

学术空间

超逸：中国抽象艺术（一）

■ 黄笃

如果要讨论抽象艺术,首先应从词语上理解“抽象”一词内涵。显然,“抽象”(Abstract)一词是来自西方翻译的概念。它在词根上最早出现在14世纪的拉丁语 Abstractus, Abstractus来自拉丁语过去分词“abstractus”,意为拉开、拽出,其中,前缀“abs”是指离开,而“trahere”则是指拉和拽。在这个意义上,“抽象”涵盖了这样几层含义:“与具体事实无关的,如‘抽象实体’”;“不易把握的,隐晦的,如‘抽象问题’”;“与具体物质体无关的一种属性,如‘诗是抽象的’”;“从抽象的视角处理主题之意”;“非个人的,中立的之意”;“除了形式本体之外,基本没有主题或叙事内容”。因此,它在拉丁语词根属性上就蕴含着“拽”的动作。这是对抽象艺术在词义上的理解。事实上,抽象艺术被认为是一个具有更高境界的艺术现象,它并不是对现实世界(物体或对象)的客观再现,而是超越形象思维的更高境界。因此,与写实主义绘画相比,它彰显的是另一种更具有形而上的思维。因此,正如格林伯格在其理论中所指出的那样,绘画的最高宗旨是纯粹绘画——摒弃一切与绘画本身无关的东西,只剩下纯粹的颜色和纯粹的形状,抽象表现主义就是做到了这一点,因此是真正高级的艺术。所以,从这一视角出发,抽象艺术被看作是精英的艺术。

其实,纵观抽象艺术的谱系,必然要谈及美国抽象艺术的环节。它到底是如何形成的?其根源何在?怎样确立了美国抽象表现主义的地位?这也许可以从历史的偶然性中找到历史的必然性,这种线索体现在德国包豪斯与美国抽象表现绘画之间的内在关系。众所周知,1933年希特勒执政后,包豪斯被关闭,作为包豪斯的教授,阿尔伯斯夫妇(Josef Alser,Aalbers)来到纽约,恰在此时黑山学院的创始人莱斯(Andrew Rice)想邀请一个很懂艺术学院教育的人来指导该院的教学,于是他特意向纽约现代艺术博物馆建筑部的策展人咨询意见,这位熟谙包豪斯的专家就向黑山学院院长莱斯推荐了阿尔伯斯夫妇。当时《纽约时报》发表一个社论称阿尔伯斯夫妇到来预示着美国艺术教育新时代的来临。至此,黑山学院的教学进入阿尔伯斯夫妇时代,他们深得这位曾与美国实用主义哲学家杜威是同窗挚友的黑山学院院长的赏识,阿尔伯斯夫妇向黑山学院学生讲授包豪斯的设计、色彩与构成课程,强调教学与实践、艺术与生活体验的密切关系,让学生自由选择各门类的课程,并特意将学院之外的现代艺术现状系统化地纳入教学之中,如举办夏季讲座,邀请了不少院外出色艺术家,有凯奇、蒙德里安、莱热、格罗皮乌斯等。阿尔伯斯夫妇在黑山学院教学之余倡导集体劳动,就地取材进行创作,使直觉与专业素养具体表现为心与手的统一,

因为直觉是源自日常体验与实践。直觉代表主观感知,而专业素养体现在客观呈现。正如阿尔伯斯认为的那样,如果一个人不能深刻领悟拓展线条、形状、颜色和材质在视觉上的意义,那就一定不是个真正的艺术家。这正是包豪斯的思想境界和艺术价值观。所以,黑山学院盛行的不同角度的教学与实践,开启和践行了“总体艺术”观念,对后来美国的“几何抽象”“抽象表现主义”“极简主义”“波普艺术”产生了深远影响,培养出了如肯尼斯·诺兰、马瑟威尔、弗兰兹·克莱恩、劳生柏、汤布里等一大批非常出色的艺术家,并奠定了美国艺术在世界上的影响地位。另一方面,黑山学院这一时期的教学与实践也正好契合了美国实用主义哲学。因此,美国抽象表现主义的思想根源无不受美国实用主义哲学家杜威理论的影响。20世纪上半叶巴黎的堕落预示了现代主义的失败,纽约的崛起也意味着一个新时代的开端,艺术家的价值观从社会转向个人。正像卢森堡所指出的那样,美国出现的抽象表现艺术表达的“不是一种理智的,哲学的或社会理想的,而基本上是个人、感觉的、心理的对当今生活所起的作用”。他把艺术家的创作经验归结为日常生活经验对人产生刺激作用的结果。这种美学观显然受到了杜威“艺术即经验”的实用主义的影响。杜威认为,经验就是人与环境相互作用中发生关系的结果。他还特别强调了艺术中的经验与生活中的经验之间的连续性,也就是说它们是模糊的。可以说,杜威的美学观直接或间接地影响了美国现代艺术的理念。所以,追溯其源头,从艺术谱系看包豪斯对黑山学院艺术教育的影响,以及美国实用主义哲学的思想基础,也就不难理解美国为何产生“抽象表现主义”和“极简主义”的逻辑和发展。

无论是抽象表现主义,还是极简主义,它们也都是贯穿工业革命和理性社会后艺术逻辑发展的必然结果。美国抽象表现主义画家纽曼,因其曾学哲学故表述颇具代表,“我涉足绘画的理由之一是因为觉得绘画应该给人以存身感,让他知道自己在哪里,因而也就意识到他自己……对我而言,这种存身感不光是神秘,而且是一个隐喻的事实。我一向信不过有情节的画,我希望我的话具有冲击人的影响,就像他对我做的这样,能给人一种完整感、与其他事物的分离感,以及他对自己个体的意识,同时还有他与其他相互分离的个体相关联的感觉。”因此,纽曼这样的艺术观念让人立刻联想到存在主义哲学,他的绘画在某种意义上是对笛卡尔“我思故我在”的视觉诠释。

从20世纪以来的现代艺术逻辑去观察,尽管抽象艺术以纯粹性和形而上的语言表现出超国家或超民族的特征,但每一

个国家或地区发生的抽象艺术,也多少呈现出与该国或地区历史传统和文化语境相关的特点,甚至在不断交融中产生某些蜕变或延异。日本是亚洲最早建立西方式政体的现代国家。日本自明治维新以来一直处在学习现代西方的过程。尤其是第二次世界大战结束以后,伴随上世纪50年代、60年代、70年代日本经济迅速崛起的大背景,日本现代艺术先后产生的“具体派”和“物派”也无不反映日本民族的自省和自觉意识,艺术家有意识地试图提升和确立日本美学的当代性,即不同于欧美艺术流派的新的艺术样式。以“具体派”的艺术家白发一雄为例,他的绘画就带有行为因素,即是个人行为艺术“与泥土挑战”的具体延展。与“具体派”不同,“物派”艺术家李禹焕、菅木志雄等因其观念性而在媒介和形式上表现出宽广性和多样性,常常聚焦于物与物的相遇,或物与状态、时间、自然之间关系的再现与分析。

不同于日本,韩国抽象艺术的发生和发展或多或少受美国抽象表现主义的影响。可以说,从60年代至80年代,韩国现代艺术谱系经历这样三个阶段:从接受西方现代主义艺术的形式与精神,到拒绝西方现代主义艺术转向热衷民族传统和社会现实主义的艺术;再到试图创造一种相对于工业资本主义的另类文化的艺术。韩国“单色绘画”就是一个例证,当时韩国现代艺术吸收了建立在以纯粹形式构成的国际流行的非形式、几何抽象的非具象语言,并从日常生活和传统韩国艺术中发现物、材质、形状和色彩在视觉上的新的意义,进而在吸收、转译和延展过程中将精神性与物质性提升到一种语言高度,形成了自然、质朴、宁静而纯粹的“单色绘画”,占据了70年代后期和80年代韩国现代艺术的主导地位。事实上,单色画画家发现了一种超越颜色概念的绘画方法。当然,单色绘画并不完全陷于白色,还包括其他色彩,如黑色、红色、蓝色、绿色、黄色等,甚至还有中性色。如李禹焕指明的那样,“把70年代的单色派运动理解为推广色彩理论的运动显然是不合适的,因为画中不止白色,也有黑色、棕色、黄色、红色、蓝色、灰色等众多其他颜色。每一个实存的色块,都蕴含其秘有的调性。并不是颜色连接起了画面与现实。同时,色块并非为色彩辩护,亦非为其自身。它不是要与其他颜色共铸和谐,也非要展现其具象性,而是展现了其在现实中的复杂性积极与负面。”

所以,单色绘画对抽象、单色和物性的思考和实践,如今已彰显其文化和艺术价值——既是一场另类的为艺术而艺术的实验,又是一场世界上仅有的带有伦理实践的艺术运动。

(待续,作者为策展人、评论家,有删节)

抽象艺术是西方现代艺术发展的逻辑终点,也是20世纪世界艺术史上最伟大的创造之一。抽象艺术作为一种思潮,在美国、法国等西方国家早已成为一种主流艺术。古代中国没有抽象艺术,但中国传统艺术的许多门类里都有对抽象美的欣赏传统。那些欣赏抽象美的行为、心理和文字,在书法、戏曲、园林、家具等文化遗产之中普遍存在。我国抽象艺术发轫于20世纪70年代末,至新世纪初,随着改革开放后留学西方的一批艺术学子学成归国,出现了一批抽象艺术创作的艺术家,形成了一个规模庞大的创作群体。抽象艺术在中国当代艺坛已成蓬勃繁盛之势,并也成为中国当代艺术重要的组成部分。

抽象艺术在中国的发生与发展与今天中国社会发展的情形一样,具有独特的文化特质和现实境遇。面对西方艺术史的逻辑线索与中国抽象艺术实践所呈现的诸多实践与理论问题,中国抽象艺术的实践与理论研究不能陷入单一的西方逻辑分析和观念对比当中,而应当将中国的抽象艺术置放于当下国际化视野来进行研究与探讨。在这一前提下,对中国抽象艺术进行深入的梳理、分析、研究与推广,进一步推进当代艺术的国际间交流,并逐渐将中国当代艺术提升到一个更高、更新的文化与精神层面去思考与研究,是当前艺术与文化领域非常重要的工作。

为了集中展示中国抽象艺术的创作成果、引导抽象艺术创作的正确方向、促进抽象艺术的学术研究以及提高公众对抽象艺术的鉴赏水平,由中国艺术研究院国家当代艺术研究中心策划,中国艺术研究院与今日美术馆、上海民生现代美术馆共同主办,分别在今年1月北京和9月的上海举办了“中国抽象艺术研究展”抽象以来——中国抽象艺术研究展巡展”,以进一步梳理中国抽象艺术发展的历史脉络,力图呈现出新的面貌和对抽象艺术话题的深入探讨

——编者



工业节奏 油画(画) 149 x 170 厘米 王易翌

艺术书架

吴昌硕：一个时代的书画变革者

■ 李娟

在中国书画发展史上,晚清是一个重要的变革时期。这种变革首先从书法开始。乾、嘉年间,商周青铜器及秦汉、魏晋、隋唐石碑相继被发现,引起学者们的注意。在阮元和包世臣的极力倡导下,晚清时期碑学大盛,形成书法变革的风潮。因为晚清从事篆刻艺术的书画家很多,其中不少人擅绘画,因此,新的书法风格、用笔方法及金石趣味等因素被引入绘画当中,造成晚清绘画金石风的流行,最终引起晚清绘画风格的转变,“以书入画”一时成为一种新的艺术潮流。

关于吴昌硕的研究,论者多聚焦于他在“金石入画”方面的研究,大多没有脱开海派绘画的范畴。但荣宝斋出版社最新出版的《书画同源(吴昌硕)》注意到了书画同源这个本质性的源头,从书与画的相互关系出发,对这位晚清的书画大家做较为深入的研究。作者通过对吴昌硕的艺术人生和创作路径的剖析,寻找其书画面貌的成因和发展趋向,指出他的书画艺术承前启后,将诗书画印熔于一炉,将钟鼎金石之气融入画中,以雄劲苍古一扫晚清萎靡柔弱之弊,开创出一代新风。在本书中,作者还特别注意到吴昌硕对于西洋绘画的借鉴和融合,认为在上海这个中西交汇的城市,西方艺术和市民趣味的影响不可避免,这在他的书画创作中有着明显的体现,特别是色彩方面,有着热烈、单纯、华丽的特点,这与传统文人画有显著的区别。

本书的另一个特点是,在概述吴昌硕艺术风格、语言特征的基础上,对其作品做了不厌其烦的分析,从其早期作品的稚拙,到中期作品的沉厚,再到晚期作品的恣肆苍古,有着较为清晰的逻辑关系。作者指出,吴昌硕绘画艺术的创新,首先建立在对传统的继承上。他对古今之人的艺术,都能以海纳百川的气魄来吸收,为己所用。而其诗作的炉火纯青,又是与其书画印相得益彰的。在论述吴昌硕在诗书画印的成就之后,作者指出,在晚清这个历史变革中,作为一个具有传统文人思想的书画家,吴昌硕有着心怀家国天下的思想,这是构成中国传统人文情怀的重要部分,也是中国艺术精神的最好体现。



书画同源(吴昌硕)
陈明著
荣宝斋出版社
2016年3月版

学术圈中的大观园

■ 林木

我从小就喜欢才女,或许是小时候看《红楼梦》看多了的缘故。女美而无才亦如无魂之道具模特儿。看宝玉成天与大观园中那一大群聪慧而才气横溢的女子厮混,那可是心灵在交流,真是让人艳羡。不要说黛玉、宝钗这些既美丽又聪慧的小姐们,那聪慧的份儿足可把男人们比得无地自容!就是大观园中的丫环们,也聪明得让你惊诧。你看就薛蝌一小妾香菱,也是才貌双全。光看第五十四回“芦雪亭争联即景诗”一节中香菱继凤姐、李纨两人后所联“匝地惜琼瑶,有意怜枯草”句,亦是承上启下情景相生之佳句。其他的才女个个文采飞扬,争相联句,此起彼伏。倒是席上唯一的哥儿宝玉,表现反倒欠佳,被李纨当场批评为:“逐句评去,却还一气,只是宝玉又落了第了。”宝玉只好求饶:“我原不会联句,只好待我罢。”这才被李纨逼着罚他去去酸酸的妙玉处讨梅……小说毕竟是小说,现实中哪里去找才女如此集中的地方。女儿们都是去做的!大观园毕竟是曹雪芹厌恶于丑陋的名利争斗的男人现实世界,而虚构出的一个世外桃源般的理想之地。

在我的人生经历中,女性固然不乏智慧之人,但所占比例似乎的确比男人少得多。我一直记得多年前在中学教书时,为了增强女孩子们的自信心,总是给她们讲各朝励志的女性成功的故事。一个女孩子反倒十分认真地回答

我:“女生的智力真的不如男生!”女孩子的话让我无话可说,她们自己都这样看了,你还能说什么呢?至今我还清楚地记得那十二三岁的女孩子说这话时天真而又认真的表情。那时一个普遍的看法是,学历愈高,女生就愈少。尽管我始终坚定地认为,女孩子们的智力是被社会习俗和历史惯性压制了的。《红楼梦》第四十二回中那聪慧的宝钗,不就开导过爱看杂书的黛玉:“咱们女孩儿家不认字的倒好:男人们读书不明理,尚且不如不读书的好,何况你我?连做诗写字等事,这也不是你我分内之事……至于你我,只该做些针线纺织的事才是;偏又认得几个字……”第四十九回,宝钗又对正高谈阔论的史湘云和香菱批评道:“我实在聒噪得受不了了。一个女孩儿家,只管拿着诗作正经事讲起来,叫有学问的人听了,反笑话说不守本分的。”中国女性的智慧,就这样被社会也被自我给压住了。

但社会在不知不觉中发展,我也从中学老师变成了大学老师,却突然发现女生们的比例随着学历的升高而逐渐多了起来。或许因为在艺术教育领域,学艺术的女生的比例的确高。在本科阶段,女生比例经常在50%以上,而到硕士阶段,女生们往往占到六七成,博士阶段甚至更高,在艺术史领域更是如此。最近在北京召开了世界艺术史大会,国内外艺术史学者来了上

千人,整个会场人头攒动者大多为女学者。我曾在同一个会场的不同时间对流动的与会者反复作了统计,100人左右的分会场与会者中,女学者们总是保持在80多人,亦即所占比例在80%以上。世界艺术史大会后,我又连续参加了几次国际与全国性质的艺术史会议,女学者所占比例总有一大半,这些女学者占绝对主力的场合,有时候甚至觉得不无几分尴尬——自己怎么就误入女人世界中了!

同行中不少人都注意到并且分析过这一现象。例如现行考试录取因素中外语成为分数铁杠子,而女生有语言能力的性别优势;男生为承担家庭压力急于挣钱养家,大多放弃考研;女生毕业找工作相对男生困难,干脆一读到底等。当然,不仅是美术史,学艺术的女生本就多,而且在考研、考博相对更偏重理论的美术史领域,女生们所占比例愈来愈大,学位愈高,比例愈大。

如果说这些理由都是国内的,那么看看国外。我们发现来中国参加美术史会议的外国同行们女学者所占比例也是多数。可见,上述理由并不充分。或许,女性们天生偏重精神、情感、感觉、直觉,对艺术情有独钟才是真正的原因。尽管没有统计数字,但几乎所有的艺术领域,如表演、音乐、美术等行当中,女性艺术家们的比例都应当相当的高。当然,在艺术史领域中女学者比例太高,且学历愈高,比例愈大,原因或

许就真的说不太清楚了。笼而统之似可看成是女性艺术职业倾向的升华,这种职业倾向的形成只有几十年的历史,且已成惯性趋势。

女学者们的智慧丝毫不输任何男人。在各种学术会上,我经常带着欣喜、钦佩甚至倾慕的态度,欣赏着女学者们敏锐的学术视角、缜密的史料考证、宏富的知识修养、精致的哲理论辩和她们仪态万方的演讲风采。每当女学者们意气洋洋作学术演讲时,她们和男人的智力何曾有任何差别?智慧的性别特征在其学术研究中有时会有微妙的呈现。大多时候,女学者们如其男性同行们一样关注艺术史的一切领域。有时候,她们的研究会体现在女性独特的关注领域,如一些唯美装饰性质的艺术、民间艺术等,在艺术中涉及女性情感世界的研究几乎是她们的专利,这对于学界的男性们,往往是一个捉襟见肘、误读连连的领域。

这真是中国乃至世界艺术圈中一个特殊的大观园。只是这里不再是《红楼梦》中那个古典的、封闭的、悲剧意味的大观园,而是一个开放的、自由的、生气勃勃的、现代意味的学术景观。这里仍然有如黛玉、宝钗、探春、惜春们一样性格各具的女性们,更有一个智慧的、深邃的女学者们的学术集群,一个美丽而颇有些神秘色彩的学术大观园。

(作者为四川大学教授)