

新桥·艺术哲学文丛

当代艺术危机 与 具象表现绘画

司徒立 金观涛 著

中国美术学院出版社
CHINA ACADEMY OF ART PRESS



当代艺术危机 与 具象表现绘画

司徒立 金观涛 著

中国美术学院出版社

责任编辑：张惠卿
责任校对：杨轩飞
责任印制：娄贤杰

图书在版编目（CIP）数据

当代艺术危机与具象表现绘画 / 司徒立, 金观涛编
— 杭州：中国美术学院出版社, 2018. 10
ISBN 978-7-5503-1818-2

I. ①当… II. ①司… ②金… III. ①艺术理论—研究—现代②画派—美术评论—世界—现代 IV. ①J0
②J209.9

中国版本图书馆CIP数据核字(2018)第235747号

当代艺术危机与具象表现绘画

司徒立 金观涛 著

出品人：祝平凡
出版发行：中国美术学院出版社
地址：中国·杭州南山路218号 邮政编码：310002
网址：<http://www.caapress.com>
经销：全国新华书店
制版：杭州海洋电脑制版印刷有限公司
印刷：浙江省邮电印刷股份有限公司
版次：2018年10月第1版
印次：2018年10月第1次印刷
印张：21.75
开本：787mm×1092mm 1/16
字数：266千
印数：0001-2500
书号：ISBN 978-7-5503-1818-2
定价：135.00元

目 录

代序 1

新版序言 4

原版序言 13

艺术与哲学的对话

当代艺术的危机：公共性之丧失 17

第一封信：正在卷起的精神风暴 17

第二封信：哲学基础的探讨——主体性与公共性 19

第三封信：通往后现代的道路——主体性扩张的五个阶段 22

第四封信：多元文化还是文化被多元摧毁？ 26

艺术真理存在吗？ 28

第五封信：潘多拉之盒——什么是绘画中的主体性？ 28

第六封信：毕加索、贾科梅蒂在寻找什么？ 30

第七封信：艺术的本质是“表现”还是“发现”？ 34

第八封信：塞尚纲领的成功与失败 37

理解就是创造：寻找新的方向	41
第九封信：创造者的彷徨	41
第十封信：空间表现——一种正在探索中的方向	44
第十一封信：民族风格是怎样形成的？	47
第十二封信：艺术本质的再反思	50

具象表现绘画研究

作为学术研究的绘画	55
一、学术为何能作为人的终极关怀？	56
二、从传统到现代：公共性的丧失	58
三、对艺术解魅的回应：寻找意义的先驱者	61
四、绘画是创造符号或符号表达艺术吗？	64
五、什么是新视觉模式的发现？	66
六、“现象学式的观看”和绝对真实	69
对现象学绘画原则的再思考	73
一、贾科梅蒂的惶恐	73
二、二阶控制论（Second Order Cybernetics）的启示	76
三、真理性的再定位：第二代具象表现画家	79
四、寻找新的统一：和中国文化的相遇	82
构成境域与意境——贾科梅蒂的艺术与中国艺术的比较	84
一、现象还原——以物观物	85
二、存在与虚无——体无证有	87
三、构成境域——意境生动	89

画家介绍

“现代的混乱”抑或“现代的纠纷”：德朗和他的艺术世界 95

一、德朗其人 95

二、被历史放逐的背后 97

三、寻找“遗失的秘密” 99

贾科梅蒂 102

一、绝对的追寻——看《柜子上的苹果》 102

二、贾科梅蒂的绘画方法论 105

三、从贾科梅蒂开始的反思 108

阿利卡访谈 110

一、“抽象”——从向往到厌恶 111

二、现象学式的视觉 112

三、主观真实 113

四、以画笔提问 114

五、文化专制和延续性 115

六、“现代性”与“时鬓” 116

森·山方的选择 117

人的主题——雷蒙·马松访谈 123

时间的良知——布列松的艺术 128

一、快照之神 128

二、决定性瞬间	128
三、感性的圆满	129
四、独立的艺术家	131
五、素描速写	131

通向主观真实之路——洛佩斯的绘画 133

一、被扩充了的直接经验	133
二、表现主义、魔幻现实主义和写实主义	134
三、这仅仅是巧合吗?	136

作品选

阿利卡 (Avigdor Arikha 1929—2010)	140
巴科奎特 (Jean-Michel Bacquet 1956—)	150
巴尔蒂斯 (Balthus 1908—2001)	156
布列松 (Henri Cartier-Bresson 1908—2004)	158
切尔努什 (Tibor Csernus 1927—2007)	168
德博尔 (Jean-François Debord 1938—)	174
德朗 (André Derain 1880—1954)	180
爱德华 (Pierre Edouard 1959—)	184
富尔 (Pierre Faure 1927—)	190
贾科梅蒂 (Alberto Giacometti 1901—1966)	194
古吉奥尼 (Piero Guccione 1935—)	206
古德士 (Dominique Guthertz 1946—)	212
哈曼 (Jacques Hartmann 1933—)	218
霍尔策 (Fred-André Holzer 1935—)	224

莱利斯 (Jean Leyris 1939—)	230
洛佩斯 (Antonio López García 1936—)	236
马尔桑斯 (Luis Marsans 1930—2015)	248
雷蒙·马松 (Raymond Mason 1922—2010)	254
莫兰迪 (Giorgio Morandi 1890—1964)	264
穆西克 (Zoran Music 1909—2005)	270
普拉达利耶 (Philippe Pradalié)	276
罗曼 (Philippe Roman 1927—)	282
塞舍雷 (Jean-Baptiste Sécheret 1957—)	288
森·山方 (Sam Szafran 1934—2000)	294
司徒立 (Szeto Lap 1949—)	306
图博 (Jean-Max Toubeau 1945)	312
特吕费米 (Jacques Truphémus 1922—)	318
瓦尔斯 (Xavier Valls 1923—2006)	324

附录一 人名对照表	331
-----------	-----

附录二 机构译名对照表	334
-------------	-----

代序

司徒立与金观涛二位先生合著的《当代艺术危机与具象表现绘画》一书，作为中国第一部探讨西方当代艺术危机和整体介绍具象表现绘画的著作，自1999年第一次在香港中文大学出版起，就成为了中国具象表现绘画实践与研究的纲领性的经典著作，不仅在中国美术学院，也包括在整个中国的绘画界都引起了重大的反响。如今要在中国美术学院出版社再版，司徒立先生嘱我写代序，令我甚感沉重。由此我想到，目前中国的艺术界对具象表现绘画已经不陌生，但到底什么是具象表现绘画？它到底具有一种怎样的根本的意义？这依然是一件需要继续不断地来得到澄明的事体。

具象表现绘画，它最关切的问题是：我们如何来切近事物？或事物如何来向我们显现？我以为这其实是一个很要命的问题。因为它不单是一个关于绘画的核心的命题，也是一个哲学的致命的问题。这一问题触碰到了整个二元对立的形而上学哲学的隐秘的疼痛，也触及到了模仿再现观念中从传统艺术到现代艺术的内部困境。因为它不只是涉及认识论的视觉的观看方式，更关涉到存在论的人与世界同在的整体关联。因此这一问题必然牵动古希腊关于存在、自然、涌现、技艺与模仿的诗与思，也与二十世纪开始的现象学的即现象即本质的自身显现又反身隐蔽的思想互为表里，更与中国传统之心斋、以物观物、澄怀味象等艺术精神一脉相通，而它们之间交汇的最深处乃是艺术的不可言说的神秘。

具象表现绘画居然可以同时触及到如此众多巨大的问题？那么它显然就不会是一个简单的绘画的流派，也不会是一个绘画的主义，实质上它是一种关于“切近与显现”的艺术的方法，它是在包含着面向事物本身的“还原”与“意向性构成”的直观中，在“受动”“直接”“交融合一”与“自我灭绝”的抹去重来的时间绵延中，带出“让其显

现”的非对象性的“不言之象”。这一方法根本上是一个具有层层奠基的多维度的结构，是一个具有发生性的形式显示。具体来说，在其中，直观是入门，是画家切近自行显现的事物的中心方法，以此作为超越传统二元对立的认识论的钥匙。而内时间意识中的时间对象构成里包含了意向的意向性构成，形而上学美学的超越在此真正实现。同时，时间性也是绘画生命绽开的境域筹划，绘画方法因此得以从认识论向存在论过渡，它也是绘画从可见世界进到不可见世界的过渡。唯此，画家最后才真正进入“向着物的泰然任之”与“对于神秘的虚怀敞开”的疏朗之地，获得丰满的显现性。如果我们具体考察对照几位代表艺术家如塞尚、贾克梅蒂和莫兰迪等大师的艺术，就会发现他们的实践方法无一不是如此！所以在最终极意义上，这方法真正成为了艺术真理性发生的方式。在这里，海德格尔界定的本质的艺术所具备的明眸的眼睛、高超的技艺和深邃的思想就顺理成章，这是真理性显现方法的必然的三个外在表征。

或许是出于某种命运缘起的安排，法籍华裔画家和理论家司徒立先生居然一把接住了这种以精确计算的摆动，以神奇的拱桥形弧线抛来的东西，并以其多年的绘画实践与理论运思使自己成为了上述问题关涉到的中与西、古与今和艺与理的相互贯通的一个交汇点。他不但创造性地、系统地提出了具象表现绘画的方法，而且构成了一种源自于画家实际生活经验之上的形式显示的创作论与教学法，开辟出一个不同于艺术哲学和艺术史学的极其重要的艺术研究的维度。如今，《当代艺术危机与具象表现绘画》的第一次出版至今，已经16个年头过去了；如果从1991年司徒立先生第一次将具象表现绘画方法引进到中国算起，更是过去了25年了。回想在这四分之一世纪的岁月中，在司徒立先生每一年二次的巴黎与杭州之间的春来秋往的辛勤的播种与栽培中，具象表现绘画这棵艺术之树在东方南宋遗韵的土地上已经生根、发芽、开花和结果。在中国美术学院同道的一起努力下，从开始的具象表现绘画试点班到随后的本科生、硕士生，甚至博士生也已经培养了四十几位，都成为了当下中国的艺术界创作与教学的中坚力量；从成立艺术现象学研究中心到艺术现象学研究院，从举办多次国际学术研讨会和大型展览到今天新建立的法中具象表现美术馆（光达美术馆），具象表现艺术方法在中国融合交汇，产生了巨大的影响。为此，中国政府特颁发国家友谊奖，嘉奖司徒立先生对中国的文化艺术所作出的不凡贡献。

我以为，方法就是道路之创建。对画家来说，获得一种对绘画的经验，意味

着在一条道路上去获得某种东西。所以具象表现绘画方法毋宁说是开路，在绘画危机中打开了一个地带，一个境域。它让我们通达，通达那个隐藏着艺术之道说的神秘。在这个价值虚无和现代技术所造成的人类生存的困境中，在机械复制时代的图像震颤中，画家的感知经验被分裂、异化，灵晕失落；形而上学的美学抹杀了那个处于“神秘显现”的构想之中的决定性部分。那么，我们如何才能重建艺术完整的内在关联？或许具象表现绘画方法正是向我们显示出一条可以发生转变的解救之途。而且，我们已经上路，并一同行在这条道途中！

尽管如此，问题依然艰巨。如何从虚妄中夺得意义的真实，这仍将有待于“切近与显现”的方法在未来的历史缘起的绘画实践的具体生命个体中来不断得到澄明与结晶。或许这也正是我作为一名具表弟子对《当代艺术危机与具象表现绘画》一书再版的最殷切的寄语吧！

蒋梁

乙未年冬至于钱塘饮光居

新版序言

说什么也想不到,《当代艺术危机与具象表现绘画》的简体字版的问世是该书出版的十六年之后。使我感慨不已的是:简体字版和原版相隔时间如此之久。没有语言的障碍,没有空间距离(香港和内地只有一桥之隔),但思想的穿越却犹如星际旅行那样漫长。在这一切历史都被遗忘的时代,香港中文大学当代中国文化研究中心居然还保留着图片的电子档案。¹

或许,这正说明本书的意义。因为它涉及一个核心观点:艺术在何种前提下才具有公共性?这一问题是如此重要但回答却困难重重。

一、当代艺术及其公共性困境

艺术是什么?渴望创造的艺术家的,有一个出自本能的答案:它是个人价值的表达!这也是我在青年时代的想法。然而个人价值在何种前提下具有公共性?却是一个涉及当代艺术向何处去、关系到艺术哲学生死存亡的大问题。在我看来,在某种意义上这个问题的提出与具象表现绘画兴起特别是和本书联系在一起的。

中国当代艺术缘于1980年代的启蒙运动,和《走向未来丛书》有点关系。当时现代绘画还受到限制,《走向未来丛书》创办时,有一批青年画家为丛书设计封面,破天荒地把“现代派画”放在封面上。现代艺术随着上百万丛书的印行开始普及,我作为《走向未来丛书》的主编从此和艺术结下了不解之缘。

《走向未来丛书》编委会²是1949年后中国的现代艺术运动最早的发起者。我深

知现代艺术对个性解放的巨大意义，但是亦对其展开有着深深的忧虑。因为艺术作为个人价值的表达，一定会碰到公共性丧失问题。现代艺术刚出现时，一开始可以诉诸观念和社会行动，表达其对思想解放的追求，但意识形态禁锢被破除后该意义不可能持久。人们迟早会认识到审美是纯粹个人的，它甚至和隐私不可区分。这时，又应怎样为专业的艺术创作进行定位呢？它还是艺术家的志业吗？

换言之，把现代艺术贯彻到底，最后会取消作为专业艺术的价值。我十分困惑的是：难道作为艺术解放的真谛只在打破意识形态的僵化统治吗？如果不能保证艺术创作的公共性，它将不再是人类追求进步的矛头。当个人价值不具备公共性会导致公共领域的缩小，其后果必定是现代政治的危机。现代艺术运动展开得太迅速，和思想解放走向政治风暴一样，很多深入的问题还没有清晰地呈现出来，已失去了社会关注和思想界反思的机会。

二、和司徒立相遇

人生很奇怪，有些问题如果是你注定要面对，无论你想不想或环境发生多大变化，命运总会让你再一次碰到它。今天看来，我要是没有在香港中文大学工作的经验，重新思考艺术公共性的问题、实现科学和人文艺术的整合是不可能的。1990年青峰、陈方正和我在香港中文大学办起了《二十一世纪》杂志，一个非常偶然的机会使我不得不回到艺术哲学中来。

因为办《二十一世纪》，认识了司徒立，他是法国当代具象表现画派里面的重要画家。我跟他说：你们画家还有什么好干的？现代艺术走到头没有公共性，它注定成为私人的事，没有必要成为一个专业。司徒立的回答我毕生难忘，他说：“我们在追求‘绝对真实’。”

我一下呆住了。艺术居然可以以“绝对真实”为目标？表现个人独特感受的现代绘画能表达“绝对真实”吗？他说当然有啊，当场就用幻灯片把贾科梅蒂的素描放给我和青峰看。我们看了大吃一惊，原来以为画像都是以照片般地反映对象代表接近真实，而贾科梅蒂画的头像却如炸弹爆炸。司徒立指着贾科梅

蒂画的素描给我们解释：这不是一种风格，而是为了更真实地表达视觉，即画出你真正看到的東西。当你注视某一点的时候，周围就模糊了。表现“绝对真实”不能如照相，用焦点透视掩盖视点周围的模糊这是作假。画家必须将视点以外的模糊及视点改变时发散过程也表达出来，这才是我眼睛里真正看到的東西。

追求真实一直是西方艺术的大传统，当宗教和意识形态支配下的社会真实（或公有现实）解体后，“个人真实”成为现代艺术追求的目标；作为个人价值表现的“个人真实”不存在公共性，这构成现代艺术的命运。我突然理解了司徒立探索的意义，寻找“绝对真实”是想再一次恢复绘画的公共性呵！根据现代绘画公共性丧失的逻辑，既然表现个人价值不得不靠观念，而表达观念只能回到用符号约定，那只要在视觉表现中完全排除了观念不就可以恢复绘画的公共性吗？司徒立把排除一切观念后看到的東西称为“绝对真实”，这是因为驱除一切观念使我们回到事物在视觉上直接呈现。“绝对真实”是在用事物视觉的真实性来保证了相应绘画的公共性。

一开始，我被司徒立说服了。认为寻找“绝对真实”抓住了问题的实质，它继承西方绘画求真的大传统，为经超现实主义运动迷失后的现代绘画发展找到了新方向。我们把具象表现绘画看作是一种作为学术研究的绘画，它的出现是现代艺术公共性丧失后的一次革命。但是随着时间的推移，我们发现：具象表现绘画的创作很容易被混同于一种新的绘画风格。学生在学习这种绘画时，常处于两个极端。一是画来画去离不开先行者的模式，二是自以为发现了“绝对真实”，但不能被他人认可。为什么寻找“绝对真实”比想象的困难得多？我和司徒立进行了长期反复的讨论。

我不是画家，一直对系统论情有独钟。早在1980年代写《人的哲学》时已经发现存在着不同于社会真实的个人真实。个人真实要具有普遍性，必须满足认知结构稳定性的前提。而正是主体的意向性以及在和对象的耦合中形成的经验保证了认知结构的结构稳定性。我发现个人观念实为主体对耦合稳态的记忆，它是不能排除的。而为了和他人沟通，个人具有的观念通常借助于符号约定加以表达。即个人观念的社会化是和语言特别是关键词联系在一起的。那些社会、政治观念更是如此。

如果上述分析正确，寻找“绝对真实”不应该排除一切观念，去呈现那个无观念污染的视觉存在，而是打破现存的用符号表达的观念（大多为社会性的观念，它们支

配下的视觉实为“社会真实”的一部分)对视觉的支配,呈现新的可以普遍化之“个人真实”。当然这些“个人真实”离不开个人在注视对象时形成的观念,但画家在表达它时却可以摆脱原有支配该对象的种种符号约定特别是社会观念将自己独特的视觉表达出来。它的呈现是画家的发现。当然,因为大多数“个人真实”本来就没有公共性,其表达也不会被大家认同。但是一个有创造能力的画家,是可以找到那些具有普遍性的个人真实,用其视觉呈现而不是符号约定来达到公共性,这才是贾科梅蒂开创的具象表现绘画之本质。

贾科梅蒂画肖像的过程已经证明了从视觉“真实”中排除一切观念后的不确定性。不错,破除某些观念后使得画家看到新的“个人真实”,但贾科梅蒂一旦将其表达出来,立即发现这不是“绝对真实”,因为还有一些观念须排掉。画家必须再一次放弃看到的“个人真实”,向“绝对真实”逼近。正因为不存在离开个人观念的视觉真实,贾科梅蒂可以说从1956年就陷于精神危机中。³在他生命最后几年中,一直被寻找“绝对真实”所遇到的内在困难所折磨。他以哲学家的胸襟大无畏地面对这些困难,并工作到生命最后一刻,成为永不放弃“绝对真实”追求的精神象征。

我还注意到,贾科梅蒂的朋友和后继者并没有陷入寻找“绝对真实”碰到形象不确定的困境。大多数具象表现绘画的作品是卓有成效的,在他们的作品中确实看到了以前从未看见过的东西。这又是怎么回事呢?原来他们在“绝对真实”追求的某一步停了下来,被表达的只是独特的“个人真实”。而这些“个人真实”之所以有公共性,乃因为它们可以普遍化,属于可普遍化的“个人真实”。它们以前没有被人们看到,是因为这些“普遍真实”一直是被“社会真实”掩盖的。

三、艺术和哲学的对话

1990年代我对这个被称为“画家中的画家”的具象表现绘画流派产生了极大的兴趣,开始和司徒立一起探索。我们讨论得最多的问题是:在当代艺术日益丧失公共性时,以艺术为志业如何成为可能?特别是图像泛滥的今天,一个专业画家还有存在的必要吗?司徒立生活在巴黎,我和他进行长期哲学和艺术的通信。1992年我和青峰到

斯德哥尔摩去开会，先到法国找司徒立，跟他看博物馆进行对谈，还拜访了一些重要的具象表现画家。森·山方使我们一生难忘，他是当代粉笔画大师。到他家里去发现根本不是人们想象的画家，简直就是工人，穿着工作服，屋子里面种了很多植物。他除了画植物外，就画楼梯。他的桌子上面放了一张贾科梅蒂的像，说这就是他的神。这深深地触动了我，贾科梅蒂之所以代表了具象表现绘画的精神，这是因为他是西方艺术求真大传统的新体现。我和司徒立的对话编成一本文集，取名为《当代艺术危机和具象表现绘画》，虽然“具象表现”这一名称为克莱尔所创，但却是司徒立和我为这一新探讨所取的名字。该书于1999年出版。我们之所以用了当代艺术“危机”这样的说法，除了当时法国艺术评论界开始讨论这一话题外，关键是认为当代艺术必须正视公共性正在丧失，具象表现绘画或许已找到了新方向。求真的绘画今后和科学研究类似，目的是去发现那些被“社会真实”掩盖可普遍化的“个人真实”，并将其表达出来。

使我和司徒立意外的是，《当代艺术危机和具象表现绘画》并未引起广泛讨论。很多人不以为然，认为二十世纪是艺术大解放的时代，根本没有什么危机。

为什么有如此不同的看法？我认为，承认当代绘画在表达“个人真实”及其评价时会导致公共性丧失有一个前提，即拒绝用符号即或约定来实现表达的“公共性”。然而这一前提仅仅对把绘画看作不同于创造符号的艺术家和哲学家才成立。贾科梅蒂对绘画只能用符号来达到公共性表示恐惧，从而走上排除支配视觉观念寻找“绝对真实”之路。实际上，画家在表达自己的看到的“个人真实”时，完全可以不同意贾科梅蒂，直接借助符号来达到某种“公共性”。

在大多数艺术家看来，只要接受“公共性”来自于符号⁴，符号和表达对象的对应只是人为约定，当代艺术完全可以接受已有物件来表达“个人真实”！请注意，我在用符号达成的“公共性”上用了引号，是想指出这种“公共性”和受控过程可重复性的公共性有所不同。每个人通过该符号约定感受到的真实其实是不同的，符号的约定性质只是使他们的感受可沟通而已。但这对很多艺术家已经足够了，因为他们本来追求的只是“个人真实”评价的互相理解，而不是让别人百分之百地重复自己真正看到的東西。

艺术家可以选择已存在的東西作为表达“个人真实”评价的符号，当找不到现成

物品时，可以做某种装置用来表达，这难道不正是二十世纪艺术的新方向吗？只要该符号能被众人接受，即使每个人的“个人真实”及其评价不同，只有部分人采用该约定，“个人真实”及其评价当然仍可以互相沟通，取得某种层面的普遍性。况且传统社会艺术是表达“社会真实”及其评价的，它们只能来自于已有的公有现实；当“个人真实”及其评价的表达通过符号和社会行动进行沟通时，意味着现代艺术创造某种新的“社会真实”及其评价，这是了不起的飞跃。也是人类社会行动的某种革命性变化，现代社会的公有事实中，除了政治和经济事件外，难道不应把艺术算进去吗？这一切带来了艺术的大解放。

正因为如此，我们看到的现代艺术走向观念艺术、装置艺术和行为艺术。二战以后现代艺术发展的大趋势由两部分构成。除了观念艺术、装置艺术和行为艺术外，相当一些专业艺术家主张把“个人真实”及其评价的表达和创造符号相联系，一些我们完全不知道的符号和作为观念约定的艺术被艺术家发明。追求个人解放、批判现实的社会行动第一次成为艺术家特别是画家的使命。虽然相当多的行为艺术怪异甚至令人反感，但再一次反映出个人对解放的渴望。特别是在那些缺乏言论自由的社会，行为艺术成为追求个人自由的象征。艺术创作和被社会接受的过程破天荒地表现为对社会的反思和批判。在某种意义上，艺术加入到社会批判甚至哲学的思考中来，这是历史上从未有过的创举。

四、在中国美术学院的探索

我认为：上述潮流当然无可非议，但在人人都能成为画家，并且一张画只能用市场效应或符合评论家观念的程度来决定其价值之时，毕竟会发生专业绘画作为一种志业的意义何在的问题。在此意义上，具象表现绘画开辟的哲学思考对艺术家是重要的。为此司徒立把具象表现绘画引进中国美术学院，让学生到巴黎去学习。我和司徒立两个人开始了跟中国美术学院特殊的交往。通过司徒立的努力，今天具象表现绘画研究已成为中国美术学院很重要的专业方向。不仅成立了相关研究所，其绘画方法如独特的素描，空间表现都在教学中展开，它和原有绘画方法的不同已被广泛理解。2014年