



新抽象

NEW ABSTRACT

流动艺术 ART WAVE

主编 | 彭锋 执行主编 | 鲍禹

江西美术出版社

■ 本书由江西美术出版社出版。未经出版者书面许可，不得以任何方式抄袭、复制或节录本书的任何部分
版权所有，侵权必究
本书法律顾问：江西中戈律师

图书在版编目录（CIP）数据

流动艺术：新抽象 / 彭锋主编. -- 南昌：江西美术出版社, 2011.11
ISBN 978-7-5480-0830-9
I. ①流… II. ①彭… III. ①抽象表现主义－研究－中国－现代 IV. ①J209.9
中国版本图书馆CIP数据核字(2011)第212965号

《流动艺术 . 6》——新抽象

学术主持 范迪安
编 委 (排名按姓氏笔画排列)
丁方 水天中 王沂东 王林 汤煜旻 孙振华 张祖英
陈丹青 陈孝信 陆蓉之 李鹤 何桂彦 邹跃进 杨飞云
易英 尚扬 范景中 俞晓夫 郭润文 贾方舟 栗宪庭
高名潞 徐冰 徐芒耀 徐虹 隋建国 朝戈 谭平 戴士和
主 编 彭锋
副主编 张根俊
执行主编 鲍禹
责任编辑 王大军 陈东
资料统筹 虞云 杨晨鹏
采访编辑 慈海 赵轶 李书洋 顾艺
书籍排版 张昌斗
设 计 郑晓卓
出 版 江西美术出版社
发 行 江西美术出版社
社 址 南昌市子安路66号
网 址 <http://www.jxfinearts.com>
经 销 全国新华书店
制 版 北京博雅思企划有限公司
印 刷 北京天成印务有限责任公司
电子分色 北京博雅思企划有限公司
版 次 2011年12月第1版
印 次 2011年12月第1次印刷
开 本 889mm×1194mm 1/12
印 张 16印张
印 量 5000册
书 号 ISBN 978-7-5480-0601-5
定 价 158.00元

赣版权登字-06-2011-284

流动艺术

新抽象 ART WAVE

《流动艺术》旨在以话题为中心，以历史为线索，以理论为指引，逐步梳理出中国现代艺术的脉络。追求历史厚度、理论深度、现实广度，是《流动艺术》的目标。

《流动艺术》意在以传播时代艺术为宗旨，以选题策划、展览等宣传形式对当下在某一方面作出积极贡献的艺术家的艺术作品进行记录。为每一位喜爱艺术、关注艺术的朋友系统地记录当下的社会意识形态，并用真挚的艺术语言唤醒人们的思想真谛。在历史的长河中记录“流动”的每一个瞬间，正如中国画论所讲的“笔墨当随时代”，艺术家虽不算先知但却反映一个时代，并真实再现社会的演变，用有针对性的艺术语言，真实再现了对现实社会的认知与演变。让《流动艺术》成为艺术家、爱好者和研究者的共同家园。

目录 Contents

第一章 抽象艺术	003 西方抽象艺术发展脉络/赵轶	120 奥利瓦对中国抽象艺术家个案的批评——对无限的思念/徐红明
	005 中国抽象艺术的发展/赵轶	124 抽象艺术在今天还有学术意义吗/何宏伟
第二章 批评家	006 念珠与笔触/栗宪庭	128 一半是海水 一半是火焰
	009 伟大的天上的抽象——21世纪的中国艺术/奥利瓦	——对马永强作品《飞沙》的个人解读/马永强
	012 中国当代“抽象”艺术的本土特点/高名路	136 唐楷之的作品——中国式抽象/唐楷之
	014 “他者的视野”	140 再见禅意/雷虹
	——中国当代抽象艺术需要建构自身的批评话语/何桂彦	143 尘: 雷虹的终极平面实验/雷虹
第三章 新抽象	017 新抽象的当代意义/彭锋	144 宿/雷虹
	022 运动与抽象/余友涵	147 形式在空间中的安排/雷虹
	026 表面的诗学与抽象自然主义的可能性/梁铨	148 心迹内敛 清水留痕——谈田卫抽象水墨的精神诉求/田卫
	028 艺术自觉/周长江	152 另一种唯美的意识/庄卫美
	032 人的方式——关于对新抽象艺术的思考/李书安	156 积极的乌有之乡——陈彧凡创作的源头活水/陈彧凡
	038 李向明的适度抽象/李向明	158 修辞的消逝——王光乐的绘画与观念/王光乐
	042 自由思想/李向阳	162 自由的世界海——解读胡玲的画作/胡玲
	046 向民间致敬——专访乔晓光/乔晓光	166 《水》系列/侯勇
	048 抽象画的两个层面/何建成	170 “气色”——张雪瑞的绘画/张雪瑞
	050 指印——访艺术家张羽 /张羽	172 三大数学难题系列/李溪
	054 刺痛与抚慰——谭平作品的哲学解读 /谭平	艺术空间 176 大象艺术空间馆与抽象艺术结缘/钟经新
	058 布日固德的抽象画——边界上的孤独游走/布日固德	178 笔触与开悟——中国抽象/简黎明
	066 抽象艺术是一生的选择/丁乙	180 用时间换取回报/曼青
	070 艺术能否拯救精神/张浩	182 色彩的韵律/霍尚欣
	074 冯良鸿的抽象绘画/冯良鸿	流动艺术 184 超现实波普——当代艺术的一种新样式/彭锋
	080 全球化时代中的新艺术——谈孟禄丁的艺术/孟禄丁	186 笔尖的修行/鲍禹
	084 韩中人的自然与城市/韩中人	187 2011中国抽象艺术巡展
	088 老韩的画/韩中人	流动艺术之旅 188 2011年威尼斯之旅
	091 王者归来/韩中人	190 为艺术致敬
	092 东风还要出大千——抽象艺术的创作与欣赏/李磊	
	096 从国际风格中获取文化身份	
	——读党朝阳的抽象绘画有感/党朝阳	
	100 幻觉/徐若涛	
	104 否定的失血的形式——何葵锐的抽象绘画/何葵锐	
	108 极少之道 /陈若冰	
	110 抽象艺术有思想的积淀才能走得长远/陈若冰	
	113 陈若冰的绘画语言/陈若冰	
	116 其实艺术是一种开悟/周洋明	

西方抽象艺术发展脉络

○ 文 / 赵铁

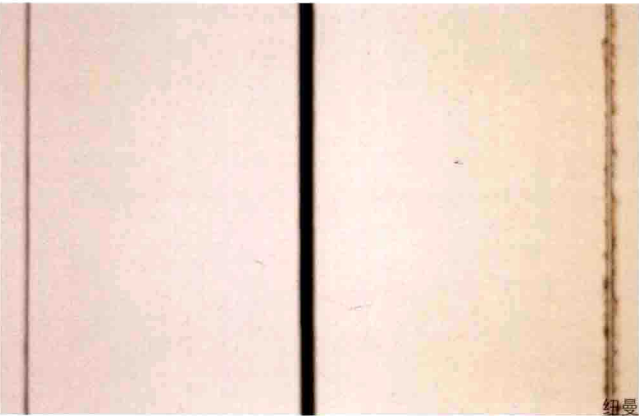
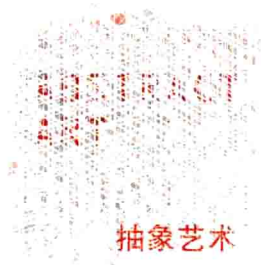
西方抽象艺术的出现是一个循序渐进的，目标逐步明确的过程。十九世纪中叶，艺术家开始有意无意地倾向于这样一种绘画概念，即绘画是自身存在的一个实体，并不是别的什么东西的模仿。也就是说，绘画更注重绘画本身而不是绘画主题。关于抽象这个词语的讨论也存在一个探索的过程，凡·杜斯堡提出一个叫“具体”的术语；而蒙德里安是把“非客观的”这个词运用于抽象；康定斯基的概念则是“非描绘性的”。但不管怎么说，“抽象”一词还是占据了最后的胜利地位。

因为是非具象的，非客观的，非具体的，所以一开始，抽象被不太严格地运用于野兽派和立体主义的绘画上，但是这些绘画但凡有一丝可辨认的主题，就不能算是严格意义的抽象。严格意义的抽象绘画最早出现在俄国，并且出现了两位先驱人物，即康定斯基和马列维奇。事实上，20 世纪的抽象艺术有两个主要的线索，一个是康定斯基的抽象表现主义，另外一个则是马列维奇的几何抽象。

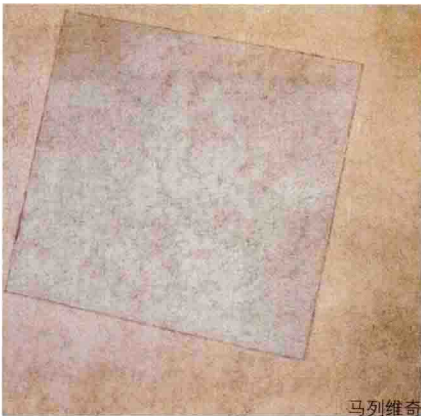
在几何抽象之前，出现了一个抽象艺术的流派，即强调动态、线条光辐射以追求在视觉上表现时间、空间，以形状来反映物理、哲学和数学的思想。这个流派被称为辐射主义，这样解释辐射主义似乎有点让人难以琢磨。他的创始者拉里昂诺夫明确了辐射主义的含义，即“我们创立的辐射主义绘画风格，与通过由不同物体反射来的辐射线的交叉而获得的空间形式有关，也与由艺术家分离出来的形式有关。辐射线按常规通过色彩线条再现在表面。绘画的关键在于把色彩及其浓度与有色块面的关系和表面作用的强度结合在一起。绘画呈现为一种掠过表面的效果，对它的知觉超越了时空、空间，它使人产生一种对被称作‘第四维’的感觉，即对色阶的长、宽、厚的感觉。这些都是出自对这种绘画的知觉的独有的象征，是另一种秩序”。辐射主义虽然没有创作过多的作品，但却影响到马列维奇至上主义的发展。

受辐射主义的影响，马列维奇在 1913 年摒弃所有之前的绘画形式，真正进入到抽象艺术的领域中来。他最著名的一幅作品《黑色方块》表现了其“从物体的重担下把艺术解放出来”的积极探索。他在《非客观世界》里写道：“对于至上主义者而言，客观世界的视觉本身是无意义的，有意义的东西是感觉，因而是与环境完全隔绝的，要使之唤起感觉。”由此，至上主义的精髓在于有创造性的，纯感觉至上的艺术。他所绘制的黑色方块放置在白色方块之中，把抽象带进一种最后的几何简化中去。事实证明，他在以后的一系列实验中，不停地把几何图形，例如矩形、正方形、圆形和十字形等垂直或水平地结合。他利用这种方法去表现“金属声音的感觉，无线电报的感觉，磁铁的吸引”等抽象的感受。他的探索具有十分重要的意义，以至后来影响了包豪斯的教学，也明确了几何抽象的道路。李西茨基和艾伯斯两位艺术家对于几何抽象均有不同程度的促进作用。

另外一位对几何抽象起到重要作用的艺术家就是蒙德里安。蒙德里安的抽象艺术是利用矩形的色块和粗线条解决一系列动态平衡、色块在画面中的秩序等问题。20 世纪 30 年代末，许多欧洲画家和雕塑家来到美国，



蒙曼



马列维奇



蒙德里安就是其中的一位，纽约的城市建设赋予了他新的灵感，他才不再用黑色的线性结构平衡色块，而是将程序倒转过来，分割画面的小格子变成彩色，产生一种扑朔的城市灯光的效果。有人认为，他对 20 世纪艺术进程的影响甚至超过了毕加索和马蒂斯。美国的抽象艺术家们很多作品都追随了蒙德里安的几何抽象研究，它不仅影响了抽象绘画和雕塑，而且还影响了建筑的形式。在 20 世纪三四十年代里，美国逐步变成艺术家们的避难所，这使得美国的抽象艺术有了长足的发展。

这些影响给美国带来最大的益处就是美国抽象表现主义的出现。而抽象表现主义最重要的理论支持出自于克莱门特·格林伯格的美学思想。格林伯格在 30 年代末是纽约马克思小组的成员。由于不满于斯大林在苏联实行的清党活动，和很多知识分子一道转向了与斯大林主义直接对立的托洛茨基主义。因此，他的理论在早期明显受到列夫·利昂托洛茨基的影响。格林伯格的观点主要体现在两篇非常重要的文章中，即《前卫艺术与庸俗文化》和《走向更新的拉奥孔》。这两篇文章不仅为格林伯格的来替抽象主义所做的辩护和他的学术活动奠定了基础，也确立了格林伯格作为抽象表现主义理论家的重要地位。这两篇文章可以说是抽象表现主义的宣言和纲领。在文章中，他指出，前卫艺术的“真正的和最重要的功能不是‘实验’，而是要发现一条途径”。艺术要简化和提升到一个纯粹的境界，主题和内容变成了人们避之唯恐不及的东西。他认为康定斯基等人的艺术之所以精彩，就在于他们纯粹关注对空间、表面和色彩等的创新和处理，排除所有与这些因素不相关的东西。在《走向更新的拉奥孔》中，他指出：“前卫绘画的历史是一部不断向媒介的抵制让步的历史，它的抵制主要体现在平面绘画的平面性否定了写实主义的透视空间而力求穿透画面的意图。在产生这种让步的过程中，绘画不仅摆脱了模仿以及‘文学性’，而且也摆脱了写实主义的模仿在绘画和雕塑之间所必然带来了混乱。”格林伯格主张前卫艺术撤离社会，回到自己的戒律范围内发展，并且指出艺术朝抽象艺术发展的方向。这一切都为抽象表现主义的发展奠定了理论基础。

确切地说，抽象表现主义绘画是一种思想而不是一种风格，因为抽象表现主义者除了所反对的目标比较一致外，很少有共同点。它的本质是个人有自发的主张。抽象表现主义与米罗、马宋、马塔的关系都是很明显的。倘若追根溯源，就可以看出康定斯基、苏丁以及毕加索的后期风格。要知道，抽象表现主义这个名词是第一次使用在康定斯基的一些作品的。康定斯基出生于俄罗斯，后在德国逐渐建立起自己的艺术方向。

1912 年，他出版了《艺术中的精神问题》，认为“艺术必须关心精神方面的问题而不是物质方面的问题”。这一时期，他创作了《蓝山，84 号》等作品，代表了他这一时期对自由形式的探索。在回到俄罗斯后，他受到几何抽象的影响，开始绘制一些有几何形状的绘画，但即使在他最规矩地运用几何图形时，它的画面依然是充满动感和跳跃因素的。他曾说：“艺术的目的和内容是浪漫主义，假如我们孤立地、就事论事地来理解这个概念，那我们就搞错了。”总的说来，虽然康定斯基的绘画中有几何因素的出现，但是他的出发点和展现出来的信息始终是与抽象表现相紧密联系的。其后美国的抽象表现主义绘画很大程度上都有其艺术精神的展现。

1947 年，波洛克创作了第一幅‘滴洒’绘画，同年，斯蒂尔展出了最早用大色域手法创作的作品。至此，抽象表现主义的两个极端面貌已经出现了，即创作行动与色域安排。形成了抽象表现主义的两大潮流：行动绘画和色域绘画。行动画家们认为过程是至关重要的。他们相信在直接的绘画过程中，如果追随激情的指引，内容最后终将显现。尽管行动绘画的画面看上去是开放的、外向的和颇具包容性的，但在本质上他们的作品是艺术家及其个性化的、内向的特征的表露。代表行动绘画的画家有汉斯霍夫曼、德库宁、波洛克、马克托比和克兰。我们从德库宁的《画家和他的母亲》可以略窥一斑，那种内心的对母亲的眷恋和想念得到了含蓄的抒发。

为了创造一种新的崇高的艺术，色域绘画的发明者斯蒂尔、罗斯科、纽曼和马瑟韦尔等，在他们的作品中尽量减少自然界中过去和现在艺术中熟悉的形象和迹象。因为这些迹象会给人以受前人影响的印象。他们发现：如果为了尽可能地增大视觉冲击力或色彩的直接性，必须简化素描和手势，而且必须压制使色彩变得柔和的明暗对比。

1950 年以来，抽象表现主义画家越来越相信他们的作品比同时代的任何作品都更有价值。这时候，不论是美术馆、新闻媒体和大众都已接受并深深受到了抽象表现主义的感染。美国此时已具有了与法国同等的地位，巴黎已不再是先锋派画家唯一的天堂。而今，它必须将其霸权地位与纽约分而享之。在现代美术馆，华纳特美术馆和美国抽象艺术沙龙举办的各种展览会，使纽约成了著名的抽象艺术中心。抽象表现主义绘画至此赢得了美国乃至整个欧洲的胜利，得到了前所未有的赞誉。

中国抽象艺术的发展

○ 文 / 赵轶

严格地说，中国抽象艺术的真正产生是在 20 世纪 70 年代末 80 年代初。20 年代末所出现的艺术团体，例如“决澜社”和“中华独立美术协会”所研究的问题多属于后印象主义、立体主义、超现实主义和野兽派的绘画范畴。正如格林伯格对于西方抽象艺术的理论支持一样，中国的抽象艺术也得益于当时美术理论的活跃与争鸣。早在 1925 年，林风眠回国担任北平国立艺专校长期间就发表过《东西艺术之前途》，接着组织“北平艺术大会”，提出“打倒模仿的传统艺术”、“提倡创造的代表时代的艺术”。而相隔半个世纪以后，在 1980 年，吴冠中对于“形式美”与“抽象美”大力提倡，接续了林风眠的艺术思想，他无疑在中国抽象绘画历史上具有开创先河的作用。1983 年，何新、栗宪庭、徐书成、瞿墨等人在《美术》上发表了关于抽象艺术的文章。但是这些讨论并没有为中国的抽象艺术谋取过多的生存空间。有学者认为，这与当时中国艺术家过多关注现实问题，着眼于批判而没有更多的精力关注纯形式的艺术。1989 年，殷双喜发表《超越于荒诞——中国当代抽象艺术评述》，进一步讨论抽象艺术行为艺术的创作。与此同时，高名潞、黄专、殷双喜、李旭等都组织过一系列推进中国抽象艺术发展的展览。

中国较早的一批从事抽象艺术创作的艺术家均成熟于海外或港澳地区，这些地区的艺术范围较国内都来得开放和自由。朱沅芷、陈荫霖、赵春翔、曾佑和、魏乐唐、赵无极、朱德群和萧勤等人在欧洲各国所从事的抽象艺术的创作，为中国本土的抽象艺术发展抛砖引玉。他们的艺术作品看起来与欧洲的抽象艺术如出一辙，但实际上，他们的创作都围绕着中国的因素或艺术精神。陈荫霖在 20 世纪 50 年代开始创作抽象画，利用中国传统的文字、碑帖、金石、书法乃至青铜器等中国特有的元素，显示着东方艺术的情趣。赵无极早期的灵感则来自中国的甲骨文。

在中国抽象艺术的进程中，“实验水墨”是不可不提及的部分。因为绝大部分的实验水墨作品都与抽象有关系。实验水墨事实上有两个阶段，1985 年到 1989 年的 85 新潮水墨其实是实验水墨的一个前身。1985 年的“新潮水墨”可以视为一次“闹哄哄”的寻找中国画走向的运动。在这个过程中，艺术家作品中呈现出来的实验与非客观性实际上与西方抽象艺术的宗旨十分接近。但是，中国人用本国最具有中国艺术元素的笔墨为材料，尽情抒发着无数种可能性。谷文达是实验水墨的领军人物，他在 1986 年所作的《沉默的门神》，把传统的水墨痕迹放大，用这点东西置换了我们传统水墨里的那种必须强调的书写性。这与西方的几何抽象的研究试验方法十分相近，



但是，谷文达所研究的具体问题不是几何图形，而是构成中国画的必要因素之一——水墨。然而，从 1989 年的现代艺术大展以后，就不再有新潮水墨一说了，这个展览把中国艺术家的注目点吸引到新文人画的领域中去，直到 1997 年，中国文化部办了一个中国现代艺术展，其中有一个板块是皮道坚主管的实验水墨和抽象水墨，有学者把这个展览看成一个标志，是真正的实验水墨形成的时期。北京的陈铁军把毛笔的锋全部剪掉，用胶封起来，再把建筑涂料粉搅拌在墨和颜料里，以至宣纸上全是破洞。而阎秉会用焦墨里的墨韵书写禅宗的感觉，画里除了干笔皴擦出来的痕迹外，还有像棉花一样的墨团，通过笔法，他想寻求一种笔和墨的丰富感。有意思的是，和西方抽象艺术相比较，实验水墨的艺术成员将几何抽象的研究方法和抽象表现主义的精神意境结合起来，用于研究中国画的笔墨或材料，或用中国画的笔墨或材料表现抽象的精神世界。南京艺术学院杨志麟、石果、张羽、方土、王川、刘子健等人都是实验水墨的成员，这些人都是实验水墨的形成和发展期间十分重要的艺术家。1998 年，刘子健在深圳著了一本叫做《中国九十年代实验水墨》，同年举办的两个展览对实验水墨也起到了推进的作用，分别是“上海双年展”和“回首长安”。一直到 2005 年，实验水墨的展览一直在进行并且不断深化。2005 年“傅抱石奖——现代水墨传媒三年展”和“水墨实验回顾展”是实验水墨进入成熟期的标志。

除了属于抽象水墨的艺术家群体外，还有大部分画家都在利用不同的机会寻找着抽象主义之路。中央美院的谭平利用油画颜料将细胞的分裂浮游生物的碰撞表现出来，他的绘画有一种反复覆盖的特征。而孟禄丁的抽象艺术更为古怪，他直接将机器甩出的痕迹作为创作的手段。此外，王易罡、梁铨、丁乙等艺术家的作品也极具特色。2010 年 3 月，北京发生了一件与抽象艺术有关的大事件。曾经一手将中国的玩世现实主义艺术家们及其艺术观念推广到欧洲并取得极大成功的艺术经纪人奥利瓦再一次来到中国，这一次他选择的是中国搞抽象创作的艺术家们。4 月份，在中国国美术馆，刘刚、谭平等 15 位艺术家参加了有奥利瓦策划的《伟大的天上的抽象》展览。这一展览，引起了国内艺术界的广泛争论，大多数人认为，这将又一次掀起中国艺术的热潮，虽然有学者提出奥利瓦对中国的抽象艺术存在一些不透彻的理解和偏见，不管他有没有再一次把艺术家带入到国际语境中去，这一次展览都无疑为中国抽象艺术的发展提供了良好的契机。

在中国抽象艺术出现和发展的短短 30 年中，艺术家和批评家时时都在艰苦卓绝地进行创造、研究和定义。总有人提出不同的学说来寻找中国抽象艺术的发展道路，其中，有一种分形几何的学说很有意思。其大概意思是，一棵枫树与它自身上的树枝及树枝上的枝杈，在局部形状上没什么大的区别，大树与树枝这种关系在几何形状上称之为自相似关系；它每一片美丽的树叶，我们仔细观察一下叶脉，它们也具备这种性质。我们观察地上的小蚂蚁们，似乎他们长得都一样，然而把他们放大 30 倍会发现每个蚂蚁都不同于同类。高高山岭的表面，你无论怎样放大其局部，它都如此粗糙不平等等。这些例子在我们的身边到处可见。分形几何揭示了世界的本质，分形几何是真正描述大自然的几何学。

不管怎么说，中国的抽象艺术还在不断的发展之中，基于中国的哲学基础和特有的媒介和社会形态，建构新抽象艺术，否定传统意义上的艺术的目的不是不要艺术，而是在寻求没有任何限制的新艺术和更大的自由。

念珠与笔触

○ 文 / 栗宪庭

(一)

我关注的是这样一种语言方式：在作品创作中，繁复的手工过程，对于艺术家是至关重要的。每一个笔触的形，或者手工制作的动作，是简单的。而且每一个笔触或者制作动作，对于作品整体形象的构成，主要靠繁琐的重复和简单过程的痕迹组成。从这个角度说，繁复或者极繁是对极简的扬弃，是积简而繁，或者说是积“极简”而成“极繁”。

写实主义的物象，或者画面整体形象重要的作品，它的制作过程，虽然也是一笔一笔画出来的，但是，他的笔触不是重复的，不是简约的，它的每一笔脱离整体形象，其意义与繁复笔触中的那种意义完全不同。观念中或者摄影等媒介中使用的繁复形象，不在这方面的关注中，因为它不重在繁复的手工劳作，过程的意义对于艺术家，或者在表现上不是语言中的重要因素。

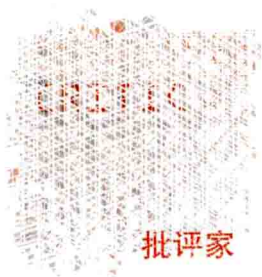
我强调“繁复的手工过程”，是因为艺术家在这个过程中，达到一种心理甚至身体的治疗和平复，或者这个过程也是修性、慰藉心灵的过程。台湾艺术家石晋华，在反复走动中用铅笔在板墙上留下了繁复的线条，不但平复了他心理的痛苦，而且每次他的高血糖指标都会降低。李华生强调说“你以为我在做什么，我在试验虚无的东西啊！能够体现人格魅力最好的艺术形式就是虚无。……我们是无形天地的人啊！”刘毅说自己的绘画就是“克制自己的欲望”，以及在1985年余友涵就强调“我想找一个地方可以躲避一下”，王子卫强调“意志力”，陈光武说自己的画是“对于平淡的选择”，路青说画这样的画就像平淡的“日常生活”，而且我们从这些艺术家的谈话中，看到他们几乎都强调在繁复的过程中达到了平静。

我把艺术类比于宗教，其心灵的自我安抚是一致的。笔触或者制作动作的繁复，如同佛教徒打坐时重复拨动念珠，或者反复诵经，诸如对六字真言“南无阿弥陀佛”、“嘛呢叭咪”的反复诵念。一位佛家朋友说，你也可以重复诵念其他的字，如山水草木人狗，但是取决于你是否受你选定字的字义的干扰。六字真言，与容易产生物象联想的字与山水草木人狗相比，它具有一种抽象性和形而上性，就像我这里选择的作品，过程中的每一个笔触的形，或者手工制作的每一个动作，它是超越物象的、抽象的、简约的、形而上的，同时是和心灵直接对应的。它的意义如同六字真言中的一个音，或者拨动念珠中的一个动作。这里每一个笔触，每一句六字真言都是极简而繁复的“过程”，就是重复这每一个简单的笔触和简单的六字真言，从这个意义上说，繁复或者极繁，与极简殊途同归，繁归于简，实归于虚，归于纯粹、单纯和平淡。

极简主义产生于轰轰烈烈的波普和观念艺术的运动之中，针对艺术中复杂和过于人为化的观念以及艺术的社会性等倾向，把艺术还原为极其简单的视觉结果。所以，极简主义更多给人感觉是一种观念。繁复也有清理复杂观念之类的意识，如路青说她的“这种小方块我觉得就像儿童画一样”，在于反对“所谓美学的东西”。陈墙说他有一次打电话，手里无意识地画了一些简单的圆圈“后来我发现：大脑在忙着打电话的时候，手才开始学会了单纯。”“看来在日常的大脑之外，还有一个属于绘画之手的大脑。它不受日常的那个大脑支配”，也可以拒绝和逃离束缚人类的各种复杂和人为的观念。但是，繁复的清理方式，不是通过凸现极其简单的视觉结果，而在乎的是一个过程，更重要的是，这个过程像生活本身，“子在川上曰：逝者如斯夫”，如同流水的人生，所以时间性是这些艺术家共同强调的东西，如路青几乎每天重复画同样的格子，用一年的时间为单位，画成连续的长卷，作为一幅作品。另外一些艺术家如李华生、周洋明、杜捷还不约而同把制作每幅作品的时间长度作为作品的题目。他们的人生就“消磨”在这简单、繁复的工作中，作品中的每一个格子，每一个简单的道道、笔触、线条，就像人生的每一刻，日复一日，年复一年，繁繁复复，逝者如斯。所以，繁复艺术更多的不是一种观念，而是一种人生的体验。繁复的艺术方式和佛家的六字真言的诵念，都重过程，但是佛家强调个人通过修行归于无我、涅槃寂静，包括六字真言的一切修行的过程，不管有多少流派，修行的过程只是起点。而艺术强调个性，创作就是展示个性的过程，繁复必须是你自己的繁复——沉积出具有个性风格的视觉图式。从这个意义上说，过程也是结果。话说回来，相对于情感发泄的艺术模式，繁复艺术是最接近佛家修行的艺术模式，无论是石晋华心理和身体的治疗作用，还是王子卫说的意志力，李华生说的虚无，余友涵说的躲避，刘毅说的克制欲望，路青比喻成踏实的日常生活，陈光武说是选择的平淡，都有一种对自我意志力的较量、自我克制、自我修性的特点。

我也把这种方式称为由女性方式滥觞为人类的一种方式。廖雯在1995年所作的《中国当代艺术中的女性方式》的展览，把繁复作为一个子题时说“这些作品看上去十分繁复，但实质上均是同一种物象或同一种关系的不厌其烦的重复。其感觉上呈现生命的无限性繁衍状，而方法上则类似不间断的手工编织。她们正是这样将自己的某种心绪凝结在这琐碎的手工劳作中的。而且，这些感觉似乎与生命的繁衍和耐力有关却又相当模糊，而这种模糊性使作品的意味更丰富。或许女人自古以来喜欢编织类事物，与其特别的细密不断、纠缠不清的心绪有某种内在联系？或许专注于这种同一而繁复的关系，有助于整理‘剪不断，理还乱’的思绪，或净化过分纠缠的回忆的乱麻？”从某种意义上说，由于性别产生的行为方式不是绝对的，常常是男中有女，女中有男。

中国自古有这样的习惯，丈夫外出，妻子在家等候时所做的细密、繁复的针线活，纺线、织布、纳鞋底、绣袜垫……这些繁复的劳作，在相当程度上超越了现实物质的功用，而成为艺术——心灵的平复过程。《百年孤独》里的那个姑姑一辈子都没有想清楚的问题，最后就在织那块裹尸布的漫长过程中想清楚了。她开始织那块裹尸布的时候还没有意识到这个过程的重要。她被告知，裹尸布完成的时候，死神将来临。为了延长生命，她尽量把那个过程弄得很复杂，所有的东西都要用手工、要精心制作。在这个单纯重复的漫长过程中，她反省了整个一生。当她终于解开心结的时候，这个过程对她就失去了意义，她不再留连，很快结束了编织过程，以异常平和的心情迎来了死神。



（二）

抽象艺术一直是我内心的一个情结。20 世纪 80 年代初，一方面我以为抽象是彻底解构写实主义的途径；另一方面，我在学习中国传统水墨画中，感觉到笔触和心灵直接对应的“抽象性”具有某种形而上性，我在《试论中国古典绘画的抽象审美意识》中还把这种特性类比于音乐：从抽象性的角度“音乐在传达情感式的抽象性，以及它作为艺术表现的抽象性，几乎可以作为把握所有艺术的共同特征”。1982 年，我开始搜集抽象作品和理论文字，包括收集到黄永的毕业创作。1983 年，由于责编了抽象专辑（《美术》一月号），我被赶出美协。

1985 年我写了《纯粹抽象是中国水墨画的合理发展》，当时乐观的期望，中国传统艺术可以发展出一种独特的抽象艺术，我在当时的文字中强调“过程”的意义：“‘用笔’是中国传统水墨画这个语言范式的核心。它不同于西方古典绘画那种对完美‘结果’的注重，而长于对绘画这个艺术活动‘过程’的清晰‘记录’。从画家第一笔接触绢、纸的刹那间开始，到最后一笔，情感、思绪在这个过程的每一笔中都得到抒发。或痛快淋漓，或迟滞生涩，或时而飘动、时而板结，无不是画家性灵的反映。”“历代强调的印印泥、屋漏痕、锥画沙之类，就是对用笔过程痕迹的总结，它代表着特定的心理、情绪的迹象。我曾分析过石鲁晚年画的兰花，那种仿佛每推半寸都困难的用笔，所造成的堆垒、干枯的墨团，与他痛苦、压抑的心情有一种同构关系——不畅快。在这里，主体情感超过了物象、造型要素的表现力，直接在行笔过程中获得体现。作为完成的作品，这种情感的轨迹，由于其工具、材料的特殊作用，它的每一笔，每一层，多一层，少一层，轻重缓急，乃至行笔的自然抑或造作，几乎都可以使人感受到。”

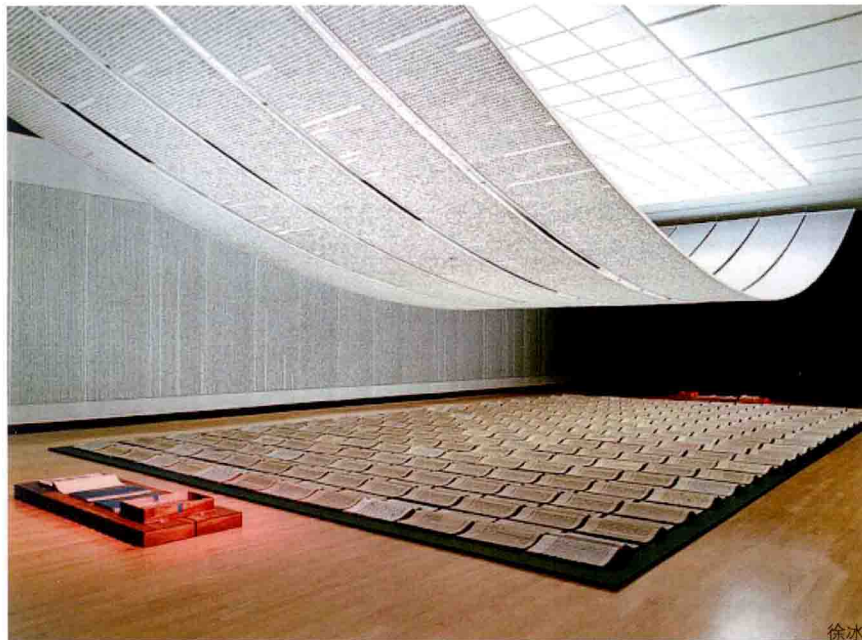
作为现代艺术运动的 85 新潮，在大批借鉴西方现代主义模式的同时，一直有另外一条线索——挖掘中国传统资源的艺术试验在发生和发展着，而其中有两个现象进入我心中的抽象线索：一是水墨抽象，如阎秉会、刘子健、石果、张羽、方土、张进、王天德等；二是新文人画中的山水，吸收从宋元到黄宾虹的积墨法，发展出一种以点子和短线为主的密密麻麻的皴法，如萧海春、陈平、龙瑞、罗平安、赵卫、卢禹舜、李华生、寿觉生、朱道平等。

但是，17 年之后再看到这些艺术的发展。其一，中国的水墨抽象，大体没有超出西方抽象主义和抽象表现主义的语言模式，审美意识和情调也没有走多远，水墨抽象画

还有多长的路可以走？我有些悲观。其二，尽管新文人画山水繁复的笔触发展了过程的特征，但是，毕竟画的还是山水。我在 1985 年的《纯粹抽象是中国水墨画的合理发展》中，以及 1990 年我又写了《现代书法质疑——从书画同源到书画归一》中，都强调和预测了“区别于西方抽象，仍要保持中国传统中用笔的精髓”，“不雷同的创造性……必得益于深厚的书画传统，两千多年各种用笔所产生的样式宝库，以及独特的材质、工具，必定可转换成区别于西方的现代形态来”。我所期望的是从传统资源中转换出的新型抽象艺术。1987 年，陈向迅以《课徒系列》让我惊喜，他把“中国山水笔法”作为基本单位，所作的繁复风格的抽象作品，独树一帜，异于大批抽象水墨画。尤其是 1998 年，我看到李华生先生在画了大半生的山水之后，经历了十年磨剑的痛苦试验，为之一振，这正是我所预测和期望的，而且不谋而合的是，他在谈话中说的，和我想要表达的意思是如此的一致：“我十多年的努力就是把形象画没，形象是伤害人的……六法论等我们学得太多了，排除不了，就是因为形象，把你的一切技能，你的思想，寄托在某种形象上，形象不是你本身，怎么办？就把形象排除，留下那些技能，重新画，把技能抽出来重新画了一批，也不管什么屋漏痕，就用呆呆的笔法画格格……我有一次去西藏，我听喇嘛吗噜吗噜的念经，我觉得我的画有点像念经……？嘛呢叭咪？只有六个字，为什么能念那么多年……我的题目就是画画的时间，人的生命用什么衡量，就是时间，我的生命就消耗在这里头……”。

同时我在《现代书法质疑——从书画同源到书画归一》中，约略探索过日本 20 世纪 70 年代的墨象派，墨象派对于抽象艺术的发展是有贡献的，至今世界艺术史界并没有认识到这一点。墨象派以少数字入画，一是利用汉字间架结构本身的抽象美感，试验抽象结构的表现力；二是利用书法吸水性纸张的特性，软毛笔的用笔痕迹，以及水墨色的美感，试验笔触的变现力，这都是不同于西方抽象艺术模式和审美特质的。中国自 80 年代开始的现代书法，受过墨象派的影响，但是鲜有墨象派的成就。而且其中最走火入魔的倾向是“画字”的风气——夸大汉字结构的图案性质，那是一种矫揉造作、油腔滑调的风格。1998 年，我竟然在大英博物馆看到他们毫无眼光地收藏了一些中国此类书法，让我吃惊了好长时间。80 年代后期，在中国现代书法中，出现从墨象派相反的方向——以多字繁复结篇的倾向，如邱振中等，而本次展览我选择了陈光武的书法作品，他从童蒙习字——重复写一个字或一个笔画的方式中，发展出一种以重复写单字、偏旁、单一笔画、标点来结篇的书法模式。他的作品强调传统的一次性完成，每一幅作品都是一个字或一个偏旁的一次性重复性写成。他说他的作品是“写字同时又消解了所有文字的识读性”，这种重复书写一个字或一个偏旁，犹如诵读六字真言，陈光武也说“这种重复是消除艺术感觉的”，是“对于平淡的选择”，是想达到他追求的虚无境界。

陈光武的“童蒙习字方式”，陈向迅的“课徒”笔法，李华生的还原传统的基本笔法，都在摆脱传统书画模式束缚的同时，挖掘了中国传统笔法资源的一种实验，都是从中国绘画基本“功力”的范畴汲取营养的，事实上，理解中国书画的基本美学原则，从童蒙习字和习画开始，都是从认知和练习绘画中山水、人物和花鸟，书法的一撇一捺的基本笔法，体会笔触如屋漏痕、锥画沙的感觉开始的，而且对书画的基本笔法的练习和研究往往会贯穿一个艺术家的一生。笔法是中国传统艺术美学的精髓，所以我们常常通过品评某个艺术家的功力——用笔的老辣、稚嫩、平滑、有力等，来褒贬一个水墨画家的艺术成就。当然，我不是主张要把传统笔法的种种模式重新翻新，而是强调传统资源的独特之处在于笔意，而不是像，如李华生的“呆呆的笔法”，陈光武用多种笔法如细线的书法，就是笔法的一种新意。对《现代书法质疑——从书画同源到书画归一》中的说“墨象派”是套用抽象派的说法，我试称作“笔意派”。当然最后都是以视觉形象呈现的，只是对于艺术创作是重笔意还是重像象结果不一样。我们



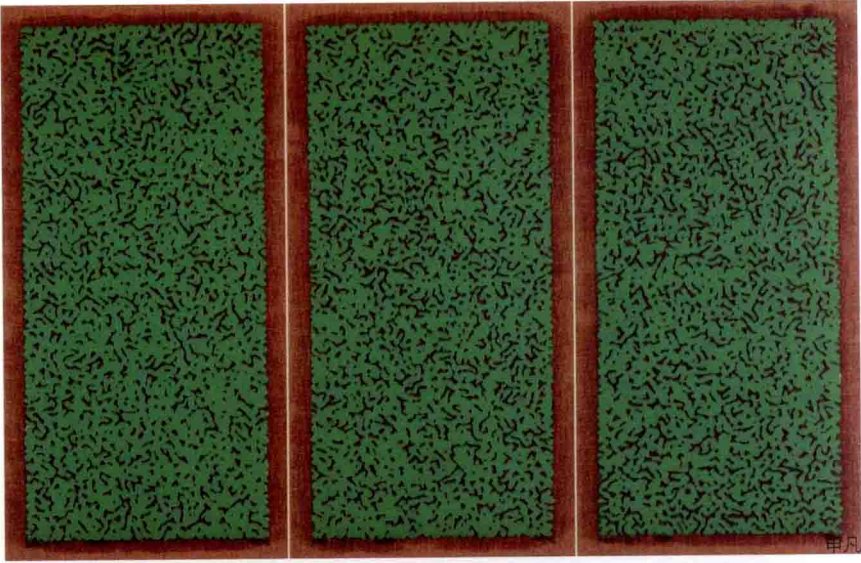
徐冰

都有这样的经验，我们可以把一篇书法摹写得很像，但是笔法功力不足，或笔法不对，味道全失。

再一个特别的例子就是杨洁苍的墨画，表面上看它与积简而繁的艺术不同，实质上有共同的东西。他说：“我用墨的时间算得上长，1973年始随书家林君选磨墨，几年如一日，工作就是磨墨汁。1978年入广州美术学院国画系，接触的仍然是墨。”林君选翁称自己的风格为“蚂蚁出洞”，我没有看过林翁的作品，我想是属于笔触繁复一类。1982年杨洁苍在北京看了墨象派手岛右卿的书展，杨说：“站在手岛和君翁两极之间，我想一切都是可能的。”80年代中期，杨洁苍的墨画作品即从中国传统“积墨法”——也是君翁的“蚂蚁出洞”繁复方式开始，在宣纸上几十遍甚至上百遍地一层一层地反复积墨，而达到了一种简单的画面效果。他在画这些墨画时，并不知道西方的极简艺术，而且这和极简艺术也不相同，它是由极繁而简的：从简单的笔法开始——通过一层一层的繁复过程——达到简单的效果。杨说：“画将出来的‘平面’有着时间和层面关系，对我而言这已经是一个空间，漆黑一团，无边无际。”

（三）

繁复或者积简而繁的艺术，另一条线索是上海的抽象绘画。1987年夏天，我在上海看到一些抽象试验的作品，如王子卫的方格子《1200格》等，余友涵的积短线而成的圆，丁乙的十字格，陈箴的《气游图》，李山的带刺的方格子等等。尤其是王子卫的方格子、余友涵的积短线而成的圆和丁乙的十字格，引起我极大的兴趣。王子卫和余友涵两人的作品应该是中国积简而繁方式的先导，他们都是在1985年开始试验的，而1987年丁乙的十字格发扬光大，后来成为最成功的积简而繁方式的艺术家。后来我问及王子卫，是什么原因促使你开始画这种作品的？他说他“当时看了毕加索的展览，就觉得画图就要认真，艺术不靠智慧就要靠意志，我就一个格子一个格子地画”。我访问余友涵时他说过一句话，让我找到一点线索，他说在80年代初他看了极简的作品“让我大开了眼界”，他还在一篇文章里说他的圆是“古代老子思想、极少主义的样式”。上海积简而繁的作品，无疑受到极简艺术的启发。这从王子卫和丁乙的作品可以看到，他们作品的每一个局部都是极简的试验，重复堆积的极简就成了极繁。但是，他们尤其是余友涵先生，另一方面也深受中国哲学尤其是老子思想的影响，一生二，二生三，三生万物，万物归于道，大道无形……不断堆积极简的过程，也是一次次像极简那样的清理过程，把艺术还原到最纯粹单纯的形和色彩本身，还原给道，还原给人生的平淡和虚无……1987年也是徐冰创作出《天书——析世鉴》的时间，他的作品也依赖一种繁复的手工，也是靠为数不多的汉字偏旁，制做过程也是积简而繁的过程。他在说创作感想时说过，他在“文革”中看到一个捡垃圾的老太太，每天重复同样的工作，这种重复中有一种禅的味道，他说自己制作作品是有同样的感觉，重复印制长卷的天书有一种参禅的感觉。80年代末和90年代中，众所周知，我卷入和社会思潮同步的艺术潮流中，但是，1990年我写了《现代书法质疑——从书画同源到书画归一》的文字，我也一直在有距离地留意抽象水墨和新文人画的发展，也向国外策展人推荐过中国的积简而繁的艺术家如丁乙，还在文章中写过丁乙、申凡等抽象艺术家，时常也会在心里理一理抽象的线索。1996年我在东京开会期间，曾到蔡国强的家里小住，和他谈起，是什么原因中国始终没有受过西方极简艺术的影响，而相反中国出现了积简而繁的艺术。蔡国强当时给我看一本画册，指给我看上面的一个俄罗斯的艺术家的作品很相像。也许这是一个人类共有的艺术模式，但是中国出现这么多的积简而繁的艺术家，也许与中国文化有关系。西方的建筑，包括古典建筑，柱子、台阶，方整的东西很多，沿着圣殿拾阶而上，简洁的直线给人的影响是不可估量的，包括西方的社会，无论是法律的，还是金钱的，规则很清楚。但中国的东西——建筑、日用品都是很繁复的，一个图案绕来绕去，有没有这种潜移默化的影响？中国



社会长期的高压和人治，使中国的人与人的关系非常复杂，中国人一般说话习惯于绕弯子，中国俗语说，“这人的肠子是弯弯绕的”，形容心思重，也会用“心有千千结”，“柔肠百转”等词汇，也许长期的生活和社会，使中国人习惯了繁复的思维习惯。中国道家的一生二，二生三，三生万物，繁繁复复……中国佛家参禅，反复诵念六字真言，归于平静……在我的感觉里，极简象征了一种男性风度，极繁寄托着一种女性的缜密，极简象征了西方式风格，极繁蕴涵了东方式的心思，当然男中有女，女中有男，西中有东，东中有西。对繁复艺术方式形成的原因，一直困扰了我多年，依然在困扰着我。1995年5月，廖雯做的《中国当代艺术中的女性方式》，其中把繁复归为一个子题，给我很大的启发。在廖雯的展览没有结束的时候，我第一次踏上美国的领土，无独有偶，在美国我看到布鲁克林美术馆策展人 Lydia Yee 做的一个女性艺术展览《劳力的分工（Division of Labor）》还没有闭幕，这个展览和廖雯的展览不谋而合，其中不少作品也是繁复的方式，如 Regina Frank 在自己宽大的裙子上不停地缀珠子。此时我开始想把繁复方式做一个清理。1999年，我得到美国 ACC 的奖金，在美国滞留了近半年，这半年，我了解最多的是极简艺术，也写了很多笔记，尤其注意到极简和繁复区别，以及它们在某种意义上的殊途同归，这篇文字的有些段落和思路就是在那时写成的。从美国回来，我看到了路青用一年时间画的长卷，在宋庄又发现了周洋明、杜捷和通州的马嫻冷、刘毅等艺术家，尤其是周洋明和杜捷的作品让我感动。周洋明的作品是在画布上一笔一笔重复地排列短线，他每天工作十个小时，一张大画要画到三个多月。他在重复烦琐的过程中消耗着自己的生命，你可以在画面重复的短线中看到细微的差别，看到情绪的波动和平静的交替，他的喜怒哀乐也在这个过程中平复。和周洋明短线条不同，杜捷的作品类似中国传统万字不断头图案，在小幅面画布上，是极其精密的不间断的绕来绕去的线条，同样你也可以通过她的繁复细密的线条，看其中微小的粗细差别，感受顺畅和迟滞的变化，也体会线条流动时作者流露出的情绪……

繁复或者积简而繁的艺术，产生于1985年，作为85新潮的逆反和补充性艺术姿态，一直伴随着风起云涌的、激进的、与社会思潮密切相关的艺术潮流而成长，在上世纪90年代后期和本世纪初期蔚然成风。像中国知识分子“入世”、“出世”两面人格一样，它也反映着中国艺术思潮的多重性和两面性。社会和艺术都是一个有机的整体，艺术思潮的演进，也像一个人的成长，疾风暴雨之后，需要平静和散淡，繁复或者积简而繁的艺术应运而生。

（2000年2月初稿于美国，2002年12月完稿于台湾，2003年3—4月再修改）

伟大的天上的抽象——21 世纪的中国艺术

○ 文 / 阿奇莱·博尼托·奥利瓦 (Achille Bonito Oliva)

中国艺术家抽象绘画的当下性在于他们作品的强烈声音。这些作品找到了观念过程和形式结果之间的平衡。总的来说，强调对物件的非物质化的美国极少主义和观念艺术在构思观念和制作上给予了前者以特权。相反，中国画家们则总是在观念过程和观念的载体两个方向上创作。

毫无疑问，观念过程的价值作为中国画家们构思作品的特殊的发音动作，在他们的语言战略中具有决定性的分量，他们安排好一个开始的形式，然后一步步通过避免重复的许多格式变调的瞬间使起点的形式增值。

格式成为了融合形式可能性的结构因素，而此形式总是基于一种复杂性。这种复杂性面向无限，潜在地增殖着几何学的惊奇。从常规上来说，几何像是纯粹的显现和不动的展示的领域，一种机械理性和纯功用的地方。在这一意义上似乎给予前提以特权，这一前提作为结果变成演绎和单纯逻辑过程的无可避免的出口。

但是中国画家们创立了几何的不同用法：一片爱用惊奇和激情因素不对称地发展自己的原则的理性的多产土地。这两种因素并不与构思观念的原则矛盾，而是通过描述式几何实用性的而非预防性的使用加强了它。

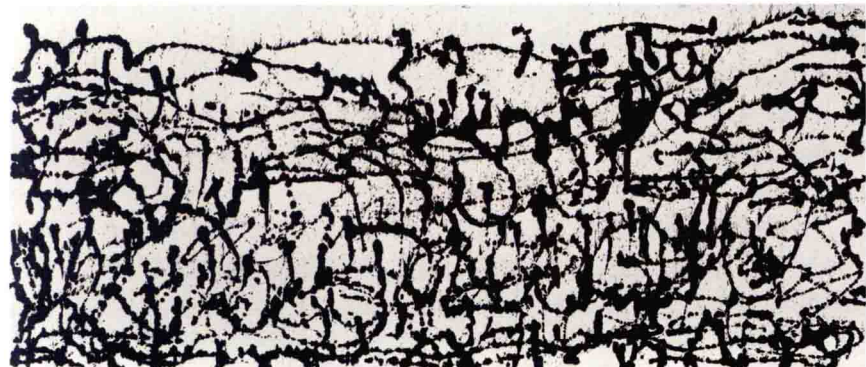
并非偶然的是，中国画家们持续地从观念过程的二维性走向形式的三维性，从想法的黑与白走向金字塔或墙面上完成的作品的多彩的发音。

这表明思想孕育出创造的过程：它并非纯展示性的存在，而是一个富有繁殖力的硕果累累的过程——事实上，最后的二维或三维的形式在观众的激情和分析的目光下确定了一个跳动的并非抽象而是具体的视觉现实。非对称理性的原则支撑着中国画家们的作品，将不规则性作为创造原则形式表达出来。在此意义上形式并未在观念中耗尽，因为在观念和制作之间并不存在一种冷酷的投机。作品包含了观念过程认同和吸纳了的不对称性的可能，这是由不可预见之事和惊奇组成的现代艺术和我们周围世界观念思想的一部分。

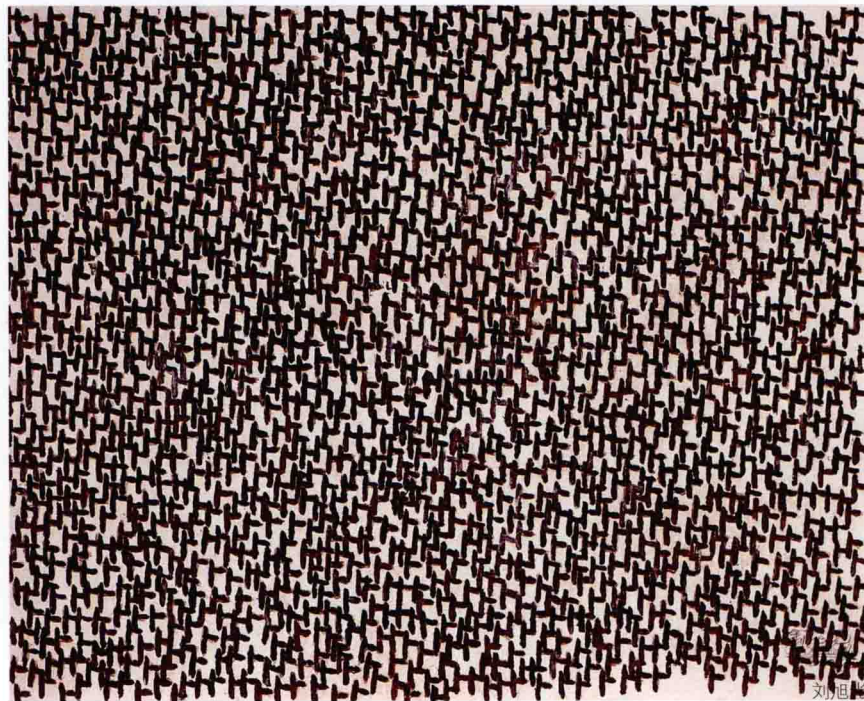
中国画家们的经典性正在于平静地接受了生活的智慧的命运，一种宇宙的可支配性。艺术变成艺术家将这些原则变成可见的形式的地方。他们把通过基于不对称性的几何将这些原则合并入作品之中。这种不对称性生产了一种动力而非静态。事实上，中国艺术家永远创作作品的家族，而这些作品都来自可以增值出不同的互补形式的模式。

这样，预先安排的观念过程被赋予新的意义，即在由制作和实践方法论的指引下不再形成令人骄傲的精确的瞬间，而是奔向开放的实证。这一方法论自然指向一种对持久而渐进的衡量标准的需要。这一衡量标准坚实地植根于由制作原则主导的语境历史良知之中。

科学技术发展了生产过程。这一过程基于标准化，客观化和中立化。美国波普艺术和中国新波普一方面图像性地证实了这些原则，同时代表了来自大都市特有的都市文化的消费主义和哲学物质主义。这些原则精神不同于建立在对差异的极度主观性深



李华生



刘旭峰

刻思想上的中国抽象。在这里，中国艺术家们是一种艺术的健康的传播者，这种艺术可以生产差异。方法是通过形式的创造以不同方式运用标准化（统一准则化）、客观化、中立化，让它们变得丰饶多产，以渗透进这个被技术至上主义邪恶窒息的、抽空了主观性和精神性的大众社会的幻觉之中。

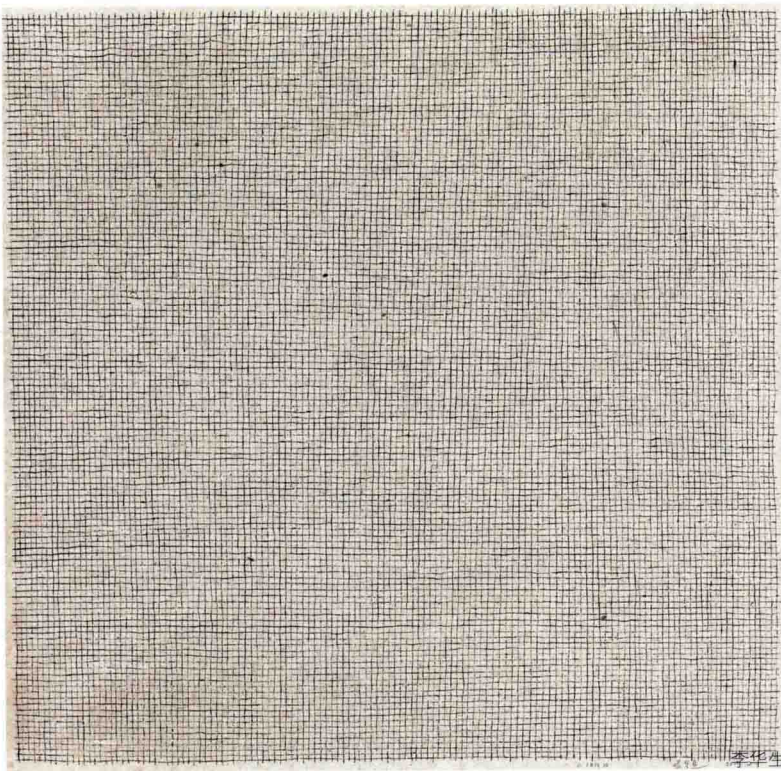
但是，这一抽空现象在中国画家作品里，并没有被看做像晚期人道主义或马克思主义思想所认为的那样是一个损失。相反，带来了一种新的关于人的人类学。这种人类学基于模式理性的新陈代谢。它不是对称的重复，而是不对称性的增殖，是反不可辨认的混沌的智慧的命运之新规则的运用。智慧的命运意思是，人的接受非连续性而不陷入无能的理性的绝望之中的能力。这一接受诞生于抛弃西方逻各斯中心主义的傲慢，吸纳东方世界耐心的分析性。禅影响了美国行动绘画、欧洲绘画和凯奇的音乐。美国波普艺术推动了中国具象绘画去表现城市现实。但是，这一表现运用的是空间的静态视野。

中国画家中存在着对艺术的道德理性的信心。这一理性能够创立对应自己时代的语言形式。差异在于，20 世纪末在晚期资本主义社会创作的艺术家用了不同的乌托邦概念。在这里占优势的是积极乌托邦观念，这一观念存在于 20 世纪所有历史的前卫中。这是一种关于艺术和其语言权力的观念，一种在世界的混乱之上建立秩序的想法，一种有创造性的理性的西方乐观主义，认为能够影响改造世界和社会态度的过程。

当前的中国艺术家之中涌现出健康的消极乌托邦观念，认为艺术不可能在自己的范围之外建立秩序。无论如何，制作的伦理相对于创造的政治占了优势。这一伦理在各种情况下都在分辨出一个对艺术的观念和制作方式的聚焦过程。

事实上，这些艺术家是先以孤独的方式构思他们的形式，然后部分投入制作。这并不意味着放弃作品或艺术家强调构思过程重于制作的骄傲，而是一种在艺术中打开和社会接触、交流的可能性，消除常规的创造的礼仪。这种礼仪是在许多当代艺术中制作作品的宗教性的黑暗瞬间。不对称性也意味着合作和集体接触的原则。

自相矛盾的是，这里回归了艺术的文艺复兴的作坊的辛劳。作坊里一群无名的个体参与制作按艺术家小稿上预示的图像规定的作品。



现在我们没有具象，只有立方、圆锥形和其他几何形式。它们组成了我们的充满了科技——这一科技随时试图将身体非物质化和抽象化的时代的具象。相反，艺术倾向于使形式凸显出来，将身体交给几何。事实上这些二维或三维的形式总是具体的语言现实，一种可发展的、不可预见的并从未被压抑和禁锢的思想的确认。在任何情况下，这些形式都从意外的角度发展和增殖而展现出新的几何色情主义的潜力。这些形式并不暗指美国摩天楼的强权或雕塑的修辞学，而永远是一种家庭式的奇观。

中国抽象是反修辞的。它意图还给人一个内在的和精神的状态。为此，再次抛开美国波普艺术和中国新波普，用了表现城市现实的文艺复兴的透视法。这里的视野是反透视的，中国抽象从多个视点观察世界，它永远是一种创造动力的运动中的目光。

这意味着不是去制造一场对现实中已经存在的形式的战争，而是创造一个分析和综合的语言领域。分析产生于对这些形式的家族的扩展，以及在我们目光下展开的总体的微妙力量综合确证的可能性。不规则几何的扩展也造成了作品的独创的制作，这种制作开辟了自己在社会的统一致面前完全自足存在的可能性。这样艺术便重启了它古老的操作实践的条规。

这些中国画家的作品是艺术的金字塔，是思想和行动的汇集之处。构想和制作具体地交叉起来，建立一个不仅是由形式，也是由社会态度组成的创作系统。

内在状态

“每一个实验的创举都要求一种极端清醒状态下的狂热阐释。”（克劳索夫斯基）艺术家和语言的关系基于这样的观念：艺术家构建他可以加以比照的完整现实。从这点出发，他努力实验一种能够创造出新的发音动作的可能的断裂。

艺术永远要求实验的创举作为形式的支点。这一形式能够将梦幻的冲动转化为客观的结果。实验并不简单地意味着制作的技巧层面，而是重在艺术的方式和一种排除了不确定性和犹豫的观点的连续性。艺术家的脉动在语言中找到一个场域，在这个场域中艺术家的姿态变成清晰的路线。

艺术家在个人必需的推动下，在一种并非在其创造成果中预先建立尺度中行动。这种尺度要求实验创举的勇气。实验创举本身和神志不清的状态紧邻。这种神志不清意味着走出格线，超出由语言先前获得的成果组成的尺度。

中国艺术家具有对这一状态的良知，有对建立个人化图像所必需的超越的自觉。为了获取形式的结果，艺术家用极度的清醒武装起来。这种清醒通过纯粹的理性来控制狂热，而并不减弱它的强度。

他制作出绘画和雕塑，它们一种观点的形式凝聚。做一个梦幻者，并不必然意味着改变语言交流的对称性，而是将它带入与个人虚构世界相对应的形态。

艺术家的力量在于他有能力创造一种形式的风景。这种形式风景并不企图以自己的转化和现实的视觉符码做比照。他并未对周围的事物不满。相反，他以不可或缺的全能的感受武装起来。以艺术创造为工具建造一个区别于客观事物本身的自足的宇宙。

这样，他的图像并非在幼稚地违反和谐的准则、比例和对称。这些图像不是一种对包围着人冷漠的风景纯感伤的图形化的愤恨。中国画家相对于语言将自己置身于构建者的状态。他意图用自己的武器去建成他的观点的作为意志和表象的世界，他利用着建立在纯抽象语言的简洁之上的创造过程的清醒的狂热。

绘画和雕塑具有造型的张力。这一张力在二维的画布上和三维的空间里以内在比例力量和必需性进行叙事。一种建构的意义支撑着作品。艺术家永远有一种通过形式自足性建构一个整体的自觉。垂直的力量支持着图像，挑战着万有引力的法则和维持一种符号系统的可能性。而这一系统不但是非仲裁的，而且需要与所用语言的内在努力和紧张成比例的规则。每件作品要求特殊的精心和对比例的注意，以求构建新的形式。

就像爱丽丝游奇境一样，中国艺术家很明了在创作每件作品之前必须越过镜子的边界。这种预防性地通过保证艺术家摆脱日常的、传统方式的和规范的目光，最后摆脱用艺术作为超越现实的清晰方式带来的惊奇。

艺术家在决定做艺术家，去过艺术家的生活，去生产图像的时候，超越了镜子的界限，一种与事物的纯粹镜面的关系。从这一刻起，对他来说不再有惊奇和古老规则的记忆。他承担了“实验的创举”，这一创举将他从欢快和简单的违背状态下恒久地解放出来，推动他去建立一个和他的想象力绝对与谐的图像宇宙。

中国绘画总是倾向于完全的形式，以此求得视觉形式和感受的对应。作品从不描绘片段和脱离总体系统漫游的局部形态。艺术家被一种创造世界者状态的充满活力的感受武装起来，总体便是他持续追求的结果。

为此，抽象语言的挑战在狂热的时间空间的支持下，使艺术家总是致力于建立适于

每一特殊建构的必需条件。

艺术家运用怀念和恐惧的双重感情去创建走向语言距离的万神殿，这是可以用来并在其上建构他的图像的现实。这是对越来越与自然分离的历史的怀念，这是在实验创举中对破坏的恐惧。但是，这种实验创举是唯一能通过自然感情的形式走向建构的方式。

可是所有的形式都有对每一种拒斥的抵抗力量，材料和色彩的抽象楔子以自己的内在的自足抵抗每一种记忆的指令。这里作品的古怪的题目，仅仅在回答艺术想象力的简约。

支撑着中国创造力的权力意志使这些作品远离简单的想象发现，远离从假设的总体揭下的寓言细节。距离造成必需的间隔，在潜在的强度上武装了语言。万神殿天生便存在于艺术家发展一种斗争的认知之中，这种斗争会将语言带进艺术家介入前绝对不可理解的形式状况中。

艺术的历史语言的破坏，包含着艺术家的真诚的恐惧。他并不是用幽灵，而是在迫切的需要推动下进行斗争，将人的神圣本性、显示的创造力相关的冲动带到存在和形式的生活中。显示是艺术家欢快的戏剧，它应该挑战图像的简单的幽灵式的面貌和世界的不可信。

中国绘画中恒久地存在对作为基础的可能的过去的探索。但是，这一探索并非纯粹的庆贺，而是使其在当今重新布满神经。这一努力支持着整个展览：通过历史的支持而给予绘画和雕塑可读的法规。这一历史并不是被挪动，而是通过哲学和图像学的记忆的运用使它经受严酷的考验。

总而言之，整个绘画联姻了完整的时间。这一时间包括生命的开始时刻和死亡的结尾瞬间这些属于人的命运的词汇。在生命与死亡，当今与古代中国艺术家找到语言的复兴。这种语言能够赋予在其骨架中建构的图像以英雄的意义。这里存在的不是血肉的易坏的表面，而是以在时间中恒久的语言的本质的粗壮的骨架。从这里开始艺术的自由，艺术在一个和平的伟大时代的扩张。

美学形态

奥利瓦在中国艺术家的工作室

中国抽象绘画通过突破画框和侵犯生活经历的建筑的抽象语言，在国际全景中当然地占有一个独创的位置。这一绘画具有凹面的空间节奏。这种弯曲包括了观众的目光和感觉的完整性。因为这里艺术要的不是沉思的面对，而是生活在无任何距离的美学转变中的身体运动。

中国画家在画廊或博物馆的原作之上创造着绘画的生命。

在现代城市的积聚财富的节日面前，中国艺术家推出这样一种绘画精选后的节日。这种节日由充满了放弃的沉思的色调介入组成。色彩的力量从不是侵略性和竞争性的，而是回归一种对总体的怀念。

这种绘画自荐与人共存，在人的日常生活内外陪伴着他而不给他带来负担，就如同一种成为可视的生存状态，在存在的朴素规模中无声地带来愉悦。

尼采教导我们：“永远不要使他人蒙羞”这里艺术脱离了西方绘画的逻各斯中心的傲慢，而这一傲慢几乎总是在技巧和制作的精良、在步骤和只是让人惊讶的物的高人一等之上运作的。

在这里绘画的圆顶是保护性的，从来不是侵犯性的或直接的另类。这样，对那些不习惯艺术技巧的人就不会产生羞惭和低人一等的感觉。在这里，艺术家是道德建筑的创造者。这是动人地画出的建筑，它不会用西方巴洛克权威去压弯社会的身体。绘画介入的几乎是抒情地微妙指出了不同的沉思之路。这是渐进的吸纳，而非正面的惊奇。抽象变成创造意志的语言行动，像音乐一样穿越人的多义的田园，挑战他初始的漫不经心。减速的结构行动起来。它从不显露自己的起始和结尾，也从来不知道空间和时间的边界。绘画本身静静地溢出了画框，就像一种液体没有噪音地流出指定的围栏。绘画的表面是柔和的，如同一种凝聚在画布上的符号和色彩的文身是可膨胀的和富有弹性的，不可摧毁的和明亮的。远离每一种特指的题献，艺术家勤奋的手强而有力，

致力于古老的结构的转变同时又保护着它。

中国艺术家宝贵的介入以游牧式的行旅绘画色彩的声音覆盖着墙面。它撞击着许多国家的空间而从不丢失自己的身份和音调。

它像音乐一样可以在任何地方演奏，它的灵动性从不朽坏，它的对话能力从不中止。艺术家用圆顶和画面的类型学工作，精神上吸纳环绕着他的地方。这样，生产出绘画的美学扩张。这种扩张能够生活在内在和外在、社会的焦点和漫不经心、目光的正面和侧面。

扩张变成绘画的可能性。绘画在这里有了成长中的有机的身体，无论怎样都在收缩和扩张中发展。自然，这副身体不是具象的，也没有最后的和限定的肢体。中断之点由画面周围的六面空间组成，它们有时居于墙上，如同绘画的减速和冷凝的田野，散布着宝贵的包容和综合着创造过程的中心性。

总而言之，中国抽象艺术家创造了艺术和生活之间的边界，一种社会目光前的铰链。这一铰链以微妙连续性的运动在日常生活的惰性和美学领域的强烈间摆荡。这是连续而热烈的作品的世俗的面貌。这些作品以或大或小的幅面，在卓越而宽宏姿态的自觉中创造出艺术的我与世界的我们之间的短路。

这次展览汇集的中国抽象，显示了这个国家的艺术家面对其他文化影响的伟大的解放，发展出一种并不因此而次等的——游牧而充满动力的地位。

这些艺术家的作品超越了自己文化领土的定式，而生活在与其他国家艺术创作的对话关系之中。

在道和禅、眩晕和平静、垂直和水平之间，新中国抽象（这也是40年代吴大羽、50年代赵无极、80年代吴冠中和余友涵的果实）打破了西方透视的八点观察的视野，相反地开辟了多重与永恒运动的观点。

因为中国的视野基于圆形的太极象征，无始无终，发展出一个没有等级的精神世界的图像。如果西方观众总是用一个视点观赏一幅绘画，那么一个中国的古代或现代的读者必然会打开绘画的长卷踱步而观。这就是中国新艺术，一种在幸福运动中的艺术。



徐红明

中国当代“抽象”艺术的本土特点

○ 文 / 高名潞

中国“文化大革命”以后，先前的社会主义现实主义艺术家都转而追求无政治内容的绘画，他们崇尚个人风格和形式美。20世纪80年代初，美术界还兴起了一个关于“抽象美”的讨论，但是那时候的“抽象”概念其实更接近装饰的意思，和现代主义的抽象主义没有太大的关系。后来，新一代的85运动的艺术家用一种“似抽象而非抽象”的形式，创造了我称之为的“理性绘画”。理性绘画可以看做中国本土意义的“现代主义”，因为，一方面它所表现的强烈的乌托邦精神很像欧洲的早期现代主义，另一方面它的主题总与东方神秘主义和哲学冥想有关。在形式手法上，“理性绘画”综合了象征主义、超现实主义，甚至也有几何形式因素。比如，20世纪80年代以来，在上海，有余友涵、张建军、陈箴、丁乙、秦一峰、王子卫等一批人画点和线的抽象画。他们的题目通常总是与东方哲学观，比如“方”、“园”、“有”、“无”等有关。但是，它们和典型的以几何形式为主的西方抽象艺术有很大的不同。

1990年代以来，许多传统水墨画家如李华生、张羽、魏青吉等也致力于一线和点为主的“抽象”水墨画。这种所谓的“抽象”艺术现象不仅发生在中国大陆，同时在中国台湾和香港也有类似的现象。在香港，有香港中文大学的教授吕振光和他的学生如文风仪、郭英、凯林等一批艺术家在创作抽象画。在台湾，庄普在1980年从西班牙回到台湾后就致力于“极少主义”面貌的抽象画，并影响了一批以“伊通公园”艺术群体为核心的年轻艺术家。所有上述现象，似乎都与“极少主义”的外形有关，但是，它们在创作观念与创作过程等方面和极少主义有着本质的不同。

那么这些中国式的“抽象画”到底有什么中国性的特点呢？

1. 这种带有极少主义外观的中国“抽象画”与骤然兴起的都市化和全球化的冲击



钱静【茅厕一隅】炭条

有关。这些抽象的、似乎无主题的“抽象画”表达了艺术家对新的都市流行文化的疏离和自我放逐、自甘边缘的思想。此外，由于“抽象艺术”至少从毛泽东时代就被批判和边缘化，所以这些艺术家的自甘边缘的姿态和创作又是对传统现实主义和当前的流行的大众文化的逆反。因为，在当下中国的现实中，各种现实主义、再现艺术和流行文化已经在媚俗的趣味上达成共犯。

所有这些中国艺术家的“抽象画”都有一个共同的特点，那就是，那些方块、点和线既不是纯粹的物质性的装饰，也不是极端精神性的乌托邦理念，而是类似日常生活中人与物的对话过程。它是日常生活中的重复琐碎感觉的再现。是都市化生活中的自我疏离于外界的精神寄托。这种“抽象”形式不是重在对绘画形式的物质性的再现。因此，它的“极少主义”的外观与美国20世纪50年代的“极少主义”实际上没有什么关系。因为，它是类似冥想和参禅之类的精神活动的记录，也是对当下的中国社会现代性的特定反映。我们可以看到，几乎所有这类“抽象”艺术家都强调重复性、连续性和朴素不造作的心态，因此注重修心自足的精神无限性。所以，我曾把这些20世纪90年代以来的中国“抽象画”称之为“极多主义”。意思是无止境的表现性，即超越了作品客体形式本身，表现在个人的特定生活情境中的特定感受及每天持续发展的过程。这方面的艺术家很多，比如，李华生的水墨格子其实是他每天的“日记”，朱小禾用短线每天重复地“临摹”一些古画和名画。实际上，是把这些画用自己的感受把他们抽象化；张羽每天都在宣纸上留下指印，无构图、无中心，形成一种凝聚自己的行动经验的“抽象”水墨画等，我们可以举出很多类似的画家及作品。所有这些人都强调个人特定的审美经验，生活经验，反对用任何规范和模式去界定他们的形式。他们从不追求画面风格的唯一性和进化性。相反，是个人感受（精神）和表现媒介（物质）之间的默契对话的实在感觉。这实在就是美。它在美学上同20世纪西方的现代主义所遵循的美学独立于生活之外的观念很不同。

所以，我认为20世纪90年代以来在中国流行的这些类似极少主义，恰恰是“极多主义”的“抽象”艺术在美学观念上不是西方现代主义意义上的抽象艺术。它的本质是非抽象和反（西方）现代主义的。首先，这些在中国出现的带有几何形式的绘画（媒材是多样的）既与极少主义的纯物质化的观念无关，也与西方早期抽象主义的乌托邦想象无关。此外，它和大师、风格、进化等现代主义观念也毫不相关。相反，这些作品更多地与都市化冲击下的中国人的日常生活情境有关，作品的物质形式是非孤立的，其本初的创作观念不是墙上的展物（西方现代主义的基本观念是画框和展墙之间的关系）。中国的这些“抽象”艺术更关注作品和日常上下文之间的关系，是日常经验的不可分割的一部分。所以，艺术家无编码，但不等于他们不创造符码。符码就在他们与日常环境和他们的“作品”之间的对话过程中出现。符码不是物质的和可视的。是需要艺术家和观众去体验的。所以，观众的解码不是仅仅面对物质形式（作品本身的解读（解码），它需要观众体会那个隐藏在形式背后的日常上下文经验。

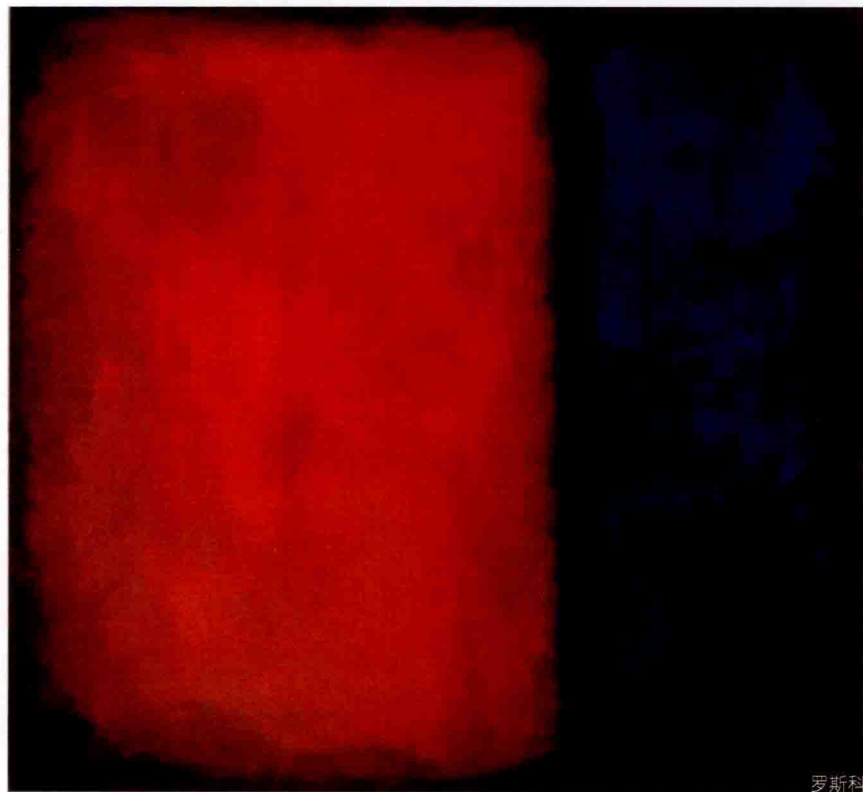
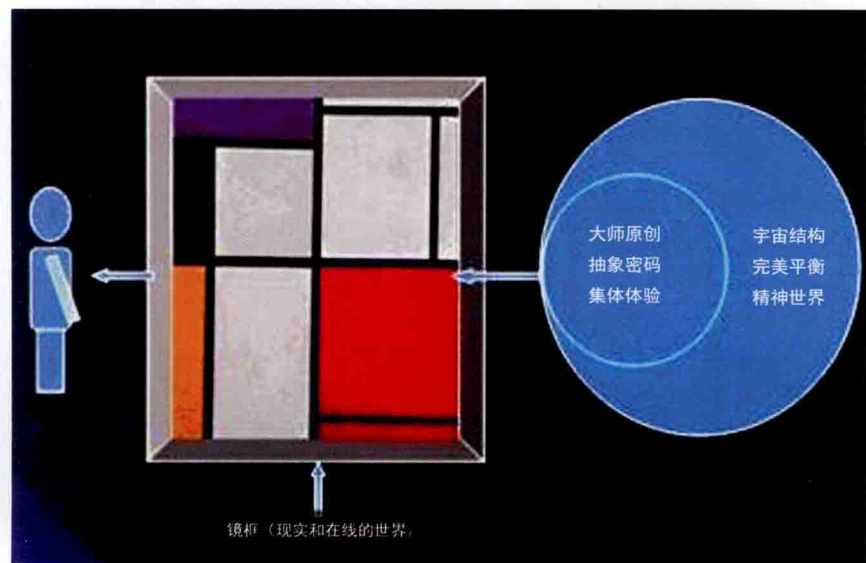
2. 在艺术作品的空间形式方面，中国的“抽象”艺术（或者“极多主义”Maximalism）追求空间的“无限性”（infinity）。中国的“极多主义”艺术家们对有主次对比和有中心边缘之分的“整体性”（wholeness）构图形式一般不感兴趣。他们一般不试图创造

一张或者数张独立完整的“画”。相反，他们追求在多个系列作品中表达自己的空间观念。所以，他们的作品大多是由重复的系列组成。所谓“完整”的概念是在诸多个不完整的个体中实现的。所以，在中国的“抽象”艺术家看来，不存在一个固定的、被一个画框所限定的孤立、静止的空间。空间是一种关系，它总是处于运动和变化之中。一些中国“抽象”艺术家用不同的“形式原理”表现这种无限性。比如，徐红明的早期作品吸取传统绘画的透视方法，用“散点透视 (multiple vanishing points)”制作“抽象画”，以去除中心边缘的构图概念。以此，他符合逻辑地将中国传统绘画的散点透视原理转化为“无限性”空间的美学方法。他最近的绘画探讨用色彩关系的无穷变化去表现视觉空间的无限性。又比如，周洋明和张帆通过不断地增加格子的层次创造视觉幻觉，以显示作品中的层次和深度的无限性。谭平的近期作品，通过在每一幅作品中不断变换那些圆形（细胞核）的组合方式，去隐喻空间关系和任何结构都永远处在不确定性之中 (uncertainty)。

所以我们看到，中国抽象艺术的空间意识既不是一个承载着乌托邦世界的平面构图，像早期现代主义所追求的那样，也不是一个封闭静止的剧场空间，像极少主义所追求的那样。相反，“极多主义”追求视觉空间的“无限性”，而不是“整体性”。因此，它反整体、反“剧场”效果。同时，我们还应当注意到，中国“抽象”艺术的空间意识不仅仅是物理的、存在于画面之中的，同时也是画面之外的。没有对画外生活空间的深入理解，就不会真正获得对画面物理空间的真正理解。

3. 结论。

现在，我们可以把西方早期现代抽象主义（以蒙德里安为代表），晚期抽象主义（极少主义为代表）与中国的“极多主义”的观念用图式对比图：



罗斯科

注：

[1]Greenberger, “Modernist Painting” in Art and Literature, No. 4 Spring, 1965 pp. 193 -201

[2] 西方“极少主义”的动力就是反对西方的早期抽象艺术那样把抽象形式作为一个图式去表现某种乌托邦理念，按 Bois 的话说是“物质的乌托邦”，或者按 Judd 的话说是一种再现世界的幻象。Bois 是研究西方现代抽象艺术的专家，哈佛大学教授。他的论著分析了西方早期抽象画家如何将二维形式的绘画看做一个乌托邦的或精神革命的模式。Yve-Alain Bois, “Material Utopia” (物质乌托邦) in Art in America, (April 1988) 161-180. 《美国艺术》1988 年 4 月号。“极少主义”艺术家 Judd 曾说：“所有欧洲的现代艺术在艺术家动手之前就已经建立了一个思想和逻辑系统。而他们的艺术现在已被看做是对那种不再令人信服的某种‘真实世界’的寻觅和再现。”见 Bruce Glaser, “Stella 和 Judd 访谈”发表于 Minimal Art: A Critical Anthology 《极少主义批评文集》(New York: E. P .Dutton &Co. INC, 1968) P. 151, 页 151。

[3]p. 151. Stella 曾说：我的画就是关于看到的事实。它只是一个物质，所有的绘画都是物质，无论谁怎么去画，最终他都要面临它只是一个物的事实。我希望不论谁从画中看到的，而且我自己从中得到的，只是这一明确的观念，而不带有任何模糊性。你看到的是什么就是什么。见 Bruce Glaser, “Stella 和 Judd 访谈”。同上，《极少主义批评文集》。

[4] Fried, Michael. “Art and Objecthood” (艺术与客观对象) in Minimal Art: A Critical Anthology ed. Gregory Battcock, Dutton 1968, pp. 116-147. Michael Fried 将极少主义的纯物质观念又发展了一步，称其为“剧场化” (theatricality). 意思是，极少主义将传统的雕塑和绘画看做是与观众有关的空间场，是有时间因素在内的。但这仍然是物理的空间，是计算过的。

“他者的视野”

——中国当代抽象艺术需要建构自身的批评话语

○ 文 / 何桂彦

西方艺术界一种普遍性的看法，是将现代主义谱系中的抽象艺术作为社会现代性与审美现代性相分裂、砥砺的产物。对于发端于 19 世纪初，伴随着工业资本主义而来所形成的这种分裂，美国社会学家丹尼尔·贝尔曾分析了它们之间的矛盾：“掌管经济的是效益原则，决定政治运转的是平等原则，而引导文化的是自我实现或自我满足的原则 (self-realization or self-gratification)。”而审美现代性与社会现代性的矛盾则来源于经济领域所要求的组织形式同现代文化所标榜的自我实现规范之间的断裂。出于对社会现代性的反驳，作为审美现代性载体的现代艺术也就增添了精神和文化上的附加值，即通过艺术来体现艺术家所具有反叛性的、精英主义的个体价值，真正在艺术中塑造一个完美的自我。于是，这里就涉及了另一个问题：审美现代性最终是需要由具体的艺术形态来承载的。事实上，从 18 世纪晚期，康德提出“形式的合目性”开始，到 19 世纪中期“为艺术而艺术”观念的滥觞，再到 20 世纪初罗杰·弗莱的形式主义批评，西方艺术界在经历了一百年的美学革命后，最终让“形式”承担起了捍卫审美现代性的重任。当格林伯格提出“现代主义理论”的时候，西方的形式主义批评走向了巅峰。因为在格氏看来，现代主义绘画中的形式也不再是一个单纯的视觉风格问题，而是一个涉及艺术主体建构个体自由的哲学和文化问题。简要看，格林伯格将形式主义哲学化后取得的最重要成果，就是确立了现代主义的文化观念，即艺术家通过作品形式的自律 (self-discipline) 来实现主体的自治 (self-autonomy)。而在这整个发展的过程中，正好体现出奥利瓦在展览前言中所说的 20 世纪的“历史前卫”所秉承的文化精神。

奥利瓦将这套逻辑巧妙地用到了对中国当代抽象艺术的评价上。从批评方法论的角度考虑，奥利瓦并没有超越格林伯格的批评范式。这一点明确地体现在以下的论述中：“艺术家的力量在于他有能力创造一种形式的风景。这种形式风景并不企图以自己的转化和现实的视觉符码做比照。他并未对周围的事物不满。相反，他以不可或缺的全能的感受武装起来，以艺术创造为工具建造一个区别于客观事物本身的自足的宇宙。中国抽象是反修辞的，它意图给人一个内在的和精神的状态。”

在这些结论性的段落中，奥利瓦所说的由“形式的风景”来体现“客观事物本身的自足的宇宙”，与“形式的自律 (self-discipline) 来实现主体的自治”在内在逻辑完全一致。

作为一名来自西方的批评家，奥利瓦用西方经典的现代主义方法和跨文化的视野来解读中国的当代抽象艺术，自然无可厚非。但问题仍在于，西方的批评方法能对中国的抽象艺术做出中肯的评价吗？尽管笔者对跨文化的视野本身并无异议，但对奥利瓦所秉承的文化立场则保持着一定的警惕。就像 1993 年策划“东方之路”的专题展时，奥利瓦对中国前卫艺术的选择多少就流露出了后殖民的心态。虽然此次针对的仅仅是抽象艺术，但这种跨文化视野的背后仍潜伏着一定的危险。也就是说，如果奥利瓦只是将来自于中国的抽象艺术放在西方国际性的现代主义背景下考量，而无视其产生时所依存独特语境，那么，这种阐释方法本身就存在着局限，就注定了中国的当代抽象绘画不会凸显完整的艺术与文化价值，相反，其意义也只能是与西方抽象艺术形成差异，在先入为主的二元逻辑下，成为对应于西方的“他者”。这样一来，中国当代抽象的最大成就也只能是对西方抽象艺术体系的进一步完善做出补充。

事实上，如果真正立足于全球化的语境，目前中国当代抽象艺术面临的核心问题就是遭遇到了艺术史叙事上的危机。也就是说，在“他者的视野”下，我们正面临着一个严峻的挑战，即如何才能建立一种相对有效的批评话语和艺术史谱系，并对中国



抽象艺术的发展及其内在意义进行较为客观的评价与书写。时至今日，这些问题也仍然没有得到妥善的解决。原因何在？其一，只要我们讨论中国的抽象艺术，就必然面对双重的参展系：一个是中国的、一个是西方的，而且它们在时间、空间上是错位的。其二，中西抽象艺术处于两个不同的艺术系统，其艺术史的叙事话语也截然不同。20 世纪初，罗杰·弗莱建构了以形式主义为主导方向的讨论西方现代艺术的批评话语，到了 20 世纪中期，形式主义批评在格林伯格的理论体系中得以结晶化，因为格氏将形式主义提升到哲学化的高度，将其与西方至康德以降的理性批判传统结合起来，最终建构了相对完善的现代主义体系。应该说，从后印象派开始，包括其后的立体主义，尤其是美国抽象表现主义均可以纳入格氏建立的现代主义体系中。其三，中国当代抽象原本就有后发性的特点，这就意味着，拿西方那种线性的发展、个人风格的更迭、形式的编码的现代主义叙事，是不可能完整诠释中国抽象艺术的特点的。

然而，当中国的抽象艺术缺乏自身的批评话语和艺术史叙事的逻辑时，就必然会出现像奥利瓦那样的情况，即基于西方的理论框架而做出评论。这样一来，最大的危险就在于，中国抽象艺术不仅仅只是一个“他者”，而且会丧失本土的文化立场。事实上，当奥利瓦从“观念”入手去讨论中国抽象艺术，原本就值得商榷。即使在西方的现代艺术语境下，观念性抽象也不是一蹴而就就实现了，相反，也大致经历了三个阶段的发展。我们可以将艺术家透过现实的表象世界，创造一种“有意味的形式”当做现代主义早期的抽象，把进行一种实验、原创的形式探索，即对形式进行编码的抽象当作“盛期现代主义”的抽象，而将那些受到以杜尚观念艺术影响而创作的抽象看做是第三个阶段，即观念性抽象。既然西方的抽象艺术都有一个线性的发展历史，难道中国的抽象艺术从一开始就是“观念性的抽象”？答案当然是否定的。中国抽象已有 30 多年的发展历程，而且，在不同的历史时期，其创作的使命与文化策略也是不同的。同时，我们应该看到，直到 20 世纪 80 年代中期，中国才出现了观念艺术，而且，当时主要也是受西方的影响。而观念抽象的整体涌现，则是 2000 年以后的事情了。换言之，如果仅仅从观念而不是从具体的艺术史情景入手，中国当代抽象所具有的历史与文化价值就将被遮蔽掉。

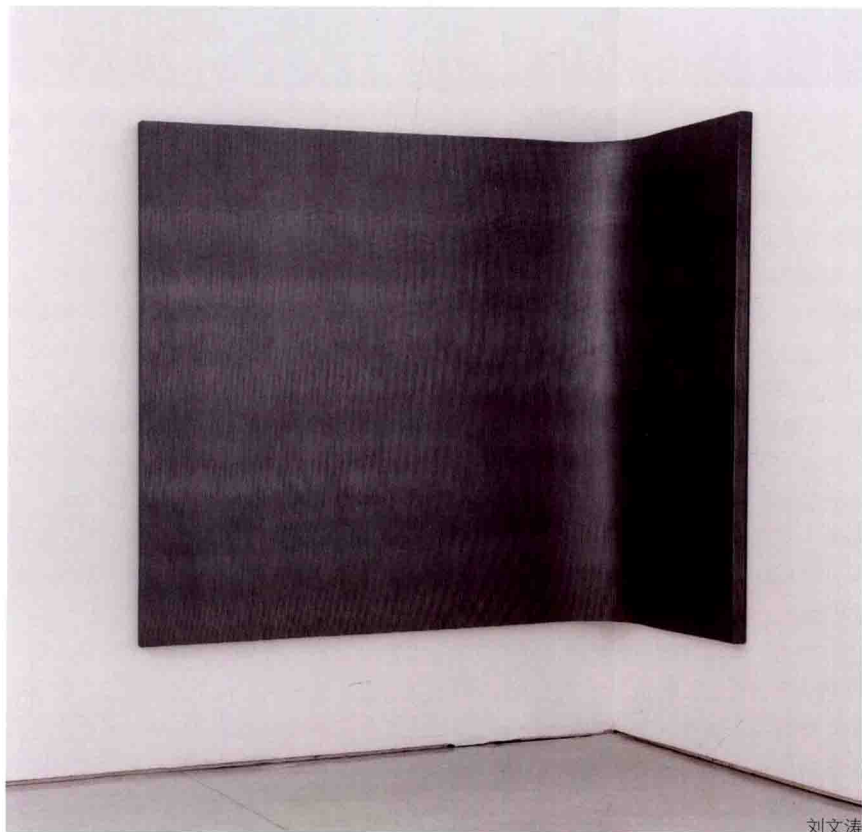
与此同时，我们还要质疑，奥利瓦将中国的抽象艺术纳入西方国际性的现代主义背景下进行考量，其学理依据是什么？亦即是说，西方经典的现代主义理论能否对中国抽象艺术进行相对有效的阐述？这里首先涉及一个深层次的文化问题，那就是中国的当代抽象艺术是否建立起了自身的现代主义传统。一方面我们应看到，20 世纪 80 年代中后期，中国的抽象艺术曾经历过一个短暂的现代主义阶段，而且这个阶段的出

现明显受到了西方抽象艺术的影响；但另一方面，虽然中国的抽象绘画从产生之初曾得益于西方抽象艺术的滋养，但是由于中西文化和社会语境的差异，中国的抽象艺术并不以西方抽象艺术的价值标准作为准绳，而是利用抽象的形式来冲击当时一元化的官方现实主义，来表达艺术家建构文化现代性的决心。虽然在“八五新潮”时期经历过西方现代主义的洗礼，但中国的抽象艺术并没有建立起自身的现代主义传统。这又为何？如果以批评家高名潞关于“整一现代性”的观点来看，尽管这一时期的抽象绘画在文化和艺术本体上具有反叛价值，但它仍有着自身的历史局限性，仍然没有独立与外部的政治、文化而形成自律的艺术传统。换言之，正是由于中国当代的抽象艺术没有建构起自身的现代主义谱系，也不需要“审美现代性”与“社会现代性”的拉锯与分裂中来营建一个乌托邦的世界，因此，格林伯格那套以“形式自律”来实现“主体自治”的方法论是不能有效解决中国抽象艺术的理论问题的，也正基于此，奥利瓦所说的“健康的消极乌托邦”就不能成立。

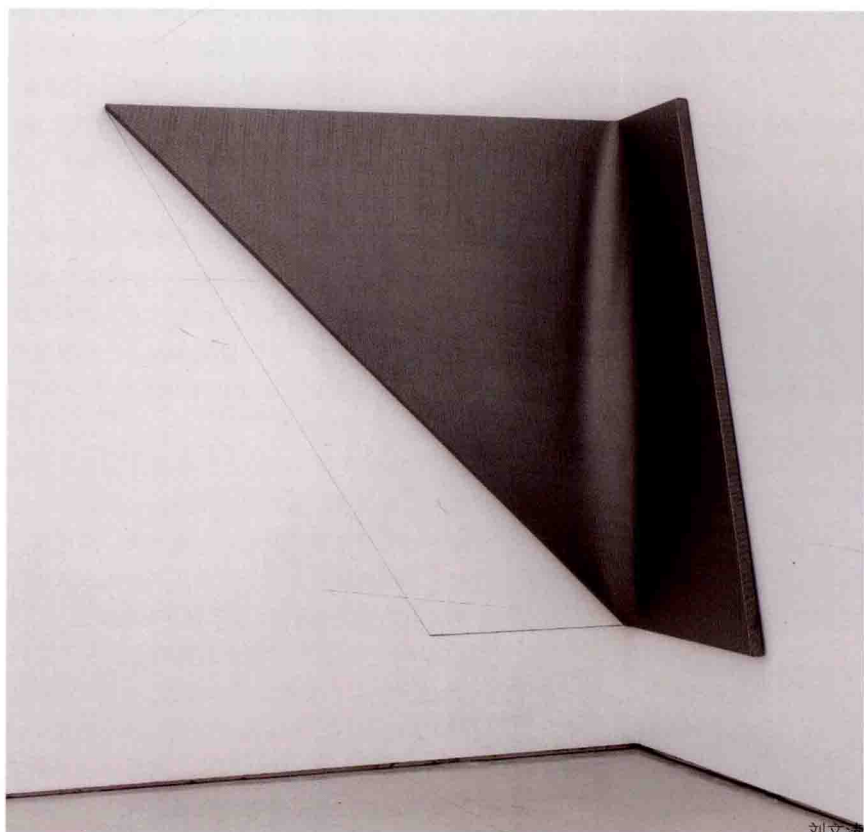
于是，这就涉及了问题的另一个方面，如果仅仅按照奥利瓦从“观念”的角度来解读中国的当代抽象艺术，就必然会遮蔽其自身的线性发展历史，以及在各个时期的文化语境下，彰显出的不同的社会与文化价值。譬如，以20世纪80年代的发展为例，中国的抽象艺术就大致经历过三个阶段：70年代末与80年代初的“形式美”、“新潮时期”的语言革命，以及80年代末期个人图式的风格营建。虽然说，80年代初吴冠中、袁运生等艺术家关于“形式美”的主张并没有将“形式”发展成为真正意义上的“抽象”，但在当时的语境下，“形式”革命的本身是具有重要意义的，因为艺术

家在追求语言独立的过程中，实质是对既定的官方和学院艺术的反驳。同样，如果忽略80年代中期出现的文化启蒙与自由主义思潮，我们同样不能真正认识到“新潮时期”那些抽象艺术的价值。因为，抽象艺术对传统绘画模式的背叛，对官方主流审美趣味的拒绝，使其增添了一种精神的附加值——反主流的边缘身份，也正是这种边缘性的身份反过来又强化了抽象艺术所保持的前卫艺术姿态。对于抽象艺术的前卫反叛性，美术批评家易英的看法是：“抽象艺术在当时是一个很敏感的话题，而且是一个政治性的话题，在整个80年代一轮又一轮的反资产阶级自由化运动中，抽象艺术总是受到批判……”同时，易英还谈到：“不管从哪个角度来看，抽象艺术都不是一个艺术问题，在80年代的中国抽象艺术首先是作为意识形态而产生的。抽象艺术本身是否纯粹，抽象艺术的构成与表现，抽象艺术的教育与实践等等都不重要。”显然，抽象绘画作为一种艺术方式，其存在的价值就在于，在80年代中后期反映了一部分的中国知识分子和文化精英，寻求中国文化的现代性建设，以及实现艺术领域的现代主义革命的良好愿望。奥利瓦的批评存在的最大缺陷，就在于他忽略了中国当代抽象绘画的形式背后还蕴藏着文化和社会学方面的价值诉求。

进一步追溯这条线性的演进脉络就不难发现，上世纪90年代的中国抽象艺术主要发生在抽象水墨领域。笔者曾在《抽象水墨的类型》中谈到了三种抽象类型：表现型抽象水墨、媒介型抽象水墨与观念型抽象水墨。与80年代那种追求形式反叛的抽象作品不同，水墨领域的抽象出现了新的变化，本土文化的因素：如张羽的“意象性表现”、阎秉会的“书写性表现”等；媒介性的因素：如胡又笨对宣纸的使用，杨诩



刘文涛



刘文涛