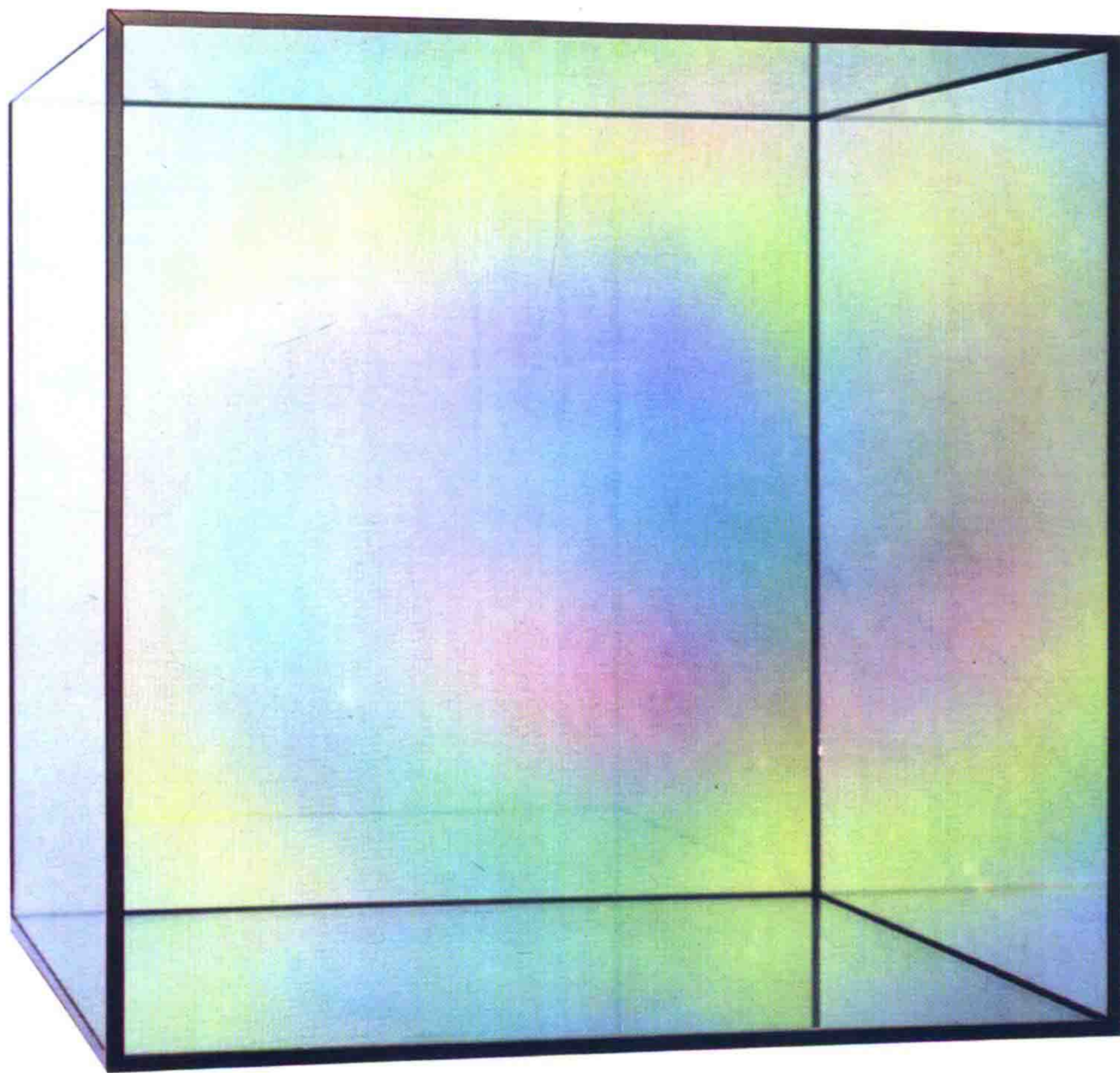


白立方内外

艺术论坛

ARTFORUM

当代艺术评论 50 年



[美] 安静 主编

罗伯特·史密斯森

迈克尔·弗雷德

罗莎琳德·克劳斯

阿瑟·丹托

帕梅拉 M. 李 等著

生活·讀書·新知 三联书店

ARTFORUM 艺术论坛

白立方内外

ARTFORUM 当代艺术评论 50 年

[美] 安静 主编

罗伯特·史密斯森

迈克尔·弗雷德

罗莎琳德·克劳斯

阿瑟·丹托

帕梅拉 M. 李 等著

生活·讀書·新知 三联书店

© copyright 2014 ARTFORUM INTERNATIONAL

Simplified Chinese Copyright © 2017 by SDX Joint Publishing Company.

All Rights Reserved.

本作品中文简体版权由生活·读书·新知三联书店所有。

未经许可，不得翻印。

图书在版编目 (CIP) 数据

白立方内外：ARTFORUM 当代艺术评论 50 年 / (美) 安静主编. — 北京：
生活·读书·新知三联书店，2017.6

ISBN 978-7-108-05929-1

I. ①白… II. ①A… ②安… III. ①艺术评论—世界—现代—文集
IV. ①J051-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2017) 第 064500 号

责任编辑 杨 乐

装帧设计 何 浩

责任印制 宋 家

出版发行 **生活·读书·新知** 三联书店

(北京市东城区美术馆东街 22 号 100010)

网 址 www.sdxjpc.com

经 销 新华书店

印 刷 北京隆昌伟业印刷有限公司

制 作 北京金舵手世纪图文设计有限公司

版 次 2017 年 6 月北京第 1 版

2017 年 6 月北京第 1 次印刷

开 本 720 毫米 × 1020 毫米 1/16 印张 21.5

字 数 428 千字 图 211 幅

印 数 0,001—5,000 册

定 价 48.00 元

(印装查询：01064002715；邮购查询：01084010542)

ARTFORUM 艺术论坛

Inside and Outside the White Cube

Fifty Years of Art Criticism

Authors include

Robert Smithson

Michael Fried

Rosalind Krauss

Arthur Danto

Pamela M. Lee

Edited in Chinese by Lee Ambrozy

目录

序言	安静 (Lee Ambrozy)	1
1963 年	美国波普艺术 约翰·科普兰斯 (John Coplans)	5
1966 年	偶发艺术已死, 偶发艺术万岁! 阿伦·卡普罗 (Allan Kaprow)	10
1966 年	熵和新纪念碑 罗伯特·史密森 (Robert Smithson)	16
1966 年	一些评论……选自一个有脾气的期刊 丹·弗拉文 (Dan Flavin)	26
1967 年	艺术与物性 迈克尔·弗雷德 (Michael Fried)	32
1967 年	观念艺术断想 索尔·勒维特 (Sol LeWitt)	54
1967 年	序列性态度 梅尔·博赫纳 (Mel Bochner)	59
1968 年	系统美学 杰克·伯纳姆 (Jack Burnham)	67
1968 年	大地艺术和新如画主义 西德尼·提利姆 (Sidney Tillim)	77
1969 年	雕塑笔记: 超越物体 罗伯特·莫里斯 (Robert Morris)	83
1969 年	在尤卡坦的映照旅行 罗伯特·史密森 (Robert Smithson)	92
1970 年	我的暑假是怎么过的 菲利普·莱德 (Philip Leider)	102
1972 年	对批评状态的反思 (另类准则) 列奥·施坦伯格 (Leo Steinberg)	113
1972 年	现代主义观 罗莎琳德·克劳斯 (Rosalind Krauss)	133
1973 年	暗箱, 明箱 安妮特·迈克尔逊 (Annette Michelson)	142
1973 年	反思 艾格尼丝·马丁 (Agnes Martin)	157
1976 年	白立方之内: 画廊空间的意识形态 布莱恩·奥多尔蒂 (Brian O'Doherty)	160
1977 年	私与公: 加州女权主义艺术 玛莎·罗斯勒 (Martha Rosler)	171
1979 年	艺术与建筑 / 建筑与艺术 丹·格雷厄姆 (Dan Graham)	188
1981 年	建筑与限制 II 伯纳德·屈米 (Bernard Tschumi)	203
1981 年	建筑的暴力 伯纳德·屈米 (Bernard Tschumi)	207
1981 年	最后的出路: 绘画 托马斯·劳森 (Thomas Lawson)	213
1982 年	弗朗西斯·皮卡比亚、波普与西格玛尔·波尔克中的戏仿与挪用 本杰明·布赫洛 (Benjamin Buchloh)	225
1984 年	星形的美国 让·鲍德里亚 (Jean Baudrillard)	235
1984 年	医生律师印第安酋长 托马斯·麦克埃维约 (Thomas McEvilly)	242
1992 年	图像转向 W. J. T. 米切尔 (W. J. T. Mitchell)	257
1993 年	艺术终结后的艺术 阿瑟·C. 丹托 (Arthur C. Danto)	269

1993 年	社会主义现实主义：从斯大林到苏联波普艺术	J. 霍伯曼 (J. Hoberman)	280
2003 年	边界问题：全球主义标志下的艺术世界		
	帕梅拉·M. 李 (Pamela M. Lee)		292
	索引		298
	文章关键词		314
	内文图注		321
	封面图注		329
	书目资料与首次发表		333
	鸣谢		334

序言

安静 (Lee Ambrozy)

本书系文集与工具书的合体，它既是历史文献，也是一部 20 世纪下半叶欧美当代艺术简史，也许亦可以被视为艺术批评与理论发展史。其中收录的 29 篇文章均来自同一本具备塑造话语权之影响力的杂志。经过四年筹备、翻译与编辑，能够将这一巨大的工程呈现在读者面前，是每个参与者的光荣。谨以此书献给艺术家、学生、批评家、策展人、美术馆与画廊从业者，以及所有艺术的爱好者。

参与本书翻译工作的每一位译者都充分理解为这些文章制作中文译本的重要意义。我们在尝试充分理解原文复杂性的同时，也承认翻译过程中难免会有差池。在中文语境里百分之百捕捉到原文的魅力虽不免有些难以企及，但我们依然愿意去进行这堂吉诃德般的尝试。

读者脑海中的第一个问题可能是：在杂志 50 多年的历史当中，我们如何精选出这里收录的 29 篇文章？首先我们听取了杂志现任主编郭怡安 (Michelle Kuo) 与资深编辑伊丽莎白·沙姆伯兰 (Elizabeth Schambelan) 的建议。笔者曾向她们提问：有哪些文章是现当代艺术史专业的必备材料？哪些文章产生了最大的影响，并与西方艺术家或评论家有着最深层次的呼应？哪些最值得研读？其实所有对西方当代艺术史略有了解的人都能够几秒钟内说出《艺术论坛》杂志出版历史中的几篇具有标志性意义的文章——比如《白立方之内：画廊空间的意识形态》《艺术与物性》《对批评状态的反思（另类准则）》《医生律师印第安酋长》等经典史论——读者请放心，这些都收录在内。这里收录的文章不仅在它们首次出版时引发讨论，还曾多次加印并成为欧美各艺术高校经典的艺术史论教材。这些文本如同一座座历史遗迹，充盈着丰富的时空，在我们的知识考古现场中同时占据着多重地层。20 世纪 60、70 年代的重要评论与我们已有一段距离，其历史性与影响力也因此相对明确，但到了 80、90 年代甚至 2000 年后，艺术界有太多兴趣点和历史脉络可供追溯，编辑工作的难度因此提高了。对于这个时间段的评论，我们挑选了那些最能与国内读者产生呼应，或跟国内已有艺术实践最具关联性的文章。全部收录当然不可能，而且 2007 年至今我们的中文网站 artforum.com.cn 已做了大量翻译工作，所以我们不重复使用网站内容，而是希望借助出版物填补艺术史上的空白，把重点放在尚未被翻译过的评论。最值得骄傲的是，本文集为全中文读本，暂无英文版出版计划，专为国内读者定制。

读译过程中，笔者时时会感到内容所具有的当代性，偶尔又会感到与今天现状

的历史距离。这种貌似过时而粗浅的理念必须从历史学家的角度去思考与分析，只有这样，读者才能理解今天被视为理所当然、有现实意义的概念是如何定义了“当代艺术”的内涵。同时我们也需要思考国内的艺术史和非西方、“边缘”国家的艺术史如何能够融入本书所呈现的大历史叙事中。这才是我们挑选并编译这些文章的目标。每篇文章都经过了无数双眼睛的审视，经受了编辑、译者与作者的反复斟酌与修正，最终结晶成为读者面前的这本书。如果本书能够提供某种改写历史的动力，就可算是我们在朝向目标的路上迈出了第一步。

读者能够从书中浏览到《艺术论坛》创刊50年来重要的当代艺术写作，这些文本塑造了今天我们所理解的当代艺术的理论、实践与鉴赏原则。

当然，部分读者能够察觉到，在整个西方论述处在发展期的同时，中国的艺术理论叙事在“竹幕”背后虽有内在的发展脉络，但在国际舞台上一直缺席。“竹幕”是冷战时期美国学者对铁幕现象在亚洲扩展的命名，即目前世界文化“西方”与“中国”两极区分的原因之一。冷战之后，中国的当代艺术又被以欧美为中心的前卫艺术理念推到边沿位置，其独特的艺术与历史线索被绝大部分从外往里看的评论家、策展人所忽略，艺术实践当中的“中国因素”与类似有关“他者”的观看方式的问题也由此产生。在全球艺术界开始感兴趣多元文化的同时，国内艺术家也逐渐开始受到国内外市场的冲击。“中国当代艺术”一跃成为主流话题，不过不必附加“中国”这辅助的限定词，因其已转为“全球艺术”的一部分，具备自身的权利、市场与内在问题。但如果国内的艺术家试图参与到全球的艺术话语讨论中，或想更深地理解中国独特的历史立场，我们希望这些翻译能够为他们提供一个平台，用以详细解读西方（引申为“全球”）艺术史论的发展史，并且开始把自己写进此历史。虽然中国艺术界就其本身而言是成熟的，但本书的意图是让英文的艺术理论语言变得明白易懂，便于中国读者阅读。这一番尝试，希望可以给未来铺上苗床，创造出一种多语种、多中心、繁杂多元的“全球艺术界”，让更多的人既关心艺术创造也能读懂艺术作品，让语言不再成为障碍，更不必在民族、身份问题上纠结。

从某种程度上来说，2012年《艺术论坛》杂志创刊50周年直接启发了本文集的编纂工作。关于杂志的历史，我们编辑部都很熟悉：1962年《艺术论坛》创办于旧金山，1967年搬到纽约直至今日。从那一刻起，纽约逐渐取代欧洲和巴黎的沙龙，成为艺术界的新“中心”，美国的艺术家、策展人、评论家与美术馆等收藏机构集中到纽约，并快速创建了自己的重心。其气氛可想而知，如同今天北京、上海或香港的艺术区。

从创立之初，《艺术论坛》便致力于独立的艺术批评，同一家画廊的广告与对其展出艺术的严格批评并存，因此常常被画廊痛恨，但得到了艺术家（与观众）的珍视和爱护。独立于市场之外的批评促进了艺术实践与讨论的繁衍生息，最终所有人都在其中为自己争取到了一席之地。罗伯特·史密森（Robert Smithson）、丹·弗

拉文 (Dan Flavin)、罗伯特·莫里斯 (Robert Morris) 与阿伦·卡普罗 (Allan Kaprow) 等艺术家的写作也为杂志增添了更大的权威性。在短短的时间内,这本杂志没有辜负它的名字,成为名副其实思想和公开辩论的论坛。读者群体通过专题、评论、艺术家的原创栏目和“读者来信”等不同形式,与编辑和写作团队形成互动并建立起了一种共同体。21 世纪初,杂志进军网络出版,并在 2007 年由查尔斯·加里诺 (Charles Guarino) 创立了首个外语版本,即中文网站,田霏宇 (Philip Tinari) 担任第一任编辑。此文集是中文网站的延伸工作,也是它的成果展示。它诞生于一种理想主义的实验,最终成为汇集大量重要文本的思想平台,成为这一领域的教科书和史料库。

通过艺术、影片、社会、政治经济等丰富的讨论交叉点,中国读者可以通过文集中截然不同的方法在世界美术史全景范围内定位自己的文化体系,同时感受英文艺术史论写作风格的演变。作为 20 世纪最具影响力的艺术思想者之一,罗伯特·史密森的两篇文章《熵和新纪念碑》与《在尤卡坦的映照旅行》也许是史上最难翻译的文字,其中《在尤卡坦的映照旅行》是游记和观念艺术事件的结合体。丹·弗拉文与艾格尼丝·马丁 (Agnes Martin) 诗意的写作风格也以各自的方式显露出他们对艺术写作的态度。

理论家的风格也发生了显著的演变。1967 年,迈克尔·弗雷德 (Michael Fried) 在《艺术与物性》一文中攻击了极简主义及其所包含的“物性”与“剧场性”,从此改变了艺术家对作品与观者之间关系的理解。此后不久,1968 年,杰克·伯纳姆 (Jack Burnham) 在《系统美学》中提出的“系统”改变了整个艺术创造的未来,它们是针对形式美的一种反发展 (counter trajectory) 概念:伯纳姆的“系统艺术家”将形式置于内容之下,他们的创作不仅是“后形式主义”,也是“后极简主义”艺术。伯纳姆的“系统美学”很快颠覆了形式美,让艺术实践能够合理地吸收更加急迫的问题。

无数历史上重要的评论家都曾出现在杂志早期的页面上:1972 年有列奥·施坦伯格 (Leo Steinberg) 的《对批评状态的反思 (另类准则)》与年轻的研究生罗莎琳德·克劳斯 (Rosalind Krauss) 的《现代主义观》。虽然未能选入译文,杂志的出版历史中包含更多的重要评论家,如 1979 年的哈尔·福斯特 (Hal Foster),1992 年的伊夫-阿兰·波斯 (Yve-Alain Bois),等等。

本书谈到的议题多种多样:“前卫艺术” (avant-garde) 及其遗产与中国有很多关联,相关讨论曾被冷战与语言障碍切断;安妮特·迈克尔逊 (Annette Michelson) 在 1973 年的《暗箱,明箱》中找到了苏联导演谢尔盖·爱森斯坦 (Sergei Eisenstein) 影片中的“蒙太奇”与斯坦·布拉哈格 (Stan Brakhage) 的关系;另外,20 年后的 1993 年,J. 霍伯曼 (J. Hoberman) 分析了苏联时期的视觉文化对美术的影响,中国的读者应该可以在他对“苏联波普艺术”的分析中找到与自身传统相关的某种呼

应；艺术家玛莎·罗斯勒（Martha Rosler）在《私与公：加州女权主义艺术》中展开了对地方性女性艺术的讨论；艺术家丹·格雷厄姆（Dan Graham）与建筑师伯纳德·屈米（Bernard Tschumi）则分别探讨了身体、建筑与艺术的关系。

20世纪80年代的代表性文章包括理论家本杰明·布赫洛（Benjamin Buchloh）一系列有关德国艺术的文章，这里收录了有名的《弗朗西斯·皮卡比亚、波普与西格玛尔·波尔克中的戏仿与挪用》；让·鲍德里亚（Jean Baudrillard）在《星形的美国》里观察了“新世界”的文化；托马斯·麦克埃维利（Thomas McEvilly）的译文对纽约现代美术馆1983年主办的“原始主义”展览进行了严肃的批评，亦是针对西方中心主义前所未有的批判，打开了全球化陷阱中的现代主义讨论。

90年代，阿瑟·C.丹托（Arthur C. Danto）在《艺术终结后的艺术》一文中，展开叙述了他的“艺术世界”理论并宣布“艺术的终结”，读者可以更多地去理解他所说的“后历史艺术”是如何从“模仿”（mimesis）中解放出来的。最后一篇《边界问题：全球主义标志下的艺术世界》是华人艺术史家帕梅拉·M.李发表于2000年的批评文本，谈的则是当下急迫的问题之一：全球化。走完一圈艺术史论，最终落回到身边的即时问题。

最后，需要向读者们简要说明一下如何把这本书当作工具来使用：本文集按照时间线索整理，如果从头到尾阅读的话，你会发现近期的文章开始引用前面的概念，比如，帕梅拉·M.李提到阿瑟·C.丹托，J.霍伯曼提到杰克·伯纳姆等。为了使其更易于阅读，每篇正文前面都有笔者整理的作者短文介绍，全部由《艺术论坛》中文网编辑刘倩兮翻译。另外，这次出版，我们可以自信地说，许多人名、观点与艺术运动的翻译是最规范的。书的最后设有索引，便于查找人名、关键词与流派。

每篇翻译我们都倾注了大量时间，希望读者也能仔细阅读并感受、吸收其深厚的内容。有人可能会问：网络是否能改变艺术？的确，《艺术论坛》的写作形式、角度与深度的变化也反映在我们的编年体排版上：读者会自然感受到60年代的写作方式与90年代有着本质的不同。在所谓的当代艺术世界内，我们习惯从“不同”说起，寻找地域性或民族性在艺术创造上的差别。虽然这也算是一种分析与研究的起步，但完成本次具有挑战性的编译项目之后，笔者深感曾经处于两个极端的文化在知识结构与追求方面越来越缠结在一起，一同共享着彼此的未来。过去的文章以其历史性感召我们，昭示我们当代的问题不仅属于当下，更在于塑造将来的艺术史论体系，扩大其共同体的边界。

1963年9月期间，“美国波普艺术”展览在奥克兰艺术博物馆举行，这次展览首次尝试全面审视发生在美国的一场运动。下面是组织者约翰·科普兰斯写于1963年4月的文章，也是展览画册的前言。

虽然这次展览是对波普艺术（以及该领域的先驱艺术家）的首次深度的全面审视，但在去年已经有一系列重要的博物馆展览审视这一多样化活动的各个方面。

1962年9月：“寻常物品的新绘画”，组织者：沃尔特·霍普斯（Walter Hopps），帕萨迪纳艺术博物馆。

1963年3月：“六位画家和物品”，组织者：劳伦斯·阿洛威（Lawrence Alloway），古根海姆博物馆。

1963年4月：“流行艺术”，组织者：巴克沃特（C. Buckwalter）伉俪，堪萨斯城阿特金斯博物馆尼尔森画廊。

1963年4月：“波普上架”，组织者：道格拉斯·麦阿奇（Douglas McAgy），休斯敦当代艺术博物馆。

1963年4月：“流行图像展”，组织者：爱丽丝·丹妮（Alice Denney），华盛顿现代艺术画廊。

1963年7月：“又六位”，组织者：劳伦斯·阿洛威，于洛杉矶县博物馆（主要重复了帕萨迪纳的展览），是“六位画家和物品”的巡展。

抽象表现主义是首个繁盛地展现出美国独特绘画品味的艺术运动，在这场运动中，最主要的革新者和艺术家大多活跃在纽约。这场运动的另一个特点是，所有的作品都毫无例外地对欧洲绘画的主导影响进行了直接的抗衡和反抗。相比之下，目前这种被普遍标签为波普艺术的现象经历过地理位置和主题上的转变。这场新运动中的首批作品广泛分散于两个海岸之间——过往所有的展览都忽视了这同时出现的井喷现象，但帕萨迪纳的“寻常物品的新绘画”展览是个例外，它指出了新艺术中过去被人忽视的几个方面。

尤其在通讯十分发达的时代，一群在地理上相隔遥远的艺术家，他们大多不知对方的存在，在大约相同的时间里，创作了类似的作品，都运用了大大迥异于占据美国画坛20年的图像。这种奇特的现象指向美国绘画本身的逻辑运作问题，而非交易人和压力群的逻辑问题。如果说，在格林尼治村的酒吧中，美国历来最具探究精神的一群艺术家已经反复研讨出了抽象表现主义的逻辑，通过迥异却同样有效的过程，这种新艺术的逻辑已经加诸地理相隔遥远却面临相同危机的艺术家身上。

波普艺术中最普遍的主题大多取材于美国生活中使美国知识分子感到沮丧的方面，也是欧洲人常常拿来肤浅地嘲笑“美国文化”的笑料：连环画、大众传媒广

告、好莱坞。有些批评家认为，运用这类主题表示了艺术家自鸣得意地（甚至欢喜地）接受美国生活中最坏的一面，使得艺术家处于道德上不可原谅的地步。但其他批评家坚持要找到暗含其中的负面道德判断。大多数艺术家都保持沉默，甚至更糟糕，故意任性地发表公开言论，煽动对方的怒火，且认为对方更荒谬。当然，这其中没有一种观点触及这种新艺术的真正问题，或尝试寻找带来这新艺术的危机的性质。在本质上，这种新艺术所面临的危机跟抽象表现主义画家所面临的危机是相同的，而且他们也以自己的方式巧妙地解决了这一危机，即创造出独特的美国绘画，脱离于欧洲艺术传统的风格影响和审美观。自从军械库展览以来，欧洲的艺术传统就像性冷淡的妻子躺在美国艺术的床上。（为什么没有人看到在新美国绘画的视角下，军械库展是最大的讽刺？）如果说抽象表现主义在上个十年中被认为（至少在本国）终于解决了创造独特的美国艺术这一问题，那么，这是全新的一代人，他们的想法刚好相反，因此引起了广泛的困惑。从这一观点看，这些画罐头汤、美元、连环画的画家的共同点并非他们对题材或是或非的道德判断，而是运用了一系列与欧洲传统毫无关联的绘画手段，从而凝聚为一种力量。这点极为浅白明显，甚至人们都很惊讶为何经常忽略了它。对于这些艺术家来说，抽象表现主义对于行动的关注、对于纯粹物质的表现潜力的关注都过时了——所有表现主义的关注点（以及印象派的关注点），无论抽象与否，都过时了。对于构图技巧、形式分析或绘画的深奥关注也都过时了。确实，利希滕斯坦会背离他的通常的连环画绘图，去嘲笑毕加索著名的立体主义绘画或艺术书籍上对塞尚（Cézanne）重要作品的图式分析。

对这一艺术新方向的又一非议在于浅薄，并基于这一原则：艺术必须经过转化，以便将艺术图像与真实世界的对应图像区别开来。有人声称，在这个运动中，有些艺术家，尤其是沃霍尔和利希滕斯坦没有展现这一转化，即便有，也细微得可以忽略不计。这种新艺术的本质精髓正是在于对整个欧洲美学传统的彻底背离。通过精心挑选主题，并将其放置于新艺术的语境下，艺术家完成了这种对欧洲传统的背离。这就是转化。

虽然波普艺术既无意谴责也无意赞赏其灵感来源——确实，它对自身所引发的道德问题不感兴趣，但波普艺术确实微妙而尖刻地利用了根植其中的文化含义，并示范了如何以大众传媒和消费社会中常见而粗俗的日常图像引发出最深的形而上学猜想。沃霍尔死板、简单、批量、标准化的对称和均质图像只是一个起点，其背后是坚定的独特性，尽管他采用的是不动声色的绘画技巧。菲利普·希弗顿（Phillip Hefferton）故意高度系统地以去审美化、原始的处理方式压抑颜料的装饰性，这



完全是个人行为，而且他的图像隐约地让人回想起关于“政治权宜之计”的一系列联想。利希滕斯坦那些取材于漫画的平面的、爆炸式的、引人注目的图像微妙地引发了身份危机的议题。乔·古德（Joe Goode）则与上述三者形成了鲜明对比，在他模棱两可的牛奶瓶绘画中，采用了饱含感官快感的颜料。克里斯·奥登堡（Claes Oldenburg）的石膏彩绘食物戏仿了焦虑激进的漫画艺术形式以及具有表现力的色彩，自凡·高以来这种色彩的运用成为很多现代艺术的标志，但现在已变为缺乏表现力的形式手段以及学术界中的陈腔滥调。如果说其中的一些图像不带任何感情色彩，但在埃德·拉斯查（Ed Ruscha）带有少数几个字母的单词图像中则渗透着一种潜藏的暴力。维恩·布洛瑟（Vern Blosum）冷酷超然地描绘了一种单调的图像——停车计时表上 25 分钟逐渐消逝的过程，跟关注人的境遇的画家不同，他的作品似乎漠视生活中备受折磨的方面，但其实充满了压抑的焦虑。

第一眼看来，这是一场影响力较为有限的运动，只运用了少数的意象，但其实所牵涉的艺术家极为多样化。同时，这意味着在这些艺术家之间有着鲜明的本质区别，这区别之大不逊色于任何其他的运动。但有趣的是，这些艺术家都把目光投向和采用我们时代中最普遍、最大众化的图像，这些图像因非常普遍而被广为接受，以至于熟视无睹，成为看不见的图像，他们正是采用了这些图像作为艺术的原材料。

这种新艺术的出现促使我们重新衡量过去的一些艺术家，这些艺术家要么被人认为是古怪的，要么就是其作品的图像和方向偏离了美国绘画自“二战”以来的轨道。斯图尔特·戴维斯（Stuart Davis）和杰拉尔德·墨菲（Gerald Murphy）两位艺术家在费尔南·莱热（Fernand Leger）的深远影响下预见了波普艺术在某些方面的意象和技法：戴维斯采用了放大的符号碎片，指向流行文化和爵士音乐，而墨菲采用了广告牌风格以及美国的坊间文化。

比戴维斯和墨菲更晚出现的先驱活动在过去 15 年间遍布各个城市。在巴黎的美国人威廉·科普利（William Copley）是一位后超现实主义，其作品充斥着色诱、爱国民间传说以及深奥的坊间文化。在纽约，有拉里·里弗斯（Larry Rivers）采用了来自美国民间传说以及当代流行文化的图像，但在技法上没有激进的创新，因此其作品不能与抽象表现主义明显地区别开来。在纽约还有雷·约翰逊（Ray Johnson），他是运用最廉价的图像技术的先驱。在旧金山，沃利·赫德里克（Wally Hedrick）在收音机、电视柜和电冰箱中发现了讽刺的反思，而杰斯·柯林斯（Jess Collins）通过拼贴现成的印刷图像，“重写”了漫画的行动和内容。另一位独特的人物是南加州的霍兰德（Von Dutch Holland），作为一位真正的流行艺术家，其古怪的图像和精湛的技巧加上有创见的态度备受年青一代艺术家的尊崇。在波普艺术领域中最重要的人物是贾斯帕·约翰斯（Jasper Johns）和罗伯特·劳申伯格（Robert Rauschenberg），但我们更应该把他们看作直接的先驱者，

他们为这种新艺术的全面突破提供了推动力、集中的洞见以及想法的焦点：劳申伯格提出了艺术是对生活的直接对抗，以一种奇特的、难以抗拒的新方式把他周围的环境转化为艺术，而约翰斯则对符号的非连续性提出了强有力的质疑。比利·阿尔·本斯顿（Billy Al Bengston）似乎被认为是第一位传承约翰斯和劳申伯格所开创领域的艺术家，自1959年以来，他以新的艺术风格完成了很多作品，但他最近的半影、硬质的光学图像更多地关注材质的独特美感和完美性，与波普艺术没什么关系。

文中所有图片，包括颜色，版权归属：奥克兰艺术博物馆的1963年9月7—29日的“美国波普艺术”展览。

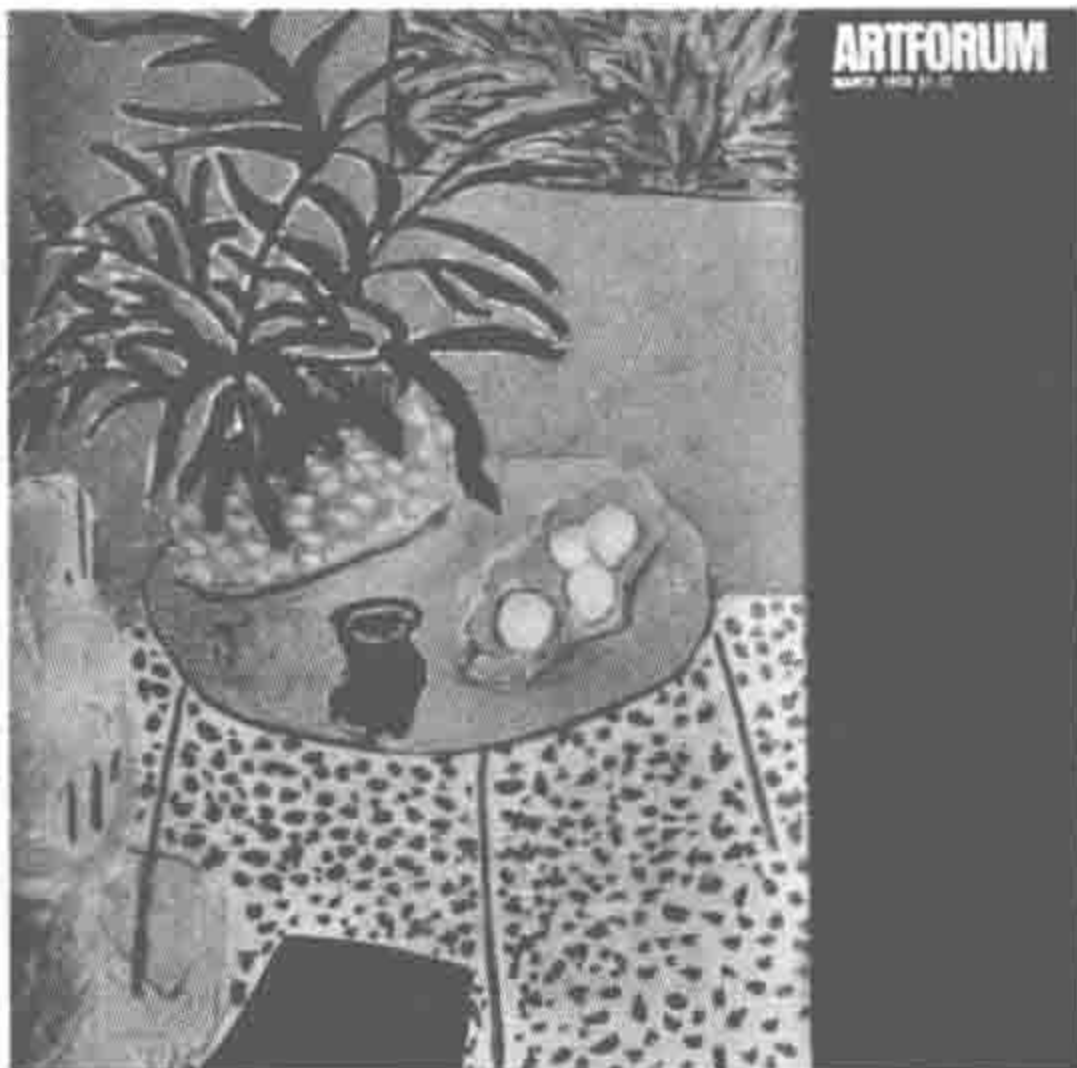
（梁舒涵 译）

1966 年 3 月刊

偶发艺术已死，偶发艺术万岁！

THE HAPPENINGS ARE DEAD,
LONG LIVE THE HAPPENINGS!

阿伦·卡普罗 (Allan Kaprow)



导读

关键词：非艺术、非形式性、行动绘画

阿伦·卡普罗 (1927—2006)：美国艺术家、行为艺术家、教育家。阿伦·卡普罗是偶发艺术的杰出理论家，在 20 世纪 50 年代至 60 年代致力于推动这个运动的发展。1947 年至 1948 年，他跟随汉斯·霍夫曼 (Hans Hofmann, 1880—1966) 学习绘画，后者介绍他接触了行动绘画。1949 年，卡普罗从纽约大学毕业，1952 年获得哥伦比亚大学艺术史硕士学位。

早在 1949 年，卡普罗的“行动拼贴” (action-collages) 就明显受到杰克逊·波洛克 (Jackson Pollock) 的影响。这些作品中，他运用报纸、稻草、电缆等各类材料，以抽象表现主义的行为方式创作。50 年代中期，卡普罗最终放弃了绘画，转向他所谓的“集合” (assemblages) 和“环境” (environments)。

1956 年到 1958 年，卡普罗与音乐家约翰·凯奇 (John Cage) 一同在纽约的社会研究新学院 (New School for Social Research) 学习。凯奇向他介绍了美学体系中的偶然性和不确定性概念，从而深深地影响了卡普罗的偶发艺术理论。事实上，凯奇 1952 年在黑山学院的创作时常被认为是第一件偶发艺术作品。

“偶发”这个术语最早是卡普罗在 1959 年开始使用的。到 60 年代，他继续发展“偶发”和“环境”艺术，后者是装置艺术的前身。根据卡普罗的理论，偶发艺术的根本特质是打破了表演和观众的界限——真正的偶发艺术作品中没有观众，只有参与者。1965 年之后，卡普罗专注于偶发艺术，并被认为是激浪派运动的先驱。收录在此的论文《偶发艺术已死，偶发艺术万岁！》所概括的一些要点阐明了他对偶发艺术的理解。

1968 年之后，随着自己的作品变得更加私密，通常只需要不到十个人的参与，卡普罗随即用“活动”这个术语代替了“偶发”。这些“活动”行为没有被严格操控因而剧场感较弱，它们更像是简单的脚本，可以让任何人来演出。

