

西方现代艺术视觉文本

documenta Kassel

卡塞尔文献展

1955—2007

【德】Zhang Qikai · 张奇开 著

重庆市人文社科重点研究基地当代视觉艺术研究中心规划项目
四川美术学院当代视觉艺术研究中心

重庆出版集团  重庆出版社

我们生活在一条思想的河流当中，我们在不断地记忆着过去，同时又怀着希望与恐惧的心情展望着未来。

—— 汤因比

前言

卡塞尔文献展于1955年以来已经举办了12届。发展至今，聚焦当代艺术的最前沿和文化中心话题的卡塞尔文献展，不仅只属于德国，它已经成为国际当代艺术的一个重要坐标，是西方文化关注的焦点，也是西方社会的时代镜像。

2005年9月，卡塞尔文献展又举办50周年的回顾展，并开始了它的全球巡回展出。

早在三十多年前，四川美术学院与卡塞尔文献展就有一段曲折的历史渊源：文化大革命前后，以四川美术学院师生作为主要力量创作的《收租院》群雕，在写实雕塑中把故事情节、实物布置等应用于场景的创作手法，使封闭的中国艺术竟然与当时世界上方兴未艾的先锋艺术潮流不谋而合，引起了海外的关注。1972年，第五届卡塞尔文献展的主要策展人哈尔特·塞曼(Harald Szeemann)就期盼邀请泥雕《收租院》参加卡塞尔文献展。为此，塞曼先生与中国有关方面进行了多次会谈。遗憾的是，当时中国正值文化大革命期间，塞曼的这个愿望未能实现。也因此，四川美术学院与卡塞尔文献展失之交臂。

在许多年后的因缘际会中，四川美术学院又与卡塞尔艺术学院建立了院际交流关系。2001年6月，四川美术学院在国外最大的一次师生作品群展《重庆辣椒》，就是在卡塞尔文献展主展场之一的卡塞尔文化火车站展馆(cultur Bahnhof)举办的。我本人也与十几位艺术家一起去卡塞尔参加了展览开幕式。

也许这些历史因缘已经隐藏着必然的契机，2006年12月12日“卡塞尔文献展50年——移动的档案馆”经过一年多与德方展览组织机构的联系与协调，终于移动到重庆的四川美术学院内的重庆美术馆展出，这是卡塞尔文献展半个世纪以来首次在中国展示出她的历史之貌！

这次展览能够在四川美术学院成功举办，可以称得上是中国艺术界的一件盛事。而今天，另一个重大的学术活动，一本专著将诞生在四川美术学院内，这就是《西方现代艺术视觉文本——卡塞尔文献展》。

作为四川美术学院当代视觉艺术研究中心立项项目的这本专著由我院油画系特聘教授张奇开先生撰写，这也是一个契机。张先生长期旅居德国，曾经参观过五次卡塞尔文献展，即便我们不把它表述为绝无仅有，但却可以说这在中国艺术界是少之又少的。而且他自己还伴随着文献展也举办过一些艺术活动。更重要的是他本人对文献展有强烈的关注意识，可以毫不夸张地说，在国内关于卡塞尔文献展他是论述最多的一位。因此他能把独特的现场体验直接地灌注在写作过程中，其激情来源是其他人不可替代的；再加之他为了这本书，专程去了卡塞尔资料馆收集资料并进行了详尽的比较研究，在对资料的占有量与熟悉程度上也非一般人可比拟。

这本著作汇集了12届卡塞尔文献展及50周年回顾展的两千多张图片，每一届策展人简介、参展艺术家名单和简历、策展理念阐释、信件往来、媒体评价、国际大事年表、国际艺术年表、中国艺术界与文献展相关活动年表，以及50周年回顾展在中国的学术研讨会发言记录等，材料充分而翔实。除此之外，著者对每一届文献展都进行了历史概述，对部分作品也进行了评价，具有很高的学术价值。纵观这部不折不扣的大部头著作，它既具国际化眼光，亦不失中国视野分析、东方哲学思辨与当下文化质疑，值得推崇与赞赏。

罗中立

2007年12月15日

向卡塞尔文献展致敬

当我们为某个事物或某项活动汇编50年文献之时，事实上，我们已经在向这一事物或活动致敬。中国古代伟大思想家孔子说：五十知天命。何为天命？天命之谓性。也就是说，50年的演练和磨砺已经使这一事物或活动基本形成了某些特性，足以显现和承担起它自己独特的身份和命运。

卡塞尔文献展创办于1955年。作为一项持续的活动，她充分展示了积极思考的战后德国的文化视野，创建了一种在全球备受关注的独特的文献展现象，进而成为德国当代艺术和文化生活的重要标志。作为五年一次的展览，她纠结着与时代不同的思想焦点，汇聚了艺术世界众多的先锋潮流，形成了一部牵连着欧洲文化波澜的当代艺术史。沿着这部历史，我们看到一个面向公众的艺术展览如何经历了众多的挑战和变迁，逐步拓展自身的能量，呈现出当代艺术运动的前瞻和引领的作用。

在关于卡塞尔文献展的故事中，令人印象至深的是她所特有的关于艺术展览活动自身的革命性思考。正是在这些思考的驱动之下，文献展如潮汐般地牵引着欧陆乃至全球视觉人文思想的力量，一浪叠着一浪，将当代艺术思考衍化而为展示的高潮，表现出突出的拯救意识和使命精神。在1972年的“百日事件”中，在1977年的那个全球实况转播的开幕现场中，在由波伊斯(Joseph Beuys)的遗孀和儿子种下的第7 000棵橡树上，在1997年的“百日—百日来宾”的跨学科大串联活动中，在2002年的全球五个城市平台的互动多元的“后殖民群系”话语空间中，文献展一次又一次以惊世骇俗的方式，反复打造艺术与公众交流的崭新空间，积极地穿越颠覆与重建的交叠语境，不断地对日益堕变的人类的视觉审美和文化政治的双重命运施以救赎。

应该看到文献展本身纠结了众多的矛盾，跼积着政治社会的复杂诉求。文献展一面高扬欧陆传统的精英批判的旗帜，刀锋甚至直指文化霸权和西方中心自我；另一面坚守艺术史观的主体立场，间歇性地回返现状的泛欧美的中心主题。一面以多元的公共文化空间的普世理想，以宏大的叙事表达，呼唤艺术与日常生活、与全球视域的广泛联系；另一面又在质疑和冲动的交叠中，创造了一个个“文化新地理”的奇观现象，而使观众陷入日常性与奇观化、本土化与全球化的相悖相弃的体验矛盾之中。唯此，文献展的众多价值在她的自我颠覆谱系中，相继凝变为一个核心价值。她为我们提供了一个活跃生动的视野，这一视野的一头维系着欧陆文化传统中的人文关怀和文化拯救的深重意识，另一头深深地扎入当代艺坛活生生的现实之中。

今年，第十二届卡塞尔文献展将其首要的议题方向定义为“作为古典的现代性”(Modernity as Antiquity)。在这个看似回返的命题中，那个曾经挑逗和颠覆了整个时代的现代性，是否正经历一场古典式的文化洗礼呢？那个至今都在我们的生活世界中发挥作用的现代性，是否已成陈迹与废墟，而需要求助于一场自我的救赎呢？那个造成东方和非西方世界深刻而痛切变迁的西方的现代性，在她的反省中是否将受到来自非西方的思考和批判的力量深刻挑战呢？

2002年盛夏，我坐在卡塞尔弗里德利希阿鲁门美术馆(Museum Fridericianum)的台阶上，眼望前方的广场。几天前，在开幕仪式的同时，一支中国的中青年艺术家队伍在这里拉起长征的旗帜。此刻，骄阳似火，广场上波伊斯当年栽种的橡树的单薄绿阴下，同样是波伊斯埋下的玄武石，孤然耸立，金身闪烁。一位中国青年艺术家告诉我，这石的金色是他前几天趁夜色刷上去的。于是，我坐到那“金石”上拍了照。从长征到点石成金，现代的展览机制善于创造这般的神话，中国艺术家用长征呼唤一种播种，又用金色宣示一份揶揄。但石头还是石头，她的内在才是不变的本色，那长征所渴望播扬的不正是这坚如磐石的人文使命和拯救意识吗？而这本《西方现代艺术视觉文本——卡塞尔文献展》在中国出版不正是当代艺术长征的一叠沉甸甸的传单吗？

许江

2007年2月22日

丁亥初春于三窗阁

文献之缘

我和德国卡塞尔文献展的缘分，应该追溯到1991年，当时中国当代艺术正处在最沉闷的时期。为了把地下状态的前卫艺术公之于世，我决心在北京做成一个资料性展览，采用的名称就是“文献展”。据说这是在中国大陆第一次借用“文献展”作为展览之名。之所以以此为名，一是因为德国卡塞尔文献展作为德国战后文化复兴的重要举措，一开始就是一个反省法西斯集权主义的自由艺术展，具有很强的前卫性和学术性；二是因为“文献”这个词在中国人的理解中和研究有关，和资料有关，比较符合当时展览的实际情况。也正是因为名为“中国当代艺术研究文献资料展”，所以得以在北京西三环中国画研究院公开展出，并在批评界产生强烈反响。至今我还保留着许多批评家、艺术家赞誉第一回展的材料，其中高居瀚在研讨会上曾这样说：“20世纪80年代以来，我参观过多次中国现代艺术展，但持有一个错误的观念，认为中国土地上出现的现代艺术是对西方的抄袭。慢慢地这个观念被证实是错误的，今天的展览更证实了这一点。这个展览展示的作品有自己的追求和发展的节奏，包含着极大的可能性，即建立独立的中国当代艺术，当然它是世界当代艺术的一部分。”而时任哈佛大学美术史系教授的巫鸿先生则专门来信，邀请第一回展去美国各大学巡展，他写道：“我感到这个展览创造了一种很好的形式，不但可以使中国现代艺术的信息更快地在国内流通，也可能使国外的美术研究者、画家、收藏家以及一般观众迅速了解中国当代美术发展、探索的情况。”正是在许多人的支持下，中国当代艺术研究文献展不仅在国内举办了巡回展，而且从第一回办到第六回，从资料展办到大中型原作展，遍及中国二十多座城市，并引发了国内各种各样的“文献展”和以“文献”命名的书刊杂志的出现。

15年以后，旅德华裔艺术家张奇开终于把德国卡塞尔文献展的一个总结性展览“卡塞尔文献展50年——移动的档案馆”全球巡回展引进中国，并首先在我长期工作的四川美术学院举办中国站首展，让我深感冥冥之中存在着命运的机缘。不仅是这个展览让中国人看到了卡塞尔文献展的光荣历程，了解到德国人深沉而厚重的历史意识，而且也让我们为张奇开在筹展过程中那种认真负责、一丝不苟、坚守诚信的精神品质而深深感动。对比中国美术界普遍存在的功利主义、非历史主义态度和只管操作、不顾道义的种种现象，我只能以手加额，向卡塞尔文献展致敬，向张奇开先生致敬。而且我要顺便说明，在20世纪80年代初期中国最重要的前卫艺术展，当年四川美术学院不少师生参加过的《野草画展》，张奇开就是参加者和组织者之一。

这就是我要自告奋勇为张奇开撰写前言的原因。至于这一部书，我相信它是国内最全面最深入讨论卡塞尔文献展及其影响的著述，不独是因为卡塞尔文献展的重要，也是因为张奇开长时期的努力。借此向读者力荐，通过阅读我们可以看一看德国人在怎样地书写德国文化和当代艺术的历史，而这对于喧嚣、浮躁的中国美术界无疑是完全必要的，是非常及时的。

是为序。

王 林

2007年2月8日

于四川美院桃花山侧

目 录

前 言 / 罗中立	3
向卡塞尔文献展致敬 / 许江	4
文献之缘 / 王林	5
序 言 / 张奇开	12
卡塞尔文献展的起源 / 张奇开	15
第一届 / documenta I	19
展览主题: 20世纪的艺术	20
展览理念: 文献展的理念源自一个德国知识分子的境遇	20
第一届文献展概述	21
起因	21
意义诠释	21
作品	22
历史比较	22
展示方式	23
效果	24
注释	25
附录1 / 波德计划 / 哈夫特曼: 文献展目录介绍	26
附录2 / 策展人	26
附录3 / 媒体评论	27
图录 / documenta I	29
弗里德利希阿鲁门博物馆部分展区平面图 / documenta I	74
艺术家名单 / documenta I	75
第二届 / documenta II	77
展览主题: 1945年以后的艺术	78
展览理念: 艺术归于抽象	78
第二届文献展概述	79
艺术家、艺术品、艺术道路	79
艺术——世界语功效	81
冷战的文化策略	82
注释	85
附录1 / 阿诺特·波德与赫伯特·冯·巴特拉: 关于第二届文献展的公开言论	87
维尔勒·哈夫特曼: 1945年以后的绘画 (第二届文献展画册)	87
维尔勒·哈夫特曼: 1959年7月11日第二届文献展上的开幕词	87
附录2 / 媒体评论	87
图录 / documenta II	89
弗里德利希阿鲁门博物馆部分展区平面图 / documenta II	118
艺术家名单 / documenta II	119
第三届 / documenta III	121
展览主题: 百日博物馆	122
展览理念: 艺术就是重要艺术家的所作所为	122
第三届文献展概述	123
作品——展览的灵魂	123
布展调度	124
策展人	125
内部冲突	125
传媒攻略	125
政治与文化同时出场	126

主题与形象运动	127
改变的组织形式	127
新的力量	128
注释	129
附录1 / 高端对话：波德教授访谈	130
附录2 / 波德：第三届文献展序言	130
附录3 / 哈夫特曼：第三届文献展介绍	130
附录4 / 媒体评论	130
图录 / documenta III	133
艺术家名单 / documenta III	206
 第四届 / documenta IV	 209
展览主题：国际艺术展	210
展览理念：迄今为止最有活力的文献展	210
第四届文献展概述	211
激荡的时代背景	211
转入民主的组织程序	211
来势汹汹的波普艺术和新面孔出场	212
躲不开的批评	213
被关注和忽略的艺术家	213
历史性的成果	215
注释	217
附录1 / 阿诺特·波德：第四届文献展画册序言（写于1968年5月的最后一周）	218
布洛克的参观者学校	218
附录2 / 媒体评论	218
图录 / documenta IV	223
艺术家名单 / documenta IV	276
 第五届 / documenta V	 279
展览主题：质问真实——今日图像世界	280
展览理念：百日事件	280
第五届文献展概述	281
左倾文化背景	281
主题	281
真是一些令艺术家们感到可怕的命题	282
作品，势不两立的姿态	282
组织与策展	284
定位“百日事件”	284
批评，来自右翼与左翼的双重夹攻	285
结尾	286
注释	287
附录1 / “百日事件”概念诠释	289
附录2 / 艺术家罗伯特·莫里斯致哈尔特·塞曼的一封信	289
附录3 / 1972年，第五届文献展主要策展人哈尔特·塞曼就邀请《收租院》群雕参加卡塞 尔文献展给组委会主席的信	289
附录4 / 策展人	290
附录5 / 媒体评论	290
图录 / documenta V	293
艺术家名单 / documenta V	330

第六届 / documenta VI	333
展览主题: 艺术在传媒社会中的身份与定位	334
展览理念: 艺术在传媒社会中的身份与定位	334
第六届文献展概述	335
展览印象	335
第六届文献展的形成	336
主题与作品	336
媒体观念	338
新工具的诞生	339
文献展引发的对批评的批评	340
注释	341
附录1 / 曼弗雷德·施奈肯伯格: 关于第六届文献展的公开表述	344
洛塔尔·罗迈和施奈肯伯格: 第六届文献展的基本原理	344
施奈肯伯格: 第六届文献展目录的前言	344
附录2 / 策展人	344
附录3 / 媒体评论	344
图录 / documenta VI	347
艺术家名单 / documenta VI	426
第七届 / documenta VII	429
展览主题: (本届空缺)	430
展览理念: 将艺术从各种束缚和激变中解放出来	430
第七届文献展概述	431
主题缺失的展览	431
没有主题, 作品就是一切	432
无视理论的后现代主义	433
市场	433
历史处境	434
注释	435
附录1 / 鲁迪·福克斯给被邀参展艺术家们的信	436
附录2 / 策展人	436
附录3 / 媒体评论	437
图录 / documenta VII	439
艺术家名单 / documenta VII	500
第八届 / documenta VIII	503
展览主题: 艺术在历史和社会中开启一个新的窗口	504
展览理念: 艺术在历史和社会中开启一个新的窗口	504
第八届文献展概述	505
策展与理念	505
背景和概况	506
部分作品	506
观念的智慧含量和美学的技术含量	508
注释	509
附录1 / 理念阐释	510
曼弗雷德·施奈肯伯格: 第八届文献展的新闻发布会	510
附录2 / 策展人	511
附录3 / 媒体评论	511
图录 / documenta VIII	513
部分展区平面图 / documenta VIII	588

艺术家名单 / documenta VII	589
第九届 / documenta IX	591
展览主题: 从肢体到身体到群体	592
展览理念: 从肢体到身体到群体	592
第九届文献展概述	593
眼花缭乱的视觉盛宴	593
参展艺术家类型	594
策展人与作品遴选	595
策展方向	595
空间借用与协调	596
艺术及艺术家的参与使命	597
批评与赞扬	597
突出的成果	597
注释	598
附录1 / 扬·霍特: 第九届文献展目录介绍	599
扬·霍特: 给考文的信——酝酿中的第九届文献展	599
附录2 / 策展人	599
附录3 / 媒体评论	599
图录 / documenta IX	601
艺术家名单 / documenta IX	654
第十届 / documenta X	657
展览主题: 文化的形象与形式表现	658
展览理念: 在全球化的时代……当代艺术实践……同时体现出审美与政治的双重力量	658
第十届文献展概述	659
如此背景下的展览	659
百位来宾——文化政治搜索引擎	660
人文影视	662
历史使命线索	663
文化空间	664
城市规划	664
建筑	665
注释	666
附录1 / 卡特琳娜·达维特: 第十届文献展新闻发布会	668
附录2 / 策展人	668
附录3 / 媒体评论	669
图录 / documenta X	671
艺术家名单 / documenta X	740
第十一届 / documenta XI	743
展览主题: 后殖民和全球化	744
展览理念: 第十一届文献展在五大平台的基础上, 对当今的文化本土化以及本土文化 与全球其他认知系统之间相互作用的关系问题进行探讨	744
第十一届文献展概述	745
新奇的策展人	745
四个平台——说话	745
第五个平台——展览	746
难以解读的集合装置	748
图片	749

绘画	749
影像	749
介入文献展的中国艺术家	750
展览理念的出发点	751
主题阐释: 后殖民与全球化	751
注释	753
附录1 / 奥克维·恩维佐: 第十一届文献展的简要介绍	755
附录2 / 策展人	755
附录3 / 媒体评论	755
附录4 / 全球化潮流与本土性关怀——许江与奥克维对话	757
附录5 / 冲突的历史: 艺术家拒绝和被拒参展/弗里德海姆·夏夫/格塞纳·希尔门	763
图录 / documenta XI	767
部分展区平面图 / documenta XI	806
艺术家名单 / documenta XI	807
 第十二届 / documenta XII	809
展览主题: 形式的迁徙	810
展览理念: 现代主义是我们的古代吗? 什么是生活的本质? 怎么办?	810
第十二届文献展概述	811
展览的时代背景	811
策展理念诠释	812
展出路线及作品分类	813
部分作品阐释	814
历史“创举”——四件失败的作品	819
批评的声音	822
注释	823
附录1 / 卡塞尔市市长的展览致辞	823
附录2 / 策展人	824
策展人的展览前言	824
图录 / documenta XII	825
部分展区平面图 / documenta XII	884
艺术家名单 / documenta XII	885
 卡塞尔文献展50年——移动的档案馆 / 50 Jahrs/Years documenta 1955–2005: archive in Motion	887
概述	889
祝辞	892
前言	893
卡塞尔文献展50年——移动的档案馆 中国展区 / 50 Jahrs / Years documenta 1955–2005: archive in Motion in China	905
重庆展场	906
展览组委会	906
上海展场	906
学术研讨会	907
学术座谈会	907
学术讲座	907
鸣谢	907
重庆展场前言 / 罗中立	908
上海展场前言 / 沈其斌	908
 重庆展场学术研讨会专家发言现场记录	918

1. 德国卡塞尔弗里德利希阿鲁门博物馆艺术理论家芭芭拉·海因里希女士的主题发言: 文献展50年——移动的档案馆.....	918
2. 德国卡塞尔文献展资料馆馆长斯藤格女士的主题发言: 卡塞尔文献展与中国亲密接触.....	918
3. 中国美术馆学术部副主任徐虹女士的主题发言: 展览策划中的问题意识.....	920
4. 上海证大美术馆馆长沈其斌先生的主题发言: 态度决定一切——文化态度和文化复兴.....	921
5. 德国艺术史家克利斯多夫·朗格博士的主题发言: 作为政治的艺术——维尔勒·哈夫特曼和文献展.....	922
6. 中国美术学院院长许江教授的主题发言: 寻找黄盒子——中国美术学院策展艺术中心思考.....	923
7. 上海美术馆学术部主任肖小兰女士的主题发言: 女性艺术需要精神自立.....	925
8. 批评家陆蓉之女士的主题发言: 新文人的杂异美学.....	926
9. 德国自由艺术家卡特琳·冯·马尔常女士的主题发言: 移动档案馆资料之一, 图表64.....	928
10. 德国自由艺术家弗克勒先生的主题发言: 无题.....	929
11. 四川美术学院牟群教授的主题发言: 传媒时代和消费社会中的前卫艺术.....	930
12. 四川美术学院申玉女士的主题发言: 文献展的开放性——加强女权主义.....	931
13. 四川美术学院油画系特聘教授张奇开的主题发言: 文献展与中国艺术谋略.....	932
14. 广东美术馆馆长王璜生先生的主题发言: 策展的公众性.....	933
15. 批评家王林教授的主题发言: 重要的是思想——关于展览策划与文化复兴.....	934
附录1 / 与“欧洲中心主义”互动——一次关于卡塞尔文献展的对话.....	935
附录2 / 卡塞尔文献展50年——“移动的档案馆”——张奇开访谈.....	939
附录3 / 我不代表政府——采访卡塞尔市文化副市长荣格先生.....	941
专访芭芭拉·海因里希女士.....	942
与“卡塞尔文献展50年——移动的档案馆”组织机构的部分往来信件.....	943
卡塞尔文献展50年——移动的档案馆展览特别条款.....	945
媒体报道.....	946
1945年后国际艺术事件年表.....	949
中国艺术与卡塞尔文献展相关活动年表.....	966
致谢.....	968
附录 / 杂志资源. 网站资源.....	969
参考文献.....	970

序 言

“什么是documenta?”这是我1990年在德国柏林的一个提问。

“documenta, 就是买了门票后才能看到皇帝新衣的场所。”一位德国人这样回答我。

这个回答使文献展在我的记忆中刻下了再也抹不去的痕迹,并唤起了我无法忍耐的好奇心。documenta, 中国人通常把它翻译成“文献展”,但那时候很少有人看到它。

1992年6月13日,我关注已久的第九届文献展在卡塞尔开幕。

弗里德利希广场(Friderichsplatz)中央,头顶上是美国艺术家波洛夫斯基(Borofsky)的大型雕塑装置“走向蓝天的人”。一个摆着手,斗志昂扬地沿着一根斜插在地面上的金属圆柱向天上走去的彩人,仿佛它已经早就厌倦了人类生活,而在这一天,在观者见证的这一天,它才毅然决然地走向天空。文献展主展场弗里德利希阿鲁门博物馆(Museum Fridericianum)的六根希腊圆柱中一只人类的眼睛固定在一个电视屏幕里,它目不转睛地凝视着对面的那片草地,一个坟冢般的土堆上镶嵌的电视屏幕中的另一只眼睛与它的目光遥相呼应。这是韩国艺术家陆根柄(Yook KeunByung)的作品。在草地的西南角,尼日利亚黑人艺术家莫·埃戈达(Mo Egoda)像一个走投无路的拾掇者一样正在用河中的荒木搭建一座“希望之塔”。

进入“能看到皇帝新衣的场所”——文献展的主展场——弗里德利希阿鲁门博物馆,厅右边是一间视野不明的房间,黑色蚂蚁连续图纹布满了天顶和墙体,一个光头男人在几个闪烁不定的荧光屏上旋转着,张大的嘴发出哇哇的叫声。这是一种无边无际的痛苦之状,目睹者不禁问道:这是什么艺术?这就是大名鼎鼎的美国观念艺术家布鲁斯·瑙曼(Bruce Nauman)的作品《痛苦的呼唤》。谁的痛苦?个人、国家、民族、时代。10年后我才得知,许多年来布鲁斯·瑙曼都是排在年国际当代艺术销售100强的第三位。成功的艺术家,到底你为谁而痛苦,以至于不得不大声叫喊。

进入另外的空间,接踵而来强制性地涌进人们视线中的是这样一些场景:天花板上倒挂着桌子椅子,塑料管道穿插其间,颜色模糊的液体在管道中循环,然后滴进玻璃杯里又溢满地面;巨大的机械装置设备,其形状如男性生殖器不停地上下耸动,并发出刺耳的轰鸣;一座破旧不堪的古典双人沙发,弹簧棕丝暴露无遗,被涂成黑色的地球上盖着一本打开的书,肮脏的画笔在机械传动装置的驱使下永无休止地在油画布上来回移动,从沙发里还传出抒情而优雅的音乐;石膏翻制的与真人等身大的男性群裸,正在从事一场与同性恋有关的把戏;把粪便拍摄后,制成瓷砖铺满一个展厅通道;一个蹲式厕所与凌乱不堪的客厅混在一起供人观赏……

这就是我第一次所观赏的在国际上享有盛誉的卡塞尔文献展!

于是,我猜想,这些表面看来荒诞不经的艺术的背后一定有另外一个解读系统,也正是这一点激发了我对当代艺术的兴趣,使我的眼光从架上绘画扩展到了其他领域。

1996年我受邀参加了在卡塞尔文献展展厅(documenta Halle)举办的“马罗卡——来自边缘的艺术”展(Maloka—KunstderWelt peripherie)。偶然间我产生了一种莫名的预感:也许我将要和文献展结下一种不解之缘。

1997年和2002年我又连续两次观看了文献展,并在2002年第十一届文献展的开幕式上实施了我的“国际新长征——穿越欧洲”的活动。正是这种有意无意之间的机缘,于是,我暗自期盼有一天能写一本有关文献展历史的书籍来全面介绍它的展出线索。

重庆出版社仿佛知道了我这一从来没有向人透露的想法,负责编辑策划的戴前锋先生前来和我谈及他的“国际大展系列”出书计划,惊讶之余,我立即和他找到了共同兴趣点。

自文艺复兴以来,西方的发展使其逐渐成为一种绝对强势文明统治着地球上的大部分地区,并把它价值观强制性地输出到地球的每一个角落。而号称有五千年灿烂文明的中国,在近五百年来,已经很少对全球提供创造性和建设性的发明与创造。我常年居住在西方,无论走到哪里,都会用敏感的眼光本能地寻找与中国有关的痕迹。非常令人失望,那真是少之又少的。极端的是,当我回到中国,才意识到,西方文明已经全方位地占领了这个东方大国。中国的社会组织结构、法律制度、生产方式、建筑、交通、信息传播渠道、语

言的书写顺序等等都采用西方模式，甚至最传统的经济作物——茶叶种植也离不开西方传入的化肥与农药。对此，在经过一段时间的自卑绝望后，我突然找到了一种疏解的参照与借口：西方以科技力量与文化渗透占领了全球，而它的最核心的文化传统——基督教信仰就是一个最典型的源自东方的“舶来品”；同样，佛教在今天已经被视为中国文化传统，而它却是印度的产物；以人类文化摇篮著称的埃及已经把自己视为伊斯兰教国家，而阿拉伯人在公元7世纪才占领这个国家，经过250年的统治，便彻底地使其伊斯兰教化了。由此，我们有理由相信，民族文化的形成是一个吸纳交融的过程，无论这种文化是来自哪里，只要它是健康而有益的，它就是人类的共有财富，我们都应对它展示出宽容的姿态。我们也应该深信不疑，中国在熟练接纳西方文化许多年后，会自然而然地把它融入我们的文化之中，使之成为我们传统的一部分。而今，中国切盼与西方对接与互动，而西方目睹中国的日益强盛也酿成了同样强烈的期盼。要达成这个双边愿望，它的前提是不论好恶必须先相互了解。但在中国真正了解西方的人并非太多而是太少，与之相对的是普通西方人对中国的知道更是近乎于空白。

为了在这两种文化之间建立哪怕是微乎其微的沟通渠道，我写了不少介绍和分析文献展以及西方艺术的文章发表在杂志上，但这并不能使我满足。于是，我放下了手中与我的切身利益戚戚相关的工作，登上了飞往德国的航班。

2005年9月，为了启动《西方现代艺术视觉文本——卡塞尔文献展》这本书的写作，我不远万里地来到了德国中部城市卡塞尔。

展开德国地图，卡塞尔正处在东西德统一后外形如鹰的版图正中。这个宁静得如天国一般的城市只有20万人口，周边有四十多座宫殿、古堡和修道院。它的土地绿化率高达60%！它还是格林童话的故乡，但同时它又是德国纳粹的重型武器生产基地，令人闻风丧胆的豹式坦克就是从这里制造出来开进了欧洲战场。在“二战”期间曾经遭到了盟军猛烈轰炸的卡塞尔，差点从地球上被抹去。1955年第一届卡塞尔文献展的举办，才使这个城市从废墟中苏醒过来，继而成为了国际当代艺术的集成之地。

2005年9月在卡塞尔，我又看了一个国际巡回展“卡塞尔文献展50年——移动的档案馆”。我来这儿的动机是收集有关文献展的书籍和资料，但看完这个展览后，我却萌动了把半个世纪以来的文献展的回顾展移动到中国去的想法。但这个展览的组织者的视野还没有触及到远东中国，也就是说他们没有把中国纳入巡回展的计划之中。我很贸然地把我的想法告诉给文献展资料馆馆长斯藤格（Stengel）女士，经过我和她以及更多人的共同努力，一年多后这个展览终于在中国重庆和上海得以呈现。

“卡塞尔文献展50年——移动的档案馆”与中国艺术界谋面，无疑为我的写作增加了更充分的理由。现在它已经不仅仅是一本纯粹在西方语境中的艺术历史书籍，通过把这个展览在中国的全部资料都收罗进去，我们便可以从中检测到它在地球东部时空出现时的现场效应。

现在我要着手写这本书，问题的关键在于首先需要找到12次文献展的全部相关资料和文献。文献展历经半个世纪，尽管德国人是惯于整理与反思的民族，因为多方面的原因，至今为止，他们还没有形成一本对它进行全面总结的文本。而要想收集到12次展览零碎的各种资料，是一件难上加难的工作。于是，我拜访了文献展资料馆并希望求得它的帮助。令我失望的是文献展资料馆也无法为我提供系统读本。在柏林图书馆里好不容易发现了历届文献展的相关文献，但如此宝贵的历史文献图书馆是不外借的。在柏林国家图书馆那幢闻名遐迩的建筑里我无法用任何手段把众多文献全部复制下来。于是我只好怀着侥幸钻进隐藏于柏林大街小巷的书店，来搜寻这批“文物”。一个月不屈不挠的离奇经历，感动了文献展资料馆，他们决定给予我适当的支持。

接下来就是长达一年多的夜以继日的写作与编撰。对我来说呕心沥血再也不只是作为一个成语停留在词典里，它几乎成了我疲惫肌体中的记忆信号。我的几位助手为此也深有同感。

尽管我曾经是现代文化的极力鼓吹者，总是以传播这种文化为己任，然而著述并不是我日常的工作，对如此繁复的撰写编辑事务我没有习惯性的忍耐力，有时候我感到已经到了崩溃的边缘，会情不自禁地问自己为什么要来承担这么一件对我自己来说得不偿失的工作？

科学家断言，地球的生命还有50亿年，而人类有文字记载的历史最多只有7000年。在这7000年中人类从来就没有停止过一天对同类的杀戮。在如此短暂的时间我们创造的是一部不断威胁我们自身生存的历史，那么谁能保证在漫长的50亿年的时间中人的活动最终不会使地球遭到毁灭性的破坏？

由农耕时代派生出来的封建社会对今天来说是一个公认的坏制度。在那个时代，由于生产力低下，人的全部活动目的都是为了生命的简单延续。而每一时期诞生的政治和军事强人几乎都毫不例外地采用强制性专制手段对普通人进行统治，人们沦陷在困苦的境遇中。西方现代科技革命，使人类的生存方式获得了巨大改变，现代性提高了人类活动速度，延长了寿命，使个人获得了更多生活资源和表达自由的权利。因此现代性社会模式在不长的时间内扩展到了地球的大部分地区。长时间以来我们对现代性创造的伟大成果总是持一种正面的肯定态度。也许传统社会与之相比有更频繁的杀戮和暴行，但传统社会摧残和剥夺的只是地球表面的生命。而现代主义破坏的却是地球的深度空间和人类赖以生存的整个自然环境。至今对整个生物界毁灭性的核威胁还找不到解除的办法。

以色列社会学家爱森斯塔特（Eisenstadt）在他的《反思现代性》一书的第三章开篇就对现代性作了毫不犹豫的断言：“野蛮主义不是前现代的遗迹和‘黑暗时代’的残余，而是现代性的内在品质，体现了现代性的阴暗面。现代性不仅预示了形形色色宏伟的解放景观，不仅带有不断自我纠正和扩张的伟大许诺，而且还包含着各种毁灭的可能性：暴力、侵略、战争和种族灭绝。”岂止是种族灭绝，完全有可能使整个世界灰飞烟灭！倘若有一天地球真的毁灭于人类行为，可以肯定那不会是任何其他文明带来的后果，那必将是西方现代性滋生的破坏潜能埋下的祸根。

两次世界大战，是对现代性暴力基因最可靠的测验，现代性的本质暴露无遗。在这个经验提示之下，整个西方知识界开始集体向左转，从此就用怀疑的眼光来注视他们身处的现代主义的核心社会机体。但现代性必定是一部高速运转着向前推进的机器，没有人能够迫使它退回到农耕时代的缓慢状态。那么，我们刻不容缓的任务就是在这部机器上安装各种速度缓冲设备。在艺术家看来，也许艺术就是最有效的设备之一。

文献展就是在这一精神背景下，在由现代性造成的创伤上展开的，并对现代性表明了它的深切忧虑和警告式的批评。更值得强调的是，被供奉在人类文明高端领域的政治、哲学、宗教，当它们成为时代的对立面而又用极端形式表现它们的态度时就会导致暴力；而在艺术的维度中，它的表达方式无论有多么的繁复多样和慷慨激昂，却始终是和平的。这就是艺术往往被忽略的特点，也是文献展的特点。

另一方面我们确实可以看到，“二战”后的德国留下的是一片瓦砾，物质生活水准降到了最后底线。但毕竟是文化传统深厚的民族，他们并没有忘记艺术的意义，在饥饿的废墟上，仍然拉起展线，挂上了艺术品，把艺术作为人类生存的必要条件投放在普通人的日常生活中。尽管卡塞尔文献展资料馆馆长在中国接受一次采访时说得轻松而单纯：“我们希望通过这个展览告诉世界：德国不仅仅是一个坏蛋，它仍有优秀的东西，有值得我们去热爱的艺术。”但这却是一个典型的德国人对文献展的历史感和责任感的准确表述。因此，文献展对战后德国的人文精神复苏、道德回归和自信重建都起到了不可低估的作用。精神与物质是人类社会两条并行不悖的生存轨迹，必须同时向前涌进。纵观文献展的发展历程，我们还会清晰地看到，它不但是一个艺术史的参与者、创建者和书写者，它还在无意中犯下了欧洲至上主义的历史过错。而重要的是，在不断受到外界非难和自身谴责的阴影中，它终于能够勇敢地来面对它，一次又一次地纠正自己，最后建立起了一个开放的系统。

文献展为我的写作留下了文化品格的参照。

因此，在今天向沉溺于潜伏着巨大危险的娱乐消费狂潮中的人们传播文献展的精神，便成了我撰写这本书的理由与动力。当然，我也获得了从写作痛苦中转换出来的探索乐趣和学术上的成就感。

张奇开

2007年11月12日

于四川美术学院坦克库

盟军成群的飞机俯冲下去，把千百吨炸弹倾泻在卡塞尔的建筑、草地、树林和人头上，致使这座为纳粹军团生产重型武器的城市顷刻变为废墟。

“二战”后的德国人沉溺在贫困、羞辱、自卑的一息尚存中。这个曾经对世界文化产生过巨大影响的民族在面对基本生存物质匮乏、国际法庭审判的严厉言辞和反人道罪行的自责心理的多重压迫下苟且偷生。在盟军的多国严密军事管制夹缝中，他们残存的一点人格自尊，也因抢夺美军的空运救援物资而丧失殆尽。日尔曼人对艺术肯定已经漠然不知，博物馆里在战火硝烟中幸存下来的历代大师作品只能成为他们对祖国和平年代的美好记忆。德国艺术界的战后10年在美术史上几乎是留下了一页空白。也正是这空白的10年之后，那座被炸成废墟的德国中部城市卡塞尔突然蹦出一位当代艺术的谋略大师——阿诺特·波德（Arnold Bode）。

这位1900年出生于德国卡塞尔的工程学院教授，20世纪20年代到柏林学习艺术。当时的柏林以至整个德国盛行的并非艺术，而是政治上的纳粹主义。年轻的艺术、诗人、哲学思辨者们麇集在咖啡馆里，他们热衷政治胜于文化，却又是如此的不得要领。尽管包豪斯（Bauhaus）的理论对波德有决定性影响，但他和包豪斯的创始人与推行者都无法用对艺术形式特殊敏感的眼光来窥透欧洲就要经历的那场战争到底基于什么原因。纳粹党开始驱赶和他们政治利益不一致的人群。包豪斯的先生们逃逸了，逃到美国，继而成为纽约城市建筑——水泥和钢铁森林的蓝图绘制者。波德作为一名还不是身怀绝技又名不见经传的建筑系学生，在这场动荡之中，惶惑得无所适从。他根本就无法预知，他在狂热的纳粹青年中是一个不受欢迎的人，直到有一天，同学们对他大声吼道：“你在这里张望什么，赶快拿着你的帽子，滚蛋吧！”波德才明白，他不能在此久呆，于是他回到了故乡卡塞尔。很快，战争爆发了。无论你是具有资产阶级、小资产阶级和中产阶级身份，或者右倾甚至“左”倾思想，也不管你是工人、农民、学者、画家、演员和流浪汉，只要你是一个男人，你就有义务成为祖国的炮灰。波德穿着军装走上战场。枪林弹雨中他幸存下来，正是如此，他才有可能在德国战败许多年后站立在弗里德利希阿鲁门博物馆的废墟前萌发要在这里举办一个国际性当代艺术展的动机。

卡塞尔曾经是德国国王行宫所在地，这个处在如鹰一般的德国版图正中的中小城市，却拥有欧洲大陆上第一座封闭式剧院（Ottoneum）和第一所公共博物馆。与这些建筑同等重要的是卡塞尔举办的各种传奇般的艺术节——它们直到魏玛共和国时期都极其兴旺，这个展示传统几乎为文献展的举办暗藏了一个奇妙的传承动机。在第二次世界大战期间，这座城市80%的建筑都被摧毁。战后，卡塞尔提出了“在废墟上重建一切”的口号。这个重建计划意在打造一座现代化大都市。其实，这座城市的核心部分——城中轴线上的阶梯式马路是以希特勒统治时期的城市规划为基础的，纳粹建筑设计师们早就为重建卡塞尔作了准备。作为历史图景，这是无法抹去的，它与战时大轰炸留下的创伤相伴而生。但1955年的卡塞尔却仍然是如此乐观，它被选作国际园艺展的主办城市。那是一次巨大的协调性活动，当时在任的联邦德国总统西奥多·豪伊斯（Theodor Heuss）在园艺展开幕式上讲话时评价这次活动是使“一个被损毁或受到死亡威胁的共同体得到了康复”。

园艺展吸引了300万观众，除了提升城市形象，它的主要目的是在于刺激国内旅游业的发展，并为当地的基础建设增加投资。根据展览委员会的计划，在这个园艺展中将举办一个纯艺术展览，而这个展览就是我们今天看到的“卡塞尔文献展”。因此，可以说第一届卡塞尔文献展是隶属于园艺展，是一个展中之展。由于特殊的地理位置，战后德国的东西划分骤然将卡塞尔这个城市抛到了西方世界的边缘。但是，当年的联邦德国园艺展也是以前卫的形式进行的一次实验。对该展览的首席策划人赫尔曼·马特恩（Museum Hermann Mattern）来说，当代艺术应当融入荒凉而富有田园风光的场景中或者生长在公园繁盛的华盖下，可是和马特恩同属卡塞尔艺术协会的阿诺特·波德却有相反的意见，他认为，在弗里德利希阿鲁门博物馆（Museum Fridericianum）的废墟上举办这个展览再合适不过了。在波德的理解中，不但有必要让战后的德国民众接触国际现代主义艺术，而且，必须用艺术来重建那段纳粹主义的国家犯罪之后的正常公众生活，用艺术来重新启蒙欧洲人已经被战争彻底摧毁了的健康精神。而他的这个想法正好吻合了人们修建弗里德利希阿鲁门博物馆的原初动机：一座启蒙运动的博物馆。这座博物馆是在“法国大革命”爆发约10年前由S.L.杜·瑞（Si-