

不完全藝評 (More than art critique)

——由格林伯格《藝術與文化》談起

國立中央大學藝術學研究所 鍾一

前言

克萊門特·格林伯格 (Clement Greenberg, 1909-1994, 以下簡稱 Greenberg),¹ 西方現代藝術批評界不可繞過的名字。作為最早一批移民美國的立陶宛猶太裔後代, Greenberg 出生於紐約, 11 歲後全家定居在布魯克林區, 大學主修文學, 畢業後因找不到工作, 自學了德語、意大利語、法語和拉丁文, 並非一帆風順的他, 直到 1939 年才發表了自己的第一篇評論文章, 為有關布萊希特 (Bertolt Brecht, 1898-1956) 的話劇。也正是在那一年的秋天, Greenberg 發表了日後引起巨大回響的〈前衛與媚俗〉 (“Avant-garde and Kitsch”)。儘管距此已過去大半個世紀, 但這仍然是學界一直熱衷研究、討論的文本。之後, Greenberg 逐漸將批評重心轉移至繪畫 (及雕塑) 藝術, 正式開啟了他的文藝評論生涯。

《藝術與文化》 (*Art and Culture*)² 作為一本批評文集, 是 Greenberg 的首部著作, 集合了他從 1939 年至 1960 年橫跨二十年的近四十篇批評文章。其中針對某一個或某一流派藝術家的作品, 提出了極其個人的看法, 在看似零散的編排, 以及夾敘夾議的字裡行間, 實則已能夠窺見 Greenberg 遵循的藝術觀點與研究取徑。他對於藝術「品味」 (taste) 與「品質」 (quality) 毫不掩飾的勾勒, 對於繪畫形式主義的詮釋和「平面性」 (flatness) 的強調也已呼之欲出。在六十年代初期, 他為「現代主義繪畫」所訂下的註腳, 更令其成為現代主義與後現代主義的分水嶺。同時也成為了「後現代」陣營眼中追求「純粹」與「美感」的保守派。而 Greenberg 透過藝術批評, 為在當時看來標新立異的美國抽象畫派作出的有力支持和推動, 亦是有目共睹的。

¹ Clement Greenberg (Jan 16, 1909-May 7, 1994), 20 世紀下半葉美國最重要的藝術批評家, 乃至是整個西方最重要的藝術批評家之一; 美國抽象表現主義繪畫的主要推動人、「現代主義繪畫」理論奠基人。相關簡介參考 Wikipedia: <http://en.wikipedia.org/wiki/Clement_Greenberg> (2014/1/12 瀏覽); Clement Greenberg: <<http://www.sharecom.ca/greenberg/bio.html>> (2014/1/12 瀏覽)

² Clement Greenberg, *Art and Culture* (Boston: Beacon Press, 1984; c1961); 中譯本: 張心龍譯, 《藝術與文化》 (台北: 遠流, 1993) (以下簡稱「中譯」, 本文部分引文在該譯本基礎上有所修改調整)。

時至今日，人們之所以仍樂於討論 Greenberg 的藝術批評必有其獨到之處，作為藝評家，他的文字所引發的爭議，蔓延數十年，也令人看到藝術批評可能具有的更為廣泛和深遠的社會影響力。本文試從《藝術與文化》為切入點，圍繞 Greenberg 早期（1930 年代末至 1960 年代中）重要的藝術觀點，對後世學界的影響及時代意義進行分析、討論，並藉此反觀當下藝術「混沌」的現狀，或期從中得到一些不同以往的借鑑意義。

關鍵詞

克萊門特·格林伯格 (Clement Greenberg)、《藝術與文化》(*Art and Culture*)、藝評、現代主義 (Modernism)

一、《藝術與文化》核心觀點淺析

《藝術與文化》全書分為五部份，³ 占重要篇幅的是 Greenberg 對於當時巴黎一眾主流「老大師」(Old Master) 藝術家的批評、及與之對應的關於美國新興的抽象派藝術家的批評，同時選入十餘篇總覽性的評議文字，這些文章曾先後刊登於《黨派評論》(*Partisan Review*)、⁴《國家》(*Nation*) 等雜誌，直到 1961 年正式集結出版。而在出版前，Greenberg 對其中的部份文章進行了二次修改，如其在序言中所述：「這些文章非但被修改過，而且刪掉的比加插進去的多得多。我不否認自己是那種在大眾注視下自我教育的藝評家之一，但是我卻認為這些自我教育中所犯的錯誤，不應該保留在書裡。」⁵ 這也從側面顯示出 Greenberg 的坦蕩與真誠。作為全書的開篇，同時也是整個 20 世紀標杆式的藝評，〈前衛與媚俗〉⁶ 是書中寫就年代最早的一篇，作於 1939 年（當時 Greenberg 年僅 30 歲；且對該文並未修改而是在 1972 年添加了一小段後記，用以解釋文中例證中的一處錯誤），這可以看作是 Greenberg 審美觀點的奠基之作。儘管隨著時間推演，他個人在批評中的措辭也在不斷修正調整，為更精準地評判變化中的藝術，但仍然無可否認〈前衛與媚俗〉的里程碑意義。

Greenberg 用兩個詞命名了兩種截然不同的藝術類型，一即「avant-garde」(譯作前衛或先鋒) 以涵蓋那些「自主的」藝術，對「模仿進行模仿」的藝術，「它們不再模仿造物主，……，而是轉而模仿藝術和文學自身的規則與過程」；⁷ 另一則為從德語借用的「kitsch」(譯作媚俗或庸俗)，用來指稱那些在工業文明下大量重複生產、粗製濫造且沒有文化營養的產物，並強調這樣的媚俗藝術僅僅是「模仿了(傳統)藝術的效果」，⁸ 是為一種「替代的經驗，虛假的感受。媚俗藝術是我們這個時代生活中一切偽造的縮影」。⁹ 然而這樣的媚俗藝術卻正合現代人的心意，因為對於普羅大眾而言，所謂「文化」本不是必需品也不值得費心關注，而那些輕鬆消遣的媚俗文化產品，不但大眾樂於接受、易於傳播，同時還能帶來源源不斷的經濟利潤，對於當局者而言幾乎百利而無一害。不過，

³ 最後一部份為文學批評，本文暫不對此加以討論，而僅從有關繪畫及雕塑藝術的面向進行解讀。

⁴ 《黨派評論》(*Partisan Review*) 為美國一本政治與文學季刊，1930 年至 1960 年間達到其影響力的巔峰，2003 年停刊；許多早期撰稿人為歐洲猶太裔移民的後代。相關簡介參考 Wikipedia: <http://en.wikipedia.org/wiki/Partisan_Review> (2013/12/9 瀏覽)

⁵ Clement Greenberg, *Art and Culture*, vii；中譯：頁 1。

⁶ Clement Greenberg, "Avant-Garde and Kitsch," in *Art and Culture*, pp. 3-21.；中譯：頁 3-21。

⁷ Clement Greenberg, "Avant-Garde and Kitsch," p. 6.

⁸ Clement Greenberg, "Avant-Garde and Kitsch," p. 15.

⁹ Clement Greenberg, "Avant-Garde and Kitsch," p. 10.

Greenberg 也指出，「媚俗文化也並不是一無可取，偶爾它也會製造一些有價值的東西，一些具有真正民俗風味的東西來」；儘管「這些意外而偶然的隔離往往還愚弄了一些觀眾」。¹⁰

有意思的是，「媚俗藝術」在 Greenberg 論述中佔據的只是一個小角落，但在某些學者看來，相比「前衛」藝術，對「kitsch」的提出及探討則更為意義深遠，也正是〈前衛與媚俗〉的真正成功之處。因其沿襲了馬克思主義的傳統，將注意力轉向被壓迫／剝削的階級，並將此一議題推向文化分析的中心，同時也觸發了日後更多學者們對於文化工業更加廣泛深入的研究和探討。¹¹

回到「前衛藝術」，作為其主要受眾的資產統治階級（菁英階層），同樣在工業革命的大背景下迅速萎縮，對於那些「富裕且有教養的」閱聽者而言，「前衛藝術」的位置變得不確定起來，它正面臨前所未有的危機，這危機不僅來自外部更來自內部。〈架上繪畫的危機〉¹² 中（寫於 1948 年），Greenberg 認為，由馬奈（Édouard Manet, 1832-1883）開始的現代繪畫，不惜將空間鋪平，進而到塞尚（Paul Cézanne, 1839-1906）、梵谷（Vincent Willem van Gogh, 1853-1890）、高更（Paul Gauguin, 1848-1903）、波納德（Pierre Bonnard, 1867-1947）和馬蒂斯（Henri Matisse, 1869-1954）都努力減低畫面的幻象深度，但直到莫內（Claude Monet, 1840-1926）晚期的作品才真正對繪畫成規提出挑戰。到戰後出現的「滿塗」（all-over）（諸如美國的帕洛克）、「無中心點」（decentralized）、「多韻律」（polyphonic）（諸如法國的杜布菲）繪畫，擁有「相等」（蒙德里安的用詞）的特質。「所謂統一整齊這種論調其實是反美學的」，但「把繪畫化為純粹肌理、純粹感覺、重複的累積這種手法，似乎正是現代感覺的最好答案。」¹³

在〈七十五歲時的畢卡索〉¹⁴ 中（寫於 1957 年），Greenberg 加深了此觀點：

「物」（Object）正是最適當的字眼。蒙德里安主義的圖繪藝術，具有較多的外表裝飾特質，所以也就教人對其繪畫特性特別注意。可是現代藝術與其他的繪畫一般，只被視為一幅畫而已，並未教人把它與「物」聯想在一起，不然的話，它頂多只是一件雕塑品，更壞的則是成為一件東西而已。畢卡索所面臨的這種困難與別人一樣，但是他顯然也不能自救：他太過遵守繪畫的法則，因此無法向前繼

¹⁰ Clement Greenberg, "Avant-Garde and Kitsch," p. 11.; 中譯：頁 12。

¹¹ Boris Groys, "Clement Greenberg. Art and Culture: Critical Essays, 1961," in *The Books that Shaped Art History: from Gombrich and Greenberg to Alpers and Krauss*, ed. Richard Shone, John-Paul Stonard (London; New York: Thames & Hudson, 2013), pp. 129-139.

¹² Clement Greenberg, "The Crisis of the Easel Picture," in *Art and Culture*, pp. 154-157.; 中譯：頁 159-162。

¹³ Clement Greenberg, "The Crisis of the Easel Picture," p. 157.

¹⁴ Clement Greenberg, "Picasso at Seventy-Five," in *Art and Culture*, pp. 59-69.; 中譯：頁 59-69。

續探索——這種法則非但沒有解放傳統，反而阻礙了發明的可能性。

15

亦即，如若無法在傳統藝術既有成規的「技術」層面進行突破，即便再精巧的繪畫，仍將只是雷同主題的不斷重現而已。儘管從後印象派、立體主義開始，繪畫已打破了延續幾世紀在畫布上追求三度空間透視感的一貫做法，為視覺經驗帶來革命性的跨越，然而，到了二次大戰前後，畫面元素一再簡化，縱深感持續削弱，人們似乎遇到了一個關鍵性的問題——「何謂繪畫」？Greenberg 對此提出迥然不同的看法，與此同時，也在為其力推的美國「抽象表現主義」正名：

現代繪畫捨棄三度空間的幻象表現，正符合了我們對**實在和純粹特性**的渴求。……簡單地說，不管是具象或三度空間，對繪圖藝術來說，都並不重要，它們的消失也不一定就會把畫家固定在裝飾的模式裡。¹⁶

身處這樣的轉折點，我們如何重新理解現代繪畫「越來越淺平」的「空間」：

現在的繪畫成為屬於空間的一個實體，就像我們的軀體在空間裡一般，而不再是透過人體所看到的一個空間表現；繪畫空間已經失去了它的「內在空間」，漸漸變成完全的「外在空間」。……相較於產生透視的幻覺繪畫，抽象繪畫似乎不僅給到一個更加狹窄、更加物理性同時缺乏想像力的經驗，同時是在運用一種**沒有名詞和及物動詞的繪畫語言**。¹⁷

Greenberg 用語言來做類比可謂四兩撥千斤，「我們對抽象畫的排斥，其真正原因歸咎於一種新的『語言』所帶來的困擾」。¹⁸ 而這種「減約」(reduction) 的語言擾亂了人們對於繪畫所謂「意義」的期許和接受。在這裡，我們看到非常鮮明的一點，即 Greenberg 幾乎完全放棄繪畫中的題材／內容，而僅從創作的技法／形式來談論當時視覺(繪畫／雕塑)藝術正在面臨的大變革。在 Greenberg 看來，「藝術完全是一種經驗的事物，無關乎原則，關鍵只在於品質；其他都是次要的。……一個可以辨認的圖像，自然能為繪畫增添觀念意涵，但是，融合了美感的觀念並不會影響繪畫的品質。……藝術並不依賴於特徵表現的多寡，而是在於其表現特徵的深度與張力。」¹⁹ 諸如此類充滿激情的言論也正是其被歸為「形

¹⁵ Clement Greenberg, "Picasso at Seventy-Five," p. 67.

¹⁶ Clement Greenberg, "The New Sculpture," *Art and Culture*, pp. 139-140. ; 中譯：頁 145-146。

¹⁷ Clement Greenberg, "Abstract, Representational, and so forth," *Art and Culture*, pp. 136-137. ; 中譯：頁 142-143。

¹⁸ Clement Greenberg, *Art and Culture*, p. 136.

¹⁹ Clement Greenberg, *Art and Culture*, pp. 133-134. ; 中譯：頁 139-140。

式主義」受到詬病的一大原因。

〈「美國式」繪畫〉²⁰（寫於 1955 年；修改於 1958 年）的開頭，Greenberg 論述繪畫相較其他藝術形式更早投入現代主義時，寫道：「當成規對於一個媒介的生存不再重要的話，便回馬上被揚棄，這似乎就是現代主義的一個定律。」²¹ 可以看到，在 Greenberg 就巴黎和紐約不同畫家、畫派的批評中，其個人從對「前衛」藝術的解讀逐漸過渡到對「現代主義」繪畫的深入詮釋，並且在之後（1960 年）的名篇〈現代主義繪畫〉(Modernist Painting)²² 中得到了更加集中凝練地闡釋。但一以貫之的是他形式主義的分析方法；同時對於美國以帕洛克 (Jackson Pollock, 1912-1956) 為首的抽象表現主義畫派的個人傾向也日益清晰明朗。值得注意的一點是，早在 1940 年代末的〈架上繪畫的危機〉一文末尾，Greenberg 寫道：「『滿塗』的出現正好為階級的消逝提出答案；沒有任何的經驗比其他價值或其他任何經驗更為優越」，²³ 並預見到了繪畫藝術正在走向毀滅，在當時的語境來看，可否說，這亦是某種帶有「後現代」特質的觀點呢？

二、Greenberg 早期藝評引發的迴蕩

無疑，在戰後的英美國家，《藝術與文化》作為一部藝評文集（而非一部藝術理論方法書籍），卻對藝術史學界，藝術創作和理論界造成了非同小可的震盪與影響。1961 年的出版時間在今天看來也頗值得玩味。一方面，將 Greenberg 早期藝評整合到一起，對於戰後歐美現代藝文界湧現的現象再次梳理，令世人重新認識到 Greenberg 之舉足輕重，與五十年代正當紅的羅森伯格 (Harold Rosenberg, 1906-1978)²⁴ 形成某種抗衡；另一方面，同樣是在六零年代，由安迪·沃荷 (Andy Warhol, 1928-1987) 領銜的普普藝術旋風襲來，卻成為了 Greenberg 形式主義批評理論的反題。

Greenberg 依循「形式主義」的藝術研究進路，以及對於「品味」和「藝術自主」的傾向，必定有其侷限，我們會提出類似的疑問：對於假定是「前衛」、

²⁰ Clement Greenberg, “‘American-Type’ Painting”, *Art and Culture*, pp. 208-229. ;中譯:頁 217-236。

²¹ Clement Greenberg, “‘American-Type’ Painting”, p. 208.

²² Clement Greenberg, “Modernist Painting”, in *Art in Modern Culture: An Anthology of Critical Texts*, edited by Francis Frascina and Jonathan Harris (London: Phaidon Press, in association with the Open University, 1992) pp. 308-314. “Modernist Painting’s first appeared in 1960 as a pamphlet in a series published by the Voice of America.” 詳細內容參見：Clement Greenberg: <<http://www.sharecom.ca/greenberg/modernism.html>> (2014/1/12 瀏覽)

²³ Clement Greenberg, “The Crisis of the Easel Picture,” p. 157.

²⁴ Harold Rosenberg (1906-1978)，美國藝術批評家，哲學家。1950 年代早期開創了「行動繪畫」這一名詞用以詮釋後來被定義為「抽象表現主義」的繪畫形式；1960 年代開始為《紐約客》(New Yorker)雜誌撰寫藝評。有關 Greenberg 和 Rosenberg 的學術觀點比較，參見 The Art Story: <<http://www.theartstory.org/critics-greenberg-rosenberg.htm>> (2013/12/21 瀏覽)

「好」的藝術的判斷會否實際上是評論家個人旨趣的映照？僅談「形式」的純粹性而置藝術家與社會背景脈絡於不顧，是否得出的觀點會有失偏頗等等。不過，Greenberg 的核心觀點，他為前衛藝術和現代主義訂立的關鍵字，已然構築起一個座標。以他為軸心，之後的學者們，或批判，或沿襲，或受到啟發建立起自己的理論學說。在此，僅從三位學者迥異的學術觀點加以佐證 Greenberg 的重要影響。

《藝術與文化》首版後約二十年，T.J.Clark (1943-)²⁵ 與 Michael Fried(1939-)²⁶ 兩位學者先後在《藝術探索》(*Critical Inquiry*) 公開發表針鋒相對的文章，²⁷ 成為藝術研究歷史上的一個事件，兩者爭論的焦點便是圍繞 Greenberg 的「現代性」理論，發展出截然不同的言說和立場。

在 Greenberg 筆下，「藝術是要透過其不可減縮和分離的自我表現上達到『純粹』的特質」，²⁸ 同時前衛藝術呈現的「平面性」特質亦是為了追求「純粹性」；而在〈前衛與媚俗〉裡，前衛藝術被描述成受資產階級品評，消費的文化產物，與統治階級緊密聯繫。這一系列論調顯然挑動了 T.J.Clark 的神經，因其個人的研究取向，注重將藝術置於現代社會的整體脈絡中進行考量，而 Greenberg 同他的主張可謂南轅北轍。T.J.Clark 就此番種種提出反詰，並且力圖用「否定」來詮釋現代主義藝術，認為現代主義試圖通過強調媒介來與過去的藝術傳統形成割裂。²⁹

然而 Michael Fried 對此種解讀無法認同，甚至認為有走向謬誤的嫌疑。³⁰ 儘管他本人可謂正是由 Greenberg 啟發，發展出之後屬於自己的關於「物性」、「實在性」的理論，用以關照後來的「極簡主義」。但 Michael Fried 並非是 Greenberg 理論的維護者，相反，在其日後重要著作《藝術與物性》(*Art and Objecthood*)³¹ 的前言部份，有專門一節詳述自己對 Greenberg 藝術觀點的批判，集中於論藝術「本質」的面向。針對 Greenberg 關於「一張展開的或被釘起來的畫布，早已作

²⁵ T. J. Clark (1943-)，英國藝術史學家。相關簡介參考 UC Berkeley History of Art Department: <<http://arthistory.berkeley.edu/person/1786356-t-j-clark>> (2014/1/12 瀏覽)

²⁶ Michael Fried (1939-)，美國藝術批評家，藝術史學家，詩人。相關簡介參考 Johns Hopkins University: <<http://humctr.jhu.edu/bios/michael-fried/>> (2014/1/12 瀏覽)

²⁷ T. J. Clark, "Clement Greenberg's Theory of Art," *Critical Inquiry* (Sep., 1982), pp. 139-156.; Michael Fried, "How Modernism Works: A Response to T. J. Clark," *Critical Inquiry* (Sep., 1982), pp. 217-234.

²⁸ Clement Greenberg, *Art and Culture*, pp. 139.; 中譯：頁 145。

²⁹ T. J. Clark, "Clement Greenberg's Theory of Art," pp. 152-154.

³⁰ 關於此番論戰詳述，參見：張曉劍，〈論弗雷德與克拉克的現代主義之爭〉，《文藝研究》255 期 (2013 年第 5 期)，頁 104-109。

³¹ Michael Fried, *Art and Objecthood* (Chicago: University of Chicago Press, 1998); 書中主要囊括作者在 1961 年至 1977 年期間撰寫的藝術批評。

為一幅畫存在，儘管並不必然是一幅成功的畫」³² 的論述，Michael Fried 亮出自己的立場：

我所說的現代主義繪畫的還原論觀念是指：大約自馬奈以來的繪畫被視為一種認知之事，其中某種品質（例如實在性）、幾套準則（例如平面性及平面性的邊界），或問題核心（例如如何認可繪畫基底的實在品格），是不斷累進地被揭示為繪畫的構成性本質的——其進一步的隱含則是，一直以來都是如此。這在我看來是極大的錯誤，不是因為現代主義繪畫不是一種認知之事，而是因為它極大地誤構了現代主義繪畫的那種認知類型。現代主義畫家在其作品中所發現的東西——他的畫給他以啓示的東西——並非所有繪畫不可還原/簡化的本質，而是在繪畫史的當下一刻，能說服他，他的作品既能與現代主義繪畫，也能與前現代主義繪畫（這些繪畫的品質在他看來是毋庸置疑的）放在一起加以比較的東西。³³

Michael Fried 進一步指出，「平面性及平面性的邊界不應該被認為是『繪畫藝術不可還原的本質』，而是某種類似某物之被視為一幅畫的最起碼條件的東西」。儘管 Michael Fried 在此似乎成功地跳脫了 Greenberg 「本質論」的路徑，但對於藝術自主的堅持態度仍然昭然若揭，「現代主義畫家的任務是要發現那些常規，在一個既定的時刻，這些常規本身就可以將他的作品的身分確定為繪畫」。³⁴ 由此理解，所謂「前衛藝術」或「好」的藝術依然有一個慣例可循，依然有一個預設的體系在，從根本來說，這樣的論調依舊是延續了 Greenberg 對於現代主義的詮釋。

而另一位深受 Greenberg 式理論影響，並（真正）有所突破的藝評家則是 Rosalind Krauss (1941-)。³⁵ 她的研究取徑是雙向的，³⁶ 一方面，她採取現代主義的角度，認同 Greenberg 筆下描述為「壞」（審美上浮誇俗氣）的藝術，例如達達主義和超寫實主義；另一方面，對於更晚近出現的藝術流派諸如極簡主義和地景藝術，她發展出一套屬於自己的詮釋，以擁護關照之。其著作《前衛的原創性》(*The originality of the avant-garde and other modernist myths*) 即是最廣為人知的例證。

³² Clement Greenberg, "After Abstract Expressionism," *Art International* (Oct., 1962), p. 30. 轉引自 Michael Fried, *Art and Objecthood*, p. 63.

³³ Michael Fried, *Art and Objecthood*, pp. 35-36. 譯文參考：沈語冰譯，〈格林伯格現代主義繪畫的還原論批判〉，《浙江大學學報》(人文社會科學版)，第 40 卷第 2 期(2010 年 3 月)，頁 53-58。

³⁴ Michael Fried, *Art and Objecthood*, p. 38.

³⁵ Rosalind Krauss (1941-)，美國藝術批評家，藝術理論家，紐約哥倫比亞大學教授。相關簡介參考 Wikipedia: <http://en.wikipedia.org/wiki/Rosalind_E._Krauss> (2014/1/12 瀏覽)

³⁶ Diarmuid Costello, "Greenberg's Kant and the Fate of Aesthetics in Contemporary Art Theory," *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 65, No. 2 (Spring, 2007), p. 218.

Greenberg 早期藝評關照了二戰後相當混亂的藝術局面，並從中提煉出他簡單卻高度完整的核心觀點，也正是這種相對的侷限性，反而涵蓋了潛在的多元性和話題性，為後繼的學者們提供了各角度的分析可能。

三、Greenberg 早期藝評的跨時代意義

雖然 Greenberg 在上世紀六、七十年代之後依然深化了自己的美學觀點，並且亦有著述出版，但反響和影響力與其早期論著相比，畢竟是有很大差距。不過從另一個角度來看，僅憑藉《藝術與文化》出版前後 Greenberg 一系列的批評文章，就足以為日後人們談論整整半個多世紀，以及他的理論對二戰與冷戰時期西方藝術世界的價值也可謂一時無兩。不過可能他的深遠意義還不止於此。20 世紀後半葉開始，(視覺)藝術領域的流派更替速度令人眼花繚亂，隨著「後結構」、「解構」等議題的突顯，這似乎是一個前所未有的開放時代，但面對愈發叫人匪夷所思的作品時，談論藝術也變得愈發困難起來；同時，藝術批評的聲音以及提供不同聲音有效傳播的管道也就顯得更具迫切性和現實意義。

前文提到 Greenberg 早在 1939 年撰寫的〈前衛與媚俗〉，成為藝文批評的經典，這一切既非偶然，也非僅憑一己之力。該篇文章最初刊登於 1939 年秋季號的《黨派評論》，正值第二次世界大戰開戰當口，面對 19 世紀末 20 世紀初西方資本主義社會由工業革命帶來的巨變，隨之湧現的文化藝術現象，顯然 Greenberg 試圖對此作出自己的回應，借批評文字傳遞自己的態度，關於這一動盪時代背景下要如何看待藝術、文化與社會（尤其都市中人們）的關係——亦即將「前衛藝術」與「大眾媚俗文化」相區隔。這其中不應忽視的是成就其發聲的重要平台，即《黨派評論》，時值雜誌受到 George Morris 的經濟支助，本身作為批評家和藝術家的他，在當時也十分積極地推動巴黎畫派的抽象畫為前衛藝術，同時在《黨派評論》上發表文章。對 George Morris 而言，所謂「文化」是一項菁英階層的活動，是要從政治的腐敗、法西斯主義的威脅，以及寫實主義潛在的大眾旨趣中抽身自保的。其與 Greenberg 的觀點和立場某種程度上不謀而合，在 1939 年到 1943 年間，George Morris 更為 Greenberg 引介了不少抽象藝術家。³⁷ 可以說，Greenberg 仰賴並受益於《黨派評論》這樣一個自由左派的媒體管道來訴諸自己的言論（他早期一系列重要文章，包括〈走向更新的拉奧孔〉（“Towards a Newer Laocoon”，1940）、〈「美國式」繪畫〉（1955）等最初都刊載於《黨派評論》雜誌），這對年輕批評家的意義是至關重要的。

³⁷ 相關內容參見 Susan Noyes Platt, *Art and Politics in the 1930s: Modernism, Marxism, Americanism* (New York: Midmarch Arts Press, 1999), pp. 240-241.

而德國法蘭克福學派³⁸ 在 1930 年代晚期影響到紐約，也促成了 Greenberg 在〈前衛與媚俗〉中對大眾文化的回應。儘管他日後很少使用「前衛」或「媚俗」這兩個字眼來形容藝術。但無疑，這兩個分別取自法語和德語的字詞，的確成為了人們談論文化現象實用且經典的代名詞，並由此衍生出更加廣泛豐富的意涵與詮釋。同樣地，在 1950 年代，為了進一步推動紐約畫派的抽象作品，Greenberg 延續採用其言簡意賅的文風書寫藝評，深入淺出的論述文字一方面令藝術圈內外的人都更易理解相關的藝術理念，以及抽象畫獨有的形式特質，另一方面其堅定鮮明的立場，和十分個人（有時或許偏頗）的品評意見也更易傳播並構成話題，引發正反兩向的討論。且不論其藝術理論的侷限或瑕疵，至少在為 20 世紀美國抽象表現主義正聲揚名的過程中，Greenberg 是最功不可沒的人物。

當然，這個世界不變的法則即是一切都在變化中。到了各種思潮、主義最為活躍、尋求全面解放的六零年代，普普藝術也應運而生，Greenberg《藝術與文化》出版的 1961 年也正值這樣的時代背景，連同那篇未被選入該批評集的著名文章〈現代主義繪畫〉所標示的規則內的「自我批判」、強調繪畫獨有的「平面」特質以及在所謂「純粹性」中找到品質等一系列形式主義的觀點，顯然都無法適用於那些絲網印刷或康寶湯罐頭了。這些在 Greenberg 看來即是典型的「假冒的前衛藝術」，是那些趣味真空的、無價值的藝術。八、九十年代更激進的一波「後現代」解構風潮，更是以各種「不破不立」的名義擊碎綿延幾世紀的藝術「神壇」，藝術家們不再需要被規範所限，每個人都可以創造自己所謂的規則；藝術和大眾文化、日常生活無限趨近，乃至無所區別，亦此亦彼。或許人們會對 Greenberg 在 1970 年代後鮮少再有藝術批評而感到可惜，但或許他對於這個「盡情狂歡」、「無所忌憚」時代下的藝術不予評論的態度，反而讓他固守的審美哲學顯得愈發珍貴（即便在那些標榜「後現代主義」的所謂藝術家那裡是被果斷拋棄的）。

相信在 21 世紀 Greenberg 的藝評和理論還將被繼續討論（事實也的確如此），他對於形式純粹完美的態度，對於多樣性和完整性的辯證關懷，儘管也常常被現當代藝術家或藝術評論者抨擊乃至不屑，³⁹ 但他們試圖反駁或顛覆的標杆終究在這裡。近幾十年來，在全球引發熱議的法國社會學家 Jean Baudrillard

³⁸ 法蘭克福學派 (Frankfurt School) 發端於上世紀 20 年代初，是以德國法蘭克福大學的「社會研究中心」為中心的一群社會科學學者、哲學家、文化批評家所組成的學術社群。被認為是新馬克思主義學派的一支。其中霍克海默 (Max Horkheimer) 與阿多諾 (Theodor Adorno) 對於文化工業的深刻批判亦影響深遠。Wikipedia: <http://en.wikipedia.org/wiki/Frankfurt_School> (2013/12/21 瀏覽)

³⁹ 如最早對 Greenberg 提出公開批評的 Leo Steinberg (1920-2011)，相關內容參考：沈語冰，〈格林伯格之後的藝術理論與批評〉，《浙江大學學報》(人文社會科學版)，第 40 卷第 2 期 (2010 年 3 月)，頁 59-67；抑或 Thierry de Duve (1944-) 針鋒相對的批評及 Arthur C. Dant (1924-2013) 不同的回應等，相關論述可參考 Diarmuid Costello, "Greenberg's Kant and the Fate of Aesthetics in Contemporary Art Theory," *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* Vol. 65, No. 2 (Spring, 2007), pp. 222-224.

(1929-2007)⁴⁰ 在《藝術的共謀》(*The Conspiracy of Art*)中的一篇訪談裡被問及「對您而言何謂藝術」，他的回答是「藝術是一種形式。形式是某種不一定有歷史的東西，但它有自己的命運」。⁴¹ 後現代如 Baudrillard，對於藝術的詮釋也凝結於「形式」二字，儘管他的言說具有雙關和狡黠的深意。

Greenberg 的名句：「現代主義的本質，在於運用一個學科／規範內的特有方式來批判學科／規範本身，不是為了顛覆之，而是為了更為牢固地奠定它的能力範圍」，⁴² 既是迄今對現代主義理論最清晰的詮釋之一，同時也是「後現代」慣以批判的思想方式。不過，當時下的「藝術」藉以多媒體、多元化，模糊邊界、不斷增值的方式，企圖證明自己或可具有「無限」的可能性，當我們持續擴張藝術界域之自由限度的同時，是否同樣也在「經驗著沒有疆界的自由，但無可到達也因此而無法得見的城牆，卻同時取消了所謂內外的區分、彼我的差異，於是亦泯滅了自由的意義，排除了逃出的可能，結果反而締造了最純粹的封閉」？⁴³ 會否這才是我們正在或將要真正面臨的處境？

結語

透過 Greenberg《藝術與文化》及其早期藝術批評觀點帶來的持續影響，我們可以看到藝評可能具有的巨大潛力，在藝術、文化、社會政治及歷史中發揮其獨有力量的可能性。同時，Greenberg 印證了一點，正是他深入淺出的關鍵字、高度概括的理論，並且立場鮮明地維護完善他理想主義的現代主義「王國」；正是某種執著，或者說某種限制，才成就其為一枚標竿，一座白天的燈塔，並不必要為我們指明方向，但雲散霧開之時，我們始終知道，他就在那裡，望著遠處翻騰凶險的海面，身處當今藝術「漩渦」的我們，又將開闢怎樣新的航道，令人期待又發人深省。

⁴⁰ Jean Baudrillard (1929-2007)，法國社會學家、哲學家、文化理論家。相關簡介參考 Wikipedia: <http://en.wikipedia.org/wiki/Jean_Baudrillard> (2014/1/12 瀏覽)

⁴¹ Jean Baudrillard, *The Conspiracy of Art*, ed. Sylvère Lotringer (New York: Semiotext(e), 2005), p. 61.

⁴² 原文為：“The essence of Modernism lies, as I see it, in the use of characteristic methods of a discipline to criticise the discipline itself, not in order to subvert it but in order to entrench it more firmly in its area of competence.” “Modernist Painting,” p. 308.

⁴³ 此段引文摘自香港作家董啟章「V 城系列」之《繁勝錄》(臺北市：聯經，2012)，頁 20。

參考資料

書籍

1. 克萊門特·格林伯格(Clement Greenberg)著,《藝術與文化》(*Art and Culture*), 張心龍譯, 臺北: 遠流, 1993。
2. Frascina, Francis and Jonathan Harris, eds., *Art in Modern Culture: An Anthology of Critical Texts*, London: Phaidon Press, in association with the Open University, 1992.
3. Fried, Michael, *Art and Objecthood*, Chicago: University of Chicago Press, 1998.
4. Greenberg, Clement, *Art and Culture*, Boston: Beacon Press, 1984; c1961.
5. Harris, Jonathan, *Writing Back to Modern Art: After Greenberg, Fried, and Clark*, New York: Routledge, 2005.
6. Marquis, Alice Goldfarb, *Art Czar: The Rise and Fall of Clement Greenberg*, Boston: Museum of Fine Arts, 2006.
7. Nelson, Robert S. and Richard Shiff, eds., *Critical Terms for Art History*, Chicago: University of Chicago Press, 1996.
8. Platt, Susan Noyes, *Art and politics in the 1930s: Modernism, Marxism, Americanism*, New York: Midmarch Arts Press, 1999.
9. Shone, Richard and John-Paul Stonard, eds., *The Books that Shaped Art History: From Gombrich and Greenberg to Alpers and Krauss*, London; New York: Thames & Hudson, 2013.

期刊文章

1. 張曉劍,〈論弗雷德與克拉克的現代主義之爭〉,《文藝研究》255期,2013年第5期,頁104-109。
2. 邁克爾·弗雷德著,沈語冰譯,〈格林伯格現代主義繪畫的還原論批判〉,《浙江大學學報》(人文社會科學版),第40卷第2期,2010年3月,頁53-58。
3. Clark, T.J., "Clement Greenberg's Theory of Art," *Critical Inquiry*, Sep., 1982, pp. 139-156.
4. Costello, Diarmuid, "Greenberg's Kant and the Fate of Aesthetics in Contemporary Art Theory", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* Vol. 65, No. 2, Spring, 2007, pp. 217-228.

5. Fried, Michael, "How Modernism Works: A Response to T. J. Clark," *Critical Inquiry*, Sep., 1982, pp. 217-234.
6. Siedell, Daniel A., "Contemporary Art Criticism and the Legacy of Clement Greenberg: Or, How Artwriting Earned Its Good Name," *Journal of Aesthetic Education* Vol. 36, No. 4, winter, 2002, pp. 15-31.

網路資源

1. Clement Greenberg: <<http://www.sharecom.ca/greenberg/>> (2014/1/12 瀏覽)
2. Commentary Magazine: Michael J. Lewis, "Art, Politics & Clement Greenberg: <<http://www.commentarymagazine.com/article/art-politics-clement-greenberg/>> (2014/1/12 瀏覽)
3. The Art Story, Art Critics Comparison: <<http://www.theartstory.org/critics-greenberg-rosenberg.htm>> (2014/1/12 瀏覽)

