

视觉文化转向与晚期现代主义雕塑 “自足性”问题的变迁

周彦华^{1,2}, 刘洵菡³

(1. 四川美术学院 当代视觉艺术研究中心, 重庆市 401331; 2. 美国 亚利桑那大学 东亚系, 图森 85721-0105;

3. 长江师范学院 传媒学院, 重庆 涪陵 408100)

摘要:视觉文化研究的兴起改变了艺术史的认知模型,它将对艺术作品的语义研究扩展为语义之外的语境研究,把探求符号意指的艺术史认知模型转变为强调话语构型的艺术史认知模型。这种艺术史的视觉文化转向影响了从现代主义雕塑到晚期现代主义雕塑“自足性”问题的变迁。与现代主义雕塑不同,晚期现代主义雕塑的自足性不在于物质自足性。相反,晚期现代主义雕塑建构了一种以“剧场性”为核心的雕塑自足性话语范式。艺术家通过在剧场性中设计视觉辩证的观看结构和体制批判的观看权力,将对雕塑内部的语义探究转移到对雕塑外部的语境建构上来。可以说,晚期现代主义雕塑自足性问题的转向,从一个侧面反映出艺术史研究的视觉文化转向。

关键词:视觉文化;视觉性;雕塑的自足性;剧场性;看的结构;看的权利;体制批判;极少主义

中图分类号:J302;J01 **文献标识码:**A **文章编号:**1673-9841(2018)04-0158-09

何为雕塑的“自足性”,本文所指并非现代主义雕塑的自律性,而是一个与艺术语义系统有关的认知问题。在不同语义系统中,雕塑的自足性呈现出不同的面貌。在再现的语义系统中,雕塑的自足性呈现为雕塑自身的形体、空间和质料等形式要素与再现对象内容的语图关系,它要求雕塑在形式上与再现对象的理念相符。比如古希腊的人体雕塑在雕塑的造型上强调模仿人体的基本结构和比例,在材质上选用白色大理石正好模仿欧洲白人的白皙肤色。当然,古希腊雕塑在这种视觉模仿的基础上,还强调了再现对象的理念,比如故意夸张人体头、颈、肩的比例,突出人体造型的高贵,故意强调“S”型的构图,强化人体姿态的优雅,或者故意拉大眉弓与眼窝的距离,让眼眶的吃光度减弱,形成深邃的黑洞,以此强化人物表情的戏剧性,等等。这些建立在基本模仿之上又加入了艺术家主观造型偏好的举措,其意图在于强调雕塑理想的神性光辉。在以表现而非再现为基本要义的语义系统中,雕塑的自足性体现为形式的简化。形式的简化减弱了再现中模仿的成分,突出了理念的先导性,比如埃及金字塔、晚期罗马工艺美术或构成主义雕塑,通过一种结晶质的造型来突出人和神明,或突出人和他者精神世界的对话。经典艺术史和现代艺术史分别围绕再现和表现两个问题建立了两大艺术观念体系,这说明艺术史不仅是记录艺术风格变迁的艺术样式史,也不仅是讨论艺术与社会关系变迁的艺术社会史,它还是呈现艺术观念变迁的人类精神史。维也纳艺术史学派

收稿日期:2018-01-18

作者简介:周彦华,哲学博士,四川美术学院当代视觉艺术研究中心,副教授,美国亚利桑那大学东亚系博士候选人。

基金项目:重庆市教育委员会人文社会科学一般项目“中国当代介入性艺术实践理论研究”(17SKG130),项目负责人:周彦华;国家社会科学基金艺术学青年项目“当代艺术的介入性创作理论研究”(17CA177),项目负责人:周彦华。

代表人物德沃夏克就从精神史角度切入艺术史研究,提出“作为精神史的艺术史”^[1]。这种方法揭示了艺术史不仅涉及风格的变化,还涉及认知的变化。不同的认知模型将会部分规约艺术史的不同风格。雕塑的自足性可以被视为艺术的认知问题,其原因在于不同的自足性构成了理解雕塑的不同认知模型。问题倒推回来,如果认知模型改变,雕塑的自足性问题也会发生变化。视觉文化研究的兴起将对艺术史的语义研究扩展为语义之外的语境研究,改变了艺术史的认知模型,也导致了雕塑自足性问题的变化。以晚期现代主义雕塑为例,探讨这种视觉文化研究视角如何影响雕塑的自足性,本文将回答三个问题:第一,视觉文化研究如何将艺术作品的语义研究拓展到语境研究,从而建构不同的艺术史认知模型?第二,从现代主义到晚期现代主义,雕塑的语义研究和语境研究对象分别是什么?分别指向雕塑的哪两种自足性?第三,如何从视觉文化研究视角看待从现代主义到晚期现代主义艺术认知模型的转变?这个转变怎样揭示雕塑自足性问题的变迁?

一、从语义到语境:经典艺术史的视觉文化转向

把艺术的表意系统看成一个符号系统,符号的能指和所指分别对应作品的表意过程中所借助的视觉元素和作品表意的意义本身。以潘洛夫斯基为代表的图像学研究方法正好诠释了 this 符号表意的过程。潘洛夫斯基通过三个层次解释图像,分别是:第一,前图像志的描述阶段,即描述作品呈现的视觉形象、事件和这些形象、场面和形式所表达的气氛等;第二,图像志的分析阶段,即了解图像背后的主题以及艺术家创作的动机和表现的内容等;第三,图像学的解释阶段,即解释图像象征世界的内在意义。通过潘氏的图像学研究方法可以看到,在解释图像的过程中,前两个层次正好构成了艺术符号的能指部分,最后一个层次则是艺术符号的所指部分。作为经典艺术史研究方法的图像学,系统地诠释了艺术的表意过程,同时也强化了一种观点,即艺术作品的内在意义对于理解作品的重要性。这个观点主导了经典艺术史研究,它将解读作品的内在意义视为主要研究对象,从而对艺术作品进行语义研究。

但这种研究有一个前提:如果将艺术视为一个符号的表意过程,那么当符号的能指和所指对应关系比较稳定时,图像学这种经典的艺术史研究方法就会帮助我们得到一个确切的意义。比如当我们用图像学方法研究再现系统中的绘画时就会看到,图像通过模仿现实世界而获得了一种与现实世界的视觉相似性,这就意味着作品的能指和所指几乎呈现为——对应的关系。但在艺术的表现系统中,我们很难找到这种图像和现实世界的相似性,因为表现系统中的艺术扩大了艺术符号能指的任意性。比如在抽象绘画中,圆形的视觉图形可以是太阳也可以是眼睛。画的意义永远被掩盖在能指的任意性中,这样一来,图像学的经典艺术史研究方法就很难切入艺术的表现系统,因为艺术的内在意义已经在能指链条上变得模糊不清。尤其是在观念艺术出现之际,艺术的表意不再依靠视觉的能指,艺术的表意符号穿插在作品的文本和语境关系之间,那么经典的艺术史研究方法就不敷使用了。艺术史研究必须依靠一种新的方法。

视觉文化研究的介入带来了艺术史研究的新变化,常宁生等将其概括为三点:首先,艺术史研究的对象不再局限于“精英艺术”与“高雅艺术”,而逐步扩展到“大众艺术”和“通俗文化图像”;其次,艺术史研究的视野不再局限于西方艺术,而扩展到亚、非、拉美等世界范围的艺术图像中;再次,艺术史的研究方法也不再局限于本学科的理论方法,而选择和吸收了其他相关学科的一些方法和理论体系,如符号学、现象学、阐释学、社会学、心理学、解构主义、女性主义以及文化研究理论等^[2]。从这三个变化可以看到,与关注作品内在语义的经典艺术史研究方法不同,视觉文化研究关注的是构成作品的外部语境。语义和语境本是语言学术语,在文化艺术研究中被广泛借用。“语义表达包括四个层面,即论元结构、事件结构、物性特征、词汇类型特征。除了一般较为熟知的论元结构和事件结构外,物性特征主要考察构成角色、形式角色、功用角色和施成角色。”^[3]而“语境包括语言外宏观的文化语境、特定情景语境和直接与语义相关的言内语境或上下文语境”,因而具有“强大的解释

力和可操作性”^[4]。由研究作品内在语义到外在语境的转向,正是经典艺术史研究向视觉文化研究的转向。

20 世纪初,巴拉兹首次提出“视觉文化”概念,将其界定为通过可见形象(image)来表达、理解和揭示事物的文化形态^[5]。随着诺曼·布列逊等《视觉文化》(1994)、尼古拉斯·米尔佐夫《视觉文化读本》(1999)等著作的出版,视觉文化才成为学术研究的新领域。视觉文化研究的核心要义是对“视觉性”的研究,米克·巴尔指出:“视觉性是展示看的行为的可能性,而不是被看对象本身的物质性。”^[6]吴琼认为,视觉性不是指物的形象可见性,而是海德格尔意义上的“世界的图像化”,是使物从不可见转为可见的运作的总体性,这种总体性包括看与被看的结构关系,也包括生产看的主体的机器、体制、话语、比喻之间复杂的相互作用,还包括构成看与被看的结构场景的视觉性^[7]。以视觉性为核心的视觉文化研究,指向的不是视觉对象本身的物质性或可见性,而是看的行为,这个看的行为不但包括看与被看的结构关系,还包括观看背后的权力机制,因此,“真实的物质性力量”与“虚拟的视觉性权力”作为一组对立的权力结构就形成了对“可视”进行研究的一种方法^[8]。这种研究方法并不着重于人物形象和情节叙事,也不在于对人物关系的故事性解读,而是对作品意义的知识陈述方式的分析。比如福柯在对委拉斯贵兹《宫娥》一画的研究中,就通过对画面中艺术家、画中人物和观众的三重“视线”的分析,看到了作品背后隐藏的权力话语。它不是通过观看的对象对艺术符号内在意义进行解读,而是通过三重视线来揭示看与被看的结构,以及对看这个行为及其背后的话语,也即对这个艺术符号的外在语境进行分析。这种由语义研究到语境研究的转向是艺术史的视觉文化转向,它构成了新的艺术史认知模型。这个认知模型的核心不在于视觉的符号意指,而在于观念的话语构型。周宪将其称为“视觉建构”,它包含了对主体的两个方面的建构,即社会领域的视觉建构和视觉领域的社会建构^[9]。本文认为,经典艺术史的视觉文化转向的根本缘由,就是以揭示符号意指的艺术史认知模型的衰落和以探寻话语构型的艺术史认知模型的兴起,其基本表象就是以图像为核心的艺术实践的衰落和以观念为核心的艺术实践的兴起。本文以晚期现代主义雕塑为例,探讨这种艺术史认知模型的转向如何反映在从现代主义雕塑向晚期现代主义雕塑实践的转向中,围绕自足性问题思考雕塑艺术创作如何通过对语义的关注转向为对语境的关注,这个转向又意味着雕塑自足性问题发生了怎样的变迁。

二、物质自足性:现代主义雕塑的语义探究

在战后的美国艺术圈中,艺术批评家克莱门特·格林伯格和极少主义艺术家唐纳德·贾德分别对雕塑自足性展开了讨论。这个讨论的过程建构了现代主义雕塑自足性的话语范式。具体来讲,格林伯格对雕塑自足性的讨论源于他对现代主义艺术媒介纯粹性(purity)的思考。20 世纪初,由于技术的发展,摄影、电影等新兴艺术门类出现了,可以同时兼具绘画、雕塑、建筑和工业生产等特点,逐渐模糊了艺术门类的边界。为了重新为各个艺术门类划界,格林伯格开始在现代主义艺术中寻找各门类的特点,他通过确立每一种艺术门类媒介的纯粹性来确立各艺术门类的特点。在他看来,雕塑媒介不可还原的纯粹性就在于它的物质自足性。

格林伯格是基于什么理由来确立现代主义艺术各门类的“纯粹性”呢?拿绘画为例,绘画本是平面的,但长期以来经典绘画致力于在平面上营造三维空间的错觉。这种空间错觉性易模糊掉绘画和雕塑之间的界限,因此,格林伯格认为现代主义绘画要想确立其媒介的纯粹性,就必须放弃三维空间的错觉,营造纯粹的平面。对于绘画而言,媒介的纯粹性就是它的平面性(flatness)。格林伯格将绘画媒介的纯粹性视为平面性显然隐含了一个悖论,造成了现代主义绘画的“还原论”危机^[10]。简言之,绘画永远不可能实现绝对的平面。因为一旦退回到最为基本的平面,比如画布本身,那么绘画基底的物质性就会凸显出来。这样一来,一幅绘画又因这种物质性的凸显而成了一件雕塑作品。那么现代主义强调的门类的划界岂不是又功亏一篑了吗?相对于绘画而言,雕塑的情

况就简单了很多。事实上,雕塑和绘画的不同在于:通常情况下,雕塑因为自身就是三维空间中的造型,所以雕塑就不存在是否营造三维空间错觉的问题。因为它本身“太真实了,也太直接了”^{[11]178}。这里的“真实”和“直接”除了形体本身的三维存在感,还涉及到物质本身的自足性。而后者是绘画所不能企及的。如果绘画凸显了物质的自足性,它就会僭越到雕塑门类之中。现代主义绘画的“还原论”就揭示了这一尴尬情境。在这个意义上,格林伯格发现,现代主义雕塑媒介的纯粹性就在于物质的自足性,他在1948年发表的《新雕塑》一文中指出:“一件雕塑作品,与一幢建筑不同,只需要承受它自身的重量,也不需要像绘画那样建立在别的东西之上;无论在字面上还是在概念上,它都是自在自为的。在雕塑的这种自足性中——其中每一种可以想象的和可以感知的要素都完完全全属于艺术品——现代主义‘审美’的实证主义一面,才发现它自己获得了最为圆满的实现。”^{[11]182}格林伯格旨在说明,雕塑的自足性在于它的成立(对它的感知)不来自于外在(比如绘画借助三维空间的幻觉),而来自于内在,即雕塑的形体、空间等字面意义上的独立性和物质性等概念意义上的独立性。这样一来,雕塑就避免了“还原论”中绘画对媒介的还原,最终指向了物质本身(比如,并不属于绘画特性的画布的物质性),因为物质本身就是雕塑的属性。

格林伯格将“物质自足性”视为雕塑媒介的纯粹性,深刻影响了早期的极少主义雕塑创作,许多艺术家都是在这一基本论断的基础上探索自己的雕塑创作的。把晚期现代主义雕塑特别是极少主义雕塑视作对格林伯格现代主义雕塑的反叛,就会忽略了两者之间的复杂关联。在艺术史上,任何一个流派的出现都是在传承前辈衣钵的同时再对其进行反叛,这在极少主义那里尤为突出。或许,我们可以把极少主义的艺术主张分为两派,一派是以唐纳德·贾德等为代表的传承派,而另一派则是以罗伯特·莫里斯等为代表的革命派。前者仍是现代主义,而后者才是晚期现代主义。

和众多极少主义艺术家一样,贾德的作品通常都是以立方体形式展现在观众面前,并且以“无题+编号”的方式命名,其意义在于试图从形式到名称全面呈现极少主义雕塑的匿名性,突出其物质自足性。为了让这种想法更彻底,贾德干脆放弃了雕塑这一称谓,将作品称作“特殊物体”(specific object)。在贾德看来,“特殊物体”是既非绘画又非雕塑的三维空间中的实在物^[12]。也就是说,特殊物体着眼于物的自足性,从而打破了绘画和雕塑的门类界限,将绘画和雕塑匿名化了。为了创造一个匿名的“特殊物体”,贾德要做的就是对雕塑展开一系列“清除”工作^[13]。法国艺术史家乔治·迪迪-于贝尔曼认为,这种清除工作包括四个步骤:

第一,清除一切幻象。把特殊物体强加给人眼,这些物体除了展示自身之外不再有任何别的奢望^{[14]29}。贾德推崇的好的艺术作品是不产生任何幻觉空间的特殊物体,它仅仅表现物体本身的体积感,而不会越过自身创造一个超出某种空间和时间的物体^{[15]31}。贾德对空间的抑制实际上揭示了艺术家追求抽象冲动的艺术意志。沃林格指出:“抑制对空间的表现就成为抽象冲动的一个要求,因为,空间正是这样一种东西,它使诸物彼此发生关联,并使宇宙万物具有相对性,再加上空间本身不容被分化为个体。因此,感觉对象如果还依赖于空间,它就不会向我们展现出其材料上的独有特性,这样一来,所有的艺术创作活动的目的就在于获得那种被从空间中拯救出来的单个形式。”^{[15]18}那么,贾德用什么样的“单个形式”来抑制空间呢?它又如何被视觉化地呈现呢?贾德找到的这个单个形式是几何立方体,即物体最基本的结构单元,这在沃林格看来是“在非生命的无机物的美(unorganische Schönheit, sie)和结晶质的美(kristallinische Schönheit, die)中,满足了艺术家的抽象冲动”^{[15]3}。贾德倾其一生致力于把玩一个立方体,使其按照结晶质的规律变化出多种无机形态,这些探索体现在他于1960年到1970年期间多件以“无题”命名的雕塑作品中。这些雕塑大都以一个立方体的总体形状出现,只是在立方体上有些许镂空或变形,它们因为表面形式的单一而不具备空间的纵深感,因此也是清除空间幻觉的利器。

第二,清除一切细节以及所有关系和组成部分,给出一个形式极其简洁的对称物,从而突出物的整体性。这个对称物也是于贝尔曼所言的“一眼就能看清、有着‘极少’(最简练)的完形形式的物

件”^{[15]32}。特殊物体在排除空间幻象的基础之上获得了第二层特质,即整体性,这意味着除了物体的体积本身之外就没有别的东西可看。这也是弗兰克·斯特拉所说的“你看见什么就是什么”(what you see is what you see),他在一次访谈中说:“我的画建立在这样一个事实上,入画的只能是看得见的东西……我唯一希望人们从我的画中得到的、也是我自己希望从中得到的东西,就是毫不含糊地看见一个整体。你看见什么就是什么。”^[16]我们将“你看见什么就是什么”和极少主义的这种整体性结合起来思考就会发现,“你看见什么就是什么”暗示整体性的同时也是一种此时此刻的绝对在场,这种整体性要求这个被我们视线捕获的特殊物体具有一种绝对的当下性。“你看见什么就是什么”的言下之意是“你现在看见什么就是它现在呈现的样子”而不涉及到它将来会成为什么,只是现在的样子,它道出了一种清除时间性的绝对在场。

第三,清除暗含在物体里的一切时间性,强迫我们眼睛所见的永远是当下之物^{[15]34}。一般而言,极少主义雕塑家们采取了两种方式来清除作品中的时间性:第一种方式是选择抵抗时间消磨的材料,包括经过氧化或电镀处理的金属材料、聚酯纤维、铅和耐火砖等;第二种方式是将这些作品安放在一组重复的序列关系之中,通过“一个接一个”的单调排列组合来消除作品为观众带来的某些情绪的变化。贾德在1985年的作品《无题》就展示了四个86.4cm见方的立方体,它们并排在展厅的墙面,这种单调的结构关系仿佛抽离了作品中的时间要素,从而呈现出稳定的整一感和永恒性。

第四,对一切“拟人成分”的清除。前面三个步骤,即清除幻象、清除细节和清除时间性,使极少主义雕塑逐步获得了“特殊物体”的称谓。换言之,贾德所言的特殊物体是一个没有幻象(三维空间幻觉)、没有细节也没有时间性的整一、永恒、当下的物体。这些特征使得极少主义雕塑获得了一种现象学的“简捷的感知”,也就是将对象作为它们的内在内容包含于自身的观看,也是一种对事物直接把握的方式^[17]。在这种简捷的感知中,物体的内涵和艺术作品的情感被完全抽空,它没有内在性也没有潜在性。在极少主义雕塑中,这种简捷的感知也意味着对一切“拟人成分”的清除,这就是贾德“清除”的第四步,其“拟人成分”就是雕塑复制生命的能力。杰克·伯纳姆在《超越现代雕塑》一书中说:“从头开始,雕塑最根本的野心就是复制生命。”^[18]当观众观看复制生命的雕塑时,就会产生一种移情冲动,依沃林格看来就是:“我们在一部艺术作品的造型中玩味的其实就是我们自己本身,审美享受就是一种客观化的自我享受。”^{[15]12}我们对一件艺术品的欣赏,通常是将个人的情感寄托在欣赏的对象处,从而获得一种睹物思情的审美体验。但是,极少主义雕塑要清除的正是雕塑中产生移情的成分。所以,艺术家们选择几何形体和工业制品来创作,而不是有机形体和手工制品。其目的是想在雕塑的形态和材质上与人的基本特质划清界限,通过无机形式的几何体唤起观众的抽象冲动,从而抑制他们的移情冲动。

格林伯格和贾德分别讨论了雕塑的物质自足性,格林伯格在雕塑的特质中(主要指雕塑三维空间的实在性可使雕塑不受三维空间幻觉的干扰)看到了雕塑可通过媒介还原彰显其物质自足性,以贾德为代表的早期极少主义通过四个步骤逐步清除雕塑中隐含的幻象、细节、时间性和拟人成分,从而突出了雕塑物质的自足性。早期极少主义对雕塑物质性的探讨与格林伯格在《新雕塑》中的发现——现代主义雕塑的媒介纯粹性——有很大的相似之处,它们都是通过消除干扰雕塑媒介纯粹性的要素来还原雕塑物质的自足性。现代主义雕塑对物质自足性的探索,实际上是将雕塑作为一种艺术的表意符号对雕塑内部语义进行探索,它和艺术再现系统中对图像意义的探索一样,追求符号表意的唯一性,即符号能指和所指的对应关系。不同于再现系统中的图像,现代主义雕塑的能指和所指关系不是建立在图像和理念的相似性上(这个相似性中暗含的差异就是图像象征的出发点),而是建立在图像和理念的相等性上。现代主义雕塑对物质自足性的追求,其实就是一种“你看见什么就是什么”的语图关系对等的结果。然而,不论是再现系统中相似的语图关系,还是现代主义相等的语图关系,都是自在自足的,这个关系的核心就是艺术作品的语义,即作品本身意指什么,这样一来,现代主义雕塑仍然处于揭示符号意指的艺术史认知模型中。以莫里斯等人代表的晚

期极少主义(也即晚期现代主义雕塑)却有所不同,雕塑媒介的物质自足性似乎已经不是关注的要点,他们转而关注雕塑物体之外的东西。那么,这个“之外”的东西是什么呢?

三、剧场性:晚期现代主义雕塑的语境建构

1966年,在纽约犹太博物馆(Jewish Museum)举办的极少主义艺术大展“初级结构”中,极少主义雕塑家罗伯特·莫里斯展出了三个“L”形立方体。这三个形状一模一样的“L”形,摆法不一样,一个站,一个躺,另一个两端着地。罗塞林·克劳斯分析道:“这三个‘L’型,每一个‘L’朝向不同,与我们身体构成的空间关系明显不同,于是生出不同的体验;由于它们与地面的特定关系,每个‘L’物体的身材都在变幻,它们的整体维度以及那个‘L’两臂的内比都在变化。”^{[15]47} 如果将莫里斯的这三个“L”型雕塑和贾德1985年的《无题》相比较就会发现,相同点在于两件作品都是以多个一模一样的造型排列组合在一起,不同的是排列组合的方式不一样,贾德遵循的是重复的一个接一个的形式,莫里斯却摆放了三个不同姿态从而提供了三个不同的观看角度。如果说贾德还遵循“特殊物体”的理念,即对幻象、细节、时间性和拟人成分的清除,从而突出媒介的物质自足性,突出作品独立于一切外在条件的“特殊性”;那么莫里斯则反其道而行之,强化了构成作品的外在条件。在《雕塑札记》中,莫里斯指出“极少主义一个个单位的形式不是在清除关系,而是在组织关系”^[19],这与贾德要清除物体的细节从而突出整一性的观点恰恰相反。在莫里斯的雕塑中,雕塑不是在标榜自己的物质自足性,而在组织外部空间各要素的关系,这个外部空间关系被艺术史家迈克尔·弗雷德称为“剧场性”。

(一)什么是“剧场性”?

“剧场性”(theatricality)最初意指一种戏剧的观演关系。18世纪以来,剧场性概念在戏剧、绘画等众多社会领域受到广泛关注。兰希尔德·特龙斯塔认为剧场性是一种关系概念^[20]。乔赛特·费罗说:“剧场性不仅而且必须为其他人而存在。换言之,剧场性是为了‘他者’而存在。”^[21]理查德·桑内特将剧场纳入到社会学概念中,认为社会性也可以被解读为一种剧场形式,其中涉及公共空间与私人空间的关系问题^[22]。在艺术史领域,剧场性探讨始于迈克尔·弗雷德,基于艺术作品和观者之间关系的理解之上,他认为,艺术作品中的剧场性曾作为古典艺术和现代艺术的排斥对象,古典和现代艺术家通过排除作品中的剧场性从而引导观众对作品的“专注”。弗雷德将此种“专注”定义为“聚精会神”(absorption),它有着与剧场性完全相反的意图,使作品不受观众打扰,在遇到观众之前就呈现为一种自足的封闭状态,这种自足让观众能够通过一种冥想进入作品中,获得心灵的升华。但是,以极少主义为代表的晚期现代主义雕塑却试图在作品中营造剧场性,以此抵抗作品进入“聚精会神”的状态,这种剧场性强调了作品不是自在自足的而是与周围环境相联系的关系性存在。弗雷德认为作品越是强调对观众的投射性、互动性和观众的参与程度,其剧场性就越强^[23]。继弗雷德之后,罗莎林·克劳斯也探讨过雕塑的这种剧场性,当观者围绕雕塑立体模型走动,或是花时间解读场景中各种细节的叙事含义之时,他们的活动就给作品赋予了戏剧性实践,强化了观者的世界与作品环境之间的连续性^[24]。从弗雷德和克劳斯对剧场性的解释中可以看出,所谓剧场性并非强调观看的物质对象,而是强调一种观看的环境。莫里斯通过发现雕塑的剧场性,找到了雕塑物体之外的东西,也即艺术作品语义之外的东西,这个“之外”即是生成作品的语境。发现雕塑的剧场性,就意味着晚期现代主义雕塑超越了揭示符号意指的艺术认知模型,确立了一种以探求话语构型的艺术认知模型。那么,剧场性是如何确立这种探求话语构型的艺术认知模型的呢?如果将视觉文化研究中的“视觉性”概念引入到雕塑的剧场性中,就会发现,与视觉性一样,剧场性同样具有两个特点,即看的结构与看的权力。

(二)看的结构:剧场性的视觉辩证

正如前文所言,雕塑的剧场性是一种在观看主体和被看对象之间的间性关系。也就是说,剧场

性的体验同时也揭示了一种在看与被看之间的视觉辩证。它要求我们面对观看对象时,“辩证地处理自己的处境,即辩证地看待我们眼中所见之物和某个突然在暗中凝视我物之间的关系”^{[15]80-81}。这种视觉辩证的观看结构正是晚期现代主义雕塑家在作品中试图去设计的环节。

1961年,另一位极少主义艺术家托尼·史密斯制作了作品《黑盒子》。这件作品是一件巨大的黑色立方体。起初,史密斯试图用这个黑色立方体来表达黑夜的沉实和稳重,试图用纯净的黑色和单一的几何形体来表达雕塑的物质自足性。但当他5岁的小女儿看到这件作品时却疑惑地问“里面藏着什么”^{[15]76}之时,小女孩天真的疑问道出了这件作品超越物质自足性的另一种可能,即看与被看的辩证关系。本来《黑盒子》是一件供人观看的雕塑,但当小女孩问“里面藏着什么”时,她发现了雕塑中隐藏着的那些不可见却又注视着观看者的东西。在《黑盒子》中,艺术家通过黑色的几何立方体清除了作品的空间幻觉,虽然这个黑色的立方体有冷漠的外表,但这种外在的空无恰恰会暗含着内在的丰富性,它暗示着一些不可见却又注视着观看者的东西,这是由黑色本身的视觉特征决定的。梅洛-庞蒂通过分析黑夜来分析过这种黑色:“当我们由清晰的物体构成的世界就不复存在了,我们的感性存在就失去了依托。这个近似空洞的黑夜快速地包围着我们,渗透进我们的感官、窒息我们的记忆,甚至抹去了我们的身份。当自我身份被真空的时刻,夜就会展开它来自黑暗深渊的凝视。它从黑暗中挤出一道目光,打量凝视它的人。”^[25]在《黑盒子》中,极度空无的黑色和极度简化的形体打破了观看主客体之间单向的认知关系,形成了一种从观看客体返回主体的可逆的认知关系。也可以说,这个可逆的认知关系揭示了一种视觉辩证的观看结构。正如莫里斯所言,这个观看结构“引发了观众将自身的存在置于与作品同样空间的一种意识。而观众的这种自我意识产生了现象学般的对主体的探究”^[19]。以极少主义为代表的晚期现代主义雕塑正是遵循现象学的原理,在作品中设计视觉辩证的观看结构,营造作品中的剧场性,从而把作品内部的语义探究延伸到外部的语境建构上来。

概言之,如果把视觉文化研究的核心要义“视觉性”引入到晚期现代主义雕塑的剧场性中就会发现,不论是莫里斯三个“L”的不同摆放关系还是史密斯的《黑盒子》,都体现了剧场性的视觉辩证,即一种在凝视对象时又被对象注视的观看结构。这种剧场性的视觉辩证,揭示了晚期现代主义雕塑由语义探究到语境建构的内部变革。

(三)看的权力:剧场性的体制批判

除了这种内部的变革,剧场性还通过在作品中设计一种看的权力,实现了晚期现代主义雕塑的外部变革。这种看的权力体现在剧场性对艺术体制的批判中,主要是指对美术馆体制的权力话语进行批判^[26]。剧场性不是作品自身的语义,而是指向作品的外部语境,这个语境不仅是承载作品的外部空间,如果将这个空间延伸到社会场域中,还会发现这个语境也是艺术的生产系统。20世纪初,本雅明在《作为生产者的作者》一文中就提到过艺术作品的本质和社会生产关系有着直接联系。在1960年代兴起的“体制批判”(institutional critique)运动中,本雅明笔下艺术的社会生产关系被进一步固化在一种影响艺术生产的话语系统中,包括阿瑟·C·丹托所言的“艺术界”,即特定历史时期的艺术理论氛围和艺术史知识;也包括乔治·迪基笔下的“艺术体制”,即艺术的生产者(艺术家)、接受者和生产系统(比如画廊、美术馆、市场、批评家、藏家等)。

那么,剧场性是如何对艺术体制展开批判的呢?事实上,剧场性大致通过两个步骤实现了自己对体制的批判。

第一步,通过大地艺术的现场性(site-specificity)批判美术馆物理空间对艺术作品展示空间的限制。1970年代大部分探讨剧场性的晚期现代主义雕塑家都不再满足于将作品展示在美术馆空间中,他们将作品搬到了美术馆之外的自然空间,出现了大地艺术这种创作类型。大地艺术展示空间的变化,得益于对剧场性概念逻辑的推演,如果剧场性意味着关注作品的外部空间,依照这个逻辑,这个空间就可以从美术馆空间扩展到美术馆之外的空间。罗伯特·史密斯和迈克尔·海泽等

艺术家都是从这个逻辑来创作自己的大地艺术作品的。

第二步,通过现场性艺术的社会介入性(social engagement)批判美术馆的权力话语体系。大地艺术将剧场性所讨论的空间从美术馆内部扩展到美术馆之外,如果将其延伸到社会场域之中就会发现,这个空间可以是有政治敏感性的公共场所。继大地艺术之后,一部分艺术家开始在城市的公共空间中选址,他们的作品皆需依托于这个公共场所本身的话题,比如和身份、种族、后殖民等有关的话题。这一部分艺术实践被权美媛称为“现场性艺术”(site-specific art)^[27],它因为场所的话题性而展现出一种社会介入的意味。同时,这类现场性艺术还具有另一个目的,就是直接反叛美术馆的权力话语。在西方艺术史语境中,美术馆作为一个国家意识形态的体现,往往被视为学术上的官僚主义和政治上的集权主义^[28]。丹尼尔·布伦、汉斯·哈克、麦克·阿瑟等人在1970年代发起的“体制批判”艺术运动,正是沿着剧场性的社会介入和反美术馆权力话语的逻辑来展开创作的,他们的艺术实践表明剧场不仅是物理空间意义上的场所,而且也是汇集各种意见的社会场所。

在对艺术体制进行批判的过程中,艺术家通过在剧场性中设计一种看的权力来引导观众对体制展开反思。在上述艺术实践中,艺术家将作品移出美术馆,实际上是在作品中设置了一种观看的权力,它将观众的观看从作品内部的形式或内容引向外部的剧场。这个剧场因一定的文化和政治内涵建构了一套权力话语,规约什么可见而什么不可见,剧场性就成为有关“看”的权力载体。可见,剧场性的体制批判实际上是一种“看”的权力,它体现了晚期现代主义雕塑由语义探究到语境建构的外部变革。

综上所述,晚期现代主义雕塑通过在剧场性中设计一种视觉辩证的观看结构和体制批判的观看权力,将现代主义雕塑的语义探究延伸到语境建构上来,从而形成了一种以语境而非语义为焦点的艺术认知模型,也即一种以探求话语构型而非符号意指的艺术认知模型。这种新的艺术认知模型也将雕塑的自足性问题引向了一个新的维度。在符号意指的艺术认知模型中,现代主义雕塑的自足性体现为物质的自足性;而在话语构型的艺术认知模型中,晚期现代主义雕塑的自足性则体现为“剧场性”的自足性,即视觉辩证的观看结构和体制批判的观看权力。

四、结 语

雕塑的“自足性”被不同语义系统所规约。在不同的语义系统中,雕塑的自足性涉及不同的问题。视觉文化研究的兴起改变了艺术史的认知模型,它将对艺术作品的语义研究扩展为语义之外的语境研究,把探求符号意指的艺术史认知模型转变为强调话语构型的艺术史认知模型。这种认知模型的转变得益于对“视觉性”问题的思考。视觉性意指一种观看结构,也包括观看背后的权力机制。如果将视觉文化的“视觉性”问题引入晚期现代主义雕塑的研究中就会发现,在晚期现代主义雕塑对剧场性问题的探索中,视觉性就体现在剧场性中暗含的视觉辩证的观看结构和观看背后隐藏的体制批判的权力话语。剧场性的这两个特点引发我们重新思考雕塑的自足性问题,同时可以探索出一条从现代主义到晚期现代主义雕塑自足性变迁的路径。

格林伯格将现代主义雕塑的自足性归结为雕塑物质的自足性。虽然格林伯格从媒介纯粹性的划分上为现代主义雕塑找到了一套区别于绘画的语义系统,但这仍是一种对作品内在语义进行研究的方法,被划分在探究艺术符号意指的艺术史认知模型之中。晚期现代主义雕塑在超越格林伯格等人现代主义雕塑自足性的基础上,探索了一套以“剧场性”为核心的雕塑自主性话语范式。剧场性通过设计视觉辩证的观看结构,建构体制批判的观看权力,将雕塑内部的语义探究转换为雕塑外部的语境建构。在这个意义上,晚期现代主义雕塑自足性问题的变迁,实际上也是一种由探求符号意指的艺术史认知模型到强调话语构型的艺术史认知模式的转变。我们从现代主义到晚期现代主义雕塑自足性问题的变迁过程中,窥探到一种艺术史研究的视觉文化转向,即从以语义为核心的经典艺术史研究到以语境为核心的视觉文化研究的转向。自1960年代以来,装置艺术、大地艺术、

公共艺术、新媒体艺术的广泛兴起,使雕塑超越了自身媒介的范畴,这些新兴艺术实践同时也为视觉文化研究提供了全新的样本。可以说,艺术实践形态的创新和艺术观念的变革,进一步推动了视觉文化的兴起,在艺术史领域掀起了一股视觉文化转向的潮流。

参考文献:

- [1] DVORAK M. The history of art as the history of ideas[M]. HARDY J,trans.. London:Routledge,1984: 99.
- [2] 常宁生,顾华明. 总序[M]//詹姆斯·埃尔金斯. 视觉研究:怀疑式导读. 雷鑫,译. 南京:江苏美术出版社,2010:总序 2.
- [3] 张智义. 语义选择分化现象的生成句法分析[J]. 外国语文,2016(5):99-106.
- [4] 何伟,赵常玲. 翻译中的认知功能语境模式[J]. 外国语文,2016(5):112-117.
- [5] 巴拉兹. 电影美学[M]. 何力,译. 北京:中国电影出版社,1986:25.
- [6] BAL M. Visual essentialism and the object of visual culture[J]. Journal of visual culture,2003,2(1):6-32.
- [7] 吴琼. 视觉性与视觉文化——视觉文化研究的谱系[J]. 文艺研究,2006(1):84-96.
- [8] 支运波. 权力之眼与可视的身体:《一九八四》政治与身体的互文性解读[J]. 外国语文,2017(1):18-23.
- [9] 周宪. 视觉建构、视觉表征与视觉性——视觉文化三个核心概念的考察[J]. 文学评论,2017(3):17-24.
- [10] 朱橙. 从形式主义的媒介还原到现象学的具身知觉——极少主义批评的后现代转向[J]. 世界美术,2015(2):86-92.
- [11] 克莱门特·格林伯格. 艺术与文化[M]. 沈语冰,译. 桂林:广西师范大学出版社,2009.
- [12] MEYER J. Minimalism[M]. London: Phaidon, 2000:28.
- [13] 马鹏程. 乔治·迪迪-于贝尔曼的观看寓言[J]. 文艺争鸣,2017(11):193-196.
- [14] 乔治·迪迪-于贝尔曼. 看见与被看[M]. 吴泓缈,译. 长沙:湖南美术出版社,2015.
- [15] 沃林格. 抽象与移情[M]. 王才勇,译. 北京:金城出版社,2010.
- [16] GLASER. Questions on Stella and Donald Judd[M]//American art in the 1960s. GRITZ C,trans. Paris: Field, 1987:55.
- [17] 马丁·海德格尔. 形式显示的现象学:海德格尔早期弗莱堡文选[M]. 孙周兴,编译. 上海:同济大学出版社,2004:31-37.
- [18] BURNHAM J. Beyond modern sculpture[M]. New York: George Braziller, n.d, 1968:185.
- [19] MORRIS R. Notes on sculpture[G]//HARRISON C,WOOD P,ed.. Art in theory 1900—2000. London: Blackwell Press, 2002: 826-834
- [20] GRAN A. The fall of theatricality in the age of modernity[J]. Substance, 2002, 31(2):251-264.
- [21] FERAL J. La theatralite: recherche sur la specificite du langage theatral poetique[J]. Revue de theorie d' analyse litteraire, 1988, 19(75):347-62.
- [22] SENNETT R. The fall of public man; on the social-psychology of capitalism[M]. New York: Vintage Books, n.d, 1978.
- [23] FRIED M. Absorption and theatricality: painting and beholder in the age of Diderot[M]. Chicago & London: Chicago University Press, n.d, 1980.
- [24] 罗莎琳·克劳斯. 现代雕塑的变迁[M]. 柯乔,吴彦,译. 北京:中国民族摄影艺术出版社,2017:232.
- [25] MERLEAU-PONTY M. Phenomenology of perception[M]. SMITH C trans., London: Routledge 1962: 282.
- [26] 安德烈·弗雷泽. 什么是机构批判[J]. 季艺,译. 当代艺术与投资,2010(9):14-15.
- [27] KWON M. One place after another: site-specificity and locational identity[M]. Mass.: MIT Press, 2002.
- [28] BUCHLOH B. Conceptual art 1962—1969; from the aesthetic of administration to the critique institutions[J]. October, 2003, 55 (winter): 105-143.

责任编辑 韩云波

网 址:http://xbbjb.swu.edu.cn