

中国当代抽象艺术的 视觉形式与哲学意味

周 宪

摘 要 抽象艺术是当代艺术中的一个独特类型,用以分析写实与写意绘画的那些观念和方法无法阐释抽象艺术。抽象艺术在中国虽处边缘,却对当代中国艺术的生态多样性不可或缺。改革开放以来,抽象艺术的发展提出了一系列具有挑战性的实践和理论问题。在西方现代主义、本土艺术传统和中国社会文化当代性的三元张力中,中国抽象艺术独树一帜,成为艺术界的一道独特景观,但也存在着一些亟需研究的问题。较之于写实绘画的丰富多样性,抽象绘画很容易类型化与重复。因此,中国抽象绘画的发展向艺术家提出了某种视觉形而上学的观念问题。

纷繁复杂的艺术史总是以某种结构而存在,任何一种艺术运动或风格都在这一结构中处于特定位置。艺术史常见的二分结构是中心与边缘、主导与非主导等。如此结构关系构成了一个社会文化特定时期的艺术地形图。在全球化境况下,艺术的跨国旅行越来越普遍,一种艺术风格很快从其出生地向其他国家蔓延。但艺术的跨国旅行又会有很多变异,在其出生地成为主流或中心的风格或样式,可能在另一国处在完全被忽略的边缘地位。抽象艺术在中国的情况即如是。在西方比较流行且具有很高关注度的抽象艺术,到了中国却始终相当边缘化。有趣的是,抽象艺术虽很难在中国当代艺术中成为中心,却自成一格。既谈不上流行或繁盛,也谈不上衰落和式微,它就像是艺术版图中的一个“特区”,始终有一批艺术家在坚守并辛勤耕耘。

虽然民国时期已有艺术家开始尝试抽象艺术,但中国抽象艺术序幕的拉开是20世纪80年代的事。1985年,上海艺术家余友涵及其弟子的“现代绘画——六人联展”,可视作抽象艺术登陆的信号。1989年,周长江的抽象绘画《互补系列No. 120》获“第七届全国美展”银奖。2001年有“形而上2001上海抽象艺术展”,2014年有“大象无形:当代中国抽象艺术邀请展”等,到了2016年,先后在北京和上海举办了“抽象以来:中国抽象艺术研究展”,期间有一系列抽象艺术研讨和争辩。抽象艺术始终不温不火地低调慢行,一方面与官方的、主流的艺术保持一定距离,另一方面与追逐市场和媚俗的种种艺术划清界限,保留了某种独特的风格形态,成为中国当代

的一个独特景观。尽管在当代美术史的宏大叙事中对抽象艺术的历史描述和价值评判不太起眼,尽管在艺术品收藏和拍卖市场上抽象绘画并不一定受人追捧或拍出天价,但是,当代艺术的舞台如果少了抽象艺术似乎就不成戏了,或者至少可以说,这出戏如果少了抽象艺术就会失去文化多样性。

—

改革开放以来,西方各种艺术风格和流派纷纷涌入中国艺术界,抽象艺术也在其中。在比较文化的影响研究里有一种观点认为,大凡一种新现象出现,如果不能以其本土传统或艺术家独创性来加以解释,那就可以推断这是某种外来影响的结果。中国当代抽象艺术就属于这种情况。尽管有学者认为中国传统水墨有自己的抽象传统,但是从总体上看,中国当代抽象艺术并不是从自己的水墨传统中合乎逻辑地长出来的果实。当然,这既非贬低也不是否定抽象艺术与传统的关系,也非忽略一些艺术家从水墨传统的角度来创新抽象,而是从艺术风格的文化发生学角度所做的事实判断。如果我们确认中国当代抽象艺术与西方现代主义以来的抽象风格有某种发生学上的联系,那么,需要进一步思考的问题就是,这种具有舶来特性的艺术样式和风格进入中国本土后发生了何种变异和转换?中国当代抽象艺术的早期形态具有鲜明的外来移植特质,无论构图、色彩、造型或观念,都带有相当程度的横向植入的特点。经过一段时间的探索和创新,本土观念、风格和技术逐渐彰显,不但构成了不同艺术家各自的个性风格,也造就了中国抽象艺术的一些整体性本土化风格,尤其是一些将西方油画与中国水墨融合的创新实验作品,或是以抽象艺术的方式传递本土情怀和经验的作品。

由此便涉及所谓的“水土”问题。任何域外文化因子进入中国,免不了要经历本土化过程,经历一系列的“再发明”。抽象艺术虽缘起于西方,但四十年的在地化已经历了深刻的重塑和建构,具有一定程度的本土性。在“水土”问题上可以考察大传统和小传统两个分谱系。大传统是整个中国古典艺术流传至今的大文脉。它有时是一些看得见、摸得着的符号、经典、文类或技巧,有时是许多看不见、摸不着的氛围、观念或倾向。就抽象艺术而言,讨论最多的就是中国独特的书法艺术中所暗含的抽象意味。当然,其他诸多艺术,从绘画到建筑,从戏曲到诗歌,都有其抽象传统。这些对中国当代抽象艺术均有所渗透和融会。小传统则是指晚清以来尤其是民国时期所形成的早期中国抽象艺术传统,包括林风眠、赵无极等所形成的艺术谱系。大传统提供中国当代抽象艺术的大语境与历史资源,而小传统则形成其直接经验和现实起点。

艺术的舶来性与本土传统性的碰撞,需要在一个特定时空情境中展开,时间和空间的具体化对抽象艺术的塑形具有决定作用,这就形成了中国抽象艺术的当代性。虽然汲取了西方现代主义甚至后现代主义的艺术观念和手法,也出现了许多与传统接续的努力和探索,但是,抽象艺术无疑应属于中国当代艺术范畴,其当代性便呈现为舶来性的本土化,以及本土历史传统的当代转型,这些都是我们思考当代抽象艺术的现实语境。换言之,中国社会和文化的当代性,造就了中国抽象艺术的当代性。艺术家对社会文化变迁的感悟、疑惑、追问,在各色抽象风格中直接或间接地表现出来,一些更深刻的体验乃至形而上的哲思也蕴含在各式抽象的符号与构图之中。

由此观之,中国抽象艺术既不是向西方抽象艺术靠拢,也不是重归本土传统,而是在当代性条件下对外来因素和传统因素的创造性转换,没有中国社会文化当代性的熔炉,这样的融合与裂变是不可能发生的。

二

抽象艺术在西方的出现是一次颠覆性的变革,是在经历了较长时间的激烈抵制和争议后才最终获得美学和艺术史的合法性。西方艺术的主导范式是以模仿论为理据的写实倾向,从古典时期到19世纪,尽管有过一些诸如怪诞主义或浪漫主义的插曲,但按照事物本来的样子去描绘被视作天经地义的美学原则。当现代主义的奠基人之一塞尚开始质疑这些古典的空间造型原则,并提出以几何形体来表现实在世界的构想时,这就预告了立体主义、构成主义、表现主义、抽象主义等新艺术运动和风格的到来。“二战”以后,抽象表现主义、极简主义、观念艺术等诸多流派风起云涌,抽象逐渐成为西方艺术新的主导(或主因)^①。毫无疑问,抽象是与西方艺术的古典传统一次彻底的决裂,是一次深刻的转型或变革,用奥尔特加的话来说,它是对西方文明及其传统痛恨的表征^②;用格林伯格的话来说,就是绘画与雕塑的彻底分家,不再追求文艺复兴以来在二维平面上对空间深度幻觉的追索^③。不得不承认,抽象艺术彻底改变了人们观看世界的方式,改变了评判艺术的参照标准,改变了人们的视觉经验。可以设想,今天如果没有抽象艺术的“搅局”,视觉艺术领域一定会显得单调乏味,艺术家们会不得不带着模仿的镣铐跳舞。在这个意义上,任何有历史意识的艺术史家或美学家都会感谢抽象艺术的勇敢叛逆和大胆颠覆。

然而,抽象艺术进入当代中国的情况要更加复杂些。这种复杂性可以从抽象艺术谱系的三元结构张力来加以讨论。首先,抽象艺术的舶来特性很明显,它进入中国艺术界就有一个水土不服的问题。20世纪80年代关于抽象艺术的争论就是一个明证。因为它的出身背景不但是西方的,而且是激进的、革命性的或非古典、非正统的,这在中国艺术的当代语境中,不可避免地引发了质疑与抵制。其次,就中国艺术的传统而言,虽然可在中国远古图腾和陶器纹样中找到抽象的踪影,在书法和绘画艺术中看到一些抽象的渊源,但总体上说,抽象不是中国艺术家的基本特质,也非中国古典艺术家所钟爱的视觉表达方式。在中国绘画传统中的形神之辩里,神韵挤压了形似,但却与抽象无关,大约可以视作介于抽象与写实之间的写意形态。近代以来引进并大力张扬的西方写实主义,在中国艺术界又确立了另一种写实传统,改变了中国绘画的格局。此外,在近代写实与古典写意的两种传统的紧张关系中,官方文化意识形态上的“政治正确”要求,使得既不传统又不写实的抽象艺术在中国几乎没有合法存在的任何依据,它属于旁门左道甚至不入流的艺术,处于中国艺术场域的边缘地带。在各种官方的美术史叙事中,抽象艺术是一个非常尴尬的角色,以至于在相当长的时间里,抽象艺术成为某种危险的奇葩、毒草,其合法性是大可质疑的。加之中国当代艺术迅速的市场化和商业化,资本对艺术的侵蚀造成了另一种社会接受和评价取向,更加挤压了相当小众的抽象艺术的发展空间,使得这一艺术类型很难获得广泛的社会认可和学术关注,转而成为寂寞的小圈子的艺术。热衷于抽象艺术的谭平坦承:“抽象艺术在现在的中国是被边缘化的一种艺术形式,这些年当代艺术火热,录像装置、行为艺术各种形式都热闹过,但是抽象艺术一直处于冷静的状态。”^④朱金石则更是略带无奈地说:“抽象艺术的非主流位置是它自足的精英需求,当社会过分世俗化时,它的对抗者是抽象主义。”^⑤

其实抽象艺术对于中国当下的艺术界生态环境及其多样性具有重要意义。如同生物多样性有助于维持生态环境的平衡与和谐,对于中国当代艺术界来说,抽象艺术的存在成为检视艺术多样性的不可或缺的指标。抽象艺术在写实与写意两大艺术主导范式之外,提供了别一

种看待世界和自我的视觉范式。因此,抽象艺术不但提升和丰富大众的视觉素养,同时对于保持艺术家在写实与写意选择之外的视觉经验的更多可能性也具有重要意义。

自近代以来,中国在学习西方科学技术的同时,也照搬了西方写实艺术的创作和教育模式。特别是解放以后的艺术曾割断与西方现代艺术的交流,一股脑地倒向苏式社会主义现实主义及其俄罗斯写实画派,写实一度成为绘画艺术唯一合法化的范式。所以,对中国当代艺术家来说,颠覆根深蒂固的写实风格而另辟蹊径,就成为一种必然的心理动因。虽然中国抽象艺术家并未有格林伯格所说的绘画回到平面性、与雕塑的三维空间彻底决裂的自觉性,但在写实与写意之外寻找更大的视觉经验可能性,却成为一个最朴素又最有力的心理动因。换言之,抽象艺术在中国首先体现为对别一种艺术风格或视觉经验的探求,其次还带有对某种艺术的精神存在方式进行探求的意义。我甚至认为,偏爱抽象艺术而非写实艺术的人,往往具有某种偏爱哲思和观念探索的艺术气质,这与那些关心细节和感性体悟的写实主义艺术家的气质或许有很大的不同。所以,我们有必要从一些新的视角去审视抽象艺术。

三

中国当代抽象艺术大致有两种取向。一是形式取向,就是特别关注抽象画面的构成、色彩和视觉愉悦等;二是观念取向,即用力不在抽象画面的构成元素,而在于某种意念或观念的传递。这两种取向在中国当代抽象艺术中极不平衡。前者存在着广泛的探索领域,涌现出一大批相当有成就的艺术家,也积累了不少很有价值的抽象艺术画作。后者则显然势单力薄,虽有人振臂呼吁,但终未能形成气候,处于边缘的抽象艺术之边缘。

以形式语言创新为取向的艺术潮流在中国当代艺术中甚为重要。晚清以降,中国现代艺术的发展始终处在启蒙和救国二元结构之中,艺术成为为当下现实服务并鼓动民众参与变革或救国的传声筒。建国以后“十七年”,很多艺术被收编为政治宣传的工具,鲜有独立的、自觉的艺术形式的探索与创新。大半个世纪的现代艺术进程,以服务现实的强烈冲动压抑了形式的自由探索。改革开放出现了新的文化格局,抽象艺术虽一度受到主流文化的排斥,但形式取向的创新探索确实得到了长足的进步,抽象艺术的主流在这个时期逐渐形成。

抽象艺术的形式取向在1980年吴冠中的《关于抽象美》一文中初见端倪。他认为“万绿丛中一点红”的色彩关系,就是抽象的色彩美,诸如江南乡镇白墙黑瓦错落有致的民居,或苏州园林里窗花式样百千种,直线、折线、曲线、弧线各种组合千变万化,假山石光怪陆离,甚至中国书法线也是形式美感十足,都是抽象美的标志^⑥。所谓“抽象美”是相对于许多其他美学范畴而言的,它点出了抽象艺术不同于写实或写意的独特形式美特征。改革开放以来抽象艺术的发展在这方面取得了令人瞩目的成就。在批评界通常所说的“抒情抽象”和“几何抽象”两个方向上,很多才华横溢的艺术家创造了新的视觉语言,大大地拓展了视觉艺术的形式创新和形式美感。丁乙和孟禄丁是几何抽象的代表人物。在丁乙的“十示”系列里,密集的十字集合在画面上,色彩和结构形态却有所变化,在给人静止而规整印象的同时又暗含了动感。一些批评家拿丁乙和蒙德里安做比较,以揭橥丁乙抽象艺术的一些本土性风格。在抒情抽象领域,更是有许多艺术家可资谈论,如老一辈的吴冠中、余友涵等,中青年艺术家李磊、马克鲁、谭平、朱金石、马路、尹齐等。在他们的作品中,灵动的、感性的、即兴的风格因素十分显著,笔触天马行空,想象汪洋恣肆,大有抽象表现主义的特质。

中国当代抽象艺术并不局限于抒情与几何二元结构。如果我们仔细考察,可以发现一系

列更为复杂的二元结构。从画面的风格特征上看,可以区分为软风格和硬风格,前者着重于色彩的流动和图绘的风格,后者倾向于确定的结构和线条轮廓明晰。从画面的直观印象来说,亦可区分为冷、热两种不同的抽象,冷画面尤其在几何风格中最为彰显,而热风格在即兴快速完成的画面中则有所体现。从画面构成的繁简上说,可以区分为极简风格与繁杂风格,前者无论在色彩、构型还是元素上,总是趋向于极简主义和画面的疏透感,而后者则是高密度、浓烈色彩和多种元素密集呈现。从表现形态上说,有直白型和内涵型的不同表现,前者不但在标题上,而且在素材、形式和结构上,都呼应于某种情绪或观念的直露表现,而后者则在这些方面力求避免任何直露的东西,将情绪或观念尽可能含蓄地包藏在形式背后。从画面质感上说,亦有轻盈与凝重之分,前者画面多采用薄涂和透明、半透明表现,后者则堆砌色彩,强调笔触,以质量的厚重感见长。从图像元素取材方面,还有雅、俗之分,前者极尽精致繁琐的图像元素,后者则取材民间流行元素,凸显其乡土性。最后,更有土、洋分歧,前者着力于本土化元素的开掘与表现,后者则以西方元素和国际风格为导向。

中国当代抽象艺术对造型语言和视觉形式的探究,尤其是将许多造型元素、技法和风格推至极端,将形式感的种种可能性给予最强烈的视觉表现。我想,这一探究在写实或写意艺术中常常难以做到,而抽象艺术则提供了一个巨大的试验场和无限可能性。这对于丰富视觉艺术的形式复杂性和多样性,对于整个中国当代艺术的多样化和形式探索,无疑具有相当积极的意义。如此高强度、高密度的形式创新实验,颇有些类似汽车设计中的概念设计,它们并不一定有什么实际的功能,可是对于整个汽车行业的设计动向却有看不见的影响。

中国当代抽象艺术形式感创新取得了不小成就,然而观念型抽象艺术则明显薄弱,鲜有突破性的和里程碑式的作品。在西方抽象艺术出现的诸多原因中,形上观念性和内在精神性至关重要,而中国当代抽象艺术在这方面却有明显不足。依我之见,抽象艺术要想有变革性的发展,仅有林林总总的视觉形式创新是远远不够的,诸如马列维奇、纽曼那样颠覆性的观念是不可小觑的,或康定斯基或蒙德里安式的内在丰富性也是必不可少的。一些本土艺术家敏锐地察觉到这一问题的重要性,并提出了一些设想,展开了艺术上的尝试。比如李磊,就努力把抽象艺术与宏大叙事关联起来,他认为有很多问题尚没有答案,需要艺术和科学的探索。艺术是感性的,因此对人类社会的重大问题并不能给出明确答案,但这正是艺术的魅力所在。

四

抽象是一种独特的精神存在方式,它涉及艺术家在更深的层次上处理其视觉经验与实在世界的关系。所以,抽象绝不仅限于特殊的艺术语言、艺术形式或艺术风格,它说到底乃是一种视觉观念的表达,一种认知模式,一种哲学方法论,一种“人生在世”的精神存在方式。

抽象的这些复杂特质,首先体现在对曾经被认为亘古不变的相似性原则的解构与颠覆。我们知道,具象的写实艺术所依赖的是一种相似论,即图像与所再现的事物之间的相似性,相似性越高的作品,就被判定为艺术价值越高。这里,被再现物成为价值判断的首要因素,如此一来,艺术的价值及其合法化的依据不在艺术自身,而在其外。当照相术对物像再现去魅之后,这个统治着艺术千百年的模仿法则变得可疑了。抽象艺术登上历史舞台时毫不隐晦地坦陈自己是“零具象”,所以相似性原则及其价值判断在其中不再有效,这就为重新确立艺术自身的价值判断标准和合法化根据提供了可能性。当相似性原则为非相似性原则所取代时,图像与世界的关系便发生了骤变,图像自身成为评判的标准。这个转变给艺术带来的解放,是无

论怎样估量都不过分的。抽象艺术作为一种全新的表达方式,彻底颠倒了图像与实在世界的关系,把评判艺术的标准还给了艺术自身。抽象表现主义艺术家德·库宁曾俏皮又睿智地说:“这就是绘画的秘密,因为一张脸的素描不是一张脸。它只是一张脸的素描。”^⑦这一看似简单的陈述蕴含了艺术观念的深刻转变。遵照他的指点,我们不得不改变观赏方式。我们去看一张人脸的素描,真正重要的是看那张素描,而不是那张人脸。早在1890年,在印象主义流行而抽象主义尚未面世时,法国画家德尼就说出了在当时有振聋发聩作用的绘画真相:“要记住,一幅画在成为一匹战马、一个裸女或什么奇闻异事之前,本质上它不过是以某种秩序所覆盖的诸色彩的平面而已。”^⑧

人脸的消失意味着艺术感受方式的变化。奥尔特加在20世纪初断言,新艺术创造了一种“艺术的非人化”,即人们熟悉的生活世界在艺术中消失了,绘画向其观众展现了一个全新的世界。他深信,艺术家营造一个如此颠覆性的世界,目的是把人们留在虚幻的艺术世界里,阻止他们返回现实生活世界^⑨。此话是对抽象艺术作为一种精神存在方式的精辟注脚。这对抽象艺术家来说也是一种精神存在方式的转变,从关注实在世界转向关注艺术乃至人的精神世界。当然,这并不是说艺术家割断了艺术与实在世界的关系,而是说艺术家以一种曲折的方式重新调整了自己与实在世界的视觉关系。

我所说的“精神存在方式”,不是在德国古典哲学甚至尼采哲学的意义上说的,而是艺术家的某种精神体验与表达的方式。艺术家处理与实在世界的视觉关系有两种最基本的方式,一种是按世界本来样态,我称之为“直呈关系”(或“同一性关系”);另一种是把实在世界加以变形和抽象,我称之为“转呈关系”(或“非同一性关系”)。直呈关系将看得见、摸得着的实在世界的符号相似化,转呈关系则处理看不见或无法表征的图式或理念。抽象艺术家不愿从世俗惯例的眼光来审视世界和自我,而是乐于采用另类视角来建构自己独特的图像世界。所以,抽象艺术超越常识性或惯例性的视觉经验,进入更为深刻的视觉形而上学,在更深的层次上重构实在世界与其视觉经验的关系。换言之,抽象艺术家不愿落入世人俗眼的窠臼,另辟蹊径地追索那些不可再现之物。所以利奥塔坚信抽象艺术把艺术变成哲学。也许我们有理由推论说,较之于写实艺术家,抽象艺术家更具哲学家气质,其作品也更具哲学性。

当我说写实艺术与抽象艺术依循了相似性和非相似性的不同原则时,很容易被理解为简单化的主客二分,因此在这里补充说明两点。第一,写实并非必然客观,抽象亦非当然主观。所谓“抽象”就是从别的东西中抽象出来另一种图式,在抽象之前当然存在着某种物像或实在物,抽象是对这些实际存在的物像或实在物的抽象。不少中国本土的抽象艺术作品,就给人留有蛛丝马迹,可从印象层面做一些从何抽象的推测。诚然,这种推证只是观者从理论上做的假设。第二,抽象艺术家对自己的生活世界并非冷漠或漠不关心,只不过他们是以另一种眼光或方式来处理自己与实在世界的视觉关系。也许是因为抽象艺术家独特的精神气质,也许是因为他们厌倦了写实模仿的陈旧老套,也许是因为他们渴望与视觉形而上学照面,无论如何,抽象艺术建构了艺术的另一种精神存在方式。

晚近西方对抽象艺术的讨论中出现了一些颇有启发性的思路。比如一些学者重提抽象艺术与自然的复杂关系,认为抽象艺术中有很多图形或设计乃是对自然物的抽象,甚至很多艺术家的抽象创作过程本身如同自然物萌芽、成长、衰落的自然过程及其逻辑^⑩。抽象艺术摆脱不了与自然的潜在或显著的关联,更不用说保罗·克利那些直接标识出自然物的抽象作品了。当然,这么说也得谨慎,因为这样容易回到写实主义的相似性判断的窠臼。写实不是艺术存在以及价值判断的唯一理由,但抽象也不必然是艺术家的主观表达或内心倾诉。抽象艺术家仍

然生活在实在世界中,只不过钟情于另类的精神存在方式,拒绝直接画出所见之物。

由此来看,抽象作为艺术的一种精神存在方式,有异常重要的功能。它一方面说明艺术家感知世界并非只有镜子式或照相式一条路,还有其他路径;另一方面说明艺术家处理形象的超然性和创造性,通过抽象把看得见的东西隐蔽起来,进而使看不见的东西昭然若揭。这看得见的东西就是每个人俗眼所见的可辨识之物,即我们熟悉的生活世界的万事万物,那看不见的东西可做多重解释,或是格林伯格所说的“艺术的物自体”,或是利奥塔所说的“不可再现之物”,或是中国道家哲学所说的“道”,或是我这里反复论证的“艺术的视觉形而上学”。

五

当我们讨论抽象艺术时,会不自觉地把它当做一个别无二致的类概念,但抽象艺术并非统一、同质的。如果我们把写实和抽象视为黑白两极,那么,其间存在着抽象或写实程度不同的广阔的“灰色地带”。抽象艺术作为一个类的总称,包含了各种抽象程度不同的艺术,从极度抽象到高度抽象、半抽象、低度抽象等,这些经验性的描述虽然不能量化,也无法具体到每一幅特定作品,但是从研究的理想型来说,的确指出了抽象的复杂性与差异性。也许我们可以设定一些经验的边界,即:当可直接辨识的物像变得模糊以致无法辨认时,抽象便出现了。我强调抽象的复杂性和程度的差异性,意在彰显抽象艺术本身的复杂性和差异性。这里,我想以“抽象以来:中国抽象艺术研究展”为分析蓝本,具体讨论一下此次展出的十六位艺术家的一些作品。作为一种方法论,对抽象艺术的考量必须注意到这种复杂性和差异性。被笼而统之称作“抽象艺术”的这些作品,以及创作它们的艺术家,至多只是维特根斯坦意义上的“家族相似”,它们同属于一个家族,却又蕴含了千差万别的特性。我特别注意在“抽象以来:中国抽象艺术研究展”的展品中,有些比较规整或几何化的图像(如孟禄丁的《元速1201》),就明显带有从一些物像或显微摄影图像中抽象的影子,而另一些更为即兴、涂鸦或瞬间完成的充满动态的作品(如王川的《欲罢》或周长江《互补迹象65》等),就有极度抽象的特质。这就清楚表明了抽象的图像修辞的复杂性和差异性。更有趣的是这些作品的图形与标题文字之间的复杂互文性关系。标题也有两类不同程度的抽象。一类是极度抽象的标题,诸如陈若冰的《0937》、冯良鸿的《作品黄13—2》等,这类标题本身就是抽象的,配合着画面的抽象,彻底阻断了观者对画面的可视性还原的想象与搜索,将观者滞留在绝对抽象的世界里。另一类标题是写实性标题,具有显而易见的语义指向性,与画面的抽象形成了图文之间的张力,导致了两种修辞指向的明显错位。画面的抽象性与标题文字的语义指向性的差异,诱导了观者对画面的还原性猜想与搜索,企图还原画面中被艺术家有意隐藏或遮蔽的可视物,比如李磊《海上花166》、谭平《将浪漫进行到底》等。也许我们可以这样推测,这次大展云集了两类抽象艺术家,一类要彻底的抽象,从画面到标题,另一类则有意挑战观者的理解力和感受力,给你一个有具体语义指向的标题提示,却让你在画面上找不到任何文字所提示的痕迹,让你在具象还原的失败中臣服于抽象的魅力。从图文修辞关系来看,两类艺术家可分别被称作“强硬的抽象派”和“温和的抽象派”,前者营造了一个无可还原性联想的抽象图像和文字,后者则在图形抽象与文字指引之间造成某种断裂。我想这也许是抽象艺术复杂性的非常独特的一面,隐含在这里的是一个非常有趣的问题,那就是据以判断艺术作品参照系的复杂性。带有还原性指向的标题的作品,利用文字与图像的修辞差异,有意设局激发观者的还原性想象,观者最终却在一无所获中回到抽象,因为他或她试图用生活世界的物像参照系来比对搜索抽象画面,结果发现这个参照系

已全然失效。我们不妨将之视作抽象艺术的智力游戏特性,它与写实性绘画的叙事效果截然不同。而标题与画面完全一致的抽象作品,则直接告知观众不必做任何还原性想象,只欣赏画面抽象之美即可。

说到这里,又一个新的问题涌现出来,那就是抽象艺术的地域性或地方性风格问题。在艺术史上,形式主义学派尤其关注观看方式和视觉形式的民族性,并把它作为考量艺术史演变的一个重要层面。比如沃尔夫林就反复强调这一点。“个人风格必须加上流派、地区、种族的风格。”“艺术史系统地研究形式的民族心理,这是一项可喜的任务。”^⑩请允许我在这里提出一个看似无解的问题,那就是较之于写实艺术,抽象艺术带有更多还是更少地域性或民族性特色?换一种问法:写实艺术与抽象艺术中哪个更容易“去地域化”或更容易走向国际性呢?从常识说,艺术必须植根于民族文化的具体语境中汲取营养,因此艺术的民族视觉性元素往往是评价艺术高低优劣的一个标准。中国当代抽象艺术有不同的取向,有人走的是国际化路线,有的更关注本土性民族化路径。但从整体上看,两种看似对立的取向难分伯仲。但无论偏向于国际化的抽象,或是承续本土传统的抽象,都是中国社会文化当代性所催生的中国式抽象,都凝聚了中国社会和文化的深层意蕴。

对中国式抽象而言,还有一系列亟需追问的难题。如果说具象更加丰富多彩,因而其视觉形式趋于多样化的话,那么,抽象艺术则明显地会走向几种大的类型,诸如几何形、即兴型、冷抽象、热抽象等等。换言之,相对于具象的丰富性和多样性,抽象艺术比较容易走向为数不多的几种图像类型学。正是在这个比较的意义上,评价一个国家或地区的抽象艺术,是否有必要引入地域性或民族性元素或风格的指标?我的看法比较折中,那就是在评价抽象艺术时,必须注意到这种艺术的特殊形态,注意到抽象容易导向同一性和类型化,因此,过分强调地域性和民族性元素有时会不利于抽象艺术的发展。当然,这么说并不意味着抽象艺术是完全排斥地域性和民族性风格的,也不意味着反对抽象艺术的民族风探索。关键的问题在于地域性和民族性元素如何进入抽象艺术并如何走向民族元素的抽象。

另一个相关的问题是,抽象艺术如何在抽象中保持复杂的内涵?如何使抽象不至于沦为简化或空无?如何在抽象绘画中不至于抽去画面的丰富意涵?我以为,这也许是中国式抽象发展的关键所在。相较于写实艺术丰富而复杂的形式和内容,抽象艺术要简约得多,甚至会导向某种极简主义的趋向。观看具象的写实性艺术品时,人们总是倾向于追问“这幅画画了什么”,一边辨识画面内容,一边获得模仿再现的认知性快感。但观看抽象艺术品时,标题和画面会阻断观者去追问“画了什么”的定势,往往会使观者一头雾水、不知所云。于是,看“画什么”的疑问就有可能变成看“如何画”。这正是当年格林伯格在美国抽象表现主义绘画中所发现的抽象艺术之“道”。这大概也是抽象艺术难解的原因,因为搞清楚“如何画”是需要一些专业训练或相关的知识及实践的。较之于具象写实艺术,抽象艺术的意义需要更多的批评性的阐释和解读,因为从抽象艺术家的主观意图到观者的体认理解之间有相当的距离。诚然,从阐释学角度来看,抽象艺术也有阐释学家赫什所说的“meaning”(艺术家之本意)和“significance”(观者所理解的作品之意味)之分^⑪。甚至两者之间存在着巨大鸿沟或距离,有时艺术家大谈其作品的“作者意图”,可批评家和观者却未见其深意所在。这表明,抽象艺术批评中的“解释冲突”是很常见的。我想强调的一点是,抽象艺术比写实艺术的创新难度更高,因为写实艺术形态的丰富性和多样性使(整体的或局部的)变化出新并非难事,但抽象艺术相对来说就路数有限,搞不好很容易落入模仿与重复之困局。马列维奇《白上白》的范例就很难超越,其意涵的创新性和视觉震撼往往是独一性的,纽曼的巨幅色域画《是谁在害怕红黄蓝》也是一个典范,其创意也

是独一性的,依样画葫芦将不再有振聋发聩之效。这说明,抽象艺术有两个明显的难处,一是模仿重复很容易辨识,但前人的典范之作会“屏蔽”或解构模仿重复者的努力;二是较之于具象的写实艺术,抽象艺术创新可供选择的可能性会更少,因此创新的难度就会更大。也正是在这个比较的意义上说,抽象艺术家需要有更强大的创新驱动力去发现抽象艺术深度意涵表达的新方式,进而保持抽象艺术常常会丢失和简化的艺术意义和意味。由此来看,视觉形而上的提问能力是抽象艺术的关键所在,否则,抽象艺术就会蜕变为色、形、线的简单构成。

结 语

抽象是一种艺术的独特精神存在方式,它有自身存在的合法性。当然,它的存在并不意味着其他精神存在方式的不合法。在一个提倡生物多样性的世界上,文化多样性也应该成为一个重要度量。艺术精神存在方式的多样性,是其文化多样性不可或缺的内容之一。所以,我们有理由为这种精神存在方式做合法化的证明。然而,这并不是说写实艺术无价值,也不是说所有抽象艺术都有同样的价值。抽象艺术的必要性与其价值判断是两个不同的问题,我倾向于认为,抽象艺术是在更深的层次上处理主体的视觉经验和客观的实在世界的关系,当我们面对抽象艺术不再问“这个作品画了什么”时,但另一个问题却不得不继续追问:这个作品为我们提供了什么样的新鲜视觉经验?

抽象不是理由,不是语言,不是风格,甚至不是个性,抽象是一种艺术的精神存在的另类方式。这种精神存在方式需要艺术家更多地像哲学家那样思考和工作,所以,在比较的意义上说,抽象艺术需要更深入的视觉形而上学逆反能力和提问能力,而不是简单地抽象出人们无法辨识的图形。与西方抽象艺术所达到的高度相比,中国当代抽象艺术还有很长的路要走,我们还有不少东西需要补课。

- ① “主导”(the dominant)出自形式主义文论家雅各布森,他认为一部作品会有一种主导因素决定着作品的风格,一个时代亦有某种主导因素影响着艺术的总体面貌。比如他指出,文艺复兴文学以绘画的逼真描绘为主导,浪漫主义文学以音乐性为主导,而20世纪文学以语言为主导(参见雅各布森《主导》,赵毅衡编《符号学文学论文集》,百花文艺出版社2004年版)。
- ② 参见奥尔特加·伊·加塞特《艺术的去人性化》,莫娅妮译,译林出版社2010年版。
- ③ 参见格林伯格《现代主义绘画》,周宪译,福柯、哈贝马斯、布尔迪厄等《激进的美学锋芒》,中国人民大学出版社2003年版。
- ④⑤ 崔君霞:《对比的抽象——谭平、朱金石访谈》,载《东方艺术》2007年第1期。
- ⑥ 吴冠中:《关于抽象美》,载《美术》1980年第10期。
- ⑦ 陈侗等编《与实验艺术家的谈话》,湖南美术出版社1993年版,第106页。
- ⑧ Herschel B. Chipp (ed.), *Theories of Modern Art: A Source Book by Artists and Critics*, Berkeley: University of California Press, 1984, p. 94.
- ⑨ 参见奥尔特加《艺术的非人化》,周宪译,《激进的美学锋芒》,中国人民大学出版社2003年版。
- ⑩ Cf. Paul Crowther, “Introduction”, in Paul Crowther and Isabel Wünsche (eds.), *Meanings of Abstract Art: Between Nature and Theory*, London: Routledge, 2012.
- ⑪ 沃尔夫林《艺术风格学——美术史的基本概念》,潘耀昌译,杨思梁校,辽宁人民出版社1987年版,第6、7页。
- ⑫ E. D. Hirsch, Jr., “Meaning and Significance Reinterpreted”, *Critical Inquiry*, Vol. 11, No. 2 (Dec., 1984): 203.

(作者单位 深圳大学美学与文艺批评研究院、南京大学艺术学院)

责任编辑 张颖