



为纽约画派代言？为理性主义代言？

——格林伯格的理性主义及其相关论争

Speak for the New York school? Speak for Rationalism?

—Greenberg's Rationalism and Its Related Disputes

毛秋月 Mao Qiuyue

摘要：格林伯格对纽约画派的态度是复杂的，这源自于他对理性主义的坚持。在格林伯格看来，那些延续了现代主义自我批判之路的绘画才是好作品，而绘画中的哥特式想象和神秘原始元素不值得推崇。格林伯格的观点和同时期批评家罗森伯格的立场形成交锋，后者结合存在主义哲学对抽象表现主义中非理性的一面展开了论证。当代新艺术史学者迈克尔·莱杰则认为，格林伯格和罗森伯格的解读都有单一化的倾向，两人都没有很好地将文学性与理性综合考虑在内。时至今日，由格林伯格开启的现代主义论争仍在继续；直面现代主义批评文本，结合历史语境对其进行反思，是推进西方艺术史研究的题中应有之意。

关键词：格林伯格，罗森伯格，纽约画派，理性主义，非理性，原始性

Abstract: Greenberg's attitude towards the New York school is complicated, which stems from his insistence on rationalism. In Greenberg's view, paintings that follow the path of modernist self-criticism are good works, while the gothic imagination and mysterious primitive elements in the works are not worthy of praise. Greenberg's reverence for reason clashed with that of his contemporary critic Rosenberg, who combined existentialist philosophy to demonstrate the irrational side of Abstract Expressionism. Michael Leja, a contemporary scholar of New Art History studies, argues that both Greenberg's and Rosenberg's interpretations are unitary and fail to take a comprehensive consideration of literariness and rationality. The modernist debate that greenberg started continues. Today, facing up to the texts of modernist criticism and reflecting on it in the context of social history is a proper way to promote the study of western art history.

Keywords: Greenberg, Rosenberg, New York school, rationalism, irrationality, primitive

1
弗朗兹·克兰
扶壁
布面油画
117.48cm × 141.61cm
1956

在提到格林伯格与抽象表现主义时，国内学界倾向于将格林伯格视为抽象表现主义和纽约画派的“代言人”。然而笔者认为这一定义并不准确。格林伯格对包括波洛克、纽曼在内的许多美国现代主义艺术家都抱着爱恨交织的态度。在其著名文论《“美国式”绘画》中，格林伯格指出，抽象表现主义中的作品“有好的也有坏的”。¹例如，他曾将波洛克誉为“美国最伟大的画家”，同时认为波洛克的《白色凤头鹦鹉》和《木马》“代表着一种严重的倒退”；纽曼、罗斯科、戈特列布等艺术家有时则表现出一种“不甚成熟的复古风格”。²从艺术家的角度来看，抽象表现主义画家并未将格林伯格的现代主义逻辑视为事业目标，反倒是极简主义有意为之。因此，与其说格林伯格是在为抽象表现主义代言，毋宁说他是借助了抽象表现主义这个同时期的对象，阐发他的现代主义理论逻辑。而支撑这套逻辑的，正是他的理性主义立场。

格林伯格的研究隶属于西方强大的理性主义传统。沿着康德、弗莱和贝尔的思想踪迹，格林伯格赋予绘画以独一无二的特性，强调绘画在形式上的自我批判与独立价值。需要指出的是，格林伯格所谓的绘画价值，指的是他当时所在时代的绘画，并非指所有时代的所有绘画。在《美国绘画和雕塑目前的前景》一文中，格林伯格描述了自己心目中的理想艺术。他认为，好的艺术应“建立在理性之上，却又不允许自身被理性化”。³这一论断令人感到费解，理性与理性化的边界在哪里？艺术创作何以建立在理性之上？也许答案只能从他本人的评论文章中寻找。1946年，格林伯格在评价波洛克、戈尔基和巴齐奥蒂时写道：

“对他们来说，从塞尚、毕加索到米罗的这条法国绘画发展线索曾提供了技术和形式上的规则，却没有提供任何情感上的素材。超现实主义启发了他们在作品中引入象征和隐喻，而这些东西则来自于弗洛伊德的学说，来自于考古学和人类学。这种文学性的手法本身并没有什么实质性内容，艺术家们的创造性发挥在我看来似乎又虚无缥缈。但是，它把艺术家们引向了一种哥特式的、新表现主义和抽象主义的绘画，这种绘画要比单纯模仿毕加索和米罗显得更加真实，更具原创性。它们会让人想起爱伦·坡的那种精巧的巴洛克风格，它们充满着嗜虐和污秽

的感觉。

“但是，这种作品也体现出画家在形式上的野心，它们还遵从着马蒂斯、毕加索和米罗所创的许多限制条件，即关于三维视错觉的惯例。”⁴

尽管格林伯格充分肯定了艺术家们的创新性及其对欧洲现代主义艺术的传承，但是，从一句判断：即“文学性的手法本身并没有什么实质性内容，艺术家们的创造性发挥在我看来似乎又虚无缥缈”可以看出，格林伯格不喜文学性和神秘性，而更加青睐实证主义和理性主义。在1946年的《国家》杂志上，格林伯格则将论题进一步延伸至早期美国现代主义对欧洲现代主义的误解，他认为，美国艺术家们不应该认同欧洲艺术中的神秘主义。⁵这种立场贯穿在他的写作之中。1947年，抱着向欧洲读者介绍美国艺术的目的，格林伯格在《视野》（*Horizon*）杂志上发表战后评论波洛克的第一篇文章。他在文中三次提到“哥特式”一词：

“显著的、古怪的，当代美国最为强大的画家，并且唯一称得上是重要画家的人是一个哥特式的、病态的人，他极度忠实于毕加索的立体主义和米罗的后立体主义，同时也表现出了受到康定斯基和超现实主义所激发的迹象。他的名字叫杰克逊·波洛克……尽管他具有一切哥特式的特质，波洛克的艺术仍然试图要应对都市生活；它完全地栖居于一个充满即时感受、冲动和观念的寂寞森林中，因此他的艺术是实证主义的，具体的实证主义。但是它受到了哥特式风格、偏执妄想和愤愤不平的束缚，因此虽然波洛克的艺术具有很大野心，——它足够大到包含不一致、丑陋、盲点和单调的细节——但是它仍旧缺乏广度。”⁶

不难看出，格林伯格对“哥特式”、文学性等想象性因素都表现出反感；因为表现出格林伯格所不喜的特征，波洛克也变成了一个“没有广度”的艺术家。这种批判无疑是严厉的。但是，就在一年后，格林伯格的语气又变得缓和起来：

“杰克逊·波洛克最近在贝蒂·帕森斯画廊（一直到1月24日）的展览，标志着他的又一次进步。如以前一样，他的新作品给所有那些不是那么密切关心当代绘画的人提出了难题。我已经听到了：‘墙纸般的样式’‘绘画在画布上并没有完成’‘粗野，无教养的感情’等。自蒙德里安以来，还没



2
蒙德里安
黑白构成第10号
布面油画
34cm × 40cm
1913

有人让架上绘画距离自己这么远；但这并不全都是波洛克自己做的。在今天，在这个时代，绘画艺术逐渐地拒绝了架上绘画，渴望迈向墙壁。正是波洛克作为一个画家的文化，让他如此的敏感和易于接受这样一种趋势：即对绘画表面的纹理和触觉性的更加集中的表现，从而平衡着单调性的危险，这种危险是由波洛克持续性的行为中发展来的，这种行为是平均的、满幅的设计样式。⁷

毫无疑问，格林伯格是赞赏满幅绘画的，这源于他对形式创新以及维持传统的肯定。格林伯格对于纽曼等神话制造者的欣赏，则主要来自其“先进因素”，即“扁平性”。他评价道：“一种新的扁平性，一种会呼吸和颤动的扁平性，乃是纽曼、罗斯科与斯蒂尔的作品中那种幽暗、低沉的暖色调的产物。”⁸如前所述，格林伯格认为抽象表现主义的作品中“有好的也有坏的”。⁹显然，在他看来，那些延续了现代主义自我批判之路的绘画，就是好的；那些挖掘文学与想象的，就是坏的。格林伯格所总结的现代主义的“客观现实”，剔除了现代主义中

非理性、文学性和想象性的一面。他对于理性的推崇和坚持与纽曼的趣味一致。纽曼在《原生质图象》（*The Plasmic Image*）一文中写道：“如果我们能够定义这一新运动（即美国现代主义）的精髓，我们会说，它是一种从理性内涵中获取感性的努力。因此，那些新作品都带有哲学意味。”在纽曼看来，理性内涵是美国先锋运动最重要的特征。这种结论体现出纽曼本人对于哲学的兴趣。¹⁰格林伯格和纽曼对艺术中的理性的坚持并非受到所有人的欢迎。例如柏格森非理性主义诗学就认为，艺术中的理性与直觉彼此难容。艺术的源头是非理性，理性只会让艺术失去生命。值得注意的是，承认抽象表现主义绘画中的非理性因素的存在，并不意味着我们一定要把艺术家们看作是非理性的个体。戈特列布对此概括得十分清晰，他说：“主观形象不一定要和理性有联系，但是绘画的行为必须是理性、客观、有条不紊的（consciously disciplined）。”¹¹

理解了格林伯格认同理性的立场，我们也就理解了他对纽约画派爱恨交加的态度。

诚如本杰明·布赫洛所言，现代主义艺术史的理论“试图将早年的人文主义（主观性的）理解方式转变为艺术批评和阐释”¹²。传统的艺术学者曾经“羞于运用理论”，现代艺术史研究从德国的“科学”土壤中生长出来。¹³而科学正是建立在理性求证的基础之上。格林伯格认为，在艺术研究领域，对于“价值”的区分是现代批评家们唯一可以讨论的问题。在他构建的现代主义理论体系中，节制、平衡、标准、规则才是伟大艺术的标志。当然，格林伯格也看到了现代主义精神性的一面，就像康定斯基在《艺术的精神》（*Concerning the Spiritual in Art*）里所点明的那样——艺术的重点不在于描摹物象，而在于展现人类精神。画家在考虑色彩与形式的时候，其根据是自我的“内在生活”与“内在需要”，无需考虑他人的“认可”和“时代的指令和希冀”¹⁴。这种“人的精神”意即“艺术的精神”。格林伯格却认为，精神性是浪漫主义和象征主义的残余，是对艺术的损害，应该被弃之一旁，现代主义中的理性和物质性的一面才应该被保留下来，因为它们使得现代主义成为时代之音。在他眼中，塞尚、毕加索和勃拉克的价值恰恰就在于对于现代主义绘画做出的科学的、理性的、实证主义的推进。格林伯格对于绘画中过多的想象性因素持有保留意见。如果我们将他的观点与另一位重要的美国批评家哈罗德·罗森伯格相对比，就会更加清晰地看到这一点。

据欧洲当代艺术批评家德·迪弗回忆，在他接触到格林伯格的理论之前，美国批评家罗森伯格的“行动绘画”理论主宰了他对波洛克的全部认识，可见罗森伯格的影响力之广。¹⁵从20世纪40年代早期开始，罗森伯格就开始与纽约的画家们打交道。罗森伯格的关注重点，如画家的创作过程、艺术家的内心等，也都是超现实主义所关心的。因此，他的著名文本《美国行动绘画》（*American Action Painting*）体现出超现实主义艺术准则与存在主义哲学的辩证结合。存在主义哲学认为，人存在的意义是无法经由理性思考而得到答案的，它强调个人的独立自主和主观经验。存在主义关注“异化和疏远对人生基本的脆弱性与偶然性的感触；理性面对深层存在的无力；虚无的威胁，以及个人在这种威胁面前的孤独与无遮无蔽状态。”¹⁶当代学者叶秀山则认为存在主义哲

学家“把人的本性归结为理智知识出现之前的一种原始的存在意识（心理）状态，因而与欧洲古代智慧萌芽时的科学精神相对立这样一种态度是分不开的。”¹⁷

就在存在主义哲学的基础上，罗森伯格提出，抽象表现主义画派的画家通过在画布上施展行动，是在绘画中寻找自我和创造自我。换言之，绘画中行动的意义要大于行动的结果。因此，观众对于已经完成作品的鉴赏并不是重点，他们应该去体会画家们的创作过程、创作思路、创作中的发现以及绘画的动作。罗森伯格通过这一解读，将抽象表现主义与超现实主义中的“自动书写”联系起来，也在一定程度上将绘画过程神秘化了。他相信，现代主义中的抽象艺术起源于并且讨论着人的灵魂、精神和内心世界。罗森伯格声称，当他在写这篇文章的时候，他考虑到的是波洛克、弗朗兹·克兰和德·库宁。他认为最适合“对号入座”的艺术家就是德·库宁，后者的一段话也印证了罗森伯格的立场：“我们并不是直接被存在主义影响的，但是它无处不在，我们不需要知道太多，就能感觉到它。我们和这种状态联系在一起。”¹⁸

而格林伯格则更加青睐纽约画派在形式上的探索，尤其是对于艺术家们如何展现平面、继承和发扬自印象派以来排除明暗对比和雕塑感的形式感兴趣。他拒斥绘画中的文学性和想象性要素。因此格林伯格并不喜欢罗森伯格的理论。可以想见，罗森伯格对格林伯格也并不认同。事实上，罗森伯格的文章就是暗中针对格林伯格而写的。就在罗森伯格的《美国行动绘画》发表后，格林伯格撰写了评点纽约画派的经典文章《“美国式”绘画》与《艺术写作如何赢得坏名声》（*How Art Writing Earns Its Bad Name*）¹⁹，与罗森伯格形成交锋。在第一篇文章里，格林伯格不无遗憾地提出，超现实主义对抽象表现主义的影响有些过了头，他更愿意表现主义能够取代超现实主义，成为抽象表现主义的灵感来源，因为表现主义并不像前者那样极端地表达文学性和神秘主义。而在第二篇文章里，他不仅激烈抨击艺术批评现状，也对罗氏思想在美国、英国及法国的流行表示遗憾。格林伯格不仅否认了那种将波洛克的艺术视作与过去断裂的看法——这是因为他始终将波洛克放在整个现代主义艺术的伟大谱系之中——同时指



出，当代艺术批评中充斥着“荒谬”“重复”和“逻辑上的混乱”。²⁰

20世纪70年代，格林伯格和罗森伯格两位批评家的争论在欧文·桑德勒的《美国绘画的胜利》中得到了甄别。桑德勒提出，罗、格两位批评家之间的分歧在于关注点的不同，罗氏关注行动，而格林伯格关注色域和抽象。在1947年之前，格林伯格的理论在批评界中占据上风；1947年之后，罗森伯格的“行动绘画”理论开始产生影响。桑德勒对两位批评家的调和意味着他对美国本土艺术和批评的双重维护。《美国绘画的胜利》一书成型于冷战期间，是一部从文化影响、历史分析角度研究抽象表现主义的著作。桑德勒认为，正是通过与欧洲大师们的接触，身处纽约的艺术家们“形成了他们关于艺术品质的概念，对于现代绘画的看法，以及应该如何展开绘画的观点”。²¹因此，桑德勒绕过了两位批评家的理性与非理性之争，而是采取了和罗、格二人类似的立场，侧重于点评欧洲艺术对美国艺术的影响及后者对前者的继承。

当代美国“新艺术史”研究代表学者

迈克尔·莱杰则认为，格林伯格和罗森伯格的解读都有单一化的倾向，两种意见都反映出强烈的个人趣味，都没有很好地将文学性与理性综合考虑在内。莱杰指出，人们既要看到艺术家对抽象形式的追求，也要看到他们为了扩大抽象的表意范围而做出的努力。在他看来，有必要提倡一种以考察大众文化语境为导向的新式批评，帮助人们看到格林伯格等人的偏颇之处。那么，学者们究竟该如何假设形式的内在属性，进而将它们当做这些画作的基础？莱杰指出：有一点值得牢记，那就是艺术家们常常坦率地指出他们的一些作品到底在表达什么。莱杰在整理了格林伯格所不屑仔细对待的艺术家创作理念之后认为，艺术家们受到彼时社会主流话语的影响，他们将“原始性”与“无意识”当做两种重要的话语资源，并创造性地将其整合在不同的作品之中。美国现代主义兼具理性与非理性的元素，展现为一种具有高度原始主义风格的现代绘画作品。

原始主义元素在现代绘画中很常见，但是人们对它的评价却也不尽相同。法国评论家让-路易·普拉岱尔写道，从勃拉克

3
杰克逊·波洛克
1948年第5号
布面油画
243.8cm×120.9cm
1948

和毕加索的拼贴立体主义开始，向外在的文化借助符号成为一种显性的操作。“这种绘画向最遥远的文化、向‘原始艺术’进行大胆的借用，并不断地开拓疆界，其目的是要使个人艺术表现的异质性跟宇宙之大混沌相一致。从此以后，就出现了一个无穷无尽的实验性场所。艺术家登上了经过激烈的搏斗而得来的自由的宝座，人们对他们的要求是：要么创造一切，要么就什么也不是。艺术家于是面临着充满危险的考验与尝试。只有靠韧性与毅力才能使他顶着风险，坚持到底。”²²这种解读，透露出了一种普世主义的倾向——即艺术家们对于原始文化的借鉴成为一项宏伟的文化事业，一种创新和实验的标志。而在迈克尔·莱杰看来，原始主义中其实隐藏着深刻的话语运作机制。他认为，“人们用原始来概括非理性、野蛮、罪恶等现代人表现出的倾向，人们也会在原始一词中投射自己的感情、行为、境遇，继而去研究它们的结构和含义。”²³换言之，原始和非理性，都成为对现有世界的一种貌似合理的、客观的解释。莱杰指出，“通过在原始中寻找现代罪恶与非理性的来源和样本，现代人得以减轻了部分的痛苦，恢复了乐观的情绪。”²⁴在格林伯格那里，形式自律是艺术史内部的自我批判问题，解决了这个问题的艺术家，便能够实现他所推崇的理性主义理想，在客观上起到社会进步的示范效应。而莱杰认为，以媒介、平面来界定鼎盛期现代主义绘画的逻辑，是一种狭隘的艺术观，一旦将抽象表现主义置于大众文化和话语传播机制的研究框架下，认识它的意识形态构成要素，就会看到这种艺术内在的保守性。

在笔者看来，当学者、批评家们在面对现代主义绘画的复杂特性时，都发出了同一声感叹：艺术如何能够走出一条批判的、创新的道路？这种疑问已超越艺术史研究的层面，成为一种深切关怀。我们究竟是寄希望于艺术家、社会，还是创作环境，恐怕要留给更多的人去评说。时至今日，由格林伯格所开启的现代主义论争仍在继续。但不管怎样，我们都需要直面现代主义批评文本，探讨其中的逻辑与内在肌理，否则，格林伯格的名声和形式主义的总体概念，并不足以让我们产生建设性的意见，更遑论对其进行反思和批判了。

2019年教育部人文社科青年基金项目“美国抽象表现主义与国家意识形态研究”（19YJC760076）；浙江省教育厅一般科研项目“格林伯格的现代主义艺术批评理论研究”（Y201839510）

注释：

- 1.格林伯格：《“美国式”绘画》，《艺术与文化》，沈语冰译，桂林：广西师范大学出版社，2015年，第282页。
- 2.Clement Greenberg, “Art,” *The Nation*, CLXVI, April 24, 1948, p.630.
- 3.Clement Greenberg, “The Present Prospects of American Painting and Sculpture,” in John O’ brian ed., *Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism*, Vol. 2, 1986, p.167.
- 4.Ibid., p. 349-350.
- 5.Clement Greenberg, “The Present Prospects of American Painting and Sculpture,” in John O’ brian ed., *Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism*, Vol. 2, 1986, p.85-86.
- 6.Clement Greenberg, “Art,” in John O’ brian (ed.), *Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism*, Vol. 2, 1986, 166.
- 7.Clement Greenberg, “Art,” in John O’ brian (ed.), *Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism*, Vol. 2, pp. 201-202.
- 8.格林伯格：《“美国式”绘画》，《艺术与文化》，沈语冰译，桂林：广西师范大学出版社，2015年，第303-304页。
- 9.格林伯格：《“美国式”绘画》，《艺术与文化》，广西师范大学出版社，2015年，第282页。
- 10.Barnett Newman, “The Plasmic Image”, *Barnett Newman: Selected Writings and Interviews*, John P. O’ Neill and Richard Schiff eds., University of California Press, 1992, p.155.
- 11.Adolph Gottlieb, statement in the *New Decade* (New York: Whitney Museum of American Art, 1955), pp.35-36. Quoted from Sandler, *The Triumph of American Painting*, p.196.
- 12.Benjamin Buchloh, “The Social History of Art: Models and Concepts,” in H. Foster, R. Krauss, Y.-A. Bois, and B.H.D. Buchloh eds., *Art since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, New York: Thames & Hudson, 2011, p. 25.
- 13.Rosalind Krauss, “The Future of an Illusion,” *AA Files*, 1986(13):3.
- 14.康定斯基：《艺术的精神》，李政文，魏大海译，北京：中国人民大学出版社，2003年，第89页。
- 15.Thierry de Duve, *Clement Greenberg Between the Lines*, Transl. Brian Holmes, Paris: Editions Dis Voir, 1996, p.14.罗森伯格的文章还有一个重点，那就是力图在波洛克等人的作品中建立起艺术与生活之间的联系。他的立场影响了之后的偶发艺术家，例如卡普罗（Allan Kaprow）、戴恩（Jim Dine）和奥登伯格（Claes Oldenburg）。
- 16.威廉·巴特雷：《非理性的人》，段德智译，上海：上海译文出版社，1992年，第37页。
- 17.叶秀山：《思·史·诗——现象学和存在哲学研究》，北京：人民出版社，2010年，第273页。
- 18.Irving Sandler, *The Triumph of American*

Painting: A History of Abstract Expressionism, Harper&Row Publishers, 1970, p.98.

19.Clement Greenberg, “How Art Writing Earns Its Bad Name,” in *Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism*, Vol 4, 1993, p.135-144.

20.Clement Greenberg, “How Art Writing Earns Its Bad Name,” in *Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism*, Vol 4, 1993, p. 143.这并不是格林伯格最后一次抨击当代艺术写作。在1964年发表的另一篇文章里，格林伯格继续了几年前话题，认为法国批评家对“非形艺术”（art informel）的理解和阐释都不到位。参见Clement Greenberg, “La ‘crise’ de l’ art abstrait,” *Preuves*, February 1964, in John O’ Brian ed., *The Collected Essays and Criticism: Modernism with a Vengeance*, Vol 4, Chicago: The University of Chicago Press, pp. 176-181.

21.Irving Sandler, *The Triumph of American Painting: A History of Abstract Expressionism*, Harper&Row Publishers, 1970, p.98.

22.让-路易·普拉岱尔：《西方视觉艺术史：当代艺术》，董强，姜丹丹译，长春：吉林美术出版社，2002年，第8页。

23.迈克尔·莱杰：《重构抽象表现主义》，毛秋月译，南京：江苏美术出版社，2014年，第74页。

24.同上。