

“后古典”的端倪

在我们研究中国这样典型的后发达国家的美术现代性问题的時候，由于历史境遇的特殊性，中国的近现代美术史显现出与西方近现代美术史大不相同的本土性特征。我将这种本土性特征看作是中国社会的巨变所表现出来的一种继发现代性特征。在西方发达国家的近现代历史演进过程中，艺术领域的前现代、现代、后现代这样一些历时性的阶段性特征是我们耳熟能详的。但从 20 世纪前半期直到七十年代，由于中国特殊的社会政治背景，西方历时性的艺术演进阶段没有能够充分的在中国的土地上显现出区分——尤其是五、六十年代至七十年代，由于中国对外的封闭，可以说中国的艺术家们对于西方艺术领域当时所发生的变化几乎一无所知。随着八十年代的改革开放，中国艺术家在国门迅速打开的突变中，面对蓦然展现在眼前的西方世界及其五花八门的艺术作品所感到的震惊与憧憬是可以理解的。似乎在一刹那之间，西方在其前现代、现代、后现代的历时性演变过程中的特别复杂丰富的各种流派、风格、理念、论述和评判标准，都一窝蜂似的同时涌进中国。从八十年代至今的三十年中，西方的这些历时性的阶段性风格和特征在中华大地上流传交汇，并很快形成了一种多元并存局面。美术探索取向、美术风格和美术发展策略争吵辩论，争奇斗艳——也就是说西方的原发现代性中所体现的历时性阶段性特征转变为中国的继发现代性的共时性多元并存格局——这个格局是从八十年代开始形成的，一直发展到今天，显得更加多元混杂，这是中国美术领域最基本的一个宏观图景，是我们思考与谈论问题的基本语境。

在这样一个从历时性向共时性转换的过程中，在八十年代初，原本属于欧洲前现代的欧洲古典油画技法成为了中国正在发生变革的美术领域中的新鲜事物。尤其是 17 世纪法国的古典主义，18 世纪后半叶的新古典主义，还包括 19 世纪的欧洲现实主义，都对八、九十年代的中国油画产生了重要影响。那个时期，靳尚谊先生有机会游历了欧洲几个国家，非常认真地看了很多艺术博物馆，他以极大的热情去研究欧洲前现代的古典油画技法，以及欧洲学院派的素描传统，并且在八十年代把这些技法带入中国。在此之前，中国油画界技法的来源主要是苏联的“社会主义写实主义油画”，以俄罗斯“巡回画派”为起始，以列宾美术学院、苏里科夫美术学院为后继的写实主义油画技法整整影响了中国三十年。在当时，苏联油画技法的母体与前身——欧洲的古典油画技法，对中国艺术家而言却是非常陌生的，所以靳尚谊先生带回来的欧洲古典油画技法在整个八、九十年代都具有中国式的现代性质。另一方面，与欧洲古典油画技法同时涌入中国的还有西方现代主义中的各种流派，包括后印象主义的三个代表（塞尚、凡高、高更）、马蒂斯、毕加索，美国的抽象表现主义，以及波普艺术、达达主

义、观念和行为艺术等后现代的理念和艺术表达方式。由此，中国的土地上出现了一种奇特的景观：就是在八十年代的中国，不仅波普、达达、观念、行为艺术在当时具有前卫性和激进的改革意向，就连欧洲的古典油画技法也成为一种“前卫”，以致人体绘画写生都带有冲破禁区的“前卫”性质，正是这种奇特的现象突出地展示出中国改革开放后继发现代性的鲜明特征。1987年，在桂林召开由出版社发起的一个理论讨论会，与会者对当时呈现出的特别热闹与多元混杂的美术现象争论热烈，并确定了两本画册的题目：一本是以靳尚谊先生为代表的几位运用欧洲古典油画技巧来进行创作的油画家的新作品集，经过热议，大家一致同意用中国的《新古典》这样一个名称来命名该画册，其意义不仅是对那本画册的命名，其实也是对当时新出现的一个油画流派的命名。另一本画册是以江苏、北京、杭州几位年轻画家为代表的一批新水墨作品集，这些新作的的基本特征是对当时“八五新潮”激进的西化倾向的一种反拨，试图把中国文人画传统当中的某些因素加以强调和改变，使之以一种新的水墨风格去对抗全盘西化的偏颇，这本画册经过反复讨论后被命名为《新文人画》。那次桂林会议，还有一些其他的画册正在编辑过程中，所确定的上述两本画册的书名后来成为了新时期三十年中两个重要艺术流派的名称。

以靳尚谊为代表的“新古典”风格所具有的基本特征是：以欧洲的古典精神与技法来表现中国改革开放初期的人文主义理想情怀。所谓欧洲的古典精神要认真研究起来是个非常复杂的问题，从中国艺术家的角度而言，我认为我们吸取的主要是欧洲古典精神中的那种典雅、祥和、宁静的浪漫情怀。而欧洲的古典技法也非常丰富，在中国艺术家眼中，主要是指那种以严谨、圆熟、注重光线、重视神态、重视质感以及追求构图和谐完美等这样一些重要特色为标志的技法。这种结合欧洲古典精神与古典技法所构成的绘画语言表达系统，恰恰十分适合于表现中国在八十年代改革开放初期的那种知识分子的人文主义理想情怀。这种人文主义理想情怀本身也有非常复杂的构成：既有知识分子们在经历激烈文革以后对于宁静、祥和的古典社会的怀旧，又有他们对于以西方为参照系的某种朦胧的人的解放、苏醒、自我意识凸显的这样一种理想憧憬。从八十年代到九十年代，靳尚谊先生画了一批重要的代表作，如《塔吉克新娘》、《青年女歌手像》、《医生》、《晚年黄宾虹像》等，他凭借这些作品和他在中央美术学院油画系教学中的重要影响，成为改革开放以来中国新古典风格的一个引领者和最重要的代表性画家。

二十年弹指一挥间。作为改革开放浪潮中的中国新古典风格的代表性画家，时至今日，我们大家关心的是靳尚谊先生还能继续往前探索出某种新的创作道路吗？他在想什么，在画什么？

如果我们想了解近几年靳尚谊先生的学术动向，在这里有三幅靳先生于1997-2007年间

创作的作品特别值得我们关注：一幅是《老桥东望》（1997年），一幅是《醉》（2001年），一幅是《惊恐的妇女》（2007年）。这三幅作品与靳尚谊先生以往作品的共同之处是：他仍然使用了欧洲古典的绘画语言，我们可以把这三幅作品看成是他再一次对欧洲古典的回望；但与以往作品不同的是：靳先生在作品中加入了作者本人对当下社会的某种感受。靳尚谊先生在以往二十年的作品中虽然也是用古典技法画当代人物和模特，虽然这些人物和模特都有各自的身份和情绪表达，但表达的都是那个对象的身份和那个对象的情愫。在以往的作品中，靳尚谊先生还是在用古典技法表达一个客观对象，并表达他要画的这个对象自身的思想和情绪。而在上述三幅作品中，从被描绘的对象的形象上所体现与表达出来的那种情绪和感受却是靳尚谊先生赋予对象的，而非对象所自有的——是靳尚谊先生把作者主体对当下社会的感受转移、投射、附加到了描绘的对象上，借用对象的形象和情绪面貌来表达作者主观的东西。所以从这三幅作品中，我们看到了靳尚谊先生要细心去处理的一对矛盾：一方面是想回溯古典的范式 and 技巧，另一方面又在作品描绘的对象中转移、投射、附加进作者主观的当下心理和感受。于是，靳先生对于这两者之间矛盾的自觉意识以及企图解决该矛盾的策略性思考，便成为我们在研究过程中必须重视的关键点。换句话说，靳尚谊先生在以往的“新古典”的风格建构中，是在用古典的范式与技巧来塑造一个当代的客观对象；而在1997-2007年期间创作的这三幅作品中，他是在用古典的范式和技巧来表达自己的心理和感受，其间的差异虽然非常细腻，尤其要在画面上看得非常认真与仔细才能够区别出，但是这细小的差异恰恰正是关键之所在。

正因为靳尚谊先生有了1997-2007年的那种在同时回溯古典范式与技巧，又加入当代的心理感受的思路上的自觉和思考，所以他才能够在重读维米尔的时候，闪现出令人兴奋的新思路的灵感火花。这种新思路就是在临摹的基础上作部分的画面改动，加入当代因素，使之成为一种新的创作。概括地讲，这是一种半临摹半创作的新的拼贴方法。众所周知，“拼贴”是后现代艺术的一种典型特征，我们正是从靳尚谊先生的这种新思路中看到了一种后现代的思维语言与理念。但我们也应清楚地认识到：靳尚谊先生在此并非刻意要让自己成为后现代，并非刻意让自己的作品具有后现代特征，而是他为了要表达自己的当代感受所做的那种新思路、新探索恰好应合了后现代的特征。

17世纪的荷兰是欧洲最富裕的国家之一，由于教育普及与思想自由，荷兰画派应运而生，绘画不再为帝王显贵所专有，而是满足市民需要的现实主义占据了主导地位。维米尔比哈尔斯、伦勃朗稍晚一些，成为荷兰风俗画家的代表人物。靳尚谊先生对维米尔的喜爱，我想是因为维米尔作品呈现的自然质朴、精准而毫不做作的画面处理，和具有现代气息的神秘感，这是一种诗意的现实主义。在维米尔笔下，市民阶层的生活，平凡家庭妇女的劳作和生活细

节，都在柔和的阳光下显得优雅而和谐。《戴珍珠耳环的少女》在宁静中的回眸一瞥，带着纯真的诧异，闪烁着古典的自然美；维米尔纯熟的笔触，精准的技巧，无疑深深地吸引着靳先生。而在靳先生的摹本中，少女的神情有了细微的不同：眉间有一点皱，眼睛睁得更大一点，而且在胸前增加了半露的手，一只不知所措的手。这些少许的改变并不显眼，整幅作品的基调忠实于原作，仍是典型的古典情调、古典品味，只是少女的神情略显惶恐不安——而这种惶恐不安是靳尚谊先生在临摹中有意加上去的，这就是改变的关键所在——这是临摹者的不安的心绪向原作中的少女形象的投射导致的改变。

靳尚谊先生说：“我想，这个戴珍珠耳环的少女活到现在社会是什么心态？他一定对社会的飞速发展感到惊讶，不适应。我自己看到中国的变化就是这种心态。我想通过画一个古代的西方人表现我的内心。”

《新戴尔夫特风景》、《戴尔夫特老街》在临摹中的改变也是同样的思路，原作和临摹大致的景观相同，但有些局部因时代的变迁而稍有变化。靳尚谊先生在追寻和回味老的戴尔夫特，几百年前的泛着微光的静谧景色仍然让他无法忘怀；而今天的戴尔夫特又让他无法回避，他对这“新”怀着既想逃离又无法逃离的矛盾心态。于是，一种新与旧的拼贴，一种拼贴后的似是而非的心绪，主导着画面上古典的宁静、祥和，新画面作为二次创作建构起了莫名的忧伤和倒错时空的虚幻感。

由此，中国新世纪油画创作中一种新的可能性被揭示出来，这种可能性包括两个方面：一是在临摹中创作，在创作中临摹，形成一种新的拼贴风格；二是在临摹中显示作者的技巧功力的同时，又在创作中投射作者的理念和感受，这是一种西式文脉中的“以古为新”。其实欧洲的“文艺复兴”就是以复兴古希腊的文化传统和辉煌成就为旗号的“以古为新”。而实际的效果是，我们从文艺复兴时期作品上真正看到的是一种当时的新的时代气息，而不仅仅是古希腊文化艺术的翻版——可见，这种“以古为新”在西方也是早有先例的。在此，我将这种新的尝试与可能风格称之为以靳尚谊的新探索为端倪的中国“后古典”。

为什么说这是一种西式的“以古为新”呢？这里牵涉到另外一个参照系，也就是中国文人传统中的“以古为新”，那是一种中式的“以古为新”。例如：一直从唐代持续到宋代的“古文运动”，“唐宋八大家”作为该运动中的杰出代表，就是反对当时的文风时尚，主张恢复“文以载道”的古典传统。这是在中国历史上非常著名的一场复古运动——实际上是以复古的口号达到创新和推进中国文学发展的目的。另一个在中国的绘画史上非常典型的复古例子是赵孟頫，他用高唱“古意”的口号来实现“出新”的目的。赵孟頫的绘画不学较近的南宋，而学较远的北宋和五代，书法学东晋的二王，从而避免了他所反对的时尚流俗，形成了在当时画坛中非常新颖独特的个人风格。明代的董其昌也是另一个“以古为新”的典型代表，他以

“元四家”和董源、巨然作为正统衣钵，在中国绘画史上是一个复古和革新的代表，开创了以笔墨风格论美术史的演进理论，在中国的文人画发展史上具有划时代的意义。类似的例子还有不少。所以中式的“以古为新”与西式的“以古为新”既有很大的共同点，又有一个重要的不同——中国文人画传统中的“以古为新”是以笔墨语言的传承变革为核心的演进方式，而西画的着眼点则是画面的整体“图式”的传承变革，所以西画才会有“后现代”理念中的拼贴。由此可见，东西方艺术史上的最负盛名的大师，多数都是从“以古为新”这条路走出来的。但是，各人采取的具体方法不同。东西方不同，各个时代也不同。

不论是西式的“以古为新”，还是中式的“以古为新”，都是在艺术发展出现困顿停滞和时尚流俗的时期，有志于改革推进的精英人物利用以往历史上所形成积累的文化资源，作为开辟新思路的口号和革新艺术语言，建构新派风格的策略选择。然而，策略选择还不能完全决定新语言新风格的建立是否具有高水准、高品位、高层次的学术价值。那么，还有什么因素决定了新风格新作品的学术价值呢？——是对于古典文化资源理解把握的深度，是艺术家深厚的学养和高难度的技巧训练，是艺术家将古典资源转化为现代营养时处理古今矛盾的艺术才华，是最终的作品所呈现出来的浑然一体的自身圆满性——而这正是“以古为新”的难度所在，同时也正是其魅力之所在。

在此次展览中，正是由维米尔作品转变而来的三件小尺幅的靳尚谊先生的新作，让我们看到了这种对古典精神的深刻领会，看到了高难度的技巧，看到了拼贴之后仍然浑然一体的自身圆满性。这真是我们的幸运！

当古典写实油画的原有功能已经大半被摄影所取代，当古典的写实技巧已成为一种正在远去的文化资源之时，油画也不得不将重点从表现客观对象转向对自身文化资源的再解读，再利用，将拼贴和组合作为一条新的改革创新之路——这种在古典与当代，西方和东方的比照中形成的自觉的策略性思考，就是当今世界尤其是后发地域的现代性的表征。靳尚谊先生近期作品所做的探索，正是基于这种策略性的自觉。因而，作为以古典写实技巧与拼贴组合为特征的新的油画风格取向——“后古典”——将日益显现出它的潜在生命力。

潘公凯

2011年6月