

形式—政治之外：抽象表现主义的主体机制与历史动因

鲁明军

上世纪20年代，美国批评家托马斯·克雷文（Thomas Craven）针对欧洲现代艺术在美国的盛行提出了强烈的批评和质疑，在他看来，欧洲现代艺术过于关注技术和风格，而这种追求与美国社会是完全脱节的，艺术家由于游离于社会之外，无法成为社会有机体的一部分。因此，他认为美国艺术家应该创作出一种属于美国人的艺术。克雷文的呼声在40年代得到了广泛的响应。特别是在格林伯格（Clement Greenberg）的支持和推动下，以抽象表现主义为典范的“美国式绘画”最终在二战前后战胜并取代了巴黎画派和欧洲现代主义在美国的主导地位。¹吊诡的是，作为形式主义批评的代表，格林伯格、弗雷德（Michael Fried）等对于抽象表现主义的推崇并非基于其与美国政治社会的有机联系，而是基于它们所体现出来的平面性、媒介性和纯粹性等形式特质。然而，70年代兴起的修正主义批评则将抽象表现主义拉回政治的维度，意图揭示其与冷战的内在联系。科兹洛夫（Max Kozloff）、考克罗芙特（Eva Cockcroft）、居尔博特（Serge Guilbert）等学者研究表明，抽象表现主义的兴起正是在美国政治经济崛起之时，纽约画派之所以转投自由主义阵营，与冷战不无关系。²桑德斯（Frances Stonor Saunders）则认为，这其实就是文化冷战的结果，中央情报局才是抽象表现主义幕后真正的推手。³受此影响，如国内的河清这样的批评者，不仅将整个当代艺术视为美国艺术，还认为这是中央情报局的一个政治阴谋。⁴

上述两个看似对立的论调构成了我们关于抽象表现主义的基本解释框架。一是以格林伯格和弗雷德为代表的形式主义路径，二是以居尔博特、桑德斯为代表的冷战思维，几乎所有关于抽象表现主义的争论都是围绕这一解释框架展开的。但实际上，二者也不矛盾，因为在后者眼中，形式主义本身就是自由主义政治的一种表现。美国艺术史家迈克尔·莱杰（Michael Leja）耗时十年完成的《重构抽象表现主义：20世纪40年代的主体性与绘画》（*Reframing Abstract Expressionism: Subjectivity and Painting in the 1940s.*）一书在某种意义上所针对的正是这一解释框架，试图在这一形式—政治论述之外，回到艺术家们真实的心理机制和历史情境中。

莱杰并不认为抽象表现主义是去意识形态化的，只是其不再是冷战架构下的立场选择和政治承诺，而是基于艺术家主体机制的一种内在的、复杂的意识症状。他援引的是阿尔都塞的观点，认为“主体这一范畴是所有意识形态的组成部分”，换句话说，“正是因为所有的意识形态有能力（这也是意识形

¹ 参见张敢：《格林伯格与美国抽象表现主义》，载黄宗贤、鲁明军编：《视觉研究与思想使叙事（上册）：形式—观念—话语》，桂林：广西师范大学出版社，2013，第78-100页。

² 迈克尔·莱杰：《重构抽象表现主义：20世纪40年代的主体性与绘画》译后记，毛秋月译，江苏凤凰美术出版社，2015，第565-566页。

³ 桑德斯：《文化冷战与中央情报局》，曹大鹏译，北京：国际文化出版公司，2002，第284-314页。

⁴ 参见河清：《艺术的阴谋：透视一种“当代艺术国际”》，桂林：广西师范大学出版社，2008。

态的特点)把实实在在的个人转化为主体,主体这个范畴才会存在于所有的意识形态中”。⁵今天来看,当时纽约画派的确有着鲜明的战略意识和集体观念,莱杰在本书第一章用大量的材料详尽地描述了这一先锋派的历史形成过程,容不赘述。在这一点上,可以说格林伯格所谓的“美国式绘画”并没有错,包括居尔博特的冷战说法也不是没有道理。但莱杰的判断无疑更加客观,他说:“从本质上看,纽约画派的艺术与二战期间的美国文化之间是一致性而非对抗性的关系,并且,这一特点也决定了这一群体将会取得怎样的一致性,他们以改写欧洲现代主义的方式关注着某些特定的文化热点,扮演着带有意识形态的角色。”⁶这也说明,他们实践的动因虽说不是自由主义阵营的政治策略,但笼罩在冷战的阴影之下,难免有所沾染。不过莱杰真正关心的是,在他们不同的面目背后,可能共享的某一独特的心理机制。具体来说,它可能更接近1949年秋天由山姆·库兹(Sam Kootz)策划的展览“主体内心”(The Intrasubjectives)的意旨。库兹认为,参展的艺术家德·库宁、罗斯科、马瑟韦尔、波洛克等,所描绘的是人们的内心世界,是一个新的思想领域。⁷关键在于,这还不是策展人一厢情愿的叙事和建构,艺术家自己就是这么认为的,诚如罗斯科所说的,他们的目的就是“要用图像去表现人类关于更加复杂的内心世界的新知识、新看法”。⁸

相比而言,无论作为正面的形式,还是作为背面的自由主义政治,至少还有可见的一面,而个体的心理机制无疑是一个不可见的历史维度。莱杰并没有因此将艺术家及其作品悬置起来,而是经由诸多历史细节试图勾勒出其真实的实践心理和意识。他数次提到福柯、阿尔都塞对他的影响和启发,将整个论述视为一种话语的考古和症状的分析。而艺术家们对于原始性和无意识的热衷,则再次提示我们,当时他们真正关心的就是现代人的精神状况。抽象表现主义本身也并非如格林伯格所说的是一种平面的、抽象的纯粹形式,它其实也是具象的,也是具有深度空间的。就此,他在第五章以波洛克为例,系统论述了抽象表现主义的具象性及其与抽象的关系。其中特别提到波洛克画面中反复出现的网、漩涡、迷宫搬的空间,也同样出现在同时期黑色电影《漩涡之外》(1947)、《死亡漩涡》(1950)、《杀妻疑云》(1945)的画面中,在作者看来,现代人普遍的心理状况构成了它们共同的隐喻。而詹姆斯·费兹西蒙早就发现,对于观众来说,波洛克的绘画最令人兴奋的一点就在于,它带领人们看到了世间万物形而上的一面和向心理展露的一面。⁹这一点,他其实是重申并明确了与格林伯格和居尔博特的区别。莱杰也不忘重构线条在波洛克绘画中的意义,在这里它不只是作为一种纯形式媒介,还具有作为具象轮廓的塑形功能。其中,大多具象性的母题可以追溯到40年代初期他们对于原始主义和古代风格的大胆借鉴和创造性的援用。

莱杰指出,自19世纪晚期以来,原始主义就已经反复出现在高更、毕加索等现代主义的作品中,而这些人作品也一度被纽约画家们所拥有。这在某种意义上也是后者选择原始主义母题的起因之一。罗斯科就曾经明确表示他对于原始的兴趣与现代艺术史这一传统兴趣息息相关。不过此时,原始主义并非只是一种形式或图像母题,本身也是一种意识形态。作为一个纽带,它将纽约画派的原始主义与艺术史、政治史和文化史中的原始主义联系起来。也即是说,现代原始主义的发展史与人类学对于

⁵ 迈克尔·莱杰:《重构抽象表现主义:20世纪40年代的主体性与绘画》,第463页。

⁶ 同上,第33页。

⁷ 同上,第31页。

⁸ 同上,第33页。

⁹ 同上,第459页。

“原始社会”的研究史是同时推进的，而后者的发展动力则主要得益于它为殖民主义、国家主义、帝国主义、种族主义和“第三世界”等现代社会机制提供意识形态上的支持。二战来临之际，人类学研究在欧美学术界自然成了一种时髦，并直接被运用于战争。¹⁰与此同时，“原始”和人类学也是当时知识分子和画家们反思现代性及其所带来的问题提供了重要的支撑和资源。如莱杰所说的，现代生活因为要朝着理性、物质、科技的方向靠近，而变得沉重不堪，人性当中的非理性、精神性的一面被人严重疏忽了。¹¹令人费解的是，法西斯主义本身也是现代性、进步的产物，但其野蛮行径又恰恰表明其反理性和原始的一面。也就是说，对于纽约画派画家而言，无论科技理性，还是法西斯的非理性，都是他们反思的对象。而这也成为二战期间拉丁美洲艺术、印第安土著艺术在美国兴起的原因之一。原始艺术品和图像母题在艺术家心中无疑激起了某种情感上的共鸣和美学上的认可，¹²其不仅为画家们提供了一种精神和力量，本身也是美国政府“阻止法西斯主义在拉丁美洲传播”的一个重要举措。¹³这说明，纽约画派画家们虽然更关心现代社会中的人性和人的本质，及其所引发的罪恶、灾难和悲剧，但其原始主义的背后的确潜藏着一个国家主义的底色。

除了人类学之外，心理学是当时盛行美国、且同样与纽约画派密切相关的另一门学科。尤其在波洛克和大卫·史密斯这里，原始性本身就是一种无意识的方式。书中提到，波洛克十分喜欢格雷汉姆的《原始艺术与毕加索》一文，其中格氏的主要观点是，原始性既贴近于人的无意识，也涉及人类关于宇宙的知识。¹⁴比如在波洛克作品《诞生》中，莱杰认为那些表示原始的符号如面具、抽象的花纹、暴力，就是无意识的存在及其内在特征的一种暗示。可见，原始和无意识在波洛克作品中彼此渗透，构成了人类心智和人类本性中阴暗面的两种体现。¹⁵但是就像前面提到的，上世纪40年代，欧洲现代主义特别是巴黎画派中的原始主义就已经在美国拥有了一批追随者。而纽约画家除了有感于其原始性之外，也深受其现代主义风格的影响。在他们的画面中，我们并不难看到超现实主义和立体派的影子。然而，不同于欧洲现代主义画家们的是，美国人无疑要更加原始，因为他们本身就与黑人、印第安人比邻而居。对此，荣格的说法是，“因为黑人就住在你们的城市里，甚至你们的家中，他下意识地生活在你们的身体里。”¹⁶书中，莱杰还提到了当时在美国的黑人、土著艺术家，在他看来，他们所展现的原始性就是他们自己。而以白人精英阶层为主体的纽约画派艺术家一方面将他们的原始性作为一种资源在使用，另一方面其目的并非只是停留在原始性，也是为了制造一个新的神话。对他们而言，“那些原始成分被文明、尤其是被现代性遮蔽了”，为此，他们“试图创造一套视觉形式和解释机制，清晰、有力地展现出现代人话语中那个新兴的、复杂的、矛盾的、多面的、带有原始性的主体”。¹⁷与之相应，这样一种诉求也体现在当时的黑色电影中，甚至不少艺术家的形象都散发着黑色电影中的气

¹⁰ 同上，第51、53页。

¹¹ 同上，第59、67页。

¹² 同上，第87页。

¹³ 同上，第104-105页。

¹⁴ 同上，第117页。

¹⁵ 同上，第120页。

¹⁶ 同上，第131页。

¹⁷ 同上，第137页。

息。在莱杰看来，这些神话的制造者们与黑色电影在本质上是相同的，他们一同为观众呈现出一个内心复杂的白人形象及其普遍遭遇，以此用来分析现代生活和解释现代生活，进而触动更为根本的人类知觉，于是悲剧感也成为一种普遍的征象。这意味着，抽象表现主义崇高的形式其实是建立在一个残酷的、无望的心理现实基础之上。利奥塔虽然也曾谈到纽曼的崇高，但也只是限于一种美学意识形态，缺少了必要的历史与现实的经验支撑。¹⁸

波洛克是全书讨论的重心，作者用了将近三分之二的篇幅分析其绘画的心理机制和历史成因。通过图像学的方式，莱杰一一考察了波洛克作品中的原始图像母题，并辅以形式主义的分析，理清了他与超现实主义和立体派（特别是毕加索）的继承关系。可以说，恰是超现实主义，帮助波洛克在1930年代后期将无意识与艺术联系起来。¹⁹更重要的原因是，此时他对共产主义的政治热情开始消退，兴趣转向了心理学。这当然也不仅是波洛克的改变，实际上也是整个美国左派内部的一大趋势。多年以后，纽曼曾这么写道：“口号不离口的教条主义者、马克思主义者、列宁主义者、斯大林主义者和托洛茨基分子”营造了“一座思想牢笼，密不透风地把人禁锢起来了”。²⁰于是在许多理想幻灭的人那里，心理学自然成了一个充满希望的选择。这一点并不难理解。在此之前，经济大萧条带来的社会危机激起了不同的政见，加上政治权力和经济权力都被集中在少数几个大城市的官僚机构，这反而增强了个人的无力感和失落感。另外不容忽视的一点是，1939年，《苏德互不侵犯条约》的签署使得许多美国左翼分子感到难以继续拥护共产主义和马克思主义。而所有这些对于一个安分守己的新教伦理社会而言，无疑是一次重创。于是，整个知识阶层集体陷入了一片绝望和灰心之中，纽约画派的画家们也逐渐将视角从政治社会转向个人心理和个人的悲剧命运之上。²¹据说，波洛克曾一度陷入抑郁、狂躁、过度紧张和重度酗酒等病症，后来在朋友的帮助下还住进了医院，接受药物治疗和心理治疗。期间，在心理医生亨德森和德·拉斯洛的影响下，他开始接触并接受了荣格的无意识理论。²²后来，荣格理论中出现的色彩关系以及各种具有一定象征意义的图式和物象也反复出现在波洛克的画面中。比如月亮和女人，无疑是波洛克最热衷表现的图式或题材之一，而“月亮女人”在荣格这里所隐喻的正是阿尼玛或无意识。类似的例子不胜枚举，但都可以说明波洛克的确借鉴了荣格处理象征的方法。因此，只有当我们将其绘画放在荣格的理论框架中，才能真正理解画面中那些奇怪的符号。²³

莱杰说，“当个人问题与社会问题同时出现时，迫使波洛克更加相信无意识这一概念。”而这再次提示我们，波洛克所遭遇的心理困境实际是一个时代的症状。这一点，透过当时影响他实践和思想的几个文本也可以看得出来。除了詹姆斯·哈维·鲁宾逊的《意识的形成》、林语堂的《生活的艺术》外，影响最深的是哈维·弗格森的《现代人的信仰和行动》。这是一部从实际出发、或者说从业余角度探讨哲学、心理学、社会学、人类学和艺术理论的著作，它更加关注艺术的本质和创造过程，试图通

¹⁸ 参见利奥塔：《非人：时间漫谈》，罗国祥译，北京：商务印书馆，2001，第100-119页。

¹⁹ 迈克尔·莱杰：《重构抽象表现主义：20世纪40年代的主体性与绘画》，第183页。

²⁰ 转引自汤姆·沃尔夫（Tom Wolfe）：《画出来的箴言：艺术理论的现代臆造》，潘泓译，重庆：重庆大学出版社，2014，第38页。

²¹ 迈克尔·莱杰：《重构抽象表现主义：20世纪40年代的主体性与绘画》，第312页。

²² 同上，第196-197页。

²³ 同上，第224、230页。

过个人感悟和当时的理论建立起一套关于人类行为和历史的理论。²⁴ 莱杰发现，上世纪40至50年代期间，波洛克关于艺术、他的作品及其创作方式的一些笔记与弗格森在书中的表述极为相似，他还特地从中抽出十余组进行比对，如波洛克说，“我的灵感来源是无意识。”弗格森书中的原话是：“如果一部小说是一件纯粹的艺术品，那么他便出自人的无意识的自然流露”；波洛克说：“能量和感情是自然流露的”，弗格森则说：“人们应该把秩序看作是一种行为，而不是一种静态的讨论。”……²⁵这里的无意识当然不仅是一种艺术创作方式，同原始一样，本身也是意识形态的一个重要组成部分。因为，法西斯主义和现代人的罪行本身就是源自神秘的无意识深渊，或可将其视为意识反常下的一种产物；而同时，无意识也是我们反思现代性、科学和技术所引发的一种方式。波洛克将这两种矛盾的无意识模型保持对立共存，或者说，他是有意地利用了这种共存关系。²⁶诚如悉尼·胡克所说的，他们是远离科学和理性的趋势，试图用“形而上学、神秘主义和歇斯底里”对抗希特勒主义的趋势。²⁷正是这样一种悲剧感和形而上学色彩，塑造了抽象表现主义以男性为白人主体的话语认同。也因此，尽管表面上有不少女性艺术家参与其中，甚至占据着一定的优势，但还是不被承认，从而被排除在由白人男性所支配的主体性框架之外。

事实上，早在19世纪库尔贝、马奈那里，艺术就已经被裹挟在资本系统和阶级意识形态的结构中。纽约画派的艺术们尽管针对的是占据社会主导地位的理性的、僵化的，同时又疯狂的、失控的中产阶级意识形态，但以白人、异性恋者、男性为基本条件的中产阶级却又构成了他们的主体。在社会学家米尔斯（C.Wright Mills）看来，美国的民主实际是一个会让多数人丧失权力的政治体系，权力集中在财阀和统治精英手中。而无力感与牺牲感的四处流行，恰恰反映了社会现实与美国权力分配之间的矛盾。这意味着，人民的权力地位并不平等，为了使得权力得以维持，这种现象也必然会被各种方式所掩盖，从而让霸权意识形态得到保护，得到调整、巩固和推广。莱杰认为，只有理解这一点，我们才能充分理解弗格森、纽约画派的艺术家们，还有推广这些艺术家的美国中央情报局和现代艺术博物馆在重构那个占霸权地位的、中产阶级的意识形态时所发挥的作用。²⁸因此，即便我们认为抽象表现主义所代表的“主流意识形态”及其霸权是一些阶级阴谋下的产物，也是艺术家自觉或不自觉地参与到这个阴谋之中。²⁹而这一点也恰好可以解释人类学的盛行以及与之相应的纽约画家们对于土著、印第安艺术的兴趣，因为，人类学和所谓美洲艺术的普遍性的平等外表所掩盖的实际是一个霸权结构。

显然，莱杰的这样一种极具密度和重量的分析和判断，还是多多少少受了他的老师T.J.克拉克的一些影响。不同在于，后者还是带有鲜明的左翼批判立场，但莱杰的叙述已经不是简单的左/右或社会主义/自由主义这样的意识形态叙述所能概括和界定的。如前所言，抽象表现主义和当时美国主流意识形态的确不乏共谋关系，莱书则为我们详尽地勾勒了这样一种意识形态主体是如何被建构起来的。

²⁴ 同上，第239页。

²⁵ 同上，第248页。

²⁶ 同上，第272-274页。

²⁷ 同上，第330页。

²⁸ 同上，第381-382页。

²⁹ 同上，第151页。

毫无疑问，抽象表现主义既不是形式主义的理性推论，也不是自由主义阵营的策略使然，而是一个综合的结果。反过来这也提醒我们，艺术批评并不能替代艺术实践本身，何况有史料证明，纽约画派的艺术家们当时并不认同格林伯格的解释；而政治意识形态的单向度解释也往往会简化历史，从而掩盖了历史本身的复杂性。讨论心理机制固然有着冒险的一面，莱杰也并非不知，但他的目的不只是钩沉抽象表现主义的历史动因，毋宁说，他是意图揭示一个时代的精神状况和主体感知机制，这也是他为什么征用同时盛行的人类学、心理学及黑色电影作为旁证或论述对象的原因所在。因此，在莱杰的眼中，不是某个艺术家、某件作品或某个艺术流派，而是一个时代，和时人普遍对这个时代的理解和反应，而他更加关心的是这样一种理解和反应又是如何形塑和建构这个时代的主体的。

这部著作初版于1993年，迄今已经过去20多年。在这期间，关于抽象表现主义的话题也是不断地被挑起，但在国内，影响我们认识和理解的一直是格林伯格的形式主义及与之相应的那套意识形态框架。中译本虽说姗姗来迟，但也可以说是恰逢其时。因为在我看来，莱书不仅提醒我们如何深度认识西方艺术史及其历史的复杂性，更重要在于，这一历史叙事还原了一个时代的情境，而这个时代与今天中国当代艺术的处境又有某种暗合之处。

当代艺术是一个全球化的体系，但维系这个体系的依然是一个不平等的霸权结构。这与当年纽约画派的意识形态是一个逻辑，二者都是在一个平等的表皮下包裹着一个极端不平等的权力支配关系。和当年一样，今天无论正反还是左右，中国当代艺术还是受制于中产阶级及其意识形态。这是一方面。另一方面，更值得一提的是抽象表现主义或纽约画派与欧洲现代主义或巴黎画派的关系。事实上，当时抽象表现主义画家们的种种集体性实践、宣言及其国家认同本身，就是为了和欧洲现代主义拉开距离，甚至意图构成一种敌对关系。尽管格林伯格辩称自己并非是沙文主义，但是当1954年威尼斯双年展上德·库宁的作品令其它参展作品都黯然失色的时候，他相信，这就是“美国式绘画”的胜利。³⁰但格林伯格的潜台词是，“美国式绘画”的胜利不是美国的胜利，而是绘画的胜利。也就是说，其最终靠的不是美国身份（或意识形态）而是绘画本身。直到二战之后，可以说才是美国真正的胜利，尤其是进入60年代以来，其意识形态和艺术彻底融为一体。为此，格林伯格提出了一套纯粹的普遍的形式语言标准，不管我们是否承认这套标准，但可以肯定的是，格林伯格并没有明确这套语言标准是如何形成的。而莱杰此书恰恰弥补了这一缺憾。因此，无论从原始性的角度，还是从无意识的角度，他都在提示我们，这套普遍的形式语言标准并非悬置在现实之上，它植根于美国政治、文化、社会和人的境况，不仅只此，他们也并没有因此逸出艺术史维度，而是在不断汲取土著、印第安艺术和当时思想知识资源的同时，还在积极吸纳超现实主义和立体派的语言营养。它虽说是一个综合的结果，但支撑这一综合的则是艺术家们对这个时代精神的感知。也因此，他们并没有诉诸某一可辨识的身份符号和特殊性象征，而是将所有的现实感知和艺术史自觉压缩在一个具有一定普遍性的语言系统中。可见，真正的“美国式绘画”既不指格林伯格的形式主义原则，也不是它背后的自由主义政治背景，而是抽象表现主义所特有的主体性机制。按照哈尔·福斯特（Hal Foster）的说法，它实际上是历时性（艺术史）和共时性（社会）双轴协作的结果。³¹

历史当然无法复制，但莱杰的重构至少为我们提供了一个反思的视角。自上世纪90年代至今，我们一直遭到欧美的诘问：中国当代艺术中的“中国”到底在哪里？于是，各种以身份—政治认同为名的

³⁰ 格林伯格：《“美国式”绘画》，见氏著：《艺术与文化》，沈语冰译，桂林：广西师范大学出版社，2009，第271页。

³¹ 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，第4页。

符号、象征、标签以及社会实践一方面满足了对方的好奇心，但另一方面又恰恰陷入了这一诘问本身的权力陷阱中。侯瀚如的“非非官方美术”、高名潞的“意派”等都是这么被催生出来的。试想当年，美国遭遇欧洲的其实是同样的诘问，但纽约艺术家的策略显然不是简单的寻根，也不是强行斩断与欧洲的联系，而是站在一个植根并超越自身历史和现实的视野，创造了一种具有普遍性的美国艺术。从艺术史的角度看，就像纽约画派面对的是由欧洲主导的艺术史一样——纽约画派当然不是为了进入印第安和土著的艺术史框架，我们所面对的不只是我们自身的历史，还有由西方主导的艺术史体系，后者才是我们真正的挑战。欧美之间毕竟还在一个语系之内，对于中西之间而言，虽然全球化本身是一个不平等的霸权体系，但中国被卷入这个体系已经是不争的事实，这决定了我们的参照系不是中国当代艺术史——甚或说原本就不存在一个所谓的中国当代艺术史，而是（全球）当代艺术史，这是我们建构主体的一个理论起点。和纽约画派一样，我们当然需要汲取本土资源，但我们的标准一定是全球的、甚至可以说就是西方的标准，必须是在这个基础上创造新的标准。因此，即使要反抗这个霸权体系，但标准还是立足于这个体系。从共时性角度看，艺术家无法将自己抽身于社会、文化和历史之外，尽管格林伯格一再重申其形式主义的原则，但艺术家并不完全承认这一原则。因此，在格林伯格的眼中，或许形式主义才是抽象表现主义的艺术史价值所在，但实际上，并非形式主义，而是莱杰所谓的主体性机制才是抽象表现主义区别并超越巴黎画派和欧洲现代主义之所在，形式主义更像是格林伯格“迎合”（包括挑战）欧洲现代主义叙事的一个理论策略。何况，早在格林伯格提出形式主义理论之前，像波洛克这样的艺术家已经备受关注和市场的青睐。³²而至于主体性机制，说到底，就是我们感知、反思现实与历史的一种方式及态度。当年，纽约画派的画家们对经济萧条、社会危机、战争乃至整个现代性的失落感和无力感最终转化为一种悲剧式的崇高，而今，全球化引发的政治经济危机、社会不平等，包括战争，特别是互联网所带来的人的生活方式和精神状况普遍的变化和困境远甚于七十多年前的美国。对此，我们可以抱以乐观或悲观的态度，也有权利视而不见，殊不知，真正的问题也在这里，至少它提醒我们，盲目的抵抗和消极的逃逸对这个强大的体系构不成任何威胁，单凭身份—政治和彻底悬置经验的“纯艺术”都很难经得起现实和历史的检验。

不同于当年，今天全球化已经粉碎了一切集体运动的可能——当然我们也可以说全球化本身就是一个大集体，而演化为一个个原子式的“主体”。随着艺术史的终结、艺术标准的丧失以及价值认同的分裂，无法指望集体地感知这个时代，更不可能集体地诉求一个新的艺术观念和标准。互联网一方面在制造平等，另一方面却又掩盖了更深的的不平等，一方面它让信息和标准变得透明，另一方面它又常常混淆是非、扰乱标准，正是在这一特殊时期，莱杰所展开的抽象表现主义的主体性机制或许会带给我们一个新的反思和行动的契机。

³² 汤姆·沃尔夫：《画出来的箴言：艺术理论的现代臆造》，第53-54页。