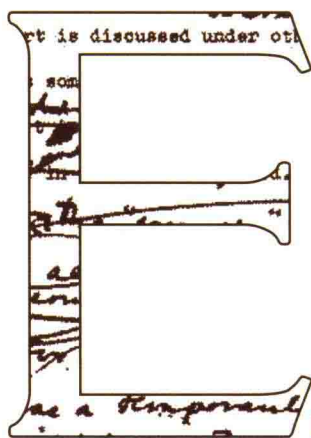


Homemade

自制美学

关于艺术与趣味的观察



Esthetics

[美] 克莱门特·格林伯格 著

(Clement Greenberg)

陈毅平

译



清华大学出版社

自制美学

关于艺术与趣味的观察

[美] 克莱门特·格林伯格 (Clement Greenberg) 著

陈毅平 译

重庆大学出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

自制美学：关于艺术与趣味的观察 / (美) 克莱门特·格林伯格 (Clement Greenberg) 著；陈毅平译.—重庆：重庆大学出版社，2017.5

(拜德雅·视觉文化丛书)

书名原文：Homemade Esthetics: Observations on Art and Taste

ISBN 978-7-5689-0468-1

I. ①自… II. ①克… ②陈… III. ①视觉艺术—艺术美学 IV. ①J06

中国版本图书馆CIP数据核字 (2017) 第057758号

拜德雅·视觉文化丛书

自制美学：关于艺术与趣味的观察

ZIZHI MEIXUE GUANYU YISHU YU QUWEI DE GUANCHAO

[美] 克莱门特·格林伯格 (Clement Greenberg) 著
陈毅平 译

策划编辑：邹 荣 任绪军 雷少波

责任编辑：邹 荣

责任校对：秦巴达

书籍设计：张 晗

重庆大学出版社出版发行

出版人：易树平

社址：(401331) 重庆市沙坪坝区大学城西路21号

网址：<http://www.cqup.com.cn>

重庆市正前方彩色印刷有限公司印刷

开本：890mm × 1168mm 1/32 印张：9 字数：196千 插页：32开1页

2017年5月第1版 2017年5月第1次印刷

ISBN 978-7-5689-0468-1 定价：45.00元

本书如有印刷、装订等质量问题，本社负责调换

版权所有，请勿擅自翻印和用本书制作各类出版物及配套用书，违者必究

总 序

毋庸置疑，当今时代是一个图像资源丰富乃至迅猛膨胀的时代，从随处可见的广告影像到各种创意的形象设计，从商店橱窗、城市景观到时装表演，从体育运动的视觉狂欢到影视、游戏或网络的虚拟影像，一个又一个转瞬即逝的图像不断吸引、刺激乃至惊爆人们的眼球。现代都市的居民完全被幽灵般的图像和信息所簇拥缠绕，用英国社会学家费瑟斯通的话来说，被“源源不断的、渗透当日常生活结构的符号和图像”所包围。难怪艺术批评家约翰·伯格不禁感慨：历史上没有任何一种形态的社会，曾经出现过这么集中的影像、这么密集的视觉信息。在现今通行全球的将眼目作为最重要的感觉器官的文明中，当各类社会集体尝试用文化感知和回忆进行自我认同的时刻，图像已经掌握了其间的决定性“钥匙”。它不仅深入人们的日常生活，成为人们无法逃避的符号追踪，而且成为亿万人形成道德和伦理观念的主要资源。这种以图像为主因(dominant)的文化通过各种奇观影像和宏大场面，主宰人们的休闲时间、塑造政治观念和社会行为，不仅为创造认同性提供了种种的材料，促进一种新的日常生活结构的形成，而且也通过提供象征、神话和资源等，参与形成某种今天世界上

许多地方的多数人所共享的全球性文化。这就是人们所称的“视觉文化”。

如果我们赞成巴拉兹首次对“视觉文化”的界定，即通过可见的形象 (image) 来表达、理解和解释事物的文化形态。那么，主要以身体姿态语言 (非言语符号) 进行交往的“原始视觉文化” (身体装饰、舞蹈以及图腾崇拜等)，以图像为主要表征方式的视觉艺术 (绘画、雕塑等造型艺术)，和以影像作为主要传递信息方式的摄影、电影、电视以及网络等无疑是其最重要的文化样态。换言之，广义上的视觉文化就是一种以形象或图像作为主导方式来传递信息的文化，它包括以巫术实用模式为取向的原始视觉文化、以主体审美意识为表征的视觉艺术，以及以身心浸濡为旨归的现代影像文化等三种主要形态；而狭义上的视觉文化，就是指现代社会通过各种视觉技术制作的图像文化，它作为现代都市人的一种主要生存方式 (即“视觉化生存”)，是以可见图像为基本表意符号，以报刊、杂志、广告、摄影、电影、电视以及网络等大众媒介为主要传播方式，以视觉性 (visuality) 为精神内核，与通过理性运思的语言文化相对，一种通过直观感知旨在生产快感和意义以消费为导向的视象文化形态。

当视觉文化成为当下千千万万普通男女最主要的生活方式之际，本译丛的出版可谓恰逢其时！大陆学界如何直面当前这一重大社会转型期的文化问题，怎样深入推进视觉文化这一门跨学科的研究？古人云：他山之石，可以攻玉！大量引介国外相关的优秀成果，重新探寻这些先行者涉险探幽的果敢足迹，无疑是窥其堂奥的不二法门。

全球化浪潮甚嚣尘上的现时代，我们到底以何种姿态来积极应对异域文化？长期以来我们固守的思维惯习就是所谓的“求同存异”。事实上，这种素朴的日常思维方式，其源头是随语言—逻

各斯而来的形而上的残毒，积弊日久往往造成了我们生命经验总是囿于自我同一性的偏狭视域。在玄想的“求同”的云端，自然谈不上对异域文化切要的理解，而一旦我们无法寻取到迥异于自身文化的异质质素，哪里还谈得上与之进行富有创见性的对话？！事实上，对话本身就意味着双方有距离和差异，完全同一的双方不可能发生对话，只能是以“对话”为假面的独白。在这个意义上，不是同一性，而恰好是差异性构成了对话与理解的基础。因理解的目标不再是追求同一性，故对话中的任何一方都没有权力要求对方的认同。理解者与理解对象之间的差异越大，就越是需要对话，也越是能够在对话中产生新的意义，提供更多进一步对话的可能性。在此对谈中，诠释的开放性必先于意义的精确性，精确常是后来人努力的结果，而歧义、混淆反而是常见的。因此，我们不能仅将歧义与混淆视为理解的障碍，反之，正是歧义与混淆使理解对话成为可能。事实上，歧义与混淆驱使着人们去理解、理清，甚至调和、融合。由此可见，我们应该珍视歧义与混淆所开显的多元性与开放性，而多元性与开放性正是对比视域的来源与展开，也是新的文化创造的活水源泉。

正是明了此番道理，早在20世纪初期，在瞻望民族文化的未来时，鲁迅就提出：外之既不后于世界之思潮，内之仍弗失固有之血脉，取今复古，别立新宗！我们要想实现鲁迅先生“取今复古，别立新宗”的夙愿，就亟需迫切地改变“求同存异”的思维旧习，以“面向实事本身”（胡塞尔语）的现象学精神与工作态度，对所研究的对象进行切要的同情理解。在对外来文化异质性质素的寻求对谈过程中，促使东西方异质价值在交汇、冲突、碰撞中磨砺出思想火花，真正实现我们传统的创造性转换。德国诗哲海德格尔曾指出，唯当亲密的东西，完全分离并且保持分离之际，才有亲密性起作用。也正如法国哲学家朱利安所言，以西方文化

作为参照对比实际上是一种距离化，但这种距离化并不是代表我们安于道术将为天下裂，反之，距离化可说是曲成万物的迂回。我们进行最远离本土民族文化的航行，直至差异可能达到的地方去探险，事实上，我们越是深入，就会越是促使回溯到我们自己的思想！

狭义上的视觉文化篇什是本译丛选取的重点，并以此为基点拓展到广义的视觉文化范围。因此，其中不仅包括当前声名显赫的欧美视觉研究领域的“学术大腕”，如米歇尔(W. J. T. Mitchell)、米尔佐夫(Nicholas Mirzoeff)、马丁·杰伊(Martin Jay)等人的代表性论著，也有来自艺术史领域的理论批评家，如布列逊(Norman Bryson)、格林伯格(Clement Greenberg)、埃尔金斯(James Elkins)等人的相关力作，当然还包括奠定视觉文化这一门跨学科的开创之作，此外，那些聚焦于视觉性探究方面的实验精品也被一并纳入。如此一来，本丛书所选四十余种文献就涉及英、法、德等诸语种，在重庆大学出版社的大力支持和协助下，本译丛编委会力邀各语种经验丰富的译者，务求从原著译出，冀望译文质量上乘！

是为序！

肖伟胜

2016年11月26日于重庆

前 言

先交代一下本书成书的背景：1970年，本宁顿学院找到克莱门特·格林伯格，请他举办一系列专题研讨会。以前他在学院办过一次研讨会，那是1962年秋天，讲过六讲，他常说和师生们的讨论非常热烈，受益良多。1961年他出了一本文集《艺术与文化》，然后一直计划写本书，叫《自制美学》。既然学院找上门来，他认为这会给他探讨自己的思想提供一个活跃的论坛。

1971年4月6日，经过西德尼·替林(Sidney Tillim)的介绍，格林伯格开讲，一共九讲。他做了精心准备，这头一讲就写了四稿，后八讲怎么安排也有了大致的轮廓，他故意没把讲的内容定下来，这样对自己、对听众都有利。4月22日讲完最后一讲。

克莱门¹后来对朋友说，最近这次在本宁顿学院的系列讲座不是想象的那样具有挑战性，他比较失望。然而，他以这些讲座为基础，进一步提炼自己的观点。七年(1972—1979)过去了，他在各种艺术杂志发表了八篇文章，探讨对审美问题的

1 克莱门特的昵称。——译者注

思考。题目依次为“研讨会一”、“研讨会二”等（第三篇例外，题为“趣味会是客观的吗？”）。这些文章收入本书第1部分。文章发表后克莱门略有修改或订正，编入本书时悉数保留。我把文章的标题也换了，这样可以把两部分的材料更好地区别开来。本书收录的第九篇文章是这个系列中一篇文章的草稿，
viii 改过多次（很可能还不是定稿），以前从未发表。

本书第2部分就是研讨会的内容。所有讲座和讲座后相当长的问答环节都录了音，并很快（大体上）转写成文字。1994年，纽约大学美术研究所的佩吉·希弗·诺兰为撰写硕士论文做了大量工作，她重新转写录音，添加注释，编写参考书目（参见“延伸阅读”，其中收录了许多引用的书目）。这些极具价值的工作为本书第2部分奠定了基础。这部分收录了九次讲话的内容，每一讲后面都有问答环节的摘录，我选择的这些问答摘录都跟当晚的话题有特殊联系。同时，为了表达得明白易懂，我从语法和编辑角度对讲话和问答进行了编辑。¹

1970年代末，克莱门开始把手头积累的材料整理成书。他还是从最新的文章出发（这次是最近发表的八篇文章），动手写第一章（见附录），写完两稿。虽然这本书没有写完，但全书的构思在他专门的文件夹中交代得清清楚楚。（他谈到这本书，总会说计划写十二章，但文件夹显示最多只有十章。）一开始我是想把部分材料编入附录，比如那些研讨会的笔记和草稿、准备讲座用的讲稿（因为他从来不念稿，所以他的讲稿和录音的转写稿是不一样的）、一些准备发表的文章的草稿、

1 原始录音带和转写文本，以及诺兰的硕士学位论文《克莱门特·格林伯格：本宁顿学院研讨会》保存在佛蒙特本宁顿学院图书馆，论文中收录了完整的转写文本、背景介绍和评论。

他计划写的这本书第1章的草稿和笔记、他根据剪报编写的参考书目（他收集了很多剪报，把它们分门别类归档保存）。后来，我还是决定突出这本书的重点——美学，不把它编成一本深奥的学术专著。无论如何，如果你把本书这两个部分加以比较，当能深刻体会其学术研究¹的内涵。

本书能够出版，得到诸多友人鼓励与建议，特别感谢以下各位：萨拉·查尔方特（Sarah Chalfant）、英格堡·赫斯特赖（Ingeborg Hoesterey）、卡伦·威尔金（Karen Wilkin）、查尔斯·米勒德（Charles Millard）、安·沃尔什（Ann Walsh）、詹姆斯·沃尔什（James Walsh）、萨拉·格林伯格·莫尔斯（Sarah Greenberg Morse）、马修·莫尔斯（Matthew Morse）。同时，感谢牛津大学出版社彼得·金纳（Peter Ginna）和艾莉森·埃里夫（Allison Arieff）。

最后说一句：我自作主张，使用了克莱门早在1964年选的书名。本书下面的内容尽管跟他当初想象的不一样，但包括了他最初的一些想法。《自制美学》直接而贴切地表现了克莱门特·格林伯格的个性。

贾尼斯·范·霍恩·格林伯格

1998年9月

1 这些附加材料是克莱门特·格林伯格论文集的一部分，藏于洛杉矶格蒂研究所。

xi 致 谢

本书第 1 部分有九篇文章，八篇曾在杂志上单独发表，具体信息如下：

《直觉与审美体验》(*Intuition and the Esthetic Experience*) 发表时题为“研讨会一”，载《艺术杂志》(*Arts Magazine*) 1973 年 11 月第 42 卷，第 2 期。

《审美判断》(*Esthetic Judgment*) 发表时题为“研讨会二”，载《国际艺术》(*Art International*) 1974 年夏第 18 卷第 6 期。

《趣味会是客观的吗？》(*Can Taste Be Objective ?*)，载《艺术新闻》(*Art News*) 1973 年 2 月第 72 卷第 2 期。

《惊奇因素》(*The Factor of Surprise*) 发表时题为“研讨会四”，载《国际艺术》1975 年 1 月第 19 卷第 1 期。

《判断与审美对象》(*Judgment and the Esthetic Object*) 发表时题为“研讨会五”，载《国际工作室》(*Studio International*) 1975 年 5、6 月号第 189 卷。

《惯例与创新》(*Convention and Innovation*) 发表时题为“研讨会六”，载《艺术杂志》1976 年 6 月第 50 卷第 10 期。

《对价值的体验》(The Experience of Value)发表时题为“研讨会七”，载《艺术杂志》1978年6月第52卷第10期。

《审美话语的语言》(The Language of Esthetic Discourse)发表时题为“研讨会八”，载《艺术杂志》1979年6月第53卷第10期。

本宁顿学院研讨会(本书第2部分据此)由美术高级研究格雷厄姆基金资助。格雷厄姆基金也支持了佩吉·希弗·诺兰对研讨会的录音转写，第2部分文本即取自转写稿。

序言：艺术判断

克莱门特·格林伯格毫无疑问是 20 世纪中期用英语写作影响最大的现代艺术评论家。¹准确地说，格林伯格的作品最简明地阐述了 1930 年代中期到 1960 年代晚期西方艺术评论的中心问题；1930 年代中期，现代主义运动在全世界蔚然成风，而 1960 年代晚期，现代主义价值本身开始遭到广泛质疑。

要想描述格林伯格在现代艺术评论中的地位，不能不关注这种地位必定引发的争议。无疑，格林伯格——不是其他作家，可以说跟其他作家毫无关系——提供了定义现代主义的术语。他对现代主义的定义包含两个方面，一是指某些具体视觉艺术作品的特点，一是指西方艺术长远发展中的一个时期。此外，当时其他作家喜欢从社会、历史角度解释重大艺术变化，而他则一贯倾向于从艺术的性质特征入手，由内到外地探讨那些必要的社会历史条件。因此，讨论艺术上的现代主义不仅仅是评述现代艺术，评述现代艺术的明显优点和发展特点，这方面格

1 本文定稿得到迈克尔·鲍德温（Michael Baldwin）、贾森·盖格（Jason Gaiger）和理查德·希夫（Richard Schiff）的建议和批评，谨表谢忱。

林伯格开风气之先。同时，还必须把这一评述放置到一个更大的争论中来，那就是一旦涉及文化的批判性分析，历史考究和审美判断究竟孰轻孰重。这一点对信服格林伯格现代主义观点的人很重要，对那些持反对意见的人同样重要。1960年代晚期以来，现代主义，无论作为一个历史时期的名称还是作为一套价值体系，都亟待予以重新评价，格林伯格的作品为我们进行批判性、修正性评述提供了一个重要视角。

在艺术类报刊中，格林伯格常常以一种批判性教条践行者的形象示人，因为他作为各类运动及各种声誉的缔造者和摧毁者，可以影响追随者和市场。这种形象尽管已经深入人心，却很难与他实际发表的作品调和起来，很难用他最具代表性的作品选段加以说明。格林伯格经常说到一个观点，要想获得艺术价值辨别力，唯一恰当的办法就是在直接接触的情况下做出亲身反应。有些人既不能在面对艺术品时付出足够的努力，也不能对自己的判断负责，这样的人他最受不了。他在1961年发表的《艺术身份》一文中写道，“要学习恰当地体验、欣赏艺术，必须谦卑、有耐心，很多人根本做不到，这种人无权对任何艺术发表意见……”，如果格林伯格说自己有权评论艺术，那是因为他能够对自己的艺术反应负全责，能够对在自己体验基础上产生的观点负全责。一旦他发表的作品得到应有的重视，大家会清楚地看到，这位评论家之所以具有权威性，不是因为市场赋予他什么权力，而是因为他能直截了当地表达自己的艺术感受，因为他的理论很有力量，发人深省，因为他的观点清楚、中肯。

这些观点最清晰地体现在他有关艺术和文化的一系列重要

文章当中，第一篇是1939年发表的重要论文《先锋与庸俗》（后来在《惊奇因素》一文中还能听到回音）。不过，他对艺术实践和批判性判断一些重大问题的思考，即便是在后来30年间发表的偶尔为之的短评中也有所体现。无论是口头的讲座还是发表的讲座稿，其重要任务并非分析一个个的艺术品，但在那些具体谈到他所欣赏的艺术的段落中，比如他在《对价值的体验》中谈到印象派画家、塞尚和康定斯基的时候，在《审美话语的语言》中讨论蒙德里安的《狐步舞A》的时候，都说了一些完全是题外的话。这些题外话表明，他不仅思维敏锐，而且表达能力强，是一位实实在在的评论家。值得我们注意的是，本书中反映的审美思想正是建立在上述扎实的研究基础之上的。有一种现象我们也许会感到很奇怪，很多探讨审美领域的文章常常自说自话，既不受现实文化倾向和矛盾的影响，也和艺术评论实践没有任何关系。

1960年代末以来，随着现代艺术史及其相关评论史的普遍发展，人们对修正现代主义各种概念的兴趣越来越浓。由此，大家也开始重新思考格林伯格的作品。在重新思考的过程中，引起广泛关注的是三种重要而相互强化的主张或假设，可以说它们是格林伯格主要思想的基石。本书收录的材料进一步证明，这些主张在组织他的艺术思想过程中起着核心作用。一种主张认为，审美判断的心理和趣味的本质具有普遍性。格林伯格认为，趣味本质上是非意愿的（involuntary）、直觉性的，因此是无法纠正的，是客观的。他在很多文章中谈论的内容，大部分不是说我们临时性地碰巧做什么，而是我们不得不做什么。

“你喜欢还是不喜欢某个艺术品，跟你看太阳是光明的、夜晚

是黑暗的一样自然”，他在《直觉与审美体验》（p. 7¹）一文中声称。虽然他说趣味判断是非意愿的，但他并不总认为趣味是无法修正、无法改进的。他认为趣味是一种可以“提高”和“培养”的能力；多接触艺术——一是扩大艺术体验范围，一是反复接触同一件艺术品——多思考见过的（听过的、读过的）艺术品，趣味就能提高。正因为趣味判断是非意愿性的，所以更能反映个人趣味“培养”的水平。格林伯格暗示，出于社会不安全感，人们谈到自己的趣味判断时通常都不够诚实。

第二种主张表现为一种假设，即现代艺术传统具有连续性的特征，因此艺术史家特别感兴趣。格林伯格认为，艺术发展是由自我批评决定的，而自我批评是在对媒体反馈的基础上进行的。自我批评可以淘汰不重要的规范和规约。《现代主义绘画》是他影响最大、读者最多的文章之一，文章说道，“现代主义的核心就在于运用一门学科的特有方法批评学科自身，这么做不是为了颠覆这门学科，而是为了更牢固地扎根于自己的领地……”，他接着说，在现代主义条件下，“很快出现了一种局面，一件艺术品的独特之处与媒介性质的独特之处相呼应……艺术中的自我批评活动变成一种过度的自我定义活动”。在《惯例与创新》一文中，格林伯格详细讨论了一个问题：如果审美体验要通过“形式化的艺术”进行交流，与某些艺术媒介紧密相连的惯例必定会出来抵制：“记录表明，如果试图创新的艺术家不了解或掌握他想改变和摒弃的艺术惯例，根本不会出现重大创新”（p. 53）。在他看来，先锋绝不是与“过去一刀两断”，往往是从内部入手，转变媒介的运作方式。

1 此为原书页码，读者可根据本书页边码查找，后同。——编者注

第三种主张是对现当代作品采取评价性判断。这种主张通常表现为第二种主张的具体运用。也就是说，格林伯格为了说明他所欣赏的作品的优点，一般会谈到一种具体的“现代主义”传统，谈到一种为现有现代主义艺术经典所规定的、过去传下来的技术问题议程表。他一般不会，打个比方，谈到大家认为作品可能表达的任何时下关注的问题或社会上的批判性价值。格林伯格认为，艺术作品是否看上去具有批判性的优点，头一条看艺术家是否明显遵循现代艺术惯例。因此，1955年他想定义“美国式绘画”的时候，就把杰克逊·波洛克的作品定性为其形式对他之前的欧洲艺术既有传承又有批评：“在米罗、马松和毕加索绘画实践提炼出来的浅空间（shallow space）观念之内，在早期康定斯基作品的引导下，他设计了一种融巴洛克外形和书法于一体的语言，对旧式空间予以改造，使之适应自己的表达方式和强度。至少到1946年，波洛克都一直在紧跟立体派，他艺术的早期伟大之处在于完成了毕加索在1932—1940年未能完成的任务。”在《惯例与创新》中，他对马奈表示赞许，写道，他“对自己打破的几个世纪的造型—描影惯例了如指掌”（p. 52）。在第4夜的讲座中，他又表现出一种否定性意见，他不无蔑视地谈到杜尚，说杜尚“看到毕加索早期的拼贴画时误解了立体派，以为这是在开玩笑，于是就想出了他的自行车轮”（p. 122）。言外之意，杜尚没有理解立体派这种现代惯例的意义。

我们只要质疑其中的一种主张，就会发现其余两种会站出来为它说话。比如，格林伯格声称审美判断的确是非意愿的、客观的，不会受制于某种理论或个人偏好，你要他拿证据，他