



#1

1  
西蒙·汉泰作品

## 汉泰/维勒特莱和绘画离散的辩证（下）

Hantaï /Villeglé and the Dialectics of Painting's Dsipersal (II)

本雅明·布赫洛 Benjamin H. D. Buchloh

**摘要：**汉泰和维勒特莱是两位法国在二战结束之后两种不同，但不完全对立的绘画实践。比起单纯的代际相似性，笔者通过对两位画家当时所面临的社会、文化、艺术环境进行分析，从另一个角度来理解两位画家的绘画艺术，探寻他们艺术风格背后深层的想通之处，进一步剖析二战后的绘画艺术。

**关键词：**汉泰，维勒特莱，战后艺术

**Abstract:** Simon Hantaï and Jacques Villeglé were two kinds of painting practice in France after the World War II, which are different, but incompletely opposite. Compared with the pure similarity of the inter-generations, the author analyzed the society, culture and art environment of two different times, in order to understand their arts from another perspective, the author explored their common points and discussed painting art after World War II.

**Key words:** SimonHanta, JacquesVillegl, Postwar art

与此同时，汉泰同样明确地意识到，在让·福特里埃（Jean Fautrier）作品中和绘画相关的世俗语域（carnal register），对他而言，也只能是望尘莫及；因为陷入创伤的泥沼中的绘画被迅速超越，如日中天的为管控理性所主导的文化正取而代之，在这之中，绘画所能做的只能是放眼未来。在这一意义上，汉泰发现自己也许已陷入两难，类似于新小说作家们曾经的遭遇，这些作家们在那时同样感觉到一种紧迫性，对关于神圣、身体、伤痕和创伤的叙述应敬而远之，而这些曾经是战后文化的重要主题；在战后消费文化的体制中，兴起的则是一个全然不满和被完全管控的帝国，他们的注意力现在正被其吸引。

因此，在绘画领域，共同知识型的第四个层面也许可以被称为“自动主义（automatism）在景观文化滋养下的加速，或者说是杰克逊·波洛克（Jackson Pollock）在接受。”在20世纪40年代早期到中期的巴黎，在马蒂斯、福特里埃和杜布菲特所提供的光谱的另一端，弗朗西斯·毕卡比亚就已将素描和绘画设计归到庸俗的大众文化摄影之中。现在，在40年代后期，绘画和素描遭受到各种各样机械形态的影响，以手工技艺为基础的对各种超凡脱俗的心理体验形式的记录技巧最终也就遭到侵蚀。在超现实自动主义的后期，形式开始变得越来越机械化，素描和绘画的传统形式和功能于是被不断地消解和在空间上离散开来。经常有人声称，绘画领域出现的这种势不可挡的变革是由于借鉴了非西方的元素，主要是指在亚洲流行的书法技巧；但这些倾向的现实历史性将变得最突出，当杰克逊·波洛克向法国送去了自己最早和最强大的信号，标示出变动不居的绘画语域。<sup>[1]</sup>

因此，在当时的绘画领域中，一种独特的认识论脱颖而出。绘画越来越屈服于景观的需要和要求，而和这一过程紧密相连的，是绘画对自己缘起于仪式和精神性经验的反复重申。看起来，有必要将这种全新的精神性重新放置到一种双重的转换之中：在欧洲基督教范围之外（在二战之后，遭到了极大摧残），同样也在传统欧洲现代主义抽象范围之外（不管是生态形态的和几何形态的版本，都已经名誉扫地）。

乔治·马修不仅是第一个完全接受和表述这种认识论断裂的人，并且是最早在巴

黎读到波洛克传达过来的信息的人。<sup>[2]</sup>在他看来，加速的自动主义是未来绘画的迹象，因为作为一种实践，绘画将无法停留在传统的欣赏和手工技艺这一被精心呵护的领地之中。抛却其自身的原则和历史，进行变革将无法避免——正如所有其他形式的艺术和关于认知和欣赏的惯例——这是景观文化与日俱增的强大影响力的必然结果。马修同样也最早——同安德烈·布雷东（André Breton）一起——不仅认识到汉泰作品的重要性，而且在将其明确地视为一种新的加速的自动主义的同时，也将其视为一种宣称多种形式的西方神秘主义为其渊源的绘画：

在西方美学中，速度的莅临无需经过模仿亚洲的学徒阶段。西方表述自己，无需向东方学习任何东西。最终它将与前者相一致。汉泰的出发点迥然不同。从年数已久的超现实主义出发，他要求布雷东放弃其僵化的立场，也正是他将成为开创“滴色派”（tachism）的祖师。他发展的速度将它成为系统性（organic）同样的迅速。他将非常迅捷地理解使用直接性语言（language of immediacy）的优势，他将使其充斥着完全西式的神秘主义气息。<sup>[3]</sup>

在法国这一接受语境中，波洛克受到顶礼膜拜——正如体现在马修作品中的那样——有一点很快也就会一清二楚，至于波洛克新提出的绘画表演性（performativity）的激进原则，其任意性扩张将在多大程度上盲目受制于景观化过程。凭籍实实在在的空间和结构，波洛克的绘画运用的是身体这一记录方式（somatic inscription）来对抗身体态势（gesture）通过景观的四处蔓延，反对身体态势本身的工具化<sup>[4]</sup>，现在则——在马修和后来在伊夫·克莱因的作品中——仅仅成为其独特性的广告<sup>[5]</sup>。

不管在巴黎还是在美国，每位画家在那时好像都在寻找合适的语域，从而确定当时的决定性条件；在这些条件下，有中心的笛卡尔式主体性已全然分崩离析，人们同时还开始质疑有意识的个体性操控。事关重大的是，要想描绘以下事实，需要重新创造出的一套新的关于绘画工艺的语汇；此前，那些表面上一成不变的素描和绘画实践，现在则出现多重的和持续的碎片化。当务之急的是，应为绘画确立新的原则，只有籍此才能公开驳斥视觉享乐主义的最后残余，其引诱观察者的方法，不外乎通过其运用图表、姿态和



颜色的精湛技艺，或者采取神秘莫测的肖像画法，佯称神秘的前语言的无意识的最隐秘之处，也能够被一览无余。

这意味着首先得找到大的框架，在这之中，绘画认识到其已完全沦为循规蹈矩的重复。通过诉诸于这一框架，不管是以往有着深邃独特性的英雄主义，还是具有超越庸众之人的更能独微洞幽的种种体验形式的宣称，绘画现在可以理直气壮地一并给予公开否弃。这一框架提供了一种模式，在这一模式之中，绘画已经能够接受晚近被内化的灭亡感，摒弃关于独特性结构的定义，心安理得地成为“纯粹的”事件（阿伦·卡普洛在1958年的“杰克逊·波洛克的遗产”）或是“纯粹”的模板（这是贾斯珀·约翰斯在1954年所采用的手法）。汉泰和维勒特莱，正是通过在20世纪50年代确立的这些原则，因此能够批判性地回应马蒂斯和超现实主义的绘画遗产（长期以来，汉泰一直试图同后超现实主义的肖像画法的影响保持距离，这就已很明确地说明了这一点），如果对于

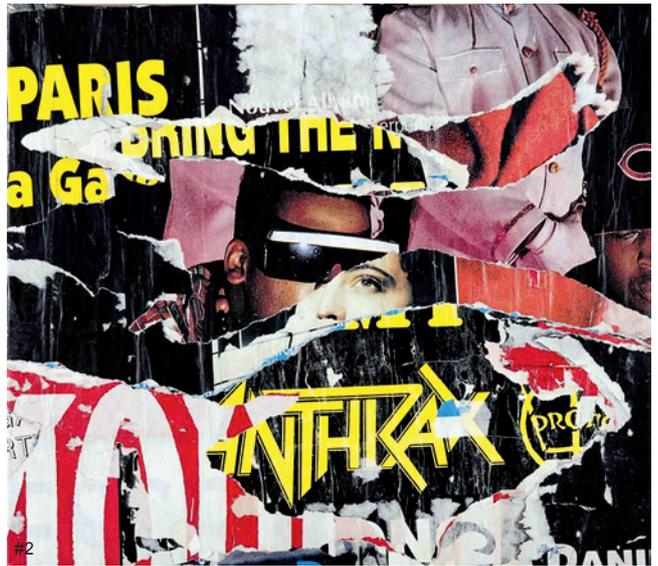
“杰克逊·波洛克的遗产”，他们还没有以自己的方式明确地回应的活。

也许这可以被理解为汉泰和维勒特莱间的另一层辩证关系：绘画遭到侵蚀，两位艺术家现在都在集中思考这一点，因为这在他们的眼皮底下正在发生，他们从相反的角度追问着相同的问题：他们认识到，作为一种特殊经验的艺术，绘画的神秘条件不断被新的景观话语所取代。从现在开始，所有的努力和表征最终都会发现，自身已经不可分割地同此类广告和产品宣传的公共性纠缠在一起。即使是绘画本身现在必须面对这种不可避免的必然性，去高尚化的重复性已成为一种普世性状况，适应已经成为不二选择；在1949年关于Ach Alma Manéto<sup>6</sup>最初的声明之中，维勒特莱和雷蒙德·汉斯（Raymond Hains）已表达过这一洞见。

在这之中，他的第一件撕裂艺术作品，在现成广告预印好的四平八稳的结构中，维勒特莱运用了生物形态素描和超现实主义绘画的自动主义维度的高超绘画技艺。与此

同时，关于绘画技艺贬值的历史决断，他对其进行了重新定位，将其转入到隐秘的破坏行为的偶然事件的结构之中。在色彩消散的随意的丰富之中，维勒特莱将语言图画化的做法，这可以在汉泰将绘画色彩重新放置在绘画表演性的精确语域之中找到其历史对应物。因此可以申辩说，汉泰的折叠（pliage）表演（以几乎是技术性的方式将画布进行着色和折叠，绘画过程在这里成为一种半机械性的运作）在工艺上的对应物，是撕裂艺术家收藏的各种形式现成的破坏行为和涂鸦。这一原则扩展了绘画网格（pictorial grid）的合理化和数量化秩序，此前这仅仅用于定位画作的表面，现在使其深入到绘画的材料上的辅助架构，甚至绘画本身流程的时间性也被分裂为可量化的单元。

然而，有悖论意义的是，在绘画中至少有一种残存的导向自然指涉物的途径，汉泰从未停止坚持或试图恢复这一点，这赋予他的框架——摇摆于树叶结构或水晶形态之间——某种惯例性。相比之下，约翰斯的绘画，致



1-2  
维勒特莱作品

力于以数字式或字母表式框架来定位画布，这具有同义反复（就像“效力于”一家机构一样）式的严密，这阐释性地演绎了全然遭受管控的秩序，以致于任何试图对形象、色调和组合进行重新自然化的希望都将落空。

很明显，作为艺术家，汉泰和维勒特莱二人相去甚远，要重构他们的历史语境必然会引发一系列富有成效的问题，显而易见的是，在战后需要以全然不同的方式来思考绘画。首先，已非常清楚的是，任何试图确定历时性影响的努力——无论是想要建立起哪一种联系——都将是严重不足的，正如艺术家们所经常告诫的那样。例如，在Ach Alma Manéthro和不管是欧洲达达主义的谱系（尤其是库尔特·施维特斯）、还是美国战后的谱系，纽约学派中新出现的大型画布以及它们关于破碎的和撕成条状的表面形态学<sup>[7]</sup>。或者是杰克逊·波洛克作品中大块交错的涂鸦状涂写，都无法建立起任何关联。

《加拉·普拉西迪亚》和维勒特莱的Ach Alma Manéthro此类极重要的作品，缘何会出现在1949年的巴黎，要回答此类问题，在方法论上有两种选择。第一个答案是形式主义者长期以来所一直坚持的：绘画的语言，像所有其他的语言一样，事实上可以相对地独立于它们生成的历史语境，但它们总在不断改变并调整自身，对照和相对于在任何既定时刻发生在绘画语言中的范式变化。对于澄清历时性的不连贯怎样发生，这一点有不可比拟的优势。试图横跨巨大的时空

界限，建构松散的类似“影响”和“相互依赖”之类关联的努力（如波洛克的问题、对达达的接受问题），在此都将轻而易举地遭遇挑战。

至于第二种选择，前面也已试图做过勾勒：去认识在战后艺术史写作中有多重意义的非同步性（例如，关于战后时期“流派”的形成，根据Ach Alma Manéthro，新现实主义的开端将被重新确定在1949年）。或者根据《加拉·普拉西迪亚》，就确认一种欧洲对二战后架上绘画危机进行回应的特定模式，该模式无法成功地用格林伯格时期的形式主义来解决，建立在意识形态批判的机械主义原理之上的社会艺术史的有限工具，也无法将这一点解释得一清二楚。但这一方法还有待阐明，这里不过是提供了一个大致的轮廓；根据这一方法，在这里的一系列复杂类比中，可以辨认出历史经验的结构及美学生产的结构，这些既不是机械决定论的，也没有被视为具有任意自律性；对每种艺术观念及其历史语境中出现的多重中介，只能是具体情况具体分析。

注释：

1.例如，这在山姆·弗朗西斯这样的美国艺术家的作品中表现得非常明显，他同样是在1949年达到巴黎的。

2.乔治·马修宣称他策划了1948年波洛克作品在巴黎的展出，他写道，“在1948年，当巴黎还没有人会想到展出这样的一种对峙，我就构思了这样的一

次展出，有一定关联的法国和美国的画家在这里共聚一堂；这次展览将包括：布莱恩·德库宁（Bryen de Kooning）、哈堂（Hartung）、高尔基（Gorky）、马修·毕卡比亚、波洛克、莱因哈特（Reinhardt）、罗斯科（Rothko）、罗素（Russel）、绍尔（Sauer）和沃尔斯（Wols）。”然而，极有可能的是，实际上波洛克没有任何作品被展出。因为马修回忆说，“不幸的是，由于在从美国的画廊中获取展品的过程中出现麻烦，这次展览的不能像计划的那样完全实现。”参见乔治·马修：《滴色派的另世界》（Georges Mathieu, Au delà du tachisme, Paris: René Julliard, 1963），第174页。

3.乔治·马修：《抒情抽象主义的胜利》（Georges Mathieu, “Triomphe de l’ abstraction lyrique”），同出自上书，第105-106页，注释78。

4.在塞·托姆布雷（Cy Twombly）的作品中，这被系统地表现为属于20世纪50年代中叶。

5.这也许也就是克莱门特·格林伯格所说的绘画成为“启示录式墙纸”（apocalyptic wallpaper）的危险，该说法十分恰当。

6.这是维勒特莱和雷蒙德·汉斯利用破碎的海报创作的一副拼贴作品，作品之所以起了这样一个名字，是因为在作品中唯有这三个单词清晰可认。——译者注。

7.如克莱福特·斯蒂尔（Clyfford Still）

本文首次发表于艾伦·卡夫编辑：《抽象主义之后的绘画》（La peinture après l’ abstraction, ed. Alain Cueff, Paris: Musée d’ Art Moderne de la Ville de Paris, 1999），第101-114页。