



通道与门径：新抽象主义在中国

Passages and Doorways: The New Abstract Painting in China

□罗伯特·C·摩根 Robert C·Morgan

I am often reminded that painting is an inescapable presence. Its visual and invisible dimensions, fraught with conceptual and formal potentiality, never seem to diminish.

我经常想，绘画是一个不可避免的存在。它的可见与不可见的尺度，它的充满了概念与形式的潜能，这些从未消失。在80年代后现代主义之后，在充斥着解构主义和反美学的预言声中，如果这不算一种背道而驰的论调，起码听起来也很奇怪。但我们仍然不能否定，绘画，尤其是伴随着近来国际性画家的出现，他们对技艺的献身和对图像空间的视觉化创造，在我们的跨文化意识与艺术的全球化概念中一直是一种有力的力量。无论是在北宋的山水画中看到的无限的空间，还是在一幅意大利文艺复兴晚期维也纳画家充满喻意的表现画中，我一次又一次地发现没有一种语言可以与这样的绘画等同。它的伟大震撼了感知，同时也开启了一种新的意义，通过文化的视觉化延伸更新了我们对于历史的理解，同时也重新将它自身定义为图像运动的一个持续的过程。

无论过去现在、东方西方，绘画总是在时刻宣示着自己。将它自身一再地置于一个无尽的向往之中，一个在精神与世俗生活之间的欲望的跃动。它总在寻找下一个阶段，一种新的时空秩序，一种通过感觉可以增强交流的例证。比之在当下观点中的所见，它是一种清空所有命令的方式，随着随之而来的概念化的回声，显示它是如何内在地被感知和重建的。绘画是在历史之中的。它在感觉中运作，却又是感官认知的一个更高形式。不管我们是否意识到

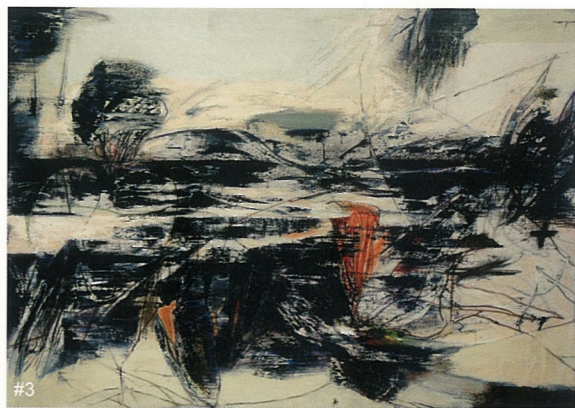
这点，它总在我们心头。绘画有它自己的语言，它自己的节奏，它自身的关于人与人之外的一切事物的反射。绘画是一种不能被言说的关于所有真实与在时间中穿梭的一切的化身：通过不断转化中的力量而显现出来的一种精神韵律，一个无法被它自身决定的实体。

现在问题是，为什么绘画——尤其是抽象绘画——如此轻易地就在主要的双年展中“下课”了？——也许，现在的人看待绘画有一种罪恶感。这也许可以被看作是证明了，当今时代人们的意识更多地关注于艺术语言，而较少地具有超然和讥讽的精神。也许，在西方世界中，存在着一个记忆的滑坡，缺乏对历史和对18世纪晚期的启蒙所带来的理性主义哲学与人类平等的尊重。也许，在东方世界中，与宣扬“上善若水”道家的价值体系相反，有太多的“龙”在渴望着如何获得肤浅的满足的技巧。

事实上，来自所有文化和两个半球的艺术家们都已经目睹了一个动荡不安的阶段，近年来，传统绘画普遍比其他形式的新媒体艺术受到更少的关注，好似绘画已经不再能符合对人类记忆所被赋予的观念和印象进行具象化的任务。总的来说，注意力已经被转移到了装置、行为、录像和电子艺术，以及大幅摄影。在过去十多年里，在大部分的双年展中和艺术活动中，这些媒介的艺术已经普遍比绘画更受欢迎。在他们与时尚和奇观社会的联系中的技术性自我吸收和超现实中，很多艺术家已经在使用新的，与被工业化生产出来的人造合成物相关的，需要很复杂的硬件和软件的媒介来制造装置。

绘画已经存在了超过3万年的历史。早在语言被发明的很多个世纪之前，它已经开始于地面的矿物质中，在石头上雕刻，在黑暗的洞穴内部存在。它的存在也许会转化为别的媒介形式，或许，它也会在混乱和重新调整的阶段，从人们的思想中被移走，但它不会消失。清楚地是，在中国，在过去的20多年中，在绘画中存在的丰富的充满修辞的现实主义已经显示了它的影响力。中国近代社会、政治和经济的历史，给了绘画再次浮现的理由，作为比喻化的再现方式的绘画，有了被激发的激情。不知为何，这造成了如此好的感觉。但是通过中国化的想象，现在在绘画中又开始有了一种新的微妙的变化。现在让我们来看看那些在绘画中表达某种姿态和一种沉思式的单调而开始从事抽象绘画的画家的明确的目的。我把这种中国绘画中出现的新的形式称为“通道与门径 (passages and doorways)”。但是在开始这样的讨论之前，必须先定义一下近年来的关于前卫艺术的意义，理解它在艺术界的影响以及近的艺术风格的轮回。

用历史的眼光来看，我们不能否认他们用自己的方式与术语去复兴修辞新的形式中所蕴涵的个人动机。历史也许给了他们一个动力，但是真实的绘画总是企图超越历史的陈词滥调，无论它是来自于六个朝代的还是来自于上个世纪的社会主义者对现实主义的占领。起码有一点我可以肯定，在过去二十多年的中国艺术中，象征性的绘画还是比新媒体或摄影照片来的多。我们在象征表现主义中所看到的多种形式的转换，为根植于当代中国历史的现实提供

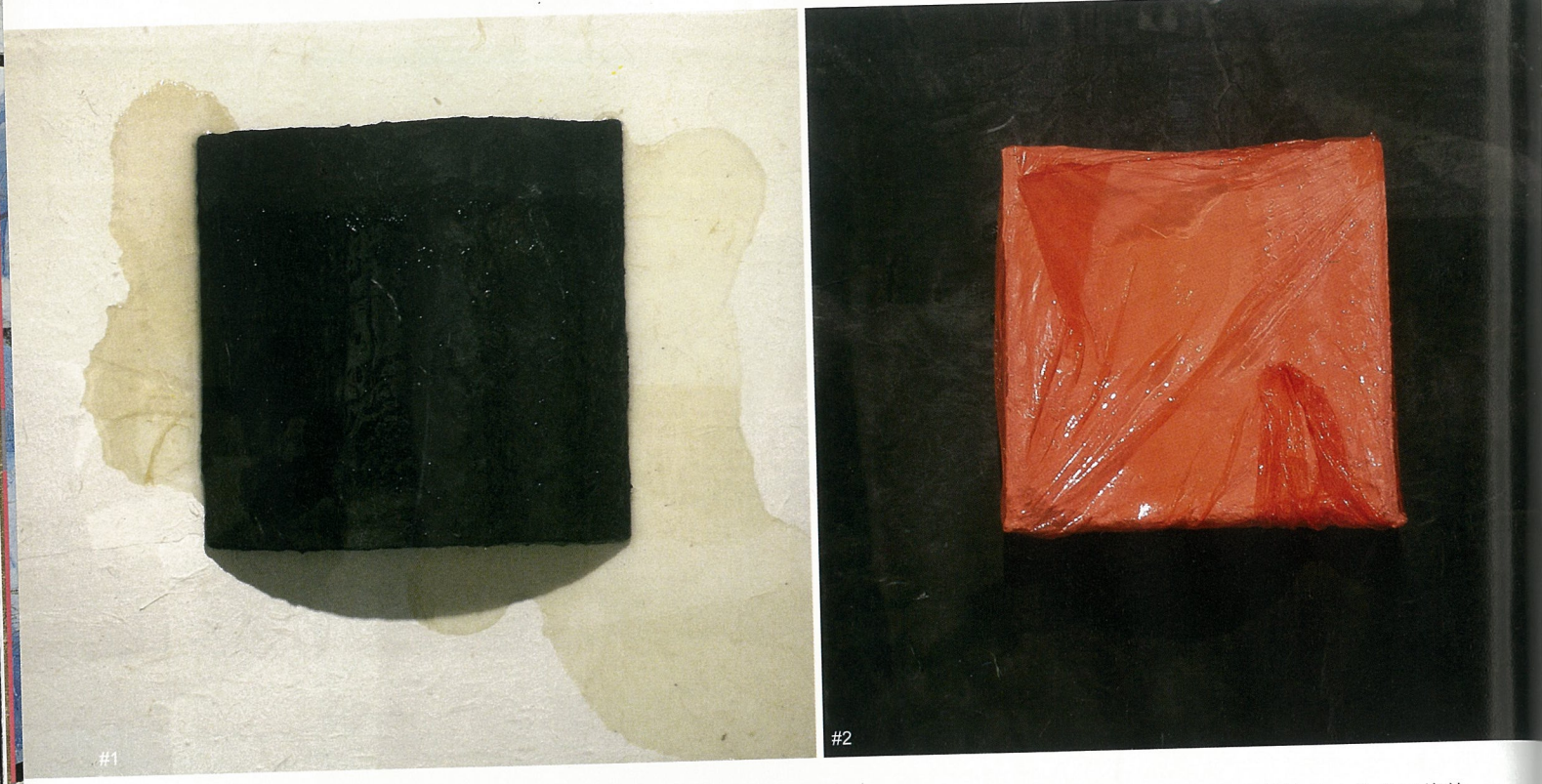


了一个新鲜的视点，同时在大范围里也同样适用于全人类的状况。在这个意义上我要说那些重要的艺术不是对外界信号的一种操纵，这种操纵以一种故意的方式对形式再发明。而成为重要艺术需要的是一种内在的过程——一种对形式的直观化的实现——绕过了所有学院化的策略，避免了那些认为它要如何才能正确的圣洁性。成为重要的艺术，是要挑战学院体制，但是，这仅仅发生在一个人已经完全地吸收了它的方法来实现它的目的之后。因为只有这样的一位艺术家，才能理解学院的目标是多么地受到限制，从而继续向前发展出一种新的形式，在历史的呼唤中被更为直觉地理解。

前卫艺术总是会挑战历史的陈词滥调，让它自己的方向总是朝向新事物的发明和激进的尖锐性。但是如果我们只看重表面这种激进的尖锐有时也会带有欺骗性。认为前卫艺术也是在表现以前的那些根植于过去年代里的艺术制作的方式成了一种保守的观点。没有一种前卫是在惯例之中的。但是，我们不能只看重事物的表面而把有什么新的东西的发生当作证据，我们必须在结构的深处去发现是什么支持了它浮出表面。

在这样的语境中，抽象绘画在21世纪在中国的重新

- | | | |
|---------|------|-----|
| #1 记忆之一 | 综合材料 | 周力 |
| #2 记忆之三 | 综合材料 | 周力 |
| #3 希望之翼 | 丙烯 | 杨识宏 |
| #4 大都会 | 丙烯 | 杨识宏 |



出现，与其说是一个意外，不如说是一种悖论。悖论是一种在“另一些东西上”不可避免地出现的矛盾。在艺术界里，如同在政治界一样，“另一些东西”是对“前卫”一词已经树立的看法。好象这种情况会永远持续下去。但是，前卫总是服从于变化，变化是一个复杂的现象，因为其中没有单一的动力与原理。这表现在，有时候，与之前的激进主义相比而言的温和的保守主义的东西，突然又变成了新的前卫。这在纽约六十年代的早期发生过。从四十年代中期开始的抽象表现主义作为前卫艺术已经拥有了超过15年的历史。在那个时代，在纽约的任何一个想要成为前卫艺术家的画家，都在用抽象表现主义的手法绘画。

可以说，抽象表现主义的风格曾经成了一种趋势与流行。一旦任何艺术运动成了一种风格化了的趋势，那就是在为投资购买者做准备了，同时它结束的日子也就指日可待。很快地，在1959年的一天，当抽象主义仍在它最后的喘息中挣扎时，一场被称为“Happenings”（偶发艺术）的新的运动出现了。这场新的运动开始于位于第四大道第10街的一家画廊里，那些醒悟了的画家，曾经还是波洛克（Pollock）和德库宁（DeKooning）的追随者，不久前还在他们那被延展了的巨大的画布上进行最后的可怜的一笔一画。第一个“Happenings”是由

阿伦·卡普罗（Allan Kaprow），克勒斯·欧登柏格（Claes Oldenburg）吉姆·戴恩（Jim Dine）等艺术家参加的行为艺术，融合了达达主义，未来派剧院（Futurist theater），以及波洛克的绘画风格，他们在他们的偶发艺术中使用各种媒介，比如绘画、拼贴、雕塑、诗歌、音乐、电影和舞蹈。画廊的参观者们一进入画廊立即就被转换成为了参与者的角色。这个概念一出现，纽约艺术圈的一切都开始往一个新的方向发展。到1962年，波普艺术出现了：沃霍尔（Warhol），利希滕斯坦（Lichtenstein），罗森奎斯特（Rosenquist），此后不久，极少主义艺术出现了：贾德（Judd），弗莱文（Flavin），莫里斯（Morris），勒维特（LeWitt）。到了60年代晚期，又出现了观念艺术，如孔苏斯（Kosuth），布伦（Buren），胡布勒（Huebler），河原温（On Kawara），和大地艺术，如史密森（Smithson），海泽（Heizer），德·玛利亚（De Maria）。到了60年代，前卫艺术已经不再是指抽象表现主义了，艺术界已经变成了另外一种东西，某种与从前的前卫截然不同的东西，曾经是自由解放的现在成了保守的，而原来从外部看起来保守的现在又成了解放的。

我还记得在威尼斯的意大利风格的亭子里看到的大幅的邱世华的“白色”绘画。我相信在2001年，由Harald Szeemann策划

的第二个展览，在这个美妙的中世纪风格的充满了运河和教堂的奇妙的城市，迷宫般的隐蔽的小径和水流同时地将思绪带向了各方。我在我的路途中停下来，停止了所有外部的活动，看邱世华的大幅绘画。我的身体感到异常柔软。光线和空间的气韵，充斥了我的意识，清空了我之前所看到的其他一切东西的感受。根据我对元朝和晚明的绘画艺术的学习，我才意识到，我们从来不自知这点，在我们的西方世界中，竟然对表现和抽象之间作了如此大的分离。比如，我们看卡拉瓦乔（Caravaggio）的作品，然后看波洛克（Pollock）；再或者，我们看爱德华·蒙克（Edvard Munch）或埃贡·席勒（Egon Schiele），然后看马列维奇（Malevich）或蒙德里安（Mondrian），在这个过程中，我们可以作出清楚的区别，什么时候是现实主义，什么时候是抽象派，或者什么时候是表现了外部的视觉世界，什么时候又是表现了内在的概念世界，那个不存在的世界，在那里灵魂紧紧依附于自身，好象是要脱离那个在地球上所有人类都必须被肉身化的关于物质的界定。但是在元朝和清朝的山水画中，我们却不能那么简单地去区分什么是现实与抽象。有一种关于气韵、岩石、树木、云彩的编排方式，在空间内外运动。时常，当我们浏览一幅画卷时，空间也在从左到右从上到下地移动。空间是不确定的。那些最早表现

为抽象派的突然之间又变成了对现实的戏仿，而那些原来写实的则又变为抽象。在邱世华的作品中，这样的经验变得不再难得：就好比，人们想象在表面的薄雾之下一定有一个热气腾腾的物理世界的构造，但是突然它就消失了，它去哪了呢？看的人想要再去发现它，但是在这个过程中，一个全新的构造却开始显现出来了。感觉与概念之间的界限变的越来越细微。什么是我们真的看见的？什么是我们想象中的？邱的浓缩化了的视觉影像模糊了我们关于在场的阅读，通过阅读这些在时空中的通道，真实的世界在我们眼前蒸发了。

“通道（passages）”说的是我们与景观相连的方式，是法语里的“paysage.”而“大门”（Doorways）是另一种形式的通道，一个不可见的通道，在从明亮到黑暗，再从黑暗到明亮这两个极端之间的转换。

上海出生的画家，沈忱，用很淡的白色和灰色调作画，用“线条”来调节空间，给他的绘画表面带来了一种在正空间与负空间之间来回切换的具有对比的节奏。虽然他是用布面丙烯作画，他的风格还是借用了传统中国的水墨画。他绘画的风格，尤其是在近来的大幅的三联画中，创造出了一种透明幻觉的视现象，在物质的表层盘旋着的幻觉的表层。沈忱自己是这样称述他绘画方法的初衷的：“也许可以从概念上把它看做是一种表演。反复的进入同样的场景，反复的使用同样的笔触，我在强调一个刻板的，由简单的视觉语汇所组成的连续的创作过程。这样时间的元素就被灌输进了我的画里。”

来到纽约的这些年来，沈忱的风格在不断的变化。从用水墨、树胶水彩和纸上真丝来体现一个分离的循环的主题，到如今他的更大气的绘画作品，在其中“空虚”扮演了一个更加固有的角色。也可以说，他在改变中，至少，暂时地，脱离了形状，朝向一个更加清楚的对空间的调制，在其中，那色彩斑驳的“线条”界定了空间的界限。在这个意义上说，沈忱的作品在风格上有比邱世华更明显的系统性，集中在对每一笔画的重复运动中去实现最后的结果。同样带有沉思性质的是，沈忱的作品打开了另一种形式的门，比起有关纯粹的景观，更多地是有关纯粹的光线，相似的是，也许，这也正是被格式化的抽象派画家马列维奇所谓的“沙漠”。

林延的抽象绘画也是“空虚”的产物：“我的作品不是叙事性的。它不与科学或技术相关，也和任何概念无关……我的作品是从空无中创造出一些东西来。”虽然她的作品看起来有点像浮雕，但是还是用纸做的。在这个意义上，她的作品是一种介于绘画与雕塑之间的混合。从表面之外来的光给了它自身的定义。“我的作品看起来好像绘画，但它们又不是画出来的，它们是用雕塑的模子浇筑出来的。”林延将潮湿的宣纸铺放在金属底座上，用铆钉固牢，或者铺在砖墙上。出来的样子是这个东西被摆放过的地方的一些琐碎的细节。有时候墙上的水泥或石膏会介入到这砖头的模子中去，她并不事先决定或计划任何事。她的整个过程完全都是直觉化的，就连墨水的冲洗，也并不总是在表面中进行，就连从整体中松散出来的碎片和破

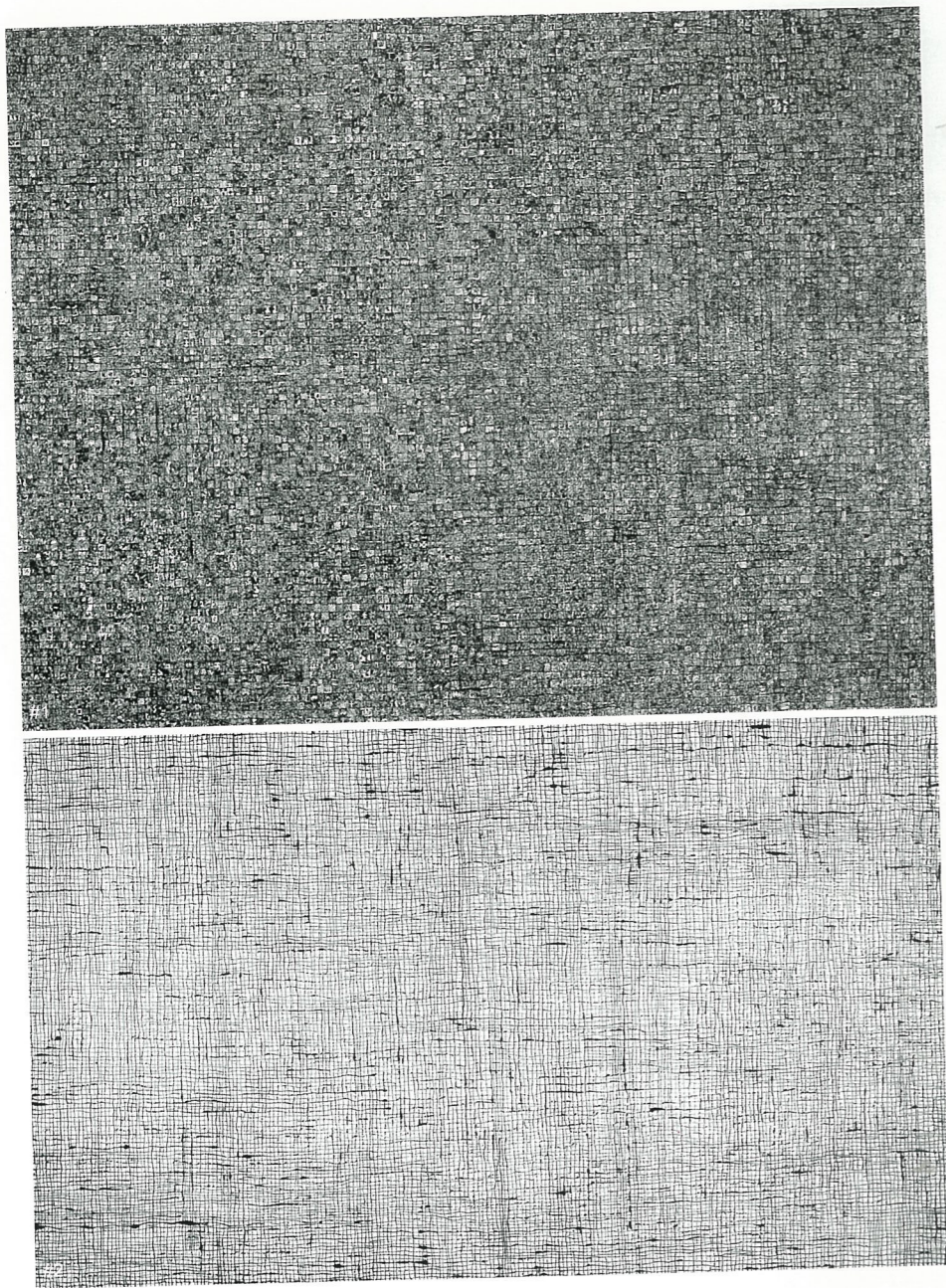


了的地方，这些也都是随意的。

林延的作品会让我们凑近了看了又看。所有的东西都会在看第二次的时候发生改变。这粗糙的表面有着不知名的，几乎不可见的纹路，再现着真实地方的记忆，现在都成为了这些纸片的合成部分。从一个地方到另一个地方的通道，从一个时间到另一个时间，到另一个表面，居于一个不再有同等价值的，不再有声音的虚空之中，但仍然在它自身的沉默的语言中讲述。

“格子”是全球范围内抽象绘画的一个标准化的实践。但意义并不总是相同。有时，“格子”是一种新的建筑的开端，比如在柯布西耶（Le Corbusier）的作品中，在法国画家让·赫里翁（Jean Helion）那里，“格子”几乎成了一种生物形态的形式，还有在瑞士雕塑家马克斯·

- | | | | |
|----|---------|------|----|
| #1 | Merge 1 | 综合材料 | 林延 |
| #2 | Merge 2 | 综合材料 | 林延 |
| #3 | 心潮之二 | 布面油彩 | 王川 |
| #4 | 向汤布里致敬 | 布面丙烯 | 王川 |



比尔Max Bill的作品里，“格子”的意义也不一样。极少主义艺术家安德烈（Carl Andre）也经常使用“格子”的形式，在他的合金平面上，或者直接在地板上。这些建筑师和艺术家喜欢结构化的概念，而李华生的纸上水墨作却代表了另一个方向。远非有关具体的结构，李华生将空间扩大化，造成了一种虚无的感觉。他早期的格子（1997-98）是有关“无限”的表现。细得像头发丝一样的线条构成了布满画面的最细小均匀的单元。到1999年，李华生手绘的水墨线条增加了，不再那么严格，增加了水墨在画面上的密度。到2003年层层叠加的变厚的格子看起来像是闪闪发亮的星座，表现了一个更加前卫的诗意的有关无限的概念。李华生作品中持续的实质性的“空洞”被表现得更加空了。这里“走廊”的比喻同时暗示着一种开启和关闭。黑暗放射出另一种光芒，表面上的水墨发出的光辉，线条的静态的形式被赋予了可以表现出变化的能力。这很像中国艺术评论家高名潞说的，抽象艺术家为了创造出个人编码而抵制具体的图像。在不断分解格子的过程中，李华生在一种更加的复杂性中获得了自己的编码。

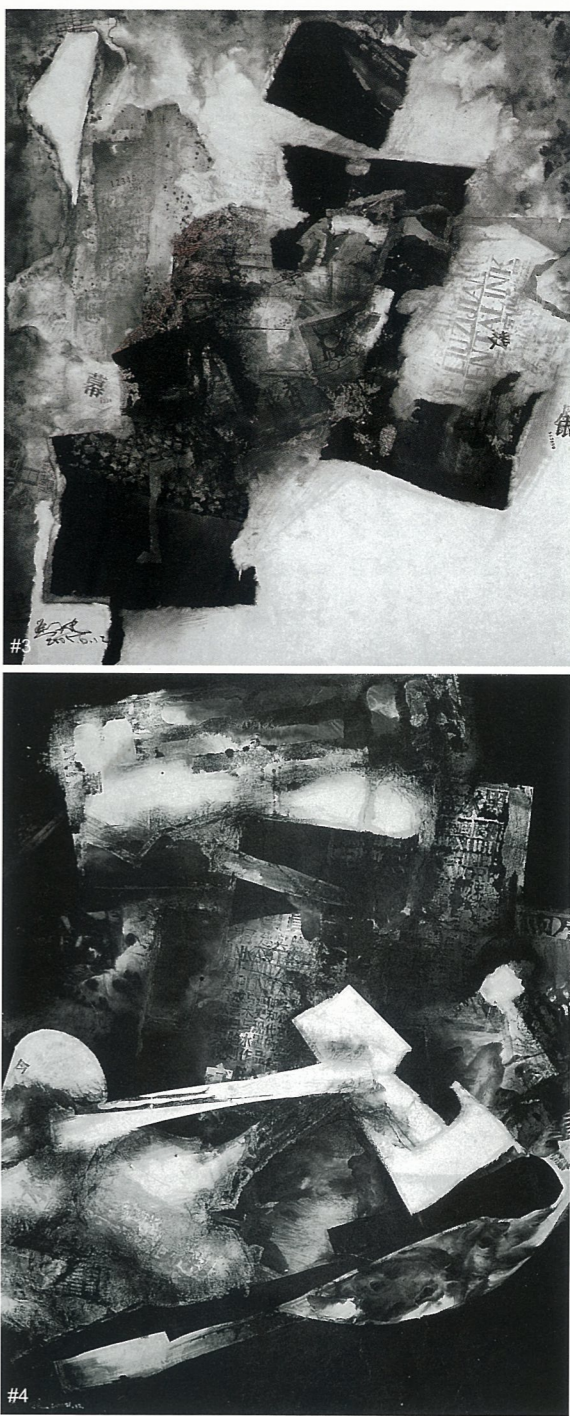
通过观察14世纪的山水画，在一幅被波士顿美术馆收藏的画中，我被画中体现的文人退守田园山水的景象所打动。与明朝的绘画相比，其强烈对比，缺乏明朝晚期绘画作品中所有

的精致。尽管如此，这位作品甚少的学者画家别有引人注目之处。现代抽象山水画家杨识宏也在他的丙烯画“Essay on Vagrancy”和“Wings of Hope”希望之翼（同为2006）中使用了强烈对比。杨识宏对山水的理解更接近元代而不是明代的风格，前者更倾向于表现，后者更重视清楚精致。杨识宏的抽象画游弋于标志和姿态之间，而始终没有脱离中国画的背景。当我在1989年第一次看见杨的画时，就被其吸引。这已经是我第三次评述杨的作品。杨用他独特的表现主义的画风认识空间和虚无，但是又拒绝了单色和极少主义的手法。因此，他的抽象更多地像是一种在时空中的流逝，从某一点某一刻到下一个时空单元的转变。联合了古老中国山水画与其他纽约画派的影响，是一种浪漫主义传统的体现。通过一种蓄意的张力和反思，杨识宏强调的是他的抽象语言在空间中被组织起来的精巧的构造，那是一种需要很多时间才能产生的对空无的追求。

王川也被包含在山水画中，开始于一个在空气和水面之间很难划分的地平线，然后又移至一个垂直的分界线，然后是格子，色彩的开放，最后是用书法风格来标示他的空间。目前他的方向仍然是指向水墨画而非彩色绘画的领域，但是，高密度地充满了缠绕着的线条。周力的作品是抽象绘画中的一种十分及时的形式，在其中覆盖了片块片块的白色，也有隐含的书法的痕迹，比如，在她的作品里，经常会有一个像弯曲的眉毛似的弧线在她的绘画空间里漂浮。在过去的大部分时间里，周力作品的表面的形式是某种程度上的优雅，存在于浅浅的空间里。她的用色范围更像是法国而非中国的风景画。她引起了一种文化混杂的幻觉，好像是在一个巴黎的夜晚的空气中所带来的兴奋的刺激。最后，刘子健的水洗画揭示了机械转动齿轮的痕迹，纸面上的格子的式样也覆盖了中国的符号和语言。途径水墨洗刷的过程，在黑白的交响效果中揭示了交响乐般的变调与置换，比起莫扎特来，他更接近于马勒。刘的抽象表现主义不是美国或欧洲式的，它是他十分个人的风格与发明。这些语汇提示了另一个通道——更多地来自于城市环境而非语言。好象是刘子健在家中时的感受。在这个城市里，文化在生长、发展，碰撞，然后又发展出一个新的话语，获得一种新的感觉的界定，朝向一种新的自然：自我的自然，它总是在看向当下的时刻，同时又努力重建头脑中的真实。

总的来说，这些艺术家们表达了他们各自的语言。我能了解黄专通过抽象派绘画表达对“自由主义”的追求，建立一个真诚的呼唤的任务，向新一代艺术观赏者呈现出一个演化的过程。也许事实也正是这样。无论如何，现在去断言前卫抽象绘画中最重要的时刻何时到来，也许还为时过早。我不确定抽象绘画向意识形态的转换是否会使它变的更加至关重要。我的理解是，在社会现实的网络中，在日常媒介的超真实性中，这些艺术家们将会创造出他们自己的道路，他们将会以其对现实的另一种观点给中国艺术贡献出新的方向，也许将会有助于重建一种新的诗意的目光，唤起一种更加深远的敏感度和文化稳定性——一个并不局限于单一前卫立场的停泊地，无论在政治还是美学中。我相信黄专的展览将为抽象绘画打开一扇大门，通向一场新的对话，同时它也将找到一个入口，进入一种新的思维方式，将中国文化看成是重将又浮现的文化。

I am often reminded that painting is an inescapable presence. Its visual and invisible dimensions, fraught with conceptual and formal potentiality, never seem to diminish. After Postmodernism in the eighties, laden with theories of deconstructive strategies and anti-aesthetic prophesies, this may sound like a strange, if not alien assertion. Still, we cannot deny that painting - with the recent emergence of international painters, fully dedicated to their craft and their exemplary visions of pictorial space-continues to operate as a persuasive force in our transcultural consciousness and in our globalized notions of art. Whether I look at the infinite space in a landscape painting from the Northern Song Dynasty or the figurative expressiveness in the work of a Venetian painter at the end of the Italian Renaissance, I discover again and again there is no language equal to that of painting. Its magnitude stuns the senses and opens thresholds of new meaning that renews our historical understanding and visualizes a way for culture to expand and to redefine itself as a continuous sequence of pictorial events.



#1	日记-2	水墨、宣纸	李华生
#2	惊蛰	水墨、宣纸	李华生
#3	金玉碎屑-1	水墨、宣纸	刘子健
#4	以刘子健命名的星-2	水墨、宣纸	刘子健