



1
马奈
吹风扇的妇人
油画
1862

2
马奈
镜子前
油画
1876

视觉艺术中的现代主义和大众文化（上） Modernism and Popular Culture in Visual Art (I)

托马斯·克洛 译者：吴毅强 Thomas E Crow Compiled by: Wu Yiqiang

摘要：本文探讨了现代主义艺术与低俗文化或大众文化的材料之间持续不断的纠缠对现代艺术的影响。通过对印象派、集合艺术、偶发艺术等流派艺术家作品的研究，阐述了低俗文化与现代艺术的复杂关系。

关键词：视觉艺术，现代主义，大众文化

Abstract: This article discussed the influence upon modern art which is made by modernism art and popular culture's twist. Through the research on the works from artists of Impressionism, Assemblage, Happening Art, the complicated relationship between popular culture and modernism art is elaborated.

Key words: Visual art, Modernism, Popular culture

现代主义艺术与低俗文化或大众文化的材料之间持续不断的纠缠究竟构成了什么呢？从一开始，前卫艺术就通过认同于边缘的、“非艺术”的表达和展示形式——来自资本主义制造业中的下层阶级的其他社会团体即兴创作的形式——来发现、更新、或再造自己。马奈的《奥林匹亚》（Olympia）为震惊的中产阶级公众提供了一幅廉价符号或狂欢背景的扁平而简略的图画，展示了叠加于提香《乌尔比诺的维纳斯》（Venus of Urbino）之上的当代色情画的姿态和寓言。对于马奈和波德莱尔来说，他们那强有力的现代主义创作样式的发明，离不开资本主义城市似乎为自己构造的那些诱人而又令人作呕的影像吗？同样地，印象派将绘画视为一个特殊且弥漫着感官气息的领域的发现，离不开画家们似乎很少离开过的新的商业娱乐场所，离得开那些包装过的娱乐设施本身从中得以构想出来的场所吗？早期现代主义与大众娱乐的社会实践——不管是不加批判的复制、讽刺，还是转换成抽象的世外桃源——始终保持着持久稳定的彼此身份认同。那个世界的真实的碎片呈现在立体主义和达达主义拼贴画中。即使是20世纪最严肃、最彻底的抽象主义者彼埃·蒙德里安（Piet Mondrian），最终也将其数十年的形式主义探索的高潮，固定在他对美国交通、霓虹灯、商业化了的黑人音乐的愉快发现中。晚近的历史中，这一辩证法已经在那些紧跟着纽约画派到来的艺术家们创作的绘画、集合艺术（拼贴）、偶发艺术中得到极其生动的反复验证。这些艺术家包括：贾思帕·约翰斯（Jasper Johns）、罗伯特·劳森伯格（Robert Rauschenberg）、克里斯·奥登伯格（Claes Oldenburg）以及安迪·沃霍尔（Andy Warhol）。

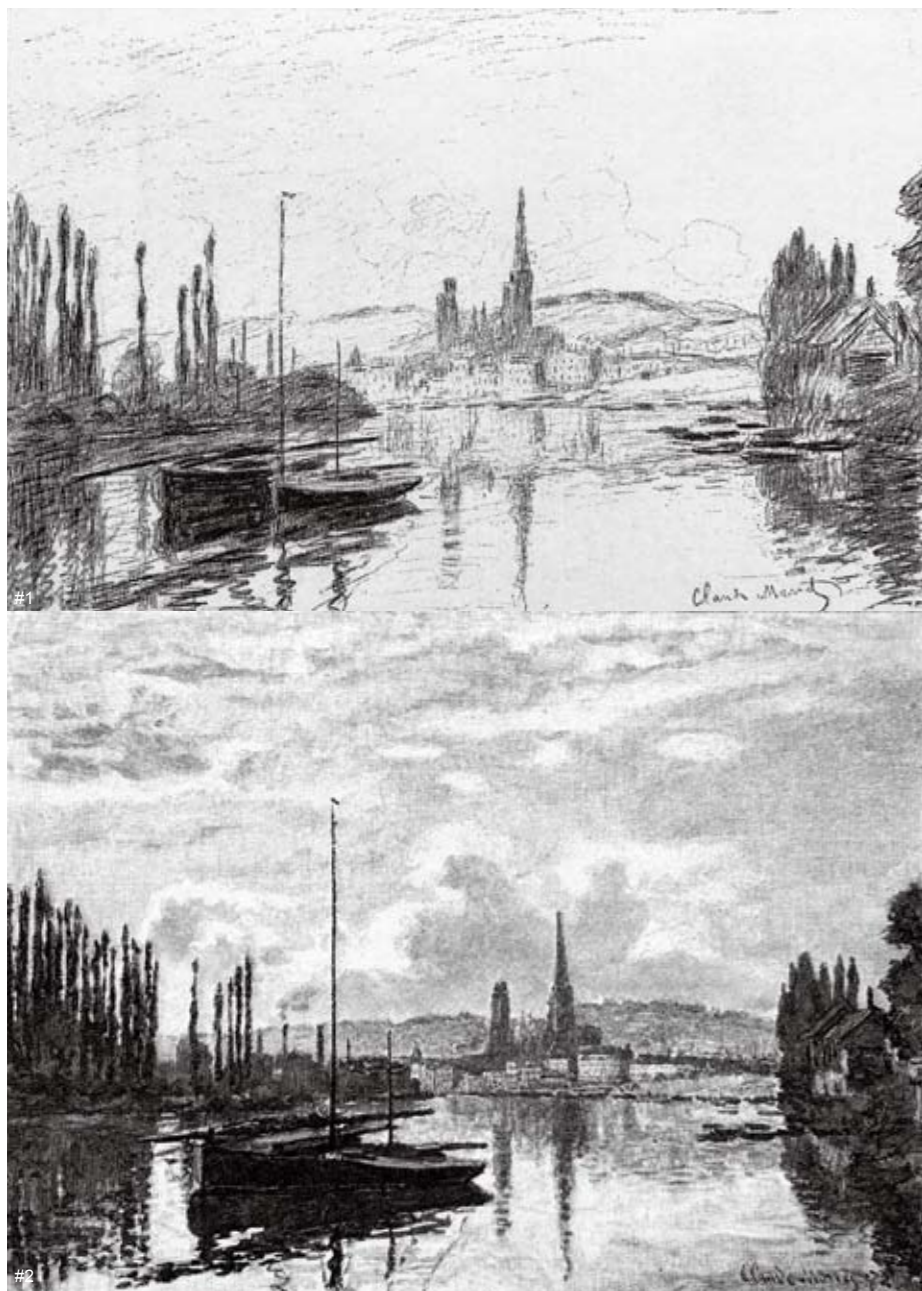
这种一再重复的模式对于现代主义的历史来说有多根本呢？的确，不得不承认，低俗文化经常被要求来取代和远离那些日益僵死的失去活力的惯例。我们在很多现代主义艺术作品中能看到这些形式的一些残留痕迹。但那些表情姿态（指低俗文化形式的一些特征）仅仅是达到目的的手段，仅仅是空间内某个必要而有侵略性的地带的武器——这些武器都在他们的作品完成后被抛弃了吗？当现代主义的践行者和辩护者论述这个问题时，即便是当从低俗文化中提取出来的那些执拗难驯的成分显得极其显眼和



具有煽动性时，这实际上成了一个比较流行的观点。早期现代主义绘画史中，马奈于19世纪60年代的画作描绘了那样一个片段，这与20年后修拉笔下对于巴黎二流商业娱乐活动的描绘相匹配。在一篇论文的关键章节，一位艺术同侪论述了每一次高雅艺术与低俗艺术之间的交锋，而他将通俗部分放在了一个比较次要的位置。

就马奈这个例子而言，有一种观点来自斯特凡·马拉美（Stephane Mallarme）在1876年用英文写就的著作。¹他写道，画家的确是从巴黎下层阶级开始他们的生活的：“既令人着迷又令人厌恶、既古怪又新鲜，所有这些都是我们的周围生活所需要的。”²但是，这位诗人在对马奈作于19世

纪的画作出强有力的阅读之后认为：这些画作的主题仅仅是策略性和临时性的。当他往回看19世纪60年代的作品时颇感欣慰，他发现，那些苦艾酒者、荒淫的野餐聚会和傲慢的娼妓慢慢从视野中消失，取而代之的是一种冷静的、带有关注自身的形式上的精确的、不动声色的技巧，它成了画面首要的意义所在，背后看不到社会性意指。绘画艺术已经超越了其策略性手段，并且回到了它曾短暂抛弃的高雅文化的自主性之中。毕竟，学院派对现代市场的庸俗要求——优雅、陈腐、琐碎的逸闻趣事等——的屈服首先推动了前卫艺术各门类的分离。但是，现代主义的目的是拯救绘画，而不是牺牲自己去迎合另一个市场的低级需求，这里指的是



某个大众娱乐和廉价景观的市场。在马拉美看来，马奈的目标“不是制造一次短暂的恶作剧或轰动，而是为了使他的作品给人留下一一种自然的和符合普遍规律的印象。”³在这个过程中，其早期绘画作品令人厌恶的品性——在与堕落的相异的图像的积极对抗中产生——得到了和谐和纠正。他的论文的结尾是一位虚构的印象主义画家果断陈述现代主义信条的声音：

当我反思绘画那清晰而又持久的真实写照的时候，我感到满足……当我在梦醒时分、在现实面前被无情抛弃的时候，我只从

那些真正属于我的艺术的事物中获得力量，那便是，一种原始的精确的感知世界的方式，这种感知方式区别于传统的回归到其最简单完美的固定单一视角感知世界的方式。⁴

尽管政治立场不同，在1891年的《La Revolte》杂志上还是发表了一篇与马拉美观点类似的文章，这篇文章标题为《印象派和革命者》，署名为“一个印象派的同道”，这篇论文被认为是对修拉及其同伴的艺术的一个政治辩护，证明他们只是无政府主义读者身份而已——这个匿名的印象主义者的同道被证实就是画家保罗·西涅克。⁵正如马拉

美1876年的短文一样，这是另一个由一位前卫艺术家发起的研究，这个研究论述了脱胎于低廉都市体验的图像志与随后有着坚实的自主性的艺术之间的关系。同样地，它将前者视为临时的权宜之计，而将后者视为根本的持久之途。他陈述道，通过将工业生产视为景观的视觉发现，新印象主义最先试着将注意力转移到阶级斗争上，“尤其是”通过描绘某种无产阶级的狂欢，它只是戴着另一副假面的工业化产品：比如修拉的《阅兵》中，费迪南德·科维衣衫褴褛的马戏团那令人不快的阴险的诱惑，或是《歌舞声喧》中音乐大厅赞助人那巴甫洛夫式的微笑，他们将舞者们机械的向上推挤加以固定。⁶就像西涅克表述的那样：

随着诸如舞厅、音乐厅以及马戏团这些颓废娱乐活动的虚构的呈现——就像画家修拉在画中展现给我们的那样，他对我们这个过渡时期的堕落有着非常鲜明生动的感受——它们见证了在作品与资本之间产生的巨大的社会苦难。⁷

但是，比起派遣光学理论家查尔斯·亨利——与之同行的还有西涅克的宣传海报和图册——于1890年去给圣-安东尼近郊的家具工人传授关于色彩的前卫理念的推动作用来说，这种策略并不是那么有效。⁸艺术家很快便说，新印象派绘画的那种持续叛逆的品质，并非来自那些早期对于社会等级伤痛的敏锐感知，反而存在于在他们制作过程中发展起来的一种美学，这一点现在可谓抛之四海而皆准。前卫艺术家的自由的感受力（sensibility），算是对革命的可能性的含蓄暗示，艺术家通过将注意力集中于其媒介的自足独立而极其高效地发挥了这种职能。西涅克不准其团队在艺术作品中延续任何具有简单的社会主义倾向特征的要求，因为这种倾向在纯美学领域遭遇了强烈的抵抗，西涅克——一位性情气型型革命者——他从被人踏平的大路上奋蹄而起，画他们所看，就像他们感觉到它一样，于是，经常不知不觉就举起了一把劈向摇摇欲坠吱吱作响的社会大厦的重斧。⁹

四年后，西涅克用一个简短的句子总结了新印象主义的进步：“我们正从一个艰难而颇有成效的分析（指科学地分析绘画的色彩和笔触——译者注）时期中脱离出来——这一时期我们的所有研究都彼此类似——进入了一个丰富的个人创造的时代。”¹⁰此时，

西涅克及其追随者们将主题和巴黎郊外工业区的人们推向了蓝色海岸的愉悦风光之中。

对所有这些作家来说，绘画与都市日常娱乐生活之间的关系从一种比较谨慎的认同转变成了决定性的差异。一开始，就像马拉美说的那样，“当我在梦醒时分、在现实面前被无情抛弃的时候”，由于通俗文化的缺失为艺术家提供了仅仅是对现代性的表面理解。即使这位众所周知的神秘而孤独的诗人（就像无政府主义者和社会主义者西涅克那样）坚持认为，高级艺术家必须与底层社会阶级结成同盟以为求得政治认同而斗争：

“大多数要求用自己的眼睛来观看；在印象派中，能发现从老式富有想象力的艺术家和梦想家向着充满激情活力的现代工人的过渡。”¹¹但对于这两者来说，不言而喻的是，这种得到解放的视野不是来自于效仿那些由群众普遍喜欢的文娱活动所引起的低级习性。现在，大众的政治解放引发了艺术领域——多亏了政治，艺术才摆脱了一种压迫的、独裁主义的传统——对于理想化的始源和提纯的实践的平行研究。前卫派和通俗体验之间仍然保持着某种同盟关系，但这种同盟关系将以否定的术语加以表述。

在20世纪得到系统阐述的、关于现代主义的种种自觉的理论，认可了这种定位（即前卫与庸俗的严格区分），并且阐明了它的表达方式。在一篇代表着格林伯格（Clement Greenberg）关于形式方法最为完整的论述之一的短文，1959年的《论拼贴》¹²中，他坚决地将立体主义纸贴法（papiers collés）的“侵入物”牢牢地限定在它们自己的位置上。他贬低一些早期评论家，比如纪尧姆·阿波利奈尔（Guillaume Apollinaire）和丹尼尔·亨利·坎威勒（Daniel-Henry Kahnweiler）的观点，即技术代表了一种更新的开放的视野，这种视野的破坏作用引发了人们对于“美丽新世界”的兴趣，它就潜藏在诸如墙纸、橱窗和贸易符号一般的乱糟糟的商业景观之中：

那些设法在演讲中解释他们（立体主义画家）的意图的作家一致认为（这点值得怀疑）需要与“现实”保持更新的联系，但是，即便这些素材更加“现实”，问题依旧存在，因为“现实”一词仍旧不能解释立体主义拼贴画的实际外观。¹³

在这篇文章中，“现实”一词代表着某种独立自主的意义，报纸和木纹碎片一旦被



植入立体主义的画面母体之中，这种意义就可能得以留存。文章中甚至没有承认这是一种阐释的可能性。拼贴画完全被纳入到一场扁平平面和雕塑效果之间的自足对话之中，被纳入到艺术家对一般表象问题而不是特殊表象问题的担忧。因此，随着现代主义理论主张独立自主，被驱逐的商业文化碎片便作为达到某种目的的手段，更加激烈地彰显。

（译文节选自托马斯·克洛[Thomas E Crow]《大众文化中的现代艺术》一书，江苏凤凰美术出版社2016年出版，译者：吴毅强 陶铮）
（未完待续）

注释：

- 1.《印象派画家和爱德华·马奈》，载《艺术月报》，1876年9月30日，第117-122页；自查尔斯·莫菲特的《新绘画：1874-1876的印象主义》（旧金山美术馆，1986，第28-34页。）现刊论文第一次出版以来就能方便的获得了。
- 2.参见马拉美《印象主义者》，载莫菲特的《新绘画》，第30页。
- 3.同上。
- 4.同上，第34页。
- 5.保罗·西涅克，《印象主义者和革命者》，La Revolte杂志1891年6月13-19，罗伯特和尤金尼·赫伯特 引用在《艺术家和无政府主义者：毕加索、西涅克及其他人未出版的书信》上，柏林顿杂志1960年11月版，第692页。
- 6.在Gustave Kahn的《修拉》（L'Art moderne杂志，1891年5月，第117-122页，）一文中可以了解到在作品《Le Cbabut》中对观众的短暂性的描述。关

于Corvil以及和修拉的联系，可以参阅罗伯特·赫伯特《La Parade du cirque查尔斯·亨利》、《Revue de l' Art》，1980年，第9-23页。在1888年的沙龙展出中可以看到菲尔兰德·佩尔兹对同一片伤心之所有着非常伤感的描述：参阅罗伯特·罗森不罗姆《菲尔兰德·佩尔兹，或者后印象派硬币的另一面》，载于《模仿自然的艺术》，艾布拉姆斯著，1981年，第710-712页。

- 7.参见西涅克《印象主义者》，第4页。
- 8.这篇演讲在1891年3月17日以题目《色彩模式下的和谐形式》发表；西涅克在他给梵高的书信中表达了他渴望用新印象派色彩理论武装作品的想法；详见《梵高完整书信集》（格林威治，1948，548a）。关于这些文本，参阅E·赫伯特《艺术家和无政府主义》第481n。
- 9.参见西涅克《印象主义者》，第4页。
- 10.参见约翰·雷华德编辑的《保罗·西涅克未曾发表的日志》，载《美术报》，1949年7-9月，第126页；开始日期为1891年9月1日。
- 11.参见马拉美《印象主义者》，载莫菲特的《新绘画》，第33页。
- 12.参见克莱门特格林伯格《拼贴》，载于《艺术与文化》，波士顿出版社，1961年，第70-83页；修订版《拼贴画革命》，1953年，再版于柏林伯格《批评论文集》，J.O布莱恩编，芝加哥大学出版社，1992年，第61-66页。
- 13.同上，第70页。

1-3
克劳德·莫奈
鲁昂的风景
布面油画
54 × 73cm