



贾柯梅蒂作品

“球”。因此，塞尚在勾勒苹果的轮廓线的时候，从来不勾死，这一点在这些静物画中是太清楚了。

按照罗杰·弗莱的解释，塞尚通常用好几条线，明线、暗线，平行的影线反反复复勾勒轮廓，既想要取得一种立体感，又不能把它完全框死，这是塞尚产生焦虑的原因之一。他的作品清清楚楚地体现出反复勾勒轮廓线的样子，你看他画的盘子，画了那么多遍，他在那里反复勾勒盘子的边线，为什么要那么复杂？因为塞尚想要画出自己的感觉，自己对于那个盘子的感觉。按照梅洛·庞蒂的看法，他想要直接把他的感觉画下来，他要实现自己的感觉！

大家可以参照中国古代的画论，吴道子画线的时候也不会勾死，张彦远在讲到吴道子的时候就称赞其“时有缺落”。他不勾死，有些地方是缺落的，有缺落，画面才会生动起来，才会气韵生动。如果勾死，就匠气，就板结了。塞尚反复地这么做，总是要把瓶子和桌子的边线反复勾勒不知道多少次。

我相信，在塞尚那里，那种“我要忠实于我的感觉”的想法是十分本真的，但是，他的这种想法被后来的艺术家所误读，或者说他们有意地放大了塞尚的焦虑，把它变成了一种程式化的东西，变成了可操作的程序。比方说贾科梅蒂，格林伯格就很讨厌贾科梅蒂，因为贾科梅蒂后来几乎成了一个艺术明星。贾科梅蒂也反复勾勒轮廓，但他是从塞尚那里学来的，而塞尚呢，真的是为了传达自己的感觉。所以说，塞尚是本真的，而贾科梅蒂则是习得的。当然，我不是要否认贾科梅蒂的成就，因为他的个人成就，还是与50年代被称为存在主义的普遍情绪有着密切的关联。它强调人的孤

独、焦虑、幽闭恐惧。贾科梅蒂的很多画，画得都是一个人孤零零地坐在房间里，是一种典型的幽闭恐惧症的症状。他总是反复地勾勒、反复地画线，也等于说我画不好，我没法画好，我只能这样一层一层地涂，最后达到这样恐怖的形象。

以梅洛·庞蒂为代表的现象学切入像塞尚或贾科梅蒂这样一类艺术家的作品，我认为有相当的说服力。但是，像塞尚那种原创型艺术家，其焦虑还是那种本真的焦虑，后来的很多艺术家，则把这种焦虑当成了好玩，当成了一种主义、一种创作方法。比如，我就不客气地批评过所谓的具象表现主义。他们把它当成了一种教学法，在学院里推广，当成一种观看事物的标准方法，这样就荒诞了。把西方原创性思想家和艺术家的那种探索，变成一个本质主义的东西，一种教学体系，一种观看世界的方法，一种“主义”。这是我坚决反对的。

当然，我得说，我也曾经喜欢贾科梅蒂，曾经喜欢具表，贾科梅蒂就曾经让我感动了好几年，因为那个时候我看的书就是《西西弗的神话》，《局外人》，反正就是这些东西，八十年代很流行的。因为当时存在主义很流行，也曾经让我感动了一阵子：贾科梅蒂怎么这么好啊！引起了强烈的共鸣。但是后来当我明白了艺术史是怎么一回事的时候，觉得还是还原历史真实来得好。

重新接续我们的艺术史

Re-Continuing our Art History

吕澎 Lv Peng

基于历史与艺术标准的原因，民国时期与上个世纪八十年代开始的现当代艺术很少由中国大陆国家与地方美术馆收藏，战争、政治运动以及缺乏美术史书写的现实让1949年之前的民国油画不是大量遗失，就是湮没于民间的角落，人们见不到，也就不知道，加上书写的停顿，导致中国大陆的观众缺乏对民国油画的了解，至少是缺乏完整的认识。同时，系统地收藏1979年以来中国大陆现当代艺术的美术馆或机构更是微乎其微。最初，有西方人收藏八十年代的中国现代主义艺术以及九十年代的当代艺术，尤伦斯、希克成为后来人们知道的典型。也是在九十年代后期，民间美术馆开始在大陆出现，收藏也逐步涉及现当代的艺术。不过，由于基本的社会背景和制度条件的欠缺，那些缺乏系统管理与经营经验的民间美术馆并没有持续下去，所收藏的作品随着美术馆的关闭而流失到民间，也就是说，从九十年代开始，中国艺术机构与美术馆并没有保持系统的收藏，即便是在新世纪里，人们看到的也是拍卖场上的喧嚣，那些重要的作品被转来卖去，她们还没有进入一个属于文明社会的稳定而专业的美术馆与机构，供人们观看、研究，并成为学校和社会艺术史教育要认识的对象。

上述状况的改变一直在发生，民间美术馆在中国大陆有一种前赴后继的态势，这当然是今天在政治、经济和人们在观念意识上越来越具备条件建设真正意义的美术馆的缘故，尤其是从九十年代开始的艺术市场的发展，使得参与其中的人们对艺术和艺术史以及艺术构成的文明史有了更加充分的认识，这样，即便是遭遇困难和问题，也会渐渐以一种专业性的态度去解决。我想，龙美术馆正是在

这样的背景下出现的一座让人产生深远期待的美术馆。

今天，除了古代艺术，龙美术馆还收藏了民国绘画、1949年之后的“红色经典”以及1979年之后的现当代艺术。从收藏范围与类别来说，这样的收藏内容已经构成了一个粗略的艺术史线索，同时，初具规模的收藏也开始有了“历史形状”，如果不断地添加，相信可以让这个艺术史的结构和形状非常清晰与结实。

毫无疑问，龙美术馆及其收藏已经具备了如下几个基本的核心条件：

为一百年来的艺术史研究提供了文献基础。从收藏内容来看，龙美术馆为研究民国以来的美术史提供了基本的作品案例，近百幅民国绘画作品包括了徐悲鸿、刘海粟、颜文梁、林风眠等一大批民国重要的画家的作品，就其题材、风格与表现而言，已能透视这个时期的艺术状况。有史学意义的是，部分民国时期的画家在五十、六十年代完成的作品可以看出一种“中断的连贯”——题材的变化与表现手法和趣味的持续，是考察五十、六十年代这部分画家的艺术思想与社会现实之间的关系的珍贵材料。“红色经典”是一个特殊历史时期的收藏，这个表现时代“强行改变”的历史文献正好构成了之后的当代艺术的资源。因此，当现代主义艺术在八十年代重新出现的时候，我们很容易联想到与民国时期艺术家们试图去完成的课题，而九十年代出现的当代艺术又与“红色经典”有着历史姻缘，当然，而由于时代背景的不同，当代艺术很快又与世界重新发生了紧密的联系。由于八十年代和九十年代的大多数重要作品在早年的散失，使得完整恢复具有历史代表性文献的收藏非常困难，但



是，已经收藏的重要当代艺术家的作品也能够让人们感受到美术馆的收藏实力。进一步，当美术馆有了更好的条件与社会发生关系的时候，收藏更为年轻的艺术家的艺术为龙美术馆打开了完整新世纪的艺术史已经具备了条件，使龙美术馆获得新艺术史完整收藏成为可能。从已经收藏的部分作品中我们可以看到，龙美术馆已经开始了这方面的工程。

之前，私人收藏的作品往往是放在库房里，从今以后，龙美术馆的收藏将为社会提供档案、目录以及相适应的研究条件，这样，那些沉睡在库房里的作品才有可能成为研究者可以轻松使用的文献，在美术馆研究人员的工作下，所完成的编目与档案才能够方便社会对美术馆资源的充分利用。到目前为止，还没有见到国内有民间美术馆建立了一套相对完整的资料文献库，能够为社会提供馆藏作品的学术研究与利用。美术馆的这个功能是长期的并且是关键性的。现在，龙美术馆已经具备了这个条件，大量的收藏可以通过整理、研究和出版与社会文化建设联系起来，其潜在的作用是深远和有历史意义的。从很大程度上讲，未来整个社会的文化建设需要这样的持久而不断产生研究成果的美术馆与机构的支持。

当然，美术馆的建立，为新艺术的发展创造提供了条件。到目前为止，官方美术馆能够为新艺术提供的条件仍然可怜，而民间美术馆又为数不多，为了能够在学术上有效地提携支持新艺术，美术馆自然应该承担起这样的责任。按照龙美术馆的收藏方向来看，有学术步骤、系统地安排新艺术和年轻艺术家的展览应该成为美术馆的学术路线。这样的安排既是支持有活力的新艺术，也是接续已经收藏的艺术史。任何一个美术馆的收藏总是因为资源、条件以及趣味判断而需要定位的。收藏展已经将龙美术馆的定位公示出来，那么，尽可能地计划展览并收藏新艺术就成了龙美术馆今后的课题

与社会责任。无论如何，已有的收藏正呼唤着人们对它们的重视与研究，而研究出来的成果很自然地会作为新艺术接续历史的学术依据，如果艺术的发展有着基本的历史上下文的话，那些研究就会对认识、理解新艺术起到作用。人们的艺术观念就在展览与学术支持的互动下发生积极的变化。

收藏、研究与展览，目的在于对社会与公众产生影响，有了这些条件，新艺术或者当代艺术通过公共教育得以传播就成为可能。从此，龙美术馆将为社会提供很好的美术公共教育，这些教育内容自然会与收藏、研究和展览有关，因此，人们就不会简单地通过一般并不专业的媒体去理解艺术，而是在美术馆提供的学术资源的基础上，接受艺术和艺术史的教育。美术馆在公共艺术教育上的功能是巨大的，因为公共教育意味着从更为广泛的角度实施历史书写与文明传承。不要因为今天的艺术市场如此沸腾，人们谈论艺术如此广泛，媒体报道艺术的信息如此泛滥，就以为艺术史的存在是不言而喻的，实际不是这样的情况。直至今日，专业艺术大学里也几乎没有系统开设二十世纪艺术史的课程，除了截止晚清的中国传统书画历史的课程外，现当代艺术史几乎是空白。同时，在教师队伍方面，绝大多数艺术史教师对二十世纪这个中国特殊历史阶段的艺术缺乏认识和研究，因此，开设现当代的课程在师资上面临困难，简单地说，通过艺术专业学校的艺术史教育而渐渐影响到社会，所需要的时间还很漫长，在这样的情况下，美术馆的公共教育就显得特别及时与重要。可是，官方美术馆因为收藏、意识以及体制的局限，很难主动胜任对公众进行现当代艺术的教育，于是，这样的文化课题与任务就自然而然地交给了民间美术馆，尤其是那些收藏了中国现代当代艺术品的美术馆。

从九十年代开始，用文字与的方式书写中国现代当艺术史的



工作已经开始，出版的著作不同程度地找回了人们遗失的历史。但是，只有图像与实物才能够有力地证明历史的存在，只有在不断对艺术作品本身的考察和研究中才能够清楚历史的细节与意义，因此，一个具有展览、收藏、研究与公共教育功能的美术馆才可以真正有效地延续历史，完成文明价值的肯定。基于此，龙美术馆的建成并开始她的工作不是一个简单的私人趣味的公共化，而是重新接续历史的责任承担。上个世纪九十年代的民间美术馆先后消失了，新的民间美术馆又不断诞生。在之前的经验与教训的积累下，相信龙美术馆能够使自己的事业永远继续下去，只要人类生活还在继续，艺术还在继续，书写艺术史的工作也会继续——这是社会与历史的期望。（2012年11月11日写于从台北到香港的飞机上）



- #1 吹渣渣 布面油画 罗中立 1983年
- #2 血缘大家庭系列 布面油画 张晓刚 1998年
- #3 第三代人 布面油画 何多苓、艾轩 1984年
- #4 剪羊毛 布面油画 周春芽 1981年