

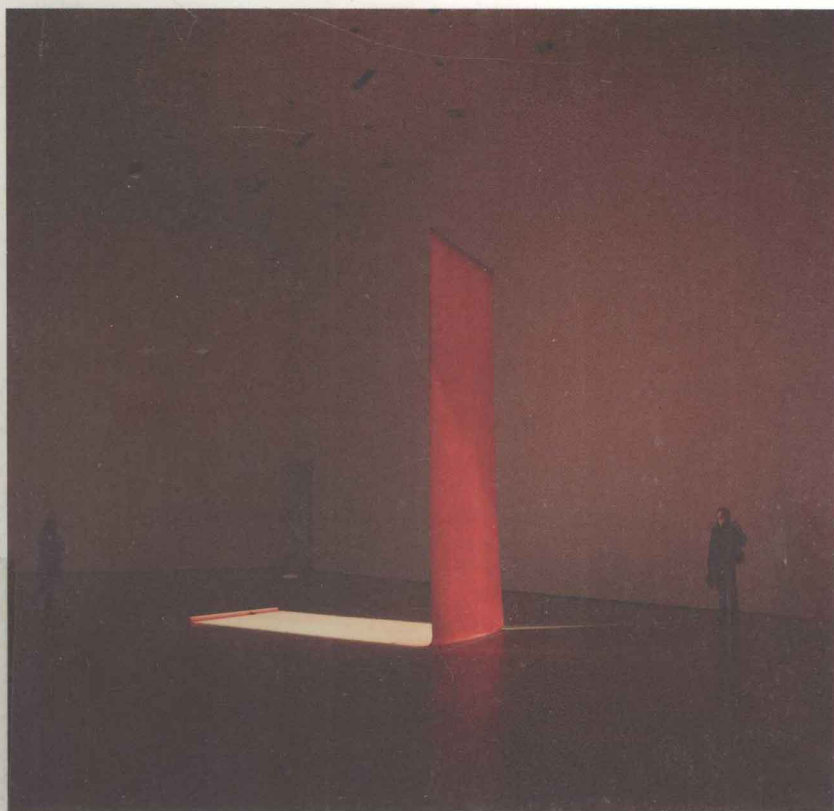
当代艺术理论前沿

THE FOREFRONT OF CONTEMPORARY ART THEORIES

第三辑

· 建国十七年美术

主编 | 朱其



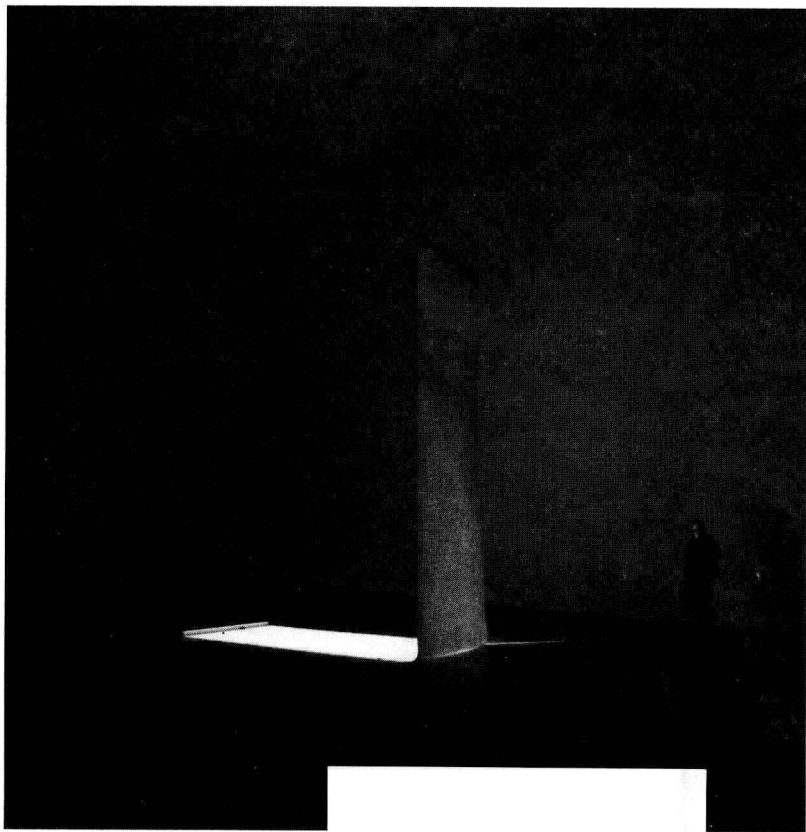
当代艺术理论前沿

THE FOREFRONT OF CONTEMPORARY ART THEORIES

第三辑

建国十七年美术

主编 | 朱其



江苏美术出版社

图书在版编目(CIP)数据

当代艺术理论前沿. 3 / 朱其编著. —南京:江苏
美术出版社, 2012.9

ISBN 978-7-5344-5038-9

I. ①当… II. ①朱… III. ①艺术理论-研究-世界
-现代 IV. ①J0

中国版本图书馆CIP数据核字(2012)第225568号

出品人 周海歌
选题策划 毛晓剑
责任编辑 郑 晓
 王 煦
装帧设计 丛镜蔚
责任校对 刁海裕
责任监印 朱晓燕

书 名 当代艺术理论前沿3

出版发行 凤凰出版传媒集团(南京市湖南路1号A楼 邮编 210009)
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)

集团网址 <http://www.ppm.cn>

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 南京大众新科技印刷有限公司

开 本 787×1092 1/16

印 张 17

版 次 2012年10月第1版 2012年10月第1次印刷

标准书号 ISBN 978-7-5344-5038-9

定 价 45.00元

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

卷首语

文 / 朱其

经历了近一年的忙忙碌碌，终于在零碎时光中将第三辑编完。这一辑推出“建国十七年美术”专题，建国十七年选题在文学研究领域早在十年前就先行一步，但是美术理论界的年轻学者近年亦在奋起直追。在“新中国的现代性：五六十年代的中国绘画”主题下，葛玉君、万新华、周博、李朝霞、段君等五位学人分别对五六十年代的中国画、革命主题绘画、政治宣传画作了探讨。

中国的近现代美术史的研究正在进入一个选题拓展、文献“细化”以及理论新视角的阶段。本辑新论文不少，比如朱其的“民国时期对西方抽象艺术的译介及误读”和周博的“苏联蒙太奇与建国初的政治宣传画”，都是艺术史论界未曾涉及的选题，并披露了一些新的研究材料。李朝霞从图像的意识形态征候角度的“血衣”研究，韩雪岩从文化现代性角度对民国时期比亚兹莱在上海的传播研究，都表

现出对新的理论方法的引入意识。

对海外艺术理论的译介和研究仍然是一个有待深入的领域。《纽约如何盗取了现代艺术的理念》一书是美国抽象表现主义研究的力作,时至今日,国内学界对抽象表现主义崛起的历史原因的了解仍停留在初浅的格林伯格的形式主义论述上,该书的序言在本辑系国内首次发表,有助于青年学人对这一课题的深入提供一个索引。该书的中译本亦将有望在年内出版。

德国策展人、艺术批评家奥利弗·泽波克有关艺术和科学关系的探讨,以及涉及艺术市场、新现代性、双年展、博览会和收藏形式的关系的两篇译文,都是当代艺术理论的新话题。王志亮的有关马克思主义与当代艺术的关系,也是国内这一课题的最新涉猎。

美国学者巴布鲁克的《自然美与文人画:石涛、梅洛-庞蒂与绘画实践》是一篇海外中国画研究的独特力作,他从法国哲学家梅洛·庞蒂的现象学理论来解读石涛和中国文人画,为中西的比较绘画研究打开了一个新窗口。本期还增加了艺术家研究的栏目,以当代水墨艺术家张羽为个

案,逐步建构有关中国新水墨的理论论述。

书评部分介绍了学者张晓凌的近作,他贡献了对中国当代艺术与消费社会及其现代性关系的深层研究和思考。另外,青年女作家杜冰冰的先锋小说的书评也首次纳入本丛书,这个选题作为当代艺术研究的一个扩展视野。

《当代艺术理论前沿》出版了两期,时间一晃已过了三年,这个理论丛书正引起着广大对当代艺术理论建构有兴趣的同仁的关注,希望更多的学者及青年学人能够赐稿。

2012年7月15日修改于望京

目 录

卷首语

Preface

纽约如何盗取了现代艺术观念? 塞吉·居尔波特 / 001

How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War

Serge Guilbaut

新中国的现代性:五六十年代的中国绘画 / 019

Modernity of New China: Chinese Modern Painting in the 1950s and 1960s

五十年代初期的中国画论争 葛玉君 / 019

Parsing the Controversy of Chinese Traditional Painting at the Beginning of the Fifties in the 20th Century Ge Yujun

新中国十七年江苏国画的建设主题 万新华 / 031

New China, New Atmosphere, New Taste: The Constructional Theme beneath the Jiangsu Artists' Hands From 1949 to 1966 Wan Xinhua

苏联的“照相蒙太奇”与建国初的政治宣传画 周 博 / 062

Collage Ideal Spectacle: Spread of Photomontage and Its Chinese Situation Zhou Bo

王式廓的《血衣》分析 李朝霞 / 090

Characterization of class struggle in the image: "Fine Art" magazine discussions about "Xue Yi"

Li Zhaoxia

董希文的《开国大典》修改史 段 君 / 106

A Brief History: Dong Xiwen's Modification of Founding Ceremony of PRC Duan Jun

民国美术史研究 / 117

Study On Minguo Art History

民国时期对抽象艺术的译介及误读 朱 其 / 117

Translation and Misunderstanding of Western Abstract Art in Early Twentieth-century China

Zhu Qi

比亚兹莱在上海: 1921—1931年美术现代性的中国面孔 韩雪岩 / 136

Aubrey Beardsley in Shanghai: Art Modernity's Chinese Face (1921—1930) Han Xueyan

庞薰琹四十年代的装饰画研究 吴洪亮 / 150

Finding strength when tracing root: Pang Xunqin's research on Chinese traditional art and ethnic art in the 1930s and 1940s Wu Hongliang

域外视野 / 165

International perspective

艺术和科学的混合 (德) 奥利弗·泽波克 / 165

Inscriptions between Art and Science Oliver Zybok

马克思主义分析哲学视野下的当代艺术理论 王志亮 / 184

Art Institute and Art world: Contemporary Art Theory in the Light of Marxism and Analytics

Wang Zhiliang

新现代性,新双年展主义,新博览会主义 佩科·巴拉甘 / 195

Neo-modernity, neo-biennialism, neo-fairism Paco Barragan

自然美与文人画:石涛、梅洛-庞蒂与绘画实践 戴维·亚当·布鲁贝克 / 218

Natural Beauty and Literati Strokes: Shi Tao, Merleau-Ponty and the Practice of Painting

David Adam. Brubaker

艺术家 / 240

Artist

指印:水墨、自然与抽象形式 朱其 张羽 / 240

Ink-Painting, Nature, and the Abstract Form Zhu Qi/Zhang Yu

张羽:多元面向的艺术家 金福基 / 251

Artist as an All-round Player Bog-gi Kim

自述:指印——修行 张羽 / 256

Comment: Fingerprints, Self-Cultivation Zhang Yu

书评 / 258

Book Review

《消费主义时代中国社会的文化寓言：中国当代艺术考察报告》

陈 明 / 258

Cultural Fable of China Society in Times of consumerism: Research Report on Chinese Contemporary Art Chen Ming

《她世纪》 王勤文 / 261

She's world in her mind Wang Qinwen

封面、封二张羽作品图片

封三《当代艺术理论前沿》前两期书讯

纽约如何盗取了现代艺术观念？

(How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War)

文 / 塞吉·居尔波特 (Serge Guilbaut) 译 / 孙晓霞

一个完美的电影理论工作者应该是一个对电影又爱又恨的人。这是一个曾经深爱电影但为了能从另一个角度接近电影而放弃这种爱的人，他要让曾经给他带来快乐的电影变成一种视觉本能的对象。这个人如失恋般地终止对电影的爱，但却不去找寻新的恋情，而是从一个更高的角度审视电影。这个人将电影并入自己的灵魂进行自我分析，电影变成他灵魂特有的有机部分而不是对自我的折磨，电影以千百种柔弱而简单的方式感染到全部的自我并使其麻痹。这个人未能忘记电影中情绪的变化和明了的直观性曾给他带来怎样的快乐，但却不再淹没在这些记忆中。这个人不会听任往事从身旁溜走，他紧盯它不放。爱与不爱，何以抉择：最终，我们不得不说，电影理论者既要身在其中，又要能置之度外！

——克里斯蒂安·麦茨 (Christian Metz)《想象的能指》

二次世界大战后，艺术界见证了美国先锋艺术的诞生与发展，短短几年时间，它成功地将文化中心从巴黎转移到了纽约。本书的目的就是要考察先锋艺术的主流风格，即抽象表现主义的历史和意义。

直至今日，大多数对这个时期的艺术研究，要么着力于动态美学比如马吉特·罗威尔 (Margit Rowell)、哈罗德·罗森堡格 (Harold Rosenberg)；要么注重对作品形式上的品质进行研究，仅仅将注

意力集中在媒介与风格流派上的影响,比如克莱门特·格林伯格、威廉·鲁宾(William Rubin)、迈克尔·弗雷德(Michael Fried)、厄尔文·桑德勒(Irving Sandler)。与此相反,我要重点考察的是这一时期的政治和文化影响。我的中心议题是:如欧洲和美国的评论员经常提到的那样^①,美国的先锋艺术在国内和国际上空前成功的原因不仅在于其美学和风格流派方面,它同时,甚至更多方面是由于它在意识形态运动方面引发的共鸣。

本书是对抽象表现主义艺术的社会学研究,期望能领悟为什么美国先锋艺术会采取了抽象形式,以及为何这种形式最终会如此成功?答案是复杂的,但我相信,一旦这些作品以及涉及画家们的著作被放置到历史和经济背景的对立面时,它们就会脱颖而出。我坚信,以这种方式复原此次运动的语境,将揭露出那种传统论断的虚空性,这种论断一味地将战后抽象表现主义艺术取得成功的主要根源归于其形式上的优越性。

在这些促成并确保抽象表现主义获得成功的诸多因素中,尤为突出的是“去马克思主义化”的缓慢进程,以及纽约左翼反斯大林主义的知识分子群体自1939年以来不断的去政治化,连带着战争期间激增的国家主义情感。随后,冷战加剧;马歇尔计划最终赢得国会的赞许;富裕而强壮的中产阶级地位得到巩固:这些客观条件同样对我们的研究对象产生了重要作用。

通过考察基本根源及在冷战历史语境下产生的批评性著作,我希望能深刻揭示出驱使抽象表现主义艺术家处心积虑地形成这种同时疏远于左右两翼的艺术风格的根本动机。这种与欧洲传统形成对话的造型风格,反映着二次世界大战中浮现出的新美国文化需求,促进了美国艺术对国家形象的塑造。

我重构了先锋艺术在1947年和1948年的缓慢进程,期间正在浮现的先锋艺术想方设法让新意识形态与新图像产品模式汇接在一起。一开始还有很多不稳定,但很快意识形态和风格都固化了。尽管它们的共同根源都是左翼的反斯大林主义,但他们成功地构筑了一条“第三道路”,据称抽象和表现主义是为了避免极左或极右,据当时报道称,都是解放了的和正在解放的(liberalized and liberating)。

这种新形式必定会进入与现代主义传统的对话中来,但更重要的是,它似乎已提供给先锋艺

术家们一个路径来维护他们对社会“艺术”的感受(这一点对于大萧条一代的艺术家尤为重要),同时又能刻意回避艺术的宣传和解释功能。从某种意义上讲,这是一个非政治化的策略。本书的目的就是要集中探讨这个“躲猫猫”式的隐蔽游戏。

我并非要将先锋艺术家都归咎为有明确政治动机的,也不认为他们的行为是某种阴谋的产物。我想说明的是:从妥协到妥协,从拒绝到拒绝,从适应到适应,产生于失意的左翼思想中的艺术家的反叛逐渐改变其意义,直到最终转而成为多数人价值观的代表,但在某种程度上(继续着现代主义传统)却只有少数人才能理解它。具有讽刺意味的是,先锋艺术的意识形态变得与后来成为主流的意识形态相一致(虽然在卷入其中的艺术家看来,这种变化并非没有问题),阿瑟·施莱辛格的著作《重要的中心》(*The Vital Center*)中已有论述。

当然,这并不是什么新主题。不过,我想做的是从一个全新角度观察艺术家的行为,从新的角度对这种常常被孤离于其所生存的历史环境之外来讨论的艺术风格进行研究。仅从这一点看,我给自己下了一个并不简单的任务,这是影响深远的先锋艺术行为首次在美国文化史上取得这样惊人成功——尤其考虑到那些长久存在的、阻碍现代主义在美国文化背景中站稳脚跟的诸多困难时,更是如此。^②

我将考察纽约先锋“现象”的本质、先锋派的目的、功能、意识形态及其成就等。另一个重要且相当复杂的问题是:为什么这么多画家会在20世纪30年代(无论是革命的,自由的,还是反动鼓舞的)毅然决然地从画现实主义的宣传画转向这种先锋的艺术方式?^③

先锋艺术之所以能成功在于作品和意识形态对它的支持,在画家的论著中及图像中所传递出的内容与美国1948年总统竞选后所推行的主流政治生活非常一致。这是阿瑟·施莱辛格的著作《重要的中心》(*The Vital Center*)中所倡导的——“新自由主义”,既不像右翼保守派,也不像共产主义的左翼思想,这种意识形态不仅为先锋艺术的不同政见留下了空间,同时还给予这个异见以至高的重要地位。

为避免误解,我们有必要明确指出,先锋艺术的成功既非彻头彻尾的胜利也非通俗大众的,因为不断地受到来自艺术界反对倾向的威胁,这种胜利只是一种典型的先锋派的胜利,那就是,易碎

的脆弱与模棱两可。结果,充满争议的先锋艺术在美国进入令人窒息的“麦卡锡主义”时期后就变成一种弥足珍贵的物品。

即便先锋艺术遭到来自左翼、右翼以及平民主义者甚至杜鲁门总统自己等多方面的攻击,早在1948年就说抽象表现主义成功了也并非什么奇谈怪论。在此,历史的矛盾对立特性发挥了实质力量。对待现代艺术,持“新自由”论调的杜鲁门认为它是“唐德罗思想的延续”[乔治·唐德罗(George Dondero)这个来自密西根的议员由于宣称“现代艺术等同于共产主义”而声名狼藉],但正是在他的政府中,美国新闻处和现代艺术博物馆早在1947年就开始推广和宣传先锋艺术。

这个分歧标明了在一个被割裂为良善与邪恶力量的世界中,文化变得政治化的程度及受重视程度,正如1948年3月17日总统在广播演讲中说的:“我们一定不能被当前世界所面临的问题所迷惑——这就是专制与自由的敌对……更为糟糕的是,共产主义否认上帝的存在!”^④同年4月4日,总统在他的日记中以一种间接但却强有力的方式评价现代艺术,他坚信艺术并不是单纯的,也就是说,在那段激烈的心理战期间,艺术中充斥着政治。对他而言,作为一个文化领袖的美国新形象毫无意义,虽然这一点对他自己的政府组织中许多领导官员来说是如此重要:

上午10:00去散步。我去了梅隆(Mellon)美术馆,成功地让值班警卫放我进去。我凝视着在德国盐矿中发现的这些古老杰作,它们是荷尔拜因(Holbein)、弗兰斯·哈尔斯(Frans Hals)、鲁本斯(Rubens)、伦勃朗(Rembrandt)及其他艺术家的知名作品。欣赏这些完美的作品真是一种享受,再想到现代派那些懒散而疯狂的画作,这就像把基督与列宁相比照一般。也许还有另一种警醒:我们需要一个以赛亚、施洗约翰、马丁·路德——或许他马上降临。^⑤

波洛克,马克·罗斯科及纽曼(Newman)都不是总统想找寻的先知,人们只能从现代艺术馆中认识他们。这种相互抵牾也构成此书的主题之一。

先锋派是如何以及为何能征服美国的主流艺术市场并拥有文化形象的领导权的?如果解答这个问题十分重要,那么分析先锋派发挥的国际作用,尤其是全面领悟其中所含有的(常常是它自

己)与巴黎的对立关系,这个问题也是同等重要的。

为何是巴黎?因为尽管饱受战火的摧残,巴黎艺术依然代表着西方文化,这对纽约的艺术家而言是个现代主义思想的瓶颈。正是这个原因,我在整个研究中都试图寻出那个时期纽约状况和巴黎状况之间的联系。

战后初期,巴黎对那些影响到欧美间经济和艺术关系的剧变视而不见。当纽约通过它的发言人克莱门特·格林伯格宣称纽约最终实现了其作为文化中心的国际性身份,甚至取代巴黎成为了西方世界的文化象征时,法国首都却不够强壮,无论在经济还是政治方面都无力与之对抗。巴黎人最想要的就是动力。它能做的只是无视这场攻击,采取冷漠的蔑视态度。这种自欺的“无为主义”,部分归因于艺术界的极端政治分歧,这加速了巴黎地位的下降,巴黎的缪斯女神睡着了,直至1960年代,法国收藏家开始将目光投向海外来满足他们的订单时,她才被突然重新唤醒,正如皮那·卡班(Pierre cabanne)所解释的:

法国,拥有罗马奖、专业研究机构、秋季沙龙、对隐居的兴趣胜过休闲酒吧(finds)的法国守卫者,善于阿谀奉承的法国内阁成员——整个共济会系统的瘫痪和恐惧,使它选择停滞在因循守旧的古老而优秀的巴黎派上。沉睡的美神现在急需的不是白马王子,相反,她需要有人在屁股上狠狠地来上一脚!⑥

法国,在战争中几乎失去了一切——甚至说失去了她的荣耀——决心坚守住几个世纪以来她在世界眼中的地位:文化霸权。因此对美国来说,将艺术中心从巴黎转移到纽约是个宏大的事业。

我的研究截止到1951年,这一年纽约的先锋艺术社团组织了所谓的“第九街艺术展”,这场展览同时标志着先锋艺术的胜利和衰落(这场运动中的许多著名艺术家都没有参加)⑦。纽约信心百倍地准备好击碎巴黎古老的梦想,当喧嚣的政治宣传声势变得振聋发聩时,一场美国的文化浪潮将席卷欧洲。

为什么我认为有必要对这个被研究过很多次的主题重新进行研究?部分原因是由于理想主义观念,它认为美国超先锋派——这个现代主义链条上的最后一环——的胜利是必然的,现在这种观念仍很流行,并且很大程度地影响到美国和欧洲艺术家的最新艺术策略。⑧另一部分原因在于那种

从社会和政治因素与艺术的关系角度分析此时期艺术的真正的批评史还没有进入美学领地。

读者也许有这样一种印象,致力研究纽约派的史学著作已经很多,那么也应该有研究纽约先锋派历史的著作了吧。事实上却还没有。只有抽象表现主义艺术的胜利受到大肆宣扬。从山姆·亨特(Sam Hunter)的《现代美国绘画与雕塑》(1959)、巴巴拉·罗斯(Barbara Rose)的《1900年以来的美国艺术》(1967)到厄尔文·桑德勒(Irving Sandler)的《美国绘画的胜利》(1970),我们被相继描述成为积极的、英雄的、乐观的作品中所回忆的这种历史,在高中历史中一遍遍被教到,并乏味地叙述着战争的不断胜利与失败。

似乎是要对我的指责进行确认,厄尔文·桑德勒在他的导言中希望他的作品能体现伍德罗·威尔逊(Woodrow Wilson)提出的历史学家概念,在他看来历史学家在写作中“要具有通情品质:这个人要在其间,看起来要像在其中,而不是在其外;要像是一个当地人,而不是异域来客”^⑧。不用说,我应该认为我自己的历史学家概念与此种理想主义的定义完全对立。在这关键的几年中,对美国艺术进行的所有有启迪意义的正面解释,最终却让艺术家自己作品中鲜活、真实、充满冲突的东西变得晦涩难懂。某种意义上,我自己的工作就是试图在论述中加入些“负面”的东西,在此意义上,乔治·杜比(Georges Duby)这样解释道:

能部分延续过去人的生命的是话语,它们以写作和造型的方式而存在。我想,关于不断被制造的最令人震惊的发现,将来自这样一种企图,即找出话语中被自愿或非自愿抛弃的东西,被有意无意所隐藏起来的東西。

我们需要的是新的学术工具,比起现在无奈地呈现我们所展出的东西的负面性而言,新工具将更好地揭露出人们有意掩盖的事物。有时,这些被掩盖的内容会意外地自我暴露,但多数时候,必须要通过仔细辨认,从实际话语的字里行间来获取。^⑨

由于缺乏对这个时期潜伏在形象和文本之中的意识形态进行批判性分析,至高无上的新美国艺术常被视为一个历史必然,甚至被当作是天定法令的,它的发生原因却未被分析。过去的许多解释都由旨在证明和支持此观念的因素而构成,其实情变成无可争辩、无需证明的。他们重点强

调这样一个观念：美国艺术对于全世界的艺术发展至关重要，而且，它莫名其妙地从向纯粹现代主义艺术进军的最后阶段中浮现出来。这些历史当然要归因于纽约现代艺术博物馆的阿尔弗雷德·巴尔(Alfred Barr)所提出的形式主义分析，克莱门特·格林伯格终生提倡这种分析方法。^①

在此方面影响广泛的权威性著作是桑德勒的《美国绘画的胜利》^②。书中学理性地讨论了每个先锋艺术家创作的作品，对各个作品进行分类，认为它们要么是“行动绘画(action painting)”的范例，要么是“色域绘画(Color Field Painting)”的范例。其中两章重点讨论了社会环境(milieu)，讨论画家发展的艺术环境。但通过标题就可以发现，桑德勒一刻也不曾想在他的书中对所罗列的材料、所描述的艺术家或对先锋派自身的功能进行批评性分析。他无视自己熟练操控的符号中的意识形态内容。他的分析单薄且不顾历史背景，尤其是在未系统整理年代的情况下混乱使用文字材料、访谈和批评性观点，这让讨论的历史意义大打折扣。他受简化和分类思想的驱动，试图用一个简单的模型，来取代战争结束后由于政治、经济、社会、意识形态、符号系统全面崩瘫造成的艺术界的语无伦次、混乱和怀疑。所有错综复杂的状况全被清扫到“一小块地毯”之下。由此恰当地构建起这样一幅形像，它超然且富有统计性，但对被置之不理、被遗漏的内容视而不见，不做任何解释。

这种孤立的阐述(限定时期的一个特定纽约艺术家群体的历史)给人的印象就是，桑德勒尽管知识非常渊博，但他还是仅满足于对事物可见的表面内容进行描述，他拒绝解释或分析那些地下传闻、抗议、冲突，但正是这些内容警示我们还有别的什么在发生着，它们才是事情的真实核心。不过，在桑德勒只对表层进行不遗余力描述的同时，他的一些词语还是泄露性地揭示了其他事件——历史本身——的隐匿进程，即便此类历史总是受到那些坚持要粉饰世界的人的不断压抑和排除。那些几乎被厚重文本所淹没的揭露真相的语词不时溜出来，诸如“世界大战”、“冷战”等。

只有胜利者的历史是没有深度的，它展现的东西仿佛与艺术批评者和博物馆所根除的鲜活复杂的世界没有任何联系。正因为桑德勒的著作是一维平面的，它因此倒是带有宣传鼓吹的味道：

尽管也会对作品进行专业细致的“阅读”，历史学家对研究对象的强调常常让他变成崇拜者而