

美学叙事与抽象艺术

高名潞 / 主编

美学叙事与抽象艺术

高名潞 / 主编

图书在版编目 (CIP) 数据

美学叙事与抽象艺术 / 高名潞编. — 成都: 四川美术出版社, 2007.6

ISBN 978-7-5410-3348-3

I. 美... II. 高... III. 抽象表现主义-艺术美学-中国
IV. J01

中国版本图书馆CIP数据核字 (2007) 第081498号

特别鸣谢: 德山艺术中心

美学叙事与抽象艺术

MEI XUE XU SHI YU CHOU XIANG YI SHU

主 编: 高名潞

责任编辑: 李咏玫 汪青青

责任校对: 培 贵

特约编辑: 冀鹏程 孙晓霞 徐芸芸

装帧设计: 张 强 赵 妍 秦 华

出版发行: 四川出版集团 四川美术出版社

地 址: 成都三洞桥路12号 (610031)

经 销: 新华书店

印 制: 北京图文天地中青彩印制版有限公司

版 次: 2007年6月第1版

印 次: 2007年6月第1次印刷

成品尺寸: 170 mm × 240 mm

印 张: 10.5

图 片: 60

字 数: 100千

书 号: ISBN 978-7-5410-3348-3

定 价: 68元

如发现印刷装订问题, 请直接与印刷厂联系调换

地址: 北京市朝阳区柳芳南里20号楼 邮编: 100028

电话: 010-84488980转109 联系人: 沈丁

高名路

哈佛大学博士。现为美国匹兹堡大学艺术史及建筑史系教授，
四川美术学院特聘教授。

主要英文著作有*Inside Out: New Chinese Art* [University of California Press, 1998] 和*The Wall: Reshaping Contemporary Chinese Art* [Buffalo Academy, 2005]。

主要中文著作有《中国当代美术史1985~1986》（合著）、
《中国前卫艺术》、《世纪乌托邦》、《中国极多主义》、
《另类方法，另类现代》、《墙：中国当代艺术的历史与边界》和
《无名：一个悲剧前卫的历史》。

策划的重要展览有“中国现代艺术展”（1989）、“Inside Out: New Chinese Art”（1998）、“Point of Origin: Global Conceptualism 1950s - 1980s (Chinese Section)”（1999）、“丰收：当代艺术展”（2002）、“中国极多主义”（2003）、“墙：中国当代艺术的历史与边界”（2005）和“无名画会回顾展”（2006）等。

序

这本书是在北京今日美术馆2006年12月召开的“当代艺术中的美学叙事——有关中国‘抽象’艺术问题的讨论”的研讨会基础上出版的一本文集。这个研讨会是伴随“废墟——谭平、朱金石作品展”所举办的一个学术活动。本书的导论部分主要是我的会议发言，并增加了我和孟禄丁的谈话。因为批评家和艺术家之间的对话可以给读者提供某些不同的理解角度。除了王南溟的“后抽象”之外，与会者的发言主题基本都是我预先指定的。尽管在结构方面还谈不上完善和成熟，但我还是期望这个文集能够展示抽象艺术讨论的不同角度。时下这一类由美术馆主持的学术研讨会正在增多，我期待通过这次会议组织和文集出版促进当代艺术的学术讨论风气。在这里要特别感谢谭平和朱金石两位艺术家，是他们最初提出召开这次会议，并热情地支持我的想法，这次并没有遵循时下展览研讨会的惯例，去搞一个集中讨论艺术家作品的研讨会。那种研讨会通常容易流于“唱赞歌”式的出场仪式。

此外，我要感谢北京今日美术馆和四川美术出版社支持出版这本文集。特别要感谢北京今日美术馆王宝菊副馆长与楠楠副馆长的大力支持。也感谢每一位与会发言者，他们的精彩发言使我受益匪浅。当然，最辛苦的是为组织这次研讨会和编辑文集作了大量细致工作，付出了大量时间和精力年轻策划人冀鹏程，还有德山艺术中心的孙晓霞也为文集编辑作了大量工作。也感谢张丹纳帮助我绘制电子版的图示。最后要特别感谢德山艺术中心的考云歧先生，就像他义务资助我策划“无名画会”展览一样，这次他又慷慨地赞助了这次学术研讨会，我为他的诚挚热情而感动。

文集还收录了美国芝加哥大学巫鸿先生以及黄冰逸和王小箭发表在谭平和朱金石展览图录中的文章，在此一并表示感谢。

高名潞

2007年5月16日

目 录

导论 美学叙事与抽象艺术

- 2 高名潞：抽象艺术叙事
- 28 高名潞：现代性错位：对中国当代艺术叙事的反思
- 45 高名潞：回归美学——与孟禄丁关于抽象艺术的对话

中国抽象艺术的历史与情境

- 60 易 英：当代中国抽象艺术的发展
- 69 杨小彦：精英主义与物象恐惧
- 77 范迪安：抽象艺术与文化当代性
- 84 黄冰逸：在美学和诗意之间
- 94 王南溟：“后抽象”个案——天津美院 2004 级学生的作品分析
- 101 王小箭：几何抽象与逻辑美学
- 107 黄 笃：中国抽象艺术的境遇
- 113 讨论部分

艺术家个案：谭平、朱金石

- 134 巫 鸿：大象无形
- 143 黄冰逸：重力的废墟——论谭平、朱金石抽象绘画的内在逻辑
- 153 王小箭：观念艺术之后——评谭平、朱金石抽象画展

导论 美学叙事与抽象艺术

抽象艺术叙事

高名潞

今天我们将主要谈一谈“抽象艺术”的问题。一谈抽象艺术，人们马上就会想到，中国当代艺术中的“抽象艺术”跟西方进行比较有什么特点，或者中国有没有类似西方那样的“抽象艺术”等等这些问题。

我觉得真正的问题不在于马上去界定中国当代艺术哪种现象是真正的“抽象艺术”，或者是什么样的“抽象艺术”。现在特别迫切需要解决的问题是“关于抽象问题的叙事”的问题，叙事就是阐述的方法。也就是说，没有阐述“抽象”艺术的方法，我们就不能真正地理解和描述中国的抽象艺术现象。如果没有这样的一个“叙事”方法论，我们在看现当代美术史的时候，就缺乏一个阐述的方式和角度，缺乏一种叙事的模式。如果这个东西我们没有的话，最终还是解决不了当代艺术的“抽象”问题。这是一个首要问题。我将在我的导论中首先谈一谈抽象艺术作为再现叙事和审美叙事的问题。

一、抽象艺术是一种再现叙事

为什么它这么重要呢？因为这个叙事描述，不是一个单纯的风格（style）问题，也不是关于形式（form）的问题，也不是样式（model）

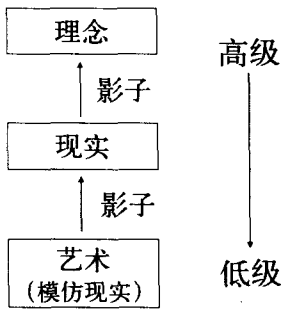
的问题，它是一个包括历史和文化交流因素在内的中国 20 世纪艺术的现代性问题。这个现代性不是广义的文化理论，我们要把它限定在一个视觉艺术的范围。具体而言，那就是从哪个角度、用哪种方法去有效地阐释当代艺术家如何认识现实和再现现实的问题。

但是，我这里所说的对“社会现实的再现”，不是指对可视现实的一种摹仿和反映，不是我们所熟悉的现实主义的反映论。什么是艺术的再现？艺术再现的不是现实，“再现”指的是“艺术再现艺术家对再现现实的一种认识”。重要的是对再现现实的“认识”（idea）这个概念。这一点是帕诺夫斯基首先提出来的，所有的艺术都是再现观念（idea），这个观念不是现实本身，而是我们对再现现实的认识（the presentation of the idea of representation）。所以，我说的现实在这里不是可视的现象，而是现实存在（being）。在这个意义上才能谈再现，否则我们谈的现实就都是虚幻的、没有特定所指的和没有意义的。既然是认识，那就必定有特定艺术家（或者艺术家群）的具体角度，它有方法，也有独特的时代性和美学价值取向。所以，再现永远不是所谓的客观的，即便是用非常写实的方法去再现。所以，从这个角度去界定艺术，那就是，艺术是再现“认识现实的方法”的方法。而抽象艺术，就像现实主义一样，只不过是这种再现方法之一而已。但是，由于中国 20 世纪的艺术长期受到现实主义的影响和主导，所以中国的艺术家和批评家不太习惯从再现（认识）这个角度去理解抽象艺术和现实主义艺术的区别。

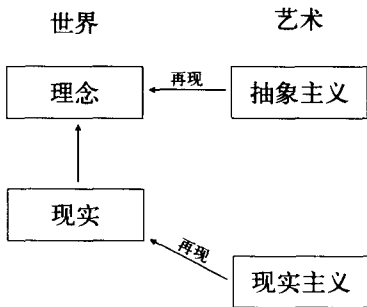
由于艺术是对现实的认识的再现，所以任何形式的艺术都是虚拟的。从这个角度讲，所有的艺术都有抽象的因素，因为所有的艺术都表现了对现实的认识，而不是现实本身，所以它们都是虚拟的，都是对现实的重新结构。即便是我们通常所认为的最为现实主义的作品，比如库尔贝的《石工》，它是对现实场景的一角的摄取，这个摄取就是重构和虚拟。

只不过现实主义的虚拟方法是替代的方式，就是用可视的现实参照物代替艺术中的世界。现实主义的替代方法可以是多种多样的，这就是为什么在李格尔的理论中，埃及的写实艺术是触觉的，罗马的写实艺术则是视觉的。相对于 20 世纪的抽象艺术，其实它们都是现实主义的或者说是写实的。但是埃及和罗马人对什么是现实的存在物有不同的认识。埃及人相信“盲人摸象”式的现实存在，而罗马人更相信自己的眼睛。前者认为触觉的实在就是现实存在，而后者认为眼见为实。

我们所说的抽象艺术，抛弃了替代的方式。认为那是低级的再现。抽象直达现实的本质，而那个本质是概念的，是头脑里的，既不是触觉的也不是视觉的。因为抽象艺术反对成为五官感知的俘虏。艺术中的世界直接和理念发生关系。所以，我们也称抽象为形而上的艺术。也就是



柏拉图的理念和影子



格林伯格的现代抽象主义模式

超越或者脱离了视觉感知束缚的艺术世界就是抽象的艺术。几何的抽象形式是用极端的物理秩序去度量现实存在的本质模式。好比现实主义用一把透视的尺衡量现实场景的准确程度一样，几何抽象试图用几何的形去衡量理念世界的结构。由于理念和经验都是对现实的认识，所以几何抽象艺术也是对现实的再现。由于它再现现实存在的模式（即理念的结构）本身，所以它是最真实和最高层次的再现。柏拉图的理念说和影子说就是这个道理。后来，格林伯格在柏拉图的这个影子学说上建立了现代抽象主义的理念模式。

如果说所有的艺术都是再现人

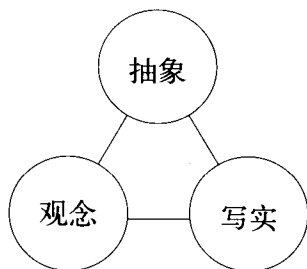
的认识观念，那么抽象和其他艺术类型的关系是什么呢？

当人们说抽象是最高级的再现时，并不等于说它是最进步的。不同层次类型的再现可以在不同历史时期、不同题材的艺术中，比如宗教巫术的、社会政治的和个人表现的艺术中同时存在。比如在基督教艺术中，既有写实的圣像，也有象征性的玻璃镶嵌画、抽象性的哥特教堂等形式存在。同理在远古的巫术艺术中，同样存在着这些不同的再现形式。只不过，有些形式比如写实性的绘画因为材质易腐烂的原因很少被保留下来。所以，我们会误认为远古人不写实。我们说这些再现的层次总是同时存在，但是不等于说他们都是平等地被对待和运用的。每个时代和每个区域都有艺术再现的显学，或者说“时代精神”的最佳言说方式。而抽象艺术就是现代艺术的最佳方式。

二、作为美学叙事的抽象艺术

如果我们不把现实主义和抽象主义划分为有高低之分的线性关系，而是一个系统中的不同部分，那么这个系统关系就是一种美学关系。但是这个美学关系不是逻辑分类的，而是模糊交融的。讨论抽象艺术实际上就是讨论这种交融的关系，而这种交融的关系就体现了和现实的再现关系。

今天，我们对艺术的理解多多少少都受到了西方现代艺术的影响。^①我们可以把现代艺术大体分为三类：一是“抽象”，另外一个“观念”，



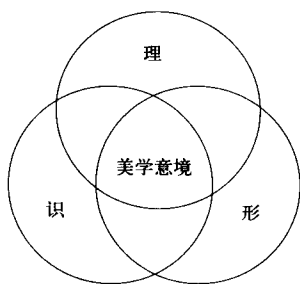
抽象：再现理念
观念：质询艺术本体
写实：模拟可视现实
三者相互排斥

西方现代艺术的三个范畴

^① 甚至包括“艺术”(art)这个概念都是在20世纪才出现的。中国古代有“艺”和“术”之说，但是它们都是关于技术层面的概念。相反，文、诗、书、画这些具体的概念反而具有今天艺术的意思。

还有一个可以说是“写实”。这些概念基本涵盖了现当代艺术的种类。但是，在西方现代艺术的发展中，抽象、观念还有写实，这三个范畴互相是极端排斥的，而且是有高低之分的。

其实，这三种范畴在中国古代艺术史中，早就被注意到了。这三个范畴叫做“理”、“识”、“形”。“理”相对于“抽象”，“识”对应于“观念”，“形”对应于“写实”。比如，公元9世纪张彦远在《历代名画记》里说：“（引颜光禄语）图载之意有三：一曰图理，卦象是也；二曰图识，字学是也；三曰图形，绘画是也。”^①在西方现代艺术的背景中，“抽象”是对理念的再现，理念是形而上的思考和冥想。在中国与其对应的“理”有类似的意思。从图像上看，西方的抽象艺术是几何或者表现性的形式。在中国古代，则是卦象等宗教礼仪符号形式。西方的观念艺术是对艺术本质和形态的质询，以概念先于形象。中国的“图识”以文字学为主，字学的基本组成是“六书”：象形、指事、会意、假借、转注、形声。这六书的基本元素也都是关于形象和概念的关系的研究。而中国文字本身就是概念的艺术（conceptual art），它既是概念也是形



图理：卦象
图识：书法
图形：绘画
三者融合，升华为美学意境
比如诗学、文人画和书法美学等

中国古代艺术的三个范畴

象的艺术。西方的写实艺术是对视觉现实的模仿，中国古代也认为绘画是“图形”，是表现“形”的手段。虽然，“图形”和模仿还是有区别的，因为“图形”的“形”（不论是轮廓、形状还是形象）和视觉的参照原型（人或者物）是有区别的。换句话说，“形”已经具有意识的因素了，也就是说具有人对现实存在物的主观认

^① 张彦远：《历代名画记》。

识或者感觉了。但是，尽管差异有别，这三对范畴还是基本上对应的。

但是，在西方现代艺术体系中，抽象艺术、观念艺术和写实艺术三者要尽量地拉开距离，并在每一个领域里走向极端。这种不同的领域相互独立或者分离的现象是由西方现代性的本质所决定的。在法国启蒙运动时期，出现了科学、道德和艺术的分离以及学科化、专家化的现代学科系统的完成建立。在西方现代艺术中，美学和古典哲学分离成为独立的感知哲学系统。概念和形象、形象思维和抽象思维、审美对象和审美主体被纳入到一个精致的观照系统之中。西方现代艺术从浪漫主义到象征主义、现实主义、抽象主义，再到超现实主义，每种现代艺术流派都极力要把抽象概念或者象征想象的世界，或者可视现实世界作为再现的对象，并把它们推到极端。

但是，中国古代艺术的理论和实践中，图理、图识和图形不是要分离，相反，“理”、“识”、“形”三者要融合。而这个融合的结果就是诗学、画学和书学的“意境”美学。今天我们应当从一个新的角度去理解或者解读“意境”这个概念。我们不应该把“意境”机械地理解为一个名词，比如一个静止的境界。相反，应该理解为动宾结构的概念和形象、文本和上下文、生产和接收互动的美学过程。这样去理解，我们就可以把意境看作“去‘意’一个境”(to signify a context)，或者反过来“去‘境’一个意”(contextualization of signifier)，这个动宾结构恰恰体现了再现的意思。

我这里所强调的是，我们必须摆脱以往的或者形式／内容、图像／题材，或者现象／符号的传统范畴去谈抽象艺术。我们应当把它看作艺术家再现他们对现实的认识的一种方法，这种方法是一个概念系统。这个概念系统是同一个东西，只不过有时候是以直接模仿现实的参照物的形式出现，有的时候是词语概念的形式（观念艺术），有的时候是以概念化的图像形式（抽象艺术）去表述这种对现实的认识。我们在看到其中某一种类型的时候，不是把它和其他的类型分离出来，而是综合起来

考虑，因为他们是出自一体的系统。

只有找到这样一个美学的立足点，找到我们研究分析和判断某种抽象艺术的系统意义的美学叙事方法，才能认识抽象艺术。否则我们只能在肤浅的形式层面或者视知觉的（美感）层面去接受抽象艺术，那样就会和抽象艺术的本质背道而驰。所以，从艺术创作的角度看，抽象是一种特定的美学叙事；从接受的角度看，抽象艺术批评也是一种美学叙事。这两种美学叙事之间虽然有区别，但是更重要的是，他们有着内在的对应关系。而抽象艺术批评的责任就是要找到和阐释这样的关系。

由于抽象艺术是以整体美学的角度再现现实社会的，所以抽象艺术的批评也不会以社会现象和形式图像分裂的二元方法作为批评的叙事，相反更加关注结构、语义、上下文关系等美学关系的叙事，并对此进行分析和研究。因此，美学叙事无论作为抽象艺术创作的叙事语言还是艺术批评的叙事语言，都和传统现实主义的社会学叙事不同。尽管真正的现实主义艺术批评也应当是美学叙事的一部分，或者包含在美学叙事之中，但是为了区分明确，我们暂且把时下的（庸俗社会学的）现实主义艺术批评称之为社会叙事，把非现实主义的艺术批评称之为美学叙事。这种区分应当符合中国当代艺术的现状。

由于多年来社会学叙事是主导中国当代艺术批评的主流，对美学叙事的忽略和偏见导致了批评语言的庸俗化，其结果就是随处可见的意义泛滥和意义增值。我们今天呼吁关注中国当代艺术的美学叙事，不仅仅是因为我们要面对抽象艺术，更重要的是我们急需建立自己的美学叙事系统，所以它是非常具有现实意义的。

在视觉艺术领域，美学叙事是语言自律的批评。就像抽象艺术所再现的不是视觉现实本身，而是对现实的大脑认识或者日常经验的概括，美学叙事的批评也不能看作是对艺术历史的客观再现。批评是对艺术历史（现象、作品、艺术家）的认识的再现，而不是社会现实以及历史的直接折射。

三、中国“抽象艺术”的叙事

谈到这个问题，大家都可以想到，这是中西方的比较，是差异问题。我们从 20 世纪初期就开始谈这个问题，它是中国性的问题。我认为在 21 世纪出现了一个新的转机，出现了一个新的挑战，一个新的契机，这个新的契机是什么？我们应该超越 20 世纪早期以来，老一辈理论家、艺术家在头脑当中挥之不去的东西，就是东方和西方是两个截然不同的实体，他们之间似乎没有任何互通的东西和互通的可能性。所以它的目的就是要合璧、联姻，把两个实体绑在一起，最后形成一个新的“美学风格”，这就是林风眠、赵无极那一代艺术家先驱的一个梦。但是我觉得现在不是这样了。现在不应该把东西方的东西看成不同的可以合璧的两个实体，而是一个融合的问题，不是在形式风格或某种细节上，也不是在某个孤立的美学观念、学术观念方面，而是在结构上、体系上。“结构”和“体系”是非常根本的。只有当我们认识到在“结构”上的融合，比如说语言性的结构，我们才能找到更多的共性。我们不是要找到更多的差异性，找到差异性是为了找到共性。不是为了坚持我们的差异，而是要从这一点上，找到人类共通的一种东西，这样才能真正建立我们本土的、中国性的东西。所以“抽象性”在这一点上，是从这个大的层次入手的。

从这个角度谈抽象的问题，抽象就不是抽象本身的问题，实际上是人类形而上精神复兴的问题，是知识分子文化的复兴的问题，它是新时代知识分子建立自己的智慧、文化、责任的一种途径。在经过后现代、流行文化、全球化的冲击后，在中国当代艺术中当很多人都在谈论“图像时代”、“时尚和流行”的时候，我们要继续一种新的美学叙事，要走出一条真正知识分子精英的路。不是简单的谈口号的问题，像过去我们经常喊的口号那样，需要从各个方面，从美学、哲学、语言学、文化学

的角度，进行清理，目的是要建立自己的体系。但是这个东西绝对不是**一种霸权化的人类模式**，它是一种民族的奉献和示范，就像当初的德国古典哲学，它让人类普遍受惠。说实在的，说得有点太大，但是这是我必须要说的，这是我们在理念上的一个问题，包括“抽象艺术”。抽象艺术就是西方现代主义的最佳言说方式。它是西方现代启蒙运动开启的个人主义和精英文化极端发展的结果——它与美学首次成为形而上学的对象有关。

1. 抽象主义 (abstraction) 是西方现代主义的产物

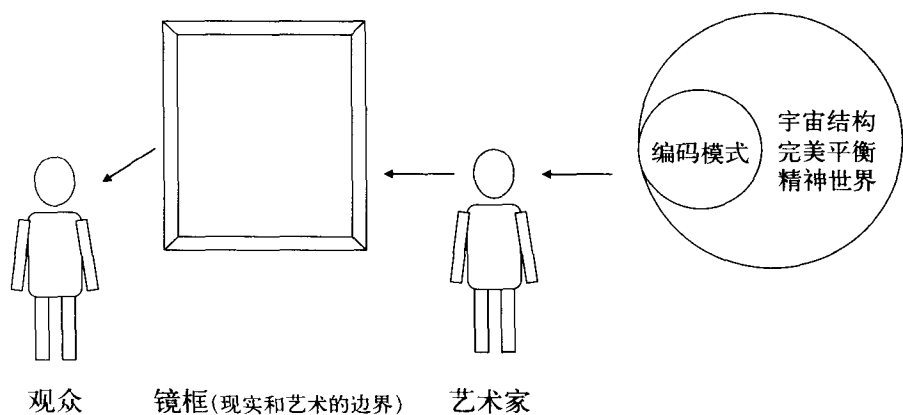
没有西方现代主义就没有抽象主义，抽象主义是西方现代主义的产物。曾经有人说，抽象就是从具象中抽取出来的简化了的形象。于是，有人就进一步论断：“抽象在中国古已有之。”更有好事者把仰韶彩陶上的纹饰推演为从具象进化到抽象的过程。据说，仰韶彩陶的鱼纹经历了从具象的鱼向抽象的鱼纹演变的过程。然而，考古证明彩陶上“写实”的鱼纹和“抽象”的鱼纹往往在同一个时期甚至同一个地方同时存在。从而推翻了这种进化说的论断。

所以，“抽象”不是像格林伯格所说的那样，是人类思维或者再现能力进化的标志。格林伯格认为抽象艺术是最高级的艺术，是西方启蒙运动以来的文化结晶，是精英文化的代表。抽象是对具象的超越，从而更接近于那个自在精神——它在格林伯格那里被表述为“绘画本身”。以格林伯格为代表的西方抽象画理论将他们一个多世纪的抽象画的实践进行了总结，认为二维形式对“现实”的再现要远比三维的更真实、更高级。三维写实的只是幻象或者假象。格林伯格的这观念还是从柏拉图那里来的。按照柏拉图的理论，我们看到的现实只是“理念”的影子，那么三维的艺术作品就是影子的影子。^①从这一意义上讲，二维形式

① Greenberger, “Modernist Painting” in *Art and Literature*, No. 4 Spring, 1965, PP. 193–201.

(抽象画)是对三维形式(具象画)的超越和革新,它是对整个世界的概括,如马列维奇的红方块、黑方块和蒙德里安的格子。抽象的形式里“凝固”着整个乌托邦世界。同时,也只有二维形式才能超越视觉幻象,从而能直接再现理念。正是格林伯格的这种进化论确立了西方抽象主义的理论基础。现代艺术的几何形式是一个精神“模式”(model)。就像格林伯格的学生、哥伦比亚大学的教授 Evlian Bois 在他那本关于蒙德里安的书《绘画作为一种模式》中所说的。

所有模式都需要编码(code)。因为正是编码给了抽象某种意义,所以理解抽象艺术就是解码(decode)的过程。可是这种解码过程与以往任何艺术理论所标榜的解释途径都不同,因为抽象艺术的解码不需要任何再现形式的参与。换句话说,抽象艺术的解读过程不需要视觉现实的参与。它是一个从观念到观念的解码过程。它从点、线、面开始再回到点、线、面本身。相反,以往的艺术理论都强调现实作为解读艺术作品的意义的中介。比如,图像学的解码过程就是从图像(icon)的物理形式开始,进入图像索引(index)阶段,最后进入图像的意义阶段(symbol)。这个过程不能缺少图像与视觉现实的联系。



西方早期现代抽象主义的个人编码模式