

中国当代油画的转型

——以曾浩为例

巫鸿 / 文

纵观中国当代艺术的发展，上世纪 90 年代初可说是中国当代油画形成自己面貌的一个极为关键的时刻。在这以前，年轻的油画家们从 70 年代中叶起已经开始探索学院派之外的路径，80 年代更迎来各种西方现代风格的强烈影响。一些具有创造性和艺术质量的作品在 85 年以后出现了，佼佼者如王广义的《后古典》系列，耿建翌的《第二状态》、张培力的《X？》等。但是达到这种水平的原生作品并不多，大部分艺术探索仍然难以跳出西方美术史的巢穴。这种情况在 90 年代初期获得了相当彻底的改观。随着 1989 年“现代艺术大展”的谢幕，如火如荼的“85 艺术新潮”终于成为过去。89 年带来的暂时沉默实际上酝酿着中国当代艺术中更具根本意义的下一轮变革，包括市场化、全球化和对前卫运动概念的彻底摆脱。在这个变革中油画重新走向前台，在 90 年代初期居然跃为中国当代艺术的弄潮儿。91 年的“新生代”画展标志了新一代油画家对“学院”和“新潮”二元对立的超越。在随后的几年中，一大批令人瞩目的年轻油画家出现在国内和国外的展览里。这些人一般受到过严格的学院训练，因此具有娴熟的技术和对油画媒材的专业理解。但他们在观念上又自觉地采取了另类的立场和态度，力图寻找个性化的绘画语言和表现方式。当这两个因素汇集在一起，再加上艺术家转而从中国自身的经验中——而不是从西方美术的过去中——去寻找创作的灵感，其结果就形成了我们称之为“中国当代油画”这一艺术流派的基础。在我看来，直到今日，技术性、观念性和本土性仍然是中国当代油画的三个基本构成因素。

曾浩是 90 年代初涌现出来的中国当代油画家之一。他的个人风格的形成和发展不但证实而且体现出中国当代油画的内在历史逻辑。而且，在过去 20 年中，他是风云变幻的中国当代艺术界中比较冷静和内省的一个，曾被批评家冯博一称为具有“散淡、木讷”的性情。¹可能与这种性格有关，他的绘画风格的变化轨迹也显得较为内在和连贯——不是和外界没有关系，而是与外界的关系往往通过自身风格的发展来实现。这是我为什么在本文中希望以他的例子反思中国当代油画转型的一个原因。另一个原因是，目前这个展览中的作品反映了曾浩绘画近年的一个相当重要的变化。这个变化并不是突然发生的，而是从他原有的个人风格中嬗变出来、特别是和他在过去 5、6 年间的一系列形式探索息息相关，到此时似乎发展到了一个带有本质性的转折点。这种个人风格的转型是否与当代中国绘画的总体发展有关？在何种意义上有关？如何在当代中国油画的整体发展中确定个人性格？这也是本文希望思考的问题。最后，在不久以前举行的一次有关曾浩艺术的研讨会上，一些与会者提出中国当代绘画的批评和研究中存在的一个普遍问题，即缺乏形式分析的语汇和论证方法，其结果往往流于对“意义”的一般性陈述。通过搜索曾浩艺术风格中较为细微的变化，本文也希望探寻解决

这个问题的一些方法。

§

讨论曾浩的时候——也可能是研究所有当代艺术家的时候——我们都不免面对着一个“历史”和“史前史”的分野。“历史”部分是由艺术家、批评家和策展人共同构造的公共再现 (representation)，体现在一本本展览图录、一篇篇评论文章和一页页复制的画页之中——这是已经成为公众知识的图像和文字。“史前史”部分则一般只在画家履历或回忆录中简单提到，犹如浮冰的水下部分，偶尔透出它的巨大暗影。它是艺术家在成为艺术家以前的轨迹，因而只属于他的私人记忆。但是一个成熟的公众艺术家往往会重访这些记忆，越来越深地意识到这可能是他最宝贵的立身之本和灵感源泉。

对于曾浩来说，这种“历史”和“史前史”的分野有着一个特别确定的年代：1992。这是因为到目前为止，他所正式发表的最早作品都是这一年的创作，包括《气球系列》、《哥们怎样》、《练摊》和《1992年夏》。也是在这一年他首次参加了一个画展，而且是个有历史意义的重要展览——“广州首届九十年代艺术双年展”。在这次展览中他的《气球系列之二》（图1）被列入提名作品，随后成为评论家屡屡讨论的对象，以后对他的研究也往往从这里开始。当今日美术馆在2008年编辑出版集大成的《曾浩》一书时，开始的两张图片也就自然是《气球系列》。²这些发表的图像和文字持续地构成了解和研究艺术家的一套基本材料。但是当我和曾浩谈话的时候，我发现他不断地——虽然肯定是无意识地——引导我去想象那个被埋藏的、非公众的和非知识的部分。我意识到作为艺术家的曾浩（请注意：这是一个 construct——一个“构成”）还有着一个人少有人知的一个史前时代和记忆空间，意识到他在1992年以前画过不知多少幅习作和创作，而这些我都没有看到过。³我了解到他从小就在父亲的引导下写生，1979年考入了四川美术学院附属中学，在那里一直学到1983年，基本上可以说是参加了中国职业画家的预备队。1995年投考中央美术学院，花了不到一个月时间补文化课，居然一标得中，随即进入以现代风格著称的油画系第三画室。毕业后他回到云南，“开始画表现主义风格作品”。随后辗转于四川、广州、云南等地，虽然有过改行的机会，但是一直没有抛弃绘画。

那么，为什么92年如此重要呢？为什么这一年标志了曾浩作为公众艺术家的身份和事业的起点？遗憾的是，目前我只能提出这个问题——要真正回答它我们必须仔细研究曾浩92年以前的作品，甚至进而发掘他的内心深处的某些情结，从而确定他在92年的发展和变化。在实现这种研究之前我们能够采取的是另外两种研究方式，一是把他和90年代初期当代中国油画的总体发展挂钩，二是观察他92年前后的作品中的“内部动向”——以及这种动向和他以后作品的关系。以下的讨论即沿着这两个方向展开。

论者常谈到曾浩的《气球系列》与大约同时出现的“玩世现实主义”之间有着醒目的平行关系，二者都反映了年轻艺术家对 80 年代理想主义甚至绘画中思想性的断然抛弃，也都把现实中的平庸和无聊作为绘画的主题。二者甚至有着同一根源，都和稍早一点的“新生代”绘画有着密切联系。曾浩、方力钧、刘炜和“新生代”的刘小东、王劲松、宋永红等有着相似的背景和经历，都毕业于著名的美术学院，他们的作品也遵循着大致相同的方向，只是对社会的异化程度有所不同。具体的说，曾浩、方力钧、刘炜等人的“坏画”把新生代绘画中的一些一般倾向极端化了，不但将绘画的意义从深度转移到表面，而且采取了对权威更加直面嘲讽和揶揄的态度，甚至表现出某种反社会的立场。以《气球系列之二》为例，在批评家严善錞看来，它的“草率的笔法和稚拙的造型，表达了艺术家对枯燥、乏味的现代生活的不恭心态。”⁴其意旨和方力钧等人的“泼皮”作品相当一致。现在看起来，90 年代初期中国当代油画中的这个基本潮流是非常明显的，基本可成定论。值得进一步思考和探讨的是潮流中的细微差别。这种细致分析对于理解这一时期的中国当代美术特别重要，原因在于此时的中国当代美术正从集体性的社会运动转移到个人风格和图像的缔造。对潮流的概括虽然能够揭示重要的宏观现象，但却常常掩盖艺术家个人风格的微观发展，转而对这一转型时期的丰富性和复杂性的认识。换言之，虽然艺术家的作品可能在社会意义上近似，但他们追求的并不仅仅是某种社会批评的抽象话语，而且是属于自己的一套特殊图像语汇。解释这种对个人视觉语言的缔造是美术批评家和美术史家的任务。

在我看来，与新生代及玩世现实主义画家相比，曾浩创作于 92-93 年的绘画具有不少值得注意的个人特点。一个是他对技术性和观赏性的更为彻底的否定：他的绘画不但背离流行的绘画风格而且否定“正常”的比例、景深和色彩。他的画用笔简率，造型稚拙，人的姿态多为正面或侧面。乍一看真不觉得竟然是出于在专业美校中训练过 8 年之久的一个学院画家的手笔。批评家吕澎曾经注意到这一点，称这些作品为有意的“低技”绘画。在他看来，曾浩的这种特殊风格在绘画本身与表现题材（主要是低级庸俗、缺乏品位的商品和日用品）之间建立起一种共通性。⁵这是一个非常有见地的观察。在我最近和曾浩的谈话中，他也谈到了这种技术和题材之间的共通性的问题，可以作为吕澎论点的佐证。但曾浩并不认为这是故意的“低技”或是起源于对学院派教育的背叛。相反，在他看来，技术和题材之间的共通可以使艺术家达到对真实世界的重新感知：

我当时倒是没有想因为它是学院派所以要把它抛掉。我觉得这是一种习惯。比如有一段我经常会被外边看到的那些广告打动，是一些画得特别不好的广告，再加上风吹日晒以后，有点儿苍白了，而且画得还不好。我看到的是一种拙——就是里面有一种努力地画好一个东西的

力量。可能结果画得不是特别好，但是你能够感觉到那种特别努力的东西，那个东西会有一些力量。我说我要抛掉以前学的东西，实际上是说画东西一习惯了以后就会太顺畅了，就缺少那种对一个东西的关注，缺了很努力地要表达一个东西的那种劲。6

除了这种非专业化但并非“非艺术化”的拙以外，还有几个特点把曾浩这段的作品与新生代及玩世现实主义绘画区别开来。这些特点此时尚在形成之中）——它们的明确化将在95年以后最后实现。但是即使是在92和93年，我们已经能够非常清楚的看到三个相互关联的倾向，一是物象的碎裂（fragmentation），二是对统一绘画空间的否定，三是视觉焦点的缺失。“碎裂”所指的是形象之间的关系。无论是人还是物，他们越来越孤立，彼此之间的关系越来越不明确，越来越脱离叙事或象征的文学脚本。“空间”所指的是画面的逻辑，在这些画中明显地成为了解构的对象，丧失了整合性与逻辑性。“视觉焦点的丧失”则是碎裂形象和无序空间的结果：观者或感到无处投放目光，或者感到自己的目光被纷杂的形象和无序的空间所困扰。值得注意的是，这几个特点在新生代和玩世现实主义绘画中并不突出，但在曾浩的绘画中却成长为越来越重要的因素。比较《气球系列》和同是92年的《练摊》（图2），我们看到这些特点在短时期中的迅速发展。

再将92年的《一九九二年夏》（图3）和93年的《冰棒》（图4）比较，这两张相隔一年的作品反映了曾浩在这个阶段的另一个重要的发展倾向，即“物”的观念化和符号化。两张画描绘的都是摊贩或商店前面的场景。前景中的人物也相当类似，或散漫的环顾，或无目的地大笑。一个虽然微小但十分重要的区别是画中对物像的定义。在《一九九二年夏》中，一排排女用裤衩和几件泳衣悬挂在人物上方。由于挂物的网线被省略以及景深的消失，真实物体和物体图像的区别开始混淆——旁边悬挂的一张图片进一步加深了这种模糊性。在《冰棒》中，人物身后的墙上画着一组组孤立的罐头和饼干盒，虽然与前画中的衣物具有同等的构图价值，但其公式化、概念化的表现更接近广告中的设计图像——也许它们就是广告。两三年之后，这种图像的符号化被突出到前台，在曾浩的作品中成为一个主导因素。

§

95年可以说是曾浩个人风格的最终形成时期：他在此后创造的一大批俗称为“小人（物）画”的作品终于给自己缔造了一个明确的、与其他当代中国艺术家判然有别的艺术形象（见图5-7）。从中国当代绘画的基本进程看，这种创造“个人图像”的倾向是90年代中期以后的一个重要现象，通常以固定的形像或图式来实现。当中国油画进一步商品化以后，这种个人化的图像在国际展览和商品市场上起到了很大作用，几乎被赋予了“品牌”的意义。但是这种商业意义在95年还只是一个想象：曾浩只是在1997年才卖出他的第一张油画。对

他和同代中国画家说来，当时对个人化图像和图式的追求与商业之外的两个因素具有更密切的联系，一个是将当代中国艺术进一步个人化的追求，另一个是国际当代艺术中观念主义的影响——相对固定的个人图像或图式往往被作为艺术家“观念”的体现。

曾浩的这批画全部描绘处于零散物件之中的孤立人物——常常是衣冠楚楚的年轻男子和女子。他们周围的物品包括皮沙发、落地灯、双人床、床头柜、挂钟、衣架、卫生纸、茶杯、电话、酒瓶、烟灰缸、风扇、鱼缸、盆花等等。所有的这些物品都属于一个特殊的内部空间——一个私人的家居，也许是某栋现代楼房中的一个公寓。但这个空间仅仅被暗示而不是被直接表现。画中没有具体的建筑形式——既没有墙也没有门窗。人物和东西似乎是悬挂在空荡的画面上。画家对人物和物品的尺寸进行了严重的歪曲：通过有意在形象四周留下大量空白以达到对形象微型化的视觉效果。

这批绘画吸引了许多批评家的注意。⁷ 他们在其文章中正确地指出了这批画以独特的视觉语言反映出 90 年代中国社会的一些普遍现象，包括家庭结构的变化、商业经济的飞速发展、新型私人空间的出现、拜物对私人领域的渗透和控制、以及个人在社会中——甚至在家庭中——日益孤立的处境。但是他们也指出：曾浩并不是一个社会学家，在创作这批绘画的时候也没有把自己放在一个社会批评家的位置上。毋宁说，它们的基础是他对社会的敏锐观察和当时的孤独心境；他所发展出的特殊艺术表现方法——包括对线性时间和对人与物之间界限的取消——体现了他对一个“无目的、无意义和无聊”的商品社会的观念化（曾浩语）。根据这种理解，一些批评家因此把这批绘画看作是 90 年代中国观念主义绘画的一个范例。

如同对曾浩早期作品的评论，这些批评文章都相当有见地，属于中国当代艺术批评中一组有观点、有分析的作品。如果说尚有缺憾的画，它们需要的是对画面形式因素更加细腻的观察和对意义更复杂的理解。以“微型化”而言，这无疑是曾浩这批绘画的最重要的特点之一。但什么是微型化呢？这个问题实际上可以有两种不相冲突的回答。一种看法，也是通常所采用的，是把微型化看成是一种画面风格。这种看法是正确的，但是忽视了“化”的意义。另一种不太被注意到的观点则恰恰是注目于这个意义，把微型化理解成一个深化、创造的过程，进而发掘这个过程的内在逻辑。比如，我们可以把曾浩在 95 年后画的这批画和他在 92-93 年画的画（见图 1-4）加以比较。我们可以发现许多相似的因素，包括人物和物件，但此时他们都被大大地缩小了，成为碎片状、消失了画面依附的存在。如果进一步观察在曾浩从 1995 年到 1997 年之间的作品，我们进而发现这种扭曲关系逐渐增强：形象在空旷的背景前变得越来越小，之间的距离变得越来越大。通过这种比较，他于 1995 年创作的《星期四下午》（图 5）可以进而被看成是 1996 年的《七月八日》（图 6）的前身。两幅作品使用了类似的形象，但前一幅中的人物较大，也更有个性，并且家具的组合仍然暗示出一个三维的空间

结构。通过形象的缩小和背景的扩充，前幅到后幅的发展本身形成一个微型化的过程，而这个过程又进一步延续到他的 1997 年的《九月十二日》（图 7）——其中的人物和物品不仅在比例上进一步缩小，而且变得完全孤立和碎片化。艺术家把所有形象分布在一个平面的、不透明的背景上，隔绝了形象之间可感知的任何连贯可能。

再如“观念化”的问题，无疑这是曾浩这批绘画的一个重要性格，也是当代中国在 90 年代中后期的一个基本倾向。但是如果把曾浩的作品笼统地归结为观念艺术，那也可能掩蔽这些绘画中其他的重要因素。比如说，虽然画中的人物、器物和家具都越变越小，印在画册中几乎看不清眉目和细节。但是这些形象从来没有变成彻底的符号。它们的“再现”意义也从来没有彻底消失，而是从始至终地吸引着艺术家的注意力。仔细观察原画，我们可以看到人物和物件并非简单的平涂，而是都带有相当细致和敏感的笔触。人物虽小但是从不定型，面部往往带有明确的性格特征，某些甚至具有肖像画的性质。和曾浩本人谈起这些形象，他会告诉你画中的很多物件实际上源于他的个人记忆，而不完全是取自现时的商品社会。人物也是如此，他们的姿态、面庞总是带有一种私密的含义，一丝时代的联系。他说：

其实我在选择人和物的时候，很有界定。一般选择的可能是已经经历了五年或者是十年的用品。因此我在九十年代画的基本上是八十年代的家具、沙发之类的东西。人的形态也是这样，当时我选择的大部分是像“文革”时期或者是七十年代左右的形象。那时中国人拍照都用很标准的姿势，把身份、性别抹杀掉的姿势，一个貌似很完美的姿势。那会儿大陆的中国人对镜头是畏惧的，拍照时，要穿上一件没有明确指向性的衣服，整理整齐，然后端出很标准的姿势，无论是教授或者其他职业，坐下来时都差不多，都是标准照的感觉。我当时选择的都是那样的一种姿势在画。我早期的画里没有电视机这样的东西，因为当时，电视机对中国人来说是一种很强的文化符号，有一种强烈的象征性。那会儿中国的信息控制比较严，电视就会有一种传递信息的感觉，是国家的声音，是权力。我尽量回避符号性强，物体后面带有强大意义的东西。后来，物体开始慢慢地增加，变得跟日常生活更接近，贴近正在经历的社会变化。我不再像过去那样选择十年前或者是五年前的东西了，而是选择每天经历的东西。觉得人们在不同时期对物体的态度，对它们的感受是完全不一样的。我把东西在画面上缩小，是想把它们原有的功能性给抽掉——把事物无限放大或无限缩小就可以把背后的那个东西抽掉。然后找到不同时期对东西的感觉。我记得在“文革”期间，看到搪瓷缸的心态和现在看到一个搪瓷缸的心态完全是两回事，那会儿看见那个东西上印的是一种权力，现在看是从一种审美的角度，某种政治审美或者是个人的东西。每个人的反应都不一样。有时我想：把这个功能性抽掉以后到底会是什么样的感觉？这是为什么我在一开始回避带有文化符号的方式，而到后面可能有更多的信息在里边，增加了现代的信息，及其对人的影响。

当然，批评家和美术史家不必须根据艺术家的自白来形成自己的判断。但是听到曾浩的这些话，我们有必要把他的“小人画”中的概念性因素考虑成一种历时的过程，而非纯粹观念的外化。至少，艺术家的一个目的是“把物体原有的功能性抽掉……找到不同时期对东西的感觉”。

§

在一定意义上说，曾浩的这批“小人画”是一种“理论的绘画”(theoretical painting)：不管艺术家本来的愿望是什么，他的作品与评论家一拍即合，有效地刺激了当时批评和话语的生产。造成这个现象的主要原因之一是这批作品的概念化倾向与90年代理论界的主要学术兴趣产生了强烈的契合和互动。这些学术兴趣包括后现代主义、解构主义，对宏大叙事的怀疑和否定，对古典主义空间和时间概念的重新检验，对独立“自我”的粉碎，等等。所有这些动向都在曾浩的画中找到了极好的旁证，而曾浩的这批作品也在具有这些学术兴趣的理论家和批评家中找到了最理想的观者和解释者。对这种“契合”的最自觉的陈述是由批评家黄专做出的。在一篇写于1998年的文章中，他开门见山地指出：

曾浩不是一个严格意义上的“问题型”画家，和张晓刚比较，他的作品很少具有那种凝重的历史感和有效的文化叙述方式；和石冲比较，他的作品又没有明显的问题设置和技术上的极端性，但他作品中独特的内省气质和心理因素恰当地表述了90年代初期以来犬儒主义和虚无主义画风后一种新的精神现实性，而他作品中矛盾的叙事结构和图像方式又与我们这个丧失了确然性的时代十分吻合，正是基于这些理由，我一直将曾浩视为90年代中期中国观念主义绘画运动中的一位代表性画家。⁸

由于这种契合，曾浩成为了批评家眼中90年代中晚期中国观念主义绘画运动中一位代表性画家。用黄专的话来说，这并非是由于他是一个“问题型”（即观念型）艺术家，也不是因为他的作品中含有明显的问题设置，而是在于“他作品中矛盾的叙事结构和图像方式与我们这个丧失了确然性的时代十分吻合”。这种定性一方面无可非议，但是从另一个方面看，由于这些理论家和批评家（我自己也在其中）是带着一种特殊的学术兴趣来欣赏和评价曾浩的这批画的，他们（或我们）就不免有意无意地把这批画当成是基于理论或概念的，而非基于绘画本身的构成。我在上面已经谈到这个观点的一个局限，即绘画和理论之间的“一拍即合”有可能过早地结束对画面的观察和分析的过程，掩蔽绘画中的其他的重要因素和历时性的发展变化。另一个局限是这种批评可能把艺术家本人“标本化”：他被等同于他所创造的一种特殊图像或图示，从而被拒绝了“变型”的可能——因为这种发展很可能模糊他与理论阐释之间所达到的和谐。

曾浩在 90 年代以后的发展正是包含了这种危险：至少是从 1999 年开始，他的画中出现了和以前相当不同的音调。9 变化常常是微妙的，但是透露的信息却有着相当的本质性。我们可以用《2001 年 3 月 4 日下午小李他们出去了》(图 8) 作为一个例子。这是一幅 2 米宽、2.4 米高的大画。和他在此之前创作的 "小人画" 类似，这幅画中的所有物像都是微型的，散布在无边无际、涵盖天空和地面的淡蓝色调之中。但和早期 "小人画" 不同的是，这些物像，正如画的标题所示，显示出一种叙事的企图和可能。我们看到在画面下方接近中轴线处，一个穿着米黄裤子的年轻男子，应该就是画题中的 "小李"，正向画面内部走去。他朝内的姿态延伸着观者的视线，在视觉分析中可以被称作为 "聚焦介质" (foculizer)。跟随着他的走向，我们看到画面中的其他人物：三个衣冠楚楚的女性正在马路对面等着过街。"小李" 与这组女性的直线衔接似乎隐含着后者——或其中之一——是他会面的对象。三个女性中穿短裙的那位正聚精会神地等待着交通灯光的变换，准备绿灯一亮马上冲过宽广的街道。虽然画家没有直接描绘街道，它的存在毋庸置疑：不但小李和女性们之间的间隔和呼应，而且路上的汽车、路灯以及路边的树木，都明确地表明了这一含蓄的室外场景。一架飞机飞翔而过，赋予蓝色背景以天空的意义。

因此，虽然这张画保存了 "小人画" 的基本样式或图式，但是在三个主要的方面上它却可以说是和以往的 "小人画" 背道而驰的。这三个方面是：(1) 画面暗含的三维空间 (相对于对这种空间的否定)、(2) 物象之间的内在连接 (相对于对物象的孤立和粉碎) 和 (3) 背景的再现意义 (相对于背景的非物质性表现)。这幅画也反映出曾浩在这时期的另一个变化：他的注意力越来越转向户外。室内的 "小人画" 不是不画了，但是新的因素——街道、汽车、高楼、和散布于路灯、交通标志间的树木——越来越多地出现在他的画中 (图 9)。这个由室内到室外的转变与曾浩生活中的一大变化有着直接关系：他于 1998 年失去了广州美院的教职，搬到北京和张晓刚在朝阳区花家地合租房子，加入了不断扩大的进京外地艺术家的群体。那时的朝阳区正处在迅速发展、从农村转化为现代都市的过程中。一栋栋高楼拔地而起，怪诞地耸立在田野之中。宽阔的马路在庄稼地里戛然而止，好像是达到了世界尽头。这些室外物象涌进曾浩的画面，其意义不仅在于构成一套新的图像学程序，更主要的是引起了对画面结构一系列新的探索 and 实验。

从 1999 到 2005 年，他对室外的描绘基本延续着以往 "小人画" 的格局。但就像《2001 年 3 月 4 日下午小李他们出去了》所揭示的，这些画开始引入新的再现和叙事的结构，反映了对以往概念化程式的反动。另一类实验从 2004 年开始了，反映出类似的 "绘画性" (pictorialization) 倾向：整幅画面以朦胧的城市或风景为背景，上面散布着微型的人物和

家具（图 10）。皮力在评论这些作品时写道：“那些逆光的树，黄昏与清晨急剧变化的阳光和剪影，让人不自觉地想起德国浪漫主义绘画中的凝重与伤感，而巨大树丛和草地仿佛还隐含着某种莫名的危机与不确定性。在这些作品中，一种来自于日常生活又更加难以名状的深沉情感甚至是忧虑似乎正在到来。”¹⁰ 实际上，这些作品所显示的危机感最明确地反映在它们绘画语言的不协和性中：每幅画运用了两种截然不同的风格、尺度和概念，其变化之突兀甚至难以造成二者之间的张力。给人的印象更是画家自我的分裂和无所适从。也可能是由于这个原因，很快这个实验就让位给下一个实验：在 2006 年画的一些画中，曾浩终于摒弃了他持续了十年以上的微型人物和景观（图 11）。这里，呼啸而过的巨大飞机仍然指涉着时间的瞬时切片。但无论是飞机还是它掠过的树木都不再是破碎和孤立的物像，而是被纳入一个更大而统一的时空构成。论者可能会据此而认为曾浩是回到了感性世界，但我认为这将是一种错误的解释，因为造成这种绘画的仍然是一种解构精神。只是他此时所解构的对象已不再是社会和自我，而是他自己所创造的图式。我们因此可以说他开始了一种对解构的解构，其结果不是对原来解构的否定，而是给予自己重新发现感觉和发掘记忆的新的可能。

§

这便把我们引导到这次称为《盛夏》的展览中的作品。它们大致可以分成两组。第一组的创作时间是 2007 年到 2009 年，包括《2008 年 6 月 15 日早晨》，《2008 年 8 月 1 日下午 3 点》，《2009 年 5 月 21 日》，《2009 年 7 月 22 日》，《2009 年 7 月 31 日》等。¹¹ 第二组开始的时间大致相似，但是一直持续到今日。两组之间的明确联系是“树”，不同之处是这个题材在画中的地位：在第一组中树仍然作为背景形象出现，与前景中的人物相互呼应；但是在第二组中，树变成了唯一的有形视觉因素，和它们互动的是白色或黑色的背景。

我们可以通过分析几张作品来思考这些画的性格以及它们和曾浩以前作品的关系。《2008 年 6 月 15 日早晨》（图 12）是其中创作时间较早的一幅。它不但和曾浩以往的“小人画”有着巨大区别——这里展示的是在一个统一融混的空间中的两个巨大的人像；而且也与曾浩在 2004 和 2005 年画的“风景”有了相当大的距离（见图 10、11）。艺术家似乎突然迫近了画中的形象，以至于将人物的足部和树的下部留在画幅外边，这在曾浩的画中是不寻常的特例。画中的两个人物——一个中国男青年和一个外国男青年——以略带拘谨的姿势面向观众站立。他们的面部刻画简略而传神，带有明确的肖像画意味。但这是未完成的肖像——艺术家在画布上有意地留下许多未曾修饰和着色的底稿线条，在外国男青年的面部和身体上特别明显。他近乎“透明”的身躯因此和身后的一棵大树构成了强烈对比：画家不但精心绘制了树的茂密树叶，而且明显地花费了不少功夫寻找树叶和苍白天空的微妙关系。

对树的特殊关切也表现在这组画的其他例子中。我们在《树和一男一女》（图 13）中看到一排巨大的柳树，柔韧的枝条带着丰茂的树叶在风中飘动。《男人和两棵树》（图 14）中表现的则是两棵年纪尚幼的杨树，树干一黑一白，似乎进行着私密的对话。虽然与《2008年6月15日早晨》相比，这两幅画包含了完成了人物形像，但艺术家对树木的描绘仍然显示出更深的感情投入和更多的直觉因素。相比而言，那些拘谨、腼腆的正面人像总使人想起照片中而非现实中的人物。这一点也被画家自己所确认：在一次谈话中曾浩告诉我，虽然这些人像似乎很有个性，但它们并不是一般意义上的“肖像”，因为它们所表现的并不是有名有姓的个人。在这批画中，这些人像似乎可以相互置换，因此进一步增强了树木的独立意义和美学价值。

于是，当我们看到展览中第二组作品的时候也就不会惊奇了：曾浩在这里抽除了画面中的人像，使树木成为唯一的主体（图 15、16）。这个变化在他的创作过程中应该是非常具体，甚至可能是相当暴烈的：艺术家画室中放着的一张画明显地显示出人像被覆盖的痕迹。一些看到过这张画原稿的批评家对此表示惋惜，但更值得我们考虑的可能是艺术家为什么要把自己已经画完的人像涂掉，仅仅留下原画中的树木？曾浩自己的话对思考这个问题提供了一些极有价值的启示：

这些作品的想法的形成，在我看来，有两个出发点：第一，是想让自己能够有更多的、在工作之中找到余地的机会，慢慢地走。在我原来设定的，自己画的那个圈的地方怎么走得更深入，更有意思。第二，就是对树的感觉。那么多年，从小到现在，看到那个树，我心中产生的怪异感受。我一直没有放弃对树的体验，可能面对画面时，觉得单纯面对树更有意思。这个心理，我觉得跟我自己的体验有关系，跟周围的环境有关系。在画那些画的过程中，中国的艺术市场经历了很大变化，做展览变得非常容易。看待东西的方法也变了，很多事情和方式，包括现在的世界杯，让你觉得现在的这些方式越来越没意思。过去去看一个展览的时候，甭管是一个大师的展览，或者是一个小地方的不知名的艺术家的展览，看见一个作品真地会被感动。哪怕他可能画得不是很好，但是他的某些东西真的会让你觉得特别感动，而且不用解释后面是多么地聪明，代表了多伟大的一个文化含义。不用去解释那么多，真的是被感动了。后来看的很多东西，一说都是特别有才华，有特殊的文化含义，特别深远，但是不经解释你就搞不清楚这个东西是什么，就会想这个东西到底是干嘛的。做得倒是特别巨大，其实你没有真地被打动。经常会发现虽然是很宏大，但是看完以后就想不起来那个作品了。有一种“好像看过”的感觉，觉得能够打动自己的东西越来越少，而且展览方式也越来越像走秀，包括使用一些政治、经济的方式。好像没有什么惊奇带给你，都变得很一样。可能在内心里，

慢慢地对那种东西——那种把它弄成一样的方式，同样概念的方式——没有兴趣了。而慢慢开始对树的本身更有兴趣。这个变化我觉得不用去解释太多——这其中有一种很自由的体验，就是想找到一种关系，慢慢地一点点地找。这比在某种概念里边弄要难。对我来说，前期的画跟我的发展，和中国的发展有关联。而发展到现在这样也很自然。

这段话里为我们提供了理解曾浩这批“树木”绘画的三个切入点。首先，他希望放慢速度，在自己创造的形象世界中找到某种“余地”，使自己的探索能够更集中和深入。其次，这种探索带有一种感情的因素——他所寻找的不是概念的深入，而是某种被“打动”的瞬间，因此可以说是某种心理上的深入。最后，“树”成为这个切入点并不是出于理性的决定，而是由于他自己的一个持之以恒、难以挥去的兴趣。这个兴趣从他的小时候就已经开始，随着他的成长而不断变化。在谈话中，他屡次回忆起当他还是个孩童的时候，昆明城很小，城外是田园树木，而他家所在的云南大学校园里却布满了一些被修剪过的树。他无法接受这些被称为树的东西，也不知道怎么去画它们。但是随着年龄的增长和中国的变化，他开始对树的概念发生疑问：真的有纯粹的、自然的树吗？现实中存在似乎都是自然和人为的交合：人们“不断培育树种，南方的弄到北方，北方的弄到南方，在很奇怪的地方都可能长出树来，树下面有可能是个车库。在广东，人们做一些假植物，去商店里可以看见，我渐渐感觉看假树的时候，觉得比真实的树还‘真实’。最后会发现某些时候人的分辨能力被混淆了：看见假树，觉得特真实，看见真树觉得特假。看见一个很没有被破坏过的原始森林的照片，觉得那是一个网络上的传说，就像瑞士什么风光的图片，感觉是网络修改过的很虚假的东西。看见一个被人工修得歪歪倒倒的树，觉得特真实、特自然。”¹²

当他在 1999 年搬到北京郊外望京居住时——那时望京还是一个刚刚开辟的新区——他从自己的阳台上往下看到一个奇怪的景象。楼下正在种树，有的是南方的树种，有的是北方的树种。有的种了不合适，夜里换了几棵又种上了。这些看起来荒谬但是在现实中极为普遍的现象成为当时他所画的城市景观中的一个成分（见图 8、9）。如上面谈到的，这批画延续着原来“小人画”的概念，把城市景观——包括树木——从它们的环境中抽离出来，变成一个个“小玩意”：“公共建筑也不把它看作是一个公共建筑，只当做是一个小玩意。一棵树我也不把它看成是一棵自然的树或者是不自然的树，只是另外一个小玩意。就像我前期的画面是平面的，我要做出一种塑料化的，工业化的，用快捷方式制作的东西。”¹³

这种“抽离”和其中包含的将城市客体化、距离化的倾向是曾浩在 1999 到 2005 年间绘画的特征。但是当我们看曾浩在 2008 到 2010 年画的这批树，特别是最近一批的时候，我们发现他已经在相当大的程度上离开了这种抽离的方式。在谈话中他也不再执着于真实和虚假

的辩证——本体论中的二元范畴——而是更多地谈到自己对树的记忆以及这些记忆可能带来的绘画契机：

这个可能有点儿不好说，我自己的想法是：人在某种特定情况下，会改换视角。小时候印象最深的就是你天天在院子里，每一个场景都特别熟悉，但是当你躺在草地上看天，你会觉得是特别陌生的一片。穿过草丛看那些树，也变成了特别陌生的树。这会让你有很多触动，但是是什么触动不知道。我画这些画也一直是想找这种东西，就是去找一个可能，改变你原有观察的视角。很多时候我们看东西，有的时候觉得有意思或者是没有意思，但都是在一个固定的视角上看，或者说只是一种习惯。把这个东西抽掉以后，可能你会觉得是不一样的，是真地能够触动你或者是你从未看见过的。为什么有些照片当时拍完了一点意思都没有，过了很长时间再来看会觉得有意思？就是因为已经把当时的具体情境都给抽掉了。和当时你看到的不一样了。这里包括你看到的，和你想看到的。当然每个人想看的和看到的可能不一样。

这些话使我想到了罗兰·巴特在《明室》一书提出的观看照片图像时的两种不同的特殊机制或心理反应，称作 *studium* 和 *punctum*。前者在拉丁文里指对一件事的专注和兴趣，被巴特借来指示图片的一般性功能，包括传递信息、再现情景、产生意义等等，是图像、观者和文化之间的延伸。这种习惯性和概念性的图像阅读在某些特殊状态下会被 *punctum* 所搅乱。这个词在拉丁文里有刺伤、刺痛、小伤口、小孔的意思，在巴特的理论中是图像以偶然、非常规、不经意的方式对观者的刺激，使之震惊和感动。*Studium* 反映的是约定俗成的意义结构，是图像和一般性文化符号之间的契合。*Punctum* 则冲击甚至击破了这种不言而喻的共享逻辑，造成了观者一瞬之间的迷惑、眩晕甚至不适。换言之，它使我们暂时脱出自己所存在的文化结构，体验到图像的一个非文学、非观念的维度。

巴特所谈的 *studium* 和 *punctum* 之间的这种区别，很像曾浩在以上引文中所说的从习惯中熟悉的树到偶然之间触动他的树之间的转移。如果他在 2005 年以前画的树被微型化为和其他物象没有分别的“小玩意”，他最近所画的树则放映出一种个人性的探索和交流。在这种交流之中他希望摆脱习惯和固定的观察角度，希望获得陌生但是能够触动他神经的瞬间体验。

这种理解使我们能够进一步懂得这批画的一些特殊性格——这些性格超出批评家习惯上所说的从“观念性”到“绘画性”的一般性变化，而是涉及到“绘画性”的个人性因素及表现。在我看来，这批画最主要的一个性格是它们所引起的一种相当深度的“不熟悉”的感觉——不是对新的图像的表面的不熟悉，而是对绘画本身的目的和意义的突然迷惘。在若干次看画的过程中，我注意到熟悉曾浩的观者在乍看到这些画的时候感到不知所从，难以找到欣赏和谈

论它们的方式。我认为这种反应是正常的，因为如上所说，这些画所追求的正是从语言到失语的位移，而暂时的失语可能会导致对新角度的发现，从而能够看待"树"这个熟悉的形象。

这些画的另一个特点是它们对"寻找"的执著：艺术家似乎在费力地、专注地寻找着什么。一分钟又一分钟，他兢兢业业地画着一片片叶子以及树和天际交融处的光点。这些树和树叶没有确切的地点和时态。它们是从记忆中浮现出来的影响，而把它们调动出来的过程犹如考古家对一个古代遗址孜孜不倦的发掘。我们感到是空间的蒸发，是浓郁的透明的树冠，是盛夏阳光洗刷之下的惨白。这些画好像永远不可能画完——即使在展览会中它们仍不断地提出一个永远的疑问："真的画完了吗？"在这个疑问里我感到罗兰·巴特的"刺痛"——也可能它传达了曾浩的瞬时感觉，既是记忆带来的愉快也是它的限制。无论是这种绘画性还是它所传达的记忆都是无法被概念化的。我因此仍以曾浩自己对我说的一短话来终止这篇文章——对于批评所不能说明的东西，批评家有责任把它们保持在绘画之中：

我画这批画的时候有一个过程。开始的时候树的出现，比较突然和孤立，有一种被抽离的感觉。再往后，我想找，就是通过一个很简单的东西，比如一片叶子，怎么能够画得感人。通过对叶子的控制和与背景的关系来感人。但是我觉得这又不像文人画那种玩弄笔墨，不是那个东西。我想找到的是的一种方式，包括对生活的感受，通过一种特别直接的方式传达出来。比如我刚才说的那种态度，就是要通过这种特别简单的方式来感觉，而不是要说很多。是马上觉得被打动的什么东西，或让你思考的什么东西。

1. 冯博一：《物是人非——关于曾浩作品的细节》。《曾浩》。"今日中国艺术家"丛书。兰州：甘肃美术出版社，2008。120页。

2. 同上书。32-33页。

3. 在偶尔的情况下我们可以瞥到他1992年以前的作品。比如在一张刊载于王道杰著《曾浩：沉默的力量》17页上的照片中，曾浩站在他在大学时期画的两张画前。

4. 引自吕澎：《记录日常生活的微观史——关于曾浩的艺术》。同上书。8页。

5. 同上文。

6. 这里和下边的引文均出于本画册中我和曾浩的谈话。

7. 大部分的评论文章收入《曾浩》一书。"今日中国艺术家"丛书。兰州：甘肃美术出版社，2008。

8. 黄专：《消费时代的精神肖像》，同上书。68页。

9. 一个较早的例子是《1999年4月3日早上5点》，同上书。94页。

10. 皮力：《从摆设到风景：对曾浩作品的再阅读》，《曾浩》。长沙：湖南美术出版社，2009。第6页。

11. 更早的一幅作品是《2007年8月28日》，图片见《曾浩》，"今日中国艺术家"丛书。兰州：甘肃美术出版社。2008。220页。

12. 见注6。

13. 见注6。