

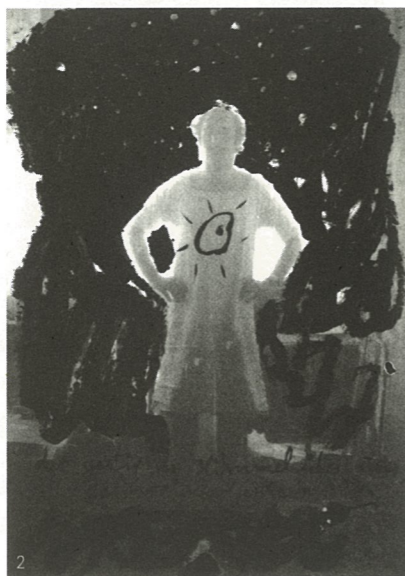


基弗的“调色板” The “Platte” of Kiefer

● 邢莉 Xing Li

德国当代著名艺术家基弗 (Anselm Kiefer, 1945—) 的绘画作品中，常常有一些重复出现的主题或图像，如熊熊燃烧的火堆、无叶的树干、带血的匕首、荒原、焦土和蛇……但出现频率最高的应该是“调色板”，它反复在基弗 20 世纪 70 和 80 年代所创作的绘画作品中贯穿。在这些绘画中，调色板或是作为主题占据着画面的核心部位，如《尼禄作画》和《绘画 = 燃烧》等，或是作为画面主要物象之一，如《信仰、希望、爱情》和《北欧神话——尘世间》等；在这些作品中，调色板大多是以常规调色板写实面目出现的，有时则是以变异形象出现的，如《长着调色板的树》和《长有翅膀的调色板》等。但无论怎样，这些调色板看上去均无丧失其原有的使用功能，这与基弗的“失败崇拜”的特征显然是不相吻合的。基弗为什么要画“调色板”？他为什么用这种方法来处理“调色板”？在他的绘画中“调色板”究竟意味着什么？

调色板原本是指画家调色用的椭圆形板或小平板，在西方，调色板最早大约出现在 1400 年。在此之前，画家用来调配颜料的是一些诸如贝壳之类的东西。对许多艺术家来说，颜料的选择以及这些颜料在调色板上的放置顺序是非常重要的，同时也是十分个性化的。因此，在 17 世纪和 18 世纪的欧洲，画家手册或指南里就有着大量的有关如何在调色板上放置颜料的忠告。正因为如此，“调色板”在传统绘画中举足轻重，并逐渐具有了某些特定的含义，如它常常被用来指适合某个艺术家的、具有个性特征的一整套颜色，如“卡拉瓦乔的调色板”，指的是这位画家具有一套属于他自己的暗色或有限的色彩系统，而“莫奈的调色板”则是说这位印象派绘画大师拥有一套明快而丰富的但又区别于其他印象派画家



1-3. 基弗的油画作品

的色彩系统。

随着 20 世纪现代主义艺术的问世并逐渐成为主流，调色板在某种程度上几乎变成了传统绘画、尤其是架上绘画的“同义词”或代名词，特别是随着各种行动画派、极简 (Minimal)、观念 (Conception) 等艺术形式的出现，它所遭受的冷落和边缘化可以说达到了无以复加的程度。然而，即使是在西方传统绘画中举足轻重时期，调色板从未如此频繁地成为某一个艺术家的表现对象，更没有人把它作为表现主题，占据着画面的核心部位。

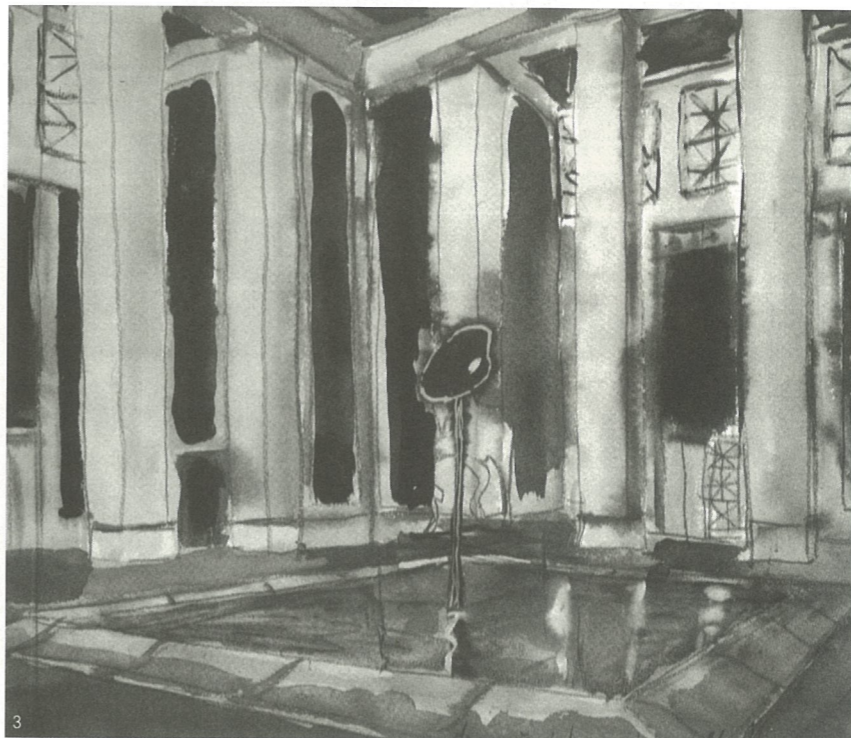
在西方，旁征博引和图像复杂的象征意义使得基弗绘画艺术的晦涩难懂几乎成了一种共识和定论。为此，芝加哥艺术协会主席伍德先生 (James N. Wood) 曾提出了这样的建议，即为了使观众能够真正理解、欣赏和“读懂”基弗的绘画作品，很有必要对其反复出现的绘画主题或图像提供创作背景、文化

知识、历史，以及必要的解释或阐释，正如当时出版社为了帮助詹姆斯·乔伊斯的读者能够较顺利地欣赏晦涩难懂的《尤利西斯》而专门编辑和出版了一本精致的注释读本。伍德先生的这一建议是不无道理的。鉴于上述调色板在西方传统绘画中的重要地位以及与整个传统艺术之间的密切关系，对于它反复出现在基弗的绘画作品中的这一现象，我们首先要考虑的不是它在每一件绘画作品中的具体含义，而是它作为一个整体图像的基本意义。

如上所说，调色板在传统绘画中的重要地位使之几乎成为其同义词或代名词，它是随着传统艺术、尤其是架上绘画的衰落而逐渐边缘化。换言之，它在某种意义上是与现代主义艺术相对立的传统绘画、甚至是整个传统绘画艺术的象征。因此，我们不能简单地将它与基弗绘画中的其他图像 (如匕首、蛇、火等) 相提并论，它的再次出现首先意味着人们对于传统艺术和现代主义艺术及其二者之间的关系有了新的认识和理解。如果是这样的话，对于在 20 世纪 70 年代“调色板”成为德国画家基弗绘画中一个反复出现的主题，我们是否可以作这样的理解或阐释：它预示着现代派艺术在风格样式和媒介材料方面的探索已经走到了一个终点、或是已陷入了困境，意味着现代主义艺术作为主流的结束。因为，从时间上来说，20 世纪 60 年代末或 70 年代初一般都被认为现代与后现代之间的一个分水岭。自第二次世界大战结束到 20 世纪 60 年代末德国的艺术都是处于衰败状态的。充斥整个 20 世纪 50 年代的是抽象表现主义各种各样的派生形式；到了 20 世纪 60 年代德国绝大多数艺术家都是屈从于美国波普、光效应、硬边绘画和极简艺术风格的强有力的影响，但是他们很难把这些国际性

的艺术发展与他们自己本土的发展趋势有机地整合起来。就是在这样一种氛围中，有一小批艺术家正在艰难地寻觅通过创造出一种独一无二的德国艺术观来打破这种局面，其中包括格奥尔格·巴塞利兹、欧根·舍南贝格、马库斯·吕佩尔茨、A·R·彭克等著名艺术家，他们代表着德国艺术发展的一个新方向。

尽管一开始基弗与这样一个艺术家团体没有直接的联系，但是他们的艺术探索在方向上是并行不悖的。基弗的影



响主要来自约瑟夫·波依斯。自 1971 年起基弗开始拜访波依斯，与其讨论和磋商艺术问题，因此基弗称波依斯为自己老师，而且是影响最大的老师。波依斯将过程 (Process)、观念 (Concept) 和表演 (Performance) 艺术观与意大利的贫乏艺术和原始主义进行了有机地整合，创造了一种独一无二的表达方式，最重要的是他在艺术与生活之间的对话这一方面所进行的探索。波依斯认为，人类的精神、历史、科学和心理等所有这些方面的事物构成了一个金字塔，其中艺术是塔尖。在其周围那个摇摇欲坠、腐败堕落的社会中艺术是一座指引航向的灯塔；他认为他可以用艺术来调整人类的发展和进程。波依斯无拘无束地运用各种不同文化中的神话、隐语和象征符

号，并根据他本人在第二次世界大战中的刻骨铭心的痛苦体验创造出他自己独特的艺术形式和风格。就艺术而言，对他来说没有什么材料或方法是令人憎恶的。基弗从波依斯那里所听到的有关是非感和整合观的思想可能是最重要的，至于他企图在艺术的领域内全面阐释人类历史的使命感和博大胸怀无疑是直接来自波依斯。从基弗后来日趋成熟的绘画创作中，我们可以清楚地看到波依斯对他的巨大影响。

因此，作为德国新绘画艺术的代表人物之一，基弗的“调色板”意味着新一代的艺术家正在超越现代主义艺术与传统艺术之间的绝对敌对状态而变得更加宽容；意味着新一代艺术家开始超越毕加索、马蒂斯、康定斯基、达利和杜尚等现代派大师们 (特别是在他们的作品同样被送进或被收入各大著名艺术博物馆之后)，根据一种新的艺术观来重新认识和审视传统艺术；此外，它还意味着继现代主义之后，西方艺术的发展将进入一个新的阶段，这是一个既不同于传统又有别于现代派、但既否定传统又不排斥现代派的阶段。这一阶段通常被称之为“后现代” (post-Modern) 阶段，这一阶段艺术的最大特征之一就是不拘一格和多元并存。

正如基弗本人所说的那样，“对于

我来说象征是非常重要的”。“调色板”以各种不同的样式或方式出现在基弗的绘画作品中，除了上述的基本象征意义之外，它还是基弗为表现艺术的巨大创造力而选择的一个象征符号。《圣像破坏之争》 (Iconoclastic Controversy) 是创作于 1980 年一件绘画作品，在巨大的画面上，基弗沿着画布——木制地板的边缘勾画出一个调色板的轮廓，几架交战状态中的坦克及其交战时发出的白色火光，均被这一调色板所形成的蜘蛛网状的物体尽收其中。在这里，处于交战之中的坦克无疑是在隐射第二次世界大战期间的德国。正是由于这幅作品，基弗再次遭到国人的强烈谴责，并被指控为新纳粹分子。

其实，这是对基弗艺术作品的一种误读。关于这件绘画作品，我们至少要从三个方面来进行解读：第一是作品的标题《圣像破坏之争》，它源自西方历史上一场极端的宗教运动。在八世纪拜占廷帝国时期，皇帝利奥三世出于政治上的需要而支持基督教会中反圣像崇拜者，并因此发起一场长达百余年的纯洁教会、禁止圣像崇拜的运动，在这一运动中大量的雕像被毁，大批的制作圣像的基督徒惨遭杀害。由于犹太人与穆斯林也支持反圣像崇拜者，从而导致这一宗教冲突走向极端，同时也是促成东西教会大分裂的主要原因之一。英国历史学家汤恩比 (Arnold Toynbee) 在研究了这段史实后指出：“破坏圣像运动并不仅限于对宗教艺术的封杀，还包括大规模焚烧书籍。其中最著名的焚烧书籍事件是由伊斯兰教首领奥马尔 (Umar) 实行的。这些行为都反映出人类在心理学上的一种相同的起源。……然而在当今我们的时代里，希特勒也选择了焚烧书籍这一相同的方式。”

希特勒迫害德国现代派艺术家也是众所周知的事实。由此引出我们要解读的第二个方面：画面上的德国坦克并非“是在故意炫耀日尔曼血统”，而是将纳粹发动的第二次世界大战与圣像破坏运动相提并论，指出二者都是人类的灾难而且性质非常相象，即如西方学者拉菲尔·洛佩斯所分析的那样：“当我们面对基弗的《圣像破坏之争》时就会懂得，这是他对于希特勒时期查禁德国现代表现主义并指责其为‘颓废艺术’的一种历史性回答”。此外，基弗可能是在提醒德国人乃至所有的人，人类自身所犯下的



罪恶绝不会因为无视、回避和淡忘而消失，我们必须学会与之共处并为之抗争。

第三个方面就是“调色板”本身所具有的象征意义——绘画艺术巨大的创造力与表现力，即无论是中世纪的“圣像破坏运动”还是第二次世界大战，绘画艺术都能够通过自己的独特方式将它们同时展示出来。具有这一象征意义的调色板还出现在《尼禄作画》、《绘画=燃烧》、《天堂—人间》、《焦土绘画》和《复活》等作品中。

《天堂—人间》(Heaven—Earth)和《焦土绘画》(Painting of the scorched Earth)均创作于1974年，而这两件风景画作品中的调色板，含有多种象征意义。在这两件作品中，调色板基本上都是位于土地的上方，实际上，处于这个位置的调色板能够观看、勾勒、解释和改变其描绘的主题。它(调色板)是关于人类思想=意志和内心世界的一种自然流露；即使是在与一片风景并置的情况下，调色板依然显示出具有包揽和栖居这两个独立领域的的能力。正如基弗本人所解释的那样：“调色板代表着绘画艺术；在绘画中所能看到的每一事物，例如作为自然美的风景，都被调色板宣布无效。你可以这样理解：调色板希望彻底破坏自然美。但是，事情变得十分复杂棘手，原因是自然美实际上是根本无法被彻底破坏的。”因此，除了创造力

之外，在这里调色板还象征着绘画艺术不应该把自己束缚和定位在描绘自然景色和叙述历史事件的传统框架里，而是人类精神和思想的自然流露和揭示。

基弗在同一年创作的《复活》中表现了调色板的神圣性(象征着绘画艺术的调色板就像死而复生的耶稣，是永恒、不朽和神圣的)。作品的标题在某种意义上也许是关系到绘画在经历了20世纪60年代和70年代死亡之后的复兴与再生。但是，把调色板置于一幅灵柩的上方也是模仿了基督复活的象征图像。在这一点上，神圣的调色板脱离地面的优势地位绝不亚于艺术在历史中所发挥的作用。这一令人愉悦的时刻进一步确立了具有神话与传奇性质的调色板在基弗艺术创作中的地位，因为尽管调色板这一形象同样来源于人类世界，即人类的造物，但是它所拥有的是一种类似上帝力量——创造力。

在创作于1977年的《绳索上的调色板》(Palette on a Rope)一画中，调色板在12柱火焰的威胁下正面临着灭顶之灾。这一意象源于弗里德利希·尼采《查拉图斯特拉如是说》一书，在此书的序言“查拉图斯特拉的开场白”中，尼采借查拉图斯特拉的口将人说成是“延续于动物与超人之间的一根绳索——一根横挂在万丈深渊上方的绳索。”如果说，绳索是人类的象征的话，那么调色板这一人类的造物则是艺术的象征，而艺术又是人类精神和思想一种载体。所以，在12柱火焰的威胁下的绳索及其调色板正面临着灭顶之灾实际上是在暗示人类及其精神正处于危机状态。在创作于1979年的《哀痛》(Herzeleid)中，一个农家妇女正对着一个状似骷髅的调色板深思冥想。观众对这一表现形式一定不感到陌生，因为它常常是某一特定西方基督教题材的表现形式，即忏悔的抹大拉。所不同的是，与抹大拉在一起的总是一具死人的骷髅，而在基弗的这件绘画作品中，这位女性所拿的却是一个调色板。这里的调色板象征着绘画艺术，而绘画艺术是关于人类精神与思想的自然流露。因此，无论是《绳索上的调色板》一画中的那个悬挂在空中并遭受火焰之威胁的调色板，还是《哀痛》一画里那个类似骷髅的调色板，都是人类精神和思想危机的象征。

在1977—1978年创作的《带调色板的树》(Tree with Palette)一画中，基

弗将一个铅质调色板附着在一棵涂满色彩的大树上。鉴于在此之前的调色板都被置于风景的上方，这幅绘画表现了一种强烈的戏剧感。画中的调色板具有一种栩栩如生的实物感，它给人的感觉似乎既是粘在又是挂在一棵随处可见的树干上。关于这种将调色板与树联系在一起的灵感直接来自神秘的伊格德拉西尔(Yggdrasil)。伊格德拉西尔是北欧神话故事中的一棵十分神奇的宇宙树，是新世界的擎天柱。它的根须深深地置于地狱和巨人王国所在之处——大地，附近有两眼不可思议的泉水：其中一个知识和智慧之泉，神灵们在此聚会并发布公正的判断。命运三女神从第二眼泉中取水浇灌伊格德拉西尔之树，以恢复它的青春和生命活力。各种各样的动物栖息在树枝上，其中包括一只鹰，这只鹰每天都在与企图毁灭伊格德拉西尔之树的毒蛇尼德豪格(Nidhogg)作战，这一战斗象征着光明与黑暗之间的对立。在世界性大灾变期间，伊格德拉西尔之树摇摇欲坠，经历着巨大的痛苦，然而却没有倒下。鉴于这一早期神话和调色板上触角状附加物的性质，它可以被理解为具有毒蛇尼德豪格的部分特征。依附在伊格德拉西尔之树上并消耗着其力量的调色板体现了基弗的原型艺术观，即艺术企图毁灭自然美。其实，在这件作品中，调色板所具有的象征意义是多层次的，而且也不完全是人们通常所理解的正面意义，实际上这是基弗许多绘画主题的特征。这大概正是基弗晦涩难懂的主要原因之一。

1-2、基弗的油画作品



四月十四 丙烯 张真

Zhangzhen's art work
april fourteen acrylic