

 本站公告

1、网络传媒的优势之一是可以在线播放音像混成的动态画面,因此本站将尝试把过去需要录音后整理成文的访谈,用视频记录并在“本站专稿”栏在线播放。由于这些视频文件都是先传到优酷网再用外部连接的方式链接到本站,因此无法避免优酷网的网络商业行为。本站“视频下载”栏将改成“视频专栏”,也采取把视频文件传到优酷网再链接到本站的方法。如果您想避免成为优酷网在线商业宣传的对象,请不要点击本站视频文件。

2、本站免费刊登展览信息和个人作品。展览信息包括电子海报、简讯文档、参展作品与展览场景,作品要求表明尺寸、材料和创作年代,如果是展览预告,参展作品与展览场景的图片可以在开展之后补发给我们,否则我们将不保留该展览信息。个人作品要求有个人风格,并为具有探索与创新的风格,数量在4件以上,艺术市场上热销套路风格,本站一概不与刊登,展览信息除外。这是本站鼓励创新和尊重创作自由的学术定位所决定的。所有图片请把像素调到800X600,高宽相加等于1400

3、本站“视频下载”栏目欢迎40MB以下的avi格式的压缩文件,内容可以是video作品、访谈录像、名人生平录像、行为艺术录像、重大展览与学术会议录像。超过40MB以上的稿件,请分成上下集或多集,我们将采取连载的方式予以发表,连载最多不超过400MB。其他内容的avi稿件,请通过电子邮件与我们联系,我们将尽量考虑发表。本站工作邮箱:art-here@163.com

## 中国抽象艺术的未来

作者: 耿纪朋 来源: 本站

早在二十世纪二三十年代,抽象艺术便被介绍到中国了,徐悲鸿与徐志摩的“二徐”之争就是对于中国美术是否应该接受西方现代主义艺术的影响而争论,这时的西方现代主义各流派中已经包括了抽象主义和与之相关的表现主义等流派。虽然三十年代上海等地许多艺术家关注和学习西方现代主义各流派,但是抽象艺术并未得到特别的重视,特别是抗日战争开始以后,局势就更不利于抽象艺术的发展了。

建国后的美术基调是以徐悲鸿提倡的法国学院派结合了苏联的教育模式而制定的以写实为主,吸收中国传统的写意风格为辅的美术政策所决定的。学习西方现代主义各流派的艺术大多数也不得不改弦更张,另起炉灶。直至“文革”后西方文艺思潮及作品再次波及中国。以抽象表现主义为主的新一轮的冲击使中国一些艺术家选择了抽象艺术的创作道路。但是新时期的中国抽象艺术体系并未构建起来,虽然从事抽象艺术的艺术家人数日多,但是抽象艺术始终未曾成为中国艺术的主流,这是由多方面的原因所决定的。那么,中国抽象艺术的未来是什么样的,能否建立自己的体系,跻身于中国主流艺术呢?

### 一、中国艺术周期论

艺术风格具有周期性的侧重的讨论同样是一个热门话题,西方有相关的论断,中国同样有相关的说法,笔者通过艺术史的资料分析确认艺术发展变化是有其周期性变化的,但是中国和西方的周期并不一致,其变化区间也有所不同,这一方面是由于地域、民族、政治、经济和文化等各方面因素的影响,另一方面也和艺术自身发展规律有关。艺术不可能在真空状态下进行发展。

中国的艺术周期是可以这样描述的:中国艺术是意象艺术为主的艺术,但是有时更偏重于具象,而相临的上下两个时期则是更侧重于抽象,绝对的抽象艺术和具象艺术在中国文化自身的土壤中不会培植出来,其原因是由于这个民族的温和性和文化上信奉的“中道”观念所造成的。具体的论证另有专文论述,这里只是谈及其文化背景对于抽象艺术难以构成中国体系的原因。艺术风格的变革是在经济、政治和文化等因素影响下作加速度的变动的。

中国古代艺术中虽然有抽象特色的彩陶纹样、青铜器纹样和其它工艺美术中的抽象装饰图案,但是从其命名到其文化解读都是从具体事物推导出的规范性的约定俗成,而非艺术家的独特图式。其只能算作是意象艺术偏重于抽象特征的表现,而不能当作是抽象艺术的根源,诚然我们不否认其对于后世抽象艺术而言有极大的参考价值。抽象纹样的解读具有唯一性,尽管有些意思在历史长河中已经失意了,然而却并不具有艺术家独特的情感密码,分析也不是个体上的差异性,其表现的仍是审美上的真实性。

原始艺术中具象和抽象两种艺术形式的萌芽在中国同样存在,而在其后的历史中并未发展完善,这和中国重融合,轻分析,重中道,轻偏执的文化心理分不开的。“天人合一”观念作为中国文化的根基最能够说明这个问题。“天人合一”强调了三层关系,这三层关系都是强调和谐,途径是“不偏不倚,取其中道”。人自身的和谐包括内心的和、外在服饰礼仪的和以及内外之和,儒家的“修身”观念、道家的自然观以及佛教的“无我执”都是从不同的角度进行强调。人与社会的和谐是第二层,这也表现在中国文化的各个方面,儒家强调的“齐家、治国、平天下”最为典型,最为深入的人与自然的关系则是道家提倡的“道法自然”为经典论断。“我与自然合一”的思想不仅最为道家重视,中国其他学派也将其奉为文化基础之一,其实现的途径是“中庸之道”,或称“中道”,以及俗称的“不偏不倚”,“过犹不及”等,中国化的佛教也是选择文化基础相关的“中观”理论,强调在“非无非有、亦无亦有”中破除“我执”达到顿悟。

中国的艺术发展史可以简单的描述如下:原始艺术是意象、具象、抽象三种艺术形式都处

于萌芽状态，根据地区差别，各有侧重。最终以意象艺术为主，其它两种艺术形式变为附庸得到抑制。先秦的艺术以偏重抽象特征的意象艺术为主是与敬神重巫的风俗有关的，经过“礼崩乐坏”的春秋战国时期，秦始皇为了显示自己的强大武力，选择了偏重写实的具象风格的意象艺术，才有了规模壮大的兵马俑。这种风格持续到汉武帝时期，由于神学化的儒学成为“官学”，所以艺术风气为之一转，转为偏重抽象的意象艺术。魏晋南北朝时期佛教兴盛，大量佛教造像出现，带动艺术繁荣，此时的艺术受外来风格影响，虽然注重形象写实，但是强调写实的目的是为了传神，总之是偏重具象的意象艺术占了主流。隋唐时期强调形神并重，艺术风格多样，意象艺术本身得到极大的发展，盛唐之前注重具象，中唐之后则开始偏重抽象。五代时期，西蜀和南唐都出现了画院，服务于宫廷的画院重具象的意象艺术，一直到清代都是如此，这与政治干预艺术有关。但是就画坛上的主流而言，山水画和花鸟画的兴盛也刺激了偏重抽象的意象艺术的发展。五代以来直至宋神宗时期，绘画的图式化倾向已经出现，这便有利于抽象化的意象艺术成为主流，文人士大夫的画论强调艺术家内在精神的表达更是从舆论上颠覆具象化的意象艺术的权威。尽管延至南宋中期才使抽象化的意象艺术成为主流，但是也不能忽视北宋画论的重要性，同时这和理学的兴盛也不无关系。元代仕途道路被阻致使文人阶层自觉于朝廷，就如赵孟頫等人位至高官，也是身在曹营心在汉，所以元人的绘画强调艺术家的个人情感，总体而言是偏重抽象的意象艺术。明初强调学宋人，又强调写生，所以艺术风格又转为重具象，吴门画派兴起之后，画风又为之一转。晚明心学兴盛，画坛更是以偏重抽象的意象艺术为尊。清初“四王”、“四僧”并存，虽然其艺术风格和艺术主张各有不同，但是都与董其昌的图式化理论有关，“搜尽奇峰打草稿”的行为并不能改变注重内心表现的目的，这一时期仍然延续注重抽象的意象艺术。清中叶，特别是鸦片战争之后，中国的艺术发展受到外来力量的冲击，艺术选择更多的受到政治等方面影响，实验性的艺术改革开始出现。西方不同的艺术流派和艺术主张冲进中国，使中国的艺术流派与其交流，产生新的争论。但是战争的需要最终使艺术走向偏重写实的意象艺术，并进一步颠覆了中国自身的艺术发展规律，使意象艺术让位于具象艺术，这不仅与政治需要有关，更与文化变革有关。随着外力的减弱，艺术回归到其自身发展的道路上来，中国仍然是意象为主的艺术模式。那么写实的具象艺术衰弱之后同样外来的抽象艺术能否成为主流呢？如果没有政治等外力的影响在笔者看来是不可能的。

## 二、冲击后的选择

西方的海洋文明传统强调其文化是注重分析的，探求极至的唯一真理的；东方的大陆文明传统则是强调文化的综合性，直觉感悟是契合真理最好的途径。两者之间的差距是显而易见的。抽象艺术在西方产生是有其文化背景的。注重写实的具象主义传统的西方艺术同样是在受到东方艺术的影响之后才开始新的探求的，但是文化的差异只能是让西方艺术选择契合自己文化根基的艺术模式。从巴洛克艺术和罗可可艺术中幻想的东方风格到后印象主义凡高、高更和塞尚等人对于东方绘画的学习和描绘，最终便是导致了否定一切形象的抽象主义的出现。

抽象艺术作为一种艺术流派产生于二十世纪初，也被称为“抽象派”、“抽象主义”、“无对象艺术”等名号，主要表现在绘画、雕塑领域，代表人物有俄国的康定斯基、马列维奇和荷兰的蒙德里安等。他们认为艺术是一个“自为自的领域，只被自身的和作用于自身的规律统治着”，作为内心感受最合适的表现形式是“无物象”的。形式因素是独立的存在，它只有自身的价值。艺术表达“精神的现实”，“更高级的现实”。美术犹如音乐，色彩和其他造型手段犹如音响。音乐传达的情绪是抽象的，绘画传达的情绪也是抽象的。抽象派分为两大支流，一只理智的抽象或逻辑的抽象，又称“冷”抽象，一为情感的抽象，又称“热”抽象。前者多通过几何形体来表现，后者不假思索地用情感作画，用色彩、线条、构图等来直接抒发感情。抽象艺术热衷于在抽象的世界中寻找灵感和创造力，认为艺术的价值在于抽象美，艺术只能表达感情和情绪，而内容则退居其次。抽象艺术与表现主义、至上主义、构成主义、风格派等流派有着暧昧的关系，这些流派某种层面上都可以看作是抽象艺术的分支，其艺术创作以抽象风格为主，其领军人物的身份也说明了这一点。

抽象艺术在二战时期的代表是美国的抽象表现主义，抽象表现主义作为一种艺术思潮不仅在上个世纪四五十年代之交开始流行于美国画坛，并使美国现代艺术成为西方现代艺术的代表。抽象表现主义继承了凡高以来的艺术追求抽象化、直接化、自动化和表现潜意识的自我等方面的探索。抽象表现主义的代表人物有波洛克、克莱因、库宁和罗斯科等。

抽象表现主义表现了二战后美国的精神状态，昂扬的精神表象之后是知识界在高度工业化社会中的某些狂躁、忧虑和焦灼不安的情绪。继抽象表现主义之后产生的“后绘画性抽象”在六十年代成为一种艺术思潮。这群画家对抽象表现主义以笔触、色彩和肌理效果来表现主观感情表示反对，主张以清晰明确的抽象形式（轮廓明显的抽象形状，平整光滑的大色面）取而代之。这种新抽象的艺术形式又被称为“色面绘画”、“硬边抽象”，一直延续到七十年代被称为“极少派”的抽象主义。在抽象表现主义这种绘画性抽象思潮之后出现的新几何抽象形式，说明美国艺术从强调主观情感转变为侧重于客观表现。

抽象艺术两次冲击中国画坛，包含抽象艺术的西方现代派艺术和写实的学院派艺术各有其特点，历史在上个世纪三十年代最终选择写实的具象艺术只是写实艺术更符合当时中国政治局势的需要。第一波冲击时的中国正处于积贫积弱的抗争时期，从天朝大国梦中醒来后发现自己已经是危机四伏，如何改变却并不清楚，所以是以一种卑微的心态来学习的。只是在选择上不知道到底应该拿来什么，艺术改革上同样面临这个问题。抗战的枪声打破了争论，写实的实用性使其颇受欢迎，以至于建国后成为中国艺术的主流，并且在特殊时期把其他艺术形式排除在外。

或者说“文革”时期的宣传画并非写实的，笔者并不这样认为。农民画虽然有诸多中国乡土审美的因素，但是其目的是达到某种写实性的效果，至于水平问题最终并未实现完全写实，这是过程中的必然。情节上的荒诞在整个混乱的世界是合理的，进而也可以看作情节是理想中的合理的。学院派的艺术家尽管许多被流放到牛棚，但是却时不时的被揪出来画宣传画或教“清白子弟”画画，所以美术院校停办并不意味着写实的标准被打破。

“文革”后的第二波冲击从学统上而言是延续三十年代的学习。“文革”后的国门再次打开，西方的文艺思潮和作品图册涌进中国，中国的艺术家在“高大全、红光亮”的创作模式中接触到西方的现代主义和后现代主义艺术，一时不知所措。学习、学习、再学习，不同的艺术家在诸多尝试中寻找自己的信仰，其心态仍然是带有反叛本土固有艺术的味道。抽象艺术再次被许多艺术家选择，由于它更为纯粹的艺术形式在反抗“文革”美术中的弱势，尽管诸多人尝试，但是其在纯艺术领域的影响并不显著。

### 三、反叛王者

中国艺术进入八十年代之后，尽管学院派仍然是以徐悲鸿制定的教育模式进行强化教育，但是艺术家们已经在西方文艺思潮和作品的冲击下开始寻找自己的道路了。选择西方一个艺术家或一个艺术流派进行模仿学习的有之，向中国传统艺术中探索回归的也有，总之写实主义不能一统天下了。

“文革”结束后的“伤痕美术”和“乡土写实主义”仍然是在写实的标准下进行的创作。1979年至1983年期间出现了绘画形式与内容的关系和形式美问题的讨论。导火索是1979年5月《美术》杂志发表的吴冠中的文章《绘画的形式美》。这篇带有随笔式的文章明确提出了绘画应该大胆去追求形式的主张，这在思想解放运动的初期，对于艺术创作是有思想启蒙的作用的。吴冠中在文章中强调风格是可贵的，但也提到为风格所束缚而不敢创造新境是难以克服的问题。文章在美术界引起极大反响。在这篇几乎没有什么理论色彩的文章中，作者对绘画的形式、抽象、美感和内容等问题提出自己的看法，引发美术界的大讨论，促使艺术创作出现转折，这是前所未有的。进而吴冠中等一批艺术家在创作上也开始了对油画语言纯化的尝试。但是走上抽象道路的却是少数，这与其所受的教育息息相关。

随着油画创作的日益繁荣，“油画民族化”的问题继1950年代的讨论后在1979年又重新被抛出来。总的来说这一时期的中国艺术与其说是脱离了政治的控制而达到了创作的自由，还不如说是政治外在控制的消失使中国油画向两个方向发展，“伤痕美术”和“乡土写实主义”的出现是政治对美术的惯性影响在此时中国油画创作中的证明。选择的表达形式也是仍然遵循写实主义原则。“形式美”和“油画民族化”的讨论则使中国艺术创作的自主意识在激辩中彰显出来。这一阶段的艺术创作主要是在意识形态的冲击下有个体独立性的倾向。

1985年前后，大批美术界的青年在全国各地组建了上百个现代艺术群体，这是本土艺术家遭遇了西方现代主义哲学与艺术冲击后针对本土艺术的反思。创作出现了新的主题，大多与生命、主体意识、理性以及人类生存状况有关。“个性意识”和“现代意识”是艺术家们强调的主要方面，这也是中国当代油画走向真正独立的契机。1985年的“黄山会议”和“前进中的中国青年美术作品展”更是将中国美术的“观念更新”推到高峰，重视表达艺术家内心情感和认识世界的观念与手段成为油画创作的前提。

85美术新潮运动的出现主要是由于西方现代主义哲学和艺术的影响和冲击下出现的。同时期，《中国美术报》和《美术思潮》杂志相继问世，为批评家、艺术家提供了新的舞台。

《中国美术报》在这一时期推出了大量具有重大意义的文章，反映了艺术家的思想观和艺术倾向。《美术》和《江苏画刊》同年改版也推动了“新潮美术”运动。主要介绍西方现代艺术理论文章的《世界美术》和《美术译丛》对于提高批评家、艺术家的理论水平和扩大其视野起到了重要的作用，为艺术家艺术创作的变革和突破提供理论的铺垫和疏导。85新潮使油画创作这一小片艺术天地出现如此数量、如此水平的作品是难以想象的，那些接受了美术学院训练，同时又接受了西方现代艺术熏陶的艺术家们更多的采取了较为抽象化和概念化的方式，这一时期的艺术家人人都像是思想家、哲学家。现象的再现与人的存在的思考使他们的创作出现一个高峰。

“理性绘画”与“生命之流”构成了`85美术新潮运动时期中国艺术的主要特征。“理性绘画”艺术家强调自己的作品是负载他们精神内涵和文化意识的载体，特别是对社会、对人生和对文化的关注，这导致了他们关注自己的思想甚至超过了关注他们作品的表现形式。以王广义、舒群和任戩为代表的“北方艺术群体”在`85美术新潮运动时期的绘画都有明显的理论色彩。其实，这般理性之风起始于“前进中的中国青年美术作品展”。“生命之流”是与“理性绘画”几乎同时出现的一种绘画，艺术家们作品不强调理性，他们更注重生命的体验，他们试图通过体验人的深层结构的存在而感知生命的实在性。总体而言，“生命之流”的艺术家与“理性绘画”的艺术家在艺术本体观念上是相同的。他们关注的都是以“人性”、“生命”等哲学本体问题。都将绘画作为自己表现思想的载体。这两种绘画潮流在1985年到1986年间是中国当代艺术发展的主流。

1989年是中国现代艺术的大阅兵。2月，在中国美术馆举办的“中国现代艺术展”（又称“现代艺术回顾展”）展出了来自全国各地186位新潮艺术家的数百件代表作。《中国美术报》报道中写道：“展览在中国美术馆的1楼东厅、2楼和3楼的全部展厅举行，总面积为2200平方米……一、把装置、行为和波普艺术放在第一展厅，是想以强烈的视觉刺激，去冲击已往艺术样式给观众的审美惰性。二、2楼中厅强调一种宗教式的崇高气氛。无论在冷静的沉思中，还是在绝望的煎熬中，都执著着某种信仰的心态。这是1985年一直存在的思潮。三、把关注荒诞、理性的倾向集中于一厅，强调‘冷’。四、2楼特别强调‘热’。无论是对痛苦的发泄，还是流恋生活的温情，情感表现是最突出的特点。五、反`85新潮的势头日盛，以纯化语言最具代表性。包括对水墨语言的探求，都放在3楼。”<sup>1</sup>这次新潮美术的大聚会会在枪声中为中国新潮美术拉上了幕布。

1989年以后，中国现代艺术走向沉寂，这又是政治影响艺术的明证。直至1992年邓小平南巡之后，中国的艺术又出现新的转机，“后`89中国新艺术”的口号被提出来，这一时期出现了一批不同于1980年代的新作品。在欧美各国和港台地区的巡回展览中，“后`89中国新艺术”完全以纯粹的另一姿态参与到国际对话之中，并以“中国图象”和“中国话语”在国际上产生了较大的影响。使中国艺术呈现出自己的特色的主要是“政治波普”和“玩世现实主义”两大艺术潮流。

“艳俗艺术”继“政治波普”和“玩世现实主义”之后成为中国当代艺术的又一潮流。作为一种艺术现象流行的“艳俗艺术”是在1996年5月北京举办“大众样板”和“艳俗生活”这两个展览之后在中国流行的。这是1990年代嫁接之后的西方当代艺术出现的“中国意味”。“艳俗艺术”是艺术家对1990年代中国社会呈现出的大众文化、商业文化和消费文化所做出的直接反映，在某种意义上正是与西方走的相同的道路。

1990年代中后期，继新生代之后对当代城市生活和现状做出不同反映的新一代艺术家被称之为“后生代”，他们与“艳俗艺术”潮流艺术家几乎同时起步。他们看待现实与社会的方式有着自己独特的特点，他们没有沉重的包袱和责任感，他们按自己的方式生活，在自己和大众之间寻找自己独特的语言。与此同时响叮当、梁剑斌、田流沙、江衡等人又被黄一瀚称作“卡通一代”，虽然“后生代”不都是从事“卡通一代”的创作，但是由于他们在利用商业文化、大众文化和通俗文化时有着相似的选择，即以虚拟未来的特点来表达他们的关注与思考。用“卡通一代”来定位是有严重偏差的，尽管这一时期的中国艺术更注重艺术家个人的生活的展现和独特的表现语言，却并不是都与卡通扯的上干系。

前面罗列了许多上个世纪出现的艺术流派，只是为了说明尽管学院派的教育仍然是从结构造型、具象写实、情节叙事的过程中维护学院艺术教育的合法化，但是艺术主流已经是几朝天子几朝臣了。但是，自九十年代以来不同的“图象式”的艺术主流并没有接纳抽象艺术，尽管在反叛具象写实的王者地位时抽象艺术是不遗余力的。抽象艺术在新时期再次涌进中国，其信奉者并未使其在形成中国系统。新潮时期，抽象艺术作为一种表现形式存在于主流或非主流的艺术中，而进入九十年代以后意象模式的再次兴起使抽象艺术完全是介于具象写实和意象图式之外的“他者”。

#### 四、 改变边缘化的地位

抽象艺术的边缘化地位一方面是由于外在因素的影响和外在环境的选择，另一方面则是由于其自身的特点导致的。抽象艺术无论是强调形体的“冷”还是强调色彩的“热”都是把艺术家的主体性放在第一位的。一件艺术作品公布之后便要交给三大评价系统进行评价，普通观众、学术界和艺术市场。三个评价系统之间是密切联系的，既有其内在规律又有外在的人为因素的影响。三者之间的顺序并无固定的要求，但是为了叙述方便，笔者只是采用一种叙述方式。

一件艺术作品出现以后如果受到观众的关注，无论是肯定的还是否定的，必然会引起批评家的学术评价，学术评价体系的构建进而引导市场选择，市场的利益驱逐又引导观众新一轮的关注。这样的情况是在艺术体制健全的环境中产生的，但是目前的中国还没有完全建立起合理的艺术机制。观众审美能力的受限、审美标准的单一化、批评家的不独立身份、浮夸的艺术市场、艺术法律的缺失和媒体的局限性等各种问题制约了中国艺术体制的自我完善。经济因素和政治因素仍然尽可能大的左右了中国的艺术发展。

这样的环境不利于抽象艺术中国化的形成，在当下浮躁的社会环境中，坚守自己的艺术道路是需要极大的勇气的。注重艺术家主体的抽象艺术在没有获得观众理解和关注的前提下成为艺术主流是不可能的。那么，抽象艺术在中国处于边缘化的地位就看似合理了，但是真正的合理吗？一个人的审美习惯是训练出来的，中国单一的“科学求真”教育模式制约了普通人的审美发展，具象标准成为唯一标准，这是中国教育的悲哀。意象作品之所以能够冲破这种束缚是由于民族审美心理的同化以及文化背景的复苏，抽象艺术的作品就欠缺了它的强烈的后盾支持。中国原有艺术土壤并没有特意的为抽象艺术提供什么养料，构建中国抽象艺术体系仍然有待于新的因素出现。

进入二十一世纪艺术界受文学界的影响，以某种风格界定一代人的艺术选择的风气兴起，什么“卡通一代”、“果冻时代”的提法出现，这种界定完全是人为的操作因素起作用。不仅身处这个时代内的年轻人反对这一提法，一些意见不同的批评家也介入到讨论中来。“符号化的抽象”作为一种艺术风格被提出来。无论是丑化的图象还是美化的图象甚至是妖魔化的图象，它们都是包含了一定叙事性的意象艺术，尽管它们在反抗具象写实的主流中表现出极大的生命力，但是当这种或那种图象成为市场价格的符号时，艺术自身的价值便被消解了。

反对“图象式”艺术的新一轮战斗中是否又要抬出具象写实艺术呢？首先，具象写实艺术始终存在，只不过是处于相对次要的位置，其战斗力是不足的；其次，在艺术自身规律日益加重其作用的时候，意象艺术的主流位置会日益巩固。那么，能够有足够的力量反抗“图象式”艺术的只有意象艺术本身。“图象式”艺术是偏重具象化的意象艺术，下一轮出现的应该是侧重抽象化的意象艺术。抽象艺术在这一过程中必然要扮演重要角色。

就抽象艺术自身而言，形成自己的体系至关重要。那么，今天的中国有没有准备这样的条件呢？有的。首先，抽象艺术已经在实用艺术领域，即在建筑设计、服装设计、包装设计等各方面已经大量应用，并得到了观众的认可。其次，从事纯艺术领域的艺术家在经历了长时间的摸索之后，开始把东方思维融入到抽象艺术的创作中，并有一定的成效。再次，部分批评家已经在努力构建中国抽象艺术的批评体系。同时，抽象艺术作品在艺术市场中也得到一定的认可。所以中国抽象艺术走向成熟不是神话，但是就时间上而言还需要一个较长的时间，至少要五十年。那么抽象艺术能否成为中国艺术未来的王者？笔者认为是不可能的。抽象艺术和具象艺术、意象艺术在中国的发展模式有可能会成为三足鼎立，如果没有外在因素的影响仍然是以意象艺术为主，风格的变化只是更为偏重具象或抽象而已。

## 结 论

格林伯格认为抽象艺术不仅是一种精英化的艺术，而且是现代主义艺术的最高阶段，笔者并不同意这一观点，无论哪种艺术都有其自身的价值，不存在优劣之分。新时期的中国抽象艺术虽然经过三十年的发展，在美学追求和艺术实践等方面都有诸多的成绩，但是中国抽象艺术从学理上而言并未形成系统，其是从属于各个艺术时期的。中国的抽象艺术在未来能够建立起自己的体系，但是仍然需要一段较长的时间，大概五十年。抽象艺术不会成为中国艺术的主流，而是可以和意象艺术、具象艺术形成三足鼎立的模式，并在不受外在因素的影响之下以意象为主，回归到中国艺术既定的周期循环中。

<sup>1</sup> 《中国美术报》，1989年第6期；转引自杨建滨 祝斌：《艺术展览二十年》，湖南美术出版社，2002年10月，71-72页；

编辑： 陈军 责任编辑： 陈军

<< 首页 < 上页 1 下页 > 末页 >>

