

# 王广义的艺术与思想 批评与访谈文集

1985-2015

---

王俊艺 编

中国青年出版社

---

王广义的艺术与思想  
—— 批评与访谈文集

---

王俊艺 编

中国青年出版社

.....  
(京)新登字083号  
图书在版编目(CIP)数据

王广义的艺术与思想:批评与访谈文集/  
王俊艺编. —北京:中国青年出版社, 2015.1  
ISBN 978-7-5153-3142-3

I. ①王… II. ①王… III. ①艺术评论-中国-现代  
-文集 IV. ①J052-53

中国版本图书馆CIP数据核字(2015)第032575号

---

责任编辑:骆 军 秦晓磊

---

中国青年出版社 出版 发行  
社址:北京东四12条21号  
邮政编码:100708  
网址:www.cyp.com.cn  
编辑部电话:(010) 57350403  
门市部电话:(010) 57350370  
印刷:北京顺诚彩色印刷有限公司  
经销:新华书店经销

开本:787×1092 1/16  
印张:24.5 印张  
字数:700千字  
版次:2015年4月北京第1版  
印次:2015年4月北京第1次印刷  
定价:85.00元

---

本图书如有印装质量问题,  
请凭购书发票与质检部联系调换  
联系电话:(010) 57350337

---

# 目录

## 序 001

## 批评部分 003

|                                    |     |
|------------------------------------|-----|
| 艺术·哲学·文化：论王广义《后古典系列》的艺术图式          | 004 |
| 批判的图式与图式的批判——致画家王广义的信              | 009 |
| 当代艺术潮流中的王广义                        | 014 |
| 图式修正与文化批判                          | 036 |
| 王广义艺术作品（1985-1990）中的游戏成分           | 061 |
| 王广义在 20 世纪 90 年代的艺术问题              | 069 |
| 从毛泽东时代到现在——王广义                     | 073 |
| 王广义：一种文化的乌托邦                       | 077 |
| 批判的历史——王广义的艺术历程                    | 079 |
| 视觉政治学——另一个王广义                      | 097 |
| 我是怎样做“视觉政治学：另一个王广义”展的              | 107 |
| 80 年代的王广义与中国当代美术史的书写——一个方法论的提案     | 113 |
| 创作中的生存策略                           | 120 |
| 多歧的政治褶皱：王广义视觉机制考                   | 126 |
| 王广义，精确来说                           | 139 |
| 王广义与空无的复杂性                         | 143 |
| 文化假设的起点和盲点——对王广义回顾展的基本批评提示         | 152 |
| 与奥古斯丁共舞                            | 156 |
| 从库尔贝、布雷东、杜尚，到王广义                   | 160 |
| 当代艺术中的古典世界——论王广义                   | 163 |
| 20 世纪 80 年代末王广义的艺术问题               | 183 |
| 关于王广义的《杜尚的小便池》                     | 185 |
| 信仰、历史、政治——关于作品《凝固的北方极地》、《后古典》、《理性》 | 186 |
| 神化人性 人化神性——王广义的艺术                  | 191 |
| 王广义的《自在之物》与《圣物》的意义                 | 205 |

|                       |     |
|-----------------------|-----|
| 《当代艺术中的政治与神学：论王广义》序   | 207 |
| 《当代艺术中的政治与神学：论王广义》序   | 211 |
| 《当代艺术中的政治与神学：论王广义》自序  | 215 |
| 艺术家的“神圣之书”——影响王广义的三本书 | 220 |

---

## 访谈部分 222

---

|                                                      |     |
|------------------------------------------------------|-----|
| 对三个问题的回答                                             | 223 |
| 王广义如是说                                               | 224 |
| 走向真实的生活——王广义答记者问                                     | 226 |
| 艺术外部问题：推向可能性——王广义就参加圣保罗双年展答记者问                       | 227 |
| 关于社会主义视觉经验——王广义访谈                                    | 229 |
| 王广义的艺术历程                                             | 234 |
| 东风·金龙——对最后皇权的礼赞                                      | 245 |
| 我努力想做到的是借助人民之手来表达我的想象——王广义访谈                         | 249 |
| 王广义 VS 黄专：中道和“施工精神”                                  | 256 |
| 王广义访谈录——关于“小运动群论之：什么是知识”：<br>“‘85 青年美术思潮大型幻灯展暨学术讨论会” | 260 |
| 王广义：政治是艺术的仆人                                         | 271 |
| 王广义对话录                                               | 275 |
| 作为“点燃”的谈话                                            | 280 |
| 展览之后，有一种虚无的感觉                                        | 289 |
| 王广义与米莫·帕拉迪诺对话——艺术和政治中的先驱视野                           | 292 |
| 在信仰缺失的时代奢谈信仰                                         | 298 |
| 王广义：平等的世界，消灭极度才华的人                                   | 302 |

---

## 附录 306

---

---

|                      |     |
|----------------------|-----|
| 王广义 1984 - 2014 作品图录 | 327 |
|----------------------|-----|

---

## 序

王俊艺

王广义从 20 世纪 80 年代中期的新潮美术运动开始便广泛地参与了中国当代艺术的进程。在某种意义上说，王广义的艺术历程，也正是中国当代艺术 30 年历程的缩影。

但是，对于王广义这样一个在职业生涯上跨度 30 余年、与中国当代艺术发展同步的艺术家，我们一直没能看到一个艺术家各个时期的批评和访谈文集的出版。而正是基于这个原因，我们决定出版这本《王广义的艺术与思想——批评与访谈文集》，以便对这 30 年中与艺术家的创作同步生产出的文字进行一次初步的梳理。当然，由于篇幅和能力所限，本书只能在编者的目光所及范围之内进行整理。而本书所附文章目录，也许在一定程度上弥补了这一点。我希望这些极为局部的文字，能给读者呈现一个阅读的起点，或者说一个提示。

本书在结构上仍然沿用这样的分类：第一个部分是批评文集，第二个部分是访谈文集。批评文集以近期的文章为主，但同时也包含了数篇各个时期比较有代表性的文章。这些选自不同时代的批评文章，让我们通过时间的脉络还原到历史语境之中去看待艺术家是如何被“他人”描述的。而访谈文集中，既包含了专业批评家与艺术家的访谈，也包括部分大众和专业媒体对艺术家的访谈。访谈本身所具有的原材料特质，可以让我们相对容易透过艺术家对于自身创作的描述去触及艺术家思想的原点。这些和艺术创作同步产生的“批评”和“批评”文字，透过时间的堆积，共同构成了我们今天所看到的“历史文本”。

我们可以在这些“历史文本”之中，去慢慢地体会艺术作品是如何被他人描述的，以及如何被创作者自身描述的。这些描述随着时间在发生着变化，而这些变化所影射出来的，正是更为广阔的历史语境，包括文化、政治、哲学。了解了这些变化，我们才能更为真诚地看待这些文字所包含的语义，也才能更为立体地看待艺术家以及艺术家的创作。我们只有真诚地看待这些“历史文本”所代表的过去，才能更为真实地看到我们今天的处境。



---

## 批评部分

---

## 艺术·哲学·文化：

论王广义《后古典系列》的艺术图式<sup>1</sup>

周彦

与一些青年艺术家接触，我常常惊诧于哲学——这门奥秘无穷的学问——在他们那里都成了活生生的东西，我自己多少算个科班的哲学系学生，但在与他们的交往中，常自叹以往哲学在于自己，基本上是停留在书本上，而在他们那里，哲学是出自内心，生动地贯穿于其行为——艺术行为、生活模式、言行举止——之中的，王广义就属于这种为数不多的素质极好的青年艺术家一类，以往有所谓“文学青年”一说，在这个大变革的时代，兼“艺术青年”与“哲学青年”于一身的艺术家的出现，无疑是现代中国新文化肇始的明显表征。

对于文化问题的自觉意识，是这一代青年艺术家的特征，广义与舒群等组成的“北方艺术群体”，在活动初期就提出了建立理想的新文化——“北方文化”——的设想，这样旗帜鲜明地提出建构新文化（先不论其可行性和现实性）的主张，标志着中国现代视觉艺术走入了一个自为的阶段（尽管目前从者寥寥），广义在他此后的一系列艺术活动中，艰苦而严肃地为这个目标工作着，他清楚地意识到，在建构新文化的革命营垒中，他“将是一个制造图式的战士”。事实上，我们也已经欣喜地看到了他一批独特的、质量上乘的作品问世。本文拟对他不久前创作的《后古典系列》（十幅）的艺术图式进行阐释，但这不是进行纯形式分析，因为在他那里，所谓“纯形式”是不存在的，而所谓“图式”，在广义的作品中是形式、意味、意义诸层次的有机结构，我们应当力图从整体上来把握它。

## 形而上的艺术

艺术原本是非常具体的东西，但它又有别于科学、技能那样的形态。换言之，艺术不能归结为形式语言、技巧。广义在创作中，一直把艺术作为一种形而上的文化状态来追求，尤如<sup>2</sup>尼采所说：“艺术是生命的最高使命和生命本来的形而上活动。”（《悲剧的诞生》前言）在尼采那里<sup>3</sup>，他是以日神精神和酒神精神来肯定生命，肯定人生，而在广义等一批青年艺术家看来，艺术的形而上意义主要体现在其精神性，虽然他们常常引证尼采的思想，实际上是有别于尼采的（这也说明了接受、理解、阐释亦是创造）。关于这种精神性，我们可以从两个相关的方面来看：一是他们所极力高扬的理性精神，它不是指科学的、逻辑的理性，而是“在肯定人性的基础上高扬‘神性’”（舒群语），即一种崇尚崇高、追求真理的求道意识，由此，他们把艺术的一种独特的精神性提到了首要的位置，高贵的艺术精神有如金字塔之巅的圣者，召唤着使徒朝那山颠登攀；进而可以从第二个方

1 原载：《美术思潮》1987年第5期，第9-12页。——编者注。

2 原文如此，应为“犹如”。——编者注。

3 该译文来自：尼采：《悲剧的诞生》，周国平译，三联书店，1986年12月。“悲剧的诞生（1870-1871）前言——致理查德瓦格纳”，原文为：“……对于这些严肃的人来说可作教训的是：我确信有一位男子明白，艺术是生命的最高使命和生命本来的形而上活动。我要在这里把这部著作奉献给这位男子，奉献给走在同一条路上的我的这位高贵的先驱者。”——编者注。

面看,艺术中的精神性之所以使艺术具有形而上的意义,在于它是“人类信仰状态的表述”(王广义语),这样一种类乎宗教的状态的精神正是广义等一批青年艺术家的心态,同时也是人们的艺术行为所深深渗透的内在精神,在一种“准宗教”的意义上,他们不否认(并乐于承认)与中世纪宗教精神与社会心态的相通之处,一种笼罩全身心的对那高山之巅的精神上帝与理想境界的崇拜,使他们义无反顾的朝它飞奔,这些都来自于“信仰的崇高、信仰的神圣,一种宗教精神的巨大笼罩力”(王广义语)。

这样两个方面,在王广义的《凝固的北方极地》系列<sup>4</sup>和《后古典系列》<sup>5</sup>中得到了明确的体现,人们普遍注意到了他那不断出现的背向观者的形象,以及这些形象的凝聚、简括的特征,在《后古典系列》的《信仰的时代·中世纪》<sup>6</sup>一幅中则达到了最为明确的表现,画面中众多的形象与观者的视线一起凝神观照着精神之巅,理性精神的光辉正沐浴着一批求道者,构图上造成的这种使观者与画面形象一致向上或向前的“视线”,有力地强化了作品的形而上意义。更为重要的是,作者认识到,这样一种理性精神绝非个人的忽发奇想,而是具有普遍性的人类精神,因此看他的画常会使人感觉博大、宽广,他说,“我所进行的图像表述行为并非是自由的和个人的,……艺术家的图像表述行为不可能是一个寻找个人目的的意志完全自由的行为”,“艺术家所从事的工作是人类集体的灵魂深处的康复和超越,所以说我的图像表述并不是我个人精神的回声,而是人类精神的回声”。所不同于一般人的是,杰出的艺术家应当是一定意义上的先知,他首先领悟到神圣的感召。《信仰的时代·中世纪》中基本一致的简括形象表明,在最高精神的笼罩下,人是作为类的存在物而存在的,在精神性这方面,人类自身是一致的,崇尚崇高、追求真理应是人类共同的目标。

这样一些精神性充实甚至充溢的作品,使得它造成了高度的复杂性,那些在形式层次上看去十分简括的作品,却有着相当大的解读难度。问题在于,这些作品要求于接受者的比以往一般作品更多,它不仅要求接收者具备相类似的心态,而且更要求他们站在与作者同一文化层次和思考层次来观照,否则,不但无法与作品对话,而且首先就会有一种拒斥心理,换言之,形而上的艺术需要具备形而上精神的接受者。

## 人本的与健康的

崇尚崇高、追求精神性也许是自古希腊以来人类文化中的一个重要方面,但在今天的中国提出这种精神,有它特定的取向与所指。在推崇理性倾向的艺术家那里,其思想的实质与中世纪精神的最大不同在于,后者“是在极端地贬抑人性的基础上高扬‘神性’的”,前者则“是在肯定人性的基础上高扬‘神性’”(舒群语),或者毋宁说,高扬“神性”(他们以此指“一种恒定的精神原则”)最终是为了积极的肯定人生、高扬更为人本的和健康的人性,因为人是具有精神及精神追求的类的存在物。正是在这种意义上,他们与一种异化的、病态的文化形态相抗衡,后者为人披上了一层层虚伪的、矫揉造作的外衣,丧失了人的起码的尊严感与价值感,充满着甜腻、矫情、无病呻吟、歇斯底里,尤其是离人本精神相去甚远的奴性意识,这种状态到封建社会末期发展到了巅峰,至今仍强烈地体现在许多人的行为模式和思维方式中,因为青年艺术家面对的更多的是既定文化中的艺术形态,所以他们尤其在艺术中见到了这种病态文化与异化人性的存在,痛感要涤荡这些阻碍新文化产生的因素,才能真正高扬人本的、健康的人性。作为人,他们首先追求自身完善的、具有尊严感的人格,与广义等一批青年艺术家接触时,我们强烈地感到了他们生命活力的充溢,感到了他们感觉经验的丰富和理性思维的

4 《凝固的北方极地》系列油画创作于1984-85年。

5 《后古典》系列油画创作于1986-89年。

6 插图:《凝固的北方极地 27号》,1985年创作。——编者注。

复杂,尤其他们对尊严、真理、人生价值的追求,突出地显示了人生的力度、生命的力度,对周围的人常常具有极强的感染力,使人不得不相信,他们是生命力极其旺盛的人,受着内在丰盈的逼迫,不得不给予。如同尼采所认为的,世界不是一个万物求生存的消极过程,而是一个万物求生命力扩展的积极过程,这种扩展,贯穿于人的行为过程,在艺术家那里,尤其贯穿于其艺术行为过程。青年艺术健康、完善的人格和行为模式是其艺术图式的坚实根基。对此,舒群在《为北方艺术群体阐释》(《美术思潮》87年1期)中作了清楚地阐述。

我们力图在我们的艺术创造中扫除一切温柔的、软弱的、病态的艺术样式,建立起崇高的、庄严的、健康的文化模式,让人类在这里感到个人的渺小与人类精神的伟大。在生活模式中则选择那种更为以人为本、健康、受自由意志支配的方式。充满自信的人格与富有激情的理性是我们要求“新人”的标准。

而这也正是王广义在他的生活方式和艺术行为模式中所孜孜以求的。通观其《后古典系列》,他很少着力于以往所谓“绘画性”所要求的色调的冷暖、节奏变化,即活泼的油画笔触语言,也很少对形象、构图作诗意化的追求,甚至构图也不采用变化中求均衡的原则,而是大多采用完全对称的构图(在这点上明显区别于他的《凝固的北方极地》系列)。这种图式,突出了作品的庄严感与崇高感,明显地区别于那种“小情调”和“墨戏”一类的样式,图式中体现出来的有序性同建构新的文化秩序与格局是两相契合的。

### “冷”的情感模式

与《凝固的北方极地》系列一脉相承,《后古典系列》也给人以一种冷寂、静穆、凝固的感受,这一方面是因为整组画的冷灰色调,另一方面是人物表情的冷漠(五官都被略去)和动态的凝固(有许多则是无动态的背立状)所造成,此外也有前述所谓全对称构图的原因。

在艺术史上,以“冷”的情感模式为显著特征的作品并不多见,中国以元代山水画较为突出,倪雲林<sup>7</sup>的山水可作为“冷寂意境”的代表,西方则多见于中世纪的宗教艺术,在一定意义上,广义的模式与后者有更多的相通之处,他曾在《北方艺术群体双年展》<sup>8</sup>的讨论会上这样说:

我力图使画面展现出如同德国斯特拉斯教堂那样的艺术形式。……凝固的色块可以在视觉上引起庄严、静穆的感觉,而这种感觉正是与那种崇高的精神相同构的。

这种“冷”的情感模式乃是出自这一代青年艺术家的特定心态,一方面,这一代人有一种“面对另一强大文化形态而必然产生的文化时差感和位差感”(丁方语),这使得他们不得不冷峻地面对这严酷的现实;另一方面,这一代人更多地集“艺术青年”与“哲学青年”于一身,冷静的思考常常占去了他们行为(一种内隐行为)的较多部分。本来,与一种外显的行为和丰富的感觉经验相比,精神、思维、理性就具有“冷”的倾向,此即人们常说的“静思”。在一种外表冷漠、动态凝固的体态中,最宜于精神的飞升,思维的驰骋,如同王广义用富于诗意的口吻所说的那样,那种“病态的末梢的艺术喧闹声,将影响健康的人们倾听那来自生命内驱力的沉重而庄严的悲剧的钟声”。因此,他的艺术图式与他所代表的一代青年艺术家的心态无疑是吻合一致的,反过来也可以说,“冷”的情感模式的选择决非偶然。

这种选择还基于广义的另外一个认识,他曾多次提到“一种超善恶的悲剧观念”,如谈到他们对艺术发展的看法时说:“它在诉诸心念的直觉同时更趋向对超善恶的悲剧性转换”,这或许是在艺术领域对病态文化中道德

7 倪瓒(1301-1374),元代画家、诗人。初名珣,字泰宇,后字元镇,号云林子,荆蛮民、幻庵子等。江苏无锡人。——编者注。

8 1985年9月5日在黑龙省美术馆举办,参与者有王广义、舒群、刘彦、任戡等。见:米迺:《北方艺术群体双年展》,《中国美术报》1987年6月8日,第23期,总第98期。——编者注。

判断之上的一种反拨,超善恶的境界并非无善恶判断,而是将其重要位置让给理性判断、价值判断,亦即意义判断,在这个意义上,超善恶的状态可以说是中性的,而冷灰色调也趋于中性,对于这种状态的表达它可以说是一种恰当的图式。具体对一种超善恶这样带有“博爱”精神的境界的表现,主要见之于《后古典系列》中的《大悲爱的复归·浪子》一幅<sup>9</sup>,这是古典的宗教绘画《浪子回头》<sup>10</sup>的变体,画面上有两组对称的形象,神父正抚慰跪地向他祈祷<sup>11</sup>的浪子,这里的两个人物不是个别的形象(无五官,也无个性可言),应当视为具有普遍性的人类,“神父”象征感应到最高精神召唤的智者,或者即是最高精神的化身,“浪子”则泛指人类,前者向后者施以最普泛的爱,向他们传达彼岸的“福音”,这里是心灵的交流,因此,冷寂、静穆的氛围是十分适当的。

### 涉向彼岸<sup>12</sup>

这一点自然是与“形而上的艺术”相通的。“彼岸意识”是执著于理性绘画的青年艺术家一种共同的自觉意识,这里的“彼岸”,一方面是相对于物质“此岸”的精神彼岸,代表着他们崇尚、追求的最高精神、终极原则;另一方面是相对于现实“此岸”的理想彼岸,更带有一种宗教意味。对于“精神彼岸”的追寻,主要由他们的心灵聆听到了一种神秘而神圣的感召。王广义对此这样说明:

我试图通过图像表述行为使人类能隐约追溯到生命与信仰起源时的那种深奥而崇高的境界。

这种“冥冥之中”的力量对于智者具有强大的感召性。至于“理想彼岸”,则更接近于尼采所谓“极北净土之地”(意为“超人生活之场所”),实际上是一种具有完善、健康人格的人们的理想境界。尼采的格言对此作了生动的表述:

……我颤悠悠地飞翔,如一支箭穿越过浸透阳光的狂喜。

……飞到梦想不到的遥远的未来,飞到比画家们所憧憬的更炎热的南方,那里诸神裸舞,以一切衣服为羞;

……

那里一切生成在我看来都像是诸神的舞蹈和诸神的任性,世界重获自由,返朴归真,

宛如众神的一种永恒的自我逃避和自我寻觅,宛如众神的欢快的自我冲突、自我和解、自我恢复;

——《查拉图斯特拉如是说》<sup>13</sup>

这样一种神圣的感召,广义在《后古典系列》中通过《同一时刻的受胎告知》一画进行了表述,画面上遥远的天边熹微初露;近处是两组对称的大大简括了的“受胎告知”的场景。表面上,它是《圣经》中天使向圣母报知已怀圣子的消息这一题材的宗教画;实际上,它预示着新生命——新文化的诞生,一代智者都在同一时刻受到了最高精神的召唤,新文化已在这一代人中播下了种子。

应当说,彼岸意识本身就是一种悲剧精神的体现。这一代艺术家身上具有一种强烈的悲剧意识,在《后古典系列》的《降下十字架》<sup>14</sup>《基督的悲剧幻象》<sup>15</sup>《马拉·终极一号》《马拉·终极二号》<sup>16</sup>等画幅中,悲剧氛围触

9 即:《后古典——大悲爱的复归》,1986年创作,布面油画,200×150cm。——编者注。

10 指伦勃朗(Rembrandt Harmenszoon van Rijn, 1606-1669)的作品。

11 原文如此。应为“忏悔”。——编者注。

12 该节在《美术思潮》的发表稿中省略,完整发表在:《雄狮美术》(Hsiung Shih Art Monthly,台湾)1988年第5期,第111-116页。——编者注。

13 该译文来自:尼采:《悲剧的诞生》,周国平译,三联书店,1986年12月,第268-269页。——编者注。

14 另名《红色理性——哀悼基督》,1987年。——编者注。

15 另名《红色理性——偶像的修正》,1987年。——编者注。

16 分别指《后古典——马拉之死A》《后古典——马拉之死B》,1987年。——编者注。

目可感，在这里，作者已把基督、马拉视为了智者的象征，他们为人类而敢于忍受自身肉体的与精神的痛苦。当然，悲剧意识的实质及原因还远不止此。

首先，涉向精神的彼岸是一个无限逼近的过程，生命的有限与精神力图超越有限的生命，而达到无限终究是一对深刻的矛盾，“北方艺术群体”的另一成员刘彦称之为“意识与时间之间的悖论关系”，也许，这一跋涉是一种西西弗斯推石上山式的永远不可能成功的过程，因而使跋涉过程具有深刻的悲剧性。其次，涉向理想彼岸的目标如此遥远，以致这一代人都只能做这一过程的铺垫，要达到一种人本的、健康的完美境界，现实中设下的障碍实在太多，舒群曾写道，“也许，我们这一代的努力对我们自身来说毫无结果，（即：不能在我们有生之年看到理想社会风尚的出现）”，即是说，明知是作为牺牲，也在所不辞，这种悲剧性中具有英雄气质。此外，这批艺术家常常有“孤独者的踽行”之感，这种感受不下于鲁迅在小说《药》中所描写的革命者的悲愤感受，这种精神上的孤寂，应当说是诸神悲剧中之大悲剧；但是，唯有在悲剧的以泪洗面、大彻大悟之中，唯有在悲壮的献身中，人格才能得到真正意义的升华，人的价值才能真正确证，唯有在那熊熊火焰中，凤凰才能获得最终的涅槃！

### 艺术图式，更是文化图式

如前所述，我们分析王广义的艺术图式，并非纯形式分析，它是由这图式本身具有的文化特性决定的。首先，它是人类文化精华的合乎逻辑的延续，更是对传统文化具有创造性地阐释。《后古典系列》的标题及它所采用的古典绘画的变体形式就表明，作者是站在现代人的立场上对古典文化进行重新认识，无论是《1500—1985之间的距离》（《蒙娜丽莎》的变体）<sup>17</sup>，还是《马拉·终极一号》（《马拉之死》的变体），我们都能注意到作者在其中寻找传统文化与现代意识的接合点。

更为重要的是，这种艺术图式是基于作者对于文化的认识建构起来的新文化的图式。按照文化学的一般定义，文化具有三要素：内隐的或外显的行为模式；行为成果；象征符号。而其核心是其中的价值观念体系。在《后古典系列》中，无不具备行为模式、成果、符号三要素，并将其有机地结合到了一起，尤其是它蕴含的形而上的意义，对人本的、健康的完善人格的追求，崇高的彼岸意识与深刻的悲剧精神，鲜明地表现了一个现代人的价值取向，尽管这种图式带有浓烈的理想色彩，但它毕竟是一代青年对新文化的憧憬与向往，这种图式所具有的文化意识将随着时间的推移而大昭于天下。

**重读后记：**一篇文字过二十年再来读，常常会有“沧海桑田”、“不知今夕是何年”的感受，而这一篇则是最让人顿首的一篇。文中的主角如今已经离他当年的理想情怀相去十万八千里，而为文的我在大洋彼岸抚今追昔，虽仍然为当年的文字激动，为文字背后的精神击节，却不可避免地有一种失落。到底是当年的理想太乌托邦，还是如今的社会太功利，诱惑大到足以改变一个人好不容易建立起来的理想、人生观？而我始终相信，理想的阙如，是这个社会的大病，八十年代的我们精神上是充实的，快乐的，现在呢？

17 指《后古典——蒙娜丽莎之后》的变体。67×87cm，布面油画。——编者注。

## 批判的图式与图式的批判

### ——致画家王广义的信<sup>1</sup>

洪再新

广义：

写信总没有面对面讨论来得有劲，我特别喜欢与你在一起时的那种兴奋的情绪，彼此共同进入到艺术创造的境界。不过写信又比做文章自由，不必为了某个框架而束缚自己的思想。现在的批评文章大都先声夺人，喜欢将某一艺术现象多级放大，无限制地进行阐释，惟恐其内涵不深不广。再就是引经据典，在大思想家的思维概念和范畴中找到与自己相适应的语言，给人以居高临下，雄视千古的气概。这种时髦我们都默认了，有时也很想赶一赶，但日子稍久一些，感觉又不逮劲，似乎那成了新的套路，说难听一点，是新八股。不知你怎么认为？

当然你可以毫不客气地回敬我，说我因为没有能力创构一种语言规范而在那里损人；也可以指责说我只能在形而下的层次里思考问题；或者干脆中止我们之间的讨论。不过我想问题并不那么严重。你也不会那么不宽容。像《美术思潮》87年第5期上评你艺术图式的文章，固然可以增强你的信念，扩大你的影响，但是我认为，真正有益于你艺术进步的，还是你上次来信中所要求的“批判性”的意见。说句大实话，我很不愿意在新潮美术品前面装腔作势，摆出很内行的架式，说些谁也听不懂，甚至连自己也不懂的话。我对于你的作品，也只能是老老实实，就像你创作它们时的虔诚一样，感受到什么就表达什么，理解到哪一步，就承认哪一步，乱贴标签、强作记号，我以为不足为训。这决不意味着要拒绝新的批评理论和新的批评词汇。比如“图式”的概念，自从范景中等人全力介绍贡布里希的学说以来，就渐渐为美术界所接受。你曾几次提到受其影响所生产的想法；而周彦则是从哲学转入研究贡氏“图式”的，由他来阐释你的一些作品，自然会使你感到满意。我的关心点不只是对你所谓的“艺术图式”既定含义的阐释，而在于你希望创构这种图式的批判作活动的再批判。大凡搞大众传播的人都明白，约定俗成是条公理。你的作品创作，在“图式论”传播之前，并没有普遍的文化意义。就同你在哈尔滨建工学院<sup>2</sup>时常常担心的被淹没心理一样，你的艺术存在还在等待人们确认。事实表明你后来很成功，除去你艺术创作自身的价值（这是我要在后面重点讨论的）之外，你也必须承认传播给你带来的福音。因此，当我在《中国日报》、《美术》、《中国美术报》、《美术思潮》诸多传播媒介一看到你的作品和文章时，就深深感到时势造英雄的巨大作用。特别是周彦的评论，可以说是给你所谓的“艺术图式”来了个约定俗成。就连我写这封信时，也自觉不自觉地运用着这一范畴。不知你是否意识到你的“图式”演进过程中的文化背景？如果你对此有兴趣的话，就让我们来展开一场学术性批判吧！

1 原载：《美术》1988年第3期，第53-57页。——编者注。

2 指哈尔滨建筑工程学院（哈尔滨工业大学土木建筑系，始建于1920年；1959年，独立建校，扩建成为哈尔滨建筑工程学院；1994年，经原国家教委批准，更名为哈尔滨建筑大学）。王广义于1984年浙江美术学院（现中国美术学院）毕业后回到哈尔滨，在哈尔滨建筑工程学院任教，直至1986年调入珠海画院。——编者注。

你知道，你我操守着各自的阵地，你搞你的新潮，我读我的艺术史，各有各的乐趣。然而我们对于“批判”在理解上，应该不会有太大的出入。我认为真正意义上的批判，是一种创造性的建树，就如革命导师马克思信奉“怀疑一切”那样，他所开创的事业是史无前例的。讲到“批判”，我非常看重你从浙美毕业留下的创作<sup>3</sup>。那描绘雪国宁静早晨的画面，至今还很亲切地浮现在我的眼前，我们之间的友谊也就是从那时开始。因为从你的作品中，我分享着东北人的豪爽的精神，尤其是那种从原始部族走出来的鄂伦春少年的淳净心情。虽然画面并不见奇，可是容量很可观。你对这一印象感觉如何？相信你不会因为后来的几个系列而忘却起步的足迹的。

当然，你真正着手批判性的创造，也许是要从《凝固的北方极地》算起。对我来讲，要接受这一系列的作品，最初的兴趣是在“寒带文明”的意识上。很遗憾在浙美时我们对门住着却极少有交流，也许这种“寒带文明”是在“温带”文明最恬美的氛围中萌生的。近来我和朋友们谈到杭州，谈到浙美，很自然地要谈到你在此就学的四年可能形成的艺术观。因为在你那封讨论“寒带文明”的信从哈市寄到我手中时，我下意识地发现一种挑战：在杭州“‘85新空间”的成员用构思中的现代城市观来否定弥漫在我们周围过于甜俗的民风的同时，你找到了一种更为直接，更加具有现实性的情感意识，向你曾寄寓过的呈现衰落状态的文化环境发起冲击。在那一系列作品中，我感觉《蓝色萨满》<sup>4</sup>的张力很强。山川之神与天地之神护卫着生灵万物的存在，冥冥之中向大地舒吐着生活的气息。画面很简洁，视觉效果比你的毕业创作更沉静，依我的理解，是将原来具象的画面高度凝练了。你看，我总是习惯于从过程来考察，因为你重返北方所造成的心理反差，我认为是你下决心批判“温带”文明的动因。《凝固的北方极地》其他的一些作品，出现了林立的人形图式，它们是你心目中“种族的青春活跃的精神的分裂的幻想”，其实这么拗口的形容词堆砌尽可以免去，说白了就是你崇尚的“超人”形象。你的《极地》系列使我这个学历史出身的南方人本能地想到了人类历史舞台上的无数威武雄壮的话剧：公元前一千纪，雅利安人的南下，竟使德干高原上的达罗毗荼人的土著文化荡然无存；而中国多少游牧民族，在大兴安岭集结好他们的队伍，在呼伦贝尔大草原准备下粮草，然后越过大青山，越过长城，一次又一次地征服中原乃至全国的汉族文化，给古老的文明灌注野蛮民族新的血液……广义，你还记得当时我给你的复信吗？我内心充荡着历史迭变所涌起的浪潮，也仿佛回荡着你那鞭打病态文化的呐喊声。后来这种呐喊可以说成为“北方群体”的口号了。我想这也是“北方群体”能造成声势的文化心理定向。就中国85、86新潮美术来评估你和你们的群体，客观上就形成和其他群体的对比。而就你个人此后的艺术创作而论，则其图式“原型”也成熟于此际。也许是我孤陋寡闻，在85年的新潮之中，“北方群体”在扩张其“寒带文明”的影响方面不尽如人意，其批判性远没有我曾想象的那么有力。因而，两年之后我们重提起你那些具有批判价值的作品时，也有可能来自自我批判了。

很显然，《凝固的北方极地》不能简单地用文化地理的差异来释读，因为我们如今所处的大众传播的年代，早已使空间距离缩小了许多。“地球村”的现实我们都已经面临着。因此，倡导人类精神中的“世纪初”的向上意识，要想塑造人们心理空间上的崇高的偶像，目标无疑是富有召唤力的，层次也是很高的。然而你的不足也就暴露在你所希望和你已表达的意图和图像的差距上。我暗自在想，倘使我并不知道王广义，也从没意识到什么文化心理差异的话，那么《极地》系列中许多的图像是体会不出向上的精神的。如你这幅画面中对坐的两个人物形象，非但没有给人以“寒带文明”的挑战意识，反倒让人联想到北人的坐禅。看来我们都甩不开“自

3 王广义的毕业创作《雪》，1984年，150×120cm，布面油画。

4 指《凝固的北方极地》系列作品的其中一幅变体。——编者注。

我相关”的锁链，刚想把一头掷出去摧毁传统的偶像，另一头却不偏不倚地击中了自己要创构的图式。回到你的系列作品说，若干形象的躁动和不安，是否也反映出你创作时内心的冲突与对立呢？你作为一个艺术家所自觉承允的使命俨然如美国电视里出现的布道者，非得为公众，也为这个时代确立一种崇高的信仰。因为你是那么坚决地认为“没有偶像的时代是没落的时代”，所以你就毫不犹豫地<sup>5</sup>要担负起确立偶像的职责。如果这是你个人的选择，那这是非常值得称道的。可是你把这种个人的选择过分看重了，致使你的意愿和你使用的传播媒介无法相称。因此，人们把你的所谓“图式”越形而上地拔高，你的“图式”本身的魅力就越小。我在环球旅行之后有那么一个不新奇的体会，绘画语言的表现力在现代社会并不很突出，其深广度的极限，客观上已可以规定了。至于艺术家、批评家主观上要放宽多少，虽不能说得很死，但参照其他大众传播媒介，我想人们心里也能有一个谱的。因此，如果我们冷静下来，看看《极地》系列实际在‘85美术新潮中所起的作用，倒是更有益的。而如前面已讲到的，你本想要批判鞭笞的“病态文化的产物”实在也没怎么受到抨击，因为你好像忙着在建立“形而上”的图式。你的战斗任务似乎转向了。为此我深感惋惜。

我不清楚你《后古典系列》开始创作的确切时间，可能是你到了珠海以后吧！从此举家南下，告别了你的“群体”，开始在“亚热带文明”中的艺术批判，这对你这样怀着明确信仰的画家来讲，不啻为全新的经历。从你的几次书信中我分担着你精神上的苦痛，好在北方的回忆能不断带给你希望之光。你说自己闭门不出，沉浸在彼岸世界的追求过程之中，终日陶然。宽敞的画室此时成了与世隔绝的象牙之塔。我想那实在不是件坏事。事实也表明这个时期你的作品更成熟，更有感染力了。

为什么这么说呢？我认为你真的转移了批判的方向，把焦点从传统文化挪向新潮美术自身。也许你绝不同意我的曲解，但依我的直观判断，这一转向完全遵循着你的信仰逻辑。从85年以来的新潮美术的总趋势是开拓新艺术观念，为此需要批判以前的种种传统意识。它一方面是要求多元化，另一方面又希望一元化。如果要寻找代表人物的话，黄永砷的彻底否定和破坏艺术具有前者的特点，而你的《后古典系列》，就成为后者的化身。正因为这样，新潮美术转瞬即逝的特点就消失在你的图式中，而使你的创作体现了真正意义上的“后古典”。可以这么看，随着85年几大群体在全国各地的表现趋向停滞状态，86年更多的新群体蜂拥而出，群体自身的分化和重合也变得复杂起来。以前曾经在群体中充当核心作用的人物，也都纷纷自树一帜，摇旗呐喊，变为个体的存在。面对此番情景，我想你一定是很感慨的。一来是由于群体的悲剧，二则为个人的自我中心意识的膨胀，搞得新潮运动光彩顿减。为纠此弊端，《后古典系列》应运而生。过去我们的通信和交谈都涉及到新潮美术的流向和阻碍问题，记得我问你关于你的图式的保守趋势的可能性吗？我当时觉得在这个问题上，你真的信了某种东西，回答很坚决，就是把你《后古典》的创作自觉地当作“图式”了，并认为它标志着你艺术观上的成熟。我在这一点上接受你的看法。其理由很简单，因为你用作品较好地表达了想表达的意图，况且不少作品本身的感觉很好。如《后古典——大悲爱的复归》和《后古典——大天使》是最引起我兴趣的。它们从精神上，也从视觉感受给我以庄严静穆和崇高伟峻的向上感。它让我想到你很早在一篇发言所讲的：理性的彼岸要比感性好。换句话说，你真的不是在画渺小个人的感觉，而是希望弘扬“大人类”的旨意。这时候我们来衡量一下美术界的活动，就可以看到更进一层的批判工作在由你的笔实现着：一开始，你和“北方群体”以及其他青年美术群体共同在全国各地爆出新潮美术观；紧接着，你又和几位群体中的中坚骨干在新潮美术中激浊扬清，而且就在这几个核心人物里头，你也竭力制造正面的形象，用向上的理性精神来为新潮美术正名。难怪

5. 即“犹豫”。——编者注。

乎大家要感叹，没有哪一个新潮人物象你这么成功地为自己建立了一种图式。毫无疑问，你的批判精神得到了证实，就连一些非理性派群体的作者也对你的成功表示了认可。就这一层意义上讲，《后古典系列》发挥了实实在在的图式作用，其批判性既可以是在《凝固的北方极地》系列上，继续对固有文化，包括民族劣根性，展开更抽象的讨伐，用你的幻想来吸收德意志民族的思辨和理性的力量，痛斥那种追求独善其身的小农意识；也可以针对新潮美术中暴露出来的劣根性，进行毫不留情的斗争。因为反映在青年人身上那些不健康的東西，往往危害性更大。你渴望着用《后古典系列》来装点起精神的教堂，召唤人类不要为物质欲望而使自已沦丧。的确，我们都很赞同毛泽东的名言：“人是要有点精神的。”艺术家在人类灵魂的设计中，负有不可推诿的责任。你和你的《后古典》为此付出了心力。这是你的图式的本质意义之所在。

然而，作为一种艺术图式，固然因其崇仰理性而显得高尚，但这并不等于新潮美术和传统美术就一无可取。艺术家首先应该是人学家然后可以变成理学家，道学家等等。当你自己的图式在彼消此长的艺术观大变革中面临考验时，你完全可以抱定目标毫不动摇。你对绘画艺术所持的乐观进取的态度是难能可贵。但是，你却同时给持相反见解的作品作家加上“堕落”的罪名，我以为这是一个大误解。在此，我十分欣赏范景中曾对中国艺术封闭情境的描述，很有见地。他说由于是封闭的情境，新潮美术一开始可能受到压制，但反过来当新潮美术主导了传播之后，传统美术也就失去了许多自由。只有放到一个开放的情境之中，才可能真正的多元化发展。回想各个群体的发展，不正是在一个封闭的情境中改变被支配与支配的地位的吗？一开始我就强调了大众传播的作用，现在再来看你《后古典》的文化背景，原来还是未开放的情境。你是否承认这一现实呢？我喜欢你的《后古典》，但不是以牺牲其他作品为前提。至于你倡导的“大人类的北方精神”，或者说是某种新的宗教精神，我是持保留态度的。这使我想起了公元前五六世纪雅典和斯巴达的截然不同的精神。尽管雅典的奴隶制度以无数奴隶为其生存基础，但享受到真正民主权利的人们却是在实现人的一切。相反，斯巴达人的专制集权则毫无生机。对于艺术也一样，我倒是更倾向于福建的校友黄永砗的无政府心理，或者如吴舫专<sup>6</sup>那么看重偶然性。同是浙美的毕业生，同是新潮中的弄潮儿，为什么差异悬殊？恐怕又有“北人”“南人”的文化地理原因作祟吧！因为我担心“一无化”<sup>7</sup>可能给艺术再一次带来灾难，特别担心你什么时候会变成“暴君”。你不是很向往科隆大教堂神圣象征吗？说心里话，当在那阴冷的古老教堂里参观时，产生的唯有恐怖和畏惧的心理。那时我想，要是我变成教堂广场上与人类和平相处的鸽子该有多好啊！自由地飞翔在高耸入云的教堂尖顶周围飞向流经科隆的美丽的莱茵河，那是片多么开阔的天空啊！

当我最后一次看到你的作品时，我感到很惊讶！原来又将批判的图式用来自我批判了！这是你认识发展的大飞跃，我得向你祝贺！依我的感受，你对于《后古典系列》的图式已经很不满意了，因为正面的形象塑造还缺乏更大的启发性。于是你开始着手修正他们，甚至否定它们。这反映出你一刻不停地要找到向前推进理性精神的自动力。应该说，你又获得了成功。不过，还只是观念上的成功，图式上并不全然。我看《红色理性——偶像的修正》和《红色理性——使徒的修正》<sup>8</sup>还比较好，它们依旧保持着你的元气，你的向上的精神。色彩效果也同样庄重，视线是开阔的。和“后古典”系列的气脉相接，能够给人以视觉的震动。你能够采用一些分割画面的线块，在这两幅作品上起到了更形而上的效果。说明你有勇气对自身行为做出反思。

但是你现在的图式，很大一部分呈现了亏空状态。吴舫专先生看出了这一点，我表示同意。不管你是在有

6 吴舫专。——编者注。

7 原文如此，应为“一元化”。——编者注。

8 另名：《红色理性——哀悼基督》，1987年创作。——编者注。