



## 理解当代艺术： 施坦伯格《另类准则》读后

Understanding of Contemporary Art: After Reading Leo Steinberg "Other Criteria"

张晓剑 Zhang Xiaojian

1906年，马蒂斯展出了最雄心勃勃的油画《生活的欢乐》，不料引起了时任独立沙龙副主席的现代画家保罗·西涅克的极大愤怒，他写信对朋友说：“马蒂斯似乎彻底完蛋了……他用一根像你大拇指一样粗细的线条，将一些稀奇古怪的人物团团围住。”而我们现在公认此画是本世纪绘画史上伟大的突破之一。一年后，轮到马蒂斯愤怒了。他在毕加索的画室看到《亚威少女》，感到无法忍受，认为这是对整个现代运动的嘲弄，他发誓情愿“淹死毕加索”也不愿他搞这种恶作剧。现在我们也公认此画是现代艺术中的另一个伟大突破。1908年，马蒂斯还拒绝了勃拉克带“小方块”的新风景；1912年，成功的立体派画家们则拒绝了杜尚《下楼梯的裸女》。

这是艺术史家、艺术批评家列奥·施坦伯格(Leo Stenberg, 1920—2011)在《当代艺术及其公众的困境》(1962年)一文中，为我们描述的几个现代艺术史的插曲。这样的事例可以一直罗列下去。格林伯格就重述过《时代》杂志关于毕加索反感抽象表现主义的一个细节：毕加索有一次抓起一本被墨水弄脏了的笔记本，把它塞给来访者，嘴里骂道：“这就是杰克逊·波洛克！”施坦伯格认为，当艺术家于自己的既定经验而不能

接受其他新颖而又原创的艺术时，他在那一刻就跟“公众”站到了一起，变成了“公众”中的一员。19世纪下半叶以来，艺术家和批评家也与公众一样，面对艺术时常陷入不解、沮丧、愤怒的困境之中。

在我看来，施坦伯格的批评文集《另类准则：直面20世纪艺术》(沈语冰、刘凡、谷光曙译，江苏美术出版社，2011年4月第1版)，除了洞察的深刻、方法的熟、文字的精确优雅，最可贵的就是表达了一个批评家坦然直面那种困境，同情地理解当代艺术，并为之提供论辩的努力。正是这种同情理解的史学家的情怀，让他反对格林伯格形式主义批评“令行禁止”的“狭隘”；而他本人论辩的有效性，则使他身于杰出的批评家之列，与哈罗德·罗森伯格、格林伯格一起构成二战后美国艺术批评的主轴，为美国当代艺术的一起提供了强有力的话语支持。

跟大多数批评家不同，施坦伯格是在专业的艺术史研究之余介入当代艺术批评的。一般来说，很少有艺术史家严肃地对待当代艺术，因为艺术史家总是希望与自己的研究对象保持一定的时间距离(这样才能达到相对的客观)，此外，可能还因为醉心传统的史家把求新求异的当代艺术看作胡闹以致不屑一顾。施坦伯格就曾幽默地说：“每当有同学提到我的[艺术批评]专栏，我都乞求他压低嗓门，他在谈论我的私生活呢。”(《另类准则》，第16页)不过，他的“私人”写作显然也带上了艺术史家的眼光：注重作品的意图，包容多元的可能性，公允对待当代艺术所带来的“困境”。

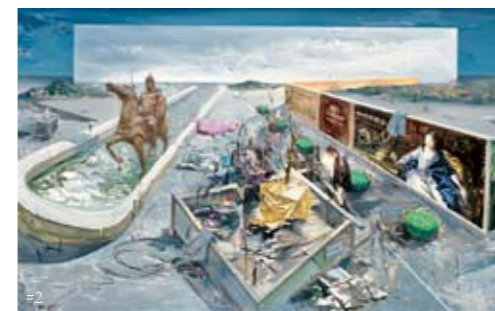
《另类准则》一书初版于1972年(中译本依据2007年新版译出)，收入施坦伯格1950年代到1970年代早期的批评与论文。那个时期的美国，在抽象表现主义之后，各种新艺术相继而至，公众和批评家经常感到困惑和憋屈，施坦伯格想用《当代艺术及其公众的困境》从理论上解疑释惑。文中的“公众”是一个功能性概念，指人们在一种既定经验的强迫下被迫进入的角色，艺术家(如前述的西涅克、马蒂斯)也有可能成为公众。困境，则是指人们遭遇到一种不熟悉的新风格时感到的不适应，那些震撼、困惑、愤怒、厌倦的情绪，施坦伯格非常准确地将其表述为：“有一种失落、突遭放逐、被故意拒绝的感觉”，好像“人们长期积累的文化或经验被彻底无望地贬低了，使人暴露在精神的赤贫之中”(《另类准则》，第23—24页)。这种体贴而又富于概括力的文字，让今天看过当代艺术展的我们读来都心有戚戚。

在施坦伯格看来，当代观众要突破这种困境，关键是要学会放弃，就是放弃已有的视觉习

惯、已有的价值，去同情地理解那些新艺术。施坦伯格现身说法，以自己从贾斯帕·约翰斯的接受为例，讲述了如何从最初的愤怒、沮丧，到后来鼓起勇气经受那种崭新经验，并不断有所创获的过程。他认为，公众的困境自库尔贝以来已经存在将近百年。他对此的理解是：“毕加索曾经说过，对我们来说，塞尚身上最重要的东西，比他的画还重要的东西，就是他的焦虑。在我看来，将这种焦虑转嫁给观众，是现代艺术的一种功能，因此，观众与作品的遭遇——至少当作品还很新颖时——成了一种真正的存在的困境……换言之，将自己呈现为一种厄运，正是原创的当代艺术的本质所在。”(《另类准则》，第33页)也就是说，当代艺术的原创性，往往体现在它最初的不被理解上；艺术家为突破常规而焦虑，这种焦虑也需要观众来共同承担，就此而言，我们观众和艺术家一样，应该为身处这样的真实困境而感到骄傲。作者在文章的最后引用了《出埃及记》第16章里的沙漠降下吗哪的故事，将其作为当代艺术的寓言：每天根据各自的饭量收取，不要将它当做未来的担保或投资，让每天的收取成为一种信念。

正是这样一种态度，让施坦伯格对那时出现的新达达或波普艺术——这些形式主义批评予以揆弃的艺术——都抱有同情理解和阐释批评的愿望。他在《另类准则》一文中提出，有两种方式应对新艺术的挑衅，一种是维持批评家长期趣味和信念确立起来的固有标准，另一种是妥协性的，就是“同情地”感受新作品，悬置判断，不急于颁布等级，直到作品的意图变得清晰起来。他本人选择了第二种，并由此站到格林伯格形式主义批评的对立面。

施坦伯格动用了自己艺术史学家的知识储备去批判格林伯格的《现代主义绘画》。在格林伯格看来，现代主义通过不断的自我批判，而达到“每一种特殊艺术中独特的和不可还原的东西”，走向基于媒介的纯粹性。为了达到这种纯粹，现代主义绘画走向平面性，排除叙事和象征性内容，放弃属于雕塑的立体错觉。格林伯格由此将传统绘画与现代主义绘画的区别建立在错觉



与平面性的对立上，认为前现代的老大师们是在“利用艺术来掩盖艺术”，而“现代主义则运用艺术来提醒艺术”。施坦伯格则通过艺术史上的大量反例，来颠覆格林伯格过于简单化的二元对立，他主要指出两点：老大师们并不是要制造错觉来掩盖艺术；绘画并不一定走向纯粹，绘画也可以不断扩展自己的权能范围。

施坦伯格着重说明：“所有的主流艺术，至少是过去600年中的主流艺术，都坚持不懈地‘提醒(或关注)艺术本身’……他们力图在引号中呈现自己信以为真的世界。”(《另类准则》，第94页)老大师们用画框、饰带，用壁画边缘的伪造，用色彩节减法、离奇的比例夸张、细节的复加或是超自然的美，或者用在画面中插入现代服饰的人物，或者指涉别的画作等等手段，来向观众提醒绘画媒介的存在。因此，“一切重要的艺术，至少是14世纪以来的艺术，都高度关注自我批判”(《另类准则》，第100页)。也就是说，格林伯格以为的“自我批判”并非现代主义所特有。

施坦伯格同意“所有富有创造性的艺术都在探索它的边界”，但是探索的方向有多种，意在纯粹性只是历史中的个案而已。他举例说，“对扬·凡·艾克来说，绘画的自我实现并不是还原，而是扩展”(《另类准则》，第100页)，凡·艾克在向雕塑家、金饰匠、建筑师叫板：你能做到的一切我都可以做得更好。因此，施坦伯格告诉我们：“在某个历史时刻，画家会对发现以下问题的答案感兴趣：他们的艺术能吞并多少非艺术的领域，他们又能够冒险进入多少非艺术的领域，却仍然是艺术。另外一些时候，他们会探索相反的目标，去发现他们可以放弃多少东西，却还是呆在艺术的领域内。恒常不变的因素是艺术对自身的关注，对拷问画家们所拥有的创作手段的兴趣。将思想的自我批判的转向当作现代主义明显的区别性特征，是非常狭隘的……”(《另类准则》，第101页)

这是不是对格林伯格构成致命的批判，依然还可以质疑，但我们确实得承认，施坦伯格以其史家的渊博和洞察力点出了艺术史的内在复杂性，说明了理解艺术问题的多个方向。基于此，他提出，应该用其他准则来说明艺术中的新的变化。他本人提供了一种模式。他认为：从文艺复兴一直到立体主义、抽象表现主义，绘画所给出的空间都能让人读出与人类的直立姿势相一致的东西，令人想起自然世界，画作上部对应于我们头部所在的空间，而其底边则对应于我们的双脚所站的地方，波洛克、路易斯的画都还是如此，所以他们实际上都还是“自然画家”；但在1950年前后，绘画发生了新变化，

- #1 月满 水墨综合材料 康益
- #2 Don't Press 布面油画 李昌龙
- #3 主义之外 剧照 孙彦



失乐园No.3 布面油画 孙嘉旋

尤其在罗伯特·劳申伯格和杜布菲那里，出现了一种“平台式画面”，不再模拟垂直区域，不再跟人类直立姿势相对应，而是象征性地暗指诸如桌面、工作室地板、航海图、公告板等坚硬表面，从而，绘画表面不再是自然的视觉经验的类推，而是操作过程的类似物。施坦伯格认为，画面从垂直向水平方向的倾斜，乃是从自然向文化的转变，这是艺术主题中最激进的变化。

这种转变，实际上在杜尚的《大玻璃》等作品中就已经出现，而以1950年代的劳申伯格最为典型，因此施坦伯格花了很多篇幅加以分析。在他看来，“平台式画面”可以用来呈现人们普遍熟悉的人造物，比如早期约翰斯的标志性图像，还有大多数波普艺术。他认为，“平台式画面”所导致的变革，“改变了艺术家与图像之间、图像与观众之间的关系”，“这是艺术震荡的一部分，它足以使所有纯粹范畴变得不纯粹。艺术不断加剧地侵蚀非艺术的领地，使鉴赏家们日渐疏远，因为艺术不断叛离并逃向陌生的领土，只留下陈旧的备用准则去统治一个日益遭受破坏的旷野。”（《另类准则》，第115页）这最后一个分句，显然是在暗讽形式主义的墨守陈规。

通过施坦伯格的《另类准则》，我们可以清楚地看到美国艺术与批评在二战后的发展：一方面，当时美国艺术表现出来的活力，吸引了许多优秀人士投身批评事业，以至于像施坦伯格那样的艺术史研究者，也甘愿冒着被同仁们鄙视的风险，在当代艺术批评中一试身手；另一方面，正是美国批评家们提供的令人信服的理论阐发，逐渐塑造了美国当代艺术的自我形象：从50年代早期罗森伯格的“行动绘画”，到50年代中后期格林伯格形式主义解读下的“美国式绘画”，再到施坦伯格所说的“平台式画面”，构成了非常清晰的理论进展，所辩护的对象则从抽象表现主义转到波普艺术——这也是从

现代主义向后现代主义，从现代艺术向当代艺术的转移。

随着国内学者，尤其是沈语冰先生对西方现当代艺术理论与批评较为系统的译介和研究，我们将读到更多美术史和美术批评的经典文献，从而跨越外国现当代美术研究的入门式介绍或通论式泛泛之谈的初级阶段，深入把握西方艺术批评的基本脉络，进一步了解批评话语在争执与辩驳中不断发展和日益丰富的现状。我们都知道，中国当代艺术既源于自身的内部动力，更基于西方现当代艺术的启发，在摸爬滚打中成长起来，这是中国艺术进入全球化的“当代”必须遭受的命运。正因如此，理解西方现当代艺术，理解阐释那些艺术的批评话语，就成了我们更好地论说中国当代艺术的前提——而更好的论说则是让中国当代艺术真正进入“当代”的助推器。从这个意义上说，对西方当代批评理论的翻译与研究，不仅是为艺术批评的学科建设奠定文献基础，更是主动置身于“当代”的一个学术动作，是建设性地进入当代艺术交往的开端。



一丝寒意 布面油画 160×130cm 2011年 王龙生