

I PAINT THEREFORE I AM

废 虚

谭平 朱金石绘画展

TAN PING & ZHU JINSHI

四川出版集团 四川美术出版社

SICHUAN PUBLISHING GROUP

SICHUAN FINE ARTS PUBLISHING HOUSE

I PAINT THEREFORE I AM

废墟

谭平 朱金石绘画展
TAN PING & ZHU JINSHI

四川出版集团 四川美术出版社
SICHUAN PUBLISHING GROUP
SICHUAN FINE ARTS PUBLISHING HOUSE

图书在版编目(CIP)数据

废虚 / 谭平, 朱金石绘. — 成都: 四川美术出版社,
2006.12
ISBN 978-7-5410-3196-0

I. 废... II. ①谭... ②朱... III. 油画—作品集—中国—现代 IV. J223

中国版本图书馆CIP数据核字 (2006) 第157810号

I PAINT THEREFORE I AM 废虚

谭平 朱金石绘画展 TAN PING & ZHU JINSHI

策展人 巫 鸿

北京今日美术馆馆长 张子康

责任编辑 李咏玫 汪青青

特约编辑 李 诺

装帧设计 赵 妍 陆卫婵

出版发行 四川出版集团 四川美术出版社

(成都三洞桥路12号 610031)

经销 新华书店

印制 北京雅昌彩色印刷有限公司

开本 889 × 1194 1/16

印张 9.5

图片 105

版次 2006年12月第1版

印次 2006年12月第1次印刷

书号 ISBN 978-7-5410-3196-0

定价 100元

版权所有, 翻印必究

如发现印刷装订问题, 请直接与印刷厂联系调换

地址 / 北京市天竺空港工业A区天纬四街 邮编 / 101312

电话 / 010-80486788 联系人 / 刘磊

目录 Contents

4 大象无形 / 巫 鸿

重力的废墟

10 ——论谭平、金石抽象绘画的内在逻辑 / 黄冰逸

观念艺术之后

16 ——评谭平、朱金石抽象画展 / 王小箭

谭平作品

25 TAN PING'S WORKS

朱金石作品

87 ZHU JINSHI'S WORKS

谭平简历

148 PROFILE OF TAN PING

朱金石简历

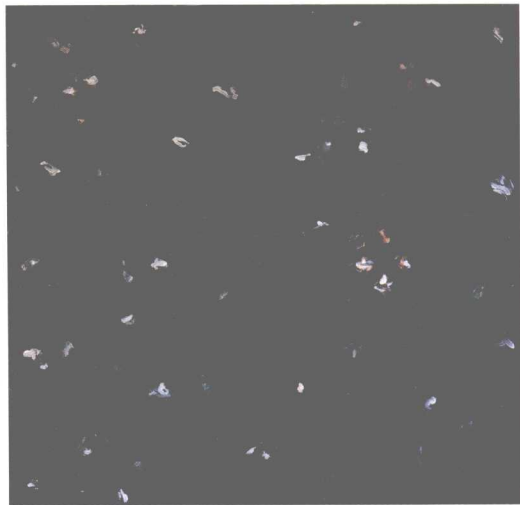
150 PROFILE OF ZHU JINSHI

大象无形 / 巫 鸿

“大象无形”是《道德经》第四十一章中形容“道”的五项比喻之一，其它四项为“大白若辱”、“大方无隅”、“大器晚成”、“大音希声”。我一直很喜欢这几句话，一方面是因为几乎每句都和视觉、听觉有关，另一方面也因为似乎谁都懂得它们的隐喻，但是谁也说不清它们的确实含义。比如说“大白若辱”一般被解释成“最洁白的白色有如污浊”，“大方无隅”被翻译为“最方正的方形不见四角”等。哲学史家当然可以说“大白”、“大方”本无实质，意在表达道的超经验存在，但是对于一生摆弄、研究图像的我来说，却总对这种全然理性的本体论论注不甚满足，窃以为当老子写下“白”、“方”两字时，他脑中必然浮现出二者的经验形象，下文中的“若辱”和“无隅”于是成为对这些日常经验的反逻辑性的否定。“大音希声”和“大象无形”遵循着同样的思路，但与艺术想象有着更直接的关系。传统训诂一般把“音”解释为音乐，那么“象”也就不仅仅是任何形象，而是艺术形象。我想老子之所以能够锻造出“大音”、“大象”这样言简意赅、振聋发聩的词语，一定是因为他确实煞费苦心地想象过最伟大的音乐和艺术应该是如何境界，但冥思苦想的结果却终于否定了日常感知中声音和形象的具体存在。

因此对我来说，“大象无形”并非真正无形，而是在想象空间中对形象的抛弃。这个抛弃的过程并非是一个逻辑证明，其目的和结果不过是以四个平凡无奇的汉字缔造出一个超越现实、突兀其来的意象。这意象并非如一张空荡白纸，而是能够在人心中唤起创世纪前“天地玄黄，宇宙洪荒”般混沌中的兴奋。这四个字因此并不“说明”甚么，而相当于一个艺术创造，以直觉的方式使读者感受到对现实形象世界的超越和伴随这个超越而来的自由和紧张。之所以紧张是因为“无形”自然否定了完善。老子的“大象”所指的不是完美的艺术，而是超越了形象的艺术。

我之所以以这些感想作为这篇文章的开端，是因为当我第一次访问朱金石的画室，随后又去看谭平的油画的时候，《道德经》中的这四个字就似乎不断涌出，挥之不去。而我历年来漫步欧美现代美术馆，观赏各类抽象绘画时却没有过这种联想的经验。思其原因，大略有二。其一：欧美展馆中的抽象画陈列秩序井然，随着年代和画派一路排下来。虽然每幅的抽象色块和线条拒绝文学性的具体解释，但画与画、画家与画家之间的联系则极富历史进化论的逻辑。谭平、朱金石的作品则不具备这种紧锣密鼓般的美术史的上下文，我们既无法将它们自然而然地插入西方抽象油画发展的某一章节，也难以找到它们和国内某种美术流派的共生关系，其视觉呈现可以用“突兀其来”



一词形容,和《道德经》所宣扬的“鸡犬之声相闻,老死不相往来”的自给自足的美学特性大有径庭之处。这种情况使人思索,因为这两位画家不但不是自我封闭的艺术隐士,而且可以说是当代中国艺术家中对西方艺术流派有着切实了解的佼佼者。谭平于1989年获德国文化艺术交流奖学金(DAAD)赴柏林艺术大学自由绘画系学习,一住四五年,每日受到德国艺术和艺术教育的直接熏陶。而朱金石于1986年就已移居德国,之后浸研欧洲美术馆藏品,思考当代绘画存亡之大概,写下了一系列笔记,谈到西方抽象画家时如历数家珍,滔滔不绝。那么为什么这两位画家不直截了当地和西方抽象艺术认同呢?又为什么不采用国际走红的“波普”、“玩世”、“艳俗”等当代中国“新潮艺术”中的具象绘画形态呢?其突兀其来的价值在哪里呢?这些问题不仅关系到他们二人的趣味和抱负,而且牵涉到整个当代中国抽象艺术的性格和定位的问题,在下文中将进一步探讨。

其二:正如“大象无形”并非真正无形,谭平和朱金石的画给我的感觉也不是一般性意义上的“抽象”,而是更加个人化的一种表现,是抽象和具象,或更准确地说是形象的因素和感觉与非形象的因素和感觉的复杂的纠缠、冲撞和协商。虽然他们的作品总的说来不“再现”(represent)客观世界中的特殊事件、人物和景观,因此可以被称作“抽象”。但是他们也并不刻意回避与客观环境以及个人感情世界的联系,而是在如何把这些联系用一种“非再现”语言表达出来的层面上下功夫。比如谭平油画的基本图像因素是癌细胞的扩散,进而发掘作为抽象概念的“扩散”和“分裂”在艺术表现中的潜能和含义。朱金石的画中不但经常闪出花间柳下、乱石丛生的影子,而且往往具有富有诗意、令人缅怀的标题。两位画家对他们艺术的这种私人性和情感内容有着极为自觉地理解,也力图对其加以保持和发展。因此谭平说:

“多年在抽象艺术领域的探索中,我深刻地认识到,抽象艺术不是一个画面看起来没有具体的形象。只是点、线、面、色彩或是笔触、或是材料完美的组合的结果,而是你对世界的认识和感悟,对生命的认知,对艺术的理解的具体的表达。你对世界的认识决定了抽象艺术的生命,在创作过程中一旦这种原创的东西逐渐淡忘,形式语言浮现于画面的时候,作品也就失去了精神的意义和个性视觉的独特魅力。”(《自述》)

而朱金石写道:

“不管是浑然一体,还是一盘散沙,都流露出中国人特有的治学方式和生活方式。当这样的特征传递到抽象艺术的领域中,时间性、理性、非理性、形式自足体、自由精神都无法有效地概括中国抽象艺术的散漫气质。相反,60年代出生的中国诗人肖开愚的诗句,“那悠悠大同的芬芳,确乎迷人,任何地点,都可以剃心”,倒或许是我们寻找解读的幽径。在今天看来,抽象更像是特定时间里的对不能感知与把握的事物的描述。抽象是一种流动的现象,是具体与当下所感知事物的暂时的经验状态。以特殊经验所传递出的信息。”(《笔记》)

以上所谈到的这两点牵涉到如何对这类“抽象画”进行解释, 以及如何在美术史中对其定位。这里需要说明的是, 虽然一般人往往把“抽象”这个词直觉地理解为一个形容词(abstractive), 用来涵括所有非具象、非再现型的艺术表现, 但是从西方现代美术发展的角度说来, “抽象美术”实际上带有强烈的行动意味(to abstract), 是对美术表达在一个新的层面上的再思考和对再现类艺术的再处理——一方面摒除形象对现实的直接指涉, 另一方面把再现类图形“抽象”或提升为新的视觉语言。大半部西方现代美术史, 至少是从19世纪末到20世纪中后叶, 是对这个“抽象过程”的追述和重构。抽象画和抽象画家在西方美术史上的定位基础首先是这个历史过程或“工程”, 其次才是每个人、每张画的独特性。

由于种种社会、政治和文化的原因, 虽然中国艺术家(以及很多其他非西方国家、地区的艺术家)从很早就知道了“抽象画”的概念和实例, 但是并没有系统地加入到这种现代艺术的历史性创造过程中去, 而主要是以个人或小型群体的方式与这个过程发生断续的联系和互动。互动的场所往往是在西方主流艺术以外的文化和政治环境之中。在尝试抽象艺术的时候, 非西方艺术家的一个共同倾向是从自身传统文化中寻找“抽象”因素, 将其与西方现代抽象艺术的观念和理论进行比对和融合。“抽象水墨”、“泼彩写意”、“新禅画”等门派均为此类尝试的结果。一些人甚至希望在传统艺术中发掘出整条“抽象美术”或“抽象美学”的线索, 进而身体力行地把这种传统在现代的环境中发扬光大。在基本的历史意义上, 这些尝试可以说首先是属于这些非西方国家现代化进程的组成部分, 但其在艺术上的成果也不容忽视, 不但在各国产生了一些大师级的艺术家, 而且有时也会对西方主流艺术发生影响, 如“激浪派”对禅宗思想的吸收, 抽象表现主义对水墨的钟情均为其例。但同样意味深长的是, 由于这些实验基本是在西方抽象艺术的“历史工程”以外的政治和文化环境中进行的, 它们也必然在以西方为主轴的现代美术史中基本缺席。缺席的主要原因并不是美术史家的文化、种族偏见, 而是非西方抽象艺术自身的时间性、目的性和历史逻辑。因此, 当我们用“抽象美术”涵盖所有东西方的非具象作品的时候, 这种用法已经包含了一个重大的概念混淆, 其结果是陷入了一个两难境地, 既无法摆脱西方美术的主流影响, 又无法参与到以西方美术为主线的历史叙事中去。在我看来, 解决这个问题的方法是重新审视中国抽象艺术的产生条件、发展逻辑和内在性格, 在这种研究的基础上构写出一个“另类”(alternative)历史。这个历史当然和西方抽象艺术史会有密切联系, 但是并不必须加入到后者的年代学叙事中去, 而是和它进行非线性或多线条的历史和美学的对话。朱金石和谭平的艺术实验对思考这种历史的构成具有相当大的启发。

我在上面说到这两位画家都对西方现、当代艺术有着相当深厚的了解。但是他们对于抽象艺术的进入却不是



统地获得这种知识以后，而是呈现为特殊历史条件下和个人艺术探索中的“偶然发现”。朱金石曾在一篇笔记中回忆了他进入这个领域的情况。那是1980年春天，也就是在星星画会（朱是该画会成员）开办了首次展览以后不久，他在鼓楼前路上与艺术家马可鲁偶遇。马手里正拿着一本台湾出版的袖珍本康定斯基画册，他借回家读后，

“感觉耳目一新”，于是在该年画了两幅小尺寸抽象画。据他回忆，“一幅是根据紫竹院写生印象转化而成，形象完全取消，另一幅是只有笔触的油画‘书写’，完全与自然无关”。1982年秋他结识了当时也在尝试抽象绘画的张伟，创作兴趣大增，开始用油彩在40厘米×60厘米左右的大纸板上创作抽象画，从此完全放弃了具象绘画。到了1983年以后，北京抽象画的圈子已聚集了不少人，除了朱、张以外还有秦玉芬、王鲁炎、唐平刚、肖大元、马德生、马可鲁、黄锐等，活动包括在张伟小西天以及之后团结湖住所的聚会和画展，以及1985年在朝阳剧场展厅举办，但开幕头一天就被封杀的“涂画”展。谈到这批画家为何受到抽象风格的吸引，朱金石认为在那个阶段，“无论是（以“星星画展”为代表的）艺术的社会政治倾向，还是以“无名画会”和“油画研究会”为代表的）艺术的写生范式，都不再能满足20世纪80年代初期北京在野艺术家的企图……抽象艺术在中国80年代初期的兴起不是简单的偶然现象，它映照出现代艺术在中国文化语境中的必然逻辑，它以语言系统为主体，抗拒现实主义艺术对它的否定。”谈到这批画家的作品风格，他认为他们所受到的基本影响来自两个方面：“前者是（20世纪60年代）美国抽象表现主义，后者是抽象书法。这个时期信息非常有限，全凭艺术家本身的自我气质决定了不同方式的试验。”

我希望将来会有人去仔细研究这一时期抽象艺术在中国的发生和发展，不但因为这是对“文革”后中国艺术研究中的一个缺环（大量注意力集中在更富有政治性的“星星美展”，最近也出现了对“无名画派”等“非政治性”具象绘画的兴趣），而且也因为这对了解参与这个潮流的画家的艺术发展极为重要。在我看来，这批画家的一个主要特性是对“内向式”艺术探讨的兴趣。他们无意通过自己的作品和外界社会产生“共时性”（synchronic）的联系，而是醉心于对语言的探索和发明，以此开拓自身内部的艺术空间。由于他们对语言的探索基本上处于西方主流抽象艺术的宏观历史叙事之外，这种开拓工作必然是缓慢的、“历时性”（diachronic）的。其成熟标志不是外界的认同，或某日突然成为媒体或市场的热点，而是其构造个人性微观叙事的积累和能力。以朱金石而论，从1986年出国到20年后的今日，他的作品中的两大线路似乎构成了一个持续对话的双方，同时也为理解每个线路提供了一个内设的语境。

一个线路，从上世纪90年代初开始他创作了一系列装置作品，使用的材料包括文化性极强的陶壶、酱油瓶、铁皮桶之类，最后纯化为毫无修饰的竹竿和宣纸，所造的结构体积庞大但同时又在消解任何重量和质量的负荷。另一个

郊外 2005年 180cm×160cm 布面油画（朱金石）
Suburb / 2005 / 180cmX160cm / Oil on Canvas (Zhu Jinshi)

线路则以这次展览中的抽象油画为代表。自20世纪80年代至今时隐时现，最后积聚了一批在数量和质量上都相当震撼的作品。在我看来，只有把这批作品和朱金石的抽象装置联系起来才能够真正理解它们的美学价值。他的装置，如1986年的《无常》，以成千上万张洁白宣纸造成一个方阵，是禅画转化成的一个极简主义雕塑。而他的《满江红》等油画则可以说是三维雕塑转化成的二维作品，浑浑茫茫，不但具有逼人的重量感，而且以裸露的肌理和层次显示出内在的时间性。

“自我气质”也是谭平抽象艺术的首要特征。和朱金石的经历相似，他也是在去德国以前就进入了抽象艺术领域，而进入的契机也是近乎偶然的一个发现：1987年，当他在中央美院版画系任教的时候，由于疏忽，原本应该腐蚀半小时的铜板竟然延长腐蚀了近四个小时，但是所造成的残缺却产生了想象不到的抽象美感。这里是他的回忆：

记得当时的腐蚀间里已经黄烟弥漫，我冒着危险将铜板从硝酸池里捞出，并快速用水将其冲洗，使之变凉，呈现在我眼前的却是一些破碎的铜板，上面的图像也已模糊不清，正当我惋惜不已之际却意外地发现铜板边缘所发生的奇迹：它们残缺不全，有着一一种全新的而强烈的形式语言，它在消解版面的图像同时，也使我的关注点从画面的内部走向了边缘与空间。（《自述》）

我想，这个“偶然发现”一定又是必然的，因为它释放了谭平潜意识中的艺术想象。这种想象已经存在，只等一个契机就将转化为外在的艺术表现和观念。证明这一点的是，谭平在此之后的艺术实验持续地沿循并深化着这种艺术想象。在语言的层次上，这些艺术实验一直在探索着抽象与具象、形式与感情的一种“双关”表现。他曾以海滩的沙粒与人体的细胞比拟这种艺术语汇的双关性：二者既可以被当作是抽象的符号，又都具有真实的生命和存在的活力。在观念的层次上，他执着于“残缺”和“伤害”的美学，不断发掘其细腻的层次和普遍的意义。在1987年的“偶然”铜板腐蚀事件以后，面对面观看父亲身体上剥离下来的癌细胞给了他从未有过的视觉上和心理上的震动。但是当他一而再、再而三地把癌细胞画入油画时，这些作品似乎也在不断消解它们的物质性，逐渐成为一种具有超常扩散能力的自由绘画元素。与朱金石的厚重的“雕塑性”绘画相反，这些轻灵、没有实际质量的圈型和圆点似乎在平整的画布上随意移动，甚至不受画面边沿的局限。

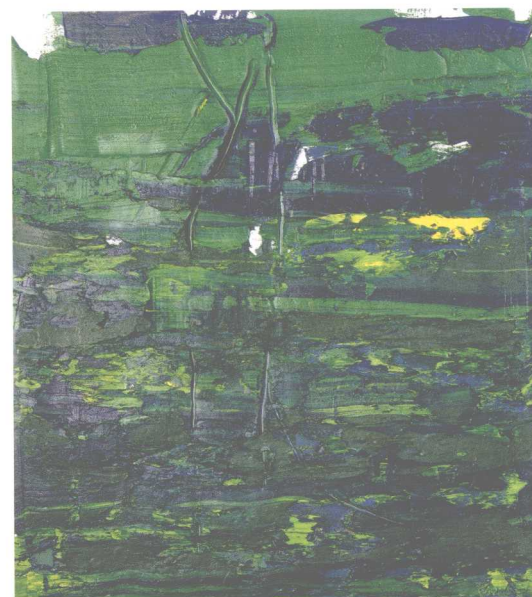
2006年11月于芝加哥

裂变 2006年 53cmX80cm 丙烯（谭平）

睡莲一 2006年 180cmX160cm 布面油画（朱金石）

Fission / 2006 / 53cmX80cm / Acrylic (Tan Ping)

Water Lilies 1 / 2006 / 180cmX160cm / Oil on Canvas (Zhu Jinshi)



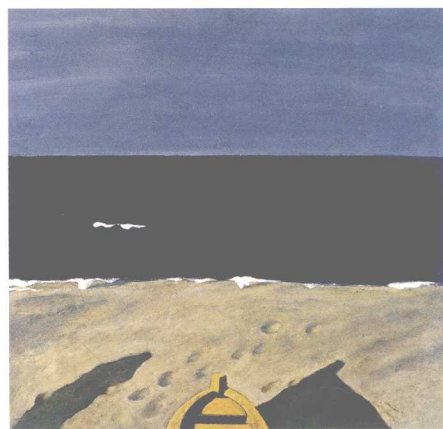
重力的废墟^①——论谭平、金石抽象绘画的内在逻辑 / 黄冰逸

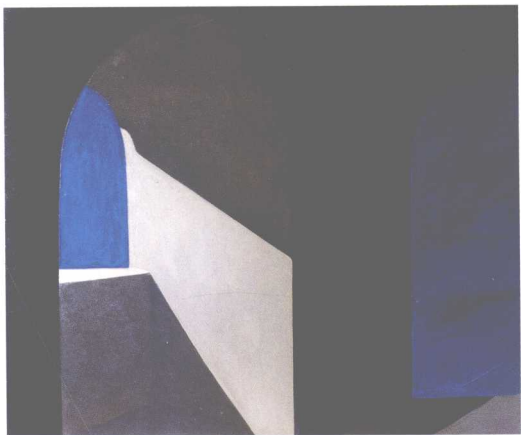
谭平的世界，正像他的图录——《渡》：从20世纪80年代写实的对人的关怀，到长城上寒塘渡鹤的抽象风景；从20世纪90年代末期的炭笔草草，到现在的血色黄昏一样的幻觉。我们看作品的时候是一瞬间，判断作品的意义和感觉画面的力量，都是暂时的经验。但对于艺术家来说，一生就在几笔之间。

谭平最重要的特质，是在任何时刻和艺术创作的主流保持一种沉默的疏离。20世纪80年代中期的《夕阳下的公社》，描写一片空旷的园地。房子是温暖的红色，很系列地排着，但是人却没有了。20年后，很多观念摄影的作品中也出现了类似的空旷无人的环境，比如德国艺术家Thomas Demand的摄影作品。如果Demand的空旷是对人类创伤感的一种总结，谭平的空旷似乎是一种对大起大落处乱不惊的排斥。20世纪80年代学院作风考虑的仍然是社会主义的形式感，而“八五”时期的新潮美术关注的还是大的文化主题，比如历史的变迁，文化的发展和民族的命运。在这个大的背景里，谭平只是直接地描述了一种真空，一种与世界无关的悬浮，好像他描绘海边的空船，不知道下一秒会有什么事情发生。这种悬念，已经超越了有时间顺序的叙事方式，是谭平抽象绘画的真正开始。

在1987年，谭平开始向两个方向拓展他的创作：一是平涂的直接的似乎可以跟蒙德里安的层次关系有关的油画“长城”；一种是写意的黑色的有八大山人的决绝意蕴的版画“视觉”。两个极端，似乎从形象、制作和趣味都没有类似的地方。但是对谭平来说，这不是一个简单的东方和西方美学的问题，而是一个人和某个特定但又无法确定的时间地点的关系。“长城”，又一个空无一人的环境，和Demand的摄影一样，失去了所有的质感。Demand的环境是用纸壳构成的跟重大历史事件有关的环境，失去的质感是观念对过去了的时代的过滤；谭平的质感，是在一遍一遍地重睹那个特别的不确定的时间里失去的，是那个时代那个状态中注定无法确定的质感。而在“视觉”里，一个注视就是一个理由，一种神态就成为了一种永恒。正如“长城”里瓦蓝瓦蓝的天，这种对花鸟虫鱼的关注，也是对过去生活的一种关怀、一种体察。这种体察，虽然细致入微，但却是反温情的、不维美的。重要的，是一种观念上的棒喝和解决。

这种注视后面的不是陌然，是对永远无法传达的长叹，所以就有了“方圆”系列。1992年，谭平的铜板画“无题”开始了一种新的对“方”、“圆”和“缝”的意向的更敏感的探索。古人云，天为圆地为方，这似乎是了解一切图像的格





夕阳下的公社 1985年 48cmX48cm 油画 (谭平)

黑海 1986年 49cmX49cm 丙烯 (谭平)

长城 1987年 120cmX150cm 油画 (谭平)

Commune under Sunset / 1985 / 48cmX48cm / Oil on Canvas (Tan Ping)

The Black Sea / 1986 / 49cmX49cm / Acrylic (Tan Ping)

The Great Wall / 1987 / 120cmX150cm / Oil on Canvas (Tan Ping)

式塔。方和圆的关系一旦明确,图形和背景就确定了,图像也因而变得很确定。

然而,谭平的趋向刚好相反,他的方和圆,仿佛西出阳关时光影移过的痕迹,没有确定的图像学上的意义,而是一种指示学上的关系。不管是光、色还是层次、笔和触,都在极度的方和圆的关系中体现出来了。“无题”把版画的偶然性,笔触的控制性,还有构图的轻灵和制作的技术平衡得很好。但最重要的是,它讨论了知与无知之间的关系。如果说在达·芬奇的铜版画Venturian Man中,方是知识的结构,那么圆就是知识的无所不在。而谭平的方,是线条的、尖锐的,是版画状态的相对确实的部分;而圆,是手绘的、变幻的,是制作中更可变的因素。方和圆之间的关系,是通过斜线和中间的“缝”打破的。也就是说,真正的可能性,在于未知和已知之间。

2004年以后,因为生活的变故,谭平作品变得更直接了。早期的空旷,构图的简约,对微小细节的关注,都开始有新的可能。最特异的是,像方和圆这样基本、技术和宏观的图像,谭平赋予了它们生命,变化和真实的温暖。尤其是他的丙烯素描“轨迹”,经过一次次对表面的擦拭和处理,好像记忆,一次一次清晰异常,好像什么事情都发生了,但是说不清楚发生了什么事情。消减的每一次都是一种新的构成。谭平对于边缘的处理(包括色与色的边缘,笔触和笔触的边缘,还有就是层次和层次的边缘),永远是充满了独特的关照的,似乎在边缘上,绘画有了最丰富的事件性。在边缘上,我们很容易发现变故的原因和事物发展的无法预知的将来。

色彩,在这个阶段也开始变得很丰富。丰富的特性,不在于多重的色彩,而在于色彩背后的空间感。多层次的平面色,让人有一种红色的背后还有红色的涌动的视觉自信,好像是一种三维幻觉里的斡旋。这种空间,和谭平早期构图意识很强的空间已经离得很远了。谭平的“细胞”系列,一定意义上是呈现在这种色彩空间里的漂浮的关系。是一种瞬间把握飘忽关系的可能。在这里,画家又回到了早期的那种对历史的蓦然回首的意会和对某个具体时刻的不言而喻的某种豁达。谭平对构图的理解也从过去的有距离的摆放,转移到了一种没有距离的身在其中的交错。他明确地指出:当艺术的眼睛离画面很近的时候,所有的关系是一个微观的关系,具有根本的不完整不唯一的特征,这个时候所有的元素在漂移中,好像没有了重力的束缚。在平面之后的平面和在漂浮之间的漂浮,构成了谭平作品这一时期特别的重力意识。

当然,这个时期基本的题材,导致这个系列的作品和生命的现实有关。对观者是有现实意义的,与艺术家的生活现实是统一的。谭平的这种工作方法,是很特别的。因为当下的很多艺术家,处理的都是国家间的关系,文化的复杂性,还有更多的是进行一种制作,制作出一种样式和特点。谭平的坚持,是来自于他早期的本真的想法,那就是创作的理由和创作的线索,必须是贴近艺术创作的原初的动因。正如漂浮的细胞与重力有种黯然的联系,画家细腻

的笔触,莫名的色彩,其实跟大时代的总体的述说方式是不直接的,微妙的。正是因为这种创作方法的一贯性,使得谭平的绘画具有一种自我生成、自我批判的能力。

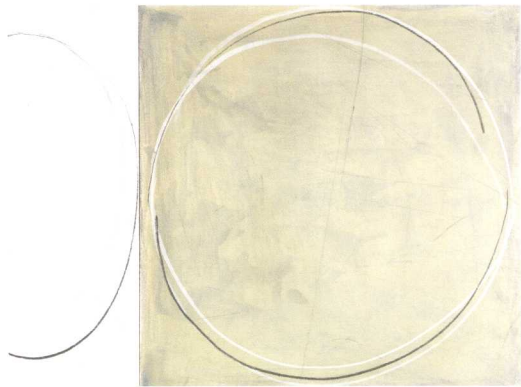
他空旷的城市、乡村和风景,以及他后来的关注人的生死和世界的有无的抽象创作,因此都有了存在的内在逻辑。

二

金石的绘画从1972年开始,不懈坚持。经过20世纪70年代、20世纪80年代、20世纪90年代30余年,从形态来看,似乎变化很大。从一开始的稀疏的静物,到凝重的风景,从20世纪80年代初的黑白灰抽象,到今天的鸿章巨制的交响乐章般的《八千里路云和月》,金石是当代艺术现状中的少有的流动性强、变化多端,而且在各个类别的早期发展中有突出贡献的艺术家。但正是这种维持自我的灵动的气质,使他的作品面对集体的观众的时候显得难以捉摸,很难把握。他20世纪70年代的风景,构图突兀,气氛诡异。在当时的情况中,风景代表的是没有政治立场,正如无名画会的画家张伟所言,“回避政治话语已经是尖锐的对当时主流艺术的批评了”。“无名”成员的风景画,就是这种独立精神的代表。^⑤但是,金石的创作有别于“无名画派”。他的作品已经脱离了光影中变幻的此时此刻,他更关怀的是脱离了形态的精神实质。例如:《在树下膜拜的孩子》(1976年),漫天的乌云中一棵大树形态凶险。树下的身影很不确定:是入定了,还是死了?是孩子,还是老人?这种“枯藤老树”的意向,是很难言说的。“断肠人在天涯”的萧条幻灭,无非如是。但是,金石使用的语言和构图,却充满了绝对化的意味。这种绝对,一方面是悲剧性的,一方面是天真的。这种倾向,奠定了他的绝对绘画的早期基调。

在这个时期,金石的写生实践和他的日常生活发生最直接的关系的是“工厂”系列。尤其是《锅炉》(1974年),总是暖中见冷的灰灰的调子,似乎一个时代还未到来,就已经在哀悼它的结束。这在当时是非常少有的创作取向。金石一尺见方的写生里,似乎已经预见到一个大时代的结束,一个海市蜃楼时代的到来。后来在2000左右,很多艺术家在作品中拍摄了大型国有工厂的倒塌和拆迁。这些作品往往信息量很大,尖锐透彻,比如王冰的长达九小时的纪录片《铁西区》。但是,如果把这些作品放进时间里,金石的这些写生显然具有先验性的敏感和对日常生活的体验。《锅炉》跟《铁西区》的这种隐隐的契合,也许才是历史前进的巨大力量和中国复杂现实的最好的见证。

在20世纪70年代末80年代初,写实不是一种选择和风格,而是一种信仰和生活方式。艺术工作者们在人文理想的基础上关注现实的主要方式就是去描述和阐发和这个“现实”有关的形象,虽然所谓“现实主义”只是形式乌托邦的一种。金石20世纪70年代到80年代的初期的抽象画,在一定意义上和这个写



实的传统还是有关系的，比如他的色彩和“工厂”系列还是很接近。但是从方法来说，他的主要的关注点已经是纯粹的语言本身：构图的平衡，色彩的构成。似乎跟20世纪50年代的抽象表现主义的形式主义美学类似。但是，他的抽象来自于风景，来自于现实。因为在当时北京的生活状态里，在美好的风景里跟朋友一起写生风景，是对艺术最好的追求和对人性最好的保护。换言之，那个时代的风景，具有人文主义和启蒙主义的特质，不仅仅是形式，具体到创作上，就发生了室内性的、新闻纪录气质的创作（“工厂”系列作于1974年，“黑白灰”系列作于1979年），和户外的、抒发情怀的创作之间（比如《紫竹院》，作于1980年）的跳脱关系。这种精神意义上的创作，和当时的所谓“现实主义”，其实是用一种生活方式去批判另一种生活方式的关系。

金石20世纪90年代的工作重点在于探讨艺术在一个观念的、国际化的语境里怎样跟在北京的日常生活发生关系，更确切地说，着重于探讨一个人具体的时间地点的经验和每个人的所有的时间地点的经验之间的关系。从工作方式来看，他采取的是开放的跟其他艺术家合作的方式；从形式感来看，装置和活动占多数；从作品本身的，各种材料的天然属性在时空环境中的各种细微变化是他的灵感的主要来源。这个阶段最具有典型意义的是“鸟巢”。面粉做的窝，锅刷做的枝丫，放在野地里，好像说的是“家”的感觉。可是面粉是要消失在水里的，锅刷是清扫的工具。也就是说，这个“家”，注定是要在清晨的雾气里消逝的。这个细致入微的作品，后来在所谓“奥运鸟巢”计划里，找到了大时代的回声，因为这个时代，是没有具体的“家国”观念的，有的只是具体的政治的和文化的关系。

在这一时期，金石的画，开始走向画框之外。他的作品主要有两种倾向：一种在时间上发生在绘画的界面延展之前。比如《广播车》（1995年），把画框摆置成一个“后文革”的场。那种有框无画的空白，既有对叙述方式的剥离，又有“现成品”的某种失落和绝望的意味，还有国画传统中“留白”的自觉。在这其中，那个突兀的大喇叭，似乎在所有的确定给予一定的确定性，但是是一种有缺失感的确定，是对“文革”时代的阐发，还是对时间和历史的棒喝，都在“空白”的状态里不言而喻。另一种倾向是发生在绘画的时间界面延展之后。比如《荷花》（2000年）这个系列的作品，以厚重的颜料和奇异的笔触为典型特点。而且创作的本身，往往发生于绘画之外。由于气候、环境的变化，时间的推移，还有重力的作用，这些画在完成之后还会有很多发展很多变化。对金石而言，有趣的不仅仅是变化本身，而是这些变化的可能性，这些变化是时间的函数，因此也是时间的废墟。要着重指出的是：这一类型作品的尺寸都比较小，和20世纪70年代的写生是统一的。一定程度上，它们还是写生，写的是金石的生活本身随着时间的前移，好像这些颜色的变化。

无题 1992年 35cmX53cm 铜版画（谭平）

轨迹 2004年 80cmX100cm 丙烯、木炭条（谭平）

Untitled/1992/35cmX35cm/ Etching (Tan Ping)

Traces/2004/80cmX100cm/ Acrylic, Charcoal (Tan Ping)

到了2004年,金石的作品尺寸开始多样化了。而他的作品的“物性”也开始走到了极点,每件作品的重量在几百公斤。但是,材料的可能性,不是变复杂了,而是变简单了。因为他的处理,从形象上的,变成状态上的。他不再局限于画成什么样子,而是准确地把握一种状态。在形式感上,这种厚重,成了金石的创作的基本结构。相比之下,在今天当代艺术创作中的主要有两个倾向,一种是以注册商标的形象取胜的,还有一种是以观念的政治性和社会性引人注目的。而金石用的就是单纯的材料和绘画语言。可是,他的纯粹性并不意味着他的创作和当下的现实没有关系。他的这一时期的作品可以分成三类,一类是跟传统的西方20世纪50年代绘画有关的,比如《天女散花》;一类是跟古典的写意画鸟的情态有关的,比如《碎花缘》;还有一类,是完全地存在于油画颜色的状态里的,比如《八千里路云和月》。这三个系列的作品有一个共性:在我们体会思索金石作品的每一分钟,都在随着重力的作用,而自在变化着,尤其是第三类,有的时候表面会变形,有的时候颜色会失去。这就是废墟般的力量,是时间过去的感觉。

三

看看我们身边的北京,这个城市就是一个临时建筑。每一分钟在演绎成废墟。而我们的身体也是一样,生生不息,死生契阔。

废墟是完成以后自我的消磨自我的放弃自我的更新。

废墟是建设以后自我的毁灭自我的忘却自我生成的范特西。

一个语言是没有办法完全地自我诠释的。一张画可以么?

或者说,一张画可以作为一个绝对系统独立存在么?如果可以,赖以支持的情景和必要性是什么?如果不能,那我们生活在一个什么样的世界里?

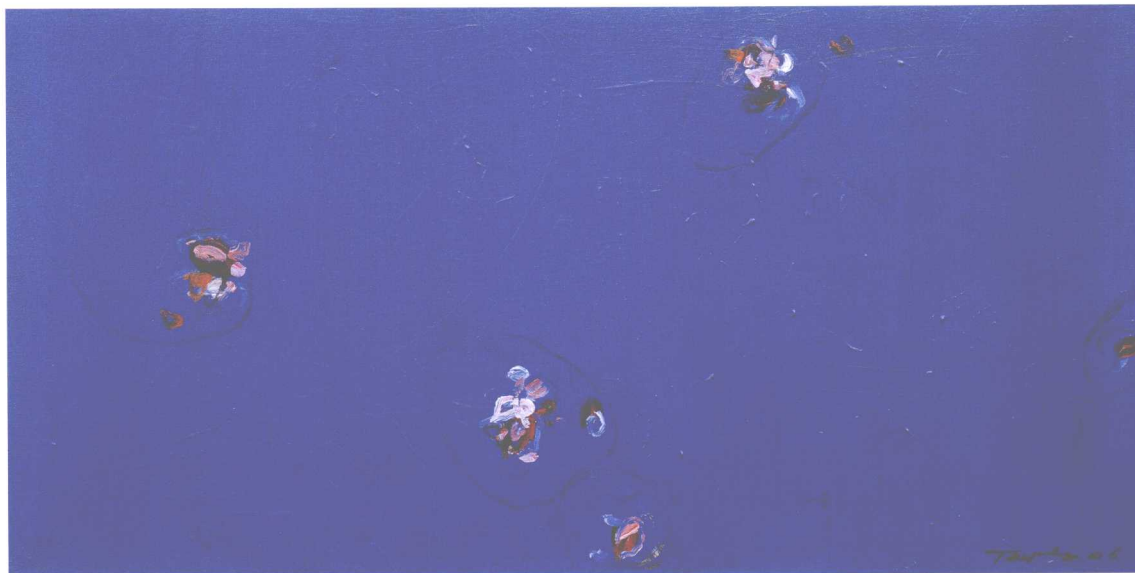
谭平和金石的作品,提出的就是这些问题,每个艺术家和思考的人都要回答的基本问题。

注释:

①关于“废墟”的意向在中国当代艺术中意义的阐述,见巫鸿, *Transience: Chinese Experimental Art at the End of the Twentieth Century* (Chicago: University of Chicago Press, 2005), P79.

②见高名路,《无名年代》





天物 2005~2006年 160cmX180cm 布面油画 (朱金石)

跳动 2006年 50cmX100cm 丙烯 (谭平)

牛饼大师 2006年 180cmX160cm 布面油画 (朱金石)

From Heaven / 2005~2006 / 160cmX180cm / Oil on Canvas (Zhu Jinshi)

Beating / 2006 / 50cmX100cm / Acrylic (Tan Ping)

Cow Pie Master / 2006 / 180cmX160cm / Oil on Canvas (Zhu Jinshi)

观念艺术之后——评谭平、朱金石抽象画展 / 王小箭

事情真巧,就在我写《几何抽象在中国当代艺术中的短缺及其深层原因》的时候,今日美术馆的冀鹏程,在一次聊天中告诉我他们那里将要举办谭平、朱金石的抽象艺术联展,并认为我应当对他们的作品感兴趣。之后,他又带我到朱金石的工作室,参加王宝菊在这里召集的艺、展、评三方座谈会。会上,两位讲了他们的德国经验和创作理念之间的关系,并特别强调了制作过程的重要性,我主要谈了我对抽象艺术及其文化背景的思考和对这两位艺术家的抽象艺术的具体看法,并表示愿意写一篇评论文章作为我对中国抽象艺术的继续关注与支持。

我对抽象艺术的关注可以追溯到上个世纪80年代在《美术》杂志当编辑的时候。当时主要是从环境的角度涉足这个领域,在《中国美术报》发过一些作品分析,并在我当责编的一期《美术》做了一个环境雕塑专题,发了很多抽象雕塑。另外就是对“新刻度小组”早期创作活动的关注,朱金石的名字就是通过“新刻度小组”的王鲁炎进入我的记忆的。当时王给我看了他一封他写给在德国的朱金石信的底稿,后来我把这封信发在了1988年9月号《美术》,题目是《世界性·商品化·前途——给朱金石的信》,附图用了一幅王鲁炎当时画的抽象水墨。谭平是“85新潮”的知名青年艺术家之一,他当时的油画《云》无疑属于“85代表作之一,先后“入选”《美术》杂志彩页和《中国当代美术史:1985—1986》彩页,在当时的条件下出版是相当不容易的。当然,对于今天执着于抽象艺术探索的谭平来说,这已经是很久以前的事了。

一、共同的超大尺幅:折射富裕社会与市场竞争

视觉要素的唯一性是抽象艺术与具象艺术的重要区别,画面尺幅是视觉要素之一,因此也是批评所不能忽略了。谭平、朱金石的近期作品都是3米×5米左右的超大幅面,因此幅面成了作品的第一视觉特征。在当下语境下,这种既体现了处于劣势的抽象艺术的崛起力度,也体现了艺术家在特定展览空间的视觉竞争。相关的背景是中国经济与社会竞争的加剧,后殖民批评对观念艺术的削弱和对抽象艺术的相对鼓舞,以及信息社会造成的信息覆盖与感官麻木给艺术家的压力。这并不意味着我否定艺术家对抽象艺术特有的空间性的考虑,但在我看来,艺术品对展览空间的占有,与作品的大小关系不大。

在市场经济条件下,艺术风格与流派之间的竞争是完全正常的,甚至出于纯商业动机的艺术竞争也不应当受到社会与批评的指责。“百花齐放,百家争鸣”讲的就是差异与竞争,只是此时的差异非彼时的差异,此时的竞争

爱 2006年 53cmX80cm 丙烯 (谭平)
Love / 2006 / 53cmX80cm / Acrylic (Tan Ping)