

论公共艺术的在地性

安德里亚·巴尔蒂尼

摘要:艺术的“在地性”一直是公共艺术中的焦点问题。在地性观念旨在强调艺术与场所之间既改变、又适应的辩证关系。本文通过三个典型案例的分析,逐层论证了三种公共艺术品的展示类型:透明型、割裂型与辩证型。如果公共艺术的价值是参与地方身份的建构,促进民主的抗议,那么,卡斯塔尼亚的在地性观念更能胜任这一使命。因为它既响应了地方精神,延续了特定场所的历史文脉,又加入了原创性因素,重构了地方共同体的身份。

关键词:公共艺术; 在地性; 地方精神; 场所

作者简介:安德里亚·巴尔蒂尼,哲学博士,南京大学艺术研究院博士后,主要研究公共艺术与西方艺术史。

Title: On the Site-Specificity of Public Art

Abstract: Since the stipulation of the NEA's new guidelines in 1974, works of public art and site-specificity issues became inextricably intertwined. The aim of this paper is to clarify the relationship between works of public art and the specific space they "inhabit." I will develop my analysis by considering three case studies from contemporary public art: Richard Serra's *Tilted Arc*, Pino Castagna's *In pietra alpestra e dura* and Mauro Vangi's *La Lupa*. I will argue that public artworks that are site-specific function possibly following two directions that are dialectically related. On the one hand, public artworks "transform" the space where they are placed. The space can be transformed at three different levels: (i) physical; (ii) phenomenological; and (iii) social-political/cultural. On the other hand, site-specific public artworks "adapt" themselves to the nature of their space. In this sense, public artworks should be influenced (e. g. , in terms of their artistic properties or possible meanings) by their site.

Keywords: Public Art; Site-specificity; the Nature of Space; Site

Author: Andrea Baldini, Ph. D. , is an International Postdoctoral Fellow in Nanjing University (Nanjing 210023 , China) , with research interests in public art and art history.

自 20 世纪 60 年代末以来,伴随大地艺术、行为艺术、观念艺术与装置艺术的兴起,艺术的在地性(site-specificity)与观看者的现场体验成为公共艺术创造首要考虑的因素。以雕塑为例,如果说现代主义艺术通过设置雕像的基座,有意识地割断它与周围场所的联系,来表达它对场所的冷漠,赋予自身更多的自主性或自我指涉性,从而达到无固定场所和游牧性观念的话,那么,极简主义之后兴起的公共艺术迫使这一现代主义范式发生了

戏剧性的逆转,使之成为现代西方艺术史上一个重要的转折点。^①

在地性不仅强调艺术品与艺术创作、展示、传播与接受的场所之间要建立一种血脉相连的物质实践关系,而且要求观看者亲临现场,参与到艺术品的创作中来。这种观念与现代主义范式之间迥然有异。具体而言,差异主要表现在四个方面。第一,通过把规模、大小、方位等空间元素考虑进来,它试图超越绘画、雕塑等传统媒介与自主性艺

术体制的束缚,重建不同艺术媒介之间的偶发性联系。绘画的二维平面性与雕塑的三维空间性被自然风景的物质性、混杂而平淡的日常空间所置换。这无疑挑战了格林伯格(Clement Greenberg)的媒介纯粹性(purity)观念。第二,通过重建艺术与场所之间的偶发性联系,它重新定位了艺术对象的内涵,使艺术的意义突破了单一的作品风格,更加依赖于艺术品与语境或上下文(context)之间的联系。第三,它摆脱了笛卡尔式的“我思”主体,转向亲身体验的现象学模式,激进地重构了艺术家与接受者的主体性。第四,在地性艺术品强调艺术的在地性与现场性,努力把艺术体验融入到既定空间的历史性体验之中,而无意根据现场来调整艺术品的方案。这无疑挑战了资本主义市场经济把艺术品视为可流通、可交换的商品意图。^②

虽然在地性已经成为公共艺术实践的核心,艺术家也经常被鼓励从事在地性艺术品的生产,但是,何为在地性?艺术品在什么情况下才能成为在地性艺术?这些问题依然是艺术理论与批评界争论不休的话题。

一、空间的改变与适应

公共艺术是建立在共同体感受基础上的,它在公共空间中的展示方式更易受到展示场所与环境的影响。若全然不顾展示场所的特殊性,公共艺术品的艺术效果将会大打折扣。对于展示环境的漠视,也是20世纪70年代以前公共艺术品引发争议的一个主要原因。受到艺术在地性观念的影响,当代公共艺术更强调艺术品与公共场所之间的内在逻辑关系。

什么是艺术的地性?对艺术在地性的特征历来有不同的理解。有一些公共艺术品被视为在地性的,是由于它们的形式特征涵盖了环境因素;另一些公共艺术品则由于同地点熟悉的模仿性视觉元素(如建筑结构),而被视为在地性的。各种互不一致、但享有同等合法性的在地性观念的激增,使在地性观念似乎成为公共艺术中误解的根源。为了澄清问题,权美媛(Miwon Kwon)在《空间的接续:在地性艺术与地方身份》(One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity)一书中,建议把在地性理解为辨别艺术

品特征的一种“话语”,而不是一个“概念”。对于这点,我不敢苟同。若把艺术在地性视为一种话语的话,无疑就把它制度化了。若如此,我们探讨在地性艺术的复杂性还有什么意义呢?关键是,它不见得能帮助我们克服“在地性”所指与断言的歧义。我认为,哲学的分析能给我们提供一种不同的解决方法。通过发展一种更为宏大且易于理解的理论框架,同时包容自然语言的必要的非形式属性,它能把握在地性艺术的共同特征,克服对“在地性”所指与断言的误解。

通过把艺术品与它的装置场地富有趣味地联系起来,“在地性”确定了公共艺术品的特殊方式。这一点无可非议。然而,这一论述并不能证明这些特殊方式就是在地性艺术品的特征。貌似有关“在地性”异议的大部分——如果不是绝对的话,是基于阐述的欠缺。本部分旨在阐明公共艺术品与其场所之间的互动方式。

公共艺术品与其场所互动的可能方式大致分为两类。第一,公共艺术品能“改变”它所在的空间。当公共艺术的装置,在一定程度上改变、重塑场所,或对场所本身起到一定的修饰作用时,它能够改变并转换地点的空间属性。“一定程度上的改变”是指艺术品与其场所之间发生的偶发性联系。不过,还有一个限制条件需要考虑:艺术与场所的偶发性存在很多种不同的形态。实际上,艺术与场所的偶发性联系包含三种不同的层面。首先是物理层面。它会改变场所的物理地形,并让场所变得丰富生动起来,形成别具一格的地貌特征。其次是现象层面。通过邀请观者的现场参与,它不仅能够改变观者的审美体验,而且能让观者的审美体验参与公共艺术的表意实践。再次是社会政治/文化层面。这牵涉到艺术所在场所自然形成的政治、文化与社会意义,及其历史文化遗产等因素。根据我的描述,在以上三种情况下,公共艺术品和场所之间的互动被定义为转变性的。需要强调的是,转变型互动在三个层面都可能发生,但并非必然,也有很大一部分实例的转变只发生在其中一个层面。

第二,公共艺术品可以使其自身“适应于”它们赖以生存的空间特性。当公共艺术品属性在一定程度上受到特定场所的影响,而调整和改变自己的形式与意义时,便是适应型。在这种情况下,“一定程度上的适应”强调的是艺术品与其场所

之间的长久和谐关系。与第一种类型一样,适应型同样可以发生在三个不同的层面,即物理层面、现象层面和社会政治/文化层面。适应型互动和转变型互动作用方式一样:它们可能在某个层面上适应场所的空间属性,也可能同时三个层面上来适应场所的特性。

公共艺术品与场所之间的转变型和适应型互动不是相互排斥的,而是辩证联系的。转变是公共艺术品的外在因素,但它们的外在特性暗示了它们内在于场所定义的系统。然而,不同的作品因其所在场所的空间属性不同,它们所做出的转变和适应性调整程度也会不同。一些作品更倾向于转变型,另一些则仅仅是适应型。因此,公共艺术品可以被理解为处于适应型和转变型两极之间的理想集合中。

二、案例分析

本文旨在通过三个典型案例的分析,从哲学视角透视在地性艺术的特征。这三个案例是:朱莉亚诺·梵吉(Giuliano Vangi)的《母狼》(*La lupa*, 1996年),理查德·塞拉(Richard Serra)的《倾斜之弧》(*Tilted Arc*, 1984年)和皮诺·卡斯塔尼亚(Pino Castagna)的《在坚硬的阿尔比斯山石头里》(*In pietra alestra e dura*, 2010年)。之所以选择这三件作品,一方面是因为这三位艺术家是在世的最有影响力的雕塑家,另一方面是因为这三件作品分别代表了在地性艺术中三种不同的艺术观念。

(一) 梵吉的《母狼》:一件透明的公共艺术品

1996年,一件母狼为两个小男孩哺乳的雕塑装置在了锡耶纳的波斯特利拉(Postierla)广场。这件作品由朱莉亚诺·梵吉^③创作完成。

母狼和两个小男孩的雕像与锡耶纳城流传的传说有关,说的是勒慕斯(Remus)的两个儿子,赛尼斯(Senius)和阿契厄斯(Aschius)在父亲被叔叔罗慕鲁斯(Romulus)杀害后被迫逃往罗马避难的故事。他们带着阿波罗神庙的母狼雕像,因而母狼给双胞胎哺乳的形象成了锡耶纳的象征。母狼的形象在城里随处可见。然而梵吉的雕像是母狼唯一的一个当代版本。需要强调的是梵吉的雕像是近四百年装置在锡耶纳的第一件作品。梵

吉的母狼替代了十六世纪一座同主题的雕像。原先的雕像现在放在锡耶纳教堂前的石柱上。

将替换原先母狼雕像的任务交给梵吉是一个绝佳的机会:锡耶纳及其社会群体预见了其公共艺术和城市建筑的复兴。然而,梵吉的雕像并未满足这样的期待。这件作品由白色大理石做成,母狼被放置在一个平均直径16英尺的石柱上。这座雕像则立在一排系列叶子形状的底座上。母狼和两个小男孩的设计是现实主义的:我们甚至可以看清最精致的细节,比如发丝和野生动物的肌肉。值得注意的是,梵吉似乎融合了前人使用的传统风格——至少可以追溯到十三世纪。大意的观者可能把梵吉的作品看成早期表现母狼形象的雕像也是意料之中。

梵吉对这种风格的选择使《母狼》与锡耶纳城极具适应性。事实上,它与它所在的空间环境没有丝毫的断裂:《母狼》不论从物理层面、现象层面还是文化层面都与其所处环境融为一体。不过,《母狼》的这种极端适应性又有其特别之处。事实上,梵吉的作品似乎完全融合到它的语境中了,它既不引人注目,也不能调动观者的积极性。换言之,我们既不能轻易地把《母狼》作为一种感知对象来体验,也不能作为“一种背景中突出的前景来发现,它的意义消失在感知视野的不确定性(indeterminacy)之中。”这类作品的表意模式清楚明了,因此我称这类公共艺术品为透明型(transparency)。

(二) 塞拉的《倾斜之弧》:一件割裂的公共艺术品

理查德·塞拉的《倾斜之弧》于1981年装置好,1989年就撤下了。这件作品想必是20世纪公共艺术中最富有争议性的作品。这件雕塑是一面稍微弯曲的用考顿钢制成的墙,120英尺长(36.6米)、12英尺高(3.66米)、2.5英寸厚。《倾斜之弧》装置在纽约联邦大厦前的联邦广场。遵从塞拉的指示,《倾斜之弧》放在了广场中央,切断了行人的路线。

塞拉显然想让他的作品“在观念上和感知上都重塑场所的组织结构”,^④他关于《倾斜之弧》与其场所之间关系的观念与这种观点紧密相连:“《倾斜之弧》从一开始就被构思成在地性的雕塑,而无意‘根据现场状况而加以调整’或者‘重新挪移安置地点’”(Serra, *Writings, interviews*

117)。因此,场所被视为雕塑品塑造出来的一个固定媒介,应该是观者注意力的集中点(Serra, *Writings, interviews* 138)。由于物理层面、现象层面和文化层面的特性,《倾斜之弧》得以“取消”其背景,激发广场上的行人全神贯注地凝视与冥想(Serra, “Richard” 168)。正由于塞拉装置雕塑的极端方式,使《倾斜之弧》成为与梵吉《母狼》相反的极端——极端的转变型。和《母狼》相反,《倾斜之弧》重塑并主导了场所的空间属性。塞拉的作品把观者从熟悉的语境中抽离出来,以其激进的视觉冲击力让观者震撼,并把观者的目光吸引到艺术品形式本身,而非空间装置的场所。这和我们19世纪以来所理解的传统博物馆功能类似。作为展示艺术品的场所,为了让艺术品熠熠生辉,博物馆作为背景隐匿起来。由于它能够在未与场所调和的情况下发生裂变,使作品与周围场所割裂开来,因此我称类似《倾斜之弧》的公共艺术品为割裂型(disruptive)。

(三) 卡斯塔尼亚的 *In pietra alestra e dura* 及公共艺术的意义

2009年7月,马萨(Massa)^⑤市长罗伯特·普奇(Roberto Pucci)为修缮后的巴特基辛根广场(Bad Kissingen Square)揭幕。皮诺·卡斯塔尼亚^⑥的一件名为《在坚硬的阿尔比斯山石头里》是由大理石构成的大块头作品(570 × 1750 × 875 cm),重约350吨。14块卡拉拉的整块大理石以混乱的图案形式组合成这件作品:所有石块有着不同的形状和大小,它们依多种轴心横切入另一块中。尽管如此,这件雕塑作品的格式塔中却没有任何粗野和庸俗之味。这些巨石主要倾向是优美的。参差的剪影形成复奏般的和谐,像是心有灵犀的音乐——是一种声音,或者说是和弦——似乎从这些形式的韵律中引起了共鸣。它们悬浮着,挑战着材料的构造极限,像波浪一样的“风筝”跌跌撞撞。但是,若我们走近一些,你就会发现,雕塑的垂直面完全征服了险峻的“风筝”侧面。它变成了一件富有精神和思考力的作品,像宗教的象征物,如圣坛和灵山。这种感知体验随着抬高的平台显然得到加强,这个平台与风筝和四周的池塘相互协调,它就像一座圣坛,而池塘则使风筝潜在的攻击性得到缓和,并营造了观者与作品之间一种“神圣的”距离。

由于其视觉特性和地处广场中央的位置,一

眼看来,卡斯塔尼亚的《在坚硬的阿尔比斯山石头里》让人想起塞拉的《倾斜之弧》^⑦。他有关艺术品和场所关系的观点也与塞拉相近。值得注意的是,当地部分社群指控《在坚硬的阿尔比斯山石头里》的说辞与针对《倾斜之弧》相似。更重要的是,一些批评家援用塞拉的观点来解释卡斯塔尼亚作品与其场所的关系。其中,伦佐·索尔西(Renzo Zorzi)描述卡斯塔尼亚另一件作品《贝诺斯特瀑布》(*La cascata di Beynost*)——视觉效果和《在坚硬的阿尔比斯山石头里》类似的作品——说它“主导了环境,因而激进地改变了环境”(Renzo 8)。然而,细致看来,地方社群的指控和索尔西的批判性评价似乎都对卡斯塔尼亚的观念有所误解。

我认为,卡斯塔尼亚有关艺术品与场所关系的看法同塞拉的观点相差甚远。卡斯塔尼亚并不赞同突出艺术品的审美经验,而忽视场所的体验。恰恰相反,在卡斯塔尼亚的构想中,他的公共艺术品与它所栖居的场所之间有着令人尊敬的连续性。不过,与梵吉的《母狼》不同,他的作品并未像透明因素一样消失在背景之中。卡斯塔尼亚的作品,如 *In pietra alestra e dura*, 会与周围的环境展开对话,并在某种程度上挑战环境。

对艺术品与场所之间复杂的辩证关系,我们可以通过两个概念加以厘清。这两个概念能够清晰地阐释卡斯塔尼亚的艺术选择观。第一,卡斯塔尼亚通过借用传统的古典概念“地方精神(Genius loci)”来把握艺术品与场所之间令人尊敬的连续性。“地方精神”是指依赖于地方的自然风貌与文化特征而形成的独特的地方身份。这个概念在景观建筑中讨论得比较多。比如,在讨论《贝诺斯特瀑布》时,卡斯塔尼亚说:“法国阿尔卑斯山,甚至于整座阿尔卑斯山都呈现在这里。”总体而言,他认为“每件雕塑都有一个地方。没有哪个雕塑可以脱离它一直思考的地方而存在。这句话很重要,是根本的,也是最为紧要的”(Pivetta 10)。

第二,卡斯塔尼亚雕塑作品极具挑战性的部分(包括《在坚硬的阿尔比斯山石头里》)都包含在他的艺术评价标准之中。卡斯塔尼亚按照艺术品“抵制群山”,或更普泛地说,“抵制空间”的能力,来评判他的纪念碑式的雕塑(Pivetta 14)。从这个意义上来说,最适宜的雕塑是那些可以

“在与自然的对比和关系中”(Crispoliti 11)获得一定质量和力量的雕塑。尽管卡斯塔尼亚的雕塑在形式上完全融合在特定的场所之中,但它并不是仅仅装饰了它所占据的场所,而是“加入到自然的重要推动力之中”(Pino Castagna. 269)。如果卡斯塔尼亚视其作品为自然的重要推动力之一,那么他的作品便不能完全依赖于此,而应该拥有一定的自主性。

《在坚硬的阿尔比斯山石头里》完美地展现了卡斯塔尼亚有关艺术品与场所关系的“辩证”观。由于其雕塑的特质,卡斯塔尼亚的作品显然在物理层面改变了它的场所。场所被完全重置了,并且它的物理特性在很大程度上与原来大大不同了。这些断裂不仅仅是物理层面上的,还是现象层面的。就算最粗心的观者也能很容易看出来。最后,卡斯塔尼亚的作品也在文化和社会层面对场所进行了修饰:原来用作停车场的场地经改造变成一个可以供人们见面、散步和闲谈,而不受交通噪音干扰的地方。

尽管如此,《在坚硬的阿尔比斯山石头里》呈现出明显的适应性特征,允许雕塑与场所之间的交融。从这个意义上说,卡斯塔尼亚的雕塑并不是割裂性的。首先,卡斯塔尼亚的作品在现象层面上适应了它的场所,因为它既能够与阿尔卑斯山展开对话,也能够让人背对着蒂勒尼安海(Tyrrhenian Sea)方向观察雕塑。取决于巨石顺序的上端线条与阿尔卑斯山的剖面连接在一起。因此,这件雕塑似乎通过对位地展开来突出阿尔卑斯山的形状。*In pietra alpestra e dura*与多层结构的阿尔卑斯山形成多重韵律般的关系,其各自的线条在地平线上随着不同的符号相交,时而形成和谐的音阶,时而形成共存形状的和弦。当把这件雕塑与阿尔卑斯山联系在一起的时候,其生动活泼的剖面就像是巴洛克的修饰音——一种回音。

《在坚硬的阿尔比斯山石头里》在文化和社会层面上与它的场所也是适应的。在效果上,这件雕塑分享了地方精神,是共同体身份的一种强有力的象征。无论在隐喻的层面,还是在转喻的层面,《在坚硬的阿尔比斯山石头里》都代表了共同体的身份。两千多年以来,建设马萨的人民充当采石工,将阿尔卑斯山珍贵的白色石块搬运过来。对他们来说,大理石意味着生命——为了生

计和维持生活品质,但它也与死亡联系密切:搬运大理石的过程中带走了无数的生命。采石场的这个情况是由雕塑的媒介造成的:未经加工的大理石和生锈的钢筋。尽管生锈的钢筋让人们想起塞拉和阿尔伯特·布里(Alberto Burri)的作品,但更重要的是,它代表了我们在采石场看到的场景:由钢丝切割成的大理石、粗糙的沙砾与润滑的水共同运动摩擦。采石场构成了白色和赭红色的景象,这便是《在坚硬的阿尔比斯山石头里》想要营造的场景。

《在坚硬的阿尔比斯山石头里》的特性比较复杂,一方面,像塞拉的《倾斜之弧》一样,它暴露在行人的面前,挡住了行人的路线。对观者来说,卡斯塔尼亚纪念碑式的雕塑是一种“挑衅”。但从另一方面来说,它并不是割裂性的。尽管它不像梵吉的《母狼》那样完全融入锡耶纳的地方精神之中,从而具有透明性。但是,至少在现象层面和社会文化层面,它与场所与环境是适应的。按照艺术品与场所的关系,《在坚硬的阿尔比斯山石头里》处于辩证的中间点上,它是地方精神的回应。因此,我把此类作品称为辩证型。事实上,它们响应了它们所置放的空间特性与地方精神,但并不完全取决于地方身份。回应地方精神的艺术品内在于它与场所之间的“对话”中:它们响应场所,但也加入了一些新颖的、原创的元素。

结 论

在不同的语境中,公共艺术的在地性具有不同的表现。一般而言,根据艺术品与场所之间的互动关系,公共艺术品具有三类:透明型、割裂型与辩证型。通过对三种艺术类型的哲学分析,我们厘清了艺术在地性的特征,克服了理解与交流艺术“在地性”的困境,有助于我们更好地把握公共艺术与环境之间的辩证关系。

在艺术实践方面,我们要强调的是,公共艺术与地方环境之间的关系具有偶发性。因此,它无法确保公共艺术在任何场合都能实现物理层面、现象层面与社会文化层面上的成功。不过,如果公共艺术的价值是参与地方身份的建构,促进民主的抗议,那么,卡斯塔尼亚的在地性观念更能胜任这一使命。结果,响应地方精神的公共艺术品将会受到普遍的欢迎与支持。

注释 [Notes]

- ① 参见 Miwon Kwon, *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity*, Cambridge, MA: MIT Press, 2004.
- ② 权美媛:《连绵不绝的地点——论现场性》,《1985年以来的当代艺术理论》,[美]佐亚·科库尔、梁硕恩编,王春辰等译,上海人民美术出版社2010年版,第33页。
- ③ 梵吉(Giuliano Vangi, 1931年—),梵吉是意大利当今声望最高、拥有冠名博物馆(日本三岛市的梵吉博物馆)的雕塑艺术家,代表作是梵蒂冈博物馆入口处的雕塑《佛罗伦萨的圣·乔瓦尼巴蒂斯塔》。他毕业于佛罗伦萨美术学院,1959至1962年间移居到巴西。他在巴西从事抽象艺术创作,选用水晶和金属这样的材料。1962年,他回到意大利,并在坎图艺术学院执教。在最优秀的艺术展览,如威尼斯双年展,罗马四年展,卡拉拉双年展上我们都可以看到他的作品。2000年,他在乌菲兹举办个展,题为“耶稣受难像研究与作品选1988—2000”(Studi per un crocifisso e opera scelte 1988—2000)。
- ④ Richard Serra, “Tilted Arc Destroyed”, *Art in America* 77 (1989): 34—47.
- ⑤ 意大利托斯卡纳区(Tuscany)的一个小城,紧靠著名的卡拉拉市(Carrara)。
- ⑥ 卡斯塔尼亚(Pino Castagna, 1932年—),意大利当

代艺术家,因1986年威尼斯双年展展出他的雕塑《维勒》(Vele)而赢得了国际的关注。

⑦ 二者都因为公共艺术品与展示环境之间的不协调或功能上的冲突,而被指控。

引用作品 [Works Cited]

- Caramel, L.. “Castagna,” in Bruno, G., et G. M. Erbesato, éd. *Pino Castagna. Sculture Monumentali: 1964—1990*. Milano: Mondadori, 1991.
- Crispolti, Enrico, et Gabriella Belli. *Pino Castagna: Trento, Palazzo delle Albere, 14 giugno-25 agosto 1985*. Mazzotta, 1985.
- Merleau-Ponty, M.. *Phénoménologie de la perception*. Bibliothèque des idées. Paris: Gallimard, 1945.
- Pivetta, M.. “Il luoghi della scultura—dialogo con Pino Castagna,” *Firenze Architettura* 11,2(2007): 14.
- Renzo, Zorzi. “Pino Castagna. Il silenzio delle forme,” *Firenze Architettura* 11, no. 2 (2007): 8.
- Serra, Richard. *Writings, Interviews*. Chicago: University of Chicago Press, 1994.
- . “Richard Serra’s Urban Sculptures: An Interview with Douglas Crimp,” *Arts Magazine*, 1980.

(责任编辑:王嘉军)