

艺术品真伪鉴定的三个层面

◆ 孔达达 徐晓玲



孔见

真伪鉴定是艺术史研究的基础,是艺术品定价的核心,也是艺术金融发展的前提。参与艺术品真伪鉴定的主要有三个群体:以文献研究为主导的学院派研究者,以博物馆收藏和实物研究为主要任务的文博专家,还有活跃在拍场、和交易市场的以眼力立足的行家。三个群体各有所长,相互补充。然而,不同的群体和个人由于看问题的角度不同,对于古物或古画的真伪判定有时会出现分歧,在无法达到共识的情况下,争论的焦点最终往往会落到话语权的争夺上。

真伪鉴定到底谁说得算,一直是困扰业界的一个重要问题,不同群体间因为知识背景的不同,经验积累的差异较大,因此难免会出现意见不一致的现象,并且在没有重大学术突破的前提下,某些艺术品的真伪断定问题确实很难解决。目前关于真伪鉴定,我们所急需解决的并非个别艺术品的真伪问题,而是对于真伪本身的认识,我们在讨论真伪时究竟在讨论什么?

艺术品的真伪可以分为三个层面:法律层面、文化层面以及绝对意义上的真伪,只有对这三个层面的

真伪的涵盖范围有一个明确的认识,才能对真伪本身有一个清晰的理解。绝对意义上的真伪是一个哲学概念,真伪概念的形成与西方的哲学传统有紧密的联系。柏拉图的二分论,将世界分成现实和真理的世界两部分。人类生活在现实的世界中,而真理的世界存在于人类无法触及的另一面。柏拉图的这种哲学体系今天依然是西方主流哲学发展的重要基石,他的二分世界理论可以很好地解释绝对意义上的真伪。绝对的真伪只存在于真理的世界,人类无法超越自身而探知到绝对的真理,否则就成了超人,成为上帝。因此人类可以做的只是对真伪观念的表达,我们日常所讨论的真伪都是一种观念而非真正意义上的绝对的真伪。

观念上的真伪有两个层面,分别是文化意义上的观念表达和法律意义上的维系社会生活的真伪判定。文化意义上的真伪之争时有发生,例如中国绘画史上的关于美国大都会藏品董源的《溪岸图》的真伪之争。艺术史学家在这场真伪讨论中分成两大阵营,高居翰和古原弘

申对《溪岸图》的真实性持保留意见,而方闻为代表的另一阵营则坚持该作的真实性。双方分别从图示分析、风格分析、文献研究等角度出发,展开了针对《溪岸图》真伪的精彩讨论,呈现了当时书画研究的最高水准,但最终依然难分高下。这种文化意义上的真伪之争是一种学术探讨,推进了学科进步,也引发了人们对艺术史研究的深度思考,但并不一定有明确的结论。文化意义上的真伪讨论,追求尽量接近绝对意义上的真伪,但并不一定是绝对的真理。

法律层面的真伪则是一种实际操作层面的真伪判定,是司法机构所认可的对真伪的法律界定,这个层面的真伪界定与实际生活有直接联系。由于这种真伪鉴定的目的是维系社会运行和经济活动,因此与体制建设有密切的关系,所以不同国家和地区对这种真伪的界定可能存在很大差异。例如,在法国,艺术家享有对自己作品真伪鉴定的绝对权力,如果一位艺术家认定某一件作品是伪作,法律即以艺术家本人的意见为准,无论事实是否如此。

在中国法律并没有认定艺术家

对自身作品的鉴定权,因此对于艺术家作品的真伪鉴定权依然掌握在司法鉴定机构手中。例如1993年,吴冠中起诉朵云轩的案件就曾在国内引起关于艺术家鉴定权的争议。上海朵云轩与香港永成公司在香港联合主办的拍卖会上,出现一幅署名吴冠中的毛泽东肖像画,上写“炮打司令部,我的一张大字报,毛泽东”。吴冠中获悉后称自己从未画过,要求撤拍。拍卖公司经鉴定后认为是真迹,坚持上拍,并以高价成交。

吴冠中因此起诉朵云轩和永成公司。诉讼中,法院委托公安部有关部门对签名进行笔迹鉴定,由于原作无法追回,鉴定部门依据拍卖图录上的图片进行了鉴定,结论是签名非吴冠中本人所写。法院判决吴冠中胜诉。拍卖公司依然坚信画作是真品,认为吴只是出于政治原因而不承认而已,而在非原作上做的鉴定结论效力可疑,非本人签名并不能否认作品的真伪,因此拒不履行道歉判决。该案发生在我国艺术品拍卖业兴起之初,被称为艺术品拍卖第一案,也是关于艺术家鉴定权的一个经典案例。

在中国,具有法律界定权的机

构包括国家文物局管理下的国家文物鉴定委员会、地区性的文物鉴定站、以及司法机构指定的司法鉴定机构等。在出现司法意义上的真伪界定问题时,这些机构享有最终定义权,即话语权。与法律层面的真伪鉴定相对应的还有海关认可的进出口岸艺术品鉴定机构、金融机构指定的艺术品鉴评机构等。现实生活层面的真伪界定的目的是保证整体社会的正常运转,经济生活的正常运行,其最终目的与文化意义上的真伪讨论不同,因此在很多问题上的处理也不尽相同。

当然现实生活中的真伪判定水准与文化意义上的真伪研究的发展水平密切相关,两者主体间有一定的重合,优秀的艺术史学家、文博研究院和眼力出色的行家也会被吸纳到法律所认可的鉴定机构和鉴定体系中,两者的发展应该是一种互相促进的关系。

孔达达:北京市国际文化艺术保护中心主任兼上海文化艺术品研究院执行院长

徐晓玲:TEFAF 欧洲艺术基金会中国区代表,中国美术学院艺术史博士,牛津大学访问学者

愧对曼生的“紫砂热”

——陈曼生创文人壶二百周年有感

◆ 王琪森

艺言堂

今年是陈曼生创文人紫砂壶二百周年纪念。壶中日月,紫瓯乾坤,陈曼生所开启的“曼生时代”对今天的紫砂界来说还是颇有启迪意义和借鉴作用的。

对文化创意的呼唤

在陈曼生以前,制作紫砂壶都是匠人,士大夫们似放不下身段和捏泥巴的壶匠为伍。“曼生时代”的开启,代表着文人真正加盟了紫砂艺界,不仅改变了历代紫砂艺人组成的群体结构,更重要的是带来了文化创意。而文化创意的输入与主导,标志着有艺术理念、情感哲思、审美认知、历史传承、变法融通的综合能力的优化及境界内涵的提升。陈曼生不仅使历代传统的壶样款式发生了革命性的嬗变与历史性的突破,更使紫砂壶由工艺层面跃升到艺术层面。

由此来审视当代紫砂界,大江南北,热热闹闹,却依然无法掩饰其内在创新以及内涵层面上的贫乏与疲软。有新意有趣味的壶式寥寥无几,有品位的有境界作品更凤毛麟角。其根本的原因就是文化创意的断层与青黄不接,从而缺失了艺术理念的引领、审美思想的融通、创新形态的发现。大师头衔虽多,但创新力的萎缩,想象力的衰退,审美力的滞后及感悟力的匮乏,正是当下紫砂界致命的软肋。而对文化创意的呼唤与回归,也正是当代紫砂艺界未来出路所在。

要工匠精神的支持

从传统的意识形态来讲,我们

过去对工匠的评价是不高的,“匠气”更是贬义词。但近年来,对于工匠精神的推崇和热议,正是当下的一种社会认知和时代进步。而历史地看,“曼生壶”的本身就是对工匠精神尊重之体现。当年由陈曼生设计新款,壶匠杨彭年打坯出样,然后二人共同推敲,从壶型结构、壶式呈现、壶泥配制等都反复研究,一丝不苟,直至形神兼备,史称“陈杨合璧”。笔者在《陈曼生花卉册页》上曾看到一段相当有意义的题跋:“杨君彭年制茗壶得龔、时遗法,而余又爱壶,并亦有制壶之癖,终未能有如此壶之精妙者。”可见其对制壶“精妙”之苛刻,这是怎样的一种可贵的工匠精神?工匠精神实际上从更深层的内在意蕴上,凸显了一种标杆式的职业操守与艺术使命。“曼生时代”的开启,正是离不开优秀的工匠精神的支撑。

现在尽管在提倡工匠精神,但人们真正感兴趣的还是大师头衔、名家定位。工匠精神在紫砂壶艺界的严重滑坡及异化漠视是不争的事实。一些紫砂从业者不愿下功夫、下力气于传承师法先贤的经典,也不愿板凳要坐十年冷,费时耗力地研制新式,更不会孜孜不倦地斟酌推敲、创作精品力作。忙于急功近利地粗制滥造,有违道德地抄袭模仿,乃至剽窃造假,到处都可见假冒的“陈鸣远”、“阿曼陀室(陈曼生落款印)”及“顾景舟”等。由于缺乏精神境界的高度,有的只能一味追求造型之乖张或媚俗。艺术的逻辑从来就是互为对应的,只有高举工匠精神的旗帜,才会有美学效应的转化。而正是在工匠精神的作用下,紫砂壶才能焕发

出“飘逸如仙子、廉洁如高士、脱俗如衲子”(《茗壶图录》)的品质和气象。而正是这种工匠精神的失落,致使当代紫砂壶艺界的高原不高,高峰更是难以崛起。

需艺术价值的提升

从今天的立场来看当年的“陈杨合璧”所彰显的工匠精神,正是对清代庙堂所崇尚的那种繁缛炫耀、过度加工的一种否定与纠正,而是开创出大朴不雕、大道至简、大气磅礴、大方雅致的艺术新境界。

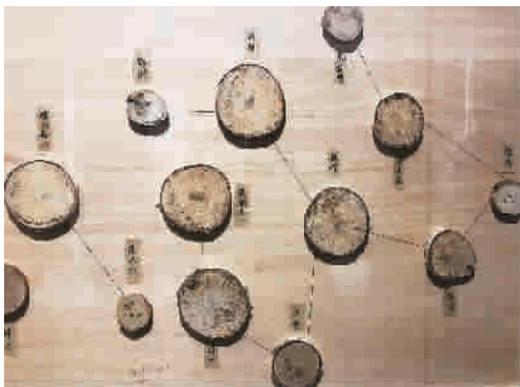
如陈曼生最著名的“石铈提梁壶”题铭谓:“提壶相呼,松风竹炉。”多么生动传神地展示了提壶呼友,围炉品茗的场景,传达了那种超脱世俗、远离红尘的禅风佛意。深谙曼生壶三昧的画家唐云先生曾说过:“曼生壶的壶铭是最有味道、最可把玩的。”

紫砂壶作为寸柄之壶,盈握之器,是中华艺术宝库中的一枝奇葩,集造型、雕刻、装饰、文学、书法、绘画、篆刻等为一体,是东方艺术的典型代表。这就是器物和文化,艺术与生活联姻后的升华。

由此想到中国的器物文化,从文房四宝到案头清供,从瓷器陶罐到香炉铜鼎等,都可以讲是精神的物化与生命的转换,都需要有艺术价值的蕴含与提升。综观当代紫砂壶艺,尽管也有书法绘画的结合,但大都属于凑合牵强的“拉郎配”,真正懂得根据壶形款式上构思落墨的并不多。更谈不上对精神的追求和对人性的关怀。对于艺术前贤最好的纪念,就是我们要站在前贤的肩上,有更高的追求,这才无愧于前贤。

这次我错了

◆ 林明杰



■ 章愷市井之徒系列之一

林距离

我知道这个比喻有点不太妥当……常言道,久入鲍鱼之肆不觉其臭,同理,在美术圈呆久了也会不觉其美。我就有点懒得看展览。一般只要看看展览名,再看看参展和策展人名,就够了,基本能想象出展览是个怎样的图景,八九不离十。但这次我错了。

李向阳先生策展的“吴语·方言——上海艺术家作品邀请展”在中华艺术宫展出将近半年了,我竟然是前两天才偶然去看了。之前一直没去看,也是因为自以为这个邀请沪籍及在沪居住的艺术家的展览,虽然建立在一个我觉得有意思的主题上——“所谓海派文化,它应当被视为吴文化在深厚历史积淀的基础上,发展到近现代的一种必然结果”,但我并不期待参展作品会有什么惊艳。我自以为我已非常熟悉李向阳可能召集到的这些在上海圈子里的艺术家的招数和套路。

展览中也确实有不少我熟悉的上海美术界座次排名上的人物,也确实他们的作品大多没有出乎我已有的图像记忆,但,展览中却也有一些我并不熟知,甚至我从未见过其作品的艺术家,他们的作品让审美疲劳的我有一种难得的新鲜感。我非常惊喜又有些自责地想:原来上海还有这么一些优秀的艺术家我不知道!

都说上海美术圈低调。也确实

是。有的画家在上海无声无息,到了北京就名利双收了。有的画家在别的地方红红火火,到了上海就悄然无声了。但不能说上海没有优秀的艺术家。上海有有才华的艺术家、有潜质的艺术家,关键还是要我们去发现,去关心,去扶持,去声张。虽说艺术家要淡泊名利,但换一个角度想,名意味着社会影响力,艺术的价值是在传播中实现的。太低调,自己玩可以,作为实现社会责任来说未必合适。

李向阳用他策划的这个展览打破了美术界的某种沉闷格局。这个已经从上海美术馆馆长、上海当代艺术博物馆馆长、上海油画雕塑院院长位子上退下的上海美术界资深人物,并没有轻车熟路地召集一些老人马凑趣,而是敏锐地用眼光在搜索上海的艺术新动态。有一些参展新人是上海美术界前辈无私地向策展人推荐的,这同样体现出前辈的风范。这个展览没有门派隔阂,没有资历局限,也没有所谓传统与当代的对立,这挺海派。

展览也有一些遗憾。一些雕塑和装置作品的布展不够完美,没能烘托出作品想要达到的效果。还有就是参展的艺术名家,他们如果能让我这样熟悉并喜爱他们的观众有一些意外的惊艳,该多好。可惜,几乎没有。当然,冷静下来想,一些新人让我感到惊艳,很大原因是因为我过去没见过其作品,有的作品水准也不差,但这些人物的作品究竟有多少属于自己的创造和探索,那又是另外一个话题了。