

Chengdu
MOCA

2011 · 中国美术批评家年度文集

观看与思想：视觉研究与艺术批评

主编 吕澎

四川出版集团
四川美术出版社

2011 · 中国美术批评家年度文集

观看与思想：视觉研究与艺术批评

主编 吕澎

四川出版集团
四川美术出版社

图书在版编目(CIP)数据

观看与思想:视觉研究与艺术批评 / 吕澎主编. —
成都:四川美术出版社, 2011.9
ISBN 978-7-5410-4736-7

I. ①观… II. ①吕… III. ①艺术评论—文集 IV.
①J05-53

中国版本图书馆CIP数据核字(2011)第184594号

观看与思想:视觉研究与艺术批评 吕澎 主编

Guankan Yu Sixiang:Shijveyanjiu Yu Yishu Piping
Lvpeng Zhubian

出品人:马晓峰

责任编辑:陈默

设计:四川省印刷制版中心有限公司

责任校对:赵娜 王乾

出版发行:四川出版集团 四川美术出版社
(成都市三洞桥路12号)

邮 编:610031

制版印刷:四川省印刷制版中心有限公司

成品尺寸:180mm × 250 mm

印 张:24.25

版 次:2011年9月第1版

印 次:2011年9月第1次印刷

书 号:ISBN 978-7-5410-4736-7

定 价:138.00 元

序

上篇 视觉史视野中的当代艺术研究

第1章 形式主义与前卫艺术

- 7 易 英 抽象艺术的理论死亡
- 17 何桂彦 现代主义的“复仇”：格林伯格对极少主义的批判
- 31 王南溟 开绘画本质主义的倒车：弗雷德对格林伯格批判的再批判
- 44 王志亮 前卫艺术辩证法：比格尔前卫艺术理论的建构逻辑
- 51 王小箭 西方几何抽象的异地价值与中国文化的书写中心主义

第2章 观看技术与视觉机制

- 57 沈语冰 注意力与视觉性的建构：乔纳森·克拉里和他的视觉研究
- 69 刘纪蕙 观察者的技术与主体位置（外一篇）
- 77 黄建宏 影像如何被辨识为二十一世纪的征候？
- 82 王春辰 当代艺术及其不满——进入郎西埃的异见中
- 87 陈岸瑛 眼与心与世界
- 97 杭春晓 从“看”到“看到”——从梅洛-庞蒂的一句话谈起
- 104 包 茜 感同身受——梅洛-庞蒂的可见性之谜与当代艺术
- 115 王瑞芸 列奥·施坦伯格及其《另类准则》
- 123 盛 葳 重读米勒：《播种者》及其评论的演变

下篇 视觉文化研究与当代艺术批评

第3章 视觉研究与艺术批评

- 137 段 君 中国当代绘画叙事视角的演进
- 142 黄 专 张晓刚：一个现代叙事者的多重视角
- 161 蒲 鸿 仍然是无边的现实主义——以里希特为例谈中国当代艺术
- 168 崔灿灿 视觉运动：关于架上绘画的几点思考
- 174 胡 斌 该如何面对艺术大生产时代的创作

第4章 艺术批评与视觉思想

- 178 鲁 虹 中国当代艺术中的红色记忆
- 185 管郁达 游园、惊梦与寻梦
- 194 高 岭 环境与家园：中国艺术家的当代问题
- 197 陈 默 漫步于女性视觉艺术空间

第5章 话语考掘与文化视觉

- 201 贾方舟 从水墨画的诞生看水墨画的物质依凭
- 205 朱青生 水墨与民族文化复兴——从本民族立场对当代艺术问题的思考
- 210 皮道坚 再谈水墨性、水墨精神与水墨方式
- 215 杨小彦 公共水墨与私密笑语：现代水墨人物画之转型及其意义
- 220 鲁明军 实验水墨中的“书写”：“道统”话语与思想史叙事

别篇 视觉史叙事与艺术批评之反思

第6章 多视角的视觉史叙事

- 241 卢迎华 对话汉斯·贝尔廷的《现代主义之后的艺术史》
- 258 殷双喜 亚洲视野中的现代性
- 262 高名潞 中国当代艺术15年的价值变迁
- 270 吕 澎 “溪山清远”的当代含义

第7章 艺术批评的当代检省

- 279 蓝庆伟 碎化历史中的个案
- 283 顾丞峰 观念性艺术与持续阐释
- 291 段 炼 批评二论
- 298 刘礼宾 我们为什么没有感知作品的能力?
- 302 鲍 栋 艺术是否重要, 以及知识分子应该干嘛
- 307 彭 德 史论互贬
- 309 滕玉宁 学术之上, 思想何在?
- 312 俞 可 冀少峰 批评案例(一)
- 319 吴 鸿 杨 卫 杜曦云 批评案例(二)

附录

- 333 I. 中国美术批评家撰写论文一览表(2010年4月—2011年5月)
- 341 II. 2010·第四届中国美术批评家年会纪要

377 编后记

吕 序

今天，试图在不同批评家的工作出发点、思想特征和问题角度上找到共同性似乎已经非常困难。几乎所有的批评家本能地认为：努力建立一个特殊的批评立场和观察视角，并力图从艺术现象或者与艺术家工作有关的因素和事项中发现问题，提出自己区别于他人的看法，应该是自己的职责。我们从本书中收集的文章可以看出，事实就是这样，每个批评家的课题看上去都是独立而特殊的。

的理论家与批评家已经很少参加出席名目繁多的展览了。

同样是来自西方艺术史的知识习惯与我们对艺术的一般经验的原因，关注视觉方式的差异与改变仍然是批评家的兴趣焦点之一。这使得编辑在今年的文集中设置了“观看技术与视觉机制”的部分，这样，像沈语冰、刘纪蕙、王春辰、陈岸瑛、杭春晓、王瑞芸、盛葳等研究者关于视觉分析的论文也成为本次文集中的一部分。视觉分析不仅构成了传统艺术批评的工作基础，也成为了艺术概念被无限制地扩大以至最终有批评家不得不使用“视觉文化”这样的词汇来保持对艺术理解的控制的原因。在安排进“下篇：视觉文化研究与当代艺术批评”的诸篇文章的情形也大致如此，编辑在其中专门设置了对中国当代艺术的具体事例的给予分析的部分“视觉研究与艺术批评”。不过，在这些不同角度和层面的案例分析中，涉及到了远远超过形式分析的问题探讨，我们可以从中发现批评话语与历史叙事（无疑也包含艺术家的个人经验）和社会学分析发生着紧密的联系。举个例子：

两年后，动荡窘迫的生活境遇，以及常年酗酒导致的一场突如其来的大病不仅使张晓刚的身体和精神跌到谷底，也使他对艺术和生命的思考加入了一个新的内容：孤独和死亡，而这个主题对他后来的创作几乎形成了笼罩性的影响。在被他自己称为“幽灵时期”的将近两年的时间里，他画了大量即兴式的素描和油画，它们几乎延续了一个共同的主题：对死亡的焦虑与恐惧，而引导他走入这个彼岸世界的不再是凡·高而是另一位精神先知格列科。

以上是黄专在他的《张晓刚：一个现代叙事者的多重视角》中的文字，在这样的文字里，对“孤独和死亡”的主题是在个人经验和艺术史的背景下进行分析的。而在上个世纪80年代，批评家对哲学思想的阐释似乎经常仅仅囿于形而上学的分析。

的确，批评家视野的广阔和思想的丰富性很容易产生不同问题领域的话题：涉及民族主义问题的朱青生：《水墨与民族文化复兴——从本民族立场对当代艺术问题的思考》）、意识形态的（鲁虹：《中国当代艺术中的红色记忆》）、女性艺术的（陈默：《漫步于女性视觉艺术空间》）以及涉及水墨问题的（贾方舟：《从水墨画的诞生看水墨画的物质依凭》、皮道坚：《再谈水墨性、水墨精神与水墨方式》、鲁明军：《实验水墨中的“书写”：“道统”话语与思想史叙事》）。结果，就像我们在皮道坚的文章里经常读到的那样，很多问题很容易与长期以来对“艺术史”及其书写的困惑发生关联。

人是时间的动物，艺术史的知识习惯肯定会不同程度地影响到批评家对艺术现

象的观察，最终，问题的分析又反过来对“艺术史”表示质疑。所以，读者就很容易理解，为什么在一个年度的批评文集里会不得不编入涉及艺术史和史学方面的文字。文集的“别篇”被命名为“视觉史叙事与艺术批评之反思”，于是，卢迎华就有了进一步的发言机会，通过“对话汉斯·贝尔廷的《现代主义之后的艺术史》”来为新艺术的合法性提供史学理论上的支撑，至少是希望指出那些难以包容新艺术的艺术史的局限性；此外，也才有了高名潞对“对中国当代艺术史叙事的思考”。在一部批评文集里，编辑对历史方法论的关注是如此地没有遮蔽，以至还收入了彭德的《史论互贬》，试图提示同人史论（也可以理解为历史书写与批评文字）之间关系的复杂性，尽管彭德的文字并不繁复。

大约从2006年开始，批评家们已经严重地意识到历史的重要性。之前参与“'85美术新潮”的批评家（当然包括艺术家）开始通过文献的整理和回顾性的展览来研究过去三十年的新艺术历程，所有争论的焦点，都投向了历史价值的追问。这就是为什么很多批评家即便是针对具体的艺术问题的阐释也很难脱离历史的分析。

我们知道，没有谁一定要刻意历史或者历史地写作，可是，如果一个批评家对问题的把握真的切入到了要害，他是无法摆脱历史问题的，这就是本年度批评文集的大多数文章中所体现出来的共同性。

2011年7月7日

上 篇

视觉史视野中的 当代艺术研究

帕诺夫斯基说过：“一架纺织机，可能最清楚地显示了一种功能观念，而一幅‘抽象派’绘画可能最清楚地显示了纯粹形式，但二者所含的内容都是极少的。”这段话上面他说的是：“一件作品中只能悄悄透露而不能公开炫耀的那种东西。一个国家、一个阶级、一种宗教信仰或哲学信念的基本态度——所有这些都不自觉地受到一个个性的限制，并且凝结在一件作品中。”^{〔1〕}虽然帕诺夫斯基在这儿谈的不是抽象艺术，但就他的判断，抽象艺术是缺乏内容的，因为它只有纯粹的形式。内容是不能公开炫耀和隐藏于作品后面的东西，如果只有纯粹的形式，也就不具备他所指的内容。帕诺夫斯基说这段话的时候，也是抽象艺术正盛行的时候，他不会去专门研究抽象艺术，直觉的判断告诉他，抽象艺术提供的只是形式，他感受不到有其他内容的存在。事实上，帕诺夫斯基的经验于我们都是共同的，当我们面对一件抽象艺术作品时，不论是绘画还是雕塑，首先是一种直观的反应，也就是形式的判断，它可能作用于我们的生理——心理感应，达到一种视觉或审美的愉快。这种愉快其实是很低级的，就单纯的形式构成而言，其空间范围极其有限，没有思想的支持和技术的含量，唯美的形式很快就走到尽头。

对于这个问题，抽象艺术家和批评家都有充分的认识，抽象艺术的基调都不会定位在纯粹的形式关系和视觉愉快。抽象艺术的要害还在于帕诺夫斯基说的“只能

* 中央美术学院教授，《世界美术》主编。

〔1〕 帕诺夫斯基：《视觉艺术的含义》，傅志强译，沈阳：辽宁人民出版社，1987，第17页。

悄悄透露而不能公开炫耀的那种东西”。如果把帕诺夫斯基的说法用于抽象艺术的话，我们会面临一个悖论，我们怎样判断一件抽象艺术作品的好坏。抽象艺术没有技法，没有题材，没有相对通用的标准，只有感觉和观念。感觉还可以捉摸，观念则在于解释。感觉好的抽象可以直观地判断和直接地欣赏，无感觉的或无审美的抽象并不一定是坏的作品。把康定斯基的作品和马列维奇的作品放在一起，我们会明显感觉到康定斯基的审美表达，而且是在形式上的超乎寻常的感受性。这种能力不是一般人能够做到的。相反，马列维奇的作品是需要我们去认识的，要知道他为什么要这么画，才能够接受他的作品。这种情况在抽象艺术中是普遍存在的，能力不够，符号来凑。在中国的抽象艺术中，最常见的就是把传统文化的符号转换为抽象的形式，这和马列维奇的工作有相似之处，不过是机器崇拜与传统崇拜的区别。形式主义批评家罗杰·弗莱认为形式是审美的主要对象，但形式也不可以独立地存在，因为一般的观众缺乏直接欣赏形式的能力，形式隐藏在形象的后面，形象如同钓饵，吸引观众进入作品，但感动观众的还是形式。在罗杰·弗莱批评的盛期，抽象艺术还没形成气候，但他还是意识到了形式不能独立地欣赏，即使形式是艺术表现的根本。没有形象的形式就是抽象，形式可能从形象衍化过来，但形象并非形式的内涵，而且绝对的抽象还要完全排除形象的联想。

在实践和理论上对抽象艺术都有建树的康定斯基也不认为抽象艺术的表现只在纯粹的表面，抽象艺术是有内容的。他说：“尽管如此，有机形式拥有其自身的内在和谐，这种和谐既可以是同一的，如抽象的对应（因而产生两种因素的简单结构），也可以是多重的（在这种情况下的构图不可避免是无序的）。有机形式无论怎样减化，重要的是，总是能听到其内在的音调；基于这个理由，物质对象的选择是一个重要因素。具有抽象因素的有机形式的精神记录或者强化后者的诉求（对比和同一是一样的）或者破坏它。”^{〔2〕} 在康定斯基看来，重要的是内在和谐。这里面包含了两个要素，第一是和谐，第二是内在。和谐又包含了两个方面，一个是平行对称的和谐，一个是多重对抗的和谐。一般而言，后者比前者更加重要，因为后者更接近内在。在一个抽象的画面上，点线面的位置决定基本的视觉关系，平行、垂直、对称的组合表达一种和谐的感觉，反之则是运动、对抗、张力。如康定斯基所说，一个三角形的尖角突破一个圆弧的边线，所产生的力量胜过米开朗基罗的《上帝创造亚当》中上帝与亚当的手指接触的力量。当然，对称的和谐同样具有精神的力量，往往与庄严、厚重、崇高的感觉相联系。抽象艺术家就是利用点线面和颜色的各种组合关系来制造画面效果，以期实现视

〔2〕 *Artists on Art*, Edited by Robert Goldwater and Marco Treves, Pantheon Books, New York, 1972, p.450.

觉与精神的一致。一个艺术家，如康定斯基，在抽象形式上的精神诉求，怎样被观众所判断和接受，却是艺术家本身无法决定的。在具象艺术中，一个形象的塑造取决于众多技术的因素，观众即使对技术一无所知，也可以根据基本的生活经验来判断形象的“真伪”，如果有情节的话，还会根据社会经验和知识来阅读。但是，面对一件抽象作品，这些经验和知识都不再在判断中起作用，直觉的感受是判断的基本条件。我们被形式所感动，就在于形式的表现作用于我们的心理感受，产生愉快、温馨、压抑、悲怆的感觉。而首先还在于，我们对形式有反应的能力，对大多数观众而言，“看不懂”往往是最基本的反应。一幅好的抽象作品，关键是形式的搭配恰到好处，“恰到好处”也意味着一种公式，即使没有优秀的感觉，二流的抽象也可能通过公式的复制实现“好的抽象”。实际上，这也是抽象艺术的危机，纯粹以感觉为基础的形式和谐，最终是一种装饰性的效果，这是几乎所有的抽象艺术家都不愿意承认的结果。抽象艺术也在这儿走向神秘主义。也就是说，抽象艺术的意义或主题究竟是什么，它不是从画面上能够直接判断的，是内在的，隐秘的，是画面之外或内部深处的东西。而且，这种东西是不可解释的，它既不来自自然，也不来自可分析的感觉。尽管康定斯基的抽象也经历了从自然到抽象的过程。20世纪初期的三位最重要的抽象艺术家，马列维奇、康定斯基和蒙德里安，都不认为抽象艺术与自然有什么联系，贬斥装饰性的审美形式。马列维奇说：“在至上主义看来，自然物像的表面本身是无意义的；本质的东西是感觉——在本质上完全独立于产生它的世界。”^{〔3〕}形式产生于感觉，感觉又独立于世界，它是表面世界之外的东西。蒙德里安也认为，艺术家只有完全放弃主观情感和想象，才能实现“纯粹现实”的再现。他批评立体主义没有将抽象进行到底，尽管立体主义创造了独特的形式，但是立体主义总是摆脱不了对自然的依赖，每一个形式都依赖于自然的“个别的”或“具体的”形象，而抽象恰好是超越个别的。只要形式依赖于具体的形象，就不可能揭示抽象的关系。那么，艺术为什么一定要走向抽象？抽象为什么是一种最高的价值？立体主义已经够前卫了，但仍然为物质世界所困扰，没有超越一个我们可以感知的世界。康定斯基的“内在现实”，蒙德里安的“纯粹现实”，马列维奇的“感觉”，都不是我们可以感知的，正如康定斯基所说，它是被“黑暗遮蔽了的”，属于“内在自然”的一部分。“命名、描述和定义它的语言及方式，都无助于我们理解它的意思。它属于现实的这样的层面，任何人都不能直接地体验，即使少数能够体验的人也会偶尔逃避。它是要求洞察、智力和心灵竭力体验的一个隐藏的现实。因而

〔3〕 *Artists on Art*, Edited by Robert Goldwater and Marco Treves, Pantheon Books, New York, 1972, p.453.

它是‘被遮蔽的’‘内在的自然’，它不为我们所熟悉，而在同样程度上，我们熟悉的是周围的物质现实。但它作为艺术作品的‘对象’或‘内容’，远胜于物质现实的再现”。〔4〕

格林伯格有一个著名的例子，一个没文化的俄国农民走进一个艺术博物馆，看到一幅毕加索的画和一幅列宾的画，他肯定会喜欢列宾的画，而看不懂毕加索的画，“我们甚至假设他无力猜测有教养的观众在毕加索那儿发现的某种伟大艺术的价值”〔5〕。什么是“某种伟大艺术的价值”？格林伯格在这儿指的是“抽象”，“它们不是直接或表面地出现在毕加索的画中，而必须通过观众丰富的感觉对造型质量做出充分的反应来投入其中。”〔6〕这实际上是一种假设，一个有教养的观众就必定比一个没文化的农民更能判断“某种伟大艺术的价值”吗？况且这种价值并不直接显现在画面，按照康定斯基的看法，它是隐藏的、遮蔽的，是一个现实世界之外的现实。在格林伯格看来，通过观众丰富的感觉就可以对造型质量做出充分的反应。如果是单纯的感觉判断，即使是最丰富的感觉，其结果都是唯美的判断，是康定斯基和蒙德里安都批判过的装饰性的效果。格林伯格比康定斯基晚一代人，也不可能不熟悉康定斯基的理论，但他的“伟大艺术的价值”绝不是康定斯基的“精神”，康定斯基的“精神”是不可知的，或者是只可意会不可言传，而格林伯格的抽象艺术的价值是可知的，虽然不为大多数人所知，但却是在实践中证明的。只有了解了抽象艺术的意义，才可能欣赏抽象艺术作品。一个有教养的观众并非先天具有形式判断的能力，而是一种知识的特权和价值的认同。格林伯格认为，一个农民在列宾的画中看到的不是技术，他对技术是不熟悉的，但是他可以识别用技术制造出来的栩栩如生的形象。“在列宾的画中，农民认识和观察事物的方法就是他在画外认识和观察事物的方法……”。相反，在毕加索的画中，技术的元素被分离出来，“描绘了一个妇女的一种线条、色彩和空间的花样”〔7〕，不能引起形象的记忆和联想，这些独立的形式就不能被欣赏。毕加索的画虽然还不是抽象，但却是抽象的基础。格林伯格在这儿划分了一个明确的界限，有教养的观众能够欣赏抽象的艺术，没文化的农民只能看懂如实的形象。抽象代表了更高的价值，而列宾则是

〔4〕 Moshe Barasch, *Theories of Art*, 3, Routledge, New York and London, 1998, p.313.

〔5〕 格林伯格：《前卫艺术与庸俗文化》，易英译，载《纽约的没落》，易英主编，石家庄：河北美术出版社，2004，第16页。

〔6〕 格林伯格：《前卫艺术与庸俗文化》，易英译，载《纽约的没落》，易英主编，石家庄：河北美术出版社，2004，第17页。

〔7〕 格林伯格：《前卫艺术与庸俗文化》，易英译，载《纽约的没落》，易英主编，石家庄：河北美术出版社，2004，第16页。

虚假的艺术，因为它“提供了一条通向审美愉快的捷径，绕过了真正艺术所必须面对的困难^{〔8〕}。”抽象的价值在这儿具体化了，它就体现在教养与无知、前卫与学院、抽象与写实的对立。格林伯格的理论也是建立在这个基础上，抽象的价值存在于现实之中，它不是虚无缥缈的精神，也不是现实之外的现实，但它是在历史中实现的，而且是由一个有教养的阶层在历史过程中一脉相承地实现的。

康定斯基把抽象艺术的表面效果视为装饰性的表现，而表面后面的精神则是一般观众不容易理解的。格林伯格把这种关系具体化为有教养的观众和没文化的农民，农民所欣赏的“列宾，或庸俗艺术，是虚假的艺术”。“列宾”在这儿有双重的含义，一方面是学院的，另一方面是庸俗的，庸俗的不是一般意义上的艺术的平庸，而是特指kitsch，一种通俗的、媚俗的、低级的文化，将列宾等同于庸俗艺术，也意味着学院艺术和庸俗艺术是一类东西。格林伯格并不是一般地议论历史上的学院艺术，对学院艺术的历史性考察，是要确定前卫艺术的价值。前卫艺术从学院艺术分离出来，它的对立面不是学院艺术，而是从学院艺术派生出来的庸俗艺术。这是格林伯格与康定斯基的重要区别，当康定斯基将抽象构成与米开朗基罗对比时，他暗示了抽象艺术与古典艺术在精神上的同一性。格林伯格认为资产阶级一手制造了文化的前卫，也一手制造了文化的后卫，而这两者都是从同一母体分离出来的。前卫艺术与学院艺术的分离即是对学院艺术的解构和颠覆，而庸俗文化则是继承了学院艺术的通俗性、情节性和写实的形象。格林伯格说，绘画的技术“对于农民没有什么重要性”，技术隐藏在形象里面，他识别的是形象，以及由形象展开的情节。“技术”在这儿是非常关键的词。文艺复兴时候的艺术是“艺术是艺术的隐藏”（达·芬奇语），现代艺术或前卫艺术是“艺术是艺术的显现”。前者的意思是高超的艺术手段只显现为形象，观众只注意形象的逼真，而忽视塑造形象的技术。现代艺术是“为艺术而艺术”，技术从形象分离出来，成为独立的价值。关于这一点，格林伯格说得很明白：

前卫诗人和艺术家在公众面前消失了，他们使艺术狭隘化或提升为一种绝对的表现，一切关系和矛盾在这种表现中不是被解决就是彻底失败，他们力求通过这种方式使自己的艺术保持在高级水平。“为艺术而艺术”和“纯诗”出现了，题材和内容成为像瘟疫一样的东西惟恐避之不及。^{〔9〕}

〔8〕 格林伯格：《前卫艺术与庸俗文化》，易英译，载《纽约的没落》，易英主编，石家庄：河北美术出版社，2004，第17页。

〔9〕 格林伯格：《前卫艺术与庸俗文化》，易英译，载《纽约的没落》，易英主编，石家庄：河北美术出版社，2004，第4页。