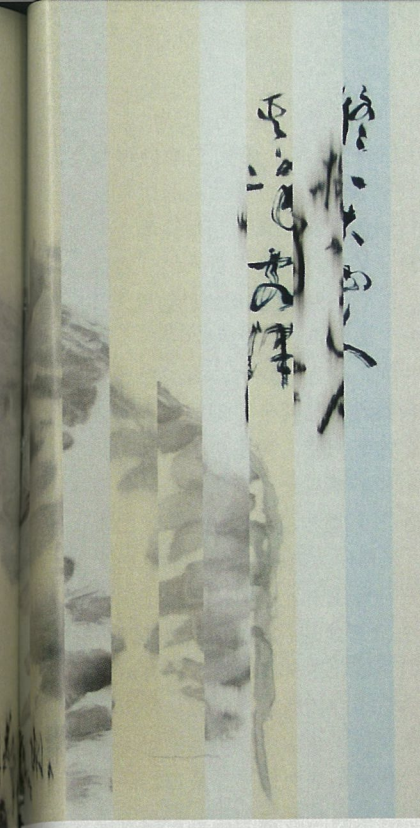




#1



#2



#3



绘画与观念 Painting and Ideas

□何桂彦 He Guiyan

In the realm of the contemporary art, painting and concept are always the subjects of discussions. Those who agree with this argument think that the concept ought to be one of the most important elements that decide if a work of contemporary art is of value. They advocate that paintings should integrate the achievements of the conceptual art and that artists should pay attention to the expression of aesthetic tastes and cultural meanings in a sapient way.

在当代艺术领域，绘画与观念一直是值得讨论的话题之一。赞同者认为，“观念”应该是判断一件当代绘画作品是否具有价值的最重要因素之一，并主张架上绘画应吸纳观念艺术的成果，注重审美趣味、文化意义上的智慧性表达。批评者认为，如果片面强调观念，势必造成观念对绘画本体的剥夺，最终的后果是，哲学取代绘画。不管赞同也好，批判也罢，对绘画观念的讨论都无法回避两个核心的问题：一是，如何来评价当代绘画的价值；另一个是，以什么样的标准来衡量绘画作品中观念表达的有效性和合法性？

实际上，在西方现代艺术的发展谱系中，20世纪初的立体主义和其后的达达派便将观念的表达纳入绘画领域，力图在形式表现、意义生存方面超越古典绘画的范式；尤其是20世纪60年代初以安迪·沃霍尔、利希滕斯坦为代表的波普艺术，直接以新的绘画观念超越古典绘画的陈规陋习。1964年，丹托在《哲学杂志》上发表了著名的《艺术世界》一文，不仅深入的剖析了现成物品转化为艺术作品的生成逻辑，还提出了艺术制度与艺术品之间的关系。换句话说，丹托对艺术观念的讨论直接催生了一个新的话题，即什么样的艺术才能超越20世纪初即以形成的现代主义传统，超越精英式的、自律的形式范畴，从而推动绘画向新的方向发展。不难发现，不管是波普艺术，还是同时期的极少主义，它们的贡献并不在于创造了一种新的形式，而是在于拓展了绘画观念的外延，这种观念既包括艺术家的创作观念，也包括什么是艺术品的观念。就像丹托所说，安迪·沃霍尔的作品“布里洛盒子”，如果不把它放在美术馆，它就和其它现实中所见的盒子没有任何区别，但进入美术

馆后，“盒子”就成为了艺术品。同样，也正是受这种艺术观念的影响，我们才将安德列·贾德的极少主义雕塑看作是真正的艺术品。

但是，在中国当代艺术界，这种将观念和绘画结合的艺术却处于边缘化的地位。一方面，中国现当代艺术并没既成可用的类似西方现代主义的艺术谱系，所以，单纯的形式反叛（如新潮时期的各种现代风格）和观念性的绘画表达（如谷文达20世纪80年代中期的水墨作品）都无法进入主流的创作领域。另一方面，当代艺术在20世纪90年代初的转向，即从80年代的“文化批判”向“社会批判”转向后，衡量一件作品能否称为当代艺术的标准则只是看其是否具有现实的文化针对性。前者的问题是，如果没有经历过现代主义的发展阶段，当代艺术不可能在文化意义、精神表达上具有真正的高度；后者的问题是，如果片面强调对表层现实的关注，则必然在庸俗社会学的阐释面前就范，而所谓的现实关注也无非是现实符号的不断复制而已。因此，当当代艺术陷入前所未有的“媚俗”、“图像复制”和“图像生产”的时代漩涡之时，我们更应该关注那些真诚地面对艺术自身，默默无闻地执着于艺术实验的艺术家。在我看来，向国华就是这样一位在绘画与观念之间探索诸种可能性，且不惧改变的艺术。

一次偶然的发现促使向国华开始以香火在宣纸上烙洞的方式来创作。由于燃着的香很容易烧透宣纸，随着大小不同的空洞的相继出现，如果在空洞的背后加入一个深色的衬底，空白的地方便凸现出来，变成了一种“有意味”的形式。在接下来的一段时间里，他开始做进一步的实验，希望将这些烙制的空白转换为一种有效的语言。他最早开始是烙印字迹，因为如果将整张宣纸加以装裱，这不仅具有了传统书法的形式，而且那些



#4

- #1 意在何处 NO.5 油画 向国华 2007
- #2 意在何处 NO.3 油画 向国华 2007
- #3 意在何处 NO.4 油画 向国华 2007
- #4 意在何处 NO.6 油画 向国华 2007



空白的地方同样具有审美的价值。其后，他开始烙印“四王”、“八大山人”的山水，也烙印过一些扇面。如果我们以传统的衡量标准去审视这些作品，向国华无疑会遭到许多人的批评。但是在多元标准的今天，他的作品是充满智慧和观念性的。这是一种在方法论上的突破。香火烧成的空白取代了传统的笔墨语言，中国传统笔墨所负载的精神性和文化性被彻底的颠覆掉了。尽管作品在展示的方式上还保留了传统山水图轴的外部装裱特征，但作品在视觉呈现上却与传统的山水有了本质的不同。

显然，这是一种“解构”主义观念，观念的有效性在于以新的眼光，以及一种置疑的文化态度对传统艺术进行考量和思索。当然，批评者会提出质疑，这样的作品还能算是当代绘画吗？其实，这种置疑的态度本质上与杜尚的“小便池”为什么被命名为《泉》，安迪·沃霍尔的“布里洛盒子”为什么是艺术品一样。如何才能解决和回答这个问题呢？关键在于，艺术家的创作“观念”取代了过去习以为常地用色彩、笔触、主题、风格、意义等来判断一件作品是否是艺术品的标准。换句话说，向国华作品中至少包含了两种观念，一种是针对现代主义谱系发展而来的形式主义传统，但是，向国华对形式的探索并不不同于现代主义的原创性、精英性原则，恰恰相反，他对形式的创造是在一种近似于游戏的态度下展开的。而正是这种表面的“游戏”状态却沿着解构主义的思路，切入到另一种更深层的观念中，即消解传统国画那种由笔墨体系建立起来的形式边界。但是，在这里，向国华作品的“观念”必将和当代艺术中的另一标准，即艺术应针对当下的文化现实发生冲突。因为，“观念”毕竟不能直接反映社会问题。于是，话题又必然回到本文开头所提到的“如何评价当代绘画的价值”问题上。

在西方过去一百年的现代艺术的传统中，不难看到有三种艺术创作方式同时在发展：一种是传统的现实主义，包括资本主义社会中知识分子和中产阶级所主张的“激进的现实主义”和“中立的、自然的现实主义”，也包括社会主义国家的“批判现实主义”。第二种是现代主义，即通过建构自律的形式来捍卫艺术的精英性和批判性，例如各种构成主义、抽象艺术等；第三种是前卫艺术，即针对艺术体制和艺术观念，例如杜尚为代表的早期“达达”、约翰·凯奇时期的“黑山学院”和安迪·沃霍尔为旗帜的“新达达”。实际上，在这三种传统中，现实主义的影响力是最小的，主流却是现代主义和前卫艺术。但是，和我们将现代主义肤浅地理解为形式主义，将前卫艺术片面地看成“破坏性”的艺术不同，这两种艺术本质上仍然是对周遭现实的批判，其批判的力度、涉及题材的广度远远超越了现实主义。换句话说，西方现代艺术对现实的批判不以单一的现实主义为载体，还包括对既成观念、艺术史的发展边界、艺术体制的合法性和有效性等为批判对象的前卫艺术和实验艺术。

因此，我们不仅要肯定像向国华这类具有实验性的“观念性”绘画，而且还应该重视、鼓励年轻的艺术家立足于自身的经验进行积极、有效的尝试。然而，在“媚俗”的图像遮蔽了当代画坛的种种问题的今天，“观念性”绘画必然会遭遇一个低潮期。不难发现，诸多非艺术的因素使得今天中国当代艺术越来越向单一化方向发展，而所谓的对当代社会的文化批判则成为“符号复制”和“批量生产”的噱头；同样，艺术家所标榜的“人文关怀”也落入某些批评家给定的庸俗社会学的阐释陷阱之中。所以，批评界炙手可热的“社会学的转向”、“图像转向”问题仍然是值得商榷的，因为中国当代艺术真正急需的是一种实验性和前卫性的艺术，而不是那种符号化的、图像化和产业化的架上绘画。尽管重申当代艺术应该重建“现代主义”和“前卫艺术”的传统已经过时，但在绘画领域注入新的观念，以及寻求绘画新的可能性仍不失为一种有效的办法。

当然，“观念”仍然是一个很抽象的词语，我们的问题是，什么样的观念才是有效的？“所谓观念，不是指一个概念、一种思想、一些可以用语言来言说描述的东西，而是指人的思维水平与思维能力，即充满悟性、禅机的智慧。智慧是与众不同的体验、是豁然开朗的见地、是突如其来的启发、是

力透表象的反省。”如果落实到艺术家的创作，那就指艺术家创作时的方法，而这种方法的有效性和合理性取决于，艺术家是否以艺术史和艺术理论为依托，以大胆的创新为手段，以寻求绘画艺术新的可能性和提出新的文化或艺术问题为目的。

2006年，向国华开始创作《意在何处》系列。和早期《有限与无限·超越古典》所不同的是，这批作品是以油画媒材完成的，在创作方法上也放弃了先前用香火在宣纸上烙洞的方式。但是，艺术家的观念却有着内在的延续性。不管是早期用香火来烙“四王”的山水，还是后来用油画来画“八大”的水墨静物，向国华首先都将作品的形式或者图式放在了作品表达的首位。当然，这种形式并没有停留在简单的形式复制、模仿中，而是去探讨这种形式背后所隐藏的、体现的审美习惯。就像贡布里希对艺术图式所做的分析一样，一个时代的公共图式或者艺术史留下的经典作品，其意义不仅在于给我们提供了欣赏的对象，更重要的是，这种图式、形式的背后浓缩了那个特定时代的艺术趣味、文化取向和美学追求。向国华之所以对这些图式进行各种媒介的转换，一方面，他希望透过形式去言说传统绘画形式的观念表达问题；另一方面，这种转换还包括了某种置疑和否定的“解构性”。例如，在《意在何处》等作品中，向国华对“八大”、齐白石作品所做的形式转换就采用了“错位”和“断裂”的处理，这种处理的直接后果是：放弃了中国水墨画“意在笔先”、“得意忘形”、“骨法用笔”等等表达范式 and 美学追求，从而使读者对这些经典作品观看时产生一种不适感。正是借助这种错位感、不适感，向国华巧妙地使读者自觉地去审视和反思长期形成的欣赏习惯。

当然，我们面对的又一个问题是，如何才能对向国华这种“观念性”表达进行准确评价的问题，换句话说，这种“观念性”是否具有当代价值，其“合法性”又是什么？如果按照当代艺术应该反映当下社会现实的观点来看，向国华的作品肯定没有价值，因为它的作品没有任何与现实有关的图像。但是，如果我们换一种角度，从现代主义的形式建构和观念表达来看，这种针对艺术史图像转换的实验性绘画却有着积极意义。至少它提供了一种对待传统图式的文化态度，哪怕是批判或拒绝的态度；至少它沿着现代主义的脉络，并以后现代的“解构”思路进行媒介的转换，扩展了当代绘画题材和形式表达的界域。同样，最重要的是向国华有自己的“方法论”，并坚定地以“个人化”的实验状态进行积极的实验，而这种实验性一开始就避免掉入“庸俗社会学”的陷阱。尽管向国华的作品仍有不足之处，比如他也面临着空洞的形式复制的危险，但我们有理由相信他坚持不懈的思考和尝试最终能超越表层的形式，而触及到形式背后的文化内核。

之所以强调绘画与观念的结合，就在于当代绘画只有真正脱离“符号生产”和“符号复制”的怪圈后，才能真正形成多元化的格局；只有将“观念”纳入到绘画

领域中，才能恢复艺术的实验性，重塑艺术的价值形态。同样，只有尊重艺术家的个体表达，当代绘画才能不献媚于市场，保持自身的文化批判力。这也正是我批判“新媚俗主义”绘画和希望重建“前卫艺术”谱系的内在动因。正是从这个角度出发，向国华作品的意义便由此彰显。



#1 意在何处 NO. 13 油画 向国华 2007
 #2 意在何处 NO. 12 油画 向国华 2007
 #3 意在何处 NO. 15 油画 向国华 2007
 #4 意在何处 NO. 14 油画 向国华 2007
 #5 有限与无限——超越古典系列 油画 向国华 2005