

西方现代艺术史

80年代

绘画 · 雕塑 · 建筑

【美】H·H·阿纳森 著

丹尼尔·惠勒 修订

曾 胡 钱志坚
顾永琦 章 燕 翻译

● 北京广播学院出版社

西方现代艺术史·80年代

[美]H·H·阿纳森 著
丹尼尔·惠勒 修订
曾 胡 钱志坚 译
顾永琦 章 燕

北京广播学院出版社

(京)新登字 148 号

西方现代艺术史·80年代
曾 胡等 译
北京广播学院出版社出版
(朝阳区东郊定福庄1号)
四二二九印刷厂印刷
新华书店北京发行所发行

*

开本 787×1092 1/16 印张:13 字数:120千
1992年2月第1版 1992年8月第1次印刷
印数:3000

书号 ISBN 7—81004—378—1/G·147

定价:27.00元

代 译 序

邵大箴

欧美社会自进入后工业化时代以来,艺术潮流与工业化时代的现代主义的距离在不断拉大。正如美国著名的艺术史家莫道夫(S·H·Madoff)说:“尽管大家都不乐意用‘后现代’这个名词,可是在‘现代主义’之后,许多数不清的艺术特色,可以显示出我们在‘知性’上,已脱离了‘现代主义时代’,向前迈进;当然,我们是继承前人的脚步向前迈进的。”人们之所以不太愿意用“后现代主义”这个词,是因为这一概念的内涵与外延均不确定。何况近20年来,尤其是近10年来,欧美各国的艺术现象是如此之复杂,如此之多样,很难用一个主义去概括它。这无法概括的多元现象,就是后现代主义的一大特征?也许是。

不过,观念虽然多元,现象虽然复杂,只要我们抓住主要脉络,欧美各国的当代美术(后现代主义)还是可以理解的。

产生后现代主义的后工业社会的特色是:由于生物科技及养殖技术的飞跃突破,在农业、渔业人口大量减少的情况下,产品却反而大量增加;由于CAD电脑辅助设计制造系统的采用,在工业人口减少的情况下,产品反而增加;服务业人口猛增,就业人口的主要领域在服务业。

这是艺术赖以生存的经济基础。

艺术观念。从宏观上看,主要有两大主流学派的影响:一是新马克思主义,一是后结构主义。当然,也不应忘记女权主义,只不过其影响远不如前两种学说。所以,人们把前两种学说称之为“主流学派”。新马克思主义,是从马克思主义那里来的,但是,是经过阿尔图塞等人重新解说的马克思主义。阿尔图塞学派批判把艺术视作是完美的、超阶级的自律世界,抨击在西方文化中广为流行的人道主义传统。在文艺理论上,弗雷德里克·詹姆逊(F·Jameson)是新马克思主义的重要代表人物。他把后现代主义的文化视作后资本主义的产物,从意识形态的角度分析后现代主义文学艺术的商品化印记,分析反文化、反文学、反艺术、反审美这些现象与处于没落阶段的资本主义社会的关系。

后结构主义的消解理论完全否定稳定的、自我相同的感知主体。既然这感知主体成为无法存在的谬误,那些完全自我控制的存在也就全无可能。因为我们经常使用的符号和记号,均非源自我们自身,那么,我们试图控制符号和记号的运用,也就不可能达成。结论也就是:无论如何我们都难以获得全然“现存”(presence)的可能。

消解论否定有恒定的结构和明确的意义,否认语言有指称功能。否认作者有权威,文本有独创性,否认理性、真理等等学术研究的理想目标。在消解论的影响下,文艺否定传统、否定艺术本身,不仅对原来语言结构的消解,而且消解“艺术”本身,就是很自然的了。

女性与艺术的关系,在经历了历史上的“浪漫主义”与“超现实主义”的阶段之后,在70年代和80年代的欧美,呈现出特别的面貌。作为女权运动的一部分,女性艺术对于生理的性别差异和性功能这两点特别予以注意。为了反抗以男性为中心的社会把女性视作性玩偶、性工具的观念,女权运动爆发时特别注意“性”这个问题。“性”探讨、“性”控诉、“性”暗示、“性”比较、“性”暴露,从70年代起造成相当惊人的“性”紧张的局面。同时,女权运动的兴起还伴随着“图案与装饰艺术”派的活跃,而装饰性艺术,是现代主义时期被排斥在“高尚艺术”之外的。

高度消费的社会产生消费的文化。通俗的、大众的消费文化与高尚、精致的“纯”艺术,在后现代主义阶段已经不那么水火不相容,而变得互相融合、互相渗透。这表现在以前被认为“俗不可耐”的大众消费品闯入纯艺术领域卖弄风情,同时那些过去自命不凡、孤洁高傲的“纯”艺术家也不再对大众消费品的设计和“艺术化”不屑一顾。这就是西方世界“俗艺术”大为流行的原因。这艺术是否达到“大俗大雅”的境界,我看是要打问号的。

1989年5月美国洛杉矶当代美术

馆举办了《记号之林——再现危机中的艺术》大展,这题意取自于夏尔·波特莱尔的诗句。展览的目的,是探讨在大众传播媒体对新文化的影响。今日是电子媒本的世界,是大量复制映象的世界,是无数符号的世界。在这莽莽的新世界面前,“再现”的意义在哪里?这是新的严重挑战。

当然,具象艺术从未真正消亡,而且永远不会消亡。甚至可以说新具象是80年代艺术的主流。只是理想和媒介、语言都与传统的和现代主义时代的具象不同罢了。他们当中特别令人注目的要算格奥尔格·巴塞利茨(G·Baselitz)和安塞姆·基弗(Anselm Kiefer)了吧!

西方世界的新艺术,是“发展”也好,是“衰退”、“没落”也好,我们要认真分析研究。只有在掌握了大量资料的基础上,真正的认知才有可能;真正科学的、全面的分析研究才能提到日程上来。现在读者看到的这本题为《西方现代艺术史·80年代》的译作,是曾胡、钱志坚、顾永琦和章燕诸同志根据H·H·阿纳森的《现代艺术史》第三版新补充的章节翻译的。应该谢谢从美国亲自带来此书赠我的姚庆章先生,使这有意义的工作得以完成。

上面这些话,作为代译序吧!

1990年9月于北京中央美术学院

目 录

代译序..... 邵大箴

第一章 后极少派艺术的 70 年代

——从概念艺术到公共纪念碑..... (1)

概念艺术..... (5)

行动艺术..... (11)

过程艺术..... (19)

大地和场所艺术..... (24)

公共纪念碑..... (39)

第二章 多元的 70 年代

——从新幻象派到图案、装饰及新意象艺术...(46)

新幻象派..... (46)

图案与装饰..... (67)

新意象艺术..... (80)

第三章 搬用的 80 年代

——从新表现主义到新抽象..... (97)

新表现主义..... (97)

涂鸦者与卡通画家..... (127)

新抽象艺术..... (135)

第四章 后现代主义建筑 (172)

译后记..... (185)

第一章 后极少派艺术的 70 年代

——从概念艺术到公共纪念碑

面对被日益增多的冲突所撕裂的世界,60年代末和70年代初崭露头角的更年轻的一代艺术家发现,极少艺术的气派而机械的纯粹性和逻辑性已经不能满足他们的表现需要。这是一个令人绝望的两极分化的时代:越战中各持一端的鹰派与鸽派;白人和男人主宰的社会与被剥夺了公民权的黑人和妇女的要求;老式核心家庭的道德与自我中心的一代对个人选择的倾

向。然而,尽管如此,极少派仍然高踞于无可争论的绝对统治地位。因为得力于自身无可置疑的美感及其辩护者的洞察力,这种不可一世的现代主义的极端形式在前十年的大部分时间里,似乎成了支配性的模式,几乎就象一副包治百病的灵丹妙药(图1)。当然,与此同时,波普艺术仍然沿着其极为愤世嫉俗的道路前进,且不断赢得愈来愈多的赞誉者。尽管波普艺术和极少派一样充满了沮丧的情绪,但其作法的无所不包和取材的有意识的粗俗,使它在不断发展的现代主义运动中与极少派的理智和自命清高的排外性相比较,显得没那么举足轻重,其表现好象也不那么严肃。

回首往事,前一世纪西方视觉艺术的发展主流,可以被视为连续的历史演变,在这一连续的发展过程中,任何的以及所有的变化的发生,要么是积极参照了、要么是消极反应了现代主义的信条。这一信条认为,美的事物只有与固有本质和创作方法之外的其他一切全无关系时,才有意义。由于信奉密斯派(The Miesian)“简洁即繁复”的格言,以及越来越高效的技术和科学方法的显而易见的力量,现代主义一度曾很乐观,甚至耽于空想,认为现代主义不但能够无止境地推动风格的发展,而且能够进一步对人类的逐

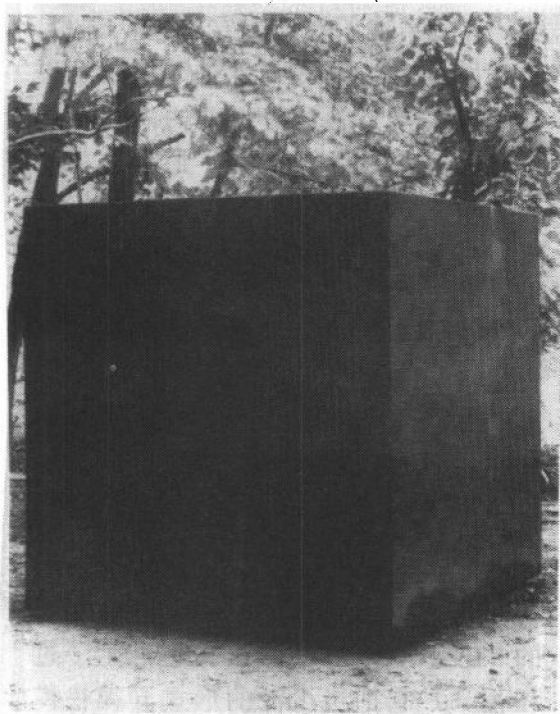


图1 托尼·史密斯 《死亡》 1962年钢制,
6×6×6, 私人收藏

渐完善产生影响。因此,这就意味着,即使是最富于独立见解的艺术和纯精神的质朴艺术也不能自外于社会环境和视觉历史发展脉络;艺术家在做出自己的创作决定时,都得从中汲取养份,化为己用。故而,随着和平进军者在华盛顿的聚集,随着圣路易斯的一大片按包浩斯精神设计的住房被炸毁,合乎理性的计划已经不能在搞破坏的人中引发合乎理性的行为了;随着工业废料经年的污染毒化了自然环境,新一代的艺术家开始认为,极少派不仅是现代的、形式主义原则的合乎逻辑的最终结果,而且是一度曾辉煌灿烂、现在已枯竭黯淡的传统的最后喘息;这一切都是不可避免的。经过了水门事件、通货膨胀、因不满而退出社会生活的风潮和经济萧条的折磨之后,在这个不纯洁的世界上,纯净的形式已不够了。看来,大型的抽象与其说是庄严崇高的象征,毋宁说是对生活的一种神经过敏的逃遁。70 年代,纽约的批评家约翰·佩劳特(John Perreault)曾这样说过:“目前,我们需要的不仅仅是无声的立方体、空白的画布和闪光的白墙。毫无情趣的广场和单调的高墙式的摩天大楼的呆板使我们厌恶……象空荡荡的储肉间似的住房也使我们厌恶。”

因此,艺术进入了所谓“后极少”(Post-Minimal)或“后现代”(Post-Modern)的阶段。象历史上的其他时代一样,在这一时代中,古典派的平衡——就极少派而言,这种平衡是由最刻板、最实在的形式的纯理智的、甚至纯精神的内容所构成——走向了其内在组成部分的对立的极端;首先产生出的是严谨朴实,其次是过分的精

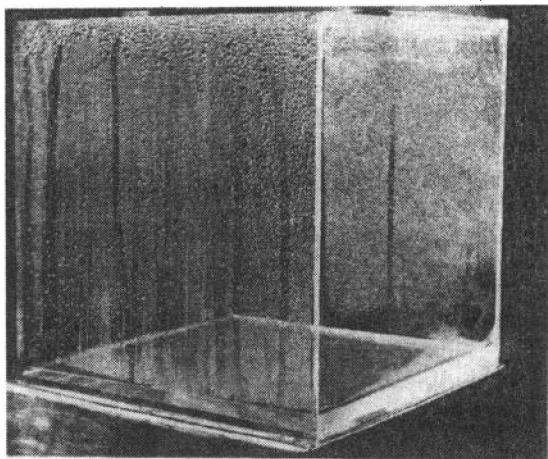


图2 汉斯·哈克 《冷凝立方体》 1963—1965 年 在环境的气候条件下由丙烯酸塑料和水制成 $11\frac{3}{4} \times 11\frac{3}{4} \times 11\frac{5}{8}$ 由艺术家本人收藏

巧。起初,令人无法容忍的是极少派的显著的物质特性;但随着商业主义占据了艺术的舞台,现代派艺术家主张非写实艺术的客观性,他们藉此给已经喧杂不堪的世界再添上更多的东西,从而满足了被新闻界吊起胃口的、没有鉴别力的消费群体对最新艺术轰动的需要,不管这种轰动的内容多么费解、多么自视清高。为了避免被商业主义所玷污,为了使先锋艺术家传统的、与社会打交道时所保持的道德距离得到某些恢复,一些反极少派艺术家不再制造物体了。除非它们是信息、隐喻、象征和有意义的形象的容纳体。这就是概念派的前驱。该派认为,当艺术家对一个“物件”(‘piece’)有了构想,并表达了这一构想,这个“物件”便完成了;这种表达不是物质的、客观的形式,而是语言的、书面的、计划中的。在概念派产生的同时,也产生了过程艺术,它把极少派的形式弄得很模糊,使它们取决于富于侵蚀性的自然力,如大气的条件和重力(图2)。与过程艺术有联系的是“分散艺术”

(Scatter Works) 和“大地艺术”(Earth works)。分散艺术品是由抛散在画廊地板上的材料构成,意在以无形式反对形式主义。在大地艺术中,艺术家们完全放弃了画室和画廊的天地而在自然的露天中进行创作,在一既定地点,利用自然构成物随形就势地创作艺术品。但是,在一些艺术家转向海阔天空的大自然的同时,另外一些艺术家却转向了他们自己的身体;他们个人的身体成了进行形式创作的“现场”(‘site’);这种创作可与那些在自然环境中所进行的创作相匹敌。以自己身体进行创作的艺术家渐渐形成了行动艺术(Performance Art);概念艺术的文件所表达的信息和概念在行动艺术中由类似剧场效果的东西来表达;它们由歌曲、朗诵和舞蹈构成,常常伴以器乐、电子乐、灯光表演和视频技术。显然,艺术已成为“后画室的”(‘post-studio’),其“后物体”(‘post-objects’)常常陈列于非营利性的“选择空间”(‘alternative-spaces’),如商店门面、废弃的学校、闲置的工业仓楼和无处不有的城市公共小路上。新艺术无论是要形式还是不要形式,它都不是通常概念中的“可收藏的”东西;尽管艺术家为了生存,他们有时不得不接受个人和机构的资助,而它们的商业权力或官僚权力恰恰是艺术家们竭力想逃避或破坏的。

在一些艺术家逃离画室和画廊的同时,另一些画家则报复似地回到了画室和画廊,重操画笔(或喷枪)和画架;他们的画纤毫毕肖,以致于他们很快就被称为照相写实主义。由于这种不合时宜的摹仿不是来自于对现实世界的直接观察,而是来自相片,这种利

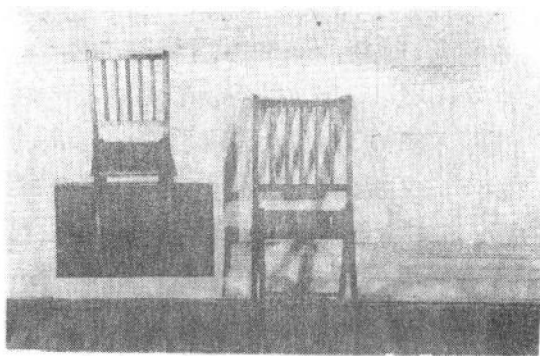


图3 约瑟夫·科瑟斯 《一把和三把椅子》
1965年 木折椅,高32 $\frac{3}{8}$ 英寸,椅子照片36×24 $\frac{1}{8}$ 英寸字典中关于椅子定义的放大照片,24 $\frac{1}{8}$ ×24 $\frac{1}{2}$ 英寸 纽约现代艺术博物馆藏

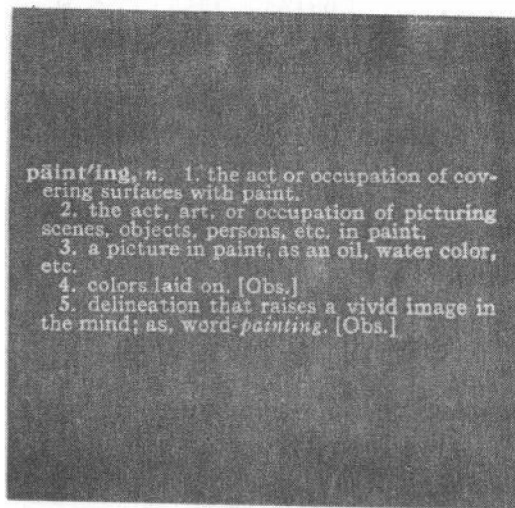


图4 约瑟夫·科瑟斯 《概念的概念的艺术》
1966年 影印件裱贴,4×4英尺 罗伊和多罗西·利希滕斯坦藏

用文献的方法倍受嘲弄传统的概念派艺术家的青睐,便是情理中的事了。此外,照相现实主义的逼真画作所带来的绝对而又矛盾的平淡无奇感使这种艺术看起来更加现代,这是一种实在已经过时并已被形式主义的简化力量(reductive power)所消除了的幻觉主义艺术。

现在,从现代派的观点来看,似乎

有人打开了潘朵拉盒子，放出了所有的魔鬼，时新的东西不但排除插图，也排除图案、装饰、甚至故事画。较年轻的艺术发现他们受到了曾被拘谨的形式主义视为禁果的每一种技法的诱惑。此时，没有比新表现主义和新超现实主义更流行的词了；它们不仅预示了 80 年代继续盛行不衰的反形式主义的态度，而且预示了在这个疯狂电子时代中所有新艺术表现形式实质上共有的一个特点：沉迷于具有深刻的个性、但常常又具有文学的政治或社会含义的主题；几乎无可避免地以牺牲自我净化的风格为代价，去追求整个现代主义的长期霸权。然而，这种“多元”的、基本上无主流的时代是如此开放，以致形式主义艺术家也有其位置，并使他们在弗兰克·斯特拉（Frank Stella）旺盛的创造力的影响下搞出了一种“新抽象”（Neo-Abstraction），它象现在展现在公众面前的任何一种艺术一样给人留下了印象。

富于讽刺意味的是，虽然狭隘的形式主义已达到了其现存可能性的极限，但在这个嗜痂成癖、新闻饱和的世界中，它还是受到了公众的广泛赞赏与欢迎，从而使它的先锋表现手法的地位宣告结束。到 1970 年时，时新的东西无处不在，玻璃房的国际风格博物馆建筑、公寓大楼、办公街区和宗教建筑，全都充满或装饰着肯尼思·诺兰（Kenneth Noland）、亨利·摩尔（Henry Moore）和唐纳德·贾德（Donald Judd）等人的最新大型作品。此外，后者的市场价值是无可置疑的，它表明了一个事实：破纪录的价格为报纸和电视制造了定期的头条新

闻。单一的、整体的、自我消灭的现代主义所遗留下来的真空被其对立面填补；公众欣然认可了几乎所有打着艺术旗号的东西，从大地艺术和行动艺术到壁挂，以及用被废弃的方格花布和闪光饰物做的服装。它意味着，一种先锋派的可能性终于和它所发展的风格一起完结了，这种风格整整一个世纪的时间里曾取得过压倒一切的成功。正如欧文·桑德勒（Irving Sandler）所说：“杰出人物也许会对普通观众对待艺术的动机及其美学感受的性质提出疑问——但不会对他的认可提出疑问。”

由于没有一种支配性的模式作为衡量手段，批评变得亦难亦易，这取决于每一个新的作品倾向于创立自己的标准时，批评家是否敏捷，是否有判断能力。然而，无论新艺术的职业观察家的处境如何艰窘，新一代的反抗却促使人们加紧重新修订艺术史，这是一次在相当广阔的背景中重新估价整个现代艺术的运动；它并不对某一风格感兴趣，而是包含了社会经济现实的所有方面。这一过程使得那些曾一度遭唾弃的作品——如与库尔贝、马奈及印象派同时代的学院派艺术家的作品——又一次被视为有造诣的创作，尽管风格不同，但同属于产生了“主流”现代主义的文化；与此同时，这一过程也表明，现代艺术在某种程序上从来就是多元的，就连毕加索这样能够同时以古典派、表现派、立体派、超现实派和装饰风格进行创作的多才多艺的杰出大师的作品，也概莫能外。因此，艺术史家一边在搜集证据，修订对过去的过分简单的旧解释，年轻的艺术家一边在忙于恢复过去，以至现在

每一个新运动都在其“主义”前冠之以“新”。甚至连“新抽象表现主义”都出现了。这也难怪,因为最极端、最不妥协的形式主义在它的数学般的纯正中,总是包含着一种非凡的潜力,即一种类似纯精神概念的东西。一度是极端的极少主义者的罗伯特·莫里斯(Robert Morris)现在画的是特纳式的大屠杀场面,但在他的整个艺术中,却保持着那种极有特点的游离风格;他一向沉迷于同一个主题:死的历程即是生。

对前一时期的现代主义的反抗是十分开放的,以致现时的艺术中搏动着一种与60年初期以来迥然不同的新的活力,多亏了女权主义艺术家和批评家,才排除了眼光狭隘的艺术尺度;也许他们比其他派别更坚信:一门艺术,如果放弃了纯美学思考的特权,从历史的角度看,就无法成为表现社会的一个优秀部分的工具,它会由于狭隘和冷漠导致自身的灭亡。女权主义者不仅为纯艺术带来了新材料——纤维、缝制物、瓷绘、陶瓷制品——而且还带来了一种富于情感的新内容;它从妇女的经验中汲取营养,其设计思想不排除,而是主张拿来、包容、参与和行动。这种强烈的愿望只能使人坚信:在目前的多元状态中,凡是能够开拓任何思想,并利用一切能够把个人的知识、梦想或幻想转变为有效地表现我们时代的文化与社会秘密的风格和介质的艺术,就是最好的艺术。

概念艺术

批评家露西·利帕德(Lucy Lip-pard)称反形式主义运动为“艺术物品的非物质化”。尽管这种倾向在逐渐发展,并在一段时间内积蓄了力量,但只是到了1970年纽约现代艺术博物馆举办了一次被简捷地命名为《信息》的展览时,它才成为一个最突出的争论焦点。正如它的标题所暗示的,这次展览承认观念在艺术中又一次发生了作用,因为许多新、老艺术家优先考虑的是传统的美学目标。但在1969年时,艺术家约瑟夫·科瑟斯(Joseph Kosuth)——他是《信息》展览的联办者之一——便可以令人信服地宣称:“所有的艺术……在本质上都是概念的,因为只有从概念的角度看,艺术才是存在的。”此外,加利福尼亚的艺术家爱德华·肯诺茨(Edward Kienholtz)早在1963年就造出了“概念艺术这个词;嗣后,极少派雕塑家索尔·莱维特(Sol Lewitt)也把自己的方格的立体作品称为“概念派”,同时,又用理论的阐述加强了自己的观点,这些理论阐述在具有类似精神的艺术家中产生了广泛的影响。莱维特在1967年写道:“在概念艺术中,观念或概念是作品中最重要方面……所有的打算和决定都是预先作出的,创作则是随便敷衍而已。观念成了制造艺术的机器……”

约瑟夫·科瑟斯(Joseph Kosuth, 1945年生) 即使极少派采用的是一种预先构想的、理智的方法,根据数学体系、几何图形、工业原料和工厂产品等“现成品”来进行艺术创作,推动抽象的形式主义发展,使其免遭自我消亡的灭顶之灾,但它仍然需要

一位象约瑟夫·科瑟斯这样的艺术家。科瑟斯既是反形式主义者,又以进取的精神执着于现代主义;他看出,下一步符合逻辑的发展在于视觉的障碍,在于使艺术摆脱客体,进入语言、知识、科学和世俗资料的王国,把它们当作艺术的材料。就好象教学演示似的,为了表明如何做到这一点,科瑟斯创作了《一把和三把椅子》(图 3)。这件作品是由一把真正的椅子和它的全尺寸照片,以及字典上的一段“椅子”的定义组成的;它提供了一个由实物向观念的发展过程,因此囊括了“椅子”的全部基本可能性。显然,艺术家处心积虑地揭示含义的机制,将有关客体的视觉印象与大脑概念联系在一起。即使这件东西的性质和艺术家的兴趣是已知的,但在这里采用符号学的术语,说表现体(感觉)和被表现体(概念)一起产生了“椅子”这个符号,也没有什么不恰当的。但通过展示,通过感觉表现体(一把普通的折椅)、一个视觉印象的代用物(照片)和一个大脑概念的代用物(字典定义),科瑟斯将他的分析转化为艺术,从而创造了一个新的、更高的、更出类拔萃的符号;它反过来又导致了进一步的类似分析。他以这个时代特有的速度,很快便忘却了他的分析过程的第一、二步,径直向超符号(metesign)发展;其结果是字典中与艺术有关的词汇定义的影印放大件(图 4)。这件曾被裱贴和展出过的作品,据认为不仅具有视觉艺术的特点,而且具有类似客体的美学特性,堪与极少派的清新、高雅的美及其某些系列复制品(serial repetitiveness)分庭抗礼。

富于讽刺意味的是,现代艺术竭

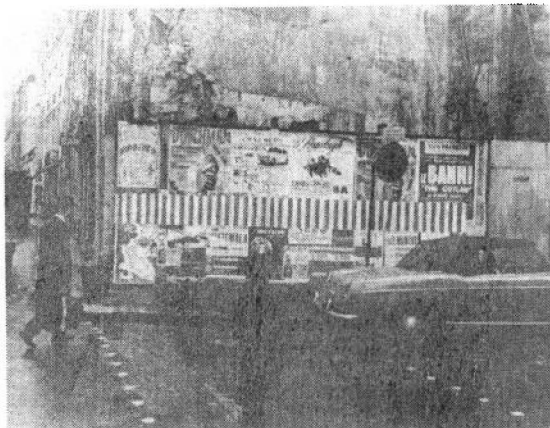


图 5 丹尼尔·布伦 《无题·巴黎》 1968 年 4 月 摄影/纪念卡作品已不存

力使自己摆脱其客体,以至产生了一种除了主体之外几乎剥夺了一切的艺术;因此,一旦抓住了中心观念,兴趣便消失了,剩下的是微不足道的形式。这使我们想起,概念艺术的鼻祖当属那位冷嘲热讽的大家马塞尔·杜香(Marcel Duchamp)。当杜香介绍他的现成物时,他已在暗中挖传统美学的墙角了。这些现成物中最令人震惊的一件就是艺术家将从纽约的一个拆迁现场搜罗来的一个便溺器,作为一件雕塑送去展览,这件展品署名是“R·穆特”,标题是《喷泉》。这里,杜香一举把创作行动降低到令人吃惊的初等水平,只需将这样或那样的东西和行动标明为“艺术”即可。此外,杜香暗示,艺术更多的是与艺术家的意图有关,而不是与技艺和风格有关,他似乎也以此向 18 世纪末出现的整个批评标准进行挑战;那时,世俗社会的出现产生了一个进步的、充满了竞争和机会的现代世界。倘若艺术家能够断定什么是、什么不是艺术,那他便能自动成为批评家和创造者,因此,掌管画廊、博物馆和新闻媒介的工头们便可以消



图6 丹尼尔·布伦 《无题》 1973年
摄影/纪念卡 作品现已不存

失了。倘若艺术是存在于艺术家的概念中,而不是存在于造型中,那它就不再会构成一件能从美学上被宣布为有意义的东西了,因此,对工头们的顾客和富有的、追求身分的人来说,也就不再有商业价值了。当然,最后是顾客和有钱人赢了,就连杜香这样招人嫌的人也终于写道:“我把便溺器扔在了他们的脸上,而现在他们承认它的美了。”

杜香提出的可能的意义尚不仅如此;尽管它们被达达派、未来派、超现实主义和50年代与60年代的五花八门的逻辑上的继承者发扬蹈励,但这些可能却成了概念派的核心。他们几乎狂热地相信:由于形式主义已经油枯灯干,艺术只有被恢复为观念才能幸存下来。科瑟斯对艺术远没有失望,他把杜香的现成物视为“‘现代’艺术的起点和概念艺术的起点”。无需担心《自行车轮》和《喷泉》成为艺术品,被视为艺术品的是艺术家的意图和行动。至于那些陈列在博物馆中的东西;对它们用不着大惊小怪。”正如贾德、

莫里斯、莱维特、托尼·史密斯(Tony Smith)和贝尔(Bell)和箱子造型所证实的那样,“一件东西只要置于艺术背景中,就是艺术。”

丹尼尔·布伦 (Daniel Buren, 1938年生) 正如唐纳德·贾德那样,概念派认为“如果有人说它是艺术,它就是艺术”,不久,它便引发了一大批不拘一格的“后极少派”、“后画室”和“后客体”作品,从行动艺术到过程艺术和大地艺术。它们全都史无前例地强调观念,在表现手段上,它们宁愿通过某种介质,也不愿通过一种独特的、然而却是永久的、可转让的(因而可以循环销售的)、有声望的商品:即艺术品。正如梅尔·博克纳所描述的那样,“完美的概念艺术作品”可以在其叙述中得到表现和体验;这种作品应当是能够无限重复的,因而能避免“气氛”(‘aura’)和独特性。为了表明这一原则,法国艺术家丹尼尔·布伦将他的绘画简化为一种商业印刷的竖式条纹的整齐划一的非彩色系统,即一种适于无限重复的、在任何环境中展出都不会改变其初始概念的结构(见图5、6)。变化不来自于形式本身,而是来自于其环境与背景;然而,恰恰是条纹的雷同反倒破坏了那种故意制造的中立性和作者隐姓埋名的意图,赋予了作品以个性,这种个性就象个人签名那样不容混淆。

劳伦斯·韦纳 (Lawrence Weiner, 1940年生) 在概念派赖以发现其观念的众多的“文件”形式中,没有一种形式象书面语言那样完全适

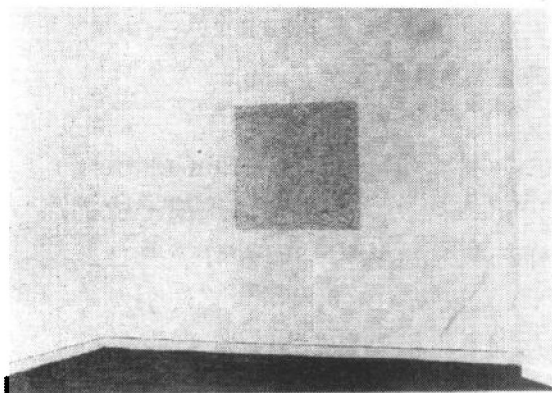


图7 劳伦斯·韦纳 《从墙面移向板条或石膏支架或墙板》 36×36" 1967年 纽约塞思·西格劳勃收藏

合于他们的目的。劳伦斯·韦纳声称：“没有语言，便没有艺术。”他强调他并不关心他的“陈述”（‘statement’）——即一系列措辞简洁的建议，如《从墙面移向板条或石膏支架或墙板》（见图7）——是由他自己还是由别人来执行。他基本上把完成观念的决定留给作品的“接受者”去做。“你一旦了解了我的

一件作品，”他写道：“你便拥有了它。我无法钻进某人的脑子中，把它挖出来了。”

道格拉斯·许布勒（Douglas Huebler, 1924年生）与此同时，道格拉斯·许布勒在1968年发表的一篇著名的声明中清楚地表达了概念派对形式的看法：“世界充满了物体，多少都是有趣的；我实在不想再添什么了。我只是想在时间上或空间上说明事物的存在。”在《位置作品，第14号》（见图8）中，许布勒设想了在纽约和洛杉矶之间每一段航程中从飞机舷窗上摄取的照片。于是，这个断片便由24幅照片，一幅世界地图和艺术家的陈述组成了。然而，这篇陈述的结论是：“拥有本作品的人有责任在每一方面将它实实在在地完成。”但由于这些照片是不可能分辨清楚的，故这件作品只能由观看者在大脑中加以体验。

罗伯特·巴里（Robert Barry,

图8 道格拉斯·许布勒 《位置作品，第14号》 1969年 照片和文字

Location Piece #14
Global
Proposal

During a given 24 hour period 24 photographs will be made of an imagined point in space that is directly over each of 24 geographic locations that exist as a series of points 15 longitudinal degrees apart along the 45° Parallel North of the Equator.

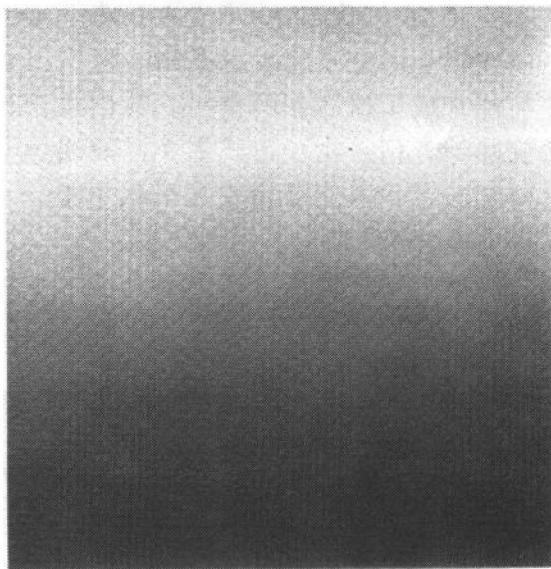
The first photograph will be made at 12:00 Noon at 0° Longitude near Contras, France. The next, and each succeeding photograph, will be made at 12:00 Noon as the series continues on to 15° Longitude East of Greenwich (near Senj, Yugoslavia) on to 30°, 45°, 60°, etc., until completed at 15° Longitude West of Greenwich. "Time" is defined in relationship to the rotation of the Earth around its axis and as that rotation takes 24 hours to be completed each "change" of time occurs at each 15° of longitude (Meridian); the same virtual space will exist at "Noon" over each location described by the series set for this piece. The 24 photographs will document the same natural phenomenon but the points from which they will be made graphically described 8,800 miles of linear distance and "fix" 24 hours of sequential time at one instant in real time.

The 24 photographs, a map of the world and this statement will join altogether to constitute the form of this piece.

"The owner of this work will assume the responsibility for fulfilling every aspect of its physical execution."

July, 1969

Douglas Huebler



1936年生) 更为短命但有着异想天开的魅力的是罗伯特·巴里作为严肃的艺术评论所说的如下建议:

我知道一切

但我此刻

并不在考虑

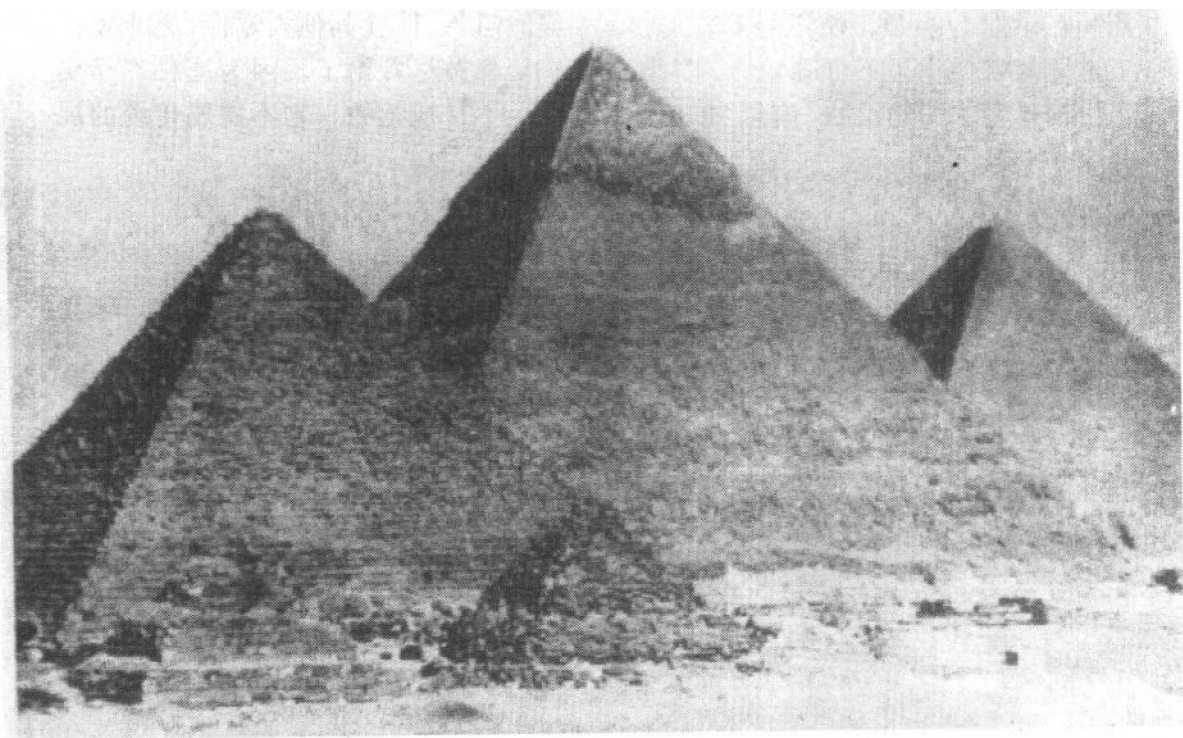
1969年6月,下午1:36

艺术=语言 在所有只以纯化的单词为体的艺术家中,最激进而强硬的大概要算那些人称“艺术=语言”的英裔美国人群体有关的那些人物了。其中的成员包括约瑟夫·科瑟斯、特里·阿·特金森(Terry Atkinson)、戴维·班布里奇(David Bainbridge)、迈克尔·鲍德温(Michael Baldwin)、伊恩·伯恩(Ian Burn)、查尔斯·哈里森(Charles Harrison)、哈罗德·赫里尔

(Harold Hurrell)、菲利普·皮尔金顿(Philip Pilkinton)、梅尔·拉姆斯登(Mel Ramsden)和戴维·拉会顿(David Rushton)。这些人共同出版了一份致力于探讨“艺术语言”的杂志,但不久又将他们的言论录制在磁带、缩微胶卷和招贴广告上。在突袭理性原则的整个领域以寻求思想的工具之后“艺术=语言”概念主义者将他们的发现用令人费解的文章象征性地“拼贴”在一起。这些文章在有些人看来是幽默的,而另一些人则认为是一些令人恼火地自我陶醉而又毫无用处的东西。

约翰·鲍尔德萨瑞(John Baldessari, 1931年生) 不管在道德上如何拘谨,甚至有时假正经,概念派在对传统的绘画和雕塑提供的无数感官愉悦加以否定的同时,甚至从相对

图9 约翰·鲍尔德萨瑞 《摘自安格尔和其他寓言的“艺术史”》 1972年 照片与文字



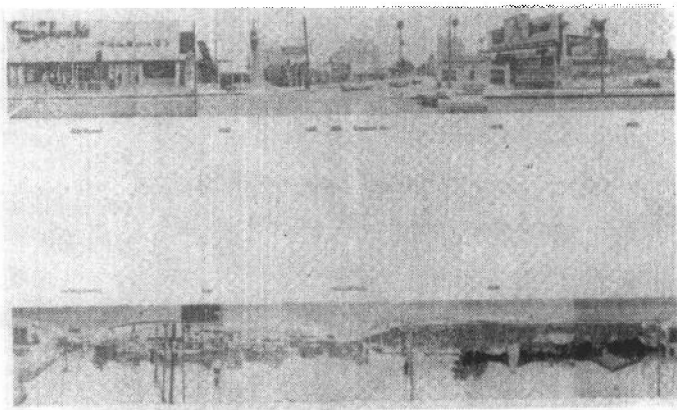
严格语言和语言类推系统中发现了许多新的可能性。书籍、报纸、杂志、目录、广告、明信片、电报、图表和地图，全都派上了用场，被当成了用以表达艺术和 70 年代初世界上的几乎所有有趣事物的信息和看法的媒介物。很容易被概念派利用的东西还有照片，在所有现代印制媒介物中，它是最容易被利用的。概念派也破天荒第一遭采用了电影和电视这种活动的形式。这种可复制的视觉形象似乎在概念艺术中很快就变得象语词一样无处不在。约翰·鲍尔德萨瑞成了“故事艺术”(Story Art)的实践者。故事艺术是由关于艺术本身的简短而明了的故事构成，通常伴以从艺术史书上复制下来的解说文字(见图 9)。

埃德·鲁斯卡 (Ed Ruscha)

对一个沉醉于语词，反对(至少理论上)画廊、传统的欣赏态度以及其他一切布尔乔亚文化模式的运动来说，书籍和目录册为绘画、雕塑的展览提供了重要的替代物是不可避免的。因此，一份现代艺术博物馆的“信息”展览的

目录，也会变成收藏家的藏品，就象独一无二的艺术品原作那样珍贵、稀有、令人极欲弄到手而后快。一位在书籍方面有专长的艺术家就是波普艺术大师埃德·鲁斯卡。他把他的概念派作品视为纯粹的文献 (documentation)。鲁斯卡起初着迷于文字和印刷术，终至于集中精力搞图像，除了用自己的照像机摄取的视觉形象外，置其他一切于不顾，如他的《黄昏建筑的条幅照片》(见图 10、11)。“我把所有的书面文字都从我的书中去掉了。”他对一位采访者说。“我想得到绝对中性的材料。我的画既不是有趣的东西，也不是有主题的东西。它们仅仅是‘事实’的汇集；我的书更象是现成物的汇集。”书籍和目录册有助于概念派所遭逢的窘境；也许商人兼博物馆馆长塞茨·西格拉特 (Seth Siegelart) 对这种窘境看得比任何人都透彻。他写道：“凡是发明一种不需要悬挂展出的‘艺术’，都会遇到先前的绘画与展出所遇到的类似问题，即让其他人觉得，艺术家把一切都做尽做绝了。因为这种作品实际上不是视觉的，它不需要传统的展

图 10,11 埃德·鲁斯卡 《黄昏建筑的条幅照片》 1966 年



览手段,这只是一种体现内在艺术观念的工具。”展览也许仅是目录或占据画廊的一角空间。但不管是什么形式,必须努力避免任何“表面的语言信息,如目录介绍、点明主题的题目等等……”

昂·卡瓦拉(On Kawara, 1931 年生) 书籍就象语言交流一样,提供了一种连续的、累积的经验,它恰好与传统绘画和雕塑的空间性和造型性相反。传统绘画和雕塑是静态的,具有在感知的瞬间提供一种全面的、突然的感受。由于摆脱了沉闷的物质束缚,概念派现在可以比具体形象的二维和三维

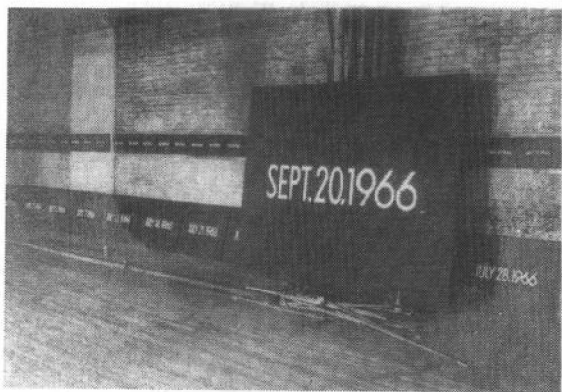


图 12 昂·卡瓦拉 《今日连续日期画》 1966 年摄影 纽约古特西·斯帕隆·韦斯特维特画廊藏

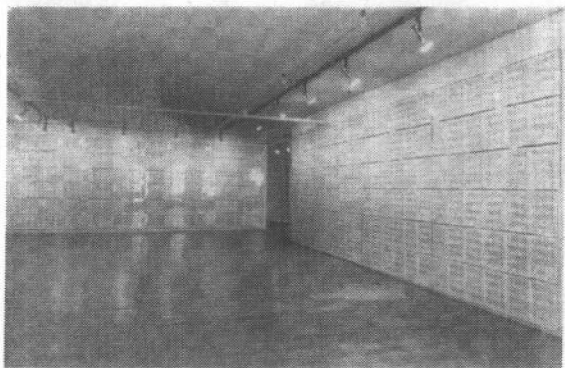


图 13 汉尼·达尔薄文 《24 首歌：B 方式》 1974 年 纽约索那本多画廊

维空间中绕圈子的艺术家更自如地在时间的第四维空间中进行探索。住在纽约的日本艺术家昂·卡瓦拉逐日在黑地上写出日期,使时间的过程成了最重要的主题(见图 12)。每一块板上都写上连续的日期,只有从整体角度观之,才能表现作品的全部含义。

汉尼·达尔薄文(Hanne Darboven, 1941 年生) 德国艺术家汉尼·达尔薄文用取自日历上的年、月、日,以一种抽象的书法形式和神秘的排列数字填满一页一页纸,以记录时间的发展和她自己的体验。随着艺术家的数字的增加和交错,它们终于覆盖了画廊的四壁(见图 13),最后形成了一个仿佛与平稳而又无情流逝的时间溶为一体的完整环境。

行动艺术

有些艺术家还是认为书面语词的物质局限太缚手缚脚,便突破了一切静态形式,寄托于行动艺术的彻底的暂时性,不管它是多么短暂。他们创作的作品名目繁多,如“记叙”或“故事艺术”(Narrative or Story Art)——与鲍尔德萨瑞的《艺术史》不一样,它们采用的是口头或身体的行动——“街头艺术”(Street Works)、“身体艺术”(Body),甚至“过程艺术”(Process Art)。70 年代,许许多多艺术家信奉行动艺术,以至这种艺术成了这一时期最有特点的艺术。杰克·伯纳姆(Jack Burnham)以历史的眼光解释了这一现象。他看到,“造型艺术受到侵蚀,向表演形式发展的过程始于本世