

当代美术批评家文库

观看

殷双喜◎著

殷双喜艺术批评文集（二）

对艺术家，既不捧杀，也不骂杀。不说过分的话，不说无原则的话，不做惊人之语，也不哗众取宠。从“现场”到“观看”，这些年里，他看到了什么呢？看到了艺术、看到了人生，看到了时代和社会，当然，也看到了他自己。

河北美术出版社

当代美术批评家文库

观看：殷双喜艺术批评文集(二)

殷双喜 著

河北美术出版社

策 划：田 忠
责任编辑：徐秋红 安兵武 张永明 李 彤
责任校对：李 宏 王素欣 张青艳
装帧设计：波兰文化传播有限公司

图书在版编目 (CIP) 数据

观看：殷双喜艺术批评文集. 2 / 殷双喜著. — 石

家庄：河北美术出版社，2014.9

ISBN 978-7-5310-5984-4

I. ①观… II. ①殷… III. ①艺术评论—文集 IV.
①J05-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2014) 第 218154 号

当代美术批评家文库

观看——殷双喜艺术批评文集 (二)

殷双喜 著

出 版：河北美术出版社
发 行：河北美术出版社
地 址：河北省石家庄市和平西路新文里 8 号
邮 编：050071
电 话：0311-87060677
网 址：<http://www.hebms.com>
制 版：石家庄波兰文化传播有限公司
印 刷：石家庄建东印刷有限公司
开 本：787mm×1092mm 1/16
印 张：35.75
印 数：1~1000
版 次：2014 年 9 月第 1 版
印 次：2014 年 9 月第 1 次印刷
定 价：82.00 元



河北美术出版社



淘宝商城



官方微博

质量服务承诺：如发现缺页、倒装等印制质量问题，可直接向本社调换。
服务电话：0311-87060677

序

从“现场”到“观看”

孙振华

除了晚辈和学生，大家一般都直呼其名，叫他双喜。

1988年，在杭州的全国美术理论研讨会上和他相识，迄今26年了。那次会上，邵大箴先生特意介绍说，在西安美院研究生中间发现了一个理论人才，叫殷双喜。接着，是双喜发言，当时讲了什么都忘了，但讲话的语气、节奏、条理性、逻辑性一直印象深刻。作为一个初出茅庐的青年批评家，他在全国会议上沉稳镇定的表情和不紧不慢的声音，让我回想起来，宛如昨日。

那次，可能是双喜第一次在全国众多理论和批评大家面前亮相，而后，双喜继续以这种稳重和诚恳的姿态，在美术圈里，度过了自己最年富力强的岁月。

近年来，他说要检视这些年自己所做的工作，对自己有个交代，于是，将1995年至2014年这段时间所写的美术批评文字结集出版，就是这本《观看：殷双喜艺术批评文集（二）》。为何是（二）？因为在此之前，也是在河北美术出版社，他出版过自己名为《现场：殷双喜艺术批评文集》的文集，现在的这本可以看作是它的延续。

这两本文集与殷双喜的另一部叫《对话：殷双喜艺术研究文集》不一样，在那本研究文集里，主要收录的是一些研究性的理论文章，涉及的领域有“当代艺术”“现代水墨”“雕塑和公共艺术”“艺术市场和文化产业”，而这两本批评文集中所收录的，基本上都是“点对点”式的艺术批评文章。

所谓“点对点”是指作者应邀对某个艺术家的作品进行评论。由于这些艺术家分属视觉艺术的各个门类，所以这些文章所涉猎的内容相当广泛，几乎涉及了当代视觉艺术的所有基本问题。

“点对点”式的批评应该是艺术批评的中国特色。

中国是一个人情的国度，也是一个“熟人的”社会，艺术家请熟悉的批评家，或者间接地通过熟人介绍，请批评家写文章，是目前中国艺术批评写作的主要方式之一。这种方式是否合理？未来有没有更好的替代方

式？这里暂且不予讨论，但需要承认的是，它毕竟是当前中国艺术批评的基本现实。

其二，据说国外许多批评家是从不与被评论者见面的，之所以要保持这种距离，是为了维护批评的客观性。“点对点”式的艺术批评正好相反，它延续了中国古代“知人论世”的传统，它主张让批评者和被批评者之间有更多的沟通和了解，这种批评是建立在二者充分交流基础上的。所以，“点对点”批评不是那种纯文本的，非介入式的批评，而是一种对话式的和互动式的批评。

其三，正因为这种“点对点”方式的特殊性，它对文章提出了特别的要求，文章如何写得更具有建设性？通过批评写作更好地发挥批评的正面效应，推动艺术家创作良性提升？更重要的是，在这种前提下，批评文章如何能做到不媚俗，能够保持批评的学术品质，具备批评文章应有的张力和锋芒？这些对一个批评家而言，无疑是一个极具难度的挑战。

我以为，当批评家在从事批评之前，首先要对自己所做的工作有一个清醒的认识，要能清楚地看到中国艺术批评的现实处境、它面临的问题、它的可能性以及未来的前景。因为我也在很大程度上在做和双喜同样的工作，在这个问题上，我将双喜引为知己，因为他在《现场》后记中的一段话也说出了我的心声：“艺术批评一向是人人皆可批评的对象，经常看到对中国当代艺术批评很不满意的痛斥，似乎艺术批评的写作和对艺术批评的批评，都是一件很容易的事情。我对此并不这样看，20多年的写作，深感其中的复杂与不易，这大概和中国的艺术批评在整体上还未形成一个成熟的学科有关。”

正是因为批评学科的不成熟，所以，我们回过头来看中国艺术批评中的那些“点对点”式的文章，会发现许多经不起时间的检验，要么人情味太浓，水分太多；要么水平稀松，流于应付和敷衍。

交代了这些背景，再来看双喜的文章，我认为他的批评文章在我们这辈人中属于佼佼者，我之所以一向看重双喜的批评文字，也欣赏他在各个批评现场的发言，是有理由的：

第一，接地气

所谓接地气就是熟悉情况，了解情况，有的放矢，不说空话。

这一点与双喜一直在“现场”有关。从20世纪80年代初期开始，他就一直活跃在当代艺术的现场，也一直在活跃在批评的现场，若论对当代

艺术状况和历史的熟悉程度，对各个门类艺术家的了解和知晓的程度，在当代艺术现场的亲历的程度方面，在我们这个年龄段中几乎无出二人，堪称我们这代人中的“男一号”。

他几乎是 20 世纪 80 年代以来所有当代艺术重要事件的亲历者和目击者，例如经历“美术思潮”“八五新潮”“现代艺术大展”、各个“艺术家群体活动”等等，当美术圈内人相聚的时候，他会津津有味地讲述自己亲历的当代艺术中的种种故事和趣闻。

就是因为这种现场感，也因为他看得多，所以，当他面对一个具体艺术家个案的时候，他的评论具有一种历史感，他能够把批评对象放在中国当代艺术的历史发展中来看，放在当代艺术的整体框架中来看，这就是他所以接地气的原因。

除了中国当代艺术的现场，双喜也一直也很重视对全球当代艺术资讯的把握，所以他在从事批评的时候，同时也有国际的视野和参照。例如，他在评论雕塑家戴耘的创作，总结出三对关键词，这就是“模仿与戏仿”“器与物”“大众文化与纪念碑性”，这几对关键词既有西方艺术的背景，又有中国艺术家自身的创造，因此，双喜能对照西方的艺术理论和实践，又结合中国艺术家的现实，很好地揭示出理论资源、现实价值和个人创造之间的关系。

第二，有选择

所谓有选择，是指双喜在进行艺术批评的时候，不是“来者不拒”、“有求必应”，而是有筛选、有取舍，这种选择的标准是，这些个案在当代艺术中是否有意义，是否能说明问题。正因为进行了选择，双喜的这些批评文章才更有自身的价值。

我曾多次目睹双喜当众“不给面子”，直接拒绝或婉拒了一些艺术家的约请写文章的要求。的确，一个有影响力的批评家如果所有的要求都答应，那他根本做不了其他事情了。有选择就不一样了。拿《现场》和《观看》这两本文集来说，时间跨度二十多年，这些文章在一定程度上，成为了一部由个案分析组成的当代艺术发展史；由于这些艺术家涉及到不同的语言和媒介，所以，这些批评文章又可以在一定意义上看作是艺术媒介的演变史；从批评者和批评对象的变化来看，还可以看作是艺术观念的嬗变史……

事实上，当一个批评家在从事严肃的写作工作的时候，他的文本是双

向的，一方面，他在评论别人，同时，他的文字也在展示自己，他会留下个人思想演变的轨迹，也会呈现出个人知识状态的变化、研究方法和审美趣味的变化。

如果有一天，当人们需要研究“批评史”，研究中国当代艺术批评的写作史的时候，双喜从1981年到今天的批评工作和留下的这些文字，本身就是一个很好的个案，这些文章都将成为当代艺术批评的研究史料。

第三，讲立场

所谓讲立场就是态度端正，观点鲜明，说理有据，实事求是。

双喜是个认真的人，在一些学术场合难免会跟人较真，因为他要据理力争，不愿意和稀泥，也不愿意人云亦云。

在日常生活中，他却并不是一个锋芒毕露的人，相反，细心周全，属于尊老爱幼的那种：对老先生悉心照顾，对晚辈也尽可能奖掖提拔，创造机会。

双喜在从事批评工作的时候，有个“中场”理论，其大致的意思是：主张艺术的革新、进步，强调知识的更新和专业的提升；但另一方面，他又强调底线伦理，不主张走极端，不主张惊世骇俗的革命，反对艺术中的暴力、血腥和低俗；他希望艺术能够顺应人性，循序渐进地发展。

一次，在一个有众多美术馆长参加的会议上，双喜讲了美术馆尤其应该强调“中场”理论，深得一位馆长的赞赏，散会后馆长到处打听，这个讲话的人是谁。然后聘请双喜为客座研究员，成为馆里的学术高参。

双喜常常这样，他能得到许多艺术机构、艺术团体的认同，在很大程度上，就在于他能够设身处地，站在对方的角度想问题，他总是能给别人出个好主意，而从不为了一己私利给别人挖陷阱。因为这样，他在圈内赢得了好口碑，大家有什么活动，马上想到的就是“双喜”。

双喜在从事艺术批评的时候，还有一个特点，就是主张讲制度、讲规则、讲程序，说得更直接一点，就是讲民主、讲公平、讲机会均等。这一点，他和“即兴式”的艺术家不一样，也和许多个性强悍的批评家不同。如果双喜常常因为什么事跟人较真，一般来说，可能就是涉及到了制度和规则的问题，为此，我曾经戏称他是艺术批评中的“制度学派”。

双喜当然把这个特点也贯穿在他的批评文章的写作中。从这本集子中我们看到，他对于艺术家既不捧杀，也不骂杀，而是像他平日说话一样，娓娓地讲道理，不说过分的话，不说无原则的话，不做惊人之语，也不哗

众取宠，而是如实地指出艺术家作品的来龙去脉，它们的价值和意义，同时提出建设性的意见和建议。这些，十分吻合他的批评立场。

光阴荏苒，从入行的时间算起，说话间，三十多年已经过去，一个被人“双喜”“双喜”叫着的青年，眼看就要进入耳顺之年了。

从《现场》到《观看》，这些年里，他看到了什么呢？看到了艺术，看到了人生，看到了时代和社会，当然，也看到了自己。

是为序。

2014年7月28日于鄂西神农架香溪源

目 录

触摸生活——于振立访谈录	1
欲望之眼——孙建平的油画	7
大地的沉思——女画家徐晓燕	10
走向纯粹——李才根的书画境界	13
生命的密码——关于赵弘君的画	16
随风而逝——关于白海作品的断想	19
只研朱墨画春山——关于梁群的油画	21
随心赋采——白丰中的现代墨彩画	25
展现生命的灵性——李向明的追求	27
野性的力量——郭利伟的艺术态度	30
大气质朴 情真意切——冯大中艺术散论	33
意气风发 灼灼光华——于光华的花鸟画	38
解衣般礴——崔见笔下的风景	42
极乐闲居——梁长胜的艺术世界	46
清风一过知秋水——感受林若熹	49
子夜风清——陈淑霞的原色	52
空山新雨——戴雨享的陶艺	56
朴深茂美——王敬恒的山水艺术	60
归家之路——读井士剑绘画	64
身体的表情——关于尹智欣的雕塑	68
作为态度的绘画——陈文骥的艺术	72
诗意栖居——郭凯近作赏析	76
游目骋怀 元气淋漓——潘公凯先生近作赏析	78
谁持彩练当空舞——明镜的抽象艺术	84
站立的生命——刘永刚艺术解读	87
墨海中立定精神——当代艺术中的张羽	92
异在的目光——陈志光的雕塑	97

风中冥想——申红飙雕塑展序	99
回归本心——谈汪港清的画	102
从隐喻到象征——曾晓峰艺术图像中的当代意义	106
古典中的现代——任哲雕塑解读	109
八千里路云和月——刘若望雕塑中的人文情怀	112
走向自然——李险峰的公共艺术实践	116
生命中不能承受之轻——韩国雕塑家朴成泰的艺术	120
眩目之后——蒋丛忆近作解读	125
游园惊梦——李晓奇的文化记忆与黑色浪漫	129
美丽的危险——由金的《当代启示录》	134
红色的想象——郭其鹏雕塑中的游戏社会	139
人性的深度——奥地利雕塑家毛杜万的艺术	143
剑胆琴心——林岗的雕塑	146
传统作为活的文化资源——关于蔡志松的雕塑	149
马保中——生存的隐喻	156
扩展的影像——颜开影像艺术展序	159
都市的浮水者——关于隋丞的艺术	163
秋色正清华——华海镜的人生诗篇	166
刘大为与边疆人物画	168
微光与运动——关于党朝阳的《线韵系列》	172
道法自然——姬子先生的画	176
心灵的景观——对李昌龙绘画的一种解读	178
陈克：古典的眩晕	183
寥落初寒赏新雪——品读崔强	188
情之所至 随性而发——关于范治斌的水墨肖像	193
荷非荷——关于董小明的近作	196
质朴与还原——李荣芝的油画	200
直面现实与水墨变革——杨之光的意义	203
皇天后土——毛同强《地契》的N种解读	208
人性的温暖——关于谭平的铜版画近作	221
感性的生动——关于李晨的近作	226
生命悄然绽放——张东红的艺术境界	231

天人之间——周长江艺术断想	235
红与黑的交响——对李青萍绘画的一种解读	241
春种秋收——闫新生的花鸟世界	246
重返视觉——郭晓光近作品读	252
都市的浪漫——关于虹鸣的作品	257
生命之巢——施慧艺术中的空间诗意	260
直面生活——王亮艺术解读	270
白云千载——刘知白先生的水墨艺术	280
江海：精神的表现与救赎	285
发现与重建——李广明的当代文化理想	291
人文的思考——徐冰短评	294
在真实与梦幻之间——李红军的纸媒艺术	296
东方精神与空间观念——桑火尧的水墨艺术	301
人性的展开——池展穗的自由女神	305
画为心声——幻循的花样世界	309
跨过心河——李继森的千里之志	313
活色生香——关于齐鹏的近作	316
生活和语言——罗中立的新作	320
剧场与奇观——在崔岫闻艺术研讨会上的发言	325
图像与符号——闫博近作阅读	333
穿越时空的诗与思——刘秀鸣的绘画	339
气象天然——读邵大箴先生的水墨画	342
视觉的力量——读张国龙近作	344
生命的感悟——化建国的水墨画	350
感悟与境界——延佳黎的山水世界	354
解构神圣——戴耘艺术中的三对关键词	358
物有实体 理无定形——李洪波的纸媒艺术	363
重要的是“画得好”——殷双喜访谈谢东明	369
气象苍茫——洪凌的艺术	381
心远城静——王玉平近作欣赏	386
从图像转向空间——黄拱烘的抽象绘画	391
大美无声 庄严世界——陈坚水彩画的意蕴	397

观看与对视——关于李翔的人物画	403
仁者爱人——施力仁先生和他的犀牛	410
生命的底色——殷双喜对话段正渠	417
文化空间的叠映——潘松的雕塑	428
大地风骨——许钦松的全景山水	433
对焦——薛广陈的写实绘画探索	438
解体与漂拂——在蔡锦画展研讨会上的发言	444
中国艺术的现代性转换——曾成钢的雕塑艺术	448
象征图像与社会记忆——历史时空中的王刚艺术	455
心灵的家园——读李台还作品	465
异质同构 穿越时空——傅中望的艺术思考	468
浪漫与现代——读莫晓松工笔画有感	473
境由心生——关于刘一原的近作	478
象征与幻觉——关于苏新平的系列近作《灰色》与《风景》	484
生命的绽放——读韦加、夏青的新作	490
时间的刻痕——杨识宏的心灵世界	493
浮世·游观——庞茂琨的艺术世界	499
凝视与歌唱——龙虎艺术研究札记	505
从原始到现代——乔晓光的艺术密码	510
超越本土与超越文化——关于周虹的《裂变》	517
必要的孤独——张方白艺术研究札记	522
玩偶与面具：吴少湘、蒋朔作品中的解构与象征	530
人的在场——关于殷小烽的雕塑	538
观无量世音——陈妍音的白描	543
人性的光辉——司徒兆光的雕塑艺术	545
直觉性色彩与表现性抒情——何坚宁的油画艺术	549
一花一世界——罗平安的艺术探索	553
后 记	557

触摸生活

——于振立访谈录

殷双喜（美术评论家）：那天到你的画室看作品，你提到一个观点，你认为你这次参加提名邀请展的作品是“复制”。可是你的作品实际上是不可能机械复制的，只是几幅画大体接近，局部地看，都不一样。你的“复制”概念应该怎么理解？

于振立（艺术家）：我的“复制”首先是复制 1993 年个展的一幅小画，可以说是“放大”。

殷：“放大”仅仅是尺寸放大，还是对原来作品的观念的放大？

于：都有。放大是重新理解 1993 年。我认为 1993 年是一个很重要的历史时期，这一年我在中国美术馆举办个展，付出了巨大的代价。另一方面是这幅小画中有我将来发展的可能性。

殷：你是说小画中还有很多的语言、想法没有展开，还有可以继续挖掘放大的东西。

于：是的。早在 1989 年的“八人油画展”（中国美术馆），我就展出了三部分作品。一类是《吃喜酒的女人》；一类是《点划图式》，这是我后来抽象艺术探索的开始；还有一部分是小肖像，1988 年为《吃喜酒的女人》作的。我每个系列作品前面都有一些小的图示，预示我下一步的作品的开始。这次将小画放大后再画一个系列，是“复制”，为了加强我的语言。从哲学上讲，每个人都在放大自己、重复自己。（殷：这种重复中有不重复）那当然，但是人类史一切都在自我重复，没有根本的变化，还是为了吃、为了穿、为了爱情、为了死亡。中国有金、木、水、火、土，有一年四季二十四节气，转来转去表面看是一样，实际又不一样。但是这个不一样，在我画面中已经体现出来了。我每次放大，强调一个“化”字，强调对人的本质“大而化之”的理解。我的画翻来覆去就是对自身的一种肯定，对我的思想、生存状态的揭示。不管天籁、地籁、人籁，都是一个大统一的东西。在当代，最聚集的还是对人的关注、对自身的关注，从来没有像现在这样强烈，所以，我用五幅作品来重复金、木、水、火、土的无限循环。

殷：但是这种创作方法在中国画中是常见的，中国画画家对梅兰竹菊，对山水的同一地方始终不停地画，你看起来变化不大，但它局部的笔墨和精神转换还是不同的。

于：那不叫“重复”，我就是为了否定这种东西。例如毕加索、凡·高、高更以及当下非常活跃的都是重复，反复加强自己的符号。

殷：但是他们每幅画不论从构图还是其他方面，都还是不同的，你这五幅构图可是基本接近的。

于：不是基本接近，是完全一样。

殷：你的艺术被称为抽象和表现兼而有之，你认为是抽象因素更强，还是表现因素更强？

于：抽象是第一个过程，是一种设计，我的作品中始终有设计的意识。

殷：你画草图吗？

于：当然画。每个艺术家都要考虑当下世界、当下思维。面对画布，我首先要思考，什么是城市？什么是城市文化？这就是设计，设计就是抽象思维。接下来就是表现，就是付出情感，再现后需要一个彻底的冷却。

殷：你认为你的作品在最基本的意义上是一种个人的表达呢，还是创造一种图示，像宗教启示录一样，为人们提供精神反思的载体？

于：是后一种，这很重要。

殷：你的作品题目叫《触摸圣像》，是否可以说，你画了一排圣像，让我们用眼睛和心灵来触摸。但那天在画室我们谈材料啊、技法啊，我感觉你像一个工程技术人员。

于：是啊，我就是个完全的泥瓦匠。

殷：但你作品中的精神转化为物质媒体时，你肯定有思想活动。你连续画一个系列，其中的精神活动肯定不一样。

于：我对行为艺术家是佩服的，我始终想成为一个大行为艺术家，比如说包扎一个玻璃大厦，但我没有这个财力。我为什么将自己的作品称为《触摸圣像》呢？在哲学上讲，就是一个贱和贵的问题，高贵的思想来自于下贱的劳作，我把作品一幅幅地去做，像工人一样。

殷：通过形而下的劳作去体现形而上的思想？

于：是这样，徐冰刻字也就是这样，刻了一些谁也不认识的字，反复地印。我的画也是这样，真画起来并不难，但就是过程太难，反复地想，

我长时间地喝酒、思考。这次展览，都是一些很成功的艺术家的作品，他们的画都很有颜色，一个赛一个。而我的画就是“复制”，没有什么颜色，我画一些类似于老墙的“墙皮”，这是精神流过的痕迹。人要飞升三界，一是人、事、物状态，二是天、地、人状态，第三是时、空、场，我的画是要达到这第三状态的努力和展示。

殷：你提到圣像，大概只是一种比喻吧，恐怕不是像丁方一样，赞颂基督式的崇高，拯救人类的精神。

于：实质上是一样的，不过他做得太过于图解。

殷：你仍然认为艺术家在当代对人的灵魂的拯救是有责任的？

于：是有责任的。

殷：你的画中仍然有某种崇高的东西，你作画的过程中仍然是很虔诚的。

于：当然，包括未拿出来的1988年的那批《闭合》作品。

殷：但是现在年轻人中间有许多怀疑主义和虚无主义的东西，你的作品能给他们一些启示吗？

于：这种怀疑和虚无，我认为是目光短浅。他们仍处在天、地、人阶段，人在天地之间摇晃。但人要飞升三界，需要时间才能认识这一切，21世纪将是时间、空间、场的大扩张，是真正的设计时代。

殷：谈到设计，我想，那一天你谈到过，如果你有一个车间，有车床、电焊机等等，很兴奋，好像你对设计和制作，兴趣很浓厚，你 very 希望自己成为一个技艺高超的能工巧匠，面对画布和材料，得心应手，在这一点上，你和传统的用笔“画”似乎拉开了距离。而且那天在画室，我看你在画面上很少用笔，偶尔有几根笔是用来调颜料的，真正上了画面，你又是木板，又是瓦刀，你好像是在“做”，而我们知道，表现性绘画的绘画性是很强的，你在“做”的过程中，是否把手头的工具都当笔来用了？

于：不管什么工具，一切都是人设计出来的，一层层地脱落，一层层地划过去，在这个过程中，开始是设计，后来是热情。

殷：我想，你正在抛掉传统意义上的画笔体系，已经进入到自己的体系。当然，你还未使用现成品的拼贴，但你画面上的这些材料如钛白粉、胶等等，也都是物质材料，在你手中比较统一地被控制。我想，对你来说，技术性、物质性，不是可有可无的，而是相当重要。你认为它对你的精神传达起着重要的作用，是吗？

于：是这样，这是一个哲学问题，建立在东方哲学的基础上。东方哲学以“尘”为本，一切都化为尘土，金木水火土是基本的物质。从佛家来说，你不达到彻底的“无”“空”，你就没有彻底的“有”，有无相生，我把这无数的尘连在一起，就把尘变为“有”。

殷：你的作品中仍然有很强烈的画意，是以画画的意味做出来的，这一点与一些材料画家堆砌材料不一样。你不是用笔来画，而是用心来画。

于：绝对是用心来画，特别“无为”，但又特别“有为”，特别的有情感。西方的抽象主义有很多的偶然性，美国的抽象艺术太图案化，德国的抽象艺术太材料化，抽象艺术有许多问题并没有完全解决。我强调作品中的“膨胀”，即作品饱满的张力和力度，刀刮有刀迹，手划有手印。

殷：这就是说，你作品中的“物性”不仅是画布上的那些材料，手里的工具也是物质性的，也传达着艺术家内在的情感。

于：中国画历史上讲笔墨、黑白，只是讲些虚的。我把这些变成“实体”，例如，我那一刀刮过去，出现很厚的断裂，这是象征着人的一层层脱落，像长城一样不断地风化。

殷：请你再谈谈《触摸圣像》这个画题。

于：《触摸圣像》是意守丹田、气沉丹田，也就是触摸人自身，不仅用手，而且用心，用意念。道也好、佛也好、基督也好，全世界都还不能离开人的需要。我画中的大笔触，细看也是象征性的人体符号。

殷：你的这一系列画是否开始了走向东方的过程？

于：从《点划具象》就已经开始了。

殷：抽象绘画在西方艺术中已经是一个成熟的种类。你作为一个中国当代艺术家，有兴趣让它走向东方（从东方走出去），你对此有信心吗？

于：绝对有信心。

殷：中国能够发展出一种不同于西方的抽象艺术吗？

于：不仅能，而且要高于他们。他们搞得太“火”，我们要解决的是太“水”的问题。

殷：上次你的个展座谈会上，易英对这一点是不乐观的，他认为抽象表现主义已很成熟。

于：我不悲观，易英的价值标准来源于西方艺术史的基础。我认为世界是个人体，西方人是背部，中国人是腹部，这一点我和高名潞的看法一样。我们现在首先要抓住东西，我们有“韧”的东西。