

艺术创作不妨多一些批判精神

王新

在所有文明中,艺术都跟美相关,跟风雅品位与彬彬教养相关。那它就获得了豁免批判的权利吗?完全不是这样的。

艺术本身就具有批判精神,尤其是艺术创造,创造从某种意义上讲就是反思,就是批判。新东西出现,就是对旧东西的一种最好的批判吗?人类文明需要在批判中,开生面,创新局。黑格尔讲绝对精神在艺术中,通过“正反合”辩证法,从象征主义到古典主义到浪漫主义,从宗教到艺术再到哲学,这过程就是以批判和创新实现的。范景中讲艺术作为文明最核心的范畴,是文明极为重要的部分,如果文明缺少了艺术,文明基本上无法赋予,十之七八就没有了。所以在这个意义上,艺术中的批判和创造精神,也是文明生生不息的创新精神的活水源头。因此探究与倡扬艺术的批判精神尤为重要,而艺术内在本身的批判精神,至少体现在五个层面:

其一,艺术流派之间的批判。艺术史上此流派对彼流派,是充满批判精神的。中国艺术史上,像江南的董巨画派,跟以荆关、范李为首的北方画派,双峰并峙,风格迥异。董巨画派烟雨迷茫,江南淡远,以披麻皴为主,北方画派以土石为

主,雨点皴、卷云皴,厚重雄伟,一种求势力,一个讲远韵。再如明代的吴门画派和浙派之间也是如此。画派之间各有竞争,但从某种意义上讲,互相竞争意味着批判,也意味着创造,艺术史才能是松动的,千姿百态的,百花齐放的。流派成为流派,必须具有批判性,有了批判性,才能创新,才能有自我之面的美学风格、技法语言,才能站定脚跟,形成自己的流派特点。这种批判可以是不同时代的、纵向的,也可以是同一个时代的、横向的。西方艺术中浪漫主义对学院派新古典主义的批判,德拉克洛瓦和安格尔之争,就是横向意义上的批判。

其二,今人对古人的批判。艺术要发展,艺术总是书写新的东西,艺术史总是通过扬弃,而不是抛弃,在对古人的批判中,与古为新,进行对话创新。比如元代赵孟頫提倡古意论,认为南宋绘画太刻露,所批判的就是南宋的艺术传统,提倡回到北宋的艺术传统,甚至更前的晋唐传统。他领导的元代画坛的绘画风格基本上没有南宋绘画风格的影子,元代的艺术比较柔润,画面中没有斧劈皴的凌厉与暴露,用笔多以披麻皴为主。从整体风格上讲,元四家都属于内敛的、

温润的,蕴藉深远;而南宋绘画则属于比较雄壮的、刻削的。这也是一种批判。是当时的“今人”赵孟頫对古人(南宋)艺术风格的批判。西方也是如此,从整个西方现代主义艺术开始,自印象派到后印象派,一直到立体主义,再到各种抽象主义,基本上都是通过否定、批判前人的艺术流派风格,从而建立自己的风格。现代主义艺术最核心的精神就是艺术的批判精神,把创新永远放在最重要的位置。

其三,今我对昔我的批判,即今天之我对过去之我的批判,这是从艺术家个体本身的创造角度来讲的。毕加索便是最好的例子,当自己的一种艺术风格流行开来,成为风尚之后,他便开始创造一种新的风格。毕加索从蓝色时期到玫瑰色(粉色)时期,到后面的立体主义时期,再到综合立体主义时期等,就是今我对昔我的批判。中国的齐白石也是如此,衰年变法。什么是衰年变法?六十岁以后的齐白石批判六十岁以前的齐白石,从而找到自己的新面貌,“半如儿女半风云”,形成自己的“红花墨叶派”风格。

今我对昔我的批判是一种重要的批判,时代悲欢苦乐在流变,艺术家今我昔我生命体验必然沉浮变换,真诚的艺术

家一定会直面这种变化,从而在创造上有所回应。所有严肃的艺术家都在秉持这种批判,不然艺术家只会跟着外在的、表皮的因素随波逐流,或被权力操控,或被资本洪流裹卷,从而无法实现真正的自我创造。看看徐冰的艺术创作历程,从上世纪80年代《天书》开始就声名鹊起,到后面的《地书》《英文书法》,装置艺术作品《引力剧场》、剧情长片《蜻蜓之眼》等作品出现,他一直在自己原有成熟艺术语言基础上,不停地进行反思,进行创造,没有墨守成规,这在中国当代艺术中难能可贵。

其四,媒介之间的批判,即一种媒介对另外一种媒介的艺术批判。随着媒介更替,艺术的内容和形式必然发生了截然不同的变化,批判与新变自在其中。从架上绘画到非架上绘画,如摄影,是一种批判,摄影发明对具象绘画影响巨大,绘画传统写实功能受到挑战,抽象绘画由此出现。从摄影到电影,又是一种批判。

电影其实是对其他媒介的综合和批判之后出现的一种新艺术形态。电影既包含绘画、摄影元素,又有音乐、舞蹈元素,还有文学、戏剧,电影将各种元素组合融创,所形成的时空观非常独特,与传

统造型艺术判然有别。像绘画的空间,无论是仰观俯察的游视空间,还是焦点透视的空间,以及压缩拼贴的空间,在电影中都可以轻松实现。除了空间,电影中的时间也有所改变。电影出现后,原来造型艺术进化论式的线性时间观发生变化,电影既可以是文学的线性时间,也可以形成循环时间,还可以是交错时间。又如立体主义绘画,通过将各种视角里支离破碎的元素,进行组合拼贴,还可将时间性带入其中,这种时空方式也可以融入电影中,蒙太奇剪辑即是。所以仔细推敲,可以发现,电影具有非常强大的整合生成能力,电影不是把美术、文学等简单拼凑,简单叠加,而是将每一种媒介语言融化后,形成自己的“格式塔”、自己的本体美学语言与本体思维模式。电影,就是一种媒介对另外一种媒介批判的典型案例。

其五,对艺术的体制“艺术界”批判,即对艺术品生产、传播、消费、反馈诸环节及其惯习像网一样交织的艺术界体制进行批判。博伊斯的《给卡塞尔的七千棵橡树》,既批判了艺术审美自律的经典定义,“艺术必须介入生活”,又批判了精英艺术的专业天才观,“人人都是艺术

家”,可谓当代艺术精神的精义展现;又如克里斯托夫妇的大地艺术、包裹艺术(《包围岛屿》《峡谷垂帘》《包裹帝国大厦》)等,创造与展陈在大地之上,靠照片留存,拒绝商业赞助,不进艺术市场,也不进入展览馆,彰显自由精神,这也是批判“艺术界”的自然结果。

归根结底,艺术的自由精神是所有批判的最核心的源头。批判其实是对边界的一种超越,包括对一个流派、一个时代、一种风格、一个视野的边界超越,任何边界都是有限的,带有束缚性的。艺术最核心的精神就是自由精神,就是庄子所说的解衣般礴,无待而游。自由精神最体现在对无限性的追求上,每一个伟大的艺术家对自我的批判,对美的近乎疯狂的追求,独与天地精神相往来,中国艺术对天地精神的追求,西方艺术对神性境界的眺望与求索,凡此诸种,都是无止境的,没有边界的,是对无限世界的追求。要对“无”的世界进行追求,就必须突破所有的边界。以此为标尺,观照所有艺术创造,便是艺术批判最高的境界。

(作者为云南省文艺评论家协会副主席,云南大学文学院教授)

肖像之象:绘画中的面孔、形象与历史

陶大珉

提及肖像和人像绘画,往往指的是关于描绘人的脸孔、面容或神情的绘画,它所展现关于人之脸孔、面容的写真或姿态造型,在凝视的目光中,成为保存他者与自我面容的画面。

在传统美术史中,肖像画因其所具有的模仿现实的绘画功能,往往有着较为清晰的样式界定,视其为相对独立的艺术类型,以此肖像绘画有了单独的历史路径。而面对当下的社会文化语境,如何重置“肖像”这一命题?西岸美术馆正在举办的与法国蓬皮杜艺术中心合作的“肖像的映像——蓬皮杜中心典藏展(三)”与龙美术馆西岸馆正在举办的“肖像——龙美术馆十周年特展”,不约而同将目光投向关于“肖像”的议题,并给出它们各自的答案。

作为“现当代艺术史三部曲”的终章,“肖像的映像”展涵盖跨越近一个多世纪的作品,以非传统线性叙述来展开关于肖像主题的15个角度,带领观者理解肖像艺术在艺术史和现实社会的不同面向,而媒介形式的多元性也产生了对“肖像”语义的多维认知。

而“肖像”特展涵盖19世纪末至今130余年的三百多件中外知名艺术家创作的人物肖像题材作品,以较为稠密的沙龙方式展开,在时间轴的基础上将不同时代和地域的肖像画作予以对应、对比以至对话,突破以往单一观看的局限,通过肖像画的“群像化”凝视,形成关于肖像绘画的种种“形象”,进而激发观者对于“肖像”观感的全新感受与理解。

这样两场纵览艺术史又联通东西古今的展览应该怎么看?为何肖像让人类痴迷数千年?肖像画的中心一定是面孔吗?肢体语言、复式配饰里隐藏着什么线索?人物身边的物体与所处的空间又有哪些秘密?

文艺复兴的真实再现到巴洛克的现实主义,从古典主义绘画样式到学院派的写实塑造都可以被囊括,其中既有波提切利的优雅女子、达芬奇的神秘微笑,也有卡拉瓦乔的美少年、鲁本斯的肉欲人体,还包括委拉斯贵支的皇室与凡人、伦勃朗一生的写照、维米尔的窗前女性、安格尔的浴女形象等等,这些旷世杰作都可以视为此类肖像和人像主题绘画共同创造的历史性面貌。

而在艺术史发展的另一阶段,肖像画原有的面目被逐渐模糊,画面的形象被纳入新的艺术理解之中,绘画本身所具有的语言样式成为创作者真正想要诉诸表现的对象,笔触线条、色彩的表达、肌理与空间的理解等开始被涂抹凸显在人物脸部、身躯以及背景之中。如果说传统肖像和人像绘画是关于人的客观性的绘画,那么后印象派以来现代艺术对于绘画传统的解构,也导致关于这种“人的形象”的瓦解和重建,题材的界限消失,绘画自身成为统领画面视觉的主要形象。

毕加索就曾为其肖像画解释道:“夫人,您会越来越像这幅画的。”马蒂斯也有类似辩白:“那不是一位女士,那是一幅画。”正像这些现代艺术的趣闻所传达出的意义:以往对于肖像画的传统认知被颠覆,而新的绘画理念对于肖像的理解并不基于现实的真实,而是要符合艺术的真实。而对于绘画的重新发现,也使得被画者变成借以表达艺术家主体的某种“自我”。对于肖像与人像绘画来说,最终成为了关于绘画本体以及创作者的某种主观的“画像”,从而艺术家们的创造力得到极大解放,他们开始在画面形象上大胆而自由地展现其艺术天赋与才华。

被空间、色彩覆盖的形象

在古典绘画体系中,肖像使用更多的是棕色或者是中性调的颜色,色彩并不彰显,而重新认识色彩的历程,从印象派以来的直接画法形成色点的视觉混合,到马蒂斯的野兽派画风将色彩平涂成彼此富含节奏关系的团块和形状,对于色彩表达的不断推进,都使得此后的绘画不断产生令人印象深刻的形象感受。

关于空间的认识和处理一直以来是艺术家的主要命题,包括肖像中人像与背景、场景,人物起伏的形体与纵深的关系等,而现代画家在他们类似的创作中对于绘画深度空间与平面结构的重组实验,往往展现出超越以往的理解和方式。



▲毕加索《女人肖像》



▲关紫兰《少女》

以“肖像的映像”展中的绘画视角来看,“色彩”与“扭曲面部”的主题让人关注到对空间的意识,以及色彩的观念怎样开始影响到从古典绘画以来的现代肖像画的语言转变。毕加索的那幅1938年创作的《女人肖像》便是将他情人朵拉·玛尔为表现对象,再次注入标志性的立体主义的空间方式。在画面中,艺术家将女性身体和手臂以简略的曲线和直线排列来暗示出前后空间和体积,脸部的重叠让视线反复聚焦,从而产生游移、运动的观看感受,而平视的人物被置于座椅的俯瞰透视之中,使得画面空间再次折叠。毕加索在此将画面中原本的人物形态拆解,用几何形式作画,抹去人物与背景之间的区别,用立体主义的理性分析来否定艺术被动模仿真实造型的理念,最终让人们认识到形象可以被绘画的空间所分解,从而诞生出不同以往的革命性的视觉造型。

在欧仁·谢弗勒尔色彩理论影响下,捷克画家库普卡选取了一种温暖且饱和度,几乎单色的色阶,运用在看似双目失明正陷入沉思的阅读者形象中,这件在“肖像的映像”展中名为《黄色色阶》的画作因将人物笼罩在强烈的橙黄绿色调而令人印象深刻。画家希望通过色彩创造出一种象征主义的氛围与精神状态,色彩的象征意味似乎反映了一个诗意而内在的精神世界所能映照出的现实光亮,进而表现出内在性和忧郁感。作为参与过野兽派和立体主义实验的现代主义画家,库普卡的这幅1907年的早年画作已经呈现出转向抽象艺术的趋势,此后他更为明确地采用对比色调以带来运动感,而色彩的强度和感染力对于肖像绘画的影响已彰显无遗。

从新派画风到人性画像

对于中国近现代绘画的语境来说,肖像画中的意涵与历史的关联会更加显现,其中既有艺术思潮的波及和影响,也有时代变幻中对于人的不

同表达。在20世纪二三十年代,与关紫兰相似的中国留日学生进行着印象派或野兽派的语言实践,他们可能对欧洲现代主义的艺术逻辑缺乏清晰的认识,但日本导师相似的画风以及放肆、随意的笔法所带来的启发,使得这些年轻学子更早地迈入与欧日同步的现代主义实验之中。

在“肖像”特展中的一幅关紫兰画于1930年代的《少女》便是这种新画风的直接显现。画面人物整体造型被简化,形象明确而洗练,以物象的叠压暗示出前后左右的空间关系。艺术家用其一贯大胆纯粹的笔触,以及较高饱和的色彩依据衣纹造型点缀其中,颇具装饰性和现代感。在关紫兰赴日留学归来之际,她早已从陈抱一接触到新派绘画的影响,而留学期间耳濡目染于导师有岛生马和中川纪元的日本化的野兽派风格,深受浸润,关紫兰此后代表性的女性题材结合野兽派的创作倾向,都被认为是中国早期现代主义绘画的某种形态。

而从最初的自画像到恋人、少女、屠夫等普通人物群像的刻画,那些日常物品与场景,自然的植物,以及强烈表现性的抽象绘画,张恩利30年以来的绘画线索似乎不断将各种物象描绘为某种“肖像”的容器。一幅作于2018年的《家人肖像》令人感怀,可被视为与“肖像”特展形成的对话。画家以夸张而有趣的手法,将父母居于中心,他们双臂簇拥着儿女们在四周环绕生长出的头像,众多人物有如身处梦境,彼此相拥在棕紫色笔触涂抹下的虚色场景中,圆融的形状、卷曲的线条、低饱和度的色调都再度强调了艺术家所要传递的深沉情感。在张恩利诸多绘画主题中,“肖像”似乎像一面镜子,可以阐述社会与时代的某种“表情”,让每个人都找到自己的感受,也展现出关于艺术与人性更多理解。

肖像的余音

在意图以非惯常的风格线索展开,采取以

展览策划来撰写艺术史的视角来看,“肖像的映像”展和“肖像”特展都试图从不同层面来激活“肖像”这一貌似传统的绘画主题的历史面貌。而这样具有历史感和多样性的绘画主题的呈现,也绵延在沪上各家艺术场馆之间。

东一美术馆“提香·女神——乌菲齐美术馆威尼斯画派珍藏展”以文艺复兴后期的色彩大师提香及其威尼斯画派为题,以不同的分类主题将提香、丁托列托、保罗·委罗内塞、乔尔乔内等大师作品汇聚,呈现他们如何以其高超的绘画技艺、戏剧张力的构图和强烈的色彩,来表现画面人物和表达人类情感,以及对于理想化女性形象的非凡演绎。而该馆同期举办的“最后的贵族——乌菲齐馆藏18世纪欧洲大师绘画”展则切换对于欧洲“最后的贵族”的主题关注,尤在“王室和新社会肖像”单元中的绘画显示出身处在那个时代拥有属于自身的画像不再是统治者与国王的特权,画面中的人们纷纷用肖像来展现自我,而这些肖像画则充分体现彼时的社会变革与历史群像。

在试图描述绘画史的视觉写作中,囊括光芒璀璨的众多绘画巨匠的“光辉时代:普拉多博物馆中的西班牙往事”展也即将在浦东美术馆上演,所含16至20世纪欧洲文艺复兴的众多大师以及委拉斯开兹和戈雅等西班牙裔绘画名宿,他们的画作无不以其对于人的刻画而称誉于世,对其绘画形象的注目与凝视,无疑又将是一场对于肖像绘画及其历史的再度回望。在这些即将过去和到来的不同画面中,仿佛能够看到古典主义对于写实的信仰,现代艺术对于语言的新知,以及中国美术中关于形象的变迁,而“肖像”的主题似乎早已深嵌于此,在面孔与形象的映照下,艺术及其历史正不断地折射出它们各自的面容。

(作者为美术学博士,华东政法大学文伯书院教师)



▲凯斯·凡·东根《比莉肖像》



▲常玉《红衣女子》