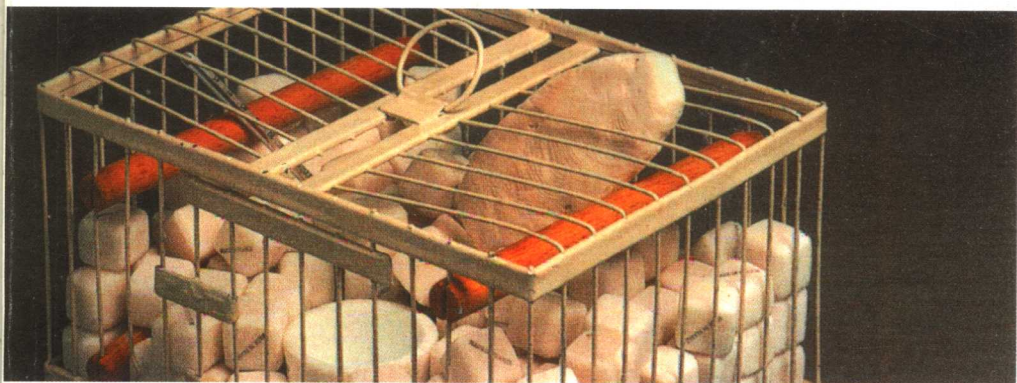


After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History

汉译精品
思想人文



艺术的终结之后

当代艺术与历史的界限

[美] 阿瑟·C. 丹托 著 王春辰 译

凤凰出版传媒集团 江苏人民出版社

by Arthur C. Danto

汉译精品 · 思想人文

艺术的终结之后

当代艺术与历史的界限

[美] 阿瑟·C.丹托 著 王春辰 译

凤凰出版传媒集团 江苏人民出版社

图书在版编目(CIP)数据

艺术的终结之后 / (美)丹托著; 王春辰译. —南京:
江苏人民出版社, 2007. 4

(汉译精品·思想人文)

书名原文: After the End of Art; Contemporary Art and
the Pale of History

ISBN 978-7-214-04429-7

I. 艺... II. ①丹...②王... III. 艺术理论 IV. J0

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2007)第 039621 号

AFTER THE END OF ART: Contemporary Art and the Pale of History by Arthur C. Danto
Copyright © 1997 by the Board of Trustees of the National Gallery of Art, Washington,
D. C. Text copyright © 1997 by the Board of Trustees of the National Gallery of Art and
Arthur C. Danto

Published by arrangement with Georges Borchardt, Inc.

Simplified Chinese translation copyright © 2007 by Jiangsu People's Publishing House

ALL RIGHTS RESERVED

江苏省版权局著作权合同登记: 图字 10-2005-221

- 书 名 艺术的终结之后——当代艺术与历史的界限
著 者 [美]阿瑟·C. 丹托
译 者 王春辰
责任编辑 周晓阳
出版发行 江苏人民出版社(南京中央路 165 号 邮编:210009)
网 址 <http://www.book-wind.com>
集团地址 凤凰出版传媒集团(南京中央路 165 号 邮编:210009)
集团网址 凤凰出版传媒网 <http://www.ppm.cn>
经 销 江苏省新华发行集团有限公司
照 排 南京紫藤制版印务中心
印 刷 者 丹阳教育印刷厂
开 本 960×1304 毫米 1/32
印 张 9.625
字 数 250 千字
版 次 2007 年 4 月第 1 版 2007 年 4 月第 1 次印刷
标准书号 ISBN 978-7-214-04429-7
定 价 22.00 元

(江苏人民出版社图书凡印装错误可向本社调换)

华盛顿特区国家美术馆
1995 年梅隆美术讲座
伯林根系列第 xxxv. 44 讲

献给

罗伯特·曼格尔德和希尔薇娅·普里马科·曼格尔德

并献给芭芭拉·维斯特曼



阿尔弗雷德·希区柯克的《眩晕》(1958年)剧照,在片中,大卫·里德插入了他的绘画作品《第328号》(1990年)。

中文版序言

我的艺术哲学发展到现在,主要由三部著作构成:《普通物品的转化》(1981年)、《艺术终结之后》(1997年)和《美的滥用》(2004年)。这些著作放到一起就是对20世纪60年代开始而持续至今的艺术史发展的回应。我很荣幸与这样的一段历史生活在一起,并作为一个哲学家、1984年以来又作为批评家对之有所回应。我感觉到现代主义的时代已经结束,艺术被创作、被经验的一个革命的新时期已经开启,它特别出现在纽约,但是也散播到英国、德国、意大利及日本的其他中心城市,这个时期最终改变了全球各地的艺术创作传统和体制。当然有些国家,如俄罗斯和中国因为政治原因,一开始并不能进入到全球的艺术系统中,因此也就没有经历这种历史的早期阶段。下面,我将介绍我每部书的背景,解释每部书所考虑的问题。

《普通物品的转化》是力图为艺术定义确定一个框架,因为我认为,由于60年代早期的前卫艺术家要努力克服两个界限——一是高级艺术与低俗图像之间的界线,一是作为艺术品的物品与作为日常文化一部分的普通物品(但是后者在那时为止还没有被认为是艺术)之间的界线——这个艺术定义变得非常紧迫。这两方面的革命的根源可回溯到一战时的达达运动,当时也是对一战的回应,现在由于政治的原因,这些革命成为减小高级艺术的光环、并且攻击作为神话的伟大艺术家的观念的行动。

艺术家安迪·沃霍尔对这两个革命做出了贡献,尽管我不认为沃霍尔自己是受到政治意识形态的驱使。1961年,他在纽约一家女性时装店的橱窗里展出了几幅绘画,这些绘画是两类低俗的图像的放大图——一类是从大家都熟悉的连环漫画上选取的绘画,如大圆眼、超人;一类是刊登在廉价杂志与小报的最后几页上的粗糙黑白广告。一般来讲,这些广告促销的那些产品都声称可获得娇美面容、治愈秃顶或可练就一副吸引女性的好身材。1961年,没有人会严肃认真地认为这些漫画图像或广告商的图画是艺术,但是波普艺术给这些日常生活的图像赋予了艺术价值。1964年,沃霍尔这一次是在一家重要的画廊里展出了一堆堆的盒子;这些盒子和包装消费品的工业生产的盒子一模一样——如装番茄汤的盒子、装麦片的盒子以及装清洁用品(如布里洛肥皂)的盒子——都是从工厂把消费品运到库房、再运到超市。这个画廊就像超市的仓库。

这些盒子提出了深刻的哲学问题,即它们为什么是艺术品,而那些外表上无法分辨的实用盒子却完全不是艺术品。沃霍尔的盒子在1964年可卖出几百美元,而今天在拍卖行上可以超过10万美元。但是与它们相仿的商业盒子却在取出放在里面的商品以后没有任何的价值。事实是沃霍尔的盒子用胶合板制成,沃霍尔和他的助手手工印上图案,而商业盒子则是在大型的工业压力机上用印刷好的纸板制成。但是显然,这并不能解释艺术与现实的差异。我在1964年看到了这个展览,对我的影响巨大。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东西。但是这种差异的东西在那些年里在纽约的艺术世界中到处都是。艺术的制作材料有普通的荧光灯,安装在墙上;有耐火砖,排成一条线;有建筑上用的预制墙体。它也发生在前卫舞蹈中,开始表演一种在外表上与简单的身体动作无法分辨的舞蹈动作。行走与表演一段只有行走动作的舞蹈运动之间有什么不同呢?坐在椅子上与舞蹈表演中的同样一个动作之间有什么不同?作曲家约翰·凯

奇早在 1952 年就谱写了一个曲子,包括一位钢琴家合上琴盖后到重新打开它这个持续 4 分 33 秒间隔当中所有的声音。曲子标题叫作《4 分 33 秒》。凯奇感兴趣的是把音乐声音的范围扩大,将普通生活的声音也包括进来。作家博尔赫斯想象有两种文本,一个是西班牙大师塞万提斯的,写于 16 世纪,一个是 19 世纪象征主义诗人的,都是由同样的单词组成——然而博尔赫斯认为,它们在风格上完全不同。

这些都是真实的例子,发生在美术、音乐、舞蹈和文学的世界之内。它们可被看成是玩笑,或像艺术家希望的那样,被严肃认真地对待,看成是用极端的方式提出了艺术本质的基本问题。我在 1964 年就这个问题写了一篇哲学论文,即《艺术世界》^①,提交到美国哲学学会会议上。但是一直到 70 年代后期,我才准备好用系统的方式来探讨这个问题,这就是《普通物品的转化》一书。在这部书里,我提出某物成为一件艺术品的几个条件。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。我认为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。自然地,它们留下大量属于艺术的东西,但是它是在具有某些必要的条件之后才会这样的。我的定义作为一种定义,在任何时候都可以被思考。但是多数情况下,思考艺术的哲学家都要思考什么使得艺术对于人如此重要——它的美、它的表现性、它能够让人笑、让人哭。所有这些特性都很重要。但是这些与我在 20 世纪 60 年代遇到的艺术都不相干。作为一名哲学家,我关心的是从这些极少受到改变的作品与那些人类在早期作为艺术加以回应的人性化的东西——关于英雄和神祇的喜剧、悲剧、小说、交响乐、戏剧、芭蕾、壁画、雕塑——之间找到共性的东西。我感到我很幸运生活在我做点事情的时代和做点事情的地方,当时对于产生出来的艺术几乎没有任何有趣的解释,除了提出它什么是艺术之外。

① 《艺术世界》中文翻译见《外国美学》第 19 辑(江苏教育出版社,2007 年)。——译注

如果我能够让时间倒流，我可以想象与古希腊或与古代中国的哲学家和艺术家进行艺术定义的讨论。他们可以很容易地掌握我对艺术的定义。他们会说是这样的——一件艺术品具有并代表了某个意义——但是实际上还有比这些更有趣的艺术属性可以讨论。想一想那些使得宋代水墨画得以成为宋代水墨画的特性！或者希腊人会说，《特洛伊妇女》当然具有意义并代表了这个意义。但是除了它作为悲剧使人感动外还能有什么益处？或为什么观众坐着看完它的表演后有被净化的感觉？哲学家会异口同声地说我把所有让人感兴趣的东西都省略掉了。但是我会解释因为净化(catharsis)属于某些艺术形式，而不属于另一些，所以它不可能具有普遍性——也会解释我感兴趣的只是若无此则不成为艺术的那些属性。艺术的哲学史上没有一个人，无论是艺术家还是思想家，可以想象我在60年代或70年代所经历的那些艺术世界。他们又如何理解我在沃霍尔或在杜尚的现成品中所发现的问题呢？假定我扛着一把雪铲回到历史中。我可以解释这个它用来铲雪多么有用，这个很容易被理解，但是如果我扛了两把雪铲回到历史中——一个是现成品，另一个仅仅是一把铲子——他们会发现很难看出它们之间能有什么差别。它当然不会有那么明显的差别——就像一个有涂绘了的铲把，另一个仅有一个木头铲把。人们会颇费功夫地去分辨一个雪铲可以是艺术品——但是如果它是的话，那么就很难明白为什么另一个雪铲就其各个可以看到的特征而言，不是艺术品。困难在于我的那些历史先驱者们无法想象未来的艺术史——无法想象我和其他人在60年代及以后所经历的那类艺术。但是这里面包含了某种似是而非的矛盾。一个艺术定义如何可以同时具有普遍性、具有永恒性，而同时又依赖于历史经验来被人们理解？

例如，60年代出现了一系列艺术运动：波普艺术、极少主义和观念艺术。这些运动的每一个都使得作品具有(至少说)哲学疑问。构成波普艺术的作品看起来很像大众文化中的那些图像。构成极少主义的作品看起来通常像工业产品——荧光灯、砖、预制墙体。地上的一个洞可

以是一件观念艺术作品。实际上,这个时候开始似乎一切都可以成为艺术品,只要能够援引某个理论对它作为艺术的地位予以解释即可,这样人们并不能通过观看某物来分辨它是艺术品或不是。毕竟意义是看不到的。人们无法通过观看来分辨某物是否具有意义或它具有的意义是什么。德国艺术家博伊斯用肥肉和毛毡、用废旧的印刷机、用树创作了艺术品。一堆煤、一桌子书、一堆报纸、一截水管、一件女人衣服都可以成为艺术品。一段粗糙的录像记录了某个男人正无所事事,这也可以成为艺术品。艺术品不再需要多少技能来制作。它们不再需要艺术家——任何人都可以“做”艺术品。绘画和雕塑按照传统所理解的,越来越不处于中心地位。就好像艺术进入的不仅仅是一个新的时代,而且是一种新的时代,在这种时代里任何事都是可以的。在 20 世纪 80 年代早期,突然繁荣起所谓的新表现主义绘画,但是到了中期,又退潮了。突然,不再发生任何艺术运动。20 世纪上半叶经历了数百个运动——立体派、野兽派、构成主义、至上主义、未来主义、达达、超现实主义、表现主义、抽象艺术——每一个运动都有自己的宣言。所有这一切都消失了。艺术史不再受到某种内在的必然性驱动。人们感觉不到任何的叙事方向。

1984 年,我发表了《艺术的终结》一文。就好像至少在艺术世界里,某种马克思和恩格斯曾经设想的“历史的终结”的东西变成了现实。艺术家可以真正地做任何事情,似乎任何人都可以成为艺术家。一开始,这很让我苦恼。当人们期待着每一个新的季节出现新鲜的启示时,我很怀旧于一段令人激动的历史就如此地逝去了。曾经一度,有一种且只有一种艺术似乎具有历史正确性。在美国,有抽象表现主义。人们以为它将持续的时间会和文艺复兴持续的时间一样长,但是到了 1962 年,它就结束了。有些批评家认为它会被色域绘画代替。但是,正如我已经注意到的,随着波普、极少主义和观念艺术的出现,艺术世界已经开始发生了某些深刻的变化。现在似乎是深刻变化的时代已经过去。当人们可以做任何事情的时候,似乎不再会有任何的理由做一

件事情,而不做另一件事情。我们已经真正地进入了一个多元主义的时期。不存在一个正确的创作艺术的方式。

正如我说的,我一开始发现这种情形实在让人懊恼。我写道:“生活在历史中曾经是多么荣幸的一件事啊。”但是我一点一点地开始感受到摆脱了艺术史的羁绊该是多么让人心醉的事。因此我们再一次诠释马克思,我们不再是因为历史而成为的那样的人,而是历史由我们来创造。不再有历史向之发展的内在决定的终端状态(end state)——我们已经达到并超越了任何的终端状态。当我开始演讲论述艺术的终结时,我的观众通常是艺术家,一开始充满了敌意,但是很快地他们感觉到了我已经开始拥有的解放了的感受。人们不再无限地争论创作艺术的正确方式是什么。20世纪40年代在纽约的雪松酒吧里或50年代在纽约第10大街的艺术家俱乐部进行的那类争论属于的那种事情的阶段已经被艺术超越了。当1995年我受到邀请去华盛顿国家美术馆做梅隆讲座时,我决定我的讲座围绕着这些艺术史哲学来展开。《艺术终结之后》就是这次讲座的结果。

艺术世界的体制开始急剧地变化,以回应我所称之为的、我们已经进入的“后历史”时期出现的极端多元主义。例如,在美术学院里,技能不再被教授。学生一上来就被看作是艺术家,教师在那里只是帮助学生实现他们的创意。这种态度就是学生可以学习任何他或她需要的东西,为的是创作他或她想创作的东西。人人都可以使用一切东西和任何东西——如音响、影像、摄影、表演、装置。学生如果愿意的话,他们可以成为画家或雕塑家。但是主要的事情是找到哪些手段来表现他们感兴趣传达的意义。美术学院的氛围不再是一群学生站在画架前画模特或画静物,旁边有一个“大师”从一张画布走到另一张画布前提一些意见。在高级的美术学院,学生有他们自己的工作室,而教授们——也是艺术家——定期来观摩,看一看正在做什么,给出一些指导。

艺术成为在某种程度上属于一切人的东西。数以千计的博物馆修建了起来,但不是展出那些“经受了时间考验”的珍宝,而是展出当下正

在做的事情。观众感兴趣的是他们时代的艺术，而不是学习欣赏过去的大师的杰作。这种情况不仅发生在美国、欧洲，而且发生在世界各个地方。艺术家到处旅行。他们变得国际化。比如现在，我得知每月都有 200 个国际艺术活动——双年展、三年展、艺术博览会。艺术世界自身已经没有中心。人们会说，中心到处都是。世界各地的机构都在变化转型以满足新的需求。

中国在 60 年代和 70 年代经历了它自己的历史。但是它没有经历现在的艺术世界演变过来的那段历史。这没什么关系。当它的艺术家得到了越来越多的自由时，它发现自己已然是国际艺术界的一部分。它举办了自己的国际艺术活动，中国艺术家开始出现在全世界举办的各种国际艺术活动中。对新艺术、新艺术家的需求好像无法满足。中国艺术家就像西方的艺术家一样，找到了他或她需要实现他们的非凡设想的手段。这种自由在一开始一定是很难被接受。中国艺术，特别是中国画曾经遵循非常显著的传统道路。多元主义意味着人们可以仍然是传统艺术家，但只是作为一种选择。最近，我看到了蔡国强制作的非常写实的鳄鱼。他把机场没收的许多尖锐工具粘到作品上。它们是都市化很强的作品。它们意味着艺术家到处走来走去的世界。它们是没有边界的作品。当它成为艺术，我们就都是这个同一个世界的一部分。今天无论如何与世界相隔离，艺术世界都是一个单一的巨大共同体。也许，这是因为意义的存在定义了艺术，而意义不需要任何特殊的语言。它们被体现在超越了在其他方面把我们分开的语言的对象中。

然而，书籍需要翻译。我对此心存感激，尽管我的关于艺术哲学的书来自于我所见证的艺术史，但是它们所传达的观点却随着越来越多的国家进入到全球共同体中而被广泛地接受。我的书都是面向世界各地的艺术家的，他们希望对他们周围发生的艺术世界获得某种宏观的哲学画面。但是他们也希望被别人阅读，因为这些人可能去参观世界不同地方举办的展览时遇到了某种艺术，但是他们无法确定如何去体验这些艺术。

经验应该是审美的吗？曾经一度，这是天经地义的。艺术品据信主要是为了给予那些思考它们的人以愉悦而创作出来的对象。这可能还会发生，但是它不再具有普遍性，事实上，它不再具有典型性。我最近的系统化的著作《美的滥用》就试图解释美是如何地以及为什么不再是艺术家的核心关注点——它也试图重新定义我们与艺术的关系，因为艺术并不是审美地向我们显示。当然，除了美，还存在着更广泛的美学特性——但是美是唯一同时具有价值的美学特性。这是类似于具有价值的真与善的价值。这些在生活中具有重要意义——但是在某种程度上，艺术中的真可能比美更重要。它之所以更重要，是因为意义重大。艺术家都愿意通过作为视觉思想的例证的艺术品来揭示意义。今天的艺术批评更关注于这些意义是否同时具有真实性，而不是关注传统的视觉愉悦的观照。艺术家已经成为哲学家过去担任的角色，指引着我们思考他们的作品所表达的东西。这样，艺术事实上就是关于经验了艺术的那些人。它也关于我们是谁、我们如何生活。

这就意味着艺术批评家的任务已经在批评家只靠眼睛来决定某物是否好与不好的那个时候起发生了改变。批评家过去自豪于他们的“好眼力”，凭借这个基础，他们可以判断某物是否伟大或是否好。今天，批评家的任务是阐释、解释作品，帮助观众理解作品所试图表达的东西。阐释包括将作品的意义与传达意义的对象联系起来。批评家在帮助观众理解作品的时候，通过参照这些艺术家力图表达的东西，也帮助他们理解他们自己和他们的世界。今天的艺术不是单单为了鉴赏家或收藏家。它也不是仅仅为了那些与艺术家享有共同文化和民族性(nationality)的人。艺术世界的全球化意味着艺术向我们表达的是我们的人性。

我非常荣幸我的著作在中国出版，我对那些参与这项工作的译者和出版社表示深深的谢意。

阿瑟·C. 丹托

2006年6月

我给本书扉页选择的一幅图像，是取自大家都熟悉的一部著名电影的剧照镜头，经过了加工。这部电影就是阿尔弗雷德·希区柯克(Alfred Hitchcock)1958年的《眩晕》。画家大卫·里德(David Reed)对它进行了改编，他在一场旅馆房间的镜头里加入了他自己的一幅画——1990年创作的《第328号》——代替了原来那幅很平常的旅馆作品，这可能是希区柯克为了增加真实性悬挂在床头上面的。如果床上确实有什么东西的话：有谁记得这样的细节？这幅剧照本身是1995年拍的。

里德把这个片断转换成一个循环的镜头，可以重复地在电视上播放。按理说，它和旧金山旅馆房间里的家具是一样没有特征的，房间是《眩晕》女主角朱迪居住的，由金·诺瓦克(Jim Novak)扮演。1958年按照常规，给廉价的旅馆提供电视机可能有点为时太早。当然了，如今这些东西和床一起构成了这种简陋住处的室内陈设。电视机(正在播放里德的改编镜头)被艺术家放在一张床的旁边，除了完全模仿了电影里的床这个事实外，这张床和电影里的床一样没有特征，是里德为了这次拍摄而自己制作的。它们和另外一件东西，构成里德在科隆美术协会的回顾展的一件装置作品——科隆的艺术空间。这另外一件东西就是实际的绘画作品《第328号》，它挂在床头上一面临时的墙上。绘画作品具有两种存在模式——它具有中世纪哲学家用以区别形式现实和

客观现实的东西,人们可能会说,它作为图像和现实而存在。它占据了观众的空间和电影中角色的假想空间。

修改后的剪辑片断代表了里德的两种关注。他完全着迷于《眩晕》,有一次,他去旧金山朝拜了所有留存下来的希区柯克电影中出现的场景。1992年,他把科隆装置的一个早期作品放在了旧金山美术学院里,有安置在一个钢制摄影车上的床、一幅画(《第251号》)和一个录像屏幕——这是一件对于旅馆房间看起来过于专业的设备——它播放着希区柯克电影中的镜头,其中,朱迪站在房间里告诉她的情人她的身份是“马德琳”。在1992年的装置中,电影还没有被修改:他当时还没有想到这个观念。

xii 另一个关注点是他称之为“卧室绘画”的概念。这句话是他的导师尼古拉·威尔德(Nicolas Wilder)谈到约翰·麦克劳林(John McLaughlin)的绘画作品时说的。这些画的买家一开始把它们挂在家里几个共用空间中的一处,但是,威尔德说,“他们会[及时地]把画搬到卧室里去,在那里我们可以更加亲密地与它朝夕相处。”里德的反应就好像是面对一个启示:“我的生活梦想就是成为一名卧室画家。”改编后的录像意味着朱迪很密切地与《第328号》生活在一起,通过把《第328号》与床一起放置到观众空间中(在纽约麦克斯·普罗泰奇画廊的一个装置中,一件司各特[《眩晕》男主角]的浴袍的复制品很随便地被抛在床上),里德指引观众如何和《第328号》联系起来,如果碰巧他或她得到了它,或任何里德的绘画作品。

里德还有一件关注的事值得提一下,即样式主义^①和巴洛克绘画,而他的一件最近的作品是一项研究,模仿了一幅丢失的祭坛画,原画是多米尼克·菲迪(Domenico Feti)所作,这是为马里兰州巴尔的摩市瓦尔特美术馆创作的。这个美术馆举办一个名为《走向巴洛克》的展览。祭坛画包括一幅安置在复杂的框架中的画,通常还有其他的画,这些画

① 样式主义(mannerism),又译“矫饰主义”。——译注

的目的是确定我们应该如何称呼使用者(不是观众)与绘画的关系。当然,一般的做法是面对画中的任何人祈祷。里德设计的装置和一件复杂家具之间有一种类比性,祭坛画就放在这件家具中,于此,它也定义了人们与绘画的关系应该是什么。人们应该与它很亲密地朝夕相处,就像它在卧室里的位置所意味的那样。

一幅画的画框、祭坛画的结构、一件其中像宝石一样安置了绘画作品的装置,都有一种共同的逻辑。我作为一个哲学家,对这个逻辑非常敏感:它们定义了对一幅画采取的绘画态度,这幅画就其自身而言不能满足这些目的。一篇序言还不是展开这个逻辑的地方,不管在什么情况下,我的目的的最好注解是直接去了解里德如何使用电影循环设备、画面配音的机械装置以及监视器——还不用提床、绳子,甚至当作卧室装置一部分的绘画——它们说明了当代艺术的实践。在这样的实践中,画家通过完全属于不同媒介的手段——雕塑、录像、电影、装置等等——不再迟疑地去定位他们的绘画作品。像里德一样的画家们渴望去这样做的程度,就证明了当代画家离开现代主义的正统美学多么遥远,后者坚持媒介的纯粹性,这是它的决定性内容。里德对现代主义律令的忽视则强调了我在本书一章中所谈论的问题,即“纯粹的消逝”。当代艺术可能被视为不纯粹或非纯粹,但是只是在反对充任艺术理想的毒性十足的现代主义的可怕记忆时。我选取大卫·里德作为视觉艺术在当代时刻的一个例子,这是非常特别的——因为如果今天有一个画家,他的作品似乎可以举例说明纯粹绘画的最大优点,那么他就是里德。我在本书的封面上印了一幅绘画,如果站在这个装置中间,人们就会这样看到它——里德的《第328号》——也可以看到,在录像之外、在各种颜色的墙上,在电影空间中被时而一窥的绘画,它位于美丽的朱迪背后,她正在表明正是她误导了主人公相信她是另一个人。

本书源自1995年的一次梅隆美术讲座。我在那一年的春天,在华盛顿国家美术馆做了这个讲座。它有一个很别扭的题目:《当代艺术与历史的界限》,现在做了这本书的副标题。标题的第一部分说明了我