

夏可君 著

江西美术出版社

余像绘画

——论罗奇与赵峥嵘的作品

余像

《论罗奇与赵峥嵘的作品》

夏可君 著 绘画

江西美术出版社

图书在版编目(CIP)数据

余像绘画:论罗奇与赵峥嵘的作品/夏可君著.—南昌:
江西美术出版社,2009.6
ISBN 978-7-80749-750-9

I. 余… II. 夏… III. 油画—艺术评论—中国—现代
IV. J213.052
中国版本图书馆 CIP 数据核字(2009)第 062303 号

本书由江西美术出版社出版。未经出版者书面许可,不得以任何方式抄袭、复制或节录本书的任何部分。

版权所有,侵权必究

本书法律顾问:江西中戈律师事务所 张戈律师

余像绘画——论罗奇与赵峥嵘的作品

著 者—— 夏可君
责任编辑—— 韩建武
出 版—— 江西美术出版社
(南昌市子安路 66 号)
发 行—— 全国新华书店
印 刷—— 南昌市红星印刷有限公司
开 本—— 880mm×1230mm 1/32
印 张—— 5.75
字 数—— 180 千字
版 次—— 2009 年 6 月第 1 版
2009 年 6 月第 1 次印刷
印 数—— 2000 册
书 号—— ISBN 978-7-80749-750-9
定 价—— 25.00 元

目 录

序 言 余像绘画与软现实主义	1
----------------------	---

第一部分 柔软:无尽缺席之物的触感

1. 柔软的出生	11
2. 余闲与剩余	14
3. 疲倦的反面	16
4. 无用之物	19
5. 软化的云烟	22
6. 诗意的慵倦	25
7. 翻卷与柔捏	28
8. 柔软的法度	33
9. 残剩的它物	35
10. 鹅颈与手腕	38
11. 保持蜿蜒	41

第二部分 论罗奇和赵峥嵘的绘画

第一章 罗奇和赵峥嵘的相遇:软现实主义绘画的可能性	47
罗奇的人物肖像画:抓神的古意	48
1. 相像与写照	48
2. 传神与写意	53
3. 暗识与变异	56

赵峥嵘的绘画:混沌中的生命之光	60
1.松软之气	61
2.混沌之力	63
3.生命之光	69
第二章 论赵峥嵘的《简单生活》:世界之肉的腹语	77
1.凝视的挑战	77
2.腹语的呢喃	79
第三章 论罗奇的绘画:这手指,这光洁的面容,这丘壑	87
1.食者的手指	88
2.寻找的手法	91
3.光洁的面容	94
4.丘壑的灵趣	97

第三部分 夏可君与罗奇、赵峥嵘的通函

主要参考书目	169
人名和关键词索引	171

序言

余像绘画与软现实主义

新艺术的产生总是会唤醒我们对生命的重新感触,“软现实主义”艺术的出现,让我们回到了生命的自身触感上。任何人第一次听到“软现实主义”,我相信都会眼睛一亮,会对这个奇异的命名感兴趣,尤其会被“软”字所触动。尽管我自己对“现实主义”抱有顾虑,这倒不是对“现实”有疑虑——中国现在的现实比任何时候都更为严峻,中国历史本身在 2008 年就来到了它的拐点,而是我们对任何的“主义”都有所疑虑——因为现在已经不是一个提倡“主义”的时代了。

那么,这就涉及到软现实主义的内在品质和精神诉求,软现实主义到底带给我们什么样的现实感?软现实主义之“软”是“软化”现实的主义?还是软绵绵的“现实主义”(如同歌功颂德式的改革现实主义)?这两者的差别很大,如果它有着软化现实的力量——我们的现实要么太坚硬,要么已经被制度化为强硬的,那么软现实主义艺术家的作品就完全不同于 1990 年以来的玩世现实主义,也不是政治波普式的大众现实主义,当然也不是中国 20 世纪以来的革命现实主义,而是别样的现实主义——即是以生命的软化为触知、对现实有着极强感知力的“主义”——当然其实仅仅是一点主张,一些倡议,根本上,则是呼吁和召唤,如同任何的召唤,从生命的深处,从远处而来的召唤,都是微弱的,隐秘的。

随着对“软”的生命感觉还原,软现实主义是对中国文化艺术精神的回归,是对晚明以来中国艺术残余或者残局状态的还原,也

是回应现实的压力以及对艺术内在可能性的追问，这是在虚软的触感中，在图像的剩余中，唤醒绘画的机会。因此，软现实主义之“软”启发了一种新的态度，激发了一种对生命的独特触感，也许可以带给艺术新的契机！

何谓“软”？“软”又何为？

软，是“柔软”，是“柔和”，不是对抗，因此，软现实主义在策略上并不与现实直接对抗来显示其力量，而是还原到生命本身的感觉上，无疑，感觉的还原也是艺术的开始。

软，是“软弱”，承认自己的弱小似乎有些苦涩，其实任何艺术面对现实的权力都是弱小的，但弱小不等于弱势，不等于不能造就新势力，艺术恰好有着以其弱势创造新时机的品质，而总认为自己是强大的，其实是一个假象。承认软弱或柔弱，这是中国人以特有的方式对生命有限性的认识！这是我们这个时代对生命脆弱性的独特经验！如同老子在《道德经》第七十六章所言：“人之生也柔弱，其死也坚强。草木之生也柔脆，其死也枯槁。故坚强者死之徒，柔弱生之徒。是以兵强则灭，木强则折，强大居下，柔弱居上。”——也许我们这个欲望膨胀的时代只有艺术或者宗教可以逆转已有权力的强势，并且加强它不可避免的在灾变中的颓势，从无势中发现新势的机会。

20年前中国画玩世现实主义的那些艺术家，在圆明园被驱赶，后来在宋庄蜗居，在艺术生产的地缘学上都是边缘性的，他们原先也是很弱小的（其实他们可以作为软现实主义的源头），如果没有他们，也就没有中国当代艺术的直面现实和生命的气质！但问题是：他们对艺术的本体语言、对中国传统艺术精神的本体认识很不够，他们对艺术语言和艺术史的贡献微乎其微，他们只是模仿和重复西方，而没有贡献出一种新的文化精神，主要还只是对社会政治的情绪式回应。

大致说来，具有现代性的中国架上绘画，在中国大陆范围内已经经过了几个阶段：首先是20世纪80年代对西方现代主义的拥抱和对文革灾难的人道主义反思，因而产生了大量模仿西方和带有象征意味的草创习作，大多作品具有艺术史的价值，不具有艺

术作品本身的文本价值;随后的90年代,如同上面我们所言,主要表现为对时代挫败的抗争和个体情绪的宣泄,因而从文学中的玩世情绪转移到绘画中,出现了玩世现实主义,以及与西方后现代思潮对接的政治波普艺术,其贡献在于对时代情绪的捕获,保留了艺术当代性的气息,一些带有个体标记的符号涌现出来,这也影响了我们当前的视觉判断,这些作品尽管有鲜明特征,却并没有在艺术的本体绘画语言上有所突破;随后的艳俗艺术和卡通艺术则有着第三个阶段面对商业和东西方文化冲突的症候,而且进入21世纪,后殖民主义以及商业市场引导着艺术品的动向,艺术的市场化成为这个时期一直到现代的主要特征。尽管画家们已经认识到中国传统绘画语言的独特之处,但是还在艰难寻找转换的方式,否则,我们只能处于模仿的恐惧和虚假仿制的娱乐之中。而一个文化的活力,都将集中于创造性模仿的可能性,重新回到个体的命运与现实的挫折,重新唤醒已有艺术中的活力和力量,重新激活艺术历史中还没有展开的可能性——这可能性就是艺术的机会!

“软”,也是“松软”,艺术的感觉一定要松软,太紧就只是死板的技术。真正的艺术技巧来源于面对现实诉说的困难和艺术表现的困境,所以艺术一定是松软、松开与自由的。“软”还是感觉的快乐,是软化对象,通过柔软的劝说,通过艺术本身的语言教化,如同中国传统诗学讲究温柔敦厚的诗教,这不同于西方法则的强硬。但现代性的整个问题却是合法性和理性的贯彻和普遍化。中国现在的现实问题似乎是太乱了,我们处于一个变革的混乱时期,我们的生命进入了混沌之中,似乎要用法则来控制和管理。中国的传统文化却同时讲究“礼”和“法”,所谓的“礼·法”并重,中国是一个人文施教、礼乐文明的国家,而礼乐文明是一个很柔软的文明,是直指人心的教化,是一种柔和的、调节的、不断自我调试的文明。所以与西方的人性比较起来,似乎我们根本不在乎什么规则,因而到处是潜规则,但这也说明中国是一种变动的、随机应变的,富有柔软弹性的文化。

最为内在的是,软现实主义发现了生活中的“软弱”和无助,我们现在的艺术家在强大资本的逻辑支配下,要么被市场所左右,要

么就简单对抗政治,像玩世现实主义——这也还是被政治所左右、所控制,如同政治总是需要它的敌人。我们并不是要与强权妥协,而是“如何”去反意识形态成为我们必须思考的前提,在当前,曾经坚决的批判者现在已经通过市场与之合谋了,所以他们其实依然是很软弱无力的。软现实主义承认软弱、承认失败,恰好是一个很好的开始。

更为彻底的是,软现实主义艺术所展现的现实是艺术中的现实,不是生活中的现实。智慧都开始于对缺陷的认识,“软”的另一边按照近代的写法有着一半的“欠”,所以在中国当代艺术中的软现实主义,说的是中国当代艺术是欠缺艺术的,也是欠缺现实的,我们有现实,但我们没有现实感,感觉不到真正的现实,或者说艺术要表现出自己对现实的塑造和影响力。

此外,软现实主义的艺术还给理论带来一种新的启发,中国现代的文艺理论由于受到西方现代性的文艺学思潮影响,都把现实主义和浪漫主义对立,但中国传统主要是把“硬”和“软”对立,把“实”与“虚”对比,一旦与已有的现成的现实主义区分开,就可以把“软”与“虚”结合起来研究,而中国传统艺术又主要思考“虚—实”关系,我们发现,这根本就不是现实和浪漫,也不是什么现代和古典的对立,更多的是一种“实”和“虚”的关系。而当软现实主义艺术家的作品向着“虚”走,即走向“虚—像”时,不再是一种“意象”,也不是“具象”和“抽象”,而是一种“虚像(虚象)”(虚像主要强调其制作性,虚象是更加传统的用法)。因此软现实主义启发了另一种生命感觉的关系,这是突出“虚”,虚软不再是虚弱和虚假,而是面对时代的虚无气候,展现新的柔软的生命形象!在这个意义上,中国传统的虚像与西方后现代思想中的虚拟(Virtual)相关了。

软现实主义能够为“虚像”、“气象”、“气貌”的传统思想提供更多新的机会。在中国,现实主义是硬道理,革命现实主义是硬的——所谓枪杆子里出政权;这30年来的改革发展也是追求硬道理——所谓的“两手都要抓,两手都要硬”,这些隐含强权的逻辑也是在西方压力下的被动反抗,西方越强硬,我们也越坚硬,以硬碰硬,艺术也变得生硬起来,这就是以前的现实主义无法带给我们富

有创造性的经典作品之故,他们在反抗时要么消耗了艺术的激情,要么因为没有回到艺术本身内在力量的发现上,其反抗也是无谓的消耗和牺牲。

因此,中国以往的现实主义并没有给艺术以机会!真正的艺术应该是规避的、是回避的,和现实有着距离。表面上看起来,中国过去的艺术太现实了,从革命现实主义到玩世现实主义都似乎很贴近现实,但是,从对现实的深入和转换而言,似乎又根本不够现实,全然没有把握艺术与生命的内在关系。

因而我们需要回到我们自身的传统,通过转换,拿出自己最好的东西作为礼物给出去。而艺术的先行性,中国艺术所隐含的隐秘的信仰因素(所谓以审美代宗教),让我们对艺术充满期待,艺术会对哲学有新的触动,这是一个新的机会。中国传统的文人画家画出的山水画,那是一个个可游、可居、可卧的世界,现在的中国并没有塑造出一个真正符合艺术的生活方式,软现实主义是要建立一种新的审美的生活方式。

随着软现实主义把“虚”带进来,我们就可以讨论“气”的问题。“软”是“气”的绵绵不尽,就像太极拳,也是以软对抗硬,积蓄绵绵不绝的内力。这回到一个关键点,西方的现代性,在尼采和福柯那里有一个最大的转折,现代性是知识加技术,技术加货币,再加上基督教普世的强力,构成了一种对世界文明的压力,但福柯希望逆转这种现代性的启蒙,这是他提议把知识和修养、养生和自我的关心、生活和生命的修炼实践结合起来,把“认识你自己”和“关心你自己”结合起来,这就像中国传统文化中讲修身一样,传统文人画的作画不是匠人,不是生产和复制机器,而是一种陶冶。

手是硬的,心却要软,才容易感动,所以如何把知识和生命的修养结合在一起,这是晚近的西方哲学在努力寻求的,尽管以前西方有宗教的灵修,但现在几乎都丧失了,因此,也许中国文化可以再次贡献知识与生命的内在关系,这是现代性留给中国文化的一个机会。如果软现实主义能够把内心柔和的修养与个体生命的蒙养结合起来,呈现一个新的生命气象,如同庄子思想所说的“集虚”——“听之以气,唯道即虚”,把“虚”以柔软的方式积累起来,就可

以对现实重新塑造,这是软现实主义艺术带来的机会。

中国传统艺术讲究干湿、浓淡和轻重的对比关系,这主要是笔墨之墨上的功夫,而对于用笔则有刚硬与柔和的差别,但讨论软和硬的差异关系的理论并不太多,当然,“软”已经是更为根本的——毛笔和宣纸相对于西方的画刀,已经是“软”的了,或者说,“软”已经是书写的前提了。所谓:“笔之毫料,有柔软强健之不同,笔头之制法,有长短胖瘦之各异。”以及:“柔健之毫易用,强悍之毫难使。”而在具体的器具及其使用上,因为吸水和吸墨的不同,就带来更大的差异和笔墨的不同效果。

提出“软”,是和这个时代有关的,在这个时代,人们欲望非常强烈,中国传统文化中也有欲望,但还有儒家的克制和道家的修炼,还有佛教对欲望的超越。这个时代最大的特点就是对欲望的肯定,怎么可以肯定欲望的同时还去软化它?这是留给艺术的责任!在这个时代没什么比欲望更加强硬的了,如何用艺术去软化这些欲望,这是解构的时机的问题。

当然,不能简单地就否定欲望,欲望是每个人都有的,我们不得不肯定欲望的实有;但是如果只是一味去肯定欲望,就会丧失内省的精神品质。为什么中国传统的水墨山水画出现在晚唐?因为这时候欲望已经发展到了极致!唐代是最肯定欲望的时代,是欲望膨胀的年代,但是在禅宗的影响下,已有的青绿和金碧山水画走向了水墨山水。怎么肯定欲望的同时又保持距离,就必须通过艺术的过滤,在软硬之间有着张力的展开。艺术什么时候可以引导欲望和塑造欲望?这是软现实主义要面对的问题。

就对现实的理解而言,现实不一定局限于被意识形态和欲望控制的现实,现实是流动的,欲望本身也是流动的,如何在流动的欲望中引导欲望?

其实我们有各种面对现实的态度,可以分两方面说,一方面,消费时代的中国人是非常现实的,但这种现实是没有真正意义上的现实,它是现成的、不真实的、没有生命力的、没有艺术的现实,是消费的、破碎的、凌乱的、当下的、享受的现实;另一方面,艺术恰好要带来一个想象的现实,“想象的现实”大于现实的现实。我们可

以说现实就是欲望的生产,一种强烈的硬朗的物质性,软现实主义艺术应该是一种想象力的展开,当艺术付之于媒材、颜色、形状就变成物质的,在画布上的物质性可以远远大于或者低于现实的物质性。艺术家就是以这种想象的、艺术作品的物质性来超越现实生活的物质性和消费性。想象力渗透欲望所生产出来的物质性,用艺术去软化它,欲望是不定型的,是可以塑造的。

软现实主义无法逃避艺术在这个时代的问题,从杜尚以来,现成品、破碎的瞬间被转移到艺术语言上,产生了艺术的无意义、虚无性、无根,向着纯粹的物质性还原,这是一个方面;另一方面,无论是中国的还是西方的,架上绘画还有它内在的传统和演变的可能性,挖掘这样的可能性成为艺术的机会。怎么可能把架上绝对的维度保持,又接纳当下瞬间的破碎性、无意义?这关涉到如何在作品中接纳当下的瞬间的破碎性,这关系到架上绘画很内在、最为本质性的问题。

艺术本身要求自我的保护和规避,这是一种很高的境界,就像传统的文人画家隐居在山中画画,也是一种自我的规避,就像中国传统文化隐世一样退隐,打开一个丘壑的世界。

软现实主义的绘画是“虚象”,如同软现实主义的实行者之一罗奇的绘画作品,他就把一个现代人物置于一个古代的丘壑背景之中。也就是说中国传统文化有一种冲淡,中国画从青绿山水转向水墨的时候,是用水来冲淡墨,破墨,实际上就是“软”。如果现在我们当下的画家有人还可以画出一种冲淡、平淡的感觉,那是一种很高的追求了。如果水墨的冲淡、枯冷、安静在油画中体现出来,那就是对欲望的一种治疗,那就是审美带来了非常现实的力量,当然不是目的的功效,而是本身就成为了一种现实的力量了!一方面,欲望是不可能满足的,是狂躁的,内心得不到安息,如何能够被冲淡、稀释?另一方面,欲望是有力量的,艺术家创造的欲望则是无尽的,是新生的活力。而另一位软现实主义画家赵峥嵘的作品,一方面对欲望的表现很坚决,同时又使之处于一种暧昧状态,一种惊恐的惊醒状态,并且试图为之打开流泻的通道。

这涉及到软现实主义的理想追求,这是要把知识和生命结合

起来,中国传统艺术大致从王维那里开始,接受禅宗,中国的艺术不像儒释道那种实用性的宗教,中国艺术,特别是文人画,建立起来的精神形态,是真正带有个体心性的信仰。中国现在处于一个非常独特的时期,中国的未来会怎样,因为艺术是有预感的,有前瞻性的,我们试图从艺术作品中看到艺术的未来,从中国绘画中找到先知性因素——这是对时间性的敏感——是进入创造的机会之中。传统绘画的理想表现在艺术中就是“远”——这是拉开与现实的距离,在精神性的去远和退隐的远离中,“软”敞开一种“远”的境界。

如同西方的超现实主义在绘画的本体语言上以“自动主义”和“画面拼贴”作为基本视觉语言和创作手法来改造现实,软现实主义则是以“光气融合”和“余像绘画”作出了自己绘画本体语言的贡献。“光气融合”是对西方形而上学的“光”与中国文化传统的“气”面对混沌冲击之后如何得以共现,光与气的融合只有在深入混沌中才可能以新的形式结合,这几乎是不可能的融合!这形成了新的虚像——带有微光的新气象。“余像绘画”则是面对这个图像转向的时代,以及面对传统大象无形以及传统余韵的消失,在混沌之中如何再次激活传统的余韵,在仅仅剩下余像的条件下展现余像的可能形式。在这个意义上,前次的虚像和气象都是余像的表现形式,余像的绘画是图像之“余”——在图像化时代还有什么是余留给绘画的——成为绘画性命攸关的问题,同时也是对这个剩余的绘画表现,我们的时代已经进入剩余生命的时代,虚像面对了这个时代的虚无主义气息。因此,软现实主义画家的作品不抽象,不具象,也不是意象!而是所有的象之余,仅仅只是剩余之不可能的象!余像绘画是新的品像!尤其在去除色彩之后,所剩余的颜色,也是色彩之余,这也是软现实主义的艺术家们拒绝之后的剩余物——是他们要去发现的绘画的可能性,如同他们自己所言——绘画就是绘画!回到绘画本身,在这个时代是回到绘画的剩余状态!

随着谭天教授提出软现实主义,广州美院的两位年轻画家赵峥嵘和罗奇以其作品印证了软现实主义的现实性力量和艺术追求的可能性。也如同女诗人谭畅的精辟之语:“柔软出诗人!”那么,柔软,当然也出艺术家!因为内在的生命是相通的。

第一部分 柔软：无尽缺席之物的触感

1. 柔软的出生

生命来到这个世界上,就是柔软的,哪怕从母亲的身体里艰难带出血来,这赤裸的生命还是柔软的。柔软与生命一道出生。

是柔软打开了生命与世界的最初关系。思想如何思想这柔软?思想,在这个时代需要在柔软中重新开始?这是回到生命之为柔软的开始?艺术如何开始?不就是再次回到生命柔软的触感上?

柔软,是生命诞生时刻肉体被触摸的感受。柔软,是生命作为个体和主体确认之前的感受,柔软是生命匿名的存在。柔软,也许即是艺术细腻而微妙的开始。

中国文化的生命是女娲从泥土里揉捏出来的,故中国文化的生命一开始就柔顺,顺服于生命自身的韧性与时间性的折叠。柔软,体现为顺从但不是屈从,体现为柔和但不是苟同,这是时间差池的触感——是在共在的关系中——对他者的顺服,在孝道的亲感和生命的感怀中,都是对他者优先性的肯定,是好客和友善,而不是对抗。

生命也是在柔软中生长。婴儿最先接触的是母亲柔软舒服的乳房,而且这乳房还给出了更加柔软的乳汁,培育了最初温柔的气息,这气息滋养了母亲和孩子之间一生感通的关联!母亲的喂乳也是最初的抚慰,在嘴唇与乳房乳汁最初的接触中,生命被喂养和滋养,从而派生出后来所有生命培育乃至教化的隐喻。

无论是“軟”还是“輓”，在传统语文《玉篇》和《广韵》的解释中都是“柔”的意思，因此，我们可以把“软”和“柔”在现代汉语语境中结合使用。“软”，更多的与“硬”相对，与“松”和“轻”相通，作为一种形容的状态或形貌；“柔”，更多与“柔和”的情态相关——渗透到和谐与平和的经验中，也转向对“轻—柔”之轻松和轻盈等等的经验，还有着柔婉的无尽蜿蜒蔓延的形态，以及柔情无比的至深情致；当二者连用，就指引出柔软自身无尽绵绵的展开状态，这柔和的婉转，在中国传统艺术中与运笔的手腕乃至气息的流转隐秘相关。

但是，生命一到来，就成为缺席之物，他总是试图回到母亲胎腹的保护与柔软之中，那被倾空的位置只能成为它无法回归的梦想之所；他试图抓住另一个身体，但是那个身体一直是逃逸的，不可能被他占有。即便他要触知自己的身体，也是在身体的缺席之中，他只能在身体的表面滑动，他无法触及自身的内在性，这内在性其实在表面的套叠中，即是外在性，是在外面的外在性，是把内在性也要翻转为外面的外在性，这翻卷如何也是柔和的？这里只有最初的暴力，只有在他者的触感中——而他者是缺席的——才被触知。触感到身体的无尽缺席，自我翻转却无法自身触感的疲惫，就是愤怒或者哀伤的开始，即是痛苦的开始，生命一直就伴随着对自身缺席的惊恐，艺术不过是以快乐来消融这痛苦，而快乐可能滋生于柔软之情，把急切的翻转转变为轻柔的婉转，向着他者延伸和外展。

柔软，消融痛苦的这柔情，汉语思想的柔软之情态——作为中性的情态也是“无情之情”：柔软可以指向柔情，也可以就仅仅是“柔”与“软”在表面的徐徐舒展，如同装饰性的线条，作为无机晶体一般的纹理，在无尽地重复自身中带来了所谓无功利的纯然愉悦，如同康德所言的纯粹之美，无依附之美，当然，其间也隐含了生命的姿态，如同尼采所言的透视之力，这是生命力与无机物之间的交错，是感觉向着“力感”的还原。柔软，就是在无力与有力之间，在力之衰竭与力之强势之间的微妙平衡，所谓刚健中也要含婀娜，或者说是最为奇妙的张力——柔软一直隐含内在的张力：这是在力量的