

GM 国际美学前沿译丛·第一辑

主编/[中]金惠敏

【斯】阿莱斯·艾尔雅维茨

20 世纪艺术的语言—— 观念史

【英】保罗·克劳瑟 / 著 Paul Crowther

刘一平 等 / 译

吉林人民出版社

The Language of Twentieth-Century Art A Conceptual History

GM 国际美学前沿译丛·第一辑

主编/【中】金惠敏

【斯】阿莱斯·艾尔雅维茨

20 世纪艺术的语言—— 观念史

【英】保罗·克劳瑟 / 著 Paul Crowther

刘一平 等 / 译

吉林人民出版社

The Language of Twentieth-Century Art A Conceptual History

图书在版编目(CIP)数据

20 世纪艺术的语言:观念史/(英)克劳瑟著;刘一平等译.

— 长春:吉林人民出版社,2007.6

ISBN 978-7-206-04112-9

I. 2... II. ①克... ②刘... III. 艺术史—世界—20 世纪

IV. J110.95

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2007)第 083021 号

20 世纪艺术的语言:观念史

著 者:[英]保罗·克劳瑟 译 者:刘一平等

责任编辑:杨晓红 封面设计:筱 赫 责任校对:李 洋

吉林人民出版社出版 发行(长春市人民大街 7548 号 邮政编码:130022)

网 址:www.jlpph.com

全国新华书店经销

销售热线:0431-85395845 0431-85395821

印 刷:长春市华艺印刷有限公司

开 本:670mm×970mm 1/16

印 张:16.5 字 数:247 千字

标准书号:ISBN 978-7-206-04112-9

版 次:2007 年 6 月第 1 版 印 次:2007 年 6 月第 1 次印刷

印 数:1-5 000 册 定 价:28.00 元

如发现印装质量问题,影响阅读,请与印刷厂联系调换。

主编简介

【中】金惠敏 1961年生,河南淅川人。哲学博士,现为河南大学省(政府)特聘教授,中国社会科学院文学研究所研究员、博导。曾先后在美、英、德、法、东欧(波捷匈)等国研究机构和大学从事研究和讲学。2006年起为受邀担任英国 Theory, Culture and Society (London: Sage) 杂志编委。主要著作有:《媒介的后果》(人民出版社 2005 简体字版;台湾商务印书馆 2005 繁体字版)、《后现代性与辩证解释学》(中国社会科学出版社 2002)、《意志与超越——叔本华美学思想研究》(中国社会科学出版社 1999 首版, 2007 重印)、《反形而上学与现代美学精神》(广西教育出版社 1997)等。译著有《解释学·美学·实践哲学》(商务印书馆 2005 首版, 2007 重印)等。2000 年以来陆续有英文论文在国际主流学术期刊发表。

【斯】阿莱斯·艾尔雅维茨 (Aleš Erjavec) 1951 年生,当代国际著名美学家。现为斯洛文尼亚文理科学院哲学中心主任,兼卢布尔雅那大学美学教授、普利茅斯卡大学文化研究系主任。曾任国际美学会主席(1998-2001)、斯洛文尼亚美学会创始会长(1984-1999),出版美学、哲学、现当代艺术与文化评论著作多种。在推动国际美学的全球化及其后现代的艺术转向上发挥过重要作用。

译者简介



刘一平 1963 年出生,英语语言文学学士,副教授,1984 年毕业于浙江师范大学外语系英语专业。现任浙江经济职业技术学院基础部部长,应用英语专业学科带头人。长期从事英语语言教学研究和管理工作,发表的主要成果有:《论詹姆斯·乔伊斯对托马斯·沃尔夫创作的影响》、《高职英语教学:构造互动模式》、《新教学目标下高职英语听说教学改革》等十几篇论文。主持的课题《确立实用原则,改革专业英语教学》曾获浙江省首届职业教学成果二等奖,主编的由北京大学出版社出版的《商务英语口语》教材和由浙江大学出版社出版的《高等学校英语应用能力考试词汇手册》,是《念念不忘——英语词汇系列手册》编委会成员。主要社会及学术兼职为:杭州外文协会常务理事。

应亚弟 1957 年出生,英语语言文学学士,1983 年毕业于浙江师范大学外语系英语专业。现任浙江机电职业技术学院教学督导。

参加本书翻译的人员还有:浙江经济职业技术学院的教师胡俊琦、邓军、康春晓、李洋。



作者简介 保罗·克劳瑟是德国不来梅大学的哲学、视觉艺术教授。主要著作有：《界定艺术、创造圣典：怀疑时代的艺术价值》（牛津，2007）、《后现代之后的哲学》、《文明的价值和知识领域》（伦敦，2003）、《永恒的图像》、《哲学思维的艺术和历史》（剑桥，2002）、《21 世纪艺术的语言》、《艺术观史》、《艺术和具体化》、《从美学到自我意识》（牛津，1993）、《批判美学和后现代主义》（牛津，1993）。

谨以此书献给派特里克·加德纳

For Patrick Gardiner with gratitude

译丛总序

美学：从现代到后现代

最近数十年美学经历了巨大的变革。就此而论，它与哲学是同呼吸共命运的，因为我们看到哲学也经历了这样深刻的变化。这里只要我们简单地比较一下半个世纪以前的与今天的哲学情境也就够了，我们将发觉这种变化是如何的巨大和深刻。50年代的西方哲学仍可被划界为不同的文化和政治帝国，如果以地域而论占据主导地位的是德国、法国和英美，而若以其他视角观之，则有纯粹学术性的与激进的马克思主义的，等等。人们也可以在英美哲学、欧陆哲学和苏联哲学之中做出具体的划分，或者提出其他有效的辨别和指谓，例如在“西方的”与“正统的”马克思主义之间。

美学同样如此。在德国文化情境中，20世纪的大多数时候就像19世纪，美学主要是被作为哲学的组成部分，如本体论、认识论和伦理学所扮演的那样，因而它也就继续着19世纪的传统哲学体制。在法兰西文化中，美学则倾向于成为一个独立的理论领域，例如为 Etienne Souriau 所提倡的，而在英美世界，美学主要是用于分析趣味或美，不论它属于自然还是艺术。

是60年代的法国结构主义削弱了传统的哲学体制，美学当然是这一体制的一个构件：美学所代表的是，用保尔·瓦莱里那至今令人无法忘记的话说，“一个被称做哲学的宫殿的侧厅”。结构主义打破了古典的学科壁垒，在这方面它部分地接受了马克思主义理论及其对现存之一切均持批判性姿态的影响，并且一开始就用“方法”去取代哲学的“世界观”，以此它颠覆了19世纪所建立起来的学院哲学的研究传统。但是也正是在60年代末期，另一欧洲传统却赢得了显赫的地位，虽然它并非从欧洲而是从美国开始传播。这就是法兰克福学派的批判理





论。其主要成员是 30 年代为逃离纳粹迫害而后来定居于美国的一批德国知识分子,其佼佼者有马尔库塞、弗罗姆、罗文塔尔等,他们的理论直接影响了 60 年代末激进的学生运动。此外,法兰克福学派的重要性还在于它将黑格尔传统引入美国文化。

70 年代初期结构主义不再局限于语言学、符号学、人类学,而是大举向哲学、精神分析学、历史哲学、认识论等领域扩张,从而它很快就演变为 70 年代末和 80 年代初在法国境外盛极一时的“后结构主义”^[1]。

70 年代的许多哲学都是被如此急剧地改变了的,它们被改变成为各种不相称的理论、研究的杂糅,冠以“后结构主义”和超越了法兰克福学派原义从而与女权主义、后殖民理论相结合的“批判理论”,这些名号旋即被等同于或联系于一个更其庞杂和暧昧的文化概念,即“后现代”理论。

这究竟还是哲学吗?问题相当尖锐,因为最近数十年已经很难判断一种理论话语是否应当被称为“哲学”。哲学与其他话语实践的本质区别是它的自我反思性品格,但是也许会有人异议于此,而此种异议则又可能变成一个哲学性的主题,变成一个更需投入但注定无所收获的问题。

如果说这就是最近数十年哲学所走过的道路,那么美学的道路又是什么呢?在许多方面美学踩着哲学的足迹。我们知道,美学界在很晚的时候即是说直到 80 年代才发现了解构论、批判理论以及后现代话题。在此意义上,所谓“踩着哲学的足迹”就不仅是指走哲学所走的道路,而且也意味着落后于哲学。为什么竟如此呢?首要的原因是,美学仍然是传统理论的囚徒:它研究美,而不研究丑;它关心对称,而非畸形;它很在意理想的“艺术品”,而不大留意实际的艺术活动;它经常地谈论抽象的理论框架,而不去触及具体的艺术作品。换言之,美学家们饱学于美学理论,而对实际的艺术家、艺术新作、新潮和走向则所知甚少。理由很单纯:如果说审美反思的范例性对象是自然美,那么按照康德那个在英美文化语境中 20 世纪大多时间都很风行的传统,艺术美就只是自然美的延伸。既然美不仅是先验的而且也是

[1] “后结构主义”是英美学界的称谓,在德国有人称“新结构主义”,而这些称谓对于法国人来说是没有意义的,他们笼统地称之为“结构主义”。

普遍的和超历史的,那么就无必要去特别注意那个别的艺术作品以及艺术史上的新变;它们毫无例外地都遵循着同一范式、产生着同一审美效果。

在有些国家,美学研究的传统是将艺术与对它的审美反思相分离。这不只是康德美学的结果,而且特别是在德国、在中欧和东欧诸国,还是后期黑格尔之影响所致,在他的哲学体系中也是这样,即美学旨在使艺术“变得有意义”,赋予它以那种只有哲学沉思才有可能给出的秩序,“更糟糕的事实是”,黑格尔可能会说,当以哲学的方式处理艺术的时候,因为艺术在此只提供范例,而不指导美学和哲学。再者,20世纪上半叶的大部分时段只有文学(尤其是小说和诗)和音乐这两个艺术领域才被作为这样的艺术的典范。惟在极少数情况下,例如在梅洛-庞蒂那里,绘画和雕刻才得到了应有的注意。必须指出,直到上世纪中期电影和摄影都未被真正地当做艺术的形式,因而它们也不是哲学思维的对象,甚至设计或其他实用艺术也都不在艺术之列。

由于结构主义的兴起及其所带来的变化,美学仿佛一夜之间便丧失了其大部分的合法性,因为结构主义抨击传统的学科界限,抨击艺术史的形式主义,以及它还接受法兰克福学派的思想影响,该学派的新马克思主义方法论不理睬那种对个人社会领域的条块分割,而是将所有的人类艺术事实包括艺术作品都是作为内在地与社会和历史相联系,——这些都是致命的。美学开始被视为资产阶级过去的残迹,“艺术作品”甚或“艺术”同样都是这样的东西。在一些激进的法国作者例如朱丽娅·克里斯蒂娃、路易斯·阿尔都塞或者彼埃尔·马歇雷那里,“美学”和“艺术”不过是意识形态的幻构;在阿多诺和大部分法兰克福学派人物眼中,人们可以说“审美理论”,而不能再说“美学”,因为后者表示着哲学领域内传统的学科划界。因此,20世纪70年代、80年代、90年代早期,美学只是龟缩在传统的和传统主义的学科壁垒之内,因守着其合法而陈旧的理论概念和术语。

后现代艺术与后现代理论的诞生和剧增将美学从此困境中拯救了出来。从60年代末到70年代初,从80年代末到90年代,两个历史的间距显然已足可以容许传统的现代概念如“艺术品”、“美学”甚





至“美”的新生和增殖。那帮助此类概念得以传播的也是概念和新概念作品的无处不在,这些作品纷纷要求“艺术作品”的名分,以及至少说在一些发达国家,也是“审美泛化”(aestheticization)的无处不在,所谓“审美泛化”是指对日常环境、物品也包括人对自己的装饰和美化,对此潮流 80 年代曾有过广泛的讨论,特别是在沃尔夫冈·维尔施的著作里。进一步说,美学也因此淡化了其形而上学意味,我们知道,即使“形而上学”本身也不像它在 60 年代、70 年代和 80 年代初那样举足轻重。

美学之能够作为一个重要理论话语而重出江湖,一方面需要与哲学的结盟;另一方面更需要来自其所反思的对象的支持。

美学达到了自己的目的,这主要得力于艺术与其他一系列符号艺术事实如文化、新媒介的混合,并且对从前的如现代主义、超现实主义和矫情主义等艺术实践的重新估价也为其鸣锣开道,这类估价旨在为当代的也就是后现代的艺术和文化提供新的透视。

第二项条件被成功地满足了,这显然可以从刚才所指出的事实中见出;开始在 80 年代后期出现的新美学关切新的艺术趋向和运动,洞晓各个艺术创造领域所发生的重大事件,以及不同艺术门类的历史。如果像过去学院美学通常所做的那样,就拿几个经典范例,如莎士比亚、莫扎特、托尔斯泰、毕加索,现在已经不足以展示艺术活动的全景;一个美学家要想获得或者确保其理论的可信性,因而就不得不去了解最新的和最激进的艺术事件。

这个美学家当然还应该是一位哲学家,尽管主要是作为致思于艺术的哲学家。这是因为,在绝大部分情况下,美学不再被看做是关于美的反思,而是首先被视为对于艺术的反思,是艺术的哲学,虽然分析美学多少有些例外。作为哲学家的美学家还必须熟悉那一系列虽非与艺术直接相关但毫无疑问具有某种联系的问题:政治的装饰和审美泛化,艺术与文化的动态关系,在所谓“图像”或“视觉”转向之后的视觉艺术和视觉文化的崛起,商品化的全球文化与艺术的增殖,新媒介的出现,等等。新近哲学的另一个特征是,它试图再次取得普遍的有效性,为此它寻求普遍的、跨文化的,甚至于超人类的艺术、文化、人类和生命的特征。



90年代似乎是一个美学复兴的时期。但是与过去不同,90年代的美学不再是一个孤立的学科,而是一些源自于不同文化、理论和哲学之传统的各种理论话语的集合,其特点就是混杂,即以艺术为主要(但也不是惟一的)话题的各种因素结合。文化也开始出现为一个与美学相关的主题,这不仅是因为现代主义在高雅艺术与大众(或消费)文化之间所划出的严格界限变得逐渐模糊起来,而且二者之间还表现出弥合的趋势,因而就需要一种新的哲学分析和评价。再者,美学理论不再受制于民族特性或者首先为此特性所标志,而是变得愈来愈国际化和全球化了。一种哲学的或美学的理论于是不再能够被界定为“德国的”或者“法国的”,人们只能说它“在”德国或者“在”法国。今天我们看到的大多是,杰出的个人或“学派”的理论,是他们作为个体创造并传播这样或那样的理论^[1]。值得注意,那些来自于弱势文化或发展中国家的美学家对于不同的哲学和美学传统却持最开放、最热忱、最敏感的态度。无论是在艺术和文化中,还是在美学和哲学方面,他们都积极地使用和改造着不同来源的影响。

《国际美学前沿译丛》力图反映十数年来国际美学界的风云变幻,但我们也意识到这不是一套书所能承担得起的大任。本译丛主要萃取西方美学家的新作,从艺术到文学,从文化哲学到严格意义上的哲学美学,选材力求广泛。我们的目的是希望读者由此而对国际美学近年的走向和成就有窥豹之了解。相信读者能够鉴别出其中哪些内容仍旧是“西方的”,而哪些在何种程度上已经是国际的或全球的。不过现在我们可以确定地指出,借用英国社会学家罗兰·罗伯逊(Roland Robertson)的话,它们是“球域的”(glocal),即同时是全球性的和地域性的,是普遍性与地方或地域之特色的融合。正是这样一个“球域化”(glocalization)帮助我们建设一种创造性的“球域”美学,它同时葆有人类经验和不同传统的普遍性和个性。没有普遍性,我们的审美经验将无以沟通,而没有个性,我们将不是我们自己,我们生活在悖论之中。不过,这悖论恰正是生命赖以存在、发展的张力。

最后,我们想特别提及译丛责编也就是总策划杨晓红女士,她的

[1] See Aleš Erjavec, “Philosophy: National and International”, *Metaphilosophy*, vol. 28, no. 4 (Oxford, October 1997), pp. 329–345.

不疲倦的对于学术文化的热情，加之以艺术而非技术的编辑劳动，成就了译丛的出版。我们感谢她，相信读者也将感谢她。

译丛主编 谨识

2002年12月8日

卢布尔雅那—北京



20世纪艺术的
语言：观念史

006

译序

20世纪是信息时代,可以用信息爆炸来形容这个时代的特点。由于科学技术的高速发展和国际交流的日益频繁,人对自然和社会认识的深度和广度迅速发展。全球性的经济危机、集团性国际冲突的一次次激化、冷战的态度和对生态问题的关注,促使人们对全球性问题和未来问题进行思考。各种人文学科和自然科学的相互影响、相互渗透,不断激发出新的观念,并对社会产生强大冲击力。上述种种因素对20世纪西方艺术形形色色的主义和运动有着直接或间接的影响。

20世纪西方艺术最大的特点:一是对传统的借鉴打破了民族、地区、国家、时间等人造的或自然的障碍而更具世界性;二是各门类艺术之间相互影响更趋密切。

20世纪西方艺术主要有以下各种主义和流派:

1. 立体主义

从1907年到1914年,立体主义运动是视觉艺术中一场最彻底的革命,它的意义在于空间处理的新观念,它实际上是主宰20世纪艺术中抽象的和非具象的绘画流派的直接源泉。与表现主义风格的浪漫特性相比较,立体主义风格可以说是古典的和形式主义的。

立体主义的起因是两个年轻画家毕加索和布拉克对塞尚画中发现的某些实验加以理性的研究。巴勃巴·毕加索(Pablo Picasso, 1881-1973)的《阿维尼翁的少女们》(1906-1907)标志着立体主义的起点,这幅杰作的主要贡献在于明确打破了传统透视这面镜子,创造了一种异质空间,使从不同视点同时观看对象成为可能。这幅画虽然包含了立





体主义的风格因素,但严格地说,它还不是一幅立体主义的绘画。空间成为绘画的一个组成要素,布拉克和毕加索给空间以同样的色彩、肌理、实体感,如同物质对象一样。空间已不再是惰性的、消极的虚无,而是积极的、充实的实在。立体主义主要特征是,打散形体,再用几何图形将它们重新组合于画面上。因此,通常把这个时期的立体主义称为分析立体主义。早期的立体派也就是从1908年中至1910年毕加索在卡达凯斯的作品被解释为探索新的深入艺术表达的时期,而不是对艺术新理论和概念基础的探索时期。1911年末,毕加索和布拉克已使立体主义面临戏剧性选择的时刻。为了与他们画中不断增加的抽象性抗衡,他们引进了一种新的补偿因素,如把客观物体本身引入画中,或添加一枚画得很逼真的钉子,或描摹的字迹,或有木纹的碎片,从而与画面主体形成不同的参照。由于这个时期的立体主义旨在将表现具象的物体和表现抽象的结构形态综合在一起,所以被称为综合立体主义,如毕加索的《烛台》(1911)。

2. 未来主义

未来主义发生在文艺复兴的策源地意大利。未来主义运动包含的不仅仅只有这些,对暴力、速度和现代生活的崇尚并不仅仅是为了追求这些事物本身,它是一种深奥思想的重要组成部分。这种理论围绕着形而上学论和现代主义与创新运动之间的关系而展开的,它的核心就是未来派——特别是波丘尼——对柏格森的哲学思想的遵从与贯彻。

未来主义与柏格森理论之间的联系常常被人提及,特别是未来派宣言中的一些概念与柏格森的几个概念有密切关联,柏格森的哲学思想充斥并渗透了整个未来主义理论。

马里奈蒂1909年写的《未来主义宣言》为整个运动奠定了基调,表现在崇尚支力主义、赞扬机械美和速度美、坚决反对传统文化遗产,这本身与柏格森关于存在即创新和不断生成的观点是一致的。柏格森的理论中除此之外还有更为深层次的思想,他的理论对未来主义产生了决定性的全盘影响。柏格森理论的核心是将我们的实际需求与同质的时间和空间框架相联系,这种结构在本质上其实是人为地将不可分的流动固定成可计量的单位。此外,还有一些艺术家推动了未来主义

运动的进一步发展。波丘尼 1913 年的重要作品《空间中的连续形式》，玛丽纳特的《未来派文化的工艺宣言》(1912)和塞维里尼的《动力论的可塑类推——未来派宣言》(1913)等都起了重要作用。

3. 哲学和艺术

20 世纪艺术家的论著中，数马勒维奇的著作最难理解，同时往往又容易把他的思想同郭斯宾斯基的神秘主义哲学联系在一起，这使得理解马勒维奇的著作更为艰难。相反，叔本华的思想对理解马勒维奇的著作很有启发意义，也只有通过将马勒维奇的理论和实践同叔本华的世界观进行比较，我们才能更好地理解马勒维奇著作中反复出现的一些言外之意。

马勒维奇悲观地怀疑人类的认知能力，搞清了这一点和他对连续的演化的看法之间的相互影响之后，我们才能理解他的相对成熟的概念“非物质”。他对演化的看法(和谈及人类认知能力时的悲观语调)源自叔本华的哲学，因为叔本华认为，世界由意志组成，意志不停地演化，这构成了一种空间-时间推移现象，其中各种不同的形式，包括感官的和非感官的不停地斗争。

叔本华觉得人类能得到一定程度上的解救，只要借助哲学或者艺术手段就能从思想世界中得到解放。相反，马勒维奇却认为大部分人的救赎也有可能，只要积极改造世界。虽然我们 must 承认人类自身的局限性，但是我们至少可以试着遵照合理的原则，引导演化和自然旋律，只要我们借助至上主义艺术，也就是“非物质”艺术。至上主义能指导人们从美的角度脱离尘世，并有可能为人类创造一个乌托邦——在自然的中心与创造力完全结合。马勒维奇甚至设想了这个乌托邦中的社会制度、集中体制和经济，他认为乌托邦很有可能，这样他就换了另一个角度思考叔本华的观点，包括高级艺术和早期苏维埃共产主义实现的可能性。

4. 辩证法和超现实主义

(1) 辩证法

书中主要提到了黑格尔和恩格斯的辩证法。黑格尔提到了否定辩





证的方法，世界就被显示成为一个有着组织逻辑原则的关系网络，在这里面单个个体是依靠这个整体内部原则的固有性和统一功能而存在的。万物作为整体——“完全”——是一个不断发展的思想体系，它的完善并非是由时空的范围问题所决定，而是由其内在逻辑所决定的。人应该从思考一切有意义的物质和事件开始，通过思辨理性推理，探究其内在的矛盾，然后逐步对整体的真相形成一个正确的理解和认识。任何思想或感觉上有限事物或关系的提出通常都是“单方面”或不完善且充满矛盾。恩格斯建议以唯物主义来取代黑格尔的哲学体系，这种唯物主义的辩证法，同样克服了18世纪机械唯物主义及形而上学唯物主义的干扰，辩证唯物主义将决定社会不断进化的内在逻辑法则。

布雷顿对辩证法的使用进一步推动了辩证法哲学思想的发展。布雷顿的作品显示了与黑格尔哲学的一些基本相似之处，并对其奠定基础的审美学的理解更为透彻，但恩格斯的影响则更为明显，尤其是他的作品《反杜林论》和《路德维希·费尔巴哈和德国古典哲学终结》。在他的评论《客体之超现实主义状况》(1935)中，对辩证法哲学提出了自己的一些看法。布雷顿的艺术理论就是具有辩证能力的思想，凭此解决黑格尔和恩格斯的疑问。恩格斯理论被用做布雷顿以更唯物主义的术语解释黑格尔理论的促进剂，但得出的结论与其说是辩证唯物主义，还不如说是改良的艺术存在主义唯象学，而不是表象的哲学。此外，马格利特和波洛克提出了自主论的辩证法，具体见马格利特作品《人类的状况》和波洛克的《月女裁圆》(约1943)和《夏季》(1948)。

最后，蒙德里安提出了抽象与现实辩证法。在20世纪的所有艺术中，蒙德里安的作品看起来是最经得起纯形式变化描述的检验，经过早期的象征阶段之后，对立体派的熟悉导致了抽象化逐渐与自然形式的分离，主要的过渡点是1913年和1914年的作品。

(2) 超现实主义

超现实主义是作为对第一次世界大战的道德和社会灾难，以及对经过哲学灾难后缺乏积极的社会变化的一种系统反应而发展起来的。它有一个直接的文化先例，就是在1916年至1920年间达达主义运动中那些费解的潮流趋势。这个运动通常是以批判的、否定的和无政府