



凤凰文库·艺术理论研究系列

范景中 主编

沈语冰 执行主编

江苏凤凰美术出版社

「美」哈尔·福斯特 著 杨娟娟 译

实在的回归 世纪末的前卫艺术



Hal Foster

The Return of the Real:

The Avant-Garde at the End of the Century



凤凰文库·艺术理论研究系列

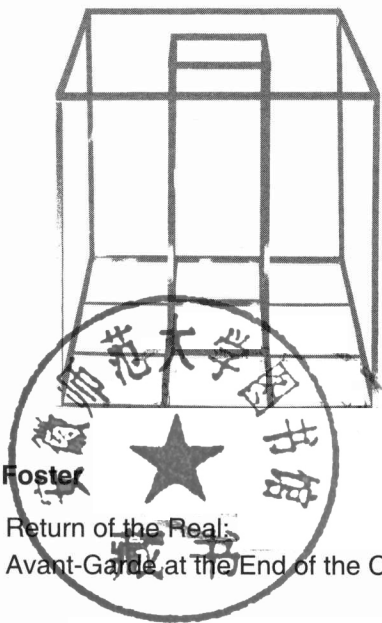
范景中 主编

沈语冰 执行主编

江苏凤凰美术出版社

「美」哈尔·福斯特著 杨娟娟译

实在的回归 世纪末的前卫艺术



Hal Foster

The Return of the Real:
The Avant-Garde at the End of the Century

图书在版编目(CIP)数据

实在的回归:世纪末的前卫艺术/(美)福斯特著;
杨娟娟译. —南京:江苏凤凰美术出版社,2015.8
ISBN 978-7-5344-7489-7

I. ①实… II. ①福… ②杨… III. ①艺术评论—世
界—现代 IV. ①J051

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2015)第 179335 号

The Return of the Real by Hal Foster © 1996 Massachusetts Institute of Technology.

All rights reserved.

Jiangsu Phoenix Fine Arts Publishing, Ltd is authorized to publish and distribute exclusively the Chinese (Simplified Characters) language edition. This edition is authorized for sale throughout Mainland of China. No part of this book may be reproduced or transmitted in any form or by any means, electronic or mechanical, including photocopying, recording or by any information storage and retrieval system, without permission in writing from the Publisher.

版权所有 侵权必究

著作权合同登记号:图字 10-2011-214 号

责任编辑 郭 渊 王 煦
审 读 沈语冰
装帧设计 周伟伟
责任校对 刁海裕
责任监印 朱晓燕

出版发行 凤凰出版传媒股份有限公司
江苏美术出版社(南京市中央路 165 号 邮编:210009)
出版社网址 <http://www.jsmscbs.com.cn>
经 销 凤凰出版传媒股份有限公司
制 版 江苏凤凰制版有限公司
印 刷 江苏凤凰通达印刷有限公司
开 本 718 毫米×1 000 毫米 1/16
印 张 20.75
字 数 309 千字
版 次 2015 年 8 月第 1 版 2015 年 8 月第 1 次印刷
标准书号 ISBN 978-7-5344-7489-7
定 价 80.00 元

营销部电话 025-68155677 68155670 营销部地址 南京市中央路 165 号
江苏凤凰美术出版社图书凡印装错误可向承印厂调换

出版说明

要支撑起一个强大的现代化国家,除了经济、政治、社会、制度等力量之外,还需要先进的、强有力的文化力量。凤凰文库的出版宗旨是:忠实记载当代国内外尤其是中国改革开放以来的学术、思想和理论成果,促进中外文化的交流,为推动我国先进文化建设和中国特色社会主义建设,提供丰富的实践总结、珍贵的价值理念、有益的学术参考和创新的思想理论资源。

凤凰文库将致力于人类文化的高端和前沿,放眼世界,具有全球胸怀和国际视野。经济全球化的背后是不同文化的冲撞与交融,是不同思想的激荡与扬弃,是不同文明的竞争和共存。从历史进化的角度来看,交融、扬弃、共存是大趋势,一个民族、一个国家总是在坚持自我特质的同时,向其他民族、其他国家吸取异质文化的养分,从而与时俱进,发展壮大。文库将积极采撷当今世界优秀文化成果,成为中外文化交流的桥梁。

凤凰文库将致力于中国特色社会主义和现代化的建设,面向全国,具有时代精神和中国气派。中国工业化、城市化、市场化、国际化的背后是国民素质的现代化,是现代文明的培育,是先进文化的发

展。在建设中国特色社会主义的伟大进程中,中华民族必将展示新的实践,产生新的经验,形成新的学术、思想和理论成果。文库将展现中国现代化的新实践和新总结,成为中国学术界、思想界和理论界创新平台。

凤凰文库的基本特征是:围绕建设中国特色社会主义,实现社会主义现代化这个中心,立足传播新知识,介绍新思潮,树立新观念,建设新学科,着力出版当代国内外社会科学、人文学科的最新成果,同时也注重推出以新的形式、新的观念呈现我国传统思想文化和历史的优秀作品,从而把引进吸收和自主创新结合起来,并促进传统优秀文化的现代转型。

凤凰文库努力实现知识学术传播和思想理论创新的融合,以若干主题系列的形式呈现,并且是一个开放式的结构。它将围绕马克思主义研究及其中国化、政治学、哲学、宗教、人文与社会、海外中国研究、当代思想前沿、教育理论、艺术理论等领域设计规划主题系列,并不断在内容上加以充实;同时,文库还将围绕社会科学、人文学科、科学文化领域的新问题、新动向,分批设计规划出新的主题系列,增强文库思想的活力和学术的丰富性。

从中国由农业文明向工业文明转型、由传统社会走向现代社会这样一个大视角出发,从中国现代化在世界现代化浪潮中的独特性出发,中国已经并将更加鲜明地表现自己特有的实践、经验和路径,形成独特的学术和创新的、思想、理论,这是我们出版凤凰文库的信心之所在。因此,我们相信,在全国学术界、思想界、理论界的支持和参与下,在广大读者的帮助和关心下,凤凰文库一定会成为深为社会各界欢迎的大型丛书,在中国经济建设、政治建设、文化建设、社会建设中,实现凤凰出版人的历史责任和使命。

目 录

导论	1
谁害怕新前卫?	13
极简主义的关键	45
符号的受难	81
犬儒理性的艺术	109
实在的回归	136
作为民族志学者的艺术家	180
后现代主义遭遇了什么?	216
注释	238
索引	295
插图	304
译后记	308

不久前,我正和一位朋友站在一件艺术作品边上,它是用四根木头横梁组成的一个长方形,每个角后面都有一面镜子,彼此反射镜像。我的朋友,一位概念艺术家,正和我聊着这类作品的极简主义理论基础:当年如何由批评家接受,之后又如何由艺术家精心阐释,它对于今天的实践者的意义,如此种种,也都是此书所关注的内容。我们专心交谈,没有注意到他那正在横梁边上玩耍的小女儿。突然,在她妈妈的提示下,我们看到她的影像正在镜中穿过:她走进回廊般无限反复的镜子与横梁之中,离我们越来越远,而当她走向远处时,她也走进了过去。

但是,突然间,她就站在我们后面了:她只不过是顺着屋里的各条横梁跳来跳去罢了。而我们这两位熟谙当代艺术的艺评家和艺术家,却对这六岁小孩甘拜下风:我们的理论根本比不上她的游戏。因为她的游戏不但传达了极简主义作品所特有的内容——在我们感觉到的各个空间之间、看到的各种形象之间、已了解的各种形式之间的张力,也传达了艺术在过去三十年中的一些主要转向——介入空间的新方法,对观看的不同诠释,以及艺术定义的拓展。她的表演也富有寓意,因为她描绘了一个自相矛盾的空间图景:一场撤退同时也是一场回归,这令我想起前卫艺术所描绘的自相矛盾的时间图景。因为,即便前卫艺术正沿着历史的

长河渐行渐远,它同时也在从未来回归,由当下的新艺术重新定位。这种在 20 世纪艺术中曾一度消失的奇特的时效性(temporality),就是此书的一个根本主题。

这本书的兴趣特别(我对许多事件未置一词),取材有限(我仍然是一个立足于纽约的批评家),所以此书不是一部历史:它只聚焦于过去三十年间的某些艺术与理论模型。但是,它也不赞成信奉“后历史”的博物馆、艺术市场和美术学院之中那种虚伪的多元主义,在它们那里,一切皆可(只要是已被接受的形式占主导地位即可)。相反,此书认定,过去几十年间存在着创新艺术与理论的独特谱系,通过符号的转型可以追溯这些谱系。这里的关键在于批评模式的转向与历史实践的回归之间的关系(我在第一章里将提出这一点):与以往实践的重新联结,能如何支持与当下实践的分离,抑或新实践的发展?再没有比这更重要的问题了,对于本书讨论的新前卫艺术而言——自 1960 年以来,那种艺术激活了前卫艺术的手法(例如,对象的构成主义分析,摄影蒙太奇对图像的再开发,展览的现成品批评),服务于当代艺术的目标。

历史的回归是艺术史的老问题了;的确,关于文艺复兴中古典时代的形式,它是一个基本问题。为了以一种叙事方式来解释各种各样的文化,黑格尔学说的奠基者认为,这类回归是一种推进了西方艺术演变的辩证的运动,还为这种历史叙事提供了相应的图解(于是阿洛伊斯·李格尔[Alois Riegl]提出,艺术的进步就像螺丝的旋转,而海因里希·沃尔夫林[Heinrich Wölfflin]的比喻是螺旋)。¹在不同的表象之下,这种辩证的观念其实并未遭到现代主义的排斥;至少在英裔美国人的形式主义观点中,这种观念在某种程度上是换了一种说法而得到了延续。“现代主义从未打算与过去断绝关系”,克莱门特·格林伯格(Clement Greenberg)在 1961 年宣称,那正是此书所关注时期的开端;而迈克尔·弗雷德(Michael Fried)则是在 1965 年直截了当地说:“自从现代主义的辩证法进入视觉艺术运作至今,已经超过一个世纪了。”²

们这样是为了能保留住黑格尔思想中视觉艺术的历史生命：要求艺术安守在它自己的地盘里，“它力所能及的领域”，才能幸存下来，甚至继续繁荣发展，这样就能“维系过去的评判标准”。³因此就有了正统的现代主义在时间、历史或者说纵轴上的构思；在这方面，它反对那种主张“与过去决裂”的前卫主义者的现代主义——他们为了扩大艺术的能力范围，偏爱空间的、共时的或者说横向的轴线。这本书要讨论的新前卫主义的一个主要价值，就在于它力图将这纵横两轴维持在一种批评的协作之中。这一点就像形式主义批评家所颂扬的晚期现代主义艺术的绘画与雕塑，通过延续有抱负的先例，从而延续了艺术的纵轴或者说历史的维度。同时，它对往昔范例的回归是为了拓展当下的可能性，也就发展了艺术的横轴或者说社会的维度。

而当今许多有抱负的实践有不同的说法。有时候对于横轴的强调会导致对纵轴的忽略，以至于两轴之间的协作常常看似是已经解体的。从某一点上看，这个问题也可能是因新前卫艺术而起。因为，新前卫艺术的内涵离开了那种按照旧时的艺术水准而定的学院派的质量标准，在对当下的文化界限的探测中受到启发，转向了“有趣”这种前卫的价值观。这种内在的转向（将在第二章中讨论）带来了一种局部的转变，从艺术本身的形式转向了艺术外围的其它问题。然而，早期的新前卫艺术本身并未导致假定的这种从“技巧与风格的历史继承”到“完全相异的东西的同时性”的转变。⁴我将在第六章中阐明，只有在当代艺术与理论中发生了民族志的转向时，我们才能够宣称，艺术的问题从对特定媒介的穷工极态，转向了有特定论题(debate-specific)的艺术项目。⁵

这种拓宽总的来说是可喜的，它使得艺术与理论在长期脱离场所与观众之后，能够再度参与其中；它也为创新作品打开了其它的纵轴，其它的历史维度。不过这项运动也带来了一些问题。首先是 20 世纪艺术的经典最为看重的价值问题。这一价值并非设定不变的：总有形式的发明需要重新调度，有社会意义需要更新表述，有文化资本需要重新投入。*xii* 径直放弃这一价值，从美学与战略两方面都会是个巨大的错误。其次是

专业鉴定(*expertise*)的问题,它不应该被摒弃为精英主义。在这一方面,艺术在横轴上的拓宽,给艺术家与观众双方都施加了艰巨的负担:要游走在各项作品纷杂迥异的陈述之间,就必须把握其中历史的深度和衍生内容的广度——就像人类学家要在每场新的展览中都进入一种新的文化。这是非常困难的(即使对一些心无旁骛的批评家来说)。这种困难阻碍了对于艺术的必要条件的共识,更不用说伟大艺术的标准了。既然秉持不同解读意见的各个团体不是在彼此攻击,就是沉默无言,反动的一无所知党(美国极右派之一——译者注)就能够占领公众论坛——他们已经如此,给当代艺术定了罪。

于是这本书的一个基本关切,就是在艺术与理论中历时的(历史的)和共时的(社会的)两轴之间的协作。这引出了我将讨论的艺术发展中(特别是在第一章和第七章的)两个主导概念。第一个是视差(*parallax*)概念,指的是由观者的实际运动所造成的观看对象(在视野之中)的位移。这个图解强调了两个意思:我们对历史的种种构想取决于我们当下的种种立场,而这些立场又是由那些构想来定义的。它也将这些定义中的诸级条目,从一种前卫主义的越界的逻辑,转向了解构主义的安置或替换(*(dis)placement*)的模型,这样更为契合当代的实践(这些实践声称有间隙的“文本”已转向了体制性的“框架”)。视差概念所牵涉的观者的反身性(*reflexivity*),也体现在本书的另一个基本概念中:延迟效应(*deferred action*)。弗洛伊德认为,对于一个创伤性事件的确认,只能是通过一个后续事件在延迟的效应中对原事件进行的回溯性解码。于是我要提出,前卫艺术活动的意义也是经由类似的途径,在种种预期与重构的复杂接力中产生的。

xiii 这样,视差和延迟效应两个概念一起更新了那些陈旧的观点,例如新前卫仅仅是历史前卫主义的附庸,还有后现代仅仅是现代的延期。我希望这样能复杂化我们对美学转向和历史断裂的看法。最后,如果这个回溯模型,能够为如今的文化与政治中无处不在的倒退工作——那些针对本世纪所取得的进步进行的反动破坏活动,贡献一种象征性的障碍,

那就更好了。⁶

此书只追踪了1960年以来某些艺术与理论的谱系,这是为了追求切实性(*actuality*):是什么造成了当下的不同,而当下又是如何聚焦于过去?这个问题也牵涉到批评性工作与历史性工作之间的关系,因为在此无人能够逃避当下,甚至艺术史家也不能。要获得对历史的洞察力,依靠的不是对当代的赞美,而是对当下的投身参与,无论是关于艺术、理论,抑或政治的参与,恐怕都是不可或缺的。当然,一些富有革新精神的现代艺术史家也早已成为当代事件中敏锐的批评家,而这种富有视差性的洞察,常常给两方面的研究对象都带来了另类准则。⁷

我提及这一点不是在暗示我自己,而是要澄清我的不同。杰出的艺术史家如迈克尔·弗雷德(Michael Fried),罗莎琳·克劳斯(Rosalind Krauss)和T. J. 克拉克(T. J. Clark),有不同的批评方法与动机,但他们共有一种对现代主义艺术深深的确信,那从某种程度上是一代人的信仰。而我出身的圈子所培养的批评家,对这种艺术的感觉更为矛盾,不仅仅因为我们是将它当成一种官方文化来接受的,也因为我们是受到那些企图突破其统治模型的实践的启发而成长起来的。与此同理,从巴勃罗·毕加索(Pablo Picasso)身上流到杰克逊·波洛克(Jackson Pollock)的圈子,再流到60年代有抱负的艺术家身上的那种关乎影响力的担忧,在我们身上也放松了;我们的区别标识(对我们的前辈来说,无疑是我们堕落的标识)在于,我们全力对付的天使,是在安迪·沃霍尔(Andy Warhol)作品之中的马塞尔·杜尚(Marcel Duchamp),而不是在波洛克作品之中的毕加索。再者说,这两种俄狄浦斯情结式的叙事,都已经被女性主义的熔炉彻底地改造过了。⁸所以,一位如我这种专注于极简主义艺术谱系的批评家,当然与被抽象表现主义打动的批评家有所不同:他或她既不是对现代主义艺术漠不关心,也不是对它深信不疑。事实上,我在第二章中会讨论到:这种最初的启示,可能会将批评家置于现代主义艺术的关键问题上,由此引导他或她去关注它的矛盾之处,而非它的成功。⁹

xiv 因此，像我所在的圈子中其它批评家一样，我与现代主义艺术是有些距离的，但是我与其批评理论没有多大距离。其中我尤其熟悉的，是从 70 年代中期到后期通过文本模型而更新了许多艺术与批评的符号学转向（将在第三章讨论），因为我正是在此时期成长为一个批评家的，在这个时期，理论生产开始获得了与艺术生产同等的重要性。（对于我们很多人来说，理论的生产更刺激，更有创意，也更紧迫——但是当时在罗兰·巴特[Roland Barthes] 或雅克·德里达[Jacques Derrida] 的文本，与新拟像[new-image] 绘画或波普历史主义[pop-historicist] 建筑之间，并没有什么真正的争论。）即便如此，说到批评理论，我主要是怀着一种第二代初学者的兴趣，而非第一代皈依者的热忱。由于这点细微的距离，我会试图将批评理论不仅仅看作一种概念工具，也看作一种象征性的、甚至症候性的形式。

这里我可以大胆提出两个回溯性的直觉判断。自 70 年代中期以来，批评理论以另一种方式秘密地接替了现代主义的职责：在晚期现代主义绘画和雕塑的衰落之后，它维持了已经从艺术形式中退场的那些价值，比如难度和卓越性，至少在这个层面上说，它占据了高级艺术的地位。同理，批评理论也以另一种方式秘密接替了前卫主义的职责：在 1968 年的起义高潮之后，激进的理论修辞算是对衰落的行动主义的一点弥补（在这方面，批评理论本身就是一种新前卫）——至少在这个意义上，它也担当了文化政治的职务。它这双重的秘密职责——作为高级艺术的代表和前卫主义的替身——已经吸引了各种各样的追随者。

我将批评理论看作一个历史对象的办法之一，就是处理它与进步艺术之间共时的联系。自 60 年代起，这两者共享着至少三个研究领域：符号的结构，主体的建构，和体制的定位（例如博物馆与学院的作用，还有艺术与理论的位置）。这本书所关注的大体属于这些领域，不过它聚焦于某些特别的关系，比如艺术的极简主义谱系与现象学的身体关切之间的紧密关系，还有它在另一方面与结构主义的符号分析之间的紧密关系（将在第二章讨论），或者艺术的波普谱系与雅克·拉康(Jacques

Lacan)在同时期提出的关于视觉的精神分析观点之间的相似性(第五章)。它也聚焦于某些特殊时刻,当艺术与理论被其它的力量重新定位时:例如,当现场性(site-specific)的装置或照片文本(photo-text)拼贴恰恰重复了某种它们原本要抵制的效果——商品符号的碎片时(第三章);或者,当一种批评方法比如解构,变成了关于艺术世界定位的一项玩世不恭的话题时(第四章)。

无论我们将这些时刻看成是彻底的溃败,还是部分的解蔽,它们的确提出了关于当代艺术与理论的批判性的问题(第一和第七章讨论了这一价值的历史发展过程)。我已经指出了当下某些方面的危机,比如艺术的历史性相对遭到了忽略,争论的空间也在濒临消失。然而,这种对于消逝的历史价值与批评距离的哀叹早已是些陈词滥调了,有时候它们表达的不过是批评家对于失去的工作和力量的焦虑。但这也并不意味着那些哀叹是非法的或自怜的。在一种始终被行政管理的视觉文化中——从丝毫不需要批评的宣传巨头所统领的艺术圈,到对什么都不真正感兴趣的通讯与娱乐集团所统领的传媒圈——批评的地位是什么呢?而在一种永远肯定的政治文化中——特别是当文化战争促使右派发出恐吓“要么爱,要么离开(*love it or leave it*)”,让左派也疑惑“全局之中我在何处(*where am I in this picture*)”的时候——批评的地位又是什么呢?当然,也正是这些情形决定了,批评的古老任务始终是紧迫的——必须质疑这种致力于它自身的繁衍与盈利超过一切的政治经济现状,并且在文化团体之间予以协调,那些团体因为被剥夺了可供公开辩论的公共环境,只可能落得像宗派主义者似的偏狭。不过,注意这些需求也并不意味着一定能改善现状。

有些因素尤其妨碍艺术批评。因为既缺乏博物馆支持,也得不到市场接纳,有些批评家已经撤回了学院,其它一些则去参与文化工业管理——媒体、时尚,诸如此类。这么说并不是要做道德评判:甚至就在此书所聚焦的几十年中,原本还能容纳艺术批评的少数空间

xvii 也已经急剧缩减，而批评家已经跟着艺术家一起，被迫以批评实践去换取经济生存了。这些位置的双向切换也于事无补：就像一些艺术家放弃了批评实践一样，另有些艺术家却直接取用理论的主张，好像理论就是现成的批评，而一些理论家则是同样幼稚地采取了艺术家的立场。¹⁰如果说艺术家是希望以理论来提升自己，理论家则是指望有艺术作为根底；但这两种设想常常会通向两个误区：其一认为，艺术不是理论性的，它自身无法孕育批判性观点；其二认为，理论只是一种附加物，可以任人取用，只要看着合适。结果，举例来说，在80年代后期艺术中商品美学的图例，和90年代早期艺术中性别政治的图例之间，可能没有什么形式上的区别。在前者的犬儒主义和后来的唯意志论中，形式的工作常常遭到忽略——对于前者是无用的，对于后者则是次要的。而有时候这些错误想法——比如艺术本身不是理论的抑或政治的，理论是装饰性的，而政治是外部的——都会让理论性与政治性的艺术失效，并且是以这些艺术自身的名义摧毁它们。

这不是要从艺术家手中挽救理论，或者从政治中挽救艺术；也不是要支援媒体的理论攻击^①或者右派的猎巫行动^②。（有时候理论的确言辞晦涩，在政治上也不够有担当，但那并不意味着如《纽约时报》所说，艺术批评是完全的胡说八道，或者解构主义是在向二战中的大屠杀谢罪。）正相反，在此我是要坚持，批评理论是创新艺术内在固有的品质，而艺术的相对自主也可以成为一种批评素材。因为这些缘故，我反对前卫主义的过早退场。如我在第一章中会提到，前卫主义显然是有问题的（它可能有些英雄主义、精英主义，诸如此类）；然而，它在艺术和政治中抵制性

① 理论攻击 (theory-bashing)，特指在70—80年代之间，在研究社会运动的社会学家中广泛存在的一种思维倾向，倾向于贬低前人的理论，或是同时代的不同见解之间彼此抗拒、贬低。可参考约翰·洛夫兰 (John Lofland) 的《社会运动研究中的理论攻击和答案改进》(“Theory-bashing and answer-improving in the study of social movements”)。——译者注

② 猎巫行动 (witch-hunting)，原指麦卡锡主义对左派的疯狂肃清运动，在麦卡锡时代结束后，此运动余温尚在，仍然有大量的反战和民权运动参与者被非法逮捕、迫害，直到“国内安全委员会”于1975年被迫撤销。——译者注 (本书的脚注皆为译者注，之后不再一一注明。)

抑或替代性的阐述中已经得以重新编码,放弃这个建构依然会是左派的损失。批判性当然不是前卫主义的专利,但是对这种实践的投入也并不妨碍对其它实践的投入。

这种多方面聚焦的要求,的确给进步的艺术与批评都增添了负担,更何况艺术与学术现状对此也只有极少的支持。这两个圈子里都有一股政治抵制力量,利用经济衰退营造了一种反动的氛围,其主导口号是一种向着权威(常常是专制的)传统的保守倒退。¹¹我们被告知,对艺术与学术的巨大威胁,来自于那些堕落艺术家和有终身教职的激进分子;但是说这些话的正是些坐享资助的反动派,而造成了真正破坏的,正是这些保守的意识形态,因为公众对于艺术与学术的信念正是被这种对于艺术家和学术界的臆想所侵蚀殆尽的。这已经不算什么国家机密了:迄今为止,右派已经控制了文化战争,左右着艺术与学术的公众形象,引导行外人士将艺术与色情挂钩,将学术与教条灌输并论,认为两者皆是在浪费纳税人的钱。这也是右派应得的战果:当左派在讨论着文化对于政治的重要性时,右派实践了它。¹²右派的哲学家们已经实现了马克思的读者们没能实现的——他们改变了世界,而要掉转这个方向将是一项异常艰巨的工作。

xvii

当州合作制与社会契约两者都遭到了破坏的时候,对艺术与学术界的担忧可能有些琐碎小气。然而这里也在进行着一些重要的战役:对于反歧视行动与多元文化运动、公共基金与政治正确性(将左派的批评变成了右派的武器的一个典型例子)的攻击。在这些圈子里,富人所谓的革命也现出了它的本色,因为我们现在的统治者已经流露了一种新型的漠视,除了漠视社会补助,也漠视文化支持(旧时的富人作为暴发户至少还顾及体面)。最后,无论如何,在艺术与学术之中还保有着这最根本的支柱:在一个管理森严、积极正面的文化里,为批判性的争辩和非主流的看法保留一点空间。

如前所述,重申这种空间并不容易。一方面,它是一种解构(disarticulation)的工作:要重新定义文化中的各项概念,重新取得政治上的立

场。(这里,人们必须摒弃对艺术与学术的种种反动的臆想,还得将左派对这些体制的批评,与右派的攻击区分开来。) ¹³另一方面,它又是一种建构(articulation)的工作:在内容与形式之间,在特定的能指与体制框架之间予以调适。这是一项困难的任务,但不是不可能的任务;我举出了一些在这种解构或建构工作上获得成功的实践,无论那成功是多么短暂。恢复因 80 年代的新保守政策而中断的批判性实践,是这些工作的一个开端——这正是一些年轻的艺术、批评家和艺术史家今天在做的。而此书就是我对这一工作的贡献。 ¹⁴

xviii 第一章通过对历史前卫与新前卫主义之间的链接的一种新的阐述,为我讨论 1960 年以来艺术与理论中的批评模型作了铺垫。第二章将极简主义艺术呈现为在 60 年代这一关系的关键。第三章讨论了在随之而来的 70 年代,作为文本的艺术作品的重构。第四章细述了在 80 年代无处不在的图像的惯例主义之中,这一文本模型最终的坍塌。第五和第六章将分别检视当代对于文本与图像的双重膨胀的两种反应:一种是由被侵犯的身体抑或创伤主体所唤起的、向着实在的回归,另一种是以既定身份抑或固定社群为基础的、向着指涉物的转向。最后,第七章(更像一个尾声而非结论)拓展到了我对这一时期艺术与理论的三种关键话语的讨论:主体的批判,文化他者的磋商,以及技术的角色。这些章节讲述的故事之间息息相关(重获这种叙事的本领对于我非常重要),但不是非连续阅读不可。

我要将这本书献给三个人,是他们一直给予我批评工作的空间:海湾出版社(Bay Press)的创始人撒切尔·贝利(Thatcher Bailey);Dia 艺术中心从 1986 到 1994 年间的主管查尔斯·赖特(Charles Wright);惠特尼美术馆的独立研究项目的负责人罗恩·克拉克(Ron Clark)。我在西雅图与撒切尔和查理一起长大,他们在纽约支持我成为批评家——撒切尔作为出版商,查理是赞助人,两位都是我多年的好朋友。我还要怀着同样的心情感谢其他几位老友(安德鲁·普利斯[Andrew Price],约

翰·蒂尔[John Teal], 罗尔夫·华生[Rolfe Watson], 和鲍勃·斯特朗[Bob Strong], 还有我的家人(乔迪、安迪和贝卡[Jody, Andy and Becca])。十年以前, 罗恩·克拉克邀我参加了惠特尼项目, 在那里我担任了批评与策展研究的主任, 此书就是在那时打下了腹稿。我们与玛丽·凯利(Mary Kelly)合办的讲座对于我仍然是非常重要的, 我还要感谢那些年中所有的项目参与者。在知识界, 我曾大大受惠于《十月》(October)的朋友们: 伊夫-阿兰·博瓦(Yve-Alain Bois), 本雅明·布赫洛(Benjamin Buchloh), 丹尼斯·霍利尔(Denis Hollier), 西尔维亚·科尔博夫斯基(Silvia Kolbowski), 罗莎琳·克劳斯, 安妮特·麦克森(Annette Michelson), 和米尼翁·尼克松(Mignon Nixon); 还有我在康奈尔的朋友们: 大卫·巴斯里克(David Bathrick), 苏珊·巴克-摩斯(Susan Buck-Morss), 马克·塞泽尔(Mark Seltzer)和杰夫·韦特(Geoff Waite)。(我对其他一些朋友也心怀感激, 特别是米切尔·费海尔[Michel Feher], 艾瑞克·桑特纳[Eric Santner]和霍华德·辛格曼[Howard Singerman]——该列的名单太长了。)这本书的某些部分是在康奈尔大学人文学会里写就的, 感谢那里的主管, 乔纳森·卡勒(Jonathan Culler)和多明尼克·拉卡普拉(Dominick LaCapra)。最后, 我也受惠于卡罗琳·安德森(Carolyn Anderson), 彼得·布伦特(Peter Brunt), 权美媛(Miwon Kwon), 海伦·莫尔斯沃思(Helen Molesworth), 查尔斯·里夫(Charles Reeve), 劳伦斯·夏皮罗(Lawrence Shapiro), 布莱克·史汀森(Blake Stimson)和弗雷泽·华德(Frazer Ward); 他们教给我的, 和我教给他们的一样多。在其他方面, 桑迪(Sandy)、泰特(Tait)和撒切尔对于我也是这样。

纽约, 1995年冬