



# 《艺术与物性》对剧场性的批判

## Criticism of Theatricality in Art and Objecthood

迈克尔·弗雷德 译者：沈语冰、张晓剑 Michael Fried Translators: Shen Yubing Zhang Xiaojian

《艺术与物性》对剧场性的批判[此文为弗雷德《艺术与物性：论文与评论集》的导论“我的艺术批评家生涯”的一个节选部分，是作者在1990年代编辑此书时对1967年《艺术与物性》一文的回顾性评述，呈现了其中要点。《艺术与物性》全文，请参见弗雷德：《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。]

关于我的《艺术与物性》对极简主义剧场性的批判，现在来看还真不知道说些什么。没有必要在这里重复这一批判的细节。不过有些要点值得一说。

1. 该文主要是通过对三位主要的极简主义，亦即实在主义人物——唐纳德·贾德、罗伯特·莫里斯及托尼·史密斯的系列文本的分析来展开的。不过其主要动机，首先与我前些年对实在主义作品及其展览的体验有关，特别是与我在各个艺术家个展上反复出现的那种感觉有关：实在主义的独特效果即场面调度（mise-en-scene）（莫里斯与卡尔·安德烈精于此道）。正

如我1987年在狄亚艺术基金会（Dia Art Foundation）的一次谈话中说过的，他们的布展方式似乎必然会为其观众提供一种高度的感知经验，我想要理解这种必定成功之策的性质，因此在我看来一定是非艺术的（我应当说是非现代主义的）效果。我很快就意识到，这种效果的基础是，作品及其布展方式[在某种意义上布展方式也是作品，正如蒂埃里·德·迪弗（Thierry de Duve）所说的那样]都在以一种与晚近我最为欣赏的绘画与雕塑的表现及呈现模式正好相反的方式，诱惑观众，并将他们包括在内。而这一点导致了另一个断言，即高级艺术中的当下时刻是以实在主义者的“剧场化的”情境工作方式，与我所赞美的激进抽象艺术家们的“反剧场化的”绘画与雕塑之间的不可调和的冲突为基本特征。

2. 这一冲突景象的另一个来源是对我在《形状之为形式》中所得出的结论的认知，也就是，实在主义者的作品旨在突显物性并将物性实体化，而我所赞美的抽象绘画与雕塑则寻求以这样那样的方式瓦解物性或

实在主义者的作品旨在突显物性并将物性实体化，而我所赞美的抽象绘画与雕塑则寻求以这样那样的方式瓦解物性或中立化。就绘画来说，反对物性的斗争主要是在形状的媒介中，并通过形状的媒介来实现的（我已经说过）；而谈到卡洛的雕塑，被引用在《艺术与物性》一文中的手法，则主要是句法的手段，是与大自然的巨大反差，以及对姿态效验的模仿。

将物性中立化。就绘画来说，反对物性的斗争主要是在形状的媒介中，并通过形状的媒介来实现的（我已经说过）；而谈到卡洛的雕塑，被引用在《艺术与物性》一文中的手法，则主要是句法的手段，是与大自然的巨大反差，以及对姿态效验的模仿。（不幸的是，我在继续强调卡洛艺术的句法性质前，引用格林伯格论新雕塑时所说的新雕塑提供了“物质是无实体的、无重量的，只像一个幻象一样存在”的幻觉，从而模糊了这一主题。）我还说卡洛的雕塑“像某种音乐和诗歌，它们是通过人类身体的知识而被拥有的，它又是如何通过无数种方法与模式，来制造意义的……仿佛我们言行的意义可能性本身才使得他的雕塑成为可能”。这一点相当含糊，正如我断言卡洛的雕塑模仿了姿势的效验一样。但是，特别是根据我先前对卡洛艺术之唤起身体性的讨论，更不必说我随后的论文《安东尼·卡洛的两件雕塑》（包括对上面引用过的《深蓝》的讨论），以及1969年海华德画廊回顾展目录导论（在那里，我过多地陈述了身体在他的作品中的作用），那么，至少这意味着，我是无法被指控为否定身体而赞美将观众想象为“飘浮在作品面前的单纯光线”的。（20世纪60年代，还有别的前沿艺术批评家像我那样喋喋不休地强调身体的重要性吗？我一个都想不到。）然而，关键点在于，在写过《形状之为形式》后，我有一个越来越强烈的感觉，即在与物性的斗争中，有什么东西的处境更加危险。不久我就感到这个东西更加关

注作品与其观众之间的关系的话题。（莫里斯的《论雕塑》坚持这一点。）我继续论辩道，实在主义者对物性的突显及实体化，变成了一种新型的剧场（theater），而现代主义寻求否定物性的律令，则表达了对各式各样剧场的根本厌恶。（我对实在主义者诉诸观众身体的批判，并不是说艺术中没有身体本身的位置，而是说实在主义将身体戏剧化了，无休无止地把它放在舞台上，使它变得可怕或透明，让它空心化，令它的一切表现都变得僵死，否定了它的限度，某种意义上也否定了它的人性，如此等等。我或许已经说过，在实在主义的身体中有某种含混不清的怪物似的东西。）

3. 正如该文说得非常清楚的，我把那些东西视为新近的（recent）发展。比如，我写道：“只是在最近几年，物性才成为现代主义绘画的主题。然而，这并不是说在当下的形势出现之前，绘画或雕塑，只是物品而已。我认为，说它们干脆不是物品，也许更接近真相。将艺术品视为单纯物品的风险，甚至可能性，过去都不存在。而这样一种可能性在1960年前后开始出现，这一事实主要是现代主义绘画内部发展的结果。”我还写道，“剧场如今已成为艺术的否定”（强调是眼下加的），总的来说，这强烈地暗示了盛期现代主义与剧场性的斗争本身也是新事物。但是，我对布莱希特（Bertolt Brecht）及阿尔托（Antonin Artaud）的引用，还暗示了剧场性成为戏剧界的一个话题，已有好几十年了。随着我后来论18世纪

1. 罗伯特·莫里斯（Robert Morris, 1931-）的展览 2012  
2. 无题 唐纳德·贾德 1963  
3. 无题 罗伯特·莫里斯 1965-66



中叶到19世纪60与70年代马奈及印象派的诞生之间的法国反剧场性传统的著作出版，人们太容易就作出以下假定了：首先，我认为，剧场性与反剧场性之间的斗争对于从18世纪中叶直到眼下的绘画来说仍然具有重要意义。其次，我同意狄德罗及其他反剧场性的批评家对介于格鲁兹与马奈（以及稍早）之间的画家的负面或正面的评价。这两个假定都是错误的，而且只能建立在对我的书的粗心的阅读之上。不过，我想将我的艺术批评与我的艺术史写作的关系问题的讨论，推迟到本导论的第三部分。

4. 从历史回顾的角度看，《艺术与物性》对它所描述的种种发展的把握，既是正确的，也是错误的。一方面，似乎清楚的是，实在主义确实代表了与现代主义的断裂，就它开始诉诸观众的角度而言。事实上，后来那些与《艺术与物性》争吵不休的评论者，在那一点上与我的意见一致；但正是在这里，他们激烈地不同意我对极简主义剧场性的评价。也就是说，我的论辩的基本术语并没有为我的批评者们所触及，从《艺术与物性》所激发的对抗来看，这是一种不寻常的状态。另一方面，以我的观点看，我的论文完全没有后来的事件所证明的那样悲观；我似乎没有料到那样的可能性，即数年之后，我所赞美的艺术会被一种多多少少公开的剧场化的产品与实践的雪崩彻底淹没。

然而，重要的是要认识到，20世纪70与80年代的剧场性的极端繁盛，伴随着有关艺术价值问题本身的概念或理论的危机。正如我在《艺术与物性》一文中所说的：“品质与价值的概念——就这些概念对艺术来说非常重要而言，还有艺术概念本身——只有在各门艺术内部（within），才是有意义的，或者说是完全有意义的。而位于各门艺术之间（between）的东西，就是剧场。”随着对盛期现代主义绘画与雕塑重点的大规模背离，不仅新的实践者们被驱向更为公开的剧场式的干预，而且价值或品质或信念的概念本身也失去了与正在流行的东西的联系。贾德的断言预见了一点：“一件作品只需要有趣。”对此，我在《形状之为形式》和《艺术与物性》中都予以了争辩。以同样的精神，不过带着更强的计划性，哈尔·福斯特（Hal Foster）在1987年评论道：“《艺术与物性》中有一行非常重要，即绘画必须激发人们的信念。而现在，我这一代人（哈尔·福斯特生于1955年）有新意的艺术的一个基本动机，恰恰表明它并不激发人们的信念——它干扰人们的信念，使信念失去神秘感：它不是表面看上去的那样。”在别处，哈尔·福斯特运用与马塞尔·杜尚（Marcel Duchamp）对艺术的惯例性质的最初解释相关的术语，来刻画这种后现代冲动：

艺术干预的意图不再是确保艺术中一种先验的“信念”及其体制，而是对其规则和章程实施内在批判。事实上，这最后一点可以被视为形式主义-现代主义艺术与前卫主义-后现代主义艺术之间的一个临时性区分：“激发信念”对抗“布满疑云”；“追求本质”对抗“揭示条件”。

“品质”……作为一套规范的过分要求，被代之以作为标准的“有趣”，因此，艺术不再被看作是一种正式的历史主义的优雅的发展（所谓“追求纯粹、抛弃多余”），而是一种结构性的历史否定（所谓“作为一个艺术家，我如何才能拓展我接受的艺术范式的美学和意识形态边界？”）。在这一点上，批判性探索的对象不再是一种媒介的本质（哈尔·福斯特是在格林伯格的意义上说的，而不是在我的意义上，不过，如果这个命题倒过来正确的话，那么这一点对他的论辩来讲就没有什么差别），而是在当下，“一件作品的社会效果（功能）”。或许更为重要的是，艺术干预的意图不再是确保艺术中一种先验的“信念”及其体制，而是对其规则和章程实施内在批判。事实上，这最后一点可以被视为形式主义-现代主义艺术与前卫主义-后现代主义艺术之间的一个临时性区分：“激发信念”对抗“布满疑云”；“追求本质”对抗“揭示条件”。

换言之，我称之为价值观念的危机的东西，已经被福斯特描绘为（并不是没有理由地）一套关切被另一套完全不同的关切所

取代。不过，问题在于，我的问题是，一种能“布满疑云”或“揭示条件”或“干扰信念”或“让信念失去神秘感”的成就，最终能有多么深刻或有力或有意义啊？我甚至还会说，那会有多么困难啊！？换种说法，当我所描述的现代主义事业被福斯特的“内在批判”所取代的时候，有多少东西失落了？再一次诉诸一个有名的难题：托尼·史密斯深夜行驶在还没有修好的新泽西州的收费公路上，得到了一个不容置疑的结论：“我心想，”史密斯说，“应该清楚的是，这是艺术的终结。打那以后，大多数绘画看上去都只是漂亮的图片。没有办法给它（他似乎是指汽车夜行这事）加上框，只能体验它。”（我在《艺术与物性》一文中引用并讨论过）这或许是揭示条件的典型的后杜尚立场，这到底有多少分量？为什么任何非艺术经验的经验都得被当作是揭示了艺术的终结？一个壮丽的落日景象或是核爆的经验也是对艺术终结的揭示吗？如果不是，为什么不是？“看上去像图片”的绘画，甚至是现代主义绘画，有什么错呢？史密斯所坚持的“加框”与“体验”之间的对比，站得住脚吗？[在格林伯格的词典里，没有一个词比

1. 黄色秋千 安东尼·卡洛 1965
2. 桌上雕塑 安东尼·卡洛 1967
3. 钢板喷漆 325 × 325 × 325 cm 托尼·史密斯 1962



“体验”（或经验）更神圣了。]

5. 《艺术与物性》的最后一个难题关乎时间的主题。在该文的最后一个段落，我断言，实在主义感性对固执于时间中的经验着迷，更宽泛地说，绵延的“在场”（presentment），“时间本身（仿佛是某种实在主义的对象）的“在场”，对这种新感觉来讲非常重要。在这里，我也将它与我所赞美的现代主义绘画与雕塑进行尖锐的对比。“人们对（现代主义绘画与雕塑）的经验似乎没有绵延，”我写道，“不是因为人们事实上根本不是在时间中体验一幅诺兰德或奥利茨基的画，或是一件大卫·史密斯或卡洛的雕塑，而是因为无论在任何一个时刻，作品本身都是充分地显示自身的……正是这种持续而又彻底的在场性（presentness）[我采用的术语，以便跟实在主义的“在场”（presence）进行对比]……似乎达到了它自身的永久创造，以至于人们可以将它当作一种瞬间性（instantaneousness）来加以体验，仿佛人们只要再敏锐些，那么，一个单纯的瞬间就足以令他看到一切，体验到它的全部深度与完整性，被它永久说服。”

对德·迪弗——他赞同我的观点，即极简主义作品“是一种时间的艺术”（“就像戏剧”，他又说）——而言，我对在场性的召唤使我成了“从莱辛经沃尔夫林直到格

林伯格的唯美主义者当中的最后一个，他们都在绘画的瞬间时空中寻找造型艺术的特殊本质”。更为宽泛地，德·迪弗论证道，实在主义对绵延的强烈关切——在罗伯特·莫里斯的作品里这一点发展得最明显——给古典和现代主义美学的基本教条以“致命一击”。但是，首先我得说，我对非还原论的现代主义辩证法的全盘坚持，与存在着“造型艺术的特殊本质”的说法本身相冲突。其次，我对实在主义与现代主义之间的斗争的解释，发生在德·迪弗所说的“致命一击”之前。更精确地说，我的《形状之为形式》、《艺术与物性》中的论辩的一条主要线索是说，实在主义是在现代主义内部，作为对现代主义辩证法的误读而产生的（从理论上来说，格林伯格早在《现代主义绘画》、《抽象表现主义之后》中已经有了这样的误读）。这意味着，在晚近现代主义绘画与雕塑（主要是绘画）史的某个时间点上，对实在性与绵延（还有对永久性，对封闭的抗拒）的突显与实体化，是作为内在诱惑冒出来的。如今，有必要使现代主义艺术认识到这一点，并采取积极的措施来拒绝并加以痛击。“已经清楚的是，”我在《形状之为形式》中写道，“实在主义的感性本身乃是现代主义绘画自身发展的产品或者副产品，更准确地说，是日益明确地承认基底之实在特征——这种承认处于现代主义绘画发

在每一个瞬间，对现代主义绘画或雕塑的观众的要求，都在全盘更新，仿佛正是它构成了其表现性的条件。同样，观众对作品的严肃性的信念，即其“品质”，从来不会在一瞬间，或者说只会在一瞬间从其怀疑的可能性中解救出来（这是一种强烈的现代主义状态）；信念——恩典——必须一次又一次地得到确证，就好像是持续不断地由作品本身，同时也是在观众自己的体验行为中，一次又一次地得到确证一样。

展的核心的产品或副产品。”这不是说，“内在”与“外在”可以被完全区分开来。《艺术与物性》还说道：

实在主义感性，乃是……对迫使现代主义绘画瓦解其物性的那同一个发展过程的回应，更确切地说，那同一个发展过程可被一种已然剧场化的、（从最坏的角度说）已被剧场腐蚀或颠覆的感性——也就是用剧场化的术语——加以不同看待。同样地，迫使现代主义绘画击溃或悬搁其自身物性的，不仅是内在于它自己的发展过程，而且是同一个总的、无所不在的、带有传染性的，首先腐蚀了实在主义感性的剧场性；正是在这种剧场性的控制中，刚才所说的发展过程——以及一般意义上的现代主义绘画——才被视为只不过是—种不令人瞩目的和不在场的剧场类型。正是打破这种控制的需求，使得物性成为现代主义绘画的一个主题。

在显而易见的意义上，将剧场性刻画为外在于现代主义与实在主义的腐化力量，与强调内在冲突是相左的。但是在另一个意义上，它通过将现代主义与实在主义置于同一个立足点，从而强化了那种强调：何以一个与剧场性作斗争，而另一个却顺从于它？

不管怎么说，《形状之为形式》及《艺术与物性》中所说的现代主义与实在主义之间的冲突，不能被重新描述为一桩简单的取代与解神秘化之事，仿佛随着斯特拉的纯黑色画的到来，现代主义绘画事实上已经不仅被实在主义接替，而且也被它宣布无效，从而走向终结（斯特拉本人拒绝从那样一个角度来看待他的画）；在实在主义对物性与时间的拥抱中——也由于它那坦率的适应情境的性格——它被设想为不仅奠定了艺术制作的一种新范式，而且是一种更加“当代的”（亦即非先验的、具体化的、外化的、熵的、分裂的、去中心的）主体或自我的新模式。事实上，一种内在冲突的感觉激励着我的论文修辞框架的那种明显的神学影子：《艺术与物性》以一段引自佩里·米勒（Perry Miller）论乔纳森·爱德华兹（Jonathan Edwards）的精彩之书的题词作为开始，又以两句迅速成名的句子作结（不管怎么说，第二句是出了名了）：“我们中的大多数或全部，都是实在主义者。在场性则是一种恩典。”至于那段题词，它引自爱德华兹在其日记中的文字：“‘我确

信，世界每一秒都在更新；万物的存在瞬间消逝，瞬间更新。’‘不变的信念是，’米勒评论道，‘我们每一秒都能看到上帝的同一个证据，正如我们应该看到的那样，假如我们看到过他最初的话。’”我想让这段题词当作在场性概念的一个注解，特别是看作一种暗示，即我对那个概念的使用中存在着的危险，是某种不同于单纯瞬间性的东西（不管它如何界定），因此，碰巧的是，这就是为什么忠实地复述德里达（Derrida）对胡塞尔的（Husserlian）“现在”所作的解构，并没有对我的论辩产生后果的原因。（请注意我在上面引用的段落中对涉及“仿佛”的修辞的依赖，而这本身就应该排除从字面上去理解瞬间性的可能，不妨这么说。）如今我会说，我的观点是，在每一个瞬间，对现代主义绘画或雕塑的观众的要求，都在全盘更新，仿佛正是它构成了其表现性的条件。同样，观众对作品的严肃性的信念，即其“品质”，从来不会在一瞬间，或者说只会在一瞬间从其怀疑的可能性中解救出来（这是一种强烈的现代主义状态）；信念——恩典——必须一次又一次地得到确证，就好像是持续不断地由作品本身，同时也是在观众自己的体验行为中，一次又一次地得到确证一样。

这段题词的另一个特征是其显而易见的“崇高”，这意味着，《艺术与物性》从一开始就不能从（好的）美的与（差的）崇高的之间的隐含着的对比角度，来加以读解。我并没有说，那时我就已经充分地理解了这一点；要是有人问过我这个问题，我也许会同意后面那个等式，哪怕仅仅因为受到史密斯的夜行故事，或是在同一个访谈中他关于纽伦堡巨大的军事操练基地所说的东西那明显的“崇高”内涵的冲击。不过，我实际上所写的东西超越了那个框架（特别是，我的框架超越了那个框架）。

1. 播撒 肯尼思·诺兰德 1958
2. 地界 肯尼思·诺兰德 1960
3. 正午 安东尼·卡洛 1960