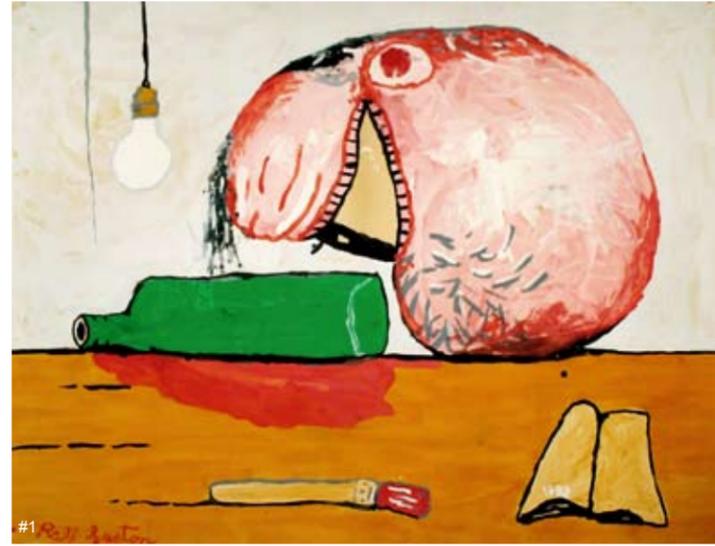


# 重新认识纽约画派

Rethinking New York School

毛秋月 Mao Qiuyue



20世纪上半叶，现代主义的巨轮横渡茫茫大西洋，驶入年轻又充满活力的美国。这一次，来自欧洲的艺术大师开始将舵手之位交由一群聚集在纽约曼哈顿的艺术家。这群美国人是继承者，也是破坏者。他们以盛期现代主义的姿态出现在世界艺术的新首都，却也让现代主义成为一架摇摇欲坠的古董，在不断更迭的艺术版图里，不知所终。

这一情形的出现，很大程度上归因于纽约画派对绘画语言的革命性探索。与欧洲现代主义大师相比，以波洛克（Jackson Pollock）、纽曼（Barnett Newman）、罗斯科（Mark Rothko）等人代表的纽约画派，在构图上更为大胆、色彩上更为明艳、创作上更为激进。如果说，由他们所开创的抽象表现主义像流星，那么，它也一定是燃烧得极为热烈的那一颗。即使从世俗的角度看，这一点也是成立的：波洛克的《1948年第五号》（No.5,1948）以1.4亿美元的拍卖价格长期占据着最昂贵的艺术品之列，直到今年5月，纪录才被另一现代主义大师毕加索打破。波洛克之后的极简主义

乃至观念艺术，再也无法催生出这样璀璨的艺术明星。

然而，我们对于抽象表现主义的认识，却长期停留在“滴洒绘画”、“满幅绘画”与“色域绘画”几个范畴之上。被重复多次之后，它们已然变成空洞的陈词滥调。更进一步，抽象表现主义在现代主义绘画发展史上的地位，也远非国内学界所熟知的“走向平面”和“宣告终结”那样简单。有时候，对绘画运动提出某种经典结论，既会提炼对象的特性，也将极大地阻碍我们的认识。例如，我们查阅波洛克的毕生作品就会发现，那些所谓高度抽象的平涂式绘画所占比例并不高，大部分作品都体现出具象与抽象的辩证对话。波洛克本人也说道：“我自己在很多时候有一些抽象，在任何时候都有一些具象。”何况，波洛克本人并不能代表整个纽约画派。德·库宁投射在“女人”系列绘画中的性别意识，罗斯科对古代艺术的挖掘，岂是一句“走向平面”可以概括。

从另一个角度看，假如我们过分依赖“具象”与“抽象”的二分法，将其奉为

著名艺术史学者、宾夕法尼亚大学教授迈克尔·莱杰（Michael Leja）用十年的研究经历告诉我们：将一群看似迥异的纽约画家连结在一起的，是他们对于“原始性”和“无意识”两种元素的共同兴趣。以“原始性”为例，纽曼、罗斯科、戈特列布（Adolph Gottlieb）、斯蒂尔（Clyfford Still）形成了一个旨在探索北美印第安原始部族图腾的小集体，其名为“神话制造者”。

1. \_\_\_\_\_  
房间 古士顿
2. \_\_\_\_\_  
威廉·德·库宁作品



权威的认识范畴，也未必能穷尽一幅作品的真相。以波洛克的经典作品《钥匙》（The Key, 1946）为例：画面中央蜿蜒的粗线条，包围着大小不一的色块，这些色块是寓意着自然景物，还是某种佛洛伊德意义上的心理结构？还有，那些棕色和黑色的线条，是塑形的轮廓线，还是审美意义上的分割线？假如它们是轮廓线，画面中央的三角则成为一座耸立的山丘，呼应着现代主义大师塞尚对圣维克多山的惊鸿一瞥；假如它们只起到单纯的分割作用，各种图案组合则开始更接近于学者罗萨琳·克劳斯（Rosalind Krauss）所谓的“格子”变体。画面右侧，一把万能钥匙摸样的图案贯穿上下。钥

匙顶端，像是有一双眼睛，在窥探注视它的观众，又像有一把手，要攫取那窥探的目光。这是画家的某种暗示，还是某种隐喻？假如我们不进入更加丰富的认识层面，仅凭我们的一双眼睛去看待《钥匙》，恐怕永远也无法打开画家本人的内心。

我想，要充实对纽约画派形式要素的认识，离不开两个切入点：其一，是考察画家对绘画形式的探索轨迹，这又要求我们深入分析他们的历史传承、理论资源、形式创新等各个方面；其二，则是将艺术家放在具体的文化语境中考察，换言之，即将艺术家视为其时代的书写者。

著名艺术史学者、宾夕法尼亚大学教授

迈克尔·莱杰（Michael Leja）用十年的研究经历告诉我们：将一群看似迥异的纽约画家连结在一起的，是他们对于“原始性”和“无意识”两种元素的共同兴趣。不过兴趣相同并非意味着看法相同，这中间存在许多需要辨析的细节。以“原始性”为例，纽曼、罗斯科、戈特列布（Adolph Gottlieb）、斯蒂尔（Clyfford Still）形成了一个旨在探索北美印第安原始部族图腾的小集体，其名为“神话制造者”。他们相信，现代观众拥有与古代人类相同的心理结构，因此，他们在绘画中积极复兴印第安人的原始母题，企图唤醒现代人内心的恐惧感，以及对大自然的敬畏之情。波洛克对美国西北岸印第安艺



术感兴趣，则更多是受到了心理分析学家荣格的影响。荣格理论中的一个核心要素——对立统一，被波洛克注入丰富的内涵。在他的笔下，太阳与月亮交叉在一起，男性与女性出现在画面两端，印第安艺术中经常出现的“一头两身”，也被他引入画中，焕发出新的生机。

作为一对人为建构的概念，“原始性”与“无意识”的诞生、发展与演变经历了漫长的发展历程。它们本身便是对人类学动态和历史语境的回应与解释。对于我们当下的理解有帮助的一点是：在20世纪中期的

美国，人类头脑中存在着原始本能和无意识冲动的观点，被通俗哲学、电影、批评杂文等大众文化消费品源源不断地传播开来，逐渐渗透人们的认识，成为一种根深蒂固的信念。纽约画派也开始成为这两种观点的接受者与传播者。罗斯科曾以纽约画派代言人的角度说道：“我们的目的，是要用图像去表现人类关于更加复杂的内心世界的知识、新看法。”“原始性”与“无意识”在动荡不安的年份，是纽约画派乃至大多数人赖以认识世界的工具。当人们开始对此深信不疑的时候，就开始理解了法西斯的杀戮，理解

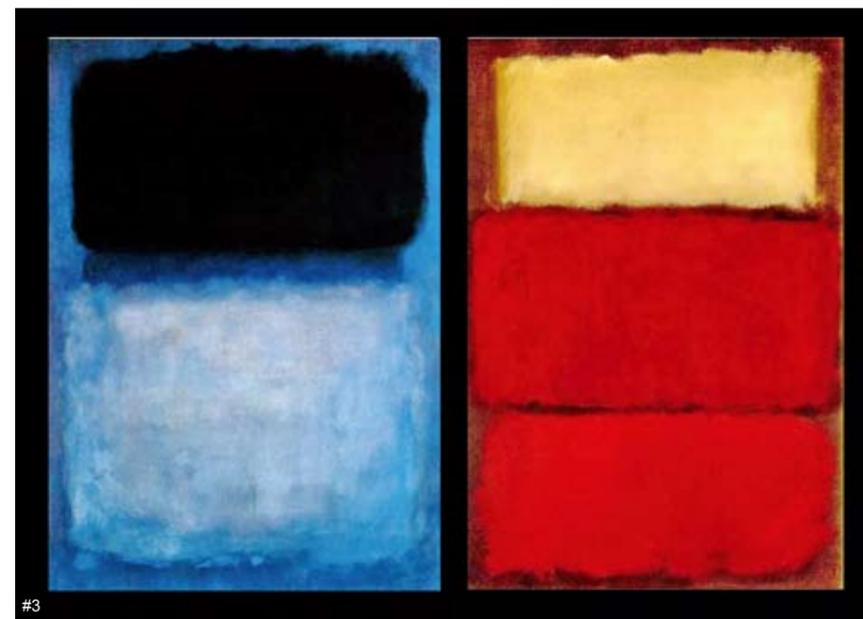
了工业社会疯狂的压榨与扩张，也理解了自我。在他们眼中，20世纪的人类并不比原始人文明多少，人类总是无法摆脱黑暗的冲动，因而总是会做出兽性的行为。戈特列布说：“今天，我们的抱负已经沦为竭力地逃避不幸，我们的时代已经变得混乱不堪，因此，我们执迷描绘的象征图形，便表达了神经症这一内在的真相。”这里的“神经症”，就是一种人在面对命运时的无力感。1949年，山姆·库兹为德·库宁、罗斯科、波洛克等画家策划了名为“主体内心”（The Intrasubjectives）的展览，恰如其分地传达出艺术家们当时的关切。

以“原始性”与“无意识”为纽带，纽约画派的面貌也开始在大众文化的对照下变得丰富起来、立体起来。比如，流行于20世纪40年代的好莱坞黑色电影常常将其主人公设定为一个悲剧男性，他总是因为无法抗拒内心的冲动，从而走上自我毁灭的道路。因此，黑色电影着力渲染人们在厄运前面的恐惧、焦虑、无助以及失落。这与纽约画派的旨趣高度相似。我们甚至会惊讶地发现，纽约画派的艺术家也总是像黑色电影中的人物那样，以阴郁的形象示人。摄影师汉斯·纳姆斯曾为波洛克拍摄过大量照片，人们有时难以分辨，那些影像究竟是艺术家的肖像，还是电影剧照。此时，电影与绘画的区别只在于书写的媒介不同——电影人物在银幕上书写他们的人生，纽约画派艺术家则在画布上投射他们对于整个人类命运以及自我意识的理解。

于是我们触及到一个更为根本的问题：现代主义与大众文化之间，究竟是怎样一种关系？有一种看法很流行：后现代与大众文化有着先天性的亲缘关系，现代主义则代表一种精英主义的姿态，始终与大众文化保持距离。的确，人们可以轻易在沃霍尔（Andy Warhol）的作品中找到电影女星，却无法在波洛克的经典滴洒作品中发现类似的线索。当代艺术史学者布鲁斯·罗伯森（Bruce Robertson）也提到，在波洛克的时代，大大小小的海报贴满街头，它们多以各种人物形象、商品外观为主题，成为大众文化消费品中的主导样式，而波洛克此时更像一个异类，仍然在其作品中诉诸晦涩的绘画语言，与主流的视觉形式格格不入。他的作品，仿佛形成对工业社会文化景观的无声抵抗。

然而，事实也正像学者安德里亚斯·胡伊森（Andreas Huyssen）所说的那样，现代主义其实是高雅艺术与大众社会文化所跳的“双人舞”。艺术史学者托马斯·克洛（Thomas Crow）也在其名篇《视觉艺术中的现代主义和大众文化》中指出：现代主义艺术从诞生初始，便与大众文化存在紧密关联，从马奈（Edouard Manet）、雷诺阿（Pierre-Auguste Renoir）、一直到最彻底的抽象主义者蒙德里安（Piet Mondrian），无一例外，作为盛期现代主义的抽象表现主义也是如此。而我则更愿意把现代主义与大众文化视为一枚硬币的两面。假如我们脑海中仍存有前者拒绝后者渗透的刻板印象，多半是因为过去的理论范式极大地束缚了我们对这两种艺术形态的认识，或者说，是我们对于经典理论的过度依赖阻碍了继续求索的脚步。阿多诺（Theodor Adorno）与霍克海默（M. Horkheimer）在《启蒙辩证法》中写到，资本主义文化工业造成流行艺术与高雅艺术的区隔，后者在前者的包围下逐渐式微。格林伯格（Clement Greenberg）则以捍卫精英艺术的姿态，将抽象表现主义捧为前卫艺术、时代之音，认为抽象表现主义与他心目中庸俗的大众文化形成鲜明对照。但是，两人的基本立场是要在特殊的历史环境下表达对文化商品化的批判，呼吁艺术价值的复归，这并不足以让我们在前卫与大众之间划上一条泾渭分明的分界线，就此认为两者彼此难容。在今天，从严谨的艺术史研究角度而不是价值判断角度看待现代主义与大众文化的关系，已是题中应有之义。这就像赫尔德（Johann Herder）所言：“一件艺术作品要依赖于艺术的叙述而存在，然而艺术本身又具有一种象征意义。”挖掘“艺术本身的象征意义”，恐怕还是离不开对其生长环境和彼时的多种文化产品进行积极探索。这正是以T·J·克拉克（T.J. Clark）、莱杰等人为代表的“新艺术史”研究给我们带来的最大启示。

抽象表现主义即使有激进的创作姿态和绘画语言，却并非是一座俯视众生的空中楼阁，它与大众文化的联系，也许要比莱杰、克洛等人所揭示的还要丰富、还要精彩。这个问题需要得到我们更多的认识。我想，以此为突破口，我们才有空间去思考一些更加宏观的问题：现代主义的生命力难道真的穷



尽了吗？它有没有边界？还有，艺术的边界呢？艺术史研究，就这样在材料与理论互相启发的状态下，汇入整个文化研究的滚滚洪流。