

#1



#2

## 抽象艺术的两种传统

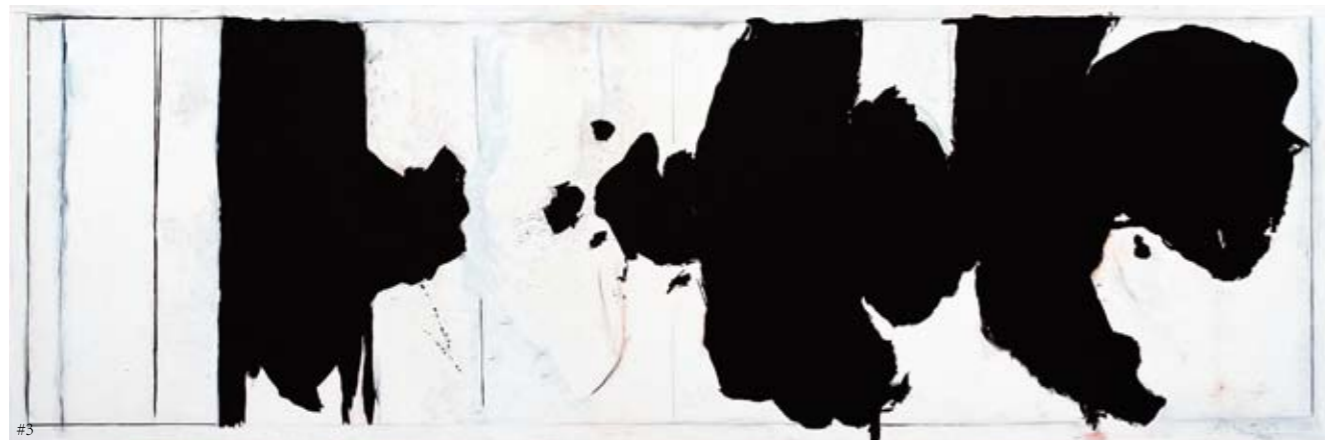
Two Traditions of Abstract Art

蒲鸿 Pu Hong

### 1

最近几年，关于抽象艺术的讨论出现了一些新的变化。首先值得一提的是，这种讨论似乎已经超越了传统“前卫/官方”的二元模式，尽管抽象艺术无论从推广还是创作来看，仍然由体制外的力量在主导。“绘画性”这个词常被提起，对抗性的传统前卫色彩则慢慢暗淡。除此之外，越来越多的艺术家，尤其是年轻艺术家也不愿意将自己的绘画称为“抽象艺术”，虽然它们从外表看确实如此。这说明国内的抽象艺术正在进入一个新的阶段。至少

从这几年的呼声来看，对于这样一个阶段，我们看上去都是满怀期待，并且充满信心的。本文尝试简单地分析一下抽象艺术的两种传统，也即以1945年为界，分别存在于欧洲与美国的两种完全不同的传统。我试图说明，目前主导国内观点的是存在于美国的第二个传统，这样的传统具有必然的局限性，而对它的超越，其中可行的一个途



#5

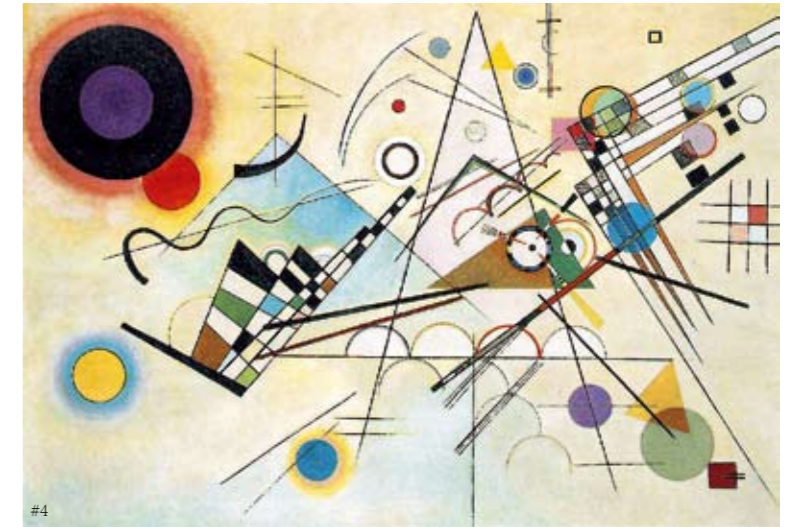
径也许是在欧洲发生的第一种传统。

事先说明一点，如果完全以西方的标准讨论国内的抽象艺术，着实是隔靴搔痒，甚至有点风马牛不相及。国内抽象艺术自始至终都强调民族性，它所探索的，最大一个重点就是让这个西方的外来物在中国本土落地。从这个意义上讲，80年代的抽象美与形式美，90年代的实验水墨，到最近一个十年的极多主义、极繁主义都需要在民族主义的视角下进行重新发掘。然而，无论民族性在国内的抽象艺术实践中占据多么重要的位置，我们都不能忽视讨论抽象艺术在西方的“母版”。比如，80年代关于抽象艺术的讨论，它所根植的抽象主义传统已经完全不同今天的语境。因此，回到抽象绘画的西方源头对于国内的相应实践也具备理论上的价值。

### 2

在今天，我们频频谈及“绘画的衰落”和“绘画已死”，这些论调和西方60、70年代的艺术形势不无关系。因此，当我们面对国际上浪高过一浪的全球艺术风潮时，总是感觉绘画门类多少有点保守和落伍，这种心理自然受到西方70年代“绘画已死”观念的影响。而“绘画已死”观念的来源又与英美分析哲学不无关系。这样的联系不仅在于二战后美国占据了国际当代艺术的主导地位，也在于当时英美分析哲学确实对当代艺术观念形成产生过巨大影响。这些理论的推手们如阿瑟·丹托认为，绘画之所以终结，就在于市场价值主导了艺术创作的价值，而艺术在这个时候，除了形式的重组、变形之外，不再产生任何新的意义。这种观点也成为80年代批评国际上“绘画回潮”的一种主要理论支撑，因为这个时候，无论绘画怎样回潮，它作为一种有意义的艺术方式，其历史已经终结了，而这种回潮，不过是回光返照，是由画廊、收藏机构这些市场机制维系的。今天，国内的抽象艺术大有复兴之势，但仍需要解决这个曾在欧美发生的症结。换个说法，就是说国内的抽象艺术除了能够带来民族性之外，在绘画史的逻辑里，有没有新的意义？

对于这个问题，我们看来似乎得首先超越曾经占主导地位的逻辑范畴。我们今天谈论抽象艺术以及它的衰落，仅仅是基于它的一个而不是所有传统。这个所谓的传统在二战以后由于美国对现代主义的介入及改造，变成了一种单一的逻辑，格林伯格关于抽象表现主义的经典论著便是最重要的代表。而此后，虽然对于绘画性的讨论是在不满、质疑、否定格林伯格的基础上展开，但光效应艺术、极少主义、观念艺术以及它们的理论旗手们却陷入了同样分析模式的白中。这



#4



#5

- #1 马克·波洛克
- #2 波洛克在创作 汉斯·纳姆斯摄
- #3 和谐之挽歌 布面丙烯 罗伯特·马瑟韦尔
- #4 作品8号 布上油画 康定斯基
- #5 无题 布面油画 马克·罗斯科



种分析逻辑将绘画分成无数个单一的元素，一一拆解，最终的结果是，这种逻辑为我们描绘了关于绘画的形状，却不提供绘画的意义。因此，格林伯格的论述充满了矛盾，他力图在绘画中取纯粹的形式、空间、结构、线条，摒弃一切非绘画元素，但他阵营里的艺术家们却是最具有文学性和叙事性的，比如，即便在他最具代表性的《“美国式”绘画》里，马瑟韦尔作品也只是被阐释为由“带有粗大的垂直扁平黑色或色色彩，与白色或重复的黑色与色色带相斗争”带来的戏剧性，其间所包含的巨大悲剧性、宗教性的精神指向被回避了。

这样的分析模式不能说明所有问题，尽管它在整个20世纪40年代和70年代主导了对抽象艺术的判断和创作方向。早在1920年代初，康定斯基在其《点线面》中有过一段反思：“除了艺术作品部分的科学价值外，它依赖于对艺术单个元素的精确考察，这种元素分析是通向作品内在律动的桥梁。正是这个时代流行的这一观点，不可避免地对艺术进行‘解剖’，因为任何这样的解剖都必然会带来艺术的死亡，引起一种对由此暴露出来的元素和它们最初力量毫不留意的轻视。”可惜，这一段微不足道却具有反思性的话被以实证主义和科学主义为主导的时代潮流所掩盖。不幸的是，绘画史证明，康定斯基所说的这种解剖以及随之而来的艺术的死亡，在半个世纪后全都被告言中了。

康定斯基属于另外一种传统。康定斯基明确反对艺术创作片面追求民族性、风格化及个性化的三种倾向，这种论调已经偏离了主流的现代主义艺术史书写传统。当代艺术的诉求与之实则具备某种相似性，只不过康定斯基更倾向于艺术内在化及综合性的建构。在其精彩的论著《论艺术的精神》中，他就尝试用一种令人费解、充满激情却又不能让人信服的方式唤起人们对艺术的精神性体验。不过，由于这些理论过于缺乏实证基础，后来人往往将它降格为某种心理学、表现性或者情感性的产物，并冠以“热抽象”此类庸俗的称谓，格林伯格就鄙视和不无遗憾地将之视为康定斯基早年参与了表现主义而造成的不可避免的影响，视为一种不幸。或者，人们把康定斯基在现象与精神之间的通感式和超验性体验，视为俄国东正教信仰的影响。

但这些都不能否定康定斯基属于另一个广泛的传统，无论这个传统因为被贴上“现代主义”、“精英主义”、“欧洲精神”或“普世价值”而在今天逐渐式微。康定斯基卒于1944年，因此他没能目睹美国紧随而来的对

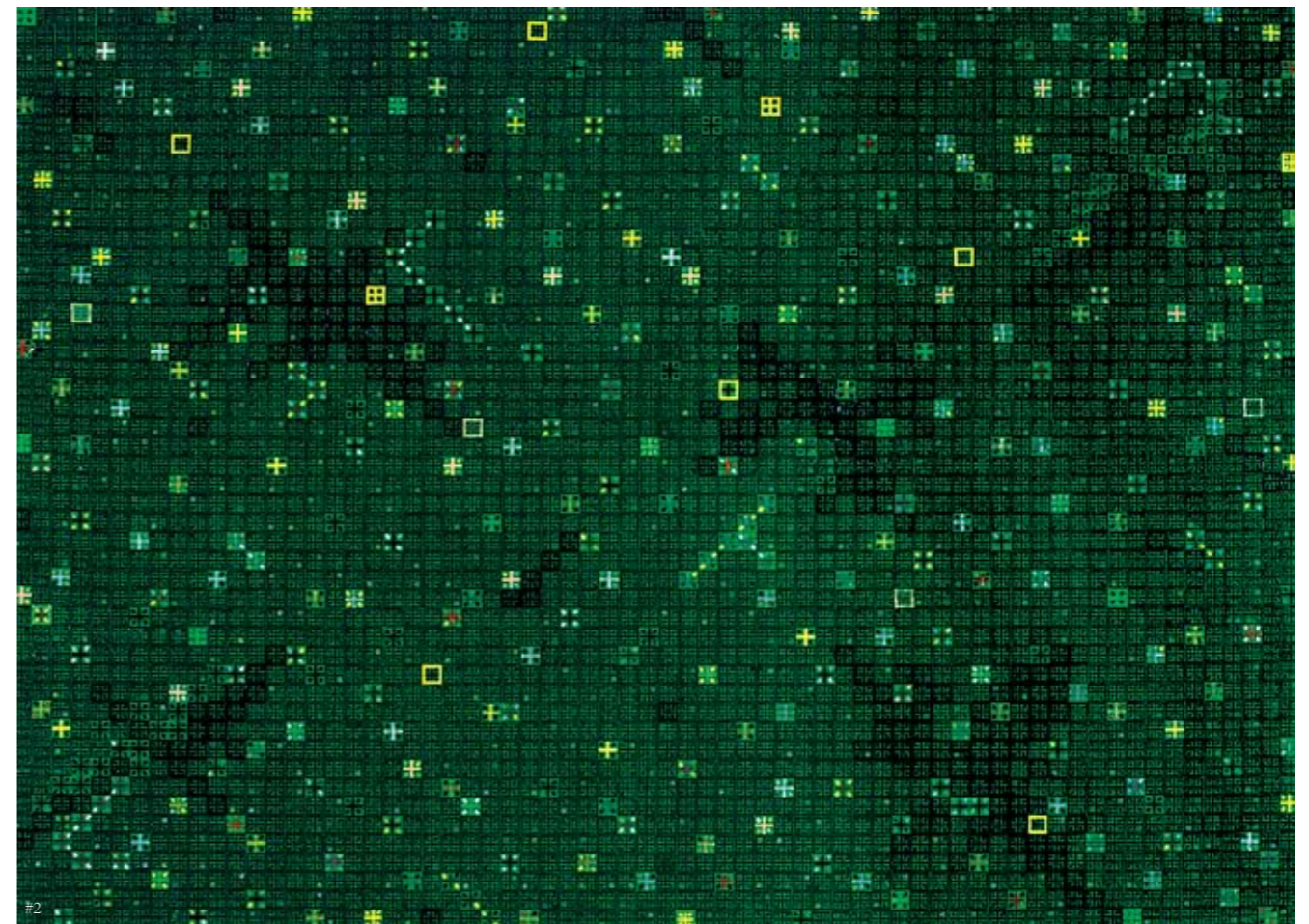
现代主义的大规模改造运动，也就无从对此做出评价。然而，作为启示性和体验性的艺术、作为具有内在统一性的艺术、作为最终走向意义的艺术，这个传统在现象学的精神实践里还是得到了保留和发展，诸如梅洛·庞蒂的《塞尚的困惑》、吉尔·德勒兹的《弗兰西斯·培根：感觉的逻辑》都为我们建立起一套内在于艺术、庞杂而严密的阐释体系，这个体系的最终目的在于让我们重新学会看世界。

不同的传统通过不同的阐释和观看模式为我们描绘了艺术的不同外观，这个外观在塞尚被建构起来的两个形象中饶有趣味地浮现出来。同样是基于对线条、色彩、轮廓、光线、构图的分析，格林伯格笔下的塞尚的最大成就在于通过空间性的视觉感受获得一种属于绘画的二维的坚实性，这也被看成塞尚中年后在绘画创作中最大的也是最终的启示。而在梅洛·庞蒂那里，塞尚的绘画，包括画家的绘画不仅是创作意象，更是通过这种意象走入别人的生活，这样彼此不同的生活才能联系在一起，世界在这个基础上作为一个意义的整体而最终显现。

比较一下，分析哲学通过不断剥离艺术与哲学的内在关系来划定艺术的界限，最终却发现艺术是一个空洞的概念，继而不可避免地用艺术阐释来取代艺术的价值，也不可避免地沦为相对主义。与此不同，以前述梅洛·庞蒂、德勒兹为代表的另一种传统不仅在内部建立起艺术的意义体系，还发展了一套完全有别于分析哲学的新的阐释模式。这样，不再是艺术阐释来决定艺术或者相反，呈现的是另一番景象：艺术作品被视为一个被遮蔽的事物，而艺术阐释就是那道照亮艺术作品的亮光，最终通过这道光亮，得到启示的艺术家、理论家还有观众都作为一个整体联结起来。在这种模式下，没有什么被粗暴地分割开，离开了艺术作品，阐释只能是游离、漂浮的能指；而离开了阐释，艺术作品就永远被遮蔽。

### 3

由此可以看到，已经很少被讨论的欧洲抽象主义传统，仍旧需要我们再次挖掘，而这种挖掘，并不是建立在现代主义价值逻辑上的，它应该另辟径，走入内在的精神世界中。在这里，本文并不想强调对欧洲抽象主义的回归。尽管事实上，在中国现代主义时期以及70年代末之后很长一段时间里，欧洲抽象主义精神一直主导着国内对于抽象艺术的理解；不过，这种主导性的欧洲抽象主义精神是在本文论述之外的另一个层面发生作用的，比如吴冠中对形式感的强调，它就和本文的基调不同。但是，有一点我们不能忽视，国内抽象主义实践大致可以分为两个层面：



一个层面是如何从西方吸取精神源泉，另一个层面则是如果从中国自身的传统语言中吸取本土化的因素。对于前者，是否有研究注意到，在某一段时期里，我们以欧洲的抽象主义传统为精神源头，而过了某一个时间节点，代表美国价值的抽象主义传统则占据了国内讨论的主要位置，如对格林伯格越来越浓厚的关注兴趣。在这一点上，我们仍旧有必要从另外的角度出发，重新挖掘欧洲抽象主义的精神传统，为国内的抽象主义实践打开新的方向。对于后者，当我们力图为当下的抽象艺术创作注入某种传统价值时，如果缺乏适用于当下大环境的阐释体系，是否会使这种本土化的实践沦为某种保守的民族主义，而无法对当代艺术提出的新问题作出回应？

现实就是这样，目前国内的抽象艺术尽管在表面上出现了很多的繁荣，但对此的病也越来越多。最猛烈的，莫过于将它视为画廊及市场制度的衍生品，是经济效益的催生物。同样，尽管我们极力强调国内抽象艺术自身的文化价值时，由于缺乏对国际艺术规则的了解和对接机制，使得这种种努力如隔空喊话，没有太多的实际效力，也缺乏建构文化身份的动能。因此，推动抽

象艺术在国内的发展，继而建立起中国身份的本土语言需要我们卯足劲，下足功夫补习功课。既然别人将它视为没有现实力量的市场畸形儿，那么最重要的就是努力将国内抽象艺术内在的精神价值揭示出来，如上文所说的，建立起一套内部的阐释机制，这种机制既能有效地包容中国传统的价值观念，又能尊重艺术家的个体创作劳动，使二者彼此包容，合二为一。

同样，即便我们以多么大的篇幅来谈抽象艺术的美学价值，都不能忽视抽象艺术作为一种文化建构，国家、社会等机制参与其中所起到的重大作用。虽然我们如今反感那种狭隘民族主义的论调，即把美国抽象表现主义视为中情局的杰作，而忽视了它背后一整套连贯的历史文本，但是，有两点我们需要注意，美国抽象表现主义背后所谓的连贯文脉也是经过美国改造而带来的，同样，它的推广则倚赖国家机制的运作才得以这么大范围地进行，这些都是有庞大的历史事实作为论据的。同样的道理，在今后，我们如果谈论抽象主义在中国的复兴，离开了国家这个因素，这种讨论都将随时随地陷入瓶颈，很难施展，只能落得胸怀雄心壮志，却夜夜挑灯看剑，空悲叹的结局。如何在一个强调现实主义精神价值的国家里，实现抽象主义的文化复兴，这是很大的难题。难道需要用现实主义改造抽象主义吗？其实，目前已经有人在开始这样的尝试，而且是积极的尝试。但这个问题，已经是跳到另一个层面来谈抽象主义了。

#1 从洛弗画室看到的圣维克山 布上油画 塞尚  
#2 “十示2009-5” 丙烯、成品布 丁乙