

**Dan Graham**  
Brian Wallis

# 摇滚我的信仰 Rock My Religion

Writings and Art Projects

写作与艺术项目

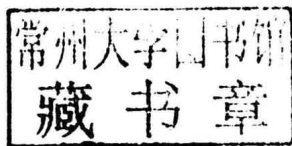
1965—1990

柯乔 吴彦 | 译  
James Carl Yan Wu

[美] 丹·格雷厄姆 著  
[美] 布莱恩·沃利斯 编

中国民族摄影艺术出版社

写作与艺术项目 1965—1990  
**摇滚我的信仰**



[美] 丹·格雷厄姆 ◎ 著

[美] 布莱恩·沃利斯 ◎ 编

柯乔 吴彦 ◎ 译

James Carl Yan Wu

版权所有，侵权必究

### 图书在版编目（CIP）数据

摇滚我的信仰：写作与艺术项目1965—1990 / (美)丹·格雷厄姆著；柯乔，吴彦译.—北京：中国民族摄影艺术出版社，2018.4

书名原文：Rock My Religion: Writings and Art Projects 1965-1990

ISBN 978-7-5122-1112-4

I. ①摇… II. ①丹… ②柯… ③吴… III. ①艺术评论—文集 IV. ①J05-53

中国版本图书馆CIP数据核字(2018)第042234号

北京市版权局著作权合同登记号：01-2017-8106

© 1993 Massachusetts Institute of Technology

Chinese edition © 2018 China Nationality Art Photograph Publishing House

Published by arrangement with The MIT Press

Through Bardou-Chinese Media Agency

All Rights Reserved

丛 书：现当代雕塑理论译丛

学术支持：中央美术学院雕塑系

北京隋建国艺术基金会

主 编：隋建国 James Carl（柯乔）

出 版 人：殷德俭

书 名：摇滚我的信仰：写作与艺术项目1965—1990

作 者：[美]丹·格雷厄姆

译 者：柯 乔 吴 彦

责 编：张 宇 陈 溪

出 版：中国民族摄影艺术出版社

地 址：北京东城区和平里北街14号（100013）

发 行：010-64211754 84250639

印 刷：艺堂印刷（天津）有限公司

开 本：1/16 710mm×1000mm

印 张：28.5

字 数：216千

版 次：2018年5月第1版第1次印刷

印 数：1—3000册

I S B N 978-7-5122-1112-4

定 价：98.00元

现当代雕塑理论译丛学术支持：

中央美术学院雕塑系

北京隋建国艺术基金会

## 现当代雕塑理论译丛编委会

主 编：隋建国 James Carl（柯乔）

编 委：吕品昌 殷德俭 隋建国 Richard Deacon（理查德·迪肯）

James Carl（柯乔） 于 凡 张 一 吴 彦

项目统筹：陈 溪

## 总序

国内艺术理论与批评界有一个长期的说法：雕塑无历史。这种局面的形成，很大程度上是因为雕塑专业著作稀缺，使得关于中国雕塑的理论与批评一直没有足够的词汇和话语积累，无法形成一个完整的批评坐标体系。

向前追溯至二十世纪二三十年代，日文、法文译著中基本没有雕塑方面的书籍流传下来；1949年后译介苏联学术著作的潮流中，雕塑专著也是鲜见。二十世纪七十年代末以来，国外学术专著翻译浪潮有过几个高峰，但涉及现代雕塑理论与批评的很少。1978年，人民美术出版社出版了《罗丹艺术论》；1988年和1989年，湖南美术出版社和四川美术出版社先后翻译出版了赫伯特·里德的《现代雕塑简史》（2015年，杨振宇主编的“艺术世界译丛”重译此书，由广西美术出版社出版）；2004年中国人民大学出版社出版《造型艺术中的形式问题》；算是难得的雕塑专业译著。

长期以来，中国雕塑家依靠有限的专业知识和学术线索，习惯性地埋头工作。雕塑界缺少外来刺激，少有学术与创作流派的争论与交锋。直到二十世纪九十年代，“文革”后成长起来的一代人登上雕塑舞台，才出现了“中国现代雕塑”与“后现代”雕塑的现象，但由于缺少现当代雕塑理论建构，批评界基本处于失语状态。

为了改变上述缺憾与现状，北京隋建国艺术基金会和中央美术学院雕塑系，决心与中国民族摄影艺术出版社合作，出版“现当代雕塑理论译丛”。

丛书由国内外专家组成编委会，精选包含重要观点、对国际雕塑艺术思潮具有节点式影响的著作，涵盖罗丹之后的现代主义雕塑盛期、二十世纪七十年代的极简主义时期，以及观念艺术兴起直至二十一世纪初的百年时间。

引进他山之石的目的，在于帮助中国雕塑家、理论家和批评家，通过阅读与思考打开视野；以他人为镜，帮助我们了解自己。同时本丛书也可作为基础教材，为国内美术院校雕塑专业的教员和学生，以及广大雕塑爱好者、欣赏者，提供更全面而深入的信息，作为理论学习、教学实践和创作实践的指导与参考。

丛书计划每年面世两至三本，翻译和校对工作均由专业艺术理论工作者与有实践经验的雕塑家担纲。并在新书发布时召开专业研讨会，邀请作者、国内外理论与批评界的专家学者和雕塑家参会，就相关雕塑理论与批评方面的问题进行研讨，并在研讨会后将论文结集出版。

总之，丛书编译出版合作各方，希望以多种方式，从各个层面上，有效落实“现当代雕塑理论译丛”在国内雕塑界的影响力，以推动中国现当代艺术领域内雕塑板块的学术发展，激活中国现当代雕塑的理论与批评话语，推动全国范围内雕塑家的创作实践。

现当代雕塑理论译丛编委会

2016年11月

2016年,我们的“现当代雕塑理论译丛”出版计划正式启动。罗莎琳·克劳斯的《现代雕塑的变迁》和威廉·塔克的《雕塑的语言》的成功翻译和出版为这套系列丛书揭开了序幕。这两本书为读者能更好地理解现代主义雕塑打下了坚实的基础,以截然不同的视角和观点回溯了一批类似的作品(大致从罗丹到极简主义)。译丛编委们花了很长时间考虑,在这两部历史著作之后,怎样的续篇才是恰如其分。面前的选择很多,都可以把我们领入不同的方向,最终我们选定了露西·利帕德的《六年》和丹·格雷厄姆的《摇滚我的信仰》。

这两本书均以20世纪60年代为切入点,在时间上,与之前的两本著作也有一段短暂却极为重要的历史交集。两本书都将关注点聚焦在西方当时的前卫艺术,殷实的史料向我们展现了一个更为全球化的当代艺术圈的开端,探讨了更加多样化的文化形式。从利帕德的书中,我们可以发现对南美、东亚和东欧艺术创作的关注开始萌芽。而在格雷厄姆的文字中,我们可以读到对流行文化形态的重要论述,无论是电视节目、市郊建筑,还是朋克摇滚。

两本书都以不同的篇幅,介绍了在今天通常会被归为“观念艺术”的创作方式——宽泛地定义为——作品中想法先于物质表现的艺术类型。观念艺术的影响如此之广,想要尝试界定和揣摩它绝非易事。众多艺术形式,

绘画、表演、电影、音乐、雕塑，都能持续地感受到它所造成的冲击。将观念艺术的研究带入宣称致力于雕塑的丛书，或许会令人不解，其实这基于一个令人信服的理由：雕塑，和所有普遍意义上的三维物体，恰是部分观念艺术作品根本质疑的地方。我们希望这两本书能够就这点，以及书中涉及的其他大量观点，推动更深入的讨论。

我们感谢 University of California Press 和 MIT Press 对译丛的支持。同时，我们也要向所有参与翻译工作的所有人表示由衷的谢意——尤其是吴彦和缪子衿、宋扶日、朱荧荧之间的配合。这是一项艰巨的任务，工作量浩大，正是译者们的全心投入，此次的出版计划才得以顺利实现。

现当代雕塑理论译丛编委会

2018年3月



我的写作不存在单一的观点；与之相反，它的观点在不断地转变，反馈取决于它的地点（时间与语境），还有它与读者群的关系，这些人从各自不同的角度，编写或影响 / 形成了它的含义。

——丹·格雷厄姆，1968

丹·格雷厄姆的这本文集，时间跨度为 1965 年至 1990 年，这一时期内的美国文化经历了无与伦比的发展。文集原书的序言，此次也被翻译收录在本书中，由布莱恩·沃利斯写于 20 世纪 90 年代初，当时书中大部分论文谈到的内容还只是新出炉的历史。沃利斯的序言精炼简要，概括了格雷厄姆文集在那一时期语境中的重要性。之所以决定翻译这本书，是因为我们坚信，格雷厄姆作为艺术家和作家独到的重要性。显然，坚信这一点的并不只有我们：很高兴获悉，北京红砖美术馆不久之前为中国观众带去了格雷厄姆的大型回顾展“精选辑”。

阅读丹·格雷厄姆文章的英文原文，有时就像是在观看他的那些雕塑装置或亭馆：初看来，表面似乎透明易懂，但转瞬间，又变得隐晦而不可理解；当层层相叠的映像突然间校准的那一刻，读者才能清楚地了解在此之前曾经费解，或是完全没有意识到的内容。

将格雷厄姆的文章译成中文对我们提出了众多挑战。首先是题材广泛，

涉及不同领域的专业知识，从后现代建筑到观念艺术，再有流行音乐。然而，更为根本的挑战在于，格雷厄姆在英文用法上的别具一格和个性化。他的风格习惯之一就是爱用连字符，就像是与你面对面的词源解构。他用连字符打破常用词，以便将词尾与词根分开。最常见的一个例子就是“in-form”和“in-formation”，在本文开篇处的引言中就能看到。通过这种实体语法产生的含义，即便在英文中也是多元的。格雷厄姆似乎想要证明词源，或是将它夸张化，作为自己洞察力的一种手段。在这个例子中，我们的译法是“影响/形成”和“影响/形成（过程）中”，作为一种近似物，试图说明格雷厄姆这种发明/解构的开放性和暗示性。我们对这种译法的不足之处负有完全的责任。

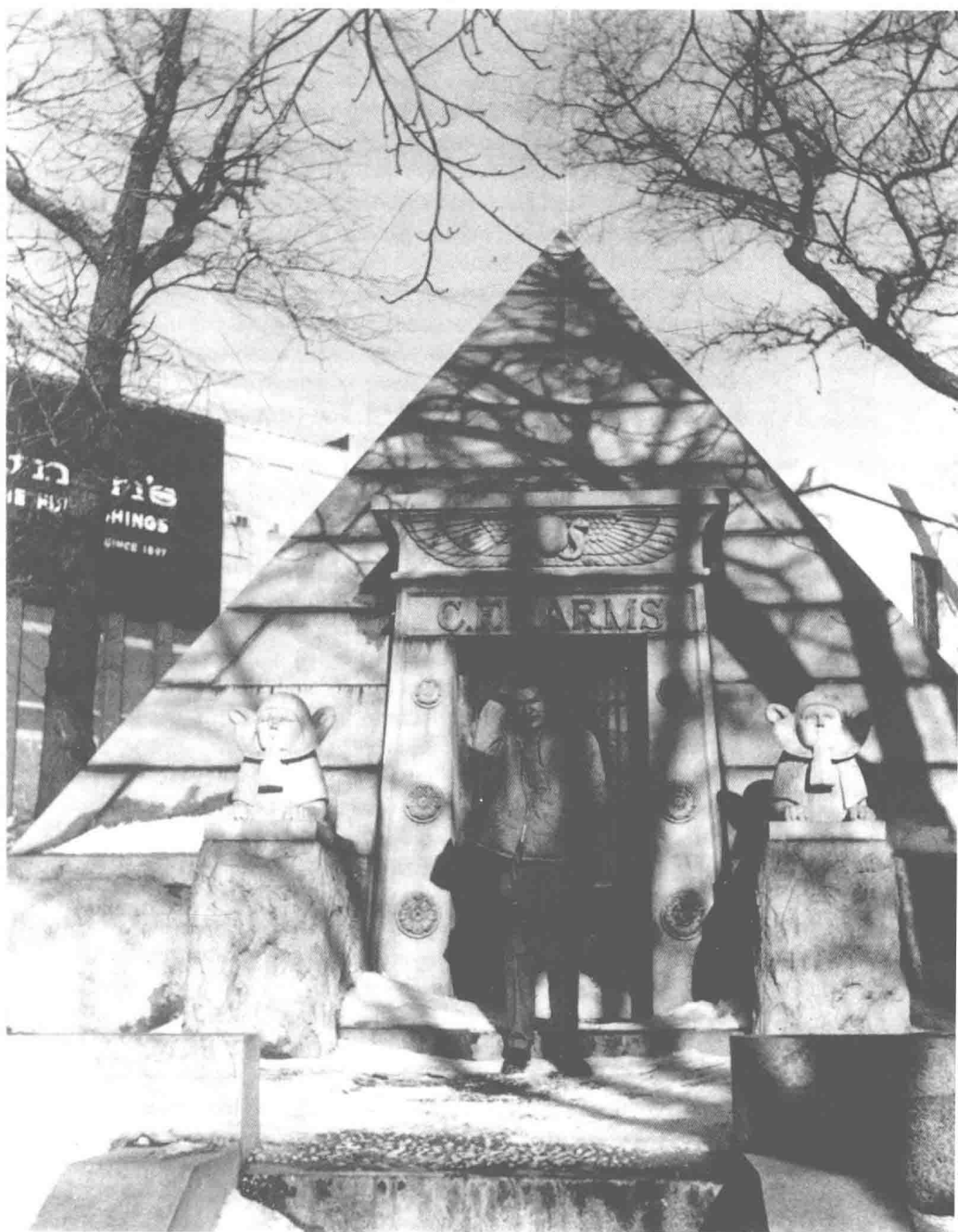
格雷厄姆的论文大量引经据典，而这些引文又有从其他语言翻译而来的，主要是欧洲的语言。引自本雅明（Walter Benjamin）、曼弗雷多·塔夫里（Manfredo Tafuri）等人的段落构成了格雷厄姆部分论点的基本参照点。在允许的情况下，我们会想方设法找到原文已有的中文译文，尝试对各自的优点加以比较，有的放矢地进行参照；如果无法找到已有的译文，我们就必须参照德文、意大利文和/或法文的原文，然后翻译成中文。我们承认，在这些情况下，非常可能存在疏漏和歧义，也一定有改进的余地。

另外还有一点，与学术本身关系不大，我们必须承认在翻译摇滚歌词的这点上，实在能力有限。我们认为，像我们一样，所有地方的音乐爱好者都会希望直接了解原作，而不是通过翻译。

本书的译者将这本书献给耿建翌。中国当代艺术的教父之一。

最后，我们想亲自感谢 MIT Press 的 Bill Smith 和 Roger Conover，正是他们的支持和关心，才让我们有机会把这本书带给中文读者。

James Carl（柯乔）、吴彦（Yan Wu）



丹·格雷厄姆，在纽瓦克墓地，1970年。照片拍摄：罗伯特·史密森。

# 丹·格雷厄姆讲历史

## Dan Graham's History Lessons

布莱恩·沃利斯

丹·格雷厄姆的录像纪录片《摇滚我的信仰》（*Rock My Religion*，1984—1985年）以一组剪接画面开场，催人兴奋，却也颇为费解。先是闪过几幅描写19世纪乌托邦教派震教（the Shakers）的木版画，之后跟着出现的是朋克（punk）和新浪潮（New Wave）摇滚乐队震耳欲聋的演出场面。画面外的旁白讲述了19世纪20年代震教教母安·李（Ann Lee）如何逃脱工业化英国对她的宗教迫害，而画面中的零星片段里，摇滚乐手帕蒂·史密斯（Patti Smith）谈到了自己理解中存在于后工业美国的种种压迫，无论是发生在家庭内部，还是两性之间。借助摇滚演出现场与历史宗教活动之间的镜头切换，《摇滚我的信仰》追溯了一段狂热仪式的历史，由此勾勒长期以来两性与家庭、罪孽与悔改、个人英雄与社群主义（communalism）之间不断上演的矛盾冲突。片尾部分，格雷厄姆就摇滚乐对战后青年文化在心理上的性暗示所作的精彩连复段（riff），让人意犹未尽。

这件录像作品中，格雷厄姆通过有选择地诠释过往的片段，精心重构了一段历史，同时又以略微急迫的口吻，质问了这段历史。朋克与震教的并置关系貌似荒谬，但很显然，它的实际意图在于挑战，不单对历史的逻辑提出质疑，推而广之，更是质疑了历史在当前的相关性。对朋克而言，“没有未来”的口号也就意味着“没有过往”，跳出当前的生活几乎毫无意义。然而，格雷厄姆所提出的更重要的问题就是：当历史进入我们日常生活的

语境时，是否具有任何特定的相关性呢？

格雷厄姆曾经说过，“我最近的这些录像作品，包括《摇滚我的信仰》，目的在于重新唤起历史的记忆。我的意图与历史主义（*historicist*）的观点恰好相反，后者认为我们对过往的所有认识完全取决于对当前潮流的解读。”在解释这一区别时，格雷厄姆指出，“历史主义认为真实的过往并不存在，有的只是覆盖在仿真过往表面对其的阐释，[尽管如此，]与这种把历史作为仿真（*simulation*）的概念对立存在着另一种可能性，即那些真实却鲜有人知的过往，虽然几乎已从众人的意识中被抹去，但总能时不时抬起头来，不被新兴的主导意识形态踩在脚下。”<sup>①</sup>

对格雷厄姆来说，历史并非天衣无缝的故事，它就如同《摇滚我的信仰》中剪接潦草的大杂烩，是我们在日常生活中偶尔瞥见的反记忆，同时也悄然构成了我们心中愿景与抱负的坚实基础。历史记忆的这种乌托邦特质，正是过去二十五年间丹·格雷厄姆的写作与创作的核心所在。本书收录的大部分论文就像是多部微型系谱，通过它们，格雷厄姆试图梳理不断变化的历史论述，即个人主体是如何通过作用在日常生活、流行文化和城市空间里的各种力量形成自身意识形态的。构成本书的这些文字，透过观念艺术、摇滚乐和后现代主义建筑的文化现象，共同谱写了一部可谓纵观战后美国资本主义文化转变的“秘史”。

书中的这些组成部分门类繁多，将它们串联起来的关键就是格雷厄姆关于“历史记忆”（*historical memory*）的挑衅性观点。这种观点出自法兰克福学派（*Frankfurt School*）的论著，其中主要代表就是德国马克思主义文化史学家本雅明（*Walter Benjamin*）。<sup>②</sup>在《拱廊计划》（*Passagen-Werk*）

① 丹·格雷厄姆，“关于建筑的录像艺术”（*Video in Relation to Architecture*），摘自《录像艺术明析》（*Illuminating Video*），道格·霍尔（*Doug Hall*）和莎莉·乔·菲弗（*Sally Jo Fifer*）编著（*New York: Aperture/San Francisco: Bay Area Video*, 1988年），第187-188页。

② 本雅明，“爱德华·福克斯，收藏家与历史学家”（*Eduard Fuchs, Collector and Historian*, 1937年），摘自《单向街等作品集》（*One-Way Street and Other Writings*），金斯利·肖德（*Kingsley Shorter*）译（*London: New Left Books*, 1979年），第352页。

一书中，本雅明力图再现随着巴黎 19 世纪中叶消费文化萌芽而产生的一种全新经验形式，类似地，格雷厄姆借助片段化的叙述方式，试图记录 20 世纪晚期消费主义变化多端的统治手段和日常生活由此产生的彻底变革。

本雅明渴望冲破消费资本主义的集体妄想，扫清官方历史里的神话故事。正因如此，对本雅明来说，唯物主义的历史必须首先检视那些带有历史残留并挑战我们当前判断的文化形式。比方说，我们可以在那些遭到遗弃、被人忘却的建筑物里找到此类物质遗迹，就像巴黎的拱廊，还有那些貌似无用、过时的器物。本雅明对此的解释是，

历史主义表现的是过往的永恒画面，而历史唯物主义表现的是与过往特有的具体联系……开启历史与当前全新瞬间的独到联系，正是历史唯物主义的任务。它所要求的是一种能够打破历史连续性的当前意识。<sup>①</sup>

20 世纪 60 年代初，格雷厄姆的早期写作和艺术创作表现了他对“当前”这一概念的坚定信念。他的文字痴迷于与当前息息相关的细节描写，而在他的行为表演中，一方面是对真实时间的呈现，另一方面则是播送具体的事实信息。格雷厄姆想要通过分析调查、事实与图表结合的报道和类科学的时空关系梳理等创新形式解读战后的美国文化。格雷厄姆的写作手法结合了法国小说家阿兰·罗伯-格里耶 (Alain Robbe-Grillet) 闻名于世的“白色写作”(white writing)，即纯粹而无屈折的散文体，与唐纳德·贾德 (Donald Judd) 具体精准的艺术批评，他想要创作一种现实主义散文，用以体现事物的“(直接)表象”。

## 信息

格雷厄姆的文字写作是他投身艺术界的直接产物，其渊源可以追溯至 1964 年，当时的他 25 岁，刚成为纽约 68 大街上约翰·丹尼尔斯画廊 (John

<sup>①</sup> 同上。

Daniels) 的经理。在那里, 格雷厄姆展出了尚未成名的年轻艺术家的作品, 其中就有索尔·勒维特(Sol LeWitt)、唐纳德·贾德(Donald Judd)、罗伯特·史密森(Robert Smithson)、丹·弗莱文(Dan Flavin)和卡尔·安德烈(Carl Andre)。格雷厄姆被这些作品表现出的共通之处所吸引, 尽管从风格上来讲, 它们不尽一致。就这样, 他集合了一群不同寻常的艺术家, 但归根结底, 这些人的作品与观点都与他本人的兴趣关注不谋而合。这些艺术家在抽象表现主义( Abstract Expressionism) 和波普艺术(Pop Art) 的巅峰之后崭露头角, 都主张彻底重新思考艺术及其机构组成的实质。他们以不同的方式质疑了艺术作品与观者间的关系, 再有画廊继续作为展览场所的可行性; 与此同时, 他们还探讨了去物质化的(dematerialized)、非商品化的(noncommodified) 艺术形式的可能性, 以及如何推进艺术家的政治参与度。

在批评家克雷格·欧文斯(Craig Owens) 看来, 当时艺术物体去物质化的征兆之一就是“语言(language) 开始在美学领域大行其道”。<sup>①</sup> 一时间, 能说善辩的艺术家/批评家们纷纷涌现, 通过格雷厄姆、罗伯特·史密森、罗伯特·莫里斯(Robert Morris)、依冯·瑞娜(Yvonne Rainer)、索尔·勒维特、梅尔·博赫纳(Mel Bochner)、丹·弗莱文和唐纳德·贾德等人煽动性的写作, 理论论述在艺术家圈内得到认可。这并不是说艺术家开始从事写作了, 其实写作背后的意图多种多样, 大部分时候, 这些意图与写作行为本身反而互为矛盾。写作的内容既非用来阐释艺术家的艺术作品, 也非作品的补充部分, 此外, 它们还与现代主义前卫艺术充满英雄气概的声明和宣言作品界线分明。

这些艺术家写作的主要意图之一就是探讨当时知识分子圈内日益凸显的一个问题: 再现(representation) 在文字和视觉表现形式中的本质。对格雷厄姆来说, 再现问题的关键在于重新思考历史与当前的关系。他对历史“建构”论(还有博物馆作为历史展出场所的作用) 的早期关注在《艾

<sup>①</sup> 克雷格·欧文斯, “大地之语”(Earthwords), 《十月》(October)。

森豪威尔与嬉皮士》( *Eisenhower and the Hippies*, 1967 年) 一文中就有所体现。表面上, 这是一篇关于前总统德怀特·大卫·艾森豪威尔( Dwight D. Eisenhower )在纽约文化中心的个人画展的评论, 但文章其实以讽刺的口吻, 探讨了属于历史的过往如何为了满足当前的消费而被重新包装。格雷厄姆嘲弄了博物馆里神话版的历史, 也就是这个例子中那些空洞的标语、乏味的绘画和仿造的纪念品。

然而, 格雷厄姆并不是要吹毛求疵; 他甚至承认, 艾森豪威尔画作的平淡乏味反而具有积极的意义。在他看来, 正是作品不动声色的特点击退了博物馆所谓的理想主义, 无法满足它们对于品质和鉴赏力的妄想。格雷厄姆如此评价艾森豪威尔的绘画, “它们是惊人的乏味, 内容中表现力的缺失或许源自艺术家对于作品题材的无动于衷”( 第 4 页)。此外, 他还援引了前总统对于艺术创作的构想: “没有什么哲学的。你把自己头脑的外表放在那里, 剩下的脑子就在忙着做各种决定。”在格雷厄姆眼中, 这种“泰然自若”、无动于衷的态度, 从某种程度上, 与他在极简主义作品中看到并十分欣赏的实在性( *literalness* )非常类似。

格雷厄姆的艺术处女作是名为《美国家园》( *Homes for America* )的专题摄影, 发表在 1965 年 11 月刊的《艺术杂志》( *Arts Magazine* ), 作品有着类似的实在性和无动于衷的倾向。尽管格雷厄姆本人拍摄的郊区住宅照片没有随同文章一起发表, 但这件作品实际上始于一组郊区住宅的抓拍, 经过随机挑选后, 构成了一套幻灯演示。文章部分介绍了对新泽西郊区住宅区的分析评论, 并附有所有住宅类型的名称、可选择的颜色和一张包括所有排列可能的表格。《美国家园》试图以美国文化的一个方面为切入点, 揭露掌控大众消费的大型系统逻辑: “地块和居住者并没有联系起来, 形成一个有机整体。两者都没有根——一个大型的、事先决定的合成次序中的不同组件……这种序列的逻辑可以一直延续下去, 直至边缘, 被现有的高速公路、保龄球馆、购物广场、免下车餐馆、名牌折扣商场、木材场和其他各种工厂突然切断”( 第 22-23 页)。



通过郊区住宅中颜色和造型的矩阵逻辑，格雷厄姆发现，“自由选择”只是严格执行规则中的一部分；消费意味着就像其他所有人，基本一致，略有差别。这种情形下，各地的消费文化无一例外地典型化，自我表达的手段大幅缩减。但它们并没有被彻底根除；令人惊讶的是，格雷厄姆塑造的郊区形象一点都不敌托邦（dystopia）。实际上，这一系列中的大多数照片充满了希望的情绪，试图唤起幸福感、荣耀和社区意识。值得注意的是，这些照片刻画的并非英雄事迹，而是日常生活的场景——去麦当劳，听音乐，打发时间。这种对于郊区的描述与其说是异化（alienation），不如说是种干扰（distraction）。

格雷厄姆的观念艺术作品和他的一些早期行为表演作品是对日常生活的准科学式检视，用艺术史学家本雅明·布赫洛（Benjamin Buchloh）的话来说，这是对“历史过程本身的显微分析”<sup>①</sup>。这些日常生活瞬间，是每个人赖以生存的生理活动（吃、喝、睡）和社会活动（工作、旅行）。另外一些观念艺术家的作品也关注了类似的活动，例如道格拉斯·胡埃贝勒（Douglas Huebler）的早期摄影行走，维托·阿孔奇（Vito Acconci）的社会互动，N. E. Thing 公司故意追求乏味的摄影作品，还有河原温（On Kawara）每天起床时记录时间的邮寄通信作品。当然，这些日常行为的作品并不只是为了简单记录每天的生活内容。它们的目的在于质疑日常生活内容背后的意识形态和经济动机，挑战公共与私人空间之间的区别，并将这些行为的再现转换至一个全新的语境。

在格雷厄姆的作品中，这种对信息的“显微”分析与人类行为有关，最明显的一个例子就是《消肿》（*Detumescence*, 1966—1974年），作品通过不带感情色彩的医用语言，详细描述了勃起的阴茎在性交后的下垂过程。此时，格雷厄姆企图将自己从文字“作者”的角色中抽离；他把实际写作

<sup>①</sup> 本雅明·布赫洛，“丹·格雷厄姆作品中的历史瞬间”（*Moments of History in the Work of Dan Graham*），摘自《丹·格雷厄姆：文集》（*Dan Graham: Articles*）（Eindhoven: Van Abbe Museum, 1978年），第77页。