

弗雷德与当代艺术批评

Michael Fried and Contemporary Art Criticism

张晓剑 Zhang Xiaojian

在当代美国艺术学界，迈克尔·弗雷德（Michael Fried, 1939-）是特立独行、颇受争议的一位学者。

自1970年代以来，针对西方现代艺术的研究，更为流行的是T·J·克拉克（Timothy James Clark）为代表的“艺术社会史”和罗莎琳·克劳斯（Rosalind Epstein Krauss）为代表的“后现代主义”。

T·J·克拉克将艺术置于社会和政治的大背景中来考察，其写作比传统马克思主义的粗略方式更为精微，擅长对艺术与社会基础、意识形态的复杂关系展开谨慎而系统的分析，名声远播。他的学生包括了迈克尔·莱杰（代表作《重构抽象表现主义》，毛秋月译，江苏美术出版社2015年出版）、托马斯·克洛（代表作《大众文化中的现代艺术》，吴毅强、陶铮译，江苏美术出版社即出）、塞尔日·居尔伯特（代表作《纽约如何窃取现代艺术观念》）、奥布莱恩（John O' Brian，编辑了四卷本的《格林伯格论文与批评集》）等，其影响遍

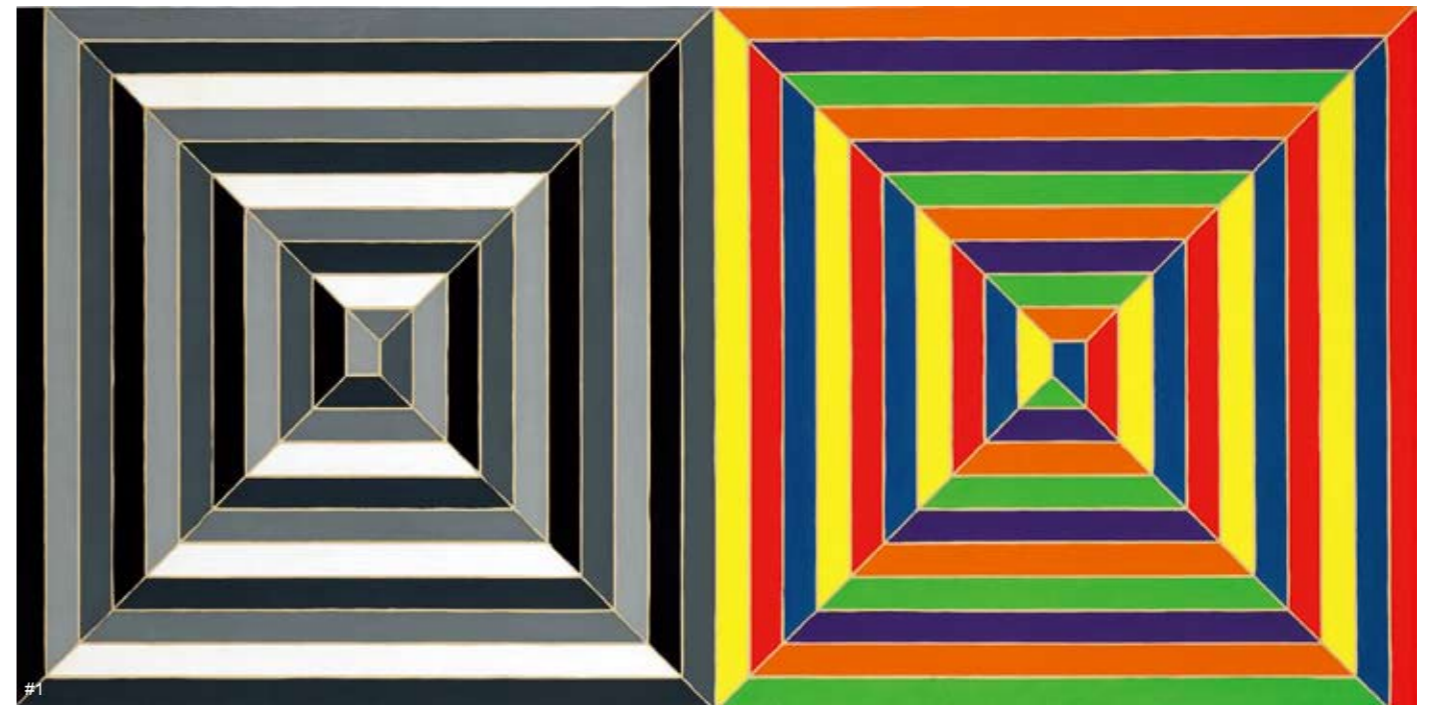
及北美和英伦的艺术院校。

罗莎琳·克劳斯则以《十月》（October）为阵地，系统引进欧陆的符号学、结构主义和后结构主义等方法，力图对当代艺术进行严格的哲学研究，从而带动了学院派批评的兴起。由于她的声望，法国批评家伊夫-阿兰·博瓦、德国批评家本雅明·布赫洛（代表作《新前卫与文化工业》，何卫华等译，江苏美术出版社2014年）远渡重洋来到美国，和哈尔·福斯特（代表作《实在的回归：世纪末的前卫艺术》，杨娟娟译，江苏美术出版社2015年即出）一起，聚集在《十月》的旗帜之下，并都占据美国重要大学的教职。四人合著的《1900年以来的艺术：现代主义、反现代主义、后现代主义》（第一版），是他们将方法论融贯在现代艺术史写作中的一个集体成果。

相比之下，弗雷德一直所抱有的现代主义信念和咄咄逼人的辩护姿态，就显得好像跟这个时代有点脱节。不过，支撑他这种偏保守的学术立场的，并非只是虚张声势的口

相比之下，弗雷德一直所抱有的现代主义信念和咄咄逼人的辩护姿态，就显得好像跟这个时代有点脱节。不过，支撑他这种偏保守的学术立场的，并非只是虚张声势的口号和言而无实的表态，而是他本人曾经对晚期现代主义批评的高度介入，还有他对当代影像艺术的实际影响和独特发现。

1. 无题 综合材料 63×128cm
弗兰克·斯特拉 1966



号和言而无实的表态，而是他本人曾经对晚期现代主义批评的高度介入，还有他对当代影像艺术的实际影响和独特发现。从学术谱系上说，弗雷德跟格林伯格有相近之处，但他以自己独有的方式阐释了现代主义的课题和价值，批判格林伯格的本质主义，构成了不同于克拉克和克劳斯的另一条重要的学术路径。持守艺术价值的坚定信念，令他卓尔不群；著述的丰富、理论的高度原创，更让他成为克拉克和克劳斯真正的对手。概览弗雷德的学术生涯，便可见一斑。

迈克尔·弗雷德（Michael Fried, 1939-），现为美国霍普金斯大学人文学科波恩讲席教授。1960年代初，才二十出头的弗雷德就与弗兰克·斯特拉（Frank Stella）、安东尼·卡罗（Anthony Caro）等艺术家成为朋友，并结识了格林伯格（Clement Greenberg）、克雷默（Hilton Kramer）等批评家，还曾师从英国哲学家汉普希尔（Stuart Hampshire）、沃尔海姆（Richard Wollheim），开始阅读法国现象学家梅洛-庞蒂（Maurice Merleau-Ponty）的著作，特别是与美国著名的维特根斯坦专家、哲学家卡维尔（Stanley Cavell）保持了富有成

效的思想交流。他的艺术研究，可以分为三个阶段：

第一阶段，在1960年代从事艺术批评，并作为晚期现代主义批评的代表而著称于世。那时，他追随格林伯格的形式批评而进入艺评界，其《三位美国画家》（1965）概述了他的现代主义观；但很快地，在《形状之为形式》（1966）中，他开始将极简艺术视为格林伯格的现代主义还原论的产物而展开初步批判；而在划时代的、广受引用的《艺术与物性》（1967）一文中，他对极简艺术的“物性”（objecthood）及其导致的“剧场性”（theatricality）进行了极富洞见的批判，从而一举奠定了他作为批评家的历史地位。这段批评时期的文章在1998年结集为《艺术与物性：论文与评论集》（张晓剑、沈语冰译，江苏美术出版社2013年）出版。弗雷德最大的贡献是，他洞察到极简艺术以“场面调度”般的展览设计来激发观众的体验，过分地诉诸观众，他认为这是对艺术的败坏。他从中敏锐地把握到了艺术与观者之间的关系这个重要论题，由此确立了整个学术生涯的主轴。

70年代以来，弗雷德离开艺术批评而专注于艺术史研究，以绘画与观者之

间的关系为线索，重点考察了法国18世纪中期至19世纪60年代的“现代主义前史”，代表作有《专注性与剧场性：狄德罗时代的绘画与观众》（Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot, 1980；中译本由张晓剑翻译，江苏美术出版社2016年将出）、《库尔贝的现实主义》（Courbet's Realism, 1990）、《马奈的现代主义，或1860年代绘画的面向问题》（Manet's Modernism, or, The Face of Painting in the 1860s, 1996），其核心观点是：在这段发展进程中，具有抱负的法国绘画为保证画面的品质和说服力，通过遗忘或否定观者在画前的在场，贯彻着克服“剧场性”的独有关切。这“三部曲”构成了解释现代主义起源的一段完整的历史叙事。除此之外，他还采用身体现象学的方法深入19世纪后期的德国艺术家门采尔，出版了《门采尔的现实主义：19世纪柏林的艺术和具身性》（Menzel's Realism: Art and Embodiment in Nineteenth-Century Berlin, 2002），还往前回溯到17世纪的卡拉瓦乔那里，发表了基于他2004年“梅隆讲座”的《卡拉瓦乔的时刻》（The Moment of Caravaggio, 2010）。



#1

到1990年代中后期，弗雷德开始关注当代的摄影艺术和录像艺术（后文简称“影像艺术”）。他欣喜地发现，在当代艺术被“剧场性”统治几十年之后，时下的部分影像艺术却辩证式地重回“反剧场性”事业，他认为这表现了对晚期现代主义价值的回归。其研究成果呈现在《作为艺术的摄影为何空前重要》（Why Photography Matters as Art as Never Before, 2008）、《四位诚实的法外之徒：萨拉、雷、马里奥尼、戈登》（Four Honest Outlaws: Sala, Ray, Marioni, Gordon, 2011）两书中。

可以看到，弗雷德用他1960年代提出的、极富原创性的“剧场性-反剧场性”论题观照历史，重构1850年代至1860年代的法国绘画与批评的发展，并重新介入1990年代以来的当代艺术批评。尽管其艺术批评与艺术史写作所关注的侧重点有所不同，但都贯穿了艺术与观众的关系这条值得关注的主线，这体现了其论题的原创性与内在延展性。从艺术批评到艺术史再到艺术批评，弗雷德的理论立场既有历史的厚度，又充满着对当下艺术和文化的现实关切。

今天，我们回头再来看弗雷德1960年代的批评，不得不叹服“剧场性”这个概念的理论说服力：它不仅概括了极简艺术的特点，也预先说明了70年代出现的装置艺术、观念艺术、行为艺术等后现代主义艺术的

最主要倾向，那就是将艺术作品变成表演，令观众卷入其中，通过作品与观众的互动来达到艺术效果甚或社会效果。也因此，弗雷德对极简艺术的“剧场性”批判，预示了现代主义与后现代主义的交锋。尽管有很多批评家不同意弗雷德的立场，但都接受“剧场性”这个概念对于极简艺术及后现代艺术的特征的概括，他们在事实上折服于这个概念的解释力度。

很显然，弗雷德与格林伯格有所不同（他批判格林伯格将现代主义的本质界定为“平面性”是一种本质主义的做法），但跟格林伯格分享了一种自主的艺术观念。在《杜尚之后的康德》（沈语冰、张晓剑、陶铮译，江苏美术出版社2014年）中，前卫艺术理论家蒂埃里·德·迪弗（Thierry de Duve）认为：“他1967年的论文《艺术与物性》备受褒扬又饱受攻击，至今依然是对那个时代极简艺术的最好分析。弗雷德比其他任何人都更敏锐地感觉到了极简主义对形式主义的威胁，他的反击切中要害。”但德·迪弗也提出，“尽管他宣称已经离开了格林伯格的本质主义，但他在某种意义上比格林伯格还要格林伯格”，“弗雷德甚至用比格林伯格更强更教条的方式，说明了形式主义和现代主义的必然联系”。可见，德·迪弗将弗雷德看作与格林伯格一道的形式主义-现代主义。也因此，众多研究者经常将弗雷德与格林伯格放到一起讨论。

弗雷德用他1960年代提出的、极富原创性的“剧场性-反剧场性”论题观照历史，重构1850年代至1860年代的法国绘画与批评的发展，并重新介入1990年代以来的当代艺术批评。尽管其艺术批评与艺术史写作所关注的侧重点有所不同，但都贯穿了艺术与观众的关系这条值得关注的主线，这体现了其论题的原创性与内在延展性。

1. 波洛克在作画

2. 拳击 彩色照片 222.9×303.5×5.1cm 杰夫·沃尔 2011

而另一位学者卡洛琳·琼斯（Caroline A. Jones），则受到弗雷德《形状之为形式》中一个脚注的启发，在《现代主义的范式》（“The Modernist Paradigm: The Artworld and Thomas Kuhn”）中将《艺术与物性》置于1960年代有关“范式”讨论的大背景中，提出：“弗雷德本人的宣言《艺术与物性》，以其对极简主义艺术的论战式的拒绝，而成为这个特定的智识星丛的顶点，现代主义发展的核心叙事在文中变得极度明晰。可以认为，《艺术与物性》将弗雷德的现代主义范式观的核心原理加以法典化了……”这个断言其实界定了弗雷德批评的意义和价值（当然也是局限）。

由于弗雷德对极简艺术的洞见，不管后来的批评家和研究者同意其立场与否，他的批评文章都是不可绕过的基本文献。作为曾经一起追随过格林伯格的同龄人，罗莎琳·克劳斯在1970年代初期承认弗雷德的重要影响，她说：“我对现代绘画和雕塑的知识大部分是通过格林伯格、弗雷德的批评文章和讨论而来的。”这意味着早熟的弗雷德在批评上先行一步；而在对极简艺术的理解上，弗雷德显然成为克劳斯的重要的参照。这也就是大卫·卡里尔（David Carrier）把弗雷德当做克劳斯曾经的“批评家对手”的重要原因。后现代主义的代表哈尔·福斯特的《极简主义的关键》（“The Crux of Minimalism”），也将弗雷德作为形式主义-现代主义的范例展开批驳，因为就在那种解读中，极简艺术对于晚期现代主义所代表的现代美学秩序的威胁昭然若揭。凡此种种，都从侧面印证了《艺术与物性》一文的经典地位。

在今天重新审视弗雷德1960年代的批评，我们会发现，其形式主义固然存在明显的盲点，但其中也具有我们依然值得珍视的品质——特别是联想到那些只会“捣糨糊”的当代批评，其可贵之处愈发显著了。

首先，弗雷德的形式批评追求一定的客观性。在他看来：“形式批评家的工作就是，既用一切理性可控的精确对他自己的直觉加以客观化，又提防滥用形式主义修辞去辩护其单纯的私人热情。”形式批评力图摆脱那种浪漫主义式的诗意修辞，这对充斥着滥情修辞的中国当代艺术批评具有借鉴意义。

其次，形式批评试图做出价值区分。



#2

那些针对创作情境的批评方法（比如传记研究、艺术社会史），当然有助于我们理解一个艺术家，却“多半不能在一个特定艺术家的作品里做出令人信服的价值区分”。而形式批评却在做一种辨别好坏的工作，试图给出有关具体作品的价值判断。

最后，与现代主义画家要冒着犯错的风险一样，形式批评家也冒着判断失误的风险。他不仅要区分作品的好坏，还要指出画家解决特定形式问题时可能存在的问题，“甚至可能擅自促使现代主义画家去注意他认为要求得到克服的形式问题”。他要对现代主义的自我批判进行再批判，因此，“现代主义绘画的形式批评家也是一个道德批评家”。这样一种风险和道德选择般的观念，把现代主义绘画和批评都理解成了一种智力和知性的活动，而非单纯的感情用事、灵感迸发。而且可以看出，选择做一个形式批评家，就意味着某种类似道德行为般的“担当”，一种责任感。从这个意义上说，形式批评将艺术从社会背景中剥离、疏离出来作为对象，却又同时让批评本身承担着绝不轻松的伦理责任，这种责任不由外在的社会、政治所施加，而来自于艺术内部。如果说，按照艺术自主的观念，在日常的生活世界之外存在一个自成一体的自主的艺术世界，那么，这个世界里的批评家所应具有的道德感，一点都不比生活世界里人们的道德感来得弱，区别仅仅在于，批评家只为艺术世界的道德律令负责，只为艺术品质负责。

这样一种评价性的批评，深深地影响了人们（包括艺术家本人）对现代主义的理解。弗雷德说：“格林伯格与我所实践的那类批评（每个人都以他自己的方式），不可避免地与我们发现如此令人震撼的盛期现代主义艺术的价值、品质与热望联系在一起。”

1970年代之后的批评，逐渐变成了文化评论、法国理论的操练，而直面作品、敢下判断、客观化艺术感受的写作日益稀少。弗雷德因此转入更为沉静的艺术史研究。不过，他在1990年代后期重返当代影像艺术的批评，则表明他于《艺术与物性》中所揭示的艺术与观者的论题，至今依然有生命力，是理解与反思当代艺术的一个重要角度。更有意思的是，像杰夫·沃尔这样知名的摄影艺术家，公然将弗雷德的理论成果用于自己的艺术实践，这说明弗雷德对艺术家的创作产生了影响。此外，从哲学界、美学界、艺术史界、当代艺术批评的持续反馈来看，弗雷德确实抓住了艺术和艺术史中某些最基本的问题，体现了令人瞩目的原创性。这样的批评家、史学家，理应得到我们的认真对待！