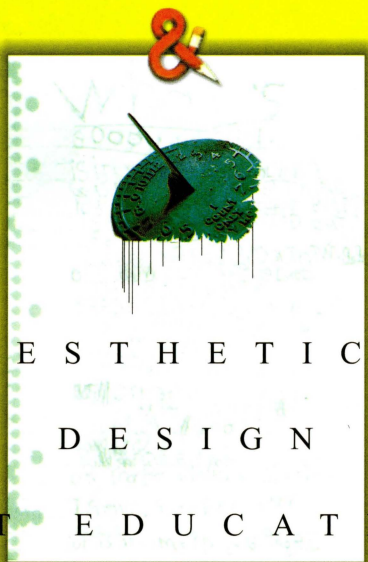


美
学
设
计
艺
术
教
育
丛
书

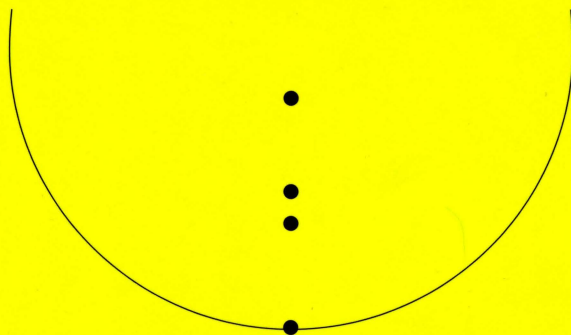
美
学
设
计
艺
术
教
育
丛
书



全球化的美学与艺术

滕守尧 主 编

[斯洛文尼亚] 阿莱斯·艾尔雅维茨 主编
刘悦笛 许中云 译



四川出版集团 四川人民出版社

目录

■ 译者导言 当代中国艺术：从“去中国性”到“再中国性”	刘悦笛 许中云 (1)
------------------------------	---------------

一、四个艺术时期：从“现实主义”到“后现代艺术”(1978—2008)	(2)
二、妖魔化的来源：从政治到市场“意识形态”	(5)
三、三种文化符号：“民俗”、“政治”和“商业”图像	(9)
四、艺术家与创作空间：立法者与阐释者，公域与私域	(11)
五、双重标准：“本根的创造性”与“意义的复合性”	(14)
六、走向“新中国性”：中国艺术并不仅仅为了中国	(16)

■ 全球化与美学，或作为全球化的美学	阿莱斯·艾尔雅维茨 (21)
--------------------	------------------

一	(21)
二	(25)
三	(28)
四	(30)

■ 观念艺术：全球艺术的基础，还是艺术的终结？	柯提斯·卡特 (32)
-------------------------	---------------

观念艺术的一般原则	(34)
作为西方观念艺术工具的语言	(36)
观念艺术在中国	(37)
对全球观念艺术的展望	(40)



目

录



■ 走向规范性而非文化理论：全球消费主义时代的美学	保罗·克劳瑟 (45)
导 言	(45)
第一部分	(46)
第二部分	(51)
结 论	(57)
■ 在场与通道：当代亚洲艺术中的可能性条件	帕特里克·D. 弗洛里斯 (59)
批判的话语	(64)
策展的视角	(66)
■ 全球化背景下的中国美学	高建平 (77)
一、“美学在中国”的不同形态	(78)
二、美学的普世性与个别性之争	(81)
三、一般与特殊观念及其在对话中形成的不同美学间的张力关系	(85)
四、建立现代中国美学的思路	(88)
■ 从乌托邦的承诺到异托邦的不确定性，空间与场域 ——全球化时代审美体验的可能性	彼得·乔治 (92)
在普世主义与文化多元主义之间	(94)
博物馆、文化遗产、索还	(96)
欧洲中心主义的历史化	(98)
空间、场域、非场域、全球流散	(101)
■ 谁的全球化?	爱德华·露西-史密斯 (107)



■ 异己—自己/自己—异己：全球化与文化差异	哥拉多·墨斯凯拉 (122)
■ 美学与全球化挑战	海因茨·佩茨沃德 (136)
I	(136)
II	(143)
III	(145)
IV	(145)
V	(147)
VI	(148)
■ “艺术界”与常识：全球化与历史的形成	佐佐木健一 (151)
0. 谁决定什么是艺术?	(151)
1. 《布乐利盒子》与“艺术界”	(152)
2. “常识版”的艺术史	(155)
3. 从常识的角度看《喷泉》及《布乐利盒子》	(159)
4. 全球化与艺术史	(162)
■ 当今艺术具有何种美学意义? ——论阿多诺《美学理论》的现实性	哈希达·布巴克-特里基 (166)
■ 在全球化时代重新思考身份认同问题 ——跨文化视角	沃尔夫冈·韦尔施 (177)
I. 跨文化视角的身份认同	(177)
II. 亚洲美学中民族主义观念的当前复兴	(180)
III. 日本的身份认同：跨文化是理所当然的	(184)
■ 作者简介	(187)

观念艺术：

● 全球艺术的基础，还是艺术的终结？

全球艺术（global art）包含任何类型的艺术，包括观念艺术，它通过文化交流和贸易参与进了艺术界。这种交流并不限于从主导艺术文化到次要本土资源的单向转化。从最广泛的意义而言，全球性这个术语意味着全世界的、普遍的、都包括的、完全的或无遗漏的。作为一个理解艺术界拓展的重要话题，全球艺术已经出现，这与艺术既有国际性又有地域性的发展相关，它跨越了整个世界。^① 这让美学对此产生了兴趣，同时，全球艺术也是外交政策和国际文化交流和贸易中的要素。^②

在过去的半个世纪中，从 20 世纪 60 年代末开始，观念艺术已逐渐成为每一大洲艺术家们的主要作品。观念艺术取代了“同独一无二对象相匹配的知觉，而为了与观念嫁接而努力”。^③ 观念艺术已日益成为一种全球事业，亚洲、非洲、欧洲、美洲和世界其他地区的艺术家们分别独立地对观念艺术作出了重要贡献。简而言之，最好将观念艺术视为在某一地方或地域基座上作为各自个案的一种显现，而不将之看做源自某一

① 在 2003 年（2 月 9 日—5 月 4 日），明尼阿波利斯的沃克艺术中心发动了一次“纬度如何成为形式：全球时代的艺术”的展览，这个展览探索了当代艺术在全球语境中是如何实践的。在被探索的问题当中，有这样的问題：“全球变化如何影响艺术，导致了学科间边界的模糊，一种全球鉴赏力如何造就了物质的外形。”这持续一年的项目，包括了对视觉艺术、新媒体艺术、电影/录像艺术和行为艺术的规划，该项目是来自世界各地的专家和策展人团队四年来研究和计划工作的顶点。

② 莫里斯·华沙斯基（Morrie Warshawski）：《走向国际化：个案陈述》，参见州立艺术机构的联邦会议，见于互联网。根据这份报告的陈述，作为经济的艺术和文化已逐渐同外交政策发生了更多关系，而非与军事竞赛的增长相连。该报告指出，大约在 2000 年，艺术和文化工业（包括非赢利的和非商业的）成为美国第二大出口门类。

③ 参见 Groveart. com（牛津：牛津大学出版社，2003 年）。

单一来源并超越国界流动的一种运动。

我将首先描述全球观念艺术的历史起源和主要关注点，然后再转向一些更大的问题，这些问题就是：在普遍的美学视野里，观念艺术是否给艺术提供了超文化的基石？观念艺术如何对艺术和文化的一种新美学作出贡献？是否这是部分地将艺术完全折扣成文化特征之一的趋势？

为了聚焦在东方—西方框架内来讨论，我将考察两位具有代表性的观念艺术家：（中国的）徐冰和（北美的）约瑟夫·库苏斯（Joseph Kosuth），他们以语言为基础的事业专注于全球现象的核心问题。进而，我将提出该主题的更广泛的含义，其中将包括对全球观念艺术的一种批判。对这两种截然不同文化中观念艺术特殊方法的细节分析的结合，加之以对全球观念艺术更广泛含义的审视，将洞察全球艺术的重要方面。

首先，回顾一下在哲学家和艺术家那里特定历史先例中的观念艺术的演变，并对其主要的关注点发表意见。

从早期时代开始，关于艺术的重要著述就承认艺术的两极关系：艺术的物质或形式与通过其来表现的理念之间的关系。我们发现，这种张力关系反映在柏拉图的对话录和他的结论中：艺术，特别是感性和情感占据主导的艺术，不能被信以为真理的导引。尽管如此，柏拉图还是承认，如果缺少由艺术引发的知识和社会的价值，那么一个社会将是不完善的。

与柏拉图一样，19 世纪的黑格尔也承认物质—形式与理念之间的张力，同时，他也给予了观念以高于物质的优先性。他的艺术从象征型、古典型到浪漫型的本体和历史发展的结构，就反映出理念或精神超出物质的优先权。他特别推崇浪漫型中的诗歌为艺术中最高的精神显现，因为它的“物质”因素是语言而非颜料和石头，因而，它是从精神过程中起源的。^①

我并没有引出柏拉图与黑格尔之间的冗长论争，而仅仅提出了能描述观念艺术的一种主张，这些都是部分地植根于西方思想的观念中的。

^① 黑格尔确定了诗歌高于其他艺术的两条主要道路：诗歌以其表现力的和更大的胜利使得感性形式成为主体性（精神）的对象。参见柯提斯·卡特：《黑格尔美学对“艺术终结”解释的再考察》，见劳伦斯·S·斯太佩莱维奇（Lawrence S. Stepelevich）主编：《黑格尔论文选》，第 11—26 页。我感谢沃尔夫冈·韦尔施教授所建议的区分，一方面是被视为艺术中最高精神显现的诗歌，另一方面是在黑格尔美学中被理解为最高艺术形式的诗歌。我认为诗歌是黑格尔美学中最高的艺术形式，与我的观点不同，韦尔施则认为，对于黑格尔而言，雕塑是最完美的艺术形式，因为它代表了精神与物质的平衡。



我猜想,虽还没有确定的理由,亚洲美学思想中的对应成分,特别是佛教的禅宗,或许能给观念艺术提供滋养。例如,佛教禅宗通常赋予观念超出物质对象的优先性,它造成了物质形式与存在的空之虚幻状态间的悖论,物质形式代表了真的一个层面,空之存在状态只有通过沉思的澄明才容易接近。佛教禅宗相信,真的起源并不是建基在逻辑或文字的回答基础上的。毋宁说,真“必须在活字中得以探究”。^①

无论如何,我所说过的艺术中物质形式与观念的张力,随着艺术理论和艺术实践中激进的双重实现,在20世纪中叶似乎已达到了几乎难以遏制的程度。例如,马赛尔·杜尚和曼·雷(Man Ray)的先锋作品,都明显地在作品里给予观念以优先性,它超越了任何媒介里的物质实例化(material instantiation),这预示了20世纪60年代的观念艺术运动。约瑟夫·库苏斯,诸如约翰·凯奇(John Cage)、劳伦斯·韦纳(Lawrence Weiner)、索尔·莱·威特(Sol Le Witt)这些激浪派(Fluxus)艺术家们,还有后来在美国的其他艺术家们,在这条道理上发展出了出各种变体。几乎同时,类似的事情在世界上其他部分也在发生,例如,在英格兰的艺术与语言团体的作品;俄国的维塔利·科马尔(Vitaly Komar)、亚历山大梅拉米德(Aleksandr Melamid)和伊利亚·卡巴科夫(Ilya Kabakov)的作品;法国尼埃尔·布伦(Daniel Buren)的作品;在比利时的马歇尔·布达埃尔(Marcel Broodthaers)的作品;斯洛文尼亚的欧文(Irwin)与NSK(新斯洛文尼亚艺术团体)的作品;中国的谷文达与徐冰的作品;还有日本的Matsuzawa Yutaka也在其中。^②

观念艺术的一般原则

请允许我保证,开始的时候,在艺术史家对观念艺术的定义中、在参与者的名单乃至他们具有标记性的实践中,并没有取得一致意见。作为这一事态和有价值见识的佐证,我建议看一看《十月》杂志在1999年出版的秋季号中关于观念艺术的圆桌会议。著名的撰稿人包括亚历山大·艾波罗(Alexander Alberro)、玛莎·巴斯克特(Martha Buskirk)、

^① 徐冰首先在他的《活字》一文中的参照里面,以中国观念艺术与佛教禅宗的关联作为支撑。在徐冰那里的“活字”,被安·L.赫斯翻译成“无意义的话,无话的意义”。(华盛顿:斯密森尼恩学院、西雅图和伦敦:华盛顿大学出版社,2001年),第13页。

^② 参见“全球观念主义:发源处,从20世纪50年代到80年代”的展览目录,奎恩博物馆,纽约1999年,对全世界的观念艺术进行了俯瞰。

蒂埃里·德·迪弗 (Thierry de Duve)、本杰明·布赫洛 (Benjamin Buchloh)、伊万兰·卜阿 (Yve-Alain Bois) 和罗莎琳·克劳丝 (Rosalind Krauss)。^①

尽管在现代艺术史专家那里缺乏普遍认同,但很明显,在理解观念艺术中存在着一定的公分母。首先,观念艺术的目标是中断关于艺术的传统思维模式,同时,颠覆艺术在社会和政治秩序中的旧有地位。观念艺术的关键策略,包括使艺术对象非物质化 (dematerialization),赋予语言成为艺术基础的特权。

在本质上,西方观念艺术攻击的是传统的艺术。古典的再现理论、文艺复兴以来的透视学、浪漫主义对艺术家个体和情感的高扬,正是这种传统的艺术的基石。同时,观念艺术还反对现代主义将艺术媒介纯粹化的努力,它们极力使艺术偏离了对物质对象的再现、表现或抽象的诸种特征。

非观念的或传统的艺术家,为了审美鉴赏的目的或者可能只为了单纯装饰来制造艺术品。相反,观念艺术——正像其所挑战的是非观念艺术家一样——对与传统艺术相关的“文明的、感性的、有审美爱好的”欣赏者和赞助人也提出了挑战。

不仅在制作艺术方面,观念艺术诉诸一种新的方式;而且,在对艺术功能的再思考、通过解释和评价艺术来建构理论、致力于展示的模式和体制方面,观念艺术都倡导一种新的途径。这意味着,建基于再现、表现和形式主义基础上的美学理论现在已经过时了。观念主义者的原则性策略就是——“非物质化”,肯定观念超过物质的首要地位,从而接纳任何形式的物质性进入艺术。

杜尚在**现成物** (readymades) 中所提升的日常物,唐纳德·贾德 (Donald Judd) 的极少主义艺术 (minimalist art) 的构成物,都既非绘画也非雕塑,它们都将表面打磨得非常亮,塑造得与人造物相似。杜尚暗示的是,建基在艺术制作技术基础上的通常技巧,仅仅是制作艺术的一种方式,但绝非基本方式。贾德所攻击的是传统绘画和雕塑的通常界限,

① “观念艺术与对杜尚的接受”,《十月》第70期 (1994年秋季号),第127—146页。最主要的艺术史家本杰明·布赫洛、罗莎琳·克劳丝、亚历山大·艾波罗、蒂埃里·德·迪弗、玛莎·巴斯特和伊万兰·卜阿聚集在一起,共同探讨杜尚对后来的观念艺术家们的影响线索,这些艺术家包括罗伯特·莫里斯 (Robert Morris)、约瑟夫·库苏斯、丹·格拉海姆 (Dan Graham)、索尔·莱·威特还有其他的艺术家。其主要的成果是,他们没有能力既赞同杜尚的地位,又确定在讨论中被提及的不同艺术家事实上真的就是观念艺术家。



而代之以他自己的以观念性为基础的物。一般来说，观念艺术家欢迎那些与其他艺术形式不相类似的形式，无论这些形式是传统的还是反传统的。

作为西方观念艺术工具的语言

沿着黑格尔所暗示的方向，观念艺术已逐渐转向语言作为其主要的模式，但并不是排外的只转向语言。这里的语言毋宁说就是语词，但并非通常意义上的语词。融入这一趋势，在20世纪50年代，分析哲学家努力将观念艺术与对艺术的真实作品的讨论相分离。观念与理念逐渐成为分析美学的聚焦点。哲学美学中的这种发展，对于如库苏斯这样的艺术家来说并不奇怪，因为库苏斯就追随哲学家A. J. 艾耶尔（A. J. Ayer）和路德维希·维特根斯坦（Ludwig Wittgenstein），认为艺术作用与哲学命题是相似的，或者“就是”哲学命题。^①在库苏斯的《哲学之后的艺术》一文里，他支持作为艺术生产者的艺术家的角色与哲学家、批评家是一样的。^②在1970年关于观念艺术著作里，库苏斯称之为质疑的采纳形式：“考察任何与所有（艺术命题）的功能、意义和运用……在一般的术语‘艺术’的概念中。”观念艺术的一个任务就是构造艺术命题，引进新鲜理念，随后影响其他艺术家。这些命题在语言学的术语中被构造。库苏斯还承认，视觉艺术早期的某一变革可能也被考虑为艺术命题。20世纪早期结构主义杰作引入了新的理念，影响了后来的艺术。但是在我们的时代，同样的绘画就不是进步的了。它是历史和审美兴趣的残留物。^③

在选择观念超越图像的过程中，库苏斯加入到一大批偏爱观念的具有启蒙影响力的思想家当中，这些思想家都坚持努力地去削弱美学的职能，对把艺术作为一种知识形式保持怀疑。艺术中的图像传达了作为美学和艺术核心的感觉信息类型，这种美学和艺术都是建基于物质性之上的。最终，库苏斯也没有取消物质对象，而只是转换了焦点；对象仍然

① 约瑟夫·库苏斯，《哲学之后的艺术》，见《哲学之后的艺术及其后：论文集，1960年—1990年》（剑桥，马萨诸塞州：MIT出版社，1991年），第19页。

② 约瑟夫·库苏斯，《艺术—语言的介绍信》，第一次作为“美国编辑的介绍信”而出版，见《艺术—语言》（考文垂）第1卷，第2号（1970年2月），第1—4页。再版见于《哲学之后的艺术》，第39页。

③ 约瑟夫·库苏斯，《哲学之后的艺术》，第19页。艺术家的视觉创造与观念艺术的语言命题是如何相对应的，这里并不清楚。

在交流理念而并没有真正消失。

库苏斯激进的语言学观念主义有三个主要问题。首先，通过将艺术抽象出其媒介、形式、物质性和视觉现实，他将艺术与艺术史的传统分离开来。第二，他使得艺术与艺术批评的界限塌毁了，而留下观念艺术家利用自己的解释和判断在起作用。第三，通过将重点置于逻辑（命题）的状态而非物质的客观性，他取消了艺术与其他符号主义形式相区别的主要手段。^①

然而，通过坚持艺术是亲笔写成的而非建基于符号主义类似的一种系统，他切去了自己命题要素的力量的根基。作为亲笔书写的符号主义，艺术是一种保证个体艺术家生产规则独立性的产品。逻辑命题通常是按照规则建基在语言学系统基础上的。因而，在分析命题与艺术命题之间的类似不见了。

或许，库苏斯在《哲学之后的艺术》（1969年）中的主要贡献，就是进一步加深了杜尚的艺术与美学的分离。杜尚和库苏斯都坚持选择了依赖于知识考虑而非美学的艺术途径。但是，他们的观点并没有否定美学的存在，而仅仅是与美学相适应。

观念艺术在中国

中国观念艺术的出现，与西方形成的优势是相匹敌的。尽管中国艺术家们意识到了西方的发展，也部分地受到了西方达达主义和观念艺术的影响，但中国观念艺术发展的首要驱动力却是本土的。因而，中国的观念并不是一种历史性的展开（通过创新经验而来的）艺术前卫特征的产品，正如西方所经历的那样。它不是建基于西方分析哲学的基础上。取而代之的是，中国前卫艺术的根基主要是植根于中国文化环境的演进过程中。例如，在中国内地，观念艺术家们受到了佛教禅宗的影响，“在寻求启蒙过程中，这激发了一种反讽的感觉，拒绝了任何一种教条的特

^① 彼得·奥斯本，《观念艺术与哲学，作为哲学的观念艺术》，见迈克尔·纽曼和约翰·伯德编辑：《重写观念艺术》（伦敦：瑞科书业出版社，1999年），第59页。

权”,^① 同时,也受到了中国艺术家们对其政治和社会气候的 reactions 的影响。

同样,有影响力的人也已展现了中国语言的表意特征,现代中国艺术的事实已频繁地与社会利害关系相连。语言事业在中国观念艺术中已扮演了重要角色,艺术家们喜欢像谷文达、吴山专和徐冰那样去生产观念艺术,这种观念艺术是建基于中国传统特征的操作上的。^② 然而,他们并没有竭力使得语言缩减为命题。在他们的艺术中,他们通常保留视觉方面作为观念的补充。

在中国,观念艺术的主要发展包括语言—基础的事业、反—艺术的事业、行为艺术和媒体艺术。徐冰的作品更加深入到了中西观念艺术的差异之中。通过他对语言的书写,他的作品能作为对中国文化的考察而被概括出来,其表意文字深深地包孕了审美的和其他文化的信息。不像库苏斯那样拒绝视觉和审美,徐冰物质性地运用图像从而提升了其作品的观念层面。另一个差异是,徐冰把他具有社会性目的的艺术对准了最广泛的可能性观众。他的艺术是被有意提供出来的。

徐冰最初是一位版画复制者。在“文化大革命”的很长时间里,他在乡村的人们身边生活和工作。在那个时期,他尝试了木刻印刷,并发展出了描绘乡村生活的独特系列,这就形成了作品《复制的五个系列》(1987年)。在这个系列里版画复制的尝试反映了他对观念艺术问题的兴趣。

他最重要的观念性一幅是《天书》(1987年),包括用一千多个字符印制的四本书,这些字符都是徐冰创造的并很难被读懂,但是与中国古字很相似而又使人感到很熟悉。《天书》的不朽意图在其原初的题目中被暗示出来:《析世鉴》或《世纪末卷》。^③

根据斯密森尼恩的展览目录上对徐冰作品的描述:“打开的书陈列在很低的平台,文本的背板被裱好在柱子和墙上,三个卷轴抬升到墙上

① 高名潞:《反观念态度的观念艺术:大陆,台湾和香港》,见“全球观念艺术:发源处,从20世纪50年代到80年代”的展览目录,奎恩艺术博物馆(纽约:奎恩艺术博物馆,1999年),第127页。按照高名潞所说,中国大陆的观念艺术有被接收的两种翻译版本:“观念艺术”(idea art),是指“在特殊语境中的事物的普遍意义”,还有是“概念艺术”(concept art),是指“更狭义的特定观念和定义”。高名潞指出,“中国观念艺术更准确地被描述为观念艺术”。

② 同上书,第132页。谷文达的一个观念艺术《假冒的特征》,以一种怀疑论模式考察了揭示事物本质的语言能力。

③ 林似竹:《无意义的话,无话的意义:徐冰的艺术》,(华盛顿:斯密森尼恩学院和华盛顿大学出版社,2001年),第38页。

然后从天花板呈褶皱状垂下形成弓形。”^① 很明显的目的在于，激发观众去反思所写的语言作为社会和政治现实的导引的问题，或许同时也体验到了独立于意义之外的美的形式特征。徐冰的“不可能存在的文本”迫使观众脱离了他们与语言符号的通常关联。识字的中国观众怀疑而困惑地作出反应。他们不愿意相信这些文本不能被读，或者某人投入了太多努力去创造这种不可解读性。据报道，一些观众的体验触发了深层的情感反应。对于不熟悉中国语言的西方人而言，那种直接的撞击也是超出边界的。尽管如此，这个作品也是令人感动的。作为一种图像，它纯粹的纪念碑性和美超越了语言障碍。在这一情境之中，作者成功地激发起了对作品的观念回应，而没有诉诸包含在图像中的审美信息。

徐冰理解，语言是人类存在的关键所在，因而，也是民族同一性和跨文化研究的核心所在。他在全世界各地的一系列方案中来继续同一主题。在《方块书法字》中，在结合了中文与英文的书写新形式基础上，他暗示出了语言既是使人们联合又是使人们分离的权力。因而，观者的文化位置被颠倒了。说英语的人不能读懂这种语言，然而不说英语的中国人也不能。^②

像许多全球观念艺术家一样，徐冰已创造出一种跨越世界的装置。他最近的作品《教室书法》（1995年），在伦敦的当代艺术学院展出，后来又在美国华盛顿斯密森尼恩学院的萨克勒画廊展出，在1999年它成为一件交互式的作品。参观者来到展览后被邀请到一个教室中，工具和材料被放置和提供出来，让参观者用以创作他们自己的中国文字。^③

徐冰走向全球观念艺术的方式，是运用语言目的达到使公众参与的目的，从而使艺术与社会得以恢复关联。然而，库苏斯的命题艺术却加强了与抽象现代主义的异化关联。^④ 徐冰已使观念艺术超出了狭隘的理论圈套，试图使整个全球人类的意识参与其中。在意味深长地对语言的描画中，他的艺术使视觉图像与审美再度合并起来，这种努力可能会使过去的艺术与观念艺术之间的裂痕得以缝合。他的艺术方式为当代媒介理

① 林似竹：《无意义的话，无话的意义：徐冰的艺术》，（华盛顿：斯密森尼恩学院和华盛顿大学出版社，2001年），第37页。

② 同上书，第55页。

③ 同上书，第69页。

④ 正如查尔斯·哈里森（Charles Harrison）所见，20世纪40年代到50年代的美国抽象现代艺术，在导致了“表现力最大化而能达到最小的转译内容”的艺术中，对于历史发展呈现出了最大限度的观点。参见查尔斯·哈里森：《观念艺术与绘画》（剑桥，麻省塞州和伦敦：MIT出版社，2001年），第219，220页。



论所支持,这种理论认为,信息处理在未来将越来越变得视觉化,因为图像能生产出比观念更高的信息密度。^①

徐冰和约瑟夫·库苏斯对于艺术与社会行动主义采取了不同的途径。在《作为人类学家的艺术家》(*The Artist as Anthropologist*, 1979)中,库苏斯超越了他早期阶段的纯粹观念主义,强调了意识到艺术在其中起作用的社会语境内艺术家的需求。^②徐冰的努力在于,使得普通人在他事业的自始至终都参与到他的计划中。他的《鬼打墙》(1990),也是他的乡村生活的木刻版画,寻求对意识的提升,用招来鬼魂的方式,来对形成社会秩序的艺术和语言的角色进行批判反思。许多其他观念艺术家相信,艺术家的角色能拓展并得以超越了知识分子。一位英国观念艺术家迈克尔·汤普森(Michael Thompson)最近已提出,观念艺术是对主流社会符号控制进行斗争的一部分,包括“在最高的水平上对权力的赤裸出价——来自于目前在社会结构顶端的群体的权力争斗。”^③

在一定程度上,库苏斯和徐冰都渴望去改变他们的社会环境。然而,包括他们的全球观念艺术家们却已很少作为社会行动者而获得成功。这并不奇怪,因为他们作为艺术家的授权是由亲自书写、自我规定的基础上生发出来的。然而,他们的作品通过各自社会语境的一部分而得以形成,只是“美好生活”的一种版本,并且最终要依赖于艺术家的主观意识。艺术家的声音,虽然是一种重要的声音,但仅仅是一种正在调整的声音,它批判地考察了一个社会的价值,抓住了社会关注的较大问题。作为个体的艺术家的独立活动,很少能掌握实施主要社会变革的政治和经济的权力。

对全球观念艺术的展望

那么,什么是全球观念主义的已有成果呢?对艺术物质性的否定,虽不能导致艺术的终结,但却使我们重新面对艺术与日常物相混淆的问

① 诺伯特·波尔茨(Norbert Bolz):《重思媒介美学》,见格特拉文克(Geert Lovink)编:《离奇的网络:与虚拟知识界的对话》(剑桥,马萨诸塞州和伦敦,1995年),第25、26页。

② 约瑟夫·库苏斯:《作为人类学家的艺术家》。第一次出版在《福克斯》(纽约)第1卷,第1号(1975),第18-30页。再版在《哲学之后的艺术及其后》,第117、118页。

③ 迈克尔·汤普森:《观念艺术:范畴与行动》,见《艺术—语言》,第1卷,第2号,1970年2月,第82页。汤普森将观念艺术视为一种对主流社会符号的斗争,包括“在最高的水平上对权力的赤裸出价——来自于目前在社会结构顶端的群体的权力争斗。”



题。那些观念凸显的披着“新衣”的观念艺术，与交往实践、政治活动和时尚，越来越变得难以区分。

语言命题对审美符号的取代，现在必须得到重新考虑。在全球符号系统（包括艺术）日益丰富的情况下，美学将在其中占有显著的地位。实际上，对艺术基础上的美学和图像的取代已经衰落，它曾有利于语言工具和政治行动主义，因为艺术继续以新的形式来重新确定自身，继续重新发现有生存能力的地方艺术，这并不适合于观念艺术的定义。同样，在艺术不久的将来，视觉导向的媒体美学的影响，会确实加强图像胜于观念的地位。

还有其他的关注点。在对全球观念艺术出现的评估中，回想起对全球主义的追求，是很重要的。全球主义自身是一种霸权经济和政治野心的产物，在 20 世纪末叶，它通过商业扩张和通信技术革命而成为可能。尽管如此，通过高压来顺利实施的观念主义却很少受到威胁。次要文化继续在他们的艺术中为保留本土特征而斗争，这依赖于文化特定的物质性和实践，并选择去探索一种超越原初现场的新的交流途径。而且，在主导文化中的艺术家们已经转而拥抱新的体验，再度运用观念艺术领域之外的旧理念。媒体艺术的新发展已经描述出都市背景中的叙事要素，但全世界的画家和雕塑家却在他们艺术物质性方面恢复了兴趣。这些发展成为了全球霸权侵蚀的反力，为观念艺术提供了选择性。

库苏斯竭力去消除艺术自身与艺术批评的界限（这种努力同分析哲学家消除美学与艺术批评的界限是相对应的），这在很大程度上是失败的。这是一种将艺术生产功能与解释批评功能相分离的操作需要，艺术家们没有理由尽力去解释和批评他们自己的作品。将批评功能吸纳进艺术生产系统，已经被大部分的观念艺术的还原艺术趋势所抛弃，其中观念艺术被重新予以考虑。进而，批评家的文本并没有结果成为值得怀念的艺术中的实质主体。甚至当它们被包装和加上边框时，正如在“艺术与语言”展览中那样，它们也没有完全满足于有意义艺术的那种要求。

全球观念艺术家们，特别是那些采纳了后现代文化理论的策略议程那些艺术家们，既批判传统的艺术实践和体制，也批判艺术在其中生产的社会的政经方面。他们对艺术体制的批判相对很少地已获得成功。在这种语境中，观念艺术家们的经济生存却逐渐依赖于他们直接批判的艺术和社会体制。艺术体制的强大仍在保持着。他们的问题并不是观念艺术家所关注的那些。如果有什么的话，那么，观念艺术运动已经被包容



在其中并适应于艺术体制。观念艺术家们定期地在博物馆和画廊里展示作品，或许很快被提交到拍卖行。问题的核心在于文化经济学的两难选择。一方面，观念艺术家们指望着现有的艺术和社会体制的支持，然而，却采取了热衷于破坏同一体制的革命姿态。

近距离观看这个问题引发了其他问题。游走的观念艺术家们，还有非观念艺术家们，来自于许多国家——具有代表性的是以纽约、巴黎或柏林为基础——不断地从全世界的一个艺术节旅行到另一艺术节，直到他们被最新的艺术超级明星所取代。同样，他们的主要观众们也是由艺术界的游牧民族组成的，这些人具有代表性地从一节日地点旅游到另一个节日地点，参加由经常没有任何地域文化根基的独立策展人所组织的艺术节。其结果是形成了主要使自我不朽的事业小圈子，这些事业为那些国际站点所支持，通过与“世界级”艺术事件相连，他们希望提升他们的经济和文化声誉。双年展与相关的全球节日来自威尼斯、东京、圣保罗直到巴黎，它们构成了这一事件的没有终点的链条。这样做主要的结果是，使得艺术实践脱离了某一地域文化的任何其他方面，而且，不能吸引外在于艺术界的从业者和专家之外的观众。这些都是非政治的事件，很少有生产艺术家的那种文化的意义，或者说，这些都是他们坚持远离于经济冲击的地方。

关于遍及于不同文化的观念艺术的当前状态，可以公正地说，它主要是反审美的（anti-aesthetic）。在这里，美学是指一种经验类型或性质，在这种经验中，当一个人观看任何类型的艺术时，他希望不顾艺术形式中的风格或文化变异而去得以发现。但不是所有的观念艺术家都同意放弃美学是有必要的。例如，美学是徐冰将中国特色转化进艺术的一个重要部分。与库苏斯形成对照，另一位美国艺术家劳伦斯·韦纳却坚持美学与艺术是不可分的。“你不能使美学脱离艺术”，他说过，“艺术本质上就是美学的应用，或者为了隐喻性的目的，或者为了纯粹物质性的目的。谈论艺术而不谈其审美，这意味着你并没有谈论艺术”。^① 进一步而言，观念艺术用逻辑命题或理性论点来取代审美经验的努力，令大多数的艺术观众失望，只有一小部分观众除外。

而让我们在艺术语境中再来考虑一下全球性这个术语的意义。全球

^① 劳伦斯·韦纳访谈录（1979年12月31日），见罗伯特·C.摩根（Robert C. Morgan）主编：《观念艺术：一种美国的视角》（杰佛逊和伦敦：麦克法兰公司出版社，1994年），第169页。

性意味着全世界的、普遍的、都包括的、完全的或无遗漏的。全球观念艺术展览的组织者，在1999年奎恩博物馆组织了“全球观念主义：发源处，从20世纪50年代到80年代”的展览，将全球观念主义是个世界范围的现象作为前提，它们独立地来源于应对地方情况的很多地方。^① 观念艺术仍没有提供出一种普遍范围的美学，因为，大量已经是艺术和继续作为艺术而被提供的艺术（如具象艺术和现代抽象艺术），并没有提及艺术来自于众多的次要文化，而它们也并不是典型的观念艺术。此外，被打上观念艺术标签的地域差异，对走向全球观念艺术的任何努力更提出了挑战。

全球艺术中的普遍范围的理论，首先要摒弃全球艺术的单一中心并作为标准范式而出现。进而，必须确定“具有其特异性的所有文化都被包含和编织在全球系统之内。”^② 当次要文化的再现不再是个问题的时候，再形成的全球艺术要求对次要文化的相关问题加以重述。“看来现在真正的问题是如何克服某一特定地域文化中的孤立特性”，并在“超越对他者和差异的纯迷恋水平上”，^③ 使得其产品能与全球艺术共同体交流。通过寻求艺术的普遍化财富，无论在主流文化还是次要文化中，这种方式都打开了探索普遍性的新途径，而并不仅仅致力于异域性的探险。

最后，作为文化的核心特征之一，全球观念艺术对艺术终结贡献力量了吗？从瓦萨利（Vasari）到阿瑟·丹托都已论及了艺术的终结。瓦萨利相信，随着模仿自然或古人（他从未对此加以辨析）手法的尽善尽美，艺术在他的时代就会终结。^④ 黑格尔认为，艺术的终结与其被哲学所吸纳相连。丹托认为，艺术终结于安迪·沃霍尔（Andy Warhol）的作品“布乐利盒子”。“布乐利盒子”可望而不可即地位于客体艺术与观念艺术边界上。由于物质性的客体拥有自己的审美特性，而它的重要性就在于：提出了关于艺术中再现的限度的问题，提出了将一件艺术品算作什么的问题。

① 展览目录，“全球观念主义：发源处，从20世纪50年代到80年代”，脚注之二，“世界各个部分观念艺术方面的文件”。

② 在贝尔格莱德当代艺术博物馆（2003年12月6日—13日）举办的“环球艺术”讨论会上的诉求，已明白表明了全球艺术未来的最新术语的主题。“我们不能再觉察到，艺术界就好像有一个普遍中心一样，从一个生产主导艺术范式的中心反弹回来，而且，具有其特异性的所有文化都被包含和编织在全球系统之内。”

③ 同注②。

④ 瓦萨利，见乔纳森·吉尔摩：《一种风格的传记：艺术史叙述的开端与结局》（伊萨卡和伦敦：康乃尔大学出版社，2000年），第151、152页。

很容易假设，还有从观念艺术中发展而来的另一种“艺术终结”(end of art)，观念艺术借助于理念使得物质性的艺术客体得以非物质化。然而，这却并没有得以发生。尽管关于艺术的终结已经讨论得太多了，艺术仍然在繁荣发展，甚至超越观念主义，艺术仍保留了所有文化一部分真正的生存能力。无论是国家—管理的文化，还是所谓的自由市场文化，这种显现都保持了其复杂性，它既包含了客体—基础的艺术事业，也包括了观念艺术的事业。诸如博物馆和文化中心这种主要艺术体制，与其他的艺术供应者是相互竞争的，后者包括画廊、公共艺术企业、大学、个人画廊、拍卖行，还有像个体艺术家私人住宅这种私人空间。由观念艺术的推论而来，关于艺术之死的任何意见都尚未成熟。的确，美学家们将伴着艺术终结的计划而继续谨慎地前行，正如他们理论事业自身的未来有赖于艺术的更好持续存在一样。

柯提斯·卡特

