

# 自画像对达·芬奇和敦煌画匠的传世意味

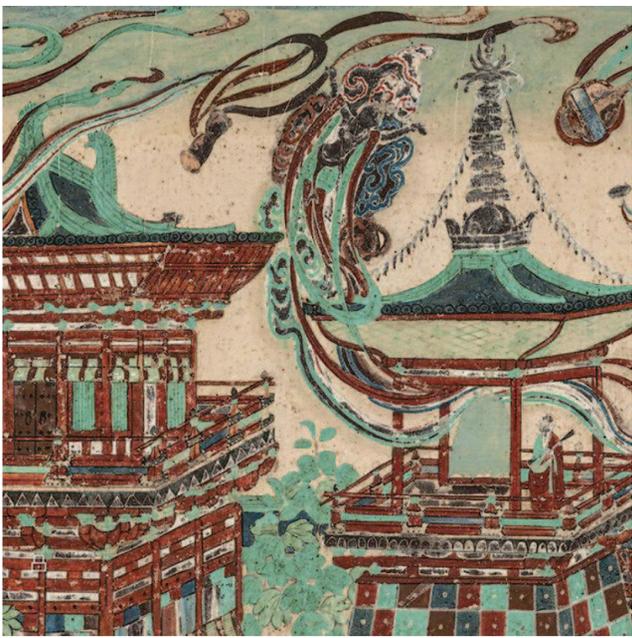
罗依尔

如果我们用看八卦杂志的思路去看艺术史,会发现什么呢?

在梵高画作面前,拥挤的人群中,总能听到这个荷兰人的悲情故事:“他这辈子只卖过一幅画”“他追求女生全部失败了”“他在精神病院里老可怜了”。梵高与其弟留下的大量书信的开头,基本都是梵高“傲娇”+“卖惨”式地向弟弟讨钱用。但这些文献故事鲜活地丰富了梵高的人设,让他终于举世闻名。相对于难懂的技术流派和宗教历史,八卦故事才是观众亲近和感知艺术作品的捷径,不是吗?况且,梵高还有那么多幅自画像呢!这些都让他的存世显得更为真切。啊,这个在法国南部无助游荡的灵魂离我们普罗大众如此之近啊!

在艺术史当中,关于艺术家的八卦传奇一定是其中最贴地的一支。被认为西方艺术史奠基之作的《艺苑名人传》首版完成于1550年。用今人目光来看,除宗教礼赞部分,很大一部分读来都有刷网剧的快感。比如,达·芬奇的老师维罗基奥看到达·芬奇在角落画的天使后“从此再也不愿拿起画笔”;拉斐尔看到达·芬奇作品后就“努力忘掉他以前学过的一切”;教皇看到拉斐尔的《雅典学院》后“下令将同房间中其他艺术家的作品销毁”等等不一而足。《艺苑名人传》的作者、意大利人乔尔乔·瓦萨利收集的民间小道其实也代表了群众喜闻乐见的艺术故事,而且这种需求至今未变。比如,文艺复兴三杰之间的恩怨情仇,多带劲!以前,艺术一直是贵族阶层的专属,成为大众文化的一部分,八卦则是最好的媒介。比起《三国志》,大众更爱看《三国演义》,不是吗?

如今的视觉时代,有图有真相。自画像我们认识艺术家的最好方式,也是艺术家个人觉醒的佐证。在存天理、灭人欲的“黑暗世纪”,很少有人会把自己的形象留在宗教绘画或是手抄本中。但到了文艺复兴时期,艺术家自觉起来,对着镜子画下自己容貌的同时自然要顺手美颜一下。艺术家也是在这个时期,从由甲方使唤的无名工匠,转变为艺术至上的叛逆英雄。前不久在上海东一美术馆落幕的“大师自画像”展广受好评,一部分原因当然是作品本身不错,另一部分原因更是因为看这展有一种明星见面会的感觉。1500年世纪之交,丢勒把自己画成了救世主的样子,正面死死盯着观众,用美丽的拉丁语写下:我,纽伦堡的丢勒,在我二十八岁这年,用永恒色彩,画下了我自己。放在今天相当于:“我,用美图秀秀,拍下了我自己,发在朋友圈,时不时检查有没有人给我点赞。”



达·芬奇并没有明确的自画像,于是,在大师手稿和为数不多的原作中寻找自画像逐渐演变成了一种推理游戏。图为推测达·芬奇自画像

有的自画像是造出来的。达·芬奇流传下来的人设丰富至极。我们都知道他是左撇子,在神秘的笔记上会用镜像体书写,一位同时代的人记录达·芬奇不吃“任何带血或有生命的东西”。在意大利贵族只吃酒肉的时代,宫廷里有一个身高一米八的华丽艺术家在默默地吃草,这实在是太有画面感!但达·芬奇和拉斐尔不一样,并没有明确的自画像。虽然在那幅常见的“老哲人达·芬奇”手稿下方写着:“达·芬奇作为老者的自画像”,但这句话是后人加上去的,背后的原因很好懂:人们迫切想要见到这位天才画家的样貌。“艺术饭圈”的叙事逻辑就是如此经典:达·芬奇是个鬼才,定会留下自画像的谜题待后人解答。于是,在大师手稿和为数不多的原作中寻找自画像逐渐演变成了一种推理游戏,每过几年都会有新的疑似达·芬奇的自画像冒出来。实在找不到,就把弗洛伊德请出,“潜意识自画像,伪装是自画像”都算在他头上,这都是后人不断“发现”大师的明证。不是还有人推测,蒙娜丽莎可能就是达·芬奇的自画像吗?

其实,这种发现大师的独特方式在《艺苑名人传》第二版(1568年)就有了。每一篇传记前,作者都为艺术家配上了自画像的版面,没自画像的艺术家,瓦萨里干脆把作品中看向画面外的“那个人”,进行一番人像个体化处理,当作自画像。达·芬奇早期有一幅未完成的草图,这实在是太有画面感!达·芬奇和拉斐尔不一样,并没有明确的自画像。虽然在那幅常见的“老哲人达·芬奇”手稿下方写着:“达·芬奇作为老者的自画像”,但这句话是后人加上去的,背后的原因很好懂:人们迫切想要见到这位天才画家的样貌。“艺术饭圈”的叙事逻辑就是如此经典:达·芬奇是个鬼才,定会留下自画像的谜题待后人解答。于是,在大师手稿和为数不多的原作中寻找自画像逐渐演变成了一种推理游戏,每过几年都会有新的疑似达·芬奇的自画像冒出来。实在找不到,就把弗洛伊德请出,“潜意识自画像,伪装是自画像”都算在他头上,这都是后人不断“发现”大师的明证。不是还有人推测,蒙娜丽莎可能就是达·芬奇的自画像吗?

在大型壁画中,我们倘若关注处在角落(特别是无神圣头光)的人物,譬如画面上方和侧面的楼阁里零星的那些人里头,应该就有画师的自画像。在莫高窟217窟的《观无量寿经变》中,就有一个身在钟楼的和尚(比丘)



在公元9世纪以前几乎是空白。今人对洞窟制作者的了解基本来自于藏经洞中的文献、洞窟的功德碑,还有洞窟内的题记。普通人看了这些文献可能会失望,因为大量都是公式化的记载,连名字都没有。比如“同日,画匠酒一瓮。”

有一个例外。故事的主人公是塑匠都料赵僧子。塑匠是指做彩塑的工匠,他们负责把莫高窟门口大泉河里的澄板土变成佛国净土中的泥塑。赵僧子才华和项目经验,从普通工匠做到了最高级别的“都料”。都料除了自己活好,相当于有一定的团队管理能力和设计策划能力的项目总监。大家可不要在脑海中勾勒在办公空间优雅工作的设计师形象,赵僧子大概率更像是一位人夜后带人钻进奢侈品专卖店橱窗安装新模特的包工头。

赵僧子的生活是怎样的呢?通过发掘的资料我们可以得知,“画匠五人,塑匠三人,逐日早上各面一升,午时各胡饼两枚,拱伍日,食断。”当然,有时可能中午发三枚大饼,这代表画匠今天需要加班。在延绵1.6公里的莫高窟,北部虽也

有石窟,但游客不去,因为那些洞里大多没壁画,倒有一些土床,洞窟门口还留有生火做饭升起过黑烟的痕迹。这就是部分敦煌画师生活的场所。比开来开朗基罗画西斯廷教堂天顶时天天吃面包喝红酒的生活,看起来则优雅快乐得多了。

时运不济,赵僧子家因冒出地水的问题无法解决,只能在935年农历11月3日把亲儿子典当给了亲戚,换得麦和粟各20硕。这就是著名的《赵僧子典儿契》。文书最后,赵僧子和儿子画了押。可能因出身卑微,他没能拿到官府授予的头衔,也没能在任何洞窟内留下自己供奉的题记。《赵僧子典儿契》是一个敦煌艺术家留下的存在明证,但没人知道他到底画了哪尊像,是个怎样的人。

会在哪儿找到画师的自画像呢?后人在经变画的角落找到了蛛丝马迹。经变画是敦煌在唐朝时代特有的绘画类型。唐以前,敦煌石窟的石壁从上而下有飞天、千佛、尊像画、供养人等多种主题。但到了初唐,这些对来世的美好幻想竟融成了一整幅的经变画,画满了整面墙,似乎在邀你去净土里走上一回。

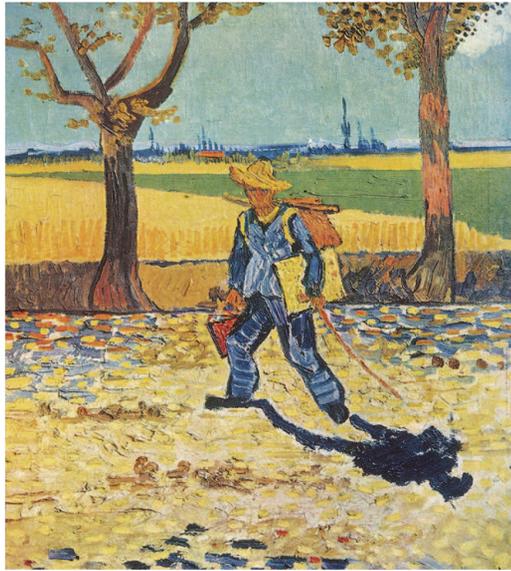
敦煌壁画鼎盛时期的盛况,净土信仰进一步流行与世俗化。人们相信净土不但真实存在,且还是“凡圣同住”。画师们当然知道绘制工作也是在帮自己积累功德,且有进入净土的可能。他们怀着这样的向往把自己的形象也留在画面上,这样的想法算是合情合理。当然,画师们不可能把自己画在壁画主要位置。所以,在大型经变画中,我们倘若关注处在角落(特别是无神圣头光)的人物,譬

如画面上方和侧面的楼阁里零星的那些人里头,应该就有画师的自画像。

在217窟的《观无量寿经变》中,就有一个身在钟楼的和尚(比丘)。仔细看,真是绝妙的位置,远离下方丝竹之乱耳,也没靠主尊太近。八座角楼之中,画家选了最特别的一栋作为自己净土的居所。这是唯一一间开放式屋子,应该在现实中的土屋待太久了,因而向往通透清凉的环境。很明显,他怕寂寞,便在角楼底下开了扇门,万一来了好友能上楼共饮的意思,就算没人来,也可以敲钟吸引注意。确切的说,吸引飞天的注意。而飞天呢,她竟从钟楼内穿过,拐个弯,身侧美丽的彩带从和尚的脑袋上拂过,几根在柱前,两根在柱后。最重要的是,他在看她,微微抬起头,她也调皮地张开双臂。身处清凉的楼阁,楼下宝树成荫,身边飞舞着乐器,手拿钟杵的他不但有一份重要的职业,还有佳人相伴,美哉!

只有通过这样的观看方式,我们能在壁画角落里发现一些有趣的人,他们在亭台乘凉,远眺,打坐休息。画匠在幽暗洞窟中进行工作时,随手在这些人物身上画下自己对美好生活的向往,更重要的是,我们想要看见这些可爱的无名画工,看见他们在留下艺术杰作的同时,也用合理巧妙的方式留下了自己的形象。引一引达·芬奇的话来描述在敦煌石窟中埋首创作的无名大师们,“小的房间或住所会激发心灵,而大的则会使精神迷失。”

(作者为艺术脱口秀创始人、策展人)



梵高有那么多自画像,这让他存在这样真切,这个在法国南部无助游荡的灵魂离我们如此之近。图为梵高创作于1889年的自画像

## 欣赏现代当代绘画,回到眼睛

王南溟

该如何欣赏一幅画?有没有现代主义基础,是其中的分水岭。

现代主义绘画有一个重要的特征,即强调绘画回到眼睛来看,而不依赖于传统绘画的文学叙事。因而带来的是对以往面对绘画时看画路径依赖的改变。没有进入现代绘画系统的观众看画,总会习惯于问这幅画是什么意思?就是每当他们想了解这幅画在讲述什么特定的事和物时,就会显现出他们是用传统观看绘画的方式,就好比观众在看文艺复兴时期的绘画作品,需要有一定的人文科学知识那样。但这样的绘画方式受到现代主义绘画的挑战。挑战的理由是:绘画要回到它自身,而不是依附在文学历史典故之下,即绘画从讲述故事发展到注重自身语言形式中几何结构、点线及面的形式关系。

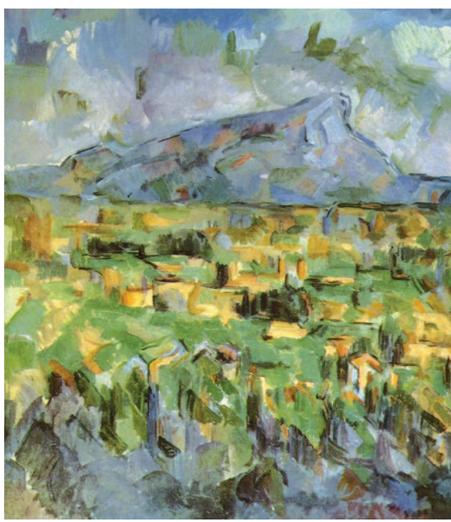
我们现在看到梵高、高更、塞尚等后印象派就是从这样的绘画语言自身发展而形成的绘画,不再热衷于画历史重大题材。梵高的《向日葵》,或者画蓝色天空和树的《星月夜》,更趋向于向日葵的轮廓线和筒筒色彩如几层黄色的总体视觉,天空气流也是流动的线条,笔触都是外露的,开始呈现出身体动作的痕迹;高更则是将大片的色彩平涂,而使绘画走向单色色域的组合关系,尽管当时他的某些作品还在人物造型结构与环境的叙事中,如《布道后的幻象,圣雅各与天使搏斗》;塞尚最主要的题材是果盘,以及画室前面的圣维克多山,不像画主题创作那样画一幅新画就换一个主题。我们说塞尚用的马蒂斯式色彩,就是说这种画面是包含着一一定结构的,哪怕一个苹果,也是用一块一块平涂的色块累积拼贴起来的。用塞尚的话来说就是:画任何对象都可以将它看成球体、圆柱体、圆锥体的立体几何关系。塞尚之所以被称为“现代绘画之父”,是因为他的这个陈述为现代绘画奠定基本原理。而后,虽然梵高的线条运动,高更的色彩组合都可被视为马蒂斯、毕加索和波洛克绘画发展中的源头,但塞尚这样的原理不但没有偏离,而且得到很扎实的发展。说后印象派是现代主义绘画的开始,就是从从这个角度出发的。在后印象派中,不管梵高、高更还是塞尚都将前景、中景与背景的透视关系挤压到成扁平空间的关系中。在空间上不再遵守三维错觉而向平面化发展,其实是回到绘画本身的平面属性,在题材上要求绘画与文学分开,即不再具有叙事性,而是用了物体形式或者符号,目的是要形成自己的绘画语言系统。这样的关系注定了它是用眼睛来

看的,而绘画背后的叙事性将不再不再是绘画的支柱,反而越来越要求被淡化甚至摒弃。

有了这样的背景,我们再来看现代绘画史。到了后印象派以后,比如马蒂斯的那幅《舞蹈》,手拉手的形体几何化,透视被扁平化,画面分三色来组合成轮廓线和平面色彩的关系。画面可以发展到这样的程度,再面对马蒂斯用剪纸来拼贴的作品就不难理解了。毕加索的《梦》则让人看到轮廓线和色彩平面组合的关系,虽然他还在用人物造型作为对象,但其实人物已进入他特有的形式构成独创之中了。这是指毕加索各个侧面的几何关系在同一平面上的拼贴法,特别是他画人脸系统所采取的一半正面上加一半侧面的拼贴法,让毕加索的线条运动在1940年代以后的抽象表现主义绘画中,再次绝对化发展,不过它已经在立体主义基础上的发展。所以现代主义绘画史有一个特指的形态,那是从后印象派到立体派再到抽象表现主义的继承与发展史。到了1930年代晚期,克莱门特·格林伯格对现代主义绘画的理解,最终用了平面化、满画面、无中心这样的关键词来压倒一切,并且让后印象派派到野兽派再到立体主义的绘画语言进行新一轮的纯粹性发展。格林伯格为了表示自己的理论主张,还设计了一个他去艺术家画室看画的动作:先是要把灯关掉,背对着画,然后打开灯后,突然转向画面用眼睛直盯着看。他用这个动作来强调,我们看画时,不要被其它信息干扰,要直接面对画面,并且看到画面会“呼吸”。

所以,不管画面的色彩关系还是线条关系,这就是从后印象派发展到抽象表现主义时所建立起来的现代主义绘画传统了,创作要通过线与面的涂绘让画面会“呼吸”。它更加带来看画的难度。这种难度不是在文艺复兴时期知识累积的要求,而是全面相反的难度。现代主义绘画到达胜利以后,三维错觉的文学性模板要求根本没有了,其画面只是纯粹视觉,一直到线与面视觉本身而反对有任何非绘画性的信息。这样的画面当然也只有纯粹地“看”了。格林伯格由此说观画的人需要有训练有素的眼睛,现代主义绘画到了抽象表现主义似乎是完成了纯粹的“看”。

当然到了1960年代,这样纯粹的“看”的绘画被图像取代了,理论上也认为现代主义绘画终结了。到了图像时代的绘画,不像现代主义绘画那样只



塞尚《圣维克多山》



克莱门特《杜勒西达斯的梦》

强调看其画面本身,并要求绘画显现其绘画本身语言,即线条与色彩的组合关系,而是要将绘画导向意义解释,特别是与现实的联系。当然,这个意义解释系统不是传统的固定主题内容,而是情境性生长的互文关系。

比如,安迪·沃霍尔的波普图像作品如可口可乐瓶、玛丽莲梦露肖像皆显示了一个消费社会中文化与生活的新秩序。但在波普图像的呈现方式中,明显带着现代主义成果,就是一样地平面化、无中心、满画面,一直从轮廓线到色域绘画,而且表现图像的手法中也包括了笔触、轮廓线和平涂色彩及其色彩之间的对比组合。除了安迪·沃霍尔外,另外的波普画家如贾斯帕·约翰斯、利希滕斯坦的轮廓线和平涂色域等,这种图像表达根本不是现代主义之前的传统绘画,更让我们看到日常生活话语的截取让其成为视觉焦点而不是叙事性主题创作。如果说现代主义绘画原理作为背景,1960年代以来的波普艺术的语言方式不会是我们现在接触到的图像绘画中的语言,只不过由于图像时代的绘画直接伴随大众文化而来。

当然图像的利用因艺术家而异,有时过于现实的图像也越来越成为一种潮流,特别是当具有图像叠加意义及其参与表奏的功能在这类绘画中出现并成一

种新的绘画欲望。但这其实并非“后现代主义向传统的回归”,就像德国艺术家格哈德·里希特利用照片图像的绘画过程中,其画面却一样的平涂而有手感动势。当代绘画从“看”到“说”,正如整个前卫艺术发展的重要特征就是再次将艺术导向“言说”,为了言说让前卫艺术像哲学表达和社会表达一样,甚至发展到装置、行为、影像等,但图像绘画自从1960年代以来,一样需要有现代主义之“看”的基础,否则它与传统绘画相比是显示不出价值的。

从图像绘画而来的绘画,不但在画面话语上,还是表达手法上,都与传统绘画有着对立关系,即这两个标准无法兼融。显然,我们无法将1960年代以来的当代绘画放在传统绘画中获得好评,哪怕英国的卢西安·弗洛伊德的肖像写实绘画——他的绘画当然很容易让观众归到肖像绘画、人体绘画等传统绘画题材中,但也不能用传统绘画的方式去观看。伦勃朗的故事可以为我们提供观看弗洛伊德作品的背景。自从现代主义绘画在罗杰·弗兰的批评理论建构起来时,伦勃朗年的墨水速写稿成为探讨现代主义绘画的源头。即绘画的书写性带来绘画的笔触,从梵高到抽象表现主义,这样的笔触在纯粹绘画中得到绝对化的发展,就是线与笔触肌理在画面上的呼吸感,这种笔触肌理的难度依然是我们去判断当代

绘画的重要标准。而弗洛伊德作品恰恰是用每一笔笔、准、狠的笔触,一笔一笔卡着造型的肌理呈现其形象的。

我们从意大利“超前卫”绘画中的“三C”,即桑德罗·基亚、弗朗切斯科·克莱门特和恩佐·库奇为代表画家作品中可以看到,某某图像的完整叙事被破碎的符号所代替,图像形式在平面化、拼贴和绘画手感上完成的也是历史符号与当代解释之间的关系,而不是传统主题的基本创作。这一类当代绘画由于有了这个角度,也注定其也都是需要用眼睛来“看”的。

尽管“看”的过程中会生出图像的联想,而我们面对德国新表现主义安塞姆·基弗的绘画——其主题一直围绕战败德国的废墟图像来创作,但无论在画面上留下刻痕痕迹,还是拿稻草或铁丝等综合材料,总需要我们像看梵高疯狂的笔触一样,将视线集中到基弗的画面上,当然基弗因为用了综合材料而使画面更具物质性,也更具有震撼性。画面会呼吸仍是这类画的基础,看这类绘画也都需要有训练有素的眼睛。

可以说,格林伯格的要求延伸到当下也不过时。只不过,相比现代主义绘画,这种当代绘画不再要求“看”之外无它物的那种“看”了。

(作者为艺术评论家)