

本体论：过渡期的标志

——从油画现状看中国当代美术的任务

高天民

中国当代美术自 89 年以来的明显转变已成为不争的事实，艺术家沉潜之深、思路之广、意识之敏是前所未有的。这种转变意味着中国当代美术发展重心的转移，从 93 年以来举办的北京“中国油画双年展”，“中国油画年展”和“第二届油画展”可以看出这一点。

尽管这些展览中的许多作品还不尽如人意，但作为一个整体它对中国美术发展的意义却是多方面的。这其中最重要的是，首先它标志着决定中国美术发展的因素已发生了转变，以往我们习惯于以政治和行政干预入美术，使美术始终成为政治的附庸（‘85 美术运动亦不例外），而这些展览则表现出企图摆脱这种束缚，从纯学术的角度来探讨美术。其次，它标志着中国美术的自觉，这种自觉表现在：1. 具有明确的导向和目标；2. 艺术家更关注艺术的本体表述，即艺术自律性问题。因此，从全面观，中国美术发展到今天已逐步摆脱其外在的附属物而回归其自身。我认为，这不仅是美术自身的要求，也是中国美术进入下个世纪之前必须着重关注和探讨、解决的中心问题。

一

其实，关于本体论或自律性问题已不是什么新东西，早在‘85 美术运动中这一概念已经提出，但那时它只不过是作为一个新名词而得到传播的，而且那时在艺术家都头脑发热的情况下，既不能真正明白这一概念

的真切含义，也不可能去认真思考这一问题。艺术家关注的焦点在于如何制造轰动效应，以引得画界与批评界的关注。但是今天却不同了，尤其自 89 年以来，画界经过了喧闹，青年人满足了内心的冲动，中年和老年艺术家经过冲击后的迷茫和彷徨，一个迫切的问题开始暴露出来：中国有自己的油画吗？

从中国现代美术发展来看，我们的美术历来不缺少对社会和政治的关注，这一点可追溯到延安时期，甚至抗日战争的爆发或者更早。在那时由于民族矛盾的上演，艺术家绝不可能忽视民族存亡问题而仍关在象牙塔中去呼唤“为艺术而艺术”，但是解放之后，我们的艺术却仍把艺术为政治这个特定历史条件下产生的倾向作为自己的终极目的。由此，这种倾向造成了一个潜移默化的积淀，即无论老一辈艺术家还是中青年艺术家（包括绝大多数“新潮美术家”）皆欣喜于对文化、社会、哲学或某种现实表象的人文阐释，因此而忘记了“美术是什么”这个根本问题。

美术像一切人文学科一样是它所赖以存在的社会和文化的产物。但是在我看来，一个民族如果不从美术自身去研究美术并由此而建立自己的艺术体系，它在世界艺术之林就永无一席之地。是的，一个民族的艺术体系的建立绝不是因为它在每个历史时期都表现了这个时期的历史事件、物品、风俗或时装，人的面目等，而是由于在这些历史表象背后美术自身的内在联系使之构成了一个完整生命体。如果我们可以用“万物有灵”的观点

来看待美术，那么它本身就是一个具有灵魂、生生不息的生命有机体。当我们说一位艺术家为美术史做出贡献的时候，是指他的视觉语言或风格丰富或扩展了美术本体的内涵与外延，他的贡献既指出了新的方向又与以往传统有着内在的联系。

这正是西方美术史家常常思考的一个命题：美术为什么会有一部历史？贡布里希似乎接受了克罗齐的观点，认为其实没有美术这种东西而只有艺术家。但我认为恰恰相反，没有艺术家只有美术。因为无论我们是否认识到或把握住，美术本身是早已先验地存在了，就像一块石头，并不因为我们踢到它就存在，反之就不存在一样。美术家的任务就是不断摸索着去“踢”美术本体这块“石头”，当你踢到它时，你就必定触及并把握住了它的某些侧面，否则你就一无所获。当然你的发现亦可称作你的“创造”，但这是无穷尽的，因为你的每一次发现都不真正是一种“创造”，只不过是对其的不断挖掘和丰富而已。毕加索正是因为认识到了这一点，他才叹息说：“我不发现，我探索。”也正是在这一意义上，美术才形成一部历史——美术的本体将一切现实的外在表象潜在而有机地串联在一起。

这样，美术史的选择就绝不青睐于那些着意于制造轰动效应、急功近利、毫无创见而披上各种华丽的文化外衣的艺术家，对于这样的艺术家来说，“文化”的外包装较对美术本体的探索来说更直观、更简便，也就更易取得即时效应。但对于美术史的发展来说，却毫无意义，因为美术之具有一部历史，正在于它有自己的选择和内在的规定性。西方近现代美术史上布格罗与印象派的关系即是证明。当布格罗红得发紫的时候，人们怎么也想不到却是那些倍受嘲笑而贫寒的印象派画家在人们对美术未来的忧心中开创出一个广阔的天地，为美术史增添一个辉煌的乐章。这就是美术的自律性，它与美术作品哗众取宠、虚张声势的外表毫无关系，而只关注你对美术本体的发现和丰富。

当然，任何艺术都离不开特定的文化，但在在我看来，文化与艺术的关系应是“文”与“质”的关系。艺术的本体结构决定了它的独特性和不可更改性，而文化则是这一“质”的外在依据。当一种艺术形式被赋予与某种文化外衣的时候，它便呈现出不同的面貌，但对艺术家或某一特定艺术品来说，由于对文化和美术本体的浮浅理解，艺术家在他的作品中便不能达到“文质彬彬”这一最高要求，这就是“文”与“质”的脱节。在50年代我国油画界曾大规模探讨过所谓“油画民族化”的问题，当时人们错误地认为，只要用油画颜料在画布上以中国传统的艺术形式来表现即是“民族化”，于是产生了一批要么勾线平涂，要么盖章题字的滑稽作品。这一方面是由于当时人们对油画的自体语言缺乏认识，一方面则是对中国传统文化的表面化理解，这是我们今天应引以为戒的。

经过几十年的发展，尤其近十余年的探索，我们对

油画的自体语言已有了相当的认识。当然如今的表面化已呈现出另一种面貌，即打着关注当下文化的招牌以制造即时效应，但总的来说，我认为，美术回到它自身，从而建立中国当代本体论美术体系的条件业已成熟。如果忽视了这一点，中国不仅失去了最后一次机会，也将永远只能追随别人，而在未来世界艺术之林中无立锥之地。只有建立这样一个完善而系统的体系，中国美术才能摆脱西方游戏规则而真正“走向世界”，而这一重任就历史地落在了我们这一代人身上。

二

如果从一种民族的“文化战略”的角度看，美术的发展离不开美术批评的建设与合作，但我们当下的美术批评也面临着与美术同样的选择。回顾中国当代美术批评史，我以为美术批评家可分为三代。第一代以1978年为限，上限亦可追溯至延安时期。战争年代，文艺亦是“团结人民、教育人民，打击敌人，消灭敌人的有力的武器。”为了使艺术更好地发挥这一作用，1942年，毛泽东在延安抗大做了《延安文艺座谈会上的讲话》，这是决定第一代批评家批评观念的基本出发点。

在《讲话》中，毛泽东提出，文艺中“为什么人的问题，是一个根本的问题，原则的问题。”因此他确定了党的文艺的两个方向，一、“无论高级的或初级的，我们的文学艺术都是为了人民群众的，首先是工农兵的，为工农兵而创作，为工农兵所利用的。”二、“无产阶级的文学艺术是无产阶级整个革命事业的一部分……是服从党在一定革命时期内所规定的革命任务的。”简单说即“文艺服从于政治。”在毛泽东做此讲话的当时，“中国政治的第一个根本问题是抗日”，同时，大批国统区小资产阶级进入解放区，虽然他们是人民中的一员，但却不了解大众，甚至“根本不知道什么是无产阶级思想，什么是共产主义，什么是党。”因此，毛泽东要求他们丢掉自我表现，真正从“上海亭子间”走出来，到大众中去，与大众打成一片，用文艺“使人民群众惊醒起来，感奋起来，推动人民群众走向团结和斗争。”实现抗日战争和中国革命的胜利。这成为检验当时文艺创作与文艺批评的准绳。

尽管毛泽东也认识到“政治并不等于艺术，一般的宇宙观也并不等于艺术创作和艺术批评的方法”，但是“文艺服从于政治”这个战争年代特定的文艺方针并没有随着全国的解放和中国革命工作重心的转移而得到重新认识。美术批评仍教条主义地照搬硬套，以至形成以政治入美术，甚至以行政干预入美术的局面，一切美术问题成了政治问题，一切艺术中都有阶级斗争，其危害正如毛泽东在《讲话》中所说，这种“空洞干燥的教条公式是要破坏创作情绪的，但是它不但破坏创作情绪，而且首先破坏了马克思主义。”正是这种教条主义地挪用马

克思主义的文艺批评观，误导并延缓了中国美术和批评在本体上的整体建设。

随着邓小平同志倡导并开展的真理标准问题的全国范围的大讨论，人们逐步从左倾教条主义中清醒过来。美术批评界亦从实际出发，努力摆脱以往美术中极端化的政治因素，真切地关注着美术自身的建设与发展。由此以93年为后限产生了第二代批评家。

他们首先从对“生活的真实”而非“理想的真实”的强调入手，以加强艺术介入现实的力度。在第一代批评家误导的“现实主义”中，生活被理想化、概念化，教条主义的歌颂以“红、光、亮”的形式表现出来，这样一种虚假的“真实观”必然使艺术语言大大地弱化，现实幻觉化，因此，强调“生活的真实”就是对艺术自身的强化。这样，美术中的“形式美”与“抽象美”的概念便自然成为美术批评关注的焦点。

形式美与抽象美概念的提出（恰当地说是“借用”）有几点值得我们注意：1. 它最早是由画家提出的；2. 它们与具体物象相联系；3. 它为以后的美术创作与美术批评的深化和走向本体论铺平了道路。

一方面适应了中国的情况，一方面美术批评还不能以自己的本体论坐标去介入创作，这就使得批评界既不能无视题材的意义，又不得不更多地借助社会、历史、哲学的构架来支撑自己，因此，一当西方现代主义各流派与理论大量涌入，美术批评需要在更多战线上展开时，便显示出它与当下创作的游离，这种游离主要体现为美术批评不是关注具体作品及其可能性，而是着重从历史、社会、哲学、美学、文化上进行阐释。尽管这已较以政治或行政干预入美术的批评模式更贴近美术自身，但它仍不能解决中国美术自身建设的问题，因为中国历史历来不缺少美术关注历史，关注社会和关注文化的内在驱动力，而恰恰缺少对美术本体的现代形态与意义的研究。

这正是使89年以来的美术与批评悄悄地走到一起的原因。当美术批评家不自觉地意识到这个问题的时候，美术批评便开始实现真正的“归位”。首先是“后89”概念的提出，尽管这个概念还相当模糊，但却表现了美术批评企图寻求与建立中国式的本体论美术批评模式的意向。随后更有了“新生代”、“政治波普”、“泼皮现实主义”等概念，尽管它们还与政治和文化、社会关系过密，但已体现了一种风格引导的倾向。在89年至93年这个思索与酝酿的时期，美术批评已储备了相当的力量，去建立中国现代美术批评的基础。这便昭示了第三代美术批评家的出现。

在我看来，第三代美术批评家将不再象第二代批评家那样还有过多的社会、文化和政治的心理负担，他们完全抛弃了美术批评的一切外在因素，而是直接、完全地切入美术自身，使美术批评与美术创作达到真正的和谐，他们更注重中国现代美术批评的基础和理论建设，

更注重这种建设的时代与民族特征。他们不仅深谙画理、贯通中西、具有相当的中外语言表达能力，而且心胸宽大、视界高阔。他们既不是泛世界主义者，也不是狭隘的民族主义者，但他们也绝不把历史、社会、文化、哲学作为自己的对立面，因为在他们看来，这些东西恰恰是他们寻求建立中国当代本体论美术批评不可或缺的参照物。他们既重视当下建设，更重视未来。他们的努力将为21世纪中国美术与批评的成熟提供前提。

三

中国当代美术正处于一个十字路口，迷茫、混沌与清晰、有序相互交错。但是迷茫、混沌就要结束，它的下一个目标就是摆脱这种混沌而走向有序，就是使它的各个方面达到清晰。而这正吻合了荷兰学者皮尔森关于人类文化发展的本体论阶段的要求。对于中国当代美术来说，我们的“文化战略”即建筑在对当下状态的清晰分理和对未来的宏观建设的基础上。这是我们这代人的任务。

尽管本文是从油画谈起，但本文的方向也同样适用于水墨画、版画、雕塑、建筑等造型艺术门类，对于中国美术来说，它们是不可分割的整体。水墨画的情况较为特殊，因为它不能跨越传统水墨画本体论的范畴，此将另文专论。

同时，我们在此所讨论的本体论不是一个狭隘、僵化、凝定的概念，相反，它是开放、流动、有生命的，它随着时代的变化而变化。因此，不同的时代和不同的民族有着不同的本体论认识，由此当它与艺术家个性相结合时，便产生出了不同的艺术语言和风格。但是我们的目的并不是恒定不变地去追索艺术的本体论表述，而是将本体论看作一个互为关系的总体结构中的必然环节。一当我们完成了本体论的表述我们将步入下一个目标——以一个成熟完善的立场选择去面对整个人类文化。到那时，我们就把本体论的时代置于身后了。