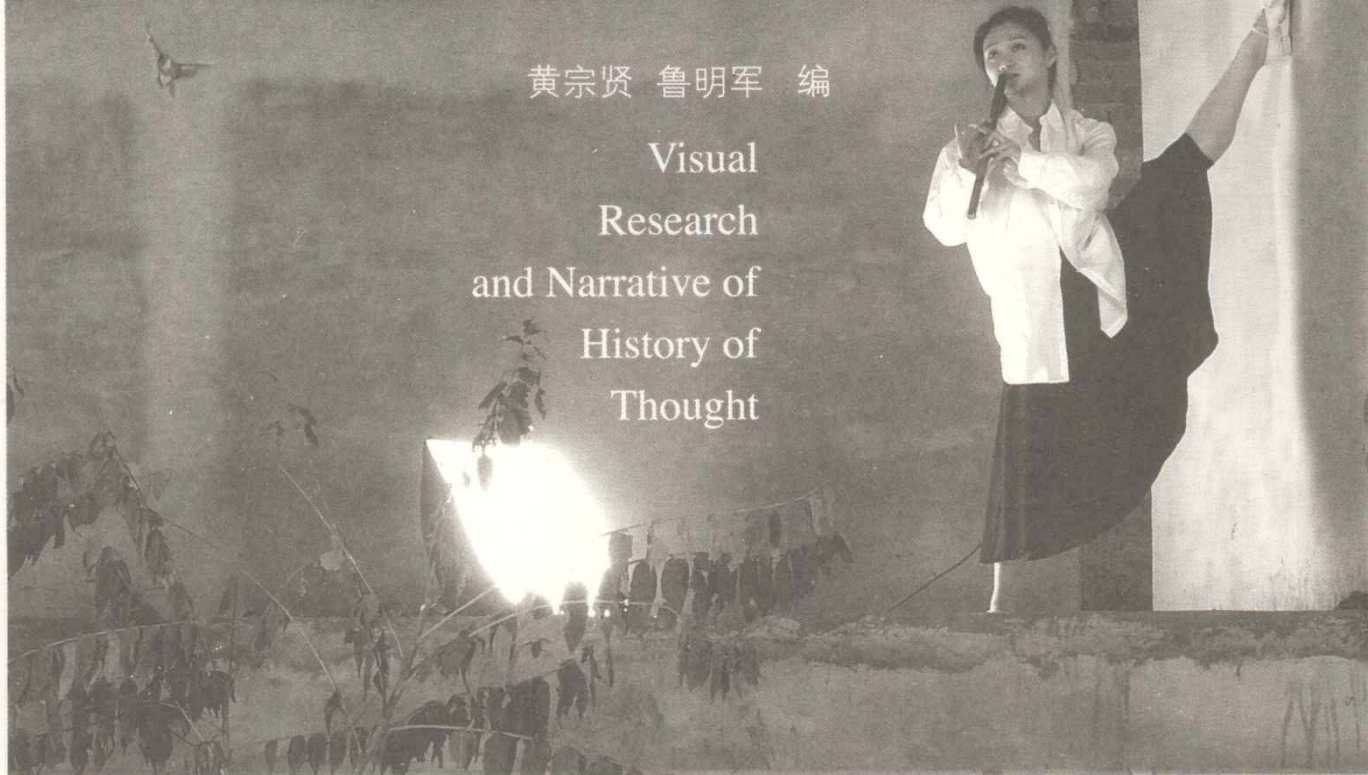


视觉文化与艺术史新论

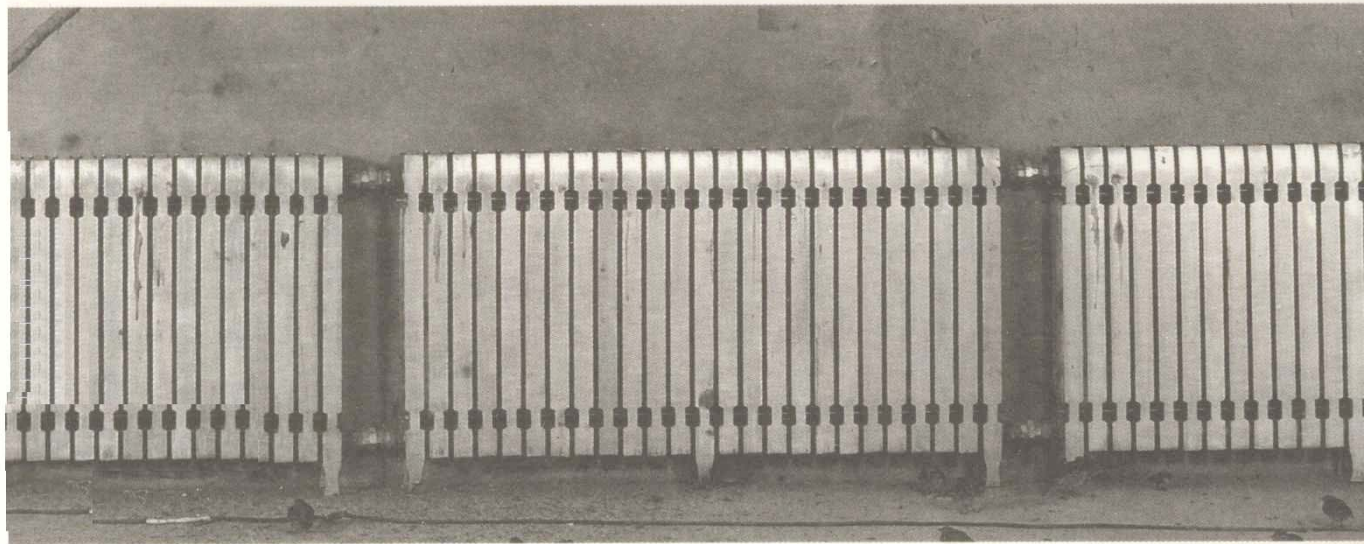
黄宗贤 鲁明军 编

Visual
Research
and Narrative of
History of
Thought



视觉研究与 思想史叙事 上

形式 — 观念 — 话语



视觉研究与思想史叙事
上

式—观念—话语

示贤 鲁明军 编

SHIJUE YANJIU
YU SIXIANGSHI
XUSHI

视觉文化与艺术史新论

图书在版编目 (CIP) 数据

视觉研究与思想史叙事 / 黄宗贤, 鲁明军编.
桂林: 广西师范大学出版社, 2013.5
(视觉文化与艺术史新论)
ISBN 978-7-5495-3750-1

I. ①视… II. ①黄…②鲁… III. ①视觉艺术—
艺术史—研究—世界—现代 IV. ①J110.95

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2013) 第 095879 号

广西师范大学出版社出版发行

(广西桂林市中华路 22 号 邮政编码: 541001
网址: <http://www.bbtpress.com>)

出版人: 何林夏

全国新华书店经销

桂林日报印刷厂印刷

(广西桂林市八桂路 2 号 邮政编码: 541001)

开本: 720 mm × 960 mm 1/16

印张: 51.75 字数: 700 千字

2013 年 5 月第 1 版 2013 年 5 月第 1 次印刷

定价: 98.00 元 (上、下卷)

如发现印装质量问题, 影响阅读, 请与印刷厂联系调换。

序 言

2010年初，我们策划了题为“视觉研究与思想史叙事”的系列研讨计划。计划实施的两年间，先后围绕“形式主义及其之后：格林伯格在中国”（2010，深圳）、“视觉与观念：当代艺术与文化政治”（2010，成都）、“眼与心：当代艺术与现象学视域”（2011，成都）、“物与词：视觉与思想”（2011，成都）四个议题举行了四次研讨会，就相关问题进行了广泛、深入地思考和讨论。这套文集正是在四次研讨会论文汇编的基础上修订改编而成。

策划这个研讨计划的目的非常朴素和简单，就是尝试从“视觉研究与思想史叙事”这一新的角度和视野（包括方法）对当代艺术的历史演变和现实状况做一梳理和清整。

从文集的整体结构或四次讨论的主题不难看出，讨论前我们已经预设了一个框架。上卷“形式—观念—话语”由前两次研讨构成，是从历时性的角度，或者说是从所谓艺术史的“内在理路”，梳理了从形式到观念、从观念到话语这一艺术语言或视觉生成机制的变迁过程。由后两次研讨组成的下卷“眼与心，物与词”，则从共时性的角度，分别就两个同名主题展开了两次跨学科讨论。虽然这样的对话方式难免遭遇专业壁垒和话语障碍，但不得不承认，当代艺术已经广泛

地渗透到思想、文化、社会与政治领域，我们已不可能在一个绝对自足的艺术系统内讨论艺术，因此，跨学科对话某种意义上也是取决于视觉生产机制和艺术观看方式本身的变化。

显然，“形式—观念—话语”依循的还是一种线性逻辑，不过，在具体讨论中，我们并没有局限在历时性的框架，而是竭力尝试将问题从中解放出来，诉诸共时性的系统分析。因此，所谓的“内在理论”也只是相对的，它总是与“外缘影响”交叠在一起，甚或说，根本就没有什么内外之分。这一点在观念艺术和视觉文化领域体现得尤为明显。当然，其原本便植根于20世纪六七十年代的左翼运动这一思想史背景。而且我们发现，即便是形式主义，也蕴藉着丰富的思想史意涵，难怪就格林伯格到底是柏拉图主义者，还是马克思主义者，抑或是康德主义者，包括他与抽象表现主义、美国中央情报局的关系，至今仍聚讼不已。

可以说，“眼与心”和“物与词”既是艺术问题，也是哲学问题，而且，还是文化政治问题。一方面，这两个问题及其中相关的概念或话语都是当代艺术的基本问题，比如“物性”、“词语”都是近年来当代艺术界讨论的焦点，还比如“眼”和“心”，则直接关涉观看方式。另一方面，也是更重要的，正是经由此，不仅将当代艺术与美术史问题衔续起来，而且还串接和贯通了当代艺术与文化政治或视觉生成与思想史叙事之间的内在联系。何况，梅洛-庞蒂的《眼与心》原本讨论的就是塞尚的绘画，而与“物与词”密切相关的福柯的《词与物》开篇就是分析委拉斯凯兹的《宫娥》。可见，议题虽然是“眼与心”或“物与词”，但讨论的对象却不仅限于当代艺术，实已拓展至古代绘画、建筑、电影、小说，等等；议题虽然是艺术，但涉及的问题已经延伸到思想、文化、社会及政治领域。某种意义上说，这也暗示我们，所谓的“当代艺术”或“当代”本身不再取决于客体/对象的具体形式、风格和标准，而是我们的观看角度和实验方式。在这里，古今中西诸如此类的时空区隔其实已经被“当代”所抹平和消解。就像面对一幅中国古代绘画，当我们以一种当代的方式将它展开和激活的

时候，已经无法断言是古代还是当代了，或者说，它既是古代，也是当代。在这个意义上，它与上卷“形式—观念—话语”不乏同构之处，都是为了揭示视觉的结构性或系统化生成，特别是在这一结构与系统中，视觉语言的变化与思想史演变的内在联系。说到底，都是为了探触一种视觉的可见性之谜。当然，我们也期待这样的讨论能够带给思想史研究者们些微新鲜的气息。

需要说明的是，这几次研讨活动先后得到深圳格丰艺术机构、成都 A4 当代艺术中心及千高原艺术空间的鼎力支持和资助，在此谨致谢忱！同时，向所有参与讨论的数十位学者、批评家及艺术家，特别是担任四次研讨会学术主持的易英、高名潞、王林、殷双喜、杨大春、龚卓军、费大为、汪民安等先生一并表示谢意！

编 者

2012 年 8 月 24 日

前言

多年来，经过冶金工作者的辛勤劳动，我国钢产量已大幅度提高，但是钢材的品种和质量与发达国家相比还有一定差距。随着国民经济发展的需要，有些特殊需要的钢材不得不从国外进口。理论与实践均表明，采用真空冶金是提高钢材质量、扩大品种的有效方法。目前我国真空冶金设备的数量还不够多，有些真空冶金的技术水平与国外相比也有差距。为提高我国真空冶金设备的水平，需要有一个学习与提高的过程，这就是编写本书的目的。

真空冶金涵盖的范围相当广泛，而本书的内容只限于真空感应熔炼、真空电弧熔炼、真空电子束熔炼等部分，称不起真空冶金，只能定名为“真空冶炼”。本书是“真空冶金科学技术系列丛书”中的一本，主要阐明上述冶炼原理、设备设计和典型工艺。编写该书的过程中参考了国内外许多文献，并结合了多年来笔者在教学、科研和生产实践中积累的经验，与时俱进，开拓读者思维，使读者有所受益。

本书在编写过程中还参考了许多人的书籍、文章，力求忠实于原作者的原意，有些地方引用了原文，在此向各位原作者表示衷心的感谢。生金鑫帮助查阅了大量资料，刘景远高级工程师提教授协助审查了部分书稿，在此一并表示感谢。

本书第1、2章由徐成海编写，第3章由郑险峰编写，第4章由刘喜海编写。第1章由刘喜海审校，第2章由阎立懿审校，第3章由郑险峰审校，第4章由徐成海审校。

目 录

上编 从形式到观念:格林伯格在中国

抽象艺术的理论死亡_____易 英 3

格林伯格的意义_____沈语冰 17

格林伯格的双重遗产_____沈语冰 30

格林伯格:现代主义与神话叙事_____周功华 43

现代主义的“复仇”:格林伯格对极少主义的批判_____何桂彦 53

格林伯格的艺术批评观及其对美国现代艺术的影响_____高 岭 72

格林伯格与美国抽象表现主义_____张 敢 78

文化冷战与中央情报局:“美国绘画”的横空出世(1945—1960)

_____河 清 101

后形式主义时期的格林伯格_____易 英 119

图像与语言的转向_____曹意强 123

——后形式主义、图像学与符号学

格林伯格能否成为我们的参照_____王春辰 148

中国有抽象主义艺术吗? _____高名潞 162

抽象艺术的中国问题_____陈向兵 171

——现代性视域下中国抽象艺术的本土化及其路径选择

《字球组合》中的“格林伯格”_____王南溟 189

“复调”的再造与对象的解放_____鲁明军 216

下编 从观念到话语:当代艺术与文化政治

另类政治:施坦伯格和他的多重解释论_____沈语冰 231

作为“社会治疗学”的观念艺术在中国_____鲁明军 247

观念性艺术与持续阐释_____顾丞峰 255

我们为什么没有感知作品的能力? _____刘礼宾 265

革命想象、革命纪实与对革命的想象_____杨小彦 271

——对发生在视觉政治中的中国当代摄影的一种考察

后革命时代的影像政治:公民伦理与革命伦理的

“道德商谈”_____支 宇 278

——从小说《官司》到电影《集结号》

大众文化与微观政治_____殷双喜 296

——当代艺术中的社会学切入

当代艺术的公共政治视界:艺术机构、艺术家及公众_____李公明 306

观念的转向:重构的政治记忆_____陈向兵 324

——中国当代艺术的政治文化及其合法性问题

当代艺术与公共政治:从“图像交往”到“艺术商谈”_____彭 彤 341

——以“成都春沙”(2004—2010)为中心

附录

格林伯格在中国 _____ 353

——“2010 格丰当代艺术论坛”综述

“视而不见”抑或“见而不视”？ _____ 377

——“视觉与观念：当代艺术与文化政治”学术研讨会侧记

作者简介 _____ 398

4.4.1 真空自耗炉的熔炼电流、电压和功率计算

4.4.2 电弧电源

4.4.3 电源引线

4.4.4 电极传动的自动控制

4.5 真空电弧熔炼的典型工艺

4.5.1 真空电弧熔炼 V-5Cr-5Ti 合金

4.5.2 真空电弧熔炼 Mo-Ti-Zr 合金

4.5.3 常规熔炼操作工艺制度

第 5 章 真空电子束熔炼

5.1 概述

5.2 真空电子束熔炼的工作原理

5.2.1 电子束加热原理

5.2.2 电子束熔炼的提纯作用

5.3 电子束炉的结构

5.3.1 炉体设计与 X 射线屏蔽

5.3.2 送料机构

5.3.3 结晶器和拖锭机构

5.3.4 真空系统

5.3.5 电子束炉的结构形式

5.4 电子束发生器（电子枪）

5.4.1 电子束发生器的基本结构

5.4.2 轴向电子束发生器的结构和特点

5.4.3 轴向电子枪的设计

5.4.4 电子光路系统设计

5.4.5 试验与调整

5.5 电子束熔炼炉的主回路

5.5.1 主回路的组成

5.6.5 真空电子束熔炼实例

第 6 章 真空电渣熔炼

6.1 概述

6.1.1 真空电渣熔炼的特点

6.1.2 真空电渣与真空电弧熔炼的比较

6.1.3 真空电渣炉与气体保护电渣炉的比较

6.2 真空电渣熔炼的工作原理

6.2.1 真空电渣熔炼的基本过程

6.2.2 真空在熔炼过程中的作用

6.2.3 渣在熔炼过程中的主要作用

6.2.4 电渣过程的冶金特点

6.2.5 非金属夹杂的去除

6.2.6 真空电渣熔炼去硫的冶金反应

6.2.7 真空电渣熔炼去磷的冶金反应

6.2.8 真空电渣熔炼去气（氢、氮、氧）

6.3 真空电渣熔炼用渣

6.3.1 真空电渣熔炼对渣性能的要求

6.3.2 无氟渣系的研究与应用

6.4 真空电渣熔炼设备

6.4.1 真空电渣炉的机械设备

6.4.2 真空电渣炉的电气设备

6.4.3 真空电渣炉的真空系统

6.5 真空电渣熔炼工艺

6.5.1 自耗电极的制备

6.5.2 真空电渣熔炼操作

6.5.3 典型产品的真空电渣熔炼

上 编

从形式到观念：格林伯格
在中国

抽象艺术的理论死亡

易 英

潘诺夫斯基说过：“一架纺织机，可能最清楚地显示了一种功能观念，而一幅‘抽象派’绘画可能最清楚地显示了纯粹形式，但二者所含的内容都是极少的。”在这段话上面他说的是：“一件作品中只能悄悄透露而不能公开炫耀的那种东西。一个国家、一个阶级、一种宗教信仰或哲学信念的基本态度——所有这些都不自觉地受到一个个性的限制，并且凝结在一件作品中。”^①虽然潘诺夫斯基在这儿谈的不是抽象艺术，但就他的判断，抽象艺术是缺乏内容的，因为它只有纯粹的形式。内容是不能公开炫耀和隐藏于作品后面的东西，如果只有纯粹的形式，也就不具备他所指的内容。潘诺夫斯基说这段话的时候，也是抽象艺术正盛行的时候，他不会去专门研究抽象艺术，直觉的判断告诉他，抽象艺术提供的只是形式，他感受不到有其他内容的存在。事实上，潘诺夫斯基的经验与我们都是共同的，当我们面对一件抽象艺术作品时，不论是绘画还是雕塑，首先是一种直观的反应，也

^① 潘诺夫斯基：《视觉艺术的含义》，傅志强译，沈阳：辽宁人民出版社，1987，第17页。

就是形式的判断，它可能作用于我们的生理—心理感应，达到一种视觉或审美的愉快。这种愉快其实是很低级的，就单纯的形式构成而言，其空间范围极其有限，没有思想的支持和技术的含量，唯美的形式很快就走到尽头。

对于这个问题，抽象艺术家和批评家都有充分的认识，抽象艺术的基调都不会定位在纯粹的形式关系和视觉愉快。抽象艺术的要害还在于潘诺夫斯基说的“只能悄悄透露而不能公开炫耀的那种东西”。如果把潘诺夫斯基的说法用于抽象艺术的话，我们就会面临一个悖论，我们怎样判断一件抽象艺术作品的好坏？抽象艺术没有技法，没有题材，没有相对通用的标准，只有感觉和观念。感觉还可以捉摸，观念则在于解释。感觉好的抽象可以直观地判断和直接地欣赏，无感觉的或无审美的抽象并不一定是坏的作品。把康定斯基的作品和马列维奇的作品放在一起，我们会明显感觉到康定斯基的审美表达，而且是在形式上的超乎寻常的感受性。这种能力不是一般人能够做到的。相反，马列维奇的作品是需要我们去认识的，要知道他为什么要这样画，才能够接受他的作品。这种情况在抽象艺术中是普遍存在的，能力不够，符号来凑。在中国的抽象艺术中，最常见的就是把传统文化的符号转换为抽象的形式，这和马列维奇的工作有相似之处，不过是机器崇拜与传统崇拜的区别。形式主义批评家罗杰·弗莱认为形式是审美的主要对象，但形式也不可以独立地存在，因为一般的观众缺乏直接欣赏形式的能力。形式隐藏在形象的后面，形象如同钓饵，吸引观众进入作品，但感动观众的还是形式。在罗杰·弗莱批评的盛期，抽象艺术还没形成气候，但他还是意识到了形式不能独立地欣赏，即使形式是艺术表现的根本。没有形象的形式就是抽象，形式可能从形象衍化过来，但形象并非形式的内涵，而且绝对的抽象还要完全排除形象的联想。

在实践和理论上对抽象艺术都有建树的康定斯基也不认为抽象艺术的表现只在纯粹的表面，抽象艺术是有内容的。他说：“尽管如此，

有机形式拥有其自身的内在和谐，这种和谐既可以是同一的，如抽象的对应（因而产生两种因素的简单结构），也可以是多重的（在这种情况下构图不可避免是无序的）。有机形式无论怎样简化，重要的是，总是能听到其内在的音调。基于这个理由，物质对象的选择是一个重要因素。具有抽象因素的有机形式的精神记录或者强化后者的诉求（对比和统一是一样的）或者破坏它。”^①在康定斯基看来，重要的是内在和谐。这里面包含了两个要素，第一是和谐，第二是内在。和谐又包含了两个方面，一个是平行对称的和谐，一个是多重对抗的和谐。一般而言，后者比前者更加重要，因为后者更接近内在。在一个抽象的画面上，点、线、面的位置决定基本的视觉关系，平行、垂直、对称的组合表达一种和谐的感觉，反之则是运动、对抗、张力。如康定斯基所说，一个三角形的尖角突破一个圆弧的边线，所产生的力量胜过米开朗基罗的《上帝创造亚当》中上帝与亚当的手指接触的力量。当然，对称的和谐同样具有精神的力量，往往与庄严、厚重、崇高的感觉相联系。抽象艺术家就是利用点、线、面和颜色的各种组合关系来制造画面效果，以期实现视觉与精神的一致。一个艺术家，如康定斯基，在抽象形式上的精神诉求，怎样被观众所判断和接受，却是艺术家本身无法决定的。在具象艺术中，一个形象的塑造取决于众多技术的因素，观众即使对技术一无所知，也可以根据基本的生活经验来判断形象的“真伪”，如果有情节的话，还会根据社会经验和知识来阅读。但是，面对一件抽象作品，这些经验和知识都不再在判断中起作用，直觉的感受是判断的基本条件。我们被形式所感动，就在于形式的表现作用于我们的心理感受，产生愉快、温馨、压抑、悲怆的感觉。首先还在于我们对形式有反应的能力，对大多数观众而言，“看不懂”往往是最基本的反应。一幅好的抽象作品，关键是形式的搭配恰到好处，“恰到好处”也意味着一种公式，即使没有优秀

① *Artists on Art*, Edited by Robert Goldwater and Marco Treves, Pantheon Books, New York, 1972, 450.