

一九四零年以来的艺术

ART SINCE 1940
STRATEGIES OF BEING

艺术生存的策略

〔美〕乔纳森·费恩伯格 著

王春辰 丁亚雷 译

易英 审校

中国人民大学出版社



ART



一九四零年以来的艺术

艺术生存的策略

ART SINCE 1940
STRATEGIES OF BEING

〔美〕乔纳森·费恩伯格 著

王春辰、丁亚雷 译

易英 审校

 中国人民大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

一九四零年以来的艺术:艺术生存的策略/[美]费恩伯格著;王春辰,丁亚雷译.
北京:中国人民大学出版社,2006
ISBN 7-300-07528-2

I. 一…
II. ①费…②王…③丁…
III. 艺术—概况—世界—1940~
IV. J11

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2006)第 092476 号



一九四零年以来的艺术——艺术生存的策略
[美]乔纳森·费恩伯格 著
王春辰 丁亚雷 译
易英 审校

出版发行	中国人民大学出版社	
社 址	北京中关村大街 31 号	邮政编码 100080
电 话	发行热线:010-82503022 编辑热线:010-82503013	
网 址	http://www.longlongbook.com (朗朗书房网) http://www.crup.com.cn (人大出版社网) http://www.tlmet.com (人大教研网)	
经 销	新华书店	
印 刷	河南省瑞光印务股份有限公司	
规 格	206 mm × 280 mm 16 开本	版 次 2006 年 10 月第 1 版
印 张	44.75 插页 2	印 次 2006 年 10 月第 1 次印刷
字 数	535 000	定 价 198.00 元

版权所有 侵权必究 印装差错 负责调换

关于本书

这是一部全面认识当代艺术状况的个人叙述。美国艺术史学家乔纳森·费恩伯格以史家的如椽之笔——再现了艺术历史的画面，展现了一种多样的历史视角和近距离的艺术生存环境。它涵盖了1940年以来世界上发生的最重要的艺术运动、艺术活动及艺术事件，其视野不仅仅局限于欧美；随着全球一体化以及文化交流的频繁，也将观察艺术生态的目光转向了东方。中国当代的数位艺术家即被摄入到观照的视野中，很好地显示了中国当代艺术在世界艺术中的重要位置，也是历史给予中国艺术全面发展的一个表征。

本书是理解当代艺术及其历史的一个维度，其突出的特点是：人是这个世界上最有活力的生命，他们的生存境遇在相当多的层面上决定了他们的艺术和他们艺术的发展。历史的存在让我们深刻地了解到当代艺术的发展是超越形式自律的，唯其超越了形式的诉求，艺术才能变得鲜活起来，才能生发艺术的动力和价值，才能将当代艺术的意义呈现在这个多元世界与多维视野的面前。

关于作者

乔纳森·费恩伯格（1945— ）是美国当代著名艺术史学家、艺术批评家、策展人；哈佛大学艺术史博士，现为伊利诺斯大学艺术史教授。主要著述有《康定斯基在巴黎（1906—1907）》（1984年）、《一九四零年以来的艺术——艺术生存的策略》（1995年）、《纯真之眼——儿童艺术与现代艺术家》（1997年）、《克里斯托·克劳德》（2004年）、《20世纪美国的图像想象》（与人合著，2005年）；策划有“伊门多夫的愉悦”（2005年）、“复杂的视像”（1990年）、“重新思考前卫”（1985年）等数十个展览。



long-long Book House

网址：www.longlongbook.com

发行热线：010-82503022

当代艺术类新书



《徐冰：烟草计划》
巫鸿 编著
定价：49.80元

徐冰是国际公认的最富有创造力的当代艺术家之一。“烟草计划”是他迄今为止最大型的一项艺术计划，包含在美国和中国上海的两个“特殊地点”的展览。其中的作品以香烟为契机，引出了种种文化和历史的回忆。本书对该计划进行了全面、深入的介绍，同时也论及徐冰的其他作品和中国当代艺术中的重要问题。徐冰从历史的、现实的、自身的角度，在现实时空中寻找着历史性的记忆，并试图用一种对位法来重构和预兆现实的变化；而包括巫鸿在内的诸多学者则从不同的角度对徐冰这一寻找、重构之旅加以精辟独到而又深入的解读与分析，值得期待。



《墙：中国当代艺术的历史与边界》
高名潞 著
定价：98.00元

本书是一本史料翔实、方法独特的当代美术史著作。作者试图把现代性研究与艺术史写作有机结合在一起，提出了中国现代性的“整一性”特点，并且以中国现代性的差异性作为一种方法论，以“墙”的空间观念为依托，分析中国现代性作为一种空间意识如何不断地建构中国现当代艺术的历史和边界。书中涉及许多中国现当代艺术研究中的重要问题，比如，中国先锋艺术如何在双重体制的复杂空间中生存；现实主义艺术在迅速变化的社会中如何调整其再现的哲学；传统符号怎样被挪用为当代艺术空间；中国的观念艺术如何整合禅宗和反艺术理论，以求跨越艺术和生活的边界；当代艺术如何“虚拟”现代都市奇观及其错位现象；怎样认识处于全球文化冲击下的文化“边缘人”和“女性艺术”现象等。

策 划 揭志勇 郝明慧
责任编辑 孟庆晓
版式设计 杜 敏
封面设计 奇文云海

献给玛丽安娜

“绘画是一种自我发现……的状态。每一位好的艺术家都是在画他自己。”

——杰克逊·波洛克

艺术与生存

写在《一九四零年以来的艺术——艺术生存的策略》 中文版出版之际

《一九四零年以来的艺术——艺术生存的策略》是一本西方当代艺术史的专著，也可以说是一本研究后现代主义艺术的专著。20世纪40年代正好是第二次世界大战进行和结束的年代，这个重大的历史事件把20世纪均匀地划分为两个部分。欧洲现代主义艺术运动源起于19世纪中期，尽管到20世纪30年代的巴黎画派还表现出很强的活力，但第二次世界大战却使现代主义艺术运动戛然而止。战后，欧洲似乎已经失去了现代主义的温床，尽管现代主义艺术的大师仍然健在，但毕加索、米罗、达利、杜尚都不再领导潮流；欧洲面临着分裂，冷战的阴影笼罩大地，而大西洋彼岸的艺术则张扬着蓬勃的活力。战后美国后现代艺术的兴起标志着现代主义的终结，尽管美国式的现代主义还在抽象表现主义上延续了一段时间。

从当下的角度来看历史，现代主义与后现代主义似乎没有明显的区别。从广义上说，现代主义指一个特定历史时期的文化特征，在这种文化中工业化和都市化的进程是改变人类经验的主要机制。早在20世纪初格奥尔格·齐美尔就说过：“现代生活最深层的问题都是出自个人在面对不可抗拒的社会压力时，要求保护其生存的自由与个性。”现代主

义意味着复杂的构成，它既是经济、技术和政治变化所产生的条件，也是对于这些条件所具有的某种态度。就艺术而言，它既包括某些正面的倾向，工业化时代的技术美学和视觉经验在现代主义艺术的风格和形式中的生动体现；也包括现代化进程所带来的精神与心理的条件，这些条件往往是消极的、病态的。马拉美在1876年说道：“马奈及其同伴的范围与目标是那种绘画再次浸泡在它的原因中……”^[1]对于现代主义艺术家来说，像马奈那样把他的绘画直接建立在针对广泛的现代社会生活问题的基础上的艺术家只是少数，但是在毕加索的艺术中，从玫瑰时期和蓝色时期的社会生活记录到《阿维尼翁少女》也没有一条截然分割的鸿沟。在早期现代主义的历史中，艺术自治和形式先决被极度地放大，工业革命和技术进步的模式被套用到艺术上，现代艺术的创造性和批判性就体现在对于传统的态度，新的技术产生后，传统的东西就不再有存在的理由，首当其冲的当然是古典艺术和学院艺术，而后是现代艺术本身。当马奈及其印象派从学院主义分离出来的时候，究竟是一种乐观的形式主义创造，还是传统人格向现代人人格分裂时的焦虑？

现代主义的书写被深深地打上了前卫的烙印。

本雅明曾说过前卫是试图“将传统从使它承受不住的陈规中解放出来”，反对已成规则的、制度化的事物，打断艺术发展的延续性。前卫总是将既成的事物与艺术和科学的进步相对立，前卫的反叛引发的（文化的）动乱不会导致文明的断裂，相反还将促进共同的正义、道德的进步和审美的提升。现代主义根植于前卫的实践，现代主义艺术在形式自律的逻辑下发展。在前卫艺术的理论中，现代主义与前卫艺术在实质上与它所生存的环境相割裂。一方面，前卫的实践以反对保守的古典艺术和学院艺术为起点，以平面化、抽象化的形式逐步解构传统，同时也形成自身的形式主义的发展逻辑。另一方面，前卫艺术又继承了古典艺术的精英制度，从贵族的上流社会转换到资产阶级的上流社会，因此前卫艺术意味着精英，是区别于流行文化与大众文化形式的基础。当然，学院化、制度化也意味着通俗化、商业化，前卫的精英文化在历史条件下也会沦为现实的庸俗文化。因此，格林伯格认为抽象艺术是最优秀的艺术，是艺术中的艺术。抽象艺术以其形式否定一切传统的、写实的、具象的造型样式，同时又以精英的姿态拒绝农民的、草根的欣赏。艺术被孤立出来，现代主义的艺术史也就成为形式主

义的历史。形式主义的批评家迈克尔·弗里德显然意识到了形式主义的危机，他在1965年写道：“当现代主义绘画越来越脱离与这个不稳定而又繁荣的社会的关联时，制造了现代主义绘画的现实辩证法则越来越利用道德经验——即生活本身——的强度、结构与复杂性……”^[2] 弗里德的论点暗示了只有使自身脱离“社会的关联”，现代主义绘画才能够利用现实的辩证法来维持其美学或道德的价值。1965年，距离本书所书写的开始时间已过去了二十多年，波普艺术和新现实主义正在成为主流，观念艺术也蠢蠢欲动，现代主义精心构筑的精英制度正在解体，大众文化则势不可挡。现代主义作为一种价值正在让位于现代性。现代主义可以是现代性的某种再现或表征，但远不能囊括现代性本身。现代性是一种条件，即艺术作品从其周围文化中过滤出来而又共享这个文化的条件。在现代主义的审美判断与社会关联发生冲突时，现代主义首先要审判的是道德判断或政治责任，但是在面对安迪·沃霍尔的《布里洛的盒子》或《玛丽莲·梦露》时，任何形式的判断都会失去意义，而艺术生存的条件则会显现出来。

艺术作品不可能脱离它的社会而存在，意识到

这一点不是理论的改变,而是实践的决定。尽管现代主义理论家一再证明艺术的判断就是纯粹形式的判断,与道德的、社会的、经济的、政治的判断无关。英国批评家克莱夫·贝尔说:“这看来是矛盾的,在一件艺术作品或作为艺术来判断的作品中只有艺术的性质是相关的性质。”^[1]但后现代主义恰恰是祛除了艺术的性质,而把艺术的性质赋予非艺术,使非艺术成为艺术。非艺术在什么条件下成为艺术,它以怎样的理由和方式来生存。回答这个问题,显然要进入一个社会的系统。阿瑟·C·丹托说:“最终在布里洛盒子和由布里洛盒子组成的艺术品之间作出区别的是某种理论。是理论把它带入艺术的世界中,防止它沦落为它所是的真实物品。当然,没有理论,人们是不可能把它看做艺术的。……艺术世界对于真实世界有点像上帝之城对于世俗之城的关系。”^[4]艺术理论与艺术世界成为一件日常生活的东西作为艺术作品的条件,上帝之城与世俗之城之间没有截然的鸿沟,同样的物品在两城之间却会有完全不同的性质。不过,艺术世界并非真正的上帝之城,它和世俗之城一样,由世俗的事物所构成,画廊、收藏、博物馆、文化机构、艺术批评、艺术史等,正是在这个世界里,艺术与非艺术、渺小与伟大、高雅与通俗、精英与大众都被操控在当代文化的策略中。普雷西奥兹在《收藏/博物馆》一文中说:“最有力量的代理是艺术的整

体化观念,博物馆学的原则通过这个代理最终成功地实现世界文化的全球殖民化。作为最显著的现代欧洲的创造之一,‘艺术’已是一种为回溯性地重写人类社会历史的最有效的意识形态工具。”

后现代主义的书写显然不同于现代主义,尽管现代主义的历史也在重新审视。

是为序。

易 英
2006年6月

注释:

[1] 马拉美,转引自T.J.Clack: *The Painting of Modern Life*, p.11。

[2] 引自《艺术史批评术语》(Robert S.Nelson & Richard Shiff: *Critical Terms for Art History*, The University of Chicago Press, 1992, Avant-garde, Modernism, Collection/Museum)。

[3] 同上。

[4] [美]阿瑟·丹托:《艺术世界》,王春辰译,刊于《艺术家茶座》2005年7月第3辑,山东人民出版社,46~60页。

目 录

中文版序言	1
第二版前言	3
致谢	5
前言	8
第一章 导论	10
走向作为思想方式的艺术	10
前卫的概念	12
本书的批评观点	14
注释	18
第二章 40年代的纽约	20
纽约成为中心	20
超现实主义	20
美国实用主义及其社会意义	23
大萧条和艺术品进步管理局	28
欧洲现代主义随处可见	29
纽约的欧洲人	31
纽约的新运动感	35
纽约画派艺术家的共同性与差异性	35
纽约画派艺术的自动主义与行动	38
行动与存在主义	39
克里夫德·斯蒂尔	41
阿道夫·戈特利布	42
弗兰兹·克莱恩	42
纽约画派的朋友	44
注释	48
第三章 与欧洲对话	50
亚历山大·卡尔德	50
卡尔德的早年生活和主题	50
卡尔德在巴黎	53
宇宙意象与活动雕塑	55
汉斯·霍夫曼	62

来自欧洲的风格经验	62
霍夫曼的艺术理论	64
霍夫曼的绘画	65
阿什利·戈尔基	71
戈尔基的生活（现实与想象）	71
戈尔基风格的发展	73
戈尔基晚期作品	79
罗伯特·马瑟韦尔	82
与欧洲现代派的知识关联	82
马瑟韦尔作品中不断出现的主题	84
马瑟韦尔早期生涯中的教学、写作与编辑工作	84
马瑟韦尔的绘画	85
德库宁	91
德库宁的训练和早期生涯	92
解剖分解为抽象	94
解剖形式分解为笔触	97
德库宁在20世纪50年代的抽象作品	101
20世纪60年代的《女人》系列与后期作品	102
注释	105
第四章 存在主义崭露头角	110
杰克逊·波洛克	110
波洛克的早期生活和影响	112
波洛克在20世纪40年代早期的突破	113
波洛克转向纯姿态风格	115
被滴洒、泼溅的画布	118
波洛克在1950年	123
巴尼特·纽曼	125
纽曼的《同一！》作品的启示	128
40年代后期的绘画作品	130
50年代的《人：崇高的和英雄的》和其他作品	132
《十字架之十四站》	135
马克·罗斯科	136
罗斯科定型的年代	137

转向古典神话	138
超现实主义、精神分析和“神话精神”	141
让难以言说者“英雄化”	143
壁画与其他晚期作品	144
戴维·史密斯与纽约画派的雕塑	148
史密斯初入艺术世界	150
机器美学与无意识	152
象形画与《哈德逊河风景》	154
存在主义遭遇身边的材料	156
职业成功与个人牺牲	157
人物出场与后十年的作品	157
注释	164
第五章 40年代后期的欧洲新大师	168
让·杜布菲与战后巴黎	168
杜布菲40年代的作品	171
杜布菲的哲学前提	173
50年代关注物质	176
一种宏大的煽风格	178
贾柯梅蒂的存在主义外形	180
弗朗西斯·培根	185
注释	193
第六章 50年代的一些国际潮流	196
纯化的抽象	196
欧洲与材料的物理性相遇	196
纽约行动绘画的物质阅读	202
格林伯格的现代主义定义	203
格林伯格派	204
形式主义绘画	206
欧洲与美国的“人物新形象”	209
眼镜蛇画派	209
50年代的具象复活	213
海湾区的具象绘画	219

芝加哥的存在主义意象艺术	222
注释	224
第七章 “垮掉的一代”:美国的50年代	226
“心灵的科尼岛”	226
约翰·凯奇	228
麦尔斯·坎宁安	230
1952年凯奇的“事件”	231
具体协会 (Gutai)	231
罗伯特·劳申伯	233
作为生活之镜的自我	233
劳申伯的早期生涯	236
混合绘画	237
为但丁《神曲》作的插图	238
混合作品的结束	240
丝网绘画	242
表演与60年代后期的版画	244
挪用真实:垃圾雕塑与偶发艺术	245
垃圾	245
偶发艺术的起源	248
贾德森舞蹈剧院	251
激浪	252
“走进来”绘画	252
克莱斯·奥登伯格	256
“射线枪”的“冷存在主义”与《大街》	257
店铺时代	257
软雕塑	259
纪念碑方案	261
实现纪念碑与建筑的比例	263
贾斯珀·约翰斯	267
“自然”就是我们如何描绘它	267
作为关于语言话语的绘画	267
一种关于“被发现的”表现美学	270
情感与距离	270

综合物品：所见与所知	271
1959年的绘画	272
60年代早期的新情感色调	275
探索语言哲学	277
1962年的《潜水员》	278
《潜望镜（哈特·克雷恩）》	279
观看的知觉复杂性	281
排线标记绘画	282
放弃储备	283
注释	287
第八章 50年代后期的欧洲前卫艺术	292
新现实主义	292
伊夫·克莱因的浪漫主义	292
《缝隙》	295
“活动画笔”	295
寻求非物质性	297
克莱因的死亡	299
新现实主义派	299
约瑟夫·博伊斯	303
呈现自然中的泛灵论	304
作为萨满的艺术家	306
作为心灵的创造生活的艺术	307
英国波普：从独立小组到戴维·霍克尼	310
独立小组的主要人物	311
展览	312
作为艺术家的保罗兹和汉密尔顿	313
波普图像重新融入高级艺术	314
戴维·霍克尼	316
注释	320
第九章 符号景象：1960年到1965年的美国波普艺术	322
电子意识与纽约波普	322
理论的转折点	322

形成大众意识的事件	324
用波普艺术的中性图像网来拼贴现实	325
安迪·沃霍尔	329
沃霍尔的背景	330
选择非选择性	330
清除艺术家的笔触	333
令人惊恐的空无	335
工厂场面	336
商业艺术和徘徊于其后的“影子”	338
罗伊·利希滕斯坦	341
詹姆斯·罗森奎斯特	344
H.C.维斯特曼、彼得·索尔、“多毛人物”小组	349
H.C.维斯特曼	349
彼得·索尔	354
“多毛人物”小组	357
西海岸波普	361
恶俗艺术	362
彼得·沃尔克斯	366
60年代的政治性文化空气	367
威廉·威利	367
埃德·吉恩霍尔茨	369
洛杉矶波普	370
罗伯特·阿内森	374
阿内森对传统陶艺的突破	374
马桶	374
技术的突破	377
60年代中期的表现对象	377
自画像式作品	377
表达政治的声音	381
透过波洛克的内省	382
注释	383
第十章 物质的本性：60年代后期艺术	386
回到最初的原则——极少艺术	386

弗兰克·斯特拉	390
唐纳德·贾德	392
托尼·史密斯	393
卡尔·安德烈	395
唐·弗莱文	397
罗伯特·莫里斯	398
索尔·里维特	401
洛杉矶光与空间运动	402
绘画中的表现对象/观念/错觉	404
对绘画中表面处理的关注	405
伊娃·海塞与材料和方法的研究	406
伊娃·海塞	407
玻璃纤维与乳胶的直接效果	409
布鲁斯·瑙曼与理查德·塞拉	411
布鲁斯·瑙曼	411
理查德·图特尔	414
理查德·塞拉	415
创作风景的艺术家	419
迈克尔·海泽	419
瓦尔特·德·马利亚	422
罗伯特·史密森	424
偶然的程式	429
贫困艺术和欧洲艺术与自然的一贯联系	430
注释	436
第十一章 政治运动与后现代主义：朝向 70 年代的艺术转型	440
重新激起的前卫艺术	440
60 年代后期的批评环境	440
语言与尺度	442
自然中的艺术	446
维托·阿孔奇：对观念艺术的界定	449
身体艺术	450
安娜·曼蒂尔塔	453
利基娅·克拉克与海利奥·奥提卡	454

行为艺术	456
白南准的电子自然	457
直接评论政治	459
马赛尔·布拉德蒂斯	460
情境理论	461
潜在的广泛政治行为	461
克里斯托和珍妮-克劳德	462
真实剧情中的艺术	462
向建筑物包装上的转变	466
作品的后勤保障	468
《包围岛屿》	470
克里斯托和珍妮-克劳德在90年代的活动	472
后现代主义	474
西格玛·波尔克	474
杰哈德·里希特	478
约翰·巴尔德萨利	482
注释	484
第十二章 70年代整体文化的延续	488
新的多元化	488
艺术与女性主义	492
主流摄影	496
五光十色的照相写实主义	497
真实的空间	500
公共景观	501
挪用景观：查尔斯·西蒙德	505
戈登·马塔-克拉克的景观批判	506
文化的复杂性	508
罗迈利·比尔敦	509
比尔敦60年代的拼贴	510
艾丽丝·埃考克	513
埃考克80年代作品中暗喻对心理表现的替换	517
菲利普·格斯顿的晚期风格	521
格斯顿的早期艺术	523