

還原人和自然的關係

——中國“抽象”展序言

高名潞

最近十年來，中國大陸的“抽象”藝術引起了國內和國際藝壇的極大關注。對它的歷史、主要藝術家和代表性作品的研究也正在蓬勃展開。目前在香港藝術門開幕的《中國抽象藝術，80年代至今：憶原》展覽試圖集中展示來自中國大陸的七位有代表性的“抽象”畫家在過去三十年創作的作品。展覽包括藝術家早期的和近期的作品。這樣觀者可以看到他們的發展脈絡。本次展覽的大多數參展藝術家是四十年代末、五十年代出生的藝術家，早在文化大革命期間就已經開始探索現代藝術，八十年代他們成為中國新潮藝術的代表人物。其中只有李曉靜是年輕新秀。

這個展覽為命名為“抽象”藝術展，這是出於人們的習慣認識。然而，這裏的所謂“抽象”作品其實和典型的西方抽象藝術並不一樣。近年來在中國大陸，有關中國抽象藝術本質的討論日趨熱烈。甚至一些西方學者和策劃人也參與其中，寫文章和策劃相關展覽。那麼，什麼是抽象藝術？什麼是中國的抽象藝術？中國抽象藝術和西方現代主義抽象藝術相比，其特點是什麼？

回答這個問題，我們首先需要明白，“抽象”之所以成為現代藝術的主流之一，是因為出自現代主義的本質，首先從風格層面它是對西方古典“寫實”傳統的批判。然而，古典寫實藝術傳統以及抽象和寫實的對立和分離其實都是西方現代主義極度崇尚人的主體性造成的。在中國古代，甚至西方現代主義之前，這種分離、對立、革命其實都是不存在的，也不是一個問題。所以說，抽象主義是西方現代主義的產物。現代主義的核心是自由、個人精英式的主體精神。這是十七、十八世紀啟蒙運動的思想核心。它認為人的意念和思維是最高貴的，它可以征服和掌握外部世界，包括自然（當然也包括人的身體自身）。所以，抽象主義的理論家格林伯格就把啟蒙運動看作現代抽象藝術的哲學來源。簡而言之，抽象就是主體意識對外部現象世界的概括。它既可以是科學和理性的概括，這就是幾何抽象的形式；也可以是直覺的概括，比如表現主義的抽象形式。正因為抽象藝術直接表現了藝術家主體的個人思維狀態，所以抽象藝術被看作是高於寫實主義的精英藝術。這其實是啟蒙主義以來西方現代藝術的誤區。

所以，很多西方學者把抽象藝術視為對資本主義社會對人性異化的反映。比如，阿德諾就認為，西方抽象藝術是對啟蒙運動以來工業化和產業化給造成的人性分裂和異化的結果。現代藝術陷入了困境。然而這個困境在今天的全球化時代仍在持續，而且愈發嚴重。

現代工業社會以前，人類和自然、外部世界和諧相處。特別是東方文化，主張天人合一、物我共生。人類和自然是平等的。所以，中國有山水畫。而畫山水的目的，是“不下堂筵、坐窮泉壑”。山水的最高境界應該是“可游可居”。這種崇尚自然的傳統也潛移默化地影響了中國當代“抽象”藝術的創作。這裏展示的藝術家都多多少少、有意無意地把這種意識注入到他們的作品中。這是過去三十年裏，中國當代藝術中非常重要的一個現象，而且這種現象的發展變化也自然形成了一個八十年代到今天的運動和歷史。這種意派現象是一種大音希聲，是對當代社會裏政治與資本共謀現實的無聲抵抗，是保持自我完善的方式。不少國內外學者對此開始發生興趣。近年來，我個人在研究和分析個歷史現象的時候，曾經用“極多主義”（Maximalism）和“意派”（School of Notion, 或Mindmap）去界定這一現象。如果簡單地用西方的“抽象藝術”去概括這一中國當代現象，恐怕並不合適。

[一]

首先，意派（以這裏的作品為例）從不主張把抽象原理、概念和寫實形象相區分，不認同西方觀念藝術、抽象藝術和寫實主義之間的極端分離和對立；意派藝術家在他們的創作過程中雖有某一側重，卻試圖融合這些對立因素。部分原因是由於在中國，傳統詩歌、書法和繪畫皆主張共用而非分離。所以，藝術不是再現外部世界，而是還原那種意念共用。

邱振中是中國當代最重要的也是最有成就的試驗書法家。在八十年代，邱振中和徐冰、谷文達、吳山專被視為中國當代文字藝術的四大主將。邱振中在1988年開始把商周青銅器銘文中仍然有待考證的文字作素材創造了他的《待考文字》系列。和徐冰造假字、谷文達寫錯別字、吳山專錯位並置中文語詞不一樣，邱振中選擇複現那些人們暫時還不認識的字。但是，其目的不在字本身，而是賦予了這些未來意義的字以書法的純粹美，純粹的字形，即空間美。這都借助於線。由於沒有語義干擾，人們可以直接欣賞純粹的字形。所以這裏的“抽象”形式既不是人為地構造出來的，也不是對字的解構和破壞，象徐、谷、吳那樣。而是字和書法本身具有的基本品質。邱振中的工作是把這個純粹性還原出來。邱的近期作品雖然不再用文字素材，但是仍然延續了這種還原方法。他用線條的舞蹈還原人的身體行為——某種純粹意象。

閻秉會是八十年代中國前衛藝術的代表人物之一，也是九十年代的“試驗水墨”的代表畫家。多年默默創作，不近時尚。他把傳統文人繪畫中的書法表現的個人化轉化為天地日月的自然精神。從九十年代中開始，閻秉會更多地用枯乾的焦墨筆觸和深厚的積墨去營造肌理感，加上重複使用的方、圓形象，暗示了天地、日月和水石的永恆性。比如，這裏展出的九十年代的作品，構圖的不規則幾何形狀引起“天圓地方”的聯想，而厚重的積墨給人一種類似古代碑刻的永恆意味。

八十年代，在油畫和其他媒介的作品中，也有類似傾向。通過東方文化的整一性（Totalness）把握人類和宇宙本源成為一種特定的藝術流派，叫作“理性繪畫”（Rationalistic Painting）。張健君是其中最有影響的代表人物之一。早在1986年，張

健君創作了油畫《人類和他們的鐘》，畫中不同色種的人同時仰望宇宙星辰，表達了人類對時空運轉的困惑。這幅作品影響了許多同代人。八十年代張健君創作了油畫《有》系列，它們是典型的“理性繪畫”。“理性繪畫”也是中國“抽象”在八十年代的代表。“理性”意味著哲理（Concept）、靜觀（Contemplation）和冥想（Meditation）。它是八十年代中國知識份子和藝術家對中國文化的現代性探索的組成部分。

李曉靜是七十年代出生的年輕藝術家，是中國當代藝術的新秀。近年來她的作品受到了海內外的關注。她的作品容納了宇宙大千。天、地、人，宇宙形象和動植物均有。但是，和八十年代藝術家的宏大敘事不同，她的作品似乎更加微觀，更加接近個人的思緒和感受。構圖多樣，沒有中心和邊緣的嚴格等級。所以，它給我們“畫外之畫”和“畫外之音”的聯想。天、水、樹、石都和李曉靜的日常接觸有關，所以，對於李曉靜而言，這是一種“畫中有我”和“我中有畫”的關係。李曉靜把八十年代的哲學冥想帶入了不露痕跡的個人日記形式之中。

[二]

其次，意派藝術家通常將藝術創作和日常生活緊密聯繫在一起。在作品中我們可以看到大量重複出現的筆觸、線條、形象以及系列形式等。同時，這樣子的藝術家會打量地創作一系列的作品。任何一副作品對於他們而言並不重要，反而日積月累的創作收穫才是他們所珍視的。這些藝術實踐反映了藝術家日常生活，包括他們的精神狀態、材料使用、日常閱讀和外界互動等，自此兩者非常自然的融合起來。這也正是傳統上中國人常說的：文如其人，字如其人，畫如其人。

蘇笑柏在文革後期就開始探討現代藝術形式，它的油畫作品曾經多次獲獎。近年來他創作了大量的“漆畫”。它們既不是傳統的大器工藝品，也不是所謂的抽象畫。因為，蘇笑柏作品中的大漆經過層層打磨和重新塗刷。其過程，一方面把蘇笑柏真正打造成了一個傳統工匠藝人。他每天和工人一起勞動，一起探討使用大漆材料的各種途徑和方法，樂此不疲。他的工作室就是古代《考工記》中所說的藝人工廠。另一方面，蘇笑柏關注的不是所謂抽象化的繪畫性及其象徵意義，相反，他想發掘大漆的“精神本質”，不是在表現藝術家所追求的所謂的個人理念或者某種普遍意義。他和物（大漆）每日平等對話和親密接觸。這是和自然的對話，這對話逃離了當今時尚藝術生產的虛偽性和欺騙性，同時也無聲地批判這個全球化和工業化社會中人類中心的自戀。

李華生的傳統山水畫幾十年來廣受人們喜愛。他和西南最著名的傳統水墨畫家之一。然而，從八十年代後期開始，李華生的逐漸放棄了早期的傳統文人畫的山水風格，轉而創作當代“抽象”藝術，並引起學者的極大關注。九十年代中，李華生開始放棄任何視覺形象的參照，每天在宣紙上畫線，專注於墨線的運行，畫線成為書寫，最終形成了一個極特別的“書寫”形式；這裏沒有字，只有線條。所以，這個“書寫”沒有可以直接閱讀的意義。但是另一方面，他的“書寫”又是個人的“日記”，因為內中隱含著看不到的個人日常感受。所以，李華生總是用時期（比如《春夏秋冬》）或者具體日期去命名他的作品。重複排列的方格子似乎很“枯燥”，但是有很優雅。中國古代有一種“簡

筆劃”，比如宋代梁楷的《李白行吟》。那是一種禪畫。李華生的每一筆也是簡筆。但是重複並且消耗巨大的時間。它通向無限，就像和尚每天做早課，所以是極多。

[三]

最後，意派藝術打破線性邏輯。西方抽象藝術實踐一般是線性過程，有起始和終止，畫面有嚴格的構成，它的構圖過程大體分成三種：從概念到概念、從具象到抽象、從外部到內部。但這樣的線性邏輯並不適合解讀這裏的中國“抽象”。中國“抽象”受到東方思維影響，講究共生性和同時發生。正如在中國傳統書畫中，寫意畫追求在“一下子”（Spontaneously）將感情、理念、技法等同時表現出來，以抓住觀眾，事後不能修改。

比如，朱金石的“抽象”畫完全不是從單純的構圖邏輯出發的，而是把某個事件、某種個人心緒和某一時期的日常記憶都一古腦地投放到畫面中。比如，《死囚》（1985）和《塗畫展覽會》（1985）雖然看似非常“抽象”，但實際上是有敘事內容的。它有時間、地點和故事。是朱金石對某一人物或者時間的感受。這感受被一古腦地、淋漓痛快地潑灑到畫布上。但是，這種痛快是日常的積累，所以，朱常常在作畫之前或者之後在畫布後面寫筆記。朱金石是1979年出現的、中國著名先鋒社團“星星畫會”的成員，早在文革期間，他就參與了地下前衛藝術和文學活動。朱金石從八十年代初開始創作抽象繪畫，三十年來沒有間斷，其間也從事裝置或者行為等形式的作品，但是，他的裝置、行為等和繪畫一致，都注重日常行為的參與。比如，他經常用宣紙作裝置，每張宣紙都經過他的揉搓或者用水墨自然浸透。所以，宣紙的材質性和平面性被融入了精神的深度性和時間的穿透性。

本次展覽，我們所選擇的藝術家非常具有代表性，他們的作品與上述三大方面相符。其實，中國類似的藝術家還有許多。值得注意的是，此次參展的藝術家各具一格，從不同的角度出發，採用不同的理論，發展出不同的藝術道路。他們的各自的道路自然地匯成了中國當代“抽象”藝術的歷史。

中國“抽象”藝術（或者意派）試圖尋找二十一世紀的新文化。這種文化能夠超越人類中心導致的破壞性。同時它也試圖建樹一種與日常統一的人性美學。所以，意派和中國“抽象”不是主體再現外在世界的美學，相反它是還原人性和世界關係的美學。

高名潞

高名潞教授是中國當代藝術的傑出學者，曾在中國美術館策劃“中國現代藝術展”（1989），此為中國第一個抽象藝術展覽；作為策展人，他又將這一具有里程碑性質的展覽帶至美國，命名為“蛻變與突破——中國新藝術展”（1999），首次展出于紐約亞洲協會畫廊和P.S.1當代藝術中心。他曾任中國美術家協會《美術》雜誌編輯部編輯，獲哈佛大學博士學位。現為美國匹茲堡大學藝術史系終身教授。

主要出版物包括《'85美術運動》（合著，上海人民出版社，1990）、《蛻變與突破——中國新藝術》（加州伯克利大學出版社，1998）、《世紀烏托邦》（臺灣藝術家出版社，2000）、《中國極多主義》（中英文，重慶人民出版社，2003）、《牆：中國當代藝術的歷史與邊界》（中英文，2005）、《另類方法，另類現代》、《“無名”：一個悲劇前衛的歷史》（廣西師範大學出版社 2007）《意派論——一個顛覆再現的理論》（廣西師範大學出版社，2009）、二十世紀中國藝術中的現代與前衛（麻省劍橋：麻省理工學院出版社，2011）；策劃的主要展覽包括“中國現代藝術展”（1989），“蛻變與突破——中國新藝術展”（1998），“豐收：當代藝術展”（2002），“中國極多主義”（2003），“牆：中國當代藝術二十年的歷史重構”（2005），“無名畫會回顧展”（2006），“意派——中國抽象藝術三十年”（2007-2008）和“意派：世紀思維”（2009），“意方：極多之比”（2010），“透明的牆：中印藝術展”（2011）。