

断桥·艺术哲学文丛

世界之轴

帕尔特海姆艺术

孙周兴 编

Shijie Zhizhou

中国美术学院出版社

世界之轴

——帕尔特海姆艺术

孙周兴 编

梅 宁 孙善春 翟三江 赵千帆等 译

中国美术学院出版社

图书在版编目(CIP)数据

世界之轴：帕尔特海姆艺术 / 孙周兴编. —杭州：中国美术学院出版社，2002.9

ISBN 7-81083-172-0

I.世... II.孙... III.①绘画－作品集－德国－现代②绘画－艺术评论－文集 IV.①J231 ②J205-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2002)第 059689 号

责任编辑：李振鹏

装帧设计：李振鹏

责任监制：葛炜光

责任校对：石同兴

世界之轴——帕尔特海姆艺术

孙周兴 编

中国美术学院出版社出版

(中国·杭州南山路218号 / 邮政编码：310002)

全国新华书店经销

杭州长命印刷厂印刷

开本：787 × 1092 mm 1 / 16

印张：12

字数：200千

2003年9月第1版

2003年9月第1次印刷

印数：0001-2000

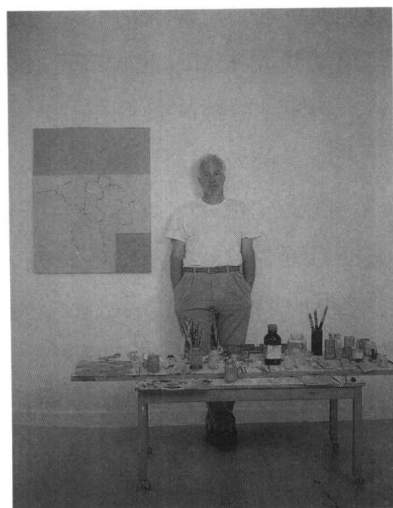
ISBN 7-81083-172-0 / J·161

定价：40.00元



目录

分形思维 (帕尔特海姆)	2
论颜色 (帕特尔海姆)	26
图像中边缘的显现 (帕尔特海姆)	36
一次对话 (北京 1998 年) (帕尔特海姆、老朱)	40
帕尔特海姆的作品和抽象画的表现形式 (W. 施纳尔)	50
理性的诗 (刘骁纯)	56
纯粹艺术: 精神寻找形式 (周国平)	60
艺术中的返回步伐 (孙周兴)	66
.	
附录 1: 帕尔特海姆在中国	73
附录 2: 帕尔特海姆在中国研讨会纪录	109
附录 3: 帕尔特海姆简历	165
附录 4: 帕尔特海姆个人展览目录	168
编后记	186



分形思维¹

一次关于科学与艺术关系中的谬误
和真理的虚拟谈话

帕尔特海姆 著

翟三江 译，孙周兴 校

一、分形思维

由于我一直把艺术与科学之间可能的共性和共存视为某种传记性筹划，所以我自己同时就是一个例子，一个表明可能的共存和从事“不同领域的活动”的例子——就像福柯对今日哲学工作做的规定那样。一个往来于不同世界之间的游客，也就是说，不是哲学家，不是艺术家，也不是科学家。

1.1

[1] 此处“分形的”(fractal)一词源自二十世纪六七十年代在美国兴起的一种反欧几里德几何学的现代几何学理论，其创始人是美籍法国数学家曼德布罗特(B.B. Mandelbrot)，后者著有《自然界的分形几何》。自九十年代起，我国科学界开始介绍这一理论，并确定了“分形”这个译名。参见刘华杰：《分形艺术》，长沙1998年；[德]H.-O.派特根等：《分形——美的科学》，北京1994年。帕尔特海姆对其所谓“分形思维”的界定和理解可见下文1.5。——译注

[2] 米歇尔·福柯：《论知识的颠覆》，美茵法兰克福1987年，第18页。——原注

米歇尔·福柯对于当今哲学的谈论，已不再是从一种总体性话语的建构意义上来讲的，即不再像黑格尔的绝对性诉求那样，把哲学视为一种陈述企图，以表达出关于真实整体的认识的清晰有效性；相反，他把哲学说成是一种“特定的活动，一种能够在不同领域里开展的活动”。²就某种特定的活动来看，此种在普遍与局部之间的区分集中表现为一种问题表达，一种对检验的接近和要求，一种批评意识。在此意义上，哲学家就是尼采所说的进行“诊断”的人。

在这个世纪之交，我们忙于研究和提问，而不是传布真理和宣告有关世界解释的普遍有效的命题。在这一点上，二十世纪下半叶的艺术与科学之间有着一个根本共性。这就是：两者在根本上都局限于对那些曾经影响、制约过我们的命题和宏大世界模式的检验，因为这些命题和模式表达出那种权力要求，那种特别是艺术曾经以自身对于世界的距离、以自身不确定的虚构性感觉加以拒绝的权力要求。“艺术家走上了流亡之路，他逃离了城市，逃离了那些受到规范的活动和受到限定的义务，远离成果、

可触动的现实和权力”。³

今天,艺术家们对“小世界”,⁴对各种不同的领域给予了更大的关注,并造成更为重要的后果,因为,“即使人们提出极细小的要求,也不得不摧毁整体”。⁵

对我们来说,重要的是提问者、要求者和言说者的立场,立场把事物带动起来。惟有以象征的方式“打碎”整体,才能揭示各各不同领域的众多性,并且把它们从历史地构成的锁链的束缚中解脱出来;只有这样,它们的形式才能得到认识,它们的同一性才得以显露出来。整体之各个部分显示出来,并且在其全新的个别化过程中指向有关它们的不同关系的传记(Biographie)。

1.2

在《快乐的科学》中,尼采把对这些关系的揭示描述成一种对本源(Ursprung)的批判,后者同时被看作是对现存制度的批判,其中每一种制度批判也同时指向那些构成批判条件的主观心理主义。这种批判的多元主义,即一种常常表现得令人费解地随心所欲的多元主义,极易造成论战的无度状态,我们身处其中而面临无所适从的危险。只需对这个无穷的基础稍做考察,作为分析性科学的一方便显示出它的非同寻常的想像力和感受力。

“就其敌对态度或对哲学加以排斥的意志而言,逻辑学受到某种合法仇恨的推动。逻辑学二次杀死了概念”——吉尔·德勒兹用这番话来刻划科学中各门学科之间的争论,并找到了另一幅直观的、具备独特感受力的图像,这幅图像切中了逻辑学与现象学之间的争论:“不如说,这更像犀牛与鸟之间的争吵,后者靠前者身上的寄生虫存活”。⁶被人说成是绝望预言家的迈克尔·福柯,当被问及他对人文主义的态度时,简短地答道:“说到底,人文主义不过是思想的娼妓”。⁷尼采把神学说成“巫师和耍把戏的玩意儿”。海德格尔被称为知识分子伪绅士的禁欲祭祀等级的信徒。康德被看成一个主张理性这个错误概念的哲学家。笛卡儿在主体性方面犯了错。叔本华则借他那次著名的笔战,痛骂他所有的同行是不折不扣的笨蛋和投机分子。——我说这些,是想表明,根本就不存在什么真理、学说、研究、本源、自由、权力和信仰。

1.3

艺术是科学的一个分支领域,正如科学构成艺术的一个分支领域;

[3] 莫里斯·布朗肖:《坚不可摧者》,慕尼黑—维也纳1991年,第65页。——原注

[4] 保罗·克利1914年至1937年间反复出现的画作标题:“小世界”、“诸多小世界”、“小火星”。——原注

[5] 吉尔斯·德勒兹/迈克尔·福柯:《知识分子和权力》,载迈克尔·福柯:《论知识的颠覆》,美国法兰克福1987年,第115页。——原注

[6] 吉尔斯·德勒兹/费里克斯·加塔里:《什么是哲学》,美国法兰克福1996年,第163页和168页。——原注

[7] 迈克尔·福柯,同上。——原注

在这两者中,汇集并纠缠着其他个别科学的根本观点。作为哲学科学的形而上学,如果它试图像下一个百科全书式的定义那样,“对存在的谜底”做一种“描述性的说明”,那么,这样的定义也就涉及到艺术思维和艺术行为的本源,同时在艺术中,代替那个描述性的说明,就出现了解释性图像的概念。在我们的考察工作的这个语境以及所有其他相关的语境中,图像(**image**)在内容上总是必须被理解为“形象”(**imago**),关于某个具体的或抽象的东西的映像(**Abbild**),也就是被理解为被感受的感知,而且并不涉及它的质料上的形式特征。

艺术本身区别于自然和纯粹科学,后者乃是从思想和感觉中制作出来的新产品;而思想和感觉也被看成在哲学内部的美学科学的建构单位,而且它们总是使艺术与科学的界限显得模糊不清。艺术和科学这两个门类中的一些本质特性被认为是它们产生特殊成就的基本前提,尤其是为一切学科所固有的“创造精神”就属于此类成就。关于科学之来源的问题也涉及到艺术之源泉的问题(模仿-舞蹈-仪式),对这类问题的探讨表现出相同的运思动机,这就是:试图借助实在的和形而上学的(超现实的)参照系来探索和界定现实。由于从艺术和科学重叠的部分,或者从它们的共同点中更多地产生出一些虚假的接近,因此,如果我们企图通过形而上学的思考来揭示科学的难题,或者相反地,通过数学的分析来评判形而上学的概念,那么,就会出现一种困难的和容易引起误解的情况。关键是要揭示出二者明显的区别和亲合性,表明它们双双并行的路程,并走上架通艺术与科学的桥梁,即那些差不多是在我们未加察觉的时候形成的桥梁,那些足以引发我们给予艺术与科学各自不同关注的桥梁。在当前形势下,恰恰是这一可能的层面,这一对双方都加以关注的不同知觉的层面,才是能够达成交流和遭遇的一个有趣方面。

科学遵循事物及其联系的理性明见性,它探究那些可按数学方式计算的实在事态,对科学来讲重要的是计算性的公式,在这种公式中,分析和综合通过可重复的联系形成相互连结。艺术探究的是感觉领域,诚然它是不受限制的和不可检验的,就像亚里士多德在其诗学中所描述得那样,它是想像(**Imagination**)的宣示,同时也是一种“有关塑造和行为的知识”。探究(**Investigation**)这个概念是为艺术和科学共有的,只不过,它们的结果有着根本性的区别,二者分别占据梦幻和现实的领域,即两个虽然被无限划分开来的、但仍然有着割不断的联系的领域。基于这样一种“浮士德式的均衡”,相异性、两个领域的共同边界、差异、差异的展示或者扬弃,就始终是我下面的思考的一个本质性课题。

艺术仰赖知识直觉及其感觉,这种感觉得自于经验和知识,即对个别与一般的错综复杂的多样关系的经验和知识。艺术以非烦琐的、直接而开放的方式来对待诸如预感、快乐和痛苦等概念。在思维上,艺术的运作是暗码-分析式的(*kryptisch-analytisch*)、跳跃的、游戏的、果断的、明晰的,而在行为上则是综合的,就此而言,列维-斯特劳斯所思考的“野性思维”这个概念更适合于说明艺术。我将在下文中重新回到这个概念,并予以详细讨论。

艺术涉足想像层面,从而使自己摆脱了严格科学的方法体系。它形成自己的方法,它本身就是法则。它就是它自身的图像上的统一性。“事实上,图像(*image*)这个绝对想像的纯粹产物,乃是一种存在现象”;⁸与此相反,科学“不受它自身的统一性支配,而是受制于那个指涉层面,后者是由科学借以反抗混沌的所有边界或边缘构成的”。⁹科学进行理性的诊断,艺术则基于整合的统摄以感觉方式进行感知。艺术家在不同领域里的“特定活动”实现一种素材积累,他以知识和直觉的方式来使用这些素材,并把它们的内容组织成一种经过提炼的(提高了的)形式表达。艺术并不回避美学的分析审查,它刻意和自愿地公开自己的来源,因为惟有通过综合(*Komposition*),感知和感觉的片断才使一种得到重新界定的形式的力量产生出来并且发挥作用;这种形式的无限的、同时又像片断那样开放的综合性惟以自身为指归。艺术的形式和表达始终持守于自身,驻留于自身,并不导致任何对各种关系的具体认识和说明。“像美学家所做的那样,为自己提出关于艺术的问题,这与那种对作品的费心尽力没有任何关联。美学谈论作品,是把作品变成思索和知识的对象。美学通过对作品的简化来说明作品,或者,也通过对作品的揭示来渲染作品;但无论在何种情况下,对美学家而言,艺术都是某种当下现实,围绕这个现实,美学家稳操胜券地建立起他的或然观念”。¹⁰然而,对事物的艺术判断融汇一种新的形式,是向前记忆,与之相反,科学认识则是以指涉方式来考虑所有可支配的不同领域。科学的探索试图说明和解释“小世界”的数量,而艺术则通过普鲁斯特讲的艺术家的二次创造再给这些“小世界”增加另外的世界:“多亏了艺术,我们才拥有众多的世界,而不是眼中只有一个惟一的我们自己的世界;前者与那些无限地循环的世界不同,它们之间差别更大,它们在曾经是它们的起点的中心消失后的许多世纪里,还在向我们发出光辉,发出它们各自独特的光辉”。¹¹

科学并不增加什么,而是通过提示把已发现的局部累积到预期中的整体之总数上。艺术和科学对现实的界定就建立在这样一种意识之上,一

[8] 加斯东·巴什拉《空间的诗学》,波士顿1969年,第75页。——原注

[9] 吉尔斯·德勒兹/费里克斯·加塔里:《什么是哲学》,美茵法兰克福1996年,第138页。——原注

[10] 莫里斯·布朗肖:《坚不可摧者》,慕尼黑-维也纳1991年,第60页。——原注

[11] 马赛尔·普鲁斯特:《失而复得的时光》,美茵法兰克福1984年,第296-297页。——原注

种对本文和互文的不同联系的意识。

1.5

关于眼下这篇提交给圣地亚哥研讨会的讲稿的形成过程，我想再说几句。在我看来，思想言说和虚构言说以及书写活动的基本状况，在当前已明显地、但几乎仍不为人知地从根本上打上了科学的印记。如果没有科学提供给我们的手段，写作这种行为在我看来根本上变得不可思议了，结果是，当代思维知觉和语言知觉的变化通过文本展示出一种深刻的受制于科学的发展过程。我的思想和表述必须被看作是一种感知的行为单元，一种完全以构成主义方式进行的感知的行为单元；在这种感知中，写作以象征方式表现为一种关于不同领域的分形（fraktal）思维，后者在技术上确定地通过我的计算机软件而被感知为拼贴思想。这是一种我要加以存盘、打开、编辑、移动和插入的思想——借助记录思想的磁盘（存储器），它是一种从时空连续域到总是可支配的在场重演的转换。

所以，我这篇为这次会议写作的简短发言稿，并未迎合主办者的线性科学思维；而毋宁说，作为在思想言说上主张天才型荒诞的人，我这位受到邀请的外来客人，是想把艺术表象中的感知和感觉联想成音乐乐谱。在交响乐中，乐谱按主题把不同的旋律结构穿插起来并构成一支乐队的形式，形成一种音乐形象，在其中，不同的乐板在舒缓与快速激昂之间互成对应和反差，形成感觉上的重叠而得以平息。也许，说出来的东西给人的感觉是一阵无形的风动，它悄然触动了我们脑子里的思维和感觉形象，将它们转移，将它们激活和打乱，尔后通过凝神注视这一劫后混沌，它维持着无序，一种创造性的无序。在这里，与具体科学不同，抽象艺术¹²就在这种无形之风的形态中显现出来——在维克多·雨果那里，这种无形之风是这样表达自己的：“我是一个名副其实的过客，四海为家，一往无敌，一无所有”。

[12] 德语原文为 gegenstandlose Kunst，可直译为“无对象的艺术”。——校注

[13] 克洛德·列维-斯特劳斯：“学者能忍受怀疑和失败，因为他们别无选择。而无序是他们无法容忍和不能允许的惟一东西”。《野性思维》，美国法兰克福1968年，第21页。——原注

二、野性思维

2.1

依照克洛德·列维-斯特劳斯的看法，纯粹科学的目的就在于对“混沌感知”的还原，也就是说，在于制造某种有效的秩序原则，因为对秩序的要求构成思维的基础。¹³照此看来，艺术与科学共同具有的根本需要就

体现在它们的形式组织上。加斯东·巴什拉谈到一种“有序的多样性”，¹⁴惟有它能导致诗歌的产生；同时，艺术感觉的有序多样性吻合于一种主观上有序的无序，而科学的那种有序多样性以为自己恪守的是普遍有效的体系性和合规律性秩序原则。对这两者来说，对秩序的主观评价乃具有重要的、但不尽相同的审美价值。

在他的文本中，列维-斯特劳斯首先讨论了思维的基本形式，包括专门科学的思维活动，对于后者，他的“野性思维”的概念是从两个方向来接近的。这里重要的是“接近”概念。

2.2

列维-斯特劳斯把原始的巫术思维说成是某种源自宗教仪式传统的思维。作为对决定论原则的无意识预感（anticipation），这种思维构造出某种准确勾连起来的（符号）体系，我们不能把它归于科学思维体系；相反，在列维-斯特劳斯看来，它必须被把握为一种具有同等价值、但却属于另一类型的思维。巫术思维相对于科学思维的差异，并不在于两者的对立性，而倒是平行的，表现为两种有效的认识类型的共存。

其次，列维-斯特劳斯对神话思维进行了描述。神话思维是全面涵括的，但仍然受到限制，归结于已经现存的结构。神话思维是一种灵感思维，它游戏般地运用异质手段，并且显得不受目的规定。

相应于这种神话思维的是这样一种行为，它被列维-斯特劳斯称为“拼补”（Bricolage），相当于那种自己动手、随意摆弄的“业余制做”（Basteln）。列维-斯特劳斯把可为这种行为支配的全部手段称为“宝藏”，因为它们综合了各种各样业已现存的形式，使自己成为某种“人类产品剩余物的收藏”，¹⁵从而充当拚补匠的材料。在下文中，我将对“宝藏”这个贴切传达了可支配的现实性的语言形象进行考察，并且在当代语境中结合“贮藏库”（storage）这个概念对它做补充性的描述。

宝藏象征着可为业余工匠支配的世界：它在材料和心智上构成了那些异质的手段，那些业余工匠从中加以选择并用它们来设计和构造的手段。当然，这些手段，或者也可以说思维结构，乃是先天地被限定在神话思维中的，因为它们是人们从某种事态、某种语言或者它们在其中已经拥有一定意义的某种思维中得来的。

“业余工匠”一词首先是指那种受制于仪式性的巫术-神话思维的部落艺人。这种艺术家只能利用他现有的手段来做拼凑组装的活儿。他被指派的角色就是在艺术和科学之间变戏法的人（Jongleur）。他探询的是他那个宝藏的小宇宙，即作为行为和思想的现实产物的现成总和的小宇宙。他

[14] 加斯东·巴什拉《火的心理分析》，第143页。——原注

[15] 列维-斯特劳斯，同上，第32页。——原注

把这个宝藏的这些部分当作现成之物 (*objet strouves*) 来加以利用, 并且据此构想出他自己的发明, 一种作为“重构”的发明。与此相反, 在斯特劳斯看来, 科学家探询的是世界大宇宙, 并且借助于认识着的观看创造出作为“建构”的新理论。

对作为工具人 (*Homo Faber*) 的业余工匠, 列维-斯特劳斯只承认他具有不超出收藏家活动的有限行动能力, 否认(接近科学工作的)他具有远离收藏品实存的想像和思辩的素质。所以, 斯特劳斯称业余工匠的宝藏是“二手材料”, 而承认科学家能够把自身工作和其理论本身的结构制作出来, 因为科学家创造和加工的是“第一手材料”。

工匠与科学家之间的这种差异乃是一个辅助结构, 可以展现他们不同的运作方式。在列维-斯特劳斯那里, 业余工匠的身份变成了某种符号 (*Signifikat*), 表明概念与图像、科学与艺术之间的层次。

2.3

一方面是针对神话思维以及巫术思维, 另一方面是针对科学思维, 列维-斯特劳斯提出了野性思维, 它毫无保留地与前两个不同的思维形式相接近, 并且创造性地利用了对于这种接近的各种积极认识。在野性思维中, 列维-斯特劳斯把艺术思维安排在神话思维与科学思维之间, 因为艺术家集后两者, 即“拼补匠”(工匠)和学者(科学家)的个性于一身。

在他关于野性思维的论说中, 列维-斯特劳斯试图消除对等级思维的分类, 而且作为人种史学家和科学家, 他力求做到展现并尊重“他者”的共时性, 也就是说, 力求在不受进化历时性思维束缚的情况下来展现这样一个事实: 诸如神话思维和巫术思维这些早期思维形式, 不只是科学思维的原型, 不只是让科学思维来取代的, 而毋宁说, 这些思维形式都能够保持下来, 直至今日都能相互并存和相互渗透。

斯特劳斯认为, 我们不应把野性思维解释成原始的和史前的, 而应把它看作某种无拘束的、游戏的、自发的思维。这种思维同时既是分析性的又是综合性的。所以, 斯特劳斯把野性思维定位于尚未形成科学思维的半途中而居于艺术的近旁, 因为野性思维“能够沿着这两个方向行进, 直至其极端边界, 而且仍始终保持着在两极之间进行调和的能力”。^[16] 斯特劳斯把野性思维形式看作与科学思维共存的, 甚至是值得保护的, 这不仅是对野性思维的存在认可, 而且达到了对非等级化思维的认识, 在非等级化思维中, 野性思维不仅可以成为艺术思维的整体组成部分, 也可以成为科学思维的整体组成部分, 而且, 它不能被视作毫无节制的、毫无控制的、低级的或原始的, 而是本源的、真实的和富于生机的。

[16] 列维-斯特劳斯, 同上, 第254页。
——原注

2.4

斯特劳斯对作为艺术家的“业余工匠”的评价首先关涉巫术思维领域,即某种在宗教仪式和神话中离不开物质材料的仪式性部落艺术的巫术思维领域。但这种评价由于二十世纪出现的艺术家类型而在很大程度上已失去了效力。这里的问题和人们的误解在于:“拼补匠”(业余工匠)这个概念已经进入了当代艺术理论的话语中,原来的具有巫术思维特征的业余工匠(*homo faber*)在当代艺术理论中已逐渐被视为那种现代艺术家的原型,他满足关于普罗米修斯式的创造力的陈规俗套,并且会完全照搬毕加索的一句话:“我不求什么,而只是寻找”。

但甚至“现代”业余工匠为了施展他的拼合能力也需要野性思维的想像力,惟有后者才能使他摆脱其宝藏的实物内容。现代业余工匠从对现成事物的综合中形成了一种表象,一种能够完全与事物本身的实在性关联相脱离的表象。在想像力的这些思辩性领域里,业余工匠(作为艺术家)充实并且丰富了巫术-神话思维,并且通过野性思维把它引向新的抽象的形式(结果)。但对这个步骤,这一使业余工匠从工具人(*Homo Faber*)变成游戏人(*Homo Ludens*)^[17]、并且进入思辩的、野性的思维的步骤,斯特劳斯有意识地未予深究,因为如果要这么做的话,他就会接近于那种被他称为“学院式”的文明民族的艺术立场,而对斯特劳斯来说,这些文明民族并不是他的研究兴趣的重点。

作为游戏人(*Homo Ludens*),工匠艺术家的这种行为方式的后果或许是真实性(*Authentizität*),后者在艺术作品中意味着诗意形象(*image*),而诗意形象加工和创造的同样是“第一手材料”,而不是使用“二手材料”的作为隐喻(*metaphor*)的拼补的组合推理!

这样或许就消除了艺术与科学的差异,它关乎运作方式,而不是它们的结果。

2.5

列维-斯特劳斯的图像观始终保持着传统图像学的特征,因此在学术上,就其审美上和内容上的秩序来说,它只能被看作在拼补意义上的对意识活动的重构,用基尔凯郭尔的说法,^[18]是一种向后重复的回忆。但这种图像观排斥思辩性的构造,即作为超越拼补的图像的思辩性构造。在这里,斯特劳斯的误解首先源于他的拼补的“诗意维度”这个用语的狭隘性,他把“诗意”这个概念用在业余工匠对可支配宝藏进行游戏性的、联想式的选择活动上,也就是说,他不过是把这种选择活动刻划为一种行

[17] 约翰·赫伊津哈(Johan Huizinga):《游戏人》(*Homo Ludens*),汉堡1956年。——原注

[18] 索伦·基尔凯郭尔:《重复》、《危机》,法兰克福1984年。——原注

为，一种“诗意安排”，而没有想到文学言说乃是真正的、智性艺术的成就。巫术－神话活动始终禁锢于各种事件以及诗意的被布置好的拼补的偶然性，而业余工匠则经常要对这种拼补作出重新安排和规整。

斯特劳斯认为，构成一件艺术品的事件总和仅仅服从于某种偶然性样式（Modus）。他这个误解所依据的是：那些作用于艺术作品的事件，亦即那些在斯特劳斯看来本质上具有构成作用的事件，如动因、实行和规定，乃起源于历史上艺术家类型的一种在传统手工业－社会学意义上的依赖性，同时完全没有考虑到这样一种现代性，艺术家类型在其中已经彻底摆脱了历史上形成艺术品事件的动因－实行－规定的等级体系。¹⁹现代艺术家已经从社会等级结构中，从教会和国家这两把利剑下，以及从对艺术表现的场所规定中获得了解放，并且为自己的艺术活动赢得了不受制于社会的独立作家身份。惟有现代时期才使艺术家以自负责任地“从事探究的”作家身份，并且凭着他在不同领域里从事的活动，走到了哲学家和科学家的近处。他混杂在他们中间，自愿与他们为伍，就像福柯所描绘的那样，他在疑问的好奇方面得到了哲学家的同情。

拼补图像起着仪式映像的作用，而这种映像被理解为一种具体的宝藏世界的隐喻。与此相反，在抽象的、非具体的图像中，感觉和想像的映像则脱离了隐喻性的宝藏领域。为了想像活动的思辨状态而放弃从事件向图像的转渡，这种情况促成了那种感觉的产生，它在图像中把自己构造为他者、新的未知的东西。对于想像力的这种临界状态，巴什拉说：“想像力就像火舌一样发挥到极限”。而莱纳·玛丽亚·里尔克在一封书信里写道：“的确，艺术之物始终是在危险中存在的东西，在某种经验中完全达到了终点的东西，直抵无人能往前的地方”。

想像的冒险包含着对隐喻的放弃。“现在，一个隐喻为难以表现的印象提供了具体的实质。相反，一个图像，绝对想像的产物，则把它的全部存在归于想像”。²⁰艺术家通过图像创造了图像的权威。他创造出一个感觉对象，后者并不实存，但通过图像可为身心所经验、所认识。造型表达并不意味着使观看成为可见的！

三、小世界

3.1

[19] 参见瓦尔特·塞德迈尔（Walter Sedlmayr）：《现代艺术的革命》，汉堡1955年。

——原注

[20] 加斯东·巴什拉《空间的诗学》，第74页。

——原注

“我们会诉诸艺术，然而并不是要达到那些适合于表达艺术情感（sensation）和知觉（perception）的概念”——这是德勒兹关于现象学的

一个努力说的话。^[21]现象学的这个努力是要用意见和感觉来取代哲学概念。但德勒兹仍相信,现象学需要艺术,就像科学离不开逻辑。

语言作为“过渡”事态、事件和感觉的简易手段,如果我们没有创造性地“感受”它本身,那它就会终止于自身全部传达手段的边界,并且引出有关它的适用性的本质问题。1951年,让·杜布菲(Jean Dubuffet)在他为芝加哥艺术俱乐部做的演讲中,用争辩的口吻对这些本质性问题作了如下表述:“语言让我觉得它是一种粗糙的、甚至极其粗糙的速记法;它是一个由初级的代数符号组成的系统,它腐蚀了思想,而不是效力于思想”。^[22]进而,杜布菲把他自己的艺术活动说成是一种“语言实验”,一种毕竟比语言本身更直观的语言实验,因为他试图把握那种复合性的前语言的思维方式。

那么,我们是不是一定得在语言与图像之间进行选择,进而作出某种决断以防范语言呢?身为作家和哲学家的布朗肖说:“言说就是打仗,就是视觉的疯狂”。^[23]他这么说,是想让我们相信,语言与视觉之间的对立是一个圈套,后者是要宣扬对一个自行限定的主导统一体的不可能的、不可分的划分。作为造型艺术家,杜布菲把设定这种有意识的划分看成是基于视觉的主观体验,这种视觉植根于他自身的经验与仪式性原始艺术的具体联系中,而原始艺术对于具有哲学和科学的欧洲传统的逻辑的、分析性思维和言说习惯持有彻底的怀疑,并且用个人的语言见解来取代在这一传统中的“语言”概念。杜布菲把这种见解当作一种在他看来行之有效的挑战,当作一种为艺术欣然受用的态度,以达到这样一个目的:利用失语状态来促成一种有意识的、非含糊的向造型表达的转向。甚至对造型艺术家(视觉艺术家)来说,这种态度也把语言呈现为一种不充分、但总是持续不断的诱惑;正如杜布菲在其演讲中所表明的,他本人也无法抗拒这种诱惑。

对于这种虚假的分离,即在语言与图像之间的划分,我们不能以静态断然的方式理解之,而且它也不适于成为艺术家的自我维护行为。倒不如说,语言与图像之间的关系是以共生方式展开的。语言与图像的这种共生性(cohabitation),就像处于钟摆程度不一的摇摆运动之中,形成一种有活力的交流和渗透。在思考与言说、言说与记录之间(这里,记录是一种对艺术而言至关重要的行为),艺术家选择的是更重要的向心联系,而不是分离领域的排他性。早在1951年,杜布菲就已经先于人类学家和科学家克劳德·列维-斯特劳斯的“野性思维”概念(1962年),^[24]通过预见性的猜度,提出了前语言的、前概念的思维,并且在列维-斯特劳斯的“业余工匠类型”之外补充了现代的个体艺术家类型,后者早就预料和认识到了不同思维方式的“等同并列”。这类现代艺术家把思辨的和野

[21] 吉尔斯·德勒兹/费里克斯·加塔里:《什么是哲学——视界与概念》,美茵法兰克福1996年,第175页。

[22] 让·杜布菲:《反文化的立场》,柏林1980年,第66页。——原注

[23] 莫里斯·布朗肖:《坚不可摧者——语言与言说》,慕尼黑-维也纳1991年,第88页。——原注

[24] 克劳德·列维-斯特劳斯:《野性思维》,巴黎1962年;德文版,美茵法兰克福1973年。——原注

性的思维同时引入巫术神话领域,认识到并且承认这两个领域的不同,并不在于分析性等级区分的必然性,而在某种泛心理主义的综合性感觉的清晰状态和全神贯注状态。作为观察透彻的并且具备神话-巫术-野性思维的诗人,这类现代艺术家认识到自己在不知不觉中同时还与赫拉克利特的早期哲学思想传统相接近,后者说过,“先知般的”思想言说“既不表达,也不隐瞒,而是给予指示”,²⁵即提示和暗示。

莫里斯·布朗肖注意到:“应有一种言说,使事物得以道说,而又不因这种道说而暴露出来”。²⁶在这里,按照中国画家黄宾虹(Huang Pin-Hung)的观点,只有“当它(艺术品)留有足够空隙,使骏马能自由驰骋时”,²⁷这种暗示性才在艺术中作为某种虚怀敞开状态和放弃表述(Ent-Äußrung)的态度自行显示出来。这种对自由空间的暗示指向一个本质性的之间区域,一种作为未道说之物的标记的片断,是有所暗示又有所揭示的艺术中的显中之隐。就像带有对刻意不可道说性的恣意纵情特征的亚洲字画(Sprach-Bild)所暗示的那样,艺术之游戏可能性的这种开放域限定着它与哲学和科学的本质区别——哲学一向力求理解,科学总是勤于认识。

3.2

有意思的是哲学关于艺术的谈论。有哲学家说:艺术通过在作品中有所感知的感觉来感知世界,它“截取”世界的一部分,并把它制作成“感觉块”,²⁸对后者的选择和编排(合成)就在那个尚未冠名的可能性领域里构造出艺术作品。这样,哲学就与列维-斯特劳斯的关于艺术作品是“模型”²⁹的见解不谋而合了,也就是说,艺术作品是一个想像整体的部分,而这个整体是按照缩小的、紧凑的尺度对世界的一种浓缩,同时也是对世界的一种聚焦。在这个意义上,加斯东·巴什拉说艺术作品是“内在的广度”(intimate immensity),并且认为“每一个被赋予内在空间的对象都变成了所有空间的中心”。³⁰保罗·克利则把一组画称为“小世界”。

我们从世界中夺取来的感觉块,在哲学中变成了一个“巨物”(Monument),³¹而在科学中则变成它的反面,成了一个微缩的“模型”,然而这两种结果,不管是就尺度的比例关系还是就表面上各不相同的对用于理解和认识活动的语言的选择来看,都标示着同一个东西。此巨物不是一种巨大的形式,不是一座突兀超群的建筑物,也不是一个坚不可摧的意义重物,而是一个“虚构巨物”,一种想像形式,后者犹如瓶中精灵一般,可以膨胀至无限,因为瓶中的空无暗藏着宇宙的空虚,从而始终是无度的、不确定的、无形的、没有可见的延展——那是空间的诗学。

[25] 赫拉克利特:《残篇》,B92,慕尼黑1986年,第31页。——原注

[26] 莫里斯·布朗肖,同上,第89页。——原注

[27] 德勒兹/加太里,同上,第194页。——原注。黄宾虹原话是:“疏可走马,密不容针”。作者在此引用了前半句。——校注

[28] 德勒兹/加太里,同上,第207页和第208页。——原注

[29] 列维-斯特劳斯,同上,第38页,第44页和第45页。斯特劳斯认为艺术具有“模型特征”。它借助艺术作品缩小的尺度设立起某种类型学,在其中,艺术把基于聚焦维度的对世界的视觉引导到作为某种新统一体的整体之部分上。艺术通过这种模型舍弃了总体性。缩小的状态隐含着作为整体的心理维度的幻觉。在这里,模型也意味着投射,在此投射里,整体状态的感性-物质维度之被有意识的舍弃乃通过赢获表象的智性维度而得到补偿。——原注

[30] 加斯东·巴什拉《空间的诗学》,波士顿1969年,第203页。——原注

[31] 德勒兹/加太里,同上,第197页。——原注