



眼睛与心灵：艺术史新视野译丛
李军 主编

当代艺术之争

LA QUERELLE DE L'ART CONTEMPORAIN

〔法〕马克·吉梅内斯 (Marc Jimenez) 著

王名南 译



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

当代艺术之争

LA QUERELLE DE L'ART CONTEMPORAIN

〔法〕马克·吉梅内斯 著
王名南 译

眼睛与心灵：艺术史新视野译丛
李军 主编



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

著作权合同登记号 图字：01-2008-2415

图书在版编目(CIP)数据

当代艺术之争 / (法) 吉梅内斯 (Jimenez, M.) 著. 王名南译.

—北京：北京大学出版社，2015.1

(眼睛与心灵：艺术史新视野译丛)

ISBN 978-7-301-25124-9

I. ①当… II. ①吉… ②王… III. ①艺术评论 IV. ①J05

中国版本图书馆CIP数据核字(2014)第272120号

原著书名 *La querelle de l'art contemporain*

原作者 Marc Jimenez

©Editions Gallimard, 2005

Simplified Chinese Edition Copyright © 2014 by Peking University Press

All Rights Reserved

书 名：当代艺术之争

著作责任者：〔法〕马克·吉梅内斯 著 王名南 译

责任编辑：谭燕 赵维

标准书号：ISBN 978-7-301-25124-9/J·0633

出版发行：北京大学出版社

地 址：北京市海淀区成府路205号 100871

网 址：<http://www.pup.cn> 新浪官方微博：@北京大学出版社

电子信箱：pkuwsz@126.com

电 话：邮购部 62752015 发行部 62750672 编辑部 62752022 出版部 62754962

印 刷 者：北京大学印刷厂

经 销 者：新华书店

720毫米×1020毫米 16开本 14印张 170千字

2015年1月第1版 2015年1月第1次印刷

定 价：35.00元

未经许可，不得以任何方式复制或抄袭本书之部分或全部内容。

版权所有，侵权必究

举报电话：010-62752024 电子信箱：fd@pup.pku.edu.cn

交错的共时：为了建构一种当代艺术的美学

李 军

1

我素以为自己不关心当代艺术，也从不参加当代艺术的活动。去年在意大利做研究，正值威尼斯双年展召开。那些天，我住在威尼斯军械库旁一条偏僻小巷里，每天出没于红墙绿水之间，免不了要与来自全世界的当代艺术粉丝们摩肩接踵而过。军械库里当代艺术的喧嚣丝毫没有吸引我，正如总督官廊柱上的罗马式雕塑的细部，丝毫没有吸引他们；彼此的眼光看上去只有交错而没有交集，就像阳光与阴影，键盘上的黑键与白键，威尼斯的石头与海水，似乎永远不会重合。

2

我的学术兴趣亦在古代，尤在中世纪与文艺复兴之间，近年来更扩展到欧亚大陆范围的这一时期，也就是13—15世纪之间意大利与东方的跨文化美术交流。但有一个事实我没法解释：为什么在我历年的出版物中，竟有相当一部分是关涉现当代内容的：“家”的寓言——

当代文艺的身份与性别》(1996)、《出生前的踌躇——卡夫卡新解》(2011)如此,《建筑与诗歌——林徽因、梁思成早期建筑设计与思想研究》(2012)和《沈从文的图像转向——一项跨媒介的视觉文化研究》(2014)更是如此。我的个人文集《穿越理论与历史——李军自选集》(2012)中,亦收入了十篇当代艺术评论。而在即将出版的专著《缪斯的神庙——博物馆、教堂与现代艺术史体制研究》(2015)中,这种二重性更鲜明地表现为:我一方面梳理了从瓦萨里迄今的现代博物馆制度暨“现代艺术史体制”的历史生成;另一方面,则试图为这一现代性的体制,寻找更为古老的中世纪根源(基督教教堂及其神学的空间建构实践)——其中,古代研究的部分似乎是为了说明现状而存在的。

3

随着“眼睛与心灵:艺术史新视野译丛”第一辑四本书的陆续出版,作为丛书的主编,一直忙于为每本书单独作序的我,终于有了一次机会,可以就丛书的整体用意和设计有所言说。若仅从此辑四本书的标题来看(已经出版的前两本《当代艺术的危机:乌托邦的终结》《拉斐尔的异象灵见》,和正在出版的后两本——本书《当代艺术之争》与《信仰与观看:12—15世纪大教堂的艺术》),读者的印象除了像拨浪鼓那样,在反差极大的时代左右摇摆之外,是不易看出其间的内在关联的。其中关于当代艺术的两本出自著名的哲学家之手,关于中世纪和文艺复兴艺术的两本,则出自著名的艺术史家之手,无论内容与写作手法均迥然不同,但这种设计倒是具有与本人上述的工作和兴趣相同的结构。那么,除了纯属个人性情的理由之外,主编究竟出于何种考虑,要把极为不同的它们放在一起,还冠以“新视野”的标签?它们究竟“新”在哪里?

4

这就涉及对于“当代”(contemporary)一词的理解。就语义而言,“当代”在中文语境中,意指“我们所在的时代”;在西文中,更强调了“共享的时代”的蕴含(西文:con+temporary=“共同的”“时间”)。问题在于,作为时间性的“当代”,是否仅仅是“我们”这一代人的时间(所“共享的时代”)?它与作为时间性的“现代”(modern)有何区别(既然它们都包含了“当下”的意思)?是否存在着一种“当代”,不仅包含着“我们”的时间,而且包括了“不同代人”的时间?是否存在着一种“当代”(同时代),它不仅是一部分人(一个共同体)“共享”的时间,而且是所有同时代人、甚至迄今为止所有代人“共享”的时间?一句话,“当代”的暧昧和歧义,意味着它是一个“争议”的场所,正是这一歧义性,才使得“当代”乃至“当代艺术”之“争”成为可能。

5

法国艺术史家达尼埃尔·阿拉斯(Daniel Arasse, 本辑收入了他的专著《拉斐尔的异象灵见》)不是理论家,但他关于“当代性”(contemporanéité)的思辨却极具理论的明辨与清晰。在《艺术作品中错时的当代性》(La contemporanéité anachronique de l'œuvre d'art, 1999)一文中,阿拉斯提出了与艺术作品相关的三种时间或三个“时代”:

第一个时代是“我们所处的时代”,即作品的“当世存在”(la présence contemporaine)。它的重要性在于作品是在这个时代与

当代人产生交流的，观者与作品之间的关系、作品对观者情感上的作用也存在于这个时代中。第二个时代是“作品问世的时代”。值得注意的是，阿拉斯认为这并不是作品绝对的起始点，它混杂了诸多时代。因为在作品产生的当下，已经将“过去”与“正在奔赴未来的现在”混合在一起。第三个时代也是常常被人忽视的一个时代，即从“作品问世的时代”到“我们所处的时代”之间的时代。在阿拉斯看来，第三个时代以两种方式附着在作品身上：一种是“时间的痕迹”，即岁月在作品上留下的擦痕、裂缝、色变，等等；另一种方式属于观念的层面，即在这两个时代之间，曾在作品上停留过的目光，这些目光在经历了多个世纪后，补充和塑造了观者的目光，后者的历史构成了“目光史”。（参见阿拉斯《拉斐尔的异象灵见》一书附录郑伊看文：《贴近画作的眼睛或者心灵》）

理解这三个时代的关键在于“错时性”（anachronique）概念。它原指历史研究中颠倒时序、以今释古的错乱，阿拉斯却把它发展成为历史研究中一种不可规避的正当性。既然与艺术作品相关的时间不是一种，而是三种，那么“错时性”也就不外乎艺术作品本有的存在方式：如果没有作品跨越时间延续至今的过程，也就不可能有今天的观者与旧有作品的“错时”相遇；故作品在“我们所处时代”的“当世存在”，本身即经历了“错时”的结果，同时也为我们这个时代投注于其上的眼光，提供了合法性——因为它们处于相同的“当世存在”中。我曾经在课堂上，以化石现有的石头属性，与其原有本体（比如植物）的属性迥然不同作喻，来说明保存于今的艺术作品的性质，产生了一种类似于化石从“植物”到“石头”的嬗变（其结果相当于阿拉斯的“第一个时代”）。而阿拉斯的“第二”与“第三时代”（“作

品问世的时代”，以及上述时代与“我们所处的时代”之间的时代），放在“错时论”的视野之下，其实亦不外乎在它们各自时代的“当世存在”：前者相当于“植物”自身的有机生命过程，建立在无穷世代植物繁衍生息的生命谱系上；后者则譬如从“植物”到“石头”的演变过程本身——这种意义上，“错时”与其说是一种变异，毋宁更是一种常态。物体形态的“错时”演变在先，观念形态的“错时”演变在后。事实上，尽管“错时”中预设了一种“正确”的时间表述法——线性时间的“编年史”（chronique）——但它本身并非天然正确。相较于“当世存在”之错时的共存，线性时间的叙事仅仅为一种排他性的人工虚构。阿拉斯正是在相同意义上，称“当代性”不是一种简单的同时性（simultanéité），而是一个过程，一种（观者与作品之间）相互产生作用的共存。而阿拉斯意义上的“当代性”，运用的恰好是我们上文提及的“当代”之本义：一种同时代人（甚至所有代人）都有资格“共享”的“共同的时间”——一种“共时性”，当作品跨越时代与今人邂逅相遇之际。而作为时间性的“现代”，在这种视野下，则仅仅呈现为截取了这一时间性末梢的瞬间，或者表现为那部线性编年史中刚刚捕获的最新进展而已。

显然，我的著作和我的学术兴趣，无论关涉古今，因为镶嵌在相同的“当代性”结构中，故而都是“当代”的。丛书标榜的视野之“新”，“新”在这里。

6

1990年代发轫于巴黎的那场著名的“当代艺术之争”，曾经在法国掀起了轩然大波，而今早已偃旗息鼓，悄然消停。如同历史上一切著名的争论（“古—今”之争、“拉斐尔派—鲁本斯派”之争、“印象

派之争”)，这场争论亦逃脱不了被简化为两个敌对阵营的对垒、一场针尖对麦芒的口水大战的命运，其内在的逻辑，也只有故纸堆中的学者们才有兴趣去细细爬梳（详见同样收入本辑的伊夫·米肖的著作《当代艺术的危机：乌托邦的终结》和吉梅内斯所著的本书《当代艺术之争》）。但“当代艺术之争”实际上并不限于1990年代的巴黎，而是一个从20世纪60年代迄今在全球范围持续扩展或转移的现象。前一个时间可以英美“波普艺术”的大众招贴或法国“新现实主义”“以裸女作为画笔”的著名丑闻标识，后者则可以在当代中国语境中日益涌现的类似事件（甚至更为极端，如摆弄尸体或者享用胎儿）以及相关争执中找到，可谓中国当代艺术于世界艺术市场中价值日益飙升的一个共生现象——其中不仅移植了欧美相关争论各方几乎所有的观点，同样也移植了它们的偏执、极端、简单和意气用事，当然也伴随着一些新特征的产生。这使得我们既要立足于全球化当代艺术的语境，同时又不能满足于欧美学者的现成论述，而要结合中国经验，作出自己的分析。

在这种“新视野”观照下，可以把全球范围的“当代艺术之争”，从逻辑理据上概括为四种。

7

第一种看法可谓最集中浓缩了全球当代艺术诤议者异口同声的愤怒，认为“当代艺术”毫无价值，简直“狗屎不如”。吉梅内斯在本书中，用了整整一章的篇幅（第一章）贡献于“粪便艺术”的主题。在此，“粪便”不仅仅是辱骂的言辞，出自当代艺术反对者（如伯恩哈特、雷扎等人）的极度蔑视与愤懑之口，更是当代艺术家运用的材料，甚至是他们的作品本身。书中透露了一些细节，例如意大利艺术

家曼佐尼 1961 年所作的作品就叫《艺术家之屎》，它们被十分细心地存放在保鲜盒里，每盒 30 克，以黄金价格出售（第 21 页）；另一位瑞士艺术家则创作了一件叫《秘密路径》的作品，他“将一台红外摄像机放在透明的马桶下，入厕者可以饶有兴趣地注视摆在面前的等离子屏幕，观看一般来讲极为私密的过程（同上页）”；还有一位艺术家更以 1500 欧元的高价，出售用一台叫“克罗阿卡”的机器，按照人类消化系统的真实生理程序所制作的“粪便”（第 22 页）。另外的艺术家则代之以自己的体液，把它们洒在从时尚杂志撕下的顶级名模的照片或者镜面上，让参加开幕式的时髦观者，透过被精液沾污的镜面的反射而看到自己的脸（同上页）……一个可资补充的例子来自中国女性艺术家陈羚羊，她的作品《十二月花》以女性的月经为主题，用十二幅彩色照片，拍出了她自己生理周期期间充满经血的阴部的形形色色。在当代艺术的反对者眼里，自从杜尚把现成物引入艺术以来，当工业废料、垃圾、人类与动物的身体（包括尸体），乃至最等而下之的人体排泄物，都相继进入艺术之后，那还有什么东西不能成为艺术？正是根据这种逻辑，他们得出了当代艺术是“胡搞”（n’importe quoi——直译为“什么都可以”）的结论；又根据同一逻辑，得出了当代艺术“什么都不是”（l’art contemporain est nul）的终极判断。

概括一下：既然当代艺术可以是狗屎，当然也就什么也不是，是为“狗屎不如”（所有反对者的态度）。唯一留给当代艺术的肯定判断，亦只有“骗局”或“美国中央情报局的阴谋”（多麦克、波德里亚；中国语境：河清）之属了，可谓歪打正着。

8

至于当代艺术辩护者一方，绝大多数人与反方一样陷于情绪激越

与愤懑之中。针对反方的上述诤议，他们投桃报李、以牙还牙，除了更多地回以属于道德和政治范畴的抨击，如斥之以“怀旧”“保守”“法西斯主义”和“因审美的无能导致的怨恨”等等之外，并没有贡献太多具有深刻洞察力的论辩或分析。在我看来，正方阵营中唯一的一位真正的理论家，是一位并未直接参与到这场论辩的美国人——哲学家兼艺评家阿瑟·丹托，只有他的观点，在逻辑理据上与上述反方构成了正面的交锋与对抗。这里，如若反方的观点可以概括为“狗屎不如”的话，那么，正方的就是“化腐朽为神奇”。

“化腐朽为神奇”约略令人想起丹托 1981 年出版的著作的标题“The Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art”。其中“Transfiguration”术语来自基督教，源自《新约·路加福音》(9:29)“正祷告的时候，他的面貌改变了，衣服洁白放光”一句，意为耶稣在弟子们面前显现了他神性的一面，通常译为“变容”。我在 2008 年出版的一篇文章中，正是根据这层意思，将其译作《平凡的变容：艺术哲学》，着意强调了这一概念背后传统的基督教文化因素（《起源与终结——从瓦萨里到丹托的现代艺术史体制研究》，载中山大学艺术史研究中心编《艺术史研究》第十辑，2008 年，第 74 页）。陈岸瑛中译本将其译为《寻常物的嬗变——一种关于艺术的哲学》（江苏人民出版社，2012 年版）固然不错，但言外之意多少有所损失。丹托用此词来进一步概括他在 1964 年《艺术世界》一文中提出的一个艺术哲学问题：如何区分两件看上去一模一样的东西，其中一件是艺术作品，另一件仅仅是实物？1964 年文中作喻的是安迪·沃霍尔的那只著名的“布里洛盒子”，由沃霍尔仿制布里洛公司生产的肥皂盒而成，问题是：两种盒子在各方面都惟妙惟肖，难以区别，为什么原件不是艺术作品，沃霍尔仿制的赝品反倒是呢？为什么同样是盒子，原件用过以后形同垃圾，仿件展出后却可以卖出天

价呢？丹托在1964年的回答是：“把某物视作艺术，需要的是某种眼睛无力为之的东西——某种艺术理论的氛围、某种艺术史的知识：也就是某种艺术世界。”也就是说，是一个具备“艺术理论”和“艺术史知识”的“艺术世界”，决定了沃霍尔的盒子而不是布里洛的原件胜出，在丹托看来，这一裁决完全无关乎物品的外观，当然也无关乎人们投注于其上的知觉（眼睛——这一看法并不正确，详后）。而在1981年的版本中，以“变容”作喻的丹托似乎更愿意谈论杜尚，谈论他“作为艺术史上的先驱，首次将来自日常生活世界的平凡事物，如一把梳妆用的梳子，一个瓶架，一只自行车轮，一个小便器，奇迹般地转化为艺术品”（Arthur C. Danto, *The Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art*, Harvard University Press, 1981, pp. 5—6）——也就是，把重点从作为“艺术理论”和“艺术史知识”的“艺术世界”，转向了创造性艺术家（如同耶稣）的那种超凡脱俗、点石成金的能力上。

落实到我们的论题上，可以说在一切方面，丹托与当代艺术的反对者，都构成了强有力的对立或对位：在反方看到“垃圾”和“狗屎”之处，丹托看到的却是“理论”和“艺术史”；反方肉眼凡胎，只认得俗人，丹托火眼金睛，辨得出上帝；反方永远只看实物之是，丹托永远只看实物之不是；在反方那里，眼睛是重要的，在丹托那里，眼睛是无用的；对反方来说，当代艺术“什么都可以”等于毫无价值的“胡搞”，对于丹托而言，“一切都可以”（Everything is possible）恰好是“艺术终结之后”艺术“自由”的标志——一言以概之，在反方那里是“腐朽”，在丹托那里却是“神奇”！

丹托的解说十分有力。通过他强有力的解说，正如吉梅内斯书中所说，更使丹托心仪的安迪·沃霍尔及其美国波普艺术的价值观，因得到了哲学强有力的支持而获得了空前的合法性，导致“盎格鲁-撒

克逊意义上的整个艺术体系”，在全球范围得以“积极推广”（本书第133页）。但与此同时，把凡俗与神圣、眼睛与心灵的关系截然二分的结果，同样也导致了相应的恶果。其中最重要的是，导致了这一当代艺术的场域一旦离开哲学和理论的支撑而无力自辩的结局。作为哲学家和批评家双重身份的丹托，应该对之部分负责。

9

以上讨论主要来自哲学家或者人文学者，所谓当代艺术圈的局外人，难免令人有隔靴搔痒之叹。下面，我将把视线转移到长期在纽约艺术圈身体力行、深谙个中三昧的局内人身上，国际、国内双栖的当代艺术家徐冰是一个合适的人选。

在2007年写给一位艺术家的信中，徐冰以切身经历，谈起他1990年初来乍到美国时纽约艺术圈的情况。其中最鲜明的第一印象，即当时“艺术与当代哲学的主要论题发生紧密的联系，艺术家试图冒充哲学家，用作品解释哲学概念”。接着徐冰追溯了这一现象在西方艺术教育体系中的根源，把主要原因归结为西方艺术教育过于强调“对作品的解说能力”，例如：

学生必须说出所创造形象的理由、出处、受影响的来源等，这里面有个非常大的悖论，即视觉艺术最有价值的部分是不能用语言代替的，正因为有些事情语言永远不能解说，所以才有艺术。因此，最有价值的艺术创造更是难于在解说中找到合适的上下文，若教授强行把学生的思维嵌入艺术史的模式中，它将使学生对作品本身不负责任，而对解说的效果特别看重。所以，这种方法解决的不是艺术创造本身，而是为艺术辩解的能力，它将致

使艺术学院的毕业生都会做一种能自圆其说的、标准的必然也是简单的现代艺术。

徐冰在揭露西方艺术体系的“弊病”时，所借助的两个概念（“哲学”和“艺术史”），恰好与丹托赋予某个物品以艺术意义的两大法器（“艺术理论”与“艺术史”）相同，但却用于完全不同的目的，得出完全不同的结论，这也可作为丹托所喋喋不休的“同形异值”论，提供一个另类的例证。对于徐冰来说，哲学和艺术史的优先地位，是一项贬低艺术家资格的活动，因为它们使艺术家所在的秩序屈从于理论家和学者所在的秩序——徐冰很快会把它理解为一个“理性”的领域。而艺术家所在的领域，按徐冰的说法，“最有价值的艺术创造”，是一个最终不能被语言侵入的领域——在最近的一次谈话中，他把它理解为一个“胡思乱想”，甚至“胡作非为”、一个“很难用文字和视觉之外任何一种形式所取代”的领域（《美术向导》2014年第3期，第121页）。艺术创造的过程，即体现为将这种“思想”（“胡思乱想”）“转化为艺术语言”，至于转化之后的结果，则留给艺术史和人文学者去研究，让他们把这些“麻烦”经归纳整理，形成“概念和知识范畴”，以促成人类文明和文化的“推进”。而正是这一点“构成了可出售的价值”，就成为艺术家从市场获取高额回报的理由——一句话，是他对于人类所作的贡献。

讨论徐冰的“哲学论”和“艺术史论”不是本文的目的（我相信他言之成理，我自己也在另文批评了丹托在这方面的浅陋，并为此发展出一套关于“现代艺术史体制”的理论），我更感兴趣的是徐冰推理的方法：在他那里，在他同样有力地批评了丹托所在的纽约艺术圈的“唯理主义”弊端之后，同属这一艺术圈的徐冰，是否也在将其发展为它的反题的同时，同样全盘继承了这一圈子的浅陋？在徐冰精致

周密的言论背后，是否同样隐含着一种精致周密的“反智主义”？在他成功地颠覆了丹托的等级制之后，是否又重建了一种新的等级制，从而最终回归到了他所欲反叛的秩序，甚至更为传统的浪漫主义或早期现代主义的窠臼？或者他根本就不屑于反叛这一秩序，而是从一开始就孜孜于以自己独特的方式，通过为这一秩序贡献新鲜的资源和血液，从而更好也更成功地进入这一秩序？

这个问题留待读者去解答。在此，我只满足于补充一件小小的轶事，发生于上个世纪90年代的中央美术学院，一间徐冰曾经住过的小小宿舍里——那时的徐冰刚刚赴美不久，我则继承了他的宿舍。当时宿舍的壁柜中，仍然塞满了徐冰留下的什物，最多的是他的《天书》。90年代的气氛压抑、紧张但活跃，商业大潮犹如王府井的市声隐约可闻，但感觉上仍遥在天边。那时美院的青年教师大多与我一样穷，艺术市场只限于海外，有钱的人凤毛麟角，年轻人满足于聚堆、喝酒、聊天和下棋，以消耗过剩的精力。一次，不知为什么聊起了学术，一位艺术家朋友不屑地说，“美术史，就是美术家拉的屎”。我那时候年轻气盛，最主要的是，我那时来美院工作不久，不知道那句话其实是同时代美院人的共识，却误读为那位艺术家的发明，这对于理论出身的我来说，是可忍，孰不可忍？遂马上投入反击，我说（大意）：“如果美术史真的是美术家拉的屎，那么，需要质问的不是美术史家，首先应该是美术家：一个人可以向社会做多种贡献，比如同样是人体的排泄，在明明可以贡献眼泪、汗水和血液的时候，在男人可以贡献生命的精、女人人可以贡献营养的奶的时候，你为什么只能留下屎呢？”

我已经记不清当时那位艺术家的反应了，但我当时的反应，和我说的话，至今记忆犹新，尽管那时的我尚未从事美术史研究。在我后来从事了这份职业之后，反倒释然了很多。直到很多年后，在我读

杜尚的传记时顺手写下的一首小诗里，这件事才以隐晦的方式浮出水面，不过这次我强调了它的反讽意味：

伟大的逃遁者

一块石头沉入水底

水面上布满了涟漪

一个人在井口看了一眼

看见了自己的脸

一尊铜像在风中驻足

紧皱着金属的皮肤

一只鸟鸣叫着离去

落下天空中唯一的雨

当时的我还作了如下评论：

需要解释的是，最后一个字“雨”不是隐喻，而是一粒真实的鸟屎，它曾在我的一次对天空的凝神观照中，准确地落在我的身上。在我看来，马塞尔·杜尚是我们这个宇宙最伟大的逃遁者，他只留下了废弃物；而我们从他的身上，看到的只是“自己的脸”。

关于杜尚，再引几个从本书中摘录的句子：

杜尚认为艺术家面临的一大危险是公众的喜爱。他警惕与艺术家个人相关联的认可和成功，拒绝一切妥协，从未从自己的艺术活动中获取任何经济好处。（第58页）

想想杜尚在艺术界以及他曾坚信自己没有立足之地的艺术市场中的地位，这样的谦卑实在让人惊讶。他坚持绘画不能仅仅是视觉的，要拒绝“视网膜”的震撼。（同上页）

今天，他的后继者所做的工作，除了把逃遁者留下的“屎”搬进市场之外，难道就在于把他所开创的事业变成“视觉”的，使之成为我们时代资本创造力的证明？

10

从“屎”开始到“屎”结束；从“狗屎不如”到“状如神明”；从“眼睛无用”到“视觉优先”；从“冒充哲学”到“理论无益”；从推崇“艺术家”到推崇“艺术界”，从批评“艺术界”再到高扬“艺术家”……“当代艺术”究竟怎么了？该怎样形容这一历程及其内在逻辑？是“当代艺术”出现了问题？还是“当代艺术之争”出现了问题？“当代艺术”为什么“争”？究竟“争”在哪里？

在我看来，以伊夫·米肖和马克·吉梅内斯为代表的法国美学，恰可以充作“当代艺术之争”中的第四种态度。这种态度在方法论意义上，可以看作是对于前三种态度的一种诊断和治疗，但却完全改变了观察的角度（犹如哲学中的一次“语言学转向”），即：它不把“危机”看作“当代艺术”本身的问题，而是视为争论双方在认知事物和话语表述两方面出现的“危机”，以及一种真正的“当代艺术美学”的失职。