

(美) 湯姆·沃爾夫著

張北海譯

現代藝術

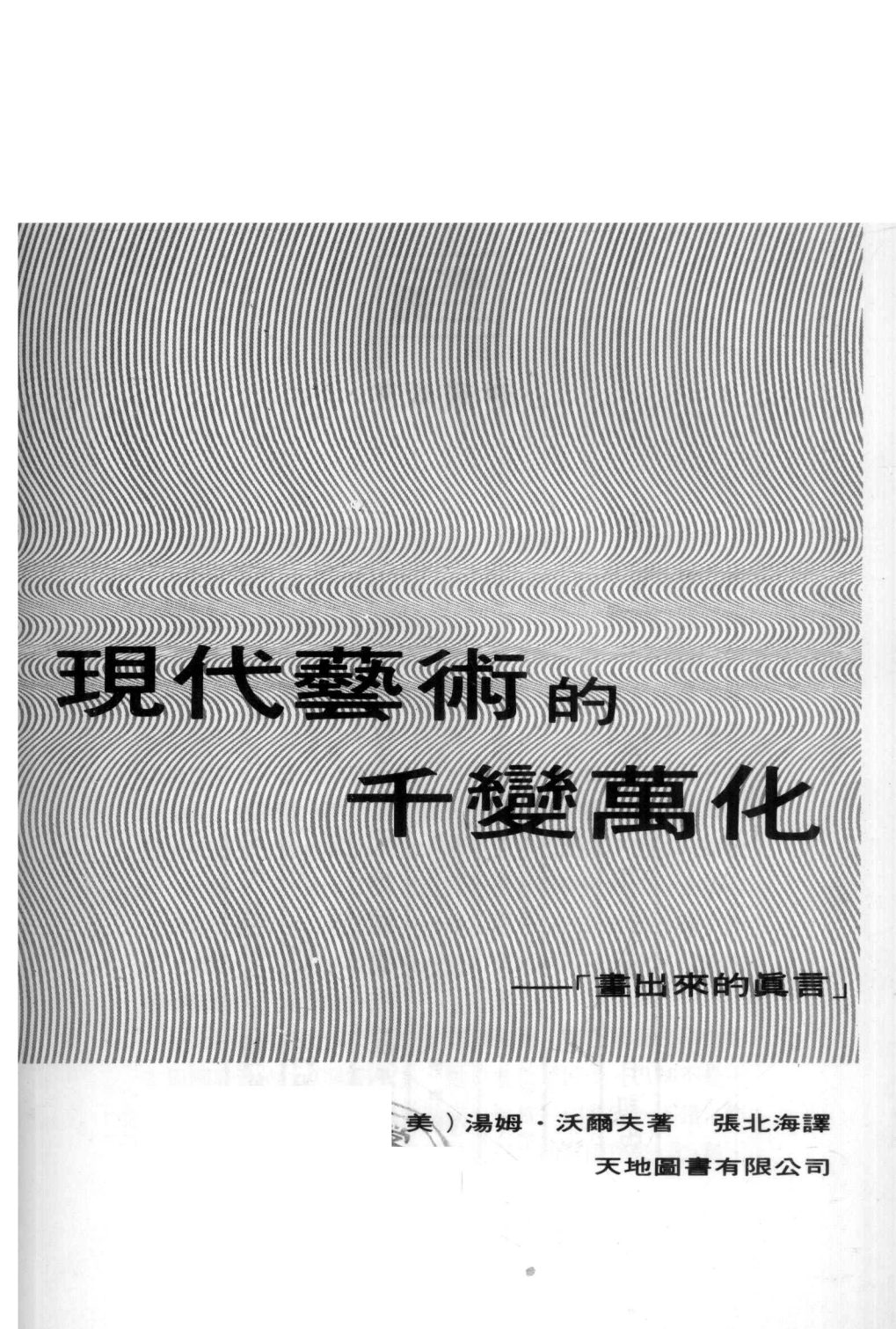
的

千變萬化

——「畫出來的真言」



天地圖書有限公司



現代藝術的 千變萬化

——「畫出來的真言」

美) 湯姆·沃爾夫著 張北海譯

天地圖書有限公司



· 版權所有 ·

書名：譯者：出版者：地址：印刷：定價：初版：

現代藝術的千變萬化

(美) 湯姆·沃爾夫
張 北 海

天地圖書有限公司

香港莊士敦道三十號地庫
電話：五—二八三二〇六

光藝印刷有限公司
香港英皇道六五七號C座四樓

港幣五元

一九七七年十一月初版

譯 序

湯姆·沃爾夫的「現代藝術的千變萬化」（本書原名：「畫出來的真言」(The Painted Word)的全文最早是在雜誌上發表的(Harper's Magazine, 1975年4月)，一期登完。然後在同一年又由紐約一家出版公司(Farrar, Strauss and Giroux)印了單行本。我在那一年的五、六月間將這篇文章翻譯成中文（可能比他寫的時間還要久）。但因那個時候我調職東非，不但沒有固定住所，而且工作又忙，文中又有不少藝術上名詞找不到合適譯法，同時翻譯初稿還有些地方未能將沃爾夫文學的味道恰當地用中文表達出來，所以一擱就是……唉！……兩年！但這段時間也不算完全白費，先後有曾仲魯和金嘉倫二位花了不少時間精力來閱讀修改原稿（多謝，多謝），然後今年初我自己又從頭潤飾了一次。他的文章不難讀，只是難翻。

沃爾夫的研究寫作對象是美國社會。他在耶魯大學唸的是範圍廣泛的「美國研究」，雖然拿到了博士，但却不是一個學院派的社會學家或歷史學家。他是一個作家。不錯，作家，沃爾夫和另外幾個以前都幹過記者的美國作家，如·凱·

泰力斯 (Gay Talese), 吉米·布瑞斯林 (Jimmy Breslin) 和小說家諾門·梅勒 (Norman Mailer) 及郭爾·維達爾 (Gore Vidal) 等人的作品為近十幾二十年來的美國文壇創出了一個新的文體。沃爾夫說,「今天美國最重要的文學是非小說類的作品,其形式被命名為有欠高雅的『新新聞學』體」(New Journalism)。這些「新新聞記者們」採用了小說技巧來報道新聞事件和其他社會上的現象。

所以本書既不是美國現代藝術史,也不是現代主義理論史,而是一個具有敏銳的洞察分析能力的新聞記者,作了充分的研究調查之後,以文學手筆(新新聞體)向讀者介紹並報道現代主義在美國社會發展過程中的種種現象。我們可以稱它為現代藝術的社會歷史。這篇長文描述了現代藝術的千變萬化,從二十世紀初期反叛文藝復興以來的現實主義而搖旗上陣革命開始,到半個多世紀之後的七十年代中葉一步步走進了比它當初所反抗的藝術更「文學化」,更學院化,變得更小集團,更拘謹的死胡同裏為止……

而且是以生動的美國英文寫出的(別問我什麼才是美國英文,但他在一九六五年替「先生」雜誌寫的關於加州青年人玩兒飛車,自個兒設計五顏六色,奇形怪狀車身的那篇文章的標題 There Goes [Varoom! Varoom!] That Kandy-Kolored Tangerine-Flake Streamline Baby 算是一個例子)。我想除了他文章裏嘲笑、諷刺的對象和現代主義的信徒之外,大部分讀者,那怕是第一次接觸沃爾夫作品的讀者,都至少會被他的文字,甚至於他的觀點所吸引。

讀者們會發現我的譯文裏保留了一些英文字。其中絕大

部分是用括弧附在譯文之後，但也有一兩個地方則完全沒有譯出，但我們不必管什麼是Fountainhead Baroque，也不必管什麼是Niho或Innerism，更不必知道「瓦爾多斯坦納式小牛肉」的味道如何（我不但沒吃過，也沒聽過）。因為Dimensional Creamo和「格蘭街沙律」一樣，就是叫人莫名其妙的。至於其他藝術上常見或不常見的名詞，爲了保持文章一貫而下的氣勢而不用任何注解。如果有人不能爲「野獸主義」或「前衛」或「視覺性」或「新造型主義」或「位移原則」或「大筆揮灑派後之抽象」等等下一個定義，也無所謂。

1977年 6 月

目 錄

譯 序	1
畫出來的真言	7
一、印地安舞	14
二、大眾不在邀請之列	24
三、現代主義，跨着一匹立體派的馬，橫掃紐約	30
四、格林伯格，羅森伯格和平面性	34
五、哈囉，史坦因伯格	55
六、消失在基本孔徑之內	71
尾 聲	86

目 录

序 言

一、本书的性质

二、本书的编写

三、本书的编排

四、本书的使用

五、本书的出版

六、本书的发行

七、本书的印刷

八、本书的装订

畫出來的真言

馬歇爾·麥克魯漢(Marshall McLuhan)曾經說過，人們不是「讀」早上的報紙，人們是「滑」了進去，就像滑進溫水浴一樣。對極了，馬歇爾！想想看，在紐約一九七四年四月二十八日星期天早上，我滑進了那個偉大的公共浴室，那個大澡盆，那個大溫泉，那個局部生理治療大水桶，那個白硫磺礦泉，那個蒸氣浴，那個恆河，那個約旦河，滑進了那個對數以百萬計的人們來說就是「紐約時報」星期天版之中。沒有多久我就被它浸淹了，失去重量地漂浮在不冷不熱的「文藝和消遣」版第二節第十九頁的深處，陷入一個徹底喪失一切感覺的狀態之中……然後，突然之間，一件離奇的事件發生了：

我居然注意到一件事！

就在另一陣像灣流一樣又溫暖又守時的水潮開始將我淹蓋起來時——那個由「紐約時報」藝術權威希爾頓·克雷莫爾(Hilton Kramer)，評論耶魯大學的一個關於七名現實主義畫家的「七名現實派」展覽——我才突然被下面一段話給驚醒：

「現實主義並不缺乏支持者，但它相當明顯地缺乏一套具有說服力的理論。而由於我們與一件藝術作品在智力上的交流，缺乏一套具有說服力的理論就等於缺乏一樣切關緊要的東西；這樣東西是將我們對個別作品的經驗與我們對這個作品所傳達的價值的了解相互連結起來的一種工具。」

好，你可以說，老天，乖乖！你被這麼一句話給驚醒了？你就因為這麼幾個字就拋棄了你的美夢？

可是我完全了解我看到的是什麼。我知道我毫不費力地就發現了那些心理分析專家或美國國務院的蘇聯觀察家花上一輩子的時間來尋找的語句：即，看起來無關緊要，但却將整個秘密給抖出來的「言外之音」。

我所讀到的那段話是「紐約時報」的主要評論家所說的：今天去看一幅畫，「缺乏一套具有說服力的理論就等於缺乏一樣切關緊要的東西」。他沒有說「一樣有用的」或「有益的東西」，甚而不是「異常寶貴的東西」，都不是，他所用的幾個字是「切關緊要」。

簡而言之：現在，老實說，沒有一套理論，我根本就無法去看一幅畫！

就在這一刹那的片刻，我經歷了所謂的「啊！哈！」現象，然後埋藏了多年的近代藝術生命終於首次呈顯在我的面前了。霧起了！雲開了！眼前的微塵，碎片，血絲等等一概全都消失了。

這麼多年來，我相信我曾和其他無數的同路人遊覽了上麥迪遜和下「叟后」(Soho, South of Houston, 指紐約市曼哈頓下城，休士頓街以南藝術家們居住工作地區——譯注)

和中間的五十七街的畫廊，遊覽了各個博物館，遊覽了現代藝術館，惠特尼藝術館，古根海姆藝術館，遊覽了Bastard Bauhaus, New Brutalist和Fountainhead Baroque，從現代主義最低賤的路邊教堂一直遊覽到其最高貴的聖殿。這麼多年來，我和其他無數人看了不知多少幅波勞克，地孔寧，紐曼，諾蘭，羅斯科，勞申伯格，賈德，詹斯，奧里特斯基，路易斯，斯蒂爾斯，弗朗茲·克萊恩，弗蘭肯泰勒爾，凱利，和弗蘭克·斯特拉，一會兒眯着眼，一會兒睜大着眼，一會兒退後，一會兒靠前，等着，永遠等待着「它」進入焦距……「它」是指(花費了這麼多精力之後所希望得到的)視覺上的報酬；「它」一定在那兒，「每個人(tout le monde)」都知道它的確在那兒，等待着這間屋子，這面純白色牆壁上懸掛的畫，在此時此刻發射出一樣東西直接刺激到我的視神經的交叉點。這就是說，這麼多年來我一直以為，尤其是在藝術上，你要看見才能相信。啊！多麼近視！現在，終於在一九七四年四月二十八日，我才「看見了」。原來我完全搞反了。根本不是「先看後信」，你這個笨蛋，而是「先信後看」，因為現代藝術已經變成完全文學化了：畫和其他作品的存在，只是為了解說正文。

就像大部分的頓悟一樣，這項啟示使我感到暈迷了。這怎麼可能？現代藝術怎麼可能「文」了？每個唸藝術史的學生都知道，現代主義運動大約在一九〇〇年，以徹底拒絕學院派藝術的文學性而開始的。這種文學性藝術是指文藝復興時期所產生的現實主義藝術，而且在各個國家學院派中至今



米勒的「耕者」(1850—51)。他當初因為畫這種付不起高價房租的人而被稱為「浪子」。到後來批評家們才把這類畫叫做「文學性」或「敘述性」藝術。

仍然被遵爲定論。

「文學性」已經變成了現實主義藝術中所有那些看起來好像已經無藥可救的倒退現象的一個代號。當初可能是指十九世紀的畫家都喜歡畫文學作品中的景色而言，如約翰·埃弗瑞特·米萊所作的哈姆雷特的未婚妻奧菲莉亞。後來，所謂的「文」是用來指一般現實主義的畫。其理論是，一幅現實主義的畫的力量不是來自藝術家，而是像腦中所背的精神包袱一樣，來自觀者所附加的種種情感。按照這派理論，參觀博物館的大眾，比如說，對米勒的「耕者」的喜愛，與米勒的才華沒有多少關係，而是與人們對其中那個自耕農所產生的種種情感有密切的關係。

那麼文學畫的反面是什麼？當然是爲藝術而藝術，爲形式而形式，爲彩色而彩色了。在一九一四年以前的歐洲，藝術家以瘋狂的精力創造了現代風格——野獸主義，未來主義，立體主義，表現主義，詩歌主義，至尊主義，漩渦主義——但是每個人都根據一個同樣的前提，就是「今後不要畫『關於什麼』的畫而只要畫就夠了」。藝術不再應該是反映人和自然的一面大鏡。一幅畫應迫使觀者就其本身來看它：彩色和造型在畫布上的某種安排。

藝術家們自己也跑上來搞理論。他們也愛這麼做，事實上，畫家喬治·布拉克（George Braque，是他的作品才創造出「立體主義」一詞）本人就很會擬寫箴言：

「畫家用造型和彩色思考，其目的不是『重新構成』一個故事的事實，而是『構成』一個畫面的事實。」

但這種想法，這種抗議（在布拉克說這句話的時候的確



布拉克的「埃斯泰克鎮住房」(1908)。但布拉克說這不真的是房子，而是彩色和造型在畫布上的某種安排。馬蒂斯說這是一些「小立體」。批評家沃克斯塞爾稱這個新風格為「立體主義」，還以為是在開布拉克的玩笑。但從此，理論時代開始了。

是一種抗議)在今天已經屬於正統派了。藝術家們滿懷信仰地一再重複它。在一九六六年，當「簡藝」(簡藝術, Minimal Art)成熟時，弗蘭克·斯特拉(Frank Stella)又大同小異地說：

「我的畫所根據的事實是：所能看見的才存在。它實際是一個物體……你所看見的就是你所看見的。」

如此的肯定，如此的滿懷信心！好大的衝力！在四分之三世紀內對一種思想居然能建立起這樣的忠心！但不管怎樣，現代藝術就這樣開始了，「藝術理論的現代藝術」(modern art of art theory)也就這樣開始了。布拉克和弗蘭克·斯特拉一樣，也喜歡搞理論，但對一個屬於法國蒙馬特式的老波希米亞派的布拉克來說，還是藝術第一。你可以打賭這傢伙做夢也想不到在他的生命期間內，整個秩序完全給顛倒了過來。

一、印地安舞

除了新造型主義，達達，結構主義和超現實主義之外，所有主要的現代主義運動都是第一次大戰之前開始的，但是給人的感覺好像都是產自一九二〇年代以後。什麼原故？這是因為現代主義在一九二〇年代才得到巴黎，倫敦，柏林和紐約的上流社交圈的認可。才氣橫溢的人談論它，爲它着文，熱中於它，而且還借用它。對了，借用它；現代主義因而獲得了上流社會的最後賞識：室內設計家抄襲現代藝術體來佈置倫敦和巴黎最高尚的住宅區。

當然我們都知道諸如抄襲專家，金錢，名譽，風流才子界，社交圈中，又美又帥的名流，Le Chic，在藝術史上本來是沒有他們的份兒的……但是，多謝藝術家們自己的努力，他們的確算數。今天的藝術和時髦是一頭做愛做得難分難解的「兩背獸」。藝術可以叫罵時髦，但却贏不了時髦。其發展的經過如下：

到一九〇〇年，藝術家的圈子——藝術家們追求榮譽，名望，舒適，一舉成名的所在地——發生了兩次變動。在十七世紀的歐洲，藝術家名符其實的（心理上亦然）是貴