

个感性世界从消费社会的符号学分析之中清除出去了，整个世界于是就成了“幻影”（1994年的书名The Illusion of the End）。“实在被赶走了”，“不仅没有实物，而且连其影像也不见了”³⁴。如果实在真的没有了，那么影像就不可能产生，而如果真的连世界的影像也没有了，那消费社会还剩下什么？

不管怎样转弯抹角和躲闪，波德里亚都是从真实与幻象的二元等级秩序之中去评判消费社会的。在此的价值逻辑是：真的就是好的，而幻象等于异化。由于消费社会是一个被幻象即消费关系的符号系统所统治的社会，所以它是一个全面异化的社会；由于这种符号的统治力量已达到如此程度，在其中任何真实的距离、超越和反抗都不再可能，所以，它是一个实在被彻底谋杀了的“终极幻象”世界。于是，消费社会的根本“罪行”就是：幻象——符号操控的彻底统治和架空。这是他对消费社会的总体诊断。

注释

- 1 关于“物”，海德格尔在《物》之一文中将讨论归结为一句话：“唯从世界中结合自身者，终成一物。”孙周兴选编《海德格尔选集》下，上海三联书店，1996年。
- 2 ~ 7、10 ~ 12、24 ~ 28 Jean Baudrillard: Jean Baudrillard: Selected Writings, ed. by Mark Poster, California: Stanford University Press, 2001.
- 8、9 尚·布希亚：《物体系》，林志明译，上海人民出版社，2001年。
- 13 ~ 15、22、23、29 ~ 33 让·波德里亚：《消费社会》，刘成富、全志纲译，南京大学出版社2001年版
- 16 ~ 18 Jean Baudrillard: Jean Baudrillard: Selected Writings, ed. By Mark Poster, California: Stanford University Press, 2001.
- 19 ~ 21 让·波德里亚：《在使用价值之外》，载罗钢、王中忱主编：《消费文化读本》，中国社会科学出版社2003年版。
- 34 让·波德里亚：《完美的罪行》，王为民译，商务印书馆2000年版。

Misinterpretation of Modernist Dialectics and Its Consequences —On Fried's Criticism of Minimalist Art

现代主义辩证法的误读及其后果 ——论弗雷德对极简艺术的批判

张晓剑（浙江大学美学与批评理论研究所博士生） by Zhang Xiaojian

As Fried sees that, inside the modernism exists continuously self-criticizing dialectics, but Greenberg misinterpreted it with his reductionism, while minimalists further practiced such misinterpretation. The article, under the context of modern aesthetics, reviews the contradiction between the literalism of minimalists and Fried's modernism, which is the contradiction between objecthood and medium, and the one between theatricality and presentness, and further it analyzes the differences and similarities between Fried's and Greenberg's viewpoints.

迈克尔·弗雷德（Michael Fried, 1939 ~ ），现为美国霍普金斯大学人文学科波恩讲席教授，著名的艺术批评家、艺术史家。作为批评家，他见证了1960年代现代主义式微，极简艺术、波普艺术和各种综合艺术的勃兴，但他坚持现代主义立场，深入地批判了极简艺术为突显“物性”而走向的“实在主义”及其对跨媒介的“剧场性”的追求；作为艺术史家，他以抗拒“剧场性”为线索，对“现代主义的前史”做了重新审视¹，从而在传统的风格研究之外发展出另一套艺术史的内部研究方法。可以说，他在批评实践中所形成的主要论题，构成了其史学研究的出发点；而且令我们特别感兴趣的是，他通过批判极简艺术的“物性”而指向自己批评事业的领路人——格林伯格。本文将首先点出弗雷德批评思想中的核心概念“现代主义辩证法”，以此说明格林伯格对现代主义的本质主义式理解是如何误读了这种辩证法；进而在第二、三部分说明，极简艺术是如何实践了这种误读，因而屈从于物性的诱惑，最终走向现代主义的对立面——剧场性。

一、现代主义辩证法

令弗雷德在美国批评舞台崭露头角的，是他为诺兰德（Kenneth Noland）、奥列茨基（Jules Olitski）和史特拉（Frank Stella）的“三位美国画家展”（1965）撰写的目录论文。在其中，弗雷德有一个提纲挈领式的断言：类似一种现代主义辩证法的东西，已经在视觉艺术中运作了大约一个世纪。他认为，从马奈到综合立体主义和马蒂斯，“绘画从再现现实的任务中不断撤退”，“而日益关注那些内在于绘画自身的问题”。²19世纪后期到20世纪初期的艺术，已经不再像文艺复兴时期的艺术那般与外部社会密切相关，富

于雄心的艺术越来越关心“各种内在于自身的问题和课题”，而内在于自身的问题主要是形式问题。这尤其是现代主义要致力于解决的东西。³而艺术家对形式问题的不断解决，佐证了黑格尔式的艺术史观念：风格根据一种内在的动力或者辩证法而相互连续，而不是对整个社会中的社会、经济、政治各方面的发展作出反应。

弗雷德试图用“现代主义辩证法”这个概念，来说明绘画艺术内部运行着的“持续的革命”，那种“不间断的、彻底的自我批判”。显然，在弗雷德看来，存在相对独立于外部条件的“艺术的内部”，而现代主义就因专注于“内部”问题而不断发展。我们需要稍作辨析的是，在黑格尔那里，“辩证法”首先要求存在一个自我运动的主体——“精神”，那么弗雷德所谓的“现代主义辩证法”的主体是什么？显然是“形式”。但是，如果抛开艺术家而说形式在自我运动和自我发展，就会像李格尔、沃尔夫林一样，染上黑格尔式的历史决定论腔调。弗雷德显然不能认同那种过强的黑格尔主义，而强调艺术家个体的作用，他在为格林伯格辩护时说到，如果存在“一种内在的艺术逻辑”，那也是艺术家们在致力于解决刚刚过去的艺术所抛出的形式问题时做出决定的结果。⁴即，作为个体的众多艺术家对形式问题的提出和解决，构成了现代主义永无止歇的动力。

而现代主义中形式课题的提出和解决，显然源于对媒介的意识。应该说，构成画面的线条、色彩等形式要素，在抽象绘画出现之前，就已作为独立的价值受到艺术家们的重视，而且画家在画面上安排形式要素时，多少总要结合画布的物理特征（比如平面性、长宽的比例）——即对画布的实在特征有所意识。

但是,只有到格林伯格的形式主义理论,才将艺术家(比如塞尚、立体派画家)那里早已潜伏多年的媒介问题推到前台。他在《现代主义绘画》(1960)中指出,现代主义意味着以康德的方式,从内部展开不断的自我批判,以寻找到“每一种特殊艺术中独特的和不可还原的东西”,并且认为:

每一种艺术独特而又恰当的能力范围正好与其媒介的性质中所有独特的东西相一致。自我批判的任务于是成为要从每一种艺术的特殊效果中排除任何可能从别的艺术媒介中借来的或经由别的艺术媒介而获得的效果。因此,每一种都将成为‘纯粹的’,并在‘纯粹性’中找到其品质标准及其独立性的保证。‘纯粹性’意味着自我界定,而艺术中的自我批判则成为一种强烈的自我界定。⁵

现代主义因此是一个不断走向媒介纯粹性的过程。

与后来的弗雷德倚重于黑格尔不同,格林伯格构建现代主义理论主要借助康德的“批判”概念,其实多少拥有康德形而上学式的“奠基”冲动:探究各门艺术的根基——媒介的特性,从而划定其专属的有效范围。格林伯格这样做的结果,是倒向了一种还原论的本质主义。在《抽象表现主义之后》(1962)中,格林伯格很坚决地说:

在现代主义的检验下,越来越多的绘画艺术的惯例已被证明是可有可无的,并非根本性的。看起来,到现在为止已被证实的是,绘画艺术不可还原的本质只在于两个基本的惯例或者规范中:平面性以及对平面性的划定;仅仅对这两个规范的奉行就足以创造一个能被体验为一幅绘画的物品:所以,一张绷紧的或者钉在墙上的画布就已经作为一幅画存在——虽然未必就是一幅成功的画。⁶

我们看到,格林伯格的“自我批判”最终落实到媒介的物理性质(平面性及其限定)上,并且将其理解为绘画艺术的本质。

就是在这点上,弗雷德与自己批评事业的领路人产生了分歧。我们能够想象:如果通过还原的方法,将绘画艺术的本质理解为媒介的物理性质,那么一旦实现这种本质就意味着现代主义的终结。而弗雷德在《三位美国画家》中所秉持的现代主义观念却是:“现代主义的本质在于,它拒绝把某个特定的形式‘解决方案’视为最终方案,不管它如何成功、如何激动人心”,所以,“如果现代主义的辩证法在哪个地方一劳永逸地停下来,它就背叛了自身;现代主义奠基其上并且据以保持自身的彻底的自我批判行为不可能有终点”。⁷对弗雷德来说更重要的是,如果张开的空白画布可以作为一幅画存在,那么艺术品与生活中的任意物品有何区别?他敏锐地意识到这种现代主义的后果与达达艺术之间表面上的相似性:“就像现代主义绘画能让人们把一块空白画布、一个随意滴洒的成果、一段着色的织物看作一幅画,达达与新达达能让人们把实际生活中的任何物品看作一件艺术作品”,“于是,具有讽刺意味的是,‘达达主义’对艺术领域的表面上的扩展,与现代主义绘画所达到的对绘画领域的扩展相应”。⁸这也就是说,坚守艺术内部原则的现代主义,走到了质疑已有惯例、使用现成品的达达的道路上,尽管格林伯格对杜尚为代表的达达模式深表厌恶。后来的比利时批评家德·迪弗,专门讨论过空白画布作为一种“特殊的现成品”的问题。⁹弗雷德没有去细致地论述这点,但出于对价值与品质的坚持,他不能容忍格林伯格现代主义理论可能导致的这个后果。

在弗雷德看来,格林伯格以一种还原论的方式误读了现代主义辩证法,而60年代兴起的极简艺术则进一步践行了这种误读。弗雷德认为,极简艺术所趋向的是一种“实在主义”(literalism)¹⁰感性,这种感性“乃是现代主义绘画自身发展

的一个产品或副产品,更精确地说,是日益承认基底之实在特征——这处于现代主义绘画发展的核心——的产品或者副产品”。¹¹其根本问题,是完全屈从于物性(objecthood)¹²的诱惑。

二、从媒介到物性

弗雷德对极简艺术的批判,主要从《形状之为形式——史特拉的不规则多边形》(1966)开始,在著名的《艺术与物性》(1967)一文中达到高潮。后者的一段概括性的文字,非常凝练地说明了现代主义与极简艺术的对立:

现代主义绘画已经发现了它的律令,即它击溃或是悬搁了它自身的物性,这一事业的关键因素就是形状,只不过这一形状必须属于绘画——它必须是绘画的,而不是,或者不仅仅是,实在的。而实在主义艺术则将赌注全部押在了作为物品的既定特质的形状上,如果还不能说作为某种物品本身的话。它并不寻求击溃或悬搁它自身的物性,相反,它要发现并突显这种物性。¹³

简而言之,现代主义追求“击溃或悬搁它自身的物性”,而实在主义“要发现并突显这种物性”。这里的关键是,现代主义把绘画的基底材料当作媒介(media,即意味着手段、工具,而非目的),当作要转换的东西;极简艺术让作品直接等同于基底材料的物理性质,回到直接的物的状态。

弗雷德常用“基底的实在特征”(literal character of the support)这个概念来说明媒介问题。就绘画来说,其基底的实在特征,是指绘画基底材料(画布或画板)的实际的物理特征,主要包括两方面:基底的平面性或者二维性,基底的形状(主要是长和宽的比例和具体的大小尺寸)——它们也就是弗雷德说的“实在性”(literalness)或者“物性”(objecthood)。针对这两者,弗雷德讨论过晚期现代主义的两个主要的形式课题:从基底平面性而来的“视觉性”(opticality)课题——这以波洛克为代表,由路易斯(Morris Louis)和纽曼(Barnett Newman)加以推进;画中要素与画布边缘的关系而带来的“形状”(shape)课题——这在纽曼那里得以突显,在史特拉、诺兰德、奥利茨基那里得到不同的回应。这样就产生了前后相续的一条现代主义线索:40年代后期的波洛克、纽曼,50年代的路易斯,60年代的诺兰德、奥利茨基、史特拉。

《三位美国画家》(1965)主要讨论第一个形式课题。不过,弗雷德对“视觉性”课题的讨论,基本还处于格林伯格的阴影之下。在《现代主义绘画》中,格林伯格在说明绘画艺术的独一无二的专属特征是平面性后,又提醒我们那“绝不可能是一种绝对的平面性”,因为“在画布表面落下的第一笔就破坏了其实际的平面性”,所以现代主义绘画也得允许一种视觉性错觉,只不过是“可看的错觉”,“只能用眼睛来‘上下游走’”。¹⁴也就是说,现代主义绘画所唤起的是限于视觉经验中的一种错觉,而不涉及其他感官的经验——这也是“纯粹性”的表现。弗雷德以此为起点来说明波洛克满幅滴画的意义。他认为,在传统绘画中,甚至在之前的现代主义绘画中,线条主要用来定形(figuration),即为一个不管抽象还是再现的形状或者形象划定界线。但是:

在这些画(即满幅滴画)里,波洛克不仅想把线条从它再现世间物品的功能中解放出来,而且想把它从描绘或限定画布表面那不管抽象还是再现的形象或形状的任务中解放出来。在像《1948年第1号》这样的画中,只有一个那么均质、满幅的绘画区域,其中既没有可辨识的物品,也没有抽象形状,我想把它称为视觉性的(optical),以使它区别于先前从立体主义到德库宁甚至到霍夫曼的现代主义绘画里那些构成的、本质上可触的绘画区域。波

洛克的绘画区域之所以是视觉性的，是因为它本身只诉诸视觉。其颜料的物质性完全显示给视觉……¹⁵

由于线条从定形的功能中解放出来了，所以它在画布上的存在只具有视觉上的意义，不激起人们有关形状、深度空间等触觉联想。弗雷德因此认为，相比于康定斯基甚至德库宁，波洛克的绘画才达到了真正的抽象。

到写作《形状之为形式》（1966）时，弗雷德已经意识到了极简艺术的危险所在，他开始发展出对极简艺术凸显“物性”做法的批评。在此文的开头，弗雷德就扼要地提示，在波洛克、纽曼、路易斯的作品中出现了一种新的视觉性的错觉，并进一步点明：这种视觉性错觉对图画基底的平面性进行了抵销（neutralizing），亦即令其无效。¹⁶也就是说，在弗雷德所认可的那些现代主义画家（比如路易斯、诺兰德和奥利茨基）那里，平面性作为基底的实在特征之一，恰恰是要被抵销、被悬搁，而不是被凸显的。这就已经显示了现代主义与极简主义的差别。

《形状之为形式》的重点是讨论形状课题，并借此挑明现代主义与极简主义在对待“物性”上的不同。弗雷德认为，到60年代中期，画家在画中所画出的形状（所绘形状），与画布本身的形状（实在形状）之间的关系，成为一个突出的课题。在诺兰德和奥利茨基的喷漆画里，纯粹视觉的错觉模式与基底的实在特征（主要是基底的边界）之间存在冲突。而史特拉早期的条纹画，让所绘形状屈服于实在形状，后者起主导作用，本来具有很强的实在主义取向；但是他的不规则多边形（特形画），在所绘形状与实在形状之间建立前所未有的连续性，从而，让实在性成为错觉，“结果它们至少暂时地消除了作为物品基本属性的形状，与作为一个只属于绘画的实体的形状之间的区别”。¹⁷这就从实在主义的诱惑中摆脱出来，坚持了现代主义立场。

而极简艺术家不愿意再陷于纯粹视觉的或光学的错觉主义模式与基底的实在特征（主要是基底的边界）之间的冲突，因为冲突会损害到实在性本身；“对他们来说，艺术的未来就存在于创造完全实在的作品——因此也是‘超越’绘画的作品”¹⁸，即把实在性孤立出来进行实体化。而现代主义只是“承认”或者认可基底的实在性，这相当于说是意识到并提示出绘画所借以呈现的媒介，其实是承认绘画与媒介之间张力的存在；而极简艺术根本不存在承认的问题，他们的作品干脆等同于或者“就是”实在性。¹⁹他们排除而非解决了如何承认基底的实在特征这个问题。这样的结果是，他们“完全抛弃了绘画”²⁰，不愿意再在单个平面上工作，转而采用三维形式，结果像贾德（Donald Judd）和莫里斯（Robert Morris）强调“单一形状”，强调形状的“整体性”。于是，在他们那里，“形状即物品”。²¹形状不再作为媒介，而是作为一个物品的形状起着作用。

我们发现，经过那么长的艺术传统，特别是经过现代主义运动，依托着艺术作品的媒介的性质——亦即“物性”已经不可能视而不见。如何对待物性，在60年代变成了一个突显的问题。在现代主义那里，基底材料被视为媒介，其物理特征（也就是实在特征）是要被中立化、被抵销的；而且媒介这个词，意味着它是艺术得以达成的手段、工具，而不是艺术作品本身。也就是说，现代主义意识到描绘的内容与作为媒介的基底之间存在某种张力，而艺术就是对这种张力的巧妙处理。所以弗雷德会强调那种视觉性的错觉的重要性，因为这种错觉的造就，乃是绘画之为艺术成果。可是，极简主义虽也继承了现代主义的这种认识，但却进一步地把基底材料推到前台，在极简主义这里，不存在承认的问题，而是“就是”的问题，其对待“实在”的态度最终转化为一种“主义”（literalism，实在

主义），变成一种还原论上的绘画观：绘画的本质就是绘画基底的实际的样子，或其物理实在的特征。于是，艺术就是物性的直截了当的凸显，艺术作品就是物品。

弗雷德对物性的批判，我认为实际上在处理20世纪一个广受关注的艺术哲学问题：艺术是什么？更具体地说，是否生活中的任意物品，都可以是艺术？从20世纪的艺术发展来看，迫使这个问题浮现出来的，来自“外部”与“内部”两条艺术路线。外部路线是杜尚式的前卫模式：直接拿一个生活中的现成品提交给展览，向现有的艺术体制发问：这是否是艺术？²²内部路线则是现代主义本身的发展：既然绘画的本质是基底的平面性，那么一张空白画布是否是绘画（艺术）？进而，像极简艺术家托尼·史密斯（Tony Smith）的《黑盒子》那种“单一形状”是否是艺术？也就是说，两条路线都试图突破原有的艺术观念，其旨趣有类似之处。²³

在我们看来，物性是艺术的起点，但不应该是艺术的终点。弗雷德说：“平面性及对平面性的限定不应该被认为是‘绘画艺术不可还原的本质’，而是某种类似某物之被视为一幅画的最起码条件的东西”。艺术家从了解媒介特性起步，但最终不是为了简单地回到这种媒介特性。媒介的物理特性，是限定艺术创作的初始条件（condition），而艺术之为艺术，就是在预先给定的限制中进行腾挪转化，对原有的惯例系统进行拓展改造，所谓创造性、原创性，全体现于此。这也就是克服“媒介的抗阻力”——从古典艺术直到弗雷德所推崇的盛期现代主义，都在对此进行程度不同、方向不同的克服。只是，极简主义不仅屈服于“媒介的抗阻力”，还把媒介的物性——也就是限定性条件——作为艺术对象给凸显出来。

但是，近乎任意物品的作品，如何让观者产生有意义的体验呢？弗雷德非常敏锐地感觉到，极简艺术通过诉诸情境、诉诸一种剧场性而来拯救它自身的空洞。因此，在《艺术与物性》中，弗雷德断言：实在主义之所以支持物性只不过是对于新型剧场（theater）的一种追求罢了，而剧场如今已成为艺术的否定。²⁴

三、“剧场性”的魅惑²⁵

在弗雷德并不长久的批评生涯中，《艺术与物性》（1967）无疑标志着他艺术批评的理论高峰，乃至德·迪弗称赞此文“至今依然是那个时代对极简艺术的最好分析”²⁶。这篇文章从“物性”开始，讨论的重点却在“剧场性”（theatricality）上。弗雷德没有按部就班地给出其中的逻辑关系，我们可以首先来挑明其潜在的思路。

弗雷德将60年代出现的“极简艺术”“初级艺术”“基本结构”与“特殊物品”等等，都统称为“实在主义艺术”（本文一般情况下还是以“极简艺术”来概称）。这种实在主义艺术，出于对所用材料的物性的强调，而突破了平面，转而采用三维形式，通常表现为整全的、单一的和不可分的形状；而且，它“正是在与现代主义绘画和现代主义雕塑的关系中”，“才得以定义或确定它渴望占有的立场”。可以说，这是既非绘画亦非雕塑的艺术新样式，它是“种间性的”（interspecific）。而“剧场”（或说“戏剧”），在弗雷德看来，恰恰是“位于各门艺术之间的东西”²⁷。就是说，极简艺术的“种间性”与戏剧有某种外观上的相似。

更为重要的是，极简艺术常常将作品还原到实实在在的物的状态，其本身的空洞需要借助与外部环境的关系，借助剧场般的展示，才能触发观众产生有意义的体验。也就是说，“物性”的突显需要“剧场”，需要考虑作品与观众的关系。为更好的理解，我们可以将弗雷德有关极简艺术的剧场性的讨论分解为两个层面。

首先,极简艺术追求剧场式的展示方式。极简艺术总是很关注观看者遭遇作品的实际环境,其布展方式总想要达到“场面调度”(mise-en-scene)般的独特效果。²⁸也就是说,其布展非常注重情境的设计,试图把观看者设想在内,让他成为整个情境的一部分,以致好像整个情境是在等待着他的出现。结果,与过去“从作品中得到的东西,严格地位于作品内部”不同,现在对极简艺术的经验是对一个一定情境中的对象的经验,这种情境包括观看者在内。²⁹因此,那种展示类似于舞台,其效应是产生“从观看者中强行夺取的特殊共谋关系”。³⁰

其次,极简艺术要求一种新的感受方式或感性,这种感受方式类似于传统的剧场体验。托尼·史密斯描述过两种对他本人而言具有启示性的经验:一次是在某个晚上开车,感受着黑夜里无尽的道路和两边无际的景物;后来是在欧洲看到那些被遗弃的机场跑道、容纳两百万人的大操场。他体悟到:这些只能体验,没法给它加框;相形之下,艺术显得渺小——“今天的所有艺术都只不过是邮票艺术罢了”。托尼·史密斯的“加框”是一个重要的提示。艺术本来是加框的,意指一个划出来的自主世界;而史密斯所推崇的体验,无法被框起来,它像是剧场里融入其中的那种体验。由此甚至出现这样的情况:具体的物象本身是不要紧的,要紧的是安置的方式,是情境的营造。

由于追求情境,注重剧场效应,一个突显物性的作品、乃至任意的普通物品,它能否成为艺术(或者能否给人带来艺术体验),于是就取决于外部情境的整体。或者至少,要利用整体情境来获得更丰富的体验,而不是单单着眼于作品本身。在弗雷德看来,这从根本上与现代主义相背离。因此,要理解弗雷德对极简艺术的剧场性的批判,需要我们进一步勾勒他所秉持的现代主义原则,而这要求我们将问题置于审美现代性的大背景下。我们从如下几个方面来讨论弗雷德那里所隐含着现代主义观念。

第一,从作品的角度来说,现代主义艺术总是按照自身的内在逻辑来构建一个转化过的世界,所以作品应该是一个自主的领域,它不是生活现实的直接呈现,不是现实物品的直接挪用式的在场。像极简艺术那样让艺术品等同于媒介的物性,其实就有让艺术品等同于生活中的任意物品的危险。因此,弗雷德会认为,史特拉的特形画通过让实在性成为错觉(而不是直接呈现那种实在性),最终拒绝了实在主义;卡洛的雕塑用到了很多工业材料(也就是现成物品),但却是利用这些要素的不同和变化(而极简艺术追求其同一),根据某种句法并置、组合在一起,以其高度的抽象性、对姿势的效验(而非姿势)的模仿,击败与缓和了物性。弗雷德喜欢用“句法”来说明雕塑内在的逻辑。他认为,卡洛的桌上雕塑标志着某种独特的比例感,并且说:“从这样一种本体论的视点看,好像卡洛的抽象雕塑,不管大还是小,落地的还是桌上的,都居于另一个世界里,远离我们所住的实在的、偶然的世界,可以说那个世界处处都平行于我们自己的世界,它的疏离因此反被认为格外令人振奋。”³¹有一种看法认为,拿掉基座,意味着将雕塑置于与观看者相同的一个世界里,这就打破了艺术与生活的边界。但是弗雷德对此不以为然,他认为卡洛的雕塑是置地还是置于桌上,依照的是其自身的逻辑。简言之,在卡洛的抽象世界里,事物拥有自身的尺度,并由此而自成一统。这个世界不为我们观众存在,更不像剧场那样以独特方式拥有观众或者等待着观众。

第二,从艺术经验的角度而言,现代主义要求观赏者对作品保持某种间离感,而非像剧场体验那样的直接倾身参与,融入在

整个情境里。这实际上也就是弗雷德逐渐意识到的作品与观众的关系问题。在《艺术与物性》第七节的总结部分,他说“各种艺术的成功,甚至生存,越来越依赖它们战胜剧场的能力”,而要战胜剧场,需要确立一种与观众的截然不同的关系。弗雷德没有直接展开说明这是怎样的关系,只提示布莱希特(Brecht)与阿尔托(Artaud)为此提供了相关文本,然后告诉我们这种关系的反面:实在主义艺术像剧场一样拥有观众,让观众在一个情境中面对作品。显然,布莱希特所提倡的戏剧与观众的关系构成了弗雷德所理解的现代主义感受力的范例。我们知道,布莱希特倡导的“陌生化”理论,除了要求戏剧表现内容的陌生化、表演者与扮演者保持“距离”,还主张观众应该“反对共鸣”以实现“批判性的参与”,从而颠覆了亚里士多德戏剧理论中所追求的戏剧与观众间的“同情-共鸣-净化”模式。³²当然弗雷德并不考虑布莱希特理论中的“社会行动”的那一个维度,而只取其观众与作品保持距离、排斥直接认同的观念——也就是说,现代观众对于艺术作品的体验不应该是那种直接融入式的参与,不应该被外部的情境所俘虏。因此,就对绘画、雕塑的观看来说,弗雷德可能要求一种康德以来现代美学里所要求的审美静观:在一定距离之外,对一个对象进行反思性的静观。须知剧场最能破坏这种静观,最能鼓动观众在共鸣中进行直接认同;布莱希特的戏剧理论和实践恰恰是对此的反动,因此是在努力战胜剧场。并不偶然的是,布莱希特在理论上与18世纪的法国戏剧家狄德罗有一定的关系;尽管60年代的弗雷德没有提到狄德罗(狄德罗只在他后来的艺术史写作中才成为一个主要的理论资源),但是,正如他的回忆所说:“当我写《艺术与物性》及相关论文时,我是一个不自觉的狄德罗式的批评家。”³³

第三,最重要的是,现代主义艺术只有在构成各门艺术的惯例中,亦即只有在各门艺术内部,其品质和价值才能有充分的意义。但是,剧场恰恰是“位于各门艺术之间的东西”,是“一个将各种似乎分散的活动联系在一起的公分母”³⁴,也就是说剧场追求各种艺术的综合。如果放到更大的历史上下文中,我们可以发现艺术中对剧场的追求从50年代就开始了,在约翰·凯奇、劳申伯格那里就有非常明显的表现³⁵,更不用说,在极简艺术前后出现的表演艺术、装置艺术中。而追求剧场的结果,是消弭艺术门类之间的差异,以致产生一个幻觉:各种艺术之间的藩篱正在消失,各种艺术本身终于滑向了某种最终的、闭塞的、高度可喜的综合。按照现代主义者看来,剧场的这种综合与杂糅极具破坏力,它与其他艺术的混合中突破艺术原有的惯例,模糊其特性,最终让艺术变成跨界的游戏与单纯的新奇体验。于是,在极简主义的发言人贾德那里,艺术只以“有趣”为目标了:作品以其物质材料的实在性来维持人们的兴趣,供人不断地看、无穷尽地体验。

最终,弗雷德将对抗剧场化的关键落到“在场性”(presentness)上来。在他看来,极简艺术所要求的那种无穷性的体验,是在时间中持续的;这种“无穷性的在场(presentment)”,“从本质上来说是一种无穷的或无限的绵延的在场”。³⁶这种“绵延的在场”可以说也正是剧场的特征之一,它与诺兰德、奥克利茨基、大卫·史密斯、卡洛的作品所带给我们的体验存在巨大差异:这些现代主义绘画和雕塑,“在任何一个时刻,作品本身都是充分地显示自身的”。弗雷德认为:

正是这种似乎达到了永恒的自我创造的连续与完整的在场性(presentness),被人们当作一种瞬间性(instantaneousness)来加以体验,仿佛人们只要再敏锐些,那么,一个单纯的瞬间就足以令他看到一切,体验到它的全部深度与完整性,被它永远说服……我想说的是,正是

由于它们的在场性与瞬间性，使得现代主义绘画与雕塑击败了剧场。³⁷

弗雷德对剧场综合性的攻击，看起来是在维护一种格林伯格式的“纯粹”的要求：每一种艺术都应该遵守并实现其媒介的独特性质，以“纯粹性”找到其品质标准，进而保证其独立性。比如，音乐应该在时间中展开；而绘画和雕塑，作为诉诸视觉的艺术，主要特性应该体现在瞬间的在场上。但是，弗雷德还不止于此。他在写作《莫里斯·路易斯》的时候，意识到象征主义诗歌就在追求一种无时间性，追求类似绘画的即时的在场性。³⁸所以他隐含着的一个想法是：其他当代的现代主义艺术，尤其是现代主义诗歌与音乐，为击败剧场也首先追求绘画和雕塑的状态，追求那种瞬间的在场性。这就把“在场性”视为所有现代主义艺术的最高价值了，以至于在《艺术与物性》的最后说：“我们中的大多数或全部，都是实在主义者。而在场性则是一种恩典。”³⁹

这样一种勾勒，也可以更进一步突出弗雷德批判极简艺术的剧场性的几个关键点：设计观众的“情境”，追求跨界的“综合”，呈现无限的“绵延”。显而易见的是，弗雷德用以批判的现代主义立场——坚持价值和品质、坚持艺术门类的独立性——主要来自格林伯格。

当弗雷德敏锐地意识到极简艺术的剧场性时，他实际上捕捉到了20世纪下半叶各种新艺术运动的共有特征。可以说，表演艺术、观念艺术、装置艺术等等当代艺术，都可以被叫作“剧场化的艺术”，它们诉诸的剧场更大，要突破更多的边界——不仅是艺术门类之间的边界，更是艺术与生活之间的边界。历史的发展总是出人意料：弗雷德原本提炼出来要加以批判的剧场，在后来的艺术创作和艺术批评中被作为正面品格得到肯定和宣扬——这当然也从反面说明了其理论概括的力度。弗雷德本人在回顾中说，1967年至1968年的时候，他自己和现代主义团体的情绪是绝对乐观和积极进取的，《艺术与物性》一文也并不悲观，但没有想到，“数年之后，我所赞美的艺术（即现代主义艺术）会被一种多多少少公开的剧场化的产品与实践的雪崩彻底淹没”。⁴⁰这种雪崩，导致弗雷德离开艺术批评，而投入更为沉静的艺术史研究。只有到近年，他才重返当代艺术的研究，出版了《作为艺术的摄影何以像今天那样重要》（Why Photography Matters as Art as Never Before, 2008）和《四位诚实的不法之徒：莎拉·雷、马里奥尼、戈登》（Four Honest Outlaws: Sala, Ray, Marioni, Gordon, 2011），再次围绕着反剧场性问题，讨论当代艺术中依然存在的对盛期现代主义价值的捍卫。

注释

- 1980年以来，弗雷德的“现代主义前史”的代表作主要是《聚精会神与剧场性：狄德罗时代的绘画与观众》（1980）、《库尔贝的现实主义》（1990）、《马奈的现代主义》（1996）。
- 2~4 Fried, “Three American Painters: Kenneth Noland, Jules Olitski, Frank Stella”, in Art and Objecthood: Essays and Reviews, Chicago and London: The University of Chicago Press, 1998
- 格林伯格：《现代主义绘画》，沈语冰译，见沈语冰编著：《艺术学经典文献导读·美术卷》
- 6、7 转引自 Fried, “Three American Painters: Kenneth Noland, Jules Olitski, Frank Stella”, in Art and Objecthood: Essays and Reviews, Chicago and London: The University of Chicago Press, 1998.
- Fried, Three American Painters: Kenneth Noland, Jules Olitski, Frank Stella, in Art and Objecthood: Essays and Reviews
- Thierry de Duve, Kant after Duchamp, Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1999. 参见第四章。
- 英语 literal，有“字面上的”、“真实的”、“实际的”等意思，我们译为“实在的”；另一个相关术语 literalness，译为“实在性”；literalism，译为“实在主义”；literalist，是弗雷德对极简艺术家的贬称，

译为“实在主义者”。

- Fried, “Shape as Form: Frank Stella’s Irregular Polygons”, in Art and Objecthood: Essays and Reviews
- 这是弗雷德生造的词，译为“物性”。比利时批评家德·迪弗在用英语写作《杜尚之后的康德》中，提到弗雷德的这个概念时，用 objectness。弗雷德对“物性”的讨论，最初是从史特拉开始的。他在讨论史特拉的条纹画时，用过 thing-nature (Fried, “Frank Stella”, in Art and Objecthood: Essays and Reviews, p.277.)、thingness (Fried, “Three American Painters: Kenneth Noland, Jules Olitski, Frank Stella”, in Art and Objecthood: Essays and Reviews, p.256.) 这些语词。
- Fried, “Art and Objecthood”, in Art and Objecthood: Essays and Reviews
- 格林伯格：《现代主义绘画》，沈语冰译，见沈语冰编著：《艺术学经典文献导读·美术卷》，北京师范大学出版社2010年。
- Fried, “Three American Painters: Kenneth Noland, Jules Olitski, Frank Stella”, in Art and Objecthood: Essays and Reviews
- 16-18 Fried, “Shape as Form: Frank Stella’s Irregular Polygons”, in Art and Objecthood: Essays and Reviews
- 19、20 弗雷德的质疑是：“自马奈到诺兰德、奥利茨基、史特拉所形成的惯例已经赋予实在性以价值，并且使实在性成为令人信服的载体”，那么从这个惯例中脱离出来的实在主义的那种实在性，如何可能成为产生新惯例、新艺术的根源。Fried, “Shape as Form: Frank Stella’s Irregular Polygons”, in Art and Objecthood: Essays and Reviews.
- Fried, “Art and Objecthood”, in Art and Objecthood: Essays and Reviews.
- 关于前卫艺术对艺术自律的挑战，比格尔提供了迄今最为清晰有力的论辩。参见彼得·比格尔：《先锋派理论》，高建平译，商务印书馆2002年，或者沈语冰编著：《艺术学经典文献导读·美术卷》。不过，德·迪弗对杜尚与现代主义的关系，有全新的理解，参见：Thierry de Duve, Kant after Duchamp, Cambridge, M.A.: The MIT Press, 1999.
- 23、24 对于这个问题的讨论，可参见德迪弗《杜尚之后的康德》第四章。弗雷德在本节开头所引的那段文字里说到“而实在主义艺术则将赌注全部押在了作为物品的既定特质的形状上，如果还不能说作为某种物品本身的话”，后面“如果”所带的那个分句暗示了他的真实想法：实在主义艺术与前卫艺术的现成品要殊途同归了。
- 这部分内容在《物性的诱惑——论弗雷德的现代主义立场及其对极简艺术的批判》一文（发表于《学术研究》2011年第10期）第三部分的基础上略作了改写。
- Thierry de Duve, Kant after Duchamp, p.239.
- 27、29、30 Fried, “Art and Objecthood”, in Art and Objecthood: Essays and Reviews, .
- 28 Fried, “An Introduction to My Art Criticism”, in Art and Objecthood: Essays and Reviews.
- 31 Fried, “Anthony Caro’s Table Sculptures, 1966-77”, in Art and Objecthood: Essays and Reviews.
- 32 关于其戏剧理论，可参见布莱希特：《布莱希特论戏剧》，丁扬忠等译，中国戏剧出版社1990年。一个研究性的论文，可参见舒也：《两个布莱希特：马克思主义和表现主义的双重纠结》，载《马克思主义美学研究》，2007年（总第10辑）。
- 33 Fried, “An Introduction to My Art Criticism”, in Art and Objecthood: Essays and Reviews.
- 34 Fried, “Art and Objecthood”, in Art and Objecthood: Essays and Reviews.
- 35 弗雷德在批判因为剧场化而没法区分品质的现象时，点了他们的名。凯奇在1957年就谈到：“我们从这里走向哪里？走向戏剧。”参见乔纳森·费恩伯格《1940年以来的艺术》第七章“垮掉的一代”：美国的50年代。
- 36、37 Fried, “Art and Objecthood”, in Art and Objecthood: Essays and Reviews.
- 38 Fried, “Morris Louis”, in Art and Objecthood: Essays and Reviews.
- 39 Fried, “Art and Objecthood”, in Art and Objecthood: Essays and Reviews.
- 40 Fried, “An Introduction to My Art Criticism”, in Art and Objecthood: Essays and Reviews.