

抽象表现主义绘画的主题

——读《阅读抽象派大师杰克逊·波洛克》

◎马铭涵

罗莎琳·克劳斯的《阅读抽象派大师杰克逊·波洛克》一书，从艺术史学家和艺术批评家的不同研究方法是否会得出不同结论的这一问题开始论述。尽管艺术批评界和艺术史学界的界限并不十分清晰，但针对具体问题，比如对杰克逊·波洛克作品意义的解读，有些理解方式的确会将人们引向歧途。为此，克劳斯树立了她重点批判的靶子——卡米恩对波洛克黑白画的论述。克劳斯指出其中的漏洞，并明确表示这种解读“不仅歪曲了波洛克的工作方法，也误解了作品的意义”。克劳斯由此以对卡米恩观点的细节考察和批判为线索，考察了“创作动力说”的批评和艺术史方法，并探讨了波洛克作品的主题问题。

波洛克在 1951 年到 1952 年间创作了一系列的黑白绘画，这些绘画看起来与其之前和之后的作品似乎存在着断裂，这些画不仅仅是黑白的，同时还是高度形象化的。这一系列作品的确会使人产生疑问，为何在这短暂时期波洛克的作品会产生如此巨大的变化？这些画面的意义又是什么？在卡米恩的理论中，这些黑白作品是为教堂的玻璃窗做装饰，由于是为了宗教目的而设计，所以回归了具象，具有比喻义。然而无论是从时间上，还是从波洛克留下的文本资料叙述中，都能够找到推翻卡米恩这一假设的证据。根据波洛克信中所述，他构思这些黑白画作已经有一段时间了，我将其理解为这是波洛克对长期以来人们对他的抽象作品主题误读的某种反抗。由于满幅绘画过于抽象，人们总是误认为其画面没有主题，而仅仅追求视觉上的绝对抽象。但波洛克似乎对这种解读有所不满。由此我们可以看到，这些抽象绘画隐藏在抽象之下的某种具象主题是波洛克非常关注的重点，也就是说，也许黑白画时期的作品可以作为我们解读波洛克作品主题的一把钥匙。在此，克劳斯用极长的篇幅事无巨细、毫不留情，并且极有耐

心地指出卡米恩教堂假设的种种不合理之处，推翻了从这一角度对波洛克黑白画时期创作目的的解释。那么，克劳斯对黑白画以及波洛克长期以来的创作主题是怎么理解的呢？

克劳斯紧接着论述了她对抽象主义与作品主题之间的关系的思考。“没有混乱，该死的”这一部分是我认为本文中最为精华的章节，她指出“抽象主义和主题在本质上是矛盾的”这一观点是错误的，实际上“抽象主义画家最大的恐惧就是仅仅创造出连主题都无法表达的抽象主义……最终沦为装饰”，这一点可以由与波洛克同时期的抽象艺术家纽曼的话佐证——“主题才是绘画最重要的部分，我们这一代人开始直面‘画什么’这一问题。”且波洛克本人也曾经表达过这种被误解“没有主题”的苦恼。这种误解来自人们“非此即彼”的思维，因为人们认为艺术作品“所画即所有”，这种所指才是画面的主题，而如

果一幅画是抽象的，且无法和任何具象之间挂钩，那么这幅画就什么都没描述，也就是没有主题。克劳斯在接下来谈到实际上与形式相同，抽象绘画的主题也可以是抽象的，比如虚无，“虚无是指用某种方法被剥夺了一切物质化或是限定性质的存在”。在画面中，这个“无”的概念可以借由对立构造来体现，在对立中，对立的双方并不是作为独立的实体存在的，而是一种对立关系，即 a 意味着非 b。波洛克的作品中就存在着这样的对立结构，比如说色彩和线、区域和轮廓等，这些二元对立的 a 和 b 同样也是非 b 和非 a，也就是说，在一定程度上他们是同等且可以相互转化的，色彩也是线条，区域也可以转化为轮廓。关于这一点我理解为像蒙德里安的作品那样，线条同样也可看作一个细长的色块。这种可以相互转化的动态对立在克劳斯《看的冲动 / 令人看到的脉冲》这篇文章中也有提到，在那里的例证是杜尚的《循



环器》系列作品，“不断溶解图像的脉冲，完全摧毁了我们认为的‘形态’。”在波洛克的作品中，除了探讨抽象的二元对立现象，还存在着心理学上的主题，像是梦境，或者波洛克将其称为“被空间拘捕的记忆”，这也就是波洛克作品中一些非具象形象的来源，我理解这些碎片化的没有图像的梦境就像是一种潜意识。由此可见，黑白画时期的创作仍然遵循了波洛克一贯以来的主题，而非突然转变了创作思路。可以说，这个时期的作品为了对抗大众的误读，反而更加强调了波洛克的创作主题，抽象绘画的主题不是空缺或者必须呈现一个相对具体的形象，而是具有在这两极中间更加复杂而细腻的过渡区域。

在沃山辽《抽象表现主义与绘画，或者绘画之上》中也探讨了“更加复杂而细腻的过渡区域”。根据他的观点，“二战”后美国的抽象表现主义艺术家展现出的是对“被称为‘无意识’原始‘神话’的，对作为人类存在、社会基础的原始和起源领域的关注”，以及对超现实主义中展现梦和潜意识的方法的关心。关于这种展现方式，他提到了自动笔记。超现实主义中的自动笔记是在半睡眠状态下的又述和超高速写作的实验，实验者要处于半梦半醒、意识模糊的状态，被要求在规定的时间内用文字填满草稿纸，完全不需要思考内容，凭借下意识去写作。结果是我们看到了实验者写出的不受审美或道德意识约束的、令人惊讶的文本。由此产生的句子和诗歌，反映了无意识和有意识的世界，表现出被隐藏在我们身处现实背后和内部的更高度的现实，即为“超现实”，我们可以借这样的“超现实”来审查自己的现实。而波洛克的泼洒画的作画方式，同样依赖一定程度上的即兴和颜料的自动运行，艺术家在创作中处于有意识和无意识之间的状态，由此似乎能看到一点自动笔记的影子。自动笔记和潜意识的主题更加接近所谓的表现具体形象，因此更容易被理解和接受。从这个角度上说，波洛克的绘画并不是完全在追求“非再现性”，而是具有“非再现性的倾向”。也就是说，抽象表现主义画家们在创作时并不是为了抽象而抽象，而是因为他们所表现的主题

本就是具有抽象的性质，为了表达这个带有抽象性质的主题（潜意识中的某些内容无法与现实中的具象形态对应），才呈现出抽象的画面。顺着这一主题，抽象表现主义画家们走上对自己本性和自我的探寻之路。如果说这之前的艺术家展现的是对外部世界的热情，那么波洛克们则是转向了自己的内心深处。

纽曼针对画家与作品的关系有这样一个比喻：画家是主语，画板是目的语，绘画过程是动词，而画好的画是整个句子。也就是说，最终呈现出来的作品是包括画家、作画过程在内的全部，画家被卷进了作品当中。在一般的认知当中，作品是由画家创作并控制的，在这里，这个关系完全颠倒了，作品成了一切的主体，作品证明了画家的存在，甚至观者通过在作品前伫立而感知到自己的存在。作品成了一个场域，处于其中的人成了误入引力场的原子，被其影响，受其控制，这种关系在面对波洛克的巨幅绘画作品时可以切身感受到，这种场域作用同时也适用于一些沉浸式影像作品。而波洛克创作的独特性在于，他的巨幅泼洒画在创作时就已经将自己卷了进去。这一概念下的作品，在某种程度上活了过来，它不仅仅是被操纵的，它还是独立于作者的、可以进行对话的对象。从这一角度上看，波洛克的绘画主题更是与再现性或是非再现性毫无关系，几乎像是一种创生或是禅修，“波洛克和纽曼创作出来的，并不是关于某种东西的绘画，而是这画作就是某种存在本身”，也就是原文题目中所说的“绘画之上的某物”。

哲学家伽达默尔这样说道：“对一个文本或一部艺术作品里的真正意义的汲汲是永无止境的，它实际上是一种无限的过程，这不仅是指新的错误源源不断被消除，以至真正的意义从一切混杂的东西中被过滤出来，而且也指新的理解源泉不断产生，使得意想不到的意义关系展现出来。”找到新的切入点去理解波洛克的作品，也并不意味着之前的理论就被完全否认了。尽管我认为波洛克的作品中从来都没有完全抛弃与现实世界的关联性，但格林伯格和弗里德等形式主义批评家的理论仍具有相当重要的意义。对波洛克作品主题的阐释，

二元对立、潜意识、场域等，都是不断突破现代主义理论范式、揭示新的意义、为今后的创作带来启发的过程。视觉传达