

China's Neo Painting, A Triumph Over Images

2007 *Art China* Painting Nomination Exhibition

超越图像·中国新绘画

2007《艺术当代》架上艺术学术提名展

《艺术当代》 上海美术馆 南京青和当代美术馆

图书在版编目(CIP)数据

超越图像·中国新绘画:2007《艺术当代》架上艺术学术提名展 / 徐可,漆澜 主编. —上海:上海书画出版社,2008.1

ISBN 978-7-80725-548-2

I. 超... II. ①徐... ②漆... III. 油画 — 作品集 — 中国 — 现代 IV. J223

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2007)第 197314 号

责任编辑:吴 蔚

技术编辑:钱勤毅

责任校对:郭晓霞

封面设计:漆 澜

装帧设计:南京书衣坊

超越图像·中国新绘画:2007《艺术当代》架上艺术学术提名展
徐可 漆澜 主编

 上海书画出版社 出版发行

地址:上海市延安西路 593 号

邮编:200050

网址:www.shshuhua.com

E-mail:shcpsh@online.sh.cn

合肥万户精艺印刷有限公司 印刷

各地新华书店经销

开本: 889×1194 毫米 1/12

印张: 24.1 印数 1-1,500

2008 年 1 月第 1 版 2008 年 1 月第 1 次印刷

ISBN 978-7-80725-548-2

定价:160.00 元

出品人·曹兴斌



青和文化

China's Neo Painting, A Triumph Over Images

2007 Art China Painting Nomination Exhibition

超越图像·中国新绘画

2007《艺术当代》架上艺术学术提名展

主办单位

《艺术当代》杂志社 上海美术馆

协办单位

南京青和当代美术馆

策划

徐可 漆澜

学术主持

漆澜

特约批评家

王林 吕澎 吴鸿 俞可 鲁虹

是与不是之间是传统的禁忌，而这恰恰是“新绘画”的精神乐园——来自远处，去向深处，伟大的想象之所以能成其为伟大，是因为在想象的直觉与历史的意义之间隐藏着二律背反的矛盾，以想象来折射意义既是艺术价值规定的放松，同时更是艺术创造的难度。

——谨以此献给中国新绘画
《艺术当代》杂志社
2007年12月13日

文献索引

- 031 周春芽 “花间记”——周春芽访谈·漆澜
- 060 曾梵志 曾梵志的艺术叙事·Lóránd Hegyi
- 080 刘 炜 落花·流水——关于刘炜作品·倪有鱼
- 099 毛 焰 面孔的历程·汪民安
- 113 张恩利 张恩利:绘画之存在·Sine Bepler 文 陆蕾平 译
- 125 赵能智 迷恋一种心理的阴影——赵能智·郑乃铭
- 141 刘国夫 最后的光芒——刘国夫近作印象·殷双喜
- 154 张小涛 潜植于内心的焦虑——关于张小涛艺术的问题意识·冯博一
- 174 杨劲松 杨劲松的绘画
- 189 韦 嘉 关于菲勒斯之谜——谈韦嘉近作·付晓东
- 204 秦 琦
- 220 贾蔼力 行走无疆——贾蔼力的世界(节选)·凯伦·史密斯 文 白冰 译
- 239 李 青 形象的离间——关于李青新作(节选)·朱朱
- 258 艺术家简历

Document Index

- 040 Zhou Chunya Blooming Stories——Interview of Zhou Chunya·Qi Lan
- 064 Zeng Fanzhi The Visual Epos of Zeng Fanzhi·Lóránd Hegyi
- 084 Liu Wei “Falling Blossoms and Flowing Streams”——About Liu Wei's Paintings·Ni Youyu
- 102 Mao Yan Facial Adventures·Wang Min'an
- 115 Zhang En-li Zhang En-li Paintings on Presence·Sine Bepler
- 128 Zhao Nengzhi Obsession with the Shadow in Mind·Zheng Naiming
- 143 Liu Guofu The Last Light——On Liu Guofu's recent works By·Yin Shuangxi
- 158 Zhang Xiaotao Deep Anxiety in Inner Heart——On the Issues Consciousness of Zhang Xiaotao's Art·Feng Boyi
- 177 Yang Jingsong
- 192 Wei Jia The Enigma of the Phallus——On Wei Jia's Recent Works·Fu Xiaodong
- 206 Qin Qi
- 225 Jia Ai-li A Walk in the World of Jia Ai-li (Excerpt)·Karen Smith
- 243 Li Qin Alienation by Images·Zhu Zhu
- 259 Curriculum Vitae

超越图像的中国新绘画

漆澜 徐可

一 超越图像

我们在此提出的“新绘画”，特指“八五”新潮以来，在架上绘画领域集中呈现了“反图像化”的书写性格，注重于动态表现和敏感传达的艺术案例。它不仅是基于相对严格的绘画性，对中国当代架上艺术一种形态意义的归纳，更是对中国当代架上绘画领域表现观念的创新和精英价值追求的统称。

总体特征是最难以准确概括的，越是总体就越是有问题，但是，正因为有问题才值得探讨、研究。

在厘定“新绘画”概念以及寻找个案的过程中，我们始终提醒自己，风格化、模式化的理论概括、界定不适合新绘画的文化性格。新绘画之所以成为“绘画”在当代文化环境中的新的兴奋点，不是缘于对某种风格样式的追逐和效仿，而是缘于开放的艺术性格和动态的表现视角。要呈现这一视角，我们有必要对自新潮美术以来的社会学策略和观念（概念）系统论述进行梳理，从而在“图像化”潮流的对立面，尽可能客观地凸显出新绘画自身的自律意识和感性特质。同时，“新绘画”在形态学上，保持了绘画本位的修辞逻辑和技艺特征，是“绘画”的当代性表达方式和表现形态。而要呈现这一独立的形态特征，我们必须对“图像化”时流加以厘清。

如果从绘画的立场来看绘画与图像的关系，“绘画”属于创作论范畴，而“图像”属于认识论范畴，“绘画”是主体，而“图像”是客体。当代“图像化”盛行的根本原因在于，倒置了“图像”与“绘画”的关系——“绘画”的表现功能与“图像”的复制、传播功能各施其职，图像的合法性不以牺牲绘画的合法性为前提。从创作的角度来看，两者是从属关系，即图像隶属于绘画，是绘画的外延或局部概念而非替代概念。简洁地说，是绘画创造了图像而非图像决定或限制了绘画。

自“八五”新潮以来，绘画的主体性呈现出两种消解的趋势：其一，在文化取向上由宏大叙事演变为后期的“波普”和微观政治的观念阐释。其二，在形态上“图像化”。“图像化”通过充满情绪化色彩的策略性整合与发挥后，遂成主流。“图像化”意味着对精英绘画的背离，作为1990后绘画生存的单一策略，以普泛化视觉瓦解了精英绘画的神秘和象征。“图像化”是绘画置身于现代策略保护的结果，如欲恢复绘画的自治，必须摆脱这种带有侵略性的策略的“保护”。诚如罗兰·巴特所言，“文学已经不需要保护了，所以现在是走向文学的时候”——而只有不需要策略保护的绘画才能是真正意义的绘画。

我们提出的“新绘画”与目前几位学者所使用的“新绘画”不尽相同，甚至是有根本性差异的。吕澎先生比较早就提出了“新绘画”这个学术概念。他在为《艺术当

代》“新绘画”专题讨论所撰写的论文中这样写道：

“适合使用‘新绘画’这个词汇的地方发生在‘玩世现实主义’与‘政治波普’以及它们的交汇处，如果一定要找寻它们的共同点，那就是：没有本质主义的追问，却有现实问题的揭示；不是西方主义的标准，却有全球化的普适态度；不再攻击具体的目标，却有并置出来的冲突；不讨论什么是艺术，却坚持艺术史的立场；没有独一无二的阐释，却有截然鲜明的观念。1990年代中期，各个艺术现象正是在这样的开放性思想空间里发生……”^①

这是一个比较宽容的构想，在这个构想中，自1990年代初期以来的“图像化”潮流都被归纳到了新绘画的版图之中。尽管，“没有本质主义的追问，却有现实问题的揭示……不讨论什么是艺术，却坚持艺术史的立场”，这些感性表征的描述也契合我们对“新绘画”的认定，但是我们所强调却是在当代文化环境中的“绘画自治”，强调的是“绘画”对现当代策略和理论的强制性干预的超越，强调的是绘画的个性特质和直觉属性。因此，作为集体策略和潮流理论而生效的“玩世现实主义”、“政治波普”、“艳俗艺术”，以及以“图像化”为表现手段的艺术案例并不在我们的考察范围之内。我们的课题正是将新绘画与“图像化”潮流剥离开来，而“超越图像”正是新绘画的第一关键词。

“图像化”潮流当溯源于“八五”新潮的观念绘画，这以北方艺术群体形成的“理性绘画”为典型。观念绘画与诸多新形态艺术一样，它以“现代化”为目标的西方化的视觉实践，“染有浓厚的目的论和决定论色彩”^②。对于这种从文化外延展开的图像潮流，我们很难基于绘画形态和视觉属性对其做出比较具有质对性质的评介。“社会空气使艺术家们似乎觉得用缺乏技术性的方法——几乎就是广告的一般方法——就能够表达无聊和荒诞的内心。”^③而那些被西方现代主义者经常采用的词汇和术语，诸如“解构”、“批判”、“理念”、“原型”、“能指滑动”、“精神模式”、“崇高”、“张力”等等频繁地出现在这个时期的评论和艺术家的自述之中。基于“现代化”的构想，这些标志现代性的词汇和术语逐渐膨胀为一种与绘画形态关系相疏离的外延话语。在这样的情景下，我们可以听到，艺术家们在真诚而投入地叙述，尽管那些联想和引申实际上已经很难与他们的视觉经验发生联系。

由于处在一个通常用“后—”、“新—”来“定义”的大文化背景之下，由于中国本土文化惯性和从众意识，更由于间接经验的辗转附会，始终难于突破形式与意识形态的纠葛，“前卫性”的愿望往往蜕变为“后卫”的举动。以“观念图像”为代表的当代绘画，尽管情绪化的反感来自物质现实的话语制度，但仅仅是简单的表态式的对抗，并未对现实问题和艺术本质进行深层次的思考，尤其重要的是，由于“观念”的极度膨胀，绘画逐渐丧失了自身的形态学内涵。由“观念潮流”到“图像潮流”，群众运动意识得到了完整的延续，绘画又别无选择的掉进了自己反对的逻辑之中。至1990年代中期以后，“理性绘画”潮流逐渐为玩世现实、波普、艳俗所替代，在形态上彻底地走向了平面“图像化”。

新绘画生长于这个“图像化”潮流的边缘，而1990年代初期，“由潮流到个人”

的转折开启了新绘画的先端。我们赞同吕澎这样的论述：

“在 1993 年的‘后 89’中国新艺术”展览之后，中国的当代绘画迅速成为国际社会关注的艺术现象……我们注意到，当现代主义的语汇被中国现实所过滤，当传统符号被艺术家重新审视之后，‘东方’与‘西方’、‘传统’与‘现代’、‘民族’与‘世界’这样的二元对立的简单观念在新艺术家的思想里消失殆尽。”^④

“二元对立的简单观念”的消解开启了新绘画动态、开放的文化视角。新绘画正是在“观念之后”、“潮流之外”展开实验的，它超越了“艺术是一种舆论”或简单的社会学的“批评性艺术”的命题局限，而重新将视觉审美、直觉意识和个性经验召回到绘画中。学术界通常以这种宏观的价值取向的转变为依据，将 1990 年代中期以后的绘画简单的定义为“新绘画”。认为这种“新绘画”，“在关注人的生存状态与回归叙事的同时，一方面越来越远离宏大叙事的传统，转而走向了微观叙事，另一方面越来越强调虚构与夸张在艺术创作中的作用。”^⑤这个论述大致切合了新绘画的文化性格。但是，我们认为，对“回归叙事”应该持以谨慎和保留的态度，新绘画的叙事是“矛盾开放”的文学叙事，这与新潮美术之前忠实于反映功能的现实主义叙事是截然不同的。另外，这种以价值转变为依据的概括忽略了形态学的考察。如果从形态学的角度来看，89’后，“从玩世现实主义和政治波普开始的个人图像非常壮观，人们逐渐很容易对画家的符号保持记忆。这样的现象促使人们开始理解‘商标’或者‘品牌’的重要性。独特的和重复的就是艺术。尤其是当照片和电视影像成为一种有效的工具时，绘画性被降低到消除笔触的最低水平。”^⑥逐渐走向普泛的玩世现实主义、波普、艳俗等风格样式实际上是“观念图像”在形态上的惯性延续，它显然与新绘画注重视觉形态、语言修辞的性格是不兼容的。

1990 年代，艺术语言、文化命题、审美趣味的转变开启了架上绘画的多种可能性。当“二元对立的简单观念”一旦消失，人们逐渐对外延话语失去了兴趣，“绘画之所以是绘画”无疑还是最具统摄意义的问题。从 1990 年代中期以来，中国新绘画的实践逐渐兴起，它以动态的书写和开放的叙事开启了绘画新风。新绘画否定“观念”对绘画形态和身份意识的消解和异化，以感性特质和技艺属性对抗程序复制，从而将绘画从“图像化”的处境中独立出来。新绘画创造了全新的图像，而不是被动地屈从图像压力。这种与“图像化”表现策略背道而驰的实践成为继“宏大叙事”和“观念图像”之后，中国架上艺术之“绘画性”得以保存和继续阐释的实践方式。从 1990 年代中期以来，周春芽、曾梵志、刘炜、毛焰等无疑是这个领域最具代表性的实践者。

二 新“观念”

自 1990 年代初期以来，以“观念”为策略，疏离主题叙事，是“观念图像”（包括新绘画）对抗制度化美学趣味的又一策略。1990 年代的实验性绘画基本上致力于消解主题，具有一定的反主流美学的性格特征（这种逆反行为主要针对行政的美学趣

味)。但是,这个时期的绘画在美学命题以及形式语言上并未深入,“叛逆”主要通过艺术形式或材料的极端、偏激的处理而呈现,相对欠缺艺术本体的建构以及文化语境的通约和匹配。在这种观念至上和形式至上绘画中,人文内涵被急剧压缩,绘画的叙事功能被排斥为艺术修辞和表现情绪的对立面。

由于在中国特定的制度美学的语境中,绘画叙事与意识形态粘连过于密切,这在某种程度上加剧了新绘画对叙事的排斥情绪。当然,新绘画与叙事的疏离并不如观念图像那样偏激。我们看周春芽、曾梵志、刘炜、毛焰的早期作品,却发现他们对文学叙事和诗学隐寓依然迷恋。新绘画与叙事的疏离,不是文学意义的疏离,而是对价值趣向单一的社会学叙事的疏离。

周春芽的《纽约日记》,曾梵志的《协和医院》,刘炜的早期作品,毛焰的早期肖像系列,张恩利的《屠夫》、《拥抱》、《吃》系列都有某种技巧主义成分,都致力于新的绘画形态的探索。这些作品具有明确的文学叙事的特点,并流露出超现实的意味。周春芽创作于1990年代早期的《纽约日记》是他具有明确的自传性质的代表作,这些作品以亲身经历的情感纠葛为背景,将具体的情节、场景碎片化,重新安排在一个虚拟的空间中,真实的故事被转换为荒诞、离奇的视觉幻象——“你不相信这是真的,那正是因为它本身就是真的”——真实本身流露出的荒诞比真实本身还要真实!直到今天来看,无论是其叙事手法还是图形的提炼,都是富有创新价值和文献意义的。曾梵志的《协和医院》系列虽然只是他创作历程中的一个简短序幕,但它依据艺术家熟悉的生活场景营造出紧张而危险的叙事氛围,压缩、扭曲的形态,弥漫着焦灼、压抑的情绪等都不容置疑地使之成为中国新绘画的经典之作;他的《面具》系列则采用了“类化”的观念隐寓,试图为人格和心理的自我发现找到某种相对固定的风格特征和叙述策略。张恩利的早期作品涉及的题材几乎都是关于生活中不可避免的转变,人们在饭桌上尽情地享受美食带来的身体感官的欢娱,在觥筹交错中纵情声色。奔放的笔触刻画出躁动的气氛和令人窒息的压力,揭示了现代文明的滑稽可笑。毛焰的早期肖像作品大多以熟悉的朋友为模特,这些模特大多具有相当的文化背景,其人格内涵也成了毛焰题材的一部分,画面形态与画外背景形成一种内引外联、明暗交织的叙事,极大地拓展了肖像的思想纵深。1997年在中央美术学院画廊,周春芽和毛焰联合举办的“肖像性质”展览似乎很能概括这个时期新绘画探索的总体性格——这种具有泛人格意义的“心理肖像”似乎是疏离于“群体化”观念之外的另一种“个人化”绘画观念的发端。

“观念在1990年代中期以后成为潮流的词汇……批评家频繁地使用这个词汇,以表明这个时期的绘画如失去这个特征很可能是‘背时’的。”“观念这个词的使用来自后现代主义哲学的影响。本质主义的消解使得批评家们谨慎地用观念这个概念去替代‘思想’这个词语。”^⑦但是,我们得承认,“观念艺术”在中国的实践基础却是急切的形式搭建,是暂借“观念”这个策略性的词汇对各种暂时还未名正言顺的实验艺术进行的名义性的归纳和界定,进而形成一种背离制度化美学的助推策略。这无论与现代本质主义,还是后现代的反本质主义都没有太大的学理性联系。实际上,这种

名义的“观念艺术”往往发生在具有泛政治诉求的艺术领域,“观念图像”、“政治波普”都以并不“观念”的方式分享到了“观念”所带来的额外利益。如果说这种“观念艺术”强调了观念,那只是强调了“政治观念”。而这种“观念”其实就是“内容”和“思想”,它与“观念艺术”根本就不是一回事。“观念艺术”又称“概念艺术”,是指艺术家对“艺术”一词所蕴涵的内容和意义标志再作理论上的审查,并企图提出更新的关于“艺术”概念界定的一种现代艺术形态。其本质就是消解艺术的中心,竭力拓展艺术形态的边界最终将艺术与非艺术的界限消弭。事实上,中国“观念艺术”属于外源性文化命题,它是作为对抗行政主流美学趣味的策略而移植到中国的历史语境中来的。但是,中国传统艺术始终存在于形态和价值的平衡机制之中,缺乏西方那样相对纯粹甚至是偏激的“形式主义”文脉。在这种政治与艺术的双重语境之中,艺术风格的更新基本上是从社会问题入手而不会单纯地出于形式发展之需要,一旦接触到推崇“观念”意义的观念艺术必定倾向于现实问题的阐释方法,而不会单纯地把它当作纯粹的“艺术方法的方法”。

鉴于这样的情形,这种坦然的认识或许是符合历史实际的:“中国当代艺术的确是在策略话语的帮助下走出困境的,但这种‘困境’也有人为的紧张成分,并借助这种人为的紧张在主流文化的阵营中谋求到了‘合法身份’。”“强调‘观念’也是必要的,因为中国当时实际是一个具有突变性质的转变期,各个阶段、各个领域所有的‘现代化’问题交织在了一起,‘要说的话太多’,又不知怎么说……唯一的解决办法,也是非如此不可、别无选择的办法就是“快刀斩乱麻”——把复杂的问题搞简单,这就是策略。”^⑧

值得注意的是,从1990年代中期以来,新绘画的形态变迁掩藏着一条隐性的观念线脉。从周春芽、曾梵志、刘炜、毛焰等人的实践中,我们可以看到,传统文脉及视觉资源正在发生微妙的迁移和转化。在他们的实践中,新绘画的书写性格与形态趣味似乎与本土的传统形成了一种既相对立又暗相切换的关系。

周春芽就坦言,他的山石和绿狗在形态上暗通于传统文人绘画。“‘绿狗’……用意不是图像,我的初衷是文人花鸟画简洁的形态以及雕塑的体量感,是试图以流动的书写来展示力量和速度,以笔触来暗示质感及触感,同时以界限分明的正负空间来反衬体量和动态关系。在一定意义上可以说,‘绿狗’系列是我在画布上做的雕塑,也是以雕塑的触感来重构文人花鸟画。”^⑨曾梵志一直痴迷于线条与色彩的探索,它们打破了具象绘画的形态束缚,让情绪化的笔触带动艺术家的理性。纵横的枝条、迅疾的笔触、充满动感的节奏和澎湃的情绪使2002年曾梵志的《无题》系列更似文人在画布上的对景写生,不同的是,它突破了文人绘画的温文尔雅而显得大气磅礴。刘炜的风景作品对笔触、质地有一种接近任性的嗜好。2005年在上海沪申画廊展出的—批纸上作品,表现语言非常特别,接近文人笔墨的笔触趣味流露出一种跨语境的反讽,或自我解嘲。毛焰的《托马斯》系列笔调细腻敏感,气氛神秘,取消了色彩的表情因素,单色的描绘成为一种绝对的凝视,流露出一定的“水墨”趣味,而其近期的纸上作品更直接地借用了近文人绘画形态。这些看似个性化的趣味追求似乎都与传统的

“文人”审美趣味暗通消息。在一定意义上,似乎可以这样认为,中国文人的绘画观念正在发生着实验场域的转移。这不管是不是自觉的策略,事实上这种趣味的转变已经发生,它或许是新绘画隐藏在潜意识中的另一生效的审美观念。这种有点“反串”意味的实践一方面反映出了,以“文人美学”为核心的传统美学观念已发生了实践主体的分化和转移;另一方面也反映出,中国当代绘画面向国际开放语境,雄心勃勃——这个新生的绘画族群作为一股文化势力不仅以一种主动的姿态吸收了传统形态成果,突破了传统内向、闭合的文化性格,同时,立足全球化语境,对本土视觉经验作出了开放性、输出性的阐释。

这种审美观念的转变在年轻一代画家中表现得更加明显。张小涛的《溃烂的山水》系列,刘国夫的风景,赵能智的《幻觉》系列、韦嘉的《草地的午餐》,杨劲松的《鱼》系列、秦琦、贾蔼力、李青的风景作品,这些作品在书写性格、质地、肌理上都明显地流露出对书写笔调、融合质地以及流动视觉的嗜好。

需要强调的是,我们对内向自足的“传统文人美学”保持着相当的尊重和警惕。我们在此提出的“本土”和“传统”,并没有宣扬那种带有国粹色彩和血统论的传统主义。如果静态地以传统图式或语言性格为参照,从而对新绘画作形态的质对或文化趣向的评介,未免有刻舟求剑之嫌。因为这种简单、表层的质对并不适合新绘画流动、开放的当代文化性格。实际上,传统主义的承袭和修养与新绘画的性格存在根本的差异。新绘画不是针对既往的被动的承袭和修养,而是宣称对自我表现和现实场景负责。新绘画实际上是在国粹主义传统与行政化美学传统——两种制度化美学的双重压力之下突围的。“‘当局者迷,旁观者清’,要领会中国传统绘画的精神,适当的疏离是必要的。”^⑩这种对本土传统的“异在”的延续和重构是新绘画带给我们富有启发性的当代文化思维。

在传统资源与国际语境的对流、交会的场景中,“我们必须使自己的直觉、想象力甚至灵魂,向与我们自己的视野、信仰和价值观不同的视野、信仰和价值观开放。我们必须使学术界问题作为一个整体来思考,从与整体的关系的角度来看待区域性问题。”^⑪因此,新绘画不仅仅是本土历史的开放性表达,更是中国现实创造对国际文化语境的对流。它既是区域传统命题的当代表达,同时更是全球整体命题的个性化的区域呈现。这种潜在的“观念”作为新绘画的文化策略之一,将绘画带入了一种开放、流动的文化语境之中,绘画已经是大于静态的图像定义系统,而是一个跨文化区间性的动态、立体的视觉经验交叉、互融的发生场——这或许是新绘画观念最贴切的理论概括。

当绘画不受外在压力或某种权威所驱使而以内在的文化欲求为原创动力,传统和西方,传统和现代的对立关系也得到了放松,那些看似对立的东西相反却转换成了绘画的资源。“传统与现代割裂了来看的确矛盾,但实际上艺术本身并没有这么紧张,自觉的策略与自发的艺术冲动是两回事,我更愿意选择后者”。^⑫周春芽的“绿狗”系列和“花间记”系列就是在这种二律背反的矛盾中建立起来的典范,这些作品以超卓的形态平衡感建立了一种来自意料之中而呈现为意料之外的形式和秩序。在

曾梵志和刘炜的风景作品中,我们也可以享受到某种似曾相识的笔墨韵味,而那种充满动荡感和爆发力的形态又是令人振奋和讶异的。当那种“二元对立的简单观念”不再限制艺术家的直觉,艺术的创造才可能是自由而真实的,刻意的回避或偏执的趣好不可能达到艺术的原生状态——即,直觉的灵敏和思辨的深刻。

三 新叙事

在商业文化背景之下,中国“图像化”绘画和文学一样由回归、反思历史最终滑向了历史虚无和消费狂欢。尽管,今天人们对于历史的情感和理解已变得抽象和模糊,但我们还是认为,历史的隐寓和现实的历史化是艺术与历史逻辑连接的两种主要途径。在一定意义上可以这样说,历史化的现实本身就是艺术,而让现实历史化更是我们延续历史的根本途径。当我们面对历史和现实两个维度,要看是对历史进行反思还是企图在历史中找到那些我们已经失去的东西——历史成为逃避现实寻求庇护的托词。

在新绘画实践中,针对物质化现实的再现功能遭到普遍的置疑和否定。新绘画强调的不是绘画形态、价值与历史逻辑的重合一致,而是强调与之错位甚至是对抗和背离,即追求一种超越公共政治意义的历史文本的“新历史”,一种超越制度化的历史叙述——将注意力转向了变动不居的偶然性、复杂性、微观的,甚至是不可知性,呈现出矛盾开放的叙事视角和“异在”、对抗的文化姿态。在这种反映功能放松的表现语境中,与其说是历史本文决定了绘画的视角,毋宁说是绘画为历史本文开启了一种陌生而意外的视觉维度。

周春芽是新绘画最早的实践者之一,他渴望了解并把握历史,在他看来,“通过新工具、新观念重新理解、阐释、体会和追忆的文明传统”是历史延续的方式。^⑬只是这种延续的方式不是艺术家“被告知”的间接经验,而是来自于自身的现场直觉——而艺术就是这种直觉证明或证谬的过程。对于一个艺术家而言,真正有价值的不是那些存在于理性、道德期待中,或与传统逻辑相一致的“正确”,而是那些看似“有问题”东西。“对于艺术而言,有问题才没有问题,如果没问题那就真正有问题了”。艺术家有权利向往,甚至是必须去发现历史的意外和自身创造性的意外。“所有的概念——革命与改良、传统与现代、当代性与全球化——也许遮蔽着文明本身的演变,而直觉可以告诉自己什么是今天应有的艺术态度”。正是基于这种历史态度,周春芽对历史的理解充满了个性色彩,既延续了传统的母题,但在实践态度上却凸现出强烈的当代性格。

“真正有价值的传统是进行时态的东西,传统之所以成为传统,其实归因于今天的人对过去的认定,归因于我们的集体记忆和理解……我很反感那种偏重于嫡传论述的所谓传统,因为这种传统实际上是证实了我们的温驯和奴性。”^⑭

“历史是一个充满个性的演进过程,真正有魅力的往往不是那些事后总结出来的“必然规律”,而是那些看似偶然的東西——那些偶然的東西比必然的規律带给我们

更多的感动，在我们的生活中变得更为重要——如果你要去追问那些看似偶然的东西何以变得重要，你就会一发不可收拾的迷恋上历史……”¹⁵

不论从形态还是绘画趣味来看，周春芽都具有复杂多重的性格。他以矛盾开放的智慧坦然面对矛盾本身，甚至把矛盾当成了证明自身价值的参照。周春芽对绘画形态和趣味具有先天的平衡感，他将流美的形态和反美学的趣味结成了相反者的同一。然而，这种先天的平衡感并未让他满足于做一个折中主义者，相反，他的艺术趣味总是在温和与暴力、流美与突兀之间自由腾挪，在走钢丝的危险游戏中近乎于放肆地展示着对矛盾的驾驭能力。对于历史传统图形，周春芽没有考据家的耐心。在他看来，“修养”滞后于艺术直觉，容易蜕变为惰性的间接经验。而对于艺术家来说，这种间接经验是最不敢轻信甚至是危险的。因此，他认为：“对待历史，如果没有面对今天和将来的信心，那么，躲避到传统中去同样不会给我们带来任何的安全感。”在“桃花”系列中，周春芽以一种挑战的姿态重构文人经典形态，着力于瓦解那种由传统承袭所带来的内向和惰性。他以近似于抽打的力量和速度将文人的阴柔、温驯的气质驱除罄尽。繁复地揉搓，或叠盖，或任意地流淌，色彩和形态形成了一种令人窒息的紧张，同时，又以一种相对克制的优美或暧昧来诱导画面兴奋点，在暴力与温和、放纵与克制之间蕴涵着一种引而不发的爆发力。周春芽将观念隐藏在形态之外，自信地将语言的直觉属性和动态感彰显出来，流动的描绘成为他修辞的最好策略，那就是直觉淋漓尽致地发挥，同时更是想象与表达的贴切。在他的作品中，我们可以隐约看到传统主义者的形态期待，但是，那种反美学的叙事和鲜明刺激的形式聚合为一种强劲的冲击，又将这种期待推向了绝望的边缘。

如果说周春芽的历史态度还保留着文人化的精神气质，那么，曾梵志的历史视角要超脱和自由得多。正由于这种超脱的历史叙事观念，曾梵志的作品呈现出内在、自足的叙事逻辑。他的绘画特点可以用“瞬间性、多变性、流动性、不规则性、开放性和神秘性来概括”。“他的作品不是在阐释画外业已存在的故事，而是在展示绘画本身所包含的所有可能，作画对于他来讲就是在复杂的绘画过程中创造一种叙事方式。因此，他所呈现的故事并没有固定的内在边界，在可变的背景下，他的绘画结构并不为其内涵规定的特定方向展开”。¹⁶从《协和医院》系列、《肉》系列、《面具》系列到近作，曾梵志一直在寻找语言和叙事的转换，由早期心理、情绪和道德的隐寓，转向了语言形态自身的形而上意味的挖掘。其作品形态由内敛变为自由，这种前后风格的落差，质地、肌理的强烈对立为作者的冒险意识拓展了宽广的空间。语言的放射感刺激着情绪的膨胀和释放，从而为艺术叙事开启了更为庞大的外延和引申，作品形态更臻开放，趣味也更加动荡、神秘。

刘炜从1990年代初期开始，就以一种反美学、越界的性格而受到关注。相对于周春芽和曾梵志，刘炜更迷恋形态本身的趣味，反叙事的性格也似乎更彻底。“好玩”是刘炜的口头禅，他以直白、坦率的语言和糜烂、敏感的形态对看似无聊的情节和形象做出了引人入胜的描绘。“他对它开玩笑，笑话一切，他用一个孩子在塑像上描眼镜的趣味，颇觉好玩地把熟人的脸变形、扭曲。”¹⁷1997年以前，刘炜的造型主要手段主要

是对现实人物的丑化，“丑化成为艺术形象解放的第一步”，他以挑衅的情绪对正常的审美趣味作肆意的否定和嘲弄。1995年之后，这种夸张变形的形式因素逐渐消退，而质感和趣味成为他的兴奋点。这种转变实际上是一种由图形到质感的过渡，也是由表层形态向感官、直觉的引申：“现在基本就想画一块大肉，不管什么样的图形，我最直接的那种感觉还是一大块肉，不管什么烂肉或者好肉，从1997年开始到现在，都是这样。”刘炜是直觉高度敏感的画家，其语言先天就具有一种反美学的诙谐和调侃的滋味。即使抽取了叙事情节，其笔触肌理就透露一种腐烂、堕落的气息。刘炜消解了具体叙事而把直觉属性彻底地释放出来，或许用“玩世而不现实”来注解他的艺术性格倒是非常贴切的。

相比而言，毛焰的艺术性格要严肃得多，他仍然把古典传统放置在令人敬畏的神龛上，经典意识和多重复合的诗学旨归，使得他的画面超载，纯净、沉重、迟暮、敏感，这些现代主义诗人的感触都完整地投射在他的作品中。他的肖像作品甚至可以说是这个时代残留精英的精神肖像——一种敏感隐藏在历史的纵深处，苍白而几近于消逝的形象，存在于明灭隐晦之间，如同深渊，需要一种“绝对的凝视”才能看见——透出一一种精神漂泊的遗憾，或一种向往历史又孤立无助的叹息。毛焰不是极端主义者，但他是一个极致主义者，对历史人文的眷恋使得他的艺术具有某种“精神乌托邦”的性格特征。在现实文化场景中，毛焰是一个敏感、漂泊的古典主义者，同时又是一个矛盾的现代主义者，他将古典的趣向悬置于当代视觉场景中，以一种瞻仰的心情去重读“情绪”、“灵感”、“气质”这些传统的字眼，从而顽强地抵制着潮流的诱惑。这种精神和语言的错位并未淹没毛焰的敏感，相反，在一种反向的抗争中，他的语言和形象释放出更为强劲的视觉张力。

张小涛和韦嘉是“70后”画家中比较注重形态研究和叙事策略的画家。张小涛的艺术趣味显得外向甚至是热烈，他似乎更关注历史、现实问题的考察。从早期《放大的道具》到近期《溃烂的山水》，他的兴趣点相对集中，比较专注于社会学的心理隐寓。张小涛是善于把握叙事语言并注重修辞策略的画家。不论是对文字语言，还是图像语言，他都具有一种先天的好奇和冒险意识。《溃烂的山水》用写实的手法来掩盖语言的暴力，以物质属性来烘托观念表达，呈现出一种鲜明的社会学象征。张小涛是一个比较注重技艺的画家，他对绘画形态的研究是比较系统而深入的。从形态的角度来看，张小涛非常注重语言和物象的同构关系，并流露出一定的技艺迷恋。

韦嘉对绘画形态感具有先天的敏感。相对而言，他的艺术性格是内向、敏感的，他的语言相对内敛、克制，尤其是他的石版画作品，甚至有些许“贵族化”的形式主义趣味。在这些作品中，结构和秩序成为叙事的主导策略。这种趣味迁移到了他的布面作品中，似乎抑制了书写的速度和力量感，也剔除了偶然肌理的干扰，语言显得轻快而纯净，物象的形态、叙事情节呈现出一种如舞台一般明确的精练感，或一种规定感，静穆而矜持，理性的形态和超现实意味的情节相撞击，视觉叙事幻化为一种类似宗教或寓言的精神仪式。

新绘画的形态是流动变化的——历史图像不再是固定、类型化的价值定义和形

态总结,也并非一种完善的表达方式,因为一种完善的表达方式同时也是一个表达形式的终结。在当代文化环境中,绘画与图像的关系是开放、交叉的,这种对应关系在视觉艺术中更呈现出多重交叉的逻辑面貌。站在绘画的立场上,图像由绘画创造,由天才的偶然性连接为生动、动态的视觉化历史,而非由某种具有普遍通约性的图式符号来对历史内容进行界定、分类和概括。这种思维看似具有某种反历史理性的趋向,但这种对绘画形态的理解实际上只是反对那种静态的模式化的“图像归类”,而呈现理性、自觉的开放意识。在新绘画看来,图像的历史是图像变异、分化的历史而非图像分类和定义的历史,一切历史的图像资源都是现时创造的压力和禁忌,而非参照和督导——新绘画存在于历史图像文本的对立面——没有锚点,只有流动的痕迹,它有动态的脉络可寻,但没有静态、固化的模式。我们欣赏这样的认识,“我的理想是动态的、敏感的表现而不是静态、模式化的呈现。我不仅仅追求形态本身的动态感,同时,更希望自己笔下的形象能在不同的文化背景、不同的媒材领域流动。”^⑬

四 新“公众性”

当代信息普泛,文本压力日趋剧烈,新绘画以开放的叙事争取表达的独立,它既是理性的本质主义的同时又是非理性的反本质主义。在新绘画看来,历史不需要图像来定义。图像的定义仅是历史多元文本中最具个性化特质而又最不敢轻信의文本。对历史事实进行“简单的反讽和挪用”,是出生于1950年代或1960年代初期对历史有浓厚兴趣的艺术家们惯用的表达方式。这种“简单的反讽和挪用”抽取了历史的时间维度和现场直觉,历史时间蜕变为“假设时间”,由此,艺术家可以通过单纯的平面图像的拼凑和组合而对历史事实进行貌似真实的描述。而这个时间概念在周春芽、曾梵志的作品中被真实化并被强调出来,画面语言与自身的现场经历结成动态的同构关系,对直觉、对直接经验的迷恋使他们对“假设时间”失去了兴趣。

对“历史的忠实”的要求只能是一种多少带有道统意味的理论期待,年鉴派严谨、忠实的作风不适合要么紧张,要么夸张的当代艺术性格。因此,要在当代新绘画中去指认或还原历史结构的愿望是一厢情愿也是不切实际的。在新绘画看来,一种直觉的视觉语言远比信而有征的历史事件更加真实感人。因此,在道德层面的历史主义并不适合新绘画。对新绘画而言,在逻辑层面:“历史”是一个言语的中介,是一种关于时间叙述的放松,或一种个性表现的依托,历史是艺术话语的潜台词——当然,也唯有这个潜台词,语言和情绪才能获得放大和象征。历史在这儿是画家的私密空间并非道德空间。区分了这种公共道德与艺术私密,我们的评价才不至于在“真假”、“伪善”等具有浓厚道统意味的二元对立上耗费唇舌。在价值层面:“假象”或“真象”都不是新绘画“价值”问题的关键,新绘画重要的价值意义是,在中国这个强调嫡传文脉、谱系论述和泛政治诉求的线形传统结构中,它以一种开放多元的视角和流动的形态特征,预示着当代文化的“异在”力量,以一种天才的想象力对抗制度化公众性文化表达,同时,更以一种实验甚至是挑战的姿态疏离于商业视觉和普泛化的

观念表达之外。是与不是之间是传统的禁忌,而这恰恰是“新绘画”的精神乐园——来自远处,去向深处,伟大的想象之所以能成其为伟大,是因为在想象的直觉与历史的意义之间隐藏着二律背反的矛盾,以想象来折射意义既是艺术价值规定的放松,同时更是艺术创造的难度。

在不同的政治语境中,艺术创作与艺术批评有着不同的对应关系。在一定程度上可以说,当代中国的主流艺术史是意识形态化的,更是伦理美学化的、话语化和修辞化的权利变迁的历史。在这种语境中,艺术的评介,往往通过美学与物质话语的共谋,现实功利借由意识形态而成为制度化、合法化的阐释原则。当代理论者、艺术家受社会学的启发,热衷于构想一个有别于其他公共领域的艺术公共领域,“观念图像”可以看作是这样的艺术尝试。但是,在今天,这种通过形式话语而非实践建立的公共领域成为了以资本为主导的话语制度的实践。这种实践疏离了视觉经验,脱离了具体的形态考察,依赖于外延话语,最终对想象与现实的区分麻木不仁。

绘画作为“非社会性和非政治性”的文化本文,从某种意义上来说,与社会性和政治性本文之间存在着显著的功能区别。当然,我们不是鼓励个人主义或那种偏执的“私密”艺术趣味,但是我们不得不承认,绘画仍然是一个“私密”的艺术实践方式,它与“个人主义”之间存在着隐性的内在联系(但并非“文化品质”的趋同)。我们并非为这种艺术的“私人化”开脱,事实上,私人化的文化诉求是个体性格因素,而非社会功能诉求,它与社会权利范畴的“私有化”不是一个概念。换言之,新绘画所呈现的这种“私人化”,“把自己塑造为客体,成为欲望的对象,成为诱惑、满足、魅力的载体”,似乎更能承载当代文化的公众性。

公共性诉求是知识分子的道德义务,存在于艺术想象的对立面,集体意识是对艺术个性的约束,但同时,绘画的天才属性却可以透过这种严肃的禁忌争取到更加强劲的表现张力。在艺术的王国,理性价值总是试图实现对情感价值的凌越和专制,这既是审美常常发生的错误,但它又是审美强度的源泉。在潮流思维泛滥的今天,我们倒是需要这样的提醒:“有关审美的任何界定都必须与私人的联系起来,而后者又进而与心理的、诗学的、个人的相联系。”集体制度与个人自由之间存在着天然的对立。公众性是外在于艺术个性的价值评介,对于个性选择而言,或许祸福相倚,公众性的暂时隐退却是个性充分展现的机遇。周春芽这段创作自述很有启发意义:

“如果以习以为常的正统视觉来看,我的作品形态和色彩无疑是离经叛道的,解构、消解乃至破坏的意义大于建设意义。如果我的绘画成立,那么,那种‘习以为常的正统视觉’将难以容忍我这肆无忌惮的挑衅,这让我觉得非常兴奋、过瘾——在‘习以为常的正统视觉’之外,我发现了一种契合我天性,同时又与传统习惯相对立的视觉经验——以我的放肆证明了文人绘画‘温和、内向、惰性’的性格局限——我非常兴奋,一发不可收拾,我感谢‘表现主义’,感谢‘文人画’,是它们给予了我张扬自我艺术个性的理由。”^[19]

不是在历史、集体认同中去被动地印证个体经验,而是以个体的经验对抗或证谬历史、集体认同的局限,这种思维在新绘画中是具有典型性格意义的,它是新绘画关