

形式·技术·感知

——南斯拉夫社会主义现代主义文艺探索的三重维度

吴洋洋 张成华

1948年南斯拉夫文艺界开始从社会主义现实主义转向对社会主义现代主义艺术的探索。20世纪50年代到70年代初,社会主义现代主义引领了南斯拉夫文艺界的审美风尚。社会主义现代主义的审美形态是由多个文艺创作流派在多向度的艺术探索中实现的。本文通过梳理和阐释这一时期“实验室51”“新趋势”运动“OHO小组”突出的文艺观念和创作实践,展现南斯拉夫社会主义现代主义文艺探索的形式、技术、感知的三重维度。

一、形式探索作为文艺进步的表征

南斯拉夫现代主义的第一个重要流派是1951年成立的“实验室51”(Exat 51)。尽管该流派的活动时间并不长,如果以1951年12月7日该团体成员在克罗地亚应用艺术协会(Croatian Association of Applied Arts)年度会议上宣读团体宣言为起始,到1956年解散也不过4年多的时间。该团体也只在1953年的萨格勒布和贝尔格莱德举办过“克里斯特尔-皮切利-拉西卡-斯雷克艺术展”(Kristl-Picelj-Rašica-Srnec exhibition),但该流派一直都被视为南斯拉夫社会主义现代主义的先导。“实验室51”的艺术理念和艺术创作明显受到20世纪初南斯拉夫的达达主义、巅峰主义、立体主义等艺术传统的影响。西方艺术界对于抽象艺术的探索也给予了“实验室51”成员以启发,产生直接影响的事件是1952年在巴黎举行的新现实主义沙龙(Salon des Réalités Nouvelles)艺术展。

“实验室51”关于艺术的核心观念是“进步”(progress),“进步”主要体现在对抽象艺术形式的探索上。因为这一艺术团体认为抽象艺术相较于具象艺术更为先进,理由是抽象艺术与人的精神世界和人性的联系更为直接。那么,如何实现抽象艺术的形式创新呢?“实验室51”确定了两个能够实现艺术创新的观念——“融合”与“实验”。所谓融合,是指“所有美的艺术(fine arts)的融合”⁽¹⁾,更进一步,“融合”主要体现在打破美的艺术与实用工艺的界限上,比如他们吸收并实践了包豪斯建筑关于“形式”的理念和创作

方式,在物质产品上实现实用功能与审美功能的融合。审美之于物质世界的意义不仅仅是美化作用,还能够促成人们用审美的眼光审视现实从而促发改变现实的意愿。所谓“实验”是运用各种手段对艺术形式不断探索,大胆突破,实验是艺术“进步”的保证。他们在宣言中指出:“如果没有实验,美的艺术方法的任何进步都是不可想象的。”⁽²⁾一个具有代表性的例子是亚历山达·斯雷克对几何抽象艺术的探索。1953年,斯雷克展出了用彩色发光的电线、木头创作的名为《空间调节器》(Space Modulator)的艺术作品。这件艺术利用光和运动将二维的线条及线条的组合变成三维的存在。这种创作方式成为斯雷克进行艺术创作的一大特色,在之后的“新趋势”运动中继续沿用。“实验室51”积极实验的另一个代表性的例子是弗拉迪斯拉夫·克里斯特尔的动画电影《堂·吉珂德》(Don Kihot)。这部作品被视为“伟大的抽象实验作品超越了当时所有的既定规范”。⁽³⁾弗拉迪斯拉夫·克里斯特尔是极有天赋的艺术家,对各种各样的艺术形式都有创作兴趣和才能。这部电影可视为其绘画艺术的延续,电影中的形象和物品全部是二维的几何图形,消除了所有具有标识度的细节。堂·吉珂德被简化为一条线,作为人的特征已难以辨认;而嗡嗡的蚊虫正如盲目的人群,没有目标和价值感,需要被堂·吉珂德审判。整个动画电影除了几何化的形式外,还充满了象征意味,然而从弗拉迪斯拉夫·克里斯特尔的艺术追求来看,艺术形式的创新远比电影的象征意义重要。

推崇艺术的创新,基于该小组提出艺术对现实具有促进作用。作为“二战”后南斯拉夫第一个有组织的先锋艺术团体,“实验室51”的艺术理念和艺术创作契合了当时南斯拉夫政府和文艺界寻求艺术独立和创新的诉求。彼得·比格尔在著名的《先锋派理论》一书中指出:“当体制与内容一致时,社会无效性的立场成为资产阶级社会的艺术的本质,因此激起了艺术的自我批判。历史上的先锋派运动值得赞扬之处就在于它提供了这种自我批判。”⁽⁴⁾尽管面对的历史语境并不相同,可在文学与现实的关系有效连接这一点上,“实验室51”秉承了先锋派的观念,将艺术的先锋性与现实变

革联系在一起。一方面,从艺术起源和发展的角度,“实验室 51”指出社会现实是促进人类所有活动——包括艺术活动——进步的条件;另一方面,从艺术的效果上,“实验室 51”强调艺术对现实发展的促进作用。⁽⁵⁾同时他们反对艺术成为依附政治、服务政治的工具。在他们看来,社会主义国家的艺术,“新鲜的水果总比水果罐头更健康”⁽⁶⁾,建立在艺术自主性基础上的抽象艺术相较于现实主义艺术更为现代和创新。这一艺术团体致力于探索和实践新的艺术形式和创作技巧,推进着抽象艺术的发展和进步。

尽管在实际效果上“实验室 51”的艺术理念和构想是否推进了南斯拉夫社会主义的发展还有待商榷。不过“实验室 51”关于艺术融入现实并促进现实发展的艺术主张却是获得承认的。马特克·梅斯特罗维奇(Matko Meštrović)的话从反面验证了这一点:“在这个物质和技术都不发达的国家刚刚开始大规模工业化的时候,‘实验室 51’成员的开拓计划反映了有计划的文化崛起的必要性。但是,由于当时的特定条件很难提供实现这种崛起的手段,这被证明是不可接受的。”⁽⁷⁾可是对当时的南斯拉夫文艺界来说,无论这种设想是否能够获得实现,其本身都具有十分重要的现实意义。

二、文艺创新的技术融入

1961年开始的“新趋势”运动可以视作“实验室 51”在文艺创作观念和创作实践上的延续。其成员如克里斯特尔、皮切利也是“新趋势”艺术展的重要参加者。1960年,克罗地亚艺术批评家马特科·迈斯特洛维奇在参加威尼斯双年展时与巴西画家阿尔文·马威格尼尔(Alvin Mavignier)相遇。二人都对展览中的姿势艺术(gestural art)表现出强烈的不满,认为此类艺术完全失去了对现实的关注和介入。基于相同的艺术观念,迈斯特洛维奇与马威格尼尔于1961年在萨格勒布城市美术馆筹划并举办了第一次“新趋势”(nova tendencije)艺术展。在此后的1963年、1965年、1969年和1973年,“新趋势”艺术展又举办了四次。这次艺术运动也就以这五次艺术展的命名被称为“新趋势”运动。20世纪60年代南斯拉夫经济的高速发展以及世界技术的革新为“新趋势”运动提供了契机,该流派思考艺术尤其是技术发展与社会发展之间的关系。“新趋势”运动继续践行“实验室 51”的艺术理念,而且由于社会条件的变化,“新趋势”运动的参与者有了更强的信念和更具可行性的方案。

与“实验室 51”相同,“新趋势”运动的倡导者也从马克思主义那里寻求理论支撑。马克思的生产力观

点构成了“新趋势”运动艺术理念的核心。“新趋势”艺术家将技术视作生产力的组成部分,因此格外看重技术的重要性。正如迈斯特洛维奇所指出的:“对科学知识的积极态度是现代建筑学家、新雕塑家和包豪斯主义者的先驱的传统。这一传统尽管有待完善,却依旧活跃。同样活跃和兴盛的是对技术和工业化潜在变革力量的信心。而深入人心的马克思信条使我们对社会变革和问题的认识具有建设性。”⁽⁸⁾在“新趋势”艺术家看来,技术的进步必然会促进整个社会的进步。他们的立足点是将新技术的发展成果运用于艺术,运用机械而不是单纯依靠手工进行艺术创作正是艺术进步的体现。

艺术如何应用当时新兴的计算机技术是“新趋势”运动探索的重要方向之一。第四届“新趋势”艺术展的一个主题是“计算机与视觉研究”(Computers and Visual Research),哈蒙和诺尔顿创作的《裸女》就参加了这次展览。这一主题也延续到第五次“新趋势”艺术展。“新趋势”运动期刊国际版的主题更能说明这个问题:第一期的主题是“信息理论与新的美学”(Bit International, 1: The Theory of Informations and the New Aesthetics, 1968),第二期的主题是“计算机与试卷研究”(Bit International, 2: Computers and Visual Research, 1968),第三期的主题是“计算机与视觉研究的国际研讨”(Bit International, 3: International Colloquy Computers and Visual Research, 1968),第七期的主题是“与机器对话”(Bit International, 7: Dialogue with the Machine, 1971),第八、九期合刊的主题是“今日电视”(Bit International, 8-9: Television Today, 1972)。

“新趋势”运动主动积极地将科学技术运用于艺术中是为了反抗艺术的异化。艺术的异化来自艺术的神秘化、艺术市场对艺术的商品化、艺术体制对艺术的束缚,甚至包括“新趋势”运动自身在发展过程中的僵化。第三届艺术展让“新趋势”运动的支持者发现老的艺术家已经开始平庸失去了创造力,而艺术新秀也无法为“新趋势”运动提供艺术变革。同时,“新趋势”运动带来的声誉及其参与者获得的各种奖项又强化了“新趋势”艺术的商品化和博物馆化(musealization)。⁽⁹⁾“新趋势”运动自身成为一种异化的力量,这显然违背了“新趋势”运动的初衷。这也是第四届“新趋势”艺术展将主题确定为“计算机与视觉研究”的原因。新技术的引入对“新趋势”运动的意义重大。它不仅让艺术家突破了逐渐固化的艺术话语对艺术的限制,让艺术创作爆发出新的创造性能量,还刺激和推动人们继续思考人与机器的关系。将技术引入艺术反过来也促进了人们

对技术的反思和认知,进一步促进了技术的发展。艺术的革新要求美学的回应,新的美学思考也不断涌现。参加“新趋势”艺术展的日本美学家川野洋(Hiroshi Kawano)就明确指出,计算机艺术迫使我们必须认识到原有美学研究试图从审美经验中寻求一般法则的做法需要改变,“实验美学(基于计算机艺术创作的新的美学)要成为一门真正意义上的精确科学,就必须具有与逻辑科学相同的方法论特征”⁽¹⁰⁾。“新趋势”运动期刊国际版实际上就扮演着基于新技术的运用革新艺术话语体系的角色。这也是“新趋势”运动相较于南斯拉夫其他现代主义流派更具理论性的原因。

如前所述,技术在“新趋势”运动中得以伸张源于对艺术自主性的坚持。另外,对技术的推崇还包括南斯拉夫的社会主义现代主义者对现实的关切。正如耶莎·德内格里所说,“新趋势”运动的倡导者“还具有这样一种希望(和幻觉),认为基于艺术和艺术家的调节和指导作用,能够实现社会、政治以及最终当代世界整体图景改变的可能性”。⁽¹¹⁾对“新趋势”运动的倡导者来说,现实是客观存在的,人们要理解艺术或者通过艺术理解现实都需要尊重客观性,对艺术的理解就要尽可能地削减个人主义、浪漫主义、主观主义的影响。而技术与艺术相比,更能作为推动现实发展的力量。艺术作品应该帮助技术更好地被人们理解和接受从而获得进一步发展。那么,如何实现艺术的这种作用呢?迈斯特洛维奇指出:“艺术家关于纯粹视觉的强调将会加强观看者的观察能力,容许他发展一种可以让他更清晰地感知现实并更清晰地意识到其含义的精神状态。并且最重要的是,它提供了行动的机会。”⁽¹²⁾也就是说,当基于新技术创作出来的艺术作品让我们更好地感知技术时,我们也就能够更容易接受技术并利用其推动社会的发展。“新趋势”运动的参与者和倡导者是怀有改变世界、促进社会发展的希望的,这种希望来源于当时南斯拉夫经济的繁荣及其独特的国际地位。“新趋势”运动强调艺术的自主性以及新技术在艺术中的运用,从而建构南斯拉夫独立自主又先进的国家形象。

三、回归感知的文艺探索

OHO小组是1966—1971年活跃于斯洛文尼亚的艺术团体。与“实验室51”和“新趋势”运动相比,OHO小组带有明显不同的特点。OHO小组不看重技术,与艺术的进步性也刻意保持距离,不具有政治参与性,该小组主要在形式上进行探索和创新,主张重新回到艺术的感性特征上。OHO小组往往被看作20世纪80年代后现代主义的新斯洛文尼亚艺术的前驱。苏瓦克维奇等学者普遍将OHO小组与“实验室51”的艺术

实践都看作新先锋艺术——如果“实验室51”是战后新先锋艺术的开端,OHO小组则是新先锋艺术转型。

“OHO”是斯洛文尼亚语的眼睛(oko)和耳朵(uho)两个单词的缩写。艾尔雅维茨评价该小组为“艺术实践的非意识形态表述提供了第一个想象性出口”⁽¹³⁾。OHO小组强调对事物进行非有用性、功能性的呈现。相较于“实验室51”和“新趋势”运动着力对绘画、建筑等视觉艺术的探索,OHO小组主要致力于诗歌方面的创新与研究。该团体的代表艺术家有伊兹托克·普拉门(Iztok Geister)、马尔科·博加史尼克(Marko Pogačnik)、米兰可·马塔诺维奇(Milenko Matanović)、萨拉蒙(Šalamun)兄弟等;艺术理论家主要有塔拉斯·克马武内尔(Taras Kermauner)、布拉科·罗塔尔(Braco Rotar)、斯拉沃热·齐泽克(Slavoj Žižek)等。

基于对事物感性形象呈现的诉求,OHO小组成员会聚于塔拉斯·克马武内尔“事物主义”(Reism)旗下。克马武内尔的“事物主义”主要包括两个方面:第一,对客体本身的回归。第二,回归事物本身的方式是通过艺术媒介的关注。前者看重事物的客观性,后者强调事物的呈现方式——“事物是无声的。但一个事物又总是要提供一些什么!我们要把一个听不见的声音从物体中引诱出来。语言通过词语发出声音。在这里,语言与音乐相遇,最终成为事物可以听见的声音”。⁽¹⁴⁾人们通过事物呈现给我们的图像、声音把握事物,艺术的事物主义所关注的不是客观事物本身,而是事物呈现给我们的形象。OHO小组希望通过呈现事物的形象可以让人们认识、把握和改变事物。OHO小组的“事物主义”及其促成的“新艺术实践”(New Art Practice)开启了南斯拉夫的后现代主义。

OHO小组及其促成的新艺术实践深化和发展了社会主义现代主义关于艺术自主性的观念。相较于社会主义现代主义对“强制的自由”的形式强调,OHO小组成员反对和批判一切异化、物化形式。这种反对和批判从两个层面展开。一方面,他们反对和批判价值体系对事物的遮蔽。事物总是在一个价值系统中被思考和讨论。这种思考和讨论在考虑到事物的价值和功能的同时,也遮蔽了事物如其所是特性。OHO小组的创作意图在某些层面上与俄国形式主义的主张类似:通过艺术创作让我们重新体验未被符号系统遮蔽和征用的物本身;借助对物本身的体验,艺术作品也让人超越功利主义的价值体系,重新体会人之为人的情感和精神。正如伊戈尔·扎贝尔(Igor Zabel)所指出的:“事物主义的素描就具有双重功能:它不仅指出了‘被描绘的’事物的表面,而且也指出了它自身的独立

存在。人们使用事物主义的矛盾修辞,可能会说这有点像灯泡,照亮的不仅是他物,也照亮了自己。”⁽¹⁵⁾文学和艺术在恢复事物本身及人对事物的体验中,指向一种人道主义。文学回归感性,澄明了我们对事物及世界的经验,在这些经验中,人回归到人自身。另一方面, OHO 小组反对政治对文学艺术的征用,强调文学艺术彻底的去政治化。社会主义现代主义的其他流派也强调文艺的去政治化——将文学艺术还给文学家,这构成了 OHO 小组关于艺术的基本信念。他们希望借助语言、日常物品的去自动化、去套版效应,实现艺术的非政治化。

OHO 小组的产生受益于当时南斯拉夫宽松的政治环境,不过当时的南斯拉夫文艺界意识形态无疑处于文学生活的核心位置,社会主义现代主义正是当时文艺政策允许和激励的产物,因此 OHO 小组关于艺术自治的主张,并没有产生很大的实际影响。

南斯拉夫社会主义现代主义文艺探索的直接促动因素是政治,社会主义现代主义是一条不同于社会主义现实主义的文艺创作路线。不过,当现代主义在南斯拉夫文艺界取得话语权且形成审美风尚之后,其文艺创作和实践也就获得了相对的自主性。形式、技术、感知构成了南斯拉夫社会主义现代主义文艺探索展开的基本维度。这种探索具有两方面的重要意义。一方面,南斯拉夫进行的现代主义文艺探索拓展了社会主义的文艺类型。另一方面,后南斯拉夫诸国学者通过回顾与重塑本国社会主义时期现代主义文艺探索的独特性,能够重塑自身在全球化文化体系中的角色和地位。

[基金项目:本文系国家社科基金青年项目“南斯拉夫马克思主义文艺理论批评研究(1945—1989)”(立项批准号:19CZW004)的阶段性成果。]

注释: -----

- (1) (2) (5) (6) Exat, “Exat 51 Manifesto”, in Dóra Hegyi, Zsuzsa László, Emese Süvecz, Ágnes Szanyi, eds., *Art Always Has Its Consequences: Artists' Texts from Croatia, Hungary, Poland, Serbia 1947 - 2009*, Berlin: Sternberg Press, 2011, p.19, p.19, p.19, p.19.
- (3) 薛燕平《非主流动画电影》(第3版),中国传媒大学出版社,2018年版,第181页。
- (4) [德]彼得·比格尔《先锋派理论》,高建平译,商务印书馆,2002年版,第93—94页。
- (7) Matko Meštrović, “Osobitost i univerzalnost. Jedan pogled na jugoslavensko slikarstvo poslednjeg decenija”, *Od*

- pojedinānog općem, Zagreb: Mladost, 1967, str. 79.
- (8) Matko Meštrović, “Ideologija Novih Tendencija”, *od nova tendencije 2*, Zagreb: galerija suvremene umjetnosti, 1963. (引自展览手册,故没有页码)
- (9) (12) Ljilana Kolesnik, “Zagreb as the Location of the ‘New Tendencies’ International Art Movement (1961–73)”, Jérôme Bazin, Pascal Dubourg Glatigny and Piotr Piotrowski (eds.), *Art beyond Borders: Artistic Exchange in Communist Europe (1945–1989)*, Budapest: Central European University Press, 2016, p.316, p.316.
- (10) Hiroshi kawano, “The Aesthetics for Computer art”, *Bit International*, 1968 (2), p.28.
- (11) Ješa Denegri, “Inside or Outside ‘Socialist Modernism’? Radical Views on the Yugoslav Art Scene, 1950–1970”, Dubravka Djurić and Miško Šuvaković (eds.), *Impossible Histories: Historical Avant-gardes, Neo-avant-gardes, and Post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918–1991*, MA: MIT Press, 2003, p.204.
- (13) [斯洛文尼亚]阿列西·艾尔雅维茨《艺术的东方》,阿列西·艾尔雅维茨著,胡漫编《批判美学与当代艺术》,颜箬译,东方出版中心,2019年版,第237页。
- (14) I. G. Plamen and Marko Pogačnik, “OHO”, in Dubravka Djurić and Miško Šuvaković, eds., *Impossible Histories: Historical Avant-gardes, Neo-avant-gardes, and Post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918–1991*, MA: MIT Press, 2003, p.556.
- (15) Igor Zabel, “OHO—From Reism to Conceptual Art”, *OHO. A retrospective*, as cited in *Impossible Histories: Historical Avant-gardes, Neo-avant-gardes, and Post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918–1991*, MA: MIT Press, 2003, p.54.

(作者单位:东北师范大学文学院;华南师范大学文学院)
(责任编辑:李明彦)