



创造智慧的研究性艺术： 以法国蓬皮杜中心的《史前史》展览为例

Creating Wisdom: Research-Oriented Art & “Prehistory: A Modern Enigma” Exhibition at the Pompidou Center in Paris

任海 Ren Hai

#1

摘要：研究性艺术指以研究为导向的艺术，其最终目的不是生产作品和知识，而是通过运用艺术智能来思考和解决问题，并且创造以审美为基础的艺术的智慧。在当代艺术成为参与式、社会实践和社会工作的趋势中，要理解艺术家的工作就需要理解创造智慧的研究性艺术。艺术与研究主要有三种关系：作为科学研究的艺术技术；关注人的经验和世界的艺术研究；超越人类中心主义的创造智慧的研究性艺术。本文用法国蓬皮杜中心2019年的展览“史前史：一个现代之谜”为例来阐释“史前史”不仅是科学、历史叙述和流行文化的概念，而且也是现代和当代艺术的一个比喻。在研究性艺术中的史前史打破了人的思维与物的世界之间的相互依存关系，消解了理想主义和实在主义在知识上的区分，最终表达了人的智慧的价值不是被动的知识内容，而是主动的知道行为。

关键词：研究性艺术，艺术智能，智慧，史前史，美术展，蓬皮杜中心

Abstract: Research-oriented art refers to a kind of research-creation that deploys artistic technics to think of and solve problems. It does not aim at producing art objects and knowledge; instead, it creates wisdom as the aesthetic spirit of art. As contemporary art becomes participatory, socially engaged, and/or social practice, understanding research-oriented art is a necessarily part of the aesthetic work of the artist. Three major areas express the relationship between art and research: art as a tool in scientific research; art research on human experiences and their life worlds; and the postanthropocentric research-oriented art. Focusing on “Prehistory: A Modern Enigma” (2019), a major exhibition at the Pompidou Center in Paris, the article examines the category of “prehistory” as an example of research-oriented art. Prehistory is not merely a concept used in sciences, historiographies and popular cultures since the 19th century, it is also a metaphor in modern and contemporary art. Prehistory in a research-oriented artwork breaks down the correlation between the mind and the world, resolves the epistemological distinction between idealism and realism, and ultimately expresses an essential value of human intelligence not as what it knows but the active knowing itself.

Keywords: Research-oriented art, art intelligence, wisdom, prehistory, art exhibition, the Pompidou Center

1
“史前史：一个现代之谜”
2019
法国巴黎蓬皮杜中心展览现场

一谈到研究首先就容易想到科学和人文，而不是艺术。但是，在当代复杂的知识结构中，我们不得不把艺术与人文和科学同时考虑，处理艺术与知识、科技和研究的关系。如何评定在大学里的艺术家兼教师的工作：哪一部分是创作性的，哪一部分是研究性的？当创作与研究的密切结合成为跨学科的教学和研究的趋势时，当艺术成为参与式、社会实践和社会工作时，当传统的科学和人文研究需要创新和艺术时，如何理解艺术与研究的关系就成为了一个紧迫的问题。

欧美学术界目前主要从四个方面探讨艺术与研究的关系：从实证和量化分析出发的艺术治疗和应用研究；以质量分析为主的社会科学和人文研究；从艺术教育出发的艺术实践研究；和把艺术作为经验的研究¹。这些研究虽然很少区分以研究为主的艺术和以艺术为基础的研究，但趋向于把艺术看成是科学和人文研究的一部分。

在这些研究的基础上，本文所用的“研究性艺术”的概念指以研究为主的艺术，其目的不是生产作品和知识，而是通过运用艺术智能来思考和解决问题²，并创造以审美为基础的艺术的智慧。作品只是对这个过程的表现和衍生品。从认知的角度出发，如果我们把艺术看成是人文与科学同时代的认知方式，那么，我们可以这样概括：人文知识体系的基础是人文主义，其基本精神是关

怀；科学知识体系以科学主义为基础，其基本原则是理性；而艺术则以审美为基础，其基本精神是智慧。

为了理解研究性艺术如何创造智慧，本文把艺术研究分成三类。第一，与科学有关的艺术研究，用艺术的技术代替科技。例如在研究一块旧石器时代的石斧中，由于科学的考虑特别强调石器的制作材料，如石英石和火山岩等，艺术成为科学的手段，可以制作图表，如用绘图表现石器的材质纹理等。在医学、化学和物理学中，用艺术技术把复杂和抽象的现象表达出来，甚至可以获得类似诺贝尔奖的荣誉。

第二类艺术研究以经验为主，按照哲学家杜威的的说法，艺术就是经验。这里，经验分为两种，一种是与身体的器官有关的，涉及视觉、触觉、听觉、味觉等的体验，以个体为主，强调感观和直觉。另一种指个体成为群体的一部分，参与到群体中与成为个体同时进行，在某个空间里的某个时间中发生，这是经验。在实践中，经验和体验是密不可分的，例如在视觉方面，人的观看方式的发展趋势是从用幼稚的眼睛看，到用被训练过的眼睛观察，最后再到用知道的眼睛理解，这个过程既包含了体验也包含了经验。双年展的历史发展也说明了当代艺术的发展趋势是从单一的视觉视野到多元、多方位的感观和触觉领域发展³。

以经验为主的艺术研究在本质上就是关注人的世界，如日常生活世界、生活方式、意识世界和幻想世界等。在知识的生产方面，以经验为主的艺术研究涉及在世界中或者与世界同在的有关知识，这与把世界当成研究对象的科学知识相区别。科学研究一般把科学家自己所处的生活世界排除在外，相比之下，艺术家所处的世界则是艺术研究的对象。所以，艺术研究中的艺术创作是把在世界中或者与世界同在的经验进行加工而得到表现，创作成为一个编码的过程，其结果可以是作品也可以是其他的形式（如讨论、演讲等）。

第三类艺术研究在以经验为主的艺术研究基础上与世界进行间接地接触。这种研究性艺术的目的是创造智慧，不仅让我们认识和体验人的世界，而且也让我们想象和体验人类世界之外的存在。在哲学史上，康德把人的世界与物本身的世界完全分开，哲学成为人类学。人虽然在自然中，但受康德影响

的哲学只关注与人有关的，能够进入到人的意识世界的现象。物本身的自然、生态环境和宇宙则是自然科学的知识领域。这种情况直到近十多年才逐渐改变。根据当代哲学家哈曼的物导向本体论，物可以定义为既不是它的组成部分，也不是对其他东西有影响的效果⁴。物可以是人、非人、自然的、文化的、真实的或者是虚构的。物有两类，真实的物，无论是否影响其他东西都是存在的；而感知的物只能以真实物的存在为存在的前提。物也有两种属性，真实的和感知的。例如，一张桌子既是感知物也是真实物。作为感知物的桌子是人类世界的一部分，而作为真实物的“桌子”是它的物性，从人的世界中隐退。我们想要接触这个隐退的物，只能用间接的方式（如暗示和诱惑）⁵。本文认为，哈曼所说的间接的方式就是以审美为基础的艺术的基本精神，即智慧。

“史前史：一个现代之谜”

本文将用法国国家当代艺术馆巴黎蓬皮杜中心于2019年5月8日至9月16日举办的“史前史：一个现代之谜”的大型展览为例来解释研究性艺术⁶，从以经验为基础和创造智慧这两个方面讨论这个展览。该展览的主题是史前史与现代和当代艺术的联系。观众可以按照时间顺序了解艺术家和社会如何对人类的起源发生兴趣；以及他们的经验如何塑造对史前存在的想象等。三位策展人⁷用300多件作品和文献展示史前艺术如何成为令人着迷的对象和成为塑造各种经验的模式。展品主要来自于法国和其他欧美国家，还有来自流行文化的电影和出版物等。

这个艺术展与过去关于史前的艺术展有明显的差别。1937年和1948年分别在纽约的现代艺术馆和伦敦的当代艺术学院展览过法国拉斯科洞窟和肖维岩洞的绘画。但这些都是史前考古文物展，不涉及有关史前史的概念的发明，及其对现代和当代艺术的影响。1984年在纽约的现代艺术馆举办了一个关于“原始主义”的展览。其主题强调在地理和文化上的“原始的”和“它者的”异文化。史前的时间是次要的，相比之下，2019年在蓬皮杜中心的展览明确地以史前史为主题。在时间上，史前史指从人类（即化石人）出现之前地球的神秘状态到人类书写文明出现的阶段。在概念上，“史前史”让人们想象地球的起源，提出对自然和人类世界



2
迈克尔·海泽
尖锥
1988—1989

的看法。对艺术家而言，他们与考古学家一起进行田野调查，并通过考古发现建构对世界的认知，创造不同时代之间的对话，艺术创作与史前发现的图像共鸣，模拟和创造新的图像。他们对线性进化的思想提出质疑，对以线性时间为基础的哲学、历史和艺术的分类进行批评。在21世纪的今天，探讨人类起源的问题可以让我们思考人类的未来：是末日、乌托邦，还是新的革命？

史前史的发现、发明和想象

虽然史前史在科学上被定义为人类书写发明之前的人类早期阶段的历史，但在人的经验世界中，史前史具有更广的意思和意义。第一次世界大战让人们对人类最悲惨的状况有了想像。马克斯·恩斯特用橡胶技术复制了没有人性的冰冻地貌的煎熬。乔治·德·基里科描绘史前史和物质的矿物特质，他的画充满了干枯、毫无生命的形式，而且人都已经退场。他的自然是一个比喻，表达了一种史前史的感觉，即把外在的自然浓缩为内在的自然。因为可以像洗衣机一样搅拌时间，作为经验世界的史前史被用于塑造现代性的心理地平线。地质上的动荡、生命的开始、物种的灭绝、猿人的出现、旧石器文化的消失和新石器革命的到来，这些史

前的一系列事件反映了理解史前问题的辩证性：既需要解构也需要改革；既有逃离历史的也有被历史浸透的欲望；一方面呼吁人类的革命，而另一方面对人类的末世有恐慌等。

“新石器”这个词由英国学者约翰·卢柏克于1865年提出，指人类社会发展出了打磨石料的技术。在新石器时代，人类迅速地使用技术来控制世界，并开始过定居式的生活。在现代的经验世界中，艺术家们阐释的新石器不是一个而是几个时间。现代的雕像模拟新石器的雕像，粗犷和纤柔的线条在毕加索的抽象画和雕塑中体现。在20世纪70年代，不少极少主义和大地艺术的艺术家坚信在新石器开始的工业技术的文化基础必然崩溃，所以他们用现代时期的再现、恐惧和欲望把现代人的身份与新石器联系起来。例如艺术家迈克尔·海泽的雕塑作品《尖锥》（1988—1989年）用建筑材料把一件来源于美国新墨西哥州的新石器时代的工具以很大的尺寸进行放大复制。观察这件放大的尖锥，我们既分不清楚它是工具、武器还是艺术品，也无法断定它是文物还是化石，是用具还是纪念物，是史前的还是工业时代的。

当史前史被当成经验世界的一部分时，

史前史的历史就不仅是对史前考古发现的展示，而且也是叙述对史前史的历史建构。也就是说，在大量关于史前发现的基础上产生的对史前史的看法和幻想使史前史被塑造成了一个现代的概念。在19世纪初，对化石的分析使人们意识到了地球生命的长久。例如，对地质的分层的理解引发了关于自然的分层的概念。“史前的”这个词在19世纪30年代开始在北欧和法国使用。到了19世纪60年代初，对人的史前史有了新的理解，特别是关于物种和技术与艺术出现的方面。“史前史”在19世纪60年代成为了一个明确的概念。大约在1866到1867年，保罗·塞尚和他的考古学家朋友安东尼·福蒂纳·玛丽昂一起用绘画和地质分层的概念记录圣·维克多山脉的史前史。到了20世纪初，旧石器晚期的洞穴中的壁画装饰成为人们想象世界的素材。在20世纪的进程中，大量的图像、假设和推测对集体性的文化发展和以个体为主的艺术创作都产生了巨大的影响。无论是史前艺术还是史前史都对再现影响深刻。先是思考人类之前的地球，如地质变化、生命起源和演化；然后是人的缓慢进化，从旧石器时代的游牧狩猎和采集社会向新石器时代较为复杂的定居的农耕社会过渡。虽然人类在史前的发展不断地增强了对环境支配的力量，

但是直到今天，人类还是无法完全掌控自然。由于史前史的时间和空间是无限的，史前史所表达的人类的脆弱性一直暗示着人类在未来有灭绝的可能性。

史前史的比喻：超越人类中心主义的世界

在这个展览中，史前史是个可以在时间上无限地延长的概念。无论是自然方面，还是人类的起源文化，其内容都不是确定和容易分辨的。因此，一方面，从经验世界出发，史前史不断地被发现、发明和想象。展览的具体内容涉及到：时间的深度；没有人类的，在历史出现之前和历史终结之后的地球；人性与动物性的关系；身体与工具的问题；对洞穴的幻想以及考古发现的现实；新石器革命的前景；以及史前的各种在现在的再现等。另一方面，这个展览揭示了艺术是创造智慧的领域。在智慧意义上的史前史让我们面对人类的危机，不仅与植物、动物和人的生活世界，而且也与地球和宇宙重新界定关系。艺术让我们“在未知的地球（即史前史所代表的世界）的想法之上发现未知的思想和生命领域”（蓬皮杜中心展览网站）。

创造智慧的史前史就是让我们接触一个超越人类中心主义的世界。在20世纪初，史前的图像和重建与科幻小说同时出现。在有关史前史的流行文化中，各种各样的恐龙、第四纪的地景、类人猿与来自未来的外星物或者幻想物相汇合。无论是抑郁的，还是诗一般的投射都引起对人类世界的现在和未来的考虑。

艺术家罗伯特·史密森的艺术超越传统的艺术分类，代表了一种具有普遍性的、跨类别的和跨概念的宇宙技术。因为不受任何媒体和技术的限制，史密森可以使用绘画、雕塑、建筑、摄影、电影和视频等任何艺术形式。他阅读地质学、古生物学和新石器的研究，他喜欢的作家有爱伦·坡、塞缪尔·贝克特和豪尔赫·路易斯·博尔赫斯，另外，科幻小说和流行文化也让他着迷。他的作品所表达的史前史不是史前的历史叙述而是史前史作为比喻能生产的智慧：既是物本体的，也是概念性的；既是静态的，也是动态的；既是严肃的，也是有讽刺性的。

1970年的作品《螺旋堤》位于美国犹他州的大盐湖东北的湖岸线上。在创作时，史密森的团队用翻斗车、拖拉机和推土机

把6,000吨的黑色玄武岩和湖岸附近的土推进在盐湖红色的水中，形成了一个盘绕长度1,500英尺（约457.2米）、宽约15英尺（约4.57米）的以逆时针方向伸入湖中的螺旋形状的堤坝。自从1970年建成以来，《螺旋堤》随着生态环境和时间的变化而发生变化。湖水中的盐在螺旋体的边缘结晶和堆积，螺旋体周围的水体因深浅和潮汐变化而出现不同的颜色。

《螺旋堤》反映了尺寸大小和比例之间的辩证关系。从几何原理讲，把一系列三角形的物体从大到小（或从小到大）排列起来就可以形成一个螺旋形状的组合体。虽然以颜色、形状或材料来区分的具体物体的大小决定了螺旋体的比例。但在理论上，螺旋体的比例是不确定的，可以无限大，也可以无限小。而且，具体的物体之间的分界线也是多变的，可以清晰可见，也可以模糊不清。史密森选择《螺旋堤》的位置是因为现场独特的地质和生态特征，由高密度的微生物而引起的水的红色是一个原因。螺旋体的形状与湖中的盐晶体分子结构的形状也是相对应的。螺旋体的材料来自湖岸上的火山熔浆烧硬的玄武岩。所以，《螺旋堤》作为一件物体与大盐湖的生态系统是完全呼应的；作为一件艺术品是大盐湖中所在地的真实物性的表征：螺旋既是盐的，也是艺术的结晶。

《螺旋堤》还反映了现场与非现场的辩证关系。非现场的概念是用物质材料对场域的界限进行思考，既涉及抽象概念，也涉及物质材料。最终，现场与非现场的关系表达了一种流动、不确定的状态：固体和液体的物质相互融合，你中有我，我中有你，不分彼此。地貌的断裂、水位的升降和水的盐分的增减反映了艺术家对热力学中“熵”的概念的理解。这件作品处在不断变化的状态中，其形式永不固定，从其诞生之日起就随着周围环境开始走向衰变。

结束语：艺术研究是主动的知道

类似《螺旋堤》这样的艺术品让我们面对史前、自然、物本体、非人类、“后人类”和“后概念”等一系列问题，表现了史前史作为一个比喻创造智慧的动力。史前史所表达的人的智慧的价值是什么？根据哲学家甘丹·梅亚苏的研究，人类的思维与物的世界之间形成了一个相互依存关系。任何知识都不得不在以人的主观思维为主导的理

想主义和以完全脱离人的物的世界为导向的实在主义之间找到一个立足点。他列了一个时间表——135亿年前：宇宙创世；45.6亿年前：地球开始形成；35亿年前：地球上生命起源；两百多亿年前：地球上具有现代人体质特征的动物出现。梅亚苏把前三个在人的意识存在之前的时间称为“祖先的”时间⁸，并认为：“思考祖先性就是思考没有人的思维的世界，即没有被人预先设定的世界。只有这样，才有可能放弃人存在的前提是本体论上的相互依存的关系。”⁹如果我们把文本讨论的史前史的比喻与梅亚苏的祖先时间联系起来，那么史前时间=祖先时间+史前人类的时间+无法用人类书写表达的时间。这个史前时间具有无限性，打破了人的思维与物的世界之间的相互依存关系，其结果是消解了理想主义和实在主义在知识上的区分。所以，史前史所表达的人的智慧的价值不是知道了什么，而是知道的行为本身。知道了什么是被动的知识；而知道的行为是主动的行动，即艺术研究。

注释：

1.代表这四个方面的学者为：Shaun McNiff (*Art as Research*. Intellect, 2013); James H. Rolling (*Arts-Based Research Primer*. Peter Lang, 2013); Graeme Sullivan (*Art Practice as Research*. SAGE, 2010); Tom Barone & Elliot W. Eisner (*Arts Based Research*. SAGE, 2012).

2.艺术智能指艺术作为一种宇宙技术，间接地把人类与人类世界背后的宇宙连接起来（任海，“什么是艺术智能？”《当代美术家》，2018年第5期，16-19页）。

3.Caroline A. Jones. *The Global Work of Art*. The University of Chicago Press, 2016.

4.Graham Harman. *Object-Oriented Ontology*. Penguin Books, 2018, p. 43.

5.Graham Harman. *Speculative Realism*. Polity, p.118.

6.这个展览的法文名为“Préhistoire: Une énigme moderne”。文中的资料除了注明之外均来自该展览。

7.他们是橘园美术馆馆长 Cécile Debray 和巴黎大学艺术史学者 Rémi Labrusse 和 Maria Stavrinaki。

8.Quentin Meillassoux. *After Finitude*. Continuum, 2008, pp. 9-10.

9.同上, p. 28.