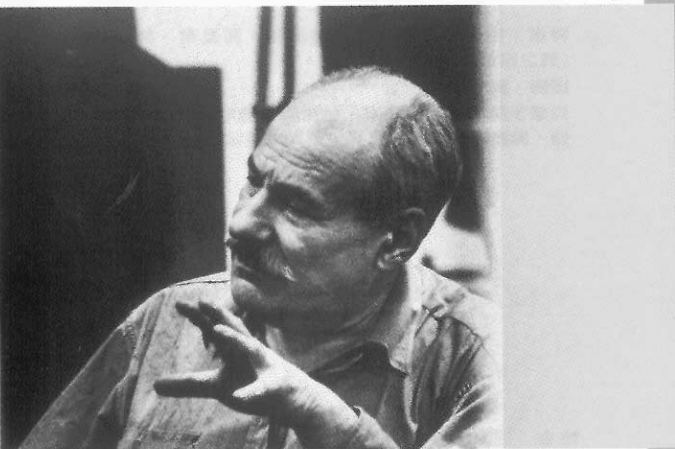


藝術春秋 (13)

## 巴爾內特·紐曼

Barnett Newman (1905-1970)

王哲雄 Che-hisung WANG  
國立台灣師範大學美術系、研究所教授



**出**生與死亡都在紐約市的巴爾內特·紐曼 (Barnett Newman 1905-1970)，是具有猶太血統的美國畫家與雕塑家：他的父親是從波蘭移民到美國的猶太人，有強烈的猶太復國主義思想。因此，巴爾內特·紐曼很早就開始學希伯來文，而且持續到整個求學階段，從不荒廢。一九二二年他就讀於「藝術學生聯盟」(Art Students' League)，追隨鄧肯·史密斯 (Duncan Smith) 與約翰·史洛安 (John Sloan) 兩位教授；接著進入紐約市立學院 (City College of New York) 主修哲學，並於一九二七年獲得大學畢業文憑。美國經濟大蕭條的時候，巴爾內特·紐曼從一九三一年起，全天候地在紐約高級中學擔任代課老師，一直教到一九三九年二次世界大戰爆發為止，但他並沒有完全放棄繪畫（一九三七年又投入藝術創作）。一九三一年認識羅斯科，並於一九四八年與巴吉歐特、羅斯科、馬瑟威爾共同創立一所非正式的美術學校，也是他們的聯合工作室：「藝術家的主體」(Subjects of the Artist)，一年後改為俱樂部，成為前衛藝術家演講

和討論藝術的重要據點（參閱藝術春秋第八篇）。

一九三九至一九四一年巴爾內特·紐曼，曾經從事以植物學和鳥類學為題材的一系列研究，但在一九四八年就完全放棄這類生物型態學的具象畫風，而同年所畫的《Onement I》（現藏於紐約現代美術館，參閱Armin Zweite：Barnett Newman, Paintings, Sculptures, Works on Paper, Hatje Cantz publishers, p.80, 圖20），是他的第一幅抽象的「色域繪畫」（color-field painting），從此開創了他所謂「拉鍊」（zip）的系列（「拉鍊」一詞出自巴爾內特·紐曼本人）。所以，這幅作品是具有指標性的意義：紅棕色的垂直長方色面，被一橙橘色的帶狀垂直線，從中間隔成左右均等的兩個垂直長方色面，抽象表現主義仍無法解脫的「文學性」和「感情元素」，在此已蕩然無存；巴爾內特·紐曼只想談色彩的問題，談色彩的自主性「元素」與「機能」，換句話說，色彩本身就是繪畫的基本構成元素，也是繪畫內容的全部，色彩不需要仰賴任何形體就可以獨立自主地達到繪畫的一切功

能性需求。巴爾內特·紐曼這種想法，雖然稱不上是極端前衛，也不是絕對的新創，但是他使用的色彩，往往是近乎純粹的「單色畫」（monochrome）（儘管他曾使用各種擦、刮、覆蓋的技法），色面平滑勻整劃一，因此，艾爾汶·珊德勒（Irving Sandler）有理由說：「紐曼已經把『色域繪畫』推展到極端的境地，比史提爾（Still）或羅斯科（Rothko）推得更遠」（Irving Sandler：Le Triomphe de l'Art Americain - L'Expressionnisme Abstrait, t.1, édition Carré, Paris, 1990, p.17：14. Barnett Newman.）

巴爾內特·紐曼是屬於美國抽象表現主義的成員，但是他的作品卻受到大部分抽象表現主義其他藝術家的排拒，導致名藝術批評家克雷蒙·葛林柏格（Clement Greenberg）感到大惑不解地自問：難道巴爾內特·紐曼刻畫均勻統一的作品，真的是如此的惡質嗎？（Clement Greenberg：《Feeling is All》，*Partisan Review*, XIX, n° 1, janvier-février 1952, p.101.）其實最主要的原因是由於巴爾內特·紐曼幾乎全盤放棄抽象表現主義畫家常用的注重筆觸之「繪畫性」（painterly）效果，像在羅斯科作品中所呈現之深淺濃淡的色調變化，或史提爾色面的肌理；另外一個原因是他在藝壇上經常扮演一位筆戰論者和藝術評論家的角色。

身為一位評論者，巴爾內特·紐曼當然是有一套捍衛其藝術的思想與理念，他提出「純概念」（l'idée pure）的至高無上說，來對抗應驗於歐洲藝術的「美的理想」（l'idéal de beauté），他說「純概念」是「想活在

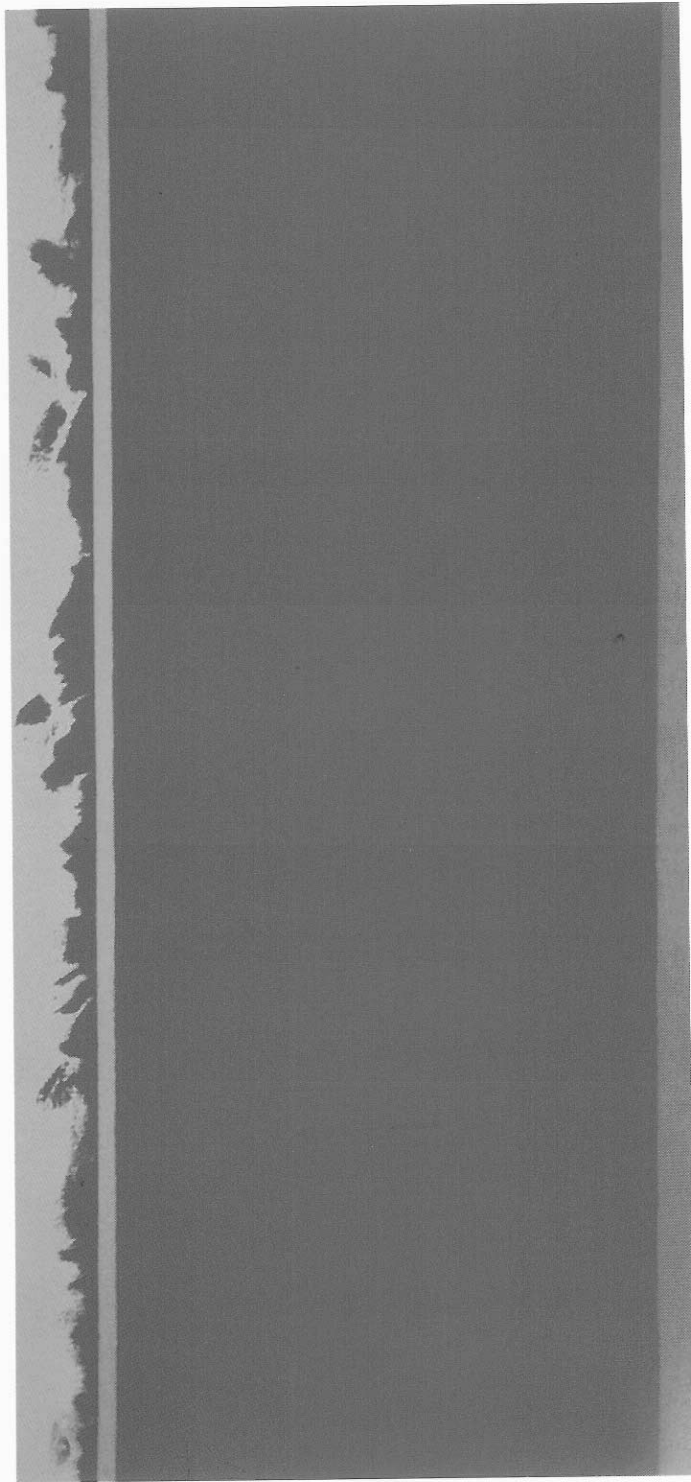
感覺的真實情境裡的願望（不管是完美的或變形的，這是個客觀的世界），並且營建一種屬於純粹可塑性範疇內的藝術（可塑性不論是在激盪的浪漫主義式的層面，或是在穩重的古典主義式的層面，皆為希臘式美的理想）」（Barnett Newman：《The Sublime is Now》，*The Tiger's Eye*, I, n° 6, 15 décembre 1948, pp.52-53）。與其去尋求完美的形式—具象或抽象、幾何形或繪畫性，巴爾內特·紐曼找到一種全新的藝術觀，那就是他的造型名言：「形可以是非形」（《la forme peut être informe》）。所以，巴爾內特·紐曼認為以往歌德式和巴洛克藝術所呈現的「至高無上的神奇力量」，遠比「唯美」更引人入勝（Ibid. p.51.），這也說明了他會掀起「色域繪畫」序幕的理由。

巴爾內特·紐曼的文字論述，不僅談「色面」的問題，也討論有關「線」的問題。在一九四六與一九四七年間，他已經厭棄所謂的「直線，筆直而完美」和「曲線，變形而屈辱」人云亦云的迂腐說法，而想發展出一套「線」的理論。他在一篇署名「第一個男人是藝術家」（*The First Man Was an Artist*）的文章中提到：「人類最初期的表現形式……是人面對悲慘的情境、面對空虛所產生的無力感和意識力的覺醒，由於恐懼和委屈所發出的憤怒心聲……人類最早的談論已無可辨識」。但人類原本的行為是先涉及審美再談及使用功能，紐曼繼續解釋說：「人的手在還不懂投擲標槍之前，很早就會執木棒在泥巴上畫線」。（Barnett Newman：《*The First Man Was an Artist*》，*The Tiger's Eye*, I, n° 1, octobre 1947, pp.59-60.）於是巴爾內特·紐曼的「線條」就像原始時代的人類，在一片空無中畫出充滿詩意的心聲，而他的線條也像史詩般的豪邁。至於「素描」在他作品中的份量與詮釋，紐曼非常執著地說：「人們常常提到我運用色彩的事，素描對我而言主要是在整體畫面營造的構想。不過，我很清楚我如果有怎麼樣的貢獻，尤其是在我的素描方面……與其將素描運用於確定輪廓、塑造形體或界定空間，我寧願以我的素描來確認空間。與其有限的剩餘空間畫畫，我寧可在完整的空間作畫。」（Dorothy Gees Seckler：《*Frontiers of*

*Space*》，*Art In America*, n° 2, été 1962, pp.86-87.）

畫於一九六四年的《第三》（*Tertia*）與另一幅作於一九六二年相同畫題（《*The Third*》，101 1/4 × 120 3/8 ins, Walker Art Center, Minneapolis）的作品，有相同的色彩和類近的結構，但一九六四年的作品是幅垂直長方形構圖的傑作。畫面是一片平塗彩度很高的橘紅色，右側邊緣有黃色的帶狀垂直邊線，左側接近邊緣地帶，有另一條明度更高的黃色垂直「拉鍊」（較窄的帶狀線條），而其左邊是露出畫布白底和未塗滿、呈鋸齒狀的橘紅。這麼簡約的造型和極少的色調，加上光滑平塗的色面，「色域繪畫」與「最低限藝術」（*Minimal Art*）的特質已涵蓋殆盡，巴爾內特·紐曼在作品裏締造了運用「對比形式」最靈巧的典範：表現性（*expressivity*）對均一性（*homogeneity*）；廣闊（*broadness*）對狹窄（*narrowness*）；緊密（*tightness*）對鬆散（*looseness*）；集中（*concentration*）對離心（*eccentricity*）等等。左邊白色畫布與鋸齒狀橘紅色相間的動盪「表現性」，和居中光滑「均一」而平靜的橘紅色面就是對比的形式，就上色的狀態而言這兩者便構成「鬆散」與「緊密」的對比，就面積大小來說，中間大塊的橘紅色面是重心，但就引起視覺效應而言，白色橘紅相間的部分卻是最先引起觀者注意之處，這又是「集中」與「離心」的對比；橘紅色面與黃色帶狀色面就是「廣闊」與「狹窄」的最佳形式對比；而黃色調的左邊「拉鍊」傾向寒色系，右邊帶狀邊線偏向暖色系，都是隱含對比的形式。

巴爾內特·紐曼的第一次個展是在一九五〇年假貝提·派爾遜（*Betty Parsons*）的畫廊舉行，次年第二次個展之後，因為受到來自評論家和同業藝術家的狠命中傷而決定不再展出，所幸在一九五八年東山再起，個展或群展，在美國或歐洲，陸續展開。一九六二年起，紐曼在美國各大學任教或演講，一九七〇年七月四日，因心臟病發作而過世，一九七一年，紐約現代美術館為追念這位抽象繪畫大師，舉辦他的大型回顧展，並在阿姆斯特丹、倫敦、巴黎三地巡迴展出。■



《第三》(Tertia) 1964 畫布 油彩 78×35 1/8英寸  
瑞典69斯德哥爾摩現代美術館 (Moderna Museet, SKM, Stockholm)