

前摇谣言

一段时间以来,后现代主义一直是中国学界讨论的主要话题之一,后现代主义对中国学界的影响之大,甚至超过了80年代的现代主义,在我看来,原因主要有两个:一是后现代主义比主要是在艺术领域的现代主义更加广泛,涉及更多学科;二是20世纪90年代以来,世界经济一体化的进程越来越快。许多人为这些现象欢呼雀跃,我本人则属于对此深怀疑虑的少数人之一。对我来说具有嘲讽意味的是,在南京著名的学术书店先锋书店里,我所翻译的《后现代主义的幻象》一书已经三次脱销,我想购买者多半是后现代主义的赞同者。

我对中国学界如此热衷于后现代主义深怀疑虑,主要出于对中国文化全面西化的担心甚至是恐惧,一个可能而且可怕的前景是,大熊猫还活着而中国文化却消亡或者被西洋文化潜移默化地取代了。当然,但愿这是杞人忧天。中国学界如此热衷于后现代主义理论的另外一个原因则是爱屋及乌,其中有一些人并不十分清楚后现代主义的具体实践内容和来龙去脉,萨利·贝恩斯的《1963年的格林尼治村——先锋派表演和欢乐的身体》对后现代主义萌芽的时间空间进行了追根溯源,我们的这个译本也许对于深入了解后现代主义有所裨益。

贝恩斯认为,1963年是西方文化史上的重要时刻,就在这一年前后,在纽约的小小格林尼治村,出现了以先锋派表演为中心的大量艺术现象,而正是这些现象构成了后现代主义的实践和理论的源头或者基础。贝恩斯讨论了这些现象本身,而我们不难从中

发现后现代主义所专注的那些主题。

首先,1963 年的先锋派表演不是像杭州飞来峰那样“来龙去脉绝无有,忽然一峰插南斗”,它是历史与现实的产物。20 世纪以来,先有老左派根据社会主义现实主义的原则肯定和倡导美国民间艺术,后有自由主义者在冷战中要求发扬光大美国文化精神,这是历史的大背景。在地理上,格林尼治村从来就是福柯所谓的“异托邦”,它是城市里的乡村,经济海洋里的文化孤岛,更重要的,它是资本主义体制中的一个反体制的源泉。在 1963 年前后的格林尼治村,波希米亚艺术家们开始进行先锋艺术与波普艺术的充满悖论的联姻。先锋派并没有完全逃离资产阶级文化,而是沿着这条道路以一种激进的方式改变了它。对于美国文化中从精英主义的现代主义到反精英主义的后现代主义的转变,学界尚有许多争议,贝恩斯认为:这是一个过程,在“垮掉的一代”之后,还必须有一个能让年轻大众惬意地参与“局外人”文化的阶段:先锋派艺术必须容易为人接受,先锋派艺术家必须参与所有波普文化而不是从中退却。由于对于民主思潮的信奉,60 年代早期的先锋派艺术在一种最终能被接受的包装下传播离经叛道的思想观念。这种矛盾预告了现代主义先锋派的终结和后现代主义的开始。

纽约小小的波希米亚格林尼治村成为这个新运动的策源地并非偶然,贝恩斯在书中分析了个中原因。二战以后,美国出现了一种趋势,传统家庭开始崩溃,随后是教会和社会。贝恩斯认为,那些艺术家们背井离乡来到格林尼治村,既不是想要在此努力建立一种社团、创造与其相适应的艺术品,作为对小城镇消亡的补偿,也不是被纽约这个著名的波希米亚社区所吸引,逃离那些保守的小城镇,追求时髦的现代性。换句话说,他们既不是要将乡村的礼俗社会移植到城市中,也不是为了追求城市法理社会而自愿抛弃乡村,而是为了在纽约的格林尼治村寻找一种替代性的社团。他们对大部分事物的见解都不是田园式的,而是城市化的。艺术家

们重建了乡村,只不过它明确地建在城市中。这就是后现代主义的特点:它对传统进行重新评价和重新改造。贝恩斯分析中最有价值的一点就是,后现代主义并非简单地抛弃传统,相反,与许多后现代主义学者对后现代主义的看法不同,后现代主义在积极批判传统的基础上主动创造传统,这正是后现代主义的悖论之一。

格林尼治村的艺术家们的这一显著特点既表现在他们的生活上,又表现在他们的艺术中,最具有决定意义的是,特别表现在他们的生活与艺术结合的表演活动中。与其他艺术相比,其表演是更加复合的。首先,表演处于文学、美术和音乐的交叉点上;其次,其表演是多人合作的;再次,表演涉及资金、场所等经济问题;第四,表演与观众的关系更加直接和密切,文学、美术和音乐作品能够以书籍、画作和乐谱的形式离开观众相对独立地存在,而1963年格林尼治村那种即兴式的表演必须直接呈现在观众前面,甚至要求观众参与,而离开观众它们就没有意义;最后,由于表演直接使用人体,因此在道德上更加令人注目,例如性和裸体在文学和美术上都没有争议,而在表演中则可能造成巨大冲击。

在《1963年的格林尼治村》一书中,贝恩斯描述了一个以表演艺术为中心的庞大网络:戏剧方面的外外百老汇戏剧运动,它以贝克夫妇为中心的生活剧院为源头,包括以约瑟夫·蔡金为中心的开放剧院、贾德森剧院、约瑟夫·西诺的西诺咖啡馆、艾伦·斯图尔特的妈妈咖啡馆,源自约翰·凯奇音乐创作室的阿伦·卡普罗为代表的事件剧创作群,造型艺术方面的以安迪·沃霍尔为代表的波普艺术创作群和乔治·马西纳斯为代表的激浪派创作群,舞蹈音乐方面的贾德森舞蹈团,电影方面的以乔纳斯·梅卡斯为代表的先锋电影创作群。贝恩斯在描述这些团体及其成员、活动和创作的同时,着重分析其社团性这一特点,这些先锋派艺术家不仅创作了后现代主义的作品,而且创立了后现代主义的生活,他们的创作生活表现了“异托邦”的特征,与后来言论上反精英主义、生

活中精英主义的后现代主义理论家完全不同,后现代主义这种艺术实践与理论归纳的矛盾,也是它的悖论之一。

先锋派表演与社团性直接相关的两个特征是平等与自由。平等与自由不仅是艺术作品的内容,而且是它们的形式,不仅是艺术上的,而且是与艺术有关的生活中的。在平等的问题上,先锋派表演提倡艺术家与艺术家之间、艺术家与观众之间的平等,表现日常生活中的人和物,使用并置与拼贴的结构;在自由的问题上,先锋派表演借鉴儿童游戏、庆典仪式、玩具、体育;同时,先锋派表演体现种族平等,攻击集权主义,挑战审查制度,批判社会体系。另外,在我看来,先锋派表演的反精英主义体现在它对平等的追求上,而它的精英主义则体现在它对自由的追求中;实际上,平等与自由是或者部分地是矛盾的,因为平等意味着消除差异,而自由则更多地意味着保留差异;同时追求平等与自由这两种有矛盾的理想,这又是后现代主义的悖论之一。

先锋派表演的一个独特之处,就是它的身体性。贝恩斯在书中讨论了食欲的身体、性欲的身体、种族的身体和性别的身体。而大量欢乐和放肆的身体形象既是对社会的反叛,又是对社会的反映。在道德上,对身体的大胆表现涉及了进食、吸毒、性交和同性恋等禁忌的领域,冲破了精神高尚肉体低下的传统观念,而在艺术上,身体形象又是后工业社会物质丰富、精神开放的反映,大量商品呼唤人的感官享乐,而市场经济要求人的身体放纵。后现代主义既是社会体制的极端叛逆,又是它的忠实奴仆,后现代主义的最大悖论,也许就在这里。

也许先锋派艺术家并未意识到他们自身的这些矛盾,他们执著地追求各种绝对的理想,艺术的和生活的、个人的和社团的、肉体的和精神的、政治的和经济的、性别的和种族的、文化的和物质的。这些理想之间常常是矛盾的,某种意义上说,他们是在追求幻象,因此,贾德森教堂这样一个传统宗教堡垒奇妙地成为胆大妄为

的先锋派表演的大本营之一。这也许有偶然性,但也有必然性,套用我们时下的话说,是美国特色的后现代主义。

译摇者

2001年8月11日

于南京望江楼

致摇摇谢

我感谢以下帮助我研究与写作此书的人们：罗杰·艾布拉姆斯、南茜·阿姆斯特朗、戴维·博德瓦尔、玛丽亚·卡普、阿琳·卡门、托尼·卡拉瑟斯、马蒂·库玻、罗伯特·科恩费尔德、斯蒂法妮·戴维斯、莱斯利·丹尼斯、苏珊·福斯特、帕蒂·加拉格尔、阿尔·吉斯、格伦尼斯·戈尔德、罗伯特·哈勒、乔恩·亨德里克斯、马乔里·凯勒、迈克尔·柯尔比、比利·克鲁沃尔、布鲁斯·莱维特、布鲁德斯·迈克纳马拉、朱莉·马丁、弗雷德·麦克德拉夫、乔纳斯·梅卡斯、霍华德·穆迪、巴巴拉·穆尔、彼德·穆尔、约翰·奥尼尔、温迪·佩龙、卡罗尔·皮玻罗、理查德·谢克纳尔、亚当斯·西特尼、罗伯特·斯特恩斯、约翰·西韦德、埃米·托宾、罗纳德·特南豪斯、利兹·汤普森、戴维·沃恩、梅林达·沃德与罗斯·韦茨斯特恩。对卫斯理公会大学文化研究组——黑兹尔·卡贝、诺埃尔·卡罗尔及名誉成员迈克尔·丹宁、迪克·奥曼、理查德·斯塔米尔曼、迪克·范恩，尤其是卡奇·托洛因与贝齐·特劳贝——帮助我形成文化史的研究方法，我表示特别感谢。

感谢所有用劳动创造了我为此记下的文化的艺术家们，尤其感谢那些花费时间与我广泛探讨 1963 年的艺术家们。他们是：里米·查利普、菲利浦·康纳、戴维·戈登、德博拉·海、迪克·希金斯、劳伦斯·科恩菲尔德、杰克逊·麦克·洛、伊冯娜·雷纳、史蒂夫·帕克斯顿以及罗伯特·惠特曼。作为纪念，我在这里要向彼德·斯曼尔、伯特·萨普雷致以敬意，他们慷慨地与我分享了他们关于 60 年代的记忆。

来自约翰·西蒙·古根海姆纪念基金会与安德鲁·梅隆基金会的研究基金的慷慨赠予、美国学术学会理事会及卫斯理公会大学的资助以及康奈尔大学准予的一段假期,使我有时间从事写作与研究。我感谢下列部门的全体人员:电影档案选集、贝利·罗斯戏剧收藏部、纽约表演艺术公众图书馆舞蹈研究收藏部、贾德森纪念教堂档案处、妈妈咖啡馆实验戏剧俱乐部档案处,感谢他们的友好帮助。

这本书的部分章节我曾在以下院校做过讲演:俄亥俄州大学瓦克斯纳中心及艺术系、加利福尼亚大学河畔分校舞蹈系、威斯康星—麦迪逊大学戏剧系、纽约大学人文学院赞助的贾德森纪念教堂。我感谢这些请求与我共享我进展中的工作成果的单位,感谢给我的演讲以很有价值的反馈的人们。我还十分感谢那些参加我主办的关于 60 年代及后现代舞蹈研讨班的康奈尔大学本科生及研究生们,他们使我的这些想法得到进一步发展。

我要向杜克大学出版社的乔安娜·弗格森、拉里·马利、玛丽·门德尔、鲍勃·米兰顿、帕姆·莫里森、雷切尔·图尔表示感谢,他们对这一科研项目给予了充分信任(并为这一项目进行工作)。

若没有以下四人的支持,这本书恐怕不会完成。琼·阿克塞拉与林恩·卡拉弗拉仔细通读了我的几种手稿。我从他们的质询与建议中获益匪浅。在过去的大约十年中,与琼的多次深夜交谈不断激发与深化我对舞蹈与表演的思考。多年来玛丽·埃文斯作为一位对我有帮助的顾问使我与这一课题的发展变化保持着联系。我的丈夫诺埃尔·卡洛尔阅读了所有的手稿,进行大刀阔斧的修改,给予批评与赞扬,慷慨地运用他的聪明才智,并多次下厨为我提供餐饮,同时他还要从事自己的工作。尽管我们的观点并不总是一致,但他对于表演艺术与大众文化充满哲学意味的质询总是能为我的思考提供食粮。他的情感支持、智力帮助以及某种有益的怀疑态度,这些都持续不断地在这一课题以及我所有的工

作中给我激励。

我把这本书献给我了不起的父母。在 1963—1964 年间,他们驱车带我去青少年舞会,在艺术方面给我指导,并第一次带我去了格林尼治村,等等。

序

1963年,我们现在所谓的60年代开始了。对政治史家们来说这一年由于以下事件而值得纪念:禁止核试验协约、具有历史意义的向华盛顿进军的民权大游行、美国帮助颠覆越南的吴庭艳政府并把顾问团扩大了20倍、美国总统约翰·肯尼迪访问柏林墙、中苏裂痕加深及发生在达拉斯城的暗杀,以及其他一些事件。^①但在1963年的纽约格林尼治村,另一种历史与政治也在创造中。这是一种与国家、政府、军队或公众抵制无关的政治史;相反,却关系到艺术及其在美国人生活中的地位。因为不仅有华盛顿的决策者在塑造着战后的美国文化,而且,重要的是,个人团体也为一代人的日常生活建立了模式——他们借助于弥合私人生活与公众生活、工作与娱乐、艺术与日常经验的界限,逐渐松动了社会与文化的结构。被松动的结构在60年代晚期终于解体了。而我在以下篇章中要讲述的则是这十年的前期,确切地说是1963年的故事。

^① 弗雷德里克·詹姆逊:《60年代分期》,收入由索恩亚·塞尔斯、安德斯·斯蒂芬森、斯坦利·阿罗诺维兹与弗雷德里克·詹姆逊编的《无悔的60年代》(明尼阿波利斯:明尼苏达州大学出版社,与《社会文本》合订,1984)178—209页。詹姆逊认为,美国60年代的开端是由发生在第三世界的地震性转折形成的;他并且声称60年代始于1959年,是和古巴革命一起到来的。但他也指出肯尼迪遇刺与赫鲁晓夫的下台(1964)是造成战后激进派的政治想象与青年文化的关键性事件。另一方面,英国记者、美国政治问题观察家戈弗雷·霍奇森[《我们时代的美国》(纽约:兰德姆·豪斯出版社,1976),136页]认为1963年是一个分水岭,它划分出“一个合意的时代”(1955—1963)、“一个危机的时代”(1963—1965),接着就是“一个分化的时代”(1965—1968)。

在 1963 年的格林尼治村,众多小型的、相互交叠、有时又相互对立的、艺术家们的网状结构正在为一种可供选择的文化建立一个涉及多方面的基础,这一文化将在 60 年代晚期的反文化中走向繁荣,给 70 年代的艺术运动播下种子,并将构建 80 年代及以后关于后现代主义的论争。艺术家们(完全自觉地)为半个世纪以来的先锋派活动所鼓舞,为 50 年代富于幻想的言论所激发——形成了关于社团、民主、工作与娱乐、身体、女性角色、自然与科技、局外人以及关于绝对事物的新观念。这些艺术家中的某些人最终从视野中消失了,离开艺术的世界,或者工作在边缘地带,有些人则英年早逝。但他们中许多人在 70 年代和 80 年代作为他们学科的知名大师(有些甚至作为文化偶像)出现。其中包括安迪·沃霍尔、小野洋子、兰福德·威尔逊、萨姆·谢泼德、布赖恩·德·帕尔马、哈维·基特尔、凯特·米利特、白南进、伊冯娜·雷纳、克拉尼斯·奥尔登伯格、埃德·桑德斯、伯纳迪特·彼德斯、汤姆·奥霍根以及马歇尔·梅森。

60 年代早期格林尼治村各个门类正在崛起的年轻一代先锋派艺术家们——从外外百老汇戏剧到事件剧、舞蹈、电影、视觉艺术——无论是在艺术界还是在一般美国文化界都占据了一个惹人注目的位置。正是借助于他们年轻与他们是美国人的优势,所以尽管他们是先锋派艺术家,他们还是突然地在艺术领域占据了一个意想不到的中心位置。经济在扩展,艺术和对艺术的扶持以及国家对艺术的资助也在扩展。由于抽象表现主义的出现,在美国一种要支配国际艺术界的声音甚嚣尘上,一个年轻的市场迅速崛起。另外激增的大众传媒能够轻易快捷地传播美国文化——既在大众传媒把自身的形象从大西洋海岸传播到太平洋海岸这个意义上(以及世界范围),同时也在这些形象再产生出一个“高”与“低”的文化光谱这个意义上。

本书并非旨在广泛记录 60 年代早期纽约那些不寻常的艺术

活动。^①相反,我想集中于一个年头。选择1963年(按照我的规划,包括1963—1964年间)并非随心所欲。这一年是1958—1964这一时期——50年代与60年代的过渡阶段——最多产的一年。当然,1963年的活动植根于50年代后期,以及更早的20世纪第一个十年和20年代欧洲的先锋派,还有19世纪的恶魔派诗人。但1963年的确是那些运动达到高峰的一个年头。另外,我还将集中于一个地点——曼哈顿下层的格林尼治村。因为首先正是在这儿,一个在历史上和文化上被神话为先锋派活动领域的地方,崛起的一代前卫艺术家们生活、工作、社交,并重建了先锋派。我将集中论述少数互相交叠的艺术活动领域。表演艺术是我特别关注的,因为表演团体处于这一时期的所有互相联系的艺术的中心。

1963

在1963年,自由、平等、富有的美国梦看起来似乎能够成为现实。并非已经实现——而是即将如此。在经济、文化停滞不前的50年代后,希望正在冉冉上升。现在看来艺术将要在民主的远景中占据一个优先的位置,不是仅仅作为震撼人心、充满活力的美国社会的反映,而是作为当代意识的积极的记录器——作为它的产物,也作为它的催化剂。肯尼迪时代的白宫资助芭蕾表演,欣赏欧洲的女装设计与烹调技艺,但是充满青春活力与迷人魅力的第一

^① 关于这一时期的回顾性展览,有两个目录做了很好的考察。巴巴拉·哈斯科尔的《哗!波普艺术、极简抽象艺术、表演艺术大爆炸,1958—1967》(纽约:惠特尼博物馆出版社,与诺顿合作,1984)提供了诸多事件与展览的简明的纪实性概览,包括非常有用的年表。希卓亚·斯蒂克的《美国制造:五六十年代现代艺术的美国化进程》(伯克利:加利福尼亚大学出版社,1987)对这一时期的视觉艺术进行了图文并茂的富于启发性的分析。尽管斯蒂克并没有圈定纽约的艺术家,她的多数例子仍不可避免地来自纽约,大多数艺术家都在那儿工作。

家庭也玩触身式橄榄球,跳扭摆舞。这种能够宽容地支持精英文化的精神——还有经济——明显为 20 世纪战后的以及后工业社会的美国先锋艺术铺平了道路:富于民主精神但又深奥精致、充满活力而且粗野激烈、轻松顽皮但又脚踏实地,自由地融合着高雅与低俗、学术风范与民间传统、文类与媒介。那时有这样一种感觉——这与 20 世纪 90 年代早期是多么不同——所有事情都是可能的……也是允许的。

尽管国家也有其内外问题,官方的情绪还是乐观的。尽管受到野蛮的攻击,民权运动仍坚持其非暴力的道路。1963 年夏,马丁·路德·金在华盛顿对 25 余万请愿示威者发表演讲。这场明确争取合法权利的运动表达了许多信念中一个乐观的信念:在法律的角度上,权利平等将保证黑人得到这个体制中他们应得到的一份,即迅速增长的战后经济所制造的工作机会、商品以及假日休闲。对于非洲裔黑人来说,真正的自由似乎即将到来。总统向国会提交了一项民权法案,以支持他们的事业。正是在一种充满希望的激情与即将得到解放的感觉这样一个背景下,黑人及与他们同一个阵营的白人自由主义者、知识分子和艺术家们才感受到一种以直接或间接的方式激励起的一种整体文化。

50 年代日益增长的战后的富裕到了 60 年代早期似乎正在无尽地急剧上升(如果说间或还有点不稳定的话)。在 1963 年,经济受到新一轮增长的推动,甚至超过了肯尼迪提交的减税法案(1964 年终获批准)所承诺的目标。冷战开始缓和,先是 1962 年古巴导弹危机的解决,接着是禁止核试验条约的签署——参议院于 1963 年 9 月批准了这一条约。从自由主义观点来看,甚至我们在军事上不断干涉越南局势的举动也被看做是二战后美国强权之下的世界和平的一个组成部分。在 1963—1964 年间,诚然也有一场强烈的反核运动与新生的反越战运动及学生运动,但这些运动像民权运动一样,在一种被日益增强的合法感所潜移默化的希望

的领域中展开。对主流文化的政治抵制被粉碎了。老左派的势力被斯大林主义与麦卡锡主义带来的恶果毁掉了大部分,新左派却针对 60 年代中后期的危机走向联合。就官方而言,这是一个合意的时代。“合意”即指美国的生活相当好——正在变得更好。肯尼迪遇刺使美国陷入震惊,但这并未停止其发展的势头。这些动荡所导致的后果以及后续而来的、最终毁掉二战后美国强权之下渴望世界和平的自由主义理想的那些后果,人们直到 60 年代后半期才充分感觉到。

官方的情绪首先与纽约市表现出来的景象是相一致的(尽管并非精确地反映出来),纽约自二战结束以来就是视觉艺术界的国际中心。很明显,美国正愉快地经历着“文化爆炸”的阵痛。纽约而非华盛顿成为国家的文化首都。1963 年对于纽约的所有艺术来说都是重要的一年。美国与苏联进行的冷战竞赛导致了强化科学教育项目的投资,作为这场冷战竞赛的一个组成部分,1963 年福特基金会启动了一个高达 800 万美元的使芭蕾美国化的项目,而该基金会刚刚在 1962 年完成了约 600 万美元的剧场建设项目。^① 大学水平的戏剧舞蹈第一次在美国各地普及了。纽约(特别是俄国移民乔治·巴兰钦的美国芭蕾舞学校)成为教师与学生的中心训练基地,师生中的许多人来自遥远的小村镇,为的是最终能成为纽约的芭蕾明星;他们中有些人把专业的训练从纽约带回他们自己的家乡。也就是说,芭蕾舞已经在俄国模式的基础上美国化了。一家纽约音乐机构也朝“民族化”方向迈了一步,当时肯尼迪总统宣布了要组建大都会歌剧院国家巡回演出公司的计划,旨在培养年轻歌手并面向大学及社区的观众上演用英语演出的歌剧。在视觉艺术领域,博物馆的建设成为热潮。现代艺术博物馆

^① 伊丽莎白·肯德尔:《舞蹈:福特基金报告》(纽约:福特基金出版社,1983),特别是 24—26 页。

计划扩展至惠特尼博物馆占据的地点,而惠特尼博物馆不久将迁往由马塞尔·布鲁尔设计的一个新的场馆。美国民间艺术博物馆也开放了。在电影界,首届纽约电影节在林肯中心第一建筑——爱乐大厅开幕。1963 年,林肯中心的另外五座表演艺术大楼也正在兴建之中,那是一个庞大的艺术迷宫。它的第二座建筑即纽约州立剧院在 1964 年开业。

1963 年,国家对艺术的资助问题作为一个政治关注的中心点出现。随着肯尼迪在 1963 年建立了国家艺术委员会,已经迈出了最终创立联邦直接艺术津贴计划的第一步,该计划的最终结果是国家艺术资助。在参议院对国家艺术基金问题进行辩论时,纽约参议员雅各布·贾维茨指出,由于忽视艺术,美国正落在其他大国的后面,“我们国家的伟大与尊严已岌岌可危”^①。肯尼迪的特约艺术顾问奥古斯特·赫克舍宣称,一个国家的艺术生活能够影响冷战的进程,并影响一个国家的国际声誉。“值得记取的是,据报道即使是在古巴危机最紧要的关头,赫鲁晓夫先生还在歌剧院中度过了四个小时。”^②这些关于两个超级大国间的“艺术差距”——美国急于消除这些差距——的暗示,让人想起肯尼迪在其总统竞选时提出的关于“导弹差距”的警告。现在冷战正在演变为一场文化上的竞争而非军事上的竞争。国家艺术资助在 1965 年才作为林登·约翰逊总统的“伟大社会”计划的组成部分而获批准。但在 1963—1964 年,关于这样一个机构在艺术赞助中的地位及纽约市会得到的基金份额等问题,举国上下在传媒上的论争达到了白热化程度。

^① 《国会纪录》,参议院,1963 年 10 月 20 日,25268 页。引自 C. 班费尔德:《民主的缪斯:视觉艺术与公众趣味》(纽约:基本图书出版社,1984,20 世纪基金论著的一种),56 页。

^② 《音乐期刊》(1963 年 3 月号),引自班费尔德:《民主的缪斯:视觉艺术与公众趣味》,57 页。

当时,艺术界不断增长的期望在纽约,特别是在格林尼治村——这个具有历史意义的波希米亚人的麦加——是显而易见的。这些期望的前景与那些主流艺术团体的前景一道被看好,因为兴盛的主流艺术孕育了大量充满生机的先锋艺术。在先锋艺术领域洋溢着一种奔放的精神——这是一种信奉的精神、自信的精神、快乐的精神,同时也是超越的精神。正是在1963—1964年间,波普艺术大发展,贾德森舞蹈剧院成果最为丰硕,生活剧场也处在它最多产的时节,“贾德森诗人”剧场赢得五次“奥比”奖(《格林尼治村之声》为外百老汇戏剧赢得了荣誉)。在这段时间,安迪·沃霍尔推出了波普电影,肯尼思·安杰的电影《斯科皮尔的崛起》与杰克·史密斯的影片《热血造物》拍摄完毕,之后被禁;激浪派表演团来到纽约;夏洛特·穆尔曼组织了首届先锋艺术节。在60年代早期,上升的期望以及这样的期望所自动引发的矛盾性已开始给社会及文化的变革火上浇油,到60年代末最终形成熊熊的大火。格林尼治村的艺术景观尤其是现场表演成为那时早期转变的一个范例。

先锋派的民主化

60年代早期艺术家们引进的那些艺术观念——都市风景、社团、日常生活、摆脱各种规矩与准则、游戏性、身体性——并非没有先例。它们建筑在这些艺术家从50年代以及更早时期继承下来的理论及实践之上,但它们仍被发现不能令人满意。60年代的先锋派在试图创造新的社团、新的传统、新的创作与评论艺术的方法时,发觉自己被矛盾所困扰,因为与一个甚至受鄙视的过去彻底决裂是不可能的。在批判中产阶级的现代文化价值观甚至在选择格林尼治村生活与工作(亦即加入这个“传统的”波希米亚)时,这些

艺术家——他们中很多人来自中产阶级——同时拒绝中产阶级文化而又再生出中产阶级文化。他们运用大众文化的图像去评论资产阶级的生活,但几乎就在一夜之间又发现他们自己被记录在《生活》杂志上。他们离开了在新英格兰、南方、中西部及西部的家庭来到格林尼治村,但他们被吸收进了在曼哈顿的替代性“家庭”。比他们稍大些的同时代的“垮掉的一代”与 50 年代已经过时的主流文化疏远,以此来对其表示抗议。与这些人有些不同,60 年代早期的艺术家们与局外人们的交往甚密,又努力接近那些数量巨大的普通受众。60 年代先锋派处在一个自相矛盾的先锋艺术与波普艺术的联姻之中,从未能完全逃离资产阶级文化,却沿着这条道路以一种激进的方式改变着它;60 年代先锋派为 60 年代末的政治与艺术大变革搭建了舞台。这就是第一代后现代艺术家。他们造成了给这个世纪其余时代的艺术和文化带来活力的论争、艺术类型和社会机构。

像 20 年代苏联的先锋派一样,60 年代早期艺术家们既有兴趣真心承认成熟的、他们也是其组成部分的大众文化——他们承认这一事实,又具有一种能真正对之做出反应的历史性才能。他们运用计算机和电视与机械工程师合作,把大众传媒引入艺术世界。

但这一代艺术家的独特之处在于,他们把人们珍爱的某些波希米亚价值观念瓦解成为庞大的二战后的美国文化。它在精英与通俗之间设置了某种老先锋派的张力,在欧洲与美国之间设置了某种老艺术世界的张力,但这一点是以看来极其新颖的方式做到的。这一代艺术家通俗化了先前的精英艺术,如迪克·希金斯在“果果”咖啡馆上演俄国歌剧的戏仿之作《赫拉索科》,还通俗化了先前的精英社会构成,包括“先锋派”这个观念本身。但它也做过了头,把通俗性用做高级艺术的因素,如杂耍表演、好莱坞电影、摇滚乐、爵士舞、美国流行歌曲。

拉塞尔·雅各比在《最后的知识分子：学院时代的美国文化》中指出，正是“垮掉的一代”为美国人通俗化了高雅艺术并由此形成了反文化。^①我不同意这种说法。回过头来看，这一点是很清楚的：在“垮掉的一代”之后，还必须有一个能让年轻大众舒适地参与“局外人”文化的阶段：先锋艺术必须容易为人接受，先锋艺术家必须参与所有波普文化而不是从中退却。由于对民主思潮的信奉，早期60年代的先锋艺术在一种最终能被接受的包装下传播了离经叛道的思想观念。这种矛盾预告了现代主义先锋派的终结及后现代主义的开端。^②

斯坦利·阿罗诺维兹认为在60年代早期存在着两种独立的激进文化：后来成为新左派的政治活动家和“替代性文化生产者”（艺术家们），两者在60年代晚期融合成为反文化思潮。^③尽管他们许多作品中政治姿态清晰可见，我还要强调的是，那些激进主义的典型作品，无论是政治的还是艺术的，都产生于60年代的这个骚动之中。这些艺术行为是政治性的，我希望这一点会变清楚，尽管他们当时或许并不总是这样理解。比如，70年代的女性主义者就老调重弹“个人性即政治性”，所以改变一个人自己的生活就是一个政治性的行动，这在60年代早期的先锋派艺术界就已经成为一种实践了。

受诸如约翰·凯奇、默瑟·坎宁安、查尔斯·奥尔森、玛雅·

① 拉塞尔·雅各比：《最后的知识分子：学院时代的美国文化》（纽约：基本图书出版社，1987）。

② 阿瑟·丹特：《艺术的终结》，收入《艺术的哲学剥夺》（纽约：哥伦比亚大学出版社，1986），81—115页。它对艺术（如现代艺术）历史渐增的驱动力如何在60年代——艺术进入丹特所谓的“后现代阶段”——走向终结这一问题，做出了稍有不同的评价，认为这个阶段与后现代主义者的拒绝创新相一致，他们使用并重新结合了旧的表现方式。

③ 斯坦利·阿罗诺维兹：《当新左派变新的时候》，塞尔斯、斯蒂芬森、阿罗诺维兹与詹姆斯编：《无悔的60年代》，11—43页。