

自 20 世纪初以来，形式（风格）论与图像学作为艺术史研究的两种基本范式，虽取径各异却共同塑造了这一领域。然而，一个多世纪的发展使它们逐渐僵化，引发了艺术史学界与批评界一波又一波的反形式论与反图像学浪潮。这些批判与形式论、图像学诞生时一样，深深植根于当时的艺术实践与思想运动。本书从图像与形式这两个基本视角出发，探讨图像学如何被更灵活的视觉文化取代，以及形式主义作为批评话语如何瓦解与复兴。在此基础上，作者回溯李格尔与瓦尔堡的理论源头，重探二者共享的意志、情感与力量。这一研究不仅打破了沃尔夫林与潘诺夫斯基所建立的已然僵化的智性模式，还为艺术史研究与当代艺术实践提供了新的方法论与能动力。

责任编辑：赵 伟
特约编辑：杨全强
封面设计：何 浩



通过翔实的引证、开阔的视野与犀利的笔触，本书系统梳理并深刻反思了 19 世纪末以来主导艺术史与艺术批评领域的形式主义与图像学范式，进而提出了一种将历史、批评与策展融会贯通的新理论框架。尤为可贵的是，作者始终将理论思考与艺术现场的鲜活经验紧密结合，从而为现当代艺术发展的内在脉络提供了富有洞察力的诠释。

高名潞 | 美国匹兹堡大学艺术史系教授

本书以宏阔的学术视野检视了近百年来欧美艺术史论涌现出的新观念、新方法和新成果，特别强调了如何消解传统形式主义与图像学之间的僵化边界，探求艺术发展背后的思想驱动力。同时我们也高兴地看到，这位穿梭于当代艺术现场与艺术史之间的实践者所呈现的这种“策展式写作”，为当下与未来的批判性艺术写作赋予了一种新的“形状”。

陈平 | 上海大学美术学院美术史论系教授

作者穿越艺术史作品的丛林，在阡陌纵横的艺术史学史路径中，提炼出一种内化于生命本能的、溢出了语言和形式的情感之力，它潜伏在性别、肤色、种族和信仰的地表之下，从愤怒到忧郁、从痛苦到狂喜，让作品在跨越边界的世界不断绽开。

李洋 | 北京大学艺术学院教授

本书把有关艺术的诸种文献引入近十年的实践话语，让整本书兼有了档案性质。作者令人印象深刻的“策展式写作”既是自觉选择的知识生产方式，也是当代艺术现场将自身历史化的一种回响。

周诗岩 | 中国美术学院人文学院教授

上架建议：艺术哲学

ISBN 978-7-208-19360-4



定价：108.00 元
易文网：www.ewen.co



无名的艺术力

论形式意志与图像潜能

鲁明军 著

上海人民出版社

上海人民出版社

无名的艺术力 论形式意志 与图像潜能

鲁明军 著

鲁明军，历史学博士，复旦大学哲学学院教授。策展人。在《文艺研究》《美术研究》《二十一世纪》《读书》等刊物发表论文数十篇。近著有《美术变革与现代中国：中国当代艺术的激进根源》（2020）、《前卫的承诺：〈十月〉访谈录》（2023）等。策划“疆域：地缘的拓扑”（上海、北京，2017—2018）、“在集结”（沈阳，2018）、“靡菲斯特的舞步”（上海，2021）等展览。曾获得第9届教育部高校人文社科优秀成果奖（2024）、上海市第16届哲学社科优秀成果奖（2023）、中国当代艺术奖（AAC）年度策展人大奖（2019）、第6届中国当代艺术评论奖（CCAA）（2017）、美国亚洲文化协会奖助金（ACC）（2017）、YiShu 中国当代艺术写作奖（2016）、何鸿毅家族基金中华研究奖助金（2015）。



阅读即行动

2022 年度教育部哲学社会科学研究后期资助项目

一般项目“20 世纪西方艺术史论中的形式意志与图像潜能研究”

最终成果

鲁明军 著

无名的艺术力

论形式意志

与图像潜能

目录

导论 重申“艺术力”：超越图像与形式	1
一、图像及其认知力	2
二、形式及其否定力	7
三、另一种“艺术力”	13
余说：穿梭在历史与理论、批评与策展之间	22

上篇 图像的认知力与艺术史叙事的扩张

第一章 制像术、艺术史与绘画的技艺	31
一、制像术及其“历史”	32
二、“隐秘的知识”与艺术史	38
三、制像术与绘画媒介的嬗变	42
本章小结	46
第二章 画室作为媒介：图像的历史生成	49
一、画室与绘画的自我指涉	52
二、画室与图式的历史生成	56
三、艺术史：作为反历史的历史	63
本章小结	68
第三章 目光的诗学与断裂的图像史	72
一、图像、语词与宗教	73
二、技术、艺术与媒介	76
三、视像、网络与目光的消失	82
本章小结	85

第四章 视觉机制与现代性叙事 _____ 89

一、从暗箱到立体视镜：技术、绘画与知识 _____ 91

二、视觉机制、知识秩序与主体的建构 _____ 101

三、理性的反理性：视觉生成与现代性悖论 _____ 103

本章小结 _____ 106

第五章 思辨的观看与视觉考古学 _____ 108

一、绘画与认知：观者、外光及其他 _____ 109

二、垂直与断裂：认知机制及其历史 _____ 118

三、视觉叙事与绘画史句法 _____ 122

四、“知识考古学”：作为一种新的思考方式 _____ 135

本章小结 _____ 138

第六章 元绘画：视觉认知与艺术史 _____ 141

一、“画中画”“元图像”与“元绘画” _____ 142

二、“分裂”“集合”“颠倒”：“元绘画”及其“自指性” _____ 145

三、“元绘画”，还是“元知识”？ _____ 156

本章小结 _____ 160

中篇 形式的否定力及其自我的瓦解与更生

第七章 现代主义的大众基础与社会革命 _____ 165

一、形式、大众与现代主义的悖论 _____ 167

二、大众的艺术与艺术的大众 _____ 171

三、平等：作为一种新的审美体制 _____ 176

本章小结 _____ 180

第八章 前卫话语与两次表现主义论争 _____ 183

一、表现主义论争与作为前卫行动的表现主义 _____ 184

二、前卫话语的争夺与艺术冷战	191
三、冷战夹缝中的新表现主义及其论争	197
四、原始性、表现主义与海地革命	202
本章小结	213

第九章 “另类准则”：形式主义的瓦解与“物”的解放	216
一、“物化”与“人的缺席”	217
二、“空白画布”的悖论	225
三、“平台式绘画”及其革命	228
本章小结	231

第十章 形式主义的主体建构及其历史动因	233
一、原始性与“纽约画派”的心理机制	234
二、无意识、意识形态与普遍主体	239
三、“美国式绘画”与身份本质主义的陷阱	246
本章小结	249

第十一章 重释“索引”：后运动艺术中的形式主义	251
一、后运动艺术与“索引”	254
二、“索引”：从“相似”到“拟像”	263
三、重返“形式主义”	273
本章小结	279

第十二章 “当代”的危机与现代主义的重申	282
一、折中的平庸与个体行动主义	283
二、诗学的视角与“移动的沉思”	286
三、现代主义的重申与艺术史自觉	289
本章小结	292

下篇 无名的艺术力：形式意志与图像潜能

第十三章 另一种“艺术力”：“艺术意志”与“情念程式” _____ 297

一、形式与内容：李格尔与瓦尔堡的“分野” _____ 298

二、作为艺术力：“艺术意志”与“情念程式” _____ 305

三、“无墙的博物馆”：李格尔、瓦尔堡与马尔罗 _____ 312

四、“无名的艺术史”：李格尔、瓦尔堡与本雅明 _____ 324

本章小结 _____ 335

第十四章 “闪回”的政治：卡塞尔文献展的“瓦尔堡时刻” _____ 338

一、1929：“瓦尔堡在罗马” _____ 339

二、1969：“瓦尔堡在科莫” _____ 345

三、2022：“瓦尔堡在卡塞尔” _____ 350

本章小结 _____ 361

第十五章 图像—事件的漩涡与人类世的命运 _____ 364

一、挂毯、鲍威尔与《格尔尼卡》：图像—事件的漩涡 _____ 367

二、“疯狂戏剧”、知识—物与原始仪式 _____ 371

三、“吃掉书卷之子”：“末人”还是“超人”？ _____ 377

四、“我曾为何物？”：“万物灵长”的考古学 _____ 379

本章小结 _____ 385

第十六章 摄影蒙太奇、图像矩阵与媒介化博物馆 _____ 387

一、“摄影蒙太奇”：从图像到形式 _____ 390

二、利西茨基的“图像矩阵”与形式之政治 _____ 398

三、运动视觉、“总体剧场”与媒介化博物馆 _____ 402

本章小结 _____ 407

第十七章 哥特式的递归：表现主义及其精神史渊源 _____ 409

一、表现主义及其浪漫主义根源 _____ 409

二、浪漫主义的艺术—政治之辨 _____ 413

三、哥特式：实证的，还是精神的？ _____ 416

四、手法主义及其哥特式根源 _____ 421

本章小结 _____ 424

第十八章 哲学的艺术史“修正”与新旧图像学之争 _____ 425

一、从不透明到透明：哲学的艺术史“修正” _____ 429

二、从透明到不透明：新旧图像学之争 _____ 433

三、艺术史与哲学之间的“恩怨”与相互激荡 _____ 440

四、“细节的暴动”与绘画史的解放 _____ 447

本章小结 _____ 457

尾声 图像—形式的能动性 with 野蛮的艺术史叙事 _____ 460

一、图像—形式：作为生命体和行为主体 _____ 461

二、生命、交换与形式：图像行为的三个途径 _____ 464

三、摇曳的“图像—形式”与艺术史的野蛮主义叙事 _____ 468

余说：“策展式写作”作为艺术史叙述？ _____ 470

参考文献 _____ 472

后记 _____ 487

导论

重申“艺术力”：超越图像与形式

自 19 世纪末迄今，图像和形式一直是 we 观看、感知和解释艺术作品的基本视角和理路。曾经一度二者还被理论化为一种紧张和对立的关系。如果说形式是对艺术（媒介）本质的捍卫的话，图像则常常带有反本质主义的色彩，并在某种程度上拓展了艺术的边界，扩大了艺术的领域。然而，20 世纪中期以来，在经历了一波又一波的反形式主义、反图像学运动之后，特别是随着视觉文化的兴起，它们之间原本泾渭分明的界限变得越来越模糊。

不过，这并不意味着我们放弃了形式和形式主义原本的理则及其前卫性，更并不意味着传统的图像学就此将自身让渡给了形式和形式主义，恰恰相反，视觉技术媒介（如摄影、电影、电视、计算机、网络及智能手机等）的进步和全面渗透进一步扩展了图像的领域，甚至演化为一个时代的普遍症候。与之相应的图像理论、视觉文化研究也因此摇身一变成了显学。毋庸说，图像一方面的确更新、扩展了我们的生活和视野，但另一方面，它也是这个时代的危机及其根源之一。在一个由全球资本主义主导的泛图像时代，单纯诉诸否定性的纯粹形式虽然过于理想主义，其本身所具有的精神性和感召力也早已荡然无存，甚或说从一开始这就是一个失败的方案。但不得否认，重构形式与图像之间的（局部）对峙依然是因应时代紧迫感的一种反思和批判之举。不仅如此，还须思考和探讨的是，如何（或能否）超越、抛开图像与形式的边界，从中探得新的艺术驱力和动能。而这在今天，不仅是一个艺术史论命题，同时亦事关当代艺术的危机和挑战。

一、图像及其认知力

17 世纪初，委拉斯贵兹（Diego Velázquez）在塞维利亚创作了画作《静物和在马大、马利亚姐妹家的基督》（1619—1620）（图 6-2）。这是一个经典的母题，类似的图像结构在历史上也不鲜见，此前另一位画家彼得·阿尔岑（Pieter Aertsen）便画过一幅同题作品（图 6-1）。委拉斯贵兹的画面叠加了两个图像场景或母题，前景是一个世俗的再现场景，后景是一个带有文艺复兴绘画色彩的叙事性场景，二者凸显了神圣与世俗之间既对立、又统一的关系。艺术史家斯托伊奇塔（Victor I. Stoichita）将其看作是“两个窗户的叠加”，如果说在前景即世俗的厨房劳作场景的描绘中，画家借用的是彼得·范·拉尔（Pieter Van Laer）所谓的“班博齐奥”（Bamboccio）式窗户的话，那么后景中的“在马大、马利亚姐妹家的基督”这一宗教场景，他所援用的则是传统的阿尔贝蒂式窗户。两个窗户的区别在于：前者再现了一个现实片段或事件瞬间，后者则在传递一个永恒的叙事。^①前者依循的是反透视结构，后者则严格遵从透视法。深受委拉斯贵兹影响和启发的马奈在创作《酒吧侍女》（1882）时显然参考了《静物和在马大、马利亚姐妹家的基督》前景中厨房一角的构图。画面前景中的人物和真人几乎等大，头部顶着画面上边，仿佛真人站在观众面前。虽然委拉斯贵兹借助的是内光，不像马奈大胆地使用外光，但都凸显了再现机制。在我看来，比起后景中的叙事性场景，这一构图无疑是一个更为重要的变革。同时也表明，这一变革并非一蹴而就，实则经历了一个逐渐演化的过程。不妨说，委氏此作正是绘画从文艺复兴进入 17 世纪的一幅过渡之作。

因此，画面既保留了文艺复兴绘画的叙事性和观念性，同时又凸显了 17 世纪绘画的描绘性或再现性。不能忽视的是这幅画产生的历史背景：宗教改革运动。只有在这个历史脉络中，我们才能真正理解从文艺

^① Victor I. Stoichita, *The Self-Aware Image: An Insight into Early Modern Meta-Painting*, trans. by Anne-Marie Glasheen, New York: Cambridge University Press, 1997, pp.12—14.

复兴到 17 世纪何以是一个从神圣走向世俗或从叙事性 / 观念性走向再现性 / 描绘性的过程。这一普遍性的认知一度构成了图像学研究和与之相应的艺术史叙述的理论根基，同时也化作当时艺术家们创作的欲求和动力。

回想一百年前，无论是阿比·瓦尔堡（Aby Warburg）的图像学实践，还是欧文·潘诺夫斯基（Erwin Panofsky）所开创的图像学范式，皆表明从一开始图像学或图像认知理论就与艺术史叙述紧紧捆绑在一起。瓦尔堡未完成的《记忆女神图集》意图摧毁 19 世纪以来的历史主义秩序，潘诺夫斯基则不然，他眼中的艺术和艺术史就是一种科学——亦有论者认为瓦尔堡的图像学即是一种“图像科学”^①，因此其对于艺术史的认识（如其所谓的“作为一门人文学科的艺术史”）则直接得益于对文艺复兴以来绘画的图像学认知，取决于文艺复兴时期作为图像的绘画的普遍生产机制——亦即福柯所谓的“知识型”（épistémè）——叙事性（或观念主义）。以至于在乔治·迪迪-于贝尔曼（Georges Didi-Huberman）眼中，连瓦萨里（Giorgio Vasari）都成了康德主义者或观念论者。^②

新兴行会和赞助制度以及普遍的人文主义氛围提示我们，如果抛开叙事性，便可能无法真正进入文艺复兴绘画。在这里，叙事性机制的挖掘本身就构成了一种认知力。它不仅来自我们对于图像或绘画表面的敏感和直觉，亦源于画家和观众必备的古典修辞学和图像系谱学知识。然而，与之相对的纯粹的形式论（包括艺术家的主观意志的介入）也并非完全是理论家的建构。至少，此时艺术家的自觉——准确地说是半自觉——意味着支撑画面的并非完全是一个透明的叙事性机制，比如文艺复兴晚期画家科雷乔（Antonio Correggio）的壁画《圣母升天》（图 5-7），沃尔夫林（Heinrich Wölfflin）其实早已发现了科氏此作对于形式的自觉与诸多文艺复兴绘画及其叙事机制相违和的一面^③，达弥施

① 参见克里斯蒂安·约施克（Christian Jaschke）：《马克思、本雅明、瓦尔堡：从社会史到图像科学——霍斯特·弗雷德坎普访谈》，李洋译，2022，未刊稿。

② 乔治·迪迪-于贝尔曼：《在图像面前》，陈元译，长沙：湖南美术出版社，2015，第 161 页。

③ 参见沃尔夫林：《美术史的基本概念：后期艺术中的风格发展问题》，潘耀昌译，北京：北京大学出版社，2011，第 48 页。

(Hubert Damisch)正是以此为依据,透过《圣母升天》中的“云”这一母题或物象及其塑造手段,试图重建一部新的绘画史叙事。^①如果说科雷乔开启了一种形式之先声的话,那么进入17世纪以后,在伦勃朗、鲁本斯等艺术家的笔下则变得普遍起来。

当然,形式也并非伦勃朗、鲁本斯等17世纪画家孜孜以求的唯一手段和目标,若回避或抛弃了其他要素,只是局限在单纯的形式分析还是过于偏狭了一点。不同于沃尔夫林的形式区分(包括线描与涂绘、平面与纵深、封闭与开放、多元性与统一性、清晰性与模糊性五对概念),按福柯的说法,17世纪的“知识型”与文艺复兴的“知识型”之间根本的不同在于,前者不再遵循“叙事性机制”,占据主导地位的是“再现机制”,绘画亦然。斯维特拉娜·阿尔珀斯(Svetlana Alpers)综合了沃尔夫林与福柯的说法,将其概括为“叙事”与“描绘”(describing)之别^②。阿尔珀斯的研究不止于绘画,她认为这与同时期的视觉技术(比如暗箱)、哲学等其实是同生共构、相辅相成的。正是这一大胆的创造性论述启发了乔纳森·克拉里(Jonathan Crary)的系列视觉考古学研究^③,并在艺术家大卫·霍克尼(David Hockney)的制像术实验中得到了进一步的验证^④。区别在于,阿尔珀斯、克拉里是在一个“知识型”层面探讨了绘画的生成机制,霍克尼则从一个画家的角度,将其放回最基本的技术层面予以实验和验证。不同的是,在媒介学家德布雷(Régis Debray)的眼中,图像本质上还是一种媒介。基于此,他区分了“偶像”(中世纪)、“艺术”(文艺复兴至19世纪)与“视像”(20世纪以来)三种不

① 参见鲁明军:《视觉叙事与绘画史句法新探——围绕达弥施“云的理论”的讨论》,《文艺研究》,2013年第7期。

② 此处“describing”的意思准确应该是“描述”,侧重文字或语言的叙述功能;“描绘”多用于绘画,强调通过视觉元素呈现事物形态。故为了与文艺复兴绘画的“叙事性”拉开距离,译成“描绘”亦无不可。承陈平教授提示,谨致谢忱!

③ 主要包括《观察者的技术:论19世纪的视觉与现代性》(蔡佩君译,上海:华东师范大学出版社,2017)与《知觉的悬置:注意力、景观与现代文化》(沈语冰、贺玉高译,南京:江苏凤凰美术出版社,2017)两部著作。

④ 大卫·霍克尼:《隐秘的知识:重新发现西方绘画大师的失传技艺》,万木春等译,杭州:浙江人民美术出版社,2012;鲁明军:《制像术、艺术史与绘画——论霍克尼及其“隐秘的知识”》,《南京艺术学院学报(美术与设计)》,2015年第3期。

同的图像发生机制和观看方式——这种区分也带着福柯的色彩，并瓦解了艺术的创造者即艺术家作为天才以及艺术作为原创的种种神话，特别是到了视像阶段，他认为图像彻底从艺术的媒介结构中解放了出来。^①

这些林林总总的观看角度和叙述路径之间尽管存在着或多或少的差异，但可以肯定的是，它们的背后都隐藏着一个普遍性的预设，即抽掉了图像或绘画具体的生成动因和特殊功能，而只是聚焦于普遍的生成机制。但实际上，无论艺术，还是历史，很多时候它们其实都是一种偶然的、特殊的发生。或者说，在以上这些叙述中，都有一个潜在的不可见的艺术认知史，而若从诉诸客观、真实的历史主义的角度看，它们其实是（或可）常被置于历史之外的。阿尔珀斯晚年的集大成之作《艺术的苦恼：委拉斯贵兹与其他》综合了她此前的几部著作（如《描绘的艺术：17世纪的荷兰艺术》《伦勃朗的企业：工作室与艺术市场》等），依旧聚焦于17世纪绘画的几个重要个案（如委拉斯贵兹及伦勃朗、鲁本斯等），并将绘画的创作植于当时复杂的国际政治和跨国贸易的历史中。^②这其中，她虽然借助了图像学的方法，但又不像潘诺夫斯基那样诉诸一个清晰的知性框架，而是力图不为任何方法所限，以让其分析和论述更加切近复杂的经验和史实。

同样是以17世纪绘画为中心，斯托伊奇塔则独辟蹊径，选择了另一系列绘画作品，围绕画面的“画中画”（painting within painting）或“元图像”（meta-image）结构，沿着“分裂”“集合”及“颠倒”三种类型，谱写了一部欧洲早期现代绘画史。相比既有的形式风格分析、图像学及视觉文化等艺术史叙事范式和绘画认知模式，“元绘画”依循于一个更加坚固，甚至更为“封闭”的理论系统，但也正因如此，它反而开启了一个更为开放的图像话语和视觉维度。若单从形式看，斯托伊奇塔是把视觉语言植入了图像学系统，其整个叙述根本还是建立在关于图

① 参见雷吉斯·德布雷：《图像的生与死：西方观图史》，黄迅余、黄建华译，上海：华东师范大学出版社，2014；鲁明军：《目光的诗学及其历史——论德布雷的图像媒介学与艺术史》，《美术观察》，2015年第5期。

② See Svetlana Alpers, *The Vexations of Art: Velázquez and Others*, New Haven: Yale University Press, 2007.

像的分析和论述上。不同的是，在潘诺夫斯基的图像学中，图像的形成植根甚至取决于知识与观念、经验的变化，二者之间是一种画内与画外的关系。然而，在“元绘画”的逻辑中，图像的形成即便不乏社会驱动力（如宗教改革运动）和知识动因（如笛卡尔的“屈光学”和“方法论”），甚至涵括了“图像学”的象征和叙事逻辑，也始终指向图像或绘画自身，其互文关系始终建立在画面内部，而无关画外。换言之，画面内部的图像结构和视觉关系本身便构成了知识或认知。^①

若按照沃尔夫林、阿尔珀斯的观点，斯托伊奇塔笔下的16、17世纪的绘画之间存在着一个形式语言（触觉与视觉等）和图像机制（叙事与再现/描绘）的深刻断裂。这是一种时间性的分断和区别，但斯托伊奇塔模糊了这一断裂，将其作为一个整体加以看待，并尝试转化为一种空间性的区分，这主要体现在南北之间，即佛兰德斯和荷兰之间。透过绘画上的区分和冲突，我们亦可洞悉南北知识范式之争。在某种意义上，正是后者构成了绘画变革的隐性动力或驱动力。这里还需一提的是，在“元绘画”的图像和视觉结构中，似乎并不存在叙事与再现（或描绘）这样的区分。17世纪再现性或描绘性的实践中，“画中画”结构依然带有叙事的色彩，这种叙事不同于文艺复兴时期的叙事模式，并非源于象征，而是来自种种可见和不可见的图像话语和视觉修辞，并反身指向绘画本身，如前面提及的委拉斯贵兹的《静物和在马大、马利亚姐妹家的基督》便是一个典型的案例。可见，“元绘画”真正关心的是，再现如何再现自身，描绘如何描绘自身，叙事如何叙事自身，亦即绘画如何绘画自身。这不再是一种技法、形式或简单的图像转化，而是一个思考、认知或理性经营的结果。或许这也是作者回避了笔触、颜料、色彩等形式媒介要素而选择图像的原因所在。诚如同时期英国思想家培根所说的：“知识就是力量。”这里的“力量”指的是如何通过知识获得控制自然、改造世界的能力。知识赋予人们解决问题的能力，使人类在自然面前不再被动，而是能够主动掌握自己的命运。体现在17世纪绘画中

① See Victor I. Stoichita, *The Self-Aware Image: An Insight into Early Modern Meta-Painting*.

的图像认知力无疑是培氏此言最好的注脚。

以上所述显然无法涵盖迄今所有关于图像的认知方式和艺术史的叙述路径。透过这些文本的线索，也不难看出它们之间的差异、紧张以及相互的激荡和扩展。它们之间显然不是替代关系，直到今天，它们不仅是并存的，甚至不少艺术史家还一直致力于它们之间进一步相融的可能。无论是潘诺夫斯基经典的图像学模式，还是德布雷的“图像媒介学”，抑或是福柯的“知识型”以及深受福柯影响的阿尔珀斯的新艺术史叙事，包括斯托伊奇塔的“元绘画”，它们提供了不同的图像或绘画的认知方式，同时也开放出多个不同维度的艺术史叙述方式。这背后，正是作为科学的知识 and 历史的欲望，构成了图像认知和艺术史书写的双重动力。

虽然在德布雷那里，已经做了图像与艺术的区分，包括在反潘诺夫斯基之图像学的过程中，阿尔珀斯的“描绘”（包括沃尔夫林的形式分析）中也暗含着非图像的一面。但实际上，泛图像化已经消解了图像与艺术（或绘画）的区分和张力，成了一个普遍的惯例，它导致的结果是艺术的相对化和折中化。如果说在潘诺夫斯基那里，还隐含着一重人文主义的底色和价值诉求的话，那么在福柯（包括阿尔珀斯、德布雷以及斯托伊奇塔）这里，图像和历史则彻底被相对化。最典型的莫过于福柯关于《宫娥》的诠释，这篇经典的文字化解了一切冲突、对峙的可能。而这一点亦暗合了当代艺术遭遇的危机。准确地说，这些诞生于20世纪的诸图像认知方式和艺术史叙述范式本身就是当代知识或当代艺术的一部分，而几乎与图像学同时——甚至比之更早——出现的形式分析或形式主义及其否定性和前卫性则成了因应这一相对性危机和图像学困境的重要理据和资源之一。

二、形式及其否定力

1958年1月，贾斯珀·约翰斯（Jasper Johns）在纽约举办了第一个个展。据列奥·施坦伯格（Leo Steinberg）回忆，对于这个展览，别说是

一般公众，连他这样的专业作者都“无法接受”。直到他第二次去看的时候，才理解了约翰斯绘画的真正意义，他这才意识到，约翰斯的高明之处在于他彻底终结了错觉绘画，从此，油彩的处理不再被当作一种转化（transformation）的媒介；它不只是对人类主题的一种无视，就像抽象艺术一样，还有一种缺席的暗示，一种人造环境里的人性的缺失。于是，只有物品——人造物的迹象被遗留下来，在人类的缺席中，这些迹象最终成了物品。^①这一方面表明一种新的艺术创造之曲折的受众过程，另一方面也提示我们，这种冷漠与荒芜也预示着一个新的时代的来临。

约翰斯的绘画一直被视为从抽象表现主义（或形式主义）向波普艺术的过渡。他保留了抽象表现主义的媒介性和去人性化的一面，但本身又并不纯粹，而是试图滑向一直以来被形式主义者（如格林伯格）所厌弃的视错觉、图像—内容和物。当然，深受 T. J. 克拉克（T. J. Clark）艺术社会史学影响的迈克尔·莱杰（Michael Leja）也早已指出，作为形式主义的抽象表现主义（如波洛克 [Jackson Pollock] 的绘画）其实并不纯粹，看似抽象的画面不仅隐含着图像母题，亦源于带着强烈的时代特征的心理机制。^②更重要的是，此处作为一种理论诉求的形式主义其实受制于一个普遍主体，无论这个主体是人，还是艺术本身，本质上它与李格尔（Alois Riegl）、沃尔夫林及罗杰·弗莱（Roger Fry）等是一脉相承的。因此，抽象表现主义一度被视为一种意识形态，但实际上作为意识形态的与其说是抽象表现主义，不如说是格林伯格（Clement Greenberg）的形式主义这一理论建构，或者说支撑它的普遍主体才是真正的意识形态。

四年后，格林伯格发表了《抽象表现主义之后》（1962）一文，文中这样写道：“到现在为止，看来已经确立起来的是，绘画艺术的不可还原的本质只在于两个基本惯例或规范：平面性和对平面性的划定；单单尊奉这两个规范就足以创作出一个可以被体验为绘画的对象：所以，一

① 施坦伯格：《另类准则：直面 20 世纪艺术》，沈语冰、刘凡、谷光曙译，南京：江苏凤凰美术出版社，2011，第 27—32 页。

② 参见迈克尔·莱杰：《重构抽象表现主义：20 世纪 40 年代的主体性与绘画》，毛秋月译，南京：江苏凤凰美术出版社，2015。

幅张开的或者钉好的画布就已经作为一幅画存在——尽管并不必然作为一幅成功的画存在。”^①格林伯格原以为“空白画布”是形式主义更加彻底的还原，但令他始料未及的是，一旦成为空白画布的时候，它就不再是纯粹的媒介，而是日常经验之物。两个月后，在另一篇文章《艺术写作如何获得了坏名声》（1962）中，他为形式主义做了进一步的辩护，但也被迫做了新的撤退：“对任何处理扁平表面的人来说，现在已证明，艺术几乎是不可逃脱的，即使那多半是坏艺术。”^②在极简主义和反形式主义者强大的压力之下，格林伯格不仅提出了“空白画布”这个重要的概念——它在某种程度上标志着形式主义理论模式的自我瓦解，同时还对绘画与艺术之间做了自觉或不自觉的区分。

无论是施坦伯格眼中的约翰斯绘画，还是格林伯格笔下的“空白画布”，虽然路径不同——前者终结了错觉绘画，后者瓦解了形式主义，但殊途同归，最终都回到了物。“物化”不仅是艺术语言的转向，也应和了艺术的商业化这一趋势。20世纪60年代后期掀起的以“去物质化”为名的“新前卫”所抵抗的便是这一“物化”的、商品化的艺术体制和文化政治体制。“新前卫”秉承了历史前卫的精神，但没有多久便不可避免地走向了它的反面，也就是它所批判的一面。进入80年代，随着新保守主义的抬头，艺术的商业化不再有遮盖布，从而变得更加肆无忌惮。直到90年代，全球化的降临一方面加剧了艺术的“物化”和全球流通，但另一方面，因为后殖民、身份政治、多元文化及反全球化、反资本主义霸权等政治诉求变得越来越紧迫，从而成为当代艺术实践的一股新的前卫动力。二者之间看似不可调和，但实际上一直保持着暧昧的关系，抵抗随时可能变现成了众所周知的秘密。也因此，21世纪以来，形式和现代主义及其否定性和革命性一度成为艺术界召唤的一种久违的声音和力量。即便诸如“僵尸形式主义”“庸俗抽象”这样的批评声音从未间断，也不能否认现代主义仍未过时，它依然是

① 转引自蒂埃利·德·迪弗：《杜尚之后的康德》，沈语冰、张晓剑、陶铮译，南京：江苏凤凰美术出版社，2014，第183页。

② 同上。

当代艺术的潜能之一。

事实上，作为艺术史范式的形式分析和风格论几乎是与图像学同时出现的，它们都诞生于19世纪末、20世纪初。有意思的是，主张形式、风格论的阿道夫·希尔德勃兰特（Adolf Hildebrand）、李格尔、沃尔夫林与图像学的开创者瓦尔堡、潘诺夫斯基却选择了两条截然不同的道路。作为一种理论范式或艺术认知方式，形式不仅诞生于希尔德勃兰特、李格尔、沃尔夫林这些艺术史家的著述中，也体现在几乎同时期的罗杰·弗莱、克莱夫·贝尔（Clive Bell）这些评论家的文本中，但无论作为一种艺术史范式，还是作为一种批评理论，形式和风格在很大程度上得益于艺术本身的变化，即印象派以来现代主义的兴起。它们是一种同构共生的关系——如19世纪末、20世纪初古斯塔夫·克里姆特（Gustav Klimt）、埃贡·席勒（Egon Schiele）、弗洛伊德、施尼兹勒（Arthur Schnitzler）及李格尔等都在维也纳知识圈里^①，故进一步而言，也可以说形式、风格原本即是19世纪末以来欧洲新文化（如心理学、医学、生物学等）和新思潮（如唯心主义形而上学的复归）的产物。艺术史家戴维·萨默斯（David Summers）早就敏锐地意识到：形式分析的源起其实与19世纪唯心主义者的形而上学有着密切的关系，也因此与贯穿了从离奇的到危险的全部范围的各种历史推论和归纳密切相关。所谓的形式，即非模仿的成分，它并不是附带的或多余的，作为精神的表现，它是必要的。因此，在更高的层面上，它是抽象的和普遍的，它所代表的往往是一个时代的精神，并具有一种内在的历史力量。^②

相较而言，前卫主义及其形式主张比作为艺术史范式的形式和风格分析要更为决绝。比如以马列维奇（Kazimir S. Malevich）为代表的俄国前卫、以杜尚（Marcel Duchamp）为代表的欧洲达达主义、以马里内蒂

① 参见艾力克·肯德尔（Eric R. Kandel）：《启示的年代——在艺术、心智、大脑中探寻潜意识的奥秘，从维也纳1900到现代》，黄荣村译注，台北：联经出版事业股份有限公司，2021，第28—50页。

② 戴维·萨默斯：《“形式”——19世纪的形而上学与艺术史描述的问题》，普雷齐奥西主编：《艺术史的艺术：批评读本》，易英、王春辰、彭笃等译，上海：上海人民出版社，2016，第120—125页。

(Filippo T. Marinetti) 为代表的未来主义, 这些激进的前卫派及其主张 (尤其是体现在马列维奇《黑方块》《红方块》《白上白》和未来主义绘画中的形式主义) 皆诉诸彻底的破坏性和否定力。按照哈尔·福斯特 (Hal Foster) 的说法, 这是对此前艺术惯例的彻底告别。^① 于是, 仿佛打开了潘多拉魔盒, 一个全新的艺术时代由此降临。不过没多久, 随着二战的爆发和美国的崛起, 这一切激进的实践逐渐在欧洲归于平静, 并被美国尽数回收。美国并没有照猫画虎, 但延续了其前卫精神。1939年, 格林伯格在《党派评论》杂志上发表了经典的《前卫与庸俗》一文, 旗帜鲜明地对准了他眼中的庸俗艺术, 即苏联社会主义现实主义和德国法西斯艺术。但格林伯格捍卫的并不是欧洲前卫主义——虽然二者不乏继承关系——而是作为美国绘画的抽象表现主义, 并在此基础上, 推出了一套更加本质主义的批评理论和法则: 形式主义。并非巧合的是, “抽象表现主义”是由“抽象”和“表现主义”两个词合成的, 而它们恰恰是斯大林和希特勒眼中的“异端”。

然而, 到了60年代初, 无论是诉诸否定和革命的前卫主义, 还是作为本质主义的形式主义, 都纷纷自我瓦解。形式看似是被图像打败并取代了——即便是潘诺夫斯基的“图像学研究”也没有取代沃尔夫林的形式分析, 实则是其本身在被推至极致的时刻瓦解了自己。真正取代它的与其说是图像, 不如说是物。更加致命的是, 从形式诞生之初它便是一个能动的对象—物, 而此时, 形式不仅成了物, 甚至已沦为丧失了能动性的商品物。维利里奥 (Paul Virilio) 说: “工具式的图像将一张一张地赶走我们最后的精神意象”, “衍生产品压倒艺术作品”, “艺术不再可视, 而是让人失明”。^② 此时, 现代主义的理论重申和形式 (主义) 的更生无疑是因应这一危机的方案之一。

譬如, 2007年举办的第12届卡塞尔文献展的主题便是“现代主义

① 哈尔·福斯特:《谁害怕新前卫?》,《实在的回归》,杨娟娟译,南京:江苏凤凰美术出版社,2015,第33页。

② 保罗·维利里奥:《无边的艺术》,张新木等译,南京:南京大学出版社,2014,第8—15、57—67页。

对我们是否已经成为古典（过去）？”策展人罗格·布格尔（Roger M. Buergel）和卢特·诺阿克（Ruth Noack）在展览前言中明确指出这是一个关于现代艺术的展览，而且也意识到这个做法可能有点奇怪，但他们坚信这些形式和风格都有着悠久的历史，并将会延伸下去。因此，展览的目的不仅是为了重新去靠近这些形式的原动力，更重要的是，通过这一特殊的展览行动试图去影响观众；它不仅是为了否定今天，同时也是为了召唤更多人参与到这一否定性的变革行动中。^①当然，形式的重生并不是回到“黑方块”“白方块”，也不是为了回到“空白画布”，而更像是一种意志力，经由结构主义或后结构主义的方式牵引或带动整部作品。只是，作为牵引者的无论是形式还是观念，其牵引逻辑按柄谷行人所言都是一种不可见的形式主义，本质上它是一种结构性的抽象力量，或者说是一种柄谷行人所谓的“灵力”^②。由此我们才能理解，20世纪70年代中期，深受法国结构主义和后结构主义理论影响的罗莎琳·克劳斯（Rosalind Krauss）和安妮特·米切尔森（Annette Michelson）在创办《十月》（OCTOBER）杂志的时候何以以“十月”为名，格林伯格（及其形式主义）何以成为他们背叛的对象，且同时，格氏的前卫主义又何以成为他们继承的对象。格林伯格曾说：“哪里有前卫，一般我们也就能在哪里发现后卫。”^③此时，这句话不妨倒过来说：“哪里有后卫，哪里就有前卫。”可在格罗伊斯（Boris Groys）看来，根本就不存在“前卫”“后卫”之分，更遑论对立，所谓的“后卫”（如斯大林时代的社会主义现实主义）其实是延续并实现了“前卫主义”（如俄国“至上主义”和“构成主义”）的乌托邦方案。换句话说，它们原本就是一个整体。^④不仅如此，

① “documenta 12”，*Universes in Universe*，<https://universes.art/en/documenta/2007>。

② 柄谷行人：《力与交换模式》，林晖钧译，台北：心灵工坊文化事业股份有限公司，2023，第89页。

③ 格林伯格：《前卫与庸俗》，《艺术与文化》，沈语冰译，桂林：广西师范大学出版社，2009，第8页。

④ 参见格罗伊斯：《另一种注视——苏维埃世界的俄国非官方观点》，艾尔雅维茨（Ales Erjavec）、格罗伊斯等编：《后现代主义的镰刀：晚期社会主义的艺术文化》，杨佩芸译，台北：典藏艺术家庭出版股份有限公司，2009，第96—133页；Boris Groys, *The Total Art of Stalinism*, New York: Verso Press, 2011。

在格罗伊斯看来，美国抽象及其世俗化的底色才是与俄国前卫主义（包括苏维埃艺术）及其背后的东正教基础或神圣性之间最根本的区别所在。^①当然，这也是“自由艺术”与“革命艺术”之间的差异。

三、另一种“艺术力”

2005年4月8日，在若望·保禄二世（Pope John Paul II the Great）的葬礼上，突然一阵疾风吹过，刮起了红衣主教们的十字裙，有的连忙抓取冕冠，以防被刮走。摄影师们记录下了这个偶然的场景（图D-1），但在艺术史家霍斯特·布雷德坎普（Horst Bredekamp）的眼中，这些图像所昭示的不仅是一个偶然的自然现象，同时也是一个神圣的事件。他提示我们，不要忽视风在基督教图像中的作用及其超自然性。就像阿尔贝蒂（Leon B. Alberti）所说的“运动着的次要物”以及受此启发的瓦尔堡的“情念程式”（Pathosformel，亦被译为“激情程式”或“情念形式”）所示，风不仅指情感的释放，也暗喻一种能量的推动。^②当然，此处照片中风之超自然性，与其说是源自摄影师们的图像学自觉，不如说是被艺术史家所揭示出来的。

这一双重性所映射的正是若望·保禄二世的——即历史学家康托洛维奇（Ernst H. Kantorowicz）所说的——两个身体：世俗的与神圣的。^③1999年，意大利艺术家莫瑞吉奥·卡特兰（Maurizio Cattelan）的作品《第九个小时》（图D-2）中，若望·保禄二世（的仿真蜡像）被一块陨石砸倒，现场他穿着教会的长袍、手握权杖，安静地躺在红地毯上。卡特兰说：“这件作品指向基督的临终。如果我们把‘受难’当作是基督替整个世界承受罪恶的那一刻，那么这块石头就代表着那些罪恶。我看到的不是一个失败者，而是一个正在承受痛苦的人，一个肩负起人

① 参见初金一：《观念主义及其不满：格罗伊斯与普利戈夫论观念艺术》，《艺术学研究》，2021年第1期。

② 霍斯特·布雷德坎普：《摇曳的图像：从奇珍室到决赛》，贺华译，北京：知识产权出版社，2017，第37—39页。

③ 参见康托洛维奇：《国王两个身体》，徐震宇译，上海：华东师范大学出版社，2018。



图 D-1 帕特利科·赫尔措格，《在约翰·保罗二世棺柩前的主教们》，照片，2005

类重担的人。”^①在这里，如果说正在承受痛苦的是若望·保禄二世的世俗身体的话，那么他所谓“肩负起人类重担”的则是一个永恒的神圣之体。

当然，这里的重心并非是图像中风的具体意涵，而是在于它将一个原本静止的图像变得动起来了。这里运动的不仅是风，而是整个图像。很难区分照片中的风到底是图像（内容），还是形式，毋宁说它是一个超越了图像或形式的存在。风既是形式之意志，也是图像之激情。换

^① 《莫瑞吉奥·卡特兰返场艺术界》，“个人图书馆”，2017年8月13日。http://www.360doc.com/content/17/0813/15/37024376_678884243.shtml。



言之，这里的图像即是形式，形式即是图像。这里的风是一种神圣的召唤，也是其艺术力之体现。它也让我想起 2012 年第 13 届卡塞尔文献展上英国艺术家瑞安·甘德（Ryan Gander）在空旷的弗里德里希阿鲁门博物馆一楼大厅制造的那股清冽之风（图 D-3）。正是这股人为的轻风，将我们引向一种虚空和缺席当中。^①这与其说源自对风的身体感知，不如说是它所牵引出的一股强大的超自然之力，在那一刻，空旷的展厅变得神圣起来。

^① Ana Bogdan, “RYAN GANDER: ‘IT WANTS YOUR ATTENTION’”, *The Talks*, <https://the-talks.com/interview/ryan-gander/>.

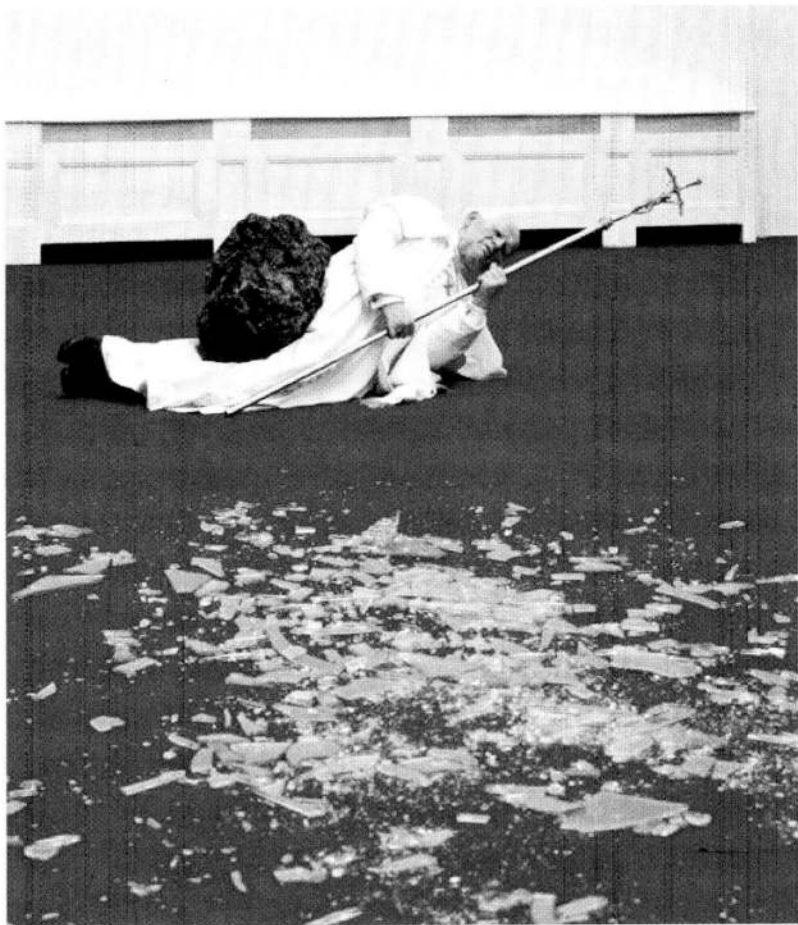


图 D-2 卡特兰,《第九个小时》,装置,尺寸可变,1999

综上所述,今天试图再度将图像与形式对峙起来的方案必然是失败的,正基于此,我们有必要重新审视李格尔的“艺术意志”(Kunstwollen)与瓦尔堡的“情念程式”及其之间的关系。诚然,从方法论的视角和理论范式而言,李格尔的“风格论”所主张的反模仿、反内容的确对立于瓦尔堡去形式化的“图像学”,但事实上,作为同时代的艺术史家,李格尔与瓦尔堡又自觉地共享着某种时代精神,而这主要体现在他们各自提出的“艺术意志”与“情念程式”这两个核心概念,



图 D-3 瑞安·甘德,《我需要一些我能记住的意义(无形的拉力)》,装置,2012

正是这两个概念,构成了二者共同克服历史主义而诉诸艺术化历史叙事的理论支点和思想动力。另外,若从词源学的角度看,“Kunstwollen”与“Pathosformel”似乎没有直接的关联,或许这也是一直以来二者共同的一面被轻忽的原因所在。但其实早在1930年,埃德加·温德(Edgar Wind)在一篇论文中就已经提到李格尔的“艺术意志”对于瓦尔堡的意义,虽然他没有直接对应到“情念程式”这个概念上,但他提到另外一个词“Kulturwollen”(文化意志)^①,明显与瓦尔堡“情念程式”有着密切的联系。从“Kunstwollen”与“Kulturwollen”两个词的词根不难看出,李格尔与瓦尔堡实则殊途同归,最终都诉诸“意志”(wollen)。

事实上,无论是李格尔的“艺术意志”,还是瓦尔堡的“情念程式”,都并非源自透明的整体性的形式原理和图像机制,很多时候,它们恰恰来自那些易被忽略的局部和细节。正是这些局部和细节,传递着一种异

^① Edgar Wind, “Warburg’s Concept of Kulturwissenschaft and its Meaning for Aesthetics”, *The Eloquence of Symbols: Studies in Humanist Art*, ed. by Jaynie Anderson, New York: Oxford University Press, 1983, pp.22—23.

质的动能和力量。瓦尔堡认为,《记忆女神图集》就是一种蒙太奇。^①而作为蒙太奇的开创者,爱森斯坦曾经说过:“艺术即冲突,蒙太奇就是在银幕上捕捉冲突。”^②故无论从形式上,还是从内涵上,它都暗合了瓦尔堡的“情念程式”及其“极性”冲突。值得一提的是,爱森斯坦的蒙太奇剪辑风格实则来自“立体主义原则”。^③他曾留下大量的画稿,透过画面可以看出,“立体主义”对他影响至深。^④而“立体主义”不仅仅是解析某一具体的对象,同时它也试图利用不同的素材去组合创造并传递一种意念,一种几何学的潜能和力量。这个意念正是形式的意念,本质上它与李格尔所谓的“艺术意志”并无二致。这也意味着,作为蒙太奇的《记忆女神图集》同样传递着一种意志力。

就此,1929年在德国斯图加特举办的展览“电影与摄影”(“Film und Foto”)无疑是李格尔“艺术意志”与瓦尔堡“情念程式”最好的视觉诠释。展览是欧洲各国(包括美国)前卫派的一次大聚会,它所秉持的理念和李格尔、瓦尔堡一样,没有艺术和非艺术(或边缘艺术)的区别,没有美术与实用艺术之间的界限,呈现了大量没有文字的拼版图片,尤其是其展陈设计,基于莫霍利-纳吉(László Moholy-Nagy)的运动视觉和利西茨基(El Lissitzky)的“普朗房间”(Proun Room)形式,营造了一个能动的视觉场域,而艺术家们孜孜以求的“摄影蒙太奇”“图像矩阵”“媒介化博物馆”等前卫形式和激进主张也因此得以充分展现和释放。^⑤对于莫霍利-纳吉和利西茨基而言,图像即是形式,形式即是图像,展览的目的就是要刮起一阵疾风,让观众在现场感受到(非)图像—形式所释放的艺术—政治之力。

① 玛格丽特·艾弗森(Margaret Iversen):《拯救瓦尔堡的传统》,普雷齐奥西主编:《艺术史的艺术:批评读本》,第214页。

② 转引自Murray Sperber,“Eisenstein's October”,*JUMP CUT: A REVIEW OF CONTEMPORARY MEDIA*, No.14, 1977, pp.15—22.

③ 安静(Lee Ambrozny)主编:《白立方内外:ARTFORUM当代艺术评论50年》,北京:生活·读书·新知三联书店,2017,第145页。

④ 玛丽·西顿(Marie Seton):《爱森斯坦评传》,史敏徒译,北京:中国电影出版社,1983,第246—250页。

⑤ 参见鲁明军:《摄影蒙太奇、图像矩阵与媒介化博物馆——以展览“电影与摄影”为中心》,《南京艺术学院学报(美术与设计版)》,2021年第4期。

巧合的是，同年，时在罗马逗留的瓦尔堡亲历了《拉特兰条约》签署的整个过程。这一事件成了《记忆女神图集》图版 78 和 79 的核心内容，并暗示了瓦尔堡与当下政治现实的关系，尤其体现在他对于反犹太主义兴起的敏感与忧虑。1969 年，在科莫，艺术家布鲁诺·穆纳里（Bruno Munari）策划并参与了“城市营地”活动。无论是活动的形式和图录的风格，还是新法西斯主义兴起的背景，都回应了瓦尔堡在罗马的遭遇以及《记忆女神图集》。2022 年，第 15 届卡塞尔文献展再度引爆了关于反犹太主义的争论，而此时，《记忆女神图集》在柏林世界文化宫展览的余温尚未褪去。三个事件看似无关，但都闪现着瓦尔堡的幽灵，其不仅揭示了《记忆女神图集》本身所具有的当代—政治意涵，“瓦尔堡在罗马”也由此成了一个不断闪回的“瓦尔堡时刻”。

瓦尔堡的图像实践告诉我们，历史就是当代，当代就是历史。这也是他备受当代艺术家关注的原因所在。然而，在所有以瓦尔堡之图像学作为方法论的当代艺术家中，来自英国的波兰裔艺术家古什卡·马库嘎（Goshka Macuga）的实践是最为独特的一个案例。从“蛇仪”的挪用，到“格尔尼卡”的图像志因袭，再到“疯狂戏剧”和“吃掉书卷之子”的未来想象，在马库嘎的《野兽的本性》《是什么就是什么，不是什么就不是什么》《我曾为何物？》等系列作品和策展实践中，皆充分体现了瓦尔堡的思想和观念。和瓦尔堡一样，马库嘎制造了一个个图像—事件的漩涡，并不失时机地将目光投射至人类世的命运中。如果说瓦尔堡说出霍皮人蛇仪的奥秘，是为了克服自己的恐惧，那么马库嘎揭示政治与技术的秘密，同样也是为了克服自己的忧虑和恐惧。^①

以上所述虽然没有对“艺术力”这一概念作一明确的定义，但透过这些不同的案例以及相应的理论梳理，并不难感知其基本意涵。在给出答案之前，我们不妨再次回到格林伯格的《前卫与庸俗》这篇经典的文章。文中，力主形式主义的格林伯格坚决否定了苏联社会主义现实主

① Hannah Hooks & Goshka Macuga, “Fear; So-Called Dark Matter”, *Noon SS14*, 2014. <https://n-o-o-n.co.uk/contributor/goshka-macuga/fear-so-called-dark-matter>.

义和希特勒的法西斯艺术。半个多世纪后，格罗伊斯出版了《艺术力》（*Art Power*, 2013）一书，在这本书中，格罗伊斯透过“英雄的身体：希特勒的艺术理论”“教育大众：社会写实主义的艺术”“多元之外：文化研究与其后共产主义的他者”“私有化，或后共产主义的人造天堂”等等议题的持续探讨，意图在格林伯格的形式主义及其排他性或压抑性叙事之外，重新挖掘 20 世纪早期前卫艺术运动中的乌托邦性格，为我们审视和反思今日之艺术危机提供了一系列另类参照。由此可见，所谓的“艺术力”不仅是一般意义上的力量，也是一种相互抗衡、对峙的“权力”，甚至是一种透过不断重复的“施为”（perform）而加以确认的力量。^①从冷战到全球化，这一权力化的“艺术力”一直主导或影响着艺术界的各个领域。与之不同，李格尔的“艺术意志”和瓦尔堡的“情念程式”所传递的显然不是格罗伊斯所谓的“art power”（“艺术力”），更非意识形态的权力之争，而是指“隐蔽”在作品中那些不为人知的细节和局部的“strength of art”（“艺术力”），它可能是一片偶然的涂绘和颜料滴洒的痕迹，可能是一阵没来由的超自然疾风，一个不经意的表情或情绪“刺点”，也可能是一个足以掀起一场暴乱的小火苗……概言之，此“艺术力”更多是一种意志的力量，一种生命的强度和势能，更接近莱布尼茨（Gottfried W. Leibniz）的“动力学”和牟宗三笔下的“非实体主义”的“元气论”^②。它并非是对作为“art power”的“艺术力”的替代，准确地说，是对它的增殖和扩充。^③

然而，诚如哈尔·福斯特在评论艺术家埃德·阿特金斯（Ed Atkins）的新作《虫》（*The Worm*, 2021）（图 D-4）时所指出的，这样一种“剩余物的哲学”，如“对顽固的细节、个人的‘刺点’、创伤性的现实”的迷恋，“就像巴特对摄影的讨论一样，可能会导致对另一种现实——对社会现实的遮蔽，即便你有勃鲁盖尔式（或布莱希特式）的对乞丐者

① 郭昭兰：《在艺术之中操演艺术之力》，格罗伊斯：《艺术力》，郭昭兰、刘文坤译，台北：艺术家出版社，2015，第 11—14 页。

② 参见陈荣灼：《气论与宋明儒三系说新解》，台北：清华大学出版社，2023，第 26、40 页。

③ 至少，这里涉及三种不同的“艺术力”：图像的认知力、形式的否定力和超越图像一形式的无名的艺术力。

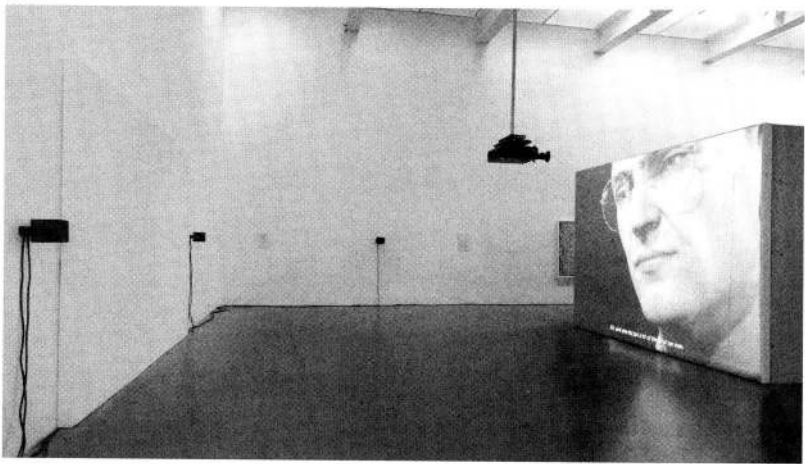


图 D-4 “埃德·阿特金斯：获得生命_爱的工作”展览现场，2021，新美术馆。左：《无题样本》（Untitled Sampler），2021。右：《虫》，2021。摄影：Dario Lasagni

的关注”。在相应的注释中，福斯特进一步提示我们，“无力进行社会思考的另一个表现是近年来自传式小说的流行；和大部分艺术一样，大多数文学作品越来越倾向于将关注范围局限于个人层面”^①。福斯特的观察和判断没有问题，事实的确如此，但他忽视了一点，在一个没有真相的后真相时代，一个已无法构成整体的时代，“剩余物的哲学”“顽固的细节”“个人的‘刺点’”固然是不得已而为之的选择，可同时，也正是这些常被规避或忽略的细节和“刺点”，引爆了一个个更加真实、更加切身的现实。沃尔夫林曾说《美术史的基本概念：后期艺术中的风格发展问题》是一部“无名的美术史”^②，阿甘本（Giorgio Agamben）说瓦尔堡学是一种“无名之学”（nameless science）。譬如瓦尔堡，他关注的“既不是符号也不是象征，而是印记……他没能建立的‘无名之学’更像是一种超越，一种以其自身的方式对魔法的扬弃，一种‘印记’的考古

① 《哈尔·福斯特谈埃德·阿特金斯的《虫》》，冯优译，“艺术论坛中文网”，2021-10-05/2022-01-22。https://mp.weixin.qq.com/s/quYs07gDmcDb0wg7KutABA。

② 潘耀昌：《沃尔夫林和他的美学思想——中译者前言》，沃尔夫林：《美术史的基本概念：后期艺术中的风格发展问题》，潘耀昌译，北京：北京大学出版社，2011，第17页。

学”^①。而在我看来，以上所述的这一引爆行为所体现的正是艺术之意志和潜能，即一种无名的“艺术力”。

余说：穿梭在历史与理论、批评与策展之间

今天，“历史的终结”“艺术的终结”“艺术史的终结”“理论的终结”“批评的终结”乃至“策展的终结”等诸如此类的说法不绝于耳，甚至已经成了陈词滥调。诚然，我们不得不承认，19世纪末以来的艺术史论、批评理论和艺术、策展实践始终纠缠在一起，而且，它们各自内部以及它们之间的边界也的确越来越模糊，张力越来越弱。在这个意义上，“终结论”亦并非没有道理。“终结论”的背面是“跨学科”，同样是一个陈词滥调。尽管如此，在一个知识共享、生产过剩的时代，任何画地为牢、故步自封的创新都变得越来越难，也很可疑。更何况，今天任何领域其实都在极力地扩张当中。而在这个实验过程中，不同领域之间的交流、集合、融汇和相互激荡已经成了一个惯例。艺术史、艺术实践、艺术批评及策展莫不如此。

和此前出版的两本小书《美术变革与现代中国：中国当代艺术的激进根源》（商务印书馆，2020）、《裂变的交响：20世纪中国艺术的三个当代时刻》（文化艺术出版社，2021）和即将出版的《世纪前卫与全球当代：中国当代艺术的激进根源（续论）》一样，本书无论是独立的篇章，还是整本书的编排，都很难说它到底是艺术史学，还是艺术评论，毋宁说整本书就是一次沿着形式与图像这一基本的艺术视角，穿梭在历史、理论、批评与策展之间的写作之旅。这样的写作无法命名，它不见得一定诉诸批评，也不遵从任何既定的批评准则，它模糊了写作与策展、艺术的界限，既不做本质主义的判断，也有别于诉诸体制批判的新前卫，它模糊了历史与当代的边界，很难说它是一种新历史叙事的尝试，还是

^① 阿甘本：《阿比·瓦尔堡与无名之学》，《潜能》，王立秋、严和来译，桂林：漓江出版社，2014，第125—149页。

在诉诸某个当代文化和政治目标……在某种意义上，可以说这样一种“大刀阔斧”的写作尝试其实已经逸出了传统批评乃至艺术写作的轨道，对笔者而言，它既是一次（艺术或批评之）文本实践，也无异于一次策展行动，更是一次次因应当下紧迫现实的发声。在这个过程中，来回穿梭于历史、理论、批评与策展之间不再只是寻找一种替代方式，本身也是对艺术力的一次次探索 and 召唤。

* * *

十年前，我曾经编过一本小册子《视觉认知与艺术史：福柯 达弥施 克拉里》，书中通过四篇论文探讨了达弥施、克拉里的艺术史论与福柯理论的关系，这应该是我最早关于这一问题的思考结集。^①现在看来，略显仓促和稚嫩了些，不过在学术资源相对匮乏和封闭的当时，并非没有意义。相较而言，眼前这本书的编撰则审慎、厚重了不少，除此之外，二者根本的区别在于，这里的重心不再是艺术史方法论的探索，而是关于艺术（知识）之能动力——毋宁说是方法论背后的思想根基和精神动力——的挖掘。

这也是其与一般意义上的艺术史学史的区别所在。陈平教授的《西方艺术史学史》是迄今中文学界最完整的一部相关著作，他秉持潘诺夫斯基所谓的“作为人文学科的艺术史”这一观念，以时间为线索，清晰地梳理了从史前史到战后艺术史研究的历史，并对其中的关键人物和重要理论做了详细的介绍和阐释。^②张坚教授的《另类叙事：西方现代艺术史学中的表现主义》严格地说也是一部西方艺术史学史，虽然同样是一部线性叙事，但有别于陈著的是，他选择从温克尔曼开始谈起，不仅强调了艺术史学的历史更替及其间的批判性关联，还不忘提示我们二战之后新的西方现代艺术史学话语系统的建构、形成与发

① 参见拙著：《视觉认知与艺术史：福柯 达弥施 克拉里》，桂林：广西师范大学出版社，2014。

② 陈平：《西方艺术史学史》，北京：北京大学出版社，2020。

展实则源自整个英语世界对德语艺术史学传统的接纳和重塑。^①由于两位的视角和侧重不同，所以一些出现在陈著中的问题没有出现在张著中，如“艺术史与符号学”，还有一些张著中出现的也没有引起陈平教授的关注，如“错置与重置：多重时间”。相比而言，陈著主要聚焦在那些已经成为“正统”的艺术史学典范，而张著则试图在“正统叙事”的基础之上找到一条“另类叙事”。值得一提的是，他们都提到了20世纪以来艺术批评与艺术史的关系，以及理论在艺术史研究中的介入。不过这一点在另外两部相关的著作中得到了更为充分的论述，一部是沈语冰教授的《图像与意义：英美现代艺术史论》，另一部是高名潞教授的《西方艺术观念史：再现与艺术史转向》。虽然陈著和张著也涉及英美艺术史学，但比起沈著，显然更侧重欧陆艺术史学，沈著更像是一部20世纪英美现代艺术史论史。^②不同于欧陆传统，20世纪英美现代艺术史学深受理论的影响，这也是作者强调“图像与意义”的原因所在，何况书中探讨的六个个案要么是职业批评家（如罗杰·弗莱、格林伯格），要么是兼事批评的艺术史家（如施坦伯格、T. J. 克拉克、夏皮罗、克拉里）。和前述三部著作不同，高著用“再现”统摄了整个西方艺术史学，可以说这是一部艺术（再现）观念史。他认为，从作为“人文主义艺术史”的瓦萨里《大艺术家传》，到标志着“人文主义的终结”的新艺术史的兴起，贯穿整个过程的是一部“再现”的兴衰史。更重要的是，在结尾处，高还重申了“意派论”及其对于西方“再现”危机的克服。^③

在欧美，类似的论著也有不少，但常见的是合作或编著。如唐纳德·普雷齐奥西（Donald Preziosi）主编的《艺术史的艺术：批评读本》^④、

① 张坚：《另类叙事：西方现代艺术史学中的表现主义》，北京：北京大学出版社，2018。

② 沈语冰：《图像与意义：英美现代艺术史论》，北京：商务印书馆，2017。

③ 除了上述著作之外，还有两部相关的著作值得一提。一部是2003年出版的邵宏的《美术史的观念》（中国美术学院出版社），另一部是范白丁的新作《艺术科学的目的与界限》（商务印书馆，2024）。前者严格地说也是一部西方艺术史学史，但更侧重方法背后的观念，后者则主要聚焦在19世纪末、20世纪初“艺术科学”这个概念的诞生及其背景。高名潞：《西方艺术观念史：再现与艺术史转向》，北京：北京大学出版社，2016。

④ 唐纳德·普雷齐奥西主编：《艺术史的艺术：批评读本》，易英等译，上海：上海人民出版社，2016。

汉斯·贝尔廷(Hans Belting)、海因里希·迪利(Heinrich Dilly)等著的《艺术史导论》^①，则分别代表了英美和欧陆艺术史学界关于艺术史论研究的典范，其影响力甚至已经辐射至艺术学界之外。笔者发现，高著与普著的站位和立意虽然不同，但前者的框架设计及部分内容明显借鉴了后者。2019年，克里斯托弗·伍德(Christopher S. Wood)的《艺术史的历史》由普林斯顿大学出版社出版^②，从时间跨度来说，伍著追踪了从世纪晚期到现代艺术史学科兴起的整个过程，与高著不乏重合之处，而且伍著还吸收了一些西方外的相关案例(比如唐代张彦远的《历代名画记》)，从而赋予其一个全球视野。区别在于，伍著本质上还是将艺术史作为一个对象，试图还原和呈现其演变的谱系，而高著的整个论述更像是为了重申“意派论”的意义。对高而言，和“再现”一样，“意派”也是一种“普遍”的理论，因此与其说这是一部艺术史学史，不如说是一部当代艺术理论的论战之作。

关于当代艺术理论的文编最经典的莫过于哈尔·福斯特主编的《反美学：后现代文化论集》(1983)^③和布莱恩·沃利斯(Brian Wallis)主编的《现代主义之后的艺术：重思再现》(1985)^④，前者收录了哈贝马斯(Jürgen Habermas)、肯尼斯·弗兰普敦(Kenneth Frampton)、葛瑞格里·阿默(Gregory L. Ulmer)、弗雷德里克·詹姆逊(Fredric Jameson)、柯里格·欧文斯(Craig Owens)、波德里亚(Jean Baudrillard)、爱德华·萨伊德(Edward Said)等欧美当代思想家的七篇代表作，这些文本

① 另须一提的是，汉斯·贝尔廷的《现代主义之后的艺术史》则是以当代视角重构艺术史学史的经典著作之一。对他而言，现代主义之后的艺术史与其说走向了“终结”，不如说是开放出了更为多元的叙事视角和路径。汉斯·贝尔廷、海因里希·迪利等著：《艺术史导论》，贺询译，北京：北京大学出版社，2021；汉斯·贝尔廷：《现代主义之后的艺术史》，洪天富译，南京：南京大学出版社，2014。

② Christopher S. Wood, *A History of Art History*, Princeton: Princeton University Press, 2019. 中译本参见布莱恩·沃利斯主编：《现代主义之后的艺术：对表现的反思》，宋晓霞等译，北京：北京大学出版社，2012。

③ *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Edited by Hal Foster, New York: The New Press, 1983. 中译本参见哈尔·福斯特主编：《反美学：后现代文化论集》，吕健忠译，台北：立绪文化事业有限公司，2021。

④ Brian Wallis, *Art after Modernism: Rethinking Representation*, New York: New Museum of Contemporary Art; Boston: D. R. Godine, 1994.

是后现代主义转向的标志，也是当代艺术扩展为文化政治实践的标志。从另一个角度看，它也表明理论已然成为当代艺术实践不可或缺的部分，甚或说理论本身即是一种艺术实践或行动。后者收录了彼时极具影响力的思想家、批评家、策展人和艺术家的 20 余篇文章，同样聚焦在 20 世纪 80 年代以来艺术理论的后现代转向，但收录文本的类型要比前者更为丰富，其结构类似唐纳德·普雷齐奥西主编的《艺术史的艺术》，只是侧重有所不同。沃利斯明显更偏倚当代理论与当代实践。除此，还有我们熟悉的佐亚·科库尔（Zoya Kocur）与梁硕恩（Simon Leung）主编的《1985 年以来的当代艺术理论》，本书从“当代艺术实践领域”“实践与模式 / 再思考形式与媒介”“文化 / 身份 / 政治机构”“后殖民批判”“艺术主体 / 历史主体”五个部分为我们勾勒了一个庞大而又复杂的当地艺术理论图景^①，它不同于六七十年代大行其道的批判理论和法国理论，但只限于批评理论，并未涉及艺术史论的变化，且依然带着西方中心主义的色彩。这里尤值得一提的是陈平教授主持、翻译的以“维也纳学派”为主的“美术史里程碑”丛书和沈语冰教授主编并参与翻译的“凤凰文库·艺术理论研究系列”，这两套丛书基本上形塑了我这一代在国内学习西方艺术史和艺术理论的学子，收入本书的大多文章都得益于这两套丛书，这里也向他们数十年如一日的默默奉献致以诚挚的敬意！

以上所列只是其中的一小部分，除此之外，还有不少相关的专著和单篇论文（包括学位论文），兹不赘述。相较而言，本书和上述这些论著最大的区别是，本书既不是为了书写一部艺术史学史，也并非为了建构一个艺术史理论，更关心的是艺术史论背后的动力机制及其与当代的关系。不得不说，这样一种自觉多少跟笔者现在艺术哲学系工作有关，尽管笔者无意、也无力强行将艺术实践与某个哲学概念嫁接起来，也不想诉诸传统的美学判断和分析，而是尝试将不同的哲学思维和认知方式融入关于艺术史和当代艺术的思考与实践。因此，这既是为了在历

^① 佐亚·科库尔、梁硕恩编：《1985 年以来的当代艺术理论》（增订本），王春辰、何积惠、李亮之等译，上海：上海人民美术出版社，2018。

史、理论与行动之间激荡出新的艺术力，同时也是为了平衡和弥合哲学（美学）意义上的一般艺术与艺术（史）经验之间的脱节与矛盾，尽管目前这只是一个初步的、粗浅的尝试。

也正因如此，除了艺术史论以外，这些文章中还有不少关于展览史和当代艺术的讨论，也都是围绕图像与形式这个主题展开的。况且，在笔者的阅读和写作中，本质上不存在艺术史、展览史（包括策展实践）与当代艺术理论的严格区分。就像前文所说的，作为一种“普遍”的知识，无论李格尔、瓦尔堡还是沃尔夫林、潘诺夫斯基等，其艺术史论早已渗透到了当代艺术的实践中，反之，当代艺术实践其实也一直在反哺艺术史研究，甚至成了艺术史研究的动力之一。值得一提的是，这期间我还先后在武汉、纽约、上海等地的艺术机构策划了“街角、广场与蒙太奇”（2019）、“形式的‘密谋’”（2020）、“不可抗力”（2020）、“靡菲斯特的舞步”（2021）、“灵魂猎人”（2022）等多个当代艺术展览，这些展览从不同的角度探讨了图像、形式及相关问题，它们有的源于我的写作，有的则反过来启发了我的思考和研究。当然，无论是展览还是写作，于我而言，重要的不是跨媒介、跨领域的方法论探索，而是如何在图像和形式或唯理论和唯物论的基础上，探得一个以无名的艺术力为名的感知视角和行动的道路，进而将其依托的图像与形式这两个艺术载体彻底从抽象的方法论惯例中解放出来，回到它们所身处的活生生的现实土壤。

上篇

图像的认知力与艺术史
叙事的扩张

第一章

制像术、艺术史与绘画的技艺

文艺复兴以来的绘画依赖于光学技术并不是一个新问题，相关的著述汗牛充栋，甚至可以说，艺术家们在创作中的应用普遍得已成为一种光学技术自觉。^①这其中，最典型、也最独特的案例莫过于英国当代画家大卫·霍克尼。2001年，霍克尼历时多年完成的著述《隐秘的知识：重新发现西方绘画大师的失传技艺》在艺术界和学界引起了极大的反响。这固然与BBC、《纽约客》及《纽约时报》等大众媒体的专题报道和传播有一定的关系，但关键还是问题本身的争议性所致。五年后，这本书发行了增订版，迄今已有多个不同语言的译本，而霍克尼与他的老搭档物理学家查尔斯·法尔考（Charles Falco）一道还在进行着他们的观察和研究^②，相关的讨论于不同领域还在持续。

显然，除非专题研究，一般艺术史和艺术理论在触及光学技术与绘画的问题时，大多只是简单一提，即便像马丁·肯普（Martin Kemp）这样的专业从事科学与艺术的艺术史家，也多是一种理论与历史层面的分析和描述。^③然而在霍克尼这里，作为一名当代画家，他选择从实操的角度，通过一种经验式的观察和体验性的技术再造，试图发现文艺复兴以来画家们是如何借助和使用光学仪器的。或许是因为艺术家写作，文

① 比如在贡布里希《艺术的故事》和《詹森艺术史》中，我们都可以看到相关的论述。参见贡布里希：《艺术的故事》（插图第7版），范景中译，林夕校，北京：生活·读书·新知三联书店，1999，第430页；H.W.詹森：《詹森艺术史》，A.F.詹森、J.E.戴维斯等修订，艺术史组合翻译实验小组译，北京：世界图书出版公司，2013，第729—730页。

② 参见霍克尼和法尔考合办的“艺术与光学”（Art-Optics）网站，<http://fp.optics.arizona.edu/SSD/art-optics/index.html>。

③ 参见马丁·肯普：《看得见的，看不见的：艺术、科学和直觉——从达·芬奇到哈勃望远镜》，郭锦辉译，上海：上海科学技术文献出版社，2011。

本的体例结构并不“规范”，论证逻辑也不严谨，所以它算不上是一本严肃的学术著作，而更像是一部画家观察、思考和实验札记的汇编。全书分为三个部分，第一部分是“视觉证据”，第二部分是“文献证据”，第三部分是“相关书信”。三个部分看似分离，实则相互映照，部分内容还是重叠的。当然，对霍克尼以及这部著作来说，核心部分还是视觉证据。其间，他通过大量的画面分析，推测背后可能的光学技术条件。与此同时，他还翻阅、搜集、摘录了大量的文献，用以支撑他的分析和推测。在这个过程中，他又不断地与马丁·肯普、阿尔珀斯等诸多相关领域的艺术史家和学者进行通信、讨论，补充和修正自己的观点。

一、制像术及其“历史”

诚如马丁·肯普所说：“自文艺复兴以来，历史学家们似乎不太愿意对艺术家使用视觉装置的状况进行调查和研究。”^①一方面我们经验中的西方艺术史，基本还是由古希腊时期“短缩法”（foreshortening）如何被发现，到了文艺复兴又是如何“进化”为一套严格的“透视法”，然后，进入19世纪，“透视法”又是如何被瓦解……这样一种叙事所建构起来的；另一方面，从柏拉图“洞穴”理论、亚里士多德的“针孔观象仪”，到中世纪罗杰·培根（Roger Bacon）的“三层针孔暗箱”，文艺复兴时期布鲁内莱斯基的“透视仪”、阿尔贝蒂的“衍射暗箱”，直至17世纪开普勒的“折光学”、笛卡尔的“屈光学”以及暗箱的普遍应用，再后来就是19世纪上半叶摄影术的发明^②，等等，对于这样一部视觉技术史，我们也不陌生。

然而，就像肯普前面所说的，我们很少注意到、并深入思考和观察这两者之间的一些直接联系。事实上，两部历史叙事一直处在分离的状

① 马丁·肯普：《看得见的，看不见的：艺术科学和直觉——从达·芬奇到哈勃望远镜》，第245页。

② 参见埃里克·伦纳（Eric Renner）：《针孔摄影：从传统技法到数码应用》，毛卫东译，北京：世界图书出版公司，2012，第17—33页。

态。当然，历史上也有一些零星的非常典型的案例，比如阿尔贝蒂、丢勒及维米尔等借助光学仪器绘画的文献和视觉证据，除此之外，我们还是无法得知其他画家是否使用了这些光学器材。^①而且，即便有文献和视觉证据，也无法充分证明，这些画家到底是如何应用这些光学技术进行创作的，依旧无法得知那些栩栩如生的人和物及其轮廓、明暗、结构究竟是怎么画出来的。至少，根据霍克尼自己的经验，他认为完全靠“理论”（和建筑）意义上的透视法则、解剖经验、素描构图、打格造型和双眼观察是不可能实现的，单凭画家的手和眼无法操控透视法的几何原理和解剖学的结构方式。正是这一疑问，促使霍克尼试图探寻这一历史之谜，或者说，他是想看看历史上这两条线索到底是如何相交，如何发生关联的，以及是否存在弥合的可能。经过大量的视觉观察和图像分析，他得出了一个“大胆”的结论：从15世纪到19世纪前后，画家们其实已经在普遍地借助“显像描绘器”（camera lucida）、“暗箱”（camera obscura）和“凹面镜”（concave mirror）等光学仪器。

这其中，最直接的证据莫过于衣褶及纹样的处理。霍克尼发现，早在14世纪的乔托那里，基本是以一种简单的图形式方法画成的，为了守护形的“准确”，皮萨内罗（Pisanello）甚至不惜牺牲衣褶的真实感（图1-1）。然而，到了16世纪，莫罗内（G. B. Moroni）则已经画出了非常精致的服饰，褶皱的纹样及其光影关系显得极为合理（图1-2）。这一点在安格尔的身上，体现得尤为明显。^②就此，霍克尼认为，如果不借助光学仪器，他们无法保证画面构图以及光影关系的准确性，何况模特也不可能长时间“服务”于画家。因此他的推测是，画家们可能使用了光学器材。其中，除了一些零星的间接文献以外，拉斐尔《利奥十世与侄子》这幅画中教皇手里的放大镜某种意义上也是在暗示我们，此时（16世纪）画家已经知道并可能在使用透镜了，且画面的体积感及其空间关系也表明拉斐尔在造型的时候可能借助了光学器

① 参见阿尔贝蒂：《论绘画》，胡珏、辛生译，南京：江苏教育出版社，2012，第33—35页。

② 霍克尼：《隐秘的知识：重新发现西方绘画大师的失传技艺》，第33—41页。

材（图1-3）。而丢勒作于1525年的显示他如何采用光学技术手段解决古琵琶这一具有曲面的物体的造型问题的木刻画无疑是最有力的旁证。

17世纪荷兰画家维米尔绘画使用暗箱已然是一个艺术史上的常识了。据说，显微镜的发明者、镜片磨制专家列文虎克（Van Leeuwenhoek）既是维米尔的邻居，也是他遗嘱的执行人。当然，维米尔的画面本身已经提供了很多证据，也足以表明他是如何借助暗箱等光学器材的。比如《倒牛奶的女仆》（图1-4），霍克尼分析认为，前景的面包篮与挂在后面墙上的竹筐相比，显得对焦不准。但肉眼是看不到这一变化的。此外，如果维米尔没有看到过由于对焦不准而在高光处形成的“光晕”效果，他不可能在篮子、面包、杯子、罐子上画出这种效果。^①洛托（Lorenzo Lotto）《夫妇》中东方桌毯的纹样也明显是跑焦的，这一细节经过查尔斯·法尔考的观察和测算，认为这幅画至少有两个灭点。法尔考推断，洛托可能架设了一组透镜投射纹样，但又无法将整块毯子同时纳入清晰的焦距中时，于是在绘制后半部分时不得不重新对焦。而重新对焦的结果是由于放大系数的变化很难调整，导致其不得不跑焦。^②也因此，它反而成了画家使用光学仪器的一个证据。

为了探触这些古典画家借助光学仪器的具体方式，霍克尼特意“复制”了相类的仪器，亲身试验这种画法（图1-5）。继此，他推测扬·凡·艾克在绘制红衣主教阿尔伯加蒂（C.N.Albergati）肖像，放大素描稿的时候，借助了类似“实物幻灯机”这样的光学器械。因为其局部完全重合，而传统的打格放大不可能这么准确。但也因此，可能不小心碰到镜子、素描或画板，致使某些部位的轮廓反而出现错位。^③另如扬·凡·艾克《阿尔诺芬尼的婚礼》（图1-6）中的吊灯，明显是借助了凹面镜。而且，画面中所有的人和物都是正面的，因此没有一个统一的焦点，这说明它是多面绘制最后拼贴而成的。^④当然，之所以使用多面

① 霍克尼：《隐秘的知识：重新发现西方绘画大师的失传技艺》，第58页。

② 同上，第60页。

③ 同上，第78—79页。

④ 同上，第81—86页。



图 1-1 皮萨内罗,《吉娜维拉·德斯特的肖像》,布面油画,19.972 cm×42.926 cm,1436-1438



图 1-2 莫罗尼,《裁缝师》,布面油画,99.5 cm×77 cm,1570



图 1-3 拉斐尔,《利奥十世与侄子》,木板油画,154 cm×119 cm,1518



图 1-4 维米尔,《倒牛奶的女仆》,布面油画,45.5 cm×41 cm,1660



图 1-5 大卫·霍克尼的凹镜成像实验

的方式，是由于凹面镜本身的局限性所致，因为不管凹面镜多大，其有效图像的大小都不会超过 30 厘米，这便决定了当时大多肖像画的幅面大小。同时，这也是一些多人组成的大幅画面局部造型准确、整体出现偏差和扭曲的原因所在，也就是说，它还是拼凑而成的。为此，霍克尼甚至找来模特重新演绎了一遍卡拉瓦乔绘制《纸牌骗局》的过程，结果发现，画中的三个人物是分三次画上去的，画布在画架上移来移去，让每个人物投影都落在恰当的位置上^①，而画面人物之间由于缺乏一种空间景深感，也像是拼贴而成的。

一个有趣的现象是，16、17 世纪的画面中出现了大量的左撇子。这个现象自卡拉瓦乔开始，延续了将近四十年。在霍克尼看来，这不是偶然的，其正是透镜反转的结果。^②另外，哈尔斯、伦勃朗、委拉斯贵兹等画家笔下的那些大量类似摄影、具有丰富表情的人物肖像塑造，若是

① 霍克尼：《隐秘的知识：重新发现西方绘画大师的失传技艺》，第 226 页。

② 同上，第 118 页。



图 1-6 扬·凡·艾克,《阿尔诺芬尼的婚礼》,木板油画,57.2 cm×83.8 cm,1434

不借助光学器材，也是不可能实现的……霍克尼指出，光学器材在绘画中的运用最早始于1430年前后的弗兰德斯，这是有确凿证据的^①，直到19世纪初，将近四百年的历史中，光学技术一直在或明或暗地影响着绘画实践。而后来摄影术的发明无疑给绘画带来了巨大的危机和挑战。大概在1870年前后，画家们不仅摆脱了光学器材，且有意地抗拒这套制像方式。比如塞尚，他是有意地在传达一种不确定性，或一种流变的视点。在他的画中，起作用的是人的双目视像（两只眼睛，两个视点，因此就有不确定性），也更重视于人的视觉体验本身，而不是透镜那种暴君式的单点视像，透镜的视像最终将人降格为数学上的一点，固定于时空中，这实际上已经背离了真实的视觉。^②历史地看，这一制像术与绘画的分化，先后还经历了从印象派到立体主义、至上主义等前卫主义的抽象化过程，一直到20世纪70年代，随着电脑修图的出现，以及诸如“调色板”“画笔”等软件功能的应用，二者之间似乎又变得相关或融通。

二、“隐秘的知识”与艺术史

在系统的考察、研究和体验之后，霍克尼为我们勾勒了隐匿在艺术史中的一条制像术或绘画技艺的线索。而且他发现，自古以来，绘画就是一门秘密的活动，艺术家对自己的工作方法一般都会保守秘密，特别是有关手和眼的技能，通常都觉得没有必要说明自己的作品是如何画出来的，而宁愿让作品自身说话。^③于是，这种技艺也就成了一套“隐而不彰”的秘密知识。

这当然是出于一种自我经验的保护，但是霍克尼认为，这背后其实隐含着更为深刻的政治和宗教原因。早在中世纪晚期，欧洲就流行着一本传为亚里士多德的著作《秘密的秘密》。这本书影响了可能发明了望远镜和显微镜的罗杰·培根（Roger Bacon）。当然也有人认为，“培

① 霍克尼：《隐秘的知识：重新发现西方绘画大师的失传技艺》，第183页。

② 同上，第190—191页。

③ 同上，第234页。

根主要是受中世纪魔鬼恐慌论的影响”。对他而言，“暗箱就是黑暗之地……代表的是一种邪恶的幻觉”^①，因为暗箱中影像的颠倒本身就带有一种渎神的意味。所以他认为，暗箱这样一种知识不可随意示人，对普通人而言，它就是一个秘密。而“秘密只属于有知识的人，因为普通人常常会轻视和忽略它们，也不知道如何利用、甚至滥用这些秘密，反而可能会给自身和社会带来危害和灾难”。于此，哲学家纽伯德（William Newbold）研究认为：“培根之所以不愿意将自己的发明公之于众，是因为他是一个虔诚的信徒，他认为自然的秘密之所以长久不为人所知，是因为上帝不愿意人类知晓这些秘密。因此，学者有义务，未经上帝的恩许就不能随便使用这些知识，尤其不能出卖给俗人和大众。”^② 吊诡的是，在神学统治之下，这样一种发现本身实际上已经违背了当时的统治。这或许也是这套“技术—知识”始终未被文献明确记载的主要原因之一。然而问题在于，文艺复兴以来，随着政教分离，神学统治瓦解，及世俗政治的兴起，这样一套说辞和行为有没有变化呢？我们发现，它已经逐渐被一种新的理性认知所替代，无论是洛克、笛卡尔，还是卢梭、马克思、尼采，在他们眼中，暗箱已经不再是一种秘密知识，而是一种科学和政治技术，但也不能忽视，与此同时，清教徒们始终在赋予暗箱一种神秘的宗教理念，依然将其视为一种邪恶的秘密知识。^③

诚然，画家们不可避免地会受到整个社会宗教、政治及文化大气候的影响，甚至有的画家可能就是清教徒。但自文艺复兴以来，这种影响还是明显式微，并渐渐消解了暗箱的宗教/政治属性。所以，对更多个体而言，使用光学仪器也可能是基于同行之间的竞争，从而迫使画家不得不将自己新的发明隐藏起来，以至于没有留下太多有效的直接证据。比如曾经就有友人提醒“透视法”的发现者布鲁内莱斯基不要輕易地把

① 埃里克·伦纳：《针孔摄影：从传统技法到数码应用》，第26页。

② 霍克尼：《隐秘的知识：重新发现西方绘画大师的失传技艺》，第234—235页。

③ 埃里克·伦纳：《针孔摄影：从传统技法到数码应用》，第26—30页。

自己的发现告诉别人。^①尽管如此，霍克尼还是搜集了不少图像和文本证据。遗憾的是，除了这些旁敲侧击的文献，我们还是极少看到有关卡拉瓦乔、维米尔、委拉斯贵兹等借助光学仪器的具体文字记录或直接证据。^②那么。这是否意味着它就是一种秘密的知识呢？对当时的画家而言，借助光学技术可能并不重要或已经习以为常，以至于最后没有留下任何直接的证据。就像今天的画家一样，借助于摄影、投影、幻灯、复印、计算机等技术手段极为常见，但大多都是讳莫如深，不愿意公开谈及，反而成了一个众人皆知的“秘密”，而艺术史家和理论研究者也不愿有意去挑衅这套“潜规则”。另外，相比有着大量文献的颜料、画布、画板等相关技术而言，光学器材及其使用本身也的确是不好记录和表述。^③且不论以上这些理由是不是霍克尼付诸这一实践的动因（之一），但时至今日，我们依旧没有办法得知其何以成为一种隐秘的知识，我们的推测也似乎只能到此为止。当然也不能排除，霍克尼的出发点本身或许就是无意义甚或是“错误”的，而且艺术史家们对他的诟病也主要集中在这一方面。^④

霍克尼强调，他关心的不是艺术史，而是制像史。而且他心里也很清楚艺术史对这类实践问题并不感兴趣，更关注图像学和社会背景。^⑤可是霍克尼并不甘心，始终有着一种艺术史的冲动。这一点，我们可以从他与诸多艺术史家的通信中看出一二，而且后者对他的实践和发现更多还是一种质疑和批评，包括马丁·肯普，阿尔珀斯就更不用说了。1999年10月1日，马丁·肯普在给霍克尼的信中写道：

艺术史家不得不用假设来填补文献的空缺，但是他在这么做时必须非常谨慎，只有在证据不足以推导出结论时，他才能进入假设

① 霍克尼：《隐秘的知识：重新发现西方绘画大师的失传技艺》，第234—236页。

② 同上，第266页。

③ 同上，第234页。

④ 另外笔者也在想，这是不是一种秘密有那么重要吗？对作为艺术家的作者以及出版商而言，这其实也未尝不是一种有效的策略。因为对历史研究本身来说，没有什么不是秘密。

⑤ 霍克尼：《隐秘的知识：重新发现西方绘画大师的失传技艺》，第200页。

的王国。绘画作品在某种意义上可以算作“视觉证据”，而恰恰在解读视觉证据的环节上，艺术家和艺术史家的工作性质应该是一致的。但是，当艺术家观看往昔作品时，这种力量和自由会不会带来缺陷呢？是的，缺陷（不如说是危险）在于艺术家对自己的实践过于自信，以至于他（她）看所有别的艺术家都从自己的角度出发，假设往昔的艺术家必定这样做那样做，而真的以为他们就是那么做的，有鉴于此，在你用“证据”和作品说，能达到这样那样效果的最好（或唯一）方法就是借助透镜器云云的地方，就是你的论证中最武断的地方。^①

在回信中，霍克尼并没有正面回应马丁·肯普的质疑，而是一再重申委拉斯贵兹、卡拉瓦乔、维米尔、安格尔等使用光学仪器的种种秘密，以及他是如何解开这些秘密的。^②霍克尼始终坚信自己的观念，承认自己不喜欢用宗教象征意义阐释画作，而更愿意从实践的角度去理解，而这恰恰构成了对潘诺夫斯基“图像学”的一种内在检讨。在这一点上，马丁·肯普是认同霍克尼实践的意义的，他们一致承认潘诺夫斯基是杰出的，可如果公式化地滥用其方法，也会致使绘画沦为一种文字猜谜。他们相信，“视觉艺术必须始于观看、终于观看。对于艺术史家来说，在两头的观看之间还存在许多文字。而人们容易忘记，要是绘画仅仅是‘文献’的话，艺术家就不必画而干脆写罢了”^③。在这个意义上，或许它无法成为一部自足的艺术史，但的确不乏针对性以及修正的尝试和努力。更何况，如果从新艺术史的角度看，这样一种基于生产方式的叙事也未见得不可以构成一部艺术史——尽管写作体例上可能不符合规范。不过，就像埃尔金斯（James Elkins）所担心的，这样一种“修正”有可

① 霍克尼：《隐秘的知识：重新发现西方绘画大师的失传技艺》，第266页。

② 同上，第267页。

③ 同上，第276页。

能将大众关于绘画的理解和认识引向一个简单的制像术层面^①，毕竟绘画不仅仅是制像。

阿尔珀斯承认霍克尼的发现有一定的道理，但同时也明显表示对这种做法的“抵触”态度。虽然二者的研究都是基于视觉的考察，并且都不同程度地向潘诺夫斯基的图像学发起“挑战”，但阿尔珀斯是诉诸图像本身及其观看机制^②，对于制像术并不感兴趣。但即使如此，她还是审慎地提出了一些疑问，比如她不相信卡拉瓦乔是出于对光学器材的信任才用街头百姓和邻家少年充当圣徒的模特，光学器材虽然为他创造了更好的绘画条件，但并非是促使他这样做的理由；在这个过程中，光学器材的确具有一种复制图像的功能，但其到底在多大程度上左右着艺术家，她是表示怀疑的，她认为准确地说应该是由手、眼和心综合完成的，而不是源自器材的组合，就像委拉斯贵兹，她认为其不是简单的图像复制……^③不仅如此，阿尔珀斯还指出了霍克尼的研究实践可能导致的危险，它有可能会将绘画引向一个抽离了个体与语境的抽象的知识行为。换句话说，她也是在提醒霍克尼不可忽视纯粹的“视觉证据”本身的模糊性和不确定性，以及相应的历史推测和理论概括的限度所在。遗憾的是，霍克尼并没有回应阿尔珀斯的质疑（也许有，只是没有收录在书中），倒是能感觉到他对于阿尔珀斯的怀疑并“不以为然”。

三、制像术与绘画媒介的嬗变

2001年，纽约大学人文研究院劳伦斯·维施勒（Lawrence Weschler）教授围绕霍克尼此书在华盛顿策划、组织了一次专题学术讨论会，马丁·肯普、查尔斯·法尔考、阿尔珀斯、迈克尔·弗雷德、罗莎琳·克

① James Elkins, "Essay on David Hockney's book 'Secret Knowledge'", https://www.academia.edu/163438/Essay_on_David_Hockneys_book_Secret_Knowledge_#. 中译参见钱文逸：《一篇 James Elkins 的评论》，未刊稿。

② 参见阿尔珀斯、巴克森德尔：《蒂耶波洛的图画智力》的“译者后记”，王玉冬译，南京：江苏凤凰美术出版社，2014，第321页。

③ 霍克尼：《隐秘的知识：重新发现西方绘画大师的失传技艺》，第273—274页。

劳斯、埃尔金斯 (James Elkins) 等艺术史家和物理学家等应邀参加了会议。会议的火药味很浓, 争论十分激烈, 但出乎意料的是, 对这本著作最强烈的批评却是来自同样研究视觉技术史的美国艺术史家乔纳森·克拉里。

在会上, 克拉里尖锐地指出, 如果“将错觉与再现过于狭义地用光学来定义, 霍克尼的论述也就变成了一个大问题中的不太重要、尚未被理论化的部分。事实上, 错觉的成分恰恰属于语境和非光学层面”^①。显然, 克拉里还是站在一个艺术史家或历史学家的角度指摘霍克尼的实践。他的意思是, 即便是画家借助了光学器械, 也并不等于光学及其效果就代表了错觉与再现或视觉与观看。如果单独从中抽离出一条制像史, 忽略了不同时期制像本身的历史语境的话, 也就意味着其对于艺术本身的理解只是停留在制造、生产的层面, 甚至可以说, 它只是将其视为一种物理学或光学实验的工具, 从而规避了绘画艺术自身的诸多独特属性。关键还在于, 霍克尼的叙述并没有呈现一个制像术的历史过程。因此, 这样一种借助和依赖既无法回应艺术史的内在理路, 也无法介入不同历史时期的知识与社会语境。可见, 为霍克尼所津津乐道的制像术在克拉里这里并不重要。也难怪, 克拉里根本不屑于霍克尼的这一发现, 因为两个人的路数原本就截然不同。

霍克尼主要关注的是 15 世纪到 18 世纪的绘画和技术, 据他的基本判断, 19 世纪以来画家们已经逐渐不再借助于光学器材; 而克拉里的研究尽管追溯到了 17 世纪 (乃至文艺复兴) 以来暗箱的发明和应用, 但主要集中在 19 世纪。当然, 这实际也取决于他们不同的研究路数。霍克尼关心的是画家们如何借助光学器材画画这样一个技术 / 手段问题。克拉里则认为, 画家们是不是借助光学器材并不重要。他并不否认维米尔使用暗箱画画, 但他更关心的是维米尔的绘画与暗箱以及同时期笛卡尔、洛克的哲学三者之间所共享的知识机制和认知模式, 除此, 还包括

① James Elkins, "Essay on David Hockney's book 'Secret Knowledge'", https://www.academia.edu/163438/Essay_on_David_Hockneys_book_Secret_Knowledge_#. 中译参见钱文逸:《一篇 James Elkins 的评论》, 未刊稿; Svetlana Alpers, *The Vexations of Art: Velázquez and Others*.

库尔贝的绘画、立体视镜与 19 世纪的生理学之间，马奈的绘画与“恺撒全景画”装置、弗洛伊德的心理学之间，修拉的绘画与雷诺的活动视镜、格式塔理论及涂尔干、韦伯、勒庞的社会理论之间，塞尚的绘画与视速仪、柏格森的哲学之间，等等。在克拉里这里，绘画、视觉技术与知识之间是各自独立的，它们之间的直接关联并不是他的问题所在，间接关系背后三者共享的认知结构才是他真正要揭示的主题。所以在他眼中，维米尔的画本身就是一部暗箱，暗箱本身也可以“替代”笛卡尔的理性主义观念。因此，他一方面植根于艺术史自身的观看和视觉理路，另一方面也更重要的是，他揭示了各个历史时期的“知识—社会”的运作机制。^①而这样一种视角和进路，同样与潘诺夫斯基的“图像学”拉开了距离。

如果从这个角度再回头看霍克尼的观察和研究，我们发现，他其实是为我们揭示了一个文艺复兴以来制像术背后的知识机制。假如霍克尼的研究属实的话，那么我们可以继此推论认为，文艺复兴以来绘画的生成、画家的目光乃至主体的意识实际上还是不同程度地受制于这套光学技术和物理器械。到了 19 世纪，当画家们不再依赖于这些器械的时候，某种意义上也可以说是一种目光和主体的“解放”，借用克拉里的说法，从此进入了另一个由生理学、心理学等所主导的知识机制。其实也正是这一点，深刻地影响着霍克尼自身的艺术实践。

霍克尼坦言：“光学设备不过是工具而已。它们不会留下痕迹，也不会创作出绘画。”所以，绘画的媒介主体不可能让渡给制像术。而且，他认为这样一种“拉近事物距离”的手段，同样也是今人所面临的问题，就像他自己，因为对于光和戏剧的迷恋，迫使其不得不借助视觉技术。于是，卡拉瓦乔和维米尔也就变得更像是我们同时代的人，他们与布列松（Henri Cartier-Bresson）、弗朗西斯·培根、电影等（包括霍克

^① Jonathan Crary, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the 19th Century*, Cambridge, MA: The MIT Press, 1992; Jonathan Crary, *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle and Modern Culture*, Cambridge, MA: The MIT Press, 2001; 鲁明军:《视觉认知与艺术史: 福柯 达弥施 克拉里》。另, 本书第四章也会做详尽的论述。

尼自己)同属于一个叙事序列。^①殊不知,这已然将绘画的媒介从形式(色彩、构图、光影、平面性等)拓展到一个新的认知结构中,这个结构中包括了视觉技术和制像术,甚至占据着更重要的位置。在这里,制像术既是绘画技术,也是媒介本身。2010年冬,霍克尼制作了一个由九台摄像机构成的装置,“它不作为绘画之用,只是用以(拍摄和)观看影片”^②。他认为,当九台摄像机同时工作的时候,实际上就是一种素描,它将绘画的一个个时间碎片记录下来并暴露出来。实际上,这正是源于他对凡·艾克《根特祭坛画》的多视角和中国山水卷轴画移动视点的观察和发现。^③也许你可以认为它不是艺术,但是“它们肯定是关于可见世界的一种描绘”,而且,“和我们见过的任何东西都不尽相同”。^④从这个意义上说,霍克尼的制像术发现以及写作本身其实就是他的作品,是他的绘画。

在九台摄像机构成的装置中,技术与绘画虽说变得自足,但本质上还是分离的。而在iPhone/iPad上的绘画中,他彻底将二者合为一体。此时,iPhone/iPad不仅是一种绘画工具和手段,霍克尼认为也是一种真正的新媒介。因为,它改变了视觉的感知方式和物质形态,从此,画画不再需要画笔和颜料,屏幕代替的“画布”也是随时可变,绘制的过程中还可以任意删除和修改。在笔者看来,它恰恰拓展了绘画的生产机制,意味着光学器械与画布之间在此已经没有界线,而不再是一种古典的分离、支配或依赖关系,在这里技术本身成了绘画。也因此,它改变了绘画的传播机制,或者说,这一绘画方式本身就带有一种传播的功能。更重要的是,作为一种“大众传播”的媒介工具,iPhone/iPad改变的实际上是绘画的观看机制和政治。就像霍克尼所说的,重要的不是“传媒”,

① 马丁·盖福特(Martin Gayford):《更大的信息:大卫·霍克尼谈艺录》,王燕飞译,上海:上海人民美术出版社,2013,第138页。

② 同上,第233页。

③ 参见保罗·乔伊斯(Paul Joyce):《霍克尼论摄影——和保罗·乔伊斯的谈话录》,李孝贤、郭昌晖译,北京:中国摄影出版社,1994。

④ 马丁·盖福特:《更大的信息:大卫·霍克尼谈艺录》,第233—239页。

而是“大众”。^①所以，当大众和画家一样，能够“专业”地参与 iPhone/iPad 绘画的时候，或许就是一种新的政治的可能。不要忘了，六百多年前，在罗杰·培根包括很多古代画家那里，这些技术可能是一种不能出卖给大众的秘密知识，今天，它们却堂而皇之地成了为大众所共享和消费的对象。而这其实已经彻底颠倒了文艺复兴以来内在于制像术的那套支配结构和政治机制。

本章小结

马丁·肯普曾说，霍克尼不仅改变了艺术史讨论的维度和基础，也改变了我们看画的眼光。^②这句话实已提示我们，霍克尼这本著述主要针对的就是艺术史叙事和看画的方式。

的确，若从制像术或生产的角度看，他为我们提供了一个新的看画方式，使得我们不再简单停留在图像、形式及其意义层面，将绘画拓展到一个立体的、能动的运作秩序中，但是我们不要由此就忘了绘画本身的功能机制，因为单纯的制像术无法揭示绘画本身的现实意义和历史属性，使得绘画反而沦为物理学或光学的一个实验对象或工具。这也是诸多艺术史家并不认同霍克尼观点的原因之一。另外，若从艺术史的角度看，霍克尼也是想重新发现已然分离的视觉技术史与艺术史之间可能隐匿的一个交界地带，但是当他有意回避了图像的形式与意义，只是回到图像的生产系统^③中的光学器械使用的时候，已经暗示了他的局限和狭隘。这或许与新艺术史并不违和，但霍克尼恰恰忽视了一点：新艺术史更多是从共时性而非历时性的角度展开的，因此，

① 马丁·盖福特：《更大的信息：大卫·霍克尼谈艺录》，第195—204页。

② 霍克尼：《隐秘的知识：重新发现西方绘画大师的失传技艺》，封面。

③ 有关生产系统的研究还包括赞助人、工作室、助手/工人、艺术市场的研究等视角，典型的如阿尔珀斯的《伦勃朗的企业：画室与市场》（*Rembrandt's Enterprise: Studio and the Market*, Chicago: University of Chicago Press, 1990）、高居翰（James Cahill）的《画家生涯：传统中国画家的生活与工作》（杨贤宗等译，北京：生活·读书·新知三联书店，2012）以及姚嘉善（Pauline J. Yao）的《生产模式：透视中国当代艺术》（北京：timezone8, 2010）、巫鸿的《张洵工作室：艺术与劳动》（桂林：广西师范大学出版社，2009）等。

就在他试图勾勒一条纵贯近五百年的制像史的时候，就已经意味着它既无法保证每一个不同个案的深度展开，同时，粗暴的线性梳理也不可避免地将绘画抽离为一套简单的光学技术运作，而这其实已经背离了艺术史的基本准则，更何况，他的写作本身也不太严谨。

这毕竟是一个艺术家的理论或历史实践，所以，笔者以为此书更多的意义还是体现在霍克尼自身的艺术实验中。他对于 iPhone/iPad 等现代技术的敏感和灵活运用，其实就是一种制像术的延续，只不过其内在运作机制已经完全有别于暗箱时代。相较而言，更具革命性的当是 AI 的出现（图 1-7）。特别是 ChatGPT 的问世及其飞速升级则彻底改变了图像术，技术不再是工具手段，它本身已成为主体。如果说前数字时代的技术过程还可以模拟或还原的话，那么数字时代、特别是 AI 时代的技术过程已经无法“还原”了。但从暗箱到 AI，有一点是不变的，即其主体性机制。也是在这个意义上，与其说是霍克尼提供了一种新的看 / 辨画方式，不如说他为我们重新理解 / 实践绘画及其媒介开启了一个新



图 1-7 雷菲克·阿纳多尔 (Refik Anadol), 《无人监控》(MoMA 展示现场), 数字动画装置, 2022

的角度和历史性基础。^①霍克尼的手段是模拟并试图“还原”暗箱绘画的整个技术过程，这其中，技术还是要依托一个特定的装置处所，即画室。技术无法脱离画室而存在，因此作为媒介的不光是图像术，作为图像生产之处所的画室本身同样也是一种媒介。而这恰好在阿尔珀斯的相关研究中得到了进一步的论证和展开。

^① 最后，还有必要一提的是，在书中霍克尼曾简单提及中国古代山水画的观看方式及其制像问题。显然，他的讨论还是流于简单，实际要比这复杂得多，一两句话根本难以说清，加之篇幅所限，所以只好另文专论。

第二章

画室作为媒介：图像的历史生成

20 世纪六七十年代，随着文化研究、新文化史和视觉文化的兴起，一直以来由经典的形式论和图像学所主导的艺术史研究遭遇了深刻的危机和挑战。无论是研究对象（或所谓“艺术边界”）的拓展，还是视角方法的更新，时至今日依然还在争议和被调适中。这其中尤其值得一提的是，几乎所有新的尝试——不管是有意还是无意，都指向了图像学，甚至潜在地形成了一个“反图像学运动”^①。如制像术的发现、符号学的介入、“视觉性”的独立^②、“错时论”的重申^③，以及关于赞助人、市场、交往乃至阶级、性别等视角和主题的艺术生产及社会史的讨论，这些所谓的“新艺术史”都或明或暗地将图像学及其知性机制视为一个敌人。当然，他们也并不认同形式主义及其所建构的艺术史范式。但在具体的分析和论述中，还是不可避免地涉及形式、风格以及图像母题，还是在援用形式分析和图像学的方法和概念。

作为福柯理论的信徒^④，阿尔珀斯既是“视觉文化”（Visual Culture）

① 参见迈克尔·安·霍丽（Michael Ann Holly）：《帕诺夫斯基与美术史基础》，易英译，长沙：湖南美术出版社，1992，第138—173页。

② 以福柯关于委拉斯贵兹《宫娥》和马奈作品的讨论最为典型，且其不同程度地影响了诸多艺术史家。参见鲁明军：《福柯的绘画研究与20世纪艺术史学范式的转变》，《文艺研究》，2015年第4期。

③ “错时论”脱胎于阿比·瓦尔堡，具体参见 Alexander Nagel & Christopher S. Wood, *Anachronic Renaissance*, Cambridge, MA: The MIT Press, 2010；达尼埃尔·阿拉斯（Daniel Arasse）：《“错时论”的幸与不幸》，阿拉斯：《绘画史事》，孙凯译，董强校，北京：北京大学出版社，2007，第142—149页。

④ 1983年，在由阿尔珀斯和格林布拉特（Stephen Greenblatt）主编的《再现》（Representation）杂志的创刊号中，阿尔珀斯曾经感慨，“为什么关于委拉斯贵兹《宫娥》一画的论著，迄今为止最严谨、最有说服力的却是出自福柯之手？”转引自曹星原：《摘去伦勃朗的“金盔”者——阿尔珀斯及其美术史研究方法》，《新美术》，1991年第1期。

的开创者——甚至连这个词最早都是她提出来的^①，也是成立于1971年的新艺术史学会（New Art History Association）和成立于1972年的女性艺术组织委员会（Women's Caucus for Art）的主要成员。从一开始进入艺术史研究领域，阿尔珀斯的目的便非常明确，就是要在图像学的模式之外，探索一种新的艺术史视角、路径和知识范式。在出版于1983年的第一部著作《描绘的艺术：17世纪的荷兰艺术》（以下简称《描绘的艺术》）中，阿尔珀斯便直接将矛头对准了图像学，提出“描绘性”（descriptive）这个概念并用来表述17世纪绘画，借以区分文艺复兴时期的“叙事性”（narrative）绘画。在具体的论述中，她尤其强调了制作者、绘画和被画之物之间的不可分割性以及其间的运作关系，进而将镜子、暗箱、地图、人工透镜等纳入了论述的范畴。^② 第二本著作《伦勃朗的企业：工作室与艺术市场》（以下简称《伦勃朗的企业》）则围绕伦勃朗这一典型案例，考察了17世纪自由贸易刚刚兴起之时，伦勃朗是如何通过工作室的方式将自己的作品推向市场，从而与传统的赞助系统拉开距离的。与之相对，1994年出版的与巴克森德尔（Michael Baxandall）合著的《蒂耶波洛的图画智力》中，绘画的视觉叙事及其智性成了主题。次年发行的一本小册子《鲁本斯的形成》则将鲁本斯的绘画置于其个人经验，重探其所遭遇的现代困境。福柯的理论无疑为阿尔珀斯提供了重要的理论资源，这些文本都不同程度带着福柯理论的色彩。

可以说，近半个世纪的艺术史研究领域中，《描绘的艺术》和《伦勃朗的企业》无疑是两部极具开创性的著作，几乎和形式分析、图像学一样，一度被广泛地参考和引用——尽管没那么普遍且颇具争议^③，此后

① 阿比·瓦尔堡的图像学实际上已经具有视觉文化的特征，因此有人认为，瓦尔堡是视觉文化的先声。参见H. 洛赫（H. Locher）：《关于“大写的艺术”：贡布里希、施洛塞尔与瓦尔堡》，翟梓宏译，《新美术》，2012年第1期。

② 参见乔纳森·哈里斯（Jonathar Harris）：《新艺术史批评导论》，徐建译，南京：江苏凤凰美术出版社，2010，第156—161页。

③ 《描绘的艺术》出版后，其中关于伦勃朗的讨论在学界引起了极大的争议，阿尔珀斯坦言，后来《伦勃朗的企业》的写作某种意义上是此番争议或回应争议的产物。但没想到的是，《伦勃朗的企业》发表后，却引起了更大的争议。参见阿尔珀斯：《伦勃朗的企业：工作室与市场》的“导论”，冯白帆译，南京：江苏凤凰美术出版社，2014，第10页；阿尔珀斯、巴克森德尔：《蒂耶波洛的图画智力》的“译后记”，第321页；曹星原：《摘去伦勃朗的“金盔”者——阿尔珀斯及其美术史研究方法》，《新美术》，1991年第1期。

关于艺术、科学与认知的探讨几乎都绕不开《描绘的艺术》，而《伦勃朗的企业》则从社会生产机制层面提示我们如何重新认识艺术家的工作和日常经验，甚至有关中国古代绘画史以及当代艺术的生产方式的讨论也都深受阿尔珀斯的启发。^①在此，还需指出的一点是，《描绘的艺术》的论述是以反图像学的名义展开的，但是它的整个逻辑依然是潘诺夫斯基式的，也就是说，阿尔珀斯还是想为文艺复兴和17世纪分别建立两个不同的相对普遍的绘画机制和范式。在这一点上，她和潘诺夫斯基都没有超出沃尔夫林，甚至可以说，阿尔珀斯试图将文艺复兴和17世纪绘画分别概括为两个概念并加以区分本身就像沃尔夫林在《美术史的基本概念》一书中的定义模式。不过，到了《伦勃朗的企业》这里，她已经彻底告别了这一整体性的论述方式。

2007年，阿尔珀斯推出了《艺术的苦恼：委拉斯贵兹及其他》一书，则又回到了画室的问题。全书以此为视角，围绕委拉斯贵兹这个中心，从不同的角度切入17世纪欧洲绘画诸多或明或暗的线索。虽然篇幅不大，甚至像一盘散沙，看上去她是无意建立一个类似图像学一样的严密的论述逻辑，但事实上，她巧妙地将这些散碎的发现一点一点衔接了起来，只是最终形成的不是一条线，也不是一个完整的结构，而更像是一个枝蔓丛生的立体的网络。也因此，它与之前的著述包括他人的相关研究拉开了距离。这其中，阿尔珀斯几乎调用了我们熟知的所有可用的方法，尤其突出了图像学。可是，她又不像潘诺夫斯基那样回到一个清晰的知性框架，而是力图不为任何方法所限，从而让分析和论述更加切近经验和史实。所以，试图从阿尔珀斯的论述中概括出一套可以放之四海的方法和逻辑无疑是一种妄想。但有一点是肯定的，她的确为我们提示了很多独特的角度和路径。不像之前，她还在诉诸一种不可见的目光运作机制和一个整体性的叙述框架，在此她选择从一个微观的视角出发，审慎地考察了绘画形式、母题和图像结构的历史生成。

① 比如高居翰的《画家生涯：传统中国画家的生活与工作》、姚嘉善的《生产模式：透视中国当代艺术》、巫鸿的《张洵工作室：艺术与劳动》等都不同程度地受其启发和影响。

一、画室与绘画的自我指涉

早在《伦勃朗的企业》一书中，阿尔珀斯便已意识到了画室或工作室这一论述角度。不过此时，她还是从一个生产机制或艺术社会史的角度，系统考察了伦勃朗的工作室这一生产方式与艺术市场的关系。然而，到了《艺术的苦恼》这里，工作室所扮演的角色不再是生产系统的一个环节，而是被视为画面本身或艺术媒介。

阿尔珀斯说：“从17世纪开始，持续到20世纪，从维米尔到马蒂斯，再到毕加索，欧洲成功的绘画大师都拥有如同世界展览会般的画室，或者我们也可以说，那些画室是来自世界各地，从而融入绘画之中。”^①显然，这里画室所扮演的角色不仅是工作的场所，同时还是一种带有自我指涉性的绘画语言。就17世纪而言，除了维米尔以外，委拉斯贵兹、伦勃朗、普桑等也都留下了相关的作品。而阿尔珀斯所谓的画室也并不专指画家的私人创作空间，像博物馆、展览会这样的公共空间也被视为画室。

根据法国艺术史家夏斯岱尔（André Chastel）的考察，早在15世纪，就已经出现了“画中画”，包括为数不多的绘画现场进入画面的作品。至16世纪，这种方式则变得比较常见了，比如戈萨尔特（Jan Gossaert）的《圣路加为圣母画像》（1515）、勃朗德尔（Lancelot Blondeel）的《圣路加为圣母画像》（1545）、希姆斯柯克（Maarten van Heemskerck）的《圣路加为圣母画像》（1532）等都是把对着模特描绘的现场作为画面的内容。^②我们固然可以将绘画的场所想象为可以进入画面的画家画室，但在这里，画室似乎只是作为绘画的场所。直到17世纪以后，一个最大的变化是，画家开始借助画室窗户中的光源进行写生，比如在维米尔《绘画的寓言》、委拉斯贵兹的《宫娥》中，画室窗

① Svetlana Alpers, *The Vexations of Art: Velázquez and Others*, New Haven: Yale University Press, 2007, p.1.

② 15世纪绘画现场（或画室）进入画面的作品，比较典型的有里提奥（Andrea de Litio）为阿特里（Atri）大教堂所绘制的天顶壁画《四福音圣徒》（1460—1481）、贝格特（Derick Baegert）的《圣路加为圣母画像》（1470）等。参见夏斯岱尔：《画中画》（上），钱文逸译，未刊稿，2015。

户中的光源便承担着重要的塑形（描绘）乃至叙事的功能。而之所以将画室看作媒介，正是因为画室本身决定了画家的观看角度和绘画方式。也正因如此，阿尔珀斯将画室从“画中画”问题中单独抽离出来，以此为切入点，重新进入画面的系统。想必我们或多或少都了解维米尔是如何借助暗箱进行创作的，但阿尔珀斯想要传达的是，画室本身就具有观看、塑形和想象的功能，也即是说，画室本身就是暗箱。书中提到17世纪思想家阿塔纳斯·珂雪（Athanasius Kircher）绘制的“光箱”（light-box），形象地描述了他如何将照相机暗箱放大到房间的尺寸后，放置在自然环境中的想法。^①显然，这里他是把暗箱放大后视为画室。乔纳森·克拉里持几乎同样的观点，认为维米尔的绘画本身就是一部暗箱，它们提供了同一种观看方式和认知秩序^②，此落脚点明显不同于阿尔珀斯，后者还是更侧重绘画生产机制的讨论，就像她在批评潘诺夫斯基的时候所说的：“艺术史家总是太把自己看成知识的追求者，而没有认识到他们自己如何成为知识的创造者。”^③所谓画室作为媒介，无非是将绘画的生产作为绘画或画面的一部分。只是此时，它所提示的并非仅仅是生产的介入，而是画室本身提供了一个类似“光箱”一样的观看和认知方式。

阿尔珀斯显然并不满足于这一具体功能层面的讨论，在她看来，到了弗里德里希（Caspar D. Friedrich）、马奈创作同样题材的时候，画室的光便不再承担塑形的功能，而是通向一种新的认知方式。诚如她在解释弗里德里希作品的时候所说的：“光线的作用不再仅是照明，而是作为一种对画外世界的暗示，或者相反，使画室与现实世界的情感隔离开来。”^④在马奈的《工作室的午餐》中，窗户被设置在房间后墙的左侧，好像装上了百叶窗显得模糊不清，只是映出了一些室内光。因此，其画室正如他其他作品中所证实的那样，没有任何别的通道和出口，从

① Svetlana Alpers, *The Vexations of Art: Velázquez and Others*, p.15.

② See Jonathan Crary, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the 19th Century*, Cambridge, MA: The MIT Press, 1992.

③ 转引自迈克尔·安·霍丽：《帕诺夫斯基与美术史基础》，第168页。

④ Svetlana Alpers, *The Vexations of Art: Velázquez and Others*, p.21.

而脱离于现实。同时，出口通道的不足也成为对画室采光控制的警戒性暗示，从而抛弃了传统绘画的光影结构和视觉机制。^① 库尔贝的《画室》亦复如此。在阿尔珀斯看来，《画室》旨在解决画室中时间的消逝与外世隔离的问题。^② 夏斯岱尔的解释同样强调了“分离”，他说：“由于库尔贝将创作集中于画室拥挤且象征意味强烈的墙面之间，这幅画与诸如巴比松画派所倡导的直面对象的创作相去甚远。它更像一场与我们分离的自然之梦。”^③ 夏皮罗则认为，库尔贝这是有意地营造了现实主义与浪漫主义之间的一种分离。^④ 凡此种种皆表明，画面中的画室不仅仅是提示绘画的物理生成，也是一种观看、认知方式和“意料之外的感官体验”^⑤，甚至已成为画室的一种属性。

阿尔珀斯说：“画室就是画家的一个科学实验室。”^⑥ 除了私人的绘画场所，画室也可能是休息室、教堂，但更普遍的无疑是博物馆。^⑦ 不过，这里的博物馆与其说是实体意义上的公共收藏机构，不如说是画家个人（或想象中）的博物馆，比如委拉斯贵兹的《宫娥》和同时期荷兰画家特尼尔斯（David Teniers the Younger）的“画廊”系列作品（图2-1）。《宫娥》创作于委拉斯贵兹担任菲利普四世宫廷画师期间，同时他还兼任皇室藏画的管理者。画面描绘的空间正是墙上挂满了藏画的皇室所在地。^⑧ 可以说，此时皇室就是委拉斯贵兹的画室。当他在画中表现这个空间的时候，也是透过画室在诉诸绘画的一种自我指涉。作为画室的宫廷博物馆深刻地影响了委拉斯贵兹的创作，甚至作品的图像母题便直接

① Svetlana Alpers, *The Vexations of Art: Velázquez and Others*, p.21.

② Ibid., p.36.

③ 夏斯岱尔：《画中画》（下），钱文逸译，未刊稿，2015。

④ 迈耶·夏皮罗：《库尔贝与大众图像：论写实主义与素朴》，《现代艺术：19与20世纪》，沈语冰、何海译，南京：江苏凤凰美术出版社，2014，第84页。

⑤ Svetlana Alpers, *The Vexations of Art: Velázquez and Others*, p.14.

⑥ 在这一点上，阿尔珀斯似乎回应了《描绘的艺术》一书中的相关论述。See Svetlana Alpers, *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago: The University Of Chicago Press, 1984.

⑦ Svetlana Alpers, *The Vexations of Art: Velázquez and Others*, p.4.

⑧ 《宫娥》中挂在墙上的画作来自皇家收藏，也因此明确了场景的位置。这两幅画是梅佐（Martínez del Mazo）对鲁本斯的《帕拉斯和阿拉克涅》和雅各布·乔登斯（Jacob Jordaens）的《阿波罗和马西亚斯》的临摹，两幅原作描绘的都是低贱艺术家受到的惩罚，也因此都间接被选来抬高委拉斯贵兹所画的这幅真正的绘画。夏斯岱尔：《画中画》（下），钱文逸译，未刊稿，2015。



图 2-1 大卫·特尼尔斯，《利奥波德·威廉姆大公在他的布鲁塞尔画廊》，布面油画，106 cm × 129 cm，约 1647

源自其中的藏画，比如后面将要重点讨论的《纺织女》就是一个典型的例子。和委拉斯贵兹一样，特尼尔斯所描绘的实际就是他的博物馆或画室，画面中首先突出的是他自己所描绘的绘画作品，这样的“画中画”方式和《宫娥》并无二致。

如果说画室进入画面是潜在地对画室本身予以一个定义——即画室作为媒介——的话，那么，当画室作为博物馆而且出现在画面中的时候，无疑是对于绘画本身的一种定义。在笔者看来，画室进入画面所指的绘画的自我指涉性也是一种关于“绘画的绘画”或“元绘画”（meta-painting）的实践。在此，博物馆本身所代表的也是一个“艺术史”的概念。“博物馆—画室”无疑为我们真正进入画家的创作提供了一个历史的视角和路径，也提醒我们绘画实践与艺术史的内在关联及其历史的延续性，而这并不仅限于 17 世纪，自文艺复兴始，一直延续到 19 世纪的马奈、20 世纪的毕加索，乃至今天。

二、画室与图式的历史生成

对17世纪的不少画家而言，画室则已成为绘画本身。但是，如果回到画室最初的功能，也就是作为绘画的场所，它又是如何影响绘画，进而影响画面的图式的呢？或者说，画室在图式的历史生成中到底扮演着什么角色呢？

也是在这个部分，我们发现阿尔珀斯主要借助了图像学的方法，但不同于潘诺夫斯基的是，她还是放在画室这一框架中展开论述的。这里，阿尔珀斯举了两个伦勃朗作品的例子，一个是现藏于卢浮宫的《沐浴的拔士巴》（1654）（图2-2），另一个是《克劳丢斯·西菲利斯的密谋》（1661—1662，以下简称《密谋》）（图2-3）、《阿姆斯特丹布商行会的理事们》（1662，以下简称《理事们》）（图2-4）、《夜巡》（1642）（图2-5）以及三者之间的关系。

在分析《沐浴的拔士巴》的时候，阿尔珀斯区分了三个层次。一是母题。阿尔珀斯指出，像《圣经》中的许多人物一样，拔士巴的生活其实是复杂的，所以将其设定为受害者是简化了这个角色。正如画中所表现的，伦勃朗所描绘的沉思的拔士巴，无疑与她裸露的身体保持着一定的距离。而这样一种情绪的传达与其他同一题材的作品拉开了距离。^①紧接着，作者引出第二个层次：伦勃朗的家事。在阿尔珀斯看来，画面中的拔士巴实际上是伦勃朗的情妇亨德里克（Hendrichje）的化身。据说，伦勃朗为了继承已故的妻子萨斯基娅（Saskia）的遗产不愿娶已有身孕的亨德里克，而这种没有婚姻关系的生活又遭到教堂委员会的控告。于是，这种现实和命运的复杂性促使伦勃朗将亨德里克与拔士巴联系在了一起。如此将现实人物附着在历史人物身上原本是当时流行荷兰的一种绘画模式，但画家用家庭成员做模特在当时的荷兰并不少见。^②这就引出第三个层次：“画家与模特”。到了这里，阿尔珀斯将视角又拉

① Svetlana Alpers, *The Vexations of Art: Velázquez and Others*, pp.49—51.

② Ibid., pp.51—55.

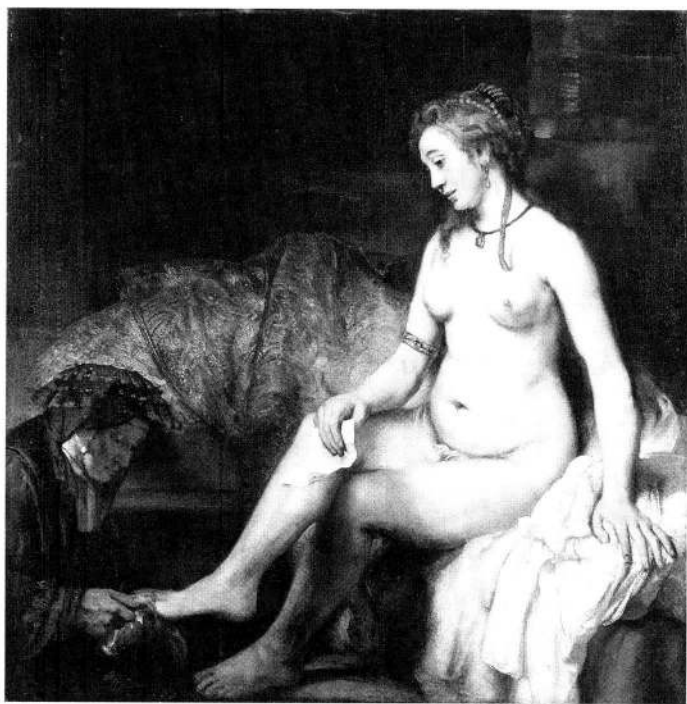


图 2-2 伦勃朗,《沐浴的拔士巴》,布面油画,142 cm×142 cm,1654,卢浮宫



图 2-3 伦勃朗,《克劳丢斯·西菲利斯的密谋》,布面油画,309 cm×196 cm,1661-1662



图 2-4 伦勃朗,《阿姆斯特丹布商会的理事们》,布面油画,191.5 cm×279 cm,1662



图 2-5 伦勃朗,《夜巡》,布面油画,437 cm×363 cm,1642

回画室。她通过梳理、分析和比较伦勃朗相关题材、类型的一系列作品，指出这种造型和表现方式也不是此画专属，实际上早在这之前的其他作品中就已经使用过了。而这种延续，无疑源自画室的生产方式。尽管如此，我们依然可以从画面看出，作为模特的亨德里克表现出的恰恰是一种抵抗——或许是在躲避观者对她内心的窥探。而如果从伦勃朗的绘画技巧看，他似乎也没有表现出多少对于亨德里克的爱恋。^①

显然，三个层次的划分本身就带有图像学的痕迹，虽说在论述中并未严格依循潘诺夫斯基的方法和逻辑，但其基本的框架（即“经验—分析—主题”）还是有些许的契合。在这里，画室当然不是唯一的支配要素，但是模特的选择、画面的造型乃至描绘本身则不同程度地受制于画室。阿尔珀斯看上去没那么极端，而完全将伦勃朗的绘画从画室外的叙述中拉回画室，毋宁说他要传达的是画室这一生产环节与画室之外的意图之间的复杂关联。这同样体现在第二个例子，即《密谋》《理事们》与《夜巡》三者之间的关系中。和《沐浴的拔士巴》一样，《密谋》源自塔西佗的编年史，描绘的是公元1世纪巴达维亚人民反抗罗马暴政，西菲里斯密谋起兵倒戈的故事。这幅画是当时阿姆斯特丹市长委托，为新完成的市政厅订制的，不过作品完成后并没有受到市长的认可。如果回到当时的历史情境，或许会对伦勃朗的创作意图略知一二。当时，一方面荷兰独立战争刚刚结束不久，和西班牙的关系依然很紧张；而另一方面市长正在与奥兰治家族作斗争。伦勃朗巧妙地将这些现实附着于历史并浓缩在画面中。当然，阿尔珀斯也不忘提醒我们，这毕竟是一张在画室里完成的作品，因此，在绘制的过程中，伦勃朗还是借鉴了一些已经放弃的蚀刻画经验。^②阿尔珀斯尤其强调了画面中的桌子，她由此联想到了达·芬奇的《最后的晚餐》，认为桌子构成了一种宗教性的仪式。而这种仪式的另外一面，就是17世纪大量的静物画所提示的，桌子本身也是世俗生活的一种象征。因此，在她看来，伦勃朗创造了一种

① Svetlana Alpers, *The Vexations of Art: Velázquez and Others*, pp.55—62.

② Ibid., pp.60—61.

介于宗教与市民生活的表达方式。也是在这一点上，他与当时流行的风俗画拉开了距离。^①与之相关的《理事们》同样围着一张桌子。阿尔珀斯将这两张桌子视为统领的象征：一个在黑夜中闪闪发光，另一个在白天被一块华丽的毯子覆盖着。她甚至怀疑，这两张作品有可能是一前一后创作的，也有可能是同时完成的。因为她发现两幅作品存在着许多对立面：战争与和平，沉醉与清醒，宴会与业务；过剩与节制，尊卑与平等；多样与统一。^②而这种对立统一的互补又充分体现在《夜巡》中，以至于她认为如果将《密谋》与《理事们》合在一起，则恰好回应了《夜巡》的母体与风格构成。^③诚如她所说的：“《夜巡》是一幅伦勃朗试图结合两个不同且不可调和的因素的画作，即多伦（doelen）^④和射击连队——一个是过去，一个是现在；一个代表暴力，一个代表平和。作为画家，伦勃朗就是以这种方式营造《夜巡》的氛围，尝试在一幅画中提供两个不同和不兼容的方案。”^⑤需要提示的是，这个方案本身也是一个画室的产物。

吊诡的是，这种去冲突化的方案恰恰是一个战争时代的产物。阿尔珀斯发现，尽管此时荷兰也有一些表现战争的绘画，但大量的静物、人物等题材的创作实际与战争无关，更多恰恰是为市场而画，甚至形成了近乎重复的模式。这一点实际上也提示我们，所谓的画室其实还是受制于刚刚兴起的艺术市场。^⑥像伦勃朗这种基于冲突又试图脱离冲突的绘画图式所表征的正是战争与市场共处的这一复杂现实。阿尔珀斯的目的当然不止于此，甚至可以说，如此铺垫就是为了引出她讨论的重心委拉斯贵兹。于是，阿尔珀斯紧接着便将目光转向委拉斯贵兹的《墨丘利与

① 参见茨维坦·托多罗夫（Tzvetan Todorov）：《日常生活的颂歌：论十七世纪荷兰绘画》，曹丹红译，上海：华东师范大学出版社，2012。

② Svetlana Alpers, *The Vexations of Art: Velázquez and Others*, p.72.

③ Ibid.. 在笔者看来，虽然路径不同，但这一思路还是或多或少受潘诺夫斯基《皮耶罗两组绘画中的人类早期历史》一文的影响和启发，不同在于，潘文中提到皮耶罗这两幅画可能是一组，而阿尔珀斯则将两幅画结合成另一幅新的作品。参见潘诺夫斯基：《图像学研究：文艺复兴时期艺术的人文主题》，戚印平、范景中译，上海：上海三联书店，2011，第39页。

④ 指阿姆斯特丹克伦文厄斯多伦（Kloveniersdoelen），是一个会议中心。

⑤ Svetlana Alpers, *The Vexations of Art: Velázquez and Others*, pp.76—80.

⑥ 参见阿尔珀斯：《伦勃朗的企业：工作室与市场》，第136—174页。

阿尔戈斯》(图 2-6)。她认为, 这就是一个去冲突化或平和的图式。问题是, 如果说伦勃朗的去冲突化背后是战争和市场在起作用的话, 那么, 又该如何理解西班牙王室御用的画家委拉斯贵兹呢?

历史上, 其实并不乏热衷表现冲突场面的艺术家, 从吉兰达约(Domenico Ghirlandaio)到勃鲁盖尔(Pieter Bruegel)、鲁本斯, 直到戈雅、毕加索, 阿尔珀斯罗列了很多相关的作品。而“墨丘利和阿尔戈斯”这一神话原本叙述的就是一个极具冲突和暴力的场景, 同样的题材, 在泰普斯塔(Antonio Tempesta)和鲁本斯的笔下, 表现得极具冲突感, 但到了委拉斯贵兹这里, 冲突变得隐晦起来, 他将两个原本极具冲突的人物置于一个均等的图式中。^①有意思的是, 委拉斯贵兹实际是受鲁本斯的影响开始创作的, 至少画中的某些因素, 是以后者作为典范的。^②而且, 要知道鲁本斯的《墨丘利与阿尔戈斯》也是完成于西班牙宫廷, 所以, 委拉斯贵兹之后创作同样题材的作品时, 应该看过鲁本斯的版本。另外, 菲利普四世尤其钟爱提香和鲁本斯^③, 据说他还特意下令要求委拉斯贵兹吸收鲁本斯的画风。于是, 作为前辈, 鲁本斯既是委拉斯贵兹学习的对象, 也是竞争者。可以想象, 如果我们将王室视为画室的话, 鲁本斯和委拉斯贵兹先后用的可能就是同一个画室, 而在委拉斯贵兹创作这幅作品之时, 鲁本斯包括提香的作品已经成为这个画室的一部分。就此, 阿尔珀斯做了一个大胆的判断: 正是鲁本斯画中的激烈表达成为委拉斯贵兹节制的动机。据说鲁本斯自己也曾用“谦逊”形容委拉斯贵兹早期的作品。^④

可见, 画室不仅只是一个收藏有大量画作的创作场所, 其皇室属性特别是由此所决定的宫廷画家身份也在潜移默化地影响委拉斯贵兹的气质和创作本身。阿尔珀斯特别提到了和委拉斯贵兹同时期的西班牙作家葛拉西安(Baltasar Gracián)及其《智慧书》, 在某种意义上, 委拉斯贵

① Svetlana Alpers, *The Vexations of Art: Velázquez and Others*, pp.111—116.

② Ibid., p.126.

③ Ibid., p.194.

④ Ibid., p.165.



图2-6 委拉斯贵兹，《墨丘利与阿尔戈斯》，布面油画，83 cm×248 cm，1659

兹冷静、谦逊、审慎、节制的品质正是受葛拉西安所标志的宫廷文化的影响所致。^①至于皇室藏画是如何影响委拉斯贵兹的，《纺织女》（图2-7）无疑比《墨丘利与阿尔戈斯》更为典型。为此，阿尔珀斯用了不小的篇幅分析这幅画，系统论述了其于提香的《劫夺欧罗巴》《黛安娜与卡利斯托》、鲁本斯的《米涅瓦与阿尔克尼》之间的承继和援引关系，包括鲁本斯对提香的临摹，委拉斯贵兹的女婿兼助手梅佐对鲁本斯作品的临摹，无疑都在影响着委拉斯贵兹的创作。^②只是到了这里，戴安娜与卡利斯托的这个故事的图画已经基本消失了。在《纺织女》中，阿尔珀斯当年所区分的两种不同的绘画机制“叙事”与“描绘”已经融为一体。但事实上，阿尔珀斯早在撰写《描绘的艺术》时就已经发现，和维米尔、伦勃朗的大多作品不同的是，委拉斯贵兹的《纺织女》并非是一种抹杀了次序和差别的描绘和再现，而是将日常生活题材植入文艺复兴的叙事模式。^③关键在于，这些同样都是他在宫廷画室内实现的。按照阿尔珀斯的说法，《纺织女》本身已经建立了一个画室或虚拟的画廊。^④如果说《宫娥》（包括特尼尔斯的“画廊”系列）中，画廊及其“艺术史”被罗列在背景空间中的话，那么，《纺织女》则将其压缩在背景的挂

① Svetlana Alpers, *The Vexations of Art: Velázquez and Others*, pp.159—161.

② Ibid., pp.208—209.

③ 阿尔珀斯：《描绘或叙事——一个关于写实再现的问题》，王晓丹译，《新美术》，2009年第3期，第63页。

④ Svetlana Alpers, *The Vexations of Art: Velázquez and Others*, pp.196—197.



图 2-7 委拉斯贵兹，《纺织女》，布面油画，167 cm × 252 cm，普拉多博物馆

毯上。

图像学的基本理路是，母题的延续和转换，以及与之相应的叙事和理念的变化共同决定了图式的生成。但是，当我们从画室这个角度出发的时候，图像学不再取决于一个普遍的知性基础，而更多关乎个人的经验和史实。如果说潘诺夫斯基念兹在兹的是图像的人文主题，那么阿尔珀斯则想在经验层面上理清史实。在我看来，阿尔珀斯是将叙事、理念或方法论意义上的图像学放回到了复杂的历史情境中。反之，这也构成了对图像学的一种历史化的调适。这说明，她对自己三十多年前激进的反图像学观念已经有所反省。

三、艺术史：作为反历史的历史

以上我们分别简略地论述了画室作为媒介，是如何在绘画中诉诸一种自我指涉的；进而，画室作为一种经验的自觉又是如何支配绘画创作及其图式的历史生成的。第一部分，我们可以将画室作为“元绘画”的

一个切入点；在第二部分中，尝试将基于画室的图像学机制重新放在历史的经验和情境中，有意地回避了其知性的逻辑和结构。那么，在这个基础上，阿尔珀斯的历史叙事是如何展开的呢？

如果单从目录而言，它似乎是一部论文集或研究札记，使得我们无法洞悉各个章节之间的逻辑关联。尽管她关注的重心是委拉斯贵兹，但是她又用很大的篇幅来分析伦勃朗，包括与鲁本斯、葛拉西安等人的关系；尽管她的论述范围是17世纪，但无论是在论述中间，还是在最后，她又不断地回到17世纪之前和之后的诸多实践。她试图还原艺术史的真实，须知这一所谓的真实构成了一个历史的悖论，即反历史的历史。前文提到，阿尔珀斯的整个论述看似松散，但实则非常缜密。除了画室及与之相关的图像学逻辑作为两个重要的线索以外，可能我们更好奇的是各个看似无甚关联的章节之间是如何衔接的。显然，这种衔接并不是基于某种观念和方法，而完全是凭靠艺术生成的经验事实，包括观看方式和对作品本身的理解和认知。以下我想选择其中几个重要的衔接作一简要的分析和评述。

第一部分第二小节从画室的讨论转向伦勃朗《沐浴的拔士巴》明显有点突兀，但第一小节的综述更像是一个引言，结尾的时候引出画室就像实验室，是图像知识不断变化的首要条件，以此切入伦勃朗以及17世纪荷兰艺术。画室首先是私人性的，因此作者通过《沐浴的拔士巴》回到伦勃朗的个人生活世界，然后又以此转向《密谋》《理事》和《夜巡》，实际上是试图在个人经验与荷兰政治社会（比如战争、市场）之间建立一种基于冲突又试图脱离冲突的关联。这种“去冲突化”也体现在委拉斯贵兹的身上，由此阿尔珀斯便自然地转向《墨丘利与阿尔戈斯》的讨论。基于对这幅画的分析，她剥离出委拉斯贵兹谦逊、审慎的气质及其平等的理念。那么，这里之所以从伦勃朗引出委拉斯贵兹，不仅是因为画面的风格与感知的相似性，也是基于荷兰与西班牙之间复杂的战争与贸易关系。虽然作者没有明确这一点，但显然，这样一种不可见的认知带有明显的福柯理论的痕迹，特别在关于《纺织女》的讨论中得到了充分的体现。

进入第三部分关于《纺织女》的讨论,一是取决于博物馆的展陈,书中提到在普拉多博物馆的展示中,它与《墨丘利与阿尔戈斯》恰好被挂在同一个展厅,且彼此相邻^①;另则取决于两幅画都是基于画室的生产方式;第三,其中一个隐秘的线索是纺织业。在讨论《理事们》的时候他已经埋下了一个伏笔,《纺织女》则构成了一个回应。当时纺织业几乎被荷兰所垄断,西班牙主要靠从荷兰进口。同时,荷兰与西班牙依然处在冲突的阶段。而战争与贸易之间的隐秘关系本身也是在暗示,画室机制下伦勃朗的《夜巡》所传达的对立统一的意涵,这一关系也恰好可以用来解释阿尔珀斯为什么要从伦勃朗转移到委拉斯贵兹。即是说,当时荷兰和西班牙的这种对立统一的政治社会关系同时也是一种艺术关系,这尤其体现在伦勃朗与委拉斯贵兹的身上。

尽管全书看似是围绕委拉斯贵兹、伦勃朗及17世纪欧洲绘画的讨论,但在具体的论述中,针对不同的问题,阿尔珀斯还是不时地将触角伸向弗里德里希·库尔贝、马奈、塞尚、毕加索等这些后来艺术家的身上。其中尤值得一提的是马奈和毕加索,因为他们都深受委拉斯贵兹的影响。特别是马奈,阿尔珀斯最后专辟一节讨论了他与委拉斯贵兹的关系。^②其中,一个重要的衔接是1862年也就是马奈前往马德里的三年前,他所创作的人像画《穿着纺织工服装斜躺着的年轻女子》和《毛线圈中的猫》已经是委拉斯贵兹的《纺织女》为基底。除了大量的肖像画直接受委拉斯贵兹的影响外,还包括《在海滩上》(或称《苏珊娜和尤金》)与《墨丘利与阿尔戈斯》《草地上的午餐》,与《纺织女》之间都不乏图式和视觉结构上的关联。这样一种关联自然地将视角从委拉斯贵兹引至马奈这里。在阿尔珀斯看来,“马奈说委拉斯贵兹完成了他理想的画作,但可以想象它是相互作用的:如果委拉斯贵兹死而复生,他会理解马奈;又比如乔托复活也会理解拉斐尔所做的”^③。这也提示我们,

① Svetlana Alpers, *The Vexations of Art: Velázquez and Others*, p.135.

② 2002年,美国大都会博物馆曾经策划举办了展览“Manet/Velázquez: The French Taste for Spanish Painting”,系统展示了委拉斯贵兹与马奈的关系。See *Manet/Velázquez: The French Taste for Spanish Painting*, New York: The Metropolitan Museum of Art, 2002.

③ Svetlana Alpers, *The Vexations of Art: Velázquez and Others*, p.237.

即便是到了立体派时期，这一图像学的逻辑还是不同程度地在延续。列奥·施坦伯格曾就毕加索与图像学做过深入的研究，这里无须赘述。^①不过在阿尔珀斯看来，马奈的“承续”还是和毕加索有所不同，她更关心的是与委拉斯贵兹的相似之处，以及由此呈现出来的一种趣味的连续性，在这一点上马奈显然更切近历史。

如果说17世纪的伦勃朗与委拉斯贵兹之间，还潜在着荷兰与西班牙之间的战争与贸易这一关系和背景的话，那么，很难想象委拉斯贵兹所身处的17世纪西班牙宫廷社会，与马奈面对的19世纪法国巴黎沙龙有什么直接的联系，可以说这是两个完全不同乃至隔绝的世界。但问题是，这种时空的隔绝并没有阻止艺术史上的联系。由此我们也可以追溯到伦勃朗和委拉斯贵兹与古代艺术以及文艺复兴绘画的关系，但阿尔珀斯还是力所能及地交待了他们接受和援引既往图像母题的历史，特别是赞助委托制度、宫廷收藏及画室生产方式的影响。回到19世纪的巴黎，马奈在前往马德里之前就已经热衷学习委拉斯贵兹，因为当时西班牙风格的事物在巴黎极为流行，而委拉斯贵兹无疑是最时尚的西班牙风情。^②更重要的在于，马奈当时所处的境地其实和委拉斯贵兹极为相似，他们都处在一个艺术流派巅峰的时代，而他们也恰是这个流派中衰败的第一人——委拉斯贵兹结束了威尼斯画派，马奈则告别了现实主义和学院派。这一处境促使他们意识到了绘画的内在化，即阿尔珀斯说的：“绘画就是绘画。对画家而言，它们可能是一段蕴含着自身一部分的历史。”这也是马奈选择委拉斯贵兹的一个重要原因，他自己曾坦言，去马德里旅行的主要目的就是向委拉斯贵兹寻求帮助。^③就像他在马德里期间给波德莱尔的回信中所说的：“我真正地了解了委拉斯贵兹，我想要告诉你他是有史以来最伟大的画家。”^④巧合的是，委拉斯贵兹尽管有少量的作品被皇室收藏，但实际上并不是一个成功的宫廷画家，他一生经历了很多人的反对，

① 参见列奥·施坦伯格：《另类准则》，沈语冰、刘凡、谷光曙译。

② Svetlana Alpers, *The Vexations of Art: Velázquez and Others*, pp.220—221.

③ Ibid., p.221.

④ Ibid., p.223.

但还是坚持自己的方式予以应对。甚至，委拉斯贵兹去世后很长一段时间，他的声誉也没有超出西班牙。^① 马奈也一样，一直不受沙龙的待见和认可。^② 最后，阿尔珀斯又绕回了画室。试想，马奈站在普拉多博物馆，目睹了委拉斯贵兹的作品之后，如何预想自己的未来，就像委拉斯贵兹当年，在目睹了西班牙皇室所收藏的提香、鲁本斯的作品后是如何预想自己的未来的，毫无疑问，此时马奈其实已经暗地将普拉多化为自己画室的一部分。即使是室外写生，画家意识中也有一个博物馆式的画室，更何况，马奈绝大部分作品都是在室内完成的。

阿尔珀斯认为，这里的重点不是马奈崇拜和模仿委拉斯贵兹，而是委拉斯贵兹酷似马奈。^③ 从某种意义上说，这是她将马奈纳入讨论范畴的原因之一，甚或她是将马奈想象为一个 17 世纪的画家。而这一论点则提示我们，其实早在 17 世纪，现代主义就已经有所萌芽。在这一点上，可以说阿尔珀斯还是或多或少吸收了一些“错时论”的观点。如福西永（Henri Focillon）所说的：“艺术家在某个时间居住在某个国家，这绝不一定就是他自己时间的历史。他可以与他所处的时代完全同步，甚至使自己适应周围发生的艺术活动；同样，他可以始终一贯地从过去选取范本和模型，从中创造出一种新的、完整的环境；他还可以勾画出一个未来，同时闯入现在和过去。”^④ 艺术史与历史的分叉和紧张由此得以彰显，在无意或有意之中，“错时”的艺术史已经压缩或伸展了历史的空间。

阿尔珀斯论述的核心无疑还是委拉斯贵兹，画室只是作为其切入的角度和路径。但正因如此，它打开了一个全新的艺术史维度，它既不是历时性的叙事，也并非是非共时性的结构，而更像一个立体的网络，触角伸向所有与委拉斯贵兹相关的画家、作品、思想 / 观念、社会政治等各种因素。阿尔珀斯既不满足于形式主义的叙事模式，也对图像学的知性

① Svetlana Alpers, *The Vexations of Art: Velázquez and Others*, p.219.

② 参见曲培醇（Petra ten-Doesschate Chu）：《十九世纪欧洲艺术史》，丁宁等译，北京：北京大学出版社，2014，第 380—381 页。

③ Svetlana Alpers, *The Vexations of Art: Velázquez and Others*, p.238.

④ 福西永：《形式的生命》，陈平译，北京：北京大学出版社，2011，第 138 页。

逻辑保持着警惕，当然，她也没有回到福柯的后结构主义框架中。如果从形式主义的角度看，阿尔珀斯无疑是反历史叙述的，若从图像学的角度看，她又将理念叙事的图像学拉回个人经验和历史情境中；如果从福柯的角度看，她没有一个明确的时代分际，更没有尝试去抽离出每个不同时代的认知机制，反而扰乱了时间区分，更强调其在不同时代的连续和变化。可以说，阿尔珀斯是自由而灵活地游弋在他们之间，因此，她无意诉诸一部空洞的整体性的宏大叙事，书中处处可见不为人知的细节和局部；她也没有陷入微观和琐碎中，而是通过具体的分析和小心翼翼的想象，不断地回应历史情境及其变化。特别是对于那些不可见的关联，她的论证、猜测和想象都显得尤为克制。因此，它不同于一般的文化史写作，从画面的某一局部母题出发，而无视整体地引出一段大历史，阿尔珀斯还是紧扣作品整体及其视觉结构，且始终围绕画面的历史生成这一思维方式展开她的分析和想象。当然，更有别于以 T. J. 克拉克和豪泽尔（Arnold Hauser）分别为代表的新、旧艺术社会史，她从一开始就与马克思主义的解释框架保持着距离。可以说，这是一种无法定义的艺术史研究方式，它也表明了一点：历史没有模式，一旦被模式化，也就意味着已经去历史很远了。

在笔者看来，《艺术的苦恼》其实是回应了阿尔珀斯 80 年代的两本经典著作《描绘的艺术》和《伦勃朗的企业》。对前者旗帜鲜明的反图像学观念而言，《艺术的苦恼》更像是又回到了图像学；对后者关于画室生产机制的论述来说，《艺术的苦恼》则将画室从生产功能中解放出来，将其置于更为开放的媒介视域。因此，这本书更像是阿尔珀斯在反思自我学术历程基础上的一次新的尝试和探索，也是她晚年的一部集大成之作。

本章小结

2010 年，玛丽·雅各布（Mary Jane Jacob）和米歇尔·格拉布纳

(Michelle Grabner) 编著出版了《工作室读本：艺术家的空间》^①一书，分别从工作室作为资源、集合和背景、舞台、空间生活、空间和非空间几个角度系统清理了 20 世纪以来工作室在艺术实践中所扮演的角色。需要说明的一点是，这里之所以将画室替代为工作室，主要是因为 20 世纪以来艺术媒介已经不限于绘画，用“工作室”表述相对更为准确。而无论是媒介的拓展，还是艺术概念本身的变化，工作室的基本功能还是作为创作的场所。阿尔珀斯的研究无疑在这个基础上将画室 / 工作室的功能属性引申为一种艺术媒介，大量的具有绘画自我指涉性的画室主体的作品也提醒我们，画室就是绘画的一部分。作为绘画支配机制中的重要环节之一，它甚至决定着画面的形式和视觉结构。此时，画室已经不再单纯是一个生产因素，它已经走向了前台，成了被消费者。

若按阿尔珀斯的解释，早在 17 世纪，画室本身已经非常开放了。至少在理念上，《工作室读本：艺术家的空间》所罗列的几种画室 / 工作室的概念和实践并没有超出 17 世纪。2008 年出版的姚嘉善的《生产模式》就是受其启发，阐述了中国当代艺术家工作室的生产方式。^②之后，巫鸿在《张洄工作室：艺术与劳动》一书中考察了艺术家张洄工作室的运作机制，提出并不存在一种普遍的、绝对的艺术概念，而是存在着艺术创作的多种机制和模式，是这些机制和模式决定了艺术家和艺术品的关系，也决定了艺术家和艺术品的多种定义。^③尽管巫鸿的着眼点放在艺术家和艺术品的定义问题，但就工作室的运作机制而言，其实与 17 世纪伦勃朗的画室模式并无二致，何况即使在伦勃朗这里，画家与作品的关系也不像我们想象的那么封闭，似乎只有伦勃朗自己画的才可以署名伦勃朗，但早有学者发现，伦勃朗现存的作品中，只有一部分是他自己完成的，还有很多实际上是工作室内的助手或学徒完成的。^④当然，有一点不同，在伦勃朗时代，可能还是无法像今天这样实现一种流水线

① See *The Studio Reader: On the Space of Artists*, ed. by Mary Jane Jacob & Michelle Grabner, Chicago: The University of Chicago Press, 2010.

② 姚嘉善：《生产模式：透视中国当代艺术》，北京：Timezone8，2008。

③ 巫鸿：《张洄工作室：艺术与劳动》，桂林：广西师范大学出版社，2009，封底。

④ 阿尔珀斯：《伦勃朗的企业：工作室与市场》，第 1 页。

式的生产，每个成员只负责完成一个局部或一个环节，当时是可以独立完成一幅作品，所以大多助手或学生是具有画家身份的。尽管他们都不同程度地受制于自由贸易和市场经济，但是阿尔珀斯认为，伦勃朗买卖艺术品的方式并不是为自己赚钱，而是想通过这样的方式为艺术品确立自身的价值，或者说是想从传统的赞助系统的支配中摆脱出来，让艺术品获得自身的价值。但到了张洹们这里，发现价格已经取代了价值，或者说价格就是价值。^①因此，即使我们将伦勃朗的作坊和张洹的工作室运作都归为资本主义，也是两种截然不同的商业模式和价值系统。

然而，不管我们选择什么反思视角，以上所有的论述中，工作室和作品之间依然是分离的。但事实上，进入20世纪以后工作室不仅作为生产场所和语言媒介，还有比之更为激进实践，比如将画室/工作室本身作为作品。2012年11月，没顶公司在上海民生美术馆的个展“没顶公司”就是一个典型的例子。展览期间，没顶公司的研究与行政区、art-ba-ba办公室、作品展示区、平面作品制作区、立体作品制作间全部移师民生现代美术馆，公司员工也在美术馆内和公众观看下进行日常工作以及创作与制作，而公众则可以零距离观察、体验甚至介入这一“社会装置”的真实结构与运作过程。^②在这里，工作室的形态已经发生了变化，甚至处于消失的状态。按照阿尔珀斯的说法，此时如果将美术馆本身也视为工作室/画室的话，那么，它构成了一个关于画室的画室即“元画室”（Meta-Studio）的逻辑，从而彻底取消了生产和消费的边界。进而言之，如果说在委拉斯贵兹这里，画室中的藏画对于作为媒介的画室起着重要的支配作用的话，今天互联网则已取代了博物馆和美术馆的功能。不过，整个运作机制似乎并没有改变多少，就像没顶公司的作品《意识形状博物馆》一样，图像母题的选择已经不受技术的限制，这是因为网络已经成为工作室的一部分，可同样被视为一种艺术媒介。

诚然，制像术也好，画室也罢，作为媒介，它们在艺术创作中扮演

① 阿尔珀斯：《伦勃朗的企业：工作室与市场》“中文版序言”，第3页。

② 《没顶公司》（上海民生现代美术馆展览，2012），艺术家徐震提供，未刊稿。

着极为重要，甚至是决定性的作用，同时也为我们开启了全然不同的进入艺术的通道，然而，它们终究无法替代作品或艺术本身，也无法解释不同的历史时期、地域空间，何以会出现不同的艺术风格和观念，这背后真正的动因和机制到底是什么呢？就此，法国媒介学家雷吉斯·德布雷的相关研究或许会给我们一个另类的回答。

第三章

目光的诗学与断裂的图像史

技术或技术史在今天已经不是艺术史研究的新视角了，我们可以将其归为新艺术史的范畴，但显然，它既不同于一般的视觉文化或文化研究，也有别于经典的风格史和图像学。根据笔者的了解，目前比较典型的技术史取径和方法主要有这样三种：一是如本书第一章所述，以马丁·肯普和大卫·霍克尼为代表，他们从画家的经验出发，侧重于其如何借助视觉技术进行创作这一历史面向^①；二是以乔纳森·克拉里为代表，侧重于中层论述。在《观察者的技术：论19世纪的视觉与现代性》和《知觉的悬置：注意力、景观与现代文化》这两部经典著述中，他深入讨论了19世纪技术、绘画与知识三者可能共享的一种时代认知机制^②；三是本章即将讨论的法国媒介学家雷吉斯·德布雷的《图像的生与死：西方观图史》（以下简称《图像的生与死》）一书。在这部著述中，他将图像视为一种媒介，区分了偶像、艺术与视像三种不同的图像发生机制和观看方式。和前面两种视角特别是与克拉里的不同在于，德布雷不是断代史或个案研究，而是纵贯古今（从旧石器时代到20世纪）的大历史叙述，他也并非将艺术、技术与知识放在一个平行、互动的结构中展开叙述，而是从宗教和技术两个角度的关联中，揭示图像的生成及其观看秩序的历史演变。

1940年9月2日，雷吉斯·德布雷出生于巴黎，早年曾赴古巴、玻利维亚，同情切·格瓦拉的革命实践。作为一个媒介学家，他关心的不

① 参见本书第一章。

② 参见拙著《视觉认知与艺术史：福柯·达弥施·克拉里》中有关克拉里的讨论部分。

仅是图像和艺术,还包括文学、历史、哲学、政治等领域。2010年,他应邀来华讲学,作了题为“知识分子与权力”的演讲,引起了广泛的关注。《图像的生与死》分析了图像如何通过技术媒介影响文化认知和权力结构,可以说这是一部通过分析图像及其传播手段而建构的西方思想史。也是在这本书中,他第一次系统诠释了他所创设的“媒介学”(Mediology)这一学科术语。^①实际上,“媒介学”最早是出现在他1979年的著作《法国的知识权力》中。按照他后来的阐释,“媒介学”不是媒介社会学,也不是符号学,与传播学的路数也不同,因为它不聚焦于孤立的个体,而是采用一种跨学科的方法,论述的范围或论据来源包括历史(技术史、书籍史、美学理论和历史)和信息传播理论。^②因此,《图像的生与死》的影响自然不仅限于媒介学包括传播学,对于艺术史、思想史、文化史等也不乏启示和反思。就艺术史而言,其意义主要体现在两个方面:一是从图像的生产及其功能机制来看,它开启了一种新的对于艺术的认知和理解;二是在此基础上,它重建了一个新的艺术史叙事框架及方式。

一、图像、语词与宗教

宗教史构成了《图像的生与死》这部著作的重要维度之一,这当然取决于图像的源起本身。德布雷研究发现,“图像”最初的出现就与“死亡”“巫术”和“幽灵”等有着直接的关系,甚至可以说,在当时,一旦遇到危险和困难,“求助于图像,就是求助于魔法”是最常用的方式或手段。^③因此,无论从影子的角度,还是从镜像的角度^④,德布雷都不认为图像是一个实体,它“始于雕塑,而后描绘而成,就其渊源和功

① 雷吉斯·德布雷:《图像的生与死:西方观图史》译序,黄迅余、黄建华译,上海:上海译文出版社,2014,第1—2页。

② 雷吉斯·德布雷:《普通媒介学教程》的“导读”,陈卫星、王杨译,北京:清华大学出版社,2014,第5页。

③ 雷吉斯·德布雷:《图像的生与死:西方观图史》,第17页。

④ 参见斯托伊奇塔:《影子简史》,邢莉、傅丽莉、常宁生译,北京:商务印书馆,2013,第6—35页。

能而言，是一种媒介”，是“一种杠杆”。因此，“图像并非终极目的，而是一种占卜、防卫、迷惑、治疗和启蒙的手段”^①（图3-1，图3-2）。

从古希腊、罗马到中世纪，图像的历史一直伴随着与语词的斗争。在古希腊时期，图像成了现代性的一个隐喻，而遭到柏拉图包括亚里士多德等哲学家的贬抑。其中一个核心的问题，就是图像作为媒介，本身就具有一种传播的功能。因此，与其说他们警惕的是图像的内容，不如说是图像的媒介性及其传播性。就像在柏拉图的政治哲学里，这种带有民主色彩的传播本身就是对于政治秩序的一种危害。

特别是在中世纪，关于图像的斗争几乎持续了将近一个多世纪，直到843年，才以“正统的胜利”而告终。作为图像的敌人，即“反崇拜图像者”或“破坏圣像者”，大多在世俗的神职人员、王室和军队里，与之相对的支持图像的，即“图像爱好者”或“图像崇拜者”，在正规教职人员、修士和主教里人数尤多。前者认为，神是不可描述的，所以神的所有图像都只能是“假借的”，而非“等同的”；是欺骗性的，而不是相似的。天主教打破了这一点，其非但不回避图像，反而试图尽可能地加以利用，以便对慕道者进行教育。对它而言，“耶稣之于上帝，就等于图像之于其原型”^②。于是，图像便成了一个信仰的媒介，被作为传教布道的有效手段之一。这也意味着，图像在这里并不自足，只是作为信仰或宗教的象征，而受制于宗教秩序。

相对于语词或文本，图像更具唯物的色彩。德布雷之所以称其为“宗教唯物主义”，就是因为它本质上是一种人作用于人的活动。^③他认为，图像与文字的分歧就在于二者的根本性质不同，指示方向也不同。大多时候，文字让我们朝前看，图像则让我们朝后看。书写具有批评性，而图像却是鉴赏性的；前者起唤醒作用，而后者则让我们躺下。比如在日常经验中，如果注意力不集中，书就看不下去，但是看电视节目、听广播或唱片，却还可以继续，甚至同时还可以从事其他工作。因

① 雷吉斯·德布雷：《图像的生与死：西方观图史》，第16—17页。

② 同上，第62—65页。

③ 同上，第89页。



图3-1 安东尼奥·滕佩斯塔,《井边的那喀索斯》,1606年版奥维德《变形记》插图版画



图3-2 巴托洛梅·埃斯特万·穆里洛,《绘画的起源》,布面油画,约1660-1665

此，图像和声音、音乐一样，也是直接作用于我们身体的。^①在德布雷看来，如果将语词和图像分别作为两种不同的思维方式，那么，图像影响下的人与根据文字思考的人实际并不处于同一时代。而这种错位则贯穿着整个艺术史和思想史。诚如他所说的，为什么但丁是“中世纪的诗人”，而同时代与他相差一年的乔托却是“文艺复兴画家”呢？……为什么透纳在热力学之前就预见火的隐喻呢？为什么立体主义是法西斯主义出现前的法西斯主义？……为什么艺术史在揭示每个时代敏感之处的方面，总是比思想史，甚至比具体的事件超前一步呢？……^②

进入19世纪，随着摄影和复制技术的广泛推行以及资本主义的发展，图像彻底被媒介化了。此时，艺术的“光环”也伴随着作品独特性的消失而逝去，而图像，在离众人太近的时候，也自然失去了其自身的权威。它可能不再是绝对意义上的宗教媒介，更多是受制于资本的一种美学媒介，最典型的是以电视为代表的视像。格罗伊斯有着同样的体会和感慨，只是到了他这里，视像已经明显式微，替代它的是互联网，就像他所说的，“今天，数字化图像就像拜占庭像一样，成了一种新的宗教。”^③不过，即便是非物质化的互联网实践，也无法摆脱资本系统，相反它恰恰是彻底物质性的。^④

二、技术、艺术与媒介

德布雷指出，希腊语中原本没有“创造者”这个词，也没有才华、天才、杰作、品味或风格等词。柏拉图的《法律篇》中提到的“艺术品”一词，准确说应该是“技术成果”。^⑤因此，古希腊、古罗马时期的“艺术家”并不自足，只是作为一种技术工匠存在。如果说其创作成果

① 雷吉斯·德布雷：《图像的生与死：西方观图史》，第93页。

② 同上，第97页。

③ 格罗伊斯：《数字化复制时代的宗教》，《走向公众》，苏伟等译，北京：金城出版社，2012，第196—197页。

④ 格罗伊斯：《杜尚之后的马克思：艺术家的两种身体》，《走向公众》，第163—164页。

⑤ 雷吉斯·德布雷：《图像的生与死：西方观图史》，第152页。

是一种媒介的话，那么，技术便成了媒介的支配者。而这也说明了为什么古罗马大多艺术作品都没有署名，就是因为下订单的客户比制作者有名。在这里，艺术家其实只是执行操作的工匠。^①

前文也已提到，中世纪绘画只是作为圣像或一种信仰的媒介，而技术则服务于这一媒介机制。就像拜占庭的基督教曾公开宣称的：“发明图像的不是画家，而是天主教会，是教会把图像建立和传播开来的；属于画家的只有技艺；谋篇布局显然都归功于理解教宗。”^②值得一提的是，其实早在13世纪，欧洲就已经发明了暗箱。但当时的画家们并不借助类似的技术，大多时候暗箱只是作为一种秘密而不得示人。甚至在曾经发明了显微镜和望远镜的罗杰·培根眼中，暗箱都成了黑暗之地，代表的是一种邪恶的幻觉。培根认为，暗箱中影像的颠倒本身就带有一种渎神的意味，所以它只能向有知识的人开放，而普通人一旦接触或许会滥用这些技术或知识，从而违背了基督教义和教规。^③实际上，这从另一个侧面也暗示我们，尽管图像此时作为一种媒介得到普遍的应用，可一旦涉及视觉技术的时候，其反而成了一个需要警惕的对象。因此，可以说这个时期的画家依然是隶属于手工业行会的技术工匠，而且对于技术本身没有很高的要求，只是取决于图像本身作为信仰的媒介是否具有传播功能及传播的有效性。

在德布雷笔下，直到文艺复兴，图像才从技艺中被解放出来成为艺术。贡布里希说：“世上没有艺术，只有艺术家。”贡氏这里指的实际是乔托，后者因为是第一个在画上署名的画家，所以被视为作为艺术家之艺术史的开端。^④然而在德布雷看来，“造就艺术的不是艺术家，而是因为有艺术概念，才将手工艺人变成了艺术家。所以，15世纪的佛罗伦萨，当画家们争得行会的独立（1378年）直到瓦萨里展现的米开朗基罗达到巅峰之时，艺术的概念才得以庄严地展现”^⑤。就此，书中还举了一

① 雷吉斯·德布雷：《图像的生与死：西方观图史》，第162页。

② 同上，第162页。

③ 霍克尼：《隐秘的知识：重新发现西方绘画大师的失传技艺》，第234页。

④ 贡布里希：《艺术的故事》，第205页。

⑤ 雷吉斯·德布雷：《图像的生与死：西方观图史》，第129页。

个例子。他说，如果下订单的人要的不是一幅耶稣十字受难图或耶稣诞生图，而是要一幅贝利尼或拉斐尔的画作，表示从圣像时代已经过渡到了艺术的时代。^①当然，德布雷同时也不忘提醒我们，尽管我们此时所依循的是图像的发生这一角度，但艺术的目的在这里还是不能完全等同于图像的目的。^②因为作为艺术的图像，除了象征功能以外，还有美学和风格的要求。

问题在于，既有的大多艺术史叙事和考古学研究，并没有将文艺复兴或米开朗基罗以前的图像视为图像，还是作为艺术来审视和处理。德布雷发现，1764年，温克尔曼的《古代艺术史》出版后，很长一段时间人们都是认为希腊人是艺术的真正发明者。后来，随着西班牙阿尔塔米拉洞窟和法国拉斯科洞窟岩画的发现，我们才将艺术史从希腊，追溯到旧石器时代。古希腊也有艺术或技艺，但是图像并不受青睐，只有音乐家被列入“技艺之人”。所以，米开朗基罗才会费心将自己的艺术音乐化。不过，图像之所以同时存在，主要还是因为宗教，其目的是为了拉近人与超自然之间的距离。何况古希腊也有美学，只是其并非纯粹美学的分类，而是一种伦理学或形而上学，是诉诸“善”与“真”的一种方式。也即是说，古希腊美学不是一种艺术，而是一种哲学，美并不因为自身而具备意义。^③而这一点，即使到了中世纪，比如在圣托马斯·阿奎那这里，也是将美置于形而上学的范畴，艺术的概念依然被排除在外。^④

由此可见，艺术诞生前的艺术，只是世界秩序中的外包加工业，其要么是原始秩序的表现，要么直接归属于神学，在古代则隶属于某种宇宙观^⑤，而唯独与艺术家的品位、经验和美学没有关系。这一转化尤其体现在“风景”实践和观念的历史演变中。

1549年，“风景”一词最早出现在人文主义者罗贝尔·艾斯蒂安（Robert Estienne）的笔下，所指的就是某一类画作，而非真实的乡间风

① 雷吉斯·德布雷：《图像的生与死：西方观图史》，第208页。

② 同上，第131页。

③ 同上，第153—155页。

④ 同上，第163页。

⑤ 同上，第164页。

景。作为一种文化现象，对于大自然的眼光首先是视觉的，而后才是文学的。这始于文艺复兴，在此之前并无这样的自觉。旧石器时代的图画中不见风景，埃及的装饰画也是如此，希腊的陶器和古罗马的画中偶有风景出现，但还是从属于画面题材背后的神话底本，只是对文本的一种阐释。吊诡的是，中世纪的经济贴近乡土，但画中却不曾出现风景。各种手稿、插图也总是以象征或隐喻的方式表现自然风景（图 3-3）。

如果说“风景”是一种自然的表征的话，那么，自古希腊以来的自然观念史也印证了德布雷的叙述。就像赫拉克利特说的：“自然爱隐藏”，在文艺复兴以前，自然（即伊西斯或阿尔忒弥斯）一直是作为秘密不得公开，因为它同时也是指一种神的秘密。所以，皮埃尔·阿多（Pierre Hadot）说，我们单从揭开“伊西斯的面纱”这一隐喻便可以追溯人类对于自然态度的历史演变。其间，尽管也有像普罗米修斯这样的智者试图以科学改造自然，但无论柏拉图、色诺芬，还是西塞罗、奥古斯丁，无不反对强迫自然，反对揭开“伊西斯的面纱”。^① 所以，当“风景”真正兴起于文艺复兴时，也就意味着画家的目光从此背离了上天，放弃了隐喻，开始转向大地，转向自然。但事实是，此时风景并没有获得独立和自足的位置（图 3-4）。德布雷认为，“风景”（paysage）一词本身含有“农民”（paysan）的词根，所以也代表了一种卑贱和丑陋。因此在人文主义者眼中，亲近自然意味着对古典文化的一种侮辱，反之，只有像佛拉芒人那样粗笨、老土、目光短浅的人似乎才会将风景视为一个独立的存在。并非巧合的是，风景就是在佛拉芒和荷兰得到了充分发展（图 3-5）。在荷兰的风景画中，描绘性明显多于叙述性^②，也比意大利的风景画更少受制于神话、文学或教权的文化。在某种意义上，我们也可以说，这是加尔文在此禁止宗教绘画后，为画家留下的只是世俗空间的题材。可见，风景的历史经历了从文本到土地、从无形到固态或从神灵之

① 参见皮埃尔·阿多：《伊西斯的面纱：自然的观念史随笔》，张卜天译，上海：华东师范大学出版社，2014。

② 美国新艺术史家阿尔珀斯（Svetlana Alpers）也有类似的观点，认为文艺复兴绘画侧重叙事性，而 17 世纪以来的荷兰绘画更依赖于一种描绘性。参见 Svetlana Alpers, *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*.



图 3-3 乔托,《哀悼基督》,湿壁画,200 cm × 185 cm,约 1305



图 3-4 乔尔乔内,《暴风雨》,布面油画,82cm × 73cm,约 1508



图 3-5 雷斯达尔,《麦田》,布面油画,100 cm × 130.2 cm,1670

光到贴近地面的光照这样一个过程。^①

与此同时,作为艺术的风景也在暗示我们,所有的艺术和精神追求一样,实际都是具有地域性的。而画家对于风景的热衷,恰恰取决于艺术所具有的劳作性。在德布雷看来,劳作中对于土地的贴近本身就带有风景实践的色彩,而亚麻油混合的油画颜料的丰润感和迟缓性就像需要耐性的农场劳动一样。所以,20 世纪中叶丙烯颜料的发明和后来的广泛使用,意味着它缩短了绘画或劳作的时间,进一步我们也可以说,此时的绘画已经无法适应慢条斯理的乡土生活,更符合都市行色匆匆的节奏。^②

在这样一种分析和论述中,我们发现,德布雷已经悄然地将媒介从圣像机制转换到了他所谓的艺术机制。如果说在偶像或圣像机制中,媒

① 雷吉斯·德布雷:《图像的生与死:西方观图史》,第 167—173 页。

② 同上,第 177—178 页。

介是在“教义/意义—图像/题材—图像观者”这样一个系统中运作的，那么，在艺术机制中，它可能源自“风格/生活—图像/题材—图像观者”这样一个美学的媒介话语。

三、视像、网络与目光的消失

德布雷并不认同传统的历史断代方式，并未将图像的时间也划分为古代、近代、现代以及当代。在他看来，眼睛的历史并非“紧贴”国家机制、经济或军事的历史，至少在西方，它有着独特的、更根本的时间性。譬如，从他所谓的媒介学出发，显然得出一个不同的时间性，也就是前文已经提及的三个图像阶段，可以说支配这个区分的就是传递技术的演变，即：字符领域对应广义的偶像或圣像时代，它从文字发明一直延续到印刷术的发明；图形领域对应的是艺术时代，其中包括从印刷术到彩色电视的时期；视像领域则对应视像即电视的时代。^①

在此，德布雷不仅对三个不同的媒介阶段作了细致的分析和比较^②，并且不惜笔墨着重探讨了他所谓的第三阶段：视像领域。德布雷说，偶像是悲剧性的，可加以神化；作品是英雄式的，富于教益；探求是受媒体关注的，带有趣味。第一个力图反映永恒，第二个则试图达到不朽，第三个则追求制造事件。每一阶段都有各自不同的行业组织方式，分别为：“古代图像制作者”组成行会；艺术家们组成学院；广告业者组成网络。不同的行业自然有着不同的标志。对偶像作者而言是光环和光辉，因为他们受神学和圣宠的双重管控；对文艺复兴的大师来说，是镜子和指南针，因为他依赖光学和几何，依赖暗箱和透视法；对视像行家而言，则是胶水和剪刀（或电脑上的剪贴功能）。于是，人工图像形成了三种不同的形式：临场、再现和模拟。^③

而笔者认为，这里的关键还在于，为什么德布雷将电视或视像作为

① 雷吉斯·德布雷：《图像的生与死：西方观图史》，第183—184页。

② 同上，第187—188页。

③ 同上，第188—189页。

一个新的历史阶段的开端?

如果依照既有的艺术经验,或许我们都会认为摄影或电影,抑或是杜尚,才是这一艺术机制的终结者。但德布雷不以为然,他眼中的摄影、电影还是属于具有这样一种自然属性的艺术。至于杜尚的现成品,尽管艺术生产本身由此被媒介化了,美学也逐渐被博物馆/美术馆或艺术系统所替代,但问题是,艺术媒介学还是局限在艺术系统内部,并不具有开放性。与此同时,格林伯格在为抽象表现主义辩护的时候,也强调媒介性,但在这里媒介性被赋予了两个很重要的“前提”:平面性和纯粹性,这实际上同样将艺术逼至一个狭仄的境地。因此,德布雷坚持认为,真正具有颠覆性的是视像,正是视像将图像从艺术的媒介结构中解放出来,从而转向了一个新的话语机制。这是以沃霍尔为代表的美国波普艺术的历史意义所在,也是在很多人眼中沃霍尔的历史地位高于杜尚的原因。

然而,这并不意味着摄影、电影,以及现成品、达达主义等对于绘画缺少了有效的针对性,恰恰相反,德布雷不否认他们对于绘画或艺术所带来的冲击。只是,他也并不觉得这些有多新鲜,因为他发现几乎每个世纪都会反复出现“艺术之死”,稍感不同的是,这次反艺术不像先前那般充满感伤与冲动,而是井井有条、有根有据地将放弃艺术本身作为艺术。遗憾的是,无论艺术,还是反艺术,事实上都已经无法适应日常视觉要素的改变。因此,摄影、电影包括现成品都可以归为艺术领域,直到以电视为代表的视像时代的来临才彻底颠覆了艺术时代。

20世纪70年代,雷蒙德·威廉斯(Raymond Williams)在《电视:科技与文化形式》一书中就曾指出,电视的发明不是一个简单的事件,也不是一些事件的简单积累。它依赖电力、电报、摄影、电影和广播等多种发明形成的技术网络。^①如果从媒介的角度也可以看得出来,实际上摄影、电影等还是未能脱离文艺复兴以来所形成的那套艺术机制,但

^① 转引自劳伦斯·格伦斯伯格(Lawrence Grossberg)等:《媒介建构:流行文化中的大众媒介》,祈林译,南京:南京大学出版社,2014,第44页。

是电视不同，图像不再是具体存在的，不是物质，而是一种符号，其传播实际上是一种符号的传播。这不但改变了信息体制，而且改变了人们的时空感知方式。^①除此之外，就是金钱、资本和消费已然成为其媒介结构的核心要素。电视的观者是大众，为了迎合大众，这一媒介首先需要资本的支持。从此，金钱闯入了图像，图像也同时进入了说服集体的领地，从而促使公民生活的空间纳入经济范畴内，使得法律上的平等日渐落到事实的不平等中。^②按照德布雷的说法，电视就是意识形态机器，是民主的机器，不像电影，是一种预示型的实践，它是一种印证型的尝试。所以，如果说电影还有一种引导意义的话，那么电视则纯是为了提高收视率，在迎合观众需要的同时也在支配着观者，在倡导民主的时候所释放的信息恰恰是极端的不平等。而且不要忘了，视像自始至终都是由新富们所把控的，接受者几乎全是穷人。^③

德布雷这本著作初版于1992年，虽然当时已经有了电脑，但是并没有数字网络或互联网。似乎他也没有预示到网络在未来可能带来的种种变化。所以，他眼中的巨变还是发生在视像的模拟阶段，然而今天来看，互联网与数码无疑比视像更具颠覆性和革命性。

自20世纪90年代末以来，随着数字时代的来临和网络媒介的兴起，既有的知识机制及其话语结构又面临着一次新的危机和挑战。^④因为它不仅是一种知识方式，而且几乎渗透了所有人的日常生活经验，可以说它吞噬了我们以往熟悉的所有时间和空间，取而代之的是一种由光线一速度所决定的时间和空间，保罗·维利里奥（Paul Virilio）称其为“速度层”，即两种介质之间的“界面”。在他看来，“界面所呈现的场景深度都是时间深度所构成的效果”，而所谓“实况时间的现在，就是一种加速之后展露于屏幕界面上的现在”。因此，网络认知机制的建立最终还是归之于“速度的解放”。在这里，“速度不只是让我们更舒适快捷地

① 雷吉斯·德布雷：《图像的生与死：西方观图史》，第247页。

② 同上，第301页。

③ 同上，第299—301页。

④ 约翰·哈特利（John Hartley）：《全民书写运动》，郑百雅译，简妙如审定，台北：漫游者事业文化股份有限公司，2012，第45—46页。

移动,更重要的是,它改变了我们观看与构思世界的方式”^①。

如果说视像只是统治了部分人群的话,那么网络则几乎是全民狂欢或全民服从。因此,相比电视,网络无疑更具革命性。在某种意义上,可以说互联网将我们带入一个新的媒介时代。2011年,在与赵汀阳的通信中,德布雷业已意识到,真正的革命不是政治革命,而是技术革命。^②不过,有一点是肯定的,无论电视,还是网络,它们支配的不再仅仅是人的目光和意识,而是整个日常生活和认知经验的系统。

本章小结

显然,德布雷《图像的生与死》不像是一部我们所习见的艺术史著述,而更接近一部图像媒介史。也可以说,这是一部目光的历史,并包含了信仰的眼光、美学的眼光和经济的眼光三个历史阶段,三种眼光又先后催生了偶像、艺术和视像。在德布雷看来,这不仅仅涉及我们的所见,还关乎整个世界的组织安排。^③因此,它既非“高贵”的文化史或精神史,也非“次要”的技术史,而是非物质与物质之间的一个分界线(或中层界面)。^④

麦克卢汉说,“媒介即信息”。德布雷则认为,信使决定信息。也就是说,媒介总是要与某种载体一起,才能生效。如果媒介的作用在于产生一种精神作用的传递,那么,“‘精神’以什么条件起作用?条件就是为精神配备一个传递装置”^⑤。也就是说,媒介本身是一个能动的装置系统。它不同于或者说是大于媒体(具体指报刊、广播、电视、电影等),它也不是一种简单的信息传播和流通手段,确切地说,是一种文化技术和文化体制的集合运作。^⑥

① 保罗·维利里奥:《消失的美学》的“导读”,台北:扬智文化,2001,第4—6页。

② 雷吉斯·德布雷、赵汀阳:《两面之词:关于革命问题的通信》,张万申译,北京:中信出版社,2014,第23—24页。

③ 雷吉斯·德布雷:《图像的生与死:西方观图史》,第26页。

④ 雷吉斯·德布雷:《普通媒介学教程》,第71—72页。

⑤ 同上(导读),第13页。

⑥ 同上,第4页。

那么，此处之所以将其作为艺术史来讨论，不仅是因为视觉文化对于艺术史的介入导致传统的风格史和图像学逐渐淡出了历史的舞台，也是由于这样一种视角和讨论方式的确拓展了我们对于艺术以及艺术史本身的认识和理解。尽管他关注的也是图像，但和经典的“图像学”和“图像理论”不同在于，德布雷考察的是图像的发生机制及其观看方式，而潘诺夫斯基更侧重于图像的传播及其意义变化的揭示，W. J. T. 米歇尔的“图像理论”则将图像作为语言学予以论述。就此而言，德布雷和克拉里（也包括马丁·肯普、霍克尼）基本是一致的，他们都是在经典的风格史和图像学之外，为我们开启了新的艺术史维度。用德布雷自己的话说，这样一种“对视角习惯和社会性追本溯源”，“有助于我们重新考察艺术史”。^①

事实上，德布雷自己无意将其视为艺术史。他曾经提到，视觉的历史包括以下相对独立的几个方面：艺术史研究制作技术、风格和流派的效应；圣像学和符号学研究作品的象征方面；思想观念史则探讨图像在社会中的影响和地位。这种切分从科学上来说说是必要的，但却掩盖了其间的连接环节。而他关心的恰恰是各个环节之间的衔接，即“技术—政治—神秘”这一运作机制所构成的“媒介学”。^②另外，这里还涉及一个问题，即对于“艺术”这一概念的理解和定义。如果按照他所谓的图像逻辑，直至文艺复兴，才是“艺术”时代的来临，此前，他认为是一个“偶像”或“圣像”的时代。至迟到20世纪中叶，随着电视的发明和广泛使用，“艺术”才逐渐被“视像”所替代，从而进入了一个新的媒介时代。可见，他所谓的“艺术”只限于自文艺复兴至20世纪中叶这个期间，尽管书中明确指出各个时代之间并非如此分明，而是不同的图像和观看方式混合在一起，可他之所以作出这样的区分，正是因为某一特定的历史阶段，图像主要的发生机制就是源自他相应的定义。即便我们可以将其当作艺术史来审视，那么，这里的艺术自然不同于德布雷所

① 雷吉斯·德布雷：《图像的生与死：西方观图史》，第26页。

② 同上，第88—89页。

谓的文艺复兴时期图像媒介意义上的艺术，它是囊括了偶像、艺术和视觉各种图像媒介类型的一般意义上的艺术。所以，它不是传统的艺术史写作，既非个案研究，也不是为了凸显某一特殊经验，而是意在强调各个时期的整体逻辑或主流机制的变化，这是一部旋进的图像史或艺术史叙事。

尽管图像媒介学及其功能结构主义忽视了个人经验及其异质性的微观探究，但不可否认的是，它的确为我们开启了一个检视特定时代的观看或目光的诗学。这里的“诗学”不是伦理学和政治哲学，也不是悬置了意义的修辞技术，而是一种带有考古学色彩的隐性机制考察，或是希腊人所谓“创制”（*poiësis*）^①。所谓“创制”，按海德格尔所说，是一种去蔽，或者说是如何使某物显露出来。而在皮埃尔·阿多看来，艺术就是用以重新发现他与存在和他与自己的真正关系的手段。^② 格罗伊斯的表述更为明确，他说：我们不应以消费者和美学的角度，而应以生产者或诗学的角度来审度艺术。^③ 那么，所谓“目光的诗学”所关注的正是，观看到底是如何被建构为一种认知或存在的类型的。显然，它不仅是一种关于图像或艺术的认知，也同时开创了一种作为诗学的历史或艺术史的可能。

在《历史之名》一书中，朗西埃用诗学的视角和手段检验以布罗代尔（Fernand Braudel）、米什莱（Jules Michelet）为代表的法国年鉴学派的政治修辞学及其社会科学基础。他认为，19世纪以来的历史实际上消失于历史学家的笔下，最终历史沦为社会学或政治科学。科学、叙事和政治这三重契约构成了整个历史的叙述。而朗西埃关心的是，这其中有没有一个无场所和无场所的声音所开启的新的历史维度。就像福柯笔下的《宫娥》，它为我们揭示了一个不可见的观看装置和叙事句法。同样，在朗西埃看来，无论年鉴学派，还是作为学科的历史，都是一种外在性

① 创制（*poiësis*），指那些目的不在自身内的制作和生产，属于技艺。它与实践的区别在于后者具有目的和价值，属于实践理性。这个词也是诗（*poetry*）的词根。参见雷吉斯·德布雷：《普通媒介学教程》注5，第73页。

② 皮埃尔·阿多：《伊西斯的面纱：自然的观念史随笔》，第164页。

③ 格罗伊斯：《诗学与美学》，《走向公众》，第9页。

的，都回避不了“言词的过度”，而米什莱、弗朗索瓦·傅勒（François Furet）等历史学家则为我们提供了一个内在的不可见的历史空间和空档的声音。这是一种不在场的在场，或者说历史在他们的笔下是以无场所的方式出现的。^①

今天，作为一门人文学科的艺术史已经普遍成了历史学的一部分，艺术史研究与文化史也已没有了明确的界限。虽然在具体的论述中我们有时还是不得不依赖于形式分析和图像母题的考察，但作为独立的风格史和图像学毫无疑问已经无法解释类似电视或视像这样的图像话语或视觉方式。因此，图像媒介学在开启新的艺术史叙事机制的同时，实际上也重新定义或拓展了作为图像的艺术这一概念。问题就在于，当艺术史成为历史学的一部分的时候，当艺术史本身无法回到自足、独立状态的时候，对历史学本身的反省无疑也是对艺术史的一次新的思考。古往今来，也并没有一个本质或实在意义上的历史、艺术史，和艺术一样，历史、艺术史也是一个专名。因此，如果回到艺术史自身的知识理路，我们发现，无论风格史、图像学，还是观念史、新艺术史，都有一个外在的可供解释的历史场所，而我们更加关心的是，这里有没有一个无场所的场所或空档的声音，能够打开一个新的历史空间呢？

不消说，德布雷已然为我们提供了一个别样的媒介视角和叙述路径，但相比之下，更典型的异托邦创制者还是要数福柯。在福柯的整个论述中，艺术虽然散落其中，但透过这些零星的文本，依然可以洞悉他异质化的观看方式和与之相互渗透的历史叙事。巧合的是，诉诸历史之断裂的不光是德布雷，福柯亦然。只不过在德布雷的笔下，目光的诗学似乎少了些许思辨的色彩，而这在福柯的视觉考古学中则得到了更充分的展现。不过，在进入福柯考古学之前，我们不妨先从深受其影响的乔纳森·克拉里谈起。

① 参见朗西埃：《历史之名》，魏德骥、杨淳娟译，上海：华东师范大学出版社，2016。

第四章

视觉机制与现代性叙事

法国学者保罗·维利里奥曾经说过，对他而言，“视觉这一领域始终犹如考古挖掘地层一般”^①。美国艺术史学者乔纳森·克拉里在其著作《观察者的技术：19世纪的视觉与现代性》的开头援引了这句话，并以此作为他立论的基调。

克拉里的论述立足于视觉，但他真正关心的明显不是艺术史，也不是视觉史，而是话语机制和认知结构的转变。因此，《观察者的技术》（包括其另一本著述《知觉的悬置：注意力、景观与现代文化》）并非是关于艺术或视觉史的研究，而更像是一部视觉考古学，甚或说是一部认知考古学。^②从其整体框架也不难看出，福柯的历史观构成了克拉里基本的问题意识和论述结构。就像福柯选择从疯癫、监狱、临床医学及性经验等另类、边缘的视角切入历史的缝隙一样，克拉里选择技术发明这一独特视角，目的也是为了探掘各个历史时期迥然有别的视觉机制与知识秩序，以此揭示历史的断裂以及现代性的内在悖论。

本书的着眼点是视觉技术发明，但论述并非围绕它们，而是从处于这一社会实践和知识系统中的一个新角色——观察者的位置及其变化展开的。克拉里发现，恰恰是观察者位置的变化构成了不同的视觉机制和知识秩序。当然，这也并非探讨观察者所隐含的再现模式，而是

① Jonathan Crary, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the 19th Century*, p.1. 中译参照乔纳森·克拉里：《观察者的技术：论19世纪的视觉与现代性》，蔡佩君译，上海：华东师范大学出版社，2017。

② 沈语冰：《注意力与视觉性的建构：乔纳森·克拉里和他的视觉研究》，黄宗贤、鲁明军编：《视觉研究与思想史叙事（下）：眼与心，物与词》，桂林：广西师范大学出版社，2013，第112—126页。

将其视为“直接作用于个人身体的知识与权力场域”^①。因此，这是一部远比再现实践（或艺术风格）的演变史更为丰富、复杂和庞大的话语机制研究。它关心的不是能指背后丰富的所指，而是能指与所指之间的结构性关联与运作。^②按照克拉里自己的说法，本书所“处理的对象，并非艺术作品的经验性数值，……而是亟待解决的观察者的现象”，“这个观察者既是历史的产物，也是特定的实践、技术、体制，以及主体化过程的场域”。而这也是他选择用“观察者”（observer）而非“旁观者”（spectator）的原因所在。“旁观者”的本意是 to look at（看）的意思，“观察者”的意思是“这个人是在整套预先设定的可能性中观看的，他是被嵌合在成规与限制的系统当中的”。在此基础上，他要释放出更多“界定或允可一个支配模型（或机制或秩序）得以形成的条件与力量”，“以此表明 19 世纪的观察者究竟为何”。^③

和福柯一样，克拉里的实践也是为了探索一种新的视觉机制和知识秩序史或现代性叙事的句法。即“如何以 19 世纪的物与事，借由一些罕见于现代主义史或艺术史的专有名词、知识主体以及科技发明，提出一些不太常见的叙述，进而跳脱这一时期各种视觉主流历史的书写局限，同时避开有关现代主义以及现代性的许多说法”^④，其中最典型的莫过于形式主义和社会学叙事。克拉里意图摧毁这套叙事“句法”，重建一个“比那些设法赋予表述以明确形式、详尽应用或哲学基础的理论更为坚固、更为古老、更不可疑并且总是更为真实”的新“句法”，以此探明知识到底是在哪个秩序空间内建构起来的。所以说，它不是一部越来越完善的历史，而是一部可能性状况的历史，一部显现知识空间构型的历史。^⑤

① Jonathan Crary, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the 19th Century*, pp.7—8.

② 福柯：《临床医学的诞生》的“前言”，刘北成译，南京：译林出版社，2011，第 9—12 页。

③ Jonathan Crary, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the 19th Century*, pp.5—7.

④ Ibid., p.3.

⑤ 福柯：《词与物：人文科学考古学》，莫伟民译，上海：上海三联书店，2001，第 1—14 页。

一、从暗箱到立体视镜：技术、绘画与知识

福柯在《词与物》中探讨了文艺复兴、古典时期及 19 世纪三个不同历史时期的知识生成方式，分别将其概括为：相似性、再现与历史化秩序。^①《疯癫与文明》基于这样一个叙述框架，展开对于疯癫及其背后的支配机制的考掘。《规训与惩罚》亦复如此。在克拉里这里，虽然叙述的重心是 19 世纪，但实际上他追溯到了文艺复兴时期的透视法。看得出来，他的整个框架的设定和叙述方式皆带有明显的福柯色彩，甚至可以说，他是照搬了福柯的论述结构，只是以视觉术替代了疯癫或惩罚术。因此，克拉里所处理的与其说是技术、知识与绘画之间的关系，不如说是它们所共享的一种认知结构的变化。和福柯一样，他“强调的是被霸权主义建构的现代性叙事模式所扼杀的一些重要断点”^②。暗箱即是其中之一（图 4-1）。

历史地看，暗箱技术的原理可以追溯到古希腊欧几里得、亚里士多德那里，文艺复兴时期达·芬奇、开普勒（Johannes Kepler）也都注意到了这个现象，然而作为一个嵌合于更为广阔和绵密的知识组织以及建构主体的技术装置，暗箱在 16 世纪到 18 世纪期间构成了描述观察者位置的一个支配性典范，从而更广泛地被用来解释人类的视觉，以及再现感知者与认识主体的地位与外在世界的关系。显然，它与此前的支配性典范——透视法不同。透视法是一个二度空间的再现，暗箱则界定了内化于其中的观察者之于外部世界的位置。所以，透视法是一种纯粹理念的建构，而暗箱是一种非再现的经验投射。这与同时期的理性主义和经验主义哲学密切相关，甚至在一些思想家眼里，它成了掩盖、倒置真实和神秘化的一种过程和力量。^③也即是说，暗箱不再是一个单纯的光学发明或科技物件，也不只是一个论述的客体，而是一个复杂的社会混合

① 福柯：《词与物：人文科学考古学》，第 1—14 页。

② 乔纳森·克拉里：《视觉现代化》，叶青译，见周宪主编：《视觉文化读本》，南京：南京大学出版社，2014，第 253—264 页。

③ Jonathan Crary, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the 19th Century*, pp.27—29.

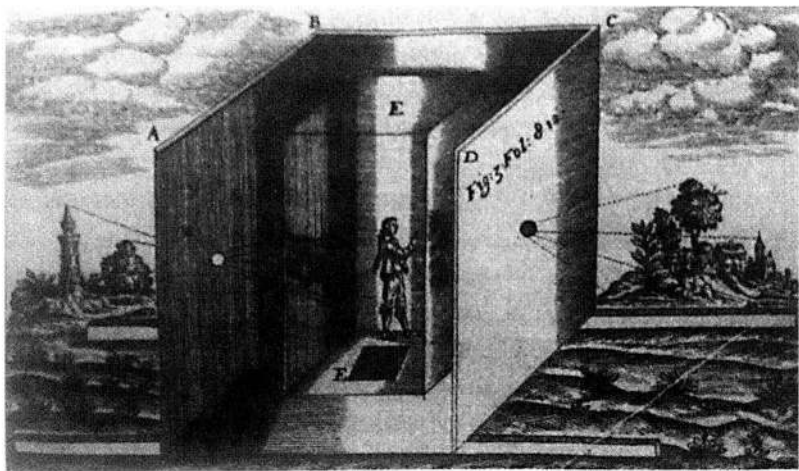


图 4-1 暗箱, 1646

体或知识秩序。^①

标准叙述暗箱的是 16 世纪末的波尔塔 (Giovanni Battista Della Porta)。在他所撰的《自然奇物》中记载,暗箱的结构很简单,最初依赖于这样一种原理,即当光线透过一个封闭的、黑暗内室中的小洞射入,小洞对面的墙上会出现颠倒的像。不过到了他这里,暗箱已经开始利用凹透镜,以确保投射之像不再颠倒,制造出解析度更细致的像。此时,它取消了自然与其再现的交织,以及现实与其投射的无所区别,先验地把像 (image) 从物 (object) 分隔开来,从而建立了一个新的知识与观看的组织方式或强制性的认知场域^②。所以,“暗箱不是一个简单呆板的机械器具,也不是多年以来需要不断提高改进的技术条件,它属于一个更大、更严密的知识系统和观察主体系统”^③。这一新的系统机制和秩序彻底粉碎了文艺复兴传统中认识者 (主体) 与被认识者 (客体) 之间的关联模式。

① 暗箱如是,其之后的幻透镜、立体视镜以及摄影、电影皆然。

② Jonathan Crary, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the 19th Century*, pp.36—37.

③ 乔纳森·克拉里:《视觉现代化》,叶青译,周宪主编:《视觉文化读本》,第 253—264 页。

克拉里的着眼点集中在暗箱中的观察者。他认为，观察者和整个设计的纯粹运作是分离的，是一个不具实形的观察世界的客观性如何以机械而超验的方式重现的见证者。而观察者在密室的“出现”，则意味着人类主体性和客观装置于时空中的一种同步存在。因此，这个观察者是黑暗中的一个自由的流动者，是独立于再现之机械过程的一个边缘的补充性存在。就像阿甘本所说的：“暗箱中的这个观察者其实并不存在：他是一个虚构。且多亏了这个虚构，才有可能向‘我思’打开一个空间。”^①所以，这里的观看并不是纯粹由作为主体的观察者完成的，而是由暗箱的运作所建构的。

哲学史上，不仅是笛卡尔，洛克关心的也是暗箱的运作是如何建构主体的。洛克降低了暗箱的中立性，认为暗箱是一个心灵所在的密室。除了将观察的行为建构成了一个主体观看某物的过程，暗箱还赋予观察者一个司法审判者的角色。笛卡尔主张人对于世界的认知虽然不一定通过视觉，可以通过心灵的知觉来实现，但前提是要将自我置于一个像暗箱一样的空无一物的内部空间。^②在《屈光学》中，他进一步论证并确认了暗箱的客观透明这一自足的理性特征，并由此“建立了一个关于视觉的理论，根据这一理论，整个视觉的活动实际上是一个思想主体的智力判断：不是一个具体的视觉而是一个 *ego cogito me videre*，一个‘我思我见’，一个建立在眼底的可感信号之上的我之反思”^③。看似笛卡尔赋予了眼睛至高无上的地位，降低了感知的作用，但事实上他真正强调的是思之主体。对此，福柯早就有所洞察，他说：

对于笛卡尔而言，看就是感知。但是，这是在不使感知脱离其感觉的身体的情况下把感知变得透明，以便让头脑的活动通行无阻：光线先于任何目视而存在，它是理念的要素，也是事物的形式

① 阿甘本：《潜能》，第92页。

② Jonathan Crary, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the 19th Century*, pp.42—43.

③ 阿甘本：《潜能》，第91页。

(事物借助这种形式通过实体的几何学达到这种理念)。^①

相比而言,最极端的要数莱布尼茨的“单子论”。它是彻底地去身体化,去感知化。总之,对他们而言,暗箱的意义在于它不仅是一个观看和再现意义上的视觉机制,本身也是一部用以建构主体的理性与心灵意义上的认知装置。^②

维米尔的两幅画作《地理学家》和《天文学家》回应了洛克和笛卡尔的观点(图4-2)。两幅画描述的都是独处一室、正专心研究学问的两位学者,两人的眼睛都偏离朝向外界的开口。这意味着,其认识外界不是透过直接的感官体验,而是以心灵查看房间里的这个新场域。只有先将内化的主体和外部世界加以区隔,才有能力认识外部世界。暗室成了心与物、观察者与外在世界之间的一个界面或共享的空间^③。可以说,正是这一界面实现了主体的建构。这里的暗室实即暗箱。此时,重要的不再是维米尔是否借鉴或受暗箱机制的影响,而是在于暗箱本身即构成了一个视觉机制、认知模型或知识秩序。

暗箱赋予视觉一个优先的地位,但对于世界的界定最终还是取决于心灵,视觉对它而言只是一种推论,身体只是作为理性心灵的一个辅助者。当然,在不同的历史时刻,视觉也未必尽然享受这一优先性。譬如在不知视觉这种感官语言为何物的人这里,就不存在视觉的优先地位,反之,主体的建构也可能让渡给视觉。也即是说,“知识的确定性不是依赖于眼睛,而在于整体人类感官系统与划定的次序空间之间更为广泛的内在关联”^④。

克拉里认为,狄德罗(Denis Diderot)的《论盲人书简》便是以触觉松动了暗箱这一反视学的视觉概念。同时,他还提及夏尔丹(Chardin)的静物画,认为其最为常见的锥形构图所表征的正是“几何形式的理性

① 福柯:《临床医学的诞生》的“前言”,第5—6页。

② Jonathan Crary, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the 19th Century*, pp.51—52.

③ Ibid., pp.46—47.

④ Ibid., pp.59—60.

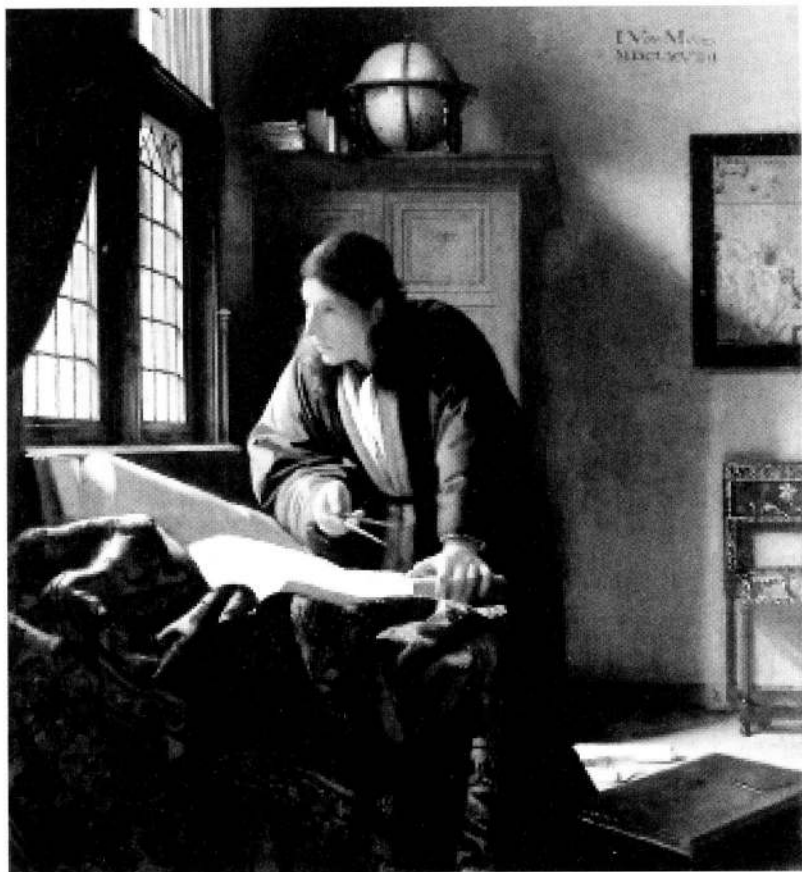


图 4-2 维米尔,《地理学家》,布面油画,53 cm×46.6 cm,1668-1669

知识对于生命多样性和易消亡性的感知直觉可能的同时存在”。这既是感官经验的产物,也是理性的设计与安排。在此,感官知识和理性知识是不可分割的,触觉与视觉也非各自独立的项目,其共同构成了一个知识的模式。

在既有的历史叙事中,一种普遍的说法是暗箱逐渐演化为相机,然而在克拉里看来,暗箱这一视觉模型到 19 世纪二三十年代已经瓦解,已经被迥然不同的模型和概念取而代之。^① 克拉里认为,真正颠覆和抛

① Jonathan Crary, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the 19th Century*, pp.26—27.

弃暗箱机制的是歌德的《色彩论》。歌德关闭了暗箱的洞口，在室内最暗处看到了一个有色的圆圈在浮动。他取消了暗箱所赖以发挥功能的内外空间之区隔，甚或说是否定了暗箱机制。歌德所发现的这个色彩圆圈属于观察者身体的“生理”色彩，而这样一个视觉概念是古典模式无法涵盖的。^①从此，视觉不再是一种认识方式，其自身反而成为被观察和审视的客体。视觉研究开始逐渐倾向于探讨人类主体的生理构成，而不是光与视觉传导的机械性关联。在这里，视觉不可避免的生理组成部分通过人为的方式被独立起来，并使之成为观看本身。而且，自始至终视觉都是属于观察者身体的元素与来自外界信息的无法化约的复杂综合。在此过程中，不透明性构成了视觉的关键部分。而这已经彻底背离了17、18世纪古典模式所主张的透明性。古典模式规定了眼睛只是一种传用的中立构造，而在这里它本身就是一种顽固的身体事实，需要主动的施力和活动。^②克拉里的这一判断实际上来自福柯。在《临床医学的诞生》中，福柯指出：“眼睛是澄明的保障和来源；它有力量揭示真实，但是它只是感受到它能够揭示的范围；一旦睁开，首先就揭示真实：这就是标志着从古典澄明的世界即‘启蒙运动的时代’到19世纪的转折。”^③

克拉里认为，相对于歌德，叔本华显得更为激进。在《论观看与色彩》中，他放弃了歌德所谓的物理与化学的两种色彩，而只剩下生理的一种，并坚称色彩只能从生理学的理论来思量。也即是说，当观察者闭上眼睛时色彩会自行显现。^④这样一种自主性构成了现代性美学和艺术理论的基础。虽然叔本华延续了康德的理论，但不同的是，康德所谓的先验主体在叔本华看来不过是一个“幻象”或“幽灵”，因此，他认为最终唯一诉诸主体性的是生物学的统一。^⑤叔本华之所以得出这样一个结论，与同一时期的视觉生物学研究如约翰纳斯·穆勒（Johannes

① Jonathan Crary, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the 19th Century*, p.68.

② Ibid., pp.70—72.

③ 福柯：《临床医学的诞生》（前言），第5页。

④ Jonathan Crary, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the 19th Century*, pp.74—75.

⑤ Ibid., p.77.

Müller) 的《人类生理学手册》不无关系。穆勒认为, 每当视网膜受到内在刺激, 如充血, 或外在刺激, 如机械压力和电等等, 就会产生光和色的感觉。^①而此时观察者所经验的光, 和任何实际的光没有必然关联。

穆勒对于神经能量的研究表明感觉和外在起因没有直接的关系, 费希纳 (Gustav Theodor Fechner) 将这种关系继续往前推进了一步。他认为, “眼睛是太阳的造物, 而光是眼睛的元素, 所以他确信心与物之间存在着一种内在关联。”^②与之相应, 在透纳的《站在太阳中的天使》(图 4-3) 这幅画中, 眼睛与太阳、自我与神性、主体与客体皆彻底融为一体。这样一种由抽象性与自主性主导的心物合一的方式无疑与再现危机有关。

无论歌德, 还是叔本华, 抑或穆勒和费希纳, 实际上都在不同程度地诉诸一种“纯粹的知觉”, 也就是现代性纯然的视觉专注性, 以此来排除或压缩阻碍其功能运作的因素: 语言, 历史记忆, 还有性欲。^③这样一种视觉中立性或最初状态的诉求, 是 19 世纪后半叶艺术实验的一个目标, 也是观察者得以型塑的一个基本条件。而到了费希纳这里, 可以说已经彻底颠覆和告别了暗箱机制。它不再是 17、18 世纪关于屈光学、折射系统透明度的讨论, 而是将眼睛置于具有不同效率和倾向的生产领域的一种表述。

值得一提的是, “后像”(afterimages) 的产生, 在某种意义上也是对暗箱的一种抛弃。赫尔巴特 (Johann Friedrich Herbart) 重申了后像的动态性, 并最早试图将认知经验的运动加以量化, 测算视网膜刺激的强度和持续时间。另如普尔金耶 (Jan Purkinje) 的后像测量与分类实验、帕黎斯 (John Paris) 的“魔术画片”、彼得·马克·罗杰特 (Peter Mark Roget) 对于火车车轮的观察, 特别是比利时科学家尤瑟夫·朴拉脱 (Joseph Plateau) 的“视觉暂留”论和幻透镜发明, 包括在此基础上的新发明——史坦菲尔 (Simon Ritter von Stampfer) 的频闪观测仪、霍

① Jonathan Crary, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the 19th Century*, pp.88—91.

② Ibid., pp.143—144.

③ Ibid., p.96.



图 4-3 透纳,《站在太阳中的天使》,布面油画,78.7 cm × 78.7 cm, 1846

尔纳 (William G. Horner) 的回转画筒、达盖尔 (Louis J.M. Daguerre) 的透镜画、布鲁斯特 (David Brewster) 的万花筒等,都意在证明视网膜后像的持续时间和性质,及其可能的变化。这些新经验的发现,无不揭露了表象与其外在起因的渐行渐远。就像克拉里所说的,观察者在使用幻透镜时其物理位置混淆了三种模式:它同时是旁观者个体、接受经验性研究与观察的主体,也是机械生产的元素。而这一混淆则彻底瓦解了福柯所谓的“奇观 vs 监控”二元论。^①

^① Jonathan Crary, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the 19th Century*, pp.111—112.

不过,相对上述发明而言,最具革命性的还是要数立体视镜。在克拉里眼中,19世纪意义最重大的视觉影像形式,除了照片以外,就是立体视镜。

长期以来,我们都想当然地以为立体视镜影响了摄影的发明,但在克拉里看来,它的概念结构和历史条件皆迥异于摄影,有别于其光学原理,而更接近生理学原理。他将其追溯到惠斯东(Charles Wheatstone)关于双眼视差的发现,以此重申了人体器官本身就有能力综合视网膜的像差(图4-4)。立体视镜的形式构造与惠斯东的这一发现密切相关,即:观看相对而言比较接近眼睛的物件时的视觉经验。这意味着,所谓的“写实主义”其实是调和两眼像差的结果。因为,在立体视镜中我们看到的图像融合是发生在一段时间之中,而且这些图像的会聚,并不一定是稳定的。所以,从来就没有真正的立体视图,那只是观察者对两个影像差别的一种体验。换句话说,忠实地再现眼前的任何事物是不可能的。视差及其不确定性的存在决定了立体视镜的凸现或纵深并没有统一的逻辑或次序。如果透视法暗含一个同质的、潜在的度量空间,那么,立体视镜则揭示了一个由分立元素凑合起来的场域,它在根本上是分裂的。^①

克拉里研究发现,几乎处于同一时期的许多绘画也不同程度地体现了立体视镜的特征,或者说是共享了同一个视觉机制和认知秩序。比如库尔贝的《乡村仕女》,便暗含着一个立体视镜的聚合空间。除此,马奈的《马克西米里安的处决》(图4-5)、《国际展览会一角》及修拉的《大碗岛的星期日下午》等都是由具有一定空间凝聚性的不相连的局部区域拼凑而成的^②。这意味着,库尔贝、马奈、修拉和立体视镜一同动摇

① Jonathan Crary, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the 19th Century*, pp.120—125.

② 关于马奈的讨论,且不论克拉里是否受福柯的影响,但可以肯定的是在空间这个层面上的讨论,二者不乏相似之处。福柯所谓的景深的消解与立体视镜的空间建构有着同质的一面。而且福柯强调,重要的不是景深的消失,也不是视觉形式的变化,而是在于它意味着一种感知原则正在解体。Michel Foucault, *Manet and the Object of Painting*, trans. by Matthew Barr, London: Tate Publishing, 2011, pp.38—42.

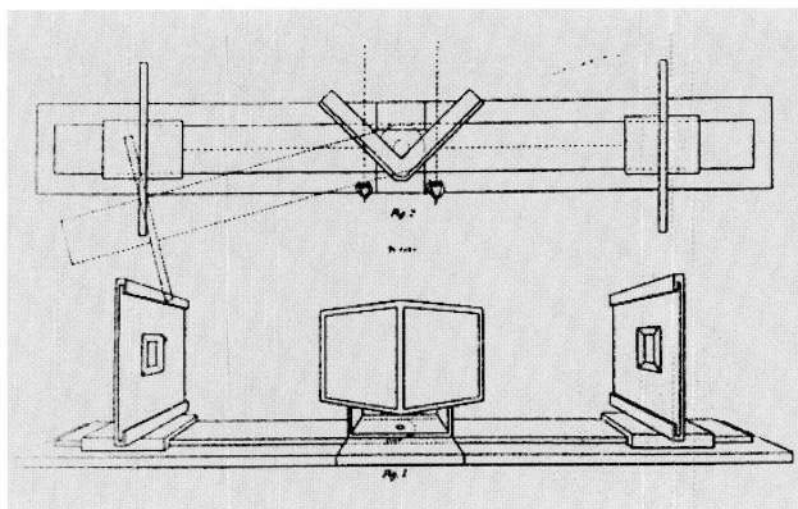


图 4-4 惠斯东立体视镜原理图



图 4-5 马奈,《马克西米里安的处决》,布面油画,252 cm×305 cm,1868

了观者和对象之间那种属于剧场建构的暗箱装置之布景关系。而且，这种去中心化的观察者以及脱离外在参照点的分散而增生的立体视图符号，渐渐被体制化，暗示着与传统观察者的决裂，甚至比 19 世纪后期绘画和其传统的决裂还要彻底。^①

二、视觉机制、知识秩序与主体的建构

在克拉里的叙述中，技术、知识与绘画三者始终交织在一起，这使得我们很难理出一条或几条清晰的线索和脉络。而这种结构化的分析和叙述也意味着，任何单一的视角和路径，都是对其论述本身的一种背离。那么，克拉里又是如何安置这种交织与历史的断裂关系的呢？

从以上梳理我们不难看出，历史的断裂在克拉里的叙述中是非常清晰的。不过，不像福柯所关心的文艺复兴、古典时期以及 19 世纪三个大时段的断裂，在克拉里的叙述中，这种断裂显得更加微观，仅限于 19 世纪及其前后。而且，克拉里意在揭示的不仅是断裂本身，更重要的是断裂是如何发生的。因此，我们看到的不仅是技术发明及其对视觉机制、知识秩序的影响，还包括知识的更替和视觉的创造又是如何推动技术发明的，以及在这样一个纠缠的过程中，作为主体的观察者与世界的关系又是如何变化的。因此，克拉里真正关心的还是主体的认知方式及其结构性的更替，以及在这一过程中，视觉技术是如何建构主体的。

讨论认知方式，简言之就是要将这种交织关系揭示出来。但迄今为止，我们也无法确认技术、知识与绘画之间到底谁影响谁以及影响的程度。尽管洛克、笛卡尔、莱布尼茨等都曾讨论过暗箱，也不乏维米尔的绘画受暗箱影响诸如此类的说法，但克拉里强调的是：它们之间是否受影响并不重要，重要的是暗箱这一机制的存在本身就是一部视觉装置或知识装置。不同于文艺复兴时期的透视原理，暗箱自身便具有生产视觉

^① Jonathan Crary, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the 19th Century*, pp.126—127.

和图像的能力，且强制性地形成了一个视觉认知的场域，论述的型构与物质的实践在此场域交会。所以，我们既不能将暗箱简化为一个科技物件，也不能只是视其为一个论述客体，它是一个复杂的社会混合体。也即是说，作为一个有文本意义的喻象存在，也“绝对无法和其机械运用分开”^①。此时，既然说暗箱自身构成了一个知识秩序和视觉机制，那么其主体的位置又是如何安置的呢？克拉里说：“暗箱执行的是一个个别化的操作：它必然将观察者界定为孤立、封闭以及自主地处于暗箱漆黑的范围内。它强迫采取一种‘退避’的位置，从世界退出，以便调节并纯化个人和现在这个‘外面’世界多样内容的关系。因此，它和一种内部性的形而上学不可分割，它代表了一种私密化的主体，与外面的公众世界分隔。”^②在这里，暗箱不是客体，主体也不是暗箱的操作者，也不是暗箱内部那个虚构的观察者，而是由暗箱的运作所塑造的一种观看或认知方式。

进入 19 世纪，随着感官的介入，暗箱这一机制日渐式微。狄德罗《论盲人书简》的发表和夏尔丹的绘画实践证明了这一点。不过，真正颠覆暗箱机制的则是人体解剖学和生理学，后者彻底否定并取代了暗箱，成为视觉或知识生产的一种新的机制。此时，作为主体的观察者才得以从退避中解放出来。一种经由生理学的“客观知觉”诉求，使得身体成为视觉事件的场域和制造者，最终建构了一个身体或生理（或即眼睛视网膜）意义上的主体。前文提及的普尔金耶、帕黎斯、马克·罗杰特、朴拉脱、史坦菲尔、霍尔纳、达盖尔、布鲁斯特，包括费希纳、惠斯东的实验和实践虽然已对这一机制有所拓展，比如时间性的介入，还有抽象性与自主性的融汇等等，但都基本依赖于视网膜及眼睛视差的内在生理特征。可以说，到立体视镜及与之相应的库尔贝、马奈、修拉的时候，新的视觉机制和知识秩序才逐渐形成，并彻底背离了暗箱机制。

但事实是，在惠斯东和费希纳这里，视觉和知识的生产机制已经不

① Jonathan Crary, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the 19th Century*, pp.30—32.

② Ibid., p.39.

再依赖于纯粹的生理学和视网膜了。惠斯东发现了双眼的视差及其内在的时间性和不确定性，这意味着任何视觉并没有一个单纯的整体结构和系统，而是由诸多片断拼凑集合而成的。费希纳虽然坚信光源于眼睛，但同时认为眼睛是太阳的造物。比如透纳的画就不再是单纯的生理学机制，同时他还有一个抽象性的诉求。这一“心物合一”的方式虽然建基于纯粹的生理机制，但已有别于它。

如果说在暗箱机制中，主体的型塑依赖于光学原理的话，那么，在生理学机制中，则依赖于视网膜或眼睛的内在特征。暗箱彻底将主体与之独立开来，而生理学虽然植根于主体，但也只是限于视网膜或视差层面上的主体。所以，在暗箱机制中，视觉生产与主体的建构是分离的，而在生理学机制中，主体受控于可量化的物理和机械系统。这样一种主体性无疑背离了暗箱机制，二者之间构成了一种历史的张力。在暗箱中，作为感官和身体的主体退至其外，笛卡尔、洛克等通过暗箱意在建构一个理性主体。进入19世纪，主体表面是在历史秩序中建构起来的，但若从立体视镜的角度看的话，我们会发现这一有逻辑、有次序的理性主体实际上已成为一个不确定的、分离的片断集合，已经远离了那个秩序谨严的理性主体。

因此，克拉里在此强调的不是主体如何诉诸视觉的建构，而是这一主体是如何建构起来的。它不是艺术史，也不是视觉史，它考量的不是绘画是怎么生产出来的，而是观察者是如何观察的，即人是怎么通过视觉和知觉认识世界的。因此，绘画也好，视觉也罢，都不过是建构认知方式的一个元素。

三、理性的反理性：视觉生成与现代性悖论

在关于夏尔丹绘画的讨论中，克拉里曾言，这是感官知识与理性知识的一种悖论式并存与共存。譬如，针对“客观知觉”的“后像”问题及立体视镜的原理，克拉里所提出的时间性及其不确定性问题，与它的基本原理也构成了一种内在的悖论和张力。除此，他还提到像布鲁斯特

的万花筒这样的技术本身是一种基于除魅的理性发明，但另一方面，它本身又造成了一种新的神秘感。更重要的是，由此我们看到了布鲁斯特自身的内在悖论，他是一个苏格兰加尔文教派的信徒，认为对视觉和听觉知识的秘密保护是实现宗教和政治统治的一个重要手段。但同时，他又试图通过民主化和大量散播的方式，瓦解这样一种手段，从而将这里的每个观察者都变成魔术师又或受骗者。^①费希纳也是如此。克拉里认为他不仅是一个浪漫的神秘主义者，也是一个严格的经验与量化心理学的建立者，他将知觉与心灵的经验全面化约为一个可度量的单位。重要的是，这两面始终纠缠在一起并充满张力。……这些论述足以表明，克拉里所谓的视觉现代性实际上体现在其内在的悖论中。而且，更为复杂的是，这一悖论不仅体现在视觉机制的生成过程中，也体现在揭示它的过程中。

不论立足于暗箱，还是着眼于立体视镜；不论以笛卡尔的《屈光学》为据，还是以歌德的《色彩论》为凭，看得出来，克拉里都是以极其理性的方式进入对于维米尔、夏尔丹以及库尔贝、马奈、透纳作品的分析和论述。而暗箱机制和生理学机制本身也都是基于科学理性的生成。甚至，在穆勒、费希纳这里，视觉感官的理性度量和测验也成为其中的一部分。然而，就像福柯所说的，数学化或量化的工作固然重要，但并非19世纪人文科学的关键议题。重点还在于，如何透过认识身体及其运作模式，而使人类主体得以纳入新的权力安排当中：身体作为工人、学生、军人、消费者、病人、罪犯。视觉可能是可以衡量的，但费希纳的方程式意义最重大的地方，或许是在其同质化的作用：那些方程式是一种手段，将感知者变成可管理、可预测、有产能，最重要的是符合其他理性化领域的要求。^②在这个意义上，理性的介入本身恰恰是为了揭示背后的理性规训机制。因此，它是以理性的方式反理性机制，体现了19世纪视觉生成的现代性悖论。

① Jonathan Crary, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the 19th Century*, p.133.

② Ibid., pp.146—147.

实际上,克拉里关于现代性研究的立论基点也在这里。对他而言,揭示和呈现这一悖论无疑比简单地反思和批判现代性更为重要。这一点回应了福柯当年对居伊·德波“景观社会”的不屑。克拉里认为:“一旦视觉被重新安置到观察者的主体性中,两条彼此纠缠的道路就展开了。一条导向视觉主权和自主性的多重肯定——这一主权和自主性乃衍生自此一新近在现代主义及其他地方被赋予权力的身体。另一条道路则是由于对目视之身体的认识,而逐渐加强对观察者的标准化及管控,并朝向以视觉抽象化和形式化为凭借的权力形式。重点是,在各式各样具体视觉行为出现的无数地带,这两条道路是如何不断交叉,又经常在同样的社会领域当中重叠。”^①

在笔者看来,在克拉里开始选择用“观察者”这个概念的时候,就已经预示了这一悖论。一方面,观察者是自足、自主的;另一方面,他又受制于制度、规定、法典和成俗。而克拉里真正关心的是,二者之间的那种悖论和张力。实际上,在之后的《知觉的悬置:注意力、景观与现代文化》中,他提出“注意力”这个概念也是基于同样的思考。“注意力”(attention)一词的词根,本身便回荡着一种“紧张(tension)”状态、一种“绷紧(stretched)状态以及“等待(waiting)状态的语音。其目的正是为了揭示:一方面,视觉在现代性内部只能构成可为一定范围的外在技术捕捉、塑造或控制身体的一个层次;另一方面,视觉又是如何成为能够回避体制性围剿,创造新的形式、影响及紧张关系的身体的一部分。^②借用他自己的话说,他真正要探讨的是19世纪以来规训化律令与自由主体性、创造性之间的一个悖论性的交集。^③

有意思的是,这样一种悖论与张力一方面源自福柯,另一方面又明显有别于福柯的叙述逻辑。如果说激进的福柯试图颠覆原来的现代性话语的话,那么,克拉里则显得节制了些许,他更像是在两种叙事之间的调停中寻找真正主体的可能。按照英国史家巴特菲尔德(Herbert

① Jonathan Crary, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the 19th Century*, p.135.

② Ibid., p.10.

③ Ibid., pp.1—2.

Butterfield) 说法, 真正的历史就是不同叙事之间的一种“调停”。^① 这也使得克拉里与所谓的社会现代性、审美现代性叙事拉开了距离。

正是基于这样一种思路, 我们认为虽然这不是一部艺术史或视觉史, 但不得不承认, 克拉里还是为我们建构了一部不同于以往的绘画史或视觉史叙事。在经典的沃尔夫林的形式主义叙事中, 从文艺复兴到古典美术的节点在伦勃朗这里, 克拉里所选择的视觉技术这个角度, 改变了这个节点, 维米尔取代了伦勃朗。同样, 通常我们认为古典美术与现代主义的节点在 19 世纪后期的印象派, 但在克拉里看来, 从 18 世纪后期夏尔丹的静物画开始, 已经在瓦解古典美术的内在机制, 到库尔贝、透纳、马奈及修拉这里, 则彻底背离了古典时期的暗箱机制, 形成了一个新的节点。对于所谓的“写实主义”这样的定义克拉里自是不以为然, 在他看来, 立体视镜的原理意味着“写实主义”并不存在, 存在的只是分离的无统一逻辑次序的视觉片断的集合与叠加。更重要的是, 与以往的叙事不同, 克拉里强调的并非连续, 而是断裂。而这样一种叙事句法和结构的新探本身就是一种对以往线性的现代性视觉叙事的反思和重建主体的努力。

本章小结

艺术家大卫·霍克尼在《隐秘的知识：重新发现西方绘画大师的失传技艺》^②一书中, 揭示了文艺复兴以来, 画家们在创作中对于暗箱等光学器材或视觉技术的应用史。同样的主题, 英国艺术史家马丁·肯普的《看得见的·看不见的：艺术、科学与直觉——从达·芬奇到哈勃望远镜》则更具学理性, 它系统论述了文艺复兴以来绘画与科学技术之间的胶着关系^③……甚至, 近些年来, 在讨论晚明以来的中国画时, 有人提出西

① 巴特菲尔德:《辉格党式的历史阐释》, 李晋译, 北京: 生活·读书·新知三联书店, 2013, 第 37 页。

② 参见大卫·霍克尼:《隐秘的知识：重新发现西方绘画大师的失传技艺》, 2013。

③ 参见马丁·肯普:《看得见的, 看不见的：艺术、科学与直觉——从达·芬奇到哈勃望远镜》, 2011。

洋光学器具（包括望远镜、显微镜、暗箱、幻灯、照相术等）的东渐，对于中国画构图形式和视觉空间或明或暗的影响。^①可见，这样的论调在今天并不新鲜，而且艺术史上从来不否认维米尔对于暗箱的依赖，甚至认为没有了后者的支持，前者便很难成立。说到底，这样一种叙事还是将绘画视为一种技艺，或是一种形式。反之，这些视觉技术在此则被视为一种辅助技术，它们在艺术史上似乎并不具有自足、独立的价值。

然而，克拉里认为，维米尔是否依赖暗箱、库尔贝是否使用立体视镜并不重要，甚至这样的讨论本身也不重要，他不再将光学器具视为绘画的辅助技术，而是将其作为一种自足的认知系统，置于和绘画、知识同等的论述框架。在这里，绘画不再是一种形式、图像或美学，而是一种认知机制。知识也不再是简单的个体的社会观念和反省意识，而是其所处时代的一种话语组织方式。换句话说，只有在认知层面上，绘画、视觉技术和思想才是一种平等的关系，而克拉里关心的则是它们之间所共享或同构的这一部分。这无疑是一种开放的叙事，它既可以落脚在艺术史，也可以落脚在视觉技术史或知识史。可以说，这是对于视觉技术、绘画和知识的一次重新定义。也正是在“认知”这个维度上，它还具有了一种“元话语”的色彩，即其中所涉及的绘画都是一种关于绘画的绘画，所有的视觉技术都诉诸一种关于观看的观看，同样，所有的知识则是一种关于知识的知识。

^① 参见邱仲麟：《晚明以来的西洋镜与视觉感官的开发》，邱仲麟主编：《中国史新论·生活与文化分册》，台北：联经出版事业股份有限公司，2013，第377—448页。

第五章

思辨的观看与视觉考古学

时至今日，福柯的思想已经逐渐覆盖、渗透至几乎所有人文社会科学和相关领域，艺术史也不例外。阿尔珀斯、巴克森德尔、罗莎琳·克劳斯、于贝尔·达弥施、乔纳森·克拉里、蒂埃利·德·迪弗、迈克尔·弗雷德等艺术史家都不同程度地受到福柯理论的影响。这种影响是多角度、多层次的，但其中最直接的影响还是来自福柯对于绘画本身的讨论。实际上，福柯的很多论著都涉及绘画，但专门讨论绘画的还是我们耳熟能详的《词与物：人文科学考古学》（以下简称《词与物》）中关于委拉斯贵兹的《宫娥》的讨论、《马奈的绘画》以及马格利特《这不是一只烟斗》三个文本。显然，在分析和讨论这三个不同的个案时，福柯的角度和方式是一贯的，而且这样一种理解方式与他的整体理论框架和思路也是基本契合的。具体而言，这一影响可以概括为以下三个层面。

第一个层面是福柯关于绘画的观看及认识方式对于艺术史的影响。虽然早在20世纪初，李格尔于《荷兰团体肖像画》一文中，已经提出“作者—观者”的问题，但至迟到20世纪中叶，才真正出现艺术史研究中的“观者转向”问题^①，福柯关于绘画的系列论述便是其中最典型的文本。在福柯这里，绘画便从一个静止的、二维的被观看的对象，成为观者参与的、外光介入的，或是由“可视—可述”建构的一个立体的、能动的视觉机制或认知装置，而不再是以往所理解的纯粹的形式或平面的图像。这在很大程度上影响了20世纪60、70年代以来对于绘画本身的

^① 参见陈平：《论观者转向：李格尔与当代西方艺术史学中的观者问题》，《文艺研究》，2021年第5期。

认识,以及相应的艺术史研究。其中阿尔珀斯是最典型的,尤其体现在她关于伦勃朗绘画的讨论,以及和巴克森德尔合著的《蒂耶波洛的图画智力》一书中关于维尔茨堡官邸阶梯厅拱顶壁画的分析。第二个层面是,由于福柯关于绘画的三次讨论分别隶属于三个不同时期的文本,本章将其分别从原文本或语境中抽离出来,单独组成一个整体的绘画史叙事框架予以检视,发现三者恰恰形成了一个与《词与物》《疯癫与文明》《规训与惩罚》《性史》等文本可以呼应且具有一定同构性的叙述逻辑。由此我们认为,福柯看似是在分析讨论绘画,但他真正关心的是隐含在其中的知识秩序和认知结构的更替和变化,并成为一种新的艺术史观或历史观。乔纳森·克拉里的研究便深受这一历史观的影响,甚至可以说是直接“套用”了福柯的叙事框架。第三个层面,作为一种“普遍”的思考方式,福柯的“知识考古学”是如何渗透在艺术史研究中的。譬如德·迪弗关于现成品和现代主义的考古式“正名”,实际就是受福柯“知识考古学”的启发。三个层面有时单独切入,有时则是重叠出现,但显然,这样一种方式既不同于形式主义和图像学,也有别于文化研究支配下的新艺术史,它是在认知机制这个维度上开创了一种新的艺术史学范式。

一、绘画与认知: 观者、外光及其他

在《词与物》一书的开头,福柯从阅读博尔赫斯作品某段落时发出的笑声谈起。他说,正是这个笑声动摇了他的思想(亦是我们的思想)所熟悉的东西,动摇了我们习惯于用来控制各种事物的所有秩序井然的表面和所有平面……它损害了语言,粉碎和混淆了共同的名词,摧毁了既有的那套“句法”,意欲探究一个新的句法,一个“比那些设法赋予表述以明确形式、详尽应用或哲学基础的理论更为坚固、更为古老、更不可疑并且总是更为真实”的句法,进而探究知识到底是在哪个秩序空间内建构起来的。^①

^① 福柯:《词与物:人文科学考古学》,第1—14页。

这样一种论调构成了福柯分析委拉斯贵兹《宫娥》（图 5-1）（包括马奈作品和马格利特的《这不是一只烟斗》）的基础，他的目的就是要跳出既有的绘画史叙述框架，重新寻找并建立一个新的叙事句法。福柯并没有像以往的艺术史将《宫娥》定义为巴洛克绘画，也没有去分析它的笔触、颜色、光影等形式语言，而是将着眼点放在绘画空间中的人、物以及画外观者之间的结构关系。通过对目光的拆解、重组和分析，他撕掉了画面形式的表皮，为我们揭示了一个不可见的认知系统。^①在这里，目光就像读博尔赫斯作品发出的笑声一样，彻底扰乱了我们关于《宫娥》的理解和叙述。

福柯着重探讨了画中人物的目光与不可见的观者目光之间的空间结构关系。由于观者的介入，二维的画面被拓展为与画外的观者共在的一个动态性空间。在这个空间中，（画中）画家的目光、画外观者的目光，包括可能的模特的目光之间形成了一组对视。而且，由于画家面对的是一个不可见的虚空的中立性场所，使得任何目光都显得不再稳定。画面左侧的画布及其背面始终阻碍着人们去发现或确立这些目光的关系。在福柯看来，当画中画家的眼睛将观者置于目光域中时，意味着抓住了观者，并迫使观者进入画中。此时，观者发现自己的不可见性为画家所见并转化为一个自己永远看不见的“介入者”或其中的一部分。^②福柯发现，整个画面被右边一扇不可见的窗户中射进来的光线所照亮。从右到左，光线穿过这个房间将观者和画家都带进了画布^③，因为照亮了画家才使其为观者所见，并使所有再现成为可见的。所以，这扇窗户提供了一个画与画之外的东西所共有的基础。它通过一种连续的流泻运动，从右至左将全神贯注的人物、画家和画布与他们正在注视的对象聚合在一起。^④

① 这一点回应了福柯在《临床医学的诞生》一书中关于“目光考古学”的论述，如他所说的，“疾病出现在我们的目视之下，体现在一个活生生的有机体中”。参见福柯：《临床医学的诞生》，刘北成译，南京：译林出版社，2011，第3页。

② 福柯：《词与物：人文科学考古学》，第4—6页。

③ 同上，第7页。

④ 同上，第13页。



图 5-1 委拉斯贵兹，《宫娥》，布面油画，318 cm × 276 cm，1656

在关于马奈绘画的分析和讨论中，福柯延续了观者目光和窗户外光的介入这一视角和方式。他首先承认马奈的确是印象派的先驱，但他认为马奈的重要性不在这里，而是在于他第一个在作品表现内容时使用或发挥了油画空间的物质特性，发明了“实物一画”，而不像文艺复兴画家还在二维画面上去试图表现一个三维空间。^①就此，福柯分别从“画布的空间”“光照”和“观者的位置”三个角度对马奈绘画作品逐一进

① 福柯：《马奈的绘画》，谢强、马月译，长沙：湖南教育出版社，2009，第14—16页。

行了分析。比如在“光照”这个部分，他认为，15世纪意大利画家发明了绘画中的光线系统，到了卡拉瓦乔这里可以说这个系统已经非常完整了。但马奈颠覆了这个光线系统，其画面中的光线并非源自某个高处或低处，或画内某个位置，而是全部来自画外，绝对垂直地照射在画面上。就像《吹笛少年》，在外光的直射下，人物面孔看不到任何凸起。相比而言，《草地上的午餐》（图5-2）则略显复杂。在这幅画中，福柯认为马奈设计了两个在景深上相互重叠的光照系统。如果以草丛线为界，后面是一个传统的光照系统，光线来自画面内部的高处和左侧，前面则是一个来自画外的粗暴的、正面的、扁平的、没有起伏的光照系统。有意思的是，他发现前面人物举起的手指方向——一个朝前（外光的方向），一个往后（内光的方向）——恰恰成为这两个光照系统的表征，并构成了画面纵向的一条轴心线。福柯认为，这两个再现系统的重叠为这幅画带来了一种深具关联的不协调性或内在的异质性。^①“观者的位置”主要集中在关于《弗里-贝尔杰酒吧》（图5-3）的分析中。按他所言，画面人物背后是一面镜子，但镜中反映的东西却与事实似乎不符，尤其体现在女人在这里的映像。很明显，女人与其在镜中的背面之间并非源自同一个光照系统，这意味着观者和画家在此可能有两个位置，画面歧异的视觉结构正是源自画家在不同的位置的目光叠加。不同于《宫娥》的是，这里不仅有观者的介入，而且是一种动态的介入。福柯的结论是，无论画前移动的观者，还是用实光直打的画面，抑或景深的取消，所有这些都源自油画空间的物质特性。

尽管不少艺术史学者并不完全认同福柯关于马奈的这种解读^②，但不得不承认，他的确为我们揭示了一种新的叙述句法。不过，后来在关于马格利特《这不是一只烟斗》（图5-4）的分析中，他似乎不再依循观者的介入和外光这个角度了，或者说，在这里他已经放弃了“目光考古学”，而是揭橥了一个新的“可视—可述”机制。^③这件作品有两个版本，

① 福柯：《马奈的绘画》，第29—32页。

② 同上，第47—174页。

③ 参见福柯：《这不是一只烟斗》，邢克超译，桂林：漓江出版社，2012。



图 5-2 马奈,《草地上的午餐》,布面油画,208 cm×264 cm,1863



图 5-3 马奈,《弗里-贝尔杰酒吧》,布面油画,96 cm×130 cm,1881



图 5-4 马格利特,《这不是一只烟斗》,布面油画,60.33 cm×81.12 cm,1929

第一个版本作于 1926 年,画面只有一只烟斗和下面的一行字:“这不是一只烟斗”;第二个版本稍显复杂(图 5-5),文字与图形没有并置在一个既无边界又无特指的随意空间里,而是位于三脚架上的画框当中,架子置于地面。关于这两幅作品,通常的解释是“这不是一只烟斗,而是一幅关于烟斗的画”,或“这不是一只真的烟斗,而是一只画的烟斗”,等等。但是,这些都是在语词意义上做文章,福柯关心的是文字(语词)的形象本身与画面中的烟斗图形(图像)之间可能的关系。他发现,在马格利特的这一神秘活动中,潜藏着一首隐而不宣地建构、又精心拆散的“图形诗”(图 5-6)。之所以称其为“图形诗”,是因为马格利特的文字本身具有双重的矛盾性,它给明显不需要命名的东西(形状尽人皆知,名称非常熟悉)命名。而在命名之际,马格利特所做的却只是否定。这样一个游戏,恰恰暗合了“图形诗”的逻辑。“图形诗”从不同时言说和再现,可见和可读的同一物,在视觉中被封口,在阅读中被隐形。可以说,这是马格利特在空间中关于文字和图形的一次重新分配。也说明此处文字与图形二者并不自足,二者并非是一种平行的互文

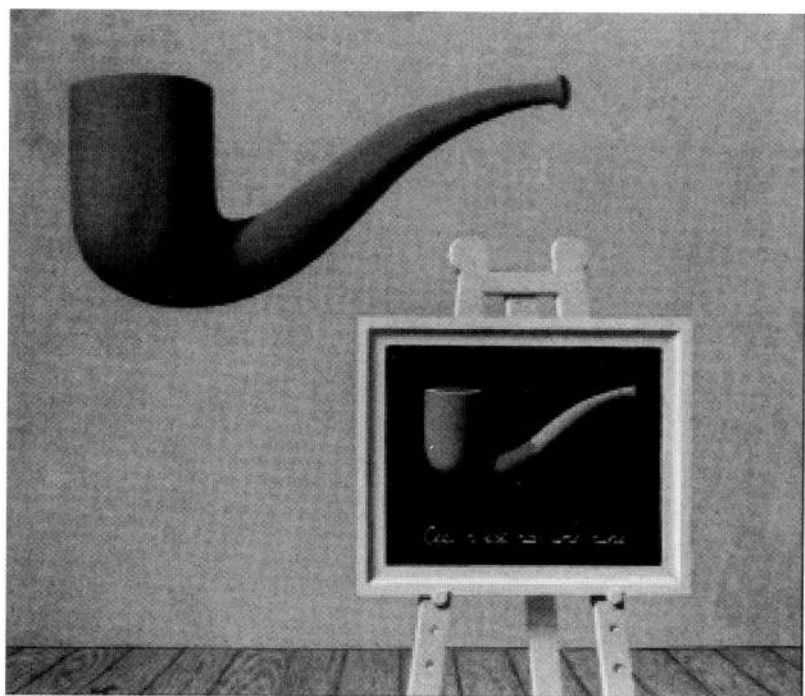


图 5-5 马格利特,《这不是一只烟斗(两个秘密)》,布面油画,65 cm × 80 cm,1966

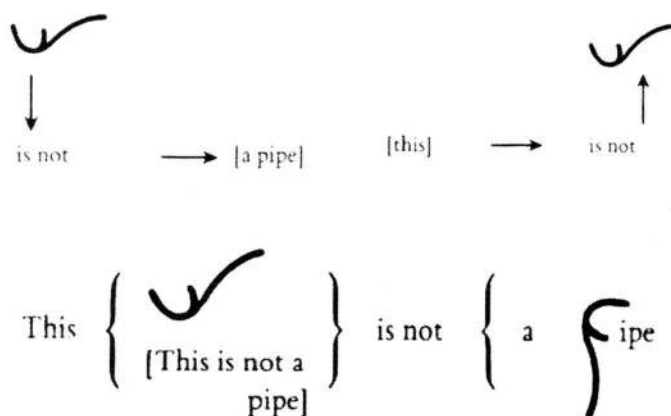


图 5-6 福柯,《〈这不是一只烟斗〉的“图形诗”》

关系或一种互证（互释）关系，而是一种相互依附的有机的一体关系，即：图形是文字，文字也是图形。可见这一新的句法所揭示的正是内在于画面中的“可视—可述”这一认知机制。有意思的是，在福柯文本的基础上，W. J. T. 米歇尔从“元图像”的视角又提供了一些新的解释。他追问了一个明显但又有点无聊的问题：为什么马格利特画烟斗，而不画别的東西——帽子、鞋、手套呢？就此，福柯已经在“pipe”（烟斗）中的“p”的形状与所画烟斗之间看到了一种相似性，米歇尔发现，这里还可以加上“p”发音时爆破的唇音与抽烟斗时唇部动作之间的联系中含有的身体动机，^①从而将其拓展至声音这一新的感知维度。

以上所述基本概括了福柯关于委拉斯贵兹、马奈、马格利特三位画家作品的分析，无论“观看”“外光”的介入，还是“可视—可述”，都无关形式与风格，而是一种关于认知方式及其运作机制的考察。那么，现在的问题是，这样一种视角和路径是如何体现在艺术史研究中的呢？这就直接关乎我们对于绘画本身的理解，也涉及关于艺术史的新的思考方式和观念。在这里，最典型的无疑是阿尔珀斯。

在1983年出版的《描绘的艺术：17世纪的荷兰艺术》一书的开头，阿尔珀斯就把矛头直接对准了以图像学为代表的传统艺术史体制，也正是在这本著作中，她大胆提出了“描绘性”（descriptive）这个概念，用以表述17世纪绘画。不同于文艺复兴时期的“叙事性”（narrative）绘画，在这里她强调的是制作者、绘画和被画之物之间的不可分割性以及其间的运作关系，并将镜子、暗箱、地图、人工透镜等纳入她所谓的“视觉文化”范畴。^②这样一种机制性的考察自然无法回避福柯的理论带给她的启发，诚如她所说的：“为什么我们时代的重要研究，最严肃最持久的一部著作是由福柯完成的呢？”^③实际上，如果读过阿尔珀斯和巴克森德尔合著的《蒂耶波洛的图画智力》一书，不难看出其基本的分析

① W. J. T. 米歇尔：《图像理论》，陈永国、胡文征译，北京：北京大学出版社，2006，第54—61页。

② 乔纳森·哈里斯（Jonathan Harris）：《新艺术史批评导论》，徐建译，南京：江苏凤凰美术出版社，2010，第156—161页。

③ W. J. T. 米歇尔：《图像理论》，第49页。

方法就是源自福柯文本中一再强调的“观者”和“外光”两个视角。譬如在这本书第三部分，两位作者着重分析了位于维尔茨堡官邸阶梯厅的拱顶画，整幅作品表现的是诸天界和构成世界的四个大陆。这中间尤其突出了两点：一是建筑空间与绘画形式之间的关系，具体来说，就是画家在绘制的过程中已经充分考虑到建筑窗户中的外光，它是塑造画面中人、物与背景及其光影关系的一个必要条件；二是根据建筑内部空间的结构，以及观者观看或目光位置的移动线路，画家设计了视觉叙事的线索和逻辑。^①

在这本书中，关于绘画的分析显然没有直接切入认知层面。不过在另一部专著《伦勃朗的企业：工作室与艺术市场》中，阿尔珀斯对于伦勃朗绘画的分析，所依循的正是这一分析视角和解释路径，即如何从形式/媒介、图像、观看切入认知层面。譬如，她发现伦勃朗在创作中尤其突出了有别于平滑风格的笔触和肌理，而这种厚涂的肌理在此构成了一种触觉。吊诡的是，这样一个结论虽然不同于沃尔夫林的形式分析（沃尔夫林认为伦勃朗绘画的形式基础是涂绘和视觉，而此前文艺复兴绘画的风格是线描和轮廓），但阿尔珀斯所采取的分析方法还是形式分析。紧接着，她又发现，在伦勃朗大量的画面中，尤其突显了“手”这个母题，如在《犹太新娘》《雅各祝福约瑟夫之子》《床上的女人》《浪子回头》等作品中，有的甚至不符合造型比例。具体如《老妇人》，画面的重心落在“手”上，且由于“手”的位置压在书本页面上，似乎有意模糊了其中的内容，不像同时期同类作品如杰拉德·窦（Gerard Dou）的《伦勃朗的母亲》，非但没有突出“手”，而且书上的内容也是“依稀可见”的。在阿尔珀斯看来，这实际上是在暗示我们，伦勃朗所强调的还是“手”。^②

那么，为什么伦勃朗如此强调“手”呢？阿尔珀斯的答案是，“手”本身是一种触觉的象征，在这个意义上，二者是相通的。不过，阿尔珀

① 参见阿尔珀斯、巴克森德尔：《蒂耶波洛的图画智力》，第171—260页。

② 阿尔珀斯：《伦勃朗的企业：工作室与艺术市场》，第20—30页。

斯的分析并没有到此为止，又在此基础上援引了笛卡尔在《屈光学》中的盲人用手杖来进行探路这一案例。她认为，在这里“用手杖观看”就是笛卡尔的观看理念。而伦勃朗强调触觉也是试图让人们关注这一观看行为，而不是图像制作原理。从这个层面看，伦勃朗对于实体颜料的运用可以被理解为塑造某种触觉意义上的可见之物。^①此时，阿尔珀斯已经将作品从一种形式引申到了一个认知的层面，福柯的绘画研究对她艺术史研究的影响也体现在这里。接下来的问题是，这样一种认知又是如何在历史中展开的呢？

二、垂直与断裂：认知机制及其历史

尽管福柯讨论绘画，但他关心的并不是绘画史，其真正的目的是经由绘画去探掘不同时期的认知机制。或者说，福柯是在寻找一种关于艺术的话语，他要把绘画分析放在知识构建过程中，把绘画的空间表象变成一种新的知识形态的典型图解。^②由此可见，福柯所质疑的正是19世纪以来的知识建构所形成的这套历史叙事，而既有的绘画史无不植根于历史叙事的模式或框架中。因此，与其说他质疑的是绘画史，不如说是19世纪以来所形成的这套历史秩序。而福柯的论述不仅体现在他关于绘画的研究中，也体现在他关于“疯癫”“惩罚”及“知识型”的讨论中。

我们不妨从《疯癫与文明》谈起。在这本书里，福柯告诉我们，不同历史时期人们是如何看待和认知疯癫这样一种现象的。因此，“疯癫”只是一个角度，认知结构的变化才是福柯真正要揭示和表明的。按他的说法，文艺复兴时期，疯癫是一种自然发生，到了古典时期，因为社会秩序的要求，它被视为一种社会不安全的因素，和罪犯一道被关押和监禁。进入19世纪，基于理性和人道主义的考量，疯癫作为一种疾病开始接受现代医学的治疗。整体地看，他是表明了文艺复兴、古典时期和

① 阿尔珀斯：《伦勃朗的企业：工作室与艺术市场》，第31页。

② 杜小真：《“看”的考古学》，福柯：《这不是一只烟斗》，第126页。

19 世纪，人们关于疯癫的认知是如何断裂的。决定这种断裂的不是个体的选择，而是制度与知识或政治、社会与文化综合运作的一种机制性结果。更重要的在于，正是在我们所认为的理性、民主的现代时期，疯癫作为一种疾病反而得到最为严厉的控制。惩罚亦然。福柯发现，18 世纪君主制下的公开酷刑和处决尽管惨烈，但是比起启蒙运动以来的监禁改造和预防犯罪，19 世纪的纪律式规训则显得更为严酷。如果说前面两种方式还是一种身体惩罚的话，那么后者则是一种灵魂惩罚。于是，从身体惩罚到灵魂惩罚，便形成了关于惩罚认知的一种结构性转向，而福柯也因此为我们揭示了现代性或现代社会政治的另一个真实面向。同样，在《词与物》中，福柯呈现了文艺复兴、古典时代与 19 世纪以后等三个不同时期的“知识型”，亦即他所谓的“相似性”“再现”和“历史化秩序”三种不同的“知识型”或认知机制。

在这里，福柯真正想要表明的核心是：历史本身是垂直的，不同时期知识的生成机制不尽相同，它们之间也并非连续的而是断裂的。而以往所谓连续的、甚至是进步的历史化秩序，恰恰是福柯所反思和检讨的认知方式。因此，只有从这种历史化秩序中跳脱出来，我们才能回到不同时期不同的认知方式中。反之，从历史化秩序的束缚中解放出来，本身就是认知方式的一次结构性改变。与之相应，在关于绘画的讨论中，我们发现福柯的一个基本预设就是要从既有的绘画史叙述中摆脱出来，而不再简单地将《宫娥》定义为再现或绘画，将马奈视为写实画家，将《这不是一只烟斗》称为“超现实主义”。事实是，这些定义和概念早已成为我们认识和理解绘画的障碍。而这也是福柯选择重探句法的原因所在。此时，假如我们将福柯关于绘画的三次讨论置于一个时间性维度上，就会发现委拉斯贵兹、马奈、马格利特三位恰好分别代表了三个时期（古典时期、19 世纪和 20 世纪）不同的认知机制。如果说在以往的绘画史叙事中，从委拉斯贵兹到马奈，再到马格利特，构成了一条连续性的线索的话，那么在福柯这里，这一历时性的演变被三个共时性结构的断裂所取代。此时，这样一种认知结构不仅改变了绘画史的句法，也改变了绘画自身的句法，这是一种双重的结构性变化。

因此，对福柯而言，重要的不是绘画语言的变化及其差异，而是认知机制和知识秩序的断裂性替代。在这个前提下，他关于绘画的分析与关于疯癫、惩罚及知识型的考古则具有了一种同构性。那么作为一个历史学家，福柯最终提供给我们的是一部关于认知的历史，并且它不是连续的，而是断裂的。前面提及的阿尔珀斯的《描绘的艺术：17世纪的荷兰艺术》便深受福柯理论的影响，不仅选择机制性考察的视角和分析路径，更重要的在于，她尤其强调了17世纪荷兰艺术的“描绘性”与文艺复兴时期意大利绘画的“叙事性”各自所代表的不是两种不同的绘画形式和图像风格，而是“知识型”。对后者而言，绘画被视为是对于文本的一种评注；对前者来说，则因偏好视觉对于自然现实的直接捕捉，图像的文本意义因而被摒弃了。在这里，她揭示并区分了两种迥然不同的知识构思或认知方式：文本和眼睛（text versus eye）。相比而言，乔纳森·克拉里的两本论著《观察者的技术：论19世纪的视觉与现代性》（以下简称《观察者的技术》）、《知觉的悬置：注意力、景观与现代文化》（以下简称《知觉的悬置》）几乎可以说是“套用”了福柯的这一历史框架。在第一本书中，克拉里主要讨论了19世纪以来，随着视觉技术及与之相应的绘画、知识的变化，视觉的生理学机制是如何逐渐取代了17世纪以来所形成的暗箱机制的。在第二本著作中，克拉里紧接着前一本的论述，围绕马奈、修拉和塞尚的三幅作品，以及与同时期哲学、心理学、社会学及视觉技术之间微妙的同构关系，深入探讨了19世纪末以来主体建构机制的内在变化，亦即生理学机制逐渐被瓦解的过程。笔者曾经指出，深受福柯影响的克拉里真正的目的并非揭示一段艺术史的演变，而是探寻不同历史阶段认知方式或主体之形成机制的断裂和转变。^①所以，《知觉的悬置》同《观察者的技术》一样，也是一部认知考古学。而且，克拉里也不认为自己是传统意义上的艺术史学家，更愿意将自己视为一名历史学家。^②

① 鲁明军：《视觉机制与认知秩序——论克拉里的视觉考古学与现代性叙事》，《文艺研究》，2014年第5期。

② 李佳玲：《在观察背后：乔纳森·克拉里纽约访谈》，《典藏·今艺术》，2008年第3期。

在福柯这里,历史是一层层叠加累积形成的,但层层之间与其说是连续的,不如说是一种断裂的“连续”。每一层都有一个复杂的系统,所有的意识、知识及认知方式都取决于这个系统的运作。如果套用福柯的话说,从来没有只靠自己就存在的绘画,它总是在与其他绘画、知识、技术等并立的支撑关系和依赖关系之中;它是网络中的一个节点——这个网络包含了这个点或隐或显地指向其他绘画、知识或技术的整个指涉系统。^①如果以此审视克拉里的工作,他就像是一层一层揭开19世纪认知结构的地层。而他讨论的所有对象,无论绘画,还是知识,包括科学技术,都不再是简单的社会再现或反映,更不是在各自自足系统中的必然推论,而是在同一个地层,不同领域可能共享,甚至相关的一种认知方式。如在讨论修拉的时候,他以《室外剧场的巡演》这幅画作为切入点,调动起与之几乎同时出现的赫尔姆霍茨(H. Helmholtz)、艾伦费尔(C. Ehrenfels)、马赫(Ernst Mach)、冯特(Wilhelm Wundt)、查尔斯·亨利(Charles Henry)、柏格森、尼采、詹姆斯(W. James)、涂尔干、马克思、齐美尔、韦伯、弗洛伊德、勒庞(Gustave Le Bon)等思想家和科学家的主要知识观念和视觉技术发明,并以此勾勒了一幅19世纪80年代的认知图景。^②此时,绘画、知识与技术之间可能的互相影响固然重要,但并非克拉里考察的重心和目的。

和福柯一样,克拉里也是微观介入,而且背后同样有一个相对整体的历史观。如果将其整个论述还原为一个“考古现场”的话,那么这一“发掘工作”首先从最靠近地表的一层即《知觉的悬置》中的1900年塞尚的《松石图》开始,再深入到1888年修拉的《室外剧场的巡演》,最后至1879年马奈的《在温室花园里》。如果还要揭下去的话,可能就揭到《观察者的技术》一书中所论述的19世纪70年代的生理光学机制,17世纪的暗箱机制,15世纪的透视机制……这也表明了,两部书原本

① 福柯:《论科学的考古学》,赵文译,载汪民安编:《福柯读本》,北京:北京大学出版社,2010,第53页。

② 鲁明军:《视觉认知与艺术史:福柯达弥施克拉里》,2014,第78—147页。

就是一体的，从视角、取径包括方法都是一以贯之的。^①

尽管克拉里沿袭的是福柯的逻辑，但在处理问题时他并不完全等同于福柯。首先，他并不有意地选择极为边缘的史料，力图揭橥历史的另一面向，在他这里，除了绘画、视觉技术及其某一个特别的切入角度有时稍显边缘以外，他在分析论证中所选择的对象几乎都是知识和科学领域的主流。其次，福柯的论证始终紧扣着他所选择的角度和进路，比如“疯癫”“惩罚”“知识型”等，以此重构一个新的历史句法。可以说，只有当福柯的这些著作合在一起的时候，我们才可确认其所揭示的认知结构的历史转变。克拉里则不同，虽然也有角度，但这个角度已经把各种可能涉及的领域融汇在一起，在横向维度上，他并没有像福柯那样将其区分开，自身便构成了一个谱系。最后，针对现代性，二者虽然都具有相近的态度，但是他们对待态度的方式或态度的生成路径还是有所不同。在福柯这里，还是带有强烈的批判和对抗姿态，甚至可以说，他写作的出发点就是对于现代性及其权力机制的质疑和检讨。但在克拉里这里则并非如此，他虽然有态度，但他进入问题的时候并没有受到态度的干预，还是立足于相对的“中立”与“客观”进入主体的建构机制及其历史的肌理之中，所以他的态度是通过分析和判断带出来的。不像福柯那样具有颠覆性，克拉里还是在承认的基础上揭示现代性的内在悖论，甚或说他是在探索并实践一种新的现代性批判方案。^②

三、视觉叙事与绘画史句法

据上所述可以看出，福柯对他们的影响是非常直接的，甚至是系统性的。但对更多艺术史家而言，其影响可能是局部的、间接的。相比而言，其更加普遍、不可见的影响还是在于，作为一种新的思考方式，“知识考古学”是如何进入他们关于艺术作品以及艺术史本身的理解中的。

① 鲁明军：《视觉认知与艺术史：福柯 达弥施 克拉里》，第126页。

② 鲁明军：《视觉机制与认知秩序——论克拉里的视觉考古学与现代性叙事》，《文艺研究》，2014年第5期。

就其局部影响而言,比较典型的是于贝尔·达弥施的《云的理论:为了建立一种新的绘画史》^①。诚如福柯笔下《宫娥》中的镜子及其所建构的视觉空间,达弥施认为,科雷乔画中的“云”所承担的同样是这样一种视觉建构功能。如果说镜子在《宫娥》中成为透视结构的一部分,使其变得不可见,那么,科雷乔画中的“云”作为建构视觉空间的一个重要因素,则因为这个视觉空间的可见,而使其变得不可见。^②

1. “云的理论”与视觉叙事的新探

达弥施的“云的理论”源自对文艺复兴时期意大利画家科雷乔绘制于帕尔玛(Parme)修道院的两幅穹顶壁画《基督升天》(圣约翰福音使者教堂,1520—1524)和《圣母降临》(大教堂,1526—1530)(图5-7)的考察和研究。在这两幅壁画中,“科雷乔否定了建筑物本身的结构(包括其封闭性),在精心挑选的屋顶部位绘制了一面布景,其构思让人感觉像在墙上‘打了一个洞’,在一个透过逼真画法的天空上面经营出一个虚构的开放空间”。它“看上去跟建筑本身的结构毫无关系”,“在绘画性建构巧妙地利用了弧形内曲的穹顶内壁上,展开一组环形的构成,或者说半球形的构图,因独立于建筑体本身各部分之间的衔接,形成浑然一体的延续性秩序,而这完全是凭借浓淡远近透视法和对物体和人体的短缩法画出来的”。达弥施借用阿尼巴尔·卡拉奇(Annibal Carrache)的说法,称其为一部“机器”。^③然而,这里的关键在于,“整个绘画的色彩过渡、明暗变化,以及空间、支撑物和座席的表呈,都是透过画中的云层来完成的。科雷乔把云层看作是具有承受能力的物体,团团出现,而且体积明确”^④。云层承担着一种建构空间与透视的功能,并开启了一个不同于文艺复兴时期极为盛行的透视法的新视觉机制。达

① 参见达弥施:《云的理论:为了建立一种新的绘画史》,董强译,台北:扬智文化事业股份有限公司,2002。

② 鲁明军:《视觉叙事与绘画史句法新探——围绕达弥施“云的理论”的讨论》,《文艺研究》,2013年第7期。

③ 卡拉奇语,转引自达弥施。达弥施:《云的理论:为了建立一种新的绘画史》,第2—3页。

④ 达弥施:《云的理论:为了建立一种新的绘画史》,第4页。

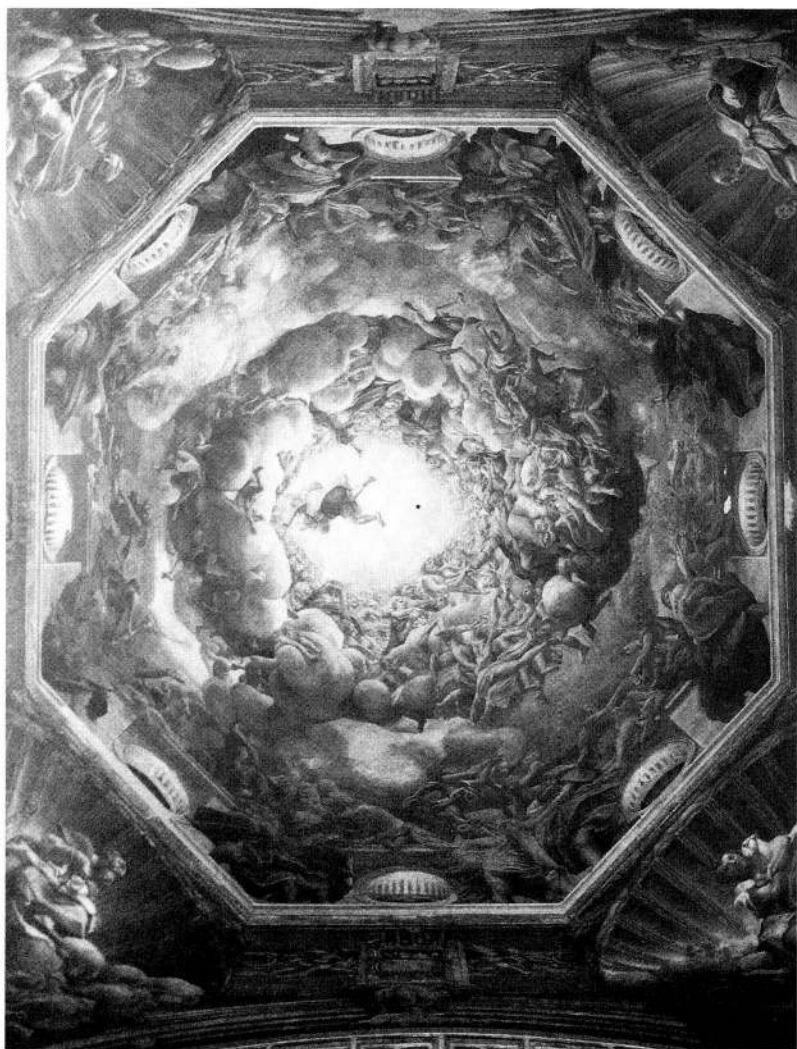


图 5-7 科雷乔，《圣母降临》，壁画，尺寸不详，1526-1530

弥施认为,“科雷乔的穹顶可以说是历史上首开先河的例子。在他的绘画作品中,15世纪的意大利画家们普遍使用均匀光线所建立起来的透视立体及封闭的正交直交构造空间准则渐渐涣散”。由于这种“光线的魔力”,使得其“主旨不再是寻找一个准确的立体比例”,而是“在一个具体空间的长、高、深之间找到一种和谐的关系”。

事实证明,科雷乔的“空间与光线的狂欢”这一视觉革命,比盛行这一风格的巴洛克晚期早了一百多年。虽然在此之前,沃尔夫林、李格尔就已经发现了这一点^①,但达弥施确认了一点,即在科雷乔这里实际上已经有了明显的视觉意识,而这一视觉意识已不再完全遵循由布鲁内莱斯基所发现的那套透视法则。科雷乔已经意识到,真正的透视法固然增强了真实感,但在实际的应用中画家依赖的是一套既定的数学法则或科学原理。^②而到了他这里的时候,这套法则和原理开始出现松动,绘画不再是科学原理的视觉再现,而是一种悦人的视觉体验和创作。李格尔就是由于在科雷乔的绘画里看到了一种纯视觉、纯主观的特征,所以他将其视为现代艺术的萌芽。^③达弥施所谓的“绘画性”也正是这个意思,亦即一种把空间本身作为对象的参照物的艺术特征。它是一种自由的、无界定的深度的呈现,强调的是它作为物体或人体的光源及其空间性。^④这也是沃尔夫林所谓的与强调线性和轮廓的触觉相对立的视觉概念。不过在沃尔夫林这里,伦勃朗成了触觉转向视觉的节点,而达弥施则将其追溯至一百余年前的科雷乔这里。

当然,科雷乔的这一发现并非只是一种视觉感知,达弥施认为这背后隐含着一个能动机制和秩序,亦即卡拉奇所谓的“作用力”。按照沃尔夫林的说法,这个“作用力”就是一种个人风格,其核心在于“作用力”的运转本身,以及风格和作品结构之间的关系。^⑤换句话说,它所

① 达弥施:《云的理论:为了建立一种新的绘画史》,第6、7页。

② 贡布里希:《艺术的故事》,第229页。

③ 达弥施:《云的理论:为了建立一种新的绘画史》,第13页。甚至可以说,17世纪发生在之间的素描与色彩之争最早其实即体现在科雷乔与其他文艺复兴画家之间。

④ 同上,第13—14页。

⑤ 同上,第8页。

指的就是视觉内部的一种机制或秩序的生成，或是一部视觉叙事的展开。这也是卡拉奇视其为一部“机器”的原因所在。问题在于，这部“机器”是如何构成并得以运转的呢？

达弥施认为，在科雷乔这里有一个主题或楔子，它可以透过自身感性的表面以及它所起的能动作用，将这位画家的几个主要线索连成一束。这个楔子就是云。他发现科雷乔的许多作品中都出现不同形式和风格的云，云成了科雷乔绘画语言中的一个重要语汇，当然也是他尤为钟爱的题材之一。达弥施认为，正是云本身所具有的物理特性，决定了科雷乔在表现中更强调其肌理效果，而非轮廓与线条^①；也是因为云的结构及其独特的可塑性，决定了他可通过借助它对身处其中的人和物进行任意的调配。所以，“分离或混合云层里的人物不再受万有引力的影响，更不再受单一的透视原则的束缚，而是可以任意缩短、变位、变形、顿挫、拉近，把杂七杂八的事连到一起”。云在这里充当了自由媒介的作用，其参与的整个过程既是一种特征的描绘，又是一种句法的重建。因此，它并非只是一种风格手段，也是一种具有一定建构性的用来指示空间的物质材料。在整个画面这一个庞大“机器”内，卡拉奇认为它还具有一种矫正功能。^②无论作为一种绘画结构性的因素，还是作为主题发展的诱发因素出现，云既遵循了符号学的逻辑，又似乎逸出了符号学逻辑。^③

在科雷乔这里，云的塑造对立传统的线描和轮廓，而侧重于色彩与空间。也就是说，云跟色彩而不是跟图形有关。这一点亚里士多德其实早有论证，且这一论证与绘画（色彩）有关。他在《天象论》第三册中指出，云的产生依赖于一种光的反射，因此，它不具备任何形状，而只跟色彩有关。简言之，云的生成并非建立于形状与轮廓，而在色彩与空间。^④这在某种意义上构成了科雷乔画云的知识史或物理学基础。

① 达弥施：《云的理论：为了建立一种新的绘画史》，第18页。

② 同上，第19—21页。

③ 同上，第26页。

④ 同上，第44—45页。

因此,即使云本身是有意义的(比如显现神圣等),在科雷乔这里意义也是被抽离的,其价值来自跟同一个系统其他成分之间的连续、对立或替换等内在关联。^①也即是说,如果有意义的话,也是源自它所建立的叙事或秩序,而非它自身。但问题是,当我们将其视为一幅图像来看的时候,云有没有具体的象征或文献支撑呢?达弥施的回答是,15世纪的艺术普遍制定了“客观”表现的各种条件和规则,超越了中世纪的象征主义原则,而进入16世纪以后,开始热衷于寓意与隐喻,按里帕(Cesare Ripa)的说法,这一寓意并不指向某一具体的对象,而在陈述的形式,即句法。也因此,我们在《启示录》中找不到科雷乔画中情节的直接记载,因为他并没有完全依照上面的记载去绘制,比如耶稣的形象,在圣书中是出现在云层里,但在他的画中却是悬置于一个不确定的空间中。所以,为了创造一种新的空间和句法,他不得不对所依据的文本记载有所改造。^②

既然并不具有象征或所指的对象,而只是诉诸陈述形式的隐喻,那么除了物理意义上的自然秩序以外,云的生成还有没有其他因素呢?里帕指出,还与戏剧有关。除了陈述功能以外,云还具有一种戏剧功能。自中世纪以来,绘画并不只是参照可感知的物的自然秩序,更多参照的是诸如戏剧这样的文化秩序。整个中世纪期间,绘画图像的发展与相应的宗教题材的戏剧表演基本是同时的,这两种不同的表现系统互相借鉴互相影响,形成了“绘画—戏剧”“舞台—图像”这样一种机制,且一直持续到文艺复兴乃至古典时代。^③据此,达弥施重申了里帕的观点,认为科雷乔的云除了具有一种描绘性的句法功能以外,还具有另一个层次,即戏剧性。这一点沃尔夫林在讨论拉斐尔《圣西克思特的圣母》时也意识到了,他发现这幅画除留有某些大型聚会时的一些痕迹外,还有大量的云彩。从图像的角度来看,云彩的功能重复了在戏剧空间中它们所起的功能作用:让一个场所在被遮蔽中显示出来,比如它可

① 达弥施:《云的理论:为了建立一种新的绘画史》,第68—69页。

② 同上,第73页。

③ 同上,第84、90页。

以遮住一个机器设备的内部发条，成为几个明显的特殊符号而直接作用于表现的本质。^①可以说，绘画是将它在舞台上所承担的句法功能转译了过来。然而，在科雷乔这里，云并不是用来指示天空，并非只具备象征或陈述价值。此时，“它从作为工具术语而受到定义的戏剧现实层面，进入了绘画现实的层面，在那里它满足于性质完全不同的功能”^②。对于绘画中的云而言，这无疑是一种功能和意义的拓展。

因此，如果说在中世纪云只是被用来使神圣事物出现在现实中（比如基督升天、神秘主义幻象等），其作用正如戏剧中的机械道具的话，那么到了文艺复兴时期特别是科雷乔这里，云的功能变得模棱两可，既定的透视模式开始松动并逐渐转向视觉。在这一背景下，云的作用是遮住无法表现的无穷，同时又指示无穷。由是便保证了一种跟科学条件紧密联系在一起绘画机制的悖论式均衡。^③

2. 图像学、形式分析与“云的理论”

以上所述只是达弥施“云的理论”的部分内容，实际要比这丰富、复杂得多，但限于篇幅，只好择其重心予以讨论。从中可以看出，达弥施的论述深受潘诺夫斯基的图像学、沃尔夫林的形式分析以及福柯“知识考古学”的影响。准确说，“云的理论”是基于对图像学和形式分析的反思基础上的一次考古学实践。那么，它与图像学和形式分析二者之间到底有何关联及区别呢？

自20世纪初以来，潘诺夫斯基的图像学研究和沃尔夫林的形式分析逐渐成为西方艺术史研究的两大方法论支柱，影响至今。潘诺夫斯基区分了文艺复兴绘画的三个层次：前图像志描述、狭义的图像志分析和深义的图像志解释，以此建构了一套完整的文艺复兴图像秩序和绘画机制。^④当然，这种对于图像母题演变的历时性考察，原本基于图像的

① 达弥施：《云的理论：为了建立一种新的绘画史》，第95—96页。

② 同上，第107页。

③ 同上，封底。

④ 潘诺夫斯基：《图像学研究：文艺复兴时期艺术的人文主题》，第13页。

“相似性”这一生成机制，正是“相似性”建构了文艺复兴时期知识的图形。^①诚如福柯所说的，“文艺复兴时期，文字与物结合在一起，或者文字在物下面伸展”^②。在这一时期总有一个文本、思想或真理作为绘画的前设。所以在具体的分析过程中，潘诺夫斯基经由图像的演变及其生成，还揭示了一个隐含在其中且与之相应的知识及其传播过程。他告诉我们，无论真理还是图像，文艺复兴所复兴的并非是纯粹的希腊罗马传统，而多是历经中世纪再造过的希腊罗马传统。因此，决定文艺复兴图像的不仅是图像本身，还有其相应的知识底本及其在流传过程中的解释与误读。

与之不同，沃尔夫林的形式分析则着力于对画面形式、语言风格乃至具体技法的入微分析，且这一风格的确定不是建立于其本身，而是源自与17世纪以后绘画风格的比较及区分，如《美术史的基本概念》一书中所列举的“线描与涂绘”“平面与纵深”等五对概念便是明证。^③显然，沃尔夫林并不关心绘画的生成本身，他更关心的是主体的审美感知，因此，视觉、形式感和审美趣味构成了他所谓的艺术史研究的三个要素。也许是因为受狄尔泰思想的影响，沃尔夫林总是将艺术史研究置于一个“理解”或“解释”的层面。在《文艺复兴与巴洛克》一书中，他列出了解释的三个步骤：事实的解释或描述、风格的解释和结合心理学的历史文化解释。这样一个解释的过程类似狄尔泰为“精神学”提出的过程，拒绝接受科学方法和因果关系的概念。^④因此，这里突出的是解释主体的感知和审美意识，而不是客观的论证和因果分析。就像在《美术史的基本概念》中的概念提炼一样，沃尔夫林最终的目的似乎还是为了概括出一套形式原则和审美准绳。另如，在《古典艺术：意大利文艺复兴艺术导论》中，他通过对达·芬奇、米开朗基罗、巴尔托洛

① 达弥施：《云的理论：为了建立一种新的绘画史》，第43页。

② 福柯：《词与物：人文科学考古学》，第103—107页。

③ 除了这两对，其余三对分别是：封闭的形式与开放的形式、多样性与同一性、清晰性与模糊性。参见沃尔夫林：《美术史的基本概念》，潘耀昌译，北京：北京大学出版社，2011，第5—6页。

④ 潘耀昌：《沃尔夫林与新康德主义》，曹意强、麦克尔·波德罗等编：《艺术史的视野——图像研究的理论、方法与意义》，杭州：中国美术学院出版社，2007，第237页。

梅奥、拉斐尔及萨尔托绘画的系统考察，建立了一套文艺复兴绘画的新理想和新形式，包括：1. 平静、开阔、体量和尺度；2. 单纯性和清晰性；3. 复杂性；4. 统一性和必然性。^①可见，沃氏的形式分析带有明显的现代主义叙事色彩，更注重表象的形式风格与他者的区别，进而形成一套属于解释者自己的完整叙事。

科雷乔画中的云尽管只是一个分析视角和路径，但达弥施的发现却为我们展开了一部不同于图像学和形式分析的新视觉叙事。如果细加分析，我们会发现，虽然达弥施所采用的方法融合了形式分析和图像学，但在整体分析中似乎更接近图像学的逻辑。比如，看似它并未追溯某一图像母题比如云的来龙去脉，但至少他是从图像出发，而且还试图探得图像背后的知识史基础（比如亚里士多德《天象论》中的相关论述，以及《圣经》中可能的记载等）及其生成机制（比如与戏剧道具的关系）。除此，达弥施理论明显受索绪尔语言学或符号学的影响，而图像学原本与索绪尔的符号学有着一定的内在关系。丹托（Arthur C. Danto）就曾指出，潘诺夫斯基不仅是新康德主义者或新柏拉图主义者——这与他意在揭示图像背后的人文主题有关，更是一位索绪尔式的艺术史符号学者，甚至是一个解构主义者。“对于潘诺夫斯基来说，艺术史中不存在进步，而只是在不同时期开发了不同的象征形式，直到某个内在的巨变来临，产生一种新的文化和一套新的象征形式（或者符号）。”^②这意味着，潘诺夫斯基的图像学与达弥施的“云的理论”其实共享了一个符号学的基本逻辑和内在机制。潘诺夫斯基亦曾经说过，艺术史家要时时对自己的“材料”进行理性的考古式分析^③，而达弥施的整个论述皆凭福柯知识考古学的逻辑，具有明显的谱系学色彩。因此，二者还共享着一个考古学的底色。不过，各自的落脚点并不一致，甚至截然对立。对潘诺夫斯

① 沃尔夫林：《古典艺术：意大利文艺复兴艺术导论》，潘耀昌、陈平译，北京：中国人民大学出版社，2010，第220—55页。

② 陈怀恩：《图像学：视觉艺术的意义与解释》，台北：如果出版社，2008，第83页。

③ 潘诺夫斯基：《作为人文学科的艺术史》，曹意强译，范景中校，曹意强、麦克尔·波德罗等编：《艺术史的视野——图像研究的理论、方法与意义》，第11页。

基而言,艺术史研究最终要回到人文主题^①,而对达弥施来说,艺术史研究则是为了重新找回它的体系性与物质性^②。如果说图像学最终将“一个潜在的艺术史缩减为一部概念化或观念化的历史”^③的话,那么,“云的理论”所反对的恰恰是历史的概念化和观念化,主张通过揭示其内在的生成机制,释放出更多的视觉秩序和历史条件。

在这个意义上,达弥施的目的又仿佛更接近形式分析,甚或说,他似乎为形式分析提供了一个图像学的脉络和进路。看得出来,在具体的画面细节的探讨中多多少少对形式分析都有所依赖。比如关于科雷乔画云时所采用的手法的考察,虽然强调的是色彩及其所建构的空间感与视觉性,但这种分析本身明显受沃尔夫林区分“线描与涂绘”的影响。有意思的是,他的整个分析逻辑却又更似图像学,更侧重科学论证和因果分析。因此,达弥施一方面结合了图像学和形式分析两种叙事手法,另一方面,他又回避了图像学与形式分析各自的某些特点和方式,从而形成了一套独特的属于自身的叙事视角和路径。

当然,达弥施“云的理论”毕竟源自像科雷乔这样的个例,因此它并不一定具有普遍化的可能。在笔者看来,他之所以通过科雷乔关于云的塑造这一微观细节入手,并得出一个不同于以往图像学秩序和形式分析逻辑的新机制,也是因为他相信无论历史还是艺术,即便是共享了一个话语背景,也终究体现为一种异质性的逸出。虽然他的论述依循于图像学逻辑,借鉴了形式分析的方法,但他的审慎和保守,使得他选择了科雷乔及其穹顶画中关于“云”的塑造这一特例。他并没有像潘诺夫斯基一样,试图通过多个案例的研究,得出一个相对普遍的秩序,也没有像沃尔夫林一样,意欲“建立一个能够更加精确地规定历史转变(和民族类型)的准则”^④这样的雄心。对他而言,即便不乏巧合,也无意将

① 潘诺夫斯基:《作为人文学科的艺术史》,曹意强译,范景中校,曹意强、麦克尔·波德罗等编:《艺术史的视野——图像研究的理论、方法与意义》,第3—17页。

② 达弥施:《云的理论:为了建立一种新的绘画史》,封底。

③ 潘耀昌:《沃尔夫林与新康德主义》,曹意强、麦克尔·波德罗等编:《艺术史的视野——图像研究的理论、方法与意义》,第241页。

④ 沃尔夫林:《美术史的基本概念》,第25页。

其普遍化。就像英国历史学家巴特菲尔德（Herbert Butterfield）所说的，历史研究的目标是发现和阐明个案之间的差异性，而不是建构相似性。^① 毋宁说，达弥施是通过图像学和形式分析两种叙事模式的调停，为我们开启了一种新的绘画史句法。

3. “云的理论”与视觉考古

重新找回艺术史的体系性与物质性构成了达弥施“云的理论”的基本线索，这样一种诉求本身便带有明显的知识考古学色彩。说到底，达弥施也好，福柯也罢，他们的思路和实践都是建立在探寻新的绘画史句法和历史句法这一基础之上。因此，我们也可以说达弥施的实践其实就是一种“视觉考古”。^②

写到这里，我们不得不再次提起《词与物》一书的开头，即福柯所说的阅读博尔赫斯作品某段落时发出的笑声。在他看来，正是这个笑声动摇了他的思想（亦是我们的思想）所熟悉的东西，动摇了我们习惯于用来控制各种事物的所有秩序井然的表面和所有平面，并将长时间地动摇并使我们担忧自身关于同与异的上千年的做法。它损害了语言，粉碎和混淆了共同的名词，它摧毁了既有的那套“句法”，而意欲探究一个新的句法，一个“比那些设法赋予表述以明确形式、详尽应用或哲学基础的理论更为坚固、更为古老、更不可疑并且总是更为真实”的“句法”，进而去发现知识到底是在哪个秩序空间内建构起来的。因此，这并不是一部越来越完善的历史，而是其可能性状况的历史，它所显现的是知识空间内的那些构型。简言之，这不再是一种建构性的历史叙事，应该说是一部“考古学”。^③

在《知识考古学》中，福柯用“话语”替代了“语言”，用“话语

① 巴特菲尔德：《历史的辉格解释》，张岳明、刘北成译，北京：商务印书馆，2013，第14页。

② 该书译者董强在达弥施另一本著作《落差：接受摄影的考验》的“中文本导读”中，亦明确指出《云的理论》的整个研究方法就是以福柯的新历史观为依据，进而建立一部新的绘画史。董强：《为了建立一种的图像接受美学——达弥施的〈落差〉导读》，达弥施：《落差：接受摄影的考验》，董强译，桂林：广西师范大学出版社，2007，第9页。

③ 福柯：《词与物：人文科学考古学》，第1—14页。

实践”取代了符号指称。^①虽然达弥施没有明言“云的理论”是一种话语实践，但他的确是试图消解符号的指称逻辑，重建一个新的语法。他承认“语言”与“话语”的区分，但又反对这种区分，因为二者之间并不矛盾，更不对立，更重要的是，在艺术史研究中这一区分是没有实际操作意义的。在他看来，真正与“语言”对立的是“品味”。因此，不仅要诉诸某种风格的话语体系或结构，还要追寻一种不同于常见于经院作品中的“品味秩序”的语言意志，意在形成对于既有视觉体系和品味秩序的质疑和挑战^②，如他所说的：“重要的不是去建立不同的绘画表达体系假定的模式，而是要用它自身所有的术语，去提出体系本身的问题。”^③然而，事实是仅只语言意志无法摧毁固有体系，更不可能建立规则，自然也不具有开启和重建一种新的绘画史句法的可能。^④那么，达弥施所谓的“句法”是如何形成的呢？

前文所述的科雷乔“云的理论”自不待言，本身就是一种新的绘画史句法的重探和建立。在此，还须一提的是，达弥施在书中讨论的另一个案例——乔托作品《圣弗朗索瓦的痴醉》。经技术分析，达弥施发现《圣弗朗索瓦的痴醉》这幅壁画是一个场面一个场面地画完的，从上到下可以清楚地看到不同的层次。因此，他认为画家每天所覆盖的画面及其顺序便构成了一部独特的视觉叙事。当然，单凭这样一个逻辑似乎并不能体现其独特性，因为大多绘画都有一个覆盖画布的时间顺序或过程，但乔托这幅壁画之所以显得不同，是因为它的覆盖顺序与戏剧中人物及其相应的表现密切相关。^⑤按达弥施的说法，乔托在绘制每一个图像母题时所用时间的不同，恰好回应了戏剧中各个人物的神态、表情、动作等表现及其所处的结构位置。因此，虽然画面缺乏透视空间机制，但是从覆盖画面的次序及其背后的戏剧性和舞台感，同样能够探得一种新的句法。那么，这是不是意味着单从视觉本身而言，它就没有新的空

① 福柯：《词与物：人文科学考古学》，第5页。

② 达弥施：《云的理论：为了建立一种新的绘画史》，第130—131页。

③ 同上，第129页。

④ 同上，第143页。

⑤ 同上，第138—139页。

间句法或视觉叙事的可能了呢？

自然不是。达弥施发现了另外一个可能的句法楔子——画面中人物以感恩的姿态指向天空的手势。在此，人的手势已构成了一个表现的空间，正是透过手势，画面越出象征空间而进入了一个新的空间。达弥施指出，这同样源自舞台演员的动作和表演。在这里，演员的功能不是去指明一件事，而是透过模仿来创造一个故事。^①与之相应，画中手势的运用意在指示，手势指向开启了一个互为关系的空间，使得语言交流中的一些对立和实体（如主体/客体、词语/思维、能指/所指，还有图像/概念、图意/词意）开始消融。^②与此同时，在画面关于云的塑造中我们看到了同样的消融，模棱两可，意义不明。而这其实已经构成了一种新的句法。云是句法的工具，它的价值与其所处的空间结构密切相关。

不同于作为考古学的图像学的是，“云的理论”作为一种视觉考古，其不再完全凭借在图像之外寻找图像的生成机制，而更加强调的是视觉内部的考古，即便关涉外部因素，也是从视觉的某个角度或元素出发。达弥施说：“一部艺术史之所以能够不断翻新，正是因为人们不断地提出新的问题和新的解读。”^③而这也是“云的理论”及其重探绘画史句法的起因所在。这一点，也是达弥施“云的理论”与同样作为考古学的德·迪弗的《杜尚之后的康德》的区别所在。尽管这里的影响是不可见的，但正是透过这一文本个案，我们发现福柯更为普遍的影响其实恰恰体现在“知识考古学”这一新的思考方式上。因为，我们的认识、观念都是由既有的知识体系所建构起来的，那么观念的转变自是从质疑这套知识体系开始的。

① 达弥施：《云的理论：为了建立一种新的绘画史》，第140页。

② 同上，第145页。

③ 同上，第xii页。

四、“知识考古学”：作为一种新的思考方式

准确地说,《杜尚之后的康德》是一部关于现成品和现代主义的知识考古学著述。或许在论证方法上,包括书名所显示的,都会以为德·迪弗的理论框架源自康德的“纯粹理性批判”和“实践理性批判”,但实际上,其整个问题意识和分析进路则完全植根于福柯的“知识考古学”。不过,在书中他并没有明确这一点,只是在“致谢”的开头提及他和福柯的一次接触,以示对他的纪念。^①

通过一系列的论证,德·迪弗提出,杜尚的现成品并没有终结现代主义,相反,它恰恰是现代主义的一种延续。在杜尚眼里,19世纪最有科学头脑的是修拉。和大多直接记录瞬间印象的印象主义画家不同,修拉的绘画源自精心的设计,所以他将其称为“工匠”。而且,杜尚也从不相信所谓的“绘画自身”,他认为“所有的画都不是画家作的,而是看好这画的观者画的”^②。并非巧合的是,德·迪弗也分析指出,现成品本身可以追溯到修拉这里,因为修拉的实践已经彻底从传统的手感和观看方式中摆脱出来,而在他这一科学理性的点彩技术背后隐含着一个重要的前提:管装颜料的发明。因为在此之前,画家所使用的颜料都是自己手工磨制的,且很少使用纯色,都需要调配处理,而修拉不加调和地使用管装颜料,实际上已经将它自觉地视为一种现成品。这也意味着,现代劳动分工已经开始介入绘画。另外,我们一直以为杜尚的《泉》之所以成立在于它对于当时艺术体制的一种挑衅,但德·迪弗认为,这也不是杜尚的发明,早在19世纪,库尔贝、马奈其实就已经在挑衅当时的官方沙龙制度,只不过杜尚是第一个将这一挑衅或对于艺术体制的自觉本身作为作品或是其中一部分的艺术家。反过来这也说明,在艺术机制层面上,库尔贝、马奈的绘画与杜尚的现成品是一种同构和连续的关系。当然,这并不意味着现成品无关审美。德·迪弗指出,和50年后的

① 德·迪弗:《杜尚之后的康德》,第1页。

② 王海艳:《杜尚密码》,杭州:中国美术学院出版社,2012,第108—109页。

“空白画布”一样，杜尚的《泉》不仅是一种体制性的选择，实际上也是一种审美判断的结果。从库尔贝、马奈、修拉到现成品，直至“空白画布”，这既是艺术世界的政治，也是审美判断体制化的一部历史。而在这样一种叙述中，艺术中的惯例——没有什么惯例是不带有不同程度的体制化色彩的——并不意指媒介的属性，而是指一种既定的社会共识的短暂状态，这种共识是一种审美期待的语境，是带有“精致化趣味”的业余爱好者渴望看到被前卫艺术家打破或突袭的审美期待的语境。所以，就像“非艺术”是艺术的一个“范畴”一样，小便器也是一种审美的产物。而迈克尔·弗雷德也曾经说过，极简主义的代表斯特拉（Frank Stella）之所以画条纹就是因为他想要像委拉斯贵兹那样画画。因此，作为极简主义的一个极端，“空白画布”既是反绘画的结果，也是绘画的一种延续。现成品亦复如此。^①

在这里，德·迪弗不仅是为“现成品”正名，也是为“现代主义”正名，关键在于，他为我们重新理解绘画提供了一个新的视角和路径。他的意思是说，现成品与绘画之间实际并非如此泾渭分明甚至决然对立，前者原本就是脱胎于后者。但也正是这一说法，取消了类似绘画、现成品这样的媒介性划分，从而将它们一道纳入了一个“唯名”而非“专名”意义上的一般艺术的概念范畴中。^②此时，他不仅回应了康德的“二律背反”，而且以康德的批判理论为视角和进路，重新检讨现代主义：一个是“纯粹现代主义的考古学”，从艺术体制实践层面，包括生产方式、观看者、体制的挑衅等重新定义了现代主义；另一个是“实践现代主义的考古学”，从审美、道德及政治批判的角度揭示了现代主义的内在机制。^③

在德·迪弗看来，杜尚唯名论意义上的“这是艺术”和康德所谓的“这是美的”实际上是同构的。这意味着，现代主义不仅是一种美学、形式或风格，自身也是一套机制，或者说，它本身就是一种机制性实践。

① 德·迪弗：《杜尚之后的康德》，第147—165、82—121、222—224页。

② 同上，第7—81、147—159页。

③ 同上，第303—373页。

这实际已经将现代主义绘画直接引至一个开放的当代视域中。也是在这个基础上，德·迪弗重申了艺术家的身份，强调只有在成为艺术家的前提下，任何事物才有成为艺术的可能，从而修正了博伊斯所谓的“人人都是艺术家”这一误解。

很明显，德·迪弗的基本思路还是福柯式的。首先，这样一种颠覆既有艺术史叙事的方式本身就是受福柯的启发，只不过福柯是将原本连续/进化的历史替代为一部垂直、断裂的历史，而德·迪弗则以垂直的视角试图“弥合”原本形式上的断裂；其次，这样一种历史叙事不是建立在形式—媒介或图像—观念的维度上，而是从作品的生产机制或话语系统出发的。也就是说，他更关心的是艺术的机制性运作，而不是最终所形成的结果，艺术史也正是在这个维度上被重写；最后，当我们将现代主义绘画和现成品一道全部纳入生产机制的时候，意味着原来的媒介性划分不复存在，皆被纳入一个一般艺术概念意义上的运作机制或话语装置的框架之中。换言之，它弱化了作品所在的时空性，从而取消了古代、近代、现代与当代之分，并将其归为“当代”或“艺术”的范畴内。在这里，福柯的影响看似是间接的，但实际更具深度，也更具普遍意义。这也说明，他的理论最终提供的不是一种分析工具，而是一种知识生产或思考方式。

当然，之所以认为它是“普遍”的，是因为这样一种思考方式不只体现在像德·迪弗这样的特殊个案，也不只是仅限于西方艺术史研究领域，同样，它已经进入中国美术史的研究视域中。比如，近年来尹吉男“中国绘画史知识生成系列研究”，应该说是国内目前最具知识考古学色彩的考察，虽然只是提供了一个侧面，但仍不失为这一新的艺术史观的探索和实践。^①另如，巫鸿的专著《重屏：中国绘画中的媒材与再现》也触及了些许相关的视觉、观看及认知层面的问题，与既有的中国

① 参见尹吉男：《明代后期鉴藏家关于六朝绘画知识的生成与作用——以“顾恺之”的概念为线索》，《文物》，2002年第7期；《“董源”概念的历史生成》，《文艺研究》，2005年第2期；《明代宫廷画家谢环的业余生活与仿米氏云山绘画》，《艺术史研究》（第9辑），广州：中山大学出版社，2007。

绘画史研究拉开了一定的距离^①，等等。在笔者看来，所有这些尝试的目的，都是为了在既有的方法、问题及论述之外或基础之上，探触更多新的视觉认知方式及艺术史叙事句法。它不是我们所习见的社会学解释，也不是简单的以图证史，更不是自足的媒介语言分析，而是意在探触更多有关艺术、艺术史以及历史本身的认知方式。更重要的在于，它还不断地促使我们对既有的知识习惯和思维惰性始终保有一种必要的自觉、警惕和反省，以让更多更具历史性和现实感的认知方式进入我们的观察、思考和研究视野中。

本章小结

作为一种知识范式的更替，艺术史学的转向自然无法脱离文化、政治和社会情境的变化。20世纪六七十年代以来，艺术史研究的转向就是植根在兴起于当时的左翼运动和文化研究热潮。乔纳森·哈里斯称其为“激进的艺术史”或“批判的艺术史”，认为这一新的艺术史范式归根结底还是源自当时的社会、政治和文化激进主义。^②而在这一知识情境下，经典的形式分析和图像学已经无法满足新艺术史家们对于其所处时代的回应。于是，诸如民族国家与现代性、女性主义、后殖民与身份、社会结构与生产关系等各种新的观念介入艺术史的叙述，从而极大地拓展了这一学科的边界。作为激进主义运动重要的一员，福柯的思想与这些变化自是有着或明或暗的关系。但是我们也发现，在这些叙述背后，由于过分强调时代的针对性，从而忽视了对于艺术作品本身的认识，所以在具体的研究中，大多所借助和依赖的还是传统的形式分析和图像学。也就是说，这种分析本身还是没有摆脱艺术与社会、文化、政治或意识形态之间固有的二元结构，只是将叙事的重心转移到与之相对的另一端。

然而，在这些叙述之外，其实还有一个福柯所开启的基于认知机制

① 巫鸿：《重屏：中国绘画中的媒材与再现》，文丹译，黄小峰校，上海：上海人民出版社，2010。

② 乔纳森·哈里斯：《新艺术史批评导论》，第11页。

的艺术史维度。不同之处在于，他不仅启发我们对既有的这套认知机制及其历史叙事开始有所质疑和检讨，在重建历史叙事的时候，他没有失之于简单的反对姿态，而是回到了不可见的句法空间，通过句法的重探，开启了一种新的认知方式和叙事进路。诚如他所说的，任何“试图用形象、隐喻或明喻展示我们正在说的东西是徒劳的，它们取得显赫成就的空间并不是我们的眼睛所能看到的地方，而是句法的序列因素所定义的地方”^①。特别是他关于绘画的讨论，首先便将我们的目光引至对于一件作品的认识本身，无论是“观者”和“外光”的介入，还是“实物一画”，抑或“可视—可述”结构，这样一种观看和理解方式已然与经典的形式分析和图像学拉开了一定的距离。但是，他的目的并不仅在此，还试图通过这一新的句法，将我们导向认知及其运作机制，而而此时，我们对于绘画的理解也已经超越了绘画本身。反过来，他所重建的历史自然也不是一种简单的反现代性叙事，而是意在揭示现代性的展开过程中认知机制或主体建构机制之变化。正是在这个过程中，诸如“知识考古学”这样的观念作为一种普遍的思考方式，渗透至各个学科和领域。因此，如果说以上所述的民族国家、女性主义、后殖民等视角的考察和图像学、形式主义一样，还是一种平面叙事的话，那么，福柯所提供的则是一个立体的、动态的全新的机制叙事。也正是在这个意义上，笔者认为前者只是一种视角的转换，而真正具有范式革命意义的还是福柯及其绘画研究。

最后，还需赘述的一点是，虽然以上所述提到了福柯关于“元绘画”的讨论，尤其体现在他关于《宫娥》和《这不是一只烟斗》的分析和论述中。然而，这一“元绘画”的自觉并未有机地嵌合在他独特的历史叙事中，或者说“元绘画”并没有反身指向他的历史叙事。不过，这在艺术史家斯托伊奇塔的文本中却得到了充分的贯彻。且不论他是否受到福柯的影响，至少在其经典的著作《自我意识的图像：早期现代元绘

① Michel Foucault, *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*, New York: Vintage Books, 1973, p.9.

画的洞察》中，不难看到福柯的影子。可以肯定的是，无论是福柯，还是斯托伊奇塔，他们的研究其实已经超越了一般意义上的艺术，艺术固然依旧是艺术，图像固然依旧是图像，但这里的艺术或图像更像是一种更为开放的认知方式。

第六章

元绘画：视觉认知与艺术史

艺术史上对各个绘画流派都有相应的定义和描述，在很大程度上，这些定义和描述其实都取决于艺术史家（们）的视角、方法和观念，不过他（们）所看到的也常常只是画作的其中一个或几个侧面而已。直到今天，似乎还没有一种方法能够完整地揭示和呈现一张画或一个艺术家绘画语言的全部面向。可即便如此，仍会有一种角度和方法相对更切近这张画甚或这一时代艺术家普遍共享的艺术语言或视觉机制，比如“图像学”之于文艺复兴绘画，“再现论”之于 17 世纪的绘画，“形式—风格论”之于 19 世纪末以来的现代主义等。^①

方法固然源自经验，但事实上，由于理论的介入，方法论的自觉在某种意义上无异于知识对于绘画的一种支配，也可以说是一个绘画被知识化的行为或实践。同时，它亦提示我们：绘画其实也是一种知识，或者说绘画本身还具有知识的一面；除了感觉使然，绘画也可能是一个思考的结果。这里所谓的思考，自然不只限于叙事或象征，也关系到图像或视觉内部复杂而巧妙的构成与部署。特别是自文艺复兴晚期以来，新知识作为主导性的力量，影响了当时诸多画家的图像编织和视觉结构的经营。在既有的研究中，无论是斯维特拉娜·阿尔珀斯的《描绘的艺术：17 世纪的荷兰绘画》，还是芭芭拉·M. 斯塔福德（Barbara Maria Stafford）的《身体批评：启蒙运动艺术与医学中看不见的影像》，抑或乔纳森·克拉里的《观察者的技术：论 19 世纪的视觉与现代性》，他们

^① 关于这一点，亦可参见拙文：《跨媒介、后媒介与泛媒介——从视觉艺术实践到艺术史方法论的再思考》，《美术》，2023 年第 11 期。

关注的时代虽然不同，所选择的视角和路径也有区别，但艺术与知识的关系或绘画作为一种认知方式构成了他们论述的重心。^①三位艺术史家都是通过与科学、医学、哲学等其他学科的交叉研究，探掘绘画的知识属性。与之不同的是，另一位艺术史家、瑞士弗里堡大学艺术史系教授维克托·I. 斯托伊奇塔却提供了一个完全不同的视角，他关心的同样是绘画的知识属性，但不是通过跨学科或以其他学科作为旁证的方式，而是经由“元绘画”或“画中画”这一独特的视角和路径，在画面或视觉内部寻找知识的逻辑，借以探索当时的画家们是以何种方式因应宗教改革以及知识范式的转向的，最典型的当是他的代表作《自我意识的图像：早期现代元绘画的洞察》。

一、“画中画”“元图像”与“元绘画”

斯托伊奇塔并不是第一个提出“画中画”问题的艺术史家，他的研究直接受益于他在巴黎索邦大学时的博士论文导师、艺术史家安德烈·夏斯岱尔于1964年发表的《画中画》一文。夏文虽说篇幅不长，但系统地梳理了自文艺复兴以来的“画中画”之历史线索。^②沿着夏斯岱尔的脚步，斯托伊奇塔将目光聚焦于16、17世纪（具体即1522年至1675年间）欧洲北部的“画中画”现象，将这一问题引向更深的层次和更广的领域。这里需要指出的是，“画中画”绝非16、17世纪北欧特有的现象，如彼得·伯克迪（Peter Bokody）在《意大利绘画中的图中图（1250—1350）》一书中将此现象追溯到中世纪晚期和文艺复兴早期，而凯瑟琳·罗赫（Catherine Roach）的《19世纪英国的画中画》则将这一

① 阿尔珀斯的《描绘的艺术》通过视觉技术、地图等视角重探17世纪绘画的描绘性或反文本性，强调17世纪绘画是为了吸引目光，而不同于意在触动心灵的文艺复兴绘画；斯塔福德的《身体批评》探讨了18世纪启蒙运动时期，艺术与医学图像中的身体隐喻，并提示我们，以文本为中心的文化是如何转向以视觉为中心的文化的；克拉里的《观察者的技术》则将我们的注意力引向了光学技术的发明、哲学、科学、社会学、心理学、生理学等共同构成的“制度变化”上来。参见 Svetlana Alpers, *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*; W. J. T. 米歇尔：《图像理论》，陈永国译，北京：北京大学出版社，2006，第10页。

② 安德烈·夏斯岱尔：《画中画（上）》，钱文逸译，未刊稿。

问题后延至 19 世纪。^①

区别在于，夏斯岱尔（包括伯克迪、罗赫）讨论的是“画中画”，斯托伊奇塔使用的则是“元绘画”一词。“画中画”和“元绘画”虽然是一个意思，且“元绘画”也必然是建立在“画中画”的基础之上，但显然，“画中画”更接近一个现象的描述，而“元绘画”则更像是一个理论问题。相形之下，斯托伊奇塔的论述也的确更具系统性和结构性，而不只是“画中画”或“图中图”这一绘画类型的表面梳理。换句话说，几乎所有的“画中画”都必然属于“元绘画”的范畴，但不见得所有的“元绘画”都必然如“画中画”如此直观明了。

顾名思义，所谓“元绘画”，即关于绘画的绘画。这里的“元”，源自希腊语中表示“之后”或“超越”的前置词及词语前缀（meta-），意为自我指涉、自觉和自我戏仿。就此，我们可以追溯到 20 世纪 30 年代的“元语言”理论。当时，两位语言学家塔尔斯基（Alfred Tarski）和卡尔纳普（Paul R. Carnap）提出语言可分为两个层次：“对象语言”和“元语言”，意即：如果当我们讨论一个对象时，所使用的语言是“对象语言”的话，那么当我们讨论语言本身时所使用的语言便是“元语言”。因此，所谓“元语言”，即关于语言的语言，其主要特征是“自指性”（或“自称性”，self-referentiality）和“自反性”（self-reflexivity），即语言符号的意义和所指在于语言符号本身，而不是语言所描述的对象。^② 艺术史家 W. J. T. 米歇尔将此引申到图像领域，并就此提出了“元图像”一词。米歇尔并不讳言理查德·罗蒂（Richard Rorty）的语言学理论对他的影响，因此他认为，“元图像”的关键在于图像能否提供自己的“元语言”，能

① 20 世纪以后，更是出现了大量的“画中画”的实践和相关的讨论，除了经典的阿比·瓦尔堡之《记忆女神图集》以外，让·李普曼（Jean Lipman）和理查德·玛苔（Raichard Mashall）合著的《关于艺术的艺术》一书重点考察了 20 世纪六七十年代美国艺术中的“元艺术”问题；另如卡拉·塔本（Carla Taban）主编的文集《当代艺术和文化中的元图像和间性图像》（2013），同样也关注当代艺术中的“元图像”（Meta-Images）现象；柏林 Sternberg 出版社先后于 2012、2016 年推出的两本关于当代绘画的文集《通过绘画思考：超越画布的自反性和机构》和《绘画及其自身：后媒介语境中的媒介》，也都涉及“元绘画”问题；等等。

② 黄晓钟、杨效宏、冯钢：《传播学关键词语释读》，成都：四川大学出版社，2005，第 147—149 页。

否提供二级话语，即“图像再现的语言再现”。^①可见，“元图像”本质上是个语言学的问题。

斯托伊奇塔的《自我意识的图像》最早出版于1993年，米歇尔的《图像理论》首版于1995年，中间隔了两年。这表明，在米歇尔提出“元图像”之前，斯托伊奇塔就已经提出了这一问题。虽然斯托伊奇塔并没有将“元绘画”明确归为“元语言”或语言学的范畴，但是他的分析和论述方式明显带有“元语言”的理论色彩。区别在于，斯托伊奇塔的《自我意识的图像》是一部艺术史叙事，米歇尔的《图像理论》则是一部理论著作。而作为一部艺术史叙事，这样的视角虽有理论先行的嫌疑，但斯托伊奇塔之所以选择16、17世纪即早期现代这个时间段作为考察对象，根本的原因在于，正是在此期间，“元绘画”作为一个流行的绘画类型大量出现，绘画作为一种思考方式和视觉认知系统成了当时的主题或类型之一，于是受夏斯岱尔的启发，斯托伊奇塔敏锐地意识到了这一历史现象的重要性，并将其作为考察和论述的对象，这说明他的论述起点并非“元语言”理论，恰恰是历史经验和事实。也是在这个意义上，可以说《自我意识的图像》是一部绘画知识（断代）史。

当然，绘画并不能等同于图像。除了图像以外，绘画还包括形式、视觉等要素。斯托伊奇塔论述的对象虽是绘画，但诚如书名“自我意识的图像”所提示的，他还是将其作为图像或是基于图像的维度展开论述。因此，我们也可以将其视为一部关于“元图像”的著作。^②形式要素并非斯托伊奇塔关心的主题，但不可否认的是纯粹的形式或形式主义及其“自律性”本身亦同样带有“自指性”或“自反性”。在既有的艺术史叙述中，图像与形式之间通常是对立的，但二者都不排斥视觉或视觉性，或者说，在图像和形式中其实都不同程度地涵括了视觉或视觉性的要素。比如在李格尔、沃尔夫林的“形式—风格论”中，关于“触

① W.J.T. 米歇尔：《图像理论》，第28页。

② 除了《自我意识的图像：早期现代元绘画的洞察》，斯托伊奇塔的其他几部著作《西班牙艺术黄金时代的梦幻》（1995）、《影子简史》（1997）、《戈雅：最后的嘉年华》（2000）、《皮格马利翁效应：从奥维德到希区柯克》（2008）、《深色调：早期现代艺术中的种族他者》（2019）等都多少带着“元图像”的痕迹。

觉”与“视觉”的区分便是观看与知觉行为的结果。^①而在斯托伊奇塔这里，透过《自我意识的图像》一书三个部分的标题“惊诧之眼”（The Surprised Eye）、“珍奇之眼”（The Inquiring Eye）和“方法之眼”（The Methodical Eye）^②便可看出，视觉或视觉性是其“元绘画”或“元图像”理论的核心要素。那么，斯托伊奇塔到底是如何展开关于“元绘画”的分析和论述的呢？或者说，在斯托伊奇塔的眼中，这些绘画到底是如何描绘或经营绘画自身的呢？

二、“分裂”“集合”“颠倒”：“元绘画”及其“自指性”

有别于以往的艺术史论述，斯托伊奇塔选择了诸多艺术史上相对比较边缘的画家的作品作为研究对象，并通过“元图像”这一独辟蹊径的角度和路径，意图重探一个新的艺术史叙述句法。在《自我意识的图像》这部经典的著作中，他沿着“惊诧之眼”“珍奇之眼”和“方法之眼”三个不同但又密切相关的视角，分别对应画面的视觉结构、绘画的生产机制以及画家的主体介入，即“分裂”“集合”和“颠倒”，构成了一个循序渐进的思考次序和叙述结构。全书以彼得·阿尔岑的“互文性诗学”开始，然后过渡到作为“百科知识殿堂”的“藏珍阁”绘画，最后以笛卡尔的自我质疑和基斯布瑞奇（Cornelius N. Gijsbrechts）“无中生有”的修辞结束。

斯托伊奇塔“别出心裁”地以阿尔岑的《静物和在马大、马利亚姐妹家的基督》（1552）（图6-1）作为论述的起点，着力于画面中前后两个图像母题独特的叠加关系。作为画面的主导性结构，“画中画”不仅只是一种简单的前后景拼装的图像关系，二者之间还包含了诸多细微的文本纽带和意义勾连。位于画面左上方的是“在马大、马利亚姐妹家

① 参见陈平：《论观者转向：李格尔与当代西方艺术史学中的观者问题》，《文艺研究》，2021年第5期。

② Victor I. Stoichita, *The Self-Aware Image: An Insight into Early Modern Meta-Painting*. 斯托伊奇塔：《画作的诞生：近代早期欧洲的元绘画》，钱文逸译，上海：华东师范大学出版社，2025。



图 6-1 阿尔岑,《静物和在马大、马利亚姐妹家的基督》,布面油画,60 cm×101.5 cm,1552

的基督”这一宗教叙事的母题,右下角则是一组静物母题,前者是神圣的,后者是世俗的,并暗示着某种亵渎或挑衅的意味。斯托伊奇塔指出:“元语言的功能其实和绘画表面的开裂有关。”^①然而,两个母题之间并不完全是对立的,比如前景中的大羊腿、发酵的面饼等,实际上都与宗教有关,按照斯托伊奇塔的说法,这些其实都是基督的身体。而这种内在的关联不仅止于图像层面,也体现在更深层次的语言修辞中。譬如前景中的康乃馨,其拉丁语是“carnatio”,透过其词根可以看出,它也是基督耶稣的象征“in-carnation”,即“肉”。斯托伊奇塔认为,阿尔岑所强调的正是体现在文字与肉体之间的强烈反差,而这一反差实则产生于画面中的切割、分裂、交织等“跨文本化”语言。^②

半个多世纪后,委拉斯贵兹在塞维利亚创作了一幅几乎同样大小的同名作品(图 6-2),同样是“画中画”的结构,且同样凸显了神圣与世俗的对立关系。斯托伊奇塔将其视为两个窗户的叠加,如果说前景中世

① Victor I. Stoichita, *Visionary Experience in the Golden Age of Spanish Art*, London: Reaktion Books Ltd, 1995, p.22.

② Victor I. Stoichita, *The Self-Aware Image: An Insight into Early Modern Meta-Painting*, pp.9—10.



图 6-2 委拉斯贵兹，《静物和在马大、马利亚姐妹家的基督》，布面油画，60 cm × 103.5 cm，1619—1620

俗的厨房劳作场景使用的是彼得·范·拉尔所谓的“班博齐奥”窗户风格的话，那么背景中的“在马大、马利亚姐妹家的基督”这一宗教场景所使用的则是传统的阿尔贝蒂式窗户风格；如果说前者是一个事件或是一个现实片段的话，那么后者则是一个永恒的叙事。二者之间既分裂，又保持着互文、统一的关系。

在斯托伊奇塔看来，绘画的框架通常将图像与非图像分离开来，但这实际上是极其不确定的，而“元绘画”之互文性便体现在绘画的框架与嵌入画的框架的关系中。这里的框架可能是画框本身（包括虚拟的画框），也可能是来自现实世界的对象的框架，除了上面提到的窗户之外，还包括壁龛、门等。^①尤其是窗户，早在中世纪便出现在圣像画中。进入文艺复兴以后，逐渐变得普遍起来。“绘画即窗户”，阿尔贝蒂的这句名言表明，画面中的窗户与绘画同样构织了一个“画中画”或“元绘画”的框架。比如在提香的《弗朗切斯科·费尼尔公爵》（1554—1556）（图 6-3）那里，“威尼斯天空”这一目光就是由窗框形成的，而希洛

① Victor I. Stoichita, *The Self-Aware Image: An Insight into Early Modern Meta-Painting*, pp.23—29.

尼穆斯·阿德勒 (Hieronymus Rodler) 的《根据窗户测量》(1531) (图 6-4) 这幅经典的版画更形象地表明了窗户扮演的“画中画”的角色, 斯托伊奇塔由此断言: “16 世纪的风景画正是诞生于凝视中的窗外。”^① 此处, “窗口中的景观”既是作品的某个片段, 也是自然本身。反之, 作为“画框”的窗户实际上是用一种简单而有效的方式隔离出了自然的一部分。那么绘画最终所描绘的实际是窗口内景的残留, 或者说是来自景观的挣脱。我们不妨将这个框架称作景观的“自传”, 且在某种意义上, 它实际上充当着自然的风景和画面(窗框)中风景之间的“调解者”(或“分隔者”)这样一个角色。^②

当然, 并不是所有的“画中画”或“图中图”之间都是“分裂”的, “集合”也是 17 世纪常见的一种“画中画”形式, 这一点尤其体现在当时盛行于佛兰德斯的“藏珍阁”(Cabinet of Curiosity) 绘画中。依循于“分裂”图像中的“宗教—世俗”这一结构, 斯托伊奇塔引出了“藏珍阁”里的“花环中的圣母玛利亚”这一母题或图像范式。单就这一题材本身而言, 他发现相比圣母, 花环享有更高的现实性, 比如花朵上的昆虫(蜜蜂等), 后来则成了风俗画的一个主题。此处, 它不再是一个简单的崇拜对象, 而是处在神圣的图像、画面与现实三者之间的一个冥想的客体。如在鲁本斯和扬·勃鲁盖尔合作的《视觉的寓言》(1617) (图 6-5) 中, 我们看到它们被置于一个新的情境中, 从而为“图中图”或“画中画”的结构增添了更多层次。准确说, 这是一幅画中的画中画 (painting-within-painting-within-painting), 或者说是“元元绘画”(Meta-Meta-Painting)。^③ 如果细加分析, 画面至少隐含着三个现实层面: 一是环绕圣母图像的花冠, 它与“画面”的现实截然相反; 二是超越画面界限的收藏室/画廊, 这是一个真实的现实; 三是最靠近观众的、处在画面左侧上部的一束插在花瓶中的花。由此, 我们不妨将其简化为“花束”“花环”和“花冠”三个层次。而其中的“花环中的

① Victor I. Stoichita, *The Self-Aware Image: An Insight into Early Modern Meta-Painting*, pp.34—43.

② Ibid., pp.34—43.

③ Ibid., p.83.



图 6-3 提香,《弗朗切斯科·费尼尔公爵》,布面油画,113 cm×99 cm,1554-1556

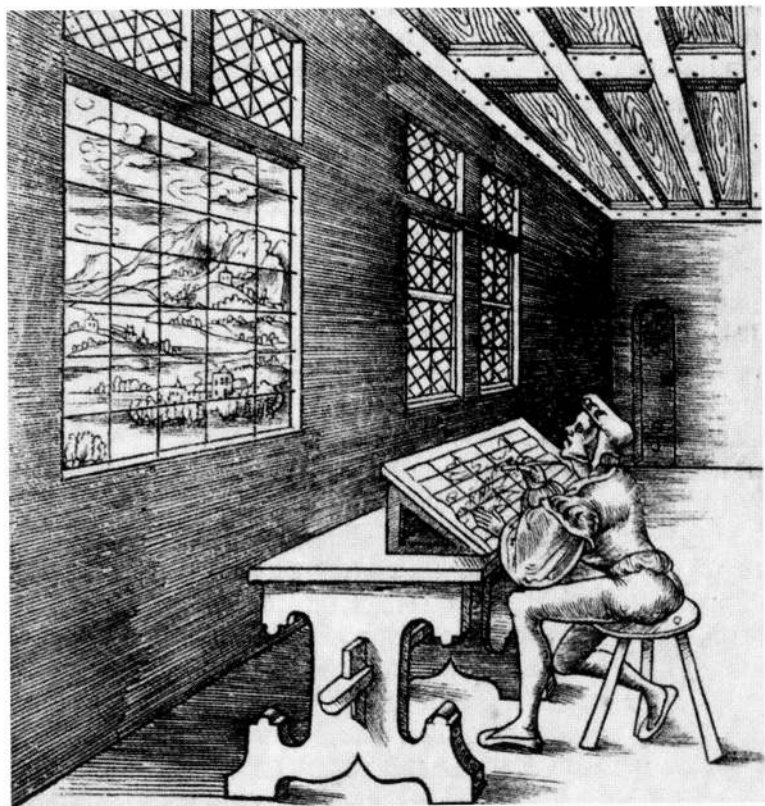


图 6-4 阿德勒，《根据窗户测量》，1531



图 6-5 鲁本斯、扬·勃鲁盖尔，《视觉的寓言》，木板油画，65 cm × 101 cm，1617

圣母玛利亚”这一母题不仅是语境化的，也是互文性的。^①

鲁本斯和扬·勃鲁盖尔合作了一系列《花环中的圣母玛利亚》（图6-6），斯托伊奇塔据此进一步指出，这里的“花”本身就带有“收集”或“集合”的意思。“花束”即“收藏”，上面的蜜蜂具有炼金术的功能，而画家鲁本斯和扬·勃鲁盖尔扮演的则是“花农”的角色。在这里，花束和蜜蜂代表了两个阶段和两种不同的机制，但二者的“互文”关系实际上是一个生产性的隐喻，与之相应，“藏珍阁”及其互文机制也是一个可以生产一系列新文本的文本。^②概言之，“藏珍阁”本身即是一种生产性的实践。尽管斯托伊奇塔没有提及，但其恰恰暗合了17世纪末思想家曼德维尔（Bernard Mandeville）在《蜜蜂的寓言》中关于花与蜜蜂及其生产性的论述。蜜蜂在花朵之间飞来飞去，采集花蜜然后运回蜂房，在蜜蜂采集花蜜的时候，它的腿会摩擦并沾上花粉，当它飞到另一朵花上的时候，腿上的花粉会沾染在下一朵花上。按照哈特（Michael Hardt）、奈格里（Antonio Negri）的解释，这是一种主体性的生产以及奇异性的相遇，它们组成新的组合并构成共同性的新形式。^③

“花环中的圣母玛利亚”是一个当时流行于佛兰德斯的绘画题材，它看似描绘的是一个宗教主题，但本质上是世俗化的。这一点和同时期的荷兰一样，画家们热衷描绘的也多是资产阶级世俗活动的场景，不同的是，室内的日常生活场景却成了一个流行的主题。如果说“画中画”意味着在一个场景中又加了一个“转置”的场景的话，那么画家眼中的日常生活便成了一种内在的重复，同时也暗示着一种自我指涉。不过在斯托伊奇塔看来，问题的关键不是图像作为一个被解读的事物，它的意义是什么，而是它的作用是什么。比如维米尔的《称天平的女人》（1662—1663）（图6-7），值得一提的是背景墙上的“画中画”《最后的审判》。作为“转置绘画”的《最后的审判》是平行于绘画的另一个表面，与之对应的正是画中女人手中的“天平”，而它所映射的正是“审

① Victor I. Stoichita, *The Self-Aware Image: An Insight into Early Modern Meta-Painting*, pp.76—88.

② Ibid..

③ 哈特、奈格里：《大同世界》，王行坤译，北京：中国人民大学出版社，2016，第145—147页。



图 6-6 鲁本斯、扬·勃鲁盖尔，《花环中的圣母玛利亚》，木板油画，83.5 cm × 65 cm，1617



图 6-7 维米尔,《称天平的女人》,布面油画,42.5 cm×38 cm,1662-1663

判”。这也说明,画面意义的建构一方面取决于视觉结构,另一方面也不能忽视其中的象征机制。巧合的是,当这幅画于1696年被拍卖时,恰好被装在一个小盒子里。斯托伊奇塔设想,此时它可能被“转置”成了一个“透视盒子”。^①由此可以说,它并非是简单的“画中画”结构,而是更为复杂的“元元元……绘画”结构。

绘画自我意识的投射本身就是绘画的一部分,这其中不仅限于画

^① Victor I. Stoichita, *The Self-Aware Image: An Insight into Early Modern Meta-Painting*, pp.157—166.

面内部，也包括艺术家。换言之，画家在画中的投射本身也是一种“元绘画”的实践，如常常嵌合在镜子中的自画像就是自我意识的一个典型。就此，我们可以追溯到“菲迪亚斯在密涅瓦的盾牌中描绘自己”这一古希腊神话，这应该是最早关于自画像的记录。^①而艺术史上大量的案例证明，画家自我的任何表象都可以插入到作品中，这在斯托伊奇塔看来，就是一种自我投射的语境。不过比起斯托伊奇塔书中提到的“文本化的作者”“戴面具的作者”“访问的作者”以及“转置自画像中的作者”^②，最极端的还是要数书中最后提到的基斯布瑞奇的一系列绘画。

和各种形式的作者置入画面一样，基斯布瑞奇画中作为对象的媒材的凸显或介入其实也是绘画诉诸自我或主体化的一种方式或路径。如果说其画中反复出现的调色板是一种悖论性的自我指涉的话，那么到了《转向背面的绘画》（1670—1675）（图6-8）的时候，这一悖论结构则彻底消失了，从而转化为一个“无中生有”的视觉机制。基斯布瑞奇并没有将一幅画反转后展示给公众，而是直接画了一幅画真实的背面。于是，这幅画的背面变成了一幅画，绘画本身则成了画家描绘的对象。和“藏珍阁”绘画中的“嵌套式结构”不同，基斯布瑞奇是通过这一否定性的方式诉诸“元绘画”实践的。同样是一个互文的机制，但它是体现在反转画布的“开启”与“关闭”之间。^③斯托伊奇塔认为，基斯布瑞奇以一种彻底去主体化的方式重塑了主体，而这样一种反转和颠倒某种意义上也标志着作为沉思的艺术时代的终结。^④

综上可见，斯托伊奇塔所谓的从“分裂”到“集合”、直至“颠倒”恰好构成了一部完整的早期现代“元绘画”的历史叙事。一开始，画面

① 詹姆斯·霍尔（James Hall）将自画像的起源追溯到古埃及，认为最早利用镜子描绘自画像的是老普林尼（Pliny the Elder）在《自然史》中所记载的公元前1世纪的希腊女艺术家库蒂索洛斯的伊爱丽尔（Iaia of Cyzicus）。詹姆斯·霍尔：《自画像文化史》，王燕飞译，上海：上海人民美术出版社，2016，第13—14页。

② Victor I. Stoichita, *The Self-Aware Image: An Insight into Early Modern Meta-Painting*, pp.198—200.

③ Ibid., pp.269—279.

④ Ibid., p.279.

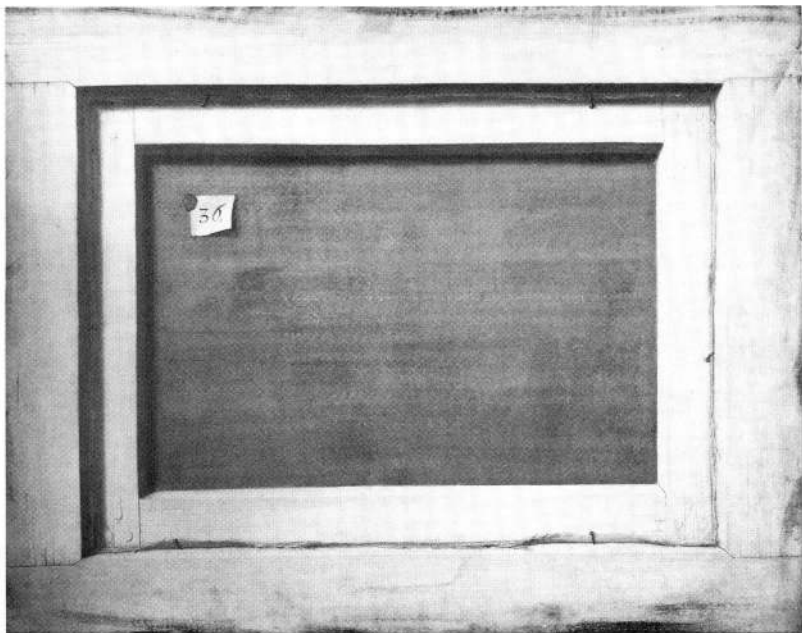


图 6-8 基斯布瑞奇，《转向背面的绘画》，布面油画，66 cm × 86 cm，1670-1675

的“开裂”破坏、并阻止观者陷入母题的叙事或象征逻辑，它就像是福柯在《词与物》的开头所讲的阅读博尔赫斯时发出的笑声一样，动摇了我们所熟悉的东西，和我们习惯于用来控制各种事物的所有秩序井然的表面和平面^①，提醒我们这实际上是一幅画。紧接着，“集合”将我们的目光拉到了绘画的生产系统，并用一种极端的方式将绘画这一事实呈现在观者的眼前。最后，图像的颠倒和反转彻底封闭了“元图像”结构的开放性。显然，无论是“分裂”，还是“集合”，抑或“颠倒”，其不仅体现在图像与图像、图像与语词之间，也体现在观看与观看，以及视觉与象征之间，可以说在斯托伊奇塔眼中，几乎每张画都是一个复杂的“视觉机体”（Visual Machanism-Body）。

① 福柯：《词与物：人文科学考古学》，第1—14页。

三、“元绘画”，还是“元知识”？

斯托伊奇塔的目的显然不只是图像和视觉分析，透过“分裂”“集合”及“颠倒”，我们还可以洞悉一条知识和历史演变的线索。考察早期现代“元绘画”无法回避宗教改革运动这一重要的历史背景，斯托伊奇塔敏锐地捕捉到了体现在画面中的神圣与世俗的对立和分裂。然而，他关心的并非是一个简单的对立和分裂，相反，他更感兴趣的是世俗是如何从神圣的信仰中挣脱出来的。在这个过程中，我们发现，即便是在世俗化的场景中，依然残留着宗教的元素，即便是画面中作为“画中画”的宗教图像母题，依然用不可见的互文或象征的方式，打量或连接着前景中的世俗之物或人。

诚如政治史学家沃格林（Eric Voegelin）所说的：“宗教改革造成了伟大妥协的破裂，这种破裂有两个宗派主义的表现：一是坚守教会领域的纯洁性，二是忽视世俗武力。这样造成的结果，并不是他们所渴求的世俗领域从属于教会组织，反倒是世俗领域从宗教妥协的限制下被解放出来。宗教改革的开端是使世俗领域屈从于圣徒控制下的规划，但它的终局却是把圣徒驱逐到‘一个自由和自发的社会’的角落。”^①从阿尔岑的同名画作到委拉斯贵兹的《静物和在马大、马利亚姐妹家的基督》，结构上看似并无二致，而且分裂的母题都保留着相对的统一性，但同时我们也不难看到两者的差别。很显然，在委拉斯贵兹的画面中，前景中的世俗场景几乎压倒了背景中的宗教场景。斯托伊奇塔在书中并没有提到委拉斯贵兹这张画的一个重要特点是前景中的人物的塑造显得格外突出，人物头部的顶端几乎和画面的上边缘在一条线上。类似的构图方式后来出现在深受委拉斯贵兹影响的马奈的《弗里—贝尔杰酒吧》中，就此，福柯推测画家“为了能画出画中人物的位置，就必须站在她（即画中人物）的正面”^②。且不论委拉斯贵兹是否是以这样的方式创作了这张画，但兴许

① 沃格林：《政治观念史稿·卷七：新秩序与最后的定向》，李晋、马丽译，贺晴川、姚啸宇校，上海：华东师范大学出版社，2019，第172页。

② 福柯：《马奈的绘画：米歇尔·福柯，一种目光》，第58页。

他在创作过程中预设了一个站在画家位置的观者。假设这样一种观看方式成立的话，那么这意味着画面和观者之间必然保持着一种密切的世俗关系。与之不同，在阿尔岑这里，虽然他同样放大了前景中的物，但对观者而言，其更像是一个宗教的象征之物。故比起阿尔岑，委拉斯贵兹显然更强调世俗的一面。而此时，厨房内远处墙上的宗教图像意味着信仰已经成为世俗生活的一部分。斯托伊奇塔说：“前景中的人物并不能看到或意识到背景中的图像或窗户，此时，只有观众好奇的目光才能看到背后的宗教场景，也在同一时间看到了厨房的场景。”^①这也说明，至少在斯托伊奇塔的叙述中，委拉斯贵兹的确预设了画前的观众。

进入17世纪以后，艺术商业的兴起加速了佛兰德斯绘画的世俗化步伐。鲁本斯与扬·勃鲁盖尔合作的“花环中的圣母玛利亚”系列和特尼尔斯的“藏珍阁”绘画为代表的“集合”类绘画已然成为市场上流通的商品画。和委拉斯贵兹画中的宗教图像母题一样，鲁本斯与扬·勃鲁盖尔画中的圣母玛利亚更像是一个宗教符号，因此本质上这一系列作品都系世俗之作。当然，这样的解释还是简化了他们的创作，而且这也并非斯托伊奇塔真正所关心的，画面中的“收集”或“集合”及其自指性或自反性才是他论述的重心，而绘画作为知识的一面也正体现在这里。

斯托伊奇塔指出，17世纪宗教改革运动背景下绘画的整体化或综合化转向是一个聚焦于艺术的终结而不是图像的终结的初始现象。它并没有导致图像的泯灭，相反它促生了一个巨大的艺术知识或认知系统，就像洛马佐（Gian Paolo Lomazzo）模仿自戴米尼奥（Giulio C. Delminio）“记忆剧场”（Theatre of Memory）的“绘画殿堂”（Temple of Painting）一样，它恰恰回应了17世纪百科全书式的“全知”运动，并标志着“一个永恒的现代文明时代”的来临。^②这亦正是斯托伊奇塔所谓的“集合”的真正意涵。然而，作为一种对世界的看法，这一包罗万象的文本、记忆的系统或累积的结构同时也充满了危机。如笛卡尔所说的，了解的欲

① Victor I. Stoichita, *The Self-Aware Image: An Insight into Early Modern Meta-Painting*, pp.10—16.

② Ibid., pp.95—102.

望对于所有人是普遍的，它是一种无法治愈的疾病，这背后，实际上是教条在满足好奇心。而无论是贪得无厌的好奇心，还是和谐的灵魂，其根本上都是操纵知识的规则，且都忽视了对于知识及其规则本身的自觉和思考。斯托伊奇塔援引了17世纪西班牙道德哲学家葛拉西安的观点，他认为像这样一个万事通式的思想者的眼睛是不会疲惫的，其眼界也由此被定义为一种包罗万象、不断积累的能力。^①然而，这里的眼睛虽说能够看到一切，却唯独不能看到他自己。^②与之相对，笛卡尔通过实验证明，眼睛在观看他者的同时也能看到自身。也就是说，在我们的观看中，还有一个类似于“叙事内镜”（mise en abyme）的自我观看系统。^③它一方面深嵌在画面内部，作为其中的一部分；另一方面它又时时可能从中脱离出来。克拉里也曾有类似的看法，在《观察者的技术》一书中，他提出暗箱与笛卡尔的“屈光学”（包括维米尔的绘画）共享着同一种认知方式，认为“暗箱不是一个简单呆板的机械器具，也不是多年以来需要不断提高改进的技术条件，它属于一个更大、更严密的知识系统和观察主体系统”^④。按他所言，暗箱一方面是一个观看的工具，其中的景观是由观察者决定的；另一方面它本身也是一个主体，也即是说，并非观察者而是暗箱本身便决定了景观。因此，这里的暗箱既是客体，也是主体。

笛卡尔所谓的观看机制本质上同样是一个主体分裂的结构，它既指“客体之眼”（object-eye），同时也是一个“主体之眼”（subject-eye）。按照斯托伊奇塔所言，这一基于方法的眼光，所针对的正是“藏珍阁”中的“珍奇之眼”。如果说弗兰德斯全知的文化热衷戏剧性的回忆的话，那么荷兰绘画及与之相应的笛卡尔的方法则沉迷于暗室实验。二者的

① 本书第二章已经提及，阿尔珀斯特别提到了和委拉斯贵兹同时时期的西班牙作家葛拉西安及其经典著作《智慧书》，他认为委拉斯贵兹冷静、谦逊、审慎、节制的品质正是受葛拉西安所标志的宫廷文化的影响所致。See Svetlana Alpers, *The Vexations of Art: Velázquez and Others*, pp.159—161.

② Victor I. Stoichita, *The Self-Aware Image: An Insight into Early Modern Meta-Painting*, p.154.

③ Ibid.

④ Jonathan Crary, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the 19th Century*, pp.27—29.

差异和分歧在本质上其实是两种知识范式的冲突。^①通过这一冲突，可以看出它不仅是两种绘画或图像机制之争，也是南北地区的艺术与认知取向差异的体现。譬如，当时的新教徒忙于破坏图像运动，而天主教则致力于重新发现图像的劝诫与传播价值的力量。甚至在激进的改革者慈运里（Zwingli）眼中，“白墙才是美丽的”。斯托伊奇塔指出，经过宗教改革（特别是加尔文教派的改革）而被采用的新的图像体制导致了一个彻底的两极分化，在白墙（作为一个绝对的否定）和镜像（作为一个绝对的肯定）之间，图像成为无限事物是可能的。普雷齐奥西（Donald Preziosi）和法拉格（Claire Farago）也发现了这一点，他们认为“早在文艺复兴的文献中，神学图像理论与描述技艺的悠久传统间就已经存在着基本的紧张关系”，而“新教神学反对图像的论点与意大利人对艺术的辩护其实是不谋而合的：他们将传统图像和图像中指示对象间的本体论联系重新引向艺术家、主雇等图像的制作者”^②。这从另一个角度也证明了，南部地区即弗兰德斯被“艺术理论”所支配，它倾向于包含一切，反之整个北部地区即荷兰则常常被“图像理论”所支配，其有效性则被深厚、强烈的怀疑论所终结。^③

在斯托伊奇塔眼中，知识并非是绘画的解释依据，绘画的“元图像”结构本身就是一种知识或认知方式。因此，这里所谓的“分裂”“集合”“颠倒”，不仅是一种绘画或图像结构，同时也是一种知识范式。“分裂”针对的是如何挣脱宗教，走向自然与世俗，“集合”是摆脱宗教束缚后对于全知全能的百科知识的渴望和想象，而“颠倒”则是对于全知全能这一知识范式的理性怀疑和挑衅。整个逻辑更像是一个对于知识本身的质询和追问过程，并由此塑造了三种不同的主体形态：“分裂”中的主体是在宗教与世俗的竞争中形成的，是一个基于观看的主体；“集合”的主体则建立在对于一切宗教和世俗知识的包容和吸纳，是

① Victor I. Stoichita, *The Self-Aware Image: An Insight into Early Modern Meta-Painting*, p.157.

② 普雷齐奥西、法拉格：《艺术并非你想的那样》，张建威译，北京：电子工业出版社，2016，第28—29页。

③ Victor I. Stoichita, *The Self-Aware Image: An Insight into Early Modern Meta-Painting*, pp.95—102.

一个基于生产的主体；而“颠倒”的主体则建立在自我怀疑的基础之上，是一个基于思考和方法的主体。这意味着，斯托伊奇塔的《自我意识的图像》与其说是一部早期现代的“元绘画史”，不如说是一部早期现代的“元知识史”。

本章小结

相比既有的形式风格分析、图像学及视觉文化等艺术史叙事范式和绘画认知模式，“元绘画”依循于一个更加坚固、亦更为“封闭”的理论系统，也正因如此，它反而开启了一个更为开放的图像话语和视觉维度。若单从形式看，斯托伊奇塔是把视觉语言植入了图像学系统，其整个叙述根本上还是建立在关于图像的分析和论述上。不同的是，在潘诺夫斯基的“图像学”中，图像的形成植根、甚或取决于知识与社会的变革，二者之间是一种画内与画外的关系。然而，在“元绘画”的逻辑中，图像的形成即便不乏社会驱力（如宗教改革运动）和知识动因（如笛卡尔的“屈光学”和“方法论”），甚至涵括了“图像学”的象征和叙事逻辑，也始终指向图像或绘画自身。这里的互文关系始终建立在画面内部，而“无关”画外。也即是说，画面内部的图像结构和视觉关系本身便构成了知识或认知。

若按照沃尔夫林、阿尔珀斯的观点，斯托伊奇塔关注16、17世纪的绘画之间存在着一个形式语言（触觉与视觉等）和图像机制（叙事与再现或描绘）的深刻断裂。这是一种时间性的分断和区别，但在《自我意识的图像》中，斯托伊奇塔模糊了这一断裂，将其作为一个整体加以看待，且尝试转化为一种空间性或区域性的区分，这主要体现在南北之间，即佛兰德斯和荷兰之间。透过绘画上的区分和冲突，我们便可洞悉南北知识范式之争。在某种意义上，恰恰是后者，构成了绘画变革的隐性动力或驱力。这里还须一提的是，在“元绘画”的图像和视觉结构中，似乎并不存在叙事与再现（或描绘）这样的区分。17世纪再现性或描绘性的实践中，“画中画”结构依然带有叙事的色彩，这种叙事不同于文艺

复兴时期的叙事模式，并非源于象征，而是来自种种可见和不可见的图像话语和视觉修辞，并反身指向绘画本身。因此，“元绘画”真正关心的是，再现如何再现自身，描绘如何描绘自身，叙事如何叙事自身，亦即绘画如何绘画自身。这不再是一种技法、形式或简单的图像转化，而是一种深度思考、认知或理性的经营。因此，在某种意义上这也是他回避笔触、颜料、色彩等形式媒介要素而选择图像的原因所在，相比而言，形式媒介更侧重趣味或风格，它无法构成知识或成为知识的要素。然而，这并不意味着形式媒介就没有自我意识，如前所言，形式或形式主义的自律原则本身就是“自指性”或“自反性”的体现，因此，它也是一种“元绘画”或是其中的一部分，只是在斯托伊奇塔这里，“元形式”和“元图像”似乎是两个完全不兼容的系统，当然，根本上它还是取决于16、17世纪欧洲北部绘画特有的“泛图像性”。

至此，关于图像及其认知力的讨论暂时告一段落。尽管上述讨论的几个文本案例并未涵盖图像的全部面向，甚或说它们只是其中极少的一部分，然而之所以选择这几个文本作为对象，是因为它们足以表达和体现图像的认知力这一主题。从“制像术”到作为媒介的画室，从图像媒介史到视觉考古学，直至“元绘画”的三重互文结构，它们所关心的不仅是图像的生成及其动因，还有图像的传播、受众等运作机制所释放的诸种力量和潜能。^① 具体而言，这些力量和潜能可能是一种具体的技术，也可能是一种生产和传播方式，还可能是一种语言或观念的逻辑……它们大多是可见的，甚至是可触的，它们并不神秘，甚至是透明的，是可以理性实证的。也正因如此，虽然这些艺术史家大多将潘诺夫斯基的“图像学”视为自己的敌人，但实际上，作为观念论者的潘氏才是诉诸

① 严格地说，图像的传播力也可以追溯到潘诺夫斯基这里。潘氏的“图像学”提示我们，图像的变异不仅源于意义的转化，还来自图像本身的传播。甚或说，正是传播赋予了图像丰富的面貌形态和意义层次。这其中，推动图像变异的力量即其传播力也是图像认知力的一部分，其背后的动力可能是政治，也可能是宗教；可能是经济（资本），也可能是技术（媒介），还可能是几重因素共同作用的结果。这样一种作用不完全是图像，也不一定与图像有关，可能是一种形式。在这一点上，它与施坦伯格所谓的“平台式绘画”异曲同工，揭示了艺术的另外一种行动力。详见本书第九章。

图像认知力的开路先锋^①，而与之并行的则是形式及其否定力。这里的形式并非只是 19 世纪末兴起的一种艺术史论，本身也是同时期现代艺术的一种追求。

① 详见本书第十八章。

中篇

形式的否定力及其自我的瓦解与更生

第七章

现代主义的大众基础与社会革命

20 世纪以来，艺术史论界关于“现代绘画”或者绘画之现代性一直众说纷纭，莫衷一是，塞尚、马奈、库尔贝都曾分别被视为现代绘画或现代艺术的起点，阿尔珀斯甚至断言：与其说是马奈因为学习委拉斯贵兹而变得现代，不如说委拉斯贵兹本身就已经很现代了。^① T. J. 克拉克在《现代生活的画像：马奈及其追随者艺术中的巴黎》一书的前言部分也曾系统清理过绘画与现代性的问题。^② 不过，笔者在此并不想深究这一问题，而是就目前掌握的材料，选择从库尔贝谈起。毕竟，若从大众的角度看，库尔贝无疑更为典型，同时他亦是一个重要的历史节点（或起点）。

在《库尔贝与大众图像：论写实主义与素朴》一文中，夏皮罗（Meyer Schapiro）系统考察了库尔贝绘画与流行街头的大众图像（主要是漫画、插图，还包括摄影）之间的密切关联。他说：“在早期印象派画作中，我们能够看到那么多毫不拘泥、自然率真的日常社交生活方式，看到那么多早餐、郊游、散步、划船旅行、节日或假期聚会等场面。这些城市的闲暇田园诗不仅展现了 19 世纪六七十年代资产阶级娱乐休闲的客观形式，通过主题的选择和新的美学手段，它们也反映了一种艺术观念，即把艺术看作是纯粹自娱自乐的领域。”^③ 可见现代绘画不仅从大众图像中汲取资源和营养，本身业已成为一种消费和娱乐的方式。阿尔

^① 参见本书第二章。

^② T. J. 克拉克：《现代生活的画像：马奈及其追随者艺术中的巴黎》，沈语冰、诸葛沂译，南京：江苏凤凰美术出版社，2013，第 35—36 页。

^③ 夏皮罗：《现代艺术：19 和 20 世纪》，沈语冰、何海译，南京：江苏凤凰美术出版社，2015，第 59—92 页。

珀斯亦发现，马奈所在的那个年代，巴黎街头便流行西班牙的风物，其中包括西班牙绘画，由此可知委拉斯贵兹何以会影响马奈。^①这反过来也提示我们，19世纪中后期的巴黎、伦敦等城市，大众文化其实已经空前繁盛。

据说，“在1880年代，也就是现代艺术发生的年代，伦敦有500多家歌舞厅，这些地方不是上流社会的沙龙，而是乡村小调、地方音乐、移民歌舞的混杂，同时还有下层社会特有的生活方式，酗酒、吵闹、烟雾、色情，等等。1877年，美国人托马斯·爱迪生发明留声机；又过两年，留声机和唱片开始商业化生产，到了1920年代，录音已经实现了机器化，1928年，据统计英国将近有250万台留声机”。应该说，到了这个时候，通俗文化已经在大规模地生产，就像阿多诺所感慨的：“标准化的声音每天都被大量地消费，这和消费一根雪茄或一盘玉米薄饼已经没有区别。”^②

另外还须一提的是，摄影自19世纪40年代发明以来，很快便进入了家庭。1861年，伦敦已有200家摄影工作室，这些工作室提供大众化的摄影产品，从肖像到风景，甚至还为学院派画家拍摄模特儿的造型。虽然开始的时候摄影只是绘画的模仿，但也就十年工夫，到1870年的时候，在小型肖像方面，摄影完全取代了绘画。由此我们才能理解乔弗利·巴钦（Geoffrey Batchen）在《热切的渴望：摄影概念的诞生》一书中何以将摄影概念的起源归为对于再现瞬间的渴望，因为绘画此时已经无法满足这一点，也无法满足人们对于图像的复制和传播的渴望。当然，摄影对于绘画的取代也为不少艺术家所不齿，在他们眼中这些照片是逼真的、通俗的、低级的审美趣味。大约十年后，产生了便携式相机和快照，机器的图像渐渐进入了千家万户，包括婚纱摄影、旅游纪念、全家福、纪念照、相册等等，它们不为审美而创造，反而消解了艺术的审美。进入20世纪以后，摄影的社会功能进一步扩大，广泛应用于犯

① 参见本书第二章。

② 易英：《抽象绘画的理论死亡》，黄宗贤、鲁明军编：《视觉研究与思想史叙事》（上卷：形式—观念—话语），桂林：广西师范大学出版社，2013，第3—16页。

罪记录、新闻调查、消费广告、明星剧照等领域。摄影为一切欲望的需求提供图像，摄影教育公众的眼睛来消费形象，反过来，消费的眼睛也在改造着摄影。^①除了摄影之外，电影是当时高度普及的另一个媒介。1914年，电影院取代了先前的剧院和歌厅，到1920年代，已有了超过4000个座位的电影院，对很多人来说，看电影已成为周末最重要的事情。潘诺夫斯基也曾感慨：“不论我们愿意与否，电影比其他任何单独的力量，更多地改造了世界上60%以上人类的观念、趣味、语言、服装、行为，甚至精神面貌。”^②

所有这些都可以归为大众文化的范畴，自19世纪以来，它们已渐渐渗透到作为高雅或高级、前卫的现代艺术中，甚或说，现代艺术的发生本身就是大众文化的一部分。

一、形式、大众与现代主义的悖论

透过当时大量的摄影和漫画，其实也不难看出库尔贝、马奈，甚至塞尚等与大众图像的关系。夏皮罗发现，库尔贝所描绘的几乎都是当时流行的主题，很多时候这些作品甚至还被认为是宣传性的，富有教条色彩的。兴许是因为他与蒲鲁东的友谊，他曾自称是一个“天生的共和主义者”，加上受傅立叶、普鲁东这些社会主义思想家的影响，大多时候他不只是同情，还特意描绘下层人民。而这种对下层平民的同情，既体现在他的画面中，也体现在他的日常言行中。库尔贝的绘画技巧常常被认为难登大雅之堂，他常运用画刀和拇指作画，常带着刺耳的声音工作，随意刮擦，直接靠记忆即兴发挥，而不愿意采用学院里的那些陈腔滥调的手法；同时，为了与19世纪三四十年代的那些纨绔子弟区别开来，据说他在巴黎街头刻意地用方言说话、抽烟、唱歌，像一个粗人那样说笑。

① 参见乔弗里·巴钦：《热切的渴望：摄影概念的诞生》，毛卫东译，北京：中国民族摄影艺术出版社，2016，第51—52页。

② 转引自易英：《抽象绘画的理论死亡》，黄宗贤、鲁明军编：《视觉研究与思想史叙事》（上卷：形式—观念—话语），第15页。

譬如在《奥南的葬礼》（图 7-1）中，人物肖像给人一种原始的、质朴趣味的印象，画中远处人物的头部几乎与近处人物的头部一样明亮，这样一种形态让那些曾为此画做过模特的民众感到高兴，可是在那类对比鲜明、充满阴影而富有大气感的浪漫派绘画中接受教育的巴黎批评家们，却发现这些肖像作为人类形象是丑陋的，画法也是粗俗拙劣的。那些来自中下层阶级的朴素的观众对肖像画人物脸上的阴影的看法，令我们想起慈禧要求为她画像的郎世宁将其两边脸画成一样的颜色，二者似乎并无本质的不同。当然，就画面内容而言，这原本是一个流行的主题，也可以说是一种民间的风俗。^①要知道《葬礼的回忆》本身就是当时流传甚广的一张民间木刻作品，包括《生命的步骤》，也是一张当时的通俗印刷品，画面以年龄次序排列，形成了一个拱形或半圆形。夏皮罗的解释是，在法国大革命之前，中间的空间充斥着《最后的审判》的形象，此后则被世俗化为一辆简单的灵车，或一种象征性的成长过程，如一丛蔷薇，一把麦子，一架葡萄藤。且不说库尔贝是不是拷贝了这些图像，它们的确有着一定的相似性。何况，他还曾经与人一同制作过“大众图像”，甚至在书信和公开声明中宣称他是那个时代唯一一位代表了人民大众情感的艺术家的，从本质上而言他的艺术就是民主的艺术，是平等的艺术。^②

如果说库尔贝的绘画是现代艺术的滥觞的话，那么这种基于形式的现代意识一方面源自大众图像，另一方面似乎又对立于大众。如前面提到《奥南的葬礼》中，库尔贝试图压缩画面的纵深空间，以凸显一种平面感，这一点后来也成为从具象向抽象或者从写实主义向现代主义过渡的一个形式化途径。而且绘画到了抽象（包括印象派）的时候，它的受众也不再是大众，而是资产阶级和中产阶级。与之相应，T. J. 克拉克也认为，“现代主义正是诞生于对资本主义情况的反应之中”^③，比如马奈

① 库尔贝的《奥南的葬礼》也是克拉克在《人民的形象》（1973）一书中重点讨论的作品。在本书中，克拉克指出“库尔贝修改了流行的资产阶级形象，揭露了阶级结构及资产阶级本身的不稳定性，并颠覆了占统治地位的、城乡二元结构的流行意识形态，揭示了农村资产阶级的涌现”。转引自诸葛沂：《思想与方法：T.J. 克拉克艺术社会史研究》，北京：商务印书馆，2023，第 247 页。

② 夏皮罗：《现代艺术：19 和 20 世纪》，第 59—92 页。

③ 转引自诸葛沂：《思想与方法：T.J. 克拉克艺术社会史研究》，第 244 页。



图 7-1 库尔贝,《奥南的葬礼》,布面油画,315 cm×668 cm,1850

这样的印象派看似与大众文化有着直接的联系,看似描绘的是社会底层和无产阶级,但本质上它还是资产阶级或中产阶级的产物。这使得现代艺术的唯一性和大众文化的复数性变得复杂和微妙起来。罗莎琳·克劳曾专门论述过现代主义或前卫的唯一性与大众文化的复数性的悖论关系。^①一方面,库尔贝、马奈的创作在当时的确深受大众图像的影响,但另一方面,从印象主义开始的现代主义的视觉革命,其实也是对于大众文化(mass culture)的策略性回应。不少人认为,“现代主义一直宣称的文本‘自足’,只是一种策略、一种假象,其立意是广告学意义上的宣传推销,而绝非出于对哲学意义上绝对事物的思考”^②。值得一提的是,20世纪80年代末,戴维·萨默斯(David Summers)写过一篇文章《“形式”——19世纪的形而上学与艺术史描述的问题》,单从文章标题便可以看出,我们对于所谓现代绘画的形式或形式主义解释,实际上源自19世纪的形而上学思潮,而这也恰恰构成了对于大众文化的一种批判性的回应。^③

① 参见罗莎琳·克劳:《前卫的原创性及其他现代主义的神话》,周文姬、路珏译,南京:江苏凤凰美术出版社,2015,第119—135页。

② 蒂姆·阿姆斯特朗(Tim Armstrong):《现代主义:一部文化史》,孙生茂译,南京:南京大学出版社,2014,第83页。

③ 戴维·萨默斯:《“形式”——19世纪的形而上学与艺术史描述的问题》,普雷齐奥西编著:《艺术史的艺术:批评读本》,上海:上海人民出版社,2015,第122—125页。

从方法论的角度讲，夏皮罗的这篇文章是从图像学的角度出发的，而这一点在某种意义上所针对的也正是当时讨论现代绘画时的形式或形式主义路径——尽管他还是不可避免地使用了诸多形式分析的方法。1937年，夏皮罗在《马克思主义季刊》（*Marxist Quarterly*）发表过一篇文章，特别指出早期印象派的力量不仅体现在涂绘的乐趣和对于光和色的嗜好，还在于马奈及其追随者的艺术实践的“道德面向”。T. J. 克拉克在讨论马奈的时候，就是沿着这条路径，进一步将其意识形态化的。阶级、性别（包括种族）构成了他的基本主题，其中涉及奥斯曼改造、城乡接合部、交际花等社会变革与新的阶层矛盾的出现等问题，这样一种论调明显带着马克思主义的批判色彩。比如在论述《奥林匹亚》（图7-2）时，T. J. 克拉克尖锐地提出，赤身裸体是阶级的一个强有力的标志，也是它的一个危险的例证。因此，奥林匹亚的阶级不在他处而在她的身体里，猫、黑人女仆、兰花、花束、拖鞋、珍珠耳环、项圈、屏风、披巾——它们都是诱饵，没有意义，或者说并无特殊的意义。我们都很熟悉《奥林匹亚》与提香《乌尔比诺的维纳斯》的艺术史关系，但是如果



图7-2 马奈，《奥林匹亚》，布面油画，130.5 cm × 190 cm，1863

放到马奈当时所处的文化情境,《奥林匹亚》本身也成了一个流行的大众图像,例如贝尔塔尔的插图,画中他安排了一只尾巴竖立的黑猫,来取代那只遮蔽生殖器官的手,他在床下安放了一把夜壶,枕头下则放了一个烟斗,称奥林匹亚是来自巴蒂诺尔的运煤女工,还给她们的花束添了一道命令——一个执行官要求及时付清账单,否则责任自负的命令。^①反之,这些大众图像也为我们提供了一个重新理解这些画作的新的视角和路径。

二、大众的艺术与艺术的大众

作为 T. J. 克拉克的学生,托马斯·克洛(Thomas Crow)认为,马奈的《奥林匹亚》是用一种当代的廉价符号,扁平化地再现了当年提香的《乌尔比诺的维纳斯》中所蕴含的色情意味,包括莫奈、德加等,正是因为他们常常在娱乐休闲场所流连忘返,所以才有了那些赤裸裸地刺激视网膜的印象派绘画。显然,在《大众文化中的现代艺术》一书中,克洛是将“大众”(或“大众文化”)系统化了。其中的几个章节如“庸俗”(Kitsch)、“市场”(Markets)、“摄影”(Photographs)、“城市”(Cities)、“自然的历史”(Natural History)等既是现代艺术的资源,也涉及现代艺术的生产系统和消费机制。在克洛看来,现代艺术与大众文化从一开始便具有天然的亲缘联系,作为现代艺术承担者的前卫艺术不断在高雅艺术(或高级艺术)和大众文化之间进行渗透,打破既有的等级秩序,从而形成与大众文化合谋的现代艺术。这样一种现代艺术既是对资本主义的否定,同时又表现出不可避免的妥协性。换言之,高级艺术家必须与底层社会结成同盟,以便为求得政治认同而斗争,而且,这种同盟关系常常是以否定的术语加以表述的。^②

在某种意义上,可以说当时印象派画家所描绘的就是一种时尚,而

① T. J. 克拉克:《现代生活的画像:马奈及其追随者艺术中的巴黎》,第115—198页。

② 托马斯·克洛:《大众文化中的现代艺术》,吴毅强、陶铮译,南京:江苏凤凰美术出版社,2016,第9—10、282页。

且他们是以一种时尚的绘画语言在描绘时尚。这一点直接取决于现代主义与消费社会的共谋关系。^①借用乔伊斯·韦克斯勒（Joyce Wexler）的话说，“远离市场对现代主义（文本）有害无益，它们会沉湎于意义含混和毫无规则可言的文字游戏当中。”^②特别是进入20世纪以后，艺术家公然成了时尚人物，参加各类时尚活动，相形之下，马奈们活动的圈子还是有限的，至少尚未成为一个公众人物，而到了波洛克这里，艺术已经成为时尚文化的一部分，甚至被他的赞助人拉入了时尚圈，他的满幅泼溅画也常成为各种时装秀的背景墙（图7-3）。这并非孤例，其中一个重要的背景是，二战以后，大规模生产和消费使得西欧经济改走北美路线。人们对于技术将巩固哪种类型的社会不再存有任何质疑：形成了一种稳定却压迫人、工业凌驾一切、资本通吃的文明。这种新文明创造的环境迫使大众文化和高雅艺术之间的关系日益紧密，最终导致高雅艺术被整合进文化工业。^③时至60年代初，也就是波普艺术兴起的时候，大众文化（包括大众事件）本身便成了一种激进的语言和行动。其中，广告成了一种重要的语言，各种广告手段充斥在艺术实践中。除此之外，弗雷德里克·詹姆逊还提到一点，作为规范的一部分，高雅的现代主义被迫只能在大学里传授，这在某种意义上已然掏空了它们过去的颠覆力量。^④沃霍尔曾声称《影子》（图7-4）不过是迪斯科派的“装饰品”而已，这看似是一种妥协，但事实就像克洛所说的：“前卫艺术家们不断在高雅和低俗之间制造种种不稳定的平衡——这些平衡搅乱了等级制度表面上的一成不变，使其走向新的令人信服的架构，进而从内部使这一制度成为问题所在。但是，这种轮流刺激和撤退的模式表明：这些平衡关系最终对于积极乐观文化的形成是富有成效的，就像它有助于批判意识的表达一样。”^⑤

① 托马斯·克洛：《大众文化中的现代艺术》，第13页。

② 转引自蒂姆·阿姆斯特朗：《现代主义：一部文化史》，第93页。

③ 本雅明·布赫洛：《新前卫与文化工业：1955到1975年间欧美艺术评论集》，何卫华等译，南京：江苏凤凰美术出版社，2014，第321页。

④ 詹明信：《晚期资本主义的文化逻辑》，张旭东编，陈清侨等译，北京：生活·读书·新知三联书店，1997，第417页。

⑤ 托马斯·克洛：《大众文化中的现代艺术》，第37页。



图 7-3 佩吉·古根海姆与波洛克在波氏作品前的留影，1946

透过资本主义的生产及其劳动组织形式与艺术风格的关系这一视角，奈格里提供了一个与夏皮罗、T. J. 克拉克、克洛等相应的脉路。奈氏分析指出，1848 至 1870 年间，艺术通过工人阶级的劳动在其全部物质性中的一种粗野的大众化而得以表达；1871 至 1914 年印象派时期，技术工人是主角，而且他们逐渐意识到，作为敌人的资本主义世界是可以被瓦解的，而所谓的创造就体现为瓦解；三年后，十月革命爆发，资本主义



图 7-4 沃霍尔《影子》(1979) 在上海余德耀美术馆的展览现场, 2016

被迫对作为生产之基础的无产阶级强加进一步的大众化, 通过确立新的消费准则, 把抽象化水平推至极限。正是在这一时刻, “抽象形式” 在艺术生产中强行提出了自身。在此, “抽象” 既是现代分工制度和抽象劳动的一个表征, 也是对抽象劳动的一种参与, 且同时, 它还是一个另类的想象, 即作为社会主义的一个源头; 1929 年之后, 仅存的艺术维度是由大众艺术家生产的, 直到 1968 年, 他认为“五月风暴” 等一系列事件象征着大众化工人的终结。从此, 艺术和劳动都受制于全球资本主义, 也是在这个过程中, 艺术转向一种认知性劳动和生命政治的劳动, 即一种对生命形式进行再生产的活动。^① 奈格里的判断自有他的视角和理论前提 (包括批判的态度), 作为生产要素或生产机制的大众化自 19 世纪中期一直延续到 1968 年前后, 至少在这一阶段, 可以看出它跟现代艺术 (比如

^① 奈格里:《艺术与诸众: 论艺术的九封信》, 尉光吉译, 重庆: 重庆大学出版社, 2016, 第 39、98—111 页。

抽象、表现等)之间不乏冲突的共生关系。

回过头看,事实上克洛的论述并没有超出夏皮罗和 T. J. 克拉克,而且克洛的重心不是 19 世纪,而是 20 世纪。正是沿着这一叙述链条,原本现代与当代断裂的历史叙事逐渐得以修正,并变得连贯了很多。克洛不断地重申,现代艺术与大众文化之间互相依赖、不可分割,它们都是资产阶级文化的一部分,自始至终都不存在格林伯格所谓的“前卫与庸俗”如此泾渭分明的区分和对立。他举了很多例子,从 19 世纪中期的巴黎一直到 20 世纪 90 年代以后概念艺术的复苏,比如印象派绘画中那些休闲娱乐场所、酒吧舞厅,60 年代后大众摄影、广告进入波普艺术,包括当代艺术的生产、传播和接受机制,等等,所有这些都表明了一点:大众文化从一开始便决定了高级艺术、前卫艺术的生产机制。他甚至认为:大众文化是优先的和决定性的,而现代主义不过是它的后果而已。^①

需要指出的是,波普艺术吸收大众文化,成为大众文化的一部分,并不是简单的迎合大众趣味,而是基于一种批判和自省的态度,以捕捉当下时代最为普遍的症状。这也是波普艺术真正的逻辑。事实上,它本身就具有强烈的自指性或自反的意识。如果说在 19 世纪的艺术家那里,“大众”只是作为创作资源、画面主题、形式要素以及批判的起点的话,那么到了 20 世纪中期,“大众”本身便构成了一种批判。哈尔·福斯特曾精准地指出,早期抽象艺术只是倾向于否认再现,但事实上在其消除中反而保留了它,而极简主义和波普中的重复和对于拟像的(再)生产,则倾向于颠覆再现,从而彻底切断了其指涉逻辑。也即是说,真正取代再现的不是抽象,而是重复。而重复中的差异也恰恰是商品符号之政治经济的消费对象。这一逻辑决定了极简主义和波普的结构:在极简主义中,它体现在不同的特殊物品和重复的系列化排序之间的张力中,在波普中则体现在以重复的流程(如丝网印刷)生产不同的图像上。最终,不是什么极简主义的工业技术或是波普的大众文化内容,而是这种早已在高级艺术和低级(大众)文化中都广泛存在的逻辑,重新定义了两

① 奈格里:《艺术与诸众:论艺术的九封信》,第 10 页。

之间的关系脉络。^①

此时，即便是形式主义的复苏，也已无力挽回被大众化或消费化的现实。关于这一点，左派会觉得现代主义的否定一直是一种假象，只不过是一种重新打磨优秀商品的途径；而右派则发展出一种轻松和折中的多元主义，他们认为这种复苏是不够充分的，而且厌恶保留任何一点否定性，即便这种否定性被彻底升华到了形式的层面。^②换句话说，大众文化已经彻底消解了左右意识形态的区分。这让我联想到2016年由DIS小组（劳伦·博伊尔 [Lauren Boyle]、所罗门·切西 [Solomon Chase]、马克·罗索 [Marco Roso] 和大卫·托罗 [David Toro] 四位艺术家组成）策划的第9届柏林双年展“变装的当下”（“The Present in Drag”）（图7-5），这是一个极具争议的展览，褒贬不一，但在笔者看来，它就是把网络美学或“后网络”实践这样一个普遍的、流行的文化现状扔到世人面前，你可以说他们没有鲜明的立场，少了必要的政治态度，但不能否认他们对这个时代文化症状的敏锐感知和捕捉。毋宁说，这种看似妥协的实践本身便构成了一种“批判”。

三、平等：作为一种新的审美体制

如果说夏皮罗、克洛的叙述还是限于艺术史和艺术系统内部的话，那么法国左翼思想家朗西埃的《美感论：艺术审美体制的世纪场景》一书则为我们提供了一个更为激进的视角。^③不过，朗西埃关注的对象不是马奈的《奥林匹亚》、马列维奇的《白上之上》、杜尚的《泉》等耳熟能详的经典之作，他将触角伸向一些过去不被过多关注的绘画、文学、戏剧、摄影、雕塑和电影的案例。这意味着，其框架本身就是一个“大艺术”的概念，他取消了传统的媒介划分，意在重建一部新的美学体制

① 哈尔·福斯特：《实在的回归：世纪末的前卫艺术》，第75—77页。

② 托马斯·克洛：《大众文化中的现代艺术》，第40页。

③ 朗西埃：《美感论：艺术审美体制的世纪场景》，赵子龙译，北京：商务印书馆，2016，第1—10页。

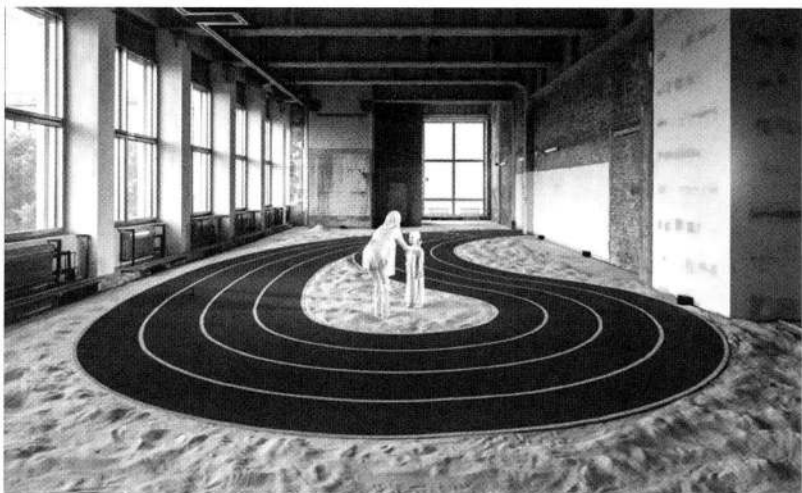


图 7-5 第 9 届柏林双年展“变装的当下”展览现场，2016

叙事。若从时间的角度看，从 18 世纪（1764 年）开始一直延续至 20 世纪 40 年代（1941 年）。而之所以从 18 世纪温克尔曼谈起，朗西埃有一个基本的判断，他认为在此之前是一个诗学占主导的时代，而温克尔曼在某种意义上是开启了美学的时代。就其根本的观点而言，他和夏皮罗及其追随者 T. J. 克拉克、克洛实际上并无实质的区分，依然强调现代艺术与大众文化的去边界问题。但不同的是，他不仅将此从 19 世纪的库尔贝追溯到 18 世纪的温克尔曼这里，更重要的在于，他并不是一种基于具体经验的解释，则像是一种政治性的理论介入，但这种介入带有明显的感性色彩，这也使得其整个写作仿佛是一次带有某种人类学色彩的当代策展实践。

朗西埃发现，温克尔曼生活在巴洛克盛行的年代，然而其《艺术史》却一反巴洛克风格，重申了古希腊审美理念。当时有人称他为落后于时代的卫道士，孰料，到了拿破仑时代，随着新古典主义的兴起，温克尔曼反而被尊称为新古典主义雕塑之父。他借用了普鲁塔克《希腊罗马名人传》的叙述模式，在普鲁塔克这里，艺术分为两类，一类是人文艺术（指的是艺术家的个别想法和技法），一类是技工艺术（指的是艺术制作中相对普遍的知识和技术）。但是在温克尔曼的笔下，人文艺术

和技工艺术之间的鸿沟被抹平了，并构成了一部不可见的新的历史。换句话说，艺术之所以被视为众多作品构造的可感环境，就是因为有了历史这种看待集体生活的认识模式。这一历史模式意味着，艺术的历史讲的就是集体生活的历史。^①另如，基于黑格尔关于穆里洛《小乞丐》（图7-6）的描述，朗西埃追溯了一种所有人可能共享的精神自由。他说，作品的可贵之处并不在于它表现了这些平常的事物，它的魅力在于画面上的光亮和影照。因此，绘画并不是要画出什么内容供人信奉，也不是要画出某种自命的伟大而加以称颂，在这里，任何社会力量都不见踪影，人们看它，只为欣赏那些外表上的游戏，享受利欲消解时的纯粹乐趣。正是这种外表的游戏，实现了普遍的精神自由。^②

以上两个案例看似与现代艺术无关，但需要重申的是，在朗西埃这里，已然没有了所谓的古代、近代、现代之分，他讨论的只是“艺术”，没有时间的前缀。正是基于这一当代认知视角，古代、近代、现代的界限被取消了。相形之下，就大众与现代艺术的关系而言，最典型的无疑是他所提到的卓别林，后者既为大众所喜闻乐见，同时也是现代主义的代表，甚至在他看来，卓别林对现代主义的贡献要远远超出蒙德里安和康定斯基。^③

朗西埃关心的并不是现代艺术与大众文化是否相互影响，而是二者之间可能共享的某种感知机制，能否由此构成一种新的政治。如果说在以往，所谓艺术的现代性是说每种艺术都取得了自治，摆脱了日常生活中“审美化”形式的话，那么在朗西埃看来，艺术的创新以及艺术与生活的联通，这些被认为生发于艺术现代性理念的追求，其实是来自于审美体制下特有的变动，这种变动，总是抹消艺术与日常经验之间、各种艺术彼此之间的边界，除去各种艺术的特性。而它所依靠的则是一个不可见的感知机体。也是在这一点上，精英和大众并无阶级之分，而是形成了一种平等的关系。朗西埃说，在德国艺术史家温克尔曼的笔下，艺

① 朗西埃：《美感论：艺术审美体制的世纪场景》，第11—32页。

② 同上，第33—51页。

③ 同上，第200—214页。



图 7-6 穆里洛,《小乞丐》,布面油画,137 cm×115 cm,1645-1655

术开启了它至今的旅程，它并没有依靠自闭取得一种超凡脱俗的自治，恰恰相反，它找到了一种新的主体，即人民，找到了一个新的空间，即历史。其中就历史而言，他的整个叙述其实和另外一个文本《历史之名》是一贯的，在这本书中，他关心的是如何在不可见处寻找历史的可能。换句话说，真正的历史和政治可能恰恰是在不可见的感知当中。^①

不难看出，这一思考和叙述逻辑依然带有明显的福柯色彩，朗西埃所提供的在某种意义上也可以说是一部“艺术现代性”的反面历史。这一点其实和夏皮罗、克洛有着一定的相似之处。基于此，他重新定义了“艺术”，即如何作为一种可感的肌理和认知的形式。但他真正的意图并不在于重新定义艺术，而是在于政治，即诉诸一种不可见、但又可感的绝对平等。如果说在夏皮罗（包括 T. J. 克拉克）身上，还带有明显的传统马克思主义的色彩，对于下层平民的同情构成了他的主题的话，那么克洛则试图通过揭示消解精英与大众之间的渗透关系，消解他们之间的区隔和不平等，而到了朗西埃这里，他关心的不再是如何取消等级，也完全无视艺术体制的存在，而是在既有的阶级区隔中探得或理论建构一个二者可能共享的平等地带。

本章小结

奈格里曾说，1968 年以前，美学普遍是一种抵抗的美学，一种去神秘化的美学，甚至是一种好斗的美学。然而此后，市场渐渐成了唯一独有的生命舞台，敌对的集体主体已经彻底消失。在抽象化的潮流中，敌托邦业已不可还原。市场及其权力已然废除了一切潜能，以便否认其生成独一的可能性，否认其对某人或某物的有效性。^②也就是说，从此我们进入了一个后抵抗的时代。现如今，尽管民族、宗教冲突以及国际地缘政治问题日益凸显，世界局势变得更为复杂，但不能否认，新自由主

① 参见朗西埃（贾克·洪西耶）：《历史之名》，魏德骥、杨淳嫻译，台北：麦田出版城邦文化事业股份有限公司，2014，第 xxxv—lxv 页。

② 奈格里：《艺术与诸众：论艺术的九封信》，第 7—19 页。

义或市场机制依然主导着全球文化政治体系，抽象依然是我们生存的唯一共同体，它依然是我们的自然，依然是我们劳动的性质。^①奈格里并不认为“艺术在形式上和一种真正的、激进的民主一样地敞开”，但和朗西埃一样，他认为艺术的生产机制总归是民主的。而且，他始终坚信艺术是反市场的，将艺术行为还原为市场，这一日常的羞辱是可以避免的。^②为此他提出艺术应该回到潜能和伦理，回到活生生的劳动和独特性的发明。艺术，在这个意义上，就是诸众。^③

不同于通常意义上的大众，这里的“诸众”（或大众），不是毫无区别的群众，也不是民族，不是古斯塔夫·勒庞（Gustave Le Bon）笔下的“大众”和莫斯科维奇（Serge Moscovici）笔下的“群氓”，而是由杂多的个体组成的一个网络，是一种奇异性的集合或集体的自治。^④它不是群体化的，而是一种非物质的、智性的、感情化的、关系化的和有关语言的劳动，其共同性、流动性、灵活性与不稳定性自觉地构成了一种抵抗的力量。这是一种全新的抵抗。显然，它不再是一种反应式的行为，而是行动和生产的一种形式。它的基础是生产性劳动的创新和超越，是生产性主体之间的独立的合作，是开发超越生命政治统治的建构潜能的能力。^⑤

奈格里相信，只有通过诸众，我们才能获得解放，才能建构生产和存在之超脱所必需的大众基础，进而获得更加绝对的自由。今天来看，这一他所谓的“美”的“共和国”无疑是另一个乌托邦^⑥，确切地说是一个敌托邦——如果说朗西埃的平等是一个乌托邦的话。事实上，乔斯利特（David Joselit）和帕梅拉·M. 李（Pamela M. Lee）的相关研究业已提醒我们，谁也无法阻止任何想象、行动和解放都会被纳入资本流通

① 奈格里：《艺术与诸众：论艺术的九封信》，第12页。

② 同上，第29—30页。

③ 迈克尔·哈特、奈格里：《大同世界》，王行坤译，北京：中国人民大学出版社，2015，第6页。

④ 奈格里：《艺术与诸众：论艺术的九封信》，第xvii—xviii、110页。

⑤ 参见奈格里：《超越帝国》，李琨、陆汉臻译，北京：北京大学出版社，2016，第45—77页。

⑥ 奈格里：《艺术与诸众：论艺术的九封信》，第50页。

系统，都会被还原为一个价格^①，但在奈格里眼中，全球资本主义或新自由主义依然是今天人类最大的敌人。因此，值得我们珍视——即或奈格里和朗西埃所共享——的似乎只有可感性或者他所谓的欲力（conatus）、欲动（cupiditas），及其分配机制和共同体伦理。

形式自律与审美自治一度被视作现代艺术的法则，但事实上，从现代艺术诞生之初，就不是绝对自律和纯粹自治。从其与大众文化唇齿相依的关系到形式自律作为一种审美实践和自治行动，可以看出现代艺术的动力与其说是来自形式自律，不如说是来自与之息息相关的大众文化和基于共同体伦理的社会运动。这一点也体现在抽象表现主义及其前卫艺术理论中，不过它植根于一个更为复杂的历史语境和主体性机制。

^① See David Joselit, *After Art*, Princeton : Princeton University Press, 2012 ; Pamela M.Lee, *Forgetting the Art World*, Cambridge, MA : The MIT Press, 2012.

第八章

前卫话语与两次表现主义论争

近半个多世纪以来，关于美国抽象表现主义的解释不外乎以下两个视角和路径：一是格林伯格的形式主义批评范式^①，二是以视觉文化为主的理论（包括图像学、后结构主义、艺术社会史等）对于形式主义的修正（详后），借以探讨抽象表现主义与20世纪中叶美国文化、社会及集体心理的关系，包括至今仍聚讼不已的其与美国中央情报局（CIA）文化战略之间的纠葛等。^②这其中，无论格林伯格及其辩护者，还是他的修正者和批判者，都没有否认作为美国绘画的象征，抽象表现主义与欧洲现代绘画传统之间的内在渊源。

在《现代绘画与北方浪漫主义传统》一书中，艺术史家罗伯特·罗森布卢姆（Robert Rosenblum）不仅指出了德国表现主义的浪漫主义根源，还将美国抽象表现主义也归为欧洲北方浪漫主义传统，认为连接这个传统的其实是19世纪末、20世纪初美国风景绘画，如阿尔伯特·P·赖德（Albert P. Ryder）、奥古斯特·V·泰克（Augustus V. Tack）等。在这些画家身上，或多或少都带有些许浪漫主义的色彩。正因如此，它成了抽象表现主义重要的母体和滋养。当然，其之所以“出现在美国，出现在紧随第二次世界大战的另一个有着启示录般维度与意蕴的历史事件之后

^① 格林伯格：《艺术与文化》，第184—196、250—273页。

^② 相关的重要著作包括：Serge Guilbaut, *How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*, trans. by Arthur Goldhammer, Chicago: University Of Chicago Press, 1985；弗朗西丝·斯托纳·桑德斯（Frances Stonor Saunders）：《文化冷战与中央情报局》，曹大鹏译，北京：国际文化出版公司，2002；*Reading Abstract Expressionism*, ed. by Ellen G. Landau, New Haven: Yale University Press, 2005；迈克尔·莱杰（Michael Leja）：《重构抽象表现主义：20世纪40年代的主体性与绘画》，毛秋月译，南京：江苏凤凰美术出版社，2015；等等。

的那些年间”，也是出于“对纯化和回归的渴望”。^①

这一逻辑自洽的艺术史叙事自然无可厚非，但即便如此，还是不足以解释美国抽象表现主义与德国表现主义及俄国抽象主义的关联，特别是作为前卫话语，它是如何从后者转向前者，以及冷战以来它又是如何受到德国新表现主义的挑战等至今仍未得到澄清。事实上，在这个过程中，一个重要的动力正是来自两次关于表现主义的论争：第一次是1937年至1938年的表现主义论争（包括60年代的再讨论），第二次是1970年代末、1980年代初关于新表现主义的论争。两次论争虽然语境不同——第一次发生在二战爆发前夕，第二次发生在冷战期间，但都事关前卫话语的争夺。

一、表现主义论争与作为前卫行动的表现主义

1901年，“表现主义”（Expressionism）一词首次出现在巴黎举办的一次画展上。法国画家埃尔维（Julien-Auguste Hervé）用它作为一组油画的标题，以区别于印象派和自然主义。“野兽派”虽然带有表现主义的意趣，但它并没有让“表现主义”这个词在法国流行开来，后来反而被德国人拿去，用作“桥社”（Brücke, 1905）和“青骑士”（Der Blaue Reiter, 1909）及其艺术风格的代称。1913年，波恩的科恩艺术沙龙（Kunstsalon Cohen）组织了一场以“莱茵表现主义艺术家”（Rheinische Expressionisten）为题的画展，这是首次在德国艺术家的画展上出现“表现主义”这一称号。^②诚然，从艺术风格和美学目标而言，德国表现主义与巴黎“野兽派”似乎并无太大的区别，不同就在于，前者的身上还带有浓厚的欧洲北部和德意志民族传统的色彩，后者则没有。也正是在这一点上，德国表现主义更像是浪漫主义运动及其哥特式精神的复

① 罗伯特·罗森布卢姆：《现代绘画与北方浪漫主义传统》，刘云卿译，桂林：广西师范大学出版社，2003，第205页。

② 曹卫东主编，汪尧旻执行主编：《审美政治化：德国表现主义问题》（德国学术第三辑），上海：上海人民出版社，2015，第4—5页。

活,也因此与“野兽派”拉开了距离。^①

虽然艺术家们并没有放弃个人的追求,但作为一种艺术潮流或一场集体参与的艺术运动,表现主义到了1930年左右其实已经消退了,且早在十年前,沃林格(Wilhelm Worringer)就已经为它献上了悼词。^②然而,希特勒上台不久,二战爆发之际,随着“堕落艺术”展(Ausstellung “Entartete Kunst”)的举办和表现主义论争的掀起,一度“隐没”的表现主义又回到了人们的视野当中。

1937年7月19日,为庆祝慕尼黑的艺术之家落成启用,“堕落艺术”展在慕尼黑王宫的宫廷花园拱廊(Hofgartenarkaden)揭幕(图8-1)。展览由国家社会主义工人党主办,汇集了32家博物馆的650件藏品。希特勒还借此发表了反对表现主义的演说,并称其为“我的恐怖会所”^③。至1941年4月,展览先后在德国和奥地利的12个城市巡回展出,吸引了超过三百万的观众。“堕落艺术”是1933年纳粹上台后对所有现代艺术的命名,四年后的同名展览仿佛一部文化—权力宣言,将其统统打入了地下。慕尼黑首展开幕的两个个月后,流亡在莫斯科的德国文学杂志《发言》发表了克劳斯·曼(Klaus Mann)和阿尔弗雷德·库莱拉(Alfred Kurella)批评表现主义诗人贝恩(Gottfried Benn)投靠法西斯的文章,并由此引发了关于表现主义的论战。不过,贝恩一文只是个导火索,论战的重心还是在于如何审视表现主义与法西斯主义的关系,以及如何定义表现主义。

关于这场论争的研究汗牛充栋,兹不赘述。值得一提的是,在整个论争过程中,这批参与论争的知识分子都不同程度地受到俄国革命、前

① 卡尔·施密特(Carl Schmitt)认为,法国人鄙弃浪漫派,认为它是日耳曼的,故将其打入法兰西民族的敌人之列。卡尔·施密特:《政治的浪漫派》,冯克利、刘锋译,上海:上海人民出版社,2004,第5页。

② 赫瓦斯·沃尔登(Herwarth Walden,即赫尔瓦特·瓦尔登)认为,表现主义其实早在1910年,在渥灵格(即沃林格)献上悼词的十年前就已经宣告死亡了。大战时期,表现主义就像一个没长脑袋的孩子,完全处于一种僵死的状态之中。格奥尔格·卢卡奇、贝托特·布莱希特等著,中国社会科学院外国文学研究所外国文学研究资料丛书编辑委员会编,张黎编选:《表现主义论争》,上海:华东师范大学出版社,1992,第24、41页。

③ 林美(Mary M. Lane):《希特勒最后的人质》,吴新婷译,北京:社会科学文献出版社,2022,第130—142页。



图 8-1 1937 年德国慕尼黑“堕落艺术”展

卫艺术（包括苏联社会主义现实主义）的影响，也或许因此，他们才开始重新思考表现主义的诞生、死亡以及如何重生的可能。本章侧重于德国表现主义与俄国前卫主义关系的讨论，它看似针对的是艺术风格或流派，但实际上更接近一场意识形态的论辩。过去我们比较熟悉的是卢卡奇（Georg Lukacs）与布莱希特关于表现主义与现实主义的争论^①，不同的是，这里的讨论则起于卢卡奇与恩斯特·布洛赫（Ernst Bloch）之争，并聚焦在以下两个问题：一是表现主义是前卫行动，还是现实主义表达？二是表现主义是反形式主义，还是形式主义—革命？

1. 前卫行动，还是现实主义表达？

虽然卢卡奇在讨论中只字不提表现主义画家，但他的观点还是非常鲜明的。他提出：表现主义的自觉倾向并不是法西斯主义的，归根到底

^① 弗雷德里克·詹姆逊（Fredric Jameson）：《关于布莱希特和卢卡契之争的反思》，“实践与文本”，2022-09-11/2023-02-14，<https://ptext.nju.edu.cn/f3/50/c13164a586576/page.htm>。

它可能“只是作为从属的因素被并入到法西斯主义的‘综合体’中去的”。但是，“法西斯主义者把表现主义看作对他们有用的遗产，这是有一定道理的”。^①之所以说有用，因为这也是戈培尔关于表现主义的基本态度，认为这是一个“健康的开端”，尽管“表现主义作为发达的帝国主义 (!) 的创作表达形式是建立在非理性主义和神秘论基础上的”，然而，“倘若说强使表现主义的创作方法为法西斯主义的蛊惑煽动、为堕落和倒退的合一而效劳，那肯定没有曲解它”。^②也因此，卢卡奇最终还是否定了表现主义，在他看来，表现主义不过是“内容空洞之物……它是在没有实质内容的，仅仅是在主观上有意义的表面特征的艺术堆砌中表现出来的”^③。与之相对，布洛赫则站在左翼的立场重申了表现主义的革命意义，他说：

究竟是什么原因使（文化继承）这一问题变得如此迫切和突出呢？是因为表现主义时期彻底砸烂了一切陈规陋习，粉碎了过去沿袭下来的一切联想……似乎这也应该归功于“堕落艺术”……表现主义者开掘了新的泉水和点燃了新的火种，新的源泉和熊熊火光，或者至少点燃了追求这种光的意愿。但不仅如此，随着这种新的变化，它同时也唤起了人们用新的目光看待过去的艺术，而且这种新的目光又具有某种新的深度。^④

布洛赫认为表现主义本身就是一场革命，而且，在他的论述中也没有否认其内在的精神性和神秘主义。相较而言，赫尔瓦特·瓦尔登（Herwarth Walden）的观点则更为激进，他认为表现主义的革命性恰恰在于它并非神话，在于它反神秘主义和反精神性。他说：“无论怎么说，表现主义绝不是‘混沌的泥浆’，绝不是神话，也不是形而上学。那些陈词滥调全

① 格奥尔格·卢卡奇、贝托特·布莱希特等著，中国社会科学院外国文学研究所外国文学研究资料丛书编辑委员会编，张黎编选：《表现主义论争》，第138页。

② 同上，第138—139页。

③ 同上，第144页。

④ 同上，第43页。

都是错误的。”^①这句话在某种意义上抽掉了表现主义赖以存在的精神质地或形而上学基础，从而将它的革命性推到了一个极致。他还说：“真正伟大的艺术家不仅曾经是，而且现在仍应是革命者。艺术是没有改良的，只承认模仿和继承”，因此，“‘表现主义’是一个战斗的词。任何不理解或曲解都会使它失去意义。它和其他所有口号一样具有这一特点，这就是说：要使艺术革命化”^②。对瓦尔登而言，表现主义即是一场革命运动——至少在瓦解19世纪的遗产的行动中它功不可没。而无论是法西斯国家和半法西斯国家的政治现实，还是表现主义艺术家的流亡遭遇，以及他们的艺术创作所遭受的迫害，都表明一点——亦即瓦尔登所认为的——表现主义不仅与苏联前卫艺术并无本质的不同，而且它本身就是一种因应战时紧迫性的前卫行动。^③

另一位评论家克劳斯·贝尔格(Klaus Berger)也指出，就其本义而言，表现主义从来都不是一种风格。风格是指对某一社会现实的表达方式，而表现主义指的则是一种革命的可能性。^④他虽然不同意表现主义和社会主义可以等量齐观，但在1910年至1925年那种革命形势下，他认为其本该对社会主义发展开创一个良好的开端，而不为法西斯主义服务。^⑤库尔特·克尔斯滕(Kurt Kersten)也提到：“表现主义时期是与1910年以来我们整个政治、文化、社会和经济所经历的活动和发展分不开的。今天，谁要是想在一个进步的社会制度——如在苏联——中从事表现主义活动，那他就会被当作反动派，或者至少受到人们的嘲笑。但是，在一个法西斯专政特别令人窒息、特别持久的国家里，……表现主义潮流以多少具有潜在力量的反动派的面目出现。”^⑥也就是说，苏联社会主义意识形态不见得认同表现主义，也不认为它会成为现实主义的一

① 格奥尔格·卢卡奇、贝托特·布莱希特等著，中国社会科学院外国文学研究所外国文学研究资料丛书编辑委员会编，张黎编选：《表现主义论争》，第44页。

② 同上，第46、51页。

③ 同上，第52页。

④ 同上，第54页。

⑤ 同上，第55页。

⑥ 同上，第58页。

种，但在反法西斯主义这一点上，二者是一致的。

2. 反形式主义，抑或形式主义—革命？

与恩斯特·布洛赫相应，汪恩海姆（Gustav von Wangenheim）并不否认作为革命者，表现主义战胜了歌德高尚质朴和静穆伟大的古典主义，但他认为，和达达主义及其虚无主义的抗争不同，表现主义不仅有摧毁的意图，还有建设的意愿，有些表现主义者甚至想用脱离他们立足的土地跳入天空挂在云端的办法来建立一个新世界的基础。^①当然，这并不意味着幼稚而强大的表现主义是脱离现实的。在汪恩海姆看来，“有许多表现主义的东西还是美的，甚至是伟大的”，特别是“那些精神错乱者的许多伟大创作中，有些画深刻地表现了人类的痛苦，它们给人的印象所以深刻，因为我们从中看到一切现实的、真实的、人性的东西如何被那种痛苦所摧毁”。因此，“今天它与社会主义现实主义，仍然有关”。^②也即是说，无论作为法西斯主义者，还是作为反法西斯主义者，在他眼中都是现实主义的一种，如蒙克（Edvard Munch），这位表现主义的先驱后来便成了一位现实主义者。^③

然而，若是抽掉了这个前提，表现主义就可能沦为一种形式主义。彼得·菲歇尔（Peter Fischer）指出，那些原本表现主义内在的新浪漫主义、新宗教热、形而上学以及神秘主义，以及体现在他们身上的个性主义色彩等，都成了反动的成分。但在这里，这一切并非重要，也没有产生很大的社会影响。^④于是，关于表现主义的论争变成了形式主义与现实主义之争。当然，前提是此时作为形式主义的表现主义和现实主义都在同一个反法西斯主义的阵营中。^⑤在论争中，有学者指出，表现主义非但不能化约为形式主义，且其本身就具有反形式主义的一面。如 1912

① 格奥尔格·卢卡奇、贝托特·布莱希特等著，中国社会科学院外国文学研究所外国文学研究资料丛书编辑委员会编，张黎编选：《表现主义论争》，第 70 页。

② 同上，第 71—72 页。

③ 同上，第 107 页。

④ 同上，第 98—99 页。

⑤ 同上，第 91—92 页。

年，艺术家奥古斯特·马凯（August Macke）曾就表现主义神圣信条《青骑士》写过这样一段话：

人类，人民大众的欢乐、痛苦，都隐藏在碑文、绘画、寺庙、教堂和面具背后，隐藏在音乐作品、戏剧作品、舞蹈背后。凡是它们不隐藏在背后的地方，凡是使形式变得空洞，无所依托的地方，那里也便没有艺术。^①

透过这段文字，可以看出早期表现主义反形式主义的一面。这一方面表明其与俄国前卫抽象艺术之间的分歧，另一方面，二者所共享的神秘主义意志和神圣基础又暗示了它们之间的内在关联。与之相对的是，在阿尔弗雷德·杜鲁斯（Alfred Durs）看来：“表现主义在战后艺术发展的范围内，合乎逻辑地，一步一步地走向了构成主义、至上主义和新造型主义。”^②这一形式主义既体现了表现主义前卫的一面，也体现了其与现实主义的分歧。亦如布莱希特所说：“前卫派的性质是非现实主义”，而“现实主义也从来不是形式问题”。^③这从另一个侧面也证明了表现主义何以会走向神圣革命的形式主义。

表现主义论争持续了近一年，最终也没有一个明确的结论，整个过程充满了分歧，同时也揭示了诸多相关的问题。据上所述，至少可以看出，它不仅提出了表现主义的革命性及其反形而上学，同时也表明，这种革命性并不同于苏联社会主义，且无论是反法西斯主义，还是反现实主义，特别是其形式主义倾向，皆提示我们表现主义在此何以被视同俄国前卫主义，或强调其前卫的一面。也正是在这一点上，可以说格林伯格后来的前卫观接续了这场激烈的论争。^④

① 格奥尔格·卢卡奇、贝托特·布莱希特等著，中国社会科学院外国文学研究所外国文学研究资料丛书编辑委员会编，张黎编选：《表现主义论争》，第107—108页。

② 同上，第112页。

③ 同上，第293、287页。

④ 王志亮：《大众、体制、参与：前卫理论的范式转向》，北京：人民美术出版社，2022，第59—64页。

二、前卫话语的争夺与艺术冷战

1939年秋季,美国《党派评论》杂志第5期发表了格林伯格的《前卫与庸俗》一文。文中,格林伯格以抽象(表现主义)的名义批判了苏联斯大林艺术(即社会主义现实主义)和德国法西斯艺术(即古典主义和学院派)。前者清洗了俄国前卫主义,后者将德国表现主义打入地下。二者在此前的表现主义论争中被评论家归为前卫的范畴。

几乎与《前卫与庸俗》一文发表的同时,即同年8月,斯大林和希特勒签署了《苏德互不侵犯条约》,并且秘密瓜分了波兰。这一事件导致欧洲的进步知识分子对于苏维埃和斯大林主义的理想彻底幻灭,在他们看来这是法西斯主义和斯大林主义的合流。当他们联想到苏联对于前卫艺术家的放逐时,觉得斯大林主义几乎就是法西斯主义的同义词。于是,前卫主义和(斯大林)共产主义的蜜月期也就在这一刻画上了句号。^① 条约签署一个月后,德国入侵波兰,第二次世界大战正式打响。这里的关键在于,苏德的联合其实在意识形态层面瓦解了法西斯主义与反法西斯主义之间的论争。此时,如果说他们有共同的敌人的话,那就是前卫抽象主义,或是作为革命前卫的形式主义,而它所依托的正是托洛茨基主义。并非巧合的是,20世纪30年代的《党派评论》杂志本身就带有托派的色彩。由此可以推断,作为一个历史纽带,它将表现主义论争与格林伯格的《前卫与庸俗》以及抽象表现主义连在了一起。

格林伯格指出,正是在对绝对的探索中,前卫艺术才发展成为“抽象”或“非具象”艺术。前卫艺术家努力模仿上帝,以创造某种完全自足的东西,就像自然本身就是自足的。^② 表现主义虽然不是自足的,也不是非具象的,但当其与抽象或非具象及其绝对性合为一体的时候,便构成了“抽象表现主义”这一格林伯格所谓的前卫艺术。顾名思义,所谓“抽象表现主义”,即“抽象”和“表现主义”的合体。如前所言,

① 皮力:《从行动到观念:晚期现代主义艺术理论的转型》,台北:典藏家庭出版股份有限公司,2015,第70—71页。

② 格林伯格:《前卫与庸俗》,《文化与艺术》,第5页。

苏德联合的共同敌人是托洛茨基主义，而美国抽象表现主义所反对的正是苏联社会主义现实主义和德国法西斯主义。这里需要重申的是，法西斯主义上台是表现主义论争的直接诱因，而抽象表现主义的兴起原本亦深植于第二次世界大战这一历史土壤。

艾伦·G. 兰道 (Ellen G. Landau) 研究发现，波洛克、马瑟韦尔和威廉·巴齐奥特 (William Baziot) 三位美国抽象表现主义画家曾被佩吉·古根海姆 (Peggy Guggenheim) 称为她的“战争之子” (war babies)。彼时，作为战时大后方的纽约弥漫着一种“对恐惧的群体性厌恶” (collective nausea)，这不是因为恐惧个人的死亡，而是恐惧失去人的生活 and 信仰”。艺术家们自然无法置身事外，对他们而言，战争是艺术的前提或直接就是艺术的一部分。1940 年，菲利普·古斯顿 (Philip Guston) 加入了“战时艺术工作室” (War Art Workshop)，巴尼特·纽曼 (Barnett Newman) 亦说：“战争是我们不得不面对的主题。”罗斯科与波洛克一样，也借用神话与原始主义，传递着他对于战争的体认和情绪。^① 精神纽带的另一端是康定斯基和蒙德里安，在后者身上，一个完整的、集自“神智学”与“唯灵论”等秘密来源的秘传宗教圣像学的全新世界，连同风景的意象，为一种彻底抽象的绘画语言提供了母体。二战以来，这样一种冲动出现在美国，特别是在抽象表现主义画家身上，这样一种精神以传达浓烈的神秘知觉的名义而得以复活。^② 殊不知，这一神秘的精神基础和形而上学底色所承接的正是表现主义。

然而，这一切都被格林伯格所“抹平”，并被抽象为一种风格范式和意识形态。诚然，抽象表现主义的兴起深植于二战这一特殊的历史土壤，个体之间也存在着经验和语言的差异，但作为一个整体，它关乎前卫话语的争夺，并预示了艺术冷战的降临。尤其是格林伯格于战后发表的形式主义理论，不仅瓦解了抽象的革命性，也掏空了表现主义内在

① 艾伦·G. 兰道：《佩吉·古根海姆的“战争之子”：“本世纪艺术展”上的波洛克、马瑟韦尔和巴齐奥特》，张坚、布鲁斯·罗伯森 (Bruce Robertson) 主编：《艺术：生活或观念——交互视野下的中国和美国的现代艺术》，杭州：中国美术学院出版社，2017，第 389—390 页。

② 罗伯特·罗森布卢姆：《现代绘画与北方浪漫主义传统》，第 205 页。

的神圣性,只剩下纯粹的平面形式。事实上,这已经回答了抽象表现主义后来何以会成为“纽约画派”或“美国绘画”,成为一种国家意识形态——吊诡的是,表现主义内在的民族性和国家意识恰恰是其重要的根源之一。从此,“前卫”这个最初追求无政府主义和乌托邦主义的概念,摇身一变成了新自由主义的象征,“革命艺术”化身为诉诸普遍主义的“自由艺术”。

值得一提的是,由于《党派评论》的托派底色,格林伯格的《前卫与庸俗》常被视为一种无政府主义的宣示^①,但艺术史家帕梅拉·M.李指出,与《前卫与庸俗》同期发表的还有一篇文章,是兰德公司首席国防战略专家阿尔伯特·沃尔斯泰特(Albert Wohlstetter)与逻辑学家M.G.怀特(M. G. White)合写的《谁是语义学的朋友?》。此文紧随格林伯格文章之后,作为未来的战略家,沃尔斯泰特(或许)尚未意识到自己已经处于更紧迫的政治一辩论中。帕梅拉·M.李认为:“如果说格林伯格一文的贡献在于他深刻勾勒了二战前夕意识形态和审美形式的绝望交织,那么后者的论文则追踪了这一迹象的政治动机,即在《苏德互不侵犯条约》签署之后,对于符号的批评如何有效地促进了党派政治的发展。”^②这也再次说明,即便我们不能将抽象表现主义视为中央情报局的文化战略或阴谋,也不能否认它的确参与了党派政治的建构,而且从一开始,就深处意识形态的漩涡中。作者还发现,20世纪中叶的美国抽象表现主义与密码和加密的逻辑是相吻合的,如波洛克绘画与通信、密码学语言之间的隐秘关系^③,赛·托布雷(Cy Twombly)与50年代初期的军队密码员经历对其绘画的影响,等等^④。这些“秘密”的披露无疑重申了抽象表现主义与美国意识形态及冷战的关系。那么,1947年冷战爆发以来,

① 在《纽约绘画刚刚过去》(1957)一文的某脚注中,格林伯格这样写道:“尽管那些年的艺术都讲究政治,但也并非全然如此;将来的某一天,人们也许应该说明多少出于‘托洛茨基主义’的‘反斯大林主义’,是如何转化为‘为艺术而艺术’,从而英雄般地随后到来的东西清理了道路的。”格林伯格:《30年代后期的纽约》(《纽约绘画刚刚过去》),《艺术与文化》,第275页。

② Pamela M. Lee, *Think Tank Aesthetics: Midcentury Modernism, the Cold War, and the Neoliberal Present*, Cambridge, MA: The MIT Press, 2020, pp.62—65.

③ Ibid., pp.102—104.

④ Ibid., p.105.

美国到底是以什么方式投身其中，并致力于美国艺术的扩张的呢？

1958年，作为纽约现代艺术博物馆（MoMA）“国际展览计划”的一部分，“新美国绘画展”先后在巴塞尔、米兰、马德里、柏林、阿姆斯特丹、布鲁塞尔、巴黎、伦敦等欧洲八个城市美术馆举办，一年后，回到MoMA汇报展出（图8-2）。展览的主体是抽象表现主义，毫无疑问，这是美国艺术崛起的一种宣示。巧合的是，这样一种巡展的方式，也恰好回应了二十年前“堕落艺术展”在德国、奥地利等12个城市的巡展。尽管对于所展示艺术的态度是相反的——抽象表现主义被视为美国新绘画的典范，而表现主义则被德国法西斯视为一个反面的案例，但二者都是采用巡展的方式，且都是为了向世人宣扬一种新的意识形态。

至此，“抽象表现主义盛行达到顶峰，以致一位不知名的画家想到纽约去展览作品，如果不按照纽约画派某位画家的模式作画，就找不到一家画廊愿意展出他的作品”。“凡是批评抽象表现主义的评论家”，他的“日子都不会好过”^①……巡展只是一方面，与此同时，中央情报局也在通过其他方式和渠道宣扬美国意识形态，比如启动于1947年的“马歇尔计划”（The Marshall Plan）^②、成立于1950年的“文化自由代表大会”（Congress for Cultural Freedom，简称“CCF”），都通过不同的方式介入美国文化艺术的全球扩张。2017年，柏林世界文化宫（HKW）举办了展览“幕后政治：文化自由与冷战”（“Parapolitics : Cultural Freedom and the Cold War”）（图8-3），展览回顾了在美苏军备竞赛期间，一群作家、知识分子在西柏林成立了一个名为“文化自由代表大会”的组织，旨在巩固一个“反极权主义”的知识界。CCF的总部设在巴黎，自成立以来，他们资助了无数关于拉丁美洲、非洲及东南亚的文化项目，发展起了一个由期刊、会议和展览组成的网络，在文学、艺术和音乐界中极力推介现代主义的“通用”语言：抽象与形式主义。^③这其实也回应了帕梅拉·M.

① 弗朗西丝·斯托纳·桑德斯：《文化冷战与中央情报局》，第272页。

② See Jaleh Mansoor, *Marshall Plan Modernism: Italian Postwar Abstraction and the Beginnings of Autonomia*, Durham, NC: Duke University Press, 2016.

③ “Parapolitics : Cultural Freedom and the Cold War”, 2017-11-03/2023-02-10. https://archiv.hkw.de/en/programm/projekte/2017/parapolitics/parapolitics_start.php.

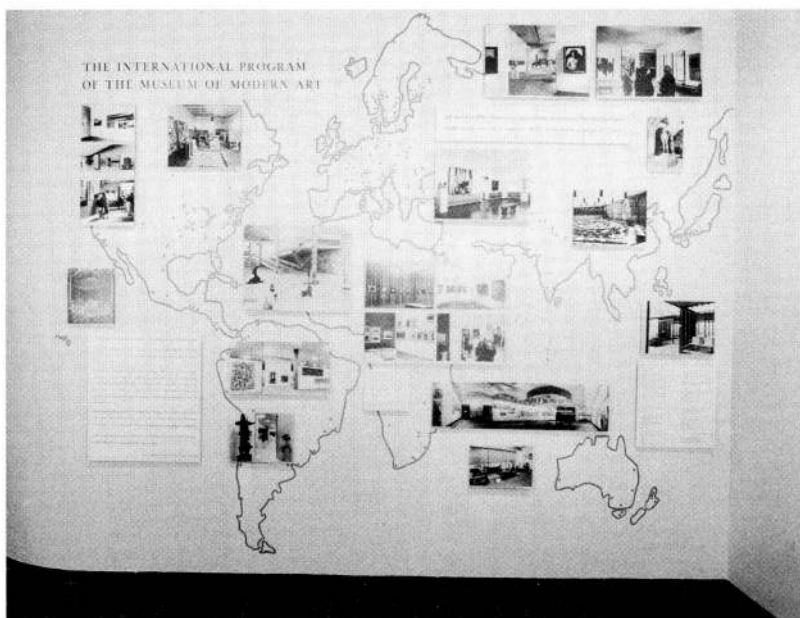


图 8-2 “新美国绘画”展览，纽约现代艺术博物馆 (MoMA)，1959



图 8-3 “幕后政治：文化自由与冷战”展览现场，柏林世界文化宫 (HKW)，2017

李的研究，透过阿尔伯特·沃尔斯泰特和以研究抽象艺术著称的艺术史家迈耶·夏皮罗（Meyer Schapiro）之间的友谊和密切联系，她发现后者不同程度地参与了兰德公司在塑造国民认同特别是美国意识形态在全球的推广与传播。

二十年后，“文化自由代表大会”受美国中央情报局的秘密资助这一丑闻被曝光。这也证实了，在冷战期间，“文化自由代表大会”就是为美国霸权服务的。丑闻的披露破坏了“文化自由大会”的声誉，也暴露了以本身不属于民主问责制的方式，倡导自由、透明的意识形态的内在矛盾及其道德的模糊性。^①当然，从中我们也可以看出，冷战时期美国文化政治的全球维度，及其赋予现代主义的手段和目标的变化。它一方面体现在美国文化霸权是如何通过各种方式向欧洲、拉丁美洲、亚洲乃至全世界渗透的，另一方面，也体现在艺术家们是如何以艺术的方式应对这一霸权的。关于这一点，从冷战初期抽象表现主义在德国乃至整个欧洲的影响力便可见一斑。

1959年，在第2届卡塞尔文献展上，抽象表现主义继1958年的欧洲巡展之后再次大放异彩，当时还在东德画写实壁画的里希特（Gerhard Richter）就是因为看了这次展览上的美国艺术，才决定逃至西德发展。本杰明·布赫洛回忆说：“当时在德国，对抽象表现主义的崇拜是对他们（即德国艺术家）自己历史的彻底救赎。尽管对纽约绘画的拥抱并没有使他们从自己的（历史）处境中摆脱出来，但依然阻挡不了他们对于波洛克和抽象表现主义的狂热崇拜，而且不光是德国，在意大利、法国和英国等地也都有发展。”^②从某种意义上说，60年代关于“表现主义论争”的再讨论也是这一艺术政治思潮扩张的效应。1967年初，维尔纳·密腾茨威（Werner Mittenzwei）在《内容与形式》杂志发表了《非亚里士多德式艺术观与亚里士多德式艺术观之争——布莱希特与卢卡奇论争》。

① “Parapolitics : Cultural Freedom and the Cold War”, 2017-11-03/2023-02-10. https://archiv.hkw.de/en/programm/projekte/2017/parapolitics/parapolitics_start.php.

② 鲁明军：《〈十月〉：结构主义，还是马克思主义？——本杰明·布赫洛访谈录》，《文艺理论与批评》，2022年第10期。

此文一发表，便引发了广泛的关注和争论。而30年代的“表现主义论争”之所以被简化为“布卢之争”，并倾向于“扬布抑卢”也多多少少跟此次讨论有关。由于参与此次讨论的多系偏爱布莱希特的年轻学者，通常人们称他们为“布莱希特派”，或被视为“新左派”的一支。^①正是因为他们对于资本主义和美国意识形态的警觉，赋予同样属于新左派阵营的欧洲新前卫艺术家以“右翼”的色彩。故期间依然有不少欧洲艺术家、知识分子和媒体对于抽象表现主义和美国意识形态的扩张、渗透并不买账。

三、冷战夹缝中的新表现主义及其论争

事实上，无论是“新美国绘画”的巡展，还是“文化自由代表大会”的一系列举动，都多多少少对当时的欧洲及其艺术界构成了某种挑衅和冒犯，而德国新表现主义（“德国新绘画”）的兴起在某种意义上正是对于美国抽象表现主义崛起的一种反应——尽管他们在创作中还是不同程度地汲取了后者的风格要素，但更重要的是，它如何区别于抽象表现主义以及整个美国艺术（包括“肤浅”的波普艺术）。在某种意义上，可以说新表现主义是第一个回响着美国抽象表现主义深远影响的国际前卫艺术。^②

进入60年代，战后重建的德国，面临着一重新的精神危机。它“被获胜的同盟国强制民主化，而且被彻底非军事化。如果说战争是国家的主权，那么放弃战争就意味着放弃了主权”。更加致命的是，“战胜国的统治矮化了德国、对德国的民族文化认同造成了致命的伤害。吊诡的是，这一点也恰恰是一战后魏玛体制中最激进的部分，并由此导向了纳粹和第二次世界大战。它不仅没能治愈一战后的症结，反而带来了更大

① 格奥尔格·卢卡奇等：《表现主义论争》，第4页。

② 本杰明·布赫洛：《权威人物 密码回归：欧洲绘画表现的回归》，布莱恩·沃利斯（Brian Wallis）编：《现代主义之后的艺术：对表现的反思》，宋晓霞等译，北京：北京大学出版社，2012，第151页。

的后遗症”。^①新表现主义画家们敏锐地捕捉到了这一点，并将这样一种情绪转化为艺术实践。和以格哈德·里希特、西格玛尔·波尔克（Sigmar Polke）为代表的“资本主义现实主义”（图8-4）、约瑟夫·博伊斯（Joseph Beuys）的“社会雕塑”一道，表达了对于社会主义和资本主义的双重不满，借以重建人与人、人与物、人与社会以及人与自然的关系。新表现主义画家们显得更加“歇斯底里”，他们颠覆了文化、艺术的传统叙事方式，既反对再现性艺术的文学性、情节性，亦反对抽象的形式主义在意义上的缺失，进而用一种挑战性的姿态表明：艺术的重要意义不在于表现形式，而在于如何揭示人类生存的问题。本杰明·布赫洛说：

在这样一个需要建立起文化认同的神话来具体对抗美国艺术在整个重建时期的统治地位的时候，当代西德艺术对表现主义的参考是一个自然的举动。自第二次世界大战以后，表现主义，20世纪早期现代绘画的“德国直觉”得到了越来越大的尊重。理所当然地，它在一战后的时期，在被纳粹逐步压制以前，恰恰很少受到这种尊重。然而，60年代初高涨的价格显示，表现主义已经取得了民族财富的地位，是德国文化前法西斯遗产中最好的。与柏林达达的政治激进主义相反，表现主义呈现了一个可以被新出现的中上阶层所接受的前卫观念，它因此成为历史研究、收藏和投机的重点物品。表现主义艺术家非政治的人文主义姿态，他们对精神复兴的投入，他们对科学技术的批判，以及他们对异国情调和原始经验的浪漫化，都完美地符合对艺术的欲望，这种艺术能够提供对战后资本主义强有力的重建所引发的异化的日常经验的精神拯救。^②

① 柄谷行人：《死亡与民族主义——康德与弗洛伊德》，《民族与美学》，薛羽译，西安：西北大学出版社，2016，第89页。

② 本杰明·布赫洛：《权威人物 密码回归：欧洲绘画表现的回归》，布莱恩·沃利斯编：《现代主义之后的艺术：对表现的反思》，第142页。



图 8-4 “资本主义现实主义”展览现场，1966

并非巧合的是，表现主义诞生于对于资本主义、商业社会及科学主义的恐惧和不满^①，约半个世纪后，新表现主义同样诞生于对于资本主义（新自由主义）和理性主义的忧虑和反叛——只不过此时前者作为其精神源头之一已然成为他们反对的一部分。因此，无论如何，在这一点上二者是高度一致的，即体现在他们身上的非理性主义与日耳曼宗教精神。在美国评论家眼中，新表现主义绘画深刻体现了德国所焦虑的德国性、对于法西斯历史反思的真实性以及它对民族自我意识的重建。^②当然，诚如欧文·豪（Ervin Howe）所指出的：“由于表现主义的排他性以及对它存在于其中的社会现实的鄙视，这个命题本身宣扬的是一种文化野蛮主义。”^③这里还须一提的是，他们也没有追随 60 年代德国前卫艺术的“英

① 弗里茨·R. 斯特恩（Fritz Stern）：《文化绝望的政治：日耳曼意识形态崛起研究》，杨靖译，南京：译林出版社，2022，第 19—21 页。

② 本杰明·布赫洛：《权威人物 密码回归：欧洲绘画表现的回归》，布莱恩·沃利斯编：《现代主义之后的艺术：对表现的反思》，第 150 页。

③ 同上，第 150 页。

雄”博伊斯——其中伊门多夫（Jörg Immendorff）还是博伊斯的学生，而是反其道行之，选择了绘画这一古老的媒介。经过激浪、偶发、概念以及波普等一系列新的艺术浪潮的洗礼之后，他们发现，这一切都无法构成真正的力量，甚至对此产生了某种厌倦的情绪。对他们而言，回归绘画，准确地说是回归表现主义才是最激进、最有力的选择。

如前文所言，德国新表现主义和美国抽象表现主义不光同属表现主义的范畴，即便是在意识形态层面也不乏延续性。举例来说，“当我们看一张安瑟姆·基弗（Anselm Kiefer）的画时，我们首先看到的是一个德国人通过他的艺术维护民族真实性和身份认同，对付或摆弄法西斯怪物的努力，同时，他仿佛是从今天的社会中驱除它的权力，并为我们代劳，帮我们哀悼一种很快就倒退到过去的野蛮主义。但与此同时，我们还看到一个听话的门徒，现在他完全像一代接一代美国前卫艺术家一样向欧洲各个画派学习，开始服用第一粒‘纽约画派’课程的药丸”。^①不同的是，德国新表现主义画家——包括基弗、伊门多夫、巴塞利兹（Georg Baselitz）、马库斯·吕佩尔兹（Markus Lüpertz）等——没有舍弃形象，甚至突出了形象在画面中的重要性，这也是它与美国抽象表现主义之间的区别之一。譬如巴塞利兹，按照库斯皮特（Donald B. Kuspit）的说法，他其实是在瓦解抽象，“这是一种由于它的典型性而取得抽象身份的再现。它所‘再现’的东西并没有完成，给我们留下它作为一种‘表现’的‘抽象的’自然性和危险性”^②。

德国新表现主义就这样登上了历史的舞台，然而，美国艺术界、特别是评论界对其并不买账，并掀起了一场关于新表现主义的争论，参与者除了布赫洛、库斯皮特外，还有托马斯·劳森（Thomas Lawson）、道格拉斯·克林普（Douglas Crimp）、彼得·施杰尔达（Peter Schjeldahl）、金·莱文（Kim Levin）、巴戎·布洛克（Bazon Brock）等。“这种德国新

① 本杰明·布赫洛：《权威人物 密码回归：欧洲绘画表现的回归》，布莱恩·沃利斯编：《现代主义之后的艺术：对表现的反思》，第151页。

② 唐纳德·库斯皮特：《“激进分子”的高射炮：以反德国新绘画的美国为例》，布莱恩·沃利斯编：《现代主义之后的艺术：对表现的反思》，第160页。

绘画被他们认为缺乏现代艺术的批判精神”，甚至“被视作新资产阶级艺术的缔造者”，“他们的‘新’仅仅在于‘他们当前的历史性存在，而不在于任何实际的艺术实践创新’”。^① 这些批评家否定了它的前卫特征，而是将其视为一种山寨版的前卫主义。^② 1981年初，英国伦敦皇家美术学院举办了展览“绘画的新精神”（“A New Spirit of Painting”），重点推出了德国新绘画，即新表现主义。同年夏天，《艺术论坛》发表了巴戎·布洛克为德国新表现主义辩护的一篇文章，主要回应批评家们对于巴塞利兹、基弗在威尼斯双年展德国馆展览的批评。布洛克认为，批评界对于展览不屑一顾的原因在于，他们感到“基弗和巴塞利兹正在使用陈旧的方法来宣扬同样陈旧的德国神话”。在他看来，德国新绘画“正在言说一种普遍性的身份问题”。^③ 但事实上，德国神话的还魂恰恰是因为身份遭遇了危机和挑战。

托马斯·劳森在《最后的出路：绘画》（1981）一文中提出了“倒退的媒介”这一观点。但劳森企图从中“发现一种进步的、有启发意义的、尽管有些机械的绘画用途，对他而言，这种艺术是对流行文化的压力的一种回应，是对传统的现代主义天真（childlikeness）和传统的文化浮士德主义（Faustianism）的综合”^④。就像库斯皮特所说：“这种强烈的、强迫的天真与道德和政治相关，是堂吉珂德式的但充满战斗精神的，对于个人是心理表演性的，对权威人物的描绘是反专制主义的。”^⑤ 也因此，不管评论界对于新表现主义有多少诟病，他依然认为，新表现主义是今天激进艺术的一个真正的家。^⑥ 在某种意义上，库斯皮特的这段评论是对新表现主义最好的辩护。

关于德国新表现主义的论争虽然不如近半个世纪前的表现主义论争

① 唐纳德·库斯皮特：《“激进分子”的高射炮：以反德国新绘画的美国为例》，布莱恩·沃利斯编：《现代主义之后的艺术：对表现的反思》，第155页。

② 同上，第156页。

③ 同上，第167—168页。

④ 同上，第170页。

⑤ 同上。

⑥ 同上，第172页。

那么轰轰烈烈，在意识形态层面也没有此前那么复杂。但我们依然能感受到，此次论争中依然回荡着 30 年代表现主义论争的声音。不同的是，表现主义的论争聚焦在法西斯主义与反法西斯主义之间、表现主义与现实主义、表现主义与形式主义之间等，而关于新表现主义的论争则主要聚焦在现代主义与后现代主义、绘画与反绘画之间。前者的论争最终预示着美国抽象表现主义的兴起，而后者则试图从美国抽象表现主义手中夺回表现主义，夺回前卫。遗憾的是，新表现主义不仅在意识形态层面未构成任何挑战，且加固了它已然在艺术市场获得的合法性地位，甚至在一些评论者眼中，“新前卫”运动退潮之后，绘画成了前卫艺术唯一的选择。就像劳森所说的：“激进艺术家现在面临着一个选择——绝望，或最后的出路：绘画。”^①

劳森的回应显然还是站在美国新自由主义的立场，但对于布赫洛和德国艺术家们而言，新表现主义所针对的不是“新前卫”，而是美国艺术的扩张和霸权，当然也包括对于自我历史与现实的检讨。也正因如此，他们才重新捡起表现主义这个在历史上备受争议的风格流派。1958 年，抽象表现主义在欧洲巡展时的主题是“新美国绘画”，而 1981 年，新表现主义在英国皇家美术馆亮相时的主题是“绘画的新精神”（图 8-5）。这里的区别不仅在于画面风格，也体现在“精神”这个关键词上面，这既是它与美国抽象表现主义的区分，也是与美国“新前卫”艺术的差异，当然，它本身也是最难被资本主义驯服或裹挟的部分。因此，“新表现主义”绘画对准的与其说是“新前卫”，不如说它自己本身就是“新前卫”的一种——它们既是冷战的产物，同时又以革命的方式回应着冷战。

四、原始性、表现主义与海地革命

十年后，冷战结束，新表现主义亦随之退出了历史舞台，然而，表

^① 托马斯·劳森：《最后的出路：绘画》，布莱恩·沃利斯编：《现代主义之后的艺术：对表现的反思》，第 187 页。



图 8-5 “绘画的新精神”展览现场，英国美术馆，1981

现主义并没有终结，进入耄耋之年的老艺术家们（如巴塞利兹、吕佩尔茨、基弗等）依旧在孜孜不倦地创作着。与此同时，更多新的表现主义风格也在不断涌现，以新的姿态和方式不失时机地介入历史与现实。虽然表现主义植根于德国日耳曼民族精神，其间也经历了其作为前卫话语的争夺，但它从未独属于德国，也不属于欧美，而已辐射至世界各地，比如海地艺术家曼纽尔·马蒂厄（Manuel Mathieu）的实践。不同的是，表现主义对他而言不单是一种审美志趣，更是殖民主义背景下的一种政治表述。而这一切还得从黑格尔说起。

1806 年，黑格尔在耶拿完成了《精神现象学》一书。在这部经典的哲学著述中，黑格尔反复追问主奴之间的辩证关系及其“生死斗争”的隐喻。两年前，海地建国。然而，领导黑奴革命的德萨林（Jean-Jacques Dessalines）并没有让海地成为一个真正民主的国家，而是摇身一变成了一个新的“帝王”。黑格尔在书中虽然没有提及海地，但有学者早就研究发现，海地革命与建国其实是黑格尔“主奴辩证法”的一个隐秘源头。^①

① 苏珊·布克-莫斯（Susan Buck-Morss）：《黑格尔与海地（下）》，“结绳志”，2021 年 9 月 25 日，<https://mp.weixin.qq.com/s/53CSYpzeIPHidkPTtsNlBw>。

海地自建国以来，这个位于加勒比海北部的岛国从来就没有消停过，它曾尝试并经历了奴隶制、君主制、民主共和制等几乎所有政体，无不以失败告终，而频繁的政变致使其社会长期处在动荡不安之中。最近的一次是当地时间 2021 年 7 月 7 日凌晨，时任总统若弗内尔·莫伊兹（Jovenel Moïse）遇刺身亡。殊料，这个震惊全球的事件并没有让海地人民陷入六神无主的境地，因为他们见多了政变、骚乱和屠杀，也习惯了恐惧、不安和饥饿。很难说这种持续的政变、革命中是不是隐含着“主奴辩证法”的逻辑，但黑格尔可能还是无法想象，其之后的两个世纪以来，这个曾经是拉丁美洲第一个独立共和国、也是世界上第一个黑人共和国经历了什么，更无法想象其当下处境和不可知的未来。

1986 年，曼纽尔·马蒂厄（Manuel Mathieu）出生在海地太子港一个条件优渥的知识分子家庭。是年，以亨利·南菲（Henri Namphy）为首的“全国执政委员会”军事集团结束了弗朗索瓦·杜瓦利埃（François Duvalier）和让-克洛德·杜瓦利埃（Jean-Claude Duvalier）父子长达 29 年的独裁统治，并由此开启了一个新的混乱和暴力的时代。其间，联合国驻兵和美国的军事干涉非但没有约束，反而加剧了政局动荡和社会暴乱。这一切都在马蒂厄幼小的心灵打上了深深的烙印。然而，在所有海地年轻一代人中，马蒂厄无疑是一个幸运儿。19 岁的时候就被送到加拿大读书，并先后在魁北克大学蒙特利尔分校、英国金匠学院获得视觉与媒体艺术学士、美术硕士学位。毕业后，他并没有回到海地，而是作为职业艺术家，工作、生活在蒙特利尔至今。事实上，也正是在美国、加拿大以及欧洲各国的学习、工作经历，让他对曾经经历的动荡、暴乱，特别是对于海地的历史和命运有了更加切肤的感受和认知。这既是他绘画素材的来源，也是他创作的动能和驱力。

在蒙特利尔和伦敦，马蒂厄经受了各种不同新媒介艺术的冲击和洗礼，但他始终保持着对于绘画朴素的迷恋和执着，这当然跟他在海地的成长经历有关。因为自儿时起，他便耳濡目染于当地的印第安原住民艺术、海地艺术及其神秘主义文化。在他父亲的表弟、海地著名艺术家马里奥·本杰明（Mario Benjamin）的引导下，他很早就了解了诸多艺术

史上的经典之作和当代艺术家。本杰明的抽象表现主义风格显然对马蒂厄有所影响，但不是最直接的。在笔者看来，恰恰是在经受了欧洲视觉艺术的系统教育和训练，特别是在目睹了大量的当代艺术展览之后，马蒂厄更加深切并清醒地意识到，真正能唤起自己身体和精神记忆的还是海地本土的文化和艺术。这当然不是一种简单的身份认同，马蒂厄从未试图通过强调自己的海地身份而获得艺术系统的关注和认可，甚至在创作中，他是有意地通过抽象的方式“去身份（标签）化”，更加关心外界是如何认识和理解他的绘画以及海地的文化和历史的。

因此，看上去马蒂厄带有强烈抽象表现主义色彩的画风似乎与原住民文化没有什么直接的关系，我们甚至会觉得它更像是欧美现代主义绘画的海地变体。如前所言，这与他在欧美、加拿大的学习、工作经历不无关系，多多少少还是受到这些艺术的熏染和影响。但正是通过这些影响，让他对自己的传统有了一个新的认识。当然，他是在这些欧美表现主义绘画和海地原住民艺术之间找到了一个共通的因素，即一种原始的冲动。何况，像波洛克这样的美国抽象表现主义画家本身就曾借助和援引大量原住民艺术。^①即便是在早期德国表现主义画家中，也同样带有强烈的原始激情。而这不仅只是一种情感和形式的追求，也是一种精神的塑造。如德国“桥社”曾试图以此重塑日耳曼精神，美国抽象表现主义亦被视为美国文化精神的一部分。马蒂厄或许没有如此宏大的理想和抱负，即便有，凭其一己之力也难以诉诸所谓的海地精神，但他的绘画无疑深植于海地的文化、历史、神话和政治。值得一提的是，迄今为止，其绘画最大的受众群并非在海地，而是在欧美，对他而言，这既是一种资本与精神的双重回馈，同时也是一种“以彼之道还施彼身”的无声抵抗。

就像海地革命是黑格尔《精神现象学》的一个隐秘源头一样，在马蒂厄这里，成立于1973年的“圣索莱尔画派”（Saint-Soleil School）（亦被称为“Movement Saint-Soleil”，即“圣索莱尔运动”）同样是一个“隐秘”的源头。此画派深受本地原始宗教巫毒教的影响，其成员通

① 参见迈克尔·莱杰：《重构抽象表现主义：20世纪40年代的主体性与绘画》。

常都是在巫毒教（Voodoo，又译“伏都教”）^① 神灵附体的时候作画。不过并没有持续几年，“画派”就解散了，其中五位成员普罗斯珀·P·路易斯（Prosper P. Louis）、列弗·埃克赛尔（Levoy Exil）、丹尼斯·史密斯（Denis Smith）、迪厄赛尔·保罗（Dieuseul Paul）和路易斯安娜·圣·弗勒朗特（Louisianne Saint Fleurant）后来重组为“五个太阳”（Cinq Soleils）团体。

对马蒂厄而言，“圣索莱尔画派”虽已成为历史，但正是其神秘性让他充满好奇并吸引着他。早在十几岁的时候，他就已经注意到弗朗茨·泽菲林（Frantz Zephirin）、乔勒斯·约瑟夫（Jorélus Joseph）、勒里森·杜布雷乌斯（Lhérisson Dubréus）等当地艺术家的作品，从这些艺术家的身上，马蒂厄了解到“圣索莱尔画派”对他们的影响。但真正引起他关注是在蒙特利尔、伦敦学习艺术之后。一个偶然的机，他发现了贾斯明·约瑟夫（Jasmin Joseph）、乔治·利奥托德（Georges Liautaud）和罗克洛（Roklo）等艺术家的作品，并深深为其风格及其独特的地方性和神秘性所迷惑（图8-6）。显然，在“圣索莱尔画派”成员这里，绘画是一种原始的本能，他们稚拙的画风显然不在我们熟悉的艺术史轨道上，无关透视、无关光影，无关笔触，也无关叙事，很难说他们笔下的人物、面孔是现实中人，还是他们内心世界的鬼神或巫者。它们大多都是线条勾勒而成的，画中人物保持着清晰的轮廓线，虽然个个形状怪异，但还是依稀能够辨识其基本人形。整体的装饰意味让画面变得更平，艺术家尤其突出人物的面孔和眼睛，它让我想起苏美尔艺术阿斯马丘神庙雕像圆睁的眼睛，它们不是普通人的眼睛，而是人神之间沟通的一种方式。与之相应，“圣索莱尔”这些绘画原本也是在一种神灵附体的迷狂状态下完成的。在某种意义上，他们要挑战的便是一直以来主宰我们的理性经验和认知秩序。

① “巫毒”（Voodoo），原意为“精灵”。它原来是流行于西非加纳等地的一种神秘宗教。16世纪时，海地沦为法国殖民地，法国的白人殖民者把大量非洲黑奴贩卖到海地的同时，也把流行于非洲的原始宗教带到了海地，后来这些非洲黑奴将罗马天主教许多繁杂的宗教仪式与当地土教混合，便形成了神秘、诡异、令人恐怖的巫毒教。



图 8-6 乔治·利奥托德与其作品

真正吸引马蒂厄的也正是这一点。不同的是，对经历过西方艺术史和当代艺术“洗礼”的他而言，这不仅是本能使然，也是一种客观的知识探究。或许，正是内在于其中的紧张和精神抗争才是他真正要表达的。如果说画面中那一簇簇流淌的笔触或颜料是一种自足性和客观性的体现的话，那么或隐或显的扭曲的人物面孔则是它神秘和不透明的一面。这是一个分裂的主体，且不说这到底是一种特殊的普遍性，还是一种普遍的特殊性，但在此，二者则毫无违和地融为一体，却又充满紧张，并时刻在挑衅着观众的目光。此时，抽象化的处理固然是为了释放更多想象的空间，但对马蒂厄而言，这些抽象的线条亦是他感知和理解现实世界的方式和痕迹。

画面中的线条和笔触都充满着一种强烈的流动性和液态感。毋宁说，那些扭曲的面孔和身形就是由颜料和笔触自动流淌而成的，它看似是“奋笔疾书”的结果，甚至有意制造某种不确定性，当然很多时候，也取决于他的理性经营。相较而言，在使用水彩绘制的一系列近作〔如《第一滴》《无题（粉红画像）》《双联》《无题》等，2020—2021〕中更是体现了这一不确定性和非定形性，他试图将创作的能动性让渡给颜料或媒介本身，以凸显画面神秘和超验的一面。为此，他逐渐摸索出一套

独特的创作方法，他会先运用擦印的技巧将颜料涂抹在画布上，然后有条不紊地进行刮擦再涂抹，整个绘画过程仿佛是一种客观的物理实践在试图唤醒画面潜在的某种力量。^①而这种力量不仅源自画面图像及其神秘性，同时也是其线条、颜料等形式媒介所释放的。

马蒂厄提醒我们，色彩在他的绘画中扮演着非常重要的角色。赭石、铁蓝、土黄、粉红、青绿及灰黑等都是他常用的颜色，在他的描绘中，尤其凸显了冷暖调之间既分离又统一的有机调配。由于保留或凸显了颜料的质感和笔触的肌理，这些涂绘的痕迹既像是一个扭曲的被灼烧的人像，又仿佛是一片俯瞰中的被撕裂的地貌。新作《奥尔巴赫》（2021）（图8-7）是马蒂厄向德国表现主义画家弗兰克·奥尔巴赫（Frank Auerbach）的致敬之作，显然，比起奥尔巴赫，马蒂厄表现得更加野蛮和放肆。奥尔巴赫的肖像尚且还能辨识，但马蒂厄笔下的肖像不仅被大幅扭曲，而且被彻底撕裂，加之背景与肖像之间的界限变得模糊，看上去它更像是一片赤裸的地景。此时，颜料和笔触便形成了一种独特的质地和层次，但很难说它到底是刚被洪水冲刷过，还是刚被一场大火焚烧过。类似的形式我们不难在圣索莱尔画家的画面中找到隐微的痕迹。

如果不细加辨识，也许我们会忽略掉其画面中的螺旋形构图这一重要特征。不仅《奥尔巴赫》，包括《双联1》《遗忘—虚假肖像》等在内，都不同程度地隐伏着这样一个极具动能的构图形式。本杰明的画面中亦多少带有一些螺旋主义的迹象，但其更侧重纯粹的书写，而马蒂厄更看重画面的层次、质感以及由此衍生出来的观念和意义。在他的画面中，螺旋形构图既是地景的隐喻，仿佛是美国大地艺术家罗伯特·史密森（Robert Smithson）《螺旋形防波堤》（1970）的微缩变体，同时也暗示着一种美学—政治运动。诚如阿布雷乌（Manuel Arturo Abreu）所指出的：“自1960年代以来，螺旋主义作为一种运动，为后杜瓦利埃（Post-Duvalier）海地恢复被国家挪用的巫毒、土著和民间美学提供了

① “Manuel Mathieu”, “HdMGALLERY” <https://hdmgallery.com/artists/25-manuel-mathieu/overview/>.



图 8-7 曼纽尔·马蒂厄,《奥尔巴赫》,布面综合材料,91.4 cm×76.2 cm,2021

基础。……螺旋式的仪式组合和表演性重写/排练/复述将整体从片段中投射出来,就像人们在海螺中听到海洋一样。”^①毫无疑问,这是一股正在涌动的召唤力,来自四面八方的各种能量聚集其中,直抵螺旋形的中心。就像另一位来自海地的前辈艺术家帕斯卡尔·福布拉斯(Pascale

① Manuel Arturo Abreu, “MANUEL MATHIEU : Built within you”, <https://www.matthewbrowngallery.com/exhibitions/manuel-mathieu?view=slider#4>.

Faublas) 在《代表儿子》(*Au nom du fils*, 2012) 中所描绘的, 它既是一双(只)通灵之眼, 也是一双(只)绝望之眼。

水与火两种对立意象的交融几乎贯穿了马蒂厄的新作。新作《连续》(2020)(图8-8)分左右两部分, 右边是被焚烧过的痕迹, 左边则是水流的局部。在马蒂厄的预想中, 或许二者都是变异的面孔, 右边有序排列的、“被焚烧”的孔洞仿佛一双双眼睛, 而左边黑色水滴的下部也依稀可辨两个仿佛眼睛一样的灰色孔洞, 其上面像变形的嘴巴一样的红色部分则佐证了这一点。这是一幅极具隐喻性的作品, 如果说右边是被灼烧的民众的话, 那么左边黑色的水滴所暗示的更像是巫师、魔鬼或独裁者; 如果说右边是一片正在焚烧的孤岛的话, 左边所暗示的则是环绕其四周并涌动的暗流。二者在形式和感知层面保持着极性的对立, 但其观念和寓意又高度统一。就此, 画面的潜能与力量与其说源自图像和形式, 不如说来自艺术家对于海地这片土地及人们的情感和精神联系。

人类学家皮埃尔·克拉斯特(Pierre Clastres)在他那本经典的《瓜亚基印第安人编年史》中也提到这一象征性的意象: 虽然人们从来都认为水火是典型的势不两立, 但这里, 出乎意料地, 它们似乎很团结: 因为灭火——木棍上的火被熄灭了——使止水成为可能, 从而避免了大洪水的发生。在皮埃尔看来, 这是瓜亚基人独特的宇宙观和他们关于世界命运的哲学思考。^① 原始文明的超时空性也体现在这里, 也许海地人信奉着同样的宇宙观和世界观。除了《连续》, 水与火的对立、统一意象也体现在另一幅新作《反思》(2020)中。但与之相反, 单从形式而言, 如果说画面右边是水的意象的话, 左边则仿佛是一具被灼烧的躯体内部。如果说整个画面是一个整体的不明物的话, 不妨将左边视为右边的剖面, 右边有序排列的线条象征着某种秩序的脆弱表面, 而中间红白色的笔触则像是一个伤口。透过这个伤口, 我们可一窥其内部——即画面左边所示——的溃烂和腐坏。这是艺术家的目光。在我看来, 这亦是其

① 皮埃尔·克拉斯特:《瓜亚基印第安人编年史》, 陆归野译, 上海: 上海人民出版社, 2021, 第45页。

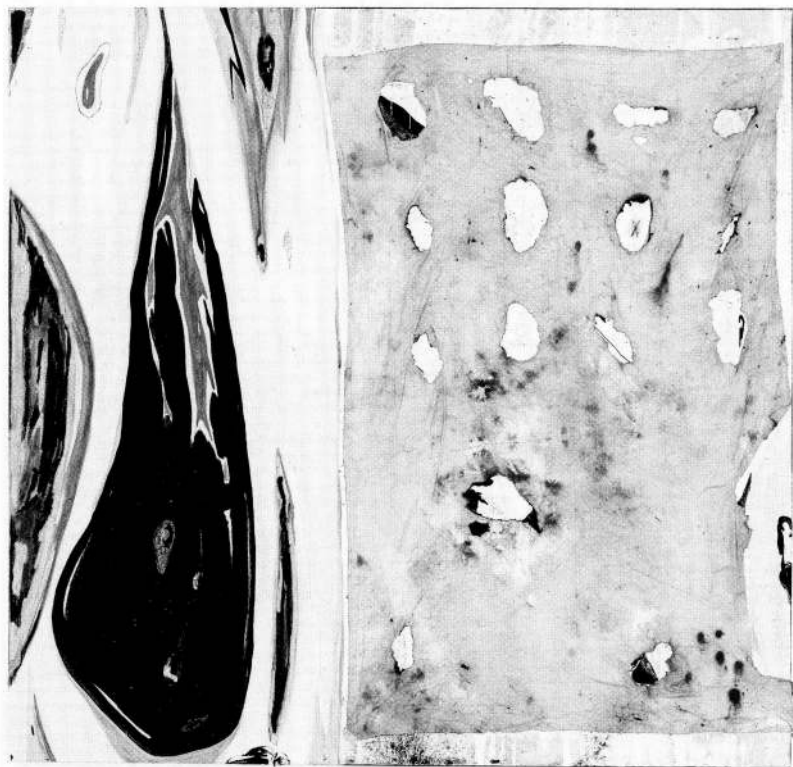


图 8-8 曼纽尔·马蒂厄，《连续》，布面综合材料，190.5 cm × 203.2 cm，2020

绘画能量及其政治性的根源。

值得一提的是，当我们将马蒂厄的画面视为一片地景的时候，它不仅提示我们这里的土地即是人民的身体，更重要的是，它还提供了一个新的视角：俯瞰。当然，在圣索莱尔画派的画面中也已经普遍表露了这一点，如普罗斯佩尔·皮埃尔-路易斯（Prospère Pierre-Louis）、路易斯安娜·圣·弗勒朗特、丹尼斯·史密斯等艺术家的画面中皆有所暗示。画面中的人物与背景中的土地融为一体，他们既像站立着，正对观众，又像是躺在地上，望着苍穹。正是透过这一独特的视角，我们的目光才会真正触及这个孤岛的历史和命运。马蒂厄当然不会借助无人机这样的现代技术，他的俯瞰无疑来自他切肤的感受和“有限”的想象。或者说，对于一个画家而言，它本身就是一个身体—感知行为。且不论马蒂

厄在工作室到底是如何工作的，但诚如《无题（粉红画像）》《第一滴》等作品所提示的，“水平性”（即“非垂直性”）的视角主导着画面。因为基于“水平性”，颜料才获得主权，才会自主形成非定形（formless）的形式图像。比如波洛克的“滴画”，便是“水平性”绘画的典范，其要义在于：如何通过一种无意识的卑俗、褻渎方式对抗（主流）文化。^①若按巴塔耶（Georges Bataille）的说法，如果人直立行走体现了一种垂直性，象征着一种文明、文化的话，那么所谓“水平性”指生物意义上的由嘴到肛门的轴线是水平的、横向的存在状态，即其动物性。^②概言之，这里的水平性所对应的正是画家的动物性。但在马蒂厄这里，水平性及其“动物性”所体现的不仅是一种野蛮的、原始的绘画方式和语言，同时也是身处水深火热之中的海地人民及其赤裸生命的表征。

然而，马蒂厄并没有向欧美观众刻意贩卖这些情感，而是将它全部压缩在他带有强烈个人风格的抽象形式和表现意趣中。同样，选择抽象化的形式也并非为了迎合或讨好前者。毋宁说，他是在一种内在的对抗中表达个体创伤、记忆的痛苦、孤独和脆弱。对他而言，这是一种真实的情感，画面即是情感的痕迹。但马蒂厄显然并不满足于记录，而是更关心如何表达出情感的强度和浓度。他是“海地之子”，是“巫毒之子”，就像“圣索莱尔画派”画家习惯在神灵附体时创作一样，他相信唯有足够强度的情感投入，方可描绘出一个真实的海地；唯有透过“巫毒”般的原始与神秘之力，才能唤起更多人将目光投向海地的历史、文化、政治及其人民。

在《黑格尔与海地》一文的结尾，布克-莫斯（Susan Buck-Morss）尖锐地指出：“尽管德萨林为人残暴，对白人施以报复，但是，他最清楚地看到欧洲种族主义的现实。更重要的是，我们应该把思想的洞见，与行动的清醒时刻摆在一起：拿破仑派往殖民地的法国士兵听到奴隶们高唱《马赛曲》，甚至怀疑自己站错了队伍。勒克莱尔将军指挥的波兰军

① 伊夫-阿兰·博瓦、罗莎琳·克劳斯：《无定形：使用指南》，何卫华、左广明、柯乔、吴彦译，广州：花城出版社，2021，第124—126页。

② 同上，第32—33页。

团违抗命令，拒绝淹死被俘的 600 名圣多明各人。这种清醒的事例数不胜数，它们不属于任何一方，不属于任何一个群体。”^① 自不待言，这是海地的历史遭遇与当代处境带给我们的警示，也是马蒂厄绘画及其精神实践带给我们的启迪。革命的起点是同情。但此时，真正唤醒同情的不是理性，也并非道德，而是无意识的荒诞。对马蒂厄来说，绘画作为一种生命实践的意义也正体现在这里。

本章小结

最后，我们不妨将视角再次拉回德国。毕竟表现主义的根还是在德国，只是不同的是，绘画不再是表现主义唯一的载体，它早已渗透到影像、表演、装置等各种媒介，在新的历史条件下，呈现出新的精神样态。2021 年 5 月 22 日，德国当代艺术家安妮·伊姆霍夫（Anne Imhof）在巴黎东京宫的个展“静物”（Natures Mortes）盛大开幕（图 8-9）。展览呈现了伊姆霍夫应东京宫的邀请和委任为其量身定制的全新作品。在这个极具开放性的空间内，伊姆霍夫融合了表演、音乐、绘画、装置等各种媒介，与她特别邀请的、影响过她的 30 位艺术家的经典之作一道，制造了一个极具浪漫主义气质和哥特式风格的感官装置。

伊姆霍夫的作品都带有明显的表现主义色彩，无论是表演，还是绘画，都弥漫着一种神秘气氛和对某种绝对力量的追求。就像她用“浮士德”命名自己的作品一样，虽说在伯林（Isaiah Berlin）的笔下，歌德并不是一个彻底的浪漫主义者^②，但这并不妨碍《浮士德》被她演绎为一种新的浪漫主义或表现主义。

在《浮士德》中，主人公经历了各种浪漫的转变，颠簸于惊涛之上——在书中的很多段落里，浮士德被比作岩石间飞腾的急流，渴求

① 苏珊·布克-莫斯（Susan Buck-Morss）：《黑格尔与海地（下）》，“结绳志”，2021 年 9 月 25 日，<https://mp.weixin.qq.com/s/53CSYpzlPHIdkPTTsNlbw>。

② 以赛亚·伯林：《浪漫主义的根源》，亨利·哈代（Henry Hardy）编，南京：译林出版社，2019，第 148 页。



图 8-9 伊姆霍夫“静物”展览现场，巴黎东京宫，2021

靡菲斯特为他提供各种新鲜体验。这其中，虽然各种冲突得到了和解和释放，但这种调和是以鲜血和苦难为代价的。歌德认为只有通过激烈的冲突、暴烈的矛盾才能达到神圣的和谐。然而，这样一种看法并非浪漫主义的，它甚至是反浪漫主义的。对歌德而言，他承认有一个解决方案，但这个方案只有信奉神秘主义的眼睛才能感知得到。^①到了伊姆霍夫这里，目的自然不是通往某种和谐的境地，她看重的是体现在歌德身上和《浮士德》文本中的激烈矛盾、冲突及神秘主义。尤值得一提的是，在伊姆霍夫的表演中还夹带着明显的颓废的亚文化症候，正是在这一介于神圣与鄙俗之间的激进思辨中，释放着极性的分裂和她无可奈何的抗争。和过去不同的是，伊姆霍夫的抗争面对的不是一个清晰、和谐的古典主义形态，而是一个经验贫乏、精神分裂的野蛮时代。就此，她所（能）做的不是如何填补这个贫乏，或如何弥合这个分裂，而是让分裂更加分裂，让贫乏更加贫乏。但即便如此，和新表现主义一样，伊姆霍夫的表演由于仰赖时尚与青年文化，也屡屡遭到观众的质疑，甚至被

① 以赛亚·伯林：《浪漫主义的根源》，第148页。

视为资本主义艺术。^①

1933年，也即纳粹刚刚上台，并将表现主义斥为“堕落艺术”的这一年，本雅明发表了《经验与贫乏》一文。文中提出，人类经验贫乏状态是一种“野蛮状态”(positive barbarism, 又译“无教养”)。但这里的野蛮并非是贬义的，本雅明希望引入一个全新的、富于积极意义的野蛮概念。正是这一贫乏或野蛮状态“引向他从头开始，重新开始；以少而为，以少而建构；不瞻前顾后”，他相信“在伟大的创造者之中，从来就不乏无情地清除一切的人”。^②故所谓“经验贫乏”，并不意味着人们渴望新经验，相反，他们试图从经验中解放出来，渴望一种能够纯洁明确表现他们的外在以及内在的贫乏环境，以便从中产生出真正的事物。^③在这里，贫乏不仅构成了革命的土壤和条件，也构成了前卫的动能和力量。而今，虽然我们不难在哥特式艺术（包括手法主义）、浪漫主义这里找到表现主义的风格与精神根源，但无论是表现主义，还是抽象表现主义，抑或是新表现主义，乃至伊姆霍夫的实践，本质上它们都是一场激进的前卫革命，一种基于直觉的自我重塑行动。

① 卡罗琳娜·布斯塔 (Caroline Busta)、莉尔·因特纳 (Lil Internet):《谈安妮·伊姆霍夫的〈静物〉》，郭娟译，“艺术论坛中文网”，2021-12-31/2023-02-10，<https://www.artforum.com.cn/print/202109/13672>。

② 本雅明：《经验与贫乏》，王炳钧、杨劲译，天津：百花文艺出版社，1999，第254页。

③ 同上，第257页。

第九章

“另类准则”：形式主义的瓦解与“物”的解放

1968年3月，列奥·施坦伯格在纽约现代艺术博物馆做了题为“另类准则”（“Other Criteria”）的演讲，四年后，由演讲稿修订的同名文章发表在《艺术论坛》1972年第3期。^①文章系统地清理了形式主义这一理论模式，并对其予以了深刻的质询和批判。没想到文章甫一发表，便引起了广泛的关注和争议，且成了20世纪中叶以来被引用和讨论最多的当代艺术评论文章之一。但事实上，在他发表演讲之前，抽象表现主义和形式主义这一解释模式就已经整体趋于式微。自1960年代初以来，“寻常物品的新绘画”（帕萨迪纳艺术博物馆，1962）、“六位画家和物品”（纽约古根海姆美术馆，1963）^②等一系列展览的相继举办，标志着抽象表现主义“一统天下”的格局已经结束，与此同时，批评界也随之展开了对于形式主义的检讨和辩护。因此，对形式主义而言，施坦伯格的这篇文章既不是最早的批评和质疑，也不是最终的盖棺定论，其意义恰恰在于它开启了诸多新的问题面向。文章松散的结构一方面也许是因为由演讲稿整理而成所致，另一方面也不能否认，作者原本就不想将自己流动

① 20世纪中叶，美国艺术评论界一度有“三伯格（三山）”一说，指的即是格林伯格、罗森伯格（Harold Rosenberg）和施坦伯格三位享誉欧美的艺术评论家。比起前面两位，施坦伯格主要的关注领域其实并非当代艺术，他也不是职业的评论家，文艺复兴艺术史才是他研究的重心。也正因如此，比起格林伯格带有霸权色彩的形式主义和罗森伯格充满诗意的存在主义，他的评论少了过分的情绪和姿态，而处处泛着理性的智识和睿见。更重要的是，前面两位都是“美国绘画”或“纽约画派”的捍卫者，但他不是。当然，他也不是一个绝对的反形式主义者，在他的写作中，非但没有拒斥形式主义，其反而成了他常用的分析工具之一，他甚至认为“自己比任何人都更加形式主义”。转引自施坦伯格：《另类准则：直面20世纪艺术》译后记，第477页。

② 相关的展览还有“流行艺术”（堪萨斯城阿特金斯博物馆，1963）、“波普上架”（休斯敦当代艺术博物馆，1963）、“流行图像展”（华盛顿现代艺术博物馆，1963）以及“美国波普艺术”（奥克兰艺术博物馆，1963）等。

性的思考框定在某个结构里面。

1967年，迈克尔·弗雷德发表了《艺术与物性》一文，透过“物性”和“剧场性”这两个重要的发现，批判了极简主义及其对于与观者关系的改变。这看似是为形式主义辩护，却由此打开了我们对于极简主义以及形式主义的新的认知，“物性”和“剧场性”反而成为我们进入极少主义的视角和路径之一。《另类准则》一文虽然关注点不同，但有一点是肯定的，它与其说是反形式主义，不如说是透过格林伯格的眼睛对形式主义和极简主义、波普艺术等及其潜在的关联尝试予以重新认知和解释。几年后，罗萨琳·克劳斯将关于极简主义的认识投射到现代主义，进而将极简主义解读为现代主义的一个缩影——不过即便如此，二者依然是决裂的。^①这里且不论克劳斯是否受到前面两位的影响，但可以肯定的是，三位的解释在内在逻辑上的确不乏相似或暗合之处。

一、“物化”与“人的缺席”

独辟蹊径的施坦伯格并没有从作品出发，而是选择从艺术市场开始谈起。他说，20世纪中叶以来，艺术界一个重要的变化是“已经被美国化了的前卫艺术开始与赚大钱联系在了一起”。“艺术已经不再是我们曾经以为的东西了，在最宽泛的意义上，它就是硬通货”。曾经一度，艺术被美国人视为“狡猾”“故弄玄虚”“矫揉造作”的罪恶之根，现如今，他们则积极地要求改造艺术，试图按照本土的准则，同化它们。投资者们一开始并不接受这样的改变，但好在“拒绝的最初姿态”本身就是美国艺术文化的普遍性格。^②这就像那些曾经反学院派的先锋派一样，其实很快也被学院化了。^③所以，艺术家们其实并不担心艺术被改造、同化后会影响公众接受的程度。

在这之前的另一篇文章《当代艺术及其公众的困境》（1962）中，

① 哈尔·福斯特：《实在的回归：世纪末的前卫艺术》，第52—53页。

② 施坦伯格：《另类准则：直面20世纪艺术》，第76—77页。

③ 同上，第21页。

施坦伯格提到，别说是一般公众，连他这样的专业作者一开始都“无法接受”1958年贾斯珀·约翰斯的第一次个展。后来他又去看，才理解了约翰斯绘画的真正意义，他渐渐意识到，约翰斯的高明之处就在于他终结了错觉绘画，从此，油彩的处理不再被当作一种转化（transformation）的媒介——它不只是对人类主题的一种无视，就像抽象艺术一样，还有一种缺席的暗示，一种人造环境里的人性的缺失。于是，只有物品——人造物的迹象被遗留下来，在人类的缺席中，这些迹象最终成了物品。^①这一方面表明一种新的艺术创造曲折的受众过程，另一方面也提示我们，这种冷漠与荒芜也预示着一个新的时代的来临。在某种意义上，《另类准则》延续了“物化”和“去人性化”这一观点。

施坦伯格智慧地选择两幅画作为引子，一幅是里昂·热罗姆（Leon Gerome）的《皮格马利翁与加拉泰娅》（1881）（图9-1），另一幅是热罗姆的学生托马斯·艾金斯（Thomas Eakins）的《威廉·鲁什正在雕刻他的斯库基尔河的寓言人物》（1908）（图9-2），两幅画都涉及绘画的自我投射，不同的是，前者中的雕塑是艺术（家）欲望的对象，而在后者中，模特儿的裸体并不是用来欣赏的，而是出于科学观察的需要，画面中所有人物和对象都专注于自己的工作，因此其更深的意义在于，它将艺术与裸体同化于工作伦理，以此化解美国人对艺术与裸体的反对。^②施坦伯格敏锐地指出，艾金斯对于诚实工作的颂扬其实来自从事艺术中的清（新）教主义，即一种作为绝对价值的职业纪律的理念。艺术家不再表达恐惧也不表达怜悯——甚至丧失了好奇与创造力，只是一个忙于干活，且干得非常有效率的工作者。作为一种绝对的价值，其效率的正当性无需证明，它可以所有的活动都合法化。就像约瑟夫·彭内尔（Joseph Pennell）所说的：“工作今天已经成为世界上最伟大的东西。”“一切诚实的工作，从敲榔头到工程技术，都要比制作法与烹饪术，或者不管什么样的、法国人用来形容绘画的词语，都更适合。”^③

① 施坦伯格：《另类准则：直面20世纪艺术》，第27—32页。

② 同上，第79页。

③ 同上，第81页。



图9-1 里昂·热罗姆,《皮格马利翁与加拉泰娅》,布面油画,88.9 cm × 68.6 cm, 1881

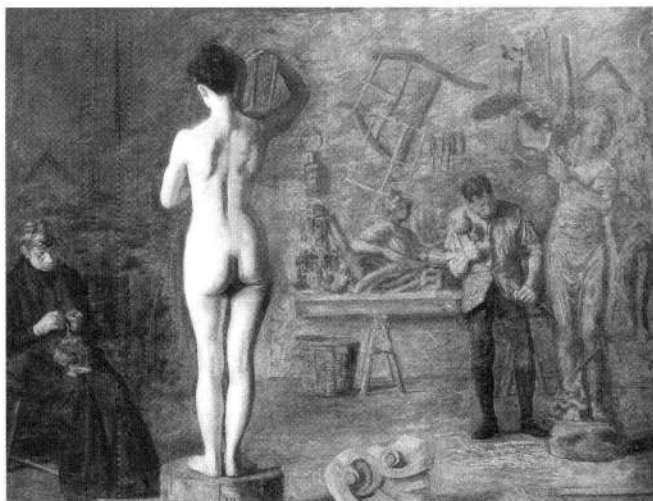


图9-2 托马斯·艾金斯:《威廉·鲁什正在雕刻他的斯库基尔河的寓言人物》,布面油画,91.3 cm × 121.3 cm, 1908

艺术家不再是一种身份，而是一种职业。就此，马克斯·韦伯早就说过：“个人道德活动所能采取的最高形式，应是对其履行世俗事务的义务进行评价。正是这一点必然使日常的世俗活动具有了宗教意义，并在此基础上首次提出了职业的思想。这样，职业思想便引出了所有新（清）教教派的核心教理：上帝应许的唯一生存方式，不是要人们以苦修的禁欲主义超越世俗道德，而是要人完成个人在现世里所处地位赋予他的责任和义务。这是他的天职。”^①同样，在施坦伯格看来，作为天职或职业，艺术就是“一种积极行动的人的形式主义——一种独立于内容的价值”^②。

尽管施坦伯格并没有明确提及，但从中我们依然可以洞悉其与格林伯格之“形式主义”之间隐伏的联系。从某种意义上说，在施坦伯格这里，无论形式主义，还是后形式主义，抑或反形式主义，都有一个形式主义的底色，而这原本就是美国文化精神和社会结构的一部分，也就是韦伯所说的“新教伦理和资本主义精神”。如果由此再来回看格林伯格的形式主义，那种彻底的形式自足，不正是一种独立于内容的价值么？施坦伯格关注的是作为工作、职业或生产关系的形式主义，而格林伯格的重心在画面本身的形式主义，前者将人予以“物化”并赋予了其某种价值伦理，而在后者这里，他是将艺术彻底地“物化”——尽管格林伯格并不承认物性及其空间属性，但画面作为一个自足的对象或“物”则是一个不争的事实；尽管格林伯格不认为形式主义承载着任何价值，但从“形式”的历史根源看，它本身又与19世纪的形而上学有着千丝万缕的瓜葛。如果说“物化”是工具理性的前提和基础的话，那么这里它并没有丧失或抽离“价值理性”。

李格尔的《罗马晚期的工艺美术》一直被视为“形式”或“形式分析”这一艺术史描述手段的源头。在这本出版于19世纪末的经典著作里，李格尔通过对罗马晚期工艺美术的考察，提出了“艺术意志”这个

① 马克斯·韦伯：《新教伦理与资本主义精神》，于晓、陈维纲译，北京：生活·读书·新知三联书店，1987，第59页。

② 施坦伯格：《另类准则：直面20世纪艺术》，第80页。

概念。它源自一种基于重复排列的“统一性”和“节奏”，假如“统一性”是艺术作品中自然物体形状（包括间隔）的个体完满性的话，那么它便是通过作为媒介的“节奏”表现出来的。借奥古斯丁的话说，李格尔认为绘画中的黑与白、阴影与光线之间富有节奏感的分布，就是艺术的宗旨。而这一形式秩序不仅是一种内驱力或意志，同时作为一种世界观，它几乎渗透在所有学科和领域中。他还发现，古代人实际上是在一种纯机械论的结构中寻找他与周围世界的关系，他们所看到的只是一种个体的、自足的形状。如古代唯心主义哲学和唯物主义哲学（原子论）之间在这一点上便无分歧，而是一致的。^①这里的纯机械论一方面指向艺术的对象化或物化，另一方面也指向作为工作或职业的艺术生产方式。需要提醒的一点是，李格尔讨论的虽是罗马晚期的工艺美术，但其视角却来自19世纪末。

戴维·萨默斯极富洞见地指出：形式分析的源起与19世纪唯心主义者的形而上学密切相关，也因此与贯穿了从离奇的到危险的全部范围的各种历史推论和归纳密切相关。所谓的形式，即非模仿的成分，它并不是附带的或多余的，作为精神的表现，它是必要的。因此，在更高的层面上，它是抽象的和普遍的，它所代表的往往是一个时代的精神，并具有一种内在的历史力量。^②然而，当“形式”演变成为更加彻底和极端的“形式主义”的时候，与其说形式是对立于内容的存在，不如说形式本身就是内容，进而言之，这里的唯心主义也不再是对立于唯物主义的存在，唯心主义本身即是唯物主义。由此方可理解，萨默斯何以声称对立于形式分析的语境主义者潘诺夫斯基及其图像学研究被说成是唯心主义者的艺术史传统。反之，对格林伯格而言，形式既是平面的纯粹之“物”，同时也是一种本质主义化的理性意志，而这种意志所对应的正是新教伦理。

① 李格尔：《罗马晚期艺术意志的主要特征》，普雷齐奥西主编：《艺术史的艺术：批评读本》，第162—169页。

② 戴维·萨默斯：《“形式”——19世纪的形而上学与艺术史描述的问题》，普雷齐奥西主编：《艺术史的艺术：批评读本》，第120—125页。

这里韦伯的论点不仅是施坦伯格解释的依据，他的这样一种解释本身也带有明显的韦伯色彩。形式和形式主义是一个自主的、非伦理的领域，而韦伯在关于康德伦理学的讨论中，业已展现出三种对于价值理论来说十分重要的意涵，即：“（1）认识到存在自主的、非伦理的领域；（2）把伦理领域与这些领域明确区分开来；（3）确定在什么意义上，以非伦理价值为取向的活动可以被赋予程度不一的伦理地位。”^①施路赫特（Wolfgang Schluchter）指出，这里韦伯所捍卫的是康德的形式主义伦理学，他试图向人们展示，对于康德《实践理性批判》意义上的“‘形式’伦理”的认识，必然会对价值理论以及伦理在其中的位置产生影响。而这不仅仅是一种冷静的认可，也不仅仅是真实和确定的东西所具有的明证感，还包括（足以令人愉悦的）热情。^②这里的热情我们可以视其为一种意志，或是一种内在的动力。不过，韦伯此处所谓的“自主的、非伦理的领域”中并不包括艺术，他承认艺术日益成为一个自主的价值领域，而且审美形式本身也逐渐得到了加强，艺术的创造者和解释者都把兴趣放在了形式而非内容上。但是，他忽视了一点，将形式归为对立于伦理的审美形式，担忧伦理问题被审美化——除非是限制在一种“纯粹的、无条件的理智的”伦理形式。^③殊不知，格林伯格的形式主义所表征或反身指向的正是这一“纯粹的、无条件的理智的”伦理形式。理性而又极端的形式主义构成了一种内在的紧张，且在某种意义上已经抑制甚至化解了热情和意志，进而成为一种受工具理性支配的职业伦理。而这一点，只有在基于实践的形式伦理的维度上，方可得到合理的解释。这种意志和热情很大程度上并非来自差异，而是一种源自重复的“快感”，借用韦伯的说法，这更接近来自加尔文教的“入世苦行”的伦理，亦唯其如此，方可克服一般资本主义享受悠闲、知足的心态。

前文提到，施坦伯格并不认同格林伯格的形式主义，在《另类准

① 施路赫特：《信念与责任——马克斯·韦伯论伦理》，李康译，李猛编：《韦伯：法律与价值》（思想与社会 第一辑），上海：上海人民出版社，2001，第292页。

② 同上，第292—293页。

③ 同上，第302—303页。

则》中，他虽然没有彻底否弃形式主义，但还是“觉得形式主义过于笃定，他不相信他们的定量手段，更不喜欢他们那种令行禁止的立场——一种告诉艺术家应当做什么，告诉观众不应当看什么的态度”^①。其试图将所有的绘画都还原为一个单一的准则，而这样的观点无异于党同伐异，可以说形式主义者之所以不接受极简主义、波普艺术，其实就是因为担心这样会逾越党派界限。^②于是，“对错”取代“优劣”成了判断的准绳。当然这并不意味着形式主义脱离了社会结构和文化土壤，就像前面所说的，其本身就是新教伦理的体现和表征，如其封闭性，所对应的正是当时美国封闭的工业系统。施坦伯格指出，主宰过去 50 年的美国形式主义批评的描述性术语，与同一时期底特律汽车工业的演化相平行，这并非纯粹的巧合。当然，这并不是说汽车看上去像绘画，而是说形式主义这一还原性术语与主宰美国发动机工业组装方式事实上处于同一个系统。^③

尽管如此，施坦伯格反复强调艺术作为工作，艺术作为行动的意义，终究还是为了走出形式主义的牢笼。这里的“行动”并非罗森伯格所谓的“行动绘画”（如波洛克、克莱因等）意义上的“行动”，施氏直言这一观点是错误的。不过，罗森伯格在文章中曾经有这样一句话：“通过其绘画的行动摆脱了艺术。”正是这句话提醒了施坦伯格，他意识到或许这才是人们所需要的东西。不同的是，他眼中作为艺术的行动并非停留在画面上，而是“指一个正在制作绘画的人如何在一个竞技场上行动，经历各种偶然，制造各种事件”。也即是说，对一个艺术家而言，重要的不是“激发灵感的象征主义，也不是满足知觉上的愉悦”，而是如何构成一种“‘真正的社会政治力量’——大胆地发出艺术世界的声音，又重归艺术世界”。当然，他所谓的社会政治力量不是走向街头诉诸抗议，而是如何真正地进入社会运行系统和流通机制。这也是他一开始重申艺术市场、艺术工作以及艺术职业，甚至力挺波普艺术的原因所在。

① 施坦伯格：《另类准则：直面 20 世纪艺术》，第 85 页。

② 同上，第 88 页。

③ 同上，第 103 页。

多年以后，大卫·乔斯利特在讨论当代绘画的问题时表达了几乎同样的观点，他说，所谓“当代绘画”，是在更广泛的社会、技术、经济网络的沟通中建立关系，而不是构成独立的实体。^① 艺术作为一种职业，艺术家作为一种工作者业已是普遍的事实。且不论乔斯利特是否受施坦伯格论说的影响和启发，可以肯定的是，早在乔斯利特之前，施坦伯格已经深刻地指出了波普以来的新艺术机制：当艺术作为工作或行动，进入传播、印刷以及资本等流通系统的时候，本身已经具有了某种社会政治力量。而形式主义虽然也带有新教伦理的价值底色，甚至还可以视其为美国这一时期工业系统的表征，但它终究是一个封闭的循环。这也是二者根本的区分所在。而这样一种解释意味着，一切似乎都有可能被合理化，乃至像“僵尸形式主义”（Zombie Formalism）^② 这样的批评都成了一个中性的解释。艺术的商品或拜物教属性在此得到重申。而在柄谷行人看来，所谓的“拜物教”并非如马克思、恩格斯所言是对资本主义的批判，相反，“拜物教”恰恰揭示了资本内部的交换及其内在力量，即其所谓的第三种交换模式——“C 模式”。他认为，此处维系交换或交换力本质上是一种“物神”，是一种“灵力”。^③ 这也表明，拜物教不是消极的存在，而是一种中性的客观存在，甚至是一种具有某种能动性的积极存在。施坦伯格不是没有意识到这个问题，他也不认为所有进入流通系统的艺术都是好艺术，相反，他在文中真正追问的还是：到底什么是绘画本身？什么是艺术本身？因为只有通过自我指涉或反身性才可抵御被合理化的危机。

① André Rottmann, "Introduction : Remarks on Contemporary Painting's Perseverance", *Thinking through Painting: Reflexivity and Agency beyond the Canvas*, Berlin: Sternberg Press, 2012, pp.11—12.

② Walter Robinson : 《“僵尸形式主义”的崛起》，“艺术眼”，<http://www.artspy.cn/html/news/10/10683.html>。

③ 参见柄谷行人：《力与交换模式》，林晖钧译，台北：心灵工坊文化事业股份有限公司，2023。

二、“空白画布”的悖论

1962年10月，在《抽象表现主义之后》一文中，格林伯格这样写道：“到现在为止，看来已经确立起来的是，绘画艺术的不可还原的本质只在于两个基本惯例或规范：平面性和对平面性的划定；单单遵奉这两个规范就足以创作出一个可以被体验为绘画的对象：所以，一幅张开的或者钉好的画布就已经作为一幅画存在——尽管并不必然作为一幅成功的画存在。”^①格林伯格原以为“空白画布”是形式主义更加彻底的还原，但令他始料未及的是，一旦成为空白画布的时候，它就不再是纯粹的媒介，而是日常经验之物。两个月后，在另一篇文章《艺术写作如何获得了坏名声》中，他为形式主义作了进一步的辩护，但也被迫做了新的撤退：“对任何处理扁平表面的人来说，现在已证明，艺术几乎是不可逃脱的，即使那多半是坏艺术。”^②在极简主义和反形式主义者强大的压力之下，格林伯格不仅提出了“空白画布”这个重要的概念——它在某种程度上标志着形式主义理论模式的自我瓦解，同时还对绘画与艺术之间做了自觉或不自觉的区分。问题是，短短两个月内，这两个文本之间到底发生了什么？

德·迪弗发现，这里的微妙之处在于，前文说的是“绘画”，后文说的是“艺术”。而这样一种描述实际上已经背离了形式主义的推理。一块空白画布，就像是在艺术用品店里面发现的，只是一个物品，一个注定要被涂画的世俗之物。这意味着，他已经不自觉地屈服于他的对手极简主义，而一旦不能被称作是一幅画，那它就自动地被称作艺术。德·迪弗据此抽丝剥茧，做了细致入微的辨析和阐释，其中可以肯定的是，“空白画布”在此至少提供了两个选项：要么继续捍卫作为形式主义的绘画，要么通往作为艺术的极简主义或概念艺术。按照罗莎琳·克劳斯的说法，这是一个格式塔难题：要么看作是鸭子，要么看作是兔

① 转引自德·迪弗：《杜尚之后的康德》，沈语冰、张晓剑、陶铮译，南京：江苏凤凰美术出版社，2014，第183页。

② 同上。

子，就是不能同时将它看作两者。但毋庸置疑的是，格林伯格在此已经自觉或不自觉地做出了妥协：艺术几乎是不可逃脱的，即使多半是坏艺术。也是在这一点上，德·迪弗认为它与1874年马奈那幅未完成的绘画《剧院里的假面舞会》所处的情境是一样的。评委们以未完成的理由拒绝了这幅画，而马拉美当时就对此予以了辩护，他希望不要超出“名义”上的裁定，以让观众自由判断。这里的关键其实是“名义”这个词，德·迪弗认为差不多一个世纪以后，格林伯格恰好执行了马拉美的这个任务，任“空白画布”处于一种“名义”的状态，从而将有关品质的问题交给观众。这显然已经超出了形式主义的理论模式，而成了一个理论实践或体制性实践的问题。由此也可以理解，何以在反形式主义的现成品和概念艺术这里，是它们所处的文化和社会语境，而非审美判断，决定了其“艺术身份”。这一点不光是艺术家约瑟史·科苏斯（Joseph Kosuth），连格林伯格也深以为然。当然，这种体制性的实践，不光可以追溯到杜尚的理查德·穆特事件，还可以延伸到库尔贝对抗1855年世界博览会的策略，乃至他与1851年沙龙的论战。甚至在德·迪弗看来，所谓的“前卫”其实那个时候就已经开始了。^①一如既往，这里的“空白画布”不仅未丧失审美判断，而且同样构成了对体制和惯例的一种冒犯。

之所以在此援引这段历史和理论公案，是因为施坦伯格虽然没有专门讨论过“空白画布”，也没有将形式主义引申到艺术体制的层面，但在他的论述中，则已触及形式主义如何作为理性实践的问题。而德·迪弗更像是将这样一种理性实践具体化到“空白画布”及其所关涉的艺术体制和艺术命名的向度上。换句话说，正是透过后者，我们发现形式主义自我解体的节点即“空白画布”，亦正是“绘画”转向“艺术”的关键之处。因此，他是在杜尚的基础上，重申了作为专名的“艺术”及其存在。我们也发现，施坦伯格并不是没有涉及绘画和艺术的命名问题，在《另类准则》一文中，有一节专门讨论了——甚至整篇文章都在追问——到底什么是绘画本身，什么是艺术本身。但他并没有像德·迪

① 德·迪弗：《杜尚之后的康德》，第184—224页。

弗那样诉诸审美判断和体制实践双重的维度，而是通过绘画的自我指涉这一图像—视觉机制的辨析和延展性思考，提示我们二者的关联和区分所在。

施坦伯格曾多次提到，他所针对的并非是抽象表现主义画家及其实践，而是作为艺术史描述方式的形式主义。只是他并没有将绘画本身悬置起来。形式主义主张绘画的自足性或所谓的“回到绘画本身”，在施坦伯格看来，其实所有的主流艺术，至少是过去 600 年中的主流艺术，都在坚持不懈地“提醒（或关注）艺术本身”，^①他说：“一切重要的艺术，至少是 14 世纪以来的艺术，都高度关注自我批判。无论艺术还关心些别的什么东西，它首先关心的总是艺术本身。所有富有创造性的艺术都在探索它的边界，而老大师与现代主义者之间的差别，并不在于自我界定的事实，而是这种自我界定所采取的方向。”在格林伯格这里，所谓的绘画本身就是能否还原到纯粹性，但凡·艾克其实早就说过：“绘画的自我实现并不是还原，而是扩展。”^②基于此，施坦伯格提出了“新老错觉主义”这一命题，这一点则直接关系到格林伯格对于前现代艺术（pre-modern art）的处理，以及如何将自己与老大师们对立起来进而界定自己。格氏认为：“写实主义、错觉主义艺术掩饰了媒介，运用艺术来掩盖艺术”；而“现代主义却运用艺术来提醒艺术本身的存在”。“人们在看到绘画本身之前，往往先看到的是老大师们画中所画的东西，而人们看到的现代主义绘画则首先是一幅画。”^③在他看来，这也正是现代主义的本质所在，即如何“以一个学科特有的方式批判学科本身，不是为了颠覆它，而是为了更加牢固地奠定它的范围”^④。就此，早在 1950 年代就已经遭到贾德（Donald Judd）的质疑，他发现纽约画派的平面性其实包含着“虚空”和“错觉主义空间”，他并不觉得罗斯科的绘画是纯粹的平面，而是存在着一定的深度。^⑤在施坦伯格看来，这意味着格林伯格的

① 施坦伯格：《另类准则：直面 20 世纪艺术》，第 94 页。

② 同上，第 100 页。

③ 同上，第 90—91 页。亦可参见格林伯格：《走向更新的拉奥孔》，沈语冰译，未刊稿。

④ 同上，第 89 页。

⑤ 同上，第 93 页。

理论图式其实已经在崩溃了。^①后来，在迈克尔·莱杰的《重构抽象表现主义》中，形式主义这套理论模式几乎被连根拔起。^②

三、“平台式绘画”及其革命

回到绘画本身并不限于形式，施坦伯格认为主题也是其动因之一，而且在前现代老大师们的绘画中，原本就不乏诸如这样的自我指涉意识和实践。施坦伯格以文艺复兴早期意大利画家皮耶特罗·格里尼(Niccolò di Pietro Gerini)的《耶稣上十字架》(图9-3)为例，透过画面四角伸手的先知提示观众如何跳出画面内容，而指向绘画本身。类似的例子不胜枚举，而这在斯托伊奇塔的《自我意识的图像：早期现代元绘画的洞察》^③一书中已经做了详尽而系统的考察和论述，书中所举的那些案例比格里尼这张画无疑更为典型。不过在斯氏一书中，尚未或极少涉及画面的形式媒介层面，更侧重图像和视觉，但在施坦伯格这里，确证艺术本身的既包括镜像这样的“转置图像”，亦包括颜料、色彩和笔触等纯形式语言，以及二者之间可能的张力，比如书中所举的伦勃朗的晚年作品《读书的女人》(1639—1640)中，笔触、水墨的物质性与他所刻画的形象之间便暗藏着紧张和拉扯。

尽管如此，以上所述都还只是停留在画面内部，并没有溢出画外。而施坦伯格真正关心的显然不止于此。他在文章一开始提出艺术作为工作或职业，“形式主义”作为新教伦理的一部分的时候，已经暗示我们无论是绘画，还是艺术，其自我指涉不再停留在画布上，而已通向了画

① 施坦伯格：《另类准则：直面20世纪艺术》，第94页。

② 迈克尔·莱杰：《重构抽象表现主义：20世纪40年代的主体性与绘画》“译后记”，毛秋月译，江苏凤凰美术出版社，2015。

③ Victor I. Stoichita, *The Self-Aware Image: An Insight into Early Modern Meta-Painting*. 参见本书第六章。斯托伊奇塔此书聚焦于文艺复兴至17世纪期间的元绘画实践，除此，2015年劳特利奇出版社出版的彼得·伯克迪(Peter Bokody)的《意大利绘画中的图下图(1250—1350)》(*Images-within-Images in Italian Painting, 1250—1350*)则追溯到中世纪晚期和文艺复兴早期，次年同样是由劳特利奇出版社出版的凯瑟琳·罗赫(Catherine Roach)的《十九世纪英国的画中画》(*Pictures-within-Pictures in Nineteenth Century Britain*)则将这一问题视域延伸到19世纪。

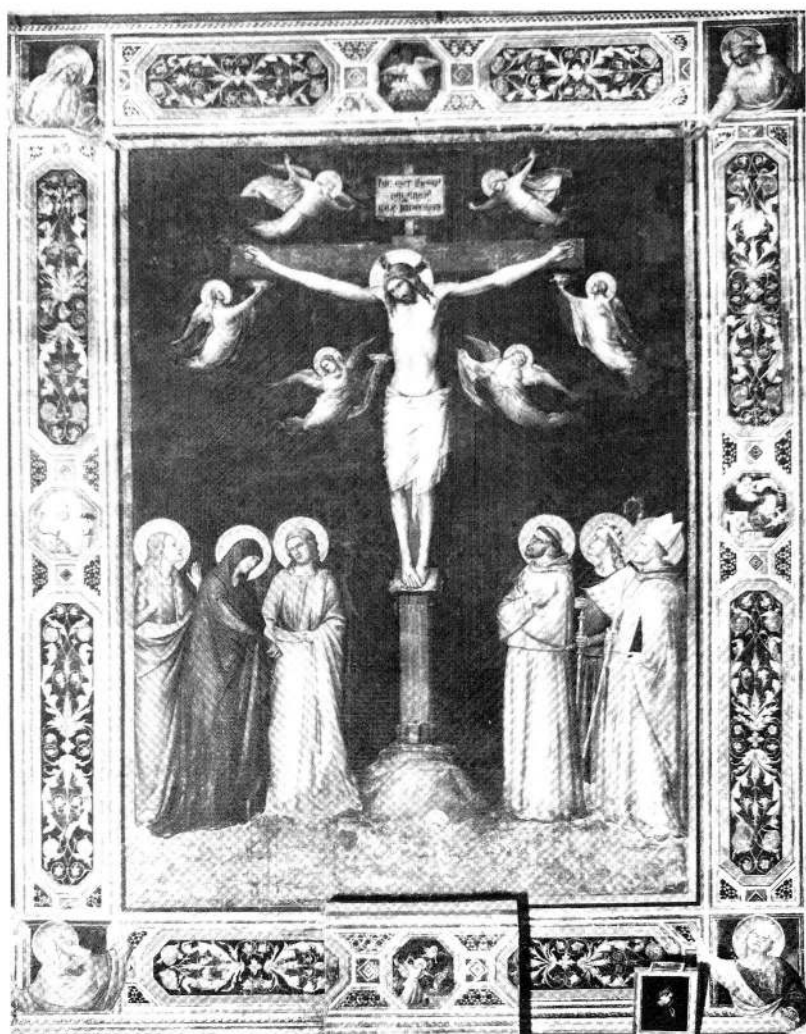


图 9-3 皮耶特罗·格里尼,《耶稣上十字架》,其他信息不详

外。他敏锐地发现，“最近 15 到 20 年的绘画开始坚持一种激进的新方向，其中绘画表面不再是自然的视觉经验的类推，而是操作过程的相似物”^①。它标志着艺术主题的激进转移，即从自然向文化的转移。^②就此而言，最典型的莫过于波普艺术，其自我指涉性便体现在生产逻辑中，并将画布与画外连接了起来。按乔斯利特所言，“如果说绘画（主要指现代主义或形式主义绘画）的自指性与自反性曾经是媒介的材料特性，要求回归绘画本质，参与情境变化的话，那么，20 世纪 70 年代以后指的则是画布内和画布外的通道”^③。这里除了前面所说的生产机制以外，还隐含着观看方式、视觉行为以及艺术主题的变化——当然，这些原本就是一体的。

施坦伯格认为，劳森伯格（Robert Rauschenberg）便是一个典型的案例。他说，在我们关于前现代老大师作品的诠释中，始终有一条中心线贯穿其中，甚至贯穿到立体派和抽象表现主义之中：“绘画再现一个世界的观念，这是某种世界空间（worldspace），它可以从画面上读出与人类的直立姿势相一致的东西。画作的上部对应于我们头部所在的空间，而其底边则对应于我们双脚所站立的地方。”即便是波洛克的滴洒和倾倒画，最终还是要挂到墙上。^④然而，到了劳森伯格（包括杜布菲）这里，尽管我们依然将他们的绘画挂在墙上，但这些画“不再模拟垂直区域，而是神秘的平台水平面”，它“象征性地暗指诸如桌面、工作室地板、航海图、公告板等坚硬的表面——暗示任何物体得以在其上分散开来、材料得以进入、信息得以收到、印刷、压痕的接受体表面——不管是井然有序的还是乱七八糟的”^⑤。从图像作为框内风景的“大自然”范式，转向了图像作为信息网络的“文化”范式，施坦伯格将这一转向看作是后现代艺术创作的开端。但哈尔·福斯特指出，这种从垂直到水平

① 施坦伯格：《另类准则：直面 20 世纪艺术》，第 109 页。

② 同上。

③ André Rottmann, "Introduction : Remarks on Contemporary Painting's Perseverance", *Thinking through Painting: Reflexivity and Agency beyond the Canvas*, pp.11—12.

④ 施坦伯格：《另类准则：直面 20 世纪艺术》，第 108 页。

⑤ 同上，第 109 页。

方向的转变仍然只是操作层面的，它的社会维度要到波普中才得以发展起来。波普不是将艺术“冻结在金字塔的一层层之上”，而是置于文化的“一种连续体当中”。^①

严格地说，这里已经不再是惯例意义上的绘画创作，而更像是一种名义上的艺术实践。面对如此混杂的信息，不能认为它丧失了自我指涉的可能，毋宁说是将艺术的路径再度变得非线性和不可捉摸了。这意味着，它远不止是一种表面特征，如果将它理解为绘画的一次变革，那么它改变的正是艺术家与图像、图像与观众之间的关系。在施坦伯格看来，“这是艺术震荡的一部分，它足以使艺术纯粹的范畴变得不纯粹”^②。此时，甚至可以说这里连形式主义也变得不纯粹了，作为一种伦理形式，其自我指涉已不再限于画布内部。借用福斯特的说法，形式主义原本的反身性就是过于自恋，可问题是，一旦通往画外，这种反身性是否可能会丧失必要的担当呢？

事实上，对战后新前卫艺术运动而言，走向画外已然是大势所趋。从波普艺术、极简主义到大地艺术、录像艺术、概念艺术等，所有这些新的实践尽管在手法上“重复”或“延续”了20世纪初的历史前卫，但在观念上已经超越了后者，甚至超越了艺术的范畴，从而走向更为广阔的社会、经济及文化政治领域。

本章小结

约翰斯曾经感慨，劳森伯格是20世纪自毕加索以来发明了最多东西的人。而在施坦伯格看来，在劳森伯格的发明中，首先是使世界再度进入绘画的表面，它是为那些浸泡在城市大脑里的意识而创作的。也因此，它超越了“抽象”与“再现”、波普与现代主义这样的划分准则。包括利希滕斯坦、沃霍尔等，他们不仅重新确认了艺术家或艺术家一技

① 哈尔·福斯特：《实在的回归：世纪末的前卫艺术》，第212页。

② 施坦伯格：《另类准则：直面20世纪艺术》，第115页。

术人员的概念，并再度让艺术的路径变得非线性、不确定和不纯粹。^①按照乔斯利特的说法，它们像“病毒”一样，不断地反馈、干扰和侵蚀着非艺术的领地。^②那么从此，还有建构唯一解释准则的可能吗？

二十五年后，另一位艺术史家迈克尔·莱杰再次将目光投向这段历史。但他针对的与其说是格林伯格的形式主义理论范式，不如说是抽象表现主义及其主体的心理与历史建构。有意思的是，就此而言，施坦伯格的解释倒更像是一种形式外部的探讨，甚至可以说其分析框架本质上并没有超出形式主义。莱杰则不然，作为左翼艺术社会史家 T. J. 克拉克的学生，他虽然不像克拉克那样极具阶级和批判意识，但通过精神分析、人类学及批判理论等多重相互交织的路径，为我们展现了一个完全有别于形式主义和后形式主义理路的抽象表现主义及其主体构造。

① 施坦伯格：《另类准则：直面 20 世纪艺术》，第 115 页。

② 乔斯利特：《反馈：录像艺术的媒体生态学》，郭娟译，长沙：湖南美术出版社，2017，第 54 页。

第十章

形式主义的主体建构及其历史动因

20 世纪 20 年代，美国批评家托马斯·克雷文（Thomas Craven）针对欧洲现代艺术在美国的盛行提出了强烈的批评和质疑，在他看来，欧洲现代艺术过于关注技术和风格，而这种追求与美国社会是完全脱节的，艺术家由于游离于社会之外，无法成为社会有机体的一部分。因此，他认为美国艺术家应该创作出一种属于美国人的艺术。克雷文的呼声在 40 年代得到了广泛的响应。特别是在格林伯格的支持和推动下，以抽象表现主义为典范的“美国式绘画”最终在二战前后战胜并取代了巴黎画派和欧洲现代主义在美国的主导地位。^①

吊诡的是，作为形式主义批评的代表，格林伯格、弗雷德等最初对于抽象表现主义的推崇并非基于其与美国政治社会的有机联系，而是基于它们所体现出来的独特风格，尤其是普遍的平面性、媒介性和纯粹性等形式特质。然而，70 年代兴起的修正主义批评则将抽象表现主义拉回政治的维度，从而将其置于冷战的视野中。科兹洛夫（Max Kozloff）、考克罗芙特（Eva Cockcroft）、居尔博特（Serge Guilbaut）等学者研究表明，抽象表现主义的兴起正是在美国政治经济崛起之时，纽约画派之所以转投自由主义阵营，与冷战不无关系。^②桑德斯（Frances Stonor Saunders）则认为，这其实就是文化冷战的结果，从某种意义上说中央情报局才是抽象表现主义幕后真正的推手。^③受此影响，如国内的河清

① 参见张敢：《格林伯格与美国抽象表现主义》，黄宗贤、鲁明军编：《视觉研究与思想史叙事》（上册：形式—观念—话语），桂林：广西师范大学出版社，2013，第 78—100 页。

② 迈克尔·莱杰：《重构抽象表现主义：20 世纪 40 年代的主体性与绘画》，第 565—566 页。

③ 桑德斯：《文化冷战与中央情报局》，曹大鹏译，北京：国际文化出版公司，2002，第 284—314 页。

这样的批评者，不仅将整个当代艺术视为美国艺术，还认为这是中央情报局的一个政治阴谋。^①

上述两个看似对立的论调构成了我们关于抽象表现主义的基本解释框架。一是以格林伯格和弗雷德为代表的形式主义路径，二是以居尔博特、桑德斯为代表的冷战思维，几乎所有关于抽象表现主义的争论都是围绕这一解释框架展开的。但实际上，二者并不矛盾，因为在后者眼中，形式主义本身就是自由主义政治的一种表现。美国艺术史家迈克尔·莱杰耗时十年完成的《重构抽象表现主义：20世纪40年代的主体性与绘画》一书在某种意义上所针对的正是这一解释框架，试图在这一形式—政治论述之外，回到艺术家们真实的心理机制和历史情境中。

一、原始性与“纽约画派”的心理机制

莱杰并不认为抽象表现主义是去意识形态化的，只是其不再是冷战架构下的立场选择和政治承诺，而是基于艺术家主体机制的一种内在的、复杂的意识症状。他援引的是阿尔都塞的观点，认为“主体这一范畴是所有意识形态的组成部分”，换句话说，“正是因为所有的意识形态有能力（这也是意识形态的特点）把实实在在的个人转化为主体，主体这个范畴才会存在于所有的意识形态中”。^②今天来看，当时纽约画派的确有着鲜明的战略意识和集体观念，莱杰在本书第一章用大量的材料详尽地描述了这一先锋派的历史形成过程，而在这一点上，可以说格林伯格所谓的“美国式绘画”并没有错，包括居尔博特的冷战说法也不是没有道理。不过莱杰的判断显得更加审慎，他说：“从本质上看，纽约画派的艺术与二战期间的美国文化之间是一致性而非对抗性的关系，并且，这一特点也决定了这一群体将会取得怎样的一致性，他们以改写欧洲现代主义的方式关注着某些特定的文化热点，扮演着带有意识形态的角

① 参见河清：《艺术的阴谋：透视一种“当代艺术国际”》，桂林：广西师范大学出版社，2008。

② 迈克尔·莱杰：《重构抽象表现主义：20世纪40年代的主体性与绘画》，第463页。

色。”^①这说明，他们实践的动因虽说不完全是一种自由主义阵营的政治策略，但笼罩在冷战的阴影之下，难免有所沾染和牵扯。但莱杰真正关心的是，在他们不同的面目背后，可能共享的某一独特的心理机制。具体来说，它可能更接近 1949 年秋天由山姆·库兹（Sam Kootz）策划的展览“主体内心”（The Intrasubjectives）的意旨。库兹认为，参展的艺术家德·库宁、罗斯科、马瑟韦尔、波洛克等，所描绘的是人们的内心世界，是一个新的思想领域。^②关键在于，这还不是策展人一厢情愿的叙事和建构，艺术家自己就是这么认为的，诚如罗斯科所说的，他们的目的就是“要用图像去表现人类关于更加复杂的内心世界的新知识、新看法”^③。

相比而言，无论作为正面的形式，还是作为背面的自由主义政治，至少还有可见的一面，而个体的心理机制则是一个不可见的历史维度。莱杰并没有因此将艺术家及其作品悬置起来，而是经由诸多历史细节试图勾勒出真实的实践心理和意识。他数次提到福柯、阿尔都塞对他的影响和启发，将整个论述视为一种话语的考古和症状的分析。而艺术家们对于原始性和无意识的热衷也足以表明，当时他们真正关心的就是现代人的精神状况。因此，抽象表现主义也并非如格林伯格所说的是一种平面的、抽象的纯粹形式，它其实也是具象的，是具有深度空间的。就此，他在第五章以波洛克为例，系统论述了抽象表现主义的具象性及其与抽象的关系。其中特别提到波洛克画面中反复出现的网、漩涡、迷宫般的空间，也同样出现在同时期黑色电影《漩涡之外》（1947）（图 10-1）、《死亡漩涡》（1950）、《杀妻疑云》（1945）的画面中，在作者看来，现代人普遍的心理状况构成了它们共同的隐喻。而詹姆斯·费兹西蒙（James Fitzsimmons）早就发现，对观众来说，波洛克的绘画最令人兴奋的一点就在于，它带领人们看到了世间万物形而上的一面和向心理展露的一面。^④

① 迈克尔·莱杰：《重构抽象表现主义：20 世纪 40 年代的主体性与绘画》，第 33 页。

② 同上，第 31 页。

③ 同上，第 33 页。

④ 同上，第 459 页。



图 10-1 雅克·特纳 (Jacques Tourneur), 《漩涡之外》, 电影截帧, 97', 1947

这一点,他其实是重申并明确了与格林伯格和居尔博特的区别。莱杰也不忘重构线条在波洛克绘画中的意义,在这里它不只是作为一种纯形式媒介,还具有作为具象轮廓的塑形功能。这其中,大多具象性的母题可以追溯到 40 年代初期他们对于原始主义和古代风格的大胆借鉴和创造性的援用。

自 19 世纪晚期以来,原始主义就已经反复出现在高更、毕加索等现代主义的作品中,而这些人作品也一度被纽约画家们所拥有。这在某种意义上也是后者选择原始主义母题的起因之一。罗斯科就曾经明确表示他对于原始的兴趣与现代艺术史这一传统兴趣息息相关。不过此时,原始主义并非只是一种形式或图像母题,本身也是一种意识形态。作为一个纽带,它将纽约画派的原始主义与艺术史、政治史和文化史中的原始主义联系起来。也即是说,现代原始主义的发展史与人类学对于“原始社会”的研究史是同时推进的,而后者的发展动力则主要得益于它为殖民主义、国家主义、帝国主义、种族主义和“第三世界”等现代

社会机制提供意识形态上的支持。二战来临之际,人类学研究在欧美学术界成了一种时髦,并被直接运用于战争。^①与此同时,“原始”和人类学也当时的知识分子和画家们反思现代性及其所带来的问题提供了重要的支撑和资源。如莱杰所说的,现代生活因为朝着理性、物质、科技的方向靠近,而变得沉重不堪,人性当中的非理性、精神性的一面被人严重疏忽了。^②令人费解的是,法西斯主义本身也是现代理性、进步的产物,但其野蛮行径又恰恰表明其反理性和原始的一面。也就是说,对纽约画派画家而言,无论科技理性,还是法西斯的非理性,都是他们反思的对象。这也是二战期间拉丁美洲艺术、印第安土著艺术在美国兴起的原因之一。原始艺术品和图像母题在艺术家心中激起了某种情感上的共鸣和美学上的认可^③,其不仅为画家们提供了一种精神和力量,本身也是美国政府“阻止法西斯主义在拉丁美洲传播”的一个重要举措。^④可见纽约画派画家们虽然更关心现代社会中的人性和人的本质,及其所引发的罪恶、灾难和悲剧,但其原始主义的背后的确潜伏着一个国家主义的底色。

除了人类学之外,心理学是当时盛行美国、且同样与纽约画派密切相关的另一门学科。尤其在波洛克和大卫·史密斯这里,原始性本身就是一种无意识的方式。书中提到,波洛克十分喜欢格雷汉姆的《原始艺术与毕加索》一文,格氏的主要观点是,原始性既贴近于人的无意识,也涉及人类关于宇宙的知识。^⑤比如在波洛克作品《诞生》(图10-2)中,莱杰认为那些表示原始的符号如面具、抽象的花纹、暴力,就是无意识的存在及其内在特征的一种暗示。可见,二者在波洛克作品中彼此渗透,构成了人类心智和人类本性中阴暗面的两种体现。^⑥但是就像前文提到的,20世纪40年代,欧洲现代主义特别是巴黎画派中的原始主

① 迈克尔·莱杰:《重构抽象表现主义:20世纪40年代的主体性与绘画》,第51、53页。

② 同上,第59、67页。

③ 同上,第87页。

④ 同上,第104—105页。

⑤ 同上,第117页。

⑥ 同上,第120页。



图 10-2 波洛克,《诞生》,布面油画,117 cm×55 cm,1938-1941

义就已经在美国拥有了一批追随者。而纽约画家除了有感于其原始性之外,也深受其现代主义风格的影响。在他们的画面中,我们并不难看到超现实主义和立体派的影子。然而,不同于欧洲现代主义画家们的是,美国人无疑更加原始,因为他们本身就与黑人、印第安人比邻而居(图10-3)。对此,荣格的说法是:“因为黑人就住在你们的城市里,甚至你们的家中,他下意识地生活在你们的身体里。”^①书中,莱杰提到了当时在美国的黑人、土著艺术家,在他看来,他们所展现的原始性就是他们自己。而以白人精英阶层为主体的纽约画派艺术家一方面将他们的原始性作为一种资源在使用,另一方面其目的并非只是停留于原始性,也是为了制造一个新的神话。对他们而言,“那些原始成分被文明,尤其是被现代性遮蔽了”,为此,他们“试图创造一套视觉形式和解释机制,清晰、有力地展现出现代人话语中那个新兴的、复杂的、矛盾的、多面的、带有原始性的主体”。^②与之相应,这样一种诉求也体现在当时的黑色电影中,甚至不少艺术家的形象都散发着黑色电影中的气息。在莱杰看来,这些神话的制造者们与黑色电影在本质上是相同的,他们一同为观众呈现出一个内心复杂的白人形象及其普遍遭遇,以此用来分析现代生活和解释现代生活,进而触动更为根本的人类知觉,于是悲剧感也成了一种普遍的征象。这意味着,抽象表现主义崇高的形式其实是建立在一个残酷的、无望的心理现实基础之上。虽然利奥塔也曾谈到纽曼的崇高,但只是限于一种美学意识形态,而缺少了必要的历史与现实的经验支撑。^③

二、无意识、意识形态与普遍主体

波洛克是全书讨论的重心,莱杰用了将近三分之二的篇幅分析其绘画的心理机制和历史成因。通过图像学的方式,莱杰一一考察了波洛克作品中的原始图像母题,并辅以形式主义的分析,理清了他与超现实主

① 迈克尔·莱杰:《重构抽象表现主义:20世纪40年代的主体性与绘画》,第131页。

② 同上,第137页。

③ 参见利奥塔:《非人:时间漫谈》,罗国祥译,北京:商务印书馆,2001,第100—119页。

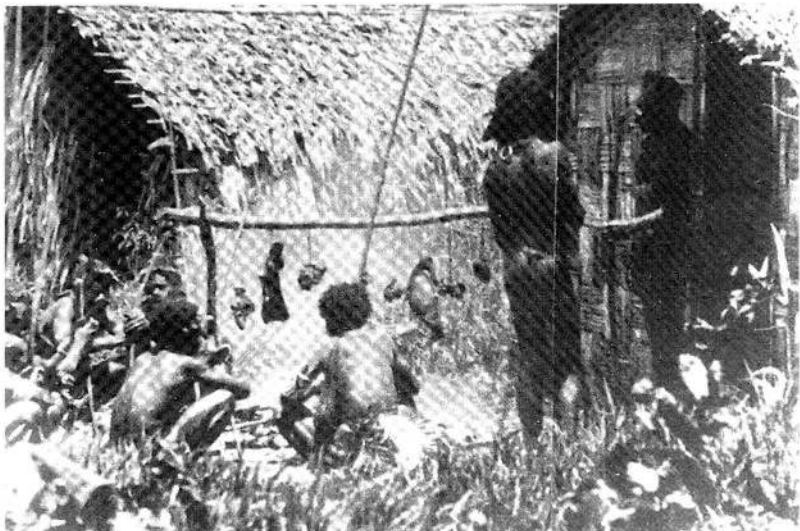


图 10-3 奥萨·约翰逊 (Osa Johnson),《食人者烧烤人》插图,《生活》,1940 年 3 月 25 日

义和立体派（特别是毕加索）的继承关系。可以说，恰是超现实主义，帮助波洛克在 1930 年代后期将无意识与艺术联系起来。^① 更重要的原因是，此时他对共产主义的政治热情开始消退，兴趣转向了心理学。这当然也不仅是波洛克的改变，实际上也是整个美国左派内部的一大趋势。多年以后，纽曼曾这么写道，“口号不离口的教条主义者、马克思主义者、列宁主义者、斯大林主义者和托洛茨基分子”营造了“一座思想牢笼，密不透风地把人禁锢起来了”。^② 于是在许多理想幻灭的人那里，心理学自然成了一个充满希望的选择。这一点并不难理解。在此之前，经济大萧条带来的社会危机激起了不同的政见，加上政治权力和经济权力都被集中在少数几个大城市的官僚机构，反而增强了个人的无力感和失落感。另外不容忽视的一点是，1939 年，《苏德互不侵犯条约》的签署使得许多美国左翼知识分子感到难以继续拥护共产主义和马克思主义。这些对一个安分守己的新教伦理社会而言，无疑是一次致命的精神重

① 迈克尔·莱杰：《重构抽象表现主义：20 世纪 40 年代的主体性与绘画》，第 183 页。

② 转引自汤姆·沃尔夫 (Tom Wolfe)：《画出来的箴言：艺术理论的现代臆造》，潘泓译，重庆：重庆大学出版社，2014，第 38 页。

创。于是，整个知识阶层集体陷入了一片绝望和灰心之中，纽约画派的画家们也逐渐将视角从政治社会转向个人心理和个人的悲剧命运之上。^①据说，波洛克因此一度陷入抑郁、狂躁、过度紧张和重度酗酒等病症，后来在朋友的帮助下住进了医院，接受药物治疗和心理治疗才得以缓解。也正是在此期间，在心理医生亨德森和德·拉斯洛的影响下，他开始接触到、并接受了荣格的无意识理论。^②后来，荣格理论中出现的色彩关系以及各种具有一定象征意义的图式和物象也反复出现在波洛克的画面中。比如月亮和女人，无疑是波洛克最热衷表现的图式或题材之一，而“月亮女人”在荣格这里所隐喻的正是阿尼玛或无意识。类似的例子不胜枚举，但都可以说明波洛克的确借鉴了荣格处理象征的方法。因此，只有当我们将其绘画放在荣格的理论框架中，才能真正理解画面中那些奇怪的符号（图 10-4，图 10-5）。^③

莱杰说：“当个人问题与社会问题同时出现时，迫使波洛克更加相信无意识这一概念。”而这也再次提示我们，波洛克所遭遇的心理困境实际上是一个时代的症状。这一点，透过当时影响他实践和思想的几个文本也可以看得出来。除了詹姆斯·哈维·鲁宾逊（James Harvey Robinson）的《意识的形成》、林语堂的《生活的艺术》外，影响他最深的要数哈维·弗格森（Harvie Ferguson）的《现代人的信仰和行动》。这是一部从实际出发、或者说从业余角度探讨哲学、心理学、社会学、人类学和艺术理论的著作，它主要关注艺术的本质和创造过程，试图通过个人感悟和当时的理论建立起一套关于人类行为和历史的理论。^④莱杰发现，20 世纪 40 至 50 年代期间，波洛克关于艺术、他的作品及其创作方式的一些笔记与弗格森在书中的表述极为相似，他还特地从中抽出十余组进行了比对，如波洛克说：“我的灵感来源是无意识。”弗格森书中的原话是：“如果一部小说是一件纯粹的艺术品，那么他便出自人的无意

① 迈克尔·莱杰：《重构抽象表现主义：20 世纪 40 年代的主体性与绘画》，第 312 页。

② 同上，第 196—197 页。

③ 同上，第 224、230 页。

④ 同上，第 239 页。

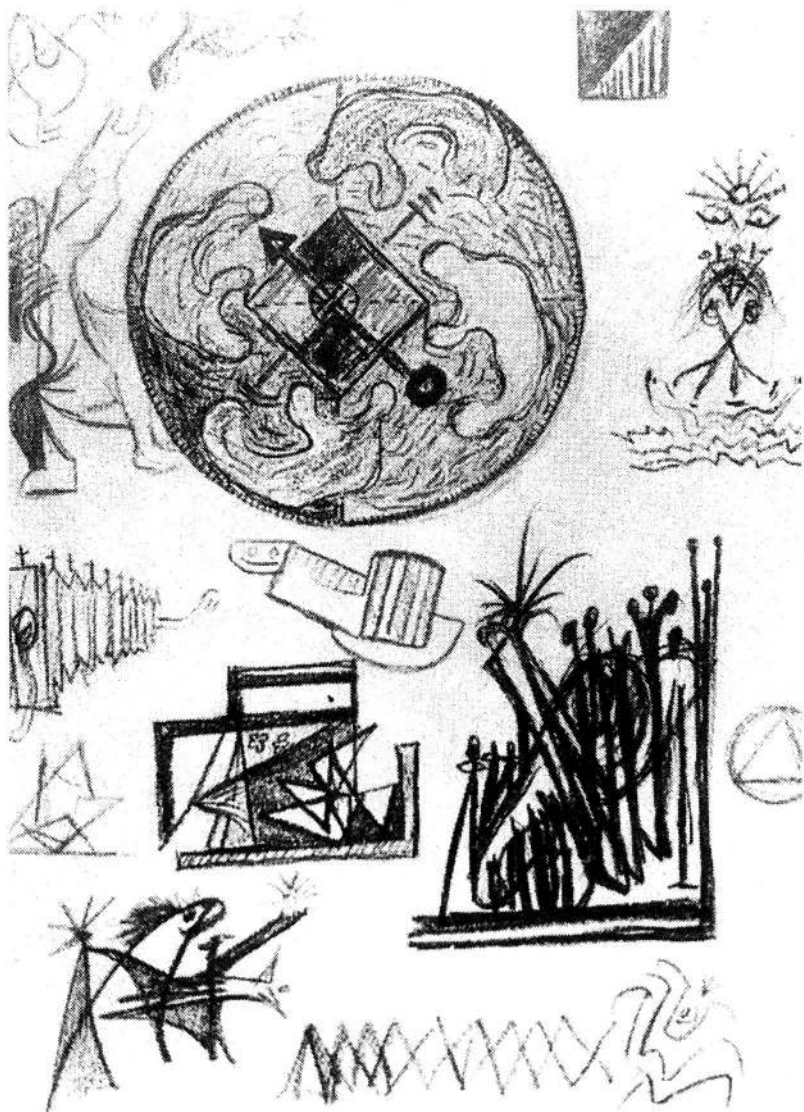


图 10-4 波洛克,《无题绘画》-1,纸本铅笔,38 cm×28 cm,1939-1940



图 10-5 波洛克,《无题绘画》-3,纸本铅笔,38 cm × 28 cm,1939-1940

识的自然流露”；波洛克说：“能量和感情是自然流露的”，弗格森则说：“人们应该把秩序看作是一种行为，而不是一种静态的讨论。”^①这里的无意识当然不仅是一种艺术创作方式，同原始一样，本身也是意识形态的一个重要组成部分。因为，法西斯主义和现代人的罪行本身就是源自神秘的无意识深渊，或可将其视为意识反常下的一种产物；而同时，无意识也是我们反思现代理性、科学和技术所引发的一种方式。波洛克将这两种矛盾的无意识模型保持对立共存，或者说，他是有意地利用了这种共存关系。^②诚如悉尼·胡克（Sidney Hook）所说的，他们是远离科学和理性的趋势，试图用“形而上学、神秘主义和歇斯底里”对抗希特勒主义的趋势。^③正是这样一种悲剧感和形而上学色彩，塑造了抽象表现主义以男性为白人主体的话语认同。也因此，尽管表面上有不少女性艺术家参与其中，甚至占据着一定的优势，但还是不被承认，甚至被排除在由白人男性所支配的主体性框架之外（图 10-6）。

事实上，早在 19 世纪的库尔贝、马奈那里，艺术就已经被裹挟在资本主义系统和阶级意识形态的结构中。纽约画派的艺术家长们尽管针对的是占据社会主导地位的理性的、僵化的，同时又疯狂的、失控的中产阶级意识形态，但以白人、同性恋者、男性为基本条件的中产阶级却又构成了他们的主体。在社会学家米尔斯（C. Wright Mills）看来，美国的民主实际上是一个会让多数人丧失权力的政治体系，权力集中在财阀和统治精英手中。而无力感与牺牲感的四处流行，恰恰反映了社会现实与美国权力分配之间的矛盾。这意味着，人民的权力地位并不平等，为了使得权力得以维持，这种现象也必然会被各种方式所掩盖，从而让霸权意识形态得到保护，得到调整、巩固和推广。^④莱杰认为，只有理解这一点，我们才能充分理解弗格森、纽约画派的艺术家长们，还有推广这些艺术家的美国中央情报局和现代艺术博物馆在重构那个霸权地位的、中产阶级的意识

① 迈克尔·莱杰：《重构抽象表现主义：20 世纪 40 年代的主体性与绘画》，第 248 页。

② 同上，第 272—274 页。

③ 同上，第 330 页。

④ 参见 C. 赖特·米尔斯：《权力精英》，许荣、王崑译，南京：南京大学出版社，2004。

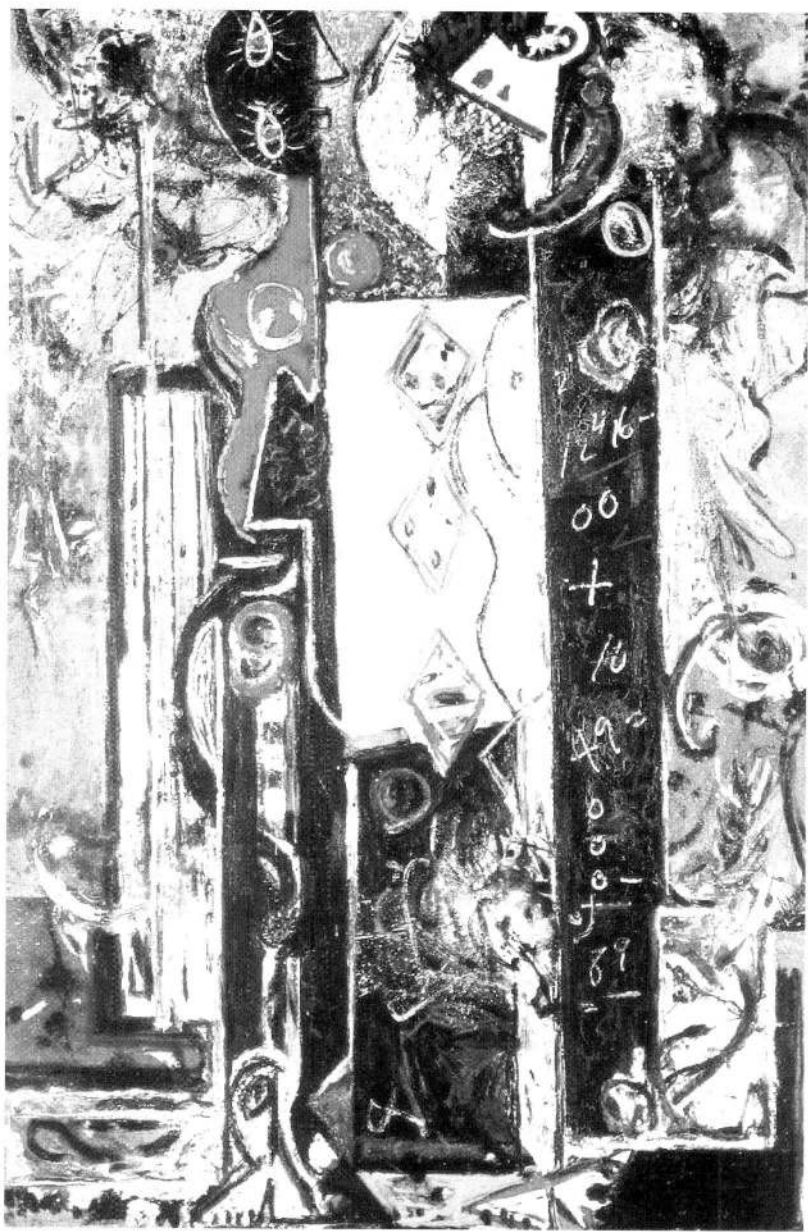


图 10-6 波洛克,《男人和女人》,布面油画,186.1 cm×124.3 cm,1942-1943

形态时所发挥的作用。^①因此，即便我们认为抽象表现主义所代表的“主流意识形态”及其霸权是一些阶级阴谋的产物，也是艺术家自觉或不自觉地参与到了这个阴谋之中。^②而这一点也恰好可以解释人类学的盛行以及与之相应的纽约画家们何以会对土著、印第安艺术感兴趣，因为人类学和所谓美洲艺术的普遍性的平等外表所掩盖的正是这样一个霸权结构。

显然，莱杰的这样一种极具密度和重量的分析和判断，还是多多少少受了他的老师 T. J. 克拉克的一些影响。不同在于，后者还是带有鲜明的左翼批判立场，但莱杰的叙述已经不是简单的左/右或社会主义/自由主义这样的意识形态叙述所能概括和界定的。如前所言，抽象表现主义和当时美国主流意识形态的确不乏共谋关系，莱书则为我们详尽地勾勒了这样一种意识形态主体是如何被建构起来的。毫无疑问，抽象表现主义既不是形式主义的理性推论，也不是自由主义阵营的策略使然，而是一个综合的结果。反过来这也提醒我们，艺术批评并不能替代艺术实践本身，何况有史料证明，纽约画派的艺术家们当时并不认同格林伯格的解释；而政治意识形态的单向度解释也往往会简化历史，从而掩盖了历史本身的复杂性。讨论心理机制固然有着冒险的一面，莱杰也并非不知，但他的目的不只是钩沉抽象表现主义的历史动因，毋宁说，他是意图揭示一个时代的精神状况和主体感知机制，这也是他为什么征用同时盛行的人类学、心理学及黑色电影作为旁证或论述对象的原因所在。因此，在莱杰的眼中，不是某个艺术家、某件作品或某个艺术流派，而是一个时代，和时人普遍对这个时代的理解和反应，而他更加关心的是这样一种理解和反应又是如何形塑和建构这个时代的主体的。

三、“美国式绘画”与身份本质主义的陷阱

莱杰此著初版于 1993 年，迄今已经过去二十多年。这期间，关于

① 迈克尔·莱杰：《重构抽象表现主义：20 世纪 40 年代的主体性与绘画》，第 381—382 页。

② 同上，第 151 页。

抽象表现主义的话题也是不断地被挑起，但在中文语境里，影响我们认识和理解的一直是格林伯格的形式主义及与之相应的那套意识形态解释。中译本虽说姗姗来迟，但也可以说是恰逢其时。因为在我看来，它不仅提醒我们如何深度认识西方艺术史及其历史的复杂性，更重要的在于，这一历史叙事还原了一个时代的情境，而这个时代与今天中国当代艺术的处境又有某种暗合之处。

当代艺术是一个全球化的体系，但维系这个体系的依然是一个不平等的霸权结构。这与当年纽约画派的意识形态是同一个逻辑，二者都是在一个平等的表皮下包裹着一个极端不平等的权力支配关系。和当年一样，今天无论正反还是左右，中国当代艺术还是受制于中产阶级及其意识形态。这是一方面。另一方面，更值得一提的是抽象表现主义或纽约画派与欧洲现代主义或巴黎画派的关系。事实上，当时抽象表现主义画家们的种种集体性实践、宣言及其国家认同本身，就是为了和欧洲现代主义拉开距离，甚至意图构成一种敌对关系。尽管格林伯格辩称自己并非沙文主义，但是当1954年威尼斯双年展上德·库宁的作品令其他参展作品都黯然失色的时候，他相信，这就是“美国式绘画”的胜利。^①格林伯格的潜台词是，“美国式绘画”的胜利与其说是美国的胜利，不如说是绘画的胜利。也就是说，其最终靠的不是美国身份（或意识形态）而是绘画本身。尽管冷战以来，我们很难将美国艺术与其意识形态彻底切分开来。

为此，格林伯格提出了一套纯粹的普遍的形式语言标准，不管我们是否承认这套标准，但可以肯定的是，格林伯格并没有明确这套语言标准是如何形成的。而莱杰此书恰恰弥补了这一缺憾。因此，无论从原始性的角度，还是从无意识的角度，都在提示我们，这套普遍的形式语言标准并非悬置在现实之上，它植根于美国政治、文化、社会和人的境况，不仅只此，他们也并没有因此逸出艺术史维度，而是在不断汲取土著、印第安艺术和当时思想知识资源的同时，还在积极吸纳超现实主义

① 格林伯格：《“美国式”绘画》，《艺术与文化》，第271页。

和立体派的语言营养。它虽说是一个综合的结果，但支撑这一综合的则是艺术家们对这个时代精神的感知。也因此，他们并没有诉诸某一可辨识的身份符号和特殊性象征，而是将所有的现实感知和艺术史自觉压缩在一个具有一定普遍性的语言系统中。可见，真正的“美国式绘画”既不是指格林伯格的形式主义原则，也不是它背后的自由主义政治背景，而是抽象表现主义所特有的主体性机制。按照哈尔·福斯特的说法，它实际上是历时性（艺术史）和共时性（社会）双轴协作的结果。^①

历史当然无法复制，但莱杰的重构至少为我们提供了一个反思自我的视角。自 20 世纪 90 年代至今，我们一直遭到欧美的诘问：中国当代艺术中的“中国”到底在哪里？于是，各种以身份—政治认同为名的符号、象征、标签以及社会实践一方面满足了对方的好奇心，但另一方面又恰恰陷入了这一诘问本身的权力陷阱中。侯瀚如的“非非官方美术”、高名潞的“意派”等都是这么被催生出来的。试想当年，美国遭遇欧洲的其实是同样的诘问，但纽约艺术家的策略显然不是简单的寻根，也不是强行斩断与欧洲的联系，而是站在一个植根并超越自身历史和现实的视野，创造了一种具有普遍性的美国艺术。从艺术史的角度看，就像纽约画派面对的是由欧洲主导的艺术史一样——纽约画派当然不是为了进入印第安和土著的艺术史框架，我们所面对的不只是我们自身的历史，还有由西方主导的艺术史体系，后者才是我们真正的挑战。欧美之间毕竟还在一个语系之内，对中西之间而言，虽然全球化本身是一个不平等的霸权体系，但中国被卷入这个体系已经是不争的事实，这决定了我们的参照系不是中国当代艺术史——甚或说原本就不存在一个所谓的中国当代艺术史，而是（全球）当代艺术史，这是我们建构主体的一个理论起点。

和纽约画派一样，我们当然需要汲取本土资源，但我们的标准一定是全球的、甚至可以说就是西方的标准，必须是在这个基础上创造新的标准。因此，即使要反抗这个霸权体系，但标准还是立足于这个体系。

^① 哈尔·福斯特：《实在的回归：世纪末的前卫艺术》，第 4 页。

从共时性角度看,艺术家无法将自己抽身于社会、文化和历史之外,尽管格林伯格一再重申其形式主义的原则,但艺术家并不完全承认这一原则。因此,在格林伯格的眼中,或许形式主义才是抽象表现主义的艺术史价值所在,但实际上,并非形式主义,而是莱杰所谓的主体性机制才是抽象表现主义区别并超越巴黎画派和欧洲现代主义之所在,形式主义更像是格林伯格“迎合”(包括挑战)欧洲现代主义叙事的一个理论策略。何况,早在格林伯格提出形式主义理论之前,像波洛克这样的艺术家已经备受关注和市场的青睐。^①至于主体性机制,说到底,就是我们感知、反思现实与历史的一种方式及态度。

本章小结

半个多世纪前,纽约画派的画家们对经济萧条、社会危机、战争乃至整个现代性的失落感和无力感最终转化为一种悲剧式的崇高,而今,全球化引发的政治经济危机、社会不平等,包括战争,特别是互联网所带来的人的生活方式和精神状况普遍的变化和困境,远甚于七十多年前的美国。对此,我们可以抱有乐观或悲观的态度,也有权利视而不见,殊不知,真正的问题也在这里,它至少提醒我们,盲目的抵抗和消极的逃逸对这个强大的体系构不成任何威胁,单凭身份—政治和彻底悬置经验的“纯艺术”都很难经得起现实和历史的检验。

不同于当年,今天全球化已经粉碎了一切集体运动的可能——当然我们也可以说全球化本身就是一个大集体,而演化为一个个原子化的“主体”。随着艺术史的终结、艺术标准的丧失以及价值认同的分裂,无法指望集体地感知这个时代,更不可能集体地诉求一个新的艺术观念和标准。互联网一方面在制造平等,另一方面却又掩盖了更深的的不平等,一方面它让信息和标准变得透明,另一方面它又常常混淆是非、扰乱标准,制造了一个又一个冲突和事件,身份本质主义亦随着性别、种族等

① 汤姆·沃尔夫:《画出来的箴言:艺术理论的现代臆造》,第53—54页。

话题的复兴卷土重来，甚至愈演愈烈。也正是在这个意义上，今天重读莱杰所展开的抽象表现主义及其主体性机制或许会带给我们一个反思和行动的契机。

第十一章

重释“索引”：后运动艺术中的形式主义

1976年，从《艺术论坛》愤然离职的两位编辑罗莎琳·克劳斯和安妮特·米切尔森创办了一份新艺术刊物《十月》。^①创刊号的首发文章即是由理查德·霍华德（Richard Howard）翻译的福柯的《这不是一只烟斗》（以下简称《烟斗》）（图11-1），这也是该文英文版第一次发表。据克劳斯回忆说，她们两位之所以选择离开《艺术论坛》，一个直接的原因是时任主编约翰·科普兰斯（John Coplans）拒绝发表她们译介的“法国理论”（French theories）或“大陆理论”（Continental theories），包括福柯此文——事实上她们两位也是最早将后者带到美国艺术界的学者。^②因此，《十月》创刊号首发这篇文章，本身即带有对《艺术论坛》的批判和挑衅意味。

不容忽视的是，此时的克劳斯、米切尔森以及后来加入《十月》编辑团队的哈尔·福斯特、伊夫·阿兰·博瓦等格林伯格之后的美国艺术批评家都已不同程度地受到法国理论的影响，《烟斗》一文的发表亦体

① 参见鲁明军：《美国〈十月〉杂志的诞生》，沈语冰主编：《艺术史与艺术哲学集刊》（第1辑），北京：商务印书馆，2020，第371—398页。

② 罗莎琳·克劳斯在一篇访谈中声称：“在《十月》创刊号上，我们做了两件与科普兰斯相抗衡的事情。我们不仅翻译并出版了福柯关于马格利特的论文《这不是一只烟斗》，我还写了一篇关于录像艺术的理论分析文章《录像，自恋的美学》（“Video, the Aesthetics of Narcissism”），这是科普兰斯的另一个禁忌体裁。后来，当《乡村之声》（Village Voice）就我们离开《艺术论坛》一事采访科普兰斯时，他还得意地说：‘我们已经清除了形式主义者！’因此，在为我们的杂志取名字时，我们想到了爱森斯坦（Sergei M. Eisenstein）的电影《十月》——它清除了含有托洛茨基形象的所有材料。作为爱森斯坦的专家，安妮特同意了这个名字。”显然，《十月》在此所映射的正是科普兰斯对他们的清除。“Rosalind Krauss”，[2024-07-21] <https://gasparrinicarla.wixsite.com/hablemosdearte/rosalind-krauss>。

Art | Theory | Criticism | Politics

OCTOBER

1

Michel Foucault
Richard Foreman
Noël Burch

Richard Howard
Rosalind Krauss
Jeremy Gilbert-Rolfe
and John Johnston
Jean-Claude Lebensztejn
Hollis Frampton

NOT TO BE
REMOVED FROM
MADONARD LIBRARY

"Ceci n'est pas une pipe"
The Carrot and the Stick
To the Distant Observer:
Towards a Theory of Japanese Film
The Giant on Giant-Killing
Video: The Aesthetics of Narcissism

Gravity's Rainbow and the Spiral Jetty
Star
Notes on Composing in Film

Spring 1976

\$3.00

图 11-1 《十月》创刊号封面，1976

现了他们集体与（美国）形式主义批评的“决裂”。^①也因此，他们总是不可避免地被贴上“结构主义”“后结构主义”“精神分析”及“新马克思主义”等“大陆理论”的标签，但实际上，他们（如克劳斯、博瓦、福斯特、大卫·乔斯利特等）并不认为自己是反形式主义者，甚至声称本质上他们都是形式主义者，只不过这里的形式主义并非格林伯格所主张的纯粹的、被简化的形式主义，而是更为复杂的俄国早期的形式主义和结构主义。^②从这个意义上说，《烟斗》一文的发表其实也不完全是针对形式主义，而更像是通过结构主义和后结构主义对于形式主义进行的一次重新塑造。^③故有论者认为，《烟斗》一文不光是针对格氏的形式主义，它还是《十月》批评实践的开端，文中提出的理论问题/难题成了《十月》未来辩论的关键，也是它区别于其他视觉艺术批评实践的标志性手段。^④

博瓦曾在一篇回忆文章中这样说道：“上世纪70年代，福柯正在做的（研究）实际上20年代罗曼·雅各布森（Roman Jakobson）就谈过，不同的是，福柯是非常政治的，但他反对任何形式的对艺术（本身）的痴迷或直接地对政治的亲合。”^⑤且不说博瓦的结论是否可靠，至少表明福柯与早期形式主义和结构主义之间的关联。福柯提出：“就形式主义而言，应当注意它同社会状况甚至政治运动的经常联系……俄国形式主义和俄国大革命肯定应该放到一起去重新检验……二战前欧洲原有的形式

① 据前注所言，在科普兰斯眼中，克劳斯和米切尔森都是形式主义者，但同时，格林伯格及其形式主义也是克劳斯和米切尔森所批判的对象。因此，科普兰斯认为她们是形式主义者，这里的形式主义并非格林伯格意义上的形式主义，而是俄国结构主义形式主义。另外，《十月》固然是对格林伯格之形式主义的“清除”，但同时，它也是对于格氏早期前卫理论的一种延续和继承。就像爱森斯坦的《十月》也是通过“清除”托洛茨基而付诸对其革命思想的致敬和延续。况且，当时格林伯格本就在美国托派的阵营之中。参见鲁明军：《美国〈十月〉杂志的诞生》，沈语冰主编：《艺术史与艺术哲学集刊》（第1辑），第371—398页。

② 伊夫-阿兰·博瓦、鲁明军：《〈十月〉：智识时代的“遗产”》，鲁明军编著：《前卫的承诺：〈十月〉访谈录》，上海：东方出版中心，2023，第146页。

③ 大卫·乔斯利特、鲁明军：《艺术作为世界的“代理人”》，鲁明军编著：《前卫的承诺：〈十月〉访谈录》，第152页。

④ Peter Evan David Muir, “Against the Will to Silence: An intellectual History of the American art journal *OCTOBER* between 1976 and 1981”, PhD thesis, Liverpool John Moores University, 2003, p.10.

⑤ 伊夫-阿兰·博瓦、鲁明军：《〈十月〉：智识时代的“遗产”》，鲁明军编著：《前卫的承诺：〈十月〉访谈录》，第132页。

主义传统正在复活，而几乎在同一时期，西欧出现了人们所说的结构主义……出现了形式主义探索的新形式和新模式。”^①

尽管如此，更直接的联系和影响还是体现在他们的相关文本中，如克劳斯于1977年发表在《十月》杂志的评论《关于索引的笔记：美国70年代艺术》（“Notes on the Index : Seventies Art in America”）、博瓦于90年代初出版的著作《作为模型的绘画》（*Painting as Model*）^②以及他们联合策划的展览“无定形”（Formless, 1992）^③等，尤其是《关于索引的笔记》则更为典型。1987年，《十月》杂志编辑出版了第一部十年精选集《〈十月〉：第一个十年（1976—1986）》，其中第一组文章的主题即是“索引”。^④通过这些文本，不难看出福柯及其“形式主义”是如何重塑了克劳斯、博瓦乃至整个“十月学派”的理论话语的。

一、后运动艺术与“索引”

罗莎琳·克劳斯的《关于索引的笔记：美国70年代艺术》是关于纽约当代艺术机构P.S.1（Projects Studios One）的开展展“房间”（“Rooms”，1976）的一篇长篇评论，分两部分连载于《十月》杂志第3、4期。约十年后，此文又收录在其文集《前卫的原创性及其他现代主义神话》（*The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, 1985）中。2015年，该书中译本由江苏凤凰美术出版社出版，但“索引”一词被译成“征

① 福柯：《结构主义与后结构主义》，《福柯集》，杜小真编译，上海：上海远东出版社，2003，第484页。

② See Yve-Alain Bois, *Painting as Model*, Cambridge, MA : The MIT Press, 1993.

③ 博瓦指出：“就无定形而言，问题在于定位与现代主义格格不入的种种运作，不去反对现代主义的形式确定性。相反，这些运作从现代主义中分化出来，诋毁形式和内容间的对立——这一对立本身就是形式的，其源自一种二元对立的逻辑——宣称其完全无效。”伊夫·阿兰·博瓦、罗莎琳·克劳斯：《无定形：使用指南》，何卫华、左广明、柯乔、吴彦译，广州：花城出版社，2021，第19页。

④ 除了克劳斯此文以外，还包括纳达尔（Nadar）的《我的摄影师生活》（“My life as a Photographer”）、乔治·迪迪-于贝尔曼的《无伤口的索引：污迹专论》（“The Index of the Absent Wound : Monographona Stain”）及罗杰·凯鲁瓦（Roger Caillois）的《模仿与传说中的精神病》（“Mimicry and Legendary Psychasthenia”）。See *OCTOBER: The First Decade, 1976—1986*, ed. by Annette Michelson, Rosalind Krauss, Douglas Crimp, Joan Copjec, Cambridge, MA : The MIT Press, 1987, pp.19—74.

象”^①，从而给中文读者的理解带来了一定的困难和障碍。诚然，“Index”含有表征、征象的意思，但在此文中，它就是“索引”。

克文第一部分围绕历史前卫艺术家杜尚的相关作品，探讨了“索引”在艺术家实践中的自觉，第二部分则在此基础上分析、论证了“房间”展中的相关作品及其“索引”特征。所谓“索引”，通常指标记目标位置以节省时间的系统。它一般会呈现出类似地图的空间关系，“指示”（indicate）出想找的东西位于何处。不过这份地图未必以实体存在于物理世界，它也可以只存在于人类心智中。按照罗伯特·柯里森（Robert Collison）的说法，人类对世界进行组织以辨别事物位置的行为，就是建立索引。^② 网络和信息时代的“搜索”“检索”本质上是“索引”的升级版。那么，彼时的克劳斯为什么要重提“索引”？她眼中的“索引”又指的是什么？

克劳斯指出，20 世纪“70 年代的艺术一边抗拒着之前集体运作着的艺术‘运动’理念，一边为自己的不囿一隅而自豪”。这期间，“录像艺术（video art）、行为艺术（performance art）、身体艺术（body art）、观念艺术（conceptual art）、照相写实主义绘画（photo-realism）以及与之相关的雕塑中的超级写实主义（hyper-realism）、故事艺术（story-art）、纪念碑式的抽象雕塑（大地艺术）、抽象绘画等，层出不穷的可能性或新的术语预示着一一种个体自由的意象或因个体选择或意志不同而产生的多重选项的敞开，我们只能将其统称为‘美国后运动艺术’（Post-Movement Art in America），而在此之前，这些选项都为历史风格所限”^③。于是，如何思考这种多元性就成为克劳斯、米切尔森等评论家和写作者面临的难题，或者说，这些各自为政、相貌各异的“个体”背后是否存在着某个维系它们步调一致的概念或鼓手角色呢？^④

① 罗莎琳·克劳斯：《前卫的原创性及其他现代主义神话》，第 163、174 页。

② 丹尼斯·邓肯（Dennis Duncan）：《索引：知识的钥匙》，陈岳长译，台北：商周出版，2023，第 13—14 页。

③ Rosalind Krauss, “Notes on the Index : Seventies Art in America”, *OCTOBER*, Vol.3 (Spring, 1977), p.68. 克劳斯此文主要参照马嗣瑞译稿，个别字词略有改动，后同。

④ Ibid..

克劳斯以维托·阿孔奇（Vito Acconci）的录像作品《漫游时刻》（Airtime, 1973）（图 11-2）为例，指出艺术家在其中用“我”（I）和“你”（you）来回滑移、变换，指称自己。她认为，阿孔奇是以一种回退的形式上演着转换词（shifter）的情节。^①其实在雅各布森这里，转换词即是一种语言符指范畴，虽然自身是“空”的，但其“塞满了意指”。除了“你”“我”，“这”（this）、“那”（that）也是转换词。尤其是“空”代词符指所进行的移位运动并不简单，雅各布森提示我们，人在患失语症后，最先被瓦解的往往是人称代词。不过，代词（和转换词）与“索引”（index）并不属于一种符指。“索引”是凭借与指称对象的实际关联来确定其意义的。它们是特定因（particular cause）的标记或痕迹，这里的特定因是它们指称的事物或它们意指的对象。因此，那些痕迹（如足迹）、医学症状或转换词的实际指称对象皆被归为“索引”的范畴，甚至其投出的影子也可作为对象的索引性符指。^②不过对克劳斯来说，更重要的是这个索引性符指是不是上述不同形态、风格的艺术所共享的某个相对同一的语言机制呢？

显然，这里的“索引”与一般意义上的风格化或概念性符指不同就在于它是实际对象之特定因的一种痕迹或其影子。比如杜尚于 1918 年创作的绘画《你向我……》（*Tu m'*）（图 11-3）便是一个典型的例子，克劳斯说：

这是一幅索引的全景图。在十英尺宽的画幅里呈现了一系列投下的阴影，杜尚的现成物经由索引得以显现。这些现成品并未得到描绘。取而代之的是，自行车车轮、一摞帽子和开瓶器通过投影的固定而投射到画面上，通过索引性的痕迹来意指这些物。为了避免我们错过重点，杜尚在作品的中心置入一只写实描绘的指着的手，其食指（index finger）演绎了语言中的转换词“这个”与其指称对

① Rosalind Krauss, "Notes on the Index : Seventies Art in America", *OCTOBER*, Vol.3 (Spring, 1977), p.68.

② Ibid., pp.68—69.



图 11-2 维托·阿孔奇,《漫游时刻》,录像,1973

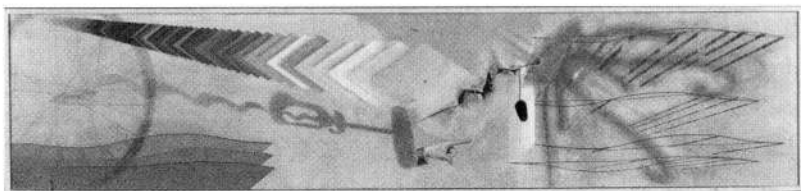


图 11-3 杜尚,《你向我……》,布面油画和铅笔,69.8 cm×303 cm,1918

象之间的关系的建立过程。鉴于索引性符指在这幅特别的画作中的作用,该作品的名称就不应该让我们感到惊讶。《你向我……》仅仅是“你”/“我”这两个人称代词,作为转换词,它们本是一种索引。^①

透过这张“索引”的全景图,我们可以找到《自行车轮》(1913)、《三

^① Rosalind Krauss, “Notes on the Index: Seventies Art in America”, *OCTOBER*, Vol.3 (Spring, 1977), pp.70—71.

个标准的终止》(1913)、《帽架》(1917)等杜尚作品的符指或其影子。这里不仅有“这个”(手指),还有“你”“我”这样的转换词。尤其是“我”,作为一种自指性索引,渗透在杜尚的诸多作品中。“罗斯·塞拉维和我”(“Rose Sélavy and I”)是杜尚在《视觉机器》(*Machine Optique*, 1920)(图 11-4)中的旋转圆盘边上刻画的句子的开头,画面左下角杜尚男扮女装的摄影自画像表明一个在性别轴两侧的分裂的双重自我。除此,《火车中悲伤的年轻男子》(*The Sad Young Man on a Train*, 1991)、《大玻璃》(*The Large Glass*, 1915—1923)、《我的脸颊上有我的舌头》(*With My Tongue in My Cheek*, 1959)也都纷纷指向艺术家自我。^①这其中,摄影扮演着极为重要的角色,如《视觉机器》中的双重自我便源于左下角曼·雷(Man Ray)拍摄的自画像照片;同样是曼·雷拍摄的《大玻璃》的作品表面被杜尚称为“灰尘滋生”(Dust Breeding[Elevage de poussière])(图 11-5),因为“这里不仅有作为时间流逝的实物索引——灰尘累积,也有显现物之幽灵般痕迹(trace)的摄影索引——沙滩上的脚印,或留在灰尘上的标记(marks)”^②。博瓦敏锐地察觉到,摄影是语言学家和符号学家称为特定类型符号的最清晰的例子^③,而这既体现在杜尚的作品中,也体现在克劳斯的文本中。

克劳斯用了近一半的篇幅讨论杜尚,但文章的重心不在杜尚,而是为了由此引出 P.S.1 的开馆展“房间”。

P.S.1 是一座巨大的废弃建筑,原本是一所学校,所以有很多不同的房间,此次应邀参展的 75 位艺术家充分利用这一独特的建筑特征,将各自不同媒介、风格和观念的作品植入不同的空间,它们看似形态、风格各异,但都不约而同地“利用了建筑物本身的废弃状态:腐烂的地板、剥落的油漆、松散破碎的建筑石膏”^④,通过强调建筑的实物存在,嵌入

① Rosalind Krauss, “Notes on the Index : Seventies Art in America”, *OCTOBER*, Vol.3 (Spring, 1977), p.72.

② Ibid., p.75.

③ Yve-Alain Bois, *An Oblique Autobiography*, New York & San Francisco: no place press, 2022, p.296.

④ Rosalind Krauss, “Notes on the Index : Seventies Art in America(Part 2)”, *OCTOBER*, Vol.4 (Autumn, 1977), p.60.

Marcel Duchamp, Machine optique, 1920.



Duchamp as Rose Sélavy, photographed by Man Ray in New York, c. 1920-21.

图 11-4 杜尚,《视觉机器》,1920

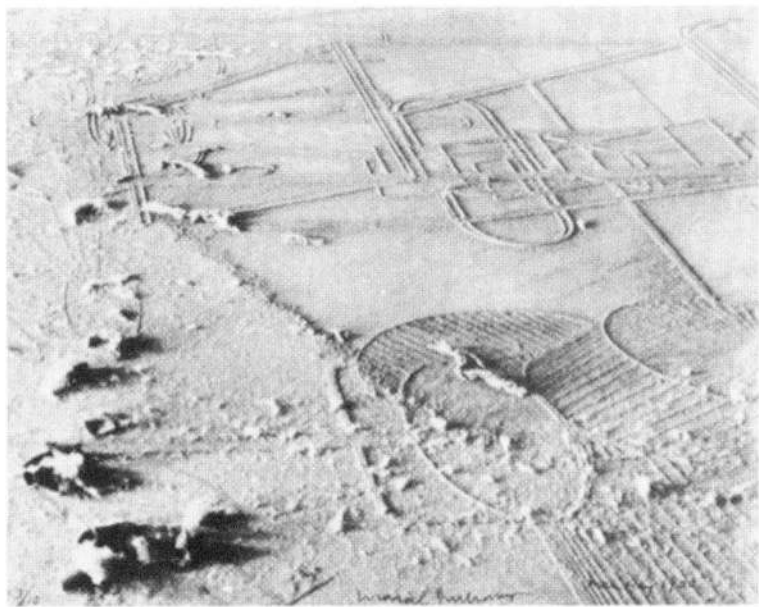


图 11-5 曼·雷,《灰尘滋生》,摄影,1920

易逝的痕迹。^①这里的“索引”即作为实物显现出来的那种符指,如痕迹、印记(imprints)以及线索。^②主要作品包括:戈登·马塔-克拉克(Gorden Matta-Clark)的《门、地板、门》(1976)(图11-6)依旧沿用他最擅长的“切割”方式,贯穿了P.S.1建筑物连续三层楼的地板和天花板,从而将整个建筑结构充分暴露出来,“目的在于使洞穿产生的空白直接以自然作为背景来填充”;米歇尔·斯图尔特(Michelle Stuart)的《迁移东/西墙的记忆》(1976)则将建筑护墙板、破裂的石膏和黑板框印在纸上,并将其置于被拓印位置(地板到天花板)的对面墙上,以“更加赤裸地将作品生产视为痕迹的过程”;卢西奥·波吉(Lucio Pozzi)的《涂刷P.S.1》(1976)则用两种颜色构成的一系列绘板分散在整个建

① Rosalind Krauss, “Notes on the Index : Seventies Art in America”, *OCTOBER*, Vol.3 (Spring, 1977), p.81.

② Rosalind Krauss, “Notes on the Index : Seventies Art in America(Part 2)”, *OCTOBER*, Vol.4 (Autumn, 1977), p.59.



图 11-6 戈登·马塔-克拉克,《门、地板、门》,装置,1976

筑中，如体制的强制一般，学校的墙壁因此被油漆色彩生硬地划分为单独的区域；等等。^①

克劳斯指出：“在这些作品中，建筑被视为一种可以被呈现但不能被符号化的讯息。作品的目的在于捕捉建筑的在场，寻找使这种在场浮现于作品的策略。然而就算在场可以直接浮现，作品也会有有一种特别的时间流逝之感。作品虽然有实物来源，但痕迹、印记、线索都是那本身不再存在于特定符指的实物来源在时间流逝后的遗留（vestiges）。”^②这里的“痕迹”“遗留”也正是迪迪-于贝尔曼笔下的“污迹”（stain），它“在不稳定的开放中显现出来；它只被用作符号的闭合，对符号的闭合。它什么也没说。它似乎不是为了被理解而存在的（可能是一个人物、一个被识别的形象、一个面部表情、一个肢体动作、一个……）。它总是指向或至少蕴含着意义的承诺。它似乎来自纯粹的偶然性。它本身对其起源一无所知……”^③也正因如此，作为“索引”的痕迹、印记无疑重新打开了建筑空间，并建立了一个新的叙事句法和感知方式。

基于数学-形式之维，建筑师克里斯托弗·亚历山大（Christopher Alexander）曾对城市形态做了如下区分：一种是人工城市，它的结构多为树状（tree）（比如军队、官僚机构、地下间谍组织等），另一种是自然城市，它的结构是半网络（semi-lattice）或动态集合型的。在柄谷行人看来，正是树状结构的现代规划，摧毁了城市，也摧毁了建筑。^④P.S.1 原本是现代城市规划的产物，是现代形式主义建筑，开馆展“房间”当然无法摧毁这个系统和结构，它所能做的——若按克劳斯所言——就是通过“半网络式”的“索引”重新唤起建筑的自然形式。

在《关于索引的笔记》一文的最后，克劳斯重申应该“将索引视为塑造多数当代艺术家的感受力的东西。无论他们是否意识到这一点，他

① Rosalind Krauss, “Notes on the Index ; Seventies Art in America(Part 2)”, *OCTOBER*, Vol.4 (Autumn, 1977), p.65.

② Ibid..

③ Georges Didi-Huberman, “The Index of the Absent Wound ; Monographona Stain”, *OCTOBER: The First Decade, 1976—1986*, pp.41—42.

④ 柄谷行人：《作为隐喻的建筑》，应杰译，北京：中央编译出版社，2017，第24—30页。

们大都使自己的作品（也许并非全部）同化于索引的逻辑”^①。且不论克劳斯是否受到福柯的启发和影响，但我们并不难在福柯的文本中找到相似的“索引性”结构和叙事，其中最直接的还是《这不是一只烟斗》。值得一提的是，《十月》发表福柯此文时，克劳斯恰好在撰写《关于索引的笔记》，二者都发生在1976年。

二、“索引”：从“相似”到“拟像”

马格利特的《这不是一只烟斗》有两个版本，第一个版本作于1929年（图5-4），画面只有一只烟斗和下面的一行字：“这不是一只烟斗”；第二个版本《这不是一只烟斗（两个秘密）》（1966）稍显复杂（图5-5），文字与图形没有并置在一个既无边界又无特指的随意空间里，而是位于三脚架上的画框当中，架子置于地面。关于这两幅作品，通常的解释是“这不是一只烟斗，而是一幅关于烟斗的画”，或“这不是一只真的烟斗，而是一只画的烟斗”，等等。很显然，“这”（this）本身作为一个转换词或“空”的符指具有索引的功能。按照克劳斯的说法，它只有在与外部指称对象或实际物同时出现时才可填充自身的意义。^②

在福柯眼中，此画根本在于文字（语词）的形象本身与画面中的烟斗图形（图像）之间可能的关系。他不仅揭示了内在的“图形诗”逻辑，并将其归为一种名为“可视—可述”的叙事句法。而这也正是杜尚《视觉机器》的话语机制。前文提到，“罗斯·塞拉维和我”（“Rose Sélavy and I”）是杜尚在《视觉机器》中的旋转圆盘边上刻画的句子的开头，并指向作品左下角杜尚男扮女装的摄影自画像。值得一提的是，克劳斯还发现，“Rose Sélavy”其实是一个同音词，向其听者暗示着两个完全不同的含义。其一是专有名词；其二是一个句子：“Rose”的两个“R”字母中的第一个“R”必须发（法语）“er”的音，那么“Er-rose

① Rosalind Krauss, “Notes on the Index: Seventies Art in America (Part 2)”, *OCTOBER*, Vol.4 (Autumn, 1977), p.67.

② Ibid., p.64.

Sélavy”就变成了“Eros, C'est la vie”（情欲即生命），其宣告了情欲的循环往复始终铭刻于生命之内（不过在别处，杜尚称此循环为“恶性”的）。《视觉机器》中所刻画의句子的其余部分，则对语言本身表达了另一种轻蔑。像“estimons les ecchymoses des Esquimaux aux mots exquis”（我们以优美的语言尊重爱斯基摩人的瘀伤）这句话，就用纯粹的音乐性代替了意指过程。这其中，“es”“ex”和“mo”的省略和倒置通过肆无忌惮的形式主义破坏了意义的平衡。^①

就此，雅各布森早就指出：“语言的声音构造（sound-structure）首先是被当作用以区分词语意义……而被接受的”^②；“我们在话语中确认的并非只是声音的差异，而是语言使用习惯上的差异。也就是说，语音没有固定的表意作用，它用作相互判别上位成分（词素、词语）的差异”^③。前文曾经提到，W. J. T. 米歇尔在关于《这不是一只烟斗》的解释中也曾问道：“为什么马格利特画烟斗，而不画别的东西——帽子、鞋、手套呢？”就此，他认为福柯不仅在“pipe”（烟斗）中的“p”的形状与所画烟斗之间看到了一种相似性，还可以加上“p”发音时爆破的唇音与抽烟斗时唇部动作之间的联系中含有的身体动机。^④而一旦形式（包括声音）开始侵蚀内容的确定性，转换词的混淆则汇入了另一种瓦解，即“相似性”（ressemblants）的瓦解。

当然，如何理解这一“相似性”的瓦解，还是要回到福柯的文本。实际上，福柯所谓的“相似”指的是古典绘画的模仿机制，他用“相似”来指称一种复制关系。顾名思义，所谓“相似”，就是模仿原型，就是指涉外在的、超越的、可根据复本与远近来按等级排序复本的原初性要素，或者称为“原型”/“原本”，它类似于理念，并带有鲜明的柏拉图主义

① Rosalind Krauss, “Notes on the Index : Seventies Art in America”, *OCTOBER*, Vol.3 (Spring, 1977), p.72.

② V. 厄利希 (Victor Erlich) :《俄国形式主义：历史与学说》，张冰译，北京：商务印书馆，2017，第326页。

③ 转引自柄谷行人：《作为隐喻的建筑》，第33页。

④ W.J.T. 米歇尔：《图像理论》，陈永国、胡文征译，北京：北京大学出版社，2006年，第54—61页。

倾向。与之不同，“拟像”（*simulacra*）则指一种没有任何外在指涉的“像”与“像”之间的关系，拟像物或“像”就像陷入无限循环的自我指涉的“烟斗”一样，是“一种没有相似的‘像’”，没有开端也没有结束，没有主次之分，只是在差异与重复中不停地蔓延。福柯认为，马格利特任由“烟斗”自由漂浮，默默隐藏于相似性再现之中的“这是一只烟斗”变成流动的拟像状态的“这不是一只烟斗”。^①

克劳斯虽然没有明确提出“相似”与“拟像”之别，但很显然，她所强调的作为“索引”的痕迹、印记、影子等更接近开放的“拟像”，而不是相对封闭的“相似”，尽管本质上它们都在形式主义的范畴之内。若按柄谷行人的说法，这是两种不同的形式主义，即基于“制造”（*making*）的单一的形式主义与基于“生成”（*becoming*）的多义的形式主义。^②

柄谷提醒我们，形式（主义）的根基是数学，这是自古希腊以来所确立的，比如建筑，它不仅仅是工匠的技术，而且是具有原理性的知识。这里的“技术”（*techne*）一词不只是狭义的“技术”，而是指所有的制造。而柏拉图，正是在作为隐喻的建筑中找到了以“制造”来对抗“生成”的立足点。^③此处，“制造”与“生成”的分歧正是前文提及福柯所谓的“相似”与“拟像”之别。一百多年前，作为数学家的胡塞尔（*Edmund Husserl*）预言了20世纪的危机即“数学的危机”。不过，“胡塞尔并没有因此主张回到知觉以及生活世界”，而是试图“在被浪漫主义的躁动以及情绪所支配的法西斯时代确立理性的基础”。^④

事实确如胡塞尔所言，自20世纪中叶（亦即克劳斯所谓的“后运动艺术时代”）以来，计算机、互联网的发明和科技的飞速进步更是体

① 安迪·沃霍尔的“Campbell”悄然出场，拟像的时代骤然而至，“这一天终将到来，拟像沿着系列被不确定地转移，正是影像本身与它所带有的名字一起将被拟像解除同一性。Campbell, Campbell, Campbell, Campbell”。参见董树宝：《漂浮的烟斗：早期福柯论拟像》，《文艺研究》，2018年第7期。

② 柄谷行人：《作为隐喻的建筑》，第42—43页。

③ 同上，第4页。

④ 同上，第13页。

现了数学和形式主义的支配性作用。按照柄谷行人的说法,“‘形式主义’已经完全包围了我们的日常世界。作为对形式化的浪漫反抗而被提出来的知觉、情感、自然、生命、生活世界皆已失去了前景”^①。这亦可以解释,情感、自然、神秘这些非理性思潮何以会生长于算法统御的时代。也即是说,形式并不为技术所独占,恰恰是为了克服技术形式主义的危机,才诞生了“结构主义”“后结构主义”(在柄谷行人眼中,结构主义和后结构主义本质上都是数学和形式主义^②)及“自然形式主义”等;正是由于我们揭开了“人类制造物”的特性,“自然制造物”的特性才得以澄明。^③因此,柄谷所论不在于如何超越“单一”的形式主义,而是为了重申“自然物”“解构主义”等反形式主义思潮背后的形式主义或结构主义底色。诚如他所说:“解构性解读是在认定文本可形式化为单一意义的前提下成立的”,“一个形式体系只要是自治的,也只有在其自治的时候,它才是不完备的。解构主义的解读只有在根据字面含义接受文本的明确意义时才可能成立,它并不意味着恣意的解释”。^④所以不难理解,柄谷行人何以认为雅各布森(包括列维-斯特劳斯)所谓的结构主义的主要性质之一即数学,准确地说是“代数结构(群)”。^⑤

因此,对福柯而言,他真正关心的与其说是“拟像”对于“相似”的克服,不如说是“拟像”背后的形式主义底色。不妨说,正是福柯笔下的《烟斗》,将克劳斯的目光引向杜尚。如在杜尚的另一件作品《我的脸颊上有我的舌头》(图11-7)中,克劳斯发现它不是沿着性别同一的线分割开来,而是沿着图符与索引的符号轴(semioticaxis)。杜尚在一张纸上用图形化图符的表征方式描画了自己的侧脸,然后将从自己脸上翻铸出的下颚和脸颊部分附着其上,使之与素描上相应的轮廓重合。如此,索引与图符并置,并且两者都被附以文字说明。“我的脸颊

① 柄谷行人:《作为隐喻的建筑》,第16页。

② V. 厄利希也说过,形式主义的最后结果就是结构主义。柄谷行人:《作为隐喻的建筑》,第9、31页;V. 厄利希:《俄国形式主义:历史与学说》,第316页。

③ 柄谷行人:《作为隐喻的建筑》,第22—23页。

④ 同上,第55页。

⑤ 同上,第31—32页。

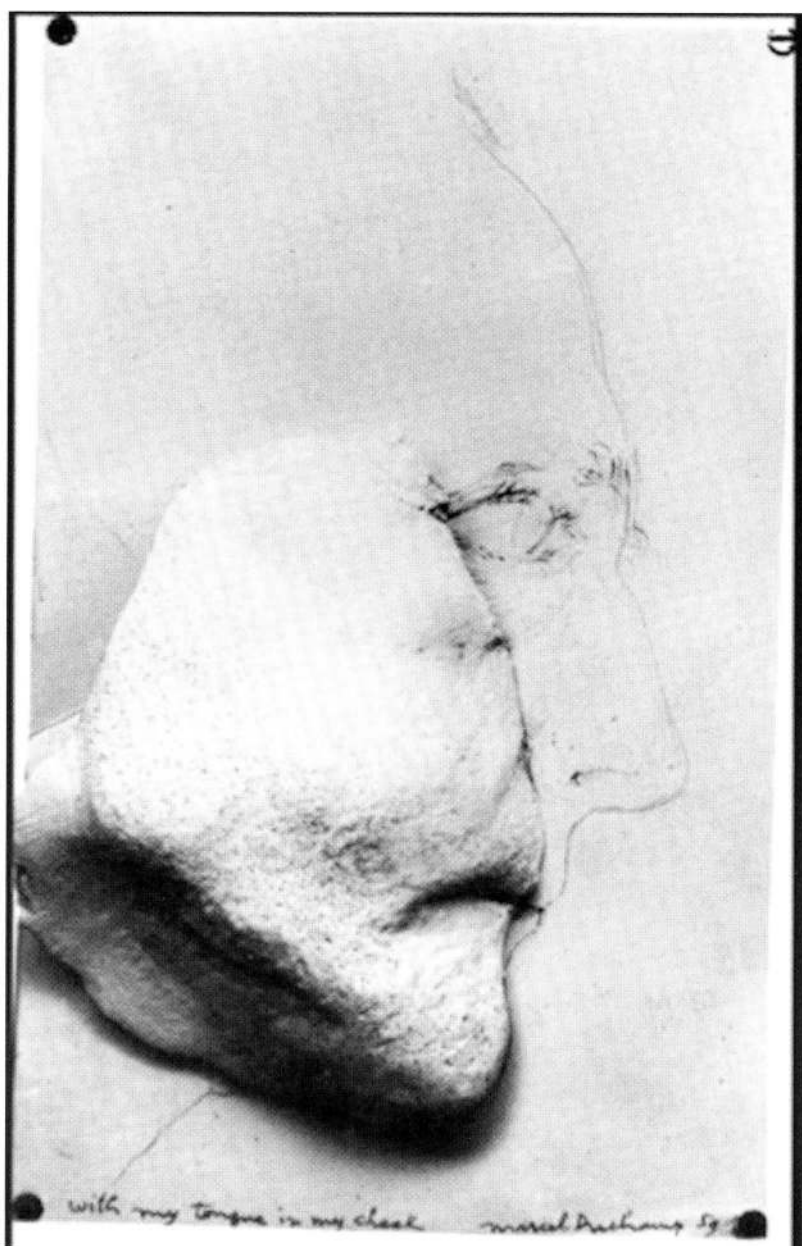


图 11-7 杜尚,《我的脸颊上有我的舌头》,1959

上有我的舌头”显然是在指涉一种反讽的样态，一种另立意义的语词重叠。但它也可以从字面上理解。如将一个人的舌头置于他的脸颊上，则会让他完全失去言说能力。就像马格利特的《这不是一只烟斗》一样，杜尚的艺术所思考和例证的，正是这种图像与言说（speech）之间的断裂，或者更具体地说，是图像与语言（language）之间的断裂。^① 这样一种断裂也体现在马格利特的画中，甚至可以说，“我的脸颊上有我的舌头”——包括“罗斯·塞拉维和我”——本身就是“这不是一只烟斗”的变体。

说到“相似”与“拟像”之别，亦如“罗斯·塞拉维和我”所示，不能忽视摄影在其中扮演的角色。摄影作为相似性机制不难理解，按克劳斯的说法，“摄影就是一种图符（icon）或视觉相似物（likeness），它与其对象具有一种索引性的关系”^②。但是，作为“索引”的摄影若只是停留在“相似”的层面，显然不足以表达克劳斯的意图。因此她进一步提出，“杜尚的《大玻璃》本身也是一幅摄影：不仅是用几个索引标记在表面上，并将图像作为实物悬空在图像域中，而且还模糊了图像与其意义之间的界限”。正是在这个过程中，“摄影宣告了符指自主性的瓦解，其被无意义所包裹，只能寄希望于文本来填补自身”^③。显然，当需要文本来填补的时候，意味着它是空的，而这正是受到雅各布森和另一位语言学家埃米尔·本维尼斯特（Émile Benveniste）的启发，在他们看来：“一个符号之所以充满潜在的意义，只是因为它是空的。”^④ 此时，摄影的功能不再是“相似性”的“制造”，而是“拟像性”的“生成”。

相形之下，福柯笔下的摄影似乎要比克劳斯所言更为激进。在《照相式绘画》一文中，福柯以热拉尔·弗罗芒热（Gérard Fromanger）的绘画为例，认为其将摄影融入绘画，重新激活和释放了影像本身，是

① Rosalind Krauss, “Notes on the Index : Seventies Art in America”, *OCTOBER*, Vol.3 (Spring, 1977), p.78.

② Ibid., p.75.

③ Ibid., p.77.

④ Peter Evan David Muir, “Against the Will to Silence: An intellectual History of the American art journal *OCTOBER* between 1976 and 1981”, PhD thesis, Liverpool John Moores University, 2003, P.95.

1860年以来在摄影与绘画之间进行影像探索的最顶点。在福柯看来，“弗罗芒热的工作就是使影像内部的事件存在，最终通过‘色彩-事件’（photo-couleur）实现了在‘照片-事件’（événement-photo）上创造‘绘画-事件’（événement-tableau）”。而这在很大程度上正是得益于摄影或照片。事实上，自摄影诞生以来，“摄影就孕育着一种欺骗的潜能，不同的实践者就开始以幻象、拟像、多样性来挑战影像之同一性的传统观念”。“任何载体、任何言语活动、任何固定的句法都不能留住影像；从影像诞生之时或影像的最后暂停处，影像始终懂得如何利用新的移位技巧进行逃逸。”^①这种位移所依赖的正是克劳斯所说的“空”的索引性符指。但弗罗芒热的作品并非纯粹摄影，它还有绘画的一面，甚或他是有意地通过绘画性抵御其摄影性。比如在《书报亭》（*Le Kiosque*, 1973）（图11-8）中，色彩既是形式索引，也是符号索引。反之，摄影的介入也是对绘画风格化的故意阻拦。不过福柯眼中的索引并非这些，而是绘画与摄影相互位移中的“空”的索引性符指，或者说，位移构成的“绘画-事件”才是此画真正的“索引”。

在《词与物：人文科学的考古学》的开头，福柯援引了一个博尔赫斯曾提到的“中国古代某百科全书”关于动物的分类体系：“a. 属皇帝所有，b. 进行防腐处理，c. 驯顺的，d. 乳猪，e. 鳗鲡，f. 传说中的，g. 流浪狗，h. 包括在目前分类中的，i. 发疯似的烦躁不安的……”^②他惊讶于这样一种以相似为标准的分类体系，并指出：“相似性在西方文化知识中也一直起着创建者的作用。……正是相似性才组织着符号的游戏，使人类认识种种可见的和不可见的事物，并引导着对这些事物进行表象的艺术。”^③诚然，相似性作为“索引”，一度支配着人们的认知方式，但福柯的目的并不仅是对于这一相似性机制的揭示，而是更希望回到结构主义化的知识装置或“机器”中。从此，“索引”不再依赖于形式、内容（或图

① Michel Foucault, “La peinture photogénique”, *Dits et écrits I. 1954—1975*, Paris: Gallimard, 2001, p. 1576.

② 福柯：《词与物：人文科学考古学》的“前言”，第1页。

③ 同上，第18页。



图 11-8 热拉尔·弗罗芒热，《书报亭》，彩色丝网印刷，36.14 cm × 28.91 cm，1973

像母题)的相似性,而是源于某个痕迹、事件、影子、目光、空白或其他的“拟像”。关于这一区分,弗罗芒热的两张肖像画无疑是最好的视觉注脚。

巧合的是,这两张画分别描绘的是福柯和杜尚。《米歇尔·福柯》(图 11-9)创作于 1976 年,《马塞尔·杜尚》(图 11-10)创作于 2007 年,且两张画大小也基本一致。在描绘福柯的肖像时,弗罗芒热沿用了《书报亭》的方式,他在照片写实风格的福柯肖像表面,“强行”叠加了一层不同色彩线条相互交织的线簇。有别于《书报亭》的是,这里的线条(形式)与图像完全是分离的,不过这并不意味着二者没有关系,或许在艺术家眼中,这些“凌乱有致”的线条就是福柯大脑(思想)的反应。换言之,这种分离本质上是一种“还原主义”。三十年后创作的《杜尚》中,弗罗芒热抽掉了背景中的写实图像,只剩下一团彩色线条,表面看似凌乱,但实际上以写意的方式生动地塑造了杜尚的神态,同时又像一片俯瞰的地景。显然,此处形式与图像的分离并不同于此前的《福柯》,它们既相融,又分离,甚至还可能通向他处,就像杜尚的《我的脸颊上有我的舌头》。重要的在于,两幅肖像的差异恰好对应了“相

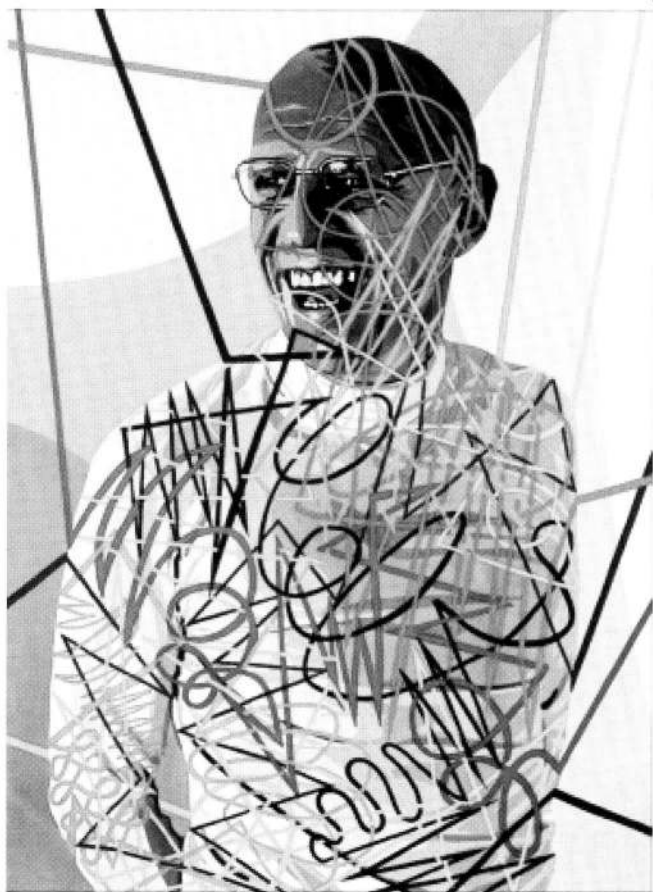


图 11-9 热拉尔·弗罗芒热,《米歇尔·福柯》,布面油画,81 cm×60 cm,1976



图 11-10 热拉尔·弗罗芒热:《马塞尔·杜尚》,纸本速写,80 cm×60 cm,2007

似”与“拟像”两种不同“索引”的区别。

当然，福柯（包括克劳斯）虽然主张对于风格的阻拦和对于形式干预的取消，他们的写作中也的确充满着结构主义和后结构主义的色彩，但并不意味着他们抽离了形式主义，“索引”的自觉和意识恰恰表明他们并没有背弃形式主义，何况在他们的文本中都不同程度地能看到有雅各布森理论的迹象。

三、重返“形式主义”

罗莎琳·克劳斯的《关于索引的笔记》一文的重心虽然是美国 20 世纪 70 年代的艺术，但她用了一半的篇幅讨论杜尚。有论者（如比格尔、哈尔·福斯特等）早就指出历史前卫与新前卫之间的重复或延迟关系^①，但克劳斯认为：“杜尚与索引性符指的关系，或者更确切地说，其艺术所衍生的一系列相关观念，这些观念通过索引的轴线相互关联，这对于 70 年代的艺术而言是一个弥足珍贵的先例（在此我并不关心所谓‘影响’）。”^②

为了适应丰富多样的艺术门类，“索引”代替了“风格”成为连接和解释它们的一个视角和纽带。这个纽带不同于格林伯格的形式主义原则，它关心的是艺术实践的内在结构及其与社会之间的关系。^③换句话说，即便他们不再相信艺术有统一的风格形式，也承认艺术有着相关或相似的内在结构。这再次表明了他们与早期形式主义的关联。这里不妨以前文提到的卢西奥·波吉作品《涂刷 P.S.1》（图 11-11）为例，克劳斯说：

① 彼得·比格尔：《先锋派理论》，高建平译，北京：商务印书馆，2002，第 131 页；哈尔·福斯特：《实在的回归：世纪末的前卫艺术》，第 21 页。

② Rosalind Krauss, "Notes on the Index: Seventies Art in America", *OCTOBER*, Vol.3 (Spring, 1977), p.71.

③ 安妮特·米切尔森、罗莎琳·克劳斯：《〈十月〉发刊词》，王志亮译，见鲁明军编著：《前卫的承诺：〈十月〉访谈录》，第 332 页。

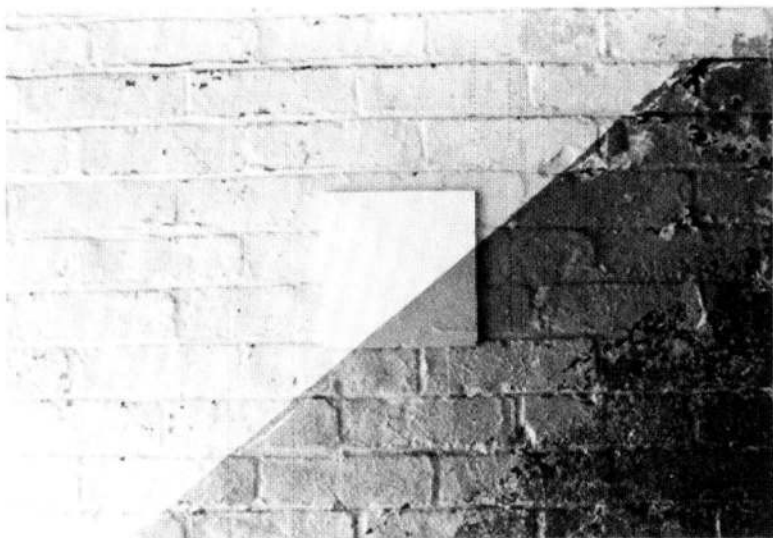


图 11-11 卢西奥·波吉,《涂刷 P.S.1.》,装置,1976

我们看到的运作正是索引的运作，它似乎系统性地改变了图画惯例的一切元素。色面间的内在划分（“描画”）不再是先前的对现实进行符码化的形式，而是将现实印刻于作品。作品的边缘不再被视为作品的截止（根据作品的内在意义建立起的界线），而被赋予拣选之责（搜纳被符码化之前的自然连续统一中易被视觉捕捉的特征）。画布的平面性也被剥夺了各种形式功能（对于错觉的建立和运行进行约束；作为一种惯例的画面连贯性的根本），而被单纯作为证明实在的证据的储存库。以上诸转变的运作之功能也均可见于摄影。除此以外，摄影作为一种痕迹或索引，也依赖于通过裁剪而从实在序列中进行拣选，且其支撑形式不拘一格，这些功能都可在 P.S.1 展出的作品中见到。^①

“索引”瓦解了风格论，其目的也不是对复杂的现实进行抽象化处理，相反，“索引”是为了将现实卷入作品中。作品的边缘、平面性原本服务于格林伯格的形式主义，但在这里，它们都不再承担任何形式的功能，分别指向拣选/裁切和实在物。克劳斯并不讳言这一切都得益于摄影，摄影既是工具，也是“索引”。

要说摄影的拣选和“索引”，其实早在 19 世纪末、20 世纪初就已经体现在艺术史家李格尔的研究中。比如李格尔着力探讨的装饰局部，如果没有摄影，人们无法将目光聚焦在一些以往被忽视的细节或片断。马尔罗（André Malraux）敏锐地指出：“拍摄一些雕塑的角度，进行构图和聚焦的手法，特别是经过精心研究的用光（某些著名作品的用光在某种程度上开始引起曾经只给予电影明星的那种注意），会有力地突出先前仅仅被暗示出来的东西。”“除此之外，黑白摄影赋予那些实际上只稍稍一致的作品以一种家族相似性。当复制在同一页纸上时，一些千差万别的作品，如一幅挂毯、一部由光照的手稿、一幅画、一尊雕

① Rosalind Krauss, “Notes on the Index : Seventies Art in America(Part 2)”, *OCTOBER*, Vol.4 (Autumn, 1977), pp.64—65.

塑、一个中世纪的彩绘玻璃窗，都会失去他们的色彩、机理和深度（雕塑还在一定程度上失去其体积），从中受益的是它们的共同风格。”^①

对李格尔来说，摄影的功能显然是“相似”的“制造”，而非“拟像”的“生成”。克劳斯所反对的也正是这种基于“相似”的共同风格，但从另一个角度，它恰恰表明了“索引”背后的形式主义底色。简而言之，一方面摄影的介入意在抵制或阻拦风格化和形式化，另一方面，摄影又恰恰是风格化或形式化的一种手段。也正是在这个意义上，我们认为作为“索引”的摄影背后隐含着一个形式主义的底色，从中抽离出来的非共同风格的线索才是其真正的“索引”。因此，不同于教条的形式主义的是，它不是风格，不是共同原则，而可能是一个痕迹、印记或符号，可能是一句话、一个词语，也可能是其内在结构、机制中的一个微小元素。由此反观福柯的《烟斗》及其关于“拟像”的讨论，不难想见他何以如此推崇形式主义。

20世纪80年代初，福柯明确提出，对20世纪而言，形式主义的历史和问题显得尤为重要。^②尽管如此，相信还是没几个人会认为福柯是一个形式主义者，就像大多人不相信克劳斯也是一个形式主义者一样。但福柯说：“我愿意重新讲述一次形式主义的历史，把法国的结构主义这个小插曲（这个插曲相对而言比较短，并伴随着各种扩散开的形式）放进20世纪形式主义的广阔现象之中，我认为它在自己的类别中同浪漫主义或者同19世纪的实证主义一样重要。”^③实际上，20世纪初的形式主义正是诞生于反象征主义和反实证主义的浪潮中。

前文提到，无论是克劳斯的“索引”，还是福柯的“拟像”，若究其根源，我们都可以追溯到雅各布森这里，尽管后者既没有专门讨论过“索引”，也没有讨论过“拟像”。但我们在他关于形式主义和结构主义的论述片断中还是不难找到“索引”和“拟像”的根源。比如关于“索

① 马尔罗：《无墙的博物馆》，李瑞华、袁楠译，孙宜学校，桂林：广西师范大学出版社，2001，第90页。

② 福柯：《结构主义与后结构主义》，《福柯集》，第484页。

③ 同上，第486页。

引”，雅各布森曾经说过，它是通过一种真实的、存在的邻近性与对象(object)相联系。^①但有时候，“Index”在他这里并不是“索引”的意思，而是指“标志”。^②因此，单凭这样的只言片语显然无法理解其更深的意涵和逻辑，从根本而言，形式主义和结构主义才是“索引”真正的土壤和源头。

1917年，俄国十月革命发生后，雅各布森来到了布拉格。在布拉格，他最早提出了结构主义的原则，并获得了布拉格语言学小组的支持。根据爱德华·斯坦科维茨(Edward Stankiewicz)所言：

雅各布森主要的精力都花在提出和推进语言的功能和结构的概念上面，这个概念不仅在语言的共时方面，而且在语言的历时方面。根据这个概念，语言是符号的复杂系统，注定要实施一系列的认知和社会化的功能。符号本身又构成了多重层内和层际关系的网络，所有这些关系都用来传输意义。语言学者的最终任务就是要发现使语言成为连贯、经济、动态的系统的那些关系。^③

可以说，雅各布森的许多努力都是为了“反对索绪尔的抽象的形式主义，反对索绪尔推到语言身上的那些矛盾（比如在共时与历时之间、能力与表现之间[语言与言语之间]、形式与意义之间、语言的内在研究与外在研究之间他所宣称的鸿沟）”^④。而雅各布森恰恰在这些矛盾中，重新弥合了它们之间的鸿沟，找回了它们之间复杂的、甚至不确定的关系。“这些关系受到一般的寓意法则的制约”，而雅氏“一生都在努力证实这些法则的普遍或者近乎普遍的效力”。^⑤他说：“我们在文化史中遇到的相关关系，比如生命/死亡，自由/压迫，罪恶/美德，节假日/工作日

① 转引自江飞：《文学性：雅各布森语言诗学研究》，北京：人民出版社，2019，第304页。

② 罗曼·雅柯（各）布森：《雅柯布森文集》，钱军选编、译注，北京：商务印书馆，2012，第85—125页。

③ 罗曼·雅柯布森：《雅柯布森文集》的“导论”，第XI页。

④ 同上，第X页。

⑤ 同上，第XI页。

等等，都可以变为 a/ 非 a 的关系；与此相关的一件事情是要确定对每一个阶段，每一群人，每个民族等等而言，构成标记组的是什么。”^① 这个“标记组”其实就是“索引”。而且，被标记者并不稳定，有时候在一个系统里被视为有标记者在另一个系统里则被视为无标记者。^② 但无标记并不意味着没有关系，如前文所言，空白恰恰暗示着需要意义来填补，空白本身也是一种“索引”。

另一位俄国语言学家 B. M. 艾亨鲍姆 (B. M. Eikhenbaum) 曾经指出：“我们必须创造一种新的、不言而喻的、粗野的话语，以此把诗歌用语传统从象征主义的束缚中解放出来。”雅各布森也强调要“把符号从客观中解放出来”，而这“既需要对付诗人所用媒体的现状问题，同时也需要对付当时到处蔓延的思想状态的问题”^③。这里的“蔓延”即是福柯所谓的“拟像”，它植根于形式，但又不被形式主义所限。就此，雅各布森认为“研究‘相互关联性’ (interrelatedness) 的本质和机制是人文学者最紧迫的任务之一”，正是“艺术与社会之间的辩证张力这一命题使得我们可以允许个别文化领域临时滞后及其内在动力学，并在这样做的时候，避免分离主义和还原主义两个陷阱”。^④ 其中的“分离主义”指的即是艺术与社会或形式与内容（抑或自律与他律）之间的彻底分离；“还原主义”则指向艺术于社会或形式于内容的象征或还原。如果说前者代表的是形式、风格分析（如沃尔夫林），那么后者对应的则是图像学的程式（如潘诺夫斯基）。雅各布森显然既不同意前者，也不认可后者，在他这里，形式主义不是一个封闭的原则，而是一个开放的，甚至允许局部滞后或溢出的能动的结构或机制。而福柯和克劳斯所承袭的正是这一带有结构主义性质的形式主义。

福柯认为，“形式表征了一个时代的各种认识论标准，形式又以一种物质形态聚合着杂乱无章的事件内容，赋予它们某种可视的形态。这

① 罗曼·雅柯布森：《雅柯布森文集》，第 127 页。

② 同上。

③ V. 厄利希：《俄国形式主义：历史与学说》，第 385—386 页。

④ 同上，第 387 页。

样，福柯既解构了形式与内容二分的传统论点：内容高于形式，又可以区分‘形式’与语言。对他来说，语言就是一种形式，一种机制和‘机器’，而‘形式’则是更广泛的一种新的可操作和可分析的研究对象”^①。不过，这里的“机器”所指的并不是一种纯粹机械的运作，而是作为一个能动的结构，诉诸一种生成性的有机体运作。也因此，雅各布森是否直接影响和启发了他并不重要，而且福柯还“吸收了英美新批评、法国结构主义等其他理论”^②，但他和雅各布森之间在观念上是比较接近的。

福柯深谙形式主义对于 20 世纪意味着什么，他说：“当人们考虑到形式主义在绘画、在音乐的形式研究上的不同寻常的命运，当人们想到形式主义在民俗和传说的分析以及在建筑上的重要性，想到它的应用，想到理论思维的某些形式，那么，可以肯定，形式主义从总体上说很可能是 20 世纪欧洲最强大、最多样化的思潮之一。”^③也是在这个意义上，不妨说形式主义是 20 世纪的“知识型”，是 20 世纪艺术、思想、政治及社会运动等各领域的最强索引，也是其行动的逻辑和动力所在。

本章小结

福柯说：“形式主义的文化、思想和艺术，在 20 世纪的前三分之一时间内，普遍地同政治运动——应当说是左派批判运动——紧密联系。”1930 年以后，“人们显然受形式主义的启示，从分析的形式和类型入手动摇了马克思主义的教条主义”。尤其是 1968 年的“五月风暴”和学生运动，“一方面以马克思主义作为重要的参照，却同时又激烈地批判在政党和制度上的教条的马克思主义”^④。巧合的是，《十月》的创刊源于几乎同样的逻辑，甚至与福柯所言不乏重叠、相交之处。

① 张锦：《20 世纪的翻转：福柯对“形式主义”的反思》，《法国研究》，2012 年第 4 期，第 2 页。

② 同上。

③ 福柯：《结构主义与后结构主义》，《福柯集》，第 484 页。

④ 同上，第 485—486 页。

《十月》源自苏联前卫导演爱森斯坦（Sergei M. Eisenstein）拍摄于1927至1928年间的同名电影。在发刊词中，克劳斯和米切尔森两位主编这样写道：“这部影片是一项艺术革命工程即将进入尾声的标志，后来由于极权主义对默片的责难，以及被随之嵌入的声音而改变了。……在这部电影中，理性蒙太奇的创新，完满实现了其辩证的潜能。”然而，“我们的目标不是树立革命的神话，或为革命立传。在我们的时代，各艺术门类正在繁荣发展。我们想做的是，再次开始研究这些艺术门类之间的关系。我们这样做，也是要讨论它们在问题重重的历史阶段所扮演的角色”^①。

哈尔·福斯特曾感慨道：“我和其他人一样有恋母情结；我是作为格林伯格、威廉姆·鲁宾（William Rubin）、弗雷德等人的对立面长大的。”^②可见，从一开始，格林伯格及其教条的形式主义就是他们反思和抗衡的“敌人”。对于“十月学派”来说，美国形式主义已然成为保守的“贵族文化”，它不仅封闭了媒介，也固化了语言，甚至阻挡了艺术向社会开放的通道。而《十月》要做的，不仅是开放媒介和语言，还要借以重新审视并建立艺术与社会、政治的关系。这也是他们选择以“十月”为名的原因。爱森斯坦的《十月》是俄国形式主义介入政治、社会的典范，这提示我们，克劳斯、米切尔森实际上并不反对形式主义本身，她们恰恰是希望通过回到早期形式主义，批判教条的形式主义及其背后的美国自由主义意识形态，进而将艺术开放给更为复杂、含混的文化、社会与政治状况。因此，“后运动艺术”并不意味着艺术运动和形式主义的终结，恰恰是形式主义为新的艺术运动提供了更多的方式和动力。

距离克劳斯发表《关于索引的笔记》一文已近半个世纪了，如今，传统的“索引”早已升级和变异，从谷歌（Google）、百度到AI、

① 安妮特·米切尔森、罗莎琳·克劳斯：《〈十月〉发刊词》，王志亮译，鲁明军编著：《前卫的承诺：〈十月〉访谈录》，第331—332页。

② 哈尔·福斯特、杰瑞特·欧内斯特（Jarrett Earnest）：《〈十月〉：一个“微型乌托邦”》，鲁明军编著：《前卫的承诺：〈十月〉访谈录》，第128页。

ChatGPT，“索引”也逐渐从简单的文字搜索到图像，直至智能化搜索和检索，但万变不离其宗，形式主义或数学（算法）始终是其基底和起点。作为 20 世纪的“知识型”，形式主义仍未过时，至少目前尚未出现它真正的替代者，而这亦构成了我们不断回到形式主义的理由和动力。

第十二章

“当代”的危机与现代主义的重申

全球化改变了地缘政治的格局，也改变了艺术生产系统乃至艺术言语的方式。当网络成为新的信息平台 and 话语机制的时候，艺术个体之间的边界不再清晰，认知的串联、形式的趋同抽掉了所谓原创的可能，并集体陷入了折中主义的危局。与此同时，全球艺术市场和博览会的兴盛，表明当代艺术与资本的关系变得愈加密切，艺术与商品的边界也越来越模糊。而这样一种相互依赖的深入和蔓延，致使以双年展为核心的学术模式日渐式微。就像保罗·维利里奥所说的，今天，“工具式的图像将一张一张地赶走我们最后的精神意象”，“衍生产品压倒艺术作品”，“艺术不再可视，而是让人失明”，这使得“人们不再期待天才的出现，和别具匠心的惊喜，而仅仅是事故，和终极的灾难”。^①21世纪以来，对于艺术系统（特别是资本）的整体反思和检讨，进而如何开启新的艺术方式成了双年展及各种学术话题的焦点，最典型的无疑是“参与性实践”“事件性介入”和“人类学模式”。^②然而，所有以反资本、反景观、反物质名义的参与性、事件性、非物质和人类学实践（如政治参与、素人艺术等）也很快沦为一种新的政治景观和道德资本或是其中的一部

① 保罗·维利里奥：《无边的艺术》，第8—15、57—67页。并参见保罗·维利里奥：《解放的速度》，陆元昶译，南京：江苏人民出版社，2004，第113页。

② 2012年，由奥奎·恩维佐（Okwui Enwezor）策划的巴黎东京宫三年展、卡洛琳·克里斯托夫-巴卡捷夫（Carolyn Christov-Bakargiev）策划的卡塞尔文献展，以及吉奥尼（Massimiliano Gioni）在2013年策划的第55届威尼斯双年展已经表明，基于人类学视角的当代艺术/展览实践在今天已然成为一种主流趋势。同时，与之相对的反形式、反物质化的社会介入和政治对抗模式，在今天已成为一个新的主流话语。这两种模式之间虽然充满冲突与张力，但他们共同所面对的则是今天被资本和知识所围困的当代艺术现状。参见鲁明军：《从方法到文化：“没顶”的系统实践》，《艺术界》，2014年第1期。

分，结果是其非但没有对艺术的资本化构成丝毫批判和反省，反而无限地扩大“当代”的疆界，没有敌人的无边的“当代”模糊了艺术家的身份，也丧失了艺术的准绳，并成为一种新的流行模式和支配体制。

正是在这一新的体制形成的过程中，现代主义及其相关问题不断地被理论界提出来。其中尤为值得一提的是，2002年伯瑞奥德（Nicolas Bourriaud）在《后制品》一书中对于现代主义的检讨，2010年前后格罗伊斯对于现代主义问题的反思，以及2013年末至2014年初德·迪弗关于相关问题的再思考，这三次关于现代主义的重申。尽管三次重申所针对的对象和问题不同，对于现代主义的理解也迥然有别，但是，透过对于它们的梳理，我们可以从一个侧面探得新世纪以来当代艺术系统的变化以及系统内部的因应之道。

一、折中的平庸与个体行动主义

2002年，伯瑞奥德继《关系美学》（1998）之后，出版了新著《后制品》。所谓“后制品”，即电影、电视领域的常用术语“后期制作”，具体而言，就是对录制下来的素材进行处理的总称，比如剪辑、混音、字幕、配音和制作特效等。这样的手法在艺术领域不胜枚举，最典型的莫过于杜尚的现成品实践。但伯瑞奥德的目的并非是为现成品辩护，在这本小书的最后，他恰恰重申了现代主义及其当下意义。他认为，今天的全球文化，既是一本无限的既往史，也是一台巨大的搅拌器，很难再鉴别选择的原则。全球文化背景下的当代艺术也随之陷入了折中主义的媚俗这一困境。历史上，折中主义常常被视为一种没有标准的品位，一种没有脊椎的思想运动，一堆不协调的选择。它将一切平庸化，并鼓吹用愤世嫉俗的冷漠来颠覆历史。^①而这其实就是全球化语境下“后制品”艺术模式的典型特征，同时也是当代艺术所遭遇的一个难局。

因此，伯瑞奥德认为只有重申现代主义，才有“挽救”的可能。于

① 伯瑞奥德：《后制品》，熊斐曦译，北京：金城出版社，2014，第84—85页。

是他追溯到了格林伯格这里，因为在格林伯格眼中，折中所代表的就是一种媚俗、平庸和罪恶，也是他所批判和坚决抵抗的对象。^①在伯瑞奥德看来，格林伯格的艺术史是由线性的、目的论的形式组成的，而且在其内部，每件过去作品的意义都是由它和之后作品的关系来确定的。换言之，现代主义的历史，即是一部对于绘画和雕塑逐渐提纯的历史。这种理论把艺术史看作科学研究的副本，它的副作用是把非西方国家排除在“历史”之外。这种局限于历史和以西方为中心的看法，造成了对新事物的强迫性观念，所以在格林伯格这里，历史必须拥有一个意义，而这个意义是由一个线性的叙事来组织的。^②

重写现代主义是伯瑞奥德提出的方案。他说：“作为 21 世纪初的历史性工作，它既不是从零开始，也不被过于繁复的历史元素所困扰，而是盘点、选择和使用。进而，从一种集体的消费主义过渡到能够承担一定社会责任的个体行动主义，对一切现有的体制和形态进行一种再生产。”^③在他看来，这一行动本身，就是格林伯格反平庸、反折中主义的一个现代主义的遗产。此时，艺术是一种生产与世界的关系的行为，以这种或那种形态来物质化它与时间、空间的关系。除此之外，他想不出其他可以概括艺术的定义。^④这也说明，在根本意义上，伯瑞奥德还是未能摆脱将艺术作为社会介质的“关系美学”，只是他赋予了关系一种个体的能动性，但更重要的在于，此时“关系美学”本身也已深陷折中主义的泥潭。

显然，伯瑞奥德所理解的格林伯格及其现代主义不再是我们通常所谓的媒介、平面和纯粹这样一种自足的形式风格，而是内在于其中的一种现代主义动力机制和话语装置。也正是在这个基础上，伯瑞奥德并不是顺势而为，而是具有极为明确的对象和目标，即全球化带来的集体的平庸和文化折中主义。不过，伯瑞奥德并没有以一种逆向的态度和方式

① 参见格林伯格：《前卫与庸俗》，《艺术与文化》，第 3—24 页。

② 伯瑞奥德：《后制品》，第 85—86 页。

③ 同上，第 89 页。

④ 同上，第 90—91 页。

付诸批判，而是主张在全球化的前提下，通过一种带有一定责任感的个体行动主义，诉诸持续的再生产。正如朗西埃所说的：“艺术手段之间共同尺度的丢失，并不意味着从此以后每个人都可以自说自话，自己确定自己的尺度。这更意味着从此以后，任何共同的尺度都是一种特殊的生产，而且这个生产只有通过彻底地对抗混合的无尺度才有可能。”^①在这里，伯瑞奥德虽然并未完全依循现代主义的线性叙事，但是他撷取了内在于其中的动力机制。对他而言，这条线性叙事，不仅意味着一种延续，同时也是一种背叛和抵抗。因为只有在线性叙事的基础上，才可明确敌我，以及它们之间的关联。故所谓的风格、流派包括生产系统/机制的更替实际源自一种“斗争”实践，而此时，即便不是线性的、历史的，在横向的共时性结构中，也有一个明确的“敌人”或目标，从库尔贝、马奈、塞尚到格林伯格，他们强烈的目的论已足以说明这一点。不过，今天我们无法像库尔贝、马奈那样，有一个像古典主义这样明确的历史敌人，艺术观众的消失也意味着我们同样没有敌人，换句话说，也可能是敌人太多，或者说我们本来就没有这样的意识，以至于我们无法找到真正的“敌人”。因此，重申现代主义的意义就在于不仅要找到敌人，还要找到真正的、强大的敌人。难的是，这个敌人本身还一直处在变动之中，所以我们的敌人通常情况下只是一个临时的敌人。

但何以见得这种再生产或“斗争”就一定能够抵制折中的平庸呢？事实上，这背后隐含着一个潜台词，即伯瑞奥德并不认为回避或者盲目的抵制就能对抗折中，他所关心的是，在平庸的基础上如何变得不平庸，因此他无法彻底破坏或毁灭这套平庸的体制，唯一能够实现的就是让更多的个体通过行动冲决这套体制的约束。吊诡的是，当很多个体选择集体式地抵制的时候，或许又成为一个新的平庸群体和折中主义。因此，诉诸现代主义的动力机制只是一种手段，它无法成为目的，而单凭手段又无法构成有效的反思和再生产。何况，手段本身也会丧失尺度。就像上个世纪初的抽象艺术一样，原本是反思和超越大众文化的一个产

① 朗西埃：《图像的命运》，张新木、陆洵译，南京：南京大学出版社，2014，第57页。

物，结果却很快成为大众文化或庸俗文化的一部分。^①同样，在伯瑞奥德这里，这样一种集群式的个体行动非但不能对抗折中，反而很快又成了折中的一部分。时至今日，我们似乎无法摆脱这样一个逻辑和命运。这也是后来格罗伊斯重申现代主义的原因所在。那么，格罗伊斯是如何理解和重申现代主义的呢？

二、诗学的视角与“移动的沉思”

和伯瑞奥德一样，格罗伊斯也是困扰于新的技术带来的艺术、文化和生活方式的疾速变革。2010年前后，在《杜尚之后的马克思：艺术家的两种身体》一文中，格罗伊斯指出影像、互联网等新技术媒介对于艺术机制的改变，认为这一改变通过消除作为著作者的工作，完成了19世纪开始的无产化进程，以及身体的现成品化和可交换机制。^②尽管福柯、德里达、罗兰·巴特早已指出作者的“消失”，但在格罗伊斯这里，重申这一观点并强调无产化进程的完成，在某种意义上，也是对伯瑞奥德“后制品”观点的一种回应或延续。不过，格罗伊斯所提供的方案明显有别于伯瑞奥德。

也是在这前后，格罗伊斯还发表了《诗学与美学》《时代的同志》两篇短文。在这两篇短文中，他首先明确反对康德的审美自律和“为艺术而艺术”的观点，主张当代艺术不应以美学视角，而应以诗学的视角观之；不应以艺术消费者，而应从艺术生产者的视角审度。当然，他也强调，反对美学并不是提倡反美学，而是力图从艺术内在的生产机制中将美学彻底抽离出来。^③这看似是一种反现代主义的观点，但格罗伊斯讨论的依然是现代主义，只是他强调的不是现代主义的趣味和风格，而是现代主义“进步”的一面。正如他所说的，“贯穿整个现代性我们可

① 易英：《抽象绘画的理论死亡》，黄宗贤、鲁明军编：《视觉研究与思想史叙事（上）：形式—观念—话语》，2013，第3—16页。

② 格罗伊斯：《走向公众》，苏伟等译，北京：金城出版社，2012，第155—174页。

③ 同上，第9页。

以辨认这一被动消费的大众文化和一种活跃反对之间的对立。进步的现代艺术在现代性期间已经以对被动消费（不论是政治宣传还是矫揉造作的商业品）的对立完成了自己的建构。所以，从20世纪早期先锋派到格林伯格、阿多诺以及德波（Guy Debord）他们的主张和行动都将继续回响在当下我们的文化辩论中。”^①在这里，格罗伊斯虽然还没有提出具体的方案或者回到格林伯格的反折中、反平庸的行动，但他已经明确了这种紧张关系，以及重申现代主义的意义所在。事实上，自新前卫开始，当代艺术已成为一种大众文化实践。于是，我们不得不面临这样一个更为严峻和迫切的问题：“一位当代艺术家怎样才能幸存于一个人都成了艺术家的世界中？”^②

这已经不再是艺术生产方式的问题，而是艺术家存在的问题。其中的一个潜台词是，不管艺术方式如何变化，不管是大众的，还是精英的；不管是平庸的，还是前卫的，最终都无法解决艺术家得以“安身立命”的问题。也就是说，即便是伯瑞奥德所谓的反折中的个体行动主义，依然受制于全球化资本主导的艺术体系及其“成功学”模式。因此，当我们将视线转移到艺术家身上的时候，或许可以暂时回避这样一个强大的、隐性的支配机制。

格罗伊斯认为，在这样一个没有旁观者或者说没有沉思的景观时代，回到沉思或许是一种个体选择或自我解救。不同以往，“这里沉思的主体无法再依赖于对无穷的时间资源和无限的时间视角的期待，依赖于对构成柏拉图、基督教或佛教的时间传统的期待，而是一种移动的旁观或沉思”。因为，“当代的沉思生活和永久的积极流通在同时发生”，并“指向被现代生活的景观所麻痹的大众的被动性”。^③所以，这里所谓的移动的冷静沉思并不以产出美学判断或选择为目的，而仅仅只是一种观看姿态的永恒反复。沉思的生活与行动的生活之间已无边界。在这里，以时间为基础的艺术再次把时间的稀缺变成剩余，显示出自己是一个合作者，

① 格罗伊斯：《走向公众》，第119页。

② 同上，第121页。

③ 同上，第122页。

是时间的同志，而非时间的敌人。^①也就是说，“即使是沉思的生活，也是一种不导致任何结果的重复姿态，它无法形成任何结论性的、有依据的美学判断”^②。因为，“今天，我们仍然被困在现时，并不引向一个未来”。而唯一能实现的就是把所有一切关于大众的、平庸的现代被动的耻辱标记从沉思中剔除出去。^③

和伯瑞奥德一样，格罗伊斯还是把现代主义放在抵抗大众和媚俗的框架中予以审视和反思。不过，不同于伯瑞奥德，格罗伊斯看中的不是艺术实践，而是艺术家的存在感，他将重心从艺术方式转移到了人的主体实践。如果说伯瑞奥德还局限于一个艺术系统内部的运作体制，甚至抽离了人的主体性的话，格罗伊斯考量的则是一个新的时代所带来的人的生活方式和主体位置的改变。所以，格罗伊斯并没有因此重申现代主义机制中激进行动的一面，而是选择回到一种现代主义的时间维度，即所谓的“移动的沉思”。此时，它不仅是一种艺术语言，也是一种主体化的方式。

现如今，时间的艺术，阅读的艺术，沉思的艺术并不鲜见，甚至成了双年展和学术讨论的主流方式，并似乎演化为一套新的体制。^④ 吊诡的是，时间的艺术和移动的沉思终究还是一种姿态，它允诺将平庸与媚俗剔除出去，但依然无法提供一个有效的标准；它允诺将艺术家从既有的体制支配中解放出来，但依然无法证成作为艺术家的沉思之界限。格罗伊斯没有回答这些问题。不过在我看来，德·迪弗对于现代主义的考

① 格罗伊斯：《走向公众》，第125页。

② 同上，第108、122页。

③ 同上，第124—125页。

④ 值得一提的是，在最近的一次访谈中，伯瑞奥德似乎对此有所反省，他一再强调“关系艺术”非但没有抽离主体，反而是对于人的主体性或人的特权的肯定。反之，他认为（如以安瑟姆·弗兰克[Anselm Franke]为代表的）关于万物平等的主张，恰恰附和了这个已然由物支配或者物化了的时代。而且，不管是物质，还是非物质，在今天这样一个世界资本主义的系统内都会被转化为产品。对此，安瑟姆·弗兰克不以为然，他还是主张灵活主体性的重要，借以探讨决定人群关系的特殊脚本，反对（以伯瑞奥德为代表的）这样一种当前趋势：在以不同方式调整主体性的同时操弄定义空泛的“关系”，把人类看作不过是一般对象中的对象而安慰自己。但在我看来，伯瑞奥德目的似乎不是安慰自己，而是以此重建人的主体性的可能性。参见贺婧：《尼古拉斯·伯瑞奥德访谈》，《艺术界》，2014年第4期，第31—32页；《社会工厂：对话上海双年展策展人》，《艺术界·上海秋季特辑》，2014年11月，第10页。

古学重申所针对的恰恰是这一新的体制。

三、现代主义的重申与艺术史自觉

为纪念美国“军械库展”一百周年，2013年10月至2014年4月，《艺术论坛》连载了比利时艺术史学者德·迪弗六篇长文^①，重新梳理了杜尚《泉》的产生，“艺术”“非艺术”的发明，以及现代主义的诞生等一系列有关现成品与现代主义的历史问题。20世纪八九十年代，德·迪弗已就此发表过数篇论文，这些文章在一定程度上改变了我们对于前卫艺术、杜尚以及艺术生产的理解，在他的新解读中，杜尚不再是新动向的创造者，而是变成了一名为我们送来有关早已发生的文化大变革的重要讯息的信使。^②不过，读过这六篇长文，我们发现，德·迪弗提出的这些问题包括其中的观点和判断基本延续了他出版于1998年的《杜尚之后的康德》一书，十五年前的这本著作可以说已经回答了这些问题，而且也更加系统。那么，问题在于，除了纪念“军械库展”一百周年以外，《艺术论坛》重新梳理和连载十五年前的这些历史问题的讨论有没有其他的现实针对性呢？恰逢是年这本书中文版刊行，似乎更有必要重新思考他的这些命题对于今天艺术体制的意义所在。

确切地说，德·迪弗的《杜尚之后的康德》是一部关于现代主义的考古学研究。作者通过一系列的论证，提出杜尚的现成品并没有终结现代主义，相反，它恰恰是现代主义的一种延续。德·迪弗指出，现成品可以追溯到修拉这里，因为修拉的实践已经彻底从传统的手感和观看方式中摆脱出来，而在他这一科学理性的点彩技术背后隐藏着一个重要的前提：管装颜料的发明。在此之前，画家所使用的颜料都是自己手工磨制的，且很少使用纯色，都需要调配处理，而修拉不加调和地使用管装

① 这六篇长文是《原谅我的语法：艺术的发明》《不要杀害信使：杜尚三段论》《现代主义为什么诞生于法国》《“非艺术”的发明：历史》《“非艺术”的发明：理论》《“这是艺术”：一个句子的解剖构造》，先后刊登于《艺术论坛》2013年第10、11期和2014年第1、2、3、4期。

② 德·迪弗：《原谅我的语法：艺术的发明》，《艺术论坛》，2013年第10期。

颜料，实际上已经将它自觉地视为一种现成品。这也意味着，现代劳动分工已经开始介入绘画领域。另外，我们一直以为，杜尚的《泉》之所以成立是因为它对当时的艺术体制构成了一种挑衅，但德·迪弗认为，这也不是杜尚的发明，早在19世纪，库尔贝、马奈其实就已经在挑衅当时的沙龙制度，只不过杜尚是第一个将这一挑衅或对于艺术体制的自觉本身作为作品或是其中一部分的艺术家。反过来，这也表明，库尔贝、马奈在艺术机制层面上与现成品是一种同构的连续关系，而不是断裂的。^①

德·迪弗在此不仅是为“现成品”正名，也是为“现代主义”正名，更重要的是，他为我们重新理解绘画提供了一个新的视角和路径。他的意思是说，现成品与绘画之间实际并非如此泾渭分明甚至决然对立，前者原本就是脱胎于后者。也正是这一说法，取消了类似绘画、现成品这样的媒介性划分，从而将它们一道纳入了一个“唯名”而非“专名”意义上的一般艺术的概念系统中。^②在此，他不仅回应了康德的“二律背反”，而且以康德的批判理论为视角和进路，重新检讨了现代主义。一个是“纯粹现代主义的考古学”，即从艺术体制实践层面，包括生产方式、观看者、体制的挑衅等重新定义了现代主义；另一个是“实践现代主义的考古学”，从审美、道德及政治批判的角度揭示了现代主义的内在机制。^③

在德·迪弗看来，杜尚唯名论意义上的“这是艺术”和康德所谓的“这是美的”实际上是同构的。这意味着，现代主义不仅是一种美学、形式或风格，自身也是一套机制，或者说，它本身就是一种机制性实践。而这事实上已经将现代主义绘画直接引至一个开放的当代视域中。基于此，德·迪弗重申了艺术家的身份，强调只有在成为艺术家的前提下，任何事物才有成为艺术的可能，从而修正了博伊斯所谓的“人人都是艺术家”这一误解。因此，对今天我们所遭遇的当代窘境而言，这不再是一种现代主义的教条式重申，而是在反思现代主义的基础上的一次价值重申。

① 参见德·迪弗：《杜尚之后的康德》，第147—165、82—121页。

② 同上，第7—81、147—159页。

③ 同上，第303—373页。

概言之，这一反思与重申及其意义体现在以下三个层面。首先，德·迪弗并不认为现代主义就是一种媒介语言，而是将其作为一种艺术机制的运作加以对待，在他这里，现代主义本身并不是一种自足的形式或风格，更像是一部能动的装置。其次，现成品也不是一种逸出艺术史逻辑或断裂于现代主义绘画的实践，现成品与现代主义绘画在生产机制维度上的延续意味着它并没有终结绘画。因此，并不是所有的东西都可以成为艺术作品，它是有内在要求的，在德·迪弗看来，这个要求不是形式，而是艺术家的身份，这一身份的确定来自艺术史维度上的一种机制性认定，而不是一种形式和风格的认定。最后，虽然尚没有明确这样一种观点是否直接针对今天的参与性艺术和人类学实践，至少，对于后者所导致的当代的无边化予以了深刻的检讨和反省。当然这并不意味着德·迪弗保守，因为他所强调的不是一种趣味的回归，更不是一种形式的更替，而是基于艺术史脉络的内在机制的开启和变化。所以，德·迪弗并不反对拓展艺术的边界，也不反对其他学科领域“粗暴”地介入艺术实践，他针对的是随着艺术与知识边界的消失，艺术的知识化所带来的一种主体性的让渡。因为，说到底“人类学模式”和“参与性实践”都潜在地让渡了艺术家的主体。所以，对于现代主义的考古学重申，根本意义上是一种艺术家主体性重建的努力。而这一主体既是一种艺术语言机制的探索，同时也是一种文化政治实践的探索。

回过头看，尽管伯瑞奥德、格罗伊斯都已经意识到了全球化带来的艺术的无边化和人的主体性的丧失，而且两位都以各自的视角和路径试图批判性地应对这一局面，伯瑞奥德通过揭示现代主义的前卫结构及其对于折中主义的反省，诉诸一种个体的行动主义及能动机制，格罗伊斯同样基于现代主义及其对于大众和媚俗的叛逆，选择回到现代主义“移动的沉思”或“旁观”这一时间性维度，意图重建一种新的主体。然而，他们还是无力改变一个事实，当代艺术的无边化所带来的观众的消失和判断（力）的阙如。在笔者看来，德·迪弗理论的意义就在这里。通过考古学的视角，他为我们重探了现成品与现代主义内在机制的历史关联，借以建立一个新的艺术标准，即对艺术家身份的确认，在此基础上

上，开拓新的艺术方式和话语机制。可见，尽管三者各自针对的对象和问题不同，但笔者认为他们的重叠恰恰是对今天艺术体制及其所遭遇的文化困境最有力的一种理论反思、修正和补充。

本章小结

前面提到，伯瑞奥德、格罗伊斯及德·迪弗三位艺术批评家和艺术史学者都回避了艺术史经验中的现代主义定义——形式意义上的现代主义，而是选择从生产系统角度切入，这样一种理论实践本身也意味着，今天我们已不可能再回到一个审美、消费和风格维度上的现代主义，回到一种“为艺术而艺术”的孤绝方式，而不断趋于一种开放的、能动的机制运作。从这个意义上说，现代主义的重申首先是对现代主义的一次重新认识和定义。基于此，三位为我们提供了三个不同的视角和方案，无论是伯瑞奥德的个体行动主义，还是格罗伊斯“移动的沉思”，抑或德·迪弗对于艺术家身份的重申，都源于对于现代主义的重新理解，他们共同为已然僵化的当代艺术体制提供了新的活力和动能。

可今天的问题是，在一个新的“当代”概念范畴中，现代主义本身就是当代的一部分。因为，“当代”这个概念并不在现代主义的线性叙事中，它其实已经粉碎了这套叙事。譬如2007年第12届卡塞尔文献展，主题就是“现代主义对我们是否已经成为古典（过去）？”。策展人诺格尔·布格尔和卢特·诺阿克在“展览前言”中明确指出，这是一个关于现代艺术的展览，而且也意识到这个做法尽管可能有点奇怪，但他们坚信这些形式和风格都有着悠久的历史，并将会延伸下去。这里的关键还在于，这些形式及其意义往往只有艺术家才会有所认识，而观众通常很难体会，因此，他们的目的是为了重新去靠近这些形式的原动力，通过这一特殊的展览行动去试图影响观众。当然，也正因如此，他们不仅不再凸显艺术家及其观念，也不再迎合地缘政治的身份认同。^①

① 转引自张奇开：《卡塞尔文献展，1955—2007》，重庆：重庆出版社，2008，第824页。

在这里,形式本身被赋予了一种新的普遍意义,而这样一种现代主义诉求及其针对性也就成了一种新的当代话语。2014年初,由深圳OCAT主办的展览“让现代继续:沉浸,等待,理想主义”也将形式视为现代主义的话语方式,强调这不仅是对于长期支配我们话语的社会主义现实主义的一种无声的抵抗,也是为了继续一种精神能量,提供一种不乏质疑、并真正能够建立自身思想谱系的动力。^①这样一种论调的确带有德·迪弗“实践现代主义”的色彩。但相比而言,2012年的第13届卡塞尔文献展则更具颠覆性和挑战性,策展人克里斯托弗·巴卡捷夫彻底取消了古代、近代、现代与当代之间的时间界限,以及各个学科或领域与艺术之间的专业界限,其中不少现代主义的作品参展,展场的设计中也有明显的现代主义倾向。^②但问题是,在这样一个背景下,重申现代主义还有多大意义呢?此时我们可以说,伯瑞奥德、格罗伊斯和德·迪弗的反思实际上都已尽数被“当代”这个无底洞所吸纳,似乎只能将其视为当代内部的一种反省和检讨。所以,真实的结果是,面对活生生的艺术和展览实践,理论的反思与重申似乎只是作为一种个体姿态而不断地排演,但又似乎不断地被悬置,被搁浅。

末了,还需重申的一点是,现代主义并不等同于形式,也不等同于形式主义。即便是抽象表现主义,也不能化约为形式主义。然而,无论是艺术史论中的“形式—风格”,还是艺术批评中的前卫和形式主义,都是一种历史与理论的建构。事实上,20世纪以来,从图像学到视觉文化、新艺术史,从(后)结构主义到“另类准则”、新批判理论,无不诉诸对于形式—风格和形式主义的质疑和解构。可即便如此,形式和形式主义也从未消失。就像乔斯利特所说的,本质上他们这些反形式主义者都是形式主义者。而且,在潘诺夫斯基、阿尔珀斯,尤其是瓦尔堡身

① 苏伟:《让现代继续:沉浸,等待,理想主义》,“深圳OCT当代艺术中心的博客”,http://blog.sina.com.cn/s/blog_888a50890101gh8o.html。

② 参见拙文:《“物”的解放与形式的抵抗——DOCUMENTA(13)的政治》,《中外文化与文论》(第22辑),成都:四川大学出版社,2013,第45—54页。

上，同样残存着诸多形式的痕迹。就此，如果进一步追根溯源，我们发现其实在李格尔的“艺术意志”与瓦尔堡的“情念程式”中，便隐伏着同一种超越了形式和图像的无名的力量和潜能。

下篇

无名的艺术力：形式意志
与图像潜能

第十三章

另一种“艺术力”：“艺术意志”与“情念程式”

20世纪90年代末，艺术史家唐纳德·普雷齐奥西在其主编的《艺术史的艺术：批评读本》（“牛津艺术史”系列）一书中，将李格尔和阿比·瓦尔堡列在“作为艺术的历史”同一章内，并与沃尔夫林领衔的“风格论”和潘诺夫斯基主导的“图像学（志）”二章区分开来。这一精心的编排一直以来没有引起艺术学界足够的重视，既有的相关研究多数依然教条地将李格尔的“风格论”与瓦尔堡的“图像学”对立起来看待。诚然，从方法论的视角和理论范式而言，李格尔的“风格论”所主张的反模仿、反内容的确对立于瓦尔堡去形式化的“图像学”，但事实上，作为同时代的艺术史家，李格尔与瓦尔堡又自觉地共享着某种时代精神，而这尤其体现在他们各自所谓的“艺术意志”（Kunstwollen）与“情念程式”（Pathosformel）（亦被译为“激情程式”或“情念形式”）这两个核心的概念，正是这两个概念，构成了二者共同克服历史主义而诉诸艺术化历史叙事的理论支点和思想动力。

姑且不论李格尔与瓦尔堡之间是否曾有过直接的交集，在他们各自的文本中，我们也看不到针对彼此的观念有何深入的讨论和评价，李格尔的文本中几乎找不到关于瓦尔堡的迹象，而瓦尔堡在笔记中虽然零星地提到李格尔也只是一笔带过，毫无疑问，他们选择了两条截然不同的道路。另外，从词源学的角度，“Kunstwollen”与“Pathosformel”也没有直接的关联，或许这也是一直以来二者共同的一面被轻忽的原因所在。值得一提的是，其实早在1930年，埃德加·温德在一篇论文中就已经提到李格尔的“艺术意志”对于瓦尔堡的意义，虽然他没有直接对应到“情念程式”这个概念上，但他提到另外一个词“Kulturwollen”（文

化意志)^①，暗示了与瓦尔堡“情念程式”的内在联系。通过两个词的词根可以看出，李格尔与瓦尔堡其实殊途同归，最终都诉诸一种“意志”(Wollen)。

一、形式与内容：李格尔与瓦尔堡的“分野”

自19世纪末、20世纪初以来，“风格论”与“图像学”构成了欧美艺术史研究的两个重要流派和路径。它们就像两座高峰，塑造了艺术史研究的“家法”和传统。二者具有明确的差异和区别，主要体现在“形式”与“内容”的分野和对立。客观地说，这样一种局面与其说是根源性的，不如说是沃尔夫林和潘诺夫斯基所建构的。尽管他们不是“形式—风格论”和“图像学”的开创者和集大成者，但其理论的范式化、通俗性让它们得到了更多人的响应和认可，即使在中国古代美术史的研究中，也成了最常用的方法。

曾师从文化史家布克哈特的沃尔夫林和李格尔出生在同一个时代，“和李格尔一样，沃尔夫林将艺术的发展理解为一个连续性的渐进过程”^②，他“将文化史、心理学和形式分析统一于一个编史体系中，因此不去过多地研究艺术家，而是紧紧地盯着艺术品本身，力图创建一部‘无名的美术史’”^③。出版于1915年的《美术史的基本概念：后期艺术中的风格发展问题》一书是他的代表作，在这部经典的著作中，沃尔夫林基于文艺复兴绘画与巴洛克绘画的比较，提炼出了五对概念：“线描与涂绘”“平面与纵深”“封闭的形式与开放的形式”“多样性的统一与同一

① Edgar Wind, "Warburg's Concept of *Kulturwissenschaft* and its Meaning for Aesthetics", *The Eloquence of Symbols: Studies in Humanist Art*, ed. by Jaynie Anderson, New York; Oxford University Press, 1983, pp.22—23. 中译本错将“Kulturwollen”(文化意志)与“Kunstwollen”(艺术意志)混同为一个词，误导了作者的本意。埃德加·温德：《瓦尔堡的“文化科学”概念及其美学意义》，普雷齐奥西主编：《艺术史的艺术：批评读本》，第201—202页。

② 洛伦兹·迪特曼(Lorenz Dittmann)语。转引自迈克尔·安·霍丽：《帕诺夫斯基与美术史基础》，第42—43页。

③ 潘耀昌：《沃尔夫林和他的美学思想——中译者前言》，沃尔夫林：《美术史的基本概念：后期艺术中的风格发展问题》，第17页。

性的统一”“清晰性与模糊性”。^① 沃尔夫林的形式分析贬低了艺术题材（或内容）的作用，主要是针对图像母题与母题组合（构图）即形式因素的分析。这本书出版后得到了广泛的关注和响应，形式（风格）分析后来几乎主导着整个艺术史学界，有学者感慨：“在整个 20 世纪美术史学中，没有哪本书引起过如此众多的批评性注意。”^② 潘诺夫斯基的《图像学研究：文艺复兴时期艺术的人文主题》在很大程度上便是反思和批判沃尔夫林“形式分析”的产物。

潘氏此书出版于 20 世纪 30 年代末，距离沃尔夫林、李格尔的形式分析和风格理论差不多有二三十年，此时，形式主义已经蔚然成为艺术史方法论的典范。此书“导论”的第一句话就明确了二者之间的分歧：“图像志（图像学）是美术史研究的一个分支，其研究对象是与美术作品的‘形式’相对的作品的主题与意义。”^③ 和沃尔夫林一样，潘诺夫斯基也从中抽离并概括出一套科学范式，并将其分为三个层次：“自然主题：前图像志描述（和伪形式分析）”“程式主题：图像志分析”与“内在意义：图像学解释（深义的图像志解释或图像志的综合）”，概言之，即“风格史”“类型史”与“一般意义上的文化征象或象征的历史”。^④ 潘氏虽说是针对形式分析的，但实际上在他的图像学框架中已经涵括了形式和风格分析。早在 1915 年的时候，潘诺夫斯基就撰写过关于沃尔夫林的文章。文中指出：

我们并不去怀疑沃尔夫林的分类——关于它们明晰和富于启发性的作用高于赞扬和怀疑——是否正确地解释了文艺复兴和巴洛克艺术总的风格倾向；相反，我们怀疑他们解释的这些风格的阶段能

① 看上去这一框架将文艺复兴绘画与 17 世纪巴洛克绘画对立了起来，但同时也提到早在 15、16 世纪的时候其实就已经有了涂绘的迹象。沃尔夫林：《美术史的基本概念：后期艺术中的风格发展问题》，第 80 页。

② 克莱因鲍尔（Kleinbauer）语。转引自迈克·安·霍丽：《帕诺夫斯基与美术史基础》，第 43 页。

③ 潘诺夫斯基：《图像学研究：文艺复兴时期艺术的人文主题》，第 1 页。

④ 同上，第 13 页。

否仅作为再现的模式来接受，这种模式是没有表现力的，或宁可说“自身是苍白”的。^①

在潘氏眼中，形式分析和风格分类无法应对和解释艺术史上的再现模式。与之相对，瓦尔堡的图像学恰恰为他提供了一个有效的视角和进路，并成为其阐释框架的主要支撑。早在上世纪 20 年代潘诺夫斯基任职于汉堡大学期间，就与瓦尔堡有过密切的往来，并深受其影响。他还曾沿着瓦尔堡的脚步，与维也纳艺术史家卡尔·吉洛（Karl Giehlow）合作完成了关于丢勒《忧郁》的研究。^②

前面提到，由于其理论的范式化、科学性和相对的通俗感，沃尔夫林和潘诺夫斯基成了“形式分析”（或“风格论”）与“图像学”两大艺术史论流派的代表人物，然而，也正是因为他们理论本身的可实用性和广泛的传播，从而导致其理论越来越加教条和僵化。^③ 上世纪七八十年代兴起的视觉文化与新艺术史的动因之一即是为了反思僵化的“风格论”和教条的“图像学”。比如“视觉文化”的开创者之一阿尔珀斯便提出，沃尔夫林和潘诺夫斯基著作中对于艺术史的分类及价值判断都是以意大利文艺复兴艺术的原型为基础的，而那个时期的艺术正是以“一种居高临下的姿态面对全世界的财富”。因此，她不认为其分类和价值判断可以成为放之四海而皆准的艺术史论范式。^④ 话虽如此，实际上也不尽然，“风格论”和“图像学”本身并不教条和僵化，这尤其体现在李格尔和瓦尔堡的论述中。

沃尔夫林与潘诺夫斯基的分歧也同样体现在李格尔与瓦尔堡之间，

① 转引自迈克尔·安·霍丽：《帕诺夫斯基与美术史基础》，第 53 页。

② 迈克尔·安·霍丽：《帕诺夫斯基与美术史基础》，第 95 页。

③ 霍丽用托马斯·库恩（Thomas Kuhn）的“范式”（paradigm）比附沃尔夫林的论述框架和结构。但同时霍丽也指出：“沃尔夫林并不总是教条主义的”，《美术史的基本概念》一书的重心看似在文艺复兴向巴洛克风格范式的转换，但实际上“沃尔夫林的真正目的是想建立一种有效的、可由经验证实的视觉分析方式，建立一部在其内部自行运动的历史”。迈克尔·安·霍丽：《帕诺夫斯基与美术史基础》，第 50 页。

④ 转引自玛格丽特·艾弗森：《拯救瓦尔堡的传统》，唐纳德·普雷齐奥西主编：《艺术史的艺术：批评读本》，第 207 页。

即“形式”与“内容”的分野与对立,但他们并没有像前者那样建立一种解释模式和理论框架,也没有将其视为一个静止的对象,更强调隐伏在其中的动因和驱力,也或许因此,他们的影响力反而远不及前者。1893年,在《风格问题》一书中,李格尔通过对古埃及的莲花纹样和棕榈叶纹样、希腊莨苕纹样、中世纪阿拉伯式纹样的历时性考察和研究,建构了一部艺术形式和风格自律的发展史。在这本书中,他第一次提出“艺术意志”概念,并明确指出,他所针对的是桑佩尔(Gottfried Semper)的“物质主义”(materialist)理论,即“一件艺术品仅仅是一件基于功能、原材料和技术的机械式制品”^①。李格尔不以为然,他认为“在艺术形式和风格发展的过程中,人的审美冲动与艺术意图始终为主要推动因素,而材料、技术等只不过是一些外部条件,它们是限制性的因素,艺术意志总是在与这些因素的斗争中为自己开辟道路,推动风格向前发展的”^②。李格尔同时也反对“模仿论”,他认为植物装饰是作为对自然形式的无意识的模仿或复制而出现的,之后的程式化(stylization)则是继发性现象。因此在他看来,“艺术作品就是一件艺术作品,不是什么任意的历史产物”^③,艺术风格发展的动力归结于艺术内部的原因,艺术无关其历史,它有属于自己的一部独立史。按亨利·泽纳尔(Henri Zerner)所言,李格尔就是想急切地证明人类所具有的审美欲求是自主和自由的。^④

八年后,在《罗马晚期的工艺美术》(1901)一书中,李格尔将美术史看作是具有自然法则约束力的不断进化和发展的过程。他摒弃了以往那种认为美术的历史过程是以无数的盛衰阶段为标志的观点,就风格的演变问题也提出了一组对立的范畴:“触觉”和“视觉”。^⑤这组概念后

① 李格尔:《罗马晚期的工艺美术》导论,陈平译,北京:北京大学出版社,2010,第5页。

② 陈平:《李格尔与艺术科学》,杭州:中国美术学院出版社,2002,第15—16页。

③ 潘诺夫斯基:《艺术意志的概念》,施洛塞尔等:《维也纳美术史学派》,陈平编选,张平等译,北京:北京大学出版社,2013,第112页。

④ 亨利·泽纳尔:《序言》,李格尔:《风格问题:装饰历史的基础》,杭州:中国美术学院出版社,2016,第xvi—xvii页。

⑤ 潘耀昌:《沃尔夫林和他的美学思想——中译者前言》,沃尔夫林:《美术史的基本概念:后期艺术中的风格发展问题》,第18页。

来也出现在沃尔夫林《美术史的基本概念：后期艺术中的风格发展问题》（1915）一书中。可以说，到了沃尔夫林这里，“形式分析”或“风格论”已经被推向了一个极致。显然，沃尔夫林对于李格尔的“艺术意志”概念似乎并无太大的兴趣，但实际上，正是这一点，构成了它们之间根本的差异，沃尔夫林的分析范式和框架之所以成为一种静止的僵化的教条，正是因为它放弃了李格尔理论的“移情”底色^①，忽视了“艺术意志”这一根源性的力量和功能。本雅明业已发现了这一点，他认为“虽然沃尔夫林形式对比的方法严格精确，但李格尔的形式主义方法考虑到了一个更大的社会集体（艺术意志）的观点”^②。

虽然尚无资料证明瓦尔堡与李格尔有何直接的联系，但他与沃尔夫林之间却不乏关联。温德指出，瓦尔堡的意图是比过去更加深入地发现影响风格形成的因素，并且是在沃尔夫林可以回避的方向上深入下去。当沃尔夫林呼吁要分离开艺术研究和文化研究时，他能够凭借相当的正当性来引述布克哈特的例子。瓦尔堡同样承袭了布克哈特，但在温德看来，瓦尔堡是将许多外表上没有联系的部分区分开，然后沉着地分别去研究、描述每一部分，而不是用其完全的、迷人的艺术统一性去解决文艺复兴文明的历史问题。^③ 瓦尔堡关心的是艺术的功能问题，他的一个基本观点是任何试图把图像脱离开其与宗教和诗歌、崇拜与戏剧的关系的企图，都像是割断了其生命血脉^④，而这在某种意义上就是为了区别于主张“纯粹视觉”及其抽象含义的沃尔夫林和李格尔。

之所以大多艺术史家都将瓦尔堡与沃尔夫林联系起来，一个重要的原因是他们的论述都跟布克哈特有关——尽管选择的路径不同。但实际上，更接近瓦尔堡的是李格尔，而不是沃尔夫林。李格尔关注的是埃及、希腊、罗马、中世纪以及阿拉伯地区的装饰艺术或工艺美术，瓦尔

① 潘耀昌：《沃尔夫林和他的美学思想——中译者前言》，沃尔夫林：《美术史的基本概念：后期艺术中的风格发展问题》，第22—23页。

② 普雷齐奥西主编：《艺术史的艺术：批评读本》，第220页。

③ 埃德加·温德：《瓦尔堡的“文化科学”概念及其美学意义》，普雷齐奥西主编：《艺术史的艺术：批评读本》，第202—203页。

④ 同上，第203页。

堡则将目光投向北美印第安人地区的图像，并非巧合的是，这些都在正统、经典的艺术史范畴之外。^①

瓦尔堡曾自称为历史文化学家，这其实已经与坚守艺术史领域的李格尔、沃尔夫林等区别开来。^②在他的整个学术生涯中，异教的历史与文明一直是关心的主题。在普韦布洛印第安人地区期间，瓦尔堡发现了大量出现在当地人习俗和经验中的蛇仪图像。他好奇的是，与欧洲相似的异教现象相比，这一异教的世界观在多大程度上给我们一个准绳来衡量从原始异教到古典古物的异教再到现代人的发展历程？^③瓦尔堡详尽考察了这些蛇仪及图像在当代人的生活经验中扮演的特殊角色和功能，并指出作为情感的一种基本形式，这些蛇仪图像显然是通过印第安人的巫术实践释放出来，而类似的宗教仪式和祭祀习俗早在2000年前便已盛行于古希腊，而且，这些习俗比在印第安人中看到得要更粗野和反常。^④比如狄俄尼索斯的狂欢仪式，《旧约》中作为罪恶和引诱之灵的提亚玛特（Tiamat），以及各种用以对抗异教偶像崇拜的“蛇崇拜”仪式等。文章以一张他在旧金山街道拍摄的照片结尾，照片中的人是“蛇崇拜”“恐惧雷电”的征服者、土著人的继承者、驱逐土著居民的淘金者。^⑤瓦尔堡的目的自然不只是图像母题的排列，图像及其叙事背后的寓意才是他要传递的主题。文章的最后，他这样写道：“电报、电话破坏了和谐的、整体的宇宙。神话类型的、象征类型的思索努力在人类和周围世界之间建立‘连接’，将‘距离’融汇到祈祷、反思所需要的空间之中：这种‘距离’已被即时性的电流连接所摧毁。”^⑥对他而言，“有意识地创造自我与外在世界之间的距离，可称为文明的基本行为”^⑦。

① Kurt W. Foster, "Introduction", Aby Warburg, *The Renewal of Pagan Antiquity*, Los Angeles: Getty Research Institute for the History of Art and Humanities, 1999, p.51.

② 瓦尔堡：《北美普韦布洛印第安人地区的图像》，普雷齐奥西主编：《艺术史的艺术：批评读本》，第170—171页。

③ 同上，第173页。

④ 同上，第188—189页。

⑤ 同上，第198页。

⑥ 同上，第199页。

⑦ 贡布里希：《瓦尔堡思想传记》，李本正译，北京：商务印书馆，2018，第329页。

尽管瓦尔堡和李格尔关心的对象不乏相近之处，但显然二者所选择的视角、路径和落脚点完全不同。当然，这并不意味着瓦尔堡对装饰艺术不感兴趣，并非巧合的是，恰恰是通过李格尔的“论敌”桑佩尔，瓦尔堡接触到了装饰艺术。1890年代初，他就已经读过桑佩尔的文章。桑佩尔在文中强调了装饰对于确定重点部位的重要性，而这些重点部位充当了对于“作为具有意志者”的人的注意焦点。这之后，瓦尔堡经常用“直接性”的观念及其对“意志”的影响（或是一种“无害的运动”）进行实验。^①李格尔的遗作中，有一段关于桑佩尔的评论。他说在桑佩尔的思想中，“原始的艺术活动比什么都更高、更纯。桑佩尔通过考察未开化的人的创作而得出这个结论，这些人对图像所作的晶体式处理很是自信，对色彩的处理天真拙朴，表现出一种完全未受破坏的艺术趣味，与现代欧洲人的朽坏趣味不同”^②。且不说这是否影响了瓦尔堡，但他们都对原始艺术保持着热情。桑佩尔还认为，人类是通过工艺美术，也就是实用功能为目的的艺术，才认识了对称和比例的。^③显然，瓦尔堡并不认可桑佩尔理论中的进化论色彩^④，主要还是在“意志”这一点上他获得了持久的共鸣。在此我们不妨将其引申到李格尔的“艺术意志”这里，从中也可以看出他与李格尔之间的亲缘性所在。

值得一提的是，潘诺夫斯基曾一度为李格尔的“艺术意志”一词所吸引，他早就注意到，“李格尔在方法论上其实和沃尔夫林一样，将知觉方式（形式）和母题（内容）严格地划分开来，认为对前者的研究是艺术史的任务（也是艺术史作为独立学科的一个标志），对后者的分析则属于图像志的工作，两者不可混淆”，在他看来，李格尔“还未充分认识到他已经创立了一种先验的艺术哲学”^⑤。潘诺夫斯基基本接受了这

① 贡布里希：《瓦尔堡思想传记》，第89页。

② 阿洛瓦·里格尔（李格尔）：《视觉艺术的历史语法》，刘景联译，上海：上海三联书店，2017，第215页。

③ 同上。

④ 贡布里希：《瓦尔堡思想传记》，第89—91页。

⑤ 陈平：《定义“艺术意志”：潘诺夫斯基艺术史方法论构建的哲学起点》，《重访：走近艺术史学史》，张颖编，北京：文化艺术出版社，2024，第73页。

一主张，但并不完全认同，他也曾试图用“纪录”(Dokumente)矫正“艺术意志”的“缺陷”^①，但最终放弃了这个概念。后来，他接触并吸纳了瓦尔堡的图像学、卡西尔的新康德主义，并逐渐建立了自己的方法论。吊诡的是，潘氏的“图像学”事实上不仅放弃了李格尔的“艺术意志”，也远离了瓦尔堡的“情念程式”。

二、作为艺术力：“艺术意志”与“情念程式”

1893年，李格尔在《风格问题》中第一次提出了目的论的方法，他将艺术作品视为一种明确的有目的性的“艺术意志”的产物。李格尔假定一件单独的艺术作品及其发展过程会充满一种理性或精神，他将这种精神命名为形式的文化或社会意志，即“艺术意志”，他认为艺术的变革取决于形式自身系统的发展逻辑和“艺术意志”的运动轨迹。^②和类似的如“Kunstdrang”(艺术欲念)、“Kunstwillen”(艺术欲望)、“Kunstabsicht”(艺术意图)等概念相比，“Kunstwollen”(艺术意志)更加深刻地表达了一种根源性的力量。而与这一根源性力量相对应的也正是他在文本中经常提到的“运动”(motion)、“激动”(emotion)和“静止”(immobility)等概念。^③

构成李格尔“艺术意志”的是艺术的形式和风格。这一自律的“形式—风格论”固然出于对桑佩尔“物质主义”的不满，但问题是，同时期的沃尔夫林、阿道夫·希尔德勃兰特(Adolf von Hildebrand)等艺术史家同样也在诉诸形式与风格，这说明形式—风格并非李格尔的专属，而是一个时代的诉求。那么，“形式”或“风格”为何成了19世纪晚期艺术史论的集体选择呢？如果说“艺术意志”是其内驱力所在的话，那么它到底指的是什么？

① 陈平：《定义“艺术意志”：潘诺夫斯基艺术史方法论构建的哲学起点》，《重访：走近艺术史学史》，第88页。

② 唐纳德·普雷齐奥西主编：《艺术史的艺术：批评读本》，第158页。

③ 罗尔夫·温克斯：《英译者前言》，李格尔：《罗马晚期的工艺美术》，陈平译，北京：北京大学出版社，2010，第20、23页。

“艺术意志”看似是一个主观性的概念，但在李格尔这里，这一概念恰恰是建立在科学的基础之上。换句话说，李格尔所谓的“形式—风格论”本质上其实是一门艺术科学。这首先当然取决于19世纪以来艺术史在欧洲的学科化^①，但对李格尔而言，最直接的影响来自维也纳学派。维也纳学派主张艺术史研究是一门科学，他们并不满足于一般历史学的、传记式的、文化史的描述，更反对业余的艺术史写作，而是将目光转向艺术作品本身，着力于其科学性与准确性，借以寻求艺术发展的内部原因。对李格尔来说，艺术科学意味着：艺术的研究应建立在历史科学尤其是心理学的基础之上；在研究中应采取不含价值判断的“科学态度”；在经验事实的基础上，寻求客观规律性的东西，提出可资验证的假说。^②

这其中，心理学是“艺术意志”最重要的理论源头。对李格尔影响最深的要数他的哲学老师布伦塔诺（Franz C. Brentano）。1874年，布伦塔诺出版了《从经验立场出发的心理学》。与当时流行的冯特（Wilhelm Wundt）的意识心理学不同，布伦塔诺的意动心理学强调的不是心理内容要素的分析，而是心理活动。一般心理学讲的心理内容是外在的，属于物理学的对象；而意动所指的是一种内在的内容，通过意动，心理内容才能获得意义。布伦塔诺提出了一个重要的概念“意图性”（intentionality，亦译为“意向性”），它指的是我们关于物体的思维倾向，他认为一切心理状态都具有指向性，甚至是那些纯认知的心理状态也具有指向性。^③那么问题在于，这样一种内在的心理意图与李格尔强调的客观的不含价值判断的科学性是否存在着某种冲突呢？李格尔又是如何平衡这一紧张和矛盾的呢？抑或，“艺术意志”本身是否就是一个充满张力或永恒冲突的概念呢？

“知觉”兴许是李格尔平衡这一紧张和冲突的策略。但科学化或物理化的“知觉”还是无法解释“艺术意志”或“意图性”是如何成为自律

① 陈平：《李格尔与艺术科学》，第32—44页。

② 同上，第44页。

③ 同上，第120—121页。

的形式和风格变化的内在动力的。因为，这“不仅不能断言未被证实的东西，而且成了循环解释之怪圈的牺牲品，即以知觉为基础来解释艺术作品，但又首先根据作品对知觉的基础进行解释”^①。作为同时代的社会科学家，马克斯·韦伯未必对李格尔的著作有直接接触，但可以肯定的是，对于当时甚嚣尘上的“形式—风格论”他并不陌生。韦伯关心的并非艺术，他真正要探讨的是：信念伦理和责任伦理（或价值与事实）处于永恒的冲突之中，而这种冲突单凭伦理是无法予以解决的。^②韦伯的逻辑暗合了李格尔“艺术意志”的内在冲突，不过，韦伯在“以科学为天职”中提出另一个主张，信念伦理与责任伦理或事实与价值并不完全矛盾，而是相互补充。在韦伯看来，科学是一种内在的天职，动力在于对事的激情。他说：“人之为人，不能以激情去做的事情，就是没有价值的事情。”那么，什么是激情呢？韦伯的回答是，激情就是“专注于事情”或者说“就事论事”，是对一项事业的献身。这一令沃格林极度惊讶的定义，清楚地标识出了韦伯理解的科学天职的精神气质——激情就是纪律。^③

没有比韦伯的这段话更能准确地解释李格尔“艺术意志”的真正内涵的了。如果说对韦伯而言，激情就是纪律的话，那么对李格尔来说，意志就是自律。戴维·萨默斯敏锐地指出：“形式分析与19世纪唯心主义者的形而上学密切相关，也因此与贯穿了从离奇的到危险的全部范围的各种历史推论和归纳密切相关。”在他看来，“形式”所要表达的不仅是艺术家的精神，同时也是一个时代的精神。^④换句话说，正是这种精神、意志或形而上学——而非经验——推动着艺术形式和风格的变动。故所谓的“艺术意志”，其实就是“艺术驱动力”（art drive）。这才是李格尔思想的核心。潘诺夫斯基曾对“驱动力”和“意志”这两个概念做

① 潘诺夫斯基：《艺术意志的概念》，施洛塞尔等：《维也纳美术史学派》，第114页。

② 施路赫特（Wolfgang Schluchter）：《信念与责任——马克斯·韦伯论伦理》，李康译，李猛编：《韦伯：法律与价值》，上海：上海人民出版社，2001，第324页。

③ 李猛：《专家没有精神？——韦伯论官僚时代的科学与文明》，李猛编：《科学作为天职：韦伯与我们时代的命运》，北京：生活·读书·新知三联书店，2018，第276—277页。

④ 戴维·萨默斯：《“形式”——19世纪的形而上学与艺术史描述的问题》，普雷齐奥西主编：《艺术史的艺术：批评读本》，第120、124页。

了区分，但在李格尔这里，并无区分。^①诚如温德所说的，“事实上，李格尔是把‘艺术意志’看成一种现实的力量。”^②对李格尔而言，这是一种超个体的“客观集体意志”，是从人群中产生的，它就像“精神”一样，是一种真实的“力”。^③

与李格尔相对，瓦尔堡“认为艺术的风格与社会和文化实践一起持续发展，而不是作为社会和文化实践在某些方面的一种‘反映’”^④。瓦尔堡的目光和思考所及始终带着一种神秘的、原始的、非理性的激情和动能。据贡布里希考察，早在1886年，18岁的瓦尔堡跟随奥斯卡·奥伦多夫（Oscar Ohlendorff）阅读莱辛的《拉奥孔》的时候，就已经接触到了莱辛学说中扮演重要角色的“情感错置”（*parenthyrsus*）一词，并被这种极端的“情念”（*pathos*）问题，剧烈的动作和姿势的问题所深深吸引。^⑤后来，他反复提到“情念”或“情念程式”。^⑥

事实上，在瓦尔堡之前，布克哈特就已经提到“情念”这个词，布说：“无论何处出现情念，它一定是以古代的形式出现的。”贡布里希认为，这可能是瓦尔堡“情念形式”最初的来源。^⑦不过，理论上，尼采才是瓦尔堡“情念程式”论最重要的思想来源。瓦尔堡说：“自尼采的时代以来，无需采取任何革命的态度，人们就能够借助日神—酒神双重倾向的象征看待古代的特性。可适得其反，对立的价值局限使得人们很难真正将克制与狂喜视作一个单一的有机又有用的极性——它标记了人类表达意志的极限价值。”^⑧温克尔曼在希腊雕塑中观察到的“高贵的单纯

① 汉斯·泽德尔迈尔：《李格尔思想的精华》，施洛塞尔等：《维也纳美术史学派》，第127、131页。

② 转引自汉斯·泽德尔迈尔：《李格尔思想的精华》，施洛塞尔等：《维也纳美术史学派》，第131页。

③ 汉斯·泽德尔迈尔：《李格尔思想的精华》，施洛塞尔等：《维也纳美术史学派》，第132—133页。

④ 普雷齐奥西主编：《艺术史的艺术：批评读本》，第159页。

⑤ 贡布里希：《瓦尔堡思想传记》，第26页。

⑥ 吴琼指出，瓦尔堡对自创的这个复合词“情念程式”（*Pathosformel*）并未给出一个明确的定义，其字面上的含义就是情感表现范式，但在他的理解中，“情念”（*Pathos*）不是一般意义上的情感，而是与受难、非理性、激情相关的生命冲动，是一种原始的、具有本体价值的生命情态；“*formel*”也不是一般意义上的形式，而是具有普遍价值、可在时间中重复的表现范式，是传递人类原始的情感结构的符号。吴琼：《“上帝住在细节中”——阿比·瓦尔堡图像学的思想脉络》，《文艺研究》，2016年第1期。

⑦ 贡布里希：《瓦尔堡思想传记》，第204页。

⑧ 转引自周诗岩：《阿比·瓦尔堡的姿态：图像生命与历史主体》，《新美术》，2017年第9期。

与静穆的伟大”是归因于雕塑的法则而非希腊趣味的法则。但是，瓦尔堡越是在佛罗伦萨察看，他受人钦佩的导师的这个结论就越显得可疑。^①在关于波提切利的学位论文中，尤其凸显了瓦尔堡对于飘扬的衣服和松垂的头发的偏爱，在阅读奥维德和他的模仿者们的作品时，他被一种相似的偏爱所触动。^②这样一种感知和认识完全不同于温克尔曼，但瓦尔堡并没有因此否定和摒弃温克尔曼的审慎和崇高观。瓦尔堡说：“尼采的阐释是正确的，希腊的灵魂并不仅仅是‘高贵的单纯与静穆的伟大’，而是由‘酒神’和‘日神’之间的对立斗争统摄的。”^③

激情与运动固然是瓦尔堡“情念程式”的核心，但是“情念程式”并不完全等同于激情与运动。尼采之于瓦尔堡，与其说是发现了狄俄尼索斯，不如说是发现了狄俄尼索斯与阿波罗之间的“极性”（polarities）冲突关系。因为尼采正是通过狄俄尼索斯式与阿波罗式的“极性”的角度来想象古代，而瓦尔堡很可能是由此得出这一观念的。贡布里希指出：“‘极性’这个词在瓦尔堡的理论中非常重要”，因为“它适合表达他自己心灵的张力，用以阐述古典遗产在西方文明中充当的不明确的角色”^④。“极性”源于冲突，而瓦尔堡关心的正是种种文化力量之间的冲突。不容忽视的是，瓦尔堡长期饱受精神问题的困扰，因为欧洲局势的动荡，特别是一战的爆发而加剧，不得不在精神病院接受五年的治疗，直到1924年夏天才恢复工作。可以想象，患病期间，他所遭受的心理上的痛苦。正是这一特殊的心理经验和精神遭遇，使他对于“冲突”“极性”有了更为切身的体验。在他看来，“倘若不将文艺复兴艺术看作反抗中世纪潮流的强大推动力，文艺复兴艺术为何如此强有力就仍然无法理解”^⑤。这意味着，他所谓的“极性”和“冲突”其实都诉诸一种“力”。

① 贡布里希：《瓦尔堡思想传记》，第48页。

② 同上，第63页。

③ 转引自玛格丽特·艾弗森：《拯救瓦尔堡的传统》，普雷齐奥西主编：《艺术史的艺术：批评读本》，第209页。

④ 贡布里希：《瓦尔堡思想传记》，第97页。

⑤ 同上，第183页。

1926年5月，瓦尔堡在“瓦尔堡图书馆”做了题为“伦勃朗时代中的意大利古典时代”的讲座。在这里，“伦勃朗所抵制的古典的情念被说成是一种记忆。在古代雕塑中所体现并在巴洛克风格中得到复苏的‘情念程式’，实际上是一种情感体验的积淀，而这种情感体验源自原始宗教态度”^①。从中依然可见尼采的影响，在这一点上，瓦尔堡可以说是一以贯之的。借迪迪-于贝尔曼的话说：“瓦尔堡的全部‘情念程式’理论都建立在一种悲剧——古代的或尼采式的——思想之上；他全部的记忆理论都以混沌和记忆之间的冲突这一‘心理-历史’思想为目标。”^②而这尤其体现在他未完成的《记忆女神图集》中。

在这一无法命名的文本中，瓦尔堡彻底扰乱或粉碎了历时性的线索，来自东方和西方的中世纪手抄本、廉价的大众印刷品、日历、占星图、挂毯、广告、纸牌、邮票、剪报混合了古典雕塑和早期文艺复兴式壁画，构成了一个共时性的图谱。在这里，他使所有的形式独特性都和身体、心理及文化运动间的游戏或冲突联系在一起。“情念程式”便生成于此，它如同众多任意性或“心理冲突”，是处在疯狂与理性、激情与个性交织处的一种想象的力量。^③关于《记忆女神图集》，瓦尔堡生前有不同的称呼，如：一种“图式交响乐”，一种马赛克镶嵌工艺，一种蒙太奇，甚至是一种达达主义，等等。^④诚如菲利普-阿兰·米肖(Philippe-Alain Michaud)所指出的，它们非常像电影剧照。那些图像的生命，在他们的人形中，是激情的印记(signatures)或编码于“记忆痕迹”(engrams)中的“情念程式”。在瓦尔堡这里，图像从未被简单地理解为是静止的，而更像是快照，即一种无所不在的运动和已留图像为线索的生命的快照。于贝尔曼认为，瓦尔堡“使艺术史动起来”的努力可能释放了“某些危险的，某些我称之为症候性的东西”。他试图“创造一种‘知识蒙太奇’，这是对可理解性矩阵的拒绝，对于古老护栏

① 贡布里希：《瓦尔堡思想传记》，第273页。

② 乔治·迪迪-于贝尔曼：《记忆的灼痛》，北京：中国民族摄影艺术出版社，2015，第15页。

③ 同上，第14页。

④ 玛格丽特·艾弗森：《拯救瓦尔堡的传统》，普雷齐奥西主编：《艺术史的艺术：批评读本》，第214页。

的突破。这一行动与其新知识的‘诱惑力’，创造了眩晕的可能性……在此，图像不再是一个封闭的知识领域，而是一个旋转的、离心的领域。”^①这与其说是图集所传递的一种动能，不如说是“情念程式”所释放的一种意志和力量。

于贝尔曼由此重申了瓦尔堡《记忆女神图集》中的蒙太奇。作为蒙太奇的开创者，爱森斯坦曾经说过：“艺术即冲突，蒙太奇就是在银幕上捕捉冲突。”^②可见无论从形式上，还是从内涵上，它都暗合了瓦尔堡的“情念程式”及其“极性”冲突。爱森斯坦认为，一切新事物均产生于对立矛盾的斗争之中。^③瓦尔堡也说过：“（怪物的）辩证法就是社会学能量理论的基础。”^④对他而言，蒙太奇之辩证的“冲突”和“极性”所昭示的正是一种激情和疯狂的能动力。值得一提的是，爱森斯坦的蒙太奇剪辑风格实则来自立体主义者的原则。^⑤他曾留下大量的画稿，透过画面可以看出，“立体主义”对他影响至深。^⑥而“立体主义”不仅仅是解析某一具体的对象，同时还试图利用不同的素材去组合创造并传递一种意念，一种几何学的潜能和力量。这个意念是形式的意念，本质上它与李格尔所谓的“艺术意志”并无二致。因此，也可以说作为蒙太奇的《记忆女神图集》同样传递着一种意志力。

瓦尔堡将自己的“图像学”视为一种“文化科学”实践。如前所言，他“继承了布克哈特的工作，并在沃尔夫林回避的方向上深入研究下去”。“对于纯艺术视觉概念，沃尔夫林是本着对布克哈特的概念作出反应而研究它的，而瓦尔堡则是用一种作为整体的文化概念对比它，在这个作为整体的文化中，艺术视觉实现着一种必要的功能。”^⑦

① W.J.T·米歇尔、戴陆：《理性、疯癫与蒙太奇》，《美术研究》，2017年第1期。

② 转引自Murray Sperber, "Eisenstein's October", *JUMP CUT: A REVIEW OF CONTEMPORARY MEDIA*, No.14, 1977, pp.15—22.

③ 王炎：《告别“十月”》，《读书》，2012年第4期，第135页。

④ 转引自贡布里希：《瓦尔堡思想传记》，第288页。

⑤ 安静主编：《白立方内外：当代艺术评论50年》，第145页。

⑥ 玛丽·西顿（Marie Seton）：《爱森斯坦评传》，史敏徒译，北京：中国电影出版社，1983，第246—250页。

⑦ 埃德加·温德：《瓦尔堡的“文化科学”概念及其美学意义》，普雷齐奥西主编：《艺术史的艺术：批评读本》，第203页。

这表明了瓦尔堡之“图像学”作为客观的“文化科学”的一面，但瓦尔堡的目的显然不止于此。按照温德所言：“在这个图像史的过程中，它们的前存在表现价值经历了与创造力（重做图像）的心理摆动的幅度相应的‘极化’。只有通过这个‘极化’理论，作为整体的文化中的图像的作用才可以被决定。”^①对瓦尔堡来说，图集的“错时性”^②及其“间隙”所构成的“极性”冲突和运动才是其“文化科学”真正的内涵^③，和李格尔的“艺术科学”一样，它同样充满着紧张和冲突，同样在传递着一种客观的能动力。诚如迈克尔·施坦伯格（Michael P. Steinberg）在《北美普韦布洛印第安人地区的图像》英文版的“序言”中所说的：“文本有自己的主观性，有自己的声音，它超越了它的主观性和分析对象。它是一种螺旋式和无休止的调停的声音：在文化之间，在过去与现在之间，在已知的自我和私密的自我之间。”^④这说明，形式和内容的二元对立在最低层次上固然导致了艺术史和文化史的分裂，但在最高的层次上，形式的概念和内容的概念一样模糊。因此，李格尔的“艺术意志”和瓦尔堡所谓的“情念程式”（即“文化意志”）本质上是同一种动能和力量。^⑤

三、“无墙的博物馆”：李格尔、瓦尔堡与马尔罗

1952年，马尔罗名著《无墙的博物馆》的前身《沉默的声音》在巴黎出版，这本书一度被视为最接近瓦尔堡《记忆女神图集》的文本。但

① 埃德加·温德：《瓦尔堡的“文化科学”概念及其美学意义》，普雷齐奥西主编：《艺术史的艺术：批评读本》，第204页。

② Alexander Nagel & Christopher S. Wood, *Anachronic Renaissance*, Cambridge, MA: The MIT Press, 2010, p.10.

③ Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg and the Image in Motion*, trans. by Sophie Hawkes, Cambridge, MA: The MIT Press, 2010, pp.7—19.

④ Michael P. Steinberg, "Prefatory Note", *Aby Warburg, Images from the Region of the Pueblo Indians of North American*, trans. by Michael P. Steinberg, Ithaca: Cornell University Press, 1995, p.viii.

⑤ Edgar Wind, "Warburg's Concept of Kulturwissenschaft and its Meaning for Aesthetics", *The Eloquence of Symbols: Studies in Humanist Art*, Oxford: Oxford University Press, 1984, p.23.

实际上，书中有不少关于形式和风格问题的表述，特别是在谈到“形式—风格论”形成的背景时，马尔罗独辟蹊径，将其归因于博物馆的扩张和摄影的兴起。吊诡的是，正是后者成了他反“形式—风格论”的出发点和通往“无墙博物馆”的道路，也恰是在这一点上，它又很接近瓦尔堡的路数。

在《无墙的博物馆》一书的开头，马尔罗这样写道：“如今，我们在接触艺术作品时，艺术博物馆扮演了必要的角色，以至于我们很难意识到，过去或现在，在那些不知欧洲文明为何物的国度，博物馆根本就不存在。即使在西方世界，它们存在的时间也仅仅只有 200 年。它们在 19 世纪的艺术生活中占据着重要的地位，在我们今天的生活中也占有极其重要的分量，以至于我们忘记了它们已将一种全新的对于艺术的态度强加给了观众。它们已经使自己收集起来的作品脱离了最初的功能，甚至把肖像也变成了‘绘画’。”^①这段话足可解释李格尔在《风格问题》中何以会选择近东、希腊、阿拉伯等不同地区的装饰形式作为论述对象。从根本上而言，它就是取决于博物馆的扩张，因为正是博物馆，将作品从原境中抽离出来，然后再按照风格进行分类、排列和部署，最终建构了种种以形式为主导的展示框架和艺术史叙事。李格尔的《风格问题》即是他在维也纳艺术与工业博物馆负责收藏织物时的研究成果（其中他最持久的工作是为东方挂毯编目），包括《罗马晚期的工艺美术》一书，原本也是维也纳帝国政府博物馆展览与研究项目的一部分。

从罗马帝国开始，战争总是伴随着对艺术品和文物的掠夺和收藏，于是便出现了存放这些艺术品和文物的“博物馆”。欧洲和亚洲的许多博物馆就是从皇家王室通过战争掠夺和收藏发展起来的。^②特别是 19 世纪以来，博物馆的形成原本就与帝国主义和殖民主义有着千丝万缕的瓜葛，也正因如此，属于殖民地的原住民艺术才会进入西方国家的博物

① 马尔罗：《无墙的博物馆》，李瑞华、袁楠译，孙宜学校，桂林：广西师范大学出版社，2001，第 1 页。

② 辛西娅·弗里兰（Cynthia Freeland）：《现代艺术的生成：金钱、市场、博物馆》，高天民译，《美术馆》（总第 10 期），上海：上海书店出版社，2007，第 22 页。

馆，并成为艺术史学家们研究的对象。《风格问题》是一个典型的文本，它涵盖了埃及人、美索不达米亚人、腓尼基人、波斯人、迈锡尼人、米洛人、罗德岛人的装饰艺术以及阿拉伯式的装饰图案等，其中有一个易被忽视的细节是，李格尔在讨论埃及的螺旋装饰纹样的时候，特地援引新西兰毛利人的面纹予以比较。（图 13-1）李格尔没有去过新西兰，书中的插图源自英国人类学家卢伯克（John Lubbock）的《文明的起源与人类的原始状态：原始人的精神和社会状况》（1870）一书。卢著明显带有当时盛行的体质人类学的痕迹，延续了布戎（Conrad Malte-Brun）、布鲁门巴赫（Johann F. Blumenbach）等人种学家关于人种的定义和分类（图 13-2）^①，像博物学家那样意在了解“构成人类的不同群体是否各自拥有可识别的特征”，探讨“文明的进步与堕落”状况。^②李格尔虽然没有像这些人类学家那样，在论述中明指这样一套文明等级秩序，只是意在强调它们之间的形式和风格差异，但我们不能否认其“形式—风格论”与“人种学”之间的潜在联系。何况，他曾明确区分过原始与文明之别，他说：“原始民族凭着不自觉的信心，创造出具有永恒效力的无机图像，而文明人制作的主要是仅仅与某些趣味有关的有机作品。”^③至于有机与无机的区别，他认为从本质上说，文明人制作的有机作品“具有活动能力，这体现在简单的生长或发自意志的位移”^④。因此，李格尔在整个论述中看似是为原始艺术正名，但他所谓的“艺术意志”及其内驱力在很大程度上其实取决于文明人作品形式的有机性。在《风格问题》

① 在卢伯克、布鲁门巴赫之前，还有开启“科学种族主义”的法国医生、旅行家伯尼埃（Francois Bernier）和瑞典博物学家、生物学家林奈（Carolus Linnaeus）、法国博物学家布封（Georges Buffon）等，伯氏认为通过血脉可以区分人身体的不同特征，林氏主张对自然进行抽象分类，布氏则试图从经验的、人类中心的视角解释自然的多样性。布鲁门巴赫最终确立了“人分五种说”——高加索人种、蒙古人种、美洲人种、马来人种、埃塞俄比亚人种。孙江指出：“布鲁门巴赫虽然是人类起源一元论的拥趸，但反对人种歧视，这一点贯穿其著作《论人类的自然种类》的三个版本中。然而，在启蒙时代，人种话语不仅裹上了‘科学’的面罩，还被赋予了‘文明’‘野蛮’的色彩，对人种进行分类本身即预设了高下的等差和文明的优劣。”孙江：《人种：西方人种概念的建构、传布与解构》，南京：江苏人民出版社，2023，第17—23页。

② 参见梁展：《文明、理性与种族改良：一个大同世界的构想》，刘禾编：《世界秩序与文明等级——全球史研究的新路径》，北京：生活·读书·新知三联书店，2016，第116—129页。

③ 阿洛瓦·里格尔（李格尔）：《视觉艺术的历史语法》，第53页。

④ 同上，第55页。

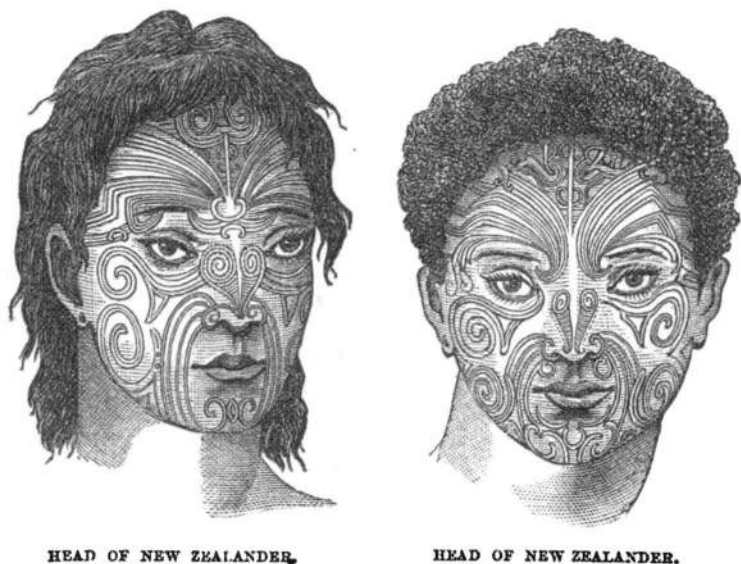


图 13-1 卢伯克,《文明的起源与人类的原始状态:原始人的精神和社会状况》中的毛利人面纹,出自李格尔《风格问题》,1893

的序言中,亨利·泽纳尔指出:“李格尔的‘艺术意志’这一概念所体现的是一个时代的世界观(worldview)。”^①显然,这里的“世界观”既是一种普遍的审美意志,也是一个族群或人种的特质,由此可以想见,聚焦于去功能化的装饰图案的李格尔何以以“人(种)”(如埃及人、腓尼基人、波斯人等)作为分类标准和论述前提。

19世纪以来,不光是博物馆(和博物学),人类学的兴起和发展在很大程度上也是帝国主义和殖民主义扩张的产物。且不论李格尔对于新西兰土著的关注和瓦尔堡对于北美普韦布洛印第安原住民的调查是否与此有着直接的联系,但不能否认他们之间的确隐伏着一条价值纽带。几乎与马尔罗《无墙的博物馆》同时出版的人类学家列维-斯特劳斯(Claude Lévi-Strauss)的《忧郁的热带》(1955)中便不乏相关的描述。虽然他的论述并没有过分强调或夸大殖民者或征服者对于原住民的

① 亨利·泽纳尔:《序言》,李格尔:《风格问题:装饰历史的基础》,第xvii页。



FIJIAN MODES OF DRESSING THE HAIR.

Plate II.

图 13-2 斐济岛人发饰模型，出自卢伯克《文明的起源与人类的原始状态：原始人的精神和社会状况》

暴力，但他的叙述始终是伴随着二者的关系展开的。这里我想举两个例子。一个是斯特劳斯在“一个土著社会及其生活风格”一节中提到印第安人的面纹，他这样写道：“那些微细的、精妙的符号，和脸上的线条一样敏锐，有时突出脸孔的线条，有时和脸孔线条成对比，使妇女变得非常可亲，非常迷人。这些图画几乎是一种图画手术，把艺术移植到人体上面。……毫无疑问的，人脸化妆的色情效果从来没有被如此有系统、有意识地加以利用过。”^①可以看出，斯特劳斯更关心的是面纹形式的功能即其本身所带有的原住民习俗和日常经验，但同时他不忘提醒我们，在看到“卡都卫欧艺术中的条状纹、螺旋形和螺旋型的时候，免不了想起西班牙巴洛克艺术的熟铁制品和涂灰泥的墙饰”，也许“卡都卫欧艺术就是土著模仿西班牙征服者所带进来的艺术形式的例子？”^②斯特劳斯就是这样不动声色地将自己的体认和关怀诉诸笔端。另一个例子是在“独木舟之旅”一节，他有这样一段描述：

快下午3点的时候，可听见一阵雷声，天空布满乌云，一片宽的、垂直的雨幕把天空遮掉一半。当人们开始猜测雨到底会不会下来的时候，那雨幕会变成条条片片状，并且开始断裂，然后会出现一片比较浅色的部分，起先闪闪发亮，然后变成浅蓝色。这时候，只有地平线的中央仍被雨占住。云层开始融化不见，其形体先在右边缩小，然后又在左边缩小，最后会完全消失。剩下来的只是一片拼凑起来的天空，背景是蓝白色，上面有蓝黑色的块块。这时候要赶在下次的暴雨来临以前，找一个森林看起来不那么茂密的地方靠岸。我们会赶快用砍刀砍出一小片空地；把地面清理一下。……^③

① 列维-斯特劳斯：《忧郁的热带》，王志明译，北京：生活·读书·新知三联书店，2000，第227—228页。

② 同上，第228—229页。

③ 同上，第423页。此处承张正平（Briankle G. Chang）教授在线上讲座《看见什么：五幅图像的（不）可见性》（2020年8月11日）中的提醒，特此说明。

这让我想起瓦尔堡在《北美普韦布洛印第安人地区的图像》中关于“蛇仪”作为闪电的叙述。文中他提到了一张印第安人的图画，他说：“画中展示出蛇是一个天气神，没有羽毛但用另外的方式精确地描绘成吐着箭头状的舌头的样子。世界屋的屋顶承载着一个梯形的山墙，墙上横跨一道彩虹，雨水从密集的云层中落下，用短促的线条表现出来。在中部，世界屋的真正主宰神（不是蛇的形象）出现：亚雅（Yaya）或耶里克（Yerrick）。”瓦尔堡指出，此处“呈闪电状的蛇和闪电是魔法般地联系在一起的”^①（图 13-3，图 13-4）。不过，更值得玩味的是，文章的最后，他说是“爱迪生的‘铜蛇’将自然中的雷电给捕获了”^②。想必这才是瓦尔堡真正想传达的，就像斯特劳斯所说的西班牙征服者捕获了卡都卫欧艺术，同样，在瓦尔堡看来，这样一种方式恰恰破坏了和谐、整体的宇宙^③，摧毁了原住民的艺术及其能动性。

和斯特劳斯一样，瓦尔堡在调查过程中也拍摄了大量的图片。没想到的是，多年后伦敦大学瓦尔堡学院却因为出版《边疆摄影：阿比·瓦尔堡在美国，1895—1896》（1998）一书引起了霍皮文化保护办公室（HCPO）的不满和抗议。霍皮文化保护办公室主任利·库万维斯乌玛（Leigh Kuwanwisiwma）在给瓦尔堡学院院长尼古拉斯·曼恩（Nicholas Maan）的信中写道：“当我们的先人得知瓦尔堡和其他西方人的照片出版时，我们的确会认为这是在泄密……那些一个世纪以前就被泄露的秘密或秘密信息的主题，今天继续被泄露着。”^④库万维斯乌玛称，霍皮宗教领导人对该书的出版感到十分难过，要求立即停止印刷。^⑤但瓦尔堡学院不以为然，曼恩在回应中指出，该书的主要意图是记录瓦尔堡的美国西南部之行，为了求得历史准确性才收录了由“西方一流专家”所写

① 瓦尔堡：《北美普韦布洛印第安人地区的图像》，普雷齐奥西主编：《艺术史的艺术：批评读本》，第 176—177 页。

② 同上，第 198 页。

③ 同上，第 199 页。

④ 普雷齐奥西、克莱尔·法拉格（Claire Farago）：《艺术并非你想的那样》，张建威译，北京：电子工业出版社，2016，第 123—124 页。

⑤ 同上，第 125 页。

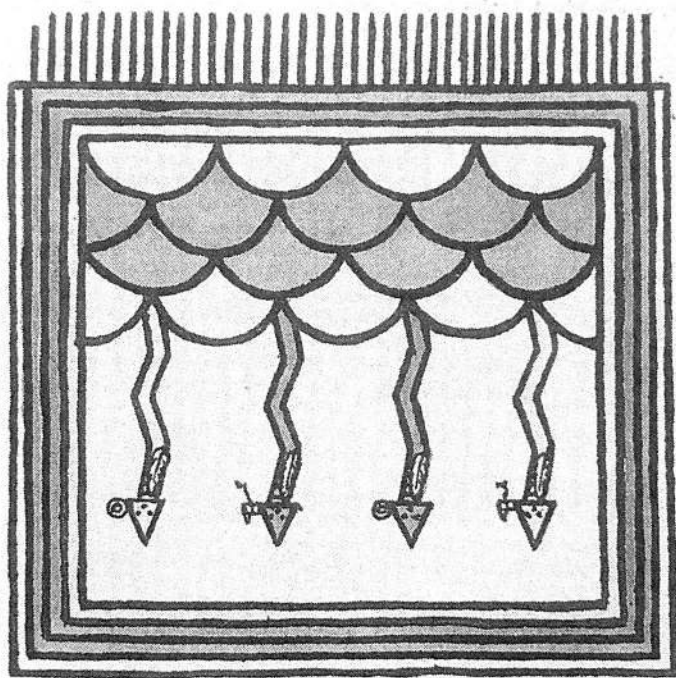


图 13-3 像闪电的蛇，出自瓦尔堡《北美普韦布洛印第安人地区的图像》，1923

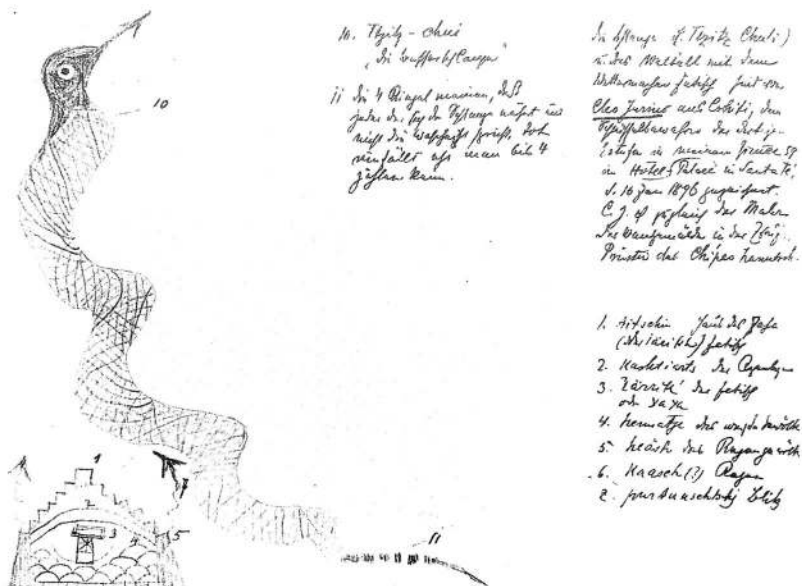


图 13-4 关于蛇的绘画与瓦尔堡对“世界屋”的注释

的关于霍皮人信仰的文章，以便“向霍皮宗教致敬，而不是出卖”。^①这一冲突突然与全球化时代的后殖民主义批判思潮息息相关，但同时也表明，“在阻挠文化交流和再生殖民权力阶层的当代国际僵局中，霍皮人与瓦尔堡之间的冲突清晰地表明不可通约的世界观是怎样起作用的”^②。

瓦尔堡学院主编的《边疆摄影》并不是第一部关于印第安土著的摄影集，在《无墙的博物馆》一书中，马尔罗就曾提到一部《大洋洲艺术影集》。书中写道：“大洋洲艺术影集使我们熟悉了200件雕塑作品，同时也向我们揭示了其中一些作品的特质。汇集起来的大量同一风格的作品都会创造出这种风格的杰作，因为这些作品迫使我们去理解它们的本质意图与特殊意义。”^③除了博物馆以外，在“形式—风格论”的形成过程中，摄影亦扮演着重要的角色（图13-5）。如果没有摄影，人们无法将目光聚焦在一些以往被忽视的细节或片断，比如李格尔所着力探讨的装饰局部。在马尔罗看来：“拍摄一些雕塑的角度，进行构图和聚焦的手法，特别是经过精心研究的用光（某些著名作品的用光在某种程度上开始引起曾经只给予电影明星的那种注意），会有力地突出先前仅仅被暗示出来的东西。”“除此之外，黑白摄影赋予那些实际上只稍稍一致的作品以一种家族相似性。当复制在同一页纸上时，一些千差万别的作品，如一幅挂毯、一部由光照的手稿、一幅画、一尊雕塑、一个中世纪的彩绘玻璃窗，都会失去他们的色彩、肌理和深度（雕塑还在一定程度上失去其体积），从中受益的是它们的共同风格。”^④因为摄影，“我们可以研究与丰富多样的教堂脱离的哥特形象，也可以研究摆脱了庙宇的绚丽繁复但保留了其氛围的印第安艺术”^⑤。他甚至断言：“在过去的一百年中，艺术史成了能够被拍摄的艺术的历史。”^⑥在这个意义上，可以说李格尔所谓的“艺术意志”是由摄影和博物馆所建构的，至少是其重要的成因之一。

① 普雷齐奥西、克莱尔·法拉格：《艺术并非你想的那样》，第126页。

② 同上。

③ 马尔罗：《无墙的博物馆》，第87页。

④ 同上，第90页。

⑤ 同上，第95页。

⑥ 同上，第101页。



图 13-5 马尔罗工作场景

马尔罗所谓的“无墙的博物馆”自然不是形式风格建构的叙事框架，他所反对或抵制的恰恰是这一叙事框架。“博物馆常常被视为墓地”，但在在他看来：“艺术作品进入到博物馆时所失去的生命恰恰是它们在圣所或宫殿中的环境。这就是为什么那么多的博物馆仍然是宫殿，为什么卢浮宫能够容纳非洲作品的原因。”他将此比喻为“离开了水的鱼”，可他又说这并没有让作品走向死亡，反而走向了不朽。^①比如“画框”，在其中就扮演着重要的角色。他说：“画框在将女人变成维纳斯，将模特变

^① 马尔罗：《无墙的博物馆》，第184—185页。

为肖像，将坛坛罐罐变成静物的过程中起了很大作用”，可是，“随着印象派的出现，画家开始发现要使他们的作品同框架协调越来越难”，阿姆斯特丹美术馆为凡·高的作品装上了木条，卢浮宫将莫奈的作品嵌在了墙上，以使它们从路易十五和第二帝国风格的花哨框子中解放出来。^①随之，博物馆的墙壁也变成了白色，新建的博物馆、美术馆后来也不再依循类似卢浮宫、大都会博物馆这样的传统空间结构和形式了。从无框的绘画到白色的墙壁，直至“无墙的博物馆”，毫无疑问，马尔罗真正的用意是想借此打开更多艺术史叙事的维度。在他看来，真正的博物馆里，“被作为一种风格收集起来的那些作品在那之前都是分散的，被认为不重要的，或者在我们内心是与不同风格相联系的”^②。此时，博物馆不一定非是一座实体空间，它无处不在，甚至在自己的大脑和想象中。与之相应，也正是因为摄影的介入，才有了重建新的艺术史叙述的可能。

马尔罗说：“在当代人眼中，一种艺术的生存不仅仅需要靠它现在创造的东西，而且也要靠它已经创造的东西，即要靠未来的各种艺术——它们似乎包含在自身之内，时间将它们留给取代它们的那种艺术。但即使变形使它失去了它的发明特征以及它所承诺的多元性，指导其未来的创造也会为它重写一种过去。”^③其实不仅是他的观念，包括他的叙述方式也同样充满了这种时空的“错置感”。如果说博物馆和摄影为李格尔统一的风格和作为时代精神或世界观的“艺术意志”开启了道路的话，那么在此，也正是摄影瓦解了这一博物馆机制和风格主导的艺术史叙事模式，进而打开并建构了更多想象中的博物馆和新的艺术史叙事。如果说在“形式—风格论”背后还隐含着—个文明等级秩序的话，那么真正的“无墙的博物馆”则恰恰扰乱了这套文明等级秩序。而这也是它激情和意志的源泉所在。书的最后，马尔罗写道：“无墙的博物馆并非已消逝了的激情的遗产，它是艺术作品的汇集——但是在这些作品中，我们怎能只看到对艺术意志的表达呢？一个罗马式十字架与今天天才的无神论

① 马尔罗：《无墙的博物馆》，第181—182页。

② 同上，第187页。

③ 同上，第188页。

者所画的十字架并非兄弟——后者只能表明画家的天才。它是雕塑，但同时也是十字架。我们并不知道是什么创造了苏美尔人雕像周围的‘光环’，但是我们十分清楚，它不会环绕在现代雕塑的周围。”^①这已然表明了他对于“形式—风格论”的不满，同时，也重申了作品之间更深的文化（意义）差异。马尔罗说：“重要的是这些雕像和绘画在对我们说什么，而不是它们说过什么。”^②我们不妨将它们拿来比对，可以想象，当苏美尔雕像和印度洞穴、雅典卫城和佛罗伦萨坟墓乃至世界上所有的雕像相互为伴的时候，定会激荡出一首“变形之歌”，“在我们之前没人聆听过它们——在这首歌中，美学、梦想甚至宗教都不再是歌词，而是一首永不衰竭的音乐”^③。

李格尔也许并不自知其“形式—风格论”实已卷入了18、19世纪以来以欧洲为中心的“文明论”叙述框架中，但马尔罗对此有着清醒的意识，并通过激进的“无墙的博物馆”或“想象的博物馆”彻底打破或瓦解了这一话语秩序。相比而言，同样经历过一战的瓦尔堡显然有着更深的体会，在关于“北美普韦布洛印第安人地区的图像”讲座的最后，他已明确地指出了所谓的“文明国家”对原住民地区的殖民、掠夺与改造。而到了《记忆女神图集》这部未完成的图像写作计划时，他多少也是希望以这样的方式在内心深处重建不同族群、不同文化、不同艺术之间的关系。

马尔罗并未提到李格尔和瓦尔堡，不过有一个人曾出现在他的文本中，那就是本雅明。^④甚至，《无墙的博物馆》还一度被视为本雅明《拱廊计划》的视觉对应物之一。不同的是，本雅明并不讳言李格尔和瓦尔堡对他的影响，这尤其体现在他们“共通”的历史观或艺术史观中。

① 马尔罗：《无墙的博物馆》，第207页。

② 同上，第208页。

③ 同上，第208页。

④ 如马尔罗在1940年的文章《电影心理学概要》的一个脚注中便曾提到的本雅明的观点。达德利·安德鲁：《巴赞与萨特的一场争辩》，“个人图书馆”，2020年8月9日取自 http://www.360doc.com/content/19/0527/23/46322539_838636552.shtml。

四、“无名的艺术史”：李格尔、瓦尔堡与本雅明

埃德加·温德并不是第一个探得李格尔的“风格论”与瓦尔堡的“图像学”之亲缘关系的艺术史家和学者。相形之下，本雅明的写作本身或许更具有代表性，在他身上，可以说同时汇聚着李格尔和瓦尔堡的观念。也因此，本雅明无疑是重识“艺术意志”与“情念程式”的一个有效入口。关于李格尔与本雅明、瓦尔堡与本雅明的关系，已有非常成熟的研究^①，但迄今鲜见将三者联系起来的系统论述。事实表明，本雅明仿佛一座桥梁，将李格尔与瓦尔堡紧密地连在了一起。

1915年，本雅明听了沃尔夫林的讲座后大失所望，旋即转向了李格尔。次年，他便在自己的文章中引用了李格尔理论体系中的术语。文中他对李格尔《罗马晚期的工艺美术》给予了极高的评价，认为“这是一部划时代的著作，具有预言式的确信感，用表现主义（它出现于20年之后）的敏感性和洞察力来理解罗马晚期的文物，与‘衰落时期’的理论决裂，从原先人们所谓的‘退回到了野蛮的状态’中，看出了一种新的空间体验，一种新的艺术意志”，他从“艺术意志”的概念中看出了李格尔的批判精神，并将他引为知音。^②两年后，在其完成的博士论文《德国浪漫派的艺术批评概念》中便不难看到李格尔的影子，如在“艺术批评”一节，他说：“如果说一部艺术作品借助它形式的力量而成为反思的绝对媒介因素的话，那么对此诺瓦利斯的表达再清楚不过了：‘每一部艺术作品都有其先验的理想，都有存在的必然性。’”^③此处所谓的“形式的力量”“先验的理想”无不暗合了李格尔的“艺术意志”论。

与此同时，本雅明也着迷于瓦尔堡的思想和实践，还一度想进入瓦

① 关于李格尔与本雅明的关系，参见陈平：《本雅明与李格尔：艺术作品与知觉方式的历史变迁》，《文艺研究》，2018年第11期；关于瓦尔堡与本雅明的关系，参见Matthew Rampley，“Archives of Memory：Walter Benjamin’s Arcades Project and Aby Warburg’s Mnemosyne Atlas”，*The Optic of Walter Benjamin*, ed. by Alex Coles, London: Black Dog, 1999.

② 本雅明：《活力尚存的几本书》。转引自陈平：《本雅明与李格尔：艺术作品与知觉方式的历史变迁》，《文艺研究》，2018年第11期。

③ 本雅明：《德国浪漫派的艺术批评概念》，王炳钧、杨劲译，北京：北京师范大学出版社，2013，第93页。

尔堡的圈子。^①通过其另一部著作《德意志悲苦剧的起源》便可看出，瓦尔堡对他的影响所在。瓦尔堡关注文艺复兴文化的辩证特性与本雅明的论点有着明显的相似性，后者在《德意志悲苦剧的起源》的“认识论批判序言”中说道：“只有当极端观点聚集在一起，思想才能活跃”以及“从艺术哲学的视角看来，极端的观点是必要的”。^②这一点恰好回应了瓦尔堡的“极性”概念。诚如于贝尔曼所说的，和瓦尔堡同样，本雅明也毫不犹豫地指出了“作为世界痛苦之历史的历史”。二者之间的这种亲和性表明，他们的思想都不只是在德国“精神科学”的语境中，更是在“异端犹太思想家”这一非典型的谱系中。^③瓦尔堡的艺术史研究和本雅明的写作与其所处的社会情境，尤其是当时德国的犹太群体所面临的社会境况密不可分。瓦尔堡在研究对象的选择和理论概念的建构等方面，皆体现了他试图通过文化科学—艺术史的途径来回应当时犹太人所面临的社会困境。当时德国乃至整个欧洲都笼罩在种族主义和反犹太主义的阴影下，而作为自由文化的捍卫者，瓦尔堡则反复强调社会理性能够抵御狂热的种族主义所引发的反犹暴力。^④

这一点也是瓦尔堡、本雅明两位与李格爾的区别所在，毕竟李格爾早在一战爆发前就已经去世。不过，这并不妨碍他们三位之间激荡出思想的火花。

首先，他们的目光都投向历史的边缘处。李格爾选择了古埃及、古希腊、阿拉伯地区，特别是罗马晚期的装饰艺术和工艺美术作为自己的研究对象，瓦尔堡则将视角投向北美普韦布洛印第安人地区的图像，即使在关于波提切利、丢勒、伦勃朗的经典之作的考察中，他所关注的也是一般艺术史家视野之外的一些细节，而到了《记忆女神图集》的时

① 参见霍华德·艾兰 (Howard Eiland), 迈克尔·詹宁斯 (Michael W. Jennings):《本雅明传》，王璞译，上海，上海文艺出版社，2022，第359页。

② 马修·兰普利：《从象征到寓言：阿比·瓦尔堡的艺术寓言》，杨贤宗、柯腾译，《湖北美术学院学报》，2019年第2期。

③ 乔治·迪迪-于贝尔曼：《记忆的灼痛》，第14—15页。

④ 刘振：《恶魔的复归：反犹太主义与瓦尔堡艺术史的研究意图》，《齐鲁艺苑（山东艺术学院学报）》，2019年第4期。

候，则彻底打破了这一学科性的藩篱。在《德意志悲苦剧的起源》这部才华横溢的著述中，本雅明选择了“悲苦剧”作为自己研究的对象。然而在当时，作为德国巴洛克时代的一种寓言剧，“悲苦剧”一直被正统文学史家视为一种无聊的、无价值的戏剧形式，它所代表的是传统悲剧的衰落。本雅明将注意力从“经典作品”（如歌德、荷尔德林的戏剧）转向这种“寓言的”或“破败的”悲剧作品。据陈平教授的考察，这一转变发生在阅读李格尔之后。或许正是受李的启发，本雅明将目光锁定在被边缘化的这种巴洛克戏剧形式上。^① 查尔斯·罗森（Charles Rosen）在《本雅明的废墟》一文中敏锐地意识到，“李格尔阐述了工业形式（扣子、耳环、勺子等）和罗马晚期抽象装饰图案的意义，本雅明则将注意力转向17世纪德国戏剧诗歌中的修辞结构、双标题的使用、对话中插入格言等句法形式的表达价值”^②。

值得一提的是，此时瓦尔堡的一些重要成果已经发表，其研究业已进入《记忆女神图集》的阶段。鉴于本雅明对瓦尔堡的欣赏，想必他对于这些并不陌生。这一点从他的《拱廊计划》（*The Arcades Project*）便可得到印证。或许是他们对于达达主义拼贴技法的共同兴趣，瓦尔堡在未完成的《记忆女神图集》中，80多块嵌板拼出不同图画主题变形的地图，这样一种并置彻底打破了时间的线索和历史的逻辑。马修·兰普利指出，这个未完成的计划在很多方面可解释为本雅明的《拱廊计划》拼贴的视觉对应物。^③ “蒙太奇”是瓦尔堡和本雅明对各自创作计划的认知和“命名”。视觉或形式上的相似是一方面，另一方面，这也表明了他们之间相似的历史观。本雅明说：“写作历史因此意味着引用历史。”^④ 而对瓦尔堡来说，历史就是一个记忆库，一座图书馆。值得一提的

① 陈平：《本雅明与李格尔：艺术作品与知觉方式的历史变迁》，《文艺研究》，2018年第11期。

② Margret Iversen, *Alois Riegl: Art History and Theory*, Cambridge, MA: The MIT Press, 1993, p.15.

③ 马修·兰普利：《从象征到寓言：阿比·瓦尔堡的艺术寓言》，杨贤宗、柯腾译，《湖北美术学院学报》，2019年第2期；Matthew Rampley, “Archives of Memory: Walter Benjamin’s Arcades Project and Aby Warburg’s Mnemosyne Atlas”, *The Optic of Walter Benjamin*, ed. by Alex Coles, London: Black Dog, 1999.

④ Walter Benjamin, *The Arcades Project*, ed. by Rolf Tiedemann and trans. by Howard Eiland & Kevin McLaughlin, Cambridge and London: The Belknap Press of Harvard University Press, 1999, p.426.

是，和瓦尔堡一样，本雅明也喜欢买书、藏书，也期待拥有一个图书馆。对他而言，藏书的意义不在于思想，而是一种意象，一种记忆。^①本雅明原本还想写一部完全由引文构成的著作^②，遗憾的是，这一愿望在他生前并未实现，可单从这一设想及其意义，足可看出其（包括藏书）与瓦尔堡的《记忆女神图集》之间的亲缘关系。诚如张旭东所说的：“没有人像本雅明这样处心积虑地在‘纯然自在’的个别之物（比如收藏）中展开一个拯救历史、重建内在经验的思想空间，或在一种‘纯然无机’的物与物、片断与片断之间的关系或不如说是非关系（比如书籍的排列——这一点或许是受瓦尔堡的影响）中安置一个精神的乌托邦并确立思想的辩证历史。”^③对本雅明（包括瓦尔堡）而言，藏书本身就是一种历史观。

其次，他们的思考和实践都不同程度地诉诸移情（表现）与寓言。本雅明敏锐地抓住了“悲苦剧”的形式本质就在于“寓言”，换句话说，寓言成了巴洛克的形式法则与思维方式。在他眼中，这种巴洛克时代特有的带有废墟与碎片特征的戏剧形式，无论是人物，还是诸如台词、道具、场景等戏剧形式设计，都充满了寓意性，这一切并非出于编剧者的主观喜好，而是后宗教改革时代“艺术意志”的表现^④：

因为与表现主义一样，巴洛克与其说是一个拥有真正艺术成就的时期，不如说是一个拥有不懈之艺术意志的时期。一切所谓的衰落时期都是这样。艺术中最高的实在便是孤立的、自足的作品。但有些时代，精雕细刻的作品只有亦步亦趋的追随者才做得出来。这些时代是艺术“衰落”的时期，是艺术“意志”的时期。因此，正是李格尔设计出这一术语，专门指罗马帝国最后时期的艺术。就形

① 本雅明：《打开我的藏书》，《启迪：本雅明文选》，张旭东、王斑译，香港：牛津大学出版社，2012，第98页。

② 阿伦特：《本雅明》，《启迪：本雅明文选》，第72页。

③ 张旭东：《书房与革命——作为“收藏家”的本雅明》，《批评的踪迹——文化理论与文化研究（1985—2002）》，北京：生活·读书·新知三联书店，2003，第83页。

④ 陈平：《本雅明与李格尔：艺术作品与知觉方式的历史变迁》，《文艺研究》，2018年第11期。

式而言，是意志可以达到的，而一件制作精良的单件作品则是意志所不能达到的。巴洛克在德意志古典文化崩溃之后拥有了现实意义，其原因就在于这意志。除此之外还应加上对强有力的语言风格的追求，这种风格使它足以表现暴烈的世界事件。^①

本雅明相信：“那些早已隐秘地活跃在《罗马晚期的工艺美术》中的力量，将在十年后的表现主义中浮现出来。”^②透过本雅明对李格尔的评价，不难看出李格尔“艺术意志”背后的移情论对其观念的深刻影响。但说到表现主义，不得不提几乎与此书出版同时成立的德国“桥社”。十年后“桥社”虽然已经解散了，但表现主义并没有终结，反而释放出更加强大的艺术与社会能量。且不论他们之间是否有着直接的关系，但透过他们的主张和实践可以看出其共同性以及他们所处时代的氛围。

一战前的德国曾雄踞于西欧和中欧大陆，史称“德意志第二帝国”。自1906年第一次展览到1913年解散，“桥社”短暂的历史恰好是处在德意志第二帝国崛起之际。当时，统治者威廉二世崇拜的是军国主义，资产阶级占有绝对的主导地位，封建制的残余也尚未被彻底清除，整个国家弥漫着一股腐朽的风气，在艺术上他们都主张回归古典主义。这激起了基尔希纳(Ernst L. Kirchner)、黑克尔(Erich Heckel)等一波年轻艺术家的不满，“桥社”与表现主义就是在这种语境下产生的。他们虽然反对德意志帝国的殖民主义，但正是殖民主义为他们创造了游历诸多殖民地的机会，“桥社”的一些成员如诺尔德(Emil Nolde)、佩西施泰因(Hermann M. Pechstein)等曾前往德国在非洲和亚洲的殖民地，汲取了诸多当地原住民艺术的风格。可以想见，他们的大多作品之所以带着某种原始的力量和动能，在很大程度上便是受原住民艺术的刺激和影响所致。当然，它也恰好为瓦尔堡热衷于北美普韦布洛印第安原始图像以

① Walter Benjamin, *The Origin of German Tragic Drama*, trans. John Osborne, London: Verso Press, 2003, p.55. 转引自陈平：《本雅明与李格尔：艺术作品与知觉方式的历史变迁》，《文艺研究》，2018年第11期。

② 本雅明：《严谨的艺术科学：关于〈艺术科学研究〉第一卷》，陈平编选：《维也纳美术史学派》，张平等译，北京：北京大学出版社，2013，第268页。

及欧洲古典艺术中的激情、疯狂和运动提供了一个注脚，包括《记忆女神图集》中的大多母题选择也与之息息相关。比如占星图，其实也应和了当时占星术的复苏，而占星术的复苏与希特勒上台前后欧洲的历史情境又有着密切的关系。1936年，时任瓦尔堡图书馆负责人的弗里茨·萨克斯尔（Fritz Saxl）在题为“近古占星术的复苏”（南安普顿大学古典研究所）的讲座中说道：“在12、13世纪异教占星术和鬼神崇拜确实有过复苏且流行一时，那也正是亚里士多德科学与逻辑学思想复苏的巅峰期。异教鬼神长期以来一直影响着苍穹之下的芸芸众生，直到18、19世纪才真正做到复兴古代知识的同时抛弃其鬼神。……这一轮复兴到20世纪初似乎终于走到了头，可谁知道今天异教鬼神卷土重来，只不过穿上了种种不同的伪装。”^① 鉴于萨克斯尔与瓦尔堡的密切关系，我想这段话足以阐明瓦尔堡真正的意图。

马修·兰普利敏锐地指出，“瓦尔堡早年的艺术理论诉诸象征性移情，后来则逐渐转向寓言”，“这个过程本身类似于移情作用的丧失，在瓦尔堡频繁地评论距离中尤其明显”。他认为有关“文艺复兴时期从象征中出现寓言的研究，对瓦尔堡来说是至关重要的，在他看来这个过程意味着在逻辑的一分离的再现秩序的基础上，明显‘现代的’文化感受性的出现。然而，讽刺的是，在尼采看来（对于瓦尔堡如此重要），这一过程意味着苏格拉底式理性的过度膨胀与艺术冲动的丧失，而在瓦尔堡这里，它实际上意味着过度的艺术生产”。但瓦尔堡“并没有将这些主题作为一种统一理论的一部分。考虑到他对拼贴技法与文化辩证法的兴趣，这并不令人惊讶”。比如“他对幕间剧的研究，其中一些舞台造型在图像语义上是多重的，以致它们作为符号难以与所表现的对象相一致”。就此而言，“可以说，正是本雅明，最充分地揭示了瓦尔堡思考和实践的含义”^②。本雅明的写作也一度被视为“寓言式批评”（allegorical criticism），他常常“在一个不大连贯的、非整体的、缺乏时间流动感和历史意义、

① 弗里茨·萨克斯尔：《形象的遗产》，杨建国译，南京：译林出版社，2017，第42页。

② 马修·兰普利：《从象征到寓言：阿比·瓦尔堡的艺术寓言》，杨贤宗、柯腾译，李洋主编：《图像的死后生命：阿比·瓦尔堡研究文选》，北京：中国国际广播出版社，2024，第50页。

没有任何价值确定性的时空里，在物的过剩、形象的雷同、重叠和灵魂的无家可归的状态中耐心地搜集、捕获和阐明那些看似彼此无关，但却以各自的方式同经验、回忆和拯救暗地里相通的具体、发人深省的实例”^①。这段话搁在瓦尔堡的身上似乎也不为过。

最后，他们都追求一种反历史主义的“无名的历史”。在李格尔的研究中：“我们获得的不是艺术的历史，而是自律形式的冲动即‘艺术意志’的历史，这种历史把形式元素从意义的元素中孤立出来，但是以一种实践的辩证发展方式呈现了形式的变化。”^② 沃尔夫林曾说他所撰写的是一部“无名的美术史”^③，用以概括李格尔的艺术史观也不失恰当。并非巧合的是，瓦尔堡的观念和实践也被阿甘本（Giorgio Agamben）视为一种“无名之学”（nameless science）。他说，瓦尔堡的思想“在任何意义上都不可能从那些类似形式与内容、风格史与文化史之间的非本真对立的角度来加以阐释”^④，它“既不是符号也不是象征，而是印记……他没能建立的‘无名之学’更像是一种超越，一种以其自身的方式对魔法的扬弃，一种‘印记’的考古学”^⑤。

本雅明的主张更为明确，在《历史哲学论纲》一文中，他提出，“历史主义是理所当然地落入了普遍历史的陷阱”，“心满意足地在历史的不同阶段之间确立起因果联系。但没有一桩事实因其自身而具备历史性。它只在事后的数千年中通过一系列与其毫不相干的事件而获得历史性”^⑥。历史不是念珠，而是一个星座。“这个星座是他自己的时代与一个确定的过去的时代一道形成的，这样，他就建立了一个‘当下’的现在

① 张旭东：《中译本代序》，《启迪：本雅明文选》，第19页。

② 埃德加·温德：《瓦尔堡的“文化科学”概念及其美学意义》，普雷齐奥西主编：《艺术史的艺术：批评读本》，第201页。

③ 潘耀昌：《沃尔夫林和他的美学思想——中译者前言》，沃尔夫林：《美术史的基本概念：后期艺术中的风格发展问题》，第17页；迈克尔·安·霍丽：《帕诺夫斯基与美术史基础》，第43、170页。

④ 阿甘本：《阿比·瓦尔堡与无名之学》，《潜能》，第127页。

⑤ Giorgio Agamben, *The Signature of All Things-On Method*, Cambridge, MA: The MIT Press, 2009, p.57. 转引自 W. J. T. 米歇尔：《理性、疯癫与蒙太奇》，戴陆译，《美术研究》，2017年第1期，第29页。

⑥ 本雅明：《历史哲学论纲》，《启迪：本雅明文选》，第336—337页。

概念。这个概念贯穿于整个救世主时代的种种微小事物之中。”^①1933年，在一篇关于维也纳学派论文集的书评中，本雅明明确表示，他欣赏李格尔的地方在于他对单个物品和细节的关注，以及他对这些东西如何与更广泛的文化、精神和认识论问题相联系的见解。^②这不禁让我想起瓦尔堡的那句名言：“上帝住在细节中。”^③此处所谓的“细节”，就是历史。对他们而言，“没有事实，一切都是流动的，抓不住的，躲闪的”^④。显然，在拒绝连续性这一点上，他们都承续自尼采的历史观。

1874年，尼采发表了《历史的用途与滥用》一文，对于兴起于德国学界的历史主义思潮予以了激烈的批判和检讨。^⑤它看似针对的是以兰克为代表的实证史学或历史科学，但这一思潮的源头还在黑格尔的历史哲学这里。尼采指出，这种科学地客观研究历史的真正动机不是为了服务于生命，而纯粹是为了追求知识；一旦对历史知识的追求超过了生命的接受限度，那么其必将损害生命，因为它破坏了使生命得以健康成长的条件，而这种条件恰恰是一种“非历史”的意识。^⑥亦如阿尔弗里德·冯·马丁（Alfred Wilhelm Otto von Martin）所说的：“尼采总喜欢做（非历史的）自以为是的评价。”^⑦也许是受此启发，李格爾、瓦尔堡及本雅明等也都想“通过否定连续性的假说坚决地消除历史主义的政治和道德麻醉”，“拒绝普遍史的全部传统”，“将连续与中断并置”。^⑧这亦再次表明，尽管三位的思想中都或多或少带着黑格尔式的辩证色彩，然而，他们所要克服和抵制的正是黑格尔的历史主义，共同追求的是一种“无名的历史”。反之，对历史主义而言，“无名化”无异于一种“破坏”，

① 本雅明：《历史哲学论纲》，《启迪：本雅明文选》，第337页。

② Margret Iversen, *Alois Riegl: Art History and Theory*, p.15.

③ E. H. Gombrich, "Aby Warburg: His Aims and Methods: An Anniversary Lecture", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol.62.(1999), p.268.

④ 彭卫：《论尼采的历史哲学》，《学习与探索》，1995年第2期。

⑤ 尼采：《历史的用途和滥用》，陈涛、周辉荣译，刘北成校，上海：上海人民出版社，2005，第1—3页。

⑥ 吴增定：《尼采与柏拉图主义》，上海：上海人民出版社，2005，第38—39页。

⑦ 阿尔弗里德·冯·马丁：《尼采与布克哈特——对话中的两个精神世界》，黄明嘉、史敏岳译，上海：华东师范大学出版社，2020，第187页。

⑧ 戴维·萨默斯：《“形式”——19世纪的形而上学与艺术史描述的问题》，普雷齐奥西主编：《艺术史的艺术：批评读本》，第131页。

亦即尼采所谓的“超历史”之力。^①

说到尼采的历史观，鉴于其与布克哈特的关系，特别是他们二者与瓦尔堡、李格尔之间复杂的纠缠，我们还有必要绕回到布氏这里。作为兰克的学生，布克哈特同样诉诸客观的“历史主义”——当然，他们之间也存在着差别。^②这看似与尼采是截然背离的，但实际上要比这一区分复杂得多，更重要的在于，二者皆深刻地影响了李格尔和瓦尔堡。尼采与布克哈特曾有过“密切”的交往，但二者的观点截然不同，按照马丁的说法，他们完全是两种人，他们所构建的是两个完全不同的哲学思想和精神世界。布克哈特始终“相信‘尘世’的‘彼岸’有个理想的世界和纯洁存在的‘形而上’世界，在这世界的怀里安息着永恒的理想和永恒的准则，它们不因‘这个’现实世界的不断变动而变动。……（而）失去根基的尼采，这个永远漫游的人，从其社会学状况看，似乎命定成为反叛者和叛教者”^③。可尽管如此，在一些更深的层面，他们并不乏一致性，比如“对于野蛮的时代精神，他们都持否定态度”。只是不同的是，“布克哈特的批判比较节制，因为它以客观的文化状况为取向，尼采的批判则更显激进，原因是他除了绝对的主观纲领外别无所知”^④。李格尔并未直接受教于布克哈特，但他们都试图在客观中找寻一种时代的精神。李格尔说：“我们只需记住布克哈特的态度——他是这个已过去了一半年代中深受尊敬的批评家，他无条件地相信，他发现晶体的法则是建筑以及至少在绘画的构图上的一条常理。”^⑤在李格尔眼中，布克哈特就是一个“形式—风格论”者。然而，与之相反，在瓦尔堡和尼采的身上，则都有一种本能的“无政府主义”。^⑥故李格尔相对更接近布克哈特，而在瓦尔堡的身上，虽然不乏布克哈特的影子，但其很多想法和做法明显多来自

① 尼采：《历史的用途和滥用》，第94—95页。

② 参见费利克斯·吉尔伯特（Felix Gilbert）：《历史学：政治还是文化——对兰克和布克哈特的反思》，刘耀春、刘君译，北京：北京大学出版社，2012。

③ 阿尔弗里德·冯·马丁：《尼采与布克哈特——对话中的两个精神世界》，第120页。

④ 同上，第136页。

⑤ 阿洛瓦·里格尔（李格尔）：《视觉艺术的历史语法》，第53页。

⑥ 阿尔弗里德·冯·马丁：《尼采与布克哈特——对话中的两个精神世界》，第136页。

尼采，或可说，布克哈特与尼采在瓦尔堡身上的分裂也正是其“情念程式”及其冲突的体现。

晚年的布克哈特一度寄望于鲁本斯，在遗著《缅怀鲁本斯》中，他想进一步探讨：“欧洲现代人如何理解去基督教化后现世真实的意涵？而现世真正的幸福又该如何创造？”^①他在鲁本斯的身上找到了共鸣，瓦尔堡发现，布克哈特真正寻求的是一种抑制或崇高的形式，一种既是生活又是抑制的形式，这里说的就是鲁本斯。^②在他眼中，伦勃朗是“天才”，鲁本斯是“全才”。作为“伟大的近代心灵”的典范，他们的作品都具有一定的“原创性”和来自“超人般伟大禀赋”的丰富的多面性，更重要的是，他们都在乱世中保持着一种幸福感。^③也许是布克哈特对于“个人性”和“现实感”的强调启发了瓦尔堡，不同的是，瓦尔堡似乎对伦勃朗——而不是鲁本斯——更感兴趣，在伦勃朗的身上，他发现了与所谓“时代精神”格格不入的一面。当然，对瓦尔堡而言，重要的不是伦勃朗如何凸显个人精神，而是其对于表面一致的“时代精神”的抵制，二者之间的冲突才是他真正关心的问题。^④在这一点上，他显然更接近同样疯狂和“分裂”的尼采，而不是克制又“清明”的人文主义者布克哈特。后来，阿尔珀斯也发现，布克哈特“把鲁本斯的艺术性归功于画面（即《露天集市》）整体性和普遍性的效果，淡化了画面中农民粗俗的细节和行为”^⑤。从这个角度看，布克哈特与追求时代风格的李格尔、沃尔夫林之间要比其与诉诸细节与运动的瓦尔堡之间更为密切。

可贡布里希提醒我们，晚年的瓦尔堡实际上又回到了布克哈特这里，后者还是他在汉堡大学1926—1927学期研讨班的主题。在最后一次会议上，他专门对布克哈特和尼采做了比较，并留下了一些笔记。在笔记中，

① 花亦芬：《布克哈特遗著〈缅怀鲁本斯〉——对“个人主义”和“现世性”问题的再思考》，《台大历史学报》，2010年总第45期。

② 贡布里希：《瓦尔堡思想传记》，第294页。

③ 花亦芬：《布克哈特遗著〈缅怀鲁本斯〉——对“个人主义”和“现世性”问题的再思考》，《台大历史学报》，2010年总第45期。

④ 贡布里希：《瓦尔堡思想传记》，第356—357页。

⑤ 阿尔珀斯：《制造鲁本斯》，龚之允译，贺巧玲校，北京：商务印书馆，2019，第15页。

他写道：“我们必须学会将布克哈特和尼采想象为记忆波的接收器，并认识到对世界的意识以迥异的方式影响了这两个人。”“拉丁传统和日耳曼传统在布克哈特那里取得了平衡。在尼采那里，古典世界的放纵状态产生了一个理想世界，尽管作为诗人的他提出了一些诉求，但却不能达到这个理想世界，而这些诉求产生于布克哈特从未涉足的领域。”瓦尔堡并不否认二者的差异和矛盾，但他更看重二者相通的一面，他说：“毫无疑问，尼采和布克哈特都持有顶端为松果形的酒神杖”，他们“不奢望找到解开人类心灵之谜的答案，仅想为这一永恒的问题寻找一个新的表达方式：为什么命运把所有创造的心灵都交付给一个永不安宁的王国，在那里创造的心灵可以自由选择是在何处形成他的个性：地狱，炼狱，还是天堂”^①。这里瓦尔堡所描述的与其说是布克哈特和尼采，不如说是他自己。在这个意义上，无论是尼采与布克哈特之间，还是李格尔与瓦尔堡之间，都并无区分。亦或许因此，它们方能毫无违和地汇聚在本雅明一个人的身上。本雅明的文本中曾不止一次地提到布克哈特和尼采，并且可以肯定的是，尼采是他重要的思想源头之一。本雅明属于斯特凡·格奥尔格（Stefan George）圈子的一员，而格奥尔格被认为是“在精神上最接近尼采的人”。早在1910年《开端》第一期发表的一首诗中，本雅明就通过描述一个诗人的形象，表达了对尼采式“超人”的赞颂：“看哪，在那可怕深渊的边缘，/ 你会看到一个孤独的人漫不经心地 / 站在黑夜与绚丽人生之间。/ 他矗立着，带着永恒的安详 / 独自一人，远离生活之路。”^②有研究者将本雅明所谓的“‘灵晕’的消失”比附为尼采“上帝死了”^③，还有人指出本雅明的救赎历史观也受到尼采“永恒轮回”时间观的影响^④，等等，所有这些皆表明二者之间的内在联系。

写到这里，还需重申的一点是，无论在李格尔与本雅明之间，还是在瓦尔堡与本雅明之间，都存在着不少分歧和差异，但由于这些已超出

① 转引自贡布里希：《瓦尔堡思想传记》，第290—296页。

② 刘北成：《本雅明思想肖像》，北京：中国人民大学出版社，2012，第13—14页。

③ 方君芳：《本雅明“光韵”学说意义新探》，《德州学院学报》，2014年第1期，第16页。

④ 张典：《本雅明的救赎历史观》，《襄樊学院学报》，2009年第6期。

了本文讨论的范围，故不赘。^①

本章小结

自上世纪 80 年代以来，由沃尔夫林和潘诺夫斯基所缔造的“形式分析”和“图像学”这两个已然僵化的智性模式遭遇了诸多艺术史家的质疑和批判。在此之前，潘诺夫斯基所针对的正是沃尔夫林的形式分析，但未曾想，多年后他们的命运殊途同归。正是在这个背景下，重返、再识李格尔和瓦尔堡的传统成了一些艺术史家的选择。当然，回归李格尔和瓦尔堡，并不是简单地回到他们所开创的“风格论”和“图像学”，更重要的是如何重新激活“艺术意志”和“情念程式”这两个核心的概念。二者同质的一面提示我们，它们与其说针对的是“风格论”和“图像学”，不如说是僵化的智性模式。换句话说，今天无论是对于艺术史研究，还是当代艺术（包括策展）实践，“艺术意志”与“情念程式”的意义并不在于提供某种分析模式，而是重新寻找内在于其中的驱力和动能。

前文提到，新世纪初，伯瑞奥德在《后制品》一书中重申了现代主义及其当下意义。他认为，全球文化背景下的当代艺术已陷入了折中主义的媚俗这一困境。^②为此他追溯到形式主义这里，并认为只有“从一种集体的消费主义过渡到能够承担一定社会责任的个体行动主义”，才可以“对一切现有的体制和形态进行一种再生产”^③。无独有偶，另一位评论家格罗伊斯也指出：“贯穿整个现代性我们可以辨认这一被动消费的大众文化和一种活跃反对之间的对立。进步的现代艺术在现代性期间已经以对被动消费（不论是政治宣传还是矫揉造作的商业品）的对立完成了自己的建构。所以，从 20 世纪早期先锋派到格林伯格、阿多诺以及

① 关于他们之间的分歧和差异，参见陈平：《本雅明与李格尔：艺术作品与知觉方式的历史变迁》，《文艺研究》，2018 年第 11 期；吴琼：《“上帝住在细节中”——阿比·瓦尔堡图像学的思想脉络》，《文艺研究》，2016 年第 1 期。

② 伯瑞奥德：《后制品》，熊雯曦译，北京：金城出版社，2014，第 84—85 页。

③ 同上，第 89 页。

德波，他们的主张和行动都将继续回响在当下我们的文化辩论中。”^① 格罗伊斯强调的不是现代主义的趣味和风格，他关心的是现代主义作为社会行动即其“进步”的一面。尽管伯瑞奥德和格罗伊斯都没有提到李格尔，也并不主张回到自律的形式，强调的只是体现在现代主义或形式主义身上行动的一面，但实际上，这一行动主义恰好暗合了李格尔的“艺术意志”及其内驱力和能动性。

相对李格尔的“风格论”及其“艺术意志”论，瓦尔堡的“极性冲突”的“情念程式”理论得到了更广范围的流播和援用。比如迪迪-于贝尔曼，他以瓦尔堡的著作为基础，主张艺术作品乃时间节点，亦即过去与当下的融合；它们揭露了何者以这个时代的征兆为形式，从较早的时期持续或“存活”至今。而若欲处理这些分层化的时间性，我们需要某种“震撼、揭露、时间的进发或显现，亦即普鲁斯特和本雅明在‘进现式记忆’（involuntary memory）这个类别下所详细描述之物”^②。深受迪迪-于贝尔曼影响的亚历山大·内格尔（Alexander Nagel）与克里斯托弗·伍德（Christopher S. Wood）在《重置的文艺复兴》一书中重返“瓦尔堡非连续的、分层的、断裂的历史观念”，聚焦于非线性的历史图像，提出“超越线性编年，转向一种复合的时间序列”。^③正是这些新的发现，为今天的艺术家和策展人的实践提供了诸多启发。无论是艺术家的实践（特别是影像）中的“档案热”^④，还是策展实践中常用的“好邻居原则”，我们都可以追溯到瓦尔堡这里。2016年，马尔丹（Jean H. Martin）在巴黎大皇宫策划了展览“连续撞击”（Carambolages），他以瓦尔堡的《记忆女神图集》为参照，混合了不同时代、不同地域的各种相同或相似母题的图像，一个图像推移到下一个图像，图像之间的“冲撞”无疑是瓦

① 格罗伊斯：《走向公众》，苏伟等译，北京：金城出版社，2012，第119页。

② 毕夏普：《激进美术馆学：当代美术馆的当代性》，王圣智译，台北：一行出版股份有限公司，2019，第27—28页。

③ 张坚：《另类叙事：西方现代艺术史学中的表现主义》，北京：北京大学出版社，2018，第366、370页。

④ See *Dear Aby Warburg, What Can be Done with Images?*, Siegen: Museum für Gegenwartskunst Siegen, 2012.

尔堡“情念程式”理论最恰切的阐释。同年，迪迪-于贝尔曼在巴黎国立网球现代美术馆策划的展览“起义”（Uprisings, 2016）亦受《记忆女神图集》的启发，但主要着力于图像的欲望、运动、蒙太奇及其所释放的政治能量。可见，瓦尔堡之于这些展览，并非只是一种形式和方法上的借鉴，策展人更关心的是能否在图像的间隙和“极性”冲突中激荡出新的艺术力。

李格尔的“艺术意志”和瓦尔堡的“情念程式”诞生于一战前后这一特殊的历史时期。百年后，在这一同样交织着理性与疯狂的新历史关头，重识这两个概念及其强烈的现实感显得意味深长。当然，我们也不能忽视李格尔“形式—风格论”与瓦尔堡“图像学”之间的差异和分歧，特别是其背后的“文明论”与“反文明论”这一价值支点和思想背景，或许在今天更值得我们深思和检讨。

也是在2016年，德国卡尔斯鲁厄艺术与媒体中心（ZKM）举办了《记忆女神图集》副本的展览。四年后，柏林世界文化宫（HKW）再度举办《记忆女神图集》展览（2020）。与马尔丹和迪迪-于贝尔曼的相关展览不同，ZKM和HKW这两个当代美术馆则直接将瓦尔堡的图版搬到了展览现场。在此，《记忆女神图集》不再是新图像—政治叙事的参照，也不再是一种新的历史认知，它本身便构成了一个当代事件，也由此揭示出它的另一个政治维度。

第十四章

“闪回”的政治：卡塞尔文献展的“瓦尔堡时刻”

作为一种方法论和思想资源，阿比·瓦尔堡的《记忆女神图集》（以下简称《图集》）不断地出现在当代艺术家和策展人的实践中^①，甚至一度成了后者思考和定义“当代”这个概念的理据之一。^②时至今日，它依然像幽灵一样，不失时机地闪回至我们的面前，唤醒并激发着我们的思考和行动。如前文所言，这也是瓦尔堡与兰克（Leopold von Ranke）这样的历史主义者之间的区别所在。在他身上，固然不乏古典人文主义的色彩，但同时，他也是一个极具锐度和力量的当代艺术实践者。

尽管如此，在既有的诸多当代艺术实践中，瓦尔堡及其《图集》普遍还是被视为一个对象，即便被内化在其中，也尚未构成一个能动的主体。笔者关心的是，在何种意义上，瓦尔堡才是一个当代主体？以及，《图集》本身方是一种当代实践或行动？^③2016年，德国卡尔斯鲁厄艺术与媒体中心（ZKM）举办了《图集》副本的展览。四年后，柏林世界文化宫（HKW）再度举办《图集》展览（2020），且在两位策展人罗

① 迄今为止，瓦尔堡及其《记忆女神图集》对当代艺术的影响主要体现在以下三个方面：一是对于艺术家图像实践的启发，比如提尔曼斯（Wolfgang Tillmans）、马库嘎（Goshka Macuga）等；二是在运动影像与档案实践中瓦尔堡《图集》的运用，可参见迪迪-于贝尔曼和阿尔-米肖（Philippe-Alain Michaud）的相关研究；三是对于新博物馆学及相应的展览实践的影响，包括迪迪-于贝尔曼、内格尔（Alexander Nagel）和伍德（Christopher Wood）、布雷德坎普、毕夏普（Claire Bishop）及马尔丹（Jean-Hubert Martin）等评论家、策展人的相关研究与实践。

② 譬如毕夏普在《激进美术馆学：当代美术馆的当代性》一书中指出，瓦尔堡《记忆女神图集》扮演的不光是一种展览的方法和策略，也关乎我们对于“当代”的定义。Claire Bishop, *Radical Museology, or What's "Contemporary" in Museums of Contemporary Art?*, London: Koenig Books Ltd., 2013, pp.20—23.

③ 布雷德坎普的一系列图像研究便基于作为主体的图像及其行为理论，致力于一种超越历史的艺术史叙述。在他看来，正是启蒙运动导致了图像的去生命化、去主体化。因此，他希望由此回到活的图像本身，重申图像作为生命主体的有机的一面。霍斯特·布雷德坎普：《图像行为理论》，宁瑛、钟长盛译，南京：译林出版社，2016，第2—9页。

伯特·欧特（Roberto Ohrt）和埃克塞尔·黑尔（Axel Heil）的不懈努力下，促成了《图集》原版的展示。这是两家在全球以实验和前卫著称的当代艺术机构（尤其是 HKW），它们选择举办这一展览，并非完全诉诸历史，更关心的还是《图集》因应当下现实的可能。但事实上，《图集》本身就具有明确的当代意识，这一点尤其体现在其最后的两个图版，即图版 78 和 79 中。

一、1929：“瓦尔堡在罗马”

1929 年 2 月 11 日，时在罗马逗留的阿比·瓦尔堡与他长期的合作者格特鲁德·宾（Gertrud Bing）一起亲历了墨索里尼与教皇庇护十一世签订《拉特兰条约》（Patti Lateranensi）的过程（图 14-1）。这一事件后来成为他生前最后一部未完成的作品《记忆女神图集》的内容之一，图版 78 和 79 便聚焦于此。图版 78（图 14-2）排布的是墨索里尼和教皇庇护十一世修订《拉特兰条约》场景的记录、条约签署仪式后教皇弥撒的现场照片、圣彼得大教堂正面的照片、报纸上条约生效的图片、教皇庇护十一世在梵蒂冈城电报局新建办公室里给意大利国王维托里奥·埃马努埃莱三世（Vittorio Emanuele III）发的第一封电报（正面和反面）、署有墨索里尼、埃马努埃莱三世及教皇庇护十一世名字的《条约》生效文件，以及红衣主教马菲在都灵参观菲亚特广场的图片等。根据这些图片，宾将其概括为“教会与国家，在放弃世俗权力的条件下获得的精神力量”^①。

图版 79（图 14-3）略微不同。尽管占据图版中心的依然是与《拉特兰条约》有关的圣彼得广场举行教皇庇护十一世圣餐仪式时民众游行的场景，但瓦尔堡还加了一些艺术作品的图片。如图版左侧是罗马帝国时期的《圣彼得宝座》（公元 9 世纪）以及文艺复兴时期贝尼尼的《圣

^① 乔治·迪迪-于贝尔曼：《记忆的灼痛》，胡新宇等译，北京：中国民族摄影艺术出版社，2015，第 78 页。

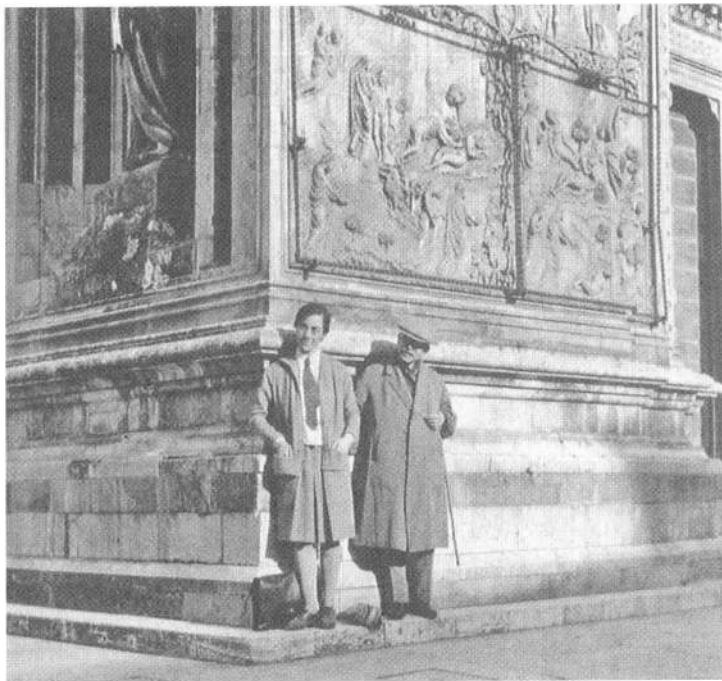


图 14-1 瓦尔堡与宾在罗马

彼得宝座》(1656—1666)、拉斐尔的《博尔塞纳的弥撒》(1512)、乔托的《希望》(约 1305)、波提切利的《圣杰罗姆的最后圣餐》(1495—1500)等,若从图片的尺寸大小而言,拉斐尔的《博尔塞纳的弥撒》明显占主导地位。^①它的右侧是 1929 年《柏林日报》关于签署《洛迦诺公约》的报道和同年《汉堡自由报》插图副刊的剪报,包括胜利的运动员和教皇圣体游行的图片等。其中,两张日本切腹(武士的自杀仪式)的图片和两张 15 世纪犹太人亵渎圣物的版画显得尤为抢眼。不同于图版 78,图版 79 涵括了“弥撒”“圣体领食”“博尔塞纳”“波提切利”“教会里的异教”“圣饼奇迹”“化质”“给意大利罪犯涂油”等多个关键词^②,很难从中抽离出一个明确的主题,但大多还是与宗教和反犹太主义有

① Christopher D. Johnson, *Memory, Metaphor, and Aby Warburg's Atlas of Images*, Ithaca: Cornell University Press, 2012, p.186.

② 乔治·迪迪-于贝尔曼:《记忆的灼痛》,第 80 页。

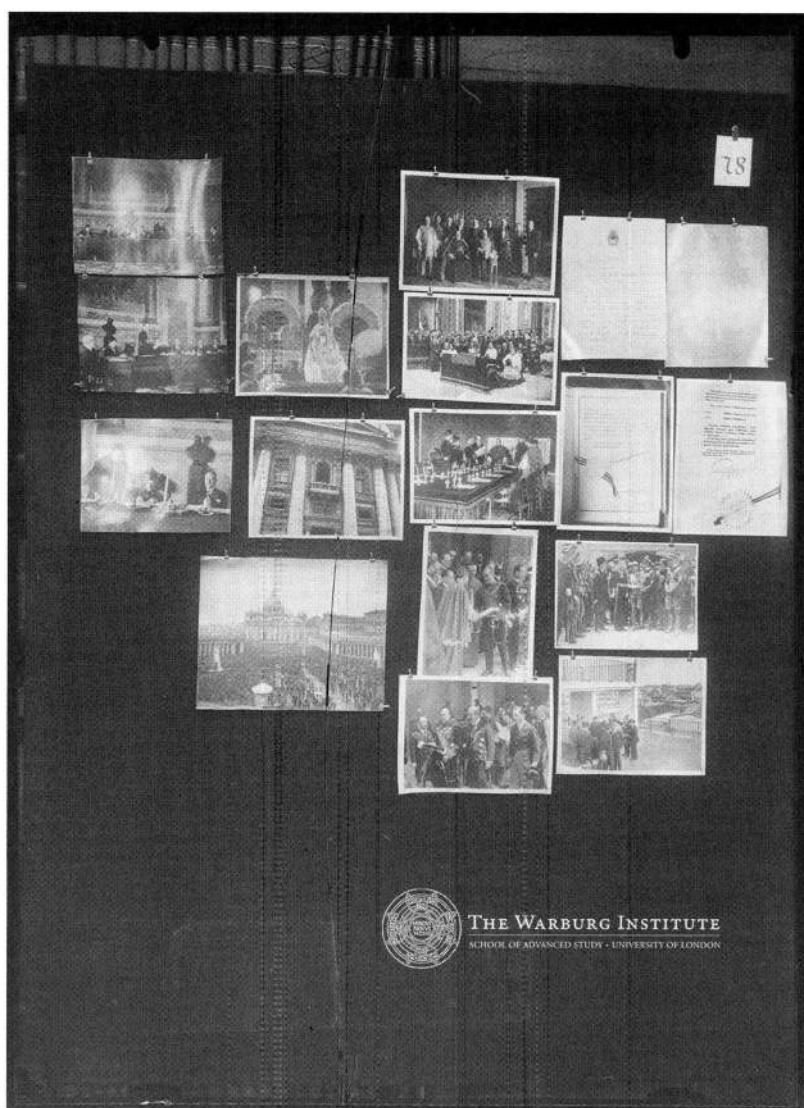


图 14-2 瓦尔堡,《记忆女神图集》图版 78 号, 1929



图 14-3 瓦尔堡,《记忆女神图集》图版 79 号, 1929

关。就此，贡布里希声称：“与墨索里尼签订协约的新闻照片与对弥撒和圣餐仪式的描绘相并置，以提醒观者有关问题的严重性。”^①

两个图版足以表明，瓦尔堡的研究和实践并非无关现实，而是极具当代意识。《拉特兰条约》的签署虽然“结束了争端，为法西斯党赢得了神职人员的支持”，但“对于意大利境内的犹太人来说，它（《拉特兰条约》）只能带来恐惧和紧张情绪。半个多世纪前教宗国的寿终正寝，让他们终于得到解放，离开了教宗规定的犹太人区。政教分离和意大利统一虽曾令他们倍感骄傲，可如今，他们又开始担忧未来的生活”^②。迪迪-于贝尔曼敏锐地意识到了《拉特兰条约》及反犹太主义的抬头与《图集》的“隐秘”关系，他说：“《图集》是一种政治预测，特别是最后一幅图版（即图版 79）为我们展示了反犹太主义及其政治宣传的一段漫长而又新近的历史的各种迹象。”^③在整个《图集》乃至瓦尔堡所有的写作中，这也是作为犹太人的他唯一一次直面反犹太主义的问题。^④迪迪-于贝尔曼点出了“漫长而又新近的历史”这一关键，对瓦尔堡来说，反犹太主义既是漫长的历史，亦是紧迫的当下。他感兴趣的从来都不是某个可定义的（艺术）领域，而是图像的长期存在。马修·兰普利甚至认为，瓦尔堡对文艺复兴辩证法的兴趣即是由彼时的社会事件所激发的，特别是 19 世纪末反犹太主义的兴起。^⑤因此在某种意义上，可以说反犹太主义构成了他这一系列图像实践的内在动因和驱力。

瓦尔堡虽然没有写过任何关于反犹图像的文章，但通过图版 79 的编排可以看出，“他将这些图像视为历史来源，承认其作为记忆图谱的特殊价值，亦即其‘文化科学’的基本原则，对他而言，只要有助于揭开偏见的历史构建过程及其背后的原因，它们都会成为非理性主义漂移

① 贡布里希：《瓦尔堡思想传记》，李本正译，北京：商务印书馆，2018，第 343 页。

② 大卫·I. 科泽（David I. Kertzer）：《教宗与墨索里尼：庇护十一世与法西斯崛起秘史》，陶泽慧译，上海：上海三联书店，2018，第 118 页。

③ 乔治·迪迪-于贝尔曼：《记忆的灼痛》，第 13 页。

④ Giuseppe Capriotti, *Lo scorpione sul petto. Iconografia antiebraica tra XV e XVI secolo alla periferia dello Stato Pontificio*, Rome: Gangemi Editore, 2015, p.7.

⑤ 马修·兰普利（Matthew Rampley）：《间隙的图像学：阿比·瓦尔堡的遗产（上）》，文王杉译，2022 年 9 月 14 日，“图像之书”公众号，<https://mp.weixin.qq.com/s/beNk3auDXreA5EmsQ9zK7Q>。

并周期性复发的有效解药”。“图版 79 将基督教反犹主义与 20 世纪初复现的反犹主义现象联系起来”^①，但瓦尔堡并没有突出或放大这一主题，而是将它置于整个《图集》的尾声处。值得一提的是，虽然在瓦尔堡发表的著作中没有直接提到反犹主义的危险，但肖尔-格拉斯（Charlotte Schoell-Glass）研究发现，瓦尔堡的档案中其实包含了大量相关的材料^②，且在她看来，种族主义情绪的重新抬头是瓦尔堡在寻找合适的方法来调查“遗留问题”（包括对犹太人的仇恨反复出现）及其原因时的主要关切之一。在瓦尔堡这里，反犹主义就是西方文化中的一头“怪物”。面对这个“怪物”，“就像弗洛伊德和本雅明一样，他别无选择，只能承认并试图理解这些‘怪物’对理性本身的控制”^③。

1918 年，德国投降后的几个星期里，瓦尔堡的绝望发展成了一种带有政治、神话和宗教色彩的谵妄：布尔什维克把他当作一个“资本主义知识分子”来迫害；古老的复仇女神因为他是一个“无神论的犹太人”而追杀他；反犹主义的古老日耳曼恶魔已经成为一种执念。在此事件之后，瓦尔堡不得不在哈姆堡和耶拿的诊所里煎熬了两年半，1921 年被转到克罗伊茨林根。在那里，他遭遇了人生的最低谷，若没有路德维希·宾斯旺格（Ludwig Binswanger）的帮助，他可能很难走出这一困境。^④据说此前尼采曾在那里待过，而且宾斯旺格与胡塞尔、海德格尔等现象学家亦一直保持着极为紧密的联系。宾斯旺格不仅身体力行地将现象学引入精神病理学，还对现象学做出了创造性的发展。^⑤

四十年后，在一次关于瓦尔堡的演讲（1958）中，宾斯旺格是这么说的：“他（瓦尔堡）对犹太传统没有任何自豪感，这一直是东正教的

① Giuseppe Capriotti, *Lo scorpione sul petto. Iconografia antiebraica tra XV e XVI secolo alla periferia dello Stato Pontificio*, p.9.

② Charlotte Schoell-Glass, trans. *Aby Warburg and Anti-Semitism: Political Perspectives on Images and Culture*, Michigan: Wayne State University Press, 2008, p.161.

③ Georges Didi-Huberman, trans. by Harvey L. Mendelsohn, *The Surviving Image: Phantoms of Time and Time of Phantoms, Aby Warburg's History of Art*, Philadelphia: Penn State University Press, 2017, p.146.

④ Ibid., p.241.

⑤ 徐献军：《现象学精神病理学：现象学与精神病理学的相互澄明关系研究》，北京：商务印书馆，2023，第 153 页。

一个特征，即使是自由派犹太人后来也是在反犹太主义的压力下发展起来的。无论在何处遇到它，他都强烈地谴责它。”^① 肖尔-格拉斯认为，宾没有对这种态度做出判断，这种态度今天肯定会遇到不理解，甚至拒绝。在她看来，重要的是瓦尔堡（和其他许多人）被视为拒绝明确身份者，而这是当时——尤其在战时——每个德意志帝国的人都应该认同的。或许正是这一自觉和认同“使他能够更敏锐地看到欧洲文明的断裂和矛盾”^②。正如艾哈德·舒特佩茨（Erhard Schüttpelz）所说：“《图集》是一把双刃剑，特别是在最后这几幅图版上，暴动几乎一触即发。”^③ 毫无疑问，这才是《图集》的当代意义所在，对瓦尔堡来说，《图集》本身就是一种行动。

二、1969：“瓦尔堡在科莫”

在过去的近半个世纪里，学术界、艺术界不断地提起并探讨瓦尔堡与本雅明、克拉考尔、马尔罗之间的关系，但都忽视了瓦尔堡之于布鲁诺·穆纳里（Bruno Munari）的意义。^④ 1969年，穆纳里在米兰科莫城市中心广场和街道策划组织了一场名为“城市营地”（Campo Urbano）的艺术活动（图14-4）。^⑤ 无论活动的形式与其图录的风格，还是新法西斯主义兴起的背景，都暗暗回应了四十年前瓦尔堡在罗马的遭遇以及《记忆女神图集》的创制。

1907年，穆纳里出生于意大利米兰，18岁时成了某平面设计工作室里的一名员工，从此便与艺术结下了不解之缘。此时，正值由马里内

① Charlotte Schoell-Glass, *Aby Warburg and Anti-Semitism: Political Perspectives on Images and Culture*, p.164.

② Ibid., p.164.

③ “Befragung des Atlas 2”（《探索〈记忆女神图集〉》第二部分），2021年4月8日，https://www.bilibili.com/video/BV1fb4y1S7Dx/?spm_id_from=333.788.recommend_more_video.-1&vd_source=34bfee574a277569d969640a221c8abd.

④ Romy Golan, *Flashback, Eclipse: The Political Imaginary of Italian Art in the 1960s*, Princeton: Princeton University Press, 2021, p.151.

⑤ Ibid., p.109.

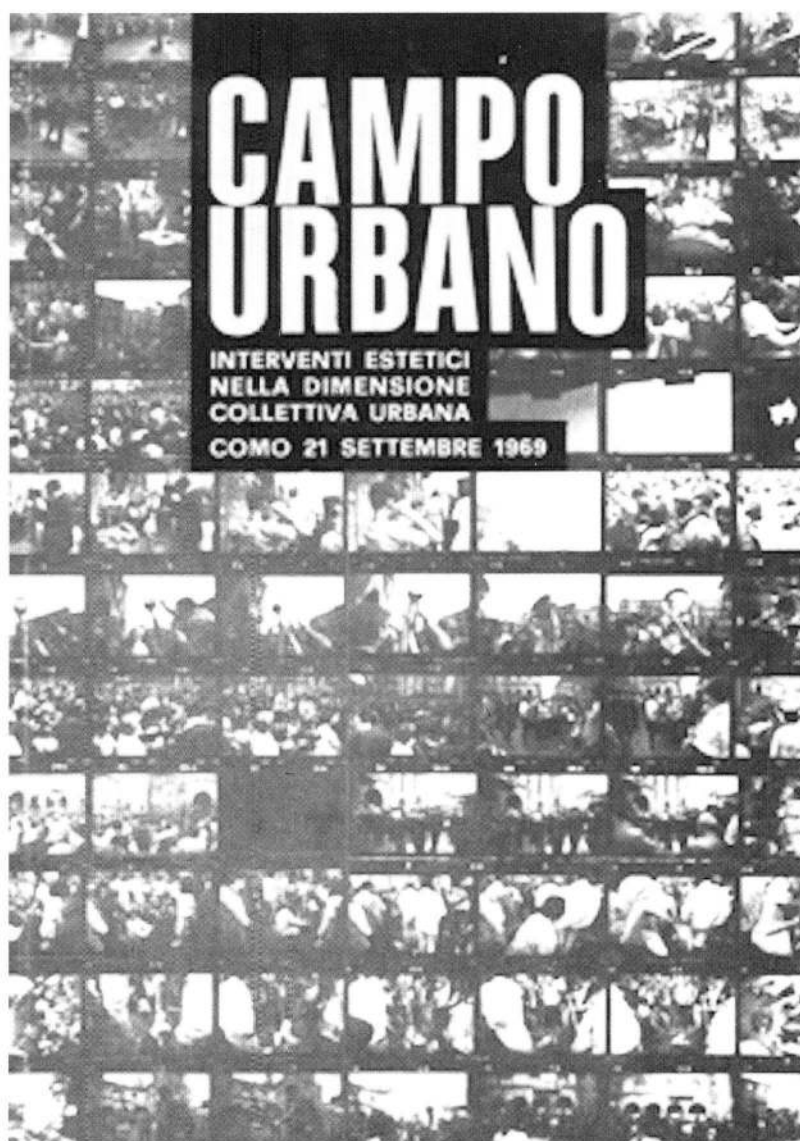


图 14-4 《城市营地》图录封面，1969

蒂 (Filippo T. Marinetti) 发起的未来主义运动迎来第二波思想浪潮, 穆纳里也被卷入了这场艺术运动的漩涡中心。然而, 第二次世界大战的爆发, 令穆纳里对未来主义逐渐倾向法西斯美学感到幻灭, 并从此脱离了未来主义。20 世纪三四十年代, 穆纳里在意大利某印刷媒体编排和组织摄影图像。这与瓦尔堡的图像实践之间存在着某种潜在的联系。进入 60 年代以后, 随着“墨索里尼行动小分队”“新秩序”“民族先锋”等激进团体的建立, 新法西斯主义不再藏形匿影, 而是公开到墨索里尼故居“朝圣”, 效法 20 年代初法西斯“黑衫队”的做法, 制造暴力袭击和恐怖气氛。特别是 1969 年, 冲突变得十分激烈。^① 对此, 曾经历过法西斯主义运动的穆纳里无疑更为敏感, 也有着更深的体认, 他意识到自己无法置身事外, 必须以新的方式行动起来, 介入其中。罗米·格伦 (Romy Golan) 指出: “和瓦尔堡一样, 穆纳里想象了从中世纪到 19 世纪、20 世纪欧洲城市中心被人群占领的时刻, 而这种跨历史的洞察正是源自 1929 和 1969 这两个特别不稳定的年份”, 于是, “穆纳里的职业生涯便巧妙地、自觉地将法西斯主义与新法西斯主义联系在了一起”^②。

不过, 穆纳里并不是重新发现或在意大利乃至整个欧洲复活了瓦尔堡的第一人。早在 1966 年, 当学生们开始在意大利半岛的广场上和校园里鼓噪的时候, 意大利的艺术史学家们同步发现了瓦尔堡。而且, 他们也是在欧洲第一个重新发现瓦尔堡的。为了纪念瓦尔堡 100 周年诞辰, 位于佛罗伦萨的意大利新闻出版社 (La Nuova Italia Editrice) 出版了瓦尔堡文集的《异教古代的复兴》(*La rinascita del Paganesimo Antico*) 的第一个意大利语译本。该书最初的版本于 1932 年出版, 是由格特鲁德·宾编辑的。^③ 瓦尔堡文集意大利语版出版三年后, 穆纳里伙同艺术和建筑历史学家卢西亚诺·卡拉米奥 (Luciano Caramel)、摄影师乌戈·姆拉斯 (Ugo Mulas) 策划组织了“城市营地”活动。

① 弗·卡斯頓 (F. L. Carsten): 《法西斯主义的兴起》, 周颖如、周熙安译, 北京: 商务印书馆, 1989, 第 266 页。

② Romy Golan, *Flashback, Eclipse: The Political Imaginary of Italian Art in the 1960s*, pp.151—152.

③ *Ibid.*, p.152.

1969年9月21日，由40位艺术家、音乐家、建筑师和艺术评论家组成的团体在科莫中心的街道和广场实施了一系列艺术行为^①，包括吉安尼·皮特纳（Gianni Pettena）在大教堂广场上的晾衣绳上悬挂衣物——实际上是将工人阶级的脏衣服在历史悠久的市中心展示；乌戈·拉·皮耶特拉（Ugo La Pietra）建造了一个用塑料覆盖的木制隧道，以阻挡一条主要街道；T和N小组（Gruppo T, Gruppo N）与当地消防员和电工合作，模拟了一场闪电风暴；穆纳里邀请公众从一个中世纪的塔楼上扔下折叠的纸片，试图“将空气可视化”；等等（图14-5）。这些身体行为不禁令我想到了图版79中运动的主体，并非巧合的是，活动发生在1968年5月事件之后，距离1969年12月12日米兰丰塔纳广场被炸也不到三个月的时间，而这些集体行动也回应了图版78、图版79中的游行场面，况且瓦尔堡也是游行队伍中的一员。

1929年2月11日，墨索里尼本应在协约上签字。从清晨开始，城市的街道上就挤满了人。兴高采烈、胜利在望的民众唱着法西斯主义的颂歌，以表示对心爱的“国父”的狂热支持。瓦尔堡一大早出门，但没有告诉格特鲁德他今天的计划。几个小时后，格特鲁德·宾发现他并没有按照惯例回来午休，直到晚餐也没有出现。大约晚上10点左右，她确信发生了可怕的事情，于是向警察求助，但警察忙于其他事情，不会注意到这些外国人的恳求。最后，在午夜前不久，瓦尔堡终于回来了，看上去还很高兴，很满足。当被问及在他身上发生了什么事时，瓦尔堡回答道：“我亲爱的同事（这是他对宾的正式称呼），你应该知道，在我的一生中，我一直对异教的‘生存’状况以及各种庆典和异教仪式非常着迷。今天我有了一生中最重要的机会：我能够参与罗马的‘再异教化’活动。你怎么能抱怨我留下来享受它到最后呢？”^② 瓦尔堡的这段经历一

① 参与者包括恩瑞克·巴伊（Enrico Baj）、大卫德·博瑞安尼（Davide Boriani）、吉安尼·科勒姆博（Gianni Colombo）、达达玛伊诺（Dadamaino）、卢西亚诺·法布洛（Luciano Fabro）、吉乌里奥·帕奥利尼（Giulio Paolini）、艾克·帕瑞希（Ico Parisi）、格拉齐亚·瓦瑞斯克（Grazia Varisco）等。

② Francesca Cernia Slovin, *Obsessed by Art: Aby Warburg, His Life and His Legacy*, trans. by Steven Sartarelli, Bloomington: Xlibris Corporation, 2006, p.172.

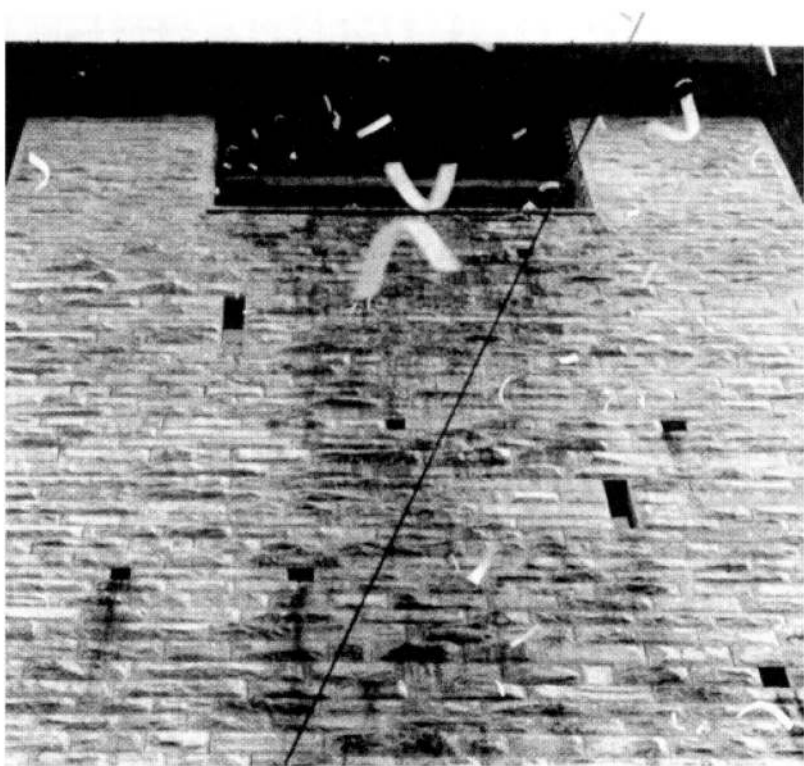


图 14-5 布鲁诺·穆纳里,《空气可视化》(“城市营地”现场),装置,行为,作品,1969

直被学界忽视,但实际上它是我们理解《图集》、特别是最后两个图版的重要依据。

克里斯托弗·D. 约翰逊认为:“在这里,象征性的游行已经成为一种群众现象”,它也“很容易让我们想起法西斯集会”^①。而在肖尔-格拉斯看来,现在和过去的结合(并置)本身就充满了预感和政治冲突。^②这一点不仅体现在瓦尔堡的举动,也体现在穆纳里“临时”的激进行为中。尚未完成的《图集》因为瓦尔堡的突然去世到《拉特兰条约》就戛然而止了,这也许是巧合,但在希特勒正式上台的前夜,这一举动已经

① Christopher D. Johnson, *Memory, Metaphor, and Aby Warburg's Atlas of Images*, p.187.

② See Romy Golan, *Flashback, Eclipse: The Political Imaginary of Italian Art in the 1960s*, p.155.

在暗示着他的恐惧、忧虑和不安。此时的穆纳里正投身未来主义的运动中，尚未看清未来主义的法西斯主义底色，而到了60年代，穆纳里早已洞悉这一运动的政治本质。随着新法西斯主义的复兴，特别是在激进的工人和学生运动的裹挟下，穆纳里选择了“城市营地”这一激进的行动作为回应。

格伦发现，瓦尔堡《异教古代的复兴》一书的封底有一张黑白照片，照片上是一具古代记忆女神的浮雕，她披着飘逸的帷幔正在穿越中心，向前行走。仿若穆纳里在“城市营地”图录中对乌戈·姆拉斯蓝色照片的处理（图14-6），戴着头巾的人物在大教堂广场上穿越人工降雨时的节奏，不正是瓦尔堡“情念程式”，即某一特定位置和姿势在几个世纪后的复现么？至于新出的意大利文瓦尔堡文集是否对于穆纳里的实践和行动产生直接的影响尚未可知，但从活动的方式和特征不难看出与《图集》的对应之处，它混合了不同身份的参与者，也回应了诸多历史的形式与风格，且同时，这样一种社区参与与干预也无异于艺术介入社会的一次行动。不仅如此，和《图集》一样，《城市营地》图录也是一个行动的产物，甚或说它本身就是一种行动。格伦指出：“瓦尔堡对《拉特兰公约》着迷的一个主要原因是它将历史记忆带到了现在，正是这一公约，将他与穆纳里联系在一起。”^①在此，无论是从行动本身，还是图集的编辑，都闪现着瓦尔堡的幽灵。也是在这个意义上，我们不妨将“1969年的科莫”视为一个“瓦尔堡时刻”，不消说，这是一个政治的时刻，一个当代时刻。半个世纪后，未曾想这个时刻再度降临。巧合的是，此次不是发生在意大利，而像是沿着瓦尔堡的轨迹，又回到了德国，回到了卡塞尔。

三、2022：“瓦尔堡在卡塞尔”

2020年4月2日，正值新冠疫情在全球肆虐之际，筹划多年的瓦

^① Romy Golan, *Flashback, Eclipse, The Political Imaginary of Italian Art in the 1960s*, p.154.

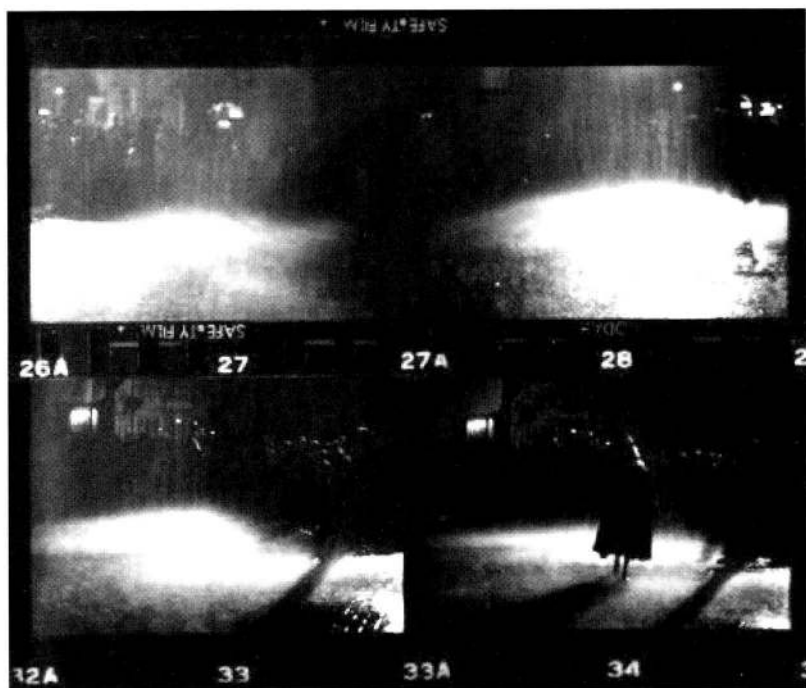


图 14-6 乌戈·姆拉斯、布鲁诺·穆纳里,《自由时间:城市的时间结构空间》(“城市营地”),摄影_设计,1969

尔堡《记忆女神图集》展览在柏林世界文化宫(HKW)如期开幕(图14-7)。馆长伯恩德·谢勒(Bernd Scherer)在展览的“前言”中写道:“瓦尔堡的《记忆女神图集》创建于20世纪20年代末,时至今日,它仍然是我们时代知识生成过程中核心方法论的试金石。”“瓦尔堡在‘一战’灾难的背景下创建了《图集》,而这场灾难彻底动摇了欧洲的文明工程,并动摇了既有的知识体系及其制度。百年后,现有的知识体系同样无法解释我们今天所遭遇的危机,而瓦尔堡的《图集》超越了现有的规范和学科的秩序,开辟了与世界重新连接的新方式。”^①

作为一家前卫的当代艺术机构,HKW举办该展览自然不是将其视

^① Bernd Scherer, “Under the Sign of Mnemosyne”, *Aby Warburg: Bilderatlas Mnemosyne—The Original*, Berlin: Haus der Kulturen der Welt, 2020, p.8.

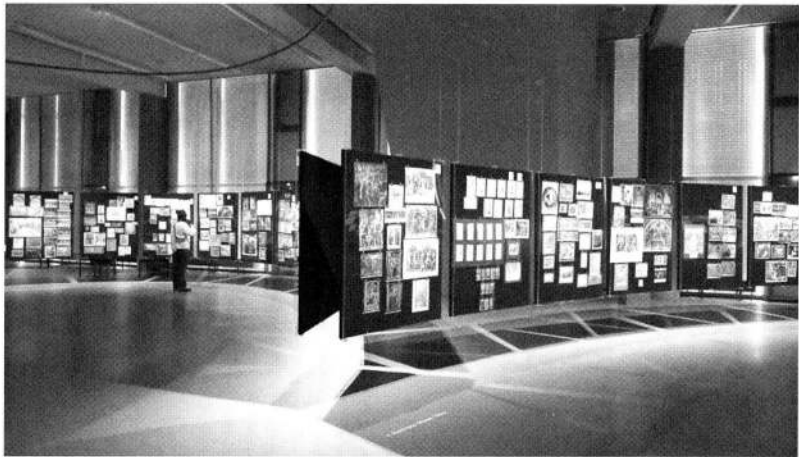


图 14-7 《记忆女神图集》在 HKW 的展示现场，2020

为一个纯粹的历史之物，何况《图集》本身即是反历史主义的。《图集》的当代性在此得到了充分的体现，甚至可以说，瓦尔堡的这一行为本身就是一件当代艺术作品。并非巧合的是，德国媒体在报道这个展览的时候，便将其与示威游行、特别是同时爆发的反冠状病毒示威游行进行了对比。疫情期间，柏林多次发生“反疫游行”，国会大厦遭极右分子围攻强闯。就像瓦尔堡研究所克劳迪娅·维尔波尔（Claudia Wedepohl）所评价：“在启蒙的意义上，一切取得的成果，都会很快地再次消失。突然之间，就为阴谋论或非理性的方式来解释世界提供空间。……这就回到了凡尔赛的世界，就是 1923 年瓦尔堡本人的世界。”^① 这里的“凡尔赛”所指的便是 1919 年 6 月签署、1920 年 1 月正式生效的以惩罚和削弱一战战败国德国为目的的《凡尔赛条约》。而此时这一场景，所对应的正是德意志帝国的崩溃对于瓦尔堡心理的影响，虽然这种疯狂的行为是非常荒谬的，但在所有细节上是近乎一致的。瓦尔堡说：“上帝住在细节中”^②，

① “Befragung des Atlas 2”（《探索〈记忆女神图集〉》第二部分），2021 年 4 月 8 日，https://www.bilibili.com/video/BV1fb4y1S7Dx/?spm_id_from=333.788.recommend_more_video.-1&vd_source=34bfec574a277569d969640a221c8abd。

② E. H. Gombrich, “Aby Warburg: His Aims and Methods: An Anniversary Lecture”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1999 (62), p.268.

在阿甘本看来：“隐藏在细节”中的“好的上帝”不是艺术史的守护精灵，而是一种无名之学的黑暗恶魔，直到今天，我们才开始瞥见它的轮廓。^①事实上，不光在今天，每逢紧迫的历史时刻或政治时刻，这头黑暗恶魔都会逃出牢笼，出没于我们身边。

展览期间，HKW 的两位策展人和研究者安瑟姆·弗兰克（Anselm Franke）和艾哈德·舒特佩茨制作了一部关于北美亚利桑那州霍皮人蛇仪的论文电影《一种世界大战》（*A Kind of World War*），恰好回应并扩充了《图集》。影片试图证明，瓦尔堡的艺术史，只要它概述了欧洲心理的内部历史，就必须与它的外部对应物，即殖民主义、战争和文化纠缠的历史结合起来阅读。影片的重心是瓦尔堡《北美普韦布洛印第安人地区的图像》，但实际上它已经将其与《图集》背后的一战、二战以及反犹主义等历史连在了一起。这从另一个角度也重塑了作为一个当代行动者的瓦尔堡形象。事实上，也是在制作影片期间，全球资本主义的危机，特别是特朗普主义的兴起，进一步加剧激发了世界各地的新法西斯主义运动。早期法西斯主义仇视左派及犹太人，新法西斯主义主要的仇视对象则是国内的非欧洲移民。但这并不意味着反犹主义消失于当代并与新法西斯主义无关。二战以后，伴随着法西斯政权的溃败，反犹主义曾一度有所收敛。然而，近些年来，由于以色列在新的巴以冲突中一直使用暴力进行残酷的镇压，一股由反以引发的反犹主义暗潮四处涌动，欧洲各国频频发生针对犹太人和以色列的暴力事件。关于这一点，早在一百年前瓦尔堡就已经有所洞察：反犹主义从未被根除。

新法西斯主义、反犹主义的卷土重来，无疑成为瓦尔堡及其《图集》闪回当代的条件和势能。不过，反犹主义与反反犹主义的冲突在艺术界彻底被激化要到两年后的第15届卡塞尔文献展上。2022年，第15届卡塞尔文献展被指责有反犹倾向，先是批评来自印尼的策划者中有人支持 BDS 运动^②；紧接着，有人发觉没有以色列艺术家参展；展览开

① 阿甘本：《阿比·瓦尔堡与无名之学》，《潜能》，第127页。

② “BDS”运动，即“Boycott, Divestment, Sanctions”，指巴勒斯坦人领导的抵制以色列的国际运动。

幕前，一系列关于反犹太主义和种族主义的公开辩论被取消；被指控有反犹倾向的巴勒斯坦艺术家小组的展览空间被人为破坏，甚至出现死亡威胁；直至展览开幕后，一幅挂在展览中央位置的印度尼西亚团体稻米之牙（Taring Padi）为回应 1965 年种族屠杀和 1998 年苏哈托政权垮台而制作的巨幅绘画《人民的正义》（*People's Justice*, 2002）里，被发现有丑化和诋毁犹太人的物形象，从而将反犹指控的声浪推向高潮。指控者们并不满足展方只是用黑布将画面遮盖起来，最终逼迫其不得不撤下了这件作品（图 14-8）。^①

参展艺术家之一，黑特·史德耶尔（Hito Steyerl）因此宣布退出展览，并撤回了其参展作品《动物精神》（*Animal Spirits*, 2022）（图 14-9）。她在声明中提到，此届文献展的策展人对他们纳入反犹太主义作品的回应不够充分。在接受媒体采访时，史德耶尔表示，她“对该组织调解和转译复杂性的能力没有信心”，特别是策展人“一再拒绝进行围绕展览的持续和结构性的包容性讨论，而且几乎拒绝接受调解”^②。这让她很失望。事实上，早在展览开幕前夕，史德耶尔便在德国《时代周报》上发表文章质疑文献展的后殖民主义立场。文中提到，2001 年左右，她应邀向由奥奎·恩威佐策划的第 11 届文献展提交参展作品。送交的作品中，有一段名为《巴本豪森 1997》（Babenhausen 1997）的短视频，记录了一场在巴本豪森进行的反对攻击犹太梅林家族（the Jewish Family Merin）的示威游行。在这个位于德国黑森州的小镇，梅林家族遭受了几十年的威胁和骚扰。庄园被烧毁后，当时的主人托尼·亚伯拉罕·梅林（Tony Abramelin Merin）不得移民美国。相关的调查也不了了之，无果而终。几年后，在卡塞尔又发生了新纳粹组织 NSU（Nationalsozialistischer Untergrund）谋杀哈里特·尤兹加特（Halit Yozgat）

① 《最具争议的这届卡塞尔文献展，真的缺少艺术吗？》，2022 年 9 月 15 日，澎湃新闻网，<https://baijiahao.baidu.com/s?id=1743990842776821231&wfr=spider&for=pc>。

② 《艺术家黑特·史德耶尔和展览顾问梅伦·门德尔退出卡塞尔文献展》，2022 年 7 月 19 日，艺术新闻中文网，https://mp.weixin.qq.com/s?_biz=MjM5MjMwODQwMQ==&mid=2650671951&idx=1&sn=0ced6c8d6d942b479379eafa329933c9&chksm=bea2e69189d56f873f702f05f4012bcf8c4c452288893491bef13260ca67a9d9bb512fdceaa2&scene=27。

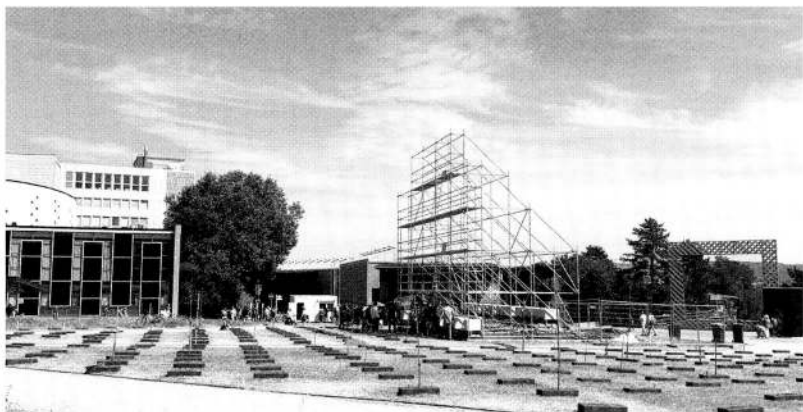


图 14-8 稻米之牙绘画装置《人民的正义》在第 15 届卡塞尔文献展被撤后的现场，2022

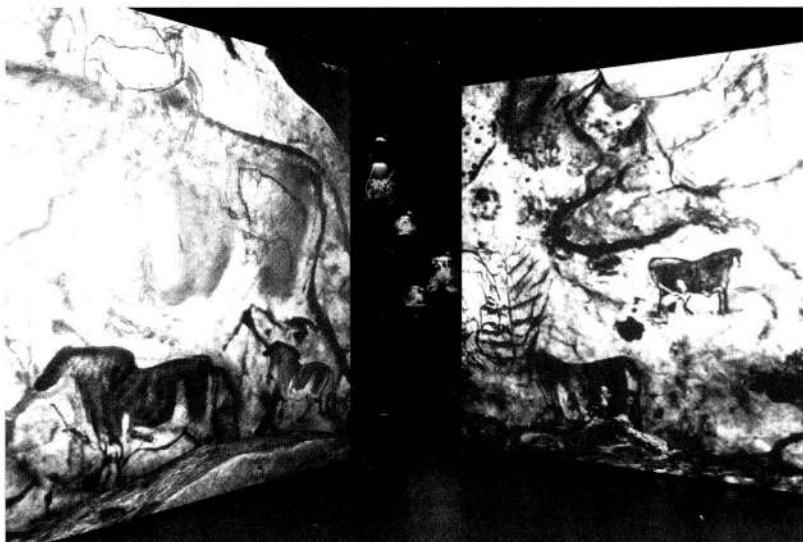


图 14-9 黑特·史德耶尔，《动物精神》（第 15 届卡塞尔文献展现场），影像装置，2022

的事件。^①充分暴露了文献展乃至整个德国社会内在的激烈矛盾。

史德耶尔指出：“对全球化尽可能抽象的引述，在很大程度上取代了关于德国当下与过去的审视。这很实际，德国因此看起来像一个中立

① 黑特·史德耶尔：《情境至上，德国例外》，刘佳译，《艺术当代》，2022年第4期，第32—33页。

之地，一块在文化上可以与世界其他国家进行磋商的‘白板’（*tabula rasa*）。这样一个视角，恰好迎合了德国加强软实力的野心。”^①然而，这一美丽的外衣恰恰掩盖了社会矛盾和政治冲突的最尖锐处。为此，她提醒我们，卡塞尔文献展前三届的学术带头人维尔纳·哈夫特曼（Werner Haftmann）虽然将文献展打造成了一个学术品牌，并逐渐成为西方、现代性以及世界艺术本身的代表，但在这之前，他其实是纳粹党冲锋队（*Sturmabteilung*）搜捕反抗游击队的猎手。而且，不光是他，卡塞尔文献展的许多创始人都是纳粹组织的相关成员。因此，黑特认为，所谓的“世界艺术”这一行话，其实是对战后西德帝国主义软实力的一个厚颜无耻的构想。^②从某种意义上说，文献展的确是冷战的产物。“文献展欲重建现代主义艺术、恢复‘堕落艺术’声誉的努力，不过只是一段美化过的叙事；实际上发生的却是排除犹太裔及左翼艺术家，并纳入同样曾踩在灰色地带，没能处理并隐去纳粹过往的艺术家与作品。这些状况显示，与其说是艺术上的先锋，不如说是文献展依旧忠实地服务着冷战政治态势，并折射出西德未竟的去纳粹化工作。”^③这也让来自印度尼西亚雅加达的文献展策展团队朗格鲁帕（*ruangrupa*）颇感“为难”。一切都在他们意料之外，或许这也是他们在受到反犹指控并要求做出回应时略显“迟疑”的原因所在——不管是有意还是无意的。但毫无疑问，对他们而言，“反犹”事件则是政治中的政治。^④

朗格鲁帕小组成员最初活跃于苏哈托独裁最后的时期，曾参与反苏哈托政权的学生运动。2000年，也即苏哈托政权垮台两年后，朗格鲁帕小组成立。过去的二十年里，作为一个非营利组织，他们“在雅加达通过策划组织展览、艺术节、艺术实验室、工作坊、调研及出版等方式，

① 黑特·史德耶尔：《情境至上，德国例外》，刘佳译，《艺术当代》，2022年第4期，第32页。

② 同上，第34页。

③ 郑安齐：《财务，行政，话语，敏感神经》，2023年1月18日，艺术论坛中文网，<https://www.artforum.com.cn/slant/14369>。

④ 关于反犹主义在当代艺术中的反应，参见所罗门·布莱格（Solomon Brager）著，郭娟译：《思维的状态/国度：朝向有太艺术的一种另类未来》，2022年8月1日，艺术论坛中文网，<https://www.artforum.com.cn/slant/14136>。

在城市语境和东南亚文化内持续推进其艺术理念。他们习惯与不同背景的人合作，他们认为每一个人都是打开历史文化宝库的钥匙。这一点从他们早期的办公建筑就可以看出，位于雅加达南部的朗格鲁帕总部更像是一个将工作室、图书馆、实验室和聚会场所集于一身的会所：永远向所有人开放”^①。2022年，他们成为首个策划卡塞尔文献展的东南亚艺术团体，九名成员承担了第15届文献展的艺术总监工作。展览以“米仓”（lumbung）作为主题，“它既是一种遍布这个群岛国家的建筑形式，也意指共享农业盈余的可持续性收成方式。对策展人来说，这个概念既是指导原则，也是操作方法”^②。朗格鲁帕希望通过“合作、再分配与集体治理”，“致力于构建团体和新形式的自我组织”^③，以挑战当前日益紧迫的全球政治危机，整个展览则更像是一次大规模社会实践。可见，他们的政治立场原本就与“民粹右翼”即以色列的支持者不太相容。^④问题在于，既如此，为什么朗格鲁帕还会受邀策划本届文献展？朗格鲁帕能给文献展带来什么不一样的经验呢？

这固然归因于一直以来朗格鲁帕集体实践的影响力，可即便如此，也无法忽视其背后的“全球南方”（Global South）这一政治语境。

“全球南方”原本用来指中低收入国家，地理位置多位于地球南部，朗格鲁帕生活、工作的所在地印度尼西亚即是其中之一。与之相对的“全球北方”（Global North）则代指高收入国家，其地理位置多位于地球北部。近年来，“全球南方”被赋予越来越多的政治内涵。一方面，“全球南方”被视为不追随西方甚至是反西方的政治力量；另一方面，“全球南方”被一些西方国家当作分化发展中国家的“政治武器”，种种迹象表明，“全球南方”正在成为全球格局中一支重要的力量。^⑤尤其是“全

① 《卡塞尔文献展在德国举行，策展团队为ruangrupa》，2022年7月1日，中国网通，http://zgt.china.com.cn/v2/content/2022-07/01/content_12775.html。

② 哈里·伯克（Harry Burke）：《第15届卡塞尔文献展》，冯优译，“艺术论坛”中文网，<https://www.artforum.com.cn/print/202207/14159>。

③ 由宓：《什么政治？什么美学？对第15届卡塞尔文献展的反思》，2023年4月20日，Unpick Office 公众号，https://mp.weixin.qq.com/s/4xC9s4n-NCWneAqSZ6fw_A。

④ 郑安齐：《财务，行政，话语，敏感神经》，2023年1月18日，艺术论坛中文网，<https://www.artforum.com.cn/slant/14369>。

⑤ 徐秀军：《“全球南方”热潮的缘起与影响》，《世界知识》，2023年第12期。

球南方”拥有被殖民的惨痛经历和反西方的传统，在大国竞争中长期趋于中立的位置。因此，“全球南方”并不认同西方主导的世界秩序。这个时候，一些西方国家则希望通过加大投入、提供发声平台来拉拢“全球南方”，甚至直接干预一些国家的内政与外交事务。比如放松金融管制、加大投资力度，这看似是全球资本流通的正常反应，但也被视作是前殖民势力对“全球南方”国家在经济上的再度殖民。按照大卫·乔斯利特的说法，“这是新殖民主义和新自由主义的一次谋划，他们通过挥舞债务的棍棒，从道德和金融层面去控制这些国家和地区的政治”^①。

不同的是，安妮·G. 马勒（Anne G. Mahler）则认为，“全球南方”同时也是一个抵抗的符号，代表着既反对“北方”主导的多边秩序，也反对新自由主义资本主义及其他霸权力量的抵抗情绪。而且这层含义与反抗持久的种族不平等和系统性支配的去殖民化努力紧密联系在一起。^②如果从历史的角度看，重申“南方浪潮”，“从南方海洋及其岛民和沿海居民的观点，……目的是为腾出空间，容纳一个截然不同的关于我们这个时代起源的观点”，进而“翻转前人习惯以西欧大陆为核心的世界史”。^③因此，“虽然欧美知识遗产仍然在试图巩固统治地位，但‘全球南方’的艺术家和思想家同样抓住了西方知识形式作为挑战这种文化霸权的基本且有效的工具。与之相对的是，欧美知识界、政治界和艺术界不能再合法地假装对全球南方发展起来的多种价值形式的知识和美学遗产一无所知”^④。于是，如何评估和利用这些遗产成了欧美知识界、政治界和艺术界“自我校准”的一种正当性选择。

因而，如果将朗格鲁帕的受邀视为西方国家对于“全球南方”的一种拉拢或干预，似乎并不为过。至少有一点是肯定的，文献展组委会的确看中了朗格鲁帕抵抗政治的经验和组织社会实践的能力。故无论是从

① David Joselit, *Heritage and Debt: Art in Globalization*, Cambridge, MA: The MIT Press, 2020, p.1.

② 王悠然：《“全球南方”承载学术与政治价值》，《中国社会科学报》，2021年12月24日。

③ 苏吉特·希瓦桑达兰（Sujit Sivasundaram）：《南方浪潮：印太海洋民族对抗帝国暴力、驱动现代史的革命年代》，叶品岑译，台北：时报文化出版企业股份有限公司，2022，第440、6页。

④ David Joselit, *Heritage and Debt: Art in Globalization*, p.35.

国际地缘政治的角度看，还是从平衡或对冲“全球北方”内部的政治冲突看，抑或从纯粹的国际左翼运动看，对于德国或“全球北方”乃至整个西方世界而言，文献展邀请朗格鲁帕策展都是出于某种建设性的意愿和目的。就像由宓所说的：“本届文献展最大的机遇是，超越（‘全球南方 vs. 全球北方’——作者注）这种无意义的对立，鼓励实践，而不仅仅是去展示制作不同的艺术文化的方式。”^①遗憾的是，这一切被突如其来的“反犹”指控事件所中断。这也表明，一种更不确定、更不安全和更为尖锐的对立政治作为当代的意涵已经取代了既有的一切稳定经验和理想模式。而面对这种临时的危机，朗格鲁帕的“不合作”不仅体现了他们一贯的立场，也投射着南北之间的历史隔阂和政治扞格，包括艺术上的分歧——由宓敏锐地指出了南方的集体实践与北方的独立自主（autonomous）行动之间的矛盾。^②故若换一个角度看，“反犹”指控和朗格鲁帕的“不合作”或许才是本届文献展最大的“收获”。将当下最深刻的断裂、分歧和最尖锐的矛盾、冲突彻底暴露出来，原本就是当代艺术的重要功能和意涵之一。因此，这既是一个“失败”的展览，也是一个“成功”的展览。而这种内在的分裂不正是瓦尔堡《图集》的政治遗产吗？！^③

史德耶尔尽管没有公开讨论过瓦尔堡，但她的图像实践中明显带有瓦尔堡的色彩。如果非要说有关联，艺术史家布雷德坎普也许是一个中

① 由宓：《什么政治？什么美学？对第15届卡塞尔文献展的反思》，2023年4月20日，Unpick Office 公众号，https://mp.weixin.qq.com/s/4xC9s4n-NCWneAqSZ6fw_A。

② 同上。

③ 2023年10月7日，巴勒斯坦哈马斯武装组织对以色列发动了全面的武装进攻。以色列立即发起全面反击，巴以冲突再度升级。战事引发了世界各地人民的关注，也激起了当代艺术从业者的强烈反应。10月9日，卡塞尔文献展组织方发表声明，谴责2022年文献展的策展团体朗格鲁帕声援巴勒斯坦。一个月后，第16届卡塞尔文献展委员会成员相继辞职。期间，《艺术论坛》杂志前主编韦拉斯科（David Velasco）因为发布声援巴勒斯坦的公开信而遭解雇；策展人杜普兰（Anais Duplan）在社交媒体分享和评论了支持巴勒斯坦的内容，导致德国弗柯望博物馆（Museum Folkwang）终止了与他及相关团队的合作，等等。当然，也有不少艺术家（如史德耶尔）和艺术从业者支持、声援以色列，还有一些艺术家和相关从业者迫于种种压力，撤销了于声援巴勒斯坦公开信上的署名。巴以战争的硝烟尚未熄灭，艺术界的撕裂、分化则已愈来愈深，矛盾和冲突无疑变得更加尖锐和激烈。虽然其依旧事关“反犹”，但语境和前提已完全不同于瓦尔堡时代。简单的历史反转已然解释不了今日之“反犹”，这是一个更为复杂的状况，它不仅事关正义、自由及基本权利，也充分暴露了当代艺术背后的权力结构及其脆弱不堪的一面。

介——尽管在黑特的著述中找不到布雷德坎普的名字。2017年，在一场题为《泡泡视觉》的讲座中，史德耶尔以达·芬奇作品《救世主》为叙事起点，并由此串联起一组有关泡泡或球体的古今图像，其中包括杰夫·昆斯（Jeff Koons）《凝视球（达芬奇，蒙娜丽莎）》中蒙娜丽莎手中的蓝色透明球，17世纪荷兰画家大卫·贝利（David Bailly）静物画中的泡泡，《哈利·波特》中哈利与罗恩·韦斯利（Ron Weasley）凝视一个白色“玻璃球”的场景，等等。^①它让我想起同样以圆球为图像母题的一篇文章，即布雷德坎普发表于1982年的《球戏》。这一明显承自瓦尔堡的图像写作，探讨了身体、运动与球的关系，文中提到了1998年法国世界杯决赛时的经典时刻，与之相应的是T. L. 费宁格的摄影蒙太奇作品《包豪斯上空的飞跃》（1928），米开朗基罗《末日审判》的局部，安德烈亚·曼特尼亚学校中的《时运女神与密涅瓦》（15世纪），美第奇家族的徽章，等等。^②史德耶尔和布雷德坎普的路径不太一样，但他们都将重心置于对宇宙的想象，史德耶尔眼中的宇宙是一个泡泡的世界，而布雷德坎普笔下的宇宙万物就是一场足球运动。至于史德耶尔是否受到布雷德坎普的影响或启发尚未可知，但二者的确不乏异曲同工之处。

就像我们无法定义瓦尔堡的实践和行动一样，在很大程度上，我们也无法定义布雷德坎普的图像行为。据他所言，上世纪60年代末是他艺术史研究生涯的开始。也是在此期间，瓦尔堡重新进入人们的视野，另外，当时甚嚣尘上的激浪派和维也纳行动主义的实践和行动亦多少刺激了他。可以说，他几乎同时在瓦尔堡和博伊斯的身上找到了行动的起点和据点。布雷德坎普清楚地记得，1969年2月的一天晚上，他参与了博伊斯在柏林艺术学院的一次极具破坏性和实验性的艺术活动（图14-10），现场一片混乱，直到今天，他依然保留着当时从现场捡来的两块被毁坏的钢琴琴键。^③巧合的是，也正是在这一年，穆纳里等在科莫

① Hito Steyerl, "Bubble Vision", 2018-01-31/2022-09-18, https://www.youtube.com/watch?v=TIQhy0_PCjs&t=78s.

② 霍斯特·布雷德坎普：《摇曳的图像：从奇珍室到决赛》，第147—175页。

③ Christopher S. Wood, "Iconoclasts and Iconophiles: Horst Bredekamp in Conversation with Christopher S. Wood", *The Art Bulletin*, 2012 (4), pp.519—520.



图 14-10 1969 年 2 月 28 日上午，约瑟夫·博伊斯柏林艺术学院表演，台下右一为布雷德坎普

广场和街道发起了“城市营地”行动，这一切也让人不禁想起，1929 年 2 月 11 日，在罗马的广场上，瓦尔堡走向街头，和众人一道，庆祝《拉特兰条约》的签署，欢呼罗马“再异教化”的场景。

本章小结

在《幸存的图像》一书中，迪迪-于贝尔曼曾说：“瓦尔堡的《记忆女神图集》是一个卓越的不合时宜的对象：它陷入了远古时代——图版 1 号的巴比伦占星术，后来又跳到了未来——最后的图版预测了法西斯主义和反犹太主义的爆发。”^①也有研究者指出，《图集》实际上位于《犹太法典》（《塔木德》）和互联网之间。安娜·柯尼泽维克（Ana Knežević）在最近的一次演讲中，将瓦尔堡的“情念程式”、本雅明的“辩证图像”（dialectical images）与史德耶尔的“免税艺术”（duty

^① Georges Didi-Huberman, *The Surviving Image: Phantoms of Time and Time of Phantoms*, *Aby Warburg's History of Art*, p.318.

free art) 和“贫乏图像”(poor image) 理论一道视为理解互联网模因(Internet memes) 的一个视角和通道。柯氏认为, 这些情感图像唤起了在万维网(www) 空间创造“模因”结构和快速有效沟通的动力。^① 这不仅将瓦尔堡与黑特连接了起来, 也从另一个角度表明了瓦尔堡《图集》于互联网的意义。可以说, 《图集》“创造了一种全新的认识论配置: 一种通过蒙太奇获得的知识, 它既接近本雅明的构想, 也接近巴塔耶和爱森斯坦的构想。而这是在对后世的观察基础上实现的, 因为这些图像是生存的载体, 本质上是异质意义和时间性的集合体”^②。

至于瓦尔堡及其《图集》的普遍意义, 阿甘本早有洞识, 他说: “如果我们思考瓦尔堡分配给图像的功能——作为社会记忆的器官和一种文化的精神张力的‘记忆痕迹’, 我们就能理解他的意思了; 他的‘图集’是一种聚合了所有激活并持续激活欧洲记忆(以它的‘鬼魂’的形式) 的能量流的巨大电容器。”^③ 《图集》并不只属于瓦尔堡, 伴随着巨大的情感能量, 这些记忆总会不失时机地闪回至任何时刻、任何人面前。1908年, 在影片《桃丽历险记》(*The Adventures of Dollie*) 中, 美国导演大卫·格里菲斯(D.W.Griffith) 创造了“闪回”的手法。作为蒙太奇手法之一, 它常采用回忆、联想、幻觉等方式, 且大多时候, 岔开之间并没有任何连接的标志, 而是用空行、间隙显示出来。从“1969”到“1929”, 从“2022”到“1929”……从科莫到罗马, 从卡塞尔到罗马, ……作为一个事件和行动, “瓦尔堡在罗马”中的“回忆”“幽灵”“运动”“复活”“幻觉”“间隙”等情感能量不断闪回至当代, 就像历史图像不断闪回至他的图版中一样。此时, 无论是图版内形象—记忆的闪回, 还是图像外事件—行动的闪回, 都是一种临时的蒙太奇, 一种无目的的政治发生。

① Ana Knežević, “Understanding Internet Memes With a Little Help from Aby Warburg, Walter Benjamin and Hito Steyerl”(2021-10-07), https://www.academia.edu/61523125/Understanding_Internet_Memes_With_a_Little_Help_from_Aby_Warburg_Walter_Benjamin_and_Hito_Steyerl.

② Georges Didi-Huberman, *The Surviving Image: Phantoms of Time and Time of Phantoms, Aby Warburg's History of Art*, p.318.

③ 阿甘本:《阿比·瓦尔堡与无名之学》,《潜能》,第137页。

当然，这并不意味着只有遭遇这样的事件和政治时刻，瓦尔堡才会“闪回”。事实上，瓦尔堡从未缺席过卡塞尔文献展，只是以往更多也是出现在艺术家们的作品中，不像此次将整个展览引向危机。比如十年前的第13届卡塞尔文献展中，来自英国的波兰裔艺术家古什卡·马库嘎（Goshka Macuga）便是一个十足的“瓦尔堡主义者”，其参展作品《是什么就是什么，不是什么就不是什么》（2012）中，瓦尔堡构成了其核心母题。

第十五章

图像—事件的漩涡与人类世的命运

2012年，在由卡洛琳·克里斯托夫-巴卡捷夫策划的第13届卡塞尔文献展上，古什卡·马库嘎的《是什么就是什么，不是什么就不是什么》无疑是最令人瞩目的作品之一。作品由两件巨幅黑白挂毯构成，一幅悬挂在文献展主展厅弗里德里希阿鲁门博物馆（Fridericianum）（图15-1），另一幅悬挂在文献展的分展场阿富汗喀布尔城郊外的达鲁阿曼宫（Darul Aman Palace）（图15-2）。有意思的是，第一幅挂毯的画面背景是喀布尔的达鲁阿曼宫，中景是一排身着正装的中年男女（包括文献展的策展人、政府文化官员、赞助人等）一边在相互寒暄，一边望着前景中坐在地上、蜷缩在寒冷中的几位阿富汗难民，这些难民或沉睡，或沉思，或恐惧地望着画外，中间竖立着一条巨蟒，伸着脖子，吐着舌头。悬挂在达鲁阿曼宫的第二幅画面中，背景颠倒了过来，是卡塞尔的弗里德里希阿鲁门博物馆，前景的草坪上，左边坐着或站着几排西装革履的中年白人男女，他们脚下摆着一片貌似政治抗议的牌子，左边站着一群同样身着正装的白人男女，三三两两地在聊着什么，中间混杂着几个手持抗议牌的少数族裔。

据说马库嘎此前曾两度造访阿富汗，期间她发现了达鲁阿曼宫这个久经风霜雪雨的建筑遗迹。位于喀布尔西部的达鲁阿曼宫是喀布尔的众多王宫之一，是一座新古典主义风格的欧式建筑，始建于上世纪20年代。它曾是阿曼努拉国王推行改革的象征，阿曼努拉下台后，该宫先后被用作喀布尔博物馆和国防部办公楼，后来在苏联入侵和内战的炮火中被彻底摧毁。马库嘎第一眼看到这个建筑的时候，就想到了同样是古典主义风格的弗里德里希阿鲁门博物馆。巧合的是，1941年，当时作为图



图 15-1 马库嘎的《是什么就是什么，不是什么就不是什么》(2012) 在第 13 届卡塞尔文献展展出



图 15-2 马库嘎的《是什么就是什么，不是什么就不是什么》(2012) 在第 13 届卡塞尔文献展展出

书馆的弗里德里希阿鲁门博物馆在盟军的轰炸下被付之一炬，战后才得以重建。达鲁阿曼宫将来能否重建，尚未可知。但在马库嘎眼中，这不仅仅是两个风格相似的建筑，也是两个命运交织的生命体。

就此，我们可以追溯到历史上曲折复杂的伊斯兰教与基督教两个文明的纷争，但在马库嘎眼中，历史上的帝国主义和殖民主义侵略与当代美国的新帝国主义扩张并无本质的区分。尤其是第一幅画面中的“蛇”，无疑是一个极具象征性的符号。它来自阿比·瓦尔堡《北美普韦布洛印第安人地区的图像》一文中关于“蛇仪”的讨论。如前文所言，瓦尔堡文中提到了一张印第安人的图画，并写道：“画中展示出蛇是一个天气神，没有羽毛但用另外的方式精确地描绘成吐着箭头状的舌头的样子。世界屋的屋顶承载着一个梯形的山墙，墙上横跨一道彩虹，雨水从密集的云层中落下，用短促的线条表现出来。在中部，世界屋的真正主宰神（不是蛇的形象）出现：亚雅（Yaya）或耶里克（Yerrick）。”此处，“成闪电状的蛇和闪电是魔法般地联系在一起的”。^①也就是说，这些仪式对印第安人而言，是他们和太阳、宇宙沟通的重要通道。然而这一切，最终被爱迪生的“铜蛇”所捕获和毁灭。^②想必这才是他真正想表达的，就像列维-斯特劳斯在《忧郁的热带》中所说的西班牙征服者捕获了卡都卫欧艺术^③，同样，在瓦尔堡看来，表面上这是文明的帝国主义对于野蛮的原始族群的改造和拯救，但实际上正是这样一种方式破坏了和谐、整体的宇宙^④，摧毁了原住民艺术及其能动性。这也是让瓦尔堡深感恐惧的地方。熟悉瓦尔堡文本的马库嘎援引这一图像母题自有深意，她眼中的过去印第安的遭遇不就是今日阿富汗之命运吗？！而这样一种逻辑和关系直到今天似乎也没有任何改观。

也是在这个过程中，挂毯拼贴画这个独特的媒介进入了马库嘎的视

① 瓦尔堡：《北美普韦布洛印第安人地区的图像》，普雷齐奥西主编：《艺术史的艺术：批评读本》，第176—177页。

② 同上，第198页。

③ 列维-斯特劳斯：《忧郁的热带》，第228—229页。

④ 瓦尔堡：《北美普韦布洛印第安人地区的图像》，普雷齐奥西主编：《艺术史的艺术：批评读本》，第199页。

野。一方面是由于它本身与传统神圣文献和历史重大事件的纪念有着千丝万缕的关系（如 11 世纪的“贝叶挂毯”[Bayeux Tapestry]）；另一方面，马库嘎也是被挂毯细密的纹理所吸引，想象那些织工是如何以一种令人难以置信的方式将那些复杂的拼贴图案编织成高清晰度的单色调图像的。马库嘎之所以刻意处理成影像的质地，也多少源自她在喀布尔所收集的那些被丢弃的、尚未被数码化的新闻片、故事片和记录胶片。这些资料（包括相应的电影和各种文化场馆）皆深受塔利班的威胁和破坏。想必，包括马库嘎在内的许多人做梦都想不到，有一天塔利班还会占领阿富汗总统府。^①

马库嘎所采用的图像拼贴方式无疑同样来自瓦尔堡，特别是充斥在画面中的文明与野蛮、理性与原始之间的对峙和紧张更是体现了瓦尔堡对她的深刻影响。不过，挂毯这个媒介并非第一次出现在马库嘎的作品中，2009 年在伦敦白教堂美术馆的展览“野兽的本性”（“The Nature of The Beast”）中，就已经使用过这一媒介（图 15-3）。

一、挂毯、鲍威尔与《格尔尼卡》：图像—事件的漩涡

2003 年 2 月 5 日，美国前国务卿鲍威尔（Colin L. Powell）受命在联合国安理会陈述美国攻打伊拉克的理由。鲍威尔手持一个微型化学试管，宣称伊拉克拥有“大规模杀伤性武器”。伊拉克战争便由此爆发。在时任美国总统布什（George W. Bush）看来，此时，用鲍威尔这位在外界看来是“鸽”派的人物作为自己战争政策的最佳推销员是最合适不过的了。就在鲍威尔去联合国安理会阐述美国对伊动武理由的前夜，他还与美国中情局局长乔治·约翰·特尼特（George John Tenet）工作了一夜，直至筛选出一些对其真正有价值的情报。但据一位高官称：“鲍威尔强烈意识到情报 100% 准确性的重要性，因为这关系到美国的声誉，当然，

^① 2021 年 8 月 31 日，美国宣布完成了从阿富汗撤军的任务，同时，塔利班占领阿富汗总统府。《20 年战争终于结束！美军：已完成从阿富汗撤军任务》，“人民资讯”，2021-08-31/2022-02-20.<https://baijiahao.baidu.com/s?id=1709588074331917463&wfr=spider&for=pc>。



图 15-3 马库嘎个展“野兽的本性”展览现场，伦敦白教堂美术馆，2009

也会关系到鲍威尔本人的声誉。但最后他还是‘无奈’列举了连自己都难以置信的伊拉克拥有大规模杀伤性武器的证据，后来事实证明他原本坚信的很多理由其实是不确切的。而美国多年来建立起来的国际诚信也在一天之间灰飞烟灭。”^①

2003年3月17日的《纽约客》报道了这一事件的经过，杂志的封面图片是半遮半掩的毕加索经典之作《格尔尼卡》的局部。这并非巧合，因为《格尔尼卡》正是鲍威尔在联合国安理会总部发言的真实背景。1955年，洛克菲勒委托为毕加索的《格尔尼卡》制作了一幅真人大小的挂毯，并由洛克菲勒信托基金会保管。自1985年以来，这幅挂毯一直挂在纽约联合国总部。2003年，美国国务卿鲍威尔在其前面发表了他关于伊拉克大规模杀伤性武器的决定性演讲，有意思的是，鲍威尔演讲时挂毯则被一块蓝色的帘子所覆盖。这一举动还是引起了民众的反应，当一位外交官被问及为什么挂毯被掩盖时，他的回答是：“如果美国驻联合国大使约翰·内格罗蓬特（John Negroponte）或鲍威尔在妇女、儿童和动物惊恐的叫喊声中谈论战争，并展示轰炸所造成的痛苦，这样

① 任秋凌：《鲍威尔联合国报告出炉内幕：鹰派将推断当事实》，《南方日报》，2003年6月2日。
<http://news.sina.com.cn/w/2003-06-02/10441126140>

的背景是不合适的。”^①

洛克菲勒之所以委托制作《格尔尼卡》的挂毯，并之所以后来长期悬挂在纽约联合国安理会总部，就是因为《格尔尼卡》一直被视为反战和和平的象征。1937年初，毕加索接受了西班牙共和国的委托，为巴黎世界博览会的西班牙馆创作一幅装饰壁画。是年4月26日，德国空军轰炸了西班牙北部巴斯克重镇格尔尼卡。德军三个小时的轰炸，炸死炸伤了很多平民百姓，格尔尼卡几乎被夷为平地。这一事件深深触动了毕加索，也促使他创作了这幅经典之作。在创作中，毕加索多少还是受到戈雅系列版画“战争的灾难”的一些影响——这套由82幅作品组成的系列版画所反映的是1808年至1814年西班牙独立战争的场面，但在毕加索的笔下，更加凸显出战争的血腥、暴力和恐惧。在初现巴黎世界博览会时，《格尔尼卡》陈列在一个类似“西班牙展亭”（Spanish Pavillion）的建筑内。值得一提的是，今天世人虽然将它视为一幅杰作，但其诞生之初，公众非常失望，一度恶评如潮。曾参与西班牙展馆设计的电影导演路易斯·布努埃尔（Luis Buñuel）直言：“我无法忍受《格尔尼卡》，尽管我帮着把它悬挂起来。画中的所有一切都让我感到不舒服——华丽的技巧，以及它将艺术政治化的方式。”^②西班牙共和国政府官员抱怨《格尔尼卡》既没有展现出西班牙国内越来越深刻的危机，也没有批判纳粹罄竹难书的罪行。在寥寥无几的好评里，超现实主义诗人米歇尔·莱里斯（Michel Leiris）的话一针见血：“毕加索给我们寄来了宣告我们注定毁灭的通知……”^③从此，它一直被视为反战和和平的象征。越南战争期间，《格尔尼卡》展出的场馆还举行了大规模游行和示威运动，借以呼唤和平。

巴黎世界博览会结束后，极富争议的《格尔尼卡》还是被邀至北欧诸国巡展，并于1938年9月30日运抵英国。先是在牛津大学奥里尔学

① “The Nature of the Beast”, *Guernica Remakings*, <http://guernicaremakings.com/about/the-nature-of-the-beast/>.

② 詹姆斯·艾德礼（James Attlee）：《格尔尼卡：毕加索的愤怒与人类战争反思》，吴亚敏译，北京：北京燕山出版社，2020，第114页。

③ 同上，第116页。

院展出，次年1月，在时任工党领袖、日后接替丘吉尔出任首相的克莱门特·R. 艾德礼（Clement R. Attlee）的力主之下，《格尔尼卡》现身伦敦白教堂美术馆。在那里，越来越多的观众对《格尔尼卡》献上了赞誉，有评论者这样写道：“（毕加索）正是在可怕厄运的影响下创造了这幅画……画中可怕的象征描绘了人类智慧和善良的毁灭。这是一篇对战争的控诉。”^①

“鲍威尔事件”与《格尔尼卡》及其历史背景的复杂关系无疑构成了马库嘎展览《野兽的本性》的直接动因和起点。也可以说，是马库嘎再度将《格尔尼卡》带回白教堂美术馆。而挂毯作为一种媒介语言也由此进入了马库嘎的视野中。在白教堂美术馆展厅的中央，马库嘎模拟制作了一个联合国安理会的会议圆桌，圆桌周围摆放着一圈椅子，桌面被她处理成玻璃展柜，里面展示的是有关《格尔尼卡》和“鲍威尔在联合国安理会总部演讲”的所有档案和文献。白教堂美术馆征得纳尔逊·洛克菲勒夫人的许可，借展了《格尔尼卡》挂毯，并挂在圆桌不远处的一片蓝色幕布背景之上。这里的背景幕布不光是鲍威尔事件的暗示，在笔者看来，马库嘎是有意强调并揭开了“鲍威尔事件”中用蓝色幕布遮住《格尔尼卡》挂毯这一“此地无银”的举动，从另一个角度，她也是制造了一个新的抵抗空间。此时，展厅另外一处的奥威尔雕像则仿佛一个反讽，提醒我们“鲍威尔事件”的荒诞及其背后的强权逻辑。

毋宁说，马库嘎在此设计了一个独特的公共集会场所，这个场所汇聚了自上世纪30年代以来至今的几个非常尖锐的历史时刻：1937年《格尔尼卡》的诞生和在巴黎世界博览会的展出；1939年《格尔尼卡》在伦敦白教堂美术馆的展出；1955年《格尔尼卡》的挂毯在纽约联合国安理会总部的悬挂；2003年鲍威尔在被覆盖的《格尔尼卡》挂毯前宣称伊拉克拥有大规模杀伤性武器的那一刻……马库嘎的目的并不是为了重建一部历史叙述，对她而言，这些瞬间在展览中的进现及其相互的碰撞和运动才是她真正的目的。在这一点上，她深受瓦尔堡的影响。后者不仅为

① 詹姆斯·艾德礼：《格尔尼卡：毕加索的愤怒与人类战争反思》，第138页。

她提供了方法论的提示和基础，也是其政治性的来源之一。瓦尔堡的图像理论及其“情念程式”的观念植根于一战前后的政治疯狂和精神分裂，对于马库嘎而言，政治疯狂和精神分裂并没有因为二战的结束而终止，而是无时无刻不在我们身边，甚至愈演愈烈。

马库嘎创造了一个反向的政治空间。但它不再是联合国的会议室，而是一个临时集会的场所。美术馆将展厅开放出来，观众可以免费预订在此举办会议，同时也可以免费观察，甚至参与会议的讨论。值得一提的是，早在上世纪30年代，白教堂美术馆所在的伦敦东区本就是主要的政治聚会地，并在其中发挥了重要的作用，包括1939年展出《格尔尼卡》也是其行动之一。^①所有这些历史在此皆被融入了马库嘎的展览之中，进而制造了一个巨大的图像—事件漩涡，为当下的社会政治运动提供了强有力的历史动能。

二、“疯狂戏剧”、知识—物与原始仪式

通过以上两个案例，不难发现图像学构成了马库嘎基本的方法论，不过她依循的并非是潘诺夫斯基的智性逻辑和透明结构，而是瓦尔堡传统中不同图像（人物、事件）之间的非理性运动及其极性张力。而在2014年的个展“疯狂与仪式”（图15-4）中，瓦尔堡的肖像则直接成了展览的叙事起点，这从另一个角度也交代了其创作理论和方法的源头。

因此，与其说是艺术史，不如说是文化史才是马库嘎感兴趣的，而且她的思考和创作也一直聚焦于当下与20世纪早期国际先锋派（比如达达主义、未来主义和超现实主义等）的关系。她利用集体视觉记忆的储存库和现有的艺术品、文献档案作为她百科全书式情节的现成材料，凭着她对于物体视觉的敏感和结合、链接的天赋，带领观众踏上了一段跨越时空和学科的文化史之旅。在这个过程中，她发现无论是在瓦尔堡的精神中，还是在现象学的术语中，其实有很多东西亟待发现。也正因

① 詹姆斯·艾德礼：《格尔尼卡：毕加索的愤怒与人类战争反思》，第135页。



图 15-4 马库嘎个展“疯狂与仪式”展览现场，2014

如此，她的作品充满着后人文主义的色彩，其中很重要的一点是，通过思考历史是如何书写的，以揭示客观史学的幻象。因此，她并不认为自己是历史学家，亦不做任何客观的承诺，她关心的是，在历史与现实的碰撞中，能否激荡出新的美学和政治议题。于是，诸如性别问题和对资本主义的批判等主题皆被嵌入其中。但她显然不是简单、教条地诉诸某种政治姿态或表演，毋宁说，她想展现的是政治过程中那些超出经验和想象的表演性和戏剧性。

2008 年，马库嘎在研究瓦尔堡关于“蛇仪”的文本时，在马克·拉塞尔（Mark Russell）的一篇论文中偶然发现了 1896 年瓦氏献给新年家庭聚会的一出三幕短剧《有关艺术的汉堡谈话：汉堡喜剧》（“Hamburg Conversations on Art: Hamburg Comedy”）。短剧一直没有发表，但档案馆保存了这份珍贵的手稿。^① 后来一个偶然的机会，她结识了 20 世纪 50 年代初曾就学于瓦尔堡研究院的迪特·伍特克（Dieter Wuttke）。在伍特克的指导和建议下，马库嘎利用 MCA（Museum of Contemporary Art

^① See Mark A. Russell, *Between Tradition and Modernity: Aby Warburg and the Public Purposes of Art in Hamburg*, New York: Berghahn Books, 2007.

Chicago, 即“芝加哥现代艺术馆”)这个平台,基于芝加哥的历史背景,开始了“疯狂与仪式”这一新的戏剧性项目。为此,他们还一并翻译了瓦尔堡的德文手稿。

瓦尔堡此剧幽默地描述了19世纪末汉堡的艺术场景。但对于马库嘎和伍特克而言,重要的是如何将19世纪末汉堡的艺术场景的参照转换为更为现代的时间框架。瓦尔堡在他的一篇笔记中写道:“图集就是喜剧艺术的剧本。非个人的、预先编排的详细目录。”^①马库嘎亦认为:“我们的基本目标是写一部关于艺术现场的喜剧,而不仅仅是基于历史研究——基于瓦尔堡的实践,以及他的个人生活,与他的家庭有关的宗教内涵(尽管他本人不是宗教徒),他的疯狂,以及我们现在的情况。”^②值得一提的是,在MCA的发展史上,犹太赞助人扮演着关键的角色。最初犹太人是想赞助ICA(当代艺术研究所),结果ICA理事会拒绝了他们的赞助,于是他们建立了一个新的美术馆——MCA,并于1967年正式对外开放。这让马库嘎想到了瓦尔堡,瓦尔堡便出身于一个富裕的犹太家庭,且家族中的大部分成员于二战期间移民到了美国,所以,或明或暗似乎与MCA产生了些许联系,至少这里隐含着一段共同的流放历史。为此,马库嘎甚至想象,假如瓦尔堡带着他的图书馆移民到了美国,这些犹太人(包括他自己的亲戚)也许会成为他的赞助人。

这是一个3D拼贴图像构成的剧场。许多真人大小的人物——如瓦尔堡、德国总理默克尔、艺术家阿布拉莫维奇等——在这里演绎着一幕幕荒诞不经的剧情。有的像雕像一样矗立在观众面前,有的裸体躺在床上,还有的在回望着什么……图像之间没有任何逻辑和秩序可言,在东倒西歪的无序拼贴中,释放着一种莫名的疯狂和恐惧。背景可能是一个放大的公文包,一部变形的电话机,一只咖啡杯,也可能是收藏家或赞助人客厅的一角……如果说背景象征着理性和秩序的话,那么前景中的

① Christopher D.Johnson, *Memory, Metaphor, and Aby Warburg's Atlas of Images*, New York: Cornell University Press, 2012, p. 20.

② Hannah Hooks & Goshka Macuga, "Fear; So-Called Dark Matter", *Noon SS14*, 2014. <https://n-o-o-n.co.uk/contributor/goshka-macuga/fear-so-called-dark-matter>.

无序代表的一种极端的疯狂和反理性。这种极性的冲突也正是瓦尔堡念兹在兹之所在，准确地说，正是瓦尔堡对理性的忧虑和对于技术的恐惧构成了这一疯狂的图像剧场的背景。而无论对于瓦尔堡，还是对于马库嘎，这一疯狂的图像戏剧在此就是一个原始仪式。

在2015年的新雕塑系列“国际智力合作研究所”（“International Institute of Intelligent Cooperation”）中，马库嘎沿用了这种肖像的集合方式，不同的是，她用雕塑代替了3D拼贴图像，并用化学晶体结构的方式将这些历史上知名人物的雕像“有序”地连接和组织起来。标题源自上世纪二三十年代由一批科学家和学者在巴黎组成的一个“长老会”或“国际联盟”。马库嘎以1931年爱因斯坦与弗洛伊德的书信往来为出发点，以国际联盟和国际智力合作研究所的档案为蓝本，重新演绎了当时科学家、研究人员、教师、艺术家和其他知识分子之间的频繁而深入的文化和智力交流这一独特现象。受此启发，马库嘎将她眼中那些最聪明的头脑透过自己的想象连接和集合起来。在她看来，这样一种邂逅就是一次假设性的聚会，以此开创一个新的思想和政治空间：她用细长杆将齐泽克与“造反猫咪”（Pussy Riot）、“游击队女孩”和弗朗西斯·福山、爱因斯坦与阿兰·巴迪欧、伊本·卡尔敦（Ibn Khaldun）的头部连接起来，并保持着一定的平衡，从而形成了一种类似于分子结构或星丛状的装置。作品标题《国际智力合作研究所，结构11，末人：诺姆·乔姆斯基、黑格尔、马克思、尼采、戈尔巴乔夫、福山》提示我们，在马库嘎眼中，这些脍炙人口的伟大政治家、思想家都是尼采所谓的“末人”。

“末人”和与之对应的“超人”皆出自尼采的《查拉图斯特拉如是说》。尼采眼中的“超人”指拥有强力意志，富有创造性、肯定性、超越性，进而忠诚于大地和生命的一种人，他们坚强勇敢、不屈不挠，积极投身反基督教和反世俗道德的斗争中。与之不同，尼采眼中的“末人”指一种无希望、无创造、平庸畏葸、浅陋渺小的人。他们是最有害的一种人，因为他们是以牺牲未来为代价而苟延于世的。^①有意思的是，

① 尼采：《查拉图斯特拉如是说》，钱春绮译，北京：生活·读书·新知三联书店，2014，第7—14页。

马库嘎将尼采也视为“末人”之一，或者说，尼采的存在本身就是一个提示或自指符号。这些头脑连接成一个个分子结构，仿佛现代世界的一个寓言。这里连接雕像用的细长杆，一方面体现了分子结构本身的有机性，但同时也体现了其整体（结构）静止的一面，即其作为知识—物或知识—对象的一面。写到这里，这一内在的张力促使我们再次回到瓦尔堡这里，要知道，瓦尔堡同样深受尼采思想的影响。对马库嘎而言，隐含在这一晶体结构内部的潜能才是其政治性之所在。

“国际智力合作研究所”后来升级为一种新的形式，马库嘎去掉了细长杆，并将肖像制成各种不同色彩和样式的花盆，种上不同的鲜花和植物，支撑它们的是不同形状的树桩。此时，观众们面对的是爱因斯坦、弗洛伊德的雕像，他们的脑袋上长着同样的东西，甚至连马克思也以橡皮头的形式出现在这里……不同历史时期知识分子的花盆画像挑战着我们的经验和认知，意在唤起古代和文艺复兴时期的修辞和叙事策略。在这里，马库嘎为自己的作品和展览开发了故事情节，尝试将小说和历史结合在一起，意在以新的方式保持理论与现实的各种无意识联系。对马库嘎而言，这是知识—物的议会，是自然的议会，也是身体的议会。若按拉图尔的说法，这些跨物种的知识—物并非自然的支配者，它们原本就是自然的一部分，并终将回到自然，重返大地。这是人类世的命运。但马库嘎显然并不满足于于此，她真正关心的——就像同样来自华沙的策展人亚当·希姆奇克（Adam Szymczyk）所说的——是“浸透于历史和政治之中的身体，单个的身体以及在特定语境当中与这一特定身体绑定的主体性——身体可以变成一个符号，同时保持能动性；它实际上可以为历史经验和政治断裂赋予实在的血肉”^①。在物（的议会）与身体（的议会）之间，马库嘎凸显了这一尖锐的冲突和挑战。无独有偶，同年在《献给吃掉书卷之子》（2015）（图 15-5）这件作品中，她延续了这一思考，而且表达得更为彻底。

① 郭怡安：《第14届卡塞尔文献展艺术总监亚当·希姆奇克访谈》，杜可柯译，“Artlinkart”，2017年4月。http://www.artlinkart.com/cn/artist/txt_ab/78cduzpp。



图 15-5 马库嘎《献给吃掉书卷之子》，多媒体装置，2015

三、“吃掉书卷之子”：“末人”还是“超人”？

2015年，在位于意大利米兰的普拉达基金会美术馆举办的同名展览“献给吃掉书卷之子”集中了马库嘎对诸如时间、起点与终结、崩塌与复兴等问题的系统思考，并提出：当代艺术如何因应人类世的“终结”？

至此，艺术家将此议题推向了一个极致即她所说的“奇点”。在这里，马库嘎将作为修辞的艺术与人工记忆的复杂关联看作是用以提升人类普遍认知的一种工具。展览主要集中在一个由马库嘎创作的混合媒介雕塑。这是一台呈坐姿的机器人，它穿着一件透明外套和一双由可膨胀泡沫、纸板及亚麻制成的拖鞋。他有着迷人的嗓音，还会像一个“天然”生物那样完成转头、眨眼、移动双手等动作。他背诵或排演着由许多重要演讲片段组成的独白，“声称”自己是人类语言的资源库，尽管“已经忘了这些知识是为谁保存的”：在这一情境下，或者说在这一被机器人了解的过程中，人类视角已经不再有效。它超越了性别、身份、年龄、种族、国籍等一切人类世的限定和准绳，很难说这到底是一个“超人”的视角还是“末人”的视角，机器人的周围布置着由普拉达基金会以及世界各地的其他博物馆收藏的一系列有关宇宙的作品，再度强化了这一视角。

“献给吃掉书卷之子”其实是出自《旧约·以西结书》的一个典故。“以西结”是耶路撒冷的祭司，是以色列的先知，甚至被称为犹太教之父。“以西结”一词的希伯来文含义是“上帝加力量”。作为一个预言者，以西结预言了犹太人在流亡中的忏悔、自责和期待。在马库嘎这里，机器人的外观设计也多少呼应了这种宗教感。在她的想象中，机器人吞掉了人类所有的知识，将自己视为“人类演讲的存储库”，尽管这些知识是谁为谁而留并不明确。它化身为一个“超人”或“非人”的形象，提出了人类各种可能的结局，并重新定义了“人类”——人类到底是什么样子？也正是这一问题，将人类拖入无底的深渊。越来越多的机器人与人类并无二致。而这一点实际上深植于祖先的神话中。19至20世纪的文学启发塑造了机器人的模样：机器人（Robot）这一术语是由捷

克作家卡雷尔·恰佩克（Karel Čapek）在他的科幻剧《R.U.R》（1920）中创造的，源自中世纪斯拉夫语“rabota”一词，意为被强迫的劳动力。^①透过上述溯源，可见早在中世纪甚至更早的时候，就已经注定了人类（世）的命运。

“你们知道，人类生于地球，赤条条而来，无助、无知，但有着大脑支配的感官，用来学习理解，存储、检索和回顾经历过的特殊事件。人类还被赋予了重温记忆的智慧。”（理查德·B. 富勒 [Richard B. Fuller]）

.....

“曾经对上帝的罪是最大的罪，但上帝死了，这些罪人与他一起死了。对地球的犯罪现在是最可怕的事情，尊重不可知的东西的内在构造高于地球的意义。”（尼采）

“人类要想生存，就需要一种全新的思维方式。”（爱因斯坦）

“我们有史以来第一次面临全球退化的风险。”（贾雷德·戴蒙德 [Jared Diamond]）

.....

“历史的终结将是一个非常悲伤的时刻。争取认可的斗争、为纯粹抽象的目标而冒生命危险的意愿、唤起无畏、勇气、想象力和理想主义的世界性意识形态斗争，将被经济算计、解决无休止的技术问题、环境问题以及满足复杂的消费者需求所取代。”（福山）^②

上述这几行文字是笔者从机器人的独白中随手撷取的，可以看出，其明显是经过艺术家马库嘎精心编排过的，从形式到内容，都仿佛是“人类（世）终结”的一部宣言。整个文本几乎是由引文构成的，通过上述富勒（工程师、科学家）、尼采（哲学家）、爱因斯坦（科学家）、戴蒙德

^① 《Goshka Macuga：我曾为何物？》，上海：荣宅·普拉达基金会出品，2019，第24页。

^② 同上，第32页。

(社会学家)、福山(政治哲学家)等不同学科、领域的思想家、知识分子的文字可以看出,虽然这些文字来自不同时期、不同地域、不同作者的不同文本,但它们紧系现代社会秩序的危机和“人类世的终结”这一共同的主题。它让我想起了本雅明,本雅明原本想写一部完全由引文构成的著作^①,遗憾的是,这一愿望在他生前并未实现。不过,这一构想本身与瓦尔堡《记忆女神图集》之间的确存在着千丝万缕的瓜葛。马库嘎关心的显然不只是一种新的历史观,直面这一新的危机现实才是她要表达的主题。对她而言,这些思想家和知识分子一方面预言了一个“末人时代”的将临,另一方面也提醒我们,没有真正的“超人”,真正的“超人”是“超一非人”,即一种具有强大生机和力量性的超级知识一物。这些聪明的头脑和智慧塑造了我们对于现代人和现代社会的认知,但同时,也正是这些头脑及其智慧预言或宣告了现代社会和人类世的终结。和《以西结书》一样,在这些预言或宣告中,同样包含着这些预言者的自责、忏悔和祈祷。

然而,作为“末人”的极性变体,机器人(“吃掉书卷之子”)并没有成为一个“超人”,而是一个精神分裂物。而这一结构自人类诞生之初,便一直贯穿到人类终结之时。“What was I?”(“我曾为何物?”),这既是机器人的追问,也是尼采、瓦尔堡的追问。当然,亦是马库嘎的追问。

四、“我曾为何物?”:“万物灵长”的考古学

2019年夏天,马库嘎携“吃掉书卷之子”不远万里来到了上海荣宅。应普拉达艺术基金会的邀请,马库嘎在荣宅策划了普拉达基金会藏品展《我曾为何物?》。不过看过展览以后,我们很难将这个展览定义为藏品展,因为藏品只是其中一部分,而且是经过马库嘎按照她的策划

^① 阿伦特:《本雅明》,《启迪:本雅明文选》,张旭东、王斑译,香港:牛津大学出版社,2012,第72页。

思路精心挑选的，还有一部分是她自己的作品，且占不小比重。这些作品与她选择的藏品有机地相互嵌合，形成了一部“万物灵长”的考古学叙事。在这里，她既是策展人，也是艺术家。^①

马库嘎没有明确展览的结构和叙事线索，但我们依然可以从中找到些许迹象。她曾提到：“我有一种重要的灵感来源，它是一个数学上的概念——奇点。如果从科学的角度来说，它意味着如果事情发展的路径一直延续，会达到一个爆发点，这个点是难以预计的。通俗点儿说，当人工智能的程度超过人类的时候，可能就是奇点到来的时候，人类似乎就没有必要存在于这个世界之上了。”^② 展览的第一部分，着重展示的是一组以数字、抽象与理性秩序为风格的作品。如安格内蒂（Vincenzo Agnetti）的作品《超越语言》（1970）中，艺术家将“好利获得”（Olivetti）计算器进行了改造，用字母代替了数字。在这件作品中，数字代码因无法解释随机的书面语言运用而变得毫无用处，艺术家借此暗指语言本身。字母（或语言）矩阵代替了数字矩阵，与其说是语言被编码化，不如说数字成了语言，并提醒我们：一个新的计算机时代或算法时代即将来临。

这些作品散布在荣宅2楼的各个房间（或展厅），比如南达·卫戈（Nanda Vigo）的《时空》（1965）、路易斯·托马赛娄（Luis Tomasello）的《大气色彩塑料263号》（1972）、格拉齐亚·瓦里斯科（Grazia Varisco）的《脆弱的图案》（1968/1971）、斯库霍温（Jan Schoonhoven）的《204个四边形》（1965）以及马库嘎自己的系列作品“离散模型”（2018）等（图15-6）。它们有一个共同的特征，即无论艺术家创作的动因有何不同——托马赛娄的“建构主义光学艺术”、瓦里斯科的“动态—程序”、斯库霍温的“反等级秩序”和“否定个人情感”以及马库嘎“碎片化的视觉信息图案和计算机编程史叙事”等，至少表面都诉诸理性的秩序和抽象形

① 2000年，作为策展人的马库嘎曾宣称：“我为其他人的作品展览提供了一个整体、统一的环境，在这个环境中，他们的作品成为我的作品，我的作品成为他们的作品。”Lucy Steeds, “Goshka Macuga, Picture Room, 2003”, *The Artist As Curator*, #7—in Mousse #48, 2015, 11 (11)。

② 蒯乐昊：《人类已经消亡，机器人成为唯一的幸存者》，《南方人物周刊》，2019年第10期，第76页。



图 15-6 “我曾为何物？”展览现场之一，荣宅普拉达艺术基金会，2019

式，并喻示着一个快速、激进和不可逆转的生态变化时代。

有意思的是，在马库嘎选择普拉达基金会收藏品的时候，我们发现她所选择的都是上世纪 60 至 70 年代的作品。根据马库嘎的解释：“始于 19 世纪上半叶的英国数学家阿达·洛夫莱斯（Ada Lovelace, 1815—1852），因软件科学家斯蒂芬·沃尔弗雷姆（Stephen Wolfram）于上世纪 50 年代末提出的编程系统指令而备受关注。而动态和程序化制品便诞生于 20 世纪五六十年代技术和经济进步大受欢迎的文化背景中。”^①这段文字原本是用以解释她自己的作品《离散模型》的，但正好解答了这一疑问。虽然不能说这些作品都是技术进步的具体产物，但它们的确暗合了一个时代的变革。马库嘎敏锐地意识并捕捉到了这一点，并以创作的方式回应了这一问题。前文提到，2017 年底，柏林世界文化宫（HKW）策划的展览“幕后政治：文化自由和冷战”中披露了第二次世界大战以后，一个成立于西柏林、受美国中央情报局资助的秘密组织“文化自由大会”（CCF），通过持续为拉丁美洲、非洲以及东南亚等地的文化项目

① 《Goshka Macuga：我曾为何物？》，第 15 页。

提供支持，在文学、艺术等领域中推进了现代主义的“通用”语言。展览通过大量的艺术作品和案例再次证明了美国中央情报局是如何通过文化艺术的方式诉诸意识形态扩张的。^①一年多后，帕梅拉·M.李在近著《智库美学》中通过大量的档案文献再度证实了这一重要的问题。如她所说，上世纪中叶，以提出核威慑中“恐怖的微妙平衡”而著称的兰德首席国防战略专家之一阿尔伯特·沃尔斯泰特与艺术史学家迈耶·夏皮罗在真实生活中不乏交集，冷战初期曾受兰德公司委托完成“苏联文化研究”项目的人类学家本尼迪克特（Ruth Benedict）、玛格丽特·米德（Margaret Mead）经由产生自计算机科学的“模式识别”（pattern recognition）技术而诉诸视觉媒介的分析，与世纪中期大众对杰克逊·波洛克抽象画的解读之间存在着某种同构关系，等等。这些关系提示我们，在美国技术—政治的进步——比如“控制论”的形成——过程中，（抽象）艺术扮演着一定的角色。^②反之，透过这一鲜为人知的重要背景，我们方可洞悉 20 世纪中叶出现的这一艺术现象的（地缘）政治意涵。就像帕梅拉·M.李所说的：“要从新自由主义工程师手里夺回被抹掉的多重历史及政治潜能，这其中，美学扮演着非常重要的角色。也只有美学，才能帮助赛博协同的政治方案复苏为某种接近于（艺术）历史的问题。”^③

马库嘎并没有提及技术与艺术同构关系背后的政治机制与冷战意识形态，但已经意识到了这一同构关系对于人类心智模式可能带来的深刻影响。事实上，这样一个对峙关系早在冷战之前就已经出现，1939 年格林伯格发表在《党派评论》上的《前卫与庸俗》一文已经将抽象艺术作为自由主义意识形态与作为庸俗艺术的社会主义现实主义和法西斯艺术对峙了起来。^④不过此时，也只是一种形式上的判断，并没有涉足更深的技术—系统领域。马库嘎关心的显然不是冷战政治，而是人类（世）

① “Parapolitics: Cultural Freedom and the Cold War”, 2017-11-03/2021-12-19, https://www.hkw.de/en/programm/projekte/2017/parapolitics/parapolitics_start.php.

② Pamela M. Lee, *Think Tank Aesthetics: Midcentury Modernism, the Cold War, and the Neoliberal Present*, pp.43—47.

③ Ibid., p.200.

④ 格林伯格：《前卫与庸俗》，第 3—20 页。

普遍的命运，隐伏在艺术和技术背后的冷战意识形态只是其中的一部分而已。

无论是尼采的“末人”政治，还是福山的“历史的终结”，这些理论不止一次地出现在马库嘎的创作和写作中，但在她眼中，构成抵抗力量的并非是对立于理性、抽象和秩序的新自由主义意识形态的社会主义现实主义，而是与前者原本就唇齿相依的物、身体与自然。展览的另一部分就是沿着这个主题和线索展开的。马库嘎说：“人们不停地提出人类的终结，将其当作一种反常的激励，推动人类以不同的方式思考。人们不停地预言这个终结，警告人类也许再也看不见夜空中的星星。”^①如果说人类（世）的终结是一种理性秩序的宿命的话，那么总有一种反向的或反理性的力量亦始终与之相随。

分布在另一展示空间的有萨尔瓦多·斯卡皮塔（Salvatore Scapitta）的《构成7号》（1958）、艾尔伯特·布瑞（Alberto Burri）的《裂纹》（1975）、卢西奥·芬塔纳（Lucio Fontana）的《空间概念，期望》（1959）、皮耶罗·曼佐尼（Piero Manzoni）的《无色》（1962年前后）、朱塞佩·昂西尼（Giuseppe Uncini）的《混凝土》（1960）等，这些形式虽然也同样带着抽象的色彩，但他们并非源于理性的设计，而是源于自然（大地）物质属性的自动生长，即便是芬塔纳在画布上的那一刀划痕，也是一种偶然所致。在马库嘎眼中，这里的“艺术家们实现了完整的自由：纯粹的材料成为纯粹的能量；空间的障碍，对主观弱点的奴役被消灭；所有艺术批评的问题都被克服了；一切都是允许的”^②。

如果说这是一种原始的动能的话，那么它恰好与前述的理性抽象系列作品构成了一种张力，正是这种带着瓦尔堡理论痕迹的张力催生了这个既作为“末人”又作为“超人”的机器人——一个具有生命感和能动性的数码物。“我曾为何物？”展览透过这两个相反相成的视角和路径已经回答了这个问题。据马库嘎交代，这句话其实引自英国作家玛丽·雪

① 《Goshka Macuga：我曾为何物？》，第16页。

② 同上，第22页。

莱 (Mary Shelley) 的小说《弗兰肯斯坦》(*Frankenstein*, 1818)。小说中, 怪物向他的创造者弗兰肯斯坦博士发问: 作为一个最后被遗弃的居住在室内的“后人类”, 机器人到底何以存在, 如何存在?

展览的第3部分(主要集中在3楼)展示的是人类消失后与机器人共存的遗存物。芬塔纳的《空间概念, 自然》(1959)、雷切尔·怀特里德 (Rachel Whiteread) 的《无题 (凸面体)》(1993)、马里奥·莫兹 (Mario Merz) 的《伞》(1967)、萨尔瓦多·斯卡皮塔的《运石雪橇》(1974) 等 (图 15-7) 作品围绕“日常痕迹, 与人的力量”“个人与公共”“进步、死亡、重生和运动”这些主题展现了人类消失以后的在场域。马库嘎说: “直到我们失去了这个世界, 我们才能开始找到我们自己, 了解我们身处何处, 了解我们和大自然之间的无限关系。”^① 虽然这是一个无人的世界, 但这些人类的遗存物并没有死亡, 而是获得了一种新生。比如斯卡皮塔的《运石雪橇》, “艺术家用汽车和雪橇来体现他深深印在作品中的那些主题: 生命、死亡、重生和运动。自然姿态是艺术

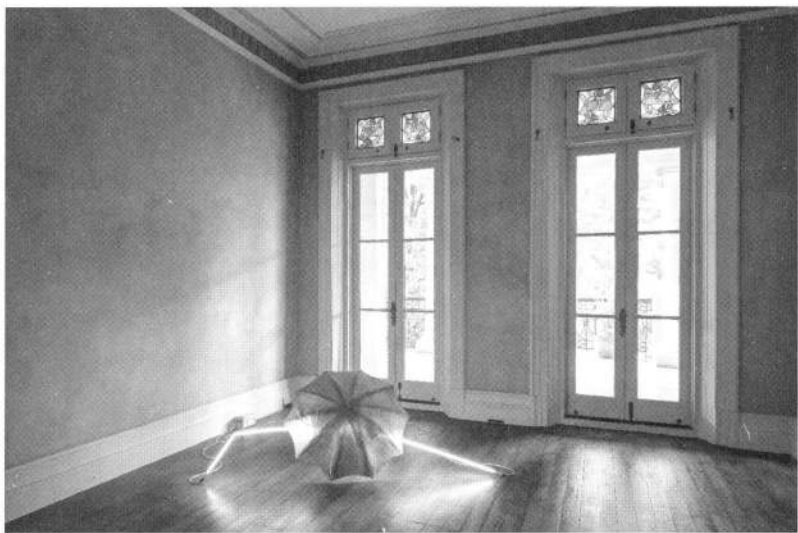


图 15-7 “我曾为何物?” 展览现场之二, 荣宅普拉达艺术基金会, 2019

① 《Goshka Macuga: 我曾为何物? 》, 第 46 页。

家对他个人感觉的一种反应:‘它们有自己独特的皮肤’,‘我想让它们的皮肤能够从制成它们的材料中呼吸’”^①。

马库嘎在此虚构了两个世界,前者是人类消失的过程,后者是人类消失后的世界,而机器人恰好构成了两个世界的“临界点”。人与科学或人的科幻想象建构了机器人,而当人类彻底消失之时,世界也就逸出了科学的轨道,本质上,它已经与人、与科学无关了,这是一个科学外的世界,甚或说,它就“不再是一个世界,而是纯粹的混沌(chaos),是纯粹的不遵循任何秩序的多元性”^②。

本章小结

至此,我们发现马库嘎《“我曾为何物?”》的尾声似乎已经远离了瓦尔堡——瓦尔堡并不涉足机器人,更不知后人类为何物,如前所言,瓦尔堡所恐惧的正是现代技术。不过,有一点他和马库嘎一样,他们都关心人类的命运。这一点尤其体现在他临终前未完成的作品《记忆女神图集》中。

就现存的部分,《记忆女神图集》大致可以分为九个主题:(1) A,B,C图版:宇宙学谱系的序言;(2) 第1—3号图版:古典宇宙学;……(4) 第20—29号图版:希腊天文思想在希腊化时期、中世纪阿拉伯、中世纪和文艺复兴时期欧洲占星术图像中的传播与衰退;(5) 第30—49号图版:文艺复兴,主要是15世纪晚期艺术中古典的“表达价值”的“来世”(afterlife);……(7) 第57—64号图版:维吉尔、丢勒、鲁本斯以及向北方传播,海王星和自然;(8) 第70—75号图版:巴洛克的无节制、伦勃朗的调和,戏剧夸张和解剖学;(9) 第76—79号图版:最后的“倒置”,广告和圣餐变体论(圣餐礼),神圣和异教。尽管在主题和材料方面存在明显的多样性,《记忆女神图集》的核心内容是瓦尔堡对于“古

① 《Goshka Macuga: 我曾为何物?》,第53页。

② 甘丹·梅亚苏(Quentin Meillassoux):《形而上学与科学外世界的虚构》,马莎译,郑州:河南大学出版社,2017,第27页。

典时代的来世”的具体表现的关注，其范围主要包括意大利文艺复兴艺术以及希腊宇宙思想发展到早期现代的过程中所受的希腊化、中世纪阿拉伯、意大利和西班牙占星术思想的影响。^①

在瓦尔堡眼中，天文学与占星术、文明与异教的张力贯穿了西方历史，也预示了它的未来。在这里，对异教力量的重申恰恰构成了他思考和实践的动能，其中隐含着一部强烈的反现代性叙事。《记忆女神图集》陈列在1926年竣工的瓦尔堡图书馆，这是一座椭圆形的建筑，瓦尔堡将之称为科学的“竞技场”（arena）。^② 据此，我们不妨说马库嘎在荣宅同样制造了一个科学的“竞技场”。它虽然没有瓦尔堡《记忆女神图集》那么复杂和丰富，但在马库嘎有限的几组集合中，足以昭示她的忧虑、思考和想象力。回看马库嘎《“我曾为何物？”》的几个部分：（1）数据、抽象与理性秩序；（2）物、身体与自然；（3）日常一痕迹，个人与公共；（4）进步、死亡、重生与运动。也许荣宅的建筑结构决定了她无法构建一个像瓦尔堡那样的“竞技场”，但马库嘎的图像叙事面向的同样是人类的未来。在马库嘎这里，瓦尔堡不仅提供了一种方法论，其思想主题也同样深植于她的创作实践中。这也是马库嘎与很多单纯将瓦尔堡视为方法论的当代艺术实践的区别所在。^③

马库嘎曾说，她与瓦尔堡的关系就像一段“婚姻”。瓦尔堡曾担心技术会摧毁宇宙，而她又不得不依赖电脑、电话进行艺术创作。不过，这一吊诡并没有影响他们的关系，恰恰说明，它不仅是一段完美的婚姻，更是一部完美的喜剧。^④ 瓦尔堡说出霍皮人蛇仪的奥秘，是为了克服自己的恐惧；马库嘎揭示政治与技术的秘密，同样是为了克服自己的恐惧。^⑤

① Christopher D. Johnson, *Memory, Metaphor, and Aby Warburg's Atlas of Images*, p.12.

② 瓦尔堡在1925年4月1日给他弟弟的信中把阅览室称为“竞技场”（arena）。转引自戴丹：《“摩涅莫辛涅”——阿比·瓦尔堡的一个项目和一座图书馆的变迁》，《南京艺术学院（美术与设计）》，2018年第6期。

③ See *Dear Aby Warburg, What can be done with Images?*, Siegen: Museum für Gegenwartskunst Siegen, 2012.

④ Hannah Hooks & Goshka Macuga, “Fear; So-Called Dark Matter”, *Noon SS14*, 2014. <https://n-o-o-n.co.uk/contributor/goshka-macuga/fear-so-called-dark-matter>.

⑤ Ibid.

第十六章

摄影蒙太奇、图像矩阵与媒介化博物馆

1929年5月至7月，在德国斯图加特的新市镇展览厅和皇家电影院，举办了一场名为“电影与摄影”的大型展览（图18-1）。展览由德意志制造联盟（Deutscher Werkbund）发起和组织，以国家作为单位，集中展示了来自美国的爱德华·斯泰肯（Edward Steichen）和爱德华·维斯顿（Edward Weston），苏联的利西茨基，德国的拉兹洛·莫霍利-纳吉、约翰·哈特菲尔德（John Heartfield），瑞士的F.T.古伯（F.T.Gubler）和西格弗里德·吉尔丁（Sigfried Giedion），荷兰的皮特·兹瓦特（Piet Zwart），法国的克里斯汀·泽尔沃（Christain Zervos）等西方当时最前卫的艺术家的摄影实验和视觉技术。展览意在打破美术与实用艺术之间的界限，主要展示没有文字的拼版图片，包括广告、海报、电影剧照、科学图像以及不同时期的摄影技术器材等。^①尤其是其展陈设计，基于莫霍利-纳吉的运动视觉和利西茨基的图像矩阵形式，营造了一个能动的视觉场域。与其说它是一个摄影展，不如说是一次关于（摄影、电影）图像的展示实验。

作为展览的核心主创人员，莫霍利-纳吉和利西茨基虽然都不是职业的摄影家，但在他们的跨媒介实验中，原本就涵盖了摄影。而且，在这个展览之前，苏联和德国都曾有过关于摄影的讨论。比如在苏联，拍摄什么以及为什么如此拍摄成为当时辩论的焦点。但对于构成主义者利西茨基而言，他的“摄影蒙太奇”关心的并不是拍摄本身，而是其构成

^① Bruce Altshuler, *Salon to Biennial: Exhibitions That Made Art History (Volume 1: 1863—1959)*, London: Phaidon Press Inc., 2008, p.219.

INTERNATIONALE AUSSTELLUNG DES DEUTSCHEN WERKBUNDS



图 16-1 “电影与摄影”展览海报，1929

形式。不同的是,在魏玛时期的德国,除了工人摄影师创作的照片,一般摄影师并不需要满足社会性的需求。^①也或许因此,才会有莫霍利-纳吉这样的媒介实验,他极力推崇的“新摄影学”虽然主要致力于视觉(形式)发明和摄影技巧的实验,但和利西茨基一样,他们都是坚定的社会主义者,“生产”和“新”是他们共同追求的目标。莫霍利-纳吉的实践意在不断地开拓创新^②,而利西茨基的关键词“普朗房间”的本义即是“为了新时代所作的项目”^③。

在某种意义上,可以说此次展览是两位分别作为欧洲、俄国先锋派的代表相遇并碰撞出的一个产物。^④展览无疑为现代主义摄影开辟了一条新的道路,象征主义自然成了他们共同的敌人。在他们的眼中,象征主义是一种伪装成绘画的不诚实的摄影。展览的主要媒介虽然是摄影,但事实上,艺术家们真正感兴趣的并非是摄影题材,而是摄影的构成形式,尤其是展陈的形式。上世纪20年代,利西茨基先后在柏林、阿姆斯特丹、科隆、斯图加特、莱比锡、巴黎和纽约参与的众多展览中,几乎无一例外都是为“物体世界”而设计的空间,这一世界包括新闻、电影、戏剧、航空、医疗、农业和贸易,在此他真正关心的是如何通过一种有意义的、有效的、强化的表现方式来呈现它们,并由此“发展出了一套采用蒙太奇的先进的展览技术系统”^⑤。这些实验都是极具开创性的,用露西亚·莫霍利(Lucia Moholy)的话说,如果不是利西茨基在这个舞台上的努力,当代的展览设计将是不可想象的。^⑥

值得一提的是,1929年,也就是展览举办之时,美国经济大萧条已

① 维克多·马格林:《设计,为乌托邦而奋斗:罗德琴科、利西茨基、莫霍利-纳吉(1917—1946)》,张馥玫、张长征、朱橙译,北京:北京大学出版社,2018,第202—203页。

② 拉兹洛·莫霍利-纳吉:《新视觉:从材料到建筑》,刘忆译,重庆:重庆大学出版社,2020,第15页。

③ 卡米拉·格雷:《俄国实验艺术》,玛丽安·伯雷-莫利(Marian Burleigh-Motley)修订,徐辛未译,杭州:浙江人民美术出版社,2019,第256页。

④ 据露西亚·莫霍利回忆,1926年前后,莫霍利-纳吉和利西茨基曾多次讨论过摄影、排版等问题。Lucia Moholy,“El Lissitzky”,trans. by Jorden Troeller, *OCTOBER*, 2020, 3(1), p.116.

⑤ 卡米拉·格雷:《俄国实验艺术》,第279页。

⑥ Lucia Moholy,“International Avant-Garde, 1927—1929”,tran. by Jorden Troeller, *OCTOBER*, 2020, 3 (1), p.111.

经波及整个西方经济，导致后者严重受创，而高度依赖美国借贷的魏玛共和国更是首当其冲。但事实上，魏玛共和国从一开国就危机四伏，左派指责社会民主党因阻止共产革命而出卖工人利益，右派则反对民主制度，坚持要让德国返回昔日之帝制，而所谓的魏玛共和国的黄金时代也只是一种虚假的繁荣，故此次经济危机对其而言无疑是致命性的，甚至直接决定了后来纳粹的上台。也正是这一点让这个原本完全出于实用目的的展览蒙上了一层政治的阴影。况且，无论是莫霍利-纳吉，还是利西茨基，包括哈特菲尔德等，他们的艺术实践原本都是极具政治性的。而之所以选择摄影，即是因为对他们而言，摄影就是一股改变社会的力量。当然，这里的摄影不是指如何拍摄一张照片，广告海报、政治宣传、书籍插图和广告图片以及抽象的光投影素材等都在摄影的范畴之中。譬如展览中埃里希·斯滕格（Erich Stenger）作品的旁边，莫霍利-纳吉特地悬挂了各种各样符合他摄影理论的作品，这些作品来自新闻机构、科研机构、公共档案以及个人摄影师等各种不同的渠道，而这一展区标题之一“摄影发展路向何方”也足以表明他乃至整个展览的立场。

一、“摄影蒙太奇”：从图像到形式

出生于匈牙利的莫霍利-纳吉，是20世纪初俄国构成主义、达达主义等先锋艺术运动的先驱，但他最重要的成就是推动了德国包豪斯学院的成立。今天看来，他的作品有很多不见得都是卓越的，但从实验的目的看，都极具先锋意义。他的很多实验标志着20世纪现代主义摄影的启幕。“新摄影学”之所以能在德国得到推广，很大程度上便归功于莫霍利-纳吉。1925年，在第1版的《绘画、摄影、电影》中，他便对摄影及其跨媒介性给予了新的定义，并明确提出摄影的潜能是不可估量的。^①

由莫霍利-纳吉策划的展览第1展区“历史展区”（图18-2），主要

^① 拉兹洛·莫霍利-纳吉：《绘画、摄影、电影》，张耀译，重庆：重庆大学出版社，2019，第35—36页。



图 16-2 “电影与摄影”第1展区现场，1929

展示的是德国摄影史家埃里希·斯坦格收藏的19世纪的达盖尔像，以及不同流派的摄影作品（包括动物学、广告、鸟瞰图等）和相应摄影技术。如何基于技术和生产的视角，将不同的知识重新进行分类整合，无论对于莫霍利-纳吉，还是对于德意志制造联盟，都意味着一种进步和创新。莫霍利-纳吉显然不满于18、19世纪以来形成的知识分类秩序，在他眼中，现实的政治、经济和文化衰变很大程度上就是由此导致的。诚如他所说的：

全世界在社会和经济上混乱不堪，个人在智力、情感和精神上也极其痛苦。……我们这一代人必须接受这个挑战，去重新关注那些健康生活的基本要素，以便将之作为基础，把我们周围的环境状况弄清楚。通过把这些新得到的知识和已有的社会动力整合在一起，我们就能够让我们的脚步朝向一种个体和社会需求的和谐状态迈进。^①

① 拉兹洛·莫霍利-纳吉：《运动中的视觉：新包豪斯的基础》，周博、朱橙、马芸译，北京：中信出版社，2016，第6页。

在莫霍利-纳吉这里，摄影、绘画、雕塑、印刷品、论文、平面设计、电影、展览、剧场、建筑、诗歌、小说以及其他无法被分类的物品并不存在泾渭分明的界限，甚至他是有意地废除了它们之间的边界，重新整合、制作为一种新的艺术一物。因此，这看似是一个摄影图片展，但充分体现了莫霍利-纳吉的“跨媒介视觉—艺术运动”这一艺术主张。“摄影蒙太奇”即是其中的一部分。而在展览的另一个展区，展出的便是一系列莫霍利-纳吉的“摄影蒙太奇”作品。

不过，莫霍利-纳吉并不是“摄影蒙太奇”的发明者或最初的实践者。早在1920年前后，达达主义者就已经在尝试“摄影蒙太奇”的形式。它是由杂志剪报、卷尺、目录插图等组成的一种镶嵌图案，就像立体主义的拼贴一样，各个元素被粗略地粘贴在一起。简言之，它就是一种“照片造型”，目的则是为了探索一种扩展视觉的可能性。^①在达达主义者们的眼中，这种经过野蛮撕裂和粗略切割的摄影过程，是对传统视错觉主义美学的一种蔑视和反叛。它们充满了愤怒和讽刺的情感喧嚣，所针对的便是帝国主义在第一次世界大战期间的行径以及整个时代的社会缺陷。后来，“摄影蒙太奇”变成了一种“理性”的、相对容易理解和掌握的组织形式，但仍然伴随着古怪关系的渗透和融合，以及人的邪恶、风趣、诙谐和悲剧的一面。反之，我们也可以将它视为一种技术，主要用于记录发生在梦和意识边界的事件，通常表现为一种古怪细节的激烈碰撞。在这种碰撞中，意义往往昙花一现，有时是一种苦涩的戏谑，有时则是一种诗意的亵渎。^②

一个典型的“摄影蒙太奇”例子是《世界结构》(1925)(图18-3)。整个图片是剪彩拼贴而成的，在一个仿佛脚手架一样的支架上部，分三层有序站立着一组人物，画面中显示的只是半裸的人体腿部，上半身被剪裁掉了，人物的最上部站立着一只抱着支架主杆的猴子，整个造型仿佛是一个变异的物种。图像右下部的三只长嘴鹈鹕与斜置的“脚手架”

① 维克多·马格林：《设计，为乌托邦而奋斗：罗德琴科、利西茨基、莫霍利-纳吉（1917—1946）》，第211页。

② 拉兹洛·莫霍利-纳吉：《运动中的视觉：新包豪斯的基础》，第204页。

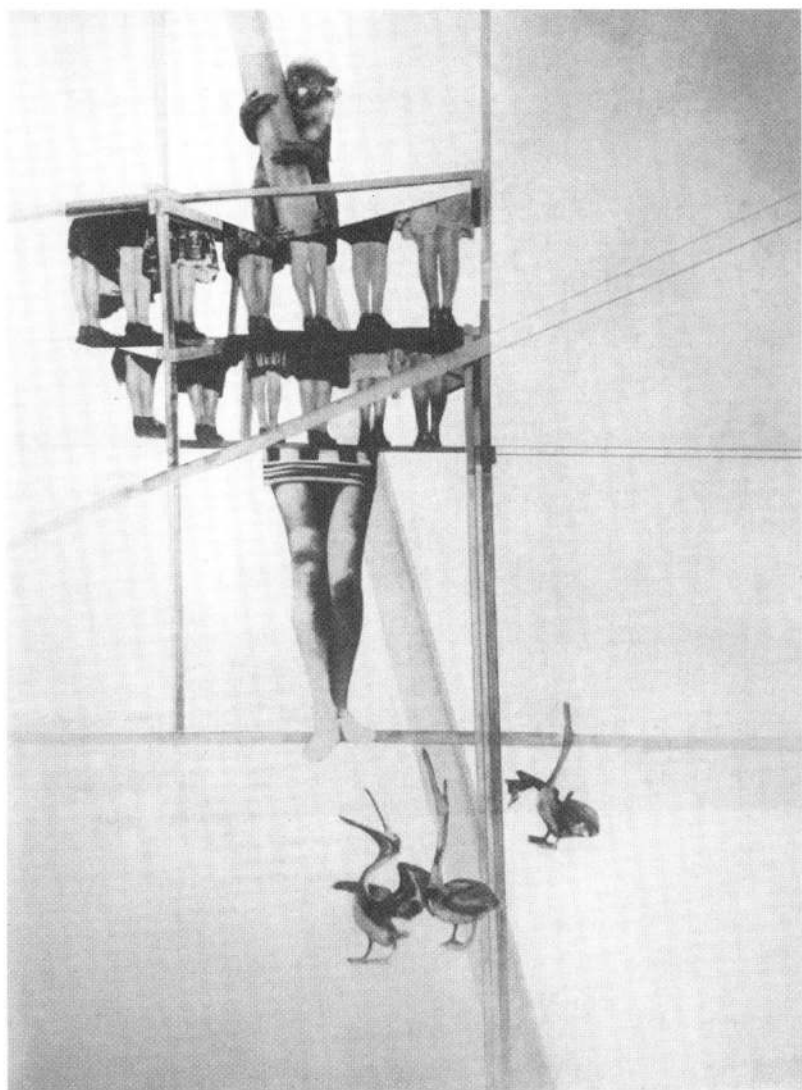


图 16-3 拉兹洛·莫霍利-纳吉,《世界结构》,1925

形成了一种形式上的对应，同时也暗示着进化、变异以及人与动物、现代工业之间的生产性关系等主题。就此，莫霍利-纳吉是这样描述的：“这张摄影蒙太奇可以是戏剧和抒情的，也可以是自然和抽象的……这里的照片是一个充满了讽刺意味的组合体，嘲笑受惊的猴子和嘎嘎叫的鹈鹕，它们发现这个简单的世界是由一场大腿舞构成的。”^①在这里，他预设了一个动物的目光，所映射的恰恰是人类观看或想象未来世界的可能视角。不过，就像前文所说的，“摄影蒙太奇”其实是反象征主义的，它的本质并不在于图像和意义，而是在于形式及其所传递的感知力。莫霍利-纳吉曾经在《绘画、摄影、电影》中设想摄影的未来。他认为：“与静态相比，动态的光现象一般来说能够产生更多的差异性，所以电影（光投射的动态关系）才成为所有摄影的集大成者。迄今为止的电影实践主要局限在对戏剧情节的再现，并没有创造性地完全发掘出摄影器材的潜力。人们显然估计过甚，导致电影造型的其他本质元素没有能够得到足够的提炼，包括形状、穿透性、明暗关联、运动和速度的对立。”^②这也可以解释，莫霍利-纳吉何以会诉诸“摄影蒙太奇”，它不仅反情节、反内容，而且更注重图像的形式及其能动性。这里的能动性并非来自叙事情节和图像运动，而是来自形式本身的潜能。

显然，画面中斜置的“脚手架”主杆既是《世界结构》的主导形式，也是整个画面内在动能的来源；亦如他另一件作品《动态构成系统：带有可移动游戏和运送组件的结构》（1922—1928）中对角线及其运动结构所示的，对于莫霍利-纳吉而言，这才是艺术的本质。他说：“艺术可能是一种内在动力的结果，是一种缓解和宣泄，也可能是一种对压抑和冲突的排解，还可能是一种情感外溢的净化。”^③

与之相应的是第3展区展出的德国摄影家约翰·哈特菲尔德的作品（图16-4）。作为“摄影蒙太奇”的先驱之一，哈特菲尔德选择了魏玛时代极为有力的一些标志如军事人物、新女性、监狱酒吧、国旗、反抗

① 拉兹洛·莫霍利-纳吉：《运动中的视觉：新包豪斯的基础》，第204页。

② 拉兹洛·莫霍利-纳吉：《绘画、摄影、电影》，第31—32页。

③ 拉兹洛·莫霍利-纳吉：《运动中的视觉：新包豪斯的基础》，第19页。



图 16-4 “电影与摄影”展览第3展区，约翰·哈特菲尔德作品，1929

的政党、美国电椅以及堕胎医生的窥镜等作为表现对象，致力于对纳粹政权的批判，从而产生了强大的政治影响力。在展区入口的上方写道：“摄影作为武器。”其左边的海报上，握着拳头的三位男性凸显了摄影本身的攻击性。而这种攻击性与其说是来自图像，不如说是来自图像的形式。这一点也体现在右边的一组德国共和党竞选海报，它与左侧的人物图像构成一体，并将整个白色立方空间变成了海德公园的演讲现场。哈特菲尔德在此提供了一个强大的“反策略”，作品吸引并激怒了无法控制的观众，而他所期待的原本也不是沉思的（博物馆）观众，而是漫无目的、目不转睛又怒不可遏的游荡者。^①

巧合的是，展览中的“摄影作为武器”“用照片画画”“用照片写作”这些标语恰好呼应了当天的政治示威活动。哈特菲尔德亲自布置了自己的作品，他的任务就是设计富有表现力的图片和形式，以吸引潜在

^① Andrés Mario Zervigón, “The Peripatetic Viewer at Heartfield’s ‘Film und Foto’ Exhibition Room”, *OCTOBER*, 2014, 9(3), p.27.

的消费者，使他们第一眼就能看到一个富有吸引力和政治煽动性的形象。橱窗里的展品，也吸引了路人的注意，对哈特菲尔德而言，这里的橱窗展示空间就是一个边走边看的政治舞台。而这种观看体验无异于激动人心的政治辩论，绝非是现代主义美学词汇的感官刺激。故对哈特菲尔德来说，展览的目的并非是为了调动一个新社会的活力，而是提醒观众一个破碎社会的政治何以如此犹豫不决。^①

“摄影蒙太奇”并不仅限于图像，文字的造型或字体也可以作为蒙太奇形式的元素。荷兰馆的参展者平面设计师皮特·兹瓦特（Piet Zwart）便一直致力于“文字摄影蒙太奇”的实验。从画面形式看，他深受利西茨基和莫霍利-纳吉的影响。上世纪20年代末，他的这一系列“字体摄影蒙太奇”实验为现代主义设计找到了新的图文结合的语言。他通常用大体量字体设计将字体当成“面”的构成版面，同时在平面构成中运用这种“面”的对比、线的对比还有图像作为体块和字体的“面”，通过碰撞或者叠加，从而凸显一种蒙太奇式的设计效果。^②

这一基于蒙太奇形式的政治力不仅体现在画面内部，也体现在作品的展示设计中。为了保持展场形式的统一性，哈特菲尔德、皮特·兹瓦特等在布展中借鉴了莫霍利-纳吉的设计，而后者的设计很大程度上便是受利西茨基乃至整个俄国先锋派的影响。这一点从他生前未能实现的计划《现在之屋》（Room of the Present）便不难看出（图16-5）。这件设计精妙的多媒体展厅原本是先驱性策展人亚历山大·杜尔纳（Alexander Dorner）于1930年为德国汉诺威美术馆所委托创作的作品，遗憾的是当时未能实现。直到2009年，才经由艺术史学家凯-乌韦·汉肯（Kai-Uwe Hemken）和设计师雅各布·戈伯特（Jakob Gebert）之手被精确重现。通过起伏的玻璃墙、互动设备、工业材料、机械复制品、先进显像技术，以及来自包豪斯设计的各个领域的图像，《现在之屋》以前所未有的方式融合了学院艺术史和大众传媒。有关《现在之屋》已有的各种

① Andrés Mario Zervigón, "The Peripatetic Viewer at Heartfield's 'Film und Foto' Exhibition Room", *OCTOBER*, 2014, 9(3), p.41.

② 刘晶晶：《现代主义：设计的母语》，《艺术与设计》，2017年第8期，第29页。

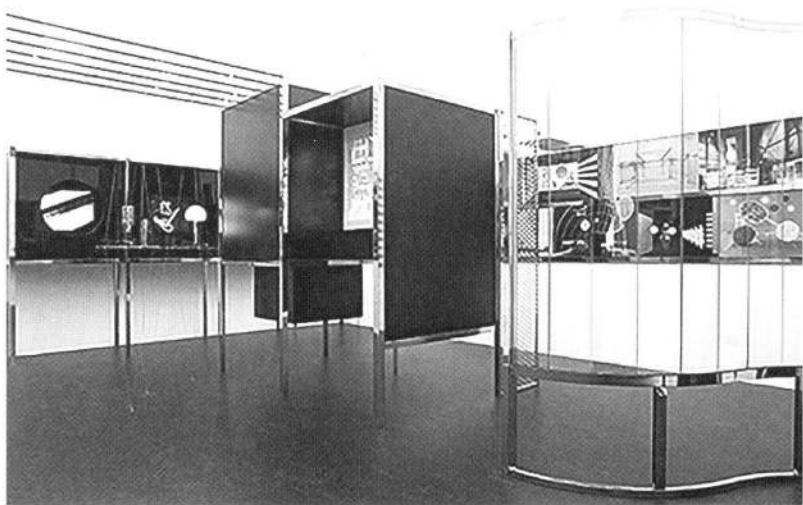


图 16-5 拉兹洛·莫霍利-纳吉,《现在之屋》,综合材料,1930—2009—2016

论述这里无法详细展开,但其最主要的野心并没有褪色。它想要用当代媒体和技术来聚焦当代媒体和技术(比如拍摄运动画面的自动幻灯投影和展览照片的背光式旋转展示),想要成为从中世纪祭坛画到利西茨基《抽象橱柜》(1927—1928)这段艺术史的制高点。^①因此若要追根溯源,还是要回到利西茨基这里。很显然,在形式上它与利西茨基的《抽象橱柜》和《普朗房间》并无根本的区分,除此,他在这期间完成的绘画如《G5》(1925)、《建构 1280》(1927)、《p27》(1927)等作品,都带有构成主义绘画的风格。也难怪,他被称为德国的“未来构成主义者”^②。要知道,构成主义最初还被朴素地称为“生产艺术”,而且艺术家们强调的也一直是技术,甚至要求用技术替代任何形式的风格。^③1922年,莫霍利-纳吉在《风格》杂志发表了短文《生产与再生产》,文中同样强调了生产与技术的重要性,就像他所说的:“只有生产出新的前所未知

① 诺姆·M. 埃尔考特 (Noam M. Elcott):《拉兹洛·莫霍利-纳吉》,杜可柯译,2016-10-15/2021-3-25。http://www.artforum.com.cn/print/201608/9960。

② 维克多·马格林:《设计,为乌托邦而奋斗:罗德琴科、利西茨基、莫霍利-纳吉(1917—1946)》,第63页。

③ 卡米拉·格雷:《俄国实验艺术》,第259—261页。

的关系，创造才是有价值的。”^①这里无论是从形式本身，还是从“生产”主旨，都表明一点，观众和作品之间的关系不再是一种“看”（seeing），而是“做”（making）^②，是“行动”（acting）。因此，如果说莫霍利-纳吉与利西茨基的相遇象征着苏俄先锋派与欧洲先锋派的合流的话，那么“电影与摄影”展览的举办意味着他们意图共同掀起一场构成主义的国际运动。

二、利西茨基的“图像矩阵”与形式之政治

展览的第4展区是由利西茨基策划的苏联馆（图16-6）。苏联馆展示的是苏联电影和摄影，包括爱森斯坦的电影技术等。展示的图片中，大多都带有明显的蒙太奇色彩，甚或说，这些源自电影的图片原本就是一种“摄影蒙太奇”。在大量的海报设计中，利西茨基充分展现出他对于“摄影蒙太奇”手法的娴熟应用。和莫霍利-纳吉一样，对角线是他设计海报的一个重要的支配性风格元素，作为一种向量，它赋予画面一种向右上或向左上旋进的动能。这一点亦明显来自他相应的平面抽象或构成主义作品。1920年至1922年期间完成的《关于两个方块的故事》是利西茨基最具代表性的构成主义作品之一，也是他第一件描述未来的“同步”之书，书中同时调适着词语的空间与时间维度——它的图像与声音，这使两者形成新的统一。并将引出下一步的影像，而且有证据表明，影像的观念在他对书籍新形式的思考中是关键的。甚至可以说，他的抱负就是为了创造一种动态的“书籍形式”^③。其实，在这之前，他就已经在尝试“普朗系列”（Proun series）（1919）^④，可以说《关于两个方

① 周诗岩、王家浩：《包豪斯悖论：先锋派的临界点》，武汉：华中科技大学出版社，2020，第339页。

② 潘靖之：《“另类”书写：关于展览“形式悖论”与“策展性”的实例探讨》，《艺术评论》，2023年第9期。

③ 维克多·马格林：《设计，为乌托邦而奋斗：罗德琴科、利西茨基、莫霍利-纳吉（1917—1946）》，第49—56页。

④ 卡米拉·格雷：《俄国实验艺术》，第257页。

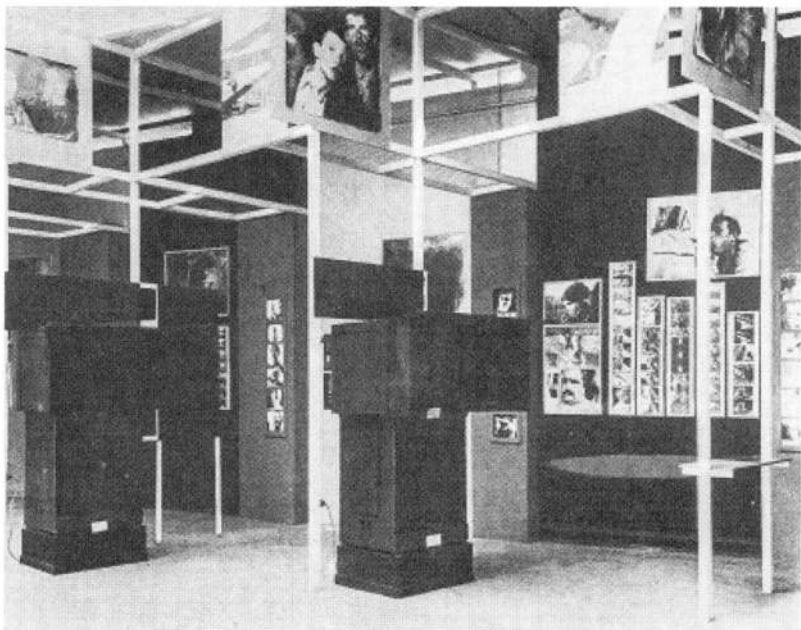


图 16-6 “电影与摄影”展览第4展区，1929

块的故事》是“普朗”的另一个形态，到了1923年，他将其延展成为立体的《普朗房间》（图16-7）。根据利西茨基提供的《普朗房间》的整个图示，如果从不同的角度观看（正视、左视和俯视），它就是一部连续的或整体的《关于两个方块的故事》。在利西茨基的构想中，它不仅是一个可摊平的空间，也是一个可以旋转的拓扑空间，且无论怎么改变方向、位置和结构，最终的主导形式还是一幅构成主义作品。在“电影与摄影”的苏联馆的设计中，利西茨基沿用了这一形式，或者说它的主导性框架还是《普朗房间》。只不过，此处他用“摄影蒙太奇”图片代替了抽象的点、线、面和数字。

事实上，自俄国革命一开始，利西茨基就站在画家们的前列。当子弹的尖啸在莫斯科街头回荡之时，他就已经在设法争取创作宣传作品的许可和机会。对于宣传海报的热情表明，他是发自内心地认同并积极参与到革命的洪流之中。最典型的要数1928年在国际新闻展上，他和谢尔盖·森金（Sergei Senkin）为苏联馆创作的摄影蒙太奇长卷。长卷汇集

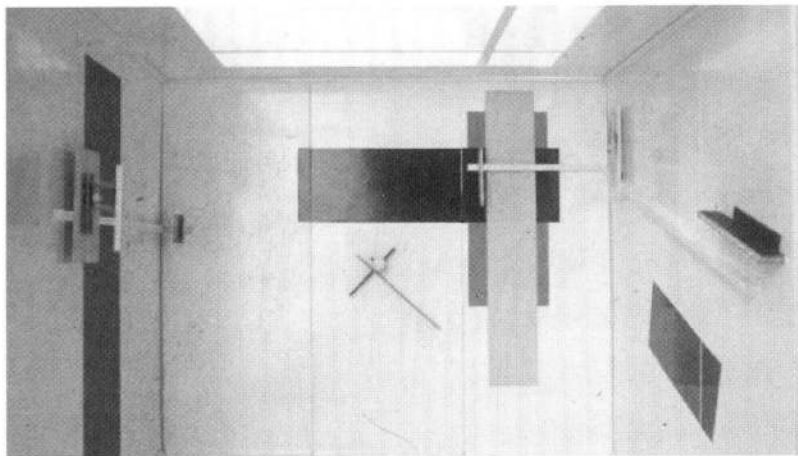


图 16-7 利西茨基，《普朗房间》，1923

了各种有关俄国革命的图片，利用蒙太奇的各种手法连在一起，没有叙事，也没有情节，单凭形式足以彰显革命之能量。此次展览中虽然没有诸如此类的长卷，但单幅画面的拼接和连续式张贴，有意制造出一种相似的形式。利西茨基并没有按正常的视距和高度悬挂这些图片，而是像图像的矩阵装置一样，一部分张贴在墙面上，一部分挂在特意设计的立方体支架上。这种形式本身和利西茨基的革命美学风格是高度一致的。

诚如卡米拉·格雷（Camilla Gray）所指出的，在 20 世纪 20 年代和 30 年代早期，众多国际展览的苏联展馆中，利西茨基发展出了一套采用蒙太奇的先进的展览技术系统。^① 这一布展手法完全是基于展出作品和整个房间的动态融合。^② 利西茨基和他的团队利用摄影的物理黏附力，即粘贴到复杂事物表面的能力，通过压缩后的多方向优势，极大地增强了这种带有空间蒙太奇色彩的感知体验。这一策略加速了图像从其原初领域的飞跃。在此，它更像是一个三维互动媒体，参观者在其中发挥了积极的作用，塑造着他或她自己的现实。此时，这些图片脱离了它

① 卡米拉·格雷：《俄国实验艺术》，第 279 页。

② 同上，第 261 页。

们原初的环境，像获救的孤儿一样被粘在墙上或脚手架上，从排列它们的直线矩阵中建立起新的关系。展览将参观者包围在一个动态的空间中，鼓励他们积极参与并渗透其中。展览中有很多骇人听闻的部分会自己闪动，其他的部分则会随着游客在空间中的漫游而发生变化和变形。如果在以前的情况下，走过画墙的观者会被绘画所迷惑，进入某种被动状态，而现在，展览让观者变得活跃起来。它阻止了观者的沉思，促使他们成为艺术品的塑造者，共同创制一个集体感知的时刻。当然，利西茨基的目标不仅是为了调节活跃的经验，也是为了激起一种政治上的骚动，他希望看到自己的图像在魏玛时代的日常空间中是如何被重塑的。也正是通过这一独特的展示方式，摄影蒙太奇获得了极大限度的叠加和增殖。

利西茨基设计的每一个展览室都试图发展他的前卫理念，这一理念早在 1922 年的柏林艺术展上便已经以最纯粹的形式得以实现，并贯穿了他后来的所有展示设计。显然，这一图像矩阵式的展陈设计之理念正是来自“普朗房间”。利西茨基曾说：“立体主义是沿着地面上的轨道运动，至上主义的结构遵循的是飞机的直线和曲线，而普朗房间则引导我们建造一个新的身体，一个从平面开始，变成三维的空间模型，并借以构建日常生活的所有对象。”^① 比如建筑和城市空间，也在他的视野当中，并非巧合的是，莫霍利-纳吉也曾构想过一部相关主题的电影剧本《大城市的活力》。

在莫霍利-纳吉的构想中，从拍摄设备和运动活力中产生的电影，无疑是一个非常激进的命题，且电影的意图并不在于教化，也不在于劝诫，亦非叙述或叙事，它想展现的仅仅是视觉上的效果，即：发挥器材的最大效用、自主的视觉行动、视觉的速度划分；而非文学性戏剧性的情节：所见之物的活力，其中的诸多运动甚至上升为暴力。^② 虽然只是脚本，但《大城市的活力》意在通过“诸视觉元素之间的纯粹视觉效

① Lucia Moholy, “El Lissitzky”, trans. by Jorden Troeller, *OCTOBER*, 2020, 3 (1), p.113.

② 拉兹洛·莫霍利-纳吉：《绘画、摄影、电影》，第 198 页。

果”将观众带入大都会的动态中。莫霍利-纳吉相信这样建构的“印象统一体”将比“生活本身”更加真实。^①于是，“在光电子带来的眩晕中，一切汇入视觉，视觉成为神话。功能与欲望微妙地混淆，功能性秩序和象征性秩序之间隐蔽地切换，在光所激发的‘设计灵感’绽出的时刻，‘所有从生活中分离出去的形象汇成了一条河流’”^②。

三、运动视觉、“总体剧场”与媒介化博物馆

无论是“摄影蒙太奇”，还是“图像矩阵”，皆表明“电影与摄影”整个展览意在展示并竭力释放一种创新、生产的运动和速度。“摄影蒙太奇”要求眼睛和思维高度集中，以便加快视觉领会的速度，并且扩大联想关系的范围。^③也就是说，“摄影蒙太奇”本身就带有一种运动和速度感。同样，“图像矩阵”在利西茨基和莫霍利-纳吉这里原本也是一个运动中的视觉空间，是一个运动中的光影舞台。之前在关于“室内绘画陈列馆”的探讨中，利西茨基就说过，展示陈列“将来的发展极有可能把侧重放在动态投影造型上，甚至是不带有直接投射平面的、自由悬浮于空间中，而又互相渗透的色彩束和色块”^④。同样，莫霍利-纳吉也认为，“未来的电影舞台将会是运动、灯光和阴影效果的结合，它要么是骨架结构，要么是墙、平面、表面和纹理，用于灯光的吸收和反射以及有组织的分布。这样的舞台概念——而非背景——将会是为运动中的视觉服务的工具，而不是为感性的自然主义的布景”^⑤。

在莫霍利-纳吉这里，原本就不存在媒介的区分。其中电影是他反复提及的一个媒介，也是他感知现实和构想未来的方式之一。但他对于电影的认识，事实上已经超越了电影本身。比如在他眼中，至上主义者马列维奇的“白方块”绘画即是银幕。我们可以将它视为从依照颜料的

① 周诗岩、王家浩：《包豪斯悖论：先锋派的临界点》，第162页。

② 同上，第164—165页。

③ 拉兹洛·莫霍利-纳吉：《运动中的视觉：新包豪斯的基础》，第204页。

④ 拉兹洛·莫霍利-纳吉：《绘画、摄影、电影》，第23页。

⑤ 拉兹洛·莫霍利-纳吉：《运动中的视觉：新包豪斯的基础》，第264页。

绘画向依照光线的绘画的过渡。正是在这个过程中，白色的表面成为光线直接投射的理论上的银幕，即运动中的光，或一种时空的现实。“它期待着一种新的前景。它可以被视为对目前电影被误导的努力的一种直觉的胜利，（因为）目前电影或多或少都成功地效仿了过去架上绘画的画面构图及其单眼的视野和图画般的场景。”^①在这样一种表述中，不难发现，莫霍利-纳吉所理解的电影并非是叙事和内容，而是一种运动的形式。他甚至认为，电影制作的关键就在于如何产生运动。在知觉的、概念的和情感领域里，有数不清的影片剪辑方式，比如深刻影响蒙太奇的“立体式”剪辑便是为了克服心理和身体上（即经验中）的时空感。因此，他认为未来的蒙太奇须更多地考虑影片的整体性，须更加注重知觉信息、光线、空间、运动和声音，而不是突出视觉细节。^②

基于此，莫霍利-纳吉提出了“抽象电影”。作为“摄影蒙太奇”和“运动视觉”的延伸，“抽象电影”像所有其他的表达方式一样，最初是以特殊的视觉、知觉元素直接触动感官。如果找到能够有意识地控制“照片创造性”以增加其吸引力的方法，这种电影的重要性将不断得到提高。在这里，电影中持续增加的对纯色的运用和抽象绘画并无二致。^③因此，也可以说“抽象电影”就是一种抽象化了的“摄影蒙太奇”。

相形之下，莫霍利-纳吉的“光空间”（Light space）和“总体剧场”比“抽象电影”更加极端和彻底。如果说利西茨基的“普朗房间”开启了一个多视角的由运动和能量流构成的空间的话，那么莫霍利-纳吉的“光空间”则意图让观众放弃物理空间，从而让观众沉浸在一个光影、色彩和运动构织的场域。马戏团和杂耍剧多少启发了他的“总体剧场”，不过在他这里，不应当思考当代抽象画是什么或者代表什么，因为这就是一个造型，也是一个有机体。因此他所谓的剧场，实际上就是由声音、光线、色彩、空间、形式和动作构成的一种“综合表演”。人甚至不再是必要的演出者，替代他的可能是一个木偶，或一个纯粹的抽

① 拉兹洛·莫霍利-纳吉：《运动中的视觉：新包豪斯的基础》，第264页。

② 同上，第271页。

③ 同上，第265页。

象物。灯光不再是舞台叙事的要素之一，它本身就是一种能量。^①在此基础上，整个空间也释放出一种足以控制所有造型媒介的强大力量。^②另值得一提的是，早在1910年代中期，俄国未来主义和构成主义者们就已经以生产艺术的名义将传统戏剧（如马戏团、音乐厅、杂耍剧、日本戏剧、木偶剧等）纳入了自己的创作中，后来到了20年代末期，为实现他们心中崇高的机械化乌托邦，剧院设计甚至成为他们实践和行动的一个重要方向（图16-8）。^③可见，从一开始莫霍利-纳吉和利西茨基就有着相似的剧场观念和经验。

故此，我们不妨将“电影与摄影”的整体展示设计想象为莫霍利-纳吉“抽象电影”“光空间”“总体剧场”和构成主义的剧场实验的一个变体。从根本上而言，莫霍利-纳吉和利西茨基都希望通向这样一种抽象的运动视觉空间，进而“提炼出感官能力的极限”^④。在利西茨基这里，他之所以强调构成元素的抽象化，就是为了寻找一种可以表现超越个性或国籍的力量，对他来说，正是这样的力量，“一种使所有人都羞愧后退的疯狂力量”，将会塑造出一个新的世界。^⑤这也可以解释展览没有展出电影，何以名为“电影与摄影”。虽说有一些电影剧照，但远远不能构成展览的主体，因此，这里的“电影”真正所指的是整个展览如何构成一部莫霍利-纳吉所谓的“抽象电影”或“总体剧场”。

这是一种革命性的展示方式，在这种展示中，作品一方面依托墙面，另一方面又在摧毁墙面，从而导致整个展览空间本身被媒介化了。换句话说，这里博物馆的功能不仅是为了提供一个展示作品的空间，同时也是为了将自己让渡出去，成为作品或展览的一个要素，从而让整个空间——而不只是作品——形成一个能动的有机体。反之，在这样一个

① 拉兹洛·莫霍利-纳吉：《新视觉：从材料到建筑》，第210页。

② 奥斯卡·施莱默（Oskar Schlemmer）、拉兹洛·莫霍利-纳吉、法尔卡斯·莫尔纳（Farkas Molnár）：《包豪斯剧场》，徐佳利译，广州：岭南美术出版社，2020，第72—98页。

③ 卡米拉·格雷：《俄国实验艺术》，第270页。

④ 维克多·马格林：《设计，为乌托邦而奋斗：罗德琴科、利西茨基、莫霍利-纳吉（1917—1946）》，第86—87页。

⑤ 同上，第42—43页。

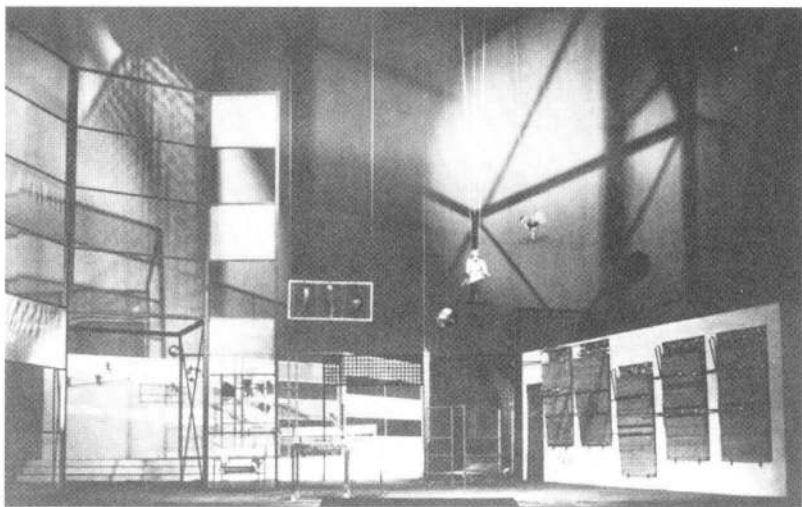


图 16-8 拉兹洛·莫霍利-纳吉,《霍夫曼的故事》(第1幕),1929

被媒介化了的空间里,作品其实是沉没在随意感知和分散注意力的浪潮中。为了激活接受空间,莫霍利-纳吉并没有把电影或摄影看作问题,而是将其作为解决问题的方法。他也不是否定或颠覆电影或摄影的欲望,而是辩证地同时保存和废除这个欲望。也就是说,它是对于某个被中介化的时间和空间概念的兴起所作的一种解释。此时,博物馆不是作为“注册”的被动和流动空间,而是摆脱了时间、空间和重力之限制的“无空间的黑暗”。^①虽说利西茨基的实验并非如此彻底,但不消说,这也是其“普朗房间”的本意:“制造一个没有方向的真空世界”^②。

当然,这里的空间所指的并非只是用以展览的物理空间,也是社会空间。运动视觉所指的不仅是艺术运动或感知运动,也是社会运动,或社会革命。毋宁说,它是一战后对于19世纪以来所形成的博物馆秩序及其时空观的一次激烈的冲击和革命。而且,掀起这一反潮流的不只是莫霍利-纳吉、利西茨基等参展的前卫艺术家,还有未来主义、达达主

① Noam M. Elcott, “Rooms of our time: László Moholy-Nagy and the stillbirth of multi-media museums”, *Screen/Space*, ed. by Tamara Trodd, Manchester: Manchester University Press, 2011, pp.25—52.

② 参见潘靖之:《“另类”书写:关于展览“形式悖论”与“策展性”的实例探讨》,《艺术评论》,2023年第9期。

义、宇宙主义以及瓦尔堡、本雅明等艺术史家和思想家们。

1952年，马尔罗名著《无墙的博物馆》的前身《沉默的声音》在巴黎出版，这本书一度被视为最接近瓦尔堡生前未完成之作《记忆女神图集》的文本。在谈到“形式—风格论”形成的背景时，马尔罗独辟蹊径，将其归因于博物馆的扩张和摄影的兴起。^①然而，也正是摄影成了他反“形式—风格论”的起点和通往“无墙博物馆”的道路，也是在这一点上，它的确很接近瓦尔堡的方法与观念。要知道无论瓦尔堡还是马尔罗，他们都是借助或利用摄影（图片），彻底摧毁了博物馆秩序及其时间观。瓦尔堡甚至声称，《记忆女神图集》就是一种蒙太奇，一种达达。^②在这个意义上，《记忆女神图集》无疑是“电影与摄影”展览最好的注解。不过相比而言，更极端的要数未来主义，马里内蒂在《未来主义宣言》中声称：“博物馆就是坟墓！……它从头何其相似，都是素昧平生的躯体的可悲的聚会场所。博物馆是让冤家仇人或者陌生的人们互相紧挨着长眠的公共寝室！博物馆是屠杀画家和雕刻家荒谬绝伦的屠宰场，让他们沿着竞争的墙壁，用色彩和线条互相残杀！”^③几乎与此同时，风行于俄国的“宇宙主义”思潮中也将博物馆视为一个重要的角色。在其创始者尼古拉·费多罗夫（Nikolai Fedorov）眼中，只有博物馆化为尘土，每一个死去的人才有可能重生。^④斯大林上台后，“宇宙主义”虽然被视为异端邪说而遭禁，但费多罗夫所谓的“博物馆化为尘土”与马里内蒂所谓的“博物馆是一个坟墓”和莫霍利-纳吉、利西茨基的“媒介化博物馆”一道，皆汇入了彼时甚嚣尘上的反博物馆秩序的浪潮中。他们的目的不仅是为了反博物馆秩序，更是为了创造新的未来。展览“电影与摄影”的前卫性和革命性也正体现在这里。毋宁说，它就是一种未来主义，是“运动、速度和活力的传播者，是技术的诵诗者”^⑤。

① 马尔罗：《无墙的博物馆》，第5—6页。

② 玛格丽特·艾弗森：《拯救瓦尔堡的传统》，唐纳德·普雷齐奥西主编：《艺术史的艺术：批评读本》，第214页。

③ 马里内蒂：《未来主义宣言》，2012-4-28/2021-4-1。<http://www.doc88.com/p-742552413048.html>。

④ 莫莉·内斯比特（Molly Nesbit）：《宇宙主义射线：宇宙主义的兴起》，郭娟译，2018-2-12/2021-4-1，<http://www.artforum.com.cn/print/201802/11175>。

⑤ 拉兹洛·莫霍利-纳吉：《新视觉：从材料到建筑》，第302页。

本章小结

露西亚·莫霍利提醒我们，“电影与摄影”展览实际上脱胎于1927年创刊的一份杂志《i10 国际评论》（1927—1929）。杂志由亚瑟·穆勒·莱宁（Arthur Müller Lehning）创办，编辑团队成员包括 J.J.P. 乌德（J.J.P. Oud）（建筑）、威廉·皮杰（Willem Pijper）（音乐）和拉兹洛·莫霍利-纳吉（电影和摄影）。作者阵容更为强大，比如柯布西耶、格罗皮乌斯、康定斯基、蒙德里安、莫霍利-纳吉、本雅明、恩斯特·布洛赫、亚历山大·贝克曼（Alexandre Berkman）、J.J.P. 乌德等。显然，莫霍利-纳吉就是将《i10 国际评论》中的理念直接带到了同名展览中。

莱宁在创办这份刊物时，有着清醒的认识和目标。他希望《i10 国际评论》集艺术、科学、哲学和社会学新潮流的文献，成为一个现代思想的器官。他希望建立一个用来表达各个领域不断更新的平台，希望在这些不同领域之间尽最大可能地建立连接。莱宁说：“由于本刊物不主张教条主义倾向，不代表任何政党，也不代表任何团体，因此内容并不总是具有完全统一的特征，并且比遵循一种思路更能提供更多信息。当下的文化正在实现更新，杂志希望对此进行全面的介绍，并且对所有表达它的人都是开放的、国际的。”他们希望“向一代人发出声音，相信在多元化的知识领域会找到一个共同的终结点。他们反对狭隘的专业化概念，并提出建立一个框架的目标。在这个框架中，各个学科的倡导者都可以听到——无论他使用的是荷兰语、德语、法语，还是英语”^①。

这样一种国际联盟多少启发了莫霍利-纳吉，所以才有了展览“电影与摄影”以国家为单位的结构方式。当然，这也契合了莫霍利-纳吉一贯的艺术与政治主张。维克多·马格林将其概括为：“艺术家属于社会变革的先锋，并应当通过物质实践力求使一个乌托邦社会的性质得以显现；艺术并非在其审美范畴内孤立地、漫无章法地实践；形式与图像可

^① Lucia Moholy, “International Avant-Garde, 1927—1929”, trans. by Jorden Troeller, *OCTOBER*, 2020, 3(1), pp.109—110.

以建构在一个共同的普遍理解之上。”^①显然，莫霍利-纳吉的这些理念和实践都渗透在“电影与摄影”这个展览中。然而，这个展览就像一个狂飙时代最后的绝响，随着魏玛共和国的衰落，希特勒、斯大林的上台和二战的爆发，这股前卫主义浪潮也渐趋平息。^②

巧合的是，瓦尔堡在罗马构思《记忆女神图集》，并亲历墨索里尼与教皇庇护十一世签订《拉特兰条约》的过程也是在这一年，即1929年。

① 拉兹洛·莫霍利-纳吉：《运动中的视觉：新包豪斯的基础》，第X页。

② 在苏联，斯大林上台后，以社会主义现实主义代替了至上主义和构成主义；在德国，以表现主义为代表的现代艺术和前卫艺术统统被希特勒视为“堕落艺术”而被打入地下。然而，这并不意味着苏俄前卫艺术和德国表现主义就从此画上了句号，事实上，无论是美国抽象表现主义，还是德国新表现主义等，都是对这两种前卫风格的“延续”。详见本书第八章。

第十七章

哥特式的递归：表现主义及其精神史渊源

本书第七章已经对表现主义的诞生，尤其是发生在 20 世纪 30 年代末、80 年代初的两次论争做了系统的梳理。两次论争恰好处在冷战前后，这也说明，表现主义论争并不单纯是艺术风格问题，由此引发的前卫话语的争夺背后其实是意识形态之战，主要体现在抽象、表现主义与抽象表现主义、抽象表现主义与新表现主义、表现主义与新表现主义之间。贯穿其中的则是形式主义与反形式主义之争，及其否定性机制。也是在这个过程中，表现主义自身的内在理路及其根源性动力——即超越了形式与图像的一种神秘或精神之力——反而一直被忽视。事实上，与之相应的正是李格尔的“艺术意志”与瓦尔堡的“情念程式”。也因此，我们还是有必要再次回到表现主义最初的诞生及其精神史根基。在笔者看来，这也是过去一百多年来表现主义从未淡出我们的视野，且总是在某个特殊或关键的时刻以不同的形态浮出水面或被激荡出来的原因所在。

说起 20 世纪初德国表现主义的兴起，有两个重要的展览是绕不过去的：一个是 1906 年在德累斯顿举办的“第一次桥社展”，二是 1909 年由康定斯基和马尔克组织的“青骑士”展览。并非巧合的是，这两个展览及其参展作品都跟德国浪漫主义息息相关。

一、表现主义及其浪漫主义根源

关于“青骑士”及参展艺术家康定斯基、马尔克与浪漫主义的关系，美国艺术史家罗伯特·罗森布卢姆已经做了深入的钩沉和阐述，他说：“几乎在每一个方面都延续了浪漫主义传统的马尔克，一直在试图

为现代世界的精神灾变寻找某种意象。”“他将艺术视为一种表达真理的工具，在品质上近乎一种宗教。”作为马尔克的亲密同事，康定斯基也“与他分享着这些关于原始和谐与混乱的浪漫派幻象”^①。在这里，“启示录般的灾变交互着田园诗般纯真而纯粹的梦想”，“就像此前众多的浪漫派绘画一样，他的作品再造了火热的宗教布道的两极性：交替激发着恐惧和希望，毁坏的梦魇与永恒和平的愿望”^②。虽然艺术家没有明确提出其风格直接承自浪漫主义运动，但无论画面气息，还是其内在的精神意涵，皆保持着高度的一致性，用安托瓦纳·贝尔曼（Antoine Berman）的话说，这些绘画都是“关于主体无限性的探讨”^③。

相形之下，无论是艺术家的作品风格，还是其组织方式，“桥社”都比“青骑士”更具表现主义的精神。“桥社”一词出自尼采的名著《查拉图斯特拉如是说》，它的含义是联结一切革命和活跃的成分，通向未来；目标是团结所有的德国艺术家，共同起来反对腐坏的古典主义和学院派，创造一种真正继承了日耳曼传统又充满现代情感和形式的美学，从而在艺术家和民族精神之间建立一座“桥梁”。1906年10月，他们在一家灯具厂的临时陈列馆里举行了首次展览，后又连续举行过几次。1913年因内部意见分歧而宣告解散。

“桥社”重要成员深受凡·高、蒙克和高更画风的影响，而后者所继承的正是浪漫主义传统。在既有的众多艺术史叙事中，尤其是“那些建基于巴黎的艺术史中，浪漫主义消亡于19世纪中期，并为一种反向的现实主义潮流所取代，后者被认为一劳永逸地消除了浪漫主义对物质世界客观材料背后的精神、情感及象征的寻求”^④。但事实上，从浪漫主义到现实主义，一直到凡·高、蒙克、高更这里，并不是一个断裂和复兴的过程。1854年，库尔贝创作的自画像《巴拉瓦海边的艺术

① 罗伯特·罗森布卢姆：《现代绘画与北方浪漫主义传统》，刘云卿译，桂林：广西师范大学出版社，2003，第250页。

② 同上，第152页。

③ 安托瓦纳·贝尔曼（Antoine Berman）：《异域的考验：德国浪漫主义时期的文化与翻译》，北京：生活·读书·新知三联书店，2021，第93页。

④ 罗伯特·罗森布卢姆：《现代绘画与北方浪漫主义传统》，第63页。

家》被视为弗里德里希《海边的僧侣》(1809)的翻版,画面中,艺术家站立在蒙比利埃附近的巴拉瓦(Palavas)海滩,面朝大海,背对观众。不同的是,库尔贝画面所传递的不再是对于精神之超验性的某种沉迷,而更像是某种古怪的世俗化的自以为是。1865年,惠斯勒(James A. M. Whistler)重新演绎了这个题材,同样描绘了一幅库尔贝在海边的作品,只不过不再是巴拉瓦海边,而是特鲁维尔(Trouville)海滩。在这幅作品中,艺术家既抑制了库尔贝,也抑制了浪漫主义的神秘主义色彩,尤其强调了其对于纯粹审美的感知,因此,作品也叫“蓝与银的和声”。^①显然,在此他其实已经彻底抽离了浪漫主义的精神底色。

不过,真正在精神层面继承或复兴浪漫主义的是凡·高与蒙克。不得不说,在过去很长一段时间里,这些北方艺术家也被归为(新)印象派的范畴。巴黎被当作测度19世纪艺术史的标准,从库尔贝到印象派则被建构为一个反浪漫主义的时代,一个主张把握此时此地之经验事实的时代。而今,如果换一个视角,将这些北方大师从法国传统中“解救”出来,我们发现,他们其实更接近自己的土壤和历史,终究还是在北方浪漫主义的延长线上,也可以说,他们复兴了北方浪漫主义传统。^②

比如在凡·高的早期作品中,我们不难体验到弗里德里希作品中那种基于经验观察而寻求宗教真理的激情意味。在早期的作品如《旷野上的古塔》(1884)、《雪中努恩内的乡间墓地》(1885)、《努恩内古老的教堂塔楼》(1885)、《从努恩内的教堂走出》(1884)中,凡·高对于教堂的精心刻画,不光是一种象征性的安排,从他选择场景到极具浪漫主义风格的描绘,宗教、信仰与自然、大地及质朴的情感在此融为一体。尖顶教堂反复出现在凡·高的画面中,这让我们不难联想到弗里德里希笔下的那些教堂废墟,“一如弗氏笔下的冬日背景中的那些哥特式遗迹,凡·高所记录的死寂冬日里的努恩内尖塔再次激起了人们对人、自然及死亡的宗教冥想,并因大雪覆盖的墓地十字架以及保护性地聚集在墓碑

① 罗伯特·罗森布卢姆:《现代绘画与北方浪漫主义传统》,第68页。

② 同上,第101页。

般的高塔周围的简陋茅屋，而愈发地被强化了”^①。在罗森布卢姆看来，凡·高“不仅重述了承自浪漫派的那些问题，即如何在一个岌岌可危的基督教规范之外表达宗教的经验以及死亡与再生的神秘，而且还重述了弗里德里希及其同时代人曾探寻过的那些意象：哥特式遗迹、墓地与葬礼、季节循环、地平线的神秘”^②。

出生于斯堪的纳维亚、并曾长期逗留在挪威的蒙克和凡·高一样，也一直生活在北方，而这也让他们与同属于北方艺术传统的浪漫主义有一种天然的亲切感。可以肯定的是，蒙克和凡·高所承袭的不仅是浪漫主义的象征式构图和极具精神性的主题，即便是他们的笔触、色彩等形式语言，也释放着一种神圣和神秘之力。这说明，虽然浪漫主义根在德国，但恰恰是凡·高、蒙克刺激了恩斯特·基尔希纳、埃里希·黑克尔等以表现主义的名义复兴了浪漫主义传统。这其中，基尔希纳的作品无疑是最典型的。

基尔希纳自中学时就学习绘画和木刻，后来就读于慕尼黑艺术学校。也许正是受凡·高和蒙克的影响，他在描绘人物和建筑场景时，采用了一种极端变形的手段，人物造型被刻意拉长，加上对角线相向排列的笔触，凸显了这一独特的造型方式，同时也让整个画面构图处在一种不安的倾斜或晃动之中。在造型过程中，基尔希纳偶尔也会借鉴立体主义的手法，空间、人物常常交叠在一个平面上，令整个画面充满了一种晦暗的超现实感。他常常使用大量的红色、黑色、蓝色等纯色诉诸块面式的塑造，目的不是为了描绘目光所及的真实感知，而更像是一种情绪的释放或某种象征性意象的表达。

《波茨坦广场》(1914)是基尔希纳创作于一战前的一件作品，艺术家敏锐地捕捉了街景中一个偶然的瞬间，前景描绘的是头戴黑纱帽的战争遗孀或城市的交际花——这也是印象派画家经常描绘的题材，背景中的行人脚步匆匆，目光低垂，面无表情，精准刻画了欧洲阶级融合时

① 罗伯特·罗森布卢姆：《现代绘画与北方浪漫主义传统》，第72页。

② 同上，第73页。

代中那些孤立的个体。坠落与诱惑、自在与羁绊、迷狂与消逝……基尔希纳在这些瞬间中找到了一种微妙的平衡。^① 另如《柏林巴勒联盟广场》(1914)中仿佛幽灵一样的黑影,通过其奇异的造型、动作不难看出,这些人物既像是现实中人,又像是一个个原始的雕像,整个画面弥漫着一种浓郁的神秘气息与野蛮之力。而这与其说是来自弗里德里希和浪漫主义,不如说是直接承袭自哥特式风格。当然,它从另一个角度也重申了哥特式风格对于浪漫主义的根源性意义。

二、浪漫主义的艺术—政治之辨

对表现主义者而言,浪漫主义的复兴固然是艺术史内部的演变所致,但同时,也取决于他们所处的历史时刻及其独特条件。一战前的德国雄踞于西欧和中欧大陆,史称“德意志第二帝国”。1914年,第一次世界大战爆发。四年后,德国战败。自1906年第一次展览到1913年解散,“桥社”短暂的历史恰好是处在德意志第二帝国崛起之际。统治者威廉二世崇拜的是军国主义,在艺术上则主张回归古典主义。当时,资产阶级依然占有绝对的主导地位,封建制的残余也尚未被彻底清除,整个国家弥漫着一股腐朽的风气。正是这些,激起了基尔希纳、黑克尔等年轻艺术家的不满,“桥社”就是在这种语境下诞生的。只是,这些年轻的艺术家并没有放弃传统,相反,他们希望通过新的表现方式重建与日耳曼传统的关系,重建的途径即是回到浪漫主义乃至哥特式艺术的传统中。

历史学家雅克·勒高夫(Jacques Le Goff)指出:“从人文主义到启蒙思想,中世纪的形象不断被‘抹黑’:蒙昧主义的时代、黑暗的世界、黑暗的时代。除了几个例外,中世纪的英雄和奇迹再次被‘野蛮化’——教堂的哥特式风格的演变就是例证,或者直接被遗忘。”直到

^① 《当先锋艺术遭遇世界大战:1900—1945 德意志艺术的反思》,“中央美院艺讯网”,2022-03-28/2023-03-21, https://mp.weixin.qq.com/s/FfvoykOE7l_4pAX_RT9uCQ。

19世纪，“浪漫主义复苏了中世纪的传说与神话”^①。出于对以工业革命、科学、理性为显著特征的现代性的回应，浪漫主义者强调人的情感和个人主义，歌颂过去与自然，并将目光转向中世纪。这种对中世纪的重新发现深刻影响了当时的视觉艺术、音乐和文学。那么，到底什么是“浪漫主义”呢？

基于思想史的角度，以赛亚·伯林指出：“浪漫主义并不仅是一场有关艺术的运动，或一场艺术运动，也是西方历史上第一场艺术支配生活其他方面的运动，一场艺术君临一切的运动。在某种意义上，这就是浪漫主义运动的本质。”“很多现象（如民族主义、存在主义……）都深受浪漫主义潮流的影响，这种潮流流布甚广。”^②然而，通过以上表述，我们似乎还是无法给予浪漫主义一个最终的定义，也无法明确它到底源于何处。^③

回到浪漫主义革命兴起的18世纪末、19世纪初，我们自然会想到与之几乎同时发生的另一场革命：法国大革命。就此，伯林认为：“法国大革命为之而战的原则是普遍理性、秩序和公正的原则，而通常与浪漫主义关联的理念是独特性意识、深刻的情感内省和事物之间的差异性意识（而非相似性意识），它们之间完全没有联系。”^④这意味着，即便我们认为德拉克洛瓦描绘1830年法国七月革命的经典之作《自由引导人民》是浪漫主义的代表之作，也不能说明艺术革命就是政治革命。因为，描绘革命的还有新古典主义的代表之大卫的《马拉之死》（1793），所以我们不能简单地在浪漫主义与法国大革命之间画上等号。即便有关，二者之间也不是直接的因果关系，顶多是一种平行关系。何况，作为一场兴起于欧洲多国的艺术运动，浪漫主义在不同国家原本就

① 雅克·勒高夫：《中世纪的英雄和奇观》，鹿泽新译，成都：四川文艺出版社，2021，第10页。

② 亨利·哈代：《编者前言》，以赛亚·伯林：《浪漫主义的根源》，亨利·哈代编，南京：译林出版社，2019，第12页。

③ 如赫伯特·里德和肯尼斯·克拉克都认为浪漫主义是一种随处可见的永恒的精神状态。克拉克在哈德良的诗句中找到了浪漫主义的证据，里德也发现了不少例证。以赛亚·伯林：《浪漫主义的根源》，第7页。

④ 同上，第9页。

有很大的差别。

卡尔·施密特（Carl Schmitt）虽然不认同伯林的立场，但亦认为，浪漫主义到底是保守还是革命其实都很难给出一个统一的界定，比如在德国，政治的浪漫主义与反对革命的复辟、封建以及等级观念有着千丝万缕的瓜葛，但这显然和艺术的浪漫主义包括表现主义是背道而驰的；在英国的浪漫主义中，政治保守派的华兹华斯（Wordsworth）和司各特（Walter Scott）似乎跟革命派的拜伦和雪莱站在一边，浪漫主义珍爱的对象中世纪、骑士、封建贵族制和旧城堡，则看上去是宗教改革和大革命的对立面。除此以外，还有人说浪漫主义其实就是消逝岁月的赞颂者或过去的先知，连法国保皇派都甚至成了浪漫派的楷模。所以，我们看到一个浪漫主义者把中世纪变成了天堂，而在另一个浪漫主义者眼里可能是阴暗的地窖^①；它一会儿伟大而真诚，一会儿则病态兮兮，绝望得要命^②；它一会儿是革命的象征，一会儿又指向封建的复辟；……但无论如何，本质上它都是“对各种普遍性的激烈反叛”^③。

伯林写道：

浪漫主义是原始的、粗野的，它是青春，是自然的人对于生活丰富的感知，但它也是病弱苍白的，是热病、是疾病、是堕落，是世纪病，是无情的美女，是死亡之舞，其实就是死亡本身。……它是远古的、历史的，是哥特大教堂，是暮霭中的古迹，是久远的家世，是不可分析的、人们愿意信守却无法表达出来的旧秩序，是摸不到、估不出的事物。……它是怀旧，是幻想，是迷醉的梦，是甜美的忧郁和苦涩的忧郁，是孤独，是放逐的痛苦，是被隔绝的感觉，是漫游于遥远的地方，特别是东方，漫游于遥远的时代，特别是中世纪。^④

① 卡尔·施密特：《政治的浪漫派》，第9—10页。

② 同上，第12—13页。

③ 以赛亚·伯林：《浪漫主义的根源》，第10页。

④ 同上，第21—24页。

显然，这段文字里提及的“原始的”“粗野的”“哥特大教堂”“中世纪”等词汇其实都指向哥特式艺术，也明确了其与浪漫主义的渊源。在此基础上，伯林进一步指出：“受伤的民族情感和可怕的民族屈辱的产物，才是德国浪漫主义运动的根源所在。”^①施密特在关于浪漫主义的表述中，也提到了其与中世纪的关系，他说：“浪漫派被称为幻想、渴慕、梦呓、诗意、怀旧、遐想或诸如此类的东西。”所谓“中世纪的浪漫”，如“废墟、月光、驿车号角、瀑布、溪上磨坊”等都成了浪漫主义绘画的标配。不过，在施密特看来，这些描述都还不足以洞察浪漫主义的历史本质，也没有解释这场运动的担纲者们的社会特征。他认为，这里的核心在于——正如纳德勒（Josef Nadler）所说的——“浪漫主义是一个民族的重生，是一场复兴运动”^②。在这一点上，施密特和伯林则是一致的。而既然是“复兴”，据上所言，我们有必要进一步将目光投向中世纪，投向哥特式艺术。

三、哥特式：实证的，还是精神的？

12 世纪下半叶，欧洲文明的重心开始逐渐从乡村转向城市。比起矗立在山冈上的坚实厚重的仿罗马（或罗马式）教堂，高耸在城市上空的有细长尖塔的教堂显然更引人注目。到了 16 世纪文艺复兴时期，这一建筑与艺术风格被命名为“哥特式”（Gothic）。

“哥特”一词原指攻陷罗马、毁灭古典文明的两支蛮族部落，在此主要用来形容这一面目模糊、难以分辨的野蛮风格。可以想见，“哥特式”所针对的何以是“罗马式”，因为从一开始，它就是为了区别于古典风格。另外不同的是，罗马式教堂源于教会的扩张，而哥特式教堂则是在国王和贵族的资助下发展起来的。哥特式盛行于 12 至 15 世纪，此后一度消沉，直至 18 世纪末、19 世纪初，作为一种新的风尚卷土重来，

① 以赛亚·伯林：《浪漫主义的根源》，第 50 页。

② 卡尔·施密特：《政治的浪漫派》，第 4—5 页。

并深刻地影响了浪漫主义潮流。^①

1918年，也就是在表现主义兴起后不久，维也纳学派艺术史家德沃夏克（Max Dvořák）推出了《哥特式雕塑与绘画中的理想主义与自然主义》一书。书中提到，“哥特式的理想主义源于基督教世界观中的‘唯灵论’（spiritualism），与古典艺术的理想主义相对立，它的基础是抽象的、观念上的意蕴压倒了形式上的完美，精神压倒了物质。精神不仅支配着哥特式建筑与雕塑，同样支配着中世纪艺术与生活的方方面面”。在这里，“‘唯灵论’乃整个中世纪艺术的基础”^②，据其基本原理，

如果艺术从模仿自然出发，便不能达到其最高目标。艺术应朝着相反的方向行进，并通过自然形态的实例来证明基于先验假设的理想观念。艺术形态并不是作为一种 *imago*（图像）与它在自然中的对应物相对立，而是通过一种 *similitudo*（相似物）的方式与自然物相统一：它的任务是通过神圣理念中的 *perfectuma*（完善）来弥补感官知觉的 *inperfectuma*（不完善），而神圣理念向人的智力显现则是一切可感知现象的基础。^③

哥特式艺术——无论建筑还是雕刻——最典型的特征就是被拉长的造型。按另一位维也纳学派艺术史家李格尔的话说，与罗马式风格相比，“哥特式主要通过赋予共同的单向明确性方向，从多样性中寻求统一性：垂直线”^④。

在某种意义上，浪漫主义、表现主义风格正是受这些建筑和雕塑风格的影响、启迪所创建的。德沃夏克在书中做了一系列的观察和阐述，尤值得一提的是体现在这些雕塑中的运动感，他所谓的哥特式艺术的理

① 这是艺术史上的一个普遍看法，但事实也不尽然，如兴起于文艺复兴晚期的手法主义也与哥特式艺术有着千丝万缕的关系，详后。

② 德沃夏克：《哥特式雕塑与绘画中的理想主义与自然主义》，陈平译，北京：北京大学出版社，2015，第11页。

③ 同上，第31页。

④ 李格尔：《造型艺术的历史语法》，南京：译林出版社，2020，第229页。

想主义或内心修炼便体现在此。德沃夏克指出：“通过与适合体现精神运动趋势的、在艺术上清晰表达的结构与基本造型序列相联系，人类得以提升，进入到一个纯精神活动与实体的世界。”在这里，“人像与形体的垂直性以及比例关系强化了运动感。与现实体积的比例关系相反，它们被拉长了，造成了微妙修长的效果，起到了表现精神力量战胜物质限制的作用。轻盈灵巧的人物动态排除了一切沉重的或令人想起俗世存在的任何东西”^①。在笔者看来，这是对于哥特式风格最生动、准确的描述之一。

由此可见，理想主义是一方面，另一方面，“唯灵论”在形式上和客观上也构成了一个回归自然、回归感觉世界的基础。^②不过，这里的自然主义并非古典式的理念再现，也不是近代以来的客观再现，所谓的哥特式自然主义，可称之为接纳了个体的自然主义，它是“从一切生活关系精神化的倾向中派生出来的，而一种具有世俗理想主义特点的艺术新取向也产生于这同一来源，换句话说就是艺术与那些感动人性的观念及情感的新关系”^③。因此，可以说“哥特式艺术主要关注的是建立一种联系，将世俗存在的艺术价值与超验世界的秩序统一起来，具体来说，就是将世俗之美与基督教生活理想结合起来”^④。

德沃夏克并没有明说，但实际上，早在19世纪，桑佩尔——李格尔的论敌——就曾经提出：“哥特式建筑是石头的经院哲学。”^⑤1948年底，或许是受桑佩尔的启发，潘诺夫斯基发表了重要的演讲《哥特式建筑与经院哲学》。在这个著名的讲座中，潘氏通过诸多建筑局部的分析和阐释，探索了这些形式背后的经院哲学基础，而且他明确了这不仅是一种平行关系，更是一种因果关系。^⑥

① 德沃夏克：《哥特式雕塑与绘画中的理想主义与自然主义》，第41—42页。

② 同上，第58页。

③ 同上，第73页。

④ 同上，第74页。

⑤ 陈平教授将Gottfried Semper译为森佩尔。转引自陈平：《中译者前言》，潘诺夫斯基：《哥特式建筑与经院哲学》，陈平译，北京：商务印书馆，2021，第14页。

⑥ 潘诺夫斯基：《哥特式建筑与经院哲学》，第14页。

盛期经院哲学肇始于12、13世纪之交，而这恰恰是盛期哥特式体系在沙特尔（Chartres）和苏瓦松（Soissons）取得最初胜利的时刻。……正是在这一时期，涌现出了一批盛期经院哲学家，如哈里的亚历山大（Alexander of Hales）、圣托马斯·阿奎那（St. Thomas Aquinas）等。主观主义是经院哲学家和哥特式建筑师们共享的一种思想和观点，并都使个体返回到个人感觉与心理体验的资源。^① 尽管他们分化为神秘主义和唯名论两个极端——前者要维持宗教情感的完整性，后者则力求保持理性思维和经验观察的完整性，但在很大程度上，二者是两极会通的，或可说是同一事物的两个相反方面而已。^② 他们都相信直觉，神秘主义者依靠他的感官作为视觉图像和情感刺激因素的供应者，唯名论者则依靠感官作为实在的传递者。前者的直觉关注统一性，超越了人与神的界限，甚至超越了三位一体中各个位的区别；后者的直觉关注的则是特殊事物和精神过程的多样性。^③ 与之相应，对于哥特式建筑而言，它既不是纯功能意义上的“理性主义”，也不是现代“为艺术而艺术”美学意义上的“错觉”，毋宁说它恰好图解了圣托马斯·阿奎那所谓“感觉也是一种理性”这一说法。^④ 在潘诺夫斯基丝丝入扣、鞭辟入里的分析中，不仅是经院哲学的教义——比如“诡辩术”——的运作方式和存在方式，甚至在经院哲学论文的逻辑层次和等级结构中（比如“大全”），他都找到了与之对应的哥特式教堂的建筑结构。^⑤

潘诺夫斯基的演讲固然为我们提供了一个更为深入和细致的关于哥特式建筑艺术的智性解释，但从根本上它并没有超出德沃夏克的论述，如果说它提供了一个可读、可解的实证性的哥特式艺术的话，那么对于德沃夏克而言，哥特式艺术首先是一个可看、可感的精神对象。潘诺夫斯基则认为，“如果说人文主义者的心灵要求的是最大限度的‘和谐’（写作中措辞无瑕疵、比例无瑕疵，瓦萨里说这在哥特式建筑中令人痛

① 潘诺夫斯基：《哥特式建筑与经院哲学》，第10—11页。

② 同上，第11—13页。

③ 同上，第11—12页。

④ 同上，第30页。

⑤ 同上，第25页。

心地丧失了)，那么经院哲学家的心灵所要求的是最大限度的明晰——他接受并坚持通过形式获得功能的绝对清晰性，恰如他接受并坚持通过语言达致思想的绝对清晰性一样。”^①要知道，潘诺夫斯基发表这个演讲的时候，德沃夏克已经去世二十余年了，但笔者相信德沃夏克不见得同意潘诺夫斯基这一透明性的解释。相较而言，在德沃夏克的论述中，无论是理想主义，还是自然主义，都是无法彻底明晰化或透明化的。如果说潘诺夫斯基的解释是建立在实证主义的基础之上，那么德沃夏克从一开始就是反实证主义的。^②

自不待言，正是这样一种精神和内在张力在弗里德里希等浪漫主义画家的作品中得到了充分展现。赫伯特·冯·艾内姆（Herbert von Einem）就曾清晰地指出，弗里德里希尽可能有力地维持一种关系，即一方是有限的生命——它们在天性上受制于自身宿命的限制，另一方是无限的、不可丈量的永恒生命之物。^③汉斯·赛德尔迈尔（Hans Sedlmayr）则认为弗里德里希（包括透纳）笔下的这些风景“激发了我们内心的渴望和不安”，仿佛“全部被自然元素的魔咒所吸引。……一个在大雪封林中陷入迷途的掷弹兵形象及其画面，在表面看来，无疑是一个政治隐喻，然而，从深层意义而言，它却是一个关于人的隐喻，暗喻人类在一个日复一日变得愈发寒冷的世界里迷失。这种深层意义常常被忽视，因为人们太过于关注画面中纯粹的浪漫元素。然而，这种独特的暗指意义却没有与浪漫主义运动一并结束，而是更加持久。”^④当然，这并不意味着，从中世纪晚期到浪漫主义兴起之前是一个哥特式艺术缺

① 潘诺夫斯基：《哥特式建筑与经院哲学》，第31页。

② 作为德沃夏克《作为精神史的美术史》中文版的译者，陈平教授特别提到，虽然最初译自英文版 *The History of Art as the History of Ideas*，但涉及其关键词“the History of Ideas”时，他发现原文 *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte* 中的“Geistesgeschichte”指的并非“观念史”，而是“精神史”。本书是在德沃夏克去世以后由维也纳美术史学家斯沃波达（Karl M. Swoboda）和维尔德（Julius Wilde）编辑的一本文集，但“精神史”恰恰点明了他的方法论取向。所以中文本并没有完全遵从英文本，而是采用德文的原意，即“精神史”。这从另一个角度也说明了德沃夏克的“精神史”与已经被英美化或实证化的潘诺夫斯基“图像学”之间的区别。陈平：《译者前言》，德沃夏克：《作为精神史的美术史》，陈平译，北京：北京大学出版社，2010，第6—12页。

③ 转引自汉斯·赛德尔迈尔：《艺术的危机：中心的丧失》，王艳华译，南京：译林出版社，2020，第190页。

④ 汉斯·赛德尔迈尔：《艺术的危机：中心的丧失》，第191—192页。

席的时代，事实上，这样一种风格还是以不同的渠道和方式影响着艺术家们，德沃夏克提到了乔托和凡·艾克兄弟等早期文艺复兴画家，相对而言，更典型的要数兴起于文艺复兴晚期的“手法主义”（Mannerism，亦被译为“风格主义”或“矫饰主义”）。

四、手法主义及其哥特式根源

和中世纪哥特式风格一样，文艺复兴晚期的手法主义也是应反古典主义而出现的。“它带有强烈的矫饰风格，一种坚如磐石的特质被注入人体，人体内仿佛不再有血液流淌。画家开始表现‘盔甲而不是人体，（表现）面具而不是人脸’，人物开始具有一种鲜明的特征，人们开始具有内敛、含蓄、神秘的气质，以及死人一般的肃穆的神情。”^①在赛德尔迈尔看来，其真正引发的不仅是一种绘画风格变革，更是一场突破古典范式的思想斗争：通过整体上对生命特质的把握去理解画面传达的情感，由此感受到疑虑、内在的矛盾、焦虑，以及与死亡之间深刻的、亲密的关系。^②

在此，赛德尔迈尔不仅指出手法主义与哥特式风格的关联，同时也提出它与现代艺术的共通之处。特别是后者，不仅仅是风格上的相似，更深层的关系在于它们对于死亡有着共同的、相似的感知力及对应的表达，对于人与自然的对立和分离关系的处理也是如此。在他们的作品中，到处充满着对于世界的深度恐惧，以及对于生活自身的深层的恐惧。它们都是一种具有智慧和高度精神性追求的艺术流派。且在他看来，与其说是现代主义受到手法主义的影响而变得现代，不如说是早在三四百年前的手法主义中，关于某些现代病症的征兆的讨论就已经开始了。^③很显然，这里的现代主义所指的正是表现主义。

受李格尔的启发，1915年左右，艺术史家弗里德伦德尔（Walter Friedlaender）开始对手法主义进行系统探讨，当然，一个不可忽视的原

① 汉斯·赛德尔迈尔：《艺术的危机：中心的丧失》，第291页。

② 同上。

③ 同上，第293、295页。

因是，手法主义的“发现”恰好吻合了现代艺术中表现主义、抽象模式的发展。但似乎学界过去在讨论表现主义之源起的时候，极少提及手法主义的影响，好在我们在追溯哥特式风格及其历史变体的过程中，已经意识到手法主义作为过渡性，恰巧介于哥特式风格与浪漫主义之间。

1920年，德沃夏克在一次出色的演讲中，分析了手法主义所具有的主观的、表现主义的意图，他将其看作是16世纪总体“精神危机”的表现。^①五年后，弗里德伦德尔（Max J. Friedländer）在《反古典主义风格》一文中明确提出，手法主义的反古典潮流类似于晚期哥特式的态度；竖向法——亦即长比例，是这两种潮流趋势的共同特征，从而同文艺复兴时期标准化的形式平衡形成对照。^②比如针对雅各布·蓬托尔莫（Jacopo da Pontormo）的作品，早在瓦萨里的叙述中就已经清晰地表达了其跟哥特式风格的关系。在瓦萨里看来：“这种艺术是非感官的，它与高度的精神表达密切相连。而文艺复兴曾经激烈反对的就是哥特式，因为它自认为是古典时代的继承者，哥特式则代表着艺术的衰落——品味低下，而且野蛮。”^③

事实上，手法主义的始作俑者不是别人，正是“文艺复兴三杰”之一米开朗基罗，德沃夏克敏锐地发现，手法主义的代表之一西班牙画家埃尔·格列柯（El Greco）所承袭的正是米开朗基罗的风格，准确地说，“格列柯从米开朗基罗那里汲取了反自然主义的形式，同时又从丁托列托那里接过了反自然主义的色彩和构图”^④。修长的造型，奔放的色彩和笔触，一方面营造了一种神秘而神圣的气氛，另一方面又必须为情感的自由让路，将我们引向一种内心体验的生活。此时，“光影不再发挥自然的功能。基督身边浮云缭绕，色彩纷呈，人物姿态各异，光影不再处于对立姿态，而是统一起来，表现出梦幻般的图像”^⑤。格列柯继承了

① 德沃夏克：《作为精神史的美术史》，第137—155页；瓦尔特·弗里德伦德尔：《意大利绘画中的手法主义和反手法主义》，王安利译，杨贤宗校，北京：商务印书馆，2022，第2页。

② 瓦尔特·弗里德伦德尔：《意大利绘画中的手法主义和反手法主义》，第17页。

③ 同上，第33页。

④ 德沃夏克：《作为精神史的美术史》，第145页。

⑤ 同上。

中世纪北方基督教的遗产，尤其是在西班牙时期，他获得了一种新的动力。虽然此地依旧处在文艺复兴时期，但哥特式还是十分流行，中世纪神秘主义和与之相应的主观意识也很兴盛和普遍。^①

德沃夏克此文的目的不仅是为了钩沉一段历史，它更是因应当下艺术和文化政治变革的一种表达。在文章的结尾，他说：

埃尔·格列柯代表了欧洲艺术运动的高峰，这场运动的目标就是要以一种纯精神取向取代文艺复兴的物质主义。不过，埃尔·格列柯的胜利是短暂的。从17世纪往后，物质主义崇拜再一次取得了优势，由于反宗教改革的教宗们在这方面做出了彻底的妥协，情况便越发如此。……在接下来的两百年中，埃尔·格列柯越来越被人们所忽略。那些年，自然科学、数学思维占据了主导地位，对因果律、技术发展和文化产业化的迷信盛行，眼与脑支配了一切，几乎完全忽略了心灵。……时至今日，优先发展起来的正是社会学和心理学这样的学科；即便在自然科学领域内，曾被奉为主桌的那些陈旧的实证主义假设的确也从根本上动摇了。我们已经看到，文学与艺术是如何从完全依赖于自然主义的状况下解放出来，转向灵性表达的。这一趋势类似于中世纪和手法主义时期的情形。最后，还可以在所有文化领域中看出，人类命运的神秘法则已将统一的人类活动引向了一种精神高扬的、反物质主义的时代。^②

德沃夏克所说的转向灵性表达的艺术正是表现主义，其风格和精神源头正在于手法主义和哥特式这里，但笔者以为，德氏真正关心的还是这样一种看似久违的艺术风格是如何因应时代的变局的，换句话说，到底是什么样的历史条件反复催生了这样一种精神性或反物质主义实践的。他看到了不同历史时期类似的艺术风格及相近的历史动因，即无论是手法

① 德沃夏克：《作为精神史的美术史》，第149—151页。

② 同上，第15页。

主义，还是浪漫主义，抑或表现主义，其背后潜在的动机都是为了将人类的心灵和情感从理性、技术及物质的种种束缚，以及由此引发的战争中解放出来。

本章小结

哥特式艺术反对罗马式艺术，手法主义背叛了古典主义，浪漫主义针对的是新古典主义，而表现主义则将矛头指向了学院派和一切客观再现的艺术；与之相应的是，城市的兴起促进了哥特式艺术的诞生，文艺复兴的衰落导致了手法主义的兴起，对宗教改革和启蒙运动的不满激起了浪漫主义的革命，而表现主义既是反实证主义、反物质主义的体现，同时，也可以说是第一次世界大战的征兆和预言。

当然，无论是表现主义，还是它的前身浪漫主义、手法主义及哥特式风格，都没有就此终止。其后，又出现了抽象表现主义、新表现主义以及当代表现主义的种种变体，这一方面表明表现主义及其浪漫主义和哥特式精神从未消失，并始终紧系于反古典主义、反实证主义及反物质主义这一内在的历史脉络；另一方面也不能忽视其动力机制实则源自复杂的意识形态冲突，比如冷战、后冷战、全球化内部的不平衡等。可见，不同时期表现主义运动之间并非断裂的，而更像是在一种哥特式的递归（recurrence）中演进的。^①也即是说，每一次表现主义运动的兴起，都是因应不同的现实条件而不断地汲取哥特式的营养和能量，且每逢特殊的历史时刻，它都会以新的感知形态和精神方式浮出水面。由此联想到几乎同时诞生的李格尔的“形式意志”，不难发现，与表现主义一道，精神性是它们共享的某种内在动力。甚或说，表现主义本身就是李格尔“形式意志”的一种体现和反应。

^① “递归”是一个计算机编程概念，是一种算法，指“反复地调用自身”。援引至此，它指的是哥特式艺术在向手法主义、浪漫主义及表现主义演进的过程中，如何反复地调用哥特式自身。从另一个角度讲，也可以理解为，我们在历史地解释表现主义，进而将它追溯到浪漫主义、手法主义和哥特式艺术的过程中，如何反复地调用表现主义自身。

第十八章

哲学的艺术史“修正”与新旧图像学之争

1740年前后，法国画家夏尔丹（Chardin）创作了一组（两幅）有趣的绘画，一幅是《猴子画师》（图18-1），另一幅是《猴子古董商》（图18-2）。前者描绘的是一只猴子握着画笔正在描摹右边桌上的儿童人体雕像，后者描绘的是一只猴子手持放大镜正看着什么，旁边的书籍提示我们它也是一只喜欢阅读的猴子。艺术史家迈耶·夏皮罗认为，猿类原本就是模仿的生物，如果说艺术创造是对自然的模仿的话，那么猴子注定是画家永恒的伙伴。当画家再现他周围世界的时候，他可被称为“自然之猿”；当今天的画家抽象地画画时，他又被那些竞争者说成是乱涂乱画的猴子。这意味着，不仅猴子能画出纯粹的笔触和色块，画家在创作中其实也难逃其动物本性——不管他是再现自然，还是实践一种具有抽象视觉形式的艺术。^①当然，这并不意味着猴子的模仿只是诉诸动物本性，另一幅《猴子古董商》说明它其实也是有理性和智识的。两张画如果合在一起就恰好构成了画家的一体两面，也许这才是夏尔丹真正的用意。

对夏尔丹而言，画中的猴子其实即是画家自己。画家之所以在画中将自己化身为猴子，是为了表明，作为猴子的画家固然有理性的一面，但他终究是只猴子，故不能忽视其理性无法支配的动物性本能。诚如夏皮罗所说的：“如果人是自然的模仿者，他就能够模仿所见之物，至少有一种生物能够按照自然看起来的样子或其本质来再现自然。但即便如此，艺术家也难逃自己：在一个重要的细节上，客观视角到头来不过是

^① 夏皮罗：《绘画中的世界观：艺术与社会》，高薪译，南京：南京大学出版社，2020，第25页。



图 18-1 夏尔丹,《猴子画师》,布面油画,83 cm×65 cm,约 1740



图 18-2 夏尔丹,《猴子古董商》,布面油画,28.5 cm×23.5 cm,约 1740

观察者的投射。”^①在这一投射过程中，最难把握的便是理性与经验之外的动物性与先验性。通常情况下，一张画中的理性和经验——即其透明性——主要体现在图像的主题及其话语结构当中，而其动物性和先验的部分——即其不透明性——则往往体现在画面易被忽略的细节、局部及其展现中。这意味着，如果观者只是探掘绘画之理性机制（即其透明的部分），不一定非要观看“原作（实物）”，单靠作品图片便可获得。可若要揭示画面之不透明性，作品的图片或照片显然无法满足这一条件，须借助，甚至只有通过作为实物的“原作”方可有所感知，于是对“原作”的辨析（或辩难）就成了观看的锚点。

事实上，“原作”（original work）是一个颇为棘手的问题。它看上去像一个本质主义的追问，但又很难给它一个确切的定义。比如，它到底是观众在博物馆和美术馆所见到的作品，还是艺术家刚刚在工作室完成的作品就有着巨大的差别。有时候同一张画，也会经历艺术家（或相关专业人士）的覆盖、修补，故至少目前，还没有标准可以确定一张画到底至何种程度才可以被判定为“原作”。还比如，如果说作品图片或照片也是一种创作的话，那么它亦是“原作”。何况，这其中还牵涉临摹、补笔、代笔、复制以及赝品等更为复杂的问题……由此可见，“原作”名义上是一个名词，即“原初之作”，但其实是一个动态的存在和概念。这一点亦暗合了古汉语（如韩愈所谓“原道”）中作为动词的“原”，意即“探求”或“追索”（seeking）。

巫鸿在《实物的回归：美术的“历史物质性”》一文中曾就“原物（作）”问题做过一个简要的辨析。按照他的区分，“艺术品原物”（original works of art）即“原作”首先是“实物”（actual objects），但又不能等同于“实物”。^②从“原作”到实物再到作品照片（或图片）（image，或 picture），亦即从“原媒介”（original media）到“次媒介”（secondary media），其实是经历了一个“历史物质性”（historical materiality）的演

① 夏皮罗：《绘画中的世界观：艺术与社会》，第25页。

② 这主要是基于绘画媒介而言的，尚无法涵盖影像、装置、数码等其他媒介的艺术。参见巫鸿：《实物的回归：美术的“历史物质性”》，《读书》，2007年第5期。

变过程，且常常还伴随着一个跨媒介的过程。严格地说，本质意义上的“原作”是不存在的，很多时候，它只是一种承诺和临时的决断。尽管如此，在经验层面上，“原作（实物）”与作品图片（或“原媒介”与“次媒介”）之间还是存在着根本的区分。也正是这一区分，影响了20世纪艺术史和艺术哲学史上的两次“论争”：一是夏皮罗对于海德格尔关于凡·高“靴子”论述的艺术史“修正”，二是乔治·迪迪-于贝尔曼的“（新）图像哲学”对于潘诺夫斯基“（旧）图像学”的批判性“修正”。如果说前者是艺术史对于（艺术）哲学的不满的话，后者则体现了图像哲学对于（实证）图像学的不满。故论辩的重心并非“原作”，毋宁说，绘画之透明性与不透明性才是他们真正关心的问题。

一、从不透明到透明：哲学的艺术史“修正”

1968年，夏皮罗发表了《作为个人物品的静物画：一则关于海德格尔与凡·高的笔记》一文，如题所示，他所针对的是海德格尔在经典的《艺术作品的本源》（1935）中关于凡·高画“鞋子”的论述。10年后，德里达在《定位中的真理的还原》（1978）一文中，不仅清理了夏皮罗和海德格尔双方的观点，并就此展开了进一步的讨论。这是20世纪艺术史和艺术哲学史上的一个经典学案，时至今日，仍聚讼不已。

夏皮罗指出，凡·高画过不止一幅“鞋子”，前前后后有8幅之多。^①为了确认海德格尔文中提到的到底是哪幅，他在写作过程中特意写信询问了海德格尔。时年76岁的海氏在回信中说，他是于1930年3月在阿姆斯特丹的一个凡·高的展览上看到了这幅“鞋子”。根据他在文中所描写的“磨损的内部那黑洞洞的敞口”这一特征，夏皮罗将其锁定在参展作品之一编号为255的“靴子”（de la Faille's no. 255），并推断它是凡·高在旅居巴黎时画的，画的是凡·高自己的——一种当时荷

^① 夏皮罗：《作为个人物品的静物画：一则关于海德格尔与凡·高的笔记》，唐纳德·普雷齐奥西编：《艺术史的艺术：批评读本》，第423页。

兰人常穿的——“靴子”，而不是普通农民穿的“鞋子”。夏皮罗掷地有声的推论看似无可置疑，但由于针对夏氏的质疑，海氏没有留下任何回应，所以迄今这依旧是个未解之谜。彭锋在最近的一篇文章中找到了一些新的材料和线索，他发现1930年3月海德格尔在阿姆斯特丹时，并没有凡·高的展览，同年9月市立博物馆（Stedelijk Museum）倒是举办过一个题为“凡·高及其同时代艺术家”（Vincent van Gogh en zijn tijdgenooten）的展览，并正好展出了编号255的“靴子”。问题是，此时海德格尔正在弗赖堡大学上课，而且也没有发现他曾前往阿姆斯特丹的记录。不过，这并不能证明期间海德格尔没有去过阿姆斯特丹，也不能证明他3月份去时没有看到过此画。当然，还有可能是海德格尔的记忆出了问题，更不能排除他是有意在欺瞒夏皮罗……彭锋还推测，不管海德格尔是否看过阿姆斯特丹的凡·高展览，至少他是了解这个展览的，之所以将“靴子”归属到农民，兴许是因为当时整个展览的凡·高作品大多都是农村和农民题材。^①

然而，这些终究还是猜测和推想。诚如夏皮罗所提示我们的，对于海德格尔来说，具体哪幅“靴子”其实并不重要，“不同的版本可以互换的，每一幅都敞开了同一个真理”^②。因此，画作是不是凡·高所绘以及是不是凡·高的“原作”也都不重要，何况也不能完全确认他真的看过凡·高的“原作”。在海德格尔眼中，“这不是一幅画、一件艺术作品，而是一件制品”^③。也或许因此，“在海德格尔对绘画的解释中，他忽略了靴子的个人性和面相学特征，但正是其个人性和面相学特征，使得靴子成了对艺术家来说如此持久和吸引人的主题”^④。夏皮罗不满的原因也在于此。他说：“从海德格尔与凡·高画作的遭遇里，他只记得与农民和土地的种种联想的动人一面，而这些很少能够得到画作本身的支持。它们毋宁说植根于他自己的社会观，带着他对原始与大地的强烈同情。

① 彭锋：《凡·高的鞋踩出一个罗生门》，《读书》，2017年第12期。

② 夏皮罗：《作为个人物品的静物画：一则关于海德格尔与凡·高的笔记》，唐纳德·普雷齐奥西编：《艺术史的艺术：批评读本》，第423页。

③ 同上，第437页。

④ 同上，第424页。

他确实是事先想好了一切，然后再把它投射进画面中。在与作品的接触中，他既体验到了太少，又体验到了太多。”^①可见，无论海德格尔体验是多还是少，都似乎与“原作（实物）”无关。他的论述虽然可能源自观看绘画“原作”的经验，但他忽视了艺术家在作品中的存在，从而抽离了“原作”或作为媒介的绘画本身。换言之，作品是否是“原作”，对他而言并不重要。在他的论述和想象中，并没有一个“原作”的意识和承诺。甚或说，他的目的原本就在于此，即“一件作品怎样才能够在既不借助于一份订单的恩典，也不借助于一种社会的察觉和认可而成为一件艺术品”^②。就像德里达所说的：“人们永远也弄不明白他（海德格尔）是在围绕着一幅画、一双真的靴子，还是一双不在画中的假象的靴子喋喋不休。他的令人失望，也不仅在于他武断而野蛮地对这幅画进行剪裁，把它设定在一个粗陋的框架内，也在于他判断‘靴子’归属时的自说自话：‘一双农民的鞋子’。”^③因此，他认为夏皮罗对于海德格尔的指摘其实是源于一种归属或占有欲望，即画中的靴子到底是农民的，还是凡·高的。^④当然，若只是停留在归属的欲望显然简化了争论本身，从根本上而言，它是普遍性观念与特殊性经验之争，是世界观与唯科学主义之争，也是照片与原作之争或“次媒介”与“原媒介”之争。

正是在这一论争中，彻底暴露了艺术史与（艺术）哲学之间的分歧和矛盾。^⑤然而，这并不意味着二者就是决然对立的，且不说艺术一直是哲学家论述的题材和援引之资源，即使在艺术史家这里，哲学也一直是重要的理论基础。在《作为个人物品的静物画：一则关于海德格尔与凡·高的笔记》发表之前，夏皮罗还写过一篇文章《绘画中的哲学与世

① 夏皮罗：《作为个人物品的静物画：一则关于海德格尔与凡·高的笔记》，唐纳德·普雷齐奥西编：《艺术史的艺术：批评读本》，第423—424页。

② 霍斯特·布雷德坎普：《图像行为理论》，宁瑛、钟长盛译，南京：译林出版社，2016，第32页。

③ 德里达：《定位中的真理的还原》，唐纳德·普雷齐奥西编：《艺术史的艺术：批评读本》，第427—428页。

④ 同上，第438页。

⑤ 彭锋的结论是：“美学与美术史的视野的确有很大的不同。正因为它们是不同的，用美术史的视野来否定美学的主张，与用美学的视野来否定美术史的主张，同样是有风险的。”彭锋：《凡·高的鞋踩出一个罗生门》，《读书》，2017年第12期。

界观》(1958—1968), 文章的结尾, 他这样写道:

哲学与绘画的匹配, 要求我们既要对作品, 又要对世界观和哲学的特征及细节, 加以详细分析。但是, 两者之间这种关系的建构, 无论是历史的还是知性的, 只对一时一地的哲学与绘画之统一性的理论有意义, 而不适用于那种认为艺术与哲学中存在着统一性的世界观的一般性理论。^①

就像他承认夏尔丹画中的动物性和先验性的存在一样, 在他看来, 即便是哲学介入绘画, 也是特殊的, 也只限于具体的作品, 并不具有普遍化的可能, 他所反对的正是艺术被哲学化为放之四海而皆准的真理和世界观。至于对海德格尔的“不满”, 归根结底还是因为后者未能——或者说原本就无意——“直面”作品, 未从绘画本身出发, 而只是限于图像母题的一般性解释。在这一点上, 其与迪迪-于贝尔曼并无二致。不过迪迪-于贝尔曼也不满于夏皮罗封闭的特殊性解释, 认为重心其实并不在于“靴子”的归属, 而在于绘画本身的真实与否。在他看来, 作为艺术史家的夏皮罗“也许相信, 把其对象封闭在他所称为的一种‘特殊性’之中, 就能保留和拯救它。可是, 他在这样做的时候却把自己禁锢在了由这种前提——这种理想、这种意识形态——强加给对象的界限之中”, 看上去其“最确切的论述可能一定是最真实的。但是它不会让这双凡·高的鞋子的精确, 尤其是它的归属, 能够炫耀这幅画(本身)‘的真实’”^②。那么, 什么是绘画的真实呢?

迪迪-于贝尔曼认为, 绘画的真实即视觉症候。比如颜料, “在这里被当成一种材料原因来理解, 而材料要按照亚里士多德给它下的定义来理解, 即某种不属于一种对立物的逻辑, 而属于一种愿望和向往的逻辑来理解”^③。可见, 这里的颜料不仅是作为形式要素的客观材料或媒介

① 夏皮罗:《绘画中的世界观: 艺术与社会》, 第67页。

② 迪迪-于贝尔曼:《在图像面前》, 第44—45页。

③ 同上, 第373页。

物，更是一种使概念具体化的潜能。而这也是他批评潘诺夫斯基之“图像学”的原因所在。与夏皮罗“修正”海德格尔不同，迪迪-于贝尔曼指摘潘诺夫斯基则颠倒了过来，体现的是哲学对于艺术史的“不满”。考虑到迪迪-于贝尔曼的出发点也是“图像”，不妨说这是一场新旧图像学之争。

二、从透明到不透明：新旧图像学之争

1939年，潘诺夫斯基的《图像学研究：文艺复兴时期艺术的人文主题》一书出版。这本书虽然探讨的是文艺复兴时期的绘画图像机制，但实际上它的影响力远远超出了文艺复兴艺术史学界。作为一种普遍的方法论，它已经渗透至不同时期、不同地域的艺术史研究中，甚至进入了历史学、文学、哲学、人类学等诸多非艺术（史）领域。时至今日，他在“导论”中所总结、概括出来的“图像学三阶论”（“前图像志描述”“图像志分析”及“图像学阐释”）依然影响着世界各地的艺术史研究。^①

尽管如此，半个多世纪来，潘氏的“图像学”还是遭遇了一波又一波的批判和修正，其中最典型的要数美国艺术史家斯维特拉娜·阿尔珀斯的《描绘的艺术：17世纪的荷兰艺术》与迪迪-于贝尔曼的《在图像面前》。阿尔珀斯指出，一度被视为普遍范式的潘氏“图像学”事实上只适用于文艺复兴绘画及其“叙事性机制”，并不适合分析和解释17世纪的荷兰绘画及其“描绘性机制”^②。这更接近一种方法论的区分，但是她犯了和潘诺夫斯基、沃尔夫林一样的“错误”——“她建立了一个新的同一性逻辑：被画在17世纪荷兰油画上的东西是在那个时代的所谓的‘视觉文化’（巴克森德尔语）中被看到的東西”，“匆忙地把有关最终原因的主张与形式原因混为一谈（将绘画的划分等于可见世界的科学划

① 潘诺夫斯基：《图像学研究：文艺复兴时期艺术的人文主题》“导论”，第13页。

② 阿尔珀斯：《描绘的艺术：17世纪的荷兰艺术》，王晓丹译、杨振宇校，北京：商务印书馆，2021，第9—20页。

分)”^①。相形之下，迪迪-于贝尔曼的检讨则是釜底抽薪式的，其“(新)图像学”所针对的是潘氏“(旧)图像学”之立论基础及其局限与偏颇所在。另外从二者分别对于“图像”的定义“image”和“icon”，亦可以看出他们之间的分歧和冲突。

迪迪-于贝尔曼在书中提到一个易被忽视的细节，针对潘诺夫斯基《图像学研究》“导论”开头那个经典的“脱帽致意”图像志案例，他这样写道：“当我（不是偶遇，而是长时间地）看一幅画（painting）时，情景恰好相反：我不可能完全有把握慢慢地推导出一个总的象征，因为面对图像（image）呈现出的无穷变化，我常常会不知所云并不敢轻信和确定自己所看到的和想到的东西。”在这段文字的注释中，他援引了一段阿拉斯在《潘诺夫斯基之后的画家皮耶罗·迪·科西莫》中的一句话，阿拉斯提议不要用全部的精力来解决肖像画的鉴定（iconographic identification）问题，而要从肖像画的角度思考这些问题：“有一些肖像画中可能包含了多种思想，但不一定都是非常清楚明晰的思想。”^②在一段文字中，迪迪-于贝尔曼开始用的是“绘画”，而不是“图像”，特别强调了长时间地观看或凝视；在第二句引文中，他说不要用全部精力解决肖像画的鉴定问题，而要从肖像画的角度思考诸多非透明清晰的问题。虽然迪迪-于贝尔曼关心的是目的，但这里不能忽视的恰恰是他论述的前提，即为什么要从观看绘画——而不是图像——出发。

在迪迪-于贝尔曼看来，一幅画作的构成要素不光是图像题材及其意义，还有诸多经验之外的不可见的细节和无意识的症状。潘诺夫斯基的“图像学”完全是建立在前者，即透明的图像机制上，而不触及绘画的非透明部分。但迪迪-于贝尔曼并不仅只满足于指出“图像学”范式及其立论局限，他更关心的是潘氏“图像学”背后的哲学基础和历史成因，即对于潘氏而言，何以“原作（实物）”不再重要，而只需图片或照片即可？

① 迪迪-于贝尔曼：《在图像面前》，第345页。

② 同上，第258页。

迪迪-于贝尔曼的回答是,作为一个人文主义者或新康德主义者,潘诺夫斯基所继承的其实是瓦萨里的方法和观念,他们都是目的论者或观念论者,为此他甚至将瓦萨里也追认为一个康德主义者。^①在瓦萨里这里,素描乃绘画、建筑和雕塑之父^②,而素描(disegno)本质上就是一种主观的构思。^③它不仅是一个技术性和理想主义的词,也是一个描述性和形而上学的词。而这完全有别于同时期画家和理论家阿尔贝蒂的观点。阿氏常用感性的和“具体”的直觉推演观念,而瓦萨里则是从观念的先天能力中推演观念。^④

延续了瓦萨里的观念主义,潘诺夫斯基的“图像学”基于象征的形式或观念体系,意在建立一种普遍的智性结构,一种普遍的语法。他“将艺术的认识建立在理性的基础之上,要求人们不惜任何代价找到共性,甚至在哲学意义上的归入概念,只有通过这样用具体形象表现的现象的感性差异才能找到一个框架、一个镜子和一种清晰易懂的普通语法,以便完全把自己归入其中。这相当于一次综合的行动,按照康德的说法,这是一次综合统一的行动”^⑤。艺术作品也因此显现出它透明和理性的一面,反之,其另一面即其非透明的先验性和动物性却被完全忽视。对此,贡布里希、迪迪-于贝尔曼等并不买账。贡氏认为:“通过模式主义开始接近现象世界的知性……是一种艺术,它在人类灵魂的深处隐藏得这么深,以至于我们很难发现造化在这里所使用的神秘手段。”^⑥迪迪-于贝尔曼的批评更为彻底,他说:“自从艺术死亡和被解剖以来,一切都变得可见。”^⑦换言之,当艺术变得一切可见的时候,也就意味着艺术已经死亡了。

艺术史叙述取决于艺术的内在机制。潘诺夫斯基的图像学—艺术史

① 迪迪-于贝尔曼:《在图像面前》,第161页。

② 同上,第107、117页。

③ 法语中的素描(dessin)和构思(dessein)便是同一个词根。刘碧旭:《观看的历史转型:欧洲艺术展览的起源与演变》,台北:艺术家出版社,2020,第57—58页。

④ 迪迪-于贝尔曼:《在图像面前》,第158—159页。

⑤ 同上,第188—189页。

⑥ 同上,第195页。

⑦ 同上,第68页。

叙述之所以成立，正是得益于他对于图像运作机制的理性预设。对他而言，“首先，艺术是过去的一种事物并且是可以理解的，因为它进入了历史的观点中；其次，艺术是一种可见事物，一个有自己特殊身份、可界定的外观、界线标准和封闭的范围的事物”^①。迪迪-于贝尔曼认为，本质上它源于文艺复兴时期的“艺术家—学者—天才”体系这一强大的不容置疑的“照明系统”。在潘诺夫斯基眼中，绘画是绝对透亮的，没有任何阴影和不合题的剩余意志。^②而这样一种透明的知性结构则并非一定要透过“原作（实物）”，作品的图片或照片即可得以揭示。甚至在理论上，印刷图片（或照片）是完全可以替代“原作（实物）”成为“图像学”论证的依据。

文艺复兴绘画的透明性机制、瓦萨里的艺术史观念无疑为潘诺夫斯基的图像学模式提供了重要的前提和基础，但从经验上，直接影响他的还是阿比·瓦尔堡的“图像学”。比如在瓦尔堡这里，就不区分图片（照片）和“原作（实物）”。从1895年的《北美普韦布洛印第安人地区的图像》到1927年的《记忆女神图集》，摄影（照片）在其中扮演着重要的角色。这里我们不妨再次援引马尔罗，他在《无墙的博物馆》一书中敏锐地指出了，19世纪末以来，摄影对于博物馆秩序的建构和艺术史叙事的重要作用。^③其实不光是瓦尔堡的“图像学”，包括李格尔、沃尔夫林的“形式—风格论”也得益于摄影术。马尔罗说：“黑白摄影赋予那些实际上只稍稍一致的作品以一种家族相似性。当复制在同一页纸上时，一些千差万别的作品，如一幅挂毯、一部由光照的手稿、一幅画、一尊雕塑、一个中世纪的彩绘玻璃窗，都会失去他们的色彩、机理和深度（雕塑还在一定程度上失去其体积），从中受益的是它们的共同风格。”^④

尽管如此，在潘诺夫斯基的“图像学”与瓦尔堡的“图像学”之间还是存在着根本性的差异。瓦尔堡诉诸图像运动及其“情念程式”，而

① 迪迪-于贝尔曼：《在图像面前》，第56页。

② 同上，第247页。

③ 马尔罗：《无墙的博物馆》，第87页。

④ 马尔罗：《无墙的博物馆》，第90页。

潘诺夫斯基将图像视为一个静态的客观对象，整个论述像一个“祛魅”的过程。瓦尔堡是个尼采主义者，而潘诺夫斯基则是一个新康德主义者，其《图像学研究》甚至还带有明显的实证主义的色彩。^① 诚如迈克·波德罗（Michael Podro）所说的：“没有哪个作者会像潘诺夫斯基那样，把艺术的观念视为知识而予以精心阐述并不断完善。也没有哪个作者会像瓦尔堡那样，把艺术如此整合进一种社会行为的意义中。”^② 迪迪-于贝尔曼对于潘诺夫斯基的不满也在于此，他批评潘氏始终将图像置于一个透明的理性框架中，而瓦尔堡眼中的那些魔法一般的非理性细节和无意识症状恰恰成为他“修正”潘氏图像学模式的依据。

这在某种意义上也解释了迪迪-于贝尔曼何以没有选择李格尔、特别是沃尔夫林的“形式分析”，在他看来，沃尔夫林的“形式分析”与潘诺夫斯基的“图像学”本质上没有区分。潘诺夫斯基笔下的“艺术史中不存在任何‘自然法则’，并且视像的人类学或心理学只能通过文化模式和‘灵魂的转化’表现出来——因此，没有任何自然状态之类的东西”。而“由沃尔夫林所定义的线条与涂绘、表面与深度等概念之间的对立原型特征便同时失去了它的基础的或先验的价值”^③。也即是说，无论是潘诺夫斯基，还是沃尔夫林，它们都诉诸理性的模式，都忽视了先验的、自然的变化，即其动物性的因素。在迪迪-于贝尔曼看来，这恰是瓦尔堡“图像学”的遗产。他称其为“视觉症候”^④。

潘诺夫斯基在《图像学研究》中通过多个不同的图像或观念案例，谱写了一部丰富多彩的文艺复兴时期意大利图式—文化史，然而，迪迪-于贝尔曼并不关心这一图像机制，对他而言，重要的是如何在画面细节中感受一种症状，一种不透明性或不可见性，或是一种无所适从，以及无穷变化。这里的不透明性和无穷变化所指的正是画家身上或画面中的动物性——原则之外的细节，而这在很大程度上唯有透过“原作（实物）”，才

① 迪迪-于贝尔曼：《在图像面前》，第148页。

② 迈克·波德罗：《批评的艺术史家》，杨振宇译，北京：商务印书馆，2020，第225页。

③ 迪迪-于贝尔曼：《在图像面前》，第138页。

④ 同上，第67页。

能有所体验和感知。比如，书中提到的安吉利科《阴影中的圣母玛利亚》（1440—1445）（图 18-3）和维米尔《德尔福特风景》（1658—1660）（图 18-4）这两个案例便清晰地表达了迪迪-于贝尔曼的观点。

如果沿着潘氏“图像学”的逻辑，面对《阴影中的圣母玛利亚》中的“抛洒颜料”和《德尔福特风景》局部的“色彩震颤”时，根本无从下手。然而在迪迪-于贝尔曼看来，安吉利科抛洒颜料，模仿的其实是进行“神圣的谈话”时的面孔动作。在他看来这是一个神秘的动作，一个重复的涂圣油的动作^①；维米尔笔下的德尔福特不再是对 17 世纪世界原貌的描写——它的地形概貌或照片概貌……而是“材料与涂层的问题……是心灵的震颤和致命的激奋问题——某种我们可以称为一个创伤、一次打击、一种颜色的飞溅”^②。正是因为这些细节和症候出自形式之中的无形物质和透明之中的不透明，也更加凸显出“原作（实物）”的意义，也只有在此基础上，我们才能感知到这些细节和症状。

这看似是延续了瓦尔堡的“图像学”传统，但如前文所言，瓦尔堡也没有强调“原作（实物）”，相反，摄影和图片恰恰是他“图像学”的重要基础。这也是迪迪-于贝尔曼与瓦尔堡之间的“分歧”所在。显然，诸如“颜料抛洒”“色彩震颤”这样的感知细节和“形象表现性”（figurabilité）并没有进入瓦尔堡的视野，他所谓的“间隙的图像学”（iconologie des intervalles）与“情念程式”还是基于图形及其外在的表现形式，包括图形之间的关系，“它不是一种话语秩序，而是一种自主的视觉装置”^③。因此，迪迪-于贝尔曼眼中的这些细节和症候看上去和李格尔、沃尔夫林笔下的形式要素并无二致，但不同的是，前者并不像后者那样诉诸一种普遍的风格和类型，而更强调个体经验及其特殊性。前者是一种图像行为，后者则是一种基于图像事实的表述。不仅如此，即便是通过摄影术的放大，照片的“次媒介”属性——除非照片本

① 迪迪-于贝尔曼：《在图像面前》，第 287 页。

② 同上，第 351 页。

③ 菲利普-阿兰·米肖（Philippe-Alain Michaud）：《〈记忆女神图集〉》，艺术史与场景建构》，黄专主编：《世界 3：开放的图像学》，北京：中国民族摄影艺术出版社，2017，第 72 页。

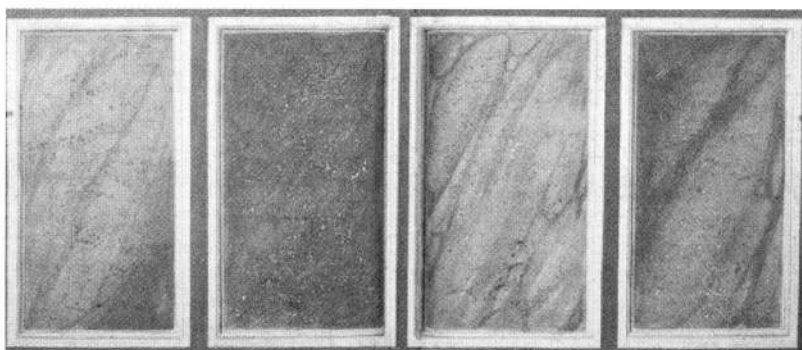


图 18-3 安吉利科,《阴影中的圣母玛利亚》下面的图像,湿壁画,1440—1445,佛罗伦萨,圣马可修道院



图 18-4 维米尔,《德尔福特风景》,布面油画,96.5 cm×115.7 cm,约 1658—1660

身就是“原作”——也已决定了观者很难从其表面捕捉到真实的细节和症候。当然，它也可能释放出“非原作”或“次媒介”的某些症状，但这已经远离了“原作”本身。

三、艺术史与哲学之间的“恩怨”与相互激荡

无论是夏皮罗对于海德格尔的艺术史“修正”，还是迪迪-于贝尔曼与潘诺夫斯基的新旧图像学之争，表面看都是透明性与不透明性之争，前者主张透明性，后者又试图回到不透明性，但若只是停留在这样一个层次，显然简化了20世纪以来艺术史与艺术哲学之间的“恩怨”，它背后隐含着更为复杂的经验与观念之争。如果说夏皮罗对于海德格尔的“修正”是“特殊性经验”与“普遍性观念”之争，即封闭与开放之争的话，那么迪迪-于贝尔曼与潘诺夫斯基之间的新旧图像学之争本质上则是“特殊性观念”与“普遍性经验”之争，即封闭的开放与开放的封闭之争。“特殊性经验”和“普遍性观念”相对容易理解，难解的是“特殊性观念”与“普遍性经验”。据上所言，所谓“特殊性观念”，即观念并非来自透明的经验，而是来自非透明、无意识的本能，它的起点是开放的、非经验的，目的是通往一种特殊的，甚至封闭的观念。与之相对，所谓“普遍性经验”，意谓经验来自透明的图像机制，并意图建构一个普遍的模式和方法论，它的起点是封闭的、观念的，目的是通往一种开放的经验。由此可见，到了迪迪-于贝尔曼这里，他其实已经超越了一般的经验和观念，过度的封闭和过度的开放都不是他的目的，他想找到另一种开放和封闭，即一种有限的开放和有限的封闭。他承认自文艺复兴以来，哲学就一直是艺术和艺术史重要的根基，但他的兴趣并不在一般意义上的本体论，而在于独特性。^①所以，和瓦尔堡一样，我们很难定义迪迪-于贝尔曼的身份。他们的实践既不像艺术史，也不像

^① 《专访法国艺术史家迪迪-于贝尔曼》，“艺术眼”，2015-7-5/2021-8-1，<http://www.artspy.cn/html/news/11/11862.html>。

哲学，按阿甘本的说法，是一种“无名之学”^①。

这些复杂的关系和论证本身尚有待检验，但毫无疑问，所有的分歧和“不满”根本上都源于艺术认知和观念的差异，且在此都不约而同地归结到棘手的“原作”问题。虽然“原作”问题颇为复杂，很难做出清晰的判断和定义，但无论多复杂，有一点是肯定的，即艺术史家也好，哲学家也罢，在分析和论述一个绘画作品的时候，关于“原作（实物）”的自觉和承诺是必要的前提和条件。因此，为了便于表述，本文一开头就对此做了界定和区分，即原作（实物）与图片（照片）或“原媒介”与“次媒介”之别。这一区分粗暴地抽掉或压缩了其“历史物质性”，而将其简化为两个相关物的差别。当然，抽掉或压缩“历史物质性”并不意味着放弃了艺术史的自觉，相反，恰恰是在艺术史与艺术哲学的分歧、冲突及相互的“修正”中，方可探得我们对于绘画、图像或艺术本身的认知，包括对于其“历史物质性”的重新展开和建构。甚至可以说，此处所谓的“艺术史”即追溯并重述艺术作品的“历史物质性”。只是问题在于，无论是潘诺夫斯基的“图像学”，还是基于历史的艺术史研究，都将艺术作品和艺术史预设为一个透明的过程，而忽视了其中的不透明性。

就像迪迪-于贝尔曼所说的，诉诸“原作（实物）”的前提就是要承认艺术作品的先验性和不透明性。这里的不透明性不仅体现在作品（原物）的表面，也体现在它被历史物质化即艺术史建构的过程中。当然，如果我们面对和接触的并非“原作（实物）”，而是图片（照片）的话，那么从“原媒介”到“次媒介”（或“次次媒介”，或“次次次……媒介”）的过程本身也是不透明的。前面提到，“原作”或“原媒介”其实是不存在的，它是一个不可抵达的目标，因此我们从一开始所见的就是一个“次媒介”。于是，双层乃至多层的“次化”致使意识并感知“原作（实物）”的不透明性、进而击破它变得愈加困难。反之，对于“原作”的承诺则变得尤为必要，因为只有基于这一前提，我们才能意

① 阿甘本：《阿比·瓦尔堡与无名之学》，《潜能》，第125—149页。

识到其中复杂的媒介次化。此时，作为一个天然的“次媒介”，“图像”由于它的模糊性、笼统性和复杂性，反而成了一个相对准确、客观的表述，也是我们分析、论辩的前提和基础。

1. 为“图像”正名

事实上，无论是夏皮罗与海德格尔之间，还是迪迪-于贝尔曼与潘诺夫斯基之间的“论争”，都可以笼统地归结为“图像”问题。在某种意义上，可以说“图像”是自动地稀释了“原作”问题及其复杂性。比如，在海德格尔的叙述中他其实并没有将凡·高的作品当作一幅绘画（painting），而是看作图像（Bild），夏皮罗的不满虽然是从一张绘画作品出发的，但在他对海德格尔的图像式“修正”中显然侧重于“picture”，而不是纯粹的“image”。潘诺夫斯基的“图像学”是围绕“图像”（icon）展开的，但是在迪迪-于贝尔曼的“修正”中，名义上是图像（image）式的“修正”，但实际上融合了很多绘画（painting 和 drawing，包括 picture）的基本元素。这里的图像看上去似乎有别、甚至对立干绘画，但其实远比这一区分复杂得多。比如德语中的图像“Bild”，虽然不分物质的“picture”和精神的“image”，但海德格尔的图像明显倾向“image”，而不是“picture”；潘诺夫斯基的“icon”更接近“image”，而不是“picture”；迪迪-于贝尔曼的论述虽然是围绕“image”展开的，但他所谓的视觉症候既来自“image”，亦来自“picture”。

梅洛-庞蒂说得没错：“图像一词有点声名狼藉，因为人们不仅很容易相信一幅素描不是移印的，就是复印的，总之是一件二手货，而且想象中的图像就是我们私人旧货铺里的一幅这样的图画。它似乎与素描和油画风马牛不相及，但事实上它们都不是只有一种固定的形态。它们既是里也是外，既是外也是里，感觉的双重性使这里的水乳交融成为可能，没有这种里外，我们将永远搞不清想象领域中的那些似是而非的问题。”^① 在这里，图像融汇了“image”“icon”“picture”乃至“painting”

^① 梅洛-庞蒂：《眼与心》，转引自迪迪-于贝尔曼：《在图像面前》，第206页。

和“drawing”的元素，并和绘画一样，包含着透明性和不透明性。而这也是迪迪-于贝尔曼关于图像的认知和理解。按他所言，“在图像世界中，特殊图像的流星雨和迸发——永远不会把它的对象作为可以用真的或假的、正确的或不正确的命题来表达的逻辑的术语呈现给我们”。“图像的‘世界’不排斥逻辑的世界，而是相反。它在玩弄它，也就是说它在其他东西中为自己吸取力量，这是一种否定性的强力”^①。

以上所述虽然林林总总罗列了诸多不同的“图像”，但无论在夏皮罗这里，还是在迪迪-于贝尔曼这里，“图像”既是对象，也是方法。夏皮罗通过对海德格尔的“修正”，将图像放回个人的经验与想象中；迪迪-于贝尔曼对潘诺夫斯基的“修正”，则将图像从透明性机制中解放出来，在不透明性中探得图像的运动潜能。这并不意味着他们放弃了“原作”的承诺，“个人经验”和“不透明性”恰恰是建立在“原作（实物）”的基础之上。而这不仅是夏皮罗不反对哲学介入绘画的缘由，也是迪迪-于贝尔曼与瓦尔堡的区别所在。夏皮罗的艺术史“修正”固然建立在“picture”的基础之上，但他无意由此回到纯粹精神的“image”，“picture”也是绘画的属性之一；迪迪-于贝尔曼也不想重返瓦尔堡的“image”，他并不回避图像中的“picture”元素。这亦表明，作为一般意义上的“图像”，它并不是一个封闭的机制和概念，而是一种开放的生成性存在和展现。

2. “原作”的承诺

迪迪-于贝尔曼指出：“细节的对象是可见世界中的一个物；即使被提高到一个象征的对象，它归根结底也是以一个现实物为前提条件；作为擅入油画的表现体系中的面的对象可能是颜料的一个真实物，它具有一种内在于绘画本身中的‘搏动的、爆发性的和炫耀性的功能’，一种与凸现、骚动、相遇、创伤和冲动相连的功能。”^②即便是我们从作为

① 迪迪-于贝尔曼：《在图像面前》，第206—207页。

② 同上，第386页。

“次媒介”的“图像”出发，也须时刻提醒自己，它终究还是一幅绘画作品，一个实物。此时图像固然是我们不得不面对的直接现实或对象，但正是基于对“图像”的不信任和对“原作”的承诺，我们才能展开建构“原作”历史物质性的过程，即艺术史。

困难在于，“原作（实物）”不仅不可抵达，同时它本身一直处在流变当中。它迫使“原作”的承诺不是永恒不变的承诺，而像是一个永恒临时的承诺。这其中，固然有不变的原初的个体经验和图像机制，但问题是，作为“原作”的“实物”也一直处在变化中，比如损毁与修复，即便再专业，也不可避免夹杂着很多不确定的因素。这个时候，“实物”不再等同于“原作”。修复后的“原作”在图像层面更接近“原作”，但其物质性却离“原作”越来越远。甚至，还有可能迪迪-于贝尔曼孜孜以求的图像细节和视觉症候本身就是附着在流变的“原作”表面的历史物质性。也就是说，这些细节和症候有可能是“实物”，但不见得是“原作”的要素。准确地说，这个时候“原作”实际上已经被“图像”所悬置，而由此建立的图像论述已经脱离了“原作”的艺术史根基。反之，这也更加凸显出夏皮罗基于个体经验的“修正”的重要性。

潘诺夫斯基透明的图像机制固然回避了绘画的动物性和不透明性，但并不意味着普遍的透明性无关绘画原作，在某种意义上，它恰恰是“原作”的根基所在。因此，所谓“原作”的承诺，不仅是承诺其中不透明和无意识的存在，也须承诺透明性机制的存在，还需承诺它原初的“位置”及其周边，即“原境”的重构。而这一点不仅决定了它透明性的功能，本身也是其不透明性的要素和条件之一。

3. “原境”的重构

如图 18-5、图 18-6 所示，前者拍摄的是 2019 年 6 月马德里普拉多博物馆举办的安吉利科（Fra Angelico）个展的现场一角，远处修复一新的《天使报喜》散发着一一种别样的光芒，完全不同于我们印象中的文艺复兴早期绘画，像一幅新作或赝品，但它最初的面目可能就是这样的。后者是安吉利科为圣马克修道院量身定制的未经修复的同主题作品，值



图 18-5 安吉利科个展现场，马德里普拉多博物馆，2019



图 18-6 安吉利科《天使报喜》在圣马可修道院，网络图片

得一提的是画面左边窗户中的光线，仿佛一束圣光，与绘画中的概念之光融为一体。这显然是像普拉多博物馆这样的博物馆空间不具备的。回到“原境”（original environment）^①除了帮助我们究明其功能性机制以外，同时也会放大它的不透明性。当然，问题的复杂性在于，画作所在的空间及其位置并非静止的，本身也处在变化之中。可我们又很难，甚至根本无法还原这个变化过程。因此，不妨假设它就是不变或处于相对静止的状态，只有这样，我们才能在不失真实的基础上感知并想象画作的视觉症候及其不透明性，即瓦尔堡所谓的“体验”（Erlebnis）（遗存）^②。

普拉多博物馆虽然有别于圣马克修道院，但展览的空间和灯光设计等还是为修复一新的《天使报喜》营造了一种神圣氛围，我们可以将它想象和虚构为一个仪式的空间，赋予画作一个“神圣的地位”。这不见得有助于我们理解画作的透明性，但它的确会激发出画面更多的神秘感和不透明性。至少，它会让观者更加专注，迫使其快速进入全神贯注的“视觉冥想”中。就像迈克尔·弗雷德批评极简主义的“剧场性”，原本是为格林伯格的形式主义辩护，却提供了一个回到（非形式主义的）艺术本身的可能，提供了一种展现和参与的可能。^③不过，观者一旦全神贯注地进入关于不透明性的“冥想状态”，也有可能遗忘了透明性机制的存在。这亦说明，“仪式空间”虽然提供了一个必要的条件，但在很大程度上还是取决于每个人不同的心智和经验。可见，“原境”的重构一方面超越了艺术史与艺术哲学之争——它不仅是艺术史研究的基础，也有助于艺术哲学的阐发和论辩，但另一方面，也正是“仪式空间”的重构，导致了艺术史与艺术哲学的分野。概言之，二者之间既统一又分离，甚至不乏紧张与冲突。

综上所述，相比绘画，图像是一个范围更广的概念。在这里，它更像是艺术史与艺术哲学对话的一个介质。也正因如此，为图像“正名”

① 巫鸿：《“经典作品”与美术史写作》，《读书》，2006年第6期。

② 菲利普·阿兰·米肖：《〈记忆女神图集〉，艺术史与场景建构》“文章概要”，黄专主编：《世界3：开放的图像学》，第70页。

③ 迈克尔·弗雷德：《艺术与物性》，张晓剑、沈语冰译，南京：江苏凤凰美术出版社，2013，第161—163页。

并非将其置于各自封闭的透明系统中，有时候，二者的对话恰恰是通过图像的不透明性展开的。所以，图像并不排斥绘画，因为图像的不透明性很大一部分正是来自（其中的）绘画元素。绘画元素也是“原作（实物）”的基础之一，虽然很多时候，我们面对的不见得是绘画（实物），也许是图片（或照片），但即便是绘画，也不见得就一定是“原作”，而“原作”的不可抵达恰恰说明“原作”的承诺和临时决断显得尤为必要。此时，承诺“原作”不仅是为了激发其不透明性，也是为了承认支配它的透明性机制。在这个过程中，重构“原境”无疑是回到（或承诺）“原作”的重要条件和途径。同样的逻辑，这里的“原境”既是“原作”透明性机制的条件，也是其不透明性的一部分。只有在这一认知前提下，我们方可真正将艺术史与艺术哲学区分开并联系起来，进而探得它们对话的基础和相互解放的可能。

四、“细节的暴动”与绘画史的解放

说到迪迪-于贝尔曼论“细节”，则不能不提和他一样来自巴黎高等社会科学院艺术史与艺术理论研究中心的另一位法国艺术史家阿拉斯。并非巧合的是，阿拉斯生前，他们不仅是同事，也是影响彼此的道友。这一点尤体现在他们关于“细节”的讨论中。因此，在进入本章小结之前，有必要做一补充，既是对以上所述的一个扩展，也是对本篇开头（第十三章）关于李格尔与瓦尔堡之艺术力理论的一个回应。尽管此处并未直接涉及“原作”及相关论述，但笔者相信，在这一点上，他和迪迪-于贝尔曼的观点是完全一致的，二者都深具“原作”意识。

和迪迪-于贝尔曼的写作一样，我们很难对阿拉斯的论著予以清晰的定义和归类。事实上，他们自己也无意像潘诺夫斯基、沃尔夫林一样诉诸某个时代的风格特征、图像程式和观看之道。特别是阿拉斯，他后来由于将主要精力放在了绘画史的普及，最终导致其著述一直没有得到艺术史“正统”的承认和接纳，而常被视作“异数”。

阿拉斯并非自始即是一个“离经叛道者”。值得一提的是，他早年

曾翻译过弗朗西斯·叶茨（Frances A. Yates）名著《记忆之术》，表明他对瓦尔堡的艺术史观也不陌生。^①不同于迪迪-于贝尔曼的是，在他的字里行间，我们几乎看不到那些晦涩、艰深的理论话语，这些都被他不动声色地化解在朴素而又充满智性的描述中，也因此，他拉近了艺术史与普通观众的距离。如果说阿拉斯有方法论的话，最恰切的莫过于他关于“细节”的理论。这几乎贯穿了阿拉斯所有的著作，尤其体现在其同名集大成之作《细节：一部离作品更近的绘画史》（1992）中。

瓦尔堡说：“上帝住在细节中。”^②夏斯岱尔也说：“就真实的生命而言，大部分内容都是琐碎的细节，没有说出来甚至无法说出来的体验，总之是没有被记录下来的东西。”^③阿拉斯继承了瓦氏和夏氏的这一观念，并在此基础上进一步申明：“考察绘画作品引发的细节性关系，并非是要重新书写‘品味的历史’。我想做的是审视某些先于一切话语而存在的反应，这些反应所牵涉的问题决定了作品的命运——它的成功、它的存留、它的灭失或解体、它的残缺。”^④这也是其与一般意义上的“细节”的差别所在，阿氏眼中的“细节”摆脱了观念的束缚和对话语的依赖，它不仅让原本稳固的画面结构开始变得不稳，让我们更加贴近了绘画的“真实”，“一系列艺术史上的经典问题也因此呈现出全新的面貌”^⑤。

阿拉斯将“细节”分为两类：“局部式细节”（Particolare）与“片断式细节”（Dettaglio）。前者多为透明的“如画性元素”，指具体形象、客体或整体的小局部，以及那些易被忽视的“象征性标志”；后者多为不透明的“绘画性元素”，指的是画家行动的结果，或是其留在画面并可能导致后者“崩塌”的痕迹。^⑥前者偏倚图像，主要服务于画面可见或不可见的叙事；后者侧重形式，常常背离、晃动乃至摧毁整个画面。

① 陈平：《西方艺术史学史》，第391页。

② E. H. Gombrich, “Aby Warburg: His Aims and Methods: An Anniversary Lecture”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 62, 1999, p. 268.

③ 转引自达尼埃尔·阿拉斯：《细节：一部离作品更近的绘画史》，马跃溪译，李军审校，北京：生活·读书·新知三联书店，2023，第6页。

④ 达尼埃尔·阿拉斯：《细节：一部离作品更近的绘画史》，第6页。

⑤ 同上，第3页。

⑥ 同上，第10—11页。

严格地说,“细节”没有标准,它取决于观者的视点、判断和选择。换言之,一切都有可能成为“细节”^①。因此,大多时候我们很难确定一幅画到底是偏图像还是重形式,尤其当目光聚焦在“细节”时,更无法据此区分古典还是现代,也无法界定不同国家、民族之间绘画的差异,而且,即便是在同一个画家身上,也难免会出现类似的矛盾和变化。故本书一开头,阿拉斯便明确指出:尽管诸多现代绘画家放弃了或有意在拒斥“细节”(如马蒂斯就将迷恋细节视作“艺术的堕落”),但并不意味着现代绘画中没有“细节”^②。进而言之,古典绘画中存在着诸多不透明的“绘画性元素”,现代绘画中亦不乏透明的“如画性元素”。就此,英国画家透纳先后于1815年、1835年至1840年创作的两幅名为“特威德河上的诺勒姆城堡”的系列画作则是最好的印证。在1815年的画作(图18-7)中,“如画性的元素连成茂盛葳蕤的一片,簇拥着‘细节一应俱全’的城堡”,而在1835至1840年的画面(图18-8)中,“所有这一切都不见了”,“中心是一块模糊的蓝色斑点:这便是城堡及其倒影,那些建筑细节则全都消失了”。表面看似是“绘画性”取代了“如画性”,但阿拉斯认为,1835年至1840年的画作中的叙事性和主题性意味着此时透纳并没有完全放弃古典主义及其关于“细节的经营之道”^③。

关于“局部式细节”,潘诺夫斯基曾提示我们,它们主要服务于画面的叙事结构和整体效果。其实在这之前,安格尔就说过:“细节是需要用理性来规范的小东西。”^④基于此,阿拉斯指出,这些“细节”都是画家(尤其是古典主义画家)精雕细琢的结果,其不但紧系于画面的视觉机制,且都具有特定的宗教、神话、政治、习俗等寓意。如多次出现在文艺复兴画面中的“苍蝇”,我们最先想到的往往是瓦萨里《意大利艺苑名人传》(1550)记载的那个经典的“视觉陷阱”轶闻,但阿拉斯研究发现,这只是个传说,苍蝇原本乃当时流行的图像母题之一,所以出

① 达尼埃尔·阿拉斯:《细节:一部离作品更近的绘画史》,第11页。

② 同上,第17页。

③ 同上。

④ 同上,第50页。

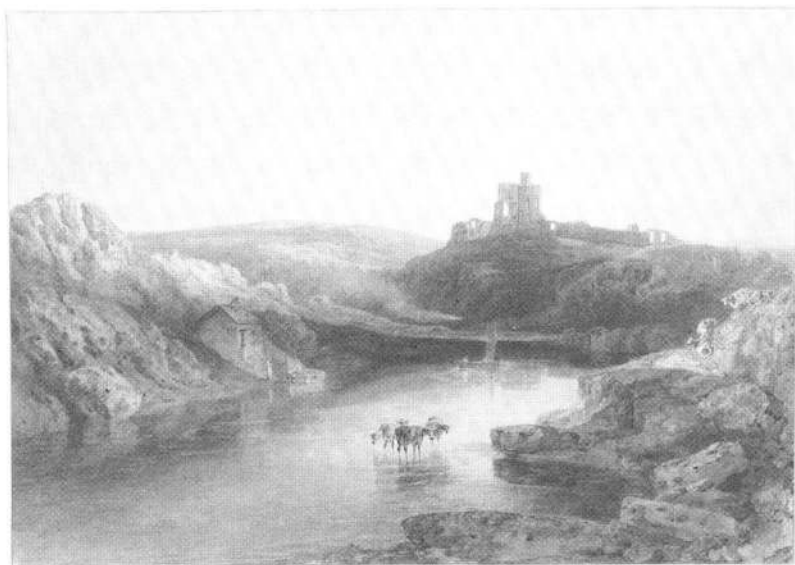


图 18-7 威廉·透纳，《特威德河上的诺勒姆城堡》，纸本水彩，50 cm × 70.5 cm，1815



图 18-8 威廉·透纳，《特威德河上的诺勒姆城堡》，纸本水彩，90.8 cm × 121.9 cm，1835—1840

现在很多画中并不稀奇。^①只是在不同的画中，它的寓意并不一致，如乔万尼·桑蒂（Giovanni Santi）《基督悲悯像》（约1480）中的“苍蝇”，“作为基督身躯上挥之不去的秽物，它提醒虔修者世人加在这副身躯上的伤痕具有的丑恶性”，而乔斯·凡·克莱夫（Joos van Cleve）的《圣哲罗姆》（15世纪）、圭尔契诺（Le Guerchin）的《阿卡迪亚的牧人》（1816）等画面中的“苍蝇”，则是死亡的象征。

阿拉斯并不完全认可潘诺夫斯基的图像学范式，但实际上他的论述、特别是关于“如画性元素”的分析并没有超出图像学的范畴和逻辑。陈平教授将其称为“微观图像学”不是没有道理^②，但不同的是，阿拉斯目光所及的大多是那些不在潘氏视野中的局部母题（或细节），而且他不认为这些母题是多余的，它们不可或缺，有时候甚至扮演着极为重要的角色。按德·皮勒（Roger de Piles）的话说，一幅画就是一部机器——“机器是组装的结果，一部机器包含的不同零件经正确的组装可合力制作出同一个效果，画面布局也正是组装，而为了制造出美丽的效果，组装者必须保证各个局部相互协调、准确对接”^③。在这个过程中，“‘细节’往往浓缩了画面背后的整个再现过程或整部机器的组装过程，因为它自身在画面或机器中既是一步操作，也是这步操作的结果”^④。作为画面智性系统的构成要素，“细节”除了服务于图像叙事，也可能服务于画家的审美品位、画作的流通传播、订购人的特别要求等，以保证（绘画）机器的正常运行。

当然，并不是所有的图像“细节”都能有机地嵌合在画面中，也有不少“细节”并不服从画面整体，而是溢出、脱离了画面，并不同程度地削弱了绘画原本的寓意结构，阿拉斯称其为“无用的细节”。比如拉·图尔（Georges de La Tour）《作弊的牌友》（1625）中年轻男子华丽的衣装、《乐师之间的口角》（1625—1630）中人物额角上的肉赘等。这些

① 达尼埃尔·阿拉斯：《细节：一部离作品更近的绘画史》，第142—145页。

② 陈平：《西方艺术史学史》，第392页。

③ 达尼埃尔·阿拉斯：《细节：一部离作品更近的绘画史》，第250页。

④ 同上。

非自治的，甚至悬置了意义的“细节”固然“构成了整体效果所达成的完美”，但它“扰乱了它所凝缩和再现的布局，拆解了再现性机器理想中的整体性”^①。在这一点上，阿拉斯又表现出与传统图像学的扞格不入。可见，他并没有想重蹈潘诺夫斯基的覆辙，意图提供一个新的图像学版本。况且这一内在的分裂、错位及其对于绘画史“正统”的“反叛”，并不单单在此，更多其实体现在“片断式细节”中。

与“局部式细节”不同，“片断式细节”本质上是要“揭示出落在绘画表面并游走于其上的手和目光遵循的行动方案”，正是在这一行动中，它引发并形成了一种荒诞的效果，最终导致画面双重的“崩塌”：一是“作为‘局部’，‘细节’偏离正轨，不仅不接受画面一体性的约束，还瓦解它，从而引发波德莱尔所称的‘细节的暴动’或阿尔贝蒂用透着政治意味的字眼所指的‘骚乱’”；二是“作为‘片断’，‘细节’也在瓦解画面，不仅是因为它将某个元素单独地抽离出来并令画面的全部内容淹没在这一元素中，更因为它破坏有序的空间机制”^②。

阿拉斯将其追溯到了发生在17世纪的著名的“素描与色彩之争”，即普桑所代表的素描派（或古典派）与鲁本斯所代表的色彩派（或巴洛克）之间的争论。阿氏的目的当然不是重申素描与色彩或“如画性”与“绘画性”的对立，毋宁说，正是通过“细节”的探索，他试图打破或调和这一二元结构。事实表明，古典主义绘画中并不乏突兀的色彩细节，巴洛克绘画中也存在诸多精巧的素描细节。这意味着，阿拉斯的“细节”所挑战的不只是画面的“如画性”结构，也包括“绘画性”结构。那么这一挑战是如何构成的呢？阿拉斯引入了观者的视角，此时，“细节”的发现无异于一个目光悬停的时刻，一个令人出神的事件。譬如，被反复讨论的维米尔《德尔夫特风景》中的那块黄色墙壁，阿拉斯提到了普鲁斯特在《追忆似水年华》中的著名段落，在普氏的笔下，这块黄色的墙壁即是一个事件。他十分明确地将其描绘为在脱离画面、作

① 达尼埃尔·阿拉斯：《细节：一部离作品更近的绘画史》，第266—268页。

② 同上，第280页。

为自身而存在的条件下显示出效果的细节：“如果我们把它单独拿出来观看，它更像一件珍贵的中国艺术品那样，展现出某种自足的美感。”^①阿拉斯延续了这一观点，认为这一“细节”在观者“接收”画面的时刻立即成为绘画的顶峰，它“完全为自己而破坏了作品的一体性，也带走了观看它的人”^②。

值得一提的是，同样是面对《德尔福特风景》，迪迪-于贝尔曼看到的则是局部的“色彩震颤”。如前文所言，在迪迪-于贝尔曼的眼中，“维米尔笔下的德尔福特不再是对17世纪世界原貌的描写”，而是“材料与涂层的问题……是心灵的震颤和致命的兴奋问题——某种我们可以称为一个创伤、一次打击、一种颜色的飞溅”^③。这些出自形式之中的无形物质和透明之中的不透明“细节”被迪迪-于贝尔曼视为绘画的“症状”。并非巧合的是，阿拉斯也曾借用弗洛伊德的这一概念形容画面“细节”。他认为这是画家用过度的可见性扰乱了图像的可读性，它逼得画面丧失理智，吓得“再现”惊慌失措。^④可见在他这里，始终隐含着—个前提即“再现”机制。然而迪迪-于贝尔曼眼中则不存在这样一个前提，画面中那些漂浮的“色彩震颤”其实已彻底摆脱了“再现”机制和图像秩序，甚或说色彩细节本身便构成了画面的主体。

扰动画面秩序的不光是颜料和色彩，还有构图的细节。书中提到的彼得·阿尔岑创作的《静物和在马大、马利亚姐妹家的基督》（1552）（图6-1）即是一个极好的例子。阿拉斯指出，这看似是一幅世俗画，宗教信息并不明显，观者甚至被前景中那些惟妙惟肖的世俗之物所俘获，而忘却了它其实是一幅道德寓意画。这样一种错觉并非来自某个图像母题，也并非来自某块颜料和色彩，而是源自它古怪的构图。^⑤阿拉斯发现，这一构图形式不仅背离了正题，还可能毁掉整个画面的追求^⑥，至少

① 达尼埃尔·阿拉斯：《细节：一部离作品更近的绘画史》，第297页。

② 同上。

③ 迪迪-于贝尔曼：《在图像面前》，第351页。

④ 达尼埃尔·阿拉斯：《细节：一部离作品更近的绘画史》，第368页。

⑤ 同上，第340页。

⑥ 同上。

它让画面陷入了一种悖论和分裂。有意思的是，在另一位夏斯岱尔的学生、艺术史家斯托伊奇塔笔下，这幅画却得到了一个完整自治的解释。斯托伊奇塔关心的不是该画别扭的构图，而是画面中前后两个图像母题之间独具匠心的互文关系。关于这一点，本书第五章已经做了详尽的论述，兹不赘述。

尽管阿尔岑此画充满了反差和分裂，但在斯托伊奇塔笔下，它们都一一得以平衡和自治。阿拉斯没有提及这些并不意味着他没有意识到，而他之所以强调构图细节的古怪，或许正是为了打破绘画内在的平衡与自治，因此，说画面“崩塌”虽然有点言过其实，但在观者目光触及画面的一刹那，它的确扰乱了画面的秩序。对阿拉斯来说，正是作为事件的观看，将绘画和观众从作为观念的观看中解放了出来。

应该说，阿尔岑画中的构图细节已经够隐晦了，但阿拉斯提醒我们，还有比之更隐秘的“细节”。他举了多个例子，其中最典型的——也是最极端的——莫过于安格尔《莫瓦泰西耶夫人》（1844）（图 18-9）中人物连衣裙摆上的一片灰影。阿拉斯指出：“无论就方向还是形状而言，它都不成为一块阴影。”^①（图 18-10）那它到底是什么呢？受乔治·巴塔耶理论的启发，他“在这块被隐藏起来又被摆在最前方并且像淡淡香汗一般的污迹中，看出画家的情欲在模特那古罗马女神般的美之中留下的痕迹”^②。在此，安格尔既铭刻了他在绘画中的存在，也铭刻了绘画在图像中的存在。反之，这一“细节”既表明了绘画的客体性存在，也暗示了画家的主体性介入。这意味着，绘画本身就是一种分裂的、不确定的存在。

也是在这个意义上，与其说阿拉斯是在重构一部新的绘画史，不如说是在解构既有的绘画史。他虽然没有明确对象是谁，但依然可以看出他对于潘诺夫斯基之图像学、沃尔夫林之形式分析所代表的绘画史知识“正统”及其观念论底色的悖论式回应。写到这里，则不能不提达弥施。

① 达尼埃尔·阿拉斯：《细节：一部离作品更近的绘画史》，第 443 页。

② 同上。



图 18-9 安格尔,《莫瓦泰西耶夫人》,布面油画,
120 cm × 92 cm, 1844—1856



图 18-10 安格尔,《莫瓦泰西耶夫人》(局部),布面油画,120 cm ×
92 cm, 1844—1856

按董强教授的说法，讨论阿拉斯，绕不开达弥施。他们亦师亦友，彼此影响，从阿拉斯的《细节：一部离作品更近的绘画史》与达弥施的《云的理论：为了建立一种新的绘画史》两部著作即可洞悉二者之间的亲缘关系，甚至连书名都如出一辙。

在达弥施的笔下，科雷乔穹顶画中的“云”既（不）是图像，也（不）是形式，它破坏了既有的绘画认知和绘画史范式，形成了一个超越图像与形式的纯视觉结构。就像福柯在阅读博尔赫斯作品某段落时发出的笑声一般，这里的“云”动摇了我们习以为常的经验，摧毁了既有的绘画史秩序，建立了一个“比那些设法赋予表述以明确形式、详尽应用或哲学基础的理论更为坚固、更为古老、更不可疑并且总是更为真实”的视觉“句法”。^①二十年后，达弥施笔下的“云”化身为阿拉斯眼中的“细节”。二者扮演着几乎相同的角色，且都是为了更加贴近绘画的“真实”，区别在于，达弥施的方式是重建一个新的（普遍）“句法”，阿拉斯则希望开放出更多不同的“句法”，或许这也是他选择以“寓言”收尾的原因。

阿拉斯眼中的绘画可能是一部机器，也可能是一幅蒙太奇。他总是剑走偏锋，出其不意，透过形形色色的“细节”，将我们带到一个个全新的绘画世界。虽名为“绘画史”，但阿拉斯的叙述并无明确的时间线索和历史意识。诚如他在《“错时论”的幸与不幸》这篇短文中所指出的：“所有的艺术品都将不同时代‘搅和’在一起。”^②作为一个反历史主义者，阿拉斯的写作无疑是对既往绘画史“正统”的一种解构。当然，他也从不讳言，“细节”终究是次要的。因此，《细节》一书并非是对既往绘画史“正统”的否定和取代，而是一种（局部的）修正、扩展和解放。或者说，此时它是不是绘画史或艺术史并不重要。

① 鲁明军：《视觉叙事与绘画史句法新探——围绕达弥施“云的理论”的讨论》，《文艺研究》，2013年第7期。亦可参见本书第五章。

② 阿拉斯：《“错时论”的幸与不幸》，《绘画史实》，第142页。

本章小结

夏皮罗和迪迪-于贝尔曼（包括阿拉斯）分别对于海德格尔和潘诺夫斯基观点的不满和“修正”，都是建立在可看的基础之上。即便是“原作（实物）”的承诺，也是基于其视觉性。然而，早在17世纪，笛卡尔在《屈光学》中便已提示我们，一个盲人通过触觉也同样可以观看。他不见得会触及和了解完整的形象，但或许更容易触及对象的细节和局部，即迪迪-于贝尔曼所谓的视觉症候（或触觉症候）。不仅如此，假如当一个人连触觉能力也不具备，或者说“原作（实物）”已经不存在，连图片也没有，且只能通过他人的描述传递信息的时候，它既不是可看的，也不是可触的，于是言说与聆听便构成了它的主导性媒介。在这个过程中，信息的叠加和损失、作品（包括其历史）的透明与不透明等都处在一个混沌的状态，而这使得回到“原作”变得更加困难。就像W. J. T. 米歇尔所说的：“一切媒介都是混合媒介，没有纯粹的视觉媒介。”^①因此，即使是在观看的过程中，也不能忽视其他感知方式的介入和影响。这里的视觉症候和不透明性并非单纯来自视觉，大多时候，它其实是一个混合感知的结果。

艺术家和观者的行为看似并非本文的重心，他们看似并不关心如何观看，而是更加在意看到了什么，以及如何理解其所见与所感。事实上，正是观看和感知方式决定了其所见与所感。同样是面对凡·高的“靴子”，海德格尔看到的是一双农民的“鞋子”，夏皮罗看到的是凡·高的“靴子”，而德里达看到的是两只同样的“靴子”，并依此解构了夏皮罗和海德格尔的争论；面对同一幅图像，潘诺夫斯基看到的是图式的来源及其文化意义，瓦尔堡关心的则是图像的情感运动和隐藏在其中的无意识记忆，而迪迪-于贝尔曼看到的则是图像表层细节和视觉症候。由此可见，他们之间的关系不只限于不同个体和不同领域之间，同时，它也是美国、德国与法国三个不同学术和思想传统之间的对话和“纷争”。

① W. J. T. 米歇尔：《图像理论》“序言”，陈永国译，北京：北京大学出版社，2006，第5页。

在德里达看来，海德格尔和夏皮罗各自的归属欲望中忽视了一点，即凡·高所描绘的根本就不是一双靴子，而是一个靴子的“图式：在基本的、确切的康德哲学意义上，它是一种混同，一种斡旋、双重归属、双重的衔接陈述”^①。对德里达而言，意义的起源不是什么永恒的逻各斯，而是痕迹，因此其意义与所指也始终处于无穷的延异之中。与夏皮罗对应的是潘诺夫斯基，潘氏虽深受德国艺术和哲学传统的影响，但《图像学研究》充分体现了理性、透明和实证的英美学术传统；与海德格尔对应的是瓦尔堡，尽管二者研究领域不同，但反形而上学、反历史主义构成了他们共同的观念和主题。夏皮罗和海德格尔都诉诸归属的欲望，而瓦尔堡与潘诺夫斯基追求的则是图像志及其文化意义。这其中，来自法国的两位激进左翼思想家德里达和迪迪-于贝尔曼则仿佛一股破坏性的力量——比如他们共同强调的“痕迹”，摧毁或“平衡”了双方的论争。德里达显然倾向海德格尔一方，而且在反形而上学这条道路上，他比海德格尔还要彻底；迪迪-于贝尔曼亦复如此，完全是站在瓦尔堡的立场检讨潘诺夫斯基“图像学”的透明性机制。值得一提的是，潘诺夫斯基与海德格尔是弗赖堡大学时期的同学，虽然前者深受后者的影响^②，但二者分别作为人文主义和反人文主义的存在主义的代表，这一“对峙”关系也深刻体现了他们之间的分歧。与之相应，夏皮罗和瓦尔堡则分别系“风格论”和“图像学”两个同样处在“对峙”中的艺术史传统之典范。

德里达也好，迪迪-于贝尔曼、阿拉斯也罢，距离18世纪的夏尔丹近两个世纪之久，然而，在他们的思想观念中，还是不难看到《猴子画师》《猴子古董商》的影子。相信他们的理论与夏尔丹画作并无直接的关系，但是其诉诸绘画之动物性和不透明性在某种意义上或许是德里达和迪迪-于贝尔曼理论最好的图像注脚。

回过头看，迪迪-于贝尔曼和阿拉斯所强调的视觉“症候”不正是

① 德里达：《定位中的真理的还原》，唐纳德·普雷齐奥西编：《艺术史的艺术：批评读本》，第431页。

② 关于潘诺夫斯基与海德格尔的关系，参见范白丁：《〈图像学研究〉的一些理论来源》，黄专主编：《世界3：开放的图像学》，第157—163页。

李格尔之“艺术意志”和瓦尔堡之“情念程式”的当代体现吗？他们都诉诸不透明、非理性的运动、激情和力量。而这不仅是艺术作品本身所具有的，也是在与观者的互动中产生的。对于艺术史研究而言，它将我们带到了超越图像与形式、而不被经验和观念所围的未知地带，一个尚未被命名的地带；对当代艺术实践而言，形式意志与图像潜能则始终是一种自我革新和自我解放的力量，甚至是一种“无”的力量。

图像—形式的能动性 with 野蛮的艺术史叙事

百年来，无论是作为艺术家的作品，还是作为历史的证据；无论是作为宗教、政治和军事的工具或武器，还是作为自然科学的载体；无论是普遍的，还是特殊的……图像通常都被视为一个静止的人造物或历史客体。从 20 世纪 30 年代末潘诺夫斯基建构图像学之范式，到 80 年代以来视觉文化的扩张，这样一种认知迄今依然主导着主流的艺术史叙述。然而，正是这样一种认知和叙述忽视了其研究对象的多样性及其本质^①，尤其是图像作为行为或行动主体这一重要的存在维度。

20 世纪一度被称作“图像的世纪”。^②这一说法的潜台词是图像本身其实已经构成了历史的主体。如果说过去的摄影、电影、电视以及印刷品还只是处在一个初级阶段的话，那么今天的移动互联网、智能手机、短视频社交媒体以及 AI 的疾速发展提示我们，整个人类世界已经被图像所占领和吞噬，也为今天的艺术史与艺术理论研究带来了空前的挑战和机遇。正是这样一种境遇，迫使我们将视角转向图像本身，尝试探掘其作为主体及其能动性之所在。新世纪初，霍斯特·布雷德坎普的一系列图像研究便基于作为主体的图像及其行为理论，而致力于一种超越历史的艺术史叙述。不难发现，阿比·瓦尔堡对其系列研究的深刻影响，他自己也承认瓦尔堡文化科学研究图书馆的工作曾为他的尝试提供了基本的参考框架。^③透过其文本亦可看出，布雷德坎普无疑是瓦尔堡图像理论真正的传承者和践行者之一。

① 斯韦特拉娜·阿尔珀斯：《描绘的艺术：17 世纪的荷兰艺术》，第 9 页。

② 霍斯特·布雷德坎普：《图像行为理论》，第 2 页。

③ 同上，第 41 页。

一、图像—形式：作为生命体和行为主体

“图像—形式”作为生命体并不是现代社会的产物。在布雷德坎普看来，恰恰是启蒙运动导致了“图像—形式”的去生命化、去主体化。在此以前，有不少关于“图像—形式”本身的“力”“能力”或“力量”，关于“图像能够呼吸、出汗、流血、分泌油脂、痛哭流涕或头手倒立”，或关于宗教绘画能会说会唱诸如此类的记载。然而，自启蒙运动以来，对能动图像的想象转移成人类学和人种学的研究对象。作为历史的主体创造并处理的对象，图像是一种没有自己生命的无机物——这样一种见解一直影响甚至主导着艺术史研究，研究者们不加反思地确信，图像是由“死的物质”构成的。^①布雷德坎普深刻地意识到了这一点，他希望由此回到活的图像本身，重申其作为生命主体的有机的一面，进而展开艺术史叙述。布雷德坎普就此追溯到柏拉图的“洞穴寓言”，在他看来，柏拉图的论述中包含着一个信念：图像内部其实存在着一种积极的力量，但这种力量对城邦的理性统治构成了一种威胁。所以，他认为一个理想的城邦是不会给画家提供立足之地的，因为“哲学家在图像中会遭遇他们不能控制的领域”^②。

如果说柏拉图是恐惧图像的能动性的话，那么海德格尔则承认了图像的主体性，即艺术品必须用自己的角度来考虑问题，必须自己来表现自己。而在拉康这里，不仅仅是艺术品，就连普通的物品也具有积极性和主动性，诚如他所说的：“我们处在表现生活的戏剧里，我们是站在舞台上被注视的人。”^③这里的观看主体不再是观众，而是绘画或艺术品。图像作为一个言语或行为的主体，天然地被赋予了一种“生存权利”。“天赋图像权”自然是图像作为行为主体的基础和根本，但这也只有到了图像爆炸的20世纪，哲学家和艺术（史）家们才会对此如此敏感。这个时候，“即便是图像的过量生产——如新闻图像，也没有抵消它们

① 霍斯特·布雷德坎普：《图像行为理论》，第8—9页。

② 同上，第28页。

③ 同上，第29—34页。

本身的力量，更没有终止它们的力量”^①。值得一提的是，布雷德坎普延续了瓦尔堡的理论，图像在他这里并不受媒介的限制，就像德语中的图像“Bild”并不区分为物质的“picture”和精神的“image”^②，故布氏笔下的图像有时是物质的，有时则是非物质的。

当然，“天赋图像权”并非意味着图像就是绝对纯粹的。这其中，无论是宗教、政治、战争，还是媒体、科学、法律等，都是图像本身及其动力源所在，而不再作为图像的再现物或衍生物。基于此，布雷德坎普从图像中的（局部）图示、文字—修辞、造型等不同的视角分析了自古至今不同时期、不同地域的图像及其言说机制。譬如，在罗马的残缺雕像帕斯奎诺（Pasquino）（公元前3世纪中叶）、梅姆林（Hans Memling）的《末日审判》（1455—1471）（图W-1）和当代艺术家圣法勒（Niki de Saint Phalle）的《你是我》（1960）（图W-2）、《圣塞巴斯蒂安》（1961）、《怪诞的死亡》（1963）、《米洛的维纳斯》（1962）中，布雷德坎普发现图像都是作为第一人称的能动的主体，它们都是能说话的艺术品：人们不断地在帕斯奎诺的雕像上张贴纸片，从而将它变成了一个政治论战的广告柱，并由此将自己塑造成一个言语的主体；梅姆林《末日审判》的遭遇提示我们，画面所讲述的更像是它被掠夺、又重回故地的命运；而圣法勒于上世纪60年代初创作的一系列破坏性图像所言说的其实是艺术家自己年少时的创伤经验。^③布雷德坎普表示，关于图像，没有一种解释可以替代其他的表述而成为其有最终效力的解释。^④也正是在这一点上，可以说图像其实是一种可以超越历史的言语主体和生命体。而这一能动性和主体性的发现与其说来自图像自身，不如说是来自与不同时期、不同地域相类母题图像的并置、碰撞与相互的激荡。这也是他与同样诉诸艺术能动性（agency）的人类学家阿尔弗雷德·盖尔（Alfred Gell）的区别所在：虽然盖尔也声称艺术的能动性并非来自普遍

① 霍斯特·布雷德坎普：《图像行为理论》，第44页。

② 贺华：《图像学传统及其新发展——布雷德坎普的新图像学阐述》，北京：知识产权出版社，2020，第37页。

③ 霍斯特·布雷德坎普：《图像行为理论》，第74—87页。

④ 转引自贺华：《图像学传统及其新发展——布雷德坎普的新图像学阐述》，第39页。

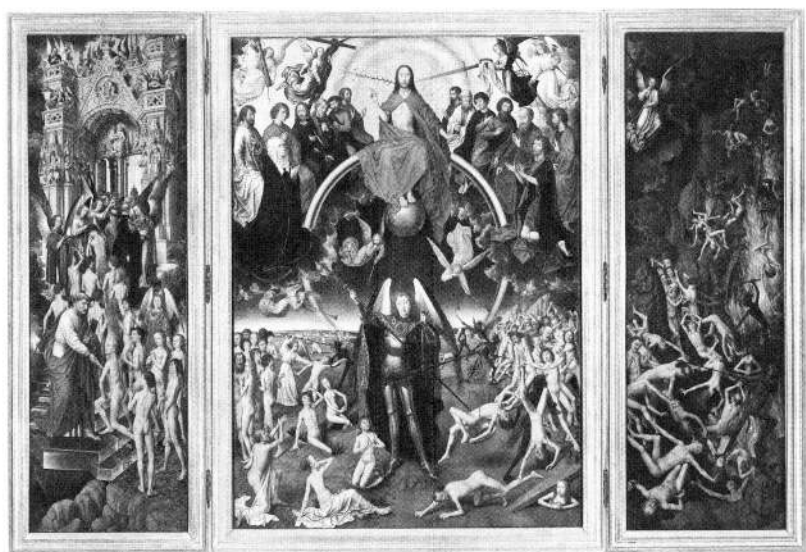


图 W-1 汉斯·梅姆林,《末日审判》,三联式圣坛画,木板蛋彩,223 cm×306 cm,约1455—1471

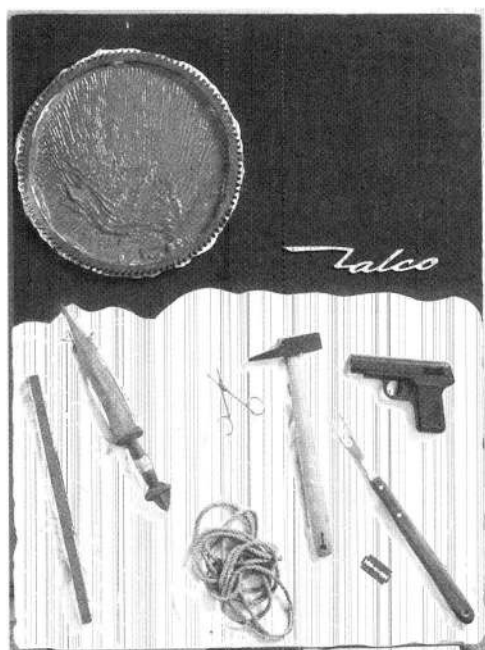


图 W-2 妮基·圣法勒,《你是我》,绘画装置,1960

的社会机制，但他所谓的“Index”（索引）即便是反美学、反语言学的，也并非来自不同作品或图像之间的碰撞和相互的激荡，而是源自艺术家（agent）、作品（prototype）、观者（recipient）三者之间的有机关系。^①况且，在盖尔的论述中，图像本身并不作为主体存在。

二、生命、交换与形式：图像行为的三个途径

很难说布雷德坎普的写作是艺术史，还是图像理论。这样一种野蛮的纵横捭阖的写作方式不同于基于考证和分析的艺术史研究，而它强烈的历史意识又有别于既有的种种图像理论。当然也可以说，它既是图像理论，也是艺术史。不过对布雷德坎普而言，这样一种学科归类并无意义。在他这里，不仅图像没有边界，知识也没有边界。透过15世纪雨果·凡·德·古斯（Hugo van der Goes）的《牧人的朝拜》、凡·艾克兄弟的《根特祭坛画》、18世纪皮特洛·A. 诺韦利（Pietro A. Novelli）的素描画、20世纪曼·雷、辛迪·舍曼的摄影作品、埃莉诺·安廷（Eleanor Antin）取自《庞贝的最后时光》的照片《艺术家工作室》（2001）、帕索里尼的电影《软奶酪》（1963）、比尔·维奥拉的影像作品《欢迎》（1995）、吉尔伯特和乔治的《正在歌唱的雕塑品》（1970）等一系列不同媒介的古今图像，布雷德坎普揭示了“仿效图像的真人图像”这一图像机制：图像就是身体，身体就是图像。^②显然，推动其写作的不再是历史文献和写作者的主观意图，而是图像本身。与其说是写作者，不如说是图像自身在写作——图像本身就是一个能动的生命体。此时，构成文本主体的不再是历史或艺术史惯例，而是图像—认知。正是基于图像—认知，其写作不仅解放了图像，也解放了历史和艺术史叙述。

“半人半马怪物”（Centaur）是历史上经典的图像母题，曾出现在多个画家的笔下，如经典的波提切利《帕拉斯和半人半马怪物》（约1480）

① See Alfred Gell, *Art and Agency: An Anthropological Theory*, Oxford: Clarendon Press, 1998, pp.28—45.

② 霍斯特·布雷德坎普：《图像行为理论》，第95—109页。

(图 W-3) 中, 这一母题常被理解为生物体与非生物体之间的一种中间形式, 而在布雷德坎普看来, 它也是艺术与技术的一种结合, 它借助人的身体和金属制造出二元的作为神的人和后代的半神。并非巧合的是, 这样一种想法也是 20 世纪初未来主义的目标。马里内蒂在《未来主义宣言》中直言: “我们将亲临半人半马怪物诞生的现场, 目睹它的降生。” 在一张拍摄于 1908 年的照片里, 马里内蒂坐在一辆汽车里, 整个形象仿佛是古代半人半马怪物的变体 (图 W-4)。布雷德坎普指出, 在这样一种结合中, 汽车实际上被人性化了, 它也要介入降生、性爱以及死亡这样的日常经验中。^①

上述两个案例分别代表了布雷德坎普所谓的图像行为的其中两种方式和途径, 即“图解式的图像行为: 生命”与“替代的图像行为: 交换”, 相形之下, 第三种“内在的图像行为: 形式”才是图像行为的根本。布雷德坎普依次探讨了“观看—目光”“点的变迁”“颜色的灵活性”“多重透视法”等, 但最值得一提的还是他最后着重讨论的形式本身何以成为图像的力量, 即“形态的抵抗力”、图式模型以及瓦尔堡所谓的形式内在的“情念程式”。沿着瓦尔堡的思路, 布雷德坎普在不同时期图像 [如丢勒的《俄耳甫斯之死》、罗马时期复制的希腊雕塑《尼奥比登教师》、卡斯塔诺 (Andrea del Castagno) 的《大卫像》等] 中的手势和衣纹中, 探得植根于图像上升形态中的情感运动。布氏指出: “瓦尔堡对于运动的上升形态的敏感其实是接受了电影和连续镜头摄影的结构因素。” 据此, 他认为当代影像艺术家皮皮罗蒂·里斯特 (Pipilotti Rist) 于 1997 年创作的完全失常、跳着舞步的野女人, 无疑是一个跳跃的瓦尔堡透视法之女继承人。这其中, “动态的装饰物”所扮演的正是图像行为内在的形式动力。^② 在其解释的过程中, 心理学构成了非常重要的解释依据。在另一篇文章中, 布雷德坎普提到了与瓦尔堡同处一个时代的心理学家弗洛伊德。他说: “在心理分析形成的年代, 瓦尔堡对于头发和衣袍的

① 霍斯特·布雷德坎普:《图像行为理论》, 第 148 页。

② 同上, 第 263—264 页。



图 W-3 波提切利,《帕拉斯和半人半马怪物》,布面油画, 207 cm × 148 cm, 约 1480



图 W-4 马里内蒂坐在自己的汽车里, 照片, 1908

运动感兴趣并非偶然，原因不仅在于一种独特的、对运动的古典描述的敏感，还在于这种表达适用于操控心理能量的手法。”^① 同时期深受弗洛伊德心理学影响的作家施尼兹勒（Arthur Schnitzler）曾撰写过一部小说《绮梦春色》，这部小说后来还被导演库布里克（Stanley Kubrick）改编成电影《大开眼戒》。在施尼兹勒的小说中，梦同时扮演着治疗性与毁灭性的双重角色^②，而这种内在的张力也恰好应和了瓦尔堡图像理论中同样极具张力和能动性的“情念程式”。在布雷德坎普的叙述中，提到了一张文艺复兴时期文本《寻爱绮梦》的插图《春天女神》（1499），画中的春天女神作为神祇的化身，她身着静静垂顺的衣袍，在丘比特的陪伴下虔诚专注地在敬献春天的花朵，然而她水平飘扬的头发却像在暴风运动中一样。对瓦尔堡来说，安静的人像以及头发和衣缘表现出的激烈动态的双面性则展现了整个时代心理的不安。^③

这样的例子在布雷德坎普的论述中不胜枚举。他不断重申作为主体的图像的行为及其能动性的来源，并由此打开了一个个新的艺术史叙述空间。而无论从哪个角度看，作为创作者的艺术家——甚至包括作为叙述者的艺术史家——都不再是图像绝对的生产者或支配者，“自然的游戏欲望”才是图像真正的塑造者。^④ 也即是说，图像“不再是忍受者，而是关系到知觉的经验和行动的生产者”^⑤。当然，图像具身化的目标并不是成为人，而是表明，它原本就是平行于人的一种自然生命体。它瓦解或回避了图像原本的智性结构，回到图像原本的摇曳状态，其艺术性或许便体现在这里。艺术史叙述也因此从原本稳靠的逻辑中脱离出来，进入一种野蛮的晃动和不确定状态。不过，这并没有彻底否定和摧毁既有的以艺术家为主体的种种智性解释和历史叙述，毋宁说它是对于图像

① 霍斯特·布雷德坎普：《摇曳的图像：从奇珍室到决赛》，第263—264页。

② 艾力克·肯德尔（Eric R. Kandel）：《启示的年代——在艺术、心智、大脑中探寻潜意识的奥秘，从维也纳1900到现代》，黄荣村译，台北：联经出版事业股份有限公司，2021，第118—119页。

③ 霍斯特·布雷德坎普：《摇曳的图像：从奇珍室到决赛》，第32页。

④ 霍斯特·布雷德坎普：《图像行为理论》，第276页。

⑤ 同上，第283页。

和艺术史叙述之生命力的一种扩展。

三、摇曳的“图像—形式”与艺术史的野蛮主义叙事

在布雷德坎普的叙述中，图像之间并不存在历史的关联，它们唯一的联系就是图像本身及其有限的相似性。也正因如此，他的叙述并不遵从时间和空间线索，就像瓦尔堡的《记忆女神图集》一样，图像的排列是非线性的，每张图像——无论古今——其实并没有确切的位置，甚至可以说，这些图像是可移动的，它们之间的关系是可变的。因此，他的叙述并不见得是从历史的图像出发，有时候一幅当代图像恰恰成为他叙述的起点。《摇曳的图像：从珍奇室到决赛》是布雷德坎普的一部文集，诚如文集四个部分的标题“表演之戏”“权力游戏”“游戏空间”“球戏”所示，它并非是一部严格意义上的图像史或图像理论，更像是一部图像游戏之作。

譬如，收录其中的《从教士帽到教宗红帽（服装、身体和教皇权威的关系）》（2006）一文中，布雷德坎普从2005年由托马斯·基兹乐（Thomas Kienzle）拍摄的一张新闻照片《教皇本笃十六世在科隆出席世界青年大会前》（2005）说起，引出文艺复兴时期弗拉·巴尔托洛梅奥（Fra Bartolommeo）的素描画《戴毡帽的米开朗基罗》（约1513—1517）、博伊斯与政府官员海恩兹·库恩（Heinz Kühn）的合影照（1975），重申了图中帽子兼具神圣与世俗的双重属性。他还透过教皇约翰·保罗二世1990年墨西哥之行的照片、1982年到达伦敦盖特维克时跪地之吻的照片，引出18世纪丹尼尔·乔多维茨基（Daniel Chodowiecki）的蚀刻画《卡尔五世登陆拉雷多后（亲吻大地）》（1791）、克雷斯皮（Giuseppe Maria Crespi）的《布鲁图亲吻土地》（约1715—1720）等，布雷德坎普提醒我们，这一跪地亲吻的姿势实则含有谦恭与征服的双重之意。借历史学家康托洛维奇在《国王的两身体》中的说法，这些图像所展现的正是（神圣的）公职与（世俗的）免冠人物之间的极端紧张关

系。^①1998年，时任美国总统的克林顿也是利用两个身体（即私人身体与公职身体）的分离，回应性丑闻事件。^②

这显然是一种典型的图像学叙述，但有别于潘诺夫斯基的是，布雷德坎普在这一叙述中更像是在提示我们，图像是可以超越历史的。这一超越不仅体现在图像母题的相似性，也体现在母题的内在意涵中。在他的叙述中，当代全球军事观测系统中的飞行之眼恰恰证明了阿尔贝蒂“翼眼”的现实意义；18世纪班茨（Banz）教堂巴洛克风格的穹顶形式或许是成立于1974年的“印记团体”之系列实践的某种征兆；中世纪和近代早期的思想萌芽成了计算机艺术的早期见证；1989年罗马尼亚革命的电视直播事件塑造了一个新的偶像——幻象（eidolon），它标志着作为媒介的拜占庭图像的重生；当代足球决赛图片中的身体构成所释放的其实是达芬奇《安吉亚里之战》中的激情和力量；而足球不仅是人类充满变数的命运，也是柏拉图的宇宙论……凡此种种，皆不在既有的艺术史和历史叙述的轨道上。在某种意义上，可以说这一脱轨的叙述方式恰恰是为了将艺术史从既有的历史机制中解放出来。而这也是瓦尔堡念兹在兹之所在。

受法国图像学家迪迪-于贝尔曼的启发，两位美国艺术史家内格尔（Alexander Nagel）和克里斯托弗·伍德在《错时的文艺复兴》一书中同样复活了瓦尔堡的这一思想。他们认为，随着1500年左右的社会逐渐从宗教性的中世纪文化转变至世俗性的文艺复兴文化，当时的艺术作品同时具有两种时间性。他们反对每个物件或事件都有其特定的时空背景这种历史主义观点，主张以“错时”（anachronic）这个术语来描述艺术作品如何呈现递回的时间性。^③相较而言，布雷德坎普的叙述要更加野蛮，因为他不对历史做任何承诺。也正因如此，他反而揭示出了诸多不为人知的历史面向，并由此打开了图像内部被忽视的一些侧面和意涵。

① 霍斯特·布雷德坎普：《摇曳的图像：从奇珍室到决赛》，第44页。

② 同上，第57—59页。

③ Alexander Nagel and Christopher Wood, *Anachronic Renaissance*, Cambridge, MA: The MIT Press, 2010, p.14.

余说：“策展式写作”作为艺术史叙述？

在布雷德坎普的叙述中，显然已经不分过去、现在和将来，可是，但凡取消时空界限的叙述，都带着当代的痕迹。换言之，这样一种叙述很大程度上也是一种当代（艺术）实践，甚至扮演着重新定义和命名“当代（艺术）”的角色。

不过，最接近这种写作方式的还是当代艺术的策展实践。就此，艺术史家、评论家克莱尔·毕夏普曾做过专门的探讨，不过在她这里，这还不仅是一种方法，同时还被视为一种辩证的当代性理论，试图以更具政治性的视野来处理多重的时间性。对她而言，如此叙述的动机，就在于如何理解我们当下的处境，以及改变它的方式。^①因此，如果从方法论及其可操作性而言，策展或许是通往这一极具当代性的艺术史叙述的有效途径。并非巧合的是，图像展示也正是瓦尔堡叙述的起点。在这个意义上，不妨说布雷德坎普的写作是一种“策展式写作”。而这从另外一个角度，也回答了这一前卫的艺术策展实践和艺术史写作何以在当代知识—政治机制中显得如此重要和紧迫。

这是本书选择以布雷德坎普的艺术史和观念作为结尾的原因。其实，也是想以此回应笔者在《美术变革与现代中国：中国当代艺术的激进根源》《裂变的交响：20世纪中国艺术的三个当代时刻》两本书中提出的“策展式写作”这一说法。^②坦白地说，几年前在写这两本书（特别是前者）的时候，心里是没底的。出版后，也是褒贬不一，直到有一天，捡起在书架上摆了很久的布雷德坎普的时候，不禁暗自窃喜，原来布雷德坎普早就有此实践，甚至他的某些做法比拙著还要激进。不妨说，这是艺术史论中的一种“野蛮主义”（brutalism）。借阿基尔·姆贝姆贝（Achille Mbembe）的话说，“野蛮主义”原本是一个非常政治化

① 克莱尔·毕夏普：《激进美术馆学：当代美术馆的当代性》，王圣智译，台北：一行出版，2019，第29页。

② 拙著《美术变革与现代中国：中国当代艺术的激进根源》（商务印书馆，2020）、《裂变的交响：20世纪中国艺术的三个当代时刻》（文化艺术出版社，2021）便是“策展式写作”的初步尝试。

的建筑概念，但在这里，它泛指一切“组装和组织、形成和再分配的工作，包括在空间上，有生命的身体——但大多数情况下是非物质的——组合，事实上，正是在（经历了强制、粉碎、洗劫、切开、解剖，必要时肢解变形的）材料、非物质和肉体的交汇点上，我们应该定位野蛮主义”^①。也就是说，即便是知识层面的分解、组合与再分配，本质上还是无法脱离我们的生命与肉身经验而独立存在。这一前卫的艺术史叙事也因此化身为一种“野蛮主义”的当代实践。

就此而言，笔者倒显得有些保守了。不过有一点是可定的，这样一种尝试不仅是方法论的开拓，更是艺术力的重探。恰恰是基于艺术力这个维度，本书与《美术变革与现代中国：中国当代艺术的激进根源》（包括《裂变的交响》）不可分割，既可以将前者看作是后者的一个理论注脚，也可以将后者看作前者的中国案例。这意味着，艺术力既是特殊的，也是普遍的；它既是忠于尘世的生命实践，也是超越现实的精神行动。它本于艺术，又大于艺术。

^① Achille Mbembe, *Brutalism*, North Carolina : Duke University Press, 2024, pp.1—2. 此处引文源自蓝江译稿。

参考文献

中文译著、译文

[意] 阿甘本:《阿比·瓦尔堡与无名之学》,《潜能》,王立秋、严和来译,桂林:漓江出版社,2014

[意] 阿尔贝蒂:《论绘画》,胡珺、辛尘译,南京:江苏教育出版社,2012

[美] 阿尔珀斯:《伦勃朗的企业:工作室与市场》,冯白帆译,南京:江苏凤凰美术出版社,2014

[美] 阿尔珀斯:《描绘或叙事——一个关于写实再现的问题》,王晓丹译,《新美术》,2009年第3期

[美] 阿尔珀斯:《制造鲁本斯》,龚之允译,贺巧玲校,北京:商务印书馆,2019

[美] 阿尔珀斯:《描绘的艺术:17世纪的荷兰艺术》,王晓丹译、杨振宇校,北京:商务印书馆,2021

[美] 阿尔珀斯、[美] 巴克森德尔:《蒂耶波洛的图画智力》,王玉冬译,南京:江苏人民出版社,2014

[法] 达尼埃尔·阿拉斯:《细节:一部离作品更近的绘画史》,马跃溪译,李军审校,生活·读书·新知三联书店,2023

[法] 达尼埃尔·阿拉斯:《绘画史事》,孙凯译,董强校,北京:北京大学出版社,2007

[英] 詹姆斯·艾德礼:《格尔尼卡:毕加索的愤怒与人类战争反思》,吴亚敏译,北京:北京燕山出版社,2020

[英] 毕夏普:《激进美术馆学:当代美术馆的当代性》,王圣智译,台北:一行出版股份有限公司,2019

[英] 蒂姆·阿姆斯特朗:《现代主义:一部文化史》,孙生茂译,南京:南京大学出版社,2014

[新西兰] 乔弗里·巴钦:《热切的渴望:摄影概念的诞生》,毛卫东译,北京:中国民族摄影艺术出版社,2016

〔英〕巴特菲尔德：《辉格党式的历史阐释》，李晋译，北京：生活·读书·新知三联书店，2013

〔德〕本雅明：《德国浪漫派的艺术批评概念》，王炳钧、杨劲译，北京：北京师范大学出版社，2013

〔德〕本雅明：《经验与贫乏》，王炳钧、杨劲译，天津：百花文艺出版社，1999

〔德〕本雅明：《启迪：本雅明文选》，张旭东、王斑译，香港：牛津大学出版社，2012

〔日〕柄谷行人：《作为隐喻的建筑》，应杰译，北京：中央编译出版社，2017

〔日〕柄谷行人：《民族与美学》，薛羽译，西安：西北大学出版社，2016

〔英〕以赛亚·伯林：《浪漫主义的根源》，亨利·哈代编，南京：译林出版社，2019

〔法〕安托瓦纳·贝尔曼：《异域的考验：德国浪漫主义时期的文化与翻译》，北京：生活·读书·新知三联书店，2021

〔德〕霍斯特·布雷德坎普：《图像行为理论》，宁瑛、钟长盛译，南京：译林出版社，2016

〔德〕霍斯特·布雷德坎普：《摇曳的图像：从奇珍室到决赛》，贺华译，北京：知识产权出版社，2017

〔美〕迈克尔·波德罗：《批评的艺术史家》，杨振宇译，北京：商务印书馆，2020

〔法〕伯瑞奥德：《后制品》，熊雯曦译，北京：金城出版社，2014

〔美〕本雅明·布赫洛：《新前卫与文化工业：1955到1975年间欧美艺术评论集》，何卫华等译，南京：江苏凤凰美术出版社，2014

〔英〕弗·卡斯顿：《法西斯主义的兴起》，周颖如、周熙安译，北京：商务印书馆，1989

〔美〕高居翰：《画家生涯：传统中国画家的生活与工作》，杨贤宗等译，北京：生活·读书·新知三联书店，2012

〔美〕T. J. 克拉克：《现代生活的画像：马奈及其追随者艺术中的巴黎》，沈语冰、诸葛沂译，南京：江苏凤凰美术出版社，2013

〔美〕乔纳森·克拉里：《观察者的技术：论19世纪的视觉与现代性》，蔡佩君译，上海：华东师范大学出版社，2017

〔美〕乔纳森·克拉里：《知觉的悬置：注意力、景观与现代文化》，沈语冰、贺玉高译，南京：江苏凤凰美术出版社，2017

〔美〕托马斯·克洛：《大众文化中的现代艺术》，吴毅强、陶铮译，南京：江

苏凤凰美术出版社，2016

[美] 安静主编：《白立方内外：ARTFORUM 当代艺术评论 50 年》，北京：生活·读书·新知三联书店，2017

[荷] 曲培醇：《十九世纪欧洲艺术史》，丁宁等译，北京：北京大学出版社，2014

[法] 达弥施：《云的理论：为了建立一种新的绘画史》，董强译，台北：扬智文化事业股份有限公司，2002

[法] 雷吉斯·德布雷：《图像的生与死：西方观图史》，黄迅余、黄建华译，上海：上海译文出版社，2014

[法] 雷吉斯·德布雷：《普通媒介学教程》，陈卫星、王杨译，北京：清华大学出版社，2014

[法] 雷吉斯·德布雷、赵汀阳：《两面之词：关于革命问题的通信》，张万申译，北京：中信出版社，2014

[比] 蒂埃利·德·迪弗：《杜尚之后的康德》，沈语冰、张晓剑、陶铮译，南京：江苏凤凰美术出版社，2014

[奥] 德沃夏克：《哥特式雕塑与绘画中的理想主义与自然主义》，陈平译，北京：北京大学出版社，2015

[奥] 德沃夏克：《作为精神史的美术史》，陈平译，北京：北京大学出版社，2010

[英] 丹尼斯·邓肯：《索引：知识的钥匙》，陈岳长译，台北：商周出版，2023

[美] V. 厄利希：《俄国形式主义：历史与学说》，张冰译，北京：商务印书馆，2017

[法] 乔治·迪迪-于贝尔曼：《记忆的灼痛》，北京：中国民族摄影艺术出版社，2015

[法] 乔治·迪迪-于贝尔曼：《在图像面前》，陈元译，长沙：湖南美术出版社，2015

[斯洛文尼亚] 艾尔雅维茨、[德] 格罗伊斯等编：《后现代主义的镰刀：晚期社会主义的艺术文化》，杨佩芸译，台北：典藏艺术家庭股份有限公司，2009

[法] 福西永：《形式的生命》，陈平译，北京：北京大学出版社，2011

[法] 福柯：《词与物：人文科学考古学》，莫伟民译，上海：上海三联书店，2001

[法] 福柯：《临床医学的诞生》，刘北成译，南京：译林出版社，2011

[法] 福柯：《马奈的绘画》，谢强、马月译，长沙：湖南教育出版社，2009

- [法] 福柯:《这不是一只烟斗》,邢克超译,桂林:漓江出版社,2012
- [法] 福柯:《福柯集》,杜小真编译,上海:上海远东出版社,2003
- [美] 迈克尔·弗雷德:《艺术与物性》,张晓剑、沈语冰译,南京:江苏凤凰美术出版社,2013
- [美] 瓦尔特·弗里德伦德尔:《意大利绘画中的手法主义和反手法主义》,王安利译、杨贤宗校,北京:商务印书馆,2022
- [美] 哈尔·福斯特:《实在的回归》,杨娟娟译,南京:江苏凤凰美术出版社,2015
- [美] 辛西娅·弗里兰:《现代艺术的生成:金钱、市场、博物馆》,高天民译,《美术馆》(总第10期),上海:上海书店出版社,2007
- [英] 马丁·盖福特:《更大的信息:大卫·霍克尼谈艺录》,王燕飞译,上海:上海人民美术出版社,2013
- [英] 卡米拉·格雷:《俄国实验艺术》,[美] 玛丽安·伯雷-莫利修订,徐辛未译,杭州:浙江人民美术出版社,2019
- [美] 格林伯格:《艺术与文化》,沈语冰译,桂林:广西师范大学出版社,2009
- [美] 劳伦斯·格伦斯伯格等:《媒介建构:流行文化中的大众媒介》,祈林译,南京:南京大学出版社,2014
- [德] 格罗伊斯:《艺术力》,郭昭兰、刘文坤译,台北:艺术家出版社,2015
- [德] 格罗伊斯:《走向公众》,苏伟等译,北京:金城出版社,2012
- [英] 贡布里希:《瓦尔堡思想传记》,李本正译,北京:商务印书馆,2018
- [英] 贡布里希:《艺术的故事》,范景中译,林夕校,北京:生活·读书·新知三联书店,1999
- [法] 皮埃尔·阿多:《伊西斯的面纱:自然的观念史随笔》,张卜天译,上海:华东师范大学出版社,2014
- [英] 乔纳森·哈里斯:《新艺术史批评导论》,徐建译,南京:江苏凤凰美术出版社,2010
- [美] 哈特、[意] 奈格里:《大同世界》,王行坤译,北京:中国人民大学出版社,2016
- [澳] 约翰·哈特利:《全民书写运动》,郑百雅译,简妙如审定,台北:漫游者事业文化股份有限公司,2012
- [英] H. 赫洛尔:《关于“大写的艺术”:贡布里希,施洛塞尔与瓦尔堡》,翟梓宏译,《新美术》,2012年第1期
- [英] 詹姆斯·霍尔:《自画像文化史》,王燕飞译,上海:上海人民美术出版

社，2016

[美] 迈克尔·安·霍丽：《帕诺夫斯基与美术史基础》，易英译，长沙：湖南美术出版社，1992

[英] 大卫·霍克尼：《隐秘的知识：重新发现西方绘画大师的失传技艺》，万木春等译，杭州：浙江人民美术出版社，2012

[美] 詹明信：《晚期资本主义的文化逻辑》，张旭东编，陈清侨等译，北京：生活·读书·新知三联书店，1997

[美] H. W. 詹森：《詹森艺术史》（插图第7版），[美] A.F. 詹森、[美] J.E. 戴维斯等修订，艺术史组合翻译实验小组译，北京：世界图书出版公司，2013

[德] 费利克斯·吉尔伯特：《历史学：政治还是文化——对兰克和布克哈特的反思》，刘耀春、刘君译，北京：北京大学出版社，2012

[美] 大卫·乔斯利特：《反馈：录像艺术的媒体生态学》，郭娟译，长沙：湖南美术出版社，2017

[美] 大卫·I. 科泽：《教宗与墨索里尼：庇护十一世与法西斯崛起秘史》，陶泽慧译，上海：上海三联书店，2018

[英] 马丁·肯普：《看得见的，看不见的：艺术、科学和直觉——从达·芬奇到哈勃望远镜》，郭锦辉译，上海：上海科学技术文献出版社，2011

[美] 艾力克·肯德尔：《启示的年代——在艺术、心智、大脑中探寻潜意识的奥秘，从维也纳1900到现代》，黄荣村译注，台北：联经出版事业股份有限公司，2021

[美] 佐亚·科库尔、[美] 梁硕恩编：《1985年以来的当代艺术理论》（增订本），王春辰、何积惠、李亮之译，上海：上海人民美术出版社，2018

[美] 罗莎琳·克劳斯：《前卫的原创性及其他现代主义的神话》，周文姬、路珏译，南京：江苏凤凰美术出版社，2015

[美] 欧文·拉铁摩尔：《中国的亚洲内陆边疆》，唐晓峰译，南京：江苏人民出版社，2005

[美] 迈克尔·莱杰：《重构抽象表现主义：20世纪40年代的主体性与绘画》，毛秋月译，南京：江苏凤凰美术出版社，2015

[美] 林美：《希特勒最后的人质》，吴新婷译，北京：社会科学文献出版社，2022

[法] 雅克·勒高夫：《中世纪的英雄和奇观》，鹿泽新译，成都：四川文艺出版社，2021

[法] 利奥塔：《非人：时间漫谈》，罗国祥译，北京：商务印书馆，2001

[匈] 格奥尔格·卢卡奇、[德] 贝托特·布莱希特等著, 中国社会科学院外国文学研究所外国文学研究资料丛书编辑委员会编, 张黎编选:《表现主义论争》, 上海: 华东师范大学出版社, 1992

[德] 阿尔弗里德·冯·马丁:《尼采与布克哈特——对话中的两个精神世界》, 黄明嘉、史敏岳译, 上海: 华东师范大学出版社, 2020

[美] 维克多·马格林:《设计, 为乌托邦而奋斗: 罗德琴科、利西茨基、莫霍利-纳吉 (1917—1946)》, 张馥玫、张长征、朱橙译, 北京: 北京大学出版社, 2018

[美] W. J. T. 米歇尔:《图像理论》, 陈永国、胡文征译, 北京: 北京大学出版社, 2006

[美] W. J. T. 米歇尔:《理性、疯癫与蒙太奇》, 戴陆译, 《美术研究》, 2017年第1期

[法] 菲利普·阿兰·米肖:《〈记忆女神图集〉, 艺术史与场景建构》, 黄专主编:《世界3: 开放的图像学》, 北京: 中国民族摄影艺术出版社, 2017

[匈] 拉兹洛·莫霍利-纳吉:《新视觉: 从材料到建筑》, 刘忆译, 重庆: 重庆大学出版社, 2020

[匈] 拉兹洛·莫霍利-纳吉:《绘画、摄影、电影》, 张耀译, 重庆: 重庆大学出版社, 2019

[匈] 拉兹洛·莫霍利-纳吉:《运动中的视觉: 新包豪斯的基础》, 周博、朱橙、马芸译, 北京: 中信出版社, 2016

[意] 奈格里:《超越帝国》, 李琨、陆汉臻译, 北京: 北京大学出版社, 2016

[意] 奈格里:《艺术与诸众: 论艺术的九封信》, 尉光吉译, 重庆: 重庆大学出版社, 2016

[德] 尼采:《查拉图斯特拉如是说》, 钱春绮译, 北京: 生活·读书·新知三联书店, 2014

[德] 尼采:《历史的用途和滥用》, 陈涛、周辉荣译, 刘北成校, 上海: 上海世纪出版集团, 2005

[美] 潘诺夫斯基:《图像学研究: 文艺复兴时期艺术的人文主题》, 威印平、范景中译, 上海: 上海三联书店, 2011

[美] 唐纳德·普雷齐奥西主编:《艺术史的艺术: 批评读本》, 易英、王春辰、彭筠等译, 上海: 上海人民出版社, 2016

[美] 唐纳德·普雷齐奥西、[美] 克莱尔·法拉格:《艺术并非你想的那样》, 张建威译, 北京: 电子工业出版社, 2016

[法] 朗西埃:《历史之名》, 魏德骥、杨淳嫻译, 台北: 麦田出版城邦文化

事业股份有限公司，2014

〔法〕朗西埃：《美感论：艺术审美体制的世纪场景》，赵子龙译，北京：商务印书馆，2016

〔法〕朗西埃：《图像的命运》，张新木、陆洵译，南京：南京大学出版社，2014

〔美〕马修·兰普利：《从象征到寓言：阿比·瓦尔堡的艺术寓言》，杨贤宗、柯腾译，李洋主编：《图像的死后生命：阿比·瓦尔堡研究文选》，北京：中国国际广播出版社，2024

〔奥〕李格尔：《风格问题：装饰历史的基础》，邵宏译，杭州：中国美术学院出版社，2016

〔奥〕李格尔：《罗马晚期的工艺美术》，陈平译，北京：北京大学出版社，2010

〔奥〕李格尔：《造型艺术的历史语法》，南京：译林出版社，2020

〔奥〕阿洛瓦·里格尔（李格尔）：《视觉艺术的历史语法》，刘景联译，上海：上海三联书店，2017

〔美〕罗伯特·罗森布卢姆：《现代绘画与北方浪漫主义传统》，刘云卿译，桂林：广西师范大学出版社，2003

〔美〕埃里克·伦纳：《针孔摄影：从传统技法到数码应用》，毛卫东译，北京：世界图书出版公司，2012

〔法〕马尔罗：《无墙的博物馆》，李瑞华、袁楠译，孙宜学校，桂林：广西师范大学出版社，2001

〔法〕甘丹·梅亚苏：《形而上学与科学外世界的虚构》，马莎译，郑州：河南大学出版社，2017

〔美〕桑德斯：《文化冷战与中央情报局》，曹大鹏译，北京：国际文化出版公司，2002

〔英〕玛丽·西顿：《爱森斯坦评传》，史敏徒译，北京：中国电影出版社，1983

〔美〕夏皮罗：《绘画中的世界观：艺术与社会》，高薪译，南京：南京大学出版社，2020

〔美〕夏皮罗：《现代艺术：19与20世纪》，沈语冰、何海译，南京：江苏凤凰美术出版社，2014

〔英〕弗里茨·萨克斯尔：《形象的遗产》，杨建国译，南京：译林出版社，2017

〔奥〕汉斯·赛德尔迈尔：《艺术的危机：中心的丧失》，王艳华译，南京：译

林出版社, 2020

【德】奥斯卡·施莱默、【匈】拉兹洛·莫霍利-纳吉、【匈】法尔卡斯·莫尔纳:《包豪斯剧场》,徐佳利译,广州:岭南美术出版社,2020

【德】卡尔·施密特:《政治的浪漫派》,冯克利、刘锋译,上海:上海人民出版社,2004

【德】施路赫特:《信念与责任——马克斯·韦伯论伦理》,李康译,李猛编:《韦伯:法律与价值》(思想与社会 第一辑),上海:上海人民出版社,2001

【奥】施洛塞尔等:《维也纳美术史学派》,陈平编选,张平等译,北京:北京大学出版社,2013

【英】苏吉特·希瓦桑达兰:《南方浪潮:印、太海洋民族对抗帝国暴力、驱动现代史的革命年代》,叶品岑译,台北:时报文化出版企业股份有限公司,2022

【法】列维·斯特劳斯:《忧郁的热带》,王志明译,北京:生活·读书·新知三联书店,2000

【美】列奥·施坦伯格:《另类准则:直面20世纪艺术》,沈语冰、刘凡、谷光曙译,南京:江苏凤凰美术出版社,2011

【德】黑特·史德耶尔:《情境至上,德国例外》,刘佳译,《艺术当代》,2022年第4期

【美】弗里茨·R.斯特恩:《文化绝望的政治:日耳曼意识形态崛起研究》,杨靖译,南京:译林出版社,2022

【罗】斯托伊奇塔:《影子简史》,邢莉、傅丽莉、常宁生译,北京:商务印书馆,2013

【法】茨维坦·托多罗夫:《日常生活的颂歌:论十七世纪荷兰绘画》,曹丹红译,上海:华东师范大学出版社,2012

【美】布莱恩·沃利斯编:《现代主义之后的艺术:对表现的反思》,宋晓霞等译,北京:北京大学出版社,2012

【法】保罗·维利里奥:《解放的速度》,陆元昶译,南京:江苏人民出版社,2004

【法】保罗·维利里奥:《无边的艺术》,张新木等译,南京:南京大学出版社,2014

【法】保罗·维利里奥:《消失的美学》,台北:扬智文化,2001

【德】马克斯·韦伯:《新教伦理与资本主义精神》,于晓、陈维纲译,北京:生活·读书·新知三联书店,1987

【瑞士】沃尔夫林:《美术史的基本概念:后期艺术中的风格发展问题》,潘

耀昌译，北京：北京大学出版社，2011

〔美〕沃格林：《政治观念史稿·卷七：新秩序与最后的定向》，李晋、马丽译，贺晴川、姚啸宇校，上海：华东师范大学出版社，2019

〔美〕汤姆·沃尔夫：《画出来的箴言：艺术理论的现代臆造》，潘泓译，重庆：重庆大学出版社，2014

〔美〕巫鸿：《重屏：中国绘画中的媒材与再现》，文丹译、黄小峰校，上海：上海人民出版社，2010

〔俄〕罗曼·雅柯布森：《雅柯布森文集》，钱军选编、译注，北京：商务印书馆，2012

中文论著、论文

曹卫东主编，汪尧坤执行主编：《审美政治化：德国表现主义问题》（德国学术第三辑），上海：上海人民出版社，2015

曹星原：《摘去伦勃朗的“金盔”者——阿尔珀斯及其美术史研究方法》，《新美术》，1991年第1期

陈平：《本雅明与李格尔：艺术作品与知觉方式的历史变迁》，《文艺研究》，2018年第11期

陈平：《李格尔与艺术科学》，杭州：中国美术学院出版社，2002

陈平：《西方艺术史学史》，北京：北京大学出版社，2020

陈平：《重访：走进西方艺术史学史》，张颖编，北京：文化艺术出版社，2024

陈平编选：《维也纳美术史学派》，张平等译，北京：北京大学出版社，2013

陈荣灼：《气论与宋明儒三系说新解》，台北：清华大学出版社，2023

初金一：《观念主义及其不满：格罗伊斯与普利戈夫论观念艺术》，《艺术学研究》，2021年第1期

戴丹：《“摩涅莫辛涅”——阿比·瓦尔堡的一个项目和一座图书馆的变迁》，《南京艺术学院（美术与设计）》，2018年第6期

董树宝：《漂浮的烟斗：早期福柯论拟像》，《文艺研究》，2018年第7期

高名潞：《西方艺术观念史：再现与艺术史转向》，北京：北京大学出版社，2016

河清：《艺术的阴谋：透视一种“当代艺术国际”》，桂林：广西师范大学出版社，2008

贺华：《图像学传统及其新发展——布雷德坎普的新图像学阐述》，北京：知识产权出版社，2020

花亦芬:《布克哈特遗著〈缅怀鲁本斯〉——对“个人主义”和“现世性”问题的再思考》,《台大历史学报》,2010年总第45期

李猛编:《科学作为天职:韦伯与我们时代的命运》,北京:生活·读书·新知三联书店,2018

梁展:《文明、理性与种族改良:一个大同世界的构想》,刘禾编:《世界秩序与文明等级——全球史研究的新路径》,北京:生活·读书·新知三联书店,2019

刘北成:《本雅明思想肖像》,北京:中国人民大学出版社,2012

刘碧旭:《观看的历史转型:欧洲艺术展览的起源与演变》,台北:艺术家出版社,2020

刘晶晶:《现代主义:设计的母语》,《艺术与设计》,2017年第8期

刘振:《恶魔的复归:反犹主义与瓦尔堡艺术史的研究意图》,《齐鲁艺苑(山东艺术学院学报)》,2019年第4期

鲁明军:《视觉认知与艺术史:福柯 达弥施 克拉里》,桂林:广西师范大学出版社,2014

鲁明军:《福柯的绘画研究与20世纪艺术史学范式的转变》,《文艺研究》,2015年第4期

鲁明军:《目光的诗学及其历史——论德布雷的图像媒介学与艺术史》,《美术观察》,2015年第5期

鲁明军:《美国〈十月〉杂志的诞生》,沈语冰主编:《艺术史与艺术哲学集刊》(第1辑),北京:商务印书馆,2020

鲁明军:《视觉叙事与绘画史句法新探——围绕达弥施“云的理论”的讨论》,《文艺研究》,2013年第7期

鲁明军:《〈十月〉:结构主义,还是马克思主义?——本杰明·布赫洛访谈录》,《文艺理论与批评》,2022年第10期

鲁明军:《“物”的解放与形式的抵抗——DOCUMENTA(13)的政治》,《中外文化与文论》(第22辑),成都:四川大学出版社,2013

鲁明军:《美术变革与现代中国:中国当代艺术的激进根源》,北京:商务印书馆,2020

鲁明军:《裂变的交响:20世纪中国艺术的三个当代时刻》,北京:文化艺术出版社,2021

鲁明军编著:《前卫的承诺:〈十月〉访谈录》,上海:东方出版中心,2023

彭锋:《凡·高的鞋踩出一个罗生门》,《读书》,2017年第12期

皮力:《从行动到观念:晚期现代主义艺术理论的转型》,台北:典藏艺术家

庭出版股份有限公司，2015

邱仲麟：《晚明以来的西洋镜与视觉感官的开发》，邱仲麟主编：《中国史新论·生活与文化分册》，台北：联经出版股份有限公司，2013

沈语冰：《图像与意义：英美现代艺术史论》，北京：商务印书馆，2017

孙江：《人种：西方人种概念的建构、传布与解构》，南京：江苏人民出版社，2023

王海艳：《杜尚密码》，杭州：中国美术学院出版社，2012

王志亮：《大众、体制、参与：前卫理论的范式转向》，北京：人民美术出版社，2022

汪民安编：《福柯读本》，北京：北京大学出版社，2010

王悠然：《“全球南方”承载学术与政治价值》，《中国社会科学报》，2021年12月24日

巫鸿：《张洵工作室：艺术与劳动》，桂林：广西师范大学出版社，2009

巫鸿：《“经典作品”与美术史写作》，《读书》，2006年第6期

吴琼：《“上帝住在细节中”——阿比·瓦尔堡图像学的思想脉络》，《文艺研究》，2016年第1期

吴增定：《尼采与柏拉图主义》，上海：上海人民出版社，2005

徐献军：《现象学精神病理学：现象学与精神病理学的相互澄明关系研究》，北京：商务印书馆，2023

易英：《抽象绘画的理论死亡》，黄宗贤、鲁明军编：《视觉研究与思想史叙事》（上册：形式—观念—话语），桂林：广西师范大学出版社，2013

尹吉男：《“董源”概念的历史生成》，《文艺研究》，2005年第2期

尹吉男：《明代后期鉴藏家关于六朝绘画知识的生成与作用——以“顾恺之”的概念为线索》，《文物》，2002年第7期

尹吉男：《明代宫廷画家谢环的业余生活与仿米氏云山绘画》，《艺术史研究》（第9辑），广州：中山大学出版社，2007

张敢：《格林伯格与美国抽象表现主义》，黄宗贤、鲁明军编：《视觉研究与思想史叙事》（上册：形式—观念—话语），桂林：广西师范大学出版社，2013

张坚：《另类叙事：西方现代艺术史学中的表现主义》，北京：北京大学出版社，2018

张坚、布鲁斯·罗伯森主编：《艺术：生活或观念——交互视野下的中国 and 美国的现代艺术》，杭州：中国美术学院出版社，2017

张锦：《20世纪的翻转：福柯对“形式主义”的反思》，《法国研究》，2012年第4期

张旭东:《批评的踪迹——文化理论与文化研究(1985—2002)》,北京:生活·读书·新知三联书店,2003

周诗岩:《阿比·瓦尔堡的姿态:图像生命与历史主体》,《新美术》,2017年第9期

周诗岩、王家浩:《包豪斯悖论:先锋派的临界点》,武汉:华中科技大学出版社,2020

诸葛沂:《思想与方法:T.J.克拉克艺术社会史研究》,北京:商务印书馆,2023

英文论著

Svetlana Alpers, *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago: The University of Chicago Press, 1984

Svetlana Alpers, *The Vexations of Art: Velázquez and Others*, New Haven: Yale University Press, 2007

Bruce Altshuler, *Salon to Biennial: Exhibitions That Made Art History (Volume 1: 1863—1959)*, London: Phaidon Press Inc., 2008

Walter Benjamin, “The Arcades Project”, ed. by Rolf Tiedemann and trans. by Howard Eiland & Kevin Walter Benjamin, *The Origin of German Tragic Drama*, trans. by John Osborne, London: Verso Press, 2003

Yve-Alain Bois, *An Oblique Autobiography*, New York & San Francisco: no place press, 2022

Yve-Alain Bois, *Painting as Model*, Cambridge, MA: The MIT Press, 1993

Giuseppe Capriotti, *Lo scorpione sul petto. Iconografia antiebraica tra XV e XVI secolo alla periferia dello Stato pontificio*, Rome: Gangemi Editore, 2015

Jonathan Crary, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the 19th Century*, Cambridge, MA: The MIT Press, 1992

Jonathan Crary, *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle and Modern Culture*, Cambridge, MA: The MIT Press, 2001

Georges Didi-Huberman, *The Surviving Image: Phantoms of Time and Time of Phantoms, Aby Warburg's History of Art*, trans. by Harvey L. Mendelsohn, Philadelphia: Penn State University Press, 2017

Dear Aby Warburg, What Can be Done with Images? Siegen: Museum für Gegenwartskunst Siegen, 2012

Noam M. Elcott, “Rooms of our time: László Moholy-Nagy and the stillbirth of

multi-media museums”, *Screen/Space*, ed. by Tamara Trodd, Manchester: Manchester University Press, 2011

Kurt W. Foster, “Introduction”, Aby Warburg, *The Renewal of Pagan Antiquity*, Los Angeles: Getty Research Institute for the History of Art and Humanities, 1999

Michel Foucault, *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*, New York: Vintage Books, 1973

Michel Foucault, *Manet and the Object of Painting*, trans. by Matthew Barr, London: Tate Publishing, 2011

Alfred Gell, *Art and Agency: An Anthropological Theory*, Oxford: Clarendon Press, 1998

Romy Golan, *Flashback, Eclipse: The Political Imaginary of Italian Art in the 1960s*, Princeton: Princeton University Press, 2021

E. H. Gombrich, “Aby Warburg: His Aims and Methods: An Anniversary Lecture”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol.62, 1999

Boris Groys, *The Total Art of Stalinism*, New York: Verso Press, 2011

Margret Iversen, *Alois Riegl: Art History and Theory*, Cambridge, MA : The MIT Press, 1993

Christopher D. Johnson, *Memory, Metaphor, and Aby Warburg's Atlas of Images*, Ithaca : Cornell University Press, 2012

David Joselit, *Haritage and Debt: Art in Globalization*, Cambridge, MA: The MIT Press, 2020

David Young Kim, *Ground Work: A History of the Renaissance Picture*, Princeton: Princeton University Press, 2022

Pamela M. Lee, *Think Tank Aesthetics: Midcentury Modernism, the Cold War, and the Neoliberal Present*, Cambridge, MA: The MIT Press, 2020

Jaleh Mansoor, *Marshall Plan Modernism: Italian Postwar Abstraction and the Beginnings of Autonomia*, Durham, NC: Duke University Press, 2016

Andrés Mario Zervigón, “The Peripatetic Viewer at Heartfield’s ‘Film und Foto’ Exhibition Room”, *OCTOBER*, 2014, 9(3)

Achille Mbembe, *Brutalism*, North Carolina: Duke University Press, 2024

Walter Benjamin, *The Arcades Projects*, ed. by Rolf Tiedemann and trans. by Howard & Kevin McLaughlin, Cambridge, MA: The Belknap Press of Harvard University Press, 1999

Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg and the Image in Motion*, trans. by Sophie

Hawkes, Cambridge, MA: The MIT Press, 2010

Lucia Moholy, "El Lissitzky", trans. by Jorden Troeller, *OCTOBER*, 2020, 3(1)

Lucia Moholy, "International Avant-Garde, 1927—1929", trans. by Jorden Troeller, *OCTOBER*, 2020, 3(1)

Peter Evan David Muir, "Against the Will to Silence: An intellectual History of the American art journal *OCTOBER* between 1976 and 1981", PhD thesis, Liverpool John Moores University, 2003

Alexander Nagel & Christopher S. Wood, *Anachronic Renaissance*, Cambridge, MA: The MIT Press, 2010

OCTOBER: The First Decade, 1976—1986, ed. by Annette Michelson, Rosalind Krauss, Douglas Crimp and Joan Copjec, Cambridge, MA: The MIT Press, 1987

Matthew Rampley, "Archives of Memory: Walter Benjamin's Arcades Project and Aby Warburg's Mnemosyne Athlas", *The Optic of Walter Benjamin*, ed. by Alex Coles, London: Black Dog, 1999

André Rottmann, "Introduction : Remarks on Contemporary Painting's Perseverance", *Thinking through Painting: Reflexivity and Agency beyond the Canvas*, Berlin: Sternberg Press, 2012

Mark A. Russell, *Between Tradition and Modernity: Aby Warburg and the Public Purposes of Art in Hamburg*, New York: Berghahn Books, 2007

Bernd Scherer, "Under the Sign of Mnemosyne", *Aby Warburg: Bilderatlas Mnemosyne—The Original*, Berlin: Hatje Cantz GmbH, 2020

Charlotte Schoell-Glass, *Aby Warburg and Anti-Semitism: Political Perspectives on Images and Culture*, trans. by Samuel Pakucs Willcocks, Michigan: Wayne State University Press, 2008

Francesca Cernia Slovin, *Obsessed by Art: Aby Warburg, His Life and His Legacy*, trans. by Steven Sartarelli, Bloomington: Xlibris Corporation, 2006

Murray Sperber, "Eisenstein's October", *JUMP CUT: A REVIEW OF CONTEMPORARY MEDIA*, No.14, 1977

Lucy Steeds, "Goshka Macuga, *Picture Room*, 2003", *The Artist As Curator*, #7 – in *Mousse* #48, 2015, 11 (11)

Michael P. Steinberg, "Prefatory Note", *Aby Warburg, Images from the Region of the Pueblo Indians of North American*, trans. by Michael P. Steinberg, Ithaca: Cornell University Press, 1995

Victor I. Stoichita, *The Self-Aware Image: An Insight into Early Modern Meta-*

Painting, trans. by Anne-Marie Glasheen, New York: Cambridge University Press, 1997

Victor I. Stoichita, *Visionary Experience in the Golden Age of Spanish Art*, London: Reaktion Books Ltd, 1995

The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture, ed. by Hal Foster, New York: The New Press, 1983

The Studio Reader: On the Space of Artists, ed. by Mary Jane Jacob & Michelle Grabner, Chicago: The University of Chicago Press, 2010

Brian Wallis, *Art after Modernism: Rethinking Representation*, New York: David R. Godine, 1994

Edgar Wind, "Warburg's Concept of Kulturwissenschaft and its Meaning for Aesthetics", *The Eloquence of Symbols: Studies in Humanist Art*, ed. by Jaynie Anderson, New York: Oxford University Press, 1983

Christopher S. Wood, *A History of Art History*, Princeton: Princeton University Press, 2019

后记

书中的大部分篇章先后发表在不同的刊物，为了保证体例的统一，在重编的过程中，笔者已做了不同程度的删增和改写。第一章“制像术、艺术史与绘画的技艺”发表在《南京艺术学院学报（美术与设计）》2015年第2期，发表时题为“制像术、艺术史与绘画——论霍克尼及其‘隐秘的知识’”；第二章“画室作为媒介：图像的历史生成”收录在纪念黄专先生的文集《艺术及其历史》（范景中、严善錞主编，商务印书馆，2018）；第三章“目光的诗学与断裂的图像史”发表在《美术观察》2015年第5期，原题为“目光的诗学及其历史——论德布雷的图像媒介学与艺术史”；第四章“视觉机制与现代性叙事”发表在《文艺研究》2014年第5期，原题为“视觉机制与认知秩序——论克拉里的视觉考古学与现代性叙事”；第五章“辩证的观看与视觉考古学”发表在《文艺研究》2015年第5期，原题为“福柯的绘画理论研究与20世纪艺术史学范式的转变”。其中第四节原载于《文艺研究》2013年第7期，题为“视觉叙事与绘画史句法新探——围绕达弥施云的理论的讨论”；第六章“元绘画：视觉认知与艺术史”发表在《南京艺术学院学报（美术与设计）》2020年第4期，原题为“元绘画：作为一种视觉认知方式——围绕斯托伊奇塔《自我意识的图像》的讨论”；第八章“前卫话语的国际争夺：冷战视野中的两次表现主义论争”发表在《艺术理论与艺术史学刊》（第十二辑，中国社会科学出版社，2023）；第十章“形式主义的主体建构及其历史动因”分上下两部分发表在《艺术当代》2015年第10期、2016年第1期，原题为“形式—政治之外：抽象表现主义的主体机制与历史动因”；第十二章“‘当代’的危机与现代主义的重

申”分两部分发表在《当代美术家》2015年第8、9期，原题为“无边的‘当代’与现代主义的理论重申”；第十三章“另一种‘艺术力’：‘艺术意志’与‘情念程式’”的删节版发表在《美术研究》2020年第3期，发表时题为“艺术力——重识李格尔的‘艺术意志’与瓦尔堡之‘情念程式’”，并被《人大复印资料·艺术学理论》2021年第1期全文转载；第十四章“‘闪回’的政治：卡塞尔文献展的‘瓦尔堡时刻’”发表在《二十一世纪》（香港）2024年6月号；第十五章“图像—事件的漩涡与人类世的命运”发表在《新美术》2022年第3期；第十六章“摄影蒙太奇、图像矩阵与媒介化博物馆”发表在《南京艺术学院学报（美术与设计）》2021年第4期；第十七章“哥特式的递归：表现主义的精神史根源”发表在《美术研究》2023年第5期；第十八章“哲学的艺术史‘修正’与新旧图像学之争”发表在《文艺理论研究》2022年第6期，其中第四节发表在《读书》2024年第6期，发表时题为“在‘细节的暴动’中解放”；“导论”和“尾声”部分先后发表在《美术观察》2022年第3期、2021年第9期，原题分别为“重申‘艺术力’：超越图像与形式”“图像的能动性 with 野蛮的艺术史叙述——霍斯特·布雷德坎普‘图像学’的启迪”。对于上述刊物及其编辑一直以来的厚爱和鼓励致以诚挚的谢意！另外，部分论文在发表前后还曾在国内一些学术论坛和专题讲座上宣读过，得到了诸多师友的批评和指正，在此一并表示感谢！

从2014年5月发表第一篇算起，这本书的写作时间跨度刚好十年。事实上，最初并无这一写作计划，其中大部分题目来自为本科生和研究生开设的相关课程。几年下来，渐渐意识到背后似乎始终有一个问题——即“艺术力”——贯穿了我的阅读、思考和写作，而且越往后则越加清晰。当然，它们在某种意义上也见证了我自己是如何参与、回应这些理论和艺术现场的。

2011年博士毕业后我留在四川大学艺术学院美术学系任教，系里考虑到我热衷理论，便将本科生的“艺术史方法论”的必修课转到我的名下。再后来，我又开设了选修课“中西艺术经典文献导读”。在这两门课

上，我一改传统的理论梳理，带领同学们系统阅读了19世纪末以来的西方艺术史经典名著，深入文本内部寻找方法门径。一开始同学们并不适应，后来逐渐有所意识，个别同学到了研究生阶段，才发现这两门课的“后劲”，这也是最令我欣慰的地方。2014年，我开始为研究生开课，考虑再三，决定还是延续这两门课的方式，围绕西方艺术史经典文本展开深度阅读和讨论，我还清楚地记得课堂上讨论瓦尔堡、贡布里希的情境，可以说早年的这几篇论文完全得益于这几门课程，文中不少想法即是来自与同学们的交流。初稿编好后，刘超兄和杜博文、岳怡欣两位同学帮我通读了一遍，邓安琪、陈国森、李晨、吴嘉睿、乔泓凯几位同学校对了一部分章节，指出不少错讹并给了很多建议，谨致谢意！

2020年加盟复旦大学艺术哲学系后，虽然不再开设艺术史论的课程，但相关的阅读从未中断，于是就有了近年发表的这几篇论文，乃至有了这本小书。2022年，书稿获批教育部哲学社会科学研究后期资助一般项目，感谢匿名评审专家的意见，使我在后来的修改、补充和完善过程中，思路变得更加清晰，观点也更为明确。想想也多亏在复旦的这几年，无论是哲学学院这个大家庭，还是艺术哲学系这个小家庭，不仅极大地拓宽了我的学术视野，也快速提升了我的学术眼光，当然也给了我不小的压力和动力。或许正是这样一种紧张活泼的学术氛围，让我始终能够从容地保持着一定强度的工作状态。这期间，尤承院系领导和诸多师友无私的抬爱、支持和帮助，谢谢你们！

鲁明军

2024年4月6日

图书在版编目(CIP)数据

无名的艺术力：论形式意志与图像潜能 / 鲁明军著.

上海：上海人民出版社，2025. -- ISBN 978-7-208

-19360-4

I. J051

中国国家版本馆 CIP 数据核字第 2025TU5738 号

责任编辑 赵 伟

特约编辑 杨全强

封扉设计 何 浩

无名的艺术力：论形式意志与图像潜能

鲁明军 著

出 版 上海人民出版社

(201101 上海市闵行区号景路 159 弄 C 座)

发 行 上海人民出版社发行中心

印 刷 苏州工业园区美柯乐制版印务有限责任公司

开 本 635×965 1/16

印 张 31

插 页 6

字 数 440,000

版 次 2025 年 4 月第 1 版

印 次 2025 年 4 月第 1 次印刷

ISBN 978-7-208-19360-4/B·1810

定 价 108.00 元