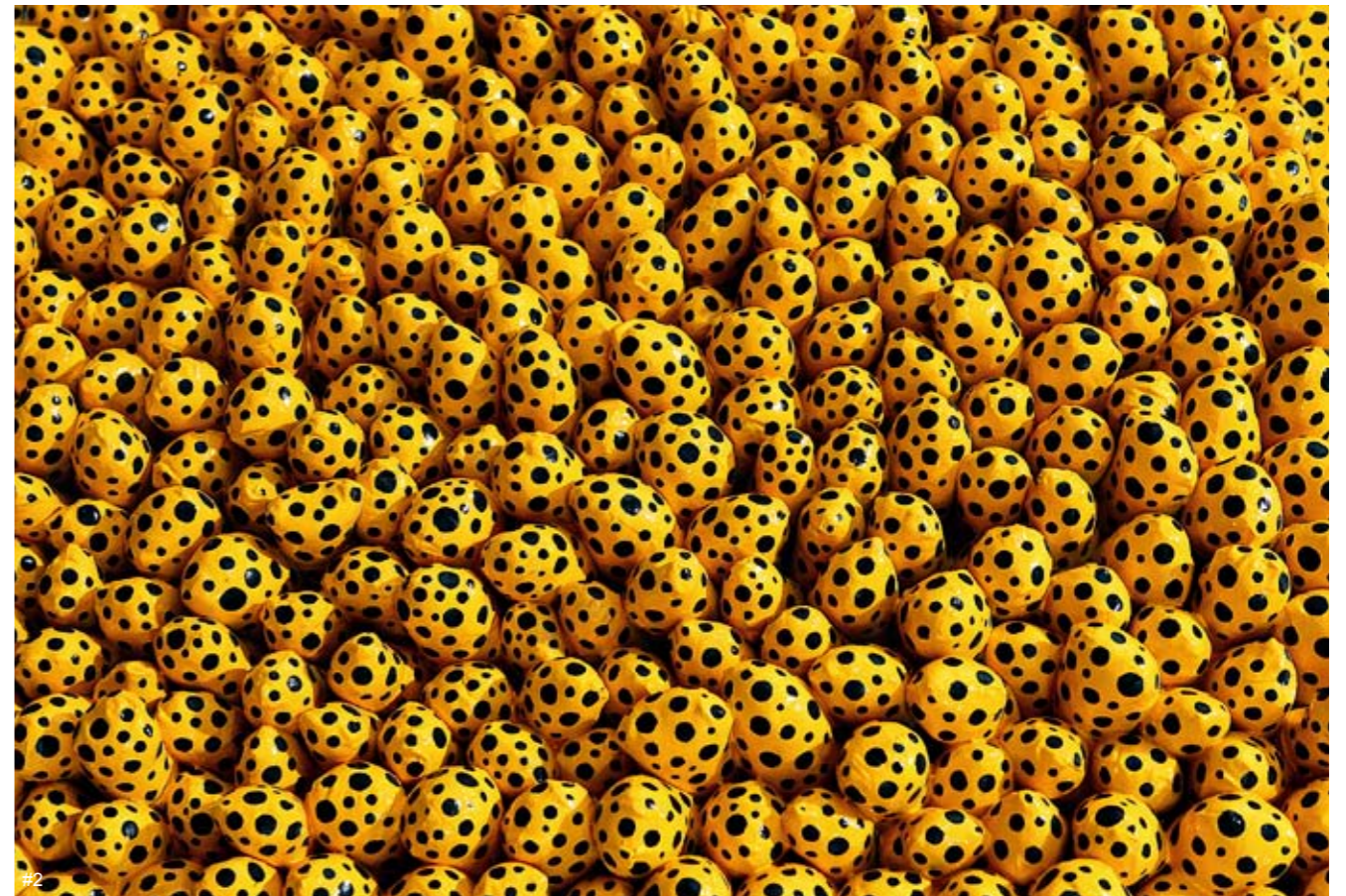


#1



#2

| #1-2 2012年第43届巴塞尔艺术博览会参展作品

## 界定学术范围： 劳伦斯·阿洛韦的“作为信息的艺术批评” Mapping the Field: Lawrence Alloway's Art Criticism-as-Information

斯蒂芬·穆尼 牟艾莉 译 Stephen Moonie Mou Aili

劳伦斯·阿洛韦认为艺术批评家应该避免明确的价值判断，相反，应该提供信息。这篇论文历史地梳理了阿洛韦的方法，检验他的这套“信息理论”的效果。更广泛地，本文对阿洛韦理论的再度审视也关乎时下对当代艺术批评现状的讨论。

艺术和批评存在于彼此的共生关系之中。批评因其特殊性依存于艺术，但是艺术家也需要批评家：艺术批评呼吁关注艺术作品，给予公众清晰度对于艺术的深度阐释，或者吸引关注至为什么这件作品有特殊的重要性。既然这种关系是不可避免的，我们倾向于考虑艺术批评和艺术家“成双成对”的状态，比如约翰·罗斯金 (John Ruskin) 和威廉·透纳 (J.M.W. Turner)、夏尔·波德莱尔 (Charles Baudelaire) 和康斯坦丁·盖依斯 (Constantin Guys)、克莱门特·格林伯格 (Clement Greenberg) 和杰克逊·波洛克 (Jackson Pollock)。在上述每一个例子中，事关重大的一点，就是在古典与现代性的争论中，那些“具有现代生命的画家”清晰地发声，以及前卫艺术从巴黎到纽约这种符号性的迁。

但是，劳伦斯·阿洛韦的名字，没有引起任何特别的艺术家的关注，尽管在他的职业生涯中他与很多艺术家关系密切。不像他那些纽约艺术界的同事，阿洛韦从来不冠以“最喜欢的”艺术家和做出明晰的价值判断。与

之相反，阿洛韦认为批评家的工作应该是提供信息：他（她）必须像绘制地图一样清晰描绘出越来越多样化区别化的实践领域，把它（这份“地图”）留给艺术史家去整理回顾，从中甄选出胜利者和失败者。毫无疑问，阿洛韦践行着他的主张，仅仅是粗略浏览一下他的著作就可以看出他对此主张的广泛普及。我们找到他的一些关于抽象表现主义、波普艺术、集合艺术、大地艺术、照相现实主义、即兴表演、激浪派 (Fluxus)、邮件艺术的随笔，更别说电影写作和科幻小说，所有这些都赋予阿洛韦那种简洁的“消匿作者自我”的个人风格。本篇论文并不打算对阿洛韦所有文字一一分析，而致力于历史地评价阿洛韦这套依赖于信息理论的批评方法。本文也将更进一步阐释由阿洛韦提出的问题正密切符合当下艺术批评的境遇，换言之，阐释它在当下这个被市场规则所驱赶的艺术界所处的角色。

作为阿洛韦批评的基础的一个根本性问题是：艺术批评家如何处理多样性的问题？也就是说，艺术批评家如何协调在现时代共存的艺术风格和实践的多样性。当阿洛韦在二十世纪五十年代第一次访问美国，他从格林伯格关于现代主义的评价里得到一个很诱人的解决方法。这个方法为视觉艺术绘制了一个线性的历史主义的轨道（虽然直到1960年“现代主义绘画”出版之前，这份资料并未获得完整的整理），由此妥协解决了如达达主义和超现实主义这类有争议的运动。在他1993年的一篇文章“前卫艺术和庸俗作品”的注释中，格林伯格为其后他对超现实主义的态度定下了一个基调，那就是“超现实主义在造型艺术中是一股反动趋势。”但是，阿洛韦并不接受如此专横的叙述方式，因为这不是历史性的。在战后，承认艺术实践的多样性，阿洛韦在1974年这样写道：“对于我来说看上去飞利浦·普尔

斯顿并不比罗伯特·史密森陌生。”但是，如此这般的多样性，尽管到20世纪60年代更为显著，依然普遍被视作一种现代性特征而已。“现代性”仅仅是一个简单的复合表述：被工业化促成的现状和18世纪艺术市场的出现。如此这般，多样性就一直成为批评家需要应付的一个问题。的确，现代批评在丹尼斯·狄德罗 (Denis Diderot, 1713—1784) 的作品里找到其起源，丹尼斯对于巴黎沙龙的看法正好应对了意外出现的市场。

对于阿洛韦来说，批评鉴别并不仅仅是引起历史的简化。考虑到批评家与他们最喜欢的艺术家之间的亲密关系，他更有理由怀疑这类批评会停在一个更局限的水平。在1975年出版的一篇文章中，阿洛韦提出了“让艺术家挣脱他们的朋友之手”这个话题，特别引用了被束缚的当代批评家托马斯·赫斯 (Thomas Hess) 和哈罗德·罗森伯格关于画家威廉·德·库宁 (Willem de Kooning) 的论文。在艺术家生涯最初阶段写作的文章，这一问题并不明显（在这个阶段有充沛的兴趣，此后那些和艺术家交往过深的人一开始就处于最好的位置去写作他们），而宁可说是阿洛韦称之为“早期批评的延伸”，它倾向于阻止对于作家进入写作之时就阻碍了他的观点，所以就永固了他的观点而错过了其观点的有效性。阿洛韦似乎要承认，在此批评是十分受局限的有限寿命，相对于某些艺术作品来说，艺术批评的寿命趋势更



短暂。对于批评家来说，承认他的工作的这种偶然性是必要的。在1973年的一次采访中，阿洛韦提到他的方法是“短期的艺术史”，他形容它为“临时的、实验性的，如同我在现时代的历史中看到的样子。”

迄今为止一直在争论的也许更多是关于艺术批评的滥用——它潜在的“反复无常”和“独断排他”性质远胜过它自身的价值判断属性。阿洛韦对当代艺术批评中价值判断的绝对突出持怀疑态度，但是他并未全盘摒弃价值判断。对于阿洛韦来说，价值判断当然是必要的，但是他强调在面对现时代的多样性时，批评家不应该以价值判断作为起点，也不应该越位作品本身的表述，他认为而这正是格林伯格（Greenbergian）所犯的错误。柯兹洛夫（Max Kozloff），阿洛韦在《艺术论坛》的编辑同事，在20世纪70年代也做过同样的批评。柯兹洛夫说：“格林伯格确保他的描述与他的价值判断是分隔开的。他们并没有真正发展他们的解析，尽管他们制造出这样的假象。”根据这个方案，他决定一个艺术家“退出舞台”后的价值。艺术史家卡洛琳A·琼斯（Caroline A. Jones）断言格林伯格的“完全”装饰画预见杰克逊·波洛克（Jackson Pollock）耗时数年的成熟作品。琼斯认为“1945年的批评为这一可见性产生了一个前提，那就是只有后来者才能暂露头角。”琼斯的断言是有问题的，但是有一点她是正确的：她强调了这样一个方式，格林伯格也试图以此方式来设定规则，现代主义绘画以这样的方式产出和观赏。

阿洛韦最初受到格林伯格的影响是在他1958年遇到格林伯格，并被格林伯格关于抽象表现主义绘画的解释所说服。作为20世纪50年代在伦敦生活的批评家，阿洛韦为各种出版物写作，并对美国绘画产生浓厚兴趣，这从他

发表在《艺术新闻》和《审查和听众》上的一系列文章可以看出，在那些文章中阿洛韦写了抽象表现主义绘画的重要性。但是，1961年移居美国后，阿洛韦意识到狭隘的无益，不同批评流派从纽约出来。正如前文所引用的，阿洛韦清醒地意识到当批评家与他所喜欢的艺术家过分亲近所隐含的风险。他对于铸就在批评家和艺术家之间的个人关系的忍耐不仅关系他的艺术原则也有实际意义，这使他进入纽约艺术界更为容易。

### 信息理论

在2010年BBC的“新闻之夜”节目中，一个剑桥大学的经济学家被问及评价一下欧盟提出的关于欧洲银行“压力测试”利与弊。这个经济学家露出一个喜气洋洋地笑了，她满怀信心地评价道“这个测试将带给我们更多信息。”或许对于我们大部分不是经济学家的人来说，这是一个奇怪的论断。但是，这表明“信息”这个概念已被广泛地流通使用。这与社会学家丹尼尔·贝尔（Daniel Bell）的后工业经济观点相关。那就是：知识和信息代替劳动力和资本作为经济的核心变量，经济从制造业转向服务领域。在这种经济下，消费者期望通过有效信息的理性评估使他们的决定最佳化，使他们购买一份抵押债券或者一个手机时，都能做出最佳选择。在政府政策中，“作为消费者的公民”这一概念正在产生重要影响。但是，阿洛韦对这一术语的使用，需要放在战后时期这一语境中考量，那时“信息”这个概念还是有点新意的。

阿洛韦对“信息”这一概念的采用，部分来自他长期对科幻小说的兴趣，但绝大部分来自数学家诺伯特维纳（Norbert Wiener）的著作——《人有人的用处：控制论与社会》（1950）。这是他早期对控制论研究的一个相对易懂的版本，是有关概率统计的问题。维纳的著作作为接下来在自动机学、计算机系统和最近的人工智能的研究奠定了基础，产生了深远的影响。正如作家约翰·强斯顿指出的控制论“形成了一个历史的关系，由此信息网络构成了后工业世界的基础设施，首次发展、产生了我们现在习以为常的新技术和知识学科”。与维纳的研究特别相关的是他关于反馈的概念，特别是基于过去业绩的未来业绩如何被调整和校准。反馈的概念是假定世界处于不断变迁的状态，既然没有实质的东西，为了与这个世界和谐，我们必须注意模式、密码和意思的运用。控制论论文和复杂的人工智能系统的发展使有机和无机的界限出现争议。如强斯顿所说，“把技术看作人类的外部，人类和技术两者都可能被视为展现某种合适的特征，区别只在于他们各自组织的复杂性”。阿洛韦对于科幻小说

的兴趣正在于此：他贪婪地观看回顾科幻电影，像IG（Independent Group）团体的其他成员一样，对建筑历史学家希格弗莱德·吉迪恩的《机械化控制》（1948年）、通信理论家马歇尔·麦克卢汉的《机器新娘》（1951年）这类书深感兴趣。而且，阿洛韦一份未发表的关于科幻小说的手稿挑战了传统的认为科幻小说是基于幻想的观点，而声辨科幻小说关心的是“人类在技术社会的可能性”。

控制论概念的反馈，和人类与技术的相互关系，是1956年在伦敦白教堂画廊举办的创新型展览“这就是明天”的关键议题。阿洛韦在多方面参与了此次展览，预示着批评家和策展人角色身份的模糊，这一点现在更难以辨识。此次展览分成了12个独立展览，其中一个“小组12”板块，由阿洛韦、建筑师Geoffrey Holroyd和艺术家-作家Tony del Renzio设计。其中包含一个互动的“图表板”，能让观众与展览的作品积极互动。阿洛韦在展览目录中也写了一篇“小组12板块”的介绍，包括源自数学家克劳德·香农用于译码信息的“源头——目的公式”的一个图形。这表明了阿洛韦的理念：艺术观赏者“解码”文化共享领域的标志和符号。

“这就是明天”展览的多元化异质性反对任何所谓“正确”的方式去调和它的这一特点，拒绝沦为一个单一内涵。在1956年的“无线电3板块”讨论中，艺术家威廉·特恩布尔（William Turnbull），他也是IG小组成员，评论此次展览对于“人类应是什么样”和“人类应该如何表达自己”没有丝毫束缚。换言之，此次展览目的在于让观众通过展览探寻他自己的路径，也暗示，更大层面地通过世界去探寻。这些观念正好密切符合了控制论的当代语境。同年，在他的“关于控制论的介绍”这篇文章中，精神病学者艾什比（W. Ross Ashby）写道“控制论……针对的不是事物本身而是行动的方法。它提出的问题不是‘这是什么？’而是‘它要做什么？’”

此次展览的多元化异质性也由著名的艺术家理查德·汉密尔顿（Richard Hamilton）的展览镜头表达出来。它展示了“小组2板块”，这一板块由汉密尔顿、艺术家John McHale和建筑师John Voelcker设计，表现了多元化的乐趣和新兴消费文化的消遣娱乐。罗比，一个来自科幻电影《禁忌星球》（1956年）的机器人牵着一个美，这是一个电影中并没有却用于海报宣传的画面。在前方，是著名的玛丽莲梦露在电影《七年之痒》（1955）中的肖像。在梦露的右边是一个巨大的黑啤酒瓶，故意置放在罗比的双腿间。在左边，是一幅文森特·高的《向日葵》复制品。这种复制品的拼凑形式集中体现了文化的“连续性”，



而这正是阿洛韦和他的IG小组的同事们所推崇的。

20世纪文化的“连续性”和“多样性”，以及复合多样的组合方式，就要求对复制品和原创一视同仁，这样就可以使得艺术品在不同语境和不同观众中最大程度地被扩展和分化。实际上维纳认为对于一件艺术作品的鉴赏来说，其有形存在既不是充分的也不是必需的。也就是说，仅仅是通过观看复制品的经验就足以理性地培养出一个好的审美趣味。阿洛韦十分赞同这一观点，他驳斥道：“艺术作品的光环必然会因为复制品而减弱。”而且，文化理论家N. Katherine Hayles认为，信息理论影响了“认识由‘现场/缺席’向‘模式/随机’转移”。这一论断提出了信息理论再也不是依赖于物质实体，而物质实体却恰恰是现代批评的基础。有一个合理的表述，不应该假设信息是虚无的被视为信息是必要的，这是一个错误的假设，对此，强斯顿说，人文学者特别容易感受到。在艺术作品中，信息仍然涉及某种物质。

在他的1969年的文章《艺术和扩展的观众》中，阿洛韦反对哈罗尔



德·罗森伯格和艺术史家埃德加·温德关于技术重复的议题。1963年他在BBC所作的名为“艺术和混乱”的演讲中，温德是一个著名的文艺复兴学者，他认为，“传播导致庄重感流失。我们给予艺术如此之多，但是艺术竟如此缓慢地触及我们，那就是为什么我们可以索取如此之多，如此多的不同种类。”温德在别的地方又补充道，“我们获得的只是事物的影子。”由此暗示，艺术作品的物质存在对于其鉴赏的合理性是必需的。但是温德并不是简单的“技术恐惧者”，相反，他提倡对技术“谨慎的怀疑”。尽管温德持有一些与阿洛韦不一致的观点。他仍然明白，对于创造性天才来说，技术是作为某种被利用的事物。总结他关于印刷及雕刻的机械工艺品的讨论，温德认为其次于绘画。他认为机械化过重的工艺品中所保留的艺术成分，将不断需要无规律的新鲜感。”于温德而言，技术至少在本质上对于艺术还是一种“手艺的新鲜感”，而不是某种具有潜力从根本上改变其产品和消费性质的东西。

同样地，罗森伯格在《焦虑的对象：今天的艺术和其观众》（1964年）中，认为艺术的广泛传播侵蚀了观众与艺术作品相遇的专一性。而且，罗森伯格做了一个惊喜的论断：“艺术对象越来越溶入其复制品，固有其意思。”罗森伯格没有完全详尽说明这一观点，但他暗示，这种持续与具体物质实体的艺术作品的绝缘，将会减弱观众的思想能力。

阿洛韦在多种场合与罗森伯格争辩，特别是有关20世纪50年代美国“洒泼画”批评。阿洛韦1965年评论《焦虑的对象》一书，批评罗森伯格“被一种想要恢复疏离感的愿望所笼罩，他想要使艺术家回到一种像他自己40年所处的那种异化疏远的状态。”更具体地，在阿洛韦做的1968年威尼斯双年

展研究中，他对罗森伯格关于复制品的“固有观念”的论断作了实验，阿洛韦用蒙娜丽莎的例子去反对“人们对于艺术作品的感知能力通过我们那些附带在复制品上的文章遭到损害或侵蚀”这一论断。回顾他自己在卢浮宫、巴黎观看原作的经历，阿洛韦说，艺术作品是一个永无止境的哄骗的物象和不断的阐释说明。最臭名昭著的是马塞尔·杜尚的作品：

“马塞尔·杜尚选中《蒙娜丽莎》进行他的丑化行动。包括在画中画上蒙娜丽莎的肖像，劳森伯格（Rauschenberg）在一幅画中将她的肖像转化成灰白色；沃霍尔反复使用她的肖像；查尔斯·亚当斯（Charles Addams）用蒙娜丽莎的微笑开玩笑；漫画杂志《Cracked》将蒙娜丽莎画成不同喜剧演员的样子（比如画上一个米尔顿·卡尼夫的鼻子，安妮孤儿的眼睛等等）。上述引用的例子都是众所周知和带有讽刺意味的，贬低这幅被19世纪的浪漫主义和大众品味过分推崇的肖像的价值。但是，当我最近再次看见这幅原作时，不得不更努力地去细看，我认为它受到了威胁。它残存于评论和复制品之中，或者它与它们并存。

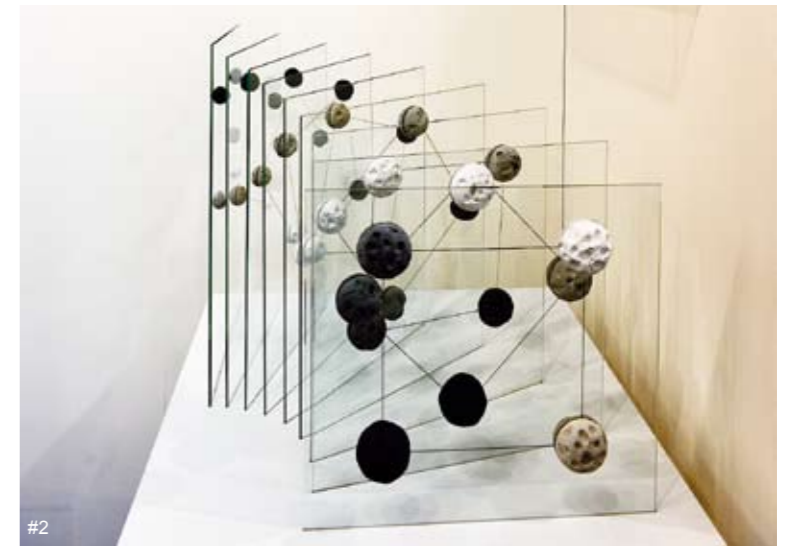
### 阿洛韦和当代艺术批评的“危机”

已经有很多尝试去区别艺术批评的情况和价值判断的作用，但是几乎没有得出一致公认的结论。现代评论员如Julian Stallabrass所说，艺术市场对于严肃的批评毫无作用。而Gavin Butt和Jane Rendell也提出批评应该采用艺术写作的“行为方式”。

阿洛韦的“描述性批评”（descriptive criticism）已被今天的艺术界广泛认同。2002年由哥伦比亚大学国家艺术新闻节目发起的关于艺术批评家的投票中，他们发现凡是做出价值判断的批评家都排在优选名单的末尾。于此相反，“描述”类的批评家则在名单的前列。而且，阿洛韦把艺术世界比作网络的观点在当代也找到了知音，那就是以色列批评家葛诺（Graw）的研究《高价值：在艺术和商品文化之间》（2010）。葛诺认为，艺术世界现在正沿着社会学家卢克·波坦斯基（Luc Boltanski）和伊娃·基亚佩洛（Eve Chiappello）所命名的“信息资本主义”的线索发展。当下，“网络”这一概念在哲学家吉勒斯·德勒兹（Gilles Deleuze）和加塔利（Félix Guattari）的“根茎结构”解释下要比诺伯特·维纳（Norbert Wiener）的解释更让人迷惑，尽管他们各自的理念并非彼此对立。德勒兹和加塔利定义根茎作为一种透水的构造，它在各个方面都是开放和可连接的。它是可拆卸的，可逆的，容易受到不断修改的。在一个被移动、临时关系和连接构造起来的艺术界，网络是势在必行。在这样一个世界，一个做价值判断的批评家将冒社会“死亡”的风险，因为公开批评一个艺术家就间离了潜在的在未来合作的可能性。葛诺有些不情愿提及此话题，也许，因为他是《Texte Zur Kunst》杂志的编辑。她本身就是她所分析的艺术圈的一部分。毫无疑问，阿洛韦也是这急变的艺术界的一部分，其特质多元化和专业化，迫切被市场驱逐。阿洛韦似的批评家也许认为，这是多元化的他持怀疑态度的另一面：在艺术界，“判断”是一个肮脏的词汇，艺术批评在批评方法上几乎无所建树。相反，批评剥夺了它学术批评上的追求而沦为市场的仆人，通过目录文章和其他广告印刷品生产“剩余价值”。

翻阅阿洛韦关于批评的方法论和当代文献，我们可以理解这种标榜阿洛韦的诱惑：因为由此带有艺术世界的商业规则。这是反对多元化的一种论断：伴随避免重复，它需要降低标准。与那些迎合市场竞标的艺术家建立起密切关系的批评家，更像是经纪人，甚至从这些合同中获得经济利益。

接下来的例子对于“阿洛韦是自鸣得意，或是市场的同谋”这类论断提出质疑。在1975年发



表于《艺术论坛》杂志一篇名为“伟大的策展Dim-Out”的文章中，阿洛韦表达道，这是他参与其中，并为之勤奋书写的艺术圈，可他因为所做的妥协和承受的压力感到不安。在“什么是轻微的意义”这篇文章中，阿洛韦讨论道，在经销商、受托人和艺术家本人施加压力之下，策展所面临的问题。这篇文章应该放在这一语境下理解，那就是20世纪70年代早期在纽约的现代艺术博物馆和其他地方发生了博物馆罢工事件。在那一时期，阿洛韦在《艺术论坛》上写了一系列的文章针对博物馆政治。

在同一篇文章中，阿洛韦列举了很多针对批评家这一角色的抱怨，比如：阿洛韦所谓的“目录的衰退”：目录从学术信息的咨询与源泉退化为艺术家声誉提升的通道。阿洛韦也表达出这个问题，那就是他感到在策展战略中，教育观念的局限。也就是说，教育成为了“学校参观、美术馆导游、会谈、幻灯演示、简易文学等等的一个复合体。实际上无论是在展览还是在目录部分，基础教育行为应是表现展示和对艺术的解读。”

阿洛韦描述的压力被莫里斯·路易斯在古根海姆美术馆回顾追溯以例证明。在“伟大的策展Dim-Out”中，阿洛韦承认，他因路易斯的资产而感到压力。市场压力与战后美国艺术作品价格提升有关。

与阿洛韦提出的信息理论类似，阿洛韦的方法是无所不在却又不可触摸的。意思是，他的“描述性”批评现在被广泛采用，可他的名字却很少在当下的批评讨论中被提及。这是不幸的，既然是对批评角色功能的再度思考，阿洛韦的怀疑的多元化是值得承认的。阿洛韦试图采用信息理论给这个领域行描绘一幅地图，他称之为“行进中的记录”。正如我们所看到的，因为艺术圈总是超越批评家的视野，所以这份记录是必要的部分。但它是不确定的，因为它是一个“行进中”的项目。在这一方面，阿洛韦的批评可能被视为合作式的，在此，其他艺术圈的参与者可以加入这份记录，这就拓宽和加深了它的范畴，而不是任意削减它成为一条单一的轨迹而已。也许这是采用“作为信息的批评”方法最有成果的一种可能性。至于批评家的判断如何作用于此项目还有待进一步澄清。但是，在任何一次要建立当代批评体系坐标的努力中，阿洛韦的多元化必然是这样一个项目的起点，而不是我们对于一个想象中的批评家权威的怀旧而已。（泰特美术馆研究论文）