

C 中国抽象艺术

CHINA ABSTRACT ART

2007.1 A

总第二期

许德民 主编

- A 版 抽象艺术的精神和使命 (周长江)
- A 版 中国抽象艺术的民族化、本土化研究 (许德民)
- B 版 谭平绘画艺术二十三年
- C 版 赵清凉绘画艺术四十二年
- D 版 张国龙绘画艺术二十五年
- E 版 陆云华绘画艺术二十二年



目 录

A 版 理论·综合版

- 封二 抽象艺术的精神和使命（卷首语） 周长江
- 2 中国抽象艺术的民族化、本土化研究
——暨中国抽象艺术的国际化战略和战术 许德民
- 9 寻求创新的时代 鲁虹
- 10 抽象艺术在川美 鲁虹
- 14 解衣般礴：抽象艺术的当代空间 殷双喜
- 16 立足本土，描绘当代文化理想
——对中国抽象艺术发展的文化思考 吴晨荣
- 18 世界抽象艺术之源在东方
——关于《中国抽象艺术》的通信 许德民 华蒙德（美国）
- 24 原创抽象艺术图式、技法“专利申报”研究
《中国抽象艺术》编辑部
- 28 碰撞，摩擦，交集 杜璇
- 32 名家作品欣赏 吴大羽师生作品
——吴大羽、赵无极、朱德群、吴冠中

B 版 谭平专辑

- 2 感性写实时期（1984—1985）
- 4 观念写实时期（1985—1989）
- 6 观念抽象时期（1990—1997）
——“形”与“忘形”
——谭平绘画创作 黄笃
- 8 海外时期（1997—2004）
——谭平访谈 戴士和
- 13 观念艺术之后：评谭平抽象 王小箭
- 18 自然的抽象
——谭平近作解读 殷双喜
- 20 简约表现时期（1997—2004）
- 21 符号敲击在圆和点之间
——谭平访谈 谭平 许德民

C 版 赵渭凉专辑

- 2 图式与技法
——写实阶段（1985—1986） 何振志
- 3 赵渭凉的艺术特色
- 6 图式与技法
——抽象艺术第一阶段（1985—1988）
- 7 涅槃后的凤凰 李立昂
- 10 图式与技法
——抽象艺术第二阶段（1988—1995）
- 12 赵渭凉和他的艺术追求 半山阳
- 14 中西合璧的图式
——赵渭凉现代抽象观感 王邦雄
- 16 抽象艺术第三阶段（1995—2007）
- 18 旅美画家赵渭凉的后现代艺术 朱膺
- 20 冷与热、动与静的交响 许德民

D 版 张国龙专辑

- 2 乡土写实时期（1982—1987）
- 3 意象表现时期（1987—1992）
- 4 表现抽象时期（1992—1994）
- 5 研究材料？还是使用材料？
——栗宪庭、张国龙对话录 栗宪庭
- 11 图式抽象时期（1994—1999）
- 12 抽象艺术与学院主义 刘骁纯
- 13 图式与呈现
——张国龙经典藏品解读 李豫闽
- 15 静观与凝思 张国龙
- 18 材料表现时期（1999—2004）
- 19 坚定的“材料派”
——探讨艺术材料与艺术观念之关系的张国龙 范迪安
- 22 意象抽象时期（2004—2007）
- 23 抽象艺术的精神
——张国龙抽象艺术形式阅读与分析 许德民

E 版 陆云华专辑

- 2 图式与技法
——具象和意象时期
- 4 图式与技法
——半抽象时期
- 6 图式与技法
——抽象时期
- 8 出入脂粉黛色的云华 朱国荣
- 10 唯美是艺术的本质
——陆云华抽象艺术形式分析 许德民
- 14 后园随笔 张海宁
- 16 欢悦“后园”展心迹 吴晨荣
- 18 抽象艺术断想 陆云华
- 20 我的观点 陆云华

C 中国抽象艺术



中国抽象艺术的民族化、本土化研究

暨中国抽象艺术的国际化战略和战术

许德民

第一：什么是中国抽象艺术的民族化、本土化

中国抽象艺术就是中国人创作的抽象艺术。中国人创作的抽象艺术应该有中国文化特色，应该有本民族传统的文化血脉传承。这不是狭隘的本土意识，而是一个民族文化孕育下的艺术的必然结晶。中国是一个大中国的概念，包括中国各族人民，世界各国认同中国国籍的华人和认同华夏祖籍的世界各地的华裔。

中国抽象艺术是世界抽象艺术的重要组成部分，中国抽象艺术必须走国际化的道路，必须是开放的、兼容的、互动的，符合国际抽象艺术价值标准和具有世界文化意识的。中国抽象艺术学习世界各国抽象艺术的成果、经验和技法，用来丰富和满足中国抽象文化和中国人的抽象艺术审美需求。

提倡中国抽象艺术的民族化、本土化不是排斥抽象艺术的国际化，不是自我封闭，坐井观天，而是更加开放，更加具有国际化的眼光和意识。提倡抽象艺术的民族化、本土化既是一种文化战略需求，也是一个民族的文化使命。这种使命感不是由谁来布置的，也不需要由谁

来任命，而是具有民族尊严感和艺术自尊的中国抽象艺术家们发自内心的和本能的愿望。

中国抽象艺术的民族化、本土化必须在国际抽象文化的大背景下，结合中国抽象文化历史、抽象审美传统和当代人审美意识，找到具有本民族文化传承与特征的坐标，确立本民族抽象艺术的价值标准。让大中国人民认同、认识本民族的抽象艺术和本民族抽象文化的历史渊源，也让世界在具有中国抽象艺术民族化、本土化特色面前，重新认识中国抽象艺术。一定要在世界上和部分中国人的观念里，消除“抽象艺术是西方的艺术”，“中国人的抽象艺术只能永远做西方人的学生”这样的错误认识。

在中国人的文化史、艺术史上，有没有抽象文化、抽象审美，抽象意识和抽象艺术元素？中国抽象艺术究竟有哪些民族传统和特征？中国传统抽象文化和中国人抽象审美的关系？如何在中国抽象艺术中体现中国传统的抽象审美意境和中国人文精神？如何让中国创造出世界级的原创抽象艺术？如何在中国抽象艺术的战略和战术上找到走向世界抽象艺术巅峰的捷径？这些问题的探讨是本文的重点。

一、抽象、抽象审美和抽象艺术

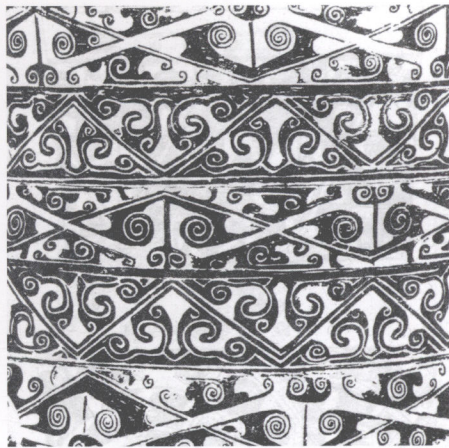
抽象艺术是相对具象艺术而言的视觉艺术。艺术中的抽象不同于哲学中的抽象。哲学中的抽象是思维意识。

抽象的抽象和具象的抽象的区别在于前者是纯抽象，后者有具象的痕迹和影子。具象的抽象也叫半抽象，就是纯粹抽象和具象的中部。

这里谈论的抽象是纯粹抽象，就是非理性、非具象的纯粹视觉形式，是由构成、色彩、点、线、面、符号、细节和肌理组成的画面。

抽象是宇宙的空间概念，永恒是宇宙的时间概念。抽象与永恒，共同构成宇宙时空的本质。

抽象是宇宙的原生态，是永恒的，它诞生于人类之前。宇宙是由构成（星际关系）、色彩（阳光与月色）、点（星球）、线（轨迹和流星）、面（宇宙空间）、肌理（星系或星球表面）组成的抽象世界。



战国金银错铜器 几何形纹

天空、云层、电闪、水浪、岩缝、草茎、泥沼、叶脉，大自然的很多画面和细节都是抽象的。人的生命中的细胞、基因、瞳孔、肤色、指纹也是抽象的。物质世界里的粒子、质子、中子、夸克等，都是抽象的。

抽象是宇宙的自然本质，也是人类认识世界的一种视觉方式。人类通过抽象阅读来感觉宇宙。

抽象审美是人类的天赋。抽象审美是和人类一起诞生的。

从人类早期的涂鸦、彩陶纹饰、瓦罐图案、甲骨刻痕、青铜铸纹、服饰佩戴，到后来的庭院设计、山石摆设、斗拱窗格、缕衣绣品，篆刻书法、玩玉赏石，无不透露出生命和抽象审美交织、纠缠的渊源。中国人创造和欣赏抽象美的历史已经有几千年。

抽象审美是人类与生俱来的能力，是人类的天赋，也是人类不可缺少的生命方式。

100年前，世界上第一幅架上抽象画诞生于一次偶然的“颠覆”。俄国人康定斯基看到自己画室里一幅“陌生”的画，十分精彩和壮观。走上前去才知道是自己的一幅画在墙上颠倒过来了，而当画摆正后，那种激动人心的画面就消失了。他从中得到启发，具象使得画面平庸、寻常，而抽象却使得画面充满了生动和美感。在这之前，人类对抽象的审美还依附于其他形式，从康定斯基开始，抽象审美成为艺术（绘画）的主体。



仰韶彩陶 几何形纹（局部）

抽象艺术 100 年以来, 以各种形式存在着。主要的线索有两条, 一是热抽象, 也称为抒情抽象、自然主义抽象。主要图式特征是具有大自然地球引力的特征, 有上下重心之分, 色彩和线条也是和自然接近。热抽象是从康定斯基开始的, 时间是 1910 年。后来他又转向了几何抽象。

另一是冷抽象, 也称几何抽象、理性抽象。主要图式特征是有规律的构图和点、线、面、几何交错。代表人物是荷兰人蒙德里安和俄国人马列维奇, 时间是 1912 年前后。

二. 中国有抽象艺术的文化传统和历史渊源吗?

抽象是世界的视觉本质。大自然中的视觉抽象无处、无时不在, 人类具有抽象审美的天赋。

中国人的传统文化和审美历史中自然和抽象审美有着悠久的历史。

中国人的抽象审美主要表现在这几个方面:

1. 中国传统文化中十分强调“直觉”和“顿悟”, 强调“气韵”和“意境”, 因此东方人的审美具有天然的抽象意识, 可以说中国传统文化审美特征就是“大写意”的抽象文化, 尽管中国的写意还不是真正意义上的“抽象”, 但是却是世界艺术历史上审美意识中离抽象最近的。中国人的绘画从一开始就和西方人素描的精确化不同, 是一种以意境为主, 以具象为辅的半抽象绘画方式。这种方式的运用比西方的印象派早了 1000 年。

2. 中国人最早的抽象图案是从彩陶开始的。5000—6000 年前的仰韶文化和马家窑文化中的彩陶图案, 就有很多抽象符号的描绘, 这些符号是人类审美轨迹的开始, 也是人类对视觉审美的预演。在这些中国人早期的抽象图案中, 其中水的抽象图案最具有象征性。水的图案符合抽象审美中的对称、排列、节奏规律, 是

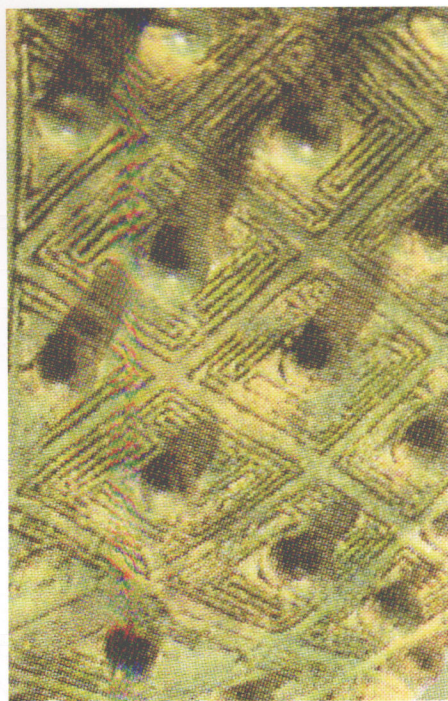
人类抽象审美最早的图案。尽管人类在对这种抽象审美中赋予了人类早期的意识, 但是就形式而言, 却是对抽象审美的人类天赋的最好的证明。彩陶上还有很多鱼的鸟的抽象写意, 也是人类最早的半抽象艺术。

3. 到了青铜时代, 中国古代人的抽象审美主要表现在青铜器皿的图案和纹饰上。青铜器最常见花纹之一, 是饕餮纹, 也叫兽面纹。这种纹饰最早出现在距今 5000 年前长江下游地区的良渚文化玉器上, 山东龙山文化继承了这种纹饰。青铜器上的饕餮纹、夔纹和几何纹。既有浓厚的神秘色彩, 也有形式感, 抽象美。

4. 太湖石是皇家园林的置景石材, 是大自然巧夺天工, 自然形成玲珑剔透、奇形怪状的观赏石。中国人很早就开始了对石头的抽象审美。其它观赏石还有大理石、雨花石、英石、孔雀石。另外青田石、寿山石、田黄、鸡血石、玉石在中国都有上千年的审美历史, “瘦、漏、透、奇、皱、丑”的六字要诀是对石头抽象审美的精彩总结。

5. 中国人的抽象审美传统还体现在古代建筑、园林和家具设计上。中国建筑中的斗拱和窗棂, 天圆地方和曲径通幽的居住理念, 无不体现出中国人在生活中的抽象审美趣味。中国古典家具中, 尤其是明代的家具, 从结构、线条到细节, 洗练简洁、造型优美, 柔中有刚, 极有抽象的形式感。中国古典家具中经常会镶嵌抽象石纹图案的大理石, 完全是为了抽象审美的需求。

6. 到了中国文字、书法和篆刻领域, 抽象审美和抽象意识更是俯拾皆是。从甲骨文开始, 中国文字就具有天然的抽象性。到了书法时代, 书法的审美就是抽象审美。尽管中国人在自己的书法中由于常常受到文字内容的干扰, 使得很多时候是看文字代表的内容为主而忽略书法的抽象审美性, 但是在书法界里, 对书法的审美却是地道的抽象审美。书法中的笔法、字法、章法、墨法, 所阐述的书法精神, 在审美上就



乳钉夔龙纹鼎(局部)

是抽象的。笔法中方圆折转、顿挫抑扬; 字法中的结构、比例、虚实、节奏; 章法里的布局、疏密、呼应和关联; 墨法里的浓淡枯润, 飞白和渗透, 无不是中国书法的抽象审美境界。而到了中国篆刻, 对抽象审美的意境更是到了精雕细刻的地步。中国传统艺术中, 篆刻是距离当代抽象艺术血缘最近的中国艺术。中国篆刻的艺术理论几乎就是一部完整的抽象艺术理论。

中国人漫长的艺术史中, 抽象和抽象审美从来就没有离开过我们。几乎在所有西方美学家和艺术大师那里, 都有接受过中国抽象艺术审美的痕迹, 米罗、克利、德库宁、波洛克等, 他们的抽象艺术受中国抽象文化的影响是十分明显的。艺术大师毕加索就毫无顾忌地推崇中国艺术, 认为世界现代艺术的源头在东方, 而中国是最主要的东方艺术的中心。

2007 年初, 美国亚洲艺术研究促进会主任、纽约州立大学教授巴佬来华讲学, 就多次谈到中国艺术和哲学具有表现性、写意性和抽象性, 抽象地、写意地表达意境, 是中国启发了西方, 而不是西方传授给中国的。巴佬是美学家和艺术史家, 他说中国原本应该在世界现代抽象绘画中占有领军地位, 但由于近代历史原因(极强烈的意识形态和落后的经济)造成了如今的现状, 但是即使这样的社会背景下, 有个别画家在中国本土, 在“文化大革命”前已在探索抽象画(如吴大羽), 海外的中国抽象画家优秀的并不算少。



乳钉纹方鼎(局部)

旅居法国的抽象画大师朱德群也说：“抽象原本就是中国的东西，它接近中国的诗词，无法以语言描述，却正妙于此。”

中国文化中抽象审美的历史悠久，而中国古典美学理论也是最接近抽象审美理论的。可以说，在一个很长的时间里，中国艺术或者中国抽象审美意识，一直在世界是具有领先地位的。直到近代，由于中国的闭关自守使得文化上一直也处在动荡和徘徊时期，而这个时期正是西方社会文化大发展的时期，中国延续了几千年的抽象审美意识和观念，被西方人学习之后，在西方得到了全面的发展，而作为世界抽象审美意境源头的中国，近代反而在理论的研究和实践的探索上大大落伍了。

第二：近代中国抽象艺术审美滞后的原因分析

中国是有抽象审美传统的国家，中国人的抽象审美能力和天赋在世界是领先的。

近代中国的抽象艺术审美在世界落伍的原因有以下几个方面。

一、任何艺术的改革都是和社会经济、文化、政治的改革相关的。中国近代几百年的闭关自锁和封建专制统治，使得中国艺术家们的理论和实践的创造能力受到制约，自由精神被囚禁。中国艺术在近百年里的屈辱中停滞不前。

二、新中国成立以前，中国是封建专制统治、军阀混战、列强侵略、内战纷起时期，艺术是没有地位也没有机会的。建国后，一度推行的是政治挂帅，单一文化国策，艺术也受到严重歧视和压制，没有创作自由和思想自由之后，抽象艺术更是被认为“资本主义的文化腐朽”而被扫荡清洗，或被拦在国门之外。直到改革开放，才有了思想自由、学术自由，才开始了艺术创作自由。抽象艺术才得到了有限的发展。

三、中国传统文化中重气韵、重意境的抽象理念没有系统的理论支持。中国美术史上缺少逻辑严密，系统完整，论证精辟的理论研究。



两仪生四象图

这和中国思想史、中国哲学史、中国心理学史缺少科学的、系统的、逻辑严密的、开拓性的理论体系是一致的。如同中国中医，有着治病传统，却没有治病的病理和药理研究。中国文化中的这种缺憾，使得中国艺术在一个瓶颈中难以突破。中国美术史上，历代名家都曾经对“艺术在似与不似之间”作过精确论述。但是也只到此为止，既没有基础理论巩固支持，也没有系统理论加强维护，更没有实践开拓验证，权威的论述得不到发展反而成了艺术观念进一步拓展的拦路石，也成为文化权力的禁区。

四、中国的美术教育体制、思想和师资。积重难返，严重老化和落伍。中国主流文化还在旧有老体制的阴影下挣扎。中国的媒体工作者和这个国家整整几代人，由于没有经历过抽象艺术审美教育，对这门艺术长期怀着文化偏见，认为抽象艺术是外来艺术，是非本民族传统的审美方式，因此排斥它。抽象艺术在中国的发展是十分缓慢的。

从上个世纪80年代改革开放以来，中国的艺术家开始了抽象艺术的创作和研究。至今将近30年，尽管发展的速度并不快，但是，步伐却越来越坚实。中国的开放使得出国的人数增加，而发达国家抽象艺术的主流地位使得大家深受影响。另外，国内各地最新最豪华的五星级国际化大酒店的装潢几乎都是国际化的抽象艺术装潢风格，也在客观上起到了宣传抽象艺术的作用。华人在世界上成就最高的艺术家，大多是抽象艺术家，赵无极、朱德群、蔡国强、徐冰、谷文达，都是具有世界影响的华人艺术家。国内的越来越多的抽象画展和宣传对国民也有着潜移默化的影响。中国抽象艺术大发展的气候已经形成。

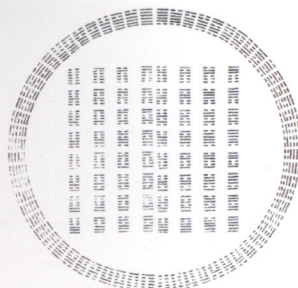
中国抽象艺术的世纪从21世纪开始，抽象艺术将作为中国最稳定的当代艺术，必然会得到更多的中国人的喜爱。中国抽象艺术的民族化、本土化方向，也得到了越来越多的艺术家共鸣，也必将影响中国人对抽象艺术的审美。

第三：中国抽象艺术民族化、本土化的意义

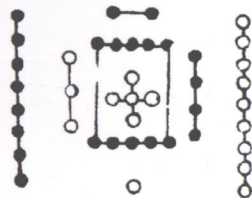
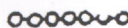
一、只有民族的，才是世界的

这句口号曾经在中国文化的各个领域广为传播，是一句为中国人打气的口号。为什么只有民族的，才是世界的，这在逻辑上通顺吗？

“只有民族的”比较好理解，就是我们自己的、地方的，有传统历史，有地域特征和文



伏羲六十四卦图



龙图天地生成之数



四画之上个生一奇一偶图

化渊源的：“才是世界的”比较费解一些，这个世界的是指世界第一，还是世界的一分子？如果只是世界的一分子，那强调了没有什么意义。如果是世界唯一的，就意味是世界第一，那么强调是有意义的。

民族的，对世界来讲，意味着局部的，个性的，也可能意味着唯一的、独特的、稀罕的。不是地方性就是世界性，而是独特性、唯一性、原创性意味着世界性。

中国抽象艺术的民族化、本土化，其实就是追求中国抽象艺术在世界的唯一性、独特性和原创性。这样就有别于世界上其他国家的抽象艺术。世界抽象艺术发展了100年，世界各国各种形式的艺术层出不穷，几乎把任何可能原创的抽象艺术的形式都用绝了。如果你不是用具有本民族的文化符号和灵感，进行创作，一不小心，就会在形式上和千里之外的他人抽象艺术撞车，而成为具有模仿嫌疑的行为。

而本民族的文化元素和符号，具有一定的封闭性和私密性，具有本民族的文化“专利”，中国人运用了，是嫡传正宗、天经地义、合情合理的。中国抽象艺术，如果要在世界抽象艺

术之林中以自己的个性和唯一性获得尊严和地位,只有走本民族特色的抽象艺术道路。

二,只有民族的,才是“原创”的

中国的文字和中国的书法,在世界上是公认的具有民族特色的艺术形式,这是中国人的原创和中国人的文化“专利”。和中国菜一样,中国的书法在世界上的识别系统中是唯一的,不可能被夺走的中国原创符号。中国抽象艺术创作,就要有这样的思路,要拿出像中国书法一样的民族特色,来完成中国抽象艺术的建树。只有中国人原创的,中国的抽象艺术才可能和世界原创大师们平起平坐,才能获得本民族应有的尊严和地位。

三,只有民族的,才是自己的

任何民族文化都有一种血缘传承,都会给本民族的人带来一种心理暗示:只有民族的,才是自己的。在审美上,中国人具有强烈的民族化倾向。中国抽象艺术的民族化,能够给本民族的人民以更多的心理暗示和亲和力,有更多认同感。因为从具有中国民族特色的抽象艺术上,可以看到自己本民族的符号和信息,很容易引起共鸣,也才能方便宣传、推广和普及抽象艺术。

四,只有民族的,才可能出世界大师

中国抽象艺术的民族化,给中国抽象艺术的原创性带来了机会。原创的就是唯一的独特的。凡是世界级大师的作品无一不是原创的。中国抽象艺术的民族化在战略上是弘扬本民族文化,让中国当代抽象艺术中也能够体现出民族性和本土性。在战术上是为了避开全世界众多的抽象艺术原创的竞争,拿出“祖传秘诀”,“独门偏方”,剑走偏锋,以个性化、原创性的抽象艺术视觉形式,来赢得中国抽象艺术的自信与尊严。

五,民族化、本土化的战略和战术

提倡中国抽象艺术的民族化、本土化,是一种文化战略也是一种文化战术。从战略的意义上来说,任何一个国家和民族,都是重视和珍惜本国和本民族的文化的,都在大力保护、提倡和发扬本民族、本土文化。这是一个国家

和民族的文化修养、尊严和价值所在。从战术的意义上讲,中国抽象艺术要想在已经100年的西方抽象艺术世界里,取得属于自己本民族的成就和地位,获得世界抽象艺术界的尊重,只有走有别于西方抽象艺术的道路,只有在本民族、本土化的文化传承中,找到和创造出属于中国人专属和专利的抽象艺术,以绝对的抽象艺术原创性和知识产权来赢得世界抽象艺术史的认同,来突破和超越世界抽象艺术大师的重围。从而造就本民族和本土化的世界级抽象艺术大师,以原创抽象艺术来丰富和提升中国抽象艺术在世界的地位,实现中国抽象艺术的振兴。这就是我们提倡中国抽象艺术民族化、本土化的战略和战术意义。

第四:中国抽象艺术民族化、本土化方向

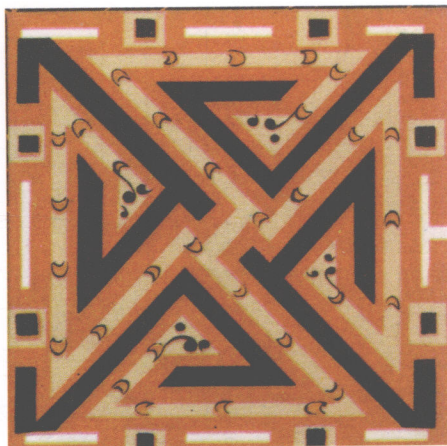
一,中国传统抽象审美符号、元素

1,中国文字、书法和篆刻

中国文字、书法可能是世界上公认的中国抽象审美元素,也是中国当代艺术家借鉴最多的艺术形式。中国文字、书法从甲骨文开始,钟鼎文、金文、篆文、鸟虫篆文、行书、草书等等,无不体现出中华民族几千年历史的文化传统和抽象审美的意识。中国书法几乎就是中国抽象审美的象征,也是世界各国认同的具有中国抽象艺术象征的艺术。在很早以前,中国抽象审美元素的书法就受到了当代艺术家的关注,在世界上,由借鉴书法艺术而成功、成名的中国艺术家就有谷文达、徐冰等。书法也是中国抽象艺术家取之不尽的创作源泉。

2,中国彩陶、青铜图案、敦煌壁画

中国彩陶图案可能是世界上最早的手绘抽象图案。中国青铜图案也是具有世界影响,从彩陶和青铜中吸取灵感,能够使得中国抽象艺术具有历史感。敦煌壁画尽管不是抽象画,但是它的很多细节和颜色肌理,都是很抽象的。从敦煌壁画中吸取抽象艺术灵感,想必也是许



战国透雕彩漆花板 几何形纹 湖南长沙仰天出土 (局部)

多艺术家所追求的。

3,中国水墨写意绘画

中国水墨大写意山水、花鸟画是很多国际抽象艺术大师获取灵感的重要源泉。著名的华人抽象艺术家赵无极、朱德群都是中国山水画意境的直接得益者。他们的抽象艺术具有世界原创性,而创作灵感的来源就是中国写意山水画。中国水墨也是世界最早的抽象艺术源泉,水色和墨色,在中国纸色的的承载下,必将写出了中国抽象文化的辉煌。

4,中国古代园林、太湖假山石、古玉、玩石等

中国传统园林中的楼台亭阁,其布局和构成为有着抽象艺术的神韵。太湖石的造型的瘦、透、漏、皱的审美特征,都是中国传统文化中具有典型意义的抽象审美。当代艺术中利用假山石造型的雕塑和绘画,都取得了很好的视觉效果。

5,中国民间艺术

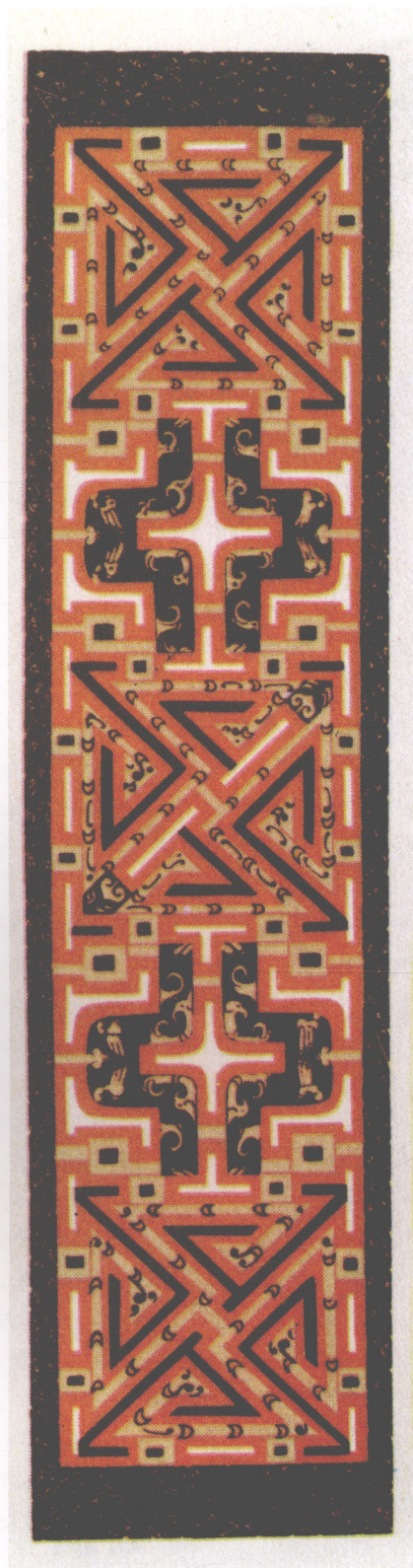
中国民间工艺品中的年画、木刻版画,门神、京剧人物服饰、脸谱,皮影色彩线条和古代人物造型细节,线条、结构、纹饰都是极其丰富的视觉博览,都能成为抽象艺术中的灵感来源。

6,从中国文化的特有符号

从中国文化的特有符号中吸取灵感,火药、宣纸、筷子,都可以成为抽象艺术的灵感。中国著名的当代艺术家蔡国强的火药爆炸艺术,已经成为具有国际影响的抽象艺术家。而利用中国宣纸的特有龟裂形成的线条效果,将这个世界的裂变表达的极具有中国特征的画家仇德树,让中国抽象艺术的中国特色有了更为传神表达。而用中国特有的筷子,作为装置材料,出现在抽象艺术作品上,给人的印象是幽默和个性的。旅美的上海抽象画家赵涌凉做到了这点。他是很早就在自己的抽象作品上运用中国筷子和篆刻元素并取得国际性成果的艺术家。



战国透雕彩漆花板 几何形纹



战国透雕彩漆花板 几何形纹 湖南长沙仰天出土

7. 中国的金缕玉衣、织物锈品、蜡染等

中国的历代纺织品和各民族服饰中有太多的抽象艺术元素，无论色彩、图案都是天下一绝，中国抽象艺术应该从中吸取精华，充分体现民族的文化元素和人文精神。上个世纪80年代，中国长沙出土的金缕玉衣，其斑斓、斑驳

的花纹图案，激起了很多抽象艺术家创作的灵感，当年顾黎明就创作了此题材的作品。

8. 中国色彩

中国人的颜色具有鲜明的民族特色，大红大绿、金黄、宝蓝、赭石等，中国红是世界闻名的中国色彩。还有敦煌壁画、龙门石窟、兵马俑、京剧脸谱等，所显示出来的色彩既有远古的气息，又有当代流行元素，对中国抽象艺术是最宝贵的资源库。

9. 中国经典工艺制作

中国艺术从彩陶开始、青铜器、玉雕、兵马俑、壁画、石窟，有一个共同的特点就是工艺精湛、美妙绝伦。古今中外，凡是国宝级艺术品，都是在工艺的制作上精致、精到、精美的。这种精致一方面是技艺的熟练和精湛，一方面是所化的制作功夫巨大，很费时间。中国抽象艺术要继承这个民族文化的优秀传统，在自己的作品里倾注心血。抽象艺术在很长的时间里，一直被人们认为是创意型的，以灵感、随意、爆发力和表现力为主，可以不必讲究艺术的精致性和技巧难度。很多抽象画给人的印象就是简单、随意、马虎粗糙。实际上，抽象艺术领域是鱼龙混杂，由于价值标准不统一，滥竽充数者比比皆是。中国抽象艺术的民族化的使命之一，就是要改变那种认为抽象艺术不要技术只要灵感的误解，正本清源，把抽象画家队伍中的滥竽充数者和偷懒者清理出去，或者提醒他们，在中国抽象艺术审美渊源长达几千年、世界抽象艺术诞生100年的今天，要为中国抽象艺术的民族化、世界化着想，就必须在抽象艺术的绘画技巧和制作工艺上，有独到的研究和创造，让抽象艺术的永恒性不仅体现在原创的图式上，也体现在技艺精湛的绘画技巧和制作工艺上。对中国抽象艺术来讲，精致性、经典性就是体现在对一幅画的精益求精和反复推敲，使之每一个局部、细节，每一根线条、每一点、每一块颜色，都能经受审美挑剔。

抽象艺术中的要素：构成、色彩、点、线、面、细节、肌理，在中国传统艺术中都能找到它们的对应。如何让这些艺术元素在当代中国抽象艺术中发挥作用，并且改变中国人认为的抽象艺术是外来艺术的偏见，能够感觉到中国化民族化的抽象艺术，这不仅是元素问题，关键还是艺术家的观念和对本民族艺术元素的热爱、投入、研究和痴迷。中国抽象艺术走民族化的道路也不单单是在审美元素上机械地挪用，而是要在形似的基础上做到神似，要做到中国抽象艺术民族化的形神兼备。中国传统文化境

非常讲究意境，中国抽象艺术也必须在意境上化功夫。尽管，意境对于形式来讲是非常主观化的一种审美，意境也是百变金刚，各人头上一片天，但是对于那些空灵的、意蕴的、寓意的、禅意的、气韵生动的、含而不露的画面意境，只可意会而不能言传的视觉境界，我们还是能够心领神会的。中国抽象艺术的意境和境界，应该往这个方向努力。

二、中国传统抽象审美中的意境和人文精神

1. 图腾和巫术

中国传统美学的文化根性有三种学术解读：神话、图腾和巫术。神话思维中有关女娲补天、伏羲创卦、仓颉造字、神农尝草、后羿射日以及大禹治水等。

图腾和符号有关，太阳、月亮、人性生殖、阳具等都曾是图腾象征。图腾是抽象文化最早的符号。人类的原始崇拜传递着人性的永恒信息，就是生命中的顽强的生命意识，就是一种生存的能力，一种阳刚之美。抽象艺术是形式的艺术，但是在其意境中，必然包含着人的生命力的图腾崇拜，那是一种原始的朦胧的神秘的人性信息，给生命抚慰和关怀。巫术是中国传统审美文化中最典型的文化形态。巫术起源悠久，从殷代的甲骨占卜至《周易》占卜，到后来的占星术，巫术创造了很多迷信的力量，在人和神之间，寻找一种生命的平衡。巫术的境界是一种盲目自信和自欺，呈现出初始人类渴望驾驭世界和不甘于受自然命运摆布的追求。神话、图腾和巫术的意境，集中体现的是中国传统文化中“天人合一”的意境。天即人，人即天，天人合一。

2. “道”、“无”、“静”

老子的美学是中国最早的抽象审美学。“道”是老子美学的起点也是根本。“道可道，非常道，名可名，非常名。”“道生一，一生二，二生三，三生万物”，“道常无为而无不为”。“道”是老子



战国彩漆残片



战国玉器的几何形纹

的宇宙哲学观,在现代人的解读中,“道”是宇宙的本原,是虚幻的太空,是宇宙的规律,“道”是一种客观和主观的存在,是“无”和“有”的综合,是无中生有,有中还无的生命境界。“道”是变化,“道”也是一种生命力和创造力。老子的“道”是多义的,复合的,朦胧和模糊的,符合人的生命本体。“道”也可以理解为人的生命方式。

“道”的“归根曰静,静曰复命”,“静”是老子人生的理想境界。“静”是“归根”,“静”是“复命”(复命是时间概念),“静”是中国传统生命意识中的根本,也是中国传统艺术中的灵魂。“致虚极,守静笃”是中国抽象审美的极至意境。“虚极”即是“无”,“无”是生命的起点也是生命的终点,“无”是灵魂自由的象征,在“无”中感觉生命,具有宇宙本体意义。让“无”中生“有”,是“无”的升华,也是“无”的归宿。“有”不是无的增加,而是“无”的转化,宇宙就是在“有”“无”之间,归于“静”。“静”是虚怀若谷,“静”是旷达久远,“静”是亘古不变,“静”是“无”的肉身,是“道”的灵魂。中国抽象艺术如何以“静”制“动”(动是西方抽象艺术的特征),以“静”带“动”,以“静”超“动”,以“静”的极至来体现中国传统审美意境,这是非常有价值的。

3,“大音希声,大象无形”

“大音希声,大象无形”是中国最早的、最接近当代抽象艺术理论的论述。从字面上理解,没有声音的声音是最大的声音,没有形象的形象是最大的形象。由此引伸出抽象艺术没有具体的形象是最大的形象,隐含着更多的审美信息和生命信息,抽象艺术是艺术审美的最高境界。“大音希声,大象无形”的考证理解:“大”是“原”的意思,是初始的意思。也就是最原始的声音是无声的,最原始的形象是无形象的。如果用现代抽象艺术的理解来看,最本真的原朴的是一种“无”的境界,也是一种“空”的境界,“无”和“空”也就构成了中国传统审美



战国镂空铜壶的蟠曲纹 河南信阳楚墓出土



战国彩绘陶壶 几何形纹 河南信阳楚墓出土(局部)

的另一种境界,即是抽象境界。

4,“气”与“韵”

“气”是中国传统审美重要的组成,“气”的最早提出也是老子,老子的“气”和“道”同义。“万物负阴而抱阳,冲气以为和”,阴和阳在“气”中得到统一。庄子也以“气”为人本,“人之生,气之聚也;聚则为生,散则为死。”“气”在中国美学史上最具有抽象审美意义的是南朝画家谢赫的绘画六法中的首法“气韵生动”。

5,“气”,元气、空气、大气、正气、精气、灵气;“气”是生命呼吸,也是宇宙呼吸,是宇宙的无声的光芒。“气”的延伸是“神”,“神”是“气”精华。气神淡定,紫气东来,神气十足,气吞山河,“气”是中国传统抽象文化最为传神的灵感。

“韵”,韵味、雅韵、韵律;“韵”是生命和宇宙的美丽旋律,是生命芬芳、光华四射的舞蹈。韵是气质,是宇宙天赋的高贵品格,是千年文化修炼的正果。

“气韵生动”是生命和宇宙审美的珠联璧合,是抽象审美意境的极至。“气韵生动”有三种解读层次:第一层次是“形”的层次,是形式的审美层次。“形”为图式,“形”为技艺,“形”要有形、有气,有神。“气”是第二个解读层次。“气”是“形”的精神境界,是“形”的品格和格调。第三层次是“神”,“神”是“气”的延伸,是“气”的灵魂。精神、神气,形神兼备,无可替代、无可重复的神来之笔,上帝之手。

气韵生动要求艺术品既要有“形”的生动或婉约;“气”的顺畅或回荡,更要有“神”的生机勃勃、气宇轩昂、气吞山河和大气磅礴。具有宇宙感、历史感和人性感。气韵生动是生命和艺术最高级的意境,“玄之又玄,众妙之门”,莫明其妙,妙不可言。如何将中国传统审美中的“气韵”充气到当代中国抽象艺术,让中国

抽象艺术得民族传统文化之“元气”、“精气”、“灵气”，是一个很有意思的命题。

6. 禅意与意境

禅意与意境，是唐代佛学文化中最重要的美学思想。禅意空山无人处，顿悟瞬间成永恒。佛性即人性，顿悟是真谛。禅意是柳暗花明，顿悟是曲径通幽；禅意是拈花微笑，顿悟是豁然开朗；禅意是心有灵犀，顿悟是无师自通；禅意是大彻大悟，顿悟是立地成佛。

“意境”两字最早源自唐代诗人王昌龄的《诗格》，他认为诗有三境：物境，情境，意境。从老子的“致虚极，守静笃”，到庄子的“玄”与“无”，到王昌龄的“意境”，中国古代美学中的抽象审美已经呈现出一种体系，包含着丰富、深邃、空灵甚而神秘的精神底蕴。抽象艺术能

否形成抽象意境，抽象意境能否开启禅意与妙悟，在无与有之间，交相辉映。

7. 太极八卦、阴阳互补、四季五行

“易有太极，是生两仪，两仪生四象，四象生八卦。”“易”从《易经》开始，“易”是变化，是更替，是发展。太极是宇宙原始，是老子所说的“道”。两仪是阴阳。阴阳构成太极。太极八卦，天地乾坤，是中国古代文明中最为深奥、神秘、虚无、玄机的学说，也是中国抽象文化的杰出的代表。太极八卦图从视觉上来说，既具有当代冷抽象的全部细节特征，也概括了热抽象互为穿插兼容的本质。太极八卦所隐含的抽象形式和意味，为我们找到了中国抽象文化的视觉经典。

太极中的两仪，就是阴阳，阴阳说是中国文化的精髓。阳为天，阴为地；阳为刚，阴为柔；阳为动，阴为静；阳为男，阴为女；阳为火，阴为水；阳为精神，阴为物质；阳为乾，阴为坤；宇宙规律，在变化更替的过程中，具有互为转化、互为补充、互为因果的制衡作用。

阴阳互补性是世界的本原现象，也是生命的本原。阴阳在对立中统一，又在统一中对立。其中隐含着永恒的、不变的、本能的、自然的力量，运行于宇宙万物之间，周而复始，循环往复，永无止境。阴阳互动、阴阳互补成为宇宙和生命共同的生存方式。

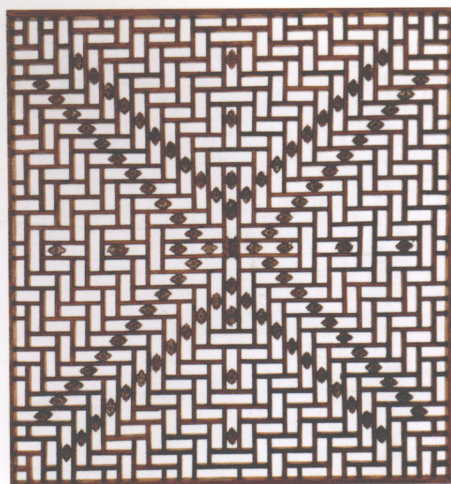
阴阳互补体现在抽象艺术的构成、色彩、细节、肌理、点、线、面上，就有将宇宙规律尽揽怀中的豁达，让每一个审美细节都在互补中抵达审美的最高境界。

色彩的明与暗，线条的曲与直，构成的疏与密，点的大小，面的方圆，肌理的粗犷和细腻，细节的多与少都在阴阳互补的原理下抵达对立统一与变化和谐。

四季变化，春夏秋冬；五行出道，金木水火土。中国传统抽象审美文化在很长的时间里都是夹杂在中国古代哲学、美学、心理学、社会学、道德学中，其意蕴丰富多彩，扑朔迷离，精彩纷呈。

8. 风水

中国传统风水理论是以河图、洛书、阴阳、五行、八卦等易学文化为基础，通过建筑布局、空间分割、方位调整、色彩运用、图案选择等隐喻和象征手段，来满足人们对身心和谐的需要。风水理论既有天文、地理、气象、地球引力、磁场等方面的自然知识，又有生活实践中的经验，还有阴阳五行、八卦、神煞等神秘玄学的意味，更有很多现代科学尚无法解释的现象，



花卉窗 清代中期 浙东 100cm×107cm

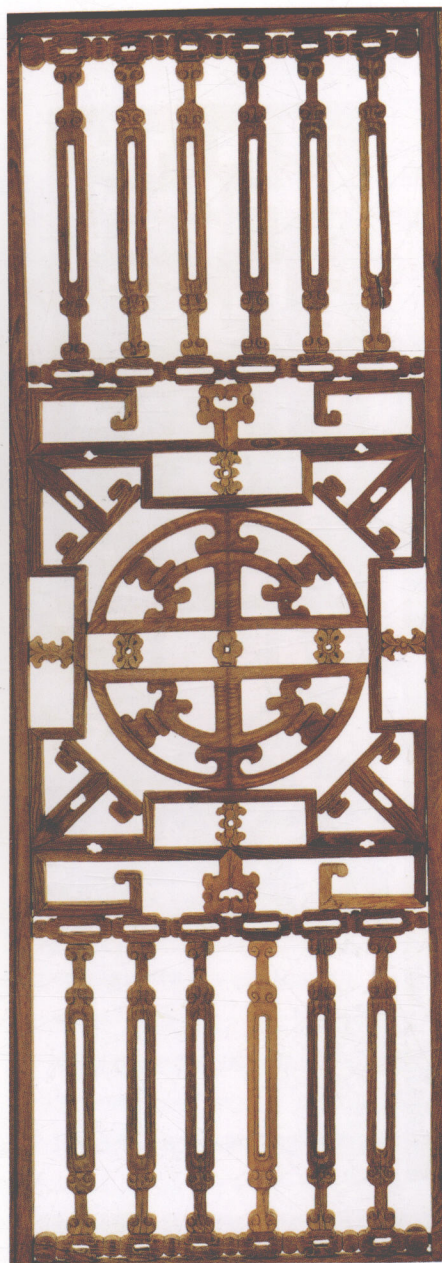
具有很浓厚的神秘主义和唯心主义特性的内容。是中国传统抽象文化中重要的组成。风水里的布局、空间结构、方位、色彩、图案选择和抽象艺术的创作思维是一致，其目的也是一致的。风水中忌讳的阴暗、邪恶、血腥、闭塞、郁闷，也是抽象艺术中所忌讳的。风水中“背山、面水、向阳”、“通风、采光、纳气、宽亮、驱湿、驱寒”，也可以直接通用抽象艺术的创作中。

9. 《二十四诗品》

《二十四诗品》是唐代大诗人司空图的诗论杰作。诗画一家，用司空图的二十四诗品来品画，也是字字入木三分。雄浑、冲淡、纤、沉著、高古、典雅、洗炼、劲健、绮丽、自然、含蓄、豪放、精神、缜密、疏野、清奇、委曲、实境、悲慨、形容、超诣、飘逸、旷达、流动。其中雄浑、高古、典雅、洗炼、劲健、绮丽、含蓄、豪放、缜密、清奇、飘逸、旷达，每一品都是上上品，都是抽象艺术的气韵和意境所在，都是值得我们穷尽一生追求的。

中国传统的抽象文化从古代图腾的符号象征，巫术的命运崇拜，道的智慧和悬念，大音希声、大象无形的暗示与慧觉，静的延伸，动的收敛，空的内涵，无的丰盈，阴的冷魅，阳的大度，形的巧拙，气的百变，韵的风骨，精的华彩，神的灵动，禅意的淡定，顿悟的灵感，意象的风情，意境的旷远，太极的妙悟，互补的缠绵，风水的神秘，诗品的高古，四季轮回，五行出窍，中国传统的抽象审美文化博大精深、渊源流长。取之不尽，用之不绝。给我们审美意境，给我们精神品格，给我们召唤，也给我们永恒的动力。

2007年3月2日



两种图案窗 清代中期 皖南 36cm×103cm

寻求创新的时代

——在上海抽象艺术研讨会上的发言

■ 鲁虹

展览在抽象艺术的重镇上海展出很有意义。这使我想到一个问题：为什么在今天，欧洲的抽象艺术已经学院化、历史化、边缘化了，而在中国，一个抽象艺术的小高潮却出现了。这点我们可以从高名潞、栗宪庭、殷双喜等人策办的相关展览中看出。大家知道，欧洲抽象艺术的出现是有一个逻辑的，它是为了反拨具象绘画、张扬个性与自由，表达工业时代的审美经验才出现的。相对而言，中国虽然有意象表现的传统，但没抽象表现的传统，所以台湾学者罗青认为抽象艺术在中国没有出路。现在的情况恰好反驳了罗青的看法。我觉得，大陆抽象艺术在上世纪80年代出现时主要还是作为反“文革”创作模式的武器，因此处在不太自觉的阶段。现在出现的抽象艺术则是对图像爆炸与对现实无奈的一个超越。海德格尔说我们的时代是“图像的时代”。艾尔雅也说，持续了半个多世纪的“语言学转向”已经为“图像转向”所取代。体现在当代绘画中大的趋势：一方面是对影像、广告、卡通等资源的借鉴；另一方面是用“虚拟”的方式表现对现实的感受。按吕澎的说法是“假象的制造”。其目的是为了超越现实的表象，以切中生活的本质，并表达内在感受。从这一点上看，新抽象与新具象其实有相似的地方。因为在现实的无奈中、挫折中、矛盾中，人们希望寻求超越，可以说，抽象艺术正好应和了这样的文化需求。

展览命名为“抽象艺术的中国文本”，我猜想主持人是希望从中国本位出发，并促进中国抽象艺术的健康发展。从展览看，这一点已有充分的显示，艺术家们较好地借鉴了传统美学中的意象或意境的元素，并结合个人感受进行了不同的表达。比如，有的人追求音乐感，有的人表达时间感，有的人表现内在的生命状态，



《华华丹·游乐园C》李华 158cm×158cm 2006年 综合材料

有的人追求超验的想法，有的人强调抒发内在情感。凡此种种，不一而足。相信通过这样的交流，中国抽象绘画会有更好的发展。不足的是，画展对青年抽象艺术家接纳较少。我最近发现了一些年轻艺术家创作的一批新抽象作品。在作品中，他们借用了CPU电路板元素、城市高空俯瞰元素、卡通元素，使作品更具新意，也与上一代拉开了距离。如果他们有作品参展，对中国抽象的现状反映就会更全面一些。

另外，我再谈谈对市场的预测。我觉得，因为抽象艺术适合现代建筑的特点，适合人劳累后回家休息，并希望超越现实的心态，所以会有比较好的前景。这也正是王鲁湘所说的一些一流企业家喜爱抽象绘画的原因。以前看过蓬皮杜传，他就喜爱在办公室挂抽象画，一方面是要休息、要审美；另一方面是希望从画面中激发创造力。因此，在一个寻求创新的时代，抽象画会有它的发展前景。

抽象艺术在川美

鲁虹

在我的印象中，从四川美术学院毕业的艺术家除了王川以外，几乎全部是从从事具象画创作的。因为从罗中立、张晓刚、周春芽、何多苓，到郭伟、郭晋、沈小彤、何森，再到熊莉钧、沈娜、熊宇、陈可等三代艺术家，概莫能外。去年，我因公到川美去了一趟，发现这样的看法并不全面。

应该说，首先使我改变看法的原因是由于我看到了艺术家朱小禾的一批作品。朱小禾是川美78级漆画专业的学生，为沈福文的关门弟子。在上世纪90年中期以前，他一直是抽象表现主义绘画的方式和图象重叠的解构主义方式进行创作的，自1996年以后才开始以线条书写的方式画抽象画。从思想观念上看，他颇受西方学者德里达、福柯与布朗肖的影响；从绘画的观念上看，他颇受美国抽象表现画家德库宁的影响。因此他喜爱借用传统艺术符号思考一些形而上问题。但与国内许多抽象画家不同，朱小禾并不是简单地转换来自西方抽象大师的艺术图式与技巧，而是借用他们的艺术观念对传统艺术进行了必要的清理，这终于使他传统彩陶的裂纹与图案中发展出了自己的一套艺术语言。如同大家所见，他新近的作品都是用密集而细小的笔触对传统图案进行不断的解构。按他自己的说法，他作画是要“对业已存在的问题和形象进行更复杂、更极端的分析。”最后，“这种分析延续、超出、溢出了问题形象，使它们复杂化、虚拟化、影子化、非实在化，使确定的问题变得不确定，使可见性变为不可见性，使有形之物变成无形之物。”（朱小禾《艺术笔记》）于是，无数次思考迹化为色彩混杂的短线的无数次重复，这些重复是过度的、几乎神经质似的。无数次的重复又演化为图案元素相互渗透的一片混沌，演化为斑驳厚重的画面效果。朱小禾的绘画是抽象短线的微积分学、抽象短线的疯狂之舞、抽象短线的液化状态，给人以极大的视觉冲击力。我觉得，在一定的程度上，他的作品与另一位西南的抽象艺术家李华生的作品具有异曲同工之妙，既具有中国意味，又极具现代感。所以无论在国内，还是在海外抽象艺术界，他都一定会占有自己的位

置。朱小禾是一个视艺术与宗教一样的人，极其内向，他的全部生活就是绘画与写作，基本没有什么娱乐与交往。我到他家时，发现他的生活简朴得不能再简朴了，家中除了陈旧的床与桌椅，就全是绘画作品，这情况在当今的艺术界真是绝无仅有！由于不善和外界接触，又很少参加展览与发表作品，因而知道他的人很少。他现在的状况很像凡高在未曾出名以前一样。也许这对他的经济收入不是太有利，却对

他不受市场干扰，安心创作具有很大的帮助。

此外，我认为，朱小禾另一方面的成果还表现于他对学生的培养。在一定的程度上，这体现在青年艺术家陆琰身上。

陆琰上大学是学设计的，曾经师从朱小禾，考取研究生后与朱小禾的学术联系更加紧密。相对朱小禾，陆琰的绘画更具当代性。这其中的根本原因是，她出生在一个更新的图像背景之中。具体地说，与朱小禾主要成长在古



《小鸟图》 朱小禾 150X110CM



《华华丹·游乐园B》 李华 158cm×158cm 2006年 综合材料

典与现代艺术的图像背景中不同，她是在当代电脑进入了家庭、网络游戏得到普及，数码相机、数字电影、数字电视、数字音乐充斥了生活，人类从模拟时代进入了数字化时代的背景中成长起来的。由于深受工业设计、广告、动漫与影像的巨大影响。所以，当她进行艺术创作时，自觉不自觉地便将设计的元素、诸如现代城市规划图元素、高空俯瞰的元素，电脑主板（CPU）元素也带了进去。这些元素的带入和使用其实是陆琤对新绘画方式的大胆尝试，极富创意。事实上，她的表达措词、语言单位是机械制图和城市规划设计中常用的虚线。

她把这些彩色的虚线通过排列、组合成横向延伸的、没有深度空间幻觉的复杂结构。这种排列、组合既是机械的、设计化的，也是陆琤认识、理解和表达事物的限制性条件。与此同时，因受朱小禾的影响，她我们将见过成百上千次的传统民间门神和戏曲作为基本图案加以创造性使用。在这个已经限定、封闭的空间里，她用彩色虚线的排列、组合规则进行重画，从而对传统图案进行了分析、检验、摒弃和重新确认。这种方式冲破了原来图案的轮廓外形与属性，其艺术面貌相当新颖。过去，我一直认为，中国的抽象艺术难以与中国当代文化挂钩，因为

它不仅在本质上属于现代主义，而且还很西化。但陆琤的作品完全改变了我的看法，它不是与历史无关的纯抽象的、乌托邦的设计，而是以一种抽象的语言去重新评说我们熟悉的历史。这使我对中国的抽象艺术抱有了很大的希望。

以上主要谈的是朱小禾与他的学生陆琤。其实，在川美还有一些很优秀的抽象艺术家，比如鲁邦林与杨述的作品就广受好评。在我看来，他们两人虽然都是从西方抽象表现主义转换而来，但却从不同角度吸取了中国写意文化的元素。只不过前者更典雅、更含蓄，更具水



《面对面 NO. 7a》(二联) 陆静 165cm × 250cm 2005 年 丙烯

墨感觉,后者更豪放、更张狂,更具涂鸦的感觉。

另一位艺术家李强的作品则明显沿续了法籍华人赵无极所确立的艺术传统。即不但用近乎抽象的手法含蓄地表现了近似于中国花鸟画的意境,同时还将东方美学追求和浪漫气息巧妙纳入到了他的作品里。从中,我们并不难体会出他融合中西的努力与对大自然神圣灵性的感知。李强作品的特点是即兴的、自发的、动感的、独特的和自由的。其色彩浪漫而富有表现力;笔触洒脱而富有变化,旋律优美而富有韵味,看后让人流连忘返。不知他人的感受如何,我在看他的画时,总感到画中的朦胧图像早已不是可感知的自然,而是画家心目中的自然。它常常会让我超脱于现实之外,进而产生美好的幻觉与冲动。

当然,在这里还有必要提及与陆瑛同属于一代人的新秀李华。应该说,比起陆瑛的作品来,她的作品显然更具绘画的表现性与书写的意味。但与陆瑛一样,她也在作品中有机加入了高空俯视、城市规划图等元素,令人耳目一新。据李华介绍,她的图式灵感就来自工业产品加工后出现的金属丝,因为从金属丝坚硬的质感、光泽和看似柔软却具有弹性的特质中,很容易让她联想到柔弱的人性在这迷乱的世界中的地位,而她所做的工作就是在色彩线条的纷乱中理出清晰的思绪,以表现出她对周围环境的直观感受——如冷漠、复杂、交错、嘈杂、纷扰等。

李华画面中的表现性语言,通常是依赖潜意识自然生成的结果。另外,由于她还很好运用了明亮饱满的色彩,轻松明快的节奏,肆意游走的线条,所以她的抽象作品在视觉上具有强烈的当代感。

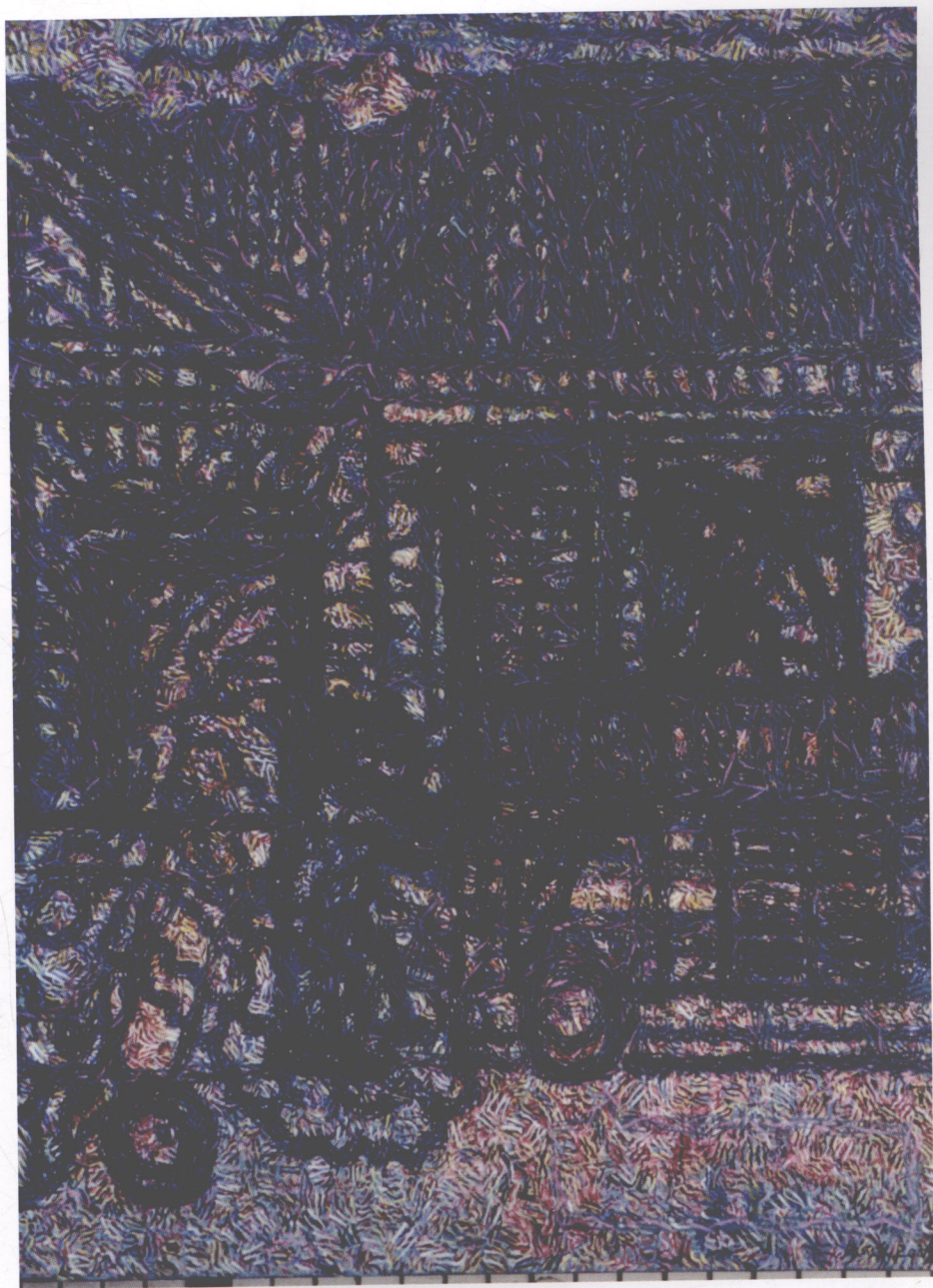
毫无疑问,相对具象绘画,抽象绘画在川美的势力要薄弱得多,在外面的名声也小得多。但这并不能说明川美抽象绘画的实际水平,对于这一点,人们肯定会越来越清楚地意识到。

2006年5月8日于深圳美术馆

(鲁虹,深圳美术馆艺术总监。国家一级美术师、中国美术家协会会员、湖北美术学院兼职教授、硕士生导师。著有《鲁虹美术文集》、《现代水墨二十年:1979—1999》、《为什么要重新洗牌》、《越界:中国先锋艺术1979—2004》等)



《我和我》 陆瑛 200cm×150cm 2006年 丙烯



《Steal a glance 偷看 2005》 朱小禾 150cm×110cm 油画

解衣般礴：抽象艺术的当代空间

■ 殷双喜

在上世纪 90 年代以来的中国当代艺术中，抽象艺术一直是一个持续发展的潜流。

传统的写实主义绘画，曾经长久地占据着艺术史的空间，在这个空间中堆满了大师和经典。20 世纪后半期以波普艺术为代表的后现代艺术的崛起，可以视为又一个艺术空间。它们将艺术与生活的界限进一步模糊，极大地扩展了艺术的内容，同时也进一步稀释了艺术中的精神内涵。相比之下，已经成为 20 世纪经典艺术的抽象艺术与世俗生活保持着有距离的尊严，从而构成了一个独特的自信、自在、自为而又开放的空间。

抽象艺术可以称之为 20 世纪典型的艺术样式，在一个由抒情到几何倾向组成的抽象领域内，存在着许多的运动和个人观念。在工业文明时代，影像技术、复制品和写实插图画一直具有一种压倒一切的重要性，它使得真正的抽象艺术只是作为一种高雅的艺术现象而继续存在。尽管抽象艺术的先驱者并没有要表现出将其发展成为新的民俗文化的意向，但它在二战后通过建筑与时装已经进入了公众的日常生活中。

抽象艺术的意义在于艺术家对于颜料与画

布相结合的个性化的表达方式。思想的质量并不等同于绘画的质量，虽然当代艺术越来越注重观念的表述，但绘画的质量还要靠绘画来实现。抽象艺术不仅是为了画出一个好看的画面，而是为了转变我们对自然的感知方式，更为细腻丰富地表达当代人的内心世界。在这一过程中，中国艺术家有着更为优越的传统艺术资源，可以在写意性的表现中，将气韵生动的东方美学精神渗透到画面的结构与用笔中，超越传统的东方神秘主义，呈现出一种大气磅礴的抽象意境。换言之，在一个功利与效益至上的时代，抽象艺术使我们有可能通过对政治和商业的超越而获得人性的解放和精神的自由，“解衣般礴”是当代艺术最为珍贵和稀缺的精神状态与创作境界。

抒情抽象，通过直接、活泼的绘画方式找到生活中的快乐，释放自己的压抑和苦闷。画家必须用色彩创造一个构成它自己存在的空间，以便他人可以从中看到生命的活生生的延续和成长，就像是一个真实的存在物。这些迅速而果断的绘画动作并不缺乏内在精神的连贯性，它们总是受到一种突如其来的对整个自然

的直觉感受和一种自发而本能的情感的激发，画家燃烧着一种抒发自我的强烈愿望。

“自然的抽象”，有两层意思。一方面是说抽象艺术家的作品是对自然的抽象，在他们的艺术中表达了自然与生活对他的影响，特别是对人性的体悟；另一方面，是指抽象艺术中的抽象具有艺术史逻辑的发展，这一过程十分自然。在抽象艺术中有着对人类数千年来抽象遗产的继承。虽然我们说抽象艺术是 20 世纪的艺术，但是艺术语言的抽象因素却不仅仅是 20 世纪的产物。线、形体、体积、图式、比例、空间、明暗、色彩等这些抽象因素在人类早期艺术发展史中就已存在并处在不断的积累中，这些遗产，是一种自然的精练和意义，是解开大自然的表现和秘密的钥匙。

抽象艺术决不意味着反对自然，抽象艺术也不是压制自然，而是用一种新的方法去表现自然。当许多写实画家将目光持久地盯住眼前之物时，抽象艺术家却转向内心，他们在画布上倾吐内心深处的情感。人的内心包含了梦幻与欲望、理想与爱情，所有这一切，都是自然与生活对于人类的馈赠。

走向抽象的另一个动机是现代知识分子的创造主权，一种高度的智能意识和纯粹的视觉元素的把握，产生了从未被认识到的画面构成。不同于流行语汇或通俗符号的新的语言是不能在一夜之间被普遍接受的，这要经过一个缓慢的熟悉、适当的解释和历史的同化过程。

抽象艺术逐渐过滤了现实生活中的嘈杂之音，而呈现出清澈明朗的心境与气象，这不是一般意义上的“形式美”，而是康定斯基反复强调的“内在的音响”。康定斯基主张将外表的艺术性逐出画面，摆脱熟悉的眼睛的感性享受，倾听灵魂的声音。如果在一幅画里一根线条从摹写实物的目的解放出来，它的内在音响就不再因旁的任务而被削弱，从而获得完满的内在力量。这种内在的音响，其实正是现代人对自然的内心感受与渴望，抽象艺术在更为纯粹的形式外表下，获得自己的“现实性”，可以将此视为现代主义美学的基本内涵。



《第三空间—抽象艺术的中国文本》研讨会上海美术馆举行。

毫无疑问，与写实绘画一样，抽象绘画同样存在着商业化、庸俗化的可能，如果将抽象艺术仅仅视为一种满足视觉愉悦和居室装饰的商业艺术，而忽视其对现代社会的批判性立场和对现代人的思想影响，抽象艺术的发展将会走入迷途。刘勰在《文心雕龙·原道》中说“心生而言立，言立而文明，自然之道也。”他指出了心灵产生语言，语言决定文章的鲜明，点明了艺术语言与人的内在精神的逻辑关系，值得我们深思。

在这样一个充满巨大变革和混乱的时代，社会不断遭遇冲突与危机，人们对事物的恒久稳定丧失了信任，当代艺术处在一个并不理想

的挫折状态中。然而，在这些混乱和破碎的现实背后，我们看到一种具有普遍性的精神状态，这就是日益觉醒和增长的个性自由与民主思想。这种思想就是当代艺术中创新冲动的根源，是一切艺术创造、语言表述和个人创造风格的基础，它表达了当代艺术的总体特征，只有自由才能发现和发展自我的个性，才能孕育形态丰富的新生事物。换言之，当代中国的抽象艺术表明了艺术创造摆脱了外在现实的形象束缚之后所具有的充分自由，这种自由来自艺术家对自然和生活的洞察力，即康定斯基所说的“内在的眼光”。

在 20 世纪中国现代艺术的发展史上，上海

具有重要的地位，30 年代以决澜社为代表的现代绘画运动，几与当时的世界现代主义艺术同步。80 年代以来，上海已经成为中国公认的抽象艺术重镇。此次在上海美术馆举办当代中国抽象绘画展，虽然不能说代表了中国抽象艺术的发展全貌，但我们可以从这 32 位艺术家的作品中，一窥中国当代抽象艺术的现状，从中可以探寻中国抽象艺术在新世纪的发展路径。如果这个展览能够吸引更多的人关注和研究中国当代抽象艺术的学术发展，那将是我们策划此次展览的最大心愿。

(殷双喜，博士、艺术批评家、策展人，中央美术学院《美术研究》副主编)

“第三空间：抽象艺术的中国文本” 油画作品巡回展

2006 年 12 月 14 日，名为“第三空间：抽象艺术的中国文本”的油画作品展在上海美术馆拉开帷幕。这次展览由上海文化发展基金会主办，北京锦都艺术中心承办，邀请了来自全

国各地 32 名艺术家参展。第一站上海，第二站宁波，第三站北京。

上海文化发展基金会主办这次展览的目的，是希望通过对抽象艺术发展的一次梳理，积极

推动和鼓励各种艺术风格和艺术流派的健康发展，搭建沟通交流的平台。策展人殷双喜和荣健表示，把抽象艺术为代表的现代主义艺术称为“第三空间”，是基于写实油画和波普艺术的第一和第二空间而言的，他们将在这个主题下不断推出中国抽象油画系列展。

殷双喜说：“这次在上海美术馆举办当代中国抽象绘画展，虽说不能代表中国抽象艺术的发展全貌，但我们可以从这 32 位艺术家的作品，窥见当代抽象艺术的现状，从中探寻中国抽象艺术在新世纪的发展路径。”



《第三空间—抽象艺术的中国文本》油画作品巡回展上海美术馆开幕仪式。



《那一捺》于振立 油画

立足本土，描绘当代文化理想

——对中国抽象艺术发展的文化思考

■ 吴晨荣

记得在《2004 上海抽象艺术大展》学术研讨会上，与会的理论家们在充分肯定中国抽象艺术存在的同时，最后，提出了一个值得我们深思的问题，那就是在当代社会的文化背景下，装置、行为与多媒体综合艺术已经成为世界艺术主流的情况下，在今天我们还有没有必要去探讨中国抽象艺术这个话题？这确实是一个值得我们深思的问题，因为从时间的概念上讲，作为一种外来的艺术方式，从康定斯基至今，抽象艺术在世界的诞生已经有近百年历史了，从某种意义上讲，它确实已是一种“古老”的艺术方式了。那么抽象艺术在今天的中国到底有没有存在的价值与意义呢？在我看来，答案却是肯定的。

首先，我认为，好的艺术，不管是外来的，还是中国的；不管是具象的，还是抽象的；不管是过去的，还是当代的，它都是值得我们去仰慕、欣赏与发展的，它永远也不会受到时间的局限。抽象艺术作为一种经典的架上绘画，它过去没有被淘汰，今天不会被淘汰，将来也不会被淘汰。

其二，从中国美术发展的历史来说，抽象艺术在中国的存在，也是有价值的，它是中国美术生态与绘画方式的一种补充。中国油画已经有百年历史了，尽管在早期也有抽象艺术的存在，但它毕竟没有形成一定的范围与影响而成为中国美术发展史中的一个具有代表性的现象。直到 20 世纪 80 年代以后，由于西方现代主义艺术的大举进入，抽象艺术作为西方现代艺术中的一个主要形式才被我们普遍接受。然而由于中国社会文化、经济与审美的现实（现实主义的具象绘画占绝对主导地位），抽象艺术在中国的发展还是受到了很大的局限。到了今天，中国经济与文化的迅速发展，让我们感觉似乎都已经迈入了当代，中国当代艺术的活跃也已使得世界惊奇（然而我们不得不要正视这样的现实，中国的当代艺术是以西方为参照标准的）。但从另外一个角度思考，我们必须清醒地认识到，中国美术的发展在今天是有着其特别性的，因为在这个特定的历史阶段，中国本土传统艺术的发展、现代主义艺术发展与当代

艺术发展出现了齐头并进的现象，由此我们不能只关注当代艺术的发展而忽略了其他艺术方式的合理存在与发展。抽象艺术作为现代艺术的一种重要方式，它在中国美术的历史上必然有其存在的位置，因此，从某种意义上讲它也是需要我们去关注与思考的一种艺术方式。它的存在，是中国美术生态的补充。

其三，上海抽象艺术“群体”的出现，是中国城市经济文化发展的必然结果，也是当代审美发展的必然。在 20 世纪 90 年代，与北方

的艺术家关注中国社会现实问题不同，以上海为代表的一批年轻的艺术家开始了抽象艺术的创作，抽象艺术在中国最国际化的商业城市的存在，由此我们可以感悟到抽象艺术与都市文化之间存在的关系。上海作为中国抽象艺术最为活跃的地区，今天已经汇集了众多中国最优秀的抽象艺术家，有“中国抽象艺术之都”的称号，抽象艺术作为都市文化的一种表现形态，它在上海的存在有着其历史的必然性。

其四，从世界抽象艺术发展的历史看，我



《气韵场 - 书 NO4》 吴晨荣 73cm × 60cm 2007 年 布上丙烯