

从“艺术的终结”到“领域的扩展”

——美国“十月主义者”艺术写作与美学新进展

段运冬

(西南大学 美术学院,重庆市 400715)

摘 要:当代艺术的美国化早就木已成舟。对理解与塑造这个现实,美国当代艺术写作产生了多种回应,如“艺术机制”“艺术界”“艺术终结”“领域的扩展”等,其中,亚瑟·丹托的“艺术终结论”广为流布。但仔细阅读、比对、鉴别,“艺术终结论”并不是此时美国最有价值的观点。同期出现的以哥伦比亚大学教授罗萨琳德·克劳斯为旗手的“十月主义者”介入美国当代艺术的策展、对话,长期致力于对前卫艺术的理解,提出“领域的扩展”等观点,界定了当代艺术批评的秩序。通过对“十月主义”批评的分析,在艺术批评与美学发展的新进程中,可以还原被遮蔽的“另类景观”,以改变国内学术界对域外学术思潮长期存在的单一、独断、遵从式的做法,消解“艺术终结”论的遮蔽,为构建自身艺术理论提供参考与铺垫。

关键词:艺术终结;领域扩展;罗萨琳德·克劳斯;艺术写作;反美学

中图分类号:J01;J110.99 **文献标识码:**A **文章编号:**1673-9841(2019)02-0157-15

一、引言:对“艺术终结论”的过度阐释与对“十月主义”的盲视

1950 年代以降,全球艺术生产发生显著变化,“艺术家们不仅用油彩、金属、石材来创作作品,还使用空气、光线、声音、文字、人、食物、垃圾、多媒体装置等来完成作品……能够保证作品被称为艺术的传统技术和创作方法所剩无几”^[1]。此外,“它们的‘国际主义风格’看起来好像已经发生了转向(也许从抽象表现主义开始)另一种文化生产模式,其以发达的全球性资本主义经济结构为最终基础,而传统的身份构成条件则湮没于历史尘埃”^{[2]4-5}。面对这种变化,如何理解当代艺术,就成为批评家、艺术史学家、美学家的共同任务。在这些理解中,先后出现了“艺术机制”“艺术界”“艺术终结”“艺术史的终结”等观点,也有我国学术界长期忽视的围绕《十月》(October)杂志形成的“十月主义者”^[3]。在这些言说中,除了要解决艺术自身发生的变化外,当代艺术的理解还要与西方最为激进的政治语境发生千丝万缕的联系,“60 年代,有那么一段时间,世上万事都变得可能,换句话说,那个阶段是全人类大解放的时机,也是全球性能量大释放的时候”^[4],在这个“大解放”“大释放”的时代里,艺术变化的复杂性、艺术知识生产的复杂性、社会语境的复杂性被搅和在一起,酝酿出当代艺术理解的“斯芬克斯之谜”。

在对当代艺术的理论阐释中,哥伦比亚大学教授亚瑟·丹托的“艺术终结论”广为传布,学术界虽然已经将“终结论”观点的起源推至黑格尔,但他依然以最具争议的表达方式,与同期德国学者汉斯·贝尔廷“艺术史的终结”成为 20 世纪后期美学和艺术史领域内最为炫目的观点,外加丹托对哲学、美学、艺术批评、历史学等领域的广泛涉猎,其观点经常被各个领域的学者提及,产生了较大影

收稿日期:2018-10-12

作者简介:段运冬,西南大学美术学院,教授,博士生导师。

基金项目:教育部哲学社会科学研究后期资助(重大)项目“美国艺术史核心问题研究”(16JHQ012),项目负责人:段运冬;国家艺术基金资助项目“动漫批评人才培养”(2018-A-04-(061)-0592),项目负责人:段运冬。

响^{[5]1-3}。该观点出现后,受到我国美学(艺术学)知识生产界的关注,1990年代有学者指出,“自黑格尔作出历史与体系的论证以来,便在西方文艺美学中构成为一段深刻的影响史,成了讨论艺术兴衰、存亡问题的焦点”,“这个问题尚未引起国内学界的普遍关注,仅见薛华所著《黑格尔与艺术难题》。此书较为系统地评述了西方近、现代以来有关这一问题的影响史”^[6]。其后,常宁生编译了《艺术史终结了吗?——当代西方艺术史哲学文选》^[7]、欧阳英翻译了《艺术的终结》^[8]、王春辰翻译了《艺术的终结之后——当代艺术与历史的界限》^[9]和《美的滥用》^[10]、陈岸瑛翻译了《寻常物的嬗变:一种关于艺术的哲学》^[11]等论著,扩展到多个学科,成为国内域外文艺美学知识生产的重要景观。很少有像“艺术终结论”这样的域外话题让我国学术界倾注大量精力对其进行“深度”阐释与注解。

在“艺术终结论”流布的同时,也暴露出国内对该话题的虚弱性。首先,是脱离了丹托研究的语境,大多数分析缺少艺术文本、艺术史的支撑,是美学话语的文字性表述,“艺术的终结”就变成了“艺术终结论”哲学理论范式的推演,结果是理论本身的阐释替代了对艺术现象的精准分析,成为去艺术化的艺术理解。其次,国内研究大多依赖中文译本,而译本本身的文本误读现象较为严重,难免会对知识阐释的有效性甚至是可信度造成影响。第三,国内讨论主要以美学、文艺学领域为主,由于长期固守自己熟悉的学科领域,部分学者不加区分地将“艺术终结”与“文学终结”进行无意识联系,甚至将视觉文化、图像时代等源自文字学科内的知识表达范式,在忽略艺术自身媒介特性的前提下,将想象中的文字学科对视觉学科的弱势替换为文字学科所想象的图像对接,这显然是有问题的。文字学科对艺术自身媒介特性的盲区,无法彰显视觉学科自身美学的独特性,同时也忽略了艺术自身媒介特性不加区别地对“文学终结”的讨论,无法有效找到“文学终结”背后的核心逻辑。此种路数看似合理,其实是对“艺术终结论”的过度诠释,无法抹去主观阐释的嫌疑。第四,也是最重要的,虽然部分学者注意到“艺术终结”论的“中国旅行”,但并未提及并在学术分析中避免价值抹平的问题,有的成果基本上不去考虑知识生产背后的价值关系,肆意套用时髦的“他者”概念来考查自身文学与艺术的现实问题,以获得所谓“学术创新”,稍好一点的是将这种借鉴与反观放在中国当代文学和艺术发展背景之中,但涂抹价值区隔的知识范式,其旅行的结果无外乎是“知识奇异”的另一种翻版而已。“艺术终结论”在中国学术界的流布,此类问题比比皆是,不胜枚举。对于笔者而言,在对这些成果进行甄别之后惊喜地发现,主观阐释、过度诠释等现象的部分原因,恰恰是对“十月主义”的张冠李戴,这为重新反思“艺术终结论”、真实还原包括“十月主义”在内的美国艺术写作的真实境遇做出了铺垫。所以,对“十月主义”的讨论,尤其是“领域的扩张”,将会弥补国内对美国战后至今当代艺术理解的盲区,这对当代艺术的发展与理论建构不无裨益。

“艺术终结论”只是美国艺术写作对当代艺术的一种理解方式,极其吸引眼球地将当代艺术的理解与现代性美学知识进行对接,非故意地以“严肃”美学的知识面貌对当代艺术进行了一番玩弄与戏谑,对当代艺术的发展与批评缺乏实质性的有益引领与建设。与此相对,以哥伦比亚大学教授罗萨琳德·克劳斯(Rosalind Krauss)为旗手的美国“十月主义者”,从当代艺术演进的切身体会着手,通过艺术策展、艺术家访谈(座谈)等多种形式,亲身参与当代艺术活动,致力于前卫艺术历史和理论维度的理解,提出了关于当代艺术转变的重要观点——“领域的扩展”“符号性”“无形式”“自恋的美学”等,打破了《艺术论坛》新闻报道式的写作方式,并在当代艺术批评中扮演“界定者”(defining role)角色,成为美国艺术写作的风向标。这里所使用的“艺术写作”(Art writing)一词,来源于英文表达,主要目的在于打破传统艺术理论(美学)、艺术历史、艺术批评的学科三分法,以呼应当下艺术学研究将理论、批评、历史融合于一体的密不可分的新路径,诚如美国“十月主义”批评家追求的那样,把对当代艺术的理解放在现代主义的历史中,放在艺术理论中进行无缝式理解。这样,美国艺术写作界至少还显露出“终结论”之外的另一个侧面:创制关键词引领当代艺术发展的“十月主义”。

团结在《十月》杂志身边的这群艺术写作者,并非未在中国学界出现过。相对于“艺术终结论”

而言,“新千年以来,中国批评界希冀寻求新的方法论,以突破认识重围,进而建立自己的国际话语体系。在此背景下,以《十月》杂志为代表的美国艺术批评的‘黄金时代’就进入了我国的学术视野,福斯特、克劳斯、夏皮罗等名字也在中国学术界变得耳熟能详”^[12]。“十月主义”并不是整体进入国内艺术写作界的,而是渐次展开,甚至像克劳斯、福斯特这样的主将,现在还依然比较陌生。最早是2002年王逢振主编《视觉潜意识》^[13]先锋译丛第8卷收录了克劳斯《视觉无意识》^[14]一书第五章,并以该书题目作为译丛的题目。2010年沈语冰主编《艺术学经典文献导读书系·美术卷》^[15]收录了克劳斯《后结构主义与解构》。2012年宋晓霞翻译的布莱恩·沃利斯主编《现代主义之后的艺术:对表现的反思》^[16]收录了《前卫的原创性:后现代主义的复制》。2014年周宪主编《艺术理论基本文献·西方当代卷》收录了克劳斯《晚期资本主义美术馆的文化逻辑》^[17]。2015年朱其主编《当代艺术理论前沿4:战后西方艺术理论》^[18]收录了《前卫的原创性》。同时,克劳斯《前卫的原创性及其他现代主义神话》^[19],哈尔·福斯特《实在的回归:世纪末的前卫艺术》^[20]、《设计之罪》^[21]、《艺术×建筑》^[22],本雅明·布赫洛《新前卫与文化工业:1955年到1975年间欧美艺术评论集》^[2]等“十月”书系,也逐渐译介到中国。在对“十月主义”的研究成果中,主要是关于克劳斯对格林伯格批评理论的批判^[23]、克劳斯的结构主义批评^[24]、克劳斯与当代艺术的媒介批评^[25]、克劳斯的哲学艺术批评^[26]等。总体来看,关于“十月主义”的“大多数成果还处于‘外文资料阶段’,尤其是罗萨琳德·克劳斯的写作,要么只是艺术发烧友翻译的仅限于微信、艺术网站等社交媒体传播的少量文章,要么就为介绍性的学位论文,至多为文集中某一单篇文章,其余的著述未曾整体进入国内学术界”^[3]。

对我国艺术理论界来说,“艺术终结论”的喧嚣与对“十月主义”的盲视,浮现出两个值得深思的问题:美国艺术写作知识的还原与国内艺术学研究的学术立场。就前者来说,所出现的对美国艺术写作知识了解的片断化,再次提出了我国多年来艺术写作(美学、艺术史)对域外知识的精准了解问题。我国现代艺术写作界对域外知识的了解,大都处于范式译介状态,从早期“日本知识”的借译到“德国美学”的引入,再到今天“美国知识”的面对,多数没有超越对域外知识点匆匆一瞥的简单方式,直接后果就是域外知识在中国的尴尬位置:语境缺失、主次不分、文本粗读、原意曲解、诠释过度。间接的更为深远的后果乃为美学(艺术)知识生产的价值缺失,进而直接影响跨文化间美学(艺术)知识建构的有效性。由此引发的已不再是国外艺术理论研究层面上的匮乏,而关乎我国学术界整体面对与超越“他者”话语、建构具有自身文化身份与立场的艺术理论问题,这也是研究者必须具备的有文化态度的知识创制问题。对于“艺术终结论”而言,笔者认为国内学术界最需要做的是学术研究的降温与转型。如果当初是从热点与前沿问题对该话题发出的引入性思考,那么,时至今日,降温与转型则是重新认真清理并还原美国当代艺术成为全球当代艺术代名词的艺术生产生态及其理论赋值,减少学术资源的无效耗损,专注于有价值的理论跟进或符合语境与原貌的知识深探。这样,浮现出来的以克劳斯为旗手的“十月主义”批评家的研究,其意义与价值就不言而喻了。

本文致力于美国艺术写作的有效还原与跨文化间艺术写作跟进后的美学新进展问题:一方面,注意并呈现“克劳斯和美国哲学艺术批评的崛起,成为美国艺术界(artworld)的故事”^{[5]3},寻求“格林伯格的批评作用受到了批判性的审视……克劳斯和她的同事则认为当代最优秀的艺术家打破了这个传统(现代主义)”^{[5]19}的1960年代西方艺术批评的断裂性发展的内在动因,破除传统美学讨论的形而上路径,并在艺术学研究“形而下”的路径方面为美学注入活力;另一方面,在遵照“哲学艺术批评家既是史学家,又是美学家,批评家对艺术的叙述往往决定着艺术历史的叙述方式”^{[5]1}的“十月主义”批评路径的基础上,将“十月主义”艺术写作置放于美学层面,而不简单地聚焦于艺术批评实践,通过跨文化间美学交流所显露出的迫切问题,讨论全球化语境下美学演进的无径之进的状态,进而破除“十月主义”过度政治化的知识立场,或者过于欧洲中心主义的价值取向,为面向未来融通中西话语的中国美学的推演提出铺垫和参考,拓展全球化语境下中国艺术学建构的知识宽度和厚度。

二、亚瑟·丹托艺术写作的知识生产逻辑

要寻找美国艺术写作最有价值的部分,需要从丹托的学术实践说起。鉴于国内对丹托著述的研究(译介)较多,其学术贡献不是本文重点。笔者感兴趣的是,什么样的文化环境、什么样的知识生产机制促成了丹托的思考,而丹托又以什么样的学科背景、艺术经历切合并产生了“艺术终结”的观点。要回答这个问题,离不开 20 世纪后期美国艺术写作的知识生产逻辑。

1960 年代,随着美国抽象表现主义在全球迅速崛起,“美国艺术家的参加让威尼斯双年展在它开幕前就备受瞩目。……咄咄逼人的美国商人里欧·卡斯戴利(Leo Castelli)让这个机会变成了一次政治文化的游行。……劳森伯格用波普艺术打破了抽象艺术长久以来保持的局面。……整个威尼斯,都在谈论着美国展馆的策展人和他的开幕发言。……在获得双年展大奖后,劳森伯格使美国在艺术领域的地位更加巩固了。这个日子成为了抽象艺术作为先锋艺术家运动的终结,确认了欧洲艺术的削弱和美国艺术市场的新生力量。从此以后,纽约成为了想赢得国际声誉的艺术家的彼岸”^[27]。以美国为主角的全球艺术的言说与理解,成为美国批评家的紧迫任务。克莱门特·格林伯格甚至拔苗助长式地指出:“这些美国艺术家并没准备成为领先的艺术家(be advanced),而是准备画出好作品签上自己的名字。但是,在这方面——从他们崇拜的过去同类艺术家中去寻求作品质量——他们是领先的。”^[28]显然,在新艺术的命名与赋值中,批评家的焦虑远远大于艺术家本人,跃跃欲试的艺术批评界已经展露出雄霸艺术界的冲动,这一冲动被克劳斯在讨论雕塑时确认,“战后美国艺术兴起的评论主要服务于这种运作”,“过去的十年里,令人吃惊的东西都已经变成了所谓的雕塑……如此花里胡哨的一件作品并没有什么权力以雕塑的名目宣称无论什么东西可以是什么”^[29]。

批评家的冲动与焦虑,最容易也最需要被艺术刊物或重要报纸艺术栏目传示出来,艺术传媒(报刊)自然成为 20 世纪后半期美国艺术写作知识生产逻辑塑造的重要机制。如果学术刊物更多地是对当代艺术的学理性理解,那么报刊参与美国艺术写作则有着不同的指向:知识性、趣味性。1965 年,劳申伯格(Harold Rauschenberg)在宾州州立大学的一次讨论课上,对批评家与新闻记者的关系提出 8 点建议,涉及艺术评价的系统性、批评的真理、批评陷阱、批评首要原则、文体写作、批评的语言工具与误区、反对媚俗、艺术成就的疏离等,他指出:“首要的是,批评必须面对艺术是被生产之现实。批评家要知道,对艺术而言艺术批评的写作是边缘,也会将写作误以为它是批评。批评与特稿记者、公关人员、画商、投机者的工作没有一点关联。批评家也不应卷入艺术假新闻的炮制……当然,具有新闻价值的事件应当报道……在评论性功能担当批判性任务时,真正的难点出现了,也就是,在一个篇幅与风格的预设格式中去评价艺术家做了什么。用两三行评论去罗列艺术展,包括艺术家的名字、展览地、时间、画价,以及较为含糊的评价,和严肃的艺术批评毫无关系。”^[30]

报刊需要迎合读者口味,这是以资本为逻辑的艺术市场与传媒市场共守的第一要义。在这一逻辑主控下,当代艺术的理解就是保证在学科知识正确的前提下,批评成为一个讲述当代艺术的“有趣的故事”。故事是写作学(文学、实用)的核心概念,中美两种语境下对写作有着截然相反的认识。在美国语境下,所有的媒介写作,包括新闻、报道甚至社论等,都是故事的讲述。在中国语境里,通常分为记叙(故事)、议论(论说)、说明三种文体,只有记叙文才被作为故事对待,而说明文应是客观的,议论文是对观点的逻辑性论证,均与故事无关。以新闻为例,我们恪守的是“客观事实的报道”,而西方则是一个“故事”。一直以来,为了增加新闻报道与评论的趣味性,美国新闻界有一个通俗的认识:“狗咬人不是新闻,人咬狗才是新闻。”当然,我们并不是用猎奇的方式去看待美国的新闻伦理,而是指出一个事实:美国报刊存在哗众取宠的倾向。这种现象无疑在潜意识层面会影响 20 世纪后期美国艺术评论的写作,特别是当艺术批评向新闻式评论倾斜时,故事性评论文体难于拒绝以吸引眼球为目的的语汇和手段。丹托的“艺术终结论”不论与现代性美学缝合得如何天衣无

缝,都始终无法摆脱美国报刊知识生产的潜在逻辑。文体写作上的猎奇化,如果用中性一点的话说就是“新闻化”,这为丹托后来成为《国家》杂志艺术评论的主笔奠定了文体基础。这是很多具有美学背景而又参与“艺术终结论”讨论的学者所忽略的。

丹托对当代艺术进行的“终结”性判断实质上是现代认识论的消隐,他感兴趣的是“关于波普艺术让我兴奋不已的是一个由安迪·沃霍尔《布里奥的盒子》引发的哲学问题”^[31],“即它们何以是艺术品”,“我感觉到沃霍尔用一种新方式提出了关于艺术本质的问题,因为作为艺术的盒子和不是艺术的盒子之间的差异不是眼睛所可以发现的问题”,进而“提出某物成为艺术品的几个条件。一个条件是一个对象应当是关于某物的,另一个条件是它表达了它的意义”,“这些条件具有普遍性,适用于历史上任何时候的艺术品,同样适用于世界各地的艺术品”^[32]。在现代性知识集大成的德国,汉斯·贝尔廷关注到“一种涉及人们曾经作为目标的东西的尾声,用那些不可能满足当代的模式去衡量当代”,“作为我们的历史文化的主导形象的艺术史也随之取消”,“普遍要求”“不受禁忌约束的自由”“技术的艺术”“先锋(前卫)意识”“精英文化”“史学观念”^[33]失去了威信。显然,丹托通过对以黑格尔为代表的现代知识的叙述,在现代认识论与当代性之间进行了异常诡异的调换,把现代认识论的终结替换成为艺术本身的终结。这种对知识的错位组装,外加美国报刊潜在的资本诉求,“终结论”的出现是必然的。

当然,美国艺术写作还与全球冷战背景有关,“在谈判与调解许多——尽管不是全部——的西方艺术建立的竞争性利益,格林伯格的形式主义者、抽象表现主义的国际阐释家显示出更多的灵活性。通过国际现代主义赢得欧洲温和左翼的支持,冷战的作用促进艺术史学迅速占据主导,遮蔽了制度主义政治学在塑造经典审美优先度(aesthetic priorities)的重要性”,“国际竞争入选展,比如威尼斯双年展,均为不计其数的艺术个体——艺术家、策展人、评委、批评家和观众——参与经典创造的场所,这种经典法则在较长时间内被评估或者重新评估,或被支持和被坚守,或被质疑与修订”^[34]。简·马修斯(Jane de Hart Mathews)在1976年指出,“从政治与艺术的融合引发出一种‘自由世界’的广告——文化交流项目”^[35]。冷战中文化与政治的融合被形容为“艺术的阴谋”^[36],通过艺术等文化交流项目介入当代艺术实践,将美国当代艺术与欧洲现代艺术进行续接,以美国精神注入、更改、替换全球艺术。

冷战时期美国当代艺术的变化受到不同语境批评家的关注,在欧洲批评家本雅明·布赫洛眼里,美国艺术的整体状况是:“直到1968年左右概念艺术的崛起,在20世纪70年代中期达到巅峰……一种完全不同的基础正是在这一时刻形成,可以由此批判性地介入决定着当代艺术生产和接受的话语和体制;并且不同于比格尔所援引的批判模式,开始生产一系列惯于读者接受、分配形式和体制性批判的观念。”^[37]显然,从批评界出发更看重“艺术生产”“体制批评”。艺术体制的介入视角,也是丹托的观察角度,但用的不是“体制”而是“艺术界”,他说:“最终使得布里奥盒子和由布里奥盒子构成的艺术作品出现差异的是某种艺术理论。它是使之步入艺术界,并避免跌入真实物体原本所是(is译为‘是’,某种意义上,‘是’不像‘艺术辨识’)的理论。”^[38]虽然他早在1964年就已抛出了这个思路,但并没有坚持,即便后来有回炉现象,最终还是抛出“艺术终结论”。为此,本雅明·布洛赫指出,这种批评方式并没有强调“政治的”“历史的”语汇,而是试图将美学评价标准强制性同批判否定性联系在一起^[37]。

几年后,丹托这样反思自己:“贝尔丁和我所谓的‘艺术时代的终结’,完全无意否认艺术还是会有极度蓬勃的生机,而且完全看不出任何内在枯竭的征兆。我们的重点是:一套实践结构已经被另一套所取代,尽管新结构的样貌在当时还处于模糊状态……我们讨论的不是艺术之死……我的主题是某个在艺术史上已经客观实现的叙述,而这个叙述对我而言,的确已走到了终点……结束的是叙述本身而不是叙述对象。”^{[39]28}至此,丹托那种属于现代认识论的学术理路,“从事研究的结构很像分析哲学的结构。我的专著《分析历史哲学》出版于1964年,那本书的观念改变了我思考一切东西的方式……我通过一种真理条件的分析,认为历史事件的意义对于那些生活于其中的人们是看

不见的”，“这就让我注意黑格尔的第三个思想……哲学家的任务就是要把他们的时代看作是思想来把握……我试图把我在艺术世界中的经验转换为哲学”^{[10]9-12}。显然，丹托从现实艺术经验到哲学归纳的学术理路是可以商榷的，或者至少不适合当代艺术批评演进的自身逻辑——它似乎是关于艺术的写作，但实质上与艺术无关。

三、领域的扩展：从形式因素到文化话语

新的批评理路被另外一拨人挖掘并实践——“十月主义者”(Octoberists)，这是对以哥伦比亚大学教授罗萨琳德·克劳斯为首的团结在《十月》杂志周边的批评家的统称。除克劳斯之外，代表性人物分别来自哈佛大学、普林斯顿大学、普林斯顿高等研究院等重要机构，由他们建立的关于美国现当代艺术的研究与教学体系，长期主宰美国当代艺术的批评，甚至包括当代艺术的经典化。他们编写的教材《1900年以来的艺术》^[40]便是这种努力的体现。艺术史学家大卫·卡里尔(David Carrier)将其划入“美国哲学艺术批评”，认为克劳斯和她编辑的《十月》是抽象表现主义之后对美国艺术的最好描述，是克莱门特·格林伯格(Clement Greenberg)之后艺术写作的突破，“克劳斯和美国哲学艺术批评的崛起，成为美国艺术界的故事”^{[5]1-3}。2011年5月，哈佛大学校长德鲁·吉尔平·福斯特(Catharine D.J. Faust)评价克劳斯认为：作为艺术史学家、批评家、策展人，以及《十月》杂志的创刊编辑，对于1960年以来前卫艺术(意同“先锋艺术”)的理解，在很长时间内，扮演着极为重要的角色，其高质量的写作，诸如“扩展的领域”“无形式性”“索引性”“后媒介环境”“自恋的媒介”等，界定了当代艺术批评的秩序^[41]。显然，艺术不再终结，而是领域的扩展。

“扩展的领域”源自克劳斯1979年在《十月》发表的《扩展领域的雕塑》，后收录于1985年出版的批评文集《前卫艺术的原创性与其他现代主义神话》^[42]。文章从解读玛丽·密斯(Mary Miss)1978年的作品《边界/临时建筑/诱饵》(Perimeters/Pavilions/Decoys)开始：“在过去十年中，一些令人吃惊的东西都能称作是雕塑：狭窄的走廊两旁装着电视监视器；记录着乡村徒步旅行的巨幅照片；在一个普通的房间里以奇怪的角度摆着许多镜子；在沙漠的地表刻画出临时的边线。看起来，似乎没有任何事物可能给这些如此花里胡哨的作品以权力去要求人们对雕塑的范畴给出看法，除非这个范畴可以变成几乎是随时可变的。”^[29]显然，在“一些令人吃惊的东西都能称作是雕塑”的时刻，雕塑如何命名？克劳斯唯一的推测是“范畴可以变成几乎是随时可变的”。范畴的随意变动带来了一个新语汇——“扩展的领域”。她进一步注意到，战后“雕塑和绘画已经在一种极不普通的弹性示范中被揉捏、伸展和扭曲，而这种示范方式能将一个文化术语扩展到几乎包含所有的事物……依据雕塑的范畴，可能没有给予这样一个混杂的作品以权力，去宣称任何一件创作都可能具有意义。也就是说，除非雕塑的范畴变得几乎具有无限的延展性”。这样，雕塑的范畴或者“领域”已经被扩展了，并且“扩张领域就发生在近代艺术史上的某个特定时刻”，它“通过结构性的特殊领域来讨论对立文化的决定因素”^[29]。所以，当代雕塑便从“边界化”和“延展性”开始，重构自身的媒介逻辑，这一重构媒介逻辑的过程也意味着当代雕塑从语义到语境的转向，体现了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^[43]。

对于这个新语汇，克劳斯的学生普林斯顿大学教授哈尔·福斯特(Hal Foster)称之为“一种特定场景艺术的符号式图绘”^[44]，尤其是从媒介、场地、形式、运行机制等传统艺术的构成元素出发，当代艺术开始了新的增值，并以批判的方式对艺术的元素、形态，以及文本与生产机制(艺术界)的关系进行回应。这与以亚瑟·丹托^[39]、汉斯·贝尔廷^[45]为代表的“艺术终结”论完全相异。出乎意料的是，克劳斯发明“扩展的领域”并引入批评实践之后，迅速得到美国艺术知识生产的回应，广泛扩散到绘画、摄影、景观、电影、新媒体诗学等领域，形成了当代艺术批评的“扩展性话语”。

在绘画领域，马克·帝帝马施(M. Titmarsh)发表了《栖居的形状：扩展领域的绘画》，认为绘画的历史历经洞穴、教堂、画布的演进之后，传统绘画学科已经完成了图绘物体的最后升华，进入新范式的转换时期。在现代主义百余年的探索中，绘画的分分合合再次把绘画的物性纳入历史性讨论，

绘画不再是天才的情感创造,而是“制作”(making)和“做”(doing)的过程。为此,出现了多种关于绘画的命名,诸如扩展的绘画、观念艺术、完整(total)绘画、解构绘画(de-constructed painting)、理论(theoretical)绘画、涂擦绘画、位移性绘画(displaced painting)、同绘画(as-painting)、绘画外的绘画、非绘画(un-painting)、前绘画(ex-painting)^[46]等,强调绘画技术和意识形态的学科观念已经过时,而绘画本质与属性产生于历史之中,产生于任何一次的聚合、分散、再聚合之中。这样,扩展性话语就被引入到绘画之中。那么,如何界定“扩展的绘画”,界定之后它的呈现方式是什么呢?帝帝马施继续指出,扩展绘画倾向于一种完整绘画,是与所有艺术发生的同步共振,进而把“什么是绘画”的本质问题转化成“绘画应该如何制作”。所以,绘画的传统边界被打破,关于“艺术”整合的驱动力就被机制化,绘画领域的扩展就变成了以绘画之名进行材料乃至创作过程的延伸,这个过程已经在观念艺术、偶发艺术、摄影艺术、装置艺术中得到完整体现,扩展性话语在他眼中就变成了艺术表达机制(材料)及诸种绘画样式的整合。

另一位提倡扩展绘画的是艺术家兼批评家和策展人的古斯塔佛·菲尔斯(Gustavo Fares),他早于帝帝马施两年发表《扩展领域的绘画》^[47],指出当代艺术已进入“多元主义”(pluralism)时期,伴生了多种艺术言说方式。但是,直到克劳斯《扩展领域的雕塑》一文出现,当代艺术的多元性转换才找到了比较有意思的讨论方式——格雷马斯的矩形理论。

克劳斯认为,古代雕塑是一种纪念性的表征,坐落在一个特定的地点,以象征性的话语述说着该地点的意义或用途,是为特定地点和特定的意义/事件而生。因为它们的功能涉及逻辑的表达和标记,雕塑通常具有喻意性和垂直性。由于底座间接地存在于实际地点和表现的符号之间,所以,雕塑的底座也是雕塑的重要部分。但到了罗丹的《巴尔扎克》《地狱之门》,雕塑变得“无家可归”——地点的完全损失,从而进入现代主义时期雕塑开始凭借自身材料的表达或建造过程,描绘自己的自主权。可是,在不到半个世纪里,事情发生了陡然突变:“大约在1950年左右就开始枯竭。也就是说,它作为纯粹的负面性开始越来越成熟。就这一点,现代主义雕塑作为‘黑洞’出现在空间意识里,一些正面内容不断增加困难去定义,某些可能只是依据‘它不是什么’去定位。巴尼特·纽曼在1950年代就说:‘雕塑是当你看一幅画返回时被撞上的东西。’但是,更准确地说,雕塑被认为在1960年代早期已经进入到一个‘无人区’的范畴:是什么在建筑物前面或里面而不是建筑物,或者是什么在风景中而不是风景。”^[29]显然,当代雕塑的属性成为一个无人区,即“建筑”“景观”“非建筑”“非景观”,其本质便是四者之间的游动。这个无人区便是克劳斯所称的“扩展的领域”,雕塑在这个领域的任何一个落点都是雕塑的当代形态,她将这个形态命名为当代雕塑的“逻辑”。

古斯塔佛·菲尔斯效仿詹明信和克劳斯的方法,提出了当代绘画的“反三角形”模式,认为绘画的扩展由“独特性/重复性、仿射几何空间的便利性、艺术历史”^[47]三要素引发,其中需要关注的是由仿射几何学(affine geometry)发展而来的仿射几何空间(mathematical affine spaces)。这种三要素划分法,为“多元”艺术界中绘画学科的逻辑结构和历史发展提供了理论化的可能性。依据詹明信的反三角形模式,古典绘画的位置如图1^[47]:

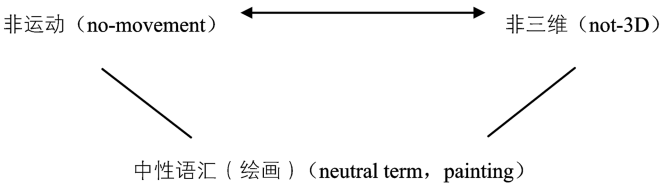


图1 反三角形模式下古典绘画的位置

运动与三维并不出现但隐现于绘画作品,而绘画作为“中性语汇”却隐含着对这两个元素的隐形追求,它们是负向的元素。如果在这个古典绘画位置的模式上增加正向要素三维、运动的话,绘画的整体模式就成为图2:

复杂语汇，视频装置/行为艺术 (Complex term, video installation/performance)

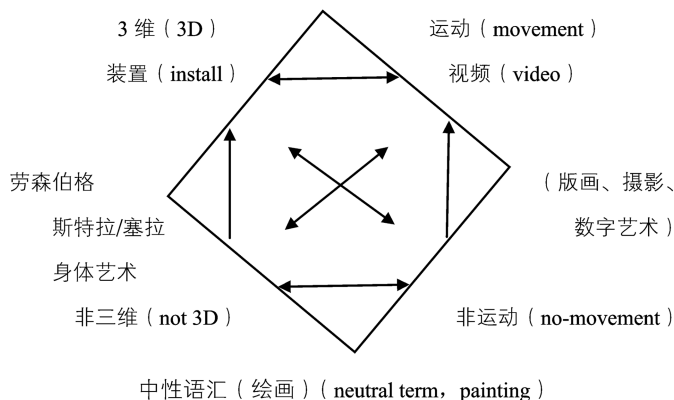


图 2 绘画的整体模式

当下的绘画从反三角形模式演化为一个矩阵模式，在三维/非三维、运动/非运动之间形成了广阔的绘画领域，这个领域现在已经变成另一个中性语汇，不再局限于古典、现代乃至装置、瓶贴的单一维度上视觉的显现。这样的模式不是静止的而是动态的，是由“独特性、仿射投影空间、艺术历史”三元素合力的结果，为此该模式还应受到经典化的检验，这种检验又形成了坐标轴线(图 3)：

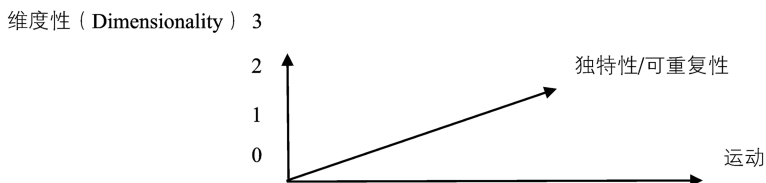


图 3 经典化的检验的坐标轴线

菲尔斯对绘画扩展的定位图有三幅，较为复杂，不像克劳斯、詹明信提出的那样只有简单且容易识别的一幅。但是，要在绘画演进的历史长河和当下性中找到一条言之有理的阐释路径，这应算是一种尝试吧。

摄影领域的扩展话语，主要的讨论者是同为“十月主义者”的乔治·贝克尔。在《摄影的扩张领域》一文中，他引用克劳斯的话指出：“我们存在于一个完全不同乃至远远胜于 25 年前罗萨琳德·克劳斯教授‘扩展领域的雕塑’所描述的时刻：过往批评家谴责的富有弹性和无线延展性的媒介分类法不再成为我们的困境。关键的共识是，今天不再将以影像为基础的任何事物都视为摄影，摄影自身的东西被取消、革除和弃权”，摄影正面临着自身物性的重建。那么，摄影史如何在重建自身物性中扩展自己的领域的呢？乔治·贝克尔继续指出，结构主义的主要路径是通过二元对立的思维修辞完成的，在 20 世纪早期，摄影就从社会功能中走出来，不再作为语言说明、档案汇编、历史背景日常生活的能指表现，而进入了运动的摄影符码，致力于叙事的分音符码，展现出不可避免的分散性。为此，现代摄影媒介就在“叙事”的运动性与“静止”(stasis)的停滞性两端，延伸出“叙事”“非叙事”与“静止”“非静止”的符号学矩阵，从而形成摄影在文化与美学上的滑移领域^[48]。这样，就可以用摄影术语去建构摄影的“意义”，进而形成摄影的理论。

如果绘画与摄影关注的是文本内部(媒介与类型)，那么作为“新艺术史”代表的诺曼·布列逊则关注到文本之外的“凝视”。“凝视”(包括广义上的观看)是视觉理论关注的重要领域，欧美语境下常被视为一种“视觉机器”，并延伸到凝视主体的心理领域。以萨特和拉康对凝视的分析为例，布列逊认为：“在萨特到拉康的思想路径中，其关键部分仍限定在一个概念的外壳里，视觉在这里依然被一个来自于世界中心的主体立场理论化。尽管这个中心化的主体被萨特和拉康逐渐消解——他们的思考路向很明显地朝向一个激进的去中心的主体——在我看来，那依然留存着一个主体立场作为中心的领域，残剩主体中心化的结果是视觉被描绘成对退化主体的威胁，在某种缠绕不清的意

义上,在视觉领域内,凝视毫无威胁。在日本哲学家西田几多郎(Kitaro Nishida)到西谷启治(Keiji Nishitani)的思想路径中讨论了一个更为彻底的主体的取代,并发现了一个西方讨论视觉性所忽略的一个表达术语:空白、空无、虚空。空无的观念,正如西田开始后由西谷涉及到的,将凝视定位在一个扩展的领域,这儿很多观念转换变得十分必需与急迫,最为重要的是关于为拉康对主体视觉经验阐释的丰富性的‘危及’、凝视之下与空无领域下主体的归属、绘画实践里,在笔触、色彩、画框层面注视、凝视、观看等结构的变化。”^[49]依据日本哲学对“虚空”的讨论,在扩展领域——东方美学视域下重新对凝视进行定位,将视觉理论中的核心问题“凝视”放在跨文化语境中,引入西方绘画实践忽视的空白(文本)与虚无(美学)进行新的讨论,突破文本与类型题材之上扩展,延伸至不同文化观念下的视觉理论的新挑战问题,矫正了西方中心主义视域下知识主体对凝视范式的探讨。

“扩展话语”还蔓延到建筑、数字诗学、电影,甚至是跨学科的地理领域。建筑领域的两个学术成果较为显著。维德勒在美国重要艺术杂志《艺术论坛(国际版)》上发表《建筑的扩展领域》指出:“经过几十年的自我强加的自治,建筑最近已经进入了一个大大扩展的领域。反对新国家主义、纯语言理论和后现代引文热,建筑——几十年前的类似雕塑——在从景观设计到数字动画的一系列学科和技术中找到了新的形式和规划灵感。以前的理论家试图找出建筑的单一和基础的基础,现在,多样性和多元性得到了赞扬,因为流动、网络和地图取代了网格、结构和历史。”^[50]建筑领域的另一个例子是“十月主义”批评家自己编撰的《回溯扩展的领域:艺术与建筑的遭遇》^[51],收录了重要的十月主义者的文章,并对过去35年里“扩张的领域”进行回溯与总结。在数字诗学领域,巴瑞特·瓦登试图“把一种存在于数个扩展领域——诗学、观念艺术、新媒体——的共同的逻辑结构界定为由文学、视觉、数字美学组合而成的更具包容性的类型诗学……诗学的扩展领域就这样导致了新类型中的艺术创作,并作为一个实践领域内的一个自反性时刻创造了新意义的基地”^[52]。此外,电影理论、地理领域、学术期刊出版领域等都受到了影响。自该观点出现以来,当代艺术不再是终结,而是“领域的扩展”,经过40年的学术建设,形成了自己的学术谱系、问题领域甚至学术范式。

四、“美学大反转”：“十月主义”写作的美学影响

以克劳斯为旗手的“十月主义者”艺术写作,彰显了一种趋势——“美学大反转”。这并不是对时髦游戏词汇的模仿,而是想借用这种形象的表述指出,在美国语境中,以《十月》杂志创刊为标志性事件,美学写作与艺术写作发生了逆转:艺术不再终结。

这种逆转从克劳斯和另一位编辑安妮特·米切尔逊(Annette Michelson)离开《艺术论坛》开始。《艺术论坛》与美国艺术批评有着复杂的纠葛^[53],报道式批评不是其兴趣所在,《艺术论坛》完全没有为类似的理论反思提供空间,而新创办的呼应俄罗斯前卫意识的《十月》杂志则为致力于长篇幅视觉作品的理论分析文章提供空间。在艺术批评与美学同时进入当代艺术的理解过程中,尽管它们之间有一定的交叉与重合,但由于学科指向不一样,擅长抽象思维的美学学科并没有找到新的发展空间,无法取得艺术界的过多亲和性,因而与艺术批评的对比并不占有优势地位。为此,在美学学科的弱势化与艺术学科的强势化之间,艺术写作共生出艺术理解的新空间,这个空间包括新的观念、方法、路径等。

为了理解这个新的表述空间,还得回到1976年《十月》的创刊,编者在第一卷说:“我们命名这一杂志,旨在庆祝本世纪的那个时刻,革命实践、理论探求、艺术创新以一种示范性的独特范式结合在一起……十余年里,这一运动那一时刻,被一部作品给予铭记,这部作品本身就是一种美学革新作为社会变化矢量的庆贺方式……《十月》的构架和策略以批评话语的重生和强化这样的观念为主导,而批评话语又通过时下可选择的有效方法的评介来确保。”^[54]可以看到,克劳斯已经彻底放弃形式主义的批评路径,而把关注焦点转向当时颇为流行的批评话语。博伊斯在法国《批评》杂志上撰文指出克劳斯新批评模式的形成:“罗萨琳德·克劳斯在她的第一本关于大卫·史密斯作品的专著中,已经尝试忽略格林伯格的教条主义。毫无疑问的是,这些非常困难,但随着多篇文章的刊发,

这种打破在理论上是详尽的。如果作者认为她有非凡的视觉敏感,这构建了格林伯格的分析特点。她从现在开始表明,并将从现在开始表明,雕塑不仅是纯粹视觉的问题……她的文章也成为现代雕塑进入批评话语的关键。”^[55]《十月》的出现以及作为创刊编辑的罗萨琳德·克劳斯,彻底把当代艺术批评带入“社会进程”美学革新中,并在此后的40余年里不断影响甚至左右着当代艺术批评的演化,更进一步致力于现代艺术历史的理解,通过当代话语的植入而改变现代艺术史写作的整体风貌。对此,乔治·贝克说:“《十月》刊发的历史文章必须与当代实践有内在的联系,当然,某种意义上,当代实践也必须与历史模式详尽地缝合在一起。刊物的批判性、历史性,以一种更为逻辑、更充满希望,更有纲领性的方式结合在一起,吸引着来自批评、艺术和艺术史的诸多努力。”^[56]

与此同时,沉浸于哲学家蒯因科学哲学理论的丹托,1964年安迪·沃霍尔(Andy Warhol)的《布里洛盒子》(Brillo Boxes)像“闪电”一样驱动着他寻求“寻常物的嬗变”,“发生变形之物是如此的平凡琐屑,乃至在变形之后,其可供审美观照的可能性依然是成问题的”,“哲学对艺术所下的定义无法适用于艺术”,“任何一个定义想要站稳脚跟,就不得不从这场革命中挽救自己……布里洛包装盒的出现一举终结了这些可能性,艺术史在某种意义上已走向终结……终结的意思是指,艺术史演进为对自身的意识,并在某种意义上成为关于自身的哲学”^[57],艺术的重新定义应该重新回到具体的艺术世界中寻求新的突变。回到现实之后,“像通常一样,我发现了深有启发的思想,即两个东西彼此相像,但是意义不同、身份不同……美将内在于作品的意义”^{[10]12}。丹托的这一转变,美就成为故纸堆里的抽象语汇,“意义”开始成为艺术判识的新标准。丹托开拓了艺术批评的另一个景象,“沃霍尔可能通过展示诸如布里洛盒子这样的艺术作品从其真实事物中难以辨认,从而使得按照传统路径的叙事得以终止……对于丹托来说,沃霍尔把艺术家从通过绘画媒介被定义的历史责任中解放出来。大写的艺术史……终极目的或指导目标的艺术史不再可行了……艺术家们可以去探索所有他们选择的和任何他们喜欢的视觉风格”^[58]。丹托观念的转变是显然的,但也是有局限或不彻底的。这种不彻底是美学学科范畴内抽象观念对他潜意识的压迫,对抽象观念有一种自觉的反抗,但仍处于抽象观念的羁绊之中,丹托写作的双重矛盾在克劳斯那里获得了突破。

与文学不一样,艺术对媒介的依赖较为突出,媒介的物质性是艺术最为重要的表意基底。文字的“能指”特性更偏向于抽象的符码,抽象的符码消解了物质性,使得文字形式本身对文学表意的制约较弱,而以能指为基础的所指对意义编码的参与更强。艺术则不一样,表意媒介由物质开始,其物质性即肌理、特性等均是意义的重要来源,能指的作用大于所指,艺术的材料性决定了意义的指向。哲学家出身的丹托更偏向于“所指”,对能指层面并不敏感:“形象的序列,现代主义想像有两个这样的序列,第一个是经验视觉的序列,是被看的客体,是被轮廓所界定的客体,是现代主义所摒弃的客体。第二个是视觉本身可能性的形式条件的序列,在这个层面上,‘纯粹’的形式是作为协调、整合、构建的原则而起作用;可见然而未被看见……能指在其中通过空间分隔的调节活动而得以形成的透明坐标,是一个完全抽象、概念的媒介,它与知觉的活动借以展开或欲望的印象借以涌现的媒介是相分离的。”^[59]显然,能把文本意义与表意机制结合起来,是多数从所指切入的哲学(美学)路径所忽略的,过度聚焦于无形所指对表意的参与,是“艺术终结论”天然的鸿沟。

无法逾越的天然鸿沟正是源自格林伯格批评传统的“十月主义”的强项,丹托并没有注意到这点,他反而指出:“格林伯格所理解的艺术的自我批判旨在把属于艺术媒介中的任何外在于它的东西净化掉。格林伯格的思想可以借用一个例子来辨识,平面性是专属于绘画的一种媒介,这种平面性必须相应地清楚任何的幻觉表现……当艺术自我净化时,每一种艺术将‘找到自身的品质标准以及自己的独立性的保证’。但作为批评标准的‘对媒介的尊重也已经从当代话语中消失了。如今是任何东西都可以有任何理由、以任何方式去做’……在我们这个后现代主义时代,纯粹化是一种选择,而且就此而言它也相当不合时宜。”^{[10]3-4}格林伯格的式微是1960年代艺术写作共同面临的问题,然而丹托的做法却是从“道”到“器”,从传统哲学资源里追寻“一个艺术定义如何可以同时居于普遍性、具有永恒性,而同时又依赖于历史经验被人们理解”,“艺术史不再受到某种内在的必然性

驱动。人们感觉不到任何叙事方向”^{[10]4-5}，艺术就这样终结了。

对于格林伯格的式微，与丹托不一样，“十月主义”者却深感“在那之后有一种危机感——不是考虑与大卫·史密斯的关系，而是关于现代主义中隐含的历史主义方面……在格林伯格身上我曾看到过某些历史主义的东西，这并不是从他的著作中，而是从他广为世人所知的身份中，以及与迈克尔·弗雷德、达尔比·班纳德(Darby Bannard)等人的交往中”^[60]。当代艺术“是带有技术基质的社会公约，即合同；它们在艺术品范围内以不同的过程被定义又被重新定义”^[21]。其实，克劳斯试图将媒介的纯粹性纳入激进社会进程的美学表现中，但她的学生福斯特又回到了媒介本身，用他的说法就是“技术基质”，当代艺术就是一个新的合同，即“技术基质+社会公约”的共识，而技术基质的核心内涵离不开媒介的纯粹性。尽管哈尔·福斯特“技术基质”一词的使用非常个人化，但它表明当代艺术批评并不是丹托所说的那样：“不再需要任何外在的东西来区分一件艺术品和最普通的物品或最平常的事件。”^{[10]5}媒介的自身属性亦为艺术表意的重要元素，理应成为美学立足的物质基底，当代美学正发生着新的变化，这种变化就是从“扩展的领域”开始。

五、美学新进展：反美学的逻辑演展

“十月主义”批评带来的美学新变化，除了主要体现于1970年代创刊的《十月》杂志之外，还较为集中地体现于福斯特编撰的《反美学：后现代文化文集》一书。该书于1983年出版，无独有偶，丹托“艺术终结论”观点出现于1984年，这个时间一致的有意思的现象昭示着：美国艺术写作内部各观念的同步性、多面性和复杂性，各种观念的纠结程度远远超过国内学术界的想象。

《反美学：后现代文化文集》一书云集了中国人所熟悉的于根·哈贝马斯、让·波德里亚、爱德华·萨义德、弗瑞德里克·詹姆逊等学者，以及了解不太多的“十月主义者”罗莎琳德·克劳斯、克雷格·欧文斯、道格拉斯·克伦普等，美学专业出身的批评家没有一人入围。显然，从福斯特的学术努力看，艺术写作的新变肇始于“反美学”姿态。那么，什么是“反美学”呢？福斯特指出，不论是克劳斯与克伦普的“现代美学的决裂”、萨义德的“后批评对象”，还是詹姆逊等人的新精神分裂症时空模式，所有的批评家均持有哈贝马斯的观点“现代主义工程深陷囹圄”^{[61]iv-xvi}，而“反美学”则是：“它是现代主义，标志着这样的‘否定’，在无政府主义希望的‘解放效应’中或在空想的梦想中，在纯粹存在的时候，一个超越表征的空间……‘反美学’不是现代虚无主义的标志，这种虚无主义往往只是为了确认法律而违反了法律，而是一种批判，它破坏了表征的秩序，以使它们得到加强……这也表明，美学的概念，即它的思想网络在这里受到质疑：审美经验是分开存在的，没有‘目的’，除了历史之外，或者艺术现在可以同时影响一个世界（相互间）主观、具体和普遍的象征整体。就像‘后现代主义’一样，‘反美学’标志着当下的文化地位：美学所提供的范畴是否仍然有效？更本土而言，‘反美学’也意味着一种跨学科性质的实践，它对从事政治活动的文化形式（如女权主义艺术）或植根于白话的文化形式敏感，也就是说，对否认优先美学领域概念的形式是敏感的。”^{[61]xv}

显然，福斯特已经表述得非常清楚，新美学的理论原点和延展方向是从反美学角度开始，亦即从反对优先美学概念、注重跨学科的艺术政治、对于“从事政治活动”或者“根植于白话”的形式比较敏感，从而将话题延伸至“对西方表征与现代‘至高无上的虚构’的批判；以对差异敏感的方式思考的欲望（他人没有对立，异质性没有等级）；对文化自治‘领域’或专家独立‘领域’的怀疑；超越正式文件（从文本到文本），追踪社会联系（世界上文本的‘密度’）的祈使”^{[61]xv}。“反美学”已经走出了聚焦于形式诸如媒介的纯粹性等现代主义美学观念。更有甚者，英国批评家伊格尔顿直接切入美学意识形态的讨论和分析，认为“后现代主义代表了先锋派的最新突破热潮，其等级结构混乱不堪，封闭意识形态的自反式颠覆，对中间主义和精英主义的民粹主义式的揭穿”^[62]。

“反美学”的理论原点和逻辑演展，大都限定在“后现代主义”思潮之中，“后现代重新评价了有关原创性、真实性以及超验的男性主体性的西方理论假设……艺术话语总的标志就是强调接受的制度与历史条件以及在虚构的普遍准绳之外的意义生产”^[63]，佐亚·科库尔和梁硕恩的此番言论，

标志着“反美学”的努力已经得到西方学术体制的认可并成为“当下性知识”纳入教材。

如果“反美学”的出现在艺术批评与文化氛围中找到了结合点,那么所谓“传统的美学”又是如何回应“反美学”带来的新变化呢?世纪之交以来,英语语境下先后出现了《艺术的未来:新与崇高的美学》(The Future of Art: An Aesthetics of the New and the Sublime, 1999)、《美学再思考:激进的美学与艺术学论文》(Re-thinking Aesthetics: Rogue Essays on Aesthetics and the Arts, 2004)、《美学与艺术哲学的当代争论》(Contemporary Debates in Aesthetics and the Philosophy of Art, 2005)、《美学新思潮》(New Waves in Aesthetics, 2008)等成果,再加上美国美学学会刊物《美学与艺术批评杂志》、英国美学学会刊物《英国美学杂志》的诸多文章,都对此进行了回应。笔者看来,有明确意识进行回应的是《美学再思考:激进的美学与艺术学论文》一书,作者阿诺德·柏林特指出美学的新方向是:“1. 放弃我们从18世纪的心理学那里继承来的名词性范畴,代之以这些现象的形容词和副词形式……2. 把普遍性的解释替换为多元化的解释,并且探索在不同的艺术和审美文化中出现的现象在什么程度上具有共同性……3. 与此相应,给予不同文化中的美学传统以重要地位,给予它们所反映的正在发展中的思想和经验的历史以重要地位……4. 反对本质主义者企图通过诸如情绪、表现或者意味等等某种单一的影响力和因素来阐明审美过程的思考倾向,取而代之的是,通过复杂性、影响特征群、相互关系、各不相同的语境等等来阐明审美过程……5. 不把美学看成完全区别于道德、实践、社会和政治等其他价值的特殊领域,而积极地寻求弥漫于人类王国的各个方面并且与此王国不可分离的审美价值对规范的复杂性所能做出的独特贡献……6. 建立不仅属于艺术而且也属于文化和知识的审美批评基础,因为文化和知识这二者也具有审美维度。”^[64]他罗列的美学新方向是基于美学“优先概念”之后的调整,美学的知识范畴依然限定在情感、普遍之美、审美判断,乃至康德自律、趣味等,审美的王国虽然注意到了跨文化、复杂性等概念,这与詹明信^[65]、摩根^[66]等人从不同角度涉及的“多元主义”相似,甚至詹明信认为当代艺术的复数主义是对作为晚期资本主义文化逻辑的社会历史潮流的解脱。与“十月主义者”克劳斯·福斯特^[67]的美学实践不同,尤其是福斯特认为是全球化语境下“西方”与“非西方”的关系发生了裂变,作为“非西方”的一端改变了西方高高在上的文化中心主义观,以及由此带来的“奇异性”视点,艺术变成了人类学工程。处于“第一世界的西方”生产艺术与理论,而“西方之外”则成为一种证据:好的情况是在自己国界内生产艺术和理论,坏的情况是向西方世界提供文化材料以便添加西方文化价值。因此,新的美学方向还是停留在抽象演绎的层面,绝非基于文本分析,甚至注入了批评家自身的情感、经历等人文的关怀在内,而批评家的这些人文关怀,在传统的美学中是被排斥的。丹托则是在“艺术品”与“寻常物”之间辨识“什么是艺术”,最终将多元主义与哲学观念结合起来^[68],用分析哲学的方式讨论艺术核心概念等问题,依然停留在美学“优先”的哲学观念时代。

无独有偶,新美学的创制问题也受到美国美学学会刊物《美学与艺术批评杂志》的关注。该杂志在1993年春季卷(第51卷第2期),利用刊物创办50周年的契机刊发了20篇文章,涉及反美学、美学的未来、美学的艺术目的与哲学目的、美学与社会审查、英美美学的比较、美学与丹托的哲学批评、美国美学与当代批评、风格政治、美学的国家主义与国际主义等诸多话题,展开了主题为“美学:现在与过去”的讨论。这些话题完全迎合了时代症候、艺术实践、美学创新的紧密共振。保罗·马蒂克(Paul Mattick Jr.)指出:“20世纪60年代后期,‘艺术理论’作为一门与艺术界密切相关的批评和学术专业,在某种程度上,美学却不是(而且现在仍然如此)。一些艺术哲学家确实回应了艺术的反美学:艺术表征的制度理论——1964年首次出现在阿瑟·丹托的一篇文章中——一种在当年安迪·沃霍尔展览影响下美学生产中的一种反美学趋势。”^[69]反美学对美学生产的功效,如丹托一再强调的那样,“把艺术的美学看作艺术批评,就像假设我们美学学会的创建者一样,把美学和艺术美学一起放在他们创立的期刊的结合性标题中……作为一个有趣的问题,黑格尔一次都不使用‘美’这个词,也不使用任何标准的美学词汇谓词。作为艺术评论家和美学家,黑格尔向我们展示了我们的未来”^[70]。

其实,不论是丹托倡导的美学的未来,还是阿诺德·柏林特罗列的美学新方向,都是哲学的,所以“这些不是美学的主题,因为它们将艺术置于历史之中而非社会世界,是剥夺美学的那种非常活泼,他说艺术研究并不是美学的享受”^[71],“十月主义”正好是为艺术而不是为哲学而写作的代表。

六、结语:“当代美学”的无径之进

对于美国当代艺术写作而言,尽管“艺术界”“艺术机制”“艺术终结论”“后批评”等概念层出不穷,但从格林伯格开始,就一直是美国现代主义接入、取代欧洲现代主义的“批评历史”,美国学者称之为现代主义的“改编”^①。为了赋予美国前卫艺术以知识合法性,获得批评上的新生,美国学者试图将当代艺术的美国进展纳入传统的欧洲知识谱系中,丹托则是以分析哲学的理路接续了德国古典美学传统。这种接续是否成功,在2013年出版的《形成艺术史的书籍》一书中,没有一本丹托的著作进入这个序列,我们可以说这是对艺术史的影响,但在一个综合艺术史、艺术理论、艺术批评为一体的艺术写作时代,史学传统的注入已是一个必不可少的部分,缺乏艺术史的支持或对艺术毫无影响,它愈加表明过分尊崇丹托的现象是不符合学术自身特性的。甚至就连提出艺术史终结的德国学者贝尔廷也一针见血地指出:“仅仅构造一个由流亡人士统领的国际文化避难所是不够的,能够引导艺术的国际化才是最终的目标……‘诅咒任何一种艺术的国家主义’,要求自己的国家‘在真正的全球范围内最终接受文化价值’……‘第二次现代主义’这一概念出现在了我们的眼前,海因里希·克罗茨(Heinrich Klotz)曾在《20世纪艺术》(Kunst im 20. Jahrhundert)一书中将这一概念用在了当下被媒体文化改变了面容的现代主义身上。这里所指的当下是二战结束后的时期,现代主义又一次开始,只不过发生地从欧洲转移到美国。当时的美国盛行着一种颇为普遍的意识,即建立一种美国的现代主义,受邀的任务是与让第一次现代主义走向终点的欧洲保持距离。”^[72]

指出这一缺陷的并不只是贝尔廷,从德国移民到美国并在哈佛大学任教的著名批评家本雅明也提出了当代艺术的“后身份”传统:“在那时(也即20世纪60年代后期以降),尤其是在战后德国的视野中,美国艺术生产(尤其是波普文化、激浪派、极简主义和概念艺术),以及关于20世纪和当代艺术的批评和艺术史[就我自身而言,这一时期我接触到克莱门特·格林伯格(Clement Greenberg)和罗莎琳·克劳斯等人的作品,这些文字曾让我满心欢喜],已经出现了——即使是无意识的——这样一种后传统的文化身份模式。”^[21]美国现代主义、当代艺术的“后身份”传统已经表明:从殖民扩张以来所形成的西方中心主义的文化逻辑,转变为以美国为核心的全球资本主义经济体制支撑的“国家”逻辑。为此,他继续说:“也许最为重要的是:正是对区域性边缘和民族性这类概念的坚持或偏离,才使得新前卫作品在当下美学中清晰可认并在当下具有生产性。更进一步,即便可以在一部作品中分辨出其民族性特征,但从弱读到强读的阐释层级体系中,该如何对这些特征进行定位?在众多对该作品的阐释中,关于作品民族或者地域独特性的标准(迥异于性别政治、社会政治意识形态、或形式美学结构等问题)到底是在边缘还是在中心?最后,如果仅仅是源于特定读者群在特定时段朝三暮四的投资意向的结果,又该如何确定具有可信度的阐释秩序和评价标准?”^[23]要确信的是,“艺术终结论”只是美国艺术写作对当代艺术的一种理解方式,并不是当代艺术批评的全部。曾受业于丹托的美国艺术史学家大卫·卡里尔指出,这种影响来源于丹托作为哲学家、美学家的学科背景,而不是对当代艺术的贡献。

指出“艺术终结论”真实境遇的还原并不是放大“十月主义者”的艺术批评。同样,他们亦为美国艺术批评当代性的一种努力,亦为在国家逻辑下通过欧洲知识传统对艺术批评的一次续接,只不过他们瞄准的是对西方社会语境更为有效的“批评理论”,并将批评理论对资本主义文明体系的解构,放在注重文化政治的当代艺术实践上。在同样面临格林伯格困境时,“十月主义”一改《艺术论坛》新闻报道式的做法,以理论的姿态介入当代艺术的理解,并通过关键语汇的创制引领了当代艺

① 宾夕法尼亚大学教授、美国艺术史学家迈克尔·乐嘉(Michael Leja)教授给笔者的邮件,2013年5月20日。

术的批评。50 余年后的今天,过分理论化削弱了艺术文本的鲜活性,艺术写作需要的是艺术家、艺术批评家的直觉、才情、经验等人文温度,而不是冷酷的知识面庞^①。既然艺术批评的哲学目的伤害了“艺术终结论”,过度的“批评理论”亦是“十月主义”绕不过去的坎,那么当代艺术尤其是全球性的当代艺术,在写作上已经进入了一个“无径之进”的局面。面对如此局面,大家想知道的是,随着全球化的纵深发展,东西文明对比形势的改变,艺术写作会向何处去呢?或许无法提供一个准确的答案,但是全球性的艺术知识生产者都在进行调试和改变,这是一个确凿无疑的事实。

令人吃惊的是,在“艺术终结论”出现 30 余年后的今天,我国艺术写作界还有不少学者倾注大量精力进行“深度”阐释与注解,这样的跟风与当下鲜活紧迫的学科问题和艺术的现实问题的对比显得极其不合时宜。这种不合时宜的做法,不仅将国内艺术写作界的学术盲区推至前台,也反映出当下艺术写作的虚弱。

参考文献：

[1] 迈克·阿彻. 1960 年以来的艺术[M]. 刘思,译. 上海:上海人民美术出版社,2015:7.

[2] 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[M]. 何卫华,史岩林,桂宏军,等译. 南京:江苏凤凰美术出版社,2014.

[3] 段运冬. 当代艺术的理论术语与话语秩序——以罗萨琳德·克劳斯及“十月主义者”的批评为例[J]. 美术观察,2016(9):135-148.

[4] JAMESON F.Periodizing the 60s[J].Social text,1984(9/10):178-209.

[5] CARRIER D. Rosalind Krauss and American philosophical art criticism:from formalism to beyond postmodernism,westport connecticut[M].London:Preager,2002.

[6] 倪进,刘伯高. 论艺术的终结[J]. 文艺争鸣,1994(6):38-45.

[7] 汉斯·贝尔廷,等. 艺术史终结了吗? ——当代西方艺术史哲学文选[G]. 常宁生,编译. 长沙:湖南美术出版社,1999.

[8] 阿瑟·丹托. 艺术的终结[M]. 欧阳英,译. 南京:江苏人民出版社出版,2001.

[9] 阿瑟·丹托. 艺术的终结之后——当代艺术与历史的界限[M]. 王春辰,译. 南京:江苏人民出版社,2007.

[10] 阿瑟·丹托. 美的滥用:美学与艺术的概念[M]. 王春辰,译. 南京:江苏人民出版社,2007.

[11] 阿瑟·丹托. 寻常物的嬗变——一种关于艺术的哲学[M]. 陈岸瑛,译. 南京:江苏人民出版社,2012.

[12] 梁舒涵. 新世纪中国对美国现代艺术研究的新动向[J]. 美术观察,2017(8):7-8.

[13] 王逢振. 视觉潜意识[G]. 天津:天津社会科学院出版社,2002.

[14] KRAUSS R.The optical unconscious[M].Cambridge,Massachusetts:MIT Press,1994.

[15] 沈语冰. 艺术学经典文献导读书系:美术卷[G]. 北京:北京师范大学出版社,2010.

[16] 布莱恩·沃利斯. 现代主义之后的艺术:对表现的反思[G]. 宋晓霞,译. 北京:北京大学出版社,2012.

[17] 周宪. 艺术理论基本文献:西方当代卷[G]. 北京:生活·读书·新知三联书店,2014.

[18] 朱其. 当代艺术理论前沿 4:战后西方艺术理论[G]. 南京:江苏凤凰美术出版社,2015.

[19] 罗莎琳·克劳斯. 前卫的原创性及其他现代主义神话[M]. 周文姬,路珏,译. 南京:江苏凤凰美术出版社,2015.

[20] 哈尔·福斯特. 实在的回归:世纪末的前卫艺术[M]. 杨娟娟,译. 南京:江苏凤凰美术出版社,2015.

[21] 哈尔·福斯特. 艺术×建筑[M]. 高卫华,译. 济南:山东画报出版社,2013.

[22] 哈尔·福斯特. 设计之罪[M]. 百舜,译. 济南:山东画报出版社,2013.

[23] 何桂彦. 后形式主义批评与现代主义神话的破灭——罗莎琳·克劳斯对格林伯格批评理论的批判[J]. 中国美术馆,2010(12):115-120.

[24] 沈语冰,陶铮. 图像与反叙事侵入——罗莎琳·克劳斯的结构主义批评[J]. 文艺理论研究,2015(2):12-24.

[25] 徐进毅. 罗莎琳德·克劳斯与当代艺术的媒介批评[J]. 贵州大学学报(艺术版),2015(4):34-40.

[26] 周文姬. 罗莎琳·克劳斯的哲学艺术批评[J]. 文艺理论研究,2017(1):143-151.

[27] 伊丽莎白·库德里耶. 当代艺术的前世今生[M]. 谢倩雪,译. 北京:中信出版社,2012:160.

[28] GREENBERG C. Art and culture:critical essays[M].Boston:Beacon Press,1965:209.

[29] KRAUSS R.Sculpture in the expanded field[J].October,1979,8(Spring):30-44.

[30] HAUSMAN J J.Journalism and art criticism[J].Art journal,1966,26(1):18-20.

[31] DANTO A C.From philosophy to art criticism[J].American art,2002,16(1):14-17.

[32] DANTO A C.The abuse of beauty;aesthetics and the concept of art[M].Open Court,2003.

[33] 汉斯·贝尔廷. 现代主义之后的艺术史[M]. 南京:南京大学出版社,2014:4-11.

① 大卫·卡里尔教授给笔者的邮件,2015 年 11 月 30 日,12 月 1 日。

- [34] SIMPSON M C.American artists paint the city:Katharine Kuh,the 1956 Venice Biennale,and New York's Place in the cold war art world[J].American studies,2007,48(4):31-57.
- [35] MATHEWS J de H.Art and politics in cold war America[J].The American historical review,1976,81(4): 762-787.
- [36] 黄河清. 艺术的阴谋[M]. 桂林:广西师范大学出版社,2005.
- [37] BUCHLOH B H D.Neo-Avantgarde and culture industry:essays on European and American art from 1955 to 1975[M].Cambridge,Massachusetts:The MIT Press,2003:xxiv.
- [38] DANTO A C.The artworld[J].The journal of philosophy,1964,61(19):581.
- [39] 亚瑟·丹托. 在艺术终结之后:当代艺术与历史藩篱[M]. 林雅琪,郑惠雯,译. 台北:麦田出版社,2014.
- [40] FOSTER H,KRAUSS R,BOIS Y-A,BUCHLOH B H D,JOSELIT D. Art since 1900: modernism, antimodernism, postmodernism[M]. New York: Thames & Hudson:2011.
- [41] Professor Rosalind Krauss Receives Honorary Degree from Harvard University[EB/OL].[2015-08-21].<http://www.columbia.edu/cu/arhistory/news/rosalind-krauss-receives-honorary-degree.html>.
- [42] KRAUSS R.The originality of the Avant-Garde and other modernist myths[M].Cambridge,Massachusetts: MIT Press,1985.
- [43] 周彦华,刘涪茵. 视觉文化转向与晚期现代主义雕塑“自足性”问题的变迁[J]. 西南大学学报(社会科学版),2018(4):158-166.
- [44] FOSTER H .Design and crime and other diatribes[M].London:Verso,2002.
- [45] BELTING H.The end of the history of art? [M].Chicago:University of Chicago Press,1987.
- [46] TITMARSH M.Shapes of inhabitation:painting in the expanded field[J].Art monthly Australia,2006(May):27-32.
- [47] FARES G.Painting in the expanded field[J].Janus head,2004,7(2)477-487.
- [48] BAKE G.Photography's expanded field[J].October,2005,114(Fall):120-140.
- [49] BRYSON N.The gaze in the expanded field[G]//Hal Foster's vision and visuality.Seattle:Bay Press,1988:87-113.
- [50] VIDLER A.Architecture's expanded field[J].Artforum,2004(42):142-147.
- [51] PAPAPETROS S,ROSE J.Retracing the expanded field:encounters between art and architecture[M].Cambridge:The MIT Press, 2014.
- [52] WATTEN B.Poetics in the expanded field: textual,visual,digital...[G]// MORRIS A,SWISS T,ed.New media poetics:contexts, technotexts,and theories.Cambridge,Massachusetts: MIT Press,2006:335-369.
- [53] FOSTER H .Design and crime and other diatribes[M].London:Verso,2002.
- [54] EDITORS.About OCTOBER[J].October,1976(1):3-5.
- [55] BOIS Y-A.Opacities de la sculpture[J].Critique,1979(2):185.
- [56] BAKER G,KRAUSS R,BUCHLOH B,et al.The present conditions of art criticism[J].October, 2002(Spring):227.
- [57] DANTO A C.The transfiguration of the commonplace[M].Cambridge:Harvard University Press,1981: preface v-x.
- [58] 诺埃尔·卡罗尔. 丹托的时代[N]. 乔燕冰,译. 中国艺术报,2013-11-13(9).
- [59] 罗沙琳·E. 克劳斯. 视觉无意识[G]//王逢振. 视觉无意识. 周舒,译. 天津:天津社会科学出版社,2002:164-167.
- [60] JAMES,WALKER C F.Activity of criticism[J].Studio international,1975,189(March-April):84-85.
- [61] FOSTER H.The anti-aesthetic:essays on postmodern culture[M].Bay Press,1983:preface.
- [62] EAGLETON T. The ideology of aesthetic[M].Malden(USA), Oxford(UK), Victoria(Australia): Blackwell Publisher,1990:373.
- [63] 佐亚·科库尔,梁硕恩. 1985 年以来的当代艺术理论[M]. 上海:上海人民美术出版社,2010:279.
- [64] 阿诺德·柏林特. 美学再思考:激进的美学与艺术学论文[M]. 肖双荣,译;陈望衡,校. 武汉:武汉大学出版社,2010:20-21.
- [65] JAMESON F.Postmodernism,or,the cultural logic of late capitalism[M].Durham:Duke University Press, 1992.
- [66] MORGAN R.Duchamp y los artistas contemporáneos posmodernos[M].Buenos Aires:EUdeBA,2000.
- [67] FOSTER H.The problem with pluralism[G]//LANE J R,CALDWELL J.1985 carnegie international.Pittsburgh:Museum of Art, Carnegie Institute,1985:50-57.
- [68] DANTO A C.Transfiguration of commonplace;a philosophy of art, Cambridge Massachusetts:University of Harvard Press, 1987:107.
- [69] MATTICK P.Aesthetics and anti-aesthetics in the visual arts[J].The journal of aesthetics and art criticism,1993,51(2):253-259.
- [70] DANTO A C.A future for aesthetics[J].The journal of aesthetics and art criticism,1993,51(2):271-277.
- [71] SILVERS A. Aesthetics for art's sake, not for philosophy's! [J].The journal of aesthetics and art criticism, 1993,51(2):141-150.
- [72] 汉斯·贝尔廷. 现代主义之后的艺术史[M]. 卢迎华,苏华,等译. 北京:金城出版社,2014:111-112.

责任编辑 韩云波

网 址:<http://xbbjb.swu.edu.cn>