

无言之物 激发了多少艺术创作灵感

——评西岸美术馆“万物的声音——蓬皮杜中心典藏展”

吴京颖

正于上海西岸美术馆热展的“万物的声音——蓬皮杜中心典藏展”，汇集超过160件蓬皮杜中心馆藏力作，以“物”触动历史时代脉搏，带领观众沉入聆听艺术背后的声音。

世界艺术史上，将“物”作为创作对象早已有之。20世纪以后，物品出现在艺术作品中，内容更加丰富，形式更为多元，其表达意义也发生了巨大变化，因而，“物”可以说正是现当代艺术重要的发展逻辑。从最初作为文化象征的符号、形式语言的表现媒介、物理效果的探索对象、物自体生命力的认识，到承载着艺术观念的突破、作为意识形态的诗意表达、哲学的思考以及消费文化

的代表，艺术史的发展一直离不开对“物”的讨论。不论是最初作为附属品的存在，还是之后作为重要的绘制对象，它都始终与艺术家的认识休戚相关。

而此次展览聚焦的20世纪初至近年以物为载体的艺术作品，涵盖乔治·布拉克、巴勃罗·毕加索、费尔南·莱热、马塞尔·杜尚、曼·雷等一众名家的重要之作，尤其像是艺术家们一次次独行求索之旅。他们的好奇心促使其认识万物，而一个富有灵魂的天才，总是能够从这无言之物中，激发创作灵感，带领观者更有趣地认识这丰富的世界。时至今日，人们也依旧在思考，“物”与“我”之间的关系究竟还有多少可能。

承载艺术的形式探索

早在文艺复兴时期的艺术作品中，物品的描绘就是画面内容非常重要的一部分。它们大多伴随人物形象出现，具有不同的符号意义。例如花与圣母，一直以来是较为常见的象征组合。在西方，除了宗教题材，神话题材中也有许多物品具备其独特的寓意。

随着摄影术的发展，艺术的写实再现功能逐渐消解，许多艺术家开始为艺术寻求新的出路。在此过程中，毕加索便是典型的代表艺术家。他开始考虑打破原有观看事物的视觉习惯，不再用传统的透视再现事物。简单来说，毕加索希望能在作品中同时表现一个物体的多个角度，即采用分析立体主义的艺术风格。为了能够让观者清楚自己的艺术创

作，毕加索决定选择一些大家日常生活中经常能接触到的物品作为创作对象，小提琴、吉他等往往成为他最为理想的选择。

例如在一件名为《吉他》的作品中，毕加索更加注重对象外表的特殊形式及其神韵。他以符号性元素形态作为起点，压制其个体性，借此探索新的艺术形式。画家对于形式的探索，赋予其独特的生命节奏。就如毕加索本人所说，立体主义是一种处理形式的艺术，但他的主题必定是这种纯粹形式兴趣的源泉。同样，毕加索的好友，立体主义的同路人乔治·布拉克的《大件棕色静物》也是这种风格探索的代表标识，这一作品在此次展览中得以呈现。

在运动中鲜活了起来

在机械时代的来临后，都市生活随着现代机器的侵入，节奏变得越发急速。艺术家马里内蒂希望意大利艺术不再沉溺于文艺复兴时期的辉煌，能够诞生新的艺术。于是，他将目光放置于现代，盛赞新时代表快速变化，强调速度之美。在这种思想观念的影响下，许多艺术家开始尝试在艺术作品中表现运动与速度，波邱尼即是一例。他的作品《空间中瓶子的演变》，表现了一个圆柱体瓶子在空间中的旋转。瓶子的内外空间得以融合，展示了一种离心的动力扩展，给人一种雕塑本身与周遭环境相融合的独特体验，甚至

其瓶子的高光和阴影也展现了一种别致的反向旋转运动，正运动与反运动的穿插，整体传达了一种极为生动的运动感。至此，物体仿佛能与周围发生对话，在运动中获得了生命力。

杜尚曾做过一个短片名为《贫血的电影》，也出现在此次展览。他在这部短片中，期待讨论的是电影的本质。杜尚以二维平面的旋转制造出三维的螺旋空间，表现的是电影空间内部的纵深运动。他用最普通的几何形制，变换出了极具意味的独特效果，使得平凡的物件变得生动起来。

材质自有一种生命力

到了近现代，艺术家更多地关注物品自身，由内探索物品的意义与价值。于是，一批艺术家开始尝试谈论“物”本身的生命力，其中最典型的，便是有机形式主义。在这一风格里，艺术家不再局限于描绘物品的外在，而是意图展示其内在。

雕塑家布朗库西在创作艺术作品时，其创作目标便在于解释物的特质，因为在他看来，对事物的真情实感和作品的单纯性，在很大程度上与材料密不可分，并且，材料本身也会告诉雕塑家应该做什么。他最常使用的材料，有木料、大理石、青铜等。在使用这些材料时，他都力图创造一种适应其材质特质的形式，所有比例、轮廓、表面的光洁度的考虑，都以材料本身特性为前提。其最经典的作品名为《无尽的柱子》，使用的材质便

是一根老橡树木。在他看来，木材可塑性极强，特性也十分明显，它有其独特的形式、个性和自然的表现倾向，为了让观者将注意力放置在其特性的认知上，布朗库西用最为简要的几何形体予以展现，以求让我们沉心关注木材本身的价值。

与布朗库西所处时期相接近的艺术家奥基芙，同样注重对于事物本质的探索，她偏爱对于植物花卉的表现，所采用的方式，便是通过对于事物的局部放大，花瓣形态所产生的柔和的流动感，凸显万物的神秘力量，洋溢着其宁静的诗意品质。弗朗索瓦·科拉尔也同样注重对事物本身的局部细节，他的摄影作品《碎玻璃》，表现的就是玻璃支离破碎的面貌，这一细节被局部放大之后，同样具备了别样的物体美感。

▲ 马塞尔·杜尚《帽架》，1917年



徜徉在西岸美术馆“万物的声音——蓬皮杜中心典藏展”，你将邂逅椅子、灯、床、帽架、纸箱、百叶窗帘、地毯、包裹、清洁指示牌、破铜烂铁……它们真的就是我们熟悉的日常生活中的的一件件物品。只不过，艺术家们将常见物拟人化，赋予它们生命，以提问的方式予人无限思考的空间、遐想的空间。图为展览现场。

冲击传统的艺术概念

在对“物”的表达中，最具代表性的当属杜尚的《泉》。他把商场购入的小便池调转90度摆放，并在它的陶瓷表面签下假名“R. Mutt”。这一将日常用品直接放置艺术神坛的行为，有力冲击了传统的艺术概念，小便池不再是小便池，杜尚为其赋予了一种新的思想。他不再满足于用艺术表达视觉的审美愉悦，而是企图创作服务

于脑袋的作品，即反视网膜艺术。在这一行为中，杜尚将“艺术”与“古董”“技艺”等概念有效地区别开来，且不再将艺术与“高雅”“永恒”“意义”画等号。显然，这种反艺术的行为，有效挑战了大众对于艺术的认知，为艺术打开了更多的路径，具备重要的划时代意义。在这次的展览中，我们可以看到杜尚的艺术作品《帽架》。

成为潜意识中的隐喻符号

此次展览中，德国艺术家马克斯·恩斯特《在洛普洛普介绍一位年轻女孩》很有意思。他将各种材料与物体粘贴在一扇旧木门上，图中的洛普洛普的形象代表了艺术家的另一个自我。同是超现实主义艺术家基里科的《爱之歌》中，表现有巨大的《望楼的阿波罗》雕像，一只外科医生的手套，一个石膏球体和一辆蒸汽火车的车头。他通过对这些物件的排布，在画面中表达了一种强烈的孤独感与梦境感。画中物品造型单纯，色彩简洁，却让人觉得犹如梦境一般虚无。这些都是留存于基里科潜意识中的隐喻符号，极具个人意味，与此前传统

艺术中的符号象征有着不同的意义。莫兰迪与基里科不同，他并不擅长表现梦境般的生活场景，而是更加关注观看活动本身。他一直在追寻表现生命的本真状态，并用诗意的方式加以表达。莫兰迪热爱绘画大量静物，包括陶器、玻璃器皿等等，形态质朴，色彩淡雅，蕴含了永恒与纪念性价值。对他而言，描绘静物是他与自我交流对话的有效形式，是一种灵魂得以诉说的静默状态。莫兰迪笔下的物，展示了艺术家独有的观看认识，是物与我互动生成的灵性体验，物品被赋予了艺术家的特质，因此，他的创作具有一种无华之中的恒久魅力。

让形象摆脱情性认识

在艺术史中，对于“物”这一概念的直接讨论，源于雷内·马格利特。他曾在布列顿主编的《超现实主义的革命》中阐述了自己的观点。在他看来，物体、物体形象以及物体名称之间并不存在非有不可或不可转移的联系。例如，“树叶”一词，在绘画中完全可以用大炮的形象来代表。马格利特竭尽全力摆脱熟悉的事物与日常的行为习惯，他遵循着超现实主义法则，在平凡物象中挖掘潜意识活动的秘密。

马格利特曾深受福柯《词与物》的启发，创作了作品《图像的叛逆》，画面上画着一只烟斗，下方却写着“这不是一只烟斗”……当一个形象能够代替一个对象，我们总会下意识的将其画上等号，但是细想起来，画面上所绘制的烟斗，或是这幅油画作品本身，都不能履行一只烟斗的职责——它不能被点燃，也不能拿来抽——因此，这不是一只烟斗。马格利特用一种非常直观的方式传达了他的哲学思考：渴望神秘是一种观看的本能；而我们一直想看，一直想得到的东西，其实就是那些藏在事物背后，我们所看不到的东西。

因此，这只是一只烟斗的图像，是其图像化的符号，并不是烟斗本身。而我们的下意识，实际就是图文对应的习惯所带来的情性认识。我们真的认识这些事物吗？马格利特在用画笔向观者认真发问。在此次展览中，我们有幸可以欣赏他的另一件作品《双重秘密》。

当然，不仅仅是马格利特，之后还有众多艺术家对这一问题有过创作。约瑟夫·孔苏斯曾创作《一只和三只椅子》，他同样热衷思考语言的使用与其意义之间的关系。当他将一张实体的椅子、一张椅子的照片和一段关于椅子的描述并置在一起的时候，他所提出的是，哪一个才能够真正代表椅子？实际上，约瑟夫·孔苏斯想要表达的核心观念是：“艺术品之为艺术品，并不是它的所有构成材料之和，也不是它的美学整体性或呈现方式。椅子这一客观物体可以被摄影或者绘画再现出来，成为一种“幻象”（椅子的照片），但无论是实物的椅子还是通过艺术手段再现出来的椅子的“幻象”，都导向一个最终的概念——“观念的椅子（文字对椅子的定义）。”

探讨与社会价值的关系

在高度发达的消费主义冲击之下，大众文化的传播范围逐渐扩大，人们的日常生活里到处充斥着广告、电影、消费品等视觉图像。艾罗伟在当时便提出波普的概念，指称流行性大众文化，电影、广告、摄影和各种时尚商品都是波普文化的载体。当然，这些事物往往被认为是不登大雅之堂的，但不得不承认的是，这类事物强大的传播力，使其最终还是逐渐占领了艺术市场。安迪·沃霍尔便是波普艺术强有力的代言艺术家。他敏锐捕捉到商品在人们日常生活中的重要地位，将出现于超市货架上的大众商品作为绘制对象，创作了《金宝牌浓汤罐头》这一趣味之作。

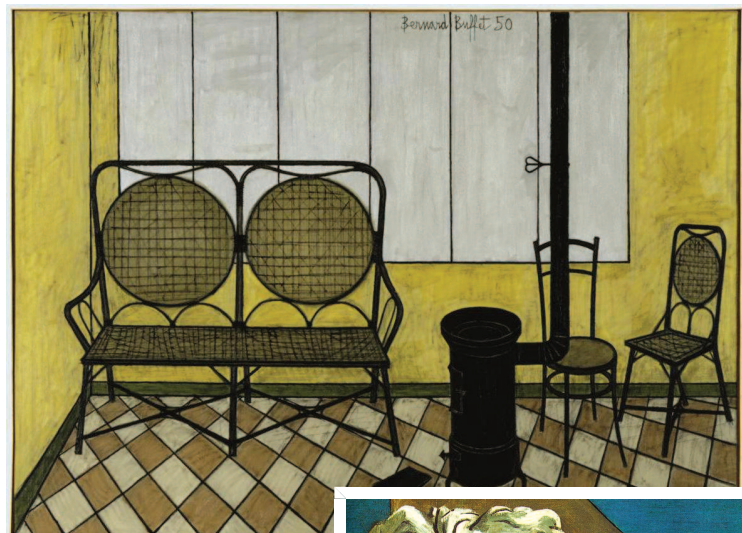
1962年，安迪·沃霍尔在洛杉矶的一次展览中展出了32幅以金宝牌浓汤罐头为主题的丙烯作品，32个罐头口味各不相同，但是包装全然一致。其展示方式犹如在超市货架上一般，只不过画是附着在墙面上。这个牌子的罐头是安迪·沃霍尔从小就常吃的，他以这种形式展示在美术馆里，表达了个人经验、大众消费文化与美术馆特定空间的相互叠合，既有极强的在场感，又包含艺术家个人

的生活记忆，营造出富有时代特色的文化场域。面对展品，观者首先丧失的是对艺术品的解读能力，他们受到诸多的挑战，例如审美愉悦的消解、艺术品个性的不复存在等。日常生活的记忆进入美术馆，极大刺激了观者的视觉神经。此刻的“物”，成为了独有时代文化环境的标志。

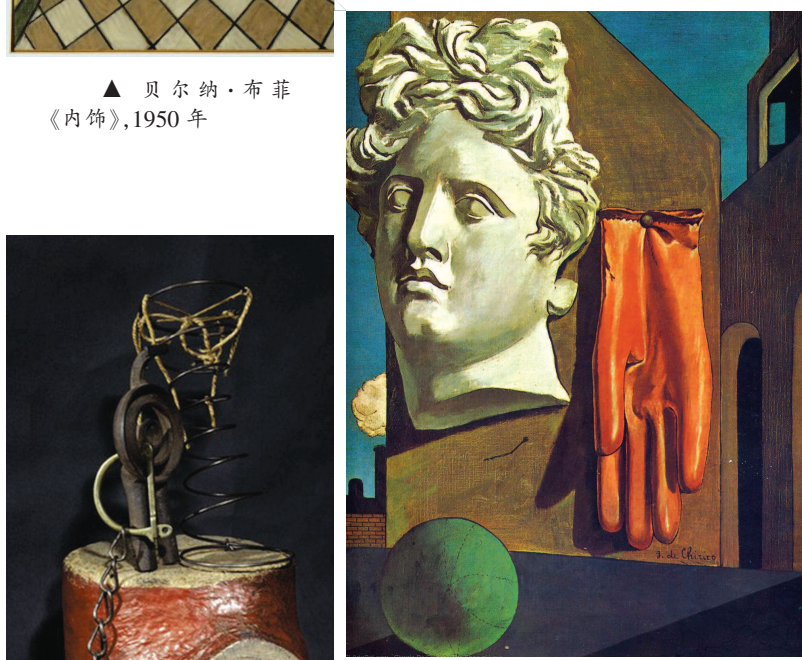
如果说安迪·沃霍尔表现的是具象的物，那么对于大地艺术家克里斯托来说，他更加期待用另一个角度看物。他将物品包裹捆绑，对自然环境的外貌进行大幅度的改观，其目的在于希望观众用另一个视角看待我们的世界。此次展览呈现了克里斯托的《桌子上的包裹物》。这件1961年的作品，将常见的物品转化为矛盾的，甚至是模糊不清的包裹物。艺术家通过角度的转换，以纯粹美感替代了物品其他的功能属性，并推动大众参与进入对于社会价值的讨论之中。相比于沃霍尔的将物赋予消费主义的价值，克里斯托更希望观众具备自己的判断与认知能力。

（作者为中国美术学院博士、浙江理工大学讲师）

▲ 毕加索《含古代头像的静物》，1951年



▲ 贝尔纳·布菲《内饰》，1950年



▲ 乔治·基里科《爱之歌》，1914年（注：非此次展品）

▲ 胡安·米罗《日落的物体》，1935-1936年

▲ 托尼·克拉格《展开的螺旋体》，1982年

