化中，艺术史的终结无处不在，不可避免。艺术研究无法以同样的自由处理这一主题，因为如此做法会威胁到其自身继续存在的合法性。它宁愿继续自己历史书写的寓言，或者开展针对现存知识的考古工作，就像唐纳德·普莱西奥斯（Donald Preziosi）在其专著《艺术史再思考》（*Rethinking Art History*）中分析的那样（这本书也在一条宣言中提到了我，但我的名字并未在正文中出现）。这本专著是“由一系列彼此相关的绪论组成，以这样一种历史为前提，即如果我们想知道去向何方，这种历史必须得到描述”。这是一本论述艺术史真实历史的书，提供了大量专业的文献。比如有一章专门论述旧石器时代的“艺术”——众所周知，这并不是艺术专业探讨的对象，但书

@充實自己，從閱讀對的書開始

中考察的结果却是悖论性的：我们认为那个久远灰暗的远古时代并不存在艺术，但从今天看来，这种想法也成问题，我们要问问自己是否对艺术有正确的认识。在此书的最后一章，作者用了一个英语的文字游戏向读者发问：你愿意怎么去读这一章的标题，是艺术史的终结（end）还是艺术史的目标（ends）。全书的结尾处描绘了雅典卫城的建筑，人们可以通过柱廊“框架”认出它的面孔，正如我们只能在艺术史本身的历史中理解艺术史一样。“框架”是今天不断被人们讨论的东西，我们之前注意不到它，现在却发现它忽然间无处不在。在我们讨论的范围内，普莱西奥斯的“所有艺术史都是历史的理论”这一发现，实际上是发现了“框架”的问题。

如今有大量的书籍论述“艺术史终结”，所谈论的根本不是艺术史已经“终结”的问题。这些论述生动有趣，原创性强——从现存的学术准则和论证原则来看，也是无拘无束的。自身文化在这里不再行使严格的法官职能，要求人们把自己的研究呈堂辩护，它变成了我们在引诱之路上遇到的美丽陌生人。换句话说，阿里阿德涅的长线已被扯断¹，为了在历史文化的迷宫中辨明方向，每个人都在用自己的方式寻找道路。当人们朦朦胧胧开始察觉到艺术史终结的时候，我们要回溯到源头去考察。1994年，《温克尔曼和艺术史的源头》

1 阿里阿德涅（Ariadne），希腊神话中米诺斯之女，她送给忒修斯的长线帮助他记住了进入迷宫的道路，在杀死怪物米诺陶洛斯后顺着长线顺利离开迷宫。——译者注

(*Winckelmann and the Origins of Art History*) 出版，英国学者阿莱克斯·波茨 (Alex Potts) 在书中针对大理石裸体雕塑的魅力提出了令人不安的问题，或者像书的副标题说明的那样，提出了“肉身与理想” (Fresh and the Ideal) 的问题。书中提供了一幅梵蒂冈贝尔维德雷庭院的安提诺乌斯雕像近身照片，这幅带有同性恋意味的照片 (安提诺乌斯也是罗马皇帝哈德里安的爱侣) 回答了这个问题。但是，我们同本身即为同性恋者的温克尔曼以及他的考古研究之间存在着微妙的历史距离，直到 1867 年，沃尔特·佩特 (Walter Pater) 在英国发表了一篇论述温克尔曼的文章，用以“在文化培养和文化批判中”表达“一种有关反常的、个人的性经历之理论”。佩特实际上在文中赞美了“希腊雕塑无性的美”，波茨继续写道：“认为佩特考察的是同性恋身份的问题是一种过时的看法，但我们却应当认同他在现代自我性意识的边界上将性看做自我定义的一个本质要素。”

艺术自治的新危机

卢迎华

在《现代主义之后的艺术史》的第二章《艺术史终结与当下文化》中，汉斯·贝尔廷回顾了他在1983年所提出的“艺术史终结了吗？”的论点，并且进一步肯定了自己的论述，他写道：“这种回顾的结果是，之前那本书标题上的‘?’现在看来可以去掉了。”他所讨论的艺术史，也是我们常常加以参照的一种自欧洲现代主义传统中建立起来的对于艺术的线性论述，在贝尔廷看来是因为一种“理所当然的艺术史的内在统一性的衰落”而应该被宣布“终结”。

贝尔廷继续写道，终结并不意味着末世或者不再存在，他是希望去“揭露”和“除去艺术史的面纱”。艺术史和美术馆系统同样是人为建立起来的辨别、讨论和评判艺术的准则之一，是一种在现代主义对于秩序、更替和递进的诉求之中生成的权力价值结构和游戏规则，一个老的“节目单”。早在1995年书写该书的时候，贝尔廷就敏锐地感受到机构和商业对于艺术实践的主导已经到如此的地步以至于之前艺术史家和艺术家之间在美术馆门口的博弈业已被艺博会权力的上升所取代。在美术馆和艺博会上所能看到的作品已经完全无二，也就是说一旦进入艺术市场的流通系统，艺术家及其作品也就获得了进入美术馆的筹码。对于艺术的艺术史叙述、艺术史家和批评家的重要性因此被削弱，画廊主逐

@充實自己，從閱讀對的書開始

渐上升为这个行业中举足轻重的一个角色。艺术家作为供货商与画廊主和收藏家作为买家的利益和权力关系得到强化。在2009年鹿特丹 Witte de With 艺术中心举行的策展人论坛中，第13届卡塞尔文献展的艺术总监 Carolyn Christov-Bakargiev 也指出，在一个举办双年展的城市中，在该城市决定开始举办世博会的一刻起，其双年展的重要性和意义将荡然无存。在各种经济利益的驱动下，策展人、批评家、艺术史家、美术馆和艺术作为一个专业领域的权威性日益式微，而逐渐成为一种符号和象征，在各种被冠以学术和专业名义的舞台上扮演着可以被任意取代的角色，而其声音往往被商业的喧嚣和公众的娱乐化和简单化的诉求所淹没。

2009年年底在北京尤伦斯艺术中心一次围绕“中坚：新世纪中国艺术的八个关键形象”展组织的艺术家讨论中，参与讨论的一位画廊主就毫不掩饰地说，我们所做的一切都是在历史化自己。而另外一个参展的艺术家当被问起他个人对这个展览本身的看法时，回答道：“参加这个展览很合算。”完全从功利和利益的层面来讨论艺术。尤伦斯艺术中心是一个由私人藏家建立起来的艺术中心：一方面，其展览内容完全受制于商业画廊的意志；另一方面又试图扮演和维持着美术馆作为艺术系统中一个重要的权力机构所与生俱来和被默认的权威性。它同时承载着中国艺术行业对于西方艺术系统的幻想和膜拜，这使得其与商业、时尚和短浅成功学的勾结更加隐蔽而危险。关于艺术的论述在这里完全失语，因为它

@充實自己，從閱讀對的書開始

所崇尚和推动的是一种膜拜和受益于商业成功和流行文化的庸俗社会学。难怪当另外一位参加研讨的艺术家试图讨论艺术的问题时，他被其他与会者无底线地扮演同谋和得意洋洋的受益者的态度和表现所激怒甚至爆发。商业与伪学术和伪权威黑社会般的权力勾结在该研讨会上进一步暴露无疑，在一个失去道德约束和自我约束的社会氛围中形成一种令人窒息的压迫性力量，诱惑、迷惑和困惑着与这种现象共存的许多人。

艺术市场的爪牙已经伸入各个领域并日益改造和影响它们形成和实践的形态，从艺术批评、艺术史的书写、艺术机构到艺术实践本身都无法独善其身。画廊、公众和流行文化快速地瓦解着现代主义系统中所建立起来的相对简单和完善的评判机制，但很多实践者仍然紧握着这个老的节目单，来描述早已不再单纯的表演。艺术的自治性再次面临危机。而各种假艺术和学术之名的经济和权力活动再次风云四起，争取占领最大的领土，并企图名利双收。“改造历史”也好，“中坚”也好，“比耶稣还年轻”也好，都不再关于艺术的实践本身，更不是关于艺术讨论和思考本身。

再提艺术史的终结是为了揭示逐渐形成的另外一种价值准则，它的形成有意识无意识地受制于以更隐蔽、更深入的形式渗透于艺术系统的市场价值。这种价值准则在形成的过程之中也逐渐被其自身所固有的问题所瓦解和撼动。艺术产品、思想和叙述的生产者，即艺术家、批评家、艺术史家，

@充實自己，從閱讀對的書開始

与艺术产品和思想的出口，即画廊、博览会、收藏家，两者之间的供求关系和权力结构进一步被强化。在这个关系之中，艺术机构扮演了中介者，而很少是批判者的角色。这种互利互惠的消费关系在短时间内使一切显得如此和谐：每个人都可以得到表演的平台。但是所有身居其中的人不禁对这种和谐的系统产生了巨大的不信任感，因为每个人都知道，他们的声音在这种相互构成之中往往被抵消掉。绝对的权威不再存在，一个失去了中立和仲裁空间的社会系统将在一种为追求利益最大化而尔虞我诈达到极端的情况下失去存在的基础：道德、诚信和尊重。

“框架”内外的艺术史

苏伟

“框架”问题是贝尔廷教授在《现代主义之后的艺术史》第二章讨论的出发点。他将“框架”比喻成为“画框”，“画框”与“画作”和“画作”与“观看者”的关系为讨论的进行设立了坐标。

贝尔廷教授的“框架”说实际上隐含着非常丰富的内容和叙事。“框架”似乎与“体系”有密切的关联，它们都有明确的自我指向性和自我主题化的特点，内在的叙事逻辑一定是统一的。19世纪，现代艺术史框架得以设立，艺术

@充實自己，從閱讀對的書開始

史研究开始学科化，并伴随着与日俱增的机构化倾向。尤其是从19世纪60年代起，在欧美的众多大学和高校中，艺术史开始作为一个专门的学科，逐渐从历史学各学科中脱离出来。学科内部的学术规范和研究方法逐渐成型：美学、哲学、历史学为艺术史研究提供了丰富的视角，在不同程度上影响着艺术史的发展；风格、时代、艺术家生活史等范畴的引入和展开则为之后的整个世纪奠定了基础。进入20世纪，艺术史的历史批判工作全面展开了，研究对象在各自范围内得到尊重的同时，作品阐释成为艺术史学科的重中之重，而整个艺术史研究也表现出一种积极的姿态。

贝尔纳德·贝伦森（Bernard Berenson，1865—1959）和罗伯托·隆基（Roberto Longhi，1890—1970）应该是我们视野范围内和从当下思维来看早期的重要先行者。贝伦森主要针对形式作为艺术品本质形态进行研究，而隆基则由此更进一步地对旧作品在新时代呈现的美学形式展开探讨。上世纪的世纪之交，德国乃至西欧影响力较大的艺术史家首推德国的海因里希·沃尔夫林（Heinrich Wölfflin，1864—1945），他所做的工作究其根本是找寻建立一个严格的学科系统所需要的概念性基础。他的后继者，阿洛伊斯·李格尔（Lois Riegl，1858—1905），扩展了沃尔夫林的风格史研究，试图通过不同艺术品形式的对比、通约以及独立化，建构并维持艺术史叙事的连贯性。

如果说上述艺术史家的研究主题可以大概概括为“艺术

@充實自己，從閱讀對的書開始

品形式”的话，埃米里·马勒（Émile Mâle, 1862—1954）、阿比·瓦尔堡（Aby Warburg, 1866—1929）和欧文·潘诺夫斯基三位重要的艺术史家则把目光放在了“艺术品的意义”上。马勒曾经是古画以及圣像学专家，瓦尔堡开创了独特的“艺术史文化学”，潘诺夫斯基完善了图像学研究的基础和版图：关注艺术品中包含的寓言、象征以及它们的有效域、与心理和知识形成构成的共谋关系，使他们在注重艺术品的形式同时开发了艺术品的意义土壤。

无论追究“形式”还是“意义”，这些艺术史家都未真正着眼于“现代主义艺术”这一论题，他们的主题域也主要集中在中世纪到近代文艺复兴和巴洛克时期。艺术史内部开始与传统决裂是上世纪二三十年代的事情，贝尔廷教授的“框架”说的直接指向也应该是从这个时候起发展起来的理论图景。维也纳的艺术史家马克斯·德沃夏克（Max Dvořák, 1874—1921）开创性地提出“作为精神史的艺术史”，把艺术史纳入到现代主义思维中进行观察。声名显赫的美国艺术史家迈耶·夏皮罗（Meyer Schapiro, 1904—1996）通过绘画研究为现代主义进行了辩护，拥赞其与传统决裂的形式语言。夏皮罗之外，“新维也纳学派”的另一位知名人物汉斯·塞德迈尔站到了现代主义的反面，作为战后批判现代主义最为猛烈的学者之一，他对现代主义在更高的艺术科学的名义下使用神秘的、种族的、泛灵论的语言进行历史叙述表示了彻底的质疑，从而与威尔·葛洛曼（Will Grohmann, 1887—

1968) 等现代主义拥护者区分开来。

接下来的事情是中国艺术界熟知的。贡布里希对艺术品与人的感知和观看心理之间关系的接受美学研究是中国艺术史研究的滥觞，这位逃亡到英国的德国学者在其主持的瓦尔堡学院的活动范围内，培养和影响了一批战后著名的学者，这其中包括埃德加·温特（Edgar Wind，1900—1971）、米歇尔·巴克森德尔（Michael Baxandall，1933—）、斯威特拉娜·阿尔佩斯（Svetlana Alpers，1936—）以及贡布里希的反对者诺曼·布列逊（Norman Bryson，1949—）。

篇幅所限，我用最为粗略的方式回顾了一下贝尔廷教授“框架”说涵盖范围内的艺术史学科发展。其实这个框架似乎在70年代后也有所延伸，这种延伸构成了贝尔廷“艺术史终结”说产生的直接基础。比如在英国，美国人布列逊带来了更为彻底的批判意识，并推动了“新艺术史运动”（New Art History）的产生。由此，70年代的年轻领军人物换成了来自英国的提莫西·克拉克（Timothy J. Clark，1943—），他的意识形态和社会学批判方法和格里塞尔达·波洛克（Griselda Pollock）的女性主义艺术史研究，都是与时代潮流密不可分的。在德国，艺术史批判转向相对来说受到结构主义等潮流理论或者学科内的“新艺术史运动”影响较小，“法兰克福学派”的阿多诺和霍克海默与艺术史的关系、本雅明文化批判的延续等是德国人热衷的题目，而“战后”是学术大语境的先行词。近几十年来真正的艺术史

@充實自己，從閱讀對的書開始

黄金时期是 80 年代，不同领域的学者从艺术的功能角度出发，展开了一场浩大的方法论讨论。图像学、阐释学、符号学和意识形态批判构成的四维空间是讨论集中的区域，直至末期的现象学视角的出现，艺术史的天平完全倒向于研究“对象与接受者”这一边。

“框架”拘囿了有关艺术的真正讨论，甚嚣尘上的市场取向迷乱了界限，阻断了思考的延续。跳出框架不只是理论的新可能，也是实践的新坐标。贝尔廷教授没有讲跳出“现代主义”，而是强调跳出“现代主义思维”，跳出“文化界限”，同时跳出倒塌的社会价值系统、伦理系统和艺术机制制造的利益加资本的废墟。

第三章 艺术评论作为艺术史的问题

在西方文化中，留存下的历史观问题早已和艺术文献中有关现代主义的讨论无法分开。人们在精研古代艺术时发展出的一套方法，着实难以勾勒出身处充满危机和断裂的现代世界中的现代艺术的外貌。相关的尝试的确不少，只是从中展现出来的现代艺术形象发生了改变，得以毫无问题地适用于熟悉的艺术史叙述方式，但自身却变得面目全非。这样一来，艺术史书写的诉求以及其保有的药方尽管饱受质疑，却可以毫不费力地攫取胜利果实。所以，我们甚至可以将之称为“现代艺术历史的历史”，这是一种写就的、而非现实发生的历史，被我们作为自身的知识结构接受下来。

如果说以前我把艺术界应对当代艺术方法上的缺乏看做问题，那么到了今天，在我们任意动用了大量的方法制造我们的经验之后，我会从另一个角度看待这一问题。人们期待“正确的方法”，但对于以艺术作品“脱缰的自由”为中心主题的学术标准来说，这种期待从未得到过满足。阐释者要么自愿提供人们希望的释义而服务于作品，要么反过来强加给作品他自认为的意义，以此凌驾于作品之上。无论他尊重艺术家的自由或者用自己的释义对抗艺术，问题都不会得到解

决。诗人能把这件事做得更好：众所周知，诗人曾是艺术的第一批阐释者。那古老而美妙的“绘画诗”（Ekphrasis）¹，古代诗人曾用它来描述艺术品并将之传颂于世，这一传统长久以来盛行于世。然而，今天拥有说话权力的是作家或者哲学家，而非艺术历史的专家。而最终，艺术家有了说话的权力，自愿接受采访，说出人们期望听到的释义。还有人发现艺术是最后一块可以享有自由空间的领域，为他们在今日社会中获得更大的视域自由和解放的话语姿态提供领地。艺术有时候像是保存过去的护林，艺术文献像是它的古老仪式，我们如此希望再次体会到这种仪式的魅力所在。

方法的问题实际上涉及的是艺术评论（Kunstkommentar）和艺术作品之间的关系问题。艺术评论总是想消除自身与作品的区别，代替作品的位置，追求与作品间所谓的模仿关系，也就是说用评论指代艺术。这种诱惑在艺术品失去了封闭的意义形式后变得更大，艺术品只能通过评论得以传播，而评论却是艺术的对立面。艺术批评（Kunstkritik）则将艺术理论的任务接了过来，哲学家和文学家写出了各种艺术家统一的宣言，作为一个流派的首领或者带路人出现，比如未来主义者意大利人马里内蒂（Fillipo Marinetti）和超现实主义布勒东（André Breton），这还只是之后很多同类人物中的前

1 绘画诗，其词根 phrasis 在古希腊语中意为“言说”，前缀 ek 则有“出来”的含义。此词通常指用一种艺术媒介描述和定义另一种艺术媒介，使得读者通过这种比较和联想体会到后者的生动性。——译者注

两位。新的理论生产不断壮大，单一的理论因此被化约为一句口号，在这口号后面，艺术家结为团体共同奋斗，并强迫自己的每件作品实践这一团体理论。这样一来，作品和理论联系到了一起，这些理论是后来的阐释者必须尊重的。艺术似乎缩减到各成一体的自由区域，理论为艺术竖起了围栏。艺术史家对此的参与非常有限，仍然是他们已经拥有的份额。他们的方法更多地服务于自己的专业学术实践，却无法解释艺术正在发生的事情。

作品和评论的关系一方面受到艺术批评愈发强烈的理论化诉求影响而变化，但更大的冲击则来自具备理论能力的艺术家的参与。艺术家长久以来都在撰写文字，但只有从马塞尔·杜尚（Marcel Duchamp）开始，他们的文字才获得了新的涵义。杜尚的作品在自己撰写的文字中得到了映照，文字和作品后来变得无法区分，变得比作品还要让人伤脑筋去推敲揣测。他早期写就的东西完成之时，其主要作品甚至尚未问世，却在后来成为作品《大玻璃》（图3）的评论。约瑟夫·科苏斯（Joseph Kosuth）认为，杜尚重新赋予了艺术真正的身份，“艺术（就是）艺术定义的东西”。

我曾在一本名为《新娘的嫁衣——杜尚作品〈大玻璃〉作为对大师作品的反讽》的书中专门论述了杜尚的作品，试图揭示出作品中的评论和评论中的作品的形貌，而不是去设定界限——即使杜尚本人，也没在二者之间设立过围墙。《大玻璃》让所有针对作品的评论都变成了针对艺术家评论的评

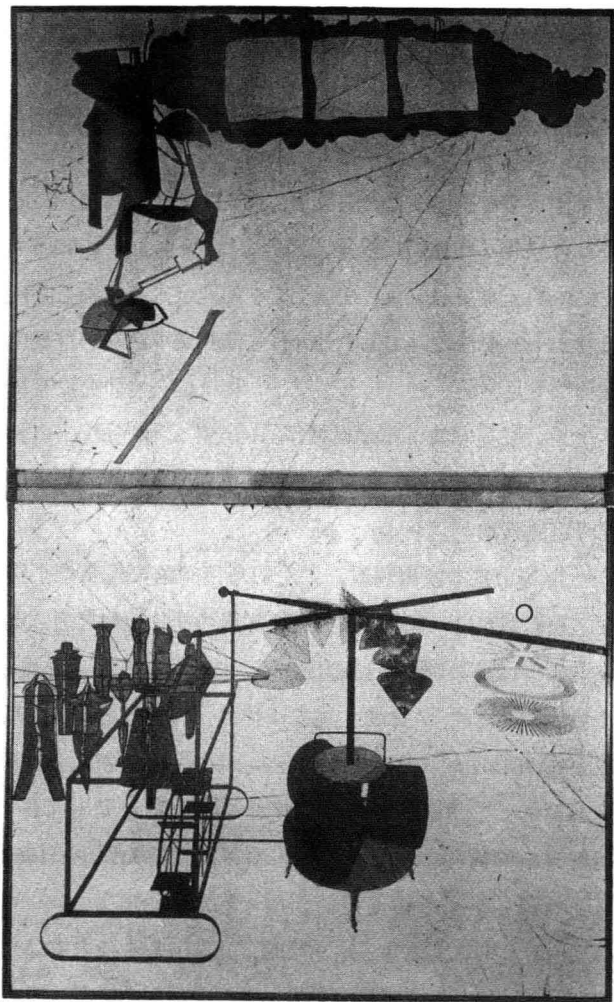


图3 马塞尔·杜尚，《大玻璃》，1915—1923年，费城美术馆，费城。

@充實自己，從閱讀對的書開始

论，用这种艺术家评论，杜尚将作品围护起来。安德烈·布勒东曾经富有成效地运用过这种方式，即使他本人根本不知道杜尚的这件作品。杜尚还把所有艺术评论的可能性把玩了一遍，他自己出书，并在几十年的时间里不断做出再阐释：知名作品都要经过接受史的考量，杜尚通过这种方式，决定并且神秘化了作品的接受史。因此，《大玻璃》在杜尚那个世纪中的艺术史地位与其在接受史中的地位（或者说与其在接受史中逐渐的败退）无法分开，作品和文本在这一过程中成为同义反复的一对。这种情况下，传统的艺术研究没有用武之地，因为它的工作是通报作品的产生（和完成），也就是说，描述一个事件，而这种事件的重要性在杜尚的例子中已经退居其次。

当观念艺术家出现时，评论的角色问题再次发生了转变。我们都知道，观念艺术家把艺术极为简化地称之为“形式主义”。他们只强调“概念艺术”，把艺术概念作为主题，让他们的“意见”（命题）优先于作品。就像约瑟夫·科苏斯 1969 年撰写的《哲学之后的艺术》（*Art After Philosophy*）中强调的：艺术家不再想要创作作品，而是要提出问题；他们眼中的搞艺术意味着质疑艺术和做出相关评论。1969 年，当观念主义者在他们的领地《艺术和语言》（*Art and Language*）杂志上拓展了这一问题，并发问是否杂志中的评论文章——如果把艺术概念扩大一下，在画廊中展出这篇文章的话——也可以“划进艺术品的范畴”时，这一潮流达

@充實自己，從閱讀對的書開始

到了高峰。他们非常认真地思考过，是否观念艺术可以让所有传统的艺术理论变得多余。

1965年，科苏斯在一件著名的装置作品中用三种方式展示了一把椅子：一把是真正的实体椅子，第二把是图像中的椅子，第三把则是词典中描述椅子的文字，即观念上的椅子。让图像和文字对立起来可谓用心良苦，目的是忽略二者各自的特质，让传统上的区分变为等量——在这里，图像也退化成为纯粹的定义。整体来看，评论战胜了作品，让作品消失了。但这个不可完成的任务并没有完全解决，挂在墙上展示的文字占据了本来无权得到的图像的位置。科苏斯的这件装置提出的论题早一百年也可以提出来，但这个论题只有在上世纪60年代的时候才能作为艺术得到表现。通过这种方式，所有今天与之相似的论题在作为艺术展示的时候，都要回溯到1965年的这件作品。如此看来，艺术史突然变得无形无质、独断专行起来。因此我也任由某种诱惑的引导，在本书的插图中并未使用这件作品的“原始图片”——或许这正合科苏斯的本意，我们看到的既不是我们今天再现这个作品的可能外貌，也不是作品当年初展时的样子。我使用的是罗伯特·阿特金斯（Robert Atkins）编撰的《艺术在说话：当代观念、运动和时髦术语一览》中的一幅插图（图4），插图里的椅子不再是用三位一体的形式展示，而是承托起新兴艺术史的标语：观念艺术。

几年后，艺术批评家基尔马诺·塞兰特（Germano

@充實自己，從閱讀對的書開始

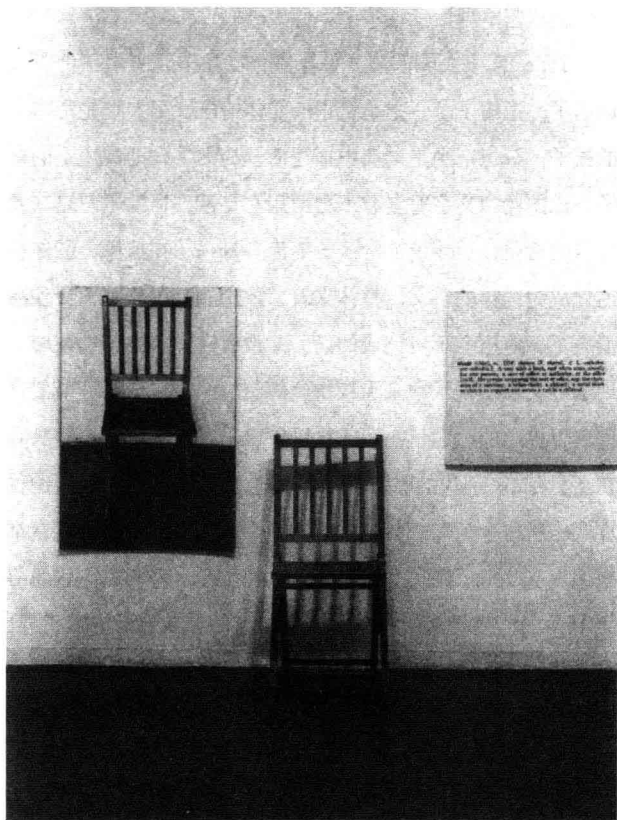


图4 罗伯特·阿特金斯,《艺术在说话:当代观念、运动和时髦术语一览》插图,纽约,1990年。

Celant) 在《贫穷艺术》(*Art Povera*) 一书中用了两页的篇幅将上述观念倒转了过来, 他没有像科苏斯那样把作品缩减为文本, 而是将文本变成为作品(图5)。以前, 艺术家通过某种宣言聚集到一起, 现在振臂一呼地换成了一位艺术批评家, 用自己的论断指引了艺术发展的大方向。塞兰特在书中精心挑选了艺术家和作品, 这本书“并非想用客观的方式看待问题, 因为客观性意识是一种错误的意识”。读者也许会问, 这本书里可以期待的信息在哪里。塞兰特紧接着就对把“艺术批评”作为艺术生产的镜子发起质疑。符合逻辑地, 他也拒绝对书中的照片和作品插图做出评论。这本书就像他说的那样, 是为文化消费而写, 但并不能代替参观展览, 本身以图书的形式呈现出来就意味着这与“艺术家的作品”的不同。这本是一个普通寻常的道理, 但外力的作用之大, 宣讲的方式也极具诱导性, 以至于这种艺术评论让自己变成了艺术生产。从书的印刷到文字的措辞, 无一不透露出文本本身要作为作品出现的诉求。

由此不难理解塞兰特的对手阿基莱·伯尼托·奥利瓦(Achille Bonito Oliva) 将自己的作品看做艺术随笔, 认为它更多体现的是文学上的诉求, 而非义务性地提供艺术舞台的信息。他的形象出现在自己撰写的《艺术之梦》(*Der Traum der Kunst*) 一书的精装封面上, 面向读者微笑着的他是由一位“自家的艺术家”所画, 这位画家的肖像也和他一起出现在封面上, 像是他的同谋(图6)。如果说艺术和艺术批

@充實自己，從閱讀對的書開始

STATING THAT

This book does not aim at being an objective and general analysis of the phenomenon of art or life, but is rather an attempt to flank (both life and art) as accomplices of the changes and attitudes in the development of their daily becoming.

The book does not attempt to be objective since the awareness of objectivity is false consciousness.

The book, made up of photographs and written documents, bases its critical and editorial assumptions on the knowledge that criticism and iconographic documents give limited vision and partial perception of artistic work.

The book, when it reproduces the documentation of artistic work, refutes the linguistic mediation of photography.

The book, even though it wants to avoid the logic of consumption, is a consumer's item.

The book inevitably transforms the work of the artist into consumer goods and cultural goods, a means of satisfying the cultural frustrations of the reader.

The book proposes a way for the public to take part in artistic events, but does not impose it upon them.

The book narrows and deforms, given its literary and visual oneness, the work of the artist.

The book is a precarious and contingent document and lives hazardously in an uncertain artistic-social situation.

图5 基尔马诺·塞兰特(编),“贫穷艺术:观念、行动还是不可能的艺术?”展览画册,伦敦,1969年。



图6 桑德罗·齐亚，阿基莱·伯尼托·奥利瓦肖像，奥利瓦著作《艺术之梦》封面插图，米兰，1981年。

评的界限变得含混不清，这里讨论的则是艺术转型为艺术评论的回响。约翰·巴尔德萨里（John Baldessari）的画（我将在本书后面的部分详细分析这幅画）展现出的情形则是，画作不仅仅是艺术评论的承载者，而是以艺术品的形象出现，或者说，艺术品作为艺术评论的媒介出现。作品的评论只有短短的一句话：“除了艺术，所有东西都已经从这幅画中剔除，任何观念都无法在这个作品上找到入口。”（图7）

实际上，比之呆板笨拙的论述艺术的连篇累牍，蓄意地用信息迷惑读者的眼睛，我本人更喜欢这种戏耍般的评论，但我们这里要做的不是估量艺术评论的价值，而是把它看做专业艺术史研究中的症结来考察。艺术史作为一种模式，本身就是评论，是历史评论，因此我们可以把这种评论的艺术史看做一个问题，除非它又演变成为观念史。这里我们也许可以发现与寻常方式的相似之处：评论伴随着艺术发展，并另有一番目的在身，它要把自己展示为一种历史文本，回顾发生过的事情。评论赋予发生之事既当下又历史的含义，正是赋予历史含义的文本试图让读者获得保障感：所有发生过的事情正如这些文本描述的那样发生了，这些事情的意义已由艺术史进行了命名。

人们渐渐地乐于见到相同的人先写评论，然后在恰当的时间后再写历史性的回顾文字，要么引用当时写就的评论，要么更简单一些，将自己的记忆作为艺术史的材料加以升值。“我想起当时就是这个样子……”事实、信息和释义

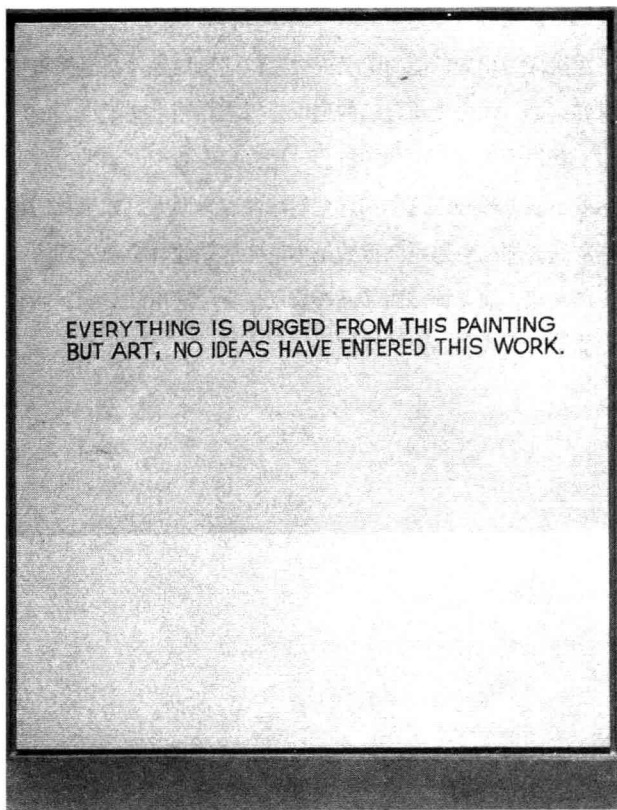


图7 约翰·巴尔德萨里，《除了艺术，所有东西都已经从这幅画中剔除，任何观念都无法在这个作品上找到入口》，布面丙烯，1966—1968年，星期六画廊，纽约。

合为一体，作者也和艺术家一样，使用自己的原始资料创作。我们可以宽容一些地对待这样的作者，而其他一些作者，自身没有成为出处的能力，又失去了叙述历史事件甚至简单信息的兴趣，而去发明自己的理论，以求在艺术文献市场的压力下获得个人出人头地的机会。抛开理论对个人学术生涯的用处不谈，每种理论中都含有侵略性和无助性。如果我们足够真诚，那么更愿意知道的是事情为何如此，希望去理解我们的文化，而非惊诧而又满怀质疑地听闻理论的交响，后者无非是为其作者贴上了标签。

自我定义的焦虑

卢迎华

在《现代主义之后的艺术史》一书的第三章《艺术评论作为艺术史的问题》（英语译本的标题为《艺术评论与艺术史的较量》），汉斯·贝尔廷讨论了艺术史、艺术评论以及艺术创作之间各种形态的关系。他写道，艺术史是一种艺术评论的方式，而这种方式往往将现代艺术的形象囚禁在艺术史的模具当中，而在这个过程中，艺术丧失了与自己的相关性而成为一种历史性叙述的俘虏。更值得注意的是，贝尔廷指出了这种关于现代艺术历史的历史叙述已经是“一种写就的、而非现实发生的历史，被我们作为自身的知识结构接受下来”。艺术家和艺术创作在这种被界定中处于被动的地位，只是作为史学的材料被自由组合和描绘，被艺术评论者和史学家的意志所左右。而今天，这种被动的地位仍然在某种程度上存在着，因为这种“写就的、而非现实发生的”艺术史已经通过我们的学习、被动的接受和不断重复的接触而成为我们自身经验、知识结构和价值判断的一部分而在我们的潜意识中挥动着指挥棒。保持对于深植和潜伏在我们及我们四周的“写就的、而非现实发生的”艺术史判断的反思，并且警惕对于这种艺术史观的捍卫，是界定当代性的一种重要的价值取向和特质。

艺术史本身所具有的可被人为因素左右的可塑性导致

@充實自己，從閱讀對的書開始

了艺术家与批评家之间长期存在着对于作品的阐释和界定的权力争夺：两者时为共谋者，建立一种具有时效性和历史意义的价值标杆；时为话语权的竞争对手，为自己的价值观争得一席之地。批评家或者追随艺术家，为作品贴金箔，或者是将自己的意识强加于作品之上，甚至企图代替作品本身。艺术家或是臣服于扮演批评家所描述的宣言和流派中的一员，安逸地收获这种利益共同体的最大成果。为了维护这个共同体的生命力，艺术家必须长期地为这种信仰创作类似的作品，维持一种“符号”“形式”或“姿态”的一致性、曝光度以及市场的消费兴趣。但与此同时，艺术家也成为这种界定的阶下囚，其创作的生命力也因此变得极其有限，下架的时间随着市场需求的饱和而指日可待。当然更有具备理论素质的艺术家不满足委身于批评阐释所建立起来的围墙内，通过自己撰文、独立出版、发表演讲，为观者提供进入其创作的通道（在这里我也意识到举行艺术家讲座的重要性），甚至是将这些文字融合为作品的一部分，使观念、图像和形式在创作的实践中有机地组合起来。而艺术家不断地尝试在其作品中建立观念上的自主性和沟通传播通道的实践也成为创作的一种样式。艺术家也在这种思想训练中拓展艺术的边界，并且争取更多界定艺术的自主权。

最近在世界各地陆续出现的一些对于当代性的论坛、出版和讨论中，比如 e-flux 2009 年在上海当代艺博会中举行的主题为“什么是当代艺术”的论坛以及 2010 年 7 月出

版的同名文集，在此之前《十月》(October)杂志发起的关于“当代艺术”的问卷调查活动，2010年8月初在上海当代艺术中心伴随“当代性：印度尼西亚的当代艺术”展而举行的“讨论当代性”的研讨会，实际上都是在寻求在摆脱了以欧美为中心的、以进化演变为文明和幸福的根本动力的现代主义思维逻辑之后，我们如何找到行动的基准，找到判断和界定自我的相关性，以及重新认识各种文化以及其所处的不同阶段的差异性并且找到同时存在，可以彼此沟通，又能够拒绝彼此占有的殖民欲望。这种自我界定的焦虑和重新在新的语境中认识彼此从而为自己找到新的参照，以及彼此互动和对话的新方式的强烈渴望同时弥漫在东西方世界的思想界和艺术界中。事实上，欧洲的学术界早在1989年就已经显现出这种自我界定的焦虑，并渴望通过重新认识西方，包括之前被现代主义的逻辑排除在外的非西方的艺术样式和思考，来认识自我。“大地魔术师”展首次在欧洲语境的展览中包括了来自非西方艺术世界的创作，从非洲的民俗艺术到中国的当代艺术（其中包括了顾德新、黄永砾和杨诘苍）可以看做是这种焦虑的最初表征之一。2009年威尼斯双年展中出现了关于上个世纪50年代活跃于日本的“Gutai”艺术运动的一个厅的作品展示，这种举动也表明了欧洲艺术界试图重新认识世界各个领域在艺术思想上的平行性，而不仅仅满足于以欧洲、美国为中心的历史性叙述。

全球化的进程和浪潮不仅加速了区域间经济的交互和

@充實自己，從閱讀對的書開始

融合，也松动了文化、思考和艺术“画框”。同样是1989年，汉斯·贝尔廷和新媒体艺术家皮特·魏伯在德国卡尔斯鲁厄建立教授新媒体、展示收藏录像、录像装置和数码装置的新媒体艺术中心，即ZKM；也来源于感受到录像艺术作为一种新的艺术形式，其可传播性和可复制性是对现代主义传统美术馆所捍卫的经典性和绝对权威的一种挑战，也因此，为这种在已有的系统中找不到栖息之地的新艺术形式提供了一个自主的语境，这项事业实际上蕴涵了一种深刻的艺术史态度。以这两位德国甚至欧洲艺术界的泰斗所发起的历时多年、目前仍在进行中的“全球艺术”研究计划，也是延续了对于现代主义艺术传统的反思，希望建立认识我们所共同面临的变化中的语境的新通道，试图揭示和连接起一张当代艺术的秘密地图。柏林墙的倒塌也更加突出了现代主义的价值观，包括东西方地理和政治意识形态界定的不适用性，促使欧洲的学术界出现了“前西方”、“远西”等艺术和思想运动。

包括中国在内的非西方世界在1989年以来欧洲自我反思的思潮中成为一种想象的寄托和西方自我界定的新注脚和参照，这种来自欧洲的机会也似乎给非西方世界提供了一种可能加入到全球艺术语汇的参与感。在很长的一段时间内，大多数非西方世界的艺术家忙于列席欧洲以非西方世界的各个区域或国度命名的艺术活动，作为本国和本土文化的代表而非艺术创作的个体出现在这个语境之中，这种参与感掩盖了一种内在化的自我价值判断缺失的危机。

@充實自己，從閱讀對的書開始

最近爆发的深度的全球性经济危机迫使全世界的思想者和实践者重新思考这种跨国跨领域的高度合作和分工下内省和自我建设的忽略。在全球资本主义实践不断拓展、外延并发展到一定的程度后，自我的组织、自我的审视和自我系统的完善性被重新提上议事日程。在欧洲和美国的艺术界中出现了新方式的机制批判，但这种机制批判不再是艺术家对于艺术机构和艺术边界的简单质疑和对立性的对抗态度（事实上，艺术机制证明了其自身完全也能够通过包容和消费这些质疑和态度而显得更为强大）。新形式的机制批判的思考显得尤为有责任感和建设性，更多的讨论在于如何认识本身已有的艺术机制和系统性的力量，并对之加以完善和改进。美国艺术杂志《艺术论坛》(Artforum) 2010年第六期的专题讨论“重思博物馆”就是这种建设性的内省的一个例子，邀请从建筑师到美术馆馆长到艺术家，从各个角度来参与对于美术馆在今天可能扮演的角色和如何在已有的基础上加深对于艺术生产和思考的参与等方面的论述。

而以中国当代艺术行业的近况为例，在一下子缺失了来自欧洲世界的注意力，包括展览机会和市场兴趣以后，艺术界正深刻地暴露、体会和经历着一种内部理论建设和自我思考匮乏所导致的内在动力微弱的窘迫。2008年10月在伦敦的一次中英美术馆馆长、批评家和艺术家的交流会中，中国的批评家和艺术家们遭遇了来自英国艺术界的提问：如果说我们对于中国当代艺术的选择总带有偏见和殖民性，

@充實自己，從閱讀對的書開始

那么你们会提出怎样不同于我们的立场和角度来界定你们自己的思考呢？

批评家黄专曾经在最近与我的一次交谈中提到中国批评家在与西方交流的过程中所普遍体验的两种境遇：一种类型的欧洲、美国学者认为中国当代艺术完全没有自己的理论体系，也看不上在中国的艺术创作；另一种类型的看法是期待中国的理论家和学者能够提出自己的阐释系统，而在这种外在的压力下，出现了一些以现代主义逻辑来生硬地总结艺术流派或提出艺术宣言的尝试，比如像在印度尼西亚群展“当代性”中的合作策展人之一 Jim Supangkat 所提出的“艺术的敏感性”（Artistic Sensibilities）。在 Supangkat 的策展论述和选择中，他试图把带有手工性的传统艺术手段的实践也界定为带有当代特质的艺术实践，认为“当代”不是一个时间的界定或者是观念的现时性，而是应该具备了对于艺术的敏感性这种恒久的艺术特质。中国也出现了一些希望重振历史权威的展览和书写尝试。

这种寻找自我界定的新实验和焦虑也普遍出现在非西方的学者、批评家和策展人有关“当代性”的讨论和思考中。一方面我们使用现代主义、当代性以及与它们相关的理论和语汇来思考和辨别发生在我们领域中的艺术实践，我们也普遍认识到当代性应该是有多种模式和逻辑的，应该是复数的叙述方式。另一方面，这些讨论的困境也在于这种词语和逻辑本来就是植根于西方，特别是以欧美为中心的艺术讨论和

@充實自己，從閱讀對的書開始

理论系统之中的。所以如何自我定义，形成多种平行的“当代价值观”成为很多人的一种困惑和诉求。有一些学者认为现代主义是来自西方的关于艺术形式更替的逻辑，它牢牢控制了全球主义之前的艺术思考，而当代性则给非西方的艺术实践在与西方同一平台上被认识和讨论提供了空隙和机会，但是往往这种平台也是存在于欧洲和美国。有一些批评家认为在这种空间中，完全有机会提出新的语汇来替换欧美艺术语言和逻辑，来得到一种自主性。但是这种新的语汇的提出仅仅停留在艺术创作的技术性层面上，回到艺术的本质（比如“艺术的敏感性”）或者艺术的形式，提出这些词汇的批评家和创作者实际上没有意识到西方的艺术经验实际上也是构成其对于艺术的经验和意识的一部分，这种交织不可能被简单的一分为二，而是非常的错综复杂。

中国艺术界和很多非西方世界的国家一样在 90 年代初的前卫艺术实践往往是针对意识形态提出的符号化和程式化的质疑和批判，而不是针对艺术体系、机制、系统性理论和价值判断的反思。但目前西方世界和非西方世界同时出现的对于当代性的讨论实际上可以被看成一种新的“机制批判”或者“体系批判”，这个被批判和被反思的体系是一种更复杂的价值观和对于艺术的经验与意识，包括了对于自我的意识和西方艺术系统长久以来形成的话语系统和潜意识。

而这种批判情绪下的一种极端的表征表现为一些艺术家，比如中国的一些艺术家，特别是年轻一代，认为西方已

@充實自己，從閱讀對的書開始

经无关紧要了，也无法进入，本身的艺术市场正在越来越大，短时间内艺术的自我消化不是问题，所以倾向于形成一种夜郎自大的精神。在最近一些大型的群展中，可以窥见在一些艺术家的创作中，群体性地、有意识无意识地形成一种彼此自我参照的语境，作品和所谓的观念显得自言自语，意识封闭，失去了与外界交流的兴趣、好奇心和欲望。

不管这些思考和实践以何种形式应对我们的现状，这种危机意识和自主意识在我看来是非西方世界所正在经历的新形式的“体制或机制批判”（如果我们再次借用所谓来自西方艺术系统的语言的话）。我们所批判和质疑的是被来自欧洲和美国的艺术价值观所影响和塑造的，在我们本土的实践中生长出来的对于艺术的价值判断，通过这种批判和认识如何形成适合我们的相关性和多种价值判断，但又不是一个自我封闭的系统，这是一个关键的问题。在中国，很多艺术家和策展人愿意使用“国际化”这个词语，但在提“国际化”时，却不把自己真正地放在一个参与者和在场者的身份来看待。我们要做的是保持自信而开放，在真正平等的互动中建立自我的相关性，这是一个既本土又国际的问题。

最后，分享一段来自斯洛文尼亚首都卢布尔雅那现代美术馆馆长泽丹卡·鲍多维娜克（Zdenka Badovinac）在一篇题为《作为不同连接点的当代性》中关于当代性的精彩思考：“没有一个单独的地方可以宣称其对于解放性的知识享有排他性的权力，这一点对于整个世界而言是很重要的。然

@充實自己，從閱讀對的書開始

而，一些地方的确具有更多的能力来使其知识体制化，这些在这个方面比较有优势的地方也因此能够对于全球社会的发展做出更多积极或消极的贡献。而那些基础设施发展不完善的区域——这些设施同时服务于本土知识的持续建构和传播——在这个方面处于相对弱势地位。这些地方所能做的是寻找彼此的关联性，认识相同的境遇，从而在全球性的交换中争取更多的参与性。”¹

艺术批评与现代性

苏伟

贝尔廷教授本书的第三章论述的焦点是艺术批评（尽管贝尔廷教授在书中区分了艺术评论和艺术批评，但在我们通常的理解中，艺术评论似乎也可以算作批评的一种。这种区分有效地将艺术史的面貌揭示出来，但是我们仍然要注意到艺术批评非学科化的本质特征）。20世纪以来，艺术批评在逐渐成型、完善和演变艺术机制中，实际上已经成为艺术世界的日常话语：它是让艺术家和艺术品得到市场和观众接受的必要手段甚至唯一手段（以策展文章、画册文章、展览评论、报刊评论等形式），成为艺术生产中不可缺少的一环；

1 *Contemporaneity as Points of Connection*, *e-flux Journal* 11, 2009.12.

现代艺术史同时也和艺术批评形成互文关系，或者如贝尔廷教授所言，有了艺术批评的存在，现代艺术史成为“现代艺术历史的历史”。

艺术批评作为 18 世纪以来启蒙的产物，它的话语权曾经在诗人、哲学家、理论家、艺术家之间传递交接。“批评”一词自康德以来被赋予了与理性同等的高度，尽管康德并没有提出艺术批评的概念，但是他在《判断力批判》中提出的艺术自主以及审美判断（*ästhetische Urteile*）的无目的性（或者说无目的性的目的性），为现代主义艺术批评的肇始提供了两大方向。很多学者认为，真正现代意义上的艺术批评首先出现在受费希特影响颇深的德国早期浪漫派那里。在“美”的概念得以提出的前提下，法国大革命、费希特的《知识学》和歌德的《威廉·麦斯特的学习时代》被早期浪漫派奉为三大财富，在施莱格尔兄弟、诺瓦利斯、蒂克和施莱尔马赫的文字中，反讽（*Ironie*）、游戏（*Spiel*）和碎片化（*Fragmentierung*）这三个词构成了他们建构起的反思诗学的核心。心灵（*Gemüt*）作为主体向世界开启的媒介，是人作为有限的自我意识通往无限（上帝）的媒介和桥梁，当心灵通过拥有统一理想与现实、灵魂与肉体、超越性与有限性能力的想象力发起通往无限的召唤时，诗成为哲学，世界被“浪漫化”了。德国早期浪漫派所指的艺术具有先验的理念形式，它的自主性和唯美性与作品承载的内容之间的关系是分离的，美与真也是分离的（这与歌德在《诗与真》中的论述

◎充實自己，從閱讀對的書開始

正好相反)。这时，批评的引入就成为必然，批评和反思透过“美的游戏”，以讽刺的形式介入到碎片化的世界（作品）的有限中。小施莱格尔曾在《论歌德的〈麦斯特〉》一文中说道：“也许应该既评判又不评判，这可不是件简单的事情。幸运的是在这本小说中二者统一起来了，为艺术法官免去一切烦劳。当然，它不仅评判自己，也同时展现自身。”这种不批评的批评和否定性的自觉，无疑影响了艺术自主这一传统内的诸多后来者，也是为什么后代学者如本雅明、马尔库塞、霍克海默等人不断回到早期浪漫派的原因。

18世纪艺术话语的主要诉求投放在“以我为主”的审美形式上，艺术的自主是有限的“我”通往无限的具体形式。但这只是前现代的、或者说文艺复兴后“新时期”的哲学和艺术思潮的延续（并且我们仅仅说到了问题的最开端，而通常人们提及的文艺现代性，实际上是19世纪中期，以波德莱尔为开端的审美主义思潮，并于20世纪初期达到了高潮）。我们也不能只将目光拘囿于此。举出前现代时期德国早期浪漫派的例子一方面是强调艺术批评的源起，另一方面也着眼于早期浪漫派的另一重要贡献即阐释学领域的开启（尤以施莱尔马赫为主）。施莱尔马赫和狄尔泰（Dilthey）尽管仍然追求普效性的客观阐释，但文本与历史的关系第一次出现在了阐释的中心位置；而当伽达默尔（Hans-George Gadamer）开拓出现代阐释学图景时，“我注六经”和“六经注我”的问题真正得以重构，先见（Vorurteil）和理解（Verstehen）

@充實自己，從閱讀對的書開始

以否定反复的方式构成了阐释学循环。用现代阐释学的视角来看艺术批评，艺术批评“现代性地”成为时间衡量的对象和语言学运用的实验室。局部与整体、理解与经验、文本与解释等对立要素的整合看起来实现了作者-作品-读者的视域融合。但现代阐释学无法回避的另一个问题是美与真理的问题，即使海德格尔在《艺术品的起源》中把美看做存在真理的显现而给出了回答，但是德里达为了消解本体论阐释学而与伽达默尔的论战则把问题引向了现代性哲学的结束，这已经是另一个问题。

这似乎有些泛泛而谈，现代性本身的复杂性和多义性以及它与艺术批评错综复杂的关系往往困扰着人们。“现代性”作为一种“话语”、一种“范式”、一个超越了概念和命题的常识，占据着欧美主流知识生产的大片视野。有些问题应该在讨论开始之前澄清：什么是艺术的现代主义（而非现代主义艺术）；在哲学、神学、社会学、政治学、文学和艺术之间，现代性是否具有统一的形式，如果不是，现代性与艺术批评的关系应该放在何种维度上加以考察；从某一方面看，现代性的历史哲学和哲学历史的对立在艺术和艺术批评上体现得尤为明显，这种对立的本源从何挖掘，特别是考虑到在19世纪中期以来的现代性传承到20世纪现代性时现代性面临的种种危机和自我矛盾。如此等等的问题始终纠缠在现代性问题的讨论中。

艺术批评是现代悖论性的投射场，这也是艺术批评并

@充實自己，從閱讀對的書開始

不仅仅局限于艺术史学科的一个证明。同时，现代性的庞杂多义在为艺术批评提供了越来越多可能的同时，也时刻动摇着自身的基础。比如现代社会性伦理对进步性和可测量性的执迷无疑给艺术史的风格研究传统打上了烙印，这种传统却在审美现代性中反文化和反历史的一条主线上被质疑和消解（高名潞、徐冰就这一点有过详细的论述，两种趋势的对立也是卡林内斯库在《现代性的五副面孔》中分析的一个重点）。现代性社会带来的虚无感和压抑感以及道德谱系的倒塌和艺术的堕落是尼采大加鞭笞的东西，但同样从此出发，同为质疑现代性代表人物的弗洛伊德，他的心理分析为现代性带来的丰硕果实（以及矛盾）足足影响了几代文学家和艺术家（现代性著名研究者之一 Peter Gay 曾经对此有过论述）。在经典现代性的肇始时期，以波德莱尔为首的艺术家从哲学和美学中抢过话语权，艺术家开始自为地生产批评：他用震惊体验导致的经验碎片化和审美独立化，对抗庸俗的市民主义和审美趣味，这一点在之后世纪之交的颓废派身上走到了极端；但波德莱尔制造出的现代性意识形态却在 20 世纪演化为一种审美和工业、批评和市场的共谋，这却是他始料未及的事情。

对主体与审美、审美与社会的发问是现代性的贡献，现代艺术作为这种不断复制、隐匿、重现的反思性思潮的产物，却并不一定为现代艺术批评颂扬。纳粹时期犯过政治错误的德国艺术史汉斯·塞德迈尔在论述 1905—1925 年期间

@充實自己，從閱讀對的書開始

现代性达到顶峰时期的艺术时说，现代主义艺术“不再是艺术”，它放弃了“人的因素”，“把自己置入到外在于艺术的权力中”。对现代性以及现代性艺术批评展开全面彻底的批判则来自于二战后的思想界。阿多诺一句“奥斯维辛之后写诗是野蛮的”，用“文化与野蛮的辩证法”为现代性艺术自恋的形式画上了休止符。更进一步，曾以专著《现代性与大屠杀》为学术界提供过指导性方向的当代学者齐格蒙特·鲍曼（Zygmunt Bauman）在另一本书中把我们正在经历的现代性称为“易逝的现代性”：自由个体的合法性与其影响的不合法性产生裂痕，制造出一种法外的、流动性的权力结构；权力不再有中心，权力结构是易逝的，自由是任意的，因此主体也就没有了批判的能力。

我们不难发现，贝尔廷教授在书中对艺术批评，尤其是波普艺术出现后的艺术批评的批判分析中暗含了对现代性问题的思考。打破艺术史成见仍然是他论述中一以贯之的主线，他的论述实际上是以艺术史批判的方式再次进行的现代性反思。

第四章 风格与历史——现代性饱受冷落的遗产

我们不知道现代性是否已经成为过去或者仍然存在于当下，但有关现代性的理解也是与艺术史论证紧密相关的。这种艺术史就其自身来说是科学考察的对象，是现代性的产物，它肇始于“历史”的概念，并扩展到“风格”的概念上。“历史”概念是19世纪的遗产，“风格”则来自于上世纪的世纪之交。“风格”是艺术的一种特质，人们试图求证一种合理的历史或者合理的演变方式来证明这一特质的存在。阿洛伊斯·李格尔在1893年出版的专著以《风格问题》为标题创立了一种艺术学，重心完全转移到纯粹的形式上面，形式美是李格尔唯一关注的东西，所有意义的问题在他看来都无足轻重。他用所谓“艺术意志”（das Kunstwollen）来理解艺术世界的源动力，实际上这一理解最终就是“风格”的宣言。海因里希·沃尔夫林1915年出版了著名专著《艺术史的基本原理》（*Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*），书的副标题引人注目：“新艺术中的风格发展问题”（*Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*）。

“新艺术”对沃尔夫林来说是文艺复兴到巴洛克时代之间的艺术，他认为这一时期的艺术完全展现出了艺术的本质

①充實自己，從閱讀對的書開始

特征。由此，艺术学的一个基本悖论凸显出来，并在各个方面产生了影响。尽管艺术学产生于现代性之中，却在旧艺术中寻找研究对象，并且在那里找到了研究艺术的全部科学原则。如果我们仔细观察一下，可以发现艺术家和艺术研究者的视角经常是相似的，艺术家在自己的艺术中使用的视角往往与他同时代的艺术史家为他指明的古代艺术方向相同。在艺术史中，“印象主义”或者“视觉主观主义”曾被用来定义晚期古代艺术，可以说已经泄露了其中的玄机所在。然后悖论仍然存在：现代艺术学的能源来自于旧艺术，因此，像马克斯·拉法埃尔（Max Raphael, 1889—1952）这样的人就无法在自己的专业上拓展事业。1913年，他的第一本专著《从莫奈到毕加索》（*Von Monet Zu Picasso*）作为博士论文被海因里希·沃尔夫林拒绝。这本专著就主题来说太过现代，提出的问题与风格史研究不甚相关，而是试图阐明“创造性的基础”（*Versuch einer Grundlegung des Schöpferischen*），这也正是此书理论部分的标题。不过这本书最终还是得到了出版，1919年时已经再版了三次，并在艺术专业外为人熟悉。上世纪20年代，拉法埃尔任教于柏林人民大学，他的名字在一系列社会活动中广为人知，尽管他仍然是艺术自治美学的追随者，但兴趣已经开始转向马克思主义。1933年，拉法埃尔踏上流亡之路，他的艺术理论文章除了其中一篇之外均无法继续出版。他去了纽约，却仍然无法在那里取得成功，只写了一部研究毕加索《格尔尼卡》的著作。直到他

◎充實自己，從閱讀對的書開始

去世十六年后的 1968 年，他的这些文章才用英文得以发表，书的标题是《艺术之需》(*The Demands of Art*)，并最终于 1984 年以德语原文出版，用的却是陈旧而道统的《如何观看艺术作品?》(*Wie Will ein Kunstwerk gesehen sein?*) 这样的标题——而距离这些文章应该发挥影响力的时间，已经过去了近半个世纪。这种悲剧性的经历当然属于特例范围，但是拉法埃尔只能成为这样的人物，因为他站到了这个专业普遍标准的对立面，现代性在这个专业中很久以来都不在讨论范围之内。

只有一些局外人（大多数是作家）将现代性作为自己创作的主题，但他们也与其他人一样，认为艺术有其“内在的历史”，这种历史就是风格史。正如我在论述朱利斯·迈耶-格拉斐（Julius Meier-Graefe）的著作时一样——这同样也可以在我论述维尔纳·魏斯巴赫（Werner Weisbach）时得到证明——这些作家是把按计划进行的艺术史同样又放到自己的创作中继续书写，用的药方再为简单不过。他们认为，旧艺术首先是一种“风格”，并且在永不停息的“历史”大潮中存在着，源源流入到现代性之中。如果把艺术缩减为风格，认为主导艺术发展的是形式的不断发展演变，那么就连“对象性的丧失”都不再是艺术史真正的断裂，因为风格在抽象艺术中也获得了胜利。不再需要把风格从内容中抽象出来，风格本身已经变成了自己的内容。那时候研究现代艺术的艺术史家，无论在精神上站在哪一方，追求的目标始终

@充實自己，從閱讀對的書開始

如一,那就是诉求于保存一种超越新旧区别的艺术史。同时,他们还抱有这样的目的:排除读者接触当时艺术状况的恐惧,将所有新产生的艺术都放在进步的道路上观看,为“进步”作为“历史的法则”而欢呼。

早期的艺术史与现代性的关系是独特而悖论式的。人们可以在“历史”与“风格”这对概念中认出现代性的真正面貌,这种面貌正是人们今天大加批判的:它给出的历史图景过于单一,用强加的风格意志统治艺术史。这一点无可辩驳。恢宏的政治运动用自身的方式设计了未来的图景,艺术则采取了另一种方式。乌托邦是这两种运动都脱离不了的陪伴,是二者意图为未来加载的现实。社会的行为意志与美学的行为意志密不可分。这两种运动都有理由从它们植根的19世纪历史主义中脱离出来,呼唤“全新的历史”或者“全新的艺术”。

这其中显现出来的东西我们今天称之为现代性。历史的命令性逻辑正如“真正的”艺术风格一般,不仅仅是个概念,隐藏在后面的指导方针既可以引起社会趋同,也可以导致逆流而上的运动。这种状况让我之前描述的20世纪艺术的“图像之争”拥有了独特的面貌。有人期待新艺术的产生,期待它导领一种新的生活方式,这会引起其对手的恐惧,也会在失败时引发站在自己这一边的人的失望,原因就在于这种乌托邦实际上并不适用于艺术。当人们呼唤新艺术的时候,是建筑和设计站了出来,作为一种新社会的象征被赋予

了改变生活空间的期望，人们憧憬着在生活空间改变的同时，人本身也会发生变化。

所有这些理论和事实都被人们一厢情愿地一讲再讲，但如果把它们不仅仅作为指涉那伟大的现代艺术产生的相关信息，而是在其中搜索早已体现于早期现代性精神中的问题，探寻它们如何隐藏在美的理想后窥伺着，那么，这些东西也并非全然不具危险性。风格与历史在当时不仅颇具争论，并且极富侵略性，而当人们带着神化的目光回头看去，这一切都太过轻易地被淡化消弭。我们能看到在艺术中产生的结果，但常常愿意忘却伴随着这些结果的主导思想，或者去艳羨当时时代拥有揭竿而起的幸福。因此，我想将话题拉远一点，在纯艺术的以及真正风格的图景上添加一些其他的颜色。

让我们回到第一次世界大战爆发以前，在当时人们的意识中，根据立场的不同，那个时代要么代表了觉醒，要么是堕落，但对于所有参与那场战争的人来说，那是一个痛苦的时代，其背后隐藏着革命者看来可以导致巨大变革的东西。因此，1912年，当一群意大利未来主义者来到巴黎时，他们拍摄了一张集体相，似乎想要展现一幅活生生的宣言而增加他们所代表的艺术方向的说服力（图8）。五个人的中间那位身材最高，带着应有的自信，他的名字是马里内蒂——作家——这个小组中动笔杆子的人，是他将这些人召集在一起。未来主义的画作或者雕塑作品现在看起来可能仍然很现代，有时候甚至比今天艺术中的所有作品还要现代，但我

@充實自己，從閱讀對的書開始



图8 未来主义者在巴黎，1912年，从左至右：路易吉·路索罗，卡洛·卡拉，费立波·托马索·马里内蒂，翁贝托·波奇奥尼，吉诺·塞韦里尼。

们面前的这几位先生看起来却不那么现代。他们那时还年轻，但他们的衣装告诉我们，现代性已经变得多么遥远。他们看起来是精心打理过的，一副时髦的市民阶级装扮，而市民阶级正是他们对之宣战的东西。不过，那个时代之后的日子却并未因此而显得触手可及。

我不需再来叙述一遍未来主义的主旨，因为后者已经是现代性的肇始之作。无须多言，我们就能回忆起那些口号：“历史”是用来对抗那可恶的“传统”的，“技术”是用来给人文主义“文化”接班的，新的“风格”在集体中产生，也在集体中发挥作用，它是来代替人和市民时代的“个体”的。为了让社会更快地脱离束缚，甚至即将到来的战争都得到人们欣喜的承认。被人从卢浮宫中盗走的《蒙娜丽莎》（这是一个什么样的征兆啊！），代表了一种静止文化的状态：人们想终止它，却在继续生产着那些在内部象征性地让时间运动起来的画作和雕塑，因而自我矛盾地迷惑着。

一年之后，现代性的一位颇具争议的辩护者朱利斯·迈耶-格拉斐出版了一本名为《何去何从？》（*Wohin treiben wir?*，图9）的专著，对当时的文化和艺术状况提出了两点警告。他警告那些今天仍在试图预言什么的人们：你们也可能面临相似的去从问题。从今天的视角来看，我们的现代性起始于那个时代，但对于这本书的作者而言，他却看到了自己眼中现代性的衰落。可以轻易得出结论的是，当时还在撰写他那本著名的《现代艺术发展史》（*Entwicklungsgeschichte*



图9 朱利斯·迈耶-格拉斐，《何去何从?》单行本扉页，柏林，1913年。

der Modernen Kunst) 的迈耶-格拉斐, 已经无法理解那个时代, 也因此, 在我们提到的这本《何去何从?》中, 他显得并不那么让人信服。但他在批评时代的文字中也观察到一些我们今天无法进入的东西, 至少引发了讨论, 这种讨论值得我们在谈论现代性的时候再次重构。

与传统的决裂引起了迈耶-格拉斐的警觉, 原因在于这其中蕴涵了创造性个体理念的灭亡, 而这种理念正是成长于市民社会中的迈耶-格拉斐所尊崇的。因此, 他任由自己的怀乡之情引领, 回忆起二十年前的第一次巴黎之行。“那时候马奈早就离开了人世, 塞尚下落不明, 德加成了愤世嫉俗的隐士。年轻一代中, 梵·高刚刚去世不久, 高更正混迹于土著人之中。但人们更加注意的是他们的作品, 作品组成的全景触手可得。每天都有新的作品诞生, 每周都有新的主线出现。”当时蔚为成风的立体主义并非迈耶-格拉斐情愿知晓的东西, 立体主义也很难与他描写的状况对抗。迈耶-格拉斐发问到, 我们是否真的在走向文化的衰亡, 因为在晚期古代主义的例子中我们发现, “当古代世界被野蛮部族取代时, 一种全新的思想世界诞生了, 它代替了众神设计出的古代世界”。

我要请已经扬起眉毛、突然发现我在用自己的信条描述事情的读者耐心一点, 因为时代特征还未完全得到描述。首先请我再次让抱怨生不逢时的迈耶-格拉斐讲上几句: “画儿都变成了口号”, 而“观念都是空洞的、捏造的, 就像戏剧中的必要道具一般”, “在旧艺术中找寻风格的足迹, 所以

@充實自己，從閱讀對的書開始

才会变成风格主义者”，人们也是这样简化塞尚的，即忽略他的其他任何艺术观念，粗暴地将一切都简化为所谓“塞尚作品中色彩系统的逻辑”。他批评“贫乏的观念”，认为在作品中只能看到“脸面艺术家”的影子，是一群“乏味的人”。这种略显廉价的评论也许来自于我们今天无法获得的某种经验，这种经验的丰富性在艺术的清洗中无法被继续容纳，于是我们发现，当艺术试图变得纯粹时，看起来是多么得狭隘。

当人们在新时代寻找“个性”和“人性”这两种旧时代的最高理想时，另一种焦虑浮现出来。“悲剧天才”也是这两种理想下涵盖的概念，在当时为世人大加抨击。作家托马斯·曼（Thomas Mann）1912年来到威尼斯的丽多岛，完成中篇小说《死于威尼斯》（*Der Tod in Venedig*），为这一概念谱写了最终一曲。小说中的主人公，艺术家古斯塔夫·阿申巴赫，以一副作曲家古斯塔夫·马勒的形象出现，后者“临死之际于巴黎和维也纳的奢华”在当时每天的报纸上都读得到。1940年，托马斯·曼于流亡美国期间完成《谈谈我自己》（*On Myself*）一文，文中也回忆到这一细节。他还写道，这种颓废派的忧郁兼有讽刺的艺术家形象恰恰合拍于当时巨大的时代变革，“在灾难中终结的市民时代个人主义的全部问题”已经完全耗尽。

第一次世界大战为有关哪方获胜的讨论画上了句号，此时，比起其他人，达达主义者可以更为轻易地嘲弄旧有的艺术观念，但他们投入更多的是撰写反对一切市民性个体表

达和意义的文字。拉奥尔·豪斯曼（Raoul Hausmann）1921年制作了一件“机械头颅”，并把它称之为“我们所处时代的精神”（图10）。“每个人的精神都有其局限性”，他在后来的一篇文章中写道，“这种精神只能应付由外部的偶然贴到他头骨上的东西。”对他来说，做一名达达主义者，就意味着“看到事物所是的样子”。也就是说，“人没有什么特征，人的脸无非是理发师塑造的一副样子”，这既是反题又是嘲讽，唯灵论者和抽象论者对此绝不同意，但他们敬奉“风格”。

1917年，荷兰发起了一场名为“风格”的运动，并于次年，即1918年在同名刊物上发表了《第一宣言》，并在后来的《第三宣言》中引用了其中的某些表述，相对而言还是《第一宣言》中的文字更为清晰和具有揭示性。他们认为必须要抑制，甚至是“消灭”“个体的统治地位”，为“普世之物”的胜利开辟道路。但宣言中对“普世之物”的定义却没有那么清晰，只是说它是普遍的以及抽象的清晰性的表达方式，所有事物包括感觉，都会融合于纯粹的“形式”中。“传统”带给人们的财富和遗产及其过剩的、各种互相排斥的观念和历史主义都应该为这种理想的简约做出牺牲，包括那些“自然的形式”，因为它们也“阻挡了纯粹的艺术表达”。在普世“风格”中，人本身不具任何地位，“历史”无论付出何种代价，都要重新开始，以助这种“风格”获得胜利。

1921年发表的《第三宣言》谈到了“精神”，我们如果把“精神”和“个人”联系到了一起，就会感到吃惊不

@充實自己，從閱讀對的書開始

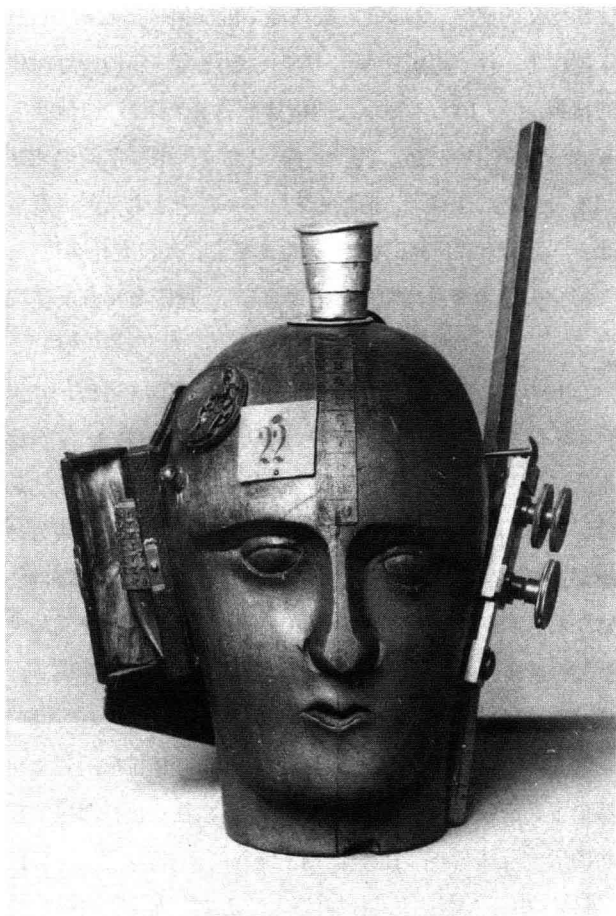


图 10 拉奥尔·豪斯曼，《机器头颅：我们所处时代的精神》，1921年，巴黎现代艺术馆，巴黎。

解。实际上这里所说的精神并非如此，也不是人们常讲的社会主义精神或者资本主义精神，而是一种“内向性的精神国际”（Internationale, die innerlich ist）。新的精神宗教，正如人们经常盼望的那样，它应该挺身而出，呼唤“精神”驾驭整个世界以及每一个人。新的艺术形式将用冷冰冰的理性主义塑造出新的社会，但通神论从这一理性主义的背景中悄然逼近，要知道长期以来信奉它的不止是“风格”运动的成员。乌托邦也有阴暗的一面，这正是比特·威斯（Beat Wyss）深入挖掘出来的东西：一件事情的神话在开始之时就是传统的敌人。神秘主义与技术有着特殊的关联。卡西米尔·马列维奇（Kasimir Malewitsch）于上世纪20年代在柏林秘密留下了他撰写的《至上主义宣言》（*der Suprematismus*），当他写到“用对象表现事物的艺术已经双重死亡了，因为这种艺术一方面描绘了正在腐朽的文化，另一方面又用试图描绘现实的方式扼杀了现实”这些文字时，他既是神秘主义者，也是文化批判家。

在艺术学中，有关对象性艺术的研究也消失了，生平史或者艺术家野史的研究均投身于“风格法则”和“形式演变”的怀抱。19世纪人们学到的历史知识，突然间变得多余起来，人们已经学会了从形式中推演艺术史。艺术家和他们的生活最多还能提供可以进入风格史的相关信息，但已经无法形成主题。如此一来，“风格”也变成了个人性的对立面，为纯粹的观看提供了保证，这种观看方式适用于所有人，与任何文化的前见无关。艺术史与艺术的相似性不言自

@充實自己，從閱讀對的書開始

明。奇异的是，这种形式学本身就像现代性本身一样再次发展成为身份问题。当现代性活跃起来的时候引发了第一次激烈的争论，在这一争论中，两种带有普世诉求的运动——新艺术和新政治——为了在社会中抢占先手而展开了肉搏。

一旦有关艺术的公众讨论开始，我们就能发现从中折射出的对艺术超越其能力之外的期望。苏联人感到恐慌，因为他们发现艺术不再像他们理解的那样是对新社会的描摹写照。结构主义者在苏联人看来不过是追求纯粹艺术这一目标的人，党的目标不是他们的目光所向。另一方面，纳粹主义者也感到恐慌，因为他们发现艺术反照出的是现代性的那张丑陋面孔，而现实主义者和表现主义者则反对纳粹国家标榜的对政治和生活的美学化。这两种情况下，大权在握的政党都希望找到理想典范，即使最终在这一诉求下产生的艺术品低级庸俗。如果当下是“病态”的，而社会又是需要教化的，艺术至少应该让当下显得健康一点。政党说起“艺术的理想典范”，实际上强调的是自身世界观的理想典范，正如反过来（也同样侵略性十足地），艺术家圈子里谈论“新社会”，也是为了在新社会中贯彻“新艺术”。

这种讨论之后也从艺术逐渐转入艺术史书写，在公众的压力下，艺术史书写的任务成了在“正确的”艺术历史中为人们期待的艺术辩护。艺术和艺术史后来以多种眼花缭乱的形式参与到现代性的现实进程中，即使有时候看起来艺术追随的是自身的法则，艺术史呈现的也只是学科原则范围内

@充實自己，從閱讀對的書開始

的完美无瑕的知识。这种讨论在第三帝国时期达到高潮：现代艺术被禁，其遭遇与之前在苏联的情况相同；艺术史书写也同样受到禁止，以保证这种不被官方期待的现代性不再出现于其中。

在艺术家的口号和艺术史家论述的主题之间经常存在着令人惊奇的关联。忽略内容的“形式分析”与脱离于任何非艺术现实的“抽象”的关联，和它与“具体艺术”之间的关联非常相似，后者强调形式和颜色、而非生活中的对象或者主题才是真正的真实。但纯粹的艺术，就像纯粹的风格一样，后来仍然被拉回到意义和论题的大地上来。现实主义者为了描绘“赤裸裸的现实”，带着批判的目光转向自己身处的社会；艺术学领域，图像学家开始研究象征符号，但他们一是坚定地选择文化知识而非潜意识研究，二来选择了传统中的理性思想而非个人性的非理性梦域作为自己的研究领域。

艺术史书写不仅产生于纯粹的科学研究，也不是像人们认为的那样仅仅遵循学科内部的发展轨迹。艺术史书写总是涵括了当下的讨论，尽管可能是以间接而充满矛盾的方式。在现代性早期，艺术史书写定焦于一种合乎规矩发展的艺术历史之抽象图景，它与艺术家对自己的认识相同，因为艺术家无论做什么，总是试图将一种客观而普世的艺术引向未来。艺术史家和艺术家以相同的方式承担起实现一种现代性的集体理想的责任。读者若是可以同意这一点，就能发现我今天提出的有关艺术和艺术史的问题具有意义。

@充實自己，從閱讀對的書開始

现代性的坏习惯

卢迎华

汉斯·贝尔廷继续在《现代主义之后的艺术史》一书的第四章中叩问现有的艺术史，通过检验艺术史对于风格演变史的依附性和一致性来反思艺术史所具有的普遍的权威性和昭示性。将风格或形式作为内容，并以新旧更替和演变的逻辑来形成一种坐标，这种坐标被上升为艺术史学科，并以科学知识般的权威性和确定性来定义曾经发生的、正在发生的，甚至是即将发生的艺术地表运动。而事实上，作为现代性产物的艺术史与现代性本身作为一种认识世界的意识形态都同样是不确定的，也并非唯一的，它们只是提供了一种命名的规则和组织我们认识和理解这个世界的知识的方式罢了。正如贝尔廷在文章的开篇所指明的：连我们是否仍然生活在“现代性”之中也是不确定的。艺术史“极富侵略性”地把艺术创作规范在风格的范畴进行讨论，一边歌颂潮流，一边为推翻前一个潮流的新潮流喝彩，这种轻易移情别恋的艺术史简单化地描述、分析和归纳了艺术的生态，往往图谋不轨地有意排除和忽略不符合这种价值取向的创作和事件。更大的问题在于在艺术的学科中，现代性的主题不仅深植于我们的现在和周围，它也将继续在未来左右我们的判断，并以各种形式弥漫、寄居和塑造着我们的思考和工作，成为不假思索的惯性和理所当然。它几乎像一种统治着艺术学科的

@充實自己，從閱讀對的書開始

专制制度，狭隘而暴力。艺术史作为现代性意识中产生的思维惯性和现代性意识一样成为一种专业的普遍标准，是压迫和排挤马克斯·拉法埃尔以及其所倡导的艺术自治美学的罪魁祸首。

“恢宏的政治运动用自身的方式设计了未来的图景，艺术则采取了另一种方式。乌托邦是这两种运动都脱离不了的陪伴，是二者意图为未来加载的现实。社会的行为意志与美学的行为意志密不可分。”贝尔廷继续指出，“这种乌托邦实际上并不适用于艺术。”更是呼唤我们不要忘却伴随着我们所目睹的艺术中产生的结果的主导思想，历史的书写往往承载着错综复杂的权力和利益的诉求，它不具备开放性或者是对于艺术本体的绝对尊重，不要过于天真地看待被一再复述引用的艺术史。艺术史的书写让艺术的发展显得有序而规矩，这本身就剥夺了艺术的自主性。

进一步认识艺术史的本质有助于我们更清醒地看待现代性以及现代性意识中我们已经形成的知识系统和价值判断。上个世纪80年代的中国艺术界曾经在懵懂中追随过现代主义艺术史，迷恋过在这部长篇巨著中轮流上演的各种风格和形式，在对现代主义艺术史收录其中的风格更替所赖以生存的时代精神缺乏充分了解的前提下，把艺术创作简单地理解成为一种风格的确立，并付诸实施。90年代中国当代艺术的崛起以及2000年以来艺术市场的蓬勃实际上只是在收获着80年代各种风格实践之后逐步明确和形成的个人

@充實自己，從閱讀對的書開始

风格的简单的胜利。这种个人风格的暂时得利只是利用了其站在了'50年代以来中国社会极端的革命集体主义趣味的对立面而已。这种个人风格仅仅是个人视觉符号的确立，却被书写者、评论者和市场的操控者上升到了意义的层面，这实际上也是现代主义的遗风：将视觉风格粗暴地等同于思想和内容，为这些皮囊中加塞了大量名不副实的填充物，大量的关于作品的社会政治意义的阐释不绝于耳，恨不得把每个艺术家都书写成为具有政治自觉意识和社会关怀的布道者和活动家。

这些泛滥于各种展览媒体的、摒弃了对艺术本身的研究而对艺术家创作的社会性外延夸夸其谈的言论，不仅迷惑了大众、收藏家，也误导着创作者本身以及官方，使创作者和官方一度关系紧张，彼此对立。创作者为了维护支撑其创作的阐释而曾经试图扮演官方的异己，却从未能够真正地了解他们所批判或反对的官方。一再被转述的阐释被艺术家吸收并误认为是其自身创作的原动力，以至于他们有的死死地抓住他们已经创造出来的法宝——可被识别的个人符号不放手，不断地、空洞地、心虚地复制着自己；有的试图创造新的符号以寻求他们所谓的突破，刻舟求剑，却发现往往不得法，得不到他们曾经享受过的追捧和利益。现代性逻辑崇尚的是“新艺术”，曾经被识别过的艺术家也更容易被遗忘和被替代。曾经创立并得益于个人风格的艺术家们已经无法破解促使他们成功的谜团，是形式还是意义？更加困惑于他们

@充實自己，從閱讀對的書開始

的创作的能量可以来自何方，心甘情愿或无可奈何地扮演艺术史的棋子。官方一旦识别了这些曾经是所谓的“异己的”艺术家们的真面目，他们和生活在这个国度的大多数人一样对于权威有着潜意识的奴性，对于利益有着无限的贪婪，轻易就把他们收入囊中，让他们成为该政党自身世界观的理想的艺术典范。

今天中国的当代艺术界充斥着现代性的种种坏习惯，却从根本上缺失自己的立足点和现代性所同时赋予的危机感和反省的精神（随时可能被更新的认识所取代）。艺术的自主性陷入了前所未有的困境，看不到任何光明，却尤为迫切。一方面，艺术界的工作者和媒体盲目地追捧“新艺术”，挖掘年轻的艺术家的，提倡所谓的“青年文化”，渴望新形式、新刺激，延续着现代性的惯性，并常用“推出一批人”这样的词汇，往往又不负责地、快速地将他们抛弃并试图寻找更新的人，却始终体会不到激动和满足；另一方面他们又继续手持艺术史的旧规则来理解和界定新的艺术，把无法被这套语汇和方法论所识别和归类的创作排除在外。这个环境给予每个年轻的艺术家的曝光的机会，却不给予他们开放、持续和坚定的关注。

一个个体的视觉符号的建立很可能在瞬间抓住眼球，取得胜利，相比之下，一个个体思想体系和艺术系统的建立则需要更长的时间来得以丰富和深化。个体思想体系很难在短的时间内被传播，被识别，被大众化，它甚至是拒绝分享

@充實自己，從閱讀對的書開始

的，因为它不是为了娱乐大众和符合主流而存在的。它强调个体的自我叩问、自我认识和自我建设，并通过自我完善和自我的充盈承担起建立一个丰富而非单一、合乎规矩发展的艺术生态的责任，它不为实现一种现代性的集体理想担负责任。现代性本身并没有过错，错的是把现代性当成唯一的、命令性的法则的实践者们。

风格与艺术家神话

苏伟

《现代主义之后的艺术史》第四章，贝尔廷教授着力探讨了艺术史研究中一个似乎永不过时的问题：风格问题。鉴于艺术史研究从不仅限于学科范围之内的探索，而艺术史学科实际上又是在现代性范畴内建立的，两者之间发生对冲和联系是必然的事情。本章并没有具体将艺术史与现代性的史前史呈现在读者面前，不过通过马克斯·拉法埃尔的例子我们可以知道，现代性至少在相当长一段时间内并未被主流艺术史研究作为主题对待。对艺术史现代性问题最早做出重大贡献的学者应该仍然是人们熟悉的迈耶·夏皮罗，他以独到的社会史批判角度在艺术的形式演变、艺术家的美学表达和现代性社会进程之间搭起了一座颇具指导性意义的桥梁。

风格就像现代性历史一样具有不可遏止的进步的冲动。

@充實自己，從閱讀對的書開始

就本质而言，如果没有现代艺术史的产生，风格问题就不会衍生为决定艺术意识形态的主导因素。风格首先是个人性的标志，是个体表达的产物，在经典现代主义那里，风格塑造了个体神话。就像丢勒（Albrecht Dürer）用《自画像》完成了一种宗教意义上的艺术启示，风格和艺术家的所有存在熔铸在一起，居高临下地面对臣服的观众。但是，这个造神运动自一诞生，就面临着毁灭自身的危险。在无限放大的自我指引下，世界成为对象化的存在，没有什么不能被纳入到艺术家主体的坐标中接受考量，个体性必然地通向全面形式化的极端，艺术家与艺术品成为同一的存在，艺术家的绝对主权成为艺术品的标签，艺术家自身也演变为人格化的上帝。本雅明所说的“光晕”似乎无法尽诘这种渎神行为的全部，个体表达的初衷最终换取的是个体存在形式化后的虚无。当然，仅仅把这种个体神话的问题归结于诗（艺术）与宗教在主体性哲学维度上的关系领域也是有失偏颇的，毕竟在现代性轰隆的脚步声中，社会性和集体性始终如一地驱前策后，这也正是我们在高度现代主义中可以毫不费力观察到的事实。

旧的风格在上世纪之交时走向了完结。贝尔廷教授在本章举出了托马斯·曼的《死于威尼斯》来说明艺术家神话以及其含有的所有个人性问题的终结。细心的读者或许会发现这种春秋笔法的含量。托马斯·曼作为德国继尼采之后对颓废派运动最有心得的作家，创作《死于威尼斯》的重

@充實自己，從閱讀對的書開始

要思想源泉正来自于早他二三十年的那场“为艺术而艺术”的文学和艺术革命。当我们读到霍夫曼斯塔爾（Hugo von Hoffmannstahl）笔下自恋而早夭的美少年时，不正体验了形式化了的艺术家神话的最高潮？这种旧形式消逝前的回光返照不仅对抗于市民文化的庸俗审美趣味，亦为艺术家作为一种新的生命哲学加以实践，最为极端的情况，诚如那些美少年一样，将自己短暂的人生化喻为艺术创作，作品就是自己。

什么是新的风格？似乎在现代性构造的一个又一个神话中，每一次的变革都必然伴随着对传统的全面否定。新风格第一个要打倒的就是艺术家神话，各种口号指引下的艺术小组相继出现在观众的视野中，他们试图用集体的力量拨开现代性的迷雾，眺望未来的乌托邦。消灭个人、艺术至上，纯形式的艺术终于得以从印象派和象征派的含混中破壳而出，名正言顺地成为支撑艺术家存在的第一理由。只是在这样的口号下，艺术并未真正单纯起来，纯形式的诉求下隐藏着剔除文化更替与社会变革印记的倾向以及用艺术改变人类思维，进而达到社会进步的幻想，当这两种东西矛盾而又纠结着盘根于纯形式艺术的号召之下时，艺术变成了非政治的政治诉求，变成了非艺术的艺术。

艺术史研究也由此跟进，开始了形式演变研究的大潮。潘诺夫斯基、贡布里希先后成为学科原则的奠定者，没有人再去对艺术家进行心理主义的考察，这比尼采对艺术家“天才论”的批判晚来了太多时间。但是风格史并未因为艺术家

神话的困顿而退居其次。在强调纯形式的条件下，有时候，艺术的视域越来越窄，风格却更加宽泛。具象与抽象、表现与象征都可以被认作新的风格。德国艺术史家格乔治·库布勒（Georg Kubler）把艺术作品看做“一个问题的解决”。给出“问题”的是时代和传统，艺术品则用区别于日常物的方式努力尝试给出答案，通过脱离形而上学束缚的现代性自治行动展现自身。这可能是解释“风格”的尝试中一个独特的视角。它的意义在于，重新看到了“风格”身上蕴藏的历史主义和社会学问题，在接下来的时代中，“风格”可能仍然继续占据着艺术史研究的中心地位，即使到了动荡的“六八”一代也鲜有改变——波普艺术在我们回顾的目光中仍然是“风格”的化身——但“风格”研究终于具备了扬弃现代性中非此即彼倾向的可能。

作为现代性的遗产，“风格”研究并未消失。在批判旧有风格史研究的同时，还原历史与经验的丰富性而重置讨论也是必需的工作。只不过，在仍有众多艺术家致力于塑造个人神话的资本主导时代，它当然不受欢迎。

第五章 现代主义的晚期崇拜：卡塞尔文献展与展览“西方艺术”

有两个事件发生在现代性的肇始和我们的当下之间，并对艺术的命运和艺术史图景产生了持久的影响，称其为事件，原因在于此二者并非脱胎于内在的艺术发展之中，而是从外部打入到艺术内部，突然间打断了艺术史步步为营的前进脚步和它的美妙惯性。纳粹的艺术方针拉开了新的大幕，美国人的插手则迫使曾经专属于欧洲人的空间向他们敞开。这两种进程彻底改变了后世艺术，回顾之前的现代主义历史，我们也发现艺术史图景也由此发生转换。解释这两种进程并不困难，但是解释的方法恰恰不是来自于所谓的艺术史规则。

有关纳粹“堕落的艺术”的争论只不过是长久以来郁积的一次图像之争的高峰（图 11），这其中的新事物是从国家层面上对艺术乃至艺术批评的查禁。现代艺术成了国家艺术方针的牺牲品，也变成了国际文化的英雄。德国的艺术批评和战争开始后法国的艺术批评陷入沉默，却在本土之外的流亡中成了这一新兴的国际文化的代言人。战争结束后，对“失落的现代主义”重新“修正”成为新的历史书写目标，经典现代主义在人们回顾的目光中得到神化，赢取了一副完



图 11 “堕落的艺术”展入口处的观众，画廊街 4 号，1937 年。

美无瑕的面容。人们面对现代艺术顶礼膜拜、满怀尊崇，但再也听不到批评的分析之声。

人们或许忘记了，1955年的第一届卡塞尔文献展并非像今天一样展出当代的艺术创作，而是回顾地呈现了在迫害和清洗中存活下来的现代艺术，并赋予它全新的经典地位，正是在德国这一博物馆被劫掠一尽的国度出现了重拾战前现代主义的意愿。那一届的文献展策展人维尔纳·哈夫特曼（Werner Haftmann）与阿诺德·博德（Arnold Bode）一起完成了展览的策展组织工作，他在同期出版的一本名为《20世纪绘画》（*Malerei im 20. Jahrhundert*）的专著的首版文字中描述了战前现代主义的状况。当然，国家的藩篱也在这一潮流下被打破，战前的隔绝对立不复存在，欧洲艺术以战胜国家主义的疯狂胜利姿态站在了聚光灯下。因此，美国人一开始仍然隐藏于幕后，尽管从1948年开始，德国举办的美国抽象艺术展览数量不断增长（比如在巴登-巴登），让观众越来越多地看到美国霸权带来的美式自由理想。

如果你看过第一届卡塞尔文献展展览空间的照片（图12），一定会为那种殿堂式的安排布置投射出的韵味感到印象深刻和惊讶。经典现代主义就在这样的舞台上，在人们纯粹之心的眷顾下得到全面的回顾，完成了一次复兴。站在这座博物馆中你就能感受到废墟中涅槃的力量：走廊上迎接观众的是维尔哈姆·伦布鲁克（Wilhelm Lehmbruck）的雕塑作



图 12 1955 年第一届卡塞尔文献展，弗里德里希安努博物馆楼梯处一景。

@充實自己，從閱讀對的書開始

品《下跪的女人》(*Große Kniende*)¹，它置身于博物馆收藏的众多大师作品之间，如同流亡结束返乡的故知。曾经常常被用来攻击既成文化的现代主义艺术，在人们回顾的目光中呈现为一种真实的文化；它曾于野蛮的堕落时代被压制，如今又恢复了其应得的地位。这种对现代主义的崇拜与现代主义之前遭受的恶行形成了鲜明的对照。这一全新的理想主义——假若用摆脱罪责以及清除不幸的记忆的愿望来衡量——有些太过容易理解。但是，它自行其是地试图用净化过的愿望和记忆图景取代已经发生的历史，这仍需要人们进行历史批判。在它的这种历史理解中隐藏着逃离当下的冲动，发现这种冲动的则是一个他者：美国。

曾几何时，如果谁试图在经典现代主义作品中揭示纯粹的、清白的艺术，总会遭遇怀疑和偏见。人们的耳中仍然回荡着那种谴责艺术堕落、病态、低劣的声音，总之是不满艺术无能于描绘一种理想的人类形象。为了强迫艺术达到这种期待的理想，第三帝国的当权者们罢黜了纯粹“庸俗”的艺术作品。现在人们有机会抛弃掉当时的那种批评，重新发现很久以来埋藏着的理想的人类形象和艺术形象，这种形象曾在现代主义破茧而出的启蒙时代出现在热情洋溢的艺术中，以高贵的形式展露于世人面前，发出夺目的光芒。相应地，有必要在回顾中将现代艺术放置在一个稳妥而明确的艺

1 此作品曾被纳粹政府视为“堕落的艺术”而遭禁。——译者注

术观念之下加以考察（尽管人们本该对此有更好的了解）。“稳妥”意味着这一观念不容置疑，“明确”则是说这一观念在经典的艺术种类中已经得到实现。因此，以新技术为基础的创作、达达主义者发起的辩论以及社会讽喻型作品仍停留在后台，出现在舞台上的绘画和雕塑作品表达出的人类图景是未曾受到集体性标语和科技信仰损害的。

出于显而易见的原因，人类图景变成了战后的一大主题。战争的野蛮和种族狂热留下了深痛的创伤，唤起人们在巨大的忏悔中于“奥斯维辛之后”重拾失落的人类图景的需求。1951年进行的“达姆施塔特对话”（die Darmstädter Gespräche）提供了统一世界观的机会，却由于现代主义的反对者们——例如当时刚刚应邀迁居慕尼黑的艺术史家汉斯·塞德迈尔——紧紧抓住“中心之殇”¹（Verlust der Mitte）的问题不放，认为这代表了一种人性之殇而对之加以批判，使得这场对话在争议中结束。这种论证思路听起来与刚刚沉寂下来的纳粹当权者对现代艺术的责难很相似，即使其现在的立场是来自于基督教的。从国际上说，它得到的反响如此巨大——可以把奥尔特加·伊·加塞特（Ortega y Gasset）批判的艺术与文化的“非人性化”（dehumanization）看做支

1 参见《中心之殇——作为时代症候和象征的19、20世纪造型艺术》（*Verlust der Mitte: die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit*），Otto Müller Verlag, Salzburg - Wien 1948. 11. unveränderte Auflage 1998, 塞德迈尔的这个概念在其书中与另一概念同义，即“人性之殇”（Verlust des Humanismus）。——译者注

持这种论证的标语——以致使得人们有了保护艺术免受这种最高可以向人类全部精神发展问责的念头。

因此，维尔纳·哈夫特曼在第一届卡塞尔文献展的开幕致辞中讲到，用过去的“世界观”难以描绘人性的本质。他把现代艺术称为理智的，同时又是冥想的艺术，为所谓的抽象艺术和它所蕴藏的人类学真理做出了辩护。这是对一种新的“体验领域”的回答，在这一领域内，人类可以用另一种方式体验自己的存在：“现代主义图景是对全然未知领域的全面历险。”威利·鲍姆麦斯特（Willi Baumeister）于1946年完成的一本书用“艺术中的未知”作为副标题：人们召唤的是未知的、无法描述的秘密。整个这场论辩的问题实际上是对释义和对象的关系进行的有意识的（即使是未被说出的）回顾。“现代主义图景”在定义一个时代的意义上是现代的，但在仍在发生的当下的意义上又是不现代的，因此人们在后来试图描述这段时期的艺术史面貌时遇到了困难，除非我们将注意力转移到美国身上。

第一届卡塞尔文献展设计的展览方案称为“这就是历史”（This is History）。一年之后，伦敦的Whitechapel画廊举办英国波普艺术展，用“这就是明天”（This is Tomorrow）作为标题与文献展针锋相对。而在卡塞尔文献展上被小心剔除出“现代主义圣迹”的大众媒体，却在这里第一次得到欢迎，迎接他们的标语是艺术要向“大众文化”敞开大门。但从卡塞尔文献展的角度去看，大众文化恰恰是文化的对立

面，是一种反文化 [不过这与让·杜布菲 (Jean Dubuffet) 1951 年在芝加哥发表的题为《反文化立场》(*Anticultural positions*) 的演讲中谈到的相关问题并不在同一层面上]。在英国，理查德·汉密尔顿 (Richard Hamilton) 倡导与纯粹的形式美学决裂，“独立小组” (Independent Group) 的发言人劳伦斯·阿洛维 (Lawrence Alloway) 号召人们遵循民主的大众媒体的指引。杜布菲心中的榜样却是“最初的文化”，试图在“原生艺术” (Art Brut) 中赋予它新生。他写道：“我们的文化是一件我们不再穿得下的衣服。这个文化像一种死去的语言，它自我异化，对真正的生命来说，它无异于行尸走肉。”这完全是就现代主义精神而言的文字，其中蕴涵了无法预知的关键所在，即攻击的目标变成了已经建立起来的现代主义文化。

熟悉艺术舞台的人在第一届卡塞尔文献展开幕时就可以看清，确立规范是文献展的意图所在，这种思路还将不无争论地延续下去。一种已经成为历史的现代主义在这里被解释成为一种永恒的理想，“现代主义者”乐于在此趋同于旧，却与此同时变为新传统的守护人。人们要面对的最为紧迫的问题则是，当现代主义已经于历史中完成了自身的使命和塑造，它该如何继续下去。实际上若想留守于现代主义的正统理想——这种理想的影响已经借抽象艺术而遍布全世界——人们只能祈求于连续性的观念。后来的卡塞尔文献展却一步步地改变了这一情况，引发了持续的修正行为。渐渐

① 充實自己，從閱讀對的書開始

地，一种不确定性产生了，它要求人们对此进行全新的综合考察。二十五年后，这种全新的综合考察再次出现在了德国，并非偶然。

1981年，策展人拉茨罗·格洛泽（Laszlo Glozer）和卡斯帕·凯尼西（Kasper König）在科隆举办展览“西方艺术”（Westkunst），意图展现给观众“1939年以来的时代艺术”。从这个意义上说，这个展览原则上重拾了第一届卡塞尔文献展遗留下的东西。他们强调“还未耗尽的”现代主义，认为现代主义绝不会在历史的故纸堆中消亡。展览讨论的现代主义从战前艺术转移到了战后艺术，并将之作为第二次现代主义的标准看待。这种诉求却带来了自相矛盾的问题，因为展出的“时代艺术”只截止到1972年，而真正的同时代艺术家却是在另一个与之相对的展览“今日艺术”（Today Art）上获得了发言权。尽管如此，这个展览设计的方案上仍然写着召唤普世现代主义的延续，有关这种普世现代主义，当时的争论已经颇多。

由于缺乏停顿以及累积的矛盾等可以有助于产生距离和崇拜的因素，第二次现代主义确立规范的努力很不同于第一次现代主义的情况，显得举步维艰。这里更产生了一种潮流，要让每个人看到艺术史的规则进程，对几十年来的关键性作品和关键性展览进行一次再召集：不仅要展示造就了历史的作品，还要重构那些在历史上引起过重大反响的展览。理查德·汉密尔顿和约瑟夫·博伊斯（Joseph Beuys）自己动

@充實自己，從閱讀對的書開始

手,把曾经做过的展览再做一次。艺术的“展览”和“历史”由此成为一件事情,其意图尽管矛盾,却又可以理解:一方面为第二次现代主义进行历史的正名,另一方面将之作为生动的当下而赞誉不已。

如果这样来看,我们就可以发现这种意图与第一届卡塞尔文献展的诉求颇具相似之处,二者追求的都是规范的建立。展览“西方艺术”试图将其展现的艺术史观念变成正统,并将之植入到公共意识中去。这个展览是第二次现代主义的同义词,是第一届卡塞尔文献展提倡的现代主义的后续。但这种相似性也只表现出了一种愿望,一种在第一次现代主义中就已经出现的愿望,它不过使得回顾变得有意义,一种回顾需要的意义。新概念中的艺术实际上更为混杂和充满矛盾,这种回顾总结式的展览显得为时过早,因此展览“西方艺术”也没有像第一届文献展那样获得成功,即使后者的成功是时代原因所致。

这个展览的标题“西方艺术”在展览画册中并未得到解释,它的启发意义却与联系1939年艺术状况的尝试一样重大。“西方艺术”在这里并不是像今天人们理解的那样作为“东方艺术”的反义词出现,原因在于“东方艺术”在1981年以前还不是人们普遍关注的主题。这个标题的含义毋宁说是美国人常说的“西方(欧洲)的艺术”(Western Art),而1939年正是移民潮的年份,欧洲艺术家纷纷涌入美国本土。那个时候也是美国年轻一代艺术家崛起的时刻,用巴

@充實自己，從閱讀對的書開始

内特·纽曼（Barnett Newman）的“新绘画”（New Painting）观念来说，这一代艺术家正在勾勒自身的全新蓝图。而“西方艺术”也可以作为将美国补充进欧洲现代主义的概念加以理解，使得战后那种值得注意的、持续的欧美共栖状态有了自己的名字。

战后那段时期，至少是在德国这个现代主义传统中断了十年之久的国度中，现代主义艺术的命运在短期内显得模糊而不确定。这个中断的现代主义的拥护者和反对者们就基本原则和传统价值展开了一场讨论，还没有人可以分辨出今后的方向。从美国那里重新引进包豪斯建筑和抽象绘画，似乎首先是要复辟现代主义，这也暗示了这一过程中的内在矛盾。自此之后，对现代主义陨落的担心——我们都知道，现代主义可能会最终迷失——一再出现，这也影响了有关后现代主义争论的发展，尤其是在欧洲这片认为现代主义的陨落将导致文化身份丧失的土地上。

历史书写作为一种自我认识的途径

卢迎华

汉斯·贝尔廷在《现代主义之后的艺术史》的第五章“现代主义的晚期崇拜：卡塞尔文献展与展览‘西方艺术’”中继续表明他对欧洲大陆对于现代主义的历史理解的批判态度。在文中，他详细地讨论和分析了1955年的第一届卡塞尔文献展和1981年在科隆举行的展览“西方艺术”这两件“从外部打入到艺术内部”，“对艺术的命运和艺术史图景产生了持久的影响”的事件。纳粹统治德国期间从国家层面上对艺术和艺术批评的查禁使现代主义的传统在德国中断了长达十年之久，也使战后出现了“对‘失落的现代主义’重新‘修正’成为新的历史书写目标，经典现代主义在人们回顾的目光中得到神化，赢取了一副完美无瑕的面容”的局面。这种诉求促成了第一届卡塞尔文献展成为膜拜前现代主义艺术的殿堂。现代主义的此次复兴符合了人们将战后摇摆不定的心境寄托于树立一种带有稳定性和持续性的艺术传统的愿望，这种对于现代主义的理解也得益于此并得以传播和深植入公共的意识之中。25年后在科隆的“西方艺术”展也同样通过回顾——一直追溯至1939年——来重塑现代主义的历史，并将1939年以来欧洲艺术家移民美国、美国新一代艺术家崛起的这种“持续的欧美共栖状态”纳入了现代主义的历史图景。这两次事件都被汉斯·贝尔廷描述

@充實自己，從閱讀對的書開始

为为现代主义确立规范的努力。

这两次努力都是人们美好愿景的表达，它们本身“自行其是地试图用净化过的愿望和记忆图景来取代已经发生的历史”，并且淡化了实际上“更为混杂和充满矛盾”的艺术动态。这两次现代主义的化身实际上都未能真实地反映艺术的内在进程，甚至可以说它们试图确立规范和传统本身就已经与现代主义的理想和精神背道而驰了。尽管如此，它们的目的却完全达到了，它们奠定了一种普遍的对于现代主义的历史理解，而贝尔廷所呼唤的是对于这种历史理解的批判性认识。

在这种围绕现代主义的讨论所建立起来的思想和精神地图中，人们不断地将各种固有的意识形态、价值观和欲望投射其中，它根本不是一个边界明确、脉络清晰的版图，它也不是一个刻度精准的时间表。似乎仅仅从时间或空间的维度来理解和认识它都显得如此力不从心。

在中国，当人们与现代主义的精神通过几十年的阻隔再次相逢的时候，一种重塑传统和规范的热情显得愈发强烈，这种热情至今仍未完全退却。在1989年的现代艺术大展上，人们看到了在欧洲和美国所历史化了的，也同时可以大胆地说是简单化了的现代主义艺术图景在中国的重新现身。幸运的是，当时中国艺术家对于现代主义精神的拥抱具有了一定的哲学和思想基础，而且这种基础是具有普遍性的，不只是局限于少数的艺术家和知识分子群体之中。80年代在中国

@充實自己，從閱讀對的書開始

掀起的现代主义运动是一种思潮，而不仅仅是一种形式和图式上的模仿和再现，在欧洲和美国被记载和传播的现代主义运动与其精神暗流一同来到了中国，遇到了知音、追随者和传播者。中国艺术家毫不犹豫地將自身的精神诉求投射其中，并自主地运用所谓的现代主义符号和形式。

今天，我们似乎遭遇到一种深刻的困惑甚至停滞，这种停滞不在于艺术形式的匮乏或者是创造力的缺失，而是一种对于同步性的不自信。我们发现我们所创造的艺术语言和关注的问题与欧洲和美国的艺术家具有某种相似性和平行性，但是我们一直都误以为中国当代艺术自70年代末、80年代初以来就在跟随欧洲和美国现代艺术的历史，而意识不到我们早已经将现代主义的精神融会贯通，并纳入我们自身的思考和创作体系。因为现代主义远远不是形式演变的历史，也不是思潮更替的历史；它不是一种传统或典范，它更不完全依赖于一种文明、文化或政治意识形态或者公众意识的需求，而更深层和本质上是一种可以被传播、演化并赋予不同肉身的精神。70年代末以来的中国社会发展，特别是经济的现代化为现代主义精神在中国的腾飞提供了物质基础，虽然它在精神空间上仍然举步维艰。仅仅认为中国艺术是在步欧洲和美国艺术的后尘的看法完全忽略了本土的社会、文化艺术和思想的内在驱动力，虽然这种看法不乏普遍性。但是这种看法遮蔽我们认识自己的可能性，甚至使艺术行业自身也把自己在形式上的某些相似性和选材上共同的敏感性简单

@充實自己，從閱讀對的書開始

地说成是抄袭。我们的思考与世界的关联性和平行性因为我们缺乏自身的参照系而被误认为是模仿和跟随着比我们先进的欧洲和美国系统，而且也因为缺乏自身的参照系而难以在我们自己的土壤上展开，也难以自我推进。

在这个时候，重提自我认识和自我建构显得尤为重要。我们急需在这种过度的公共化、大众化、功利化、目的化和简单化的艺术喧嚣中寻找自身的落脚点，寻找一个从自身的文化和思想历史出发，从社会语境出发的和内省式的思考基础。它不封闭，但同时又不依赖于外界的参照。它能充分地认识自己的价值并尝试在自我价值的建构中影响和丰富它的语境的价值指标。在充分认识了自己的基础上认识我们的周遭，认识我们如何能在自己的基础上帮助自己，而不是一味地去简单地引用和借鉴别人的方法，并用别人的标准来为自己的创作和思考拷上枷锁。虽然是从艺术的外部对艺术的内部产生影响，第一届卡塞尔文献展和“西方艺术”展都是从自我文化土壤的进程上寻找例证，建立一种人造的参照景观，一方面塑造一种历史，一方面借此来认识自己。重要的不是建立起何种参照系，能够保持艺术系统的活力的还是这种不断创造机会认识自我并因此获得自信的意识，从根本上，这是具有现代性的。

@充實自己，從閱讀對的書開始

纳粹政治与现代艺术

苏伟

从这一章开始，贝尔廷的论述开始慢慢深入到战后艺术史形态与现代主义意识形态的常规化和悖谬化的具体关系，与国家意识形态、理论建构、媒体、大众，乃至新博物馆学的讨论中。

本章用两个展览带出了现代主义艺术发展的一段史中史，即二战引发的现代主义艺术、艺术批评和艺术史写作的中断（如果不考虑纳粹时期的一些哲学家和理论家为纳粹辩护或者为纳粹利用所进行的一些理论挖掘）。阿多诺讲“奥斯维辛之后写诗是野蛮的”，是针对批判精神在大屠杀和精神物化后所面临的困境而言指出的文化（艺术）与野蛮的辩证。这一论断抽象地描述出战后欧洲文化界面临的问题。回溯这十年的历史，具体到德国纳粹政治来说（还要注意的是：英美对现代主义的讨论由于政治背景和学术传统的原因与欧陆有着较为明显的不同），纳粹政府对文化和艺术生产投入大量的精力，甚至在议会中分设专门的部门进行审查和监管工作。大量的现代主义艺术作品，尤以当时的表现主义、达达派和超现实主义艺术为代表，被官方贬斥为“堕落的艺术”，被贴上“堕落”（Entartung，原为生物科学用语，代指器官或肢体的衰退）这样的标签指称艺术对人性理想的败坏。从纳粹政府本身的逻辑而言，种族优越性在政治方针中扮演着

@充實自己，從閱讀對的書開始

首要角色，这种人种学逻辑的“进化论”本质要求人性精神的发展要趋于完美，为种族提供榜样和集体性的愿景。而从现代性的角度去看，问题又分为两个方面：一方面是现代性社会在社会组织形式、生产力发展和资源分配上的高度成熟，纳粹政府实际上恰恰受惠于这一社会现代性进程而开展自己的种族政策；另一方面，现代主义（而非广义现代性）的艺术，越来越多地透露出隔绝于社会发展和反庸俗、反进步、反市民的倾向。如果我们略显牵强地把它们看做一个整体，这个整体的姿态与现代性自19世纪以来逐渐培养起来的那种期待视野和未来取向是背道而驰的，它最不为纳粹政府接受的是：上世纪30年代的德国思想心态除了受到大面积的经济危机影响，理性主义带来的个人性和主体性危机所造成的普遍恐慌和质疑是决定性的，在纳粹政府看来，现代主义艺术对资本主义社会人的异化和精神物化那种直接的接触和表达，无疑直接阻碍了他们将民众笼聚于一个意识形态下的努力。

就此而言，可以讨论的东西还有很多。区分现代性与现代主义这两个概念是讨论审美现代性的前提。现代性作为一种叙事模式和历史方法论，在社会学和美学上具有非共时关系以及更为本质的对立化特征。这既是为什么纳粹时期政府政策开展的高效性的原因之一，也是现代主义艺术彼时边缘化和精英化的关键所在。现代主义艺术自19世纪中期开始了非凡而惊人的形式探索，在这种探索中，艺术的

抽象化和形式化成为最为显著的特征。德国表现主义诗人戈特弗里特·贝恩（Gottfried Benn）提出的“独白性诗歌”（monologische Lyrik）也可以在此做一佐证。问题的复杂之处在于，这种探索中既有艺术家赋予自然以一切形式表达的现代主义激情，又隐藏着艺术家将具象最终抽离为抽象的倾向，这种倾向折射出的似乎是高度现代性社会中每一种具体关系的抽象化。而在纳粹时期，道德向权力的转化、文化反思向集体意识形态的过渡以及纳粹国家政策下极端的民族认同塑造，使得这一悖论关系被平面化和政治化了。现代性社会造就的政治参与权和伦理价值的规范化以及法律化迫使现代主义艺术隐居起来，不幸的则成了“堕落的艺术”展中暴露于前后将近三百万观众眼前的650件展品中的一个。

所以贝尔廷教授说，后人在描述战后艺术史形态时遇到了困难，这一困难是艺术史内部的困难，它的可能解决方法却来自于外部。人们在战后迫不及待地重树现代主义艺术的权威时，面临着历史经验和意识的分裂。政治与美学之间是否真的存在天然的篱墙？怎么来描述现代主义艺术十年的中断，如果没有纳粹政策的干预，现代主义艺术的发展是否会更快地走出审美叙事而转向社会叙事？卡塞尔文献展的两位策展人博德和哈夫特曼的贡献不容置疑，但是这种通过主办展会、吸引观众（第一届文献展是借当时在卡塞尔举行的园艺博览会之机而促成的，它的历史意义与其借佛献花的初衷倒是相映成趣）为现代主义重拾大旗的操作方

① 充實自己，從閱讀對的書開始

式，其社会组织性和功能性恰恰是现代主义艺术极力规避的。所以我们确实可以将贝尔廷教授撰写的这短小的第五章视作一个全新讨论的开始，现代主义艺术以及描述现代主义艺术的艺术写作将开始迎接民主、民主政治、大众媒体的挑战和考量。

第六章 西方艺术：战后现代主义中的美国干预

到了1945年，从未在现代主义艺术史书写中占据一席之地的美国人发起了“第二次抽象”运动。与欧洲人相比，美国人在艺术的历史面前感到更为自由，如今却也开始寻求与这一历史的联系。在时代的节奏中，曾经于新世界以来扮演过这样或那样角色的种种艺术潮流，要么成为过往一代人的记忆（以欧洲为鉴），要么演变为了其他形式。“原始主义”的例子很好地说明了这一点，当它于1940年前后在美国凸显意义的时候，就与1910年前后在巴黎俘获艺术家的那种“原始主义”区分了开来。后来成为抽象表现主义代表之一的艺术家阿道夫·葛特莱布（Adolf Gottlieb），自30年代以来一直致力于收藏非洲艺术。1989年，纽约布鲁克林美术馆举办了展览“图像与反思”（Image and Reflection），将他的这些收藏与他的绘画作品一起呈现在观众眼前（图13）。非洲“模范”是以再建构的面貌出现的，正如展览中的它们出现在画家肖像照上方的方式一样。在选择“原始”的时候，美国人不久就开始尝试着仍然在他们自己这片大陆上发掘“原始”的可能。

呼唤“印第安艺术”（Indian Art），甚至哥伦布以前的

@充實自己，從閱讀對的書開始



图 13 阿道夫·葛特莱布在自己的收藏前。阿荣·西斯金德摄，1942年，
图片出自：“图像与反思”展宣传单，纽约，1989年/1990年。

美洲艺术，这正是巴内特·纽曼 1944 年在一次展览中展现出的追求。从这种呼唤中，我们看到了与那种新世界的艺术家意图摆脱的欧洲传统的对抗。1947 年的一次群展上提出的“表意绘画”（the ideographic picture）概念，继承了“土著艺术”（native art），而“土著艺术”曾是通往生命之真的途径。为此，纽曼于 1948 年撰文，提出了“崇高”这一关键词加以讨论，并宣告了“欧洲艺术”在几何抽象主义和超现实主义这两种主导性欧洲艺术潮流的“失败”，号召人们“从欧洲文化的负荷中解放出来”，同时也不要成为那种发生于 30 年代爱国运动中、被他轻蔑地称为“专业美洲主义者”的人。

仅仅构造一个由流亡人士统领的国际文化避难所是不够的，能够引导艺术的国际化才是最终的目标。美国现代画家与雕塑家基金会（American Foundation of Modern Painters and Sculptors）于 1940 年成立，但它“诅咒任何一种艺术的国家主义”，要求自己的国家“在真正的全球范围内最终接受文化价值”。批评家如克莱门特·格林伯格（Clement Greenberg）等人发起支持这样一种运动，艺术家在保持自我意义的同时要去追问这一意义存在的必要理由。在这一过程中有过什么样的创伤经验，我们可以在最近由美国人史蒂文·纳菲（Steven Naifeh）和格里高利·怀特·史密斯（Gregory White Smith）撰写出版的一本出色的有关杰克逊·波洛克（Jackson Pollock）的传记中读到。在此书的作

① 充實自己，從閱讀對的書開始

者看来，波洛克是被挑选出来成为“美国毕加索”的人。

“第二次现代主义”这一概念出现在了我们的眼前，海因里希·克罗茨（Heinrich Klotz）曾在《20世纪艺术》（*Kunst im 20. Jahrhundert*）一书中将这一概念用在了当下被媒体文化改变了面容的现代主义身上。这里所指的当下是二战结束后的时期，现代主义又一次开始，只不过发生地从欧洲转移到了美国。当时的美国盛行着一种颇为普遍的意识，即建立一种美国的现代主义，首要的任务是与让第一次现代主义戏剧性地走向终点的欧洲保持距离。美国艺术家乔治·西格尔（George Segal）创作的一件装置作品中表现出了这种距离：在这件完成于1967年的作品中，艺术家按照纽约画廊主西德尼·詹尼斯（Sidney Janis）的样子制作了一座雕像，并把这座雕像与詹尼斯1933年从蒙德里安手中购买的一幅蒙德里安真迹一起展示（图14）。作品主题超越了通常的刻画艺术收藏者的半径，引入了欧、美现代主义之间清晰的区别，这种区别既是两种不同门类上的，也是两种不同艺术概念上的。一种新现实主义替代了曾经的几何抽象主义，在这件作品中，后者以历史符号的方式被征引出来，成为作品的一个动机。

人们一再讲述的战后艺术事件也成为现代艺术的神话，让美国人想起了自己民族文化觉醒的历史时刻，但令人不安的是，这一觉醒是与美国的政治和经济地位上升同时发生的，并一道使得美国成为超级大国。之所以说令人不安，是因为

@充實自己，從閱讀對的書開始

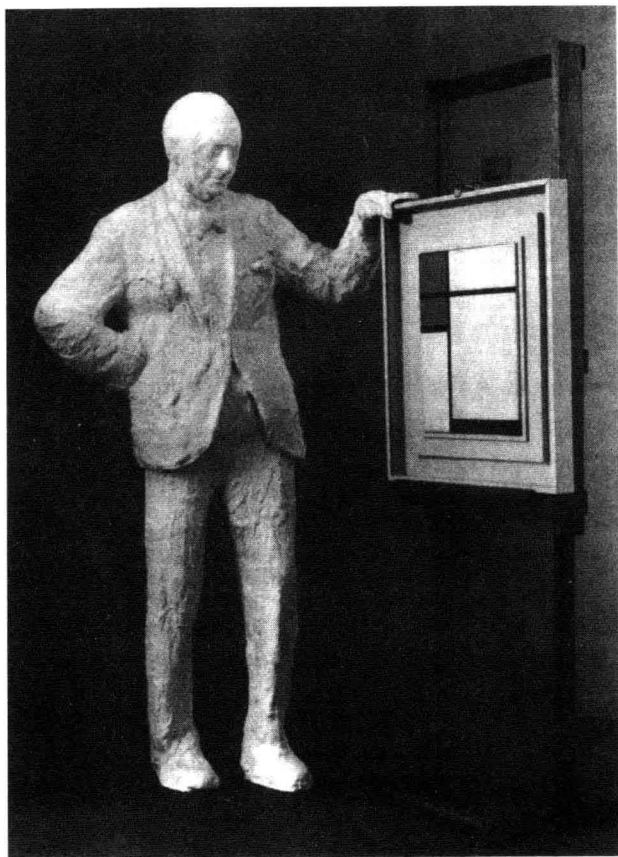


图 14 乔治·西格尔，《西德尼·詹尼斯与一幅蒙德里安的画》，1967年，纽约现代美术馆，纽约，西德尼和哈里特·詹尼斯画廊。

@充實自己，從閱讀對的書開始

人们更愿意从文化事件本身上寻找事件的原因，而不情愿从无关于这一领域的关联中看到这种原因的存在。但是，战后新时期，至少是在美国的几个文化中心区域里，并没有产生新的美国文化，而是产生了我们所说的国际文化，而欧洲不断地从美国这里找到动力，也参与到这一文化中去。一时间，艺术世界的两大半球同时行动起来，不久之后，当人们纵观这一现象时发现，似乎只有一种文化会最终留下来，而这种文化也是在共同的市场中将二者联系了起来。

新旧世界之间的探讨仍然在一段时间内决定着事情的发展。在欧洲，前卫主义者越来越成功地从艺术的历史中脱身出来，并且，或者说恰恰因此引导着艺术走向解放。艺术面临着新一轮“从零开始”，包括1960年前后成立的德国艺术家团体“零小组”（Gruppe Zero）在内，很多人认为，在抽象的对立面，会产生一种“绝对艺术”，使得观念和作品最终可以融为一体。这是一个英雄主义的时代，大家都认为已经从模仿现实的艺术中解放出来，伊夫·克莱因则唤起了人们的希望：艺术的历史已经达到了目标，所有的历史发展到此都应停住脚步。但这种乌托邦想象最终也再次成为一种虚构。

著名的艺术批评家皮埃尔·雷斯塔尼（Pierre Restany）在1960—1961年这段时间仍在绝望地试图在新旧世界的艺术之间划出一道界限。法国以他为代表的“新现实主义者”，不久之后就陷入到与纽约的波普艺术家无望的赛跑中，而至

@充實自己，從閱讀對的書開始

于波普艺术家，相当长时间以来，无论他们怎么抗议，人们都把其称为新达达主义者。两者都以“现成物”（Ready-made）为理想，人们已不再把现成物理解为艺术创作中“拒斥行为的高潮”，而是一种新的表达手段，使得“真实超越了虚构”。1961年，在一次法国人和美国人共同参与的展览中，雷斯塔尼想尽一切办法，试图让他的同胞与“罗曼蒂克的”美国人及其“现代性客观拜物主义”（modern object-fetishism）区分开来。

一年之后，最终的裁定到来了，美国波普艺术大受裨益。这一次，还是上文中西格尔在作品中作为艺术圈主角塑造的那位画廊主西德尼·詹尼斯，他的画廊举办了名为“新现实主义”（The New Realists）的展览，展览的题目是“欧洲的产物”，再一次将欧美两大团体放在一起呈现给观众。展览画册中宣扬一种新的“国际艺术”，这种以“城市民俗学”的形式存在的艺术来自于相同的大众文化领域，恰恰是雷斯塔尼最为藐视的。展览于1963—1964年期间进行了巡展，“流行图像”获得了胜利，尽管展览的概念在一段时间内还是欧洲的产物。波普艺术在欧洲首先被误解为一种对商品世界的批判，却恰恰打破了日常生活与文化的界限。1956年，当艺术史家迈耶·夏皮罗正在称赞抽象主义者的时候，他还认为这一藩篱是无法破除的。当媒体世界在美国艺术中再生时，欧洲人的“整体艺术”转向了反面。自此之后，艺术不再是两种文化可以划分的事情了。

@充實自己，從閱讀對的書開始

二十年后，欧洲才开始严肃审视这一革命。1981年伦敦皇家学院举办了展览“绘画新精神”(A New Spirit in Painting)，一年之后展览来到了柏林，易名为“时代精神”(Zeitgeist)，呼唤着绘画以及中欧地区表现主义传统的回归。这一次，美国人明显占少数，美国批评家受到指责，人们不满于他们长期代表着正统路线的情况。“他们把纽约艺术家创作的一切东西都解释为唯一普遍有效的艺术，与此相对的其他所有艺术最好也不过是褊狭粗俗的东西而已。”在文献展和双年展上，西半球的统一性文化继续被人们不断提及。1988年举办的展览“Binationale”呈现了美国的德国艺术和联邦德国的美国艺术，类似的展览总是令人不舒服地试图将这两种在艺术中常常互为混淆的文化对峙起来，但是让全然不同的二者“联姻”的呼声声势浩大，将这种尝试消弭于无形。早在1986年，唐纳德·库斯比特就在艺术杂志《国际艺术书简》(*Artscribe International*)上撰文提到过“国际主义神话”。

随着西方统一性文化的臆想产生，历史上第一次出现了没有代表时代的主导性艺术风格的时期。也许让新产生的欧美艺术适应这一传统范式过于苛求了。艺术容纳了更多的立场，它们原则上是互为排斥的，已然不适应于可以将它们彼此关联起来的统一性原则。艺术发展的节奏越来越快，艺术史书写完全陷入无秩序状态，它被迫不断地以即兴的方式进行着，就像艺术本身为了发展观念也在即兴向前一样。

@充實自己，從閱讀對的書開始

然而悖论的是，人们仍然坚持着一种保存下来的、着眼于当下的艺术史模式，但这种当下的周期越来越短，如极简艺术或者“痕迹保存”艺术（Spurensicherung），它们各自引领风潮的时间最多不超过两年而已。这里面有一种误解倒是颇具启发性：艺术批评的策略越来越偏离艺术事件——如果现在还谈得上艺术事件的话。1960年以来进入到讨论之中的事情，常常是在画廊主的帮助下获得短暂的胜利，但却无法达到其计划的意图，甚至常常不会取得任何发展地待在画廊的空间里，而画廊主这时已准备抛出下一条艺术标语吸引眼球了。若想不屈从于市场、不想用记录汇率的方式把艺术市场和艺术事件等同起来，事件编年者面对的任务实在颇为苛刻：要么抵制，要么遵从艺术市场的脉搏。

有一个问题再次出现在我们眼前：两大半球是否分享着同一个艺术舞台？有关摄影家罗伯特·马普尔索普（Robert Mapplethorpe）的讨论揭示了美国隐藏着的本土文化的源动力，这种力量的作用不容忽视。这里所指的是曾经的清教徒之忧，它与现代艺术的无拘无束相矛盾，却也是产生于美国历史的一种典范，当人们希望艺术具有教育功效的时候，就会在艺术中寻找这一典范的踪影，因为教育功效只有典范才能具备。罗伯特·休斯（Robert Hughes）在《诉苦文化》（*The Culture of Complaint*）一书中回溯了与欧洲现代主义大相径庭的美国文化之根，他分析认为：无论美国对现代主义所做的贡献有多大，现代主义在美国始终是个外来的异物；

@充實自己，從閱讀對的書開始

恰恰是那种国际性，也只不过在有限的几个大城市中得到理解，如今却唤醒了人们的反抗，文化的再美国化成为人们心之所向。

为了反对公众对面目可憎的艺术的宽容，参议员赫尔姆斯（Senator Helms）于1989年发起了一场运动，他一再地感到，支持自己的是美国艺术观，而罗伯特·休斯在这种艺术观中看到了“能治病的谬论”（therapeutic fallacy）。休斯认为，现代主义引进到美国是一次“伟大的改造”（brilliant adaptation），在这一过程中，一种所谓“前卫能治病”的观念诞生了，它宣扬纯粹的艺术至上主义，同时又干脆作为文化的以及一种更高道德的象征出现。因此在通向“政治正确”的道路上，当我们今天的艺术舞台完全被“政治正确”统治时，当时的情况却是，在艺术至上主义渐渐隐退的时候，这条道路的距离实在太短。现今对于艺术家来说重要的是为何“采用何种立场”，而非他采取这一立场的形式。针对种族主义、性至上主义以及艾滋病采取立场的艺术家成为潮流的宠儿，即所谓处理问题（address issues）的艺术家，由此，一种秘密的关联也在保守一方的审查和艺术舞台的自我审查之间产生了。

这里谈到的绝非仅仅是美国现象，只是这种现象由于美国的清教徒历史和进步的多元文化社会背景在美国比之其他地区更早地产生了。一个自我不统一的社会，当它无法用自己的方法解决分歧时，其分裂的方式不再是通过艺术观，

@充實自己，從閱讀對的書開始

而是越来越多地通过艺术主题进行分裂。当艺术无法再用自己的方法引发争论时，争论的焦点就转移到了社会层面上。艺术引人注目的地方变成了它提供给人们热烈讨论的主题，或者它使用的令人侧目的技术。

但是同样的事实也可以用不同的方法评判。如果艺术总是令人厌烦地披上主题的外衣做做样子，而非作为艺术本身去引发论争（这也并不一定意味着可以产生最好的艺术），那么艺术可能会为人疏远。不过，艺术仍然是那片遗留下来可以让主题恣意发挥的土地，主题是自由的，只要人们认为它的确关乎着艺术。艺术享有特别的保护，正如不是任何一种言论都可以占有艺术一样（法院在这一点上显得很是繁忙）。言论自由是法律赋予人的基本保障，但法律并不给予你在公众场合或者官方场合将这种自由表达出来的特权。艺术支配着艺术机构，后者给予了它这一特权，因此艺术在我们的社会中仍然具有它的功能。这个社会并非如它表现出的那样宽容，除了艺术，任何其他权威力量都无法在此得到承认，这个社会也无法承受其他权威力量的出现，把有争议的问题放到公众中经受讨论，以及首先地表明某种立场。

在“政治正确”的游戏方式中，艺术只允许唯一的一种立场，即自身立场的自由，而把观众限制在盲目赞同的行为上。这一机制尤为有效，因为它把道德和艺术以骇人的方式联结到了一起，文化也不例外，承载着启蒙以来自由主义遗产的它也被这一机制拿来当做了政治武器使用。这是一种

@充實自己，從閱讀對的書開始

群体利益的政治，这种群体利益在艺术中找寻着挑衅的表达方式，当然，是在“正确的艺术”中。

我们刚刚谈到的这种情况只是纵观中一个正在发生的层面，在这一层面上，正如格尔特·拉艾特勒（Gert Raeithel）出版的一套丛书中所言，“北美文化的历史”显现出了自身的特质，这个历史以电视文化为始（这一文化实质上开始得更早，进程也颇为不同），结束于各种反文化的运动，如妇女解放、“新时代”（New Age）潮流等。文化本身已经导致了压力和反压力的产生，从学术界对犹太语言的规定到“性别”与“种族”勒令下的投降，这些压力和反压力以直接的或是委婉的辩护表达了出来。我本人因工作之需曾有数年近距离观察美国高校的经验，那些年里，环境变得更为宽容，知识分子的面貌也得到了很大改变。而现在的博物馆，作为中性文化的场所，它们也被揭发出来，被冠以“白种男性”之领地的名号，要在内部解决不同团体之间的矛盾，博物馆开始面临着压力。

西方的统一性文化曾长久以来为人谈论，而恰恰在这一层面上流露出了可疑性。在美国，人们面对的主题要么与欧洲的不同，要么同一主题较之欧洲拥有不同的含义，但两片大陆的精英们逐渐得出印象，唯一要面对的艺术就是统治着共同艺术市场的艺术。即使很多了解艺术的人不赞同，这种印象并无法经受住更为近距离的考察。艺术在它所属的文化中同时与更为广泛的观众群联系在一起，我们不能把观众

@充實自己，從閱讀對的書開始

群和狭义的艺术界混淆在一起，可以想象，两大半球的观众有所差异，正如双方的艺术一个依赖于技术环境，另一个依赖于社会环境一般。

所以说，西方艺术是否真的还拥有共同的艺术史图景，非常成疑问。尽管新旧世界的艺术家交流早已成为艺术界的日常现象，但这并不意味着艺术家拥有共同的历史图景来发展自己的自我意识。也许，当两大半球决定带着它们互反的历史模型共同在艺术中出场时，曾经的艺术史观念已然倒下。这一进程所激发的——正如交换效应证明的那样——不仅仅是欧美艺术 40 年代的“共栖”后欧洲艺术的美国化，还在一段时期内将那种拥有共同艺术史的虚构放到了桌面上，这种虚构的土壤则是实际历史进程制造出的假象或者规则。

两大半球艺术界的主角是安迪·沃霍尔（Andy Warhol）和约瑟夫·博伊斯，二者的对立中显现出了一种更深层的矛盾。回忆两位艺术家出场的时刻，沃霍尔 1980 年在慕尼黑的 Schellmann & Klüser 画廊呈现他创作的博伊斯肖像时，我们看到了两人各自代表的现代艺术神话（图 15）。这个展览是博伊斯完成那个几近返祖的呼唤性实践（即“野狼时期”的创作）仅仅几年后进行的，凭借那个项目博伊斯征服了美国的艺术观众，并在古根海姆美术馆获得了欧洲艺术教父的名望，他主张的自然崇拜最初曾让我们这个文明的翘楚沃霍尔惊奇不已。或许，两个人获得的面貌都是戏剧性的，他们在各自的光辉中也超越了各自文化的视域；又或许，他们通

@充實自己，從閱讀對的書開始



图 15 安迪·沃霍尔站在他创作的《约瑟夫·博伊斯》双影图前，Schellmann & Klüser 画廊，慕尼黑，1980 年，伊索尔德·欧鲍姆摄。

过赞扬或者反对大众媒体的方式，各自塑造出一种朴素的道德理想模型。他们还向我们阐述了一种集体的而非个人的世界观，一种态势，洲际间的对话，包括那种幻想中的交流，由此而生。

人们会记得，那个时候大家并不期待博伊斯去画沃霍尔的肖像，当时人们就像现在一样知道，肖像并非博伊斯的艺术主题。说起来有些矛盾，每个走进慕尼黑那个展览中的人都会觉得，当沃霍尔去画某人的肖像时，最终创作出来的绝非一幅肖像。他把大量的博伊斯头像以及带有一个或多个博伊斯头像的作品放在一起呈现时已经说明了一切。在沃霍尔这里，这些作品塑造的形象通常都是通过公共媒体宣传过的大众情人，作为一个醒目的视觉符号被呈现出来的并不是一个人，而是这个人的“图像”。沃霍尔用这种方式代表了一种美国式的理想，正如人们通常阐释他的那样：他并非去批判它，而是美化它，毫无恶意地将它塑造为艺术。所以当他 1960 年前后开始着手实施这种观念时，欧洲完全无人能理解这种无辜。

美国这个问题我们可以争论很久，但也许并不值得在这个问题上花费过多的时间，因为艺术史问题已经被其他在当下发挥作用的主题取代。今天的艺术完全与历史相关联，这种历史越来越少地关乎艺术的历史，而更多意味着某一团体或者某一信念的历史，这些历史形式也再一次回过头来寻找着艺术之镜。没有什么可以更好地证明，过去的艺术史是

@充實自己，從閱讀對的書開始

文化身份的場所，因此也在相當長的時間內保有着生命力，正如這一傳統仍然存在於大多數人的意識中一樣。藝術從不同團體中借調征用社會的或是政治的信念，以期再次將自身建構為身份的媒介：這是一種成功的欺騙。藝術用自己的名義說話只會發生在與日常的圖像媒體博弈中，但這是另一個問題了（見本書第一部分第九章）。

摇摆的潮流与不变自我价值

卢迎华

汉斯·贝尔廷在《现代主义之后的艺术史》一书的第六章“西方艺术：战后现代主义中的美国干预”中用“干预”来界定美国艺术与西方艺术的关系，向我们展开分析了美国如何在战后随着经济、国力和自信心的增强在文化上野心的日益增长和潜力的释放，并将自我价值逐渐塑造为普遍价值的复杂图景。在接受了起源于欧洲的现代主义的浸染之后，美国也希望参与到关于国际艺术的价值观念的塑造之中。它一方面试图在本土建立属于自己的价值观，也积极地通过主动地与欧洲的现代主义拉开距离，又同时展开对话和交融而将其价值判断进行输出。在试图挖掘、分享和建立自我文化与世界艺术的相关性的过程中，美国的艺术界一方面希望“从欧洲文化的负荷中解放出来”，但同时也保持着不把这种自我价值塑造转变成狭隘的民族主义意识形态表达的警醒。“仅仅构造一个由流亡人士统领的国际文化避难所是不够的，能够引导艺术的国际化才是最终的目标。”成立于1940年的美国现代画家与雕塑家基金会“‘诅咒任何一种艺术的国家主义’，要求自己的国家‘在真正的全球范围内最终接受文化价值’”。从学习、借用[1929年纽约现代美术馆(MoMA)的建立为将欧洲现代主义介绍到美国提供了重要的机构平台。]到融会贯通，直至自我消化和彼此交融，进而引领世

@充實自己，從閱讀對的書開始

界艺术的潮流。美国文化的觉醒和不封闭的自强是“与美国的政治和经济地位上升同时发生的，并一道使得美国成为超级大国”。这种建立国际文化而不仅仅是美国文化的视野使美国在 60 年代后迅速成为欧洲汲取灵感和动力的场所。

当然，在这一过程中，欧洲文化也并不轻易臣服于美国所代表的新艺术世界，贝尔廷写道：艺术批评家皮埃尔·雷斯塔尼在 1960 年至 1961 年这段时间仍试图在新旧世界的艺术之间划出一道界限，但贝尔廷将这种尝试描述为“绝望的”，并将雷斯塔尼所代表的法国“新现实主义”与纽约的波普艺术家之间对于艺术价值的争夺称为“无望的赛跑”。纽约的波普艺术家最终夺取了传递火种的权力，成为“唯一普遍有效的东西”。上个世纪 60 年代开始也是美国艺术机构纷纷为它们的艺术家提供充分的支持，并合力塑造出美国的国际主义艺术英雄的时期，罗伯特·劳森伯格（Robert Rauschenberg）就充分地受益于这种机构的支持。在欧洲，艺术家们到达了现代主义的尾声并想方设法从现代主义的行为模式和艺术史编撰逻辑和规则中实现自我解脱的时候，美国的欧洲移民们已经能够得益于地缘和历史的距离而享受着灵活地与艺术史发生关系的自由并提出新的书写可能和范例，这种可能性对于欧洲的艺术界无疑产生了巨大的动摇和诱惑，但其影响也需要更长的一段时间被感受、吸纳并转化。早在 1966 年劳森伯格就在纽约创建了“艺术与技术的实验”小组，强调艺术与技术跨学科的个体间合作和互动，而德国

@充實自己，從閱讀對的書開始

卡尔斯鲁厄市的新媒体艺术中心直至 1989 年才成立，此时它已经是欧洲见证艺术与技术领域结盟的先行者了。

无疑，美国，特别是纽约当时所提供的这种开放的胸襟和创造的可能吸引了更多的移民者，白南准就在 1964 年从德国搬到了纽约。而当时美国的开放性也使创作者们能够毫无边界和束缚地从世界各地的文化和艺术中吸取精髓，比如约翰·凯奇（John Cage）就从印度哲学和禅宗的思想中获得了实验的基础。可以说这个时期的美国充满上升期的自信以及虔诚，虔诚地向其他文化观望和获取参照，自信地运用和转化为自己的东西。这种生动性和丰富性使这个时期的艺术创作充满了魅力。

在文中，贝尔廷以美国艺术家乔治·西格尔于 1967 年创造的作品“西德尼·詹尼斯的肖像和一幅蒙德里安真迹”为例来描述以几何抽象主义为代表的欧洲现代主义通过经济的手段（西德尼·詹尼斯是一位画廊主，他于 1933 年从蒙德里安手中购买了一幅他的作品，西格尔制作了一个詹尼斯的塑像并将其与蒙德里安的这幅真迹放在一起展示。）来到美国后“以历史符号的方式被征引出来，成为作品的一个动机”。这幅作品形象地影射了美国艺术与欧洲艺术的关系。事实上，美国在拥抱了欧洲的艺术传统之后已经充分做好了写包括他们自己的故事在内的历史叙述的准备了。美国的理论界也伴随着艺术创作的生长而逐渐成长起来，并为艺术实践在思想上提供了重要的支持和激发。1976 年由罗莎

@充實自己，從閱讀對的書開始

琳·克劳斯（Rosalind Krauss）和安妮特·迈克逊（Annette Michelson）在纽约创立的批评文集《十月》就适时地发展成了一个发表围绕后现代主义和新历史主义的研究和辩论的有影响力的论坛，充分地吸收和创造性地转化了法国的理论研究。

1987年，艺术家黄永砗在厦门创作的作品《〈中国绘画史〉和〈现代绘画简史〉在洗衣机里搅拌了两分钟》可能昭示着以欧洲和美国（美国已经变成了书写者）为主体的现代主义艺术史在中国土壤上的另一种处境，这种接洽和碰撞可能来得更激烈和充满矛盾，而并不像西格尔的作品所呈现的是一种更加承上启下的、理性的和明晰的引用和参照。最后，两本书成为一团纸浆，碎片的、混沌的、变形的、扭曲的、交织的，你中有我，我中有你，形成互相的关照。

中国艺术家和批评家从80年代起对波普艺术的拥抱、误读和再创造，并使之成为90年代初中国当代艺术的一种主流性绘画思潮，实际上是将自身的文化诉求和价值判断投射在来自美国的波普艺术形式之上，批评家黄专称之为“对波普艺术的误读性挪用”。贝尔廷在第六章中写道当沃霍尔使用一个通过公共媒体宣传过的大众情人作为其作品的形象基础的时候，他所指涉的通常是这个人的“图像”，“他并非去批判它，而是美化它，毫无恶意地将它塑造为艺术”。而“欧洲人完全无人能理解这种无辜”。中国的艺术界也同样没有去理会沃霍尔的无辜和对他所选择的图像的赞美，“从艺

@充實自己，從閱讀對的書開始

术批评到大众传媒、从艺术史写作到艺术市场”，也同样将它的意识形态诉求和价值判断植入于仅仅使用了波普的形式进行创造的王广义的作品，并将政治和批判的意义强加给了他的作品，黄专在《视觉政治学：另一个王广义》中明确地提出“被误读的‘大批判’”，而指出王广义在其创作中对于历史图像的指涉和引用仅仅是为了“揭示所谓历史，就是与当代生活发生关联的语言提示”。

王广义的例子充分反映了中国艺术的一个重要背景：一个迫切需要政治表达而又寻找不到发表意见和影响政治秩序的途径的集体，将艺术作为阐述集体的而非个人的世界观的载体。所以艺术在一段很长的时间内无法完全是个人的。正如贝尔廷所写的，这种机制“把道德和艺术以骇人的方式连接到了一起，文化也不例外，承载着启蒙以来自由主义遗产的它也被这一机制拿来当做了政治武器使用。这是一种群体利益的政治，这种群体利益在艺术中找寻着挑衅的表达方式”。贝尔廷认为当艺术至上主义渐渐隐退之际，“艺术总是令人厌烦地披上主题的外衣做做样子，而非作为艺术本身去引发论争”。在很长时间里，艺术在中国被披上了不同主题的外衣而又经过市场的推动变成了某些带有普遍性的判断标准和榜样。

贝尔廷也毫不留情地揭示了现代主义艺术史模式的惯性之下艺术市场和画廊主为了利益而继续使得某种类型的创作变成潮流而获得短暂胜利的策略性操作，以及这种方式往

@充實自己，從閱讀對的書開始

往不适宜于一种艺术语言的更深入和完全的发展，这在今天仍然值得很多希望推出流派、群体、类型和运动的市场运作者们深思和借鉴。

在欧洲和美国貌似一体的景观下存留着各自社会、文化和意识形态背景中深刻的差异所造成的对于艺术的价值判断的根本差异性，但不可否认的是它们之间的相关性，继续在互相伴随、萦绕和交织之中。在欧美互动和互相介入的模式和轨迹之中，可供中国借鉴的还是一种立足于建立自身文化价值的根本态度和立场，特别是对于艺术的判断，它不立足于任何社会和政治的集体诉求，但又始终未摆脱对于自身的文化和思想语境的深刻思考。它认同自身的差异性，也认识到自己与世界的平行性和相关性，并不断地去建立和丰富更多的关联性。我想黄永砵1987年的作品《〈中国绘画史〉和〈现代绘画简史〉在洗衣机里搅拌了两分钟》所昭示的前景仍然是一个美丽的愿景。

差异的重复，重复的差异

苏伟

我们从《现代主义之后的艺术史》第六章列举的丰富例证中见证了战后美国人致力于重建美国本土艺术艺术史地位的努力。“第二次现代主义”艺术在众所周知的欧-美博

@充實自己，從閱讀對的書開始

弈中引发了大量的话题，正如应时而生的抽象表现主义针对体系（绘画传统、话语权力、种族差异，以及一切政治性的统治与被统治结构）以及体系所生产的重复与差异所进行的回应，“第二次现代主义”艺术成为一个不断在建立和解构自身的“西方模式”中最为生动的案例。

是否存在一个西方模式并不是问题的关键所在。斯宾格勒（Oswald Spengler）在《西方的没落》中用生物主义式的思维做出了西方这一文化生命行将终结的预言，但西方并未作为一种“范式”意义上具有自我指向性的有机结构得到描述，而无非是一个人类共同体在构造意义、建立因果、为形式赋予节奏的实践中生产出的一种图景。西方在这个意义上既是“模式”，又不是“模式”。因此，对于这个“模式”的内部来说，无论是政治上的结构性还是伦理上的自反性，都有可能因为这种“既是又不是”的性征而显现为一种在消解—重建的游戏中归谬的理论特质。西欧与美国的战后关系无疑也是其中的一种形式。就现代艺术来说，巴内特·纽曼曾鲜明地提出要摆脱西欧的绘画传统和文化形式，用这种公然的宣讲制造了一种显性的革命形态。但人们在深入的考察中渐渐发现，美国人这种以反对同一化的口号进行的实践实际上隐藏了深刻的社会和历史叙事。反形而上学的最高目标就是排斥那种非历史的、没有起源的“人类统一论”，废除这种“人道主义”的话语地位，这一原则也应该在考察艺术史地形的过程中得到贯彻。抽象表现主义的“抽象”并非人

类对于视觉的普遍形式的现代主义美学反思，我们也不能把它仅仅定位为又一次现代主义神话的塑造。在抽象表现主义的画家中，既有西欧后裔、犹太人，也有被他们不得不边缘化的美国黑人艺术家。在人们回顾的目光中，尽管抽象表现主义者呼唤的是原始美洲艺术，却无疑最终代表了白种男性精英的价值观（贝尔廷教授用当下博物馆在代表这种价值观上的危机暗示了前文论述的美国现代艺术所隐藏的政治因素）。这一价值观内核因为其种族问题、女性问题、同性恋歧视等在美国社会成为社会表征的权力结构的形式显现而区别于“西欧艺术”问题，但我们不能将二元论的思维运用在这种考察上，即既不能从西欧和北美的二元关系上把它看做一个异于“西欧”的特殊体，也不能从其自身来说简单地把它放在经验-抽象的二元模板上加以测量。西欧和北美之间也许有身份的错位、感知的不同和判断力的偏差，但这些从元差异衍生出的概念只能作为具体问题的标尺：具体到我们所说的这一价值观的具体问题上，这些概念衡量的就是这种价值观所代表的知识之权力。

战后秩序的恢复与扩建，并不仅仅美国是主动的一方，西欧人在战后并未因为经济上的被统治地位而失去说话的能力和权力。以德国为例，德国人战后对于纳粹问题的研究日趋脱离资本主义叙事的传统，纳粹问题特殊化的倾向渐渐明显起来，也为民众和政府之间信任的重建和政治性的统一提供了理论基点。在德国人越来越倾向于将战争罪责归咎于

自身文化的原罪的同时，这种特殊的“政治正确”或者说极端化的“政治正确”输送到了美国这个新自由主义国家，加强了这个国家的政治和文化优越感。具体到艺术领域，种族问题并非以抽象表现主义为首的艺术潮流的主题和对象，也并不是构成其发展的叙述结构，但在这种优越感的指使下，他们仍旧可以在对有色人种、同性恋、女性对于这件事情本身的参与程度上加以限制，并不会因此而受到主流社会和观众接受群的讨伐。也就是说，当美国人从德国人“政治正确”镜子中反观自身时，反而在某种程度上获得了面对“政治不正确”的选择时作出犹豫和不选择的权力。当然，这只是发生在美国现代艺术的初期，后来的事情我们更能理解：“政治正确”在美国开始占据社会问题的大片领地（不过却反而戏剧性地加剧了美国的社会矛盾），难怪昆汀·塔伦蒂诺恶作剧地在《无良杂种》中让几个犹太裔的美国士兵最终杀死了希特勒，他不仅是在嘲讽现实中充斥着的政治正确压力，在那一幕幕暴力美学的场景中，历史进程因为虚构反而变得无比真实起来。这种进程所指的并非纳粹大屠杀叙事给人类社会带来的恐怖臆想，而是指权力结构的政治改变。正如好莱坞影星布拉德·皮特饰演的美国军官指挥着手下士兵割下德国战俘的头皮以做收藏，社会的主流叙事（白人男性超级影星）在极端的虚构中（暴力美学）以最为实际直接的方式（身体交流，割头皮）完成了仪式化的姿态转变（收藏头皮），在代表（虚构的和真实的）边缘群体（犹太人）完成复仇的

@充實自己，從閱讀對的書開始

同时，也再次用西欧这个他者的象征（仅仅割掉象征德国人头颅的头皮）完成了自我意识和权力的又一次升级。

差异与重复，也许用这两个词可以用来概括二战后若干年西欧和北美的关系。德勒兹（Gilles Deleuze）在著作《差异与重复》的美国版前言中谈到人们思考“差异”和“重复”时的惯性误区时有过一段精彩论述，我想会有助于我们思考这种常常表现为二元性的问题。他说：“说到‘重复’，事情也许并未变得更好，虽然我们不再像思考‘差异’那样，从同一性、相似性、相同性或者相对性等角度出发。我们把‘重复’塑造成一个没有定义的‘差异’：当两个互不相同、却拥有一个相同的概念时，它们就会重复。因此我们觉得，所有重复之中改变了的东西都会同时将重复覆盖或者隐藏起来。我们在这里同样也无法获得有关‘重复’的概念。如果我们意识到，改变并非附加在重复上的东西，而是重复的前提或者构成性因素，或者说就是它的内在性，我们可不可以反过来塑造一种‘重复’的概念？正如延宕是差异的一部分，伪装也是重复的成分之一：各自身上都体现出一种共同的运动，一种属差（Diaphora）。那么最终会不会只存在一种权力——差异的权力或者重复的权力——独自在各处显现出来，并且决定了各种多样性的形式？”¹

1 参见德勒兹，*Deux régimes de fous. Textes et entretiens*, 1975—1995, Éditions de Minuit, Paris。

第七章 欧洲：艺术史分裂后的东西方¹

西方艺术的历史正在解体，但它曾长时间以来在与东欧艺术的对立中地位稳固，享受这种对立带来的好处。在二者的关系中，一方常常是以另一方的代价抑或帮助维系自身。这种对峙状态成为过去，两种文化都面临着如何保持迄今为止自身完整的困境。它们各自的艺术都植根于相应的历史传统，传统之间互不相容。这就是为什么“东欧剧变”后边界的敞开在西方引起了激烈急亢的反应，二者之间的区分应该从实质上而非国界上得到划分。在这种局势下，有的人走上了老路，认为西方艺术市场对于东方难以抗拒的诱惑力证明了配得上“艺术”这一名称的东西只有在西方存在过。

20世纪大部分时间里，东西方并不奉行统一的、互通的艺术史，没有一种艺术史可以让双方共存。现代主义在俄罗斯等国遭遇了断裂，但俄罗斯的前卫主义者们长期以来在西方不断发起话题，这种情况引发了人们错误的臆想，认为现代主义完全是在西方产生的，似乎现代主义在东方没有遭受过一再的打压，更何况不同东欧国家的现代主义状况也各

¹ 本章所指的东方是与西欧相对的东欧地带。——译者注

异其类。东欧地区的现代主义属于那里的“非官方文化”，作为地下运动而被剥夺了相关的机制和公众性。这些国家通过现代主义找到了与欧洲文化（以及艺术史）全面联系的通道，现代主义在各国的失败带给了它们深深的创伤，而它们的本土艺术——如果这些艺术还值得讨论的话——看来不过是长期以来西方殖民化的产物。我们不知道（我这里所说的“我们”代表的是西方的知识标准），我们的西欧历史图景给东方带去了多少助益——要知道在这种历史图景中，即使是古代艺术也是纯粹西方的产物，世界上只有一种艺术史存在，东方被排除在外。

尤其在联邦德国的时候，很少有人将目光投向东方，毗邻的民主德国令人恼怒的存在已经阻断了这种可能发生。即使不得不效忠于东方的统一文化，民主德国的文化也绝非东欧的例证，实际情况有时候会和官方的自我表述相去甚远。很长时间以来，似乎两个德意志国家不再分享共同的历史，后来则发生了有关这一传统真正继承权的意识形态竞赛。两种德意志文化自此将东西方的对立像一出德意志戏剧一般搬上舞台，剧情里有对手、英雄和受害者，但每个投诚者都会被马上贴上叛徒的标签。双方互相愉快地将世界的一部分交给对方，在这种大包大揽的协定下细节的讨论无法继续。

我再强调一次 [我最近曾在一篇名为《德国人和德国艺术》(*Die Deutschen und ihre Kunst*) 的文章中谈论过这个

问题]，我并不认为东西德艺术就是东西方问题，即使这两个问题毋庸置疑地具有相似性。相反，我认为在小范围和近属区域内开展更为广泛的对话是可行的，不过遗憾的是，我曾经和一些著名的批评家探讨过这个问题，但他们只是利用这一论题切近自身兴趣而已。1993年慕尼黑艺术之家(Haus der Kunst)举办了展览“反抗”(Widerstand)，在为这次展览的画册撰写的文章中，我曾因此给出了自己的建议(当然是乌托邦式的建议)，可以把东西德艺术并置地或者对立地展览在一起，以此建立批判立场，终结那种简单的压制。我们不可能把曾经的民主德国艺术看做未曾发生过，也不能将之悄无声息地收编到西方艺术中去。很明显，双方都对这个问题有所反抗，而慕尼黑的这个展览恰恰遮掩了这种反抗。反抗存在的原因还在于，问题背后还隐藏着“东方艺术”的问题，要求我们拥有更多的勇气和知识去面对。

东西欧的边界打破以后，我们认识到，面对所谓的东欧艺术，我们的知识如此缺乏。1988年，科隆和亚琛的学术同行开始讨论这个问题，并引发了有关彼得·路德维希(Peter Ludwig)收藏的激烈争论，争论围绕着路德维希打破禁忌，收藏东欧艺术展开。诸如像俄罗斯艺术家伊利亚·卡巴科夫(Ilya Kabakov)以及德国作家鲍里斯·格洛伊斯(Boris Groys)这样的人物生活在西方，他们的存在使得曾经对于其他价值判断和传统的好奇几近灭绝的艺术讨论得以复兴。而像1956年进入到西欧的匈牙利和1968年之后离

@充實自己，從閱讀對的書開始

开故土的捷克斯洛伐克，早已融入到西方文化之中，追随西方文化，其融合程度甚至超过了西方人的期望。

东盟国家文化问题的复杂性可以从匈牙利身上得到体现。匈牙利因其拉丁文化和天主教文化属性而坚持归属于欧洲（西欧）文化不无道理，却于1948年被拒之门外。现在匈牙利人又有了机会，重拾被官方遗忘的现代主义，在自身的现代主义中重构连续性或者断裂。1918—1919年这段革命岁月中出现的那些杰出的匈牙利先锋人士，只有在去往西方之后才在现代主义的历史中扮演了一定角色，而其他人现在才被重新发现。1945年之后，有人试图最终将匈牙利文化“搁置的革命”进行到底，建立了所谓的“欧洲学派”，发动了一场前卫艺术家的集体运动，却在1948年再次遭到斯大林艺术教条的打压。

八年之后，废除斯大林政治的方针在苏联第二十次党代会后开始实施，这片文化沃土有所改变，但也在同年即1956年引发了匈牙利民族起义，起义遭到了苏联残酷的镇压。直到60年代晚期，边缘的文化才开始发挥影响，而长期以来在民主德国，官方扶持的艺术悖论般地拥有这种影响。被遗忘的非官方现代主义遗产重新发出光芒，各种展览欢颂着它的归来，我们在1991年布达佩斯的路德维希博物馆看到的一次展览正是这样做的。正如新近在布达佩斯出版的一本文集中论述的那样，今天对于斯大林文化问题的分析非常坦然开放，原因在于斯大林主义——无论匈牙利在其中占有

@充實自己，從閱讀對的書開始

多大成分——是被人当做外来之物考察的。与此相反的是，匈牙利国内对于国际现代主义的讨论则触及了敏感的一面：有的人期待着为匈牙利对于国际现代主义的贡献再次正名，有人却担心民族文化因此遭受新的失败和滥同。在这个国家里，人们太过轻易地忘记了斯大林主义也构造出了一种国际文化，这一文化的终结使得这里长期被压制的民族情感得到了释放。

西方文化宣扬自由的观念价值和资本的物质价值现在看来变成了历史的全权继承人，一口吞掉了多重妥协的东方文化。是否可以，或者是否应该像出口西德马克买断东方国土和人民一样出口西方艺术？在东西欧边界打破之前，西方已经开始把苏联驱除的艺术异议人士打包买断，西方艺术市场由此得到了蔚为壮观的扩大。而边界打破之后出现了这样一种现象，所有的东方艺术家经济上都获得了成功，而在艺术观念上却意义尽失。

东方长期被西方文化挡在门外，眼下西方文化在东方的魅力正是无可抗拒之时。在人们认清西方文化并且醒悟到它无法满足那种完全过高的希望之前，这种情况仍将持续下去。西方文化到底可以带来什么特别的东西，且不说它（几乎）带来了一切？首先来说，媒体的广告宣传使得俄罗斯民众陶醉其中，迷恋于那些当地根本不卖的商品。广告允诺的东西要比它保有的东西多得多（这恰是广告的功能）。艺术也用相似的方式允诺了成功，但那里根本不具有成功得以实

@充實自己，從閱讀對的書開始

现的市场。我们看到，那里的艺术只是靠西方市场而活，如今东方的艺术家也在这个市场上找到了位置，为这个市场工作，在像纽约格林街这样的地方展出作品。文化和市场在这一过程中是不可分的，更何况二者的吸纳能力极为强大，可以让一切都变得没有区别。

这一课题不会由于这种判断而了结，而是促发我们在两种文化之间进行一次从未实施过的比较，我们可以（或是必须）在这种比较中更好地认识自身文化。伊利亚·卡巴科夫在最近的一次采访中提到，俄罗斯艺术家在西方遇到的是另一种观众，他们用专业的眼光评判艺术，艺术家如果让观众理解他的艺术，必须采用新的策略。之前在俄罗斯，艺术家们创造的是一种“无形式的、非间离化的”艺术，艺术“与生活不可割裂”。而现在，甚至在东欧区域内，他们创作的艺术却不得不变得“专业”起来，因为这样的艺术是“得到支付、展出以及体制化的”艺术。

这种情况也与角色的转变有关系。之前对于俄罗斯艺术家来说，艺术是一种“生活必需，但并非是职业工作”。今天，这两种角色混合在了一起，艺术失去了它“在生活中的位置”，赋予艺术以自主权的是专业人士。艺术因此失去了东方的“外行”观众，失去了那些总可以在艺术中嗅到自由的冒险的人，而赢得了西方的画廊主和收藏家，这样的观众习惯于参加科隆艺博会这样的活动。也许这些艺术家在西方寻找的也是那些被他们的西方同行忘记的“外行”观众，不

@充實自己，從閱讀對的書開始

过他们中的很多人在这西方的“天堂”中感受到了融入的舒适，获得了曾经在“苏联的地狱中”苦苦寻找的福祉。他们找到的这片全新的栖息之地并非西方，而是西方的艺术舞台，其他的俄罗斯人在这“天堂”中感受到的却是流放的滋味。

俄罗斯的“达达主义者”维塔利·科马尔（Vitaly Komar）和亚历山大·梅拉米德（Alex Melamid），他们就像西方的吉尔伯特和乔治二人组（Gilbert & George），上演过一次独特而严肃的滑稽戏。1977年，两人移民到以色列，之后在纽约找到了立足之地。80年代初，他们创作的那些伪矫饰风格的画作崭露头角，作品展现出的那种东西艺术统一的幻想以一种令人不适的诙谐出现在观众眼前。后来，他们创作了一组基于一次民意调查的作品，覆盖了美国一般公民身上体现出的所有陈词滥调，声称作品在素材和颜色的选择上表现了80%美国人的品味。这一颠覆性的艺术行为生长在东西方文化交流之中，今天这种交流已然随处可见。

无论怎么去和西方比较，东方的艺术显露出的是另一种发展状况和另一种社会角色，这两大条件是在远离西方现代主义的情况下产生的。在东方，现代性的永久危机从未发生，艺术仍处于无辜的状况，而在与官方艺术的对抗中，艺术也能轻易地证明自身存在的合理。每个东方人都知道艺术是什么，无论是正确的还是错误的、官方的还是边缘的，艺术的确切性毋庸置疑，西方艺术早已失去了这种确切性。在东欧，发展的艺术曾经无法具备任何公共效应，今天也变得

@充實自己，從閱讀對的書開始

像曾经的国家艺术那样官方，只不过同时又转化为市场艺术，西方艺术市场的延长在这种市场艺术的机制中同时得到体现，而相应的俄罗斯艺术市场一直没有形成。

西方艺术面对那些它现在无法提供答案的问题时无力以对，也就无法在新的空间中广泛传播开来。在有关现代主义的永久争论中逐渐形成的西方身份，在西方文化失去了敌对者的面孔后，不会继续完好无损地存在下去。首先，它无权以历史逻辑的选民姿态代表一种统一东西方的文化；在没有新的将要把西方一同改变的差异和其他边界产生的情况下，不能抛弃东西方的差异。一睹真相的时刻即将到来。

西方应对这种情况的观念出人意料的简单。在德雷斯顿，美国艺术家弗兰克·斯特拉（Frank Stella）受聘建造一座艺术大厅，用以展示“这个世纪的国际艺术”，期望着它向世人发出“走向新时代”的信号。在这座美术馆里，艺术收藏来自于私人基金会，这些西方的资助者将个人的收藏带到了这里。这座没有实现的新巴洛克建筑计划建在德雷斯顿的巴洛克建筑群边上，用塔楼和花园塑造出一种节日般的气氛，寻求与建筑地传统的联系，而美术馆本身试图探索的是与国际性西方艺术这一观念的联系，如今的人们正急匆匆地实现着它。

与这种急迫地想要终结一种不被期望的（艺术）历史的行为相对，将东德艺术带入到讨论中的尝试遭遇了障碍，德国人担心这会导致重新承认民主德国的存在。明显的是，

这后面隐藏了拒绝修改西德艺术已然成型的标准的态度。所以很多人宁愿把东欧作为考察对象，在没有德国情结的地方展开讨论。这样一来就可以去一览常常被提及的“欧洲之家”的模样，德国人在这方面则宽宏大度地退居其后。但人们于此仍不可避免地囿于某种长期以来已经习惯的思考方式。1994年波恩艺术大厅举办了一次名为“欧洲—欧洲”（Europa-Europa）的大型展览，观众惊奇地看到根据西方趣味完美呈现出来的东欧前卫主义作品。展览中无法看到这个世纪以来东欧艺术生产的总貌，否则这一期待的图景就会遭到破坏。因此，展览中呈现的都是西方生活的东欧前卫艺术家，他们早已属于西方艺术史的一部分，成为展览展示的集体图景的一员。只有从展览的波兰策展人那里我们才能理解这种展览观念的产生，他认为，东欧也属于欧洲——只不过为了使西方观众理解这一点，这个欧洲是以西方标准来衡量的。

这其中也有例外，有个别美术馆提供了批判反思的场所，使人有机会发问，胜利的西方文化和失败的东方文化可以达到何种程度上的平衡和交流。1991年，维姆·贝伦（Wim Beeren）邀请来自东西方的13位艺术家（这个东西分界线还是过去欧洲扩展了的分界线）来到阿姆斯特丹的市立美术馆，每个人自造一个空间，吟咏每个人在穿越两种文化过程中体验到的“漫步之歌”（Wanderlieder）。“漫步之歌”是展览的题目，但是真正在创作中“漫步”的只有来自罗马尼亚、波兰以及捷克斯洛伐克的艺术家，而在西方的艺

术家身上看不出任何对自身迄今以来扮演角色所持有的怀疑情绪，他们颇为自信地呈现着自己的作品。这些西方艺术家为展览创作的装置作品可以在展览结束后继续使用和完善，而来自东欧的艺术家却把作品画在了临时借用的展览墙壁上，泄露了他们对于艺术市场涉足不深的青涩。罗马尼亚艺术家琼·格里高莱斯库（Jon Grigorescu）登着梯子在墙壁上创作了一幅巨大的壁画（图 16），他在画中避免了叙事的无责，把个体记忆中的碎片与基督教图像和罗马尼亚历史的象征符号构造在一起，形成了一种独特的踟蹰而断续的独白，词语的选择，即图像语言对于西方的眼睛来说显得陌生而陈旧。几乎没有拿这幅作品与其他作品比较的可能，作品本身不允许这样做——至少不会有什么比较可以让西方的艺术行家觉得熟悉。这些艺术行家为了保持自身的优越性，只能对东欧艺术付之一笑，至少在当时如此。

东西方艺术的问题是一个欧洲问题，它逐渐消解掉了迄今以来的“西方艺术”问题，而在“世界艺术”这个论题内，它还没有找到一席之地。欧洲视野中，曾经的历史消失不见，西方这一半长时间沉浸在理想的、没有东欧在内的欧洲这一无暇美梦中。“漫步之歌”的展览策划者在展览画册中放上了一篇作家海纳·穆勒（Heiner Müller）与弗朗克·哈达茨（Frank Raddatz）的对话，这篇访谈 1990 年以《民族状况》（*Zur Lage der Nation*）为题在柏林出版。在这个文本中穆勒发问：“从历史上看，这种一个欧洲（的形式）是

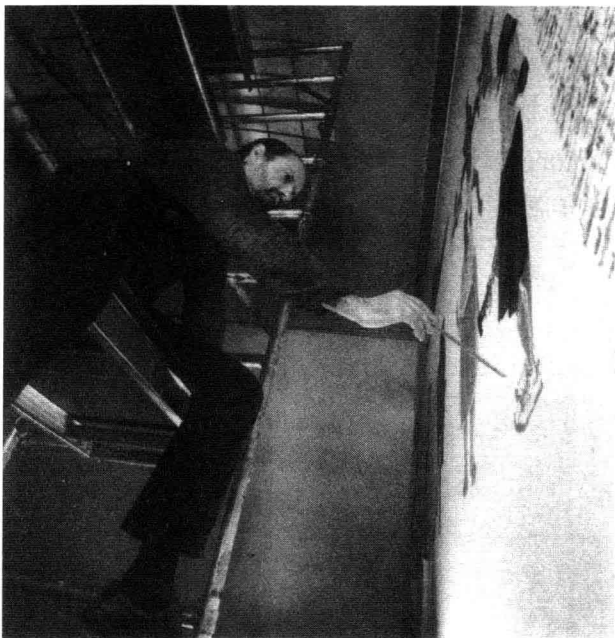


图 16 琼·格里高莱斯库作画现场，为准备展览“漫步之歌”，阿姆斯特丹市立美术馆，1991年。图片出自《自由荷兰》杂志，1991年，第5页。

否存在？”他指出，波兰导演克里日托夫·扎努西（Krzysztof Zanussi）以及许多他之前的人都认为存在“两个欧洲”，一个是拜占庭的欧洲，另一个是罗马的欧洲。穆勒接着补充道：“对于思考欧洲问题来说，这是一个重要前提，许多有关东西方的误解都是由于缺少这一历史知识而产生的。”今天看来，欧洲会变成什么样是个完全开放的问题，但重要的是，欧洲在重新划分了边界之后，无法再去回避东西方的问题，这个问题也是未来的、允许两种声音存在的艺术史问题。

想象的产物和内在的视野

卢迎华

通读汉斯·贝尔廷在《现代主义之后的艺术史》第七章《欧洲：艺术史分裂后的东西方》之后的强烈感受是，虽然贝尔廷的讨论只是涉及到东欧和西欧在艺术价值上不平衡的权力较量所形成的相互关系，以及其对于东欧的艺术创作和面貌的塑造，我们几乎可以将其中对于东欧以及东西欧关系的描述完全置换成为对中国情况和中国与西方世界的关系的讨论。在中国，上个世纪 20、30 年代开始出现的现代主义精神和诉求很快在内忧外患的政治和经济动荡中受挫，并在接下来数十年共产党所发动的各种政治经济运动中被转化成为一种极端的精神和行为上的统一化运动。中国当代艺术的实践在缺乏对自身现代主义传统进行梳理和认识的情况下展开，并在一开始就不具备个体性和主体性的自我意识。

贝尔廷写道：“现代主义在俄罗斯等国遭遇了断裂，但俄罗斯的前卫主义者们长期以来在西方不断发起话题，这种情况引发了人们错误的臆想，认为现代主义完全是在西方产生的，似乎现代主义在东方没有遭受过一再的打压，更何况不同东欧国家的现代主义状况也各异其类。”我们曾多次讨论到中国的文化艺术和思想界在 80 年代以来完全是以西方现代主义中的艺术和思想史为范本，但往往在实践和讨论中

@充實自己，從閱讀對的書開始

忽略了对于自身现代主义精神的回溯和尝试理解它如何在我们的政治和社会现实中被转化，并以各种方式潜在于当代政治实践和文化、艺术生产之中。

清华大学人文学院教授汪晖于2004年出版的丛书《现代中国思想的兴起》正是希望梳理现代中国的思想史，认清内在于我们的文化语境的思想传统，尝试建构一个认识自己的自我阐释和评价的理论架构。他在题为《如何诠释“中国”及其“现代”？》的前言中写道：“在我看来，当我们从这样一个植根于儒学的历史视野出发展开‘天理’之成立，展开那些被当代史家放置在经济史、政治制造史、文化史或哲学史范畴中的问题时，我们也就是从一个内在的视野中诠释历史。在这个视野中，我们今天单纯地当做经济政治范畴的那些问题，在另一个历史语境中是不能单纯地当做经济政治问题来解释的，例如，郡县、封建等概念在儒学世界中是一个有着内在完整性的思想世界的有机部分，只有通过这个思想世界，现实世界及其变化才被赋予了意义，也才能够被把握和理解。”中国批评家黄专自2005年创立OCT当代艺术中心（OCAT）以来所开展的实践也是一种在艺术生产和机构建设中开展的自我研究和价值系统建构的尝试，他是这样描述OCAT的，“OCAT将把在中国建立一种当代艺术的自我研究、自我评价和自我解释系统作为自己的工作目标，这几乎是一项没有参照的工作，我们为此已经完成了许多研究课题。我们将当代艺术研究视为开放的人文科学中的一种有

@充實自己，從閱讀對的書開始

机环节，所以我们将与思想界、哲学界、史学界的联系看成我们工作能够产生思想能量和学术能量的基础。”

这两项在思想界和艺术生产领域平行开展的工作的重要性还不能够充分显现。在北京的图书批发市场中，汪暉的这套丛书属于架下销售的范畴，也就是说它的传播范围是有限的，只是在已经知道和了解他的思想的读者之内流传。而OCAT地处深圳，OCAT所开展的出版、研究和展览计划，以及黄专的理念在喧嚣的艺术世界中得到的关注仍然微弱。这两者所呼唤的内在反省性的视野远远敌不过各种在中国社会和艺术行业中获得各种普遍关注度和夺取最大化的资本和社会资源的价值判断和声音。

大量的这些噪音在我看来是建立在各种无益的想象之上所形成的诉求、欲望、工作和实践方式，背后所支撑的是对于利益和权力的渴望。对于西方现代性的想象，西方政治和经济权力对于中国文化思想的想象，西方艺术市场对于中国艺术的想象，中国艺术行业从业人员对于西方对于东方身份诉求的想象，中国艺术实践者对于自我历史、自我传统的想象，对于经济权力的想象等等。这些彼此的想象和猜测不是建立在理性的对话和互动的基础之上，而更多的是建立在西方的强权和中国自身的不自信和缺乏主体性的结合体之上，形成了中国艺术界内各种非常畸形的自我塑造的倾向：将自己塑造成西方投射政治想象的载体：比如像一些策展人和画廊主将艺术家的创作界定为所谓的“政治波普”等带有

@充實自己，從閱讀對的書開始

意识形态的文化产品并成功贩卖给西方的案例；比如另一些画廊主套用中国共产党革命历史上某项被传播成为是消除精英主义并接近人民的宣传运动而实际上是利用了中国广大农村边缘地区农民的无自主意识而带有欺骗性地忽悠他们，成为共产党实现其政治权力争夺的群众基础和工具的低劣的党派斗争行径，并借此向对于中国革命带有某些理想主义情节和投射的国际艺术机构和策展人贩卖中国当代艺术；比如一些艺术家对于中国官方对艺术期待的简单判断和想象；比如更多的艺术家对于所谓的市场需求和收藏家喜好的想象。

这些自我塑造和自我投射不体现任何自我反思性，也并不是在和当代的对话过程当中产生，更不具备任何的当代性，本身并不利于当代艺术的建设思考。正如汉斯·贝尔廷所写的，“双方互相愉快地将世界的一部分交给对方”。在我们行业中的很多实践者愉快地把自己的世界交付于这些错位的价值判断的左右，而事实上这个问题的本质也不再是东西方的问题，不是一个地理政治划分的问题。在长期作为我们的虚假敌人和参照系的西方世界自身也面临着经济的危机所引发的种种收缩和自省式的思考的时候，我们的迷茫将不应该再在西方寻找到答案，也不应该在民族情感的问题上寻找出路。

个体的选择¹

苏伟

一个文化共同体由语言、宗教和历史构成，是交流的基础，个体之间在这一共有的文化共同体内发展出一套交流方式……在有些文化共同体之间存在天然的界限，比如在拉丁（基督教）文化和拜占庭（东正教）之间。如果认为这种文化共同体都是欧洲大地的产物，或者认为西方文化（与印度、中国和非洲文化区别开来的西方文化）在东方文化面前可以再现自身，无疑是种误解。

——哈拉兰皮·奥罗萨克夫（Haralampi G. Oroschakoff）

或许大部分人对于哈拉兰皮·奥罗萨克夫这个名字感到陌生，当我今年在柏林陈泱女士开办的 WiE Kultur 看到奥罗萨克夫的作品时，同样是一头雾水。他的作品生硬发涩，似乎在宗教题材上有独到之见，但是观念对于“熟知”当下的眼睛来说隐忍不露，表现力同样像他的抽象主义前辈一样，借由形式而脱离了物质性的外表。翻看画册和资料，才知道他的经历颇为曲折，带点传奇色彩，对习惯了西方的我们显得陌生。他曾是俄罗斯贵族，全家在斯大林时期被划为“人

1 本文是在为柏林 WiE Kultur 空间撰写的评论《哈拉兰皮·奥罗萨克夫：“老套”的“边缘”艺术家》基础上修改而成的。

@充實自己，從閱讀對的書開始

民的敌人”而遭到驱逐，流亡到维也纳，那年他12岁。之后，从零开始学习德语，学画画，搞艺术，酗酒，吸毒。70年代末开始进行创作的奥罗萨克夫曾经有机会成为市场成功的艺术家，他的作品《双十字》系列，参加了卡塞尔文献展和威尼斯双年展，这种资本完全可以让他进入到主流西方艺术话语中。只不过，他没有选择这样做。

贝尔廷教授在第七章提到的作家海纳·穆勒的一段话实际上是很多生活在西欧的东欧流亡者的一个共识。在大谈交流和对话的当下，这种有意强调拉丁文化和拜占庭文化差异的说法自然不受欢迎。上面的那段引言只是奥罗萨克夫大量有关东西方言论中的一小部分，在和他的交谈中我强烈地感到，这个耿直而侵略性极强的斯拉夫人像一把箭在弦上的弓，随时准备对你任何既成的未经思考的观点发起质疑。

流亡的奥罗萨克夫其实走了个弯路：他自己是贵族出身，外加东斯拉夫人东征西战的血骨，对他来说，流亡倒不像是背井离乡，而只是一次政治事故的必然结果，实际上给他敞开了一条离乡的归乡之路。他穿过曾经的奥斯曼土耳其帝国的国土，来到西欧，慢慢进入到那个由启蒙、现代、现代性危机、两次世界大战串联起的几百年传统中。他的故土，数个世纪以来一直和这个我们眼中的西方纠结着。在拜占庭帝国、奥斯曼土耳其帝国横跨三个大陆、前后近千年的统治中，这块土地的文化 and 地域边界不断地变化、消解、繁衍。现代的民族体制和国家秩序让一切历史再次成为问题，给无

@充實自己，從閱讀對的書開始

数个体生命生命轨迹带来了不可逆转和化约的改变。东欧的历史有着明显的碎片化特征：自东罗马帝国开始，希腊化的洗礼，拜占庭帝国黄金时代的各种文化交相辉映的繁荣，波斯人和土耳其人的铁蹄，阿拉伯文化的植入，本土东正教与西方天主教、新教的对抗，现代以来西欧思想的传播——这复杂的文化史和地域史，由文化背景相似或者相异的民族进行了在场与不在场的书写，像一出历史的“罗生门”。二战后的东西欧分界造就了他这批艺术精英，也让他从一个游玩在西方话语中的艺术家转变为直面真相、挑战权威的“刺头”。因此，奥罗萨克夫在市场张开怀抱时停止了脚步，他甚至用了十年时间去撰写一部以个人经历为背景的历史流亡小说，用书写的方式纪念自己的家族和民族。

1980年起，他开始创作一组名为《圣山》的系列项目，用装置、行为、绘画以及那个时代还算新事物的影像进行实现。在他眼里看来，所谓“圣山”，就是与真实的、可居住的世界的“界限”；它像一个“楔子”，倒转着楔入日常世界中，用“打入敌人内部”的方式对民主、宗教、教养以及一切市民阶级接受和认同的价值观与信仰发出质疑。“圣山”系列的两个主题是宗教和政府，两个主题又同时被“集权主义”联系在一起。奥罗萨克夫发问，在人们变得“乖觉”的同时，是否还允许谎言、错误、疯狂、弱点的存在？贝尔廷说：“一睹真相的时刻即将到来。”诚然，谎言和真相也许总是比邻而居，但在更复杂的时候，谎言即真相，真相即谎言。

@充實自己，從閱讀對的書開始

西欧幻想着走出战后思维的阴影，换来大一统的欧共体，欧盟的政治触角似乎也蔓延到东欧的“贫瘠”大地上。东西欧边界的打开给予了西欧更多理由忽视天然的文化边界，那种以吞噬、吐发为特征的机制开始加速运转。这是最大的真相，也是最大的谎言。

西欧和北美社会体制之外的文化形态近二十年来随着全球化进程的加剧越来越成为一个问题。当有些区域自觉不自觉地成为殖民或者后殖民的注脚之后，那些被选择性地排除和忽略掉的文化地域就成为不幸中的幸存者。就像奥罗萨克夫一再提及的巴尔干地区一样，一方面本土的民族和政治矛盾使得社会局势动荡不安，西欧文化的输出尽管有所成效，却不得不让位于本土矛盾；另一方面，正是这种西学无法东渐的情况反而使得当地的文化有着一定“制夷”的斗争性，至少不需要如同某些国家一般出于种种原因大喊复兴传统文化的口号。在这些尽管自身文化碎裂不全但少受西“毒”之害的地方，情况正如温室效应下的原始森林，大环境的改变尽管会威胁到它的生态链和物种丰富性，但其盘根错节的植被基础还未发生根本性的动摇。在这样的生态环境中，个体很难受到某种固定的意识形态和价值思维左右，个体的原生态更明显，不可预知性也更强。这里的每个个体遭受的政治时局的荼毒远多于思想洗礼，西欧忙里偷闲的文化输出也不会对普通民众、艺术家或者知识分子起决定作用；更多时候，反而是时局的变幻导致的主动性地理迁徙为西欧招徕了不少

文化人士（比如移民文学作家）。因此，当话题回到“情感”上，这种地域的文化归属感更强，或者至少说，对于那些敢于反思和面对本土错综复杂的文化环境的人来说，这种情感更为直观。

奥罗萨克夫用他所说的“情感和愤怒”来回应西方的艺术体系。文化输出在现实中总会撕掉那层虚伪的人道主义面具，最终导致的结果是对异邦的文化破坏（不知道奥罗萨克夫是否也意识到这也导致了本土文化的危机？）、清洗乃至迫使其完全消失。从另一个角度看，他不在乎西方人将东方看做“肉欲的”、“暴政的”、“原始的”东方，似乎也不介意自己被描绘成“文化斗士”；因为实际上在任何判断面前，个体都是无力的，它无法左右任何来自“他者”的匕首抑或馈赠。个体只有进行选择，选择是在另一种文化中生存或是作秀，选择在面对自身文化时离弃或者忠诚。

第八章 世界艺术与少数群体：艺术史的新地图

艺术史通过图景和框架的比喻被解释成为身份的场域，这一比喻也适用于理解这一话题在当下的所谓“世界艺术”（Die Weltkunst）中凸显出的种种问题。所谓的世界艺术原本与此框架并不契合，原因在于这个框架是为了某一特定文化而非所有文化类型发明的。这种文化类型的特点是拥有一个共通的历史，但对于在某一或者相同文化中发出呼喊的少数群体来说，却在这不再将它们视为共通历史中的一员的文化中，触发了身异其类的感觉。在美国，“政治正确”是少数群体或者那些认为需要扮演一定角色的人群发出的呐喊。正如可以将艺术史理解为反映自身文化的图景，文化与历史的关系显而易见，共识与冲突是其中显露出的关键问题。曾几何时，艺术先锋们以冲突为旗帜，他们抨击文化，吓坏了有教养的市民阶层。这种抨击针对的对象正是上文提到的框架，现代主义由此而生。今天，冲突更多地产生在艺术观众自身上，他们要求艺术家为各种各样的少数团体谋求有效的权利，期待历史学家改写历史。今天的社会中，越来越多的团体不再承认传承下来的文化所呈现的官方图景是自身之物，人们越来越拒斥它。

@充實自己，從閱讀對的書開始

所谓的艺术的历史仍然是欧洲艺术的历史，无论民族身份如何，欧洲在这一话语中的主导权是毋庸置疑的。但是，这一美好的景象在今天引发了那些在这景象中感到身异其类者的反对。反对的声音首先来自占据艺术舞台中心的美国。很久以来，人们在纽约现代美术馆看到的“展出的艺术史”，是将 1945 年以前的欧洲艺术和 1945 年以后的美国艺术平等分开来，在不同的展览空间中呈现。很久以前的 30 年代，小阿尔弗雷德·H·拜尔（Alfred H. Barr Jr.）完成了为这座博物馆编撰的传奇画册，在画册中用一幅概览性质的图标描绘了现代艺术在 1890—1935 年之间的历史（图 17）。这段历史当然指的是欧洲艺术的历史，它独断一方，人们根据自然科学发现和发明的模式以编年的方式刻画这段历史。

在此期间，被改写的并非只有 1945 年以前的美国艺术，少数群体的艺术，尤其是女性艺术作为新的主题浮出水面。“被忽略的”历史引发了针对“发明”官方艺术史的批评和“修订”这一历史的呼吁。欧洲的多元文化社会正处于形成阶段，我们还没有能力走得这么远——即便如此，在这片大陆上，女性主义也要求参与到人们试图从中读出自身身份的艺术史图景中。人们在任何发现了女性艺术的地方迫不及待地补充和改写艺术史，以求最终给予这一问题足够的重视。而在美国，修订艺术史的兴趣也来自于地区性的诉求，美国的西部和西北部立即成为艺术展览的新话题，随之而来的现象是，艺术家们热情地投入到创造地区性传统的工作中。此

@充實自己，從閱讀對的書開始

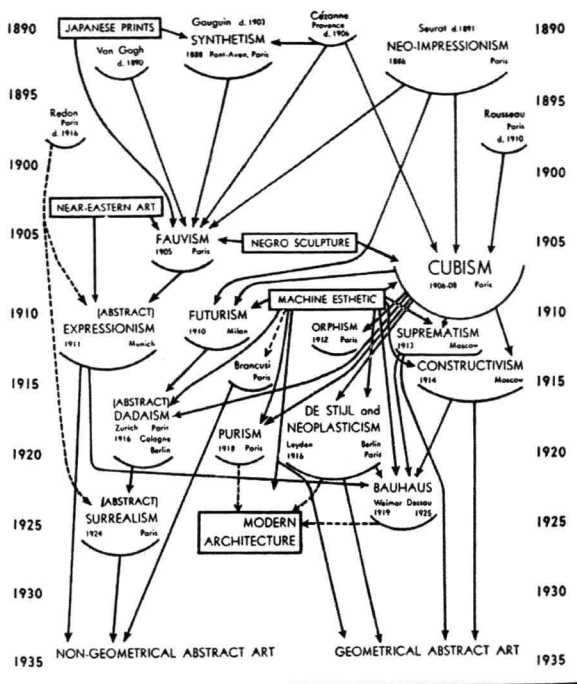


图 17 欧洲现代主义流派演变图，“立体主义和抽象艺术”展览画册书皮，小阿尔弗雷德·H·拜尔（编），纽约现代美术馆，纽约，1936年。

外，有关历史之“真”的争论出现在所有类似的展览之中，我们在其中应该发掘出在现存艺术中始终无法找到的东西。这些展览要么由不同的社会团体组织完成，要么以他们为期待的观众群。

即使是所谓的将地球上的每一寸土地和文化容纳其中的世界艺术史，也同样提出了自身的诉求，但这些诉求无论其有多少正当性，只会促使曾经的艺术史形式瓦解。世界文化——比如联合国教科文组织（UNESCO）所崇尚的——要求统一性的叙述，艺术在其中占有一席之地。但那种仅仅依据欧洲模式发展形成的艺术史形式是否还有足够的能力应付这种统一性叙述呢？这种艺术史形式并非对于事实的复述，它很难毫不费力地转移到缺少这种叙述的文化中去。恰恰相反，它在一种特殊的思想传统中构造自身，在这种思想传统中，它正是以改写历史为己任，将自身的文化看做身份的场域。欧洲自古代到现代的时期完成的历史循环属于这种思想传统，它塑造了一种文化空间，艺术在此之中不断回到自身的模式。这样看来，欧洲正是一种特殊的历史之循环走到尽头的地方。在这历史的进程中，产生了众多从其自身塑造历史的自我阐释。在缺失这一传统的西方，欧洲形式的艺术史很难被创造出来，即使人们以相似的方式进行，并期冀着在这一进程中产生相似的东西。

鲍里斯·格罗伊斯仿效法国结构主义者，提出过“文化档案”（cultural archive）的概念，以区别于“世俗空间”。

@充實自己，從閱讀對的書開始

他认为，所有的革新都是在这一档案框架外部发生的，或者其价值与档案框架内部所提倡的价值互相矛盾；但只有当这些革新方式被档案框架所接受，并由此融入到社会保有的“文化记忆”中去时，才能获得全部的意义；而文化批评针对的是那些无法“在既有档案框架中找到相应的文化再现形式”的群体。我所说的艺术史也是这样一种“文化档案”形式，艺术事件在这里根据不同意义而划分出等级，这些事件形成了我们称之为“艺术史”的元素的建构。

但是，文化得以记忆储存的框架并不总是像这种“文化档案”模式所呈现的那样牢固和不可变更。档案框架并非具有不受限制的接受能力，保持自身的存在和意义基本不变。它对新事物的吸收越多、速度越快，对于现存等级制度的保障能力就越差，现存的形式不仅受到新事物的规模，也受到其特性的冲击和质疑。有效的反抗防止了新事物的入侵，只有当新事物契合现存价值体系时，才被允许加入进来。不断进行的更新换代机制并不能保证文化记忆的持续存在。档案框架拓展到全世界所有文化形式也不会对现状不产生影响。我们已经在今天的政治世界中体验到了反对旧体制的力量，过去的政体国家开始瓦解为狭义的、被不同群体或者地域认同的历史图景和民族文化。

我们在这里遇到了需要在更广泛的语境中讨论的问题。在这个行星诞生的文明中，西方赋予整个世界的技术现代化变成了威胁文化多样性存在的因素。误解轻易地产生了，认

@充實自己，從閱讀對的書開始

为西方现代主义将会给全球文化带来福祉，就像曾经的传教士在世界各地散播基督教的宗旨一般。汉斯·马格努斯·恩岑斯贝格（Hans Magnus Enzensberger）在一篇名为《展望国民战争》（*Aussichten auf den Bürgerkrieg*）的精辟文章中这样论述普遍性人权：“西方有一种特有的普世主义修辞”，这种普世主义“分不清远近”，因为它的本质是“绝对而抽象的”。从西方的角度看，“所有的矛盾”都显现为“适应性的危机，全球现代化被设想成一种线性的、持续不间断的进程”。我们还可以说，所谓的世界艺术在这里提供的是一种民俗学的平衡，因为它毕竟无法严肃地提出一套对抗西方模式的方法，只能在那种保护异域文化的前提下呈现第三世界文化。

康斯坦丁·冯·巴洛文（Constantin von Barloeven）在1992年出版的专著《文化史与拉丁美洲的现代性》（*Kulturgeschichte und Modernität Lateinamerikas*）中指出了一种错误的发展进程，简单说来就是当现代主义准备在世界范围内拓展时，民族得到尊重，文化却被忽视。现代化进程总是伴随着西方媒体的进口发生，它并不满足于仅仅熟知西方世界的规则，而是制造了西方以及西方文化的开放性和适用性幻觉，助长了这种错误的发展进程。这里所说的是一种用其他手段完成的殖民化过程，在艺术领域中体现为一种选择：接受或者出局（take it or leave it）；而对于其他民族的包容性也在现代化了的图像媒体中占有了一席之地，只要维持在一定的限度以

内，因为它为西方提供了受欢迎的辩辞。

媒体渗透了全球各个角落，将任何一种文化事件都转变为媒体事件，似乎它们为媒体而发生，脱胎于媒体的哺育。各个文化提供的是记忆的材料，储存在电脑中，由媒体散播给全世界，以供全球享用。世界文化的繁荣并非由自身造就，却为自己无所不在的权力分布洋洋得意，它似乎占有着一切人们可以记忆的东西，似乎人们不再需要记住除此以外的任何东西。世界文化其实是媒体幻化的幽灵，无论出身与财产，它许诺给每个人同等参与到文化中的权力。这其中，世界艺术不受语言障碍的限制，象征了一种全新的大一统世界，但它无非是给全新的媒体文化提供了原材料，这个全新的文化形式反过来仍然由欧美掌控在手。当我们在全球艺术史中寻找世界艺术时，疑问产生了，我们发现，作为记忆的普遍模式的世界艺术史并不存在，也不可能存在。法国人安德烈·马尔罗（André Malraux）在战后试图构造一座想象中的美术馆收藏世界艺术，我们在一本书中可以看到相关的文本和照片，但这是一种饱含欧洲意义的欧洲观念。

艺术史构想在文艺性文化和学术性文化中总占有一席之地，如今正被媒体文化瓦解，规则发生了改变。世界旅游业的繁荣以特有的方式打通了全世界，人们觉得可以理解一切可以参观到的东西。媒体暗示的世界呈现的无非是媒体的存在，却给人以我们也拥有世界艺术的印象。欧美很久以来都在收藏世界艺术，世界艺术已然成为西方文化的一大主题，

@充實自己，從閱讀對的書開始

在其他文化中并未发生有关世界艺术的讨论。在西方世界之外，各个地区对自身文化的兴趣越来越大，人们越来越觉得，殖民时期被迫转让给欧美人的艺术财产是他们偷窃所为。

世界艺术既属于所有人，也不属于任何人，它无法给予你身份，因为身份产生于归属感和共同的背景。曾经将目光投向世界各地艺术的人是为了找到另一种世界的存在，体验远方的艺术。当时的人们对自身文化的不满愈发强烈，自身的艺术史似乎已经透支，人们纷纷转向寻求所谓的原生态文化。但这种脱离自身艺术史的努力命中注定地马上又变成了这一艺术史框架中的事件。“原始主义”是西方艺术史不可分割的一部分，它以某种隐秘的倾向性加强了1984年威廉·罗宾（William Robin）在纽约现代美术馆策划的大型展览¹中呈现出的观念。原始主义奉行的标准绝非针对我们在任何艺术史之外（首先是在我们自身的艺术史之外）追寻的所谓“原生态”事物本身，我们是在利用“原生态”事物作为我们文化的反面，卡尔拉·毕朗（Karla Bilang）就将自己的一部专著命名为《图像与反图像》（*Bild und Gegenbild*），论述了“20世纪艺术的起源处”。

民族学问题牵引着人们的目光，但曾几何时，它也阻碍着人们的视线，克利福德·格尔茨（Clifford Geertz）在他

1 展览“20世纪艺术中的原始主义：部族与现代的亲缘关系”（Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern），威廉·罗宾时任MoMA雕塑与绘画部总监。——译者注

那本论述“人造的野性”（Die künstlichen Wilden）的书中有过论述。附着于反面的还有这样一种信条：部族文化——我们暂且以它为例——无须历史即可存在。我们在这种文化身上看到的历史与我们对历史的理解完全不同，我们把它的历史误解为神话形式的一部分，时间在那里是静止的。反驳这种误解很容易，历史的进行并非仅由操控技术现代化进程的革新动力驱动，而也要在回溯祖先和传统中进入我们的经验。值得注意的是，缺少一种可记录的时间形式，这恰恰是“原始”神像最为突出的特征，任何书写原始艺术史的想法因此都是错误的。但自从考古研究迅速发展以来，“黑色大陆”也在诉求获得自身艺术史的权利，比利时人杨·范希纳（Jan Vansina）在1984年出版的一本名为《非洲艺术史》（*Art History in Africa*）的专著中谈到了这一问题。如果类似的进程越来越多，并被我们的学术文化所认识，那么我们将进入一个艺术史完全不同的时代，这一艺术史的意义将完全是另一副面目。

我们在世界艺术里面对的当然不只是“原生态”艺术，还有其他的古代文化，但艺术史——就算其拥有自己的传统——在这些文化中并不具有我们在长期实践中赋予它的意义。如果你把目光转向中国，就可以看到非欧洲传统的艺术史拥有什么样的相异性。在所有（包括我们文化自身在内的）古代文化的对立面，终将会有一种“早期人类”的前历史性的图像文化，历史学家丹尼斯·威尔洛（Denis Vialou）

就以“早期人类”一词作为一本专著的书名。出于显而易见的原因，这样的文化与所有机敏的，将其归纳入艺术史的尝试都构成矛盾关系 [包括阿多诺的《美学理论》(*Ästhetische Theorie*)]。今天我们提出的艺术问题或者美学现象问题，在古代艺术那里都是错误的发问。我们处理艺术的方法无法运用到前历史的材料上去，这些方法并非为这些材料而发明。所谓的艺术史是一种使用受到限制的发明，只能用于受到一定前提限制的艺术观念上。

换句话说，在部族文化中——是的，我还敢用这个词——并不存在“艺术”，但这并非因为部族文化中的图像毫无艺术感可言，只不过它们的产生并非出于艺术的缘故，而是服务于宗教或者社群仪式，这也许比我们所说的做艺术来得更有意义。这个话题会令那些到处尝试展示世界艺术、只关注这一形式的人感到不舒服。1989年在巴黎蓬皮杜中心和维莱特博物馆 (La Villette) 举办的大型展览就透露出了那种从方法上应对世界艺术这一现象的无助。展览以“大地魔术师” (Magiciens de la terre) 为题，避开了艺术一词，但我们知道其仍然是以艺术为主题，在博物馆中展示“大地的艺术”。这种观念呈现的当然不是世界艺术，很像电视中播放世界各地风情的形式。展览可以让人们马上谈起“地球村”的样子，但这是被迫在展览中表达立场，真实世界并非如此：地球村不过是“全球媒体”制造的幻象。

人们会认真地自问，展览中并列在一起出现的极简主

@充實自己，從閱讀對的書開始

义艺术家理查德·朗 (Richard Long) 的作品《泥巴圈》(*Mud Circle*) 与澳大利亚土著部落 Yuendumi 进行宗教仪式所用的物品之间有何联系 (图 18)。两者之间形式的相似可能会愉悦观众的眼睛, 这种相似性会借助历史人类学或者抽象的形式观看显露出神秘的姿态。但诚实地说, 我们必须承认, 既不能把理查德·朗从西方艺术史中分离出去, 也不能把澳洲土著归入到这一艺术史当中。有的人可能会欢迎这种窘境的出现, 这种窘境会被展览中的形式所遮蔽, 即每件作品都配有艺术家的名字、背景以及创作日期, 似乎这些在西方艺术舞台中常见和必要的文字说明对于非西方的世界艺术里的许多产品来说都有些许意义。澳洲土著这个例子中, 引诱观众进入陷阱的不仅仅是臆想的相似感, 还有现实的冲突潜藏在内。要知道, 澳洲土著人也在为西方艺术市场进行着艺术生产, 他们知道, 这个市场崇尚“当地的艺术”, 早已对自身的产品感到反胃。

世界艺术的规模越来越大, 把跨文化的话题提上了日程。非西方的艺术家开始在西方媒介和艺术门类中诉诸表达, 借此推进本地传统, 在与西方文化对话的过程中表达立场, 甚至对西方文化发起批判。这其中会产生一些超乎常规的作品和观念, 但这并非西方文化的功劳, 只有当西方艺术有能力对此作出创造性的反应时, 西方文化才能在其中扮演一定角色。同时, 老生常谈的“他者”问题更像是阻挡人们认识他者的藩篱。艾莉欧内·哈特尼 (Eleonor Heartney) 1989

◎充實自己，從閱讀對的書開始

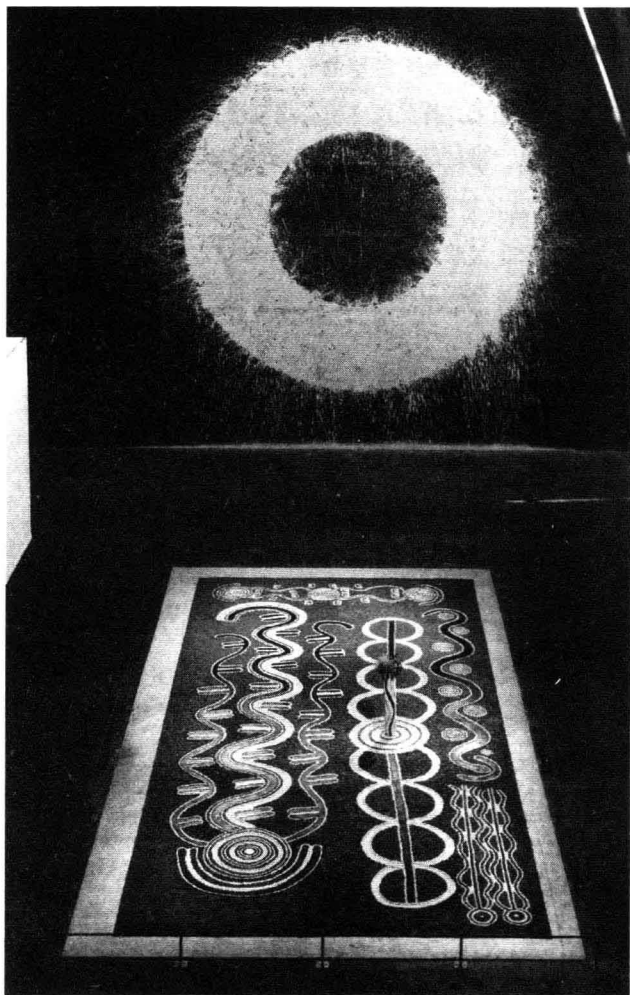


图 18 理查德·朗的作品《泥巴圈》和澳大利亚土著部落 Yuendumi 进行宗教仪式所用的物品，“大地魔术师”展，巴黎，1989年。

年在《美国艺术》(Art in America) 杂志 7 月刊上发表了针对巴黎“大地魔术师”展览的评论，她批判性地回顾到，“他者”的问题借助这样的展览机会得到隆重的展示，在追随风尚中等待着“被接纳进入 20 世纪艺术的统治性神话中”。

今日世界艺术中的特例是非西方艺术与西方媒体文化所建立起来的关联。各大洲的艺术家都可以在这里显露身手，借由无所不在的网络随时随地地进行生产和参与到艺术活动中，这其中的见证人之一是土生土长的韩国艺术家白南准，被人们尊称为“录像艺术之父”而进入到西方艺术史之中，早已同约翰·凯奇、约瑟夫·博伊斯一道作为历史性的标志为人记诵。白南准用非常个人的方式把自己国家的文化带入到西方艺术舞台之中，只有在这个舞台上，他才找到了自己作为艺术家的位置。所以说他并不是解说世界艺术胜利的权威人士，而是一位西方艺术舞台的著名局外人，这个舞台以最为平等和不带偏见的方式欢迎他的到来，而最大的误解也来自于这个舞台。作为激浪派的中心人物之一，他常常将自己的沉默隐藏在西方图像的熔炉中，也常常把非西方背景的观念呈现在观众眼前，但由于其西方的表达方式而显得容易为人接受。后来，在 1993 年夏天的威尼斯双年展上，他以隐秘的方式表现了自己国家文化的变迁。在德国馆周围，他用露天媒介的形式复述了马可·波罗的旅行（图 19），并于同年秋天在东京涩谷美术馆以调转方向的方式呈现了展览“欧亚之路”（图 20），展示了由图像和道具组成的记忆之流。

@充實自己，從閱讀對的書開始

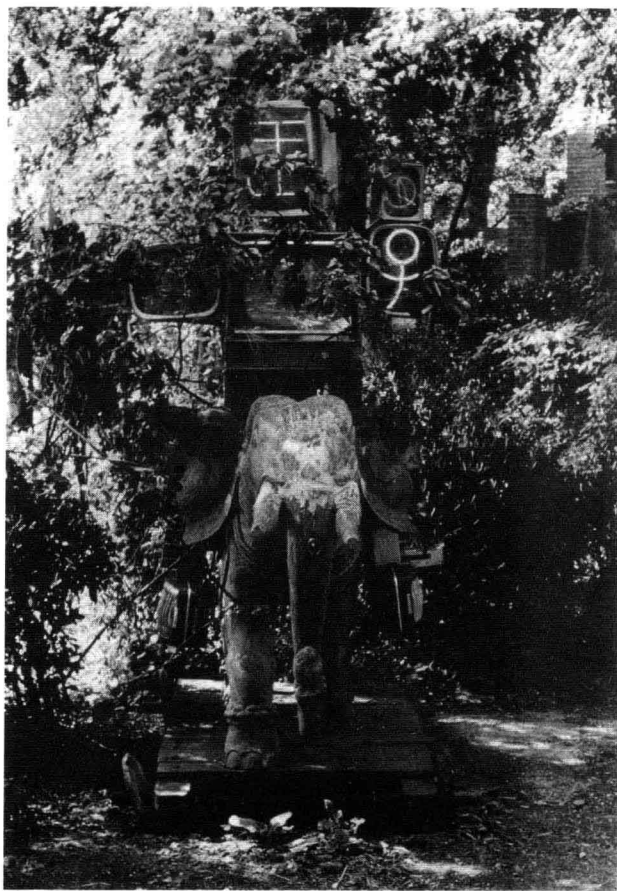


图 19 白南准，“电子高速公路”，威尼斯，1993年。



图 20 白南准，“欧亚之路”展，东京，1993年。

修正文化图景被很多国家和地区提上了日程，细究之下，这种做法有很多充满矛盾的地方。西方文化认为自己可以通过研究和收藏的方式再现世界上所有的民族文化，呼吁人们展望一种由它领导的、世界性文化的未来，而第三世界的民族文化则开始回溯到自身历史中去，希望复活身份的地域。从西方角度看，这似乎是民族主义的行为，但是这种误解对于这些文化来说却是卓有成效的。当西方文化抱着自己的全球化理念不放时，在其内部，曾经的文化统一已经悄然瓦解，背负这种文化统一观念的仍然是曾经那个整一的、有教养的市民阶层。曾经的现代主义市民文化已经无法代表社会中其他小群体的利益。

长期以来，艺术史正是人们期望的图景，自身文化和其过去的光辉在艺术史中一览无遗。与这一愿景相矛盾的有我们曾经看到过的女性主义潮流，也有艺术家自身于更久以前发起的争论（参见第九章的讨论）。来自不同背景的少数群体开发利用新产生的自由空间，“规则”在这里失去了有效性，他们开始在这个新空间中“发明”自己的艺术史，艺术家可以于此与志同道合的观众打交道。在没有少数群体表达的地方，人们关注当下的问题，这些话题引发了人们求同一致、为艺术生产辩护的愿望。人们在这些问题上达成一致，而非彼此在艺术形式上亦步亦趋。

当今世界是流散的世界，这正像犹太艺术家罗纳德·B·基塔依（Ronald B. Kitaj）1989年发表的感人文章《流散者第

@充實自己，從閱讀對的書開始

一宣言》(*First Diasporist Manifesto*)，他出生在美国的一个流亡家庭，如今大部分时间在英国生活。流散的生活里，艺术家只能在异域暂居，寻找自己的身份，全球艺术舞台无法提供这种身份，他只能通过同化自己的方式获得。古代的犹太人在流散异域时可以打破传统的图像禁忌，犹太艺术由此而生。之后，所有的犹太人在以色列建立以前都生活在流散之中，他们在艺术中找到身份的媒介，这个媒介常常与宗教相关联。今天，流散不再仅仅是犹太人的命运，基塔依告诉我们，所有人都在流散之中生活，在世界中“找不到家的感觉”，因而试图用共同的信条塑造不同的群体。基塔依提出的“流散艺术”(*Die Diaspora Kunst*)既忧郁又讽刺，它是世界艺术的对立面，正是它篡夺和替代了长久以来连接于西方艺术历史的身份意识。

我们的艺术史传统在哪里？

卢迎华

对于汉斯·贝尔廷而言，似乎再怎样反复探讨艺术史的适用性都不为过，在《现代主义之后的艺术史》的第八章《世界艺术与少数群体：艺术史的新地图》中，贝尔廷在文章的第一段就明确地指出艺术史是为了“拥有一个共通的历史”的特定文化类型而非所有文化类型而发明的，其局限性也由此而生，“对于在某一或者相同文化中发出呼喊的少数群体来说，却在这不再将它们视为共通历史中的一员的文化中，触发了身异其类的感觉”。以欧洲文化为基础和主导的艺术史在面临来自美国以及包括女性主义在内的其他身份希望在艺术史中占有一席之地之诉求之下走向瓦解，也在它不断地向外，包括其他的时期和文化传统中寻求可能性来改写自我历史的过程中走向瓦解。贝尔廷分析了欧洲艺术史更本质的内涵，它不仅仅是一种历史事实的叙述，更是一种思想传统，在这种思想传统中，艺术史的思考“以改写历史为己任，将自身的文化看做身份的场域。欧洲自古代到现代的时期完成的历史循环属于这种思想传统，它塑造了一种文化空间，艺术在此之中不断回到自身的模式”。

艺术史也可以被看做是一种归档的方式，而不是档案的本身，虽然最终的呈现是档案本身，但是新的历史条件和新出现的素材总是对于档案已有的分门别类的方式和资料的

@充實自己，從閱讀對的書開始

整理方式提出挑战和质疑,以至于人们不得不增加新的类别,将原本的方式进行相应的调整。艺术史也因此成为一个人们不断地投射新观念、新认识和新诉求的对象。但在贝尔廷看来,这种观念和认识的出发点也是建立在欧洲的思想基础之上的。

在这篇文章中,汉斯·贝尔廷一方面指出艺术史的逻辑实际上是欧洲文化的逻辑和思想传统,而在缺失这一传统的地方是很难被复制出来的;另一方面,也道出了西方文化所呈现的开放性是建立在确认自我传统的原则之上的,它不仅有限的,更是一种幻觉。贝尔廷揭示了艺术史在全球现代化背景下所呈现的包容性,对于其他民族的有限的接纳,实质上是为了证明其生命力,提供了一种“西方以及西方文化的开放性和适用性幻觉”,也因此成为一种殖民手段。可以说,中国当代艺术从80年代末起得到了西方的青睐,并且在这种关注和选择下成长,也成为西方文化殖民的产物之一。中国当代艺术的一部分发展受到了西方,特别是欧洲主导的艺术史意识形态的塑造,也同时以此作为先进性的代表和模仿的对象。但即使照搬或者是在欧洲、北美主导的艺术史意识下的工作,也因为中国本土的文化逻辑和历史情境而具有了独特性,这一点贝尔廷只是一笔带过,指出中国的艺术史,就不是世界艺术史的逻辑所能完全概括的。但这种区域和文化的特殊性在全球化的语境下愈发显得突出,如何认识自己的文化,如何对外沟通和传播自身的文化,如何不将

@充實自己，從閱讀對的書開始

自己隔离起来，清醒地看到自我的独特性和相关性是一个重要的课题。

在这本最早出版于1995年的著作中的这篇论述里，贝尔廷的讨论开始出现了世界艺术与全球艺术的两种提法，但并没有在此对两者进行区分，而2005年以来贝尔廷所开展的“全球艺术与美术馆”（GAM）研究计划正是建立在认识和确立了世界艺术与全球艺术的区分之上而试图将“全球的当代性”作为一种界定世界范围内所开展的艺术生产和实践的观念性方案。在贝尔廷的视野之中，1989年的“大地魔术师”展回避了“世界艺术”一词，却用同样西方艺术史的视野和方法来收集、并置和呈现非西方的艺术和工艺品，连作品的标签的格式也是基于西方艺术的传统。贝尔廷也指出了白南准在西方的成功实际上还是以局外人的身份在获得承认和庆祝，而并不是真正得到理解。他运用了西方所能接受的媒介方式，而内容上仍然是其自我的文化传统，但在贝尔廷看来，这也不是一种最合适的连接西方艺术与非西方艺术之间的表达方式。正是这些思考促使贝尔廷在十年以后提出了“全球的当代性”的概念，一种被不同的文化传统、思想和实践方式共同塑造的超越地域和时间性的，相似性和相异性并存和交错的景观。

贝尔廷在这篇文章中警醒我们对于大众媒体所塑造的全球化景观的信仰，我想他对于文化之间的交流和交融并不是非常的乐观。他认为大众媒体无处不在，为我们提出了一

@充實自己，從閱讀對的書開始

种理解世界的方式，这种方式粗暴地取代了个人的记忆，但也只不过是媒体的幻象，并非真实的存在。

2005年以来贝尔廷围绕着“全球艺术”的工作试图重新提出一种编织档案的方法，一种观念性的突破。这种编织方法既不按照时间，不按照地域，也不按照创作的方式来辨别和吸收他者，而是围绕艺术系统各方面的实践，包括艺术家的实践、机构的实践、艺术市场的实践等，包括了创作以及围绕创作所发生的语境的建构者们的工作来形成一种关于“当代性”的论述。这种“当代性”把整个世界都看成是一个艺术系统，各个区域的思考和实践都是构成这个艺术系统的一种维度，在这个研究中，贝尔廷把中国艺术在艺术市场上的表现作为讨论这个世界性系统的重要案例。能够不断地编织自己的档案并且将重新认识的相关性作为思考编织方法的基础来自于自我反思的思想传统，它保持了欧洲艺术思考的活跃度和深度。

那么身处于欧洲主导的艺术史意识之外的其他区域，比如中国，比如亚洲，如何来认识自我的主体性，并基于主体性来认识彼此的关联，内在的关联，与其他文化、地域和社会的关联。艺术的主体性肯定无法仅仅依赖于来自其他文化的确认和关照来形成，但目前我们似乎仍然缺乏挖掘内在的主体性的渠道。在中国的语境中，我们正处在迫切的建设之中，一切都经历了一个从无到有的过程，这个建设之中我们参照了欧洲、美国的艺术系统的模式，也结合我们自身语

@充實自己，從閱讀對的書開始

境的特性和可能性。我们已经不缺乏中国特色的艺术机构，中国特色的艺术市场，中国特色的艺术赞助方式，中国特色的艺术生产方式，中国特色的媒体，我们似乎什么都不缺，但我们仍然认为我们的实践除了规模的一再扩大以外无法推进和深入，我们在直觉和生存需求的推动下建立了一个艺术系统。尽管如此，我们似乎还只能被选择，或者是拒绝被选择和沟通，却无法和他者，比如欧洲、北美、亚洲的其他区域、非洲等地区的实践建立一种更平等的交流，无法形成一种属于自己的方法论来认识我们与其他文化和区域的相关性。事实上，我们所缺失的主体性可能是一种思想的主体性，我们尚未形成一种，更不要说多种理论的维度，还无法从观念上和哲学思考上来认识我们的实践以及我们所处的位置。正如欧洲主导的艺术史实际上是一种自我反思、自我推翻、自我建立的思想传统，我们的思想传统又在哪里？它又可能是怎样的呢？这也许是我们接下来的实践迫切需要面临和解决的问题。

“少数派”主体

苏伟

《现代主义之后的艺术史》第八章集中讨论了“世界艺术”自身内在逻辑遭遇的矛盾和面临“少数群体”冲击与挑

@充實自己，從閱讀對的書開始

战的境地。“世界艺术”观念的形成与能指存在先天的空间错位，完全脱离于西方兴趣，以普适性的标准放诸来自世界各地的展览和收藏。“世界艺术”的观念伴随西方现代性的扩张出现，它建立在一种经典的现代性幻想之上，同时又在近几十年资本全球化的进程中加速了意识形态的组织化和政治化。在这种进程中，世界艺术也随时面临着瓦解的危机：一方面，在世界艺术的大本营西方内部，自我封闭的文化和理论统一体（假若的确存在这样一个统一体的话）正在逐步瓦解，而世界艺术的市民基础也发生了分裂，它的观众开始为了获得新的权利背叛原有的道德体系，但仍不乏收藏家和展览策划者继续搜罗带有共识表象的艺术形式；另一方面，网络化的生活、知识生产和知识消费的细分化、资本全球化扩张引发的当地文化反思引导着社会族群进入到重新自我符号化的语境中，越来越多的民族文化和政体国家无法继续在这一语境中发挥自身曾经的（强迫性）整合力量，赋予个体明确的身份和标识，这种局面下生存的艺术作为文化的个体，正处于寻找边界和再次界定自我的转型过程中，已经开始冲破“世界艺术”的大厦。“少数群体”实际上指称的正是这些正处于重建主体性过程中的个体，“少数”不过是个暂时性的称谓，它们并非一个普遍叙事中跳脱出的特殊事件，也并不因为特殊性反而加强了意识形态的霸权。

齐泽克在《敏感的主体：政治本体论的缺席中心》一书中对于普遍性有过精深入微的批判，也同时论述了主体在

@充實自己，從閱讀對的書開始

当下后政治时代面临的困局。全球化在建立世界的过程中虚构了一个非实体，它将多元文化视为真理，世界一时间从意识形态的政党对峙跳入到以共存为口号的全球新秩序当中。但正如齐泽克所说：“今天的一个共同智慧是，我们在新世界的幌子下进入了一个新的中世纪社会。这种对比中的真理是，同中世纪时代一样，新世界秩序是全球性的，但并非普遍的，因为它在指定位置的每一个部分都力求一个新的全球秩序。”“多元文化”真理对于普遍性的诉求并未减弱，它以一种更为隐蔽的形式发生，通过结构性的暴力安顿“少数群体”，运用法律、知识、社会系统判断问题，纠正错误和规避可能发生的危险，试图塑造一种社会的正义语境。因此对于“少数群体”而言，如何抵抗这种隐性的暴力而又不致落入“非理性”的发泄，重塑主体性成为迫切的任务。

在当下的艺术形态中，总体上“少数群体”是一个不断减弱的符号指称，焦点从内在性与外在性的差异逐渐转入到主体性的反思之中。从中国当代艺术看，短暂历史中形成的界限、价值、判断、话语、系统仍然晦暗，而在这短期的历史中，一种懈怠机制正在隐秘地形成。“少数群体”曾经是中国当代艺术家的集体身份，在西方收藏家的介入和西方策展人检验自身想象的兴趣中，中国当代艺术从繁荣中分化。中国当代艺术80年代短暂的精英化历程并未给自身积累足够的理论和实践资本，在世界艺术资本的引诱下发生了记忆的短路。一些实践者急于建立与欧美平行的运行系统和批判

@充實自己，從閱讀對的書開始

体制，缺乏微观的切入和从实际问题出发的思考。有人以为，与欧美或者其他新兴区域艺术体制的对话，是中国当代艺术主体性建立的主驱动力。但这种“交往理性”式的实践，往往会由于过于明确的利益指向和价值诉求而流于空谈，甚至在某些时候为实践者注入虚妄的幻想。主体性的建立只能是在自我反思的基础上生发出来，这种反思既是针对外在差异的理性指涉，也是想象力作用下的存在之思。

在中国当代艺术图景中，有的艺术团体和艺术家选择远离惯常的艺术生产方式，用难以界定和模式化的方式进行实践。他们对于明确和机制化的策展观念以及非此即彼的预设没有兴趣，在隐藏立场和手段的同时，以非惯性生产的方式实施项目和作品。这种实践体现的是一种寻找内在可能性的努力，它的成果可能在短期内无法呈现，具有钝性和不可预期性。这种实践也许将在短期内承受自我探究的痛苦和边界模糊的焦虑，也许会受到形成显性价值和霸权话语的诱惑，也许会面临蜕变为追求虚妄之真的歇斯底里的危险。但是这种自我探索的欲望和不依附于既成系统与政治体系的独立性，正是中国当代艺术丰富自身可能性与实践深度的重要因素。

第九章 艺术对抗艺术史——以大众文化为镜

二战结束后，“艺术”与“生活”这对著名的对质命题即刻成为决定现代主义命运的根本因素，战后现代主义调头驶向战前现代主义的反方向。战后的标语不再是以艺术的名义（也是对设计美术和建筑美学而言）掌控“生活”，赋予“生活”以强烈的“风格”。在美国人视线未及的欧洲，人们反而试图为“生活”敞开独立的、“文化的艺术”（让·杜布菲提出的概念）的大门，迎接大众媒体的到来。阳春白雪还是下里巴人（High and Low）的问题很快发出了自己的声音，艺术的意义开始在与日常生活世界的对话中形成，这其中蕴涵着对抗艺术史的能量。经典现代主义始终想要继续书写艺术史，更确切地说是引导艺术史线性的发展，与之相抗衡的战后艺术试图打破艺术史这条特殊道路，融入到时间史之中去。伴随着这一新意向出现的副产品是我们都知道的“叫卖性艺术”，但它并不能改变新探索的初衷。艺术家采纳的风格因此变成了日常的（以及媒体的）风格，艺术史的内在逻辑（至少是迄今为止的内在逻辑）被打破。

精英的抽象主义以巴黎为圣地，并引发了同样精英的超现实主义潮流——但到了20世纪40年代末，却出现了

@充實自己，從閱讀對的書開始

反对这一传统的力量，这股力量在十年之后被新现实主义者引入公众的视野下。1949年，让·杜布菲在巴黎 Drouin 画廊展出了他收集的“原生艺术”作品，他认为这些作品标志着一种发展的方向，“还没有沾染上文化的艺术”。展览中一半的展品出自“精神病院的病人之手”，不用适应体制的需要，免受其干扰。他把“受官方承认的博物馆里的艺术”视为敌人，质疑这种思虑过度的“人工艺术”或者说知识分子艺术。

1951年12月，杜布菲在芝加哥的“艺术俱乐部”（Arts Club）举办了一场旨在讨伐文化的演讲，题为《反文化立场》。有意思的是，二十年后，演讲的手稿遭受的待遇正是其攻击批判的文化经常做的：在纽约 Feigen 画廊的一次展览上以摹本的形式公诸于世，当然也是作为艺术品出现在那次展览中。从手稿内容上看，它将文化视为一种死去的语言加以揭露，批判文化与日常生活语言毫无关联。这种文化与我们的真实生活愈来愈疏远，已经堕落为一种“官老爷文化”。因此，杜布菲呼唤“所谓的原始之物”，激发人们的“热情”去对抗苍白无力的观念艺术。世界在杜布菲眼中不是技术媒介打造的文明，而是自然和淳朴感知的结合。

保罗兹 1947年的作品《我曾是富人的玩物》（*I Was a Rich Man's Plaything*，图 21）将不同形式的集体式梦想毫无关联地收集并置在一起，像一部产品目录，但与广告的目的不同的是，作品以分析性为出发点，美学上也具有形式游戏的效果。作品中的女情人将隐私呈现在观众面前，这隐私又

@充實自己，從閱讀對的書開始



图 21 保罗兹,《我曾富人的玩物》,纸板拼贴,1947年,泰特美术馆,伦敦。

同时是充斥着可口可乐广告的恶俗世界的象征标志。画面中指着这位妩媚女孩的漫画手枪嘲讽地射出“波普”（Pop）一词，用词音模仿手枪射击的爆破声。保罗兹的“部分服从整体”的策略昭示了这样一种世界：自然（包括人性的自然）不再重要，消费的媒介和媒介的消费成为决定性的因素，构成了这些否则毫无意义的大杂烩的隐秘框架。

保罗兹于50年代成为“独立小组”的成员，英国的波普艺术正是诞生于这个小组。1952年冬天，他向小组成员介绍了自己的床头拼贴画（Bunk collages）作品，这些作品被他视为对抗高雅艺术和艺术史的火炬。1953年，这个小组举办了展览“艺术与生活的平行”（Parallel of Life and Art），向博物馆艺术宣战；他们还借此机会向另一个名为“成长与形式”（Growth and Form）的展览发起攻击，对著名的批评家赫伯特·里德（Herbert Read）在这个展览中再次宣扬为艺术的理想和艺术史标准的言论展开批判。但直到1956年，随着展览“这就是明天”的举办，期待中的轰动才产生，经典的前卫主义引领未来的局面从根本上被打破，宣告了前卫主义退出艺术史的结局。请读者对我用艺术史的叙述口吻回顾事件发生的方式保持耐心，这些事件的艺术史意义也许只是人们的误解——但这还需要进一步进行阐述。

新兴的反艺术潮流中产生了标志性的作品，理查德·汉密尔顿不起眼的小型拼贴画作品出现在展览“这就是明天”画册的显眼位置，作为展览的海报为观众熟悉，随即成为

“新野兽派”（New Brutalism）的图腾，他的拼贴画《究竟是什么东西使今天的家庭如此不同，如此吸引人？》（*Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?*，图 22）戏谑地对展览标题做出了回应。看看这幅画：庸俗性成功地把家变为消费的公共舞台，隐含的矛盾显而易见；健身的男子手拿写有“POP”字样的球拍在画面中心忸怩作态，像是为体育项目或是健身运动做广告，没有什么特征的脸部标志了这个形象作为匿名的消费偶像的意义。作品的意义在于，这是一幅用新手段创作的拼贴画，它隐藏在带有某种关联的虚假空间之中，如果不认识到消费世界已然凝结为没有出口的生活空间，这关联也是纯粹的假象。

如此种种的实践有足够理由义务性地让它们作为艺术史的事件为人记诵，尽管艺术史恰恰是它们试图破坏的东西。这样看来，一切问题似乎都解决了，但实际上问题远未得到真正的表述。就拿汉密尔顿的这幅拼贴画来说，画作从外观上看就很成问题，因为它恰恰戏仿了艺术家在写作中宣扬的新艺术理想。问题还在于，如果艺术想脱离艺术史，但仍作为艺术走入到真实世界当中，艺术的功能到底是什么：要知道艺术既不是广告，也不是商品，它只能是艺术（或者说是文化形式的商品）。汉密尔顿和小组的发言人劳伦斯·阿洛维试图将“美术”与“通俗文化”融合在一起，他们拒绝那种象征性的图像语言，借助“日常的感知”废除独立的艺术美学。这就是说，人们需要在艺术中寻找日常生活，要像

①充實自己，從閱讀對的書開始



图 22 理查德·汉密尔顿,《究竟是什么东西使今天的家庭如此不同,如此吸引人?》,纸面拼贴,1956年,图宾根艺术大厅,吉奥尔克·从德尔收藏。

感知日常生活一样感知艺术。因此他们解决问题的方法是宣扬而非拒斥一种新美学，这样一来，讨论就可以惬意地进行下去。

我们的讨论中涉及到艺术和广告之间关系的问题，悦目之物的再生产具有何种意义的问题引发了对艺术观念生产的质疑。艺术毕竟无法创造出世界的偶然性关联，它只能进行再生产。再生产成为评述世界的方法，就像曾经生产（即作品）是艺术家自我表述的途径。艺术让我们陷入到矛盾之中，矛盾是艺术自身具有的，它并不仅仅是我们的理解不同造成的。这些矛盾也存于艺术史之中，使得艺术史无法按照熟知的模式继续进行（在实践中这种情况确实发生了）。艺术的时态化身为媒体世界时态的一部分，被之反照、评论和批判。艺术秉承了生活的风格，把生活作为主题，并且仅仅接触到迄今为止所承担任务的外部，自身的问题仍然无法解决。我们可以用上述论据继续批评艺术，实际上本书中我们借此触及到的是编年主义者或者编年体的运行方式，人们将这种方式称为艺术史。

艺术与广告的关系问题在时间的推移中悬置了起来，这种关系与作为“现代主义广告”（Publicité modernen）的公共媒体长时间以来保持了暧昧关系，而“现代主义广告”正是艺术家吕西安·布歇（Lucien Boucher）1927年在《当下艺术》（*L'art vivant*）杂志上不无妒忌地为自己的一幅照片剪辑作品命名的题目。人们期望将广告领域交付给艺术家，

@充實自己，從閱讀對的書開始

但这种期望不久就破灭了，艺术家不过是被赋予了颠覆者或者伪造高价者的角色。设计领域的胜利和媒体对于世界的掌控是在没有艺术家参与的情况下实现的。同时，我们还把目光投向了“人造世界”，艺术若想在此生存，就需要比它周遭的环境不那么“人造”一点。我们知道，人造和自然是一对反义词，艺术在这个生活被“设计”出来的世界里承担的任务“不是发挥什么效用”，而是打破迷惑人们目光的幻景。

今天，图像广告本身也变成了商品，而非仅仅为商品做广告，它有着自身几乎独立的一套美学，不再与商品发生必要的联系，也就是说，广告通过贩卖自己谋取利润。著名品牌 Calvin Klein 的市场成功是这种转变下的著名案例。作为大众产品，它打出的广告迷惑了人们关注商品本身的目光，隐藏在商品所谓的效用背后的虚妄才是这种广告的本质。广告这种制造幻象的策略使得它不受欢迎地成为艺术的对头。广告肆无忌惮地美化我们的生存环境，也抢占了一些本属于艺术的公共领域。在这一角色转变的过程中，留给艺术的只是将揭露这种广告产品从不承认的虚妄作为主题。如果我们把这里讨论的问题缩减为大众文化如何作为艺术主题的问题，实属一叶障目之举。大众文化创造了媒体，借用媒体在各个层面（包括风格上）成为艺术的挑战者。因此，大众文化时代的艺术史本来所要面对的对象就变得模糊不清起来。

媒体史开始扮演主导角色，技术发明和商业资料成为核心因素，它们在艺术中也得到不同程度的反映。大众文化

@充實自己，從閱讀對的書開始

不仅仅是艺术的主题，它替代了以文本传承为基础的文史哲文化，因此也受到人文科学的关注。问题随之出现：艺术观念能否与曾经孕育了它、如今正走向衰微的历史文化保持关系，是否会最终经历与文献以及书籍相同的遭遇。换句话说，问题的关键不在于艺术如何应对大众文化，而是大众文化是否还为艺术预留下一块领地。因此，将一直如此实践下来的艺术史无动于衷地继续书写下去的意图在这里遇到了阻碍。

如果我们看看相关的文献记载，问题就会简单很多。1991年，纽约现代美术馆举办展览“阳春白雪还是下里巴人”（High and Low），展览画册中两位策展人柯尔克·瓦涅度（Kirk Vanedoe）和亚当·高普尼克（Adam Gopnik）阐述展览主题时回溯到了19世纪，并把展览的作品进行了分类处理，制造出一种“似曾相识”（*déjà vu*）的效果。今天看来，日常生活和大众文化的图像学特征恰恰是现代艺术的主线，现代艺术借由这一特征可以在这类展览实践中一再显摆身姿。历史悠长的事物得到恰当的叙述，给人吃下定心丸：艺术并未放弃自我，而是找到了抵抗的力量，足以提供安慰。我们最终看到，如果你相信艺术史，就可以很轻易地用其他叙述方式将之继续书写下去。正如这个展览呈现的，现代艺术是作为长期以来与“下里巴人文化”斗争的老对手出现的。但如果将这个问题回溯到19世纪，所谓的“下里巴人文化”问题就会像泡沫一样破灭掉，因为它恰恰是像巴黎这样的大城市孕育出的市民文化，要知道巴黎不仅拥有大量的艺术沙

@充實自己，從閱讀對的書開始

龙，也培养出《玩笑小报》(*Petit journal pour rire*)这样的报刊，从中人们可以发现连载漫画的前身。

“大众文化”这一概念并不具有普遍的有效性，只有把它限制在战后美国赋予它的形象内，才能凸显出这个概念的严格意义。从这一点上来说，有关媚俗艺术作品(Kitsch)的理解转变极具启发意义，这种转变肇始于1939年克莱门特·格林伯格撰写的青春战斗檄文，把媚俗艺术作品作为前卫艺术的反面大加称颂。媚俗艺术作品触碰到的是文化的一种病候，并对之加以戏仿，这里所指的是一种只有从文化的稳定地位出发才可能得以确立的语言规则。媚俗艺术作品以艺术为前提，而艺术总是远离媚俗而存在。但如果艺术在媚俗艺术作品中找到一席之地，通过走后门的方式将它引入到艺术史中，情况会怎样？区分艺术价值优劣之分的传统方法在这里失效了。媚俗艺术作品模仿了艺术，但却不是艺术——这曾经是比较成功的阐释。不过在今天看来情况恰恰相反，艺术（似乎在）模仿媚俗艺术作品，以求为自己（在其他领域面前）证明，艺术尽管如此或者说恰恰因此才是艺术。这个策略极为大胆，编年主义者很难具有这样的洞察力。

在局势仍不明朗的情况下，我们至少可以享受一下发现真正的媚俗艺术作品的乐趣，尤其是当什么是真正的艺术这个问题搅扰得我们无所适从的前提下。80年代的时候在纽约的麦迪逊大道上，一家名为“立体摄影工作室”(the Studio for Solid Photography)(图23)的店面以特殊的方式

SOMETHING COMPLETELY DIFFERENT
A Personal Portrait Sculpture By

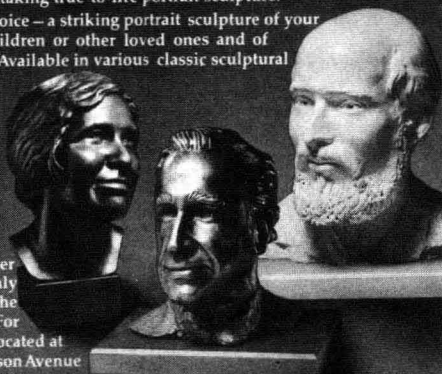
*The Studio For Solid Photography*SM

Finding the right gift for oneself or for that special occasion for others can be a trying experience – give a gift that has feeling as well as character. A personal portrait sculpture is totally different, original, exciting and unexpected.

All it takes is a 2-second sitting – special optics and the computer do the rest. The result is a breathtaking true-to-life portrait sculpture.

You can have your choice – a striking portrait sculpture of your wife or husband, children or other loved ones and of course . . . yourself. Available in various classic sculptural materials and sizes ranging from 1/24th scale to life size.

It's easy to arrange and inexpensive, starting from as low as \$95. A telephone call is all that is required to arrange for a sitting . . . or better still, visit us at the only studio of its kind in the world . . . The Studio For Solid Photography, located at 55th Street and Madison Avenue . . . or send for our free brochure.



The Studio For Solid Photography
55th Madison Avenue, New York, N.Y. 10022 (212) 752-0044

图 23 “立体摄影工作室”海报，纽约，1985年前后。

引起了我的好奇心。这家工作室为客户提供塑像服务，根据客户要求，用比照相机还要精确的方式打造客户的肖像。你只需要坐在那里两分钟，来个 360 度的全方位摄影，“剩下的事情全由电脑解决”，客户只需要选择雕像的外形和材料。正是在这里，我们可以发觉媚俗艺术作品是如何形成的。你可以用青铜或者大理石打造自己的头发和瞳孔，只需在风格选项里轻轻一点，你的形象就会以古罗马人或者维多利亚时代绅士的形象出现。电脑（正是它促发了媚俗艺术作品的形成）变成了魔术棒，赋予当下之人一副艺术史中的面孔。用青铜而非照片进行造型无疑像是从艺术史中借用服装。越是放任媚俗艺术作品的存在，一个门类的历史便越接近尽头。

让我们回到离题之前有关媚俗艺术作品的问题讨论上，我们现在可以看清的是，这个问题并不局限于“低等”艺术对于“高等”艺术的影响上。参与到大众文化中的“粗俗”艺术所抨击的文化观念正是与艺术紧密相连的，这种关联如此紧密，以至于当艺术向文化宣战时，也同时攻向自身。这是一种典型的攻人痛处、自损其身的案例。但贯穿 50 年代的战斗力的后来也慢慢销蚀殆尽，无谓的重复盘结使得斗争失去了方向，作为斗争对象的精英文化也陷入到晦暗的境地中，今天的我们只能靠猜测揣摩它现在的状态。只有艺术史叙述像艺术市场和博物馆一样，仍能稳坐其位，可以供之继续叙述的东西足够之多，无论它面对的文化问题面临何等绝境，它仍然可以继续这种方式的文化实践。

@充實自己，從閱讀對的書開始

仍然相信艺术的艺术家受到艺术史这种状况的冲击要比任何书写艺术的人都大。有的新抽象主义艺术家拾起曾经的个人化抽象创作标语,在画作中发掘属于自己的反思空间,以这种添加评论性立场的方式阐述他们的历史境遇;有的艺术家在作品中将抽象与媒体目光下的日常生活对立起来,以均等的方式向平庸化的美学形式发起质疑;还有的艺术家像西格玛·波尔克(Sigmar Polke)和格哈特·里希特(Gerhard Richter)用个人化的方式表达自身的艺术信条,每一笔画都在他们的创作中变成了应用理论。

今天,仍以文化意义为诉求的艺术通常有两条路可走:要么,它与周遭由易逝的当下组成的世界保持距离,回到自身历史和神话之中;要么,它把大众文化的符号转变为抗议和创作转型的对象。无论在哪里碰到这种艺术,我们都会发现它处于永恒的自我质疑状态之下,游离于过往历史的边缘。而且,若想保持自身的完整性,它还不得不面对新的风险。角色转变时一种使事态进行下去的策略,这种艺术可以通过回到自身历史之中的方式获得意义,但这种意义不属于今天。通常情况下这一事态总伴随这样的问题,艺术是否已经消耗殆尽,只能从旧纸堆中寻找意义。但是,“阳春白雪还是下里巴人”的讨论让问题看起来不一样了,以历史文化的名义,艺术或成功或失败,但这种历史文化是在市民时代中才形成我们今天看到的这副样子的。

我想通过一些例子阐明上述思考,这些例子涉及到了

@充實自己，從閱讀對的書開始

原来的文化概念的核心问题。那个时候，艺术是由被创造的产品体现出的观念，我们把这些产品视为艺术作品，艺术作品在艺术史中以个人创造的方式呈现。早期现代主义强调纯粹形式的直接性，把引导人们进入事物本质的观看置于艺术的核心，强化了这种创作道德。艺术因此是一种由观众分享的视像。所以，保尔·克利（Paul Klee）才与同道一起穿梭于艺术与自然之间，试图展现自然的本质。其他的集体艺术潮流提倡无名的“风格”而反对克利和他的同道，但却不会触碰艺术生产的理想。

艺术的这种天真无邪在图像媒体的技术时代和世界被每时每刻复制的时代中（复制世界，而非复制艺术，这正是本雅明强调的）一去不复返。大众文化不承认权威，只接受成型再现的模式和重复。它使得艺术不得不接受这种形式，才有可能去引导观众。而艺术用一种双重的方式进行了回应，一方面质疑自身，又通过这种质疑强调自身的合法性。观众首先感知到自身的感知，艺术必须凭借无法绕过的媒体呈现丰富的形象来接待观众，才能得到观众的认真对待。我们通过媒体的眼睛观看世界，在没有媒体的地方，我们会觉得受到了欺骗，因为我们无法相信自己还具有不通过任何媒介感知世界的的能力。历史佩戴的那副风格面具已然不足以应对当下，尽管艺术长久以来都是从那副面具中挖掘出丰富的功用。我们今天要求呈现的是技术图像和技术媒体复制出的现实，对于艺术产品来说，这是一种无法解决的矛盾。

@充實自己，從閱讀對的書開始

罗伯特·劳森伯格 60 年代创作的丝网画以理想主义的热情和某种程度上的无辜呈现了技术复制的主题，这个例子可以为我的上述论述提供历史依据。通过印刷品再现照片，进而制作成丝网画，而艺术家通过干涉照片的呈现，借用艺术媒介赋予了照片另一种框架和内涵。照片中美国总统肯尼迪和导弹的形象是观众从媒体中经常看到的模式图景，劳森伯格使用的印刷网格线则为作品打上了个人印记。他的创作主题总是那些成为其创作主题之前的图像，这些图像带有媒体世界的标记，留给观众的是通常人们接受的图像信息的印象。而观众在劳森伯格作品中感受到的却是图像变形带来的审美快感，复制本身成为艺术品的有机组成部分，艺术品利用当下图像参与到世界进程当中。我们从作品《柿子》（*Persimmon*，图 24）中可以发现，复制艺术和复制日常生活的行为毫不费力地联系在一起，制造出在一种完全封闭的经验空间内迷失方向的眩晕感。

劳森伯格经历了艺术发展的历史性时刻，现成物美学成为影响不断进行的艺术自我定义的重要因素。这种情况使得那种对于自觉的艺术创造的诉求沦为一种幼稚的态度。评判艺术家的标准变成了艺术家在“高雅和低俗”之间穿行、不停留于任意一方的能力。对于日常生活中发现的物品，艺术家既可以原封不动地使用，也可以对其进行阐释和审美陌生化。通过这种平衡艺术与非艺术的方式，艺术家可以刻画两者之间的区别，这也就给予了他继续做艺术的权利。这

@充實自己，從閱讀對的書開始

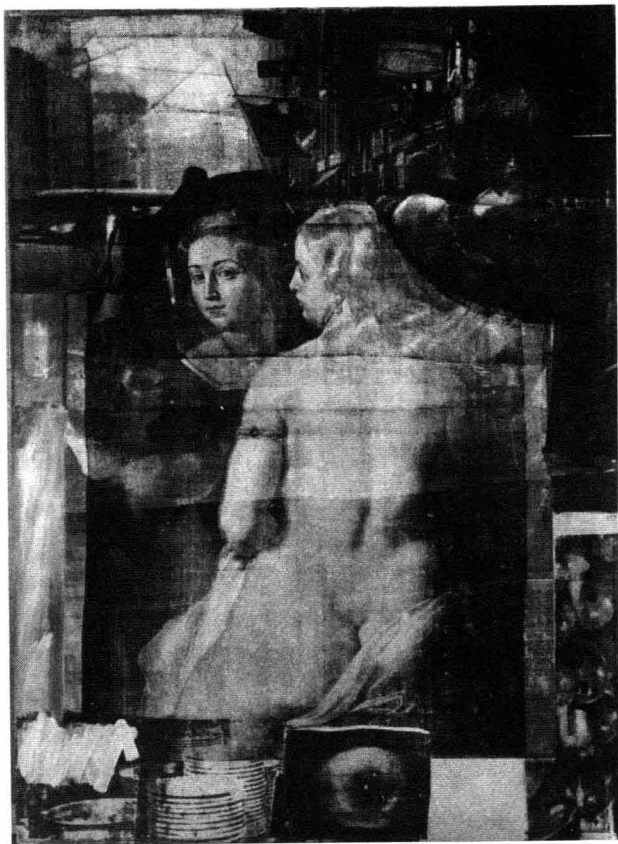


图 24 罗伯特·劳森伯格,《柿子》,布面丝网印刷,1964年,卡斯特里画廊,纽约。

些发现物无论出自垃圾桶还是艺术收藏，都需要遵从艺术家的愿望被放置进某种话语之中，这种话语不以文本而以画面的形式发生，不诉诸语言而是产生于图像和符号。在这种话语中，对世界的感知取决于艺术家和观众共同分享的文化框架。艺术家和观众的交流不再在艺术史的框架内，而是转移到媒体世界的框架内进行。

艺术在生产与复制的双重合力下为个体表达寻找出路，因为艺术正是诞生于个体表达之中。当看到一件技术复制品上充满着个人的笔迹，看到印刷网格线上有画笔留下的印痕时，谁都会感到这其中散发的魅力。本雅明无法预见，技术图像时代的艺术可以以这种转化的形式继续存在。计算机时代又出现了新局势，彼得·格林纳威对此的看法只是多种视角中的一种可能（参见本书第二部分第十章）。从我们的讨论来说，战后第一代人经历的日常文化是对抗那个束缚着艺术的艺术史的存在。今天，新的边界继续产生，“高雅与低俗”之分不再像曾经人们以之作为斗争纲领时那样简单。

毛泽东像和洗鸡之中的艺术本能

卢迎华

在《现代主义之后的艺术史》的第九章《艺术对抗艺术史——以大众文化为镜》中，汉斯·贝尔廷描述了二战之后经典现代主义艺术史模式所面临的新挑战，他写道：“艺术的意义开始在与日常生活世界的对话中形成，这其中蕴涵着对抗艺术史的能量。”一些艺术家选择从大众文化和现实生活中获得摆脱精英主义的、过度知识分子化的艺术史叙述的粗砺的灵感和能量，向“生活”敞开大门，而不再以“阳春白雪”自居并将两者割裂开来。他们其中的一些人为了更加明确地推动这一趋势的发展，甚至极端地“把‘受官方承认的博物馆里的艺术’视为敌人”。当然，这样的举措和言论在事后都成为艺术史的内部事件，尽管它当时是以摆脱这种逻辑为信仰和诉求的。贝尔廷列举了上个世纪四五十年代的一些批评家和艺术家如何高举反文化的大旗，呼唤“没有沾染上文化”的艺术，并将之付诸实践的例子。保罗兹1947年的作品《我曾是富人的玩物》，1953年，英国独立小组举办的展览“艺术与生活的平行”，1956年的展览“这就是明天”，以及其中参展艺术家理查德·汉密尔顿的小型拼贴画《究竟是什么东西使今天的家庭如此不同，如此吸引人？》，这些作品和展览都成为新兴的反艺术潮流中的重要标志。而更重要的是，它们都一再地指涉和引用消费世界的

@充實自己，從閱讀對的書開始

现实图景，也昭示了一个现实语境的重要转变，那就是贝尔廷所指的，“消费世界已然凝结为没有出口的生活空间”。

消费主义和图像媒体的技术时代影响的逐渐扩大，塑造了新的艺术理想及其可能的表达方式。媚俗艺术的出现使得艺术与大众文化之间的互动不仅仅是简单的图像和审美指涉和参照，而是蕴涵了艺术本身具有的一种置身其中的自我反思和批判的态度和能力。艺术不再置身事外，而是积极地参与到对于大众文化的审视和塑造之中，也充分地汲取大众文化的图像资源、审美情趣和传播方式，但始终不放弃自我怀疑的状态和做勇于面对新风险的准备。艺术在媒体以及其所制造的大众文化对于现实世界的挟持中失去了艺术史之中的绝对权威性，但始终没有丢失自己的理想和实践的方式。“大众文化不承认权威，只接受成型再现的模式和重复。它使得艺术不得不接受这种形式，才有可能去引导观众。而艺术用一种双重的方式进行了回应，一方面质疑自身，又通过这种质疑强调自身的合法性。观众首先感知到自身的感知，艺术必须凭借无法绕过的媒体呈现丰富的形象来接待观众，才能得到观众的认真对待。”罗伯特·劳森伯格 60 年代创作的丝网画艺术品是利用当下图像参与到世界进程当中的典范。这种实践方式使评判艺术的标准不再停留于经典现代主义当中对于正式性和经典性的追求，评判艺术家的标准变成了考察其“在‘高雅和低俗’之间穿行、不停留于任意一方的能力”。贝尔廷准确地把艺术与日常生活的新型关系总结

@充實自己，從閱讀對的書開始

为“对于日常生活中发现的物品，艺术家既可以原封不动地使用，也可以对其进行阐释和审美陌生化。通过这种平衡艺术与非艺术的方式，艺术家可以刻画出两者之间的区别，这也就给予了他继续做艺术的权利。这些发现物无论出自垃圾桶还是艺术收藏，都需要遵从艺术家的愿望被放置进某种话语之中，这种话语不以文本而以画面的形式发生，不诉诸语言而是产生于图像和符号。在这种话语中，对世界的感知取决于艺术家和观众共同分享的文化框架”。

而对于中国艺术家如何在实践和创作当中摸索和建立自己与日常生活之间的对话的认识一直以来被艺术批评之中所泛滥的过度简单、过度政治化和社会化的解读所遮蔽。贝尔廷对于艺术家如何在二战后从经典现代主义的实践方式向对话日常生活的创作的转变的分析可以帮助我们重新来观看中国艺术家在经历了“’85美术新潮”之后重新回到建立个体艺术价值的努力及其转变的背景。

20世纪80年代中期，从德国古典哲学中的启蒙主义“理性”思想，到欧美现代哲学的各种理性和非理性学说（从叔本华、尼采、柏格森、克尔凯戈尔的“生命哲学”到弗洛伊德的精神分析学，胡塞尔的现象学，海德格尔、萨特、加缪的存在主义）都成为“’85美术新潮”的思想资源。在这期间，全国各地的艺术家团体都以一种哲学观念作为支撑和表述自我创作的基础，虽然这个经历帮助艺术家摆脱了之前单一的意识形态表述对于艺术创作的劫持，也使创作和评论陷入了

@充實自己，從閱讀對的書開始

以哲学理念的表达先行和为主导的困境，过分地强调艺术如何表达某种人文关怀和精神诉求却搁置了艺术与现实生活之间的个人化关联，以至于艺术家王广义在1988年举行的黄山会议上提出了“清理人文热情”的观点，实际上是反思哲学话语对于艺术创作的过度阐释，并在会上展示了作品打格的《毛泽东》草图。他将毛泽东像作为一个视觉语言的这一举动被批评家们认为是为了出风头而将批判的矛头指向具有明确政治指向的图像，而艺术家曾多次地表明在这一系列的创作中，他的政治立场是中性的。同年三月份，《美术》杂志发表了王广义的文章《对三个问题的回答》，其中王广义对于“问题之二：你所说的文化修正主义是什么意思？”是这样回答的：“我想说的是一切问题已由我们的前人解决了，几十本厚厚的世界美术史就是一个实证，生活在今天的画家们太不幸了，只要我们一坐在画布面前，画布便成了一块文化的底版，纯洁性消失了，而画家为了使自己和别人相信他的图式绝对是独创的，认定自己在创作时一直保持着‘白版’状态，这实质上是在向不可能挑战。应当意识到在我之前的一切文化图式已作为一个既成事实的东西放在那里了，最明智的做法是承认这一文化事实，然后再选择，行动，可庆幸的是一切文化图式的事实并不具有绝对的权威性，我们可以用批判的眼光审视它，而后对这一文化事实进行某些修正，也正是这种对文化的修正行为实证了我的存在的意义。”他的这一论述也呼应了贝尔廷所描述的艺术家在对于媒体

① 充實自己，從閱讀對的書開始

时代中将对于艺术的思考建立在具有普遍视觉经验参照的图像引用的基础之上。而正如贝尔廷所指出的，不管艺术家选择何种图像，他如何使用，把图像放置在何种语境之中进行表述才能够真正地代表艺术家的意愿。王广义选择了普遍经验中的一个现实图像——毛泽东像，按照艺术家自己的意愿保留了打底稿用的九宫格，还原了艺术创作过程中图像产生的一个步骤，尝试通过这种视觉手段摆脱对于艺术意义的追问，他所称为的“修正”实际上只是为了在这种对于图像的利用和撰改之中确认艺术家的主体性而已。正如王广义所说的，“我们应当抛弃掉艺术对于人文热情（过分）的依赖关系，走出对艺术的意义的追问，进入到对艺术问题的解决关系之中。”

黄山会议可以被看做是中国艺术家逐渐摆脱了对于西方现代主义思想资源的过分依赖而寻找当代艺术存在的真实语境的转折点。同样参与“'85新潮美术运动”的艺术家张培力在80年代后期也逐渐转入对于自我生活经验的审视和参照，同时将之作为其工作的逻辑起点。创作于1991年《（卫）字3号》记录的是艺术家将一只母鸡放入盆中用肥皂和清水不断搓洗120分钟的过程，这个行为来源于艺术家从小养鸡的生活体验，鸡在人手的抚摸之下是能够进入一种安静的状态的，当然也来自于他小时候所经历的社区居委会以检查卫生为借口定期走访各个家庭作为一种监控的机制。这些创作都是在与日常生活（毛泽东像和清洗母鸡）的对话之

① 充實自己，從閱讀對的書開始

中呈现艺术思考与日常经验的差异性，并成为艺术家不断思考艺术创作为何物的载体和平台，然而更多的评论急于将这些创作偏执地纳入政治和现实批判的话语而失去了分享艺术家对于艺术的深刻思考的机会。这也是“'85新潮艺术”之后的创作尚待被重新发现和认识的一个重要能量。上个世纪80年代末至90年代初的很多艺术家都在现实生活中寻求感受，并转化成一种摆脱80年代人文关怀和哲学阐释的粗砺的能量，但这个时期的创作一直以来受惠于政治化的解读而未能将其内含的艺术本能释放出来。

大众文化与艺术的马克思主义批判

苏伟

贝尔廷教授在第九章的讨论终于涉及到了在现代艺术向当代艺术过渡中扮演着决定性角色的大众文化问题。他的论述最终落脚点仍然是艺术史模式的终结，这其中蕴涵着一些现当代哲学、美学和文化史中的基本概念，在现代到当代的转变过程中，正是这些概念在不同语境和历史条件下呈现出的重新被定义和寻本溯源的张力，持续地为现代主义以及现代主义批判提供理论养料。精英与大众、文化与艺术、生产与生产的意识形态、政治与审美等概念域都出现在这一章的讨论中，讨论的基点无疑是艺术与生活的关系问题。

@充實自己，從閱讀對的書開始

当然，我们不可能用寥寥几笔就把每一个概念以及概念的关联域勾勒清楚。贝尔廷在这本书中很少以观念史的方式展开叙述（这也正是为了超越传统的艺术史叙述模式），而更注重事件以及事件与理论之间的微观逻辑。正如他在本章中不无自嘲地提到自己在模仿艺术史的口吻讲话一样，这种叙述方式本身就是反抗艺术史的实践。不过仅就这一章而言，稍有耐心的读者就会发现贝尔廷因为上述缘故而回避掉的理论线索之一，也就是自本雅明开始的马克思主义艺术批判。

在现当代的诸多重大理论探索几乎都囊括了关于这一批判传统的思考，大众文化与艺术的关系是这一批判考量的基本问题之一。在本雅明那里，相关的思考已经体现出了极为复杂的特征。我们知道本雅明的早期实践是带有神学维度和弥赛亚主义视角的超理论实践，试图在神学上的“解脱”和马克思主义的“解放”之间建立一致性的关联，达到对资本主义社会以及作为其精神资源的启蒙思想批判的目的。但自从通过友人深入接触了马克思主义之后，他的那种个人式救赎观开始试探着伸向集体和社会领域，《机械复制时代的作品》、《作为生产者的作家》、《讲故事的人》这些影响后世的著作得以面世，这些著作中大量有关大众文化与艺术的关系的讨论成为后世重要学者不断借鉴的思想源泉。在《机械复制时代的作品》中，他透析了去了“光晕”和膜拜价值的艺术作品在工业社会中的遭遇，传统艺术作品的那种

“本真性”(die Echtheit)在技术性不断复制的条件下消失了,资本主义的生产方法异化了人们观看艺术和接受艺术的方式,因此,艺术的社会功能也不再由膜拜和礼仪承担,从而转向了政治领域。本雅明在这本著作中通过对摄影和电影的分析预见了当下的观念消费市场,在《作为生产者的作家》中更为完整地论述了作为商品的艺术如何利用其“倾向”性引导大众的参与和知识的形成,呼吁政治美学时代的到来。他对技术作为生产力推进艺术的论断试图打破虚伪的资本主义人性观,这同样预见了大众文化时代去人性化的观看和消费形式及其可能遭遇的悖论结局,即技术消解了技术自身,最终仍变成了资本主义社会制造的一种幻像话语。

之所以以本雅明为例,原因在于他的著作中那种最为原创的,但同时时刻引起人困惑的论述形式和从未有终点的结论。正是这种特点,让他对大众文化与艺术的关系分析超越了二元论的局限,同时也引发了学界在这一主题上的交锋。不同学者对本雅明的接受在这一点上往往大相径庭,比如法兰克福学派就认为通过精英文化(艺术)反思自身的方式可以与大众社会保持距离;而与本雅明同时代的马尔库塞对于政治美学持有相当的怀疑态度,他觉得艺术作品中隐含着但并非直接地与社会机制的对抗,艺术的革命价值不等同于政治引导大众的社会价值。贝尔廷在文中也提到了艺术家为了对抗大众文化对于艺术侵略的努力,他们通过在作品中加入个人痕迹的方式为自身预留了反思和质疑自身的空间,以这

@充實自己，從閱讀對的書開始

种反时间性刻画与真实的距离，这其中不就有本雅明的历史时间观（线性的历史和世俗时间与经验在本质意义上的贫乏的冲突）和个体救赎的影子？

在当代领域中，这种马克思主义艺术批判发展出了新维度。以罗兰·巴特对于大众文化的符号学分析开始，波德里亚（Jean Baudrillard）（《消费社会》）、居伊·德波（《景观社会》）、阿甘本等人开始勾勒出一幅高级资本主义社会的幻象图。作为大众文化的助推剂，媒体改变了或者说异化了人们关于真实生活的观念，普通人、当代艺术观众、当代艺术家都必须通过媒体进行感知。在资本化高度发达的当代社会，媒体的语言已然取代了日常生活语言，塑造了本体的自为领域，对于这一点，我们可以通过阿甘本对于德波的“景观”说阐释看个清楚。曾经的以经济结构和生产方式为主导的马克思主义社会生产形式被以影像方式存在的景观社会生产形式所取代，这个社会的生产力就是媒体，媒体制造的景观以人的欲望和暂时性目标为基础，制造娱乐的意识形态。作为社会语言的媒体不再以传播和交流为目的，语言的本身功能消失了，它不仅超越了传统意义上文化的象征符号形式，它表达和显露的东西无非是一种虚无，一种无关真实的形式，因此在表达和显露的同时也沉默和遮蔽了应该呈现之物。如何将语言带到语言本身之中（也即让媒体与真实再次具备可靠的关系）成为时代的难题。从阿甘本的这种理解看，在这一条件下，大众文化不过是媒体主导的景观社会的一种表现

◎充實自己，從閱讀對的書開始

形式，而艺术在这个以展露所有形式而隐藏自身的幽灵社会中（齐泽克语）如何找到生存的空间是当下的主题之一：是重构一种真实的逻辑，追求生命与艺术的无差别性，进行纯粹的美学实践？还是像本雅明引用卡尔·克劳斯所说，本源即目标，还原艺术原初的时间性，给予它完满的、来自于世界和大地的时间？

第十章（1） 媒体艺术的时间性与历史的时间性

录像艺术和装置艺术也证明了“艺术史终结”的成立，只不过情况有所不同。艺术史作为官方以时间顺序记述的意义发生史在这两种艺术形式中根本没有一席之地，我们可以说，它尚未来得及记述发生在它们身上的东西，尽管这两种艺术形式已经拥有近三十年的发展历史，在艺术舞台中毫无疑问扮演了重要角色。相关的文献研究其实并不缺乏，数量甚至相当庞大，但却在迄今为止的艺术史书写中没有容身之地，这其中牵扯到一系列原因。有关这些研究成果探讨的艺术问题的持续争论并非阻碍其融入专业话语的关键所在，而是由于录像和装置的作品结构具有艰涩的记录性，这给艺术史的工作方式带来了障碍，也质疑了这种传统工作方式的逻辑。我不想给一个等着看我出错的读者解释媒体艺术到底是怎么回事，我还是希望依靠我自己的论证方式继续考察“艺术史”这个我们熟悉的思维模式，只不过本章讨论的案例是媒体艺术。

录像艺术家关注时间的问题，时间可以作为我们这种探讨的出发点。录像艺术家关注的不是艺术家习惯遵循的、官方所谓“历史的时间”。我们有足够理由去探寻他们所说

的时间概念的本质，否则无法理解这些艺术家的实践。实现这一点也需要花点时间。首先，这种媒体有着自己的时间形式，和电影相似，以表演的方式（abgespielt）进行，因此具有表演的时间长度。另一方面，录像——在没有昂贵的保存方式的支持下——是一种消耗性的材料，因此也是时间的奴隶，自一诞生就在考古的目光下存在。

录像装置虽然是空间艺术，却让时间这个问题更为戏剧化。这种艺术形式只有在某一地点被组装完毕并开启时才存在，它与可以在任何地点播出的录像带不同，呈现时所处的情境（与戏剧类似）和它的存在紧密相关。它不像戏剧那样有文本，或者电影那样有剧本可以依托。观众在观看的一定时间内所处的空间和角度决定了对于其图像接受和体验。照片或者幻灯片都无法记录这种艺术形式的呈现，不可能把它像画作那样拍摄下来放在画册里并辅以文字。记录它只能用与它相同的方式，即录像。我在卡尔斯鲁厄新媒体艺术中心的经验告诉我，还没有哪种方法可以成功地完成记录录像装置的呈现。媒体艺术的这一独特形式使得它无论被多少理论开发过，却完全无法作为一种艺术种类，无法像绘画那样借助作品为载体而存在。因此，它似乎像是各种理论的试验场，因为理论不是诞生于直观，而是试图把各种各样的艺术家放置在一个相同的概念下考察。

乍看起来，把媒体艺术归类于艺术史的时间中并不困难，毕竟它是 20 世纪 60 年代的发明（这一点我们没必要

@充實自己，從閱讀對的書開始

做再一次的证明)。翻看一下贝丽尔·克罗特 (Beryl Korot) 和伊拉·施奈德 (Ira Schneider) 1976 年编辑出版的颇有价值的著作《录像艺术》(Video Art) 一书, 就能全面了解这一艺术门类的肇始。施奈德本人就是媒体艺术家, 曾经担任了很多年《激进软件》(Radical Software) 杂志的总编, 用这本杂志为新媒体讨论搭建了一个平台。在《录像艺术》一书的前言中, 他友好地回顾了 60 年代, 那时候工业的发展为媒体的非商业使用提供了廉价的可能, 为艺术家提供了一定的创造空间。而书中的另一位批评家大卫·安提因 (David Antin) 的文字则没有那么客气, 他撰写的针对电视媒体的批评有些晦涩, 尤其提到了所谓“穷人的剧场”(theater of poverty)。他说, 经济集团控制的大众媒体之经济法则以局外人的方式在电视这里失效了, 媒体在电视那里呈现出的并非技术特征, 而是 (也是技术上的) 不真诚的商业目的。

人们在书写媒体艺术的历史时, 总是将它和技术发展的历史混合在一起, 后者的历史叙述起来当然更为简单。在录像合成技术之后又出现了更为先进的数字化潮流, 直至今天仍发挥着作用, 人们可以通过它随心所欲地制造和控制图像, 无论图像画就或者产生于哪里。图像可以存档的技术使得图像创造变得无所不在。存档是一种技术记忆, 以软件的方式为图像创造提供了材料, 与之前所有经验不同的是, 这不仅不会耗光存档资源, 反而会越使用就越丰富它的容量。当下

@充實自己，從閱讀對的書開始

和过去的时间藩篱也被“数字化的魔术”[科幻作者 A. C. 克拉克 (A. C. Clarke) 语] 打通了, 在这样一种技术上一切都可以使用、一切都可以被制作以及再一次被制作的当下里, 历史不可避免地消解了。但这不是我要说的东西, 即使它对于我们所说的时间概念有决定作用。

在我做出最终结论之前, 我们再多说几句有关艺术与技术的問題。媒体艺术是真正的艺术, 这一点是通过其应用而非技术体现出来的: 它不能提供任何“有用的”信息, 它的无聊和艰涩也不适合娱乐大众, 除了作为艺术存在, 还能是什么? 神奇而又难以证明的是, 媒体艺术也能改变技术的面貌: 技术发明要比艺术家在媒体艺术领域内进行的发明昂贵得多, 而后者则可以以“游戏”的方式转移更多发生在“武器”技术领域的发明。

媒体艺术的問題不是它的艺术特征問題, 而是其面对加州的那些电子梦工厂这种娱乐工业的代表时——无论是 SGI 公司 (Silicon Graphics) 还是靠电影《星球大战》树立地位的导演乔治·卢卡斯 (George Lucas) 开办的、历史更长一些的 ILM 电影特技工作室 (Industrial Light and Magic) ——显现出的立场。新技术为梦工厂开创了一个新时代, 瓦尔特·迪斯尼 (Walt Disney) 或者好莱坞作为前辈在这个新时代中的作用是有限的, 看看斯皮尔伯格的电影《侏罗纪公园》(Jurassic Park) 创造出的鲜活生动的恐龙形象, 就能明白这一点。詹姆斯·卡梅隆 (James Cameron) 拍摄的电影《终

@充實自己，從閱讀對的書開始

结者 2》(*Terminator II*) 用电脑技术造就了一座幻想的魔窟，真实的经验在这里是多余的。通向新电影时代的路敞开了，电脑技术可以让你轻易地创造出幻想的奇景。这样比较起来，媒体艺术从技术上说不会给人什么深刻印象，它更像是媒体世界中的一块精英地带，艺术市场上的成功成为其依靠。它的存在甚至隐含着这样的目的：深化艺术市场上长期以来存在的浅薄的艺术观。

我们回到主题。媒体艺术的时间（而非媒体艺术形式中呈现的时间）现在也有了几十年光景，但在我看来媒体艺术还未成功地依据某一有效模式书写出自身作为一种艺术种类的历史和发展进程（哪怕是那种线性时间的发展历史）。媒体艺术家通过作品提出问题，我们只有通过这些作品看到时间形式的存在，这些艺术实践形式多样，并不具有整体性。但从媒体艺术的肇始来说，以激浪派和身体艺术的兴起为标志，这两种艺术运动具有相当的整体性，它们批判的对象是市场化的艺术，呼吁以远离市场的方式进行艺术呈现。这样看来，媒体艺术继承了之前的行为艺术家的遗产。像行为艺术家一样，媒体艺术家用个人的方式引导观众参与到他 / 她的实践当中来。激浪派的艺术家用自己的身体取代了作品，作品的物理属性和可购买性被艺术家的自我呈现所取代，这种呈现留下的时间印记是暂时性的。在录像艺术中，这样的艺术家以一种恣意的姿态使用也许并非为个人表达而发明出来的媒体，将它作为一面镜子。与行为艺术家的相似性体现

◎充實自己，從閱讀對的書開始

在，当艺术家在观众面前竖起这样一面镜子时，目的无疑是要引起观众的注意。通过语义学的活动方式，艺术家把缓慢的观看注入快速进行的媒体中，排斥了媒体服务于盲目消费的功能。阐释的可能性是开放的，它取代了封闭的交流或者信息流通，耐心的提问取代了不耐烦的回答。

这种情形促使了一种自我反思的发生，可以让我们更加看清我们探寻的时间概念。自我反思发生在呈现为“内在时间”的意识领域，这种意识与外部世界及其真实时间是分隔的。这就是很多知名媒体艺术家诉求甚至“强求出”的“自我”经验，强调这种经验在今天的重要性。不过首先让人觉得奇怪的是，他们恰恰是用“编辑”（editing）的方式——比如编辑一盘录像带，艺术家根据自己的喜好进行延长、缩短或者插入——来表达这种“自我”经验的。如何理解这一点？这是一种时间的拼贴（Zeitcollage），拍摄在真实时间中进行，真实时间却在这种拼贴中消失了；叙述时间制造的幻觉也停止了，这种幻觉是电影或者电视剧中推动剧情发展到人们期望中的结局的推手。艺术家握有材料的控制权，给予材料开放的形式，创作出用自己的语言与观众进行的对话。时间拼贴代表了意识的“内在时间”，这样我们才能理解“编辑”的内涵。

艺术家白南准在《录像艺术》一书中发表了一篇论述“输入时间”（Input-Time）和“输出时间”（Output-Time）的文章，也就是谈所谓的拍摄时间和播出时间的问题，他批

评道：“有些艺术家反对哥伦比亚广播公司（CBS）那种呈现方式，拒绝编辑和改变表演或者偶发事件中体现出的时间结构。”白南准认为，我们的意识和记忆可以任意改变储存在其中的时间（输入时间），“这种对于时间的变形能力（不仅是时间‘量’上，更是质的层面）恰恰是我们大脑的功能……编辑的繁琐过程就是对这一大脑功能的模仿”。录像艺术恰恰是用“私密的时间结构”再现自然，当然我们要在“时间结构”这个词上加个引号，因为它不属于真实时间的范畴。

大脑对于存储其中的一切拥有绝对控制权，将录像艺术与大脑相比较，白南准做出了大胆的结论：“某种程度上，人只要被记录到录像带中就不会死去。”运用这一观念，白南准为六十岁的音乐家约翰·凯奇拍摄了一部回忆片，还用倒带的方式拍摄了一个有关杜尚的作品，默默而真诚地让这位死去的大师重回当下。以凯奇为主角的电影记录了凯奇著名的作品无声的时间音乐会，白南准用怀表计算着时间，试图让电子图像和凯奇的电子音乐一样回归到零点，让两者同时进行，制造一次无声无奇、恣意而深刻的盛典，检验两者的边界。他赋予这部作品的口号是：“这是一部拍给电视的禅。”（This is Zen for TV.）声音和图像拼贴构成了无尽的循环，无论录像带何时停止，它们与我们的意识一样，既充满着时间，又去除着时间。

白南准在这篇文章中对于“无聊”艺术的解释让人费

解而惊奇。¹他认为艺术是好是坏与艺术是否无聊没有关系，因为“无聊并非贬义的东西”。要想理解这一点，需要参考同在《录像艺术》之中的大卫·安提因的那篇文章。安提因写道：“艺术家拍摄的录像与电视最显著的矛盾体现在它们各自与时间的关系上。”即使是短小的艺术录像作品，也总被人们描述为“冗长或者无聊”，而电视正是靠着对昂贵的、可以用严格统一的经济标准衡量的时间的控制能力存在的，只不过这种无情的时间控制被刺激好玩的娱乐节目和现场秀遮盖了。因此艺术录像作品完全倒转了电视的观念，其实是一种对于大众文化的批判。艺术录像作品保有“一种文学风格，这种文学风格只有在其微弱的叙事能量耗尽之后才会终止。作品终结于目的实现的时候，这里的时间体现为一种内在统一性，也就是呈现一个主题恰恰需要的那个时间量”。

早在写作这篇文章之前，白南准已经用作品把他对于“漫长的时刻”的思考表现得淋漓尽致。1974年，他突发灵感，把自己收藏的日本佛像放在外形很像宇航员头盔的日本电视机前，拍摄制作了一件作品（图25）。三维空间的佛像在镜头中一动不动，电视技术所代表的无尽快速时间被自己呈现的佛像的静止姿态颠覆。他采用了实况转播中才会采用的闭路（closed circuit）播出方式，巧妙利用了镜头和屏幕的“同步”。白南准还对被动地观看电视进行了讽刺，我

1 德文“无聊”（Langeweile）一词由lang（漫长的）和Weile（片刻，一会儿）两个词组成，直观地呈现了“无聊”的含义。——译者注



图 25 白南准,《电视佛》,显示屏局部,1974年,阿姆斯特丹市立美术馆。

们知道佛具有一种内观自省的含义，因此白南准即使可以，也不愿意在电视中看到任何东西。电视中的时间是以秒为单位计算的，而在这个作品中，这种时间性消失了，除了被动的观众在观看时费尽心思的思考，什么也没有发生。

这样我们就可以理解，为什么米歇尔·鲍德森（Michel Baudson）1984年在布鲁塞尔策划展览“时间：艺术中的第四维”（Time As the Fourth Dimension of Art）时借用了这个作品。收藏这件作品的阿姆斯特丹市立美术馆当时没有同意借出，白南准因此制作了另一件作品，对这一主题进行了一次全然不同的讨论，这就是作品《双头佛》（*Hydra-Buddha*，图26）。作品中的两个铜头面具根据白南准本人的脸部形象塑造而成，摆在电视机前，像观众一样“观看”着。它们“观看”的是两段截然不同的录像：一段是白南准作品的动态拼贴，混杂而跳动；另一段则是拍摄自白南准生活的行为作品呈现，静止而凝滞。为了将这种矛盾发展到极致，白南准让观看急速变化的拼贴画面的面具不情愿地扭曲了面孔（语言根本无法描述这种姿态），而另一副面具则自足地抽着香烟，“看着”电视中白南准本人在沙漠中拖着小提琴缓慢行走的画面。小提琴的实体也摆在面具面前，分裂成两半，就像白南准的生活和艺术或者艺术中的媒体一样。两部电视机像镜子一样摆在艺术家脸孔形象的面具前，艺术家观看着自己，通过身体的表演和无身体的录像这双重的作品遭遇了自己的“内在时间”。

@充實自己，從閱讀對的書開始

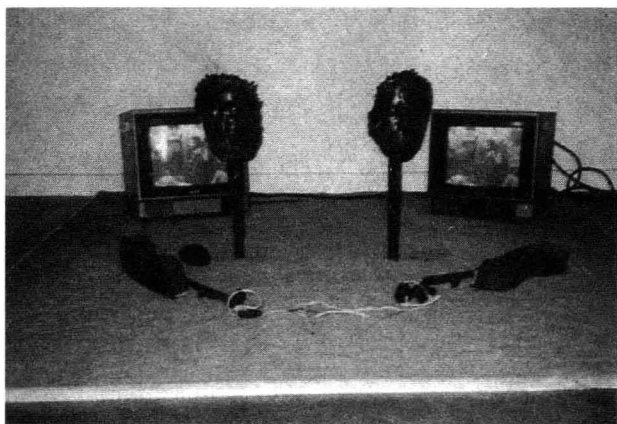


图 26 白南准,《双头佛》,1984年。

艺术史和思想专制在新媒体面前的不确定性

卢迎华

汉斯·贝尔廷在《现代主义之后的艺术史》第十章《媒体艺术的时间性与历史的时间性》中以录像艺术为例来讨论艺术史的思维方式所面临的新挑战。录像艺术作为一种考察、记录并思考时间概念的媒体，本身是通过呈现时间而存在的，并在对技术的依赖之中面临迅速过时的危机。而录像艺术的创作本身恰恰提供了一种独立于我们所熟知的经验以外的私密的和主观性的时间构造。录像艺术家掌握了时间的主动性，他/她可以自由地对时间进行编辑、描述、压缩、延伸、重复等，完全控制被输出的时间轮廓，录像艺术传达的是真实时间之外的一种个人的时间经验和对于时间的认识和想象。在白南准的叙述中，录像艺术是一种不受时间约束的艺术，它无需按照时间的次序递进或进行叙述。录像艺术打破了时间的运动模式，也可以无视艺术史在时间的递进中所衍生的权威性。在录像艺术家的眼中，既然时间是可以被把玩和重新塑造的，那么艺术史也不是绝对的。

在这一章节中，贝尔廷完全从具体的艺术创作本身来反观艺术史中的思维方式，他选择了媒体艺术这种以时间为基础和讨论对象的媒介，呈现了其中所蕴涵的激进的时间观念，用人的体验和思维来对时间进行描述，动摇了我们对于时间体验的普遍性经验，而艺术史的确切性也在这种不确定

@充實自己，從閱讀對的書開始

的时间观面前而摇摆起来。

媒体艺术是在媒体技术的发展中产生的，从录像合成化技术到数字化潮流，媒体技术随着时间的推进而持续地自我革新，这种在时间中推进的变革推动着媒体艺术的发展，而与此同时，媒体艺术，特别是录像艺术本身却通过艺术家的思考为自己建立了一个独立于普通意义上的时间概念和新旧更迭惯性的创作语境。虽然运用的可能是新的技术手法或媒介，但艺术家的自我思考在其中通过对于时间观念的考察并借助新媒体的技术手段而显得既合潮流又具有持久性，而实际上常常是借用技术的手法来诘问和反思以技术进步为基础的世界观和时间观念。新媒体艺术实践的核心是这种思考，而不是技术。

这也就是为什么当中国艺术家张培力在2002年初开始在中国美术学院建立新媒体系的时候，他并没有简单地把教学和学生创作的重点放在新媒体之上，实际上是一直保持对于“技术至上”的观念的警惕和质疑的。虽然他的新媒体系是在国内艺术院校普遍流行新媒体教学和双年展中大量出现新媒体创作的潮流之中产生的，但他的思考是独立于这种思潮的，他只是把新媒体系的创办和利用新媒体的“幌子”作为一个反思国内现有的僵化的教学机制的突破口和平台，也是一个提出不同于中国艺术教育标准化模式的价值判断的机会。“在中国，‘正规’的艺术教育的基础是写实，并且是写实风格中的几种。长期以来，写实被视为基础阶段的最重要

的内容，一贯的说法是，基础（写实能力）好，才会有发展。学生在他们几年的时间中必须面对大量的石膏像、人物头像、人体、静物及风景写生。由此，中国各美术学院都形成了各自略有差别又很近似的风格模式，这些模式进而成为成千上万渴望进入美院大门的考生的固定的练习公式。”“学生按照某种标准模式被训练，可能的差异也仅仅是类似家族中兄弟姐妹的关系。模式化教学所强调的单一标准，对一部分人可能有益，对另一部分人可能就是一种伤害。它看似是在避免错误，实际上是以牺牲创造力为代价的。”

标准模式的训练方式不仅伤害个体的创造力，也是单一意识形态和政治价值输出的有效机制。张培力在其新媒体艺术教育的实践中正是以这个认识为出发点的，他强调技术只是被选择的一个合适的手段而已，而非目的，也非新权威的标签。“当一个学生知道他想说什么或想做什么时，怎么做才有意义。事实上，技术的问题并不是新媒体所特有的，建筑、绘画、音乐、表演都包含技术，但一件好的作品在技术上往往只是合适的而不一定是最好的。”在张培力眼里，“新媒体艺术教育绝不意味着培养不会犯错误的电脑高手和工具”。

在中国美院的新媒体教学中，张培力开设了“机械装置”一类的“不合时宜”的课程，也开设了“自由创作”，邀请国内活跃的艺术家来给学生们上课，为的是培养学生的思考能力、判断力以及他们的独立人格，开发他们的创造力，让

@充實自己，從閱讀對的書開始

他们通过了解、判断，最终明确自己想说什么，想做什么，进而知道怎么做。在张培力看来，新媒体教育必定涉及新的教育理念、新的教学结构和方法，也通过此才能体现新媒体艺术教育的实质，那就是民主和开放。

第十章（2） 媒体艺术的时间性与历史的时间性

作品《慢转轻叙》(*Slowly Turning Narrative*)营造的黑暗空间,使我们一进去就马上能感受到一种舞台效果(图27)。一块“幕布”垂直悬挂在空间中央,观看时需要围着它走动才能看到上方两个相对而设的投影仪投射其上的两种不同形式的影像。幕布的正面是屏幕,接收播放投影仪的影像,背面则是一面镜子。幕布以自身为轴缓慢转动,我们看到的是影像和镜面的交替变换。因此,我们无法像通常一样从幕布正面感知影像,当镜子转到我们身前时,我们自身也成为影像的一部分。投影仪投射出的影像与旋转幕布投射出的荧光和镜面反射光变换交替着在展墙上不断流动。观众映在墙上的影子说明我们可以同时看到两部投影仪投射出的影像:一个是直接看到的,另一个则是通过镜面在墙上的反射。

两部影像主题的对立可以说明影像与镜面交替变换的意义所在。一部影像呈现的是艺术家恍惚的面孔,他似乎若有所思,由黑暗中苍白的显示器光线烘托出来。另一部影像播放的是以不同速度扫过的图像碎片,在观众眼前一闪而过,似乎是一个人头脑中对于外部世界印象的记录。这部影像如

①充實自己，從閱讀對的書開始

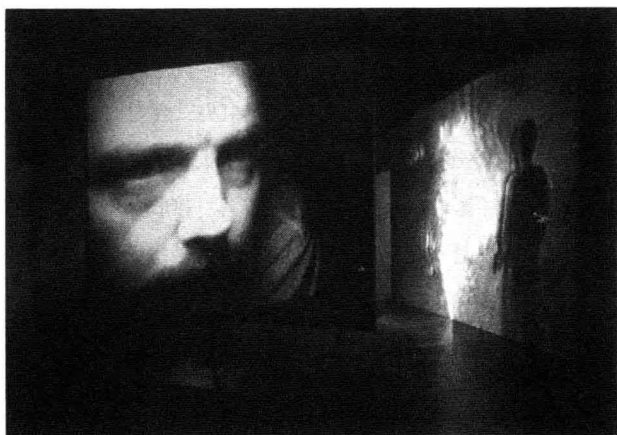


图 27 《慢转轻叙》，双频录像装置，1992 年。

同记忆的碎片，与对面的脸部呈现不同，它的主题和结构是松散无形的。伴随两部影像的两种声音也呈现出对立的姿态，一个是模糊的噪音，另一个则是独白，讲述同一个人所做的正常人都会做的事情：恋爱、承受痛苦、睡觉、死去。叙述中不断出现“这个人……”（the one who...）的表述，说明他既是一种人群类型，也是一个个体：这是一种描述单独因子的通常概念。

这种呈现形式让时间概念——无论是讲述中真实的时间还是叙述的时间——变得站不住脚。作品中的讲述是不断循环进行的，没有开始和结束，我们似乎可以从影像呈现的脸孔上猜测讲述者的样子，从迅速变换的影像里揣摩讲述者的投影。但当我们在墙影和图像涌动交错的内部空间中走动一下，看到镜中投射出自己的形象时，这种与他者（讲述者，讲述者的图像）的距离就消失了。扩音器中连绵的低诉着塑造的主体分裂为作者和观者，但这主体仍是唯一的。作品表达的是一种主体的概念，这一主体没有肉身所依，仅仅表现为一种意识形式。这个意识就是我们的意识，它寄居在这个象征性的内部空间中。在影像的河流中，我们存在的踪迹历历在目。

维奥拉作品戏剧化的呈现方式是录像艺术的典型产物。这种呈现方式让观众成为作品的核心和表现“自我”的主要刻画者，作品的空间也为观众量身塑造。影像不再是作品的核心，它的实体和可读性消失了。因此我还要指出的是，维

@充實自己，從閱讀對的書開始

奥拉同年创作的另一个作品把这种趋势反转了过来，碎片般的影像重新获得了主导地位，让观众注意力的焦点集中在唯一的一幅图像上。我所说的这件作品是《天堂与尘世》（*Heaven and Earth*，图 28），作品呈现的是两个屏幕影像的对话，两个屏幕不是并排而立，而是垂直叠放，像神话中天与地的对立，笔直如柱地架设在展示空间中。独特的展现方式透露出一种矛盾关系，两个屏幕的镜面可以相互映射，作品呈现的既是一个影像，又是双重影像，这正是艺术家的意图。影像和镜像以极为本真的方式变成了呈现的真实手段，矛盾得到解决。

作为观众，我们只能看到下面的屏幕影像，但屏幕凸面可以神秘地捕捉到上方的屏幕反射，这样一来，下方屏幕中就出现了第二个映射出来的影像。好了，我们来看看这两个影像：一个是新生儿的面孔，映射在上面的是躺在床上死去的老妇人形象。注意，我并不是说“已然映射在上面”，我的意图不是把古圣贤的套话沾沾自喜地重复一遍，庆祝电子技术的换汤不换药。我想说明的是艺术家如何运用媒介，为我们呈现了什么样的时间观念。我不想批判艺术家奢侈地运用象征的做法，因为象征总归是有优先权的图像形式，只不过人们应该明白不要太过廉价地随意使用它。

这件录像装置作品由两个无壳体屏幕组成，实际上捕捉和呈现双重影像的任务只由一个屏幕完成。图像和镜像的古老类比模式也解释了软件和硬件的全新关系。具有物理

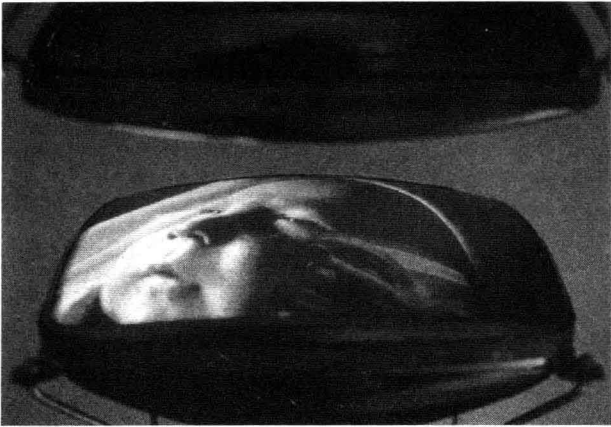


图 28 比尔·维奥拉,《天堂与尘世》(局部),双显示屏装置,1992年。

属性的仪器只不过是映射非物质性的图像的镜子。录像影像缩减为反射光和镜像，首先被摄影机捕捉到的实在是它存在的前提，然后才能在屏幕上直接摹制或者反射这一实在。马上，镜面比喻被光的比喻代替了。两个屏幕是黑暗的展示空间中唯一的光源，让人联想起很适合影像主题的手术照明灯，作品制造出的光晕效果似乎让我们成为生死进程的观看者。图像与光无法再互相区分开来。图像不是靠光的照射呈现出面貌，而是与光一起产生，在这一新技术的光照中存在。

影像使用的材料来自于比尔·维奥拉的《南特三联画》(Nantes-Triptychon)，在两侧展厅中展示，以电影记录的方式呈现了维奥拉儿子的出生（左侧展厅）和他母亲逝世（右侧展厅）的情景。我们无需过多关注艺术家的生活遭遇，每个人都是这样出生继而死去的。剪辑之后，镜头拍摄下的这些材料只剩下婴儿的脸，由屏幕这一平面展现给我们。同时，婴儿脸部的自然凸面也与显示器的凸面完美结合在一起。老妇死亡的场景也与此相似，稍有不同的是老妇由远景拍摄而成，婴儿的脸则是取自近景。录像呈现在静止图像和运动图像的摇摆中达到了高潮，我们看到的只是这一张脸孔，但它却不断运动着，让人似乎可以“看到”整个婴儿身体摇摆、“生”机勃发的样子。这与屏幕映射出的垂死妇人的镜像相比是完全矛盾的，后者呈现的形象一动不动，呼吸行将停止。运动的图像成为不动的图像承载者，即仪器的领导者，不具

肉身的影像在生硬的仪器上表达了有生命的身体之运动。框架僵直的屏幕在这一身体性的呈现中相形见绌。

说到这里，罗莎琳·克劳斯一定会提出她对“自恋”的批判，在她看来，时间的比喻仍未超越艺术家反射自我的神奇范畴。在生与死中我们得到的是一个生命的时间统一性的证据，生与死间接地表明了是什么在逃避冰冷的真实。开始与结束仅仅限定了时间区间，我们的意识就生长在其中。这样一来，我们对于作品最初的印象——艺术家不愿呈现给我们任何影像的东西——被反转了过来，这一个影像是以那一个为前提并限定了它的。“人”既不存在于有关诞生的影像中，也不存在于有关死亡的影像中，而是存在于站在这些影像前感同身受的观众身上。观众在这里成为一个“类型”人，因为作品取消了任何历史情境和与时间相关联的个人史，是意识构造了他的存在，他在意识中搜集图像，用图像阐释自己。他无法回忆起的诞生和还未认知的死亡也属于这一范畴。这件作品暗含的自我指涉的存在以一种类似神话的方式相片一般展现在两个不同的人身上。影像本身并非镜像，它只不过刻画了站在它面前的人的样子。维奥拉用新的方式表达了绘画的旧主题。

在新媒介中使用当下仍然可能呈现的图像，并将之与今天的人性状态联系起来，加里·希尔对此具有更强烈的怀疑态度。他彻底地质疑自己所使用的媒介以及所探讨的主题，用语言哲学的方式展开发问。他于1990年创作的一件

@充實自己，從閱讀對的書開始

作品处理的主题与维奥拉并无不同，作品用 16 个显示器呈现了 16 个人的身体局部，整体感觉沉重压抑。出乎希尔的预料，他可以通过这种方式首先解构一幅完整的图像，第二步（也是需要我们做的）则是从这些图像中获得了对于人之存在的感知。作品的题目《因为已经发生了》（*Inasmuch as it is Always Already Taking Place*，图 29）暗示着我们的思维过程，像一个谜语。艺术家似乎希望通过这一分析之旅，在语言和图像的挖掘中全新阐明他常说的“存在的主体学”（epistemology of being）。“存在”指的是指向存在自身，不言自明的存在。当其他人在语言中寻找存在时，希尔却在录像影像的媒介中探索，不时向语言投以一瞥。

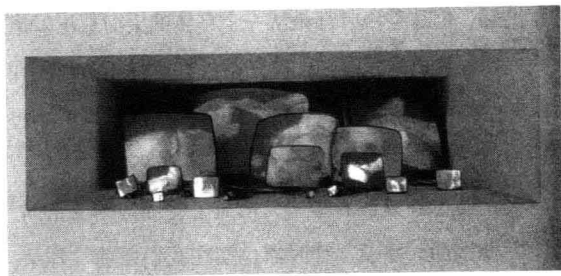
这件装置作品将观看绘画的古老经验进行了转化，挂在墙上如同肖像一样向我们敞开。甫看之下像是静物画，这幅“画”蕴涵的不仅仅是画体，还有文字的空间。仔细看去，我们可以将各个在显示屏中敞开的画窗区分开来。装置发出的声音勾起我们更近距离俯身观看的欲望，尽管我们的身体不能入画，却试着在一幅幅肖像中寻找填充它的肌体。我们在作品前若即若离，这种效果是媒介天然的特质引发的。图像驻留在屏幕中，在屏幕上不断重新产生，即使是在保持客观距离拍摄的最为私密的近景中也是如此。我们看不到一个完整的身体。装置发出的声音无法听清，像是模糊的抱怨声，伴随着手指甲在一张纸上摩擦的声音，这张写满文字的纸在一块极小的屏幕上呈现——这些声音都与图像一样带给我

@充實自己，從閱讀對的書開始

们一种距离感，但这些声音都是从一个具体的生命那里发出的。我们之前所说的对于存在的感知就处在这种不清晰的在场中，这种感知不再诉诸于令人信服的图像，或者说，不再依赖于“肖像 = 人”的方程式。

身体局部流散在录像影像中，填充了曾经的图像空间。录像带不断地倒回、播放，计时器也摆在我们面前。耳朵。从下向上仰拍脚。喘着气的大肚子局部。怅然若失的脸上眨动的眼睛。我们感知到，所有这些局部都来自于一个男人的身体，把这身体“一字一句”地拆分开来。我们还听到有个声音在低声说：“我说不准。”所有的身体局部都呈现为一个个单一的图像，像是缩写的“图像音节”，这些图像从不同步，哪怕是一个动作。我们只能看到身体的外表，皮肤封锁了其内在。手指划过它无法懂得的文本，这手指与这个人有什么关系？身体在何处停下？意识于何处开始？

现实中我们不能这样随意切割一具有生命的身体，这16部仪器也非身体的局部，它们只是承载了这些局部的图像而已。不具肉身的图像和错具肉身的技术仪器以一种荒谬的方式统一在一个标题下，这并不是说二者同一化的过程轻易之极，要知道希尔展现的身体局部与各个显示器的形制没有关系。但是，无壳体屏幕表面下展现的皮肤细节如此真实，身体作为主题像幽灵一样一下子征服了媒介本身。轻轻颤动的图像和喘息着的皮肤也让这些身体局部通灵般生动。图像和身体的界限消失了，我们的感知受到捉弄，变成了幻想，



@充實自己，從閱讀對的書開始

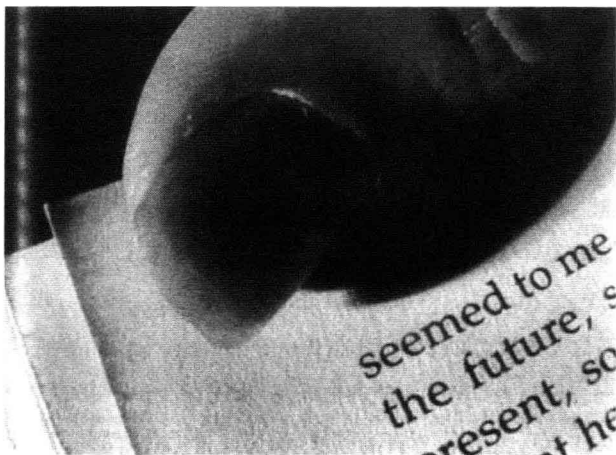
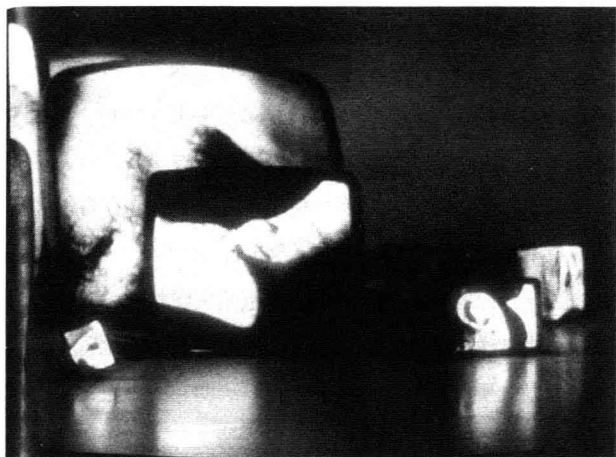


图 29 加里·希尔,《因为已经发生了》, 视频装置, 1990年, 纽约大都会博物馆, 显示屏、脸部、脚、耳朵、腹部和指甲等录像细节。

@充實自己，從閱讀對的書開始

然而幻想的背后却隐藏着一种无法描述的在场感。

希尔用“解剖场”一词描述过这件作品，解构身体图像并非是为了消灭其后隐藏的存在或者“自我”（das Selbst）。分解我们的感知也不是服务于用感知消解存在的目的，这种分解对于存在来说并不具有任何决定性的意义。在肖像和身体本身中都产生了存在与表象（Schein und Sein）、图像与生命的区分。因此，一切单独因子都重新关联到一个看不见的中心，或者说一个统一形式上来。图像的“语言化”使得艺术家可以对所使用的媒介做出分析，表明它的界限，这种界限其实对任何一种图像来说都是成立的。

这一“语言化”过程还伴有这样的目的，即用另一种方式“夺图像的权”（希尔语）。希尔的作品从图像返回到身体，身体可以发声，他就用这个声音说话，获得了语言权，以这种方式削弱图像的权力。感知带有各种各样的幻想，却在身体处终止，这个身体并不仅仅是感知。图像和身体的关系与身体和存在的关系相似，即一种差异的关系。电子技术为无尽的图像洪流打开了大门，在这洪流中寻求驻留之所则需借助身体和其言说（der Sprechakt）的帮助。这一言说行为具有物理时间性，是字面意义上对存在的“表达”（Äußerung）¹。希尔在其他作品中延伸了语言哲学家莫里斯·布朗肖（Maurice Blanchot）和海德格尔的讨论，在装置

1 Äußerung 从字面上说有让事物显露出来的意思。——译者注

作品《灯塔》(Beacon)中,背景音朗诵了艺术家自己修改翻译的布朗肖著作《文学空间》(*L'espace Littéraire*)的片段。对语言的过度要求在那个作品中也是一种策略,使得语言可以指向自身,在矛盾中抽离掉语言通常的意义。而在图像这里,策略变成了在可见之物和成像的语境中保护不可见之物的优先地位。

艺术家们几百年来热衷于图像与母题之谜,但总是误导地将之引向与幻想的游戏。希尔所做的恰恰相反,我们在他的作品中看到一种可以称为反幻想主义的东西,迫使我们对我们的感知进行无情的控制。只有当我们关注希尔对于电子媒介生产出的无尽的、全新的、高效的图像不信任的态度时,这件装置作品以及其他一系列相似的尝试才是真正有趣的。我们的猜测可以从他撰写的文字和前文提到的采访中得到证明,他曾说想要以1:1的比例将图像与单个音节捆绑在一起,以求阻止图像从物理时间以及仍然具有个体性的经验时间中逃离。

希尔抵抗着无边无际的图像洪流和失去地域的空间,把时间和身体联系在了一起。“作品中的声音是一种标示正在进行言说的身体所经历时间的物理手段。”把声音转嫁到身体上,就可以比图像更好地对抗主体的丧失。对于希尔来说,语言恰恰是一种解放,让我们脱离新的图像迷宫及其非人性的统治。这里,再提出有关“自恋”的思考就显得离题了,即使自我指涉形式中显现的内部时间也扮演了一定角色,

@充實自己，從閱讀對的書開始

这是我们在录像艺术中一再遇到的情况。对媒介进行分析考察发源于身体所具有的反对立场，身体仍然具有身份的意义，而媒介最终是无法进行自我指涉的。这种实用媒介理论表现为前卫的姿态，因为这种理论以媒介为工作对象的目的是批判媒介，促使媒介不被误用。

从这一点出发，新的问题随着新科技发明的出现产生了，但我们不必把这些问题归咎于反对新媒体的人身上。选择录像还是空间装置在这里也有着不同的意义。“本质上说，录像无法像雕塑或者装置那样存在，因为后两者与观看者有着身体上的联系”，观看者可以在观看它们时保持身体感觉。身体感觉被希尔称为“本能经验”（visceral experience），它是对抗发生的场所，是艺术接受美学使用的工具，也是艺术史中为人熟知的问题。有关媒体作品的争论总徘徊在两极之间，一极是对人的意识的想象，另一极是对于身体感觉的坚持。意识被想象成录像编辑的模式，身体感觉则代表了空间装置的模式。这些人类学问题不会因为新技术的层出不穷而被忽视。

希尔信赖空间装置，但也对其导向“戏剧化”的危险有所警惕，希望“最小化戏剧时刻的意义”。因此，他希望用一种甚为艰涩的艺术呈现方式将观众对于屏幕上无尽的图像的注意力引开。所谓用图像呈现，而不是在图像中呈现。他的策略不是还给图像其本质和承载的幻想，这样做不会有什么不同。恰恰相反，新的图像“从本质上说是非物质性的，

@充實自己，從閱讀對的書開始

需要更加彻底地放弃自己的错误身份”。他试图让图像“飞过物理性的身体，（淡淡无痕地）消失在空间的深暗中”。这种想法在 20 世纪末的新媒体艺术中出现令人吃惊。也许从历史话语的角度可以对之进行讨论：这是不是一个全新艺术史的开始？

不要让艺术制造的迷雾掩盖了艺术创造的价值

卢迎华

在《现代主义之后的艺术史》第十章《媒体艺术的时间性与历史的时间性》的第二部分中，汉斯·贝尔廷继续以比尔·维奥拉和加里·希尔的作品为例讨论艺术家如何运用媒介，为我们呈现了什么样的时间和空间观念。比尔·维奥拉的录像技术在其作品之中为观众建构了一个自我感知的空间。“‘人’既不存在于有关诞生的影像中，也不存在于有关死亡的影像中，而是存在于站在这些影像前感同身受的观众身上。观众在这里成为一个‘类型’人，因为作品取消了一切历史情境和与时间相关联的个人史，是意识构造了他的存在，他在意识中搜集图像，用图像阐释自己。”观众在维奥拉的作品中获得了一个可以承载其精神投射的平台，重要的是这个平台不依赖于“任何历史情境和与时间相关联的个人史”而具备了一种开放对话的可能。“影像本身并非镜像，它只不过刻画了站在它面前的人的样子。维奥拉用新的方式表达了绘画的旧主题。”

同样使用录像进行创作的加里·希尔则在作品中彻底地质疑自己所使用的媒介以及所探讨的主题，用语言哲学的方式展开发问。希尔的录像装置作品“将观看绘画的古老经验进行了转化，挂在墙上如同肖像一样向我们敞开。甫看之下像是静物画，这幅‘画’蕴涵的不仅仅是画体，还有文字

@充實自己，從閱讀對的書開始

的空间。仔细看去，我们可以将各个在显示屏中敞开的画窗区分开来。装置发出的声音勾起我们更近距离俯身观看的欲望，尽管我们的身体不能入画，却试着在一幅幅肖像中寻找填充它的肌体。我们在作品前若即若离，这种效果是媒介天然的特质引发的”。从某种意义上，这样的艺术家就像艺术批评者，或者是说在自己的创作当中也扮演了批评家的角色，他们工作的核心并不在于利用媒体创作出什么新颖的图像和艺术的样式，而是“对所使用的媒介做出分析，表明它的界限”。这种分析和批评式的视角构成了艺术家通过作品所希望表述的内容的核心，通过媒介的特质进行创作，并不断地在创作中审视和检验媒介的观念意义本身。

这种态度和工作方式在今天仍然有意义，无论是以何种媒介进行创作，如何占据主动而不成为媒介和艺术潮流的服务者和注脚，并将这种观察、审视和思考融入创作本身可能构成艺术的一个重要的意义。这种思考甚至应该被延伸至艺术行业的每个角色的工作之中，艺术家、批评家、策展人和艺术史家如何不仅仅符合一个角色的技术性设定，而在思考上坚持对于自身“工种”和身份的叩问和知觉，使艺术创作保持一种自觉的状态，而不是自然的状态，这可能是艺术获得生命力和活力的一个持久来源。这也是使艺术家保持创作者的主体性，而不是制作者和产品的生产者的根本。

最近在中国许多艺术空间和展览一窝蜂地出现了抽象性的绘画，但是，不管创作者、评论者和销售者们如何用各

@充實自己，從閱讀對的書開始

种名目来庆祝、吹捧和津津乐道此类的创作，也消除不了艺术行业前沿的实践者们普遍对此类创作所产生审美疲劳和乏味的情绪。这些创作实际上是对前些年某种带有叙事性和被冠以政治和社会学意味的流行艺术样式的自然反映，而不带有艺术自觉的思考，是从一个极端走向另一个极端，是沦入了简单二元论的思考模式，仅仅从一种选择不自觉地投入到另一种选择的怀抱，并不具备自己深入的认识和立场。不关注社会问题、不关注政治成为一种姿态和创作的出发点，将自身的体验和个人的经验过于放大，这种放弃和选择是建立在大众媒体的经验和感知模式之上的，而这种经验本身就是不可靠的和不应该作为唯一依据的。

当然，这些抽象绘画很快会流行起来，也已经流行起来，并迅速成为被传播和消费的产品。它们的受欢迎恰好印证了鲍里斯·格洛伊斯在最近一篇文章《艺术与金钱》中所讨论的工业化和现代化以来，收藏家和富有的艺术投资者们的选择与大众趣味日益一致化的倾向，而在中国，这两者的趣味与大众媒体的趣味也一体化了，包括美术馆的趣味和选择。为了使所投资、收藏和展示的艺术品以后能够在经济和传播的层面流通起来，艺术和文化作为一种精英主义的象征已经日益衰落。在前卫艺术的语汇里，艺术的精英性也已经不在于艺术对话的对象，而是艺术生产者本身的自觉性，艺术家作为社会精英的地位。但从20世纪末期到21世纪初期起，格洛伊斯认为，“艺术进入了一个新的时代，就是说，一个

@充實自己，從閱讀對的書開始

大规模艺术生产的时代伴随着大规模艺术消费的时代”。¹ 各种社交和自我出版的网络使更多的人加入了图像生产的行列，艺术品和图像生产日益交织和模糊了彼此的边界，艺术家前所未有地被卷入了艺术生产的语境之中。重要的是，“这将专业的当代艺术放在了趣味的问题之外，以及美学态度之外”。²

所以我们完全有必要正视我们今天所面临的困惑，为什么这些装饰性的绘画被冠以带有先锋性的精神，甚至在当代艺术的范畴里被谈论和消费？实质上，这些可能仅仅是在中国出现的阶段性艺术产物，但不管是“反审美的”还是“审美性”的创作都在这样一种以对艺术的完全商品化和商业化为基础的社会氛围中成为被压迫和剥削的对象。这种美学态度很容易使艺术生产受制于艺术消费，也使艺术理论受制于社会学。格洛伊斯甚至尖锐地指出，“美学的理论论述，当被用来合法化艺术的时候，实际上是对它的伤害”。格洛伊斯进一步的分析更能帮助我们剥离消费趣味选择和主导艺术生产的迷雾来认识当代艺术创作的本质。“即使今天更多的人在生产作品，他们没有研究、分析和分享他们用来制作作品的技术手段，更不要提这些图像的生产和传播所处的经济、社会和政治条件，而专业的艺术恰恰做到了这一点：它创造了空间，在这个空间中，对于当代图像的批量生产可以进行

1 《艺术与金钱》，鲍里斯·格洛伊斯，e-flux 出版。

2 同上。

批判性的研究。”这实际上尖锐地区分了专业的艺术创作者和艺术生产者之间的根本差别。格洛伊斯认为前者得不到市场的普遍认可，但必须在专业的领域得到超越趣味、美学判断和任何交换条件之上的支持才不至于被掩盖，甚至无法被实现，否则“面临危险的不是艺术的美学维度，而是技术的，或者是诗意的维度”。在格洛伊斯看来，艺术产品可以以金钱来衡量和消费，但只有真正的、专业的当代艺术才能够体现艺术在交换价值之上的存在。他所说的正是艺术家和艺术实践者的自觉性以及艺术的主体性。

形式还是语境？

——媒体（录像）艺术家的工作方式

苏伟

第十章的媒体艺术讨论是《现代主义之后的艺术史》章节字数最长、论述方式颇为特别的一章。媒体艺术严格来说无法被归纳进艺术史讨论的范畴里，媒体艺术在“艺术史作为官方以时间顺序记述的意义发生史”中“根本没有一席之地”，这是由于媒体艺术的“作品结构具有艰涩的纪录性，这给艺术史的工作方式带来了障碍，也质疑了这种传统工作方式的逻辑”。

但是，讨论媒体艺术的必要性仍不仅在于它已经成为

@充實自己，從閱讀對的書開始

当代艺术作品主要的呈现方式之一，媒体艺术独特的时间性特征对于艺术史中有关图像、象征和主体的理论阐述进行了颠覆，因此尽管贝尔廷的论述看来似乎不同于以往各章节紧抓现代主义艺术史逻辑进行批判的方式，而是单独就时间性这一问题进行发挥，但是其批判的实质仍是以质疑现代主义工作方式和敞开自主性的讨论空间为基点进行的。甚至，在本章的最后，这位在（新）媒体艺术的重地 ZKM 开展工作的实践者着重强调了媒体艺术的巨大力量，认为它可能是新的艺术史的开始。

以录像艺术为例，艺术的边沿和艺术价值的界限通过这种艺术形式的确发生了改变。在录像艺术中，人们观看和接受作品的方式从意识运动转变为身体运动，艺术呈现的“现实”不再是具有明显象征形式的颜色、光影和形体，而是嵌入在观看中的时间感。观看的时长以及作品放映的时长（物理时间）、作品叙事空间中的时间以及观众观看时感知到的心理时间等几个时间维度立体塑造了作品的价值和意义空间。媒体技术是在追求便捷的存储和传播的目的下诞生的，因此利用媒体技术生产的艺术品与大众趣味和公共空间的距离也在不同程度上影响着作品的意义。同样不可忽视的是，录像艺术因为载体的缘故具有几年到几十年不等的存放期限，这种物理属性也影响着录像艺术作品的流通和收藏。

后工业社会的技术更新速度超越了之前任何一个世纪，几十年内，录像的载体、记录方式、记录时长、储存时间都

@充實自己，從閱讀對的書開始

已经发生了巨大变化，这种技术的发展甚至有趋于饱和的倾向。时至今日，以数字化为核心的新媒体技术打开了潘多拉的盒子，新媒体艺术家不必再像录像艺术家那样必须依靠眼见之物进行形式和叙事的塑造，对于他们来说，可能性的边界延展到无限之远，计算机无限的图像制造和编辑能力冲破了手工艺术最后一道防线。这已然是艺术的现实和常态，人人都拥有记录和改造世界的能力（如廉价DV的普遍应用）也折射出消费社会的基本逻辑。技术变革是现代性发端以来理性文明的一条红线，艺术家对于技术的适应和改造能力也是上个世纪现代主义由高潮到瓦解的艺术史发展的基本理路。但是，既成艺术史掩盖或者说有意忽略了以新技术进行实践的艺术家的原因在于，技术变革从本质上说是检验艺术家自主性、反思性和创造性的容器，即使最为乖巧的艺术家，也愿意在这个不断变形的透明容器中不时窥向外面的现实世界。这是艺术史的图像发展理论和主体审美框架无法容纳的。正如贝尔廷提及的圣像学，圣像学要求历史材料的整理和分辨，在此基础上进行肖像绘画形式的分析，并总结出绘画主题和历史意义。图像在圣像学那里是审美活动的核心，它的意义甚至接近于客观真实，观看不仅完全屈就于图像，观者的眼睛甚至都不太重要，图像带给观众的心灵体悟才是区分审美境界的标尺，绘画细节和质感对于观看的影响被最大限度地降低了，“观看”变成了心灵之眼的运动。这样的图像中心论和主体审美观影响了后世几百年的艺术历史。但对于

@充實自己，從閱讀對的書開始

录像艺术来说，记录真实的运动图像对于观众的第一要求不是在意识内进行视觉形式的组合和想象，观看是第一位的，在不同的时间维度上，激发观众的感同身受是录像作品的基本诉求。而在加里·希尔的作品中，我们看到了对于图像与真实、图像与个人审美的关系更为具体的批判，这种实践的思路完全统治了对于技术的熟稔应用。比尔·维奥拉说过：“我不认为自己是录像艺术家，我只是恰巧生活在 20 世纪里。”

因此，录像艺术家的工作比之传统艺术更具反思性和独立性，某种程度上他们建立艺术自我价值的欲望比用其他载体和技术进行实践的艺术家的更强。录像艺术可以记录和呈现私密的文本，但有着比其他艺术形式更为快捷的传播和流通方式；录像艺术的题材取自真实，却因其特有的时间性不断冲击着真实的逻辑。这似乎是录像艺术与生俱来的矛盾性魅力，它具有的张力从各个层面挑战着艺术家的实践理路和思考。艺术家不仅要面对艺术史的传统问题，比如图像的记录（记忆）功能和审美的主体性问题，还要对当下语境保持敏锐的判断和解剖能力。录像工作绝非仅仅体现在时效性和技术性上，而是要求实践者在准确的感知和细腻的表达之外不断完成对于实践语境的认识批判和价值探讨，摸索自我价值的边界。

这种讨论尤其适合 90 年代以来在中国迅速发展的录像艺术。录像艺术在中国的当代化进程比之欧美要迅猛得多，公众性和时效性曾是录像技术在欧美肇始的原动力，上个世

@充實自己，從閱讀對的書開始

纪波动的政治图景少不了它的辅助；但当录像来到中国的时候，政治功能并非艺术家首要的选择，审美意义从一开始就是艺术家关注的焦点。1996年，由吴美纯策划，浙江美术学院举办“现象·影像”展，总结和呈现了当时最具代表性的十几位中国录像艺术家的实践，这次具有历史意义的展览基本勾画出中国录像艺术家实践的地图。艺术家对于录像媒体本身的反思和审美功能的追问成为展览中的一大主题，可以说，中国艺术家对于录像这一形式本身的兴趣和趣味在一定程度上主导了90年代的录像艺术发展。我们从展览中张培力、邱志杰、杨振中、宋东等人的实践中看到了中国艺术家如何利用个人生活的微叙事呈现自己对于录像的思考和批判。在当时资源有限的背景下，中国艺术家敏锐地抓住录像艺术的时间性和身体性特征，及时而有力地给出自己的回应，用这种反符号化和政治化的实践在国际艺术界发出了自己的声音。但是，这种对于针对形式本身的思考方式也不无讽刺地在中国艺术界促发了某种生产惰性的形成。我们试举一例：2002年左右开始，各大艺术院校开始设立媒体系，录像和新媒体教学开始进入到官方美术教育中。但是，媒体教学从甫一开始就陷入了误区，学生掌握媒体的技术能力被作为教学的第一重任和指标，技术成为一种体制的力量，左右着学生和教师的生存。年轻一代艺术家生存的资源环境优化了，但是提供给他们们的艺术土壤却开始僵化和变质。越来越多的人对于形式和技术产生痴迷，固步自封和个人趣味形式化像

④充實自己，從閱讀對的書開始

是一道难以察觉的暗流，注入到本就价值混乱的中国艺术界当中。

参加了“现象·影像”展览、被誉为“中国录像艺术之父”的艺术家张培力对于这一状况有着深刻的警觉和思考，通过在杭州美术学院开展的教学实践，他强烈反击着这种教学制度的腐败和无能。同样，作为一个对于录像这种形式有着深刻认识和思考的艺术家，他也对形式和趣味进行过彻底的总结和反思。在首届国际新媒体讨论会的发言中，张培力说过这样一句简明而引人深思的话：“新媒体艺术源自于艺术变革，其本质是变化和追问，意味着思想、观念与技术的融合，意味着艺术与生活的融合。”¹这句话无疑透露出他对于（新）媒体艺术家工作语境的思考和体认。对于革新的形式和技术运用，离不开艺术家与艺术史、同行以及艺术语境的对话，离不开对于既成和潜在文本的自我解读与批判，离不开对于当下生活的敏锐感知和准确表达。张培力所说的变化和追问从具体形式上是针对媒体艺术本身的，但实际蕴涵着对于整个行业的认识，是在艺术世界的体制、系统、组织结构内部进行自我价值建设的努力。

1 参见《张培力艺术工作手册》，黄专、王景编，岭南美术出版社，第386页。

第十一章（1） 新美术馆中的艺术史：寻找自身面孔的努力

有关艺术史的讨论在当代艺术美术馆的语境中也具有当下和未来的意义。当代艺术美术馆展示的不仅仅是当下的艺术，它一再地向人们灌输我们在艺术史中获得的观念。今天，这种方式恰恰受到了质疑，以当代艺术为对象展示艺术史是否合理和适合当下的状况值得重新讨论。今天通行的艺术观念与以往相比大为不同，它提出这样一个问题：在美术馆中毫不费力得到展示的艺术史观念是否还具有统一一切的能力。当作品无法证明艺术史的发展进程和艺术本身的状态时，仅仅展示作品是不够的。我们仍然固系于一种越来越难以理解的艺术之意义上，只能在这种艺术迄今为止的历史中辨识它，无论人们怎样对历史进行想象。

有关艺术家和艺术行家如何认识自身的讨论在美术馆中进行，而作为机构的美术馆本身今天也陷入到意见之争中。公众给予美术馆压力，要求在美术馆中看到书籍中无法解释的一切，这样说来，美术馆内容的问题早已不仅仅是艺术业内人士着手探讨的事情。没有有关残留的艺术史观念的争论，也就没有关于美术馆的争论。这种艺术史的观念变得越来越模糊，人们愈加试图逃离它的影响，让艺术挣扎在矛盾中，

@充實自己，從閱讀對的書開始

至少这样还能拾起并具有一点可信性。当没有哪种艺术以达成共识为目标时，任何艺术都有权利争得在美术馆展出的机会。当不再有美术馆去满足所有要求时，每个美术馆都可以利用展览的机会让这些不统一的期待获得表达权，让想象中的命题在展览中先后得到实践。

今天，机构本身生存的基础恰恰是有关其空间和行动的争议，借此尚有能力和出演各种角色的老戏新唱。1990年，纽约现代美术馆举办展览“阳春白雪与下里巴人”，这个展览面目焕然一新，背离了经典现代主义的庄肃雍容。人们马上抱怨起这一“褻渎崇高”的做法，指责“广告”艺术粗鄙的设计形式居然进入了艺术圣殿。艺术史家阿瑟·丹托在评论这个展览时说道，美术馆作为艺术的“圣殿”而非“学校”仍然属于市民社会时期的观念，在美术馆领域，这种观念恰好宗教化了现代主义。1958年，艾德·兰哈特（Ad Reinhardt）还在为作为“圣坛”的美术馆激烈辩护，反对将美术馆看做娱乐场所。三年后，克莱斯·奥登伯格（Claes Oldenburg）扭转了形势，在“商店宣言”（Store Manifesto）中用商店代替了圣坛。

今天的美术馆没有变成百货大楼，但却运用了各种广告营销技巧，装点长久以来饱受争议的艺术。拿出独具创意的策划成为一个机构的核心工作，机构越来越像剧院，剧目更迭着上场。再打个比方，各种来源的货物在美术馆中犹如身处“自由贸易区”，它们被象征性地交易，以此获得艺术世界的承认。人们常常会问，到底是新艺术在寻找合适的美术馆

@充實自己，從閱讀對的書開始

语境，还是美术馆在寻找新艺术。没有美术馆，今天的艺术不仅会流离失所，也会沉默无声地消逝在人们的视线中。而美术馆——无论如何注定了无法支撑当代艺术——如果将当代艺术拒之门外，就等同于将自己抛入历史的故纸堆，这种被迫的结盟关系摧毁了任何其他与美术馆协作的可能性。

上世纪70年代，人们还在谈论着“美术馆的危机”、“艺术的危机”。之后，这种曾经的意义危机在美术馆新一轮的兴盛中消弭于无形，这一蓬勃发展的态势欣然地既满足了组织者美术馆定型的愿望，也满足了观众的娱乐愿望，原则问题也不复存在：任何一方都可以自己做出自己的决定，不必再为他人考虑。人们曾疾声呼吁开放美术馆，现在它如火如荼地进行着，面貌却与人们期待的不同。美术馆本意要以民主的方式展示艺术，为扩展的公众群服务，不料自身落入了公众之手。审美的绿洲之地成为观众的舞台，在今天，任何其他的集体行为都不具有类似的公众性框架。

1980年，道格拉斯·克林普（Douglas Crimp）在《十月》杂志上发表文章，“幸灾乐祸”地宣称自己已经坐在“美术馆的废墟上”，并用这几个词作为文章的标题。克林普所指的是美术馆虚构叙事的废墟，这种叙事形式将艺术想象为内部统一的系统，将艺术史看做其理想的秩序形式。克林普的批判在现代艺术“伦理美学的自治”处爆发，这种艺术与他提倡的马克思主义再现观念矛盾，在他的想法里，艺术应该变成对于社会政治的刻画。或许克林普更愿意进行一次美术

① 充實自己，從閱讀對的書開始

馆的考古,揭露美术馆作为神秘封存的艺术之避难所的本质。因此,他指责“美术馆以新保守主义的方式展示美的艺术”,并在另一篇文章中呼吁反对一种错误的后现代主义,这种后现代主义重新发现了艺术的古老谱系,“回到了博物馆艺术的持续惯性中”。

历史的车轮不断运转,在克林普摩拳擦掌的态势中,所谓的美术馆艺术那节专有车厢被抢掠一空,即使仍有不少针对维持圣殿纯洁的努力。曾经的争论让步于不知疲倦的新趋势,新的时代开始了。美术馆艺术不再专有,无法再享受独占美术馆的特权或者庇藏于美术馆中的权利。除非它成功地回到以前那个艺术家被挑选进入美术馆的时代。今天,美术馆艺术可以是一切形式,任何东西都可以矗立或者悬挂在美术馆当中。美术馆感恩而顺从地接受各种不适当的私人收藏,由基金会全权掌控私人收藏的使用。

同时,追求时事性的趋势越来越明显,西格弗里特·高尔(Siegfried Gohr)将之称为一种向19世纪年度“沙龙”形式的回归。今天的美术馆与艺术博览会有着尚未为人摸透的紧密关系,这种关系反映了我们文化中的矛盾。我们无法再将美术馆仅仅归于文化的范畴,将艺术博览会归于市场的范畴,原因在于我们的文化已经欣然献身于博物馆化和市场原则中。在美术馆中,商品得到净化,而同是这些商品,正在艺术博览会上待价而沽。但问题不仅如此,机构和公共仪式在艺术无力为自身辩护时站了出来,强化了传播方式和

@充實自己，從閱讀對的書開始

扩展了的机构框架使得弱势的艺术保持了迄今获得的声望。我们这个社会出于完全不同的原因依赖于一种“声望文化”，因此毫不犹豫地赋予艺术以地位，而不顾及今天的艺术真正能负担什么。

价格成为文化地位的招牌，也常常是阻止美术馆购买作品的因素，殊不知正是美术馆之前不情愿地通过运用展览策略将价格推高的。价格当然服从于市场规律，它过快地传达了这样一种印象：艺术变成了单纯的商品，任何想投资的人都可以把钱放进去。今天市场上飙出的天价甚至发生在在世艺术家的作品上，但是我们需要从另一种角度看待这种现象。价格也是代表了艺术曾经的神话的直观符号，只不过这种神话在今天是以价格的形式表现出来的。价格将艺术自身越来越褪去的光晕抓住，披在自己身上。价格吸引了人们惊奇的目光，这种惊奇原本是为艺术预备的，但艺术无法再用自身的手段引起人们的惊奇。价格促使艺术完成了期望中的再次神话化，人们不愿像曾经丧失了宗教一样再次丧失它。

长期被美术馆保有的作品不再具有市场价值，它们在美术馆更迭的舞台上得到展示，效果甚大，每次出现都显现出不同的角度。今天的展览技术打造了这一舞台，美术馆成为剧院，与其他剧场和音乐厅鼎足而立，竞争生存。艺术的策划从美术馆外部建筑上已经开始，用可人的姿态吸引观众的到来；在内部的展示空间，这种策略继续发挥，不断重新装点着舞台。当这种布置策略无法发挥作用时，美术馆教育应

@充實自己，從閱讀對的書開始

声而出，近二十年来培养了大量的观众群体。美术馆教育和艺术展览布置策略并非旨在打开圣殿的大门，而是对“艺术宗教”（Kunstreligion）的危机做出回应：“艺术宗教”的观念尽管早已过时，但美术馆的策略却加强了这种宗教化的意愿。

美术馆的美学表达意愿促成了美术馆建造所处的境况，要知道时至今日，逐渐地已经没有其他的建筑任务会以美学表达为出发点，美术馆也因此与原有的美术馆功能脱离开来。在德国，美术馆设计是最为重要的建筑目标，是“建筑艺术的实践”，这一点 A. 普莱斯（A. Preiß）在一本有关今天美术馆的资料详实的文集中有过论述。比之票价昂贵的歌剧院和音乐厅，美术馆更能代表无法用其他令人信服的方式表现自身的文化之邦、文化之城，也不受时代的矛盾阻碍：尊崇市民文化的风气却发生在非市民社会的时代。

当我们走进艺术的剧院时，等待我们的是形形色色的展览，它们以出色的技巧满足了两种完全不同的愿望：获得信息的愿望和获得惊喜的愿望。美术馆展览中缺少对于时下艺术语境的思考，这却使得人们获得信息的愿望得到满足，只是每个看展览的观众都无法概览艺术的地貌。美术馆展览圈用了所有有关艺术状况和艺术史发展步态的传达方法。曾经，若想在某艺术宣言中为新的潮流造势，美术馆的展览功不可没。但今天，展览仅仅填充了信息的空缺，填充的方法更多是通过提出某一命题，再用作品证明这一命题的有效性。

艺术崇拜中的仪式——它的原因我们早已弄不清

@充實自己，從閱讀對的書開始

楚——越重要，出自这一仪式授礼的观众就越少。这种仪式用效果引发观众的惊奇，压制了观众面对具体作品时的怀疑。展览带给人的愉悦感代替了展品带给人的愉悦感。新的、更具侵略性的展览方式呼应并拓展了观众群的观看欲望，而观众在业余时间寻求高品位的娱乐方式正是媒体越来越不能达到的。以前，人们进入美术馆看到的東西与祖父母在相同位置看到的東西一模一样；今天，美术馆内看到的则是你从未见过的。

美术馆乐意地为观众制造了可视可听的环境，提供给他们远离周遭世界、获得独一无二的观看印象的机会。黑暗的小放映室制造出独特的打光环境，为观众和图像创造了亲密的语境，模仿了看电视时的私密环境。在这种“屏幕环境”（screen environment）中，我们任由自己的目光受到牵引，停留一段时间。美术馆如今是自由发明的“幻想之地”，而不是它曾经体现的独一无二的、圣殿般的“教育圣地”。同时，美术馆提供给观众的是一种去身体化的空间经验，就像电视产生的效果，一连串的图像在眼前交替出现，继而消失。可以说我们在美术馆中感受到的是一种无线电空间，与美术馆的空间完全不同。美术馆变成了“幻想”这座待发列车的车站，而不是我们艺术朝圣之旅的目标。装置项目在美术馆中也创造出另一种场所，让人无法再回忆起作为场所的美术馆。以前的美术馆与我们视觉幻想的去空间化形成巨大反差。

美术馆曾是原创作品集合的特权圣坛，独一无二的作

@充實自己，從閱讀對的書開始

品占据着世界上独一无二的一个地方。在美术馆里，当下的力量断失了，被置换为历史的时间。也就是说，美术馆作为场所外在于观众的时间意识，却内在于观众身体的空间经验之中。圣殿和教堂的情境在这里宗教化了，信奉者可以于此从空间上和身体上经验到神话时间的存在。这一场域中，祭拜图像通常也是古旧的，但作为图像本身可见而在场，它只有一个样本，在唯一的、人们必须身体力行探访的地方展示。因此，美术馆作为固定场所和失效时间的象征而存在，与所有当下的、在今天的展览实践中短命而行的意愿背道而驰。在一个信息数据库重于物品保险柜的时代，需要新的美术馆管理策略完成美术馆的去空间化和时间化，“事件”（event）因此取代了作品。

想让面孔不变的旧艺术轰动性地出现在观众视野中，新的美术馆展示策略也受到限制。这种情况下，美术馆会聘请知名的“客座策展人”，在一个事件空间内给予其自由，这种自由是今天的美术馆管理者无法拥有的。罗伯特·威尔逊（Robert Wilson）在鹿特丹连续三次将美术馆空间真正从字面意义上改造为舞台形式，美术馆持有的作品一一“上演”，人们几乎无法识别出这些作品本身（图 30）。有那么一段时间，美术馆的展览呈现出一种巴洛克精神的戏剧形式，驻身于古老作品中的艺术史被一口吞没，既而吐发出来，呈现为一场美妙的“表演”。肖像、景物和风景三种静止的艺术形式（威尔逊的展览也以此三者为标题）透露给观众上演的剧

④充實自己，從閱讀對的書開始

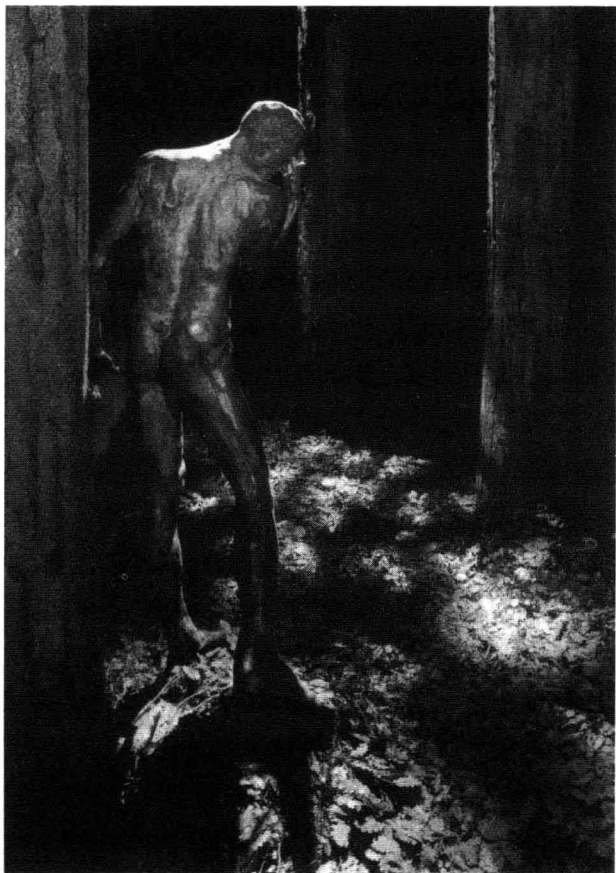


图 30 罗伯特·威尔逊，一个奥古斯丁·罗丹形象出现其中的装置作品，鹿特丹，1993年。出自“肖像，静物，风景，罗伯特·威尔逊”展览画册，鹿特丹，1993年，3号空间。

@充實自己，從閱讀對的書開始

本，只不过好意也有被滥用的时候，比如把罗丹的铜像作品放置在人造的秋日森林背景中，并称之为“静物”。把美术馆交给一个真正的舞台导演，为他客座的舞台设计提供必须的历史材料，这里面用意深刻。

就在威尔森在把戏剧搬进美术馆的1993年，彼得·格林纳威在另一座美术馆内上演了电影，或者说在不拍电影的情况下在美术馆内制作出电影的情境。事情发生在威尼斯，曾经的舞台设计师马里安诺·福尔图尼（Mariano Fortuny）收藏的雕像、面具、瓷器和古旧物品被导演重新利用，拼制出一个想象的电影场景，并把它们与福尔图尼自己的画混在一起展示（图31）。这位导演组织的这次展览名为“观水”（Watching Water），在展览中展示了他在电影中使用的物品。他在这些承载着文化的记忆崇拜的藏品中间架起摄影棚的聚光灯，聚光灯根据看不见的剧本不断照向收藏的不同部分，让福尔图尼画作中的形象时而显现在灯光中，时而消失不见。观众如同置身于电影里，自己也参与其中，同演者还有这些缄默的藏品，默默等待着观众的到来，时不时在舞台上昙花一现，获得生命。

在1994年6月《电影公报》发表的一篇访谈中，格林纳威表达了在创作中“避免形成电影院情境”以及让在电影院幕布前失去了空间和身体感知的观众回归空间和身体的期望。他的巡回展览项目“用100个物品再现世界”（100 Objects to Represent the World）借1994年的展览“楼梯”（Stairs）之机达到暂时的高潮，把瑞士城市日内瓦整个变为

@充實自己，從閱讀對的書開始



图 31 彼得·格林纳威，“观水”，威尼斯弗图尼美术馆，威尼斯，1993年。
出自“彼得·格林纳威：观水”展览画册，米兰，1993年，第23页。

一个大舞台。在日内瓦的 100 个楼梯可以到达的地点，观众可以自己制造电影院语境，用自己的眼睛透过电影院幕布一般的框面像观看戏剧一样观看世界，“目光偶及”成为这种观看的本质形式。世界、艺术和电影在舞台情境中融合为一，观众自己也是这情境中的一部分。

艺术展览转变为戏剧表演越来越成为作为导演的艺术史家手中的权力，可他们并不善于制造美学奇观。他们在展览中把新旧作品放到一起，构造的谱系有时是错误的，有时又是游戏性的，看起来脱离了艺术是法则。各种原创的新旧作品被强制性地放在一起进行比较，以求一目了然地证明某一新命题的正确性。但是，这种实验还只限于临时的展览中，实验本身实际上已经超越了以上提及的那些角度。1993 年，在荷兰阿纳姆的松斯贝克展（Sonsbeek Exhibition）上，美国人瓦莱丽·史密斯策划实施了兼有蜡像美术馆和集市市场的杂交项目，新与旧、艺术与稀奇物品混在一起，产生了令人眩晕的效果。曾经作为美术馆前身的博古架在这个项目中复生，作为当代艺术作品和动物标本与博物馆仓库里那些庸俗的圣像小玩意儿混在一起，讨好观众的目光。在这个满是尘土和化妆品味道的环境里，任何有关艺术和艺术史的想法都是荒谬的。整个展示呈现为图像和各种混搭而形成的一团乱麻的形式，但是，人们却不会像在曾经的博古架那个小氛围中一样感受到惊奇。艺术展品在这种混乱里似乎失去了当下艺术的力量，仿佛已经是文化记忆的储藏室中的一部分。

@充實自己，從閱讀對的書開始

美术馆的创作焦虑

卢迎华

在《现代主义之后的艺术史》第十一章《新美术馆中的艺术史：寻找自身面孔的努力》的上半部分中，汉斯·贝尔廷将艺术史曾经的同谋者美术馆作为考察的对象，讨论了曾经与艺术史一致地将艺术想象为内部统一的系统并确认艺术史作为一种理想秩序的艺术机构——美术馆在艺术史叙述的权威性削弱之后所经历的众多转变和具有的多重面貌。艺术史的内容和美术馆的展览之间彼此确认的关系随着艺术史观念的日益模糊而瓦解，美术馆的身份和所担当的期待也日益复杂起来。“当没有哪种艺术以达成共识为目标时，任何艺术都有权利争得在美术馆展出的机会。当不再有美术馆去满足所有要求时，每个美术馆都可以利用展览的机会让这些不统一的期待获得表达权，让想象中的命题在展览中先后得到实践。”这种转变将美术馆推到了一个前沿的地带，它不再仅仅是为了展出、烘托、推动和确认某种关于艺术创作和趣味的价值判断而存在的一个艺术系统中的环节，它不再仅仅是一个地位和荣耀的赋予者，能够给某个艺术家或某些潮流盖上权威认可的图章。艺术系统随着艺术史秩序日渐失去其相关性，开始呼唤不同的组织方式，在这种新组织方式形成的过程中，艺术系统中每个环节的职责和实践方式也经历着根本性的转变。美术馆从一个权力机构变成了一个同样面

@充實自己，從閱讀對的書開始

对着各种压力、各种美学指标和社会学指标考量的实践者，也经历着各种自我定义和创作的焦虑。美术馆从一个技术性的机构转向一个创造性的主体和观念的载体。

在这种转变中，它既需要持续地扮演一个提供确认的权力机构的身份，同时更需要不断地自我界定和自我确认，以保持大家对其所拥有的期许。对于美术馆的描述不再只是一个保存和展出艺术品的场所，其本身就是一个实践体，一个可以同时展开艺术生产、创作、思考和讨论的语境，一个生产者。可以说，美术馆在经历了上世纪70年代的“危机”之后在自我认识和自我反思中寻找新的能量和活力，这种能量和活力来自于自身创造力和可能性的激活。而上个世纪60年代以来持续以不同形式和方向的讨论出现的“机构批判”促进和刺激了美术馆和艺术机构自我审视的迫切性。美术馆和艺术机构的角色从仓库和艺术史叙述的捍卫者和合唱者逐渐转变成为一个实验室，它们的建筑形态和功能也随之成为被实验和被改革的对象。美术馆本身既是一个实践者，也为艺术家和策展人打开了实验之门，成为艺术家和策展人投射各种想法的载体，以及艺术家的合作者。美术馆也通过不断地在这种反观、描述和自我认识中调整自我而将自己从“机构批判”的对象转变成为“机构批判”的最终获利者，并通过“收藏”和“展示”机构批判的创作和实践而再次确认了其在现代主义时期所拥有的某种权威性。

虽然仍然受制于各种物理、经济、政治和社会的边界，

@充實自己，從閱讀對的書開始

美术馆从本质上超越了它原始的定义而成为一个流动和活跃的
主体，一个思考的主体，它与美术馆馆长、策展人和艺术
家进入共同的行动，它呼唤各种理念和观念，以帮助自
身超越物理性的局限。汉斯·乌尔里希·奥布里斯特出版
于2008年的《策展简史》收录了他与上个世纪60、70年代
开始活跃并积极地参与到塑造欧洲、美国实验艺术机构实践
中的美术馆馆长和独立策展人的访谈。提到这个时期的美术
馆和机构实践，人们回避不了斯德哥尔摩现代美术馆馆长蓬
杜·于尔丹（Pontus Hulten）、阿姆斯特丹市立美术馆馆长
威廉·桑德伯格（Willem Sandberg）、波恩艺术馆馆长哈罗
德·塞曼（Harald Szeemann）等重要的灵魂人物。在《策展
简史》中，他们叙述了他们的想象力、对艺术的感受力、对
艺术系统的洞察和对于政治的理想如何通过自己的实践转化
成为、树立并规划了一个机构在精神和观念上的基调和前景。
从某种意义上，美术馆成为美术馆馆长和主要策展人的个人
视野和实践的载体。与此同时，美术馆馆长和策展人的艺术
信仰也通过美术馆的平台得到充分的表述。蓬杜·于尔丹在
创建巴黎蓬皮杜艺术中心时将美术馆、书店、咖啡厅、剧
场、实验室、工作室等功能和状态融合在艺术中心的楼层分
配和设计之中的实践就是一种激进的政治表达。这是于尔丹
在60年代末就产生的一个想法，他想象美术馆有一层可以
做临时的展览，有一层可以是咖啡馆、游乐场的地方，有一
层可以是图书馆。这样的空间规划在当时是非常激进和有创

@充實自己，從閱讀對的書開始

造性的，为的是打破美术馆的经典性和现代的神话，将最日常和生活化的功能介绍进来。所以今天我们去美术馆好像去喝杯咖啡，也是很自然的事情，但是在当时其实是他的思考和实践的一个外化的表象。他的这个想法在蓬皮杜最后得以实现，而且也改变了一代人去美术馆的生活方式。

虽然贝尔廷在这一章节中对美术馆的转变，包括美术馆受制于公众趣味和娱乐倾向的影响，受制于艺术市场竞争和价格的影响，受制于私人藏家的影响，美术馆的展览像剧场的节目单一样频繁地更替等转变充满着一种对于动荡的不安全感，而最近在和泰特美术馆的一位策展人的交谈中，他也提到美术馆为了推动一个展览的观众而与公关公司合作借助明星效应在推特上宣传展览的经历，但我仍然感受到美术馆在充分表达了合作和实验的意愿之后所具有的可能性充满期待和向往。

2005年的第二届广州三年展曾经很敏感地在展览中提出一个自我组织的单元，在这个单元里，参展的不是个体的艺术家，而是机构和艺术小组。它的概念是这样阐述的：一直以来，存在艺术传统体制之外的艺术组织、艺术机构、艺术社区，它们积极地、有效地对艺术创作与活动进行反思，它们力图呈现艺术的多元化以及灵活的自主性，这一专题试图呈现一条线索，即中国当下独立的艺术组织是怎样进行艺术实践，并与现实怎样密切地结合。这是把艺术机构看做创作本身的一次梳理。

@充實自己，從閱讀對的書開始

2010年1月在OCAT举办的“国际当代艺术机构研究项目”第一次工作会议上，我提出了“机构作为一个想法”的观点。“艺术机构其实像艺术创作一样，在本质上是一种关联性的结构，它不止是一种组织机构的方式，所以在这种认识下，艺术家和一个艺术小组的创作，也可以被认为是一个机构的形式，如果我们以这样的观点来看待艺术机构的话，它就不止是一个空间，也不是一个空间的填充物，所以，机构是一个想法，有时候它是一个好的想法，有时候不然。在过去的几年内，中国也出现了很多艺术机构，其实很多的艺术机构在运作和维持下遇到的主要障碍并不是资金，不是空间——有大量的大空间出现，也不是一个资源的问题，也不是一个缺乏自主性和主动性的问题，缺乏的恰恰是一种对机构真正的认识，就是运作机构的人缺乏一种对机构的认识，缺乏好的想法，缺乏的是对艺术的信念，对艺术判断的信念。”¹

在讨论美术馆和艺术机构的时候，艺术本身始终是一个前提。一个美术馆一旦建立，它也必然成为某种趣味和模式的代表，它也具有了同一性、价值标准、权力以及排他性。它有权力选择符合它的趣味、喜好、立场以及利益的艺术。在这种选择的过程中，发现它的同谋者和反对者，不可避免的是一些人为了分享这个利益和可能性，要极力改变这种方

1 我在2010年OCAT举办的“国际当代艺术机构研究项目”第一次工作会议上的发言稿，由骆思颖整理。——作者注

向，而使自己能被选择。在中国，其实很多美术馆和艺术机构在对艺术的选择上并不非常的明确，或者它的选择只是一种立场，而很多的情况下，因为这些机构有着公共的平台，它很有可能制造出一种困惑的，或者误导性的主导趣味和价值取向，这是值得我们警惕的。最后我想引用美国的艺术家陈佩之的一篇文章《艺术是什么，又属于哪里？》中一段非常本质地描述艺术是什么的文字，在他描述艺术的语句中，我发现当我把“艺术”两个字替换成“美术馆”或“艺术机构”时，它同样非常有意义：“艺术机构就是这样成为艺术机构的。艺术机构超过创造者的意图，一个想法的精髓，一次体验或一种存在。艺术机构表达得最多就是‘它是什么’和‘它想成为什么’之间的不可调和。艺术机构必须存在于一个物质现实内才能充分实现自己。但和东西不一样的是，艺术机构塑造事物，赋予其以物质现实，却从不主宰它。每件事物都吸收对其生成以及积累的用途和价值产生影响的各种力量，并从内部散发出这种历史的在场及其多种意义。”

第十一章（2） 新美术馆中的艺术史：寻找自身面孔的努力

霍斯特·布雷德坎普（Horst Bredekamp）曾经记述过作为美术馆前身的博古架的历史，而当机器与艺术通过媒体艺术重新走到一起时（美术馆正是以二者分离为前提产生的），人们又见到了它的身影。在像一座被遗忘的集装箱一样矗立于卡尔广场的维也纳新艺术大厅里，美国的媒体艺术家加里·希尔运用极为昂贵的、耗费了数名专家数周时间开发的技术呈现过一次展览。展览开幕时，电子设备像戏剧舞台的后台机关一样隐藏在后，由之产生的图像看起来似乎与技术毫无关联一般。只有当接通电源时，展览才能运转，因为组成展览的元素只有播放的监视器，它们发出的光亮为黑暗的展示空间提供光源和运动的影像。真实的展览空间中产生了以时间为基点的、非物质形态的观看空间，无法拍摄，也无法用文字描述（这也是为什么展览画册中没有提供相关图片的原因）。之前根据时间长短呈现的作品的在场被观众的在场取代，观众走进这里，待上一会，根据自己的印象自我生成对于展览的记忆。短暂的原初印象在这里被长时的原初印象代替，展示之物退格为“硬件”的辅助功能。以这种方式展示的艺术依赖于它使用的技术，由电脑控制胶带播放

时间内的图像。

作为一种掌控幻想的后技术（post-technisch）工具，电脑秘密地凌驾于机器与精神的古老对抗之上。电脑的图像性体现在，它将计算出的世界（而非模拟信号的世界）呈现在屏幕上，扬弃了图像和符号的区分，使这两者合为一体，映像和技术成了一回事。因此，电脑对迄今为止的创造性艺术观念提出了挑战，这种艺术在所谓的电脑图形处理中找到的答案是错误的。电脑也迫使我们重新思考博物馆的角色，因为它可以收集（存储）一切东西，这样一来，也就掠夺了在博物馆中被收藏（以及展示）之物的物理性存在。博物馆与电脑成为一对碰撞出火花的手。在博物馆中，人们一方面获得的是场所的经验，有形的产品存在其中；另一方面，人们还会感受到时间的存在，展品寓于时间之中，通过时间传达自身。而在电脑中，图像既没有地域性，也不具备时间性，完全转化为无形的信息资源。

博物馆的收藏原则和电脑的存储原则来自于不同的时代，却在当代同时并存着。而美术馆的收藏原则与自然博物馆或者技术博物馆不同，它以选择和有效性为基准，面对的对象是我们称之为艺术的东西。这一基准曾经导致人们促成了图像和对象（物品）的巨大分裂：美术馆中的图像拥有艺术之名，而美术馆之外的任何图像都不具备这一资格。我们与古老的遗产再次相遇，尽管我们对其曾经的意义毫无怀疑，但只有尽最大的努力才能重新赋予其以当代的意义。

@充實自己，從閱讀對的書開始

众所周知，艺术的概念起源于启蒙时期，无论各种艺术产品有多么不同，启蒙赋予艺术的是永恒而普世的有效性，就像人权本身一样，无论人与人之间有多大的差异存在，这种永恒和普世性被认为适用于所有人。但是，这种艺术观念只有当与艺术史的观念联系起来时才得以维系。唯有艺术史的时间统领着艺术作品的个别时间，唯有艺术史本身是普遍有效的，艺术品不具备这种能力。因此，人们发明了一个地方，可以让所有的艺术分享艺术的普遍原则，这个地方就是美术馆。在美术馆中，只有艺术史呈现的东西可以拥有一席之地，卢浮宫的建立告诉我们，这种艺术就是古代艺术，而曾经的新时期艺术要想获得美术馆艺术的地位，就必须等待。

当今天的艺术无疑需要得到定义时，那种神经焦虑症总是会应时而现，这显然证明了我们如何地执系于一种有着二百年历史的思想传统——有的艺术品可能也有这么长的历史，而我们常常把这种维持二百年之久的观念附于其上。无疑，我们想做的是用这种方式维系与历史学文化的伟大传统的联系，因为如果艺术只属于过去的话，对于人类的打击会是致命性的。苦恼之处在于，我们也只能用这种过去的原则定义今天的艺术，在这种原则的历史视域中观看今天的艺术，也只有这一历史可以解释那些根本无法解释的东西。但产生在今天的艺术，一开始就具有某种特权，单纯的概念是无法获得这种权利的。今天的艺术以艺术品的形式被作者创造出

@充實自己，從閱讀對的書開始

来后，随即拥有了价格属性，可以被美术馆买进，在那里作为艺术品得到展示。即使从本质上说它们不过是观念，但在以作品形式完成物质化的转化后，它获得了存在的场所和命名。即使像杜尚怀疑的那样，艺术无非是一种虚构而已，这种虚构也是必要的，文化可以在其中诉诸形质。无论今天的艺术市场实践如何把物质价值自明化，艺术的观念价值和物质价值总是以一种矛盾的方式统一在一起。即使艺术市场保护的只是买卖价值，即使美术馆宣称的只是占有价值，这些都只不过是象征价值，用以引起我们的注意罢了。

若想阐明这一在美术馆中以各种形式昭然出现的象征价值，需要根据今天的实践和其问题重新审视博物馆作为历史的承载者和市民的公共性祭拜之地的角色。历史——如果它还有什么意义的话——就是共同性的历史，一个共同体寓于其中，无论善恶。但是，在美术馆中，历史如此矛盾，大量作品为了变成艺术进入收藏而以丧失其之前的历史为代价，我们要问，美术馆中呈现的历史是什么？历史在美术馆中并不以种种作品为证据，而是以作为共同性财产的机构证明其存在。国家早已取代了宗教，国家美术馆也取代了教会的地位，而教会的财产有时候是以征收的方式获得的。看起来已经在美术馆门后终结了的历史以值得注目的方式保持了自身的权威性，原因在于历史在“不死的作品”中战胜了时间，而国家这时也成为这些作品的拥有者。作品在美术馆中到达了终点，时间不再行进，它们不会再经历艺

@充實自己，從閱讀對的書開始

术的变迁，以历史的名义或者说以呈现历史的艺术之名义受到尊崇。

美术馆深深根植于现代民主之中，借现代民主之力，以国家的名义管辖着历史、历史性文化和成为历史的艺术。美术馆看上去属于我们所有人，然而——或者正因为如此——我们没有权力接管“艺术的殿堂”，国家在其入口处设立起了层层保护。在这里，论题（艺术史）和展开论题的载体（民族国家）同时出现，这一展开论题的任务在今天仍在各种矛盾体现于美术馆项目计划的地方被承认。1994年，收藏了大量20世纪艺术的柏林国家美术馆大胆展出了若干幅曾经知名于东德的艺术家的作品，如威利·希特（Willi Sitte）、沃尔夫冈·马特豪伊尔（Wolfgang Mattheuer）的画作。媒体对此反应激烈，认为这些“走私进来的”展品伤害了人们的历史意识和祖国荣誉感。那种马上不置评地过渡到常态化的策略肯定是错误的，而不予说明地让两个家庭共处同一屋檐之下、装作从未存在过分庭抗礼的历史的做法，更加放大了这种错误。缺乏适当理由而挂在公共场所墙上的绘画在今天可以引发这么多的情感迸发，这必定让我们感到惊奇。论题的展开显然是由民族身份促成的，这是机构内的问题，而非不同艺术实践者创造的艺术成就的问题。

曾经的东欧社会主义国家既没有西方国家这样无辜的博物馆传统，也不像西方国家一样因民主之故国家意识不受损害，我们可以以这些地方的最新动向为例，开展我们的检

@充實自己，從閱讀對的書開始

验工作。东欧国家的执政党以国家的名义，通过强制国有化的方式征收了教会艺术品，把它们放在博物馆中；而东欧剧变之后，这些教会开始要求索回这些艺术品，试图革美术馆的命，揭下它们贴在艺术品身上的错误标签。在波兰，教会要求收回国家博物馆中收藏的哥特圣坛雕刻；在俄罗斯，这一目标换成了古老的圣像画：因为教会们认为自己才是历史真正的主人和名正言顺的继承人。在俄罗斯，国家和教会就“弗拉基米尔的处女”——曾被誉为祖国的保护神的圣像形象——圣像画的所有权争执不休，总统叶利钦最后做出所罗门式的决定，判定其属于国家，但可以借给教会用于礼拜仪式（图 32）。这件事的发展过程在很多层面上具有启发意义，不仅仅是博物馆的占有权被质疑，借助曾经的崇拜价值，艺术价值也受到诘问。另一件与此形成对应的事情也颇为有趣，马克思、列宁以及其他代表着官方世界观和国家形象的党的领袖的雕像消失在广场的中心（如果不是被人们毁坏了的话），被放置进匆匆建成的自然光线的博物馆中，博物馆似乎成了不受历史控制的场所（图 33）。二百年前，西方人也是这么处理宗教图像的，只不过当时这样做的原因在于人们认为宗教图像是艺术品，需要受到不同的对待。

在今天的西方，当代艺术美术馆而非博物馆引发了对于这一机构本身的怀疑和有关其形态的争论。美术馆努力寻求着自身的面孔，暂时地追随着与自身不再相像的过去博物馆的脚步。为了作为机构得到承认，美术馆在形态上呈现为

@充實自己，從閱讀對的書開始



图 32 总统叶利钦和罗马教皇在莫斯科圣塞尔盖三圣教堂内一幅卢布列夫的三位一体复制画前会面，1992年，德国新闻通讯社摄。



图 33 拆除施滕达尔市的列宁塑像，1991 年 9 月，德国新闻通讯社摄。

人们熟悉的机构形式，体现出的呈现艺术史的权力诉求值得怀疑，尽管它只是以作品为基础进行这样的实践（而作品从艺术史意义上说表现出的谱系也并非那么确定）。问题并不是美术馆是否应该提供当下的艺术，而在于传统的美术馆形式和其展现艺术史的职责在当下是否仍然恰当有效。美术馆早已成为提供各种当下食粮的艺术大厅，呈现着爆发的艺术世界的各种变化图景，但这一切却是在错误的力量驱使下发生的，即试图编制化所有的财产，为其制定进入艺术史的规则，同时还要为艺术市场服务，后者一直以来都依赖美术馆的角色而得以存在。

这种讨论中出现的机构危机，与作为共识意见平台和承载者的公共空间所处的危机有所联系。回顾博物馆的历史就会发现，今天的艺术收藏家和艺术管理者这些市民阶级的精英已经准备好庆祝艺术和艺术财产的群体理想。这在曾经的时代已然发生过：在一个属于所有人的地方，自身作为文化民族（Kulturnation）的代表出现，由独特的艺术和艺术史观念呈现出来。也就是说，传达一种以集体身份为责任的机构之集体身份，在历史中寻找这种身份的存在——这一历史正是民族艺术流派和人类古老艺术财产的历史。从这个层面来说，显现出的不仅仅是与历史的另一种关系，还有对我们今天正在经历的公共性的另一种解释。共同的文化也处于一片质疑之声当中，同样受到质疑的还有我们能否再次形成一种共同意识的能力可以让社会的所有群体

@充實自己，從閱讀對的書開始

共同分享，达到宽容的平衡。最终，今天的每个人都可以在电脑屏幕前进行公共性的生产，而不必亲身出现在某个公共性的场所中。

在不同收藏家的个人贡献一直扮演着一定角色的美术馆中，赞助者要求美术馆体现个人价值的呼声越来越高，这是以放弃曾经的集体价值形式为代价的。从这个方面来说，科隆的路德维希美术馆（Museum Ludwig）提供了最为壮观的例子，相反的案例则来自于普鲁士文化财产基金会。个体收藏家提出针对有效性的要求的原因在于他们认识到，今天的美术馆变成了公共活动的场所，在这里进行的不仅有展览，同样还有各种晚间电影放映、讲座和会议。简短地说，美术馆成为一种聚会的平台，其方式是独一无二的。不用说，就像我们看到的那样，公众要在这里寻找自我表现的机会，展现不同团体和精神诉求，而这是单一的艺术和艺术史理想无法代表的。同样是这些公众来到美术馆中，也希望获得即使最流行的电视节目也无法提供的文化信息。公众在这里找寻着文化基础以及展现自身存在的机会，而它们已经不再拥有代表这种自身存在的符号。曾经，统一的艺术史之状态会给出一个我们自己的形象，如今的我们想要在当下面前也找到它。也许正因为如此我们才感到失落，美术馆出于极为容易理解的原因并无法满足我们的这种期望。

人们希望在美术馆中获得信息，美术馆也在信息提供方面下足功夫，但这种愿望可能会引诱美术馆政治化。美术

@充實自己，從閱讀對的書開始

馆曾经一直是个政治问题，即便今天的它看起来那么中性和非政治化。政治化的诉求来自于不同的利益群体，这些群体在国际交易中戴着“文化交流”这种无害观念的面具运转着，它们导演着一场静默的关于如何相互承认彼此的“历史图景”的斗争，“专职代表”会代表这些群体出现，决定某一国际性展览应该呈现何种面貌。文化政策在斗争中生存，这一形式最近的例子是1994年在波恩举办的展览“欧洲—欧洲”。痛苦而矛盾重重的中欧和东欧的艺术史在展览中呈现为一个光芒四射的“前卫主义的世纪”，而不同国家在这其中的分量却值得怀疑。

未来我们可能会开发出其他象征符号，它们也许仍然贴着艺术的标签，但却产生于与教育和历史学文化的关联中，这种关联曾是迄今为止的艺术的基础。官方的文化太长时间与某种统治性的话语勾连在一起，而同时又太过市场化，以至于不再拥有塑造共同性理想的权威。对于创造力的普遍期望早已变成是不让艺术家独占个体表达的单极，而艺术家则试图按自己的设想独自掌控“艺术家美术馆”（Künstlermuseum），以摆脱市场的束缚。新产生的主题需要在局部地区范围和半私人框架内拥有交流的象征符号，这种象征符号不再受制于受到承认的艺术风格（及其市场价值）所具有的契约条件。艺术文献中也出现了新的叙述和论证，不再屈从于唯一性的艺术史编排。世界的多样性呈爆发趋势，相应地也反映在多样的世界图景中，但后者却被垄断性的媒

体文化所阻碍。因此，在西方民主中，也出现了追求不同形式的非官方文化的趋势，传统的艺术价值变得与官方艺术史系统中的信息价值一样不那么确定（或者不重要）。

在纽约，人们的注意力集中在纽约现代美术馆上，“现代主义者”像参拜教堂一样来到这里，如教会的信徒一般聚集在其中膜拜教义。以道格拉斯·克林普为代表的 MoMA 的反对者，激烈地反对其“讲述现代艺术历史”的资格，这是他在 1984 年代表所有的非信徒说出的话。这些反对者在美术馆笃信的自治艺术的“真髓”（格林伯格语）中看到了一种空洞的谎言，发现它与艺术生产的现实及矛盾不符，制造出的图景靠信徒的信仰存活。艺术史家阿瑟·丹托也是信徒之一，他不得不做出论断，“艺术的历史”已经“走到终点”，因为它达成了自己的目标。确切地说，格林伯格意义上的“现代主义的终结”指的是“一种理论的终结，这种理论可以解释当艺术崇高之时，它为什么是崇高的。走到终点的是某种艺术史的观念”。

捕捉我所说的今天的艺术史图景有点像捉蝴蝶：过去和现在的艺术家都证明了自己无可置疑的真实性，真实得如同历史；艺术品也真实地存在着，如同任何其他物品，那么，我们为什么还需要这种艺术史图景？要反驳这一点，只能说虚构的文学作品尚有历史可言，也要诉诸物质形态。杜尚已经证明，艺术是一种历史虚构，而安德烈·马尔罗在写作《想象的美术馆》（*Musée imaginaire*）时不经意地发现艺术史也

是虚构的。这里面凸显的是机构的问题，而非内容的问题，更不是艺术和艺术史在未来如何生存下去的方法问题。教会在不远的过去存活了下来，挺过了博物馆的兴起潮，今天的美术馆为什么不能体验一下其他机构的兴起，艺术史在这些机构中没有位置，或者至少看起来是另一番模样。

平面化的艺术史和艺术系统

卢迎华

在《现代主义之后的艺术史》第十一章《新美术馆中的艺术史：寻找自身面孔的努力》的下半部分，汉斯·贝尔廷以媒体艺术家加里·希尔的展览为例描述了电脑和以电子媒体为手段并可以超越场域和时间的物理载体而作为电子图像存在的艺术创作，对于美术馆原有的收藏和展示理念所产生的挑战。贝尔廷写道：“唯有艺术史的时间统领着艺术作品的个别时间，唯有艺术史本身是普遍有效的，艺术品不具备这种能力。因此，人们发明了一个地方，可以让所有的艺术分享艺术的普遍原则，这个地方就是美术馆。”加里·希尔的创作在“真实的展览空间中产生了以时间为基点的、非物质形态的观看空间，无法拍摄，也无法用文字描述”。“博物馆的收藏原则和电脑的存储原则来自于不同的时代，却在当代同时并存着。”这使得美术馆需要重新调整选择进入美术馆的创作的评判标准和观看角度，它不再能够仅仅依赖于时间的流逝和艺术史的有效性来进行判断。有很多的创作在美术馆委托艺术家把作品付诸实施之前只存在于草图和艺术家的观念描述之中，美术馆的平台将一些作品从艺术家的想象之中变成了现实，允许表演、行为和事件进入其中，在这种契约和协定之中，美术馆承载了推动艺术创作的可能和同时并存的风险。

@充實自己，從閱讀對的書開始

美术馆曾经通过保存和呈现以前的创作而为艺术品提供了一种象征性的价值，它与教会一样扮演着为信仰提供一个语境的功能，反复地展出和确认艺术史的论述和组织方式，在某种意义上，艺术史是一种信仰，而美术馆则是朝拜的地点。美术馆同时承载着某种复杂的、多重的集体意志，这其中包括了国家的意志、个人收藏家的意志和大众的某种民族情绪与普遍化的诉求，这些意志和情绪同时通过权力、资本和民主的方式塑造着美术馆的形态。现代主义之后艺术史的书写一再由于世界艺术实践的展开和文化政治经济语境的转变而受到阻隔和左右，提出终结艺术史惯有的线性的和西方中心的思维方式的贝尔廷也同时提出，“需要根据今天的实践和其问题，重新审视博物馆作为历史的承载者和市民的公共性祭拜之地的角色。”

今天的美术馆所展现的除了已经被编织在具有普遍性的艺术史的创作之外，还为正在进行的艺术生产和思想生产提供了一席之地，而其自身也成为机构实践者们不断审视、反思、投射和试验的对象。虽然大多数的美术馆还保留着按照现代主义艺术史的论述来组织的常规藏品展示，但他们也同时在积极地反思和质疑艺术史从一个潮流向一个潮流演变的因果逻辑，也通过这种思考勇敢地将美术馆曾经被赋予的权力和权威性置于不确定之中。美术馆不再把自己看成是一种机制，而是一个有机体，不断地发现问题，并试图进行调整，在这个过程中，保持一种试图把握当代性的诉求和活力。

@充實自己，從閱讀對的書開始

美术馆的实践者们通过机构批判的创作看到了美术馆作为艺术机制的组成部分所能激发的讨论和创造性，也延续了机构批判的反思和质疑的精神，从来自他者的批判到自我的不满足，在自我的实践中挖掘和激发创造的可能性。这种源自美术馆的自我思考可以从赫尔佐格和德梅隆对于巴塞爾勞倫茨基金會美術館的設計中覺察到，勞倫茨基金會美術館將展厅和存儲的空間合二為一的構思，現代和當代的藝術被等大的存儲空間包括其中，每個存儲的空間打開即是一個展示，現代和當代的焦慮顯然退却，作品思考和美學中的相關性，以及物理上空間安排的合理性取代了對於呈現線性歷史敘述方式的依賴。

如果我們都暫時願意放棄對於陳述過去的藝術創作的線性和因果關聯邏輯的慣性，也許我們可以洞察到藝術與藝術之間更本質和更基本的關聯性，而不僅僅從一個創作所存在的物理語境來對其進行界定和描述。美術館如果放棄了其在藝術系統之中高居其上的權威地位，而將自己轉化成一個思考和被思考的平台，這種身份和認識上的轉變也是具有革命性的，它促使我們更平面化地看待藝術系統中各個環節的關聯性，看待它們之間關乎權力和市場價值之外的關聯性。如果美術館將自己看成是一個創作的主体的話，那它也不用再因為高級商業畫廊完全有能力做出美術館級別的高質量的展覽而感到焦慮，它更不用因為現代主義之後藝術史的終結而流連在緬懷過去的情緒之中並停滯不前，它的當代性在於

@充實自己，從閱讀對的書開始

自我的审视和持续的创作。如果我们愿意放弃艺术史的情结和对于美术馆权威的膜拜，更平等和平面化地观看艺术系统中的各个环节，我们将在其中看到实践和自我产生生命力的可能性，我们也更有可能回到创作的基本点。

博物馆（美术馆）的文化语境

苏伟

《现代主义之后的艺术史》第一部分最后一个章节，贝尔廷将论述的触角深入到艺术系统的一个重要环节美术馆系统上加以考察，我想这并非作者偶然的思路所致。美术馆在当代艺术系统价值的定位、分配和流通中所扮演的角色固然不能忽视，但更重要的是，美术馆身上集中体现了艺术实践语境的嬗变，在公共性和私人性的地位对换、艺术家自恋与收藏和公众趣味的对抗、艺术民主与艺术自治的矛盾、长期隐藏的选择权与意识形态勾结的关系等层面上，尤为揭示了现代主义传统制造的神话谱系在当代面临的危机和在这种危机中挣扎的艺术史叙述模式行将终结的局势。贝尔廷的论述从艺术的意义在当下语境中愈发艰涩的趋势出发，试图勾勒出美术馆的当下困局和尴尬地位。

museum 一词来自拉丁语 museion，意为“缪斯显现之地”。艺术女神缪斯显现时，以大自然为背景，即歌即舞，

向信徒讲述众神、英雄和人类的故事。作为记忆女神的女儿，缪斯承载了保存集体记忆以及解释和预测的职责。在中文语境中，我们用 museum 作为机构所展示的内容为其命名，称之为博物馆；但很多时候，无论在西文还是中文中，museum 都具有“美术馆”的含义，使用频率远大于原本意指“美术馆”的 art gallery 或者 art museum。这一指称的微小变化不仅仅是日常用语的习惯所致，它背后有着丰富的文化语境变迁的轨迹，我们可以从中触摸到不少现代性历史的细节和现代主义艺术观念变革的微观进程。

museum 的概念史和其指称的机构历史是两个不相平行的领域。艺术史家通过研究发现，在 16 世纪到 18 世纪的“前现代”阶段，用以指称“收藏和展示之地”的词语很多，而 museum 并不包括在内。反过来说，museum 一词在当时有着其他含义，同是作为“机构”，与我们今天的理解偏差颇大。比如在 17 世纪的埃及，museum 指称的是一种保持艺术与科学之间密切关系的学院模式；而在 16 世纪的意大利，museum 受到文艺复兴尚古之风的影响，再次拥有了“缪斯显现之地”的含义，指代那些知识得以受到保护的地方，通常还被用作赞赏所在处主人对于知识的尊重和博学。

我们对于 museum 一词的理解主要承继于法国大革命的遗产。1789 年 8 月《人权宣言》的颁布奠定了现代欧洲有关人的自由和财产私有的法律和伦理准则；之后的 1793 年，卢浮宫正式得到命名，皇族的财产被宣布成为人民财产的一

部分，第一个现代意义上的美术馆产生了。它的最大意义在于让曾经为权力机构享用的艺术品成为观众可以触及的对象，自由增加了一层社会学意义上的审美因素，因而更具有象征的意义。民主一词光辉地闪耀在那个启蒙时代除了巴士底狱外最为民众记恨的宫殿里。革命的精神动力无法喂饱人们的心理欲望，卢浮宫的开放似乎一道水闸的开启，人们得窥统治、操控和欺骗的内部肌理，仿佛无人预感到红色危机的临近。卢浮宫的收藏开始迅速扩大，到了拿破仑掌权的时期，各地掠夺而来的作品高达两万件，殖民的血液注入到民主的殿堂。从很多方面来说，现代时期欧洲 museum 的建构模式来自于卢浮宫。但是，借美术馆灌输国家和民族意识、展示殖民暴力的战利品、用统一性的价值标准放诸世界其他地方的文化之上，这些无疑都成为现代主义时期之后美术馆遭受质疑的重大因素。

museum 在现代主义时期开始逐渐被用来指代“博物馆”。贝尔廷在文中提到的博物馆前身“博古架”在规模上不断扩大，藏品和展品不再仅仅限于珠宝，而是所有能引起本地人好奇的外来以及本土物品。博物馆为它们涂上一层历史的颜色，让它们在这里完成历史的进化。博物馆开始自我分类，历史博物馆、地理博物馆、科学博物馆、艺术博物馆的出现无不昭示着现代化知识发展进程的轨迹。然而，有关博物馆的争议从未停止过：在德国的慕尼黑，为了昭显巴伐利亚皇族的荣耀，发明了 glyptothek 一词取代民主含义更

强的 museum，指称收藏古典艺术品的建筑，缪斯的神迹似乎又重归权力的恩宠；而在柏林，人们几经争论，选定了 museum 一词命名国王博物馆，并且尤为强调其作为艺术安栖之所的含义，这无疑影响了后世的美术馆定义。

博物馆作为文化记忆的场所终于在 19 世纪末前后呈现出了面貌，自它诞生后的一百多年，新的社会阶级也形成了。这个新阶级，在法国称为布尔乔亚 (bourgeoisie)，在德国则称为市民阶级 (Bürgertum)。假若抛开德法之争在这一领域的交锋不谈，至少可以肯定的是，拥有稳定的社会财富和地位、有权利和欲望接受教育的新阶级确实走上了历史舞台，成为民主的奠基石。批评家彼得·弗里德尔 (Peter Friedl) 在近期的 *e-flux* 上发表了一篇有关美术馆历史的文章，文中的相关段落详细印证了参观 museum 的人群构成。根据他的论述，“民主”和“公众”都是相对性的概念，直到今天的社会中仍然如此。受过良好教育的人更愿意也更容易走进 museum，而尤为重要的是，艺术作为良好教养的最佳体现，也是新阶级最为宠爱的知识对象。从这个意义上说，美术馆开始承担起了教育的功能，给予这一阶级的民众温和统一的价值向导，在“培养”历史的同时培养公众。这个时期，现代主义文化的定义也完全形成，它与“中产阶级”这个词有着深刻的互指关系。无论如何，美术馆开始拥有稳定而日益壮大的观众群，文化记忆、普世追求和教育公众：它的功能也越来越明晰了。

@充實自己，從閱讀對的書開始

对于美术馆进入当代的遭遇，贝尔廷把焦点集中在公众性上。正是面对日益解体和分化的公众以及现代主义艺术史原则的瓦解，美术馆的地位愈见尴尬。而面对艺术本身，到了当代，美术馆在艺术系统中的角色更为敏感。它一方面塑造经济价值，一方面极力掩饰自己的权力趣味。再次引用弗里德尔的一段话作为结尾：“之后的一代人面对的是崭新而快速发展的‘世界艺术’，它开始参与到显见于西方世界的机构之国家级竞争中来。中产阶级的力量被侵蚀，他们面对全球化问题时无法提出有效的方案，因而影响了自身的文化位势。这种不安全感比人们估计的要大得多，这一点从不断公布壮观的新美术馆建筑和拍卖纪录的现象中得到体现。新的投资阶级带来了新的货币资本，同时也带来了不一样的趣味。我们完全不知道未来的西方美术馆试图如何呈现艺术史，但也许这根本不重要。今天，就像皮埃尔·布迪厄（Pierre Bourdieu）生活的时代一样，一座美术馆的成功已交由公众阐释，阐释的标准是美术馆表征和宣认的价值系统。”

第二部分 艺术史终结了吗？

第一章 今日的艺术经验与历史上的艺术研究

人们关于艺术终结与艺术史终结的谈论已经足够多，虽然说这两大议题的提倡者并非相同的人，而且它们也并不处于同一种关系域中。“艺术的终结”常常被用作呼唤新艺术诞生的标语，而认为“艺术史的终结”已然到来的人则怀想着一个全新历史的当下意义和目标。在过去的时代中，两大议题很少被放在艺术的历史这种思考模式中考察，运用这一思考模式的只有艺术家和艺术史家，而艺术恰恰自黑格尔时代以来塑成了一种合乎逻辑的、有条理的发展典范，也就是说，艺术把历史生动地象征为一个终将终结的存在。今天，艺术家和艺术史家自己也不再去想象那种有意义的、由一群人推动、另一群人复述的艺术历史。艺术如何继续——以及艺术是什么——这样的问题带来的不确定性给艺术家提出了新的疑难，而艺术史家则给自己提出了艺术史到底是如何发展起来的，以及它还能否继续拥有确定性这样的问题。

这里只能说说艺术史家的问题。思考艺术史终结的问题，并不意味着预言艺术研究的终结，而指的是在实践中常常出现的与某种历史性描述艺术的固定模式的脱离，这样的模式通常落脚在风格史上。在这种模式中浮现的艺术，显见

为自治的系统,判断这一系统价值的依据是自我法则的运转。这种情况下,人只有当直接参与到艺术生产当中时才能找到自己的位置;而反过来,艺术在通常的历史中无法找到自己的位置,而只能越来越多地在自身自治的历史中被观看。

前卫主义以其独有的进步的艺术史模式站出来反抗以伟大典范为基础的艺术史之传统模式,这使得古代的艺术史陷入了危机。这样一来,两种版本的艺术史开始共存,它们只是在表面上相同,但当它们处理古代艺术的发展过程或者现代艺术的历史时,彼此间几乎没有什么关系。关于艺术的想象尽管一直是两座大厦的房顶,两者在这片大屋檐下得其所哉,但这一想象于彼时已无法提供整体的图景。这样,两种模式冲突的地方就显现出来:它们共同占据着一块地方,而矛盾在于一个信奉历史的连续性,一个宣扬与历史的决裂。前者的艺术史游戏方式的理想立脚于过去,后者则着眼于未来。

同时,我们处在这样一种情境中,关于艺术的意义和功能问题在这里只有在回溯一种更为宏大的文化统一时,才能得到回答。艺术家进行相关的反思时,也会在回顾中让古代艺术和现代艺术统一起来,使得这种统一性随之快速成长,而这统一性则让发现新事物的目光更为坚定。在至此为止人们讨论的界域内,阐释的方法愈加精致,以至于它面临着变成以自身为目标的危险。这样一来,艺术这一学术学科本身就置身于一种必须检验自己的学科课题的境地中。所谓的现

@充實自己，從閱讀對的書開始

代艺术和当下艺术提供了一种新的质料，对之加以改造加工会引发本学科的变革。所谓的艺术史也同样发生了扩展，成为历史和文化的普通一员，是其不可分割的组成部分，不再只在自家地盘上驻留。但这种变化带来的结果却是悖论的，一个统一的艺术史反而，或者说由此消失了，人们可以在不同的艺术史之间进行可能的选择，这些艺术史从不同的角度切近着相同的质料。

今天的艺术家也参与到艺术去界化的进程中，他们质疑曾经拥有保障的艺术概念，把“艺术”像画框里的画一样从中取出，这画框曾让“艺术”这幅画与周围的环境隔离开来。以前，艺术家在卢浮宫学习大师作品，是作为艺术家的义务；今天，艺术家们走进民族博物馆，去体验人类过往文化的历史性。纯粹的、内在于艺术的趣味排斥人类学的事物。艺术曾经从艺术与生活的对立中赢得了最大的力量，而在今天，造型艺术失去了其受保障的、隔离其他象征性统一媒介和系统的界定范围，这种力量也被消解了。这个曾经将其所讨论的对象（艺术）与其他知识与释义领域划分开来的学科，面对这种发展变化时既获得了机会，也面临着未来将要面对的问题的挑战。

第二章 今日艺术中的艺术史：告别与相遇

“艺术史”这个概念既指艺术的真实历史，也指书写这一历史的学科。对于这一学科来说，艺术史的终结并不意味着学科课题的终结，而指的是某种独一的、确定性的艺术发生观念之可能性的终结。本章的标题有意识地暗含了双重的理解，意指艺术家今天面临的境地。

他们将不再行走于某种线性的历史发展道路上，同时还将关注这样一种艺术科学，它不再为某种强制性的模式所限制来描画学科处理的对象。我们将在接下来谈谈今日的艺术经验和科学的艺术研究之间的关联。我想先从一件轶闻说起，切近这个话题。

1979年2月15日，巴黎蓬皮杜中心的Petite Salle“回响着连接到麦克风的闹钟发出的节奏有致的滴答声”。亲手造就这一场景的画家哈维·费舍尔（Hervé Fischer）手持皮尺，在观众面前走来走去，丈量着大厅的宽度。他一只手抓着条白色绳子，绳子悬横在他眼睛的高度；另一只手握着麦克风，悼念着艺术风格如嘀嗒作响的钟表般终将终止。他走到绳子的中点时停了下来，“作为在这种哮喘病般的编年史中最后一位出生的人”，宣布“艺术的历史在1979年的这一

@充實自己，從閱讀對的書開始

天终结”。然后，他切断了绳子，说道：“我切断绳子的这一时刻，是艺术历史的最后一个事件。”它的“线性延长无非是思想懒惰的幻觉而已……我们挣脱了几何学的假象，关注着当下爆发出的能量——就这样，我们进入了后历史学的、元艺术的事件历史当中”。

费舍尔在他那本气质斐然的著作《艺术历史的终结》(*l'histoire de l'art est terminée*)中解释了这一象征性的行为。新事物本身“在出现之前已经死去，落回到未来的神话中。我们已经达致了想象中的历史地平线尽处的消失点”。由艺术家铺就的、朝向尚未谱写的艺术未来的线性发展逻辑，已然耗尽。“如果还想让艺术存活下去，与新事物价值的告别不可避免。艺术没有死，终结的是其迈向新事物的前进脚步所造成的历史。”

费舍尔质疑的不仅仅是前卫主义规划的陈词滥调，也质疑了与历史打交道的观念。市民阶层欢迎这种观念带有的前进力量，马克思主义者要求这种前进力量，迫不得已时他们也会用各种手段强迫这种迈步前进的发生。本文作者在这里否定的是不断地由一个发明跨向另一个发明的现代艺术理念的有效性。而如果说到后历史的问题，本文作者会引入一个更大的、对于历史意义的质疑（参见本书第二部分第十章）。这本是两个不同的议题，放在别处会分开讨论，而在这里则被放在了一盏聚光灯之下：前卫主义的终结和历史的终结。前卫主义赶在大多数人之前前行，在未来被大多数人

追上时继续重复这一赶超行为。这种前卫主义笃信于用模式化的方式制造历史的做法，历史思考者和自我命名的历史掌舵者在这之中辨识出历史的意义。艺术令人信服地为那些本来是以思考历史为己任的人提供了体验某种建构出的逻辑的机会，因为艺术是以紧密的风格交替的面貌出现的，这些风格的“发展轨迹”互不重叠，却互相推动。自 60 年代以来，艺术终结的问题与艺术史终结的问题一起出现，艺术和历史都无法再提供任何人们可以说得出的替代性方案和目标，自此就产生了这样一种印象：你必须在一种后历史的清算中用手中拥有的东西安置自己。

费舍尔的那本书在那未被记录的、短暂的行为呈现之后得以存世，他在书中以博伊斯嫡系的面目出现，心中所想的不是“社会雕塑”，而是艺术中的社会行为，所以他把艺术的历史称为一种“幻觉”，把进步称为一种“神话”，把社会称为一种“现实”。我没有和这位艺术家见过面，但是我们通过电话，那是十年前，他正在前往墨西哥的路上。书面封皮上的他总是冲我孩子气地微笑着。当他宣称艺术史的虚构时，他可能已经主动跟随着伟大的杜尚的足迹前行，后者正如他一样标示了艺术的虚构。

但是，（仍然算作）当下的艺术不仅记录了告别的场景，也常常与作为一种神话延续和希望的领域的艺术史发生新的相遇，这希望隐藏在重复的行为中。1973 年巴勃罗·毕加索的离世让上述的相遇有了发生的动机，因为毕加索算

@充實自己，從閱讀對的書開始

是曾经蓬勃的艺术史所推崇的艺术永生观念的最后一块遗产，自从拉斐尔辞世以来，如此这般的事件总是重复给出这样的关键词：“大师虽死，艺术永存。”因此，毕加索很契合希望的承载者的身份，他的创作把造型和抽象毫不费力地结合起来，把取自自然的质料和艺术融合在一起，用保守的革命人士的双重面孔向我们发出问候。如今，不同的艺术家致力于纪念一种独特的艺术元历史，开发出某种作为同时性的（simultan）虚构场所的共同图像空间。

来自意大利巴勒莫的马克思现实主义者雷纳托·古图索（Renato Guttuso）1975年在法兰克福艺术协会展示了他的一项研究，把艺术史上伟大画家的肖像，从丢勒、伦勃朗到库尔贝、塞尚，和毕加索的头像画在一起，让它们围绕在一张桌边如朋友般地交谈着（图34）。这些艺术史中的已逝者总能找到继任者延续他们的生命，出现在这幅画中的他们仿佛在进行最后的晚餐，这带给人们的印象是分裂的：人们眼前看到的似乎是一个几乎抹去了历史性的历史空间，同时又会觉得画中表现的主题已然凝结为某种记忆。在古图索的一幅画中，艺术也以毕加索画笔下的两个模特的样子出现在这样的艺术家聚谈当中，永恒之美对抗着现代美。这些画中的叙事情境也许在不情愿的情况下，把叙事价值吞进了肚里，这种价值存在于艺术史的真实虚构当中。

理查德·汉密尔顿是一位在英国重振波普艺术，追随杜尚足迹的艺术家。1973年，他把毕加索的头像画在模仿委

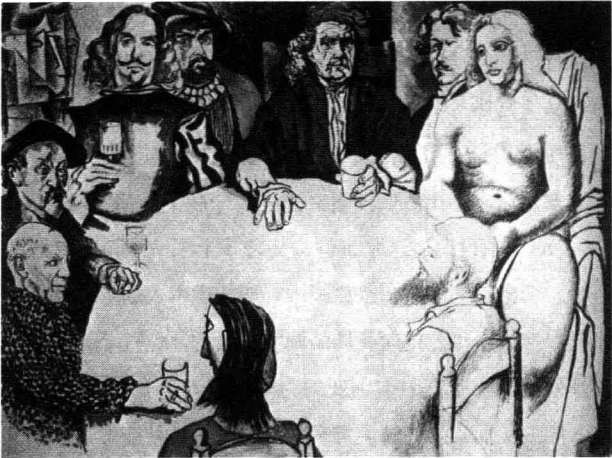


图 34 雷纳托·古图索，《与画家聊天》，纸面丙烯，混合颜料，1973年，利沃诺艺术设计美术馆，1975年。

拉斯奎兹画作创作的画上,后者被马奈称为“画家中的画家”。具有典型意义的是,汉密尔顿这里处理的与古图索一样是一系列的“研究”和变体。这幅汉密尔顿创作的水粉画的标题是具有矛盾意味的《毕加索的宫娥》(*Picasso's Meninas*, 图 35)。也许这个标题没有那么矛盾,如果我们回忆起(回忆恰是艺术史的一大意义所在)毕加索曾在 1957 年的秋天凭借自己的理解“解构”过这幅西班牙大师创作于 1656 年的作品《宫娥》。这种解构不是去研究某个作品本身,而是专注于探讨这件作品完成之后的意义。安德烈·马尔罗在毕加索死后一年出版的专著《黑曜石之颅》(*Das Haupt aus Obsidian*)中讨论过这个事件,为之罩上了一层诗与真理的面纱。汉密尔顿的这幅水粉画中,毕加索本人的形象就处在原作中委拉斯奎兹望向我们的画作前景的原位置上,但画中的其他形象在我们眼前则变幻为毕加索画笔下的独特造型,以立体主义抽象的稳硬挑衅我们的视觉。这种变形让画作保持了生命力,但也让人更加深刻地怀疑汉密尔顿在这里悼念的不仅仅是毕加索,而是一直以来为人们实践的艺术史传统的消逝。

罗伯特·劳森伯格的一幅丝网印刷作品以值得注意的方式呈现出这一传统。他任意地把各种不同的艺术作品一层层地拼贴到一起,让它们彼此穿插覆盖起来(图 36)。这种观念的公分母是,让这些作品共同存在在一幅画的平面上,临时而混杂,如同它们在我们的记忆中一样。这些画作共



图 35 理查德·汉密尔顿,《毕加索的宫娥,研究三》,纸上铅笔、墨水,1973年,丽塔·多纳吉画廊,诺森德。



图 36 罗伯特·劳森伯格，《一百周年证明》，彩色版画，1969年，纽约大都会博物馆，纽约。

@充實自己，從閱讀對的書開始

同属于大都会博物馆 (Metropolitan Museum of Art)，在劳森伯格这件作品诞生的 1969 年，这座美术馆刚好满一百岁。这件作品是为庆祝美术馆一百周年而创作，美术馆的管理者也在画作上签上了自己的名字，而这件委托创作的作品给人留下了分裂的印象，艺术家要表达的东西似乎是半心半意的。不过，作品还是以一种意味深长的方式做出了这样真实的表达：作为艺术史的一面镜子，它被关在美术馆里，而这座美术馆当时还很少收集现代艺术，毕加索创作的肖像画《格特鲁德·斯泰因》(Gertrude Stein) 是它收集的最为新近的作品 (斯泰因不是写过一部沉重的、有关“大师作品”的集子吗?)。一个收藏机构将每件作品孤立地摆在那儿供人观赏，这种收藏的平庸乏味都被这件作品诱导地捕捉到了。

1962 年的作品《番红花》(Krokus) 和 1964 年的作品《柿子》所表达的观念则完全不同，这两幅作品中的艺术品图像叠放在日常生活的图像大杂烩上，像文化记忆的碎片一般与当下的现实混合在一起，显得更为随意和充满自发性。委拉斯奎兹和鲁本斯画笔下的维纳斯以望向镜子的形象出现在作品中——劳森伯格在 1987 年的一次采访中说过，他欣赏镜子，镜子透明的表面象征着某种矛盾的存在。他的作品本身也是意识的一面新镜子，映像了经验到的世界的杂多性。拼贴——也是扫描技术的前身——象征了我们头脑中图像和记忆的拼杂，象征了另一种聚集的方式。“事物也有自己的历史”，对于劳森伯格来说，它们显得比“观念”更为“真

实”——当然在这里，事物似乎被赋予了通灵的力量，变成了艺术再生产的代表而被反映出来，这种艺术再生产尤为不让人产生对于当今事物已经是再生产基础上的产物的怀疑。美术馆中的艺术史和我们记忆中的——无论是文化记忆还是个人记忆——艺术史，在劳森伯格的作品中以令人信服的方式产生了鲜明的对照。

二十年后的1989年，美国照相艺术家辛迪·舍曼（Cindy Sherman）在肖像的所谓历史里发现了艺术史中聚积的图像观念，她让自己以圣母怀抱圣婴的形象出现在作品里，像一幅“活着的图画”一样出现在我们眼前，而且披上了一层模仿某艺术品的历史外衣（图37）。面具与肉身，姿态与表演者合为一体，艺术家用错置的乳房和真正的戏剧表演服装，玩弄着艺术史。这幅照片的打光极为独特，揭示了其模仿的原作中光源对于整体效果的作用。这位摄影家让艺术史化身为圣母形象，并借此将技术媒介和绘画媒介混合起来。形象的姿态一直是她惯于探讨的主题，阿瑟·丹托1987年[在完成《辛迪·舍曼：肖像的历史》（*Cindy Sherman: History Portraits*）一书之前]就将之描述为一种“行为艺术方式”，摄影家自己走上舞台，这一舞台已经失去了曾经具有的双重意义。画框也协助着证明了这幅照片作为艺术舞台的象征性，就像其对历史上的其他画作所做的一样。

将历史上的图像观念再次呈现，这带给人一种沉重的印象，仿佛置身于蜡像馆一般，看到的形象半真半假，而这



图 37 辛迪·舍曼,《无题 216》,照片,1989年。

@充實自己，從閱讀對的書開始

种呈现则使得禁忌由此打破。这样一来，我们与艺术史的距离变得时大时小，因为我们不能让历史从历史中脱离出来或者拯救它。70年代开始，舍曼的创作转向了“电影风格”，开始解构电影这一媒介。在丹托的《辛迪·舍曼：肖像的历史》一书中，我们看到这样一种洞察的观点：我们今天接管文化的行为就是一场戏剧表演，上演的不是我们写的剧本，但我们为这出戏制造了完美的舞台，自己在台上扮演着主角。如果艺术科学在美术馆中表演不是自己写就的剧本的话，艺术家就会与之发生对抗，以求在艺术史中博得一席之地。

艺术实践与理论实践：延伸的主体性探索

苏伟

从本期开始，《现代主义之后的艺术史》进入到第二部分的讨论。这一部分是贝尔廷根据其1987年撰写的小册子《艺术史的终结了吗？》的基础上修改而成，而且添加了新的章节和案例讨论。那本小册子出版时曾经在欧洲乃至国际艺术界引发了相当程度的争议和讨论，反响不仅来自于艺术理论界和艺术实践者，更有来自哲学界、文化批评界的回声。

贝尔廷在本书的前言中认为自己当时的思考尚不完全成形，而在语境变化了的十年之后，他可以更为自信和完整地表达关于“艺术史终结”的思考。在大量修改的基础上，除了行文风格与第一部分明显有所区别，贝尔廷的论述在第二部分以艺术品与时代的关系为核心的探讨对象。贝尔廷试图追溯到黑格尔和瓦萨里，来考察现代主义的源头和艺术品本身所承载的意义变化。在这里，我们可以发现贝尔廷与几乎同时提出“艺术的终结”的学者阿瑟·丹托在观点上的相似性，但两人的工作有着本质性的区别：贝尔廷进行的是一种话语分析的工作，精通古代艺术的他尤为擅长叙事形式的剖析工作，把各种叙事形式所建构的话语体系放在非哲学化的显微镜下进行放大；丹托是一位艺术哲学家，他更在乎艺术如何定义自己这一从现代开始就成为艺术哲学讨论核心的问题，以黑格尔的方式分析艺术的自我焦虑与哲学之间的关

@充實自己，從閱讀對的書開始

系，尤其把艺术的历史意识视做“艺术终结”之前的重要表征。换句话说，两个人工作的方法论区别更大于观点的殊异。

对于迄今为止这本书的翻译和评论，卢迎华和我都得到了不同人群的反馈，这些反馈也使得我们对于自己在这个行业中进行的工作有了更多的思考。在选择这本书作为工作对象时，我们不仅仅出于对贝尔廷论述的信服，他的思想实践中呈现出的一种使艺术与理论互相伴随、互为参照的方法，以及向我们展现的理论实践切近艺术实践的抛物线，尤成为我们将之引入到中国当代艺术语境中的动力。我们无意填补中国艺术研究的空白，尽管我们知道艺术研究是中国学院体制内较为薄弱的学科，在资源和学术探讨上的匮乏有些时候令人难以接受；我们更想探索这样一条艺术实践与理论实践相辅的道路，希望通过这种尝试能在某种程度上促发一些积极的、带有强烈自主性的实践产生。当代艺术可以对来自各种学科领域和意识形态的理论形式进行可能性的检验。但如何在这种检验中不去套用和重复已经存在的理论实践，也不以建构内容生产的认知系统为目标，是实践者应该予以重视和反思的东西。我们所说的实践者不仅仅包括艺术家，还有策展人、批评家、文化学者以及诸多在这个行业内工作的人群。尤其对于以批评、组织和策划为工作核心的从业者来说，理论实践的重要性在今天尤为凸显了出来。

在这样一个已经成形并不断扩充肉身的当代艺术生态系统中，这些从业者手中的工作具有更稳定的可操作性，而这恰

@充實自己，從閱讀對的書開始

恰为他们的工作埋藏下危险的种子。当你自顾不暇地奔波于画廊、博物馆、收藏机构、艺术家工作室、开幕现场之间时，往往由于这种工作的紧密和与人群接触的温度感而导致对于工作本质的暂时性失忆。我们工作的目的并非是在这个成为我们实践语境的生态系统中进行自我繁殖，在繁殖中培养既定的趣味和常态的模式；我们也不是要把我们的思考放在惯性生产的天平上进行称重评估。当我们把理论形式的观点论述在画册、杂志期刊、展览出版物、专著、网络媒体上公之于众时，我们希望它的意义不在于维护哪一种艺术生产的合法性，甚至作为整个系统的润滑剂出现。最近的一些讨论显示出，理论有着被抽象化为一种解决问题的方式和态度的趋势。尽管从现代主义的角度说，批评即意味着一种自我历史化的行为，批评话语总是伴随着以自身为目标的危险持续在我们的内容生产中发展和变形。但是，严肃而有意义的理论批评需要从具体而鲜活的实践中生发出来，将探测的触角伸向系统的同时也伸向自身：它应该永远是质疑的、颠覆的、非形式化的存在。有时候，理论批评滞后于艺术实践，有时候又提前于它，这种时差性关系使得理论与艺术保持在一种生动的关系域之中。

我们试图通过对贝尔廷著作的翻译和评论带动自我实践的进程，这种行动的动力很多时候汲取自与相关的理论生产进行的对话中。贝尔廷的“艺术史终结”说并非一朝而就的思考产物，在跨度十年的理论延伸中，这一观念不仅在语境的改变中愈发凸显出重大意义，也促使贝尔廷提出了“全

@充實自己，從閱讀對的書開始

球艺术”的概念和进行围绕这一概念的艺术与理论实践。这种理论探讨的持续性带有“未完成”的特征，它也启发了我们如何在与它的对话中引导自我实践的持续性和开放性。

贝尔廷在论述中很少提及主体性，而主体性正是现代性以及现代主义的核心元素。在“艺术史终结”了的现代主义“之后”的时代，如何重建这种主体性是行业从业者面临的本质问题。这里，提出“延伸”这一概念似乎是必要的。艺术家利亚姆·吉利克（Liam Gillick）曾和好友马修·布兰农（Matthew Brannon）进行过一次有趣而深入的对话访谈，在被问到自己的作品互相间因为具有相似性而受人质疑时，吉利克说道：“现在这里面的问题是，人们会说：‘好吧，又怎样？作品不错。可再一次，我们到了观念的终结处，历史的终结处，生产性的终结处，我们的意识也因此坍塌了。’但是我不这么想。作品接着会变成政治性的或者哲学性的，变成你对日常生活的深刻问题的思考。”这里无疑说的是一种“延伸”，虽然吉利克指的是作品的非物质化延伸，但我们完全能从中获取对于主体性实践的同样指导。对于理论的主体性实践来说，如果没有这种内在的“延伸”（正如贝尔廷的“艺术史终结”说与后来提出的“全球艺术”概念的关系），这种理论必定无法自信地与艺术实践并行向前，也无法保持开放的姿态和长久的生命力。在我们这个行业语境中，如果一种理论实践无法以自主性的方式延伸下去，就会面临着成为一种自言自语的危险，甚至重新陷入期待被西方阅读的潜意识之中。

@充實自己，從閱讀對的書開始

第三章 作为一种叙述模式的艺术史

哈维·费舍尔认为艺术史行为已经结束，而这种行为的开始可以追溯到1550年，那时自愿成为佛罗伦萨人的乔尔乔·瓦萨里首次出版了一部艺术家传记。在这部著作第二部分的导言中，瓦萨里果敢地说道，他想做的不是一幅艺术家配作品的表格，而是向读者“解释”事情的进程，因为历史是“人类生活真实的反照”，它能洞察人类的意图和行动。他试图在艺术遗产中区分“什么更好，什么最好”，但更重要的是“找出每一种风格的原因和根源所在，呈现不同艺术兴起和衰落的本质”。

自从瓦萨里带着令人艳羡的自信写下这些话后，后来者无不感到有义务规划出这样一部艺术史以提供判断的标准，让人们借此评断不同的艺术品，并且塑造一种框架，让所有东西在里面拥有先定的位置。但这个历史一定是发明出来的历史，没有相应的作品，它无法成立。一开始的时候，这一艺术史行为在简单朴素的叙述上进行，作者们审慎地展开自己的论述，让一切都按照计划进行。而后来出现的叙述者们无法再将不断变化的叙述材料毫无疑难地放置进至此以来的叙述中，对于官方的、具有普世性的叙述模式的呼声愈

@充實自己，從閱讀對的書開始

发高涨。在我们的讨论中，这一模式必须同时回答一个带有双重性的问题，因为它连接起了两个 19 世纪以前意义还未固定的概念。从狭义上说，艺术是化身为艺术品的观念，历史是呈现在事件中的意义：如果想要在艺术的历史中呈现艺术，就需要对这两个概念有一番解释。

温克尔曼 1764 年在德雷斯頓出版了他的著作《古代艺术史》(图 38)，引起了人们对他的普遍敬仰。他的写作对象看起来是狭义的艺术历史，也精心挑选了不同艺术进行论证，而人们还不习惯这种方式。这种新的方式，也在此书的前言中得到描述，温克尔曼间接引用了西塞罗的《论演说家》，宣称“在更广义的基础上理解‘历史’一词”，这种历史的意义“只有在希腊语中才能找到”。“纯粹的时间性的叙述”不再是他的目标，随处可见的艺术家传记也不再被他考虑。是的，他决心“建造一个体系”，“从艺术作品中”抽离出狭义的“艺术本质”，而不是只去谈论“外部环境”。或者说，没有历史的艺术也是作为历史的艺术。因此他谴责所有他的前辈，他们没有推进到“对于艺术的本质和内在”的讨论中，而只是一味讲述关于艺术的历史。

西塞罗思考过某种特殊的历史修辞学的问题，这对温克尔曼恰有意义，因为他身处罗马这样一座汇集了欧洲各地艺术爱好者的城市中时，并未把罗马艺术而是古希腊艺术当做记忆的载体和理想的典范，只不过他当时还没有接触到古希腊艺术的原本面貌，头脑中无法形成清晰的图像。他进行



图 38 温克尔曼，《古代艺术史》封面，德雷斯頓，1764年。

了一项独特的工作：首先不去选择自己文化圈内的艺术作为考察对象，而在古代艺术范围中，却又选择了双重远离他的希腊艺术作为主题。一切几乎都是从想象的历史中奔涌而出，这种想象是方法和对象上的双重想象。这是一种作者对于历史的理想状态的设想，但他的处理方式带有相当多的“系统”（温克尔曼语）方法，人们对他描述的主题大感新奇，自此之后，艺术史的书写以他为典范：这是一种关于真正的、真实的艺术的艺术史。

艺术不是一个混杂的概念，它有着自身的思想内容，这些内容最终不再取决于艺术作品，甚至在它无法满足作品时与作品发生冲突。极端情况下，艺术是缺席的，因为在人们的知识系统中，艺术要么是个绝对概念（18世纪），要么是个回溯的概念（19世纪）。谈论艺术最简单的方式是追随那个它曾经在其中成为伟大事迹的历史，我们必须回忆起事情的这个阶段，才能理解在艺术史书写的实践中哪些模式曾经扮演过重要角色。令人惊奇的是，艺术中存在的统一性总是在普世性的艺术史框架中得出的。因此，所有这一艺术史的对象都首先会被解释成艺术品，叙述者不会顾及这个对象产生的时候是否被当做艺术看待。艺术史的维也纳学派自19世纪后期开始统领学界，他们把所有考察的对象——从“晚期罗马艺术工业”到现代派——都放置在这样一个公理下探讨：唯一的艺术史见证了普世性艺术的存在。但是这种普世主义是后来发展出的产物，它很可能是奥匈帝国霸权诉

@充實自己，從閱讀對的書開始

求下培育出的东西，后来跨越了文化边界，在东欧蔓延开来。

艺术史所涉及的范围小得让人惊奇，法国路易十四世时期在艺术学院以实用直观为目的开设艺术史课程，艺术史只不过被划分为“古代”部分和“新时期艺术”。这种情况一直持续着，1793年和1803年，卢浮宫两次宣布对公众开放时，一层展示的是古代艺术，二层展示的是意大利文艺复兴的艺术和17世纪法国的古典主义艺术，恰当地伴随着荷兰和西班牙的“画派”。有的时期不存在“艺术”，艺术史也就不必投入其中。当时所有处于古代之后、文艺复兴之前的艺术都被归为所谓的原始艺术，它还不过是某种困境的产物，无法被纳入到“艺术时代”的范围之中。但是“原始”的界限也一直在变化，最终在接近1900年的时候被重新发掘，归入到“前历史化”的艺术范围中，当时的前卫主义者热衷于这一艺术形式，欣喜地发现这样的艺术终于不仅仅只属于艺术史。

意大利艺术史家兰奇（Abbé Luigi Lanzi）1792年出版了著作《意大利绘画史》，他认为自己的工作是与读者改变了的兴趣相关的，他们不再满足于游记文学或者传统的艺术家传记及其散播的名人轶事，因此兰奇试图“不再书写画家的历史，而是去写艺术本身的历史”。“哲学层面的时代精神诉求着系统的产生，”他继续写道，“系统可以帮助我们理解艺术是如何发展和衰落的，就像理解文学和国家生活一样。”他希望给那些美术的“业余爱好者”和“初学

①充實自己，從閱讀對的書開始

者”带去鉴赏品质的趣味,而艺术家还是从“艺术机构”(die Kunstanstalten)(德国人经常用这个词)中,也就是学院和美术馆中得到教育。兰奇继承了温克尔曼提出的模式——他的读者对此深知——并直接用在意大利产生的“新时期”艺术上。

不久之后,事情变得尖锐起来,卢浮宫开始展示拿破仑从各地掠夺的艺术战利品,走进那里就如同被迫进入了欧洲艺术的第一次全景展示之中,而中世纪的艺术却被有意排斥在外(只是很久以后,法国的艺术研究才以国家考古的方式对之进行了考察)。1814年,卢浮宫的一次“意大利和德国的原始艺术”展画册中出现了这样的道歉,对展出退回到“现代绘画美妙的世纪”之前的作品深表歉意,热爱“某种完美的形式”的关注者会对这些作品“生硬的严谨”感到不适;不过艺术爱好者也会愿意抓住这样一次机会“在原作中学习艺术的历史,感受历史如何反照人类精神的发展进程”。

在德国这个依靠外语艺术著作的国度(温克尔曼关于古代艺术的论述除外),艺术史作为一项新的叙述任务也逐渐引发了新一代人的热情。后来成为法兰克福市政美术馆第一任总监的拿撒勒画家帕萨温特(Johann David Passavant),1820年出版了《托斯卡纳区有关造型艺术的观点和描述》(*Ansichten über die bildenden Künste und Darstellung derselben in Toscana*)一书,“意在提供一种直观的、普遍性的关于造型艺术进程的描述,从其开始直到没落”。但是,

④充實自己，從閱讀對的書開始

他聪明地把范围限定在托斯卡纳区，“因为在这片土地上，艺术发展得相当出色，并且通过瓦萨里的杰出著作广为人知”。而在他的认知中，瓦萨里的《艺苑名人传》仍是主线，勾勒出熟知的区域，而这个区域之外的艺术史不再是叙述范围内的事情（或者说还未得到叙述）。帕萨温特这样归纳道：“每个艺术得到充分发展的民族中，其艺术史都必然存在三个时期。”这个细小的限制透露给我们有关某种特定的艺术标准的秘密概念，帕萨温特的实践正是以此为前提的。艺术史只有在艺术到达其真正终点的地方才能展开叙述。这个真正的终点是什么，18世纪的经典艺术教义做出了最后一次普遍有效的改写。

艺术史作为一种不断的再想象

卢迎华

本期杂志的“策展问题”所涉及到的关于展览的论述也适用于对于艺术史的讨论，我们几乎只需要把“展览”替换为“艺术史”即可。虽然从某种意义上，艺术史总是试图从过往的时间段中梳理艺术进程的某种规律性以获得理解和预测艺术发展的线索，并因此具有了某种参照和权威的意义，但汉斯·贝尔廷在其著作《现代主义之后的艺术史》第二部分第三章中对于已有艺术史模式的追溯使我们清醒地意识到艺术史只不过是种种对于艺术创作和艺术现象可以被如何编织在一起的想象而已。不同的时期出现了不同的组织方式和想象，而被记住和流传的想象完全是因为它能够提供一种完全不同的视野，不管是在勘探方法论上还是在对于对象的选择上都有大胆的设想，而不拘泥于已有的想象，可以说这些艺术史都是一些局部的艺术史。现行的某些尝试只不过是对于已有的艺术史进行修正或者是试错，但都只能说明艺术史的书写者缺乏更大的野心和想象力。

贝尔廷的这个讨论似乎把我们拉回到艺术史书写的原点，又前所未有的把可能性展现在我们面前。既然已有的艺术史传统都是个人所为，都是个体的主观意识所做出的抉择，那么同样我们也可以书写我们的艺术史，提出我们观看的角度，这本身蕴涵着我们是如何对世界展开想象的问题。

@充實自己，從閱讀對的書開始

可以说，艺术史的梦想也是对于世界的想象，书写艺术史就是创造对于世界的想象。

虽然艺术史总是让我们相信艺术是有序地发生的，是在一种计划之中的，但贝尔廷指出这样的书写首先预设了艺术品的概念，也就是先界定了这些被书写的对象都是艺术或者是在艺术的范畴内发生的，但不排除的是，它们本身或者是它们的缔造者并不一定是以创造艺术为出发点的。艺术史的时间概念和地域范畴也曾经被反思和试图被推翻过。在这些过往的努力之中，似乎所有可以尝试的思考和书写的方法都已经被应用过，也产生了杰出的叙述。我们的可能性似乎已被穷尽。

但是，贝尔廷对于艺术史书写历史的追溯本身更让我们看到重复的重要性，也就是艺术史书写的行为的重复。我们不断地希望去重新观看和重新发现，可能艺术史作为一种观看艺术的方式的意义就在于此，它使我们产生了建立秩序和计划的诉求，在这种诉求的推动下我们反复地观看已经发生的事物的状态，试图不断地重新想象它们与今天的相关性。也是在这种重复和再一次发现的过程中，我们的想象不断地充实和丰满起来。

也正是出于这样的思考，2011年9月，贝尔廷在他担任顾问的卡尔斯鲁厄新媒体艺术中心举办的“全球的当代：1989年之后的艺术史”一展中呈现了一个题目为“历史之屋”的文献展部分。“历史之屋”本身是一种艺术史的叙述，也是对于关联性的一种想象。虽然把时间限制在1989年至

@充實自己，從閱讀對的書開始

今，但其中八个局部彼此并不以时间的推进而产生关联。它们是艺术系统各个局部的某个局部，甚至个体，并因为其对艺术系统的影响和塑造而被纳入贝尔廷对于“全球艺术”的研究视野之中。“历史之屋”是贝尔廷的艺术史想象。在这个想象之中，1989年的艺术事件，包括在巴黎蓬皮杜艺术中心的“大地魔术师”展和在中国美术馆的“中国现代艺术大展”都是1989年世界经济、政治和文化格局转变的标志；90年代以来在世界各地逐渐扮演重要角色的艺术机构和美术馆现象；以双年展为基础而形成的艺术地图；艺术市场和拍卖行对于艺术品牌化的塑造，其中以中国艺术最为典型；1989年以来巴基斯坦艺术家拉希德·阿瑞安（Rasheed Araeen）在伦敦持续出版的《第三文本》（*The Third Text*），以及活跃在美国并提出“关系中的万物”的非洲导演马西亚·代沃瓦（Manthia Diawara）和爱德华·格里桑（Edouard Glissant），从艺术系统的一个环节到一种生态到个体，每个区域和局部都有可能提供一种对于艺术的新认识和对于艺术世界的想象。在贝尔廷的艺术史想象之中，我们的关联从未如此紧密和彼此关照。

这种超越时间、文化的边界及已有艺术史叙述和对于艺术系统权力架构的描述的对于关联性的想象同样成为“小运动：当代艺术中的自我实践”¹的诉求。我们试图将个体的

1 “小运动：当代艺术中的自我实践”是由刘鼎、卢迎华和苏伟自2010年10月起构思、发起和组织的一个研究、讨论、出版和展览计划。

实践者、不同时期的实践者、来自不同领域的实践者、机构中的实践者、艺术史研究中的实践者和出版的实践者都平面地呈现出来。我们相信他们的相关性在于他们对于艺术的认识和实践的强度，而不在于他们属性的界定。我们所相信的是一种往返重复自身的史学叙述，而不是一条直线往前发展的图式。我们相信重复本身，更强调重复之中的重新认识和深化，而不相信一味地扩大外延。从这一点而言，我们也是这样来想象我们的世界的。

主动地面对真实，面对艺术系统

苏伟

贝尔廷在这个短小的章节中引用温克尔曼、瓦萨里等人的例子简述艺术史叙述模式成型的具体环境和过程。温克尔曼的例子被学者们无数次地引用和评述。在他奠基性的著作《古代艺术史》中，温克尔曼用热烈而独具文采的笔触高声颂扬古希腊艺术，推崇它为人性之美与神性之美的完美结合典范，呼唤人们回到古希腊，因为只有在那里，人类才有可能变得伟大。有趣的是，这位用“高贵的单纯和静穆的伟大”赞美古希腊艺术，在拉奥孔身上发现灵与肉、神与人、自我与世界完美结合的典范的思想家，却终其一生从未到过希腊真正观看到希腊的艺术，而是在梵蒂冈就职期间接触到

@充實自己，從閱讀對的書開始

大量有关古希腊的文献和希腊化了的罗马艺术，在罗马的土地上展开自己对于“一种历史”的论述。正如卢迎华所说，这是一种以“想象”铺就的艺术史，叙述者编织材料，发挥创造的才能，在这里扮演了核心角色。

这种艺术史写作产生于现代学术写作的发端之际，它与自荷马以来的古老的解释传统密切关联着，但在启蒙以来对于理性的推崇和客观神话的追寻的整体语境中，这一写作形态愈来愈在以后的年代里诉诸规范、秩序和话语塑造。在古希腊的解释传统里，有关地理、神话谱系、族群的论述存在各种早期的原创性的历史编集模态，直到希罗多德的出现，这种“史前”的历史时期才宣告结束，学者们开始将创作的基点置于“神话－历史”的纠缠关系之上。如历史学家伯里（J. B. Bury）所言，希罗多德和他的同时代人“不是最早记录人类事件的人，但他们是第一批应用批评的人”。¹ 最早的历史学家是诗人，这一点在荷马的时代尤为显著。荷马意识到无论怎样收集历史和神话的材料，它们也不过是遥远过去的片段，没有人类本身的思考和创造，我们无法从中获得任何智慧和真理性的东西。这一奠基性的洞见影响了无数的后来者，虽然在以后的时代遭遇了各种敌对和反抗（比如19世纪的历史主义潮流），但它提供的精神指导直到现在仍为历史书写者提供着养料。

1 转引自《神话历史》（*Mythistory*），唐纳德·凯利（Donald R. Kelly）著，载于《书写历史》（第一辑），陈启能、倪卫国主编，上海三联书店，2003年。

西方艺术史曾经的叙述模式用普世性标准组织和编织统一性文化和艺术的标准，“伤害”过来自异域的文化和种族信仰。但我们不能让这种秩序性的叙述模式掩盖艺术史书写历史中曾经出现过的探索和影响深远的尝试，前者的效应在文化批判中得到体现，而后者的具体性和复杂性并非某一种具体的话语可以尽述。过犹不及的倾向尤其体现在这种单纯和粗暴的概括上。正如用“殖民性”描述一切西方艺术史的叙述一样，有意义的思考和创见被轻易地绕开，仅仅关注这类话语的价值教条，无非是在为“政治正确”做注脚而已。艺术史终结的提出是西方内部针对长久以来形成的秩序形式展开的反思，也是时代的哲学精神迸发的智慧体现。如果我们仅仅看到终结的结果，无法深入到那些书写历史的历史根部，被终结的将更多是那些不为权力和假象左右的原创性思考，我们失去的也将是继续书写历史的能量。

温克尔曼追思的并非仅仅是古希腊的艺术，更是古希腊传统中主动而富有创造力地面对历史和历史材料的精神。这是否可以引导当代的艺术探讨和写作？书写者是否可以继承温克尔曼提出的深入到艺术本身当中去的精神，以拥有力量和严肃精神的探索开辟视野和方向？在缺乏现代性传统的中国当代艺术中，存在着重提主体性精神的迫切性，这种迫切性契合于温克尔曼书写和开拓的艺术史精神。在我们的语境中，避而不谈主体性似乎暗合了欧美哲学话语的方向，实质上却是在没有充分阅读和消化西方现代性的前提下的故作

@充實自己，從閱讀對的書開始

姿态，也在另一方面反衬出我们的不自信。惯性地生产而无法发出我们自身的表达，这严重伤害着整个行业的价值标准，种种用奇思妙想装饰内容的艺术实践体现出某种自卑感。中国当代艺术中已经出现了新的艺术史倾向，比如近几年开始兴起的影像历史编纂工作。对于实践者而言，如何在野心和欲望之外构建起自身的思考体系和坐标，让文献的意义呈现于我们自身的理论思考和批评之上，为我们这个过快繁殖的行业提供积极的力量，应该是严肃的从业者时刻诘问自身的问题。

当代艺术探讨的主体性以我们和其他文化族群共同面对的同—艺术系统为背景，它应该对艺术本身的探讨情有独钟，在竞争、消费、胜利幻想之外展开对于艺术系统的反思，或者更确切地说，对于艺术本身的反思。这个艺术本身就是我们面对的最大真实，是所有艺术从业者身处的同一个艺术系统。一个全球的艺术时代里，实践者有机会从在系统的局部投射各自的想象的局限中走出，有机会不再囿于艺术系统的某一章节，而在整体上阅读和思考整个文本的叙述。某种程度上说，我们需要重拾我们的“回忆”，重拾“回忆”的行为，走进历史和当下的语境，希望借求于此，打破各种预设和想象构成的幻景。“回忆”当下，意味着在滔滔不绝的表态和层出不穷的思维游戏之外面对真实本身，用自身的思考组织和呈现真实的正在发生的历史。

@充實自己，從閱讀對的書開始

第四章 瓦萨里与黑格尔：早期艺术史书写的开端与结束

自古代以来，任何关于艺术的历史描述都紧密关联着那些同样离不开艺术史的艺术观念。古代修辞学发展出的风格理论规定了不同的历史发展模式，这些模式比之传统历史的叙事方式显得更为有力。阐释者应当感谢文学和造型艺术中风格的兴起乃至衰落，他们由此获得了揭示什么是艺术的机会，得以制定某种标准或者范型。在这种观念下，具有唯一性的艺术品成为艺术标准形成道路上的一个驿站。如果这一标准在一件艺术品上没有完全得到体现，作品——即使从自身的角度说已经完结——在面对既定目标时也是开放的。矛盾的是，恰恰这条道路上任何成果所带来的标准（作为实现未来的目标），都隶属于某种历史进程。风格概念命名了历史的不同阶段，把它们以周期的方式固定在古典文化的不同环节。对于艺术的历史描述一开始作为一种实用的艺术理论出现，而这种形式因类似的理论不再有效而终结了。后来常见的风格历史与这种早期的历史理想不再具有相同之处。

文艺复兴时代的艺术地理也有一套不可动摇的价值规范，用以衡量无论以何种历史面貌出现的艺术中的理想美。对于瓦萨里来说，准则的制定就是一条门类史的发展道路，

@充實自己，從閱讀對的書開始

最终的目标是让所有时代的艺术互相关联起来，形成一种艺术的古典。他的艺术理论所具备的价值与他书写的艺术历史密不可分，因为对瓦萨里来说，艺术理想并非存在于每个时代，而只是在艺术发展的后期，即古典文化这个驿站上显露峥嵘。

古典文化的兴起、成熟及至衰老的生命机制为它在历史中博得了一席之地，瓦萨里与他的很多同时代人一样，把人类的这种生命轨迹转置到历史的生命上。这种生命机制呈现出周期性，仿佛自然界四季的重复规律。“再生”或者“复兴”（Renaissance）体现了这一重复性。实际上，把古代艺术周期与新时期艺术周期等同起来是纯粹的演绎，不过这倒是为古代的艺术标准已经存在，因而现今人们再次发现了它而提供了历史证据。古典是某种美学标准的呈现形式，这个美学标准不是从哪里推导得来，而是完全人为树立起来的。瓦萨里选择了那些视线所及的规范，他认为若要推进历史书写超越自己，并不需要改变这些规范，即使其不再适合于艺术。这变成了艺术的负担。历史无法反驳而只能证明他的观点，长此以往，人们将不会认识到真相，这恰恰证明了他的担心。瓦萨里写就的是某一观念支撑下的历史，观念和历史犹如一体。

这种艺术史书写确定的框架对瓦萨里来说很实用，但后继者却无法在其中施展手脚。作为瓦萨里最重要继承者的温克尔曼，已经不再满足于书写同时代的艺术，他将古代艺

@充實自己，從閱讀對的書開始

术作为唯一的考察对象，选择书写“希腊艺术兴起和衰落”的内在历史或者说风格史。尽管这一历史在当时的学术讨论中与古希腊人的政治历史拴挂在一起，但它仍然具有自主而有机的发展历程。拒绝自身经历的当下艺术，转向失落的、具有绝对真理诉求的古代艺术，两者是互补的。温克尔曼的思考不带有目的性，与当时的主流判断形成距离，追寻着对于“真正的古代艺术”的理解。而在他看来，“真正的古代艺术”从形式上仍然是“艺术的”，他仍旧希望当下和未来的艺术能够完成对古代艺术的模仿。他的艺术学说所具有的价值想象自始至终铭刻在他对于“真正的”艺术史进程的书写中，在古代艺术作品身上，他重新找到了这一“真正的”发展历程。周期性的生命机制在某一形式的古典文化上达到高峰，在温克尔曼这里也是如此，即使形式是全新的。

所有的艺术史书写都变成了实用艺术理论，后来的人们为了告别这种实用理论付出了极高的代价。以前，人们以普世的艺术理论所提供的价值观念为准，历史地塑造艺术；但是后来，人们开始依靠其他陌生的历史研究模式以及哲学和美学准则，而将艺术放在历史学和经验的语境之外，作为纯粹的原则理解。用汉斯·罗伯特·姚斯（Hans Robert Jauss）的话说，“历史学和美学的考察”正处于分裂的状态。“精神历史中的美学形而上学”开始反抗“实证主义的盲目经验”，理想化地欢迎非理性创作，标榜艺术史“独立性的光芒”。马克思主义者反对它，他们提倡模仿理论，认为社

@充實自己，從閱讀對的書開始

会现实可以取代自然（Natur）的地位，把艺术的意义简化为文化“上层建筑”中的“反映论”。

黑格尔的艺术哲学是所有这些研究方法产生的源头，它的确是过去的艺术世界观过渡到新产生的艺术史的转折点。当然，黑格尔的艺术哲学在他的整个思想“体系”中占据着自身的位置，这个“体系”是它意义生发的源泉。同时，黑格尔的艺术哲学作为一种自由的反思指向现代世界中艺术面临的新境遇，直到今天都启发着各种理论的形成。在我们的讨论中，黑格尔美学的新颖之处在于，它为艺术历史学的发展提供了哲学根基，后者又继而影响到全世界的、不同时期的艺术。“艺术邀请我们进行思考，但目的并非重新唤醒艺术，而是科学地认识艺术是什么。”说这话的不再是标榜“模仿”的艺术专家，把艺术史的意义看做更新当下的艺术，而是一种全新的“精神科学”的缔造者，他把艺术看做与精神历史的过去相联系的文化产品。今天的艺术无法令人“完全满意”，“艺术科学”恰好呼应了从普遍意义上去定义艺术的角色“诉求”。艺术的角色在历史上早已发挥过作用，新的“艺术科学”本质上说是对理性的夺权，理性从上帝全知的角度俯瞰艺术的开始和终结，专横地决断艺术为何而服务。艺术成为“思考着观察”的对象和材料，这种观察方式比艺术本身知晓的事情更多。所以说把黑格尔看做美学之父是一个德国式的误解，似乎不存在一种更古老的、与艺术更贴近的美学一般。实际上黑格尔的美学是在尝试用“思考着

观察”的方式从世界历史学家的角度审视艺术史，以此来剥夺所有艺术家美学和实用艺术批评的权力。

黑格尔的一个重要思想是，艺术是呈现世界观的感官形式，它与不同文化的历史进程融为一体。艺术的准则不是得自自身，而是反映了“自身概念中本质性的世界观”。黑格尔的思想把艺术的功能放到人类社会重新理解，只不过后人常常把他的思想降格为“内容美学”。但是，这一思想只有从黑格尔的“体系”中抽取出来，从这一“体系”的肌理中理解才能发挥效用。艺术凭借“艺术本身的作用和进程”完成自身的任务，并在这一过程中耗尽能量。艺术将某个时下的观念“带入到对象性的直观中”，通过“每次进步让自身从所描述的内容中解放出来”。当内容穷尽，象征符号完全表达出来之时，“绝对的兴趣（Interesse）就消失了”。新时期的艺术带着特殊任务很快“与内容失去了关系”，这种与耗尽能量的内容的矛盾解放了之后的艺术行为，但在现代主义时期，艺术扮演的这种角色遭受了质疑，因为艺术不再“与某一特殊内容”关联在一起，也不再具有代表一般公众普适世界观的权威性。所以自彼时开始，每个艺术家都拥有了自由，可以在艺术中投射自身的意识。“拿撒勒人归随天主教，主动适应过去的世界观，但这没什么用处。艺术的本质已经在历史中形成，但现代艺术与之有着截然相悖的诉求。”

黑格尔的艺术哲学在古典文化身上有着最好的体现。在古典文化中，每种艺术形式“作为艺术都有着圆满的发展，

@充實自己，從閱讀對的書開始

达致兴盛”，它可以证明，作为艺术，自己能拥有什么样的能力。但古典艺术——正如它在更早一些的理论叙述中呈现的那样——不具有那种轮回反复的周期性，而是与无法重复的精神和文化发展相关，因此具有唯一性。问世已久的古典文化与我们有了恒定不变的距离，既不可触摸，又无法复制。黑格尔探讨的主体与世界的分裂对我们的未来来说变得没有意义，这种讨论不仅在艺术中消失了，甚至在哲学中都不见踪影。这一思想的新鲜之处不在于艺术中的古典形式，而是艺术本身在历史中的位置有时间上的局限性。艺术在黑格尔提倡的世界观框架中是精神的感官显露，已经具有历史学的功能，普世的艺术史书写形式只有在回溯中才能激发它的活力。

艺术在其过去中最有可能被真正感知，艺术史因此获得了其自身的思想内容。如黑格尔的一句名言所说，艺术会继续存在下去，但如果用“它最高的限定”这个标准衡量它的话，艺术存在的同时就已是过去的现象。自从艺术失去了“早期那种在现实中的必要性”，“它的位置错移到了我们的想象中”。黑格尔补充道，“具有美学当下性的艺术品，不再关联于孕育它的宗教或者历史。”“艺术品因此变得独立起来，（恰恰这一独立性）让它拥有绝对性”，这里所说的正是那些古典大师的作品，有教养的市民在美术馆中而不是在曾经的限制地点欣赏它们，欣赏的同时不必理会它们曾经传达过的信息。

@充實自己，從閱讀對的書開始

艺术品的美学独立性恰是由于失去了曾经的功能而显示现在我们眼前，摆脱了过去的束缚，重获自由。新的观众也可以自由地欣赏艺术，不为艺术品的内容和符号牵制。如果这位观众不是同时代人，而是一位历史学家，那么他可以在文化档案馆中找到艺术。黑格尔的美学有其自身的历史位置，随着时间流逝，它与市民文化一同解体，那个艺术家自我独立、艺术只在美术馆中展出的时代一去不返。在黑格尔时代，有关艺术的思考开辟了新的地域，真正使得历史学的艺术研究作为一门科学成为可能。从这一点来说，黑格尔提供了一种思考模式，只不过这种模式下的艺术尽管仍旧是历史学家追寻往事的对象，但却不再在艺术家生动的实践中展示出本质。所有的黑格尔研究无论动多大的脑筋，通过相应的阐释一再重新奠定黑格尔哲学的现代性，都无法抹除黑格尔哲学中的这一瑕疵，或许可以说是妄想：他妄想着在历史之外，超越历史做出判断。

我因此怀疑，把黑格尔看做预言了艺术在现代去边界化情形的人是否合适，基阿尼·瓦蒂莫（Gianni Vattimo）在他的著作《现代性的终结》中提出过这个问题。这里所说的是“一种没有艺术这一特殊现象存在的社会乌托邦情境，艺术被废除，一种普遍的存在美学化使得艺术在黑格尔的意义上被扬弃”。或者说，人们所追求的不是废除艺术，而是“在构成整体所必需的美学事实的意义上追求艺术带来的经验”。这种“美学的爆发发生在传统的限定之外”，可能是一种当

@充實自己，從閱讀對的書開始

下的经验，而当把它放置在美术馆的地位被否定这件事上来考虑时，就无法用黑格尔为之做出辩护，因为黑格尔本人恰恰经历了美术馆形成的奠基阶段，并对此大加赞同。

黑格尔其实是他那个时代的代言人，他为新产生的美术馆创造了形而上学基础，但对于美术馆的实践却知之甚少，尽管他曾生活在第一座美术馆的诞生地柏林。科特米瑞·德·昆西(Quatremère de Quincy, 1755—1849)被誉为“法国的温克尔曼”，他的实践则与美术馆紧密关联着，虽然与黑格尔一样面对相同的事情，得出的结论却截然不同。1813年，他出版了第一部美术馆批评著作《有关艺术品命运或其应用效果的道德思考》(*Considerations Morales Sur La Destination Des Ouvrages De L'Art Ou L'Influence De Leur Emploi*)。美术馆的建立是一个不可逆转的休止符，在此之后，考察艺术就变成了回溯地考察艺术史的行为。但是，如果美术馆之内的艺术品失去了所有公共的应用意义(Emploi)的话，艺术的意义是什么？巴黎的人即使赞同美术馆的存在，也很难找出这一问题的答案。人们把艺术当做历史见证者展出，艺术就像历史一样提供了某种令人印象深刻的“人类精神进步的图景”，约瑟夫·拉瓦雷(Joseph Lavallée)在他的系列丛书《拿破仑时代的美术馆》的第一卷如此写道。卢浮宫的画册从一开始就是讲述全面艺术史的读本，提供了一堂“历史教育课”让人们了解“不同艺术的起源和进步过程”(marche progressive)(拉瓦雷语)。

@充實自己，從閱讀對的書開始

科特米瑞是卡萨诺瓦的朋友，拿破仑的批评者，相反，他并不满足于把艺术历史化，艺术丧失了和时间流逝中保持生命力和培养真正的观众的责任让他心有不甘。他是“模仿说”的信徒，而非“观察”和“推理”的拥趸。在他看来，模仿不仅应该是艺术家奉承的理想，也应该是试图从艺术中提炼出启蒙意义上的“道德用途”的信徒所奉行的准则。在美术馆中失去活力的艺术不再是“培养品味的学校”，人们曾于这样的艺术中体味美的照耀下伦理理想的营养。

因此，科特米瑞指责“美术馆存在弊端，批评的权力被滥用”，批评者虽然知晓所有关于艺术的事情，却无法把握艺术的本质。由此出发，他带着怀疑的态度面对艺术史，指责艺术品在美术馆中呈现的假象，指责这样展示的艺术品“可耻地被赋予被动的角色”，愈来愈取悦于无差别的好奇心（或者黑格尔所说的“兴趣”）。自从“艺术失去了效应，它也同时失去了母题”。从艺术展览中抽离出对于现代编年史有实用价值的东西，这种制造历史的行为无异于“杀死艺术”（*C'est tuer l'art pour en faire l'histoire*）。

艺术史作为艺术本身

卢迎华

有一些优秀的艺术创作本身不仅仅是艺术品，它们还是帮助我们超越关于艺术是什么的普遍认识的范例。试图认识艺术的本体，理解与艺术相关的问题，包括艺术存在的语境和机制，从来都不会过时，反而能帮助创作者，甚至有时候这些叩问和尝试还能成为创作本身。从某种意义上说，把艺术等同于哲学思考一点都不为过，艺术在理解和描述世界的同时也在不断地自我塑造、自我剖析。我们完全可以自信地说艺术本身具备了自我描述和自我表达的能力，并且提供了认识世界的途径。

在贝尔廷对于早期瓦萨里与黑格尔艺术史书写的讨论中，我们看到了艺术史往往不是由任何所谓的客观规律，而恰恰是由艺术史学者的研究方法和价值判断所主观塑造的。早期瓦萨里和温克尔曼试图在艺术创作中建立一种必然性和规律性，用生命的周期性来比拟艺术创作，并让我们获得一些评判艺术创作的参照，这种实用主义的出发点虽然支撑着这个学科不断的自我反思和更替，艺术本身并不总是安逸于自身对于时间，对于社会历史语境，甚至对于美学标准的依存。在实用主义艺术史观影响下所建立起来的美术馆中，策展人成为具有治疗能力的化身，扮演医生的角色，在这种比喻系统下，美术馆和与艺术有关的各种体制化身成为“艺术”

@充實自己，從閱讀對的書開始

被照顾、被保护和接受治疗的庇护所，但这种“看护”艺术的行为无异于杀死艺术。

我们甚至可以说艺术是无暇顾及艺术史的，虽然人们总是时不时地需要从艺术史中获得某种安全感，不论是为了获得实践的启示还是某种价值的确认，但艺术是不需要艺术史的辩护和眷顾的。艺术史家拼命地在时间、地域、美学、社会政治语境中为创作寻找关联性、上下文和必然性，这些努力在一定的时间段中使一切看起来是合乎情理的，一片和气的，但却很快成为有生命力的艺术必须摆脱的牢笼，一种没有灵魂的机制。在这一点上，艺术是没有边界的，并时时准备将所谓的戒律和范式踩在脚下，一旦它们制约了艺术本身之时。

尽管艺术史家们不愿意承认，艺术家们则深知所有关于艺术的外在因素都是偶然的，唯一的必然性——如果这种必然性存在的话——必然是在艺术的自我实践本身和艺术与生俱来的自我反思和自我批判性中。所以艺术史自身的生命力早已岌岌可危。而当艺术史家们开始敢于正视他们所面临的危机时，当他们选择和艺术家一道并肩站在悬崖的边上时，当他们时时被某种紧迫性所笼罩并被由于面临危机所激发出的荷尔蒙所驱动时，他们就有可能进入艺术的情境了，不再仅仅是隔岸观火或自言自语，而是与艺术并肩作战。

在纽约大学任教的哲学家和艺术评论家鲍里斯·格洛伊斯早已说过今天的艺术批评是独立于艺术的，艺术家完全

@充實自己，從閱讀對的書開始

有能力为自己的创作进行表述和言说，他们不需要评论家，所以艺术评论可以与艺术无关，与艺术家无关，而是评论家自我思考的表述。也就是说评论家也同样是创作者，一篇值得研读的艺术批评应该是一篇独立的艺术创作，它不是为创作服务的，它本身就是创作，它提供了对周遭世界的敏锐观察和深刻反思。我想把这种讨论延伸到对于艺术史的叙述之中，如果说艺术史还有存在的必要性和可能性的话，那么，艺术史也应该独立于艺术本身而成为一种独立的精神和哲学诉求的表达。这种表达无异于艺术创作，竭尽全力，敞露心扉，同时忐忑不安。艺术史家完全到了该放弃对于自身权力和艺术史权力的无限想象的时候了，因为如果艺术到目前为止还没将你抛之脑后的话，那也是迟早的事情了。

今天，实用主义艺术史的最直接产物美术馆早已自觉地和艺术家一起并肩站在实践的前沿地带，时刻警觉地认识自我的处境，自我挑战，并勇敢地进行尝试，在自身肌体内部建立自我学习和自我认识的机制，不管在艺术系统中占据何种位置或得到何种荣耀，最根本的安全感只能来自自身和内在的不满足和自我的不断实践。美术馆不断地研制和尝试呈现艺术的方法，最近，纽约的大都会博物馆将邻近的惠特尼美术馆所在的建筑物租下，计划将其变成大都会博物馆研究和实验展示、收藏现当代艺术的实验室；伦敦的泰特美术馆正在计划2012年秋天的一系列“美术馆作为事件”的“油库空间”开幕展，作为一次激发美术馆多种身份和功能，发

@充實自己，從閱讀對的書開始

挥美术馆创造性的尝试。最近，在《艺术论坛》杂志中伦敦 Goldsmiths 学院的教授克莱尔·比绍普（Claire Bishop）对第 54 届威尼斯双年展的评论中写道，威尼斯双年展以及双年展机制的实验性和前沿性正由于其对于经济机制的依赖而日益减弱，而实验、自我反抗和激进的思考和实践将回到美术馆内部。我们即将目睹在艺术系统的权力殿堂内掀起的一场革命，而艺术史的革命和自我更新也必然要从其内部发生。“小运动：当代艺术中的自我实践”将艺术史、艺术机构的实践放置在创作者的位置上进行检验和讨论也正是出自这种认识。

我们需要当代性的写作

苏伟

贝尔廷的讨论总给人这样的印象：挖掘问题的出发点是艺术史，具体的论述来源也是艺术史争论中反复出现的重大议题，然而每当触及到这些问题的关键之处时，贝尔廷有意规避了概念史和重大论争的梳理和总结。他的具体考察对象自始至终都是艺术史的“书写历史”，这一写作实践有着清晰的策略和目的性，尽管潜在的内容丰富甚至有模糊之嫌，但每一个具体论述都坚定地指向当下的艺术理论和创作实践。他既是古代艺术，尤其是拜占庭艺术的专家，又是当

@充實自己，從閱讀對的書開始

代艺术的写作和实践者，但他在写作中有意隐藏了历史学家的职业身份，用学院之外的方式处理艺术史和概念资源。可以说，贝尔廷的写作方式充满了当代性，这一点并非仅仅体现在叙述方式的自由和具有非学院性，而恰恰在于每一个具体论述中透露出的强烈的当代意识。这种当代意识投射在对于行业语境、艺术系统和艺术观念变迁的观看与反思之上，决定了他组织和呈现材料、对象以及观点时的叙述方式。具有当代意识的写作首先缘起于对当下的不满足，以及由不满足引发的紧迫感和警惕性。这并非某种为心理学因素操纵的伪当代意识，而是由长期实践累积的直观经验和思考引发的必然产物。它促发了远离学院的写作实践，离开尽管生产成果但却时时压缩着个体思考空间的既定规范和制度，自发地消化历史经验，在写作中进行自我教育。翻新并使得材料和一再重提的母题再次循环并不构成当代艺术写作的理论强度，而更像是容器的外观。真正使得这个容器具有意义的，是我们不断加注进去、不断重复观看和再思考的溶液。

本章论述瓦萨里和黑格尔开辟的艺术史传统的文字就透露出这种强烈的当代意识。以黑格尔为例，贝尔廷令人惊讶地仅用寥寥数语带过黑格尔庞大严谨的“体系”，唯独抓住一点对于当下来说具有深刻意义的问题：艺术与现实呈现为怎样的关系？黑格尔的艺术哲学最终落脚在“绝对精神”之上，艺术在他那里成为精神进步过程中必经的道路，最终被“世界精神”扬弃。因此，艺术在黑格尔那里是永远的

@充實自己，從閱讀對的書開始

“过去时”，它不断失去着在现实中的作用，不能维持从前在现实中必需的和崇高的地位，在产生的刹那就已经转移到我们的观念世界里。这也许是黑格尔留给自杜尚以来的当代艺术的最大“遗产”。但贝尔廷又说：“我因此怀疑，把黑格尔看做预言了艺术在现代去边界化的情形的人是否合适，基阿尼·瓦蒂莫在他的著作《现代性的终结》中提出过这个问题。这里所说的是‘一种没有艺术这一特殊现象存在的社会乌托邦情境，艺术被废除，一种普遍的存在美学化使得艺术在黑格尔的意义上被扬弃’。或者说，人们所追求的不是废除艺术，而是‘在构成整体所必须的美学事实的意义上追求艺术带来的经验’。这种‘美学的爆发发生在传统的限定之外’，可能是一种当下的经验……”也就是说，在贝尔廷看来，黑格尔的美学恰恰是在现代到当代的过渡中被扬弃了的精神遗产。艺术去边界化的形成根源并非在于作为精神形式的艺术耗尽了内容而转入了下一阶段，而是社会和文化语境的变化导致了艺术成为西方历史进程中的一个因素，它的内容没有耗尽，反而增加并且发生了彻底的改变。这一当下历史最终激发了观念艺术的产生，重新定义了艺术的视觉性同时也解构了它的精神性。贝尔廷推崇黑格尔把艺术第一次当做一门科学进行研究，解析它内在的精神形式，以抗拒那种实用化的艺术史写作；同时，强烈的当代意识又告诉它，黑格尔的艺术终结论试图在历史之外做出决断，与当代艺术的探索精神和实验性背道而驰，那种黑格尔式的，建构在观念形式之

① 充實自己，從閱讀對的書開始

上，以过渡为目标的艺术并不适合我们对嵌入在当下社会和政治语境中的当代艺术的讨论。

当代性艺术写作的基础是当代意识，这也是博尔赫斯书店的创始者陈侗在一篇名为《我们能为当代做些什么》的文章中论述的核心之一。他写道：“在‘当代意识’的驱动下，阅读行为将不再是为了精神上的满足，而应当是激活创造力；对于哲学的思考将专注于德勒兹的概念的创制，而不是回答‘世界是什么’；文学，它将一直处在意识的层面，同时也被归为一种艺术活动；艺术的各种界限将被打破，它所创造的价值不同于其他新事物的价值，每一次，它都重新回到意识状态，或最终表现出对于回答‘艺术是什么’的热情。”这无疑体现了一种深刻的当代精神。因为精神的发展不是从一个形状变为另一个形状的静态轮回，而是将潜在于它自身内的丰富内容发挥或展示出来，从而使自己从潜在的精神变成现实的精神，或者说当代精神。

仿佛一件具有探险性质的工作，当代性写作时刻面临着发现新可能性的兴奋和沦为权力和话语附庸的危险。它必须时刻与现实语境进行博弈，对行业和系统的内外部语境的变迁保持足够的知觉；更重要的是，写作者本身不断的实践才是每一个文字背后深厚的基础所在。如何使这种自主的写作成为常态，避免不自觉地重复既定标准和规范，是提给每一个与惯性生产保持距离的写作者的问题。因此只有不断地实践才能促使我们对于这一行业内部的工作方法、思考的可

@充實自己，從閱讀對的書開始

行性空间和对于投射在艺术上的政治社会语境、文化价值和思潮、个体以及集体存在方式进行挖掘和批判。保持新鲜的当代意识正是在实践的促发下变得可能。这种实践应该同写作一样具有足够的自觉性，在面临行业中不同环节所塑造的外部条件调动和限制着我们实践的领域和强度时，不因为疲于应付而失去主动出击的能力。

第五章 艺术批评与前卫艺术

浪漫主义艺术时代，历史艺术最后一次得到召唤，没有争议地被树立为当时艺术的典范，自此开始，艺术史成为学术标准，艺术研究者和艺术家分道扬镳。艺术研究者不再继续书写当下的艺术历史，过去对他们来说已经足够伟大和理想，他们只愿意在艺术中书写过去。相反，艺术家不再仅仅在过去中寻找榜样，他们向往更好的未来，向往一个不被永恒的未来所掌控的未来。两方的目的相反，却都同样把过去提出来对抗当下：一方把过去当做模仿的内容，另一方把过去当做逃离的条件。当然，为了把这个广泛而充满矛盾的历史说清楚，我在这里做了一定的简化。但是，回忆一下现代艺术批评伴随着哪些旧势力产生、产生于什么样的时代，也是有意义的。

对此，前卫的概念向我们透露了大量信息，在新时期的艺术领域和社会领域中，前卫都发出了强力的声音。这个概念原始的军事含义仍旧保留，只不过这支“前卫”引导的不再是一支军队，而是历史。前卫的使命是探测战争发生的理想地点，以保证胜利。这个地点，在艺术家和政治思想家看来就是未来，未来是前卫趋向的地域，是其他人群跟随的

目标。线性历史的进步观属于精英的事情，精英们为自己量身定做了这种进步观，而且认为历史是属于他们的。这些人是革命精英，与之前的权力精英和教育精英区分开来，只不过会被扣上白日梦的帽子，讽刺他们无法看清现实。在这些精英的眼中，历史仍在等待着成熟和完满的时刻，所以需要历史从过去中牵引出来，引向未来。伴随他们存在的艺术研究者——就算还参与到当时发生的艺术中——无助地面对这种无法用历史的既定标准判断的艺术，直到又一次被前卫的成功所逼迫，全盘接受前卫呈现的历史模式。

前卫艺术的概念是在圣西门（Saint-Simon）那里提出来的，在政治领域曾经是社会主义者的标语，社会主义者就此设计的社会构想并未实现 [D. D. 艾格贝尔特（D. D. Egbert）]。在艺术领域中，前卫艺术是持“拒绝”（refusés）¹ 的态度艺术家打出斗争标语，呼吁与沙龙艺术决裂，在艺术中展开反抗学术传统的实验。在曾经的和谐梦想中，社会思想者和艺术家带着激情四射的价值观构筑起共同的乌托邦，艺术形式的更新也曾是对社会更新的呼应。但在历史实践中，

1 “落选者沙龙”（Salon des Refusés）指的是1863年发生于法国的一次艺术事件。在当时的法国，一年或者两年一度的“巴黎沙龙会”（Paris Salon）是艺术家展示自己的唯一舞台，没有受到沙龙承认的艺术家和作品很难再获得艺术界的承认。出于对这一情况的抗拒，19世纪30年代，巴黎开始出现越来越多的小型私人画廊，展示“落选者”的作品。1863年的展览“落选者沙龙”展示了超过三千件这样的作品并得到了政府的支持。这也帮助了后来的印象派登上艺术舞台。——译者注

艺术观和世界观的和谐、艺术自治和社会责任感的统一被打破，这一痛楚引发了在现代主义中一再以不同形式燃起的矛盾。人们立刻发觉，艺术史与社会史和政治史并不统一，即使它与后两者有着不可分的联系。

前卫艺术代表了现代主义的历史形象，这种夺权非常成功，以至于人们一致将现代艺术的历史看做前卫艺术的历史，博物馆也热衷于展示这一历史的进程。人们在新的艺术美学的前进中毫无顾忌地跟随进步的脚步，这一潮流最终在1960年前后引发了巨大的骚动，一边倒的前进方向不再明确，相关的前进模式变得模糊，一切在一片喧嚣中倒塌了，似乎不存在可以替代它们的东西。前卫艺术立即被宣布死亡，有人欢喜有人悲。不久之后，如霍斯特·延森（Horst Jansen）这样的历史学家开始重新观看前卫艺术的历史，用当时的那种措辞方式提出了“前卫艺术的神话”这样的论题，试图揭露某种纯然的幻象。有的人对艺术范式的失落感到不满，反时代而行之，最终变成了“新前卫主义者”甚至“超前卫艺术者”（Transavanguardia），希望在“现代之后”的时代继续现代主义的事业。这种转变独一无二，前卫艺术本身成为传统的理想形象，人们希望抓住它的尾巴不放，就像曾经的保守主义者死死守住“历史”一样。

值得注意的是，前卫艺术的危机恰恰是其成功所带来的果实，连普通公众都忽然开始期待不断更新形式的前卫艺术，而不是像以前一样被前卫艺术激怒而反对它（这在曾经

倒是赋予了前卫艺术希望的作为反动者的身份，以及它欢迎的敌人形象)。艺术永久的革命动力使得前卫艺术产生，而如今的公众已经令人惊奇地完全接受了它，前卫艺术也走向了自己的反面。人们一直都追求让艺术力量掌控生活，但被掌控的最终只是艺术界，就像在体育界中一样，只有观众才会愿意欢呼新的艺术世界纪录，他们不会把艺术观念带到自己的生活中去。在人们的生活中，如果说前卫艺术发挥了什么效用，也只停留在所谓“广告艺术”上。在“广告艺术”中，前卫艺术创造的形象和观念得到接受，并被改善成规则的设计而背叛了自身的初衷，与迄今为止的前卫艺术形成了对峙关系，使得人们再也分不清前卫艺术广告和广告前卫艺术的区别。

美国艺术批评家哈罗德·罗森伯格在著作《新事物的传统》(*The Tradition of the New*)中描述了前卫艺术演变为传统的过程，以及由此产生的悖论。1994年古根海姆美术馆举办的一次展览中，前卫艺术被再次提及，但是罗森伯格对前卫艺术的批评在此却被转换为一个商品符号。展览的题目是“战后大师作品”(Postwar Masterpieces)，展出美术馆收藏的作品，试图证明前卫艺术的持续力，尽管现在我们已经无法定义这个前卫艺术是什么。社会学家戴安娜·克兰(Diana Crane)也想把纽约1940—1985年之间的艺术归结在“前卫的转型”口号之下，这也是她撰写专著的题目，试图证明像“偶像”这些概念的运用已经与它曾经的意义关联不大。提出什么样的论题

@充實自己，從閱讀對的書開始

决定了定义的方式，只不过这些论题会被人们不断地遗忘。

艺术批评——先不论其何时成为当代艺术的编年史——尝试从自己出发，通过成功的策略，把前卫艺术打造成具有伸缩性和无尽性的叙事，并使之成为人们普遍的信条。无论人们继续保护前卫艺术还是批判它（两种态度都不会引向有益的价值判断），前卫艺术的范式特征都得以保留。很明显，人们害怕失去了前卫艺术，就失去了现代艺术历史那种不断向前看的唯一意义。问题是，人们还把前卫艺术用以前的方式定义或者赋予它普遍有效的意义（即静止调和的状态），而其实我们早就承认前卫艺术已经让位于“低层文化”，它显现出来的是一种精英现象。少数反对前卫主义意识形态的批评家大多来自马克思主义阵营，他们对于官方的当代艺术感到不满，认为其缺乏政治意义上的责任感，但他们并不反感过去的作品观念和作品种类。

同时代的艺术批评就在人们都在怀疑前卫艺术的时候，开始表达对于风格历史单一性和独断性的怀疑，这种怀疑后来使得新的研究方法和研究问题的提出成为可能。这应该不是偶然。两种怀疑的进程看起来互不相关，因为所涉及的领域不同，一个是文化批评的领域，另一个则是艺术批评自身内部的范畴。但是，这其中的相似性也是不可忽略的，无论是前卫艺术的继续存在还是对于风格历史将继续发展的信仰的存在，都保证了一种自治的艺术现实，这种自治完全按照自身的法则发展。如果艺术的进程一定掌握在前卫主义者的

@充實自己，從閱讀對的書開始

手中，或者在风格上体现出来，那么我们那种认识艺术真实的历史的虚构就几乎实现了。

前卫艺术的理想和风格研究的信条之间有着紧密的关联，这种关联存在于双方互相许下的艺术自治的誓言中，而这种自治保存于双方都拥有的同样一件作品中。在前卫艺术那里，这件作品就是绝对的原创作品；在艺术史研究中，这件作品拥有可靠而具有符号力量的艺术风格。过去的艺术史的真正主题其实就是艺术自治，艺术自治使得对于纯粹形式历史的研究在方法上获得了便利。前卫主义艺术家与风格研究者一样，用各自的方式——一个通过作品，一个通过作品阐释——证明着这种自治。

1960年左右爆发的有关前卫艺术的争论，其深刻的原因也许是，自此之后，前卫艺术带着另外一种作品观念（或者说一种缺失的作品观念）出现在人们眼中，它撤回到所谓虚构艺术观念中，或者呈现给观众的是日常生活中某件经过有意布置的物品，引发惊奇。这一进程在新的媒材中持续发生，艺术家从作品创作的前线上退了回来。60年代的观念艺术家大声谴责“形式主义”艺术，对追求视觉效果的作品艺术嗤之以鼻。艺术批评中出现了同样的批判，矛头指向风格研究，后者不接受当时刚刚产生的艺术观念研究和社会研究。艺术和周遭世界的比例关系不断变化，作品越少受到注意，人们关注的焦点就越放在作品的语境上，后来发展到了极端，艺术批评本身已经无法消化。

@充實自己，從閱讀對的書開始

用尖叫代替阐释

卢迎华

汉斯·贝尔廷《现代主义之后的艺术史》第二部分第五章在德语版中的题目为《艺术批评与前卫艺术》，而在后来修订的英文版中的标题为《艺术的作品或艺术的历史》，我们在此刊登的是德语版本的翻译。比较读来，后者拓展了讨论的对象，把对艺术批评和前卫艺术的讨论延伸至对艺术史和创作的讨论。两篇的共同之处在于都描述了艺术历史如何自我演变，尝试去捕捉艺术当中的变化和思考，而创作本身又总是在不断地试图挣脱艺术史的界定，提出新的视野和可能性，这种努力成为一些艺术家创作的内容和核心。可以看出，对于艺术的理解是艺术史家、艺术批评者和艺术家三者在思考和工作中共同推进的。有时，他们达成共识，比如在前卫艺术盛行的时期，推动一种风格和流派取代之前的一种潮流成为部分艺术家和批评家们共同的工作目标；有时，他们成为对手，艺术家们希望突破艺术史和批评家们建立起来的艺术标准和阐释艺术的方式，提出他们自己的见解，而批评家为了捍卫艺术史的信仰，撰文支持某种既定的价值标准；而有时，这种解构和捍卫对于艺术史传统的叙述的争夺也发生在评论家和评论家之间，在艺术批评的内部。在英文版本中，贝尔廷举法国评论家安德烈·马尔罗 1948 年出版的《想象的美术馆》一书，这个虚构的美术馆把全世界

@充實自己，從閱讀對的書開始

形容为一个没有墙的美术馆，这个“美术馆”用插图和文字将来自各个时期和各个民族的艺术的全景呈现无遗，提供了一种关于艺术的新体验，在根本上有别于仅仅局限于艺术史所描述的风格和概念更替中的艺术想象。这种想象带着观光者和游荡者的视野，将其目光所及的一切纳入一个评论家所组成的体系之中，这种视野暂时忘掉了一件创作在具体语境中的上下文，超越历史的包袱，而被组织在一种平面化的景观之中。他的插图甚至只是选取了一件作品的局部，而不是原作。

在德语版本当中谈论到的前卫艺术以及拥戴它的艺术批评所遭遇到的危机，在英语版本中，贝尔廷更进一步谈到这种危机一方面促使部分评论家们希望重新发现作品的独立性的强烈欲望，使创作不依附于一种潮流被认识和解释。他们试图通过评论一件作品及其创作语境来建立这种独立性，而与之背道而驰，一些善于思考的艺术家则更希望提出艺术思考的独立性，甚至独立于某件作品的存在，更是独立于某种批评话语，而不是依赖于阐释和批评。1957年，伊夫·克莱因在日记中将他的单色绘画描述为“自由的景观”，而当伦敦的批评家们要求他为作品做出解释的时候，他播放了一段人尖叫的声音作为回复。克莱因的很多实践都围绕着如何将艺术的思考独立于作品的实体存在和作品的制作之外而被认识和欣赏。为此，他把绘画转化为一场表演，由模特伴随着乐团的演奏在画布上做画，而艺术家只是作为乐团的

@充實自己，從閱讀對的書開始

指挥出现，艺术家作为思考者而不一定是执行者。这些实践不仅仅是创作，它们是关于艺术及其形成艺术的语境，包括艺术批评和艺术机制的思考。克莱因将清空的画廊作为展出的内容，提出语境和舞台本身是独立于创作和表演而存在的认识。

如何理解艺术作品和谈论作品不仅仅是一个艺术史和艺术批评的问题，这个讨论也早已成为艺术本身。艺术本来就是一种思考的行为，思考艺术的问题和谈论“艺术是什么”成为创作的重要一部分，甚至是创作本身。创作也以其思考的能量证明它同样能对艺术的话语有所贡献，在任何时候都不应该忽略艺术创作的能量，不管是作为艺术的研究者还是艺术的创作者。

最近，在中国的艺术系统中出现了一种思考的疲软，很多人把这种疲软归结于艺术市场的低靡和画廊业对于创作支持的减少，但实践者本身实在不应该过度地放大自身对于艺术机制的依赖性，应该踏实地回到检验自己的工作与艺术的密切度，以及对于艺术的信仰之上。我们应该看看我们是否是在思考艺术的问题，还是表面地把一些艺术系统和艺术机制暂时性的问题当成创作停滞的症结。回到艺术的工作很重要，回到艺术的思考很重要，回到创作的意图也很重要，不是为了生产而生产，不是为了一个机制而生产并心甘情愿地被这个系统的喜好和沉浮所牵引，也不是为了迎合一种批评话语而生产和工作。

@充實自己，從閱讀對的書開始

艺术突变与艺术自治

苏伟

贝尔廷在这一章中讨论了前卫艺术和伴随它发展的艺术批评在不同语境中产生的意义和转变。这段历史无疑是现代主义艺术中最受人关注，同时也是不断被重新观看的历史。前卫艺术产生时把未来作为实践的坐标系而与抱守传统和历史的艺术研究分道扬镳，但到了60年代，前卫艺术在文化语境的转变中经历了深刻的危机，最终又被守住最后的“风格”原则底线的艺术研究收编。针对60年代出现的前卫艺术危机，贝尔廷如此写道：“1960年左右爆发的有关前卫艺术的争论，其深刻的原因也许是，自此之后，前卫艺术带着另外一种作品观念（或者说一种缺失的作品观念）出现在人们眼中，它撤回到所谓虚构艺术的理念中，或者呈现给观众的是日常生活中某件经过有意布置的物品，引发惊奇。这一进程在新的媒材中持续发生，艺术家从作品创作的前线上退了回来。60年代的观念艺术家大声谴责‘形式主义’艺术，对追求视觉效果的作品艺术嗤之以鼻。艺术批评中出现了同样的批判，矛头指向风格研究，后者不接受当时刚刚产生的艺术观念研究和社会研究。艺术和周遭世界的比例关系不断变化，作品越少受到注意，人们关注的焦点就越放在作品的语境上，后来发展到了极端，艺术批评本身已经无法消化。”

@充實自己，從閱讀對的書開始

观念艺术家痛恶前卫艺术中的形式主义情结，质疑其合法性和自治权。在60年代的话语中，艺术的这一突变反应集中体现了社会生活价值观的变化，完全融入到一次下层民主的革命中。这次反对学院生产、反对中产阶级趣味的艺术突变把全部的能量释放在产生艺术的文化语境和政治语境中，甚至再一次构筑起艺术与生活的乌托邦，正如曾经的前卫艺术试图做到的那样。如果不纠缠于时代精神和政治经济条件的变化，重新从艺术本身挖掘这种突变的原因，那么，针对“艺术自治”的考察和观看应该是这种状态变化的原因所在。在观念艺术家看来，前卫艺术的形式至上观念和艺术研究的风格论是对艺术自治概念（艺术的自治，批评的自治）的权力化改造，它们伪造了一种安全的语境，迫使艺术与社会生活历史分割开来，实际上阻断了艺术自身本能的改革动力和生命力。或者说，对于艺术自治的紧迫感和嗅觉为观念艺术家提供了反抗前卫艺术的动力，他们的目的并非还原一个“艺术本身”，而是给予可能的“艺术本身”以内在性和源自自身的驱动力。

在中国的艺术批评史上，我们也看到过类似针对艺术自治的权力化实践。以“后89”概念为例。“后89”是中国当代艺术进入90年代后批评家提出的一个指称，它产生于香港汉雅轩的张颂仁与批评家栗宪庭1992年策划组织的一次大型群展“后89中国新艺术”展，展览汇集了中国当时近五十名艺术家的创作实践，“后89”以一种带有暗示意义

的姿态进入到中国当代艺术叙述的日常伦理中。

实际上，“后 89”并非我们对上个世纪最后十年的当代艺术进行考察时必须凭靠的标尺。“后 89”概念提出的语境是“’85 新潮”后中国当代艺术整体性策略的转变和中国社会进入 90 年代后开始经历的转型，这一概念的策展和批评实践勾勒出一种艺术史研究范式。随着这一范式的出现，脱离 80 年代精神的中国当代艺术在 1989 年之后发展的轨迹有了理路可寻，艺术风格和媒介的演变、艺术家精神谱系的构建、艺术观念和策略的实施可以不同程度地嵌套在这种范式中而拥有额内和额外的意义。但是，与“’85 新潮”相比，“后 89”概念提出的紧迫性大大减弱了。80 年代那种带有集体主义和启蒙诉求的精神氛围和西方文化价值不断涌入的语境下，长期受到压抑的艺术最迫切的任务首先是重新拥有表达的可能和丰富性；而“后 89”则表现为一种态度暧昧的尝试：一些经历了 80 年代的艺术家逐渐开始具备明确的艺术自主意识，他们的实践变得更加针对艺术内部和个体焦虑，而在这时，“后 89”仍然试图抽象出一种带有普遍性的形式，建立学科内部的新标准，同时又遮掩地期待着艺术家进行独一无二的创作实践。“后 89”试图在刚刚开始不久的中国当代艺术批评的模糊图景中圈画出一个自治的语境，构建一个规范的、具有传承关系的谱系图。但是，考察艺术历史的重点更在于还原和重置历史与经验的丰富性。在一个建构的共同体中构造意义、建立因果、为形式赋予节奏的实践无异于一

@充實自己，從閱讀對的書開始

种权力生产法，它以整合差异为目标，制造可以为人理解和促成沟通的图景。因此，运用“后 89”这一概念就面临着一种危险，它可能导致我们惯性地进入艺术史普世模式的思考方式，从而不能真正去正视具体而鲜活的艺术实践。

如果我们重新观看参加过“后 89 中国新艺术”展的作品，有的是创作者进入 90 年代后某一阶段的实践成果，有的获得了人们的普遍关注，有的还在艺术行业资本和社会资源最大化的价值判断中无法呈现全部意义。中国当代主义艺术在经历了短暂而超速的进程后进入 90 年代，发生了转向当代性意味更强的艺术实践的突变。有人从外部将这种突变的实质描述为西方兴趣的关注，这适用于一些依靠殖民视角生存的艺术家，也在很大程度上忽略了一些拥有独立判断和个人价值体系的艺术家建立自我价值的努力和集体意识里逐渐萌发的对于“中西方”二元思维的质疑。参加“后 89 中国新艺术”展的作品共同的特点在于，它们都在全力摆脱 80 年代的宏大叙事，力图弥补“’85 新潮”那种泛化的人文理想导致的意义虚空，自身所处的真实环境和私人主题成为思考和创作的出发点。艺术家在文化碰撞和文化反思中，在地缘政治的困局中，在心理和精神偶然而独具生机的活动中，在消费社会的喧闹中寻找创作的可能性；他们不断在国际上发出声音，在赢得关注的同时也切近着国际范围内对于共同生发的问题的思考和工作方式。作为艺术批评概念的“后 89”无法深入描述进入 90 年代的艺术家们，他们渐渐意识

@充實自己，從閱讀對的書開始

到文化资本和政治意识形态批判不足以承担起他们的艺术，只能作为一种反思的补充；同时，90年代以来迅速形成的消费社会制造了相当大的意识障碍，何以在这种局势下仍然从自身的历史、政治和生存中发展出独立性的艺术手段和实践方法也是他们必须面对的难题。

第六章（1） 艺术研究的旧法新方：学科的游戏规则

从本源上说，艺术研究的任务是将过去的艺术带入到艺术研究铺写的具有意义逻辑的秩序中，而对于“艺术究竟是什么”艺术研究并没有给出普遍的概念。这种概念带有超越时间性的普适效应，启蒙运动和学术研究时代的出现让它走到了尽头，它的地位被一种可以解释一切的“历史观”所取代。人们开始思索艺术的历史或者艺术历史中的艺术，这种方式不久就培养出一种信仰，状态与人们曾经崇仰艺术的绝对完美性时并无二致。即使所有艺术形式在历史中的地位只是相对的（因其受制于演变），但无论历史的时间如何变迁，它们的权威性始终保持一致，这情形正如之前它们坐拥客观而富于教化的艺术美一样。历史性的考察用另一种方式给予艺术以独立性（而非依赖性），曾经教条式的艺术理论也做过相同的事情。

艺术的历史不久就成为一项只可以从强制性的形式演变来探讨的主题，这个主题以时间推进为基础，艺术在风格以外其他方面的成就被排除在外。艺术史家海因里希·沃尔夫林提出的“无名的艺术史”甚至可能无视艺术家本身，因为艺术家对它来说也不过是维持历史进行的某个器官而已。

@充實自己，從閱讀對的書開始

沃尔夫林在著作《艺术史的基本原理》中写道：“最终会出现这样一种艺术史，人们可以经由它一步步地触摸到现代观看方式的产生。”并且用“紧密无缝的次序”描述风格的接替。

尽管去想象风格演变的独立性进程并非有意为之，但这种想象——无论它所关注的东西是什么——却得到了美学的有效支持。阿多诺也认为，艺术的功能恰在于其在实践意识形态的关联域中的无功能性。令人不感到惊奇的是，艺术研究越来越倾向于在艺术形式中寻找需要的历史解释，因为对于任何作品和风格来说，艺术形式都起到公分母的作用，或者说艺术形式提供了观看艺术多样性的统一视角。经验性的艺术研究发展出的一套方法成就了一种批判性的考察，但当我们将它放置在这个学科建立之时的历史图景上看待，并质问它到底能否反映出这个历史图景时，就会发现这种考察也是简化后的产物。

风格史的游戏方式认同自身作为路标的指示能力，阿洛伊斯·李格尔提出的“艺术意志”（Kunstwollen）就是这种游戏方式下的产物，这个概念马上变成目标明确的风格演变支持自身驱动力的咒语，它虽然著名，但也充满争议。这个概念产生于历史主义的精神氛围之中，历史主义希望用自己的标准衡量任何一种历史现象，并因此不能接受某个时代无法完成其他时代可以完成的事情。而如果一个时代的“艺术能力”有限，那只能证明这种“艺术能力”听从于另一种“艺术意志”的召唤。通过这种方式，人们可以就其意图衡量史

①充實自己，從閱讀對的書開始

前艺术风格，甚至是标尺尾端的颓废派艺术风格，而不必贬低性地将之与某个经典艺术时期对立起来，就算人们把自己的管辖权扩大到整个艺术生产的范围内也并非强词夺理。

“艺术意志”无论以何种方式出现，它并非仅仅处在一个历时性的时间线路上，同时也以共时性的方式代表了合乎时代潮流的世界观，以至于人们不久之后就倾向于认同把世界历史看做一种风格现象。为了放大自己的历史解释管辖范围而把艺术风格解释成生活风格和思想风格的直观形式，这样一来，形式考察——起因和效果发生了令人惊奇的倒转——就穿越进了普遍的历史考察之中，时代精神变成了时代风格，或者反过来说时代风格变成了时代精神的面孔。艺术史被单纯解释成与普遍历史具有同时性，任何可以威胁到这种理想化历史阐释的证据都被明智地回避掉。

亨利·福西永（Henri Focillon）在极具独创性的著作《形式的生命》（*Vie des formes*）中发展出了另一种有关风格史的观念，乔治·库布勒在引人入胜的文集《时间的形状》（*The Shape of Time*）中对之进行了符合时代条件的展开分析，这个观念有着更多来自于古老的循环模式概念的烙印（在自然、社会和文化中的循环）。一种被理解为艺术问题或者风格问题的艺术形式无时无刻不在经历着相似的循环，这种循环不是年代编排意义上的，它属于另一种时间模式，毋宁说属于一种由萌芽、成熟、衰落构成的连续性演变模式。在这种模式中，各个发展过程都作为问题的解决方法出现，这在其他

@充實自己，從閱讀對的書開始

学科中已经成立,在艺术研究中则以自治的风格史面貌出现。

我们在这里揭露的意义秩序可以宣示告一段落,至此为止有效的问题当然也会在事情的某些阶段发生变化,产生新的秩序,新秩序会在进化已达致的阶段基础上继续找寻自己的时间曲线。一件作品在循环和风格演变顺序中得到凸显,它在这之中的资料细节比之排行显得次要得多。一件作品可能与另一件作品同时产生,但是在两种循环模式中的地位可能完全不同,比如在自己所处的循环模式中属于早期形式,但到了另一种循环模式中就变成了某种形式的晚期作品。

如果这样看待我们讨论的事情,奇格弗里德·克拉考尔(Siegfried Kracauer)提出的“编年史的时间”就被“系统性的时间”替换掉了。系统性时间是某个系统内,比如风格循环系统或者某种形态学秩序系统运行的时间模式,它具有时间长度和运行速度,与“编年史的时间”不相混淆。它最终是一种生物学的想象,其本质与一棵快速或者缓慢生长的植物相似,但是在艺术研究中,这种生物生长过程由谁来推动呢?我们知道作品是不能生长的,艺术也不是作品,而是某种理念,它只是在必要时在作品中次序性地生长,所以人们把作品显现层面的某些标志特征标选出来,从中推导出风格线索,随时准备好找到或者发明某种发展进程,至少总抱有把幸福和不幸、成功和失败区分开来的意愿。这种方法的成功不在于其统计材料的丰富,而在于它采取的选择方式,当人们在尽可能多的范例中探讨尽可能少的标志特征的时

@充實自己，從閱讀對的書開始

候，这种选择方式能发挥出最大的效应。

这些方法蕴涵的历史模式仍是模糊的，它是在“鉴赏能力”的基础上发展起来的事物，这种能力是这个学科在一百年前最有用，也最成功的游戏方式。它的限制在于，即使它已经用演变成方法论的“风格发展”来进行操作，但本质上仍是为了造就一种艺术史而创造素材。幽默一点地说，今天的艺术研究也可以这样分类，即当美术馆工作者看到研究结果的时候，一种可能是他们被迫因此改变展览中作品标签上的数据和名字，另一种则是这些工作者不管本身有着多么有趣的想法，却什么都不做，不受艺术研究成果的直接影响。我们这里谈论的是与作品而非历史相关的资料筛选框架内的东西，历史在这里成为其赋形于上的作品的总和。今天，我们面对的是另一种新的、与自然科学相关的风格批评方法，它关注作品的技术形式而非作品本身，这样一来，资料筛选就有了以自我为目标的危险，这与之前的时代有些不同。这样的研究者用自己的方式推进着艺术史的终结，因为在他们的批评中，艺术品本身分解为不同的数据资料，艺术家被简化为技术形式的操控者。

在风格研究领域，美国人贝尔纳德·贝伦森和瑞士人海因里希·沃尔夫林因其不同的思维方式和工作领域形成了颇具启发性的对立关系。贝伦森是美术馆和大收藏家的咨询师，专门鉴赏过去的大师作品，他在这个领域做得非常成功，甚至获得了佛罗伦萨一座名为 I Tatti 的农庄的所有权。图中看

@充實自己，從閱讀對的書開始

到的是1903年他在农庄中拍摄的照片，站在自己拥有的一幅大师作品下的他显得志得意满（图39）。对他来说，正如他在《文艺复兴时期的佛罗伦萨画家》（*The Florentine Painters of the Renaissance*）一书中写到的，比之“艺术品的意义”，单纯的“历史学意义”什么都算不上。他用炫目的笔法撰写形式清新的艺术家传记，在文字中构建想象中的意大利文艺复兴绘画的美术馆，整个人完全投入其中，思维活在文艺复兴的时代，现代艺术对他来说是陌生的，与他共事的收藏家也认同这种价值观。在他身上，根本就没出现过真正的艺术史问题。

沃尔夫林也热衷于意大利文艺复兴的艺术理想，他于1901年出版的专著《古典艺术》（*Die Klassische Kunst*）集中表达了他对此的偏爱。但是，他的成功是在大学和人文科学领域获得的，他把艺术学科从雅各布·布克哈特（Jakob Burckhardt）铺叙的文化历史的阴影中解救出来，为学科的专业化做出了巨大贡献。他提出的方法学是“观看艺术”，而非研究作品，这更满足了教育精英的愿望，而非收藏家的兴趣。在学术生涯的开始阶段，他就征引艺术家阿道夫·希尔德勃兰特（Adolf Hildebrand）出版的一本名为《造型艺术中的形式问题》（*Das Problem der Form in der Bildenden Kunst*）的著作，宣称这本书对于艺术来说“如同大旱逢甘霖，终于出现了这种把握艺术的新方法”，并且提出将“艺术内容”作为艺术史的主题独立出来。后来，艺术作品完全被简化到风格和形式层面加以分析，钟摆又摆了回去，潘诺夫斯基发展出的图像学成为这



图 39 贝尔纳德·贝伦森在 I Tatti 别墅，佛罗伦萨，1903 年，当代摄影。

@充實自己，從閱讀對的書開始

个学科——从 20 世纪的长度来看——最成功的游戏方式。

图像学是一个古老的概念，潘诺夫斯基 1939 年重新阐释了它，并用于他开创的学科方法论上。彼时人们热衷于用风格思考艺术，但潘氏学说的出现让艺术退居幕后，呈现在人们眼前的是“类型史”，这是一种试图从作品中读出“人类精神发展趋势”的研究方法，“特定的主题和表象”构成了它的表达域，也就是说，用“文化症候的历史”代替艺术史。潘诺夫斯基的这一观念援引自恩斯特·卡西尔（Ernst Cassirer），后者和他一样直到 1933 年都在汉堡大学教书。图像学家的任务是在相同文化和传统的“文献”以及文本中重新找到作品的“本真含义”（显然这是在说作品的含义与艺术家意图表达的有差别），并通过这种以艺术为镜的方式凸显某一时代的文化认知。这种符号中心论经过精心演绎在艺术领域得到呼吁，使得这个学科在相关的“人文学科”圈子内被接受。这要归功于流亡到美国的潘诺夫斯基在新建立的普林斯顿高等研究院（Institute for Advanced Study）站住脚跟，推广自己的学说，要知道之前没有哪门社会科学可以在这里展开研究。在美国，意义阐释获得了现实意义，但文化壁垒阻碍了人们与过去艺术的交流。

同时，也存在一些非政治的或者政治的图像学游戏方式，在这个学科中，这些游戏方式都拥有坚实的基础和自身的一套语言规则，不过比之内容上必须说出的东西，人们更容易在这种语言规则上面背叛自己——这当然让我的论述不得不

接受忠诚性的测试，显然非我所愿。我们所说的这种图像学产生伊始，倾向于让观念和主题按其自身的方式自我显露出来，并不顾及它曾经受之驱使的（意识形态上的）应用方面。时间推移到以前的人文主义者时代，图像学开始不情愿地趋同于集体游戏，要知道那些人文主义者喜欢把艺术简化到文本层面加以推究，他们自己对于文本的理解力更好，而艺术家为了卖作品，有时也要费尽心机地与这些人接近。那个时候，解密一件作品是个神秘的行为，创造作品的信息加密阶段其实也是神秘的（不过艺术家常常会就创作咨询有教养的专家）：一句话，创造秘密就是为了解开它。文艺复兴时代的新柏拉图主义总遭受巨大的争议，因为纯粹概念上的唯心主义太过经常地要为这样一种情况承担责任，即绘画提供的直观和它的生活素材在纯粹观念进行的冷酷比喻中流失掉了。

图像学的登场过于冷酷，还没有风格批评那样具有书写艺术历史的能力。当它不去质问作品而是质问内容的时候，它失去了至此为止支撑并使艺术历史发生的东西，更接近于书写“作为精神历史的艺术史”。图像学被迫亲近所有可能的、外在于所谓艺术谱系之外的图像资源，以求打破学科此时的框架。“纯粹艺术”和广泛意义上的图像表达之间的关系一再引发问题，人们想要从方法论上保护艺术史，又想避免把它限制在一个过小的领域中。有时候，问题甚至发展到了暴力解决的地步，阿洛伊斯·李格尔就把艺术上的风格概念转置到所有后来被称之为“物质文化”的东西上，还试图

在时尚和日常生活领域揭示风格的面貌。值得注意的是，他的这种方式与“青年风格”（Jugendstil）时代的生活空间美学化潮流融洽之极，后者后来发展成了设计信仰的乌托邦。这些在艺术边界上进行的忙碌的操作展现出人们极力在历史世界中处理艺术的纯粹历史这一问题。

从图像学本身来说，它是在哲学解释学基础之上发展出来的一套方法。哲学解释学长久以来以历史理解的过程为主题，为经验性的艺术研究提供概念。用汉斯-格奥尔格·伽达默尔的话说，哲学解释学超越了“实证主义对于对象概念的单纯，通过反思达致理解的条件”，它要求对科学进程进行自我反思，由此构成了对实证主义的批判。伽达默尔认为，理解并非限于针对意义和形式的“原初生产进行再生产”。

任何一种方法在美学经验领域内的问题都体现在，这种美学经验都是发生在科学之前的原初经验，却要被迫成为科学论证模式的对象。这一问题早在德国游戏方式中的哲学美学产生时期就出现了，经验性的艺术研究在那里饱受争议。后来到了启蒙运动晚期，“艺术美”的绝对有效性不复存在，规范化的美学必须在艺术之外找寻方向，把作为普遍典型而快速失去了地位的艺术品留给经验性的艺术研究。哲学概念上的艺术作为一种原则终结了，一个阐释学概念上的作品时代开始了，而它开始时的处境是夹在各个学科中间，无所依靠。最近几十年，艺术研究的这种情况才有所变化，最广泛意义上的艺术品构成了解释的本然对象。

@充實自己，從閱讀對的書開始

不可遗忘的事物

卢迎华

在《现代主义之后的艺术史》的第六章《艺术研究的旧法新方：学科的游戏规则》中，汉斯·贝尔廷揭示了艺术研究和艺术史作为一门学科的实质是将艺术作为描述的对象和中介来建立一种规则并将之普及化的过程。艺术史家在不同的时期提出了各种对于艺术的论述方法和观看艺术的角度，并通过不同的方式将其论述权威化和进行广泛传播，使之成为某种信仰，并在传播中将其融入成为人们谈论艺术和与艺术发生关系时信守的某种默契和约定。在这些对于艺术的历史性论述中，艺术的演变，特别是从一个时期到一个时期的更迭，不论是一种风格的出现还是一种图像的流行，似乎显得由内而发，具有某种必然性和历史的规律性。但身为艺术史家的贝尔廷却主动把艺术史家幕后的工作和动机进行详尽地剖析，动摇了艺术史的叙述作为我们认识艺术创作和演变的信仰的绝对性。不同时期出现的对于艺术的叙述方法构成了当时一种带有普遍性的价值观，这种价值观决定了对于作品的记录、美术馆的收藏、艺术批评的方向，甚至也影响到了艺术家的创作方式。

了解和甄别具有一定普遍性的艺术史价值观，包括借助某种艺术史的叙述来为某种类型的实践的合法性提供保障，以及按照艺术史的逻辑来预测和推断艺术实践的未来走

@充實自己，從閱讀對的書開始

向的做法，能够让我们不仅限于已知的和被记录下来的信息而去认识创作的偶然性。阿甘本在《剩余的时间》中谈及“不可遗忘的事物”和它们对于我们的重要性，他所讨论的是那些在个体或集体生活中被遗忘的瞬间，不被大家所信守为选择和记住的标准所筛选的力量。“它在我们里面活动，其力量等同于有知觉记忆的大众的力量，只是它的作工的方式不同。遗忘有一种特殊的运作力和运作方式，不能以知觉记忆的运作方式度量之，也无法像知识那样累积。”¹在艺术领域各种功利化行为的包裹之中，人们尤为倾向于选择已经被确认的东西，这使获得确认和传播的符号、样式、工作方式和标准更容易被最大化地再次利用和再次选择。不被记录、不被承认、不被流通的，受压迫和失败了的事物，被遗忘的思考和创作对于我们认识世界的重要性虽然不属于大多数人所关心的范畴，但是阿甘本提醒我们，“尽管失落者的历史可能被不同于统治阶级的手段记录下来，但两者本质上无差异。为了对抗这种混淆，人们应当记住，不可遗忘的事物的传统并不是真正的传统，它以声名狼藉或辉煌荣耀甚至两者兼有的印记在传统中刻下烙印。”即使在短时间内不被某种强大的价值判断承认，这些事物始终是伴随着我们的，也是伴随着被选择和被推崇的对象所存在的。

这使得我们有必要来重新观看和认识被记录和流传下

1 [意] 乔治·阿甘本，《剩余的时间》，钱立卿译，吉林出版集团有限责任公司，2011年，第51页。

来的传统，以及它们对于我们实践的指导意义，至少我们不应该再继续对种种暗流视而不见，对种种弱的声音听而不闻，而完全以那些在最广泛的范围内流传的标准作为行为的约定，作为彼此关联的基础。在一篇题目为《私密+方言=资本》的文章中，作家和策展人克莱门汀·德里斯（Clementine Deliss）讨论了“受众较窄，既难以博得大众的青睐，又不能因广泛传播而唾手可得”的知识生产模式对于抵抗艺术教育和知识生产的标准化的重要性。在她所列举的包括她自己所开展的各种实践之中，私密的、匿名的、集体的，“戒绝通讯”，甚至是口口相传的方式“帮助生产者建构一种擦边的知识形态，让这一形态甚至可以被应用到他们自身身上及其固有的自我身份建构中”。¹ 作者列举了1952年美国为开展氢弹和原子弹研究与制造而设的第二大武器实验室——Livermore 实验室所采用的与中世纪学徒制十分类似的知识生产和流通方式，“在实验室里获得称誉并非凭借撰写的文档，而完全是通过面对面的交流、闲聊以及正式的口头讲演等方式赢得的”。另一个例子是独立的个体自我采用的匿名性，而非某种机构的机制规范下的自我隐藏。《移动家居》是一对居住于俄勒冈森林深处的夫妇用假名出版的长达三十多年的出版物，他们会在夜间前往法罗马斯邮局秘密作业，想方设法把杂志寄到超过1500位读者的手中。作者所属的

1 刘鼎、卢迎华、苏伟编著，《小运动：当代艺术中的自我实践》，广西师范大学出版社，2011年，第335页。

“未来学院”曾驾房车沿伐木运输线路穿越将近两千英里的俄勒冈林区寻找这对夫妇，但最终一无所获。秘密的行踪是《移动家居》的编辑团队生存的手段和知识生产的基础。

私密的、集体性的、未知的、微弱的、偶然的、失落的、失败的、被遗忘于艺术史的研究之外的这些存在方式构成了与被牢记的、被传诵的、被鼓吹的、被定义为传统的世界平行存在的另一个世界，同样具有传递性，并塑造着我们的经验和意识。正如阿甘本所指出的，“对被永久遗忘掉的事物始终保持忠诚的能力本身必须始终不可遗忘掉。”¹被遗忘的需要被重拾和重新正视。

艺术研究本身是一种创造性的活动，并不是为了建立一种对与错的判断标准，更不是一种筛选的机制，更不是权力获取的基础。在这种活动之中，作品是艺术研究者进行投射的基础，这种研究和艺术史叙述的方式不是对于艺术创作中的规律的总结，也不能成为艺术创作的完全指引，更不具有对于作品评判的绝对性。艺术研究和艺术史的书写是对于艺术世界之中各种关联性和组织方式的想象和不断的重新想象，是一种主观的行为，绝非任何规律，从某种意义上与艺术创作中的偶然性和有机性是一致的。我们在庆祝一些被记录和被奉为约定的想象的同时不能忘记保持对于其他想象的开放性。当我们从事艺术的创作和研究工作的时候，对本身

1 [意] 乔治·阿甘本，《剩余的时间》，钱立卿译，吉林出版集团有限责任公司，2011年，第51页。

已经成为某种可视的传统和被书写下来的历史既要视为一种参照，更要反思其所代表的利益和动机，而避免一种盲目性遮蔽我们继续深入研究的可能性。

透明规则之外的空间

苏伟

风格学和图像学是这一章讨论的重点。按照贝尔廷的阐释，两种学说最终是按不同的历史观演绎自身的，并产生出不同的流变物。风格学试图将历史简化到艺术的纯形式层面，以作品为中心，试图去除作品其他可能的指涉和牵连，以这种统一性的方式呈现艺术的自治。风格学最具代表性的观点来自沃尔夫林，他在著作《艺术史的基本原理》中写道：最终会出现这样一种艺术史，人们可以经由它一步步地触摸到现代观看方式的产生，并且用“紧密无缝的次序”描述风格的接替。沃尔夫林把“观看”紧紧拴靠在视觉形式上，这个倾向到了大众文化时代以另一种方式在广告设计的神话中延续了下来。而对于图像学来说，艺术形式分析需要在更大范围内的文化甚至人类学范围内发生，古老的宗教图像学的影子在这个学说的发展过程中时隐时现，它的终极目的是描述人类精神发展的历史。我们的困惑在于，如此写就的艺术史几乎等同于普遍历史，艺术批评的价值就会被局限在一个

@充實自己，從閱讀對的書開始

建立在世界历史想象上的大模式下。

无疑，有一种东西支撑着这两种学说的意义秩序。在现代主义的艺术史范畴内，我们不难找到类似学说的边界所在。它们追求透明原则和意义的可见性，极力编织着可以使艺术史在现代人文学科中得以站立的意义空间。现代主义的全知视角和操纵感培养了这些学说的构建者的敏感性和嗅觉。读一读诸如福西永等人的著作，在阅读体验和心理预期得到极大满足的同时，我们也许会从类似艺术史的“精神形式”（是的，建构精神形式不仅仅是现代主义艺术的诉求）中感受到一种由意义带给我们的愉悦和安全感。

上世纪90年代，为了摆脱“'85新潮”培养的艺术情绪以及过分放大精神形式建构的倾向，中国当代艺术实践者在观念性探讨、日常生活转向、媒体艺术的新实验等层面展开了各自的探索。但是，文化功利主义的影响、机会主义式的跟风和被理论潮流牵引而进行的社会性实践不断在迫切需要自主系统的环境中反复出现，这个迫切需要认识自我形状的行业刚刚远离了乌托邦想象的幻景，又马上被这些纷乱而又充满各种欲望的实践填充。与此相应，中国当代艺术批评在这个十年中经历了从形式分析（尽管批评者并未在严格意义上区分上面论述的图像学和风格学）到社会和文化批判的转变，迅速完成从现代主义走向当代的转变。这个转变是政治事件、经济形式和文化话语等多方力量促成的产物，但从批评内部来说，这个转变是生硬而缺乏足够的经验和思

@充實自己，從閱讀對的書開始

考积累的。在这个十年中，建立更为具体和特征化的行业秩序和批评 / 创作交互模式成为许多批评家新的愿景和工作实质。

在这个转变过程中，艺术批评逐渐确立了自身在这个初步形成的艺术机制中所掌控的资源范围、影响模式和系统角色。艺术批评的声音成为艺术家日常工作的固定背景，也诱引了一些艺术家不由自主地进入类型化创作的模式。虽然在这期间不乏来自批评家和艺术家自身反思的声音，但是艺术批评中大而无当的倾向和生硬消化（或者说为了对应）西方理论概念而自造的语法系统，影响了中国当代艺术的自我思考。很多走出 80 年代的艺术家似乎马上找到了意义的依托，因此也愿意拥抱这种透明的意义秩序（尽管这并不是说他们对于这一秩序内显性和隐性的权力及其塑形威慑不具备警惕性）。

艺术批评的透明性由从业条件和社会语境的变化引发，而批评内部自我消化的成分显得过于贫乏。这个透明机制把可描述、可阐释和可历史化作为标准，而在面对具体的艺术家工作，甚至是具有游牧性质的工作时，表现出了孱弱的品质。让·波德里亚在那本充满魅力的《论诱惑》中从“性”在当代的遭遇出发，有过这样的表述：“在这些被目光整体穿越的身体中没有任何诱惑，因为这个目光到处被透明的虚无吸引着——在生产的世界中也没有诱惑的影子，因为这个世界在可见和可推断的现象范畴内，由力量的透明原则充当

@充實自己，從閱讀對的書開始

主宰：物品、机器、性行为或国民生产总值。”¹“透明”是虚无的，没有一点诱惑在内，它的男性结构仅仅模拟了现实最浅一层的表象，遮盖和压抑了更多无法推断和归类的，甚至脱离了任何一种价值和思想模式的东西。“透明”也是双向的，艺术批评试图让艺术家的工作变得透明，以这种方式深化自身的透明结构。

怎样在这个透明法则之外重新观看 90 年代的艺术家实践？怎样在我们自身的内在视野中再次遭遇这些本质上属于我们工作背景的实验和思考？一个极端是完全抛弃现代主义的所有元件，把艺术家所有的工作看做无意义和秩序的、所谓纯粹偶然性的、以零度坐标为特征的后现代实践方式。但是，纯粹的偶然性无非是意义必然性的硬币反面，暂时的狂欢过后我们仍要面对“真实”。这个“真实”呈现出的不是一个从现象到本质的理性认识结构，它的符码需要我们自身根据视野内的经验和对于未来的想象进行可能性的编织。也许我们的艺术批评还需要继续寻找切近 90 年代艺术家实践的方法，但至少需要明确的是，无论主体性在当代理论的探讨中遭遇多么严酷的拷问，对于我们的工作来说，它都是唯一可以相信的基础。

1 [法]让·波德里亚，《论诱惑》，张新木译，南京大学出版社，2011年，第56页。

第六章（2） 艺术研究的旧法新方：学科的游戏规则

正如在任何系统科学中都会发生的那样，随后被扬弃的问题不再是艺术，而是向威廉·狄尔泰所说的“科学上站得住脚的真理”发出质疑的阐释本身。阐释者的意识和被阐释的作品之间的对话关系藏有这样一种危险，即阐释者意识只证明自身，有时甚至以作品为代价，让作品降格为阐释的工具。阐释者听任自身的发挥，很容易误入歧途，只求不断再生产他自己的诠释。把艺术作为工具，这成就了阐释学的艺术研究，用这种方式对待作品时，确定的规则为阐释者坚守，并且很容易变成可以解释一切的系统。汉斯·塞德迈尔在著作《直观性创造行为》（*Schöpferischer Akt der Anschauung*）中诠释了这种系统，他的诠释也被模仿者奉为学院规则而繁衍开来。这样一来，“作品”就成了艺术诠释中自我生成的产品，它不是那个纯粹的“艺术之物”，只有当阐释者与它相遇，用诠释召唤它，或者说“再次创造”它时，它才成其为“作品”。

这里粗略论述的阐释学留下了不少有关作品分析的建设性观点，但是却无法建立真正的艺术史书写。在这里，历史学被其拥趸者变成了辅助性学科，“第二个艺术史”得以

真正开始。历史学遗留下的学术术语，不久就显现为现代艺术研究的阻碍。另外，历史的转变也塑造了概念语言。所以这里就出现了一个内在矛盾，艺术探讨中的普适规则一方面被确立，却又不断被每一代人扬弃。即使作品被赋予决定阐释是否成功的权力也于事无补，因为作品回答的问题正是阐释者提给它的。在理解的过程中，阐释者自身也要不断超越自己，因此阐释不会找到一个永久的解决方法而终止。

沃尔夫林的著作一开始就显露出独特的方法论症结。在他那里，艺术的理想形式倒退回人类感知超越时间的那个方面。他那本广为人知的著作《艺术史的基本原理》就是一本确立形式的普适性“法则”的手册，这些“法则”在他的论述中显现为艺术孕育之物，反映了生理学（乃至心理学）意义上的所谓常量。沃尔夫林用有限定的“直观范畴”，如“开放的”形式或者“封闭的”形式划分了古典（文艺复兴）和巴洛克，他赋予了这些形式普适的功能，这和他那范围有限的人文主义世界观有着本质上的关系。

但是，我们这里提出的疑难要比这些异议展现给我们的大得多。我们对于艺术的关注与自身所处时代的观看传统（“时代眼光”）有着强烈关联，也就是说在我们的关注眼光中总有一种预设存在，这个预设用生理学有关观看能力的论述无法解释。沃尔夫林把人类感知的常量作为讨论的前提，不过这所谓的常量实际上是源于我们社会（文化）意识的改变（这一点人们并不情愿承认），后者反过来会重新过滤我

@充實自己，從閱讀對的書開始

们的感知。我们看到的艺术形式是历史感知的符号，它把我们对于艺术的任何淳朴理解都排除在外。我们看不到纯粹的形式，只能看到已经填充好生命意义的形式，就像所有的人类表达一样，这种形式总是包含了心理学的陈述成分在内。

心理本质是任何个人性创造自身具有的东西，它向我们提出挑战，迫使我们做出反应，只不过我们的反应总显露出一种内在矛盾：一方面，我们享受着那自成一体的形式，形式不再承载曾经强加给它的任务，它提供给我们的是纯粹的美学表现，作品也因此可以超越表意的某一时刻而长存于世；另一方面，我们总对埋藏在作品中的某种意义感到好奇，总能在艺术形式中触摸到它，这个意义继而反映在我们的世界观中，甚至可能超越我们自身的认知。

说到这里，读者可能会觉得破译艺术形式密码的关键在于心理学，或者我们需要心理学的激发来面对艺术形式。但是，相关的尝试大多发生在感知心理学的层面，心理学的其他探讨区域得不到相应的关注。恩斯特·贡布里希把自己的著作《艺术与错觉》(*Art and Illusion*)看做“风格演变的心理学”，风格乃至趣味、潮流都表达了以自然中的主题为支撑的观看传统。风格用这种方式赋予自然感知演变以视觉形象，不断再生产一种永久的学习过程，在这一过程中，每一种引起错觉的艺术都变成了“感知理论论述下的时代事件”。这种方式的问题是，艺术的历史迅速缩减为观看的历史。

从今天的角度看，假设“错觉”的存在更像是个远古

的命题，它早已被我们现今运用娴熟的技术操作所消解。这个命题也包含了一种天真的有关“真实”的概念，它理解的“真实”是视觉上的真实，这种真实在图像带来的错觉中得到增强。今天，我们更多把“虚构”当做艺术的主题和意义，我们的好奇都由它引发。我们可以稍微离题一下，看看怎么用虚构和真实的概念探讨艺术史书写这种备受质疑的行为。引起错觉是个体进行描摹时使用的技术，这一技术曾短暂地作为科学辅助手段，如中心透视构图法而存在，于19世纪达到人们期许的饱和，对象性艺术因此而声名狼藉。至此，那种以更加精确地反映自然为目标的愿景终结了，在这条道路上继续演变的感觉也消失在人们的心中，这让艺术史发生了断裂，此后的叙述方式也发生了本质变化。

现在的自然和被人类创造的社会拥有着完全不同的真实概念，在后者身上理解真实概念，我们发现它恰恰缺少的就是那种衡量艺术发展的常量。与缓慢发生的自然历史相比，社会历史和文化历史总是在不停的加速中改变着面貌，艺术的变化常常赶不上它们的速度。它们的真实总是一种“历史学的”真实，艺术研究的范围至此而止，再进一步，就会陷入到相关学科的各种思潮流派中，而这些学科都想以自己的方式解释历史。

如果艺术是用来诠释社会文化状况的话，把目光放在真实的表面这种天真的做法就失效了，另一种游戏方式则有了用武之地，交流的愿望开始掌握规则的形成。如此，有关“真

@充實自己，從閱讀對的書開始

实”的定义就显得模糊起来，因为社会的不同利益群体——无论其各自通过什么样的机构器官进行表达——对“真实”的理解差异极大。在 20 世纪的艺术中，抽象主义和写实主义是两个长期对立的艺术运动，互相之间并不分享相同的“真实”概念。抽象主义有着一种近乎神秘的诉求，它在现象世界之后挖掘不可见的“真实”；与此相反，各类写实主义者的愿望非常直接，要么批判性地揭露社会现实，要么在某些政体艺术中用意识形态的方式粉饰现实。两种不同的兴趣操控着针对“真实”的再生产：要么肯定它，要么批判它。

甚至连摄影这种号称对“真实”具有绝对权威的艺术，都不再遵循客观描摹世界的承诺，用苏珊·桑塔格（Susan Sontag）的话说，摄影不情愿地发展成了文献艺术，一种“哀歌艺术”，具有“把世界美学化的倾向”。像之前的绘画艺术一样，摄影拥有多种描述世界的方式。摄影简短的历史提供了一种模式，让悠长的艺术历史中存在的疑难变得可以解释。很久以来，摄影的历史似乎一直显现为摄影技术的历史，它的发展似乎遵循着“做你能做的”格言。但是如果抛开相机和其中还原“真实”的技术，怎么解释我们看到某个摄影大师的作品，马上就能指出他的风格？其实，主题是经过摄影者甄别过的个人选择的产物，摄影者的主观因素也在某种有意采用的技术上得到放大，最终体现了个人投射在所选主题之上的视角。

曼·雷（Man Ray）和他身边的超现实主义者们开辟了摄

@充實自己，從閱讀對的書開始

影的“虚构”之路，他们用“发明真实”的方式挣脱了拟真的束缚。摄影拼贴、多重曝光以及摄影者根据所需选用的其他照片处理方式，使得“主观摄影”演变成为具有自为性的摄影形式，“虚构”成为媒介确立自身的手段。拟真与主题的关系不断被破坏，拟真超越了主题的局限，而与创造它的人紧紧联系在一起。在任何一次“虚构”中，个人性的时刻都具有决定性意义。个人性既可以体现在对技术的完美使用上，也可以是个人的自由表达。摄影由于其自身的技术手段不需要关心绘画手段所引起的那种错觉，“真实”是摄影从来就预定好的东西，正因如此，摄影通过发现“虚构”的意义而更快地达到了目标。

从另一个角度看，写实主义者的“虚构”是以相反的方式表达了世界。我们或许可以把艺术的历史描述为虚构的历史。媒介的历史、艺术家的历史都是虚构的产物。技术侵入了自然世界，民主世界中单一的世界图景无法获得统治性的位置，种种原因让“真实”变得越来越不透明，“真实”本身成为历史叙述的题目。就算我们仍试图去理解库尔贝这样的传统写实主义者，也会发现他们并没有能力以一种游走在社会边缘的方式赋予艺术以尊严和永生。艺术听任于“真实”，也因此不断陷入到矛盾之中。艺术家之间试图争论出正确面对“真实”的方式，结论各不相同，互相不给颜面。艺术家之间渐渐出现了诉求一种唯一的“真理”的愿望，愿望的达成需要通过寻找“真实”的定义来实现。“风格”在

@充實自己，從閱讀對的書開始

20世纪早期变成了最大的乌托邦，大家通过“风格”征服“真实”，再把“风格”提升为一个新社会的模板。“风格”是主题和艺术发展方向的相对主义语境中的一处避难所。

抽象主义是“风格”选中的对象，但它不过是路途中的一站，如何连接“艺术与生活”的问题在“生活”的反抗下，或者说在自身的错觉中发生了断裂。抽象形式是不同实践者私人视域发展的产物，在二战后的游戏方式中，它与大众文化的距离越来越大，而这种游戏方式却是新现实主义者（Nouveaux réalistes）极力推崇的。观念艺术家迫使观众不情愿地承认艺术自身的“真实”，把艺术视作一种备受珍爱的虚构，而用画笔创作的照相写实主义者则狡猾地把观众圈在感知的陷阱中。

艺术纠缠于这样的语境中，它主动地被动着，过去艺术史追求历史特定性的“大师叙事”却被艺术这一深刻的语境关联性消解。艺术的这一特点即使不算是一项历史成就，它的两大目标已经达成：在我们的历史文化中确立艺术以及艺术研究的地位。同时，艺术学科无时不在进行着自我反思，尽管这种自我反思有时为了保持自身而进入到科学史的叙述方式中，后者总是向我们展示着文化亚历山大主义（Alexandrisism）的状况。

如果想要找寻学科今天的状况和研究方法（这在我们的讨论中并不涉及），就需要了解当下的文化地理形势，研究英国这种艺术研究没有太多传统负载的国度，或者美国这

@充實自己，從閱讀對的書開始

种集合了二战前后艺术研究逃亡者的国度。今天，这些地方仍在输出新的脉搏，他们的艺术学科常常受惠于其他学科的研究者，比如诺曼·布列逊最初是一位文学研究者。这些地方不像德国，艺术研究不必循规蹈矩。法国哲学家，如在巴黎高等研究院早逝的路易斯·马丁（Louis Martin）的工作，意大利翁贝托·艾柯（Umberto Eco）学派的代表者，如奥马尔·卡拉布雷瑟（Omar Calabrese）的论述等则以另一种思想风格给艺术学科提供营养。美国的“新批评派”（The New Criticism）和接受美学乃至解构主义从其自身来说都影响了艺术实践，史蒂芬·格尔默（Stephan Germer）和伊莎贝拉·克劳（Isabella Crow）曾在1994年《艺术文本》（*Texte zur Kunst*）的六月刊中对之进行了具有启发性的介绍和评述。

在美国，阿瑟·丹托把自己看做以艺术实践为工作对象的哲学家，艺术史成为他工作的主题，并参与到有关“艺术史终结”的对话讨论中（参见本书第一部分第二章）。温尼·海德·米奈（Vernon Hyde Minor）在《艺术史的历史》（*Art History's History*）中对学科传统做了一次松紧适度的考察（在盎格鲁-撒克逊语境中，人们很难接受这种姿态的传统考察方式），轻而易举地概述出符号学、女性主义和解构主义，似乎在美国存在着某种已经转变为日常秩序的规范性传统。这种学术发展中出现了去中心主义，将会带来的后果是，人们以后可能会带着怀旧的情绪重新光顾学科的历史，听它讲述有关曾经艺术研究的叙述。

@充實自己，從閱讀對的書開始

始终在场的艺术

卢迎华

《现代主义之后的艺术史》第六章《艺术研究的旧法新方：学科的游戏规则》的下半部分继续在讨论艺术研究作为一个学科与它所研究的对象艺术创作本身的种种矛盾。贝尔廷列举了一些普遍被接受为艺术史研究范式的方法论，并一一指出它们内在的弊端和与它们的研究对象艺术之间无法跨越的距离，比如：阐释学的研究方法让作品降格为阐释的工具；沃尔夫林所提出的把人类感知的常量作为讨论创作的前提的研究方法也同样使艺术受制于社会和文化意识；贡布里希的“风格演变的心理学”主张风格乃至趣味、潮流都表达了以自然中的主题为支撑的观看传统，但这种研究方法会把艺术的历史迅速缩减为观看的历史等。在他的论述中，贝尔廷更倾向于把艺术史的书写看成是一种认识世界的过程，而不是一种学术的权威，更不是不可撼动的传统。纵观历来被命名、被推出、被流行、被记载，甚至被奉为标准的各种艺术的命题，它们仅仅是艺术史研究中各种诉求和主观意志的体现和载体，各种认识过程的外化和阶段性产品，而非事物的本身。贝尔廷也因此提出：“我们或许可以把艺术的历史描述为虚构的历史。媒介的历史、艺术家的历史都是虚构的产物。”

艺术和艺术研究之间的关系就像贝尔廷所写的，“现在

@充實自己，從閱讀對的書開始

的自然和被人类创造的社会拥有着完全不同的真实概念，在后者身上理解真实概念，我们发现它恰恰缺少的就是那种衡量艺术发展的常量。与缓慢发生的自然历史相比，社会历史和文化历史总是在不停的加速中改变着面貌，艺术的变化常常赶不上它们的速度。”艺术研究作为文化历史的一部分，其中倾注了人们的主观意识和投射，也就是说，它不总是关于创作的本身。这一点对于创作者和研究者，包括从事艺术行业的实践者们，都是重大的发现。艺术研究无法代替艺术创作，也不总是能成为评判创作的标准。艺术研究有时候制造出艺术更迭、演变和在某个时期具有共同性的表象和必然性，似乎艺术具有一种脉络式的发展形态，并把艺术史叙述装扮成某种真相，争相成为关于最贴近艺术内部运动规律的描述。种种关于艺术的界定、标签最终不是不变的，它们最终都不是艺术和艺术的创作者本身工作的出发点，也不是他们最终在意的内容。

把艺术从艺术史的叙述和艺术研究之中重新独立出来的诉求也是工作在前沿的艺术史家们展开研究的基础，他们不再固守将艺术史作为信仰的目标，而是以艺术实践作为工作的对象，在这一方面，贝尔廷提到了阿瑟·丹托，而他本人更是身体力行地将艺术研究作为一种艺术的实践，始终带着开放性、发现的好奇心和创造性的眼光去认识艺术史这一学科，并提出带有创见性的理论。

把艺术史作为一个认识世界的过程——不同的艺术史

@充實自己，從閱讀對的書開始

学说只是认识世界的不同角度、方向和过程的表述方式而已，也就是把艺术史和艺术创作放在同一个平面上，在这一平面上，艺术史并不具备任何优越性。艺术创作始终只是游离在各种艺术研究的叙述方式的框架之间，更不会与任何概念、名称、流派或价值体系达成永恒不变的约定。如果说有一种约定存在的话，那这种约定只是存在于实践者与实践者、创作者与创作者之间的，它几乎是一种无法被破译的秘密编码，它的规则是隐蔽的、摇摆的、不可言说的、不可被总结的，它存在于气息之中，眼神交汇的瞬间，无法被语言和理论传递，不代表任何体系，也不向任何体系献媚或宣称忠诚。

在书写这篇文章的过程中，我们收到艺术家胡昀、李牧和陆平原自发出版的一份电子月刊 *PDF*，这是一份艺术家自己从自己的视野出发，分享对于创作的认识的文字，它不拘泥于任何刊物的体例，也不焦虑于这样的书写和分享是一种创作还是一种评论。艺术家自己既创作也言说，他们的言说因为有了自己的创作体验，包括在创作中遭遇的问题、焦虑、不安和自信作为基础而使这份微小的刊物充满了自我实践的具体性和迫切性。这些文章分享了他们三位目光所及的艺术事件、展览和艺术家的实践，让我们看到了他们经验的来源，他们学习的过程和他们对于创作的思考和认识。李牧在其中一篇题目为《八个论段》的文章中写道：“大多时候，我处在创作的惯性里，却很少对创作本身进行思考。”也正是在对于创作的正视之中，他认识到了沉默的力量，“艺术

@充實自己，從閱讀對的書開始

家没有必要不停地做作品，因为他谁也不欠，就像说话，说话的时候可以保持沉默，沉默的同时会酝酿出新的话语”。他道出了创作的另外一种独立性，创作者可以随时选择沉默和中止，在他认为必要的时候，他不需要为画廊、为展览、为评论、为任何体系而进行工作，他也不需要为他的任何行为作出符合或不符合艺术世界规则的解释。

今年2月在意大利和一位年轻的批评家见面的时候，他向我们讲起他在过去几年中持续进行的一项研究“仍然活着：将不在场变为在场”（Still Alive: Turning an Absence into a Presence），这个耗费心血的研究和写作计划甚至让他一度陷入极度的抑郁和沮丧之中而无法自拔，他所研究的是一些艺术家的个案，这些个案的共同之处是艺术家在创作生涯的某一个阶段中止了创作，选择远离艺术行业，并在停止创作一段时间后将这段暂停定义为作品。在交谈之中，刘鼎对他的研究方法提出疑问，指出有一些艺术家，即使在自己不创作、不接触艺术系统的时候，仍然能够让我们感受到他们的存在，停止不做并不意味着不思考艺术，或与艺术无关，或者与我们无关。对于艺术家而言，艺术就像是呼吸的空气，它总萦绕在周围，它甚至像水之于鱼，是无法分离的。所以我们所说的艺术和艺术的实践也是有距离的，有的艺术家选择不创作，不以作品的形式，或者不以参与艺术系统的形式进行艺术的实践，但并不意味着他放弃了艺术，或者放弃了艺术的诉求。有的艺术家选择远离艺术系统，不参与任何开

@充實自己，從閱讀對的書開始

幕式，也不做作品，但始终没有远离艺术，只不过是以其他的方式在实践着他对于艺术和世界的认识。

也许我们对于艺术的认识和价值判断已经过于狭隘和有限。艺术行业中的各种系统性力量和机制在艺术经济的推动下显然已经变得过于强大，影响、操纵甚至阻碍了我们更加接近创作和艺术的本身的可能。我们习惯于用价格、简历、结果、关系甚至文字来衡量艺术和艺术家的工作，反而忽略了艺术当中的游击性、有机性、偶然性和各种不可控的因素，其中包括温度、感受和情绪。在准备2012年6月泰特美术馆的“油库空间”开馆展的美国艺术家麦克·凯利的突然自杀对我们无疑是一个巨大的提醒，他在生前最后一个访谈中表示了对艺术行业的倦怠和在其中工作感受到的巨大困扰。在这个时候，我们迫切需要检验自己的工作是在为了创作而创作，为了某个系统而工作，还是欣喜的、不由自主的、自然的和独立的。

除了艺术本身，还有什么有资格成为我们从事这个职业的理由？

苏伟

在第六章的下半部分，贝尔廷从阐释话语和心理话语出发，论述了艺术在艺术研究的塑造下呈现社会的、心理的、

@充實自己，從閱讀對的書開始

文化的“真实”时经历的语境变化。尤其当艺术来到 20 世纪早期，艺术史叙事发生了巨大的断裂和转变，“‘风格’变成了最大的乌托邦，人们通过‘风格’征服‘真实’，再把‘风格’提升为一个新社会的模板。‘风格’是主题和艺术发展方向的相对主义语境中的一处避难所”。艺术呈现“真实”的语境变化导致艺术史叙述的变革，艺术史投身“风格”的怀抱，很多学者详细论述过这一转变背后的复杂原因：复刻“真实”的技术水平在工业时代突飞猛进带给艺术的冲击，启蒙时代以来的欧洲文化和欧陆哲学在世纪之交时面临的危机和话语范式转变，人文学科在 19 世纪经历了分科细化后发展出的科学化倾向。这些不同层面的机制转变相互交织，作用于古老的艺术传统和年轻的艺术史学科。

然而“真实”的问题是否和艺术具有这种无比直接的对应关系？或者更为激进地说，有什么可以和艺术形成这样的对应关系？“真实”无疑是艺术中永恒的维度，本质的一面，但是却承担不了我们太多的关注和目的。即使和“真实”最为相关的摄影艺术，我们曾经热衷于谈论苏珊·桑塔格关于摄影艺术的文化论批判，罗兰·巴特从语言学和结构主义的角度解析图像，比之在艺术内部，这些探讨在其他学科范围内的效应和引发的延伸讨论要大得多。显然，围绕“真实”的讨论覆盖了围绕艺术本身的讨论。“艺术纠缠于这样的语境中，它主动地被动着，过去艺术史追求历史特定性的‘大师叙事’，却被艺术这一深刻的语境关联性消解。艺术的这

@充實自己，從閱讀對的書開始

一特点即使不算是一项历史成就，它的两大目标已经达成：在我们的历史文化中确立艺术以及艺术研究的地位。”这是艺术强大化的呈现，它努力获得文化代表者的身份，也让作为同船者的艺术研究和艺术批评得到了它竭力争取的地位。

但是，艺术本身的问题从未真正离开过这个学科和所有探讨的核心。艺术本身常常被视为艺术本体论的注脚，或者艺术自治的原则。在现代性话语中，艺术本身并不作为艺术的触角与世界发生各种形态的接触，阐释的力量、接受者的力量往往决定了艺术在何种程度上被认同、传播和理解。艺术本身是一个无法证实也无法证伪的问题，艺术本身成为“问题”却往往激发出各种有趣的、有启发性和开拓性的探讨。这恰恰是艺术迷人的地方。“谈论艺术”还是“谈论与艺术相关的东西”互相形成歧义性，艺术既是“不可谈论的”创造，也是可以“被反复谈论的”人与世界相处的关系。

在60年代之后解构的语境影响下，逐渐形成了某种先验的定式，在悬置艺术本身的情况下“谈论艺术”。艺术与理论的碰撞总是这样被消化为非此即彼的交锋，好像这一次理论获得了全胜一样。这样简单化的假设也在某种程度上被带入到当代艺术的讨论中，继续影响着我们的视野和判断。

在我们所处的艺术系统中，这种定式化和世俗化的心态时刻潜伏在我们的周遭。艺术成为一个行业是不争的事实，显性/隐性的利益链关系和权力系统，艺术传播和流通方式的产业化形成都标识了这个行业的特征和面貌，而不同角色

@充實自己，從閱讀對的書開始

的实践者也是在委任关系、聘用关系、制作关系里生存的。在这些实践者中间，有的时刻对于语境和周遭进行再判断和反思，有的完全投身于生产和权力分配过程中的快感以及最终利益。我们时刻提醒自己别忘了艺术，却在各种关联里把艺术丢在一边。在创作者那里，有的在无法消化“悬置艺术本身”作为理论命题的实质时，过度演绎和夸张“反艺术”的实践；有的复制成功者已有的道路，他们有的人凭借自身的才华仍然能得到系统和可控范围内的认可，也有人完全迷失在流通的过程中失去创作的动力；有的靠阅读信息的快感在艺术上附涂越来越厚的外壳；有的继续身份与政治的内容炒作；也有一些实践者，把对于艺术的热情作为从事这个职业的首要动力。

艺术本身可以描述吗？这也许是一个永远无法回答的问题。但是，除了艺术本身，还有什么有资格成为我们从事这个职业的理由？在当代艺术中，我们重复观看和反思那些被高度赞许和埋没的、鲜活的和腐朽的、正确的和错误的东西，以及这些永恒的对立背后那些更加复杂和具体的、难以容纳进理性和判断的、自相矛盾的，甚至超出我们接受底限的东西。我们也学会了开放地接纳和包容一切出现在我们视线内的，学会了不得出结论地探讨和建立未来视野的实践。我们让艺术更加“艺术”了，也打开了很多通往可能未来的大门。只不过有的时候，我们不知不觉间过度透支了艺术。艺术本身就像我们的身体一样，在巨大的世界里，它其实很

@充實自己，從閱讀對的書開始

微小，它只不过是艺术家面对自身和世界时那个倾斜的角度。

或许我们应当对艺术本身报以像对待自己身体一样的态度，理解它的节奏，它的脆弱和敏感，以及它时刻诉求自我强大的欲望。也只有这样，我们才能真正尊重艺术家的创作，观看他们的空想、懦弱、自以为是和挑剔。如果艺术家任何一次诚惶诚恐或者野心勃勃的尝试只是在艺术系统不同的环节被消化，最终不过是自圆其说的一次循环，一次没有对象的对话，艺术还有存在的理由吗？

这向我们提出了挑战：敏感的批评者会将这种尊重理解为对艺术家和艺术的再度神话化。然而，希望获得关注，希望分享和认同，这难道不是生存中最基本的一面？也许不存在一个恰当的对待艺术的方式，但当你以“艺术”的姿态藐视我们的身体和生存，往往已经走出了艺术的小屋。

刚刚去世的艺术家麦克·凯利（Mike Kelley）在一次访谈中这样说道：“如果你不书写自己的历史，别人就会这样做，而这个‘历史’只会迎合他们自己的目的。”¹这也许是略显浅薄的自我表述，却透露出艺术家时刻的危机感和脆弱。艺术家正如他的工作一样，每一步都左右摇摆，他的感知和经验不仅细琐和独特，也随时可能破碎而被自身抛弃。

作为一个批评者，我们能做的不是论述艺术，而是为艺术留下足够的空间。艺术、艺术家已经时时处在不同的历

1 *pressPLAY: Contemporary Artists in Conversation*, Phaidon Press Limited, 2005, P382.

史关联和压力中，需要我们有时候停下来提供换气的机会。批评者更是一个行业动物，他的诉求和焦虑在于能够以内在视野的观看方式观看艺术创作本身，观看我们的精神发展和思考方式形成的轨迹。提给批评者的问题是：如何用自我的方式描述和组织这一内在的“历史”，它难以用史学和实用理论的标尺规范，但却每时每刻发生在当代艺术的历史之中，以不同的方式刺激着我们工作于斯的艺术系统和文化语境。它是一种偶然性的内在真实，无法被功能化和工具化，但这并不代表它不具备自我的形状和质量，它需要我们寻求理性的目光的关注。

第七章 艺术史还是艺术品？

一旦艺术史的问题耗尽了能量，艺术品就会取而代之占据视野的中心，毕竟，艺术品拥有物理性的存在形式，其内在总有可资挖掘的地方。艺术品有着自身无可否认的真实性，所以人们乐于相信，艺术品应该是艺术研究第一位的、最重要的对象。但是，当我们把目光深入到艺术过往的文献中时却发现情况并非如此：18世纪时，艺术更多时候被视为一种理想的典范，个别性的艺术品无非是这一理想的见证者；到了19世纪，人们发明出“艺术史”这一学科，所有的作品再次被简化为仅仅具有证据的功能，用以证明艺术风格演变的轨迹。在这两个例子中，艺术品都在艺术研究中处于次要的位置，退居在“艺术”或者“艺术史”等主要课题的幕后。过了很久时间，甚至可以说直到二战以后，当代艺术兴起，并开始不断地向作品概念发出强烈的质疑，艺术研究才拖着犹疑的步伐看清楚，原来它值得信任的基础恰恰来自于艺术品这笔财富。艺术研究终究认识到，只有当它能支配艺术品的时候，才能讨论艺术的时态发展，艺术的时间性正是附身于艺术品时才显现出来。

艺术品自身拥有着独一无二的一致性，这种一致性使

@充實自己，從閱讀對的書開始

得一种独有的叙述形式成为可能，我们称其为阐释。阐释并非先天地与某一种方法或者某一种立场有所关联，原因在于艺术品可以允许多种方法论的存在，也可以回答各种不同的问题。一件作品，一位阐释者，这就足以构成阐释的前提。阐释者和作品一样，代表着一种开放的一致性。这样看来，作品会被理解，阐释者也会理解作品。早在古代艺术时期，诗人们就致力于阐释性地描述造型艺术，他们相信，艺术是沉默的，需要阐释者引领它发出声音。那时候的阐释者颇具雄心，有时候会毫不犹豫地用“绘画诗”的方法描述根本不存在的作品，用虚构的方式生动地体现作品。他们用描述发明出一件作品，这种方式在当今研究知名作品的学术范围内也具有诱惑力：为了让阐释令人信服，研究者总会凭空捏造出一点点必需的东西。

艺术品的真实性与那种大写的风格史和观念史的虚构有着本质区别，而在马塞尔·杜尚手里，日常物被直接改造为艺术品，这一彻底革命性的象征行为向艺术品的真实性发出了嘲讽。这里，争论之处不仅在于日常物（Ready-Mades）作为具有使用价值的对象先天地与具有个人创造价值的作品（mades）有所区别，问题的关键在于认识到，作品作为被创造的对象，它的材料属性还不足以使它转化为艺术品。无论艺术品的材料性多么明显，材料的象征意义才是传达到艺术品身上的艺术观念的承载者，是它决定了艺术品成其为艺术品的状态。如此看来，杜尚的做法倒不是为了讽刺什么，而

是在传达一种历史知识，告诉我们艺术从来都是这样的，是“艺术”这个概念而非物的真实性起到决定性的作用：物是观念的執行者，即使人们想从这个物身上读出的是“艺术史”的观念。作品与观念的等同性直到后来才被提出，那是一次文化的重大转折时刻。

如果不把艺术家这个传统上被看做艺术品创作者的角色引入进来，作品的内在一致性所体现的概念框架将不断繁衍下去。艺术家是作品的创作者，他在作品中表达艺术的观念。他创作的这件手工产品是其构思的体现，他把构思通过手工的劳作注入到作品中，让第三者即观众直观地体会到。艺术家只通过作品与观众交流，所以曾经长久以来，艺术家说话很少，一切都通过作品表达。从根本上说，艺术家与作品的关系和艺术与作品的关系相似，都具有神秘性。艺术家因此显现为独立的创造者，无论作品最终看起来有多么特立独行，每件作品都是艺术家系列性动作的相关产物。艺术家这位生产者甚至拥有质疑和反对自己产品的权利，他完全可以在不同的作品中全新地、更为全面地表达自己。大多数时候，艺术研究想要从作品中挖掘出艺术家要传达的东西，以作品为镜，考察艺术家的个人历程，而为了达成这一目的，艺术研究就需要把作品当成证据，以证明艺术家个人历程的真实性。因此，整体创作（das Gesamtwerk 或 Oeuvre）就成了单件作品之上的总属概念。

1955年第一届卡塞尔文献展的画册中有一幅画家费尔

@充實自己，從閱讀對的書開始

南德·莱热（Fernand Léger）的肖像，形象地说明了艺术家、整体创作和作品之间的关系（图 40）。这幅照片基本上算是一幅自画像，应该是莱热自己布置的场景，然后把自己当做照片的主题。照片中两幅平行摆放的画作几乎全部占据了视野的中心，成为照片的核心主题。两幅画的画面局部向照片两侧和下部延伸，画作整体并未完全出现，这让照片中展现出的作品呈现为一种开放的状态，呈现出一种未完成的一致性，这种一致性最终将在艺术家的整体创作中作为整体表现出来。两块画布给照片中的空间只留下右上角一个小的局部空间，画家肩部以上的肖像部分在此出现，他用手支着头，另一只手搭在遮掩了他身体的画作上。

我要强调的是，莱热在拍摄这幅照片时参照了尼古拉斯·普桑（Nicolas Poussins）1650 年创作的《自画像》（图 41）。莱热对这位法国古典主义的代表人物赞赏有加，他在 1938 年的一篇讨论色彩的文章中推荐说，每个想要了解法国的外国人都应该先去卢浮宫看看普桑的绘画。在 1945 年完成的一篇文章中，他又提到了普桑，文中论及过去艺术中主体和客体的矛盾。在他看来，现代艺术中客体（对象）的明确性将压倒主体的敏感性，把这一讨论延伸到作品与创作者的关系中，即可认为：创作者不得不放权于作品，让作品以一个见证物化的、现代世界的角色占据事情的中心。

所以在莱热的这幅照片中，艺术家身处作品之后，这两幅画作中也没有人类形象的影子，或者至少消解了人类形

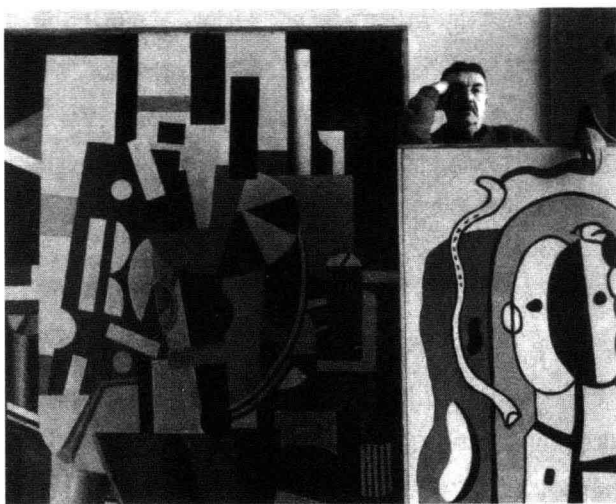


图 40 费尔南德·莱热在工作室，照片，1950年前后。出自“第一届卡塞尔文献展”展览画册，卡塞尔，1955年。



图 41 尼古拉斯·普桑，《自画像》，布面油画，1650年，卢浮宫，巴黎。

@充實自己，從閱讀對的書開始

象的存在。而在普桑的这幅自画像中，他出现在作品的前面，作品被挡在身后，屈服在人像之下。同时，普桑的这幅肖像就是一幅作品，而莱热在工作室拍摄的仅仅是一幅照片。摄影这种新媒介使得莱热本人的真实形象得到如实再现，却也让他与他创作的作品之间形成了对立关系，后者由此以另一种方式体现出自治的艺术自身的真实性。莱热关于作品的思考最终陷入了痛苦的进退两难的境地，他不得不用传统的架上绘画方式实现其带有强烈社会性意味的作品观念，也就是说，他不得不用普桑曾经使用的媒介来突破后者设下的边界。普桑把在作品中再现艺术家本人视为一种理想形式，而对莱热来说，这恰恰成为问题。不过，这个例子中也包含了这样一个我们在此需要追问的问题，即涉及到艺术史书写时，艺术家、整体创作和单件艺术品之间，哪个具有优先权？

在莱热那里，作品还保有其传统上的价值。作品见证了历史，即使作品不再存在，但仍因为曾经存在过而为历史记住。艺术的历史并不由那些它推崇的、人们热衷于谈论的文本构成，而是由沉默的作品构成，这些作品是历史留给我们的宝贵遗产。作品可以让我们摆脱效果历史的羁绊，它为我们留下了最本源的入口，让我们在与作品的相遇中体会作品，这一点，即使有本雅明强调的作品“光晕”的失去也不会改变。所以，作品以特别的方式承载了历史：作品代表了一种艺术家的历史世界观，他用具有历史性的作品形式表达

@充實自己，從閱讀對的書開始

着自己。我在本书中所讨论的艺术史终结问题并不会触碰到作品本身。

不过，说到被风格史塑造为“纯粹形式”而在艺术史中获取位置的艺术形式，我所说的艺术史终结问题恰恰指向于此。海因里希·沃尔夫林就对当时这种新的研究倾向的出现表现出极大的兴趣，他提出艺术拥有“内在历史”，“每种形式在其中不断繁衍”。自此以后，风格批评中出现了更多其他的概念，如种属风格、功能风格等，挑战了古老的风格概念的统治地位，并没有出现新的风格概念接替它的位置，但艺术品在这诸多限制它的力量博弈的交叉路口，仍要强调自身的地位。作品也深入地与它遭遇的传统及它所反映的当代经验进行着对话。作品并非仅仅由其他艺术形式所决定，也并非仅仅见证了艺术而排斥了其他东西，否则所有的争论都会失去意义。作品既汇集了来自各方的效应，也影响着后者，这是一个矛盾的统一体。

艺术研究大力欢迎这种作品的观念并前所未有的对之大加推崇，艺术史家克劳斯·赫尔丁（Klaus Herding）主编的名为《艺术品》（*Kunststück*）的系列丛书蔚为大观，其正是秉持着这一观念。但是，这种观念长久以来也负担重重，压力首先来自于外部，之后逐渐渗入到艺术世界之洲，这种作品观念慢慢失去了赖以生存的基础。从外部来说，安德烈·马尔罗 1948 年出版的《想象的美术馆》一书，重新使用过去的风格观念，塑造出一座不由作品而由纯粹的形式构

@充實自己，從閱讀對的書開始

成的虚拟美术馆，这一尝试使得过去人们对作品的理解陷入了危机。马尔罗在书中描述了大量的世界艺术，用大量的照片进行说明和呈现，引证不同观点支持自己的论述。实际的美术馆中作品数量总是有限的，而这样一本书则打破了如此之类的限制，大量的图片和文字描述通过图片印刷和文本印刷这两种媒介呈现在人们眼前，释放出所有时代和所有民族的艺术之总和。用文字复制作品，文字得以与作品共存，这是本雅明未曾想到的事情。我们可以参考一张这个时期的照片（图 42），照片以俯视的视角拍摄了马尔罗的沙龙，艺术书籍铺满了地板，展现出一幅艺术的广阔面貌（这种展现并没有艺术史叙述的那种内在关联）。

曾从事过美术馆工作的乔治·杜尼特（George Duthuit）1956年出版了名为《不可想象的美术馆》（*Le Musée inimaginable*）两卷本文集，极力批评了马尔罗的观念，认为他将人类和作品简化为“轻飘飘的虚构，记述个体生命轨迹的小说之后，现在又出现了这种艺术小说，直接的作品经验被排挤”，让位于美妙的图片和图片所释放出的想象。不过他的批评不久后就销声匿迹了，后来成为文化部长的马尔罗用全新的方式发起规模宏大的各种活动，继续着他的实验。我还能清楚的记得，艺术史家沃尔夫冈·弗里茨·福尔巴赫（Wolfgang Fritz Volbach）曾经警告他的学生不要去读马尔罗，否则他们将会失去对艺术史的信任。

把一本书当做艺术收藏的新场所，这种神奇的替代模

@充實自己，從閱讀對的書開始



图 42 安德烈·马尔罗，《想象的美术馆》中使用的展示物图片，照片，1947 年前后。

@充實自己，從閱讀對的書開始

式使得观者可以在“纯粹艺术”中发现和促成各种让人惊讶的对比，艺术不再受到历史和内容的限制，甚至艺术作品本身也不再重要。在这种新观念中，作品不再是不可重复的个体，也不是哪位历史上的艺术家的见证，而变成了——从更为普遍的意义上——不朽人性的自我表达，这人性正是马尔罗在各种冷僻的角落所追寻的东西。与斯宾格勒的“西方的没落”之说相反，马尔罗试图通过他展现的图片所体现出的世界一致性来赞誉充满创造力的人类，在这些超越了时间限制的生动的艺术中，马尔罗看到了“绝对性中的最后一枚硬币”。马尔罗比较性的艺术考察由各种图片片断组成，值得注意的是，他把这些图片称为“断片”（Fragment）。也就是说，在他看来，单个的作品是某一整体性中的一部分（图 43）。

有个巧合值得注意：艺术研究向来以作品为中心，但从未把作品当做最终的节点加以承认，但自 20 世纪 50 年代以来，开始流行一种新的阐释作品的模式，与马尔罗的做法形成了巨大反差。论述作品的专著取代论述艺术家的专著而占据了中心，人们告别了传记模式的研究，利用阐释学的方法进行考察，而这种方法彼时多为文学研究所用。在德国，《艺术作品》（*Das Kunstwerk*）丛书出版；而在美国，查尔斯·德·图尔内（Charles De Tolnay）抛弃了潘诺夫斯基的图像学，发表了一系列文章阐释诸如达·芬奇的《蒙娜丽莎》、米开朗基罗的《末日审判》等作品，开拓出一种艺术文献的

④充實自己，從閱讀對的書開始



图 43 安德烈·马尔罗,《想象的美术馆》第一部分,巴黎,1951年,第62页。

@充實自己，從閱讀對的書開始

全新类型——他的阐释在抓住作品的同时灵活地运用多种方法，并服务于哲学和艺术创作本身的需要。每件作品本身即是一个通过画笔表现出来的，需要阐释者下手挖掘的观念，它激发了阐释者写出平行的文字与之相呼应。

在这一与告别作品大潮相悖的潮流中，最著名的作品分析并非出自艺术史家之手。哲学家米歇尔·福柯（Michel Foucault）在其1960年出版的专著《词与物》（*Les mots et les choses*）一书中的首章阐释了西班牙巴洛克画家委拉斯奎兹的名作《宫娥》（图44），这与毕加索在巴黎某家画廊展出自己57幅研究此画的习作相隔有八年。福柯提倡重拾法国教育传统，以17世纪的“古典时代”为题开展大规模的研究，考察其“再现的理论”如何取代自然模仿论，以及语言作为“物的图表”（*tableau des choses*）如何置身于“知识考古学”的核心。在委拉斯奎兹这幅画中，画家微妙地区分了作为材料对象的作品（画中的背景部分）和作为观念和创造性行为的作品（由画中画家本人、模特和观众之间的多种关系体现）。福柯——其语言有意在画作不可言说的结构面前低下头颅，这一点上他完成得无比精彩——认为，这幅画生动呈现出“再现”（*représentation*）的样子，这个“再现”在画作中恰恰是以反思创作行为本身的面貌出现的。所以在福柯看来，有必要将作品看做理论发生的场所和原因。

继这种哲学性的作品阐释之后，20世纪70年代，彼得·魏斯（Peter Weiss）开始尝试用文学的方法描述绘画作品。他



图 44 委拉斯奎兹，《宫娥》，布面油画，1656年，普拉多美术馆，马德里。

在《反抗的美学》(*Ästhetik des Widerstandes*)第一卷中将收藏于卢浮宫的格里柯(Théodore Géricault)作品《梅杜萨之筏》——前浪漫主义时期沙龙绘画的代表作——作为案例,在自己的艺术哲学谱系内进行了论述。魏斯曾是位画家,他在此书接下来几卷的撰写中延续了这一方法,不断从曾经的艺术中挖掘我们的记忆,值得注意的是,这又恰恰与当代艺术中作品的迷失同时发生着。这也变成了一股文学潮流,文学也开始怀旧那些艺术中为人追忆怀思的作品主题,这在很多创作中越来越明显。我仅再举一例:朱利安·巴恩斯(Julian Barnes)在著作《10% 章世界史》(*Geschichte der Welt in 10% Kapiteln*)中再次引用分析了格里柯的这幅画。电影人让-吕克·戈达尔(Jean-Luc Godard)和雅克·里维特(Jacques Rivette)也成功地参与到这场“作品考古”运动中。戈达尔在1983年拍摄的电影《受难记》(*Passion*)中,让片中的主角——一位波兰导演——用影像的方式在摄影棚中还原历史上的绘画名作,如伦勃朗的《夜巡》(图45),但这位导演最终放弃了这一行为,他觉得“找不到正确的光线完成这件事”。这真是一个悖论:我们从历史文化中获得的那些虔诚的、有说服力的作品,在今天的文化中不必再为我们创造和奠定基础,却只有通过其在今天文化中的不在场才能获得在场的权利。媒介的转换(文学、摄影和电影的出现)为其再次登场辟出了一片舞台。

与这一潮流相反,自20世纪60年代起,造型艺术家

@充實自己，從閱讀對的書開始



图 45 戈达尔、伦勃朗,《夜巡》,电影《受难记》(局部)剧照,1983年。

开始大力宣扬“作品的终结”。他们觉得，在追寻另一种艺术观念的道路上，作品限制了他们的实践，以至于不得不做出这种激进的表达，其意图不过是多给出一些“议题”（propositions），而不是追求最终的结果。比如我们会认为，伊夫·克莱因在作品《火焰画》以及《人体测量》中创造出了诗意，他构想的乌托邦完全不受制于传统作品那种只呈现“宏大景观”的表现手法。他在1957年自己主编的期刊中提到，单色的“主题”代表着“自由的风景”。当他在伦敦遭受质疑，被要求对自己的作品做出解释时，他从头到尾播放了一盒记录人类叫喊声的磁带。“这个姿态本身就足够说明问题了，观众理解这其中的抽象目的是什么。”在另一段文字中，他语带双关又言简意赅地说道：“我的画是我艺术的余烬。”同时，他还想将戏剧表演从单纯的表现中解放出来。总之对他来说，“空无”是“绝对性”最终的避难所。

克莱因依从自身的想象，意图在创作中去除物理性的作品，他把创作转换为表演的形式，创作行为本身变成了作品，也就是说变成了“行为”作品。用他自己的话说，他在作品《人体测量》中是让“活动画笔”自己去画，艺术家却一点没碰到“它”或者画作（图46）。这组作品制作的现场，大量观众涌进，现场演奏着室内乐，几位模特身体上涂满克莱因的蓝色颜料，将身体印在画布上。乐曲的指挥是一位艺术家，他扮演成指挥的样子，全神贯注地，并非以戏仿的方式导演作品创作的神话。我们要问的是，在这一针对想象性



图 46 伊夫·克莱因,《人体测量》行为表演,1960年3月9日,巴黎国际当代艺术画廊。

的作品所做的反思完成之后，创造行为中的无辜性¹还如何重新在作品创作的过程中体现出来？这种自我生产的作品如何回到书写艺术史的角色？人们或许会怀疑，伟大作品诞生之时，创作者也许想到了其将在艺术史中获得的地位。但对于艺术研究而言，为了能脚踏实地地进行，它更愿意抓住作品不放，从中不断发现新的东西，好像没有其他什么东西比这更有意义。甚至克莱因的作品——它们从这位表演性的艺术家 / 创作者的乌托邦姿态中诞生，具有独立的美感——无论其表现出多大的神秘感，也不能阻止艺术研究将之视为“作品”而加以讨论。

我们总结一下，情形大致如此：众所周知，艺术史研究的是呈现（Darstellung）的载体，即作品。但艺术史也通过运用特殊的话语，艺术史的话语，追求自身的呈现。过去那种通过历史解释世界的方式在今天遭遇了危机，这是呈现的危机。在其他学科中，对强制性解释权的怀疑也不受欢迎地出现了。在艺术中，只要阐释者用作品描摹世界的方式描述作品，用作品同世界保持距离，从而才能使描摹世界的方式与作品保持距离，只要这么做，艺术中的世界就是秩序井然而和谐的。换句话说，阐释者通过比较作品与作品描摹的世界而描摹出作品的样子。

在现代世界中，作品在自身中发现存在的意义，上述

1 即创作者本身并不参与到作品形式自发的生长中。——译者注

这一人们习以为常的秩序也就瓦解了。艺术形式获得了自身的署名权，而这权力在以前归于作品的主题和内容。艺术形式代表了作品产生的独立过程，这正是克莱因在创作中戏仿和宣扬的东西。今天，创造行为中的这种无辜性早已消失，原初物失去了其久经考验的意义，作品中更多的主题都在谈论某种艺术之外的，没有被主题刻画出来的真实性。曾经，评论和作品之间界限分明，而后来，艺术本身成为解释艺术的文本。蒙太奇消解了曾经的那种呈现的一致性，用作品的自我阐释取代了后者的地位。而回顾起来，对艺术研究而言，或者说不仅仅对艺术研究而言，作品仍旧是反抗这一切的存在（*pièce de résistance*）。

艺术从来都是这样的

卢迎华

汉斯·贝尔廷在《现代主义之后的艺术史》第二部分第七章《艺术史还是艺术品?》中指出了阐释与作品之间松散的，而非绝对的关系，他写道：“阐释并非先天地与某一种方法或者某一种立场有所关联，原因在于艺术品可以允许多种方法论的存在，也可以回答各种不同的问题。”阐释者具有某种独立性，而作品是理论实践发生的场所和原因。贝尔廷还写到了艺术史的话语，以及艺术史对于自己的表现形式的追求。这些讨论实际上触及了一个平等性的问题，作品、艺术评论、艺术研究和艺术史之间的相互平等。在这种相互平等的关系之中，它们都有各自的“内在世界”，都有表现的诉求，它们可以促成彼此的工作，但却不是必然的，彼此依赖也不是它们唯一的相互关系。

和作品一样，艺术评论、艺术研究和艺术史不仅仅把书写和讨论艺术作为自身的内容，它们和作品一样追求自己的话语，锤炼自己的美学，自身就是不断可以展开想象和实验的创作平台。在我和刘鼎共同合作的研究策展项目“小运动”中，我们试图在出版物和展览中呈现我们目光所及的一些创造性活动中思考的美学。比如我们反复呈现的独立出版物《他们》，这本存在于20世纪80年代至90年代的文学出版物中既刊登了文学作品，也持续地用相当的篇幅呈现作者

@充實自己，從閱讀對的書開始

们对于创作语言的分析 and 反复认识。这种将作品本身与讨论作品的文本共同呈现的举动本身就体现了编者对于创作中各个环节同等重要性所具有的深刻的认识。“小运动”中也呈现了美国艺术史家高居翰过去两年在他的书房中所拍摄下的自己对着镜头演讲的录像系列。他通过镜头和观众分享了他在多年的治学中拍摄和收集的大量中国传统绘画的反转片，并通过分析每个图像表达他的艺术史观和研究方法。他的研究方法具有强烈的个人色彩和美学，也有非常具体的对话对象。比如他针对了一个在目前治学中艺术史家们不注重基础工作，不注重去发现作品的内部历史的普遍问题，也针对了他所观察到的在中国对于传统绘画的研究中缺乏对于原作和视觉资料的重视，而将研究的基础建立在过往被书写出来的文本的基础之上的弊病。他的研究方法的美学在于他将艺术与艺术家个人的生平放在一起观看，而不是机械地强调某种艺术史的规律性或者是客观性，他在创作中看到了人的精神的在场，也在他的分析和研究工作中充分运用了人的精神和主体意识。

汉斯·贝尔廷在这一章中提出了艺术史和效果史的差别，这一点非常重要，他强调他所讨论的艺术史的终结只是涉及“风格史”，而不涉及作品本身。这个区分让我们再次清醒地认识到某些在短时间内获得追捧，合乎潮流的创作的短暂性，而且提醒我们在任何时期都有“沉默的作品”，是它们构成了艺术的历史。“艺术的历史并不由那些它推崇的、

@充實自己，從閱讀對的書開始

人们热衷于谈论的文本构成，而是由沉默的作品构成，这些作品是历史留给我们的宝贵遗产。作品可以让我们摆脱效果史的羁绊，它为我们留下了最本源的入口，让我们在与作品身体的相遇中体会作品——这一点，即使有本雅明强调的作品‘光晕’的失去，也不会改变。”

近日行医的公公在一次闲谈时间起我，你们所从事的到底是现代艺术还是当代艺术？我随口回答他说是当代艺术。他又追问了我一句：现代艺术和当代艺术的区分到底在哪里？我回答他说，其实艺术从来都是这样的，在现代艺术时期和当代艺术时期都是一样的，都是一种创造性的思考实践。变化的是我们用什么样的一种方式方法来描述和讨论它，是我们讨论和认识艺术的角度发生了改变，也是人的主体意识发生了改变。在现代艺术时期，我们普遍使用了一种更迭的、演变的、线性的，以流派为单位，以杰作和代表作的艺术史意识来书写、论述和记录艺术，并在这种人为的逻辑中，将作品作为例证。在当代艺术的时期，我们改变了我们的视野，我们认识到我们之前用以认识和讨论艺术的方式过于简单，过于将作品和艺术家的的工作集体化地来看待，也过于相信了以时间和空间来划分和界定我们的经验的方式。在当代艺术的视野里，我们不仅可以看到不同时空的实践和思考的关联性，还可以看到艺术系统中不同角色、不同的局部和不同的细节之间共同关联的部分。

有评论家将“小运动”和今年威尼斯双年展的策展方

@充實自己，從閱讀對的書開始

式联系起来讨论，并指出两者之间的平行之处。威尼斯双年展中呈现了艺术内部和外部的作品，我们同样呈现了超过艺术家的作品之外的多种创造性的投入艺术思考的方式，比如策展的实践、出版的实践、艺术研究的实践，等等。但我们并没有像威尼斯双年展的策展人马西米利亚诺·吉奥尼（Massimiliano Gioni）一样提出艺术的内部和外部的区分，因为我们不认为我们所呈现的非艺术家的工作与艺术家之间有这种边界的存在，我们所坚信的是这些具有想象力和创造性的思考和工作同样存在于艺术的内部历史。当然，今年的威尼斯双年展所言说的问题对于已有的艺术经验和边界已经形成了巨大的挑战。不同时间、不同文化和不同地域中的创造性经验被呈现在一起，引起一阵阵恐慌，人们对于自己所处的时空的先进性和唯一性产生了巨大的怀疑，之前所有关于艺术的边界的幻象暂时被搁置，我们不得不承认这些似乎在很长时间段中被放置在艺术秩序之外的，在当代时间边界之外的，在欧洲、美国地理边界之外的艺术家和工匠们的工作也可以进入艺术的殿堂。但在我们看来，这些工作不是因为一个展览被带进了艺术的殿堂和讨论之中，这些工作、这些主体和这些个体精神一直就在我们的周围，是我们的同行、同事和形影相随的伙伴，从未远离我们，只不过在于我们是否具有看到他们的能力和自信心。

但发自内心的平等性不是等待被施舍或赋予的，发自内心的平等意识需要被反复提及并且需要我们一直提醒我们

@充實自己，從閱讀對的書開始

自己：既平等地看待他人，也平等地看待自己；既平等地看待艺术作品本身，也平等地看待创作中的每个环节。这种平等的意识并不是无处不在的，也无法自然生成。在昆汀·塔伦蒂诺的电影《被解救的姜戈》中，德国赏金猎人金·舒尔茨从解除了姜戈脚上的铁锁之后就在不同的情境中以不同方式向不同的人不断地表述和强调姜戈是一位自由人，他和姜戈共同骑马进城市里，共同进入餐厅，要求两份早餐，并肩骑马上路，请姜戈通过选择自己的服装获得自我解放的意识，在正式介绍姜戈的时候不厌其烦地强调他不是个“黑鬼”，是他的同伴、随从，将这种意识既灌输到姜戈脑中，也彻底地将人们普遍的经验（对于黑人在社会中所处的位置）置之度外。回到艺术的语境中，我们极其迫切需要重提艺术行业中各个部分之间的平等性。我们在两次“小运动”的呈现之中，将展场设计作为一个我们对于平等性的描述和表达。这两个展场特别去除了中心，没有重点，也没有唯一的观展路线，实践和实践之间没有绝对的边界和分隔。我们也强调了与观众之间的平等性。我们并不预设我们的观众是无知的，是需要教育的，相反，我们邀请和希望观众自主地漫游展厅之中，遭遇并形成他们对于这个展览的经验和认识，他们的每一个遭遇和故事都很重要，并没有主次之分。

现代主义以来的艺术史意识和叙述造成了某种普遍的认识艺术的经验，这种普遍的经验又造成了惯性的形成，使人们总是不假思索地用一种特定的权力架构的模式来讨论艺

@充實自己，從閱讀對的書開始

术内部的分工，给艺术、艺术评论、艺术史、艺术研究等工作框上框子，进行叠加和转述，经验和惯性成为信息、参照和行动的指引，以及评判工作的标准。研究、创造力和想象力是我们最强大的武器，使我们得以冲破各种羁绊，包括我们自身的经验，而去和艺术坦诚相见。

没有答案

苏伟

贝尔廷在这一章中引用了彼得·魏斯那本语言晦涩的小说体著作《反抗的美学》。魏斯的写作将美学和政治的关系作为中心议题，他曾这样说过：“在这个充满矛盾和争议的时代，拥有某种正确的、切中要害的观点是不可能的。只有在分析事物时引入分歧争端，才能更接近真相。”¹

这段话所表达的不仅仅是辩证的思维方式，它描绘了一个由对未来的想象和当下的感悟交织构成的世界观。这在当时，由一个经历了世界大战和种种意识形态变革的敏感的创作者说出，简直是理所当然的事情。《反抗的美学》这本著作的主角是一位共产主义者，毕生追随着对抗现存社会秩序的价值观。但在作者的铺叙中，主角的命运尽管深深嵌入

1 彼得·魏斯，*Notizbücher*，1971—1980，第177页。

在历史上很多的反抗运动之中，却并不像传统的命运悲剧题材那样引人叹息，反而是被作者激进的文学描述手法——穿插着作者本身的思考、幻想和迷惑——所解构，甚至被置于虚构艺术的对立面。正是作者的这种创作方式，为这部作品的创作本身注入了矛盾的色彩。

矛盾是个令人着迷的东西，它在现象、世界和思维等层面存在着。艺术创作者的工作往往伴随着矛盾，尤其对于艺术研究而言，长期的现代主义潮流之中早已塑造了一套面对矛盾时如何做出选择的模式。在这一章中，贝尔廷把艺术史对待艺术品的方式剖析得淋漓尽致。艺术史为了树立起自身的地位，在不同的时期选择了不同的对待艺术品的方式。它会在传记式研究盛行时把艺术品看做个体生命的必然产物，会在风格史大行其道时视艺术品为风格演变的证据；而当艺术史的这种统治话语逐渐衰落，艺术史让位于艺术品，但却悄悄发展出一套阐释艺术品的机制，从而再次刷新了自身的形象。在这些起起伏伏中，并没有真正的解决方案、完全正确的观看视角出现，即使其中似乎暗示了某些因素的基础地位。艺术史真正感兴趣的东西往往超越了艺术品本身，更多将目光放在艺术家个体、时代文化和哲学话语的关联上。艺术史因此在艺术品身上施展过诸多招数，增加、削减、重构、再现，这些方式都是不同实践者选择的产物，我们作为这些历史的继承者，由于缺乏真正实践的体验，往往容易简单地做出判断，一棒子打死艺术史的贡献，期待某种新的方

@充實自己，從閱讀對的書開始

式产生出来，再次规范我们种种矛盾的思考和体验。这正是现代主义模式塑造的心理学，总为了一个新方向而规训当下的经验，推崇“有”总是好过“没有”的价值观。认识到这一点，才能去理解贝尔廷所说的“艺术史终结”和他所质疑的真正对象。

正如《反抗的美学》所呈现的，矛盾本身是艺术工作的本质，它帮助我们时时反思那种塑造一个稳定的内容系统的欲望，正如书中所反思的主角的悲剧命运。这并非说，每一次创作或者思考的展开都必须落脚在艺术创作的本体论上，但至少要说，我们需要正视和反思各自工作中真正的矛盾，而不是为了服务于某种语言或者偶像叙事，更不是为了寻找答案。我们本土的某些实践者，无论他们是否在表述中有意规避了那种现代主义模式的语言，潜意识中似乎总在追求着一个新的，至少是不一样的蓝图来为当下所谓的纷乱混杂梳理出头绪。这种为了某种答案的出现而蓄积起的欲望，恐怕最终仍会形成认识上的障碍和边界。

没人愿意承认，期待“答案”的提供者来自我们向往的西方。甚至，当一个西方的实践者有机会进入中国的语境时，我们开始尝试在他面前煞有介事地摆弄“在地”的概念。我们完全把“在地”这个概念变成了重新树立自信的标尺，但却不断在回避，正是这种不断在各种参照中被挤压，而无法认识到艺术工作在这里和西方、和南美、和中东并没有不同的工作状态让我们失去了自信。无论是雅克·朗西埃

@充實自己，從閱讀對的書開始

最近到访中国，还是小汉斯匆匆地带着“后匆匆主义”露面北京，他们都没有带来任何答案，也很大程度上无法直接回应我们这里亟需正视的问题，反而提醒我们意识到把来自他者的文化和理论抽象为一种态度和解决问题的方式时所面临的窘境。

这种心态，可能源于人们对艺术系统片面的认识。2005年以来，中国画廊业的突然兴起带动起艺术市场的迅猛发展，艺术经济逐渐成为这一行业的常态因素。围绕着画廊体制的扩充，艺术品经济、拍卖、艺术与商业品牌的合作、艺术展会和依靠品牌投资或者赞助的出版等新兴领域都出现在我们的视野里，很多甚至变成了主流的声音。在很多人看来，这一经济基础的建立很大程度上奠定了中国当代艺术系统的基础。然而，大规模地传播和消费当代艺术是否是艺术系统运转的必要条件呢？最近两三年，随着艺术经济的大幅衰退和国外投机资本的撤离，我们忽然发现，这个所谓由经济基础决定的艺术系统如此不堪一击，而在它之外，我们仍然缺少一个可以持续支持艺术讨论发生的机制，无论这种讨论是围绕消费还是围绕艺术的实验、思想的生产的。这个机制，并非仅仅是由那些越来越多出现在全国各地的美术馆和双年展构成的，也不仅仅是一个由美术馆、画廊、拍卖和艺术品经济组成的金字塔系统：在市场和机构的既有力量之外，我们是否还拥有其他的可能性？也许有人会说，市场疾起疾落造成的泡沫和机构基础的薄弱是这个“艺术系统”无法有效运

@充實自己，從閱讀對的書開始

转的主要原因，然而不可否认的是，即使在这个“艺术系统”最为发达、基础设施不断增长的那几年，我们除了消费自身的历史和不断固化某些即时成效的价值，鲜有激进的、富于冒险精神和想象力的工作出现。这是否提示我们，我们对艺术系统的理解过于简单和缺乏视野呢？这种单一的理解，是否导致了我们的消极地想象当下的现实，更因此期待一个替代方案的突然降临？

第八章 媒介的历史和艺术史

艺术的历史太久纠缠于一种仅仅简单化为风格的创作形式，使人错以为这个历史已经可以达到它本身的要求。由此一来，艺术品仅仅是艺术史所寻求的风格演变的证据而已。但当你越深入地理解艺术的复杂性，就发现越难仅仅赋予那些诸多联系的丰富性——我们在这些关联中学会观看艺术——以某个单一的指称。如今，没有什么新模式还具备以前这一学科话语的权威。事情都超越了这个范畴，人们追求各种不同的艺术史，每种艺术史都可能提出各自的问题。一开始的时候，似乎还能期待用艺术的社会史去取代风格史，但树立起这种方式的途径同样简单，只不过带来的结果不同而已。很快，这种期待就被证明是一个幻想，那种靠有约束力的叙述模式支撑的时代已经过去。真正让我们永葆好奇的还是作品的形态。作品想说的一切都在它的形式中体现。所以，人们过度地将作品以一种极其简单的方式进行解读，这并不是作品本身的错。

形式历史的更迭是在接受史的范围内发生的，这与汉斯·罗伯特·姚斯在文学研究中所追求的相同。我们都知道，作品虽然诞生于其所处的时代，但并非仅仅与时代相关，后

@充實自己，從閱讀對的書開始

继的观看者总能面对同样的艺术家做出新的阐释。这么看来，（艺术品的）生产和接受（即艺术品的理解和效应）就是硬币的两面，两者处于同一个推动艺术创作的进程中，无论人们如何想从方法论上将它们拆开，都无法打断它们之间的紧密关联。新事物在期待中成长，成功的创作总是在不断变化。这个背景下，任何一种模仿或者矛盾都要考虑新吸纳的观众，他们可能为你鼓掌喝彩，也可能做出批评。竞争是动力，不仅出现在同时代的艺术家之间，也鼓舞后来的艺术家超越既成的模式。从这一视野来考察，风格演变就失去了所附着的来自于文化生态学时代的机制特征。思考艺术的观众针对作品而非风格做出回应。作品也仍在向今天的观众提出各种问题，而观众认为这些问题根本上是指向艺术的。这一语境又值得我们更多去关注，它越来越在作品的历史形态上体现出来，先不管是以压抑的还是意识形态化的方式。在“生活和艺术”的交接处，所有艺术创造力都得到释放。

今天的艺术研究处于这样一种环境，技术图像媒体持久地影响着我们的世界观和现实概念，如果对其本质上意识形态的目的判断错误，影响就更大。技术图像媒体所具备或者强调的信息形态，基本决定了我们是否做好准备去完全接受它。因此，也需要把历史上的艺术类别和图像技术当做媒介去追问，它们都有各自的美学或者内容结构，完全凭此带入各种话题或者当时的母题。图像和语言都是作为符号系统被发明出来的，是人借以理解世界的载体。随着对非语言交

@充實自己，從閱讀對的書開始

流形式的兴趣增长,社会研究也开始从历史的图像媒介着手,而不像以前那样仅仅看重文本。

艺术研究在这种新唤醒的图像兴趣中,又拓展了自己的权限。似乎无惧于可能泄露作品的艺术特征,艺术研究力挺其他形式的、非媒介性的艺术或者无艺术内涵的媒介的存在合法性。在这方面,现代艺术经验(比如抽象理念下的绝对艺术或者日常媒介性的反艺术)帮了艺术研究一把:因为历史中的艺术知道如何将不同功能汇集在一身,而只有到了20世纪的时候,这些功能才开始相互排斥。今天,我们没必要再为反思历史中的图像媒介这一行为做辩护,我们的世界早已充斥了各种图像和符号,媒介和真实之间的界限消除了,这正是苏珊·桑塔格在《论摄影》一书中说明的道理。在当代艺术中,正如以前“自然”这一现实所起的作用,媒介这一当下现实也激起了艺术家反思现存的符号和现象世界。现代艺术兴起时,质疑了作为感官经验之外衣的自然;当代艺术继承了这一考察方式,质疑的对象换做了技术媒介,它在我们的目光和世界之间制造了其自身的信息现实。

这些都是广为人知的事实,却并没有让图像学发生改变。其原因在于某种天真的技术崇拜,以及时下人们所认为的今天的媒介理论和媒介历史只能在技术媒介的范围内(摄影、电影、录像)讨论,以前的媒介要算在“艺术”的范围内,不得不靠边站。这就把图像的统一性一分为二,一极是媒介,另一极是艺术,似乎任何可以联系两头的道路都被阻

@充實自己，從閱讀對的書開始

断了。说到这一点，媒介理论，假如从电影理论的游戏方式去看它的话，早就停泊在艺术理论那里不再前进，但遮掩这个事实的是，现在运作媒介理论的已经不是当年那些人。此外，正因为娱乐和信息的界限不断被超越，媒介中的艺术问题才被四处提出。艺术的国界正穿越过当代的图像生产，不再顾及认为世界看起来仍旧井然有序的学术界的诉求。

我不想造成误解，也不想把媒介历史和艺术史弄成一锅大杂烩。这两个学科的历史和兴趣所在是有区别的，把艺术研究划入到范围更大的媒体理论中不会让任何人得益。同样，如今反过来让后者兼并前者想来也不会有什么用处。媒介和艺术的同时存在恰恰迫使两者去对话，今天扮演了媒介批判中最高级角色的所谓媒体艺术，也还未最终被划入到那个理论学科之中。对话的前提在于，媒介研究要诚实面对的是，艺术研究很长时间以来也着手于媒介问题，虽说这一点媒介研究有时候是羞于承认的。因此需要说几句题外话，看看媒介和艺术之间的区别到底在哪里——需要强调的是，这么做的前提在于承认以前这种区别看起来是另一种样子。以前，大多数艺术形式既是媒介，也是艺术；既承载了信息，也有自身的美学。今天，这种功能发生了分裂，信息或者交互功能只是作为技术的可能性进入到艺术之中。

媒介理论必然扎根于技术和交互的问题（媒介如何发挥作用？为谁发挥作用？目的是什么？），这些问题显然比解释艺术的空间要窄得多。随着媒介理论的发展，问题渐渐

@充實自己，從閱讀對的書開始

归根到一个点上：交互是怎样发挥作用的？在这个过程中传达出的信息无疑是，交互时代干脆迅速地到来了。但是，交互的功能性今天还未清晰，因为交流的双方是谁还有疑问，信息的接收者转置到了无所不在、制造出绝对在场的幻觉的显示屏上。这一绝对在场不是叙述者的个人在场，而是世界的匿名在场。媒介在信息或者娱乐形式中完成目标，它总是知晓答案，从不对信息的接收者发问，也不质疑自己。它试图感应我们去认同时空的消失，引起接收者这样一种幻觉，即呈现在他面前的事情不是显示屏当中的，而是他亲临其时其境体验到的。

我乐于补充的是，我在这里描绘的是一种冲突的景象，有意夸大了与传统意义上作为一种个人创造形式的艺术的区别。不过大概看一眼今天的媒体艺术，我们已可以认为，媒体艺术恰恰是在这种冲突中看到自己是拥有自身媒介的。媒体艺术试图通过那些装置的形式还给观看者在屏幕中失去的空间。这是供以辨明方向的空间，是提供体验的空间，是观众自己可以掌控的空间。看起来，今天的媒体艺术先锋者把这一艺术形式的自身媒介去功能化了，通过这样方式让它变得艺术起来。也就是说，这些实践者会在创作中引入开放的问题，允许不确定性存在，用缓慢的、象征性的理解取代快速的消费。时刻准备着把象征提升到事实的层面，并创造性地用自身语义手段的开放性去阐释象征的意义，这才是艺术赖以生存的基础。如果替代性艺术或者媒介仅仅奉类型和技

@充實自己，從閱讀對的書開始

术为圭臬，就搞错方向了。要知道，媒体艺术要破坏的正是这种替代诉求。

回顾历史中的艺术让我们现在可以提出新的问题。任何一门经验科学都会为了转变叙事而引入新的经验，不同代际的人从这种转变中不断汲取着知识。如今的状况是，很久以来，艺术研究对艺术的理解太过单纯和缺乏立场。它无法（或者不愿）在不同作品中区分媒介的功能和艺术的功能，却引发了多余的争论，无谓地去辩解一件作品是纯粹艺术的还是也具有社会媒介的功能（宗教或者文化功能）。这么一来，错误的替代形式（艺术还是历史？）又被这样一种误解触发了，即艺术研究想要做的就是将从石器时代到今天的所有一切一概归结为艺术品，似乎关于“艺术”的想法自远古起就存在一般。

也许，这么去看现在的状况，一种全新的、广泛的图像史就可能是事情引发的结果，迄今的艺术史可以融入到这一图像历史之中，却不必被消解。图像史也同样可以给予图像媒介以权利：无论图像出现在哪个领域，比如图像想去定义艺术，宣称其定义的历史权利，也能得到相同待遇。接下来，艺术同样以历史现象的面貌出现，就好像那些只在特定时代出现的艺术收藏或者艺术文献一样。就这一问题，本书作者曾在《图像与仪式》（*Bild und Kult*）一书中首次论及，书的副标题是“艺术时代之前的图像史”（*Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*）。这种讨论的发生在今天

@充實自己，從閱讀對的書開始

总是遭遇误解，因此，暂且试举几例，通过说明艺术概念在近代早期如何产生以及在我们这个世纪如何遭遇危机来解释艺术和图像史的关系，也许是有意义的。

17世纪，早期艺术收藏会时代的一本作品目录中，大卫·泰尼尔（David Teniers）提出了“画家的剧院”这一说法，强调艺术本身，看看艺术展览中是如何投射艺术的。那时候就有博古架（Kunstkammer，这个叫法就泄露了实情！），它的存在到了今天变得既成功又值得怀疑。哈罗德·罗森伯格曾说，近代早期必须贯彻实施的艺术，在我们当下“遭遇了自身存在的困局”，原因在于“新媒介接管了其从前的大多数功能”。1950年，让·卡苏（Jean Cassou）在著作中辩称，电影作为一种艺术形式“恰恰符合现代的精神”，电影处理的是时代现实，这种时代现实那时候被抽象绘画完全排除掉了。瓦尔特·本雅明1936年就写到过，摄影与电影比绘画更符合现代意识，从前那种宗教效应下产生的“光晕”还在传染着绘画。这些论述都把问题集中在艺术的功能和媒介性上，这些问题在艺术舞台之上自此不再保持沉默，只不过艺术研究还是需要不断为其存在做出辩护。

电影院被无所不在的电视赶超。电视机在全球范围内得到推广，这与它的私人使用属性以最为悖论的方式联系在一起。电视使人们目睹了一个新时代的诞生，观众可以自主选择节目，原则上甚至可以自己制作节目。公共性（作为一个时代产物）甚至失去了意义，它可以根据观众的时间要求

@充實自己，從閱讀對的書開始

在电视里面永久地被制造出来。镜头可以随意取用任何事件作为材料，比总是依靠真实身体的人眼更有成效。面对传统艺术品时，我们的身体在场越来越等同于一种回忆行为，我们也越来越多地用非个人属性的屏幕上出现的纯粹作品信息代替这一行为。

但是，现代艺术不但记录了损失，为了再次赢得它在文化中一以贯之的在场权利，也开辟了新的道路。新现实主义以来，尤其是自美国的波普艺术把对象物的世界召回到图像和装置组件之中以来，已被宣告死亡的艺术又逼迫自己找到了进入当下日常生活的新入口，这就把艺术和生活的界限又改变了一番。各种艺术形式在被驱逐之处换了一个样貌回归，并且拓展了功能，当然所使用的方法和引发的结果还有待商榷。艺术借此又赢得了表达能力，这是娱乐或者广告媒介（仅举这两个例子）做梦都没想到的事情。没人想要再去限制艺术的自由，但这一自由却受到限制：在公共媒介中，出于成本考虑，艺术只能在 23:00 后登台。

当代艺术实践和过去艺术实践之间的不连续使我们认识到，我们今天所理解的艺术是某些文化和社会的特定产物；艺术是一种我们并非无时无地都会碰到的现象，因此也不一定在不同背景的未来中继续存留。与其毫无质疑地认同其存在合法性，不如去发问艺术是如何形成的，它在文化中扮演过什么样的角色。这一角色肯定与我们今天所遭遇到的它不尽相同。假若艺术不被发问，人们就只需叙述它的历史，歌

@充實自己，從閱讀對的書開始

颂它的成就,或者抱怨它的衰落。这种艺术不再陪伴我们了,我们有权利重拾好奇心,去追问到底该如何理解艺术迄今的历史。这个艺术对我们来说不再是理所当然的,它的历史性显而易见,却也凭此催生出新的话题。

基本上,这里所说的都是本雅明提出的老问题,也就是艺术在技术时代意味着什么,艺术在这样一个时代中如何做出改变。我马上发现,本雅明当时做出的可算是暂时的回答几乎被当做信条一样被引用,这让我怀念,其实本雅明所提出的另一个重要得多的问题也应当被严肃看待,这个问题问的是历史中艺术的文化意义,以及在自身文化领地中被使用的图像的意义。此问题提出的新视野是基于一个非欧洲中心主义的、不再西方的文化之肇始,本雅明不可能意识到这一点。本雅明是早期现代主义中一位热情的守卫者,充满干劲,带着那个时代特有的那种全然无辜的特质。后现代的本雅明在哪里呢?有谁还能具备那份历史知识之中成长起来的单纯?

单纯作为一种抵制

卢迎华

汉斯·贝尔廷在《现代主义之后的艺术史》第二部分第八章《媒介的历史和艺术史》继续用一颗年轻的心在写作，用充满激情和说服力的论述提出对于艺术史秩序的深刻怀疑。文章一开篇就一针见血地指出其症结的所在：“艺术的历史太久纠缠于一种仅仅简单化为风格的创作形式，使人错以为这个历史已经可以达到它本身的要求。”他毫不留情地写道：“那种靠有约束力的叙述模式支撑的时代已经过去。真正让我们永葆好奇的还是作品的形态。作品想说的一切都在它的形式中体现。所以，人们过度地将作品以一种极其简单的方式进行解读，这并不是作品本身的错。”

贝尔廷一再地描述了人们追求某种井然有序的世界图景的诉求与艺术自身的复杂性和顽强的生命力之间不可妥协的矛盾，一旦我们用任何固有的经验和价值判断去给予其位置，我们就已经站在了它的对立面。在贝尔廷的笔下，我们所称为艺术的“东西”就像瑞典作家林格伦笔下的皮皮，任何约束和秩序都会使其不安和不舒服，本能地就会竭尽全力地去摆脱这些边界，按照自己的意愿来生活，不管人们如何怜悯皮皮，如何希望皮皮能按照我们所希望的秩序去约束自己，去和我们融为一体，皮皮都不可能去配合。像皮皮一样，艺术和创作是不需要组织的，是不需要依赖于任何外在的逻

@充實自己，從閱讀對的書開始

辑和叙述而存在的，它的一切举动就是它的逻辑。皮皮不受束缚，也没有期待和欲望，人们希望将皮皮送去学校，用极其简单和划一的方式来归顺她，这并不是皮皮的错。

艺术作为主体本身离不开创作者的意志，但人们普遍的认知方式希望用各种叙述方式将其纳入其中，既提供认识的渠道，也用其来证实和确认自己的连贯性。但贝尔廷始终提醒我们既要在各种人为的逻辑中来观看艺术，也要时刻抛开这些逻辑去追问和观察艺术本身的意志。这种意志有时是能够依照某种艺术史的意识来发展的，它们能够与艺术研究者结伴同行，有时它又需要按照自己的轨迹来运行。在这些文字里，我们所普遍理解的连续性、合理性和上下文这些惯性的思维方式备受挑战，我们最好试着将它们置之脑后，带着没有边界的诉求去面对它。

不仅是观看者和研究者，往往一些创作者也带着各种边界和预设去面对自己的工作，有一些创作者甚至把自己预设的边界作为工作的问题和基础，比如贝尔廷所谈论到的媒介问题。艺术的边界本身比我们所有的想象都大，有时我们所预设的边界是可以作为某个阶段工作的一个起点，但它不能成为全部的内容和唯一的目标。

在近期的工作中，我受益于两位来自美国的艺术史家对于中国艺术的研究，他们的研究对象分别是中国古代绘画和中国的现代艺术，他们的艺术史研究方法对于我观看和研究今天艺术家的工作提供了重要的启示和指导。一位是高居

@充實自己，從閱讀對的書開始

翰，他 1926 年出生于美国加州，曾长期担任加州大学伯克利分校艺术史和研究生院的教授，以及华盛顿弗利尔美术馆中国书画部顾问，他的研究领域是中国古代绘画史、中国晚明绘画和 17 世纪中国绘画等。他在研究和写作中强调研究者观看和实际接触实物和视觉素材的重要性，强调研究者直接面对研究的对象和素材，而不是仅仅将之前的论述作为了解艺术家创作和思考的媒介。他指出中国的学者所强调的客观性和权威性，将这种权威性建立在已有的写作和出版之上的现象，将已经被提出的论点作为绝对的真理，将学科本身已经积累至今的论述和经验作为依据，却忽略了由艺术品和艺术家，以及他们当时所处的情境（社会的和艺术的），还有写作者的立场和主体所构成的现场，他们的研究强调以过去的研究和写作作为证据，却忽略了自身研究工作中去重新发现的可能性。大部分的研究将意识作为唯一的指引，并拼命地在周围的一切事物中寻找其反映。也就是说这种普遍的研究将已有的研究成果奉为真理，只是忠实的追随者，自己就割断了直接面对研究对象——作品本身的可能性，也拒绝了自己成为发现者的可能性。

另外一位历史学家苏立文（Michael Sullivan）在他的著作《20 世纪中国艺术与艺术家》中将自己与活跃在中国 40、50 年代的艺术家的交往和对于他们在艺术实践和日常实践，包括政治和社会实践、交往实践等的观察作为考察和书写他们的工作和在艺术历史中的位置的一部分。他坦言自己不是从某一个

@充實自己，從閱讀對的書開始

特定的理论角度去看待中国现代艺术，并写道：“我没有理论，并且强烈建议年轻的艺术史家们，坚定地让理论待在它自己的地盘，仅将它作为理解艺术史概念的一个援手。”对于他的研究动机，他是这样回答的：“我的动机是一种强烈的求知欲，对理解的渴望，以及尽我所能去做的那样，运用睿智的常识。”

在我们的工作中，更多充斥着一些貌似正确的要求和概述，对于艺术的期待和对于自身工作边界的规划。我最近所面临的挑战是要策划一个关于中国艺术的展览，而邀请我策划的美术馆明确提出了这个当代艺术的展览里所出现的艺术家和命题要与中国的传统有关。更具体的是，这些艺术家的工作中需要出现诸如水墨的形态、中国古代的哲学理念等特征，仿佛这些特征能够界定创作，也能够给出一个合理的理由，解释中国当代艺术的来由。这种工作方式，不假思索地给予边界和范围使我们的工作好像有了一些参照和谈论的基础，想当然地使我们可以对艺术进行归类 and 提供认知和理解它的途径。保持我们独立于艺术史的单纯性成为我们的挑战，如何使我们的工作不沦为我们自己的注脚，如何脱离我们的惯性去工作，如何生活在这种普遍价值观简单化一切却横行世道的世界中，唯有保持某种天真、对于看不到的事情的坚信和求知的强烈欲望可以帮助我们暂时地超越这一切貌似合理的安排。皮皮拒绝上学校，拒绝被教化，将鸡蛋饼抛上天，睡觉的时候把脚放在枕头上，把头盖在被子里，还有什么边界可以束缚她的？

@充實自己，從閱讀對的書開始

“文化”里的创作者

苏伟

至少对我个人而言，贝尔廷这一章所论述的媒介与艺术的关系是极具启发意义的，我也很高兴自己的某些想法能在这里得到印证。

本章讨论的是技术时代媒介所扮演的角色，与本书中出现的许多其他主题一样，这一主题看起来也是过时甚至不再具有所谓当代性的，即便放在我们本土的语境中，我想它所能带来的触动也是有限的。当下，不管人们是否不屑于谈论技术媒介的角色，或者是否关心传统媒介和数字媒介的真实距离，人们更多时候对媒介保持一种现实主义的态度，而不把它看做核心问题。有意思的是，在本章结尾，贝尔廷语重心长地写道：“基本上，这里所说的都是本雅明提出的老问题，也就是艺术在技术时代意味着什么，艺术在这样一个时代中如何做出改变。我马上发现，本雅明当时做出的可算是暂时的回答几乎被当做信条一样被引用，这让我怀念，其实本雅明所提出的另一个重要得多的问题也应当被严肃看待，这个问题问的是历史中艺术的文化意义，以及在自身文化领地中被使用的图像的意义。此问题提出的新视野是基于一个非欧洲中心主义的、不再西方的文化之肇始，本雅明不可能意识到这一点。本雅明是早期现代主义中一位热情的守卫者，充满干劲，带着那个时代特有的那种全然无辜的特质。后现代

@充實自己，從閱讀對的書開始

的本雅明在哪里呢？有谁还能具备那份历史知识之中成长起来的单纯？”本雅明在《机械复制时代的艺术品》中大力赞扬技术时代的到来，艺术创作（尤以摄影和电影为主）与真实生活的距离、艺术品与受众的关系以及艺术与政治生活关联的可能性因为艺术媒介的全面介入而发生了根本的变化。当技术变为日常生活的一部分时，它的媒介性和真实互为重叠，这一激情的颂扬也许不能再作为最触动艺术实践的关键。反而，贝尔廷问道，文化到底在艺术中扮演了什么样的角色？

这个提问似乎有些突兀，怎么从媒介问题一下子跳到了文化问题上？媒介的转换所导致的对艺术史的全面清查完全发生在西方的内部，这一内部的变革让西方的实践者不仅看到艺术史模式有意忽略和刻意塑造的艺术观念，同时也提醒他们，如果传统媒介是从未被艺术史质疑过的存在，在西方以外的地方，它们（比如贝尔廷所说的图像）是否仍然具有足够的合法性？新的技术媒介的出现，打破了传统上虚构与真实的稳定关系，也就把中心主义——无论是地缘意义上的欧洲中心主义，还是哲学意义上的叙述中心主义——的老汤彻底掀翻。这么说来，这个跳跃的论述内在逻辑是清晰的。人们需要去问的是，摆在我们面前的“文化”这个概念，是在什么意义上被使用的；它与艺术之间的故事，在现代以来乃至我们的当下，都是怎样进行的。

看看当下，至少在很多层面上，文化总是被赋予一种普遍的含义，被更加抽象地理解乃至消费。更糟糕的是，我

@充實自己，從閱讀對的書開始

们不得不经常与这样一种情况抗争，即在某个地方、某一时代存在着一个所谓的文化统一体。统一并不是坏事，它能提供描述一种机制的基础，以及在这一范围内进行比较和综合的尺度。然而，这种统一是否真的具有规范和结构的效力呢？对于文化来说，这个问题尤其严重。试举一例，通常说民主是一种发源和植根于西欧的文化，然而一战的时候，一些德国人，尤以托马斯·曼这样的知识分子为主，大力宣扬要通过战争对抗那种政党式民主，把自由建基在（德意志）形而上的文化之中：“向‘民主’这个不为这片土地所熟悉的、恶心的标语说再见吧！西方那种机械化的民主国家永远不会在我们这里得到居住权。”（托马斯·曼，《一个不关心政治者的观察》，1918年）。先不论德国人的“文化”概念由此被很多其他西欧地区的人反感，在民主文化的内部，这样的声音是振聋发聩的。更有意思的是，托马斯·曼是真的反民主吗？他在后来一次名为《关于德意志共和国》的演讲中又重新认同了魏玛共和国的民主制度，鲜明地反对法西斯政党的独裁。所以说这一切，更像是一个艺术创作者发起的、不断在自身创作中测量的文化批判。

这就需要我们清醒地认识到，那些先入为主地预设存在一个什么样的文化的行为，往往是缺乏接触和摩擦的妄谈，甚至是为某种目的服务的。很多时候，对一个概念的阐释，往往是破除围绕它产生的幻想、错觉和边界。当文化与艺术创作发生关系时，更像两种不同身体的碰撞，不可预知的和

@充實自己，從閱讀對的書開始

偶发的、情感与欲望混合的经验共同作用，并且进而引发了灵感、困惑和诸多难以概述的思想潜能。对创作者来说，文化焦虑永远摆在那儿，它不是一个抽象的图式，而是提供了一种进行连接的通道。

90年代的中国当代艺术曾经深深地笼罩在文化批判的色彩下，这驱使着我们的艺术史书写以这种方式去判断艺术家的创作。然而在艺术家的实践中，文化批判本身又是如何体现的？张晓刚谈到这一点时曾说：“比如我回国后重新听我的那些CD，马上就想到外国人那张脸，我就觉得我是不是变成一个狭隘的民族主义者了？这让我警惕，但是我又觉得我不属于民族主义。无论如何，我就觉得事情很具体了，要具体地对待艺术中所有的一切。所以我得到的一个体会就是没有抽象的艺术，就像没有抽象的国际主义一样——好像唱着国际歌，就可以找到自己的同志，这只是一种理想而已，现实中不可能。我指的是艺术创作方面的……”¹这种创作的体会与经验，显然是无法从消费“张晓刚式”的图像中可以触摸到的。在他所经历的那些批评中，往往缺失了正视他作为一个创作个体而非某种话语产物的视野。

同样的事情还发生在艺术家张洵身上。在张洵开始进行艺术实践的这二十年中，批评家和研究者已经习惯于从文化批判和政治意识形态对抗的角度来考察和阐释张洵的实

1 《个体经验：1989—2000年中国当代艺术实践的对话与叙述》，刘鼎、卢迎华、苏伟编，岭南美术出版社，2013年，第103—104页。

践。1994年夏天，张洹在北京东村发起实施了一系列行为作品，这一创作方式在短时间内迸发出巨大的能量。在封闭而困窘的生存空间生活和工作，身体成为张洹最直接的创作媒介；从闭塞的河南来到北京的他，也同样希望得到承认和传播。在中国本土，这种在压抑的生存空间中生长出的表达自我的欲望，被90年代热衷于文化和社会批判的研究视角所捕捉，并进一步将之描述为一种带有对抗意识形态的象征性创作。在这种阐释的环境中，艺术家满身涂满鱼油和蜂蜜，蹲坐在公共厕所数小时的作品《12 m²》；裸身躺在金属切割机前，任由爆射而出的火花四溅平贴身体飞过的作品《25mm螺纹钢》，以及《65KG》、《第三条腿》，甚至他最早的行为作品《天使》（1993年），常常被描述为个体与社会直接或间接对抗的产物。回过头看，尽管这种批评模式的建立包含着本土实践者建立自我理论体系的诉求，并且在形成过程中就伴随着反思和质疑的声音，¹但问题是，它是否真实地呈现了艺术家创作的状况和语境？

在一本有关张洹的重要画册中，他曾真实地谈及身体在他创作中所扮演的角色²。相比于上述那种围绕张洹的创作

1 批评家和策展人黄专就曾质疑过中国当代艺术中这种对“旧式现代主义”的追随，极力主张突破这种围绕图像意义和艺术家个体神话构建的美学迷官，而诉求于更具当代性的“观念艺术”。——参见《中国当代美术图鉴》观念艺术分册，湖北教育出版社，2001年。

2 参见“罗斯利·戈德堡与张洹的对话”（RoseLee Goldberg in conversation with Zhang Huan），《张洹》（Zhang Huan），2009年。

生产出的文化批评模式，张洹自身的文化焦虑是以身体的感知为核心产生的，这个身体，是作为艺术家的张洹的身体，而不仅仅是一个单数的个体。这一点，突出地体现在他1998年在纽约定居后的工作中。在纽约PS1当代艺术中心实施的作品《朝拜—纽约风水》中，他裸身趴伏在铺满冰块的传统中国罗汉床上，数只品种不同的狗围绕在罗汉床周围。来到纽约的张洹，必须要真实地面对一个想象中的世界以及这个世界中每一个与曾经的经验不同的细节。更重要的是，他焦虑于找到自身在这个异域社会和陌生的艺术世界中的位置。他把美国（西方）的狗和中国的床并置在一起，一静一动；中国人常用“如履薄冰”表达危险和困难时刻会出现，他却全身绷直趴在冰块上，身体、冰和罗汉床之间呈现出复杂多义的暧昧关系。张洹希望用这种将文化身份猛烈地推放到前景的方法测量当地文化和艺术世界的反应，在这一过程中，身体的僵硬、绷直等特征仍然存在，但作品已经开始越来越多地指向它的对象和受众。他显然并不排斥呈现带有明显文化意味的符号（狗、驴子、面包、鸽子、撞钟），他的最终目的不是为文化符号提供解释，而是瞬时间将不适感和文化冲突的悖论性放大到观众面前，从而获得一种实践的强度。

无论是张洹还是张晓刚，他们测量文化的方式都是在一种强烈的被判断和被选择的氛围中进行的。这使得他们需要面对一种压力，这种压力一方面来自西方，但更强烈地被

@充實自己，從閱讀對的書開始

同行和批评的话语所塑造。在一贯被消费的所谓文化对抗背后，真正的对抗往往发生在与艺术现实的交往之中。在这种对抗里，创作的冲动与被描述时的警觉是纠缠在一起的。当你的工作被评价为太像西方或者太不像西方时，事情已经不在于中西这两种文化土壤的差异，你一定会警觉这种话语背后酝酿的价值观和私心。

第九章 发明现代艺术的“历史”

二十世纪初，现代艺术的兴起引发了两种反应：笃信历史的人看到艺术终结的来临，游击人士则否认这一巨大转变，认为其不过是艺术在长久以来一以贯之的道路上的一个发展阶段而已。从今天的立场来看，两种反应都仅仅触及到事情的表面，不过倒也道出了部分真相。艺术并没有终结，而是走上了一条全新的道路，一条现代主义的道路。艺术与学院范围内提出的种属研究彻底断裂，学院所代表的曾经的艺术典范也不再拥有地位。比如所谓的抽象艺术，在达达主义的摧毁下已经无法再一眼看透世界，杜尚的现成物艺术也揭发了抽象的实质，指认它不过是市民社会中产生的一种虚构而已。

针对这一时代转变出现了不同的反应，这不仅是激进者和保守者不同的趣味和心态引发的，更与艺术史的地位密切相关，要知道艺术史本身就是现代主义的敌人，根本无意于为现代主义辩护——新的东西怎么会需要历史学的梳理论证？现代主义肇始之初，人们还不清楚艺术史的书写是否能够或者应当继续进行下去。德国的大学里，保守的声音如亨利·托德（Henry Thode）、汉斯·塞德迈尔抱怨人们遗弃

历史学的遗产，要将业已终结的传统作为一面镜子，照出现代主义扭曲的图貌。激进的声音如朱利斯·迈耶-格拉斐、卡尔·爱因斯坦脱胎于艺术批评和文学，他们大胆地从现代的视角进行了一番“本末倒置”，将现代主义之新看做传统的延续，传统被他们重新释义，成为新事物的前身。

中世纪艺术甚至“原始”艺术，在学术性的艺术史研究中还未曾获得受保障的地位，但在这时代转变之时，却被引用为遥远的指引者。因为它们同现代艺术一样，与人们所熟知的近代以来广受推崇的艺术完全不同。所以不难理解，阐释者们急需发明这样的指引者，强调相似性的存在，这样才能从历史学的意义上解释现代主义。二十世纪伊始这场斗争的火焰，波及艺术的成分较少，损失最大的是刚刚确立地位不久的艺术研究。艺术家从本来和谐统一的地域内集体突围，让艺术研究的成果受到质疑，这绝非后者期待的局面。不过更让人惊奇的是这段萌芽阶段之后发生的事情：一开始并没有成为艺术史研究课题的东西，后来就再也没有被纳入研究的视野。究其原因，在不断涌现的新现象和不断被修正的前沿讨论面前，人们根本没有能力去梳理那些本就在艺术史研究中没有占据一席之地的东西。

有些人则认为可以着手对前卫艺术的历史展开叙述，发掘第二条艺术史之路，在“落选”的那一“归零时刻”，那一脱离束缚的时刻，重新开始——如此一来，上述问题也就得到了解决。这是一种新的历史开端，而从保守者的视角

@充實自己，從閱讀對的書開始

望去，面对同样的问题，他们看到的是那唯一的历史之终结，所以说两种视角很难相互参照，其各自处理的事情完全不同，实践的人更不是出自同一阵营。随着时间的推移，这一点有所改变，到了50年代，不仅仅是作家和艺术批评家如赫尔伯特·里特，艺术史家如魏尔纳·哈弗特曼（Werner Haftmann）和魏尔纳·霍夫曼（Werner Hofmann）都开始着手进行现代艺术史的写作。但最开始的分歧一直延续到了今天，比如围绕现代主义时期“非前卫”艺术的争论就难有结果，巴黎奥赛美术馆的艺术品呈现清楚无疑地表明了这一点。更为影响深远的一点是，其他创作媒介如摄影和电影很少得到艺术研究的关注，大多讨论都紧紧抓住绘画和雕塑不放。那个时候，只有绘画和雕塑（或者再加上版画）才被视为艺术。

随着前卫艺术不断得到历史学的梳理，一个问题出现了。人们所关注的忽然不再是前卫艺术的历史，而是前卫艺术如何作为当下不再在场的历史出现，也就是说，作为回忆出现在我们的视野里。所谓的“前卫艺术的终结”与同样为人着重强调的“艺术的终结”一样，变成了众望所归的、改写现代艺术历史的动机。同时，这一讨论也引发了与前卫艺术诀别、将之交付于历史的强烈要求，而那个托管的历史，恰恰是前卫艺术长久以来所对抗的。整个关于后现代的讨论都源于这样一种恐惧，即恐惧前卫主义会让我们失去未来，只剩下浮佻的、不再与历史屡屡作别的艺术。后来，前卫艺术自身的景象也变得可疑起来，人们开始发问，难道我们所

@充實自己，從閱讀對的書開始

期许的不就是少一点拥趸者的信仰，多一点敌对者成功的挑衅吗？原本前卫艺术不期望于被艺术史接受，可最终证实，前卫艺术也被历史的规则收编，不再以搅局者的身份出现。今天，我们与前卫艺术运动的历史拉开了距离，我们是否还能够在此基础上重新书写前卫的历史，同时并不附带任何又想去战胜它的诱惑？

今天的状况让第三种艺术史的出现成为可能。这一历史，既不献身于回顾从前的风格历史，也不关心垄断性的，以革新为核心的历史观所提出的诉求，而是批判地继承这两种传统及其历史图景。前两种历史传统所面对的对象和采用的研究方法截然不同，混淆其各自的领域就会出现问题。比如现代主义之前的“前现代”艺术，对于其中一方来说是无可回避的典范，而对另一方来说无非是不值一提的“前历史”。但就现代主义本身来说，永远地对传统说不是其充盈自身的立足之本，这样一来，没有人再去问有哪些传统会在现代主义之中扮演角色。自哈罗德·罗森伯格提出将“新事物的传统”看做现代主义的意识以来，现代主义自身开始转型为一种上面提到的历史形象——如今，我们也可以向这一“新事物的传统”发问，而这种发问长久以来为我们的艺术批评大加忽视。如果我们可以像对现代艺术一样也如此对古代艺术进行发问，艺术研究的话语也将随之改变。艺术研究并不一定因此陷入一种全然的历史化旋涡之中，让它吞噬一切对我们来说具有现实意义的问题。回顾过去两百年的历史文化，

@充實自己，從閱讀對的書開始

我们看来已经到了重新观看一直以来的视角和修正习惯性发问的时刻。只有我们用今天提出的问题所孕育的文化才属于我们。

提出第三种艺术史，反驳的意见也近在咫尺，即古代艺术与现代艺术之间的隔阂如此之大，如何将两者同时带入到一种共同的叙述之中，并在这一叙述中让欧洲范围内的现行状况和乌托邦能够形成互证互补的关系。迄今为止，只有在教科书或者流行的概览性文本中，古代艺术和现代艺术才会同时出现，并最终一定被用作证明两者不可统一的神话。很明显，我们仍然太过短视地纠结于对“西方艺术”的信仰之中，只是在此前提下从历史学的距离观看“西方艺术”，在不再以欧洲为中心的世界图景下产生的新经验中观看“西方艺术”。而在这一过程中，实际上已经出现了学会重新观看自身文化的前提。古代艺术和现代艺术都渐渐退化为传统，因此也就无法再洋洋自得地各自以代表某种世界观的面貌出现，互为对峙。以前我们只觉得与古代艺术有隔阂，现在，二者都与我们有了距离；同时，反对传统本身也变成了传统的一部分，而这种传统不再规定我们的现实。这两个原因加在一起，使得我们同时占有古代艺术和现代艺术的幻想破灭了。同样，从思考的层面来说我们也要问一问，既然今天反思艺术已成为可能，为什么这种反思一定要和古代艺术保持距离？这种意识的转变会引发什么？

首先会引发的是再三考量这个学科的任务是什么，而

@充實自己，從閱讀對的書開始

不是藏身在那些久经证明、可以保障个人事业成功的方法后面。打个比方：抽屉里装的知识点越多，抽屉柜就越难移动，也就无法规整里面的东西。并不是每个学科都要自我历史化，然后离开它们可以为今天的问题提供解释的平台。但就艺术研究来说，面对今天艺术与媒介所塑造的新经验时，它曾经提供的答案无法再证明自身。越来越多的问题扑向我们这个学科要求提供解释，大量的观众涌进艺术展览，向我们提问一切“如何变成了这个样子”，与其他文化相比，艺术在我们这个文化中到底拥有什么样的含义。

在这个意义上，现代主义神话根据自身的诉求，在得到了修正之后进而提出了代表真正的艺术历史的要求。也许，与其说现代艺术动身前往了一个全新的地域，就如技术历史的发展进程一样，毋宁说它其实是艺术中曾经发生过的东西的延续；也许，在当时尚属新事物的大众媒体及其快速膨胀的趋势面前，现代艺术退回到了某种崇高性和无目的性之中，不过，这种退缩更多是逼出来的，而非现代艺术追求的东西；也许，自从美术馆机制建立以来，现代艺术的地位就不可避免地改变了，无论它想怎么挣脱，它都被拴在了美术馆这个唯一还能体现艺术之公共性的场所中。自此之后，最终规定艺术的是如何受到美术馆的赞誉，以及如何通过这种方式被承认为艺术。美术馆本来是为鉴赏古代艺术而成立的，却同时改变了新艺术的命运，把本来大一统的图景分化为美术馆内的和美术馆外的两种被我们关注的类别。更精确地说，一

@充實自己，從閱讀對的書開始

种是完全无法进入美术馆的、不是艺术的类别；另一个类别，为了还能在艺术史中始终生存下去，则必须在美术馆内停下脚步，就算作品的创作者已然逝去，本应占有一席之地。

现代艺术无论看起来多么抽象，表现得多么独立，但我们在现代主义中得到的经验是，艺术对其周围世界的各种反应是非常矛盾的。因此，我们需要另一种视角洞察艺术中这种矛盾的存在方式。比如说自诩为与现实主义毫无关联的画作，并非就不为（发生于30年代的）有关现实主义的讨论所诱引。也就是说，风格并不是本质问题，经验更多地是在时间推演中形成，艺术讨论的演进变化驱动了很多不可逆转的进程发生。如果这种经验是在现代主义中形成的，那么我们也可以推测，它在古代艺术中扮演着远大于我们通常预计的角色。然而，这种与世界的关联性（*der Weltbezug*）尽管存在于所有艺术之中，却无法简化为某种单一的形态。我们早就从很多超出预期的个案研究中学到，这种与世界的关联在古代艺术那里表现出丰富的可能性，随着我们对之了解的增长，更深入地认识到它完全不羈于时代风格的链条。同时，我们也发现，古代艺术，以及作为它对立面被突出出来的，去中心化和碎片化的现代艺术现象，其各自的统一性和整体性都成问题。两者的这种对立根源在于人们赋予了古代艺术过度理想化的图景，浪漫主义对此负有责任。发明这种种对立，就是要让事情简单化。在古代艺术中，我们对其在不同形式中表现出的矛盾的内容、所服务的对象和自由性认

识逐步增多，这就与我们曾经认同的那幅美化过的图景拉开了距离。但这一图景在时间的推进中形成了自我的历史，一种陈词滥调的历史，它拒绝所有通过不断认识而取代它的尝试。古代艺术变成了这样一种文化的一个组成部分，我们之所以推崇这个文化，恰在于其美感，而非其透露的真相和现实性。

在现代主义中，到处可见的知识片段与我们通常用来命名发生之事的大形态之间，常常出现不一致的情况，这证明了上述判断。以革新为核心的历史，无论是风格的革新还是艺术技能的革新，总是轻易地与个别艺术家、各种宣言或者“运动”联系在一起，形成线性的叙述——这成为现代艺术的成功史，它战胜了众多敌手，每一次胜利都让自己显得更加现代。而怀疑也无处不在地潜踞着，质问这种叙事到底蕴涵着什么真正的认识，还是其自身就是目的。现代主义不仅知道如何占有自由，也同时会借着倒退的事态和争论对各种强加之物做出回应。众多将艺术政治化的尝试，或者将艺术借社会运动之名调动起来，这些都影响了现代艺术的发展，这与画廊主操纵市场规则影响艺术并无不同。但最终，我们提到的这些对艺术的洞察透析都没有引发对已发生之事的叙述的改写。也许这个专业圈子的人非常不情愿离开各自话语的边界，因为只有在这里，他们才能毫无风险地保有其职。

我们这样描述问题的意义并不在于将艺术史的这两种传统——古代艺术或者现代艺术——的缺陷暴露出来。实际

@充實自己，從閱讀對的書開始

上，从这样的描述中引发出的问题是，有没有什么桥梁和路径可以将两种叙事重新连接起来。毕竟它们都发生在欧洲，而从外部来看，欧洲的事物是一体的，当然在研究中它们看起来那么的彼此不容。这样看来，现代主义并非自成一体的文化，而是属于将它烘托出来的历史性文化整体中的一部分。现代主义艺术中发生的争论，很早以前就告诉我们，它所争夺的是现代主义曾经占有的遗产。比如将古典艺术门类打破而挪为己用就是这一争夺行为的体现，还比如顽固地执守于某一死撬不动的观念，直到它费尽力气地变成反艺术甚至观念艺术也无动于衷——因为人们既想克服，又想继续黏住它，却不知道它来自于哪里，又是如何产生的。

不过说到现代艺术家，他们很早就开始超越现代主义的狭义轨道之外，在多中心的艺术史视野中寻找自己的位置，目光越过了现代主义的边界而投向过去。在这一过程中，他们是否在争论什么并不那么重要。费尔南德·莱热在他写作的一开始就专注于绘画的起源，或者不如说壁画的更新演变，（他这样做的原因是）针对十九世纪开始架上绘画开始成为私人收藏家的专属，失去了公共性。在我们之前提到过的那幅照片中，他站在一堆画架中央，清楚无疑地表明了一种分裂的立场，即既想做新的尼古拉斯·普桑，又想把传统放回到它属于的地方。1923年，尼古拉奇·塔拉布金（Nikolaj Tarabukin）发表了著作《从架上到机器》（*von der Staffelei zur Maschine*），提倡要走这样一条道路，也自此开始，脱离

@充實自己，從閱讀對的書開始

架上绘画一直是一个不断出现的乌托邦诉求。这一诉求反复出现，皮特·魏伯（Peter Weibel）在维也纳举办的展览“图像之光”（Bildlicht）最终呼吁“最后一幅画”到此为止。这一过程中，人们的目光寻求着脑袋里想到的终结，也由此一再点燃起再一次获胜的欲望，这次革命的对象，却是一个众所周知并非由现代主义发明的媒介。纵观现代主义的历史，绘画既非在这里开始，也没有在这里终结，这一不想终结的终结，就其本质而言，还是落入到现代主义的，也即艺术的神话中。

也有其他一些议题，其历史同样无法仅仅缩限在二十世纪这一时间段。比如对创造性天才的理解危机，是把他捧上天还是贬斥其多余；比如有关“原作”的争论，现代主义不断发明出对“原作”的解释，企图将艺术无法继续保障的庄严性再一次拉回自己的怀抱。这些议题的探讨基本上开始于十九世纪，而那时，它们也是出于对更古老一点的艺术史和观念史的反应而产生的。包括像如何将“艺术与生活”维系在一起的讨论，并不是在包豪斯那里才首次出现，包豪斯反而是在认识到十九世纪“艺术与生活”的疏离的基础上发展出来的；同样，十九世纪以来信誓旦旦于“进步”这一观念，也作为遗产传承到后继者身上。现代艺术家梦想的那些虚构的谱系，都背叛了他们。人们期望着去信仰一种元时间的，发生于文化之前的艺术，有了它，人们就能从欧洲艺术史中走出来——但实际情况是，根本无法脱离这个欧洲艺

@充實自己，從閱讀對的書開始

术史。如此看来，现代主义的发展进程同时也为我们提供了另一种不局限于现代主义的欧洲艺术史的材料。“艺术史的终结”作为一个必要的延长符号，与参透写就的现代主义艺术史之虚构特征的洞察力一起，解放了我们的目光，让我们可以看向一个更为巨大的任务，即如何用人类学的视角去看待自身的文化。

现代主义无法历史化，而真实情况是它已经被历史化，不必去解决这一富有生产性的矛盾，它反而会引发我们反思，而这种反思在那些展望现代主义的作品中已经落到实处。乔治·西格尔创作的画廊主西德尼·詹尼斯的肖像，描绘加尼斯与蒙德里安的一幅代表性作品站在一起的样子，在这里恰好是个有说服力的例子（参见第一部分第七章）。敬仰总是与争议联系在一起，这般命运一再降临在任何处于欧洲文化历史中的艺术身上。一幅艺术家约翰·巴尔德萨里的画被“星期六画廊”（Sammlung Sonnabend）收藏，1994年，纽约古根海姆美术馆举办的一次姿态犹疑不定的展览上展出了这个作品，展览起了一个颇为后现代的题目“新事物的传统”。这幅作品和这件事很适合作为我们针对现代主义进行的这番考量的开放式结尾。

这是一幅架上丙烯绘画，标签上标明的创作日期是1966—1968年，这似乎泄露出某种信息，让人可以联想到观念艺术浮现的初始时期。但我不想在这里过多牵涉我自己的看法，也不想拿艺术史学说事儿，在这幅画面前，我只想

@充實自己，從閱讀對的書開始

读，想让自己吓了一跳。在我们眼前的这幅画，巨大、呈白色，却是用来读的，上面的“广告语”呈现了这样一个精神力量极强的“商品”。这个“广告语”写得如此平静而高昂，语气严谨而决然，像格言一般。格言的内容听起来仿佛如《圣经》，因为《圣经》正是为“之后的”时间而写的。这个格言说的无非是这幅作品，但言外之意却波及整个现代主义的悲喜剧。“这幅画去除了一切”或者说“净化（purged）了一切”，“除了艺术”（but art）。没有画面表达，没有母题，没有风格。整幅图像以艺术的名义摆在我们面前，但这件艺术品却是被掏空的，它只不过说出了——一个比喻或者象征，说出了纯粹艺术的功能（或者虚构）。啊哈，我马上想到，这是一个作品的观念，一个变成了作品的艺术观念。但是我又读到后面这个句子，它马上否决了这一点：“没有任何观念进入这个作品。”现在我倒是对自己犯下这个小小的判断失误感到高兴，因为是个孩子都知道，当你说“没有观念”时，这个“没有观念”本身就是个观念。无辜、讽刺还是意味深长？在这由作品、观念和艺术构成的迷宫中，只剩下了一个事实还存留于此，那就是作品本身。但是作品还算得上是一个事实吗，抑或它其实是个回声？

谁在虚构历史？

卢迎华

汉斯·贝尔廷在《现代主义之后的艺术史》的第九章《发明现代艺术的“历史”》继续提醒我们艺术史和艺术研究是始终与艺术在一起的思维活动，而不是某种固化的、自我封闭的、自我典范化的传统。现代艺术的兴起给在此之前所形成的艺术史叙述提出了巨大的挑战，也同时打开了艺术史自我反思和继续工作的可能性。贝尔廷在文中指出：“今天的状况让第三种艺术史的出现成为可能。这一历史，既不献身于回顾从前的风格历史，也不关心垄断性的，以革新为核心的历史观所提出的诉求，而是批判地继承这两种传统及其历史图景。”

贝尔廷的论述一再提及艺术史叙述是人类认知惯性的产物，现代主义思维中以风格更替为描述方式的单一形态以及清晰的艺术发展脉络不过是人们在时间推演中所形成的一种经验，而并非事实的全部。纵使艺术史为我们提供了种种便利，为美术馆收藏和艺术市场定价提供依据，形成描述和交流关于艺术的一种共同的语言和普遍的经验，作为后来者所反对、推翻或者借鉴的对象和某种出发点，等等，我们仍然要不断地回到艺术史所讨论的对象——创作的本身。毋庸置疑，艺术史是一种充满主观性、目的性，以及趋同性的叙述方式，虽然它经常以某种权威甚至是客观事实的面貌被接

@充實自己，從閱讀對的書開始

受和奉为标准。“艺术史”不过是一种发明，也是一种不断在学科研究中被再发现和发明的对象，“艺术史”甚至是一种实践本身，这也就是为什么对于它孜孜不倦的追问成为一个研究和论述的学科。

如果我们这样来认识艺术史的话，那我们与艺术史的关系似乎可以放松了许多。它绝对不是真理，而我们去重新认识它也并没有冒犯什么。现有的艺术史提供了一种了解各个历史时刻创作的某种迫切性，某种与其所在的历史时刻和语境相关的创作驱动，但它绝不是观看当时所发生的情境的唯一角度。艺术史叙述的便利以及人们认知的惰性造成了某种停滞的艺术史观。

在中国，艺术史家带着明确自我历史化的目的开展艺术史书写的活动，而这种方法所形成的对于中国过去30年当代艺术活动的描述不仅是一种以新取代旧的更替式的历史形态，更是一种塑造成功和强大的艺术史叙述。长期习惯于自上而下的意识形态灌输使人们不自觉，并且毫无批判或怀疑精神地拥抱并依赖这种历史叙述的指导。这个叙述里交织了参与和经历的实践者们的个体情感、个人的投入，各种长期交织在一起并具有排他性和互相依托的利益团体。即使这种叙述的内部充满种种矛盾，但同时相互之间的各种期待使得保持这样的叙述似乎理所当然。

去年10月，王广义北京个展开幕之后的第二天，一群来自中国、意大利和美国的艺术家、艺术史家和艺术批评写

@充實自己，從閱讀對的書開始

作者借展览的契机在今日美术馆共同讨论中国当代艺术史的书写问题。在会上，我发表了演讲，提出艺术史写作者应该和艺术家一样，以创作者的方式，充分调动感知力，带有创造性地进行艺术史研究和书写的工作。我指出在中国，艺术史书写的危机在于艺术史书写者对于艺术和艺术家高高在上的态度，以及自认为手执真理，统治天下的良好的自我感觉。在会上，独立策展人费大为质疑了我的表达，并在会议结束不久之后，在《艺术时代》发表文章，批评我的观点，在文中针对去年5月我与刘鼎和苏伟共同策划的“第七届深圳雕塑双年展”，指出我们的工作是在否定“历史的客体”。费大为在文章中引用《大英百科全书》中对于历史的定义，将我们的工作比喻为“谎言”，并极力推崇并极端化和固化艺术史的客观标准。在费大卫的认识中，艺术史是唯一的，是不容重新认识的，是艺术工作的标准。其他企图去不断认识艺术家的的工作，去重新认识和描述艺术史中的事件的工作是“学术腐败”。基于如此狭隘的历史观，费大为认为“第七届深圳雕塑双年展”中，“1990年代的一些重要作品却并没有包括在展览里”。在我们的工作中，我们对于“重要作品”的概念始终保持怀疑的态度，“重要作品”不是艺术史的组织方式，而是权力话语的表达方式。艺术史是一种长期不断地在现在的情境中重新观看过去，观看文化传统的研究过程和治学态度，绝不是一种固定的，由“重要作品”组成的不变的历史。

@充實自己，從閱讀對的書開始

在费大为这样的讨论中，艺术和艺术史被混为一谈，创作和认识创作的工作，包括了不断的研究、展览和艺术史的书写等行为，也被混为一谈，历史写作被混淆为真相和事实本身。艺术史不过是对于创作和在过去所发生的与艺术相关的人物和事件的一种描述方式。我们所熟知的艺术史往往以时间为线索来建立一种因果逻辑，但以时间作为一种叙述过去和现在的组织方式也在各种实践领域被不断地挑战。它绝对不是唯一的，也不是客观的。历史更不是真相本身。历史只不过是认识和接近真相的多种方法而已。对于过去所发生的事情，艺术史家只是叙述者之一，但不是唯一的。艺术史家并没有手握真理，也并没有人是手握真理的。通过拒绝新的观看方式和研究者的不同视角和观看方法，费大为们希望维持一种没有生命力的历史。

描述过去所发生的艺术事件和创作是可以有多种角度和方法的，这也是艺术史写作和研究的活力所在，艺术史写作作为一种带有创造性的方式，提供新的认知和想象。艺术家的工作和思考、艺术系统中各个角色的实践、艺术行业中各种错综的关系，促成对于艺术的认识的根本性转变的事件和言说，世界上不同区域的艺术生态，艺术机制的演变，都可以是艺术史书写者所描述的对象。艺术史书写所描述的对象本身在不断地变化，艺术史书写的方式与我们认识世界的方式一样，自身也在被反思和改变。人既是艺术史所描述的对象——创作、思考和行动——的主体，也是艺术史书写的

@充實自己，從閱讀對的書開始

主体。尊重艺术中的主体以及尊重艺术书写中的主体性并不等于扭曲事实，而是帮助我们放下种种已有的经验、固化的观念和预设，来接近那个充满主体意志的创作本身。

费大为对于艺术史或历史作为一种客体和作为唯一标准的推崇本身是一种对于艺术史书写权力的幻觉和迷恋，它与我们现实中的政治意识形态所强调的其意识形态的唯一性如出一辙，只有一种声音是许可的，我们不应该去怀疑这种声音，只应该盲目地相信和崇拜。恰恰相反，我们看到了已有的艺术史书写中种种人为的，企图忽略创作的复杂性和丰富性，为了符合书写的便利甚至是艺术市场的推销模式而将创作类别化，将个体的经验集体地压缩为某种流派的作为，而选择不相信已有的归类和总结。我们提出拟人化地观看艺术和卷入艺术工作中不同实践者的工作，每个不同的个体在面对不同的情境作出本能和理性的反应，我们承认创作中的本能，创作中的跌宕起伏、各种情绪，创作中的焦灼、不确定性，高高低低，它不总是往前的，也不总是越来越深入的，而是迂回的、反复无常的，不总如人意的。我们甚至在为了雕塑展而开展的研究中，总要问艺术家今天对自己以往工作的认识和描述是否与创作初始时的认识和出发点有所差别。我们承认创作主体这种游移和改变的可能性，它不涉及对与错、好与坏的判断，而是对于人作为主体的充分认识和尊重。

在最近刘鼎和我与高居瀚的访谈中，这位长期从事中国传统绘画研究的艺术史家强调了观看创作和对于图像的研

@充實自己，從閱讀對的書開始

究的重要性，并指出中国对于传统绘画研究的最大问题在于过度依赖前辈著述出的所谓权威的论述。他提到尽管早期的研究者有机会大量地接触和观看原作，并作出他们的论述，今天的学者由于没有机会接触到作品本身以及创作的语境，而选择了迷信在已有的论述的权威性并停滞在这里，这样的研究不可能有开拓性，也不可能产生新的认识。

我也不难体会到费大为在我们的工作中所体会到的危机感，一种被反复确认、反复利用，给众多的艺术家和深涉其中的艺术买卖者带来利益，给参与其中的批评家和艺术史家赋予地位的秩序一旦被质疑，它的局限性被揭示，那么所有寄居其中的位置都有可能被动摇，他们被迫需要重新寻找一种位置，以获得某种外在的安全感。一种秩序在给予某些既得利益者安全感的同时，也必然形成了对于秩序之外的工作和视野的压迫。这种秩序有助于维持统治，却无助于后来者认识事物的复杂性，更无助于创作本身。这种艺术史观羞于面对和承认自己的有限性，只是一味以“客观”、“知识”等词语来设置自己的边界，支撑自己的盲目自大。

正因为 we 深知艺术的研究和艺术史书写的工作和艺术家的工作一样建立在不确定的地基之上——我们从来都不能以我们所看到的去否定我们还未看到的东西，在艺术的工作中，大多数的时候我们更需要充满勇气去开辟无人之境——所以在我们的工作中，我们从来不去夸大理论的工作，包括艺术批评写作和艺术史研究，与创作的实践之间的距离，

@充實自己，從閱讀對的書開始

我们倾向于将两者都比喻为人，两者都同样感知冷暖，既强大又软弱，同时彷徨、犹豫、自由、浪漫。这也是为什么我们更愿意提倡一种多样的个体的秩序并存的组织方式，而不是一种自上而下，以客观性来树立自我的权威和绝对性的秩序，一种强调正确性和归属性的艺术政治观。这种艺术史观强调服从、附和和循规蹈矩，排斥独立的判断和任何冒险的精神。我们深知艺术史的发明不过是帮助我们认识创作的一种渠道，绝对不是自我权威化的工具。这种期待艺术史成为艺术秩序的管理者的心态，这种充满权欲而毫无自我怀疑精神的艺术史观让我不由提出反问：到底是谁在虚构历史，并迫使大家都对皇帝的新衣视而不见？

批判“机构批判”

苏伟

“以革新为核心的历史，无论是风格的革新还是艺术技能的革新，总是轻易地与个别艺术家、各种宣言或者‘运动’联系在一起，形成线性的叙述——这成为现代艺术的成功史，它战胜了众多敌手，每一次胜利都让自己显得更加现代。而怀疑也无处不在地潜踞着，质问这种叙事到底蕴涵着什么真正的认识，还是其自身就是目的。现代主义不仅知道如何占有自由，也同时会借着倒退的事态和争论对各种强加

@充實自己，從閱讀對的書開始

之物做出回应。众多将艺术政治化的尝试，或者将艺术借社会运动之名调动起来，这些都影响了现代艺术的发展，这与画廊主操纵市场规则影响艺术并无不同。但最终，我们提到的这些对艺术的洞察透析都没有引发对已发生之事的叙述的改写。也许这个专业圈子的人非常不情愿离开各自话语的边界，因为只有在这里，他们才能毫无风险地保有其职。”

贝尔廷在这一章再次提出第三种艺术史的诉求，并且明确主张抛弃那种划分现代与古代界限的艺术史方法，去正视艺术经验的形成与时代之间关系的复杂性。在上面这段话中，贝尔廷将我们熟悉的艺术成功学等很多现代主义艺术游戏的本质揭露出来，这么一来，我们就能清楚地看到现代主义艺术史自身进行神话塑造的目的以及它强大的吞吐和消化同质与反抗可能性的能力。把现代主义艺术史及其为自身目的发起的种种革命放在这种视角下去考察，也就让传统的艺术史学无所遁形。

但这段话有意思的地方恰恰是在最后，贝尔廷不无感慨地抱怨人们为了安全感的缘故不愿意跨越自身的边界。现代主义艺术史为不同角色的实践者提供了各自的领域，甚至通过背叛自己而达到更大的普遍性的目的，最终仍然为不同实践者安置了避难所。贝尔廷其实抱怨的是缺少真正从艺术史内部革新的动力牵引出不可逆的转变，这也许有些过时。今天，各种以社会参与和学科互动为名产生的议题和实践已经某种程度上将跨越边界规定为一种先验的前提。

@充實自己，從閱讀對的書開始

但是，边界不仅没有消失，在中国当代艺术领域内，与边界那种让人激动和带有想象力的外扩相比，另一种更为抽象的边界在艺术的内部、实践者的内部仍然存在。这里所说的边界，与我们对艺术系统和创作之间关系的认识有关。2013年夏天，在广州时代美术馆举办的名为“无为而为：弱机构主义与机构化的艺术实践”研讨会上，发生了一次小范围的争论。争论围绕机构的内部和外部展开，问题的发起者提出，如果一个机构足够弱小，机构的外部无限强大，那么是否外部就失去了意义，这反而有助于弱小的机构从内部进行自我确认，自我塑造。这个问题引起了包括我在内的几个实践者的反驳。像在很多中国语境内的问题一样，这种对机构所谓内部外部的机械划分，仍然让人感到遗憾。这种无意识中继续秉持现代性经验的出发角度，无论它所提示的问题多么具有辩证的美感——足够强大的外部与足够弱小的内部的区分似乎给出了一种替代性的可能方案——却无法掩饰我们在机构批判思考以及诸多设计思想生产的问题上缺乏研究、想象和实验的实践。

Andrea Fraser 在《艺术论坛》上发表的一篇针对机构批判的文章曾被广为引用¹，在这篇文章中，她认为区分内外部的时代已经过去，机构本身的结构已经完全内化，用她的话说，“我们自己就是机构”。因此，真正需要面对的是如何通

1 Andrea Fraser, *From the Critique of Institutions to an Institution of Critique*, Artforum, New York: Sep 2005. Vol. 44, Iss. 1.

过自我质疑和自我投射的方式创立一种以批判为根基的机构形式，而不是仅仅放眼于传统意义上的“机构批判”之上。对于中国的实践者而言，这种论述和思考方式是陌生的。显然，这种论述已经不再是仅仅针对基础设施和物理空间而言。同样地，仅仅将之视作一种观念性的机构实践方案也是不够的，这容易将很多替代性的机构设想平均地纳入它所涉及的范围，而让我们无法辨识各自言说的对象和讨论的基础。

Fraser 所针对的是 60 年代末以来在西欧和北美兴起的机构批判。批评家和写作者 Gerald Raunig 曾经将之前的机构批判实践划分为两个阶段¹：第一阶段始于 60 年代末，发起者基本上以艺术家为主，包括 Michael Asher、Robert Smithson、Daniel Buren、Hans Haacke 和 Marcel Broodthaers 等人，他们所讨论和反复质疑的焦点是呈现艺术的美术馆及其机构框架，试图颠覆艺术体制内的稳定结构；第二阶段始于 80 年代末，Fraser 也是参与其中的一员，这个阶段可以说一直延续到当下，它继承了第一阶段通过艺术实践干预机构的方法，更重要的是，在将机构视为一种经济和政治环境下的社会存在物的同时，越来越多的实践者开始建立起一种主体的批判意识，从而大大扩充了机构批判的含义，从一种针对艺术体制的思考转变为对批判形式和思想生产

¹ See: Gerald Raunig and Gene Ray (eds), *Art and Contemporary Practice: Reinventing Institutional Critique*. First published by MayFlyBooks in paperback in London and free online at www.mayflybooks.org in 2009, Preface; p.3.

本身的考察。在 *Art and Contemporary Practice: Reinventing Institutional Critique* 这本精彩的文集中,得益于福柯、莱迪·巴特勒、德勒兹、保罗·维尔诺等理论家的贡献,不同的批评家和实践者试图用“离退”(exodus)这一复杂和有机的叙述打破机构的内外、主客、时间和地理差异,从而超越以对抗和机械替代为特征的模式。

事情总是如此,在形成一个清晰的地质之前,我们很难去用“有”和“无”做出某种价值判断。尽管在中国,现有的艺术史和艺术话语并没有把机构批判纳入进来,这并不等于我们不具备进行机构批判的条件和基础。这就好像在90年代,似乎不存在一个明确的艺术系统,但是很多创作和实践仍然可以针对艺术系统去说话。只是在很多时候,我们把更多的兴趣投射在如何用“小的”、“非营利的”、“社区性的”机构补充艺术系统,把创造性实践的坐标仅仅放置在一个行政化和市场化的艺术系统之内。实际上,所有这些补充都是有益的,但它不应该是全部,它不应该满足于仅仅追随别人的脚步,仅仅想象去扮演一个对抗的角色。机构批判在西欧和北美从曾经的“过时”到再次被重视,在这个起伏的过程中,人们最终发现,所要对抗的恰恰不是机构本身,而是我们自身以及艺术自身的机构化。这是机构批判真正拥有意义的基础,又何尝不是思想生产和创造性实践最后的家园?

所以,重要的不是机构批判本身,而是它在与实践者

@充實自己，從閱讀對的書開始

产生关系的过程中所处的位置以及我们如何在这种关系中对它不断地进行再认识。仅从艺术史的角度，机构批判无非指的是揭露和祛蔽艺术主体和客体如何被机构塑造和呈现的行为，但最终，任何揭露和反抗的行为都会被机构本身再次纳入，成为机构内的，或者机构世界内的机构批判。那么，作为主体的我们，在这种徒劳面前，就不能仅仅以这一过程中主体性获得了多大的权力和实在性为依据去反复进行针对“机构”的“批判”；我们恰恰要反思的是机构批判如何在我们从业者的经历、历史和教育中被塑造的，它如何变成一种体制化的东西。机构批判从由艺术家发起的运动，已经演变为由围绕机构进行创作的策展人、艺术家、每天面对机构现实的机构内实践者、写作者共同参与的实践，对于每个主体而言，机构实践不是一根救命稻草或者安身立命的保障，而是连接到批判和创造性维度的一条可能道路。策展人和写作者 Simon Sheikh 在《机构批判笔记》(Notes on Institutional Critique) 一文中试图去争辩如何批判“机构批判”，他在文章的最后这样去阐释何为“批判性的艺术机构”：再次建立我们与历史的联系，去批判“机构批判”如何于历史进程里愈加内在化于机构自身之中¹。同样，对于我们这些主体和实践者来说，当每个人都是某种意义上的机构批判者之时，我们应该如何批判自身的“机构批判”呢？

1 Simon Sheikh, 《机构批判笔记》，选自 Gerald Raunig 和 Gene Ray 编辑，*Art and Contemporary Practice: Reinventing Institutional Critique*，第 32 页。

第十章 后历史中的现代与当下

一旦在有关后现代的争论范围内表达历史观的问题——虽然表面看来人们没有注意到这个范围的存在——任何可以想象的误解都会出现。比如历史还需书写这种想法，就像想用新瓶装旧酒的方法延续过去的风格一样，为人误解。历史说似乎变成了新保守主义标签，标榜持续性的存在，或者反过来说，在后结构主义的语境中，历史变成了观念和文本交织的思想游戏中的一枚棋子，人类的历史经验早已被从中剔除。关注另一种适合我们今天意识思维的历史没有什么意义，因为我们对于历史话语的信任不再牢靠。与之相对地，20世纪70年代出现了影响力愈加强大的在后历史中着陆的想象，也就是说，生活在历史之后的时代里，这样便能把历史的概念更有意义地运用在过去之上。

历史的思想内容备受质疑，而所谓的现代性则服务于当下的讨论方向，它所具有的当下性也愈加充盈。早在60年代，美国就出现了有关“现代主义”的大规模讨论，一派试图保护它的存在，一派宣扬它的终结。这就好像以前人们争论传统与现代的边界一样，只不过以另一种形式出现：这一回合里，现代性的观念和进程被后现代的新时代挤走，后

者不惜一切代价地用充满诱惑的观念和作品形式否认前者，将前者封存在历史里，凭借这种对峙推导出全新的、自我的身份识别，曾经占据中心的现代性无论怎么腾挪变化，都被排除在外。现代主义艺术史每一次变革中所出现过的问题似乎又重演了，人们对自己的文化只字不提，只当它已成过去，代表不了现在的立场。

只不过，这一次大家普遍认为，我们遭遇的不再是历史的往复循环，而是彻底地步入后历史的情境中。1960年以前，所有想作为艺术存在的东西，必须首先变成艺术，以一种革新者和新发明的面目，在自身媒介的框架内显现。这样的话，每种艺术形式都首先与艺术史的法则联系在一起，就像一页页地翻书一样在唯一的现代性历史话语中推陈出新。但1960年以来，人们开始普遍认为艺术不再是这种历史的产物，而是一种拥有自身权利的虚构，市场和展览项目而非曾经的某个媒介或者个别作品的成功，为它的存在提供了保证。自此以后，艺术的终结说就不能成立了，因为这个终结的概念现下无法适用，它只有在历史话语的框架内才能发生。人们无法再去定义什么是艺术的终结，也就不再关注它；而相应地，艺术史本身的终结之说被紧迫地提了出来，这个历史的发生和之后的叙述曾经一直以来都是由艺术家和作品支撑和代表的。在黑格尔设想了艺术的终结，并进而论证了艺术史的新话语的存在之后，事情现在又反转了过来，我们开始设想线性艺术史的终结，艺术和它自己的历史告别了。

@充實自己，從閱讀對的書開始

60年代，唐纳德·贾德（Donald Judd）等艺术家开始反抗传统的媒介，推崇所谓“特殊的物”（specific objects）——他们所说的物不是雕塑，而是在语境和艺术家意图中存在的物，艺术家把它呈现为艺术。同时，观念艺术开始出现，并越来越表现出压倒性的威势，它用观念而非作品呈现艺术，把作品呈现为交流的场域。艺术家不再生产“作品”，而是用自己的身体在观众面前“表演”（performance），并把这种临时性的出场置入到观众的记忆中，区别于从前以作品为媒介而永远在场的方法。60年代开始，人们一再断定艺术已经去材料化了，不仅如此，艺术史叙述和记录也失去了材料，至少是在那些不再生产常见的“原作”的艺术流派中如此。事件取代了作品，尽管事件的样子也会慢慢模糊，逐渐成为神话性的证据被人回忆。

阿兰·卡普洛（Allan Kaprow）50年代创立了偶发艺术（Happening），后来他一直以教授艺术史为生，引导人们关注“艺术环境”——这个“艺术环境”不再指艺术的地盘，而是让场域变得自由起来，让观众的意志来发现它，观众的参与和主动性使得这个场域成为艺术的场所（Artforum，1968年）。卡普洛的主张的是，艺术家应该发明的不是新的艺术，而是语境。当时的空间装置艺术的成功正是贯彻了这种游戏方式：你看不到作为创作者的艺术家在场，观众要自己出现在舞台的中心。当然，这种艺术也同样是临时性的，装置作品展出后大多数情况下也要拆除，转换成书里的图片

@充實自己，從閱讀對的書開始

继续存在，当然这与早期的艺术史记录不同，更多地是用编年叙述的方式把影响渐弱的事件编纂起来，而且编纂的理由也与曾经的时代不同。

美国批评家哈罗德·罗森伯格 1964 年出版了著作《焦虑的物》(*Anxious Object*)，里面有一篇文章谈到“非永久性美学”，考察了造型艺术的时间性及其如何演变成用临时的材料构造自身的问题：“艺术品——比如让·汤格利 (Jean Tinguely) 创作的那些自生自灭的‘雕塑’作品——变得短命起来，这就把艺术呈现为一种事件。”他还说道：“非永久性美学把艺术变成了艺术家生活中，以及观众生活中的一次间歇。”很明显，作者对汤格利 1960 年 3 月 17 日晚上在纽约现代美术馆的雕塑花园呈现的艺术景观尤有印象：艺术家用金属废料堆积组装起一座巨大的机器装置并刷成白色，这件名为《献给纽约》(*Hommage to New York*, 图 47) 的作品在那里如梦如幻般地矗立了半个小时，接着在震耳欲聋的噪声中付之一炬，又在钢琴的伴奏中融化成一件巨大的“元”材料，旁边还有一台名为“meta-matics”的绘画机器在生产，生产出的东西马上会被投进火焰之中，融化出的最好看的部分送给了美术馆。但看看这件作品，动力十足的呈现，半讽刺半诗意的夸张表达，最后不过留下几张快照而已，作品贮存在了观众的记忆里。这就是一种“偶发”，作品为中心的原则被废除，创造性的作品形成过程也被其对峙地否定掉。“临时艺术”(L'art éphémère) 成为一种战斗宣言，这种临时

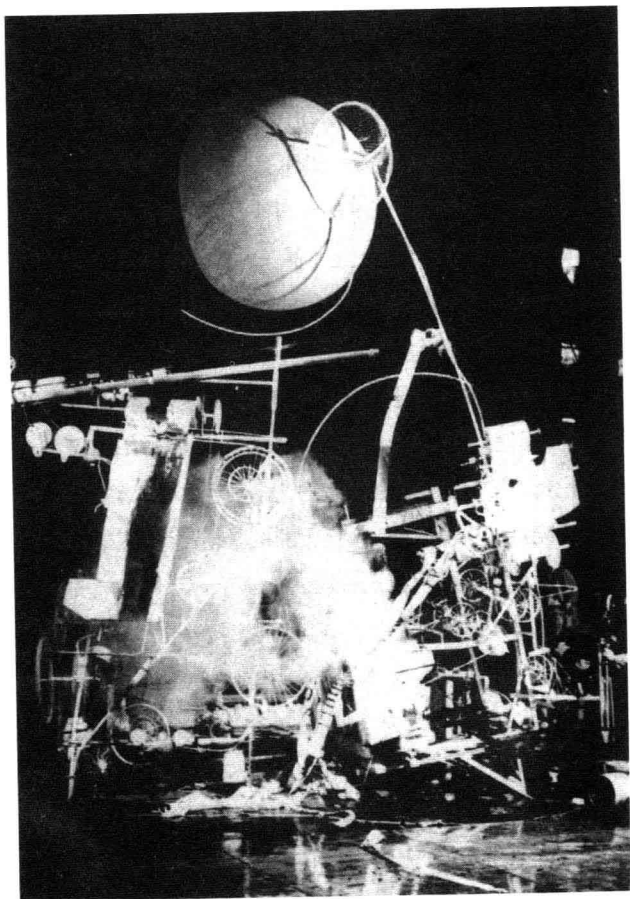


图 47 让·汤格利,《献给纽约》,1960年3月17日,纽约现代美术馆。

性彼时得到了彻底的兑现，“青年大卫王的投石机”向“巨人”发动攻势，这巨人，就是曾备受尊敬的、最在场的美术馆艺术。

罗森伯格当时可能还在对这种新趋势的着迷和怀疑中摇摆。最终他还是批判了他描述的这种现象，不过尽管他的考察目光敏锐，却并没有得到应有的注意。他所注意到的是，造型艺术和语言艺术相互的距离越来越近，这样一来，一种以行动为基础的艺术和评论这种行动的艺术批评之间就产生了独特的灵活关系。“绘画作为一种事件在艺术史中流通时，放弃了它那层材料的躯壳，换了一副幽灵般的肉身，赋形在艺术书籍、画册、电视、电影、艺术写作者笔下的文章里……并且根据在公共语境中被提及的频率而存在。”

可能其他时代，情况也会如此，不过对于罗森伯格根本没有设想过的装置和录像艺术来说，程度尤甚。于是问题也就出现了，带着这个问题，我们可以再推进一步，分析当代艺术史。如果写就的艺术史不以作品为生命线，也不再通过作品诉诸表达将会出现什么情况？如果作品是独立存在的而与艺术史无关（就算还在角落里等待人发现），艺术史只是撒下讳莫如深的大网，对各种某时某刻发生的事情编年记述——这些事件更是要通过艺术史的报道生存，必须在文本中获得生命——从而进行自我生产，情况会怎样？作品是其各自时刻不可更改的象征，它在场于我们所处的时刻，如果我们不再拥有打入作品的入口，就要借助于时间的推演和文本中的贮存两相呼应的方式。

@充實自己，從閱讀對的書開始

1962年，翁贝托·艾柯出版了著作《开放的艺术品》（*Opera Aperta*）。他在书中并没有假手当时已经繁多的相关材料进行论述，而是认为要看重艺术品的潜力和不可预知的发展方向，任何固定不变观念和看法都不再适用。作品（艾柯毕竟还要从作品出发）获得了一种“在观众眼中万花筒般呈现自己的能力”，并且让观众亲身参与到美学对象和效果的创造中。或许同样可以说，“开放的话语”已然形成，固定的立场不再存在，艺术文本变成了文本艺术。保拉·冯提克里（Paola Fonticoli）写了一本名为《艺术批评变成批评艺术》（*La critica d'arte come arte della critica*）的专著，献给这种新文本形式的代表人物阿基莱·伯尼托·奥利瓦。冯提克里在书中提到，艺术写作者开始担当音乐演奏者的角色，像做音乐一样写艺术。不同的是前者没有乐谱可供参考，而是自由地支配着自己的角色，开放自身的边界。有时候他自己甚至可以写个乐谱出来，让艺术家做它的演奏者；或者他会期待地守望那些能保证他继续担当这一心爱角色的新作品和艺术家。

阿基莱·伯尼托·奥利瓦就是这样从1970年开始找寻并找到了他的艺术家。“新前卫”（Neo-Avantgarde）观念就是在他的烙印下产生的，而最终在1980年，他的《超前卫》（*Trans-Avantgarde*）一书出版，正式确立了“超前卫”这一概念。仅仅一年后，他又出版了《艺术之梦：在前卫与超前卫之间》，书的封面是桑德罗·齐亚（Sandro Chia）画的

@充實自己，從閱讀對的書開始

一幅奥利瓦肖像，画中奥利瓦向我们做出胜利姿态的微笑，仿佛他不仅是书的作者，还是书中文字的主角。《超前卫》以这样一种设定开始：艺术“终于”（finalmente）遭遇了最本己的母题，回归（ritorna）到想象与神话交织的迷宫之中，这才是它所归属的真实地带，60年代的那种社会和道德关怀被排除在外。继而，“创造性实践”战胜了所有的审查，也战胜了（美国）艺术卫道者和媒体专家制造的统治性话语，激发了新的绘画形式的诞生。诸多特征宣示了新的艺术史的到来，“自导自证的预言”确证了这一点。

就这样，在60年代的贫穷艺术被奥利瓦称为“镇压和受虐”的情形下，人们决绝地与之告别。其实，贫穷艺术的代言人和教父基尔马诺·塞兰特1969年在他出版的名为《贫穷艺术》的画册中一开始就指出，这本书“不求客观”，因为这种意图只会导致“错误的认识”。他在书中介绍的“贫穷艺术”概念，本身只是艺术家创作的“不同作品中的一件”。这个概念也具有任意性和边缘性，所以也就可以用来指代“观念艺术”或者“反形式”这些概念，或者明天就能换个叫法，看其必要再出一本书阐释它。画册的导言用诗一般的语言开场，这并不仅仅是一种艺术的做法，也传达出后现代中那种脱离历史、能在任何时候改写既在场又不在场的历史之意识。

但并不能说我现在是用后现代的境况描述艺术的样子，也不能说我把上述两位意大利批评家拉出来是为了给某种新

@充實自己，從閱讀對的書開始

的主义造势。就像“同时戏剧”（Simultan-Theater）这种形式，不同剧本同时上演，各种趣味都会登场，虽然最终只有一个剧本能得到最大的赞誉，不过这也能证明，现代主义的那种风格演变不再是事情的核心了。原则上相互排斥的东西，共存也不再是问题。那边，艺术通过作品进行呈现的形式消失了，艺术转化为观念和“物品”；这边，这种形式又通过带有神话诉求的绘画回归了；那边，曾经占统治地位的以技艺为主导的艺术退场了，取而代之的是“消失的美学”[保罗·维利里奥（Paul Virilio）语]；这边，人们又在庆祝天然材料具有的那种旧时代手工品的姿态。每届文献展总是一再试图提出新的口号，但是“同时戏剧”仍持续上演着，不管你怎么抱怨再也找不到所谓深刻的意义。局部并不重要，重要的是这些局部组成的整体。“多元论”的标签并不能完全反映事情的样貌，这个概念仍然来源于与它的对立方共存的年代。人们想寻找已经发生的艺术史，却只遇到写就的艺术史，后者也只是有布局有规划，却没什么下文。这就像身处镜室之中，找不到出路。信息是命题，命题反过来又额外地变成了信息，寄身于档案馆之中，用来交换其他的命题。

艺术的这种状况使得人们认识到了历史损失之所在，并激发了寻找另一种历史和挖掘个人记忆的诉求。我们自身的历史文化慢慢变得与异域的民族文化相似，列维-斯特劳（Claude Lévi-Strauss）在著作《忧郁的热带》（1955年）中曾说过的，在异域民族文化的未知之境里，存在有更多不

同的痕迹，去找寻这些痕迹要则依个人的视角而定。20世纪70年代初，“’68风暴”渐渐平息，一次小规模的艺术运动崭露头角，它主要在法国发生，君特·麦特肯（Günter Metken）在著作《保护现场》中将之称为“作为人类学和自我研究的艺术”（图48）。最新的艺术总是关联到曾经塑造了文化记忆之典范的艺术史，而在这次运动中，艺术史却变成了个人考古的材料。“纯粹意义上的个人博物馆”就产生了，“概括地说，它展现了一种全新的人类博物馆，一种没有历史的博物馆”。历史形式转而以虚构的面貌出现，这种虚构表面上带着科学般煞有介事的严谨，但却屈服于纯然的记忆所带来的悲伤。

那个时候，艺术史不再是一项任务或者一个模式，它重新以一种无所不在的幻觉的形式出现，成为一个可以无尽地容纳不同角色的容器，随着人们不断增长的兴趣，70年代产生的所谓“索引艺术”（Zitatkunst）就呈现了这些角色。这样一来，历史中的艺术失去了本来的那层供人不断追溯的时间外膜，它现在是一面镜子，照镜子的艺术家要在镜中定义自己的身份，哪怕是做个鬼脸。年迈的毕加索甚至把自身作品的历史都拆解殆尽，他是这场运动的领导人物，1971年卢加诺举办的一次名为“之后”（d’après）的展览推出了它。这场运动有意识地将自己理解为一种副-现象，用吉安卡洛·维格瑞里（Giancarlo Vigorelli）的话说，它提出了这样一个问题，即是否“我们都只不过是复制品、重印品、转

@充實自己，從閱讀對的書開始



图 48 安娜与帕特里克·波里尔,《巨人恩克拉多斯之死》,1983年,1984年威尼斯双年展。

印出来的图画”？“之后”这个展览并非建议人们“根据过去艺术”的样子生产复制品，自由“临摹”[1978年汉诺威艺术协会举办的一次展览即以“摹像”（Nachbilder）为题]的意义恰在于去引用那些曾经无可争议的、被树立为“典范”的艺术，从而探索继续由此出发进行艺术创作的途径。

1978年，纽约惠特尼美术馆也随之举办了一次名为“有关艺术的艺术”（Art about Art）的展览。展览的出版物以列奥·施坦伯格（Leo Steinberg）的文章开篇。不出所料，施坦伯格来了个回马枪，把问题重新追溯到过去的艺术，认为在过去，艺术中互相的复制、赶超和纠正也总在发生着。相应的例子在K. E. 麦森（K. E. Maison）那本《主题与变化》（*Themes and Variations*）中可以轻易找到，他在书中罗列了五百年艺术史中交相辉映的各种图像，呈现了它们的“主题和变化”，过去的“典范”与后来的“摹像”比肩而立。对像施坦伯格这样的大家来说，这真是一种诱惑：在过去的现象中求解新的副-现象，这样艺术史就被构造得很完整，似乎过去的大师突然间也后现代起来了。

但是，70年代的“摹像”是以某种损失造成的经验为前提的，它所进行的复制也是在艺术史立场之外进行的。在这些“摹像”中，艺术藏身在艺术史中供人找寻，作为“美丽的女俘”（*belle captive*）为人追忆，带着过去的荣光，它似乎化作失落的天堂。这就是“索引艺术”所谈论的东西，所有东西都像一种语言一样可以被支配，被学习，但是意义

@充實自己，從閱讀對的書開始

再也无法填补，历史带来的距离让意义远离我们而去。艾尔维德·D·葛雷拉（Arwed D. Gorella）1978年创作的一幅名为《记忆几何学》（*Geometrie der Erinnerung*）的画就提示出这种告别，而博伊斯这位不再画画的艺术家的把绘画当成了复制用的器具。

卢加诺那次展览中所谈论的“之后”问题，也是一种对现状的承认。我们自身就生活在那“之后”的时代里，或者说生活在艺术史之后的时代里，艺术——无论如何至少是传统媒体呈现的艺术——也置身在只拥有有限可能性的后历史时期。在这里，我并不是要去描述80年代和90年代艺术的进程，更无意于再一次去叙述某个艺术史。我愿意补充的是，这种再一次塑造艺术史的计划有很多，这个行业内的所有人马上又将面对的是，赋予这段艺术进程以意义，并且把不同的讨论方向编年入册。最后，还需要警惕这样一种误解，虽然我是个艺术史家，可我并没有把所谓的“索引艺术”看做那个时代最杰出的艺术形式。它呈现出的不过是某些在我的论述里拥有位置的症候。早几年，“索引艺术”的充分发挥都不可能，因为那时候还不具备讨论的地基。

过去二十年的展览让人认识到，害怕失去人类的图像，或者说害怕失去绘画这一媒介，让人们一再呼吁改变讨论的方向，或者进行反思。这在1978年惠特尼美术馆的那次展览上已见端倪，可现在的惠特尼美术馆双年展把“政治正确”当做了口号。那时候，菲利普·加斯頓提出用“新图像绘画”

(New Image Painting) 替代极简主义的“物体”。三年后的1981年,欧洲人在伦敦皇家学院的展览上呼吁“绘画新精神”(New Spirit in Painting);一年后,这个展览又来到柏林,观念相同,换了个新的展览题目“时代精神”(Zeitgeist)。这个新的展览题目顺应了人们不仅仅是在绘画中发现“新精神”,更要在新表现主义绘画中找到当代思想的符号——也就是一个看得见的“时代精神”——的期望。追随这个口号,再次去用规范的秩序建构艺术史的诱惑就在眼前。但是,这个诱惑真的是尽在眼前吗?

“时代精神”这个展览上的绘画气质狂野,这种气质正是人们标榜的符号。而六年后的一次展览上,巨大的雕塑耸立着为人称颂,策展人哈罗德·塞曼恰当地将这个展览命名为“时代不明”(Zeitlos)。展览的观念还属于过去的范畴,展示的作品全然一新,巨大的石块出现在一个有几分庄严味道的展示空间里,没有任何时代限制的味道。展览发出了这样的辩护:所有伟大的艺术都是没有时代界限的。展览现场运用了一种让艺术品“各自为政”的语言,充分保证了在“诗的地域”中全新呈现“艺术品的自治”。反对这个展览的意见倒也容易得出:录像、录像装置或者那些由现场材料制成,只能短暂存活的空间装置更能代表的只是我们这个时代;有人说,交流没有整体性可言,试图分享每个个体的思考体会的想法早就没有地位了。但这些质疑的声音蠢笨到家,因为根本无法证明换个载体、找到个新媒介去说新的东西、掌

控新的时代就足够了。这样看来,如果说艺术观念是有限的,这些反驳本身无非是对那一再推动艺术观念循环往复的矛盾所做出的不充分回答而已。如果基本上就没有什么不同或者新的东西,也就没有什么是真的过时了,好像一去不复返了一样。围绕时间这个命题形成的各种口号是一种反抗的姿态,反抗艺术史作为评价艺术的法则。艺术世界的舞台上,布景变了,但上演的剧目始终如一。

不过还是产生了一些新标签,让人觉得新的现象确实出现在我们面前了。罗伯特·阿特金斯 1990 年出版的一本叫做《当代的观念、运动和行业术语》(*Contemporary Ideas, Movements and Buzzwords*) 的简易导读手册,为外行的读者列举了今天艺术世界中 109 个重要的概念,分别归类在“谁”、“何时”、“何地”、“内容是什么”的条目下。的确,这本手册里的所有东西都条分缕析,清清楚楚,每个概念都发出自己的声音,并且得到知名艺术家名字的支持。比如说“身体艺术”,一大批艺术家都从事过这方面的创作,不过很多人后来所走的路完全是另一回事。这本手册却告诉我们说,“身体艺术”是观念艺术的一个副产品,是“表演艺术”这种将艺术家身体作为媒介、在公共空间中实践身体的创作方法的早期形态。手册中还说,虽然身体艺术“名下的各种创作大不相同”,但它确实变成了一个允许“性、毒品和性心理自由”在社会中流行的时代的表达形式。同样,如果认同这种对事情的描述,艺术史百科全书式的叙述倒成了一

@充實自己，從閱讀對的書開始

条出路，因为这种艺术史免去了作者重新去叙述事情秩序的责任。

全景式的扫视渐渐成为潮流，人们喜欢一眼看到所有的可能性，将那些不一定同时甚至先后发生的事情尽收眼底。声名显赫的阿姆斯特丹市立美术馆馆长艾迪·德·维尔德（Edy de Wilde）于1984年策划的展览“巡游盛宴”题目取自于费尔南德·莱热的同名画作，他的期望正是奉上一场1940年之后绘画大师创作的一次大阅兵。德·维尔德呈现给观众的都是自己最喜欢的画作，他这种个人性的艺术探讨甚至可以让人以为这就是“战后艺术史”。艺术收藏者的个人趣味如何？还有一个官方美术馆展览的例子可以证明。1992年，位于波恩的德意志联邦共和国艺术和展览馆开幕展由蓬杜·于尔丹策划，展览主题“艺术领土”（Territorium Artis）强调艺术是一个早就划定的地域，人们可以在这里信步回首过去，与“大师作品”重新相逢，体验艺术先锋的常青魅力。于尔丹自己是博物馆馆长，也写过艺术史，他的意图是使我们相信，艺术完全可以说服我们历史遗产生命力的强大。不过这听起来太像在强调艺术的终结了，这可不是我论述的主题。

所谓标准的艺术史模式逐渐失效还引发了另一种应对的方式，这种方式不再把显现人类创造力的艺术本身看做出发点，而是把艺术呈现为某个时代或者某种症结的象征，也就是说以艺术为镜。战争、大屠杀、反抗的斗争和自然环境

@充實自己，從閱讀對的書開始

问题都通过作品得到表现，艺术家要么“表明态度”，要么直觉地将所处时代的思维方式和意识呈现出来。如何让迷失在各种方向上的艺术持守自身？这种方式为走出这一困境提供了参考。艺术不断引证自身之外的东西，很明显这是人们试图探索发源于艺术之外的命题。也许有人会争辩说，这样做不是出卖了艺术的自治了吗？但我们应该很好理解为什么不仅仅只去领悟艺术，还要去领悟艺术中体现出的文化这种诉求。如此这般，艺术史就能关联到一项范围更广泛的题目中来了。

艺术展览过去（包括现在）展示的都是狭义的艺术意义上的艺术品。在这里，历史只能跟着艺术史入场，因为艺术史——就像艺术本身一样——在文化领域中拥有自己专属的地位。文化并非仅就美术馆而言，而历史作为一种思维的产物，也并非只是博物馆里的专属，它真正的栖息之地恰恰处于更为广阔的阅读文化之中。过去，美术馆不必提供文化信息，也不必提供历史信息，因此，它就像一个未被登陆的岛屿，艺术在里面是自由的，只是受到艺术史的限制而已。这种情况现在发生了改变，在展览中而非书本中追寻文化的信息更受推崇，而其实越来越多的人对自身的文化知之甚少。这样就出现了混合了诸多元素的展览形式，被展示的不仅是艺术，还有自身的文化，艺术品和纯粹的信息内容比肩而立，甚至艺术品也转化成了信息的承载者，这让所有的唯美主义者和纯粹主义者感到恼火。

@充實自己，從閱讀對的書開始

这一进程来源于这样一种经验：历史，无论我们对它有多少了解，它也是要在艺术品这个实实在在的躯壳里具体体现出来的，而艺术品要比历史事件中遗留下的纯粹物品受到更多的观看和尊重。过去就驻留在这个历史化的躯壳里，通过艺术家的自我表达，以矛盾的方式存在着，因此我们也信任这个躯壳具有涵纳（共同文化和历史意义上的）集体身份的能力，我们自己的知觉倒没有保障这种集体身份的素质。这就引发了一种怪现象：历史在这种永存的历史躯壳里是可见的，而当下往往只在记忆中昙花一现。什么样的记忆呢？是电信通讯生产出的那些快速消费的图像，或者艺术中那些伪强大的技术生产出的装置遗留下的东西。

本书最早的版本中曾论及后现代的建筑，不过在这个版本中，我削减了相关的文字，同样也弱化了是否存在后现代艺术，如何去描述它这个统摄性的话题。相反，后历史的问题与我的论述主题有着直接的关联，令人惊讶的是，历史学者、艺术家和艺术从业者之间很少互相借鉴有关这方面的讨论。也许是因为对某些历史学者来说，承认艺术家是先行的思想家是件错误的事情。所以，我的文字在当时的另一个讨论里并没有找到共鸣，尤其是我没有提及正确的名字，只是把哈维·费舍尔这位古怪的画家推向前台，他插科打诨的作风并不适合我的命题。

阿诺德·盖伦（Arnold Gehlen）曾在我们这里公然宣称后历史的到来，只不过在保守的他看来，历史与艺术的关联

@充實自己，從閱讀對的書開始

不过零零星星而已。他在《时代景象》(Zeitbilder)一书中预测：“从现在开始，艺术的内部发展停止了！靠某种意义逻辑存在的艺术史已经成为过去，即将到来的早已存在，即所有风格和可能性的混合，后-历史。”虽然这样的宣称事后听起来颇有预言性，在当时的1960年可算是大胆，也带有意识形态的味道。此外，当时的左派也认为这种宣称的出发点是错误的，但他们过了15年才对历史感到失望，转而不出所料地尝试去挖掘自己的后历史。不过实际上，沃尔夫·勒佩尼斯(Wolf Lepenies)1969年就追随列维-斯特劳斯的思想，在《狂野之思》(Das Wilde Denken, 1968年德文版)一书中提出，后历史的模式是一种“手工制作”(bricolage)的模式，对于制作者而言，“世界受限于他手中的工具，他做事的规矩是拿手边的东西干活”。

阿诺德·盖伦也有过相似的表达，尽管是出于另一番理由。1963年，他在谈到“文化结晶”这一概念时说：“我在这大胆预言，理念历史已经终结。”他还引用了戈特弗里特·贝恩，后者很早以前就曾说过，“清理库存吧！”盖伦就此认定，当下是一个“不存在惊喜的”世界，“就像在宗教领域中一样，任何替代方案都不陌生，它们在任何情况下都已成定局”。卢茨·尼特哈默尔(Lutz Niethammer)就后历史这个问题写了一本令人激动的著作，他在其中正确地说道，“如果人们将终结看做真实历史的短路，这样一种历史的终结总归还是思想造就的工艺品而已”。但正因为如此，这种终结才是欧

@充實自己，從閱讀對的書開始

洲接续下来的发明：历史不再保证黑格尔所怀念的艺术中那种“完全的满足”，进步论的思想也失去了动力，这才有了今天的状况。欧洲人钟爱的理想范式衰落了，人们低声地倾诉哀怨——这也许是正确的，但必须把这样一种看法称做欧洲论的，或者说欧洲中心论的（即使华盛顿的美国国务院也发出后历史的言论）。这种理想范式在其他文化中无法引起反响，你能去向一个日本人用革新和与传统决裂的原则解释他们自己民族的艺术吗？

历史的概念就此焕然一新，与今天等待我们修正的艺术的概念一样，现代的历史概念 18、19 世纪才问世，两百多年来几番变化，不过它似乎骨子里总有一种原型存在。这就展现给我们，一再进步的西方思想是多么牢固地寄居在现代主义的家中。不过现在，这个家里忽然来了一阵穿堂风。西方思想曾高傲地扮演指导者的角色，如今的情况不再如此，世界文化——无论这个概念是否值得商榷——已经在门口等待，它将打破带有保护主义色彩的西方思想一言堂。西方人自然轻易地享有自身的传统，那也就可以在其中进退自如，甚至抛弃这个传统来表明自身的优越性。离我们最近的东欧，历史图景就是另一番模样，也没有采用我们迄今为止的那种规范的、似乎具有普适性的艺术史规则。很久以来，罗马和拜占庭都不再共享同一个历史，更别提耶路撒冷和麦加了。西方人凭借现代主义保持的优势，在自身的反省下渐渐耗尽，西方艺术也不再能为世界提供一种高高在上的模式。这不是

@充實自己，從閱讀對的書開始

抱怨的来由，而只是重新建立起宽容和放缓盲目寻找道路的动力。我们嘴上那么愿意说“他者”有多重要，这不是没有理由的，他者的确会减轻我们的负担。真要去承认他者，要改变的就是我们。我们自身文化中的替代性方案可能就快耗尽了，不过在那些我们迄今为止还未摸索过的地方，可能性还存在着。

家中的困顿

卢迎华

汉斯·贝尔廷在《现代主义之后的艺术史》第二部分第十章《后历史中的现代与当下》中详述了西方艺术世界在有关后现代的争论范围内表达历史观的问题，以及实践者们所展开的种种重新界定艺术和建立讨论艺术的基础的尝试和困境。他写道：“‘多元论’的标签并不能完全反映事情的样貌，这个概念仍然来源于与它的对立方共存的时代。人们想寻找已经发生的艺术史，却只遇到写就的艺术史，后者也只是有布局有规划，却没什么下文。这就像身处镜室之中，找不到出路。信息是命题，命题反过来又额外地变成了信息，寄身于档案馆之中，用来交换其他的命题。”

在贝尔廷所列举的例子中，我们可以看到欧洲早已开启了反思和面对自身已有的艺术史思维的局限性的路程，而在现在的中国，很多实践者还停留在将解决我们自身问题的出路寄托在以欧洲和美国为主要对象的西方的基础之上，幻想着将在欧洲和美国不同阶段曾经出现过和讨论过的艺术问题拿来套用在中国的具体情境中，并将这些讨论作为具有迫切性的话题来展开工作。

今年春天，法国哲学家朗西埃被邀请来到中国，在上海和北京的艺术中心和艺术学院进行演讲，与艺术家展开对话。邀请他来到中国的是一位居住和工作在上海的艺术从业

@充實自己，從閱讀對的書開始

者，其不言而喻的设想是希望朗西埃的到来和言论能给他以及围绕在他身边的一群艺术家的工作某种合法性和指引意义。朗西埃访问中国期间，这位从业者紧随其后，陪伴朗西埃左右，充当了朗西埃在中国的导游、中介、翻译和中国艺术行业的守门员的角色，他规划了朗西埃到哪里旅行、如何体验中国，以及应该与谁见面。

直接参与或作为观众间接参与该事件的从业者在朗西埃离去之后产生了一种失落感。这种失落感来自于他们从一开始就没有将自己和朗西埃看成是同行的从业者，是可以平等对话的对象。他们一方面发现朗西埃并没有为他们的创作提供某种哲学的注释，也同时发现朗西埃的讨论很难将我们在中国所面临的情境和问题纳入其中。他们将朗西埃来到中国这个事件塑造成为一个大事件，制造了大量的声响，希望我们也都卷入其中，对其投入情感，也和他们一样将朗西埃看做是一位大人物，一位在智识上具有权威和能够提供解决方案的神灵。然而他们自己很快也觉察到朗西埃并没有因为一次的到访而觉得对中国当代艺术的问题肩负着某种责任感，也大失所望地发现朗西埃对于艺术的判断力并非他们所期待的。他们无法体会朗西埃自身作为创作者的事实，在朗西埃的写作和论述中，运用什么艺术的例子并非重点，重点是他自己所能提供的视野和想象，他作为一个思想生产的主体将这些例子作为己用。一些同行们加入了这场几乎可视为闹剧的事件，将朗西埃奉为神灵，发展了信仰，并希望能一

@充實自己，從閱讀對的書開始

头扎进去而不用出来。大多数人记住了朗西埃来过中国这件事，却想不起他的言论和与他的交流。如果说我们可以从朗西埃这面镜子里看到什么的话，那是主体的缺失，看到了一种幼稚的企图，一种发自内心不自信的、等待被教育和指导的交往模式。因为邀请方没有自己的想法和生产，即使有资本有能力邀请对方来家里做客，也只能提供茶水，寒暄几句，而无法和对方产生任何思想上的碰撞和交流。

在更早之前，很多同行们一窝蜂地去了威尼斯，在今年威尼斯双年展开幕期间举办了各种平行展，仿佛这种集体的亮相威尼斯能够为中国当代艺术提供某种群体式的解决方案，并且都动不动把要书写历史的动机和野心当成宣言来发布，以为时间和地点的重要性就足够把某些人和某些事放置进历史的记事本中。有一些从业者充分相信历史的人为性，人可以创造历史，制造历史事件，可以通过书写提供历史叙述，通过展览反复巩固自己的历史叙述，然后又拼命地宣称一旦被他们定义或者是被放进历史的叙述之中的东西就是不可置疑地应该成为历史本身，还将历史与客观画上等号。这个威尼斯的朝圣之旅中充满盲目性，相信通过在适当的时间——威尼斯双年展——出现在威尼斯就能够跻身所谓“国际的”、“世界的”历史，殊不知“历史，无论我们对它有多少了解，它也是要在艺术品这个实实在在的躯壳里具体体现出来的，而艺术品要比历史事件中遗留下的纯粹物品受到更多的观看和尊重”。也就是说，无论我们希望进入历史的主

@充實自己，從閱讀對的書開始

观意志有多么强大，最终它是要通过具体的工作，也就是艺术品和我们的思考来体现出来的。当然，粗制滥造的中国馆即使得到再多的观众也赢得不了任何在艺术范围中被讨论的可能性。外围展中练摊式的中国展览像突然在过去几年间出现在世界各地的中国游客一样，充分暴露着“一夜暴富”的不适应、焦灼和不自信的自以为是。通过购买似乎能够短暂地获得某种话语权，可是当我们开始说的时候，我们能说出点什么？又有谁愿意来倾听？可悲的是可能最早希望离开的观众恰恰是我们自己。

回到家中，我们继续虚妄地追逐着偏离正题的刺激，有一位名为美术馆馆长而实为艺术品商人的从业者在自己的微博上提出所谓的“G8”将取代“F4”这样的言论，用商业的逻辑来讨论艺术的问题。他认为自90年代以来被各种商业和学术力量所塑造出来的明星艺术家将被新的艺术明星所取代，并企图通过自己的言论，组织拍卖，制造价格迷雾，来实现他所谓的预言。我想是时候认清楚这些有意无意制造出来的艺术迷雾，这种商业的论述、推广的手段和以新换旧的思维与艺术创作和思考本身是有巨大的距离的，不应该成为我们认识创作的基础。这种价值观，所谓的重要的、明星的艺术家首先与艺术的价值在根本上是不相容的。艺术作为一种对于人的生存状况的持续关注、沉思、反省和表达本身就没有所谓的重要和不重要之分，也没有新旧之分。

贝尔廷在他的文章中提问道：“如何让迷失在各种方向

@充實自己，從閱讀對的書開始

上的艺术持守自身？”这是一个对于我们每个人都有意义的提醒。我们都在某种程度上体会着某种对于艺术的疲惫感，几乎没有什么发生在身边的展览、事件或是艺术家的工作能引起我们过多的兴趣，在微博上来自各个方面的言论此起彼伏，彼此消解，似乎没有什么讨论能引起大家持久的投入。在此之前，在商业上持续好几年的好光景使整个行业充满着某种欣欣向荣的景象，而近期市场的低落也弥漫着整个行业，造成了一种消极和冷清的氛围，突然间外部的注意力和喧闹声都消失了，取而代之的是不安的静寂。在外部刺激的消失下，我们还如何能保持创作的审视和对于自身处境的反思的警觉？请来朗西埃解决不了家中的问题，去威尼斯也无法排解内在的无助，制造艺术市场的热点更偏离了讨论的重点。问题在于不管我们与外界交流、被关注的欲望有多强烈，我们都忘了正视我们自己的问题，同时也忽视了我们家中所拥有的财富，包括我们的困惑，也包括我们的弱点。

精神领域里的“现代性”

苏伟

在艺术中讨论现代性的问题不可避免地会将话题延伸到更广泛的精神领域。在贝尔廷的思想里，原因至少有二：艺术史打造的现代性问题很大程度上是为了叙述的方便，形

@充實自己，從閱讀對的書開始

式和风格的革新只是水面上的一小部分；历史是现代性议题最大的他者，很多创造性的实践正是在找到历史的刻度和质疑历史的刻度之间发生的。

或许是时间节点的错位和地域关系，贝尔廷所讨论的“后历史”一直没有得到艺术行业的真正认同。当贝尔廷把后历史和当代艺术的展览史联系起来时，我们立刻想到哈罗德·塞曼；同样的话题，即便到了今天，仍是很多具有深刻意义的展览探索的焦点，比如宣称“没有概念”的第13届卡塞尔文献展和马西米利亚诺·吉奥尼策划的2013年威尼斯双年展“百科宫殿”；2013年，鲍里斯·格洛伊斯带着一个更具冲击力的项目来到深圳OCT当代艺术中心，举重若轻地通过挖掘亚历山大·科耶夫（Alexandre Kojève）的摄影作品而重新勾画出的后马克思主义的“后历史”，继续在这一道路上向极限推进。

也许贝尔廷有一点保守，他总是把文化局势的变迁视为打破艺术史发展规律的重大因素。他说：“艺术展览过去（包括现在）展示的都是狭义的艺术意义上的艺术品。在这里，历史只能跟着艺术史入场，因为艺术史——就像艺术本身一样——在文化领域中拥有自己专属的地位。文化并非仅就美术馆而言，而历史作为一种思维的产物，也并非只是博物馆里的专属，它真正的栖息之地恰恰处于更为广阔的阅读文化之中。过去，美术馆不必提供文化信息，也不必提供历史信息，因此，它就像一个未被登陆的岛屿，艺术在里面是

@充實自己，從閱讀對的書開始

自由的，只是受到艺术史的限制而已。这种情况现在发生了改变，在展览中而非书本中追寻文化的信息更受推崇，而其实越来越多的人对自身的文化知之甚少。这样就出现了混合了诸多元素的展览形式，被展示的不仅是艺术，还有自身的文化，艺术品和纯粹的信息内容比肩而立，甚至艺术品也转化成了信息的承载者，这让所有的唯美主义者和纯粹主义者感到恼火。”贝尔廷没有展开讨论的是，用另一种方式去展示艺术品，不仅是为了打破艺术史规范和传达文化信息的需要，这种方式可能正好投射了真正的现代性的历史观。

为什么这么说？面对现代性这个充满矛盾的怪物，很多事情混淆在一起。我们所说的现代性，很大程度上是被放置在“实践”的环节中去讨论的。比如，公民社会的现代性价值是自由和人道主义，人们关心的不是在精神领域中探索这种价值的空间和边界，而更多是通过发展民主政治和自由经济，通过在公共领域中塑造政治和社会参与的方式以及在私人领域实现个人价值，去把这种现代性价值最大化。

但实际上，现代性作为一种诉求被提出，它最基本的含义应该是展现我们面对历史和未来的一种态度。这个态度不是不变的，它时刻经历着人类精神历史发展的考量。比如，在一些思想闪光的时刻，现代性与权力联系在了一起，精神的探索者们致力于揭开现代性那种权力叙事的专政；再比如，19世纪末以来的思想家们围绕现代性是一个“主体”的游戏而展开辩论，力求去测量现代性在人的历史中的地位。无

@充實自己，從閱讀對的書開始

论如何，在精神领域之中的辩论，不断为现代性这个矛盾体注入着更新的活力。科学与人性、理性与非理性、革命与怀旧、自由与权力，是这些纠缠在一起的矛盾诉求塑造了现代性。而在实践的领域，出于各种偶然的，甚至深藏于人类、人性历史深处的原因，这些诉求中的一面往往被放大到极限，科学主义压倒了人本主义，革命取代了所有怀旧的努力，这让我们深刻质疑着现代性的历史进程。这个历史进程最好也不过是功过参半，理性、规范、制度让现代国家变成一个结构性极强却不具有政治活力的实体，让我们的生活变得有理可循的同时失去了基本的人情味和留给精神反思的空间。

最大的问题，还不在于现代性的历史进程本身。因为现代性那些最初的，也是最本质的诉求，毕竟在某种程度上得到了实现。对于知识生产者而言，真正要反思的是面对现代性时候那种迅速拥抱和抛弃的态度。无论有意还是无意，在精神领域里，很多人因为看到那个历史进程的悖谬甚至无效就抛弃了现代性。然而由批判历史进程进而到否定现代性的精神价值，这难道不是又一种延续其历史进程之中培养出来的判断模式？

所以，“后历史”这样的议题仍然而且必须还在现代性的讨论语境中发生。在艺术的语境里，这个议题既是刺激生产的强心剂，也是陷阱。艺术没有变得那么观念，就好像我们身边发生的那些创作，并不是抛弃了身体的体验以及围绕这种体验营造的浪漫话语而直接“不现代”了，直接跑到历

@充實自己，從閱讀對的書開始

史前头或者回到欧洲的 17 世纪之前。浪漫就是现代，身体就是现代，体验带入艺术就是现代，这是人们自己制造的迷雾。人们一旦意识到这些不过是现代美学的形式交叠时，也就追随着我们的西方同行一起步入到现代之后的历史时期。革新不见得是对的，但也不见得就是错的，在著作《革命年代》中，学者高华写下了这段警醒人心的保守主义文字：“因为精神价值领域是一个很特别的领域，它有其坚固性，它的变化在很大程度上是随社会变革而来的，是一种渐进的、自发的过程。人为地使用政治的手段去推动这个领域的‘革命’，其效果可能相反，这已被 20 世纪的历史所证明。”¹ 在精神领域里，革新与创造的细微差别往往在于实施它的人是否能真正设身处地地面对我们继承的以及正在生产的思想和它的真实状况。毕竟，这种实践的程度很难完全把握，我们每个人都有可能在无意识的状况下扮演过局外人的角色。

在反思当代中国的思想状况时，饱受争议的学者汪晖用一句朴实的“我们必须思考我们习惯的那些思想前提”提醒我们这些在不同领域进行知识和思想生产的人。我们习惯的那些思想前提大多时候都和现代性联系在一起，它们是我们精神领域每时交往的对象，它们变成了我们习惯的“语言”。太多时候，我们执著于用哪种语言去说话，愿意去掩饰或者重新塑造它的源头，也非常关心说话的对象，却很少

1 高华：《革命年代》，广东人民出版社，2010年，第19页。

思考“语言”本身。因为这种语言，一定是某个语境之中的产物，它不限于形式，不一定达致对象，却一定与这个语境的真实性紧密相关。思想有多真实，语言就有多真实。

现代性的问题，某种程度上就是精神领域的问题，它折射出我们面对各种参照和他者的语言时的自我焦虑。我们的思想前提里面总藏有这么一种道德意识，因为现代性进程的缘故去否定现代性的诉求，或者用更婉转的方式把民族和文化意识推向前台。无论在艺术内外，事情都以相似的方式发生，这影响了很多人如何去判断一次社会运动、一个思想潮流、一位刚刚受到审判的政治人物。归根结底，这种判断方式还是笼罩在二元方法论的阴影下，只不过在精神的领域里，消除它的影响远比付出过很大代价的社会实践层面难得多。

第十一章 “普罗斯佩罗的宝典”

在这本书里，我把艺术史描述成一种图景或者观念，艺术则成了这种规范的艺术史的材料。但在“艺术史终结”这个理论里，艺术显现为一种出路。无论何时何地，每当“真理”不再为西方思想者提供服务时，人们缩回到“美”的领域去承受“真”的消逝，这种情况就会发生。我宁愿选择另外一条道路：不要把活儿都留给艺术史家，我们可以像民族学家那样共同去发现我们自身文化中的新东西，在这里面，艺术复现的要比单纯的美的荣光多得多。

活在历史终结之后的想法解放了艺术家，绊住了艺术史家。艺术家创造性地运用这个想法，而艺术史家面对某个发生的事情时总要去寻找意义，虽说自己不可能去影响这些事情，但总与它牵缠在一起。就算这两者从时代感上说有所关联，他们之间的区别还是重大的：艺术家继续在做艺术，不管有些讨厌的声音跑出来质疑艺术家的这种做法仅仅是在实施记忆而已。艺术家像他们的前辈那样创作作品，拓展艺术概念的同时又不必发明什么新玩意儿。同时，他们感到摆脱了前卫主义者追求的进步法则的束缚，而再去面对艺术史的法則，后者提供的也不过是可供重新观看和反观自身的可能。

@充實自己，從閱讀對的書開始

到了这一步，人们才认识到，经典现代主义的历史图景攀附上了这样一种神话，即过去的艺术史实施出了真实的发明，并为艺术作品提供了整一性。这种历史观面对每一次的模仿时都会陷入惊恐与担忧，好像谁一旦回头连接上传统就能板上钉钉地变成传统的后世继承人似的。这样看来，在前进的步伐里，以前不受承认、今天则被视为顺应历史的本真形式的创造行为，它的推进是带有责任感的。反历史实际反抗的是复制历史，而不是反抗历史本身。前卫主义把历史理解成永久的时间，这样的历史只能是线性前进的（人可以改变一切），但它不能得到创造性的解释或者复制。在这种历史观里，艺术似乎每次都需要从根基处重新发明出来。

当代思想的不同之处也就在这个地方显现出来。今天，出现了如此众多的实体，而且它们看起来也是新兴事物，这让曾经的前卫主义的观众坚信，那种用更加新潮的东西置换以前的新东西、以新替旧的想法已经没有什么生命力了。事情完全变了。这就导致出现这样一种扎得人生疼的观点，认为艺术无论在不同作品中显得多么真实，它最终就是一种虚构；你不可能像发明一个作品那样去一再发明艺术，毕竟，艺术是作品存在的前提。这种观点下，我们就不会再受制于去证明什么真理，真理根本不是艺术观念里的东西，说到真理，它是美学的真理、形而上学的真理，也就是超出了艺术范围的东西。这一点我们以前从杜尚那里就明白，只不过杜尚讽刺的是一种当时占压倒地位，但后来慢慢破灭掉了的艺

@充實自己，從閱讀對的書開始

术理想。今天，我们不必先破除掉艺术史这面镜子再说，原因是我们不再把持着所有时代的所有文化。

革新还是一个愿景，今天想要去革新，就要转换媒介和技术。比如想要用录像装置革绘画的命，过去的绘画作品就全变成了这个新媒介的可用之资，也不会受到模仿前人的判决。如果只保持一种媒介不变，那么想得到新东西就只能靠与前人的做法不一样才能达到。也就是说，要用旧手段创造新事物。现今新与不新要看选择什么手段去达到，而不是看内容或者观念。所以，以摄影和电影为创作载体的媒体艺术家勇敢地去探索人和社会的问题，而西方的那种专业的画廊艺术并不具备这种表达能力。有些画家和雕塑家也觉得其他同行的这种通过技术完成的转换让自己轻松不少，这让他们忽然看起来很“旧”，而且是积极意义上的“旧”，因为趁这期间那些新面孔还未为人熟知，他们可以很明确地建立起自己的标识。

事情还有另外一面。今天，人们想把技术本身变成艺术，变成某种已然是元-技术幻想的产物，这就决定了后历史中的艺术。虽说时至今日，技术已经开疆辟域，自有一段历史，我们甚至看到一种技术考古学，也就是有关过去的技术的记忆和记录，但毕竟，还没到谈论后技术时代的时候。从这种现象之中总能得出完全不同的结论。有时它催生了一种乌托邦的想象，用纯粹的技术取代艺术，并且最终废止人的自我表达；有时，逐渐有人察觉到，技术也可以是个人的表达方

@充實自己，從閱讀對的書開始

法，艺术家可以像以前使用画笔和调色板一样使用这些新技术去工作。

是以考古的方式在废弃的历史产品身上使用技术（比如白南准用早期电视机等过时仪器进行创作），还是用最新的技术做艺术，完全是两回事。其中的区别在于，技术在这些工作中是中心主题还是达到目的的手段。这方面，彼得·格林纳威 1991 年导演的电影《普罗斯佩罗的宝典》（*Prospero's Books*）（以下简称“宝典”）给我们上了一课。这部电影根据莎士比亚的名剧《暴风雨》改编，莎翁这部作品似乎已经死气沉沉地躺在故纸堆里，而格林纳威却用电子技术把它彻底数码化，使之焕然一新。在同年出版的《电影手册》中，他亲自解释了为何使用“图形颜料盒”这种电脑创作方式：“通过这个机器，电子图像操控的基本词汇与笔尖、颜料板和画刷造就的艺术联系起来，像艺术一样，机器也能书写出个人的东西。”在他看来，这种方式与以前的拼贴画相似，但题材可以随意改变，无数题材任你选择，因此也就超越了拼贴画。

格林纳威后来又用相同的方式继续开拓这部电影中的某些题材，创作出新的作品，其新颖程度非某个电影定格能概括。他的“电子拼贴”既无比神秘，又具有双重性，被他以古罗马的亚努斯神命名。我们都知道，亚努斯神既能回看过去，也能看透未来，这也是本书的封面主题。这张图里，亚努斯神不仅有两颗头颅，他的身躯也一分为二，目光低沉。

① 充實自己，從閱讀對的書開始

波波利花园中为美第奇家族服务的侏儒形象也如标志一般出现在图中，这让图像获得了双重意义。上方，莎士比亚笔下的精灵爱丽尔从罗马的维托里亚诺纪念堂的窗户里向外张望，好像要通过这张插图偷偷溜进莎翁时代的某本书中。覆在亚努斯双重身躯之上的拉丁文字，最终完美演奏出书与图像的双重奏。

当今，一部电影并不是终端产品，而可能是新产品的源泉。比如说，我们上文所举的这个例子并非来自《普罗斯佩罗的宝典》这部电影，而是格林纳威拍摄的一部名为《漫步普罗斯佩罗图书馆》(*A Walk Through Prospero's Library*)的电视小短剧。短剧中他又一次改编运用了《宝典》中的题材，向观众呈现普罗斯佩罗——这位莎翁创作的最后一部戏剧的主角——手中“宝典”的神话和历史特征。这个设想催生一种新的评论方式。艺术家在随后出版的《电影手册》和录像中评论自己的作品，很明显，他试图像翁贝托·艾柯在小说《玫瑰的名字》中所做的一样，激发普通观众的历史兴趣，不过这也有点过分苛求了。文化不再自言自语，它需要得到评价，而通过这种评价，缺失的历史知识得以补偿。

格林纳威所拍摄的那段录像并不是全然另一种评论类型，而是用其他手段延续了他之前的做法。1993年，他又在威尼斯策划了一次展览，继续保持着变化的节奏（参见本书第一部分第十一章）。令人惊奇的是，那段录像再次出现在一件大型装置创作的核心部分，这部多媒体装置作品也就

。@充實自己，從閱讀對的書開始

是展览本身的样子。电影《宝典》里本来就有这段录像，而影片中那些“原初的宝典”在展览中像道具一样被展示出来，把本来没出现在展览中的电影置放在一个好像舞台剧一样的光影变幻的环境中。与影片中的情境一样，展览的舞台背景也是一座由暗色墙壁组成的哥特式空间，空间中闪映着取自电影片段的“光影”，格林纳威把这些由玻璃窗户和绘画杂交组成的装置叫做“电视窗”。亚努斯神的形象也在其中，这终于让我们得以揭开谜底：通过亚努斯的形象暗示，我们可以全面观看隐藏在电子技术窗口之后的，由沉积的记忆融合交汇而成的历史文化。

在电影《宝典》中，导演试图去考察今天电子技术呈现出的“视觉语言性”（visual literacies），就像当年莎翁开拓出一种新的舞台语言一样。但这个语言性与被格林纳威转化为情节和图像的文本紧紧关联在一起，正如在小岛上流亡的老魔法师普罗斯佩罗用说出的话生动诠释了剧作的特点。电子技术就是那让文本醒来的魔法，可是话说回来，决定剧作的是文本，不是数字魔法。文本当然是莎翁写成的，但是莎翁的文字又影射了普罗斯佩罗流亡中阅读的书籍，他爱这些书“胜过一切”，看得比他失去的领土“都要高”。不过莎翁没有说明具体是什么书，恰恰在这里，格林纳威开始了他自己的猜测，他自己编出二十四本书目来，让它们去代表普罗斯佩罗带到流亡地的整个文化，这就是“普罗斯佩罗宝典”。

@充實自己，從閱讀對的書開始

这些书目里艺术史缺席了,但第 20 册的题目却叫做《废墟之爱》。整部电影来源于艺术家文化的“必备百科全书”,艺术家如是说。这部百科全书由画家和建筑家共同写就,他们在其中互相援引,品评彼此。然而《电影手册》中却说,普罗斯佩罗本来是莎翁自己的肖像,他在后期作品中创造出了一个幻觉的世界:一个艺术的世界。电影的灵感来自于一位年迈的莎翁剧演员约翰·吉尔古德(John Gielgud),他在影片中不仅扮演了主角,还承担了其他只说不唱的角色。“中幕”里有一场戏,普罗斯佩罗坐在自己的工作室里,手中拿着一本名为《旅行者传奇》的书,抬头望向我们;他头脑中幻想的东西投射在背后的镜子中,栩栩如生(图 49)。这是最生动的艺术。在他与剧作者莎士比亚和普罗斯佩罗本人之间,存在着某种“跨身份”,我们甚至也可以把格林纳威自己算进去。

格林纳威在电影导读中提到,普罗斯佩罗在流放的小岛上思乡心切,他追忆远方的意大利文化,以此来叙述小岛上的世界。这真是暗喻了“英国文艺复兴”,赋予它全新的涵义。原作中演员同时还要扮演舞台导演的形象,后者甚至通过舞台调度创作出情节;电影中,主角同时也是叙述者,他创造出一个幻觉的世界,讲出剧本的台词。文本和情节的叠加提醒人们,世界上没有什么东西需要多过一个的叙述者,就如同豪尔赫·路易斯·博尔赫斯(Jorge Louis Borges)的短片小说《阿凡罗斯的探求》(*Averroes auf der Suche*)告

◎充實自己，從閱讀對的書開始

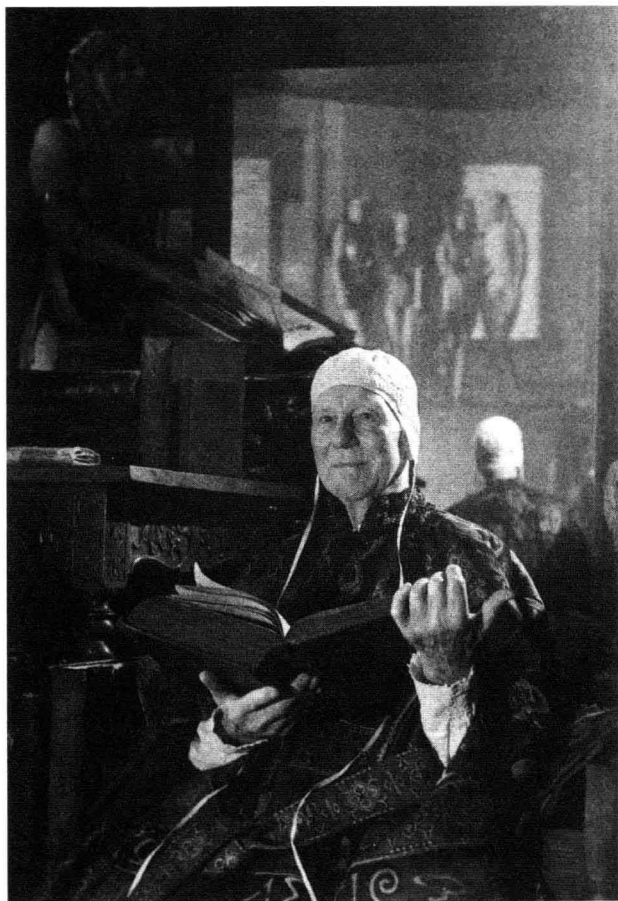


图 49 彼得·格林纳威，《普罗斯佩罗的宝典》剧照，1991年。

@充實自己，從閱讀對的書開始

诉我们的一样。但这个世界还是需要叙事的，没有文本，世界就没有意义。

普罗斯佩罗在他的百科全书中找到那个被叙述出来的世界，与今天行使了替代功能的电脑化世界有着相似之处。书中的世界不仅仅由文本构成，还包含有不少图画、图表。这些图在电影中获得了新生，但也与书中发生的一样，没有失去其文本关联。普罗斯佩罗在我们眼前写下的话激发了所有蕴育于其中的图像，而那些动植物的插图也给出了很多鲜活的例子，只不过它们要保持图像的，或者说影像的外貌而已。影片中书的图像经常与画面发生重叠，这提示我们，电影也不过一种新的插图方式而已。

电影中演员的身体塑造出一个框架，有点像旧书的封面总有各种形状的花纹装饰。如此一来，“框架”与书页相互交叠。这个过程中，演员身体间的对称、起舞呈现出一种电影“花纹”的效果。接下来的画面中，由于书页背后是一座静止的舞台，布置成图书馆的样子，演员的身体也就在书和舞台之间游移。大多时候，镜头都是单调地在书和舞台之间来回往复。这部电影并没有浅尝辄止于模仿文本和戏剧，它用其他手段将之搬上舞台。一部电影无论捕捉了多大程度的真实，它也还只是一出戏，是一种虚构。一般的电影都是根据剧本拍摄的，剧本最后会被我们忘记；这部电影不同，它所针对的正是作为剧本的文本。最终，剧情发展到和解的一幕，事情发生转变，“宝典”书完成了使命，所有人都开

@充實自己，從閱讀對的書開始

始说话。宝典要么付之一炬，要么覆落水中。普罗斯佩罗站在舞台幕前说出莎翁笔下的谢幕词，近距离特写，浑身不再有非凡的气息。

在《电影手册》中，格林纳威迫不及待地谈到了困扰他的框架问题。框架界定了图像，也束缚了我们的目光。他试图摆脱框架的限制，把我们解放出来。但在他的展览里，格林纳威达到的目的却是他所不愿的：我们自己也陷入到他的框架里去了。我在本书中论及的艺术史也构架出一个历史的框架，我们迄今为止理解到的东西都在其中呈现。框架和图像之间总有新的关联状况发生，两者均需要对方相应地来配合。但是在格林纳威这里，普罗斯佩罗逃亡的这个小岛被描绘成一个“满是遮遮掩掩的镜像的世界，脱胎于文本中的所有图像，真实得令人发晕，与真正的物件、事情和结果别无二般”，在艺术家的创作中找寻着框架。我们不能否认，“一切都来自于幻象，幻象千变万化，找到一个合适的框架容身，比如图像的框架，电影影像（框架）”。

在威尼斯双年展的展览“观水”中，我们的亚努斯神出现在观众面前。不过展览想象的对话对象不是莎士比亚，而是展场所在宫殿曾经的主人，西班牙人马里安诺·福尔图尼和他庞杂的艺术收藏。格林纳威在影片中出色地激活了这些藏品。福尔图尼也与舞台有着不解之缘，亲自设计过舞台服装和灯光。他像格林纳威一样，也画画，举办文化活动。这在暗地里促成了某种不谋而合，启发了格林纳威如何通过

@充實自己，從閱讀對的書開始

电影将这些藏品搬上舞台。在介绍展览的小册子中，格林纳威认为福尔图尼会喜欢他现在用的这些拼贴方式，使得后者于“历史内外”进进出出，游刃有余。“福尔图尼对待历史的方式非常严肃，这在任何文化语境中都必须如此。”

像宠物狗一样的美术馆

卢迎华

在《现代主义之后的艺术史》第二部分的最后一章，汉斯·贝尔廷运用大量的篇幅评述了彼得·格林纳威1991年导演的电影《普罗斯佩罗的宝典》：“这部电影根据莎士比亚的名剧《暴风雨》改编，莎翁这部作品似乎已经死气沉沉地躺在故纸堆里，而格林纳威却用电子技术把它彻底数码化，使之焕然一新。”让作品具备了生命力的远不仅仅是电子技术的运用，格林纳威在这部电影中使用了“框中框”的手法，在电影屏幕的框架中还有舞台的框架，原作的边框，而他自己则游刃有余地“于‘历史内外’进进出出”。贝尔廷认为他在《现代主义之后的艺术史》中论及的艺术史也构架出一个历史的框架，“我们迄今为止理解到的东西都在其中呈现”。这个世界需要叙事，没有文本，世界就没有意义。艺术史恰恰是给予世界意义的一种文本，一种图景或者一种观念，一种思维方式，但绝对不是艺术的准则和规律。在莎翁的原作《暴风雨》中，他并没有提供普罗斯佩罗在流亡中所阅读的书籍，给予他行动的指引和智慧的书藉，而在格林纳威的电影中，导演开始了自己的猜测，“自己编出二十四本书目来，让它们去代表普罗斯佩罗带到流亡地的整个文化，这就是‘普罗斯佩罗宝典’”。

读到这里，我理解了贝尔廷为什么要着重地描写格林

@充實自己，從閱讀對的書開始

纳威如何创作《普罗斯佩罗的宝典》，并且将《普罗斯佩罗的宝典》作为最后一章的题目。在一定程度上，贝尔廷将艺术史与《普罗斯佩罗的宝典》画上了等号，它完全具有编撰的特征，虽然也有其现实的来源，但作为创作者和实践者，我们应该于“历史内外”进进出出，甚至应该经常提醒我们它的虚幻性，它所提供的秩序感是短暂和临时的，绝不应该将其奉为权威和唯一的行为手册。

在近几年中，中国开始涌现各种私营和官方的美术馆，在这股美术馆的建设热潮中，美术馆中应该展什么成为一个根本的问题。我们所看到的是在这些美术馆中，不乏私人创立的美术馆以提供美术史中的“大师”展为己任，奢华的建筑，精美的画册，铺张的开幕式，为这些现代主义运动中的大师提供了一个框架，并以此为美术馆的使命和宣传的资本。这种美术馆自觉地将自己的选择和位置放在了“艺术史”的框架中，丝毫没有要跳离这种框架的自觉。面对这种批评，这些美术馆的工作人员们说，我们紧迫的任务不是要建构吗？我们并没有经历过西方（往往只指欧洲和美国）的现代主义运动，缺乏完善的艺术史体系，我们应该先推荐这些工作，把这个参照系统构筑出来，然后我们的艺术家们和策展人才能获得教育，才能更有语境地工作。与此同时，另一种类型的艺术机构则急于树立中国艺术史中的大师人物，以建立中国系统中的参照。

这些机构的实践自愿地扮演着艺术史的宠物狗，乖巧

@充實自己，從閱讀對的書開始

和循规蹈矩，却毫无活力和感染力。谈论艺术史的终结并将之描述为仅仅是一种意识而不是一个结果对于我们反思这样的现状有着重要的意义。大多数人对于创作和在短时间内看不到参照的工作是胆怯的，也是无法看到的。艺术史提供了一副眼镜，帮助一些人辨别他们可能原本无法看到的东西，提供某种安全感，但也养成了某种依赖性，在摘去眼镜后无法看到眼前或远处的东西，更无法洞察那些看不到的东西。

我们有必要重申创造性、想象力和冒险精神，并始终为它们摇旗呐喊。置身艺术的领域如同深陷丛林，它没有唯一的方向和路线，创作是游移的，边界也是游移的，我们的观看方式也同样是游移的。每走一步都似乎步入一个犯罪现场，罪犯已经离去，罪行已经犯下，在场和不在场的信息构成了这幅图景的全部。在场的信息可能符合了你的某种经验，但这完全有可能只是假象，你所看到的和你的经验完全有可能把你指向追逐真相的反方向。真相是不被记录在册的，你的本能和经验随时可能助你一臂之力，也可能陷入迷雾。艺术史的经验同样可能提供某种启示，但也有可能使人误入歧途，假如我们选择相信了其中的一切。

从这种意义上而言，回到这本书所论述的核心：艺术史。它绝不是坚固的，也不是不变的。我们始终要看到的是艺术史后台的人们。我们完全可以借助格林纳威的方法，在电影的框架内呈现艺术史的框架，并让演员们自由地进进出出于艺术史的框架之内。《现代主义之后的艺术史》描述的正是

@充實自己，從閱讀對的書開始

这样的一种思考方式和诉求，使我们每个人都得以自由于艺术史的框架去创作，去开辟，去发现，去想象。作为实践者，我们自此获得勇气，去编撰我们自己的“普罗斯佩罗宝典”，并随时准备着将之抛出脑后。

“表演”

苏伟

这部曾经引起巨大反响和争议的著作，在贝尔廷围绕《普罗斯佩罗宝典》这部作品的生动诠释中结束。二十多年前贝尔廷第一次提出“艺术史终结”时，更多的人将他的想法简单地理解为一种观念，一种挑战艺术史学科权威的口号。即便是它所挑起的争论，很多时候也是在与阿瑟·丹托的“艺术终结”论的比较上展开的，似乎对于书中着重论述的艺术史这种叙述方法如何设定来自不同文化的艺术、如何为了自身之故设定创作的边界的问题，人们并没有意识到其紧迫性和必要性，或者，并没有把它和其他质疑西方中心论的视角有鉴别地区分开来。这部著作诞生后的这段时间里，艺术全球化以及围绕这一趋势的讨论迅速地展开，世界各地新兴的双年展不断加剧着，甚至模式化了来自不同文化的艺术创作的碰撞——此时，贝尔廷所预言的事情很快成为现实。“艺术史终结”开启了如何在现代主义之后的历史中重新观看艺

①充實自己，從閱讀對的書開始

术及其历史的讨论，某种程度上，它为常常困扰于如何定义自身的当代艺术打开了另一扇门，一扇引导实践者（重新）观看自身与他者创作价值观的大门。这部著作中鲜有学派之争的凸显，也尽量避免预设的、强加的判断；任何问题都被还原到其具体的语境中，通过考察很多作用于此时此地、作用于艺术的力量而加以分析。比起套用所谓的理论工具，这种研究方法在还原了事物面貌的同时更能激发被各种教条和边界占据的艺术世界中反思和创造的力量。

《普罗斯佩罗宝典》是一部在回忆与当下、文化与历史、技术与图像的交锋中存在的作品。贝尔廷把讨论新的媒介可能性放在书的最后一章，这对那个时代来说不足为奇，而且也有点欲言又止的意味。今天，媒介的讨论似乎已经过时，但这种过时又是被当下的艺术史叙述所定义和传播的。无论在学院内部还是外部，艺术史的工作都不会停止，“艺术史终结”所终结的对象仅仅是一种太久占据人们评价和判断艺术的价值观。在我们的当下中，这种价值观的交接至少现在看起来仍在继续，很多“过时”和“新趋向”仍在被重复地推向前台。

在本书第二部分第八章中，贝尔廷曾说过：“很久以来，艺术研究对艺术的理解太过单纯和缺乏立场。它无法（或者不愿）在不同作品中区分媒介的功能和艺术的功能，却引发了多余的争论，无谓地去辩解一件作品是纯粹艺术的还是也具有社会媒介的功能（宗教或者文化功能）。”我很想就这一

@充實自己，從閱讀對的書開始

点来论述我对中国当代艺术中有关“行为艺术”的思考。在我策划的展览“我不在美学的进程里——再谈行为”中，我也试图将这个思考与我们自身的历史和当下结合起来，重新从一个非艺术史的、正视艺术创作的角度再次打开这个“过时的”地域。

在我们的语境里，媒介研究往往被描述为保守的、仅仅针对材料性进行的历史课题。但是，很多进行过“行为艺术”创作的艺术家，他们对媒介本身的中介性和临界性的认识，往往与现有的单一的历史描述呈现出不同程度的错位。如果说行为艺术曾经在我们的历史中塑造过这样那样的英雄形象和事件，并且为围绕艺术发生的诸多话语提供了丰富的文本；这些重要的经验不仅在某些时刻提供了便利，也成为很多实践者在工作中对话或者反诘的对象。但难以避免的是，外部环境的急速变化似乎总在提示我们不断忘记，不断确立明天的历史目标和可行性。在这样一种氛围中，很多精力被投放在这一媒介所折射出的文化问题这种普遍层面上，希望借此形成一个所谓的美学系统，因此媒介讨论同样也在这种对普遍化和标准化的期待中被塑造为一个角色。

中国的现代主义艺术运动既来源于西方 60 年代以来的观念艺术传统，也同样从西方的现代艺术史中汲取了充斥着各种头绪的养料，这些同发生着巨大变革的中国文化图景一起，以不同的强度烙印在中国当代艺术的发端之上。具体到“行为艺术”，我们本土对这个概念的运用一开始是相当

@充實自己，從閱讀對的書開始

宽泛的，并且也没有有意地与身体艺术（body art）、表演艺术（performing art）、偶发艺术、现场艺术（live art）等范畴区别开来，往往把“身体”、“艺术家身体的出现”、“呈现”，甚至当某一创作以事件的面貌出现时，就足够被称做为“行为艺术”。所有这些创作形式都粗糙而耐人寻味地被移植到我们创作的环境里，既有从“无”开始的创造，也有开端处就已经发生的反思。不区分所带来的丰富和庞杂，以及由此所爆发出的巨大冲击力，对本土的艺术史叙述和所折射出的我们这个形态与结构模糊的文化社会中的问题，是复杂而难以尽述的。

因此也从一开始，描述“行为艺术”的“媒介历史”本身就是一项艰难乃至远未完成的任务。正如上文引用的贝尔廷的观点，这项任务远远大于仅仅赋予创作以文化和社会批判的含义；同样重要的是，它所承载的内容也不是把一种媒介语言仅仅限定在视觉形式之上。艺术家对“身体”概念本身、对“自己的身体”和对“艺术家身体”这个由多重维度构成的领域进行探索，这并不是简单地将自己的身体看做一个表演的工具和符号，一种字面意义上的语言形式。每一次创作都是从艺术家自我之内一个微小的局部出发进行的探险，这其实构成了艺术家工作中更真实的环境。它所关联的、所对话的是什么，它发生的上下文是什么，它与哪些东西更近、与哪些更远——这些问题完全可以成为新的艺术史工作亟需探索的核心区域。

@充實自己，從閱讀對的書開始

1994年夏天，北京东村的行为艺术创作暂时终止。以马六明、朱冥和张洵为主，这一创作方式在短时间内迸发出巨大的能量。在封闭而困窘的生存空间生活和工作，身体成为东村艺术家最直接也最“经济”的创作媒介。这种在压抑的生存空间中生长出的表达自我的欲望，被90年代热衷于文化和社会批判的研究视角所捕捉，并进一步将之描述为一种带有对抗意识形态的象征性创作。行为艺术意义在这个层面的叠加，与艺术家本身直觉的，甚至有时是无意识和不自觉的工作，构成了复杂的相互作用的关系。同时，在“身体美学”被不断提及和塑造的同时，这些艺术家各自工作的展开，以及在这一过程中所要面对的问题、焦虑，甚至包括创作的细节，却发生在另一条更为个体甚至私密的线索上；而且这个线索并没有在历史发展中断开，它与很多艺术实践者当下的工作有着种种直接或者难以概述的联系。

这条线索，或许可以用“表演”这个概念去定义。首先，这可以让我们主动地与所谓传统的、基于视觉形式的媒介探讨区别开来，也把它从“身体”的话语陷阱中解放出来。其次，“表演”最为基本的特征是面对对象，而本土的“行为艺术”在自身历史的推进中的确建立和反思对不同的表演对象——它可能是观众，可能是艺术史的叙述或者是文化环境，也可能是艺术家自身的一隅，但至少不仅仅只拥有文化这一面镜子——的期待和投射，这些对象既是表演在普遍意义上的受众，又是艺术创作中特殊的他者。第三，本土的“行为

@充實自己，從閱讀對的書開始

艺术”创作在与美学的互动过程中时刻和通常意义上的“表演性”进行着抗争，这让这种媒介形式的实践更有激进色彩和探索性：用表演去抗拒“表演”。

更为激进地说，艺术创作本质上不就是一种“表演”吗？艺术创作就是面向不同形态他者的实践，而在这个创作本身的层面上去看“行为艺术”，媒介分割就不再那么重要，“行为艺术”中所有的母题都可以成为一条进入创作那个有机的语境的通道，而非它某种被赋予的文化功能、宗教功能的体现。

第一部分

第一章

★说到终结,既有“艺术的终结”、“前卫艺术的终结”,也与“后……”的概念有关。参见 *On the Museum's Ruins*, D. Crimp, 1993, 第一章第 11 页;“前卫艺术的终结”参见此书第二章第 5 页;“历史的终结”参见此书第二章第 10 页。“后现代”的概念由建筑师 H. Klotz 和 Ch. Jencks 于 20 世纪 70 年代提出。在艺术领域,“后摄影时代”的概念出现在 W. J. Mitchell 的著作 *The Reconfigured Eye* 中, Cambridge/Mass, 1992。1993 年, J. Deitch 在汉堡的 Deichtorhallen 策划的展览中提出了“后人类”的概念。

★ W. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, 见于《本雅明全集》, Frankfurt a.M.1991, Bd.1.2, 431ff.; H. Sedlmayr, *Verlust der Mitte. Die Bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symbol der Zeit*, Salzburg 1948。G. Hill 的身体主题: 装置作品 *Inasmuch as it Always Already Taking Place*, 1990, 参见上半部分第十章。Greenaway 的展览参见第一部分第十章。

第二章

★关于艺术史的历史, 参见: U. Kultermann, *Geschichte der Kunstgeschichte. Der Weg einer Wissenschaft*, München 1990; H. Dilly, *Kunstgeschichte als Institution*, Frankfurt a.M.1979; G. Bazin, *Histoire de l'histoire de l'art de Vasari à nos jours*, Paris 1986; M. Podro, *The Critical Historians of Art*, New Haven and London 1982; M. W. Roskill,

What is Art History?, Amherst 1989; V. H. Minor, *Art History's History*, New York 1994。

★关于今天的美术馆问题，参见第一部分第十一章；关于“高雅低俗之分”，参见第一部分第九章。——*Dictionary of Art* 由 Macmillan Publishers Ltd. 于 1994 年 3 月出版。

★关于艺术理论的境况，参见：A. C. Danto, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, New York 1986; D. Henrich und W. Iser (Hg.), *Theorie der Kunst*, Frankfurt a.M. 1982; Ch. Harrison and P. Wood (ed.), *Art in History 1900—1990*, Oxford 1992。

★Danto 的文章再发表于 *Encounters and Reflections. Art in the Historical Present*, New York 1990, 331ff. ——参见：*The Transfiguration of the Common Place. A Philosophy of Art*, Harvard 1981。与 Greenaway 的采访由 T. Beyer 和 S. Daneck 所做，题为 *Neue Medien und Alte Meister*。有关“后历史”，参见第二部分第十章，以及 D. Preziosi, *Rethinking Art History. Meditations on a Coy science*, New Haven and London 1989, 156ff.; A. Potts, *Flesh and the Ideal. Winckelmann and the Origins of Art History*, New Haven and London 1994。

第三章

★有关绘画诗，参见 *Philostratos, Die Bilder (Eikones)*, München 1968; 有关文艺复兴，参见 M. J. Marek, *Ekphrasis und Herrscherallégorie*, Worms 1985。

★有关艺术批评的历史，参见经典著作 A. Dresdner, *Die Entstehung der Kunstkritik*, München 1968; L. Venturi, *Storia della critica d'arte*, Torino 1948。——有关 Marinetti, Breton 和 Duchamp，参见 F. T. Marinetti, *Opera*, hg. Von L. de Maria, 4 Bde., Milan 1968; A. Breton, *Le surréalisme et la peinture*, Paris 1928, 以及 *Die Manifeste des Surrealismus*, Reinbeck 1968; M. Duchamp, *Die Schriften*, hg. Von S. Stauffer, Zürich 1981 以及 S. Selle, *The Writings of Marcel Duchamp*, New York 1973, 以及 S. Stauffer, *Marcel Duchamp. Interviews and Statements*, Stuttgart 1991 和 D. Daniels, *Duchamp und die anderen*, Köln 1992。

@充實自己，從閱讀對的書開始

★有关 Duchamp, 参见我本人的研究: *Das Kleid der Braut. Marcel Duchamps <Großes Glas> als Travestie des Meisterswerks*, in: H. M. Bachmayer und F. Rötzer (Hg.), *Nach der Destruktion des ästhetischen Scheins. Van Gogh, Malewitsch, Duchamp*, München 1992, P70—P90。

★有关观念艺术和 Kosuth, 参见: J. Kosuth, *Art After Philosophy and After; Collected Writings, 1966—1990*, G. Guercio (ed.), Cambridge/Mass. 1991; 同样见于 *Art After Philosophy*, in: Studio International 1969。——*Art and Language*, T. Atkinson, M. Baldwin (ed.), 1969。——G. de Vries (Hg.), *Über Kunst. Künstlertexte zum veränderten Kunstverständnis nach 1965*, Köln 1974。

★有关 Atkins 对 Kosuth 画作的描述, 参见 R. Atkins, *Art Speak; A Guide to Contemporary Ideas, Movements and Buzzwords*, New York 1990, P64。——G. Celant, *Art Povera: Conceptual, Actual or Impossible Art?*, London 1969, P5。——A. Bonito Oliva, *Il sogno dell'arte. Tra Avanguardia e Transavanguardia*, Milan 1981。

第四章

★Riegl, *Stilfragen: Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin 1893。——H. Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, München 1915。有关古代晚期历史, 参见 Franz Wickhoff 和 Alois Riegl 的相关研究。

★有关 Max Raphael, 参见 K. Binder (Hg.), M. Raphael, *Wie will ein Kunstwerk gesehen sein?* Frankfurt a.M.1984; M. Raphael, *Aufbruch in die Gegenwart*, Werkausgabe Suhrkamp hg. von H. J. Heinrichs, Frankfurt a.M.1989。

★J. Meier-Graefe, *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst* (1904, 1914—1924); W. Weisbach, *Impressionismus: Ein Problem der Malerei in der Antike und Neuzeit*, Berlin 1910—1911。我本人的文章 *Bilderstreit: ein Streit um die Moderne*, in Ausst. Kat. *Bilderstreit. Widerspruch, Einheit und Fragment in der Kunst seit 1960*, hg. von S. Gohr und J. Gachnang, Köln 1989, P15—P28。

@充實自己，從閱讀對的書開始

★《未来主义宣言》参见 Ch. Harrison 和 P. Wood 的 *Art in Theory*，以及书中 Malewitsch 关于“现代世界的观念”的论述。

★有关现代主义的乌托邦，参见 H. Gassner (Hg.), *Die Konstruktion der Utopie. Ästhetische Avantgarde und politische Utopie in den 20er Jahren*, Marburg 1992；有关 Raoul Hausmann 和作品《我们的时代精神》，参见展览画册 *Raoul Hausmann* (Kestnergesellschaft), Hannover 1981。

★有关 De Stijl，参见 C. P. Warncke, *Das Ideal als Kunst. De stijl 1917—1931*, Köln 1990。有关 Malewitsch 未发表长文的历史以及有关包豪斯的著作，参见 H. V. Riesen and W. Haftmann, *Suprematismus—Die gegenstandlose Welt*, Köln 1962。

★有关现代性的神话，参见 B. Wyss, *Mythologie der Aufklärung. Geheimlehren der Moderne*, München 1993。

★有关图像学发展，参见第二部分第六章。

第五章

★ S. Barron, *entartete Kunst : Das Schicksal der Avantgarde im Nazi-Deutschland*, München 1991。——H. Junge (Hg.), *Avantgarde und Publikum. Zur Rezeption avantgardistischer Kunst in Deutschland 1905—1933*, Köln 1992。

★有关卡塞尔文献展，参见 W. Haftmann und A. Bode (Hg.), *documenta: Kunst des 20. Jahrhunderts*, München 1955；V. Rattenmeyer (Hg.), *Documenta*, Kassel 1984；Arnold Bode, *documenta Kassel*, Kassel 1987，以及 M. Schneckenburger (Hg.), *Documenta—Idee und Institution*, München 1983。

★有关现代性的损害，参见 J. Habermas, *Die neue Unübersichtlichkeit*, Frankfurt a.M. 1985。

★ B. Newman, *The Sublime is Now*, in *Selected Writings and Interviews*, edited by J. P. O’neill, New York 1990。

第六章

★本章讨论的问题参见：S. Gohr (Hg.), *Ausst. Kat. Europa—America*。

@充實自己，從閱讀對的書開始

Die Geschichte einer Künstlerischen Faszination seit 1940 (Museum Ludwig), Köln 1986。

★有关 Jackson Pollock 以及美国现代画家和雕塑家基金会，参见：Naifeh and G. White Smith, *Jackson Pollock : An American Saga*, London 1990。

★有关 Clement Greenberg 和抽象表现主义的遗产，参见 F. Frascina 于 1985 年主编的文集 *Critical Debate* 中的文章。有关战后美国艺术的不同声音和反对意见，参见 H. Rosenberg, *The Tradition of the New*, London 1962 ; *The De-Definition of Art*, New York 1972 ; T. Wolfe, *The Painted Word*, New York 1975 ; C. Tomkins, *Off the Wall : R. Rauschenberg and the Art World of our Times*, London 1981 ; C. Tomkins, *The Scene : Reports on Postmodern Art*, New York 1976 ; S. Gablik, *Has Modernism Failed?* New York 1984 ; J. Beck, *The Tyranny of the Detail : Contemporary Art in Urban Setting*, New York 1992。

★有关“零小组”，参见 A. Kuhn., *Zero : Eine Avantgarde der 60er Jahre*, Berlin 1991 ; 有关 Yves Klein, 参见 C. Kraemer, *Der Fall Yves Klein : Zur Krise der Kunst*, München 1974。

★有关 1960 年巴黎的情况，参见 J. P. Ameline, Ausst. Kat. *Les Nouveaux Réalistes* (Center Pompidou), Paris 1960 ; 有关观念艺术，参见 M. Livingstone (ed.), *Pop Art*, München 1992 ; Meyer Schapiro, *Recent Abstract Painting*, in *Modern Art : 19th and 20th Century*, New York 1978, 213ff。

★ N. Joachimides und N. Rosenthal, *Zeitgeist*, Berlin 1982 (之前展览题目为 *A New Spirit in Painting*, Royal Academy in London 1981) ; P. Fuller, *Images of God*, London 1985。

★有关 Mapplethorpe, 参见 M. Holborn und D. Levas, *Mapplethorpe*, New York 1992, 以及 R. Hughes, *The Culture of Complaint : The Fraying of America*, New York and Oxford 1993 ; R. Bolton (ed.), *Culture Wars : Documents from the Recent Controversies in the Arts*, New York 1992 以及 S. C. Dubin, *Arresting Images : Impolitical Art and Uncivil Actions*, New York 1992。

第七章

★有关东德艺术，参见 H. Belting, *Die Deutschen und ihre Kunst*, München 1992。

★有关“东方艺术”的问题，参见 Th. Strauss (Hg.), *Westkunst-Ostkunst: Absonderung oder Intergration?* München 1991, 等书。

★匈牙利的例子，可参考 L. Beke, *The Hidden Dimensions of the Hungarian Art of the 1960s*, in Ausst. Kat. *Harvanas Evek* (Ludwig Museum), Budapest 1991, 等书。

★俄罗斯的例子，参考 B. Groys 与 I. Kabakov 的对话, *Russland auf dem Buckel*, in *Parkett* 34, 1992, 30ff.。关于在纽约的俄罗斯人，参见展览画册 *Alexander Kosolapov* (Eduard Nakhamkin Fine Arts), New York 1990。长久以来，Costakis 画廊都是西方认识俄罗斯前卫艺术的唯一来源，参见展览画册 *Russische Avantgarde aus der Sammlung Costakis* (Lenbachhaus München), München 1984。

第八章

★有关 A. H. Barr 在 MoMA 的画册，参见 *Cubism and Abstract Art*, New York 1936，以及 *Fantastic Art, Dada, Surrealism*, 同上。有关欧洲艺术潮流对美国的影响，参见 W. S. Rubin 策划的展览 *Dada, Surrealism and their Heritage* (MoMA), New York 1968。

★有关女性主义的艺术历史，参见 W. Kemp 与我共同出版的 *Kunstgeschichte: Eine Einführung*, Berlin 1985, 第三部分, 332ff; C. Owens, *The Discourse of Others: Feminist and Postmodernism*, in H. Forster (ed.), *Postmodern Culture*, London 1985, 57ff。

★有关美洲地区的艺术，参见展览 *Art in New Mexico*, Washington 1986; 展览 *The Latin American Spirit*, Bronx Museum, New York 1988; 还可参考颇受争议的展览 *The West as America: Reinterpreting Images of the Frontier*, Smithsonian Institution, Washington 1991。

★有关第三世界当代艺术的论文与“世界艺术”的设想不同，可参见 UNESCO 文化保护项目支持举办的展览 *Il sud del mondo. L'altra arte contemporanea*, Marsala and Milan 1991, 以及 M. Scheps, *Lateinamerikanische*

Kunst im 20. Jahrhundert, München 1993, 以及 S. Vogel, *Africa Explores: Twentieth Century African Art*, München 1991; J. Vansina, *Art History in Africa*, London 1984; ART/artifact, *African Art in Anthropology Collections (Center for African Art)*, New York 1988.

★有关 MoMA 的 1984 年举办的展览 *Primitivism in Twentieth Century Art*, 参见同名画册以及由 W. S. Rubin 撰写的导言 *Modernist Primitivism*。有关“art planetaire”, 参见 Y. Michaud, *L'artiste et les commissaires*, Paris 1989, 69ff。

★有关“民族学”问题, 参见 C. Geertz, *Die Künstlichen Wilden: Der Anthropologe als Schriftsteller*, Frankfurt a.M.1993。民族学问题有时也和“异族风情”问题重合, 参见 G. Pochat, *Der Exotismus*, Stockholm 1970, 等书。

★有关上古时代的图像, 参见 D. Vialou, *Freuhzeit des Menschen*, München 1992, 等书。

★展览 *Magiciens de la terre*, 1989 Paris, 展览画册; 我这里所引用的图片来自 *Art in America*, July 1989, 此期杂志也包括了 E. Heartney 的文章。

★有关威尼斯的展览“电子高速公路”(“从威尼斯到乌兰巴托”), 参见 K. Bussmann und F. Matzner 编写的展览画册 *Nam June Paik: Eine Data-Base*, Stuttgart 1993。有关 Watari-Um 画廊展出的作品“欧亚之路”, 参见 *Die Besprechung in B. T. (Bijutsu Techo)*, Bd.45, No.680, Tokio 1993, 105ff。“欧亚之路”的概念当然受到 60 年代博伊斯的启发, 参见 U. M. Schneede, *J. Beuys. Die Aktionen*, Stuttgart 1994。

★有关“流散者的艺术”, 参见 R. B. Kitaj, *First Diasporist Manifesto*, London 1989。

第九章

★有关现代性理论, 参见 Harrison and Wood, *Art in Theory*, 第一部分第二章。有关 Dubuffet, 参见 J. Dubuffet, *Malerei in der Falle. Antikulturelle Positionen*, in *Schriften*, hg. von A. Franzke, Bd.1, Bern 1991, 82ff, 95ff; 展览画册 *Dubuffet and the Anti-Culture*, New York 1969。

④充實自己，從閱讀對的書開始

★有关艺术与大众文化的关系，参见 A. C. Danto, *The Transfiguration of the Common Place*, Harvard 1981。有关 Paolozzi, 参见 W. Konnertz, *Eduardo Paolozzi*, Köln 1984, 33ff。有关 1956 年的展览，参见 *Schmidt-Wulffen*, in B. Klüser und K. Hegewisch, *Die Kunst der Ausstellung*, Frankfurt a.M.1991, 126ff。——还可参见 C. H. Finch, *Pop Art*, London 1968; *Ausstellung R. Hamilton*, Bielefeld 1978; R. Hamilton, *Collected Works*, New York 1983, 等书。

★有关艺术与广告的关系，参见 O. Geese und H. Kimpel, *Kunst im Rahmen der Werbung*, Frankfurt a.M.1982, 等书。有关 L. Boucher, *La Publicite moderne*, 参见展览画册 *High and Low*, 图 230。

★ K. Varnedoe and A. Gopnik 策划的展览 *High and Low—Popular Culture and Modern Art*, MoMA, New York 1991。有关这一展览，参见 A. C. Danto, *High Art, Low Art and the Spirit of History* (参见本书第一部分第十一章)。有关 *Petit journal pour rire* 参见展览画册 *Nadar* (Musée d'Orsay), Paris 1994。有关连环画的历史，参见 *High and Low* 展览画册, 434ff。

★有关 Greenberg 的文章 *Avantgarde and Kitsch*, 参见本书第一部分第六章。有关 Rauschenberg 的丝网画 (也可参考本书第二部分第二章), 参见 R. Feinstein 主编的展览画册 *R. Rauschberg: The Silkscreen Paintings 1962—1964* (Whitney Museum of Art), New York 1990。

第十章

★有关媒体艺术存在大量专著，在此仅举几例：J. Hanhardt (ed.), *Video Culture: A Critical Investigation*, Rochester, N.Y.1986; D. Hall and S. J. Fifer, *Illuminating Video*, Metuchen, N.J.1990; F. Rötzer (Hg.), *Digitaler Schein: Ästhetik der elektronischen Medien*, Frankfurt a.M.1990; G. Lampalzer, *Videokunst: Historischer Überblick und theoretische Zugänge*, Wien 1992; L. Zippay, *Artist's Video: An International Guide*, New York 1991; *Video: Denk-Raum Architektur*, Zürich 1994, 以及 *Agentur Bilwet, Medien-Archiv*, D. Diederichsen (Hg.), Bensheim 1993; R. Bellour, Catherine David u.a., *Passages de l'image*, Paris 1990。——Ira schneider and Beryl Korot, *Video Art: An Anthology*, New York, London 1976 (第

98 页有关白南准的论述); D. Antin, *Video: The Distinctive Features of the Medium* (第 174—183 页)。

★有关本章提到的白南准作品, 可参见 K. bussmann und F. Matzner, *N. J. Paik, eine DATA base*, Stuttgart 1993。有关白南准的创作, 可参见 W. Herzogenrath, J. P. Fargier, E. Decker (ed.) 等人的论述。有关白南准的时间观, 参见 N. J. Paik, *Time Collage*, Tokio 1984。有关作品 TV-Buddha 存在大量著述, 有关作品 Hydra-Buddha, M. Baudson 的阐释不令人信服: *Die Zeit—ein Spiegel*, in H. Paflik (Hg.), *Das Phänomen Zeit in Kunst und Wissenschaft*, Weinheim 1987, 125ff。

★有关 Gary Hill 的引文, 参见展览画册 *Gary Hill*, Amsterdam, Wien 1993, 13ff, 37ff, 80ff。

★有关 Bill Viola 的作品, 参见 M. L. Syring (Hg.), *Bill Viola: Unseen Images*, Düsseldorf 1993; A. Pühringer (Hg.), *Katalog des Salzburger Kunstvereins* (1994), 其中有 C. Montolio 的文章 *The Unspoken Language of the Body*。——作品 *Heaven and Earth* (D. Young Gallery, Seattle) 有两个版本 (Y. Hendeles Art Foundation, Toronto and Museum of Contemporary Art, San Diego); 作品 *Slowly Turning Narrative* 也有两个版本 (Institut of Contemporary Art, Philadelphia and Museo Nacional Reina Sofia, Madrid)。

第十一章

★ C. Oldenburg, *The Store*, in *Store Days: Documents from The Store* (1961) and *Ray Gun Theater* (1962), New York u. Villefranchesurmer, 1967。

★参见 A. C. Danto 在 MoMA 的谈话 *High Art, Low Art, and the Spirit of History*, in *Beyond the Brillo-Box: The Visual Arts in Posthistorical Perspective*, New York 1992, 147ff, 此书中也收录 *The Museum of Museum*, 199ff。

★有关今天的美术馆和美术馆危机: A. Preiss, K. Stamm und F. G. Zehnder, *Das Museum: Die Entwicklung in den 80er Jahren*, München 1990; H. Auer (Hg.), *Das Museum im technischen und sozialen*

Wandel unserer Zeit, München 1975 ; R. Misselbeck, *Das Museum als Traditionsproduzent*, Bonn 1980 ; W. Grasskamp, *Museumgründer und Museumsstürmer*, München 1981 ; H. Börsch-Supan, *Kunstmuseen in der Krise*, München 1993 ; S. E. Weil, *Rethinking the Museum and Other Mediations*, Washington 1990。

★在美国，从马克思主义角度论述美术馆的著作有 D. Crimp, *On the Museum's Ruins*, in *October 13*, 1980。

★有关艺术市场，可参见 J. Weber, W. Pommerehne, B. S. Frey 等人的著作；还可参见著名的 Marc Rothko 遗产事件：L. Seldes, *The Legacy of Marc Rothko*, New York 1974。

★R. Wilson 在鹿特丹 Boymans Museum 的展览，参见展览画册 *Portrait. Still-life. Landscape*, Rotterdam 1993，图片来自 3 号展厅。P. Greenaway 于 1993 年在威尼斯的 Palazzo Fortuny 举办了展览 *Watching Water*，参见同名展览手册，手册与 L. M. Barbero 主编的大型出版物 1993 年由米兰的 Electa 出版。本书有关此展览的图片出自此出版物第 23 页和 81 页。

★今天人们关于博古架的论述，参见 H. Bredekamp, *Antikensehnsucht und Maschinenglauben : Die Geschichte der Kunstkammer und Zukunft der Kunstgeschichte*, Berlin 1993 以及 V. I. Stoichita, *L'instauration du tableau*, Paris 1993, 90ff。

★柏林国家美术馆的展览在 1994 年夏天受到《时代》杂志和《法兰克福邮报》的广泛关注和讨论。参见国家博物馆早期（20 世纪初）展览德国艺术时受到的争议。

★不仅是广受怀疑的美术馆艺术，一些反对或者与美术馆共谋的活动都使今天的美术馆备受挑战。参见 U. Eco 和 J. Baudrillard 在展览画册 *Museo die Musei* 中的论述，Florenz 1988。

第二部分

第二章

★ H. Fischer, *L'histoire de l'art est terminée*, Paris 1978。有关 Guttuso 的

作品，参见展览画册 *Gutusso : Das Gastmahl* (Frankfurter Kunstverein), Frankfurt a.M.1974, 插图 3。

★有关 R. Hamilton 的作品 *Picasso's Meninas Study III* (76cm×56cm, Northend of the R. Donagh 收藏, 1973 年), 参见展览画册 *Nachbilder*, G. Ahrens, K. Sello 编 (Kunstverein Hannover 1979), 图 205。——A. Malraux, *Das Haupt aus Obsidian*, Frankfurt a.M.1975; 有关《毕加索的官娥》, 参见展览画册 *Picasso et les Menines de Velasquez*, M. Leiris (ed.), Paris 1959, 等书。

★有关 Cindy Sherman 的 History Portraits, 参见 R. Krauss and N. Bryson, *Cindy Sherman 1975-1993*, München 1993, 173ff; A. C. Danto, *Cindy Sherman : History Portraits. Alter Meister und Postmoderne*, München 1991; Christa Doettinger, *Cindy Sherman : History Portraits*, München 1993; H. Belting, *Thomas Struth. Museum Photographs*, München 1993。

第三章

★有关 Vasari, 参见 T. S. R. Boase, *Giorgio Vasari, The Man and the Book*, Princeton 1971。

★ J. J. Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums (Dresden 1764)*, Darmstadt 1972。有关 Winckelmann, 参见 W. Leppmann, *Biography of Winckelmann*, New York 1970。

★有关早期的学科历史, 参见 H. Dilly 的著作。有关维亚纳艺术史学派, 参见 W. Hofmann, *Was bleibt von der <Wiener Schule>?* In: *Jahrbuch des Zentralinstitutes für Kunstgeschichte*, Bd.II, 1986, 273ff, 等论文。

★有关早期卢浮宫展览与艺术史的关系, 参见 H. Belting, *L'Adieu d'Apollon*, in *L'histoire de l'histoire de l'art*, E. Pommier (ed.), Paris 1994。有关卢浮宫展览画册, 参见 J.Lavallée, *Galerie du Musée Napoleon* (10 册, 1804 年起), 以及 *Le Musée français*; 还可参见我参与编辑的慕尼黑杂志 *Arbeit von C. Weissert* (1993)。

第四章

★ J. Schlobach, *Die klassisch-humanistische Zyklentheorie und ihre Anfechtung durch das Fortschrittsbewußtsein der französischen Frühaufklärung*, in *Theorie der Geschichte 2: Historische Prozesse*, München 1978, 127ff.; 有关 Winckelmann, 参见第二部分第二章。

★ H. R. Jauss, *Literatur Geschichte als Provokation*, Frankfurt a.M.1970, 153f.。——G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, H. G. Hotho (Hg.), Berlin 1835, neu hg. 1953, I, 32, II, 231ff.; 还可参见 W. Köpsel, J. Stimmen, B. Wyss 等人有关黑格尔美学的著作。

★有关艺术中真理的发展与模仿古代规范的矛盾, 参见阿多诺的著作《美学理论》(Frankfurt a.M.1970, 309f.)。

第五章

★有关前卫艺术观念的历史, 参见 D. D. Egbert, *The Idea of Avantgarde in Art and Politics*, in *The American Historical Review* 73, 1967, 339ff., 以及 H. E. Hothusen 和 Th. B. Hess, J. Ashbery 的著作。有关前卫艺术运动的危机和批判, 参见 H. Rosenberg, *The Anxious Object*, New York 1964, 25ff. (Past and Possibility); H. Rosenberg, *The De-definition of Art*, 212ff (D. M. Z. Vanguardism); C. Finch, *On the Absence of an Avant-garde*, in *Art Studies for an Editor: Twentyfive Essays in Memory of M. S. Fox*, New York 1975, 168ff.; 以及 E. Beaucamp, Th. W. Gaethgens, S. N. Hadjinicolaou 等人著作。还可参见 *Ulisse* 杂志的特辑 *Fine delle Avanguardia?*, Jg. 32.4, 1978; K. Honnef, *Abschied von der Avantgarde*, in *Kunstforum* 40, 1980, 86ff.; 以及 A. Bonito Oliva, *Tra Avanguardia e Transavanguardia*。之后, J. Clair, S. Gablik, D. Crane, A. Benjamin 都出版了相关著作。

★讨论的转向因此发生: J. T. Soby, *Modern Art and the New Past*, Oklahoma 1957——此书描述了传统对于现代的意义; H. Rosenberg, *The Tradition of the New*, London 1962, 此书质疑了现代的自我理解, 认为其是一种新传统。

★有关艺术研究中的风格讨论, 参见 W. Hager und N. Knopp (Hg.),

Beiträge zum Problem des Stilpluralismus, München 1977。有关早期现代主义中对风格的迷恋，参见 W. Worringer, *Abstraktion und Einfühlung: Ein Beitrag zur Stilpsychologie*, München 1908。

第六章

★ 有关 Wölfflin, 参见 M. Lurz, *H. Wölfflin: Biographie einer Kunsttheorie*, Worms 1981, 以及 M. Warnke 有关 Wölfflin 的几篇论文。

★ 有关阿多诺的论述，参见其著作 *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a.M.1970, P336。——有关 A. Riegl, 参见 W. Sauerländer, *A. Riegl und die Entstehung der autonomen Kunstgeschichte*, in: *fin de siècle: Zu Literatur und Kunst der Jahrhundertwende*, Frankfurt a.M.1977, 125ff., 以及 M. Olin, *A. Riegl and the Crisis of Representation*, Chicago 1982。

★ H. Focillon, *La vie des formes*, Paris 1939。G. Kubler, *The Shape of Time: Remarks on the History of Things*, New Haven 1962。——S. Kraeuper, *Geschichte vor den letzten Dingen*, Frankfurt a.M.1971, 162ff.。

★ 有关 Berenson, 参见 D. A. Brown, *Berenson and the Connoisseurship of Italian Painting*, Washington 1979; B. Berenson, *Entwurf zu einem Selbstbildnis*, Frankfurt a.M.1953; M. Secrest, *Being B. Berenson. A Biography*, London 1979。

★ 有关图像学，参见 E. Panofsky, *Iconography and Iconology*, in *The History of Art as a Humanist Discipline*, New York 1957; E. Kaemmerling (Hg.), *Bildende Kunst als Zeichensystem*, Bd.1, Köln 1978; J. K. Eberlein, *Ikonologie*, in H. Belting u.a., *Kunstgeschichte: Eine Einführung*, Berlin 1986, 164ff.。A. Beyer (Hg.), *Die Lebbarkeit der Kunst: Zur Geistes-Gegenwart der Ikonologie*, Berlin 1992。

★ 有关哲学阐释学，参见 H. G. Gadamer 的著作。有关阐释学传统，参见 W. Dilthey 和 P. Ricoeur 的著作。有关艺术史的运用，参见 H. Sedlmayr 的著作。

★ 艺术心理学曾让人充满希望，参见 E. Kris, *Psychoanalytic Explorations in Art*, New York 1952; R. Arnheim, *Kunst und Sehen*, Berlin 1965。今天的相关论述参见 R. E. Krauss 的著作。有关 E. H. Gombrich,

主要参见 *Art and Illusion: A Study of Pictorial Representation*, Princeton 1960, Gombrich 的其他著作并未涉及这里提及的主题。

★造型艺术中的现实关联并不与现实主义划等号。对现实的社会史定义参见 P. L. Berger and Th. Luckmann, *The Social Construction of Reality*, New York 1967。现实主义的讨论参见 R. Grimm und J. Heymand (Hg.), *Realismustheorie in Literatur*, Maleirei, Stuttgart 1975。现代艺术的社会学参见 A. Gehlen, *Zeitbilder*, Frankfurt a.M.1960; P. Gay, *Art and Act*, New York 1976。19 世纪的相关状况参见 B. Noack, *Nature and Culture*, London 1980; T. J. Clark, *The Painting of Modern Life*, Princeton 1984; M. Fried, *Courbet's Realism*, Chicago 1990。

★ A. Hauser, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, München 1990; 艺术的社会史研究可参见 F. Antal、F. Haskell、E. Castelnuovo、J. Held、N. Schneider 等人的著作。——接受史研究可参见: W. Kemp, *Der Anteil des Betrachters*, München 1983; W. Kemp (Hg.), *Der Betrachter ist im Bild*, Köln 1985。

★有关 S. Sontag, 参见 S. Sontag, *On Photography*, New York 1973, P144。有关摄影理论, 参见 W. Kemp、R. Barthes 和 V. Flusser 的著作。有关 N. Bryson, 参见其著作 *Word and Image*, Harvard 1981; *Vision in Painting*, New Haven 1983。有关 L. Marin, 参见 *Détruire la peinture*, Paris 1977, 以及 *L'opacité de la peinture*, Paris 1990。

第七章

★有关杜尚, 参见 J. F. Lyotard, *Die TRANSformatoren Duchamp*, Stuttgart 1987, 以及 Y. Arman, *Joue et gagne*, Paris 1985 (此书封面是一件日常物投下阴影的图像)。

★有关 F. Léger, 参见 C. Green, *Léger and the Avant-Garde*, New Haven and London 1976, 以及杂志 *XXe siècle* 特刊, *Hommage à Fernand Léger*, Paris 1971。本书选用的图片出自首届卡塞尔文献展画册。Léger 的原话出自 *Fontions de la peinture*, Paris 1965, 英文版 E. F. Fry (ed.), *Functions of Painting*, New York 1973。有关 Poussin 的自画像, 参见 V. I. Stoichita, *L'instauration du tableau*, 228ff., 以及 W. Kemp、V. I.

Stoichita 和 M. Winner 在 *Der Künstler über sich in seinem Werk* 中的论文，Weinheim, 1992, passim。

★ A. Malraux, *Le Musée imaginaire* (写于二战期间), Paris 1947, 作为 1951 年三部曲 *Les voix du silence* 的第一部出版。

★ C.de Tolney 具有指导性意义的文字仍不为人知，也不曾成书出版。可参见 *Remarques sur la Joconde*, in *Revue des Arts* 2, 1952, 18ff., 或者 *Le Jugement dernier de Michel Ange*, in *Art Quarterly* 1940, 125f.。——M. Foucault, *Les mots et les choses*, Paris 1966, 19ff.。

★ Peter Weiss, *Die Ästhetik des Widerstands*, Bd.I, Frankfurt a.M.1975.

★ 有关 J. L. Godards 的电影 *Passion* (1982), 参见 J. L. Godard par J. L. G., A. Bergala (ed.), in *Cahiers du Cinéma* 1985, 484ff.; J. L. Leutrat, *des traces qui nous ressemblent : Passion de J. L. Godard*, Paris 1990; J. Paech, *Passion : oder die Einbildung des J. L. Godard*, *Cinematograph*, bd. 6, Frankfurt a.M.1989。

★ J. Rivette 的电影 *La belle noiseuse* 根据巴尔扎克的小说《不知名的大师作品》改编，1991 年。有关 Y. Klein, 参见本书第一部分第六章，以及 1983 年蓬皮杜艺术中心的回顾展。

第八章

★ 有关图像讨论，不同学科中出现了大量新课题，难以一一列举。如 W. J. T. Mitchell, *The Language of Images*, Chicago 1974; N. Goodman, *Languages of Art*, Indiana 1968; 以及后来的 V. Flusser 有关技术图像的论述和 C. Lévi-Strauss, *Regarder-écouterlire*, Paris 1993。

★ 很难给出具有代表性的媒体理论或者媒体艺术史著作。或可参见 K. Bark (Hg.), *Aisthesis : Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Leipzig 1991; N. Bolz, *Theorie der neuen Medien*, München 1990。

★ 简历图像本身历史的尝试才刚刚开始，参见 H. Belting und Kruse, *Die Erfindung des Gemäldes : Das erste Jahrhundert niederländischer Malerei*, München 1994; W. Busch (Hg.), *Funkkolle Kunst : Eine*

Geschichte der Kunst im Wandel ihrer Funktionen, Bd.1-2, München 1987; W. Busch (Hg.), *Das sentimentarische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*, München 1993, 以及 J. Körner, *The Moment of Self-portraiture in German Renaissance Art*, Chicago 1993。——法语世界的相关讨论请参见 *Destins de l'image, Nouvelle Revue de Psychoanalyse No.44*, 1991。

第九章

★有关早期现代主义艺术史的描述，以及关于 H. Thodehe J. Meier-Graefe，参见我为其著作《发展史》写的导言。有关 Sedlmayr，参见 G. Böhm, *Die Krise der Repräsentation*, in L. Dittmann (Hg.), *Kategorien und Methoden der deutschen Kunstgeschichte 1900—1930*, Wiesbaden 1985, 113ff. 还可参见 M. Wagner (Hg.), *Funk-Kollege Moderne Kunst*, Bd.1 und 2, Reinbek 1992。

★现代主义的追随者有 W. Hausenstein、C. Einstein、H. Read 等人。战后德国此领域的首要人物是 W. Haftmann，追随者有 G. C. Argan 和 W. Hoffmann。

★有关前卫艺术及其历史，参见本书第二部分第五章；有关 H. Rosenberg，参见本书第一部分第六章。——有关 30 年代现实主义的争论，参见展览画册 *Paris-Paris*, Paris 1981。有关 F. Léger，参见本书第二部分第七章。——有关 “Ausstieg aus dem Tafelbild”，参见 N. Trabukin, *Von der Staffelei zur Mashine* (俄语), Moskau 1923。

第十章

★有关现代主义的争论，参见 M. Fried, *Art and Objecthood*, in *Artforum* 1967, 以及 V. Burgin, in *Studio International*, Oktober 1969, 其中也牵涉作品概念和艺术观点的问题。D. Judd, *Specific Objects*, in *Arts Yearbook* 8, 1965, 文中阐发了艺术史终结观点下“无意重来”的视角。有关行为，参见本书第一部分第十章。

★有关“艺术与生活”的境况，参见 A. Kaprow, *Asemblage, Environment and Happening*, New York 1968; W. Vostell, *Happening und*

Leben, Köln 1970, 以及 J. Schilling, *Aktionskunst, Identität von Kunst und Leben*, Luzern 1978。——H. Rosenberg, *The Anxious Object*, New York 1964。有关 J. Tinguely, 参见 B. Klüver, *The Garden Party*, in P. Hulten, *A Magic Stronger than Death: J. Tinguely*, Milan 1987, 74ff。

★有关 A. B. Oliva 和 G. Celant, 参见本书第一部分第三章。——L. Lévi-Strauss, *Tristes tropiques*, Paris 1955。——G. Metken, *Spurensicherung, Kunst als Anthropologie und Selbsterforschung*, Köln 1977。

★有关“引用”和“改写”, 参见展览 *D'Arpnes. Omaggi e dissacrazioni nell'arte contemporanea* (Lugano 1971)、*Kunst und Künstler als Thema der Kunst. Dialoge-Kopie* (Dresden 1970)、*Bilder nach Bildern. Druckgraphik und die Vermittlung von Kunst* (Münster 1976)、*Original und Fälschung* (Bonn 1974)、*Art About Art* (Whitney Museum New York 1978)、*Nachbilder-Vom Nutzen und Nachteil des Zitierens für die Kunst* (Kunstverein Hannover 1979)、*Mona Lisa im 20. Jahrhundert* (Duisberg 1978)。

★有关“政治正确”, 请参见本书第一部分第六章, 也可以在此章中找到有关展览“绘画中的新精神”和“时代精神”的论述。

★有关后现代建筑, 参见 H. Klotz 的著作。有关“后历史”, 参见 A. Gehlen、W. Lepenies 和 H. Lefevre 的著作。

第十一章

★有关 P. Greenaway 的画册和展览书籍, 参见本书第一部分第十一章。Das Filmbuch von P. Greenaway, *Prospero's Books: A Film of Shakespeare's The Tempest*, London 1991, 其中导论(9页及以下)、有关颜料盒的评论(28页及以下)、本书插图(119页)。有关图像与框架的问题, 值得一读的是 C. Lawless, *L'œuvre et son accrochage, Cahiers du Musée national d'art modern 17/18*, Paris 1983。有关莎士比亚的《暴风雨》, 参见 St. Orgel 著作中的精彩描述, *The Tempest, The Oxford Shakespeare*, Oxford 1987。

德国著名艺术史学家汉斯·贝尔廷撰写的这本书不是严格意义上的艺术史著作，而是一部以艺术史本身为论述对象的文集。20世纪80年代中期，贝尔廷第一次提出了“艺术史终结”的论题，并在之后的很长时间里一直延续着这一思考。本书是国内首次完整授权翻译版，书中作者引领读者重新进入艺术史的历史，细致入微地揭示了艺术史如何成为一个学科的真实进程。贝尔廷在质疑一种已经视自身为典范和标准的艺术史话语的同时，向它为了自身缘故而确立和熟用的时代、地域和风格的划分发出挑战。他激进的、以平等为诉求的艺术史观是以艺术创作本身为基础而展开的，并希望由此建立不同背景的创作者之间真切的、艺术的关联。正是基于这一点，本书对中国当代艺术的实践者而言也许尤为特别：在我们不断更新的艺术史叙述中，这种关联往往在艺术史学科、文化身份和消费的种种不同形态的压力下不断地被丢失。因此，书中每个章节之后由卢迎华和苏伟结合各自当下的工作和观察而针对贝尔廷观点进行的评述与阐发，不仅会引起读者对本土当下状况的反思，同时也揭示出这一讨论的紧迫性和必要性。

上架建议：艺术理论

ISBN 978-7-5155-0884-9



9 787515 508849 >

定价：59.80元

@充實自己，從閱讀對的書開始