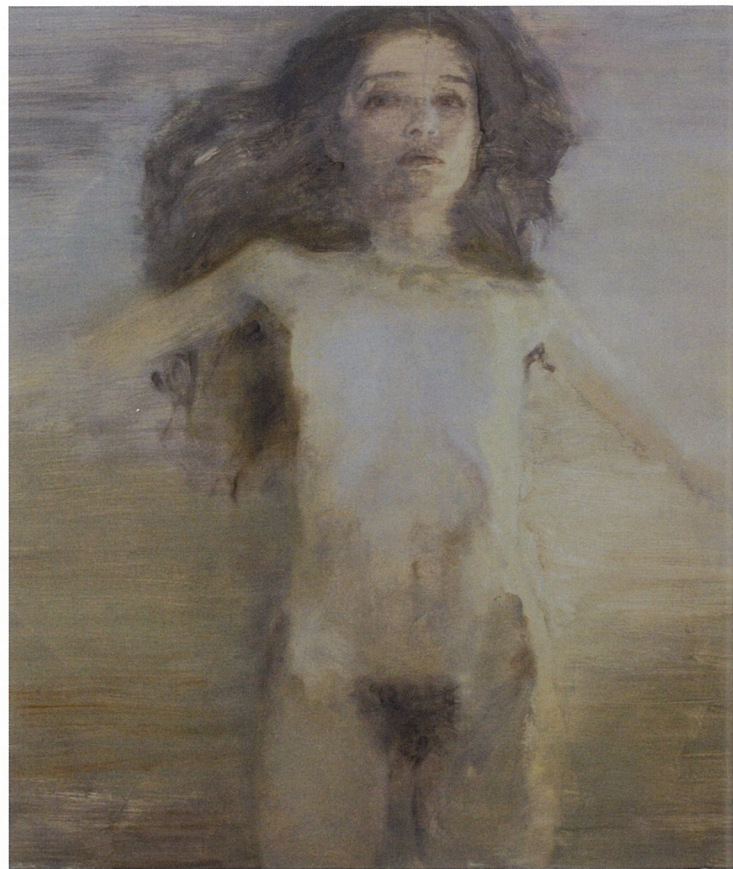


躺着的女孩 NO.1 油画 何多苓



躺着的女孩 NO.5 油画 何多苓

一对一的观看还有多远? How Far Away Is It from One-to-One View

◎朱其 Zhu Qi

最有意义的艺术存在于一种具体的关系、作者和另一个人。何多苓多年来都在试图进入这种一对一的理想实践。正如何多苓自己所说，“我的作品表现个体而非群体的人。”“我的画上几乎不会出现（或保留住）一人以上的形体。”

这个绘画立场几乎使得他很难在八十年代以来的中国当代艺术史中找到一个真正的位置。近二十年来的当代绘画，都在画代表一群人的某一个“类”人，或者画一个人和集体的关系，这就是50、60后两代人以主题性和符号性为特征的人物绘画。70后一代的绘画则是以自我为对象，进行寓言性的自我表现，他们绘画的人物中没有他人，只有自己和另一个自己。

何多苓不想面对一个集体，也不想只面对自己，他选择了与另一个人面对面的旅程，在一对一的关系中，观看这个人的脸和身体，体现他（她）在画面上的形象表面和深度。何多苓是有机会成为塑造一个民族或者集体形象的代言画家的，在八十年代初，他在当代艺术史中留下了第一个形象《春风已经苏醒》，这个形象被选为伤痕美术的代表。但何多苓对这幅画的解释似乎与后来艺术史和艺术批评的评价重心相去甚远，他承认画得很细，画面类似于怀斯的风格，但他后来一再强调，更重要的是，这幅画的“情调是抒情的、诗意的、神秘主义的、不可知的。”

他关心的是形象的诗意特质，不是一个民族的伤痕情状。艺术史对何多苓误读了吗？现在二十年过去了，他的历程证明，尽管艺术史有自己的解读权利，但这幅画的绘画动机实质上是对于一个青春女性的观看。何多苓后来承认，他总是给绘画对象，尤其是女性，在画面上加上他自己的东西，比如唯美、优雅、感伤。

《春风已经苏醒》也可以看作是他面对一位青春女孩，而不是一个国家意识形态解放的寓言。这个女孩的形象是理想化了的，正因为这种理想特征，所以，这幅画有作为思想解放符号解读的形象余地。但另一方面，还是能在这幅画的画面上看出何多苓对于人性性别特质的个人化描绘，比如坐在草地上女孩的青春身体，她的皮肤质感，以及对吹来的清风微妙的表情反应。这种描绘的敏感气质不仅在当时少见，在他个人也甚至到了一种偏执的地步。

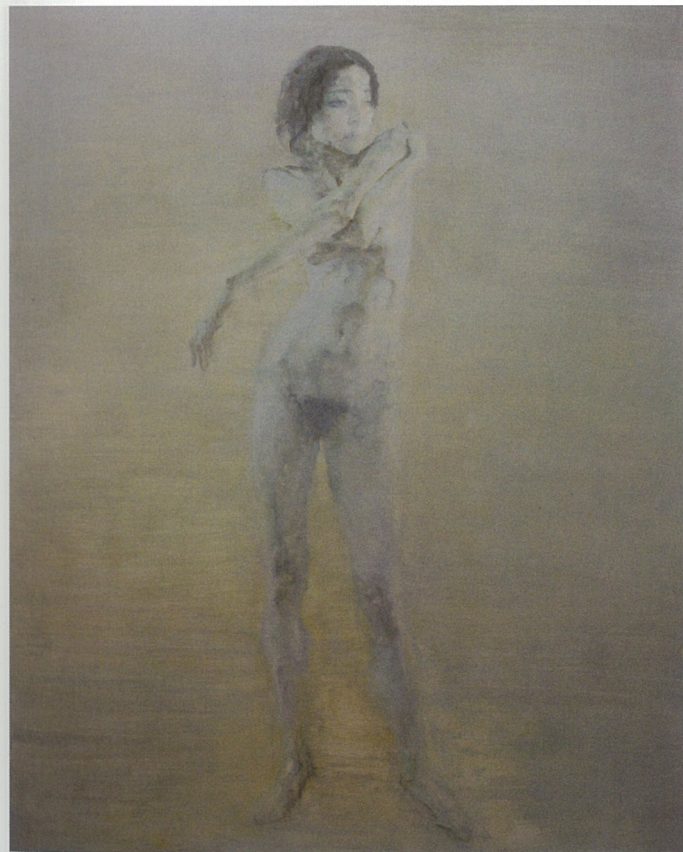
到了九十年代中期，艺术界基本上忽视了他，这反而使他在成都回到了一种真正的个人化生活。他短暂地画过《迷楼》系列，这个系列是关于个人和女性相对之间的欲望因素。也许是觉得这个系列并不是一种最理想的绘画和对象之间的关系，何多苓之后开始画他所熟悉的女性，其中有他早年的恋人、他欣赏的女人、熟悉的穿衣女人以及愿意在一对一的私人情境中被裸体观看和描绘的女人。

这个时期也是何多苓个人认为的绘画第四阶段的开始。他在这个

阶段几乎重新形成了一种个人风格，并且思考了绘画观念的各个方面。与绘画对象的关系仍然是他整个绘画观念的思考核心，他试图与对象（当然主要是女性）保持一种更成熟的关系，既非早期青春理想的，也非九十年代初期的欲望因素对于观看的影响。绘画的观看在他早期绘画中实际上是一种主观观看，这表现为将一种理想性和欲望性在画面人物上的主观添加；但何多苓也不想走到照相写实主义纯客观的观看视角。

在排除了主观和客观视角后，何多苓独特地选择了“旁观”。他将与对象的关系定义为一种“冷眼旁观”的一对一的观看关系。在排除了过于文学和哲学因素的介入后，站在何多苓面前的女人变得更真实而复杂。这个系列的早期代表作是他的前妻、著名女诗人翟永明站在一间屋子的地板中央，周围别无一物。这使得翟永明忧郁和敏感的目光在空屋子里更加强烈，与这种目光一样具有感染力的还有她青春正逝的身体。这也是何多苓致力于表现的女性特质。他说，“我喜欢表现女性的细腻、敏感、多变、微妙”，“我不喜欢粗枝大叶，在细节方面我是始终关注的，比如很细微的东西：胸口的皮肤上的斑点、色素、血管形成的一些微妙的色彩等等，这些东西恰恰是只有女性才能体现出来的。”何多苓在九十年代中期逐渐从唯美和理想性的女性形象向世俗化的真实转变，但他要达到的与对象之间的关系并不是一种写实主义的关系，而是一种对象的形象在画面上转向“诗意”气质的呈现。

如果说翟永明和熟悉女性的系列作品仍然具有一种写实主义的形象特征，那么何多苓新近的作品像“躺着的女孩”、“婴孩”和“舞者”系列则向着一种“精神肖像”的绘画转变。何多苓在旁观系列后基本上采用了灰色调，这就像成都一年中的大部分时间都笼罩在灰蒙蒙天



舞者 NO.2 油画 何多苓

空的诗意特征中。但何多苓的这种诗意仍然只是一种弥漫在现实和人物身体表面的格调，而在“躺着的女孩”系列开始，女孩的面容和肌肤似乎在逐渐消除一种形体的内外界限，形体的灰色诗意实际上在转向形象的灰色精神。

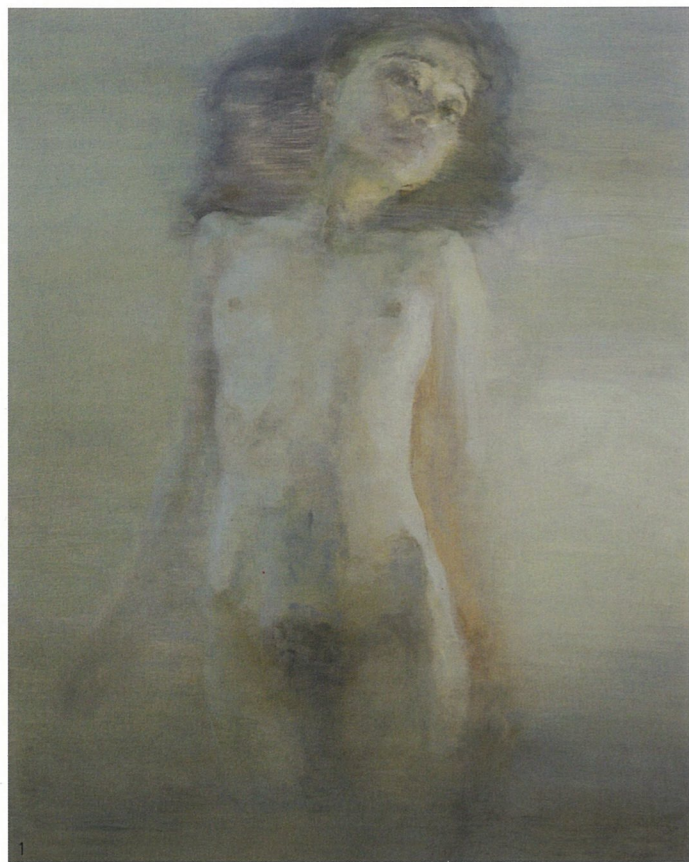
何多苓认为他现在所画的画还是受现代主义的影响，他的“躺着的女孩”无论是瘦骨嶙峋的肢体还是惨淡的近乎虚无到极致的眼神，都具有一种存在主义对于灰色精神的准宗教状态的呈现。这个系列似乎使文学和哲学因素重新回到了画面上，违背了何多苓早先做出的排除两者的企图。但与《春风已经苏醒》相比，后者实际上是模仿一种现有的文学和哲学模式，而“躺着的女孩”系列则是试图回到一种形象的本体，找到形象在绘画性自身的诗意形式。

在这个系列中，何多苓的雄心实际上不仅在于对于形象的精神肖像的呈现，同时还试图找到相应的更为本体的语言形式。在绘画语言上，何多苓要比以前成熟得多，也更注重技巧。但与早期怀斯式的细节繁复相比，现在的他更多地偏向“极少主义”。他喜欢密斯·凡·德罗（Ludwig Mies Vdn Der Rohe）的“少就是多”（Less Is More）的格言。他说，“我以白色、光洁的底子为光和反射面，涂上颜料后，立刻以各种工具将其大部分去掉，如此重复多次，最后得到一种由复杂性构成的单纯表面。”

与画面灰色精神的现代主义诗意相对照，何多苓的技巧和语言在古典语言领域给予的有限地带挣扎着实践一种现代精神的表现力。他将形象、灰色和平涂技巧融为一体，几乎形成一种不能分割的形象体。虽然是平涂，何多苓仍然在“躺着的女孩”身上表现出很细腻的身体层次、皮肤色泽地渐变和形体的起伏转折，而且使身体表象同样具有



舞者 NO.4 油画 何多苓



如脸部一样虚无的肖像表情。在这一点上，何多苓关于身体的绘画观念是独特的，他认为“身体的视觉形象（在我看来）在人的个性特征中一点也不亚于脸。”“传统人体画中把面部作为身体的陪衬，我所画的无论着衣或裸体的作品，都属于肖像。”

对于身体的独特观念还表现在他对“婴儿”身体的看法上。在别人觉得他的婴儿画面有些恐怖，他却认为婴儿系列是将女性身体推向极致的延伸。他认为婴儿没有性别，甚至就像一个与我们互相难以理解的他者，某种程度上就像一个外星生物。何多苓的婴儿似乎表现得要比他的女人们更像一个被解剖的精神对象，并试图寻找一种不可知的人与人之间的本质。而何多苓对女人的观看则不像是一种冷峻的解剖，而是他想凝视并且贴近观看的爱物。

因此，何多苓总是用文体说明形象语言形式的重要，他认为，“如果我们显得虚无，那无非是想掩盖一些简单的真理。这个真理就是好的文体使人迷恋，画画也一样。”对他而言，观看女人和使她们获得一种诗意的形象拯救同样重要。这使得何多苓一直在锤炼一种抵达这种诗意的技艺，他将此称之为一种将“自然、社会、个人、思想与行为在画布上——表面与深处——溶为一个伟大整体的能力。”而这个在于他和对象之间一对一的距离，何多苓离这个能力正越来越远。

1. 躺着的女孩 NO. 6 油画 何多苓
2. 躺着的女孩 NO. 2 油画 何多苓
3. 躺着的女孩 NO. 4 油画 何多苓



没有批评大师的时代——当下美术写作漫议

The Era without Critical Masters—Meander on Today's Art Composition

◎段炼 Duan Lian

文学界早就感叹这是一个没有大师的时代，美术界随后也有人发出了同样的感叹。文学与美术的一大相通处，是文字写作。美术的文字写作，指美术史、美术理论、美术批评中的学术和非学术书写。对我们当下的美术写作而言，无论学术与否，这都是一个没有大师的时代。为何没有大师，我们在后现代的大众消费文化时期还需不需要大师？本文无意直接回答这些问题，但欲就此议论一番，而不仅仅是发几句感叹。

一 大师何在

从事美术写作的人，只要是认真的，就算算是学者。美术学者大体可分三流，一流学者有理论独创，可称大师；二流学者虽无独创，但讲究学术性，且有学问；而三流学者则语无伦次、不知所云，实与学术无缘。

真要给“一流学者”一语下个学术定义，其实比较困难，因为各家标准不同，更不知谁有资格来定这标准。所以，我只能大致说，在美术领域内以其理论独创而具有国际公认之成就和影响的，就算一流学者。照这个标准，时下国内美术界鲜有一流学者，那些活跃于各美术论坛的主要写手，多是二流。其中更有不思上进者，只以美术书写为利器，在名利场中厮杀，成为三流文字的炮制者。

由于为数极少的一流学者，一心向学，深居简出，在闹哄哄的美术写坛上看不见，我不愿打扰他们，所以此处只拿洋人来说事。洋学者在中国美术圈子里有影响的，多以英语书写。在二十世纪的英国，不管是土生土长还是外来移民，一流学者之多，远超出二十世纪的中国。我这样说，基于两点考虑，一是美术写手在全国总人口或受教育人口中的比例，二是美术书写的理论水平。与地大物博、地灵人杰、有五千年文明史的中国相较，英国实在是一个弹丸之地，但二十世纪的英国美术界，却有许多世界一流的学者。且让我按时序举出英国的十位美术学者。

罗杰·弗莱 (Roger Fry, 1866—1934)，二十世纪早期的现代主义和形式主义理论家、批评家、画家，其《视觉与设计》(1920，也译《视觉与形式》)一书，早有中译本出版，对中国八、九十年代的形式主义艺术思潮颇有影

响。

克利夫·贝尔 (Clive Bell, 1881—1964)，也是二十世纪早期的现代主义和形式主义理论家，其名著《艺术》(1914)一书，以“有意味的形式”观，而对中国八十年代的形式主义文艺理论影响深远。

科林伍德 (R.G. Collingwood, 1889—1943)，哲学家、历史学家、文艺理论家，其名著《艺术原理》(1938)早有中译本，对中国形式主义艺术理论也同样发生了重要影响。

赫伯特·里德 (Herbert Read, 1893—1968)，重量级美术史学家、批评家、作家，其《西方现代美术简史》一书的中译本，对中国“八五新潮”影响极大，而《现代艺术哲学》的影响也不相上下。

肯尼斯·克拉克 (Kenneth Clark, 1903—1976)，老牌美术史学家，其《文明史》、《风景画论》和《裸体艺术》在欧美风行一时，后两者有中译本，国内的艺术理论学者和画家都对其情有独钟，而《裸体艺术》更在中国一版再版。

贡布里希 (Ernst Gombrich, 1909—2001)，奥裔艺术史学家、理论家，其形式主义名著《艺术与错觉》(1960)于八、九十年代就在中国美术界产生了影响，这部书现在仍是美院学生的必读经典。

麦克·苏利文 (Michael Sullivan, 1916—)，专攻中国和日本艺术的美术史学家，后来也从事东方与西方艺术的比较研究。同另九位学者相比，其理论成就也许稍逊，但在亚洲艺术史的研究领域，却是一位泰斗。代表作有《二十世纪的中国艺术与艺术家》(1996年修订版)、《东方与西方的艺术交会》(1997年修订版)，后者有中译本。

约翰·伯杰 (John Berger, 1926—)，艺术家、作家、马克思主义文艺理论家，也是反对形式主义的艺术批评家，他在二十世纪中期为英国BBC撰写的关于艺术的系列电视片《观照之道》，使他成为极富影响的批评大家。

提摩泰·克拉克 (T.J. Clark, 1943—)，当前十分活跃的马克思主义和社会学派美术史学家。恕我孤陋寡闻，不知国内有无其著作的中译本。他的《描绘现代生活》(1984)和《向



假消息 绘画 何工

观念告别》(1999)在西方艺术史学界影响极大。

诺曼·布莱逊 (Norman Bryson, 1949—)，大西洋两岸之美术理论和批评界的新起学者，也是从形式主义转向后现代主义的美术史学家，通晓欧洲、中国、日本艺术，代表作有《词与像》(1981)、《视觉与绘画》(1983)、《视觉文化》(编著，1993)等，是中国批评家高明潞在美国哈佛大学的博士导师。

这份名单，来自权威参考书《二十世纪主要艺术理论家》(Chris Murray, ed. Key Writers on Art: the Twentieth Century, London and New York: Routledge, 2003)，我增添了肯尼斯·克拉克和麦克·苏利文两位，因为他们在中国有特别的影响。另一位不在这部参考书中但值得一提的，是路希·史密斯 (Edward Lucie-Smith, 1933—)，他编写有大部头的《今日艺术》，有中文节译。虽然他的书有学术快餐之嫌，但在中国影响很大。其实，二十世纪具有国际声誉的英国美术学者，远不止列出的这些。仅艺术心理学这样一个十分专门的领域，在二十世纪中前期，就有奥籍形式主义理论家安腾·艾仁推格 (Anton Ehrenzweig, 1908—1966)，他以格式塔艺术心理学而著称。在二十世纪中后期，心理学家温尼科特 (D.W. Winnicott, 1896—1971) 将英国学派的精神分析“客体关系学派”，推向了整个西方世界，并催生了这一学派的一代新人，如艺术心理学批评家彼得·福勒 (Peter Fuller, 1947—1990) 等。

中国的人口和地盘，不知是英国的多少倍，我们国内美术界的学者，对这些英国大师的著作，也都比较熟悉，可是，为什么我们的