

东方 EAST  西方 WEST



上海三联书店

单凡
SHAN FAN

东方EAST  西方WEST



上海三利书店





.....艺术家只是一个能把答案变成谜语的人。

—单凡



目录

艺术是给予生活的一种主观的解释形式 单凡的绘画独白	6
冰层深处或云气之外，读单凡作品所感 许江，中国美术学院院长	9
不确定之确定—浅论单凡的绘画语言 曹意强，新美术杂志主编	12
单凡的“抽象山水” 栗宪庭，艺术评论家与策划人	14
一九八九年至二零零三年抽象作品选	17
“久在樊笼里，复得归自然”—单凡的工业风景绘画独白 单凡	98
通境中的诗意 许江，中国美术学院院长	102
试图将绘画作为对“已消失”的追忆 —解读单凡“工业风景系列”作品中的历史意识 Gunnar F. Gerlach, 艺术评论家与策划人	106
灯火阑珊—单凡《工业风景》的审美情绪和抽象原则 廖雯，艺术评论家与策划人	110
二零零三年至二零零六年工业风景作品选	113
单凡简历	162

独

艺术是给予生活的一种主观的解释形式

—单凡的绘画独白

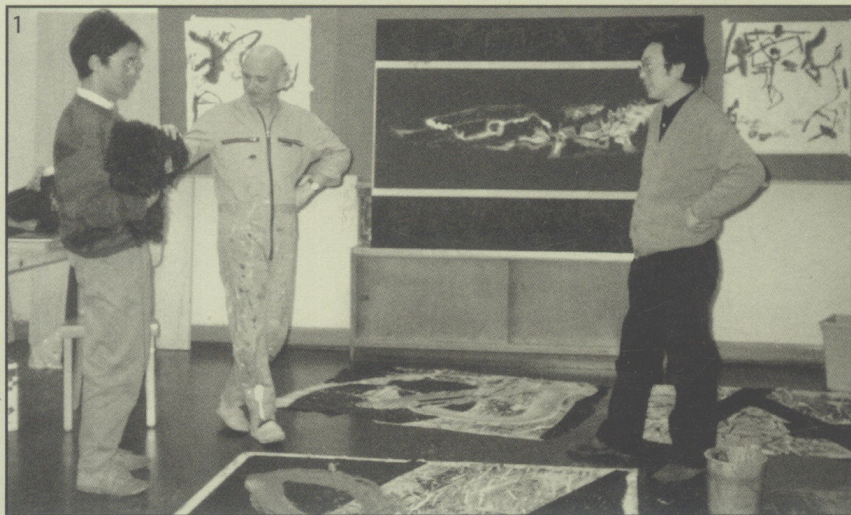
白

艺术是一种个人能力的体现,艺术家在不断实践中提高创作能力并从中得到绘画的经验和体验。因此当《新美术》杂志要求我谈一下对艺术的体会时,我的第一感觉是想通过对话的形式来谈谈我对绘画的认知过程。

问:请您回顾一下您的童年时代。是什么决定了您后来的艺术发展轨迹?

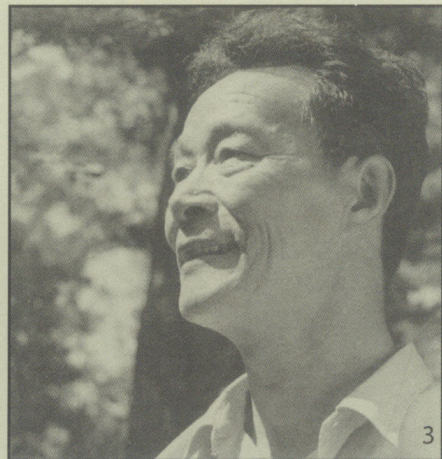
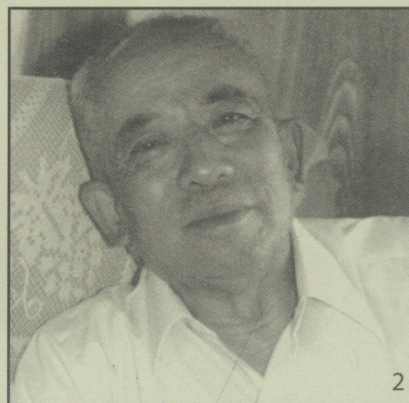
答:我小时候跟随我的祖母居住在浙江省安吉县天目山区的一个名叫塔山岭的小村子里。祖母是一位不识字、性格忠厚温顺的农村妇女,一生中肯勤劳。虽然不识字,在她的脑子里却有很多动听的神话故事,常在夕阳西下的傍晚讲给我听。比如:“在很早以前浙江省钱塘江下面有一条巨大的黄鳝鱼,每年在钱塘江涨潮水时会翻一个身,把地上的房屋震得东倒西歪后又安睡起来。”我虽然在长大后知道以前的劳动人民不能科学地解释一些自然界的现象,只有通过神话把这些现象流传后代,但是祖母当时讲给我听的这段描述地震的故事所含有的神秘感深深地印入了我幼小的心灵之中。

我在念中学的时候有幸结识了我的启蒙老师郑德涵先生。郑老师是一位热心而博学的知识分子,家中收藏非常丰富。在当时中国非常艰苦的环境中我看到了很多古代著名的字画和古典文学书籍。在阅读古人诗词时我特别对古代文人那种亦咏亦叹、刚正不阿的人格钦佩不已。因此,我童年时代的这些经历奠定了我后来作为艺术家的气质和不断完善自身格调的追求。



单凡的老师:

1. KP.Brehmer 教授,中间,1985-1988
2. 潘韵教授, 1978-1982
3. 丁正献教授, 1975-1983
4. 启蒙老师郑德涵先生,1972-2001



问:您十分重视艺术家的创作应该与艺术家所处社会环境中形成的身份相统一。那么,当您刚到德国时是如何解决这一矛盾的?

答:我到德国前所受的全是中国传统文化的熏陶。我从13岁开始到我出国前学的都是山水画法,对西方绘画和传统涉及得很少。我记得我在80年代初才接触到法国农村的风景画,以及立体派画家毕加索的名字。因此,当我在1984年刚到德国时确实感到一种“前不见古人,后不见来者,念天地之悠悠,独怆然而涕下”的情景。当我进入汉堡美术馆去观赏那些现代艺术大师们的作品时,发现我根本不能看懂任何一件在那里展出的作品,甚至于一点感觉都找不到。我原有的批评标准和价值观在我降落的这块土地上完全不能用了。我当时处在一中典型的身份消失后的迷惘中。

问:您是如何度过这一迷惘阶段和重新形成您的身份的呢?

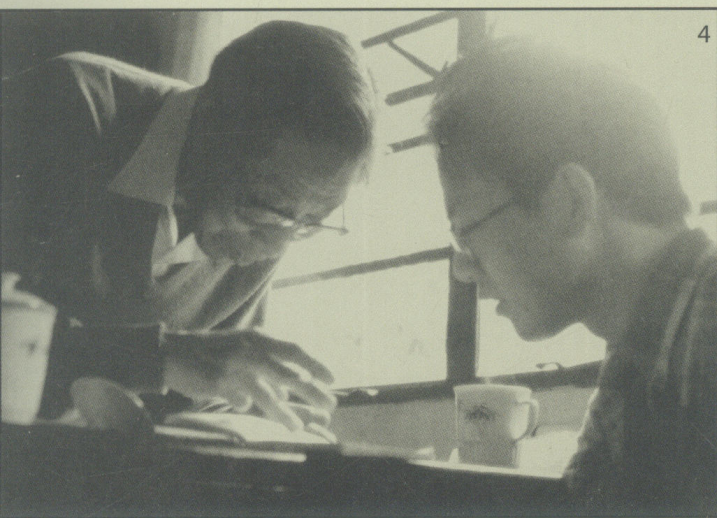
答:我的汉堡美院的导师 KP.Brehmer 教授是当时德国批判现实主义的代表人物。我在苦恼时经常找他谈心。他告诉我:“一个在艺术上有追求的人必须用开放的心态去面对自身的不同文化冲撞,并有足够的勇气和时间去体会、消化它。你应该心甘情愿地进入德国文化的后院,在那里安家落户,品尝德国文化艺术的精粹,然后跟自己血液里的中国文化碰撞、交融。”我在导师的引导下阅读了大量德国文化方面的书籍,经常去美术馆观赏和体会当代艺术大师们的作品。同时广交朋友,游历四方。四五年过后,我感觉在一个新的人文环境中又重新找到了身份。但是,我的这一新的身份是一种处在东西两大文化板块之间的非常不确定的身份。它有很典型的中国传统文化的成分,同时也具有明显的德国因素,因此成了文化领域里的“阴阳人”。

问:这种不确定的身份是否在您的绘画实践中有所体现?

答:是的。我一直认为艺术家应该重视把自己的身份视觉化。在我的绘画实践中,曾有过不同西方画家如德库宁、基弗、朋克、克莱英等都对我的作品产生过影响。但是,对我的绘画实践影响最大的是西班牙无形主义大师塔皮埃斯。我在德国的画廊经纪人同时也是塔皮埃斯的经纪人。在他的画廊里我能经常见到一些塔皮埃斯的作品,同时我也有幸在那里见到这位艺术大师本人。他作品中所散发的浓厚的宗教(基督教)神秘主义气氛和他作为艺术家所具有的气质吸引了我。在他的身上我又重新找回了童年时代我对神秘主义(玄想)的向往和对自身人格、气质修炼的追求。同时,我还体会到塔皮埃斯虽然是一位西班牙人,但是,他对东方禅学有深刻的研究。在他作品中的那些线条流露出作者对东方美学观的理解和崇尚,在他的身份中蕴涵着双重的文化现象。

问:您是否能把人格这一概念诠释得具体一些?

答:人除了肉体以外具有性格、个性和人格三个基本组成部分。性格是由人的物理因素如血型、基因等先天条件决定的。个性是指一个人在大千世界中的区别和不重复性。但是人生活在这个世界上仅仅只有肉体以及附属于这个肉体的性格和个性是不够的,人必须在有肉体、性格、个性的基础上加上个人的精神和修养才具有一个人的人格,人的一生必须不断修炼和完善人格才能体现出人的社会和精神价值。



问:您把艺术作品与艺术家的人格相提并论主要想说明什么?

答:我认为在后现代社会的艺术发展过程中再也没有前卫可言,也不再会出现流派现象。每位艺术家都是在一个多变的社会环境中和多文化背景下寻找自己的身份和塑造自身的人格。在一个技法创新和流派现象枯竭的时代,艺术家独立的人格才能创造出独立的艺术,一种独立的艺术表现力。

问:您身份中的不确定因素促使您在艺术实践中撷取一种不确定之确定的态度?

答:我思维体系中的东西文化交融和身份中的不确定因素让我注意到对“度”的理解和把握。我曾经在90年代初受西方观念主义的影响放弃了架上绘画,去尝试装置和新媒体艺术的实践。但是,后来我意识到西方艺术是承前启后地发展到观念艺术,中间积累了多个时期的艺术实践经验和理论。而我是一个从中国传统文化圈子里出来的艺术家,如果放弃架上绘画而实验观念艺术,中间的跨度之大将会在我的心灵中出现断层,一个已经历过一次文化断层(从中国到德国)的人是会十分珍惜文化传统的延续性的。德国有句成语: Man kann nicht über seinen Schatten springen.(人是不可能跳出他的影子的)

问:您身份中不确定的因素会让您发掘一些特殊的画面视觉语言?

答:是的。例如,我常常在画面的视觉语言里发掘具有双层意义的概念和形:V形在想象中是一条船,反过来^形却可理解为屋子。水和天的关系是流变的关系。连接两个点的线的同时也是一条分割线等等。

问:您如何着手经营一幅作品?

答:我曾经读过一篇有关禅宗如何营造园子的文章。一位禅宗师傅首先在地上划定园子的面积,然后用大车运来成堆大石头往圈子里抛,当石头铺满园子后他又将石头一块块地往外搬,一直搬到圈子内所剩下的石头数量和它们所处的位置大概符合他的经营思想时,他会停下来进行苦思冥想,最终他每移动一下石间的距离都会付出很大的脑力直至完成园子的布局。

问:为什么您的作品中流露出一种宁静而富有理性的表现力?

答:我是一位在画室中思考和观察画的时间比真正提笔作画的时间长得多的画家。我首先大胆地把颜色搬进画面,接下来的每一笔都必须倾注毕生的艺术实践经验去思考和观察才有杀机。

问:您是一位形式主义的画家吗?

答:不,我是一位非常重视内容表达的画家。但是,内容不是通过直接的图解展现在画面中的。我必须对这些内容进行吸收、加工、消化后进入我的血液。虽然在我的作品中见不到一个具象的形,但是,每一根线条,每一个色块都流露出我作为艺术家的爱和憎以及对“人为何而生,人为何而死”这些基本哲学问题的理解和认识。

问:您自认为是一位十分重视内容表达的画家。为什么您不把您的爱憎直接在画面中呼喊出来呢?

答:我个人认为一个艺术家只是一个能把答案变成谜语的人。艺术家必须给观众留下更大的想象的空间,他的作品生命力才是永恒的。

所感

冰层深处或云气之外， 读单凡作品所感

许江
中国美术学院院长

杭州，以西湖闻名，水色涟漪，晴雨皆美。北德名城汉堡，也有一个与之相仿的阿尔斯特湖，一样波光荡漾，四时佳好。两个湖相距多远？画家单凡最有体会。单凡生长在西子湖畔，又在湖畔的中国美院开始了他的艺术生涯。上个世纪80年代中期远涉重洋，就学于同样位于湖畔的汉堡美院，后来又在那里成家立业，成为在德国乃至欧洲都受到普遍承认和重视的国际艺术家。

东西方不同教育背景的独特学习经历，赋予单凡两个十分重要的观念：一、在精神性的高度上来把握东西方文化之间的相同之处，而不是停留在技巧层面上的融合，由此，他得以超越中西绘画工具材料系统的藩篱，获得内在的自由。二、强调个人的体察。在东西方艺术之间踟躅求索，两边的价值尺度既互相影响，又彼此抗衡，只有还原到人与世界相融相即的根源性上来加以把握。在这里，人与开启的那时世界是共生共存、共进共退的，没有现成答案。所以，单凡走的路是一条孤独的精神求索之路。

单凡的绘画特点首先是简约。简约被认为是东方艺术精神上的一个高点。对比早期的作品，单凡的艺术是趋向简约的。在他的画面上，世界已经简化而为线与面的简朴对话。纯化的线与面互相打动，就像是铜管与短笛之间的奏鸣，让沉厚与亮丽在视觉中形成简约的交响。这些线更像绚烂的冰面之上的裂痕，迅疾而带着声响，冰层下有些许文字和服饰的痕迹，有自然质体一般坚硬的肌理。线条仿佛要穿透这一切，从那里牵动一些深埋在冰层之下的东西。简约的意义在于提醒大家：在一切表象之下，还有一个不可及、难以想象的“所在”。这个“所在”是什么？几乎所有有为的艺术家都用自己的奋斗给出答案。在单凡这里，则与虚静有关。中国传统艺术思想将以物观物的写实倾向称为“写境”，曰“无我之境”；将以我观物的理想倾向称为“造境”，曰“有我之境”。“造境”则要“与心徘徊”，要听凭内心的呼唤。就像冰海上航行，与遥远的两岸均不相干，唯一要做的是虚一而静，即澄明内心，抱朴守一，排除所有的自妄与杂念，心境虚而静，静则能听、能纳、能显。单凡的绘画正是以这些简约的视象，从现象世界中下潜，在形象的纷乱冲突之中，在纯化了的线与面的“空无”之中，倾听象外之象的呼唤。单凡正是这样带着我们从尘世表象中解脱，而在无定、无名的“无”中去探险。

“空无”、“虚静”是一回事，而将之转化成视象并让观者感受到“空无”、“虚静”又是一回事。单凡的世界已经简化到让线和面突显出来的这样一个程度。这些线和面面对着来自不同方向的诘问。比如一个墨块，是云？是风？是某物的表征？是精神瞬间的流痕？又比如

画面上疾划过的线，是从冰层中探取什么，还是注入什么？再比如这些透明的色块和有深度的刻痕，让我们想到：我们是否可以站在冰层的一边来观察这一切，甚至想到了彼此对视的瞬间。所有这一切，这相反相成的诘问，都把我们带到精神层面上去静心思考，而思考的发端，正是这些线和面本身。我们在这些线和面之间率性地出入，在那俯拾自然的碎片，仰观浮游的微风，却又总在辨识的瞬间，堕落于某个迷茫的深处。

深处有一股真气，一股单纯之气。这股气因那些敦厚的色块而沉潜，因疾行的锐线而敛聚。单凡有如一员剑侠，倚剑在手，含而不发，剑气所指之处，自显寒光。单凡是那种不论用什么材料作画都让人想起中国画解衣磅礴、大气挥洒的姿态的画家，或者换句话说他是以一种气质在作画，一种十分中国化的气质来挥洒各种材料和器具。这种气质是依附在浑沌之象中的，是凝聚在大色块、大墨团于针一般的疾线相对绝的尖峰之上的，是根植于土层深处、冰层深处而又远播于云天之外、白云之上的。单凡深得中国精神之气象，却又不拘一格地凝聚在泛材料的自由放骸的表达之中。

当我们从画前匆匆走过，仿佛一种奇遇，就像是听到冰层深处的断裂之声，又像发现远方飘来而又很快逝去的云气。你不禁发问：这生命的故事存在吗？当你这样发问的时候，你已经相信：你正站在你不在的地方。正是这样，单凡绘画开启了未知世界的一个窗口，也开启了我们大家从未有过的经验。我们和那股“气”相遇，我们在虚静和空无的辨识中沉潜，并在那里发现了我们自己。

确定

不确定之确定

— 浅论单凡的绘画语言

曹意强
新美术杂志主编

单凡的作品飘逸着某种特殊的气氛,一种见之于赵无极和林风眠作品中的诗韵。他的风格抽象而不离物象。初看之下,其手法接近西方抽象表现主义,而细看之后,观者不难从中感受到中国山水画的具体意境。

画家将其特殊的绘画效果归功于他所经历的文化上的“不确定性”。单凡出生于中国古代文化名城杭州。1977年至1982年在著名的浙江美术学院(现为中国美术学院)跟随潘韵教授学习中国画。1984年移居西德,入汉堡美术学院深造。从此以后,他往来于德国与中国之间,是一名具有特殊的个人经历的艺术家的,诚如他自己所说:“我作为一个长期生活在欧亚两大文化板块之间的画家,我的身份里有一种不确定的因素。我的绘画语言的产生,是重视从这一不确定因素中得到启发的——以不确定作为确定,是我的绘画语言。”

单凡在潘韵等著名中国画家的指导下,在中国艺术框架里所习得的相对稳固的艺术风格,与欧洲世界遭遇时,失去了平衡感。原本所确定的东西成了不确定之物。但是,倘若我们仅从表面上理解单凡的表述,那么就会把他的艺术实验笼统地看成是混合中西艺术因素的尝试,亦即将之理解成试图从中西对立的状态中寻求一条融合之路。对照单凡的作品,这种评价是过于简单化了。

中西融合说,骨子里还是中西对立说,因为对立,所以要融合。因此,融合也罢,对立也罢,其目的终在于区别:一方面试图在中西艺术冲撞的现实环境中重新确立作为主体的中国画特性,另一方面则想把握作为客体的西方艺术的性质。

从康有为到陈独秀,从徐悲鸿、林风眠、潘天寿直至今天的中国改革家与艺术家,尽管艺术观念各个不同,但就中西艺术的分界所得出的结论大体相同:写意对写实,抽象对具象,无形对有形,线性对块面。他们认为,前者为中国艺术的精神,后者为西方艺术的本质。其实,这类大而化之的分野,根本经不起艺术史发展事实的检验,但却将原本是描述现代中国艺术史现象的理论模式,诸如中西融合或中西拉开距离等说法,笼罩上了一层价值判断的含义,错误地以此衡量艺术实践的成败。如果我们凭借这类理论套路去评价单凡的实验,可说他确实比较成功地将中西两种对立的艺术因素有机地糅合成了新的形式。但如果仅停留于此,我们恰恰误解,甚至贬低了他的艺术目标,忽略了他艺术的新奇微妙之处。

单凡自己的言词表达,似乎没有冲破上述“两元对立”模式的藩篱,但他的实际创作动机则表明他致力于“大道绝对待而泯区别”的宏大志向。他的作品风格,很难说是中国的,还是西方的。他追求的是一种超越的、普世的艺术意

蕴,不能简单地以“融合中西”加以评述。中西艺术的形式语言的差异不言而喻,而这种差异自然要求相应的读解习惯。单凡到了德国,其作品的受众与文化环境发生了变化。如何将自己的艺术融入新的语境而不丧失其特质并加以强化,便是他所谓的“不确定因素”。一方面,这种不确定性是单凡真正发现其内在资源,不论是他个人的,还是他所源自的传统资源的最佳契机。赵无极说自己在巴黎才“发现了我的根源”,单凡是在汉堡发现了自己。没有比较,难以知己知彼,古人所谓“两不立则一不可见,一不可见则两之用息”。(《正蒙·太和》)另一方面,这种不确定性迫使他用自己的眼光去探寻西方艺术中接近于中国的语言资源。他“发现”了“无形派”,“发现”了Antoni Tapiés, Josep Guinovart。当我们用“发现”一词来描述单凡对“自我”和传统的新认识及其与“他者”的新遭遇时,意在强调,不要以为仅凭他横跨欧亚大陆的经历,就足以保证他能够透彻理解中西艺术的异同;他要在西方才发现东方,而又从东方去发现西方,这本身就说明他在理解上的“不确定因素”。无人能够同时真正掌握中西艺术的精髓,但这并不妨碍从中产生积极的成果。黄宾虹先生对西方画理颇多误解,但其肤浅的中西比较论却给予了他一个坚定的信念,一个高远的世界性眼光:即中西绘画的精神相通。正

是在这个信念的支撑下,黄宾虹的艺术成了最富于世界意义的中国画。

这相通的精神就是:创造“新的现实”与超个人经验的艺术自由,假设一个新世界的自由必然带来再现独特世界的自由。单凡在面临新的“不确定”艺术情境时,没有采纳某些中国艺术家的讨巧做法,借助艺术发表政治宣言以吸引西方的注意力。他超然的理想使他从未为实际利益而创作。

他也模仿过西方现代艺术的形式与理念:除了前面提及的西班牙画家,蒙德里安、纽曼、德·库宁等西方画家的影子,在他不同时期的作品中都有所反映。但他并非想以此博得西方的认同。他在这方面所走的道路与20世纪30、40年代美国艺术家对欧洲艺术的反应相仿。在美国,当时盛行的是表现社会的现实主义风格,而欧洲的主流绘画则重在探究视觉语言的最低状态。蒙德里安的方法即代表了探究此种整体性经验的新模式,他系统地将视觉经验简约为本质性的空间、线条与色彩,力求创造绘画诸要素的单纯平衡。当美国的艺术家如德·库宁、纽曼、波洛克、罗什科等受到欧洲强势艺术的冲击时,他们并未试图从中寻求艺术的方向,而是重新思考自己的创作经验,由此而获得独特的风格,即是说,他们觉得唯一有效的反应就是应该更严肃地审视自己的画布,从中摸索新颖而可与欧洲强势抗衡的经验转型方式。纽曼花了整整九个月的时间审视自己的《大一》(Onement),然后认为此画可佳。德·库宁用18个月的时间画他的《妇女一号》(Woman I)。与这些纽约大师一样,单凡重视绘画本身的经验与表现,通过细审自己的画布而回归自我。他一般要花费两年的时间来画透一个母题,然后寻求新的起点,其绘画发展的轨迹带有明显的时段性:抽象山水、戈壁印象等。

他的绘画,是要让画布自己讲话。其自然主义的暗示,创造了一种既现实又抽象的绘画效果,形式实在,色彩透明,是将西方绘画的氛围与中国绘画的气韵有机结合的范例。他的画面,似乎旨在暂时搁置观看者寻求形体的自然倾向,而被引向客观的观看、感受韵律的境地。用波洛克的话来说,就是“让观者如同欣赏音乐般地欣赏他的画”。波洛克要求观者“被动”地看画,意思是说他的画中没有先验的情境或内容,观者一旦凝视画面,绘画本身就会奏效,彻底征服观者的目光。绘画乃是自生不息的上下文,如同巨大的影视屏幕,侵占整个视域,具有产生新的体验的自足力。然而,在塑造画面的独立品质时,单凡并未像波洛克那样试图完全放弃先验的线索,因为正如没有全然的“纯艺术”或百分之百的“写实”艺术一样,根本不可能有丝毫没有现实暗示的抽象艺术与观看方式。单凡承认这个事实,他说:“我在画面的处理上也始终追求气韵和严谨构图的结合点,以求用自由的笔法营造一个既富于意境又抽象的理性世界。”通过智慧的笔触,他将被发现的自然形态巧妙地消融于意欲创构的艺术真实,向观者展现了一种难以言喻的、自由的和谐韵律,一种元气淋漓之象。

单凡画中的整体和谐是仰仗微小的形式来调控的。他深知“图难于其易,为大于细;天下难事,必作于易,天下大事,必作于细”的辩证道理,其作品中一根脆弱但却精心设计的细线,或一个不起眼的微妙形体,在大气磅礴的涂抹中,其功效犹如齐白石大写意中细致刻画的栩栩如生的昆虫,真正达到了沈括所谓的“造微之术”的佳境。

正如从两种艺术传统的不确定性中寻求灵感,单凡以确定的细微形式驾御着无形的不确定性的廓延,这就为他的艺术贯注了无限的伸展潜力。

单凡的“抽象山水”

栗宪庭，艺术评论家与策划人

虽然，抽象艺术是西方艺术原创的，而且，从蒙德里安到美国的表现主义，抽象艺术在西方有近一百年的历史。但是中国传统艺术自晋以后（公元400年左右），就一直有一种抽象性，这种抽象性就是，虽然画面保留了物象的形，但是画家可以不拘泥形的制约，主要通过画面的笔墨情趣——用笔的轻重缓急、墨色的干湿浓淡——来表现画家的内心感受，品评绘画主要是评笔墨的趣味和格调，这和看现代抽象艺术的角度是一致的。这种抽象性的形成，主要由于中国书法艺术的早熟，说中国书法艺术是一种抽象艺术，主要是说字形的规范在书法艺术中成为一个被悬置的东西，即人们在排除了字形基本规范的前提下，欣赏和品评的是艺术家用笔用墨的趣味和格调：物象的形在中国传统绘画中，就如同字形的基本规范在书法中的角色，也可以是被悬置的前提，所以中国的古代画家可以一辈子只画梅花或者兰花，因为人们欣赏的主要不是梅花和兰花的物象，欣赏的主要是画面的内心感受。

中国的杭州，宋代以后就成为中国传统文人的主要聚集地之一，单凡生长在这个人杰地灵的地方，不但耳濡目染，而且在去德国前就开始学习中国传统绘画和书法，熟知中国传统艺术的审美趣味，他到德国又接受了西方抽象艺术的熏陶。而且，最重要的是，单凡虽然定居在德国近20年，但他又经常往返于中国和德国之间，这成为单凡日常生活的特点：即经常要穿梭于欧亚两大洲之间，因此，他个人生活的体验，在相当程度上又带着文化全球化的某种特征，这对他的艺术风格形成，就自然而然与欧亚这两大文化板块的交融有特别的关系。他自己也说：“我作为一个长期生活在欧亚两大文化板块之间的画家，我的身份里有一种不确定的因素。我的绘画语言的产生，是重视从这一不确定因素中得到的启发的——以不确定作为确定，是我的绘画语言。”

那么这种“不确定的确定”指的是什么呢？他解释说：“这一语言在画面中具体展现的是观众在一个抽象的框架里能够发现或感受到一种具体的意境（如风景等）。”我理解，所谓抽象的框架，是指单凡在西方所受的教育——蒙德里安到美国的抽象表现主义这样一条语言的线索或者语言模式：诸如蒙德里安认为自己的抽象是宇宙定律之类的形式，或者如抽象表现主义，是把某种情感中感知的物象世界，抽离出一种形式。我以为这些抽象艺术，都是从物象世界抽离出的一种形式，它是一种语言的方式，带着西方人理性思维的特征。而中国的抽象性，因为缺乏理性思维的哲学背景和习惯，更强调与物象世界保持一种直接的联系，抽象而不离物象，就像中国传统艺术，强调笔墨的趣味，但从来不抛弃物象。这也是中国书法的特点，无论你写得如何的肆意和狂放，如何的龙飞凤舞，但是，你不能离开字形的基本规范，你写的必须是中国的汉字。从笔墨趣味的抽象性这个审美特征的角度看，中国绘画是书法的延伸，因此字形的规范，就成为中国绘画艺术的一个安全阀门，使中国的绘画在其漫长的发展中虽然特别强调笔墨的抽象趣味和感觉，但是，却千余年都没有放弃物象，没有像西方那样出现彻底抽象的语言模式。我简单对比中西有关抽象的观念，是想说，在单凡的抽象艺术中，这两种抽象观念殊途同归了。单凡在保持西方抽象语言模式的框架下，在其作品中，又显示出中国式的抽象性——让人感觉出画面中有现实物象带给人的感觉，如一座房屋的气势，一条地平线的开阔。如单凡说的：“我所感兴趣的形也大多数来自如：V（船）、^（屋）、8字形、地平线、连接两点的线同时也是分隔线等等。”

单凡的绘画，还运用和发挥了中国传统艺术中的“境界”美学观念。境界就是意象，它既来源于现实中的感觉，又依赖具体的物象形。境界不是象征性的物象，也不是彻底的抽象，而是与生活体验有关的感觉化的物象，它更接近中国的古典诗词，像“大漠孤烟直，长河落日圆”，在现实物象的“真实”上，同时作为一种人生的境界和体验，或者像中国古典文人画中的形象——梅、兰、竹、菊、山、水、草、木，同时也是人的“胸中逸气”的意象。如《柳桩》在形象上类似中国花鸟画的画法和境界：一桩枯柳，在初春的季节，几枝柳条上绽出嫩绿色小芽，让人想起中国的成语“枯枝嫩芽”和“枯木逢春”。而《地平线》：开阔的地平线，或者水平面，一根类似芦苇的直线，被水平面分成

两截，水平面上是一条直立的线，水平面的下面是类似倒影的曲线，在画面的另一端，是类似于拴船的木桩。整个画面水阔天空，寂静无声，让人想起唐诗中著名的诗句“野渡无人舟自横”。同时，单凡作品中表现境界的手法，并不完全是中国式的，而是把中国书法式的用笔置于西方抽象主义严谨的和理性的构图法则之中，取情于理，驭狂放于法度之中，即在西方式的冷静、严谨、简洁的构图法度中，发挥中国式逸笔草草的表现力，使画面既简洁和充满了张力又保持了细腻的感觉和情绪，使画面富有一种古典式的诗意。如单凡自己说的：“我在画面的处理上也始终追求气韵和严谨构图的结合点，以求用自由的笔法营造一个既富于意境又抽象的理性世界。”

单凡所说的气韵，也是中国传统艺术的一个美学观念，我理解的气韵，其实就是画家在画画的过程中，随着彼时的情感状态，笔触的造型在画面上所产生的节奏和韵律。单凡画面上的气韵，主要来源于他的笔触如中国书法的用笔，这贯穿他所有的作品，尤其明显地表现在他2000年以来的作品中。中国传统绘画美学称画画为写，不称画，是因为中国强调书画同源，绘画的用笔来源于书法的用笔，就是强调笔画的一气呵成，不能重复地描来描去，要免起鹞落，干净利落，以保持气的连贯，所谓气的连贯，就是情感状态呈现在画面中的笔触也是连贯的。或者情绪和笔触具有同构的关系，它们是直接对应和一致的，如《哭泣》中主要形象——螺旋状的大笔触，就是如书法的用笔，一气呵成，像一种激越的情绪。同是这幅画，单凡又在螺旋状的大笔触中，小心翼翼地画了一个带结的绳子，这张画有一种象征的感觉，也像单凡的绘画观念一把情绪约束在理性的范畴内。最近，单凡的作品中开始涉及到一些人物形象。他注重把人物解构后再重新组合，因为只有解构后才能自由组合，才有一种不确定的因素，以表现他不确定的身份的感觉。其实和他画的“抽象山水画”具有相同的语言结构，全是按照中国传统艺术的美学原则，同时把传统中国的山水花鸟画的画法解构，重新按照西方抽象主义的构图法则，重新组合一种新的图式。我所以把单凡的作品称为“抽象山水”，是因我觉得“抽象”这个词，代表西方理性方式和结构法则，“山水”代表中国传统的美学观念，我把这两个词组合在一起，想用来形容单凡经常横跨欧亚大陆的生活，同时用这个词，来理解单凡融合欧亚两大艺术观念的艺术实验。