

20世纪欧美非具象艺术

TAPIES

塔皮埃斯

● 啸声 / 编

● 江西美术出版社



20 世纪欧美非具象艺术·塔皮埃斯

啸声/编

江西美术出版社出版发行(南昌市新魏路5号) 新华书店经销 福建彩色印刷有限公司印刷
开本 787×1092 1/16 印张 6.5 1996年8月第1版 1996年8月第1次印刷
印数 5000 ISBN 7-80580-335-8/J·304 定价:45元

20 世纪欧美



● 丛书主编/啸 声

● 丛书策划/南 峰

● 1996 年 2 月 1 日,塔皮埃斯夫妇
与啸声会于巴黎

非 具 象 艺 术

塔皮埃斯

● 啸声 / 编 ● 江西美术出版社

《20 世纪欧美非具象艺术》丛书

序

与具象相对,是抽象;而本丛书称“非具象”,是出于不得已的考虑。

20 世纪的艺术新探索,习惯称“前卫”或“先锋”艺术(译法不同),主要是针对学院主义艺术而言。其中一些,取具象形态,如野兽、表现、立体、未来、象征、超现实、超级写实等主义;另一些,取抽象形态,如几何抽象、抒情抽象、光效应等艺术;再有一些,非此非彼,殊难归类。更有甚者,在否定了造型艺术的原有概念之后,又出现所谓观念、行为、人体、装置等许多发明创造。

理论区分并不太难;难在遇到实际。艺术家的创作,是一棵常青的生命之树,而“理论总是灰色的”。本丛书不称“抽象”而称“非具象”,便是考虑到以上情形——这不是说编者和出版者没有自己的立场和标准;这样做,无非为了回避一些悬而未决的争论,而以宽泛的名称获得选择上和分类上较大的自由。

在《20 世纪欧美具象艺术》丛书继续编写出版的同时,又推出这套《20 世纪欧美非具象艺术》丛书,是希望将介绍工作做得尽量全面些;其宗旨也并无二致,还是为了开阔视野,活泼思路。

长期提倡具象中的写实,视其它一切均为邪魔外道,崇一而废百,这是历史的局限。其结果:一枝尚不可能独秀,如何迎得“百花齐放”的局面,也更无法取得“推陈出新”的效果。其实,艺术的高低优劣,不在于类别的不同,而在于作品本身。对于艺术创作,鉴别能力和宽容态度,二者不可分;无此,则何来艺术的繁荣?

编写出版这套“非具象”丛书,在信息、材料和著作权等问题上的困难,似乎更大。我们更希望得到热心人的支持和帮助。

啸 声

1988年9月塔皮埃斯
在其蒙塞尼山庄画室
(啸声摄)



惟恍惟惚 有象有物

——谈塔皮埃斯的自由艺术

啸 声

道之为物，惟恍惟惚。惚兮恍兮，
其中有象；恍兮惚兮，其中有物。

老 子

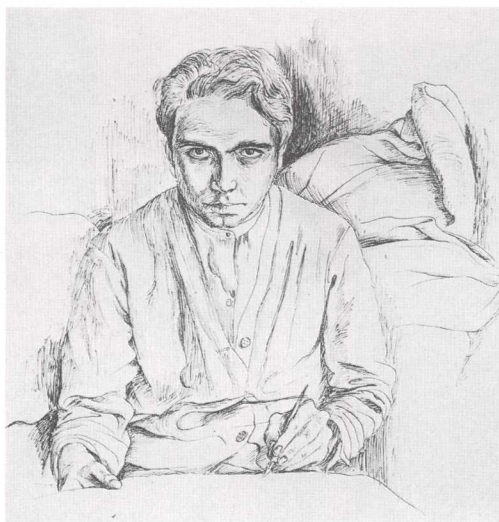
(《道德经》第廿一章)

安东尼·塔皮埃斯的艺术，以其自由自在、无拘无束的形态，承载个人深刻的哲思与强烈的情感，开创一种十分独特的艺术样式，从而受到同代人的极大重视和高度评价。这是20世纪艺术中，一个有趣而值得研究的现象。

历史的潮流

艺术，从历史上看，撇开其作为载体而不得不受宗教、政治或金钱的制约不谈，就表现手法和形式而言，原本多种多样，是自由的，并无一定之规，更无须死守教条。

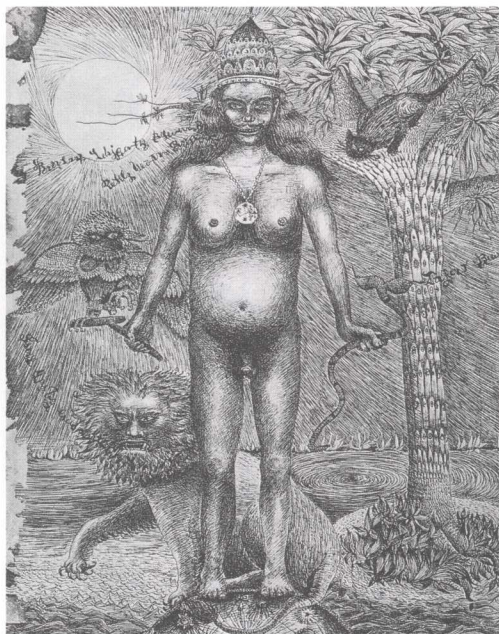
在人类史前艺术遗迹中，既有逼真的野兽形象，又有夸张的人物符号，还有至今令人不解的几何图形……这些，在当初不论具备何种特定含义，都丝毫不妨碍我们今天从中获得美妙的艺术享受。



自画像

1944年 纸本中国墨

47 × 34.5 厘米



素描

1947年 纸本中国墨

50 × 37.5 厘米

中世纪基督教兴起,促使艺术一变古希腊罗马遗风,崇尚符号表意,不求形似而要抒写灵性,创造出空前绝后的辉煌成就。

文艺复兴将希腊写实传统进一步科学化,在艺术中奉献给世人一个绘声绘色、有血有肉的真实世界,令人对此种有乱真之效的科学方法又惊又喜。然而,学院兴起,教条泛滥,独尊此法,以为霸道,其结果不能不扼杀了人的创造精神,于是激起反抗而断送自己。

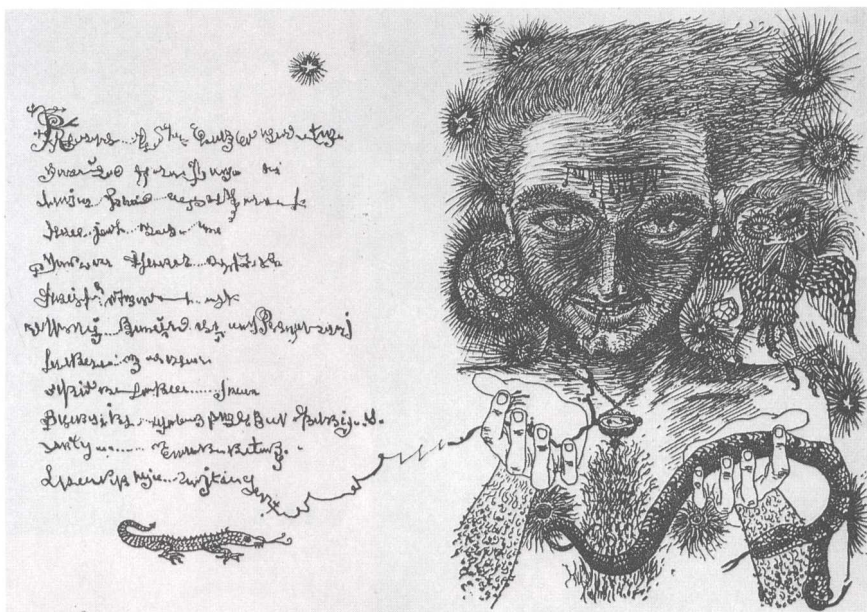
20世纪艺术的全方位探索,看似令人眼花缭乱,其实是重新从史前艺术和中世纪艺术找到出发点,并从原始艺术和东方艺术得到启示和借鉴,才向束缚创造精神的学院主义造反,开创了艺术的新局面。因此,抽象艺术,以及由此引出的其它种种非形式艺术,备受革新者青睐而得兴盛,是理所当然的;另一方面,表面上似受忽略的具象艺术,也从旧写实中脱胎换骨,焕发了新的生命。在我们这个世纪,一位具有独立意识的艺术家,在选择道路上,在创作表现上,因而有了从前无从想象的自由。在塔皮埃斯最终选择艺术道路时(1946年),以巴黎为代表的西方艺坛已经颇有几番热闹,即如康定斯基和蒙德里安的抽象,福特里埃和迪比菲的厚涂,克利的抒情,米肖的书写,尤其是米罗的奇想与天趣,都向这位年轻的加泰罗尼亚后生展示出生动活泼、大胆自由的创造精神,并启发他去创造更新的艺术。

加泰罗尼亚的烙印

作为加泰罗尼亚人,塔皮埃斯在文化和政治上,都深深烙着故乡的印记。

加泰罗尼亚作为西班牙的特殊地区,具有自己的文化传统。它是西方中世纪罗曼艺术的主要发祥地,至今保留令人惊叹的丰富遗产。这一艺术特别重视两度空间中线的运用,讲究符号化的抽象造型,对内心视象采取破时空的无拘束表现,刻意追求归真反璞的拙趣真情,形成奇崛独特的风格。它虽曾被遗忘达数百年之久,但终于重放光华,并哺育了几位十分了得的现代加泰罗尼亚人:建筑界的旷世奇才高迪,现代艺坛独树一帜的米罗和一代怪杰达利……毕加索虽非此地出生,却在此成长,其辉煌的艺术成就很难和加泰罗尼亚的光辉传统分得开;还有,晚一辈的塔皮埃斯。

在塔皮埃斯的时代,佛朗哥独裁统治对加泰罗尼亚实行铁腕控制。这对塔皮埃斯的生活与



艺术,产生不可估量的影响。亦即在高压之下激发的格外强烈的加泰罗尼亚民族精神,促使塔皮埃斯成为双重激进分子:在政治上采取革命态度和马克思主义艺术观;在创作上追求离经叛道的表现形式。

加泰罗尼亚又因为文化历史的原因,与接壤的北邻法兰西有着密切的联系。称巴塞罗那离巴黎要比离马德里更近——诚然是从文化地理上讲——的说法,并不夸张。巴黎从启蒙运动以来,作为世界思想、文化、艺术无可争辩的中心,对加泰罗尼亚文化艺术界的巨大吸引力是无法抗拒的。比起西班牙其它地区,加泰罗尼亚艺术家确有“近水楼台”之便,易得风气之先。前面提到的几位本地大师,无一不是从巴塞罗那崛起,尔后闯荡巴黎,在那里跌爬滚打,终于大显身手,立业扬名。塔皮埃斯自不例外,充分利用了这方面的便利。

塔皮埃斯的自白

塔皮埃斯好读书,勤思考,又常将自己的心得和经验诉诸文字。我们不妨先听其言,了解他对艺术的一般想法;然后再观其行,考察他在创作中的特殊表现。

“如果不使创作活动取决于人的内在运动和对时间、地理、文化诸种环境的反映,那我就很难想象出这样的创作活动。”*

“我试图通过我的工作,通过将一些能够使人的精神感受到生存要义的东西引入其日常生活,帮助人战胜自我的异化。”

“在有些时刻,我们必须既同艺术作斗争,又同我们整个人类自身作斗争。”

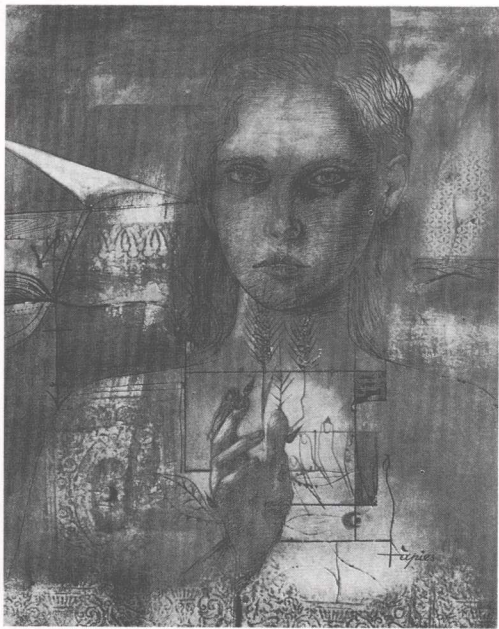
“毫无疑问,造型艺术既微妙之至,又能够直接投入斗争。”

“绘画作品,除了画家赋予的情感内涵之外,还应该与画家所处时代进步力量的意识形态紧密相联。”

“作品的价值,完全在于其思想意义,在于作品对生活、对社会所作出的判断。”

“对于一种新内容,必须要有一种新形式相适应。艺术家应该发明一切,应该奋不顾身地投向未知,抛弃一切成见;以我之见,这同样包括学习传统技法和使用传统材料。”

“陈旧的形式不能为新的观念服务。当形式不能向社会挑战,不能搅动社会,不能激发社会

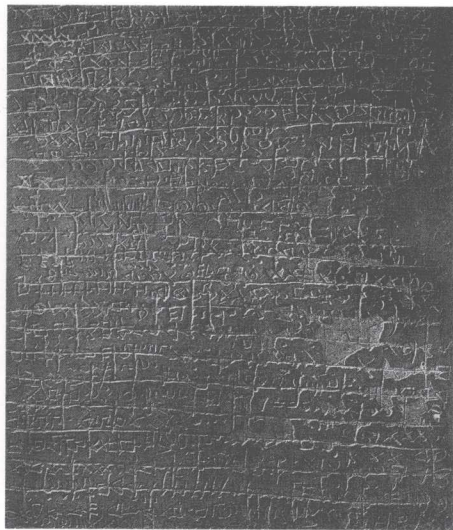


文字

1958 年

布面混合技法

195 × 130 厘米



特雷莎像

1949—1952 年

纸本水彩加拼贴

61 × 48 厘米

去思考,不能去揭露社会落后的时候,或者说当形式没有决裂的时候,就没有真正的艺术。”

“我设想艺术家,只能是勇于冒险,不断前进,而不怕踩空跌交。显而易见,在对艺术横加干涉的年代,艺术只能在官僚世界以外的地方才具有真正的生命。”

“艺术之符号,是东西,是现实在我们思想上引起的联想。既然抽象和具象都向我们暗示现实的概念,我看不出两者之间有什么对抗之处。眼睛所看到的现实,是现实的十分可怜的影子。”

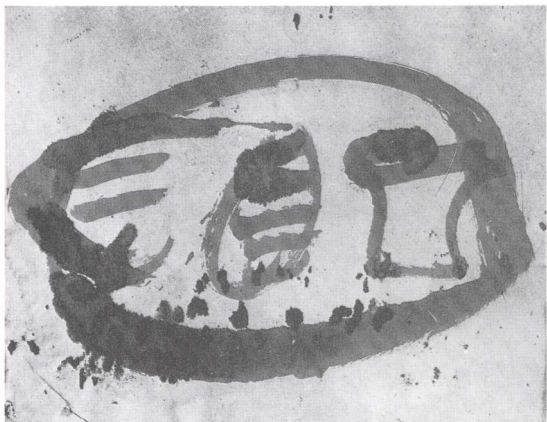
“我的立场,从一开始就被人归入更自由、更抒情、或者(像有些人给我贴的标签那样)更‘不正规’的一类。的确,我的作品含有对非几何抽象艺术第二次浪潮的某种反应。我认为,各种抽象运动会作为 20 世纪特有的事物而存在下去。如若没有康定斯基、蒙德里安、波洛克、罗思科和其他一些人,我们这个世纪的艺术面貌就会完全不同。他们中的大多数,都是属于分析型的极其有趣的人物。我认为,自己同这种追求纯表现力的努力,有部分的联系。不过,我的工作还具有某种综合的特点。因此,我始终说:毕加索、米罗、保罗·克利、马克斯·恩斯特这类艺术家,才是我的老师。”

“我想,不仅是东方影响作用于我的绘画,而且我也通过我的作品、文章和谈话,为促进十分必要的东西方之间的对话作出一些贡献。我在巴塞罗那创立基金会,目的即在于保持这一思想。西方社会还没有完全意识到,这一对话必将对我们的文化产生各种变化的重要意义。”

载道载情的艺术(上)

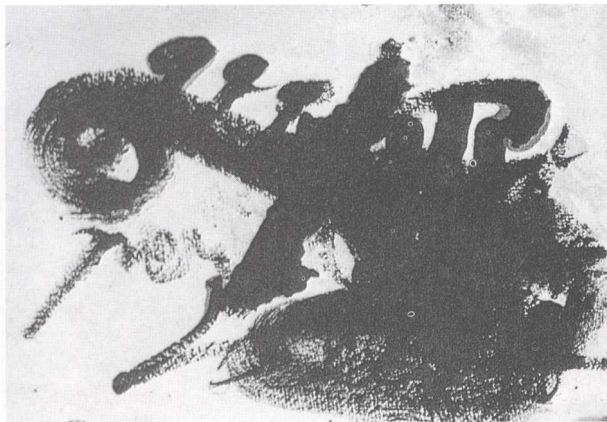
就大体而言,塔皮埃斯努力实践了自己对艺术的认识,使作品具有自己“赋予的情感内涵”,并使之与自己“所处时代进步力量的意识形态紧密相联”。他的艺术,不是为艺术而艺术或为前卫而前卫的艺术,而是要载道载情。他自 50 年代初(1951 年)接受马克思主义影响,以“社会”题材从事创作,到 70 年代中期弗朗哥去世(1975 年),以具有格外鲜明的政治和社会色彩的作品,直接干预当时西班牙的社会时政,证明他有言行一致的真诚和严肃。

早在 1947 年,他初弄绘画,便作组画《酬劳》,描绘宗教界和军队的形象,向当时的社会发出嘲弄和挑战,引起强烈反响,甚至招致教会派人审查。由此开始的超现实主义时期,多以荒诞恐



茶

1982 年 纸本中国墨
30.5 × 39 厘米



小提琴

1982 年 纸本油画
25 × 36 厘米

怖的梦境隐喻非人的社会现实,如《生病的房间》(1949 年)。转入以非具象形式——但在不少情况下仍保留某些形象或象形符号——进行自由创作后,不论使用传统的绘画手段,还是假借实物作拼贴,或者直接诉诸文字,塔皮埃斯从不曾中断过对社会和政治的讽刺或抨击,如《纸币拼贴》(1951 年)中血迹斑斑的钞票赫然在目;《月历》(1966 年)中讲述岁月在“红”与“黑”的交战中逝去;旭日般红彤彤的生命在装入黑色的棺材;《挂着手铐的绘画》(1970 年)上一副真的手铐悬挂在画的中央,从它的投影上滴下殷红的血,汇成一泓,又溢出,滴滴洒洒,流到画面底端;《加泰罗尼亚精神》(1971 年)有四条粗大垂直的血杠,仿佛狱中铁窗,满墙的文字无疑是囚徒们的手笔(“加泰罗尼亚”被“自由”、“民主”、“真理”、“文化”等大字簇拥,它们的周围和中间又有许多小字,反映了各种美好的理想和誓言),与赤手抓挠的血痕交织在一起;《孔帕尼斯》(1974 年)借实物(一块血帕以最简陋的办法封存并贴上标签),而《凶手》(1974 年)则在画面上直书文字,控诉 1940 年佛朗哥党徒杀害加泰罗尼亚自治州主席孔帕尼斯的罪行——孔氏在西班牙内战时期坚决反对佛朗哥叛变,支持共和政府;共和失败(1939 年)后逃亡法国,却被维希政府引渡回西班牙,遂被害。

载道载情的艺术(下)

塔皮埃斯的另一类作品,更侧重于阐述自己对宇宙的认识,对人生的感喟。他反复表现几个偏爱的题材:人体的肢节,空床和空椅,败壁残垣,文字符号。

完整的人物形象已从塔氏绘画中消失,只有臂和腿、手和足、头颅和臀部还不断出现,但它们无非是象征符号,是诠释画面的一种因素,而改变了在具象绘画中的作用。他的那些残肢断臂,通常是人类惨遭肢解的不幸象征(如 1968 年的《成腋窝状的材料》、1985 年的《臂》等),或具有讽喻意义的思考(如 1955 年的《绘画第 27 号》),有时则是勃然大怒式的反抗(如 1988 年的《短剑》)。

床是人的睡梦场所,也是绝大多数人的临终之地。塔氏的各式空床,常常要引发出各种联想:1965 年的《床》空着,冷清空虚,只有一片包容着幽伤的黑暗;1990 年的《床》也空着,可是并不空虚,而是梦魂往还,诡异飘忽。他的那些空椅,不论是 1967 年的《三张椅子》,还是 1984 年的《七把椅子》,都有宴罢会散、风去楼空的感慨;至于他在巴塞罗那塔皮埃斯基金会会址建筑物上



钟

1982年 纸本油画

25×36厘米

方的铁线雕塑中,更是在乱云之上有一把空椅,不禁令人发问:乱世之际,上帝到哪里去了?

塔皮埃斯以厚涂手法作出许多“墙”。他的墙,像任何真实的墙,挡着我们的去路;他的墙,又是魔幻的墙,将我们吸引进去,走到另一个世界,使我们得以从一个崭新的角度回顾我们自己的世界。他的墙,或在低声诉说今昔之变;或在无言呻吟;或者竟在声嘶力竭地喊叫……塔氏画墙,仿佛就在描绘我们,在记录我们的命运,在画我们这些“被欺凌和被侮辱的”人的悲哀与愤怒。

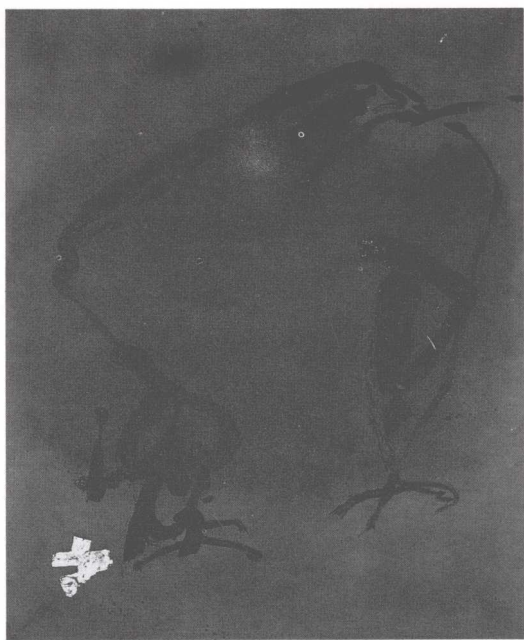
至于他的那些涂着文字的作品,如1958年的《文字》,无疑是一块从远古流传下来的碑文,非特漫漶难辨,甚至不知何文;又如上述1971年的那幅《加泰罗尼亚精神》,则借画面和文字强烈表达了誓死争取解放追求真理的精神;再如1985年为诗人布罗萨所作插图中的一幅:一个可怜的小人,在反文明(布满反写文字的地球)的黑夜孤独逡巡……

惟恍惟惚的表现

使人感到莫大兴趣的,是塔皮埃斯的表现方法。

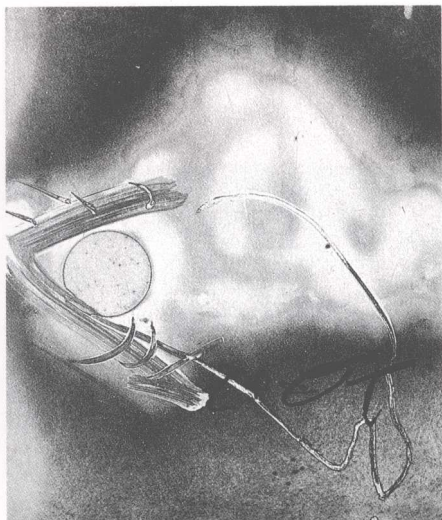
塔氏从未进美术院校学习,而是在1942年养病时通过临摹凡·高和毕加索作品走向艺术生涯。他初以超现实主义表现的非理性,反对现实世界的旧秩序。一旦发现此种绘画的造型弱点,他便转向抽象,以求自由自在的倾诉和宣泄。但他又发现,纯抽象是二元思想的产物,是通过分析法在一个方向上走到极端的艺术,并不适合于他。他接受东方哲学的一元思想,将宇宙万物视为对立统一的完整体。为此,他不取分析法而取综合法,尽量采用艺术上一切可为己用的手段,努力创造一种不拘一格的新艺术,以承载他的新观念。

塔氏艺术,既不是具象的,又不完全是抽象的,也不能算是“观念艺术”。不妨说,他是自由派;他的艺术是自由艺术。在他的作品中,形象变成了符号,它们不再按照传统的方式叙事,而是通过排列组合,列出变化无穷而又精微奥博的精神反应式,让观众去“读”,而不是“看”。此外,他直接将字母或数字、单词或句子入画,作为画面有机组成部分,或补充图象,或否定图象,或被图象否定;又或者作为画面的装饰因素而出现,以满足某种造型审美上的需要……使作品呈现一种图形与文字交相辉映、造化与文明相辅相成的气象。特别到后期,即在80年代,他更从中国书法得到感悟,格外注重从挥洒中渲泄感情——他曾称:“我们[……]多亏中国的书法家们,才懂得了



大鸟

1983 年 布面油画
270.5 × 220.5 厘米



布罗萨《菲格拉斯玩具博物馆》插图

1985 年 腐蚀版画
42 × 25 厘米

借运笔方式而产生的这种情感语言”。

塔皮埃斯以厚涂制作闻名于世,以后又发展为厚涂加实物,近期则是厚涂薄抹,信笔挥洒,不仅反映在驾驭材料上的得心应手,而且说明他在掌握东方艺术的虚实对比上也颇有随心所欲而不逾规的境界。

塔氏艺术的一个显著特点,是举重若轻,收放自如。不论象形符号,还是抽象图形,或是文字数字,似乎从他的笔端涌流而出,在画面上自行组合,分主次,成正反,有虚实,于无意之中成画……这就仿佛,原本就存在而又不可见的老子所谓“道之为物”的“物”,借厚涂的堆砌刻画和薄彩的挥洒流动,或信手添加的实物,于恍恍惚惚之中,在画底上显象成形,如混沌初开,清天浊地,一生二,二生三,三生万物,万物就绪而有世界——一个独特视象中的世界,它与我们生活其中的这个可见世界并存,相互比较,相互补充,相互印证。

塔皮埃斯的崭新艺术,不再是对客观世界的直接描摹,也不再是对历史人事的如实叙述,而是一位处世严肃执着而为艺潇洒脱俗的艺术家,在有所识、有所感、有所思时的心声倾吐,心迹流露。

西方 20 世纪艺术探索的一个特点,是将造型艺术的范畴扩展到其它姐妹艺术的领域,或者说,把姐妹艺术的观念及手法引入造型艺术领域。这在一定限度之内,是对造型艺术的丰富和发展。然而,此种做法的理由和价值,全在于从事此道的艺术家本人;对于天才高手是无可无不可的;而到庸才俗流手中,金玉也会变成败絮。

塔皮埃斯的高明在于:东拼西凑都是迁想妙得,喜怒哀乐全成佳构华章。他的独特艺术,与我们诗、书、画、印有机组合于一件作品的妙谛不无相合之处,因为它非书非画而又亦书亦画,是 20 世纪西方的“文人画”,出自文人笔端,只入文人眼目——不但学他的人往往得貌失神,而且赞赏者中真正的知音也为数甚少。

塔皮埃斯真是天书难读吗?——倒也不是。而我们中国人,只消掌握“读法”,怕是与更近些。

塔皮埃斯小传

安东尼·塔皮埃斯(Antoni Tàpies),1923年12月13日出生于西班牙巴塞罗那一开明而有文化的殷实家庭。父亲约瑟夫·塔皮埃斯(Josep Tàpies)是律师,母亲玛丽亚·普伊赫(Maria Puig)。安东尼·塔皮埃斯于1954年与特雷莎·巴尔瓦·法布雷加斯(Teresa Barba Fàbregas)结为夫妇,后有二子一女:长子安东尼(Antoni)生于1956年;女儿克拉拉(Clara)生于1958年;幼子米格尔(Miquel)生于1960年——米格尔现为巴塞罗那塔皮埃斯基金会主席。

塔氏于中学时期自学素描与绘画。西班牙内战时期(1936—1939年)大病,于疗养期间临凡·高和毕加索作品。1944年入巴塞罗那大学法律系,但同时去该市巴尔斯(Valls)美术学院学素描数月。次年放弃法律学习,决心从事绘画;并以西班牙白搀入油画颜料,初试厚涂制作。

1948年,与巴塞罗那的几位诗人、画家和哲学家创办《骰子七点》(Dau al Set)杂志。同年结识心仪已久的前辈米罗。开始“超现实”阶段的创作,作品显示出克利、恩斯特和米罗等人的影响。1949年又尝试版画,获得极佳成绩。1950年在巴塞罗那拉耶塔内斯(Laietanes)画廊举办首次个展。

同年,获法国奖学金赴巴黎,发现由迪比菲(Dubuffet)、福特里埃(Fautrier)、米肖(Michaux)等人开创的非形式艺术(l'Art informel),得到极大启发。一度尝试几何抽象,但旋即放弃;重新继续厚涂材料的探索,在油画颜料中搀云石粉、砂、色粉、乳胶等物。从此以后,厚涂技法在其艺术中成为主要表现手段,并为他带来荣誉。

1953年的纽约首次个展和1956年的巴黎首次个展,将他推上国际艺坛并受人瞩目。此后展事频繁,遍及五洲。1989年在北京举办大型版画展,获得中国美术界的高度评价。

自1970年起,塔皮埃斯在继续绘画创作的同时,也开始从事雕塑创作。

塔皮埃斯不但自幼好读书,博览各国典籍(尤喜读译成法文的《苦瓜和尚画语录》),而且对创作和思考的心得多有记述,先后出版的书有:《艺术实践》(1970年)、《反美学的艺术》(1974年)、《往事自述》(中译本称《塔皮埃斯回忆录》,1977年)、《现实即艺术》(1982年)、《为了现代而又进步的艺术》(1985年)。

变焦镜头

1946 年 布面混合技法

92 × 73 厘米



报纸十字

1946—1947 年 纸本水彩加拼贴

40 × 31 厘米



子虚乌有之内视幻境

1949 年 布面油画

89 × 116 厘米



被诅咒者和上帝选民的理发店

1950 年 布面油画

97 × 130 厘米

