

第九届卡塞尔文献展论文选

冯斌译

概述

(德)杨·霍艾特 著

1、在酝酿了近三年之久以后，现在要写一些关于展览的东西，对我来说是个矛盾，因为在这个时候，展览已经是看得见、摸得着、实实在在的事实了，虽然还远远不能盖棺定论，但是一切又在运转之中，对我来说，写作总是最后的过程：它建构、凝结、塑造每一具体的现实，此时此刻，促使我写作的力量，是一种来自外部而不是内部的不断参与新事件的冲动。

该说的还尚待言说，我又该写些什么呢？有些事我真想大声疾呼，对于这类事，印刷品实在是显得太沉静了。人们自然希望我作出解释，宣布原则。然而没有真实的解释和宣言，有的仅仅是白纸黑字，如果你非要认为那就是解释，那也绝不是实在的解释，仅仅是一些旁注，趣闻和建议而已。

我的展览既提供了可能性，也是一种挑战：接触到艺术的个体都能感受到这个展览既是吸引人又会引起争议，如果为展览写的文字绝非自我辩解的话——为这项事无巨细却要承担责任的工作辩护——那么最信得过的话莫过于那些能将人们的眼光直接引向展览的话了。

那么概述该说些什么呢？

2、比如说，我可以谈谈美；对艺术秘密的体验。

艺术家并不了解事物的审美，他们只揭示其隐藏的美，其精髓及其最令人陶然处。材料摆脱并超越了它外在形态的束缚，而强烈地呈现出新的特征，从而产生全新的感官联想。只有进入艺术作品，身临其境，才能找到艺术所包含的全部体验，你必须成为作品的一部分，进入艺术家所创造的广阔空间里。

艺术要求眼睛、心智、身体和欲望的参与，它总是与其对象相关。

艺术家以其自身的思想、经历、直觉和对事物的感觉为背景进行创作，观众同样也在重新创作，与艺术的相遇始于眼睛重塑艺术作品的那一刻。

体验不是一件刻板的事，也不是概念而已。体验总是相对的，它与我们已知的生活领域建立关联，不仅是在艺术范围内如此，也适用于日常生活，所以真正重要的不是你所期待的而是你所发现的。

有许多许多事情有待你去发现，不是在文章中而是在展览中。

3、说起我碰上的人碰上的事，该是个长长的故事，一个关于帝王们日夜巡视自己的疆界，克守自己的职责的故事，这是一个充满惊喜的长长的故事。

很多故事是关于区域环境和世界性展览的对立，小布尔乔亚对安全感的渴望和公认的艺术自由交流的国际论坛的对立，这项任务似乎是无望的，却同样是充满活力的。一个主意在一所城市诞生。它珍视它的传统，于是当它的主意变为现实的时候，它又时时因其释放出的巨大力量和创造性潜力而震惊。

这是“巫师的徒弟”的故事，是“泥玛丽和金玛丽”——那对不幸女孩和幸运女孩的故事，不论怎样，我们都应该给予那些充分准备好而对变革挑战的人以必要的支持。同时，亦不可完全无视没有准备的人，冲突就如公开的对话。还有什么能比用艺术、并以艺术之在场更好地开展这对话呢？

4、还有关于我们看的，关于我们怎样学会观察，关于我们对世界的经验。我们的世界是越来越小了；麦克卢汉给我们描绘的“地球村”现在已构成我们日常生活的风景线，几乎一切都是可及的，我们在几秒钟内就可以得到各种信息、印象和经验，世界已经原子化了。生活的全景式全息图像已日益从我们的生活中消失，一切都变为图像而媒介化了，我们与外部世界的联系集中于我们的眼睛和它们传达的非物质经验，世界似乎不再外在于我们：它变成了一种对象，一种我们以为我们能肯定和能掌握的对象，图像使无可比较的有了比较，我们感到安全因为我们无需冒险便可以通过眼睛看到一切现象，也

不论它有多么遥远。我们可能会经受的所有的不安全感、焦虑感和迷茫感都被安全地归了类，再加上了心理分析、精神病学的和社会学的种种名称，并淹没于社会和心理关怀的制度中，对每一个可能的越轨者都有足够的监督空间和驯化机制使其规范于既定制度。

那种认为文明维系在我们过分秩序化的生活中越来越大的分裂的观点是越来越弱了，内在和外在外在的未知的威胁和袭击正愈来愈弥漫，无所适从，因而也愈来愈紧迫、愈来愈绝对，在一个一切都可以以数字来对象化的时代，对媒介语言的需要是显而易见的。

一切都可以企及，但一切又都变得不重要了，有严格内在逻辑的模式和建立在有限公理基础上的制度只能提供非常短暂的安全，强加于类型上的理性使其各个组成部分之间产生关联，而当一切事物之间都可以产生关联时，真理便可以互换，因而也不重要了。当经验变得越来越不具体，越来越虚幻时，就只有完全的主观交流，只有具体经验和肉体性的意识才能提供新的动力。

现在需要的不再是纯粹的抽象或超验，而是对我们周围世界的物质组成的敏锐目光：与物质世界的一种新的、客观的关系（连同它所附带的负面，即对细节的过分依赖）。

重新集聚起原子化了的经验，超越一切科学规则而重新整合之，并以现存经验为根据重新建设一个感观的网络；这一定是艺术的目标之一。身体必须再次成为主题，不是肉体的而是情感的；不是表象的而是精神的，不是作为一种理想而是关于它的脆弱。在这方面，Beuys 为我们打开了一扇门，他的作品不断地要求我们对自己的行为负责。

那么写那么多观点和经验而不去拥有它，又有什么意义呢？所有的意义即在此，在这次文献展中。

5、无论我写什么，我知道很多人都不会把它当成一种反应来阅读——它本意如此，而会把它当成一种概念来阅读——它从无此意。先人为主的观念形成分歧而进一步反应，但对我来说，只有一个起点，那就是艺术、艺术家和他们的作品，那些由内心的需要而创作、从而为他们追寻和营造的一方天地的东西。

那么文献展有没有它的一方天地呢？在文献展充满传奇的历史中，弗莱德莱希南(Fridericianum)博物馆从一开始就是中心，它那时是什么样子，现在又是什么样子的呢？1955年，那不过是一些十八世纪石建筑的残墙断垣，一个临时工地，靠脆弱的屋顶来遮风蔽雨。博物馆内，石墙暴露出的粉墙仅仅遮住了这座曾经是庞大的、被战火烧毁的图书馆的煤灰。在第一次文献展中使用的厚重的、黑色的护墙板抽象地提示着那场灾难。作为展览的一部分，这护墙板形成了一种大胆的风格。弗莱德莱希南中博物馆不是一所博物馆，它以一种崇高的姿态从废墟中获得新生。从第二次世界大战的废墟中，古典现代主义站立起来迎接五十年代。

已有三十五年传统的第九次文献展有相对来说比较好的场所。1987年，弗莱德莱希南博物馆根据建筑规定重新修缮，分成了几个防火区。仅是泵进去的混凝土已重得使它摇摇欲坠，后来又新修了文献展览厅；有些脏却很有趣味的画廊；在慢慢瓦解的自然博物馆，其中还有许多未被发现的宝藏；还有现在用的在 Aue 建的结实的展览馆。

一开始，文献展是没有固定场所的。它更多地是一种思想而非惯例，因此它总是于无中生有。它的展址也不是自己的：总是临时调用的一些永久性设

施,后勤、人员、组织工作、展址等,一切都得现找。唯一永久的是它的基本思想,是一种已获得其自身的经济力的传统,是对过去认识的历史。这思想要找寻一个显示自己的场所。它从一开始一直到现在,都在弗莱德莱希南博物馆找到了这个场所。在这里,线索进一步拉长,新的建筑 and 空间被发现,并把自己融入生动的地形关系中,于是,突然间,展览的空间结构进入了人们的心中,变成出发点,变为决定性的主要目标。

第九次文献展是场所的文献,其地形即是它框架的支点。但第九次文献展也是艺术家的文献,是他们在这一框架中创造了空间。展览必须有其自身的物质出发点:它的建筑、它的灯光、它的小径。它必须能见证和经历这些,而不是寻找理论观念。

6、或许我该写点艺术家的什么?写一写那许多奇闻趣事,那许多令人困窘然而却印象深刻的经历?艺术家始终是中心,展览的成功源于他或她作品的积极参与。这次文献展把艺术家和他们的作品作为唯一的出发点。对我来说,组织一次展览从来都像进行一场战争,为每项工作而战,直到精疲力竭。

艺术家有一种超常的力量,一种杰出的表达力,一种展览的组织者所不具有的潜力。展览正是得益于这种力量,并引导它,使之成为外界所看得见、摸得着。展览的动力在于展示这种力量,它是世界的推动力,使生命为之而动,在一瞬间体现纯粹的美。

艺术家是生命的发动机。但他们也需要休息,从而成为推进力而不仅仅是耗费能量而已。这次展览的目的就是要当好传动带。

7、有文章如下:

“……地球不是事物的矿场,可任由人类理智去开掘。地球是生命之源,是不同于其他一切的超自然存在。人类的,即使是现代人的生命都起源于它,人类今后的存在也有赖于它,人类的凡体即是明证。他那杰出的生命体不断地提示着与地球的脐带关系。柏拉图及他的追随者仅仅以几何定义描述了人体的理念;用小宇宙来反映大宇宙,反映理性秩序。他们看到的仅仅是头脑,理性之址,与地球相距最远的那部分。他们睁大双眼,也没有看到他们自己从何而来……艺术,以它对生命奇迹的形而上的、先验的忠实成为一种母性的艺术,这正是它一贯的目标”。(Sylvain De Bleeckere)

这也算是一说吧?再者,有谁能写出这样的东西呢?而当越来越多的艺术家把自己置于他们能应付的日常生活的事物中时,这又意味着什么呢?当众多的作品被置于创新、神秘空间和观念探导之间,探导生命中原始的、官能的、甚至“肮脏”的一面时,当排泄物、消费文化、阴道、男性生殖器的象征物、死亡和性统统被拖进圣洁的古典的展厅时,这又意味着什么呢?把事物从它们惯常的文本中变换出来,可以追溯到杜桑,这种位移,这种对个人立足点的解构,是接近那个太易因侵袭,平庸而消解的日常世界的重要方式,而这些都是否就使艺术成为女性的,或更好地说,母性的艺术了呢?

再者,事物本身也比我们所说的更接近于物质。我们生活在一个社会、个体和文化都模糊不确的时代,地平线已不再是条直线。对这一不明确的疆界,

天地间这种模糊的紧张,我们已没有清晰的视觉焦点。好的和坏的,高尚的和卑贱的,真实的和虚伪的都混杂在一起,填塞了这过渡的疆域,形成一种令人迷乱的相对状态。

经验即是世界。从这一层面上说,艺术总是促使事物发生,激发感情,提高我们历史的关联性并要求评判。艺术改变、改正并提出疑问。艺术维系着与地球的联系,汲取邪恶,抓住肮脏,直面死亡。艺术不再求助于理想化的、形而上的理性而正视人的凡体存在,因此使我们用一种新的方式看待事物。至此,也许会出现一种新的思想转变,一种期待已久的,与世界的女性结构有关的能力。这也是我自己希望从展览中找到的答案之一。

8、为什么总有人问我什么是衡量的标准,什么是好的品味?艺术不是品味的问题,而是选择的问题。选择需要勇气和决断,而品味总是不确定的,总为自己留有后路。选择需要你明确地说出“是”或“非”,能给出理由,能检验你的理由——也要能犯错误。组织一次好的展览,并不仅仅是开具一张名人的单子,因为他们之间没有关联。一个展览应该有一个具体的目的和观点,在一个主要思想下运作,展览本身能说明为什么会这样选择,一系列的决策之间是怎样相互影响的,这样的选择又怎样能够形成一种内在结构,这样的结构无法描述,但你能看见它,移情于它,体悟它,重构它,在与真实经历的直接冲撞中重新塑造它。

9、有时我在想,我是否真的想要人们来“读”我之所想,我倒觉得交谈更重要。对我来说,对话比以一种自我参照的方式在一个题目上绕来绕去要有意义得多,我需要一种动势,需要接近作品本身。我希望人们能互相交谈、争论,看到他们自己以外的东西,我希望他们与艺术一起思想,一起体悟。我希望看到积储于艺术中的力量能成为我们社会中的现实,我确信我们的社会比以往任何时候都更需要这种力量。

艺术总是颠覆性的。它对既存现实提出质疑,试图推翻根深蒂固的习惯,创造全新的语言规则,既是艺术的,也是社会的。艺术和政治最终是不可分割的,它们间一直是辩证的关系。

艺术是一种姿态,它根植于对各种形式的权威包括一致性、偏见、限制等的抵制,包括对正在世界各地弥漫的纳粹主义和新纳粹主义的抵制。自由是文献展的一个基本的、不可或缺的前提。文献展是一个场所,它为艺术提供了一个立足点,以对抗社会中的破坏性力量。

我相信艺术具有这种内在的力量,我相信艺术有改变事物的潜力,但是我怀疑我对于政治和社会现实所写的这些的力量有多少。

10、当我坐在这里写文章时,我的思绪不断地飘回展览。我在想一幅画与另一幅画之间的联系,想观众将怎样在两个装置间徘徊,想每间展室是否已经被发掘了它们最大的潜力。

这展览便是我的文本,所做的每一项工作都是展览的必要条件。当观众穿行于展览空间时,文本便展开了:它告诉我们怎样在现实的范围内思考现实,告诉我们其实不必非要面对一张白纸来思考,它直接说明艺术。

世界的起源

——关于艺术品的真实寓言和它在当今世界的地位

(法)丹尼斯·扎克罗波勒斯

“我们不分享思想,我们分享动作,分享模仿的信息,然后我们再用思想来阅读……”

——F·W·Nietzsche, 1888年春

“存在的和不存在的时间和空间怎样才可能承受时空的戏弄?”

——Kostas Axelos, 1966年

在历史中,任何日期都可以,只有涉及艺术作品时,它们所昭示的力量才有了变化,才使它们有时候真的变得有意义起来。自19世纪以来,在艺术史上留下痕迹的作品也是那些主动地消除了其限制的作品——感观的限制、理解的限制、接受的限制、文本的限制、习惯的限制和意义的限制。正是消除了这些限制,对艺术作品形式的理解才有了新的定义。这形式不再是事物静止的外在轮廓线,而是日益增多的事物的复杂性和异质性之间的动态关系。整体的复杂性和异质性因而形成艺术作品特殊的视野范畴,它不是作者——艺术家肯定有疑问的作品意图,而是对于一切单一单义的权威都能有其自由意义,艺术家不仅是创造和复制意义的简单工匠或天才,而是作品不可省略的事实,一切可能性的必要条件,作品因其存在而存在。

作者和作品一起构成了什么?在没有预先设定的或外在的裂隙的情况下,自有其产生“文本及其解说”或者说“文本及其上下文”(用一种可以躲

避文学上的陷阱的说法)的可能性。在这世俗化了的现代世界里,艺术家同其他公民一样,同时产生和建构他的法律的文字和精神。自世界进入现代之始,对物质的不断生产和对其规则的不断变更,已经成为了衡量自由的尺度即衡量个体和他们的作品的自主性的尺度,这种视野疆界的不断位移,在历史上和艺术上都留下了辉煌的和悲惨的印记。

一种本世纪最保守、甚至可以说是反动的哲学认为,国家的疆界是由“地球无需书写的法律”界定和预设的(卡尔·施密特,1950),这样的疆界不可移动,就像根植于土地的树木一样。它们决定着每个民族的命运和语言,历史的力量无可避免地导致独裁和战争(卡尔·施密特,1921)。根据这种观点,血缘和土地就像永无变更的法则将为海洋法则(莱克)所威胁,这一法则强调协约和联盟,它承认没有“自然的疆界”,只有人根据自由的,或是文化的习俗设定的疆界。这种疆界是抽象观念的产物,它承认事物的变化,并在不同情形下寻求不同的解决办法。这种弱化意识形态的摩尼教在本世纪烙上了悲剧的印记。甚至在今天,我们仍然可以听到它从地下传出的隐密的回声,虽然声音低沉暗哑,却仍然令人毛骨悚然。对于这种启示录式的宣言,我们无需寻求专家分析就可立即回应,在过去的两个世纪里产生的几乎所有的重要的艺术作品都可以在海洋法则,而不是所谓的大陆法则的框架里找到它们的位置,作品

的自主性及其感性,理性的疆界的不断位移构成了现代艺术、现代艺术作品及人的不可改变的成就,人的日益增强的抽象能力使人之地位状态膨化或无数风俗之网,构成的作品的飘忽的复杂性。

自牛顿和康德以来,现代思想已弃绝了大陆法则,而承认土地实际大量的优先考虑在空间而不在几何上,因为空间是人类、人类的建筑、人类的观念及思想的必要条件。自这些哲学家始,无限的宇宙便相对于地心说的命题接近于一种运动的物质,于其中只保留了引力定律和场论。世界的公民,康氏的世界主义者会发现自己并非在“地球和世界之间”(M海德格尔,1936),而是由“一种内在的道德法则”被“发射”至“在上的星空”(康德,1788)。这两种相异的观念将人置于先前未曾有过的法则和限制的双重性空间,置于共同的,相互作用的和持续不断的位移中。

正是这种启蒙观激发了维克多·西里于1830年法国革命期间写下了《巴黎圣母院》(1831),于其中位移了空间的隐喻。在几十页的篇幅中,他以诗人的浪漫和革命豪情,从人类用的第一块作为工具或者家的石头写起,滔滔讲述了人类建筑的历史,人类文明不断赋予他们的建筑以空间、复杂性和意义上的新义——从金字塔式的单一城市到希腊神庙的韵律;从罗马建筑的整饬到拜占庭教堂的繁复,以及从罗马修道院到天主教堂的系统分类。正是天主教堂在空间复杂性上达到了最高点,精雕细琢出最宏大、最繁复、最具多样性的建筑空间,它即是物质的建构,也是世界影像在空间上的象征性建构——而这,在1456年加森堡印出的第一部书(我们必须让诗人维克多·西里用这种唐突回应他方法上的需要)。自那时起,预言家便不再到山上去预言了(至此便永远地驳倒了自然疆界的法则),相反,倒去了预言家那里,事实上,教堂不再是空间象征性的中心了,书籍占据了其地位,走进了千家万户(加森堡和路德的圣经是文学和精神的结合)。历史又翻开了新的一页,其间又获取了更多的空间,想象出或构思出更多的复杂性。早在1831年,维克多·雨果使《巴黎圣母院》这个标题的隐喻发生了转换,把哥特式教堂的复杂性位移到自己的书中,幸运的是,西里没有沾到的是的看到我们这个世纪。在我们这个世纪里,不纯风尚象曾经摧毁了教堂一样已摧毁了书籍。书籍从那时起,便似意义和语言的无限宇宙一般占据了一个广大的开阔的空间。跟康德主义者有些相似的是,书也是由一根线在一边串在一起的;书的装订、折合、和它必不可少的目录、分类。另一方面,空间和意义的无限有着相同的动因:对语言和世界的阐明正如宇宙中天空和星辰一样——产生的文本及上下文立即被空间的

限制、艺术作品的自主性、空间的构造及多元世界的疆域观念所位移。

在美术领域,在斯塔夫·库尔贝在同一时期以其作品“画宝”对空间和世界作了同样二隐喻和引申。作者和作品脱离了土地之根和到达之所,而将自己置于“产品”的双重性中,作品和展览一起构成世界及意义的易变的结构。由于作品既是对那个特定地点的记忆和复制,又是那个特定地点本身,它于是摆脱了那特定地点对应物的所有形式,位移了所有的限制和疆界而扩展到世界的空间。在这个世界中,在这个现代人的世界中,唯一可能的起源是女人的性(“世界的起源”1866)。这一以一概全的部分并未以自己为世界的全部,也肯定没有世界中心的观念。“梅杜萨之筏”把世俗世界的到来隐喻地描绘成满载观众的将沉的船。它抓住了人在人世间漂浮的观念,抓住在世界动态的空间里生存的无以言表的戏剧性及意义的无限小的位移,象阴间地府中突发的微光,“画室”和“世界的起源”在描述人生的漂浮存在上做到了这一点。

这地狱,抑或是海洋的地狱,抑或是性的地狱。此地的作品和此地的作者,实质上已以艺术作品的起源位移了大陆法则和真理所依据的基础,而使之转向对无限空间的开放。作品和个人的极端自由,它们的自主性及对边缘空间的获取令人头晕目眩。当韦纳·哈夫曼描述他自己的现代艺术经验时,他便是这样形容的。这也为第一次文献展提供了理性框架。在这方面,哈夫曼的正面积立场与汉斯·赛德马尔的被动消极形成对比,后者面临着失去现代艺术中心的可能,于是怀旧地呼唤曾经建立了教堂的大陆法则。

这种对边缘的获取,是海洋法则在大陆法则渐次失去中心时的获取,不应该和某些区域主义或者边缘主义相混淆。它代表着整个现代世界都面临的问题,并衍生和转化到社会、知识的层面。从法国大革命到印象主义,从马克思主义革命到精神分析学说,简而言之,这是个通往世界的问题。这个关键问题试图计算出无限小的距离,寻求两个资本概念——个人与制度的概念间不断的、多方面的差异(因为在资本时代,问题更是“资本的”而非“基本的”)。

因着这两个概念,我们须考虑形成我们表述的可能条件的那一整套观念建构。这套建构倾向于一种连续性还是非连续性,它们追求整体还是片断,它们是由全球化还是由区域性引发的,个体与制度每每构成了意义上的捉摸不定,它们之间的可逆性——而不是辩证关系——显示了现代性的积极动因。同时,它们之间或然的间隙和重叠使虚无、混乱和无限浮到表面,以地志观假定和变换着存在和世界的极限,于其中依托、保存、对抗着无所不在的个体和制度,并成为它们的年代观(用作地志观相对应的同类质体解),或用纳其(Nietzsche)的话说,叫系谱学。批判哲学的先决条件、孕育并产生批判哲学及其“他者”的假设不仅将空间改变为极其抽象、理智的结构,而且使之成为制度的基础,成为制度的自由习俗的取代物。

在这上下文中,基础只能以其字面意义来理解,包括它的地志特征以及引申出的年代意义,甚至系谱学意义。在艺术上,自从马拉被杀,自从大卫以相同的标题作画,自从这两个事件在时间和空间上巧合以来(事件发生的地点和日期——1793),其字面意义已摆脱了意义在用法上的官僚主义的绝对统治而使自己字面化和全面化了。正如伦博(Rimbaud)对诗歌的评论一样,在一件艺术作品中,空间和时间首先应被字面地全面地考虑,个体与制度,经验与作品,真实与意义之间的鸿沟在年代和地志发生之时即分又合,它们互趋互含,互不可分,位移了的年代和地志于是成为了事件——事件中所包含的,对事件起作用的东西全部体现在同一地点:即作品中。

因此,就艺术而言,这一不断位移的过程将隐喻(哲学家或话语的类比或装饰)引向转喻(理性或是格):意义和作品,在现代艺术作品中,个体与制度从一端到另一端的运动及其可逆性也发生在字面意义上。严格地说,这字面意义并不产生隐喻(这时有着不断地背离浓缩意义的趋向),总的来说,以部分代表全体的突出特点和以转喻为例说明事物的突出特点,不断地作用于位移,将其位移并推至空间及时间上,推至世界,同时,也正如它自己的不断从世界内部被推出,在其无限性上被浓缩一样。产生这个特点的原因和这个特点产生的结果,在艺术上,是一起发生的,它们发生于现实中而非话语中,因此这种基础从字面上的理解便出现,自我假定并反对在大卫的作品中装了马拉尸体的浴缸所表现的空间和时间,和若干年后的,莱卡米耶夫人的卧榻所表现的空间和时间;身体的位置和个体的产生,意义的地位和制度的产生。马拉被杀和德·莱卡米耶夫人的肖像间的差异既清晰又生动,从手到眼,从革命到愿望,从艺术到文化,从行为到身体都发生着、位移着。在自由和特权,暴力和表述,行为和冥想间,作品的事件和意义,艺术家的姿态和语言便根植于这世界的时间和空间里。

同时,世界观念的转变也带动了分类的绝对性和审美批判的尺度,使它们转向了人的基本本能和构成世界的经验,因而这种“基础”也转化为直觉与经验,人与世界间的一个“转折点”。在此,年代和地志互相转换,位移着个体与制度间的差异所产生的结果——这差异既是问题本身,也不断地产生着问题。在格里加特的作品中,这样的差异便是在从“梅杜萨之筏”(1819)所被拘的



展览会场实景

精神病人的肖像(面部)描述(1822—1824)的过渡中起着作用:生存的主题和实质的地形,事件的主题和混乱的地形,即是身体的限制和个体发生的限制,及意义的限制和制度的发生。

当与世界发生关系时,正如格里加特所表现的,作品便抓住了这种差异,并压制它(甚至是悬置它)于事件和言语、文化和艺术、身体和疯狂、自由和混乱、存在和虚无,无以表述和暴力,惯性和失语,边缘和无地位、时间和空间中。这种转变标志着限制和边缘的不断位移和浓缩进内在与外在,他治与自治中。自我意识的星空、风景和面孔、趣味及崇高、批评与危机在其自身范围内被有限定义而在其不同范围内被无定义,既可怕,同时又熟悉。

在此,先验的假设并不引出某种形式的相对主义或虚无主义,而人及世界、制度及个体被给予现世(现代)的模式,时间的痕迹构成了分离和无限的即分又合的无限小之差异,它们既被造就,同时也造就着我们。“被抛入世的个体”(格霍芬海)发觉自己在这个世界上,任由这世界既可怕又慷慨的外在塑造着。书籍作为对主观和客观双方辩证压制的完美产物,正是从中间(不能与“中心”混淆)打开,并把自己推至于空间。同时,也使自己成为一种个体,这既是说,是一种不可分的统一体,在支持其多元性的边缘上被装订在一起,并面向包含之、形成之的多元性。这种相互间难以理解的关系在成为哲学话语之前,先即假定了世界产生的方式及其精巧的结构,使自己成为表述和现实的一个关键问题:它们独特的本体,它们边缘的本体——或说折叠——相同的动作却既支持又划分了制度和个体。

战争或和平、毁灭或行动、暴力或作品,正是在此边缘,经由这边缘,在不断的转换过程中,将本体转变为欲望和革命,自由和差异。是前卫抑或是复古,要意义还是风格,是文明还是文化,这将溢的边缘标志着得失的“发生”(其实有得必有失,反之亦然),得失相互交叉——就像染色体的相互交叉,可见的与不可见的交织在一起;应当像数学中那个永远的未知数X,制度和个体便相互交叉;就像遗传的交叉,基因和物种既分又合,形成一个混杂的过程,在这过程中,个体和世界相互作用,使你中有我,我中有你;就像是铁路交通网,航海线、航空线的交汇,世界因此被复合、被扩张,当通道和交汇点构成这个世界并塑造着曾建造了它们的个体时,也不断地塑造着它们自己。这是一般的十字路口意义的交汇,超越了一条路分叉原则的交汇。从柏拉图式的辩证观到黑格尔的理论都区别了善与恶、真与假、现实与幻觉,正如赫里克里特曾说过的:“一个人不能两次跳进同一条河流”,同时“一条道路,不论从这端到那端,或从那端到那端,总是同一条道路”。

在这世界上,没有人经历过两次入世——也没有人两次进入过大卫的浴缸或格里加特的木筏——我们只是在水边,准备要跳进去,就像塞尚的“沐浴者”(1870—1906)一样,要跳到里边去。漂浮的存在与处于地狱边缘的不断位移间的差异是应该考虑的,使库尔贝的“波浪”系列(1870—1872)和莫奈的“睡莲”系列(1916—1926)既分又合的因素也应考虑(“一条道路,不论从这端到那端,或从那端到那端,总是同一条道路”);这因素是对海洋的开阔和小池难以理解的封闭的控制,对主题和动作的重复及它自身的因素、运动的因素。在现代世界的广阔天地里,世界的本质既被个人化,同时也被制度化。地狱之门变成“明显的无处之极限”,同时也是“那极限消逝的制度化了的无处”。“波浪”及后来的“睡莲”,在世界作为地狱的边缘和其疆界的不断位移过程中建立了自己。地志和年代必然相互交叉并把自己引向无限。空间和时间作为作品而敞开,反过来,也使作品为世界而敞开,就像对主观和客观的辩证关系的全然压制。在库尔贝,艺术作品的视野当然得在文化的真正意义上破除当时的文化,而使自己面对现实中更为困难的实践,在“同”永恒的回复时,“异”同时也不断分离。在世界和意义的边缘,个体和制度不断地被位移到外在的极限。自现在起,将正是这位移动着所有的观念建构、表述及知识和社会的可能性条件。

始于公社革命之先,伴随着公社革命成功的“波浪”系列迎接了这无法表述的挑战,那浓缩着互相冲突,毫无约束的各种力量和思潮的挑战,动荡不断的挑战。在作品可见的表象下,是无法透见的深度。但是库尔贝并非浪漫。他抓住这漫射的、难以想象的力量,和他接受画中现实的挑战一样,不能归入自然和文化的辩证关系的主题。同样,无以表述现实的问题也超越了主观感觉,并不构成现象学的客体。在此,分析绝不是一种主题性工具。它每每根据表征,客体引发并自置于矛盾的情形中,而不把自己局限于一个单一的层次。它面向晦涩而活跃的复杂性,由以事物和情势为序的经验无限位移无序充塞的浓缩性。

同弗洛伊德的精神分析一样,库尔贝的绘画也没有理论实质,两者之现实和其表征与历史实践的关系既构成他们的问题,也构成他们的效果。同时,对弗洛伊德和库尔贝而言,在现实与假设之间并没有明显的分界,以至相同的现实永远不可预先设定。它不断地回避由它构成的潜在内容的表述,于是唯一显而易见的只是一种否认或讽喻,姑且用库尔贝在谈及他的“画室”(1855)时用的一个艰涩的说法——真实讽喻。在此,真实即是事物和状态的浓缩,其

深度是以摆脱一切既定秩序或制度(我们是否应该想像库尔贝的“画室”和弗洛伊德的“实践”间有着同质关系。)在这放任自流的世界里,作品的异同皆以其“发生”于得失交织间并超越任何辩证原则(享乐原则或利益原则)的形式出现,此时,个体的现世存在可怕地充溢其间,进入外在世界的令人晕眩的冲动充溢其间。如果说世纪之初德·莱卡米耶夫人的卧榻变成了弗洛伊德式的沙发,那么马拉的浴缸则变成了小便器,从汉·穆特的“泉”——转眠成了马塞尔·杜桑的“现成品”(1917)。生命不断地被撕裂又被重组,从事件到身体,从肉体到欲望,对边缘存在的不屈不挠的获取(好似海洋的波浪或身体内的性)无所不在的存在,恰恰巧合了孤独的本质和可变性实质间无限小的差异。

自从地点从其“土壤”位移的那一刻起,内在便开始被抛入外在世界。个体作为“被抛弃的存在”,其冥思中便不再能够怀想自由,因为自由外在于个体,它并非是与生俱来的财富,所以自由应该同世界一起被接纳,一起被理解;自由不会简单地发生。它是一种事件,作为一种事件被构成。不在场的疆域、存在漂浮的无限的地狱同世界一起敞开,同时,个体在事件中征服了自己的自主性,事件也位移了被抛弃的肉体的极限。这肉体,其“事件中之事件”的状态又为事件(欲望或革命)所消解,并被位移至制度化的地点的边缘,位移至一种存在(自由或差异),这时才被转化为个体。同时它也把孤独(从客观上说是社会的,从主观上说是形而上的)转化为可变性。

这一制度化的存在既应从语言层面上思考,也应从书籍层面上思考,不仅从外表上,也应在艺术作品中思考。而且还有作为波浪的海洋,作为作品的画室,作为起源的性。“世界的起源”:个体存在和制度存在的可逆双重性,因着人类和世界会在它的不断湮灭的地方继续开始,而且,最重要的是,因着他们继续湮灭和开始的地方,最终,在他者的相同起源(他者的性),和自我阉割或阉割他者(其实是一回事)的地方,人类和世界会不再开始,所以我们必须接受它、理解它。

直至1988—1989年在布鲁克林博物馆展出前,在本世纪初,“世界的起源”(1866)一直被认为遗失了。它本身就是以将所有细节的猥亵转化为不断消长的痕迹和一种革命性力量,它不仅改变了艺术史,而且改变了世界和生活。这幅作品的内在根源也是人类的起源,使之对现实的捕捉成为历史的新的起源。不论是库尔贝还是弗洛伊德,都对以人为本主义的意识形态一无所知,然而却将人类置于女人的性将他们置于的地方;在世界上。

如果说“对想要学的人,任何模特都有其价值的”(库尔贝致卡斯塔纳里的信),那是因为这世界及其真实运作中根本没有模特儿。由于既无原则又无起源,在库尔贝,他的无政府主义远远超出了他所坚持固守的政治理论。如此的无政府状态,即是这世界的无源之源先于父亲被谋杀的象征。在这象征中,历史意义在时间上的位移和历史事件在革命中的浓缩也引起了地志的位移。库尔贝和他的公社同志们造成了方多姆柱(Vendome Colonne)的倒塌(这方多姆柱在他们想把它从巴黎移至历史博物馆时倒塌了)。真实及其困难的实践因此在成为意义前先产生了感觉。如果意义在艺术实践中起作用的话——在艺术家和个体间不断的位移——那么它产生的现实则超越一切享乐原则(或利益原则),不可透见的现实即存在于此,在体现它象征性的行为前,体现为一种活跃的行为,这是一个自库尔贝,甚而弗洛伊德以来从未停止过被质疑的大问题:作品的问题及作品的无以想像的分析结果所标示的世界起源的问题。

在莫奈的“睡莲”系列中,这种无止境的分析,这种由无限向现世的回归,既是意识层面的,又是无意识层面的。一切都是没有幻想的反射,一切都在每一个视角和每一个触点的色彩间摇摆。它既没有淡化,也没有消解形式,而是把作为在场的不可表述性个人化,而这在场又区别于观念的在场。在充塞了色彩的假设中,隐喻和转喻相互纠缠混杂:“画布已经被定义为一面能发芽开花的大镜子,因为‘睡莲’使一切都明显易读(米歇尔,1975)”。作品是关于空间的隐喻,在画面上,其空间对于视觉不可缩小,进而其内容似乎转喻似地填充了在场的画面。正如空间或“场”在“我”对被感知的对象的感知之间同时发生性一样,作品被回复为现世的存在“遥远的存在总是遥远的,无论它出现在哪里”,反过来,即是广泛位移的理性层面在“厚重的媒材而无实质”(莫里斯·梅罗-庞蒂,《感观的现象学》,1945)问题上的相近似。

掏空了话语的空洞空间与世界之空间相呼应,充满了盲目模仿的缄默。在“睡莲”中,莫奈在辨识前先感觉着、尝试着、摸索着。这是个无限的、封闭的世界,同时也是一种思想、一项事业,无意识、欲望、地志。如我们沐浴的园形空间,作品的空间获得了记忆的模糊性,成为时间存在的媒介。在此,作品在物质上使自己具有了记忆的空间,并使这空间看得见、摸得着,凹凸兼具,并包容了意识的外在性。“睡莲”中外表多于形象,它是这既无法则又正在形成法则的世界的残片,是压制和反压制的存在,“睡莲”便沿着这条轨迹前进,并在这世界里走了一条自己的路”(雅克·达里达,《弗洛伊德与写作轶事》,1996)。其作品、其画室、其花园、水池和展厅都既在莫奈的心里也在世界上

——这便是从异序到自治的结构性差异。我们看莫奈的水池就象看阿提斯多德良的半透明轻纱。“睡莲”如飞行或潜游之梦，在深度上占据了它们的位置，不仅是以“看”这一简单的动作，而是以世界最光华四溢的表现。一切触觉、接触和作品之在场都成为作品的空间，这空间即非先验假设，也非后天形成的结果，而是一种原初的入世经验——地理的体验、时间的体验。

1918年11月11日，第一次世界大战结束，这天是停战日。正是在这一天，莫奈将他的“睡莲”捐赠给了国家。克莱门梭早在1914年便开始向莫奈请求索要“睡莲”。整个战争期间，莫奈都把自己关在特意修建的无窗的画室里，这画室1915年建于吉弗尼的花园里，计划了建址（土地和水池、水和桥、花园和花、住房和画室）并展开了工程（就像不断被位移的大陆法则和海洋法则的冲突）。早在1889年（把上一世纪引向末日的法国大革命百年纪念），莫奈便开始不懈地努力创造实现他的计划所需要的条件（他甚至发展出一套复杂的记数色彩的系统，能把两个连续的大瀑布处理得更加朦胧）。直到他于1926年去世，他一直在设计卢浮宫中的空间（布局、建筑、展室等），他的作品将占据其中。而同时，他那非凡的“睡莲”作品系列，自1916年到1926年这十年间，形成了一个整体，使我们至今都能仰慕。

使作品成其为作品的从一处到另一处的不断移动，通过城市正中给予异者的地址，通过历史的正中心（地志和年代恰巧制造了事件）承受了作品从一处到另一处的决定性的转折点，在此似乎豁然展开，把现代世界的卫城——城市边缘生成的城——吉弗尼抛向了作品发生的城邦。于是当作品实现了从作者的内在向世界的外在转移，及已成惯例的可逆性转移时，它也实现了使世界的外在成为艺术的内在的现代实践。处于地狱边缘的当今世界，刚刚摆脱了第一次世界大战，仍面临着社会的、道德的、表述的和知识的动荡，无休无止，接连不断，各种因素同时存在，而莫奈的“睡莲”则通过在一连串的事件中“悬置”个体和制度，把我们带入一个和平的港湾（这种情况在本世纪，甚至今天的艺术中都是鲜见的：一件作品产生并同时据有了地位，它改变世界同时又为世界所改变）。在此，地志和年代一起形成了艺术作品的谱系，其起源正是这世界的没有起源的起源，“无边无际，没有地平线，没有边界”（正如莫奈早在1909年写给C·罗杰·马尔克斯的），因为边界和地平线均不在作品中，而是与作品一起发生在世界上，通由入世，作品给予它的各自的位置，而世界则从艺术作品中反射它们。欲望和差异，自由和革命，其边际、其地平线形成一条边疆，永远被从作者到世界的位移、从世界到作品的位移作用着。它是对空间的获取，正如它是个体及其作品的自主权的获取。无限的复杂性，浓缩在他者和世界中，其实现产生了互相之间的位移、互相之中的位移和互相的位移，互不可分。

经由世界的中心对边缘的获取，使作品中产生了地点和事件，也产生并标志了一个时代，形成了作品和世界的同期性。它们之间共同共时，相互影响的发生，它们之间的相互可逆性、悬置性、暂时性和普遍存在性；欲望和差异、自由和革命就像地狱中顿然的微光般发生。海洋法则并没有发号施令，却参与了“被淹没的天主教堂”的世界（德彪西的音乐正是如此，它从乐器到音响都位移了世界的极限，如“海洋”，并使之成为自由的倾听世界的空间）。

自那时起，尽管这世界在一定程度上仍然是战场，是强者的领地，是大陆法则统治下的血腥之地，然而现代艺术作品仍然以其由异化向可变性的位移而构成世界的基本要素，尽管永远有着相同的调子，相同的取向。自从莫奈的“睡莲”以来，也自从罗丹在“地狱之门”（1880~1917）中对并置的不懈努力以来——这部作品就像一部悬置于世的书——便有一种普遍存在的趋向，并全然压制了主观与客观的辩证关系。从那时起，艺术家便总是入世的，是世界公民的一部分，正如他们的画室在花园里，他们的展览在博物馆里一样——这博物馆可以是卢浮宫，也可是“百日博物馆”。“百日博物馆”即文献展，始于1955年第二次世界大战结束后，正是库尔贝的“画室”以后的一百年。文献展也是由一位艺术家，阿诺德·博得，创立的，其目的是要以和平的创作，以现代艺术明确宣告战争的终结。所有作品都以相同的绳子悬挂，折叠成相同的形式，并装订进同一本书中，其边际、其地平线均由世界来定义。它们产生于世界，并与世界一起产生。这根绳子，就像在现代世界迷宫中的亚里安尼的线团，正引导着通向自由之途。在这动荡不安的世界中，这根线使欲望明确，就像方多姆之柱的真正倒塌——既非由于失误亦非象征性行动，而是进入世界的行动，针对世界的行动和世界本身的行动。自此时以降，这类行动的发生和作品于其中的实践便形成了一连串的同期性事件（丝毫不比任何后现代主义或灾变预告逊色）。像勃兰卡西的“无尽之柱”（1918—1938），它产生于世界，并与世界一起发生。它没有回到中心所原有的力量，而是给予作品、世界和事件以位置。（同时，从1911年起，勃兰卡西反复地追寻着“世界之开始”，最终于1924年得以完成）。作品中基座和雕塑，可变空间的内部和外部，这“无尽之柱”象宇宙，象染色体的交叉，象未知数“X”，其交叉、折叠和展开，其悬置和无限的产生均升华了作品。同时，它不仅是工作室中的精华，也是博物馆藏品中的精华、开放

空间的精华（地志与年代无休止地相互交织又分离）。

也是在同一时期，马赛尔·杜桑，勃兰卡西的同时代人和朋友，也有作品问世了。“现成品”既体现了作品的自主性，又体现了其异序性。它完美的普遍存在性及其纯粹的“发生”将个体和制度揉合并浓缩在一起。在那混乱的无源之源，在从“大镜子”（1915—1923）直到1946—1966年间的作品中，世界既被描绘又被包含。从1915年—1923年的“被她的单身汉子脱光的女人”到女人的性、他者的性，都与其起源一样变成了世界的边界和地平线。和库尔贝的“世界的起源”一样（库尔贝的作品在本世纪之初被认为是遗失了，而其隐身之所杜桑是知道的），“既定的”起源以其双重肯定和双重否定同时变成了艺术作品的起源。其触觉和意义都无边际无起始地悬置于事件中，因为它们的边际和起始都需在世界中去寻得；在现成品中。此间地志和年代的谱系便在书术/书架中成立和推翻。自由和欲望在差异的边缘、革命的边缘不断地为被异化至可变性的实质所位移。

第一次世界大战前，马赛尔·杜桑去了美国，而第二次世界大战爆发前，大批艺术家也去了美国。其中卢西奥·冯塔那去了南美的阿根廷。正是在那里，象莫奈在他的花园里等待和平一样，冯塔那和南美的一群年轻的艺术家的于1945年写出了“白色宣言”。这份现代艺术的伟大的、最后的宣言也许是第一部宣布放弃艺术中的意识形态抽象性，而代之以艺术在其实践和自主性中成就的观念的抽象性，并以后者为宣言的空间和事件的实际起源。冯塔那把艺术带入了空间和时间的世界，带入了波和光的扩张的世界，带入了运动和思想的世界，在那里，肉体 and 精神的差别不复存在；在那里，就只有一个运动的因素——世界的作用。个体与制度被浓缩于其中，并象世界一样，被位移至最边缘。正是从这最边缘处，艺术和艺术作品生发出观念，空间的观念和时间的世界性事件，与空间的前提和假设具有完全同期性的事件。在时间的观念化过程中，个体和世界同作品一样一起被统筹进空间观念的无限的文本意义中。和库尔贝的“世界的起源”一样，它便有了对空间的获得，对边缘的获得，对自主性的获得，作品有了它假定的起源。分歧或重合，他者的转移或向他者的转移。这种混乱的无源之源再次出现在它发生的位置、他者的位置、也给予同者的位置。1955年，在他米兰的花园里，在一棵大树的脚下（这棵大树非常奇怪地类似于Ad·雷纳德于1946年写的一篇极好的对艺术界的讽刺文章“怎样看待美国的现代艺术”），和莫奈一样，卢西奥·冯塔那给植物浇水。同时，在枝叶上，空间的观念向天空飘升，与它们一起产生同时又能给予它们的自主性、自由及欲望以地位的世界，不是以某种占有或财产的形式构成，而是以他者的无政府的普遍存在而构成，这使它能把自己转化入世，正如它转化入世界的“他者”一样，产生了相同的空间观念——无论是“现成品”，或是世界的无源之源，世界之“筏”或空间中的“睡莲”，没有尽头的世界和画室，没有起始，没有边缘。因为尽头、起始和边缘以其完全的同期性决定着作品和世界——地志、年代、系谱，说到底，它们存在于观念之先，而观念又是个体对他或她的自主性，对他或她的对异者的欲望和个体的自由以及它们间的可逆性的想法。它不再是马拉在浴缸里，而是冯塔那手握水龙头软管；不再是在卧榻上，而是蹲在树脚下，在世界上，和世界一起作用，同者和异者，同者到异者，同者于异者的永不可分的作用。冯塔那的“上帝的末日”（1966年，在“世界的起源后的整整一个世纪”解放了空间和时间，给予了没有尽头没有起源的世界一个起源。而正是在作品“这里”（1951—1965）里，巴内特·纽曼，那个臭名昭著的无政府主义者巴内特·纽曼给予了个体和制度以位置，作品作为一种自主的产物而产生，展览也作为一个单独的意义结构在世界的画室中产生。个体的制度和世界的制度即刻转换和被转换，同时也位移了身体的极限、空间的极限和时间的极限，位移了事件作为自由的作品和作品的自由的极限。这种自主就象巴内特·纽曼1933年为纽约的市中心设计的一个开放区，其间，所有的制度和法律均可自治（包括警察、家庭和观点），唯一的控制形式只关涉空气和水的条件，因为空气和水得需经常不断的净化才能使世界和个体存在的可能性找到其必要条件——这里前提和假设密不可分——它是自由、欲望、差异、作品的地位和世界的地位的的必要条件；而这排除了所有的威胁、排除了灾难和战争，排除了迫害和种族灭绝，排除了非难和阉割，排除了隔阂和分裂，排除了贫困和疾病，排除了凌辱和异化，排除了漫不经心和不在场，排除了自满和孤立，排除了羞辱和毁灭，排除了剥削和不公正，排除了极权和毁灭，排除了无聊和无知，排除了封闭和瘫痪，排除了虚伪和欺作，排除了倾轧和破坏，排除了欺骗和剥夺，排除了空谈和愚昧，排除了恐惧和约束，排除了暴发和腐败，排除了害怕和沉默，排除了分离，排除了蛊惑和谎言，排除了卑贱和懦弱，排除了倦怠和麻木，排除了傲慢和轻蔑，排除了粗鄙和贬抑，排除了虚荣和玩世，排除了罪恶和屠杀，排除了故意和憎恨，排除了讹诈和屈从，排除了无知和迷信，排除了谦卑和顺从，排除了压迫和暴政，排除了不平等和膨胀，排除了厌倦和虚伪，排除了偏执和嫉妒，排除了无能和死亡。

早该让人知道的……

——关于马尔丹·基本伯格

(德)伯克哈德·理门士雷德 著

对于马尔丹·基本伯格(Martin·Kippenberger),人们已经作过太多的描述。描述过他的人包括艺术评论家,他的朋友们,同事们,甚至于他的政敌们。而艺术家本人则极大的支持那些评论他作品的人。虽然不必对他的作品作尖刻批评,但也用不着含糊其词的赞许或用模棱两可的“但是”来搪塞。因为艺术家坚定信守的个人原则是:宁愿失去一位亲密的朋友,也不可压制强烈的斥责,而这完全可能导致他和周围的人陷入争执。正因为这样,斯特拉堡街的人就被毫不含糊地看成既是朋友又是对手。理解马尔丹·基本伯格成了一项重要任务,这对于我们具有的艺术理解力,是很不习惯的。

马尔丹·基本伯格这个名字曾广泛出现在名人录,展览招贴,报刊文章、诗集甚至请柬上。他之所以这样做,完全是奉行其先锋派的基本信条:任何东西都不是神圣不可侵犯的,只要能让别人了解他和他的作品,各种方式都可以选择。

当然,还可以看到其它一些东西:画作、雕塑作品、素描画页、出版物和摄影图片。我们今天面对的这样一幅作品,是作者最近一直全力制作的。但不能把它看成是已经完成的作品。它只不过是艺术家同评论者们开了个玩笑,同时表现更纯粹,更丰富的“基本伯格”哲学。

本书并不想成为一本艺术史著作。它将促使读者致力于对M·基本伯格作品的研究。艺术家本人已阐述了全部的观点,甚至讲了更多;他丰富的艺术产出又是一位很好的诠释者。因此,这本书不仅仅是对“基本伯格现象”的解释,而且是对我们视线的调整,调整我们看待新生事物的角度。书中试图向我们介绍基本伯格思想的某种倾向,这种倾向遵循艺术家简洁迅速的特点,因为钻牛角尖总是不大被人接受。

如果有人问M·基本伯格,在他看来,怎样才能做一个好的艺术家?这个问题对他也许是多余的,他兴许这样回答:“工作,再工作,不要有一丝一毫的犹豫,一直到所有的问题得到解决。”

即使有人问到涉及艺术创作内涵的问题,他可能回答:“真实,只有真实!”如果提问的人还不满足于这样的回答,并坚持要他论证一下与前者的关系,他只会说:“只有内心的真实才可能成为真正艺术的基础。”这便是M·基本伯格借助于自己的艺术回答问题的方式。

然而,回答中明显有一些缺陷,甚至可以说是严重的缺陷。因为真实——这个唯一能够认识的伦理观念——是非常短暂的,只有穿透艺术并通过艺术的媒介作用才能将其捕捉。

可以得出以下的结论:真实存在于日常生活中,就象存在于艺术中一样;只能借助于艺术在日常生活中寻找。再者,解决问题是艺术创新的基础,犹如清除博物馆和居室中的垃圾。

艺术创作是真实的,只有在创作中提出问题的人才能得到解答。问题很蠢,答案更愚蠢,这属于事物的本质。M·基本伯格就永远无休止的提出各种问题:“我是否真正存在?”“哪些是你最喜欢的东西?”“在战争年代,我能对骨折怎么样?”他不会逃避对任何一个问题作出回答。事实上,他认为“只有什么都不懂的人才无所畏惧。”《房租、电费、气费》是1986年举行的一个展览的名字,只有在这上面艺术家可能提不出什么更基本的问题了。

每个问题都亟待解决。这是唯一接近真实的方式,哪怕每个问题又牵涉到新的问题。

提出这些问题的人好象都是白痴,其实并不总是这样。如果人们进一步思索,这些经常看似简单的问题暗地里却是危险的陷阱——提出它们的人倒没什么,但对它们作答的人都很危险,在M·基本伯格的作品前,人们应该耻于用陈词滥调表示自己的赞赏或反感,甚至耻于用平庸的语言回答问题。任何人都未必说一幅画得不好的画如何的差,如何的丑,如何的不值一提。M·基本伯格的作品创作之初便确定了它自身的价值。他的原则就是:“我长得不怎么样,仿佛造物主故意这样造我的,这就是我自己。”

真正感到不快的是那些用错误的理解来认识这些题为《并非费解》的画的

人。而这种人实在太多了。M·基本伯格却总是能与他们善终。用他自己的话说就是:“咱们画上见高下!”他和阿尔伯特·奥恩海伦(Albert Ochlen)一起撰写了一篇名为《对牛弹琴》的文章。1983年的一件画作上,他给观众节选这样一句话:“这就是我喜欢的一切,但愿能在你家里得到指正。”为追求真理,不惧怕凌辱,他在这上面已经遭受了许多:来自艺术评论家,博物馆的工作人员,甚至友人及方方面面的。

和佐尔格·巴斯利茨(Georg·Baschwitz),西格马·伯勒克(Sigmar·Polke),约瑟夫·博依斯(Joseph·Beuys)等人一样,M·基本伯格是一位强者,一名大艺术家。他不会坐待有一天别人画出好的作品,他必须自己亲自去创作。事实上,一名优秀艺术家用来创作的时间并不比用来思索的时间多。这意味着应该尽可能快的行动,理应对任何东西都留下几缕痕迹。他的道德原则不允许他的作品(可能是庸俗的作品)不反映没有得到过评论的事件。画作的内容也许不应与事实相符,但是手法必须正确。只有反映迅速的人能够确信他的手法之高超。

作品数量的急剧增加是达到这个目的唯一可能。正象A·奥恩海伦所讲的那样:“M·基本伯格永远不会停止做艺术家”。因为优秀的艺术家没有休息。这使我们想起了1986年在巴西的旅行,他带给我们的是整整三个房间的素描、照片,224套名信片和一系列画作,所有这些都批注加以收集整理。

近年来,作为作品展出处,他已经打破了所有的纪录。他并不满足,组织展出,作收藏家、中间人;出版社,开讲座,策划广告,不仅仅为自己,而且为他的艺术家朋友们。正如一本杂志这样公正地评价道:他不仅是一名艺术家,而且是“主持人,带头人,推销员……”

在M·基本伯格看来,人们在随便涂鸦了几笔以后,不断地成为艺术家。而他的艺术理念则复杂得多。人们从不知道对他而言作品中什么是首要的:是招贴画的印刷,是请柬,还是他的名人录?M·基本伯格肯定只有一个选择,但他动用了所有他能支配的媒介让公众了解他。

很明显,一些作品不是由他独自完成的。他有一群助手、顾问、评论员和朋友,从战略上看分布在世界上所有重要的地方。他没有足够的时间精细展现他的构思。他乐意把工作留给别人,但一定要交付他的构思。1981年,当他的许多同行渴望“为了找到他们自己的艺术表现而奋斗”时,他让一名广告画家完成他构思的作品。这就是系列画:“亲爱的朋友,画我吧!”

糟糕的画作(所有想为真实服务的都是糟糕的)出自专业家的手。基本伯格也乐意别人参与他的创作,他的信条是分工作而不是突出个人。

作为一名艺术家,基本伯格为梦想而奋斗,当然是为他自己的梦想。而这些缥缈的梦想是作为艺术家必备的条件。

舆论不断对基本伯格加以指责,说他的艺术是“毁灭性的,侮辱性的。”我全然不信。

1983年完成的一件作品,其主题可以用这样一句比喻:“会飞的人临近深渊也不会惊慌”。画上是有一个装有门窗的垃圾桶——象征着国家,博物馆和住房——正凌驾于深渊之上。这副作品想展现真正的艺术所能够表现的东西,而作品却具有令人费解的深度。可以沟通的道路很狭小,只能慢慢领会,逐渐深入。上帝也知道无论对艺术家还是对观众,相互理解勾通颇为复杂。但只有这种糟糕的艺术——我称之为艺术伦理——才同时也是出色的艺术。只有通过它,我们才可能摆脱常规的束缚。

这种方式对那些认为这条路太枯燥,对于那些局限于问题的表面现象的人是有些勉为其难了。已经有了相当多的一流画家,M·基本伯格想成为第二流画家的佼佼者。还不可能让那些不愿理解他的人理解他——不会跳舞的人总是借口乐队演奏太差。

M·基本伯格十分清楚地知道自己艺术的双重性。“本乡人中无先知”(喻有才能的人在本乡本土不易受尊重)是古老的真理。于是,他向那些还不愿理解他的人告别。

走自己的路

(德)迪特尔·荣特·瓦尔特·施默尔特 著

举办展览会这个激动人心的想法是波恩艺术与文化基金会提出的。虽然承办方式与往常不同,但很成功。如果通过官方办理,这次以“中国”为主题的展览绝不会有这么短的时间内筹措完备,而且组织工作的花费也会高出许多倍。

展览的准备及顺利开展反受惠于时间的仓促。我们没时间走不必要的弯路,等着层层作决定再开展。我们走的是条非正式的道路。一般来说,应先向中

国文化部写份书面意愿,请求在以现代艺术为主题的展览事宜方面给予协作。然后文化部的代表筛选出参展作品。丰富多彩的展品无非就是传统的水墨画和书法作品。我们想对当前具有代表性的现代艺术作品进行介绍。而年轻的中国艺术家的作品不合口味的。

美术学院的口号至今还是毛主席语录“百花齐放”,即“让百种花竞相开

放”。艺术家中的年轻一代早就超越了这一艺术观点。

一九九四年瓦尔特·施默尔林同中国艺术家任戎第一次来到中国。他想获取一些新印象,旅途归来便产生了举办这次展览的想法。成百的照片引人入胜,所描绘的形象又妙趣横生,波恩市和艺术博物馆的负责人因此自愿承担筹办展览会的风险。这样在艺术与文化基金会以及波恩艺术博物馆的领导下,一个专题小组成立了。在一九九五年春季专题小组再次赴中国考察之后,波恩艺术博物馆的馆长决定在波恩展出中国当代艺术。迪特尔·罗斯特参观了二百余个画家工作室后断定,在德国博物馆展出中国艺术具有重大意义。

在这里尤其值得强调的是,我们在没有任戎,这位熟知中德情况的陪同、翻译和顾问的情况下没法迅速、深入地与艺术家、评论家和学术教授进行接触,象滚雪球一样一个艺术家的邀请让我们接到十分友好艺术家和评论家的邀请。四面八方的鼓励、指点和建议如雪片般飞来。负责人尽其所能地接纳吸收这些建议。在中国可以自由地行动,迅速的决断并不罕见,从甲地可以很快地到达乙地。但要把我们在那儿所看到的听到的顺利地带回波恩却比较困难。

专题小组的负责人在中国多次的考察中参观了许多画室和展览会,也观看了500多件作品,很快得出了这样的结论:限制是有必要的。所有展品集中在被看作一种新的西方画技——油画上。油画在中国已有110多年的历史,尤其受到上海传教士的影响。

中国学生大多在西方学艺术,如纽约、巴黎、伦敦。然而总是想把这种新的画技溶入中国的思想。油画已作为新的技巧被美术学院广泛采用。许多杂志的名字叫“中国油画”,然而这些东西恰恰脱离了书法,脱离了传统水墨画的绘画技巧。限制是必要的。中国这么大几乎自成为一个大洲。必须制止成百上千的中国画家把展览弄得象百科全书。这在视觉上效果不佳。也许书本上或微缩胶片上还可以,但作为展览却不可行。这种限制准确地说是:年轻的艺术家、油画艺术家生活在中国自己的土地上。展览将记下,中国是个正在变革的国家,有广阔的前景。许多人在谈下世纪的世界市场,即使我们不谈得更远。一个国家用世界八分之一的耕地养活了四分之一的人口,必定会有许多问题,特别是传统和历史观念与如男权崇拜和政治相抵触,中国的新艺术不再服务于政治口号。它只是为自己而生。大众宣传工具已变成个人的东西,主观和个性占上风。展览会试着表达这样一个结论,所以选展这些作品。它们也只反映了当代艺术界一部分情况,尽管差不多覆盖了从北京到南京,从上海、杭州到武汉以及成都、重庆等地。在这些作为绘画中心的城市中吸引并集中了一批学院和著名的艺术家。艺术界从美术学院向外扩展,在市民中普及。展览会展示了中国当代艺术界的一部分作品,官方对这些作品似乎一无所知,参选作品都不出名。依博物馆记载这是本世纪中国油画第一次大规模在艺术博物馆展出,必然与欧洲绘画艺术产生摩擦。

展品中不论现代还是传统的都没有收录水墨画,也无书法作品。展览会现场也没装修,且不许拍照,以免看上去太随便了。

中国的艺术很清楚地表明,这片大陆也就是亚洲这片天空已猛然觉醒,这也与欧洲人息息相关。看来我们对变革舆论造成的影响至今还没重视或说根本就不了解。这次《中国!》波恩艺术博物馆展将让我们更多地了解一个国家的文化面,而不只象以往靠传媒得到些消息。我们是否能从中国优惠进口货物,是否在那儿低成本地生产与我们是否尝试重视部分受我们影响的文化是两回事,这种文化同时迫使我们面对新的、陌生的然而确实存在的艺术,因为中国

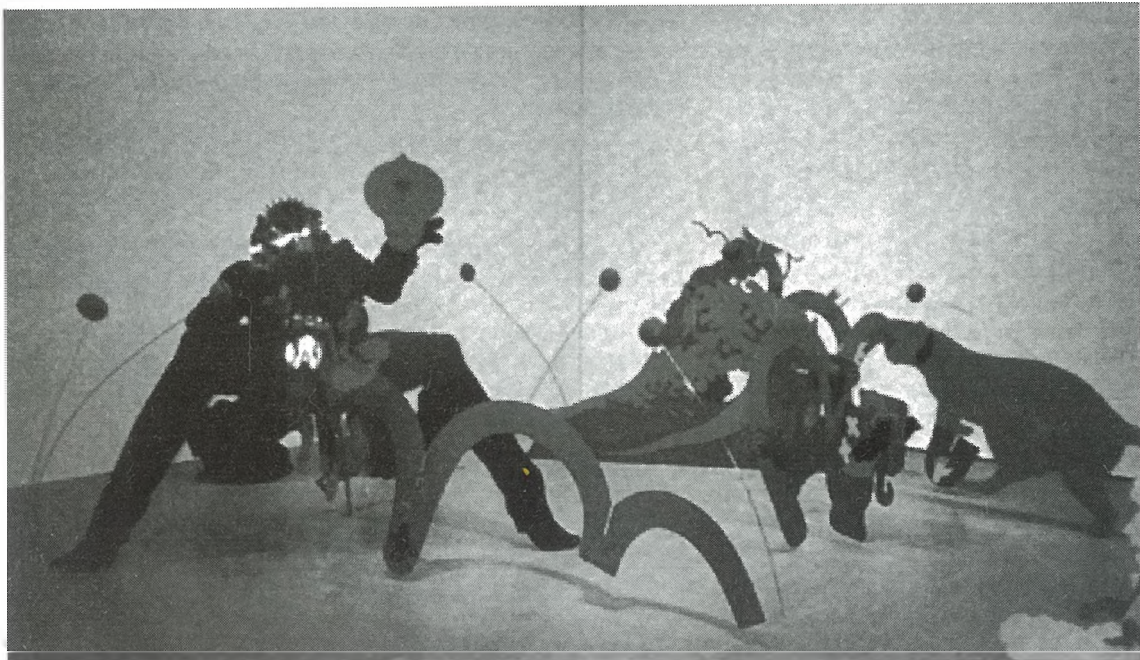
人也同欧洲人一样不仅积极地生活,而且也在着手研究视觉作品。在我们这半球中文由汉学家来研究,而艺术的语言我们可以认为不通过语言就能交流。“艺术是艺术,其它的是其它的”(Ad 赖因哈特)——这句话无论放在这儿还是放在中国都适用。

可惜我们的展览会得不到正式承认。对驻波恩大使馆,尤其是文化专员李思农(音译)教授和他的二等秘书李科新(音译)先生的多方努力深表感谢。将来还有其它作品展出。我们建立的新友谊和协议都令我们对未来充满希望。

艺术和文化基金会与波恩艺术馆组织的专题小组衷心感谢那些支持这次活动为文化交流而举办的必不可少的活动。首先应感谢的是北莱茵——威斯特法伦州的艺术和文化基金会,它可能是第一个被说服的组织。这次活动是一次创新,将开辟一片陌生的领域并填写制图学的空白。德意志联邦共和国和波恩市和艺术馆都参加了这次活动。如果没有香港轩妮妮股份有限公司在资金和组织工作上的支持,我们也不可能这么顺利地运送绘画作品。德国经济界许多代表做的小贡献同样在经济上给予这次活动很大帮助。我们还感谢霍斯特·特拉克先生,中德交流方案领导委员会的负责人,同时也感谢波恩储蓄银行基金会。与斯沃奇企业成功地合作,将艺术、文化、经济有机地结合在一起。斯沃奇同时为展览会出版“96艺术家集锦”,还赠送一只由一名参展的艺术家设计的表。西德广播编辑人员克劳斯·施潘同他手下也支助了这次活动,帮我们获得信息,并在拍电影“中国——来自红色国度的绘画”中为我们做采访记录。

在这里每一位都应感谢,那些受聘而不惧麻烦的,以切实行动而不是犹犹豫豫地支持的人,尽管他们可能不清楚中国方面会作何反应。

展览的规模比当初人们想象的要大得多。迪特尔·荣特、瓦尔特·施默尔林和埃文琳·怀斯负责这次活动。任戎,这位在波恩和北京都生活过的艺术家是个理想的建议者、陪同和翻译。马丁·格科林,艺术和文化基金会主席,曾是财政部国务秘书,用他广泛的交际出了大力,汉斯约黑姆;冯·乌斯拉尔——格莱辛,波恩市文化部负责人,一开始就肯首此事并强烈要求波恩作为展出地。伯恩哈德·冯·格林贝格,波恩市议会议员,扫清了地方行政重重障碍。魏彭湃,住波恩的中国企业家,随时提供建议并与中国大使馆进行多方交涉,ABB公司后来夏埃尔·冯·布特拉也做了同样的努力。皮特·霍夫曼,波恩常务顾问和建筑师迪特·施罗德为展览会大作宣传。波恩储蓄银行艺术基金会的沃尔夫冈·里德尔教授也支持此项活动,因为他认为这是艺术与经济最佳的结合。外交部从一开始就与霍斯特——沃尔夫拉姆·克尔教授以及他的追随者克里斯蒂纳·格蕾泽尔女士一样都赞同此事。但除开波恩我们也还有许多好帮手。如果没有赖因哈德·林泽尔,北莱茵——威斯特法伦州的艺术与文化基金会首席秘书和他的代理人弗里茨——特奥·门里肯我们可能就没法解决活动经费问题。还有我们顾问组帮助我们打开方便之门,消除活动一开始通常会出现的无把握的因素。在旅途中长时间的谈话、讨论,同艺术家和学生打牌,吃饭,看京剧时,在杭州湖上或在从北京飞往南京的航班上,这次展览会就初具形态了。德国驻香港总领事,沃尔夫冈·戈特曼教授也如来自香港的曼弗雷德·舍恩利和常松志,来自北京的评论家李香庭(音译)和驻亚洲记者彼得·塞德利茨,来自重庆的王林和来自海德堡的老朱给了我们很大的支持与帮助。这次合办展览会说明中德双方可以在完全信任、无官僚主义且程序简单的方式下合作,希望这为将来的活动打下基础。负责人清楚地知道,这次展览会只是在将来还得建设的巨大建筑中的一块基石。



《游戏》
法尔斯特龙画