

ART IS WHAT YOU THINK IT IS



艺术并非 你想的那样

【美】 Donald Preziosi, Claire Farago 著

张建威 译



中国工信出版集团



电子工业出版社
PUBLISHING HOUSE OF ELECTRONICS INDUSTRY
<http://www.phei.com.cn>

艺术并非你想的那样

【美】 Donald Preziosi, Claire Farago 著

张建威 译

電子工業出版社

Publishing House of Electronics Industry

北京 • BEIJING

Art Is Not What You Think It Is

978-1-405-19239-2

Donald Preziosi, Claire Farago

© 2012 Blackwell Publishing Ltd.

All Rights Reserved. Authorized translation from the English language edition published by John Wiley & Sons Limited. Responsibility for the accuracy of the translation rests solely with Publishing House of Electronics Industry and is not the responsibility of John Wiley & Sons Limited. No part of this book may be reproduced in any form without the written permission of the original copyright holder, John Wiley & Sons Limited.

本书中文简体版专有翻译出版版权由John Wiley & Sons Ltd授予电子工业出版社。未经许可，不得以任何方式复制或抄袭本书的任何部分。

版权贸易合同登记号 图字：01-2013-7408

图书在版编目（CIP）数据

艺术并非你想的那样 /（美）唐纳德·普雷齐奥西（Donald Preziosi），（美）克莱尔·法拉戈（Claire Farago）著；张建威译. — 北京：电子工业出版社，2016.12

书名原文：Art Is Not What You Think It Is

ISBN 978-7-121-30506-1

I. ①艺… II. ①唐… ②克… ③张… III. ①艺术理论 IV. ①J0

中国版本图书馆CIP数据核字（2016）第287933号

策划编辑：胡先福

责任编辑：白俊红

印 刷：三河市兴达印务有限公司

装 订：三河市兴达印务有限公司

出版发行：电子工业出版社

北京市海淀区万寿路173信箱 邮编 100036

开 本：720×1000 1/16 印张：11 字数：220千字

版 次：2016年12月第1版

印 次：2016年12月第1次印刷

定 价：48.00元

凡所购买电子工业出版社图书有缺损问题，请向购买书店调换。若书店售缺，请与本社发行部联系，联系及邮购电话：（010）88254888，88258888。

质量投诉请发邮件至zlts@phei.com.cn，盗版侵权举报请发邮件至dbqq@phei.com.cn。

本书咨询联系方式：电话（010）88254201；信箱hxf@phei.com.cn；QQ158850714；AA书友会QQ群118911708；微信号Architecture-Art

前言

艺术并非你想的那样

本书由一系列相互关联的章节组成，是对当前有关艺术观念大讨论的一种参与。作为布莱克韦尔（Blackwell）出版社的“宣言”系列丛书的一本，《艺术并非你想的那样》旨在阐明相关讨论中人未言及或人所未言的内容。

“宣言”系列丛书的目的在于唤起人们对许多艺术本质、应用和宿命的传统臆断的重新思考。今天这些臆断大行其道，甚至还得到了众多领域的著名批评家、历史学家、理论学家们撰文追捧。促成这套“宣言”丛书面世的，恰恰是大多数此类声明的动机之所在。这些声明包括：一是主题的世俗认知令人不满，需要直接寻址；二是对未予言表的事情的共同关注要求多方面精准发声；三是这样的发声必然会形成“详尽阐述新观点”的基础，而这些新观点实质上与更广阔领域里的知识和社会进步密切相关。简而言之，宣言是再造，而非重饰。

本书各章集中阐述艺术的核心观念，相关论据源自众多学科和行业传统：艺术史、美学、文化研究、哲学、神学、人类学、社会学，以及具有现代生活特点的日益广泛的圈层。对此，布鲁诺·拉图尔（Bruno Latour）在其《危机》（Crises）一文中进行了框范，有人总结如下：

探究世界是怎样由混合物构成的。通过报纸的例子，他解释了我们经常是如何理解量产艺术品的。正因如此，我们在早

已谙熟的范畴里把这些量产艺术品转化为一种战略思维。拉图尔解释了为解构这种思维，我们是如何不得不将量产艺术品整合成为更加“集体的”思维。然而，要这样做，我们也必须清楚量产艺术品的基础，否则，我们就是对它们的原型视而不见。拉图尔进一步解释了三个“对象领域”（object domains）的基础：归化或真实；集体社会化；解构或叙述。当这些领域相互叠加时，形成的结果便是拉图尔的“转化”（translation）观念。因此，归化的作用在于提取概念，并将它们投射到知识的屏幕上；社会化是擦掉屏幕上的政治去营造一种纯粹；而解构则是剔除这种纯粹，放眼屏幕之外的地方去目睹真理。在文章最后，拉图尔设问：在现代社会，当我们把这些力量融为一体时，会发生什么事情？为什么我们惧怕这样做？拉图尔解释了我们是怎样悬浮在信念和疑虑之间，因为我们从未认为世界现代过。¹

你刚刚读到的这段文字出自艺术观念课上我们的一名非常有能力的本科生之手。它清晰地表达了我们的课题的重要性。本书并不想在这些或相关学科旨趣内对艺术大讨论做一个事无巨细的历史记载，旨在强调这些领域必要的历史性、批判性、理论性联系，以及让读者清晰敏锐地意识到这些联系的必要性。

从这个意义上来讲，本书旨在让我们记住或者表明在自以为知晓的艺术中被人遗忘的事情，以便在重新想象自以为明了的事情时，除了像旋转木马一样在学科间闪转腾挪外，我们可以有更加多样的方法。本书的大部分篇幅用于解决现代论述中出现的艺术难题，其中许多难题是文化和历史演变的特殊产物。这些演变为欧洲艺术思想及其社会、文化、政治、哲学和宗教作用所独具。

2011年1月30日《纽约时报》收到一封题为“艺术至关重要”的读者来信，其中的弦外之音就是一个鲜活的例子：

编辑先生：

黛博拉·所罗门在评论菲比·霍班（Phoebe Hoban）撰写的爱丽丝·尼尔（Alice Neel）传记时，想知道“一个如此孤芳自赏、

贫困潦倒的女人，究竟如何成为对其他生命移情投入的记录者”（《另类》，1月2日）。

用这种方式重新描绘尼尔的生活图画，突显了对她的典型的后现代艺术和批评画作的固执己见：大肆宣传艺术家的个人弱点而不是她的艺术。对所罗门的误导性问题的回答当然就是“因为她才华横溢”。尼尔的画作之所以伟大，是因为伟大的创作，而不是人性的记录。她是一位色彩、线条、形式和构图大师，也是一位敏锐的面部表情翻译家。到了把她看作纯粹的伟大画家的时候了，而不应当动辄视其为好色和偷窥之徒。她还被人们老生常谈地称作怪诞，只是因为和纽约艺术圈里那些被压抑的时尚痴比较起来，她更能放得开自己而已。

世界上“孤芳自赏、贫困潦倒”之人无处不在，但这种生存状态对极具天赋的敏锐的观察者而言，无疑是一种刺激，刺激他们成为“对其他生命移情投入的记录者”。

丹娜·高登 于纽约

信中（本例子中）表明的难题涉及艺术才能和社会同情之间的联系与割裂。这位艺术家的伟大既和她的（想必没有内涵的）专业才能联系在一起，又和她的观察力分离开来：她是一位（“纯粹的”）伟大的画家（色彩、线条、形式大师等），而不简单的是一个敏锐的观察者和对其他生命“移情投入的记录者”。作者对评论家描述为“重新描绘”艺术家生活图画（生活怎么、为什么就是图画的？）的评论所揭示出的，正是在这些动荡（oscillation）中所湮没的：均势中假定的元素独立，像学术艺术分析主要成果的形式与内容或物质与精神一样。

然而，这些区分并不只是从冷静的科学分析中得出的抽象类别，而是代表着在某一特殊的历史传统中与关于艺术家和艺术创作实践的社会角色和责任的长期存在、根深蒂固的争论相一致的区分。许多世纪以来，始于深厚的基督教传统的欧洲争论中利害

攸关的是，人手创作出的艺术作品与某种“更高”真实形式的关系。更清楚点说就是：我们现代的世俗话语脱胎于当代艺术讨论所忽视的基督教环境，因为关于艺术的论述，他们只追根溯源到康德和18世纪出现的欧洲对美术的分类，纵然对十六七世纪这些观念的来源时常搔首弄姿，但极大地忽略了宽泛的基督教环境。在这个环境里，就连古籍都纳入近代早期的论述之中。宗教图像理论一直被认为是无关痛痒的，很大程度上是因为我们采掘历史是为了找到能够被认可为现代的观念。

回顾在启蒙运动思想家用欧洲话语确立现代艺术体系之前的一个世纪会有什么差别吗？在这本小书里，我们试图去弄明白最初是欧洲的、继承的对艺术和美学反应理解的结构逻辑。我们用这种一部分是历史论证、一部分是批判性干预的“挑衅”，来参与人们对什么是世俗性所进行的重新思考——宗教和世俗范围的区分是建立在什么基础之上的？需要强调的是，我们在历史基础上来研究这个问题——我们无意去建立一个新的艺术本体论，而是要认同并与我们业已承袭的本体论工具达成妥协。

在很多方面来讲这都不是微不足道的，特别是在所谓的西方传统中，神圣观念本身是与技艺观念连在一起的，宇宙本身被许多人描绘成神圣巧匠的造物。最近，由两位文艺复兴时期艺术方面的历史学家发起的一项研究，与我们的索引逻辑（logic of the index）主张产生了强烈的共鸣。克里斯托福·伍德（Christopher Wood）和亚历山大·纳格尔（Alexander Nagel）撰写了一篇关于他们称为“替代原则”（principle of substitution）的论文，来解释某一给定艺术作品对通向原点的一连串原有事物的指涉权。²

对事物索引性——设想成符号及其指示对象间的直接联系——的兴趣，在艺术史等领域中长期存在。一些最有影响力的关于艺术史的论述被拿出来当作建立在这种模式上的风格历史。自20世纪70年代中期以来，传统的“风格”概念在某些领域已经被关于模仿作为物质痕迹的摄影影像艺术品本体论的讨论所取代。正如法国哲学家、符号学家罗兰·巴特（Roland Barthes）为此做出的辩解那样，照片把自然世界的秩序烙印在感光乳剂上，从而赋予了照片以记录地位和无可争辩的真实性。然而与此同

时，这种作为世界自身如实表现的转移或痕迹，从根本上还没有得到编码，是“没有代码的信息”。罗莎琳德·克劳斯（Rosalind Krauss）的观点具有广泛影响力。她认为，必要地支配照片的同样的索引逻辑支配着当代更加抽象和概念化的艺术生产。自20世纪早期马塞尔·杜尚（Marcel Duchamp）创作现成品艺术（Readymades）以来，现代主义提出的根本问题是图像意义的暧昧、晦涩。³在他们自己应用索引性原理时，纳格尔和伍德提出了以与“使得大多数风格历史成为可能的”连续性线性时间概念不同感觉的历史时期为基础的替换理由。所有这些研究的共同点是，用严格的物质和结构条件探讨的索引性本身的本体论。

为什么在我们对艺术的研究中索引性是如此惹人注目呢？我们有兴趣通过确定涉及历史上艺术观念的许多战略宣言中的“索引逻辑”来开始关于美学的讨论。问题在于这些历史上的艺术观念是如何来告知当代关切的。我们下面的讨论侧重于基督教圣物和圣像的本体论要求。我们的课题也遵循这一本体论的历史结果。圣髑是基督教物品按与神明距离排序的层次结构中最神圣的一种。定位圣髑力量的唯一主要目的就是确立其真实性，即显示重要的基督教救赎教义的真实性。创造奇迹的圣髑力量证实了基督教的应许——永恒的生命将会赐予那些值得上帝恩典的人。依据什么来惠赐恩典一直是历史上激烈争议的主题，特别是在16世纪的西欧（我们的课题及伍德和纳格尔的研究课题所在地）。

至于圣髑，符号及其神圣指示对象是相等的，容纳在同一物体中。未经人类干预而制作出来的图像真实性，比如接触遗物的都灵圣体裹尸布，也有赖于它与神明的直接接触。其真实性根据索引性逻辑来解释：当人类制造的材料——裹尸布——直接和神明接触时，图像便被制作出来。本书将探讨在神圣再现中赋予人类艺术家以独立地位是怎样有问题的，因为它对制成品或图像的真实性提出了质疑。鉴于人类的易谬性，如何能保证人工制作出来的物品或图像的真实性呢？

消弭人与神的能动性之间存在的鸿沟，是近代早期之前和之中艺术家地位再创新高时大量关于艺术的神学著作的主题。伍德和纳格尔假定指涉性（referentiality）模式是在回应“关于图像的

神学疑惑”时创造出来的。⁴他们还主张，艺术家并不重要，或者说人们认为新颖性是不可能的；“圣髑或礼拜图像的指涉权从来没有人解释过”；或者说这个权力是“神话的”、“有魔力的”，是一个“神学之谜”，甚至是“消逝的生活世界的样本”。⁵

采取这个立场，就是怀疑基督教关于圣物和圣像本体论的核心主张。提出天主教及其神学家和世俗信众不信仰圣髑和真实礼拜图像的神权，或者提出这个权威或因神奇想法而尚未得到解释，就是无视基督教思想的大量证据。我们写这本书的主要目的之一，就是要阐述对欧洲现代艺术观念根源的基督教图像本体论的研究成果。我们认为，现代世俗艺术观念的宗教基础值得注意。最直截了当地讲，我们认为，源于基督教圣物层次结构的“索引逻辑”支配着技艺（artifice）真实性的历史观念。

忽视这些基督教来源的后果是什么？其中最有意义的是，把艺术家的浪漫主义信条作为独特的诗人/天才及其自我表达的独家代理；世俗化是对正统宗教束缚的摆脱，是在不再可能理解的空间中进行的一次清理尝试——视为实实在在的。世俗化是一种休战。明智的做法是用艺术概念取代宗教概念。拿破仑“解放了”物品，以便新共和国的公民能够欣赏它们作为法国遗产和父权制社会不可或缺的艺术价值——一次审美净化和政治清洗。⁶结果是把人们的注意力从神圣造物的宗教环境上转移开来，把材料艺术从其与新教或天主教关于它们意义论证的联系中解放出来。艺术，是使得世俗化成为可能的一种发明。关于这一点，拿破仑早就从战略上搞清楚了。

注 释

1. 2010年11月26日，科罗拉多大学亚利桑德拉·海涅的网络作业《艺术史中的重要问题》之“生活中的视觉性”的部分内容，引用了布鲁诺·拉图尔所著的《我们从未现代过（We Have Never Been Modern）》（马萨诸塞州剑桥市：哈佛大学出版社，1993年，第1~12页）一书中“危机”部分的内容，由凯瑟琳·波特译。

*译者注：理查德·特莱克斯勒，1932—2007，曾任宾汉顿大学和纽约州立大学历史教授，文艺复兴、意大利宗教改革和行为主义历史研究方面的专家。

2. 克里斯托福·S·伍德和亚历山大·纳格尔的《落伍的文艺复兴的新模式》（《艺术通报（Art Bulletin）》第87期第403~432页，2005年）。米歇尔·科尔、查尔斯·邓普西和克莱尔·法拉戈对其做出了回应。《伪造、复制与虚构（Forgery, Replica, Fiction）》（克里斯托福·S·伍德著，芝加哥大学出版社，2008年）。《落伍的文艺复兴（Anachronic Renaissance）》（亚历山大·纳格尔与克里斯托福·S·伍德合著，纽约地带图书出版社，2010年）。纳格尔和伍德发表的文章还收进了他们二人的著作中，在各自的参考文献中都有引用。
3. 《先锋派和其他现代主义神话的起源（The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths）》（罗莎琳德·克劳斯著，麻省理工学院出版社，1985年）一书中“索引札记第一和第二部分”，第196~220页，引用了法国符号学家罗兰·巴特《影像的修辞》（1964年）一文。克劳斯拉索索引的文章（第一部分）最初发表在《十月》杂志第三期上（1977年春季号，第68~81页）。
4. 克里斯托福·S·伍德著《伪造、复制与虚构》，第39页。
5. 克里斯托福·S·伍德著《伪造、复制与虚构》，第12~14页、第35页。伍德把理查德·特莱克斯勒*对佛罗伦萨大众圣像的古典研究作为其对圣物和圣像理解的基础。伍德认为，“对图像的虔敬是操纵和干涉宗教方法的一个方面。这一宗教完全符合商人掌控自身命运能力的日益滋长的自信心”（1972年《文艺复兴研究》第19期第7~41页，对第14~15页理查德·特莱克斯勒的《佛罗伦萨的宗教体验：圣像》一文进行的释义。）
6. 见苏珊·皮尔斯编著的《博物馆中的艺术（Art in Museums）》（伦敦：阿特隆出版社，1995年）第215~232页，让·路易·迪奥特在《原型博物馆罗马与对卢浮宫分开的否定》一文中认为，现代市民博物馆的基础是政治和伦理艺术。博物馆“解放了”艺术。

鸣 谢

自2007年至今，本书的写作得到了三个大洲数个国家的众多同事、友人和学生们的慷慨支持。在过去四年间，课题的部分研究成果在几十个场合以报告会、研讨会、讲习班的形式做过介绍。广大受众对我们拓展思路做出了重要贡献。由于亏欠太多，且无法一一提及每个人的名字，在此谨向给我们提出过宝贵建议、评论和批评的各位致以谢忱。

承蒙墨尔本大学的安排，我们曾经数次担任该校的客座教授和访问学者，两次（2007年和2008年）担任常驻麦克乔治研究员。在墨尔本，我们特别要感谢珍妮·安德森、巴巴拉·克里德、珍妮特·霍恩、埃里森·因格里斯、苏珊·罗维什、查尔斯·格林、林戴尔·布朗、大卫·马歇尔、克里斯多夫·马歇尔、尼克斯·帕帕斯特爵迪、凯特·麦克尼尔、罗宾·斯洛盖特、保罗·詹姆斯、斯蒂芬妮·特里格、约翰·弗洛和路易斯·西奇考克所给予我们的鼓励、支持以及学术上的挑战和激励。感谢位于艾凡赫的麦克乔治故居和位于校园内的女王学院和三一学院的管理人员和老师们在2007年、2008年和2009年为我们提供了住处。还要感谢墨尔本博物馆的珍妮·格林、茱莉亚·墨累、林迪·艾伦、菲利普·巴蒂、麦克·格林；感谢维多利亚州国家美术馆的朱迪思·莱恩、泰德·高特、皮特·凯泽；感谢莫纳什大学的卢克·摩根、安德鲁·本杰明。在堪培拉，承蒙澳大利亚国立大学国家人文研究所举办与我们课题相关的研讨会；感谢澳大利亚国家博物馆的凯利·麦赛哲、霍华德和弗朗西斯·墨菲以

及凯洛琳·特纳、马格·尼尔的支持；感谢蒂娜·罗普拉、卢克和玛格丽特·罗伯茨以及他们的家人。在布里斯班，感谢昆士兰理工大学的安德鲁·麦克纳马拉；感谢昆士兰州立艺术画廊的朱莉·艾文顿以及莱克斯·巴特勒。在悉尼，感谢悉尼大学鲍威尔研究院我们的东道主玛丽·罗伯茨、路易斯·马歇尔、卡特里奥纳·摩尔；感谢西悉尼大学的托尼·本奈特在墨尔本和伦敦与我们进行的受益匪浅的谈话。在爱丽斯泉，感谢帕潘亚·图拉画廊，特别是保罗·司威尼和皮特罗奈拉·莫莱尔，以及施特雷洛研究所的档案工作人员。我们尤其要感谢的是金托尔和基渥库拉艺术中心，位于延杜穆的渥鲁库兰古艺术中心、圣特蕾莎会堂的临床克艺术中心的艺术家们和工作人员；特别要感谢格洛里亚·莫拉莱斯、朱迪·莫莱尔和我们的向导马丁·路德盖特。2009年7月，为筹备将于2012年9月在维多利亚州国家美术馆开展，并将赴盖布朗利博物馆巡展的“起源：中部沙漠的绘画大师”展览，我们有幸随同策展人菲利普·巴蒂和朱迪思·莱恩以及他们的团队考察了中澳大利亚的西部沙漠。非常感谢苏珊·罗维什、菲利普·巴蒂和茱莉亚·墨累认真阅读了呈送给他们的我们书中有关土著艺术的文字，如仍有错误和疏漏，我们自己承担全部责任。

在新西兰，感谢蒂帕帕通加利瓦博物馆乔纳森·马内·沃克馆长和惠灵顿维多利亚大学的罗杰·布莱克蕾、彼得·布伦特、大卫·马斯吉尔、珍妮·罗斯，以及该校艺术画廊主任蒂娜·巴顿。在基督城，感谢基督城艺术画廊主任珍妮·哈珀和坎特伯雷大学的凯伦·斯蒂文森及伊恩·洛克海德。

在北美，需要在很多方面向下列人员表示谢意：麦克斯·布尔斯马、詹姆斯·科尔多瓦、阿弗罗蒂堤·达沃斯、杰·艾默玲、克里斯多夫·海因里希、艾米利亚·琼斯、帕米拉·琼斯、丹纳·莱波索恩、基拉·凡·里尔、珍妮特·法弗洛特·彼得森、露丝·菲利普斯、克里斯蒂娜·斯塔克豪斯。在伦敦和牛津，谨向尼古拉斯·曼恩、马修·兰德鲁斯、马丁·肯普、朱莉安娜·巴罗内、内尔·康敏斯、玛丽西亚·勒万多斯卡，以及泰特英国美术馆的维多利亚·沃尔什表达谢意。在荷兰，感谢莱顿大学的凯洛琳·凡·艾克和阿姆斯特丹市立博物馆的亨德里克·福克茨和埃里克·德·布鲁因，也感谢阿姆斯特丹

艾波当代艺术中心的员工和学生们。在丹麦，感谢奥胡斯大学的玛丽亚·法布里修斯·汉森、哥本哈根大学的亨利克·里，以及哥本哈根国家博物馆亨利克·霍尔姆馆长。在希腊，感谢科技大学的阿西米娜·卡尼亚丽、雅典的埃莱妮·莫扎基蒂，以及当时在爱奥尼亚大学工作的康斯坦丁诺斯·爱奥尼迪斯。在米兰，感谢马里奥·瓦伦迪诺·古方蒂和玛丽亚·克里斯蒂娜·布斯蒂。

在伊斯坦布尔，承蒙盖蒂基金会对海峡大学新的艺术史博士课程的支持，我们非常高兴有机会与历史系就本书课题的有关方面联合举办了一次讲座。在2010年秋季，盖蒂基金会也为唐纳德·普雷齐奥西提供了在海峡大学担任客座教授及住宿的相关帮助。我们要对艾哈迈德·埃尔索伊、保罗和青木美幸（Miyuki Aoki）·吉拉德里、齐格德姆·卡非西奥格鲁、艾利夫·昂鲁、尼拉伊·奥兹路提出特别的感谢。

谨此，我们也非常高兴地鸣谢我们的母校，即洛杉矶加利福尼亚州立大学和博尔德科罗拉多州立大学。感谢他们在研究课题的拓展和数次国外寄居方面所提供的慷慨资助，从而使得本书的面世成为可能。最后但不是最末要提及的是，感谢我们众多的学生们。在过去四年中，他们在课堂上的热烈讨论，为本书的酝酿和写作做出了重要的贡献。

唐纳德·普雷齐奥西和克莱尔·法拉戈

于科罗拉多州博尔德

2011年3月14日

目 录

插图目录		iv
前 言	艺术并非你想的那样	vi
鸣 谢		xiii
引 言	艺术与/作为宣言	1
第一章	艺术与创作	19
第二章	艺术的危险与视觉的陷阱	33
第三章	看到令我们视而不见的框架	51
第四章	解构艺术能动性	72
第五章	地方与全球的交集	91
第六章	艺术与宗教的背离	118
第七章	艺术商品化的艺术	138

插图目录

图 1.1	卢浮宫里拍摄《蒙娜丽莎》画像的人群	2
图 1.2	巴托罗米奥·科拉迪尼,《理想之城》	4
图 1.3	蒂博尔·哈加斯,《个人时装秀》	6
图 1.4	尼安德特人与土著人头骨比较	11
图1.1	镰仓时期的大佛	20
图1.2	达明安·赫斯特,《为了上帝的爱》	21
图2.1	印卡·修尼巴尔,《瓶中的纳尔逊战舰》	34
图2.2	西丽·娜沙特,《揭开面纱》	45
图2.3	莫娜·哈透姆,《住处(十二件铁架)》	46
图3.1	盖布朗利博物馆第一展厅装置场景	55
图3.2	澳大利亚西部沙漠绘画装置场景	56
图3.3	艾米丽·凯姆·肯瓦芮,《我的国家:作品第20号》	59
图3.4	艾米丽·凯姆·肯瓦芮,《乌托邦面板》	60
图3.5	理查德·贝尔,《大笔一挥》	63
图3.6	坐在蜡染卡车里的艾米丽·凯姆·肯瓦芮; 亚普利尔·海恩斯·南格拉在蜡染印花	66
图3.7	位于北领地西帕潘亚的皮杰里营地	67
图4.1	伊尔帕拉的割礼仪式	74
图4.2	帕潘亚学校的蜜蚁壁画	85
图5.1	古代科林斯的还愿品	100

图5.2	吉多·马佐尼，与亚利马太的约瑟一样的阿拉贡阿方索遗容面模	100
图5.3	萨克罗蒙特，瓦雷泽，《圣母升天》	101
图6.1	毁坏前后的巴米扬大佛	120
图6.2	燃烧中的世界贸易中心双子塔楼	122
图6.3	《边疆摄影：阿比·瓦尔堡在美国，1895—1896年》	125
图7.1	路易·梅纳，《卡斯塔绘画》	143
图7.2	毛利人会议室布置的场景	144
图7.3	《怀唐伊条约》的陈列场景	144
图7.4	《我们的空间》展览室内外布置场景	146
图7.5	丹佛艺术博物馆	147
图7.6	丹佛艺术博物馆：汉密尔顿大厦和北楼	148
图7.7	《拥抱！》展览布置场景	148
图7.8	托比亚斯·雷贝葛的《伯特·荷尔多布勒和爱德华·O·威尔逊在雨中》	149
图7.9	《东西的价值》	151
图7.10	奥拉维尔·埃利亚松，“香味隧道”	155

引 言

艺术与 / 作为宣言

艺术旨在改变并改善世界。

——巴黎蓬皮杜中心“往昔的承诺”展览¹

倘若玄学家不会绘画，那她会思考什么呀？

——[法]加斯东·巴什拉，《空间诗学》²

艺术并非你想的那样。事实上，艺术根本就不是确切意义上的那个“它”。在现代，艺术通常被视为一种很特殊的东西，一种能够呈现、代表或表达其制作人想法、愿望、信念、价值或心态的产品或者商品：一种能体现这些心态和愿望的效果。从表面上看，这似乎没有什么问题。然而，关于艺术的概念，其实长期以来一直就在“何时”“怎么”“什么”中逡巡：既是一种东西，又是一种制造或者使用东西的方法。艺术作为工艺、技艺或更笼统点说技能，在社会生活中的方方面面都有所体现，但并不一定作为艺术来体现。它无处不在，结果也就是处皆无：在制作东西时用上一一定程度的技能或心计，便是对艺术所下的一种历史性定义。可是，在所有充满心计的产品中，何时且为何有些东西就会被当作艺术品来恰当地区分呢？

在我们的生活中，没有什么现象能够像我们通常所指的艺术那样无法逃避（见图I.1）。它是一种立刻的魅惑、随即的烦扰、时下的安慰、当即的恐吓、顷刻的愉悦、登时的动魄。艺术令人顶礼膜拜、激情四射、义愤填膺、摧枯拉朽、义无反顾的能力，与宗教使人心旷神怡甚至大义灭亲的鼓动力相比可以等量齐观。