

真正是有效的，传统文化只有不断地吸收当代艺术的源头活水它才会是永远生机勃勃的。我觉得二者的互相结合是一个很好的机缘。

朱彤：这次我们选择的艺术家有年龄规定：1968年以后出生的艺术家，其实这个年龄段有相当一部分艺术家已经显示出相当的艺术成就，有一批艺术家的作品已经非常的成熟，当然我们这里会选择70年后期、80年代的艺术家参加这次展览，因为我们相信这些年轻新锐艺术家的作品会更有活力，我们需要这种有活力的东西，就像我们希望把这个展览做成一个特别有活力的展览一样。我们的工作务实的，我们不是坐在那里等艺术家，我们会去全国各地，各大院校和艺术家面对面，去了解他们，发现他们。因为参展的年轻艺术家很多，我想这是我们能够控制展览的一个有效方式。另外在这个大的主题展之外我们有一些特展，如1+1的计划。现场、戏剧的计划等等。在这些特展里，我们也会邀请一些中国最具影响力的艺术家，当然这些艺术家是不受年龄限制的，同时在这些计划中也邀请一些年轻艺术家的参与。刚才左靖先生已经做了详尽的阐释。我想在这样一个大的框架下展览会变得非常有意思！

邱志杰：艺术家和我们接触的主要途径首先是网络，我们在担当三年展策展人之前和年轻艺术家的网上交流已经相当频繁。在实际的考察中我们会尽量走到很多地方。这将保证我们不会遗漏优秀的艺术家。我们也是中国第一个公开征稿的三年展。我们以一种开放的态度接纳可能在我们视野之外的那些年轻优秀的艺术家。

其实双年展本来是个很质朴的名字，不就是两年展出一次而已。但是这个词最近几年特别流行，像威尼斯双年展成为国际上最为重要的展览之一，无形中大家把它看得比全国美展都重要了。为什么我们定“未来考古学”这样的概念呢？这是我们在和青年艺术家接触的时候，从他们的精神现状里得出的概念。由于技术的进步，国际政治格局的改观、经济生活模式的变动，这些年轻人建构未来的想象的方式变得比较闪烁和不可捉摸。从前大家对未来是个普遍乐观的态度。就像我们后面这张海报所呈现出来的气氛，早一些时候当我们想到2004年的时候，好像是大家都在天上飞来飞去，决不会像今天来的路上碰到堵车的。那时候大家对于未来有非常丰富的想象，甚至于出现了未来学这样的学科，出现了专门的未来学家。像“第三次浪潮”、“后工业社会”这样的概念都是在那个阶段开始深入人心的。那时候的未来是一种可以逻辑地推导出来的结果。但是今天历史走到2004年时，你会发现，未来比以前更模糊，更不明确。艺术家以他们艰难的工作向我们呈现他们的精神状态。

考古学，在我们的理解里面是这样的：我们不可能像上一代人们那样非常逻辑去推导未来。我们应该像考古学家那样小心翼翼，我们先去收集具体的实物，然后在实物的基础上尝试构建一个模型，让历史来验证我们的猜想。

今天的年轻艺术家的工作或许成熟或许不成熟，我们却

不可能用一种必然出现的未来的指标来对他们的状态加于裁决，相反，他们的工作将构成我们未来想象的基本素材。我们必须以一种提前的带有历史感的眼光来反思他们今天的工作。这种历史感并不是逻辑推理和价值判断，而是一种建构的主动性的意识。

#### 主题展参展艺术家名单

包忠(南京) 曹恺(南京) 陈辉(南京) 陈可(重庆) 陈蔚(重庆) 陈亮洁(成都) 陈羚羊(北京) 陈晓云(杭州) 陈文令(厦门) 陈文波(北京) 储云(深圳) 崔广宇(台北) 崔岫闻(北京) 邓漪夫(广州) 丁洁(北京) 范安翔(武汉) 俸正泉(北京) 付晓东(沈阳) 高波(南京) 高世强(杭州) 顾小剑(南京) 韩娅娟(杭州) 何森(北京) 胡新宇(太原) 黄羽霖(上海) 计舟(法国巴黎) 姜楠(南京) 蒋志(深圳) 刘鼎(北京) 刘莉温(北京) 廖文峰(杭州) 李青(杭州) 李威(沈阳) 李大方(沈阳) 李岱云+何龙(北京) 李继开(武汉) 李松松(北京) 李颂华(北京) 林菁菁(北京) 刘兵(苏州) 刘窗(深圳) 刘韡(北京) 刘洵(长沙) 陆磊(杭州) 马杰(成都) 马秋莎(北京) 倪柯耘(杭州) 彭弘智(台北) 秦琦(沈阳) 沙子鉴(沈阳) 盛识伊(法国马赛) 诗迪(北京) 舒昊(成都) 宋坤(北京) 宋振中(重庆) 苏文祥(上海) 孙建春(南京) 谭海山(上海) 汤艺(北京) 涂维政(台北) 唐南南(厦门) 王强(南京) 王长平(景德镇) 王亚彬(郑州) 王亚强(郑州) 万杨(重庆) 文鹏(长沙) 吴俊勇(杭州) 谢静(重庆) 徐震(上海) 许淑贤(广州) 羊宁(香港) 杨福东(上海) 尹朝阳(北京) 俞洁(南京) 岳路平(西安) 周斌(成都) 周滔(广州) 周伟华(济南) 钟虺(重庆) 钟山(上海) 钟陈珂(杭州) 朱海(重庆) 曾翰(广州) 张炜(北京) 张嘉平(广州) 张燕翔(合肥) 张小涛(北京) 张择宇(沈阳) 郑力(重庆) 赵跃(重庆) 赵能智(成都) 北京 Unmask小组(刘展+匡峻+谭天伟) 北京：意孔呈像(苏航+秦征) 重庆 三人组(李川+李勇+任前) 重庆 家·M公社(庞璇+倪昆等) 沈阳：自由电影(董冰峰等)

#### “1+1”特展提名方艺术家

方力均 管策 刘小东 林天苗 毛焰 王广义 汪建伟 吴山专 徐冰 徐坦 余友涵 张培力 张晓刚 叶永青

#### “在校实验”参展单位名单

中国美术学院综合艺术系总体艺术工作室，南京艺术学院尚美分院，鲁迅美术学院摄影系，四川美术学院油画系综合视觉艺术工作室+版画系，广州美术学院油画系当代艺术实验课程。

# To Seek Psychological Orientation of Abstract Impulse 寻求抽象冲动的心理方位

张强 Zhang Qiang

1.进入抽象艺术，实际上是在进行一个有关“心理考古”的工作。

于是，在进入这个具体的视觉地带之前，我们所要面对的是一个词语学上的基本分辨：

抽象艺术、抽象性、抽象主义。

因为任何的命名行为，必然牵扯到一个概念的发生与观念的起源问题。

抽象艺术这个概念起源与命名，分别由俄国的视觉艺术家康定斯基和德国的艺术史家沃林格完成。

康定斯基以自己的实践经验，在《点、线、面》一书中，将这个视觉的世界，进行还原性分解，它远比塞尚仅仅将世界看作是几何体结构，立体主义将世界换算成立方块要极端得多。而当这些点、线、面飘扬在空中，支持它降落并铺洒在平面的画布上的时候，那股神秘的力量就是一种来自于古老编码的心理秩序。

而沃林格在《抽象与移情》一书中，则将历史上具有抽象特征的视觉样式，予以了抽象性的考古学推论。这个历史的驱动力量是巨大的，它的说服力远远地大过将现实世界进行微观化，而得出抽象形式就是具象世界的结论。

于是，在这个过程中，“抽象艺术”指的是一个包含了抽象性与抽象主义艺术的“非具象”形态。

而“抽象性”则是在具象世界中包含的“非具象”的因素，它包括了对自然、对于历史视觉资源形态的独立的关照。

“抽象主义”是一种自足的视觉形态。是以抽象这个概念为实践的理念与行为的观念。

2.实践“抽象艺术”，实际上是危行于一个有关心理探险的过程。

因为在这个心理的汪洋中，不知道淹没了多少个探险者。



1-2、无题 油画 刘浪



聪明的中国人绝对不会对此进行任何形式的冒险，但是也绝对不会放弃这个极具诱惑力的领域。

因此，中国的视觉艺术最终选择的是“有惊无险”的体验方式，这就是喻象、意象、情象、味象思维模式，而唯躲避了极端性的抽象思维。

实践着“类抽象”的中国艺术思维方式，也恰恰表现于如下：

喻象：通过潜在的形象暗示与意义象征，将不相干的事物联接在一起，形成具有特定含义的形式。如中国诗歌表现中的景物联觉。

意象：非具象的形式通过某种





味象：通常这个事物，或视觉的形式不在与具体的物象产生直接的“情节化”关系，而是依附于这些形式之上的纹路肌理，可以显现出由于时间性带来的视觉内容。在特定的欣赏心理情景规定中，被当作是视觉中的味象。

3. 抽象主义艺术从诞生之日起，就截然划分出这样的板块，即所谓的“冷抽象”、“热抽象”的两个大的类型。

康定斯基的热抽象其实是被压扁的物体在空间中的游弋，并且在游弋之中毫无道理地随机粘连着，而蒙德里安的数字式分割包含了必然中的“必然”。理性其实是被落在色域的计算之中的。

其实，在这个冷热之间，还隐约存在着另外的一对抽象范畴。这就是如以东方视觉文化以及具体视觉形式，所启发出来的间架性二维空间构架与平行书写，所带来的时间性和踪迹性。

这里的空间二维不仅是平面的压缩，其实还隐含了一个更为深刻的非色彩的黑白构架。因此，它的空间暗示是具有足够的心理空白点的，但是，支持它走向纵深的则是中国文化心理的诱导性质。

空间黑白二维带来了克兰、米罗（晚年）、马瑟韦尔。他们对于空间的分割来自于中国书法的印象式接纳与挥发，更为宿命的是，他们半个世纪前的这些视觉探险，却在无意中中断了中国现代书法家们谋求新空间的梦想。因为如果要创造新的空间，必然要切断汉字“认读”这个概念。而失去了认读序列之后的中国艺术家，又没有足够的勇气去面对西方艺术家的经验。

书写性的踪迹则给予了西方艺术家如德库宁、霍夫曼等等人，而塔皮埃斯则更为直接地为西方的表现主义艺术具体坦白代言：从中国的书法那里学到了运笔的方式。我倒不是这样简单地认同，其实在西方油画的古典传统里，如哈尔斯、委拉斯凯兹轻浮而跃动的笔触中，已经出现了足够的“踪迹”意识。不过需要指出的是，德库宁的心理支点是建立在笔触的加速度对于形象的销蚀之上，而霍夫曼的紊乱是由那些还处在几何秩序之中的色块来支撑的。

4. 另外的两位艺术家对于抽象艺术空间的占据是令人窒息的。他们分别是美国的波洛克与法国的克莱因。波洛克以个体的行动主义与对物理运动速度的加速与阻断，为其心理空间网络构建的。他的这些如漫天撒网般的视觉迷惑，与艺术史式的踪迹（笔触）进行了彻底的诀别，从而远离了笔踪色迹的心理引力。当然，这种革命性的行为的代价是巨大的，以至于使他时常生活在历史心理失重所带来的恍惚之中，在酗酒飙车中的虚妄结束了自己的生命。

稍后的20世纪60年代初，结束自己三十几年生命历程的是另外一个天才的艺术家克莱因，他的短命在我看来，可能是透支了自己生活在这个社会上的基本的心理依据。他漠视了抽象间架与书写的基本单位，以肉身之掌将“克莱因蓝”抚弄于女性裸体之上，尔后这些女体将身躯上的蓝色对印在墙面的或纸或布上面，或者将这些沾满色彩的女性躯体互相拖行于平铺地面的画布，流下缕缕不可预料的踪迹。

5. 如果认为西方当代视觉史的抽象逻辑，是建立在对于空间压缩的理性凝练之中，于是，便确定将马列维奇的极少主义作为反抗对象，这种“虚拟”的结果——中国的自然是“极多”了。



这种是对“极少”的反向追问带来的只能是伪命题，同时也是对中国抽象艺术发展逻辑与可能空间拓展想象的窒息。因为如果置抽象的内在逻辑于不顾，仅以表象的样式进行比对便得出如是结论是轻率的。

不要以为不计后果的繁多就是“禅”，也不要认定飘渺数笔就是“道”。其实，当你试图进行描述的时候，禅与道也就在不知不觉间消失了。当你认定一种视觉的模式中隐藏着“道”、“禅”的时候，恰恰里面已经是“恶空”了。

那么，中国抽象的内在逻辑又是什么呢？

它存在于中国抽象艺术家心理历险的过程之中。

6. 刘浪是一位生活在中国当下的抽象艺术家。

在刘浪所处的历史背景、文化规定与艺术起点，已经不是简单地将艺术看作是在自闭的情境里，进行所谓的形式修正与语言完善了。

这个时期的艺术家必须面对文化的给予、历史的提供与艺术的可能了，或者说只有深刻地洞悉文化与历史，才有可能对于艺术提出真实的命题。

反之，忽略以上的基本问题，则所有的探索将变得无意义起来。或者说陷入因自恋而激发的伪命题而无法自拔。

7. 刘浪将开始自己的抽象冲动放置在更为广阔的文化体验之中。

而这个体验的过程落在具体的艺术家的具体创作中的

时候，一方面是丰富自我心理感受的层次，另一方面是选择将自己特定的心理体验，通过更为特别的方式导出出来，并且沉淀在更为具体的视觉平面上。

刘浪更多的作品在进行着这样的一个实验工作，他以清醒的感觉理性吐纳了艺术史上更多的它者经验，同时，又以自己对抽象形态的迷恋，去对待自我的心理起伏。

8. 旅行可以带来视觉的阅历与经验。

视觉文化概念的策划可以从问题发生的源头去审核发生的意义与可能。

摄影的视觉“肌理式”吸纳与“图式式”吸纳，可以将自然生态中的语言系统构成与方式表述转化成新的心理冲动。

涂鸦的偶发性能够将集体的无意识冲动转化为视觉的力量。

巴蜀建筑中的奇诡气息所带来的特殊的空间体验。

这些不同的经验体系从而成为刘浪抽象艺术之源。

9. 在这里我想告诫刘浪与中国抽象艺术家的是，更为深刻地积累视觉经验，重新刷新自己全面的视觉系统与知性系统，从而走出以往中国抽象艺术的可能经验陷阱。

将自己的心理世界扩充到一个更具丰富的可能性状态，规避一切让自己同化的危险，从而寻找到一个可靠的支点，最终跃向未知的神秘空间。