



1
巴勃罗·毕加索
弹曼托林的女孩
布面油画
100.3cm × 73.6cm
1910

抽象何以显得“抽象”

——美国抽象表现主义绘画的阐释问题探讨

Why Abstraction is Abstract

—On the Interpretation of American Abstract Expressionism

毛秋月 Mao Qiuyue

摘要：在现代主义绘画理论的阐释中，美国抽象表现主义显现出高度抽象的风格，但是后世一些艺术家和批评家却提出了与之相反的意见。通过分析这一争论，我们可以认为，人们在抽象问题上产生的分歧，体现出认知上的差异。这是因为他们处于不同的阐释群体。承认观者的主观性在意义中的建构，不仅是合理阐释抽象绘画的前提，也是进入一切阐释的前提。

关键词：抽象表现主义，现代主义批评，认知，阐释

Abstract: In the interpretation of modernist painting theory, American Abstract Expressionism shows a highly abstract style. However, later generations of artists and critics have put forward the opposite view. By analyzing this debate, we can conclude that people differ in their interpretations of abstraction because they are in the different cognitive and interpretive groups. Acknowledging the viewer's subjectivity in the construction of meaning is not only the premise of reasonable interpretations of abstract paintings, but also the premise of all interpretations.

Keywords: Abstract Expressionism, Modernist criticism, cognition, interpretation

作为一种在19世纪末兴起，20世纪蔚为大观的艺术形态，西方现代主义绘画与现代性的发展相生相伴。快速发展的机械化大生产，使得人们的世界观产生巨大变革，科学研究和心理学上的进展永远地改变了人们构想世界的方式。从1890年左右开始，西方艺术发生根本性的变化，其目标不再是从视觉上改进物体，而是致力于描绘艺术家主观上的“第二现实”。从法国印象派、后印象派、野兽派、立体主义到美国抽象表现主义，抽象绘画的形式越来越丰富。抽象也产生了超越国界的影响力，成为一种世界性的绘画语言。

然而，要谈论抽象何以显得“抽象”，却不是一件容易的事情。面对同样一幅作品，观者、创作者和批评家可能会产生截然不同的判断。这种判断如果涉及解读者本人所处的文化和社会语境，则更是会碰撞出激烈的火花。我们可以从现代主义批评对美国抽象表现主义绘画的解读入手，一窥抽象与阐释之间的复杂关系。

在很大程度上，人们对于抽象表现主义的看法一直受到现代主义批评的影响。美国批评家格林伯格（Clement Greenberg）将抽象放在学科自主的范围内考察，为19世纪末以来的绘画发展情况下基调，即绘画不断走向平面、走向媒介自律和形式自律。格林伯格意义上的现代主义绘画，是一种纯粹的、无主体性的、自我指涉性的存在。他写道：“现代主义的本质，在于以一个学科的特有方式批判学科本身，不是为了颠覆它，而是为了更加牢固地奠定它的能力范围。”现代主义绘画从此被贴上纯粹美学的标签，波洛克等艺术家的作品被视为这种现代主义美学的典范。值得注意的是，格林伯格的艺术批评中暗含了大量关于社会、经济与文化的潜在文本。对于这一点，加拿大学者马克·奇塔姆（Mark Cheetham）将其称为“格林伯格的战略性形式主义”。格林伯格在《前卫与庸俗》中就提出，抽象因为有一个理解的门槛，所以不能成为集权统治的工具，如果抽象可以被普罗大众理解，它也会被官方利用，成为统治工具。在不知不觉中，他强化了卢卡奇的观点，即抽象是精英的、回避现实的、晦涩的。

但是，人们对格林伯格的质疑也从来没有停止过。从20世纪50年代开始，美国学界就兴起了一股“抨击格林伯格”（Clem-

bashing）的潮流，这种攻击一直延续到80年代中期。从宏观上看，它在今日仍然延续着。人们争论的焦点之一，就是认为现代主义批评对形式的过分关注，反而造成了对其他问题的忽略。例如，批评家欧文·桑德勒（Irving Sandler）写道：“形式主义批评家将其阐释局限在形式的问题上，而避免对绘画的内容做出任何分析。他们假设，前卫艺术家是通过抛弃陈规陋习而思索出新风格的。其批评中暗含的意思是，前卫艺术主要是被形式上的考量所推动。”

桑德勒的话与艺术家的声明形成了互文关系。许多美国艺术家其实并不关心其绘画是否看起来显得“自律”，他们反复声明“主题”的重要性。1945年，针对批评家对他们的绘画风格和主题所产生的争论，马克·罗斯科写道：“在我看来，讨论我们更贴近还是更远离自然都有些偏离了主题，因为我认为大家正在讨论的绘画并不关心上面这个问题……我们是神话制造者，所以对现实的态度是不偏不倚的。我们的作品像所有神话一样，会不遗余力地把现实的碎片同人们眼中的‘虚幻’因素结合在一起，并且坚持认为这种结合是有效的。”换言之，艺术家们会强调其表现性的意图和文化上的考量，而这在现代主义批评中是被遮蔽的，批评家们的这种做法被学者丹托概括为“大清洗”。

抽象表现主义绘画对于自身媒介的关注，也被格林伯格的学生、现代主义批评家迈克尔·弗雷德（Michael Fried）称为一种反“剧场性”的做法。所谓剧场性，是指作品在和观众相遇的过程中，表演性起到的主要的作用。在弗雷德看来，极简主义作品意识到观众的存在，向观众主动展示自身，这种追求情境、注重剧场效应的艺术就是一种剧场性的艺术。而反“剧场性”，则意味着回避观者。专注于媒介自身，正是抽象表现主义绘画对抗剧场性的具体表现。在其代表作《艺术与物性》中，弗雷德提出，艺术的成功甚至存亡都取决于其对抗剧场性的能力。

反“剧场性”理论并非弗雷德的原创，它在法国启蒙时期百科全书派的代表人物狄德罗那里、在1758年让·雅克·卢梭写的《给达兰贝尔的信——关于戏剧》之中以及20世纪的克洛德·列维·斯特劳斯的论述中都曾出现过。弗雷德则是从形式主义的立场出发，企图维护现代主义绘画的价值。但是，



“对自然外观不完全的或有限的再现”，后者指“那些与描述自然外观无关的艺术类型”。按照这一定义，现代抽象艺术发展历程，似乎就是一个逐渐剔除外部世界三维形体、从“语义抽象”逐渐走向“非传统抽象”的过程。然而这一定义并非无懈可击。以20世纪早期的抽象先驱——蒙德里安的作品为例，从直观上看，我们可能会将蒙德里安创作于1915年的《黑白构成第10号》归入非传统抽象的范畴。深入其创作语境之后，我们发现，蒙德里安的这一系列作品都是基于他在荷兰多姆堡的经历而完成的。画面中被人戏称为“加减”的符号，呼应着大海中的木墩意象。此时似乎应该将这些作品归入“语义抽象”的类别。蒙德里安的其他作品也带来了阐释上的难度，例如他的《构成第2号》（1913）有时被认为是以树木为母题，有时被认为以磨坊为母题，人们并无定论。不仅如此，毕加索的卡达克斯系列作品也经常被不同的学者和艺术家在不同的时刻说成是不同母题。面对这一悖论，或许即使是图像学也无能为力。发端于19世纪的西方现代图像学，经过德国瓦尔堡学派的发扬，在20世纪初期形成规模。但是，最能发挥图像学优势的地方，仍然在于侧重叙事体裁的传统绘画上。在面对越来越抽象的现代主义绘画时，图像学对母题的演变、进化和发展的历史阐释就丧失了力度。

而作为盛期现代主义代表的抽象表现主义绘画，虽然在大多数人看来完全抛弃了具象，但是从两方面来看，这都是不成立的：首先，在纽约画派艺术家的作品中，所谓“具象”也占有重要的一席之地。满幅绘画如波洛克的作品常常被批评家形容为“网”和“迷宫”等具体的意象，甚至波洛克本人也经常用隐喻性的词语作为作品的标题，例如《漩涡》《银河》《流星》《魔法森林》，等等。德·库宁的女人系列作品，自始至终都体现出抽象与画面中心人物的辩证对话。在“神话制造者”纽曼、罗斯科、戈特列布等人的作品中，则常常出现艺术家对于北美印第安民族原始意象的复兴，这些意象包括蛙、鹰、印第安人头饰、面具，等等。1942年，戈特列布在其经典的“表意”绘画中直接将美国空军飞虎队的标志带入画中。我们有理由相信，为了叙述之便，传统的艺术史写作者会有意截取那些有利于其论述的作品，而剔除不利的案例。第二，艺术

家很少主动在抽象和具象之间划出界线，用罗斯科的话来说就是“在我这里从来没有抽象与再现之分”。通常情况下，他们不太在意具象和模仿是否应该在作品中占有一席之地，他们担心的是人们可能将其作品视为纯形式的装饰物，或者某种空有外形的图像。纯粹的抽象之谜——即那种不具有任何模仿与比喻意义的形式——是他们中的大部分人不感兴趣的。就他们的作品来看，艺术家们旨在构思出一种包含着各种复杂、清晰隐喻的抽象艺术。

所以，抽象是否抽象，并非是一个形式问题，而是一个认知问题。造成人们对抽象的阐释形成分歧的，与其说是由于抽象的暧昧所致，不如说是由于人们处于不同的阐释群体。承认观者的主观性在意义中的建构，不仅是合理阐释抽象绘画的前提，也是进入一切阐释的前提。当代学者赛努齐指出：从近处看，我们倾向于将波洛克、罗斯科等人的作品解读为多元化的形式组合，但是从一定距离看，我们可能倾向于将它们解读为一团糟。这当然是一种笼统的概括，但是在很多方面，人们确实遇到了区别多元化和一团糟的困难。这种困难说明，抽象艺术作品的含义存在于观者主动的重构和瞬时性体验之中。一些针对抽象而提出的描述性概念，例如平衡、对称、多元化的实体、稳定的位置，以及轨迹所表示的都是体验性的事实，而不是客观性的事实。

既然抽象无定论，那么这是否意味着我们对抽象的阐释都是徒劳？有不少艺术家拒绝主动揭露意义，因为他们认为抽象艺术是要被体验的，而不应该被翻译出来。诚然，这是看待问题的角度之一。并且，我们所能感知到的总是要大于我们所能言说的部分。巴内特·纽曼就曾说过：美学对于艺术所能达到的极致就像鸟类学对于鸟类一样。对于这句话，可以从两方面理解：其一，艺术本身包含的含混信息，是要与观众接触，才能如同火花一般瞬间绽放。美学批评则容易将这种接触的瞬间程式化、简单化处理。其二，美学批评文本再详细、精美，也无法囊括艺术作品带给不同观众的千差万别的审美体验。

但另一方面，抽象之所以显得丰富多彩，其实恰恰有赖于观者的阐释。即使阐释的本质是被激发的，在某种程度上被限制，对抽象的理解仍然是基于创作者意图以及观

者对于这些意图的推断。这正如当代读者反映论代表学者约翰·赛尔（John Searle）和斯坦利·费什（Stanley Fish）所指出的那样，没有什么阐释活动可以脱离对作者意图的推断而产生作用。推断可能有很多种，也可能出现偏差——如现代主义批评的“形式自律”不被艺术家所承认。但是，失去了推断，阐释便不可想象。美国学者E.D.赫施（E.D.Hirsch）也指出，人们容易误将准确理解的不可能性，当作理解的不可能性。实际上两者是有所不同的。不管是格林伯格的现代主义批评、弗雷德的反“剧场性”理论、赛努齐对“剧场性”理论的质疑，抑或是奥斯本对20世纪抽象绘画的分类，其实都显现出阐释者主体性的一种投射。类似地，我们也可以根据自己的感官和文化经验，结合艺术家的声明，去理解整个现代主义绘画中抽象的形式关系。

回首20世纪，美国抽象表现主义绘画自始至终便与呼吁革新、祈求进步的哲学思潮息息相关。它们通过抽象这一生动的语言所展现的，无疑是比“形式自律”更加丰富的内涵。时至今日，现代主义文学研究已颇具规模，而我们对于现代主义艺术的理论研究还处于起步阶段。以抽象的阐释问题为突破口，不仅有助于我们认识到抽象的复杂性和灵活特质，同时，这种认识也将为我们审视受西方现代主义影响而诞生的中国现当代抽象绘画带来更多启发。

杭州市哲学社会科学规划课题“美国抽象表现主义的认知研究”（项目编号Z18JC101）结题成果

注释：

- 1.《艺术学经典文献导读丛书·美术卷》，沈语冰编译，北京师范大学出版社，2010年，第271页。
- 2.马克·A.奇塔姆，《康德、艺术与艺术史》，沈亚丹、帅慧芳译，南京：江苏美术出版社，2010年，第116-140页。
- 3.卢卡奇曾经谴责抽象的个人性和无法理解性，认为抽象不能承担起教化功能，他更为推崇托尔斯泰等人的现实主义艺术作品。与格林伯格活跃在同一历史时期的阿多诺提出了与格林伯格类似的看法，在《美学理论》中，他指出，内容和形式都规避社会的“自律性”艺术，才是有积极社会批判意义的艺术。
- 4.Louis Battaglia, “Clement Greenberg: A Political Reconsideration,” in Queen’s Journal of Visual & Material Culture, 2008(1):5-13.
- 5.Irving Sandler, The Triumph of American Painting: A History of Abstract Expressionism, Harper&

Row Publishers, 1970, p.7.

6.Mark Rothko, “Reader’s Letter,” in New York Times, 1945(July, 8), section 2, p.2.

7.丹托，《艺术终结之后》，王春辰译，南京：江苏人民出版社，2007年，第76页。

8.参见迈克尔·弗雷德，《艺术与物性：论文与批评集》，张晓剑，沈语冰译，江苏凤凰美术出版社，2013年版。

9.Claude Cernuschi, Not an Illustration but the Equivalent: A Cognitive Approach to Abstract Expressionism, Cranbury: Associated University Press, 1997, p.60.

10.Claude Cernuschi, Not an Illustration but the Equivalent: A Cognitive Approach to Abstract Expressionism, Cranbury: Associated University Press, 1997, p. 67.

11.哈罗德·奥斯本，《20世纪艺术中的抽象和技巧》，阎嘉等译，四川美术出版社，1988年，第5页。

12.参见伊夫·阿兰·博瓦，《毕加索与抽象》，毛秋月译，载《油画艺术》，2018年第2期，第107页。

13.迈克尔·莱杰：《重构抽象表现主义——20世纪40年代的主体性与绘画》，毛秋月译，江苏凤凰美术出版社，2014年，第12页。

14.参见E.D.赫施，《解释的有效性》，王才勇译，三联书店，1991年版。

15.Claude Cernuschi, Not an Illustration but the Equivalent: A Cognitive Approach to Abstract Expressionism, Cranbury: Associated University Press, 1997, p.63.

2

威廉·德·库宁
女人和自行车
布面油画
194.3cm×124.5cm
1952

弗雷德的观点却遭到了反对之声。即使是在弗雷德看来赞同现代主义理想的艺术家，大卫·史密斯，也在1953年公开表示：“一件艺术作品或者一件物体总是由观者来完成的。”美国当代学者、哈佛大学教授克劳德·赛努齐（Claude Cernuschi）则直接指出，所有的作品都是剧场性的，所有的作品都是通过观者完成的。“回避观者”的说法并不成立，因为“剧场性”这个概念本身就是观者反应所导致的直接产物，而不是任何作品内在的特质。

史密斯和赛努齐的反对之声，体现出人们关于抽象的一个争论之处：专注于自身媒介，是否就意味着排除观众？在弗雷德看来，“剧场性”并非一个度的问题，而是一个性质问题，即作品或是剧场性的，或是反“剧场性”的。弗雷德的反对者则认为，现代主义抽象绘画的意义仍然是向着观者敞开

的。同时，所有艺术家都期待其作品和观者相遇。一旦承认了抽象绘画的沟通性质，承认它们之于观者的意义，所谓抽象表现主义绘画的反“剧场性”便坍塌了。

于是，从格林伯格和他的学生弗雷德受到的质疑出发，我们发现了现代主义批评的特点或者说局限性所在——它主要探讨媒介的纯粹性，并不考虑阐释与被阐释者的主体性，也不考虑意义的生成问题。而20世纪下半叶以来的批评转向，恰恰凸显出阐释在意义的建构过程中所起到的重要作用。因此，从某种角度来看，19世纪至20世纪的“抽象”也是在阐释过程中被建构出的概念。

认识到这一点，将有助于我们重新审视“抽象”与“具象”之间的复杂关系。当代英国学者哈罗德·奥斯本（Harold Osborne）曾经将20世纪抽象艺术划分为两类：一类是语义抽象，一类是非传统抽象。前者是指