



XIFANG DANGDAI HUIHUA PINGJIE

西方当代绘画

矫苏平 著

评介

陕西人民美术出版社

J205.1

2

XIFANG DANGDAI HUIHUA PINGJIE

西方当代绘画

评介

矫苏平 著

陕西人民美术出版社

图书在版编目(CIP)数据

西方当代绘画评介/矫苏平著. —西安:陕西人民美术出版社, 2002.9

ISBN7-5368-1496-8

I. 西... II. 矫... III. 绘画-艺术评论-西方国家-20世纪 IV. J205

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2002)第 072432 号

西方当代绘画评介

矫苏平 著

陕西人民美术出版社出版发行

(西安北大街 131 号 邮编:710003)

新华书店经销 西安新华印刷厂印刷

787×1092 毫米 16 开本 10 印张 100 千字

2002 年 9 月第 1 版 2002 年 9 月第 1 次印刷

印数:1-3000

ISBN7-5368-1496-8/J·1224

定价:28.50 元

引言

——后现代的语境与绘画

20 纪 60 年代中叶,美国建筑师文丘里发表了令世人瞩目的名为《建筑的复杂性和矛盾性》一书。此书预示着西方视觉艺术及整体文化系统一个新的、经常被称为后现代时期的到来。文丘里写道:“建筑师再也不能被正统现代主义的清教徒式的道德说教所吓服了。我喜欢建筑要素的混杂,而不要‘纯净’;宁愿一锅煮,而不要清爽的;宁要歪扭变形的,而不要‘直截了当’的;宁要暧昧不定,而不要条理分明、刚愎、无人性、枯燥和所谓的‘有趣’;我宁愿要世代相传的东西,也不要‘经过设计’的;要随和包容,不要排他性;宁可丰盛过度,也不要简单化、发育不全和维新派头;宁要自相矛盾、模棱两可,也不要直率和一目了然;我赞赏凌乱而有生气甚于明确统一。我容许违反前提的推理,我宣布赞成二元论。”“我赞赏含义丰富,反对用意简明。既要含蓄的功能,也要明确的功能。我喜欢‘彼此兼顾’,不赞成‘非此即彼’;我喜欢有黑也有白,有时呈灰色的东西,不喜欢全黑或全白。”

文丘里在美国城市中自发形成的商业街和商业文化中看到了非寻常的审美价值。他赞美民间低级的酒吧间和戏院,认为大街上的东西有“既旧又新、既平庸又生动的丰富意义”。此观点在他以后的第二本书《向拉斯维加斯学习》里被进一步发挥。文丘里认为美国赌城拉斯维加斯的價值可与罗马相媲美。他赞赏美国商业城市中的霓虹灯、广告牌、麦当劳快餐馆、汉堡包商亭等,并认为商业性的标志、象征、装饰有很高的价值,他说:“大街的东西差不多全好。”

对既定真理和理性原则的反叛,以及对通俗文化、商业文化的赞美,早在 20 世纪初美术创作中的立体主义、达达主义和 20 世纪 50、60 年代开始出现的波普艺术中即已经表现出来,文丘里从建筑学的视角进行了理论的归纳和整合,使之具有普遍性与广泛性,从而对现存的整个文化系统产生新的冲击,因而,文丘里被普遍认为是反叛现代主义的主要肇始者。创造常产生于奇思怪想,文丘里的理论有诸多缺陷和不足,但也有拓宽艺术与审美边界,丰富其层次的意义。“后现代主义”这一词汇在 20 世纪 70 年代后期为理论家詹克斯正式提出后,开始在视觉艺术界乃至整个文化系统传播开来,“后现代主义”甚至成为 20 世纪 70、80 年代以后西方当代文化的一个颇为流行的整体的代名词,很多此时期的文化艺术现象、风格或流派经常被统归入后现代主义之列。文化的性质非常复杂,很难论证这一词汇被广泛运用

的准确性,但整体看,当代包括绘画艺术在内的文化艺术创作鲜明地体现出与此前不同的一些新的特征,反理性、复杂化和矛盾化是其观念、创作方式、手法方面的突出倾向。

西方当代或后现代艺术是这一时期特定的社会思潮、政治格局、道德面貌、科技发展状况的必然反映。经过惨烈的二次世界大战之后,西方世界普遍笼罩在浓厚的非理性和怀疑的氛围之中。二战后思想界存在主义广为传播。存在主义明确反对理性的认识。萨特说:“存在主义……其目的在于反对黑格尔的认识,反对一切哲学上的系统化,最后是反对理性本身。”加缪说:“也许没有哪一个时代比我们的时代对理性的攻击更为猛烈。”存在主义认为,“我”以外的世界是偶然的存在,出现既无原因,又无目的,不可解释。世界对人是疏远的、敌对的,人根本不能认识世界,也不能认识自己。人越是依靠理性和科学,就越会受其摆布,从而使自己异化。人只有依靠非理性的直觉,通过烦恼、孤寂、绝望等非理性的心理意识直接体验自己的存在。萨特的名言是“人命定是自由的”,“人即自由”。这里的“自由”一词意味着对理性原则的抛弃。

西方自然科学研究的新进展证实了人的理性认知的一定局限性。三百年前牛顿发表《自然哲学数学原理》,他发现了万有引力和力学三大定律,把天体运动和地球的物体运动统一起来。在很长的时间里,人们认为牛顿把握了自然界的规律。本世纪初,爱因斯坦提出相对论,普朗克、玻尔等人发展量子力学,牛顿力学被突破。此后,人们认为牛顿力学、相对论力学和量子力学分管不同层次的运动,尽管机制复杂,宇宙似乎还是清晰可辨、井然有序的。20世纪60、70年代混沌学的出现对人的认知体系产生了新的、巨大能量的冲击,人们看到了极为复杂,由各种要素、种种联系相互作用构成的网络,其有着极大的不确定性和不可逆性,因而世界很难全部用理性的原则加以清晰地阐明。美国科学家洛伦兹阐述了天气预报方面的情况。他认为原则上讲,人无法对天气状况作出精确的预报,三个以上的参数相互作用,就可能出现传统物理学无法解决的、错综复杂、杂乱无章的混沌状态。实际上自然即是有序和无序、规则和不规则的统一,所谓真理显然是有条件、相对的。混沌学揭示出世界不可知的一面,也促使人们以更为复杂的方式认识和感知这个世界。

法国哲学家德里达20世纪60年代提出的后结构哲学即解构主义哲学对理性的原则进行了极为猛烈的攻击。结构主义强调事物的结构具有相对的稳定性、有序性和确定性,把认识对象看做是整体结构。重要的不是事物的现象,而是它的内在结构或深层结构。德里达反对结构主义的观点,认为结构的稳定性及西方人几千年来所崇尚的、确信无疑的“真理”、“思想”、“理性”、“意义”、“确定性”等实质是空洞无物和不存在,所有的既定界线、概念、范畴、等级制度都应当推翻。德里达通过对语言结构的颠覆,进行对西方文化传统的大拒绝,全面否定了柏拉图以来整个欧洲理性主义的思想传统。

战后美国等西方国家极为复杂和矛盾。科学技术日新月异地发展,经济高速增长,火箭



升入太空,核能利用,信息技术、基因技术扩展,经济趋于一体化,高度消费的福利社会形成。此状况又带来诸如资源浪费、环境污染、生态平衡破坏、贫富分化加剧等一系列消极的后果,有人开始质疑科学技术与现代化的意义。著名的“罗马俱乐部”甚至提出“经济零度增长”的主张。其代表人物佩奇认为,物质革命使人类本身失去了平衡,“技术的、物质的和人类量的发展不能解决未来问题”。20世纪60、70年代及以后西方社会充满各种动荡因素:性解放、家庭解体、传统道德消亡、毒品泛滥、艾滋病蔓延、性变态、心理失衡、邪教传播、暴力猖獗等等。对理性的反叛和对自由的追求激发着人们的创造力,开拓着认识的广度和深度,也导致无政府主义和颓废主义的极度扩张。在此状况下,很多人缅怀古代的秩序、真理和审美范型,怀疑资本主义体制的合理性,旧的道德、旧的文化价值被重新认识和受到推崇。在当代西方社会,各种非理性的思潮、革新的思潮、反叛工业文明及现代主义的思潮、颓废与虚无的思潮、反抗资本主义体制的思潮、怀旧及传统回归的思潮相互碰撞,相互交织、渗透和融合,构成五光十色、令人眼花缭乱的拼板图,作为当代或后现代西方文化一个重要方面的绘画艺术创作,正是这种拼板图的折射。

绘画方面的几个特点:

权威消失

反理性、怀疑论思潮的扩张,导致西方当代或后现代艺坛上权威概念消失和平等与民主理念的张扬或无政府主义的张扬。不再出凡高、塞尚、马蒂斯、毕加索那样的大师,现代主义时期某风格流派、某一大师在一定时期独领风骚的现象荡然无存,绘画出现极为自由与多元的状态。各种各样的理念、风格与手法并存,都有其理论根据和合理性,都有人观赏和喝彩,高雅与通俗、严肃与戏谑的概念进一步被颠覆。

很多艺术家的创作刻意追求平庸、通俗或戏谑之态。商业广告、图案、漫画、涂鸦的画法成为常见的形式,浅薄、滑稽的感觉显现于大量图画之中。一些艺术家故意显露模仿、抄袭他人的印记,一些艺术家极力表现杂乱、粗糙、拙劣与无序的效果,也有艺术家制造种种荒谬的情感玩笑。这些现象体现或混合着各种各样的因素,其中有探索突破与创新的成分,也有故作、低级趣味和无可奈何之感的表露。

传统回归

对现代主义的反思和批判使很多人重新认识传统。文丘里是视觉艺术领域早期突出的代表,认为建筑师应当是“保持传统的专家”。他说:“对艺术家来说,创新可能就意味着到旧的或现存的东西中挑挑拣拣。”文丘里以非理性的态度保持和引用传统,其提倡的保持传统的做法是“利用传统和适当引进新的部件组成独特的总体”,“通过非传统的方法组合传统部件”。在文丘里、霍莱因、斯特林、矶崎新等后现代主义建筑师的作品中,出自古希腊、古罗马、文艺复兴等历史时期的建筑部件和符号被大量地挪用,并且进行了颠倒、转换、异变等

方式的重新构合,使之产生新的意义,表现其隐喻、文脉等理念。

具象回归是20世纪60、70年代以后西方架上绘画艺术创作的重要倾向之一,其保持和挪用传统的方式同建筑艺术方面极为相似。柯瑟努斯、马里安尼、安德烈杰维克、西维提克、坦西、费谢尔等人是突出代表。在其创作中,传统的元素被符号化地加以引用,进行异化和重新组合,而不是学院式的虔诚模仿。他们的绘画或多或少显示出传统绘画的形态或影像,但混合体现着当代的理念和语义,并经常与反理性、非和谐的手法相联系。当代西方绘画创作的“挪用”极为多样化,有的表现一种气氛,有的强调一种精神或文脉的联系,也有的则是一种“戏似”。后现代文化的“历时观”与“共时观”使传统的挪用具有极大的自由性。过去、现在、未来的文化形态,不同地域的各种文化形态复杂地混合交错为一体。对于很多西方艺术家而言,引用传统,是审美趣味的轮回,也是试图找寻新的话语与出路的方式。

观念介入

达达派的杜尚是观念艺术的肇始者。他认为一件艺术品从根本上来说是艺术家的思想,而不是有形的实物——绘画或雕塑,有形的实物可以出自那种思想。杜尚强调,扩展了艺术家创作时观念、态度等内在因素的审美意义,也拓展了艺术品的外在形式及外表,使之不限于传统的几种。

20世纪60年代末及70年代之后,以“概念艺术”为突出标志,观念的理论被全面复兴和发展,成为西方当代艺术家们的普遍追求。各种非传统的装置类艺术、表演类艺术成为视觉艺术创作与展示的主流,人的躯体、机械装置、家具、光线、动物、昆虫、草木、肥料,甚至人的排泄物都成为艺术表现的媒介或材料,成为艺术品,前人作品的复制也能成为一种新的创造。艺术是有意味的形式,更是有意味的观念。与此同时,观念大规模地浸润到传统回归的绘画艺术的创作中。画框、画布、颜料、形象、色彩等也成为表达观念的媒介,绘画是观念表达的一种方式,很多画家即宣称自己在创作观念艺术。观念的介入使绘画创作具有了新的特征,意图与理念的表现层次更为丰富,语义、形式更加复杂,工具、材料更加多样化:字母与数字经常被运用至画幅中,画种之间的界限变得模糊,绘画与雕塑、装置、表演之间的界限也趋于模糊。

社会化与政治化

与观念艺术的介入相对应,当代西方绘画较普遍地表现出社会化、政治化的倾向,此状况同装置类、表演类艺术的创作相一致。

很多西方早期现代主义者沉湎于绘画形式的实验之中,强调艺术的“自治律”,较少将创作同政治性或社会性的内容相联系。如塞尚专心于绘画结构的研究;马蒂斯强调绘画是供人休息的安乐椅;康定斯基表现纯精神的“程式”,这种“程式”少有政治性;蒙德里安几乎一生都徘徊在几何的形状和色彩中;毕加索恣肆地进行各种古怪的绘画实验,《格尔尼尔》

之类的社会题材画仅属其少量之作。随着社会矛盾加剧、生存条件恶化及人的意识觉醒,艺术家们开始普遍走出自我逃避的象牙之塔,将视觉聚集在各种各样的社会问题与事件中,探索其间的内容和意义,用观念的态度加以思索、批判和揭露。这样,“政治”等词汇不再令人忌讳,而具有很强的时尚性。实际上这也是观念艺术复兴和发展的结果,因为观念很难脱离和超越“政治”。同装置类、表演类艺术的创作相似,西方当代绘画显示出了强烈的社会化、政治化的特征。很多作品表现了对诸如战争、历史、暴力、女权、道德、人性、和平、生态、环境、性、种族歧视、心理变态之类问题的探讨。与以往的“现实主义”所不同的是,此类探讨往往是非线性模式的,体现出颇为复杂化和矛盾化的倾向,逻辑关系断裂,思绪隐晦、模糊,话语趋于多元和多义。社会化、政治化是观念表达的集中性的体现,使绘画作品的观念更富有内涵,值得注意的是,此类内容却经常以一种表面通俗、戏谑、无所作为的方式加以体现。

目 录

弗兰斯·阿克曼 (Franz Ackermann): 精神图像: 逃避III	(1)
米莱特·安德烈杰维克 (Milet Andrejevic): 相遇	(1)
艾达·阿普尔伯格 (Ida Applebroog): 催吐的地方	(2)
埃维克多·阿利卡 (Avigdor Arikha): 萨姆的勺子	(3)
艺术和语言 (Art & Language): 抵押 XXX II	(3)
弗兰克·奥伯治 (Frank Auerbach): 艾奥的头像, 侧面	(4)
路斯·库兹·阿斯塞塔 (Luis Cruz Azaceta): 人——飞翔	(5)
弗兰西斯·培根 (Francis Bacon): 绘画, 1946	(5)
弗兰西斯·培根: 肉的残骸与攫取食物的鸟	(6)
唐纳德·比彻尔 (Donald Baechler): 过度膨胀的美德	(6)
唐纳德·比彻尔: 聚合绘画 1#	(7)
詹尼弗·巴特利特 (Jennifer Bartlett): 黄色的船和蓝色的船	(7)
乔治·巴塞利茨 (Georg Baselitz): 夜	(7)
乔治·巴塞利茨: 昼	(8)
乔治·巴塞利茨: 最后的库特、库特、库特	(8)
吉恩-迈克尔·巴斯奎特 (Jean-Michel Basquiat): 埃迪克	(9)
吉恩-迈克尔·巴斯奎特: 无题	(9)
杰克·比尔 (Jack Beal): 视觉	(10)
威廉·贝克曼 (William Beckman): 穿灰色裤子的自画像	(10)
查尔斯·贝尔 (Charles Bell): 幸运的夫人	(11)
约翰·贝拉尼 (John Bellany): 海边情人	(11)
托尼·贝文 (Tony Bevan): 会合	(12)
罗伯特·伯麦林 (Robert Birmelin): 手	(12)
阿斯里·伯克特 (Asnley Blckerton): 庇护人	(12)
罗斯·布莱克尼 (Ross Bleckner): 植物学研究	(13)

罗斯·布莱克尼:纪念物 I	(14)
德里克·博舍(Derek Boshier):K K K	(14)
罗杰·布朗(Roger Brown):宗教自由	(14)
维克托·博更(Victor Burgin):沃尔多·利德科肖像	(15)
迈克尔·布瑟(Michael Buthe):无题	(16)
史蒂文·坎贝尔(Steven Clmpbell):死者的鸡尾酒会	(16)
萨多·基沃(Sandro Chia):皮斯里诺	(17)
布鲁诺·西维提克(Bruno Civitico):知觉的寓言	(17)
弗朗西斯柯·克莱门特(Francesco Clemente):沉思	(17)
蒂勃·柯瑟努斯(Tibor Csernus):四个人	(18)
约翰·柯伦(John Currin):安—夏洛特	(19)
布鲁诺·达奇维亚(Bruno d'Arcevia):旗帜	(19)
马丁·迪斯勒(Martin Disler):无题	(20)
吉恩·杜布菲(Jean Dubuffet):概念的活动	(20)
马琳·杜莫斯(Marlene Dumas):人之初(I—IV)	(21)
马琳·杜莫斯:黑色的绘画	(22)
詹尼弗·杜兰特(Jennifer Durrant):在你的眼睛里	(22)
阿伦·费尔突斯(Alan Feltus):母亲和孩子	(22)
雷尼·费汀(Rainer Fetting):马布特·坦兹	(23)
埃里克·费谢尔(Eric Fischl):老人的船和老人的狗	(23)
埃里克·费谢尔:喷射	(24)
罗伊·德·佛雷斯特的(Roy de Forest):大足、狗和学院毕业生	(25)
高特·弗格(Günther Förg):瑞沃里	(25)
高特·弗格:无题	(25)
海伦·弗朗基斯勒(Helen Frankenthaler):月球的另一边	(26)
卢西恩·弗洛伊德(Lucian Freud):画家和模特儿	(26)
史蒂夫·吉那考斯(Steve Gianakos):每个人都知道此不可知的组合	(27)
吉尔伯特和乔治(Gilbert & George):睡	(28)
吉尔伯特和乔治:公平的游戏	(28)
列恩·格鲁勃(Leon Golub):审问III	(29)
西德尼·古德曼(Sidney Goodman):五个人的肖像	(29)
菲利普·古斯顿(Philip Guston):头	(30)

雷纳托·古图索 (Renato Guttuso): 希腊咖啡馆	(30)
亚历山大·盖伊 (Alexander Guy): 升天	(31)
彼得·哈利 (Peter Halley): CUSee Me	(31)
彼得·哈利: 黑房间系统	(32)
理查德·汉密尔顿 (Richard Hamilton): 状态	(32)
基思·哈里 (Keith Haring): 猴谜	(33)
菲利普·哈里斯 (Philip Harris): 浅溪中的两个人	(33)
玛丽·海尔曼 (Mary Heilmann): 弗兰斯·韦斯特	(34)
戴维·霍克尼 (David Hockney): 第 23V·N·绘画	(34)
戴维·霍克尼: 大室内·洛杉矶	(35)
沃华德·霍奇肯 (Howard Hodgkin): 威尼斯日落	(35)
马丁·霍尼特 (Martin Honert): 肯德库兹哥	(35)
彼得·霍森 (Peter Howson): 李子林	(36)
加里·休姆 (Gary Hume): 邪恶的	(37)
加里·休姆: 埃维尔	(37)
约格·伊门多夫 (Jörg Immendorff): 杜兹克兰德咖啡馆 I	(37)
约格·伊门多夫: 拉姆布莱克传奇	(38)
德里克·杰曼 (Derek Jarman): 血	(38)
阿伦·琼斯 (Allen Jones): 替身	(39)
迈克·凯利 (Mike Kelley): 语言的阻碍	(39)
埃尔斯沃思·凯利 (Ellsworth Kelly): 绿色与蓝色的对比	(40)
安塞姆·基弗 (Anselm Kiefer): 音乐家之死	(40)
马丁·基培伯格 (Martin Kippenberger): 无题	(41)
约翰·柯尔比 (John Kirby): 另外空间的梦: 礼物	(41)
基塔 (R·B·Kitaj): 湖畔	(42)
基塔: 来自伦敦	(42)
科拉德·克拉费克 (Konrad Klapheck): 名声的虚幻	(43)
朱更·克劳柯 (Jürgen Klauke): 自动性爱工程	(43)
威林·德·库宁 (Willem de Kooning): 无题 VI	(44)
杰夫·坤斯 (Jeff Koons): 蛋糕	(44)
利昂·考索夫 (Leon Kossoff): 库尔本地铁的外面, 春	(45)
格勒莫·库特卡 (Guillermo Kuitca): 地球之歌	(45)

乔纳森·拉斯克 (Jonathan Lasker): 公开的爱	(46)
塞迪·李 (Sadie Lee): 波娜·丽莎	(46)
罗伊·利希滕斯坦 (Roy Lichtenstein): 有人物和彩虹的风景	(47)
马库斯·鲁帕特兹 (Markus Lüpertz): 夏天	(47)
布赖斯·马敦 (Brice Marden): 寒冷之山 2	(48)
卡罗·马里亚·马利安尼 (Carlo Maria Mariani): 构图 4——失乐园	(48)
阿格尼丝·马丁 (Agnes Martin): 无题 5 [#]	(49)
罗伯特·梅森 (Robert Mason): 脚手架上的劳动	(49)
科林·麦卡汗 (Colin McCahon): 无 12 小时的白昼	(50)
乔克·麦克菲迪 (Jock McFadyen): 霍克斯莫和彼帕斯	(50)
卡尔多·米莱勒斯 (Cildo Meireles): 零元	(51)
亨利·迈考克斯 (Henri Michaux): 无题	(51)
马特·米林肯 (Matt Mullican): 计算机工程	(52)
安德斯·纳戈 (Andres Nagel): 我是瞎的, 买一枝铅笔	(52)
阿莉斯·尼尔 (Alice Neel): 怀孕的玛格里特·埃文斯	(53)
阿莉斯·尼尔: 肯迪·南瑟和库克	(54)
奥德·奈准 (Odd Nerdrum): 护水的人	(54)
吉姆·努托 (Jim Nutt): DA, 毛骨悚然的女士	(55)
内森·奥里维拉 (Nathan Oliveira): 无题, 站立的人 6 [#]	(55)
布莱恩·奥根 (Bryan Organ): 埃尔顿·约翰	(56)
米莫·佩拉迪诺 (Mimmo Paladino): 无题	(56)
埃德·帕森克 (Ed paschke): 着大理石纹	(57)
埃德·帕森克: 口语词汇	(57)
维克托·帕斯莫 (Victor Pasmore): 漫游	(57)
雷蒙德·佩蒂本 (Raymond Pettibon): 装置景观	(58)
彼得·菲力普斯 (Peter Phillips): 心灵的砧板	(59)
拉里·皮特曼 (Lari Pittman): 一个装饰的坚持和放弃的年表, 无题 15 [#]	(59)
西格玛·波尔克 (Sigmar Polke): 抄写者	(60)
西格玛·波尔克: 吸鸦片的人	(60)
理查德·普里斯 (Richard Prince): 无题	(60)
弗奥尼·雷 (Fiona Rea): 无题 (有圆圈的黄色 I)	(61)
波拉·雷戈 (Paula Rego): 女仆	(61)

哥哈德·理查特 (Gerhard Richter): 波格特·帕克	(62)
哥哈德·理查特: 794-1 抽象绘画	(62)
布丽奇特·莱利 (Bridget Riley): 秋	(63)
詹姆斯·罗森奎斯特 (James Rosenquist): 作为礼物的包裹的玩偶 19#	(63)
苏珊·罗森伯格 (Susan Rothenberg): 组合状态 II	(64)
吉恩·拉斯汀 (Jean Rustin): 两个妇女和一只电灯泡	(64)
彼得·萨里 (Peter Saari): 有柱式的红色	(65)
戴维·塞尔 (David Salle): 燃烧的灌木	(65)
戴维·塞尔: 我的头	(66)
朱利奥·萨曼托 (Juliao Sarmiento): 被迫成为其他事物	(67)
彼得·索尔 (Peter Saul): 阿拉莫	(67)
詹妮·萨维尔 (Jenny Saville): 支撑	(67)
米丽亚姆·施纳皮诺 (Miriam Schapiro): 充满意图的扇子	(68)
肯尼·斯卡夫 (Kenny Scharf): 詹克	(68)
朱利安·施纳贝尔 (Julian Schnabel): 耍刀的蓝色裸体	(69)
朱利安·施纳贝尔: 再生 III, 画在波伊斯去世之后	(70)
罗布·斯科尔特 (Rob Scholte): 我们身后的洪水	(70)
菲利普·塔夫 (Philip Taaffe): 埃里芬塔星座	(70)
马克·坦西 (Mark Tansey): 行动绘画 II	(71)
伊曼兹·蒂勒斯 (Imants Tillers): 场所的划分	(72)
克里福德·波森·提扎帕提阿里 (Clifford Possum Tjapaltjarri): 大袋鼠之梦	(72)
戴维·坦里特 (David Tremlett): 无限	(73)
卢斯·托依曼斯 (Luc Tuymans): 躯体	(73)
卢斯·托依曼斯: 德·丹哥诺斯提克·波利克 IV	(74)
尤恩·乌格罗 (Euan Uglow): 世上最明亮的图画	(74)
马克·维里格 (Mark Wallinger): 父亲和儿子	(75)
特里·文特斯 (Terry Winters): 黑白歧管	(75)
特里·文特斯: 射线追踪	(76)
戴维·沃治尼罗维奇 (David Wojnarowicz): 我们出生于一个前发明的经历	(76)

弗兰斯·阿克曼：精神图像：逃避Ⅲ

1996 布面油彩 280cm×285.1cm

传统的西方绘画以写实性的油画、水彩画、弗雷斯科、蛋彩画为正宗，表现视觉真实效果的空间、体积、光影等是造型的基本要素，结构规则、条理化、平面化的图案式的图形很少登观赏性绘画艺术的大雅之堂，基本被作为家具、纺织品、印刷品等实用品的装饰。19世纪末，随着反叛的现代艺术兴起及对东方艺术、原始艺术新的认识和发现，装饰风开始渗入绘画艺术的领地，克里姆特、马蒂斯、康定斯基、蒙德里安等人的作品是早期的例子。20世纪50、60年代的波普艺术拓展了装饰表现的机制，装饰造型成为很多波普艺术家表达通俗及大众文化理念的重要方式。

20世纪70年代以后，随着西方社会向信息时代或后现代转型，人的思想和认识获得前所未有的大解放，创作与表现更为多元化。在此局面下，图案与装饰画式的画法成为一种较为普遍的表现方法，运用的形态更为极端。在很多艺术家的创作中，平面的图形、简单的色彩、规则的结构被赋予了新的艺术表现的机理，经常同哲理、隐喻、心理分析、文脉、社会批判等较深层次的表现相联系，有时甚至是人的意识或心态的心脑电图式的图像的表露。德国艺术家弗兰斯·阿克曼是运用装饰风进行绘画创作的艺术家之一。

阿克曼的兴趣在周游世界，从中不断寻求表现的灵感。他认为自己所表达的“不是所到之处和眼中所见的细节，而是一种提炼过的旅行的记录”。这是一个再集结和再体验的过程，是一种“精神的图像”或所到之处文化的主观汲取。阿克曼到过亚洲、南美和澳大利亚等地方，其感受和思考主要通过色彩单纯、艳丽，近于装饰图案或儿童读物插图风格的图画以及与之相联系的环境装置加以表达。20世纪90年代阿克曼创作了大型系列画《精神图像：逃避》。画面飘浮、流动着犹如蝴蝶翅膀般的艳丽花朵、奇异的建筑片断等，像装饰图案或卡通画，也使人联系到一些深奥的抽象实验。这些图画仿佛是阿克曼体验的非意识化的直观表露，给人天真、无拘无束而又颇为复杂、神秘之感。图案、卡通的图像伴随着人的童年成长，并始终潜伏在记忆深处。（图1）

米莱特·安德烈杰维克：相遇

1983 布面油彩和蛋彩 91cm×127cm

工业文明发展所引起的人与自然的异变以及现代艺术无节制的实验和颠覆，使很多艺术家向往前现代的艺术，希冀在传统大师的图画与风格中，找寻理想和宁静之梦。他们挪用传统大师的形式或图像进行创作，表现古典的静穆、深沉之美，同时又融合观念艺术的理念和个人的体验。

安德烈杰维克崇尚普桑的艺术,力求在自己的图画中传译出普桑式的“田园牧歌”的情调。其艺术与普桑又有很大的不同,绘画的风格是古代的,所描绘的却是现代或当代的场景,并且笼罩在一种暧昧模糊的氛围中,是当代的“田园牧歌”。安德烈杰维克在古典艺术和现当代艺术之间看到了某种联系,认为普桑理智、准确、富有条理的图画能被直接转化为现代的语言系统。

《相遇》一画表现了纽约中心公园的景色。阳光明丽,蓝天上白云飘浮,湖水清澈、波光粼粼,一条小路蜿蜒通向树林中,几个年轻人在草地上休息和行走。画面构图均衡,画法细腻,气氛恬静,一派普桑图画的感觉。细看,与普桑的画又很不同。画中的人物身着现代的服装,背景的建筑物不是古代的神庙,而是现代的高楼大厦。另外迥异于普桑作品的是,画中人物的关系混乱和非统一,并不遵循古典绘画统一与和谐的构图原则,他(她)们朝向各种不同方向,从事各种孤立的活动,相互间没有联系和呼应,仿佛多个场景或画幅中的人物偶然被“拼贴”在一个空间中,使人猜测和进行联想。在安德烈杰维克的画中,古典的理念和语言与当代的理念和语言奇特地融合在一起。同古代大师相似,安德烈杰维克也在叙事,但表述的是今天的故事,或是一片难以言传的复杂情绪。(图2)

艾达·阿普尔伯格:催吐的地方

1989 8块版面组合 布面油彩 259cm×519cm

20世纪60、70年代,西方社会女权运动兴起,其具有各种各样的纲领和要求:平等权利、生育控制、性解放、平等就业和平等接受教育等等,共同点在于寻求妇女的地位和力量。女权艺术是女权运动的派生物,女权艺术家们运用绘画、雕塑、装置、影像艺术等多种形式表达关于妇女权利、社会地位、心理过程、生理需求等方面的思考,大胆地陈述其理念和见解。在女权艺术家的作品中,妇女的身心特征和主动性经常被突出地加以强调,这种强调同表现妇女独立的人格和力量相联系。艾达·阿普尔伯格的《催吐的地方》是有代表性的女权绘画之一,这幅画以颇为复杂和令人费解的方式表现了两性之间的关系。

作品由8块布面油画构成,形式奇特。可分3组。左侧一组描绘了一个口罩遮面、身穿手术服的男医生,此人面色苍白,毫无表情。右边是一位妇女,是一位病人,似乎若有所思。中间一组色彩明亮。边框部分重复地画了几组人物,有屈身拾物者、挥舞斧头者、做爱的男女等,一列健硕的女子向前行走。中间部分画了一位低头、双脚被固定的女人,上面枝叶间的水果上是一些男人的图像,而落在地上的果实则是干瘪的。右边画幅中妇女身边的文字似乎提示组画的内容:“你是病人——我是真实的人——你是病人——我是真实的人——你是病人——我是真实的人……”女病人和男医生处于一种奇怪的关系中。妇女似乎在告诉男医生自己并非仅仅是一个医学职业的操作对象,而是一个活生生的人,男医生却对此闭目不

见,毫不为其所动,正被某种力量所控制。文字暗示着要求,也暗示着抗拒和冷漠。现代社会中的人们的思维模式飘忽不定,难以清晰地勾画出轮廓和脉络,而男人与女人之间的感觉更为复杂,女性的体验和要求也更加微妙,此画反映了这种状态。(图3)

埃维克多·阿利卡:萨姆的勺子

1990 布面油彩 38cm×46cm

以色列画家埃维克多·阿利卡是由抽象创作转向具象的艺术家。他出生于罗马尼亚,少年时被送进纳粹的集中营,后被红十字会所解救。成年后阿利卡到了艺术之都巴黎,在那里创作抽象画而获得声誉。20世纪60年代中叶他看了意大利古典画家卡拉瓦乔的画展后深受启发,开始放弃抽象,转向具象写实。

阿利卡曾入迷于印度教的经典,相信现实即是一种幻觉,因为它不再延续。此信念渗透在他以后的很多创作。阿利卡认为开始作画即要直接进入状态,就像听到电话铃,要立即做出反应,别无选择地服从这种冲动。显然,这同印度教的某些经典相契合。他相信新鲜感觉的重要性,认为一幅画必须一次完成,绝不允许拖到第二天,太长的时间会使手和眼的感觉丧失。阿利卡是从抽象转向具象绘画的,他的画体现着强烈的抽象意味和观念性,构图和取景生动,经常以一种极为新鲜而独特的视觉选择物体和进行组合,结构关系精妙,立意深邃。在他的笔下,司空见惯的物体经常显示出不寻常的意味,予人深刻的印象。

《萨姆的勺子》是阿利卡的静物画代表作之一。萨姆(Samuel Beckett)是一位著名作家,也是阿利卡的亲密朋友。在阿利卡女儿的生日之际,萨姆送给她这把勺子。此画画在萨姆去世后的一周年纪念之际,表达了对友人的怀念之情。画面上很空,白色的台布上仅放了一把小的银勺,勺把上的“Sam”字样依稀可见。这幅画的构图出其不意,传统画家很少以如此简单和不起眼的物品作为画面的主题。阿利卡在此创造了一个崭新的静物画的图式,更重要的是创造了一个崭新的精神表现的程式。空虚的构图产生丰富的绘画意味,强化了观念的表达,使观者强烈地体验到画家睹物思友的悲伤心情。(图4)

艺术和语言:抵押 XXX II

1990 布面和木板上玻璃、油彩 183cm×122cm

字母、单词、语言符号等具有视觉欣赏和语言交流的双重功能。中国书法和绘画上的诗文、题跋等突出地表现出这种特征。就图画上书写的文字而言,其能起到加强作品表现力及构图形式感的多重作用。在传统的西方文化中,文字或字母更多地作为一种纯语言的交流工具,较少作为视觉表达的因素,少有艺术家在画布上书写签名、日期之外的文字。

现代绘画运动使文字或字母的表现力得到充分释放。工艺美术运动、新艺术运动画家即

把单词和信息引入绘画。在立体主义、未来主义、达达主义、构成主义的作品中,文字经常是作品的基本构成部分,毕加索、勃拉克、卡腊、施威特、克利、杜桑、德穆斯等人的绘画即展现出这种情况。20 世纪 60、70 年代,“单词艺术”开始进一步发展,艺术家进行种种新的文字表现的实验。形态和方式多种多样,有时以无意义、荒谬、隐义或谜语般的状态出现,有时又是清晰、“易读的”;有时与图像复合,有时单独出现,成为画面惟一的主体;有时手绘,有时采用印刷、拼贴、雕刻等方法。“字母艺术”构成观念艺术的重要背景。

“艺术和语言”是一个艺术家组合,宗旨为不断找寻新的艺术表现的方式。《抵押 XXX II》是字母与图画的复合。底层近似于一幅普通的风景画,旷野中挺立几棵树,光线明亮。此风景被一些如玻璃上污迹的斑块所遮挡,其上覆盖着两个书写着文字的板块。这样,宁静的风景意象被斑块和文字所改变。文字的内容模糊不清,“地方”(place)这一词汇反复出现,显然在暗示这一景观的性质。此作品表现了多层涵义,中心似乎是对纠缠于某个地方的动乱和不安的忧虑,而这种复杂思绪无法用一般的绘画方式所描述。(图 5)

弗兰克·奥伯治:艾奥的头像,侧面

1972 板上油彩 50.8cm×44.5cm

奥伯治生于柏林,为躲避纳粹的迫害,童年时被送到英国。奥伯治师从著名画家本伯格。本伯格是“伦敦集团”的创建人及骨干成员,他运用平涂的几何和半抽象的结构表现生命的力量及机器时代令人激动的形象,此后,转向更具表现性的粗野的风格。奥伯治承袭了本伯格艺术中的激情和力量,并对其进一步开拓,是当代英国新表现主义代表人物。奥伯治运用一套独特的与众不同的绘画方式,在画布上以极为粗犷的大笔触涂抹形象,舍弃、省略细枝末节,人物或景物仅被作为内心激情宣泄、表现的符号化的依托之物。他在作画时综合地使用画笔和调色刀,时常覆盖上厚颜料,又将其刮去,反复涂刮,制造出凝重的色彩效果和肌理变化。运笔速度迅疾,显示出非寻常的力度。奥伯治的画是表现性的,又具有强烈的观念艺术的意味,创作目的在于作品完成后的结果,更在于其间的过程。他的画有具象和抽象复合特征。

《艾奥的头像,侧面》是奥伯治 20 世纪 70 年代初期的作品。模特的侧面头像几乎占据全部的画面,运笔狂暴,涂、抹、勾、刮、擦、挑等画法兼施,颜料时而厚积如丘,时而隐伏平细,表现出强烈激情宣泄的效果。人物的生理特征几乎消失,画家关注的是意象和情绪。为了强化狂暴之感,甚至画的边框被处理成不规则和粗糙的。在精神理念上,奥伯治的表现绘画同中国古代梁楷、徐渭等人大写意的水墨画极为相似。(图 6)