

# CONTEMPORARY OIL PAINTING

20

## 当代油画

当代艺术专辑 II

主编 | 唐华伟

本辑艺术家

江大海 | 应天齐 | 张晓刚 | 李向阳 | 毛毳 | 徐进 | 邓箭今 | 刘小东 | 方力钧 | 刘野 | 胡赤骏 | 布日固德 | 蒋焕 | 沈敬东 | 赵能智 | 冯一直 | 马永强 | ……

中国美术学院出版社  
中国百佳图书出版单位

CONTEMPORARY  
OIL PAINTING  
当代油画 20

当代艺术专辑 II

主编 | 唐华伟

安徽美术出版社  
全国百佳图书出版单位

图书在版编目 (C I P) 数据

当代油画. 20. 当代艺术专辑 II / 唐华伟主编. —  
合肥: 安徽美术出版社, 2016.12  
ISBN 978-7-5398-7225-4  
I. ①当… II. ①唐… III. ①油画-作品集-中国-  
现代 IV. ①J223.1  
中国版本图书馆CIP数据核字(2016)第234002号

当代油画 20

当代艺术专辑 II

DANGDAI YOUHUA 20  
DANGDAI YISHU ZHUANJI II

主 编 唐华伟  
出 版 人 陈龙银  
选题策划 马 涛  
责任编辑 赵启芳  
责任校对 司开江  
校 对 陈 琳  
责任印制 徐海燕  
组稿编辑 翟凤莲 王 祎 王 旭 李小燕  
数字制版 肖 伟 李 彬 高雅芳 陈佳慧  
邮 箱 art579@163.com  
设计出品 北京龙吟雅风视觉艺术中心  
出版发行 时代出版传媒股份有限公司  
安徽美术出版社 (<http://www.ahmscbs.com>)  
社 址 合肥市政务文化新区翡翠路1118号出版传媒广场14层 邮编: 230071  
营 销 部 0551-63533604 (省内) 0551-63533607 (省外)  
经 销 全国新华书店  
印 刷 北京鑫国彩印刷制版有限公司  
开 本 787毫米×1092毫米 1/8  
印 张 26  
版 次 2016年12月第1版 2016年12月第1次印刷  
书 号 ISBN 978-7-5398-7225-4  
定 价 108.00元



如发现印装质量问题, 请与我社营销部联系调换。  
版权所有·侵权必究  
本社法律顾问: 安徽承义律师事务所 孙卫东律师

艺术顾问

詹建俊	朱乃正	闻立鹏	宋惠民	全山石
靳之林	赵友萍	李天祥	马常利	高泉
潘鸿海	鸥洋	文国璋	张文新	魏传义
路璋				

学术顾问

朱青生	刘曦林	张祖英	王怀庆	朝戈
王沂东	邱瑞敏	丁一林	贾涤非	彭锋
许江	邓平祥	忻东旺	白羽平	闫平
王克举	任传文	徐福厚	应岐	夏葆元
龙力游	林永康	段江华	井士剑	庞茂琨
广军	岳敏君	张方白	孟禄丁	崔国泰
区础坚	陈和西	马路	刘秉江	杨松林
崔国强	买买提·艾依提		卓然木·雅森	
刘建新				

注：以上排名不分先后

# 解惑与分享

## ——出版前言

唐华伟 | 文

当前，中国油画界逐渐从前些年的浮躁状态中沉静下来，大家从关心“画什么”“怎么画”转到普遍关心“画得怎样”。这个过程不能不说是油画界一个阶段性的进步。近几年，许多油画创作者不断深化油画本体语言，并持之以恒地在艺术规律上下功夫，力图赋予作品更为深厚的精神内涵与更为鲜明的时代气息。

我们欣喜地看到，有些油画家在艺术上已经颇有斩获，逐渐形成自己独特的风格式样，艺术品格也日趋独立，中国油画家的个性特征与文化基因也日益在作品中凸显出来，这是令人激赏的进步。

中国油画家在油画语言上自觉探索的成果，不但建构了当代中国油画本身，也为世界艺术的发展提供了一个值得研究与借鉴的范例。

中国油画家的自觉与追求让我们看到了中国油画走向世界甚至迈向世界当代艺术主流阵营的曙光。

中国油画发展到这个阶段，建构中国油画独立的价值体系势在必行。在这样的发展趋势下，急需具有学术高度的出版物对创作成果进行及时的总结和梳理，以让更多的人能够了解到当代中国油画艺术的发展现状——这对于完善油画学科体系的文献建设，起着不可或缺的作用。因此，《当代油画》在这样的历史

语境中应运而生。

本书通过集中介绍当代中国油画家及其作品来真实地展现近年来中国油画界取得的实践成果，总结中国油画发展的内在规律，梳理中国油画与社会发展及整个文化语境间的复杂关系，让大家了解中国油画发展的现状和大方向，通过油画这一艺术载体进一步展现当代中国人的内心世界，使中国油画焕发勃勃生机和活力，并具有更为深厚的人文精神。

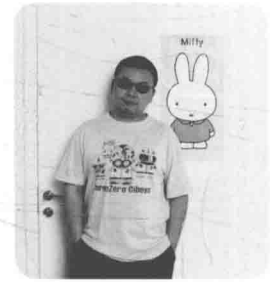
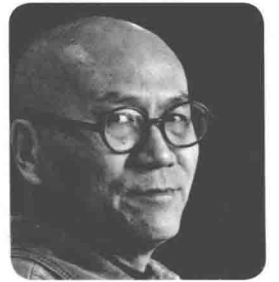
同时，中国油画家的作品，经优质出版物对其进行总结和梳理，并广泛地传播，产生的影响将为“中国油画价值体系”的内容和“专业评判标准”的定位提供重要的参考依据，也为日趋繁荣的油画艺术市场提供一份严谨的学术依据。

在这样一个发展与转型期，许多艺术家和油画创作者凭着对油画艺术的真诚与热爱，仍在艺术之路上孜孜以求，其中有收获也有困惑。总的来说，大家在艺术上所面临的困惑在某种程度上比较接近，有一定的共性。鉴于此，我们将当前油画创作者普遍关心并经常需要面对的课题梳理了一遍，从中提炼出一部分具有代表性的课题，作为本书进行专题研究的重点内容。围绕这些课题，同时兼顾不同层面的读者的需要，选取一部分在油画艺术领域处于各个年龄阶段的

具有代表性的艺术家作为研究与展示的对象，以每辑一个专题的形式出版。通过每辑做一个专题研究的方式，不但可以从多个角度消解大家的困惑，同时也可以直观地让广大艺术同人分享优秀作者的实践成果。这些人编作者的成功经验甚或尚处于行进中的探索心得，都将成为广大油画创作者宝贵的决策资源，可以供他们参考、求证、借鉴，直至融入他们的智慧，化为他们创作出精彩作品并得以跻身这个时代优秀艺术家行列的指南针。

“知己知彼，百战不殆”，一个画家唯有思想觉悟提高了，眼界上去了，其创作实践才能有真正的进步。

为广大油画创作者答疑解惑并让大家分享优秀艺术家的实践成果是《当代油画》的出版宗旨，也是本系列丛书生存的理由，一如本书的学术目标与出版定位——做构建中国油画价值体系的文献推手与促进中国油画现代化发展的学术平台，以行进中的美术史料见证中国当代油画发展的轨迹，并且成为油画创作者与广大读者的良师益友。



# 卷首语：作为当代艺术的架上绘画

唐华伟 | 文

无论何种媒介、何种样式的当代艺术，首先在内涵上要具有当代意识，其语言方式能够与当下社会、文化发生关系，动态地为这个时代提供新的观看方式及思维方式。好的当代艺术不仅参与着当代文化的整体建构，为这个时代输送精神与智慧的养分，还将经得起当代性与全球性的双重语言结构的检验，甚至能够拓展人类文明的边际。我们在欣赏作为当代艺术的架上绘画，尤其是从传统中一路走来的油画时，需要在观看方式上区别于传统艺术——将形式语言和技法语言作为观察与研究的对象，以得到审美上的愉悦。因此，区分油画作品哪些属于当代艺术，哪些属于非当代艺术就变得轻松而容易了——因为这两者之间的指向大不相同——一个指向传统形式的艺术性或技法的艺术性；另一个以艺术史为参照物，指向艺术家以自身的文化经验体验当下社会、文化、生存方式等，进而重构艺术语言的艺术性。尽管这种“艺术性”由于语境的特殊而呈现出多元化的表现形式，无法用一种方法进行限定，甚至可以说，它尚处于一种不确定的动态流变中，但是恰恰是这种新的“艺术性”对传统审美语言的情感形式、心理形式、观念形式等的超越，为这个时代的艺术与文化创造了多

种可能性。

架上绘画在西方曾经有过辉煌的历史，却在现代主义以后逐渐由盛转衰，甚至有理论家认为，架上绘画于当代艺术而言已无多大作为。但是，近些年总有一些优秀的艺术家以非凡的想象力与勇气，仍采用理论家们认为已式微的架上绘画形式创造出了令人印象深刻的作品，在当代艺术领域发出了响亮的声音。事实证明，架上绘画虽受传统的负累，却无时无刻不在体现着新时代的精神，不断在勇于开拓的艺术家的积极探索之下产生伟大的作品，并与其他媒介（如影像、装置、行为、多媒体等）一道构成当代艺术的图景。

本专辑以在当代艺术领域具有一定的代表性的油画艺术家为研究对象，精心选取其近年来创作的优秀作品，以飨读者。所选艺术家的作品有的指向社会问题，有的实践着传统文化的当代转换，有的在尝试构筑新的语言形式，有的在以新的视角探索东西方文化的对话与融合，有的在关注人类的生存与生命状态，等等，且大多数作品的语言结构皆处于中国新时期的前沿地带。其中，有些作品带有实验性特征并具有某种前卫

性，有些作品虽不失绘画性，但又能通过创造新的语言形式与“传统”拉开距离，这的确令人激赏。作品的排序方式仍遵照《当代油画》的惯例，以艺术家的大致年龄为序，以便于读者通过艺术家年龄的递减、所处社会环境的不同而领会其艺术观念、艺术面貌的渐次变化。

（注：本文提到的“当代艺术”特指在学术上区别于传统艺术、现代艺术、后现代艺术的狭义的当代艺术，而非广义的当代艺术。）

# 目录

## 专题研究

吕澎  
观念艺术与绘画的手工性

1

王栋栋  
我们能否为自己的无知买单？  
——谈中国当代艺术的全球化焦虑

8

## 画家与作品

江大海  
昨日我们方才谈及  
——法国吉美亚洲艺术博物馆  
“江大海特展”序言 | 苏菲·玛卡里乌

10

应天齐  
走不出的精神家园  
——应天齐的艺术轨迹 | 彭德

16

张晓刚  
遗忘之所：张晓刚新作 | 乔纳森·芬恩伯格

24

曾晓峰  
从隐喻到象征  
——曾晓峰艺术图像中的当代意义（节选） | 殷双喜

30

李向阳  
瞬间之门  
——论李向阳的作品 | 阿基莱·伯尼托·奥力瓦

36

毛毳  
女艺术家——毛毳 | 克劳迪亚·鲍夏兰

42

梁宗孟  
陇上笃行者 | 任学文

48

封面：应天齐 流金（局部） 195 cm × 139 cm 2012年

封底：徐进 有限涉险 186 cm × 150 cm 2015年





徐进  
一路徐进 | 徐进

54



邓箭今  
邓箭今作品解读 | 易英

60



刘小东  
肮脏现实主义  
——刘小东在和田与新疆新观察 | 侯瀚如

66



方力钧  
方力钧：先锋与媚俗之间的质感（节选） | 徐钢

72



刘野  
自我加密：刘野的艺术（节选） | 保罗·穆尔豪斯

78



胡赤骏  
遇见湖庐  
——艺术家的自建筑之恋与自我救赎（节选） | 李公明

84



布日固德  
“再中国化”进程中的布日固德 | 鲁虹

90



金光日  
“蒙娜丽莎的微笑”视觉辩证与隐形自我  
——对话当代艺术家金光日 | 《当代油画》整理

96



马林  
升华与反升华 | 坚路卡·马尔茨亚尼

102



夏福宁  
内心的风景 | 李沐

108



傅榆翔  
把地上的问题写在天上 | 王林

114



宋学智  
宋学智综合材料绘画语言探析 | 李新

120



蒋焕  
“拓之——Touch蒋焕新作展”艺术研讨会实录 | 蒋焕

124



王国建  
现实题材与传统意境  
——癸巳秋读王国建的画 | 马路

132



沈敬东  
国际玩笑：  
一个“士兵”眼中的国际地缘政治 | 吴鸿  
138



赵能智  
感觉的形象 (节选) | 汪民安  
142



罗清  
画画 | 罗清  
148



冯一直  
绘画中的偏爱与偏见 | 冯一直  
154



马永强  
马永强的绘画：生命元素之活化的形式 | 夏可君  
160



唐华伟  
关联 (节选) | 西尔维·萨玛尼  
166



刘正勇  
感性体 | 赫勒纳·迪·蒙特高菲耶  
174



赵露  
微观是另一种激进  
——谈赵露的“覆膜世界”系列绘画 | 王春辰  
180



崔明  
灰色时代的探索者 | 崔明  
188



胡宗祥  
他者视角 不似之似  
——读胡宗祥作品 | 陈默  
194

# 观念艺术与绘画的手工性

吕澎 | 中国美术学院艺术人文学院副教授

对于中国艺术家，“观念艺术”是一个被“形而上”化了的艺术。concept这个词翻译成中文可以是“观念”“概念”“思想”或者“设想”，甚至可以是“总体看法”。在很长的一段时间里，我们的批评家和部分艺术家宁可将这个词汇玄奥化，使得“观念”这个词对中国艺术家产生了不小的诱惑与困惑。实际上，作为口号而出现的观念艺术，从根本上是杜尚的思想与行为逻辑的结果，其真实的意图是，要尽可能地使自己内心的话或者想表达的东西让人们知道并明白，至于采取什么样的手段与方式是随机而无限的。在中国，“观念绘画”是大约从21世纪初就开始流行的概念，能够被拉进这个概念的画家非常多，在今天，所牵扯到的画家有王兴伟、段建宇、王音、李青、仇晓飞等。可是，尽管部分艺术家存在着某种意义上的追随者或同路人，但将“观念绘画”这个词用于今天的绘画仍然是要冒风险的，因为事实上，每一个艺术家的出发点、目标、技法、趣味及被他们埋进作品的含义是存在着差异的，使用一个概念去概括所有的个体现象是无效的。实际上，只有具体地针对每一位艺术家的工作，我们才有可能找到他们每一个人的特殊性，而不会为一个单一的概念所遮蔽。

早在上世纪80年代，“新空间”的几位艺术家对他们正在实验的绘画做了一些规定，耿建翌写了一篇《“池社”的近

期绘画》（1987年），以便说明“一种新的架上绘画”的特征。他代表其他几位艺术家对他们的实验做了原则规定：色彩是需要节约并慎重使用的，如果使用得当，就可以抛弃令人愉快的“安乐椅”（“节约原则”）；所选择的物象应该是“充满画面的正面像”，以对观众具有一种强迫性，从而使其产生不同于日常经验的反应（“直接性”）；强调复制对象的客观性与严厉的复制方法，目的是提供一个形象报告而不是一种意义的阐释（“不加评论”）；最后，通过重复性绘制来呈现一种整体性，使绘画不是以一种单幅传统的方式呈现出来（“重复功能”）。这些艺术家甚至存在着一种野心：让大家完成的作品没有任何个性特征——看上去仿佛是一个人完成的。可以想象，在技法上，他们选择抹光、平涂及尽可能不留笔触、痕迹的方法——只有避免表现性笔触的偶然性才有可能达到这个目的。这类技法与同时期的北方艺术群体比较接近，实际上，我们可以将其视为80年代的“观念绘画”的一个表征：绘画成为一个连续性的过程，独立性没有意义，并且能够超越绘画的其他可能性。

上世纪90年代，普遍的“无聊感”导致了意识形态符号的泛滥。了解那个时期的语境的人会同意这种说法：那真是可以理解的一种普遍的心态，没有什么比一种历史的和有针对性的符号更加能够说明艺术的态度。王广义、方力钧、岳

敏君的绘画成为这个时期典型的“观念绘画”，除了岳敏君的人物造型较为结实且构图多少具有一些叙事性的特征以外，其余的几乎没有使用绘画的笔触，人物形象的符号化达到了让人难以接受的枯燥程度。绘画处在一个必须被图解的时期，这是90年代初期绘画观念的一个重要特征：是什么就是什么，而不是别的什么。显然，这个态度来自沃霍尔，来自博伊斯，来自所有非常时期的艺术态度。在海外的中国批评家不接受这样的绘画，他们在含含糊糊的思考中保持着一种对探索超越社会关联的艺术语言的迷恋，可是，这个时期应该有的态度又是什么呢？到了90年代，80年代的“绝对精神”没有了，表现主义的个人情绪似乎也被抑制了，剩下的是容易让人联想到马格利特和月份牌手法的重复性的肖像。可是，考察这个时期的艺术，还有什么能够如此强烈地让人感到不可回避？张晓刚的“大家庭”系列被认为是符号化的艺术，是对意识形态的一种表达。事实上，没有任何艺术像此类作品那样，将历史、现实及关于图像的抽象含义结合得如此富于解读性，同时显示出难以替代的图像与符号特征。一个符号或者图像被框入一个特定时期的象征的确是人为的，可是，社会心理学意义上的分析结论是：人们接受一个象征图像或符号的依据总是来自人们相接近的知识与社会经验。的确，有一部分人不接受这样的象征，可是，那是从不同的意识形态立场和审美惯习出发的

结果，他们在心里抵制这样的图像，这刚好证明了这个象征图像存在的重要性和引发的思想观念上的冲突。

进入新世纪，艺术家们从里希特那里获得了一种启示：即便是摄影图像，也可以反过来成为绘画的母题或者素材。可以想象，艺术家们很少会去模仿里希特，他们只知道如何利用他的观念来完成自己的作品。所谓的“影像绘画”不过是新世纪第一个十年里的观念绘画，不少艺术家乐此不疲，如李松松、李大方、谢南星、尹朝阳等。的确，受摄影作品的刺激而产生的观念绘画是一个转向，即从符号性的绘画转向叙事性的绘画，这意味着人们对过去的经验的某种依依不舍，并且这些经验不可摆脱地对今天人们的精神生活产生着影响。可是，这类艺术家尽管借用了历史的照片，也将其剪裁或改编得难以识别，但这实际上仍然属于一种借用图像的再造，是一种虚构的叙事。例如李大方的作品，整个情节都是虚构的，是艺术家自己编造的，其中隐含着艺术家对扰人心绪的极力摆脱。这样的绘画已经被批评家们用“观念绘画”来定义了。紧接着出现的，就是一些更为年轻的画家的观念绘画，他们尽可能地让图像与情节呈现出符合视觉习惯的逻辑，堵塞人们的视觉判断，使他们放弃观看再现性绘画的任何习惯，尽管画中的内容是有形象的。

“观念绘画”的概念也体现在王光乐的抽象绘画中。尽管王光乐最初的抽象图案来自对最为具体的对象的复制，所呈现出来的内容却接近人们视觉习惯上的“抽象”。后来，关于“寿漆”的故事成为他直接堆砌“抽象”画面的充足理由。人们说，那是一个从最为具体的对象上引发出来的抽象，与其他之前的抽象绘画不同。无论是受上世纪80年代初期来自西方的抽象绘画影响的绘画（例如上海画家李山、于友涵、周长江等的作品），还是80年代中后期已经不断出现的一些有着复杂来源的抽象绘画（例如北京画家孟禄丁、马路、顾黎明等的作品），实际上都是西方抽象绘画的趣味提示的结果，不过彼时的画家更愿意将抽象的实验视为一种自由思想的打开，而不是艺术问题的制造。而当前，市场的权力似乎构成了成就艺术史的力量的一部分，例如基于王光乐等的抽象绘画对市场的推动，人们似乎也觉得抽象艺术在今天有了重获新生的可能。总之，无论如何，新的抽象绘画是叙事绘画的对立面，是放弃任何图像的一种视觉游戏。抽象绘画产生的社会学与心理学原因也许来自现实的无意义及图像泛滥导致的疲倦。因此，最近几年的抽象绘画既不是接续西方现代主义时期的抽象艺术，也不是对与“抽象”有关的传统概念的滥用，而是对之前所有的抽象艺术（包括抽象表现主义）及观念艺术进行视觉归纳后的产物。从这个意义上讲，今天的抽象绘画同样是观念绘画，

所谓观念，不过是对一个出发点的设置，只是每一位艺术家的出发点、视觉趣味及技艺有所不同。

新世纪里，在用油画颜料或者丙烯颜料完成的作品中，恰恰是使用传统绘画图像、符号甚至题材的作品的转型最难以判断，除了图像与符号容易识别外，艺术家的出发点、趣味及技艺各不相同。然而问题出在图像与符号上。人们对这些图像与符号已经十分熟悉，以致他们很容易提出质疑：艺术家是否采用了一种取巧甚至偷懒的方式在“继承传统”？可是，只要我们具体地分析一位艺术家的作品，例如何森的绘画，会感受到，图像与符号不过是被借用来再造绘画的一个桥梁。然而，何森的出发点、技艺与效果非常清楚地表明：当代的油画所呈现出来的趣味与风格与传统中国画完全不同，油画自身的特性及语言效果也使得他的绘画与传统中国画完全不同。中国传统文化的图像与符号之所以被引入今天的油画，是出于艺术家试图摆脱西方观念逻辑的一种强烈愿望，艺术家们正试图通过对题材与资源的改变来破除在西方绘画史影响下的创作习惯。这不是说让油画或丙烯画“中国化”，而是让绘画获得更多的可能性。一种新的母题对象很容易改变之前人们惯用的表现方法与技法，当新的资源和观念暗示不断涌现的时候，绘画有可能出现新的问题和方法要求，事实上，这个局面正在形成。我们注意到了

一些受西方艺术影响的观念绘画的发展是那样的笨拙而吃力——原因不在于其风格与趣味不为人们所接受，而在于资源的匮乏。所以，将中国的文化资源纳入绘画实验，不过是一种灵活而具体的观念表达，中国艺术家设置了不同于西方艺术家的出发点，其使用的技艺与产生的趣味就有可能与之存在明显的差异。最近，毛旭辉在用油画绘制他的主山，然而，他特别感受到并使用了中国传统绘画的一些暗示和技法提示，他甚至也使用毛笔而不是平头笔作画。

其实，在涉及绘画的题材和方法时，我们无法避免欧洲人与中国人在绘画理解上的差异。举个例子：肯尼斯·克拉克（Kenneth Clark）在他的《风景进入艺术（Landscape into Art）》中探讨欧洲风景画的产生与变化时，虽然保持着欧洲人观看与分析问题的习惯——尊重经验与逻辑关系，但是，在关于不同时期与地区的艺术家的风景画的描述中，一旦需要，他会将感觉甚至直觉用于对作品的分析和判断。在讨论欧洲风景画从象征性风景到事实风景的演变中，他认为15世纪的佛兰芒绘画和意大利的“事实风景”并没有看上去那样简单而相似。他颇为耐心地勾画了两者的区别，认为凡·埃克兄弟“对事实的表现是直觉的产物，是画家对光的认识的副产品”的思想贯串了佛兰芒绘画发展的全过程。人们对自然对象的刻板而具体的描绘一直是经验性的，这种来自经

验的感受结果满足了人们对空间的感受与对真实环境的体验；但是，对于意大利的佛罗伦萨人，仅仅凭借感觉就远远不够了，因为后者显然非常明确地要依据他们认定的科学——透视。在意大利画家看来，卢卡·帕契奥尼<sup>①</sup>的certezze（确定物）而不是opinioni（观念）的词汇具有决定性的意义，画家可以凭借透视方法画出占有一个既定空间的符合科学认识的风光，而这样的风光与人们普遍认可的事实没有视觉判断上的矛盾。这样，一旦我们将15世纪的佛兰芒绘画和意大利的“事实风光”进行比较，就可以看到它们之间的差别，具体来说，是风格或趣味意义上的差别。人们完全不需要去评论胡伯特·凡·埃克在《羔羊的崇拜（The Adoration of the Lamb）》里画的风光究竟是否符合科学或者透视原理，感觉与审美习惯性将人们拉向了满足感觉需要的艺术而不是严格的科学。<sup>②</sup>人们可以从象征性、装饰性甚至趣味倾向上分析胡伯特·凡·埃克的作品，以表达喜欢或不喜欢的，可是无论如何不可以将意大利人凭借透视原理来从事风光画的创作理解为一个判断上的依据。的确，由布鲁列列斯科<sup>③</sup>发明，列昂·巴蒂斯塔·阿尔伯蒂<sup>④</sup>最先诉诸文字，从皮埃罗·德拉·佛兰西斯卡<sup>⑤</sup>那里得到了最充分的运用的透视法成为意大利文艺复兴时期的一个重要的观念与方法上的革命，但是，并不能说这个方法在艺术创作上是唯一且全能的。克拉克提醒说：事实上

我们怀疑除了它的发明者，它是否得到了真正严格的运用。那时，“风光里有一个因素是难以把握的，就是天空。天空不断变化的状况只有靠记忆来提醒，数学是无济于事的。看来布鲁列列斯科完全认识到了他的探索的局限性，所以他并不试图去画广场后面的天空，而是置入了一片优雅的银色”<sup>⑥</sup>。克拉克认为，布鲁列列斯科以“置入了一片优雅的银色”去替代对天空的描绘是否合适并不是我们的重点，关键是，他解释了透视法与观念在绘画实践上的有限性。

说到底，绘画不是科学，不是简单地靠数据与度量来定性的。那些意大利艺术家不过是借用并发明了一种新的绘画观念与方法。自然可以用数来度量，即便很麻烦的对象也是如此，这是古希腊人的思想，并且构成了欧洲文明的思维基础。可是，我们该如何去处理、去面对人的感觉世界与无意识领域里的存在呢？对此，克拉克也提醒说，甚至在15世纪的佛罗伦萨，透视的抽象特征也并没有得到充分的理解，阿尔伯蒂本人在对物象表面进行处理时，也在数学的和写实的方法之间变来变去，他还是倾向于在自然的环境中寻找乐趣，他的自传描述了当面对田野风光和繁茂的树林时他是如何激动得热泪盈眶，这些都不是数学问题。在对丢勒的风光画的分析中，克拉克甚至将其与19世纪的感伤情绪联系在了一起。但是，这并不是说丢勒观察与表现自然现象的绘制方法不重

要，而是提示这位严谨的德国画家在风格与主题上具有引人入胜的特质。

今天，绘画面临的情况大致如此，我们究竟该在什么样的标准下判断作品的价值？绘画不能仅仅依靠智性，还需要综合的精神和能力。审美惯性是迂腐的，观念艺术指望着彻底抛弃感性的作用，可是，一旦作品彻底排除了感性的目的，是很容易出现苍白而失效的结果的。观念艺术的彻底生活化与日常化的后果就是对自身意义的否定。需要提醒的是，尽管观念艺术家对艺术的等级制不屑一顾，但是，其越来越注重自身的体量与对空间的占领的现象本身就是一种经典性和自我拔高的表现——即便观众在走进展厅时会产生一种“奇观”的错觉，其空洞的内涵也很容易因缺乏对意图的陈述而使其堕入“无意义”。实际上，随着时间的流逝，那些所谓的“观念绘画”不过是有着不同风格与趣味的图像而已，抽象的形而上的观念也许根本就不存在。实际上，被“骄傲地”归入“观念艺术”的绘画仍然借用了之前的技术，甚至是古老的技术。与感性和知觉完全无关的绘画除了重复非人性的技术外，无一例外地借用了曾经的做法——只要那些羞于启齿的借用有助于一种“观念趣味”的表达。简而言之，在中国，被一些批评家标榜的观念绘画不过是一种耻于言及手工又不得不利用手工的绘画。

现在我们涉及了与绘画有直接关系的手工问题。最近的一个重要的技术现象是“涂绘”，即通过手绘的方式来表现书写性，同时强调表现性的笔触。这个现象即便是在抽象绘画中也十分明显，只有很少的艺术家愿意用机器或交付替代物（也许是一台仪器）完成绘画作品。曾经用无笔触或平涂方式表现形象的绘画为非手工的形式所替代，这种滥用杜尚思想的绘画在思想上的贫乏是显而易见的。换句话说，如果不再创造满足感性需要的趣味，将被人们彻底抛弃的有可能不仅仅是绘画，而是整个艺术。真实的情况是，如果一件绘画作品缺少手工带来的视觉上的特殊性，人们宁肯去看科技炫技，这也是涂绘为什么会回流的一个原因——即便是在那些新近的观念绘画中。对那些敏感的艺术家来说，即便有让人眼花缭乱的语词在陈述绘画不妙的命运，他们也能本能地感受到绘画自身永远不可能消失，因为它有着具体的出发点与手的偶然性。

上世纪90年代后期以来，有不少人对强调绘画的书写性或者表现性的做法的生命力产生了怀疑，因为这样的绘画似乎与今天的高科技观念相去甚远。新的材料和方法的层出不穷使得用手工的方式完成作品的艺术家也多少产生了疑虑：绘画的意义何在？手与人的神经末梢有密切的联系，如果艺术家的手的功能的当代意义被否定，如果存在于工业、后工业、信息社会叠加的背景中的绘画

只有突出方案的制定和非人工的制作才能被认为有价值，那么，人的精神世界的复杂性在今天就可以宣告寿终正寝。事实上不是这样，艺术的“进步论”早在二战之后就被美国的抽象表现主义和波普艺术彻底否定了，当然也被“太阳底下无新事”这类人类的基本经验否定了。文明的变化不是因为有一个“无限的绝对”需要我们去接近，而是具体的社会生活的需要，当一种不可言说的现实状况投射进艺术家的大脑与内心时，有针对性的呼应是必不可少的。手的存在不单单是为了制作工具，完成物理世界的事务与业绩，对于艺术家，手是传递内心所想最直接、最真实的路径。不用做过多的解释，人们就能够清楚：在不断翻新的艺术世界里，手的功能是不可替代的。用“观念”的逻辑来推演“手绘”的死亡的做法是非常危险的，这不仅会阻断绘画继续不断发展的可能性，更可能置只能通过手来完成的中国画于死地。可是，中国画不单单是一种材料，也不单单是一种方法，甚至也不单单是一种趣味，它真正的背景是一种文明，对手绘的否定很可能导致对其背后的文明的否定。但是我们没有必要过分担忧，因为这仅仅是某些人的观点，并且它在可以看到的未来中是难以应验的。

任何人不要忘记当代艺术不过是现代主义的衍生物，而现代主义绘画的产生几乎就是无意识的结果，是人的内在情感突破写实绘画的精神封闭的结果。

人们几乎抛弃了“浪漫主义”或者“象征主义”这类术语，因为这些术语在当代艺术中似乎根本就是作废了的词汇。可是，这类词汇的历史来源与我们今天的精神生活有着内在的关联：正是“神经末梢”的力量，使得艺术家给予潜在的意识充分的自由成为可能。仅仅强调机械复制的不可避免，或者强调观念的重要性，而忽视情感、无意识及任何感性的精神状态，将导致对艺术的生命力的扼杀。的确，无意识本身不意味着创造，但是，缺乏无意识精神将使艺术的理念空洞无物。

人们质疑今天的绘画的根本原因来自“现代主义”和“当代艺术”这类词汇的困扰。今天，过分强调当代艺术的人也许与曾经过分强调现代主义的人一样掉入了语词构成的机械主义困境。学术界总有反观历史的习惯，至少会经常根据新的现实重新解释过去，按照这个逻辑，基于丹托的理论就是一个死角。从上世纪90年代开始的对现代主义问题的重新解释就成了游戏的再一次开始。在杜尚、库尔贝、马奈甚至康德之间寻找联系（德·迪弗）虽然重新理清了现代主义与后现代主义的关系，对现成品与平面进行了等值认同，可是，这不过是一种抛弃“后历史”（丹托）这类概念的语言游戏。现代主义本来就没有将自己视为审美创造，就像波德莱尔提示的那样，现代主义甚至就是想催生“恶之花”，实际上，现代主义不过是一种新

的观念，甚至就是一种对新的视觉欲望的实践。康德及一些更早的哲学家或美学家的“审美”从一开始就不是艺术家们关注的对象，从印象主义到里希特的绘画，最终被归于“审美的判断”，也不过是人们对种种视觉态度物化之后的感觉表述。我说明这个问题是想强调：世界上并不存在什么神秘的理念，除非那是一种重新观看、思考世界的方式。现代主义早就将观念问题推入了艺术史的分析中，只是，中国艺术家和批评家可能一开始就被“观念”或者“观念艺术”的词汇搞晕了，至少他们认为是一个难以被一般人理解的哲学概念——“观念”正在侵蚀着当代艺术。

的确，杜尚的思想使得艺术边界的出口永远打开着，这意味着艺术事实上没有边界，任何物品都可以被用来象征艺术，或者用来作为艺术的指代品，这种状况的确使得从事绘画创作的艺术家有些被动。可是，绘画同样是一个媒介，仍然是为观众提供思考甚至是观众用来窥探艺术家的感受的一个通道。就像杜尚所关注的重点一样，观众不必从审美判断起步——尽管他很难脱离以已有的审美判断去思考问题的方式。我们应该从历史的角度来看，艺术的美学目的既是早期思想家尊重视觉知识的结果，也是传统的艺术观念的习惯性的附加，同时是那些对“美”或者“和谐”这类词汇依依不舍的人对艺术的自然性与生理性的功能给予的认定。与其他材料的艺

术品一样，绘画也是一种媒介，不过这种媒介因其平面性而不可避免地具有叙述性质，这就为观众“阅读”艺术家的思想和感受提供了一个视觉判断的基础，即了解艺术家通过绘画究竟在说明一个当下的什么问题——它不仅来自一个观念，也来自无意识，以致当我们不同的因素综合起来的时候，将全部有关艺术甚至人类的知识都用于理解一幅画的时候，一个可能的艺术问题就会浮现出来。至于审美问题，无需我们多说，但是，艺术家不必为自己的作品被观众视为一种“审美作品”而感到恼火，那不过是一种其特殊的思想带来的感觉的副产品——事实上，艺术家有时也试图使自己的作品夹带一些美学的“私货”。

绘画长期以来被认为是一种审美情感的视觉平面表达，这种观点受到艺术史家或者鉴赏家们对无论是东方绘画史还是西方绘画史的长期支持。杜尚提示了关于绘画认识的转变，可是视觉习惯及人们对平面的理解总是修复着“审美”的可能性，毕竟，艺术的“智性”并不代表精神世界的全部。无论如何，由艺术史图录诱发的审美情感都被认为是一种退化的情感，它总是将人的精神世界关闭在一个狭隘的个人空间中，任其滋生着视觉的惰性，而没有将艺术问题放在一个更为广阔的空间中加以审视。的确，我们可以培养一种新的习惯：艺术什么都不是，只有一种被称为“艺术”

的东西通过问题意识、好奇心、社会焦点、政治倾向、意外的市场反应、审美的兴趣等，给我们带来了与社会粘连的可能性。

与现代主义相比，当代艺术也许会产生更多的盲点，因为它难以使我们对其有明确而清晰的态度。世界的复杂性超越了现代主义的思维习惯，但是在中国，这不是说批评家可以随随便便设置问题栏，以炫耀其高深的理论和创造性。当代艺术受惠于现代主义的开放性和自由态度，但当代艺术的合法性使不少人以艺术家的名义制造语义模糊的艺术品——它们的确是艺术品，但是它们仅仅是我们研究历史的时候可用、可不用的素材。这种情况难道不与过去几十年里尤其是冷战结束之后的世界境况很相似吗？难道不与上世纪90年代以来中国的社会现实很相似吗？认为中庸或者折中主义夹杂着明显的犬儒主义的精神病菌是上世纪90年代以来中国当代艺术的一个明显特征，如果说90年代中期之前的艺术还存在着无可奈何的抵抗情绪的话，之后的艺术现象借个体性的不可侵犯而使艺术的现实针对性大大降低。直至今日，个人世界的花样成为显而易见的趋势，这既是现代主义的目标，也是当代艺术的问题。

与其在理论上（实际上是在语词上）检讨今天的艺术，不如让艺术家回归他们的初衷：究竟看到了什么？想到了什

么？想表现什么？手段是什么？与之前的艺术的差异又是什么？我们不要认为用西方的理论来清场是一个有效的途径，因为中国今天的语境与西方完全不同，难道真的有一种放之四海皆准的理论与方法可以被我们系统地借用吗？基于这种看法，中国艺术家的基本出发点仍然是自己的社会、自己的现实与自己的文化。

仍然有一个重要的问题需要提醒：在全球化背景下的中国，特殊的历史与现实语境选择着它需要的艺术，在千姿百态的欲望词汇中，不少欲望最终是得不到社会与历史的有效认可的，只有那些找准了这个时期的特殊问题的艺术家，才可能使自己的艺术变成“时代的象征”。有人说，在未来，人们不需要什么象征，绘画与其他艺术创作不过是对灵魂的一种阶段性的记录，英雄主义的时代早就结束了，沃霍尔的告知几乎就是对经典主义死亡的一次明确的宣判。可是，历史需要物证，需要那些以艺术为名的物理文献，那些被记录在历史书中的艺术，或者永远漂浮在网络中的艺术，将成为历史的物证——人类的这个古老的习惯没有改变。

经过现代主义的洗礼，艺术家们赢得了自由与可能性；经过后现代主义的提醒，人们认识到问题的转瞬即逝和在当代的针对性，这在理论上和实践上真正解放了艺术家，以致绘画再一次获得了

成为新的观念和有效地表达思想的工具的权利。我们完全无需为究竟是“抽象绘画”还是“具象绘画”或者任何绘画成为主流或支流而操心，针对特殊问题并具有相应的表现手法的绘画都可能成为人们关注的对象。绘画已经彻底脱离了既定的绘画历史而像网络接点的生成那样在无限衍生，因此，我们寻找绘画的价值依据的不是既定的艺术史，不是个人趣味，当然也不是所谓的风格与形式，而是生成某一种新绘画的特殊语境与历史链的重新搭建。所谓的风格、形式、手法、趣味，以及所有曾经由“美学”管辖的要素只有在这样一个对语境与历史重新搭建的结构中，才可能构成“意义”与“价值”。这意味着，我们只有清楚地理解何为当下的历史语境，才可能将那些曾经的美学要素利用起来，构成今天的艺术问题。

基于手的成就是大脑，也就是观念的产物，我们也不能够反复将绘画纳入当代日常生活游戏的范围里，我们不能够无教养地说：由于艺术需要取消等级制，所以，绘画连同它包含的一切文明成分也可以被彻底销毁。无论如何，通过手来完成绘画是保持对文明传统的反省态度的一个有效渠道，是观念传递和处理思想困境的试验田，正是因为手的工作，使得人类的心智不至于被机器、科学成果毁坏，在任何一个特殊的历史语境中显现出人类智力、挂念、感觉及无意识的可能性，以及“神经末梢”的创



造性功能。实际上，这就是为什么绘画在无数次被要求死亡却仍然充满活力的真正原因。

的确，绘画不是为了完成一个封闭性的经典世界，它像文艺复兴时期的艺术那样需要完美的构图和自足的体系。在今天，绘画对艺术家的唯一要求就是对绘画自身没有被清除干净的稳定性习惯予以否定，绘画不是一个自我完善的过程，而是一个不断思考的过程、一个一旦有可能就应该对曾经的绘画要素进行重组与利用的过程。绘画的全过程将从艺术家的自我提问开始，艺术家可通过设置特殊的出发点，利用可能的方法延伸其历史性的知识陈述，并在实践的旅途中高度警惕习惯对出发点的消解，有时可以建立一个风格小站（有点像古典时期），但千万不要留念其温馨的氛围与环境（现代主义），应在清晨的观望与迅速的决定后继续前行，直至建立新的前哨阵地（后现代方法）。这个全过程没有终了，对于艺术家是一生的事业，就像弗洛伊德最后的人体绘制那样：至死都还在路上。

绘画是人类精神，它暗示着人类既定的创造性成果的限制，并为未来的创造提供可能性。文艺复兴以来，科学一直在影响着绘画，并在绘画发展的历史中扮演着重要的角色。可是，当贝里尼将头伸进他的透视箱里去的时候，他的目的显然不是透视，而是以透视的方式观察

世界。今天的情况与古代没有什么不同，当电脑已经成为艺术家在工作中离不开的工具时，那也不意味着用电脑制图能够完全取代手工绘画。在部分艺术家和批评家那里，这个常识性的问题经常被忽略，以致他们不时犯下阻碍绘画有效实践的错误。简言之，接受“神经末梢”指挥的手，与所谓的思想与观念是同样重要的，它们是一个整体，并且是难以真正分家的。

说到底，人类需要完整的精神，而不仅仅是智力。新的绘画不排除借用传统的资源，声称抵挡手工的当代绘画不过是一种回避陈词滥调的策略，人们仍然需要用历史技艺，这与传统有关的技艺来完成可见的对象，这无异于说：由手完成的图像与符号始终是视知觉的家园。

注释：

①卢卡·帕契奥尼（Luca Pacioli, 1445?—1514），意大利数学家。

②胡伯特·凡·埃克（Hubert Van Eyck, 1366?—1426?），尼德兰画家。这里指画家著名的《根特祭坛画》。

③布鲁勒列斯科（Brunellesco, 1377—1446），意大利建筑家、画家、雕刻家。

④列昂·巴蒂斯塔·阿尔伯蒂（Leon Battista Alberti, 1404—1472），意大利画家、建筑家。

⑤皮埃罗·德拉·弗兰西斯卡（Pierodella Francesca, 1415?—

1492），意大利画家。

⑥布鲁勒列斯科的示范虽已遗失，但它掀起了一个时髦的主题，即理想城镇的颇富透视感的风光表现。这样的画至少有4幅被保留下来，有3幅出自皮埃罗·德拉·弗兰西斯卡的工厂，这是受阿尔伯蒂建筑影响的结果，另一幅也许是弗兰西斯科·德·季奥吉俄（1439—1502，意大利画家、建筑家）画的。

吕澎简介：

1956年生于重庆。1977年至1982年就读于四川师范学院政治教育系；2004年毕业于中国美术学院，获博士学位。1982年至1985年任《戏剧与电影》杂志社编辑，1986年至1991年任四川戏剧家协会副秘书长，1990年至1993年任《艺术·市场》杂志执行主编；现为中国美术学院艺术人文学院副教授、成都当代美术馆馆长。