

ART IN A TURBULANT EVA · PREFACE BY DONALD KUSPIT

TRANSLATED BY WANG XINFU

动荡时代的艺术

唐纳德·库斯波特等著
王新福译

论塞尔兹的艺术批评

彼特·塞尔兹是当今著书立说最典型的艺术史家，从波德莱尔的观点来看，他是艺术的一个特殊种类的热情辩护者，但在探讨时，他又谨慎地保持距离，采取系统的、理智的、分析的方法。当批评家们急于宣布某些潮流可能为他们所鼓吹的艺术贴上艺术突破的标签，授与其日益让人怀疑的风格创新的尊荣，塞尔兹却坚持强调它是一个缓慢的历史展开和它的世界史作用。无论狭义还是广义，它与艺术家的生平和他所处时代的社会历史都密不可分，与人性的历史性展开密不可分。换句话说，塞尔兹评论大胆创新的艺术（它是这位批评家的首要任务）既具有社会的和艺术的新闻价值，又充满激情，虽然在历史学家的假想中，它仿佛已经属于过去，尽管它对当代很有影响。这种批评策略既体现了历史学家的审慎，也体现了批评家的探索，远非偶然地使艺术合法化（也许过早了）——可能仅是对一种具有不言自明的内在价值的艺术进行了细致的起源分析。这种批评策略不仅对塞尔兹“满怀激情”的鼓吹增加了理解的可靠性和深度，而且预防了对一个如塞尔兹那样推崇“具有表现主义”倾向的艺术的批评家可能发生的灾难——将无知与艺术混合起来，在这种混合中开始了一种共生关系——批评家本人对在一个明亮之中其分裂的和一致的倾向似乎非常突出的艺术的鼓吹变成了对它的天真的屈服。（我将“表现主义”一词用引号是想表明对塞尔兹来说，艺术的“自我”倾向不仅仅是对它的狭隘风格的定义，自我倾向而非所设想的一套呆板的风格特点，是表现主义的核心。）尽管塞尔兹大力鼓吹，但他并不盲目地服役，也不无知地赞扬他所喜爱的艺术。他拒绝天真的热情，对历史的人本主义观点能控制他盲目的热情和他自己的“自我保护形式”。

不过，他的赞美尽管通常富于智性和特殊的历史自觉意识，却从未失去某种他所欣赏的“人本”理想主义，和他对其认同的艺术家感情上的沟通与亲近感。当他评论费迪南德·霍德勒时，人们感到这不仅仅是新闻报道：霍德勒“出生在伯尔尼，未受过教育，家境贫穷……他一定具有强大的内在的才智和精力，使他能够用来克服他出生和成长的环境的惰性。”塞尔兹认同于这位被遗弃的艺术家，尤其是他“内在的才智和精力”——这种自我不是为了在世人的眼中被认可而奋斗，而是为了反抗这个世界普遍的情性和对一致的沾沾自喜，反抗它“自然而然”地形成的样子。正是这种反抗形成了艺术家完整的人格，并鲜明地体现在他的艺术里，无论在世界上它是什么样子，他的命运如何。获得这种牢固的身份对塞尔兹来说是至关重要的，获得它的基础就是反抗世界，“批判性”地超越它。艺术就是这一人类成就的轨迹或遗留物，这种成就确保了人性。塞尔兹最感兴趣的是他所涉及到的人性，他选择他们进行评论是因为他们的人性，他们的艺术就是他们的人性最明显最有决定性的标记。他分析他们的艺术就是分析他们如何创造了他们的人性，研究在现代的疯狂状态中成为人的方式。理解这一点就是开始理解塞尔兹被称为一个“人本主义批评家”的全部份量。这类批评家推崇深入透视人类状况的艺术，尤其是显示在当代成为人意味什么的艺术。在霍德勒的例子中就具有某种广泛的现代意义，塞尔兹试图通过对霍德勒的研究来揭示这一点。通常塞尔兹想弄明白的是对人类状况至关重要的是什么——他相信由于现代性自身的建构，在当代这一点本身让人们感受尤深。现代性建构的目的是压抑对生活中最迫切的东西的意识——表明现代艺术家的决定，尤其是从事表现主义绘画的决定对塞尔兹而言，最好的现代主义艺术不可避免地以这种方式或那种方式进行表现，因为正是这种表现主义的倾向能够抗拒现代性的理性主义律令，勇敢地挑战性地表现人性——这种痛苦有助于理性主义律令会否定的人

性。塞尔兹对人类的悲剧境况的坚定兴趣给予他艺术判断的批判性视野，从某种全球性视野判断艺术仍然是他至关重要的任务，这一视野充分超越了艺术从而避免了塞尔兹把批评变成促销工具成为它的“受害者”，而是完全存在于艺术之内，允许它进行分析揭示。换句话说，它既不是奉承的也不是武断的理解模式，而是一种同时使用艺术的和超艺术的语言对它进行理智的评价。

按照塞尔兹的观点，什么才是艺术悲剧感的现代机制呢？在这一机制自身有一种对抗成分，即冲突的成分——社会冲突和自我冲突。表现主义风格就是这种冲突的显示。通过风格而表现的冲突如它所存在的那样在逻辑上先于自身并表现自身这一观点是塞尔兹探讨艺术的一个重要特点，任何宣称风格优先做法都会忽略实际存在的冲突。对塞尔兹来说，确实没有风格的完整或风格的创新这种事，也说机械地起作用的“现代风格的英雄主义”来保证艺术家的发展。对风格的认识不象人文主义的认识，它不能充分提供对艺术的总体认识，依此总体认识人们才能确定艺术对人类的用途风格观设想艺术的不可避免性，它内在的善和愉悦，甚至它本体论的必要性。人本主义的观点不设想这类东西，艺术必须用不是严格的艺术语言证明自身。对塞尔兹来说，肯定没有任何现代主义的机制可以产生反常的艺术。它的反常性，它的“差异”，源于其悲剧内涵，反映出悲剧人体化的进程，这一进程的出现与个人的和社会的现实是一致的。塞尔兹对此类美学上的“个体化”几乎不感兴趣，甚至认为它以此做为自身的目的将伪造艺术，因为它将忽视艺术的社会心理立场。虽然塞尔兹感受能力很强，他的人本主义方法对任何一种唯美主义都是一种积极的拒守。

塞尔兹的感受力相当宽泛，如同这本选集的文章所示。那些评论抽象绘画和活动雕塑的文章表明他不象人们通常认为的那样，几乎不受强调形式的限制。但他基本的兴趣还是勇敢的艺术家人成为他们自己的那种特殊方式，不管他们的个别性是象鼓动家、《风暴》的原作者赫蒂斯·沃尔登那样，还是象在现代艺术博物馆的“人的新形象”展览上塞尔兹所引进的艺术家那样。展览上的艺术家“广泛地接受了许多影响”，包括“过去的艺术”——尽管他对此表示了专业历史学家应有的尊敬，但塞尔兹对这种风格的事实并不太感兴趣，他更重视这一事实，即他们不仅“创造了与他们外在结构相伴而生的使人颇感兴趣的，也许还很有意义的图像”，而且“他们坚信在一个刻板的标准化的时代（它不仅影响了一般人的生活也影响了我们同时代许多艺术展）他们作为艺术家的个人独特性。他们是这样的个体。”

就是这种不但没有抗拒习俗反而强化了习俗的观点构成了塞尔兹现代悲剧艺术观的核心，表明了他对值得发现的艺术家的看法，他的观点就是批评家的监督使命不仅要使迄今为止不为人知但具有潜在重要性的艺术家为人所知，而且为使艺术家能够得到最好的理解和评价的批评观进行辩护。正是因为他们作品的形象和风格与已被刻板地接受了的社会习俗而不仅仅是表面特征格格不入，正是因为他们拒绝“常识”和艺术与它说过的世界的命令，所以他们的作品是“启示录”，他们发展的错综复杂才尤其令人感兴趣。于是塞尔兹才被“令人惊讶”（而不是任何现代意义的新奇）的艺术所吸引，因为它不承认陈规与标准——这种艺术实际上恢复了我们对这个既定世界的基本爱情心理和这个世界似乎“首先”被给予的多义性。陈规和标准的存在模糊了矛盾与多义，仿佛世界被给予了完整的客观性，它的存在是主观所无法洞察的。塞尔兹对恢复了人类状况内在的矛盾与分歧的根本性“损伤”感的艺术极感兴趣——这是一种由于人类状况这一根本性的方面而造成了它自己所

特有的平静的艺术。正是由于存在的不可削减的双重性得了这种“英勇的”恢复，表现主义的风格（无论哪一种的限度内）直接反映了这种双重性——它能被整合进存在里面，为个体性和完整性提供了辩护的理由。塞尔兹对体验并反映了这种根本性恐惧状况的艺术很感兴趣，他通过他们的艺术以一种似乎即时的，即“表现主义的”方式来思索这种状况，并获得了对他们个性的把握。仅仅接受它的现实还是一个旁观者，因为要进入“全面的”社会就要接它的陈规和标准实质，以及它们所给予的安全性。塞尔兹所偏爱的存在主义艺术家虽然否认他们的合理性，那并不过多地拒斥它们——这些艺术家“相对性”的一部分，毫无疑问，他们试图摆脱社会强加给他们的信念，他们不自觉地将这些信念内化为他们的社会出生权。他们对这些信念的抛弃是他们的“表现主义”的精髓、艺术中体现的“人格化”和他们不同风格的“开放性”。

表现主义（塞尔兹为此写过一本重要著作，这一艺术形式里由（美学上的）陈规和标准而提供的限制似乎消失了，也许甚至不可能存在这一流派的艺术家用失去限制的威胁一劳永逸地清除了社会强加给他们的观念。从根本上来说，表现主义是以个人所感觉的真实的名义进行的一场认识论上的革命，并很快地因其“好对性”变为反对否认现实的秩序的革命，也反对个人观点的普遍意义。控制的丧失，不论是潜在的还是明显的，都表明对陈规与标准中的非真实性根本不满；对塞尔兹所偏爱的艺术家来说，陈规和标准不再提供存在性的安慰，人们从中体验到失望和受挫。正是通过这种尖锐的不满，人性的感受，即传达真实和“真实的”艺术的人性的感受，才得以确认。

塞尔兹一直被认为是“人本主义艺术”的鼓吹者，但其含义不够清楚。这种人本主义关注作为人的根本性创伤的恢复，直面受陈规和标准所否定的存在的矛盾和歧义，并恢复之。塞尔兹对人的新形象的寻求就是寻求人作为人而出现的那一时刻，这一时刻充满了紧密联系在一起焦虑，这种原始的焦虑与变得“文明”同时产生的对环境与情感的不确定感不可分割。它最终涉及到对成为人的不清楚的意义的认识。这种意义通常不为社会所觉察而其艺术认识之恰恰吸引了塞尔兹，这也是他强大的人本主义之源泉，人本主义在形成艺术中的“新悲剧人本主义”的概念起到了重要作用。这种概念从人最基本的生存情感出发，将人理解具有强烈的自我决断意志，而又接受双重的脆弱性的非神圣的混合物。

塞尔兹在新人本主义艺术家圈子里运动，追溯我们充满了冲突“自我”表现的起起伏伏，从对他们艺术发展的认真考察中提炼出人性悲剧的一个现代范例。从某个方面来说，本书最有启发性的部分是最短的一章：“波普艺术与恐怖艺术”。它简洁深刻地体现了塞尔兹批评观对比性质。塞尔兹对恐怖艺术的大胆偏爱超过更时髦的波普艺术，这表明了他信念的力量、坚强，以及他对一个热情鼓吹“支持”他的艺术的批评家的概念的完整性，这种鼓吹非常“火热”——反映出批评家自身的立场（做为一个批评家这点非常重要，他的“热情”极具创造性）。（不必说，在这里的上下文中，“火热”正好是因流行或时髦而“热火”的艺术的发面。）塞尔兹写道：“只有在波普艺术家对主题的选择中

莱昂内尔·费宁格尔：精确的幻想

彼特·塞尔兹 著

莱昂内尔·费宁格尔 1871 年生于纽约市，在德国度过了他创作生涯的绝大部分时间，达五十年之久。但他渴望回到他童年生活过的地方，他的双亲都是颇受敬重的音乐家，他自己也是一个出色的小提琴手，后来，还作过一系列赋格曲，用于管风琴演奏。最初他想学习音乐，但是 1887 年到达德国后，他决定进入美术学院，几年后，利奥——他当时对自己的称呼，在卡通画和漫画上取得了很大的成就，他为柏林和巴黎的报纸与幽默杂志工作了几乎十五年，他还给《芝加哥星期日论坛》寄过一幅他早年作过一幅美国式的漫画。这些画里的讽刺很奇特，扭曲的人物占据了扭曲的空间，一种高度个人化的机智和妙想与德国和美国的惯例结合在一起。

作为一个年青的卡通画家，费宁格尔对他所处时代的社会和政治环境进行了诊断，后来他形成了某些关于这一时代的最先进的艺术观念。他与德国“桥社”的艺术家很接近，尤其是卡尔·施密特·罗特路夫（1956 年他从纽约给罗特路夫写了生平最后一封信，在蓝骑士社和朋友们一起展出作品。但是，象马克斯·贝克曼一样，他与表现主义团体基本上没有关系，他们的内向投射似乎有些过度，对柏林的美国画家自我放纵，正如他决不可能将自己局限于分析性立体主义的束缚。

费宁格尔的作品包含了现代感的最精华的东西，1919 年他受到沃尔特·格罗布乌斯的邀请加入包豪斯学校，是受到邀请的最早的艺术家之一，此后他一直是包豪斯的一员，直到 1933 年学校被封闭。他的木刻《社会主义大教堂》题目很有意义，被选作《第一次包豪斯宣言》的封面。在中世纪的前提下创

才有含蓄的立场。他基本上很冷静地对待它，他不表示任何承诺，因为不是爱就是恨的承诺可能意味着冒险……波普艺术强烈的客观性就是这种完全不做努力，它意味着非常怯懦……于是我们所涉及到的就是一种容易——非常容易——同化的艺术。对艺术家或观众来说，它既不要求感受力，也不要求理智活动，它与摇滚乐或标准的神秘故事或肥皂剧一样再也没有个人语汇，它的生产与消费一样容易，市场接受也更为容易，因为它花哨简明，你能赶上趟，同时知道你在看什么。”我一直认为一个批评家所反对的比他所鼓吹的如果不是更多的话，至少同样具有启发性；反对的力度份量出导致吹捧的信念的强度。塞尔兹反对波普艺术集中地表现了他做为一个人本主义艺术批评家的全部气质——他信奉在世界有一种立场的艺术，它既需要艺术的努力也需要道德的努力，它对风格和智性追求不应简单地融合在一个道德的前提下，但没有它作为催化剂又不能存在。塞尔兹显示出批评本身怎样能成为一种道德判断的行动，一种寻求仅在阐明艺术的行动中超越艺术的立场的方式，——这种行动将艺术看作从人本主义角度理解世界的一个庄严攀登的步骤，它不仅否定了陈规和标准，而且以实行净化的名义看到了人类整体，这是它的实质。

最后，对塞尔兹而言，最好的现代艺术，即是富于人本主义倾向的现代艺术，是我们时代从事主要的智性和道德追求的一种工具。也就是说，重新阐释人，但并不失去对人仍然焦虑地浮现在一个总是要他背叛自身而落入它的控制之中的世界的感受。它认识到塞尔兹在论波普艺术的文章中所说的，由现代人本主义艺术家描绘的“在一个令人不满的社会中被毁灭的孤独的人类”，表明了人类沉淀下来的原始悲剧。每一种现代艺术都是对这种悲剧状况的永恒回归，一种重新连结，一种尽可能赤裸裸地揭示它的努力，因为现代世界通过日益强大的传播，即通过媒介否认这种悲剧，媒介鼓励使生活中中规中矩的进程。塞尔兹献身于现代艺术，他完全相信没有一个世界象现代世界一样需要它。因为通过陈规和标准，生活的现代理性完全否定了悲剧。对塞尔兹而言，没有一个时代象现在这样需要艺术再次表明目击了人类状况内在焦虑的恐惧。对他来说，艺术有权扮演悲剧目击者的角色，这个角色在现代“世界中”自个似乎日益适合和自愿扮演。这个角色正是塞尔兹所推崇的表现主义艺术的所谓“非理性实质”。

在塞尔兹看来，表现主义是现代人本主义悲剧艺术，因为它是对焦虑的一种解释——这种焦虑反映在拒绝隐藏在每一个道德义务之后的传统的理解模式。对塞尔兹来说，现代艺术必须恢复存在的焦虑，它存在于人类状况之中，具有人类的、批评的、艺术的意义。塞尔兹似乎要说明创作现代悲剧艺术——他眼中唯一真实的艺术——的任务从来没有这么急迫，因为陈规与标准的机制试图将艺术本身纳于它们的旗下（波普艺术就是例子）。总体来看，它们很可能对个人观点的完整性从未如此势不可挡、压倒一切和摧枯拉朽，而只有个人观点才能抵抗它们虚假的真实——这种真实否认人与世界的辩证关系是真实的实质。

造一个有意义的相关的未来。这一罗马式的观念对那些形成现代主义运动这一关键的人物来说是至关重要的。人们可以在费宁格尔许多描绘教堂和城的大型油画里发现这些预言般的永恒象征，如 1921 年为惠特尼博物馆创作的宏伟的《格尔美洛达之八》。这座哥特式的教堂结构上的同样纯粹和形式的透明，几年后这一特征出现在德索的格罗彼乌斯的包豪斯建筑里。

早在加入包豪斯之前，费宁格尔就已经抛弃了他早期作品里常见的无关紧要的成分，在这一方面，他与立体派的相遇起到了重要作用。1911 年独立沙龙展上展出了他的六幅油画，由于这一展览，立体派在巴黎艺术界第一次产生了巨大的影响。1912 年后，立体主义对形式和空间的分解、俄耳甫斯主义色彩的共存性和一种力量的定义、未来主义用参差不齐棱角分明的线条表现物体运动的技巧，成为费宁格尔视觉词汇的一部分，但他用自己独特的风格来运用这些因素。费宁格尔对立体派的视觉法则、德劳内的美学理论和未来主义教条的社会效果毫无兴趣。他继续探索视觉世界和他个人的幻想王国，在他的作品里试图将现实与想象结合起来。

在他漫长而硕果累累的艺术生涯中，费宁格尔把不同的流派融合成新的他自己的东西。尽管他浸淫了罗马传统，渴望遥远的过去的生活，但他还是迷恋他所处时代机械的技术的发明。他选用各种机械作为主题：火车头、自行车，1912 年还画了一个星际旅行的想象工具。他既描绘了曼哈顿的摩天大楼，也描绘了塞林吉尔村里狭窄的被人遗忘了的街道，也有庄严的塔楼。他用怀旧的感情描绘过去，赋予它独特的现代感受。当他描绘中世纪的城镇，如格罗