

靳尚誼

油畫

在畢加索之外 格里斯的立體主義時代

曾焱

中國美術館在2010年末舉辦了兩個西方現代藝術大展，意大利「未來主義之路」展已經結束，跨年度的「立體主義時代——西班牙電信藝術珍藏展」接着舉行。談及立體主義，人們比較熟悉的是創立者畢加索和布拉克，但中國美術館此次收藏展為觀看者打開了更為豐富的另一面。

展出作品來自歐洲和拉丁美洲不同國家的18位立體主義藝術家，大多創作於1913到1933年，其中西班牙畫家胡安·格里斯的11件作品最具代表性，他是公認的立體主義運動「最純正的代表」。

立體主義生存的時代

策展人歐亨尼奧·卡爾莫納介紹，20世紀80年代，當西班牙電信收藏這11件胡安·格里斯的作品時，其作品在西班牙的私人和公共收藏中還比較少見。2003到2004年間，他們繼續購藏一批西班牙、歐洲其他國家和拉丁美洲藝術家的作品，以不同形式來表達立體主義藝術的背景及胡安·格里斯立體主義藝術的特點。胡安·格里斯在1914年後的創作以及他和拉美藝術家——如華金·托雷斯-加西亞（Joaquin Torres-Garcia）、拉斐爾·巴拉達斯（Rafael Barradas）和埃米利奧·佩托魯蒂（Emilio Petrucci）——之間的關係，構成了在畢加索之外的另一段立體主義時代。

談論展覽的現實意義，它讓我們看到新的藝術觀念並非孤立發生。在西方藝術史上，20世紀頭10年的圖景是過去沒有，至今也不會再現過的，有人形容為「高光」。象徵主義、立體主義、未來主義、達達主義、超現實主義、表現主義……各種新的現代藝術觀念幾乎都在1900到1914年之間並起，彼此碰撞、包容和疊加。立體主義通常被認為是這些藝術運動中最具標誌性的流派，是西方現代主義藝術的開端，其重要性可以和文藝復興時期所發生的藝術革命作為對照——它們都不是單純的藝術觀念的發生，而與生存的時代有關。

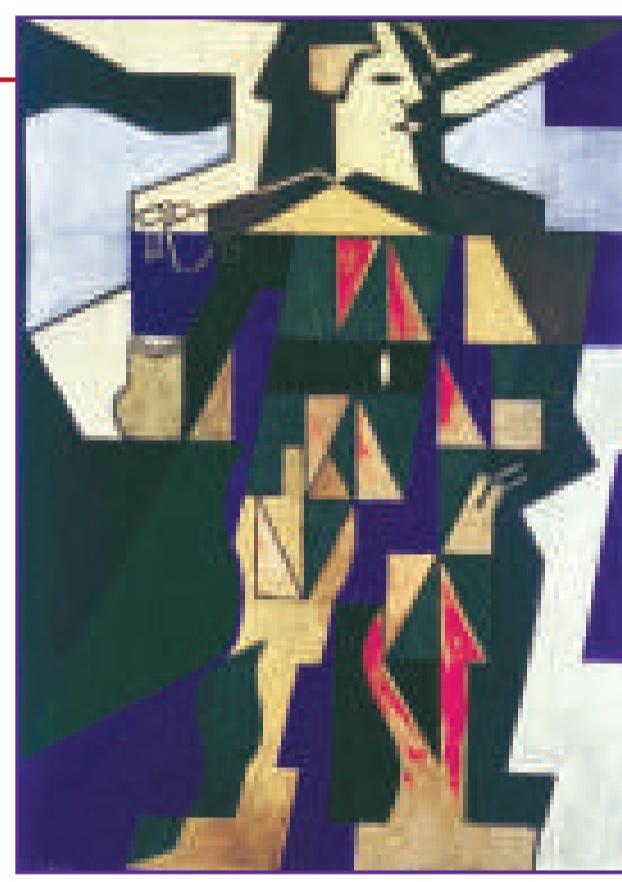
從1900到1910年，汽車、飛機、無線電、摩天大樓、工業托拉斯，物質世界的急速發展為藝術變革搭好了背景。普朗克的量子論和愛因斯坦的狹義相對論也在1901到1905年相繼誕生，看待世界的方式開始區別於牛頓時代。忽略對立體主義的褒貶好惡，藝術史家普遍認同一個事實：在20世紀初期，藝術觀念的變革是新物質和新發明衝擊的結果，它也從科學、哲學和新生產方式中獲得回應和關聯——一種屬於現代世界的速度、變化和多視角，「立體派藝術家意圖臻於一種新綜合，這種繪畫的新綜合是發生於科學思想的新綜合之哲學的同等物」。如果說未來主義是尼采哲學在藝術領域一次激烈的烏托邦實現，立體主義的基本依據則是康德式的先驗視覺體現形式，策展人歐亨尼奧·卡爾莫納稱之為「立體主義藝術的出現修復了從庫爾貝時代就已經失去的，在以科技進步的概念為信條的實證主義和藝術之間的聯繫」。

如果將幾近同時期發生的立體主義和未來主義來做比較，立體主義表現出來的意趣更為內省，和現代性更為接近。未來主義是理論先行於作品：1909年2月20日，意大利詩人和理論家馬里內蒂在巴黎的《費加羅報》發表了《未來主義宣言》，宣告未來主義的誕生。1910年2月11日，由藝術家卡拉、波菊尼



《結他》

胡安·格里斯 1918



《小丑》 胡安·格里斯 1918

、巴拉和塞維里尼在米蘭簽署的《未來主義畫家宣言》發表，呼籲藝術家們創造未來主義的繪畫風格。1912和1914年分別發表的雕塑和建築宣言，開始將未來主義超越並擴展到了不同的藝術門類，涉及繪畫、雕塑、建築、文學、音樂、戲劇、攝影、廣播、服裝、設計、廣告甚至烹調，伴隨藝術家的創作，未來主義以一種近乎狂飆的方式在藝術界迅速展開。1912年，第一次未來主義展覽會在巴黎舉行，此後倫敦、柏林、布魯塞爾、慕尼黑、維也納、阿姆斯特丹、鹿特丹、海牙等地的巡迴展以及馬里內蒂親自到彼得堡和莫斯科的訪問和演講，將未來主義運動傳播到歐洲各主要城市，進而影響到世界各地，成為一個全球性藝術運動。尼采「打倒偶像」、「重估一切價值」的學說被未來主義者引進到宣言之中，他們主張摧毀一切博物館、圖書館和學院，擺脫傳統鑒賞趣味對現實藝術的價值束縛。他們激進地認為「宏偉的世界獲得了一種新的美——速度之美」，相信新時代的特徵是機器和技術以及與其相適應的速度、力量和競爭，因此他們號召藝術家廢棄一切傳統，從現代科技文明中「白手起家」，捕捉現代生活中的動力、速度和生命力。

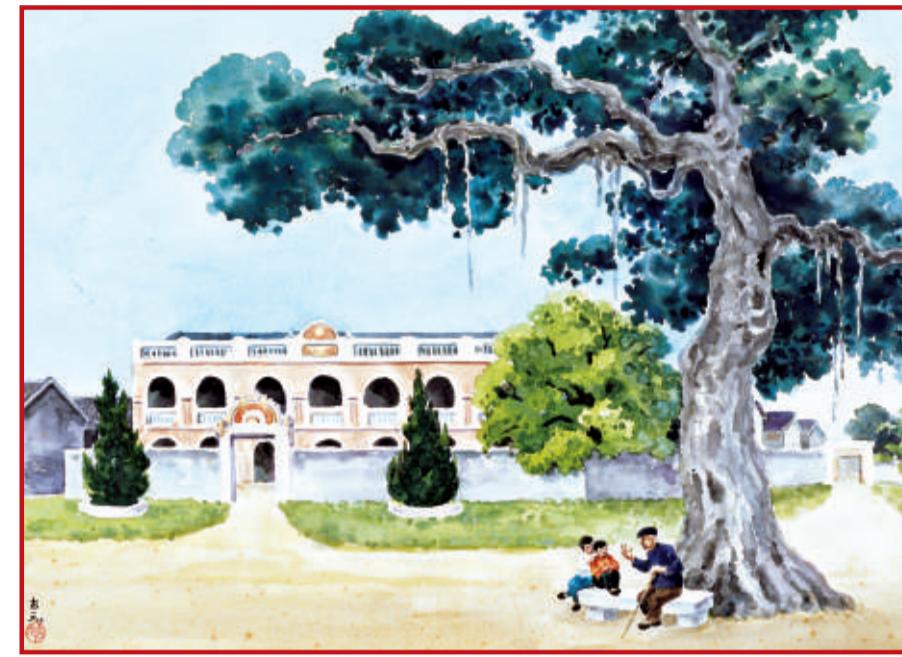
立體主義走了一條反向的路徑。1907年，在關於立體派的任何宣言甚至「立體主義」這個詞語本身都沒有出現之前，畢加索完成了《阿維尼翁的少女》，這幅作品後來被視為立體派的始發。在這之後，畢加索和布拉克才開始一起工作，共同實驗繪畫的空間和形式。他們的作品因而在一段時期內變得難以分辨。這個圈子，包括萊熱、德朗、馬庫西斯、格里斯等人，在幾年之內都沒有發布過像未來主義者那樣的明確綱領，他們只是擁有團體的精神和氛圍。直到1912年，他們的重要成員——阿爾伯特·格列茲和讓·麥尚傑發表文章《論立體主義》，才為團體確立了一些原則。現在立體主義通常被分為兩個階段：一個階段是1912年前的「分析立體主義」，塞尚對繪畫結構進行理性分析的傳統由畢加索等人繼承下來，他們試圖通過改變觀看的方式來完成對空間與物像的分解和重構，組建一種繪畫性的空間及形體結構。1912年以後，立體主義運動進入「綜合立體主義」階段，此時色彩在畫中被重新賦予重要特質，以實物來拼貼畫面圖形的詮釋方式也出現在這個階段，它使立體主義繪畫變成一種不僅僅有別於「純繪畫」的概念，甚至是別於「繪畫」本身概念的東西。

胡安·格里斯和「第二次高峰」

事實上在1912年，立體主義已經由邊緣而喧囂，變成了巴黎沙龍藝術之外的沙龍，想要逃避學院主義、寫實主義的各國畫家都把它當做了集合地。這年10月，畢加索在杜尚兄弟舉辦的「黃金分割展」上注意到了胡安·格里斯，儘管他這個西班牙老鄉在前一年秋季獨立沙龍展上已經以《畢加索像》向他和立體主義致敬過，畢加索卻是從這次展覽才真正「看」到了他。

「黃金分割展」也是立體主義畫家最重要的一次展示。格里斯過去的作品是《盥洗盆》，他用了畢加索和布拉克剛剛實驗出來的拼貼法，但除了畫布碎片和紙片，格里斯還黏入了一小塊鏡子的碎片，這一小片所帶來的完全疏離於繪畫形式的異質感，第一次在立體主義的喧囂中凸顯了格里斯的個人氣質。如果說畢加索擁有的神秘的天才和激情，格里斯則將繪畫託付於智性。英國藝術家約翰·伯格評價格里斯：「他是一個偉大的畫家，對立體派的重要貢獻一如畢加索，但他絕不是天才。」格里斯希望帶給繪畫一種「基於智識的新美學」，每一幅畫都是深思熟慮的結果，它有自己的語法、符號和結構。格里斯曾這樣詮釋自己的繪畫語言：「塞尚把瓶子畫成柱體，那麼我卻以柱體為出發點創造一個特別的個體，把柱體畫成瓶子，一個具體的瓶子。」

展出的靜物畫《結他》1918年畫於巴黎，是格里斯創作生涯中最受好評時期的作品。「對很多了解格里斯的人來說，他創作的巔峰期是從1916年開始的。」策展人歐亨尼奧·卡爾莫納說，正是在這個被格里斯稱作立體主義「第二次高峰」的期間，這位畫家為他自己的「綜合」繪畫風格確立了一個二元模式——分析，綜合。一切都相互融合、完全重構。在1916到1919年，格里斯仍然像立體派早期一樣，繪畫日常生活裡的那些平常之物，包括咖啡廳的桌子、結他、小提琴、杯子、報紙、玻璃瓶、煙斗、煙灰缸，還有水果盤，就像1915年詩人科克托回憶他和畢加索第一次會面的情境時寫道：「蒙特和蒙帕納斯都在獨裁政權的掌握之中，唯一的生活樂趣，就是能夠擺在咖啡館餐桌上的物件與西班牙結他。」1918年，當畢加索選擇和新婚妻子、俄國芭蕾舞演員歐嘉一起投向上流社會的生活時，格里斯繼續安靜地探索這些「唯一的生活樂趣」。結他是他作品中最常見的主題。關於結他為何成為立體主義繪畫的主角，人們



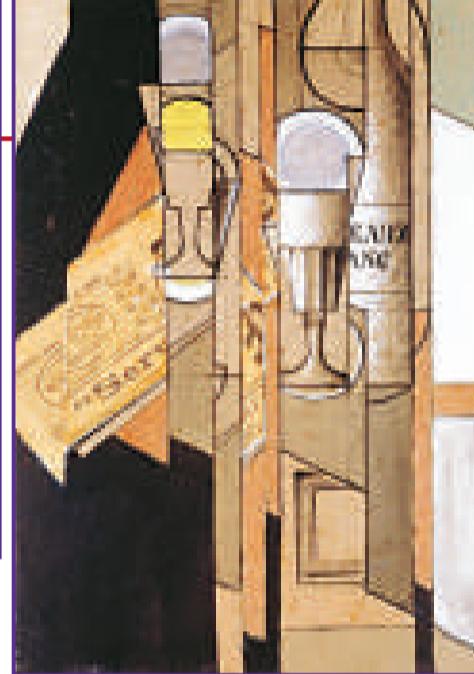
古元 水彩畫

以美術形式謳歌人民群衆在推動歷史變革中表現出的愛國主義精神，以及傑出人物在歷史變革中發揮的重要作用，是中國美術固有的優秀傳統。展覽薈萃了中國美術館及相關藝術機構所藏表現辛亥革命的主題創作，以及孫中山等辛亥革命先驅的肖像作品，是有關辛亥革命主題創作的首次大規模匯集展。

從這些作品中可以看到，藝術家對歷史投以深切的回望，以真摯的情感感受歷史，通過深入生活收集和提煉素材，精心構思，再現了歷史的特定瞬間，在人物造型上深入刻畫，表現出人物的個性特徵與精神面貌，是融歷史的真實性與藝術性於一體的視覺佳作，既展現辛亥革命從醞釀到爆發波瀾壯闊的歷史進程，也彰顯出中國現實主義美術創作蓬勃的生命力與強烈的藝術感染力。

「群賢畢至，少長咸集」。藉由是次展覽的舉辦，中國美術館邀請了中國內地、香港、澳門、台灣和海外華人近百位藝術家進行書畫創作。他們緬懷先賢，抒發胸臆，表達了炎黃子孫實現祖國統一、振興中華的共同願望。這些綻放出墨彩芬芳的最新作品匯集一堂，讓人們感受到藝術家熾熱的情感和各具情彩的藝術風格，譜寫了海內外赤子對這次展覽活動主題同聲應和的佳話，描繪出中華盛世的時代華章。

官美

《立體主義靜物》
胡安·格里斯 1920

《山丘前的商戶》 胡安·格里斯 1923

有過多方探究。有人認為除了音樂所特有的聲音的歷時性，還有一個重要原因是結他作為物體對立體主義具有些格外有吸引力的特徵，比如其自身結構中，由於琴身中間開孔，結他可以使人同時觀察到不同的面，而這正是立體主義所探索的同樣手法：透明或重疊。在《結他》一畫中，結他的雙重曲線的重複和畫面對色彩的分配，都創造出強而有力的視覺對稱感以及韻律呼應，就像格里斯形容他自己的作品，更像詩而非散文。

1920年創作的《櫃前景物》是格里斯承繼塞尚傳統最多的一幅作品，「體現了歐洲靜物畫傳統和當代精神實現平衡的特殊時刻」。格里斯繪畫作品的研究者瑪麗亞·多雷茲·希莫內茲-布蘭科認為，這幅作品展示出「一戰」後出現在格里斯作品中的新自然主義。近似的自然主義風格也出現在另一幅重要收藏《山丘前的窗戶》中，作品畫於1923年，描繪的是塞納河畔布洛涅的場景。敞開的窗戶這一主題看起來和德國浪漫主義繪畫傳統有相似的詩意的通道，以窗戶為邊界，畫家的世界被靜化為內與外兩個象徵性的空間，分別代表思想性和感官性。格里斯在這個符號體系裡的探索可以前溯至1916年的作品《花園》。

在1914年和馬蒂斯見面交流後，窗戶的主題就開始在他的繪畫中出現並逐漸佔據主導位置。繪畫主題從靜物轉向大自然，屬於格里斯的元素——韻律、詩性和建築感仍然可以被清晰地辨識和感受，但是顯然表達的收放更為自由，由早期的純粹的冷靜轉而為一種有節制的激情。

通向立體主義的多元路徑

立體主義通常被稱為「法國立體主義」，這是指向它的中心發生地。看得出此展覽整體上偏重西班牙的概念，同時也收入了一批和西班牙有「血緣關係」的拉丁美洲立體主義畫家的作品，比如生於烏拉圭的西班牙裔畫家拉斐爾·巴拉達斯和華金·托雷斯-加西亞，阿根廷的意大利裔畫家埃米里奧·佩托魯蒂，巴西的蒙特羅。這樣的地緣視角，卻也從另一個角度賦予了這次收藏展以多元途徑來探尋「立體主義的輻射能力」，從而完成對「立體主義及其環境」的觀看。

歐洲之旅是拉美藝術家在20世紀早期最重要的目的地。他們大多來自歐洲移民家庭，渴望能夠回歸祖輩的土地和文化，立體主義、未來主義以及德國的表現主義運動在某種意義上幫助他們找到了一種新的交流語言來打破秩序並抹掉兩個世界的地理差異。

佩托魯蒂的第一幅拼貼畫創作於1913年，此時立體主義正在逐漸脫離畢加索時代。他用地圖、報紙、書和圖片來結構作品，這些物品正好代表了他心中的歐洲世界。地圖和報紙這樣的意象，在他此後的作品中一直存在，比如《葡萄串》。蒙特羅經歷了出走和回歸。1915年他帶着自己在巴黎的立體主義經驗回到巴西定居，1920年在聖保羅舉辦的個人畫展，使他在巴西現代藝術的愛好者以及知識分子中獲得聲望，這座城市是巴西現代主義運動萌芽的地方。蒙特羅對於拉美立體主義運動的貢獻在於他的重新審視現代性——1920年，他投身於研究累西腓博物館中的瑪拉霍阿拉人藝術藏品。在巴西，現代主義藝術發展和國民性塑造同步展開，蒙特羅成為其中的重要代表。畫於1925年的《餐具》在主題選擇上充滿歐洲元素，但也展現了他從美洲角度出發進行的探索：為立體主義繪畫引入了美洲印第安視覺藝術以及瑪拉霍阿拉人藝術的裝飾性和對物體形狀的結構性處理。

《杯子報紙和酒瓶》胡安·格里斯 1913