
May 2021

T. J. Clark's Logic of "Negation" and the Practice from an Opposite Perspective in Social Art History

Haoyang Li

Follow this and additional works at: <https://tsla.researchcommons.org/journal>



Part of the [Chinese Studies Commons](#)

Recommended Citation

Li, Haoyang. 2021. "T. J. Clark's Logic of "Negation" and the Practice from an Opposite Perspective in Social Art History." *Theoretical Studies in Literature and Art* 41, (3): pp.146-156.
<https://tsla.researchcommons.org/journal/vol41/iss3/16>

This Research Article is brought to you for free and open access by Theoretical Studies in Literature and Art. It has been accepted for inclusion by an authorized editor of Theoretical Studies in Literature and Art.

T. J. 克拉克的“否定”逻辑与社会艺术史的逆向实践

李昊阳

摘要: 社会艺术史是当下英语世界里最为流行的艺术史写作方法之一。作为社会艺术史写作旗手的 T. J. 克拉克, 将“意识形态”“阶级”“生产”等话语引入早期法国现代艺术史的写作, 在意识形态、社会语境之间探寻“视觉—语境”的关联性阐释。有意思的是, 在社会艺术史发展如日中天之时, 他并未沿此深入, 而是提出现代艺术的“否定性”判断。该观点一经出笼, 随即引发艺术写作界(理论、批评、艺术史)现代艺术理论和史学切入之间的激烈争论与反思。论辩中, 克拉克又不断地对“否定性”阐释进行修正更变, 从而塑造出独特的话语机制, 驱动了社会艺术史的逆向建构, 成为西方现代美学演进的重要逻辑和内生动力。

关键词: 否定性; 社会艺术史; 现代性; 艺术写作;

作者简介: 李昊阳, 西南大学美术学院博士生, 主要从事西方艺术史学史与美学理论研究。通讯地址: 重庆市北碚区天生路2号西南大学美术学院, 400715。电子邮箱: dabrown@foxmail.com。本文系国家社科基金项目“‘十月主义’与当代西方美学演进的逻辑研究”[项目编号: 19BZX128]的阶段成果。

Title: T. J. Clark's Logic of "Negation" and the Practice from an Opposite Perspective in Social Art History

Abstract: Social art history is one of the most popular approaches to writing art history in the English-speaking context. T. J. Clark, who has been viewed as the leading scholar of social art history, introduced such discourses as "ideology," "class," and "production" into the writing of early French modern art history, seeking to interpret the relation of "vision-context" between ideology and social context. It is interesting to note that, when the social art history was in its heyday, Clark did not continue on its path, but proposed to "negatively" evaluate modern art. Once published, this view immediately triggered in the field of art writing (theory, criticism, art history) a fierce debate and reflection between modern art theory and historiography. During the debate, Clark constantly revised and changed the interpretation of "negation," thus shaping a unique discursive mechanism, which has driven the construction from the opposite position in social art history and become an important logic and endogenous force in the evolution of modern Western aesthetics.

Keywords: negativity; social art history; modernity; art writing

Author: Li Haoyang is a Ph. D. candidate at the School of Fine Arts, Southwest University. His research areas cover Western art history and aesthetics. Address: School of Fine Arts, Southwest University, No. 2 Tiansheng Road, Beibei District, Chongqing 400715, China. Email: dabrown@foxmail.com This article is supported by the General Project of National Social Sciences Fund (19BZX128).

“社会艺术史”从20世纪70年代初开始流行, 实际上是激进或批判艺术史的一个代名词(Harris, *The New Art* 7)。社会艺术史写作的旗手 T. J. 克拉克通过对图像的精读来揭示“阶级”在艺术作品中是如何显现的, 并将马克思主义关

于“生产”“意识形态”的话语引入艺术史的讨论。艺术史开始突破传统学科视域和局限, 关注政治与社会现实, 这引发了新的学科争辩和反思。1980年, T. J. 克拉克与彼得·沃伦(Peter Wollen)在英国《银幕》(*Screen*)杂志上的互动与争论引发

了“银幕理论”与社会艺术史之间的有趣对话。^①这一争论缘起于克拉克有意识地将一种“拒绝表示”的主张与银幕理论中的“非认同性实践”(dis-identificatory practices)区分开来,^②而这一区分造成了此后围绕否定实践逻辑所展开的更广泛的辩论。这些论争不仅触发了“现代性之争”,也同步呈现出了一种基于“否定性”的逆向史学实践。实际上在《现代生活的画像:马奈及其追随者艺术中的巴黎》(*The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers*)中,克拉克就已指出将《奥林匹亚》在“过渡”(transitions)中所体现的“不一致”称作“平面性”或“扁平化”并不十分正确,而这种过渡应该是比物理状态,或至少是媒介状态,更为复杂的东西(克拉克,《现代生活》188)。而他在1982年发表于美国《批评探索》(*Critical Inquiry*)杂志上的《格林伯格的艺术理论》(“Clement Greenberg's Theory of Art”)一文中,则进一步明确了一种“复杂的东西”就是现代艺术中的“否定实践”。

一、否定:作为“意识形态”的媒介共谋

T. J. 克拉克的否定性观点是以后现代的知识路径来阐释法国早期现代主义艺术。原本,现代主义和后现代主义再现理论是一脉相承的,主要在两个领域展开:一个领域是媒介美学,即对媒介自身(媒介扩张)的不断论证,从克莱夫·贝尔、克莱门特·格林伯格到迈克·弗雷德(Michael Fried),再到罗萨琳德·克劳斯(Rosalind Krauss),他们勾画出现代主义到后现代主义的媒介扩展史;另一个领域是政治、文化或者意识形态语言的能指化,也就是意识形态和社会文化不断地符号逻辑化,这里就包含了德里达、福柯,也包括了克拉克(高名潞 300)。在克拉克看来,法国早期现代艺术便是资本主义文明的图像“景观”,“资本主义市场的巨大内在张力——它入侵并重构了整个自由时间、个人生活、休闲以及个人表达的所有领域[……]它表明商品生产的一个新领域——市场化、商品的生产化——这个领域的所有社会实践都很自然地涉及日常生活”(Clark, *The Painting* 9),因此,他笔下的早期现代艺术成为资本主义意识形态全面入侵人类生活的图像表征。

在《现代生活的画像》中,克拉克使用的“景观”概念源自“情境国际”(Situationist International),它实际上是一种马克思主义观念来修正资本主义的理论的尝试,带有居伊·德波(Guy Debord)在《景观社会》中使用的图像化、符号化的情境主义隐喻特征(《现代生活》34—35)。这样,“景观”就成了一个意识形态话语或阶级符号。在“奥林匹亚的选择”这一章节中他又宣称“赤身裸体是阶级的一个强有力的标志”(《现代生活》198),这些符号都成为论证“平面性”和“扁平化”背后那个“更为复杂的东西”(否定的实践)的主要论据。那么,这是不是意味着在“现代性之争”以后,其作品中暗含的一种整体性否定的“乌托邦”也可以被理解为某种符号呢?答案是肯定的。法国学派和德国法兰克福学派都关注艺术与消费社会的关系,都试图在传统马克思主义的意识形态与经济基础的对应结构中找到一种中介,以解释资本主义社会中艺术生产的本质(高名潞 341)。而在《告别观念:现代主义历史中的若干片段》(*Farewell to an Idea: Episodes from a History of Modernism*)中评介利西茨基(El Lissitzky)的艺术时,克拉克就认定“宣传布告牌上的乌托邦是与之不同的。生产已让位于消费。消费证实是在资本主义的环境中唯一的乌托邦景象”(克拉克,《告别观念》394)。此处,“乌托邦”的隐喻是明显具有意识形态与艺术表意之间的中介功能的。“否定性”正是以这样的方式存在于克拉克的文本中。

在艺术史的编年话语中,解构主义、后结构主义、语言学以及符号学等研究方法的介入是“语言转向”在艺术史学研究中的一种侧面呈现,也是催生“艺术史的终结”等论断的重要因素。而“对于一部艺术史死亡的思考,当然不是去预言艺术史学科的终结。我们的主旨在于摆脱关于艺术的历史性陈述这一既定的模式,这种解脱经常是在实践中获得的,但我们却很少对此加以思考”(贝尔廷 267)。所谓“艺术的历史性陈述”其实是传统的艺术史方法论在解释现代性历史的过程中产生了新的焦虑,如同哈尔·福斯特(Hal Foster)认为前卫艺术存在一种“回归”(return)一样,艺术史的写作也是断然不能与现代性的基本实践话语决裂的,克拉克的社会艺术史范式不仅通过“中介”来消解了“艺术”与“社会”的对立,

摆脱了“历史性陈述”的既定模式,更重要的是,他限定了艺术史写作的媒介核心。无论是经典著作《告别观念》还是后期的《毕加索与真理:从立体主义到格尔尼卡》(*Picasso and Truth: From Cubism to Guernica*)、《人间乐土:绘画和未来的生活》(*Heaven on Earth: Painting and the Life to Come*)等艺术史专著都把图像精读放在了一个关键位置上,并从中解析出了意识形态符号,这也成为他后期的艺术史写作与阿诺德·豪泽尔(Arnold Hauser)的“艺术社会史”范式最本质的区别。

关于这个问题的讨论,我们无法绕过一个典型而又极端的例子:2006年出版的《瞥见死神:艺术写作的一次试验》(*The Sight of Death: An Experiment in Art Writing*)。此书通过日记体的方式详细记录了克拉克本人对尼古拉斯·普桑(Nicolas Poussin)两幅作品观看体验的变化过程。他站在观察者的立场,以一种革命性的艺术写作方式彻底揭开了自罗兰·巴特的“作者之死”以来解构主义“误读”的潘多拉魔盒。从文本上来看,克拉克虽然没有把“否定实践”这一媒介逻辑用书面形式呈现出来,但当我们仔细地将此书写作前后的态度作一次对比就会惊奇地发现,这既不是传统图像阐释的回归,也不是审美惯例的颠覆,而是对传统艺术史书写单一的、封闭的观察方式的否定,对媒介的这种极限拆解、修正的过程正是一种“否定实践”。

《瞥见死神》中所呈现的不断“误读”、修正、阐释说明了图像是不能被解释的,在章节“4月9日”中他写道:

不妨让我们假设,《蛇》的主题乃是自然之中的具体自然状态,以及人所活动的空间的状态,尤其是人类制造意义与象征的能力和局限。普桑并没有以一堆分析命题的形式来思考这些问题。他的思考乃是某种特定的平衡、特定的阐释、特定的光影对比[……]当然这些手法都是可解释的(否则我浪费之前几百页干什么?万事万物都是可解释的),但它们不能被解释,也无法有效地存留于记忆中。这也就是这些东西一遍又一遍召唤我回来的原因。(克拉克,《瞥见

死神》191)

对于这样一种“观察者”(observer)的身份,乔纳森·克拉里(Jonathan Crary)有过详细的阐述,还试图从“视觉史”(history of vision)的维度来剥离现代性问题。他认为“在任何特定的历史时刻,决定视觉的不是某种深层结构、经济基础或世界观,而是在一个单一的社会表面上由不同部分组成的集体机能”(Crary 6)。这就很好地解释了画面“无法有效留存于记忆中”的矛盾,也说明在复杂的观看机制当中一种媒介(中介)共存在的必要性。因此在视觉形成与图像转换为阐释性的语言之间该如何串联的问题上,克拉克需要不断“修正”“误读”,来拆解出某种意识形态特征。而这种观察机制和艺术写作模式正是建立在他的“否定性”原则和基础之上的。当然,基于其社会艺术史的惯例,他再次重申了“政治”的必要性:

这并不意味着艺术批评家就应该挥舞双手与图画的神圣不可言说性缠在一起,他们只是应该好好想想,为什么有些视觉符号易于用文字表达,有些则不然?还应该好好想想,这种难言性是否指向了某种伦理的或政治的含义——我们是否最好称之为抵抗性,而非难言性?这就再次把我们带到了图像的政治表现形式上来。(《瞥见死神》191)

显然,克拉克秉承了马克思主义的基本立场,“他不仅承认意识形态的独特功能,而且坚持认为,艺术作为意识形态的一部分(但又不等同于意识形态)对社会现实既有遮蔽,又有揭示的作用”(沈语冰 15)。这些凸显了图像所承载的政治隐喻和话语张力的文本正是最好的例证,他在该书序言中声称自己对于制造了《受折磨的权力》和《瞥见死神》二者之间的鸿沟并不遗憾,甚至认为“这种撕裂,即承认‘政治’与‘美学’乃是永远无法结合起来的一体两半,要比当下左翼学院派通行的那种二者只能选其一的论述高明得多”(《瞥见死神》序 1—2)。这暗示图像符号中包含的意识形态和政治含义在其看来是通用的媒介,是可以从个案延伸到普遍性的一种特征。除

此之外,更值得注意的是,这也是“图像转向”在艺术史中呈现的一个核心问题。图像转向是对图像的一种后语言学的、后符号学的重新发现,并将图像视为视觉、机器、制度、话语、身体和比喻之间复杂的互动(米歇尔 7)。而视觉再现已经不再仅限于感知对象,也不单是语词和图像的关系,而是这个关系背后所折射的社会权力和人的价值观系统(高名潞 502)。这意味着“语言转向”和“图像转向”两种趋势同时在社会艺术史中的再现,也预示着 T. J. 克拉克的社会艺术史范式已从艺术史学科的边缘走向了学术争论的中心。

除了豪泽尔以外,斯威特拉娜·阿尔珀斯(Svetlana Alpers)和迈克·巴克森德尔(Michael Baxandall)等艺术史学家也都曾将艺术放在社会学的知识框架内研究。而在艺术的研究领域中,社会学的分析通常以关注集体现象为出发点,其操作过程经常演变为对独特性的批判,把艺术还原为一种超越个体的结论(海因里希 7—8)。T. J. 克拉克的社会艺术史范式恰恰与这一过程相反,他习惯对个别现象进行深入的探讨,以一种漫谈式、笔记式的艺术写作解释艺术惯例和社会秩序。在一些学者看来,他之所以努力以一种准—自动的、碎片式的、开放性的、以过程为导向的方式来进行写作,是因为他希望这能在某种程度上效仿真正的视觉图像的非线性的、晦涩而不透明的特性,并以此来揭露言语和视觉之间的距离(诸葛沂 152)。当然,这并不意味着他放弃了调动诸如政策文件、信笺、文学描述等资源,克拉克眼中的图像符号不是纯形式的,它仍然是某种阶级意识的映射。在克拉克眼中,社会艺术史成为最能集中艺术史学科能量的方式,这种方式可以将旧的争论包装成更新颖、更切实可行的命题,并重新焕发生机(Wallach 75)。

“否定实践”这一术语既被克拉克用作现代性的解析方式,同时又作为一种内在驱动力,投射出一种对艺术史写作的逆向建构与尝试。这一实践方式也正是哈尔·福斯特在“反美学”(anti-aesthetic)的语境中提到“抵制型后现代主义”时所寻求的,即“以反向实践(counter-practice)”的方式针对现代主义的官方文化,针对后现代主义的“错误典范”,“对传统进行精细解构,而不是流行或伪历史形式的工具性仿造;是为了对源头的批判,而不是回归它们。简言之,要寻求质疑而不

是利用文化符号,要探索而非隐藏社会和政治立场”(Foster xii)。

二、价值:在“否定生态”中寻找真实

如果社会艺术史的否定性批判逻辑存在的话,那么我们想知道的是,否定性背后是否存在某种哲学尝试呢?其实,克拉克对当代艺术理论和艺术史写作的重要影响在于他能很好地平衡认识论历史和艺术批评语境,但他似乎又像沃尔夫林等脱胎于文化史学的艺术史学者一样,会在寻找某个特定时期的艺术风格特征时“感到缺少可资辨别的词汇的苦恼”。^③为此,在 20 世纪社会艺术史的写作中,他与那些为了寻求更好语汇的尼采左派,始终依靠着尼采哲学带领他们前行。^④

对这一问题的深入挖掘,出现于 21 世纪以来的英国。2007 年 12 月,牛津大学罗斯金绘画与美术学院艺术史系教授马尔科姆·布尔(Malcolm Bull)在汤森中心举办了两场研讨会,题目为“社会虚无主义”。布尔在其先前发表的文章《反尼采在何处?》(“Where is the Anti-Nietzsche?”)中曾将尼采对一切传统价值的否定和对“所有价值的重估”进一步阐释为“价值的否定生态”(negative ecology of value)。布尔提出:

既然评价是不可避免的,那么评价似乎就是最后的价值。这就是为什么尼采认为价值生态将是他的虚无主义的最终结论。但事实并非如此。虽然价值最终可能是生态的,但这并不意味着它的生态是有价值的。不是肯定的价值生态创造了价值条件的可能性,而是否定的生态。(Bull 40)

我们发现,在克拉克的艺术写作中也存在这样一种重复式、渐进式的“否定生态”模式,这一方式更强调“否定”在其中能动作用的发挥。作为研讨会的评论员之一,克拉克并没有反对布尔提出的这一基本逻辑,他对布尔的文章有一段简短的回应:

显然,从想象人类历史的那一刻起,尼采就退缩了。当时,象征且制度性的

事情是,无能为力和备受压迫的人们掌握了人生价值的“是”与“非”,并让权力变得邪恶,让无能备受推崇。他退缩的原因很多,但某处核心是否定的信念,即政治和道德世界的图景是徒劳的(虚伪的谦卑),以及没有或者极少有积极作用的正义观念,他坚信这种正义观念对他人的权力和特权催生了怨恨。(Clark, “My Unknown Friends” 82)

可见,克拉克认为尼采对价值的评判,都基于一种客观的、被动的、绝对的否定,是一种“无价值”的坚持和虚无主义的断言。这就不难理解为何学者盖尔·德(Gail Day)认为克拉克对“否定”的关注“由来已久”。他在克拉克1969年的文章《资产阶级的死亡之舞》(“A Bourgeois Dance of Death: Max Buchon on Courbet”)中就找到了线索,认为克拉克那时就已关注到库尔贝、兰博和劳特雷阿蒙的作品是如何被艺术史回避的,尤其是当它们面对一种“摒弃的姿态”时。同时,他将这一关乎“否定”的讨论延展到“情境国际”时期的理论中,认为其既表明了“价值危机”,也暗含了“反对建制”的立场(Day 32)。因此,“否定”逻辑的轮廓也并非如我们看到的那样显在,这一语汇虽然是在针对格林伯格的“平面性”时才被正式提出的,但是他的“否定实践”“乌托邦”“虚无主义”“不确定性”(contingency)都另有一个隐匿的源头。

马尔科姆·布尔的“否定生态”理论不仅是对克拉克“否定性”观念的包涵性阐释,也从源头上化解了由“否定性”引发的一些分歧。克拉克虽然没有在评论中明确地指出是否赞同他的这种“否定生态”的论证逻辑,但在使用“虚无主义”绝对否定的前提这一点上,克拉克在其文章中早就表明了自己的立场。美国《十月》(October)杂志在1995年刊发了克拉克的短文《我说的所有关于杜尚的话:对本杰明·布赫洛的回应》(“All the Things I Said about Duchamp: A Response to Benjamin Buchloh”),他在文中写道:“我也希望在现代主义中心有一个否定和虚无主义的形象,一个对艺术作为一个范畴化和制度化的、无休止离心式质疑的形象。”(Clark, “All the Things” 142-143)他认为这种“自我复制的实践”会产生一种

“瞬间”(moment),并与一种“形式的、衔接的、意识到反身性(reflexiveness)”的传统美学划清界限(143)。如果这一所谓的“瞬间”是存在的,那么这必将导致一个循环的否定过程,这就与布尔的“否定生态”逻辑意外地重合了。在《告别观念》一书中克拉克也毫不避讳地挪用了尼采的“虚无主义”模式,他认为“虚无主义——意味着彻底地、一劳永逸地否定世界及其价值观(不只是世界当下恰好具有的价值观,而且是‘世界’与‘价值观’二者之间可以构想的任何关系)——希望这种否认可以医治内疚感和责任感。表面上看是愚蠢至极的否定,但一种愚蠢至极的否定得到的报应是另一种愚蠢至极的否定”(472)。这一方面暗示了克拉克在社会艺术史的写作中面对现代性问题的基本态度,另一方面,这种“否定之否定”也透露了他在刻意将建立在尼采的观念之上的“否定生态”与“现代性”的标准之间制造一次有效的缝合,以此回应先前“现代性之争”中迈克·弗雷德对其关于“现代性”论断的驳斥。

在T.J.克拉克后期的艺术写作中,尼采的影响越发突显。在2013年出版的《毕加索与真理》一书中,他通过立体主义的图式分析来梳理毕加索作品的历史及其演进过程,辨识艺术史中被误读的“怀疑”和超自然的真实。他不仅声称“尼采对真理和实在的讨论,是试图理解基督教失去力量后文化会发生什么的伟大尝试中的一部分”,以此暗喻自己在毕加索的作品中重新发掘、论证的某种真实,还指出“当代最深刻的悖论是,看似摧毁了基督教的东西(真理的意志,怀疑主义的传播),到头来却可能保留了其否认生命的中心”(Clark, *Picasso and Truth* 129)。这一尼采式的表达避免了“否定性”术语在艺术史的书写中构成一种自相矛盾的关系,在此基础上,克拉克进一步澄清了“否定”并不是一种消解艺术价值的力量,反而会达到像“悲剧的诞生”一样的效果——在疑问与否定中找寻到真实。

克拉克在书中一再提及,“《道德的谱系》最深层的目的是理解(同时意在推翻并追根溯源地探究)人类那种看似根基式的愿景:即否认世界,因为向往更美好的人生而贬损当下的人生,这种立场违背常识,远非现实的权力所能及”(Picasso and Truth 54)。他在表达某种否定立场之前,总是试图在尼采的文本中寻求支撑,对于立

体主义的精要阐释正是通过这种方式来实现的。克拉克认为如果高度立体主义不是真实的,那么它就毫无意义,它其实也在不断地与绘画的界线、绘画的趣味性、绘画有必要提供的愉悦进行谈判,从而摆脱分析的黑洞(51)。这是虚无主义带给克拉克艺术写作的启发,他将立体主义从一个难以认知的空间拖回对于实在的深刻判断。在谈到毕加索 1924 年的作品《吉他和曼陀林》时,他又连续地采用尼采式的逼问来拷问立体主义的价值:

用来形容这幅画的词汇就是这些吗?我对这幅画的钦慕溢于言表。它经受住了岁月的考验,我对它了解得越多,越觉得它震撼。它令人眼花缭乱,但这是真实的吗?是真实还是虚假?生动、有感染力、有说服力,是的,但确定不是以真假来论?它强有力地向我们呈现了一个“世界”,却又期待我们在看到它时能接受这一世界的难以置信?如果每件事物都能完全成为一种审美现象并从中汲取它的能量和特殊性,那么这就是它可能存在的或者应该存在的世界。
(*Picasso and Truth* 51)

克拉克如此开放式的艺术写作,亦是在反思曾经被艺术史忽略的超越个人的东西,而不是刻意去塑造自己特立独行的风格。其实在他看来,一种理想的画面整体构图不是简单地由拼装的碎片组成的,而是以某种方式先构成一种理想(世界),而后才在艺术生产中实现的。罗萨琳德·克劳斯对立体主义理想也有着相似的认识方式,她认为“拼贴画的问题在于通过在存在的位置建立话语,即建立在一个隐藏的起源之上的话语,一个由缺失所推动的话语,从而质疑了现代主义的目标”,并指出“这一话语的本质在于它通过一种系统呈现的两极选择的迷失不断地前行,并且是通过失去一个永远无法物化而只能再现的起源而建立的”(Krauss 38)。二者的论述角度不同,但是他们相似的理论指向,共同从源头为我们拨开了立体主义的迷雾,构建了一种真实。

在尼采看来,“一种摒弃一切的思想方式的结果或许就是一种肯定一切的实践”(449)。同

样,克拉克的“否定性”和社会艺术史的“实践”在一个史学构建的过程中也没有固执地坚持不变,而是间接走向了“否定”的对立面——对实在的肯定。这符合虚无主义的自由价值逻辑,即“如果生成是一个巨大的圆环,那么,每个事物就都是同样价值的、永恒的、必然的……在肯定与否定、偏爱与拒斥、爱与恨的一切相互关系中,仅仅传达出特定生命类型的一个视角、一种兴趣:一切存在着的事物都自在地肯定”(尼采 449—450)。也许正是在无法诠释立体主义世界的意义的时候,克拉克通过尼采的策略逐渐在立体主义艺术中发现了另外的美学价值。如果学界还在纠结“捍卫抽象表现主义”时他所谓的“一种愚蠢至极的否定得到的报应是另一种愚蠢至极的否定”是否过于极端,那么如此诗性的表达显然就舒缓了图像文本的精读在面对“现代性”时所遭遇的尴尬。

除克拉克以外,其他当代艺术理论批评家似乎都没有很好地驾驭否定生态之无意识的美学想象。哈尔·福斯特曾指出,像迈克·弗雷德、罗萨琳德·克劳斯和 T. J. 克拉克这样杰出的艺术史家,有不同的批评方法与动机,但他们共有一种对现代主义艺术深深的确信,那从某种程度上来说是一代人的信仰(福斯特 5)。而事实上这种信仰与尼采有着不可分割的联系,除了弗雷德和克劳斯在几部艺术史专著中大量引述尼采的描述之外,克拉克在进入 21 世纪之后的艺术写作中也直观地透露了这一特殊身份。他的文本中经常凸显“否定性”之不可或缺,而又始终拒绝给予它任何确凿的证明,因此若要探究这种认识论逻辑,我们需要从更深的层面去追溯社会艺术史的建构逻辑。

亚瑟·丹托(Arthur Danto)曾谈道:“即使在今天,我们几乎也不明白立体主义真是怎么回事,但我确信在布拉克和毕加索宣布他们对吉他惊人一致的感情之后还有许多值得玩味的东西。”(123—124)或许丹托的写作更多地关注哲学的思考,当谈及艺术的实在问题时就显现出一种对艺术“本质”的放弃。克拉克用“虚无主义”化解了这种情绪,重新思考寻找艺术真实的态度,因此在面对毕加索的立体主义时就显得更从容。他并没有陷入一种形式主义、历史主义和话语附庸的窘境,也从一个侧面佐证了艺术史并没有“终

结”，只不过在面对“现代性”难题时，艺术史学家们往往需要重新定位。

三、实践：作为“否定性”的话语机制

既然否定性是克拉克后期艺术史写作的核心，那么他是如何逐步将之与自己的写作实践相衔接的呢？在《格林伯格的艺术理论》一文中，克拉克并不认同格林伯格所赞颂的“纯粹实践形式”，他提出“媒介最典型的表现是否定和疏离的场所”（Clark，“Clement Greenberg’s Theory” 152），并认定“在现代主义中，艺术实际上就是否定的事实”（154）。这时，“否定性”作为现代性的“典型”特征被正式提出，成为克拉克解释现代性（现代艺术）的核心语汇。而克拉克试图进一步用“否定的实践”来取代格林伯格的“平面性”，并试图以此定义、阐释现代性，从而受到了迈克·弗雷德言辞激烈的反驳，引发了英美艺术批评史上著名的“现代性之争”。

“否定性”作为论战的核心语汇，一直以来因为克拉克本人的激进论述和开放的艺术写作而被误读。其实这一“否定”逻辑并不意味着极端对立，而是一种动态实践过程。克拉克宣称，现代性只有在实践中才能找到意义，“但此实践非同寻常又令人绝望：它把自己表现为一种无休止的、绝对分解的工作，一种总是把‘媒介’推向极限，推向终结，推至它破裂、蒸发之处，或是变回纯粹原始材料的工作”（“Clement Greenberg’s Theory” 153-154）。虽然弗雷德在《现代主义是如何运作的：对 T. J. 克拉克的回应》（“How Modernism Works: A Response to T. J. Clark”）一文中指出，克拉克的“否定实践”是错误的，并认为其“否定”逻辑的假设直接来源于格林伯格的架构（Fried 222），但是弗雷德也承认克拉克的“否定实践”是将现代艺术推向一种不可消减的位置，是一个指向边界的渐进过程。他以一种反基础主义（antifoundationalist）思想、一种现代主义事业观的哲学适用性来向克拉克阐释现代主义是如何运作的，还提出“不论是现在的意义还是价值都被视为存在于与过去的关系之中，且这种关系一直被修订和重新评价”（228）。事实上，这种“修订和重新评价”本质上也是一个实践过程，但是弗雷德又在文中强调“在某种程度上，我们承认需

要一个公认的现代主义艺术作品来维持或比较先前作品的质量和水平，就目前来说是毫无疑问的，在同样的程度上我们也拒绝了现代主义本质上是一个否定性课题的观念”（224）。这说明他承认现代艺术在演进之中存在一种辩证的“修订和重新评价”的过程，只是否认“否定性”在其中起到的核心作用。

克拉克将这种极限性的拆解冠以“实践”的名义，并明确指向了一种过程。这一过程很明显地带有不确定性和延续性，而“平面性”则是既有的显在结论和概念。如果是受制于一种共识性的表述，克拉克并不能找到一个合适的词汇来替换“平面性”关于解释现代性问题所涵盖的复杂内容，那么他在抛出“否定性”这一概念时保守地使用了“否定实践”这一过程也就顺理成章了。然而，“在现代艺术中，艺术实际上就是否定的事实”等论断着实给艺术批评家们造成了困扰。多数评论认为克拉克是在为“否定性”这一核心判断辩护，致使他不得不一方面解释现代性的原因，另一方面强调过程（实践）的必要性。而在这一窘境下，弗雷德则用另一种对“过程”的理解来论证方式，克拉克在解释“为什么”的同时弗雷德却以“如何运作”反驳，从而导致了德·迪夫（Thierry de Duve）等学者认为他们的论辩方式是在“回答自己提出的问题而不回答对手提出的问题”（Duve 54）。英国学者乔纳森·哈里斯（Jonathan Harris）也认为这一辩论过程更深一层的意识在于克拉克发现了格林伯格“经验”这个词所呈现的问题，他的针对性评论才恰好与弗雷德自己对艺术品假定的经验相吻合，导致 20 世纪 80 年代初期二人的交流变得过于个人化（Harris, *Writing Back* 31）。因此，独创性的表述和概念的模糊致使“现代性之争”的神秘权威被逐渐消减，而关于“否定实践”的审判仍悬而未决。

有意思的是，克拉克在 2002 年发表于《十月》杂志的文章《现代主义、后现代主义和蒸汽》（“Modernism, Postmodernism, and Steam”）中直接主动放弃了“否定”模式。他写道：“我不再喜欢那个公式了。我认为‘否定’或‘肯定’，‘美’或‘丑’，作为现代主义的特征情绪的描述是错误的。问题是现代主义总是在找寻这两种描述都适用的时刻或实践。”（Clark，“Modernism” 165）他摒弃了一种二元对立的特征描述，转而认为“这

是一种对无限力量和可能性的断言,同时也是一种对深度漫无目的和迷失方位的模仿[……]现代性的经验恰好是互相对立的两种状态与两种调性共存的经验”(166)。他借美国艺术家托尼·奥斯勒(Tony Oursler)的鬼魅形象,来隐喻自己对当下图像、符号、媒体、艺术生产模式的怀疑与憎恶,从物质与技术基础、文化认知等多个侧面介入了对现代艺术产生机制、后现代性等问题的深入探讨。克拉克总结道:“至少透过他[鬼魅]所遭受的痛苦,一系列问题被指了出来。而这些问题是目前我们的文化所不愿直面的。换言之,假设存在后现代性的视觉艺术,我认为它必须根植于鬼魅的愤怒与怀疑。”(174)这里所说的托尼·奥斯勒的鬼魅形象实际上是克拉克将“否定性”引向“怀疑性”(现代性对自身的否定)的一种隐喻,其实在《告别观念》一书中我们就可以看到克拉克对“否定性”阐释的追根溯源。他认为现代性的盲目性是本质性的,而现代主义是对它的回应,并将这种盲目性的来源类比于亚当·斯密所描述的“看不见的手”的隐蔽性,或更确切地说是这种“隐蔽性的可见性——个人意识可以获得越来越多的表明社会行为无目的性的‘资讯’”,认为归属性和适用性(belonging and serviceability)纠缠着现代主义,尤其在被认为是与现代性真正对立时(《告别观念》14—15)。现代艺术无法摆脱这些概念,因此自相矛盾、虚构、抗拒以及对历史关系的误读才成为他后期艺术写作描写的重点。

在书中克拉克还为现代性构筑了一种乌托邦实践的幻想,比如在解读利西茨基的平面抽象拼贴中,克拉克认为他找到了一种整体化的马列维奇(Kazimir Malevich)意义上的“能量”,认为他的艺术中存在着过多的纯粹差异与优势(advantage),极少盲目的自由(《告别观念》382)。他还借用一份国家经济复苏计划来指认想象类似这样的情形,即类似的语言和关于未来的图景(没有一个等同于当今我们感受到的带有强烈诗意成分的乌托邦)融入了艺术家的血液,赋予了抽象可以把握世界的意义(384—385)。这里所谓的乌托邦当然不单是“宣传布告牌上的乌托邦的绝对信念”(flat imperative of utopia),它有两个深层的含义:第一是影响艺术生产的社会背景中乌托邦的指向,比如利西茨基的摄影中所诉说的生活(394),或是毕沙罗给米尔博的信中所述的乌托

邦生活图景(177);第二则是一种现代性的审美乌托邦,他认为这种乌托邦并不会出现,而是对艺术的“加速自我组织”的教导(463),这种乌托邦隐喻了信仰的危机和无政府主义的幻想,这样的乌托邦式的实践隐含的是现代艺术的不确定性,也预示着现代主义艺术实践对周围意识形态环境的沮丧情绪和一种总体性的否定。

然而,正是这样的现代艺术观让克拉克的艺术写作巧妙地绕开了解构主义时期关于社会艺术史的质疑与谴责。先前诺曼·布列逊(Norman Bryson)在海登·怀特(Hayden White)和多米尼克·拉卡普拉(Dominick LaCapra)开创的实证主义历史观批评中指责“社会艺术史的历史阐释观更注重与历史证据的性质之间的关系,而不是阐释历史学家所带来的理论工具[……]社会艺术史并没有充分承认历史学家在塑造和规整其所处理的材料方面的作用”(Moxey 37)。如果根据克拉克对现代艺术所作的阐释,认为是一只“看不见的手”在左右现代艺术,或认为“现代主义之所以兴旺发达的环境,是表意的崩溃,是说服自己价值的重新评估即将发生”(《告别观念》463),那么当我们对现代艺术进行探讨时,若还仅仅关注它“究竟在多大程度上掌握历史”之类的问题,我们对社会艺术史写作的批评就会失去意义。

事实上,英国女性主义电影理论家劳拉·穆尔维(Laura Mulvey)曾经在沃伦与克拉克的论辩后指出过“否定”这一术语的弊端,她认为一种否定性美学可以产生它所面对的意义和快感的反转,但是仍然可以在初级阶段作为一种动力,激发和表达对改变的渴望(Mulvey 8),也就是说,“否定性”是由于其本身依赖的对抗身份和结构受到了阻碍。而法兰克福学派的阿多诺也给出过更为直截了当的判定,他认为“艺术作品在本质上是否定性的,因为它们受到客观化法则的制约”(阿多诺 233)。因此使用语汇本身就可能存在悖论,单纯使用“否定”一词并不具备普适性,无法涵盖和匹配所有对象。从《现代生活的画像》开始,“否定性”的模糊定义带来了困惑和焦虑,这些问题并没有通过争辩变得清晰,介于这一术语本身的局限,克拉克不得不为“否定”理论澄清身份,通过艺术写作实践逐步论证了“否定性”更深层的含义,也凸显了社会艺术史新的价值和准则。

“否定性”无法规避批判个体与普遍认知之间的矛盾,“实践”却可以调和价值观和历史经验。我们也在一个关于“否定性”争论的延展域中看到了社会艺术史范式在面对现代性讨论时的某些优势。克拉克认为“‘现代性’意指不确定性(contingency),它指的是这样一种社会秩序,该秩序从对祖先和过去权威的崇拜转向了对筹划的未来的追求”(《告别观念》13)。对这样一种秩序转变的把控,也是致使今天的社会艺术史写作思路与传统的艺术史拉开距离的一个重要原因。这就解释了为什么在《奥林匹亚》之后,“否定实践”就恰逢其时地显现了。可能我们对于理解和捕捉这个现实还没有作好充分的准备,但至少可以看到克拉克的文章中反复呈现的关于“否定实践”的界定、阐释、否认和转换,隐现着一种社会艺术史“价值重估”的实践模式。

结 语

近年来,“艺术终结论”的流行在某种程度上夸大了艺术批评家们对现代艺术的关注程度和对艺术史前景的担忧。美国建筑评论家查尔斯·詹克斯(Charles Jencks)将后现代主义概念扩展至艺术界,用“不间断的辩证法”来平衡这一现象,他认为“批判与自身紧邻的前辈是每一次现代主义运动的一个部分,创造性地远离它则是另一个部分。这种两面性导致了局限性”(詹克斯294)。但仔细甄别,这实际上是迈克·弗雷德所指出的“修正和重新评价”的另一种阐释,他们归根结底都没有走出尼采“价值生态”的内在逻辑。T. J. 克拉克面对传统艺术史学科规则和现代艺术的争辩,试图用“否定性”来描述“现代主义”的基本态度,让我们察觉“现代性”问题的同时得以反思艺术史自身的演进逻辑。在一个逆向构型的过程中,克拉克不断以实践来修正、阐释社会艺术史的范式,以此调和争辩。克拉克的艺术写作尝试解决图像的具体现实,拒绝空泛的美学理论,坚守一种批判式、否定式的实践方式,为“政治”“意识形态”的介入和艺术史关注的媒介特殊性之间谋划融通的可能。马尔科姆·布尔姗姗来迟的“否定生态”在尼采修筑的高大围墙之内推演了“否定”逻辑,让我们得以透视现代艺术争论和史学构建的关键部分,为我们揭示了克拉克及其社会

艺术史写作的重要哲学基因,当然,这种基因可能是“一代人所共有的”。

实际上,在与社会艺术史理论互动的过程中,除了彼得·沃伦、克莱门特·格林伯格、迈克·弗雷德等艺术批评家之外,罗萨琳德·克劳斯、哈尔·福斯特、本杰明·布赫洛等“十月主义者”对社会艺术史的演进也有着重要影响。比如克拉克在《毕加索与真理》中提到克劳斯对自己的批评时就略带玩笑地写道:“快速浏览一下这本书的注解,就会发现罗萨琳德·克劳斯的影响更为重要,因为它经常迫使我澄清为什么我自己的重点必须与众不同。”(Picasso and Truth 286)除此之外,还有文中提及的与哈尔·福斯特“反美学”逻辑的重合,以及对本杰明·布赫洛的回应等。其实,在“现代性论战”之后的美国艺术批评中,克拉克很少对艺术理论提出针砭时弊的评判,更多时候是以艺术写作的实践来实现美学阐释。但无论是其“否定”逻辑还是艺术史写作,都已经成为影响全球艺术史演进和英美现当代艺术理论发展的重要线索,他不仅为艺术史的范式革新提供了典型文本,也在不断为当代艺术史的理论与实践注入新的生命力。

注释[Notes]

- ①《银幕》(Screen)杂志作为欧洲重要的学术论坛,对社会艺术史的演进起到了推波助澜的作用。可参见段运冬:《以‘批判’的名义——20世纪70年代英国〈银幕〉杂志对社会艺术史研究的促动与改变》,《文艺研究》9(2013):100—110。
- ②“非认同”在“《银幕》理论”中的应用源于“《银幕》学派”(Screen School)的核心人物柯林·麦凯布(Colin MacCabe)对法国哲学家米歇尔·佩彻(Michel Pêcheux)的一种语用理论的挪用。他认为在身份政治上除了“认同”(identification)与“反认同”(counter-identification)外还存在第三种形式,即由于话语中否定存在的主句中因从属句的原结构所断言的故意否定造成的“非认同”(dis-identification)。主体中心性是认同和反认同的结果,而“非认同”造成了主体中心位置的取代。具体可参见MacCabe, Colin. “On discourse.”, *Economy and Society* 8. 3(1979): 279—307。克拉克对“非认同”的必要性存疑,但是其否定态度又十分模糊,他在《银幕》发表的《“奥林匹亚”在1865年可能遭遇的初步考察》一文中对提香《乌尔比诺的维纳斯》与《奥林匹亚》进行了比较,提出“否定和驳斥变得太过彻底的时刻,会抹去它们意图否定的东西,因而否定不会发生”。可参见Clark Timothy James,

“Preliminaries to A Possible Treatment of ‘Olympia’ in 1865”, *Screen* 21. 1 (1980): 18 - 41.

③ 瑞士美术史学家沃尔夫林在确定古典时期和前古典时期之间的这些差别时,首次为真正的主题找到了根据,但他却在对此种风格进行描述时感到缺少可资辨别的词汇的苦恼。可参见沃尔夫林:《美术史的基本概念:后期艺术中的风格发展问题》,潘耀昌译。北京:北京大学出版社,2011年。第202—203页。

④ 克拉克引述尼采的文献较为多见,他本人也承认对尼采哲学的依赖,可参见 Clark, T. J. “My Unknown Friends: A Response to Malcolm Bull.” *Nietzsche’s Negative Ecologies*. Berkeley: University of California Press, 2009. 78.

引用作品 [Works Cited]

西奥多·阿多诺:《美学理论》,王柯平译。成都:四川人民出版社,1998年。

[Adorno, Theodor Wiesengrund. *Aesthetic Theory*. Trans. Wang Keping. Chengdu: Sichuan People’s Publishing House, 1998.]

汉斯·贝尔廷:《艺术史的终结?——关于当代艺术和当代艺术史学的反思》,《艺术史的终结?:当代西方艺术史哲学文选》,常宁生编译。北京:中国人民大学出版社,2004年。第266—331页。

[Belting, Hans. “The End of the History of Art?: Reflections on Contemporary Art and Contemporary Art History.” *An Anthology of Contemporary Western Art History Philosophy*. Trans and Ed. Chang Ningsheng. Beijing: China Renmin University Press, 2004. 266 - 331.]

Bull, Malcolm. “Where Is the Anti-Nietzsche?” *Nietzsche’s Negative Ecologies*. Berkeley: University of California Press, 2009. 20 - 49.

Clark, Timothy James. “All the Things I Said about Duchamp: A Response to Benjamin Buchloh.” *October* 71 (1995): 141 - 143.

---. “Clement Greenberg’s Theory of Art.” *Critical Inquiry* 9. 1 (1982): 139 - 156.

---. “Modernism, Postmodernism, and Steam.” *October* 100 (2002): 154 - 174.

---. “My Unknown Friends: A Response to Malcolm Bull.” *Nietzsche’s Negative Ecologies*. Berkeley: University of California Press, 2009. 78 - 87.

---. *Picasso and Truth: From Cubism to Guernica*. New Jersey: Princeton University Press, 2013.

---. *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers*. Princeton: Princeton University Press, 1999.

T. J. 克拉克:《告别观念:现代主义历史中的若干片段》,徐建译。南京:江苏凤凰美术出版社,2019年。

[Clark, Timothy James. *Farewell to an Idea: Episodes from a History of Modernism*. Trans. Xu Jian. Nanjing: Jiangsu Phoenix Fine Arts Publishing House, 2019.]

——:《现代生活的画像:马奈及其追随者艺术中的巴黎》,沈语冰、诸葛沂译。南京:江苏美术出版社,2013年。

[---. *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers*. Trans. Shen Yubing and Zhuge Yi. Nanjing: Jiangsu Fine Arts Publishing House, 2013.]

——:《瞥见死神:艺术写作的一次试验》,张雷译。南京:江苏美术出版社,2011年。

[---. *The Sight of Death: An Experiment in Art Writing*. Trans. Zhang Lei. Nanjing: Jiangsu Fine Arts Publishing House, 2011.]

Crary, Jonathan. *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Massachusetts: The MIT Press, 1992.

亚瑟·丹托:《艺术的终结》,欧阳英译。南京:江苏人民出版社,2001年。

[Danto, Arthur. *The Philosophical Disenfranchisement of Art*. Trans. Ouyang Ying. Nanjing: Jiangsu People’s Publishing House, 2001.]

Day, Gail. *Dialectical Passions: Negation in Postwar Art Theory*. New York: Columbia University Press, 2011.

Duve, Thierry de. *Clement Greenberg: Between the Lines*. Trans. Brian Holmes. Chicago: The University of Chicago Press, 2010.

Foster, Hal. “Introduction.” *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. Washington: Bay Press, 1987. xii.

哈尔·福斯特:《实在的回归:世纪末的前卫艺术》,杨娟娟译。南京:江苏凤凰美术出版社,2015年。

[Foster, Hal. *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*. Trans. Yang Juanjuan. Nanjing: Jiangsu Phoenix Fine Arts Publishing House, 2015.]

Fried, Michael. “How Modernism Works: A Response to T. J. Clark.” *Critical Inquiry* 9. 1 (1982): 217 - 234.

高名潞:《西方艺术史观念:再现与艺术史转向》,北京:北京大学出版社,2016年。

[Gao, Minglu. *Theory of Western Art History: Representationalism and the Turn of Art History*. Beijing: Peking University Press, 2016.]

Harris, Jonathan. *The New Art History: A Critical Introduction*. London and New York: Routledge, 2001.

---. *Writing Back to Modern Art: After Greenberg, Fried and Clark*. London and New York: Routledge, 2005.

娜塔莉·海因里希:《艺术为社会学带来什么》,何蓓译。上海:华东师范大学出版社,2016年。

[Heinich, Nathalie. *What Does Art Bring to Sociology*. Trans. He Qian. Shanghai: East China Normal University Press, 2016.]

查尔斯·詹克斯:《现代主义的临界点:后现代主义向何处去?》,丁宁等译。北京:北京大学出版社,2011年。

[Jencks, Charles. *Critical Modernism: Where Is Post-Modernism Going?* Trans. Ding Ning, et al. Beijing: Peking University Press, 2011.]

Krauss, Rosalind E. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Massachusetts: The MIT Press, 1986.

W. J. T. 米歇尔:《图像理论》,陈永国、胡文征译。北京:北京大学出版社,2006年。

[Mitchell, William John Thomas. *Picture Theory*. Trans. Chen Yongguo and Hu Wenzheng. Beijing: Peking University Press, 2006.]

Moxey, Keith. "The Social History of Art in the Age of Deconstruction." *History of the Human Sciences* 5. 1 (1992): 37-46.

Mulvey, Laura. "Changes: Thoughts on Myth, Narrative and Historical Experience." *History Workshop* 23 (1987):

3-19.

弗里德里希·尼采:《权力意志》,孙周兴译。上海:上海人民出版社,2018年。

[Nietzsche, Friedrich. *The Will to Power*. Trans. Sun Zhouxing. Shanghai: Shanghai People's Publishing House, 2018.]

沈语冰:《是政治,还是美学?——T. J. 克拉克的艺术社会史观》,《文艺理论研究》3(2012): 12-16。

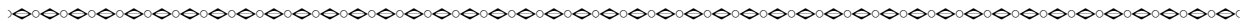
[Shen, Yubing. "Politics or Aesthetics?: T. J. Clark's View of Social History of Art." *Theoretical Studies in Literature and Art* 3(2012): 12-16.]

Wallach, Alan. "On the Social History of American Art." *A Companion to American Art*. Eds. John Davis, et al. MA: Wiley-Blackwell, 2015.

诸葛沂:《超越“语-图”之辩——论 T. J. 克拉克〈瞥见死神〉的写作试验》,《文艺理论研究》3(2017): 149-155。

[Zhuge, Yi. "Transcending the 'Word-Image' Debate: The Writing Experiment of T. J. Clark's *The Sight of Death*." *Theoretical Studies in Literature and Art* 3 (2017): 149-155.]

(责任编辑:王嘉军)



· 书讯 ·

《绘画境界论》

作者:夏开丰

出版社:文化艺术出版社

出版日期:2021年1月

本书主要针对当代艺术的困境,试图在“绘画境界论”中寻找一条走出困境的途径。当代艺术与中国古代绘画不再处于对立之中,而是在一种新的境界中产生交错的关联,重新把古代艺术带入当代境界之中,继续释放它的思想潜能。