

总 策 划 凌 菲 菲
艺术总监 李 磊
学术主持 龚云表
龚 云 表 主 编

上海书店出版社

图书在版编目(CIP)数据

上海抽象 / 龚云表主编. — 上海 : 上海书店出版社,
2004.10
ISBN 7-80678-331-8

I. 上... II. 龚... III. 油画—作品集—中国—现代 IV. J223

中国版本图书馆CIP数据核字(2004)第107886号

总 策 划 凌菲菲
艺术总监 李 磊
学术主持 龚云表

主 编 龚云表

责任编辑 那泽民
包晨晖
特约编辑 曹 琼
侯 萍
王 燕
邢宇萍
技术编辑 张伟群
资料整理 王旻瑚
胡 晶
设计策划 谢 海
装帧设计 朱 珺
封面设计 朱 珺

上海抽象

龚云表 主编

出 版 世纪出版集团上海书店出版社
发 行 上海世纪出版集团发行中心
地 址 200001 上海福建中路193号
易文网 www.ewen.cc www.shsd.com.cn
印 刷 上海精英彩色印务有限公司
开 本 889×1194mm 1/16
印 张 21.5
出版日期 2004年10月第1版 2004年10月第1次印刷
印 数 1-1500
书 号 ISBN 7-80678-331-8/J · 178

定 价 300.00元

005 代序·林风眠论抽象艺术

006 上海：抽象艺术报告

017 艺术家档案（按姓氏笔画为序）



丁乙
DING YI
018...021



丁设
DING SHE
022...025



王天德
WANG TIANDE
026...029



王宏卫
WANG HONGWEI
030...033



王劼音
WANG JIEYIN
034...037



王建国
WANG JIANGUO
038...041



仇德树
QIU DESHU
042...045



申凡
SHEN FAN
046...049



白红卫
BAI HONGWEI
050...053



边平山
BIAN PINGSHAN
054...057



曲丰国
QU FENGGUO
058...061



吕嵘
LU RONG
062...065



朱小明
ZHU XIAOMING
066...069



刘广云
LIU GUANGYUN
070...073



刘永涛
LIU YONGTAO
074...077



刘彦赤
LIU YANCHI
078...081



许德民
XU DEMIN
082...085



孙良
SUN LIANG
086...089



孙玉宏
SUN YUHONG
090...093



苏笑柏
SU XIAOBAI
094...097



李厚
LI HOU
098...101



李钢
LI GANG
102...105



李磊
LI LEI
106...109



李军平
LI JUNPING
110...113



吴林田
WU LINTIAN
114...117



余友涵
YU YOUHAN
118...121



何赛邦
HE SAIBANG
122...125



冷宏
LENG HONG
126...129



宋晓峰
SONG XIAOFENG
130...133



张泓
ZHANG HONG
134...137



张功懋
ZHANG GONGQUE
138...141



张健君
ZHANG JIANJUN
142...145



陆云华
LU YUNHUA
146...149



陈墙
CHEN QIANG
150...153



陈小丹
CEHN XIAODAN
154...157



陈心懋
CEHN XINMAO
158...161



陈古魁
CHEN GUKUI
162...165



陈创洛
CHEN CHUANGLUO
166...169



杨冬白
YANG DONGBAI
170...173



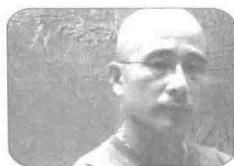
周长江
ZHOU CHANGJIANG
174...177



周越佳
ZHOU YUEJIA
178...181



周嘉政
ZHOU JIAZHENG
182...185



赵渭凉
ZHAO WEILIANG
186...189



胡伟达
HU WEIDA
190...193



查国钧
ZHA GUOJUN
194...197



秦一峰
QIN YIFENG
198...201



倪志琪
NI ZHIQI
202...205



徐虹
XU HONG
206...209



徐君华
XU JUNHUA
210...213



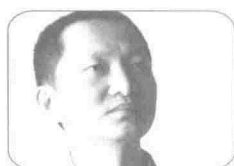
黄渊青
HUANG YUANQING
214...217



龚彦
GONG YAN
218...221



盛珊珊
SHENG SHANSHAN
222...225



董辛冈
DONG XINGANG
226...229



蒋正根
JIANG ZHENGGEN
230...233



蒋巍涛
JIANG WEITAO
234...237



韩子健
HAN ZIJIAN
238...241



童建颖
TONG JIANYING
242...245



谭根雄
TAN GENXIONG
246...249



缪鹏飞
MIAO PENGFEI
250...253



潘微
PAN WEI
254...257



薛松
XUE SONG
258...261



戴明德
DAI MINGDE
262...265



燕飞翔
YAN FEIXIANG
266...269



柯罗夫
ROLF A. KLÜENTER
270...273



美琳
MAGDALLENE EKTORAS
274...277

279 批评家档案（按姓氏笔画为序）



朱国荣
ZHU GUORONG
280...283



江 梅
JIANG MEI
284...287



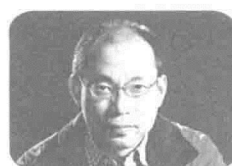
李 旭
LI XU
288...293



李晓峰
LI XIAOFENG
294...297



吴 亮
WU LIANG
298...305



吴晨荣
WU CHENRONG
306...309



汤哲明
TANG ZHEMING
310...313

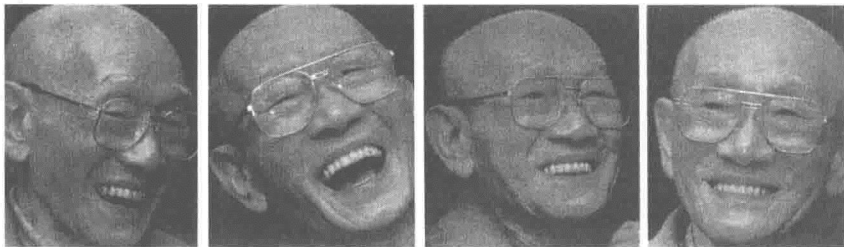


尚 辉
SHANG HUI
314...319



龚云表
GONG YUNBIAO
320...323

325 上海抽象艺术编年纪事（1979年—2003年）



林风眠论抽象艺术

西方的音乐可以通过和声、配器和对位的科学方法，使得很原始的感情成为很伟大的表现思想感情的交响乐。在绘画方面，我细细地想了很久，我认为可以通过色彩、线条的组织来构成表现复杂和丰富而又深刻的思想感情，用抽象的形式，把时间、空间的观念综合表现较大的抽象观念。目前抽象的作家只不过才开始说说抒情、构成等等，但能像贝多芬那样大的思想家在抽象绘画方面还没有出现。

抽象主义和具象画家用相对观念来看对方，都看到对方的荒谬而且可笑。

音乐的每一个音符是很抽象的，但是他综合就能再现感情。对音乐，如果我们不去了解学习也无法了解它的，当年在刚到西方我就听不懂，只喜欢中国式的二胡之类。后来我在西方久了，拼命地去了解它，在德国拼命去听，才开始也了解起来。因此，要懂抽象，也是如此，要有一个学习的过程。

抽象的形式在绘画上是依靠色彩、线的综合表现来说话，它像音符一样来组织音乐。色彩的冷热对比，线的曲直综合构成来解决感情和观念。抽象是一个新的造型艺术。

埃及这个古老民族，它古代的艺术风

格，值得很好的研究。神秘，文字是象形的文字，但每一个字都是一个很不错的造型，有用几何形结构的基本观点。

西方的批评家把有史以来的造型艺术分门别类为20几种类型：希腊的、埃及、三代、唐宋元的文人画、太平洋周围的海洋性艺术、文艺复兴、立体、抽象、中古世纪的圣像、照像型的、波斯。如果，一个作家能超越这已有的形象来别开生面，那将是一个奇迹。

对于希腊的古典当然很好，但也要看哪一个时期。秦始皇陵墓的马、人像，有希腊风，看来这是很值得研究的。是否西方文化在战国时代已经进来过？或是中国古代北方民族是具有理性的模仿过自然，同时代的南方民族楚风就大部分用几何形来造型，富于海洋性风格，富于装饰性，我以为构成的造型艺术比写实更高。

西方学者认为抽象发源于中国，日本人说今后要看“抽象发源地的子孙显身手”。

中国的方块字是象形到抽象，行书狂草也就要表现作家个性，也就更抽象，它能表现作家情感。

不懂文字的西方人就看不懂。这里存

在一个懂不懂的问题，抽象画也如此，不去研究它就无法知道。你看，苏东坡的字就很俗，一看它一心想做官，郑板桥的字更不行，更俗气，装模作样；怀素的字就没有这些毛病，张旭的字也好。

对于抽象派的画家，我看搞了差不多半个世纪，还没有一个完整的作品，无极的画是和过去的不同了，是开了个头，但总觉得每一幅都没有搞完，没有完整，只能说一个开端。

赵画至少是新的开始，抽象的艺术没有成熟，抽象艺术还应该是一个造型问题，完全的抽象就是“无”。

赵画在虚无缥缈之间，有他自己的样子，还应该说很好的。无极的画仍是风景画，他是闭着眼睛在做梦。就像老花眼不戴眼镜来看世界。

我是睁着眼睛在做梦，我的画确是一些梦境。

摘录自
中国美术学院林风眠艺术研究会
秘书长金尚义整理稿
《林风眠对抽象画的论述及其他》

上海：抽象艺术报告

■ 龚云表



→1926年，立达学园美术科师生合影（左二为丰子恺）。

抽象艺术，在西方现代艺术发展过程中，占有极其重要的地位。从某种意义上说，整个西方现代主义艺术运动的历史都可以归结为一部抽象艺术的发展和演变史。即使在世界美术史上抽象艺术也是一个极其重要的事件，它滥觞于19世纪末，确立于20世纪初，盛极于20世纪40年代，至今仍具有巨大的生命力和发展空间。严格地说，抽象艺术并不是一个画派、一种风格，而是一种思潮，一场扩展以至改变人们视觉经验和艺术观念的具有里程碑意义的艺术革命。曾有人认为，在西方艺术史上堪与抽象艺术媲美的，唯有文艺复兴时期的艺术运动。且不论这种评价是否恰当，但就抽象艺术对绘画语言及艺术价值取向的变革所具有的意义，以及抽象艺术对西方现代艺术的出现和发展所产生的影响，则是任怎样评价也不为过的。

上海，这座中国最大的城市，在一个很长的历史阶段一直是中西文化交汇、碰撞、融合的中心和西方各种艺术思潮进入中国的通道。在上海，诞生了中国的油画艺术，也顺理成章地成为了引进西方抽象艺术的发祥地。因为这里有它滋生繁衍的土壤和气候，更有一大批具有远见卓识和宽广襟怀，将艺术视为终生追求目标的艺术家。许多年过去了，期间历尽坎坷，如今上海的抽象艺术已经蔚为大观，当之无愧地成为一种地域艺术标志而在全国独树一帜。今年11月，上海将首次举办“上海抽象艺术大展”，对上海的抽象艺术作一次全面完整的呈现和检阅，不仅从艺术上回顾历史、审视当下、引领未来，而且也从学术上进行梳理，在理论上获得更坚实的支撑，这无疑是十分及时和重要的。当然，这只是阶段性的“分号”，还远不是终极意义上的“句号”。抽象艺术在上海，还刚刚进入一个流光溢彩、群星璀璨的繁荣期，前途正未可限量。

一 上海抽象艺术的历史追溯

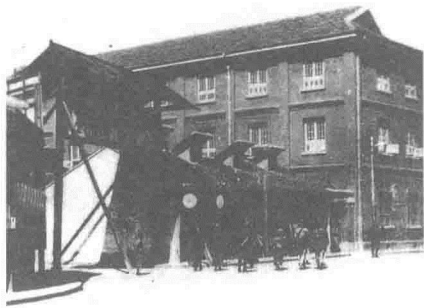
在距今已近一百年前的1910年，一位名叫康定斯基的俄籍画家画了一幅题为《抽象的水彩画》的作品，这是有史以来第一幅纯抽象的绘画作品。同年，康定斯基又写了一本名为《关于艺术中的精神》的书，其中第六章专门讨论“形式和色彩的语言”。他用一个不可抗拒地“前进和上升的三角形”为喻，论说“人类之车”必然从物质走向精神，艺术必然从表现外在的物质性走向表现内在的精神性。他认为艺术已发展到一个表现“内在需要”的阶段，这个“内在需要”只有通过“抽象的构图”、通过“纯粹形式和色彩的语言”才能实现。

同在1910年，在中国的上海，中国美术教育先驱周湘，在上海旧八区褚家桥（今西藏中路光明中学南首）创办了中国第一所现代教育机构中西图画函授学堂和布景传习所。仅仅隔了一年，1911年冬，由刘海粟、乌始光、汪亚尘、丁悚也在上海创办以培养西画人才为主的私立上海图画美术院，后改名为上海美术专科学校，一大批日后注定要在中国美术史上留名的大艺术家如关良、李超士、倪貽德、潘玉良、庞薰琹等都在这所学校任过教。此后，上海又出现了上海艺校、中华艺大、立达学园美术科、新华艺专、上海艺专等学校，在这些学校里均设有西画专业，培养出许多西画人才。在其后的一段时间里，上海还成立了一批西画社团，诸如东方画会、天马会、晨光美术会、白鹅画会、东方艺术会、艺苑绘画研究所、曦阳美术院等，开展各种现代艺术活动。这一时期的上海油画，被称为中国的“油画摇篮时期”。

将上海油画与西方抽象艺术置于同一个历史坐标中进行比附和观照，并非没有意义，我们可以从中得到一些启示。首

先，当西方从15世纪上半叶尼德兰画家凡·艾克发明油画算起，历经文艺复兴、巴洛克、洛可可、新古典主义、浪漫主义，直到印象主义、立体主义、野兽派，经过近500年的嬗变发展而以抽象主义为标志拉开现代艺术帷幕之际，在遥遥万里之外的地球另一端的中国，正处于封建社会崩溃的前夜，作为舶来品的油画艺术在自开埠以来迅速崛起的中国最大的城市上海，刚刚被吸纳进来，还只是一个处于襁褓期的婴儿。然而通观彼时之中国，也唯有上海这个五方杂处、向来敢为天下先、以开风气之先著称的移民城市，能够如此理直气壮、舍我其谁地引进西方艺术，融入本土文化，从此在中国诞生一个新的艺术样式，开创一个全新的艺术天地。其次，上海艺术的近代发展历程，向以中西交汇、引进异质因素为主要特点，封闭的、超稳态的格局被不断打破。一方面，是西方的艺术形式和艺术观念争先恐后地涌入；另一方面，是传统艺术受西方影响发生急剧变革。上海生就的一副强健的肠胃，消化吸纳了各种西方滋养，而以“五四”新文化运动为标志的汹涌激荡的新思潮，又为艺术增添了内在的活力。而这也预示着，包括抽象艺术在内的西方现代艺术，注定迟早要走入上海艺术的现代化进程之中。世界选择了上海，上海接纳了西方。这是历史的必然。

20世纪20、30年代的中国艺术界，以上海为策源地，出现了一般强劲的现代潮流。以重表现与重写实的风格之争，重艺术与重人生的功能之辩，最终形成的优势互补，在突出“表现”和“艺术”的文化择取的起点上，在上海形成了现代主义思潮的集中兴起。1931年9月，上海的一批血气方刚、锋芒毕露的现代派画家成立了“决澜社”。次年10月，由倪貽德和庞薰琹执笔发表了著名的《决澜社宣言》：“我们承认绘画决不是自然的模仿，也不



→1929年举办第一届全国美展的会址——上海新普育堂。



→上世纪30年代决澜社旧址。



→1933年决澜社在上海举办第一届画展时合影。

是死板的形骸的重复，我们要用全生命来赤裸裸地表现我们泼辣的精神……我们厌恶一切平凡的低极的技巧，我们要用新的技法来表现新时代的精神。二十世纪以来，欧洲的艺坛实现新兴的气象，野兽派的叫喊、立体派的变形、Dadaism的猛烈、超现实主义的憧憬……二十世纪的中国艺坛，也应当现出一种新兴的气象了。让我们起来吧！用了狂飙一般的激情，铁一般的理智，来创造我们色、线、形交错的世界吧！”《宣言》以极大的热情和勇气，以火辣辣、不无偏激的语言，在上海，在中国画坛第一次发出现代主义艺术的呐喊，毫无顾忌地昭告天下：应以西方新兴的现代主义艺术作为自己的精神支撑并从中汲取滋养。

绝非巧合的是，比决澜社早20年，在欧洲由波菊尼、塞维里尼、卡拉等一批未来主义画家以与决澜社画家同样的慷慨激昂的言词，发表了在当时足以令世人振聋发聩的《未来主义画家宣言》：“我们正开创一个绘画的新时代。我们坚信将实现一些最为重要和绝对崭新的观念。我们宣称我们是一种完全更新的感受性之先行者……必须蔑视任何形式的模仿，而歌颂一切形式的创新！”同样的观点鲜明，同样的热情似火，同样的惊世骇俗。从《未来主义画家宣言》到《决澜社宣言》，无论是艺术观念还是创新精神，无疑都是一脉相承的。在当时作为西方艺术在中国的发展中心的上海，以其独特的文化环境，以决澜社为代表，掀起了一场“狂飙决澜”的“洋画运动”，成为西方现代主义艺术精神在中国最初的、最重要的历史象征。

颇有趣味的是，正当决澜社的中国第一批现代主义艺术家们发表宣言、中国油画由此进入“上海时代”之日，也正是西方抽象艺术从诞生、成长而走向成熟之时。且不说已具备抽象和半抽象性质的立

体主义和未来主义艺术对上海油画艺术的直接影响，纯粹意义上的抽象主义艺术主要从艺术观念层面同样对上海油画有着不可小觑的影响。正如倪貽德所言：“泰西绘事，亦由印象派而谈抽象，因积点而事线条，艺力既臻，渐与东方契合。”他在评价庞薰琹时又说：“庞薰琹的作风，并没有一定的倾向，却显出各式各样的面目。从平涂的到线条的，从写实的到装饰的，从变形的到抽象的……许多现代巴黎流行的画派，他似乎都在作新的尝试。”其实这也是当时上海大多数现代派艺术家所走的道路。他们的风格历程，是将历时的西方艺术样式，匆匆地“与时俱进”地演绎一遍。他们的共同特征，更多的表现在观念、价值取向和艺术作风上，即开放豁达，兼容并富，灵活多变，不拘泥于传统，不墨守成规，敢于“拿来”，敢于创新。此时，中国新文化运动的巨人鲁迅已经落户上海，尽管他更关注的是扶植推进更具战斗性的投枪和匕首式的“新兴版画”，但由他提出并大力倡导的“拿来主义”却对在上海兴起的现代主义艺术思潮同样适用。1934年，他在一篇名为《拿来主义》的文章中语重心长地叮咛道：“我们要运用脑髓，放出眼光，自己来拿！”

“总之，我们要拿来。我们要或使用，或存放，或毁灭。那么，主人是新主人，宅子也就会成为新宅子。然而首先要这人沉着，勇猛，有辨别，不自私。没有拿来的，人不能自成为新人；没有拿来的，文艺不能自成为新文艺。”真是鞭辟入里，入木三分。上海的艺术家们正是在“拿来主义”思想的指导下，张开双臂迎接强劲的西风，并与本土化的传统融汇，开始了多元并举、五光十色的现代艺术运动的历程。

一部艺术史是一个整体向前运动的历程，只有将艺术运动和艺术思潮默置于时代的大背景中进行审视和考察，才能真正

体现其价值和意义。上世纪初叶在上海兴起的现代艺术思潮，尽管在其后不久因中国社会迫在眉睫的救亡图存的民族解放运动和接踵而来的意识形态一体化而不免带有某种悲壮的色彩，但它已成为一种精神而深深扎根在上海这片热土上，一旦气候成熟，它注定会破土而出，在新的背景和高度下卷土重来。只是这一天人们等待了太久，足足有几代人盼望了几乎整整半个世纪。

二 上海抽象艺术的当代语境

1985年在今天已经作为一种象征成为中国现代艺术运动的里程碑而被载入史册，“八五美术新潮”也已作为一个专有名词而被人们长久地记忆。它的出现与当时整个社会的思想解放和文化反思思潮同步，在文化批判的层面表现出它的当代性和前卫性，突显出它在艺术观念上对人们传统惯例和禁忌的突破与解放作用。“八五美术新潮”作为借鉴与移植西方现代艺术的运动，在艺术语言上，出现了大量类似西方现代派各种美术样式的艺术作品，这在国内艺术界还视现代派为洪水猛兽的保守情势下，在广大艺术家还被束缚于现实主义是美术创作唯一正确原则的艺术观念下，它所具有的观念变革和个性解放的意义是不容低估的。

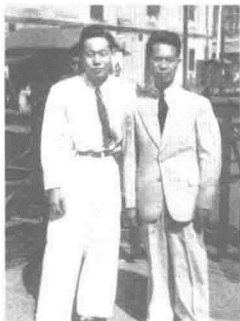
以1985年为分水岭，上海抽象艺术也大致可以分为前后两个阶段。这从理论上来看应是一种合理的划分，因为这是将上海抽象艺术运动置于一个大的社会及艺术背景中去考量，各种相关的行为和事件在这一背景过程的长轴上确实也按两个时间段分别显示其不同的价值和意义。但是艺术史又是以漫长的“渐变”过程为基础的，期间发生的行为和事件不可避免会出现相互衔接、重叠和呼应。因此将其分为



→中国抽象艺术的先驱吴大羽先生。



→吴大羽与林风眠(左)、林文铮(中)。



→吴大羽与赵无极(左)。



→吴大羽作品《滂沱》。



→吴大羽作品《无题》。

两个阶段更多的是从相对的意义上加以表述。

在上世纪70年代末、80年代初,中国艺术界仍然是“心有余悸”,普遍地受着“左”倾教条思想的束缚,还远未走出文化专制主义的阴影。在艺术创作中,用旧有的思想定势和艺术模式表达泛政治化思想情感的艺术“失语症”仍然存在。大多数艺术家对西方现代艺术还处于道听途说的阶段。如今想来不可思议的是,“抽象艺术”在当时主要是作为“西方现代艺术”和“资产阶级腐朽艺术”的一个代名词出现的。也许正因为此,抽象艺术成为这一时期艺术界的一个热门话题。1979年和1980年,吴冠中连续发表了《绘画的形式美》和《关于抽象美》两篇文章,由此引发了一场有关形式、抽象、美感等问题的大讨论。他语调激昂、言之凿凿地指出:“抽象美是形式美的核心,人们对形式美和抽象美的喜爱是本能的。”“我们要继承和发扬抽象美,抽象美应是造型艺术中科学研究的对象。因为掌握了美的形式抽象规律,对各类造型艺术,无论是写实的或浪漫方法的,无论采用工笔或写意,都会起重大作用。”吴冠中在文章中大胆地对西方现代抽象艺术予以肯定:“我们研究抽象美,当然应该同时研究西方的抽象,它有糟粕,但并不全是糟粕……它们都还是来自客观和客观生活

的。”这两篇文章无异于是对传统现实主义思想及语言体系进行批判的反叛檄文。其后爆发的论战其意义已远远超越了关于形式美和抽象美的学术范围,而是上升到在中国能不能发生一场真正的现代艺术运动,需不需要产生并确立艺术的批判精神和全新的价值态度。

这场大论战被认为是一次和实践脱节或“理论先行”的争鸣,理由是因为当时在全国并没有发生真正的抽象艺术运动。因此曾有人称之为“抽象艺术的虚践期”。但是这并不公允,至少不是事实的全部。因为在上海,其时正默默地涌动着一股抽象运动的潜流,只是由于上海在这些年里所一贯坚持的低调和不事张扬,上海艺术家们所习惯的完全“私人化”的创作状态,才较少为人所知而已。

吴大羽,中国第一代油画先驱,中国抽象艺术的垦荒者。1903年生于江苏省宜兴县,19岁赴法入巴黎国立高等美术学院学习油画,2年后与林风眠、李金发、林文铮等在巴黎组织海外艺术运动社,即已抱定“为国人创造有生命的艺术之信念”。1927年吴大羽学成回国,第二年参加组织成立杭州国立艺专,赵无极、朱德群、吴冠中都是他的学生。自1950年起,吴大羽长期居住在上海。1965年入上海油画雕塑院从事油画创作直至1988年去世。新中国成立以后很长一段时间里,吴大羽一直被

排斥在主流艺术之外,长期坚持艺术操守,默默耕耘。他沉醉于自己的色彩世界中,沉醉于写意和抽象的表现语言中,是一位真正的油画形式语言探索的先驱者。吴大羽毕其一生关注的是,如何极大地发挥油画语言的艺术感染力,如何将中国传统艺术运用线的能力,特别是中国写意观念与手法运用于油画中。上世纪的70年代末、80年代初是吴大羽重新焕发艺术活力的又一个创作高峰期,在这一时期以其大师手笔创作了许多足以传世的抽象作品。1982年,他与刘海粟、颜文梁、关良、周碧初等联袂赴京举办“上海油画展”。这是老一代画家劫后余生举办的第一次艺术展示,引起极大轰动。吴大羽是上海抽象艺术运动中值得大书特书的大师级画家,可惜长期遭受排斥和误解,无怪乎他的学生吴冠中称他为一颗“被遗忘、被发现的星”,一个“孤独者”。

上海的画家常常被看成是“人自为画”的特立独行的“自足型”个体,被有意识地强调的“独行侠”形象。当抽象艺术在全国尚处于“万马齐喑”的低潮时期,唯独上海独立潜行着一批甘于寂寞、品尝孤独的艺术家的。他们的艺术探索显出一种“文化气”、“学术气”,而较少“火药味”和“冲击性”,似乎从一开始就显示出一种理性色彩的建构意识。其中,较早的有陈创洛和缪鹏飞等。其后跟

→1997年8月在北京召开“吴大羽先生学术研讨会”。

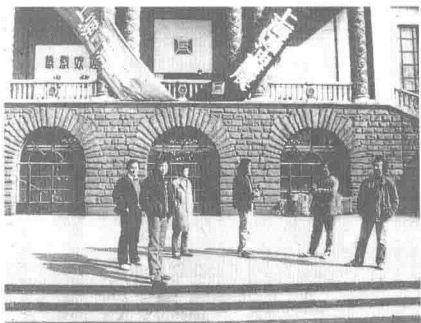


→“吴大羽油画艺术回顾展”2003年11月在上海举行。



→陈创洛夫妇与决澜社成员阳太阳(左二)。





→1987年12月，李山、周长江、夏葆元、洪基杰、王达麟在上海展览馆举办“上海五人油画展”。



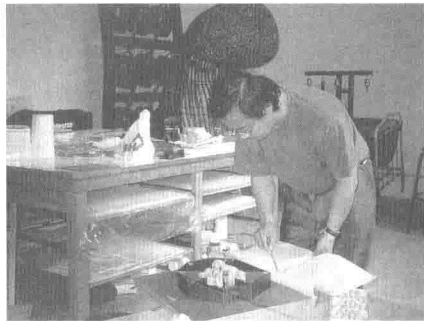
→1988年首届上海“海平线联展”全体参展画家合影。



→1989年“中国现代艺术展”开幕式，背景上高挂着“不准掉头”的标志。



→1989年举办“中国现代艺术展”的中国美术馆广场。



→陈箴1999年在法国巴黎的工作室里。

进的则有陈箴、余友涵、李山、张健君和周长江等。陈创洛早年毕业于上海美专，他从形象变体入手，以文化象征意识介入，致力于现代绘画在精神空间和视觉语言方面的多种探索。他在上世纪80年代初创作的具有抽象性质的《中国一瓷器》引人注目，并获得1982年度日本IMA国际奖，在当时算是一个不小的事件。缪鹏飞着力于由抽象的色彩加汉字组成错综复杂的形构，作品中呈现的书法化的线条，自由而张弛有度的穿插，团块色彩作为复调中介，幻化出线平面构成中的丰富层次和新的抽象语言。他将自己的艺术探索称为“新东方主义”。水天中认为，“缪鹏飞的‘新东方主义’之路，实际是林风眠、赵无极艺术道路的延伸和扩展。”给予了很高的评论。1982年，缪鹏飞离沪赴澳门定居，继续他“新东方主义”的探索。

1979年春节，在上海黄浦区少年宫，由陈钧德、陈巨源、沈天万、韩柏友、孔柏基等12位画家以自发筹展形式，以“探索、创新、争鸣”为宗旨举办“上海十二人画展”，在这个画展的前言上赫然写道：“严酷的封冰正在消融，艺术之春开始降临大地，战胜了死亡的威胁，百花终于齐放……每一个艺术家有权选择艺术创

造的表现形式。”这个画展可视为决澜社时代的历史回应，其意义超过了展览本身，它所倡导的探索性绘画实践，以及借鉴包括表现主义、野兽主义、抽象主义在内的西方现代流派影响持续了很长一段时间。或许应提醒注意的是，这个展览比“八五美术新潮”要早整整6年。

如果说1979年的“上海十二人画展”主要还是对“形式感”和表现主义进行探索，那末1983年9月在上海复旦大学举办的“83年阶段·绘画实验展览”，抽象艺术已俨然踞于与具象艺术并呈的地位，具有“分庭抗礼”的分量了。甚至可以说这是一个上海抽象艺术的处女展，是抽象艺术在当代中国的最初呈现。参加展览的10位上海画家，如张健君、李山、查国钧、冷宏、方昉等，尽管在以后的艺术道路上都发生了各自不同的变化，而在当时则都是抽象艺术孜孜不倦的探索者。

从1985年起，上海的抽象艺术运动进入一个新的阶段。这不仅是因为在此之前上海已有有了一个对于抽象艺术的尝试与突破的准备阶段，较全国其他地区有了更为扎实的基础；更在于“八五美术新潮”为上海抽象艺术的发展提供了建立个人话语和理性批判精神的巨大支撑和有力背景，从而推动了上海以抽象艺术为主体的当代

艺术群体的形成。1986年4月的“上海青年美术大展”可视为这一阶段先声夺人的重要事件。

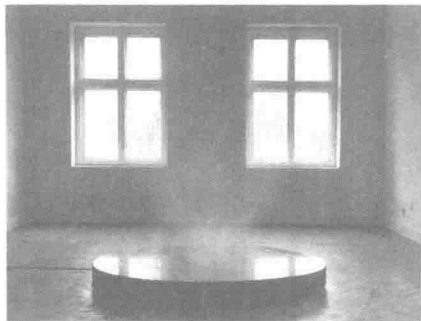
“上海青年美术大展”是上海第一次现代艺术盛会，它以丰富的形式印证了一个事实：以取用转借新的形式所体现出的新观念的现代艺术，已经产生出具有说服力的属于上海本土的艺术成果。如果说对于传统艺术观念的批判理应有除理论之外的艺术创作实践来作为更为有力的形式，那末这次“大展”就较为完整地呈现出了这些形式。尽管对这个展览仍然一如以往同样还是议论纷呈、褒贬不一，但人们已不难感到，肯定与称赞的一方已明显占有优势。“浙派人物画”的著名画家、后来担任上海美术馆馆长的方增先的观点是颇具代表性的，他在《上海青年美术作品大展观后感》一文中说：“有人说，这个展览有些像国外现代陈列室，这说法有一定道理。在琳琅满目的作品的各种表现中，大部分受到了西方现代美术各流派的影响。但也正是因为这个特点，才证明上海美术青年与全国各地美术青年一样，正在迅猛地向艺术新领域冲刺。虽然目前美术界对此有各种议论，但我们如果能冷静地对它进行分析和思考，从美术事业的总体上看，我们首先应该予以赞扬和肯定。”



→“海平线”94上海美术创作理论研讨会”现场。



→上海美术馆馆长方增先在1996年上海美术双年展上接受采访。



→张健君1995年在波兰艺术家现代美术馆展出的装置作品《雾》，与他早期的抽象绘画《聚散》是一脉相承的。

以“上海青年美术作品大展”作为先导，在很短一段时间内，紧接其后在上海举办了一系列展览，如“黑白黑画展”（1986.5）、“上海非具象画展”（1986.5）、“海平线画展”（1986.6）、“画展I”（1986.6）、“86凹凸展”（1986.11）、“上海绘画·蜕变中的中国艺术”（1987.4）、“今日艺术展”（1988.4）等等。这些展览不仅显示出上海艺术走向多元、观念不断更新的强劲势头，也从一个侧面体现了现代主义艺术在主体意识中趋于强化的良好态势。

在这一时期活跃在上海画坛的多位青年抽象艺术家中，首先应当提到的是陈箴，这是一位经历了从古典到现代的蜕变和从西方向东方回归，把抽象艺术建立在现代哲学、现代思维方式和现代知识结构上的艺术家。他已于两年前在美国英年早逝，在这个世上他只活了47个年头，但是他在80年代中期以“气游图”系列抽象绘画作品和一些系统、坚实地探索抽象艺术的理论文章，所给予上海抽象艺术运动的影响和推动作用，却将长期留在人们的记忆之中。陈箴的抽象绘画创作过程，更像是一次艺术哲学的探索之旅。他把自己的画称为“域线画”，他说：“抽象绘画来自于‘空’，来自于精神度入玄默与涅槃。绘画是‘第二自然’，其发轫于世界的虚幻无常，又回归于人类的精神本源……宇宙永恒、无限，运动与人类内心活动的‘图形动机’是‘线状’的，那是永恒的‘一瞬’或‘片断’。它们流向画外，延至无限。因此我称自己的画为‘域线画’。”在他此后的十几年艺术生涯中，都忠实地沿着这条轨迹执着地前行，直到生命终止。

余友涵和李山，是两位在80年代积极投入抽象艺术的探索而在90年代又都分别转向的艺术家。余友涵早在1981年即开始了《黑与白》、《紫色图腾》等抽象作品

的创作，他的作品脱离自然现象，以一些重复出现的圆点、线的走向和色域来表明他对世界的特殊理解。其后的“圆”系列更潇洒自如地表达了他的这种思考，并且还注入了更富概括力的图形。尽管从90年代起余友涵开始关注波普艺术，但对上海早期抽象艺术的作用是不会随着岁月的流逝而湮灭的。李山介入抽象艺术的时间比余友涵更早一些，1980年，李山的油画“抽象”系列就运用了表现主义、抽象表现主义的手法，并以青铜器的符号语言开始了“东方抽象表现主义”的尝试。之后他又创作了“初始”系列、“扩延”系列、“秩序”系列、“人”系列等试图探索生命存在状态领域的一系列抽象作品，并且不断深化，在1986年形成了“初始-扩延-秩序”表述性与生命话题的创作，作品中隐喻的符号中渗透出强烈的生命意味，抽象绘画语言得到了进一步纯化。

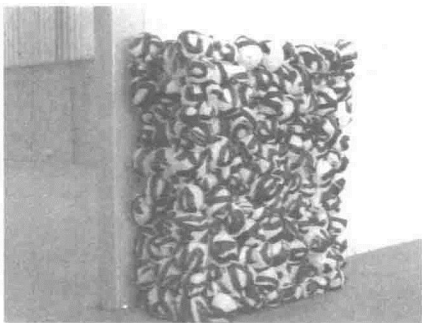
与李山和余友涵相比，张健君是一个更具东方学者气质的抽象艺术家，他在80年代初开始的穷追存在本体的一系列抽象作品，显示出一种东方式的把握和感悟。1983年他创作了《聚》和《聚散》等作品，运用抽象表现的语言试图捕捉物体运动、分离与聚合的关系，表达对于人与宇宙的近乎宗教式的思想。从1986年起，张健君又以多达70余幅的“有”系列进一步表述了对于人类和宇宙本源的体验，色彩更加单纯，图式更加概括。他在画面中结合砂粒、卵石、玻璃、水泥等综合材料，尝试“从一种整体性语言来显现物体存在的状态和事实”，而这种显现是纯粹“东方式”的。90年代初，张健君赴美深造，并把创作重心转到装置艺术上，但他依然是以一种纯粹的“东方式”的身份和形象出现的。

周长江在现代上海抽象艺术运动中有着重要而特殊的地位，他不仅是上海唯一一位在长达20年时间里一如既往地坚持以著

名的“互补”系列为创作母题的抽象艺术探索者，而且也是就全国范围而言第一个在全国美展上以抽象绘画作品获奖的画家。他的“互补”系列，作为体现触及文化深层意蕴的审视和符号化的形式倾向，呈现出简练而含蓄的样式，幻化出东方式的宇宙精神和人生体验。1989年，在“第七届全国美展”中，周长江的抽象作品《互补系列NO.120》获得银奖。这是自建国以来，抽象艺术作品第一次在全国性美展中获奖。这自然是对周长江创作水平的肯定和褒奖，但其所显示的意义却远不止此。它是一个标志，自此抽象艺术已堂而皇之的登堂入室，进入国家的主流艺术的殿堂；它是一个象征，意味着历经坎坷曲折的中国现代艺术之路终于峰回路转，见到了久盼的霞云；它也是一个结论，自70年代末以来关于“形式美”和“抽象美”的旷日持久、莫衷一是的争论终于可以划上一个完满的句号。

对于90年代以来上海抽象艺术，李旭在《形式与观念：中国当代抽象艺术概述》一文中有着十分概括和准确的表述：

“90年代以来，中国大陆的抽象艺术创作呈现出渐趋繁荣的发展态势，散落在全国各地的艺术家开始介入抽象、半抽象的语言实践，许多较为独立的个体风格也在多年发来的探索中逐步建立。北方艺术家，于振立、阎振铎、白明、祁海平、张国龙、申伟光、伊灵、阎秉会、张宇、徐宏民等艺人是其中较为突出的代表，南方艺术家中，丁乙、秦一峰、申凡、施慧、傅中望、仇德树、黄渊青、曲丰国、燕飞翔等人则形成了比北方艺术家们更为庞大的创作群体，显示出不可忽视的实力。值得一提的是，上海作为一个有着殖民地文化传统的城市，在抽象艺术的发展上异军突起，在80年代初之后的20年发展历程中，专门从事抽象创作以及先后介入抽象风格的艺术家已经超过30位，从而不容置疑地在



→在1995年“语言的方位展”上王南溟的作品《纸盒》。



→“2003上海青年美术大展”评委在评选作品现场。



→2004年6月，上海明圆文化艺术中心召开上海抽象艺术家座谈会。

事实上确立了上海‘抽象艺术首都’的地位。自1997年‘无形的存在——上海抽象艺术展’之后，众多抽象艺术联展在上海遍地开花，其中以上海美术馆的‘形而上抽象年展’最为著名。商业市场紧随学术脉动，经营抽象艺术的画廊在近5年的时间里不断增加，甚至专营抽象艺术的画廊也开始创办，许多抽象艺术家成为签约对象抽象，已经在上海形成了独特的地域性文化景观。”

文中提及的“形而上——上海抽象艺术展”即是由李旭本人主持、上海美术馆主办的，至今已成功地举办了三届，学术高度和创作水准在上海甚至全国都是首屈一指的。以“年展”形式举办的大型抽象艺术专题展，这在全国范围目前还是绝无仅有的“只此一家”，其作用与地位是显而易见的。除此之外，由李磊、李晓峰和张翔作为策展人的“抽象新世说——上海抽象艺术群体展”，2002年2月在上海刘海粟美术馆举办，展览汇聚了33位上海最活跃的抽象艺术家，以群体形象显示出一种纯粹的艺术精神。

严格说来，自90年代以来的上海抽象艺术运动与80年代下半期还是有某种区别的。如果说在80年代下半期上海的抽象艺术家们多少还在边缘和夹缝中争取自己的身份认定，从意识形态的角度来书写自己的人文价值的话，那末90年代以后的上海抽象艺术则更多地从艺术本体，从视觉语言和形式的角度来构建自己的理想及历史功能，将重点转移至自我的滋养、语言的建构、思考能力的恢复以及文化态度、价值归属的重建。这是一次新的变革，由上海这座城市所固有的“温和”性格使然，这次变革是在“静悄悄”地进行的。正如栗宪庭所说：“区别于‘85美术新潮’的静悄悄的新潮，不单是古典风，它还有上海一些几乎不大参展的抽象风……他们都有一个共同的特点：重视视觉语言和方式的

探索。”

三 多元纷呈的上海抽象艺术

如果要对上海抽象艺术作一个分类的话，大致可以分为两类：一类是表现性抽象，另一类是观念性抽象。表现性抽象是一种传统的抽象艺术风格，它冲破表象世界所有稳定不变的形式，以本我生命不断呈现的语言和形式轨迹成为艺术的全部价值所在。表现性抽象是上海抽象艺术的主体，经过为数众多的上海抽象艺术家的努力探索，表现性抽象经历了一个艰难曲折的本土化历程，出现了丁乙、陈墙、黄渊青、李磊、申凡、王远、曲丰国、秦一峰等一大批优秀的抽象艺术家。观念性抽象是抽象绘画与装置的结合，它以一种全新的超语言形态观念性抽象艺术语言使作品成为形式与物质世界相混合的世界，为介入者提供了想像与冥思的新空间。周长江和徐虹等人是上海观念性抽象的代表。

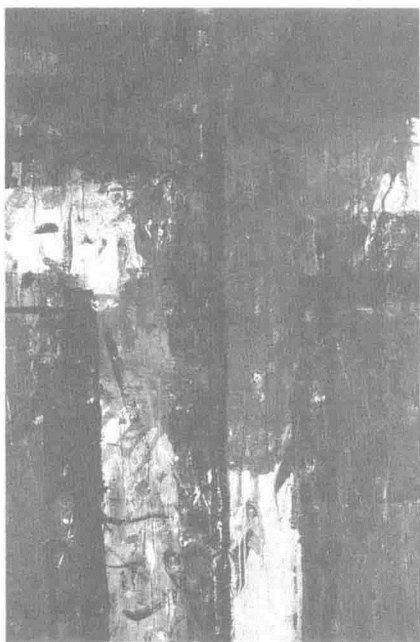
在上海表现性抽象艺术家中，丁乙的作品也许是最具理性的光辉的，因此人们又常把他称为理性抽象画家。孤寂的理性之路使丁乙保持住了强烈的艺术个性和良好的语言实验状态。按丁乙自己的说法是：“我视绘画为个人的工作体验，为艺术家生存的主体部分。画家微观地进入到某种沉思的约束之中，无需关联外界的喧嚣。这种独处的需要使我无法放弃绘画。”陈墙的表现性抽象作品与丁乙有某种相似之处，但更强调图形的复杂变幻，色彩的神秘暧昧，以及画面的随机性效果，他的绘画过程，似乎是一种以理性的方式达到的感性的过程，具有一种以纯粹的形式体现新的艺术思维的力量。黄渊青的抽象绘画无论从形式还是从精神上看都可看作是中国传统文化形式与精神的延续与扩展，实体空间符号的意味性与微妙虚空间的超越使他的作品显得含蓄幽远，既

空灵又给人以亲切感，是一种具有浓郁东方精神的抽象语言。李磊的抽象艺术或许用抒情性抽象来界定更为贴切，他的作品充盈着一种超然出世的精神追求，表现出一种理想主义的情结，唯美纯净，有一种高雅、超凡脱俗的气质。他以十分纯粹、简约的语言来表述现代人对精神与美的追求，并恰到好处地融入了中国文化精神，承载着他个人的理想与思索。申凡是一位心无旁骛、长期坚持抽象艺术创作的画家，他用拓印的方法孜孜不倦地搞他的纸上抽象油画作品，他以中国传统文化内涵的图式，赋予纯粹而丰富的视觉感。王远的抽象绘画语言独树一帜，他以密集纠缠的线条组成色域，内中又隐藏着许多似是而非的生物形象。这是一种童心未泯的绘画游戏，抑或是一种神秘主义的心灵感受？曲丰国的抽象油画作品创作一直保持着旺盛和良好的心态，画面在有序中透出无序，紧张中蕴含着轻松，具有鲜明的个人特征。秦一峰的抽象作品画面上，总是涌动着线条和色块交杂纠集的对抗，既混沌又清晰，给人以一种充满思辨的视觉力量。

观念性抽象强调语言和材料的物质感和现场感，处于一种“零度状态”重建象征性符号。周长江自1986年起开始创作《互补系列》抽象绘画，近20年来在同一主题中不断深化、提升、嬗变，进行持续性的探索，从90年代开始，他的《互补系列》已从纯粹的抽象形态向抽象与实物的并置形态延伸，“互补”的主题在全新的三维空间结构进行阐释，其抽象精神更多的是对当下人类境况的关注。站在他的作品前会产生一种强烈的现场感，一些最常见的实物被安排在一个貌似和谐的“互补”结构中，却在和谐中失去了日常的联系而进入蜕化状态。正如周长江自己所说：“我们只有面对不可超越的现实，偏执地强调我们特有的环境、文化，以一个



→ 缪鹏飞作品。



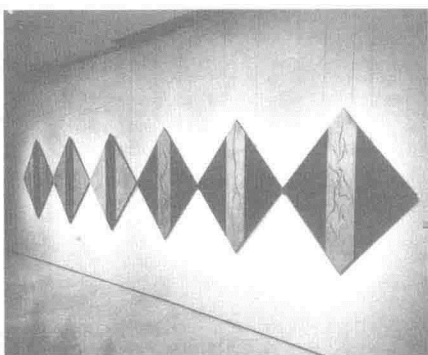
→ 李磊作品。



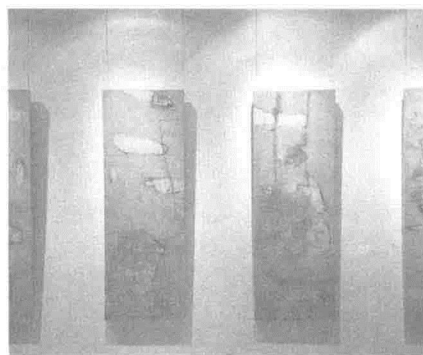
→ 陈心懋作品在“形而上2002——上海抽象艺术展”。



→ 黄渊青作品。



→ 燕飞翔作品在“形而上2002——上海抽象艺术展”。



→ 刘广云作品在“形而上2002——上海抽象艺术展”。

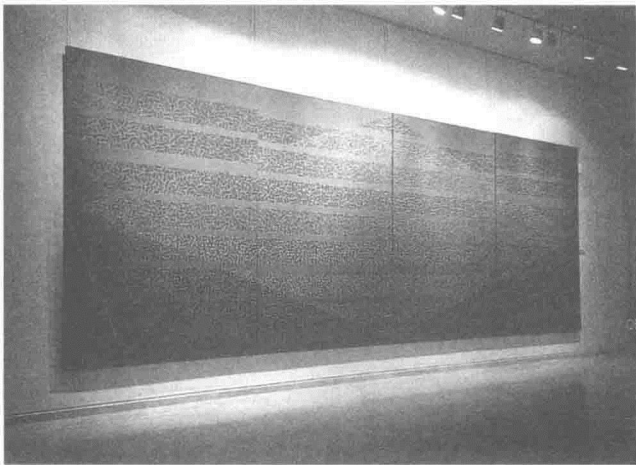
现代人的宽宏胸怀、眼力来审视周围的一切，以哲人的态度，把艺术批判指向自我，指向传统，指向现实，指向艺术本体。”既是批评家又是画家的徐虹，在她的抽象作品中理所当然会更多地注入某些发人深省的观念探索，她的“喜马拉雅的风”系列就是这样的作品。“喜马拉雅”在藏文中是“女神”之意，徐虹以此喻指一种可感而不可知的神秘事物。她在作品中大量运用碎石子、塑料之类的材料粘贴在黑色画布上，再用宣纸覆盖而产生风蚀般的肌理效果，这似乎在表述着画家某种需要人们细细意会的内心体验。徐虹的观念性抽象作品含蓄而精致，极具抒情意味。近年来徐虹更注重于对宣纸这种传统媒材文化内涵的发掘和重新阐释，从而将宣纸从功能性层面剥离而赋予其自在自为的状态，这确实是耐人寻味的。

上海的水墨画家们，从90年代开始，在水墨语言上，进行了许多突破传统笔墨

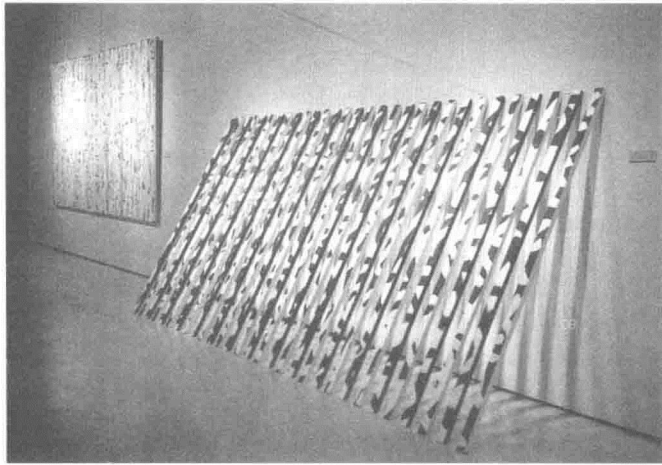
规范与品味的实验，仇德树、王天德、陈心懋和王南溟等很早就介入抽象水墨领域的探索。其中仇德树早在1979年即发起组织“草草画社”，以提倡艺术的独创性为宗旨，开始了他实验水墨的艺术生涯，三年后他便确立了“裂变”作为抽象水墨的艺术语言和哲学基础，至今仍在孜孜不倦、锲而不舍地进行着他的实验。在仇德树极其独特的“裂变”实验中，融入中国书画的装裱艺术，有时甚至使用四五层不同色调的纸张，并将突兀不同的对比色彩并置于画面，以裂缝与罅隙作为他视觉语言的标识，在瓦解与抉择中寻找隐喻式的主题。王天德最早是一位表现性抽象水墨的代表画家，他以纸本水墨为主要语言媒体，充分挖掘水墨材质的表现特性对于现代观念表现的价值，体现现代人类的抽象精神维度。近年来，王天德又以“水墨菜单”系列、“数码”系列，与陈心懋的“史书”系列、“通鉴识读”系列，王南

溟的“字球”系列等，成为完全抛弃传统笔墨意韵的非架上水墨表达，作为用于表达艺术家人文观念的媒介物。由此我们也不妨将其称之为“观念性抽象水墨”。这些作品将水墨作为中国艺术传达方式的独特文化意义消解殆尽，水墨所具有的意义只在于它是作为“中国身份”的一种提示。他们从容地将一些新的媒材与水墨有机地融为一体，从观念上思考与质疑了艺术本体与文化内涵，从而开拓了水墨的边界，消解了水墨与当代其他艺术样式的隔阂。

上海抽象雕塑，是与抽象绘画同时出现和同步发展的，它从早期的一些非具象倾向的雕塑作品为开端而逐渐形成，其间也出现过不少重视结构、构架，追求凝聚形的单纯性和虚空超拔的意境的构成主义的作品。上海的抽象雕塑家们，如陈古魁、扬冬白、王建国、周嘉政、韩子健等，几乎无一例外都是从具象雕塑家转变



→陈墙作品在“形而上2002——上海抽象艺术展”。



→秦一峰作品在“形而上2002——上海抽象艺术展”。

而来的，或者有的至今仍同时在从事具象和抽象两种截然不同风格的雕塑作品的创作。他们在抽象雕塑的艺术探索中都显示出不同的个性，但就总体而言，他们都致力于抛弃艺术的描述性和情节性，回到形式的抽象与自律，把对生活的体验、记忆、联想等一系列印象，运用各种不同的造型元素在空间的凝结与游动，分离与组合来进行表述和传达。在当前上海新一轮建设高潮来临之际，在人们对城市公共艺术和城市雕塑的巨大期待中，我们完全有理由相信，上海的抽象雕塑艺术有着极其美好的发展前景。

活跃在上海抽象艺术领域的艺术家远不止上述的几位，还有刘广云、宋晓峰、胡伟达、赵葆康、李军平、孔繁强等等，他们是一个群体，是一个整体，一个由许多各具特质、风格迥异但矢量一致的“分力”合成一股的“总力”。他们在抽象艺术这面大旗下汇聚，内心都无一例外涌动着寻求新的艺术话语，表现过去不曾有过的感受的强烈冲动，他们独立潜行，也互为依托。如今的上海，这座已高度物质化的城市已变成一个“无梦世界”，而上海的抽象艺术家们则为我们精心编织出一个个无比美妙温暖的梦境，拓展了已显得日益逼仄的精神空间。抽象艺术的魅力，或许正在于此，这也正是当今上海这座国际化大都市所需要和期待的。正如江梅在《多元、边缘与个人——上海当代艺术生态景观概述》一文中所说：“上海是全国抽象画家最集中的城市，这里的‘抽象画’概念的表达也与其他地方不同，它是精致、冷静和理性的，与个性的感性生存体验无直接关系，甚至可以说是割裂的。但我相信这和这个全国最大的商业化都市

的某种内在精神相契合。”上海自1843年开埠以来的160年间，从一个原本默默无闻的滨海小镇迅速崛起成为中国最大的城市，是因其“海纳百川”的开阔胸襟和决决气度，以锐意求新的开拓精神和创造意识才得以实现的。近一个世纪前在上海之所以能出现“海派艺术”，也即是以这样的气度和精神，以强烈的个性和自由倾向，兼收并蓄，突破成法，求新图变，历经磨难，才逐渐形成的。上海抽象艺术亦当作如是观。

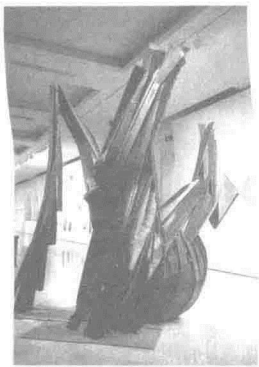
四 上海与抽象艺术

抽象艺术从西方引入中国，尤其在上海得到显著的发展，这并非偶然。上海从一个小渔村发展到松江府、上海县，再到殖民地租界时期的冒险家乐园，直到当今的国际大都市，经历了漫长的过程。现在的上海市专指1843年五口通商以后开埠的上海，这以后的上海才逐渐形成了一个真正意义上的上海的“自我认同”。上海的“自我认同”是在全球化的过程中确立的。通常认为全球化所到之处都与本土化产生冲突，本土文化会在全球化过程中产生各种各样的失落感和焦虑感。但唯独上海文化没有失落只有获取，没有焦虑只有欢乐，这是因为上海的文化身份正是在全球化过程中才得以确立的。这是上海一个很突出的现象，而在中国其他城市则很少出现。上海在中国是充满西化、充满异国情调的城市。上海文明是中国近代以来最有容量，也最有潜力的地域文明，但是上海的文化传统在近代中国又是作为一个“非我族类”的另类而存在的。正是由于

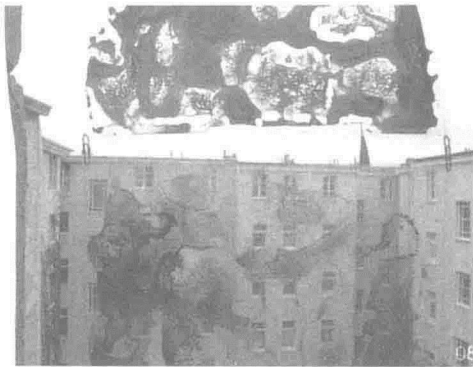
上海所独具的这种文化身份，使西方文化得以在上海找到移植嫁接的土壤，其中自然也包括抽象艺术。

上海文化传统中除了西方文化之外的本土文化其实是一种移民文化，其本体则是以江浙为代表的江南文化，这种江南文化既有强烈的理性主义成分，又有浪漫温情、精致细腻的审美意趣，它们与西方文化产生回应并共同组合成海派文化中的多元开放的文化传统，成为上海这座国际化大都市的文化资源和精神支撑，也使上海获得现代艺术发展所必需的容量和张力。而上海这种中西结合的海派文化的精神特质又与抽象艺术所追求的永恒、纯粹和绝对的艺术精神一脉相承的，具有深层而必然的内在联系。

上海所具有的这种中西结合、多元开放的文化传统，绝非是刻意模仿西方的亦步亦趋，而是以“海纳百川”的伟大胸怀，在标新立异中“追求卓越”，创造出属于上海自身的、卓然不群的文化。西方现代艺术为中国提供了一个参照系，中国的当代艺术语境，首先应当是在多元状态下凸现能够真正体现现代艺术精神的视觉样式。这也许正是上海的抽象艺术应当扮演的义不容辞的角色。上海作为中国抽象艺术的发祥地，之所以在20世纪30年代刚起步之际便遭式微，而转向大力借鉴西方文艺复兴时期高扬人文主义精神的现实主义绘画艺术，这是由于当时中国救亡爱国运动的需要；而在20世纪70年代末、80年代初，上海之所以再一次选择了抽象艺术，则是出于对艺术沦为意识形态工具的反叛和对艺术本质的回归。可见上海的艺术家极具远见卓识和人文精神，善于自觉而又明智地面对不同的历史情境对艺术做



→杨冬白作品在“形而上2002——上海抽象艺术展”。



→孙良作品2003年在德国E时代水墨元素柏林国际邀请展。



→孙良作品2003年在德国E时代水墨元素柏林国际邀请展。

出自身不同的取舍。在当前已进入“后工业时代”的西方，后现代艺术正甚嚣尘上、大行其道。而对中国而言，当前生成后现代的条件还不具备，要真正自觉地进入后现代艺术的必然时期，我们还要走很长的路。不承认中国当代艺术与西方“后工业时代”文化的本质上的差别，就不可能实事求是地认识和预见中国艺术的未来。这对上海当然也同样适用。在此后很长的一段时期，上海更需要的，应是相对传统艺术来说具有更纯粹、更本质、更具精神意义的抽象艺术，这更能体现出现代艺术的精神。上海的抽象艺术家们无疑会又一次将自己置身于历史和文化的大情境

之中作出正确的抉择。

对抽象艺术的发展前景，李旭曾经有过颇为精彩和确切的表述。他认为：“抽象艺术不是一个已经完成其历史使命的流派，抽象其实是人类认识世界和表达思想的一种基础语言，只要人类社会还在演进和发展，这种语言就不会消亡……在内外环境已趋成熟的今天，建立成熟的‘中国抽象’艺术体系已经有必要成为当代艺术家们的话题。‘中国抽象’不是符号与口号的机械堆砌，更不是‘唐人街文化’的异国卖弄，‘中国抽象’应当渗透着本土文明的内在思辨，应当表达出华夏民族的审美情怀。以宏大的人文背景为依托，以

丰富的视觉样式为依据，‘中国抽象’的发展不可限量。形式感与观念性并重的途径，也应当是‘中国抽象’的必由之路。”李旭在这里所说的是“中国抽象”，但是既然上海抽象艺术在全国范围里独领风骚的地位已被认同，那么更具现实意义的当务之急就应当是首先建立成熟的“上海抽象”艺术体系。这是我们当前应当做也能够做的。再过6年，到2010年，将是抽象艺术诞生100周年，上海也将隆重拉开世界博览会的帷幕。上海抽象艺术的发展正未有尽期，我们应当珍惜历史和时代赐予我们的这一大好机遇！

参考文献

- (01) 高名路：《中国当代艺术史（1985-1986）》，上海人民出版社，1991。
- (02) 吕澎、易丹：《中国现代艺术史（1979-1989）》，湖南美术出版社，2000。
- (03) 吕澎：《中国当代艺术史（1990-1999）》，湖南美术出版社，2000。
- (04) 李超：《上海油画史》，上海人民美术出版社，1995。
- (05) 张晓凌、贺霖新：《抽象艺术——另一个世界》，吉林美术出版社，1999。
- (06) 河清：《现代与后现代》，中国美术学院出版社，1998。
- (07) 吴亮：《画室中的画家》，上海三联书店，1997。
- (08) 吴晨荣：《无畏先锋——上海新生代非主流美术现象文化透视》，上海书店出版社，2003。
- (09) 贺万里：《永远的前卫——中国现代艺术的反思与批判》，郑州大学出版社，2003。
- (10) 汤哲明：《多元化的启导》，上海书画出版社，2001。
- (11) 易英：《艺术思潮与抽象绘画》，美苑，1995[5]。
- (12) 李旭：《形式与观念：中国当代抽象艺术概述》，未刊稿，2004。
- (13) 李旭：《“形而上”的需要》，艺术当代，2004[2]。
- (14) 江梅：《多元、边缘与个人——上海当代艺术生态景观概述》，艺术生态报告，2003。
- (15) 龚云表：《事件与作品：评2002上海抽象艺术群体展》，艺术界，2002[3]。

