

C 中国抽象艺术

HINA ABSTRACT ART

谭平绘画艺术二十三年



2007.1 B

总第二期

许德民 主编

图式·技法探索与报告



图 样 报 告 技 法 探 索 理 论 研 究 收 藏 指 引

上海画报出版社

理 事 (按姓氏笔划为序):

史正林 刘蕴漪 许国忠 华 彪 孙晓刚

杜立德 陈柳青 张 磊 张海宁 尚 书

周正宽 周伟林 赵定理 唐荣汉 夏晓燕

彭胜浩 程 岩

支 持

寿光武 杨元昌 陈海汶 陈 强

荣 健 徐锦江 张旭东

编 委

王 林 许德民 张晓凌 周长江

赵渭凉 殷双喜 鲁 虹 谭 平

名誉主编 / 周长江

主 编 / 许德民

策划总监 / 赵渭凉

设计总监 / 许德宝

摄影总监 / 管一明

责任编辑 / 叶 导

执行编辑 / 吴留芳 张海宁

图文制作 / 方向传播 邹保家

主 办 / 中国抽象艺术研究会 (筹)

协 办 / 上海方向传播有限公司

上海角度抽象画廊

编辑部地址 / 上海市绍兴路40-42号

邮 编 / 200020

电 话 / 86 21 53822760

传 真 / 86 21 53826575*95

电子邮件 / art50@126.com

网 址 / www.chinaabstractart.com

出版发行 / 上海画报出版社

地 址 / 上海市长乐路672弄33号

经 销 / 全国新华书店

印 刷 / 上海美雅延中印刷有限公司

开 本 / 889×1194 1/16

印 张 / 9.25 印 数 / 0001—3000

版 次 / 2006年11月第一版

2007年4月第二次印刷

标准书号 / ISBN 7-80685-672-2/J.673

图书在版编目(CIP)数据

中国抽象艺术 / 许德民主编 - 上海: 上海画报出版社, 2006

ISBN 7-80685-672-2

I. 中… II. 许…

III. 油画—作品集—中国—现代 IV. J223

中国版本图书馆CIP数据核字 (2006) 第132735号

ISBN 7-80685-672-2/J.673

总定价: 80.00 (全五册 本册单价: 15.00元)

- 2 感性写实时期 (1984—1985)
- 4 观念写实时期 (1985—1989)
- 6 简约抽象时期 (1990—1997)
- 7 得“意”而忘“形”——评谭平的绘画创作 黄 笃
- 9 在抽象之外 戴士和
- 12 写意抽象时期 (1997—2004)
- 13 观念艺术之后: 评谭平抽象 王小箭
- 18 自然的抽象——谭平近作释读 殷双喜
- 20 简约表现时期 (1997—2004)
- 21 符号敲击在圆和点之间——谭平访谈 谭 平 许德民

谭平艺术简介

1960年生于中国承德, 1984年毕业于中央美术学院版画系, 获学士学位。1984—1989年任中央美术学院版画系讲师, 1989—1994年获得德国文化艺术交流奖学金(DAAD), 就读于柏林艺术大学自由绘画系, 获硕士学位和Meisterschule。2002—2003年任中央美术学院设计学院院长、教授, 2003—至今任中央美术学院副院长、教授。主持策划《中国当代艺术家招贴展》, 主持策划《转型期的中国艺术研讨会》, 主持策划《北京·柏林艺术家交流展》。

中国美术家协会会员、平面设计艺术委会副主任、中国环境设计艺术委员会副主任、中国工业设计协会理事、中国版画家协会会员、中国邮票评审委员会委员、德国美术家协会会员。获全国连环画美术展览金奖、获北京市书籍装帧银奖、获全国鲁迅版画奖、获全国三版展银奖、获全国优秀归国留学人员奖。

个展

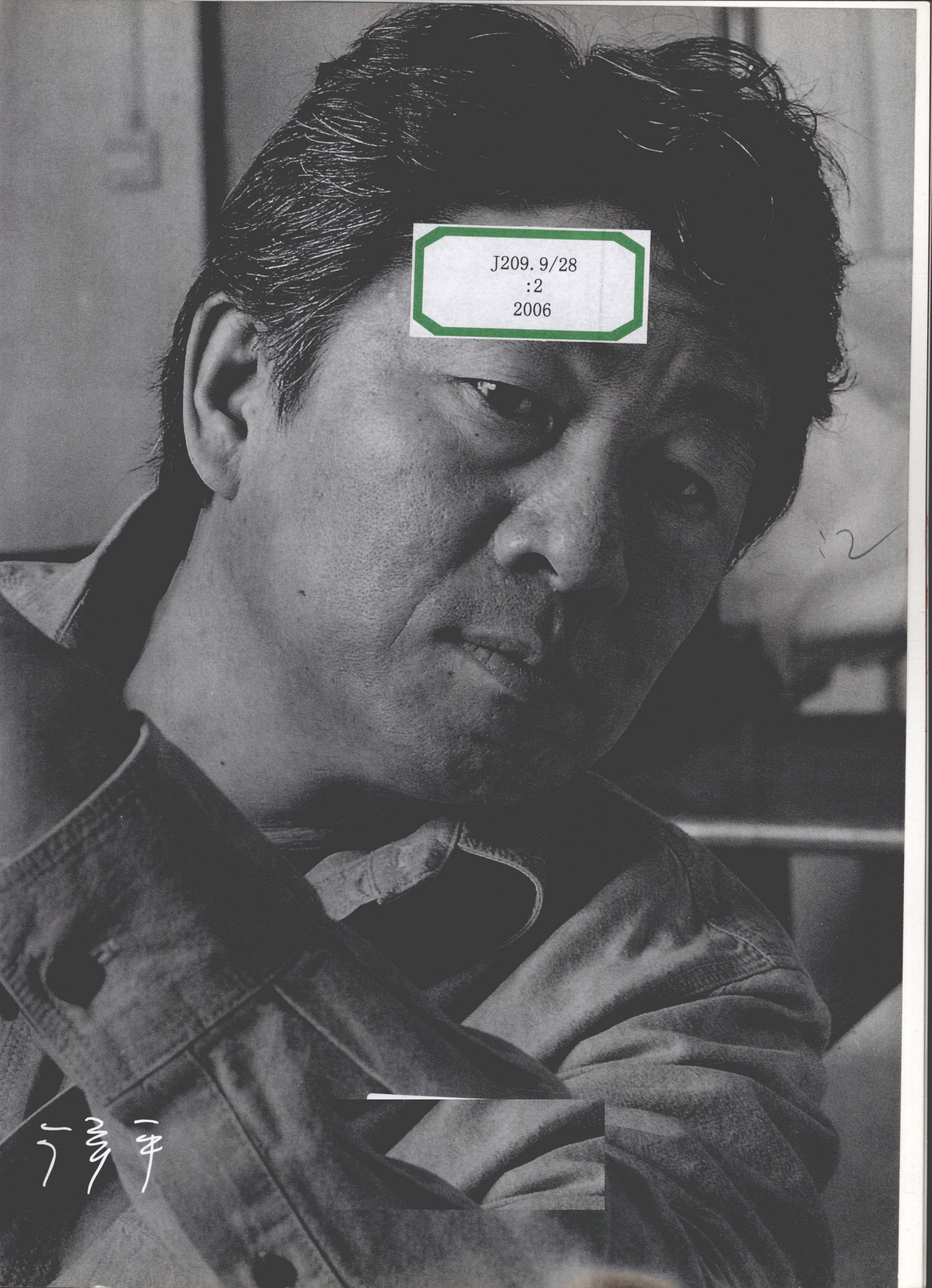
- | | |
|-------|----------------------|
| 1991年 | Moench 画廊 柏林 |
| 1992年 | Germering 市政厅 慕尼黑 |
| 1994年 | Christof Weber 画廊 柏林 |
| 1995年 | 当代美术馆 北京 |
| 1999年 | 红门画廊 北京 |
| 2000年 | 柏林艺术库 柏林 |
| 2002年 | 红门画廊 北京 |
| 2003年 | 红门画廊 北京 |
| 2004年 | Alexander Ochs 画廊 柏林 |
| 2005年 | 中国美术馆 北京 |
| 2005年 | 红门画廊 北京 |

联展

- | | |
|-------|------------|
| 1988年 | 欧亚艺术中心 巴黎 |
| 1995年 | 莫里恩画廊 墨尔本 |
| 1998年 | 国际艺苑 北京 |
| 1999年 | 上海美术馆 上海 |
| 2000年 | 阿登纳基金会 德国 |
| 2002年 | 中国八人版画展 北京 |
| 2004年 | 空白空间画廊 北京 |
| 2004年 | 今日美术馆 北京 |
| 2006年 | 今日美术馆 北京 |

收藏

- | | |
|---------|----|
| 中国美术馆 | 北京 |
| 今日美术馆 | 北京 |
| 波特兰美术馆 | 美国 |
| 路德维希博物馆 | 德国 |
| 上海美术馆 | 上海 |
| 深圳美术馆 | 深圳 |
| 青岛美术馆 | 青岛 |



J209. 9/28
:2
2006

524

感性写实时期（1984—1985）

题 材：矿工、藏民

题 目：《矿工》（系列组画）《藏民》（系列组画）

发表时间：1984年中央美术学院毕业展览

技 法：写实

材 料：铜版画、丙烯

创作心得：

我14岁的时候拜师学画，通过素描练习懂得了一些最基本的构图、比例以及透视原理，开始能够把一个杯子画得有立体感，当时自己觉得像是打开了第三只眼，看周围的的东西都变得格外有透视感和空间感。老师见我绘画悟

性还可以，便拿出珍藏的俄罗斯素描单页印刷品，讲述其中的造型和色调关系，我恨不得把画中的任何一个细节都记在心里，以便运用到自己的素描之中。

我喜欢画自画像。第一张自画像是在我可



《矿工系列》 铜版画 1984年 39cm × 31cm



《矿工系列》 铜版画 1984年 37cm × 48cm



《矿工系列》 铜版画 1984年 30.5cm × 41cm



《母与子》 丙烯 1984年 50cm × 50cm

以用明暗的方法描绘物体时，这是我第一次如此仔细地观察自己。记得当时将自己的眼睛画得大了一些，显得精神。鼻子很难画，画得很黑，纸都被橡皮擦破了，也没有画好。后来我每隔一段时间就画一张自画像，逐渐的形成一种习惯，结果每一次的自画像都会成为不同阶段最为满意的作品。

15岁我参加了文化馆美术创作组，成为文化馆的创作小骨干，与很多年龄比较大的工人、机关干部在一起搞创作，学了很多只有成年人才明白的文学性创作方法。

我一直不太喜欢搞情节性的创作，感觉这种创作实在是“动脑筋”太多，很多精力都放在了构思上，画出来的画却没有味道。当时我对色彩静物写生很有兴趣，桌面上只有很少几个东西，我会津津乐道地画上半天。1977年开始高考，改变了我们这一代人的命运。为了高考，我每天画头像，画风景和静物写生，生活紧张却很充实。

中央美术学院是我们这一代绘画学子向往的艺术圣地，这里有很多曾经影响中国艺术进程的代表人物和艺术大师。当我迈进美院的大门时，激动的心情难以自制。1980年在这里开始了我的学习生活。

第一次按照学院派素描的要求，长时间地画一张拉奥孔的石膏像，心里充满了神圣的感觉，我开始对素描中的调子节奏与层次迷恋至

极。在素描中造型的准确性是非常重要的，要想达到准确的要求，需要认真地观察和理性的分析。而素描中的调子却可以根据需要进行虚与实的变化，更重要的是通过色调可以制造气氛，可以与每个人的性格和追求贯穿在一起。尽管当时在学术上围绕素描用“线”还是用“调子”问题的争论形成两大阵营，但我仍旧坚持用自己的方法去画，我以为，线与调子不



《寺庙》 丙烯 1984年 50cm × 55cm

存在对错问题，它是一种个人的选择，一种表达的需要。

我对画面中的光线有着很大的兴趣，因此毕业创作的铜版画，选择头戴矿灯的矿工作为表现对象的主要动机也是在于光。



《藏民》 丙烯 1984年 50cm × 85cm

观念写实时期（1985—1989）

题 材：海滩、长城

题 目：《黑海》（系列组画）《长城》（系列组画）

发表时间：1986年

技 法：写实、构成写实

材 料：丙烯、油画

创作心得：

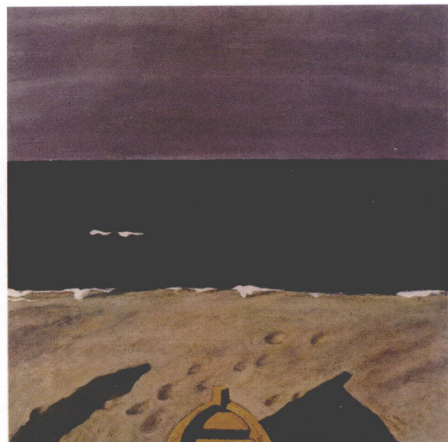
海边系列是一些具有象征主义特点的作品，平涂的、深灰色的天空成为不变的标签，经常出现在以后的作品中，看起来颇为理性，还透出些许哲学意味。夕阳的光往往是斜的，照在物体上会产生强烈的光影，影子似乎可以投到你的心里。

晚霞会使天地成为红色，人的情绪也会因此而变得易于冲动。在我的藏民系列作品中，

无论是流动的颜色，还是运动的笔触，都具有表现主义的意味。

这两个系列是同一时期的两组作品，这两种风格一直伴随着我前行，它们有时在相互比照；有时在互相转换，这可能就是我性格中两个面的真实体现。

二十几岁的年轻人总是有那么点忧郁和惆怅。作品“背影”的深灰色天空将城市中白色



《黑海》 丙烯 1986年 49cm × 85cm

的房子和照在人身上的“光”映衬出来，尽管光线是暖色，画中有两个人，但传达的意境仍旧显得很孤单。

“空中的云”更具有象征性，大地似乎是瞬间与流动的，而“云”却如同一个坚实的物体，镶嵌在空中。近乎黑色的天空，预示着将要发生什么，侧面的夕阳照亮大地，更照亮了天上的“云”朵。将瞬息万变的事物成为“永



《黑海》 丙烯 1986年 49cm × 49cm



《黑海》 丙烯 1986年 49cm × 49cm



《高原》 油画 1985年 48cm × 48cm



《背影》 丙烯 1985年 20cm x 30cm

恒”，将流动的空气、光线等的事物凝固，是我该阶段创作作品的一个核心概念。我试图将画面中的天空、山峦、建筑，以及强烈的“光线”，全部采用平涂的方式完成，力求达到饱和、凝练的效果，并赋予画面静谧的情感色彩。这一系列的作品对我以后的铜版画创作影响甚大，使我的版画创作逐渐从具象走向了抽象。



《长城》 油画 1987年 120cm x 150cm



《夕阳下的公社》 油画 1985年 48cm x 48cm



《长城》 油画 1987年 120cm x 150cm

图式、技法探索与报告

谭平绘画艺术二十三年（1984—2007）

简约抽象时期（1990—1997）

图式：纯抽象、极简几何

中国文化元素运用：文字、书法、易经卦象符号

材料：纸、铅笔、油画、铜版画

工具：铅笔、油画笔、刮刀

发表时间：1986年

创作心得：

1989年我获得德国文化交流奖学金就读于柏林艺术大学自由绘画系，教授是德国新表现主义的代表人物，他的艺术对我产生了很大的影响。我开始尝试以新表现主义的方法画一些作品，开始是在纸上，后来又在画布上，画面阴沉、压抑让人透不过气。再后来我又开始了另一种尝试，这种方法似乎不是在画一张画，而是在涂抹一面“墙”。在一张画面上进行无数次的平涂，使色层逐渐增厚，产生质感，而画面中的色彩随着厚度的增长却与观者渐渐产生了距离。与前期的表现主义绘画相比，这些作品所用的时间更长，作画过程中的感受也不尽相同，前者堪称瞬间的疯狂，后者更像是一种潜心的修炼，相对而言，我更喜欢后一种方式。这一段时间相继创作了十余幅抽象作品，并具有极少主义的特征。



《计算》 油画 1983年 50cm × 60cm

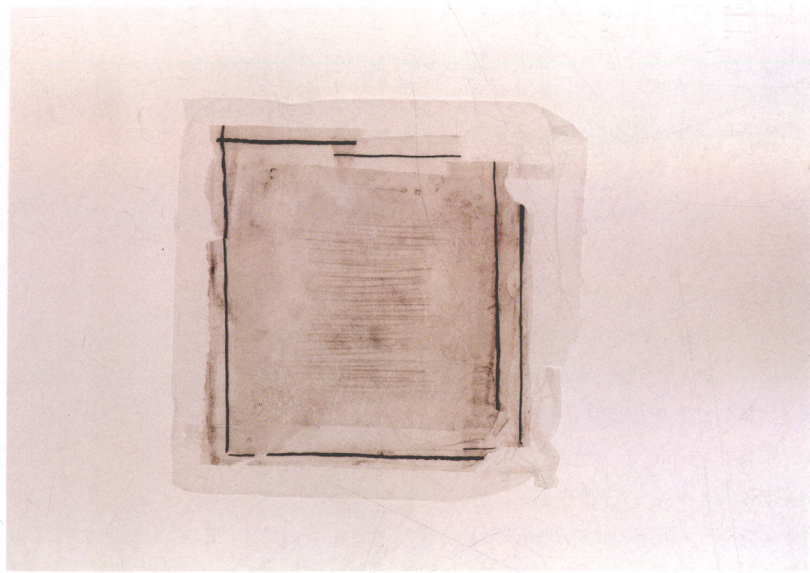
得“意”而忘“形”

——评谭平的绘画创作

■ 黄 笃

绘画产生于人的目光，产生于目光注视的那一瞬间。

谭平的绘画在我看来是凭借理性与直觉创作他的作品，释放出了一种松弛和张力。它们既是在控制和自由之间的平衡，又是在具象与抽象之间的争斗。在最近的绘画中，谭平不拘泥于任何规矩或逻辑，但他保持了过程和结果的整体性，又排斥了绘画的重复性，让偶发性与陌生性相遇。他的绘画线条是书法与线条的抽离，线条呈现出时而折断，时而隐去或自我伸张的风格。它就像雅克-德里达（Jacques Derrida）所称之的在省略与隐没之间。由于画家对它的文化参照所做的处理，这种书法性的线条中只剩下了一种倾向性，一种快捷性。它时而流行，时而聚合，似乎要使时间有可视性，让人可以感受到生命体和人的情感状态。显然，艺术家自由流动的“用笔”与西方抽象绘画存在着本质的区别。如果说西方抽象绘画是明确、片面、偏激和极端化的，那么，谭平的抽象绘画则是中和性的、自然的和诗意的。他既从蒙德里安（Piet Mondrian）“冷抽象”的非自然的创作方式中看到了事物内在的本质，又从波洛克（Jackson Pollock）的行动绘画中意识到冲破以往绘画的界限。在这一方法论的基



素描 木炭 硫酸纸 1996年 50cm x 80cm

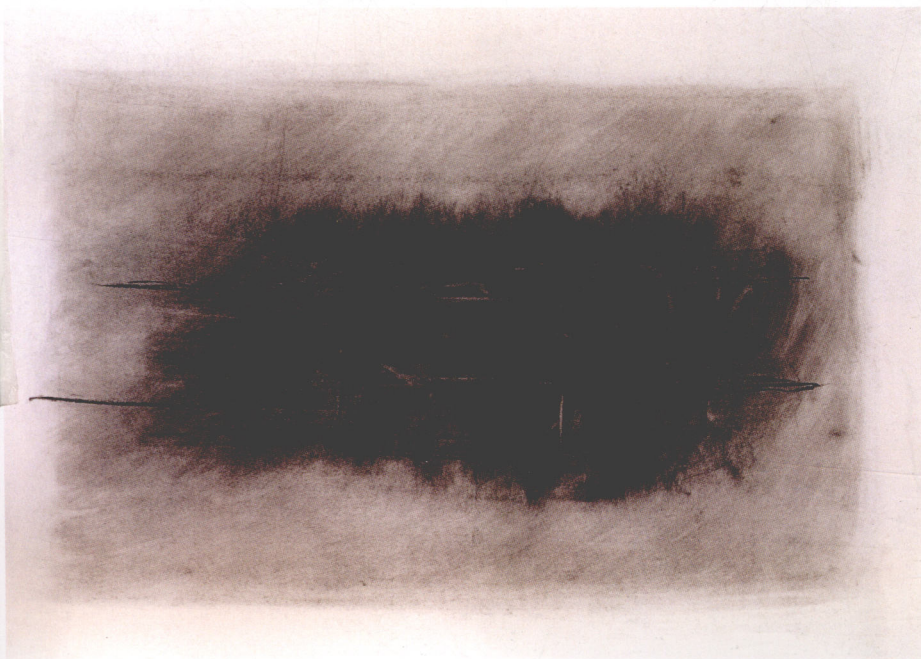
础上，他从中国美学中找到绘画的抽象性，追求的是自然而诗境的抽象。

在新的作品中，画家非常崇尚简洁“美学”，追求以少胜多，但画面上呈现的是那种探之茫茫、索之渺渺的虚空感。也就是“少则得，多则惑”。于是能放笔直扫，出没于有无之间。有的作品是一、二笔画成，却由不同的色段组成，分观似断，合观却连。

除了游刃有余把握动感的线条，谭平还有意在画面上留有大量的虚空，这自然不是要完完全全的空，而真正的用意则是在相生相让，也就是达到“虚实相生，无画处皆成妙境”。空出来的地方，目的是要化“虚”处的情思，引人神游。因此，他用虚空经营位置，用空虚组织结构，作品不仅呈现出了元气淋漓，飘飘渺渺，聚散无常的感觉，而且能采用计白当黑的方法，用虚空体现宇宙的哲理，令人迁想妙得。

因此，他在绘画中一直抓住了不可预知和偶然性。他开始怀疑绘画“意义”，更对绘画的“否定”感兴趣，即否定具体的“形”，否定形象的深度。对谭平而言，他不再单一地依赖传统文化的图式，而是通过个人心理和生命体验来表现艺术自由的意识。在这样的意义上，谭平在绘画中追求的自由，不仅源于对绘画自身的改造，而且也来自对诗境的冥想、对每一可能性选择、对神秘性的兴趣、对不可预知的偏爱。

在一些作品中，谭平一直在“无意”与“有意”之间寻找新的语言。他的绘画大量运用“蓝色”、“红色”或“灰色”等以彰显视觉表现力，这种由色彩、线条、空间组成的形式语言尽力朝“自然中的自然”、“纯



素描 木炭条 1996年 50cm x 80cm

图式、技法探索与报告

谭平绘画艺术二十三年（1984—2007）

粹中的纯粹”推进，以表现一个接近纯绘画和纯自然美的双重境界。尤其是他特别关注纯粹色彩的表现，更强调色彩的力度、厚度、深度。因此，绘画语言并非透明符号，画面上使用的色彩、造型、笔触、质感等都有其自身的表现性，这些符号无非具有三种含义：符号（sign）、对象（object）、解释（interpret）。每一符号具有其不可替代的自主性，这也就是每一位画家都必须创造出自己形式语言的原因。

谭平转向于绘画的意图，首先要尽力摆脱被简单冠以“版画家”之名，其次则是想尝试一种新绘画。事实上，他的绘画作品已充分表明了他在艺术上的飞跃。只要将这种变化与画家的个人经验结合在一起看才能真正理解其含义，因为这是一场与过去毅然决然的告别，他投身于新的观念和新的画法，就意味着他进入了一种新的自由和一种自我制定的规则。当然，谭平绘画的核心既否定了叙事性又否定了绘画塑造，但在画面节奏上始终保持了自己的逻辑性。可以说，尽管由习惯、逻辑、经验形成的主体理性长久主宰了绘画形态，但艺术家往往更倾向于感性或直觉，更热衷于冒险式的“破坏”和大胆的“越轨”，这是一种建立在自由、非逻辑、偶然性基础上的艰难创新之路。他排斥了绘画的重复性，使预设性与偶然性产生的奇异效果，在这一方法的基础上，他细致地观察了客观事物的特征，并以其细部（局部）作为抽象性表现的基础。很显然，这些抽象画是生活表征的抽离，整个画面的色彩、线条和构图的处理充满了一种焦虑和不安之感，它似乎孕育了一种生命存在，一种充满孤寂的诗意。

面对各种各样的绘画潮流，谭平坚持个人的独立思考和独立判断，他把抽象性的表现方法并不是看作最终目标，而是理解成自我否定和自我超越。他绘画的线条是草书的解体，线条的韵律被融入抽象性之中，简洁精妙的构图，如水墨画一样轻柔优雅，富有音乐感的运动形式是他有意识掌控画笔在画布上反复运动的结果，而这种线条的运动则暗示了他身体行



《对抗与和谐》油画 1993年 55cm×50cm

动的过程。因此，他在绘画创作中一直抓住了预设性和偶然性的特征。这是一种无意识的境界，而这种无意识就是有意识的积累，让有意识进入无意识，这是一种自我体验的过程。这一清晰、单纯、质朴的绘画风格正反映了画家个性的抽象性。

他绘画的显著特征是清晰与模糊、规整

与自然、聚集与散开的整合。他关注绘画语言“否定”之后的新的语言，涉及到抽象图像的重新界定。他主观的“剪辑”和“取舍”统摄了从微观世界中放大的图像，纵横驰骋的笔触营造出了一新颖的“不和谐”的视觉语言。虽然它去掉了“深度”表现，但这是一种非意识形态的庄重。

在抽象之外

■ 戴士和

谭平的抽象还是好看。

想起他的铜版，一遍一遍腐蚀下来，那块金属终于消磨得形容枯槁，终于消融殆尽直至没有踪影。

那还是形的系列，消磨的过程的形的断片。那也好看。

说好看，不想说冲击力或杀伤力。因为谭平的好看不那么瞬间。好酒绵软，后劲悠长。说好看，也不想说美。因为谭平的好看并不酸。

如今不是版画，是绘画了。徒手画出的图形，虽然也是形的系列，但是，这些形生成于人的双手，与腐蚀的花纹不同，这是人的偶然，人的感性个体所成。

看画的时候，谁也不想费脑子，不想在画面里头读哲学语录。

所谓“艺术自律”嘛。

二十几年来，把艺术从政治的使命重负下解脱出来，扛的就是“自律”大旗。非艺术的使命——解脱下去之后，是否果然是活脱脱一个艺术女神呢？现实里的艺术果然自律起来了吗？它有自律的能力吗？

谭平笔下的线条很文人。

文人就是常用笔墨的人，但是主要不是拿笔墨画画的，而是拿来写字。所以他们跟专门画家不太一样。下笔就能看出来。谭平的画面有些很大幅，但是他总还是挺细致的，感觉挺雅致；他画面的气象有时生机勃勃活力四射，但是他总还是随时随处都沉浸在一种内心自省的神秘之中。

二十年来，有些艺术家从官方的政治解脱出来，投身到非官方的政治重负之下，也有些从时政解脱出来，投身市场的导向之下。哪些是纯粹的自律的艺术呢？

谭平没有“自我脸谱化”。

据说，“自我脸谱化”是艺术上走向成功的必要环节。因为，语言样式据说是艺术家的主要经营，个性必需体现在点线面造形语言的模式捏造。

说来，抽象画已经没有题材可言，因而失去了作品与艺术之外的天地的联系了？因而，是标准的“自律的”艺术了？因而，只剩下“语言”的“元素”可以使用，只剩下点线面模式捏造这一件事可做？

脸谱类似于招贴，打眼。但是，不一定非得选择打眼，谭平笔下的点、线、面都在虚空中生生灭灭，并无定形，并没有刻意归纳梳理成打眼以求成功。艺术需要自然，要大大方方，但同时艺术也要策划要诡计谋略，都要。但是脸谱化这种谋划得笨了。不露痕迹才好，无缝之天衣，未必以打眼胜。

说那些线条之间生离死别是危言耸听了，但是说它们顾盼生风就有点像。中国人在毛笔字里练出这种习惯来了。穿插争让，都是些动作，但是在静的线条里看出动的韵律，人的风采，作者个人的气度来。真正能够在千千万万件作品之间贯通，能够支撑起这一位作者的整体性的，绝非小的谋略，绝非外表的经营，而是他这个人的真实存在。谭平的朴素与他的干练，他的精明与他的厚道、风趣并存，衍化为他笔下游走着的线条，时而首尾贯通，时而难分难解，时而纠缠不清，时而散落飘零。在这些寓言般的叙述里，虚虚实实掩映着生命的迹象思维的轨迹，而在所有这一切断断续续的形式上，作品中有一个声音越来越清晰，那就是谭平本人与他自身存在之间的对话。



《一分为三》 油画 1993年 40cm×80cm

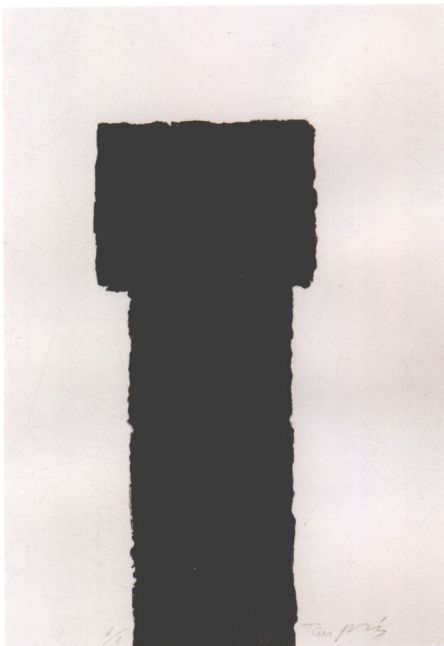
图式、技法探索与报告

谭平绘画艺术二十三年（1984—2007）

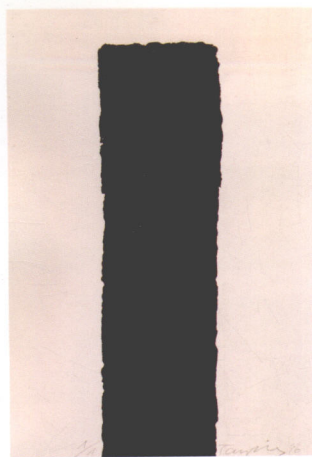
艺术与社会人生之间深切的联系，这正是艺术存在下去的理由。自律总是相对的，因为艺术是一种特殊的人生态度，对人生不能不投入，也不能是一般那种投入。

教皇“律”艺术，国王也“律”艺术，如今是市场。艺术家一面高擎着“艺术自律”的旗子，一面追着钱袋子跑的欢。表里不一得自己也难堪，所以，为了一致起来，通常是讲究“平常心”了，如今，别装了。但是，何谓“平常心”呢？平常人，是普通人，不可妄自尊大，更不可以失去了平常人的自尊而以为自己反正小人物无力回天，就可以放任自己自暴自弃。相反，平常心，也是佛教讲的菩提心，每个人都要发菩提心，作一个尊贵的人。每个都要发起成佛的心。这才是平常心。艺术的光彩，源自于人的光彩。

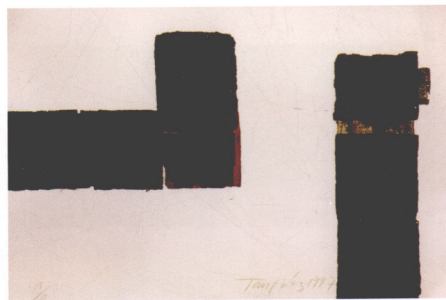
2005年9月4日



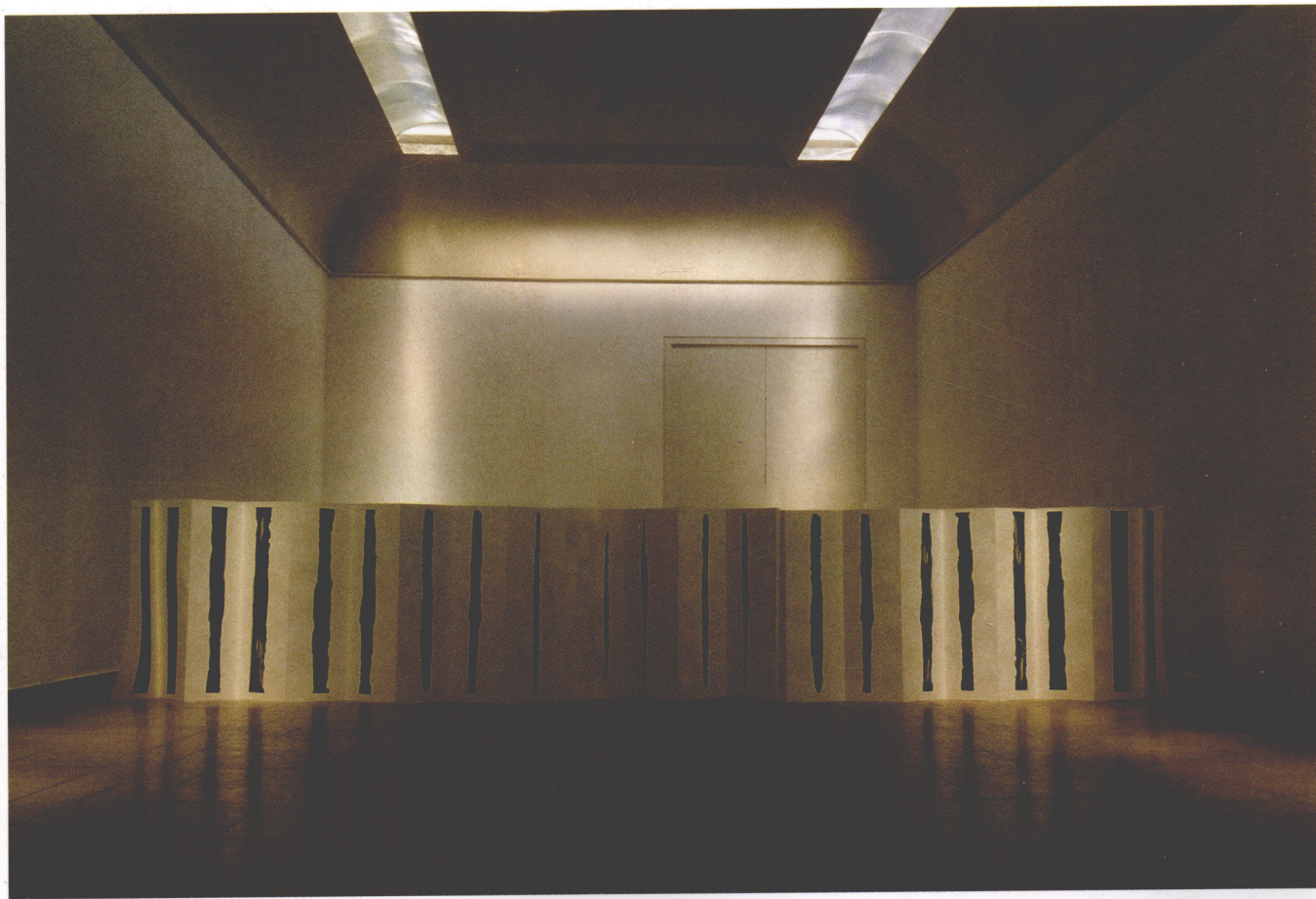
《永恒》 铜版画 1996年 80cm × 60cm



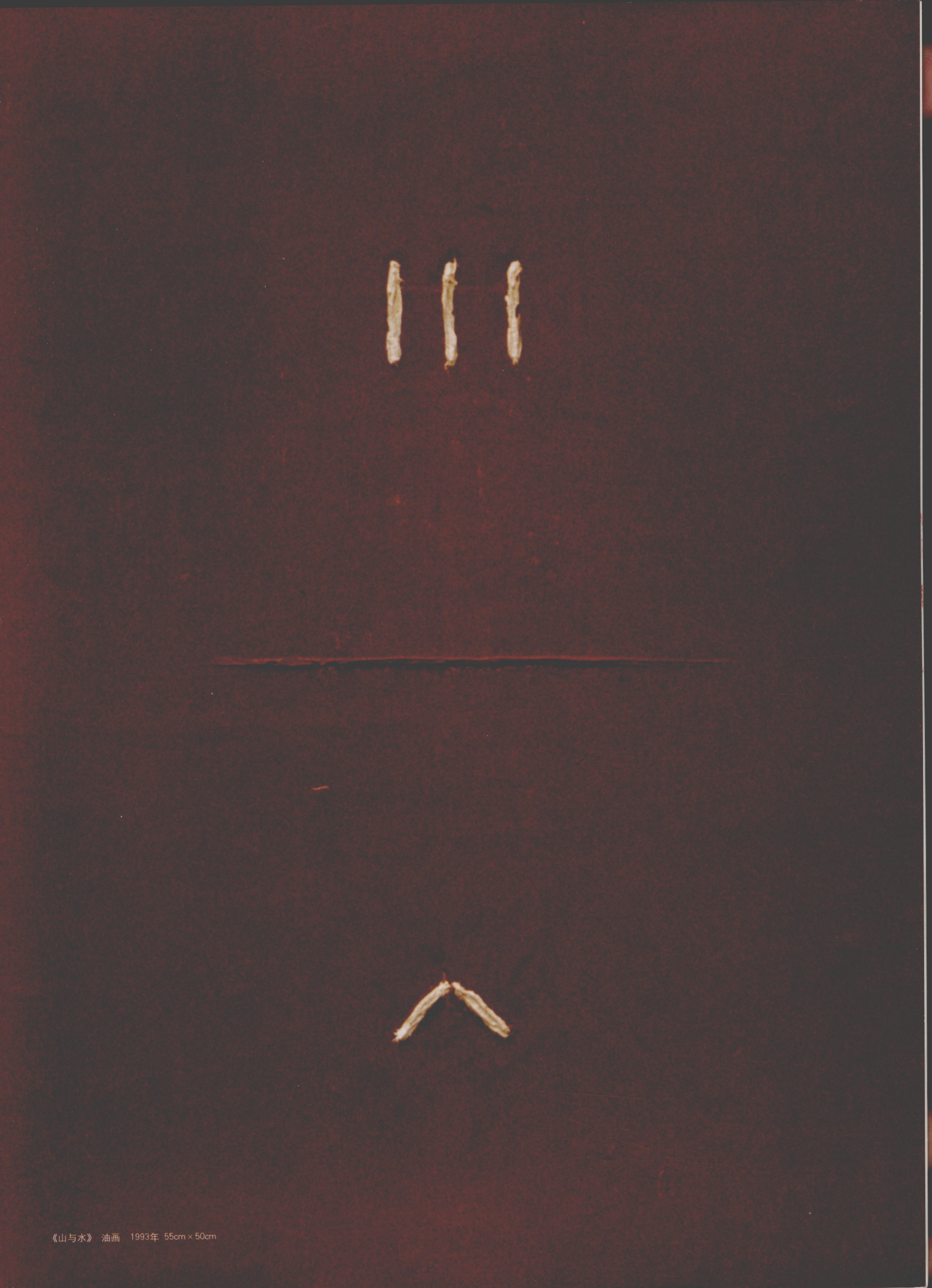
《永恒》 铜版画 1996年 80cm × 60cm



《无题》 铜版画 1997年 80cm × 120cm



《时间》 装置 1993年 100cm × 1000cm



写意抽象时期（1997—2004）

图式：纯抽象 极简写意

符号：有机圆型

中国文化元素运用：书法线条

材料：布面丙烯

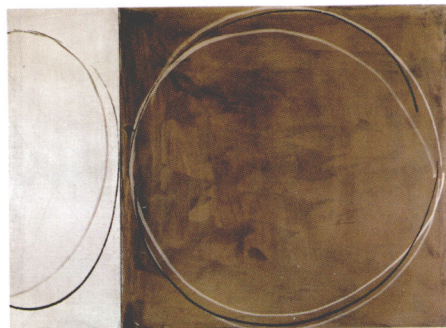
工具：刷子、油画笔

创作心得：

人们对抽象绘画的理解有时往往只停留在表面，实际上光凭眼睛简单地进行判断是不行的。抽象绘画不仅是几条线或是几块颜色的问题，而是在于更微妙和细微之处的感动。看蒙德里安的画如果不看原作，通常认为他的画非常理性，但看了原作之后就会发觉他的画实际上很人性。我喜欢他的画就是觉得他在这方面处理的甚为恰当。

从德国回来后，我的版画作品在国内版画界产生过一定的影响。我改变了版画的基本概念，破坏了画面的边界，以一种抽象的思维

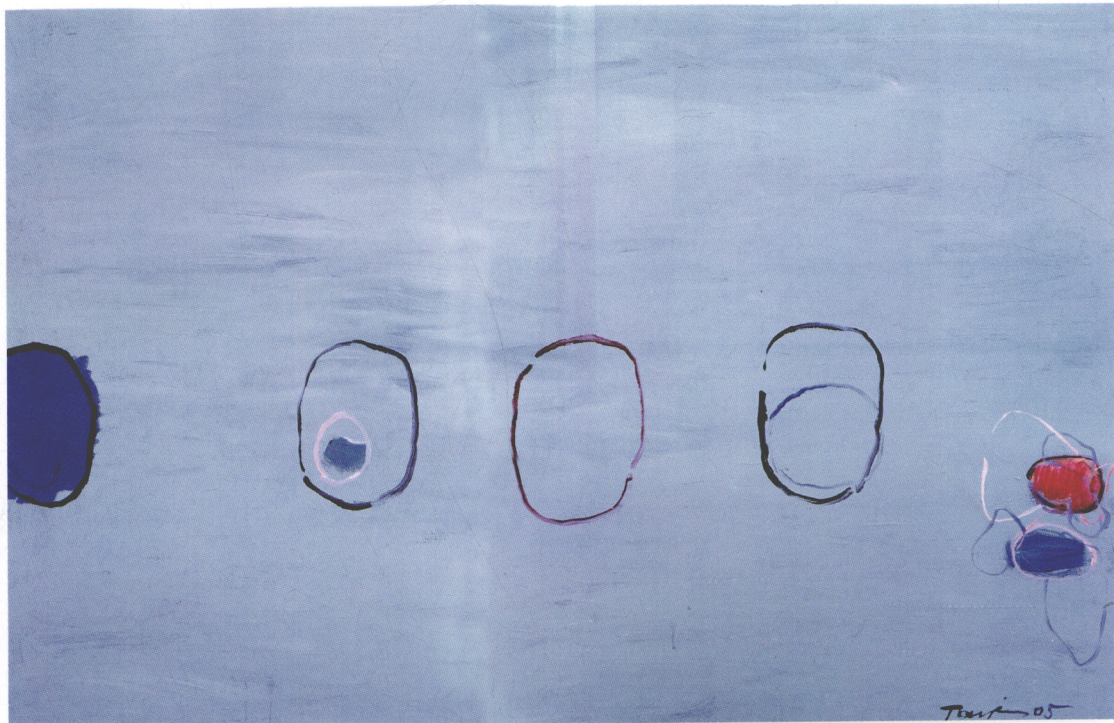
在从事创作。与此同时，我的绘画作品一直没有过多地公开发表，始终处在研究与发展中。实际上我投入更多的还是绘画，特别是抽象绘画，从1989年至今已经有十几年的历史。1994年从德国留学归来回到版画系任教，后来又转而投入设计系的筹建，参与设计系的建设与教学，直到今天设计学院和建筑学院的成立。管理、教学、作画，倘若要我选择最爱，自然是绘画，因为它更自由，也最本能。绘画的属性与版画相比更为直接，有什么感受都可以直接流畅地表达出来。正是由于它的便捷，伴随着



《轨迹》 丙烯 木炭条 2004年 80cm × 100cm

我的感性和随意，使得自己这么多年来没有画成一张纪念碑式的作品、一张能够完整全面地传达自己内心丰富感受的画作。现在想来，这可能和我的性格以及对绘画的理解有关。

我的绘画很多年来一直处于有形象不具象的状态，而且作品在形式语言上也在不断地变化。如今成功的艺术家，大多都在以某一种风格确立自己的形象，但在个人风格确立以后，形式语言上就不会出现太大的变化。而我则不然。



《自在》 丙烯 2005年 140cm × 200cm

观念艺术之后：评谭平抽象画

■ 王小箭

我对抽象艺术的关注可以追溯到上个世纪80年代在《美术》杂志当编辑的时候。当时主要是从环境的角度涉足这个领域，在《中国美术报》发过一些作品分析，并在我当责编的一期《美术》做了一个环境雕塑专题，发了很多抽象雕塑。另外就是对“新刻度小组”早期创作活动的关注。谭平是85新潮的知名青年艺术家之一，他当时的油画《云》无疑属于85代表作之一，先后“入选”《美术》杂志彩页和《中国当代美术史：1985—1986》彩页，在当时的出版条件下是相当不容易的。当然，对于今天执着于抽象艺术探索的谭平来说，这已经是很久以前的往事。

1. 超大尺幅：折射富裕社会与市场竞争

视觉要素的唯一性是抽象艺术与具像艺术的重要区别，画面尺幅是视觉要素之一，因此也是批评所不能忽略了。谭平的近期作品都是3×5米左右的超大幅面，因此幅面成了作品的第一视觉特征。在当下语境下，这种既体现了处于劣势的抽象艺术的崛起力度，也体现了艺术家在特定展览空间的视觉竞争。

谭平抽象艺术的“大”则属于纯空间意义上的“大”，其视觉心理效应如同巨大的声音的听觉心理效应一样，具有“小”所不具有的冲击力与震撼力，好象在盛行已久的观念艺术面前鸣礼炮宣告抽象艺术的隆重登场，与今日美术馆新馆开馆首展上方力钧的巨幅作品形成“争鸣”关系。这种巨大的幅面所直接对应的社会现象，巨大的都市建筑上的巨幅商业广告，因此，既体现了艺术市场的激烈对抗与竞争，也体现了中国商业社会的激烈对抗与竞争。

2. 绘画性：我画故我在（I paint so I am）

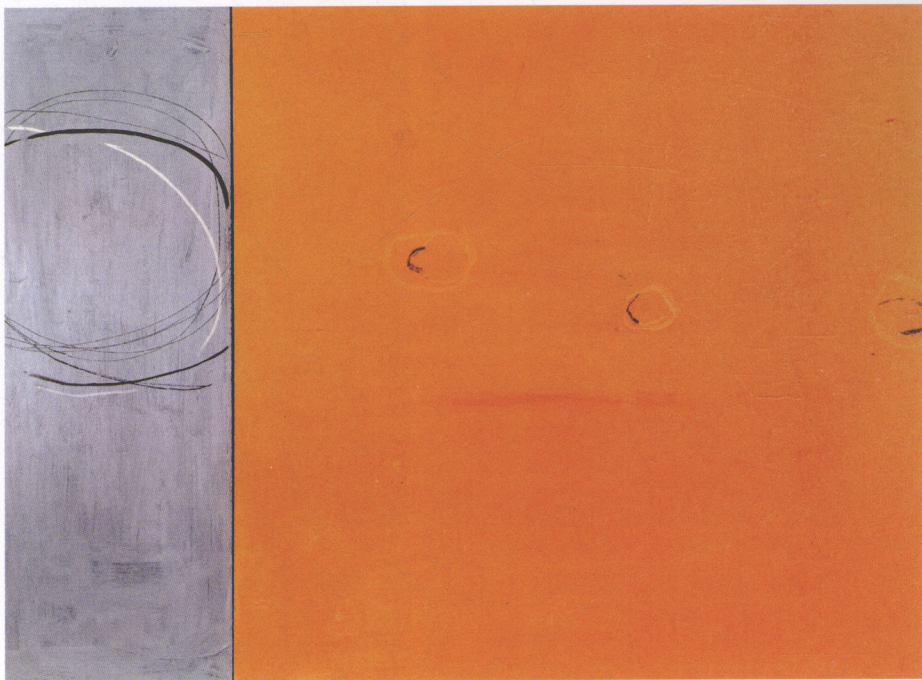
谭平的作品，有中国艺术家难于割舍的“绘画性”（paintality）。

在85新潮期间，绘画性和形式主义受到的激进的中国前卫艺术家抨击和抛弃，他们更倾向于让哲学观念主导自己的艺术创作。90年代的漫画具像基本上是文革国家风格的“负片”，体现的是另外一种社会学意义，并套用了西方后现代的语言方式与艺术理论，其结果

是“绘画性”进一步边缘化。这两个十年中也是装置、行为、录像、图片等艺术方式风靡中国的十年，对于这些方式来说，“绘画性”完全是多余的和过时的。然而正是这种“绝地”处境使它获得了“逢生”的机会，因为现代艺术史的逻辑就是一个不断解构的过程，它不断地使中心边缘化，使边缘（绝地）中心化（逢生），其实质是不断地瓦解必选项，确立可选项。

中国艺术家所说的“绘画性”，通常指油

平亲口对我讲过他对过程的重视，他认为结果是属于观众的。谭平甚至认为，画抽象画的过程完全是一种放松的享受。这大概就是高名潞和栗宪庭都认为中国抽象画是痴迷于过程的“参禅”行为的主要原因。但我认为，艺术家自我阐释，一方面是想说明作品的开放性和创作过程的重要性，另一方面是因为他们的创作理论和实践一样，都是在摸索之中，因此有很强不确定性和可变性。在和谭平的交流中，



《桔黄》 丙烯 2004年 80cm × 110cm

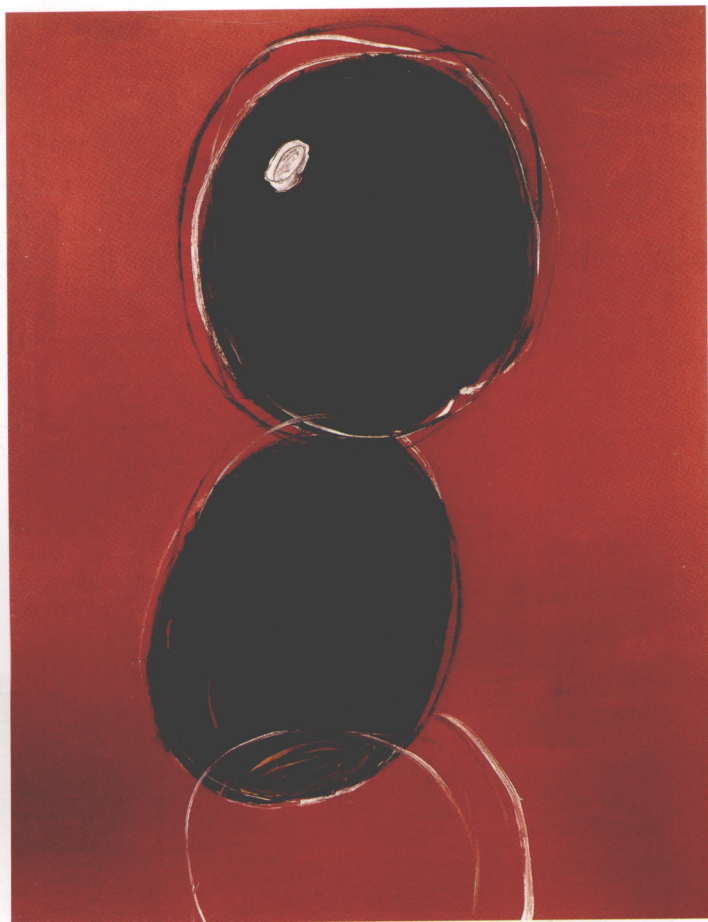
画的笔触章法，是源于中国画笔墨章法的审美趣味，也是中国绘画艺术特有的审美范畴，其本质是对绘画过程的欣赏。中国画历来把“活性”（vitality和/或vivacity）置于形准之上，不论是工笔画还是写意画。“以形写神”讲的是工笔造型的“活性”，“逸笔草草”讲的是写意造型的“活性”。

如果画家在意的是画的过程而不是画的结果，是为了“抒胸中之逸气”、“畅神而已”、“聊以自娱”，I am与否便是不重要的了，因为作画的目的是为了“尽兴”和“愉快”，并不是为了证明自己的艺术存在。而谭

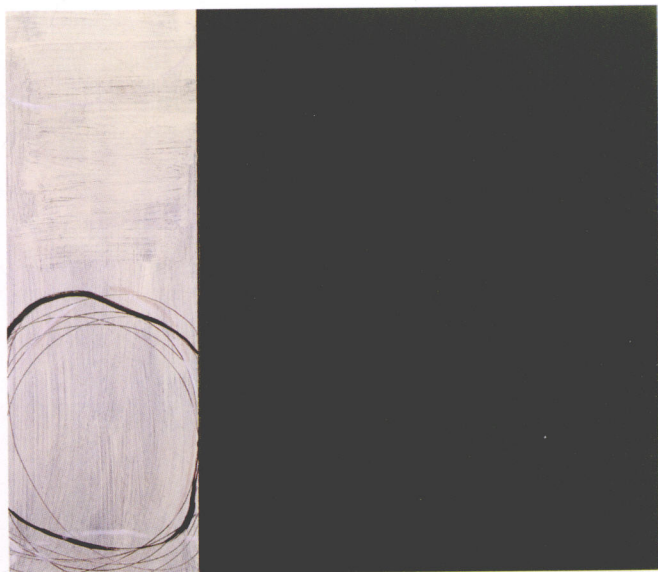
我强烈地感到了这一点。这种不确定性主要在于，时下的中国艺术家普遍处于借助西方摆脱中国传统与借助中国传统摆脱西方的自我矛盾状态，水墨抽象和笔触抽象便是这种矛盾性的典型产物，其心理原因是难于摆脱的落后焦虑与身份焦虑。当落后焦虑站主导地位的之后，他们就会借助西方理论摆脱落后，愿意接受“我画故我在”或“我画的时候是画家”之类的西方陈述；当身份焦虑站主导地位的时候，他们又愿意选择“聊以自娱”（just enjoy painting）或“我只管画”（I am just painting）的中国传统过程论。但这样以来，art就变成

图式、技法探索与报告

谭平绘画艺术二十三年 (1984—2007)



《凝固》 丙烯 2005年 130cm × 100cm



《绿色》 丙烯 2004年 80cm × 92cm



《运动》 油画 木炭条 2003年 40cm × 90cm

了entertainment (娱乐), 至于当代艺术是不是要娱乐化, 那是另外的问题, 但如果把“绘画性”等同与“娱乐性”, 那便不是对“绘画性”的理论upgrade了, 而是降级处理, 也不是update, 而是回到了18世纪的快感说。

3. 谭平的“极少”

谭平强调绘制过程的重要性还有另外一个原因, 那便是制作程序对制作结果的决定作用。除了以艺术家自身为媒介的行为艺术和不用制作的现成品, 所有艺术品的最终视觉结果可以说都不同程度地受到制作程序或工艺流程的影响。但是, 由于形式因和材料因就是抽象艺术的全部, 因此制作程序与工艺流程的决定作用就要大于除了形式因和材料因, 还有内容因或观念因的具像作品。抽象艺术的这一特

点, 与所有手工与机械制品的生产特点是完全一致的, 因为, 它们都是第一性的存在, 都是纯然的制造物, 区别只在于是单纯的“视觉值”, 还是有实用功能的“视觉值”, 是单纯为了看的, 还是同时也能使用。

由于谭平采取了“极少主义”的流程设置, 因此, 他的生产过程更像休闲。谭平最近绘制的作品, 延续了他过去大面积单色平涂加些许笔触或简单符号的画法, 画面显得十分简洁, 接近西方的极少艺术 (minimal art)。由于画面巨大, 又不需要像极少艺术那样均匀平整, 因此艺术家能够充分享受任意挥洒的惬意。曾经在德国见识过德式极少艺术创作流程和新表现主义创作流程的谭平, 认为自己在骨子里受不了数学般理性的极少主义和疯子般癫

狂的新表现主义。他认为, 那是德国人必然的两极, 中国人做不到, 也没必要做, 至少对他本人是这样。因此他选择了不均匀的大面积平涂和不疯狂的笔触, 于是绘制过程变的轻松自如、心闲气和, 全然成为工作一天后的积极休息。

当然, 谭平的画不是纯粹的抽象, 包含了一定程度的非抽象因素或内容因。谭平的内容因具有生命含义的不规则圆圈, 这种圆圈最早出现在他04年的作品中, 它与平涂部分形成了前与后、动与静、有形与无形、活跃与严肃、感性与理性的对比关系, 这次展出的作品便是这种大面积平涂+不规则圆圈风格的延续。谭平满足于享受绘制过程的惬意。

4. 走向抽象

观念艺术之前与观念艺术之后作为对具像传统的反叛，抽象艺术把形式主义和为艺术而艺术推到极致，从而成为西方现代艺术的标志，并因此使塞尚和毕加索成为当代前卫艺术家中的至尊。之后，以具像为特征的观念艺术崛起，并在后现代理论的支持下成为后现代艺术的标志。从这个角度理解《重要的不是艺术》，栗宪庭的确有资格享有“教父”的称号，因为观念艺术就等于说重要是观念而非艺术。

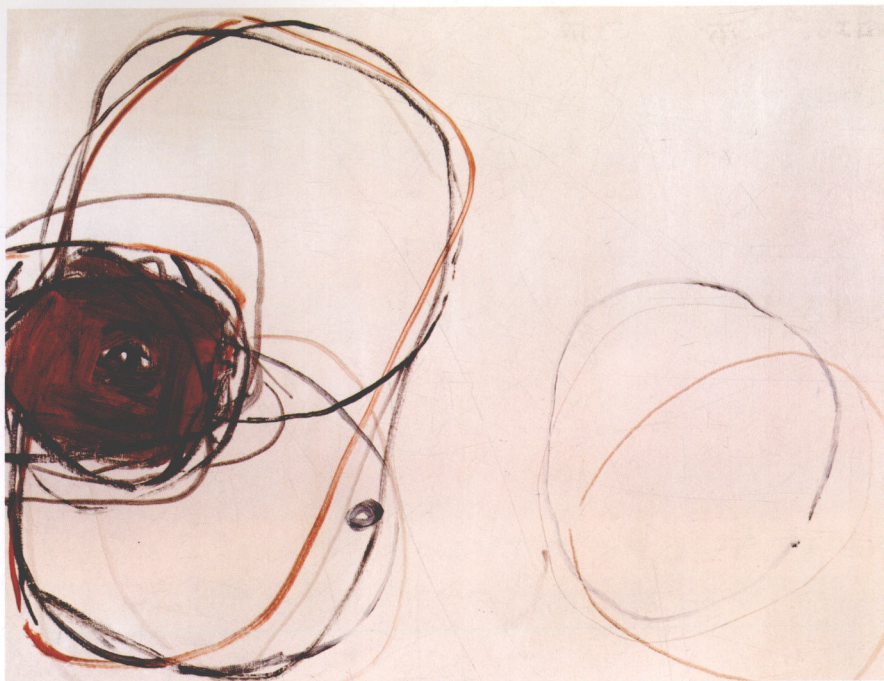
但后现代不能没完没了地后下去，这个用“后”字(post)长期占据领跑者位置的概念把戏，总有被识破的一天。

我不想预言抽象艺术的春天，因为那是要提供大量可靠证据的，不然就是巫师。也不想喊任何掀动性口号，因为那是中国知识分子的恶习。只想对抽象艺术做一下时间和空间上的区分，把观念艺术之前的抽象艺术与观念艺术之后的抽象艺术区分开来，把在中国语境发生的抽象艺术与在西方语境发生的抽象艺术区分开来。

观念艺术之前的抽象艺术和现在的观念艺术一样，是从边缘地位变成统治地位的艺术，彼时的塞尚和毕加索，就像时下的杜尚和沃霍尔一样，已经成了“我们心中永远不落的红太阳”，使没有“阳光”的地方连“毒草”也不



《染色体》 丙烯 2004年 22cm × 27cm



《繁殖》 丙烯 2005年 70cm × 90cm

长，就更不要说“鲜花”了。这便违背了现代艺术自身的原则，“走向了革命的反面”，于是，“一场新的革命到来了”：被毕加索的“光芒”遮蔽了几十年的杜尚成了观念艺术的旗帜，他的《泉》几乎包含的全部“后现代”艺术元素：解构、反讽、平民化、低俗化、符号化、反精英、反审美、反艺术、现成品、社会学转向、语言学转向等等。然而，半个世纪之后的今天，观念艺术本身已经成了艺术市场的通行证，众多代表莫名其妙的策展理念的展览名称，与作品本身毫无关系，成为毫无意义的文字标签和为观念而观念的文字游戏，于是，一切被它排除和遮蔽的艺术形式，便有了登台或重新登台的理由，这里面当然包括早已边缘化的抽象艺术。一句话，观念艺术之前的抽象艺术与观念艺术之后的抽象艺术，其存在意义是完全不同的。

即便抽象艺术在西方永远地成了“夕阳产业”，在中国也没有相同的必然性，甚至可能“朝阳产业”，因为它在中国根本就没有兴旺过，更没有占据过遮蔽其他艺术形态的主流。中国的主流艺术形态，始终是具像艺术，从写实具像到符号具像，决澜社点燃的形式主义星星之火，从来没有燎原，到百年后的今天依然没有。我们不得不思考它为什么在西方可以燎原，而在中国却着不起来。如果中国比西方先进，我们完全不必为之担忧，然而事实却正好相反。如果艺术与社会的物质文明与精神文明毫无关系，我们也不必担忧了，那不过是有它

不多，没它不少的事情，但事实也正好相反。不要说抽象艺术，孤立地看飞机和电脑，无之也不是过不了日子，但要把相关产业链、技术链、观念链、知识链加上，有与没有，能制造与不能制造，能研发与不能研发，就不是小问题了。抽象艺术也有它的知识链，那便是是对形式要素的认识与研究，这种研究构成了现代设计的基础，而今天的一切，几乎没有一样离得开设计。以当初任中央美院设计学院的院长的谭平为例，他在中央美院读的是版画系，到德国学的也是自由艺术，如果他没有对形式要素较高的认识水平，这个职位是无法胜任的。

5. 拿来主义还是中国首创的问题

这是个长期困扰并将继续困扰中国艺术家的话题。抽象画是最具拿来主义色彩的品种，它既不能像具象油画那样能够通过主题和表现对象的中国化区别与西方具象油画，又不能像抽象水墨那样从材料上区别与西方抽象画，也不像抽象雕塑那样有现代都市环境作为其落户中国的理由。谭平把做画过程当作类似“舒胸中之逸气”的享受，高名潞和栗宪庭用禅来证明中国抽象画的“中国性”，这些都在一定程度上反映了对这个拿来品种的担忧。首创当然好，首创并产生国际影响力更好。但中国的教育是用听话教育（德育）和应试教育（智育）扼杀创造性的教育，在一个创造性普遍被教育阉割掉的大环境中，首创只是一个没有操作意义的概念和期待。拿来之后，经过消化吸收，逐步转变成有“自己独立知识产权”