

## 抽象艺术：从西方到中国 Abstract Art: from the West to China

□王小箭 Wang Xiaojian

*Two notions must be distinguished: abstract and non-figurative. Abstract is not to negate, but to generalize the concrete, thus it applies better to Chinese painting which is an abstraction of nature. Non-figurative, however, means the negation of figurative. And abstract painting in the west is indeed a reaction against the traditional figurative. We can see in western art history the correspondence of tradition, modern and postmodern with figurative, non-figurative and re-figurative.*

### 一、引子

03年3月和7-8月,《中国极多主义》和《念珠与笔触》两个抽象艺术展在北京举行,至今圈子里还在议论这两个展览。两个展览策展人高名潞和栗宪庭都是中国前卫艺术的“领袖级”人物,也是我的老朋友和在《美术》杂志时的同事。从展览规模、参展艺术家和展览题目来看,两位策展人都试图对被冷落的各地抽象艺术创作给以关注,并对中国抽象艺术的总体特征加以概括和总结。

两个重量级人物同时关注中国抽象艺术,连参展艺术家都有相当数量属于“资源共享”,自然引起了广泛的关注和议论。尽管总的来说负面看法比较多,有的甚至相当尖锐,但展览毕竟提供了一次广泛深入地讨论抽象艺术问题的机会,而且由于两个展览都突出了“中国性”,因此问题也就必然涵盖对“西方性”的认识。

我也看到了中西抽象艺术的不同,也认为这个差异非常值得深入讨论,但不想延续二位老朋友的文化学路线,只想从艺术学和艺术史的角度谈谈自己的看法。

### 二、是“抽象”还是“非具象”

在今天探讨学术问题,几乎不能不从对词的审视开始。Abstract(抽象)这个词的原意是“从……拉出(抽出)”的意思。Ab(s)是“从”的意思,tract是“拉”、“抽”的意思,tractor(拖拉机)就是从tract来的。在实际使用中,abstract通常是和concrete(具体)对立的概念,指从感性世界提取出的理性认识,由于抽象概念与抽象思维在表述上比较深奥、晦

涩、难懂,因此abstract又引申为深奥、晦涩、难懂的意思。

用abstract painting给一种前卫艺术命名,应当说是一种狡猾的策略,它把没有具体形象因而晦涩难懂的绘画悄悄推到哲学的高度,当有人发觉这并不是从具体事物中“抽取”出的形或概念,而是对形的瓦解与纯粹的形式构成,因而应当叫non-figurative(非具象)的时候,这个命名和被命名事物之间的命名关系已经固化为不可更改的公共约定。然而,一个准确概念的学术价值肯定要超过一个狡猾命名。

“抽象”一词不存在否定性,所以我们只能说抽象是对具体事物的概括,而不能是对具体事物的否定或者破坏,因此,它更适合指称对形进行了高度概括的大写意中国画,大写意确实是从自然之形中抽取笔墨之形。“非具象”一词则不然,它的意思明显是对具象的否定和反运做,而西方的abstract painting确实是对传统具象绘画的否定和反动。从西方美术史的线索上看,传统、现代、后现代的“三步曲”也的确和figurative、non-figurative和re-figurative(具象、非具象和再具象)相对位。

### 三、西方艺术从具象到抽象的转变

具象阶段追求“按照应有的样子去模仿”。这里只需要提一句:“模仿”,不是英文的imitation,而是拉丁文的mimesis,这个词首先指幼儿的咿呀学语,大概是西方人的学语不是“咿呀”,而是“咪么”,所以叫做mime-sis。“按照应有的样子”就是按照理想的样子或者理念的样子。在源于前苏联的马克思文艺理论中,“模仿”被称为“源于生活”,“按照应有的样子”被称为“高于生活”,模仿的另一种表述“镜子说”则变成了“反映论”。说白了,“按照应有的样子去模仿”就是既要像,又要完美。

我不知道painter(漆工)德拉克洛瓦“对painting的屠杀”是否用了“腻子刀”,但库尔贝把“腻子刀”变成“画刀”肯定是继承和发扬了德拉克洛瓦“对绘画的屠杀”。如果西方现代艺术史可以分为现代和后现代,那么整个现代就是通过持续不断的“对绘画的屠杀”而持续不断地非具象化,塞尚和毕加索的重要性正是在于他们分别确立了与具象截然相反的非具象理论与实践,凡高的意义则在于他实际上把德拉克洛瓦的“音乐说”演变成表现性的色彩构成,其表现性得到抽象表现主义和波洛克的彻底推进,其色彩构成则与塞尚——毕加索的几何构成共同导致了所谓“热抽象”和“冷抽象”,因此,无论是“热抽象”还是“冷抽象”,都可以在作品题目中看到德拉克洛瓦“音乐说”的影子:两种抽象作品均喜欢冠以composition多少号的题目,这个词在西语中就是“作曲”的意思,翻译成“构图x号”也许是因为译者不知道或者没有注意“音乐说”对现代艺术非具象化的巨大影响。

### 四、中国的抽象艺术之路

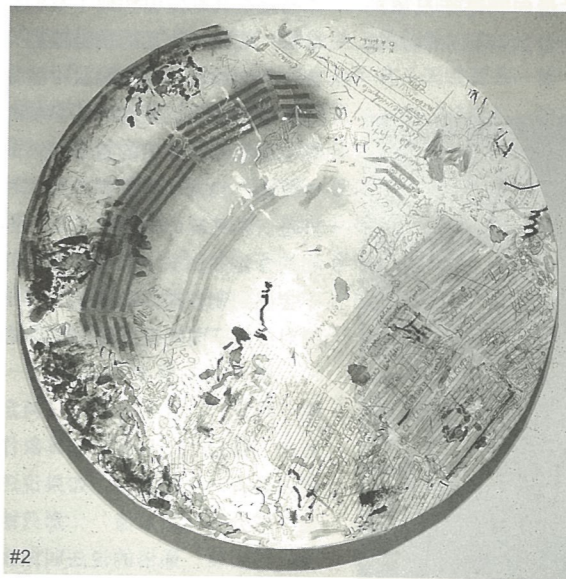
中国东晋顾恺之提出的“以形写神”实际上非常接

近古希腊的“按照应有的样子去模仿”,即既解决形似的问题,同时又不照搬自然。不同的是,前者强调神即对象的活性,后者强调对象在形上的完美。

识文断字之士的“写”当然不会像文盲画工和西方文盲“漆工”那样在现成的主题下追求形似、好看和精细,因为这些都不是“写”的目的。“写”的目的是表达写作主体的思想、观念、情怀等,道出写作主体的“思浩荡”和“神飞扬”(王微),是“畅神而已”而非“以形写形”。因此,到了工匠式的具象写实发展到宋代《清明上河图》的水平的时候,“论画以形似,见与儿童临”(苏轼)的批判便降临了,“画中有诗”的“意境说”便崛起了,同时,唐诗宋词对意境的发掘也提供了必要的条件和审美价值观。“意境说”显然更加强调绘画的主体性,“意”本身就代表创作主体,但这种主体又是与客体“境”同一并受其制约的主体,不是随心所欲的主体。

实际上,中国画是“写”的特质,在谢赫提出的“六法”之中就已经得到了充分体现和完整论述。在这“六法”中,有“四法”同时适合于书和画,适合于画的只有“应物象形”和“随类赋采”。而最重要的第一法“气韵生动”和“古法用笔”绝对是和书法相通相同的法则。此外还有前面提到过的“传移模写”中的“写”字。至于中国书画都是从临摹开始,都是记住形而作(胸有成竹)而非边观察边记录(写生),都是在空白上留墨而非在背景色上造型。也正因为这个“写”的特质,石碑的价值要高于石像的价值(无论是中国石像,还是西方的画和石像,都基本上是工匠或巨匠为大众提供的视觉代码)。

长期的“写”的传统、牢固的“写”的价值观与“写”的规定性,使中国艺术家眼睁睁地看着朗世宁和波洛克突破“太似”和“不似”这两条边界,自己却只选择符合中国笔墨趣味的西方品种。德拉克洛瓦之前的属于

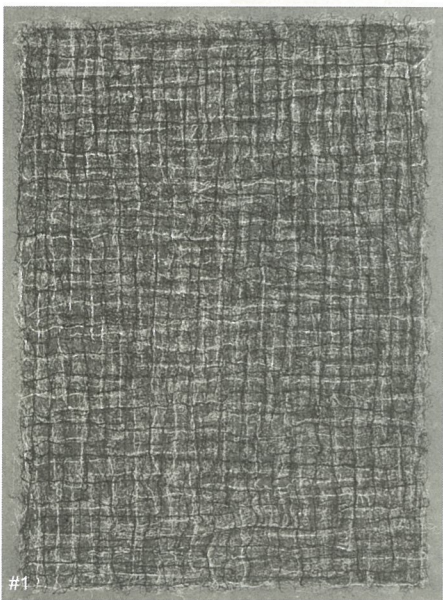


#1 无题 布面油画 吉尔莫·库卡  
#2 日报1 综合材料 吉列尔莫·奎特卡

“太似”，是匠气的“洋工笔”，不要；毕加索之后的属于“不似”，是不具备“写”的可识别性的“洋欺世”，也不要；二者之间则是“似与不似”之间的“洋写意”。因此，徐悲鸿——苏派体系实际上就是这种“齐白石折中”的西画版，加在一起可以叫做“齐白石——徐悲鸿折中”，简称“齐徐折中”。

这个“齐徐折中”体系在清代画家邹一桂和当代画家吴冠中对西画的排斥性吸收中得到有说服力的具体体现。邹一桂提倡“形似”和“入细通灵”，指名道姓地批评“以形似为非”的苏轼“直谓之门外人可也”。他当时见到的西洋油画符合他“入细”的主张，能够起到“醒法”的作用，避免初学者误入“以形似为非”的歧途。但因不符合“写”的规则（“但笔法全无”），因此，虽然有工细的优点，但又染上了匠气的毛病，因此不能算做好的作品（“虽工亦匠，故不入画品”）。这里，邹一桂显然把当时的西洋画当成了匠气的“洋工笔”，如果他见到的作品是德拉克洛瓦画法的“洋写意”，他就不能说“笔法全无”了，最多只说西洋画笔法与中国画不同。后来的实践证明，中国艺术家的确欣赏甚至崇拜德拉克洛瓦开创的洋笔法。吴冠中是中国当代艺术中著名的“形式主义”者，反对内容决定形式，形式为内容服务的“内容主义”，因此，充分肯定波洛克纯形式的艺术价值，并将其纳入自己的艺术实践，形成一种波洛克风格的“似与不似之间”。

青年艺术家迈出了走向彻底非具象的步伐，打破了“写”规定的可识别性。这



迟到的突破既困难又轻松。困难的是新老传统支持的齐徐折中体系强大、坚固，突破谈何容易；轻松的是书画“笔墨”经验和在此基础上引进、消化、吸收的油画“笔触”经验使中国艺术家在“抽象水墨”和“抽象油画”创作上具有良好的艺术感觉和分寸把握能力。但当旧习惯的阻力逐渐减弱之后，笔墨笔触上的轻车熟路又使中国艺术家在光洁材料的非具象与几何构成的非具象方面相对迟钝，使手工感在他们的作品中始终超过工业感。当然，全球范围的包括现成品、行为等在内的具象符号类作品在理论和实践上的强大也在很大程度上弱化了中国乃至全球艺术家在非具象领域的探索：纯形式要素的组合，似乎成了设计师的专利。

### 五、视觉值：非具象艺术作品的价值所在

我不否认非具象艺术在理论与批评支持上的不利地位，这是因为它实际上创造出的只是一个服务于眼球的“视觉值”，一般观众很难看出所以然，批评家很难进行社会学联系和阐释（这一点与纯粹服务于听觉的音乐是一致的），这大概就是抽象艺术在完成了对文艺复兴写实传统的致命一击之后自己也失去发展动力的主要原因。

在英文中“值”和“价值”都是value这个字。实际上，视觉艺术首先是向我们提供一个有区别特征的综合视觉值，这个视觉值决定了一件作品与其它作品的视觉区别，告诉我们这件作品不是其它作品。所谓具象作品就是其视觉值构成了我们视觉经验中的事物，非具象作品的视觉值则只构成作品本身，不构成我们视觉经验中的任何事物。当视觉值构成我们经验中的事物时，我们变能够借助我们对事物的看法来解读、欣赏或抨击作品，包括其思想性与技术性；当视觉值只是一种纯粹的视觉构成的时候，我们对事物的经验便失去了了解作品的的能力，同时也不会感到制作技术的高低，但不同的视觉值绝对提供不同的视觉感受与视觉心理作用。

视觉值在具象作品中与一起表现的事物“绑定”，在设计里则与特定的实用功能形态“绑定”，只有在非具象作品中，视觉值才具有对立的意味，如果说还有什么“绑定”成分或“附加值”，那只能是模糊的视觉心理因素，通俗的说法叫做视觉感受。在日常生活中这种视觉感受几乎无时无刻不在伴随我们，最常见的便是我们对服装的选择，相同款式的衣服有不同的色彩值供我们

选购，每种色彩都有其它色彩不可替代的视觉价值，这时，色彩值就转换成视觉价值。同理，构成、机理等视觉值也能直接转换成视觉价值。这种纯视觉意义上的价值是很难用语言陈述的，我们对这种价值的确认通常用“我喜欢”或“拍案叫绝”来表达。

实际上，中国古代画论画评中有大量对视觉值价值的间接确认和肯定，比如用“疏可跑马，密不透风”来肯定布局的视觉价值，用“力透纸背”、“枯笔渴墨”等来肯定墨迹的视觉价值，用“荒寒悠远”肯定意境的视觉价值，等等。但进入非具象领域，传统的描述与评价用语几乎全部失效，这种间接的价值肯定方式也随之失效，从而造成了巨大的批评困境。而对于当代艺术来说，一旦失去强有力的批评，艺术品就降低为普通商品，从而在与具象作品的竞争中处于无法逆转的弱势地位。

其实，抽象艺术作品的视觉值就是它的视觉价值，就像服装的视觉值就是服装的视觉价值一样。具体作品的独特价值就在它与其它作品的视觉差异上面，艺术家的创造性只在于他提供了一个不曾有过的视觉值，并且与过去曾经出现过的作品之间视觉差异越大越好。

### 六、从《向塞尚致敬》中的悖论看形式变革的意义

1900年，法国艺术家莫里斯·德尼（Maurice Denis, 1870—1943）创作一幅题为《向塞尚致敬》的作品，用纳比派的具象象征方式表达了艺术家对塞尚的推崇，而这种方式恰恰与塞尚的艺术主张与艺术实践相违背，因为塞尚的道路是否定模仿说的道路，是走向非具象的道路。因此，真正的向塞尚致敬的是毕加索，尽管他没有画过专门向塞尚致敬的画。我相信，如果一个人用文言文写一篇“向白话文致敬”的文章，另一个人用白话文写一篇“向文言文致敬”的文章，或者用白话文写一篇反对使用白话文的文章，我们宁可相信用白话文写作更具有否定文言写作的意义，而那篇用文言文支持白话文的文章，是以自己的文言写作方式否定了自己提倡白话文的写作内容。也就是说，德尼是用表达方式上对塞尚艺术的否定来表达对塞尚推崇。

以上分析表明，表述方式比表述内容更具有变革的实在性，现成品、超现实、照相写实、观念摄影、video艺术、行为艺术等等，首先都是表述方式的变革和出新。艺术

品的生产如此，非艺术品的生产也是如此，所谓工业革命，首先是生产方式的革命，而不是生产“内容”的革命。社会革命也是社会组织和运作方式的革命，而不是把一些社会“内容”破坏掉。中国的农民起义之所以没有革命意义，正是因为他们没有改变社会的组织和运作方式，其结果只能是所谓改变统治“内容”的“改朝换代”。接下来的问题便是非具象艺术在中国的前卫意义是否已经结束，应当被现成品、行为、观念摄影、video艺术、具象油画之类的具象作品取而代之了。

喧嚣热闹的“抽象水墨”和到处可见的非具象城市雕塑或景观表明，非具象在中国还属于发育期或前卫期，但除了这两个特殊领域，中国当代艺术几乎是现成品、行为、观念摄影、video艺术、具象油画等具象方式的一统天下。至于与科学理性精神相对位的几何抽象作品更是少而又少。用“后现代”、“读图时代”、“人文关怀”、“中国知识分子关注社会的传统”等来解释90年代至今具象作品在中国的压倒优势是没有说服力的。如果克隆一下所谓西方“后现代”就能把中国当代艺术带入后现代，那么克隆中国青铜器的结果必然是把中国当代艺术带回青铜时代。如果作品是用来读的而不是用来看的，那么一定出现大量对图像的阅读即精确语义分析，而不是现在这种给不同的图像贴上相同的语言学标签。“人文关怀”更是一个“放之四海而皆准”的空洞能指，一个贴到哪里哪里亮的广告词。

实际上，中国当代艺术并未经历深刻的视觉革命，只是从一种歌颂的具象变为讽刺与抨击的具象，这种换汤



不换药的方式，与过去用文言（药）提倡文言（汤），现在用文言（不换药）提倡白话（换汤）没有什么不同。视觉革命走到尽头的标志是确立新的视觉方式在民众心目中的稳固地位（就像扬州八怪从“怪”变为不怪），进而变成新的视觉标准与习惯，这样才能为下一场变革提供前提和意义。

### 七、结束语

早就想写一篇支持中国抽象艺术的文章，但直到现在才完成。产生这个想法的动因是回国后看到潘德海把他85时期的“老玉米豆”变成红色大头系列的“皮肤”，明显受到当时具象的政治波普的影响，然后又彻底放弃“老玉米豆”，画起痴呆的大头像。类似的情况同样发生在重庆：一个是朱小禾在一个大头上编织他的抽象笔痕，另一个是刚刚出道的蒋建军在一个大头上粘贴他的棉线。还有一个学生在大头上画红绿色点。也许有一天我要写一篇中国当代艺术中的大头现象，从把罗中立的《父亲》、耿建翌《第二状态》、王广义的《毛泽东》一直到方力钧、岳敏军的大头系列进行一番梳理。但现在还是先给弱势的抽象艺术“捧捧场”。当然，糊涂乱抹几下，甩几个墨点无数的作品不在支持之列，除非它是有美术史意义的首创。其实，正是这些作品的“欺世”作用使“不似”的艺术失去价值。

- |    |      |        |
|----|------|--------|
| #1 | 综合材料 | 蒋建军    |
| #2 | 布面油画 | 汉斯·霍夫曼 |
| #3 | 布面油画 | 布里奇赖利  |