

“新绘画”的历史与语言流变

吕 澎

“新绘画”是一个在新世纪才出现的涉及当代艺术现象的概念，却不是一个可以在语言与风格上找到一致性的绘画流派。不过，属于“新绘画”的艺术家与画家正是在20世纪80、90年代的现代主义与后现代绘画的基础上发展了各自不同趣味与风格的绘画，并且在出发点和方法上存在着一些共同性。本文试图廓清新世纪出现的绘画现象的特殊性与历史性，对2000—2010年十年之间的“新绘画”现象进行绘画史的上下文梳理，并对“新绘画”在方法上与之前绘画的差异进行甄别，同时也对“新绘画”的变化与发展给予提示。

一、1978年后的艺术史背景

2000年5月22日，建立不久的网络媒体“世艺网”报道：“当代绘画新形象”画展于5月22日下午3点在北京中国美术馆开幕。展览策划人为翁菱，参展的艺术家有蔡锦、丁乙、方力钧、刘炜、刘小东、罗中立、毛焰、孙良、王广义、许江、叶永青、喻红、岳敏君、严培明、杨诩苍、曾梵志、曾浩、张晓刚、郑在东、周春芽。参展艺术家包括了已经在国际领域普遍为人知晓的大陆艺术家，也有来自台湾和海外的华人艺术家。这个名单表明，那些没有在美术家协会体制内得到认可的艺术家的现在再一次进入官方最高美术馆。这一状况自然容易让人联想到1980年“星星美展”进入中国美术馆的艰难情形——那是一次经过了游行之后的结果，当然也会让人回忆到1989年2月的“中国现代艺术展”——那是一次现代主义运动借改革浪潮争取到的一次偶然的狂欢。在这次展览之后，作为现代主义运动的先锋艺术（前卫艺术），以及在90年代开始被称之为的“当代艺术”，一直没有机会再进入这一殿堂。现在，这个以当代绘画为主的七十件作品展出于中国美术馆，策展人用“当代绘画新形象”来概括展览中的作品，这表明了展览中的作品与人们习惯了的主流美术仍然保持着距离。无论如何，以申办奥运、增加国际影响力为理由的

这次当代艺术展览,自然属于21世纪里当代艺术在事实上争取合法化的一个最早的例子,与同年在上海举办的“第三届上海双年展”的国际化特征形成了呼应。

“当代绘画”这个词自然与上世纪90年代初开始使用的“当代艺术”有着内涵上的关联,但是,正如“当代艺术”的基本含义和出处始终没有人去在意一样,“新绘画”一词在产生时也是语焉不详的。不过,批评界经常有人将“当代艺术”的前沿时间放在1979年或者1985年的现代主义运动时期,这表明,无论如何,“当代艺术”和与之相关联的“新绘画”总是与之前的艺术历史有着不可分离的姻缘。

所以,了解“新绘画”,需要对1978年以来的艺术史背景有基本的知识。上世纪80年代,中国艺术家对“形式美”和“抽象美”的提倡基于特殊的历史上下文,而事实上,不断出现的争论与所谓“形式”和“抽象”的艺术问题并不涉及太多的语言问题。吴冠中(有意思的是由一位画家而不是理论家)将“形式美”问题提出来,不过是画家们——这时他代表着几乎所有的艺术家——因受到文化专制压抑太久而产生对自由的向往的含蓄表白。与之前的历史情况不同的是,吴冠中和那些为“形式”和“美”作辩护的人再也没有被划为“右派”、“反党集团”、“资产阶级的艺术家”,对“四人帮”的批判开启了新的政治和社会语境。在“伤痕美术”的“暴露”情绪和类似“星星美展”的现代主义口号的呼应下,所有与“歌颂”艺术以及相应艺术思想不吻合的艺术观念与表现如雨后春笋层出不穷,那些事实上来自西方的艺术思想和样式很快获得了政治上的部分合法性。1984年和1987年出现的对“精神污染”和“资产阶级自由化”的批判,构成了对现代艺术抑制性的影响,可是,更多的人将这两次政治运动看成是多种矛盾的博弈与改革进程中的策略性措施。总之,无论旧有意识形态上的惯性有多严重,“改革”的主题没有发生变化,“解放思想”在20世纪80年代是正确的政治表述,西方的哲学、政治、文学、艺术、宗教以及其他人文学科在中国的影响构成了改变旧有意识形态逻辑的因素;渐渐地,50年代和60年代出生的艺术家不再机械遵循和使用1976年之前前辈艺术家使用过的文艺思想和方法。不过,在80年代,年轻的画家主要从西方现代主义的语汇中寻求方法,尽管他们于1985年在中国美术馆看到了劳申伯(Robert Rauschenberg)的展览,并且对于杜尚的“小便池”已经有了了解,但是,就像是这个时期在思想领域尼采、叔本华以及萨特的思想比德里达、福柯的理论更加直接地有助于思想解放一样,画家们因这个时期的心理状态倾向于自由的表达和对西方当代艺术了解不多,而主要投入在对现代主义艺术思想与方法的理解。

80年代末及90年代初产生的圆明园艺术村,聚居了方力钧、岳敏君和杨少斌等一大批新的艺术家。这是一个需要思考每天的日子如何度过的时期,一个对个体生命必须承担责任的时期,一个对曾经虚无缥缈的思想需要彻底澄清的时期,一个理想无法确立而崇高已不知为何物的时期——这就是“玩世现实主义”的土壤与基础。人们批判“玩世”与“泼皮”的精神状态,说这样的状态缺乏精神的崇高性,可是,在这个旧有价值崩溃的年月,什么是崇高与理想的基础?谁又是健康思想的担当者?“嬉皮笑脸”的形象不符合严肃和健康的要求,那么“严肃”和“健康”究竟是什么意思?艺术家试图回答这类问题,他们似乎认为,除非与“光头”、“嘻嘻哈哈”和“撕咬”的图像以及情绪相吻合,否则,我们不知道现实究竟是什么。栗宪庭呼吁艺术家坚守“大灵魂”^①,而更为敏感的艺术家用艺术回应说:我们不知道什么是“灵魂”,除非“灵魂”就是我们理解的那个样子。很快,主要是1989年后,作为现代主义思想表述的“大灵魂”的语词效用结束了。与之同时,生活在武汉的王广义和在上海的李山、余友涵在重新审视着历史的图像,他们将那些熟悉的图像与符号以消除历史逻辑的方式给予安排,截断了历史图像的语境,而仅仅作作为元素被任意利用和重组。例如王广义在《大批判》中将“文革”图像与资本主义社会

的符号并置,艺术家有意无意地在陈述一个现实,这是当代中国。之前的现代主义者没有这样思考问题,因为他们本能地拒绝历史的符号和图像,批评界所说的中国艺术家“将整个西方现代主义演绎了一遍”,正是在这个意义上符合事实。可是,90年代的艺术家开始选择中国的符号,甚至就是之前不久才出现过的符号,他们对现实的看法是:历史没有结束,未来已经开始,今天就是历史与未来的叠置。不过,“玩世现实主义”与“政治波普”并没有得到现代主义批评家的一致认同。从一开始,于90年代初离开国内的批评家高名潞、侯瀚如就以“犬儒主义”这样的词汇去分析国内的这些新绘画。针对90年代的新绘画,“犬儒主义”、“中国牌”、“国际接轨”、“后殖民”以及所谓“后现代”成为批评界的关键词。批评界在涉及新绘画的讨论时始终表现出判断上的差异。而事实上,正如我在2007年发表的《新绘画的历史上下文》中写到的:

适合使用“新绘画”这个词汇的地方发生在“玩世现实主义”与“政治波普”以及它们的交汇处,如果一定要找寻它们的共同点,那就是:没有本质主义的追问,却有现实问题的揭示;不是西方主义的标准,却有全球化的普适态度;不再攻击具体的目标,却有并置出来的冲突;不讨论什么是艺术,却坚持艺术史的立场;没有独一无二的阐释,却有截然不同的观念。90年代中期,各个艺术现象正是在这样的开放性思想空间里发生,所谓的“艳俗艺术”、“实验水墨”、“观念摄影”、“行为艺术”、“VIDEO”乃至“女性艺术”,正是在这样的思想和观念开启下的不同结果。^②

一个容易让人在判断上出现歧义的地方是,在21世纪,“新绘画”明显产生于改革的现实,却没有得到各地美术家协会等官方艺术机构的承认,人们注意到,“新绘画”仅仅得到了市场的认可。这导致人们对新绘画在合法性上的顾虑。实际情况是,迅速发展的市场将话语权进行了分割,具体表现为将展览的权力进行了分割,进而将名誉的授予权进行了分割。在进入21世纪之后,没有统一的游戏规则,但有或衰微或富于活力的影响力之分;市场的空间与可能性在与日俱增,以至市场的标准成为学术吵闹中悦耳的铃声。早在1992年10月的《艺术·市场》杂志上就出现了这样的话:“在一个商业社会里,金钱定价是一个最有效的方式。当没有上帝判决的所有学术争论到了无休止的时候,最为有效的裁定人就是金钱。”21世纪的“新绘画”的力量正是这样有效地体现出来的。当艺术创作成为自由的行为,当艺术家拥有不受任何行政权力干涉的空间成为事实之后,新的规则就开始产生作用,新的批评和历史判断便借用市场的力量不断地消弭着旧的判断。的确,正如80年代的“新表现主义绘画”的兴起就与市场(画商和赞助人)有着十分紧密的关系一样,中国的“新绘画”在新世纪也受到市场的有力的支持。2004年之后,“新绘画”的影响力在市场的支持下迅速扩大,以致价格的飙升导致一些现代主义批评家对“新绘画”的历史性价值产生了高度的质疑,这样的情况与当年美国画廊奔赴欧洲操作“新表现主义绘画”的市场而导致批评的情形有些相似,只是,中国当代艺术所处的语境仍然不能够与欧美相提并论。

基于上述,我们可以看到,中国新绘画所处的是一个完全不同于西方当代绘画的基本语境,一个完全不能够简单地使用戈弗雷(Tony Godfrey)的“新绘画”(new painting)概念、或者丹托(Arthur C. Danto)理论的语境。

按照时间与艺术现象的发生顺序,我们大致可以理出早期“新绘画”经典艺术家的名单:刘小东、方力钧、刘炜、王广义、李山、余友涵、岳敏君、张晓刚。这当然是“新绘画”最近的一个传统线索,刘小东很早就抛弃了抽象的本质主义追问,而让问题本身呈现出来,他与其他艺术

家(例如宋永红、杨劲松、喻红等)所构成的“新生代”(1991年7月)划清了与现代主义艺术的界限,很快(1992年4月),方力钧与刘炜展览的作品加强了放弃本质主义的姿态,他们用更为中国化的形象来说明自我的重要性,来说明没有什么条条框框可以约束个体的自由,如果需要,即便是自嘲和放弃的态度也是一种需要保护的立场;王广义在1988年已经对现代主义的呻吟感到厌烦,并使用了简单的符号和方法来消除“人文热情”。1989年的春天,“消除人文热情”的口号遭到质疑,批评界有人问:难道80年代初期开始设立的人道主义和理想主义的目标已经实现?难道艺术可以脱离思想与灵魂里的矛盾与冲突而存在?1990年的夏天,王广义在之前的若干实验中提出了“大批判”,他用如此简洁的方式回答了人们的疑问:问题比语词不清的追问更重要!在“后’89中国新艺术”展览(1993)里,李山和余友涵的作品表现出对历史的轻视,他们对历史人物的概念与象征进行了重新定义。1995年,岳敏君的“笑脸”极度加强了由“新生代”开始的对现实的怀疑,在岳的怀疑里,自我获得了放肆的解放,以至要么我们使用“诙谐”与“幽默”来解释,要么我们必须回避。张晓刚经历过现代主义的炼狱,他一直就在思考我们是否可以放弃追问的责任。“灵魂”与“自我”一直是这位艺术家追问的对象。可是,他在历史的影像中发现了时间和距离导致的改写,他发现在记忆与失忆之间存在着真实的不断游离,结果,他发现重新评价本身可以构成摆脱本质主义追问的方法。

从世界范围来看当代艺术史的变化是饶有趣味的。我们知道,语词的效用总是有限的,到了20世纪的60年代,为抽象表现主义寻求说辞的格林伯格(Clement Greenberg)理论遭遇到了“波普”艺术现象的打击。接着出现了发自艺术家身体书写的绘画该如何去定义这样的问题。于是,“新”成为一个叙事策略。所有的“新”构成了一个界定,批评家们一定要为刚刚出现的绘画现象寻找合法性的依据。尽管阿瑟·丹托对“新表现主义”的出现并不看好,不过,被认为是朝向格林伯格抽象表现主义的一种倒退的“新表现主义”最终还是被写进了艺术史。事实是,新的绘画现象支持着人们对绘画作为艺术而不仅仅是作为绘画的肯定:格哈德·李希特(Gerhardt Richter)、西格玛·波尔克(Sigmar Polke)、罗瑟玛莉·特洛克(Rosemarie Trockel)等艺术家对不同媒介的借用与参考所形成的新绘画,对画家身体延伸的绘画性问题再次提示出来,于是,绘画彻底成为观念艺术中的一种,它也许仅仅是以平面的方式呈现出来,但是这不影响绘画作为当代艺术的观念性特征。值得提示的是,在中国,正是作为波普风格的“大批判”有力奠定了中国的观念绘画,在“政治波普”之后,使用多种媒介以及现成图像资源的现象才开始肆无忌惮地出现。这无异于回到了理查德·沃尔海姆(Richard Wollheim)的问题:“绘画”的确是作为一种艺术而继续存在着。

无论如何,“新绘画”一词在新世纪开始被批评家们广泛使用。也正是上述那些新绘画的早期经典艺术家的工作,影响了之后“新绘画”的方法及其成员。

二、语言流变

几乎在20世纪90年代中期,对世界产生影响的中国当代绘画就完成了它的基本格局,尤其是1993年的“后’89中国新艺术”展览以及同年在威尼斯双年展上的展览起到了决定性的作用^③。1995年,张晓刚的“大家庭”系列已经在本年度的威尼斯双年展期间亮相。到了1996年,中国大陆已经开启了装置、影像、图片等多种形式的艺术展览。市场导致的交流与关注使得人们对当代艺术的意识形态成分渐渐模糊,因为新艺术的趣味获得了市场的支持。以方力钧、王广义、张晓刚为代表的新艺术给予了更为年轻的艺术家以信心。基于潮流的判断,除了刘小东和

方力钧,在“新生代”和“玩世现实主义”中的主要艺术家还有刘炜、岳敏君、杨少斌、王劲松、宋永红、曾浩、忻海洲、曾梵志、郭氏兄弟(郭伟、郭晋)、钟飙,而在政治波普这个路线上的,除了王广义,还有上海的李山、余友涵、王子卫、刘大鸿、薛松。这两种路线到了90年代中期,衍生出一种被称之为“艳俗艺术”的现象,这时,俸正杰、王庆松以及其他一些艺术家加入进了对“玩世现实主义”和“政治波普”的消化与衍生中。所有前面罗列的艺术家都在绘画的方法、形象以及风格上表现出自己的特征。一个新的现象变得越来越明显,在这个时期,艺术家开始有意无意地使用现成图像以及照片资源,并在自己的作品中流露出挪用、改造或者添加的痕迹。王广义直接使用了“文革”的宣传画图像(“工农兵”),他的“大批判”系列几乎是将“文革”中的工农兵形象与商品标识直接拼凑的结果,张晓刚将父辈的旧照片订在画框的一边,那些不同时期的照片成为张晓刚的“大家庭”系列的修改母体,在以后不同题材的创作阶段中,他保持了对照片和影像的持续的关注与借用;“艳俗艺术”家们则尽可能地将自己选择的广告和流行图像拼凑在自己的作品中。

到了90年代后期,“新绘画”出现了复杂而迅速的衍生趋势。这时,此前80年代的“思想解放”和现代主义实践已经打开了艺术家的思想与感觉空间,西方的后现代艺术及其理论随之立即成为这些艺术家艺术实践的资源 and 支撑,在挪用、拼接以及改写图像与符号方面,艺术家没有任何思想上的障碍,想象力成为他们表现新形象的重要支撑。60年代和70年代出生的画家大致受惠于这样的基本背景。

与西方后现代绘画的情形一样,中国“新绘画”不是一个流派,“新绘画”的基本内涵就是一种同意放弃手工中心主义而注重观念转变的绘画,艺术家不再简单地将自己的兴趣与注意力限制在“个体手工”的范围内,而同意在观念与出发点的指引下,让身体与类似工业生产和技术的方式结合起来,换句话说,“手工”、“表现”或者“技能”本身仅仅限于趣味,除非它们被用于观念表达,除非它们本身已经被符号化和要素化。因此,艺术家的作画方式、工作方式以及对绘画生产的态度都发生了改变。这当然是一个重要的转变,这个转变意味着仅仅是平面,艺术家可以采用任何方式、任何材料以及任何工具。在过去,表现主义的手工笔触本身是绘画的中心,因为观众正是通过这个来自身体的书写性去体会艺术家的内心世界和欣赏绘画性带来的趣味的。而现在,呈现心理学意义上的内心世界的任务不再需要了,观念与方法成为绘画文明的要义。

当然,对于中国艺术家来说,手工性以及由书写或绘画能力引起的问题被强烈地呈现出来,不少画家担心,如果保留手工、书写与表现性,绘画将被认为失去观念性,而当手工与表现性彻底失去之后,绘画性不复存在,绘画自身的观念究竟是什么?难道仅仅是一个概念的表达?这样一个矛盾的心理,导致不少当代画家在所谓绘画性与观念性之间犹豫不定。但是无论如何,艺术家和批评家们渐渐认定:“新绘画”应该是一种脱离了以身体直接性为基本依托的绘画,尽管新绘画中的艺术家不少人正是在手工性与观念性之间创造出自己特殊的新的绘画样式,尽管有不少艺术家依旧对手工与偶然性依依不舍。

在上个世纪80年代,强调手工与绘画性的倾向与使用理性或者机械的方式完成绘画的倾向分别被批评家概括为“生命流”与“理性绘画”。在技术上,前者是书写的和流动性的,而后者是规定的、平涂的,至少是不强调笔触和人工性的。“理性绘画”中的一个典型例子是张培力的《今夜没有爵士乐》(1987),这件作品与生活在昆明的毛旭辉或者张晓刚的表现主义绘画形成了明显的区别。实际上,批评家使用了特殊的概念来分析这些作品的差异,而重点是指出表现性的绘画因其感觉的引导和身体的直接性而缺乏观念性,那些称之为“理性绘画”的作品却总

是被部分批评家理解为具有哲学上的思想背景,这样的绘画导致了1987年之后开始出现观念艺术。渐渐产生的批评结果是,观念绘画是后现代艺术的一部分——“玩世现实主义”与“政治波普”的作品大多数在技术层面上是平涂的和缺乏书写性的,而那些表现主义的绘画却仅仅限于现代主义领域。因此,到了90年代,“绘画性”不再是一种显露风格的潇洒,而成为一个无法进入后现代的障碍:“绘画性”在部分批评家那里被理解为是过时的和应该放弃的,观念绘画才是装置、录像以及其他综合材料的艺术实践这个后现代家庭中的成员。

的确,大致从1992年之后,生活在西南的艺术家开始减少他们画布中的偶然性笔触,他们在方力钧、王广义以及其他一些艺术家的作品中看到了观念绘画如何被西方所重视。所以,正是在这个抛弃绘画性的后现代实践中,一些表现主义画家将自己的那些适合于用表现主义笔触表达的情绪与念头,改为通过重新塑造的图像来表达。例如,毛旭辉将家长的形象渐渐平面化,张晓刚干脆扔掉了表现主义的语汇,以类似马格利特(René Magritte)或者超现实主义画家那里领悟到的方法来提供类似于照片的图像。2004年,张晓刚在回忆这段时间时说:1992年完成“手记”系列最后两张之后就几乎没有画画。他去了欧洲,观看了第9届卡塞尔文献展,他注意到他与表现主义故乡的德国画家之间的气质其实完全不同:

我把欧洲自己喜欢的大师历史整个看了一圈之后决定放弃表现主义,因为我当时有两条路选择,我总在想综合超现实主义的东西和表现主义的东西,总想把它们综合在一起,后来发现本来就是两个体系必须放弃一边。这个决定下得比较难,因为我还是喜欢感觉的东西,超现实主义的东西显得比较理性。

1993年回来以后画天安门都带表现主义的尾巴,我尽量想把表现主义笔触效果性的东西留下来,把情绪性的东西压下去,但还是很艰难,那种表现方式本身就是表现情绪的。^④

这个时候,无论张晓刚是否清楚李希特依照新闻图像而制图的方法,他一定是在对朋友们提供的或者是父母的旧照片和在欧洲美术馆画册中领悟到了照片绘画的特殊性。

“大家庭”系列从90年代中期就开始几乎为所有中国艺术家所知晓,结果,部分基于老师以及老师在西方国家的成功,那些曾经作为学生的艺术家被鼓足了勇气,开始了他们的图像或者影像利用的实践。到了21世纪,张晓刚甚至直接截取电影中的图像来制作自己的作品,而这时,他的学生们也已经制作出了大量的影像绘画。

90年代后期,大多数画家注意到了绘画的观念性的重要性,注意到了直接利用图像的合法性,但是他们还没有将自己的绘画实践与“临摹现成图像”结合起来。值得提示的语境是,1996年由邱志杰、吴美纯策划的第一次录像艺术展“现象·影像”以及90年代中后期出现的观念摄影表明,图像资讯的丰富性以及可利用性已经到了即将产生新成果的时候。在2000年之前,网络传播还没有在当代艺术圈里流行,但是,不断出现的新的图书与画册已经充斥于艺术家们的画室与工作室。大量的图像(摄影、作品图片以及影像截图印刷品)影响着画家们的创作。到了90年代最后两年,人们在赵能智、何森、陈文波、谢南星、王兴伟、张小涛的作品中看到了明显的摄影或者影像图像的改造,这些艺术家不同程度地放弃了手工趣味或者表现主义的绘画性,开始直接利用图片作为自己创作的主要内容,他们只是将复制在画布上的图像稍作情绪和感受上的调整。

从艺术史的角度上看,艺术对摄影以及影像的间接和直接利用有一段很长并且复杂的历

史,然而值得特别注意的是,中国的美术学院在艺术教学上,长期以来强调眼睛观察现实对象并通过写实技术能力将其表现出来的重要性,那些试图利用照片来从事作品创作的学生被认为是懒惰和缺乏观察与造型能力的表现。学院里的这种严格的教学要求在90年代以来渐趋式微,因为,从20世纪90年代以来的中国当代艺术的发展以及国际艺术现象对艺术家产生的影响,在年轻的艺术家中内心非常有力地肯定了艺术观念的重要性,至于技术,那总是根据表现对象来选择的。90年代的中国当代艺术开启的主要领域是对任何资源利用的合法性,这个合法性不仅仅限于创作的自由条件,而更主要的是来自艺术史的肯定。显然,那些不断出现的画册、展览,和由此产生的观看以及思考,成为艺术家继续开拓语言空间的资源和依据,一旦条件被允许,新的疆域就被开垦出来。

能力开始发生转移,一旦图像或者截取的影像资源被选择,那么,通过最简单的复制方式将选择的对象放进作品里,就成为普遍的绘画程序。在这个阶段,重要的是将已经选择的对象复制到画布上,事实上,那些已经被照相机或者摄影机改造过的图像已经不是眼睛看到的图像,而这个时候的艺术家偏偏需要的就是这类已经被机械改造过的图像。同时,画家们对所谓的“美”没有任何兴趣,他们选择的图像几乎是曝光有错的、洗印或打印品质不好的、甚至是极为低劣的图片和影像。这些图片中的情节、效果(多数为色彩暗淡而模糊不清),包括那些因为不讲究的制作而产生出来的效果,正好是艺术家们感兴趣的地方。

在世纪之交,新绘画的确发生着明显的变化。1998年,谢南星画出了他的《令人讨厌的寓言图像》绘画系列。在这个系列作品中,观众目睹的是让人心绪不宁的照片似的图像。在2001年的首届成都双年展上,尹朝阳展出的是一些“按照照片画的”(尹朝阳语)、在强烈的阳光下的年轻人的半身肖像和群像。与李希特的风格颇为接近的画家是李路明,2000年之后,观念艺术的概念对李路明产生影响,照片的使用以及对李希特绘画的了解,导致李路明开始彻底放弃之前的实验,他选择了一些让人感怀的历史照片作为母体,绘制出一幅幅让人容易产生回忆的黑白照片式的绘画。

2004年4月,一个题为“中国影像绘画”的展览在北京季节画廊展出,“影像绘画”被很清晰地表述出来。由舒阳策划的这个强调绘画的影像方法与效果的展览集中了二十多位艺术家(程广、付泓、何森、黄引、李大方、李松松、李永斌、刘海舟、申亮、盛奇、石心宁、王迈、谢其、徐若涛、徐文涛、颜磊、杨千、伊德尔、尹朝阳、张大力、张小涛、钟飙、大道社)的作品。为了尽可能地将“影像绘画”作为一个流派来对待,舒阳从“语境”、“影像时代的绘画”、“视觉经验”、“绘画性”以及“文化性”方面为“影像绘画”的出现和特征进行了解释。舒阳在讨论“‘中国影像绘画’的当代艺术语境”时,提示了20世纪90年代“新绘画”的基本状况,他提醒说,录像艺术的出现、新摄影的出现以及数码技术产生的作品,给予了影像绘画以基本的土壤。正是影像和图像技术,使得艺术家有了新的可能性与创作条件。舒阳还特别提示说,这是一个涵盖不同年龄艺术家的队伍,将注意力主要放在艺术家出生年代的划分或者放在难以确认绘画方法的“青春残酷”这类概念上,是很难看清楚这些艺术现象的特征的。在参展艺术家中,杨千出生于20世纪50年代,他在80年代初以克里姆特(Gustav Klimt)的风格完成的作品已经给人留下印象。他去美国后改变了画风,当回到国内时(2000年),他的绘画风格再次发生了明显的变化。他的参展作品采用了一种完全类似于照片呈现出来的一种含蓄的隐私场景。与朦胧的照片效果相反,徐若涛则尽可能地让绘画呈现出另一种照片的效果:不仅仅是一种超级写实——这也是一种呈现手工能力的方法,而更是一种对照片的模仿。在不同趣味的影像作品里,石心宁采用了一种照片PS(拼贴、裁剪)的方法,他把不同国家、人物、场景的照片图像按照自己修改的场景结

合起来,让观众仿佛看到一个新的真实照片。在参加了上半年的“中国影像绘画”展览之后,李松松又于2004年11月在北京的中国艺术文件仓库举办了个展,不过,在不少影像绘画艺术家中,李松松是最为希望保留绘画性的艺术家之一。从一开始,他就借助于照片提示他要画的对象,但是,在保持照片的基本内容和构图的前提下,他也尽可能地在画布上表现出他的绘画趣味。2004年12月,张小涛在北京东京画廊举办了个人展览《梦工厂·垃圾场》,在这个展览里,艺术家归纳了之前几年的艺术思考与实践,尽管使用了照片和图像资源,但是在方法上,张小涛始终保持着手工表现的可能性。

三、个人主义趋势

尽管更为年轻的艺术家不断出现,这也不意味着“新绘画”已经成为日日翻新的时尚,在一个拥有悠久绘画历史的国家,画家接受着几乎是潜意识文脉的影响,因此,天赋、敏感性以及艺术经验的积累使得一些在20世纪80、90年代已经画出艺术史上重要作品的画家在21世纪里完成了新的重要绘画。

在新绘画的衍变中,通过对历史的回眸和对个人经验的发展成为50、60年代艺术家退出现实政治和意识形态立场的通道。例如在21世纪里,张晓刚将记忆的范围延伸,他对那些与时间发生关系的物品有了注意:旧灯泡、旧电话、空酒瓶、燃烧了很多的蜡烛以及被打翻了的墨水瓶……2006年,张晓刚在经历过的社会主义历史中寻找形象资源。这时,他也许不再对是否能获得生命与死亡的真实理解有什么顾虑,问题不再是本质主义的追问。相反,在现实与历史的文化资源中,什么能够成为内心的充满活力的慰藉?我们再次恢复了记忆,历史的影像、曾经的生活环境以及被认为是单纯而充满朝气的建设场面。可是,它们不再是清晰的,就像我们的记忆是有限的一样。艺术家已经向我们坦陈过,现在是有距离地去观察历史和现实、记忆与失忆究竟是如何保持和发生的时候。阅读张晓刚那些有历史场景的作品需要历史知识,艺术家选择了那些曾经被拙劣的印刷品印出的照片——社会主义历史中的风景。不过,在这些风景里,不再有喧嚣的情节与人们对那段时光的记忆,相反,在艺术家的构图里面非常冷清,即便是那些本来拥有人群的建设场面,也缺乏了革命的生气。

关于记忆的内容在方力钧1998年的部分作品中也呈现出来。50、60年代出生的人有很多观看彩色气球升腾的经历,在国庆、在重大政治事件、在特殊的庆典活动中,那些升向天空的五彩气球带走过无数的理想与遐想。显然,记忆中的那些升腾与五彩缤纷的场景几乎是意识形态活动的一部分,不断地重复和强调,最终成为一代人甚至几代人的永恒记忆。方力钧在构图中放置了升腾的鲜花,以勾起人们对过去的记忆,为了让这样的记忆有还原的性质,他不仅更强烈地表现仰视的构图,他甚至干脆让青少年升向空中。这样的结果是,艺术家不仅更多地让我们仰望天空,也干脆将我们一并带向了云端(《2000.1.10》、《2002.1.3》、《2002.2.15》),带向了高高的山峰(《2002.6.4》、《2004.1.2》)。最终,记忆问题本身被置后,艺术家改变了升腾前制定的计划,到了高高的空中,他要求人们与他共同来俯瞰这个世界。我们看到,艺术家再次将抽象的问题提出来,与几年前的情况不同的是,他提供了新的世界观。到了2005年,艺术家在云海重新构织欢乐,他取消了红领巾,保留了青少年的形象,他们在无边无际的云海里欢呼雀跃,却没有任何实际含义的指向,艺术家尽可能地将问题隐藏起来。在2007年11月的个人展览上,方力钧的作品中出现了大量不同类别的昆虫与禽兽,艺术家想说的是,这个世界不就是这样,我们很难说清楚不同的生命之间究竟孰轻孰重;当作为人类象征的婴儿驾驭着蝙蝠在

空中翱翔的时候,没有人能够说清楚他们之间的利害关系。

1993年,以“新生代”重要艺术家知名的刘小东与喻红一同主演了王小帅导演的电影《冬春的日子》^⑤。精神苦闷、物质困乏、灵魂漂浮和没有获得成功的颓唐艺术家几乎就是刘小东当年的写照。刘小东对电影十分热衷,他与他的朋友们不断来往与合作,不是参与电影的拍摄(担任过张元的电影《北京杂种》的美术指导,2004年在贾樟柯的电影《世界》中客串一个新富),就是借用电影获得绘画的动机(1995年完成的油画《儿子》取材于张元的同名电影,2000年的《自古英雄出少年》取材自王小帅的电影《十七岁的单车》)。在2003年与2004年,刘小东分别创作了《三峡大移民》和《三峡新移民》两幅巨型画卷。在刘小东的这类社会图像考察报告里,仍然是艺术家敏捷与娴熟的表现感染着我们,可是,既然一个真实的历史现场被放进了“考察”报告中,这份报告就难以避免受到人们的严格审读。事实上,无论从任何一个角度上看,这份报告的立场是可疑的,人们从中读不到兴高采烈的面容,在这连续的报告中能够阅读到的是难以振奋人心的姿势和普通而麻木的神情,即便在“新移民”的脸上,我们也只能看到不知所措的动态与对待路人的陌生表情。联系到他的朋友贾樟柯拍摄的《三峡好人》里的基调,刘小东的“三峡移民”如同一种现场报道,而天上突兀地飞起的野鸭,也如《三峡好人》里的飞碟,预示着不祥之兆。他们的绘画或电影没有特别的复杂性,他们不过是依据自己的感受、自己的观察方式向我们呈递关于他们看到的三峡现场的考察报告。

曾梵志与周春芽在进入21世纪之后采取的是另外的路径。曾梵志迅速地脱离任何意识形态痕迹,而周春芽更加倾向于自由的表现主义。

1993年3月,曾梵志移居北京,1994年,曾梵志让他画中的人物开始戴上“面具”。2002年,《无题NO. 1》成为曾梵志最早的乱笔作品。从此,曾梵志迅速找到了他的新的绘画方法。他决定放弃从他熟悉的西方艺术中寻求转型的可能性,他似乎想从中国传统山水画中去寻找一个新的、与自己吻合的气质。他在画布上进行实验,他通过手夹两枝画笔的方法,在画布上涂抹自由的线条,这显然回到了早年的偶然性与书写性的态度。可是,正是线条的无序缠绕,使画家彻底地摆脱了西方化的表现主义的残酷与粗野,而接受了他身处的文明赋予他的温情与内向。2009年,曾梵志在苏州博物馆举办了一个“与谁同坐”的个人展览。这个时候,乱笔早已经成为众所周知的风格趣味,不过,将展览放在江南园林之城的苏州,足以表明:画家希望自己的绘画与传统为伍,“与谁同坐”的含义或许就此明了。

将中国“新绘画”概念的流行以及“新绘画”的发展看成是对20世纪80年代初西方国家的“绘画回归”(return of painting)的呼应肯定是不得要领的。但是,周春芽在德国学习的时间,的确也正是新表现主义充满活力的时候,周自己承认,新表现主义对他的绘画有强烈的影响:巨大的尺度、充满活力以及与社会而不仅仅是个人问题的针对性。2000年之后,周春芽从草草的“绿狗”经常滑向抽象,在不同的抽象作品中,我们可以看到早期“石头”、“人体”以及“风景”的影子,画家再次处于实验与转变的时期。渐渐,粉红色的桃花一朵一朵地出现了。最初(1997),桃花是陪衬,花以它给人的温和与美丽同作为主体的狼狗形成强烈的对比。画家说,他对此非常着迷。对中国传统文化有知识的人完全可以理解,花具有色情的象征功能,不过,周春芽讲述色情故事所采取的方法是,通过“温和”来反衬刚性的对象,以表达色情的吸引力。“红色的人体”是周春芽不时出现的色情母体,但是,为了使充满魅力的情欲浓艳之致,周春芽再次贯通古人的气质:在温情中隐含暴力,或者在暴力的实施中突出作为目的的温情——暴力从来是针对温情的。画家自己说:由狼狗到桃花又开始了一次由“暴力”到“温和”的转换。“桃花”系列是与画家绘制“绿狗”乃至“人体”同时进行的,在新的世纪里,周春芽的“桃花”所表现出来

的特征是：在观念的借用与绘画性的保持之间形成了呼应。

“新绘画”的确产生于个人主义的传统。潮流也许是具有吸引力的，但是，截断潮流的泛滥依赖的是那些个人主义的艺术家。21世纪的中国当代艺术从明显的意识形态话语向更为丰富的艺术演变展开，关注个人经验与新知的艺术家成为重要的角色。这些画家通过寻找特殊的绘画方法和从传统绘画中寻找灵感的工作，既阻断了西方现代主义的持续影响，又带动了对绘画新的趣味的思考，最终，将绘画引向了更加符合中国文化语境的方向。在上一辈画家的影响下，呈现个人主义态度的更为年轻的画家有李大方、秦琦、“他们”小组^⑥、韦嘉、李继开、陈可、屠洪涛、李青等。

四、最新的倾向

利用现成图像从事的绘画实践，为“新绘画”进一步利用历史资源并将观念与绘画性结合提供了条件。从20世纪90年代后半期开始，用传统工具和材料完成作品的“实验水墨”充当着传统绘画与当代艺术的衔接。到了21世纪，那些曾经从西方艺术中获取资源的当代画家，开始实验如何以非传统工具和材料来表达一种与传统文明不冲突的“新绘画”。

1998年，洪磊开始了他的“中国风景”系列。他从苏州的园林开始，用相机将在留园、拙政园找寻的景别带回家，于照片上的假山、水、窗、墙、天空有考虑地涂上了红色。洪磊对园林因时间和语境的不同而有不同的理解。洪磊说，他早年对园林没有兴趣，他对“过于唯美”很反感。可是，到了90年代，艺术家的心境发生了变化，他发现独自游走于园林之中“真是一种享受”。2009年，洪磊开始在丝绸上用印染颜料绘制园林，那些看上去诡异但仍然隽永的园林保持着画家对传统文明的深深敬意。在“溪山清远”系列展览中，画家在展出园林的同时，也有一些类似黄山这样的历史名山和日常风景。

大约是2002年，何森开始在反省艺术问题：

2002、2006、2010年，我三次坐在阿诺河边，不是“看”是“感受”着风景。我对自己说“慢点、再慢点，不要匆匆而过、不要等看照片才想起到过此地，停留、再停留，感受此刻此景”。这是乔托、达芬奇、米开朗基罗、伽利略、波提切利、提香、拉斐尔、但丁的城市，这是“大卫”的城市“天使报喜”的城市“维纳斯的诞生”的城市“春”的城市……在这条贯穿佛罗伦萨的河边有暖洋洋的太阳，我迎着微风呼吸着，看着河里的水狸、鸭子和鹭鸶高高兴兴地嬉戏，我在这些微小细节中感知这幢宏伟建筑中那些独立存在的微小的永恒的“点”，恍惚间感受到时光的流逝……流逝……^⑦

这意味着，大致从2002年前后开始，艺术家的心理状态发生了改变。何森历数了他早年学习艺术时就已经熟悉的西方艺术家的名字，然而，这时的历数似乎不是欣喜若狂的接近，而更像依依不舍的告别。他已经能够非常熟练地背出那些西方不同时期的艺术家的艺术特征，他甚至就在不久前还对“影像”绘画的效果和方法乐此不疲——在很长的一段时间里李希特的艺术都是中国新绘画的催化剂，而渐渐地，何森有了转过去观看身后风景的意愿。这导致了从2004年底开始，他毅然决然地开始从古人留下的言语中发现重新说话的源头。直至2006年，他已经通过对李贻、马远、徐渭作品的利用和截取完成了多幅绘画。

在中国的传统绘画中，竹子、花卉的象征意义总是为文人士大夫所关注，何森同样希望去

完成一个当代的象征主义的图画吗？在构图上，他将书法和截取的古画局部重组，在符号和图像上，有常识的人们显然能够判断出作品的基本资源。的确，无论何森怎样地使用油画材料（厚薄或者使用油画刀），与古画原作对应的色彩与效果的确能够让我们有机会去回顾古人的气质，想象那些淡泊、清高的气节。当然，不安的情绪仍然潜藏在作品的表面下，即便观众不了解明代画家徐渭的生平，也能够从他的花卉作品中感受到一种不稳定的急促，而何森使用他截取的方法与油画的材料，自然也传递了类似的信息。

从1997年开始，杨冕就试图躲开“玩世现实主义”和“政治波普”的影响，尽管前者的趣味（对日常性的调侃）与方法（对现成图像的使用）对他的艺术仍然起到作用。在利用图片和广告资源制定了数年的“标准”之后，杨冕改变了关注的重心。2008年，他已经非常清楚地意识到他的艺术方向，就是揭示图像的问题并对之进行改造：

我在2008年以后就没有再做这样的作品。我没有再做的原因就和我不再做“美丽标准”系列的原因一样。其实我一直有这样一个定位，在今天我更明确这个定位，那就是我要成为一个方案艺术家。我所有的作品系列我都是做几年就不再做了，然后再做新的，包括我现在的“CMYK”系列。^⑧

按照艺术家自己的声明，“CMYK”系列的作品同样是来自对图像的可靠性的质疑。不过，“CMYK”系列所呈现的问题不是针对图像本身的象征性，而是图像生成的过程中出现的秘密。“CMYK”是今天印刷技术使用的色彩模式，所有复杂的图像，正是在“C”（青）、“M”（品红）、“Y”（黄）、“K”（黑）的构成中呈现的。由于过去的教育导致的对经典作品的崇拜与敬畏，当杨冕发现仅仅是依靠四种色彩的结合，就能够复制那些人类经典，他感到吃惊——“那些从小到大所接触的这些图像竟然是‘CMYK’四个色点构成的”。他再一次地对图像本身的安全性产生深深的质疑。艺术家通过电脑放大找出这四种色彩的分布与排列，简化色彩的密度，呈现出一种对原图发生改变的现象，艺术家揭示说：无论那些经典是如何地具有复杂而神秘的细节，仍然是“CMYK”决定着它们在传播中的面貌与魅力。现在，由“CMYK”组成的内在结构被放大之后呈现在我们的面前，由此产生的图像与效果将改变我们对图像的理解和认识。

在2010年从伦敦开始举办的“溪山清远”的系列展览里，在重新认识传统问题的艺术家中已经出现了更为年轻的艺术家。曹敬平借用陶潜的诗句以表达对《溪山行旅图》的感觉：“此中有真意，欲辩已忘言。”这样的表述非常接近中国人的习惯。他的绘画使用了看上去属于中国传统绘画的方法，不过，画家更愿意认为表达本身，因为材料和时间，并没有看上去那样简单，重要的仍然是什么样的方法可以唤起新的趣味和气质。沈娜最初是表现都市中放肆的年轻人的生活状态的画家，人们记得她对那些看上去疯狂的年轻女性的描绘充满表现的活力。可是到2008年左右的时间，她开始关注园林与阅读古代文献，她在阅读和理解中渐渐去关注历史的痕迹，渐渐痴迷。与遗迹有关的园林山水与之前的青春的饕餮形成强烈对比。杨勋对传统文明的理解是一团让人着迷的迷雾，所以他的园林充满着幽雅的戏剧性与文化想象。

有趣的是，就在2011年6月，对中国当代艺术非常熟悉的收藏家乌利·希克(Uli Sigg)在瑞士举办了以中国当代艺术作品为主的“山水”收藏展，他在题为“无声之诗？——对古代山水画传统的一种充满恭敬仰慕的祈助”的展览专文中记录了他举办这个展览的意图：

在当代中国风景画中是否还存在无声之诗?如果没有,那么是否至少可以构想?举例来说,这个展览中的某件作品是否能够成为山水画传统的一个部分,甚或找到它进入传统山水画类型之规范的途径?这些正是激发起举办这个展览的问题所在。^⑨

希克收藏了大量与此课题无关的中国当代艺术品,现在,他希望通过这样的展览来展开新问题的讨论,这自然与此时中国当代艺术的转向发生了有趣的联系。

在一百多年前,中国知识分子对西方文明没有透彻的了解,从1978年开始,中国艺术家有了重新了解人类其他文明的充分机会,他们通过结合西方艺术的实践进行了自己的当代实验。渐渐地,中国艺术家开始没有偏见地、综合地吸取不同文明的资源,出现了一种越来越清晰的恢复中国气质的倾向,这向那些希望从“全球艺术”视角判断今天的中国艺术的观察家提出了挑战。

-
- ① 1988年,栗宪庭在《中国美术报》第37期上发表了《时代期待着大灵魂的生命激情》。
 - ② 吕澎《新绘画的历史上下文》,载《艺术当代》2007年第5期。
 - ③ 一些应该被记录的早期国际性展览有:1990年7月,由费大为策划、在法国南部瓦尔省的布里耶尔村揭幕的“为了昨天的中国明天——中国前卫艺术的聚会”展;1991年1月,在美国洛杉矶亚洲太平洋艺术博物馆举行的“我不想和塞尚玩牌——80年代中国新潮与前卫艺术选展”;1991年8月,费大为在日本福冈策划的“非常口——中国前卫艺术家展”;1993年1月,在德国世界文化宫展出的题为“中国/前卫”展,同年由栗宪庭和张颂仁策划的“后’89中国新艺术展”和随后的巡展;1993年6月,第45届威尼斯双年展的“东方之路”部分的中国当代艺术;1995年2月,瑞典哥德堡美术馆举办的“变化:中国当代美术作品展”;6月在西班牙巴塞罗那圣莫尼卡美术馆的“来自中心之国的前卫艺术展”;9月在德国汉堡市国际艺术中心的“从国家意识形态出走”展;1996年在德国波恩现代艺术博物馆展出的“中国!”当代绘画展。
 - ④ 唐昕《花家地——1979—2004中国当代艺术发展亲历者谈话录》,中国英才出版社2005年版,第81页。
 - ⑤ 1994年,电影《冬春的日子》获希腊亚历山大国际青年电影节大奖,并被英国BBC评为“电影百年百部经典影片”之一,参加美国纽约现代艺术博物馆举行的国际青年影展,并被永久收藏。
 - ⑥ “他们”是由画家赖盛予和杨晓钢联合的名字,他们共同完成每一件作品,并署上“他们”这个作者名字。
 - ⑦ 何森《顾东言西的徘徊》,载《芭莎艺术》2011年第1期。
 - ⑧ 《殷嫣与杨冕的对话》,《视觉的标准与观念——杨冕的艺术》(香港)Timezone 8 2012年版,第168页。
 - ⑨ 乌利·希克:《无声之诗?——对古代山水画传统的一种充满恭敬仰慕的祈助》,高岭译,见http://www.artnow.com.cn/Finance/FinanceDetail_642_33815。

(作者单位 中国美术学院美术史论系)

责任编辑 金宁