

MARYN VARBANOV

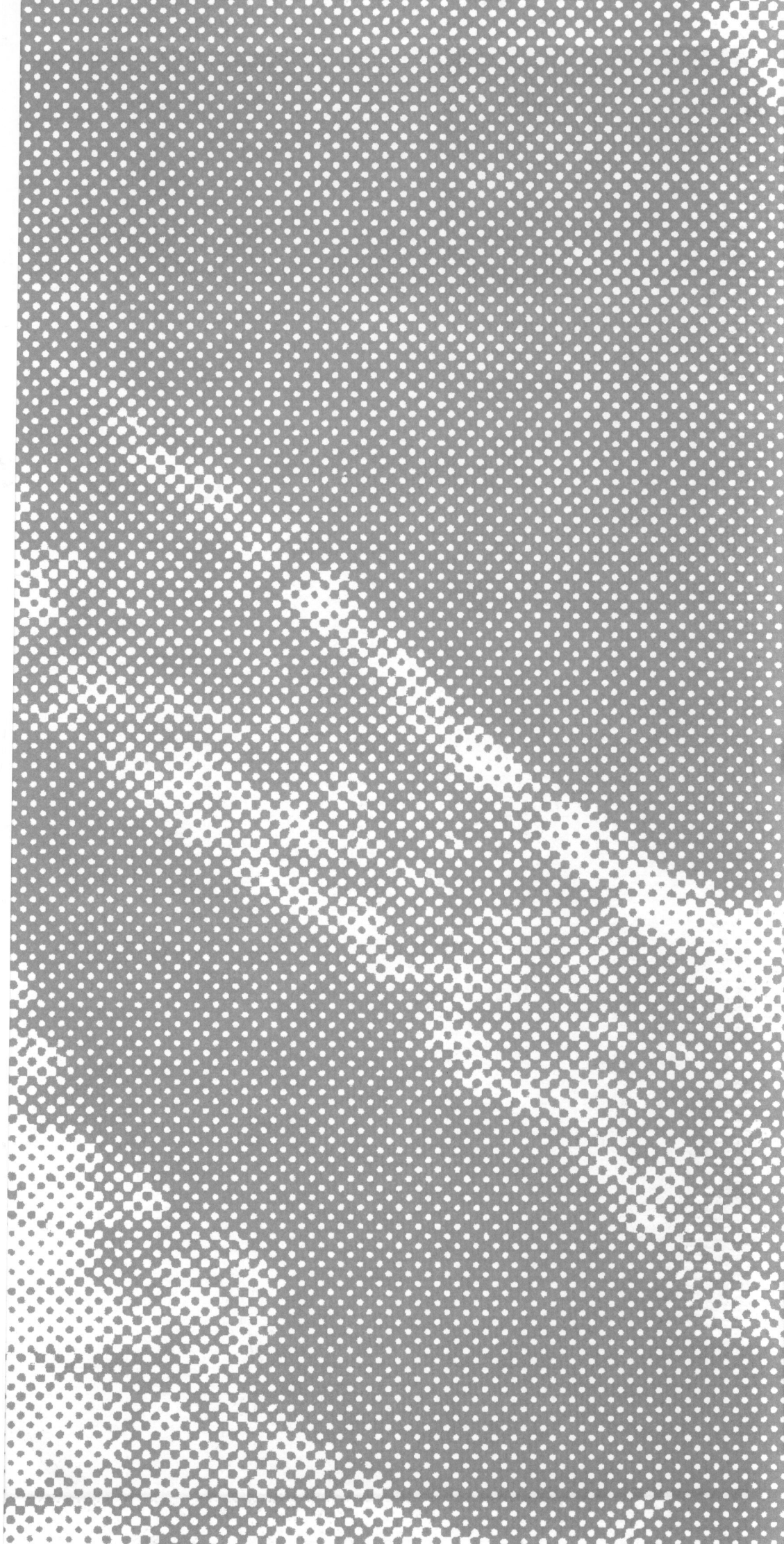
万曼

万曼离开我们已经十二年了。他留在世上的作品,就像他那既充满活力又漂泊不定的生活,总是处于不断的探索当中。作为万曼的家人,对他最好的纪念就是重新聚拢这些作品,通过它们去再现一个艺术家的形象和价值,与朋友们一道分享创造者的幸福。

宋怀桂 宋小红 宋小松

Maryn Varbanov nous a quittés il y a douze ans, laissant des œuvres à l'image de ce qu'a été sa vie: énergique et vagabonde, une quête en perpétuel recommencement. Pour nous, ses parents, la meilleure manière de préserver sa mémoire est encore de rassembler ses œuvres, de réaffirmer sa valeur artistique et faire partager à nos amis le bonheur du créateur.

*Song Huai-Kuei
Boriana Varbanov
Phoénix Varbanov*





ISBN 7-81019-879-3/J·817
Imprimé en Chine

万曼

MARYN VARBANOV

万曼

MARYN VARBANOV

中国美术学院出版社

策 划: 宋怀桂 宋小红 宋小松
特约编辑: 陈 侗
责任编辑: 傅新生

Conception: Song Huai-Kuei, Boriana Varbanov, Phoénix Varbanov
Rédacteur invité: Chen Tong
Rédacteur responsable: Fu Xin-Sheng

图书在版编目(CIP) 数据

万曼 / (保加利亚) 万曼绘; 宋怀桂编著. — 杭州:
中国美术学院出版社, 2001.1
ISBN 7-81019-879-3

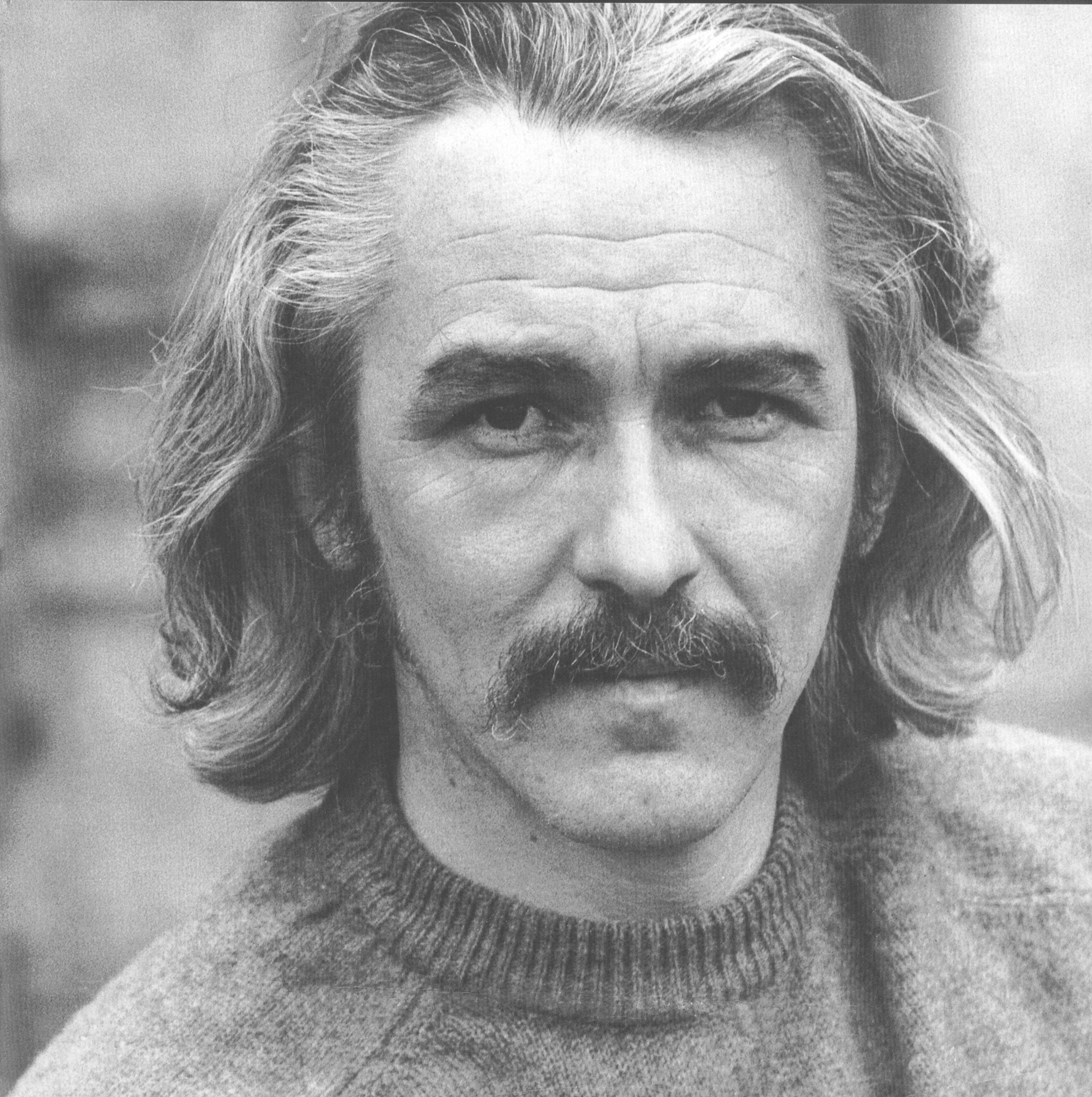
I. 万... II. ①万...②宋... III. 壁挂—装饰美术—
图集 IV. J535.1

中国版本图书馆CIP数据核字(2000) 第56149号

万曼

MARYN VARBANOV

中国美术学院出版社出版发行
(杭州市南山路218号/邮编: 310002)
全国新华书店经销
东莞新扬印刷有限公司印刷
开本: 787×1092 毫米 1/6 印张: 40
2001年1月第1版 2001年1月第1次印刷
ISBN7-81019-879-3/J·817
定价: 280元



目录

TABLE DES MATIÈRES

重见壁挂..... 多拉·瓦利埃 (9)

RETROUVER LA TAPISSERIE..... Dora Vallier (23)

万曼的艺术创作..... 侯瀚如 (11)

L'ART DE MARYN VARBANOV..... Hou Hanru (25)

一个旅行的陌生人回到了我们身边..... 斯维特林·卢赛夫 (14)

UN ÉTRANGE VOYAGEUR NOUS REVIENT..... Svetlin Roussev (29)

万曼之歌..... 许江 施慧 (15)

ODE À MARYN VARBANOV Xu Jiang , Shi Hui (30)

向艺术种类法则的挑战..... 弗朗索瓦兹—克莱尔·普鲁东 (20)

UN DÉFI AUX LOIS DU GENRE..... Françoise - Claire Prodhon (37)

作品 ŒUVRES..... (39)

从记忆中来 ...DE LA MEMOIRE (211)

万曼年表..... (231)

BIOGRAPHIE..... (235)

重见壁挂

多拉·瓦利埃

二十世纪艺术的一个特征——由于我们对它非常熟悉，因而考虑得也很少——就是对支配着艺术家工作的结构的质疑，这一质疑今天已经成为了理论上的分析。艺术作品赤裸裸地摆在那里，如临深渊，需要有一种观察视线的转变，好解释那些震撼了美学传统的实践。“先锋”一词每一次的言下之意，正是这一震撼。而假如它是这样一种震撼，来自在绘画中常常十分富有智力，在雕塑中常常十分精密的过程之末，假如走极端也属于游戏本身，假如使用方法的大量，或相反，使用方法的极度缺少使之看不见始终在以这种或那种形式提出同一问题的最初意图，那么，一个对艺术作品有这种二十世纪特有的质疑的领域是存在着的，这个领域就是壁挂。

或许正是由于它传统意义上的手工艺地位，壁挂这种更接近于“制作”的艺术，可以通过在织作中简练地概括当前的艺术环境，换句话说，通过在它的织作法中注入人们称之为二十世纪先锋文本的东西，从而依然不受概念上的夸张的影响。

壁挂的发展是什么样的呢？说到它结构的剖析，恐怕是最最明白的，因为正是在形象表现变得朦胧隐约的地方，织作本身浮现了出来。巴黎戈伯兰制作中心的传统最终使壁挂屈服于绘画，使它成为绘画形式的一种复制，搬到另一种材料上的复制，从这一转移行为——与通过增加羊毛的色彩和制作的精度来减少这一差距的历史进化正相反——中，今天出现了这样的一种壁挂，它以它的独特性能，抛弃了与绘画的亲缘关系。同时，它还发现了远离

其高贵起源的民间壁挂的力量。如果说，这一向着所谓原始源头的回归只是在追随二十世纪艺术的一种著名倾向，那么它至少在壁挂工场中带入了技术方法的一种彻底革命。当毕加索看够了黑人戴的假面具之后画了《阿维尼翁的姑娘》时，他记录了依照（西方）绘画法则所接受的教育，他遵循了一套他深知其使用法的精确语言，相反，对今天转向民间壁挂的艺术家来说，整整一种技术，整整一套语言，简言之，整整一种织作艺术有待于学习。有一道鸿沟隔开了经典的立经壁挂与织作想说明的东西。在传统的图案画面中，织物都要弄得平平整整，一切仿佛只是为了使人忘记壁挂表面的物质性。正是由于这一原因，壁挂目前经历了一个真正繁荣的阶段。在此不妨可以把莫里斯·德尼斯一句著名的肯定语改写一下，他从1890年起就宣告了二十世纪的美学革命，我们可以这样写：“要记住，一幅壁挂在表现出某一个神话场景或一种花卉图案之前，本质上就是按照一定秩序交叉而织的一根根线。”

这一简明的真理，很少像在万曼的作品中那样被明确而坚定地揭示给我们。或许是因为他的根源（万曼是保加利亚人，而在保加利亚，民间壁挂的传统尤其富有生命力），或许是因为他对壁挂艺术的方法本身有了一种深刻的反思，事实是，他以他丰富的发明让我们大吃一惊。他向我们提出的这一多样化的形式上的建议，对我们来说十分新颖。谁说到壁挂的多样性，谁就是在说“针法”，即毛线的交叉关系——而在这一方面，万曼是无与伦比的，因为仔细看起来，壁挂的结构本身需要有一些界限，只有

一种对职业的确信认识，才能使这些界限后退，织作壁挂确实与别的艺术不同，在实现自己的同时，也生产了它的支撑物。由此产生出它强制性的结构，既包含了一个不变因素——经纱，一开始全都伸垂着的线，又包含一个可变因素——给织物带来变化的纬纱，体现在材料上、毛线的厚度上、它的卷曲上或者甚至在经纬关系上，而经纬关系上的种种交叉能编织出寻常和不寻常，交替换出浮荡与捆缚，最终，还能引入颜色，表现出那些奇特的色调和谐。万曼在亲自印染自己选中的材料、或者简单地调和了羊毛的各种自然颜色之后，达到了这样的和谐。

各种织物纤维，除了诸如剑麻或者黄麻，在这一展览

中占支配地位的材料，就是山羊毛了，这是有意而为的，山羊毛是壁挂织作中最难处理的，但也是唯一准备接受一种在保加利亚农村依然实践着的传统处理技术的，即把织作好的壁挂置于一个强大的水压下，让水的离心运动激起它的反应，不过要根据不同的质地和浸泡时间，以不同的方式进行，在这奇特的方法中，侥幸的成分与编织的重复性准确相比在最后关头上占了上风——万曼清醒地寻求能增加机会，以防止对整个工艺技术来说危险最大的敌人：单调。

(余中先译)

万曼的艺术创作

侯瀚如

“软雕塑”一词表明了壁挂正处于从传统的平面建筑装饰向空间的、相对独立的艺术品转化之中，并从“工艺美术”分类中解放出来，获得“纯艺术”的合法身份，准确地说，它已经成为了“工艺美术”和“纯艺术”交界处的一个边缘。其实，这一点正是反映着当代艺术自身的内在变化，标志着艺术与生活越加互相融合。它在80年代被介绍到中国，给了面临着传统与现代化抉择的中国艺术家和广大观众开辟新的创造天地，以及改变他们生活方式、价值观念的一种潜移默化的力量。这个艺术的变革过程在西方以及日本始于二十年前，而延伸到80年代的中国，又得到了充实、丰富，并负载着特殊的意味——面对当时这里相对保守而又悠然自得于保守的文化环境，它的出现当然是一个激进的挑战。

在体味这一挑战的深义和快感时，我们忘不了一个奇特的名字：“万曼”，他是保加利亚人，原名 Maryn Varbanov。他是壁挂艺术现代化的创始人之一，也是把它引进中国的第一人。从80年代中期起，他定居中国，并创立研究所把“软雕塑”引进中国艺术界，不幸的是，1989年7月10日，正当五十七岁盛年的他，永远离开了我们。一位历史的见证人却成了历史的一个部分，而且是他将要为这段历史开辟新的一页的时候，实在令人不胜感慨嗟叹！

万曼于1932年生于保加利亚，1951年入索非亚美术学院学习，1953年来华，留学于中央美术学院和中央工艺美术学院，经过一段学习之后，万曼对这个东方文明古国的艺术遗产，尤其是编织艺术产生了浓厚兴趣。

1957年，当时被人视为壁挂复兴的头号旗手，法国人让·吕尔萨(Jean Lurçat)在京开展览，万曼看后颇受启发，决意投身壁挂制作。1959年回国后，他任教于索非亚美术学院，并创办染织壁挂系。此时，他的创作明显受到吕尔萨主张的影响，注重编织语言的纯粹性，寻求作为独立艺术形式的壁挂自身的完善。自然，当时流行于社会主义国家阵营的“社会主义现实主义”及其种种形式主义的创新尝试，对他也有不少影响。发掘保加利亚民间艺术和工艺遗产，吸取传统编织手法、材料和制作、运用的特点，借助传统造型的母题(如拜占庭式圣像等)，使之融入平面设计之中，以塑造具有斯拉夫民族特色而又“现代”的形象，是他与他的很多同事们早年创作的中心课题。

万曼的创作真正走向独创，并对国际现代壁挂发展发挥推进作用，则始于60—70年代之交。那是一个激动人心的时代。60年代中后期，左派势力在欧美抬头，有力地冲击了资产阶级的价值观和文化规范，造就了一个较平民化的开放的新文化，无可否认的是，它在艺术界也带来了一场革命，一场以否定传统艺术定义、摆脱商业束缚、谋求艺术与生活的重新融合、建造新时代的生活环境、形成一种“总体艺术”(Total Art)为己任的前卫运动。壁挂艺术也一无例外地被卷了进来。特别是，作为与建筑关系密切的艺术形式，它的变革当然在这场塑造新生活环境与观念的运动中显示出前所未有的重要性。美国的察斯勒(Zeisle)、哥伦比亚的阿玛罗(Amaral)，尤其是来自东欧的阿巴甘诺维奇(Abakanoviq)、布依奇(Buiq)、雅各比(Jacobi)、万曼(Varbanov)等人，则是这场革命的导演者。

他们共同的课题首先是努力使壁挂从工艺美术的范畴中挣脱出来,成为名正言顺的独立的美术创作。正如爱德华·路西-史密斯(Edward Lucie-Smith)所概括的那样:“对艺术家,另一种完全使物质与构图融合起来的方法就是从初始的原则开始——在编织表面本身的同时,创造出设计的形象。因而,壁挂与构成壁挂的过程开始从工艺的区域中迁移出来。事实上,大型壁挂正是最明显地打破艺术与工艺之间习惯的樊篱的一个点”^①。万曼的创作充分体现着这种努力,并在这个过程之中起到了不可或缺的作用。他认为,壁挂艺术的创新根本上“在于整个创作过程都掌握在艺术家手上”^②。艺术家应当像面对画布作画那样编织壁挂,艺术家自由地控制着创作的全过程,而不受种种技术规范的限制。

这种自由的获得是壁挂艺术走向“总体艺术”,成为当代意义的环境艺术创造的转折点。从墙壁走向空间,从平面走向立体,衍成“软雕塑”,即是获得自由的必然结果。万曼说:“软雕塑有着自身独特的语言,同时,也找到了跟现代建筑恰当联系的方式”^③,“软雕塑”是结合现代建筑所提供的空间的丰富性、自由度,又针对其冷漠机械的弊病而出现的。它致力于重建人与自然之间的心理交流,“重新把温暖的人情带回来,建造现代人真正需要的生活空间”^④。这代表了整整一代艺术家的追求。

在这场轰轰烈烈的革新运动中,万曼的创作日益成熟,显示了独特的作用。1969年和1971年,万曼两次入选瑞士洛桑国际壁挂双年展,奠定了他在国际壁挂界的地位,随后,他应法国文化部之邀到巴黎国际艺术城开设工作室,并先后在法国、比利时、澳大利亚、美国、保加利亚等地展出和讲学,同时还与建筑师合作设计空间环境,颇得艺术界重视。万曼的创作总是力求探索壁挂的创新之道。他把壁挂变成立体的、空间的构成。他善于发挥纤维材料,尤其是欧洲编织惯用的羊毛、麻等的天然特性,运用现代艺术语汇和个人化的母题,如圆形、漩涡形等等,突破传统编织程式,创造出各种灵活多变,或密或疏,或紧或松的编织手法,使其肌理既柔软又厚实,既粗犷又丰

富的立体结构,根据场地的环境自由悬挂、布置,效果总是变幻无穷,引人入胜,并与建筑构成和谐而气派宏大的氛围。同时,“软雕塑”作为独立作品的地位不但没有丧失,反而因其自身的完善以及它在环境形成中扮演主角而得到空前的强调。当代著名评论家多拉·瓦利埃(Dora Vallier)这样说:“万曼以其独创的丰富性而使我们惊奇。他向我们显示的构成方式之多样对我们乃是新鲜事物,这是指壁挂材料和‘编法’,即线的交织关系——而在此一方面,也许没有可与万曼相匹敌者,因为壁挂的构成显然存在着界限,只有(像他那样)具备非常可靠的专业知识的人才有能力超越它。事实上,编织与其他艺术的区别正是体现在它得以实现的同时,也产生了自己成立的证据。他的触系结构有着一个不变的因素——经线,一开始绷紧的线的整体;还有另一个可变的因素——纬线,它把可变性引入到材料上,线的厚度及其扭动上,甚或引入到经、纬线的关系上,在这种关系中,编织交织能够把规则的和无规则的结合起来,改变浮动和紧连的关系,以及最终还引进了万曼自己染制精选的材料或直接地把羊毛的自然色彩组合起来而构成的奇妙和谐色调。”^⑤

的确,利用材料的天然品质去发掘壁挂——软雕塑形成的多样性、构成的可变性,并使之变成改变建筑环境的重要因素,是万曼创作一贯关注的中心,也是他的创作不断更新的动力。

1985年,万曼重返中国,先是指导北京三位艺术家(穆光、赵柏巍和韩眉伦)在中国美术馆搞了两届“软雕塑”展览,使中国观众首次认识并欣赏这个艺术样式;之后他在杭州浙江美术学院办起了“万曼壁挂研究所”,并很快就成绩斐然,改变了世界壁挂艺术界对中国的认识。他所培养的新一代艺术家如谷文达、梁绍基、施慧等在洛桑双年展上得奖,他们的创作在85—86新潮美术运动中曾有过不少影响。万曼在教学之余,特别努力完善酝酿已久的构思,探讨新的可能性,并抓紧时间使之一一得以实现。他设想1989年或1990年在北京举办他在中国的首次个展,并巡回世界各地。极其遗憾的是,他未能见到整个

计划实现就离开了我们，然而，他留下来的一批后期作品和草图，仍然足以令人耳目一新，为之振奋。

万曼在中国的头两年，时间基本上都用于指导中国艺术家的创作，只是偶然为展出所需制作了几件试验性作品。他真正有系统的制作，则是从1988年下半年构思个展时才开始的。在这些新构思和已经实现了的作品中，万曼对原来已经构成了他风格基础的手法——发挥纤维材料的多样性、可变性加以进一步的强调，从而实现了一种风格的转化。他巧妙地选择了富于弹性的松紧带作主要材料，把它们编成网络，依照建筑和自然的条件灵活地悬吊、张挂，使其构成的形式总是处于不断的延伸、流动、变幻的状态，网状结构具有透空的特点，更把光与影纳入构图之中，从而使整体环境增添了既实又虚，似有似无的韵味，引人遐思。他在设计中，甚至还尝试过运用激光，以使这种光影虚实变化更加神奇。万曼在创作中引入了颇具哲学意味的，为构成主义者称之为“元素形式”(elementary forms)的方形、三角形、圆形等几何形，把它们用于软材料(如松紧带、棕、麻等)和硬材料(如金属、石块等)，并用种种不和谐的，节奏多变的方式加以组合，使之形成强烈的对比，在空间中造成某种相互的张力和与其观照者之间互相对峙的紧张状态，观众自然地被吸引进来。同样值得我们关注、深思的另一点，就是万曼在使个人风格从厚重、和谐转变为轻灵、矛盾而又不失大气的同时，还出人意料之外地把一系列具有明确的象征性的形象加入到抽象形式结构中，如肢解的人体、巨大的锁键、甚至放大的纸币等等，使本来就不平常的作品随时波澜四起。这显然反映着他的艺术是时刻关注着人在当代社会中的生存困惑，以及人类存在的终极问题的。并且，如同引入各种矛盾因素融汇为一种“非理性的”结构一样，多少也流露出他对后现代主义建筑注重比喻、象征、文脉等因素的认同。

如果说，万曼在60—70年代的创作，追求着种种与环境直接和谐协调的方式，构成浑厚而温暖的生活和欣赏空间，是从正面以温暖的方式力图填补工业与人类生活之

间的鸿沟，那么，他后期的构思和创作，则是在这个基础上进一步强化他对人与社会关系的认识，以出人意表的方式解放人的想象力，积极借助发达工业社会的条件和矛盾的刺激去塑造一种新的和谐观，或者说，新的美感——由理性与非理性、逻辑与非逻辑、有序与无序、结构与解构、稳定与不稳定、合理与荒谬等等对立矛盾构成的“美”的新模式。应该恰当地说，是通过对每一对矛盾中后者的强调而构成关于前者的新定义、新形式。一旦这一以多样性、可变性为出发点的新概念得到广泛认可，则很可能成为对“现代壁挂艺术”整体的一场挑战，并将导致一次新的变革，其影响也将及于整个环境艺术领域的未来进程。八十年代的建筑界，呈现以“解构主义”为代表的追求不和谐的和谐，运动状态中的稳定，更开放、更自由的倾向；艺术界也力图摆脱目标一致并有点偏狭的“前卫”，代之以多元化、个人化的新追求。在艺术界，发生这样一种悄悄的、而又动摇着现代主义和当代前卫艺术“主流”传统变化更迭，这表明了社会条件进步了，个人在想象和创作上就获得了更多的自由，更多的选择和实现自我的机会。同时，在这种不是模式化、样板化的“新模式”产生背后，无疑也表明了今日人们普遍已经不是以传统的先入为主的二元论去把事物强行划分为理性与非理性，和谐与非和谐的两种，而是多少形成一种默契，认同于以辩证法认识世界的先进观念。万曼创作在后期的突破，毫无疑问，是与这个时代、社会的思想的进展紧紧相连的，是与这个大背景不可分割的，是对它的一种积极的回应。

原文刊于1989年10月号《美术》杂志，
1999年4月修定

①爱德华·路一史密斯：《七十年代艺术》，1980年，费顿出版社，第42页。

②③④侯瀚如：《万曼谈软雕塑》，见《美术》1986年第3期。

⑤巴黎市立现代艺术博物馆《编织艺术与创造》目录，1981年4月—10月。

一个旅行的陌生人回到了我们身边

斯维特林·卢赛夫

一位奇特的、超乎巴尔干人禀性而显得额外彬彬有礼的旅人，他从保加利亚人心灵的远古源头举步登程。

经历了东方人世代积累的体验之奥秘和巴黎所体现的现代化意境，旋而重又返回到我们这里，呈现在我们眼前的既是旅程，又是铭志——是探索者们的旅程，是缅怀那些已达永恒境界的人们的铭志。

今天，对万曼，无论他是作为艺术家，还是作为师表，我们都还没有找到衡量他的真正尺度。作为艺术家，他把现代化的世界视为当代重新展现的传统；而作为师表，他把在传统上具有实用功能的保加利亚现代绒绣开拓为一种以其独特方式占有空间的精致的造型艺术。

万曼不只是美术学院纺织创作室的创始者，此外，他还打开了通向另一种艺术活动之大门，这种艺术活动在那些精湛如复兴时期圣像，宏伟如建筑艺术佳作的别具一格的造型结构中，保存了构造素材的粗犷之美和原始之美。

他的纺织造型作品，或张之壁间，或作为立体雕塑占据空间——均蕴涵着一种属于新发现的，人们尚不熟知的

和无以形诸笔墨的神韵。那些神秘幽深的音律声调同羊群铜铃的叮咚声和大千世界的酿郁气息交织在一起，追忆祖先的冥思凝想和现代化的艺术构思犹如质料陌生的千古遗存之片断悠悠走进我们之间，而又恍若它们是由尚未莅临的未来世界赍送而来……

万曼是属于那些在直接意义和间接意义上被我们称之为世界之子的保加利亚少数艺术家之一。

对他来说，广袤辽阔的地域——巴黎、澳大利亚、索菲亚、中国——只不过是一次旅程的驻足驿站，他在旅途中留下了自己的艺术范例，而在回归故里时则已获得一种新的阅历和体验，这使得他在传统的观念面前显得更加异乎寻常和益发使人感到茫然莫解其真谛。

最令人难以置信的是万曼竟然已不在人世。在他作古之前的最后岁月里，我们是越来越少晤面了，直到命中注定之日，天夺其魄而去，把他归还于其艺术创作的永恒生命之中。