

景觀

「現代藝術的危機」是一個假問題

● 森·山方 (Sam Szafran)

1994年12月的一個下午，本刊編輯部代表訪問了法國著名畫家森·山方(Sam Szafran)。森·山方在他的畫室接待我們。這畫室原是一間舊工廠，陽光從高大的天窗透射進來，大葉子的亞熱帶植物龜背蓮層層疊疊，佔去了這裏大部分的空間。藤蔓爬上屋樑，懸空的鬚根像瀑布般傾瀉下來，鬱鬱蔥蔥。滿地零亂地堆滿雜物，只有數以千計的色粉棒整齊地由淺到深排列在枱架上。畫室中央是一個取暖用的大鐵爐，堆積摻着黑灰色碎片的木炭炭粉。這是畫家長期工作後沉澱下來的粉末。靠牆邊是一排十數個畫架。架上的作品，恰恰是這裏一切東西實現了物質與精神的結晶。這裏既是工作室，令人專注沉思，這裏也像原始森林，處處透露着創造的神秘。就在這裏，森·山方以「當代藝術往何處去？」為主題回答本刊編輯部提出的問題。以下「問」指本刊編輯部的提問，「S」代表森·山方的回答。

是藝術危機？ 還是假藝術的危機？

問：自1992年以來，法國文化界就當代藝術危機展開了延續至今的大討論。《二十一世紀》雜誌1994年的2月號刊登了介紹有關內容的文章之後，引起中國學界、畫家極大興趣，很多人也在研究有關問題。不知你如何看待「當代藝術危機」這一命題。

S：我認為「現代藝術的危機」是一個假問題。這種提問題的方式一開始就有錯誤。近年來，一些觀念藝術作品行情大跌，搜集後現代藝術作品的博物館關門，越來越多的人對塗鴉派作品不屑一顧，以至於評論界認為這是當代藝術的危機。但是很少有人去追根問底：這些被人們懷疑其價值甚至最後被拋棄的東西究竟是不是藝術？其實，在真正的畫家眼裏，藝術和非藝術一直存在着明顯的界線。所謂當

代藝術的危機，實際上是假藝術的危機，甚至只是廣告和畫廊市場的危機。因為今天藝術評價已經完全隸屬於那些掌握着權力的畫商，是那些畫商在指定那一幅是好畫，那一幅是壞畫。在這裏有一種經濟權力的濫用，他們像推出一種商品一樣推出一個藝術家。他們所關心的只是利益。所謂藝術的危機，實際上是經濟的危機。

記得戴高樂執政時，文化部長是馬爾羅(Malraux)，當時有一場法國與美國的文化戰爭。美國有錢，他們想開闢自己的藝術市場，不想再到其他國家去買(作品)，而想要別的國家到美國去買(作品)。美國以其經濟實力，破壞了原先的藝術市場，重新製造了另一個藝術市場。事實上，今天我們所講的那些人們懷疑其價值的作品，很大一部分來自於幾十年前美國用金錢開拓自己的藝術市場。當事關相當大數目的金錢時，就有某些國家想控制和影響全球。他們會說：我們的文化比你們的好。從而製造了一種霸權主義，即將一種文化凌駕於另一種文化之上。我說「藝術危機」的問題是一個「假問題」，因為這個「危機」是那些藉藝術及文化大賺其錢的人所意識到的危機，即畫商、拍賣商以及現代博物館某些人——是他們在製造時尚，在推陳出新，一會是這個潮流，一會又是另一個時髦(mode)。所謂「藝術的危機」，其實是一場公共權力層面上的危機，即政治的、金錢的危機，這和一個國家的文化藝術的深刻本質毫無關係。

在西方，只要涉及到金錢，只要有利可圖，那些人就會立刻驚醒過

來。西方是資本主義社會，人們追逐的是短期利益，這是一種目光短淺的做法，導致很多錯誤。但是真正的藝術家，他們把終生精力用於尋找某種東西，因而會更有耐心些。這裏有一個故事，本世紀西方最偉大的藝術家畢加索被人問道：如果有一天你被關進監獄並終生監禁起來，在獄室裏沒有任何可供你畫畫的東西，你將會做甚麼？畢加索回答說：我將用我的大便來作畫！畢加索的回答並非完全粗俗，也就是說，不管在甚麼時候、甚麼地方，藝術家就是藝術家，藝術就是藝術。今天所謂藝術的危機，對我來說，毫無意義。因為我認為，文化是不可以被壟斷的。我相信在世界各地，包括前蘇聯，有不少藝術家正在他們的角落裏——在市場之外——勤奮地工作着。他們的作品才代表了真正的藝術。

問：你把當代藝術危機完全歸為市場和權力的濫用，認為很多自稱為現代、後現代的作品根本不是藝術，這種看法是否太簡單化、絕對化了呢？眾所周知，如果要勾劃繪畫史，我們總可以用甚麼是現代派、甚麼是後現代繪畫這樣的劃分。近年來所謂藝術危機，從繪畫本身來看，似乎是否定後現代繪畫、觀念藝術。例如有一種觀點認為「現代」、「後現代」藝術的危機起自於杜象(Marcel Duchamp)。你是如何看待杜象的工作和觀念藝術的呢？

S：杜象展出他的「小便池」，一開始只是想進行諷刺，即挖苦當時的畫壇。但後來一切變得如此有利可圖，

其性質也就完全變了。我有一個朋友，三十年來一直做着同樣一件事：他用畫筆每隔十五厘米畫一個藍點。這種堅定不移的表現，使他今天得以在所有的博物館展出。人們認為這奇妙無比。有一個在全世界巡展的藝術家，他展出的是四塊卵石，上面撒點灰塵，這即是所謂的「觀念藝術」。有人從旁走過，驚嘆道：「妙極了！」同樣是這些人，當他們在海灘上，看到同樣的東西時，卻視而不見，一旦這些搬到博物館裏，他們就會大喊：「美極了！」我認為這很荒唐，令我想起童話故事「皇帝的新衣」。在這裏其實甚麼也沒有展示。我認為，這些東西之所以風行，是因為重複得多了，人們也就盲目地接受了。最後的結果是甚麼都可以接受。

60年代出現「大眾化」現象，即一窩蜂現象。安迪沃荷(Andy Warhol)和博伊斯(Joseph Beuys)一樣，在我看來，他們是廣告的變體。他們一開始的確是從事廣告的，後來鑽進藝術裏來，搞他們那種所謂的「藝術」，其實，還是廣告。對他們來說，這樣做更容易一些。但真正的藝術完全不是這樣的。我曾跟克萊爾(Jean Claire)說，今天再沒有人能像塞尚、賈克梅第那樣畫出一隻蘋果。因為這是很難的。要把一件如此簡單也是如此困難的事情做好，需要太多太多的聰明才氣，需要具備一種虔誠與謙卑。今天我們有攝影機和許多先進的技術手段，可以做很多事情，但再無人能畫好一隻蘋果，因為這是最難的。文化藝術是一種精粹的東西，正因為這樣，繪畫藝術把我吸引住，使我的腦袋和眼睛不停地工作，使我最後成為

一個畫家而不是一個巧取豪奪的強盜。

問：如果我沒有搞錯，你的意思是說杜象等人一開始把觀念藝術引到繪畫中來，其目的是「反諷」。但由於杜象的成功，很多人繼而模仿，結果是東施效顰，畫虎不成反類犬。因為繪畫是純視覺藝術，用觀念代替視覺是一種強暴，把繪畫完全引到非藝術的道路上去了。

S：可以這樣講。今天，人們大談特談藝術應該是怎樣的，但卻沒有討論藝術不應該是怎樣的，這其中有着很微妙的差別。有些人從未拿過一枝畫筆，或者根本未懂行，卻大談這畫好，那畫壞。若要談下去，其實問題並不只是杜象。還有其他人，最先是馬爾羅建立了「文化之家」(les maison de la culture)，他引進了一批善於誇誇其談，卻不知所云的人。他們是在索邦大學、盧浮學院受教育的「知識份子」。他們爭論這好這壞，其實對藝術毫不了解。只要到博物館去聽聽那些人的講解，就會明白他們沒有弄懂甚麼東西。這些貌似新奇的陳詞濫調充斥於雜誌、書籍中，那些人就像小學教師那樣給藝術打上好分數或差分數。恰恰正是那些人掌握着今天社會的權力，給藝術劃分等級，決定甚麼樣的文化藝術於民眾是有益的，甚麼是有害的。而人們在博物館排隊參觀，卻甚麼也沒看到。真正的視覺教育在那裏呢？如果那些掌握着今天社會的權力的人確實有一雙好眼睛，如果他們不是學究，他們就會很寬容，

就能看到一切，而學究們則只能看他們想看的東西，他們有眼障。

繪畫的革命：視覺對象和方式的變化

問：據你前面的講法，觀念藝術不是繪畫藝術，繪畫作為一種純視覺的藝術，其本質是不可以用觀念來代替的。一幅畫的好壞，一定要用眼睛去看，畫必須教人怎樣用眼睛去思考。從這個角度講，把繪畫分成現代、後現代似乎是沒有意義的了。繪畫歷史也必須從視覺角度來重寫了。

S：我確是這樣看的。實際上在美術史上，人們所謂的繪畫語言革命性的變化都是一種視覺的變化。即人們看到的東西完全不同了，人們看世界的方式完全不同了。比如，從1800年到今天，的確有一種視覺上的巨變。這種新視覺越來越成為一小部分真正意義上的畫家的視覺（還不是大眾的，因為他們還沒有這方面足夠的訓練）。這種演進是與大革命、工業革命同時的。在此之前，我們可以在國家圖書館看到一些畫家工作室的「師徒合同」，合同規定畫家要對小學徒包吃、包住，一直教到學徒滿二十歲。小學徒七歲開始掃地、學造畫筆——畫家常常有一位長得不漂亮卻有着美麗的頭髮的妻子，因為要用她們的頭髮造畫筆。八歲開始學畫畫、學造顏料……。十九世紀工業革命帶來了變化，不再需要自己造畫筆、顏料，有專業的作坊去生產，有美術學校，有許多老師教畫。另外，以前畫家都在

畫室工作，工業革命之後，製造了攜帶方便的「管裝顏料」，再加旅行方便，畫家可以在畫室外旅行寫生。這些條件導致了視覺的變化，有了印象派對室外色光的關注，有了莫奈、畢沙羅、德加……。人們在談這段美術史時，經常把這種變化看作繪畫主題、語言的變化，好像它是一種觀念變化，實際上背後是視覺的變化。

事實上，我們可以把歷史上的視覺變化分為視覺對象的變化和視覺方式變化兩種。從中世紀到十九世紀末，繪畫的發展在很大程度上取決於視覺對象的變化。例如中世紀繪畫視覺對象大多是基督。歐洲有名望的畫家都必須善畫基督，因為教堂的權力凌駕於政府之上。基督比毛澤東和斯大林還厲害，於是畫家畫基督一畫

賈克梅第自畫像



兩千年。大革命後，基督少了，自由思想多了，畫家的視覺從神的形象中擺脫出來。視覺總是通過一些不尋常的畫家來完成轉變。比如塞尚帶來了一些突變，帶來了馬蒂斯、畢加索，帶來了賈克梅第……這就是我說的視覺的演變。今天的情況發生了如此大的變化，以至我們不能再像十九世紀時那樣畫畫。我們的視覺要抵抗很多東西：照片、電視、錄像、廣告……我們必須重新使用我們的眼睛，用不同的方式觀看。

問：你的意思是不是說，從賈克梅第開始，畫家的視覺再次發生了革命性的變化，這種變化的重點已不再是對象，而是看世界的方式。賈克梅第是不是開始用一種新的眼光看世界，並把這種「看」表現在畫中，這正是新具像派繪畫力圖探索的東西？

S：是這樣。我生命中最重要的人是賈克梅第。他提出了視覺及其機能與他自己的知識、以及他和外物之間的關係的問題。這種關係是一種純機制的東西，因為眼睛是一種器官。由此他徹底顛覆繪畫的已知條件，帶來了新的視覺的東西，比如，視覺與「宏偉性」之間的關係。他曾對我說過：人們以為「宏偉性」就是某種巨大東西，但這無論在雕塑上還是繪畫上都不存在。世界上最大的雕塑之一是埃及的人首獅身像，但你如果站在它的腳下，就甚麼也看不到。要看到它的全部，就必須往後一直退到它在你眼裏只有一點點小東西為止，於是他發現了用很小的雕塑來表現宏偉性。又例如，視覺的透視原則維持了五個

世紀，只有到了賈克梅第才算真正改變了這種觀念，改變了繪畫的前提條件。對於我來說，賈克梅第比塞尚更重要，每一個推翻前面論題的人對於後來人都是重要的。有的人利用辭藻來給世人強加一種意識形態，但對於我來說，繪畫不是一種意識形態：繪畫對於那些觀看和理解人來說，是一種更好地觀看和理解的方式。

余紅 譯

森·山方(Sam Szafran) 當代法國著名藝術家，被認為是發展了色彩粉畫技術的傑出畫家。在法國《美術大全》辭典的色粉棒(PASTEL)條目，他的名字與美術史中的粉畫大師如夏爾丹、馬奈、德加等並列。

森·山方的繪畫藝術尤其重視「空間表現」的研究，著名藝評家、畢加索博物館館長克萊爾認為：「從古至今，尚未有任何畫家能像森·山方這樣系統地，或者說是理性地挖掘和利用自然視覺的『自然透視法』(相對於非自然視覺的意大利焦點透視法)的一切可能性。」「從某種程度上來說，森·山方搞的是一場哥白尼式的視覺革命。」1993年，森·山方獲巴黎市繪畫大獎。