

从时间到空间：“全球艺术”史的时间结构和表述方式[※]

●李牧

摘要:传统艺术史的结构是以西方艺术历史发展为中心的。在后殖民主义思潮兴起后,逻各斯中心主义在艺术史领域受到了极大批判。一种非时间性的后历史写作倾向在反思过程中逐渐形成,将当代艺术史表述引向了以文化和空间为中心的“全球艺术史”模式。该模式的核心是通过重塑全球性和地方性的关系而实现跨文化和跨媒介的重写。蔡国强“一个人的西方艺术史之旅”项目作为“全球艺术”的重要范例,其在作品创制和呈现过程中所反映的对待西方艺术史的视角,是书写“全球艺术史”的“格罗科”方法的有效体现。

关键词:全球艺术;后殖民主义;格罗科方法;跨媒介;当代艺术

文章编号:1003-2568(2022)05-0101-12

中图分类号:J110.9

文献标识码:A

作者:李牧,博士,南京大学艺术学院副教授,博士研究生导师。

DOI:10.16564/j.cnki.1003-2568.2022.05.003

艺术史是时间维度上有关艺术品、艺术家和艺术事件的表述方式。在自瓦萨里以来由西方世界发展出来的艺术史叙述中,时间的线轴一直都是以西方为中心的。非西方艺术活动在这一类型的艺术史叙述中,其兴起、发展和衰亡的原语境和时间标记往往被忽略或者刻意回避,即使在诸如最新版的加德纳艺术通史中,前者往往也仅作为后者“非时间性”的点缀和脚注,丧失了文化的独立性和应有的独特价值。对此,随着后殖民主义等一系列反思性思潮的兴起,学界已从理论上对现有艺术史的写作模式进行了深刻的批判和深入的反思。基于此,德国艺术史家和批评家汉斯·贝尔廷(Hans Belting)宣称,当代艺术史的叙述模式已从旧时以西方为中心的“世界艺术”(world art)模式转向了一种强调多元平等的“全球艺术”(global art)模式。而这一转向所带来的根本变化,正如美国艺术史家和艺术理论家哈尔·福斯特(Hal Foster)所言,是从一种以西方时间为中心的艺术“历史”(history)的表述,转向了一种去时间化

(或者说非时间性)的文化空间/地理(culture)的表述,由此而写就的艺术史将是不同于以往的“新艺术史”。

本文旨在讨论新艺术史的学理背景、演化过程和呈现方式,并以汉斯·贝尔廷有关“全球艺术”的认识和斯蒂芬·菲利克斯-耶格尔(Steven Felix-Jager)创制的联结全球与地方的“格罗科”(glocal)范式,理解和分析同样以世界和地方为中心的当代艺术家蔡国强的艺术创作实践的理论意义和方法论价值。本文的根本目的在于回答,当西方逻各斯中心主义的文化逻辑被打破和推翻之后,我们应该如何重新进行艺术史的表述以重构其多元的时间结构?或者说,今天我们应该如何重写一部非(西方)时间性的艺术史?

一、去时间化:新艺术史的背景

自殖民时代以来,正如许多后殖民主义的理论家(如爱德华·赛义德和霍米巴巴等)及其追随者[如艺术人类学家乔治·马库斯(George Marcus)、

※国家社科基金艺术学重大项目“艺术学理论的跨媒介建构及其知识学研究”(20ZD26)阶段性成果。



弗莱德·迈尔斯(Fred Myers)、霍华德·墨菲(Howard Morphy)和摩尔根·帕金斯(Morgan Parkins)等]所言,西方话语在政治、经济和文化等各方面具有明显的压倒性优势。随着科学技术的迅猛发展和日益深入的全球化趋势(主要是全球资本市场的形成),西方的主导地位在这一过程中得到了进一步增强,相较而言,非西方世界则在很大程度上被西方及其自身(由于受到西方意识形态的影响)不断“他者化”而绝少发声。非西方世界的失语是全方位的,在本文关注的艺术史领域,许多学者(包括许多西方学者)业已指出了其中显而易见的西方中心主义倾向和对非西方观念的排斥与否定。^①在许多艺术史家看来,由于西方世界长期以来自我建构的霸权,特别是对于它们的前殖民地而言,西方艺术历史的发展进程被视为具有普遍性的艺术发展规律,其范式和理论因此而被认为具有对非西方问题的天然解释力和权威性。在这一思想指导下,世界范围内的艺术实践便基于作为中心坐标的西方艺术二分为所谓的“西方艺术”(Western art)和“世界艺术”(world art),这便是艺术史叙述的“世界艺术”模式。在这一模式中,西方艺术与被指称为“世界艺术”的非西方艺术在西方文明的价值系统中地位悬殊,前者被看作文明社会积极的文化创造,而后者则被视为原始部落文化的残留和遗存。艺术史家和艺术批评家詹姆士·埃尔金斯(James Elkins)曾以中国艺术在西方的情况为例,指出在西方艺术史领域中普遍存在的对西方与非西方艺术区别对待的不平等现象,及其背后深藏的具有偏见的价值评判标准和意识形态取向。^②

在第二次世界大战之后,由于亚非拉等前殖民地的民族解放运动、西方世界左翼思潮的风行、美国的民权运动、女权运动的兴起、冷战结束、全球化进程加速,以及诸如中国、巴西以及印度作为新经济体的崛起等一系列社会政治经济事件与变革的影响,原先的“世界艺术”模式正经历着来自各方的强力挑战和全面反思。在这一背景下,许多西方世界中的艺术参与者(包括艺术家、艺术理论家和艺术批评者等)在抛弃原有阐释和实践框架的同时,开始积极寻找一种新的表述方式以适应新的情势变化。德国艺术理论家和批评家汉斯·贝尔廷由此而提出了一种所谓的“全球艺术”模式,用以重构艺术史和艺术批评的理论及价值评判体系,新模式的核心是强调对待具有不同文化背景的文化产品的平等态度。^③回顾历史,贝尔廷将“全球艺术”范式的首次实践追溯至1989年在巴黎蓬皮杜艺术中心(Pompidou Centre)举办的“大地魔术师”展览(Magiciens de la Terre)。与以往的展出不同,在此次展览上,来自西方和非西方的艺术品均被作为平等的人类的文化创造物,而不加区别(去除旧有的文化标签且无进行高低优劣的价值判断)地向世人展出。从艺术史叙述的观念上看,西方艺术与非西方艺术之间的关系不再是线性的,这意味着原本以西方艺术发展为主线的单一时间进程和结构在此被打破了。

实际上,在1989年之前,丹托(Arthur Danto)已经萌生了与贝尔廷相似的观念,这体现在其关于“艺术终结”(the end of art)的思考中。“艺术终结”的概念起初是源于黑格尔有关绝对精神发展阶段的表述,在其看来,绝对精神在发展初期会经

① James Elkins, *Is Art History Global?* New York and London: Routledge, 2007; David Summers, *Real Spaces: World Art History and the Rise of Western Modernism*, New York: Phaidon Press, 2003; 以及发表在 *Third Text* 期刊上的相关文章。

② James Elkins, *Chinese Landscape Painting as Western Art History*, Hong Kong: Hong Kong University Press, 2010.

③ Hans Belting, “From World Art to Global Art: View on a New Panorama”, in *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds*, eds. Hans Belting, Andrea Buddensieg and Peter Weibel, Cambridge: the MIT Press, 2013, pp.178-185.

历一个通过形象来呈现自身的艺术阶段,而在此阶段之后,艺术作为媒介和载体的作用便不再适应绝对精神的发展而走向终结。与黑格尔的功能主义视角不同,丹托对于艺术终结的理解是一种时间意义上的结构性表述,其所谓的终结确切地说是一元艺术历史的终结。在丹托看来,即使我们承认或者接受“艺术”作为一个概念性范畴可以被用作指称某一类人类文化产品的普遍性标签,但是,并不存在一种固定不变的统一的艺术发展道路,相反,在世界范围内,不同的甚至是相互冲突的演化模式、呈现风格和阐释理论同时并存,它们相互之间并不一定存在明显的历史性(时间性)关联,因此,艺术世界并不是一个具有统一历史的整体,而是由拥有自身独立时间结构和发展规律的不同的小艺术世界(smaller artworlds)组成的,这实际上宣告了以单一线性的西方艺术历史发展为中心的传统艺术史的终结。^①正如卡里尔(David Carrier)在对丹托观点的评述中说到的,所谓“艺术终结”,“并不意味着我们不能再做出好的艺术品了,而是说,我们不能再以传统的西方艺术史的分期和对其发展历程的描述和展望来标签化艺术作品了”^②。丹托在抛弃传统艺术史有关一元时间表述的同时,也提出了一种全新的有关艺术史书写的“后历史模式”(post-historical model)。^③在后历史模式中,丹托强调以一种“兼收并蓄的全球化视角”(eclectic and globally conscious)审视个人的、地区的和文化整体的不同风格,^④由此,我们便有

可能重塑西方与非西方艺术之间的关系,而非理所当然地基于西方本位观念将后者看作前者发展的早期阶段。^⑤在此,丹托对于区域与文化差异性的关注,实际上与本文开头引述福斯特关于艺术及艺术史研究范式从“历史”向“文化”的转向是一致的。与丹托提出的“后历史模式”相类,福斯特基于一种类人类学的视角而发展出了理解文化及其时间结构表述的特定性和多元性的“民族志模式”(ethnographic model):

在民族志模式下,我们是通过在社会空间中从一个地点向另一个地点的横向位移中进行理解的,而非依托于一种纵向的、与所谓的历史性纠缠不清的话语……通过这种方式,在艺术以及艺术批评领域,从历史向文化的范式转换便是极有可能的,在此,我们将看到一种多元历史(multihistorical)表述的复杂性和(单一)后历史(posthistorical)演进叙事的极大退却。^⑥

无疑,在这种多元历史的全球性表述中,西方艺术史的发展历程及其所呈现的时间结构仅是其中的一种可能,因此,丹托在其著作中提到的众多西方现当代艺术形式,如观念艺术、行为艺术、新表现主义艺术、场域特定艺术、街头艺术、后现代艺术、震惊艺术、新波普艺术、关系美学艺术(参与

① Arthur Danto, *The Abuse of Beauty: Aesthetics and the Concept of Art*, Chicago: Open Court, 2003, p. xii.

② David Carrier, "The Era of Post-historical Art," *Leonardo* 20, No 3, 1987, p. 270.

③ Arthur Danto, "The End of Art," in *The Death of Art*, ed. Berel Lang, New York: Haven Publications, 1984, pp. 5-35; *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, New York: Columbia University Press, 1986; "The End of Art: A Philosophical Defense," *History and Theory* 37, No 4, 1988, pp. 127-143.

④⑤ Arthur Danto, *Beyond the Brillo Box: The Visual Arts in Post-Historical Perspective*, New York: Farrar, Straus, and Giroux, 1992, p. 248, p. 120.

⑥ Hal Foster, "The Archive without Museums," *October* 77, 1996, pp. 104-105. 需要说明的是,福斯特在此所用的“后历史”(posthistorical)与前述丹托的“后历史”是不同的。丹托所谓的“后历史”是一种非时间性的表述,即“非历史”,而福斯特则是在时间性的意义上使用这一术语的,即所谓“之后的历史”,而这种历史延续性,在其看来是不复存在的。

艺术的一种形式)、超写实主义和后殖民艺术等,仅是西方文化和艺术发展的现代性表征,而非所有文化都将以此为据的金科玉律。对此,在描述全球范围内的艺术发展样态时,基于多元文化形态同时共存的基本事实,博瑞奥德(Nicolas Bourriaud)在强调时间维度的“共时性”结构的基础上,提出了现代性的多元可能,将之视为一种“非结构化的无序混合”(structureless constellation),用于指称同一时间维度中不同的现代性表述和有关“现代”作为一个时间维度的多元定义。^①在这个意义上,他用“另一种现代”/“另现代”(altermodern)来挑战以西方文化历史发展为主线的现代性,即卡林内斯库所展现的“现代性的五副面孔”^②。在博瑞奥德看来,就文化特别是艺术方面而言,西方的现代性作为一种组织化地回应资本主义商品化的文化策略和行动逻辑是有效的,但是它并不能被看作是具有普遍效力的典范和规则来理解非西方的文化形态。与博瑞奥德相类,斯托尔(Russell Storer)也将现代性以及有关现代性和“现代”(时间意义上)的话语看作多维共生的阐释体系(multiple modernisms),而非单向度的文化演进和呈现路径。基于上述有关多元现代性和“现代”时间结构多重性的认识,当今世界的文化格局和时间结构被菲利克斯-耶格尔称为极具复杂性和多种可能性的“全球性的多维”(global pluralistic)存在,他因此从时间维度上将我们所身处的时代称为“全球性的多维时代”(global pluralistic age)。^③

从以上讨论中可以看到,目前,作为传统艺术史叙述基础的时间结构和表述模式已经发生了从一元论向多元论的根本性变化,去西方中心主义的“全球艺术”模式正在所谓的“全球性的多维时

代”中逐渐确立,这为全球艺术史的书写提供了契机并创造了有利条件。

二、取代时间:新艺术史时间结构的空间性特征

在这一后历史的全球性的多维时代,虽然许多艺术参与者已经清晰认识到过往西方中心主义主导的艺术史叙述存在的文化偏见,并尝试在充分认识、理解和尊重非西方艺术及其历史的基础上形成的更为开放和平等的关于“艺术”和“艺术史”的定义,但是,新艺术史该如何书写呢?在新艺术史的书写过程中,如何平衡与整合不同文化传统并兼顾各方的核心价值和利益,柯思纳(Ladislav Kesner)在谈及此问题时回应:

真正的困难和挑战是,在坚持人类心智具有某种统一结构的前提下,如何整合不同艺术传统所具有的独特性,以及如何呈现不同文化创造艺术的独特方式;因此,我们需要的是一种能将各方调动起来的能力,以及在艺术史叙述和艺术呈现策略中尽可能使各方利益和诉求得以充分表达的能力。^④

可见,在“全球艺术”视域下,艺术事件发生(时间性)的先后顺序不再是关注的重点,而进行全球艺术史写作的关键首先在于如何使不同的艺术传统和艺术呈现方式之间产生可以相互整合的可能,即如何创造作为整合基础的不同文化传统之间的“关联”。而这种“关联”,正如上文引述的一众学者所批判和反思的,是非时间性的,在超越历史时间之外,它更多的应该呈现为一种空间上的表述,关注西方与非西方、全球与地方等横向方

①②Nicolas Bourriaud, *Altermodern: Tate Triennial*, London: Tate Publishing, 2009, p.2, p.2.

③Steven Felix-Jäger, *Art Theory for a Global Pluralistic Age: The Global Artist*, New York: Palgrave Macmillan, 2020.

④Ladislav Kesner, "Is a Truly Global Art History Possible?", in *Is Art History Global?* ed. James Elkins, New York and London: Routledge, 2007, pp. 104-105.

面。在关系美学(relational aesthetics)的倡导者博瑞奥德看来,空间意义上的关系(或者说关联)是包括艺术史写作在内的艺术活动的核心,他甚至极端地宣称:“我们现在已经不可能再说某些特定的艺术形式具有某些明显的文化根源,我们也不能说哪一个特定的文化直接导致了某些艺术形式的发展和变化,艺术语言是没有具体的文化内核和文化边界的。今天的艺术家为了达成某些确定的目标,从一开始就将全球视角和全球文化作为创作的起点,他们所具有的世界主义倾向是彻底无法改变了的。”^①在其看来,在全球化趋势之下,即使在地理空间范围内存在极大区隔的不同文化艺术传统之间,依然存在着无可回避的紧密联系。这一点得到了众多艺术理论家和艺术史家的认同。目前,基于博瑞奥德关系美学的认知,许多学者和艺术参与者已经开始重新审视艺术史空间化的多元形态,在具体表述中创造和使用了诸如“被拓展的领域”(expanded field)^②、“横向艺术史”(horizontal art history)^③、“接触艺术史”(art history of contact)^④、“艺术传播的物质史”(materialist history of circulations)^⑤、“跨文化艺术史”(transcultural art-history)^⑥,以及“流动与反流动的艺术史”

(history of flows and counterflows)^⑦等概念来指称、描述、分析和概括非时间性的艺术参与形式、艺术研究及艺术史写作样态。但是,正如菲利克斯·耶格尔所说,虽然博瑞奥德意识到了当今艺术创作的全球化本质,但是他夸大了全球化对于具有特定文化和区域背景的艺术家的影响,更为真实的情况是,当今的艺术家已经成为文化多样性的持有者,即使他们已能自如地穿行于全球与地方之间把握世间所存的不同文化资源,但他们在个人存在意义上仍然保持着与特定地方的联结。^⑧因此,在全球性的多维时代中进行艺术史书写,至少应该呈现的是不同文化整体以及个体艺术家是如何在相同或者相异的时空中相互关联的。

需要注意的是,虽然现今的全球化趋势使得不同文化之间的联系更加紧密、高效和扩大,但是,不同文化之间在政治、经济和文化方面相互关联的现象,并不是当代独有的社会现实。^⑨例如,在艺术史领域,东西方之间的交流(如丝绸之路)在过去的历史时期已经非常频繁和有序。^⑩但是,并非所有涉及东西方艺术(或者说西方与非西方艺术)交流的记录,都可以归入新艺术史的范畴,评判的重要标准首先在于该记录是否着力于平衡

①Nicolas Bourriaud, *Altermodern: Tate Triennial*, London: Tate Publishing, 2009, p.4.

②Irit Rogoff, “The Expanding Field,” in *The Curatorial. A Philosophy of Curating*, ed. Jean-Paul Martinon, Bloomsbury, 2015, p.41.

③Piotr Piotrowski, “On the Spatial Turn, or Horizontal Art History”, *Umeni / Art* 56, No.5, 2008, pp.378-383.

④Christian Kravagna, “Für eine postkoloniale Kunstgeschichte des Kontakts”, *Texte zur Kunst*, No. 91, 2013, pp.111-130.

⑤Thomas DaCosta Kaufmann, Catherine Dossin and Béatrice Joyeux-Prunel, *Circulations in the Global History of Art*, Routledge, 2015.

⑥Monica Juneja, “Circulations and Beyond: The Trajectories of Vision in Early Modern Eurasia”, in *Circulations in the Global History of Art*, eds. Thomas DaCosta Kaufmann, Catherine Dossin and Béatrice Joyeux-Prunel, Routledge, 2015, pp.59-77.

⑦Marcus Verhagen, *Flows and Counterflows. Globalization and Contemporary Art*, Sternberg, 2017.

⑧Steven Felix-Jäger, *Art Theory for a Global Pluralistic Age: The Global Artist*, New York: Palgrave Macmillan, 2020, p.34.

⑨Noël Carroll, “Art and Globalization: Then and Now”, *Journal of Aesthetics and Criticism* 65, No.1, 2007, p. 131.

⑩Noël Carroll, “Art and Globalization: Then and Now”, *Journal of Aesthetics and Criticism* 65, No.1, 2007, pp.131-143; Lisa Jardine and Jerry Brotton, *Global Interests: Renaissance Art between East and West*, London: Reaktion Books, 2000; Béatrice Joyeux-Prunel, “Art History and the Global: Deconstructing the Latest Canonical Narrative”, *Journal of Global History* 14, No.3, 2019, pp.413-435; Paul Wood, *Western Art and the Wider World*, Chichester, UK: Wiley-Blackwell, 2014.



或者全面呈现不同的视角和观点。例如,斯瓦布(Raymond Schwab)在其出版于1984年的《东方文艺复兴:1680至1880年间欧洲对于印度和东方的发现》(*The oriental Renaissance: Europe's discovery of India and the East, 1680—1880*)一书中,向读者深入细致地记录和描述了特定历史时期中的非西方艺术。但是,此书在主旨和叙事方式上仍然以西方的政治和文化时间为基本结构,而且,书名中的“东方文艺复兴”一词也被许多评论家指出具有明显的逻各斯中心主义倾向。然而,与斯瓦布相似,同样基于西方视角进行艺术史讲述的伍德(Paul Wood)则似乎更容易被世人所接受:

在谈论所谓西方文明的核心发展历程时,我们必须意识到,与它同时存在的是包括中世纪、拜占庭、太平洋、中国、日本、史前文明、非洲等异常众多的“他者”。它们通过连续性的或者间歇性的联结而与西方传统关联在了一起,这使得前者的遗产自然地成为了后者的一部分。^①

我们必须承认的事实是,虽然后殖民主义的思潮影响甚巨,对传统的西方中心主义观念冲击尤甚,但是,在当今的艺术史研究领域,许多学者抑或是生来便具有西方文化的知识背景,抑或在西方接受了学术训练,在面对全球性话语时,他们无疑会保有自身的理论倾向甚至“学术偏见”。例如,上文中提到的伍德从未试图掩盖自身作为西方人的身份以及由此而获得的西方价值和取向,

他承认自身仍然“被困于西方世界观的迷离时空之中”^②。但是,斯瓦布和伍德分别写就的艺术史其实指向了两种非常不同的范式倾向,前者可被认为是一种传统的以西方为中心的艺术史论著,而后者则呈现出了较为明显的“全球艺术”视角。其中的区别主要在于,研究者是否能意识到非西方世界的艺术成就或者艺术事件并非西方艺术历史发展的附庸或从属,而是在很大程度上通过与西方文明的互动,创造或者参与创造了西方的历史、文化以及文明过程。^③因此,柯思纳清晰地意识到,所谓的“全球艺术史”,并不是一部反对和抛弃西方艺术史而拥抱西方之外的世界对于艺术的讨论和反思的艺术史,而是一部既能反映超越文化边界的普遍诉求又能关注地方性语境和特定文化群体利益的艺术史,其最为明显的特征便是对于非西方艺术的承认和融入。^④

不过,需要进一步指出的是,对于不同文化相互之间互动的关注而成就的“全球”艺术史,并不完全符合汉斯·贝尔廷等“全球艺术”史家所定义的“全球艺术史”。在贝尔廷的观念中,“全球艺术”在很大程度上是具有非常明确定义的“当代艺术”,而非那些在历史性的文化交流事件中作为客体对象的物品。^⑤因此,即使是上述伍德所指称的艺术史,仅可以被认为是具有全球性视角的艺术史,即“全球”艺术史。初看之下,贝尔廷的概念体系是非常含混和令人困惑的。但笔者认为,贝尔廷在此希望传达的重要观点是,全球艺术是在当今全球化语境下出现的特定艺术表现形式,而全球艺术史作为一种时代的产物,自然应该针对具体的描述对象来进行定义和标注。另外,更

①②Paul Wood, *Western Art and the Wider World*, Chichester, UK: Wiley-Blackwell, 2014, p.4, p.1.

③Lisa Jardine and Jerry Brotton, *Global Interests: Renaissance Art between East and West*, London: Reaktion Books, 2000, p.11.

④Ladislav Kesner, “Is a Truly Global Art History Possible?” in *Is Art History Global?* ed. James Elkins, New York and London: Routledge, 2007, p.84.

⑤Hans Belting, “Contemporary Art as Global Art: A Critical Estimate”, in *The Global Art World*, eds, Hans Belting and Andrea Buddensieg, Ostfildern: Hatje Cantz, 2009, p.5.

为重要的是,贝尔廷对于全球艺术“当代性”的强调,实际上是对传统西方艺术史一元时间结构的否定。如果严格依照贝尔廷有关“全球艺术史”的定义,真正可以入选的作品甚少,如卡罗琳·琼斯(Caroline Jones)2016年出版的《全球性的艺术:世界博览会、双年展与审美经验》(*The Global Work of Art: World's Fairs, Biennials, and the Aesthetics of Experience*)和斯蒂芬·内勒(Stephen Naylor)2020年出版的《威尼斯双年展与全球艺术世界中的亚太地区》(*The Venice Biennale and the Asia-Pacific in the Global Art World*)等。这两部著作的核心问题,除了以贝尔廷强调的“当代艺术”作为主要关注对象外,还非常明确地重申了进行全球艺术史表述的关键,即全球性与地方性之间的张力。在本文中,关于“全球艺术史”的定义将以讨论是否涉及全球性与地方性之间张力的问题为评判标准,在贝尔廷的概念和其他具有全球性视角的艺术史之间持一种折中主义的态度(当然,后文选取的蔡国强的案例实际上符合贝尔廷的标准)。

在此意义上,菲利克斯-耶格尔所提出的“格罗科”(glocal)理论/方法便成为进行全球艺术史表述的有效方法。从其主旨而言,格罗科方法意在对全世界范围内的艺术活动进行记录和描述,并以公允的态度(至少在主观意图上)将不同层面上的话语置于公共领域的对话中。^①在菲利克斯-耶格尔看来,在当今全球化日益加剧的情势中,虽然个体艺术家是在地方性或者跨国性的语境中进行创作的,但是他们需要具备一种全球性的意识,这种全球性的意识指的是个体层面开始的对于不同艺术表达的宽容和理解。^②在“格罗科”的艺术史表述体系中,一共包含着四个层面的话语叙述:

第一是地方层面的话语叙述(Local narratives),这是对艺术实际发生的周遭环境的认知;第二是跨境/跨文化的话语叙述(Transnational narratives),这是对作为地理和文化空间具体存在形式的不同国家(地点)之间相互关系的认知;第三是全球性的话语叙述(global narrative),是强调差异性之外的共同性;第四是“格罗科”话语(glocal narratives),它存在的目的是通过联系全球与地方来引导和帮助我们定位、理解和评判艺术本身。^③可见,至此,艺术史的时间性特征已经完全被空间性所取代了,或者更为准确地说,当代全球艺术史的时间结构具有非常明显的空间性特征。

三、跨媒介重写:新艺术史的重构可能

上文在论及贝尔廷关于“全球艺术”形式的思考中提到,他将“当代艺术”作为“全球艺术”的主要形式。除了有关去时间性的考量外,这一认识还体现了一种从媒介角度更深层次的反西方中心主义观念。具体说来,例如,在常人的眼中,油画被认为是传统西方艺术的主要形式之一,在许多持殖民主义观点的人看来,油画作为艺术品的价值要高于非西方的绘画形式。相较而言,新近出现的装置艺术和视频艺术等艺术形式则没有此类与特定文化群体或者文化传统的直接关联,而仅是作为洛佩斯(Dominic Lopes)所言的“技术性资源”(technical resources)。^④正如哈里斯(Jonathan Harris)所言:“装置艺术和视频艺术已经完全摆脱了对于传统西方艺术媒介和材料的运用。”^⑤在此,从媒介的角度而言,装置艺术与视频艺术等新艺术形式与传统艺术形式的最大不同,在于材料的具体运用方式和呈现形式。韦贝尔(Peter Weibel)

①②③Steven Felix-Jager, *Art Theory for a Global Pluralistic Age: The Global Artist*, New York: Palgrave Macmillan, 2020, p.87、p.87、p.174.

④Dominic McIver Lopes, *Beyond Art*, Oxford: Oxford University Press, 2014, chapter 7.

⑤Jonathan Harris, *The Global Contemporary Art World*, Oxford: Wiley-Blackwell, 2017, p.12.

认为,当代艺术家对于材料的运用采取的是一种所谓的“后媒介”(postmedia)模式,即在平等看待不同媒介的前提下将不同媒介进行任意混合,形成了一种“跨媒介”状态(intermediality)。在这种完全自由的创作条件下,媒介本身的范围也从起初较为固化的原始媒体扩大为包括现成品在内的所有作为“物”存在的客体。博瑞奥德将当代艺术中对于现成品的挪用称为“艺术的后生产”(post-production of art)。^①在此,艺术的意义在很大程度上是在跨媒介或者对于现成品的挪用过程中产生的(use media in reference to other media),艺术的灵韵(aura)因此指涉的是媒介之间关系的重新界定和再生产,而不再完全是依托于个体对于原始材料的直接创作和加工。^②基于以上认识,韦贝尔提出运用一种跨文化和跨媒介的“重写”(rewriting)策略来认识和理解当代艺术的创作路径和当代艺术家的行动逻辑:

我们的观点是,我们正在经历一个“重写”的时代:重写艺术史,通过一种全球的视角和广度来重写政治史和经济史。在一个多边和多极格局的世界中,从一个文化向另外一个文化的转译和转移,所造就的不再是一种所谓国际艺术(international art)的霸权,而是对于地方性和区域性文化价值的重估。我们所看

到的是那些在可见的历史和地理范围内长久被遗忘和忽略的文化被重新进入和提及,我们也经历着那些尘封的历史概念和过往事件的重生。当代艺术和当代世界都是这个全球性的重写过程的一部分。我们观察到印度的艺术史如何重写欧洲艺术的,也看到欧洲艺术是如何重写印度艺术的,以及欧洲艺术如何重写亚洲艺术,而亚洲艺术又是如何重写北美艺术的。我们正在目击着一张正在制作中的新艺术地图的形成过程。我们今天所看到的是一次对于技术、经济、政治、文化和艺术形式的重写。^③

在韦贝尔看来,全球艺术的实质以及表现形式就是跨文化和跨媒介的重写,它们展现了不同文化之间的融合(confluences)与相互影响和关联(influences)。如果我们承认“重写”作为全球艺术最为本质的内在属性,艺术人类学家施耐德(Arnd Schneider)有关“挪用”,特别是“文化挪用”的讨论便非常有助于理解当代艺术的创作机制。^④施耐德对于挪用的理解首先建基于马库斯和迈尔斯有关“挪用”作为文化交流实践(traffic in culture)^⑤的认识,后者将当代艺术世界发生的“挪用”现象从后殖民主义的传统论调中解放出来,以一种文化共享的态度面对相异时空语境中的文化

① Nicolas Bourriaud, *Postproduction: Culture as Screenplay: How Art Reprograms the World*, New York: Lukas and Sternberg, 2002, p.13.

② Steven Felix-Jäger, *Art Theory for a Global Pluralistic Age: The Global Artist*, New York: Palgrave Macmillan, 2020, p.4.

③ Peter Weibel, “The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds: Globalization and Contemporary Art”, ‘900 Transnazionale 1, No.1, 2017, p.20.

④ Arnd Schneider, “‘On ‘Appropriation’: A Critical Reappraisal of the Concept. and Its Application in Global Art Practices”, *Social Anthropology* 11, No.2, 2003, pp. 215–229; *Appropriation as Practice: Art and Identity in Argentina*, New York: Palgrave Macmillan, 2006.

⑤ George Marcus and Fred Myers, *The Traffic in Culture: Refiguring Art and Anthropology*, Berkeley: University of California Press, 1995, p.33.

资源。这反映了近年来开始出现的学界对于后殖民主义文化阐释的反思,同时,对于“挪用”意涵丰富性的重新理解也更为客观地彰显了文化现象本身所具有的包含积极和消极等不同面向的复杂性。^①基于此,施耐德将“挪用”定义为无论是具有西方或非西方背景的群体或者个人均可使用的、用于理解他人和建构自身文化身份的文化策略和(阐释学意义上)表达方式。^②不同于过往后殖民主义单纯将文化挪用视为西方世界对于非西方文化的单向剥削并对之采取完全否定的消极态度,韦贝尔和施耐德的观点最具创新性的地方在于“发现”了文化挪用本身的二重性,即非西方世界并非全然被动地客体化他者,相反,他们同样也积极能动地参与了对于西方文化艺术的挪用实践。而且,这一类型的实践是在一种更具象征资本和意识形态意味的层面上进行的文化转型,^③一定程度上似乎实现了詹明信所谓的“第三世界批评”(third world criticism)的理想,^④对抗着全球化过程中极不公平的权力几何学(the uneven power geometry to the processes of globalization)^⑤。当然,我们也必须意识到的是,对于“文化挪用”的批评本身,也是一种非常有效的文化策略,它通过某一亲密群体(an intimate group)为维护其边界和群体内部独有的“亲密行为”(intimate practice)而创造的话

语,实现了自身群体身份的巩固和重塑。^⑥因此,在这个意义上,全球艺术史的书写以及对于文化挪用批评话语进行超越的关键,在于建构一个基于文化独立性但同时跨越原有文化和媒介边界的亲密群体。^⑦

下文将依托以上三部分有关新艺术史的理论框架,分析全球艺术实践的华裔当代艺术家蔡国强的“一个人的西方艺术史之旅”项目。

四、挪用实践：空间中的时间之旅

旅美华人艺术家蔡国强自2017年开启了个人项目“一个人的西方艺术史之旅”(An Individual's Journey through Western Art History),目标是在西方艺术世界的著名博物馆、美术馆或者艺术馆中举办个展和与之相应的户外焰火表演。到目前为止,他已经造访了莫斯科的普希金美术馆(The Pushkin State Museum of Fine Arts)、马德里的普拉多美术馆(Museo del Prado)和佛罗伦萨的乌菲齐美术馆(Galleria degli Uffizi),并于2019年2月22日至5月20日在那不勒斯国家考古博物馆(Museo Archeologico Nazionale di Napoli)举办个展“在火山里：蔡国强与庞贝”(In the Volcano: Cai Guo-Qiang and Pompeii)。作为此次西方艺术史之旅的最终章,蔡国强在2021年从故宫博物院开始

①James O. Young, *Cultural Appropriation and the Arts*. Malden, MA: Blackwell Publisher, 2008; Nicholas Thomas, “Appropriation/ Appreciation: Settler Modernism in Australia and New Zealand”, in *The Empire of Things: Regimes of Value and Material Culture*, ed. Fred R. Myers, Santa Fe: School of American Research Press, 2001, p.139, p.150; Thomas Heyd, “Rock Art Aesthetics and Cultural Appropriation”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 61, No 1, 2003, p.38.

②Arnd Schneider, *Appropriation as Practice: Art and Identity in Argentina*, New York: Palgrave Macmillan, 2006, pp.30-31.

③Rosalind Krauss, “Retaining the Original? The State of the Question”, in *Retaining the Original: Multiple Originals, Copies and Reproductions*, ed. National Gallery of Art, Washington, Hanover and London: University of New England, 1989, p.10.

④Frederic Jameson, “Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism”, *Social Text*, No.15, 1986, pp.65-88.

⑤Jonathan Xavier Inda and Renato Rosaldo, *The Anthropology of Globalization: A Reader*, Oxford: Blackwell, 2001, p.13.

⑥C. Thi Nguyen and Matthew Strohl, “Cultural Appropriation and the Intimacy of Groups”, *Philosophical Studies* 176, 2019, p.992.

⑦C. Thi Nguyen and Matthew Strohl, “Cultural Appropriation and the Intimacy of Groups”, *Philosophical Studies* 176, 2019, p.995; Arnd Schneider, *Appropriation as Practice: Art and Identity in Argentina*, New York: Palgrave Macmillan, 2006, p.30.



了其“蔡国强：远行与归来”巡回展。在这些具有明显场域特定性质的地点和文化空间中，蔡国强均采用了一种统一的类人类学民族志方法的行动方案进行艺术创作。在开展地点确定以后，蔡国强通过各种方式对当地风土人情、历史文化和艺术资源进行全面细致的深入了解，以获得对目的地的初步印象和对于权美媛所谓的“地方性身份”^①的认知和感受。随后，在开展日期临近的前几个月，蔡国强亲临当地，通过田野调查的方式（观察、参与观察及访谈等路径）更为深入地了解当地文化、人群和艺术成就，并在此基础上形成一套基于“地方立场”（local positioning）而非仅仅来自想象性的“整一观念”（imaginary totality）^②的可行的展览方案，并最终完成展览。在形式上，蔡国强通过一定程度上的借鉴、模仿和挪用西方经典艺术作品（如格列柯、波提切利和卡拉瓦乔等艺术家的作品），并利用火药进行创作。在笔者看来，虽然蔡国强进行的并非传统意义上的艺术史写作，但其系列作品“一个人的西方艺术史之旅”可被视为贝尔廷所谓“全球艺术”的重要范例，其在创制和呈现艺术作品时所反映的对待西方艺术史的视角，亦是个体和微观层面上书写“全球艺术史”的“格罗科”方法的有效体现。

首先，“一个人的西方艺术史之旅”项目在实施过程中，并未依照西方艺术史的发展历程和逻辑进行呈现，而是通过时间的错位展现非时间性的艺术史叙事实践。在通行的西方艺术史论著中，西方艺术史的历史渊源一般都追溯至古希腊、罗马时代，而后是漫长的中世纪、文艺复兴、巴洛克直至现代主义等。然而，在蔡国强的艺术项目中，虽然普希金美术馆联系着俄国写实主义传统，

普拉多美术馆标注着西班牙绘画的“黄金时代”，乌菲齐美术馆呈现了文艺复兴的盛况，而那勒斯国家考古博物馆则与古罗马文明相连，但是，无论是出于何种原因（更多可能是实际操作方便的原因而非主观上源自后殖民主义的考量），蔡国强并未遵循西方艺术历史发展的脉络进行最终的展览策划，这使得其项目在客观上打破了线性发展的西方艺术历史结构，而将原本作为题中之义的时间叙述（艺术史）变成了没有时间关联的地点位移（旅程）。

其次，蔡国强的项目中深刻体现了全球化和地方性之间的强烈张力。整个项目的核心是通过一个假设的非西方视角去看待西方文化。在包括蔡国强自己在内的许多艺术参与者看来，“一个人的西方艺术史之旅”所开启和重点关注的，是西方与非西方之间（或者更确切地说，是中西方之间）的对话。^③其实，蔡国强从其1995年最早参加威尼斯双年展的作品《马可波罗遗忘的东西》（*What Marco Polo Forgot*）开始，便将不同文化之间的交流与互动视为其创作的重要主题之一。人类学者王爱华（Aihwa Ong）敏锐地指出，蔡国强在此其实是以后殖民主义影响下的中国眼光来审视并尝试建立中国与西方之间的联系。^④这一视角在二十多年后发生了改变。正如许多研究者和艺评人所言，蔡国强对于西方艺术史的观察并不是出于一个逆东方主义的纯粹的东方视角，而是出于一种全球性的当代眼光，这是源于蔡国强自身所逐渐具有的国际性背景。^⑤从蔡国强的艺术背景而言，他早年在中国接受教育，后来又辗转日本和美国，这使得他的艺术天生便带有明显的杂糅性特征。然而，蔡国强在其艺术实践中并未形成一种前述

① Miwon Kwon, *One Place after Another: Site-Specific Art and Locational Identity*, Cambridge: the MIT Press, 2002.

② Frederic Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, London: Verso, 1991, p.416.

③⑤ 蔡国强《远行与归来》，西蒙·沙玛监修，北京日报出版社，2021年。

④ Aihwa Ong, “‘What Marco Polo Forgot’: Contemporary Chinese Art. Reconfigures the Global,” *Current Anthropology* 53, No.4, 2012, p.483.

韦贝尔所谓国际艺术的霸权,相反,通过运用类民族志的方法进行实地考察和文化解读,蔡国强始终试图将自己的艺术创制与目标地的文化特征和艺术期待相符合。例如,在普希金美术馆,蔡国强专门选取用于表现的主题便是深刻改变俄国历史的十月革命。因此,蔡国强的项目,并不是一个艺术家在异国他乡展示自己作品的随机性展览,而是以在地性为核心。而且,与艺术史中许多进行文化挪用的艺术家旨在利用外来文化“震惊”本文文化观众的目的不同,^①蔡国强“一个人的西方艺术史之旅”最终指向的便是当地的观众。例如,毕加索挪用非洲面具的目的是在西方艺术史中创造新的绘画风格和表现技巧,而在谈及自己在佛罗伦萨的作品挪用了大量文艺复兴时期的作品(如波提切利的《春》)时,蔡国强告诉前来采访的央视记者李端说:

波提切利的《春》如今是观光名作,全世界的游客都要来排队看,但看一眼就走过了。所以我希望把花草拿出来献给这里的城里人。因为城里的当地市民不会进美术馆的,这里早已成为属于游客们的地方,佛罗伦萨当时的本土的文化已成为了游客的文化了,本地人自己和这些文化、作品好似都没有关系了。乌菲齐美术馆举办我的展览等,意义就是让当地人也能进来看看。^②

由此可见,“全球艺术”视域下的文化挪用实践便与之前历史时期的文化挪用存在着非常明显的差别,前者的核心价值是在人本主义和伦理意

义上处理全球性和地方性之间的张力,其根本目的不在于地方遗产的资源化(地方被动地卷入全球性的社会政治经济文化格局),而是全球性的地方助力(主动参与)。

再次,在“一个人的西方艺术史之旅”中,全球性和地方性之间的张力是通过跨媒介的重写而实现的,在表现形式上指向对于本真性的挑战。例如,在佛罗伦萨,蔡国强进行了一项名为“空中花城”(City of Flowers in the Sky)的白天焰火项目,其挪用的作品主要是波提切利的《春》。蔡国强的“空中花城”和波提切利的《春》在材料和形式上,具有以下几方面的区别:第一,“空中花城”所使用的材料是火药,而《春》所使用的则是颜料和少量金属;第二,“空中花城”的背景是天空,而《春》则是作于传统的画布之上;第三,“空中花城”是一场具有表演性的烟火,是运动的图像,而《春》的图像则是静止的;第四,“空中花城”是具有时效性的表演,而《春》则是相对永久保存的作品;第五,“空中花城”所展现的是需要想象才能认知到的抽象,而《春》则是有具体事物和人物的具象画面;第六,“空中花城”是一个三维的空间性展演,而《春》则是平面性的二维存在;第七,“空中花城”因为其时效性而可以被认为是一次时间性的实践,而《春》由于其长期固定的图像空间呈现,而更可以被视为空间性的作品;第八,“空中花城”由于其抽象性,可被视为形式性的存在,而《春》所展现的是具体的人和事物,是基于故事线索而构成的主题性对象;第九,“空中花城”因为其形式性的存在,更依托的是视觉性的图像化存在,而《春》因为其故事线索所造成的主题性,相较而言更具有叙述性。从以上基于两部作品不同媒介形式的分析可

①James O. Young, *Cultural Appropriation and the Arts*, Malden, MA: Blackwell Publisher, 2008; B. Ziff and P. V. Rao, *Borrowed power: Essays on cultural appropriation*, New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1997.

②<http://tv.cctv.com/2019/01/12/ARTIAXwDAzLF2vcVKBR94Izu190112.shtml> 原文中将波提切利的作品称为《花》,有误,应称为《春》(Primavera)。

以看到,蔡国强“空中花城”对于《春》的挪用,并不是为了从主题上将《春》的意涵进行消解,而是通过形式上的再创造,形成了与《春》同时共存的艺术实践。换句话说,此类挪用本身并不是替代性的,并非在线性历史的维度上用“空中花城”的意识取代《春》的观念,而是在基于跨媒介的基础上的跨文化的共时与共存。

结 语

通过以上对于作为新艺术史表述路径的“全球艺术史”产生背景和实际操作原则的讨论,可以看到,在当代语境中,所谓新的全球艺术史,并不将是一部追求包罗万象,试图囊括所有文化、国家和民族艺术传统和当代实践的鸿篇巨制,其核心应该在于呈现一种涵盖不同观点的开放性和过程性。在共时、共存和摒弃单一的叙事逻辑和时间线索的前提下进行跨文化(空间性)和跨媒介的重

写,是其呈现自身的重要属性和表述方式。早在2010年,一部题名为《当卢浮宫遇上紫禁城》[*Rencontre Du Louvre Et De La Cité Interdite (When the Louvre Museum Meets the Forbidden City)*]的纪录片已经在试图回答新艺术史应该如何写作的问题。它通过一种基于中国视角来解读西方艺术史的方式,向观众展现了超越时间而连接不同空间的当下艺术史写作去西方中心主义的新可能。而2016年首次在西方国家之外举办的第34届世界艺术史大会[the 34th World Congress of Art History organized by CIHA (Comite International d'Histoire de l'Art)]在宣告艺术史领域权力结构和理论范式发生新变化的同时,也呼召着一种超越单一视角和阐释路径的全球眼光以及最终在特定文化时空中的落地。或许,李军《跨文化的艺术史:图像及其重影》即是中国学人重写艺术史的有益尝试。

稿 约

《民族艺术》重点刊发各类关于民族民间文化艺术研究的文章,尤其欢迎选题独特、材料丰富、想法新颖、视野开阔的文稿,提倡立体性跨学科研究。来稿请注意以下几点:

1. 稿件请发电子稿至唯一的投稿邮箱:minzuyishu001@126.com,并请尽量提供与文章内容相符的图片资料。
2. 来稿的参考文献请按《民族艺术》的书写格式并提供内容摘要、关键词,作者的姓名、职务或职称、工作单位、详细通信地址、联系电话、邮政编码。
3. 本刊对决定刊用的稿件有删改权,不同意删改者请在来稿时申明。
4. 投稿三个月内未接到用稿通知者,即可自行处理稿件。
5. 本刊对来稿实行匿名评审。
6. 本刊发表论文不以任何形式收取版面费。全国社科工作办举报电话:010-63098272
7. 本刊已许可中国知网以数字化方式复制、汇编、发行、信息网络传播本刊全文。本刊支付的稿酬已包含中国知网著作权使用费,所有署名作者向本刊提交文章发表之行为视为同意上述声明。如有异议,请在投稿时说明,本刊将按作者说明处理。