



凤凰文库·艺术理论研究系列

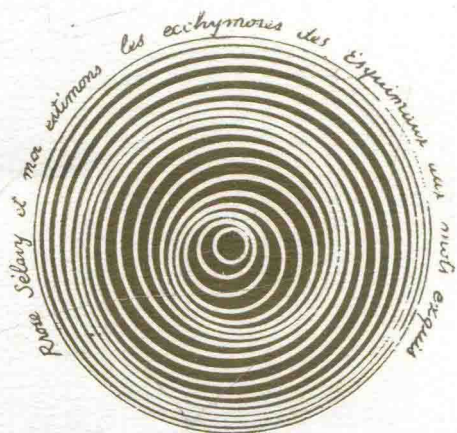
范景中 主编

沈语冰 执行主编

江苏凤凰美术出版社

〔美〕罗莎琳·克劳斯 著 周文姬 路珏 译

前卫的原创性及其他 现代主义神话



Rosalind E. Krauss

The Originality of the Avant-Garde
and Other Modernist Myths



凤凰文库·艺术理论研究系列

范景中 主编

沈语冰 执行主编

江苏凤凰美术出版社

「美」 罗莎琳·克劳斯 著 周文姬 路珏 译

前卫的原创性及其他 现代主义神话



Rosalind E. Krauss

The Originality of the Avant-Garde
and Other Modernist Myths

此书获国家社科基金重大招标项目“西方当代艺术理论文献翻译与研究”（项目编号：13ZD124）的资助

图书在版编目(CIP)数据

前卫的原创性及其他现代主义神话 / (美) 克劳斯著;
周文姬, 路钰译. —南京: 江苏凤凰美术出版社,
2015. 12

(凤凰文库·艺术理论研究系列)

ISBN 978-7-5344-9923-4

I. ①前… II. ①克…②周…③路… III. ①艺术理
论—文集 IV. ①J0-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2015)第 314312 号

First MIT Press paperback edition, 1986

©1985 by Rosalind E. Krauss

All rights reserved. No part of this book may be reproduced or transmitted in any form or by any means, electronic or mechanical, including photocopying, recording or by any information storage and retrieval system, without permission in writing from the Publisher.

版权所有, 侵权必究。

著作权合同登记号: 图字 10-2011-215

责任编辑 孟 尧

装帧设计 周伟伟

责任监印 朱晓燕

出版发行 凤凰出版传媒股份有限公司
江苏凤凰美术出版社(南京市中央路 165 号 邮编: 210009)
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 江苏凤凰通达印刷有限公司
开 本 652 毫米×960 毫米 1/16
印 张 23
字 数 309 千字 插图 161 幅
版 次 2015 年 12 月第 1 版 2015 年 12 月第 1 次印刷
标准书号 ISBN 978-7-5344-9923-4
定 价 78.00 元

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



凤凰文库
PHOENIX LIBRARY

凤凰出版传媒集团
PHOENIX PUBLISHING & MEDIA GROUP

凤凰文库·艺术理论研究系列

主 编 范景中

执行主编 沈语冰

项目总监 毛晓剑

项目执行 王林军

出版说明

要支撑起一个强大的现代化国家,除了经济、政治、社会、制度等力量之外,还需要先进的、强有力的文化力量。凤凰文库的出版宗旨是:忠实记载当代国内外尤其是中国改革开放以来的学术、思想和理论成果,促进中外文化的交流,为推动我国先进文化建设和中国特色社会主义建设,提供丰富的实践总结、珍贵的价值理念、有益的学术参考和创新的思想理论资源。

凤凰文库将致力于人类文化的高端和前沿,放眼世界,具有全球胸怀和国际视野。经济全球化的背后是不同文化的冲撞与交融,是不同思想的激荡与扬弃,是不同文明的竞争和共存。从历史进化的角度来看,交融、扬弃、共存是大趋势,一个民族、一个国家总是在坚持自我特质的同时,向其他民族、其他国家吸取异质文化的养分,从而与时俱进,发展壮大。文库将积极采撷当今世界优秀文化成果,成为中外文化交流的桥梁。

凤凰文库将致力于中国特色社会主义和现代化的建设,面向全国,具有时代精神和中国气派。中国工业化、城市化、市场化、国际化的背后是国民素质的现代化,是现代文明的培育,是先进文化的发

展。在建设中国特色社会主义的伟大进程中,中华民族必将展示新的实践,产生新的经验,形成新的学术、思想和理论成果。文库将展现中国现代化的新实践和新总结,成为中国学术界、思想界和理论界创新平台。

凤凰文库的基本特征是:围绕建设中国特色社会主义,实现社会主义现代化这个中心,立足传播新知识,介绍新思潮,树立新观念,建设新学科,着力出版当代国内外社会科学、人文学科的最新成果,同时也注重推出以新的形式、新的观念呈现我国传统思想文化和历史的优秀作品,从而把引进吸收和自主创新结合起来,并促进优秀传统文化的现代转型。

凤凰文库努力实现知识学术传播和思想理论创新的融合,以若干主题系列的形式呈现,并且是一个开放式的结构。它将围绕马克思主义研究及其中国化、政治学、哲学、宗教、人文与社会、海外中国研究、当代思想前沿、教育理论、艺术理论等领域设计规划主题系列,并不断在内容上加以充实;同时,文库还将围绕社会科学、人文学科、科学文化领域的新问题、新动向,分批设计规划出新的主题系列,增强文库思想的活力和学术的丰富性。

从中国由农业文明向工业文明转型、由传统社会走向现代社会这样一个大视角出发,从中国现代化在世界现代化浪潮中的独特性出发,中国已经并将更加鲜明地表现自己特有的实践、经验和路径,形成独特的学术和创新的思想和理论,这是我们出版凤凰文库的信心之所在。因此,我们相信,在全国学术界、思想界、理论界的支持和参与下,在广大读者的帮助和关心下,凤凰文库一定会成为深为社会各界欢迎的大型丛书,在中国经济建设、政治建设、文化建设、社会建设中,实现凤凰出版人的历史责任和使命。

致 谢

这本书能成为今天这样一本完整的著作,还得归于在背后支持它的那些重要组成背景。这当中,最明显的莫过于《十月》杂志,本书中的许多文章都在此刊物登载过。《十月》通过自身与当下艺术界与批评界的复杂关系,给这些文章提供了推进作用。我要感谢阿妮特·米切尔森(Annette Michelson),我的共同创始人和合编者,在持续8年的时间里,她跟我一起分担这份智力风险,我永远都无法还清她对此书所作的贡献。道格拉斯·克里普(Douglas Crimp),《十月》的执行编辑,用非常重要的方式,对关于分析当代美学生产的整个项目进行了推进;琼·柯普伊克(Joan Copjec),刊物的副编辑,把项目的背景扩大到电影和精神分析领域。如果没有我们如此精深的合作,这些文章中阐述的许多重要观念必定会付之东流。

与此同时,我还要感谢两个重要组成背景,它们激励着我也让我保持着批评精神,一个是华盛顿特区视觉艺术高级研究中心,在那里,我在1980—1981年度获得奖学金,这使得我完成了《超现实主义的摄影情况》和《前卫的原创性》;另一个是普林斯顿高等研究院,在那里,我于1983—1984年度获得会员资格,这一荣誉允许我得以把这些文章发展成为一本著作。

我与哈特学院(Hunter College)和纽约城市大学(CUNY)研究中心的学生们经常往来,他们始终如一地给我提供了能在读者面前试验各种观点的论坛,我要感谢他们,这个论坛思维敏捷,令人兴奋。

值得一提的是,还有一个背景既富有挑战性又富有滋养性,因为本书的诞生与过去20年中法国的理论作品有着紧密关系。这就是《斑点》(Macula),一本批评杂志,是伊夫-阿兰·博瓦(Yve-Alain Bois)和让·克莱(Jean Clay)在1976年到1982年期间在巴黎创办的。我与他们的讨论,以及与于贝尔·达米施(Hubert Damisch)的讨论,都具有不可估量的重要性。还要感谢其他的朋友和同事给了我支持与批评,他们是:斯维特拉纳·阿尔珀斯(Svetlana Alpers)、本雅明·布赫洛(Benjamin Buchloh)、苏珊·克里勒(Susan Crile)、皮埃尔·费迪达(Pierre Fedida)、琼尔·芬曼(Joel Fineman)、斯蒂芬·科赫(Stephen Koch)、理查德·霍华德(Richard Howard)、路易斯·马琳(Louis Marin)、凯斯·芒科西(Keith Moxey)、琳达·诺克林(Linda Nochlin)、贝弗理·裴坡(Beverly Pepper)、约翰·拉基克曼(John Rajchman)、纳·罗森塞尔(Nan Rosenthal)、玛吉特·洛威尔(Margit Rowell)、里昂·斯坦伯格(Leo Steinberg)、朱利安·斯简德(Julia Strand)、马克·斯简德(Mark Strand),以及泰利·温-达米施(Teri When-Damisch)。

序 言

我们可以认为批评写作的着眼点主要在于它的方法吗？或者我们¹可以认为任何既定的评估性陈述——“这个很好，很重要”、“这个不好，很琐碎”——不是严肃批评所要认真追求的吗？或者，我们可以通过批评论点来理解这种批评吗？批评方法在建立批评对象的过程中，向读者呈现了那些先决于任何判断行为的前提因素，像这种方式就是严肃批评吗？

20 多年前，《艺术与文化》向 20 世纪 60 年代那些谋求发展的艺术家和作家呈现了克莱门特·格林伯格(Clement Greenberg)的批评作品，它首先用一个体系向读者展示，读者由此通过这个体系思考了现代艺术。可是人们经常把这种体系或者说这种方法误认为是形式主义，这种观念的影响甚至大大超过作者的个人特色。比如，格林伯格并没有支持过弗兰克·斯特拉(Frank Stella)(美国，1936—)的作品，然而对于他的逻辑体系，以及他把平面性作为画面本质和标准这个特权来说，两者提供了一个观念框架，正是在这个框架里，斯特拉最先的几十年创作被人们理解和广泛追捧。作为有深度的历史主义者，格林伯格的方法是，把艺术领域设想成即将是永恒的且处于无休无止的流动状态。这就是说，某些东西，比如艺术、绘画、雕塑以及杰作，它们是一种普遍性且跨历史的

形式。但是与此同时,这些生命形式必须如那些生活有机体一样进行不断更新。这种更新的历史逻辑正是论文比如《拼贴画》或《美国式绘画》所要去努力发现的,当然,作为逻辑的一部分,前者总是持有如下观点:“现代艺术直接从过去发展而来,从艺术的持续性方面来说,无论现代艺术在什么地方停止发展,它都不会停止自身的可理解性。”

2 正是注意到艺术的本体性和牢不可破的持续性,格林伯格才会强烈反对批评写作的着眼点在于方法而不是判断内容。因为有着普遍性特质,艺术自身就会招致判断,并且,只有把艺术判断成另一种意识的普遍能力才使得它具有了真正的普遍性。也是因为没有任何办法把判断与评估内容拆分开来,所以格林伯格认为批评主要与价值有关,它与方法几乎没有什么关系。

然而事实却相反,《前卫的原创性及其他现代主义神话》中的每一件事与上述观点相矛盾。这些文章写于1973—1983年10年之间,它们不仅罗列出了我个人的批评精神发展历程,也展现了那一代美国批评家的情况,当然我必须说,当时只有小部分批评家关心视觉艺术。因为,《艺术与文化》在纽约艺术圈有影响期间,其他部分的美国精神文化生活受到国外话语的影响很大,它甚至向我国当时以历史主义前提为基础的所有批评思想展开挑战。这个话语当然就是指结构主义,还有后来的修正的后结构主义,其分析方法对《艺术与文化》的观点起着激进的逆向作用。一方面,结构主义拒绝把历史主义模式作为理解意义生产的途径。另一方面,在后结构主义理论中,那些永恒的跨历史的形式本来被认为是一个牢固的系统,在那里,美学发展占据位置,而现在却要把自己向历史分析方面开放。

要摒弃艺术作品形成历史主义模式的方法即刻就有几点想法。首先,要用有机体来替代艺术作品思想(有机体从过去传统发展而来,淹没在既定媒介的历史中),用结构来替代艺术图像。在阐明这种结构观念方面,罗兰·巴特喜欢用寻找金羊毛的“雅歌”号船员(the Argonauts)的故事,上帝命令“雅歌”号船员在“雅歌”号(the Argo)这同一艘船里去完

成他们漫长的旅程——来抵制此船必定的渐进恶化。在航行过程中，“为了在旅程结束时成为一艘完全崭新且仍然保持原名和原方式的船”，于是“雅歌”号船员慢慢地更换船的每个部件，“这艘‘雅歌’号是非常实用的”，巴特接着论述，“这艘船提供了一个精美结构物体的寓言，它不是由天才、灵感、决心和进化创造的，而是由两种谨慎行为创造出来的（当然，这种行为不能陷在创造的任何神秘性里）：替代（就像在一个模板中，一个部件替代了另一个）和命名（名称绝不能与部件的稳定性连在一起）：凭借同一个名称中的各个组合部件，最后原初的就被解体了：‘雅歌’号变成了一个有命名无说明、有形式无特征的物体”。

巴特的结构描述在某种程度上就是对费尔迪南·德·索绪尔（Ferdinand de Saussure）关于语言定义为纯粹差异方面的一种叙事的转译，索绪尔的定义在这儿促成了结构主义。巴特的替代指的就是这个差异系统。但是他的命名想法触及到了语言定义部分，与差异比起来，对索绪尔来说，显然，语言定义比差异重要很多。索绪尔注意到了差异通常在两相对比的正项之间起作用，于是他认为在语言案例中，相反，“只有无正项的差异”。由于索绪尔摒弃“正项”非常果断，他也就直接阻挡了人们读取意义方面的途径，要把意义理解成是声音（或语词）与语词对应物之间相互关系的产物，对他来说，这种方法绝对不可取。相反，我们应该把意义看作是整个系统运作的结果，通过这个系统，我们可以部署语词运用。比如当我们用岩石这个词的时候，就不会用一大堆的同物类或类似的替换物，比如，石头、巨砾、鹅卵石、危岩、玛瑙、矿石……在这种替代系统里做出的选择显然暴露了整个系列的设定，那些规模方面的设定，技术（地质学）方面的设定，画面感觉方面的设定，还有关于文字准确性和大概性方面的设定，而所有这些设定对差异词汇来说是非常关键的。如果语词岩石想进入相关差异系统，那么它就不能被这整块替换物所捆绑。意义并不是一件具体物品的标签，也不是它的图像。对结构主义来说，意义从替换系统里产生。

时间上任何时刻中的系统功能就是这种意义概念中的其中一个方法论推论——共时展示系统——而非具体发展或具体历史的一个产物。

在意指理论(a theory of signification)这块,索绪尔并没有诉诸于语言的历时或历史研究,因此他的作品一开始就设置好对时间模式的攻击,后者正是结构主义和后结构主义理论在各种前沿地带要展示的部分。这当中,我们就能听到巴特式的叙述“雅歌”号模式的意义,这是因为他离开“雅歌”号模式意义的关联部分,抛除诸如“起源”这种概念,而后者对传统的历史思考却是非常重要的。同样,他也抛除诸如“天才”、“灵感”、“决心”以及“进化”之类的概念,而正是这些概念,使得艺术作品陷在创造条件的泥淖里。对非结构主义批评者来说,这一整个探寻领域——美学意图、自传背景、创作的心理学模式以及暗示的可能存在的隐秘世界——所有这些都会被以上那些概念提出来。这不仅仅提示了作品产生的时间条件,也要求我们在作品和作者之间的类比基础上建立阐释模式:作品表面的存在被认为是与其“深度”有关的,正如人主体的外部被认为与其内部或真正的自己有关。相比之下,替代和命名的结构主义模式不能让人想起深度意象(the image of depth)——毕竟,替代是通过在水平表面上活动才得以生发。这样说来,如果巴特珍爱他的“雅歌”号模式,那么这种举动就是为着一种肤浅(shallowness)而努力。

4 拒绝把艺术作品作“深刻”处理的想法对形式主义和历史主义批评者来说当然不能认同,他们坚决抵制这种艺术观念。比如,我们在斯坦利·卡维尔(Stanley Cavell)那里就能听到反结构主义的观点,作为一位专业的美学家,他就坚持人文类比(the humanist analogy),他说:“艺术品不仅仅引起我们的兴趣和注意,它们感动着我们……我们对待它们也很特别,赋予它们一种价值,而一般人则只会为他人而保存这种价值——我们也赋予它们同样的藐视和义愤。”如果历史主义者利用这种人性化类比(the human analogy),着力把作品建构在作者的传记矩阵中,或者努力去调整确定作品的“写作意图”,那么人性化类比就会促使批评者去理解作品的形式构成。这里,人性化类比起到了某种物理主义模式的作用,作品被假定与人类身体相似,这种相似性不仅涉及到了那些表面和深度、里面和外面的各种情况,而这些情况本来应该是由人类

主体和艺术作品一起共有的,同时,它还涉及到那些保持和保护有机体生命的规范特点,比如整体性、一致性以及身份的复杂性等等。现在这种诉诸于整体性的要求就会认为,在美学有机体周围划分界限是有可能的:从囿于一定结构下的这个作品和它所表达的正式论定开始;接着来到这个媒介上来,这个媒介必须与其他媒介既统一又分离;然后继续行进,来到作者和他的作品全集的整体性与一致性上来。对这样一个范畴的探讨——艺术作品、媒介、作者、作品全集——就不再有任何异议了。

后结构主义认同结构主义以摒弃历史作为种种事物(陈述、艺术作品以及任何文化生产)意指的方式,他们把生产手段交给他们自己的历史来验证。正如“雅歌”号的生命,诸如“作者”、“作品全集”或“作品”之类的概念,其独立统一的性质在真实的物质历史下易于消解。巴特崇拜“雅歌”号模式,他形容它是“发光的并且洁白的”,无疑,这让他想起了马拉美(Mallarme)的航行。巴特继续追问:有多少的“雅歌”号是由语词荷马命名的?后结构主义者在进一步质问这个著述传统观时,他们会问:谁的写作由这个叫弗洛伊德的人所阐述?仅仅只是弗洛伊德吗?还是那些叫亚伯拉罕、斯特克尔、弗莱的人?当我们走近视觉艺术领域的时候,就会延展这样的问题:对毕加索的作品来说,毕加索是什么意思?——历史时代产物的人格,在他的画作里给这个那个人物(小丑、好色之徒、人身牛头怪物)赋予意义?或者,我们可以说,那些意义是否早在毕加索选择他们之前就已经存在了呢?他的艺术难道不是对模仿作品的一种深刻思考吗?在这点上,拼贴画本身就是一种受启发的结构隐喻。

以上的最后一组问题在文章《因毕加索之名》中已经提出来了。文章是1980年毕加索作品大型回顾展的论文集中的一篇,此文也是对这次回顾展生成的大量论文的一次回应。如果我们必须要质疑,那么就是为了两个相关的原由,这两个原由都反思了早先提及到的论题。

第一个原由与意义模式相关,因为回顾展论文的作者正是基于这个原由而写的,这个模式指的是意义的图像理论,它阐明了那些现代主义画作和雕塑的作者有多少程度没有受到结构主义的意指作品影响,同

5 时,也呈现了他们在无视结构主义意指作品方面究竟达到多大的程度。第二个原由与近来用艺术史进行艺术批评写作的这种影响有关——艺术史本身在近几年里已经日益变成历史主义者了,并且正在探寻源头与著述方面的问题,好像关于后者的方法论从来没有发展过似的。但是对毕加索艺术与模仿作品提出了一些关于“著述”方面的问题——从他的作品内部,这正如他通过拼贴画的意指进程操作,向任何过分简单化的参照思想提出了挑战。

这就是论点的关键,也就是说,方法是批评者要严肃对待的东西。因为那些问题可以被认为是一种价值陈述——“这里,让人感兴趣的是他如何运用模仿作品”;“毕加索拼贴画就是一种对缺席的再现”——这些说法实际上就是方法论的产物,因为它引导一个人去问并去思考所问。

我们能看到每一篇文章都在提这类问题,而我与现代主义艺术的各种具体碰撞也引发了这类问题。比如,结构主义许可人们去思考异质整体之间的关系,也许可抛开风格一致性或形式连贯性这种想法,在这方面,我也认为后者确实正在阻碍批评者去理解当代生产的意义,也阻碍着现代艺术历史学家去接受更陈旧的现象。《征象笔记》《扩展场域的雕塑》以及《超现实主义的摄影情况》这些文章就是那种许可之后结出来的果子。

我们知道,许多现代主义生产的作品被认为由那些超越历史的范畴所生发,而后结构主义却质疑了所有那些超越历史的范畴,与此同时,它在现代艺术的某个方面集中下功夫,这就走向了对著述和作品全集的思考,这方面也就产生了《摄影的松散空间》这篇文章,也走向对源头、原创性和物质最初的状态提出疑问,这种提问也就最终产生了关于朱利奥·冈萨雷斯(Julio Gonzalez)的论文:《前卫的原创性》和《你真挚的朋友》。

上面的最后一篇文章尤其争议热烈,它指出了这些文章经常摆着争论姿态。也许我们的方法论基础本来就具有了不同于其他的扫荡性性质——这方面理论的差异也产生了我的同行们不能理解的问题——这

也就鼓励了这种争论姿态的产生。但这也是我自己感觉的结果,因为我认为最近 130 年的艺术,即现代主义艺术推崇神话,这就意味着这 100 多年的艺术并没有被书写很好地对待,书写在这期间一直推崇神话,也正因为神话这一媒介,现代主义艺术因此被不断地误读。

当然,艺术作为神话最直接的经验就是,许多艺术作品的神话由艺术家或他们的朋友和联盟者来作出评论而产生,这对个体来说当然很有利,所以这种神话是完全可能的——这样,从现在的经验来说——神话论出现的时候也就是现代艺术停止发展的时候。实际上,只有从后现代主义内部的生产角度来看,诸如复制和重复,符号的可再生产性(最明显的就是用摄影方式)和主体的文本生产,这些问题才会在现代主义自身中以崭新的面目暴露出来——一位现代主义者会兴奋地寻求表达但与此同时也在寻求压制。后现代主义艺术开放地进入这个地域(结构主义和后结构主义分析的理论范畴领域)。正是最近 20 年这种现象的出现,才转而在方法上明显地打开了批评实践。

普林斯顿,1983 年

目 录

致谢 1

序言 1

上篇 现代主义神话

格子 3

因毕加索之名 14

不再游戏 33

超现实主义的摄影情况 67

新艺术:在空间中作画 90

摄影的松散空间 101

前卫的原创性 119

你真挚的朋友 136

下篇 走向后现代主义

征象笔记:第一部分 163

征象笔记:第二部分 174