第二次世界大戰後美國抽象繪畫的研究史

劉瑞琪

國立成功大學藝術研究所

【摘要】本美國抽象繪畫從四〇年代至八〇年代歷經抽象表現主義、極限主義、新幾何與新抽象等等畫派。本文從方法論的角度切入，評析現代主義、後現代主義、（後）結構主義、社會主義、記號學、心理分析及女性主義等等藝評家與學者詮釋這些畫派特色與演變的重要理論架構與研究成果。

關鍵詞：抽象表現主義 極限主義 新幾何 新抽象 現代主義 後現代主義 (後) 結構主義 社會主義 記號學 心理分析 女性主義

一、緒論

本文嘗試對從四〇年代至今美國抽象繪畫的批評史及研究史做一深入的探討。第二次世界大戰之後，紐約一躍而爲世界的藝術中心，由傑克森・波洛克(Jackson Pollock)等人所領導的紐約畫派(The New York School)——或稱抽象表現主義(Abstract Expressionism)，在著名現代主義（Modernism）①藝評家克雷門・葛林伯格(Clement Greenberg)的推波助瀾下，獨領風騷，成爲當時世界藝壇的主流。如果稱涵蓋行動繪畫(Action painting)及色塊繪畫(Color-Field painting)的紐約畫派爲自印象派以降抽象繪畫發展的顛峰，六〇年代繼之而起的第二代色塊繪畫及極限主義繪畫(Minimalist painting)則爲抽象繪畫的絕響。被稱爲「站在現代主義黃昏位置」②的邁克・夫律(Michael Fried)是

① 在英美的學界，大寫的"Modernism"特指葛林伯格所建構與領導的以形式主義的觀點去論述現代藝術的藝評。

② Craig Owens, "Representation, Appropriation, and Power," in Scott Bryson et al.eds., *Beyond Recognition: Representation, Power, and Culture* (Berkeley: University of California Press, 1992), p. 110.

臺灣大學學術期刊資料庫

以現代主義觀點來詮釋六〇年代美國抽象繪畫的首要發言人，由他的藝評可以嗅出抽象繪畫發展到極限主義已抵達臨界點，窮途末路隱然可見。

從七〇年代開始，藝評家及藝術史學者相繼接受結構主義、後結構主義與政治批評的洗禮，重新審視葛林伯格與夫律的現代主義藝評。在這批學者長期的努力下，對第二次世界大戰後美國抽象繪畫的詮釋歷經了革命性的典範變遷。舉其熒熒大者：蘿瑟琳・克勞思(Rosalind Krauss)以(後)結構主義史觀③挑戰葛林伯格的現代主義史觀，瑟基・居爾伯(Serge Guilbaut)等馬克斯主義學者發掘抽象表現主義與冷戰意識型態的關係，邁克・雷捷(Michael Leja)及安娜・崔芙(Anna Chave)等學者則結合記號學、心裡分析及女性主義批評來探討抽象繪畫的隱喻性意涵及抽象與性別等等議題。此外，美國藝壇在八〇年代出現了新幾何(Neo-Geo)與新抽象繪畫，這一波抽象繪畫的再出現到底是現代主義繪畫死灰復燃？亦是後現代主義藝術的一條支流？筆者將在本文結尾探討這個問題，並分析學界對抽象繪畫是否已經死亡的看法。

二、克雷門・葛林伯格及邁克・夫律的現代主義藝評

克雷門・葛林伯格及邁克・夫律以形式主義(formalism)爲出發點的現代主義藝評，在五〇與六〇年代幾乎主宰了美國學界對抽象表現主義及極限主義繪畫的看法。葛林伯格是形式主義藝評自韓瑞屈・沃夫林(Heinrich Wöfflin)、洛吉・夫瑞(Roger Fry)及克來伍・貝爾(Clive Bell)以降的最重要傳人。他自西元1939年至1969年在《國家》(*Nation*)及《游擊隊評論》(*Partison Review*)等等雜誌所發表的藝評，不但將抽象表現主義推上了世界藝壇盟主的寶座，而且提供藝評家及藝術史學者一套系統化詮釋現代繪畫的史觀及語彙。葛林伯格藝評的影響所及，最顯著的包括傑克森・波洛克、莫利斯・路易斯(Morris Louis)與肯尼士・諾蘭(Kenneth Noland)等代表性畫家的創作以及邁可・夫律與蘿瑟琳・克勞思等重量級學者的藝評。波洛克、路易斯與諾蘭等畫家作品風格的演變經常是和葛林伯格交換意見的結果，葛林伯格也用藝評將這些創作歷程符應現代主義繪畫發展進程的畫家一手捧紅。夫律與克勞思等學者

③ 本文採用(後)結構主義這個名詞主要是因爲克勞思經常用結構主義與後結構主義來稱呼她的研究方法，而不區分它們的異同。

臺灣大學學術期刊資料庫

在六〇年代曾師事葛林伯格，④ 夫律在當時用現代主義藝評分析抽象表現主義及極限主義藝術的著作可說是青出於藍，至今仍爲形式主義藝評的經典之作。克勞思在六〇年代晚期開始與葛林伯格分道揚鑣，她們的決裂肇端於彼此對極限主義雕塑的意見不合，繼之於克勞思以(後)結構藝評公然挑戰現代主義藝評；然而，克勞思的諸多著作幾乎都從解構葛林伯格的形式主義批評出發，由此也可看出葛林伯格的影響力之一斑。下文將從評介幾篇葛林伯格及夫律最膾炙人口的現代主義藝評出發。

葛林伯格早期的代表作爲〈前衛與媚俗〉(1939)與〈邁向更新的拉奧孔〉(1940)⑤。〈前衛與媚俗〉發表於當時傾李昂・托勒斯基(Leon Trosky)的馬克思主義雜誌《游擊隊評論》，葛林伯格在當時是一個擁護菁英文化的社會主義者，他認爲從十九世紀末開始出現的前衛藝術是資本主義社會崩潰的過程當中唯一能保存活文化的淨土，前衛藝術家創造抽象藝術(圖1)，他們將精力傾注於對藝術純粹性(purity)的探討，注重藝術品本身媒材(medium)的表現性，並抗拒十九世紀末以前藝術說故事的功能。反之，後衛藝術家製造媚俗作品，他們繪製雜誌封面、插圖、廣告與連環漫畫等通俗文化，以供無品味的大眾享用，所謂無品味的大眾指的是工業革命之後，大批自鄉間湧入城市的普羅階級及小資產階級人民，這些無品味的大眾在工作餬口之餘，根本無暇去瞭解前衛藝術複雜而抽象的語言傳統，他們所喜好的反而是媚俗作品，因爲這些作品不只訴說有趣的故事，並且再現大眾所熟悉的世界。在這個通俗文化水漲船高，前衛藝術備受威脅的緊要關頭，前衛藝術家創造的現代主義藝術是唯一能保存高級文化的源頭活水。而社會主義的任務正是在目今及未來保存西方資本主義下的唯一活文化——前衛藝術。

在〈邁向更新的拉奧孔〉，葛林伯格由形式主義的史觀出發，追溯現代主義繪畫由十九世紀末至西元1940年的發展。他強調現代繪畫是注重繪畫媒材全然自律性(autonomy)的純粹繪畫，反對一切近似雕塑的立體成份以及類似文學的敘事成份。在這樣的邏輯之下，現代主義繪畫愈來愈朝注重筆觸、原色與線

---

④ 當時夫律與克勞思爲美國哈佛大學研究生，由於葛林伯格的現代主義藝評在當時有壓倒性的影響力，夫律與克勞思遂在課餘師事葛林伯格，以吸收形式主義藝評的精髓。

⑤ 關於這兩篇文章以及它們所引發的形式主義與社會主義藝評的爭辯，詳見 Francis Frascina eds., *Pollock and After: The Critical Debate* (New York: Harper & Row, 1985)。

臺灣大學學術期刊資料庫

條等性質所組成的平面表現邁進，畫面也因長方形畫布的影響而愈來愈接近簡單的幾何造型。葛林伯格也指出美國式的繪畫(American-type painting)已逐漸繼承並融和歐洲現代繪畫的精華，創造出自己的一番面目。葛林伯格在四〇與五〇年代的藝評根本上是繼承「邁向更新的拉奧孔」的主要論點，一而再、再而三的用他雄辯滔滔的文字從各種不同的角度來提倡現代主義繪畫，並建立抽象表現主義在現代主義繪畫發展的正統繼承地位，抽象表現主義因而成爲前衛藝術、物質主義、原創性、個人主義與崇高性的高度表現。

由〈前衛與媚俗〉的內容可以看出葛林伯格寫作當時的內心矛盾。他對精英文化的癖好是很難與他社會主義者的身份相容的，這篇文章因而被許多後來的藝評家視爲葛林伯格勉強整合社會主義及前衛藝術的代表作。瑟基・居爾伯等人對此有精闢的分析，容後再敘。葛林伯格在四〇年代末期自稱爲「前馬克斯主義者」，並在五〇年代加入反共的自由主義者之林，自此之後，他高舉「爲藝術而藝術」的大旗，一再地精釀他形式主義的美學，不斷的用品質這個標準來判斷各個現代主義畫家爲他的美學所做的貢獻，並相繼推舉波洛克、路易斯與諾蘭等密友爲高度現代主義的實踐者。〈現代主義繪畫〉(1961)⑥一文常被認爲是葛林伯格批評典範的集大成之作，在這篇文章當中，葛林伯格由伊曼紐・康德(Immanuel Kant)的哲學汲取養料，標舉現代主義繪畫的發展乃是一條繪畫本身內在性質自我批判的進程，葛林伯格認爲各種不同藝術的獨特性乃在於它們不同的媒材，現代主義繪畫媒材的特點在於畫布的平面性、畫框的形狀與顏料的特性等等。十九世紀末以前的大畫家以隱藏繪畫媒材來創造出觀者彷彿能進入的幻覺性空間爲榮；反之，現代主義畫家以創造出彰顯繪畫媒材的視覺性及平面性畫面爲職志。

一些讀者或許有和筆者類似的感受：葛林伯格不斷地重複相同的觀點。然而，他能在現代繪畫各種現象紛陳的混沌當中，理出一條絲縷分明的發展脈絡，無疑地對當時的研究者有極強烈的吸引力。除了〈現代主義繪畫〉之外，他在西元1961年結集出版的藝評精華《藝術與文化》⑦在六〇年代幾乎是研究現代主義的學者不可不讀的聖經。這批學者目前正在美國各大專院校任教，她(他)們不論是在當時全盤接受葛林伯格的批評典範，或是後來在結構主義、後結構

⑥ Clement Greenberg, "Modernist Painting," in *Arts Yearbook*, vol. 4 (1961), pp. 101–08.

⑦ Clement Greenberg, *Art and Culture* (Boston, 1961).

臺灣大學學術期刊資料庫

主義與各種政治批評的洗禮下，不同程度地批判或揚棄葛林伯格的批評典範，葛林伯格在她(他)們學術研究的生涯當中大都留下了不可磨滅的影響。筆者在本單元將介紹六〇年代將葛林伯格的典範發揮得淋漓盡致且常有珠璣之見的夫律的藝評。

夫律在《三個美國藝術家：肯尼士・諾蘭、朱利斯・歐利特斯基(Jules Olitski)、法蘭克・史迭拉(Frank Stella)》(1965)以及《莫利斯・路易斯》(1970)⑧兩本展覽圖錄當中建構了一條美國戰後抽象繪畫由波洛克至史迭拉的鮮明發展史。他認爲波洛克由西元1947年至1950年製作的繪畫，如〈秋的韻律〉(Autumn Rhythm)(1950)(圖2)等，正實現了現代繪畫對視覺性(opticality)的追求，並否定了由愛德沃・馬內(Edouard Manet)至威廉・德・庫寧(Willem de Kooning)以降仍在畫面上保留觸覺性的效果，夫律認爲波洛克是經由對線條的解放來達成視覺性的效果，波洛克那些滿佈整個畫面的滴灑線條看起來彷彿只是爲了視覺而存在，不再區分人、物與背景，也不再描繪任何觸覺性的事物。夫律另外也指出，波洛克在西元1949年至1950年有一組嘗試結合人物形體表現與漩渦般的滴灑線條的繪畫，其中〈遠離蛛網〉(Out of the Web)(1949)(圖3)是唯一全然成功的作品。在此畫中，波洛克在滿佈滴灑線條的大畫布中剪掉一些人形，然後將整個畫布貼在褐色的纖維板上。夫律將這些缺席的人形比喻成滿佈畫面的盲點，由於他們既不在畫布上頭，也不再畫布後頭，所以它們和畫布的關係爲純粹視覺性的。夫律把波洛克在西元1950年之後的畫分爲兩群：第一群因重拾以線條來描繪人、物形體的傳統而被夫律認爲是波洛克原創立衰頹的證明；另一群製作於未經加工的畫布上的染色畫(stained paintings)則爲現代主義繪畫開創出一個新方向，這個新方向由路易斯繼承而發揚光大。

除了波洛克之外，夫律特別突顯路易斯及巴內特・紐曼(Barnett Newman)在1950年代對現代主義繪畫史的貢獻。夫律非常推崇色塊畫家路易斯，認爲他在西元1954年的突破性發展爲現代主義繪畫最重要的里程碑之一。他指出，路易斯的新風格(圖4)主要是受海倫・法蘭肯瀧勒(Helen Frankenthaler)及波洛克的影響，路易斯開始實驗染色技巧，是在法蘭肯瀧勒的畫室看到她的〈山與海〉(Mountains and Sea)(1952)(圖5)等等染色畫之後。但是夫律認爲波洛克對路易

⑧ Michael Fried, *Three American Painters: Kenneth Noland, Jules Olitski, Frank Stella* (Boston, 1965); *idem*, *Morris Louis* (London, 1970).

臺灣大學學術期刊資料庫

斯的影響更爲關鍵，路易斯對於素描(drawing)的解放接近波洛克而遠離法蘭肯灑勒，在法蘭肯灑勒的染色畫上頭仍有用細輪廓線來區分不同色塊的素描痕跡，而路易斯的染色畫則全然不見任何區分前景與背景的輪廓線，色塊直接被未經加工的畫布所吸收而彼此混融，這些色塊的組成是純然視覺性的，接近波洛克在西元1947至1950年的畫上佈滿畫面的滴灑線條，也近似波洛克在1951至1952年的黑白染色畫。夫律並且指出，路易斯對素描的解放比波洛克更進一步，他仍能由波洛克的畫面上看到他作畫的動作(gesture)，而在路易斯的畫面上，他已不能找到路易斯作畫時身體動作的痕跡，換句話說，路易斯的畫在視覺性的表現要比波洛克的畫更爲穩固。此外，夫律特別指出，路易斯的畫以消解了線條和顏色對立的二元論，因爲路易斯直接將顏料染到畫布上，以色爲線來表現各種色塊組合的痕跡，摒除傳統以線條來區分色塊的作法。

夫律認爲紐曼對現代主義繪畫進化史上的貢獻，除了他那全然沒有人、物的純視覺性畫面之外(圖6)，主要在於他對於畫中垂直的條紋和畫框之間的推演性關係的開拓性探討，紐曼畫中垂直的條紋不僅呼應左右兩邊的畫框，而且明白地表現了畫布形狀對畫面的影響，紐曼之後的畫家因而越來越注重畫框的物質性對畫面的影響。夫律也指出第二代色塊畫家諾蘭與歐利特斯基以及極限主義畫家史迭拉在1960年代踵繼前人，對現代主義繪畫做了非常大的貢獻。諾蘭的繪畫(圖7)繼續發展畫中形象和畫框之間的推演性關係，且用大量留白的手法，使畫面的視覺性空間達到前所未有的強度。歐利特斯基的繪畫(圖8)則藉顏色來達成畫面的視覺性，他使個別的顏色達到儘可能的強度，也使顏色之間的組合達到無限多樣性。史迭拉從西元1958-59年之後的繪畫則表現出畫面的結構只要根據畫框的長方形來推演就能自足的狀態，史迭拉的鋁、紅銅、及苯胺紅金屬畫系列以及早期的一些黑色繪畫(圖9)上的條紋，看起來就像是由畫的邊框朝畫布中心反放射狀安排而入，而且個別條紋的位置是根據畫面的整體結構推演，夫律因此稱呼史迭拉的作品爲現代主義繪畫畫面結構和畫框的推演性關係探索的高潮。

葛林伯格與夫律的現代主義藝評在被稱爲現代主義顛峰時期的五〇與六〇年代獨領風騷，備受尊崇。然而，自七〇年代開始，他們線性的目的論史觀、主宰畫家生殺大權的威權性價值判斷以及將複雜的藝術現象訂於形式一尊的說法，成爲受結構主義、後結構主義與政治批評影響的藝術史學者與評論家批判的對象，反面性地繼續維持他們的影響力。

臺灣大學學術期刊資料庫

三、蘿瑟琳・克勞思的(後)結構主義藝評

蘿瑟琳・克勞思爲公認的後現代主義藝評前鋒健將。事實上，克勞思在六〇年代曾和夫律一起師事過葛林伯格，早期用形式主義及現象學的角度發表過不少研究極限主義雕塑和繪畫的藝評，她和葛林伯格在學術上的決裂始於彼此對極限主義藝術看法的歧異，繼之在七〇年代克勞思以(後)結構主義的藝評挑戰葛林伯格的現代主義藝評典範。克勞思的成名作《前衛的原創性和其它現代主義的迷思》(1985)⑨收錄了許多她在七〇年代及八〇年代初期發表的炙手可熱的文章，在八〇與九〇年代她常羚羊掛角地將(後)結構主義理論融入對達達、超現實主義以及後現代藝術的詮釋，近作《視覺的無意識》(1993)⑩將文學手法帶入藝術史寫作，以個人式的抒情筆致出發探索被現代主義藝評壓抑的另類藝術史，此書出版後倍受爭議，其對藝術史寫作的影響尚待時間的考驗。筆者將分析克勞思如何用(後)結構主義理論重新詮釋現代繪畫的典型---格子(grids)並解構爲現代主義藝評神化的大師 --- 傑克森・波洛克。

克勞思在《前衛的原創性和其它現代主義的迷思》的楔子開宗明義地提出她心目中的(後)結構主義藝術評論的方法。克勞思解構現代主義藝評家認爲現代藝術的價值繫於作品的單一性及原創性的想法，她認爲現代藝術的語言乃奠基於藝術傳統中一再被重複的語彙上頭，作品的意義必須從這個共時性的語言系統中語彙的相同性及差異性上找尋，藉由這種(後)結構主義的方法她想建立一種完全依賴方法而非價值判斷的藝評。在書中收錄的〈格子〉(1978)及〈前衛的原創性〉(1981)兩篇文章，克勞思以結構主義的角度來重新省視現代藝術的象徵性結構---格子(圖1)，格子平面化、幾何化、規則化的形式特色完全符合現代主義藝評推崇原創性、自律性和物質性的迷思，克勞思應用結構主義詮釋迷思(myth)的方法來批評這種現代主義藝評對格子的迷思，結構主義者認爲迷思的特色在與處理矛盾(paradox)之時刻意地突顯某種特質而壓抑與之相反的另一種特質，克勞思於是提出現代主義藝評的迷思正在於壓抑現代藝術中格子這個圖式的重複性與精神性特質而突顯其原創性與物質性的特色，她指出二十世紀藝術中格子這個圖式是由兩個十九世紀的視覺文化傳統蛻變而成的，一是生理

---

⑨ Rosalind Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1985).

⑩ Rosalind Krauss, *The Optical Unconscious* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1993).

臺灣大學學術期刊資料庫

光學論文插圖的(科學的)格子，一是象徵主義繪畫中窗子所代表的(精神的)格子(圖10)，因此格子不僅和物質相關也和精神相關，二十世紀的畫家如匹也特·曼矩安(Piet Mondrian)和卡西米·馬勒維基(Kasimir Malevich)也宣稱他們的繪畫的主題是和精神有關。此外，克勞思認爲二十世紀的藝術家不但一個個前撲後繼以格子做爲他們作品的圖式，同一個藝術家也一再地重複對格子這個圖式的探索；換句話說，每件以格子爲圖式的作品實際上是格子這個藝術語言系統中的一個能指(signifier)，並沒有藝術家能宣稱自己擁有創造格子的專利。

在《視覺的無意識》一書中，克勞思以抒情及議論混融的寫作方式解構現代主義藝評的迷思，以第六章爲例，克勞思認爲現代藝評突顯了所謂美國高度現代主義大師波洛克作品中純粹、統一、凝聚、和諧與昇華的一面，而壓抑了他作品中混亂、狂野與本能的一面，克勞思從爬梳波洛克的相關藝評發現藝評家們對他的作品的看法並不一致，在1949年之前，許多藝評家都指出波洛克作品狂亂不羈的表現，可是在1949年之後，葛林伯格所領導的現代主義藝評家們卻只突顯波洛克作品中純粹和諧的一面。克勞思以佛洛依德式的意象來比喻這個重大的轉變，在1949年之前，波洛克的作品被藝評家當作是放置在貼近本能的地面，在1949年之後，波洛克的作品卻爲葛林伯格所領導的藝評家們昇華成直立在牆面上，葛林伯格派的現代主義藝評家大力捏造迷思的過程可以從波洛克的作品被藝評家視爲平行化到垂直化的變化中看出來。

克勞思的文章常常讓筆者有意猶未盡的感覺，她雖然極富洞見地爲文強調現代藝術中原創性／重複性、物質性／精神性以及統一性／混亂性相生相倚的矛盾以解構現代主義藝評的迷思，她想把批評與評價區分開來的企圖卻使得她無法進一步揭露這個迷思背後所隱藏的意識型態。筆者並不相信藝評能全然地仰賴方法而獨立於評價之外，克勞思用(後)結構主義藝評對抗現代主義藝評的努力事實上也透露了她對不同藝術評論方法的評價。

四、抽象表現主義與冷戰的意識型態

從1970年代初期開始，社會主義的藝術史學者陸續發表著作質問現代主義藝評家對抽象表現主義的解讀，並揭露現代主義藝評背後的意識型態與社會現實。《波洛克以及其後：批評的爭論》(1985)⑪一書即綰合了社會主義藝評家與

⑪ Francis Frascina eds.，同註⑤。

臺灣大學學術期刊資料庫

現代主義藝評家對抽象表現主義繪畫的重要辯論文章。關於現代主義藝評家的主要觀點前文已有討論，這一節筆者將追溯社會主義藝評家對抽象表現主義的意識型態分析。

馬克思・蔻思羅夫(Max Kozloff)發表於1973年的論文〈冷戰期間的美國繪畫〉⑫首開風氣探討抽象表現主義和冷戰之間的關係，蔻思羅夫觀察到一組很重要的平行現象：1950年代美國一躍而成爲世界最有權力的國家，並視自己爲冷戰期間反共的自由國家們的老大哥；同一個時期，抽象表現主義也成爲世界藝壇的領導運動，並被美國朝野宣傳成人類創作自由的代表。依娃・蔻克羅夫特(Eva Cockcroft)在1974年發表的文章〈抽象表現主義：冷戰的武器〉⑬則更進一步揭露抽象表現主義與冷戰的意識形態的具體關連。對美國冷戰的政治有直接影響力的洛克斐勒家族在1950年代以鉅金贊助及控制提倡現代藝術的首要殿堂——紐約現代美術館，並且透過這個美術館有意識地在國內外提倡抽象表現主義，因爲抽象表現主義是示範一個自由而開放的社會中表達自由很理想的宣傳武器。換言之，紐約現代美術館的主導者相當有意識地宣揚抽象表現主義來做爲美國冷戰戰略的宣傳武器。

瑟基・居爾伯是研究抽象表現主義與冷戰的意識型態之間關係最具代表性的社會主義藝術史學者，他的文章〈前衛派在美國新的冒險：葛林伯格、波洛克，或從托勒斯基主義至「核心」的新自由主義〉⑭被整合入他的名著《紐約如何偷竊了現代藝術的意念：抽象表現主義、自由與冷戰》(1983)⑮一書當中。事實上，許多紐約畫派的藝評家及藝術家在1930年代是左翼的知識份子，居爾伯探討了這群知識份子的意識型態如何從1930年代擁人民陣線的共產主義，轉變至1930年代末的(反史達林的)托勒斯基主義，再轉變成1940年代末與1950年代初(反共產主義)的自由主義。居爾伯認爲紐約知識份子的去馬克思化事實上在1930年代末就開始了，以著名藝術史學者宓冶・夏丕羅(Meyer Schapiro)及藝評家葛林伯格爲例，夏丕羅1937年的名作〈立體主義與抽象藝術〉⑯即呈現

⑫ Francis Frascina eds., 同註⑤，頁107–23。

⑬ Francis Frascina eds., 同註⑤，頁125–33。

⑭ Francis Frascina eds., 同註⑤，頁153–66。

⑮ Serge Guilbaut, *How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*, trans. Arthur Goldhammer (Chicago, IL: Univ. of Chicago Press, 1983).

臺灣大學學術期刊資料庫

由人民陣線到托勒斯基主義的轉變，他特別強調抽象藝術與生產它的社會之密切連結，這個立場不僅與當時紐約現代美術館館長阿爾夫瑞得．巴爾(Alfred Barr)用形式主義的觀點去解釋抽象藝術的意見相左，也對共產主義視抽象藝術爲隔絕於社會現實的象牙塔裡的藝術之批判提出異議。此外，葛林伯格在1939年發表的〈前衛與媚俗〉可視爲紐約知識份子去馬克思化過程的一個重要里程碑，這篇文章呼籲現代主義的前衛藝術家努力創造前衛藝術以對抗工人階級擁戴的媚俗藝術，葛林伯格這種菁英式對藝術的態度完全犧牲了工人階級的喜好。

居爾伯指出在1939年兩個重要的歷史事件使得紐約的左翼知識份子去馬克思化與去政治化，一是俄德協約，一是蘇俄侵略芬蘭，這些傾托勒斯基的知識份子不僅脫離共產主義影響下的美國藝術家協會，也逐漸表達他們去政治化的立場，譬如，葛林伯格宣稱繪畫只有下定決心回到爲藝術而藝術的象牙塔才能再度成爲重要的藝術形式，特別是他在《國家》及《游擊隊評論》兩份週刊上的專欄不斷地提倡以形式的追求爲主的美國式繪畫正在重新爲原來以巴黎爲中心的現代藝術注入新的活力。居爾伯認爲在1949年之後共產主義在紐約完全喪失動力，反共產的自由主義反而成爲冷戰時期最重要的勢力，抽象表現主義被戰後布爾喬亞式的自由主義知識份子收編成反蘇聯的武器，由於抽象表現主義的藝術家以及評論他們的藝評家在修辭上常常使用「自由」與「個人主義」這些關鍵性字眼，所以美國政府與紐約現代美術館在商業上及意識型態上在國內外盡力地提倡抽象表現主義爲美國的代表形象，因爲抽象表現主義對個人表現自由的強調正好可被視爲一個自由與國際化的新霸權國家的象徵，波洛克與他同輩畫家的繪畫遂成爲美國政府宣傳自由與民主的自我形象的象徵，以對抗蘇聯在冷戰期間共產集權專制的形象。

筆者認爲居爾伯的論點過度強調抽象表現主義藝術泛泛地對冷戰的意識型態的反映，沒有細緻地針對個別藝術家的特殊性及不同作品的藝術特色做進一步的探討，因而缺乏了對藝術品的形式與社會政治因素作具體連結的努力。做爲一個加拿大法語區的藝術史學者，居爾伯對抽象表現主義的詮釋也表現出他法國人的沙文主義，他法國人的沙文主義不僅表現在書名中「偷竊」這個挑釁的字眼，也可從他將世界藝術由巴黎到紐約的轉變解釋成只是美國文化帝國主

⑯ Meyer Schapiro, "Nature of Abstract Art (1937)," in *Modern Art: 19th and 20th Centuries:Selected Papers* (New York: G. Braziller, 1978).

臺灣大學學術期刊資料庫

義成功的宣傳策略看出。

五、記號、主體、潛意識

近年來從後結構主義與政治批評的角度研究第二次世界大戰後美國抽象繪畫最有潛力的新方向首推邁克・雷捷及安娜・崔芙等等學者由記號學的角度探討抽象表現主義繪畫的涵義，崔芙在《馬可・羅思科(Mark Rothko)：抽象的主題》(1989)⑰一書從記號學入手來詮釋羅思科的抽象色塊繪畫所呈現的隱喻性主題，雷捷在《重構抽象表現主義：1940年代的主體性及繪畫》(1993)⑱一書從社會集體心理的角度來論述抽象表現主義繪畫中視覺符號及藝術家的主體與潛意識的關係，筆者將仔細評介這兩本書在研究抽象繪畫方面所開拓的新方法與新成果。

崔芙的《馬可・羅思科：抽象的主題》一書主要奠基於認定羅思科那些龐大的典型繪畫(亦即他1949年之後的成熟期作品)並不是純粹抽象形式的表現，而是充滿隱喻(metaphors)的記號的信念，她發現只要追溯羅思科繪畫中某些特定主題從他早期具象繪畫到他成熟期抽象繪畫的演變便能譯解他典型繪畫的隱喻性含意。崔芙將自己定位成辯證性的詮釋者，她一方面引用羅思科的陳述與藝評家們的意見來譯解他抽象繪畫的隱喻，另一方面藉由她的眼睛及判斷力來交涉羅思科與藝評家們的看法，希望能藉這種交互辯證對羅思科作品的「意向性」(intentionality)做深入的譯解。崔芙用聖／圖像的(iconic)角度來看待羅思科的抽象繪畫，她認爲這些繪畫不僅像教堂中的聖像一般喚起觀者的宗教情感，也隱藏著記號學家查理斯・山得思・皮爾斯(Charles Sanders Peirce)所定義圖像所蘊含以外觀的相像爲基礎的指涉物(referents)，崔芙認爲這些聖／圖像式的隱喻包括多元且相互矛盾的層次，如肖像畫、風景畫、聖殤圖、埋葬圖與出生圖等等。

崔芙將羅思科的典型繪畫(圖11)譯解成單一人物肖像的隱喻。她發現羅思科自己一再地談及他的繪畫是「寫實的」並蘊含了重要的「主題」，特別是他想藉繪畫再現人類劇烈的悲劇。長年研究抽象表現主義有成的藝評家爾文・衫

---

⑰ Anna Chave, *Mark Rothko: Subjects in Abstraction* (New Haven, 1989).

⑱ Michael Leja, *Reframing Abstract Expressionism: Subjectivity and Painting in the 1940s* (New Haven: Yale University Press, 1993).

臺灣大學學術期刊資料庫

德拉(Irving Sandler)將羅思科典型繪畫上廣闊的長方形區域詮釋成戲劇舞台上的背景布幕，崔芙斟酌這些劇場的暗示來譯解羅思科的典型繪畫，因爲這些畫布上的大型長方形區域是漂浮在背景上頭，所以她認爲這些長方形區域不是舞台的佈景，而是羅思科畫中戲劇的表演者，但，這些表演者到底是誰呢？崔芙認爲他們是在羅思科早期的超現實繪畫如〈在海邊緩慢的漩渦〉(Slow Swirl by the Edge of the Sea)(1944)(圖12)中的兩個神秘的人物的後裔，在〈15號，1948或17號，1949〉(Number 15, 1948 or Number 17, 1949)(圖13)這幅畫這兩個神秘的人物變成兩排長方形區域邊靠邊地站立著，在這之後羅思科的典型繪畫(圖11)中這兩排長方形的區域終於混融成一排抽象的長方形區域，它們看起來就像是單一的表演者，崔芙於是把羅思科畫中排成一排的大型長方形區域視作單一人物肖像的隱喻。

崔芙也處理了很多藝評家所提出羅思科典型繪畫上的風景隱喻，這些藝評家宣稱羅思科繪畫中那些大型重疊的長方形區域看起來像是傳統風景畫的結構，所以這些長方形區域就像風景畫一般喚起觀者崇高壯觀(sublime)的情感。雖然羅思科否認他繪畫上有任何風景隱喻，崔芙認爲從接受(reception)的角度來考量，爲了豐富羅思科繪畫的意義，這些藝評家對他繪畫的感覺仍然值得參考。崔芙進一步將羅思科的典型繪畫視爲肖像畫與風景畫的混融，她認爲那些懸浮的長方形區域蘊含了顯現的(present)人物畫與隱現的(absent)風景畫雙重隱喻，肖像畫的小宇宙和風景畫的大宇宙因而交織在一起。

此外，崔芙還特別地將羅思科一系列在畫的中央或底端有相當狹窄的細長方形區域的繪畫(圖14)詮釋成基督教聖像的抽象隱喻，她發現這些繪畫不僅看起來像羅思科早期表現與死亡的儀式相關的超現實繪畫(圖15)，它們的圖式也看起來像傳統基督教出生圖、聖殤圖(圖16)與埋葬圖的圖式，生與死這些原本意義相反的圖式經由抽象的圖像變成互相關連，因而表達了人類從子宮到墳墓的悲劇。崔芙這部份的詮釋讓筆者覺得說服力不夠，由於傳統基督教聖像的圖式相當複雜，筆者必須經由極度跳躍式地想像才能理解崔芙書中所指由基督教聖像到羅思科的抽象繪畫的演繹。

邁克・雷捷所著《重構抽象表現主義：1940年代的主體性及繪畫》一書的理論架構深受米歇・傅柯(Michel Foucualt)與路易斯・阿圖塞(Louis Althusser)的影響，這本書主要揭露與解構了抽象表現主義的意識型態。雷捷認爲風行於1940年代與1950年代早期的抽象表現主義既不是葛林伯格定義下純粹形式美學的成就，也不是居爾伯所宣稱冷戰期間美國文化帝國主義的武器，藉由將注意力

臺灣大學學術期刊資料庫

從接受的角度轉成製造的角度，雷捷嘗試去研究抽象表現主義繪畫所建構當時主流中產階級的意識型態，他稱這種意識型態的表述爲「現代人論述」(Modern Man discourse)⑲。根據雷捷的研究，「現代人論述」主要是從第一次世界大戰期間至1920年代左右開始成形，到了第二次世界大戰期間與其後已經是形塑美國中產階級男性最重要的意識型態，「現代人論述」主要強調現代人的內心充滿了理性不能控制的原始衝動與無意識驅力，這些原始衝動與無意識驅力造成了現代的各種悲劇與災難，如世界大戰、經濟大恐慌、社會衝突、法西斯主義的興起、核子武器的發展與使用以及科技信仰的幻滅等等。雷捷發現白種的中產階級男性以抽象表現主義、好萊塢的「黑色電影」(film noir)以及當時的通俗讀物(像是流行哲學、文化評論與報紙上的文章等等)來探討現代人內心的原始衝動與無意識驅力，所以這些精緻與通俗的文藝作品當中充滿了「現代人論述」。

就現代人內心原始的衝動這方面來說，雷捷發現在1940年代電影、雜誌、報紙、流行文學與抽象表現主義繪畫都充滿了原始的隱喻。很多「現代人」作家相信「現代人」心中有一個不爲文明及科學所碰觸的原始核心，這個核心所蘊育的不理性、野蠻及邪惡的特性造成種種現代殘酷的悲劇。而這些「現代人」文學中談論現代人原始本能的修辭也在抽象表現主義畫家阿多夫．郭特列伯(Adolph Gottlieb)、巴內特．紐曼與馬可．羅思科討論現代世界原始、恐怖與非理性成分的著作中發現。此外，抽象表現主義畫家從1943年開始也創作了很多反映現代經驗恐懼與悲劇色彩的意象，例如郭特列伯的〈恐懼的字母，或，伊底帕斯的眼睛〉(Alphabet of Terror, or, Eyes of Oedipus)(1945)(圖17)一畫用如同發明文字之前原始人所繪的圖畫式象徵符號來向現代觀眾訴說普遍的原始恐懼經驗，這些露齒的扭曲鬼臉與脫離身體的眼睛具體表現現代恐懼經驗的來源乃是現代人內心原始的衝動。雷捷也採用同時期流行的視覺文化如「黑色電影」中所呈現現代人內心原始衝動所造成的悲劇來加強他的論點，他歸納「黑色電影」中的主角常是主體性充滿衝突的矛盾人物，他們總是被原始的衝動支配而無能掌握自己，並因而犯下了殘暴的罪行。雷捷的研究顛覆了以往許多藝術史學者及藝評家所宣稱抽象表現主義繪畫的前衛性，因爲這些畫家的作品與言論

⑲ 大寫的 "Modern Man" 這個詞是雷捷自己創造的，筆者下文將用「現代人」來表示雷捷對這個詞特有的用法。

臺灣大學學術期刊資料庫

所表現的「現代人論述」恰恰反映了中產階級主導的保守意識型態。

就現代人內心無意識的驅力這方面來說，雷捷的研究主要集中在探索波洛克作品所再現的無意識與「現代人論述」的種種關連。雷捷用兩種模式來討論波洛克所再現的無意識圖像：1930年代晚期至1940年代初期的「象徵模式」以及1940年代中期之後的「活力模式」。雷捷提出波洛克的「象徵模式」可溯源至1940年代前後在美國文化中廣泛流行的精神分析學說，特別是卡爾．古斯塔夫．楊格(Carl Gustav Jung)的理論。雷捷特別強調波洛克對楊格學說的瞭解並不是直接從閱讀楊格的著作獲得，而是從屬於楊格學派的紐約分析心理俱樂部學來的，從1939年開始，酗酒又憂鬱的波洛克不僅請這個俱樂部的活躍份子約瑟夫．韓德森(Joseph Henderson)與外歐雷特．史多伯(Violet Staub)等人替他所畫的素描作精神分析，也收藏了許多這個俱樂部限量發行的論文集。波洛克作品中所再現的無意識相當受這些流行的精神分析論述的影響，也就是說他繪畫中所再現的無意識是建構於歷史與社會的過程當中。雷捷以「象徵模式」來稱呼波洛克早期作品所顯示的無意識圖像，例如〈祕密的監護人〉(Guardians of Secret)(1943)(圖18)這幅畫無論標題或意象都可溯源至楊格的理論，楊格將無意識視爲由神話與宗教的象徵所顯現的黑暗、原始與隱蔽的領域，在這個領域有兩個監護人在昏暗的門口監管。波洛克的畫則表現了兩個拿了權杖的的巨大人物在一扇充滿扭曲線條的白色平板兩側監護，平板的後方還有他們的夥伴共同監管這面平板。雷捷將白板上混亂扭曲的符號解釋成無意識中因被嚴格地監管檢查而無法被接近的祕密，而白板兩側與後方的人物則爲人格化的內心檢查機制，這種以具體人物形象來表現抽象無意識作用的手法雷捷稱之爲「象徵模式」。

雷捷發現波洛克在1940年代中期對無意識的再現由「象徵模式」逐漸轉移至「活力模式」，這個「活力模式」除了受當時流行的精神分析學說的啓發之外，也受當時盛行的大眾心理學與哲學的影響，特別是哈維．傅家森(Harvey Fergusson)的「現代人」心理學，波洛克擁有傅家森的《現代人：他的信仰與行爲》(1936)一書，這本書提出藝術家的行動可以表現出無意識的創造活力與衝動。雷捷認爲波洛克那些洋洋灑灑滿佈拋擲與滴流線條爲主的繪畫，如〈秋的韻律〉(1950)(圖2)，正具現了他無意識的創造活力。雷捷特地以皮爾斯的記號學理論來分析波洛克所再現的無意識活力，他認爲波洛克畫中的滴灑線條記錄了無意識活力的物質痕跡，所以這些滴灑線條是無意識的索引(index)；同時，由於這些滴灑的線條構成了漩渦般的無意識意象，使得觀者只要一靠近就彷彿

臺灣大學學術期刊資料庫

要被吞噬似的，所以這些漩渦般的意象也成爲無意識的圖象(icon)。此外，雷捷還特別強調，波洛克創作於西元1949年至1950年那些結合人形與滴灑線條的作品，並不是葛林伯格與夫律的形式主義藝評所宣稱的實現了現代主義繪畫的視覺性，而是創造了現代人被他的能力不能夠理解或控制的無意識衝動所糾纏的生動意象。舉例來說，〈遠離蛛網〉(1949)(圖3)一圖中那些幽靈般的平坦人物看起來既疏離又深陷在澆灑著顏料的畫布當中，呈現了現代人的內心被混亂的無意識羅網困住的意象。雷捷也指出波洛克當代的批評家常常使用一系列的隱喻像是網、漩渦、迷宮等等來描述波洛克的繪畫，所有的這些隱喻皆以陷入羅網的意涵來記錄波洛克的繪畫和現代人論述之間的關連，正是由於波洛克的繪畫深深地奠基與實現現代人論述所以他當代的藝評家才常常使用和現代人論述相關的隱喻來描述波洛克的繪畫。雷捷也指出這些網、漩渦、迷宮的隱喻也常出現在「黑色電影」的標題、對話與場景上頭，由此可見「現代人論述」影響之廣。這個現象也可以見證波洛克並非一個高度個人化與創造性的主體，而是他當代中產階級保守的意識型態影響下的一個成員。

雷捷的論述雖然精彩，筆者認爲這本書的涵蓋範圍相當有侷限性，特別是雷捷只選擇1940年代這段抽象表現主義尚未成熟的時間來談「現代人論述」對抽象表現主義的影響，讓人疑惑是否他的論點在1950年代抽象表現主義成熟期就無法成立。此外，雷捷所選擇的抽象表現主義畫家只侷限在波洛克、郭特列伯、羅思科與紐曼等數人，一些在1940年代已經創作了不少作品的抽象表現主義代表性畫家如威廉．德．庫寧(Willem de Kooning)、阿曬耳．高爾基(Arshile Gorky)與克萊佛德．史帝爾(Clyfford Still)等人在雷捷的架構中反倒成了邊緣人物，以致讓人覺得雷捷的論述對於抽象表現主義繪畫來說只是相當部份性的詮釋。

六、抽象與性別

自從1960年代末期女性主義藝評興起後，陸續有一些女性主義的藝術史學者從性別的角度研究抽象表現主義與極限主義畫家的作品，但是由於抽象繪畫較不具象的特色，想要從中探尋性別的隱喻有相當的困難度，到目前爲止令人印象深刻的研究成果相當有限，筆者將在下文擇要討論。

卡蘿．溫肯(Carol Duncan)膾炙人口的文章〈紐約現代美術館內的騷娘們〉(1989)[20]是女性主義藝評評論抽象表現主義男畫家塑造女性形象的代表作。溫肯

臺灣大學學術期刊資料庫

討論威廉・德・庫寧的名作〈女人I〉(Woman, I)(1950-52)(圖19)，她認爲這幅畫被美國紐約現代美術館門神般地掛在抽象表現主義畫廊的入門位置的繪畫是這個美術館喜歡將性慾化的女性形象掛在顯著位置的例子之一，這種安排其實暗示了紐約現代美術館是一個以男性爲中心的公共空間，女性的身體在這個空間主要是作爲醒目的藝術品讓男性的觀視(gaze)消費。盪肯精彩地將德・庫寧畫裡的女人比擬成「巨大的壞媽媽」，她張著利牙的血盆大口與像剪刀般舞動的指爪看起來像是「有牙齒的陰户」的隱喻，這些隱喻會喚起男畫家(觀者)兒時發現母親沒有陽具而產生的閹割恐懼；同時，這個掛胸罩、穿高跟鞋粗鄙作態的女人也洩漏了她看起來像「現代脫衣舞后」的身份，這種姿態滑稽不經的感覺也抹消顛覆了她令人恐懼的特徵。換句話說，這個女人曖昧的雙重身份造成男畫家(觀者)在觀看這幅畫時的閹割恐懼以及對這種恐懼情緒的克服；同時，這個女人的身體也成爲男畫家(觀者)藉藝術來超越物質世界以臻至精神昇華的媒介。換句話說，女人的形象在紐約市立美術館這個公共空間只是具現男性慾望與精神角力拉距的符號與場域。

筆者認爲盪肯的女性主義批判過度強調男畫家(觀者)內心克服德・庫寧所繪女人意象造成閹割恐懼的穩定性，女人門神般的魁梧身材與銳利兇惡的嘴爪形成極強大的閹割意象，相對地，她的穿著與姿態所表現的滑稽感並不如閹割威脅般地強烈，在這樣地情況底下，筆者認爲男畫家(觀者)在觀看女人之時並不容易穩定地克服女人意象所造成閹割威脅，反倒可能經常爲閹割恐懼所折磨。經由這樣地解讀，筆者發現至少能夠賦予女人部份威脅男人與不被征服的權力。

雖然和抽象表現主義相關的傑出女畫家有好幾個，如第一代的李・克萊思娜(Lee Krasner)、喬・蜜雪兒(Joan Mitchell)以及第二代的海倫・法蘭肯瀝勒等人，除了一般傳記式的研究之外，有問題意識的研究論述並不多見，安娜・華格納(Anne Wagner)對克萊思娜的詮釋是到目前爲止看法較爲獨到的研究。㉑華格納特別爲克萊思娜在藝術創作上面對巨人般的配偶波洛克的影響時所遭遇的難題下了一個註腳，她認爲克萊思娜的難題在於她想「建立異於波洛克的異類性(an otherness to Pollock)，但卻不會被視爲女人的異類性(the otherness

---

⑳ Carol Duncan, "The MoMA's Hot Mamas," in Norma Broude and Mary D. Garrard eds., *The Expanding Discourse: Feminism and Art History* (New York, 1992), pp. 346-57.

㉑ Anne Wagner, "Lee Krasner as L.K.," *op. cit.*, pp. 424-35.

臺灣大學學術期刊資料庫

of Woman)。」在這種兩難的狀態之下，華格納認爲克萊思娜在波洛克生前是用極度否定性的方式來從事繪畫的創作，爲了表現她和波洛克繪畫詞彙的不同，她將波洛克作品中爆發滴灑的網狀漩渦轉化成較爲沈靜洗鍊的層疊細網(圖20)，由於波洛克揮灑的線渦一般被認爲是他用來表現自我的媒介，克萊思娜這種收斂線網的作法因而被華格納看成是一種拒絕表達自我的方式，藉由這種在畫面上對自我的否定，克萊思娜想同時避免她的作品被當時社會看成不能登上藝術殿堂的大師的太太以及女人的作品，華格納也提出，克萊思娜在波洛克生前選擇用她名字的縮寫「L.K.」在她的畫上簽名，也是同樣刻意否定自己做爲女人的身份的中性化自我保護的策略。

筆者認爲華格納這種以否定性的模式來詮釋克萊思娜作品特色的方法，會造成克萊思娜主體性消失的困境，這種詮釋方式非但沒有爲終其一生視創作爲嚴肅志業的克萊思娜在藝術史上找到定位，反而會爲一直視克萊思娜爲抽象表現主義邊緣畫家的男性中心藝術史製造不重視她的理由。

相對於盪肯研究男性藝術家所塑造的女性形象與華格納探討女性藝術家在傳統父權社會所遭遇的困境，安娜・雀芙提出了另一條由性別角度來研究抽象藝術的新路徑，亦即探討男性藝術家的女性特質。在〈波洛克與克萊思娜：手稿與但書〉(1993)㉒一文，雀芙發現波洛克的當代藝評將波洛克建構成一個極度無法掌握言辭與視覺語言的人。譬如，他常常需要依靠克萊思娜以及其他的人替他說話；他抽象表現主義的同儕們都說他素描畫得不好；而他典型的潑灑畫則看起來像是還沒上學的小朋友的塗鴉。所有這一類的特色都指向波洛克無法控制自己的狀態，雀芙將波洛克這種無能的狀態詮釋成他拒絕控制的女性化特質的體現。此外，雀芙也接受一些藝評家將波洛克的繪畫視爲他在畫布到處射精的說法，不同地是雀芙進一步發揮這個觀點，她認爲波洛克畫面滿溢的滴灑痕跡不僅可以被看成是精子也可以被看成母親的羊水，而波洛克正是因爲繪畫兼具男性化與女性化的雙重特徵才成爲藝術史上的大家。雖然雀芙突顯波洛克作品中顛覆陽物中心主義的女性化特質，她也警告切勿毫無批判性地全然接受這種男性畫家對女性化特質的挪用，正如蓋亞趣・思碧娃克(Gayatri Spivak)指出解構理論大師傑克・德希達(Jacques Derrida)那些女性化隱喻來解構主論述的

㉒ Anna Chave, "Pollock and Krasner: Script and Postscript," in *Res*, vol. 24 (Autumn 1993), pp. 95–111.

臺灣大學學術期刊資料庫

策略會雙重的移置女人，崔芙認爲波洛克所呈現的女性化特色在某些意義上仍然表現了一個男性畫家以他的權威來挪用女性的位置，此外，這也造成了影響波洛克畫潑灑畫的女畫家索貝爾(Sobel)在藝術史上的不公平待遇，因爲當波洛克已被封爲潑灑畫的大師時，她卻還只被認爲是一個在藝術史上名不見經傳的業餘畫家。至於克萊思娜在藝術上的位置，崔芙把她視爲一個男性化的妻子，她不停地替她的先生波洛克發言，波洛克的英雄形象絕大部分都是克萊思娜塑造出來的；反之，一方面由於克萊思娜花太多力氣賦予他丈夫權力，一方面由於這個不相信女性大師的社會限制了她的發展，克萊思娜無法有效地藉藝術與言辭來賦予自己權力。

邁克・雷捷的〈巴內特・紐曼的單人探戈〉(1995)㉓一文也是處理藝術家作品所表現的性別特質的問題，雷捷由1950年代藝評傾向擁護作品具雌雄同體特色的大師的趨勢來探討紐曼作品在當時不受歡迎的原因。雷捷認爲紐曼作品中那些看起來像垂直拉鍊的線條(圖6)表現出如陽物般極度男性化的特色，1950年代藝評家因而將紐曼的繪畫視爲充滿秩序與智識等男性特質。然而，(如我在第四部分所述)雷捷提出第二次大戰之後藝評家認爲男性的主體充滿了不理性的原始與無意識衝動，而不是理性、統一與穩定的，換句話說，他們將男性的主體看成是充滿女性化的不理性特質與男性化的理性特質所組成。紐曼的繪畫因爲充滿過度男性化的隱喻而無法符合他同時代的藝評家對主體的想法，所以他的繪畫在1950年代不爲藝評家所青睞。

安娜・崔芙對法蘭克・史迭拉與艾格呢・瑪汀(Agnes Martin)的研究是到目前爲止從性別的角度研究極限主義的繪畫較值得稱道的作品。在〈極限主義與權力的修辭〉(1990)㉔一文崔芙指出極限主義繪畫與雕塑事實上表現了父權對觀者的集權控制，筆者在此針對文中討論史迭拉繪畫的部分來談論她的觀點。崔芙指出，有三幅史迭拉典型的黑底細條紋繪畫標了和納粹相關的標題，他們分別是〈德國議會〉〈Reichstag〉(1958)、〈工作帶來自由〉〈Arbeit Macht Frei〉(1958)與〈旗幟高揚〉(Die Fahne Hoch)(1959)(圖9)，史迭拉也將「最後的解決」這

㉓ Michael Leja, "Barnett Newman's Solo Tango," in *Critical Inquiry*, vol. 21 (Spring 1995), pp. 556–80.

㉔ Anna Chave, "Minimalism and the Rhetoric of Power," in *Arts Magazine*, vol. 64 (Jan. 1990), pp. 44–63.

臺灣大學學術期刊資料庫

個著名的納粹標語寫在他爲這一系列黑色畫所準備的素描上頭。「德國議會」這個名字和希特勒的崛起有關，因爲希特勒正是利用德國議會被縱火燒毀這個事件來宣示他的領導權；「工作帶來自由」是被銘刻在納粹最著名的集中營歐墟武茲(Auschwitz)大門的標語；「旗幟高揚」是納粹有名的進行曲的第一句話；「最後的解決」則是納粹大屠殺的暗語。雀芙認爲這些和納粹相關的標題會影響觀者將史迭拉的黑色繪畫看成父權恐怖統治與社會災難的抽象意象，此外史迭拉自己也以「力量、恐懼、控制、面對」這些字來形容他自己的作品，這些推崇男性化價值的字眼正具現了極限主義藝術所展示父權恐怖統治的特徵，所以雀芙在隱喻的層次上把史迭拉的黑色繪畫看成文化恐怖主義的記號，而觀者則成爲受害者。雀芙芙認爲極限主義的價值之一正是提醒我們去觀察與思考藝術品中經常暗藏的父權意識型態，筆者完全不能同意雀芙的意見，因爲如果極限藝術正如雀芙所說是父權意識型態的具現，那麼一再地展覽極限主義的作品不也等於一再強調與美學化父權的價值嗎？此外，如果對照前述雀芙對波洛克的研究，雀芙認爲在1950年代藝術家與藝評家支持藝術家表現雌雄同體的主體性，而在這篇文章雀芙卻認爲(至少1960年代的)藝術家與藝評家是擁戴男性化的主體性，筆者認爲雀芙並沒有對這個詮釋的矛盾與變化提出有力的說明。

安娜・雀芙以〈艾格呢・瑪汀：「謙遜，美麗的女兒……。所有她的方式都是空的」〉(1992)㉕這篇文章重新詮釋極限主義女性藝術家瑪汀的創作。一般泛泛的女性主義批評認爲瑪汀的成名是順應現代主義男性化抽象語言的結果；相反地，雀芙宣稱瑪汀是用抽象的語言來交涉她女性化的視野，她的繪畫(圖21)和男性極限主義畫家的作品之間實在有微妙而重要的差異。雀芙將瑪汀的繪畫當成再現她道德上和精神上對佛家與道家思想境界的追求，特別是無我的境界，這個無我的境界可以顯示在她選擇以非常清淡蒼白的線條與色塊來構成標準化的格子上頭，這種對構圖與筆觸的選擇完全沒有表現出她的個人性，此外瑪汀自己也幾乎不在公開的場合亮相來展露她的個人魅力。相對地，瑪汀的男性同儕的作品與言論則是以自我爲中心，就像前面所談的史迭拉，他們擅長用迫人的簡單幾何作品來展現他們的權力與雄性特質，他們在公眾場合挑釁的言談也可看出他們自我中心的傾向。此外，雀芙認爲瑪汀傾向於在她的繪畫中顛覆權

㉕ Anna Chave, "Agnes Martin: 'Humility, the Beautiful Daughter …All of Her Ways Are Empty'," in *Agnes Martin* (New York, 1992), pp. 131–53.

臺灣大學學術期刊資料庫

力，她使用長方形而不是正方形來構成她的畫面，這些長方形比正方形更溫和，也比正方形更沒有重量感與侵略性，因而顯現出一種完美平靜的境界。

崔芙也指出瑪汀的作品微妙地逸出男性極限主義藝術家強調機械化與反人文主義特色的作品，男性極限主義藝術家嘗試藉使用捲尺作畫來顯露現代社會中機械化的過程，他們機械化與物體化的作品係是在宣稱「主體已死」；相反地，瑪汀則堅持用手來描繪她的格子，那些微微地表現她手的動作的線條看起來像是一種對自我現身的溫和聲明，並表現出文字無法表達的感情。崔芙認爲瑪汀這種以謙遜、安靜與虛空的畫面來表達自我情感的方式展現了她反智的傾向，因爲瑪汀相信所有人類的知識在瞭解藝術品上是無用的，這種反智的傾向和她的男性同儕以理論與智識來雄辯洶洶地宣揚他們的理念不同，而提供觀者一種內心的休憩與慰藉。崔芙藉瑪汀的作法提供一種女性主義的問題意識，她認爲女性主義者在過去二十幾年鼓勵女人旗幟鮮明地宣稱自我的主體性事實上順應的是男性爭權奪利的模式，瑪汀以空白的畫面來表現女性創造力並提供觀者更多想像空間的作法事實上爲女性藝術家提供了另類的創作模式。筆者認爲崔芙苦心的論點充滿了自我矛盾。有時候她宣稱瑪汀的繪畫表現出無我的境界，有時候她卻認爲瑪汀堅持用手繪的線條來表現她個人的存在以及言語不能表達的情感。雖然崔芙將瑪汀塑造成罕少發言的反智主義者，卻引用許多瑪汀的陳述來支持她的論點。做爲一個女性主義者，筆者能瞭解崔芙理論上的僵局：想爲瑪汀(女人)提出不同的認同方式而不掉入男性極限主義者(男人)自我中心的霸權主義。此外，崔芙所詮釋「瑪汀的方式」就某種程度上來說適於個人的修養卻不利於做爲政治上爭取權力的工具，而在政治上爭取權力有效的工具卻總是以使用男性的語言和律法爲基礎。女性主義者到應該如何打破這個僵局？

七、抽象繪畫已死？

現代主義藝評家提倡的抽象繪畫到六〇年代的極限主義繪畫已經發展至極度平面化、幾何化與簡化的形式與色塊，這些極限主義的作品似乎宣告了以媒材純粹性的進化爲終極目標的現代主義繪畫的終結。但是抽象繪畫在七〇年代經過一番沈寂之後，八〇年代又開始出現由彼得．哈利(Peter Halley)所領導的新幾何繪畫與雪莉．拉紋(Sherrie Levine)等人的新抽象繪畫。許多當代的藝評家都認爲這一批新抽象畫其實已經從現代主義的窠臼中脫胎換骨，表現出許多後現代主義藝術的特色，筆者將討論哈爾．佛思特(Hal Foster)與葉午．亞倫

臺灣大學學術期刊資料庫

·布瓦(Yve Alain Bois)兩位藝評家具代表性的看法。

哈爾·佛思特在〈不可思議的記號〉(1986) ㉖ 一文整理了幾種藝評家們對八〇年代抽象繪畫的看法，有些評論家認爲這些畫是對現代主義抽象繪畫的嘲諷性挪用，目的是要從後現代的角度解構現代主義對原創性與崇高性的追求。有些藝評家認爲這些畫與其說是挪用現代主義的抽象繪畫不如說是它們的後現代擬像(simulacra)，挪用還強調拷貝與原本的差別，擬像則揭露原本的闕如，因而質問了拷貝與原本的概念。譬如，雪莉·拉紋的新抽象繪畫(圖22)只有模糊地指向和諾蘭等人的抽象繪畫有似曾相識的地方，因而表現了現代主義抽象繪畫的擬像，藉由顛覆拷貝與原本的觀念，拉紋的作品巧妙地迂迴進入現代主義抽象繪畫的世襲秩序，並且具有弄混現代主義抽象繪畫的正典(canon)與歷史邏輯的潛能。其他的藝評家則以鐘擺效應來解釋八〇年代抽象繪畫的再出現，他們認爲二十世紀的藝術市場與藝術史是以風格的循環邏輯來運作的，畫商、收藏家、批評家與策展人都期待繪畫風格的變換能像鐘擺左右的振盪一般在熟悉的風格之間此起彼落的置換，並以不具威脅性的小變化來爲既有的風格增添新面貌，以免造成既有秩序的崩潰。這些藝評家強調八〇年代的抽象畫家深諳這種藝術市場/藝術史的邏輯，所以他們在當時流行的新表現主義(Neo-Expressionism)與新普普(Neo-Pop)這兩種具象繪畫漸趨疲軟之際，生產與推出新的抽象繪畫，在藝術市場上爭得一席之地。

佛思特自己則提出兩點對八〇年代的抽象繪畫的詮釋。首先，他指出八〇年代的抽象畫家嘗試再現晚期資本主義生活中科技、電信與商品記號的抽象趨勢，譬如，彼得·哈利的新幾何繪畫(圖23)以抽象畫的密室與管線來再現後期資本主義生活中被電子網路主宰的抽象社會空間。佛思特對這些抽象畫家的企圖提出極中肯的疑問，他並不認爲繪畫這個以前工業時代的技藝爲本的媒材能嚴肅地面對後工業社會的議題，譬如，他懷疑哈利的新幾何繪畫中那些簡化的平面密室與管線能捕捉電子網路所構成的複雜社會網路。佛思特也提出相對於平面靜態的抽象繪畫，電影、錄影帶與電腦藝術毋寧是更能處理期資本主義社會議題的媒體。其次，佛思特極富批判性地探討了八〇年代的抽象繪畫作爲後現代擬像的特色與問題，佛思特強調晚期資本主義社會中大眾媒體意象與商品系列製造所展現的擬像文化已經滲透到文化的各個層面，包括精緻藝術，而五、

㉖Hal Foster, "Signs Taken for Wonders," in *Art in America,* vol. 74 (June 1986), pp. 81–91.

臺灣大學圖書館 臺灣大學學術期刊資料庫

六〇年代的普普藝術中那些系列性、重複性、沒有原本的意象與記號正是精緻藝術轉向擬像的開始。佛思特不同意上述藝評家將新表現主義與新普普等畫派以及新幾何繪畫與新抽象等畫派的消長視爲具象繪畫與抽象繪畫之間鐘擺效應的結果，他反倒認爲這四個畫派都是後現代擬像文化的產品。佛思特認爲新表現主義與新普普等畫派 的作品並不是再現指涉物(referents)的具象繪畫，而是承繼普普藝術對不具指涉物的漂浮意象與記號的描繪。相同地，後現代的抽象繪畫與現代主義的抽象繪畫和再現的關係不同，現代主義的抽象繪畫並沒有抹消與超越再現，而是潛抑了再現；而後現代的抽象繪畫將現代主義抽象繪畫的物質實踐與歷史內容簡化、複製與淘空成抽象繪畫的記號與成規(convention)，因而超越與顛覆了再現。換句話說，後現代的擬像繪畫並不是在回歸再現與抽象之間搖擺，而是藉擬像批判、顛覆或取代再現與抽象。佛思特最後警告：後現代擬像文化造成意象與記號脫離指涉物的現象絕非解放地或批判地，相反地，藉擬像來複製社會事件是社會控制的重要形式，而一個擬像充斥的社會也會造成政治行動的妨礙。

葉午．亞倫．布瓦在〈繪畫：悼念的工作〉(1990)㉗則從另一種角度來看八〇年代新抽象繪畫與現代主義的關係。他的文章主要是處理現代主義的表記——抽象繪畫的死亡過程，以及八〇年代新幾何與新抽象繪畫作爲抽象繪畫的哀悼者的角色。布瓦將現代主義繪畫的誕生看成它終結的開始，他同意華特．班雅明(Walter Benjamin)等學者的看法，認爲現代主義誕生於十九世紀工業化後攝影與機器大量生產所造成的繪畫終結的危機，這導致現代主義從一出生開始就帶著死亡的預言，現代主義以追求內在於繪畫本身元素的進化這種目的論與線性的歷史觀來化解這個繪畫危機，所以(就像宓冶．夏丕羅所主張的)現代主義繪畫開始出現異於機器大量複製的手工的訴求，這種對手工的強調包括畫家藉畫筆與顏料在畫面所表現的筆觸、姿態與質感等等。但是，布瓦也舉了西爾律．德．杜甫(Thierry de Duve)的看法來揭露現代主義繪畫強調手工運作的弔詭，因爲畫家其實是使用機器大量製造的現成管狀顏料來作畫，經由對管狀顏料這種現成物(readymade)的使用與重組，現代主義繪畫的發展內化了機器的大量生產這個繪畫終結重要因子。布瓦指出工業化也導致了藝術與商品之間界線的崩

㉗ Yve Alain Bois, "Painting: The Task of Mourning," in *Painting as Model* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1990), pp. 229–44.

臺灣大學學術期刊資料庫

塌，他特別指出查理斯．波特萊爾(Charles Baudelaire)是第一個提倡現代主義繪畫以追求內在於繪畫本身元素的進化爲目的的藝評家，波特萊爾的洞見在於看出資本主義社會大量生產的加工品和藝術品的界限並不清楚，因爲加工品的使用價值、生產過程與物質性已在商品交換的過程中被壓抑，取而代之的是加工品成爲如同藝術品一般充滿靈光(aura)的拜物化商品。因此，雖然現代主義繪畫以不斷求新求變的特色來與資本主義的商品不斷回歸類同的特色做區別，事實上這種不斷求新求變的動力其實隱含了一個自身內在的邏輯性矛盾，亦即「新奇內在的可滅性」，所以現代主義繪畫其實是和商品以相同的法則運作，也就是不斷重複地回歸類同。

在解構現代主義抽象繪畫目的論與線性的歷史觀之後，布瓦提出一種非目的論與非線性的模式來看待抽象繪畫的發展與終結問題，他借用法國藝術史學者紆伯．達米須(Hubert Damisch)所引用對局論(game theory)的觀念來解釋這種新的史觀，對局論區分作爲總稱的「遊戲」(game)與作爲構成單元的「一場遊戲」(match)的差別，布瓦認爲現代主義抽象繪畫的「一場遊戲」已經終結，但是現代主義抽象繪畫的「遊戲」尚未結束，換言之，這個新史觀的前提並非在線性的系譜中一切走向終點，而是解釋了只要現代社會繼續存在，現代主義繪畫的遊戲就會繼續下去。在這樣的史觀底下，布瓦認爲八〇年代的那些抽象畫家如哈利等人高舉繪畫的終結已經到臨的大旗，其實是「憂鬱的哀悼者」(manic mourners)，因爲這些新抽象畫家並不願面對終結是一個必須不斷地面對與無盡地哀悼的過程。就像對繪畫終結的哀悼產生了生氣盎然的現代主義抽象繪畫，布瓦認爲藝壇目前對繪畫慾望還在，這慾望將是未來出現對繪畫非病態哀悼的繪畫的唯一因素。

臺灣大學學術期刊資料庫

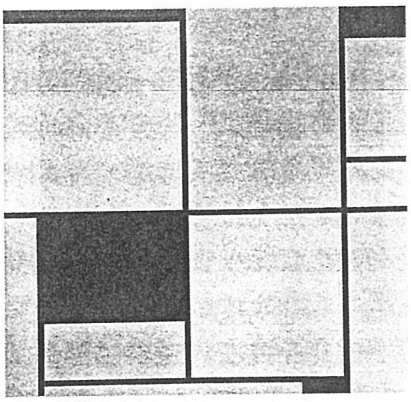


圖 1　Piet Mondrian, *Tableau I: Composition with Red, Black, Blue, and Yellow,* 1921 , oil on canvas, 103 × 100 cm, Haags Gemeentemuseum, the Hague.

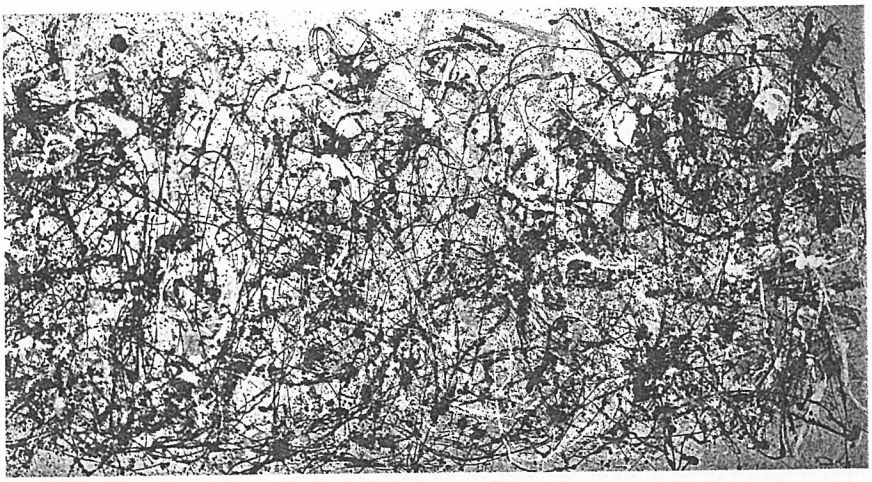


圖 2　Jackson Pollock, *Autumn Rhythm*, 1950, oil on canvas, 267 × 526 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York.

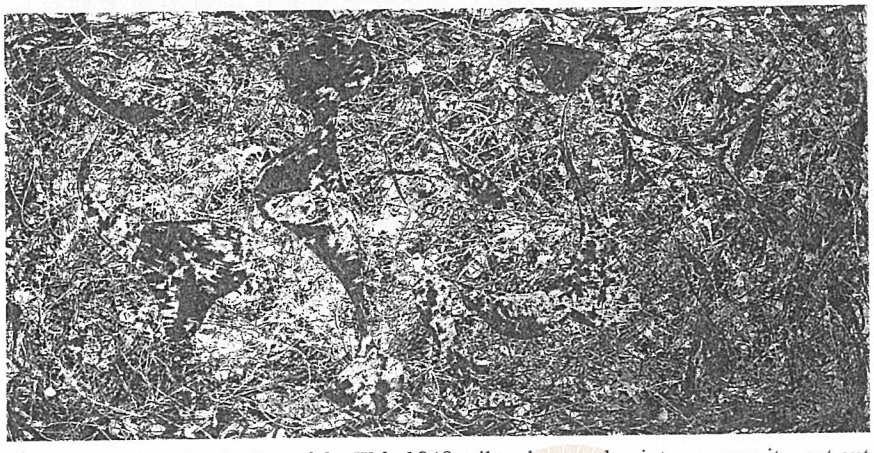


圖 3　Jackson Pollock, *Out of the Web,* 1949, oil and enamel paint on masonite, cut out, 121.5 × 244 cm, Staatsgalerie, Stuttgart.

臺灣大學學術期刊資料庫

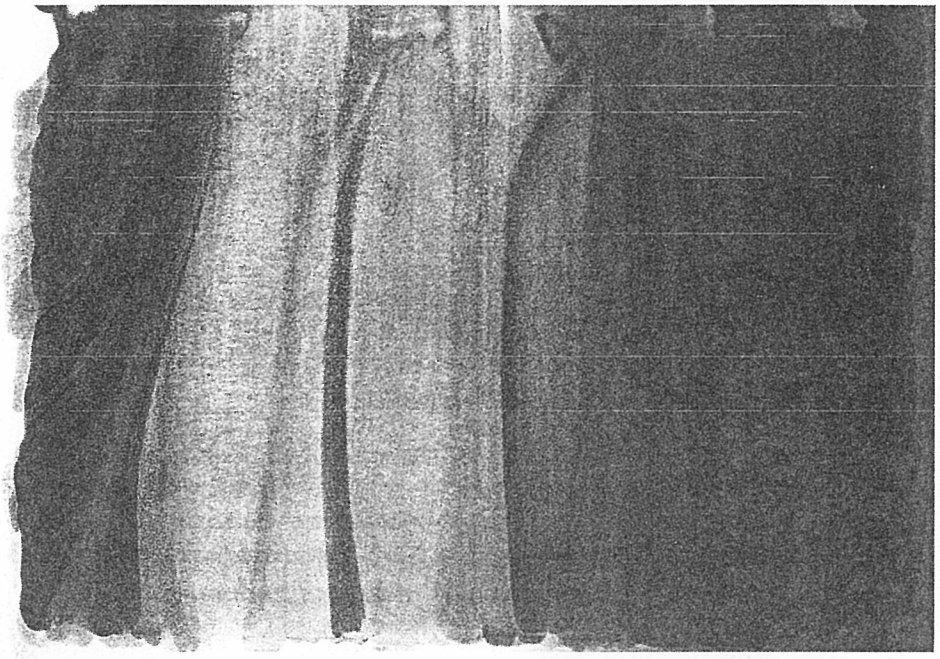


圖 4　Morris Louis, *Saraband,* 1959, acrylic resin on canvas, 257 × 378 cm, Solomon R. Guggenheim Museum, New York.



圖 5　Helen Frankenthaler, *Mountains and Sea,* 1952, oil on canvas, 220 × 298 cm, collection of the artist, on extended loan to the National Gallery of Art, Washington, D.C..

臺灣大學學術期刊資料庫

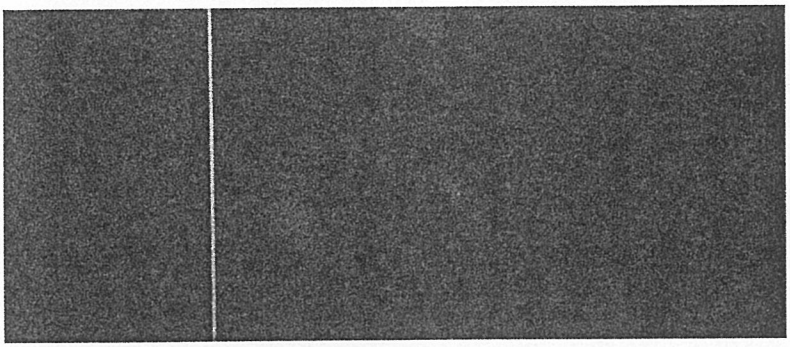


圖 6　Barnett Newman, *Vir Heroicus Sublimis,* 1950–51, oil on canvas, 242 × 514 cm, The Museum of Modern Art, New York.

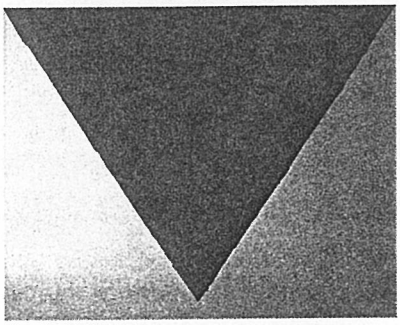


圖 7　Kenneth Noland, *Across,* 1964, acrylic on canvas, 240 × 320 cm, collection of the artist.

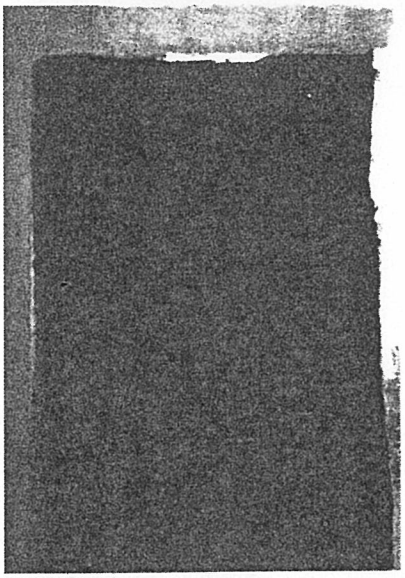


圖 8　Jules Olitski, *Judith Juice,* 1965, acrylic on canvas, 249 × 173 cm, Salander-O'Reilly Galleries, New York.

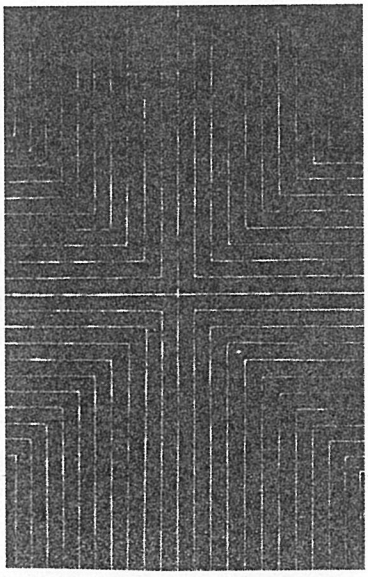


圖 9　Frank Stella, *Die Fahne Hoch! (The Flag High!),* 1959, black enamel on canvas, 300 × 180 cm, Whitney Museum of American Art, New York.

臺灣大學學術期刊資料庫

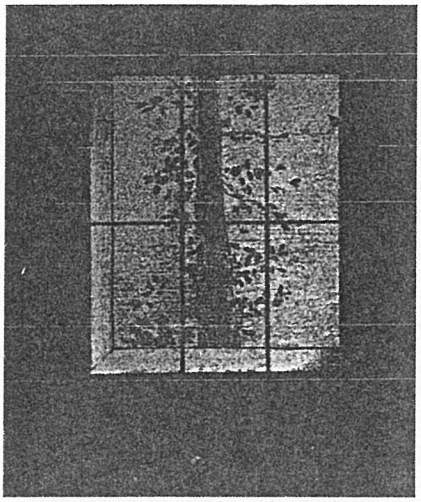


圖 10　Odilon Redon, *The Day,* 1891, The Museum of Modern Art, New York.

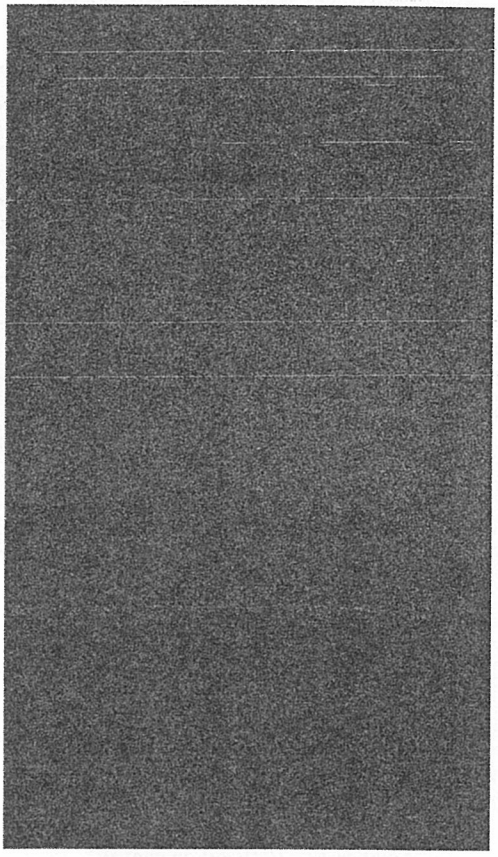


圖 11　Mark Rothko, *Number* 7, 1951, oil on canvas, 239 × 138 cm, private collection.

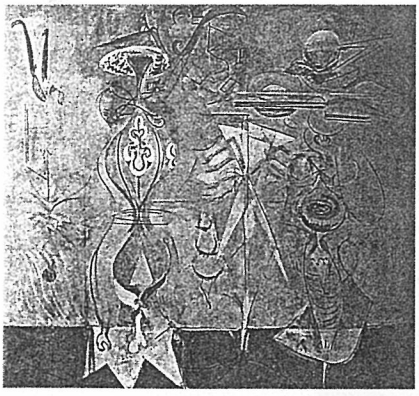


圖 12　Mark Rothko, *Slow Swirl by the Edge of the Sea,* 1944, oil on canvas, 191.5 × 215.3 cm, The Museum of Modern Art, New York.

臺灣大學學術期刊資料庫

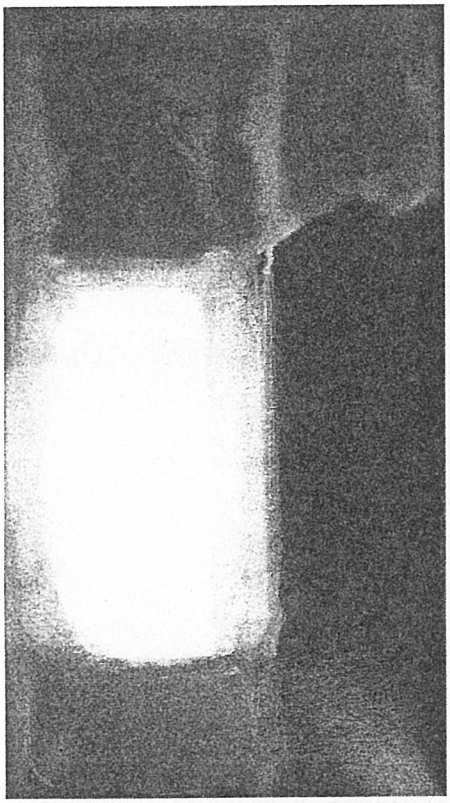


圖 13　Mark Rothko, *Number 15, 1948 or Number 17, 1949,* oil on canvas, 132 × 74 cm,The National Gallery of Art, Washington D.C..

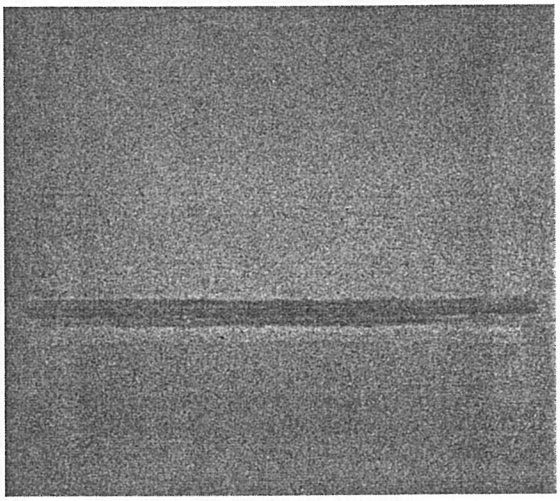


圖 14　Mark Rothko,*Number 20*, 1950, oil on canvas, 296 × 259 cm, collection of Mr. and Mrs. Paul Mellon, Upperville, Virginia.

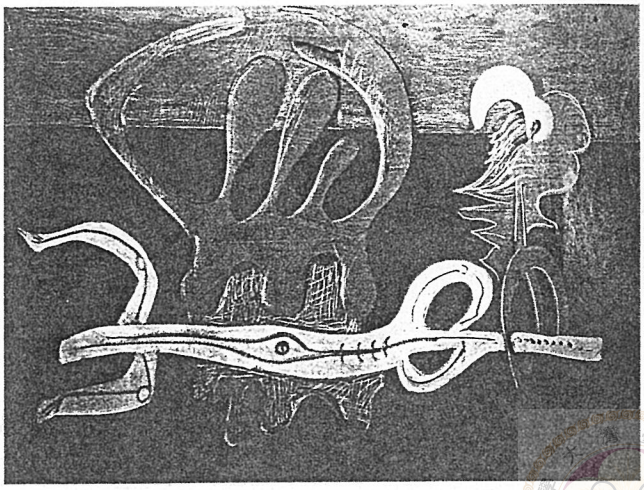


圖 15　Mark Rothko, *The Entombment,* mid-1940s, oil on canvas, 58 × 102 cm, collection of Herbert Ferber, New York.

臺灣大學學術期刊資料庫



圖 16　Quentin Massys, *Pietā,* oil on panel, Louvre Museum, Paris.



圖 17　Adolph Gottlieb, *Alphabet of Terror, or, Eyes of Oedipus,* 1945, oil and casein on canvas, 91 × 71 cm, 1979, Adolph and Esther Gottlieb Foundation, New York.

臺灣大學學術期刊資料庫

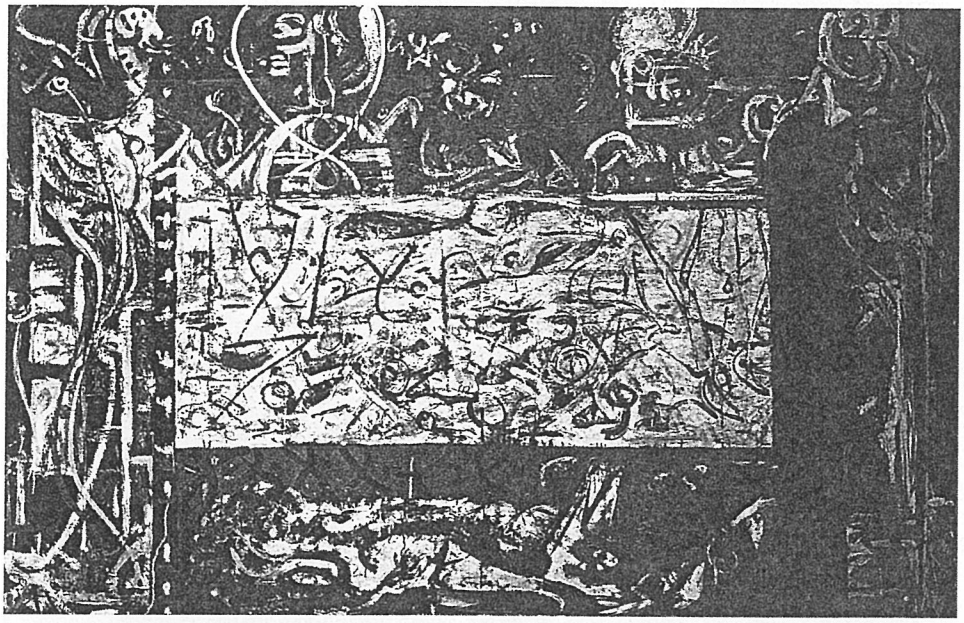


圖 18　Jackson Pollock, *Guardians of the Secret,* 1943, oil on canvas, 123 × 91 cm, The San Francisco Museum of Modern Art, California.



圖 19　Willem de Kooning, *Woman, I,* 1950–52, oil on canvas, 193 × 147 cm, The Museum of Modern Art, New York.

臺灣大學學術期刊資料庫

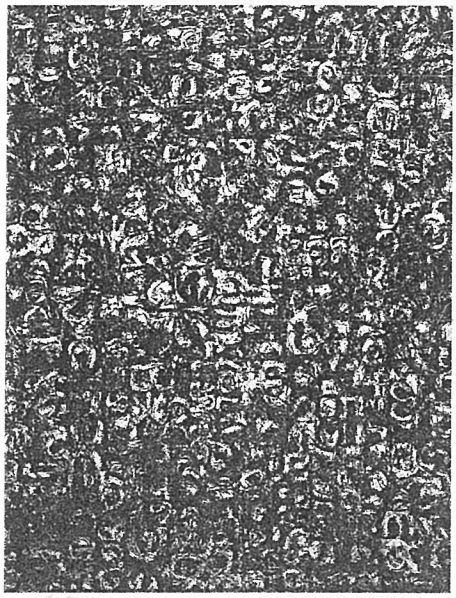


圖 20　Lee Krasner, *Untitled,* 1949, oil on composition board, 121.9 × 94 cm, The Museum of Modern Art, New York.

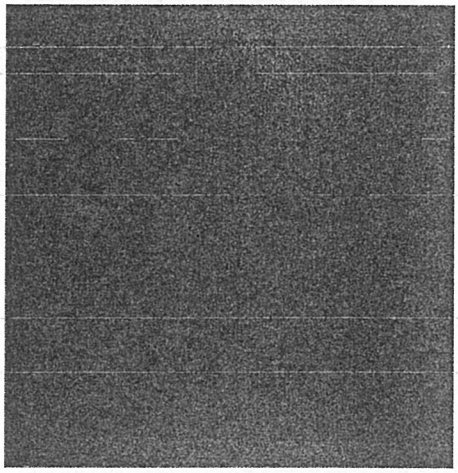


圖 21　Agnes Martin, *Harvest,* 1965, acrylic and pencil on canvas, 180 × 180 cm, Vassar College Art Gallery, New York.

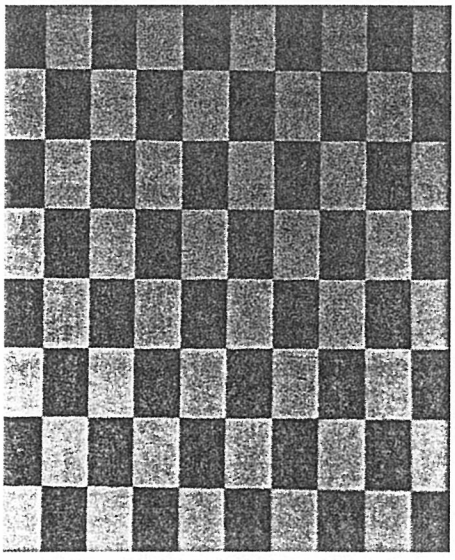


圖 22　Sherrie Levine, *Check #10*, 1986, wax and casein on mahogany, 61 × 51 cm, Baskerville + Watson, New York.

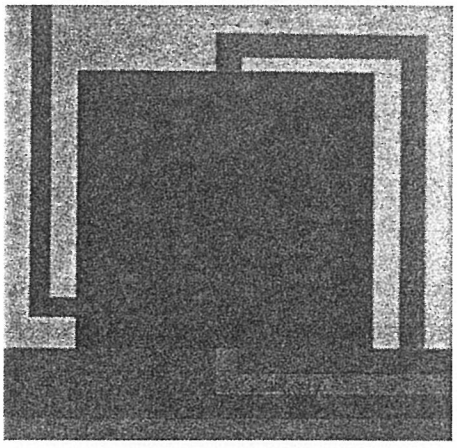


圖 23　Peter Halley, *Asynchronous Terminal,* 1989, Day-Glo acrylic, acrylic, and Roll-A-Tex on canvas, 248 × 241 cm, Sonnabend Gallery, New York.

臺灣大學學術期刊資料庫