

漆麟——著

Expression and Concepts of "Abstract"  
in Chinese Contemporary Art

# 作为表现和观念的『抽象』

漆麟——著

Expression and Concepts of "Abstract"  
in Chinese Contemporary Art

# 作为表现和观念的『抽象』

● 人民出版社

责任编辑：洪 琼

图书在版编目（CIP）数据

作为表现和观念的“抽象” / 漆麟 著. — 北京：人民出版社，2016.4

ISBN 978-7-01-015382-7

I. ①作… II. ①漆… III. ①艺术评论—中国—现代 IV. ①J052

中国版本图书馆 CIP 数据核字（2015）第 243887 号

作为表现和观念的“抽象”

ZUOWEI BIAOXIAN HE GUANNIAN DE CHOUXIANG

漆 麟 著

人民出版社 出版发行

（100706 北京市东城区隆福寺街 99 号）

北京盛通印刷股份有限公司印刷 新华书店经销

2016 年 4 月第 1 版 2016 年 4 月北京第 1 次印刷

开本：710 毫米 × 1000 毫米 1/16 印张：13.25

字数：220 千字

ISBN 978-7-01-015382-7 定价：56.00 元

邮购地址 100706 北京市东城区隆福寺街 99 号

人民东方图书销售中心 电话：（010）65250042 65289539

版权所有·侵权必究

凡购买本社图书，如有印制质量问题，我社负责调换。

服务电话：（010）65250042

# 序 言

朱青生

关于抽象艺术和现代性的关系，既有一个理论问题，也有一个历史问题。

所谓理论问题，即指抽象艺术本身是一个纯粹的理论性的艺术，在现实中虽然有几何图形和空间边界与分割的现象，但是抽象艺术并不是源于对于几何事物的模仿，而是对模仿的拒绝。因此，抽象本身就是一个理论性的课题。

以抽象之名而进行的理论性的艺术活动，实际上包括不同的方向和不同的层次。基本区分为三种：第一个层次是对形体的概括和创造；第二个层次是对世界的理解和规范；第三个层次是对意义的认识和表达。这三个层次都可以转化成一种表面上看起来相似的抽象艺术作品，但是三者之间其实并不发生相互连带的关系，有时候它们之间的关系甚至比抽象艺术与具象 / 实像艺术之间的相互距离还要遥远。因此如果将抽象艺术作为一个单独对象来讨论时，实际上并不可能对问题进行深入而清晰的研究和解释。

所谓历史问题，即抽象艺术作为一个现象，并不是所有的抽象艺术都同时发生，或在不同的地方全面出现，而是出于这样或那样的际遇和偶然，首先出现在某个地方或者某个时间段，然后通过流传、变化、暗合，或各自重新生发，从而出现抽象艺术的艺术史现象。从这些现象的整体来看，有一个逐步发生、发展的过程，也有一个与各自的处境和文化发生关联的过程。简

作为表现和观念的“抽象”

言之，抽象艺术是现代性发生之后的文化现象。而在不同的文化中，艺术本来或多或少都存在抽象因素，在不同的艺术和艺术史中，各有不同的呈现。因此当抽象艺术作为一种新兴的艺术现象出现之后，或多或少地会与其当地文化中所具有的传统和资源发生联系，甚至发生启发、变形或回归。

以抽象之名指称的艺术现象，在现代艺术史上有三个发展段落，可将之称为“第一抽象”、“第二抽象”和“第三抽象”。

“第一抽象”是指现代性发生之后，工业化生产和科学理性的迅速发展使得一种用计算和推理来追索事物的本质和规律的倾向蔓延到艺术中来，也在艺术中寻找精神的对应物和增长点，因此出现了对绘画——原本作为模仿造型的造型艺术所进行的在形体和空间表现上追溯其原理和本质的试验，甚至把精神活动的某些性质，如心理表现和情绪表达，也用形态和形状呈现出来。康定斯基和蒙德里安的艺术是“第一抽象”的代表，且各自正好处于两个极端：康丁斯基代表的倾向是将情绪和意义变成一种符号、记号以及色彩符号，再由艺术家单独而富有创造性地将之抽取和“发现”，进而组合和构成一幅作品；蒙德里安代表的倾向是抽取掉人的情绪，而将世界的存在中本体的结构以及这种结构与观看者之间的最为冷静而绝对的关系用图形和颜色显现出来。

“第二抽象”是指现代性受到反省和批判之后，艺术家对于固定的符号和精密的结构所出现的背叛和反思所进行的一种艺术活动。它的来源一方面是追求神秘和梦境的逃避现实、拒绝机械、技术的探索，另一方面又把工业文明所生产的对象和物品（机械化的环境和产品，甚至是原材料），看成是对人类轻率而偶然的自我意识流的巨大否定和超越。抽象表现主义和极少主义艺术是“第二抽象”的代表，且各自正好处于两个极端。在抽象表现主义中，虽然各家背景不同，来源各异，文化因素驳杂，但总的倾向是从超现实主义运动开始，强调自动主义，强调行动，甚至以中国和日本的禅宗和书法为资源，进行下意识和潜意识的开掘，留下焦虑或宁静的笔路运动和色彩流淌的痕迹作为作品；而极少主义则是彻底地对于人为绘画以及偶然意绪、无意识因素的漠视和反动，将机械的形体、重复的动作甚至是整块的原材料展示于人前，将意义和无意义完全合为一体，使得对象中的所有细微的变化和

美感的意味全部转化为直接的质感和无聊的体块，从而将之诉诸人对新的世界意义的“表达”，而这种“表达”甚至可以看成是一种“反表达”。当意义与物质、心与物完全融为一体时，无限的想象力、强烈的悲怆感，甚至是工业的速度和生产的力量，都变成这种艺术的特质。

“第三抽象”是指对现代性和反现代性二者的超越。更多地是强调对人性的整体性的寄托和表达，以及对物质的原本状态的重新观察和体验。这种倾向在罗斯科和赛·托姆布雷 (Cy Twombly) 的作品中曾经有过透露，目前也是中国抽象艺术运动的一个实验的方向。

漆麟在本书中却为我们揭示了抽象艺术研究的另外一条进路，其将日本与中国的抽象艺术进行对比，这是一个很有意思的切入点，本来就具备与各自的处境和文化发生关联的过程，这个处境和文化就是这两个文化共有的对自然物体本身的关注欣赏，同时具有一种抽象因素极强的书画传统，然而书中通过研究从而非常明确地揭示，中国和日本的抽象艺术的发展，根本上是在不同的社会制度和社会发展阶段中所发生的看若相似的艺术现象。在某种程度上，不管中国艺术出现了何种程度的抽象艺术作品，在某种程度上既和抽象艺术没什么关系，也和现代性自觉没什么关系，因为在中国的艺术发展中，现代性和反思现代性还没有展开，就被部分精明和聪颖的中国艺术家用“重复性”带向了所谓的禅宗和仪式性的表演。而日本的抽象艺术却是在反传统的现代化的进程中，不仅与世界整体抽象艺术发展的前两个步骤同步，而且在某些时候还曾具有超前性和启发性。读完漆麟的文字，又能觉察到由于日本作为一个西方文化的学生和追随者的亚文化地位，可以培养和启迪像克莱因 (Yves Klein) 这样的现代主义大师，但是日本自己的艺术成就却无法得到艺术史的整体认知和接受，以至于像“具体”这样的伟大的艺术运动都要到了其成为历史陈迹之后，才会被追溯和悼念。李禹焕这位在抽象的理论问题上作出过重大贡献，其贡献甚至比康丁斯基和格林伯格都要深刻和细致的韩裔日本艺术家，却因为他使用的是日语和母语写作，而没有在当时成为全球化的艺术理论的普通交流语言，从而失去了影响世界的先机，等到今天他已经成为老人，人们再来阅读他的理论的时候，事实上他也是被当做一个历史文献来看待的。这个情况本身也是一种现代性现象，也就是说，整个

作为表现和观念的“抽象”

世界的艺术是以理性的推进和市场的理解来展开的，这大概是漆麟在书中揭示给我们的一种另外的含义。这种含义通过很多的细节，让我们越是理解深入，越是觉得抽象艺术本身就是一种世界艺术史现象的“理论性艺术”的价值。

漆麟的论述所揭示的最为深刻的地方，是指出意大利奥利瓦和国内的评论家所主动误取的中国抽象艺术，其实是一个后殖民主义的现象。当第二抽象走到了其高峰和尽头，人们要想在一些“边缘”的文化和民族中找到一些因素，目的是为了寻求扩展文化的多样性和继续发展的可能性，无论以“天上的抽象”、极多的方式，还是东方的诗意、禅宗的态度来概括，其实都是寻找到了一个被西方规范过的、被精神殖民过的那个异族文化特色。而如果这个特色不具有人类普适性价值，那么它最终也只不过是一种后殖民现象而已。是在殖民地的文化潮流结束之后，被殖民的民族在自己的残山剩水之间找到维系自己与传统之间的精神关系，以复兴民族文化和保留传统作为发展自己艺术的依赖，其实大家都深知，颠簸在高速公路旁边杂草丛生的古道上，怨恨着飞驰的汽车发出的轰鸣和尾气，在已被先行现代化捅开、破坏的云层之下，暴晒的苦痛产生的焦虑的心态，无法靠几幅因封闭的狂妄的几件零星的艺术作品所能平复。

透过漆麟的论述，我们确实看到，其实在日本、在中国，都曾有过类似抽象艺术的传统的艺术活动，简洁的室内设计、优雅的窗格、土朽的壁面的温软、旧袍贴上颓唐的躯体留下的哀怨，以及那精致绵长的用笔和墨对绘画的概括表达。这都不是真正的抽象艺术的根源和性质。抽象艺术必须和现代性相关联，与现代化的进程相一致，否则也只是一种传统的方式和习惯，一种简化的风格，就像庄严的希腊神庙，横亘于蓝天之下，沧海之间，却不能成其为抽象艺术一样，指明这一点是非常有见地的。虽然书中写得不至于如此极端和明确，但是如果我们意识到这个结论的深刻性，我们的阅读就会获得重要的价值。

现在中国在主办第34届世界艺术史大会。记得日本艺术史学会的田中英道先生曾经跟我讨论过，日本艺术史学会是否与中国有着共同的艺术史处境？实际上这个问题里潜藏着漆麟研究的中日艺术对比问题，那就是，虽

然中国和日本各自在西方的逼迫之下被迫现代化之后，还在共同分享着同一个文化吗？我们并没有就这个问题深入探讨下去，但是我们有一个共同的认识，即如果我们对未来的艺术问题，包括抽象艺术的问题，进行进一步的推进，那么日本是否与中国还具有同一文化道路这个问题已经不重要了，重要的是要对世界的文明有价值、对艺术史有价值，最终田中英道先生决定坚决支持中国申办世界艺术史大会。事实上，关于中国和日本在现代性之间的对比研究，漆麟在书中虽然只选取了一个抽象艺术的差异问题，但是其中所揭示的理论意义又何止于艺术？

# 目 录

|                       |       |
|-----------------------|-------|
| 序 言                   | 朱青生 1 |
| 导 言                   | 1     |
| 第一章 当代中国抽象性艺术的发生及其展开  | 9     |
| 第一节 背景                | 9     |
| 一、早期现代主义艺术的实践         | 9     |
| 二、西方艺术的再次受容           | 16    |
| 第二节 展开状况              | 19    |
| 一、1976—1989 年的抽象性绘画   | 19    |
| 二、20 世纪 90 年代以后的抽象性艺术 | 44    |
| 第二章 作为表现的“抽象”         | 58    |
| 第一节 折中与限界：抽象水墨中的借用    | 58    |
| 一、笔墨的传统遭遇抽象表现主义       | 59    |
| 二、比较：抽象表现主义全盛期的亚裔艺术家  | 66    |
| 三、平面性与去中心性            | 85    |
| 第二节 解体与还原：现代主义形式的嵌套   | 94    |
| 一、近代以来的还原主义           | 95    |
| 二、“点”、“线”、“墨”         | 102   |

|                       |     |
|-----------------------|-----|
| 第三章 作为观念的“抽象”         | 114 |
| 第一节 接受与进步：从传统到现代的合流方式 | 114 |
| 一、围绕“传统和创造”的演进模式      | 115 |
| 二、艺术的“进步观”            | 122 |
| 第二节 置换与阐释：现代主义之前及之后   | 134 |
| 一、作为对接点的“抽象”          | 134 |
| 二、现代主义之后的阐释           | 143 |
| 第四章 围绕“抽象”类缘范畴的讨论     | 152 |
| 第一节 无法摆脱的“笔墨”         | 152 |
| 一、“笔触”与“笔墨”           | 153 |
| 二、“笔墨”与“反笔墨”          | 158 |
| 第二节 作为特质的“反复性”        | 164 |
| 一、与“具体”艺术的比较          | 166 |
| 二、与“物派”、“后物派”的比较      | 175 |
| 结 语                   | 188 |
| 主要参考文献                | 192 |
| 图版出典                  | 196 |

# 导 言

## 一、研究的背景与问题

“抽象”对于中国美术界而言是 20 世纪初期由海外引进的新词汇，最早见于由丰子恺等人译介的一些来自日本的资料中。这一范畴在中国虽然一直没有获得较为固定的涵义陈述，但在艺术实践的历史中已经成为一系列具有实体脉络的美术现象，其中包含了有关中西、传统与现代等近代以来所面临问题的重要思考维度，其复杂性也已经远远超越了西方现代艺术中所产生的抽象艺术范畴。

事实上，19 世纪末以来，当中国的美术界不得不从正面来面对西方美术的冲击时，有关中西美术关系这一具体而又宏大的问题始终贯穿其中，并且更多地呈现出了忧虑和无奈的意识。对西方美术的排斥或者接受、对中国传统美术的否定或者继承、试图对中西美术进行融合等，各种不同的主张及其实践构成了近代以来中国美术史的重要篇章。经历了这些探索和试行错误之后，中国的现代艺术在“文革”结束之后始真正发足，进入 20 世纪 90 年代以后发展出一些具有独特性格的形式和表现，同时也呈现出一定的多样性。在不足半个世纪的现代艺术实践中，从初期以 85' 新潮为代表的模仿西方诸现代流派，到进入 20 世纪 90 年代之后带有浓厚后殖民主义色彩的中国符号化作品群，可以说在短时间内形成以西方论理和技法表现为背景的对中国现实社会状况的直接即时性反映。这些以政治波普、玩世现实主义、艳俗艺术等为代表的在一定程度上获得成功的“品种”，在原发性的艺术理念及其造型思想上或许并不比从“五四”美术革命到“文革”时期的美术走得

作为表现和观念的“抽象”

更远，具有决定性的变化因素指向包围艺术作品的外部环境之中。另一方面，作为一种与实时的社会政治取得较为温和而间接联系的形式主义般的尝试，从民国时期以林风眠为代表的结合西方现代主义流派表现和中国传统绘画的文脉开始展开，其中虽然经历暂时性的曲折和沉入潜流的时期，终于在20世纪70年代末促成了当代抽象艺术在中国的正式登场。在其后续的展开中，呈现出一种比之“反思”更切近于“补足”的意图指向：一方面，这些实践以及批评的关注体现为对“当代水墨”、“抽象水墨”等与传统书画表现相关的问题中，似乎是在发掘传统中一种待完成的可能性；另一方面，这又是对中国当代艺术史中被跨越的现代主义的重新回眸和补足——但在实际的行动中现代主义却从未被真正实施或者已经成为一种不必要的选择；同时，这也被看作对近代以来中国引进西方写实性绘画这一历史试行错误的矫正。由此可以看出，这些有关抽象的艺术现象，承载了中国近代以来对美术传统及其现代性转换这一核心问题的广泛思考，也通过实践的探索提出了对此问题的阶段性解决方式。

作为本书的研究考察对象，在此并不能通过西方现代主义理论对中国的抽象艺术进行较为严谨的定义和范畴区分，而将范围指向那些具有“抽象艺术”外观呈现的作品，即一种广义的非形象表现类群。因此，在本书的行文中将谨慎使用中国“抽象艺术”，而根据具体所指在大多数情况下采用“抽象性艺术”这一不具备定义能力的称谓。事实上，从事创作实践的艺术家在很多时候不仅暧昧的指称“抽象”的含义，有时还会对“抽象”进行任意的扩大或有意的否定，或者以批评家的“抽象”指称来重新反馈自身作品的性质。这些显得矛盾的情况正勾画出抽象艺术在中国所发生变化转换的真实图景，而本书所探讨和试图明确化的正是在一系列艺术现象中对“抽象”在表现和观念上复杂性诠释的本质和内在真相。同时，本书将主要考察平面性作品，在大多数情况下仍然可以用抽象绘画来指称，这也基于在比如“意派：中国‘抽象’艺术三十年”（高明潞策展、北京墙美术馆观摩展，2007年；西班牙巡回展，2008年）这样较为全面展现代表性作品的展览中仍然主要选取了平面性作品的事实。

关于抽象性艺术的讨论构成了当代艺术批评中的一个重要环节，而在迄

今为止的相关著述中，主要是针对个体艺术家或者展览的评介，体现为艺术家访谈、感观性评论等形式，具有较大的主观色彩和片断性。进入2000年以后，一些具有学理性意义的批评和理论研究著作开始展开。具有代表性的，比如2003年批评家栗宪庭以展览“念珠与笔触”为契机所撰写的《〈念珠与笔触〉策展手记——治疗、修性艺术、繁复、积简而繁或者极繁主义》<sup>①</sup>，对20世纪80年代以来中国抽象性艺术的发展和困境作出了评述，并且推介出具有“手工的繁复性”这一性格特征的作品群；朱青生在《再论第三种抽象：与笔墨的关系》<sup>②</sup>中从艺术史的视点角度，基于就迄今为止的艺术实践成果及其批评的整体观察，对抽象性艺术在未来的可能性进行了探讨；高明潞则用了更大的篇幅和更具雄心的理论构建方式编写了《现代性与抽象：艺术研究·第1辑》<sup>③</sup>以及《意派论》<sup>④</sup>，其中通过与西方抽象艺术的比较研究尝试性的提出了中国本身的论理逻辑。这些先行研究在对中国当代艺术的论理建构发挥重要作用的同时，也由于受到当代艺术实践及其学理性研究本身在中国起步晚的局限而具有不足之处。在其论理思路的共通性上都采取了以高屋建瓴的视点进行艺术史的或者美学的概括方式，在一定程度上架空了一些具体的实践现象，以符合作为假说的理论框架，却在实际的情况中使得假说本身没有获得充足的验证。并且，在对中国抽象性艺术中作为传统文化因素进行把握的时候，呈现出两种倾向：其一，对接抽象艺术与传统艺术中的抽象性元素，在表现层面上提出“当代水墨”、“抽象水墨”，从观念层面上引用“写意”、“气韵”、“禅”等语汇而对传统美学概念的泛用；其二，借用西方抽象艺术的理论概念，提出中国的“极少主义”、“抽象表现主义”等说法，从客观上反映中国抽象艺术受到西方影响的一个侧面的同时特别强

① 参见栗宪庭：《〈念珠与笔触〉策展手记——治疗、修性艺术、繁复、积简而繁或者极繁主义》，载《念珠与笔触》，北京东京艺术工程编辑出版，2003年，第4—15页。

② 参见朱青生：《再论第三种抽象：与笔墨的关系》，载《水墨时代论文集》，上海书画出版社2010年版，第42—47页。

③ 参见高明潞、赵瑛编著：《现代性与抽象：艺术研究·第1辑》，生活·读书·新知三联书店2009年版。

④ 参见高明潞：《意派论》，广西师范大学出版社2009年版。

调了其中的“中国性”，由此，问题同样返回到传统哲学思想的延长线上。这样的把握与阐释实际上仍然来源于试图从宏观上对诸事象进行概括性解释的思考方式，而难以避免一种契合主观目的性论说的简单化倾向。

在借鉴和参考这些先行研究成果的同时也针对其中所体现出的问题，本书对中国抽象性艺术的探讨建立在一种具体分析艺术现象的微观态度之上，并不急于给出结论，尤其是对作品作出集体性的体质和性格论断。在分析中，将系统的就其造型表现特点、思想观念进行考察，并在其中贯穿与海外相关艺术现象的比较。这种比较在基本的层面上由中国抽象性艺术在产生和展开中所直接依靠的外来艺术影响所决定，即进行中西的比较；进一步的，将选取在历史中并不具有实际相关性却不约而同的走向了类似或者相通艺术表现的现象进行比较，主要是一些以日本方面为代表的来自东亚当代艺术内部情况的对照比较。

在迄今为止的研究中，中西艺术比较一直处于主流地位，对东亚当代艺术内部的情况并未深入探讨。中国本土论著中往往仅关注国内的作品，这一点本来顺理成章而无可厚非，但是在无视以及一种仍然不够开放的态度中，往往存在作出过度评价的危险性。在本书中我们将看到，就中国当代艺术的诸相而言，笼统的西方现代艺术所牵引的只是一个异质的开端，而对于东方文化的传统及其现代性转换问题更早作出思考回应以及实践的正是这些东亚当代艺术的先行者，走出了此后中国艺术家再次踏寻的道路。在抽象性艺术领域最具有典型性的创作思路莫过于艺术家以及评论家、理论家将目光投向东方传统艺术中的抽象性表现上，试图创造出区别于西方作品的东方式抽象。这种现象在中日艺术的展开中具有一定的共通性，进行二者的比较将有助于厘清中国当代抽象性艺术的性格，揭示其受容西方现代艺术之后寻求自身发展道路的真实面貌。同时，由于中日两国在现代化进程上的时空和程度差异，在艺术上也具有不同的质性反映，探讨类似表象背后的历史以及社会环境所形成的差异及其影响意义是比较研究的核心问题。

日本学界对战后兴起的“具体”、“物派”以及“后物派”等有关抽象性艺术的研究已经在学理层面上取得了值得关注的成果，这些学术观点为我们研究中国的问题提供了一些不同于西方现代主义理论的思考线索和方

法论。实际上,在前面举出的先行研究中,栗宪庭和朱青生都提到了日本前卫书道,即“墨象派”艺术与抽象水墨的相似性;高明路在《意派论》中也有与“物派”艺术进行比较的章节。这说明立足于整体东方当代文化研究的介入方式已经进入了研究的视野,同时也有待于后续研究进一步的拓展和深入分析探讨。

## 二、本论的构成

本书在章节的构成上对接研究分析的思路,首先将用一些篇幅来梳理中国当代抽象性艺术的展开脉络,拾取其中具有代表性的艺术现象进行论述;随后分别就造型表现和艺术观念中体现出的“抽象”范畴进行分析和解释,从不同的侧面通过一种批评性的论证方式来导出本书的观点;最后,选取“笔墨”和“反复性”这两个在中国与“抽象”具有类缘关系的范畴分别进行讨论,检证并补足对抽象性表现及其观念的观察分析的适用性。在整体的论述中,将采取一种艺术史的批评方式进行展开,无论是肯定还是质疑都力图基于文献或作者证言进行分析和论证,尽可能争取相对的客观性从而避免由个人偏好所带来的对作品的过低或过高评价。由于在事实上不可能网罗所有抽象性艺术作品作为材料,笔者认为重要的是关注一些具有普遍性的艺术现象,从中选取具有代表性的艺术家及作品例的个案来说明一系列的问题。

概括而言,第一章将对20世纪70年代末以来迄今为止的抽象性作品进行历史性的整理和叙述,主要划分为1976—1984年草创期的抽象性艺术、1985—1989年围绕85'新潮所展开的抽象性艺术和1990年以后多元化的抽象性艺术这三个时期。同时,还将考察民国时期涌现出的早期现代主义思潮及其艺术实践,铺陈出当代抽象性艺术的一段实践探索的前史,作为阐释和理解当代抽象性艺术中某些论理逻辑和行为方式的重要背景和影响因素。在业已出版的各类当代艺术史资料中,尚无对中国抽象性艺术的单独论著,只将其作为零散的艺术现象汇编于比如《中国现代艺术史》<sup>①</sup>、《1990—1999中

<sup>①</sup> 参见吕澎、易丹:《中国现代艺术史》,湖南美术出版社1992年版。

国当代艺术史》<sup>①</sup>等资料中。再如《转向抽象——1976—1985 上海实验艺术回顾展》<sup>②</sup>这样的展览会文献提供了较为丰富的图版和艺术家访谈内容；考察比如《美术》、《美术研究》等重要期刊也能搜索到为数不少的相关评介文章。本书将对包括这些展览会图录、杂志、艺术家个人出版画册在内的各类文献资料进行汇总，参考既往研究，筛选出具有代表性的作品建构抽象性艺术的脉络，发现其中的展开逻辑。

第二章将从造型表现的角度对两类代表主流倾向的抽象性作品进行讨论，它们分别是与“抽象水墨”具有重要关联度的类似于抽象表现主义的作品群，和具有元素还原主义倾向的作品群。在分析中将引入亚裔艺术家在美国抽象表现主义全盛期时的创作进行比较，发现 20 世纪 80 年代以后的中国作品中由踏袭和规避所形成的表现特性。更重要的，通过本章的探讨，我们将说明那些在既往论说中所强调的包括传统笔墨抽象性的借用和还原、过程和即兴等似乎表明了东方特有性格的因素，实际上并没有能够构成中国当代抽象艺术的特质，以及促成其与传统艺术中抽象性的本质差异。对传统的创新得以实现所倚靠的是一种结构上以及视觉思维上的改变，而这种改变正是受容和回应西方现代艺术表现的直接结果。同时，现代主义在中国的展开尽管没有遵循西方式的历史文脉，但其还原主义的观念通过非系统的艺术家个人经验和感性的方式在事实上得到了实践，其解体和还原的对象往往指向传统笔墨表现。本质主义在这些作品中获得了形式上的贯彻，但在与西方现代主义错时的语境下艺术本体论的问题被搁置，或者成为一种自明的前提。

第三章将围绕有关“抽象”的各种观念的形成及其变迁展开讨论。在第一个层次中，首先考察抽象艺术作为一种与传统和变革紧密相关的观念在中国被接受和演进的方式，围绕“传统”和“现代”之间的关系这一对贯穿中国当代艺术的核心情结来进行探讨，通过与西方以及日本的相关比较来阐明抽象性艺术在观念建构上的推进模式。作为第二个层次，将分析和讨论“抽

<sup>①</sup> 参见吕澎：《1990—1999 中国当代艺术史》，湖南美术出版社 2000 年版。

<sup>②</sup> 参见《转向抽象——1976—1985 上海实验艺术回顾展》，上海证大当代艺术馆编辑出版，2008 年。

象”在中国获得广泛阐释可能性的基础之后，其衍生和包含的若干相关概念是如何建构中国抽象性艺术的立体观念结构的。以“抽象”作为中与西、传统与现代的对接点，中国的艺术家以及批评家在其两翼通过置换的方式重构了一系列的可相通的观念范畴，其中包括对比如“气韵”、“禅”等传统思想的再阐释，而使其获得了在当代抽象性艺术中的有效性。在论理的推进上，尽管我们会发现这种置换和阐释往往只是一些非充要的单向条件而缺乏逻辑上成立的可靠性，但也在内含若干问题点的情况下对中国的“抽象”作出了与西方若即若离的独特定位，并且超越现代主义的领域而成为跨越在此之前及之后的多重性范畴。但其中所隐含的问题点则体现为在对“抽象”观念建构的思考模式中显示出对广泛艺术传统的概念化倾向，以及对历史语境中针对性的漠然态度，使得无论是观念还是与其链接的艺术实践都缺乏历史实体的真实互动性，由此这种建构只成为一种即时性的解释方式而难以体系化。

以上两章都将涉及中国当代艺术如何借助“抽象”来实现现代化转换的问题。关于中国艺术的现代化进程及其现代性逻辑特点的研究仍然以高明路在近年来相继推出的论述为其代表，在包括《现代性与抽象》、《意派论》等论著中主要从美学的角度对此问题进行了分析和体系建构。本书在相关问题的考量中并不急于构筑全面而系统的所谓区域性的现代性结构，这既限于笔者的能力，又基于在事实上这种建构在中国当代艺术的具体实践中并不具有真实的结构同一性基础而难以成立。同时，在另外一些对西方现代性理论进行无差别借用的论说中，概念化地在中国的现实中移植或否定西方理论，在论理的逻辑中产生显著的断裂与无力感。针对这些既往研究的成果及其问题点，本书的着眼点以及观察态度重在通过微观的分析来析出中国抽象性艺术在“现代”这一范畴中的具体差异，尤其是其中众多东方传统艺术元素的运用问题，这将结合中日比较来探讨传统与现代的互动转换关系。在这种关系中，中国当代艺术中的“传统”和“现代性”在内涵和外延上都发生了诸多改变，“传统”实际上并非被继承的领域，而是被众多艺术家和评论家重新阐释和建构的一种新的“传统”；而“现代性”也不是如西方艺术史中所呈现的针对传统的反动或者解构，而是通过对传统的局部改造和重新构筑来