

《世界美术》文选

纽约的没落

易英 主编

DECLINE OF
NEW YORK

河北美术出版社

《世界美术》文选

纽约的没落
DECLINE OF
NEW YORK

易 英 主编

河北美术出版社

图书在版编目(CIP)数据

纽约的没落 / 易英主编. — 石家庄: 河北美术出版社,
2004.6

(世界美术文选)

ISBN 7-5310-2281-8

I. 纽... II. 易... III. 美术理论—西方国家—现代—文集 IV. J0-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2004) 第 017325 号

责任编辑: 冀少峰

设计总监: 王小刚

装帧设计: 曹 震

《世界美术》文选

纽约的没落 NIUYUE DE MOLUO

易英 主编

出版发行: 河北美术出版社

河北省石家庄市和平西路新文里 8 号

邮政编码: 050071

制 版: 北京新瑞亮彩图文制版有限公司

印 刷: 北京佳信达艺术印刷有限公司

开 本: 880mm × 1230mm 1/32

印 张: 7

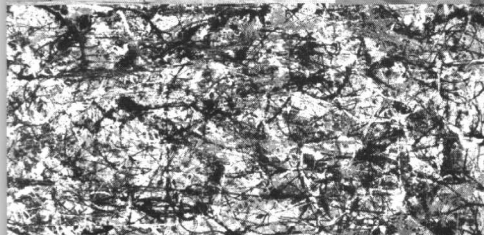
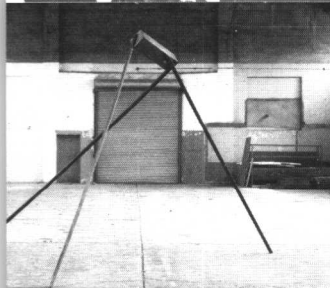
印 数: 1~3000

版 次: 2004 年 6 月第 1 版第 1 次印刷

定 价: 31.00 元

内容提要

后现代主义不是一种价值,而是指一个特定的历史时期,即第二次世界大战以后到20世纪70年代前后这个时期。美国的抽象表现主义,作为战后最强劲的现代主义艺术运动,虽然是纯抽象的绘画,但却有着极为深刻复杂的政治背景。克莱门特·格林伯格的《前卫艺术与庸俗文化》和《走向更新的拉奥孔》,伊娃·科克罗夫特的《抽象表现主义:冷战的武器》和罗伯特·休斯的《纽约的没落》等,从不同的角度粗略勾勒出从现代主义批评到后现代主义批评的历史线索。



序 言

《〈世界美术〉文选》收集了20世纪90年代以来在《世界美术》杂志上发表的理论文章。《世界美术》主要是介绍外国的现当代艺术，着重在艺术家与作品、艺术思潮与流派、艺术运动与批评、艺术史研究等方面，理论的比重不是很大，因此也不很系统。但由于《世界美术》重点在现当代艺术，在理论的选择上也偏重于现当代，着重在现代主义后期到后现代主义这个阶段。同样，《世界美术》作为一份艺术期刊，也不是探讨艰深的理论问题，为配合刊物的主要内容，在理论上也偏重美术史研究、美术史方法与艺术批评。

后现代主义不是一种价值，而是指一个特定的历史时期，即第二次世界大战以后到20世纪70年代前后这个时期。战后最强劲的现代主义艺术运动无疑是美国的抽象表现主义，与早期现代主义到巴黎画派不同，抽象表现主义虽然是纯抽象的绘画，但有着极为深刻复杂的政治背景。克莱门特·格林伯格的《前卫艺术与庸俗文化》是现代主义后期形式批评的重要文献，他从历史、文化、社会的层面上论述抽象艺术的意义，前卫艺术不只是审美的问题，作为现代艺术的最高表现形式它体现了一种自由的精神，它在反抗权力制度的同时又是精英文化制度的合法继承者。大众文化不仅是现代资本主义文化的后卫，学院主义在前卫艺术的条件下也沦落为和大众文化一样的低级的、庸俗的文化。在《走向更新的拉奥孔》中，格林伯格阐述了抽象艺术的历史

进程，从印象派开始的“平面化”过程也是以三度空间造型体系为特征欧洲艺术传统逐步瓦解的过程。格林伯格确立了前卫艺术的形式主义规则，但这个规则并不是形式的类型化规则，而是历史、文化、社会对形式的要求，或形式在历史语境中怎样生效的规则。格林伯格代表了现代主义形式批评的最高阶段，但也显示了形式批评的危机。艺术不能从内部做出解释，而是取决于外部的条件。伊娃·科克罗夫特的《抽象表现主义：冷战的武器》全面分析了抽象表现主义的历史境遇，处于现代主义与后现代主义之交的抽象表现主义早已不是现代主义的艺术自律，而是与美国的政治文化有着千丝万缕的联系，它体现出来的不是艺术自身的价值，而是美国文化的胜利。随着战后纽约成为西方政治、经济、文化的中心，抽象表现主义也成为美国价值观的标志。科克罗夫特的文章并不是写于抽象表现主义的时代，而是社会批评的历史反思。同样，罗伯特·休斯的《纽约的没落》也是在后现代主义立场上的历史的观照，纽约的没落不是纽约自身活力的丧失，而是中心的解构，当一种文化成为中心或霸权的时候，也就是一种文化的末期。罗伯特·休斯对于文化阿谀主义的批判，深刻揭示了当代文化的殖民化倾向，暗示了在全球化条件下文化多元主义与文化霸权的对抗。在《纽约的没落》这一集中的一组文章粗略地勾勒出从现代主义批评到后现代主义批评的历史线索。

《艺术的方位》集中介绍了西方当代艺术的诸多现象，其中起提纲挈领作用的两篇为威尼斯双年展撰写的文章，阿基内·博尼托·奥利瓦的《艺术的基本方位》和杰尔马诺·切兰特的《1997年威尼斯双年展——未来、过去、现在》。作为美术史家与批评家的奥利瓦不仅看到了现代主义的危机，而且还

看到西方文化的危机，一种文化的活力不是来自其自身，而是来自其对抗的力量，（西方）文化的出走和文化的游牧就是要从异质文化中汲取新的活力，与早期现代主义的原始主义不同，文化多元主义否定单一的文化价值与中心，艺术的眼光不仅放到西方以外的文化，同时也包括自身文化的边缘。在奥利瓦看来，一切耗散都是为了重建，出走是为了回归，多元实际上是一个耗散与出走的过程，在游牧的彼岸是艺术的重建。同样，当代艺术也不再是单一的模式，传统的样式被挤到了边缘。文化的多元、观念的多样和媒材的多变成为西方当代艺术的整体特征，后现代主义不仅消解了文化的中心，也消解了艺术的偶像与英雄，历史再也不会回到毕加索、马蒂斯的艺术家的时代，也不会回到罗杰·弗莱和格林伯格的批评家的时代，而是策划人的时代。策划人在艺术的创造与当代思想之间架起一座桥梁，不过，策划人不是把思想灌注到艺术作品中，是把思想体现在展览中。奥利瓦的文化多元主义和威尼斯双年展的策划就是典型的案例。

《历史的重构》主要是美术史方法的文章，虽然不是很系统，但也从三个方面反映了美术史方法的历史与现状。1. 美术史家的方法论研究，主要是欧文·帕诺夫斯基的《艺术意志的概念》，这是帕诺夫斯基的早期论文，对美术史家李格尔的风格学思想进行解读与阐释，虽然这篇文章写于帕诺夫斯基的图像学思想形成之前，但可以看出图像学与风格学的渊源关系，是一篇艺术史哲学的精彩论文。2. 美术史家的美术史研究与批评，如琳达·诺奇林的《为什么没有伟大的女艺术家》。女性主义艺术批评是女性主义理论的一部分，也是后现代主义批评的重要组成部分，女性主义的艺术史家区别于女性艺术史

家，后者关注历史上的女艺术家，如同女艺术家关注女性的生活方式与生活空间。女性主义艺术史家对主流的艺术史学提出质疑，从女性主义的视角论述艺术史的本质与艺术的经验。³ 当代学者对美术史家的研究，如安德鲁·海明威的《夏皮罗与30年代的马克思主义》和戴维·卡里尔的《欧文·帕诺夫斯基、莱奥·施泰因贝格、戴维·卡里尔：美术史阐释中的客观性问题》。特别值得一提的是国内学者沈语冰的《哲学对艺术的剥夺：阿瑟·丹托的艺术批评观》，作为哲学家的丹托并不是一个美术史家，但他的艺术史批评却对艺术理论产生了很大影响，他在20世纪80年代提出的“艺术的终结”至今仍是后现代艺术理论的热点。

《共享的价值》同样涉及美术史方法，其侧重点在对于美术史的具体研究。诺奇林的《〈摆姿势的女子〉中的人体政治》是对印象派画家修拉作品的研究，从女性主义批评的视角重新解读了作品。约翰·豪斯的《时间的循环》也是对印象主义艺术的重新解释，印象主义绘画追求纯艺术的表现，对印象主义的历史定位也在形式的革命；《历史的循环》从社会环境的角度研究印象派，从宗法社会的土地制度向资本主义工业化过渡的历史背景探讨艺术家走向农村走向大自然的原因。在这方面，托马斯·克劳的《视觉艺术中的现代主义和大众文化》无疑是经典之作。托马斯·克劳是社会批评的代表人物，这篇文章选自他的名著《大众文化与现代艺术》。克劳将印象派的题材界定在“闲暇”，马奈的《草地上的午餐》、莫奈的《阿尔让特伊河沿岸风光》（中产阶级住宅区周围的景色）、雷诺阿的《游艇上的午餐》、德加的《舞蹈演员》、修拉的《大碗岛的星期日下午》等等，无一不是以中产阶级的生活方式和情

趣为题材，艺术家本人所从属的社会阶层、画中的人物和画的观众在社会关系上的一致性。“闲暇”也可以作为一种复合含义来看待，它不仅指画面上通过郊游、野餐、歌舞表演等题材表现出的闲情逸致，同时，在这种现象的背后还有生产关系的变化所带来的阶级变化和生活方式的变化。中产阶级既不是无所事事的“多余的贵族”，也不是原始积累时期粗俗的小资产者，而是受过良好教育的、有固定职业的白领阶层，他们的文化生活方式既不同于华托笔下宫廷贵族的“游乐图”，也不同于荷兰小画派的市井题材，印象派画家笔下的中产阶级消遣方式实际上是特定社会阶层的礼仪与身份。

《世界美术》杂志创刊于20世纪70年代末，在邵大箴教授和佟景韩教授两任主编的主持下，在研究介绍世界美术方面做了大量工作，对新时期以来中国现代艺术的发展产生很大影响，这本文集只是这些工作的一小部分。在编辑本书的过程中，中央美术学院美术史系的研究生初枢昊、周博提供了很大帮助。本书的很多译者长期以来对《世界美术》提供了宝贵的支持，我们深表感谢。由于专业水平和编辑力量有限，在原文的校对工作上多有遗漏和错误，希望广大读者批评指正。

易 英 中央美术学院教授 博士生导师

《世界美术》杂志社社长

目录 CONTENTS

- ◎前卫艺术与庸俗文化 / [美] 克莱门特·格林伯格 著 易英 译 001
- ◎走向更新的拉奥孔 / [美] 克莱门特·格林伯格 著 易英 译 026
- ◎抽象表现主义，冷战的武器 / [美] 伊娃·科克罗夫特 著 高岭 译 050
- ◎杰克逊·波洛克的美式崇高 / [美] 卡特·拉特克利夫 著 张敢 译 064
- ◎后现代主义艺术 / [美] 约翰·T·波莱蒂 著 周宪 译 078
- ◎纽约的没落 / [澳大利亚] 罗伯特·休斯 著 易英 译 108
- ◎与约翰·凯奇对话 / [美] 理查德·科斯特拉内茨 著 廖肠 译 152
- ◎英国绘画中的形式主义和具象传统 / [英] 安德烈·考森 著 李建群 译 196

前卫艺术与庸俗文化

[美] 克莱门特·格林伯格 著

易 英 译

完全相同的文明同时产生两种如此不同的事物，如一首艾略特的诗和一首丁·潘·阿伦的歌，或一幅勃拉克的画和一张《星期六晚邮报》的封面。从表面上看，四者都是在文化的秩序中，都是同一文化的各个部分和同一社会的产物。不过，它们的联系也就到此为止。一首艾略特的诗和一首埃迪·古斯特的诗——什么规模的文化景观大得使我们足以把它们置于一种相互照亮的关系中呢？类似这种在一个单独的文化传统框架之内的差异，现在和过去都被认为是理所当然的事实——这种事实说明了差异是事物的自然秩序的一部分吗？或者它是某种全新的事物，特别是对我们的时代而言？

仅仅限于对美学的研究还不能得出全部答案。在我看来，必须更精确地和比过去更具有创造性地来考察由特定的——不是一般的——个体所体验的审美经验和产生那种经验的社会历史环境之间的关系。经过考察所阐明的事实将回答上面提到的问题，以及其他可能更重要的问题。



一个在发展过程中的社会，当它变得越来越不能正确评价其特有形式的必然性，不能打破艺术家和作家为了与观众和读者进行交流而不得不主要依赖观念的时候，它也日益难于接受任何新的东西。包括宗教、权威、传统、风格在内的各种事物都陷入疑惑之中，作家或艺术家对其接受者对他用于创作的象征与符号做出的反应也不能做出估计。在过去，这样一种形势总是成为一种停滞不前的亚历山大主义（指后期希腊化风格——译注）和学院主义，在

这种学院主义中，真正重要的课题因矛盾重重而无人问津，创造性的行为蜕变为精湛的雕虫小技，一切较为重大的问题都已在前代大师的先例中探讨过了。同样的主题在一百件不同作品中机械地变动：斯太夏斯（Staticcs，古罗马诗人——译注）、风格雅致的散文、罗马雕塑、“美术”的绘画和新共和主义建筑，没有诞生一样新的东西。

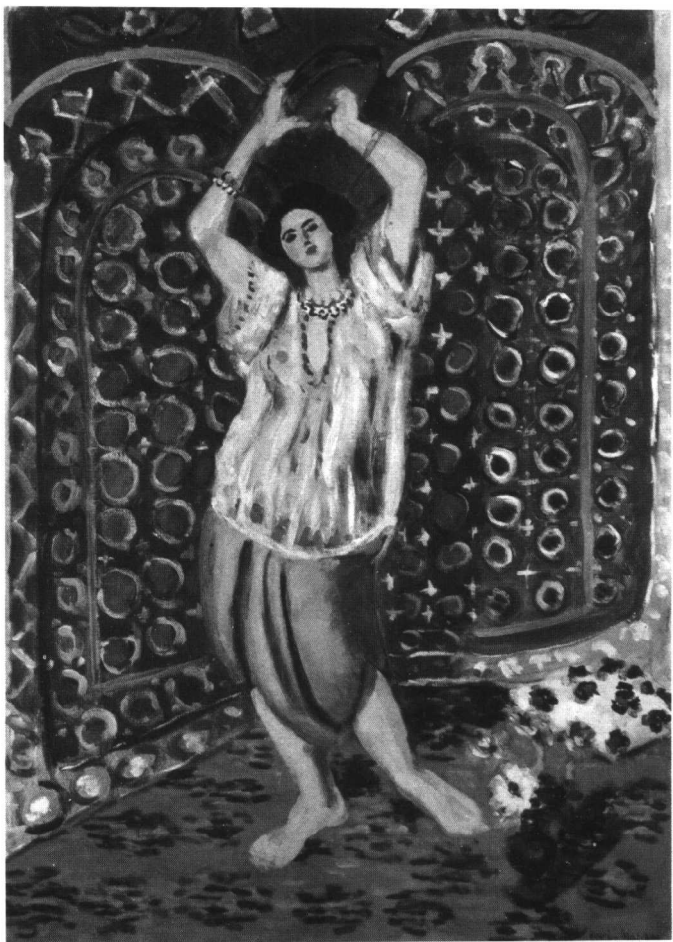
在我们当前社会的堕落中一个有希望的信号是我们——我们中的一部分——已经不愿接受我们自身文化中的这个末期。在力求摆脱亚历山大主义的过程中，西方资产阶级社会的一部分已经产生了某种前所未闻的事物：前卫文化。一种更先进的历史观念——较严格地说，是一种新的社会批评和历史批评的——带来这种可能性。这种批评并不以永无尽头的乌托邦来面对我们现存的社会，而是根据历史的和前在事物的因果关系，根据处于每个社会核心的形式的合理性与功能来作严肃的考察。这样，我们当今的资产阶级社会秩序被作为一种生命的“自然”条件显示出来，它不是一成不变的，不过是在社会次序的系列中的最后一个环节。这种新的世界观成为19世纪五六十年代先进知识分子意识的一部分，不久也为艺术家和诗人所接受，尽管大部分是不自觉的。因此，在年代的顺序上——也在地理位置上——前卫文化与欧洲科学革命思想的第一次突飞猛进同时发生，这并不是偶然的。

确实，第一批波希米亚开拓者（指前卫艺术家——译注）——他们当时也等于是前卫的——不久就证明他们有意不介入政治。但是，如果在他们周围没有革命思想的传播，他们决不会为了确定他们不是某一事物而迫使自己摆脱“资产阶级”的概念。没有革命的政治观点的道义帮助，他们也没有勇气像他

们反对公认的社会准则那样敢作敢为地维护自己。做到这一点确实需要勇气。因为波希米亚人对资产阶级社会的前卫性利益也意味着对资本主义市场的离异，艺术家和作家正是被衰败的贵族赞助人抛弃在这个市场（至少，它在表面上意味着这一点——意味着在小阁楼上挨饿——尽管，这将在后面说明，前卫艺术仍依附于资产阶级社会，确切地说，因为它需要资产阶级的金钱）。

但确实，一旦前卫艺术成功地使自己“超然”于社会，它就会改变方向，对革命政治和资产阶级都拒绝接受。革命被保留在社会之中，但当它陷入那些自古以来文化就必须依赖的“宝贵的”、公理式的信念中的时候，艺术和诗歌就极其不安地发现它是混乱不堪的意识形态斗争的一部分。因此，结果必然是前卫艺术真正的和最重要的功能不是“实验”，而是发现一条途径，前卫艺术沿着这条途径就可能是文化在意识形态的混乱与动荡中“运行”。前卫诗人和艺术家在公众面前消失了，他们使艺术狭隘化或提升为一种绝对的表现，一切关系和矛盾在这种表现中不是被解决就是彻底失败，他们力求通过这种方式使自己的艺术保持在高级水平。“为艺术而艺术”和“纯诗”出现了，题材和内容成为像瘟疫一样的东西惟恐避之不及。

在寻求绝对的过程中，前卫艺术已经达到了“抽象”或“非客观”的程度——诗歌也是如此。前卫诗人和艺术家实际上试图模仿上帝，在自然本身是有效的方式中，在一处风景——本身在审美上最有效的方式中，通过创造只是在艺术自身的语汇中有效的某种东西来模仿上帝；某种东西特定了非创造的意义、类比或原型的独立性。内容被如此彻底地分解为形式，即艺术或文学作品在整体或局部上都不能缩减为不是其自身的任何事物的形式。



马蒂斯

《蓝色的和谐》

1926 年

布面油彩 92.1cm × 65.1cm

美国 加州 诺顿·西蒙艺术基金会藏



康定斯基
《即兴 第30号》
1913年
布面油彩 119cm × 110cm
美国 芝加哥美术学院藏



毕加索
《三乐师》
1921年
布面油彩 203.2cm × 187.9cm
美国 费城美术馆藏