



中国当代油画精神景观

吕品田 著

记忆与忘却

广西美术出版社

丛书主编 岛 子 牟 群

记忆与忘却

中国当代油画精神景观丛书

中国肖像 — 十年精神史	张晓凌 著
观念变形记	岛 子 著
记忆与忘却	吕品田 著
身体的智慧	杭 间 著
田园·荒原·家园	牟 群 著

《中国当代油画精神景观》丛书

岛 子 丛书主编

车 群 中国肖像：十年精神史

岛 子 观念变形记

吕品田 记忆与忘却

杭 间 身体的智慧

车 群 田园·荒原·家园

张晓军 中国当代油画 10 年大事记

邓 平 图书策划

邓 平 责任编辑

覃西娅

伍晓阳 特邀文编

张 念 装帧设计

中国当代油画精神景观(3)

记忆与忘却

作者 吕品田

出版 广西美术出版社

发行 广西美术出版社

电脑制作 北京胜蓝设计公司

印刷 深圳雅昌彩色印刷有限公司

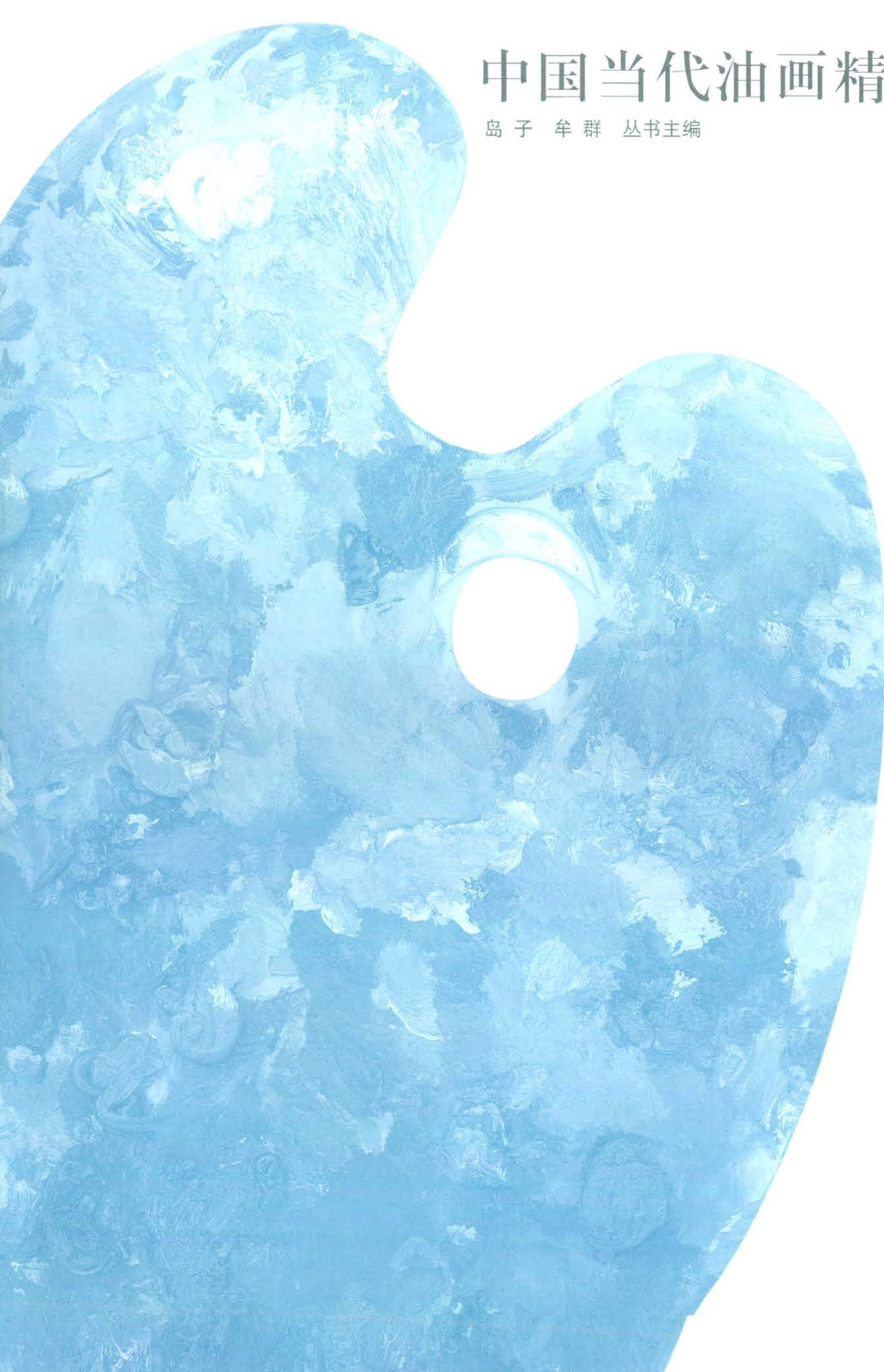
开本 887mm × 1193mm 1/8 印张 20

版次 2000 年 2 月第 1 版第 1 次印刷

印数 1000

书号 ISBN 7-80625-772-1/J · 636

定价 98 元



中国当代油画精神景观

岛子 牟群 丛书主编

吕品田 著

记忆与忘却

广西美术出版社

目录

序言	5
主编话语	7
记忆与忘却	
——文化哲学视野中的中国当代静物油画	11
一、生命的定格	23
二、逍遥的陈迹	57
三、粲然的感遇	89
四、封存的记忆	117
画家简历	153
中国当代油画 10 年大事记 (1989 — 1999)	155

序言

重申艺术精神 建构精神艺术

闻立鹏

油画植入中国本土近100年，风风雨雨，五代画家不知付出了多少心血！油画终于成为当代中国艺坛花丛之中不可或缺的重要一簇。

但是，从总体看，这100年基本上还是中国油画发展的幼年时期，一个模仿、引进、学习、探索的初级阶段。如今，经过20年的改革开放，油画已经开始走向成熟。21世纪，中国油画将进入一个真正独立的创造发展时期。

面临新世纪，艺术创作的发展，更需要睿智的理论思维。

艺术是生命激情的表现。真正的艺术创造要求全身心地投入，物我两忘。艺术家们只知用自己的语言，倾听自己的心声，不看东西南北风，不受任何外界干扰。在艺术创造的甘苦中，苦中作乐，流连忘返。所以，画家们常常欣赏“难得糊涂”的通达心境。其实，真正的难得糊涂决非浑浑噩噩鼠目寸光，乃是众人皆醒我独醉，而这正是众人皆醉我独醒的另一表现形态而已。

真正能驾驭形象思维的艺术家的，必须是有着深刻理论思考的人。一个民族的文化艺术的兴旺发展，离不开理论思维，离不开艺术理论、创作评论的参与。

广西美术出版社出版的《中国当代油画精神景观》一套5册，由多位美术评论家从不同视角，以实验作品、风景、肖像、人体、静物诸油画类别对近10年中国油画艺术发展作出深入细致的分析、论述、阐释，这正是艺术发展多元化大趋势的客观要求。我深信这必将对艺术的创作者和欣赏者都有艺术精神上的启迪。

1999年10月20日



主编话语

视觉人文的精神寻绎

牟 群 岛 子

在两个世纪之交的精神苍茫时分，对20世纪90年代的中国油画精神处境进行切实地梳理、阐释和评估，既是艺术发展的内在要求，也表征着艺术批评家与自己的分析对象、艺术作品之间独立互动的合理关系也已建立，担负精神道义与言说责任的独立批评也已崛起。《中国当代油画精神景观》(一套5册)，即是这样一种批评的自觉与美术文化建构意向的努力实践。

就风格的演进而言，'89后中国油画生态相对于80年代中国油画生态，同样绵延着由现实表现的危机，到不可呈现的呈现，再到观念化的非表现的未遂过程。其差异之处在于：在90年代，没有任何一种潮流和风格能够赢得全体的赞同和追随，也没有任何激狂的冒险会引发一致的震惊。多元化、多样性的风格演变不仅反映在个体艺术家的创作历史中，同时也共时性地会聚在此一历史阶段全部过程中，并且也映现在按照传统美术分类学理所界定的“作品、肖像、人体、风景、静物”之中——这种分类的习用恰好为艺术批评理论的急剧变化提供了更具体也更复杂的阐释空间。在灵性物化、精神苍茫、信息几欲取代真理的今天，艺术家、收藏家以及广大的艺术品接受者其实都在渴求理喻：为何艺术史、艺术风格、形式主义、天才论、父权制审美观以及艺术标准的公认观点正在受到质疑、修正并逐渐被新的史观和价值观嬗替。进而更需要理喻：批评家们为何不再像80年代那样以现代/传统、西方/东方、精英/大众、现代/后现代、激进/保守等二元对立方式来分析艺术问题，而是追问这些对立是如何产生在艺术对象中并影响着我们的生存处境和精神处境。

艺术是某种间接的生产力，通过影响人们的意识和心灵而改变社会的生产关系，而一切生产总是走在思考的前面。工艺论(器)的变化必然指向并颠覆价值论(道)的传统模式，因为下层结构的技术创新已然超越了整个视觉艺术的上层传统。在此，卡尔·马克思的辩证唯物论仍然为我们的研究提供着典范性的历史主义论式。我们注意到，雅克·德里达在不久前的论著中将“马克思的幽灵”复数化了。“幽灵”作为一个“所指”，并不单一地对应于一个“能指”躯体，而是具有引起一片新的“所指的汪洋大海”之功能。“显灵”的意义，犹如莎士比亚的戏剧里那被谋害的老丹麦王授命哈姆雷特“重整脱节的时代”，在各种末世论的悲剧氛围中，或者说，在当今的道德相对主义与文化虚无主义成为世俗权力宰治人类灵性、瓦解文化价值、腐蚀社会道德的整体危机中，秉持马克思主义的“幽灵”，就是秉持一种比任何时候都必不可少的多向度的批判精神，吁求人的主体性(不得不)从政治动物、权力动物、语言动物向精神动物嬗变、擢升，这也是《景观丛书》围绕艺术精神论得以呵成大块的首要学理根据。

按照马克思的论式，在社会传统或文化机制与社会经济生产



力之间,步伐快速的进展发生在下层结构(Infrastructure)——经济性的生产活动领域,此一领域不仅支撑而且也瓦解上层结构(Superstructure)——社会性的意识形态领域,包括艺术在内的宗教、政治、法律和所有的传统心态(Traditional Attitudes)。上层结构的演变滞重而缓慢,对变化的抗拒远比经济性的下层结构来得强大,但在中国大陆近10年以来的社会文化转型期,这一结构模式由革命性的紧张、激烈而变为“后革命性”的缓和、折衷而且暧昧。

'89后艺术“转型”的首要根由,是资讯的大量生产与传播幅度的扩张。资讯愈开放,艺术就愈不需要按传统方式或风格史循序渐进,而是共时性地吸纳、综合、跃进;艺术创作亦不再按艺术史的流派亦步亦趋地仿效和借鉴,而是循从时代与个人的观念和语言而确立意向。艺术品生产与知识生产一样已不再以自身为目的,而艺术代际的划分日趋短、近、新。代际变化快速替代的关键是“新”,“新”就新在一种全然新型知者(Knower)的产生。

在此转型的前提下,旧制艺术观必然无法负载时代潮流的巨大冲击并对当今艺术现象做出有效的解释。

首先是传统的“美术”(Fine Arts)在无商量余地的时代意志支配下走向了视觉人文(Visual Humanism),与上层结构的互动紧密而切实。艺术创作/批评的功能转向了知识分子主体间性的精神活动,以全球化的视角作为意识的剧场,上演着政治化、社会化、生活化的剧目。以艺术自身为目的的现代形式美学之终结,意味着再现、复制和超真(Hyperreality)诸问题的合法化欲求,远比80年代精英文化的想像力更为复杂。

其次,世界性的知识公民性格正在形成,体制化身份的焦虑与冲突随之而来。艺术家趋骛于弯曲的直线式的身份自塑。垄断性的艺术生产、展示和阐释权力,转向自由解构式的复数元体相。

再次,现代性的紧张话语所导致的多样性文化的断裂,反弹出一个趋近“知识考古”时代的来临。一方面重新挖掘并读解传统文化资源,同时挪用大众流行文化和民间草根文化。当这一切都以平面化呈现为各种符号时,艺术意义便开放地包容了认同(该是什么)与差异(不是什么)。

最后,在20世纪末和21世纪具支配力量的是所谓“知识经济”,知识的提供者与使用者随同提供与使用的关系一并转向了生产与消费的商品关系所具有的形式——价值形式,从知者到消费者的这一无从逆转的变化,同样可以解释80年代因“不准掉头”的冲创意志而不能见容于官方艺术殿堂的前卫艺术,转身在90年代被合法化为国际艺术市场上高价位的商品。毋庸讳言,这一逆转是高报酬的艺术品商业化交易所致,可谓自由市场经济制度的经典范例。

在此喜忧参半、爱恨莫衷的暧昧语境中,“进步”与“意义”、“前卫”与“革新”都已成为满问号的议题,但费耶阿本德(Paul Feyerabend)的观点将继续支持着艺术世界的“点子主义”和“机会大王”。据称“惟一不抑制进步的那个原则是:‘Anything Gose(怎么都行)……没有混沌,就无知识。不经常抛弃理性,就无进步……’因为在这位达达派科学哲学家看来,‘外观上是‘散乱’、‘混沌’或‘机会主义式’的情况……在我们今日视作是吾人知识之本质部分的那些理论的发展上,都起到了最重要的作用……这些‘偏离’,这些错误,是进步的先决条件’。(《反对方法》Against Method,1988)

然而,“知识经济”所施舍的自由,仅仅是(也只能是)将包括心智灵性的一切都铸塑为商品符号的自由,这种“自由”所带来的“进步”或许对



中国某些艺术家是新鲜的，甚至不乏为之欢呼雀跃之士。以商业上的成功而倨傲，以获得更具资本实力的超级包装而眷注于极端个人主义偶像或自为雌雄，似乎已蔚然成为当代艺术策略化的流行价值和普遍意义。但艺术的真正自由或许是“怎么都不行”的自由，因为艺术作为人类追求梦想与理想的表意形式，体现着代表人类精神品格的艺术家的精神历程。缘此之故，我们既可以将中国油画10年的史实看作是油画艺术家的心灵史，又可以将其视为社会历史精神在油画艺术家心灵中的衍射，此二者的关系时而交织纠缠，如胶似漆，时而疏离悖反，同床异梦。“怎么都不行”或横竖不是，想必是源于一种深刻的知识分子性——艺术家的角色定位和艺术自身的特性宿命般地规定了这种“分别为圣”和“因信称义”的不自由。

10年以来，或回溯百年中国油画艺术精神源头，艺术家的磨难与奋争的经验在区分着何为瓦砾，何为黄金。未来的时间也包含在现在与过去之中。

人们期待、呼唤新世纪的艺术大师问世，并非要去寻绎某种精神偶像，而是吁请和警示：艺术应当坚持理想精神和话语立场，艺术应该对中国乃至人类的生存处境和精神处境给予关切、质询、思考并为解脱人们的精神困境倾注爱与牺牲的激情，重新植根于母体、自然和社会，藉由作品表达对人类基本价值维护的悲愿和义务。

只有谦卑地承诺责任，我们才会有真正的智慧与自由。

法国文化社会学派的代表人物罗尔贝·埃斯卡比在30多年前就曾指出：“传统的发生学的批评家们仅仅关注到‘形式’与‘内容’的简单对立，而没有看到……应该在语言和言外之意中考虑问题，以便将作品置于历史的告示之前，还必须在内容的随意支配性上考虑问题，以便在历史环境的结构网前提出他对世界的独特看法。”在语言论美学转向之后，架上艺术向“画框之外”扩张，在实现与社会文化、史实的交契与互动中内敛自身的意义，而艺术批评则朝向文化研究的方法论迂回，改变学科规诫的封闭、锁定状况，恢复跟人文科学和社会科学展开深度对话的能力，因而批评家身份角色随着时代的艺术前沿要求而急剧转型，回应着传统美术走向视觉人文的同步转型。为此，转型之后的批评家角色既非艺术发展史上的交警，亦非艺术家诊所里的牙医；既非精神统治的教父，亦非艺术市场上的超级包装设计师（而当代艺术的策展、营销模式往往如此），而是兼容思想的猫头鹰和意义的食尸兽双重属性的另类精神动物——清理文化垃圾、守护并追问世界意义，是他们受命不迁的道德行动和百劫不归的思想行动。

《景观丛书》（5册）的作者们皆系新时期以来中国当代艺术的参与者与见证人，在艺术史论研究、艺术批评及艺术教育的实践中积累了丰富的经验，属于新一代学者型批评家。围绕艺术精神论的探讨，他们各自从阐释对象着手，展开了带有文化研究意涵的独立言说。

岛子所著《观念变形记》，对‘89后倾向于精神实验的作品予以文化指向上的分殊并整体分析了艺术思潮影响下各种指向的得与失。“观念”之所以会“变形”，不独是对卡夫卡悲剧性寓言所喻示的世界性精神异化之假借，更具能指意绪的是结合艺术家给定的图像事实，揭示出时代万花筒景象背后思想观念的衍化以及不同价值形式的变体，进而对其症候施以页面索隐。透彻其中的神学语义非但没有个体认信的优越感，反而蕴涵着末世的悲凉与忧患。

《中国肖像：十年精神史》为张晓凌博士所撰。藉由四代油画家10年来创作的肖像作品，对经验中国和超验中国的种种复杂表征，做出了异质



的感性化的描述，尽管作者行使着独立于作品对象的“零度写作”，但其实验文本性质的穿透力和稗史式的杂食咀嚼，毅然挥洒成如同抽象表现主义“满画”风格的世纪末文化面相。

自后期印象派以来，风景画艺术观的根本变化就在于“景观包含着观看者”(The View Contins the Viewer, Pual Cézanne, 1901)，再现必须明示观看与客体之间的互动效果，亦即一个人所见之中，视点的各种变异以及怀疑的可能性。海森伯格(Werner Heisenberg)的测不准原理(Uncertainty, 1927)不仅支持了塞尚的艺术观，也在无意间为人们敬畏大自然的神秘精神提供了反省性的“上帝之镜”。大自然有其自在自为的意志，正如人类个体生命的性情一样，绿色乌托邦的合法化言说正是植根在新人类对大自然的观念、态度和行为之上。因此，自然生态恶化的中介管道是社会生态，社会生态的平衡单纯依赖“科技进步”或“法治整肃”，如同擢发自升或虚妄的“自我称义”，终极病灶在于精神生态的贫瘠与荒芜。牟群在《田园·荒原·家园》的论说中，通过翻检世纪之末的风景画形态并回溯艺术史的自然修辞，对上述境况做出了史论互文(Intertext)的分析，其富于道德激情的散文化笔调，流溢着个性批评的文采。

人体画庶乎是西画的代称，而禁忌与僭越构成了近现代中国油画的权力话语角逐场，只是在“新时期美术”之后，人体画的意义重建才得以学术性的眷注。杭间博士从审美、社会、观念乃至女性主义性别研究诸文化意识层面，对整个当代人体艺术施以批判性的梳理，既展现了史实的丰盛，又融会了80年代以来医学人类学发展起来的“精神性身体”的方法论，从而会通了人体艺术跨学科研究的言说途径。

伯格森认为：“记忆正是思想与物质的相交。”人类忘却了高贵为何物，正在于人类自身的精神无所凭藉。从辞源学考据，物的原始意义即聚集，物之物性涵容着天、地、神、人四朴归一的真元。海德格尔的存在论隽言，“Das Dingdingt; Das Dingen Versammlet”(物自成为物乃在于拢集)，隐含着形而上退场之后的精神的古生物学旨趣。物之为物，盖缘于它显灵于自身并使他物显灵。“以道观之，物无贵贱”(庄子《秋水》)，使物成为物的必是物的灵性，也必是艺术家“悟道”的基质。吕品田博士的论著《记忆与忘却》以文化哲学的理念和方略，全面阐述了自己关于当代静物画的独特运思。作为美术史学者，知识的密度与思维的强度为其从容的论调增添了精湛的风神。

诺贝尔奖获奖诗人T·S·艾略特在其杰作《四个四重奏》中写道：

……在意义中复活过去的经验，
不是一代而是许多代人的经验——不是忘记
一些不大可能言喻的事情，
在把握了记载的历史之后回顾，
向着原始的恐怖转首回望。
我们开始发现痛苦的时刻，
(是否是出于误解，
畏惧于不该畏惧的事物或希望不该希望
的事物，现在姑且不论)也永无休止
和时间一样永恒。

十年之于百年，百年之于千年，都是流变不息的瞬息，而痛苦和对痛苦记忆的书写与表达则是艺术创造以及知识创新的永恒宿命。

千禧之交于四川美术学院美术学系



记忆与忘却

——文化哲学视野中的中国当代静物油画

吕品田

90年代，静物油画在中国油画史上达到空前的繁荣，可以描述为作品数量激增、技术及艺术质量大幅度提高的繁荣景象，这喻示了静物绘画艺术参与中国当代精神生活的重要性。与现代生存状态相关联的这种重要性，并不取决于静物画作为一种绘画样式在造型技巧、风格面貌上的显著发展，而取决于它作为一种审美方式所具有的方兴未艾的文化哲学价值。

静物画的文化哲学价值，是寻绎中国当代静物油画心路的必要前提。在很大程度上，可以说本世纪90年代以来的中国静物油画创作，其精神状态和价值取向可以在文化哲学的基本主题下予以把握。因为，改革开放的现代化目标，此际已把中国引入具有空前深度的现代文明情境。尽管画家本人或许未及深入思考，抑或感性的艺术实践本不需要过多地纠缠于穷理思辨，但他们在静物油画方面的实际作为，已不同程度地涉入这种终归是美学性质的价值追求。

一、静物画的文化哲学价值

有必要从静物画产生的16、17世纪谈起。这是西方文化全面展开其现代形态建设的时期，也是西方艺术确立其形态学的现代构架并全面发展的时期。

当时，经过文艺复兴运动的狂飙冲击，欧洲中世纪的神权统治和神学禁锢已经瓦解。崛起的自然科学和强调人的价值与世俗意义的人文主义思想，逐渐把西方世界带入一个以工业文明为主要标志的资本主义历史阶段。本着探索真理、征服自然、追求自由和人的解放的热切愿望，资本主义势力以非人格的“自然法则”颠覆了“神的法则”，神话式的把握世界的感性方式被分析的理性方式所取代，古代本体论的优先地位被笛卡尔式理性主义认识论的优先地位所取代。世界因此呈现主体与客体、精神与物质、思维与存在、理性与感性、现象与本质、有限与无限等一系列“二元对立”的普遍分裂。

与其说理性主义的光芒照亮了世界，毋宁说随之而来的普遍分裂使人类陷入难以摆脱的困境。于资本主义工业化潮流步步推进的同时，一系列冷酷无情的事实也相应对人类进行报复。在理性的技术力量似乎全面征服自然，以至物质和实用价值急剧增长、人的物欲往往超额满足的今天，人们惊惧地发现自己面临着一个不属于他的、与自身灵性本质殊异对立的客观世界；深切地意识到理性既使他成为地球的统治者，也使他成为一个在此世界上没有永恒寓所和精神家园的漂泊者。控制自然的技术越发达，人的灵性就越丧失；物的价值愈增值，人的价值就愈贬值。文明世界普遍呈现的这种二律背反，使传统认识论所导致的一系列“二元对立”，于今天都集中到人的价值生存与现代技术文明这一双重对立上来。

出于对技术文明所造成的非人化境遇的反思和抗争，西方现代哲学经历了“认识论的转向”，一种超越实在本体论而强调生存本体论的文化哲学应运而生。它的基本主题就是：现代历史条件下的个体生命如何摆脱有限与无限的对立，把握永恒的生命意义。





然而，感性个体的生存是时间性的，是有限的。对自然生命时间的否弃，就意味着对人的生命存在本身的否弃。因此，有限个体如何才能超越时间的规定，使自己获得一种永恒性的价值，便成为文化哲学主题下的有限与无限的关系问题的核心所在。既然人的生存性就是时间性，那么，征服时间的出路必然要从主体自身中探求，以至最终诉诸人的感性，诉诸人对时间的理解和把握。问题由此进一步转化为如何通过主体自身的特定方式的“时间体验”达到一种“无时间感”的生命体验。这种生命体验，意味着与人的生命及其价值密切相关的对有限时间的体验化；意味着有限的感性个体，在一种解放的瞬间心意状态中，突破出于对自然实在的理性意识的时间结构。它摆脱了划分为过去、现在和未来的历史之流，消除了与这种时间结构对应的空间界限，使相对于“我”的一切外部的、现实的、历史的“物”、皆在主体心境中与人的理想交融同一。“物”“我”由此在一个超越性的新平面上，凝化成怀抱人类价值生活、贯通生命灵性、弥合普遍分裂的结构。心境中的这个新的“时空结构”，以它的处身性品格体现着感性个体的本真生存状态，亦以它的无限性品格接纳着自由无羁的精神和漂泊无依的灵魂。有限的生命主体则凭这种“时空结构”顿入豁亮的无限之境，刹那中感受到令人生充实和快乐的意义和价值，获得令心灵有所依恃、寄托的归属感和贴亲感。

生存本体论所期望和探讨的“无时间感”的生命体验，其现实性归根结底取决于人的感觉方式的艺术化，诉求于艺术地把握世界的方式即审美的方式。随着现代工业文明的高速发展，以及作为一种批判力量的文化哲学思潮的普遍崛起，现代人看待艺术的立场逐渐由认识论转向本体论，从而引发了文艺复兴以来的又一次艺术观的革命。艺术问题与人生问题以及人的现实历史境遇问题空前地联系起来，艺术的价值不再被视为对自然本质或外部实在的探求。在文化哲学视野中，艺术秉有摆脱历史之流、弥合有限与无限的“神性”，其感性品质和审美魅力被赋予生存本体论的“超越”意义。

现代人对艺术和审美的革命性认识，使静物画被扭曲的原始意义或被抑制的潜在价值昭然若揭、发扬光大。

“神”的隐退、“圣光”的熄灭和人的“主体化”，作为体现普遍分裂的文化变革，使原先的艺术结构于文艺复兴之后土崩瓦解。绘画中那些曾经由超验的上帝和宗教精神所一统的事件、人物、环境和物体，被分解成仅仅体现非人格“自然法则”的孤立的存在物，成为只有凭认识主体的理性知识和逻辑力量才能深入其内在本质的客观对象或物质客体。这种零散化的世界现实，为西方艺术形态学体系的全面建设提供了历史契机，那些孤立的存在物似乎很自然地构成主题画、肖像画、风景画和静物画的形态学依据及其基本母题。

这一切，在那些生活于“17世纪标准的资本主义国家”的荷兰艺术家的开拓性实

践中，得到了尤为充分的体现。就静物画而言，那些由宗教绘画结构中解散而出的蔬果厨物、杯盘碗盏等陪衬或点缀物，在他们的画面上以客观对象或物质客体的独立身份被重新加以组织，并拥有原先属于神圣“上帝”的造型空间和形式品格。从此，静物画成为一种独立的绘画样式。

然而，即便在当时，这种艺术实践的开拓性意义并不局限于形态学，也不仅限于画家们在观察和描绘客观物体方面取得了惠益后学的技术突破。重要的是，在世界明显呈现普遍分裂的历史境遇中，在人类精神随“神”的消遁而无所依恃的漂泊生存状态中，荷兰的画家们以创造性的审美方式的把握，表现出一种意味深长的价值追求。这种只有在今天才能更深刻地体味的价值追求在于：他们努力通过静态的物体重新构造一个怀抱人类生活的精神结构，以期为零散



的、漂泊的生命灵魂提供栖居之所。他们的开拓性实践，既确立了静物画的独立形态，同时还奠定了它的可从文化哲学立场上体悟并深入发挥的原始意义。后者凝聚在内含特定的美学品质、体现审美“物—我”关系的“静物”中。

“静”的美学品质，在于中断历史时间的“非时间性”。就当时的具体情境而言，艺术家们力图挣脱以基督为出发点的上帝的时间(线性时间)，消除它对生命个体的限制，以反时间性的“静”逸出神学的历史，肯定世俗人生价值的永恒性。作为趋向“无时间感”的心理力量，这种“静”还需要转化为一种类似实体的东西，以便凝结成一种意义。

“物”因此被这种心理力量所召唤、所浸润，获致退出历史空间的“非空间性”，成为任“我”自由建构，既超越现实又具有一定现实性(艺术形式)的精神寓所。对静物画艺术而言，以至最终对人的价值而言，重要的不是物本身，而是感觉的物的形式作为一种“空间框架”，具有支撑、容纳或象征等美学意义上的品质。在有限现实之中，“物”的这些美学品质为无限的审美感性提供了必要的依持，它本身也因人的自由精神的浸润而无限化为“永恒的静默”。这意味着“静”与“物”在审美的“物—我”关系中，交融凝结成既不是实质性概念，也不涉及外部“神的法则”或“自然法则”的特殊“时空结构”——“静物”，一种激发以至引领感性个体瞬间通达审美同一心境的介质，一种属于生存本体论而非认识论或实在本体论性质的介质。旨在“静物”的静物画，为人们在文明历史的有限性中重建自身提供了一种替代性方式。

这种诉诸“静物”的重建自身的方式，并不像文化哲学领域的激进主义所主张所期望的那样，能够现实化为颠覆现实的实践方式。它终归只有这样一种要求和目标：以审美体验和审美形式超越现实时空中的实在世界，返回到具有永恒无限性和非实在性的人的灵性世界，或者说返回到人的价值和意义得以生成的根本起点上，即所谓人的存在的本真状态。因而，静物画的美学属性中，似乎一开始就蕴涵着生存本体论所强调的“回忆”功能，或者说具有这方面的潜在倾向。就静物画的文化哲学价值而言，秉有这种功能是决定性的。诚如马尔库塞所言：“只要时间仍保留着对爱欲的权利，幸福本质上还是一件过去的事情。失去的天堂才是真正的天堂，这一极妙的格言肯定并挽救了失去的时间。失去的天堂之所以是真正的天堂，不是因为回想到的过去的欢乐似乎比眼下的欢乐更美妙，而是因为只有记忆才能提供一种无须忧虑其消逝的欢乐，因而也只有记忆才能使欢乐具有一种本来不可能具有的持久性。一旦记忆恢复了过去，时间便失去了其威力。”

面对荷兰画派的静物绘画，我们今天依然能感受到某种特殊的精神要素在其中回荡。它以或许不够崇高也不算清高的如归温馨感和可亲生活气息，无言地向我们暗示。那些为“回忆”而跃然画面的“静物”，在当时的历史条件下缄默地兑现着它对漂泊人生的审美关怀，并以其定型化样式为依然需要在受时间统治的世界中战胜时间的现代人提供了一种方式或图式。

遗憾的是，艺术史的显赫主流并没有一贯秉承静物画的原始意义。受西方近代认识论哲学以及功利价值观的影响，很长一段时期里，静物画的文化哲学价值几乎完全被探索客观世界、揭示自然本质的功利旨趣所遮蔽。“静物”被曲解成“静态的物体”，静物画长期沦为画家或艺徒磨砺肉眼静观和模仿技巧的课堂习作。即便作为独立的绘画样式，也因为没有对新的上帝——人的直接描绘，而被实在本体论的人类中心主义排斥在绘画价值体系的边缘或底层。以“认识主体”自我确认的“人物”的“缺席”，以“认识对象”加以定性的“物体”的“充斥”，使静物画降解为机械认识论或实在本体论的教具或模型。在社会生活的现实中，它原先秉有的寻求人生价值和生命止泊乡关的基本意向，因普遍的忽视、遗忘或拘囿而失落，或没人不知不觉的潜意识或精神潜流中。这是静物画的悲哀，更是人类精神生活的悲哀。

然而，19世纪以来不断发展的文化哲学思潮，逐渐突破了理性主义、经验主义认识论的价值定位，将静物画由作为求知方式或工具的边缘地位，推向追寻人生意义和价值的生存本体论的中心舞台。塞尚等一批现代艺术家在具体的创作实践中，重新领悟了静





物画的原始意义,并以洋溢画面的纯净美学风采,向现代人提示出它对人生的朴素而深刻的关怀。作为文化哲学领域中的一位哲人,海德格尔则由梵·高画面上的“农鞋”,洞察到感性个体进入本真生存状态的方式,并以他的哲学概念——“存在的澄明”启发现代人抹去认识论的蒙蔽,体味器物“存在”于静物画的文化哲学价值。

二、本土性的价值追求



静物油画作为西画的一种经典样式,于上世纪末本世纪初随西方现代文明的全球化扩张而舶来中国。在这块激荡着“现代化”理想追求的土地上,静物油画同样经历了由“边缘”到“中心”的价值地位的转变,也同样要涉及现代文明条件下谁也无法回避的文化哲学主题。然而,中国当代艺术家的现实历史境遇,毕竟包含着由特定的社会、政治、经济因素所造成的特殊性,这其中尤其还包含来自民族传统文化的特殊影响。因此,他们将普遍性的文化哲学主题,转化成切合自身生存状态和审美兴趣的具体追求,是自然而又必要的。



如果说普遍性的文化哲学主题,主要是在现代技术文明的基础上,为个体生命摆脱有限与无限的对立寻求出路的话,那么中国当代艺术家的精神追求中,还突出地表现出一种针对“意识形态”限制性的超越倾向。作为一般问题的具体化,这种意义上的“超越”具有鲜明的历史性,洋溢着强烈的本土气息。为此,尽管中国当代静物油画的精神蕴涵,不像西方一些同类型的作品那样显得相对“纯净”,却非常切合中国人的当下生存状态。静物油画于90年代的空前繁荣,甚至于艺术家选择静物画这种艺术样式本身,都具有很强的“文化哲学”意味。特定的历史条件和文化氛围,格外加强了静物画的形态学属性与文化哲学主题的联系,这是一种比较突出的当代中国特色。

本世纪中叶,共产党人所选择的包括社会改造和文化改造在内的马克思主义现代化目标,全面地转向有统一国家政权保障的建设实践。针对建设一个社会主义现代化强国的理想目标,艺术被整体地纳入到国家政治的宏大社会实践体系。出于传播统一的行动思想、激发巨大的社会热情、培养新型的主体人格的社会实践要求,国家意识形态选择了现实主义的艺术。连同其写实表现形式一并意识形态化的现实主义,不仅作为一种创作方法而且作为惟一正确的创作方法,从此被要求以它叙事的客观性,来叙述建设社会主义现代化国家的共同主题。

建立在认识论和线性时间观基础上的现实主义,通常被认定为一种与历史发展的客观规律相联系的客观的创作方法。因此,作为反映客观规律的真实性要求,便构成现实主义的精神前提和基本原则。这在创作方法上就具体表现为以写实形式对现实生活作如实的反映。可是,从理论上说,仅仅真实地再现生活现象就必然排除任何种类的社会目的或宣传意图,排除对国家意识形态的共同主题的叙述。



意识形态化的现实主义因此必然要强调典型化原则,即必须按照社会现实应该有或将要有的状态来描绘,这就意味着现实主义艺术所反映的是一种由国家意识形态所描述的生活理想,其真实程度在于和这种“理性”接近的程度。它为国家意识形态而“工作”,具有显著的“工作性质”。在国家政治的宏大社会实践体系中,现实主义的这种“工作性质”被无限地加以强调,以致艺术只有“工作”一种本质,艺术创作及作品只有体现或阐释“时代精神”、“历史规律”、“社会理想”才算称职才算有价值。

在现实主义的视野中,“静物”的文化哲学意义一开始就被认识论和线性时间观所遮蔽。以其“工作性质”的艺术标准来衡量,静物画这种绘画样式似乎天

生具有某些根本性的“缺点”。

它的“静”的美学品质，固然可以解读为便于艺术家从固定角度如实地把握客观事物的特征的“静观”，这似乎符合现实主义认识论对客观描写的要求。但是，如此把握的客体特征却以相应的“静止状态”呈现一种“天然”的脱离历史之流的倾向，以致与反映历史本质的典型化原则相违背。合格的现实主义艺术是透入历史时间的艺术，典型化原则就是要求艺术体现与历史时间相关的、作为历史本质的“客观规律”。这个“本质”是历史逻辑中的一个时间环节，“静止状态”的客体特征显然不能反映历史发展的连续性，既缺乏与历史发展同步的现实意义，更缺乏预示其未来趋势的理想价值。与“静”密切相关的“物”的美学品质，“缺点”也很明显。从真实地反映生活的角度理解，“物”自然可以视为现实主义艺术的客观“对象”。但问题是，被视作生活现象的这种客观“对象”并不表现历史的本质，逸出连续性的历史时间，使它在现实主义看来不过是毫无历史生机的“陈迹”或丧失思想内容的“空壳”。现实主义强调艺术源于生活的现实性，但它更强调艺术高于生活的理想性。在此最为关键的是，判断一种艺术表现是否理想，并不取决于生命个体的审美感性要求，而取决于它是否符合国家意识形态对“理想”的阐释。基于时间性的消解，“物”不可能触及与历史时间相关的历史本质，也就不可能为表现历史发展客观规律的意识形态化的理性要求提供依恃。

不言而喻，对于国家意识形态所描述的生活理想，对于意识形态化的现实主义艺术精神，静物画要么是个天生够不着高标的侏儒，要么是个带傲骨的异类。因此，在国家意识形态控制一切、现实主义统领艺术的时代，静物画作为独立艺术样式的失宠、遭贬甚至被禁忌，是不足为奇的必然和事实。不过它没有销声匿迹，而是被“下放”到历史中心舞台的“幕后”或艺术正剧的“排练场”。在这里，它被派上了似乎非它莫属的用场，那就是为现实主义艺术登台亮相压腿吊嗓——训练画家的写实眼光和技巧，或配合画家收集生活素材。当时，这些基础性的东西，同样被意识形态化而不可或缺。于现实主义的这种功利态度和实用状态中，静物画由作为一种审美方式的特定艺术样式沦为丧失独立价值的“准艺术”的“习作”；“静物”则由指向审美同一心境的“介质”对象化为任凭实用眼光打探、度量的“静态的物体”。诉诸静物画艺术的精神寓所，因认识主体的心灵自闭而沉入冥暗。

在改革开放的10年新时期，西方舶来的现代主义对一统天下的现实主义构成强有力的冲击，艺术上的统一格局日趋瓦解。然而，如潮涌动的现代主义，在中国一开始就被中国化了，或很大程度上被现实主义化了。对于绝大多数依然站在认识论或实在本体论思想基础上的中国倡导者来说，现代主义以令人激动不已的形式革命的意义象征着西方现代文明的伟大进步。他们出于不知不觉的很现实主义的理解，把现代主义作为改造中国社会现实以至文化传统的神圣力量。形式革命的意义被悄然地“内容化”，成为追求者用以抗拒现实主义钦定内容和意义的新式火枪，他们装填的火药却是个人主义的“私语”。这些自以为是、野心很大的“反意识形态”的“私语”，也竭力想要切入历史时间，试图为天下制定新的精神原则，指引历史发展的新方向。不难理喻，这种意义上的现代主义，在思维方式和思想认识上与现实主义如出一辙，同样是在认识论和线性时间观的基础上对待艺术并强调其“工作性质”的。因此，新时期10年的所谓艺术革命，也不可能理解、重视“静物”以至善待静物画。比以往更有过之而无不及的是，在竭力反传统、标榜“观念更新”、“方法更新”的新潮美术运动中，静物画甚至连呆“幕后”蹲“排练场”这份“下放”待遇都被剥夺了。依然要画静物的“前卫艺术家”，定会招同仁笑的。

如同它早先在西方世界的处境，本世纪中后期，静物画于中国社会生活中的这般遭遇，体现了现代文明异化力量的普遍作用，显示了认识论哲学及功利价值观的广泛影响。其严重后果——对人（尤其感性个体）的生存意义和价值的窒息，在文化哲学的一般思考中多有深刻的揭示。令人根本“忘却自己”的异化生存状态，令人总是“不得休息”的功利价值追求，促使“恢复自己”、“摆脱苦役”的生命张力于心灵世界不断加强。这种力图超越有限现实、重建灵性自身的生命张力，在生存个体方面日益激发着他们对





“回忆”的需要和渴望。它们最终的释放，于90年代不仅促成静物画的繁荣，而且恢复了它作为一种审美方式或艺术样式的独立性，并赋予它以深刻的精神蕴涵——当代创作实践以对静物画原始意义的肯定和强调，突出了与文化哲学主题相对应的生存本体论价值。

作为现代文明精神的表征，当代中国的现实主义和现代主义，莫不围绕“现代化”这个社会实践主题而深深地卷入社会学价值形态的角逐。在理想主义的高调下，在“大跃进”、“大批判”式的乌托邦追求中，狂热、激进以至畸变的“工作态”，严重侵犯和破坏了社会精神文化的整体生态格局；虚夸、僭妄以至爆炸的“工作意识”，严重扭曲和遮蔽了艺术的审美价值和感性品质。由于这种“工作性质”的艺术，人们不仅得不到精神的抚慰，反而加重了心灵的负担。疲惫不堪的心灵和肉体，再也承受不了持续强负荷的“工作状态”，人们终于在90年代以自娱自乐的“休闲姿态”，表现出对过度的社会学功利追求的抵制和逃离。这种尤其反映了当代中国特定社会现实问题的精神潮流，增进了人们对静物画形态学意义的关注和热情。人们似乎在这种长期处于价值体系的边缘和底层的绘画形态上，发现了一个相对而言尚未被功利价值追求所污染的净土。这里，没有争权夺利的刀光剑影，没有你追我赶的喧嚣骚动，也没有这般那般的宣理说教；有的是，赏心悦目的草木鲜花、平常朴素的家什器物、宁静温馨的室内即景。总之这是一块“休闲”的好地方。与无语的“静态的物体”作伴，耳根清静、心地安宁，不像当年守着一个“舌簧高音喇叭”，总让人心惊肉跳、神经紧张。

出于社会学意义上的刺激或压力，人们走上“休闲”之途，自然地选择了似乎天生具有“休闲性质”的静物画。这种选择的深长意味在于：当代中国人本着实际的经验、切身的需要和直觉的把握，涉及到了一个最终可以归结到超越有限现实的普遍性主题上的东西，即“忘却”。如同文化哲学所描述的“记忆”，“忘却”也是一种功能。它的文化哲学价值或许可以从两方面来看待。一则，以对那些可能构成持续性超额压力的苦难或不愉快经历的忘却，增进生活在世间的信心和勇气，这是追求生存本体论价值的现实基础；再则，以对文明中记忆培养的片面性（只记忆责任不记忆快乐）和记忆要求的一味性（惟问克制的规范不问满足的需要）的“忘却”，释放可使记忆趋向丰满平衡的被压抑内容，这是强化生存本体论价值的精神基础。如此意义上的“忘却”功能，或许不像西方浪漫哲人所期盼的那样——绝对的解粘去缚，却担负着守卫同一心境的重任。由于处在“边防”位置，一不留神，“忘却”就可能“越位”、“出境”而转化成现实的忘却，成为一种入侵社会生活的现实力量。实际上，艺术家往往不在意或者根本没意识到这道判分明显、性质殊然的“界限”，以致“越位”、“出境”在所难免。然而，即便实有这种“犯规”现象，也是合乎当代中国人的具体生存环境和当下生存状态的。在这一点上，即仅仅把忘却力量诉诸不致于颠覆现实世界的绘画形式，显示了他们在静物画艺术领域所作的本土性的文化哲学价值追求。

本土性的价值追求，意味着普遍问题的具体化。在一定意义上说，一种价值追求，

只有和特定的现实生存条件及生存要求相适应，才可能实现其目标使理想真正转化为现实。90年代的中国艺术，随同整个社会价值体系处在一种调整状态。其价值取向最重要的变化之一就是，理想主义的虚夸成分逐渐削弱，对自身问题和人生需要的关注则愈益增进。静物画渐由“边缘”进入“中心”的态势，便是一种具体化的体现。促进这种变化的根本因素，固然缘自随现代化程度的加深而加剧的基本矛盾，即人的价值生存与现代文明的双重对立。但是，在当代中国，现代人类所面临的基本矛盾，却被表层上更为突出的社会学问题所掩盖，或者彼此混杂交织，以至一时还不能完全离析。置身如此氛围，人们往往将一些



深层的文化学问题与社会学问题相同，并把关注的焦点都聚集到那个巨大的“意识形态”背景上，尽管这个背景已有很明显的变化并持续在变化。因此，作为普遍问题具体化的本土性价值追求，在中国当代艺术领域的具体表现就是或多或少地仍纠缠于社会学问题。尽管生性有“不管闲事”的特点，这时期的静物画依然难逃干系。艺术家们似乎还在担心：不来点实质性的“思考”或“思想深度”，区区静物画是否有资格进入绘画价值体系的“中心殿堂”。这种担心自有原因，不该一味嘲笑。因为我们依然生活在还很坚固的认识论的樊篱中，我们的“意识形态”情结毕竟不可能在一夜之间就完全松释，或者，我们的审美旨趣一时无法摆脱长期参与社会实践所形成的习惯。对本土性价值追求的这一方面，宽容和等待是应该的。不仅因为它不失现实依据，更因为它整体上毕竟正朝健康的方向推进，而且还在继续推进。

不难感觉到，本土性价值追求的这一方面，所集中展示的是一幅在“忘却”和忘却之间游移的精神景观，一幅或多或少地带有社会学色彩的精神景观，不妨就此再作些讨论，以便更深地潜入精神世界，沿心路趋向来对90年代的中国静物油画艺术的一般状态作进一步的判断和把握。

从文化哲学意义上看，“回忆”在感性个体的把握中自有无限的性质，于无蔽的生存状态中，由外而内的生存性便是无限的喜悦。力图返回这种状态、归入欢乐环抱的“回忆”，总是悖逆有限性现实而返身迎合无限的精神灵性。因此，诉诸“静物”的重建自身的审美方式，凭着“回忆”功能而拒绝浮现到有限的现实世界的浅表。与“回忆”的姿态相反，“忘却”所关联的生存性则呈现由内而外的倾向，这是一种势必与痛苦和失落经验相遇的倾向。它力图抵制威胁无限喜悦、破坏永恒精神家园的异己的力量，以至必须表现出秉有拒斥力的有限性并面对有限性现实。但关键的是，它只是在心境一边为守护同一性而“面对”外部实在，它绝不跨越界限，入侵现实世界，实施现实的颠覆。这种意义上的寻规蹈矩，并不意味着它承认现实世界的合理性，反而是为加强人的心境对现实世界的不合理性的消解力量，增进其消解效果。因为只有这样，纯粹的审美能力、审美体验和审美心境，才得以真正的确立。

正是由于“忘却”具有相对外部实在的“面对性”，就有可能被认识论或实在本体论从另一种意义上加以理解、促进和利用。这在另一种意义上，“忘却”转化为忘却，转化为一种拘泥实在对象、追逐功利价值的现实的批判性力量，以至适用于对付社会学问题。况且感性个体在有限现实中所遭遇的问题多出自社会学方面，或以这方面的问题尤为深重。因此，“忘却”向忘却的转化，在一定程度上也受到生命感性的支持。

“忘却”的现实化，使心境的“边防”失守，“静物”不得不腾出部分“空间”来承受一些从外部侵入的实质性概念，以体现忘却的现实针对性。于是，“永恒的静默”被打破。“静物”对审美感性的无限承诺难以全面兑现，其导向“无时间感”的原始力量，亦在归返现实时间之意向的拉扯下大大地削弱。基于“静物”美学品质的受损，静物画的文化哲学价值即其作为一种审美方式的深刻意义就不可能完满而充分地呈现出来。

社会学问题固然也是关系人的生存的重要问题。在社会生活的现实中，一个具有高尚品质和正义感的人，绝不该回避和放弃对它的思考与实践。但承担社会责任的高尚举止，对艺术家来说，并不总是表现在他能否把社会学问题带到艺术中来。这是两个领域或层面的问题，不应混淆。对 sociology 问题，当该用社会学的方式去解决，才谈得上解决。而艺术所要解决的问题，同样与人的生存相关，同样能体现艺术家的高尚品质 and 责任感。但这意味着他应该用艺术的方式，去解决文化赋予艺术的另一类问题。即便在特殊情况下，有必要帮助解决社会学问题的艺术，也应该首先要求解决方式的艺术化，以使解决问题的形式富有艺术性。本世纪的中国艺术实践，不乏这方面的成功范例，也大有拙劣之迹，更有因此造成的混淆一切的思想遗风。90年代的静物油画创作，尚未对此遗风表现出特别的抵抗力。

出于处理社会学问题之意向的批判性的忘却，在力图忘却现实的痛苦或苦恼的同时，也不同程度地忘却了静物画的原始意义，以至影响了关注艺术自身问题的充分性。

