

否定性与乌托邦

——T.J.克拉克的现代艺术史观的核心

诸葛沂

(杭州师范大学 美术学院, 浙江 杭州 311121)

摘要:马克思主义艺术史在当代最重要的代表 T. J. 克拉克摆脱了传统的艺术社会史范式, 在意识形态和社会现实的反映论模式中嵌入艺术惯例, 并以其作为接合表述的环节, 构建起“艺术-艺术惯例-社会现实”的艺术社会史研究新范式。艺术的否定性与乌托邦性, 恰是这个新范式的核心。T.J. 克拉克认为, 在现代生产环境的笼罩下, 现代艺术隐喻性地体现了技术化、机械化的技术理性, 甚至成为它的牺牲品, 并且, 现代艺术无法摆脱地被卷入了资本主义总体化进程之中, 现代艺术以自身媒介性、不和谐性和疏离于现实的非同一性, 表达了对资本主义总体性的批判, 波洛克的滴画便是绝佳范例。他还指出, 现代艺术在自身媒介的“小世界”中进行种种形式与技术实验, 在祛魅的年代, 以各自的艺术语言实践着重构世界的“乌托邦”之梦, 将人们从理性主义的压力下拯救出来, 可是, 这种艺术乌托邦实践的宿命是失败的, 而正是这“悲怆”的命运, 才是现代主义艺术的价值所在。

关键词: 艺术社会史; T.J. 克拉克; 现代艺术; 否定性; 乌托邦

中图分类号: J110.9

文献标志码: A

文章编号: 1674-2338(2018)04-0076-08

DOI: 10.3969/j.issn.1674-2338.2018.04.010

英国著名艺术史家、马克思主义艺术史在当代最重要的代表 T.J. 克拉克 (T.J. Clark, 1943—) 在艺术史界享有崇高声誉, 20 世纪 70 年代以来, T.J. 克拉克以其代表作《人民的形象》《绝对的资产阶级》《现代生活的画像》摆脱了基于二元反映论 (经济基础-意识形态) 的艺术社会史范式, 在重视艺术特性的基础上, 把艺术放进总体社会进程的表象战场上来考察, 实现了艺术社会史的范式更新。克拉克认为, 在言论或视觉再现的惯例中都潜藏着意识形态, 在艺术创作过程中, 意识形态和图画传统 (艺术惯例) 相互砥砺, 反复作用, 促生了艺术的变革。在这个敞开的过程中, 经济、政治和公众批评等社会现实施压给艺术

家, 而图画惯例的改变则曲折地反馈出这些压力。由此, 绘画、惯例和社会现实的三角矩阵模型得以建立起来。[1] (见图 1)

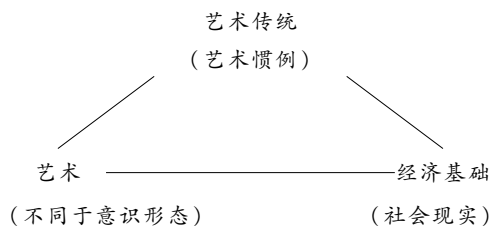


图 1

隐藏在这种解释艺术如何受到社会现实影响的新范式背后的, 是 20 世纪西方马克思主义

收稿日期: 2018-05-08

基金项目: 国家哲学社会科学基金青年项目“T.J. 克拉克艺术社会史思想及其中国参照研究” (16CZW011) 的研究成果。

作者简介: 诸葛沂, 哲学博士, 杭州师范大学美术学院副教授, 主要从事西方现代艺术史与艺术批评研究。

(尤其是法兰克福学派)的核心理念:艺术的否定性与乌托邦性。

纵观克拉克的艺术社会史研究历程,强调艺术之于社会的能动性和否定性,一直是其显著的思想倾向。不论是在年轻时追随情境主义国际运动而创作的两部关于法国 1848 年革命时期艺术的作品《人民的形象》和《绝对的资产阶级》,还是在中年时运用情境主义理论(尤其是“景观社会”概念)来剖析 19 世纪六七十年代马奈及其追随者艺术的巨著《现代生活的画像》,他都倾向于凸显出艺术对于意识形态、政治甚至资本主义社会的拒绝与否定。在 20 世纪 80 年代中晚期发表的批评格林伯格现代主义理论,以及与迈克尔·弗雷德进行论战的文章中,“否定性”似乎又成了其现代主义艺术史观的核心。〔2〕但是当时,他只是笼统地说,现代艺术中的否定,是“以一种绝对的、包罗万象的事实出现的”。〔3〕(PP.153-154)

当弗雷德在驳文中质问他到底说的是何种具体艺术的时候,克拉克没有马上回答,而是十年磨一剑,以 1999 年出版的《告别观念》一书回答了弗雷德的质问。在这本书中,他分析了七位享有重要历史地位的艺术家的作品,实践了他的“否定性”理论,并提出这样一个观点,即,现代主义艺术执著于媒介自身的艺术革新,其实质是在艺术媒介中建造出一种审美乌托邦,而这种乌托邦是与社会政治领域的乌托邦运动平行的,其成功的原因正在于它“失败的宿命”。

一、现代艺术的否定之维

克拉克强调艺术否定性及审美乌托邦的思想,显然接近于法兰克福学派,尤其是阿多诺美学。当然,正如法兰克福学派深受韦伯及马克思的影响一样,克拉克对这两位的思想,尤其是他们对资本主义文化生产总体性的批判,对资本主义社会中“异化”和“疏离”的揭露,以及对艺术的批判和拯救作用的主张,同样也是深信不疑的。韦伯和马克思的思想就像是无须赘述的前提和基础。

(一)技术理性与现代艺术

首先,克拉克对现代艺术发展环境的根本生产力状况——日新月异的技术革新及日趋严重的工具理性,社会管理科层化,对物质生产的技术化、机械化趋向——有着清醒的认识,这显然受到了韦伯思想的影响,虽然这不足为奇,但是

重要之处在于,他提出了这样一种创见,即现代艺术亦平行地走向了一套技术策略,越来越物质化、技术化,现代艺术创作甚至也走向了团体化、集体主义,艺术一度沦为技术魅力的牺牲品。比如,在《现代主义,后现代主义,蒸汽》一文中,克拉克写道:现代艺术“越来越是一个技术理性的领域,通过机械化和标准化,这世界在独立主体那儿,变得越来越有用,并且可理解了。世界正在变成绝对物质的明澈。最终,它会变成(如果你仔细观察,实际上它已经变成了)这样一个世界,是关系而非实体,是交换而非客观目标,是通过符号控制的,而非必要性领域中的物理劳动或粗野挣扎着的肉体。”〔4〕(P.165)

工具理性也强调关系、交换、控制等手段。马克斯·韦伯提出的“合理性”概念,正是“工具理性”概念最直接的渊源。韦伯把理性分为价值理性和工具理性。价值理性强调通过正确手段实现意欲目的。工具理性则指把追求功利和效果最大化作为原则,借助理性达到目的,漠视情感和精神价值。工具理性被其喻为“理性铁笼”。

韦伯“理性铁笼”概念是和马克思的“异化”、卢卡奇的“物化”或者哈贝马斯的“生活世界殖民化”一样的现代性隐喻。“理性铁笼”预示从宗教中解脱出来的现代人因心灵家园的失却而处于“漂浮的生活状态”,职业专业化和非人格化的资本运作使现代人受到经济秩序和科层制的奴役,人沦为组织机器中的螺丝钉。〔5〕工具理性走向极端,使手段成了目的,成了箍紧人的牢笼。

有意思的是,克拉克以联想的思维方式,将施罗德住宅、第三国际纪念塔等现代主义建筑、雕塑上的案例,形象化地类比于这个“铁笼”,从而指出现代艺术同样隐喻性地表现了技术化、机械化的技术理性,甚至成为它的牺牲品。他写道:

每所施罗德住宅^①(Schröder House)
都是爱因斯坦塔^②;每个第三国际纪念塔

①施罗德住宅由 G.里特维尔德受荷兰当时“风格派”影响而设计,是荷兰风格派艺术在建筑领域最典型的表现,如同一座三维的风格派绘画。

②爱因斯坦塔位于德国波茨坦市的特利格拉芬山(Telegrafenberg)上的爱因斯坦科技园中,它是波茨坦空间物理研究所的一部分,是科学和艺术融合的产物。

都是一个包裹着它的《莫兹堡大教堂》^① (The Cathedral of Erotic Misery) 的“莫斯堡”(Merzbau)——或者,直接回应了塔特林的纪念塔^②,奥斯曼的讽刺性的“Tatlin at Home”。这就是说,所有理性(rationality)的甜蜜梦幻,都是一个铁笼(iron cage)的噩梦景象。因为,以他或她的悲惨方式来生活的一个平常的“现代”个体,他或她,这一个体在进行句法运动(惊骇和迷失自我的运动)的时候,都具有对一个偏离中心的、伪机械化的主题的沾沾自喜的自以为是的行为。因为每个风格派作品都是一件达达作品;或者一件荷兰风格派(De Stijl)作品都走向达达(在风格派的中心中发现达达);或者,一件达达作品,在表面上看,受到了它自己的亢奋的个人主义的逻辑的强制,走向了一个怪异的构成主义的拙劣模仿。(但是是否最终,它还是一个模仿?)我在这里描述的,是真实的轨迹,是现代主义核心的真正的混血儿:施维特斯(Schwitters),或李西茨基(El Lissitzky),或杜斯伯格(Theo Van Doesburg)。[6](P.92)

克拉克对现代主义艺术的这种技术化、机械化倾向是不以为然的,看这些词便知道:“沾沾自喜”、“自以为是”、“拙劣模仿”……但是,他坦言,这是“真实的轨迹”,而这些钢铁建筑,不正是“理性铁笼”的极端实体化吗?

(二)资本主义总体性下的现代艺术

其次,克拉克清醒地认识到资本主义总体性对个体的吞噬,技术对精神世界的蹂躏,景观社会对私人生活的侵袭,文化产业商品化倾向以及由此导致的艺术或个人的主体性的丧失,以及艺术最终被资本主义总体性所笼括的现实,从而提倡一种对资本主义总体性的批判。

如,在《现代生活的画像》中,他以马奈及其追随者的艺术作品为案例,剖析了奥斯曼改造下的巴黎的社会景况,展现了“景观社会”是如何一步步地实现整体性的经济变迁、转变整体生产关系,并侵入公共空间(街道、沙龙)以及私人生活(郊游、酒吧),替代传统社会生活的。他像一个X光拍摄者一样透视到了马奈在艺术中呈现出的对于社会变迁或异化的敏感,揭露了作品中的政

治性;他尖锐地指出,马奈等画家对于“景观社会”的态度仅仅局限于不知所措或模糊反映,他们的绘画压抑了更为残酷的现实——资本主义景观社会的吞噬。造成这种退缩和保守的原因在于,马奈及其追随者“作为画家的实践——他们想要成为现代派的自我声明——取决于他们比以往任何时候都更多地与他们所属的资产阶级的兴趣和经济习惯紧密地联系在一起的事实”。[7](P.332)更残酷的事实是:“马奈和印象主义者的作品被资产阶级给买完了,并伴随着景观意识形态确证了他们的身份,现代性自身被塑造成了一个罪犯”,因而“印象主义很快就成为了上层资产阶级的独特风格,在它化为棕榈泉和派克大街上的豪华装饰中:它揭开了这类绘画讨好现代性的真相。”[7](P.341)显然,克拉克的结论是,马奈及印象派绘画中虽然包含着对现代性的揭露,却也具有对现代性的奉承,最终成为资本主义世界的装饰品。在他看来,这些先锋派自愿抓住利用世俗化——对专业化和技术性的崇拜,而世俗化似乎为自己的自利行为提供了一个慰藉性的神话。[8](P.7)

马克思主义认为,艺术创造在资本主义生产方式的支配下是以目标为营利的“生产性劳动”;法兰克福学派的阿多诺认为,文化产业和商品社会的其他产业一样具有拜物性,其生产目的是为了交换和销售,天真的艺术被改造成一种商品类型,迎合社会需求,追求商业利润。[9](P.18)尽管阿多诺重点批评的是那些粗制滥造的大众文化,但是这并不妨碍克拉克将这一观点运用在极端现代主义的、媒介自律的抽象艺术上,其中最典型的例子,莫过于波洛克及美国抽象表现主义绘画。

在克拉克看来,波洛克的滴画,尤其是早期作品,具有一种粗俗的气质,暗含着对美国资本主义社会的否定。他同意格林伯格对波洛克的评价:“哥特、妄想症和愤怒。”[10](P.166)

克拉克写道:“从1947年到1950年,波洛克创造了一整套表现形式,囊括了之前被人们所边

①《莫兹堡大教堂》是20世纪跨域艺术表现的先驱,由德国达达主义画家及雕刻家施威特斯(Kurt Schwitters)以零碎垃圾来建造设计的立体建筑物。

②弗拉基米尔·塔特林(Vladimir Tatlin, 1885-1953)是构成主义运动的主要发起者。塔特林的第三国际纪念塔,是技术与艺术的结合,象征着新动力的文明。

缘化的自我表现方式——沉默的、肉体的、野蛮的、自危的、自发的、不受控制的、‘存在主义’的、超越或先于我们意识的——这些层面在波洛克那里变得明晰起来,并且获得了一系列相对稳定的能指(signifier)。”[8](P.308)波洛克将那些被资本主义霸权摒弃的无序和野蛮的东西,都掷入了画面中,从而产生出粗野的“表现性”效果:画面密集、姿势夸张……正是以这种粗野而密集的方式,波洛克才以其“泼画”向美国消费者资本主义和冷战社会进行了艺术家的对抗。可是,必须承认的是,1950年的波洛克就“不再那么投入地进行自我消耗了,差不多达到一种和谐状态”。[11](P.30)而最为讽刺的是,在英国摄影家塞西尔·比顿(Cecil Beaton, 1904—1980)50年代时最为著名的一系列作品中,波洛克新创作的泼彩画,成了时尚摄影的背景(图2),这就让波洛克以激烈的情绪对抗资本主义总体性文化“噩梦”的行为,彻底地失败了,抽象艺术最终被吸纳、裹挟为装饰物。[12](PP.1-18)



图2

而怀有艺术家的个人主义精神的德·库宁、霍夫曼等也已经沦为了侍奉美国权力精英的男仆。由此可见,克拉克对这种资本主义总体性,何尝没有恐惧与愤怒呢?

(三) 现代艺术的非同一性

对于现代性和资本主义总体性的“否定”以及艺术作品自身的非同一性,是克拉克所重视与要求的艺术特点。

60年代末70年代初,克拉克深受情境主义影响,在这时出版的《人民的形象》和《绝对的资产阶级》中,他从根本上肯定了库尔贝等艺术家对资产阶级意识形态的揭露甚至激进的革命精神。其中最有意思的案例,便是运用情境主义理论中的“异轨”概念,来论证库尔贝对农民形象和

资产阶级形象的双重破坏。“异轨”(detournement)是一种“严肃的滑稽模仿”,即“通过揭露暗藏的操纵或抑制的逻辑对资产阶级社会的影像进行解构”,对先前表述体制价值的一种反转、颠覆与否定。德波在《异轨使用手册》里谈到,异轨的主要方式是对流行的艺术品与文本进行拼贴、挪用与置换,也就是将原始元素放在一个新语境中,期待能够向人们警示出日常生活中的革命潜力,这也是“迈向文学共产主义的第一步”[13](P.158)。《奥南的葬礼》中的农民身着城市资产阶级的服装,但是神态却是粗野的,这就达到了对资产阶级主流意识形态中的“城乡分立”或“资产阶级-农民阶级”观念神话的颠覆,具有强烈的否定性。但是,这种对“异轨”策略的运用,仅仅局限于克拉克早期的作品之中。随着他对印象派之后的现代主义艺术的研究,随着研究领域渐渐从具象的再现性绘画向抽象绘画或其他极端艺术实践转移,如何在这些艺术中发掘“否定性”,就需要变换策略了。这时,阿多诺的“否定性美学”似乎便是适宜的。

阿多诺认为,当我们面对异化的现实世界时,艺术应该担负起批判的责任,因而,艺术的本质特性是它的否定性。他还认为,现代审美活动的一个基本审美原则就是“非同一性”,审美应避免与现代生活同一,现代艺术应蕴含“非同一性”。艺术品的审美品位取决于它离现实生活的距离。“非同一性原则给现实的审美活动提供了一个自律的审美模式,即通过非同寻常的描述和表现去达到寻常生活中所失落的绝对。”[14](P.178)阿多诺说,“在艺术作品中,只有一种方式来表现具体的东西,这就是否定的方式。”他认为,远离、否定现实,又要扬弃艺术和谐的外观,这样才有可能对总体性起到否定作用。

这一理论适合于解释现代艺术中的极端媒介实验,尤其能够解释抽象绘画的产生。实际上,它也暗合于格林伯格早期文章中的论点。在1939年《前卫与庸俗》和1940年《走向更新的拉奥孔》中,格氏提出了具有马克思主义色彩的前卫艺术方案:反对学院主义、商业主义和苏联社会主义现实主义等迎合大众的庸俗艺术(Kitsch),支持基于特殊的个人审美体验的前卫艺术(Avant-garde)。格氏对19世纪中叶以来前卫艺术进程的历史阐释的核心逻辑在于,前卫艺术的诞生是对资产阶级文明走向庸俗和崩溃的

社会状况的反映,其特征是媒介自律性。而那些再现性的、模仿性强的艺术等同于生活的、没有理解难度的、易于接受的艺术作品,恰恰与极权政治(苏联或纳粹德国)以及商业主义有着密切关联。正如阿多诺的晦涩阐释:“艺术通过把握本质,而不是通过无尽的谈论、举例说明、或以某种方式模仿它而成为知识。经由自身的形象表达,艺术将本质显露出来,使其与自身的表象相对立。”[9](P.258)“坚持用自己的概念拒绝消费的艺术过渡为反艺术。”[15](P.257)根据这一逻辑,艺术走向媒介自律,本身便是一种对社会的否定。

克拉克真正提出现代艺术的“否定性”,是在1982年9月发表《格林伯格的艺术理论》一文中。他认为,那些走向格林伯格赞颂的纯粹性实践(对媒介的重视和法理化)的艺术,带有某种不妥协、紧张、激烈、渴望、蔑视和愤怒,克拉克将它们归结为“否定性”。现代艺术通过否定媒介的通常的一致性来坚持其媒介性——“通过扯断它,排空它,制造间隙和沉默,将它设置成感觉或连续性的对立面,让这种行为事情(matter)本身成为抵抗的同义词”。简言之,现代艺术将媒介当作“最典型的否定和疏离的场所”,它是针对资本主义总体性的“否定的实践”。[3](P.152)一旦将媒介作为目的,那么创作活动便能“将自己体现为一种无止尽的、绝对解构的艺术,一种总是将‘媒介’推向其极限的艺术——推向其终点——在此,它四分五裂、或蒸发消失、或回归到那单纯而未具形的材料中去。这就是媒介于其中得以恢复并重新改造的形式:艺术(Art)的事实,在现代主义中,是否定的事实”。[3](PP.153-154)在克拉克看来,一旦某种视觉(或语言的)主题朝向它自身(媒介)而展开,它就立即产生了它自己的批驳性、否定性诉求,事实上,这正潜藏着艺术现代主义的恒常原理。所以,尽管现代艺术是向前内旋的(inward-turning),却是面向外部的(outward-facing)。[16](P.96)

可以这样说,现代艺术家在媒介中“想象他者”。克拉克将现代艺术及其自主性,重新定义为一种具有历史基础的文化激进主义。克拉克阐述了这样的观点,即将自主性诉求放置于现代艺术实践中,并且坚持,艺术自身也是补偿的、恢复的和意识形态生产的文化进程的一部分。[17](P.6)现代艺术实践的分散和抽空、平面和抽象、疏远和降低技术性(de-skilling)的极端

主义,是对某些处于检验中的事物(生活)的极端性的一种回应。[4](P.165)或者说,这种走向物质化、技术化、秩序化的媒介实践,本身便表征了控制、压迫和囚禁。[4](P.172)而这种与日常现实拉开距离的非同一性,本身便具有否定性,克拉克明确地说:“对艺术的检验在于,创作中是否出现不和谐或艰难,是否有着对抗行为,抗拒着这个世界的同一性(普遍相似性)赖以存在的那些准则和步骤。”[8](P.364)

(四)波洛克:抵抗隐喻

不妨再以波洛克为例(此乃最典型个案),来看看这种否定。克拉克认为,波洛克在1947年到1950年间创造了一套具有边缘化特征(沉默的、肉体的、野蛮的)的自我表现形式,掷入了被资产阶级霸权排除在外的混乱、失语、过时的东西;其画作中的那些现实事物拉开距离的、反正统的、抽象元素,被认为是对资产阶级经济占有(economic appropriation)能力的“抵抗”[18](P.84),或者说,在抵抗资产阶级霸权时,绘画过程回到了自有根本情境中,努力赋予这种抵抗以形式;克拉克最终的结论是,波洛克通过抵抗隐喻——即反对对他的画作作隐喻性读解——来越过隐喻,同时,他又通过增强(accelerate)隐喻性来阻碍这种暗示,从而直接宣示,任一种参照框架和解释模式都不适合于界定他的画作,总体性形象被不调和的形象破坏了。[19](P.94)这便是波洛克抽象画的“否定”逻辑。

但是,在波洛克的艺术中,克拉克又发现了另一对矛盾:即“整体性的图像”(figures of totality)与“不和谐的图像”,或者说,是画面的统一秩序(同一性、无穷性、均匀性与和谐性)与画面中情绪强烈的单个图像(以及它们相伴随的暂时性、阻碍性、不确定性、随机性、不连续性、冒险性、过度性和暴力性品质)之间的冲突。[20](PP.180-181)(P.100)而这种矛盾冲突,居然被波洛克在画面上调解了起来。他认为,波洛克的计划根本不是让那些不和谐的图像支配统治着绘画,而是使不和谐的图像抵消了整体性图像:没有隐喻可以把握这些图画对一个世界的象征,虽然我们认为,每幅画确实以某种方式代表了一个世界——它拥有必需的密度。[8](PP.336-339)他还争论道,我们需要尊重波洛克的乌托邦意图——从架上画到壁画的道路——以及他“对媒介的深思”[21](P.211),或者说,在媒

介中重构世界的梦想。

那么,波洛克的乌托邦意图又有什么具体的喻意呢?

二、现代艺术的乌托邦之梦

乌托邦——这个词实际上恰恰是克拉克《告别观念》一书的核心词汇,或曰“题眼”。卡林内斯库(Matei Calinescu)认为,艺术先锋派与政治先锋派一样,具有一种“乌托邦”冲动。“现代艺术创造以各种不同方式表明了它同时间的乌托邦/反乌托邦关系。几乎不言而喻的是,现代艺术家在其弃绝过去(变得彻底“现代”)的冲动和建立一种可以为未来认可的新传统的梦想之间受着折磨。对一种不可逆的时间(批判理性已净化掉了其所有超验的或神圣的意义)的意识使现代性成为可能,后者产生出有关一个光辉创造瞬间的乌托邦,作为一种新的、最终传统的核心要素(无论是多么反传统地被构想出来的),这个瞬间通过永无止境地重复自己来压制时间。”[22](P.76)尽管卡氏的解释非常充分,但其缺点在于,没有区分出历史前卫艺术^①(达达、超现实及苏俄前卫艺术)与经典现代主义艺术之间的区别。克拉克的创举在于,将被普遍认定的历史前卫艺术对乌托邦社会运动的投入,移植到了纯艺术领域,指出其同样拥有乌托邦之梦,其论述理由相当具有说服力。[17](P.7)克拉克认为,现代艺术在自身媒介的“小世界”中进行种种形式与技术实验,实际上将技术性和专业化当成真理的担保人。[8](P.8)之所以如此,是因为这些艺术家将艺术中的技术革新,看作是在基督教文明祛魅后、在信仰危机和意识形态混乱背景下的对“真理”的全新把握,都以各自的艺术语言实践着这种“乌托邦”梦想。这必然让我们联想到韦伯和法兰克福学派的“审美乌托邦”概念。

作为一个想象的世界,乌托邦可以被理解为关于我们应该生活在何种世界的学说,它解除了在现实生活中困扰着我们的形形色色的困境。[23](P.1)韦伯曾说:“在生活的理智化和合理化的发展条件下,艺术正越来越变成一个掌握了独立价值的世界。无论怎样解释,它确实承担起一种世俗的救赎功能,从而将人们从日常生活中,特别是从越来越沉重的理论的与实践的理性的压力下拯救出来。”[24](P.342)正如沃林所言,“恰恰是由于这种对规范理性的极端怀疑,审

美维度在批判理论中的地位才显得如此举足轻重:似乎只有艺术才能弥补由过度的主观理性的失败而造成的损失。”[25](P.124)可以说,韦伯通过价值分化理论对艺术自主性的强调,不仅是韦伯自己提出“审美救赎”方案的一个基本前提,而且,也是法兰克福学派讨论现代艺术救赎功能的出发点;韦伯从价值理性的角度对艺术救赎功能的具体说明,包含着通过艺术恢复理性丰富性的设想,而这也正是法兰克福学派的审美乌托邦最核心的理论诉求。[26](P.106)

霍克海默在《现代艺术与大众文化》一文中明确指出:“今天,艺术的世界仅存于那些坚定地表现了单一个体与残酷的环境之间的巨大差距的艺术品中——如乔伊斯的散文和毕加索的《格尔尼卡》之类的绘画中。这些作品所表达的悲哀和恐怖不同于那些出于理性的原因而逃避现实或奋起反抗现实的人的情感。艺术品中所潜藏的意识是从社会中分离出来的意识,因此被迫采取怪诞、不和谐的形式。”[27](P.217)在阿多诺看来,最能体现这种自主性艺术,只能是不断强调自我发展逻辑并“拒斥现实”的现代主义艺术。[28](P.127)艺术在以各种极端的媒介形式实现否定性的同时,在自身建构起一个乌托邦,以拒斥外部世界的污浊。在这个意义上,克拉克显然承袭了法兰克福学派的思想。

他认为,俄国革命体现了对一个更好的世界的热望,现代主义期待以艺术表达打破现存的现实,有意无意地实践着它的乌托邦的渴望。[29](P.154)但是,正如早期格林伯格虽然在“否定论”上接近阿多诺的美学理论,但却并不赞同其“拯救论”一样,克拉克并未对这种现代艺术的“审美乌托邦”抱有热情的乐观主义。弥漫在《告别观念》中的是苍凉的忧郁气氛。在面对比顿(Cecil Beaton)的时尚摄影将波洛克的画作为一个身着奢侈服装的高级模特的背景这一现象时,他承认对此感到不安,认为这种摄影照片唤起了“现代主义的恶梦”[8](P.306)。在这些照片里,波洛克的艺术作品虽然表现了一种假设外在于资产阶级体验的他者(Other)的狂野元素,但

^①“历史前卫艺术”是彼得·比格尔在《先锋派理论》一书中着重描述的艺术流派,如达达主义、超现实主义和苏俄前卫艺术,其特征是要打破艺术与生活的边界,进行艺术的社会乌托邦实践。参[德]彼得·比格尔《先锋派理论》,高建平译,北京:商务出版社,2005年。

余 论

是,它实际上已经是一个文化的边缘的、甚至空想的部分;为了将自己的权力延展进日常生活之领域,资产阶级文化便能够将自我人格的边缘的身体的感官的和无拘束的方面,结合进它自己的霸权结构之中。[20](P.179)(n.80)可是,克拉克仍然要为波洛克辩护,因为在其抽象的形式中,既能感觉到它似乎屈从于这种被利用(utilization)的观念,又能发现它努力去抵制这种“被利用”的感觉,克拉克将这种状况归因于波洛克拥有的一种特殊的艺术的和现代主义的意识形态的他自己的版本。[29](P.171)

克拉克一直将现代艺术及其自治性,看成一种建立在历史基础上的文化激进主义,将20世纪的艺术实践看作是文化的补偿、恢复和意识形态生产过程的一部分。他怀有这样一种信念,即,艺术的社会变革潜力是一种激进的文化实践潜力。假如艺术家可以通过他们的符号文化话语的干涉,在政治领域中发挥作用,那么,他们的力量就能够参与到一种对那无法控制的猖獗的资本主义的不可抵抗的力量进行的质问中。[17](P.6)可以看出,克拉克所持的艺术乌托邦之梦,其潜在理由在于,被资本主义所蹂躏的社会秩序是可以被变革的:假如它不能被激进的革命活动所推翻,那么,至少它的政策可以被修改(不管是由先进的措施还是由策略性的干涉行为),而艺术,也在这种转变中发挥着作用。实验性的历史前卫艺术并不是孤军奋战的,高雅艺术在这方面同样令人注目。[17](P.7)但是,千万不要忽略《告别观念》中的悲观气氛,因为,两种乌托邦之梦(社会运动和现代主义)似乎都伴随着20世纪走向终结而终结了,这是为什么呢?

托马斯·克劳(Thomas Crow)认为,“任何文化都会使用看上去适合的艺术,而那种艺术抵抗这种吸纳的理念,都是不切实际的空想。”[30](P.48)克拉克则一针见血地指出,“前卫艺术,无论其制作者或宣传者的意愿是什么,都成为了统治阶级的官方艺术,以至于,前卫艺术观念不再能维持其文化否定性的原初意义。”[8](P.363)由此看来,克拉克虽然一再强调现代艺术的否定性以及审美乌托邦特征,却认为艺术乌托邦实践的宿命是失败的,而正因为这努力过后的失败,这种“悲怆”的命运,才是现代主义艺术的价值所在,也是判断艺术价值高低的重要标准。

经过上文的分析,当我们再次回到T.J.克拉克突破“反映论”的艺术社会史新范式时,就要给这个范式加上一个重要的脚注了:新范式强调社会现实(经济、政治、公众批评等)施压给艺术家并通过艺术惯例的改变而曲折反馈出来,从而形成了艺术、惯例和社会现实的三角矩阵模型,在资本主义社会现实施压、艺术家破除惯例的往来过程中,批判、异识和乌托邦理念也同样隐秘地进入到艺术创作主体内部,那么,是否具有批判和否定的倾向,是否存在痛苦的反思,是否持有乌托邦理想并最后失败,对于判定现代艺术之品格高低,就显得尤为必要了。

怪不得克拉克会下这样的判断:正是这种失败的乌托邦实践,才是使夏加尔比罗德琴科好,米罗比莱热要好,马蒂斯比皮斯卡托好,卡洛比里维拉好,基里哥比风格派好的原因。[31](P.21)

但是,这样难道不会更容易让艺术史家背负上道德家的虚名吗?

参考文献:

- [1] 沈语冰:《是政治,还是美学?——T.J.克拉克的艺术社会史观》,《文艺理论研究》,2012年第3期。
- [2] 诸葛沂:《论德·迪弗对“现代主义之争”的甄辨与调和》,《文艺研究》,2015年第5期。
- [3] T. J. Clark, Clement Greenberg's Theory of Art, *Critical Inquiry*, Sept., 1982.
- [4] T. J. Clark, Modernism, Postmodernism and Steam, *October*, Vol. 100, Spring, 2002.
- [5] 马剑银:《韦伯的“理性铁笼”与法治困境》,《社会学家茶座》第24期,济南:山东人民出版社,2008年。
- [6] T. J. Clark, Origins of The Present Crisis, *New Left Review*, 2, March-April, 2000.
- [7] [英] T. J. 克拉克:《现代生活的画像:马奈及其追随者艺术中的巴黎》,沈语冰、诸葛沂译,南京:江苏美术出版社,2013年。
- [8] T. J. Clark, *Farewell to an Idea: Episodes from a History of Modernism*, New Haven and London: Yale University Press, 1999.
- [9] [德] 阿多诺:《美学理论》,王柯平译,成都:四川人民出版社,1998年。
- [10] Clement Greenberg, “The Present Prospects of American Painting and Sculpture,” in O'Brian, ed., *Clement Greenberg: Collected Essays and Criticism, Vol. II*, Chicago: University of Chicago Press, 1988.
- [11] T.J. Clark, In Defence of Abstract Expressionism, *October*, No.

- 69, Summer, 1994.
- [12] Gail Day, *Persisting and Mediating: T.J. Clark and the Pain of the Unattainable Beyond*, *Art History*, Vol. 23, No. 1, March 2000.
- [13] [法] 居伊·德波:《景观社会》,王昭风译,南京:南京大学出版社,2006年。
- [14] 俞吾金、陈学明:《国外马克思主义哲学流派新编——西方马克思主义卷》,上海:复旦大学出版社,2002年。
- [15] [德] 阿多诺:《音乐社会学引论》,王鲁湘:《西方学者眼中的西方现代美学》,北京:北京大学出版社,1987年。
- [16] James D. Herbert, *Clark's Modernism*, *Art Journal*, Vol. 58, No. 4, Winter, 1999.
- [17] Johanna Drucker, *Sweet Dreams: Contemporary Art and Complicity*, Chicago: The University of Chicago Press, 2005.
- [18] Michèle C. Cone, *French Modernisms: Perspectives on Art Before, During and After Vichy*, London: Cambridge University Press, 2001.
- [19] Jonathan Harris, *Writing Back to Modern Art: After Greenberg, Fried and Clark*, London: Routledge, 2005.
- [20] Marcia Brennan, *Modernism's Masculine Subjects: Matisse, the New York School, and Post-Painterly Abstraction*, Cambridge, Massachusetts & London, England: The MIT Press, 2004.
- [21] T.J. Clark, *Jackson Pollock's Abstraction, Reconstructing Modernism: Art in New York, Paris and Montreal, 1945-1964*, ed. S. Guilbat, Cambridge: The MIT Press, 1990.
- [22] [美] 马泰·卡林内斯库:《现代性的五副面孔:现代主义、先锋派、颓废、媚俗艺术、后现代主义》,顾爱彬、李瑞华译,北京:商务印书馆,2002年。
- [23] Ruth Levitas, *The Concept of Utopia*, New York: Syracuse University Press, 1990.
- [24] H. H. Gerth & C. W. Mills, *From Max Weber: Essays in Sociology*, New York: Oxford University Press, 1946.
- [25] [英] 理查德·沃林:《文化批评的观念》,张国清译,北京:商务印书馆,2000年。
- [26] 李健:《审美乌托邦的现代想象:从韦伯到法兰克福学派》,《天津社会科学》,2010年第3期。
- [27] [德] 霍克海默:《霍克海默集》,曹卫东编译,上海:上海远东出版社,2004年。
- [28] Theo. W. Adorno, *Essays on Music*, Berkeley: University of California Press, 2002.
- [29] Paul Mattick, *Art in Its Time: Theories and Practices of Modern Aesthetics*, New York: Routledge, 2003.
- [30] Thomas Crow, *Modern Art in the Common Culture*, New Haven: Yale University Press, 1996.
- [31] T. J. Clark, *Picasso and Truth: From Cubism to Guernica*, Princeton: Princeton University Press, 2013.

Negativity and Utopia: the Core of T.J.Clark's Historical View of Modern Art

ZHUGE Yi

(School of Fine Arts, Hangzhou Normal University, Hangzhou 311121, China)

Abstract: T.J.Clark is the most important representative in the development of Marxist art history of our time. His research approach got rid of the naive reflectionism of traditional social history of art represented by Arnold Hauser. He implanted the art convention in ideology and social reality, and further established a new model of social history of art, which is often termed as "art-art convention-social reality". As a matter of fact, there is a core behind this model, that is modern art's negativity and Utopia nature. Clark believed that modern art metaphorically represented technology rationality under the cover of modern production environment, and became its victim. Modern art expresses the criticism on capitalist totality via its own intermedium, incongruity and alienation. Pollock's drip painting is a great example. He also pointed out that, by means of the various kinds of formal and technique experiments in their "tiny world" and art language, modern art practiced its Utopia dream, hoping to rescue human from the pressure of technology rationality and Capitalist totality. However, the foreordination of this practice is doomed to be a failure, and the failure itself is actually the value of modern art.

Key words: Social history of art; T.J.Clark; modern art; negativity; Utopia

(责任编辑:吴 芳)