

# 学艺感悟

黄苗子

在澳洲生活了五六年,到美国到欧洲跑了几次,我发现中国人的绘画观念和外国人不一样,或者不完全一样。

艺术这一类东西,都宜“曲”,不宜“直”。中国的文艺之神,叫做“文曲星”,袁子才反对文艺作品一味顺笔直出,反对八股味,曾说过,天上只有文曲星,却没有文“直”星。毛泽东在延安时期,提倡文章要“大声疾呼”,反对“曲折隐晦”,那是指革命时期为了适应向群众宣传的需要,在彼时彼地,是权宜之计,不能作为一条永恒规律。文章诗歌都需要“曲折”,例子俯拾即是。舞蹈是艺术,如果舞蹈家一出场就笔直地站在台上不动,还演得出什么舞蹈呢?书法,平直方齐的印刷字体,是实用的,而不是艺术,人们追求多姿多彩,飞舞跳跃的行、草书,很难想象不用曲线,能够达到造型艺术的效果。

绘画艺术那更是“曲”的美学的情性发挥,外国人很早就提到“曲线美”这个名词,中国人却很早就实行了曲线美的实际运用。但在这个问题上,中国人和外国人大不相同,中国人从山水画中体现曲线,云呀,树呀,山志呀,水流呀,无一不由曲线表达出来。而外国人却一眼就盯住裸体女人的曲线。记得几十年前,林语堂先生的一篇文章,就指出这个问题。他说:“为什么学画要画女人?画女人必须叫女人脱裤子,我始终不懂。”其实不只有中国资产阶级学者不懂,在这一点上,中国文艺界的极左派同样不懂。记得上世纪60年代初,有些左派文化官十分害怕资产阶级利用裸体画来腐蚀中国工农兵无产阶级,于是给最高领导打报告,要禁止美术学院画女模特儿。可是,毕竟最高领导是明白人,他批驳说:医学上有裸体的人体解剖,这是一种科学,画人体模特儿,也是科学。于是极左派才收回成命。由于这个英明指示,救了中国学院派的裸体画。

外国人不懂中国人画山水画了那么多皱纹,他们不懂这种深奥的“皴法”,只觉得有如刻画自己老婆的尊严。看中国人画一块石头挂在墙上,不了解这块石头代表读书人的坚贞节操什么的,即使你加以解释,他还是不懂。外国人想为什么不能画一只鸡蛋,或者一条领带来象征坚贞节操,而偏要挂一幅毫无美感的石头?

中国人画夜晚读书的《夜读图》,只要在书旁边画一盏油灯,大家就足够理解了。外国人可费了大事,先要画出读书的人(画中的主人翁),还要画书桌,要把纸染成夜色和阴影,远处近处,暗度都不同,严格按照受光面的光度强弱,加以明暗渲染。像是像了,可中国人不明白,为什么画《夜读图》要费那么大的劲?是不相信观众有足够的想象力而需要补充画家给自己的提示吗?

广东人有一句话叫“十年风

水轮流转”,就是说,时代在不断地转变,人的生活跟着时代转变,思想意识所表现的文化艺术也跟着人的生活时尚去变,于是风水也就变了。汇丰银行改建,门口的两对铜狮,都要用罗盘重新定位,不是吗?

20世纪初以来,特别是“二战”以后,科学技术的空前发达,影响和改变了人们的意识形态和文艺观念。极端重视阴影、透视和造型逼真的西方绘画,逐渐转变为你只看到色彩和线条交错而没有形象的绘画,或者连色彩线条都没有,挂着一张白布布的绘画,甚至于连画面都没有,而挂一件破衣服就算是一件作品的绘画。

80年代开始,由于中国的开放政策,就好像在五卅时代一样,欧风美雨再来一次侵袭,中国画家,也有部分接受现代主义的影响,进入了世界现代主义的潮流中,这也是很自然的趋势。于是,从某种意义上说,中国画特点和外国画特点也逐渐混合,走到一条路上来。当然我指的是当代中国画的一个新流派,还不能代表全部当代中国画。

现代主义打破艺术创作的任何框框套套,摆脱任何传统的约束,不按常规,不守绳墨。艺术家自己出一个谜,而不知道自己的谜底,或者说那谜的本身就是谜底。艺术家要解释自己的作品的时候,有的会写一套和作品本身一样令人眩惑不解的、充满玄学意识的、语言魔术的理论;有的就干脆说:“我不知道,艺术家不需要说话,艺术作品本身就是说话,不需要多余的说明。”艺术家自己表态之外,更有一批艺术评论家用语言学、哲学的术语来解释,有精神分析家来寻找探索情结的根源,有艺术史家来排比、归类。这些作品一旦被归类,也就失掉新奇,艺术家又走向更新的领域。

我自认为是一个顽固而不固的苗老汉。说老实话,对于现代主义作品,我有些能欣赏,能接受;有些则半推半就地接受;还有一些则很遗憾,的确完全不能接受。对于新时代的新趋势、新现象,我要求自己用审慎的态度去认识它,我要求自己“不懂求懂”,而力戒自己“不懂装懂”。

我们若要宏观地议论人类今后文化出路、文化趋向,问题实在太大。20世纪是人类一个大理想的诞生、形成、实现和崩溃的时代,我们似乎彷徨在一片废墟上。怎么办?庄子有一句话:“吾生也有涯,而知也无涯”,我们的生命是有限度的,而知识是没有

限度的,他劝人不要做“以有涯求无涯”的蠢事,于是我就乖乖地安于这种混沌沌的无知状态。

说到庄子,我就想到在中国文化传统中,早已存在超越美与丑、善与恶的美学,也就是老庄哲学。老子说:“天下皆知美之为美,斯恶矣,皆知善之为善,斯不善矣。”这

不就是现代主义艺术为什么敢于抛弃美丑界限,抛弃是非善恶的旧标准、旧定义的理由吗?庄子说:“臭腐复化为神奇,神奇复化为臭腐。故曰,通天下一气耳。”庄周梦为蝴蝶,分不清自己到底是庄周还是蝴蝶。法国有位画家,把自己打扮得像个大乌鸦,蹲

在展览厅里作为唯一的一件展品,挂个标题,写着“我是鸟”。两千年以后,庄子的理论在法国艺术中开出花朵。

于是,我得出了如下的一些谬论:现代科技、信息、交通,现代的艺术流通条件,不但打破了中外,也包括古今一切艺术规律的框框套套。打破了东西文化的界限差别,它使外国人放弃了文艺复兴以来的透视、光影法则;使中国裸体画出洋,使外国人接受中国人习惯的简单的艺术语言(例如《夜读图》)而为一本书,一盏油灯等等。更为重要的是,使古老的中国哲学,在现代艺术领域中,化臭腐为神奇,产生世纪奇迹。



辛卉庚(鵝鳴天)詞意(影墨紙本)

黄苗子

## 理论前沿

# 当代抽象绘画的语言探索

陶宏

“抽象”一词原指人类对事物非本质因素的舍弃与对本质因素的抽取。抽象的形式很早就存在于各类艺术中,但作为自觉的艺术思潮的抽象艺术在20世纪才兴起于欧美。诸多现代主义艺术流派如抽象表现主义、立体主义、塔希主义等均受此影响。抽象绘画所创造的是现实世界之外的“另一个世界”,它所传达的“真实”并非现实世界中的“真实”。因此,在常人希望看到的现实物象,在抽象绘画这里统统不存在。

就艺术语言而言,抽象绘画大致可分两种:第一,对自然对象外观加以减约、提炼或重组;第二,完全舍弃自然对象,以纯粹形式构成出现,称纯抽象。前者有两种类型:一种以自己对事物的概念为创作依据,减去次要、偶发的因素,追求一种本质;另一种则从个别特殊的自然对象中抽取艺术形象的模式。后者即纯抽象则分热抽象和冷抽象两类。热抽象的代表艺术家是W·康定斯基、J·米罗等;以K.C.马列维奇和P.蒙德里安则称为冷抽象的代表艺术家。

准确地说,抽象绘画真正得到中国艺术家的响应是在20世纪80年代初。在“85新潮”时期,抽象绘画风靡一时,甚至被称为现代艺术的标志性形式。当时最具代表性的抽象画家是庞涛和葛鹏仁。庞涛对于抽象艺术的选择深受父亲庞薰莱的影响,在20世纪70年代,庞涛的创作主题仍是现实主义的。标志着她转向抽象绘画实验的作品,是创作于1980年的《桂林行》,这幅作品截取了象鼻山的典型形态,忽略其背景,使其成为一种近似于抽象形态的结构。尽管这幅作品在当时遭到批评,却明确了庞涛朝向抽象绘画迈进的决心。1981年创作的《礁石》和1983年创作的《敦煌路上有感》为庞涛开启了通向抽象绘画的大门。1984年到1985年间,庞涛赴欧洲游历,这为她抽象绘画语言的确立奠定了基础。回到国

内以后,庞涛就一直以青铜器为创作源泉,将青铜器的纹饰作为其绘画的主要元素。其中,《青铜的启示》可谓一个标志性的作品:形、色、线的跳跃性呼应,使画家的笔触如墨书写般轻松自如,色彩的相互叠压、渗透,使画面充满轻盈的韵致和美感。庞涛的绘画状态是自由的,她所追求的抒情性抽象与其个性不谋而合,画画对于她来说,早已摆脱了各种主义的牵绊,进入了自由自在的地步。如果庞涛可以看作冷抽象的代表画家的话,葛鹏仁的作品就可以看作热抽象的典型。在创作抽象画之前,葛鹏仁的创作风格是抒情的写实主义。在经历一段时间的痛苦碰撞后,葛鹏仁终于转向抽象表现主义创作。1987年的《天一龙》可以视作他的表现性抽象风格形成的标志。在这件巨幅作品中,写实形象荡然无存,形色的交叠渗透将画面结构变得动荡不安,挥洒的线面痕迹充满了激情和张力。作为一个知识分子的画家,葛鹏仁无疑将抽象表现主义形式看作唯一接近存在和内在体验的形式。“在这种形式中,葛鹏仁把诗意的拯救转化为赤裸的呈现”。在《北方的狼》一作中,他将颜料泄撒在画布上,恣意汪洋,狂乱无比,实际上,这种对于抒情的反动,更加体现出他对于抒情世界的向往。

经过10年的发展,中国的抽象绘画趋于成熟,出现了一大批抽象画家,如孟禄丁、张方白、于振立、丁乙等等。在当代艺术家当中,孟禄丁的经历颇为独特,早在“85新潮”时期,他就以《在新时代——亚当夏娃的启示》成为理性绘画的代表画家之一。然而,此后不久他改变了自己的艺术主张,并在1988年提出“纯化语言”的观点,紧接着,又从“理性绘画”的领地中逃离出来,一头扎进抽象绘画的世界。从《红墙》、《泼水节》、《火把节》到《足球》,孟禄丁成功地摆脱了具

象的困扰,精神的辽阔空间被打开了。孟禄丁的绘画风格一直变化,最近几年,他创作了一批近似于波洛克滴洒式的抽象作品。在这些被命名为“元速系列”的作品中,借助转动的圆轮甩开的色点有规律地排在画面上,像爆炸之初的宇宙,像纷纷落在夜空的流星雨,令人眩晕。我们无法确切地领会画家的本意,是对时间、空间的发问?是对宇宙爆炸的幻想?还是对黑洞的思索?或者,这只是画家寻找绘画形式的一种方式。张方白的抽象作品都是从具象形态中抽离而出的,在此基础上反复修改,最后剩下最大限度纯化的形。他的抽象作品凝重、单纯,“像一个被挤压得过度坚硬的精神实体,使我们很难对其进行一般化的切割与剖析”。他最具代表性的作品是“鸟的系列”,在此系列作品中,鹰是最常出现在画面上的形,它代表着雄性的意志力和生命力,却如同被风干的标本,干涸在画面上,充满悲剧色彩。在那些庞大而凝重的鸟形中,我们可以感受到对生命的渴求,“这是一种力量,正像死亡可能是寻求生的超越和自由一样”。于振立从1988年开始单抽象和抽象的实验,1989年创作的《吃喜酒的女人们》、《点划具象》,预示着于振立的创作开始从表现主义风格转向抽象风格。从1990年开始,他连续创作了近百幅《生日日记》系列作品。出于对中国传统艺术如书法的理解,于振立将书写性融入抽象绘画中。对于抽象之“相”的形成,于振立认为这源自他生命经验的“墟”——“文革”、唐山大地震、婚姻失败,以及伴随社会转型带来的传统与现代、理想与现实、集体与个性之间的种种冲突。于振立的思考在画面上体现为堆砌挑抹的痕迹,那些带有挤压感的肌理如同脓血一般凝固在画布上,其中的情境透着浓烈的焦虑感。从1988年开始,

## 画外话

关山月美术馆最近展出“自然而然——2010武汉、深圳女艺术家邀请展”。比起2007年的“绝色记录——女艺术家邀请展”,虽然都有迎接“三八妇女节”的意思,但本次展览以及研讨会,“性别意识”要淡很多。无论策展人还是参展画家,似乎都想以“自然而然”来强调女性艺术家的创作状态,是古老的中国哲学,在现代艺术领域中,化臭腐为神奇,产生世纪奇迹。

显然,女性艺术和女性主义艺术是不同的。女性艺术只表示展览的作者为女性;女性主义艺术则直指一个当代问题,即女性的权力问题,它涉及到女性的历史地位和现实生存状态,强调女性的自主、平等的权力,现如今,它是一个全球性的话题。

就中国大多数女画家而言,都不愿意去扛女性主义的旗帜,大多数的中国观众,无论男女,也都有一种普遍的误解,似乎女性主义就是要和男性对着干,闹对立;所以,他们对女性主义艺术多有调侃和揶揄。

“自然而然”似乎是比较温和的第三条道路,既发出了女性的声音,又没有女性主义的硝烟。参展的女艺术家们都说:“对呀!自己的创作的确是自然而然的,并没有想到什么女性的权力、地位问题。”

自然而然的创作,不同于女性主义的自觉追求,所以这个展览的作品是比较本色的。在题材上,体现了女性日常视野的内容;在风格和形式上,这些作品表现出了浓郁的女性特点,如女性的细腻感受,对人和物品的敏感,漂亮的色彩等等。

女艺术家们都称,她们很满足自己的生活状态,享受自己的女性身份,享受自己的创作过程。可是,一旦这种“和谐”开始普遍弥漫的时候,问题其实就已经出现了。如果“女性”是没有问题的,和男性是平等的,为什么会有女性的展览呢?这背后就隐藏着权力话语的问题。策划一个女性艺术家的展览,让更多的女性艺术家参与到展览中,本身就是艺术舞台上为女性争取权力。不可回避,目前的美术馆,仍然是一个男性占统治地位和话语权的地方。在关山月美术馆刚刚结束一个“国家重大历史题材美术创作工程”的展览中,100多件参展作品,只有个别女性艺术家能够参与其中,这无疑是一个值得深思的现象。

这种现象似乎也可以用“自然而然”来解释:女性在历史上形成了比较敏感、忧郁、细腻的气质和特征,自然而然,她们不习惯于宏大的历史叙事,不习惯关注重大的社会问题,而男性相反。

问题是,女性特征是被说出来的,是被规划的,它是经文化、制度、权力在历史中所塑造的。这些特征一旦被给定,就变成了“自然而然”,成为社会对女性的基本共识。如果追问下去,“自然”何以为然?为什么女性在不同的历史时期,在不同的民族、地域的文化背景中,会有不同的“自然”呢?用生理上的差别显然无法解释,在绘画活动中,男女受生理差别的制约是微小的。

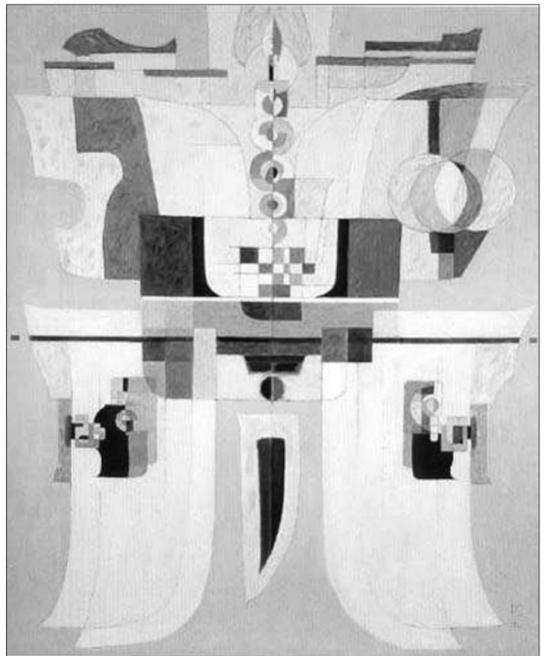
卢梭称:“人是生而自由的,但无往不在枷锁之中。”借用卢梭的这句话,似乎也可以说,女性创作是自然而然的,但无往不在枷锁之中,特别是那些变成了“自然”的枷锁,而女性主义就是要打破无刑以及有形的枷锁,对现存性别结构中的不平衡状态进行反抗。

反抗不会是自然而然的。

人文精神;三、艺术市场不认可。作为一种背离现实和具象世界的绘画方式,抽象绘画从一开始就很难获得大众的理解,特别是抽象绘画的“超验性和反实在论”,在很多看来不过是个人经验的喃喃自语。因此,抽象绘画在上世纪90年代艺术市场繁荣时期反而显得十分落寞,这并不令人奇怪。不过,抽象画家并没有因此走上自我放逐的道路,他们在艰难前行中延续了“85新潮”时期的激情和理想,他们建构本土语汇的努力日渐成效;当代表现性绘画摆脱了西方语言模式,大量引入本土语言、图式和画面结构;抽象绘画也在形式和趣味上开拓了更为广泛的领域——表现性抽象、观念性抽象、线性抽象等。所有这些都显示出中国当代抽象绘画的日益成熟。

丁乙一直从事“十示系列”作品的创作。“十示系列”强调“形式即精神”,但这绝不意味着丁乙的画是形式主义的,那些密集排列的十字符号只是通过一种理性的方式,来探究画面的空间。对于丁乙来说,理性面目只是理性作品的表象,而作品所涵盖的观念则完全超出了画面的范畴。因此,丁乙制造出令人眼花缭乱的甚至厌恶和紧张的画面,让人们无法全神贯注于他的画面,从而强烈感受到一种画面之外的东西。

20世纪90年代末,抽象绘画逐渐衰落,其原因大致有三个:一、抽象性绘画是现代艺术的终结者,现代艺术已经死亡,抽象绘画已经无从发展;二、抽象性绘画只是形式主义的言语游戏,缺乏



青铜的启示(油画) 庞涛

## 博文选登

# 素描要把人当人画

于小雪

“中央美院60年素描展”当然是必看的,如此系统的素描教学展览,我此生也只有这一次机会。临结束的前一天,专程自沈阳赶到央美展厅。两天里细看两遍。自我教素描,更爱画素描,是个梳理自己的认识,全面了解中国当代素描发展的难得机会。

有4位先生的作品让我深深地喜欢,久久不愿离去。徐悲鸿、王式廓、陈丹青、朝戈。本来应该是5位,一直很期待看到蒋兆和先生的作品,一幅也没有,不知何故,在那些陈述教学发展历史的文字当中,连大师的名字都没能出现。我们太缺大师了,真的大师又被漏掉。不解。

徐悲鸿先生是真正的泰斗,我国当代素描教学的奠基者。中国的素描在60年里,没学徐悲鸿源自法国正宗的欧洲大师路子,也忘了徐悲鸿儒雅平和的中国式高贵品格。徐悲鸿先生在课堂教学中是被忽略的,真成了被挂在嘴上的祖师爷。

王式廓先生是中国的柯勒惠支,铅笔是被情感驱动的,感人至深。我在教学中深入地研究过他吗?

陈丹青的素描不是美院教出

来的,完全是一派天赋才能,是自学的野路子,生猛浓郁,反倒有大师气象。

我在看整个展览的过程中都还理智平静,也许,因为我对西藏感情特殊,唯到这里心脏猛烈跳动,画家的直接、热忱扑面而来,高超画技隐于情感后面,画家和笔下的形象都是活着的生命,康巴汉子自不必说,连小泥房子都像是在“呼吸”。

他说:“现在,我大概画不出这样的素描了,它们比油画正稿更生动物,更自然。我终于明白:趁着年轻时代的热情和敏感,还有部分的无知,是绘画的最佳状态。”这一段,也是整个展览最有质地的文字。

朝戈朴素的画面凝固、真挚,有抓人的魔力,我的魂儿像是被吸进了那些小纸片,被长久地钉在那里。我参透了她的魔法吗?在学院的素描教学中,“透视解剖比例结构质感量感虚实光影明暗空间感”一大堆技术关注,拆散了生命中完整直接的美,反而忘了对人的爱。涂润子麻木了手臂,也麻木了心灵。

应当像徐悲鸿先生那样:把人当人画。这才是素描训练最基本的、也是最重要的核心。