



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

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 discusses 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

1  
梵高  
夜间的咖啡馆  
油画  
1888

2  
毕加索  
高脚果盘  
油画  
1910



最伶俐的现代主义者的证词，似乎彻底否认了高级艺术中通俗文化的缺失会造成某种特殊问题——或者会表明，这一问题的解决办法必须完全在另一种批评语言中加以寻求。当然，对于许多后现代主义者的代言人——他们将格林伯格的模式当作一种专制而死板的目的论加以抛弃——来说，指望现代主义理论在这个问题上有任何帮助是愚蠢的。前卫艺术从通俗文化中吸收养分必然涉及异质的文化实践和违背诸种限制和边界的问题。那些诋赞（文化）异质性和跨界性的后现代主义者发现，现代主义式的自我理解对任何事物都完全保持闭塞，唯独对媒介

的纯粹性和现实性除外。<sup>14</sup>

现在，格林伯格的现代主义评论已经被大大地推进，它的捍卫者甚少。他的当代批评者从他的分析所得出的规定性结论中找到了攻击他的最好的弹药，这个结论自1950年以后就僵化了。但是，相较于那位早期的更为充满活力的思想者来说，晚期格林伯格因而变得模糊不清，他最终的现代主义必胜信念将他批评的起始逻辑和推动这个逻辑的特别要紧之事弃之一边。实际上，他作为批评家的那些最初的努力，为马拉美或西涅克秉持的文化等级制度的强制执行提供了某种辩解。在那时，他能将前者关于绘画再现的

唯心主义和后者自由意识并置于一个历史性的分析框架之内。

1939年，最困扰格林伯格的不是图画的平面。《前卫与庸俗》是其批评家事业的奠基性文章，开篇就断然驳斥了形式美学那个受限制的框架：“在我看来，有必要比以往更紧密、更具原创性地研究特殊而非一般个体所遭遇的审美经验与这种经验得以发生的社会和历史语境之间的关系。”<sup>15</sup>这个序言被格林伯格温和地陈述出来，却意味深长；他主要关注的正是威胁并可能导致19世纪文化的传统形式灭绝的一次物质的和危机的危机。这次危机来源于工业产业，亦即大





#3

众文化工业导致的经济压力，这种工业致力于通过文化商品的再生的形式对艺术加以模仿。通过寻求未加工过的原材料，大众文化逐渐剥夺了传统艺术的市场特性，同时，作为通往真实性的仅存的途径，它留下了一种对于陈规旧习和即将成为陈规旧习的持续警惕。真正的艺术家会通过拒绝除最完备的技术要求以外的任何其他要求，来保护他或她的作品免于复制和合理化的影响，这种影响会通过操作可用的比特从而摧毁作品的内在逻辑。从这种对抗中显示出现代主义对内在性、自反性、“媒介的现实”的迫切需要。

格林伯格在《走向新的拉奥孔》中清晰地展现了这种观点，在这篇短文中，他提出了《前卫与庸俗》大部分未明确说明的审美含意。他说：“那么，艺术已经被返回到它们的媒介加以搜寻，在这些媒介中，它们得以分离、集中和界定……要恢复艺术的身份，媒介的不透明性就必须加以强调。”<sup>16</sup> 这个结论是暂时的，甚至是非常勉强的。它的腔调与其后期批评的自鸣得意相去甚远。在视觉艺术中，现代主义历史上那些形成理论的重要时刻是和努力达成与文化生产的妥协不可分离的，这些文化生产作为一个整体处于消费资本主义的笼罩之下。因为这一点——也只有因为这一点——它才得以暂时超越产生于前卫艺术内部的种种意识形态所包含的唯心主义，一种很快便默然屈从于它的唯心主义。在格林伯格早期的分析中，现代主义实践从来就没有大众文化容身之地，但大众文化却给了艺术家持续不断的压力，它严重限制了“自由”、“品质”之类富有创造性的概念，的确，在他眼里，这些概念与传统高雅文化的残余一道被专门保留下来，但是，大众文化是优先的和决定性的：现代主义只是它的后果。

虽然高雅和低俗之间的相互依存关系位于其理论的核心位置，但是格林伯格不承认两者之间会有积极的关系，因为他给通俗文化和现代的庸俗现象之间做了太过死板的区分。对他来说，前者与一些能延续传统高雅艺术的整体性的社群不可分离，后者则非常时髦，它是乡村移民到城市的结果，这些移民热切地希望抛弃他们随身带来的民间文化。随着增加闲暇时间内娱乐休闲活动的比重的承诺，工作时间之外的分配的闲暇界限和文艺活动得到了扩

展，这迫使建立一种适应于这种新客户需要的冒充的文化。庸俗艺术的出现填补了这一真空；城市工人们，无论是在工厂还是在办公室，通过对闲暇剩余时间的强烈开发利用来弥补他们个人自主权的缺失，（他们）把对个人身份认同的寻求转向了象征和情感体验，这种体验现在被解释为专门针对闲暇的体验。但是，总的来说，因为这种再创造（这个“再”字实际上重建了“创造”这个词的原义）的根本逻辑就是系统的合理化效率（指庸俗文化有助于提高整个工业生产体系的运作效率）。人们的这些需求（指文化）与对生产资料的需求意义相当：文化的再生如同商品的复制。在他那些文化视野局限于庸俗艺术的同辈人之中，格林伯格察觉到，主体性被反映在并且陷入了大众生产那毫无生气的逻辑之中：早在个体消费者在小型画报、流行音乐、庸俗小说以及舞台和电影通俗剧中遭遇到其商品之前，想象、思想和感觉都已被机器操控了。

由于这个原因，艺术家——从这个术语的任何有关天才的意义上来说——不要指望在他们的顾客中有观众——除了那些特权阶层中有教养的成员之外——能保持前现代人的独立趣味。他直截了当地说：

普通大众对发展进程中的文化多少有些冷漠……没有文化可以脱离社会根基而发展，也没有文化可以离开一份稳定的收入而发展。就前卫艺术而言，这种文化是由社会统治阶级的精英阶层提供的，它自认为可以与这个社会一刀两断，但事实上却总是维系着脐带关系。<sup>17</sup>

根据这一分析，这一点也不奇怪，即将现代主义与大众文化的关系设定为无情的对抗。然而，问题依然在于，现代主义精英阶层观众在任何一个方面都赞同社会秩序要为文化危机负责，唯独艺术除外。早期现代主义理论——阿多诺的名字之于现代音乐就像格林伯格的名字之于视觉艺术——隐含的论点是：一种对抗性艺术与对非对抗性艺术更有好感的公众之间的矛盾，如果不能被超越的话，至少也应该在严格、自主的艺术实践中被搁置起来。

（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）



#4

注释：

14. 对于那时候这个位置最有说服力的陈述，参见克雷格·欧文斯《寓言性冲动：走向一种后现代主义理论》，1980年秋季，10月13日，第79页。我很高兴说，当欧文斯在他对曼哈顿下东区美术馆的繁荣景象的评估中提出观点时，这种对话依然在持续。参见《孩子气的问题》，载于《美国艺术》，1984年夏，第162-163页。

15. 参见格林伯格《前卫与庸俗》，载于《论文集1》，第6页。

16. 参见格林伯格《走向新的拉奥孔》，载于《论文集1》，第32页。

17. 参见格林伯格《前卫与庸俗》，第10-11页。

3  
毕加索  
男子与吉他  
油画  
1912

4  
毕加索  
大提琴与葡萄干  
油画  
1912