

我们用眼睛观察世界，同时也在用眼睛塑造世界。关于视觉的造型，有一个由简而繁的过程，阿恩海姆曾在他的完形心理学中说到，当人们看到一个半圆时总想把它添成一个圆。正如绘画中的构图，总先将对象的大体轮廓确定出来。基于这些，视觉寻求一种复杂性，而这种复杂性又是沿着通往具象的方向发展的，而非抽象。特别是绘画视觉的直接目的，并不是引起心理冲动，而是满足视觉自身对具体画面的观察，并且在观察中，视觉还不断地寻求着一种现实的真实感。

因此，作为造型艺术的绘画无论如何也不能摆脱视觉的要求。在我们创作之前，首先是通过观看对象发现其存有孕育性的状态，从而被感动，被震撼，基于这种契合了自我精神的情感，我们便开始创造。在创作的过程中，我们的目光时而流连于对象令人着迷而无法一次看透的神秘，时而审视着画布上一笔一划的纵横交错，用心体验着物象的忽隐忽显。物象在心底留存的真实感，随着笔触在画布上的摩擦时而被捕捉，时而又逃逸，使人不得不重新反复的调整和控制着整个画面的走向。可以说，画的过程是一个控制过程——依据对整体画面的把握来巩固、强化主题所需要的东西，不断抛去背离主体意志的东西，即便象波洛克这样不用画笔，全靠泼溅，以弱化手的控制力量为目的的画家，其实在整体上也是进行了画面控制的。对这一切，最为基本的判断力来自于眼睛，是利用视觉的惯性状态来对画面进行整体控制。当作品完成后，挂在展厅里，观众也通过眼睛去欣赏、去评价。纵观绘画的全过程，视觉的参与是不可或缺的。

而具象性是人的视觉的一个本能要求。具象绘画在具象性这一点上更符合人的视觉惯性，比没有具体形象的抽象绘画具有天然的优势。在具象绘画中，利用有限的物象表达丰富的意蕴，唤起人们无限的联想。海德格尔曾在凡高的一幅名为《农鞋》的作品前这样描述：“从鞋具磨损的内部那黑洞洞的敞口中，凝聚着劳动步履的艰辛。这硬梆梆、沉甸甸的破旧农鞋里，聚积着那寒风陡峭中迈动在一望无际的永远单调的田垄上的坚韧和滞缓。鞋皮上粘着湿润而肥沃的泥土。暮色降临，这双鞋底在田野小径上踽踽而行。在这鞋具里，回响着大地无声的召唤，显示着大地对成熟的谷物的宁静的馈赠，表征着大地在冬闲的荒芜田野里朦胧的冬冥。这器具浸透着面包的可靠性的无怨无悔的焦虑，以及那战胜了贫困的无言的喜悦，隐含着分娩阵痛时的哆嗦，死亡逼近的战栗。这器具属于大地，大地在农妇的世界里得到保存。正是在这种保存的归属关系中，器具才得以存在于自身之中，保持着原样。”一双农鞋为何会具有如此感人至深的力量呢？我们知道，自然物象的丰富多彩是无法穷尽却又各具特色的，然而不通过我们的视觉，我们将无法领略上帝的美意和苦心，特别是自然具体形象的奇丽。与此对照，可以发现我们头脑中的意象实在是贫乏而可怜。在伟大的自然造物面前，人类应对自身的渺小倍感谦恭。而抽象艺术的发展，却反映出人类狂妄自大的虚荣心急剧膨胀的过程。康定斯基认为绘画从根本上象音乐一样靠纯抽象的因素表达主观的情感，而整个抽象绘画也确实沿着这种音乐化的倾向一路走下去的。然而这种绘画的纯粹音乐化从其理论上就是有漏洞的。不可否认，绘画中有许多规律与音乐是相通的，比如节奏、韵律、调性，当然这些词本来就是直接从音乐中借用过来的。但绘画与音乐的根本区别，就在于一个是视觉艺术，一个是听觉艺术。人的视觉不同于听觉，它一开始便有寻求具体形象，寻求意义的本能要求。在阿恩海姆等视知觉专家们所作的调查中，人们在面对一个陌生、模糊的形象时总会去努力猜测，联想搜寻，试图确定它究竟是个什么东西。而对于听觉，则没有这种要求，人们在听音乐时不会问这是鸟叫还是拉锯的声音。可见听觉天生是抽象的，而视觉天生是具象的。硬要把听觉的功能强加给视觉，岂不是对视觉艺术的一种异化？

历史是如此具有讽刺性，每次新的思维方式的发现都会把人类引入了一个盲目的封闭的通道里，正如在每一次艺术巨变之后，总有走向死寂的过程。也许是物极必反，当人们把某一表达方式和思维方式奉若神明，极端崇拜，以为找到了终极真理时，真理恰恰就隐藏在人们行为的反面了。这样的例子在艺术史上不胜枚举：文艺复兴的伟大成就在巴洛克和罗可可艺术中很快就转变成一

具象性 在视觉中的 作用

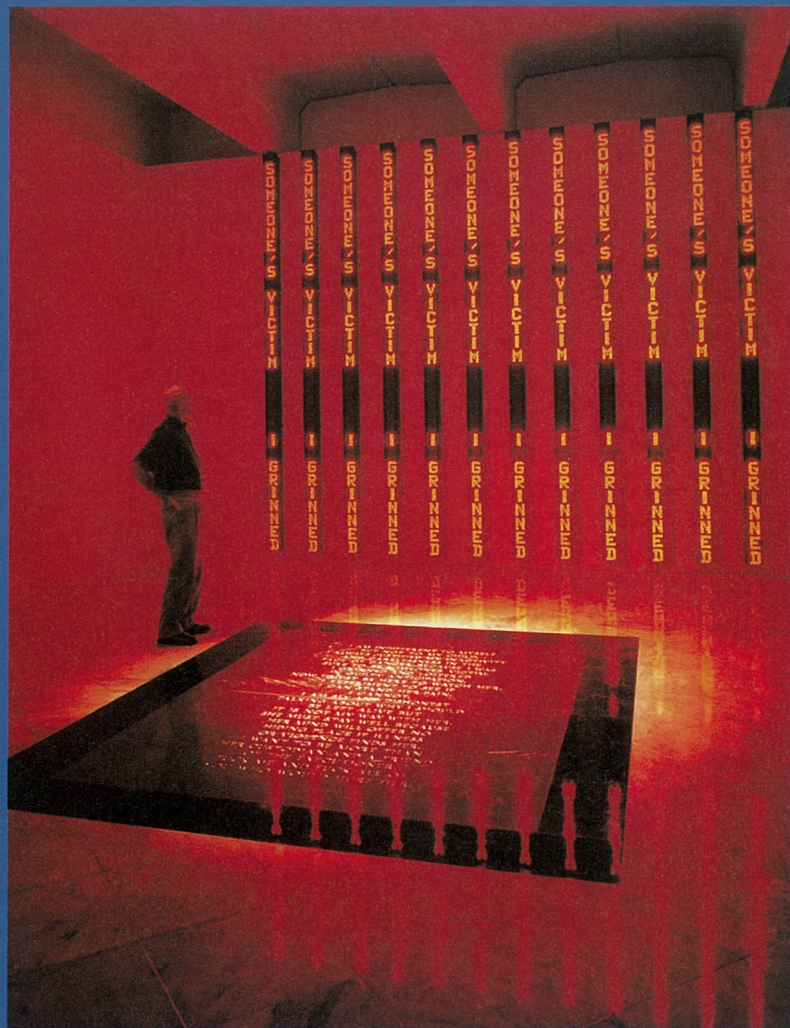
◎崔小冬



我相信这形象是他者之光 加里·希尔 综合媒材装置、七个频道录影、书籍、谈话



两个身姿的浅溪 菲利浦·哈里斯 布上油画



威尼斯装置 珍妮·荷尔泽 电子装置、石碑

觉”、“自律“的过程中消失了。也就是说，当绘画逐渐脱离了视觉艺术的具象特质，它的公共性成份（如情感）越来越弱，渐渐与人无法沟通，从而成为纯粹的自恋游戏。

另外，审美性是作为视觉艺术的另一个重要特征。我始终认为，审美问题是艺术必须考虑的问题，缺少了它，艺术就不成其为艺术。在传统具象绘画之中，各种思想、情感、精神、意义无不是透过一种审美的方式曲折、间接的呈现出来，让观众在审美的过程中渐渐领悟到某种观念和感悟。诚然，随着艺术的发展，审美的范畴在不断扩大，但它始终是存在的，因为审美是艺术存在价值的一个重要元素。然而，观念性艺术似乎正在循解这一切。在大量的观念艺术作品中，审美似乎已不成为一个需要考虑的问题。以美国艺术家奥尔登堡的观念性作品“女子用品柜台”为例，这件作品是以石膏和瓷器等材料仿制日常女子用品，在商店出售。通过视觉对这件作品的阅读，找不到审美的愉悦和情感的流露。因为，艺术家在这里扮演的是一个哲学家的角色，传达“生活即艺术”这样一个哲学的命题。而且如果不附加解说，视觉便在审美这个话题上处于“失语”状态。艺术家似乎忘记了先贤那句“Show me but don't tell me.”的奉告。到了后来出现的文献作品，如德国卡塞尔文献大展上的作品，更是没有可视形象，只能通过语言来描述作品的构思、计划，让人想象一件作品，把观念艺术推到了极端。这时，视觉审美完全被排除在作品之外，彻底走到了视觉艺术的反面，但在对文本进行阅读和联想时，具体的艺术模式又在头脑中产生，人们依旧无法摆脱具象思维的控制，虽然它们不可视。也许我们可以美其名曰“哲学艺术”或“思辨艺术”吧。或者，象杜尚所说的，艺术是“大脑的艺术”，而非为了愉悦

种矫饰；法国大革命时以达维特为首的充满理想主义和英雄主义色彩的新古典主义很快沦为僵化的学院派；宋元山水的成熟高远的意境到了只知师承不知创造的清四王的手里变得枯燥乏味；一开始以崇高人格为基石的文人画，后来竟发展成小家子气的酸腐的笔墨游戏……现代平面绘画似乎并未逃过此劫。康定斯基等人发现绘画中的抽象因素的价值，及绘画的平面性的自觉、自律，对于绘画的确具有革命性的突破。但康定斯基的抽象画源自于具象的写生绘画。画中的抽象因素也是从具象的视觉经验中抽取出来的。可以说，抽象绘画一开始就是站在具象绘画的肩膀上，它吸取了具象画中视觉元素，因而生动、丰富、具有感人至深的魅力。让我们想想克利或赵无极的画，抽象的形色总会令我们产生诗意的联想，其实是因为他们内部暗含着具象成分。

然而当抽象画成为正统的学院艺术，经过几十年的狂热发展，它离具象事物越来越远，画家完全漠视自然，闭门造车，原本丰富的具象资源渐渐枯竭，剩下的只是苍白空洞的形色游戏和纯自我表现，它使绘画在“独立”、“纯化”、“自



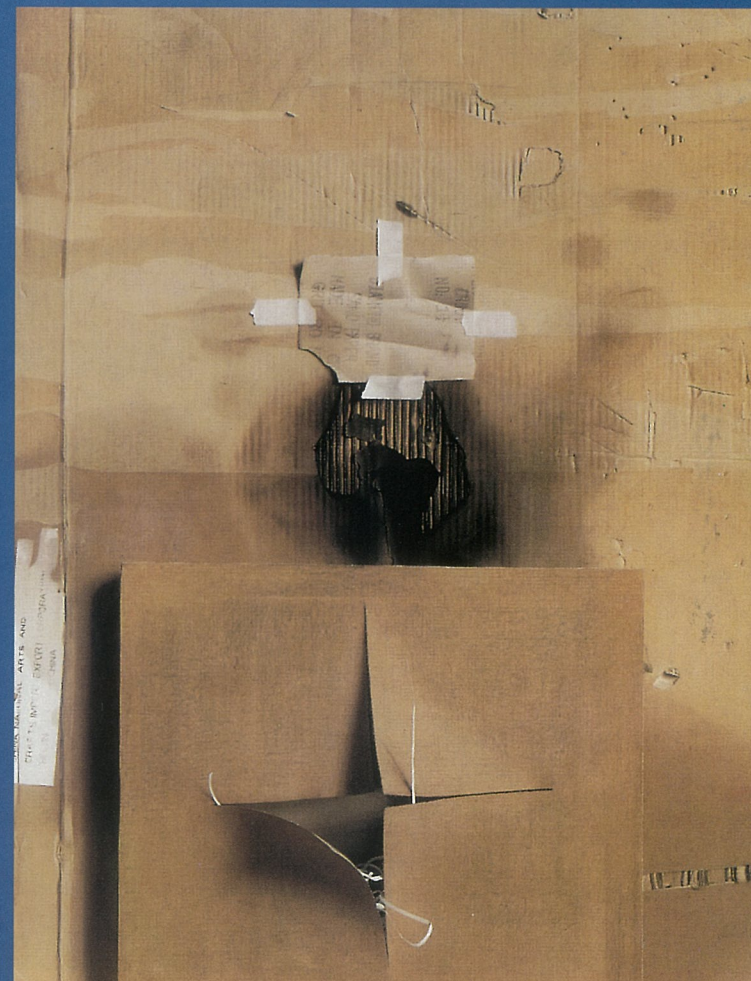
盲人 苏菲·卡勒 照片与文本



羊角 冷军 油画

视网膜。绘画当然不只是为了愉悦视网膜，然而没有视觉上的审美，又何谈视觉艺术呢？当代著名雕塑家雪蒙·马松曾说过：“我以为一件艺术作品，应该是美的。主题确立作品在世界与历史中的位置，美则给予主题以超越，正好带给我们所需要的，这就是幸福。”观念艺术恰恰是只有主题，而缺乏负载超越主题的东西。而且“大脑的艺术”的创作全过程显然不可能完全在脑内完成，它必然要转化成某种表现形式。而表现形式不外乎听觉的、视觉的、触觉的、味觉的，“大脑的艺术”落脚在哪里呢？为何它既不是视觉艺术，又不是音乐、文学、哲学？表面看来，“大脑的艺术”突破既定限制，自由驰骋，颇为潇洒，但事实上对于一个事物本质的限定正是它自身得以存在的保证。视觉艺术的存在，是因为艺术的形象性，这种形象激发人们对具象的联想和思考，这也必定产生其视觉审美。具象绘画，充当着一种更为直观的视觉审美形态。而当观念艺术抛弃了视觉审美，打破了艺术与非艺术的界限，号称“人人都是艺术家”、“生活就是艺术”的时候，它也宣告了自身的消亡。

由此看来，具象可视性和审美意象性是作为视觉艺术的根本特征，无论是具象艺术也好，抽象艺术也好，当它们作为视觉艺术形态时，就不得不对审美的具象性进行溯源，因为视觉的惯性促使人们对物象的直觉反应，应是具象的。这也是现在具象绘画存在的价值和可能性之所在。an



纸盒 冷军 油画