

艺术
交流当代日本美术的
后现代主义倾向

张小鹭

毋庸讳言,我国当代美术往往模仿西方的痕迹太强,缺乏对自身东方文化本体的自觉,有的甚至于自谬为“中国第一张”而洋洋自得。这种所谓的中国“最新”作品,从国际文化的价值体系评估,实质上却没有丝毫的文化意义。因此,探讨和观察一下日本当代美术在这方面的经验,会有助于我国当代美术的健康发展。

一、日本当代美术的东方精神及其在国际文化中的定位

从历史的观点来考察日本的艺术,日本美术最主要的表现形

文字;视觉可感物从属难以理解的美的理想,它最终又得求助于理性的推理。但是,当工业社会打碎与世界相一致的人类理性的理想形象时,当阶级斗争对文化良知提出强烈质疑时,这种关系变成什么呢?工业劳动,对无产阶级的剥削,从属普遍理性或资本的理性吗?工厂劳动,工业品,机器,还是径直从属美的某种东西吗?

在毕卡比亚创造一系列机器变形形象时,他的确处于必胜的机器神话——莱热(Léger)、德洛内(Delawnay)和苏、意先锋派——的边缘,并且显然表明,如果说机器是光棍,那是因为它是在艺术与劳动的分离即艺术杜撰与社会文字的分离中被借用。正因为如此,没有任何一种神话良知能够堵住它的嘴,把意愿的荒诞变化的空间和引向共同原始财富的发展空间连接起来。

因此,其《一群太阳中的小孤独》(1917)在说明文字方面,使机器与朱尔·拉福格(Jules Laforgues)的诗句面对面地出现。毕卡比亚以他的方式重新拾起了美与实用兼容的问题,即艺术与社会生产劳动的关系问题。他在作品的结构中,在绘画图像与阐述绘画图像的文字之间的关系上,使艺术与劳动的分离产生效果。弗朗西斯·毕卡比亚把朱尔·拉福格的诗文写在表现机器的画面上,实现了一种双重作用。首先,他指出了存在于以诗的片断形式表现出来的优秀文化与以某种工业素描的方法表现的社会生产之间的差异。文字与形象并非处于阐述的关系之中。它们处于反对的关系之中,因为图象上现今的两种因素,在艺术家或工业素描家被认为是正常的实践中,是互不相从的。毕卡比亚仿佛在说,文化自称是普遍的,但它并非如此。文化不能把社会劳动的产品纳入它的推理。在工业生产中,在其产品的物质及感觉存在中,有某种东西,而诗的推理是阐述不了的。这一点,或许可以说,是属于阶级斗争的问题。

毕卡比亚对同时是诗与画的文化,即对绘画与诗歌提出了第二个问题。艺术作品与诗歌作品圈定了理想美的范围。它们把演出和故事理想化。它们还能使工业劳动和机器理想化。它们的目标是获得经挑选并确认高尚或高尚化的事实的审美感染力。它们是这样来进行批判的,它们按照要把劳动从文化中逐出的社会意识来集中并引导各种梦想和意愿。但是,毕卡比亚问道:卑下者又

态,可以归纳为以下列举的几方面:

首先,具有日本传统的象征意味的“光琳派”的情绪性和装饰性;其次,具有水墨画的洗练概括的表现特点;并且,这两者都注重捕捉和表现现实对象的本质因素。第三,具有东方美术的现实主义理念。它并不像西方那样,理性地分离时间和空间,注重充分发挥时空之间的综合自由的表现。即借助于时间和空间,让人感知到事物整体的变迁过程,这种表现事物某一阶段“连续”时空的

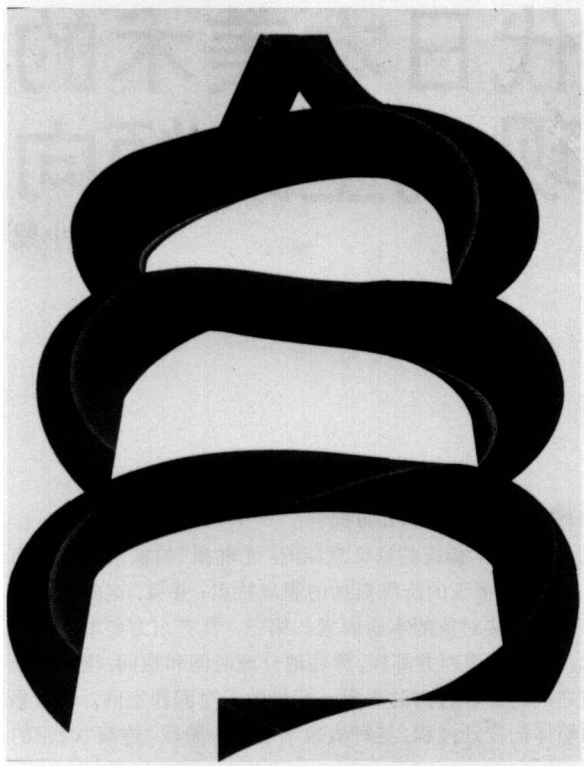
何如呢?机器和工业品又何如呢?意愿同样寄寓其中。机器,也有生,有死。色情、暴力、挑衅,亦复如是。这便是毕卡比亚的机械图象何以回到一切情感的缘故。“小孤独”在朱尔·拉福格的诗中是女性的称谓。《玛丽·洛朗森像》(1917)(其文字暗示巴塞罗纳的假日、在赌场赌博及玛丽·洛朗森的德国丈夫的出现),是对一种纽带的回忆。《爆破小孩》(1917)、美国摄影师《施蒂格利茨像》(1917),从某种意义上讲,是父爱和友谊。

这是意愿方面的问题,是冲动,针对任何地方,任何东西,对它来说一切事物都会变得具有意义的。这便证明,共同的神话故事的碎裂是同战争与“机器疯狂”的爆发连接在一起的,它解散了一切结构,并为发狂方式敞开了大门:这是死亡的发狂,还是心醉的发狂?从1917年到1919年,毕卡比亚做出一种极端的经验,无疑是与一些伟大的德国浪漫派、同热拉尔·德·内瓦尔(Gérard de Nerval)、同凡·高的经验很相近,是受到艺术家在工业社会所处的边缘地位引发的。他经验到那种在当时被称之为同酒精和毒品相连的神经质发作。但是,他或许会把他的疯狂经验变成一种揭露而对他本人则是再生——的武器。他把他的发狂变成一种新的诗的语言,他的这种新的诗的语言是1917年以来最早出现的一种自动书写。而且,他把另一种自动生产的产品掺和其中,而取机械残块的形式。

这样,我们到此就被对一种新神话的任何研究上引开,因为形象也罢,推理也罢,一切都分离了。

* 《机器的神话》,为《当代艺术的形象》一书《第三章:理论》的第一节。该书由法国 Union Général d'Éditions 于1977年出版。作者马克·勒博特(Marc Le Bot)为当代著名法国艺术评论家、当代艺术史家,任当代艺术研究会主席、巴黎第四大学艺术与考古系教授。其重要著作有《弗朗西斯·毕卡比亚与具象价值的危机》(1968)、《绘画与机械主义》(1972)、《瓦勒罗·阿达米——批判形式主义文集》(1975)、《弗拉基米尔·瓦利科维奇——艺术象征主义文集》(1977)、《人体形象》(1986)等。——译注 □

邢晓舟 巴黎第一大学艺术史博士研究生



〔日〕滨野年宏
天坛

手法和观念，就是日本所谓的样式化的自然主义。日本有一种观点认为光琳派和西方的野兽派，水墨画和西方抽象性的非具象派绘画，具有某种异质同构的特点。但是，从样式和自然主义融汇的角度来看，则与西方完全不同。

因而，只有充分明了这一点的日本画家，才能把自己具有东方特色的新作推向世界。此外，画家能否正确地把握自己所处的文化背景也是十分重要的。一些日本艺术家认为需要重新评估 19 世纪末受到西欧冲击前的日本，当时积淀下怎样的政治、经济和文化艺术以及固有的思想观念，它们在受到西方文化的冲击后，有了怎样的发展和变化。因为这对当代日本美术的发展有重大的现实意义。

自从明治维新开始的日本现代的美术史，概括地说，是传统与革新二极对立不断扬弃的创造过程，即不断反复地形成新的传统模式化的过程。日本所谓的整体（全方位）的创造，它具有昨天的革新成为今天的传统，又作为向未来挑战的基础的观念。而且，这种观念并不局限于刺激艺术家创造的欲望，还具有促进更新的“传统”不断以螺旋状轨迹提升的特点。当年西方美术拥进日本国门，与日本传统的主流美术产生了冲突，使日本美术界人士强烈地意识到革新与传统的矛盾，但是，日本并没有完全意识到如何以扬弃的态度来把握传统与革新的关系。这就构成了日本近现代美术的特色：摸索和尝试以及误入歧途的状况，至今仍在反复地出现。

例如，日本从明治维新时期对西方开放以来，相当一部分人不加选择地全盘接受西方的实用主义观念，对本民族过去的文化和历史等等，抱有某种嫌弃的态度。历史学家樋口清之在分析日本人这方面的弱点时曾说：“一些日本人具有一种极坏的倾向，那就是盲目仰慕国外的东西，不理解自身的日本文化特质，在外来文化面前往往不是先反省自己，而是无条件地持有一种劣等感。”因而，日本画家滨野年宏认为：可以极端地说这也是造成至今日本文化混乱的重要原因。西方的绘画，几乎每天都越过国界，乱哄哄地进入日本，成了一种畸形的状态。他以为日本对待国际交流，无论是欣赏者还是创作者，都必须认真地从日本的文化艺术出发来思考问题。此外，一些日本学者认为，日本现代美术事实上在世界上

并没有地位。为什么会在海外缺乏影响？自然令世人感到疑惑。日本具有欧美所没有的东方文化，在世界上，却仅仅被评估为具有悠久的独特传统的文化和历史而已。倘若从现代经济的演变历程来看，欧洲在二次大战前，美国在战后的经济繁荣的基础上，支持各自的文化艺术的发展，因此，一些日本人认为将来的日本和亚太地区（汉语文化圈）与此同样，甚至在上世界上会承担发挥更大的作用。所以，从发展的眼光来看，可以预料世界美术将从西方与东方的融汇交合中，产生新一代构成 21 世纪世界美术的主体。

在这样的观念影响下，日本期待着能够在推动世界美术的历史进程中，发挥重大的作用。譬如，近年来日本当代美术的前卫团体“蓼”，曾以“禅·滨野年宏和蓼”和“滨野年宏和蓼”等名称的系列展览活跃在海内外，就是一个实例。

二、日本的后现代主义倾向和从固有文化出发的当代艺术“蓼”的现象。

1971 年在日本成立了当代前卫美术团体“蓼”，20 年来，该团体坚定地站在日本传统文化的基础上，超越东方和西方的分治格局，在创造性的融合中，开拓了独特的新的艺术境界。

该团体的代表人物滨野年宏认为：东西文化的不同是本质性的区别，双方应站在对等的各自立场上进行国际交流与勾通。在当代人开始重新评价以往工业革命带来的生态失衡、环境污染等问题，以及以自我为中心的理念形成的现代艺术对纯形式的强调和对社会责任感的漠视时，就会更深刻地解决各自存在的艺术问题。

从当代流行的后现代主义观念出发，某些日本学者和艺术家开始意识到：所谓艺术，其词意的原始意义是“播种、植苗”，即意味着劳动，它与农业社会中最基本的生产有关。在古代中国、希腊和罗马，它作为文明古国的生产技术和生活方式，与人民群众的生存基础息息相关。当时每一个社会成员都必须具备掌握好这些知识和技术。这种从 18 世纪末形成的艺术概念，是在日本独特的传统文化中孕育出来的。但是在现代工业文明的冲击下，日本几乎忘记了本来固有的艺术理念，艺术被功利的以及强调自我价值的现代主义思潮的洪水淹没了。现代艺术观念，伴随着资本主义的发展和成熟，高度的工业化社会的专业分工，导致社会文化价值观念也形成了分化，结果孕育出许多矛盾和冲突。因此，生活在当今社会里的艺术家，必须正视现代派的种种弊端，如追求所谓的纯艺术导致艺术与生活的疏离；走向极限的形式创造与文化沟通、大众传达的脱节。重新评估艺术的本来面貌，超越现代艺术的概念，探索和研究美术表现与多元化后工业社会的对应同构关系，并且，创作关注的不再是由过去产生的艺术形式，而应该是不断地把握艺术家自身周围的政治、社会和文化问题及其感受所形成的“精神轨迹”。笔者认为这种精神轨迹，在西方可以看作是当代流行的解构主义哲学对以自我为中心的生存立场和艺术观念的摒弃；在东方则可以认为是老庄哲学的有无相生、“无为”理念的体现。

正是在这种理念的引导下，美术团体“蓼”形成了自己的艺术表现三原则：

1. 绘画已打破了以往离开现实的虚构、过于强调纯粹形式因素的状态，趋于更充分地反映现实生活和物质世界。
2. 在必须立足于二维空间的平面性来制作作画的同时，使人感受到超越画面边界范围无限扩大的空间。
3. 在画面上画家的描绘制作行为，关键是如何直接了当地表现出生命感。

这就是“蓼”的创作根本所在。此外，滨野还认为：艺术家需要磨练自己的创造力和独创性。而且，作为艺术团体也必须组织艺术运动，同时，还要积极地围绕着艺术与之相关的社会机构所形

木村重信与日本国立国际美术馆

牛克诚

150多种书籍摆在书架上有很大的体积感；这150种书籍的书脊上一律印着的同一作者的名字，也集合而成一种心理上的震撼力。他就是现任日本国立国际美术馆馆长、文学博士木村重信先生。

—

日本几家大的出版社编辑出版的世界美术大型丛书，在我国美术界广为所知。它由出版社集中了日本在各个相关领域的权威编辑而成。这其中，讲谈社《世界美术大系》丛书“非洲美术”、讲谈社《世界美术》丛书“史前美术、非洲、大洋洲美术”及学习研究社《大系的的世界的美术》丛书“史前、非洲、大洋洲美术”等的作者都是木村先生。在这些丛书的其他卷册中可以看到不同的执笔者，而史前美术和原始民族美术的卷册作者就只是木村先生。因此，说木村重信博士是日本学界中原始美术研究的权威就并非过言。

150多种书中，独著就有40多种。这些著作反映出木村先生治学的基本特点，即是宏阔的视野和实证的研究。

成的平庸的观念作斗争，创造艺术未知的价值，这才是当今进入后现代时期，努力把艺术变成公益活动的艺术家存在的真正意义。“蓼”正是在这种精神的感召下，不停顿地以艺术的方式向社会提出其存在的各种各样的问题。并且，他们认为倘若不把艺术介入社会的环境和组织，以及民众的生活等方面的变革中，当代的日本文化艺术就不会有大的变化。复兴民族区域文化的独立性和主体性，也必须注重把社会大众的精神生活不断提升到新的高度，才具有“地方文化”的意味。这也是该团体关注与全力培养乡土地域的青年艺术家的缘故。此外，他们着眼于用真挚的目光凝视自身主体周边的一切，更鲜明地捕捉客观世界。在主客两极的复杂交融中，在深刻反省人与自然的关系，了解人类面临生存方式的重新选择中，作为艺术家确信应该能够成就当今世纪之交的艺术主题。

事实上，由于其作品的东方精神与后现代观念，“蓼”的画家们在西方获得了某些过份的赞誉和评价而令人吃惊。“蓼”在德国的艺术活动，曾获得当地新闻媒介 *Abendzeitung* 的如此评论：“滨野进行了欧洲和东方创造性的融合，那是将传统和新的艺术极具魅力的融汇贯通的过程。它具有非常强烈的独特性，并具有后现代意味强韧无比的表现手法。画面充满着显著的活力，洋溢着优雅和（东方意念的）空的气氛。英国评论家德莱斯·西修米托认为：其作品的表象标题与内有精神有很大的区别，这恐怕是把现象世界当作极端的梦幻世界来观察的缘故。因此具有日本固有的特征而与西方的观念不同。“蓼”作为艺术团体，能够一件又一件地制作出新的、创造性的和独具特点的作品，关键是能够发现各种各样的创造萌芽的要素。笔者以为，“蓼”的这种创造性的发现，在于其能够以东方传统的精神及其整体的观念来反思孤立的个体的以自

原始美术是人类共有的文化现象。相同的主题、相同的样式有时会呈现在地理跨度极大的不同人类文化体系之中，因之，超越种族、地域及具体文化的研究是必要的。只有在这样的眼界下才能窥得原始美术乃至原始文化的本真面貌。但是，这种眼界究竟要扩展到怎样的程度才既能触摸到一个个文化体系的具体，又能展望到诸文化体系之间的联结呢？木村先生的研究是从“文化类型”的眼界而进入的。这一研究最成功的例证是他对农耕文化为何极少岩画，而牧畜文化为何又极少面具的问题的求解。他认为，岩画、面具都是一种文化工具，他们“适应”着各自的文化类型（《美术的始源》，该书亦为他的博士论文）。面具是祖先的化身，是人与祖先沟通的媒介；岩画是希冀动物、畜群繁殖衍生意志的投射。农耕文化崇尚祖先，因以盛行面具；牧畜文化祖先观念淡薄而动物繁衍意志强烈，因以广施岩画。木村先生把这种研究称为“民族艺术学”。以这种研究为主旨于1984年创立了民族艺术学会并任会长。在《维纳斯之前——作为美术史的精神史》中，木村先生在论证

我为中心的西方现代主义的理念，表达出他们对自己的生存方式的思考。因而他们的作品具有浓厚的后现代主义哲理的倾向。

三、对中国当代美术的启示

中国当代美术在改革开放的环境下，十多年来已有了长足的发展。但是，对于中国的美术是否要走上世界，在这个问题上有不同的看法。持否定态度的人认为走向世界就容易全盘西化，失去东方的自我特点。那么，当代日本的经验给我们提供了一个佐证。

从世界的角度来看，日本面对相异的西方文化敞开胸襟，主动将自己置身于国际性的文化框架中，来评价检验其作品是否具有世界性的文化价值，这是非常明智的态度。日本许多大展的评委也经常呼吁，要求将在国内获奖的作品拿到欧美去发表和展览，仍然是出于同样的考虑。因为在缺乏国际文化参照系的情况下，在日本国内很难获得这种文化价值的衡量。

因此，笔者认为应创造更多的机会进行国际交流，以便让我国当代的美术作品走向世界。这样，一方面有利于检验自己的艺术作品所具有的世界文化价值，避免进入误区；另一方面有利于弘扬东方的民族精神，提高我国在世界美术领域的地位。

倘若说我们的当代艺术目前尚不具备日本那样的物质条件，那么，面对当代世界范围的趋同东方哲理的后现代艺术思潮，在对西方现代主义的反思中，在“非西方文化的力量上升了。”的背景下，客观上提供了一个在世界上扩大我国的当代艺术影响的契机。如何着眼于东方精神，走向世界，日本当代美术“蓼”的现象，给我们提供了一个不可多得的启迪。 □

张小鹭 厦门大学美术系副教授 中国画教研室主任