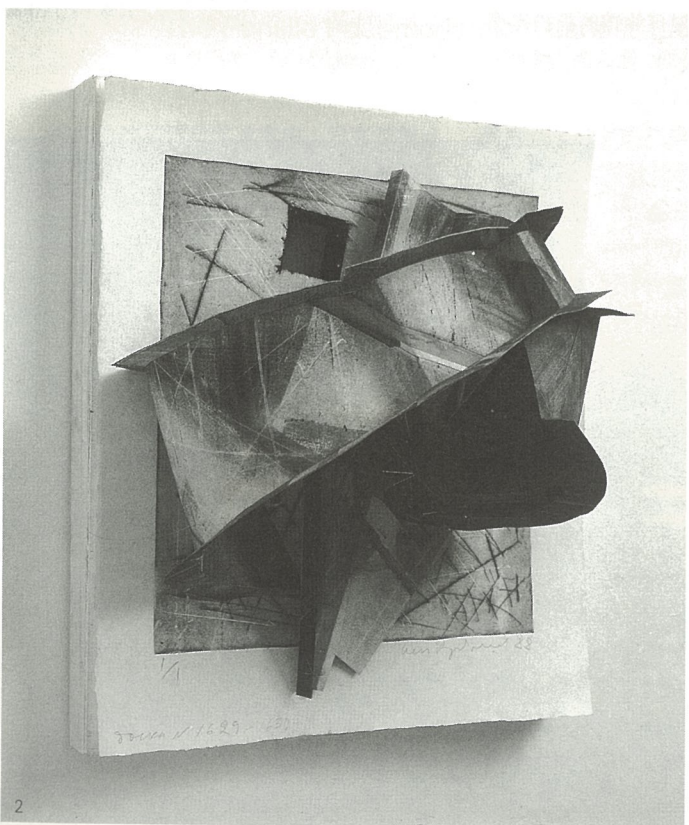
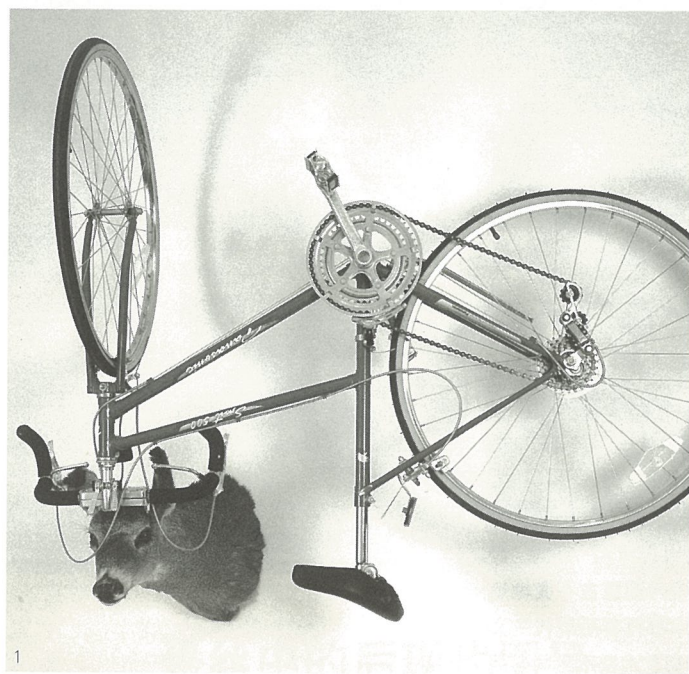


沉默的架上绘画

The Silent Paintings on The Frame

● 邓德祥 Deng Dexiang



当装置、行为和影像的喧嚣将绘画挤进沉默的角落时，我们再从不同于过去的角度，来看看绘画到底在干什么？二十世纪末，一向被认为保守的英国艺术被几个“坏孩子”、暴力地将鲜血淋漓的装置带给观众，真实的视觉冲击力和心理的压力，传统的绘画是望尘莫及的。近十年来，装置、行为和影像犹如一场龙卷风，袭击了所有的艺术展示场所，而2002年的卡塞尔文献展简直就是一份宣言书，它在入场大厅内布置的一件装置，就使架上绘画被赫然装进棺材之中。几乎就是在短短的一瞬间，架上绘画差不多淡出了西方当代艺术关注的视野，在当代艺术的格局中不仅仅处于无足轻重的地位，几乎可以说正在经历无立足之地的沧桑。如果翻看一下国际上十大艺术杂志，比如，Flash Art, Artpress, AeauxArts, artReview, 等等，你也许才会相信架上绘画真的已经销声匿迹了。即使在《现代画家》(Modern Painters) 这样一份为架上绘画开辟天地的艺术杂志中，也有不少篇幅讨论的是影像、装置和行为。(从一个侧面可以看出，画家的内涵实际上已经被无形地拓宽了。) 在一个偏僻的角落里，当代的架上画家们在做什么呢？这倒是一个令人好奇的问题。

令当代架上画家们不能忍受的是，闪光的、活动的稀奇古怪的装置和影像、街头杂耍式的行为不仅抢了观众的视觉，占据了他们的听觉，还常常触动他们的内心深处，不管这种触动是观众愿意接受的还是不愿意接受的，因为这种触动有时候需要观众具有巨大的心理承受能力，它是对传统审美认识的挑战，是对创造力的严酷考验。然而，架上绘画比起装置、影像和行为来，无异于一只沉默的羔羊，总是默不作声地站在一旁，在静默中等待着被欣赏。于是，如何制造视觉冲击力来抗衡装置的影响是当代画家思考得最多的问题。那么，加大画面的尺寸恐怕是许多画家能够想到的最为便捷的方式，一旦赋予其超常的形式感，它就能够产生陌生化效果。当然，色彩的刺激是必不可少的。比如《现代画家》2005年3月推出的刚刚崭露头角的画家安·柯芮文(Ann Craven)的花鸟布上油画，画幅很大，色彩鲜艳，内容媚俗。她有意选择一些大众化图案，那些常常描绘在印染织物上，或者纪念品商店里出售的咖啡杯子上的小动物：可爱的小鸟，眼睛湿漉漉的小鹿，像中国传统的花鸟画一样；或者是一只小鸟停在开满花朵的树枝上，或者是一只小鹿站在铺满花草的林间空地上。然后，她给它们画比实际尺寸大得多的肖像。花鸟的画幅是183x274(cm)，小鹿的画幅是244x275(cm)，她这样做的目的，据她自己说，是要强迫观众重新审视自己的直觉经验。仅仅加大画布的尺寸还不够，对作品的复制是柯芮文加入的另一种异质的视觉语言，几乎一模一样的画面，或两幅，或三幅地并置在一起——这是最早被安迪·霍尔所使用的手段，使画面产生一种复调效果——的确能够造成相对比较持久的视觉冲击力。从2005年3月的Flash Art中的专栏《中国聚焦》中，那些能够与影像和图片竞争视觉感受能力、吸引观众眼球的架上绘画作品，基本上寥寥无几，而有几幅具有吸引力的作品之所以有吸引力，抑或是出于色彩

对于视觉产生的冲击力，抑或是形式感所产生的异质性，比如周铁海的丙烯喷绘《八十年代影星龚雪》则是一张被放得很大的超写实肖像画。在当今的消费文化语境之中，广告、大众传媒、不断重复的再生产的文化培养了一代人的被动审美心理，他们的审美快感源于习惯性的接受，源于普遍的从众心态。过多的影像与信息，威胁我们真实地感知世界，符号文化的胜利导致了一个仿真世界的出现，现实与想象之间的差别正在被消解，我们生活的每一个地方，都处在对现实的审美光环之中，这是一个毫无深度的文化，在这样的文化中，艺术家开始从过去的思想者转变成现实中的顽童，而顽童吸引注意力的方式有时是使用血腥或者暴力。

尽管在制造血腥和暴力方面，架上画家无论如何也无法像装置或行为艺术家那样令人触目惊心，但他们还是不会放弃这种“强迫观众注意”的方式，虽然不能强迫观众喜欢，不过，他们从一开始就没有这个打算，因为他们生活的真实世界里，有些时候是充满血腥、令人恶心的，为什么观众非要让艺术家只施与享受和欢乐呢？艺术似乎被历史定义为美的表达方式，而这种定义正在被颠覆。其实，这种颠覆不是最近才开始的，如果先看一看在巴黎蓬皮杜中心的现代艺术展览厅放映的二十世纪初那些极端的行为艺术短片，再看看这十年以来出现在世界现代艺术博物馆中的福尔马林浸泡物，血淋淋的肢解体，也就不会感到突然了。当然，每一次观看，都会感觉到强烈的视觉冲击，而受到冲击的不光是观众，还有一些架上艺术家。上个世纪九十年代中期，有一些艺术家在画布上表现暴力和血腥的方式是很让人记忆深刻的，今天，达米恩·赫斯特(Damien Hirst) 就是一个把绘画和流血联系在一起的画家，如果想画点什么，他说：“我总是先把血画上，再画那些轻松的细节。”当然，鲜血和油画的联系，也会让我们联想到卡拉瓦乔画的被斩头的圣约翰。赫斯特的画没有卡拉瓦乔式的神秘和优雅，更多是一种恐怖，是的，他画得很恐怖，因为他认为，一幅画首先要让观众感到惊悚，然后才想到这原来是一幅画，但是，他和他的助手从来不采用表现风格，他觉得表现风格会把一切罪恶掩盖起来。他们追求的是写实风格，而且是照片式的超写实风格：漠然的脸上滴滴着鲜血，或者双手摆弄着鲜血模糊的肉块，或者汽车前盖上向下滴淌的血。在他看来，这些血很有抽象画的韵味，而且很疯狂。如果从一个观众的角度，这或者类似于一个事故现场，或者是一种暴力的潜在可能性，看到的是一次被伤害的经历，感受到的是疼痛和厌恶，不过，这正是被吸引的理由，因为，它构成的视觉冲击力比灿烂的色彩还要强烈得多。某种程度上，当代的画家们有时候并不需要你去看他们的作品，只要你去关注就足够了。

虽然如此，中国当代艺术在近几年开始抵制西方当代艺术中的暴力和血腥，试图维护中国传统中对于艺术的美好理想，消除西方极端思想的侵蚀。2002年彭德和李小山主持的首届艺术三年展，明确提出其追求的目标是“前卫+优雅+非暴力”。彭德认为：“艺术应该消解暴力而不是唤醒暴力，更不是参与暴力，艺术应该追求健康与博爱，远离病态与疯狂，告别无知与无畏。无知的极端表现是恶俗，无畏的极端表现是暴力”。参展的106个艺术家中，架上绘画艺术家占据了一半，主要是五、六十年代出生的艺术家，有的艺术家虽然已经在一、二十年之前奠定了自己的风格，现在显然在经历着痛苦的转折，从大环境来看，多元文化的宽容精神，后现代的中心解构思想，观众的直觉和体验成为艺术创作和艺术审美的一个部分，这一切都让艺术的界线和

标准同时变得坦荡无边而又模糊不清；从小环境来看，树立中国当代艺术的形象，取前卫与优雅兼容的创作方向，“不以那种‘他者’身份去刻意讨好”(李小山语)，转折的合理进行范围势必在传统的审美定式与西方极端思想之间进行。这一点从展览的架上绘画作品中可以深切地感受到。但是对于“70后”的艺术家，他们显然快活得多，他们几乎不需要做出任何令人不安的选择，这个时代选择了他们，他们以游戏、卡通的方式画着前辈们不以为然的画。漫画一代的崛起，从某种意义上说，重新赋予了架上绘画的生命力。一方面，从审美的角度，愉悦的视觉效果：缤纷灿烂的色彩以及幻想的童话世界，使中国的架上绘画从过去苦涩的沉思中走了出来，从晦暗的阴影之中来到阳光地带，它是传统审美模式的延续；另一方面，低浅的游戏、漫不经心的任意涂抹，是艺术家不假思索的表达，没有任何的造作和牵强，他们就属于这个时代，这个时代是他们的，同时，它使中国的架上艺术避免了模仿西方同时又硬要民族化的尴尬境地。也许，他们的创作正好切合“前卫+优雅+非暴力”的追求目标，当然，比起中国当代的装置、行为和影像，它们仍然是沉默的。

1. 自行车停在这里 装置 大卫·马奇
2. 建筑物 综合材料 沃勒格·库阿瑞歌尔
3. 新生 综合材料 朱莉安·斯奇那贝

