

遮蔽与显现： 抽象艺术需要的不仅仅是市场

COVER OR APPEAR: ABSTRACT ART NOT JUST NEED THE MARKET

文/何桂彦
By He Guiyan

近年来，抽象类的作品在国内一些重要的拍卖和艺术博览会上频频出现，它们以高价卖出，不断刷新过去的市场纪录。悄然之间，抽象艺术的复兴竟成为了美术界和收藏界一个热衷讨论的话题。艺术市场对抽象艺术的接纳可以说是一件好事，至少，它可以成为当下抽象艺术发展的一种不可或缺的推动力。但是，一个不容乐观的事实是：中国抽象艺术的收藏目前还处于起步阶段，除了极少数艺术家的作品可以在拍卖中屡创新高外，大部分的抽象作品仍无人问津。于是，一个新的问题随之出现，即如果抛开一些机构的炒作和个人投机性的市场行为，抽象艺术还能在艺术市场上不断地创造奇迹吗？对于笔者而言，抽象艺术的拍卖与收藏能否成为中国当代艺术收藏中一个重要的组成部分，能否进入学术性的收藏层面，并促使收藏体系形成多元化的格局才是更值得关注的问题。显然，要真正成就抽象艺术的收藏，使其在艺术市场的良好氛围下健康地发展，最内在的推动力仍取决于我们如何去认识、挖掘抽象艺术自身所承载的文化价值与学术意义。如果我们漠视或者绕开了抽象艺术自身的历史，以及它在过去三十多年发展中所肩负的艺术使命，不仅抽象艺术的复兴将不可能实现，而且，一个健康的、多元的艺术收藏体系也无从建立。

事实上，改革开放以来，在过去三十多年的发展中，一部中国抽

象艺术的发展史也是一部被遮蔽的历史。在中国不同时期的艺术格局中，抽象艺术始终是一个“他者”，一直被主流艺术边缘化，“文革”时期如此，“新潮”时期亦然，即使在今天多元化发展的当代艺术情景中也一样。中国抽象艺术遭受的责难是多方面的：体制内的当权者不能接受它，是因为它与主题先行和歌颂主流意识形态的艺术相背离；“新潮美术”不能完全地接纳它，是因为中国传统绘画体系中缺乏孕育抽象艺术的土壤，于是，当时的抽象艺术家不得不向西方抽象艺术学习，从而导致其作品的风格、形式，以及语言、修辞系统并不具有太多的原创性；当代艺术排斥它，认为抽象艺术总是在抽象的图式中耗掉了艺术家的创作热情，并不能对当下的文化现实提出建设性的意见。被边缘化的事实最终遮蔽了抽象艺术自身所承载的历史与文化意义。

与此同时，中国抽象艺术还遭遇到艺术史叙事上的危机。也就是说，我们正面临一个严峻的挑战是，如何才能建立一种相对有效的话语方式和艺术史的叙事，并对中国抽象艺术的发展及其内在意义进行较为客观的评价与书写。时至今日，这些问题也仍然没有得到妥善的解决。原因何在？其一，只要我们讨论中国的抽象艺术，就必然面对双重的参展系：一个是中国的、一个是西方的，而且它们在时间、空间上是错位的。譬如，“新潮美术”时期，中国的抽象

绘画从产生之初就曾得益于西方抽象艺术的滋养，然而，由于中西文化和社会语境形成的差异，中国的抽象艺术并不以西方抽象艺术的价值标准作为准绳，而是利用抽象的形式来冲击当时一元化的官方现实主义，表达艺术家建构文化现代性的决心。其二，中西抽象艺术处于两个不同的艺术系统，其艺术史的叙事话语也是截然不同的。20世纪初，罗杰·弗莱建构了以形式主义为主导方向的讨论西方现代艺术的批评话语。到了20世纪中期，形式主义批评在格林伯格的理论体系中得以结晶化，因为格氏将形式主义提升到哲学化的高度，将其与西方至康德以降的理性批判传统结合起来，最终建构了相对完善的现代主义体系。应该说，从后印象派开始，包括其后的立体主义，尤其是美国抽象表现主义均可以纳入格氏建立的现代主义体系中。但是，这种以线性的发展、个人风格的更迭、形式的编码的现代主义叙事并不能阐释中国的抽象艺术。虽然说格林伯格提出的现代主义绘画应具有平面性、纯粹性和媒介性的特质与中国抽象艺术在形式外观的表达上有其相似之处，但透过表面的形式，其深层次的文化诉求则是完全不同的。换言之，如果不考虑中国抽象艺术自身的文化追求，而仅仅从表面的形式变革就对其价值进行考量，这种方法显然是有缺陷的。

不难发现，中国抽象艺术被遮蔽的重要原因之一就在于，我们没有在中西两种参照系下建立起中国本土的艺术史叙事方法。叙事话语的缺失难免会让我们拿西方的标准来衡量中国抽象艺术的价值，虽然这也是一种权宜之计，但并不能从本质上解决判定中国抽象艺术自身价值尺度的问题。如果没有自身的价值尺度，如果没有一个以学术为基础的有效的评价系统的建立，中国抽象艺术的拍卖与收藏就会长期停留在一种鱼龙混杂的局面中。

和西方抽象艺术比较起来，中国抽象艺术的价值就源于它有一个独特的现当代文化的语境和艺术史的上下文关系。它们不仅能赋予抽象艺术某种特殊的意义，而且能形成相应的艺术史话语。简要地说，对于中国的抽象艺术而言，20世纪80年代的抽象艺术主要有两种功能：一种是追求语言上的本体独立，从而创造出一种不同于此前美术“文革美术”以及学院艺术的新范式，80年代初吴冠中关于“形式美”的倡导就属于这种追求。此后，“新潮”阶段曾涌现出大量的抽象作品，它们跟西方现代主义阶段的抽象艺术所追求的目标有一个相似之处，即希望以形式的独立来实现艺术家主体的自治。另一种是强调抽象艺术所具有的前卫特质。实际上，80年代特定的文化语境还赋予了抽象艺术一种新的精神价值——前卫的反叛性。（批评家易英先生对20世纪80年代抽象艺术具有的前卫特征曾做了深入的阐释，参见易英：《当代中国抽象艺术的发

展》一文，收录于高名潞主编《美学叙事与抽象》，四川出版集团、四川美术出版社，2007年版，第61页）因为抽象艺术对传统绘画模式的背叛，对官方主流审美趣味的拒绝，使其增添了一种精神上的附加值——反官方的边缘身份。这种边缘性的身份反而使抽象艺术具有的前卫特征得以强化，换句话说，在80年代，选择抽象就等于选择了反叛，那些在作品形式上近似于抽象的艺术家一开始就扮演了“悲剧英雄”的角色。不过，抽象艺术在西方和中国却有着截然不同的命运：从20世纪初的立体主义开始，一直到格林伯格推崇的抽象表现主义，抽象艺术最终成为了欧美主流的艺术形态，而中国的抽象则一直趋于边缘。一方面，中国并没有既成的抽象艺术传统，尽管在中国古典美学的体系中曾强调画面在表现时应具有抽象的特征，但这种抽象性都必须为作品的主题服务，为画面的形式服务，换言之，这种抽象性从来就没有获得过独立的地位。另一方面，中国“新潮时期”的现代主义运动最终是力图实现文化现代性的转化，因此，中国的抽象艺术并没有形成像蒙德里安、马列维奇为代表的那种通过“形式独立”来捍卫“精神自治”的理性抽象。所以，在中国早期的现代主义阶段的抽象艺术中，包括当时以余友涵、李山为代表的抽象作品，也并未能摆脱这种边缘化的状态。即便如此，80年代的抽象艺术所具有的文化与社会学意义仍然是无法抹杀的，至少，它可以从一个侧面反映出中国当代艺术在早期现代主义阶段的发展中，在艺术本体和文化现代性方面所做出的努力。

20世纪90年代的中国抽象艺术主要发生在抽象水墨领域。笔者曾在《抽象水墨的类型》中谈到了三种抽象类型：表现型抽象水墨、媒介型抽象水墨，以及观念型抽象水墨。和80年代那种追求形式反叛的抽象作品不同，水墨领域的抽象出现了新的变化，即本土文化的因素：如张羽的“意象性表现”、阎秉会的“书写性表现”等；媒介性的因素：如胡又笨对宣纸的使用、杨诩苍对墨色的表现等；观念性因素：如王南溟的“字球系列”、王川的“零度·墨点”等。可以说，由于面对全球化语境，90年代的中国抽象艺术少了80年代那种单纯依靠图式来言说的绘画方式，相反将本土文化的因素融入其中，希望从传统的方式出发来为抽象艺术的存在寻求合理性。但是，这一时期的抽象仍然无法完全摆脱西方抽象绘画的阴影，很多作品仍停留在现代主义的形式阶段。除水墨领域外，同一时期油画领域中，王易罡、尚扬、朱小禾等艺术家的作品也是具有代表性的。

2000年以来，中国抽象艺术真正进入了多元化的发展时期，各个领域均出现了代表性的艺术家。整体而言，这一时期的抽象艺术有几个显著的特点值得关注：1. 大多数抽象艺术家都强调创作的方

方法论。所谓的方法论，便是要求艺术家在进行创作实践时，所采用的表现方式不仅要有一种独立的、系统的批评理论作为支撑，而且在形式、风格的表现上能体现出一种原创性的价值。不过，在讨论一位艺术家的创作是否具有方法论意识的时候，还需有两个基本前提。首先，其作品是否具有自身的艺术史上下文关系。因为任何一件作品如果脱离了艺术史的参照系，没有个体创作历程的内在逻辑作为支撑，那么，其存在便是没有意义的。回到方法论的问题上说，此时的方法论主要指艺术家是否用一种新的观念和方法来指导自己的创作。而判断这种方法是否有效的标准是：艺术家的作品能否在既定的艺术史上下文中，或者在抽象艺术的谱系中引发出新的问题，能否开辟一条新的发展路径。其次是作品应具有鲜明的个人性。显然，强调方法论实质也是在强调一种个人性，但这里的“个人性”并不同于现代主义阶段那种精英意识，而是说艺术家要有独立的思考和个性化的语言表达。2. 出现了大量的观念性抽象作品。和早期抽象艺术通过形式、风格来赋予作品意义的方式有较大差异，观念性抽象不仅强调创作中的方法，而且将创造中的过程、时间赋予意义，这类作品大多具有较强的思辨性，其存在也并不是自为的，其意义的显现往往需要求助于哲学化的阐释。譬如，张羽通过手指所形成的“指印”，李华生、路青那种反复书写的“格子性”抽象，孟禄丁的《元速》系列，以及王光乐的“寿漆”等等。3. 涌现出了一批年轻的抽象艺术家，如雷虹、杨黎明、刘文涛、张帆、周洋明、徐鸿明等，他们的创作为当代抽象艺术向多元化的方向发展起了积极的推动作用。

如果我们能对抽象艺术在各个特定历史时期所具有的价值有一个较为客观、公允的评价的话，那么，被遮蔽的抽象艺术就能彰显出自身存在的独特意义。实际上，当下美术界对抽象艺术的关注还得益于部分批评家所做出的贡献。2000年以来，如果没有批评界的研究和有关抽象艺术展览的增多，中国的抽象艺术是不会迅速地活跃起来的。像易英、高名潞、王林、殷双喜、王南溟、黄专等批评家都发表过专题性的批评文章，同时，以高名潞、栗宪庭、刘骁纯、李旭、王小箭等为代表的批评家通过策划一系列的展览为当下抽象艺术的发展赋予了新的学理维度。譬如，2003年，批评家高名潞策划了“极多主义”展。在他看来，“极多主义”不是一种抽象风格，而是85时期“理性绘画”在观念和精神上的又一次拓展。尽管表面看某些“极多主义”的作品与西方抽象艺术有相似的特征，但是“极多”的意义并不体现在形式本身，相反以创作的过程性、时间性来彰显其独特的意义。无独有偶，同年，栗宪庭也策划了名为“念珠与笔触”的展览。实际上，两位批评家都试图对20世纪90年代以来抽象艺术的新发展做出理论上的梳理。虽然这两位

批评家都未使用“抽象艺术”这个术语去界定那些新的抽象方式，而是用“极多”、“念珠”、“笔触”这些词语来强调作品的观念性叙事，但他们所得出的结论在很多地方却是一致的。他们都认为作品应反对现实的再现；都强调“极多”、“念珠”或“积简而繁”的创造过程，并用过程的“时间性”来取代作品的意义；都试图用中国的哲学，如道家的“虚无”、禅宗的“顿悟”、佛家的“参禅”来对这种创作行为提供理论的支撑。当然，笔者并不完全认同高名潞先生所认为的，“‘极多主义’必将引向现代禅——中国的达达和解构主义”（参见《中国极多主义》一文，《另类方法·另类现代》高名潞著，上海书画出版社，2006年1月第一版）；同样，我也认为栗宪庭先生将“积简而繁”的过程归于女性手工方式的观点有待商榷。但是，毋庸置疑的是，这两个展览对2003年后中国抽象艺术的发展曾产生了积极的影响，尤其是对艺术家如何建构个体的创作方法论产生了启示性的作用。正是在这两位批评家的启发下，笔者于2008年在“偏锋”画廊策划了“走向后抽象”的展览，尝试将“后抽象”（批评家王南溟也曾谈到“后抽象”，这一概念的提出主要是针对抽象艺术在后现代阶段如何走下去的问题。参见王南溟《“后抽象”个案——天津美院2004级学生的作品分析》一文，《美学叙事与抽象艺术》，高名潞主编，四川出版集团、四川美术出版社，2007年6月版）绘画的叙事理解为超越单纯的形式建构，同时结合当代观念艺术的成果，将日常的行为纳入抽象观念的表达中，从而去言说抽象艺术在发展过程中所具有的一些新的可能性。（参见何桂彦著《走向后抽象》，河北美术出版社，2008年8月版）

一言蔽之，抽象艺术能否复兴，在本质上与艺术市场是没有必然联系的，关键的地方仍在于，我们是否能建立一套有别于西方抽象艺术的艺术史话语，将中国的抽象艺术与它身处特定的文化和社会语境联系起来，从而在艺术史的梳理与书写中呈现出它独特的意义与价值。换言之，抽象艺术史的书写既是一个“去蔽”的过程，也是一个显现抽象艺术价值的过程。事实上，当下与抽象艺术有关的市场行为仍有待进一步的规范，否则就会催生出大量的“伪抽象”（参见何桂彦：《貌合神离：浅议当下的“伪抽象”绘画》一文，《东方艺术财经》，2008年第11期）作品。而“伪抽象”与抽象之间之所以难以甄别，就在于我们既没有建立起一个相对完善的评价抽象艺术的价值尺度，也没有形成一个学理化的艺术史的叙事原则。正是从这个角度讲，抽象艺术的复兴不仅需要艺术市场的推动，更需要学理上的进一步完善，不然，抽象艺术的复兴就将沦为空谈。□

（何桂彦 博士、青年批评家）