

格林伯格的双重遗产

沈语冰

20世纪下半叶美国影响最大的艺术批评家克莱门特·格林伯格为后世留下了双重遗产：批评实践与批评理论。二者分别以艺评文章和理论文章的形式存在，且有所差异与错位。格林伯格艺评文章的丰富性与流动性，应该成为读解其理论文章的校正器，而不是倒过来。与此相应，格林伯格批评理论的基础是经验主义，而不是人们通常认为的还原论和本质主义。

我们对格林伯格学术价值的认定，非常重要的一点是要注意到两个方面。首先是他的批评实践。他从20世纪40年代初开始从事批评实践，差不多用了五十年时间。这一点以大量艺评文章(criticism)的形式保留下来，但却为我们所忽略，我们关注得比较多的是他的理论文章(essays)。并且，到目前为止，我们对格林伯格批评理论的研究(包括基本文献的翻译，对其理论方法、问题意识的梳理，特别是对其理论文本的细读，以及理论文本与其现实关切之间的关系 的鉴别与厘清)都还只是刚刚开始。换句话说，我们距离格林伯格还很远，根本不到转向、告别或终结格林伯格的时候。

一、格林伯格的批评实践

格林伯格是一个终身都从事艺术批评实践的批评家，尽管其艺术批评的黄金时代只在20世纪40到60年代。70年代以后，格林伯格的个人趣味与批评观，已经不太适应新的艺术景观，于是渐渐退出艺评界，但他终身都没有放弃批评实践。从艺术公众中淡出后，他一直与艺术家们保持着个人往来。这些个人交往使晚年的格林伯格在艺术家们中获得了威望，一些杰出的艺术家(例如英国雕塑大师安东尼·卡洛)毫不隐讳对格林伯格的感激之情。

格林伯格的艺评文章主要收集在他的自选集《艺术与文化》，以及由美国学者奥布赖恩

(John O'Brian)主编的四卷本批评文集中^①。过去我们往往只注意格林伯格几篇重要的理论文章(如《前卫与庸俗》、《走向更新的拉奥孔》、《现代主义绘画》等),却不太重视他的艺评文章。当然,格林伯格的理论文章与他的艺评文章,并不总是严丝合缝的,而是有所差异和错位的。可以理解的是,艺评文章面对的是现场,是经验性、流动性与多样性的东西,格林伯格非常尊重现场的感受,这样就不容易得出一些简单的结论。因此,我们看他的艺评文章,就会发现内容极其丰富多彩,有时甚至会出现前后矛盾,或是与他的批评纲领、理论总结相违拗的地方。

以抽象问题为例。后现代主义者通常认为,格林伯格主张抽象是现代艺术的核心问题,主张走向抽象甚至是某种不可逆转的逻辑。这同样也是国内美术界对格林伯格理论的一种主要认识。但是,我们只需稍微留意一下他的大量艺评文章,就会发现,他并没有认为抽象是现代主义的核心问题,相反,他认为,抽象只是现代艺术的一个副产品。他的观点是,西方绘画在现代所遭遇到的核心问题是怎样从文艺复兴以后确立起来的三维错觉主义,演变为一个平面性的问题。19世纪下半叶及20世纪初的主流画家关心的也是这个问题,而抽象只不过是这个问题的解决过程中意外产生的一个副产品。换言之,抽象并不是当时的主流画家所追求的目标本身。

按照格林伯格的论证,从马奈起绘画开始压缩深度空间,从而逐渐走向平面化。在这个过程中,最关键的人物当然是塞尚。塞尚在刻画三维对象时,特别强调对象的坚实性。他认为印象主义破坏了坚实性,而他要重新回到“老大师”的传统。但他又明确意识到不可能完全回到“老大师”的传统中去,于是,他要考虑的问题,更多的是如何调整三维造型与画布平面本身的二维性——亦即与纵向轴、横向轴的关系问题。这样一来,他不惜牺牲透视,要让三维造型变形,以适应画布平面的二维性。格林伯格指出:

他(塞尚)做出了最初深思熟虑和有意识的努力,要从印象派的色彩效果中拯救西方绘画的关键原则——即它对立体空间充分而精确的再现的关注。他已经注意到印象派画家在无意中已经堵塞了绘画深度,正是由于他如此艰难地想要重新开掘这一空间,而又不放弃印象派色彩的努力,也由于这一努力(尽管是徒劳的)被如此深刻地认识到了,以至于他的艺术成了伟大的发现和转折点。与莫奈一样,他对这一革命角色几乎没有任何真正的兴趣,但他却在努力开拓通往老地方的新道路中,改变了绘画的方向。^②

对此,我们可以参照德国艺术史家阿德里阿尼(Gotz Adriani)关于塞尚的论述:

他(塞尚)坚持认为,他一直是在对他所接受的每一个视觉印象做出回应,事实也正是如此。许多批评家认为他的工作模式本身已成为目的,并且认为原初形象倾向于消失在他不断增长的抽象性之中。在这样做时,他们将他打扮成一个抽象艺术的前驱者,但是,他们却忘记了使其真正成为一个先行者的东西。因为,不是他趋于抽象的倾向,而是导致他在一种图画结构的创造中做出无数决定的持续一致,以及他对这些决定的正确性的持久质疑,为20世纪的绘画定下了基调。他的“抽象”并没有脱离主题。相反,他运用的是那种在画面上更为可信地再现其主题,以及采用多视点并将它们协调成为一个和谐的色彩系统的方法。要是人们将他的绘画与其工作过的实际主题进行比较,就能发现,乍见之下与主题毫无关系,而且完全消融于不断增长的独立色彩序列形式,突然之间却有了明确的意义,反映出他眼前现实的某些特征。对塞尚来说,绘画是一桩通过色彩来“实现”

(realizing)对象的事情。而追随着他的那些立体派画家却对实际对象越来越不关心,他们的意图是用离散的形式和最少的色彩来进行研究(investigating)。^③

因此,西方现代绘画中出现的抽象,是艺术史本身的问题迫使当时的艺术家做出选择的结果,而不是当时的画家主观上说“我要追求抽象”的产物。在这个过程中,我们可以发现,格林伯格为什么会推崇从马奈、莫奈与塞尚到毕加索、蒙德里安这样一条逐渐走向平面的线索,却强烈地贬低与批评康定斯基的抽象画传统。

格林伯格是怎样批评康定斯基的?他认为,康定斯基的点线面不是西方绘画从三维错觉走向平面的产物,而是一个挪用了外部东西的产物。他挪用了与音乐的相似性这一类比,因此他将画面当成了既定的容器,往里面扔进一点儿点、一点儿线、一点儿面,就这样构成一幅抽象画。二维平面在他那里是被给定的、惰性的东西,而不像在塞尚乃至“老大师”们那里,是被建构起来,或被唤起的。这样一来,康定斯基的这种抽象就只能被理解为来自外部的抽象,因此,格林伯格指出,康定斯基也许是现代艺术史上一个比较大的现象,但却不是一个比较大的艺术家。其实,道理也非常简单,如果说现代主义绘画的核心是从三维错觉空间走向平面,是从再现性绘画的描述内容或叙事内容等文学性的东西中摆脱出来,从而成为绘画自身,格林伯格怎么会去赞美绘画的音乐性呢?在绘画的殿堂里放逐文学性,却又供奉音乐性,五十步笑百步耳。

以下是格林伯格的原话:

毕加索的幸运在于直接走到了法国现代主义,没有掺杂任何别的现代主义。康定斯基必须首先经历德国表现主义,也许就是他的不幸了。不管这一点有没有构成真正原因的一部分,事实都是,他在领先于未来方面所取得的成功,依然伴随着未能全然抓住当下的失败。他受到塞尚的影响,特别是受到立体派的影响,却从来没有彻底抓住引导立体派和塞尚对现象进行分析的绘画逻辑……对立体派来说是细枝末节的事,对康定斯基来说则成了目的本身,而对立体派来说属于要务的东西,他却错过了。^④

对他(康定斯基)来说,画面仍然是某种消极地被给和惰性的东西,而不是人们在其上行动并控制素描、构图、色彩以及形状或线条大小的场所,而平面性也是通过在它上面构形而得以重建,或者至少(例如在老大师们的情形中)是重新被唤醒的。几何式的规则性,而不是通过回应它封闭形状的规则性来保持表面的张力与统一,对康定斯基而言,成了一种与绘画结构无甚关系的装饰性手段。事实上,表面依然只是一种容器,而画作本身也只是形状、点子与线条的任意凝聚,甚至缺乏装饰的融贯性。^⑤

将格林伯格艺评文章中的这些具体分析与他的理论文章相对照,才能较为全面地领会他的意思。例如他关于抽象问题的具体谈论,与他的理论文章结合起来读的话,其意思就一清二楚了。

最近的现代主义绘画并没有从原则上抛弃可辨认对象的再现。它从原则上加以抛弃的只是可辨认对象得以占据其中的那类空间的再现。抽象性或非具象性,就其本身来说还没有证明自己是绘画艺术自我批判中一个完全必然的时刻,尽管像康定斯基和蒙德里

安之类杰出的艺术家认为如此。就此而论,再现或描绘并没有削弱绘画艺术独一无二的特性,削弱这一特性的倒是对被再现之物的诸种联想。^⑥

为了获得自主性,绘画首先已经使自己从可能与雕塑共享的一切中剥离出来,而且正是在这样的努力中,而不是——我再重复一遍——排除再现性或文学性的东西,使绘画走向了抽象。^⑦

因此,只有认真对待格林伯格的艺评文章,才能谈论格林伯格,不然总是容易犯错。在美术界,有一个熟视无睹的错误就是:以为读过《前卫与庸俗》或《现代主义绘画》就弄懂了格林伯格。事实上,格林伯格充分意识到他的理论总结有被简单化的可能。当他在“美国之音”(VOA)上做《现代主义绘画》的讲话,用通俗的语言为电台听众讲解现代主义绘画时,他确实对现代主义绘画作了相当简化、相当口语化的总结。但他立刻发现这种简化的危险性,在其后发表的该文的新版本中,他加了一个长长的“后记”,来提醒读者这种危险性的存在,以及应有的正确读解此文的态度。遗憾的是,这则“后记”根本不被重视。反对者们迅速抓住了他的辫子。

总之,我们要重视格林伯格的现场艺评文章,而不能仅仅盯着一两篇理论文章。我认为这才是今天读格林伯格文集(特别是他的《艺术与文化》及四卷本文集)的价值与意义所在,也是读者在阅读《现代主义绘画》之类的理论文章时,必须多加小心的原因。格林伯格艺评文章的丰富性与流动性,应该成为读解其理论文章的校正器,而不是倒过来。对格林伯格学术成果的评价也应当充分估计他的大量批评实践的成就,而不能只顾他的几篇理论文章。再则,格林伯格艺术批评实践的质量之高,除了罗杰·弗莱外,整个20世纪艺术批评史上几乎无人出其右,这可能也是令许多后现代批评家(特别是阿瑟·丹托)感到不忿的原因^⑧。

二、格林伯格的批评理论及其经验主义

除了大量艺评文章构成了格林伯格全部理论贡献的背景外,他最主要的学术成果当然还体现在极具原创性的理论文章中^⑨。在关于格林伯格的批评理论或美学观的认知上,国际学界尚存在着争议。而国内的格林伯格研究,似乎还没有意识到这些问题的重要性。

在国际格林伯格研究中,一种观点认为格林伯格的方法论基础是还原论,从总体上讲,格林伯格是一个本质主义者。这个观点始于格林伯格的学生迈克尔·弗雷德(Michael Fried),以及另一位美国大批评家列奥·施坦伯格(Leo Steinberg),并在阿瑟·丹托那里达到顶点。

丹托对格林伯格的批判运用了后现代主义理论,对其进行反驳需要花费大量笔墨,因此我在这儿只是附带提及。我认为,如果一定要说格林伯格是一位本质主义者,他的现代主义叙事是一种宏大叙事,那么阿瑟·丹托也是一位宏大叙事者:他提供了沃霍尔之后,即他所说的“艺术终结之后”的“后艺术史”的宏大叙事。丹托本人对格林伯格的种种批评,在我看来,基本上是站不住脚的^⑩。

弗雷德是举世公认的格林伯格最杰出的继承者和推进者之一。他在为其批评文集《艺术与物性》(*Art and Objecthood*)所作的长达七十四页的自传性回顾里,将自己艺术批评的全部成就,归功于格林伯格对他的激励与启发。当然,也是在这篇长文里,他总结了自己与格林伯格的差异。

格林伯格曾经论证现代主义绘画的“本质”在于其“平面性”,而现代主义雕塑的“本质”则

在于其“立体感的清晰性”。尽管格林伯格反复地告诫人们,他只是描述了现代主义艺术史的去,并不表示他在断言或预测现代主义艺术史的未来。但是,一些艺术家仍然被他的现代主义理论所吸引,不管是真诚地相信这一理论还是反讽式地调侃,总之,20世纪60年代当真出现了除了一个平面外一无所有的画——一张白纸或一块白画布,或除了一个正方的立方体外什么也没有的雕塑——一个方盒子。这就是极简主义(Minimalism)艺术的情形。这种激进还原的艺术为格林伯格的学说得出了极端的结论:绘画不可避免地走向绝对平面的状态,而雕塑则不可避免地走向了立体感的清晰性。

弗雷德的艺术批评除了继续推动盛期现代主义(high modernism)的某些艺术家外,某种意义上就是对极简主义的强烈批判。因此,他的批评既是对格林伯格的现代主义理论似乎隐含着的还原论的批判,更是对极简主义艺术将格林伯格的还原论进行到底的批判。弗雷德指出:

我所说的现代主义绘画的还原论观念是指:大约自马奈以来的绘画被视为一种认知之事,其中某种品质(例如实存性)、几套准则(例如平面性及平面性的边界),或问题核心(例如如何认可绘画基底的实在品格),是不断累进地被揭示为绘画的构成性本质的——其进一步的隐含则是,一直以来都是如此。这在我看来是极大的错误,不是因为现代主义绘画不是一种认知之事,而是因为它极大地误构了现代主义绘画的那种认知类型。现代主义画家在其作品中所发现的东西——他的画给他以启示的东西——并非所有绘画不可还原的本质,而是在绘画史的当下一刻,能说服他,他的作品既能与现代主义绘画,也能与前现代主义绘画(这些绘画的品质在他看来是毋庸置疑的)放在一起加以比较的东西。^①

我们知道,在美国,第一个批评格林伯格的人不是他的学生迈克尔·弗雷德,而是他的对手与论敌列奥·施坦伯格。有趣的是,这位施坦伯格,跟另一位哈罗德·罗森伯格(Harold Rosenberg)一起,被称为美国艺术界的“文化三伯格”。由于“伯格”(berg)在西语里有“大山”之义,因而所谓“文化三伯格”,也就是“文化三山”的意思。施坦伯格1968年3月在纽约现代艺术博物馆(MoMA)作了一个题为《另类准则》(“Other Criteria”)的讲座,后来在讲座的基础上加以扩充,发表了同名论文(“Other Criteria”, *Artforum*, March 1972)。在这篇著名论文里,施坦伯格率先向格林伯格发动攻击。他说:

我发现自己总是与被称为形式主义的东西相对立,不是因为我怀疑形式分析的必要性,也不是因为我怀疑由严肃的形式主义批评家所做出的那些工作的积极价值。而是因为我不信任他们的笃定,他们的定量手段,以及他们那种自我陶醉地漠视其工具无法测量的那部分艺术表现的做法。我最不喜欢的是他们那种令行禁止的立场——一种告诉艺术家他不应当做什么,告诉观众他不应当看什么的态度。^②

施坦伯格在这里指的显然是格林伯格。正如格林伯格在其《现代主义绘画》的“后记”里所说的那样,他的文章经常被误解为“告诉艺术家应该(或不应该)做什么”,那可能是他的修辞之过:每当他描述艺术史中曾经发生过的事(was)时,他的批评家们总是把他理解为是在颁布规范性的“应当”(ought to)。格林伯格的这一自我辩解是否在理尚可讨论,但有关其理论的接受的

一般效果却是:他似乎已经难逃“告诉艺术家应该做什么”的指控了^⑬。

然而,在对格林伯格做出判决(我们总喜欢做出判决性的、耸人听闻的断语)之前,我们最好听一听格林伯格的自我辩护。在为《现代主义绘画》所写的这则重要的“后记”里,他说:

我想借此机会更正一个错误,一个有关阐释非关事实的错误。许多读者(尽管远不是全部),似乎把我在这里勾勒出来的现代艺术的“基本原理”视为作者本人所采纳的立场,也就是认为作者所描述的当然也是他所宣扬的。这或许是文风或修辞之过。然而,仔细地阅读一下他写的东西,就会发现,他绝没有表示他赞成、信奉他所描绘的东西(在“纯粹”和“纯粹性”这两个词上打上的引号可以清楚无误地表明这一点)。⑭

他继续说:

作者试图部分地解释,过去一百多年里最好的艺术是如何产生的,但他并不是在暗示它不得不如此产生,更不是暗示将来最好的艺术也必须如此产生。“纯粹”艺术只是一种管用的错觉,但这并没有使它不再是一种错觉。它继续管用这种可能性同样也不能使它不再是错觉。⑮

没有比这一段落更能说明格林伯格那种根深蒂固的经验主义了,正是对这种经验主义的坚持,使得他区别于一个还原论者和本质主义者。而这一点,也正好是格林伯格最杰出的辩护者、比利时学者德·杜夫(de Duve)的观点。这就是我上文提到过的国际学界的第二种论点。德·杜夫在《字里行间的格林伯格》(Clement Greenberg Between the Lines)中指出,格林伯格在《现代主义绘画》、《抽象表现主义之后》等重要文本中的陈述,即“现代主义的自我批判是‘完全经验的,它根本不是理论的事务’,其目的乃是要‘规定艺术不可还原的可行(working)本质’”,这足以表明他不是“一个纯粹绘画的柏拉图主义者”^⑯。

对照格林伯格的文本,我认为德·杜夫所言不虚。格林伯格自己反复指出:

我们还应该看到,现代主义艺术中的自我批判一直是以一种自发的,主要还是下意识的方式进行的。正如我早就指出的那样,它完全是一个内在于实践的实践问题,从来没有成为一个理论课题。……现代主义者的直接目标过去首先是个人目标,现在仍然如此,而他们作品的真实性及其成功首先还是个人的真实性和个人的成功。只有当几十年过去以后,当人们已经累积起了大量的个人绘画之时,人们才能揭示出现代主义绘画总的自我批判倾向。^⑰

换句话说,格林伯格是在现代主义已经有了差不多百年历史之后,才做出了经验总结。到20世纪中叶,当格林伯格可以回头去看19世纪中叶以来的全部现代主义历史的时候,他才有了一个总结经验的机会。也就是说,他既没有为现代主义颁布先验的法则,更没有规划现代主义未来的发展。他强调的是每个艺术家下意识的、无意识的、经验性的工作,然后,当很多人的成就和个人的作品都已经产生了以后,对这些成就和作品进行经验总结才有可能,即使这个总结本身还存在着争议。但是,我认为,格林伯格是一个经验主义者这一点,几乎可以作为定论。

- ① 参见格林伯格《艺术与文化》,沈语冰译,广西师范大学出版社2009年版,以及John O'Brian(ed.), *Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism*, 4 Vols., Chicago: The University of Chicago Press, 1986—1993。
- ② 格林伯格《塞尚》《艺术与文化》。
- ③ Gotz Adriani, *Cezanne Paintings*, trans. Russell Stockman, New York: Harry N. Abrams, 1995, p.19;关于何种原因导致塞尚晚年画面中越来越“抽象”的趋势,参见罗杰·弗莱《塞尚及其画风的发展》,沈语冰译,广西师范大学出版社2009年版。
- ④⑤ 格林伯格《康定斯基》《艺术与文化》第138页,第142页。
- ⑥⑦⑩ Clement Greenberg, “Modernist Painting”, in Charles Harrison & Paul Wood (eds.), *Art in Theory 1900—1990*, Blackwell Publishers Ltd., 1992.
- ⑧ 关于格林伯格在现代艺术批评史上的地位,及其与罗杰·弗莱的关系,参见沈语冰《现代艺术批评的黄金时代:从罗杰·弗莱到格林伯格》,载《艺术时代》2009年第8期。
- ⑨ 这些论文不仅散见于《艺术与文化》、*Clement Greenberg: Collected Essays and Criticism*中,更为集中地呈现在他晚年的讲演与谈话中。现在,这些讲演与谈话大多已经整理出版,包括*Homemade Esthetics: Observations on Art and Taste*, Oxford: Oxford University Press, 1999 以及 *Late Writings*, edited by Robert C. Morgan, St. Paul: University of Minnesota Press, 2003等。这也为全面理解与评价格林伯格的学术贡献奠定了基础。
- ⑩ 参见沈语冰《艺术没有终结:对阿瑟·丹托艺术终结论的反驳》,载《中国图书评论》2008年第7期。
- ⑪ Michael Fried, *Art and Objecthood: Essays and Reviews*, Chicago and London: University of Chicago Press, 1998, pp.35—36,并参见迈克尔·弗雷德《艺术与物性》,沈语冰、张晓剑译,江苏美术出版社2010年即将出版。
- ⑫ Leo Steinberg, *Other Criteria: Confrontations with Twentieth-Century Art*, Chicago and London: University of Chicago Press, 2007, p.64,并参见施坦伯格《另类准则》,沈语冰、刘凡等译,江苏美术出版社2010年即将出版。
- ⑬ 格林伯格的“Modernist Painting”(《现代主义绘画》)一文有多个中译本,但除了个别译本尚算可信外,没有一个版本真正令人满意,更不必说没有一个版本将他的这则“后记”译出了。从后人对格林伯格的批评以及格林伯格的自我辩护来看,这则“后记”极其重要。笔者已将全文包括“后记”译出,并收入沈语冰编著《艺术学经典文献导读·美术卷》,北京师范大学出版社2010年即将出版。
- ⑭⑮ Clement Greenberg, *Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism: Modernism with a Vengeance*, John O'Brian (ed.), Chicago: The University of Chicago Press, 1993, pp.93—94.
- ⑯ De Duve, *Clement Greenberg Between the Lines*, Paris: Dis Voi, 1996, p.17, note 47.

(作者单位 浙江大学传媒与国际文化学院)

责任编辑 金宁