**艾未未是真正的破坏家吗?**

 在挪威作家卡尔·奥韦·克瑙斯高（Karl Ove Knausgaard）的文章中，故事的主角安塞姆·基弗（Anselm Kiefer）大胆地宣称：“每个艺术家都是偶像破坏家！” [[1]](#footnote-2) 该声明提出了一条必不可少的规则，用于确定对象是否为真正的破坏家：破坏的“施暴者”必然是“偶像破坏者”。

 如果以对“破坏主义”的流行理解，及摔瓮与此思潮的有意联系来判断，艾未未的作品《摔碎一只汉代古瓮》（图1）将使艾未未轻易荣获破坏家（iconoclast）的桂冠。 从词源上讲，“icon（图标）”源自希腊语“ eikon”，意思是“相似性，图像”。 在一组类似三联画的照片中，艾未未的镜头试图捕捉到所谓汉代古瓮在实时坠落过程中的三个阶段。由画面，以下的问题逐渐一一浮现：艾未未故意或意外破坏的“相似性，图像”到底是什么？ 如果从表面上理解“真实”，“图像”的破坏（“-clast”后缀：意指破损）与成为真正的破坏家（vandal）之间有什么关系？

 基于这些问题，只有将“图像”扩展到行为艺术的领域，和行为过程中，由即时动作创建的图像场域，我们方能着手寻找一些突破口。图像是某种烙印，是对包括人类在内的世俗事物的模仿再现，即使这些事物以他者之态，实存于世。但是，我们作为人类理解图像的方式，对于理解破坏“相似性，图像”的过程，显得至关重要。就我们所知的科学而言，只有人类才能如此理解图像。在法国现象学家，莫里斯·梅洛·庞蒂（Maurice Merleau-Ponty）的《塞尚的疑惑》中，人眼一见世界就已然创建了图像，但绝不是从物理和光学的角度，所谓对事物的即时反映而已。相比之下，从未知中所筛选获取的，经过处理的，以备理解的种种图像，总是作为心眼之间的结晶，被不断创建于身，烙印于心。这种解释显然偏离了神经学对于人类视觉的笼统教义。不过，当观众将图像看作材料本身，来阅读生成的图像（即使在行为艺术中，图像仅为示意）时，以上的过程会不断发生，并产生新的图像。这些新生的图像不同于创作作品的原始参考，更迥异于艺术家创作之初，对于此参考的心中所想。

根据托宾·西伯斯（Tobin Siebers）的说法，“审美形式可以指实在的事物，但它可能也同样要求其观者，读者或听众，去幻想一个虚构的指涉对象，而后者的真实性便成为形式本身的同义词。” [[2]](#footnote-3) 此理论亦可用于理解观众阅读行为表演的过程。可以想象的是，当他/她开始思考这些关于艾未未行为的照片时，他们作为迥异的个体，一定会看到与艺术家构想作品时，又或他构想前所见不同的图像。 从照片记录的事件本身出发，抵达对完整古瓮的昂贵预期，或是难以避免的碎裂结局，观众将会在这两个端点之间，找到一条看似合理的路线，形成从前者之于后者的因果关系。 但此理论存在盲点：即使这些随机或一定生成的图像被（艺术家）糟蹋殆尽，这一条生成或诱导图像的绝对逻辑，也不能轻易推演出“破坏主义”的 结论来，更非“破坏家”的真实标准。

 有人认为“vandal（破坏家）”一词源于古日耳曼语中的“流浪”，而后引申为无意义/非理性的破坏行为。而在艺术语境中，“破坏家”这一术语的“有效性”，通常（但不总是）总是以反证的形式，依托受制于法律和社会的惯例。“破坏家”的意义，见于现代财产法所规定的对于经济对象的“非理性破坏”，或在社会心理学的范畴内，对社会尊严及广泛期许所造成的不可逆损害。在托宾·西伯斯（Tobin Siebers）的著作《残疾美学》（Disability Aesthetics）题为“残疾与艺术破坏主义”的一章中，西伯斯声称“被破坏的图像无法再现受伤前的内容，但我们作为观众总拒绝接受这一现实。实际上，破坏主义的行为改变了艺术品的参照功能，并在‘残缺’的再现中，擅自创造了新的图像。” [[3]](#footnote-4) 对于《摔碎一支汉代古瓮》，西伯斯的论点可能会为我们理解作品和艺术家带来一些新的启发。若将西伯斯的“残缺”引申为破坏的结果和目的，艾未未的表演及其对表演的摄影再现，改变或至少破坏了古瓮的参照功能，并由此创建了新的图像——此图像既非完整的古瓮，也非其破损版本，而是一套全新的图像与参照系。作为行为表演，“摔瓮”这一辩证维新的动作，又将新的单位与势能，载入了观众构图的连续进程中，源源不绝。

 古瓮的原始参照功能在于其“氛围”/“光环”本身，和破坏此瓮（及其他材料）的仪式性价值。在德国作家沃尔特·本雅明（Walter Benjamin）的经典文章《机械复制时代的艺术作品》中，作者曾指出：“重要的是，艺术作品本身及其参照于‘气氛”的一贯存在，从未与艺术的仪式功能完全分离”，换句话说， 艺术的存在从未真正脱离于“其在（萨满）仪式中的根源”和“其原始使用价值的定位”。根据《史记》和《礼记》的文献记载，若考虑儒家的官方独尊地位和其理论的文化“正统性” [[4]](#footnote-5)，汉朝的大部分器皿，包括了无论皇家或民用的瓮器，都被认为是政府或民间仪式中，用于培养社会家庭价值观的必要组成部分。《礼记》曾重点强调了不同的容器的相应仪式功能，任何错用都会导致文化和政治上的严重后果（“器用”是“容器/功能”作为不可分的概念，成对出现）。帝国也被隐喻为“九鼎”或“九件鼎器”，象征着广义中国的九个分区。毫不奇怪，在民国时期，由金属，瓷器，陶器或其他经典材料制成的传统容器，总体上继续暗示并保持了在美学意义上，逐渐潜伏但仍强势存在的中华传统身份定位 。艾未未所使用的汉瓮，不见修饰，粗糙古朴，可能正是这种宏观身份的广义隐喻。但是，这一普遍性也可能暗示了同一古瓮在另一历史时期的迥异命运。在那种语境下，古瓮不再是器用之精粹，家国之象征，相反，它们通常被认为是封建主义落后文化的危险体现。回到作品本身，不论古瓮在符号学中代表何种意义，艾未未手中的那只可怜的容器，都在重力作用下，坠落并损毁了。

 社会学家皮埃尔·布迪厄（Pierre Bourdieu）也许会将被破坏的东西称为“象征性资本”，即特权，权威，和有关“真实”和“纯洁”的本雅明式“氛围”——这有助于艺术家出售其产品。以艾未未的摔瓮为例，被摔的可能是合为一组的象征性资本——审美特权，政治权威，和指向“纯粹正品”的艺术光环。在制作类似三联画的照片时，艾未未曾向媒体承认第二张照片是使用不同但形状相同的古瓮拍摄的。这一信息将摔瓮即刻揭秘为一次非连续的表演，而非该过程的实时记录。从根本上讲，《摔碎一只汉代古瓮》若算作破坏主义之作，对于观众来说，破坏的对象与发生，最多是远程不可知，或怀疑不可证（当然也没有追证的意义），因为古瓮的真实性值得高度怀疑。在东方的文物鉴赏中，鉴定价值主要取决于鉴定对象的年代和现况。若从西方艺术鉴赏学出发，第二个古瓮由于潜在作为复制品的事实从而影响了复制对象的原始价值，那么古瓮年代的不确定性，将使古瓮（作为破坏对象）的二元评价陷入更深的疑虑——艾未未摔的，要么是零价的假货，要么是天价的真品。但问题仍然存在：如果被破坏的文物是假货，破坏的行为是赝品，作为艺术家，艾未未是否仍可谓真正的破坏家？托宾·西伯斯（Tobin Siebers）在《残疾与艺术破坏主义》中，也以“冒犯性图像”为例，提出了同样的问题——使用伪造品和复制品会大大削弱艺术破坏主义所带来的情感冲击。

 可以肯定的是，艾未未被公认为是艺术家而不是破坏家。 “破坏家”的定义始终强调“无意义/非理性的”破坏，而这个形容词使我们想起了一个潜在的“共识”，即如果破坏不是毫无意义/非理性的，则围绕破坏行为可能还有其他形式和论述——怎样才算一场有理性/意义的破坏？是否存在有理性/意义的破坏行为可作为令人信服的反例？也许在艺术性的破坏行为中，艺术家拥有“决定例外”的主权[[5]](#footnote-6)，即使这种例外是毫无意义/理性的破坏。显然，艾未未的这场行为中，表演的内容比古瓮的（不可轻言的）身份更引人震惊，而作为这场行为的结果之一，这项作品也仍不失为惠特尼（The Whitney）或旧金山现代美术馆（SFMoMA）此类国际收藏（展览）中心的重要资产。通过破坏古瓮的“氛围”/“光环”（“aura”），新的“光环”/“氛围“总在诞生，即使行为艺术如此短暂，又或此瓮的真实性、市场价值仍然可疑。实际上，以这种方式，古瓮的真实性变得无关紧要，但是艺术家本身的“光环”对于这种新的借用（以瓮摔瓮）和表现（摔瓮入画）却是必不可少的。

 在艺评家本·勒纳（Ben Lerner）的《损害控制》中，勒纳通过阐述安迪·沃霍尔（Andy Warhol）的两件作品——“被枪击的橙色梦露（Shot Orange Marilyn）”和“被枪击的红色梦露（Shot Red Marilyn）” [[6]](#footnote-7)，并将同时在场的安迪，而不是枪击画面的另一艺术家，定义为“更为强大的巫师”，意指其操控事实，翻云覆雨的强大能力，从而对艺术破坏主义提出了至关重要的论断。另一位艺术家并没有通过枪击梦露这一行为，一举成名，取代安迪的地位。而安迪·沃霍尔（Andy Warhol）在枪击过后，只是给这幅画取了一个新的名字（添加了一个形容词），便将其成功变为身价翻倍的艺术奇观。 同样，可以想象的是，在石器时代之后，人类可能每时每秒都会无意或有意，摔碎无数有名或无名，低价或无价的瓮罐和容器，但纵观东西方艺术史，只有艾未未摔碎的那只古瓮，和少量类似的行为表演，给观众及市场带来了足够的震撼，骚乱，唤醒了一系列的美学价值。

就像沃霍尔一样，艾未未改写了“摔碎一只汉代古瓮”的全部事实——从头至尾，破坏主义的行为从未发生。 艾未未作为新的主权性角色，镜头一转，便使古瓮身份从此消失。 其实汉朝也好，古瓮也罢，它们都不免沦为历史的尘埃，难逃集体性失忆的命运，但在目前，我们可见的是，艾未未的行为作品，仍在两个半球连续畅销。

 如果我们回到安塞姆·基弗（Anselm Kiefer）关于偶像破坏家的说法，我们很可能会看到艺术家的偶像破坏和破坏主义行为之间的最大区别——大多数破坏主义行为都涉及对于偶像（“icon”）及其图示（“graphies”）的破坏，或至少（破坏）代表它们的某些有力象征；但著名的破坏主义作品不仅破坏原始图像（“icon”），还会连带创造新的图像系统（icon-system）。 通过“摔瓮”辩证法，艾未未以他的艺术形象代替了“古”瓮的象征意义，以此作为新的图像产生——图像流转着，但终究留下的，是图像周围的神秘“光环”。

**索引**

Ove Knausgaard, Karl. “Into the Black Forest With the Greatest Living Artist.” *New York Times Magazine*. February 22, 2020. <https://www.nytimes.com/2020/02/12/magazine/anselm-kiefer-art.html>.

Siebers, Tobin. *Disability Aesthetics.* Ann Arbor: University of Michigan Press, 85. 2011.

Siebers, Tobin. *Disability Aesthetics.* Ann Arbor: University of Michigan Press, 83. 2011.

Benjamin, Walter. *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*. In: *Illuminations*. Edited by Hannah Arendt. Translated by Harry Zohn. *New* York: Schocken Books, 1969.

Tzu, K’ung-fu. *The Li Chi or Book of Rites, Part I of II.* Translated by James Legge. Forgotten Books, 2018.

Lerner, Ben. “Damage Control,” Criticism. *Harper’s Magazine.* December 2013.

Schmitt, Carl. *“*Definition of Sovereignty.” In: *Political Theology*. Translated by George Schwab. Chicago:The University of Chicago Press, 1985.

Lerner, Ben. “Damage Control,” Criticism. *Harper’s Magazine.* December 2013.

示意图

图1:



1. Karl Ove Knausgaard, “Into the Black Forest With the Greatest Living Artist,” *New York Times Magazine*, February 22, 2020, https://www.nytimes.com/2020/02/12/magazine/anselm-kiefer-art.html. [↑](#footnote-ref-2)
2. Tobin Siebers, *Disability Aesthetics* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 2011), 85. [↑](#footnote-ref-3)
3. Tobin Siebers, *Disability Aesthetics* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 2011), 83. [↑](#footnote-ref-4)
4. K’ung-fu Tzu, The Li Chi or Book of Rites, Part I of II, trans. James Legge (Forgotten Books, 2018), 214. [↑](#footnote-ref-5)
5. Carl Schmitt, *“*Definition of Sovereignty,” in: *Political Theology*, trans. George Schwab (Chicago:The University of Chicago Press, 1985), 36. [↑](#footnote-ref-6)
6. Ben Lerner, “Damage Control,” Criticism, *Harper’s Magazine,* December 2013, 48. [↑](#footnote-ref-7)