

CONTEMPORARY OIL PAINTING

13

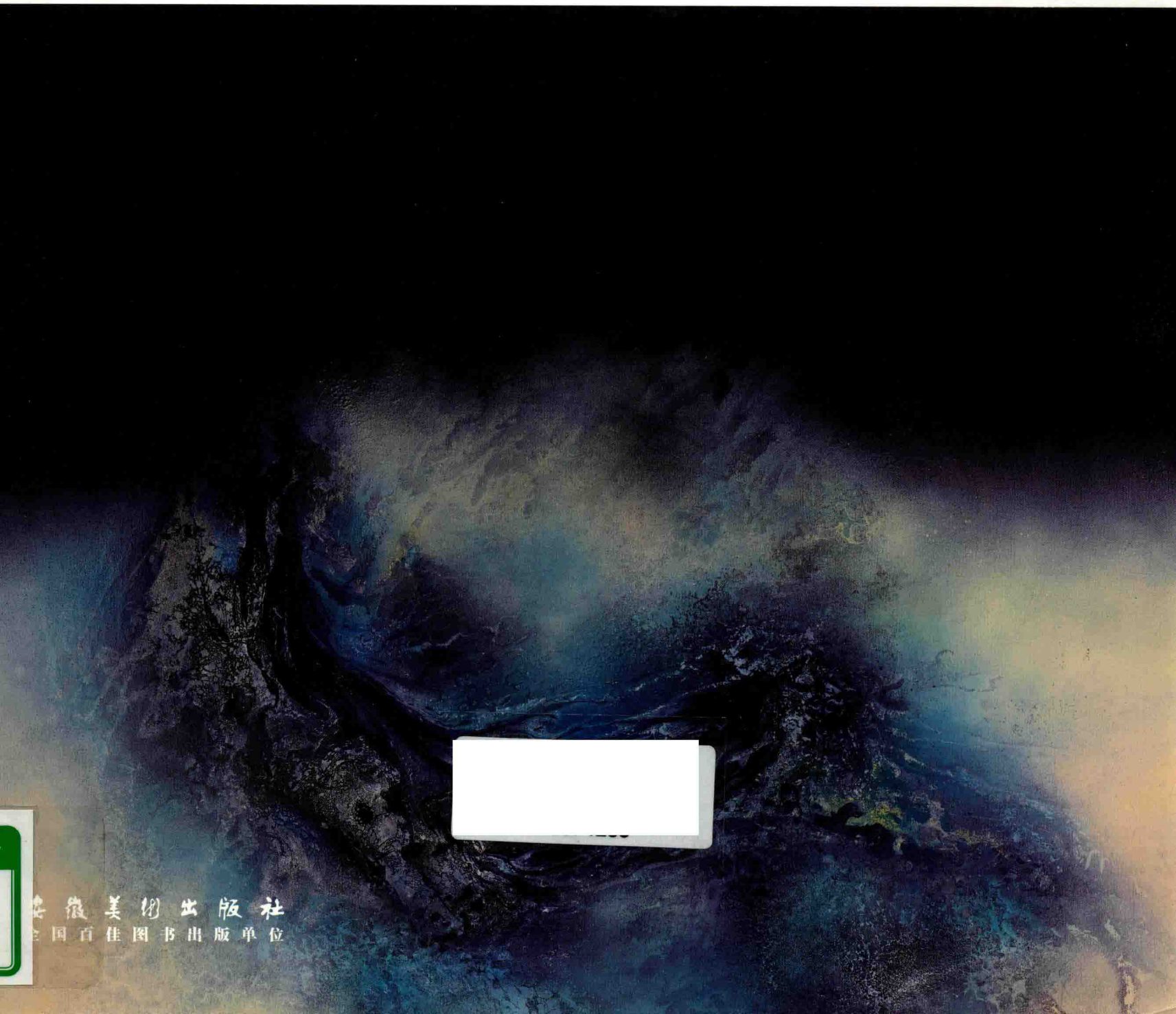
当代油画

抽象与综合材料专辑

主编 | 唐华伟

本辑艺术家

尚扬 | 王怀庆 | 唐近豪 | 江大海 | 苏笑柏 | 陈文骥 | 曹吉冈 | 马路 | 张国龙 | 毛毳 | 谭平 | 布日固德 | 孟禄丁 | 张方白 | 党朝阳 | 马永强 | ……



安徽美术出版社
全国百佳图书出版单位

CONTEMPORARY
OIL PAINTING
当代油画 13

抽象与综合材料专辑

主编 | 唐华伟

安徽美术出版社
全国百佳图书出版单位

图书在版编目 (CIP) 数据

当代油画. 13, 抽象与综合材料专辑 / 唐华伟主编. —
合肥: 安徽美术出版社, 2015.5

ISBN 978-7-5398-5832-6

I. ①当… II. ①唐… III. ①油画—作品集—中国—
现代 IV. ①J223

中国版本图书馆CIP数据核字(2015)第032519号

当代油画 13

抽象与综合材料专辑

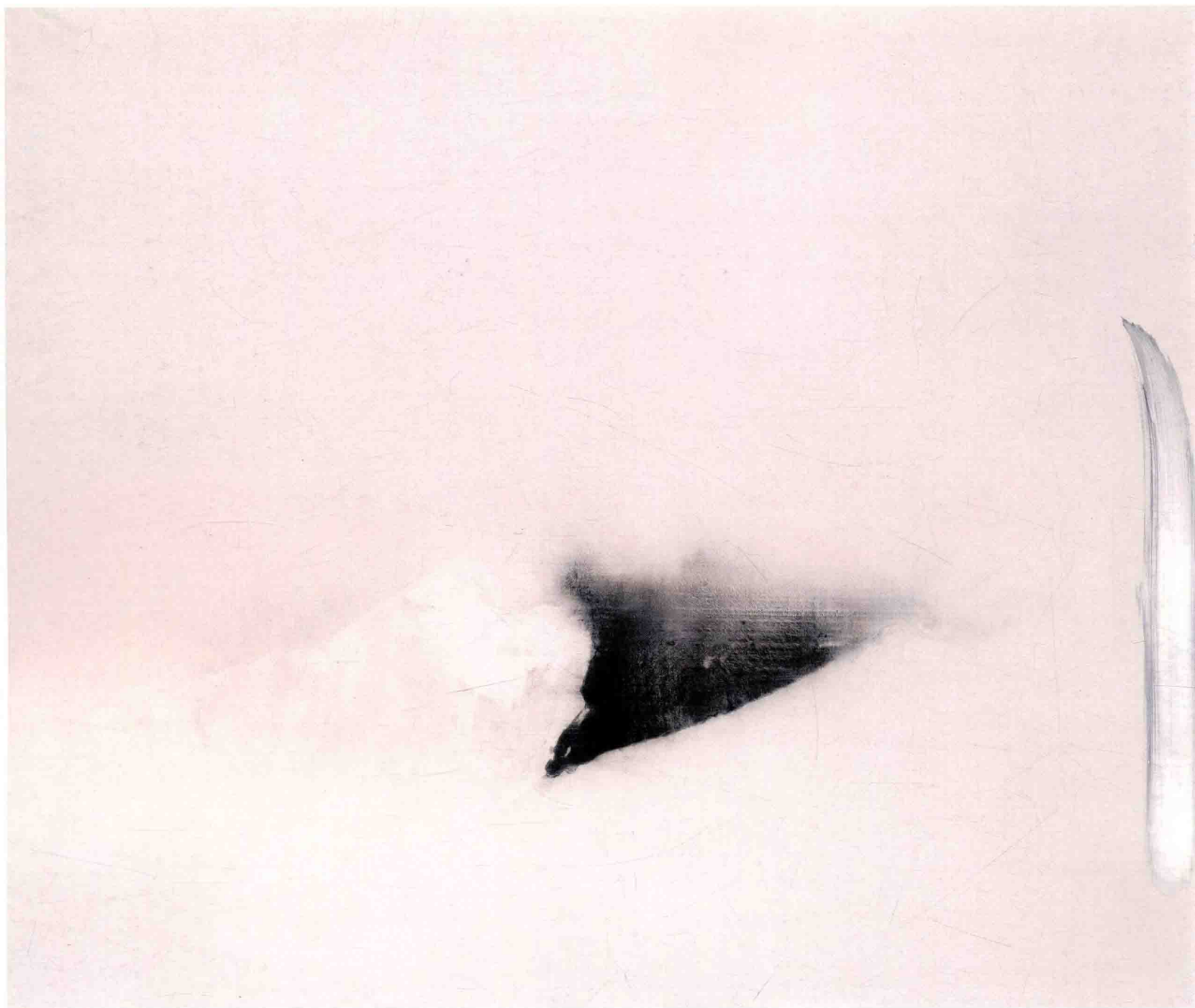
DANGDAI YOUHUA 13
CHOUXIANG YU ZONGHE CAILIAO ZHUANJI

主 编 唐华伟
选题策划 马 涛
出 版 人 武忠平
责任编辑 赵启芳
责任校对 司开江
校 对 吕 哲 安晓利
责任印制 徐海燕
组稿编辑 翟凤莲 王 祎 李小燕 武 娟
数字制版 肖 伟 陈佳慧 国云英
邮 箱 art579@163.com
设计出品 北京龙吟雅风视觉艺术中心
出版发行 时代出版传媒股份有限公司
安徽美术出版社 (<http://www.ahmscbs.com>)
社 址 合肥市政务文化新区翡翠路1118号出版传媒广场14层 邮编: 230071
营 销 部 0551-63533604 (省内) 0551-63533607 (省外)
经 销 全国新华书店
印 刷 北京方嘉彩色印刷有限责任公司
开 本 787毫米×1092毫米 1/8
印 张 30
版 次 2015年5月第1版 2015年5月第1次印刷
书 号 ISBN 978-7-5398-5832-6
定 价 108.00元

如发现印装质量问题, 请与我社营销部联系调换。

版权所有·侵权必究

本社法律顾问: 安徽承义律师事务所 孙卫东律师



曹吉冈 雪（亚麻布坦培拉） 100 cm × 120 cm 2014年

艺术顾问

詹建俊	朱乃正	闻立鹏	宋惠民	全山石
靳之林	赵友萍	李天祥	马常利	高泉
潘鸿海	鸥洋	文国璋	张文新	魏传义
路璋				

学术顾问

朱青生	刘曦林	张祖英	王怀庆	朝戈
王沂东	邱瑞敏	丁一林	贾涤非	彭锋
许江	邓平祥	忻东旺	白羽平	闫平
王克举	任传文	徐福厚	应歧	夏葆元
龙力游	林永康	段江华	井士剑	庞茂琨
广军	岳敏君	张方白	孟禄丁	崔国泰
区础坚	陈和西	马路	刘秉江	杨松林
崔国强				

注：以上排名不分先后

解惑与分享

——出版前言

唐华伟 | 文

当前，中国油画界逐渐从前些年的浮躁状态中沉静下来，大家从关心“画什么”“怎么画”转到普遍关心“画得怎样”。这个过程不能不说是油画界一个阶段性的进步。近几年，许多油画创作者不断深化油画本体语言，并持之以恒地在艺术规律上下功夫，力图赋予作品更为深厚的精神内涵与更为鲜明的时代气息。

我们欣喜地看到，有些油画家在艺术上已经颇有斩获，逐渐形成自己独特的风格样式，艺术品格也日趋独立，中国油画家的个性特征与文化基因也日益在作品中凸显出来，这是令人激赏的进步。

中国油画家在油画语言上自觉探索的成果，不但建构了当代中国油画本身，也为世界艺术的发展提供了一个值得研究与借鉴的范例。

中国油画家的自觉与追求让我们看到了中国油画走向世界甚至迈向世界当代艺术主流阵营的曙光。

中国油画发展到这个阶段，建构中国油画独立的价值体系势在必行。在这样的发展趋势下，急需具有学术高度的出版物对创作成果进行及时的总结和梳理，以让更多的人能够了解到当代中国油画艺术的发展现状——这对于完善油画学科体系的文献建设，起着不可或缺的作用。因此，《当代油画》在这样的历史

语境中应运而生。

本书通过集中介绍当代中国油画家及其作品，以此真实展现近年来中国油画界取得的实践成果，总结中国油画发展的内在规律，梳理中国油画与社会发展及整个文化语境间的复杂关系，让大家了解中国油画发展的现状和大方向，通过油画这一艺术载体进一步展现当代中国人的心灵世界，使中国油画焕发勃勃生机和活力，并具有更为深厚的人文精神。

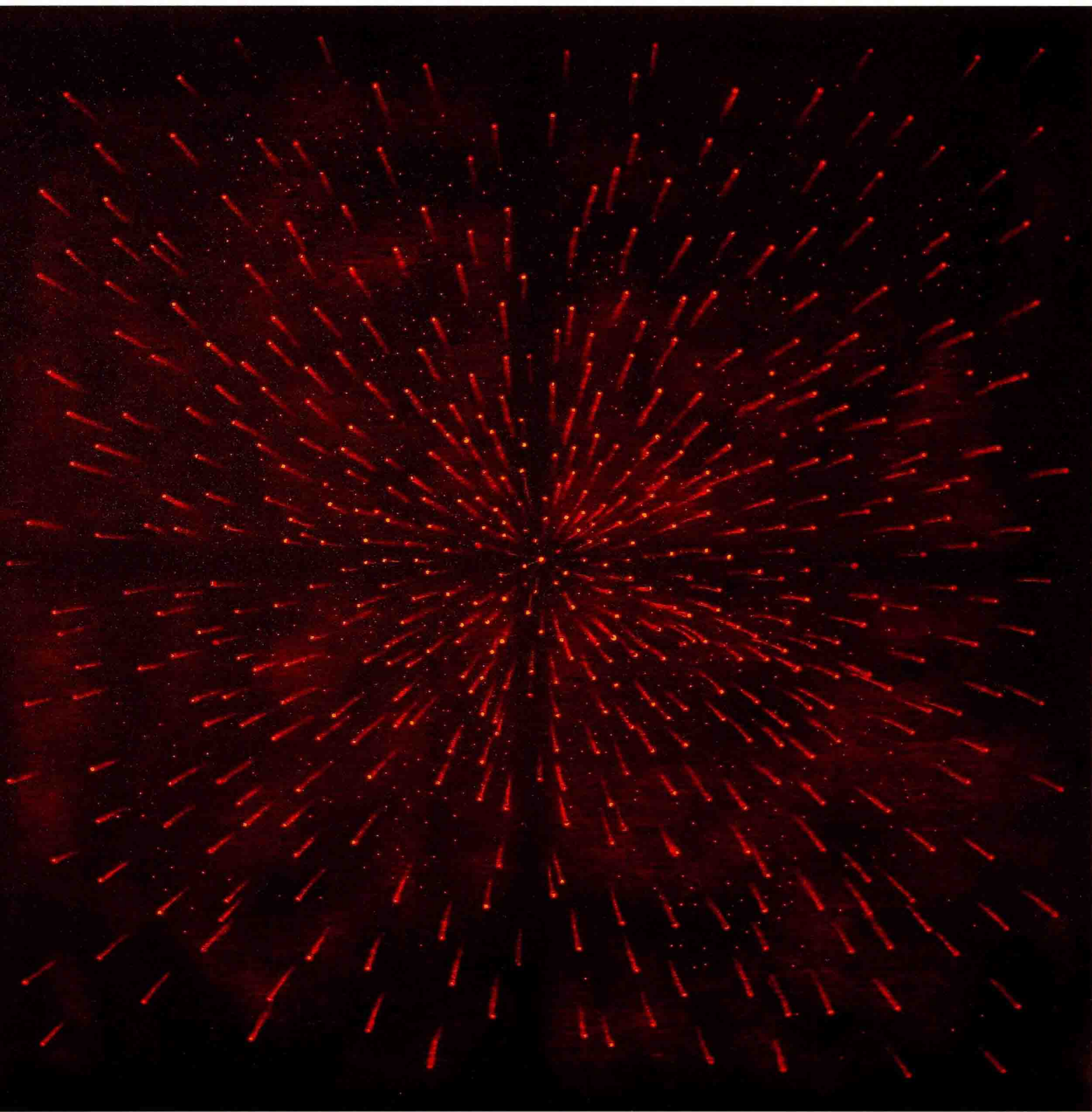
同时，中国油画家的作品，经优质出版物对其进行总结和梳理，并广泛地传播，产生的影响将为“中国油画价值体系”的内容和“专业评判标准”的定位提供重要的参考依据，也为日趋繁荣的油画艺术市场提供一份严谨的学术依据。

在这样一个发展与转型期，许多艺术家和油画作者凭着对油画艺术的真诚与热爱，仍在艺术之路上孜孜以求，其中有收获也有困惑。总的来说，大家在艺术上所面临的困惑在某种程度上比较接近，有一定的共性。鉴于此，我们将当前油画创作者普遍关心并经常需要面对的课题梳理了一遍，从中提炼出一部分具有代表性的课题，作为本书进行专题研究的重点内容。围绕这些课题，同时兼顾不同层面的读者的需要，选取一部分在油画艺术领域处于各个年龄阶段

具有代表性的艺术家作为研究与展示对象，以每辑一个专题的形式出版。通过每辑做一个专题研究的方式，不但可以从多个角度消解大家的困惑，同时也可以直观地让广大艺术同人分享优秀作者的实践成果。这些人编作者的成功经验甚或尚处于行进中的探索心得，都将成为广大油画创作者的宝贵决策资源，可以供他们参考、求证、借鉴，直至融入他们的智慧，化为他们创作出精彩作品并得以跻身这个时代优秀艺术家行列的指南针。

“知己知彼，百战不殆”，一个画家唯有思想觉悟提高，眼界上去了，其创作实践才能有真正的进步。

为广大油画创作者答疑解惑并让大家分享优秀艺术家的实践成果是《当代油画》的出版宗旨，也是本系列丛书生存的理由，一如本书的学术目标与出版定位——做构建中国油画价值体系的文献推手与促进中国油画现代化发展的学术平台，以行进中的美术史料见证中国当代油画发展的轨迹，并且成为油画创作者与广大读者的良师益友。



马永强 “飞沙”系列之六（综合材料） 150 cm × 150 cm 2010年

目录

专题研究

高名潞
中国有抽象主义艺术吗？

1

黄笃
中国抽象艺术的境遇

6

王春辰
抽象是一种系统知识

8

封面：唐近豪 “梦幻银河”系列2856（局部） 2014年

封底：毛毳 1996-12-11（局部） 1996年

画家与作品

尚扬
物的纷争和时代的纷争
——关于尚扬的“吴门楚语”展 | 汪民安
10



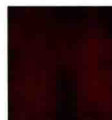
王怀庆
故园
——艺术家自述 | 王怀庆
18



唐近豪
碰撞与交融
——评唐近豪先生的艺术 | 范迪安
24



江大海
由可见到不可见：可见之异境 | 彭昌明
32



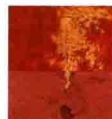
若瑄
在诗意之上
——若瑄的如梦、是真 | 黄元庆
38



苏笑柏
考工记
——苏笑柏的艺术及其低调哲学 | 高名潞
46



应天齐
走不出的精神家园
——应天齐的艺术轨迹 | 彭德
52





孙新川
心湖激起千重浪
——孙新川艺术 | 苏俊卿
58



毛磊
从具象到抽象 | 毛磊
104



胡明哲
东方哲学与胡明哲的岩彩艺术 | 王铺
64



蒋正根
点苔与修行 | 平杰
112



陈文骥
绘画
——一个人走向未知世界的通道 | 刘礼宾
70



谭平
绘画性抽象 | 潘公凯
118



曹吉冈
曹吉冈的山之在场：深度与空无 | 姜丹丹
76



布日固德
“再中国化”进程中的布日固德 | 鲁虹
124



马路
无心抽象 | 马路
84



侯吉明
从再现到意象表现 | 彭锋
130



张国龙
视觉的力量
——读张国龙近作 | 殷双喜
90



孟禄丁
全球化时代的新抽象 | 彭锋
136



王小杰
一路走来 | 王小杰
98



海涛
心象风景与精神的逃逸
——海涛艺术作品读解 | 邵军
144



张方白
精神考古学标本
——张方白的艺术方位（节选） | 张晓凌
150



魏新
寻找失落的中国文化之梦 | 朝伦·巴特尔
156



党朝阳
从国际风格中获取文化身份
——读党朝阳的抽象绘画有感 | 彭锋
160



吴震寰
吴震寰绘画的气场：缺席之物的来临 | 夏可君
166



李峰
西陂·人物
——李峰 | 西陂小编
174



李育勤
无象
——梁延、许炆、李育勤作品展（展览前言） | 李铁军
178



马永强
微尘见大千 | 彭锋
186



唐华伟
传统文化构建当代艺术的生命精神
——唐华伟的油画 | 赵欣歌
194



冯相成
油画的力度之美
——读冯相成的油画 | 蒋跃
202



王旻
探究坦培拉与大漆的综合技法 | 王旻
206



黄晓兵
新世界？旧世界？下一个世界？
——黄晓兵：一个俯瞰世界的艺术家 | 白洪
210



邹琼辉
蝉语·禅境
——对邹琼辉作品的解读 | 贾方舟
216



党保华
材料中的意象表达
——谈党保华的绘画作品 | 黄海燕
224



刘伟
基于制作的思想纬度
——读刘伟的“滚石”系列和“存在”系列 | 马春起
230

中国有抽象主义艺术吗？

高名潞 | 艺术批评家

抽象主义 (abstraction) 是西方现代主义的产物

没有西方现代主义就没有抽象主义，抽象主义是西方现代主义的产物。曾经有人说，抽象就是从具象中抽取出来的简化了的形象。于是，有人就进一步论断，“抽象在中国古已有之”。于是，更有好事者把仰韶彩陶上的纹饰推演为从具象进化到抽象的过程。据说，仰韶彩陶的鱼纹经历了从具象的鱼向抽象的鱼纹演变的过程。然而，考古证明彩陶上“写实”的鱼纹和“抽象”的鱼纹往往在同一个时期甚至同一个地方同时存在，从而推翻了这种进化说的论断。

所以，“抽象”不是像格林伯格所说的那样，是人类思维或者再现能力进化的标志。格林伯格认为抽象艺术是最高级的艺术，是西方启蒙运动以来的文化结晶，是精英文化的代表。抽象是对具象的超越，从而更接近于那个自在精神——它在格林伯格那里被表述为“绘画本身”。以格林伯格为代表的西方抽象画理论家将他们一个多世纪的抽象画的实践进行了总结，认为二维形式对“现实”的再现要远比三维的更真实、更高级。三维写实的只是幻象或者假

象。格林伯格的这个观念还是从柏拉图那里来的。按照柏拉图的理论，我们看到的现实只是“理念”的影子，那么三维的艺术作品就是影子的影子。^①从这一意义上讲，二维形式的（抽象画）是对三维形式的（具象画）的超越和革新，它是对整个世界的概括，如马列维奇的红方块、黑方块和蒙德里安的格子。抽象的形式里“凝固”着整个乌托邦世界。同时，也只有二维形式才能超越视觉幻象，从而能直接再现理念。正是格林伯格的这种进化论确立了西方抽象主义的理论基础。现代艺术的几何形式是一个精神“模式” (model)，就像格林伯格的学生、哥伦比亚大学的教授Evlian Bois在他那本关于蒙德里安的书《绘画作为一种模式》中所说的。

所有模式都需要编码 (code)，因为正是编码给了抽象某种意义。所以理解抽象艺术就是解码 (decode) 的过程。可是这种解码过程与以往任何艺术理论所标榜的解释途径都不同，因为抽象艺术的解码不需要任何再现形式的参与。换句话说，抽象艺术的理论既反对把艺术看作现实画面，也反对把它视为文学叙事的恩惠。因此，抽象艺术的解读过

程不需要任何视觉现实因素的参与。它是一个从观念到观念的解码过程。它从点、线、面开始，再回到点、线、面本身。相反，以往的艺术理论都强调现实作为解读艺术作品的意义的中介。比如，图像学的解码过程就是从图像 (icon) 的物理形式开始，进入图像索引 (index) 阶段，最后进入图像的意义 (symbol) 阶段。这个过程不能缺少图像与视觉现实的联系。正是这个联系过程使图像学的解读方法成为可能。图像学的解读融入了复杂的神学、历史和文化的背景知识，所以，它是历史学家的专利。相反，现代抽象艺术的解码不需要那个图像现实的中介。砍掉那个中介会给艺术家带来创造的自由，但是，并不能带给解码者自由。因为确定作品的意义属于自由编码的艺术家，不属于被动不自由的解码者。

于是，个人化编码 (individual code) 就成为现代抽象主义艺术的本质特征。所以，现代主义创造了众多的大师和精英艺术家。面对马列维奇、康定斯基、蒙德里安、纽曼等人的绘画，我们只能洗耳恭听，倾听艺术家给我们解释他们是怎样把几何形式和外部世界的结构对

应起来的。这种个人编码的抽象艺术只有到了20世纪才会出现。在非西方的艺术中，尽管类似抽象的形式早就出现了，比如仰韶的彩陶纹饰，商周的青铜器纹饰，等等，但是，与现代西方抽象主义不同的是，这些抽象形式的编码和解码都是集体的而非个人的。仰韶时代的人们可以轻而易举地识别彩陶纹饰，它们可能是礼仪的符号，用于表达人们的顶礼膜拜。所以，这些“抽象”形式是同一个时代、同一个区域的人群的宗教和文化生活的符号模式。它不属于哪一个个体的人。无论是编码还是解码，都是集体参与的过程。因此，我认为，现代抽象艺术是西方自启蒙运动以来所倡导的个人主义的产物，它与中国或者其他非西方的古代“抽象”形式有本质的不同，绝不可以混为一谈。

所以，西方现代抽象主义必然走向风格化，因为风格是个人编码的集大成，是大师对视觉形式的“创新”和“革命”的结晶。因此，新的风格就意味着新的编码系统，而新的编码系统就意味着新的精神和意义。这就是罗杰·弗莱和克莱夫·贝尔所说的“有意味的形式”。因此风格的追求导致了对个人风

格和编码模式的原创性的崇拜。这正是现代主义的精髓所在。作为西方后期现代主义的代表，极少主义从早期的“物质乌托邦”现代主义走向了彻底的物质至上主义。它表现在他们所强调的客观化 (objecthood) 和剧场化 (theatricality)。多数“极少主义”艺术家将画面的色彩形式完全看成物质本身，^②如Stella所说，“你看到的就是什么” (“What you see is what you see”)^③，彻底排斥内容和叙事解释。“极少主义”的“剧场化”空间，也把观众纳入其中。^④所以，“极少主义”用完整的物理“空间”去表现物质感和去“意义”，也就是彻底去除编码和解码的过程。尽管极少主义消解了现代抽象主义的个人大师编码的神秘性，同时也否定观众解码的必要性，但是它仍然是精英和个人的艺术，因为它赋予艺术家主导展示作品空间 (通常是武断的系列形式) 的绝对权利。正是在这一点上，极少主义仍然是现代抽象主义的延续和它的另一极端形式的表现。当早期抽象艺术强调“绘画是绘画自己”时，是说抽象形式有自己的编码，它独立于文学解释和写实图像。而当极少主义强调绘画的本质是“你看到的是什么

就是什么”时，他们实际上连抽象绘画的编码意义都否定了。所以，前者的形式是哲学化的，后者是纯视觉的。

但是无论他们有多不同，所有的现代抽象主义绘画都反对艺术有内容，无论是写实再现的还是文字解说的，都不是艺术的本质。然而，这种内容/形式的二元论基础奠定了20世纪西方现代抽象艺术的基础。所以，当我们审视中国的所谓抽象艺术时，我们发现这种把内容和形式极端对立起来的二元论并不是中国艺术家考虑的问题。

中国当代“抽象”艺术的本土特点

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美术新潮”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“理性绘画”的艺术形式。理性绘画可以看作中国本土意义的“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、王子为等一批人画点和线的抽象画。他们的题目通常和东方哲学观，比如“方”“圆”“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。

20世纪90年代以来，许多传统水墨画家如李华生、张羽、魏青吉等也致力于以线和点为主的“抽象”水墨画。这种所谓的抽象艺术现象不仅发生在中国内地，同时在香港和台湾也有类似的现象。在香港，有香港中文大学的教授吕振光和他的学生如文凤仪、郭英、区凯琳等一批艺术家在创作抽象画。在台湾，庄普在1980年从西班牙来后就致力于“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

们在创作观念和创作过程等方面与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、自甘边缘化的思想。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化的姿态和创作又是对传统现实主义和当前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”形式不强调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，几乎所有这类的“抽象”艺术家都强调重复性、连续性和朴素不造作的心态，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，实际上是用自己的感受把这些画抽象化；张羽每天在宣纸上留下指印，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，等等，我们可以举出很多类似的画家及作品。所有这些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，他们重现个人感受（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独立于生活之外的美学观念很不同。

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但我认为恰恰是“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），既和极少主义的纯物质化的观念无关，也和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，艺术家无须编码，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，而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。他们一般不试图创作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，不存在着一个固定的、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（uncertainty）之中。

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。

注释：

① Greenberger, “Modernist

Painting” in Art and Literature, No. 4 Spring, 1965, pp. 193~201.

②西方“极少主义”的动力就是反对像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作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) pp. 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作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.

③Stella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，无论谁怎么去作画，最终他

都要面临它只是一个物的事实。我希望不论从谁的画中看到的，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》。

④Michael Fried. “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作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。

中国抽象艺术的境遇

黄笃 | 策展人

一、抽象词语的含义

关于抽象 (abstract) 一词，它实际上是一个从西方翻译来的概念。从词根上看，抽象最早出现在14世纪的拉丁语中。抽象的词源来自中世纪拉丁语过去分词abstractus, abstractus来自拉丁语过去分词abstrahere, 意为拉开、拽出，其中前缀abs指离开，trahere是指拉、拽。

事实上，“抽象”的本源包含了如下几个层面的含义：“与具体事实无关的，如‘抽象实体’”；“不易把握的，隐晦的，如‘抽象问题’”；“与具体物体无关的一种属性，如‘Poetry是抽象的’”；“从抽象的视角处理主题之意”；“非个人的，中立的之意”；“除了形式本体之外，基本没有主题或叙事内容”。因此，厘清这个词语的本意，旨在使我们更进一步认识和理解抽象艺术的本质与特征。

二、抽象艺术与现实主义艺术的对峙

20世纪30年代，以苏联为中心的“社会主义现实主义”与以美国为主的“抽象主义”形成两极对抗阵营。

事实上，苏联提倡的艺术类型在方法论上反映了一种黑格尔主义的美学方法，即以文学为中心的反映论——艺术是模仿的或再现的。这种“积极的反映论”的最高表现形式经由浪漫的现实主义和现实主义的现实主义发展而达到顶点。因此，我们不难理解“社会主义现实主义”与抽象艺术相抵牾的原因。

关于美国的抽象表现主义，它的思想根基主要受美国实用主义哲学家杜威理论的影响。20世纪上半叶，巴黎的堕落预示了现代主义的失败，纽约的崛起也意味着一个新的开始，艺术家的价值观从社会转向个人。正像卢森堡所指出的那样，美国出现的抽象表现主义艺术表达的“不是一种理智的、哲学的或社会理想的，而基本上是个人的、感觉的、心理对当今生活所起的作用”。他把艺术家的创作经验归结为日常生活经验对人产生刺激作用的结果。这种美学观显然受到了杜威“艺术即经验”的实用主义的影响。杜威认为，经验就是人在与环境之间的相互作用中发生关系的结果。他还特别强调了艺术中的经验与生活中的经验之间的连续性，也就是说，它们是模糊的。可以说，杜威的美学观直接或间接地影响了美国现代艺术观念。

值得注意的是，黑山学院对美国现代艺术的影响是不可忽视的，其中又体现着德国包豪斯的重要影响。黑山学院的创始人莱斯想邀请一个很懂艺术学院教育的人来指导该院的发展，于是他特意向纽约现代美术馆建筑部的策展人咨询意见，这位对包豪斯非常熟悉的专家直接向莱斯推荐阿尔伯斯夫妇——正值他们于1933年来到纽约教学，于是被邀请到黑山讲学。当时《纽约时报》为此发表一篇社论：“阿尔伯斯夫妇的到来预示着美国的教育新时代的来临。”他们为什么对阿尔伯斯有这么高的期待？因为阿尔伯斯在黑山教了很多包豪斯时

期的色彩和构成课程，并把学院之外的现代艺术系统化地纳入教学之中，也就是说，请了很多院外出色的艺术家（凯奇、蒙德里安、莱热、格罗皮乌斯等），这就对后来美国的“几何抽象”“极简艺术”“波普艺术”影响很大，培养出了如肯尼思·诺兰、马瑟威尔、劳申伯格、汤布里等一大批非常出色的艺术家，他们后来奠定了美国艺术在世界上的重要地位。所以，只有从艺术谱系的角度看黑山学院的艺术教育作用，我们才不难理解美国后来为什么会从“抽象主义”到“极少主义”这样一个发展过程。

因此，我认为研究现代艺术现象，还是要把它放在一个语境中去考察，或放在历史线索上来追溯这些艺术现象的关联性。当然，如何厘清这些艺术线索的本质联系，也是现代艺术理论的基础。除了艺术本体问题，我们也不能忽视艺术与意识形态的关系。我们可以说，美国抽象表现主义除了艺术自身发展的逻辑，也与外部因素的推波助澜有关，与那个时期美国在政治文化政策上把抽象表现主义作为“冷战”时期意识形态的武器有关，当时它是被作为美国现代文化价值观的标志。

三、抽象艺术的中国境遇及其中国方式

中国近现代的几次大的社会变革使艺术家对于本体性的探讨让位于革命的社会需要。以1949年以前为例，当时中国正

经历抗日战争和解放战争的历史关键时期。艺术被划分国统区的艺术和解放区的艺术。国统区以法国学院主义为主，解放区则以革命现实主义为代表。在这样的社会语境下，艺术基本围绕着革命需要而展开。抽象艺术在革命艺术的洪流中被淹没。1949年之后，革命现实主义和学院主义汇合，再加上20世纪50年代深受苏联教条艺术思想和“极左”文艺思想的影响，中国文艺的发展方向基本由这几条路线所组成。

在这样的文化背景下，根植于中国的两种传统（法国的学院派艺术和苏联的社会主义现实主义）控制和支配着中国艺术的主流“话语”，其美学核心是以表现崇高、和谐、秩序作为学院原则和以“积极的文学反映论”作为社会主义现实主义的叙事原则。而抽象艺术强调的则是艺术家的主观性、自由性、偶然性、非叙事性和个性的美学原则，它不依赖于固定的、外部的客观事物的意识，强调个人的主观意志以及偶然性和流动性。它所彰显的是一种民主意识。因此，这种非具象艺术在历史上被看作“为艺术而艺术”的资产阶级艺术，并进而被批评为逃避现实的形式主义和无表现力的艺术。这就是抽象艺术在中国曾遭排斥和被贬低的根本之所在。

在中国，抽象艺术真正抬头，应始于20世纪80年代。这主要与中国当时的社会文化语境有关。80年代的抽象艺术是对西方抽象艺术的移植，是一种“集体无

意识”的创作心理，是一种社会“乌托邦”的表现，是一种学院主义和现实主义的反动。90年代，中国涌现出一些新的抽象艺术。这一特征主要表现在艺术家表现方式的变化，既抛弃了80年代艺术家的理性化的乌托邦意识，也放弃了对（西方）抽象传统的观照，他们直面日常生活的经验和精神冲动进行创作，更加强调自由性、主体性和自我意识，与后殖民“异国情调”式的商业绘画形成了对抗。尽管他们把抽象的意念和行动看作摆脱绘画性约束的手段，但他们的观念已不同于（西方）纯粹抽象绘画。他们或注入某些中国式的符号来做不确定的暗示，或以文字做了诗性的提示，或利用符号的重复造成一种量的结果。这也许就是艺术追求的抽象性的中国方式。事实上，抽象绘画中的要素主要以冷与暖、轻与重、动与静、粗野与柔和、欢乐与悲哀及线条的流畅与色块的凝重来编织一种高强度的视觉语言。虽然交织在具象艺术中的规律、秩序、和谐、平衡是我们审美的需要，但抽象艺术蕴含的不安、激动、冲突、破坏、挣扎的内涵也是我们的一种另类美学需要。因此，以个人的角度看，如果说现实主义/写实主义艺术再现的是制造观看的方式，那么抽象艺术就是表达制造感情的方式。

当然，在今天全球化的大背景下，当中国现代艺术发展到这样一个阶段的时候，我们应该怎么去看今天出现的艺术现象或艺术类型，如“抽象艺术”本

身？这种艺术类型跟外部世界又是什么关系？我的意思是，要反问中国“抽象艺术”发展的逻辑是什么，为什么要这样命名。我想，日本战后出现的现代艺术现象或许能给我们一些启示。20世纪50年代末，日本出现的“Gutai”，中文译成“具体派”；而60年代末和70年代初出现的“Mono-ha”，中文译成“物派”，为什么日本会出现这两种艺术？日本现代艺术的命名为什么会非常日本化，而中国现代艺术为什么在命名上缺乏自信和独立性呢？如果审视一下日本现代艺术史，我们就不难发现，日本“具体派”的产生正与当时的“达达主义”相呼应，也与“行动”或“偶发”艺术相对应。如再看一看“物派”，当时欧美正盛行“贫穷艺术”“观念艺术”和“极简主义”，日本“物派”几乎与这些艺术现象处于同一时期，但日本“物派”在命名上充分体现了一种文化自觉和自信。他们并没有把日本当时的艺术命名为“新极简主义”或“后极简艺术”，也没有变成“新贫穷艺术”。这种艺术立场给予我们很多启发性思考。这些现象对中国的批评家和策展人来说也应引起深刻反思。事实证明，日本现代艺术的自觉在国际上最终获得了认可。相比之下，我们的现代艺术自觉意识还很迷茫或模糊，或者说处在一个没有具体方向的阶段。我觉得理论批评应承担起这样的责任。可以说，目前中国的批评几乎全面陷落，这是中国当代艺术的悲哀之处。