

去碑营
STELAS
PROJECT

北京抽象
BEIJING
ABSTRACT

北京抽象
BEIJING ABSTRACT

北京抽象

BEIJING ABSTRACT

白京生 Bai Jingsheng

冯良鸿 Feng Lianghong

李迪 Li Di

梁好 Liang Hao

林菁 Lin Jing

刘刚 Liu Gang

马可鲁 Ma Kelu

马树青 Ma Shuqing

毛栗子 Mao Lizi

孟禄丁 Meng Luding

谭平 Tan Ping

袁佐 Yuan Zuo

目录

001 序言

003 委任研究

005 春风与阴霾：“西学东渐”与两个时期的往事 | 杨天歌

014 北京·抽象 | 吴家南

024 内省的力量：“北京抽象”团体作品分析 | 熊雨青

031 北京抽象·成员

访谈

自述与评论

作品

156 北京抽象·文献

157 上世纪末

158 记“现代绘画六人联展” | 冯良鸿

167 李迪的 80 和 90 年代

190 绘画最重要的是真实 | 刘刚

201 无名时代 | 马可鲁

228 星星画会中的毛栗子

232 孟禄丁的 80 年代

248 谭平和他的成长经历

255 观看 | 袁佐

264 北京抽象·年表

265 留学与跨国交往史

298 “北京抽象”艺术家艺术活动年表

306 北京抽象·简历

308 简历

1980年，作为“无名画会”成员的马可鲁，赶在早晨上班之前到紫竹院画晨曦中的风景，而下班后他会去玉渊潭边画夕照，繁重的工作并没有让他停止对于绘画的探索。

同年，毛栗子参加的“星星画会”正式成立，第二届“星星美展”在中国美术馆举办，这次展览的口号是：“我们不再是孩子了，我们要用新的、更加成熟的语言和世界对话”。而彼时在承德读书的谭平刚刚考入了中央美术学院，在央美毕业之后即赴德留学，回国后参与创立了中央美术学院的设计学院。

1982年，就读于中央美院的袁佐决意赴美，在之后的三十余年里，他在美国波士顿地区任教和生活。1985年，还在央美读书的李迪，获得“前进中的中国青年美展”银奖，成为崭露头角的青年画家，之后他远赴德国留学。而1987年，雕塑家梁好选择去美国读书，毕业后在密西根、纽约、新泽西州，生活、创作、展览、教学、养子，二十载。

1989年，刘刚作品《痕迹》入选第七届全国美展，该作品作为综合性材料范畴在获得官方认可的同时，也促进了国内对于综合材料艺术作品的接受和认识。同年，冯良鸿于中央工艺美院毕业后旅居纽约，而马树青从天津去了德国慕尼黑。

1990年，孟禄丁也去了德国，在卡斯鲁赫艺术学院读书。而毛栗子获法国政府奖学金，到了巴黎国立高等美术学院访问。同年，白京生赴美，和先生马可鲁一道生活在纽约。

1994年，林菁考入中央美术学院，之后到了比利时布鲁塞尔皇家美术学院学习雕塑，此后她的工作一直横跨在设计与艺术领域之间，在迈入新世纪的最初几年，就成为中国设计领域最受国际关注的设计师。

以上这份展示上世纪末的画家活动轨迹的时间线，里面所列举的全部艺术家都是一个北京艺术团体“北京抽象”的成员，也是这本出版物的研究对象。

“北京抽象”，是一个成立于北京的艺术团体。2017年夏天，生活在北京的抽象艺术家毛栗子、马可鲁、马树青、袁佐、谭平、孟禄丁发起成立“北京抽象”。冯良鸿和李迪二位随后加入，形成了最初的八人团队。在2020年，又加入四位成员，形成了目前成员12人的阵容。他们均是中国抽象艺术领域最富盛名和国际影响力的中坚艺术家，包括白京生、冯良鸿、李迪、梁好、林菁、刘刚、马可鲁、马树青、毛栗子、孟禄丁、谭平、袁佐。他们的抽象艺术实践，贯通了整个中国当代艺术的历史。

“北京抽象”的成员一致相信，抽象艺术的自由精神和强大力量能超越中国艺术传统的框架。在过去的30多年来，每位创始成员一直用各自的风格追求抽象艺术，同时见证着中国这些年来翻天覆地的变化。每位亦曾到海外学习、工作和参展，时至今日，这群艺术家力图开辟中国抽象艺术发展之路，以巩固中国在全球艺术史上的地位。

“北京”作为命名，所取不仅在于地理意义，也有区别于纽约和柏林抽象的艺术史方位感和线索性。实际上，北京本身就如此抽象，对艺术家个体而言，这是一个无法忽视的意识形态与国家象征性精神秩序的抽象布景。在惯例的中国当代艺术叙事中，抽象艺术一直被打上了深深的社会学烙印：它嵌入社会变革的结构；启发公众的新视觉、新经验、新秩序；艺术家作为反叛者成为文化英雄。从早期作为社会主义现实主义大本营主流之下的暗涌，到改革开放后，抽象艺术成为“自律的”和“启蒙的”双重现代主义在中国的艺术缩影。那么应当如何看待这些相当具有历史纵深的艺术实践在今天的价值和意义？回溯他们从具象起步到接受抽象的那个时刻，为什么他们可以在此后长期的创作生涯中一直抽象？未竟的现代性和“克服当代性”，在当代中国贡献了怎样的思想力量和价值？

这本出版物，缘起于应空间和学有缉熙在北京和广州双城联合呈现的展览《北京抽象》，展厅里的这些艺术家的最新杰作，给以上这些问题提供了最佳的思考契机。我们希望这本出版物不仅详尽收录艺术家的杰出创作，同时也容纳对于他们的最新研究成果，为将来的研究者的工作提供一个基础。因此我们特邀研究者于瀛、杨天歌、吴家南等为此书撰写研究文章，并且应空间学术团队梳理了北京抽象艺术家们从八十年代开始的一系列艺术活动和人生经历的年表。

展览开幕恰逢北京第二轮新冠肺炎疫情之时，疫情让这些在过去三十年间习惯于跨越国境边界的艺术家有了不同的新处境。在这个特殊的时期，这些个体实践都持续了超过三十年的艺术家，他们不同的行径路线、彼此参差交织的生命轨迹，或谜一般的自我放逐和隔离、参与和匿踪，和他们的创作一样，让我们富有启迪，我们可以看到：艺术家之间这种跨越时代的友谊和团结对于彼此的启迪和影响；更可以看到，在种种时代的变局和意外、人生的得失、事业的起落中，个体如何回应所处时代的局限，如何以顽强地描述最高形式的意志，在漫长的独处时光中，锤炼和推进自己的工作不断前行。

20 世纪初，尽管中国传统绘画实践体系在中国广大地区中仍在延续，但由西方“科学观察方法”主导的绘画观念和方法转型和对于传统的现代改造已经成为中国近代绘画的发展方向。民国时期，随着艺术留学生的学成回国，出现早期的现代主义和西方学院绘画两类泾渭分明的绘画实践。

而新中国成立之后，“抽象”作为术语在我国的表义并不是稳定和一成不变的。和其他所有词一样（比如“现实主义”），“抽象”一词的含义因时局和主流价值的变化而经常需要面对重估和改写的状况。

建国早期，发生在中国大陆的抽象艺术，一部分是由接续民国现代绘画师承的一部分艺术家开展的，如吴冠中、庞薰栗、张光宇、赵兽、李青萍、沙耆等等；另一部分则可以描述为“社会主义现代主义”，在工艺美术、设计、城市规划等领域，作为装饰绘画和实用美术视觉而存在。而文化大革命后，抽象艺术实践大多成为社会主义现实主义主流下的暗流，原本最为激进的抽象艺术实践者在表面上也开始学习社会主义写实主义的技法要求画画。这个情况直到改革开放后才有所变化——令吴冠中等艺术家始终意难平的“抽象问题”，转换为“形式美”等话题开始新的言说、表述，并继而引发了讨论。八十年代中国的抽象艺术实践，将塞尚以降的“自律的现代主义”同八十年代“文化热”的启蒙现代主义深层结合在一起，嵌入社会变革结构中，成为一个巨大变革时代的缩影。

另外一面，改革开放后，西方的种种观念，包括 20 世纪的现代艺术观念给当时中国带来了巨大的冲击，当时年轻一代美术爱好者直接面对了相当断裂的艺术现场：一边是官方美术体系的社会主义现实主义，一方面是百花齐放不断迭代的西方当代艺术。而今，在年轻一代抽象艺术家那里，抽象常常同一种“数据损失”的互联网美学相结合，或者仅仅作为一种观念艺术的物质化结果。与之同时的，“抽象”一词，在近三年的中文互联网的青年文化中成为热词，互联网直播平台下的“抽象 tv”工作室的主要成员和粉丝的社交行为和语言，成为构成互联网语境下“抽象文化”一词的主要来源。这种来自大众的“误用”，可以看出“抽象”与背后代表的自律的现代性逻辑，在大众文化中并未深入人心。

对当下抽象实践的评价，无论是奥利瓦的“伟大的天上的抽象”，还是 Jerry Saltz “僵尸形式主义”，都显得非常不具体，充满着刻板的印象。那么，如何看待这些持续三十年以上的艺术实践的艺术家的经验？换而言之，如何直面“现代性”与“克服现代性 / 当代性”的双重力量，在当代中国如何角力？展览的特邀研究员杨天歌、吴家南、熊雨青的文章从不同的角度对“北京抽象”团体进行了详尽并且充满感性的分析，为我们提供了读懂“为什么北京抽象？”的三种路径。

一、远方

1939 年，纳粹德国闪击波兰，欧洲战场阴云密布。同日，年轻的中国记者萧乾登上了空荡的游轮。在众人取消欧洲之旅、忙着退票之际，他逆势而行，前往欧洲成为了欧洲战场唯一的中国记者，在异国他乡一呆便是七年……

► 萧乾（1910–1999），翻译家、记者



透过他战时的文字，我们得以了解他的经历，但仍然很难想象在纳粹轰炸英国之际他旅居伦敦的心境，更无法感同身受他冒着炮火穿梭于满目疮痍的欧洲时的情绪。但是，当他每次忆及家乡和祖国，那种拳拳之情却让有过异乡漂泊的游子共情感慨。比如，亲历二战之欧洲战场，他无法避免回想一九三一年日本侵略者在沈阳燃起的战火和彼时仍然不灭的战斗；再如，他回忆道，“那七年，我的心没有一天离开过故土，思念着老家及老家的一切……战争结束后去游历像瑞士那样山清水秀的地方，自然美是大有可描述的，可我写成的却像是一篇呼吁书，呼吁祖国争口气！”¹战争的极端情况，使人更意欲找寻家的所居；二战的背景下——亦即中国的抗日战争的背景下——中国的文艺界普遍有“感时忧国”（*Obsession with China*，或直译为“对中国的迷思”）²的文化归属感，并弥散至现代中国的各个角落，延续至今，时时闪动。往大了说，是一种家国情怀，往小了说，是一份归根之念。即便在和平年代，漂泊的游子，怎能不因为一物一景燃起文化归属的情愫来？“北京抽象”展览中的艺术家冯良鸿，在描述自己九十年代后半期在纽约开始实验“文字与涂鸦”系列作品时，回忆了那些在纽约道路两旁突然看到汉字标牌的时刻：尽管有时甚至只是单字，但是刹那间便拉回了熟悉的文化语境。这系列作品的背景是对古代经典书法的临摹，多用水性的丙烯，复刻文字的书写性；继而以油画颜料在表面涂覆，又好似皴擦，创造出一种刻石风化泐损的痕迹。但是对艺术家而言，从他的创作角度，这绝非为了复刻传统文化中的遗迹；相反，冯良鸿的主心骨仍然是在绘画语言的演进之上，具体说来，便是在战后的抽象表现主义至极简主义之后，如何继续推进绘画。如果说中国的书法文字系统代表了“秩序”，在一定程度上与极简主义的秩序、理性甚至自我消解有相关性，那么在文字上看似随意的泼洒与涂鸦，便意味着对整饬秩序的破坏。借由中国传统，他试图推进绘画语言的方式，在他看来，如此创作成

1. 萧乾，“在洋山洋水面前”，《海外行踪》，湖南人民出版社。
2. 夏志清，“现代中国文学感时忧国的精神”，《中国现代小说史》，复旦大学出版社，2005 年。

为了一种“偶然中找到的必然”³。创作逻辑隐于画面背后；而一眼望去，对一般的观者而言，这是一种广义的“抽象”了的方式：没有物象、没有意涵，画面或是层次的叠加，或是形式的组合。

至此，除了朦胧的“感时忧国”或“迷思中国”的情绪，我们又遇到了模糊的语词：“抽象”。



◀ 《文字与鸟-1》
冯良鸿
173×137 cm
布面油画
1998

无疑，“抽象艺术”（Abstract Art）是西学东渐的产物。尽管其元素广泛存在于各种文明的艺术中，但作为流派，其风气之强劲率先开启于20世纪初的西方，主要是欧洲，如早期的抽象艺术家康定斯基、蒙德里安、马列维奇等；战后至六十年代，美国涌现的抽象表现主义（Abstract Expressionism）又引领起新的时风，而他们分明意识到“抽象艺术”已然是前半叶的产物——一如“前卫”一词一样，被打入了历史的冷宫——故而迭代用起了新词描述新的创作，包括“非具象艺术”（Non-figurative Art）和“非写实艺术”（Non-representational Art）等。接续其后的“极简主义”（Minimalism）虽然仍然在“抽象”的范畴内，但因动用了新的思考方式和绘图方式，追求作品的扁平化、几何化，因而也创造了新的描述性语言用以概括。而回到欧洲的语境下，德国于七十年代末的“新表现主义”（Neo-expressionism）因循了前半叶德国“表现主义”的部分元素，情绪的炙热时常扭曲了作品中的形象，自然也具有“抽象”的样貌，但亦避免使用“抽象”这一词汇。更为复杂的是，这些各类的“抽象”散布至中国，又走过了蜿蜒曲折、难以尽述的历史道路。在这样背景下，“北京抽象”又有何意味？如果考虑到多数这一群体中的艺术家都有留美、留欧（尤其德国）的背景，那么美、欧语境下的“抽象”又和他们有什么因缘关系？

3. 冯良鸿语，艺术家以此为其创作的重要方法，引自笔者对艺术家的采访。

二、风格

上世纪九十年代，是“北京抽象”团体中的多数人出国留学的阶段，亦是风格觉醒及至成型的关键时期。在出国前的八十年代，他们已沐浴了改革开放吹来的满面春风：那是一个破除桎梏的时期，思想上的开明唤醒艺术的多样纷繁。在引进展览的层面上，欧陆吹来的第一缕春风是1978年的“十九世纪农村风景画展”，先在北京展出，随后移至上海巡展。这个画展，是彼时诸多年轻艺术爱好者第一次看到西方绘画的原作。虽然主题仍然是写实的、表现农民的，但是画家们却得以了解不同于建国后僵硬的“社会主义现实主义”的画法。三年后的1981年，同样先在北京展出后移至上海的“波士顿博物馆美国名画原作展”更加令人开眼，其涵盖时期更广，甚至延伸到战后美国的抽象表现主义（如波洛克、霍夫曼），直接启发了中国年轻艺术家抽象样式的绘画探索。

▶ 右图：“法国十九世纪农村风景画展”画册
1978
▶ 左图：“波士顿博物馆美国名画原作展”海报
1981

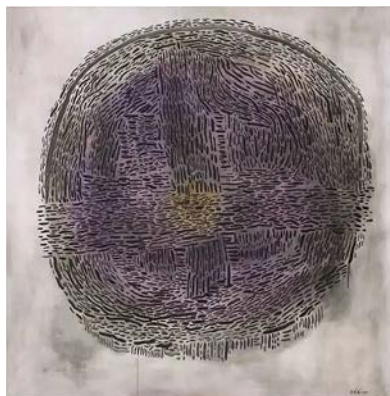


彼时，巡展的模式并不罕见，但仍限于大城市。在“北京抽象”的群体内，马可鲁作为北京人，尽享地理之便，遍看八十年代引进的外国展览；马树青回忆起他的八十年代，虽然身在天津，但是免不了多次前往北京观展；冯良鸿是上海人，那时在上海工艺美校念书，凡是巡到上海的展览，如上述两展，也都会前往参观；袁佐有例外的优势，他是群体里最早出国的，1982年便赴美读研，于是直接面对着西方最新的创作……在这个视野打开的启蒙阶段，对于这批艺术家而言，“抽象”的含义是包容与综合的，并非有单一的艺术史特定时期划分的指向。它不特指20世纪初源头处的“抽象艺术”运动，同样也不限于美国抽象表现主义的影响，同时还吸纳了德国表现主义的灵感资源。与此同时，“抽象”重现在他们眼前，又多少是与民国时期前辈画家的现代主义传统相互隔绝的。这种断裂有艺术之外的社会政治原因，建国后文艺政策（从“社会主义现实主义”到“两结合”）的唯一性不允许“形式美”的追求，而文化大革命而导致的“西学东渐”的中断，也压抑着艺术取法与形式革新的可能。因此，“北京抽象”群体这些集中出生于建国后五、六十年代的艺术家，很难直接延续经由民国时期文人转译的西学和现代主义。对于这种断裂的感知，吴冠中在1980年便无奈指出：“我无意介绍西方抽象派中各种各样的派系，隔绝了近30年，我自己也不了解了。我们耻于学舌，但不耻研究。况且，是西方现代抽象派首先启示人们注意抽象美问题的吗？肯定不是的”⁴。从中可以看出，一方面，吴冠中对历史导致的断裂颇感无力，另一面，且更为恳切的侧重点，则在于在抽象画领域曲线救国、迎头赶上的干劲。曲线救国的实践方式，很自然地又回到自身文化的挖掘，此举可视为一种断裂后的延续尝试。正如在思想领域，八十年代被称作“五四运动”后的“再启蒙”，类似在艺术领域，或至少在中国抽象绘画的思维中，那种或隐或现的、民国以来文艺界的“中国迷思”得以维系与持续。在“北京抽象”群体的表述中，我们常见对于自身文化

4. 吴冠中，“关于抽象美”，《美术》，1980年10期。

的追索。回忆老师时，冯良鸿曾记录，“1984年秋天的一个下午，我到余（友涵）老师家里，正看到他在画《圆》，60厘米见方的画布，摊在方桌上，用丙烯色在接近平涂的薄底上，画着随意的小笔触。他一边对我说，抽象画很难画。他说：‘绘画不仅要有现代感，而且一定要有民族性’，这一点是我们当时尝试绘画的重要思路。”⁵类似的，袁佐虽然早早出国，但或源于文化身份，或由于家学渊源，亦有表示，“作为一个中国人，我自己与生俱来的东西早已根深蒂固，我试图吸收我周边的文化和地理环境带来的影响，但我自身的中国传统文化意识仍是最重要的、与之不同的艺术创作源泉”。⁶而这些表述体现在他们的绘画中，有各式各样的样貌。

在前述冯良鸿“文字与涂鸦”的系列中，我们分明看到艺术家何以从个人以及文化传统出发，结合书法、临帖这一本土形式，却接续极简主义之后绘画发展的普遍问题。与冯良鸿同期在纽约的马可鲁，亦有“临摹”或致敬之举。举例而言，在“八大系列”中，他实验着用不同的工具和材质，致意愤世嫉俗的画家先辈；“荷花卷”则既应用了具有文化含义的象征之物，又以平滑的质感营造出清游的心境——回顾马可鲁六十年代以来的绘画创作，尽管一直不乏观念，但这种心境与情绪的表达却常常涌现，真挚可感。袁佐的绘画格外重视综合的逻辑关系，出现在光感、色度、形状等各个维度上；与此同时，他亦时常以他所谓的“文学故事”为切入点开启绘画。在此，“文学故事”有着广义的指涉，可以是日常的，亦可以是历史的。在之前“清凉谷”系列（如《仿大痴山水图轴续》）中，他怀揣中国国画的小纸片，前往京郊写生，以个人的艺术语言体系，化用古人描绘山水的片段，营造出气质独特的山水样式。



◀ 《1985-5》
（系列：圆）
余友涵
1985



◀ 《八大系列》之三
马可鲁
168 × 262 cm
综合材料
1994-1995

▶ 《荷花卷》
马可鲁
183 × 208 cm × 7 幅
综合材料
1997-2000



▶ 《水村图》
马可鲁
今日美术馆
“三人行”展览现场
2008



▶ 《仿大痴山水图轴续》
袁佐
180 × 200 cm
亚麻布油彩
2009



在谭平的绘画中，常见标志性的平涂构成的面与油画棒绘制的线，对此两者，艺术家有不同的心理出发点：他认为在涂抹这些面时，几乎是一种无个性的工作；而在那些蜿蜒曲折、形态各异的线条中，艺术家寄托了无限的心思，将其视为心迹的流露。石涛《画语录》开篇有言，“一画者，众有之本，万象之根……所以一画之法，乃自我立”。谭平绘画中的“一画”的线，或可作此解。当林菁回忆起在比利时布鲁塞尔求学时的经历，也提到在异域环境下，“每个人都在找个性表达”的状态，也便自然联系起个体的文化背景；她试图归纳中国绘画“重感觉、轻逻辑”的方式，将这一理念以绝对自由的方式转化到自己的色彩与形式中。同林菁一样关注材料媒介敏感性的艺术家刘刚，则更为直接地诉诸有文化意义的媒介，如水溶性媒介和薄如蝉翼的纸张，在墨法及颜料制作上贯通中西制法，而绘画的成果也介于国画和抽象画之间。毛栗子的具有强烈中国意味的抽象画创作持续时间已有十余年，尽管在此之前他有其他形式的尝试。如今的绘画，他溯源至早年受到徐渭的影响，“不经意滴了几滴墨，但又那么潇洒，那么自由”。⁷他以西方的油画颜料，稀释至水墨淋漓的质感，创造出介乎真实与虚假之间的中国意象。



◀ 《无题》
谭平
160 × 200 cm
布面丙烯
2016



◀ 《时尚肝》
林菁
130 × 120 cm
布面油画
2020

▶ 《4103091024》
刘刚
182 × 196 cm
综合材料
2019



▶ 《山水重构》
毛栗子
150 × 150 cm
布面油画
2020



饶有兴味的是，并非所有“北京抽象”群体里的艺术家都有“迷思中国”的意图或阶段。孟禄丁早在九十年代便提出“纯化语言”的要求，后来这样的诉求进一步发展，成为了“通过纯粹的艺术语言和学术语境”以期获得“更具普遍性的艺术方式”⁸，近阶段使用机器作画的方式，便是这一诉求的典型性体现。马树青极其重视绘画中的过程性，几乎是一种排除意图的漫游——不仅是在画布中的漫游，也是天地间的。他八十年代便借着工作的契机漫游在中国的边疆地带（如西藏等地），且不同于其他画家去异域几乎都在采风、写生，对他而言，行走的意义要大很多；及至出国，在德国、法国，他这种户外的自我漫游仍然没有停下。这令人意欲将他持续（有的有数年之久）以单色覆盖画面的作画方式联系起来，在那里，有着“看不见的存在”，安于并逾越于画面的时空。借此，马树青想要面对具体的物、材料与时空，“抽象”因而变得“具体”，整合成为了他独特的“方法”。⁹

综合看来，尽管群体中因地域和时期的特性，共享着一些文化心理学的渊源，但语义模糊的“抽象”——无论如何考古其渊源或界定其当下的边界——都不足以明确定义这一群体。其他未及详论的艺术家，也同样有千人千面的作品由来和呈现样式。艺术家们在纪录片中纷纷表示，这个群体中，“个性大于地域性”，值得重视的是“个人的语言体系”。若要归纳，或正如谭平所言，“每个艺术家看起来都是抽象的，但是背后每个人都不一样”。¹⁰

三、阐述

尽管本文有所溯源、有所归因并有所概括，但如何准确描述这些艺术家的创作并进一步阐述其形式与美学，的确是令人困扰的问题。这虽然不是本文的重点，但却是文章不可避免的盲点。观看“北京抽象”，我们面对的是处于中西之间的创作，需要找寻恰切的描述系统以吻合这种中间地带；但现在看来，寻找适当的同样处于中间地带的阐释语言，仍然是待解的问题。如何表达，时常是笼罩在作者心头的“阴霾”。回想起百年前，当中国新诗倡导者在进行新诗创作时，不免在文法、句法上参照着西方的诗歌，长生了“翻译体语言”样式。在1931年《诗刊》的创刊号中，梁实秋严苛批评道，“新诗，实际上就是中文写的外国诗”。¹¹梁实秋对于新诗的评价，似乎仍然能用于当下的艺术批评领域。广泛出现的翻译体语言，追逐外国思想理论热点，涌现于媒体报道与展览画册中，但这种僵硬的转译，何以论述多少具有文化身份特性的中国抽象艺术？但另一方面，当画家们引述“三远”来介绍自己画作中的空间意识，我们仍然不能忘记，我们面对的是有着西方渊源的抽象作品，因而又焉能仅援引郭熙《林泉高致》中“高远之势突兀，深远之意重叠，平远之意冲融而缥缈”论之？绘画本就有自己的一套语言体系，以文字论之，已然有说不明、道不尽的无奈；当面对一种中西混血的艺术形式，我们又难免陷入语言和词汇的窠臼，翻译体不是，古语亦不是……好在，这样的绘画群体的存在，作为前设，要求并催生着文字阐释方式的推进。或许，起点在于深入地从事个体艺术家开始。

后记

在看展览之前，我本想写一篇形式分析。不料，观展时却受困于每个艺术家的“随心所欲”和千人千面：随心所欲者，作画不设立明确目标，求其质感或意境，自在、自足于绘画本体的语言，根本拒斥着外在于此的描述；千人千面，则指的是这个群体形式之多样，难以用语言文字僵硬地总结。由是，形式分析无法行进，以至于我只得失语地观看。便是如此，仍然洋洋洒洒写下几千字，多有情感的联想，又佐以

8. “孟禄丁：我们为什么选择抽象”，雅昌艺术网，http://news.artron.net/20190228/n199376_1.html

9. “看不见的存在”和“方法”均为艺术家语，引自笔者对艺术家的采访。

10. 参见 Stèles 视频“北京抽象”艺术导览，<https://mp.weixin.qq.com/s/0l7Kt5b1U6TFHt4MjvA>

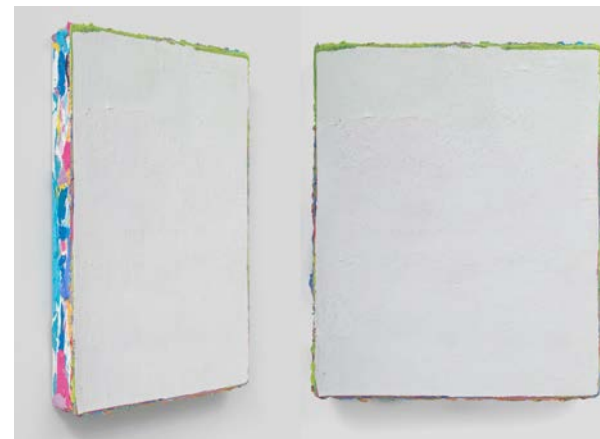
11. 梁实秋，“新诗的格调及其他”，《诗刊》创刊号，1931年1月20日。

杂史勾沉。不过，“北京抽象”既是论述的由头，它牵引出我的“失语”让我反思起描述艺术的语言问题——以及更深层次的认识论的问题。“北京抽象”在更为年轻的当代艺术世界，是一种老派的方式，以一种古老的技艺，连接着背景不同的中西世界，此中包含的域外眼光和本土意识，似乎和当今艺术世界有所向相连，又有所脱嵌。对于追赶时髦的新一代人，这种以古老的绘画方式论述恒久的形式问题以及文化问题的创作，似乎鲜有落于其视野范围内——可是，其内含的基础问题，即以什么样的方式、语言思考和描绘艺术，实在不应被忽视。在这样的思考中，我粗糙地联系了民国时期和八、九十年代两个阶段，从创作的情绪（Obsession with China）谈到词语的概念（“抽象”），又尽量细观了个别画家的个别作品风格。线索不算分明，且仍不免落入情绪和语词的阴霾，搅在一起，梳理不清。话虽如此，“北京抽象”是一个起点，艺术家们已做了诸多风格的尝试，留待解决的是如何阐释的问题。

► 《元速》
系列作品与机器
孟禄丁



► 《无题 20-14》
马树青
53 × 43 cm
矿物色粉丙烯媒介剂
2020



© 杨天歌，YING SPACE 应空间特邀写作
作者介绍 | 杨天歌，策展人、写作者，现任职于 798CUBE 艺术中心展览部。在研究与策展中，他既以历史和社会视角关注二十世纪的现当代艺术，又同时广泛观察并参与当下活跃先锋、与时代紧密贴合或碰撞的最新艺术创作。

北京抽象有两重身份：一重来自过去，源于它的故事之维。在过去，发生着的北京抽象不具名称，含混而热烈，它针对更早的政治文化背景，反其道而动，是纯粹的行动和故事；另一重来自当下，或者，更准确地说，源于非时间的共时性之维。在这个维度上，北京抽象不是历史事件，是单纯的艺术活动，正如它采取的“抽象”之名，是抽象的抽象。在这个背景下，我们看到的是消除了个人故事的一个个艺术家，以一种非凡的韧性进行着日复一日的工作，套用他们所反叛的那个话语传统，进行形而上的“耕耘”——在出发点上，抽象艺术本就把对意义和对象的拒绝铭刻在自身定义之中；在历史性的命运之中，北京抽象艺术所面对的却是最为炽烈的意义，最密集的话语考验。两重身份早已标注在名字上，来自历史的（北京）和来自形而上学的（抽象），两个位面难以调和的错位，碰撞出最独特神奇的风景：北京抽象。



◀北京抽象展览现场

01

过去之存在，在于它被此刻所囊括，在于它早已被纳入我们共时的意义之网——也就是说，过去化作符号，成为了历史记忆的肌理——这就是为什么我们总是在“重写历史”。我们回溯性地、无数次重拾过去，将其纳入新的肌理，从而给过往的种种以符号性的份量——正是这个过程，回溯性地决定着“过去将会如何”。¹

从拉康开始，精神分析学家们开始喜欢上了一种“本末倒置”的把戏。他们不再把病理学性精神创伤视作来自过去的实存，而是将其理解为诞生于回忆的时刻——与前者相反，回忆立足于现在，向过去延展。于是，在开始回忆之前，过去尚未发生。2017年，北

1. "The past exists as it is included, as it enters (into) the synchronous net of signifier- that is, as it is symbolized in the texture of the historical memory- and that is why we are all the time 'rewriting history', retroactively giving their elements the symbolic weight by including them in new textures- it is this elaboration which decides retroactively what they 'will have been'." - Slavoj Žižek: The sublime object of ideology. p59.

京抽象成立，这是一个回溯性的动作，为了回应三十年前一段热烈的岁月；它同时也是决定性的，因为我们惊讶地发现，那段过去正以一种前所未有的方式被创造出来。在过去和未来两个方向上，一切都在发生着变化。

过去之维上，北京抽象还不叫北京抽象，它是不具名的、确凿地发生着的——它只是一些人，一些事，轨迹散落世界。北京抽象是一场故事，耐人寻味的是，这个故事也有它自己的过去之维。正如“北京抽象”对应那些年萌芽于北京的抽象艺术，当年的北京抽象艺术所呼应的，则是作为背景、植根于中国几十年政治文化的现实主义艺术。不同的是，前者是寻唤，是回声，后者采取的姿态则是对抗和反叛。

02 黑灯舞会

反叛是美好的人类事业，反叛中的年轻人大概是最幸福的人。孟禄丁在自述中热切地回忆着八十年代末中央美院的黑灯舞会。他独特的追忆方式，是不厌其烦地反复列出长长的名单：

1987年夏，我毕业留校，算是四画室成立后第一个留校的学生，那一年还有其他系毕业留校的学生——周吉荣、王浩、尹吉男、吕胜中，还有刚从北大分来的李军等。（……）

我这里成了接待站，可以拉出一大串朋友的名字，如丁方、王广义、杨志麟、邹建平、沈勤、徐累，等等。（……）

我留校后，马上参与招生，并出任87届班主任，我的班学生是刘刚、韩中人、张方白、李彦修、余庆辉、陈曦、董铁。²

这可能是对那段年月最佳的追溯方式。来自美院内外的各色人等摸黑溜进舞会，挤在一处跳贴面舞，白天的画室夜里就用作了舞场。那时学院宽松自由，学生们年少张狂，却仍要关着灯跳舞，好像大家暗暗达成了一种默契，要把他们眼中早已行将就木的旧教条多保留一会，为的是多享受一刻密谋的快感。人们喜爱作为暗涌的生命状态——因为黑暗，他们的面目已经消失，成了那一串串名单。脸孔不再是用来辨认的，而是用来跳贴面舞的。作为图像，脸消失了，正像抽象画家们追求的那样，这下连他们自己也被抽象殆尽：一群抽象的抽象画家在黑暗里起舞。

“开灯舞会”是难以想象的。难以设想那时候谁突然打开开关，所有舞池一瞬间灯火通明。那一定是灾难性的：人们忽然从抽象的黑暗中掉回具象的光明里，脸孔各自显现出来，大家面面相觑，不知所措，自己的舞伴变得无比陌生……在某个特定的时刻，相对于旧话语，我们追求的不是自由——事实上，反射性的时刻早已来到，我们所追求的恰恰是我们对自由的追求。光明正大的舞会没有吸引力，人们不光要跳舞，真正引人入胜的，是为跳舞做出的种种努力。为了确保这一点，光明必须似在非在，它已经附身在了那个神秘的开关上——打开就灯火辉煌，但最最迷人的，是它还没有被打开。

“不充分的光明”——这是那时候最动人的概念。1979年，第一届星星美展轰动各界。当时正读央美附中的孟禄丁在校门口撞上这场盛事，受到极大震撼。星星对应太阳，就是不足的光相对于充分的光。1930年，毛泽东说，星星之火，可以燎原；从那以后，

2. 孟禄丁“上世纪末：孟禄丁的八十年代” Yingspace 应空间 <https://mp.weixin.qq.com/s/da5fvprKSEceC4j5sGMFw>



◀孟禄丁的80年代日照



◀第二届“星星美展”在中国美术馆举办，参展艺术家合影 1980



◀《纬度的结构》梁好 北京抽象展览现场

中国自称太阳的人只剩下一个海子。骆一禾在《海子诗全编》的序中这样写道：“海子不惟是一种悲剧，也是一派精神氛围，凡与他研究或争论过的人，都会记忆犹新地想起这种氛围的浓密难辨、猛烈集中、质量庞大和咄咄逼人（……）”八十年代，孟禄丁的画面上堆满了黏着刺激的颜色和各式综合材料，像一片欣欣向荣的试验场，材料、元素不断涌现，正是骆一禾说的那种“浓密难辨”和“猛烈集中”，也像画家自己列过的那一串串名单，一切都在黑灯舞会中挤作一团，面目难认。在禁止与默许的奇妙化合中，一切也都是可以尝试的。

八九年，海子离太阳太近，终于死在诗海关，这时，第一届星星美展已经过去十年。一年后，孟禄丁离开黑灯舞会的热闹，去了德国。

03 “东方”

一切表象中，与感觉相对应的，我且称其为感觉的材料，而将杂多表象以一定形式组织起来的，我称为表象的形式。显然，使感觉组织成型的不是感觉本身，因此对我们来讲，虽然一切感受的材料是后验的，其形式却只能是先验的，也因此，它可以被从一切感知中抽象出来，单独加以观照。³

八五年正月，冯良鸿和丁乙，汪古清，艾得无在上海聚会，喝酒聊天。席间，话说得越来越快，大家开始打草稿朗诵。丁乙说：“我表露直觉感受的‘东方’这样一个整体，我的画液就像画中无数极小的黑色、褐色、白色的点，缀满了我的思索，提示着我我是个中国人，只有那些内在具有民族生气的情感倾注到作品中，一个人才能理解自身的力量。”

3. "In der Erscheinung nenne ich das, was der Empfindung korrespondiert, die Materie derselben, dasjenige aber, welches macht, daß das Mannigfaltige der Erscheinung in gewissen Verhältnissen geordnet werden kann, nenne ich die Form der Erscheinung. Da das, worinnen sich die Empfindungen allein ordnen, und in gewisse Form gestellet werden können, nicht selbst wiederum Empfindung sein kann, so ist uns zwar die Materie aller Erscheinung nur a posteriori gegeben, die Form derselben aber muß zu ihnen insgesamt im Gemüthe a priori bereit liegen, und daher abgesondert von aller Empfindung können betrachtet werden." 二 Immanuel Kant: Kritik der reinen Vernunft. S72.

这里显露的是“北京抽象”的另一面。从艺术家方面说，尤其对于一个那时国门刚刚打开的中国的艺术家，这是种可贵的，也是不得已的自觉。这种不得已来自以下事实：对西方而言，“西方艺术史”并不真正存在，存在的只是艺术史。“西方”所占据的不是客体的，而是主体的立场，它作为艺术史的感知者，而非艺术史的对象存在，代表艺术史的组织形式、构成逻辑，一切其他艺术则只作为艺术史的材料、艺术史所囊括的项目。材料是或然的，易逝的，形式则在主体的位置上永不退场——实际上，我们甚至可以更进一步，把这个康德式的教义推到极致，说：主体就是形式。“西方艺术史”先来先得，将主体性铭刻进了它的本质定义，成了其余所有艺术的参照项。于是，相对于西方，“东方”或“中国”在那时的丁乙眼里显得无比鲜明。它是一个如此强烈的形象：边缘，脆弱，与众不同，亟待被拯救。好像只要我们不断强调，它就能迎来复兴，重回中心地带。最初，艺术家们没有料到这样的诡计：正是由于我们的一再声张，中国艺术被越来越不可救药地钉在了边缘。

也就是说，在与世界对接的过程中，中国艺术家面临的不单单是另一个更加声势浩大的艺术传统，而是从中心到边缘、从主体到客体、从感知者到被感知之物的跌落，一个更加严峻的挑战。在更亲西方的上海，丁乙先知先觉，提早有了这么一份焦虑，很快，随着出国潮，其他艺术家也将纷纷体验到这种焦虑。“北京抽象”故事的后半段在西方。过了黑灯舞会的时代，艺术家们陆续离开，到了美国和德国，浸泡在了真正的自由和主体性之中——一个“开灯”的时期。终究有人摁下开关，结束了舞会，而自由是凄清的，随之而来的是责任和疼痛。齐泽克说：“Freedom hurts（自由是创伤）。”北京抽象展览前言里有这样一句话：“‘北京’作为命名，所取不仅在于地里意义，也有区别于纽约和柏林抽象的艺术史方位感和线索性。”在北京，抽象艺术作为现实主义传统形式

上最激进的对立面——现实主义崇拜对象，信奉可辨认的整体，抽象艺术则坚决反对对象，转而沉迷于“构成”对象的属性——与后者相生相克，互相成全；在纽约和柏林，抽象艺术并不特别以革命者的形象出现。作为艺术史中的一个段落，属于它的高潮早就过去。形式上的可能性被挖掘殆尽，在更大的版图中，艺术家不得不求诸自身，以艰苦卓绝的实践代替玩乐式的艺术大发现，探寻各自不同的解决之道。

自七十年代到如今，毛栗子的创作经历了连续转折：先是自然而然的现实主义、表现主义；尔后出现“观念写实”手法，现实主义手法套用观念艺术内核，处理来自社会、文化的意象；接着，仍不满足的艺术家触及更硬核的观念，即关于形式本身的观念，其绘画不再是照相术式地、致力于构造经典的空间幻觉，而是扫描仪式地复刻和重构另一些平面图像。九十年代，毛栗子制作了一系列有关墙和地面的作品，在这些作品中，被再现的不仅是墙或地上的涂鸦，还有墙体本身，这和罗伯特·劳森伯格（Robert Rauschenberg）的那件名为《床》的绘画作品有相似的理念，不同之处：床是休憩处，墙则是障碍，是劳作、碰撞的对象，“超越”作为本质属性早已蕴于其中。最后，艺术家宿命式地回归传统，于是有了诸如“花非花系列”。从头到尾，毛栗子的轨迹几乎像一部微缩的艺术史，而这种无休无止的辗转和追寻，正是“北京抽象”的特色。

1982年，袁佐赴美留学；1989年，梁好、马可鲁分别旅居美国，马树青、孟禄丁、谭平前往德国；1990年，白京生、冯良鸿赴美，毛栗子开始在巴黎任教，李迪旅德；1996年，林菁来到比利时。



◀ 《床》
罗伯特·劳森伯格
191.1 × 80 × 20.3 cm
混合体：油画颜料、
铅笔、枕头、被单、
床单、木头支撑
纽约现代艺术博物馆
收藏
1955

▶ 《琴键》
毛栗子
120 × 160 × 3 cm
复合材料
1991



▶ 《墙》
毛栗子
120 × 160 × 6 cm
复合材料
1991



▶ 《花非花》
毛栗子
146 × 97 cm
布面油画
2019



04 龙舌兰和失认症

“我倒是能理解，他为什么不画早期那种激烈的主题，他再画那种主题激烈的画，恐怕对他身体不利，他承受不住，那盆龙舌兰，他已经画到熟视无睹的地步了，但他还在看，还在画，他不会再被主题本身的激情所损害，他也就能够更好地控制住自己。”⁴

作家陈树泳在小说里写过这样一个画家：他几近疯狂地一遍遍为同一盆龙舌兰画像，以至于龙舌兰的对象性——龙舌兰之为龙舌兰——也渐渐不再重要。事实上，这是一次翻转：不久，画中的龙舌兰突然获得了主体性，成了画家的化身，而画家本人倒像只是一种媒介，他“整个人的颤抖都通过画笔传递到画布上去，凝固在画布上”⁵。在后面的故事里，这盆龙舌兰甚至开始和画家同生同死，休戚相连。对我来说，这位叫作吴佟的虚构画家虽然描摹物象，却无疑是抽象艺术家的原型。现实中，九十年代往后，“北京抽象”艺术家们开始不约而同地提到书法的重要性。冯良鸿说，书法是他的两大灵感来源之一⁶，马可鲁没有反对从书法的角度解读其作品的可能性⁷，而近年的孟禄丁甚至捏造出自己的文字符号。这些绝不是对自己文化符号的一种庸常的消费。书法的本质在于“事先习得”，如果将书法理解为抽象画——当然，书法本就是一种抽象画——那么，其精要就在于“画到熟视无睹的地步”。在这里，撕裂开的是知晓和领会这两个维度：没有书法家会在下笔时记不起字的写法，要当一个书法家，显而易见的必要条件是识字。只有知晓写法，才能书写，不过这还不够，我们应该再进一步，借鉴武侠小说对上乘武学的理解：无招胜有招——先记下招式，再忘得七七八八⁸。不仅要知晓写法，更重要的是，主体必须忘记自己的这种知晓。忘记了知晓并没有消失，而是退到了无意识层面，成为了领会；我们无法一时间说出单词“abstract”是由八个字母组成，却仍然能够用这八个字母将它拼写出来。在这里，习得能力就是忘记知晓。忘记知晓，消灭意义，将艺术活动逼到意识边缘，才能迎来“会”的现身时刻。马可鲁曾提到自己的工作“极力把作品推进到多种不同事物类别的临界点”，并由此“感到很惬意、很满足”。抽象画家、尤其是“北京抽象”艺术家们与现实主义传统决裂，不就是一种对知晓的坚决抵制吗？



4. 陈树泳,《刺马》,2017
5. 同上
6. Grimmer, Alexandra: In a constant dialogue-Feng Lianghong: Painting as alie commitment and sublimation from common standards
7. “马可鲁访谈” https://mp.weixin.qq.com/s/all30CSM40Z_KIkPGXDNiA
8. “只听张三丰问道：‘孩儿，你看清楚了没有？’张无忌道：‘看清楚了。’张三丰道：‘都记得了没有？’张无忌道：‘已忘记了一小半。’张三丰道：‘好，那也难为了你，你自己去想想罢。’张无忌低头默想。过了一会，张三丰问：‘现下怎样了？’张无忌道：‘已忘记了一大半。’（……）张三丰画剑成圈，问道：‘孩儿，怎样啦？’张无忌道：‘还有三招没忘记。’张三丰点点头，放剑归座。张无忌在殿上缓缓踱了一个圈子，沉思半晌，又缓缓踱了半个圈子，抬起头来，满脸喜色，叫道：‘这我可全忘了，忘得干干净净的了。’张三丰道：‘不坏，不坏！忘得真快，你就请八臂神剑指教罢！’——金庸：《倚天屠记》，p89。
9. “马可鲁访谈” https://mp.weixin.qq.com/s/all30CSM40Z_KIkPGXDNiA

◀ 《文字与涂鸦 11》
冯良鸿
178 × 157 cm
布面油画
1998

▶ 《松烟·之三》
马可鲁
200 × 200 cm
画布油画
2018年



▶ 《无题》
白京生
120 × 80 cm
画布丙烯
2020



▶ 《朱砂》
孟禄丁
50 × 50 cm
黄麻矿物质颜色
2020



1892年，德国医生维尔布兰特发现自己的一位女病患视力完好，却连自己亲朋好友的面容也辨认不出，自此，“失认症”（agnosia）开始被认识和研究。1983年，密什金（Mortimer Mishkin）和乌格莱德（Leslie G. Ungerleider）提出一种全新的认知模型：双视觉通路体系（Two Visual Pathways）¹⁰——视觉认识过程中存在两种功能，对应两套结构。一是辨认功能（object vision），用以识别、分辨相似的对象，比如不同人的面孔，用不同字体书写的同一个字；一是定位功能（spatial vision），用以在空间中准确定位某个对象，以便对其作出反应，例如抓取或闪避。两种反应并行不悖，走的是皮层的不同路径。显然，两套功能无法相互替代，比如我们能轻松认出人脸的不同，却鲜少意识到每只猫或每一匹马的脸也长得各具特色，甚至对于异族人的面孔，我们的人脸识别系统有时也会失效，患上“脸盲”。这说明辨认效应并不均匀地分布在我们视觉经验的各处，而是有它自己的针对性，它是以“知晓”为坐标的。我们“辨认”人脸，却只能“观看”猫脸。某个层面上，上述两套结构正是“知晓/领会”这个二元组在实证意义中的对应物，它印证了抽象画家的某种努力，即回避辨认，着眼纯粹图像——只包含位置或色彩关系，不具备超越性意义的图像。可以说，艺术家们自愿患上了某种特殊的失认症，放弃面孔和意义，孤注一掷地将自己放逐到先验感性（transzendente Ästhetik）的世界里。放弃意义是为了打磨感官，锻炼能力，我们几乎可以设想，经过多年的高频使用，艺术家们的空间视觉通路会变得更加发达，甚至在解剖学意义上异于常人。

这让人再次想起孟禄丁的黑灯舞会，只是这一次，“黑灯”发生在认知而非社会层面。不同于艺术版图上的其他任何地方，北京抽象艺术家们完成的是两次抽象、两次放逐：一次对人，一次对物；一次远离个别意义，一次远离所有意义。在“北京抽象”的历史之维上，第一次抽象是对现实主义传统的祛魅：“星星”挂满铁栅栏，个体经验迸发出来。在这第一个故事的尾声，奇异的历史现实又把这群艺术家抛向第二个层面的抽象，在那里，在柏林和纽约，抽象是抽象的——它仅仅是抽象而已。孟禄丁说“纯化语言”，艺术家们远离了热闹，落到、或说跃迁到了第二个维度上，这里，不仅是属于传统的那部一分意义在瓦解，所有意义都不可救药地分崩离析。此处发生的两重转折正是否定之否定，是对故乡的彻底扬弃。远离符号秩序、意义之网，置身一片实在界的荒漠，没有一处可供依赖或辨认。在这个极端凄清的境界里，艺术家们集体失认，创作成了一种苦行，除了不眠不休地向前行走，似乎别无他法。

05

老僧三十年前未参禅时，见山是山，见水是水。及至后来，亲见知识，有个人处，见山不是山，见水不是水。而今得个休歇处，依前见山只是山，见水只是水。¹¹

关于北京和抽象，始终没有解决的是一对古老的二律背反，即抽象和具象、形式和观念的对立——这是早已刻在定义中的对立性：“北京”意味着更多意义，“抽象”则意味着远离意义。其根源是一个现象学式的诘问：表象和本质，哪个才是核心？

完全可以暂且搁置对单个作品的凝视，转而拉网式地横向观察一批作品，由此我们也能发现一些有趣的蛛丝马迹，比如抽象艺术家们为自己作品命名的方式。西方抽象艺术家惯用编号命名，于此不同地，“北京抽象”艺术家们更喜爱概念。孟禄丁有一系列“元”字头作品：《元速》，《元化》，《元态》……相对于西方抽象艺术家普遍的经验主义倾向，中国艺术家们显得更加笃定，面对被抽象的、破碎支离的现象，他们不仅相信附身于每一件作品之上、每一次创作之中的实实在在的体验，也相信这种体验意味着更多，意味着某种本质，某种“大道”。也就是说，对于具体的、物质性的现象，抽象艺术家

10. Mishkin, Mortimer, Leslie G. Ungerleider, and Kathleen A. Macko. "Object vision and spatial vision: two cortical pathways." Trends in neurosciences 6 (1983): 414-417.
11. 普济：《五灯会元》。中华书局，1984

拒绝承认其存有性（ontic），他们肢解这类物的风景，搅乱色彩，模糊边界，让形象相互吞噬，并宣称它们本来如此；而至对于这种对物的拒绝本身，也即抽象艺术，他们却有坚定的存在论信念，相信自己凭借驱逐存在，能够获得更大的存在。这不正是一种典型的黑格尔式转折吗？

中国艺术家们显然共享的一条文脉，即“大象无形”。比较宗教学从印欧语系原始信仰中找出一个个富于人格的神的形象，在图兰民族这边，却只找到一个称作“天”（“腾格里”，“老天爷”……）¹²的最高存在，既没有物质形象，也没有意识、性情，是高度抽象的神。从这个视点出发，抽象艺术非但不是激进的舶来品，中国艺术家们转向它，反像是更顺理成章的事情了。把这看法往前再推进一些，奇异的事情发生了：原先作为传统、背景，作为一种自然而然的现实主义风格，反而显得充满异域色彩——它来自苏联，来自最激进的西方意识形态。如果说艺术家是革命者，那么他革命的对象也是革命。

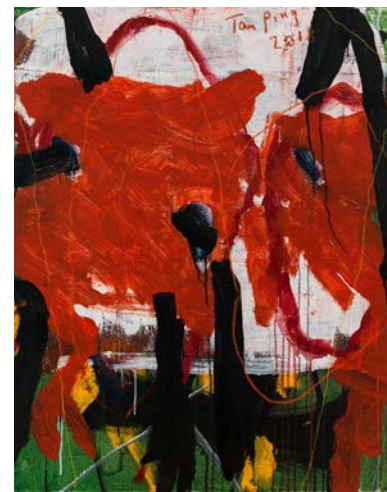
革命之革命，不就是否定之否定？到这里，“北京抽象”宿命的图式才整个显现出来：革命之革命、否定之否定，显然不意味着一次无意义的曲折，正如忘却了的招式并不消失，而是化入了举手投足，两次否定不会相互抵消、负负得正，回归原点，而是把认识引向下一个境界。至于“看山到底是不是山”，权且可以这样回答：山还是山，却和初看的山又不相同了。三十年后看山，山不是作为表象被经验主义绞碎了，而是经历了一次扬弃、一次还原。由此看来，艺术家们行走在荒漠中，却又不是凌空蹈虚。当过去之维和共时之维错位相加，某种重大的存在仿佛显露出来，这种东西不是实体，不具意义，无可言说，却也因此无法被罢免。

吴家南

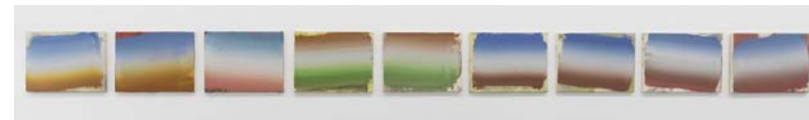
二零二零年八月十四

12. 麦克斯缪勒：《宗教学导论》，上海人民出版社，1989

▶ 《无题》
谭平
80 × 100 cm
布面丙烯
2018



▶ 《色蕴》
李迪
30 × 40 cm(每幅)
布面丙烯
2015



© 吴家南, YING SPACE 应空间特邀写作
作者介绍！吴家南，写作者、哲学研究者。目前在杭州和柏林两地工作和生活。他先后就读于清华大学和柏林洪堡大学，主要研究领域涉及哲学、文学和艺术史。学术上，他关注认识论层面的、存在论层面的“硬核”哲学议题，希望通过对艺术的处理，能够不仅仅对实证意义上的社会命题进行探讨，也能更进一步，揭示某些存在论的结构。

内省的力量

文 | 熊雨青

“北京抽象”团体作品分析

对于从后文革到当下艺术实践和社会现实之间的关系，对于中国当代绘画如何融汇本土创造力和国际现代风格，“北京抽象”都是一份颇具样本意义的答卷。

首先，在当下这个历史节点上，“北京抽象”代表性地标注出中国抽象艺术最新的探索方向和研究成果。表现在作品上，和吴大羽、赵无极、朱德群等早期抽象艺术的实践者不同，“北京抽象”艺术家关注的问题更接近绘画本体，语言方式更为多样、多变和多元，每位艺术家都有着不同面貌的作品，而不是从始至终沿着单一方法进行工作。

再者，“北京抽象”团体的艺术活动历程，在社会转型的更迭中也显得既特殊又具有普遍性，艺术家们在青年时代经历了与如今青年人求知过程无异的历程，他们在跨地域文化的语境中接受熏陶，与西方的意识形态产生观念上的冲突或交融。他们开始实践的年代，社会主义现实主义占据着美术界的主流，但他们不约而同反向而行，摸索到了西方现代主义的线索，并以此立足开展实践——在这个过程中，真实与虚构、过程与结果、感性与理性、顺从与反抗，如此种种，他们从青年时代至今都进行着取舍与平衡。

纵使每一个独立的成员都有着极其个人化的理论逻辑和表达习惯，但他们在漫长的职业生涯中都在不停磨砺和不断尝试，在推翻旧我创造新我的过程中，追求着独树一帜、永不改变的核心价值。我认为十二位艺术家的共同特质，那就是：无论时代如何变迁，社会环境是否动荡，艺术系统发生了怎样的权力模式更替，他们都能在种种变局中敏锐地把握自己的位置，听凭自己的直觉，倾听内心的情感并坚守自己的审美，并以作品回应时代之变。本文将以简要的个案研究的方式，逐一描述艺术家们在画面技巧、风格上的特征，以此作为了解北京抽象基本面貌的一个索引。

白京生

白京生的作品像景观小品一般精巧，充满了生活情趣。她不去划定抽象和写实叙事的边界，不过度探讨所谓的概念和含义，只着眼于当下的生活日常，用一种安静温暖的语言缓缓叙述。每一束洒进屋内的阳光，鲜花缤纷的色彩，干净纯白的墙面，所有场景都那么地温馨可爱。抽象不再是高高在上，在她的画笔下，抽象变得亲切而又平易近人。这也许是白京生多年风景画的绘画功底使然，她关注自然的光影，生动的形体，避免浮躁无序的笔触，化为内省的修行。

细腻柔软的女性气质在白京生的绘画中也体现得非常明显，但其中又不乏理性的布置与结构的平衡。她细致的调配颜料，气定神闲的令板刷游走于画布，色块恰到好处的精确。她对颜色之间的衔接尤其敏感，那些过渡、明暗的关系被反复求证。小心与谨

慎的处理态度使得整个画面干净和谐，从不杂乱无章模糊不清。大色块的铺排与小色块的细节点缀呈现出一种灵活雀跃的故事性，选用明度较高的色彩，传达出温暖而又安静的力量。欣赏她的绘画好像品一壶清香的花茶，所有的苦难犹疑全都收敛在下笔的沉淀里，散发的是回味悠长的舒适与怡然自得的平复心境。

冯良鸿

冯良鸿的抽象画总是给人一种惬意之感，空间无限宽广，时间缓慢流动，让人流连在梦境般的画面当中，随意想象，任意遨游。这样的观感与艺术家的气质紧密相关。留美十余年，抽象表现与极简主义已成为了冯良鸿的知识和经验，这使得他在自我创作的道路上更加无拘无束，回归自我。冯良鸿达到“入境”的状态，与画共生共处，身心沉浸，与画一同呼吸，一同生长。在平和的禅意中，呈现了内在的生命状态，是对个体认知的深刻思考。

整体和细节，远景与近景的对比平衡体现了冯良鸿对于材料的熟练把控以及挥洒自如的绘画技巧。他运用油彩和水彩交替作画，油彩的凝固厚重不断覆盖，水彩则被随意铺洒涂抹，制造出流淌的水迹。虚实的对比，时间的静止运动在画面中交织，产生生动的变化痕迹，一切都变得真实而灵动。冯良鸿的灰度系列作品对其绘画思想进行了全方位的诠释。各种灰度的墨点泼溅、融化在画布上，形成不同的肌理，远看似有形又无形，近看细节处理精妙绝伦。山川，落日，雪原，瀑布，抽象形状转化为自然的流动，带领观者开启一段心灵放松的旅程。含蓄却又热烈，自由却又沉稳，执着于内心的情感表露，继而勾勒出全然开放的广阔心灵图景。

李迪

在众多材料中，李迪使用了最基础的绘画工具——铅笔进行创作。铅笔绘画处于一种相对中立的状态，没有文化属性，也没有色彩倾向，只有点、线、面的纯粹绘画语言。这使得李迪能随心所欲地轻松表达他的抽象理念。他往往从线条的无意识排列开始，慢慢寻找空间构成中的律动。当线条布满整个画面，他又试图模糊线与线的边界，又或是刻意用橡皮擦出痕迹，形成交错的纹理。凝视一片巨大的灰色，细节里透露出画家爆发、矛盾、纠缠的情感，整体又极具震撼力，创造出无限想象的空间。

重叠交错的空间逻辑同样适用于李迪的宽笔绘画作品。同样是单一的形态，黑白的色调，李迪始终执着于构成复杂的空间。笔触在重叠、交错、穿越中起舞，创造出深浅不一又连贯有序的庞大组织结构。作品带有机械主义、立体主义的风格，却又在形式上更贴近地域主义的视觉系统。纵横内在的含义来自于中国文化的语境，它替代两种维度，既辩证又统一，衍生出具有启示性的思考实践。重复的纵横看似无目的无意义，但虚无也是修行，重复既是磨砺。

李迪的宽笔绘画作品中也强调了色彩的对比关系。他选用柔和的色调，置于笔刷的两侧，晕染成渐变，凸显出空间的对立。颜色之间的微妙关系，使画面不陷入空无的危险境地，从而体现了艺术家与色彩之间的某种紧密联系。这关乎他内心情感的表达，透过作品形式上的控制，我们依旧能发掘出一个纯净的灵魂。这种色彩在静默中充满张力，于平面内构建了纵向的延伸，与他一直以来的绘画理念并无二致，始终如一。

刘刚

在媒介和材料的选择上，刘刚以自己的方式与时代对话，反映时代的变革。80年代刘刚就开始使用废铜铁丝等综合材料进行创作，金属被切割再重新排列，暴露在空气中被腐蚀，构建出秩序井然的世界。铜板上被打磨出的沟壑是工业时代的记忆。在高度工业化的社会背景下，艺术家用形而上的语言表现时代特质，揭示出背后的社会批判与反思。而随着时代的推进，科技革命催生了新材料的革新与表达方式的转变，于是刘刚也把视野转向了更具实验性的绘画实践。利用区块链技术，创作数字绘画作品，开展线上展览，刘刚总是在时代的语境下不断创新，拒绝保守，保持好奇。

刘刚也很擅长运用符号化的语言传达精神内涵。他用不同的角度对事物进行观察，再表述内心的情感与认知，将之抽象成形状、符号，外化成有形的内容。符号的逻辑理性关联到艺术家自身的流动性，符号运动的认知过程导向了主体创造自身的行动过程。例如十字叉作为刘刚作品中的一种抽象语言，来源于西方的宗教标志，背后隐喻的却是个体对于是非对错的认知性反思。他使得符号语言拥有了纯粹的审美和独立的艺术价值。

近年来，刘刚的作品开始回归中国传统绘画的媒介，形式上贯通中西。他运用水粉和颜料融合，画面营造出交融的平衡感，形式上追求秩序，制造出韵律感。十字的重叠和排列与色彩的晕染覆盖让人仿佛置身万花筒，又能追溯到传统的扎染工艺。他将中西文化中的典型意向解构重组，最终将时代、符号、文化的理解落到笔触中，反馈为抽象绘画永不停滞地探索。

梁好

作为活跃在当代艺术行业内的女性雕塑艺术家，梁好用区别于架上绘画的方式进行着对抽象艺术的探索。她参与过多个公共艺术实践和艺术驻留项目，也因石雕“声灵”、木雕“维度的结构”系列作品为大众所熟知。在这些作品中，她运用原始的自然材料，通过粗粝的切割和打磨，塑造出朴素的抽象形态，在物理性与精神性的对抗中求索，反映出自然的无常与时空的交替。

梁好的雕塑作品中有一种女性的坚韧力量，区别于细致的雕刻工艺，而更加自由粗犷。她在自然的创作环境中，使用非人工的材料，塑造出了类似远古人类工具的形体。这种表达的形态从来不求完美，而强调打破经验的规则，真正沉浸于与材料的对话中，体会它们的密度、气味和纹理。在“维度的结构”这组木雕作品中，艺术家试图保留树木原始的生长趋势与结构，用不同粗细和弯曲度的木条进行搭建。抽象的线条在真实的雕塑作品中具备了或是轻盈亦或敦实的重量感。而表达也不再局限于画布内，空间扩展到三维的现实世界里。维度的提升增加了观看的角度，于是也丰富了作品的层次结构。梁好将抽象艺术的创作手段类比到雕塑的切削和成形中，她对作品的推敲和思考既蕴含着哲理的隐喻，又激发了观众诗意的想象。

林菁

千禧年以来，林菁在中国设计领域迅速成为最受关注的明星设计师，她的设计类别涵盖了从器物、家居到织物等方方面面。重要设计作品有：“男凳女凳”（2003年）、骑椅“群众”（2003年）、花瓶“裤裤”（2006年）、“盆景桌”（2015年）、“乒乓桌”（2015年）等等。在设计作品中，她挖掘了日用物品的观念潜力，在对日用物品惯例

形制的挪用篡改中，揭示出其背后所隐藏的社会关系结构和权力隐喻。

和设计一样，林菁的绘画作品，直面了“绘画”自身作为物和象征的历史。她的作品往往从有形象的画面起步，如同经典的传统绘画技法一样，通过勾画轮廓来构图、通过明暗来建造空间深度。继而，她运用深浅、厚薄不同质地的颜料和疾缓、轻重不同状态的笔触去和既有的画面对话，以此重新思考画面中形象、形状、颜色等等所有不同质量和源头物质之间的关系。《小布鲁特见证的风花雪月》是这个阶段颇为重要的一件作品，画面中她引用了中国美术教育中绕不开的一个石膏像“小布鲁特”作为绘画的起点，无色石膏和色彩斑斓的颜料间构成一种耐人寻味的关系。她绘画工作的每一步都是感性和理性交织，最后的效果往往是丰富、多义的，包含了她作为一个画家的全部视觉经验和审美教养。

马可鲁

马可鲁的抽象绘画经历了多个不同的时期，是一个艺术家在不同的历史背景下观念的转变。80年代初期参与“无名画会”群体的写生逃亡之旅，如同古人寄情于景，笔下的画面简洁却不失意境。90年代马可鲁前往欧美留学，在抽象绘画主流的语境中学习实践，转变为更加理性克制的绘画描述。而在这期间，“红系列”作品作为对国内政治事件的悲剧纪念，开启了他将自我的生活体验作为绘画主题的篇章。2006年马可鲁归国，完成了“春之祭”系列作品，将风景意向与生命情感结合，明丽的色彩与灵动的笔触是作品重要的特征。继而到近期，“Ada”系列绘画又开辟了崭新的阵营，是他多年领悟与积累的集大成之作。

马可鲁的绘画语言从生活的体验里得来，是自然而然地流露。他的兴趣以及好奇心从不局限在绘画范围内，而是触及到更多元的领域。写生、习字、音乐都是他的热爱他的生活。回顾马可鲁几十年的创作历程，有西方教育的积淀，东方传统文化中儒雅写意的心境；有对绘画形式结构的探讨，也有情绪表达的迸发。他将这一切融会贯通，又投射到现实的生活状态中，浑然天成。

笔力强劲，潇洒快意是马可鲁抽象画作的显著特点。那些抑扬顿挫，边缘清晰的笔触，那些铿锵有力，极具张力的形态，或许可以追溯到青年时代笔力的磨练，又或许是对魏晋风骨、晋唐书法的揣摩。字如其人，画也如此。字的形体是人为创造的，但每个人的写法不同气质也各异。马可鲁总是果断的下笔，遵从于内心的独特感觉，飘逸又决绝。最难能可贵的是，他在刻意与随性中达到了某种平衡，让他摒弃一切意义、形式、文化语境的讨论，独立于世，风骨犹存。

孟禄丁

从超现实主义到表现主义，从叙事性到符号化，孟禄丁的艺术探索是观念的自然演进，是对绘画语言的极致追求。素描、色彩、综合材料、抽象绘画，无论哪种表现手法对于孟禄丁来说都能驾轻就熟。他在不同的人生阶段发声，反映出其独立精神的艺术品质和无止境的艺术探索。而在经过蜕变后，艺术家用超然物外的视角，排除一切主客观因素，不论是文化概念亦或是情感释放，让绘画回归绘画本身，追求纯粹的艺术美感。

运用图形和符号来传递观念是孟禄丁作品的突出特性。《元速》系列作品是对装置绘画新的尝试，元用来表示天地万物的本源，含有根本的意思，速则指速度。孟禄丁使用装置代

替手工，不是急于批判艺术工厂的冰冷，恰恰是强调机械代替人工的技术优越性。人手无法达到机器臂的转速，墨点之间的碰撞、极具张力的视觉效果是工具革新带来的不同体验。放射状的向心圆凝聚了某种精神力量，传达出超越宇宙的无限空间。而到了《朱砂》系列，图形就更有隐喻和宗教意味。符号总是能对应到外延的认知系统，从具体物质高度抽象出的符号往往带给人崇高感与敬畏感。孟禄丁用古老的矿物颜料营造了抽象的场域，画布上的研磨勾勒成为了中国文化中祭祀这一行为的载体。艺术家在实现主观意图创作的过程中，再现了文化惯例，而使得形态在感觉层面、感性层面达到了审美的高度。

毛栗子

毛栗子经历过从照相写实主义到抽象主义的极端转变，这使得他能够熟练的掌控具象与抽象之间的平衡。“星星画会”时期，毛栗子的关注焦点集中在城市景观的细节当中，他不断发掘那些衰落的线索，试图用历史的叙事手段描绘生活的厚度。而随着阅历更加丰富，心境也就更加开阔。毛栗子在寻找着最舒适的状态，回溯到最原始的绘画乐趣当中，画面也就逐渐变得随性惬意，无拘无束了。毛栗子发现了类似中国传统水墨画的视觉语言，提炼其中的本质，却不拘泥于固定的形式。他的画布上通常有看似具体的物，多以山水花鸟为主题，但形式更加接近极简主义的风格，是建立在东方写意与西方形态上的抽象。

毛栗子是中国文人画的继承者，就算用油画颜料代替水墨，用亚麻布代替宣纸，也依旧能描绘出自由潇洒的意象。这极其考验画家的功力，一笔落下就决定了画面结构，虚实与留白的处理也必须恰到好处。然而在某种程度上，画面又充满了随机性，不拘泥于固定的形式，呈现出独特的质感与动感。这种运动感贯穿在流动的线条与物的形态当中，水墨浮在纸面上缓慢流动，就像花也在随风摇曳，呼吸生长。泼洒的墨迹、细致的纹理，都散发着含蓄雅致的气质，令观者感悟到一种诗意与禅境。他在绘画中发现了某种毫无雕琢的豁然、闲适的境界，是心灵宁静的潜入，是人生体验的感悟。

马树青

无疑马树青的作品已自成风格，他颠覆了大众对绘画材料的固有认知，用全新的方法论定义了抽象。一张张凝固堆叠的书页，每一页都浓墨重彩极具分量，最终以单一的纯色封面收束，将这本书封存。繁复的情绪与色彩在不断的叠加中碰撞消解，时间到达某一刻，绘画变成了一件雕塑，永恒定格。丙烯颜料不再只是起着填充色块的作用，而是强调了材质的厚度和重量感，使其脱离了人为的意义，还原为物品本身。颜色回到本质的物性之后，便开始与时空进行对话，形成独特的绘画语言。

抽象绘画的革新打破了画框的束缚，产生了新的形式，进而导向了新的观看方式。在过去，由于绘画有平面静止的二维限定，人们习惯于从正面观看一幅画作。而马树青却用色彩把画面塑造成了三维，摒弃故事性的画面，回归平面，把时间和过程放在一个侧面展示出来。油彩笔刷的痕迹即使在正面被覆盖，也无法阻挡其在侧面的溢出，视觉重心的转移运动给观众带来更惊喜的体验。视觉的侧面代替了艺术家讲述创作的时间进程，反映出真实、具体的生活状态。在掩盖和透露的模糊边界里，观看者被激发出不断的发现和想象，但具体的结论却不得而知，着实吊人胃口。这独特的观看体验，也隐喻了思考的自由与边界。

谭平

抽象艺术纯粹的源头关乎于艺术家内在的情感表达，谭平从这一最原始却又最深刻的出发点开始，沉浸享受在“画画”的行为语境当中。从早期《矿工》的写实版画开始，他就非常重视自己画面中的“抽象性”。如今他的绘画到了更为炉火纯青的阶段：每一个动作和笔触都是一种自然的表达，呈现出来的视觉感受是真实，真诚，真切的。他对画面有着近乎顽固的忠诚度，保持和画面合二为一的状态，将版画的制作理性与涂绘的感性全部投入画布当中，热烈而又自由。

这样不断释放的情绪融入到了谭平的绘画当中，他强调消解过程的重要性，而并非最终的呈现结果。当每一笔都成为了一个决定，一种思考，那么也就赋予了抽象艺术实际上的意义。这样的创作方式使得“覆盖”成为了谭平作品中一个显著的标志。色块不断叠加形成了视觉重点，线条游走在画面中以控制平衡，在对抗与妥协中使得思想一次次摧毁又得以重生。因此，谭平的作品时刻处于未完成和重新开始的状态，绘画的表现力充满了瞬时性和不确定性。从无到有，再从有到无，这其中的哲思耐人寻味。

如果“覆盖”是关于时间切片的叠加，那么谭平进行的场域绘画则是对于空间关系的回应。作品中的点线面一直延伸，扩展到画框以外的空间，给人无限的遐想。画中的颜色被赋予了新的生长机会，有时也会跳脱到画框之外，变成一个墨点，用以丰富作品的整体性。这样的延伸在不同的空间环境会有各异的表现。就像谭平一直秉持的创作方法论一样，他沉入到空间中，根据空间的特点生成新的联系，最终展现出一幅生机勃勃的景象。

袁佐

在大而有力的布面绘画之外，袁佐经常运用身边的各种不同质地的纸页制作拼贴作品。这些纸张的来源繁多，比如书籍、快递单、广告折页、商品包装等等，都是袁佐生活中目力所及的材料。他通过机械切割、折叠、手绘，以及不同方式的粘贴、组合，构成画面，于是，生活的痕迹和印刷物自带的文本被带入画面中，但同时他又不着眼于这些具体细节带有的现实的意义，而只是把这些物料作为组合画面的元素。这些现成的具体的材料、形象，作为绘画的由头，启发着他工作的开始，但并不成为他表达的目的地。

这和他布面绘画的工作方式非常相似。在他的布面绘画创作过程中，他经常在画布上先勾勒出人物形象的线条，通常是单个或多个个体，但这一步骤仅仅作为他工作的开局——他并非想要创作一张人体画。形象，或者具体的说，形象的轮廓线，可以迅速让空白的画布变得有机，画面中随之而来的每一个形状都开始串连和咬合了起来，对于袁佐而言，这是非常具体又自然而然的绘画过程。

用笔的缓急交织和颜料色层厚度的控制，是袁佐绘画表现手法的一个重要特点。那些被刮刀掠过的模糊肌理，那些如同奶油质地的厚涂色块，那些如同重击般的泼溅痕迹，忽隐忽现、灵活多变地交织在画布空间之上，锚定了绘画行为的时间序列，让观者有解密一样不断深入色层之间的视觉愉悦感。他在画布上不断地破坏和建立，直到起初的形象变得无可辨认。同时，色彩在他的绘画中被赋予一种少见的强度，和早期中国油画前辈那种习惯性的偏粉偏灰的用色相比，袁佐作品中充满了性感的玫瑰红、钴紫、天蓝和明黄，这让画面更富有充沛的生命力。

结语

行文到这里时，越觉绘画的评论写作和翻译文学作品的工作并无二致。翻译家是离作品和作家最近的人，翻译家在工作中常常化身为作者，观其所观，想其所想。写作前得体验一回人生百态，在个人命运的路途中经历人生选择，最终才能自我理解，再进一步找到最确切的表达帮助他人理解。翻译“北京抽象”这篇文章时，我感叹于不同章节的丰富内容，感慨于每位艺术家所探讨的根源哲学命题，沉浸其中。

大多评论写作，往往站在上帝视角，总在想方设法定义事物，指望借由评论之手反映和解决问题。面对“北京抽象”的十二位艺术家，我更倾向于用客观具体的纪实笔触，描述呈现那些时代历史下的个体选择，以及这些选择如何体现在画面的细节之处；我也抱有热情地抛开具象界定，用基于观感的方式来讲述那些彼此截然不同的绘画手势——这些画面激发了纯粹生理上的反应，我无所顾忌地享受观看过程，欣喜地探究那些藏于笔触下的巧思。

抛开佶屈聱牙的理论概念，风格派别或是绘画技法，我们在面对作品时究竟在思考什么，而放弃思考又是否是一种虚无？无论创作者还是观者都会陷入直达“0 熵”的问题循环中，而“北京抽象”团体让我看到了指路灯：关于内省的力量。他们简洁又直接的表达形式排斥了一切杂质，如此纯净。在艺术界过盛的聪明、观念、工厂式生产、理论包装的当下，绘画依旧有着独特的价值——因为我们也得停下来沉淀一会儿，心无旁骛地看风景。

作者介绍 | 熊雨青，华中科技大学建筑学学士学位，纽约大学艺术管理专业研究生。作为新晋艺术行业工作者，她关注绘画、雕塑、影像等不同媒介的艺术创作，并以建筑学视角审视当代艺术领域的展览实践。

白京生

访谈

Z= 赵剑英

B= 白京生

Z: 您能讲解一下这次参展的作品吗?

B: 这次我参展的作品, 可以回溯到 2014 年使用的一个结构, 它是六方格, 在一部分作品里延用到现在, 当然这个结构或者格式不会影响到我做别的画。我对色彩关系要求做到比较极致, 我需要颜色之间的和谐度和画面的高度统一, 这要求使我工作时必须非常敏感。所以画起来很慢很慢, 无论是六方格或是九方格, 它们要统一到直觉要求的准确度上, 看上去要舒服。所以我不断地不断地在覆盖调整, 我的绘画比较慢。但是我很喜欢也很享受每天独自一个人在工作室里, 和我的作品进行对话。

Z: 您是从什么时候接触的抽象艺术?

B: 是 2009 年之后, 也是因为工作室搬家的过程中, 地上没有任何作画的东西了, 也没有板子, 我就随便拿了些废掉的纸和笔, 无意中涂来涂去, 我觉得非常享受。因为无意中让我做到理性和非理性的一种结合, 我可以自由发挥, 我可以不用把苹果画圆了, 但是我的颜色可能会更自由单纯更吸引人。我画抽象现在有十年了, 2009 年之前更多的是静物和风景写生, 2008-09 年画了一些列的油画的荷花, 由于过去几十年间对于画面语言及不同材质的了解, 加之和马可鲁一起生活中每日看到的他的抽象或具象的绘画作品, 我对于抽象语言并不陌生, 同时我们也常常谈及关于绘画的观看方式感觉方式, 色彩及画面气息, 控制度等等具体的问题, 这无疑对我是非常好的视觉训练。现在我觉得抽象与具象不是问题, 抽象与具象它存在的道理是一样的。如果完成了就是完成了。没有完成画面会告诉你。

Z: 您主要从生活中就是提到了这种不规则还有这种形体这两个的区别其实它们性质是一样的。

B: 对, 我是这么认为的。因为我觉得这是统一的, 无论具象是还是抽象。其实从道理上是一样的, 都是表现存在感。

Z: 您觉得“北京抽象”您现在怎么定义?

B: 可能在我的绘画当中, 画画都是独自一个人的事。至于在有人看来抽象好像就不是具体的。我不这么认为, 仅作为个人我能做到自己就可以了, 在我这里不存在这样的问题。关于如何定义“北京抽象”我没有任何想法。

自述与评论

每当一幅空白的画布在我面前时, 最初我都会有不知所措的感觉, 我不断地喝茶, 焦躁, 走动, 头脑中不断出现画面, 又不断的推翻, 没主意那就动笔吧, 就这样我开始和我的画面进行交流。一切就鬼使神差, 直到带你进入到一个充满光与色彩无比舒适的境地。

我在寻找, 竭力使我的画面颜色透明, 色彩衔接自然, 我用了很多时间一遍遍的画, 去找出脑海中闪出的色彩, 又一次次的否定, 有时灵光初显而我又没把握得当, 一次次的反复似乎把我高高抛起, 又瞬间掉落下去……

白京生

白先生的绘画从有具体形象过渡到抽象, 然而很少听到她使用“抽象”这个词汇, 或犹疑于“绘画性”与“观念”或“主义”的纠结, 这在她的绘画实践中都自然的得到了平衡, 这, 亦是奇迹。

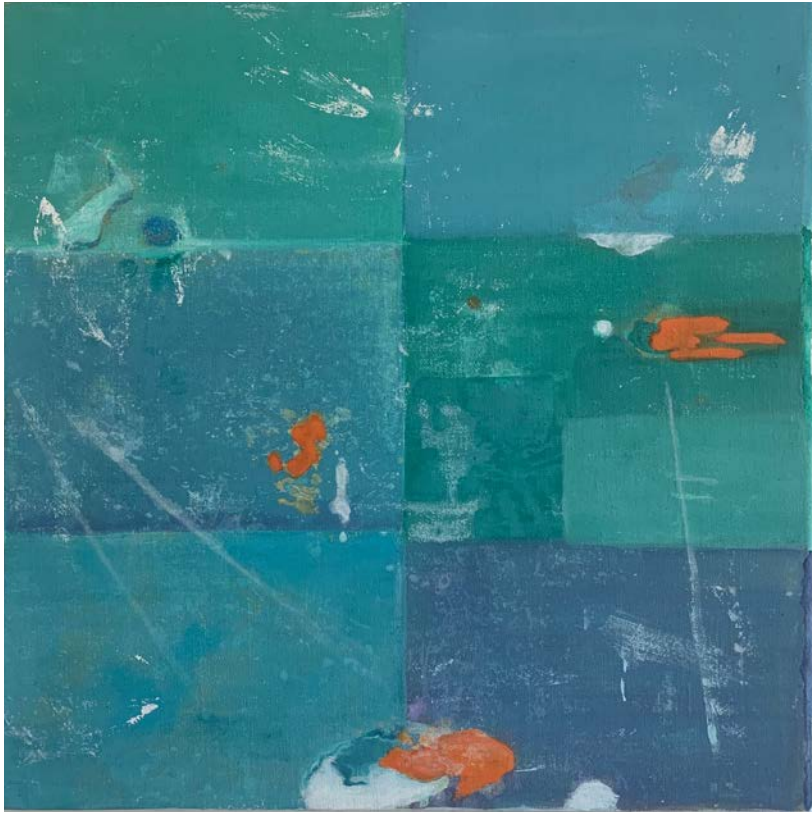
引自《温园日志》| 作者: 马可鲁

她的绘画有着女性特有的自然直觉的特质优势, 常说要让颜色透明起来。她不喜欢绘画中的“暴力”, 不喜欢画面中过多“流淌的元素”, 她用板刷轻轻地或平实地在画布上游走, 一笔笔地衔接, 一层层地覆盖, 小心而敏感, 强调控制与色彩关系的精确, 而当需要毁过重来时又毫不犹豫。这些特质在她今天的作品中都一览无遗。她强调绘画是一种修行, 通过绘画, 那人生庸常生活中的所有苦难、无助、不安便在这日复一日的绘事劳作中得到了缓解平复与解脱。给绘画以“意义”, 作品便是“果”。

引自《温园日志》| 作者: 马可鲁

白京生在色彩的选择上有着理性的斟酌, 而画面中不合乎理性的小色块, 打破了画面的平静, 以一种对抗的冲突性, 造就温和画面背后强大的生命张力。

引自《白京生: 抽象具有理性和强迫性》
作者: 朱国良, 《艺术汇》, 2016 年, 第 2 期



◀ 《翠鸟》
画布丙烯
67 × 67cm
2020

▶ 《秋光》
画布丙烯
80 × 80cm
2019





◀ 《日志 No.2》
画布丙烯
60 × 60cm
2020

▶ 《日志 No.3》
画布丙烯
60 × 60cm
2020





▲《无题》
画布丙烯
120×80cm
2020



◀ 《心灵乌托邦 No.1》
画布丙烯
60 × 60 cm
2020

▶ 《心灵乌托邦 No.2》
画布丙烯
60 × 60 cm
2020



冯良鸿

访谈

Z= 赵剑英

F= 冯良鸿

Z: 您能谈一下您的近期作品吗?

F: 今年受新冠疫情的影响,我的大部分作品不是在画室进行,而是在家宅居时完成。受条件限制,主要以纸本、墨、丙烯和拼帖等材料为主,而不是以前常用的布面油画,到目前为止已完成了一批数量可观的纸本系列作品,主要创作思路是继续我去年的黑白绘画,所不同的是材料的改变使原来的想法产生不同的画面效果,和之前的布面油画作品对应互补,整体上丰富完善了近几年一直在持续进行的黑白系列。

Z: 您是从什么时候接触的抽象艺术?从上世纪末以来您在创作中经过了怎样的观念转变?您早期和现在的创作有着怎样的关联?

F: 我接触抽象艺术较早,大约在1981年,至今已近四十年,在这个过程中经历机缘,地域变化,年龄和阅历的增长等因素,自然而然形成了不同时期我对作品的不同要求,每一个阶段都是一种自我挑战和自我释放的心历程;每一幅画都是过程中的一个真实依据。

八十年代受当时思潮影响,开始追求所谓“纯艺术”,选择抽象绘画作为自己的探索方向,探求绘画语言的纯粹性以及个性化的表现风格,反对叙事性、主题性对绘画的束缚,同时学习借鉴传统艺术,希望在现代与传统之间形成一种书写式的绘画风格,自由地表现个人的思想情感,那时期的绘画主要以此为线索。

九十年代在纽约,深入关注与抽象有关的各种潮流,如极简主义,涂鸦艺术、抽象表现与观念艺术,梦想从极简主义之后走出一条抽象艺术道路,因此,在我的书写式线条抽象“画室系列”之后,逐渐尝试从书写式线条中分解二种不同的绘画元素,即书法与涂鸦。传统书法包含严格章法与个人性情,而涂鸦艺术有自由活泼重偶发的特点,我把这二种不同的艺术特质,融入统一在我的绘画之中,完成了一批文字与涂鸦系列。这也是我对当代艺术中“现成品”、“挪用”以及“符号学”等概念的了解思考后,在抽象绘画中的尝试。

2006年回到北京后,文字符号的强烈感渐渐淡化,取而代之的是每天画室的日常和现实景观,我以“风景”为载体的涂鸦与泼洒抽象,逐渐融汇、削减、提炼为一种去符号、无景物的画面整体,让绘画在自我“放空”的状态中自然生成,我称为“散漫的抽象”。这也是我当初追求绘画的纯粹性,追求极简艺术之后绘画的自发、自由的发展结果。

Z: 您对“北京抽象”这个小组怎么理解?

F: “北京抽象”是同道人的自然组合。平时都熟悉,也常在一起聊天交流参加联展等。虽然每个人的发展过程都不同,风格也不同,有别与西方现代主义时期形成的“画派”。我们的相同之处是:都在西方有过学习、生活,以及长期探索或关注抽象艺术的经历,都已人到中年了,而且都生活、创作在北京。抽象艺术在中国发展时间短,还有许多空间有待探索与交流。因此“北京抽象”的形成是一种必然。

自述与评论

每次绘画就像是一次历险,一次扑朔迷离的旅程,充满了惊喜、焦虑和不确定性;绘画是没有预设的递进,需要勇气和信心,在这过程中我关心诸多不同性格的细节共生共鸣:泼洒与笔触相接,形态冲突又互补,刚柔相济,快慢起伏的节奏产生画面结构,同时隐秘着几何数理,平衡与冲突产生的动感快乐等等…每一笔都是过程,都是指向另一层面,一种延伸的空间,就象生活,每一事情都是另一事的开始,因果相生,无始无终。

人与物的对悟交流永无止境,这种反馈使我喜悦,它既是具体的关注,也是作品的全部,同时释放,同时成形,绘画的自然生成,可能全是,可能全不是,这个过程像一种冒险,带我观看,带我思索,带我画下去……画承载着生命,它与我在同样的时间与空间里共处着,生长着。

冯良鸿

冯良鸿认为抽象绘画是生长的时间和空间,既包括客观的外在时空,也包括人的心理时空,他的抽象作品就是他用力色彩构造的物质和精神相交混的时空。冯良鸿说“抽象绘画是养出来的”,由此看来,抽象艺术的优劣成败取决于艺术家精神的富足或贫乏。事实上,冯良鸿的作品始终保持了一种高贵优雅的品质。

引自《内在生命状态的呈现》|作者:王端廷

冯良鸿的绘画对观众开放了解读权。它们可以从迥然不同的观点来审视,而且不把观者领入某一特定的思路。由于艺术家本人的痕迹不复可见,它们作为完满的艺术品而存在,隐藏着艺术家的个性,邀请观众反客为主地添上自己的情感和诠释,而不是指引诠释之途。完成一幅作品以后,冯良鸿便把它彻底地托付给别人去感受了。就此而言,冯的绘画相当于翁贝托·艾柯(Umberto Eco)所描述的开放的艺术品:让观众能够接通自己的思路,保持敞开,成为催生其他想法的土壤。

引自《冯良鸿:作为终生事业并超出寻常准绳的绘画》
作者:亚历山大·格林姆 Alexandra Grimmer | 翻译:郑远涛



▲《灰调·红》
布面油画
150 × 100 cm
2018



▲《15-3-8》
布面油画
150 × 150 cm
2015



▲ 《16-3-8》
布面油画
160 × 160 cm
2017



▲ 《18-7-15》
布面油画
80 × 70 cm
2018



▲《白浪》
布面油画
80 × 70 cm
2018



▲《红与绿 17-3-5》
布面油画
150 × 150 cm
2017



▲《黄 17-11-3》
布面油画
180 × 150 cm
2017



▲《蓝 19-6-2》
布面油画
200 × 250 cm
2019

李迪

访谈

Z= 赵剑英

L= 李 迪

Z: 您能谈一下您的近期作品吗?

L: 由于今年疫带来的困境, 导致很多的计划和想法都不可能正常进行, 从年初至今九个月的时间在德国的家里, 幸好在六月份德国工作室搬迁之前, 画了一组比较大尺寸的纸面作品, 我称之为《非常时期》系列。我一般的工作方式就是直接的在画面中折腾, 直到自己满意为止。其实艺术不需要直接去陈述事件, 它更多的是对其回馈的一种精神状态和感受的表达, 是我们每天大脑中思考过痕迹的转换和潜移默化化的呈现。我觉得无论再经历多少年, 只要我看到这些作品, 它们是和此时此刻的经历感受相关联的, 在记忆里留存的不仅仅是痛, 也有希望的光。

Z: 您是从什么时候接触的抽象艺术? 从上世纪末以来您在创作中经过了怎样的观念转变? 您早起和现在的创作有着怎样的关联?

L: 应该是八十年代开始, 但真正尝试去画要到八十年代末, 去德国之前, 前几天翻箱倒柜找到了一组当时在北京画的抽象作品, 这么多年过去了, 现在看还是有意思的, 假如我当时没有去德国留学的话, 我估计一定会把抽象的这种绘画实验, 持续下去的, 但我去了德国, 看到了更大的艺术景观, 感兴趣的东西一下子就铺开了, 加上我选择的教授要么偏重于新绘画的方法, 要么专注于绘画与空间的融合转换, 或更加实验的方向, 所以我也就对抽象语言没有那么专注了。我觉得对某些事情感兴趣到你亲自去实践这需要一个认识的过程, 接触, 认识, 喜爱, 实践。

Z: 您对“北京抽象”这个小组怎么理解?

L: “北京抽象”是把大部分时间生活工作在北京的部分艺术家对抽象艺术的成果共同分享, 交流的平台, 大家都是经历了几十年友情的老朋友, 又有相似的经历, 比如都在欧美有比较长的生活和艺术创作经历这样的一个背景, 具有国际视野, 平时在北京除了展览之外也是常常能在一起探讨艺术的志同道合的朋友, 这是“北京抽象”最重要的基础。其实每个艺术家的工作方法都是不同的, 也是非常独立的, 互相之间不存在多少共同性, 正因为如此, “北京抽象”的这种共性提示, 反到呈现出殊途同归的艺术现象和意义。

自述与评论

无所畏惧, 死里求生, 柳暗花明, 精神愉悦, 自由状态这些词汇完全属于追求艺术, 热爱艺术的最佳理由和机遇。艺术是让精神再生的一种特别的巫术, 发源于内心, 通过颜料和画笔探求心灵境界的触点和起点, 越是直接, 简单和明确, 释放出的气息便越自由, 真实和纯粹, 这是这批作品形成过程给我的最大回报。往往当“假设, 预期和目标”被直接, 明确和发源于心的的独到语言所摧毁, 那么独一无二和新鲜的东西才会诞生, 这就是艺术的神奇所在。艺术的创造不是来自无聊的加法, 它是加减乘除的混杂过程, 甚至我的艺术常常是诞生在减法和除法之后的乘法, 加法是艺术最最无聊的过程。

李迪

李迪的新作品, 一个明显的特征就是重复和反复, 这是冥想绘画的语言逻辑, 就像僧人反复念着经文一样, 专念于一种旋律。这里没有欲望, 没有情绪, 所有的曲线被分断, 反复着同等长度的体块, 纵横于空间里。形体重复和反复, 笔触也是反复和重复。为什么会从那么情绪化和个人化的表现主义主义语言, 过度到无欲、无律的冥想绘画? 那应该是艺术旅途中的修行。

引自《纵横与冥想: 李迪艺术论》| 作者: 方振宁

李迪绘画的核心就在于排斥了宏大的叙事和客观的形象塑造, 而是关注对微观世界的主观表现及其心理分析。他不再把那种新表现主义作为衣钵, 而是从中国禅宗绘画中不可预知的偶然性获得启迪, 把人物形象从叙事中抽离, 也就是说, 叙事被抽象性所替代, 象征性被隐喻所替代。它既蕴涵了愉悦、欢快和享乐, 又包含着观点、态度和批判。可以说, 李迪的绘画寄托了自己的浪漫和诗意情愫, 于是, 绘画成了画家自我精神的避风港。这不仅是一种具有超真实的意象, 而且是一种充满日常经验的暗喻。他的绘画并不是一种华丽辞藻的说教式的图解, 而是以一种富有视觉张力的语言对心理的分析和情感的隐喻。

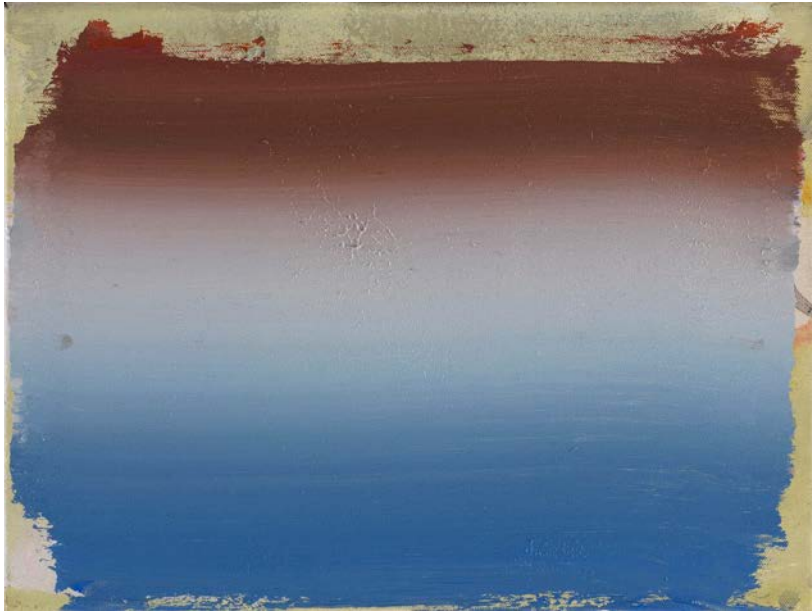
引自《在内心中奔跑的李迪》| 作者: 黄笃



▲左图：《纵横 A29》
布面丙烯
250×200 cm
2016

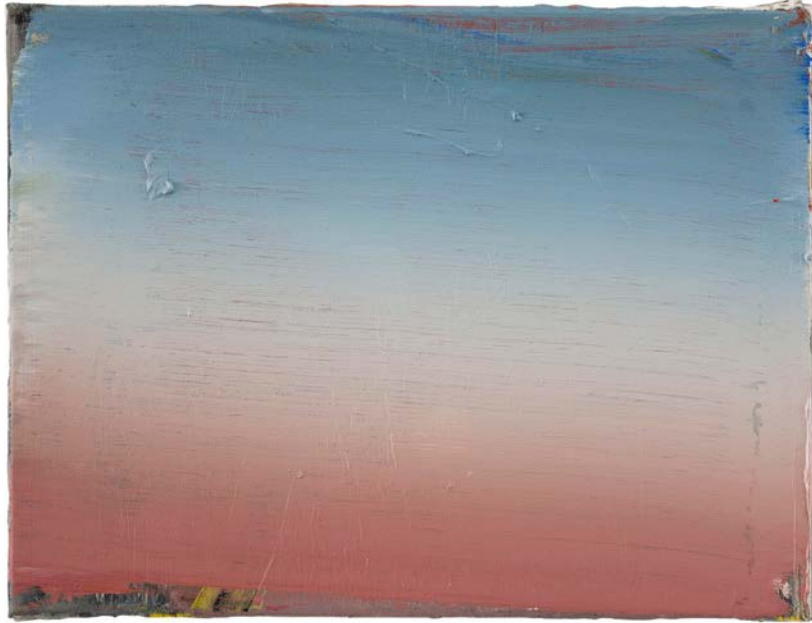
▲中图：《纵横 A30》
布面丙烯
250×200 cm
2016

▲右图：《纵横 A31》
布面丙烯
250×200 cm
2016



◀ 《色蕴 1》
布面丙烯
30 × 40 cm
2015

▶ 《色蕴 3》
布面丙烯
30 × 40 cm
2015



◀ 《色蕴 2》
布面丙烯
30 × 40 cm
2015

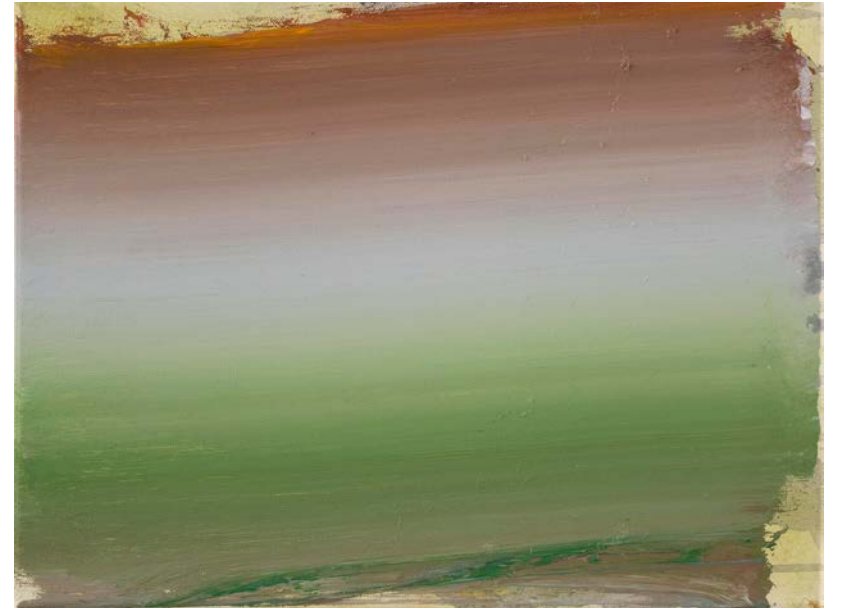
▶ 《色蕴 4》
布面丙烯
30 × 40 cm
2015





◀ 《色蕴 5》
布面丙烯
30 × 40 cm
2015

▶ 《色蕴 7》
布面丙烯
30 × 40 cm
2015



◀ 《色蕴 6》
布面丙烯
30 × 40 cm
2015

▶ 《色蕴 8》
布面丙烯
30 × 40 cm
2015





▲ 《色蕴 9》
布面丙烯
30 × 40 cm
2015



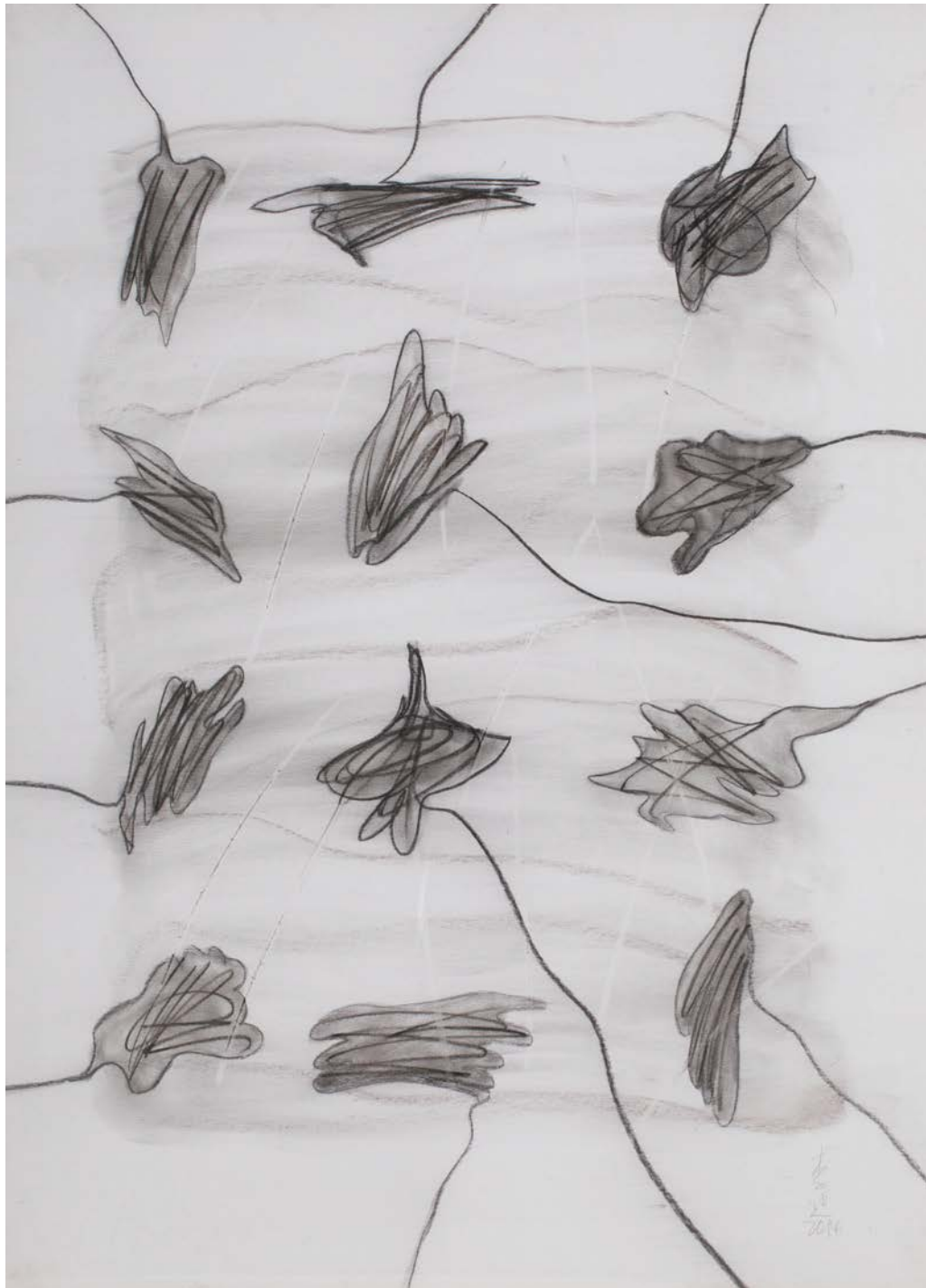
▲ 《纵横 B5》
布面丙烯
55.2 × 73.5 cm
2016



▲《纵横 B6》
布面丙烯
55.2 × 73.5 cm
2016



▲《纵横 B7》
布面丙烯
55.2 × 73.5 cm
2016



▲《自游》
纸面综合
100×65 cm
2014



▲《自游》
纸面综合
100×65 cm
2014



▲《自游》
纸面综合
100×65 cm
2014



▲《自游》
纸面综合
100×65 cm
2014

梁好

访谈

Z= 赵剑英

L= 梁 好

Z: 您可以介绍一下您的作品吗?

L: 当然。我的作品关注的是体与空间，目前的一种状态，也比较关注多维度下的体与空间的关系。雕塑是一个三维的客体，但是因为我们生理上的局限性，通常只能用二维的角度来看，拼出一个三维的体，我试图跳出这种单角度的观察与思考。超越我只是站在地面上的一个点，反之亦然，我也可以把雕塑想成一个悬浮在空中的自由体。当时空交错时，就产生了无限的可能性。不同时空的组合，使观者会更切实地感受到客体的三维存在及它的丰富性。这是我最近在关注的问题。同时在作品中也尽量用较少的元素呈现出丰富的内涵。

Z: 请问您是从什么时候开始接触抽象艺术的?

L: 什么时候接触的? 很难说是从某一点, 80年代在美院的毕业创作中, 我就深感通过人体本身很难传达出我想要表达的能量。之后也曾试图用一些不可辨认的形态阐述自己对生活的体验或认知, 或者听着音乐画对旋律的理解和感受。但是去了美国之后我才体会到了表达的多样性吧, 但也不是忽然就变了, 是有一个过程的, 实际上这个过程挺痛苦的。毕竟在美术学院学习的五年中, 基本的训练都是写实头像, 人体。然而, 在美国的学校, 看到同学们运用着各种不同的材料和意想不到的造型来完成作品时, 才意识到哇! 艺术也可以是这样? 它和我曾经对艺术的理解相差是巨大的, 或者说我遇到的是一种文化的震撼。但我当时并没有觉得一定要学他们那个样式, 美国同学的自由状态对我影响很大。我感到我获得了一种前所未有的自由。我可以用任何方式, 任何材料来表达我想要表达的东西。这个事情对我来说是个转折点, 影响特大。所以我就开始改变了, 我尝试用不同的材料, 不同的方式来表现我自己, 比如说用土、电、火、水泥、木头、焊接、铸铜等各种材料相组合, 或营造一个特定的场, 占用整个教室的空间, 利用校园中独特的空间, 或用树木与作品相互呼应, 利用一切可以为我所用的场所。造型上有可辨认的形象也有不可辨认的形象。有些文字刻在作品上, 有些作品和观众互动。这些都是我对生活的体验, 对雕塑语言的新认知。在之后的不断实践中, 我逐渐开始更多地对雕塑本身关注起来, 比如体与体之间是如何建立的一种关系。意境是如何生成的, 这个体有时可辨认, 有时也不可辨认, 没有了一个具体形象。如何在作品中营造一种空间, 物理的, 想象中的, 精神的。那种我曾经在石窟中, 在佛造像中, 在陵墓的布阵中, 在汉代画像砖的场景中, 在中国的山水画中, 能体验到的一种气场, 或称之为意境。到了后来我更多关注的是结构, 因为它已经脱离了我个人的一个生活经验。作品带着我的气息, 但不是关于我。有文化的基因的传承, 但它不是表现社会和个人。它通过结构来呈现出雕塑本身的语言, 及承载的信息量。我觉得雕塑大于我, 这里面存在着一种美, 一种无法言语表达的美, 我就是想通过这个结构, 体, 空间达到一种形而上的东西。理想的状态是当你观看作品时, 你忘了这个结构, 形体, 空间, 但你会有一种说不出的感动, 这种感动不是一个文学性、社会性的而就是它存在本身, 一种合理, 一种跟宇宙相关联的关系。就像你看一棵树一样, 他长得自由随意, 但是它有自身的逻辑, 本身就是承载着一种很大的一种美, 这个是我追求的一个境界, 是想要往那儿走的。

Z: 您怎么看“北京抽象”?

L: 我觉得挺好。“北京抽象”既不完全写实, 也不是纯观念, 还在研究绘画和雕塑的本身。我个人认为在这一范围内还有很大的空间供我们去探索, 或走出一条带有中国文化基因独特的路。“北京抽象”对我来说也是一个展现与审视自己的平台。而且与这么多做着相似事的朋友在一起展还是挺开心的。

Z: 您会去把其它的文化还有您开始在中国的时候的文化和其它的绘画方式结合以后再丰富您的创作方式。

L: 太是了, 这个是肯定的我吸收了东西方两边的元素, 或是自觉或是不自觉的。最早是在上大学的时候, 去博物馆, 去石窟, 去陵墓参观, 这些对我影响特别地深远, 因为特别喜欢, 就埋在骨子里了。后来即便是去美国学习, 经过西方的文化艺术震撼冲击后的我, 仍然感到中国的文化一点点地往上翻。已经刻在基因里了没办法。而美国的同学让我体验到什么叫自由, 什么叫勇敢, 也可以说特别敢于破坏, 或创造。这些都给了我一个可以打破我自己的勇气。在国外看的都是原作, 博物馆, 画廊感受要直接强烈得多。我喜欢伊娃海丝的作品, 更喜欢她的创作态度, 作品里神秘的陌生感是那么吸引人。理查德·塞拉是另一个我喜欢的雕塑家, 在粗矿简洁的外形下藏着细腻与微妙, 他对体与空间的新解读, 引发了观者全新的体验方式。在美国的生活中看到太多普通的艺术家对艺术的真诚与执著让我钦佩。一个艺术家的作品是和他的生存环境分不开的, 我在中国长大, 又在美国生活了20年, 在我心里没有特意地去分东方还是西方, 古代还是现在, 只有我喜欢或不喜欢。我喜欢塞尚的画也喜欢中国的书法, 喜欢布朗库西, 阿尔普, 安东尼卡罗, 也喜欢青铜器, 汉画像砖, 霍去病墓里的那些石雕。因为它们对我的雕塑都有启发。都是我的养料。供我学习吸收。比如在书法中我看到了心性, 结构、诗意 守恒。不同的时代有他自己的性情, 破与建构。前人留下的文化遗产是人类的财富。值得我们反复地研究学习, 不断挖掘它的深度, 借助他们的力, 能让自己走得远一点。

创作在意识里潜意识里无意识里前行。在自由中才可能触及到另一个维度，在约束中才能完成它的合理性。接近再接近直至融入那看不见的存在。宁静的背后结构的背后存在的背后是无常。

通过材料以多维度的形态暗示着时间空间的存在。这种形态通常是无常的，在有意与无意中、在偶然与必然中、在自觉与不自觉中、在有与无中存在着。雕塑是型在时空中的存在，是天地之间的无常，维度的提升可以看到更美的景色。

作品里，我关注的是能量，空间，意味和创作的态度。在创作的过程中，我经常是寻找，等待我与自然相结合的瞬间：在有意与无意之中，在险与平衡之中，在熟悉与不熟悉之中。看似单纯，而我希望它承载着丰富。这种丰富不是文学性的感动，或社会意义，而是作为雕塑本体语言的存在感。每次的切割与塑造都试图对以往所熟悉的形态有所推进，挑战，或是破坏。而这需要有极大的勇气。艺术不仅仅是一种品味，它像是一种对艺术对人生的态度。是感受思考之后的行为，行为之后的审视，递进，不断扩大的视角之后走向新的可能。它们有物理性，精神性，是生命，更是存在。很欣赏杜尚说的一句话“像艺术家一样活着”。这种方式，这种态度，可能比作品本身更重要。我认为作品只是艺术家修行的副产品。

梁好

一进入梁好工作室，扑面而来的树木的清香，仿佛有错觉自己进入了一片森林之中。她的创作以原木为材料，对木料进行切割而成。她谈到早年留美的时候木头是随处可见的材质，而用惯了木头后，发现木头与人有一种亲近感。她所创作的作品中经常用到雪松、香樟等树木，作品通常由多棵经过切割的原木组成阵列，切割出的木头没有具体形象，而是抽象的。

引自《走进工作室：雕塑台》| 来源：艺术中国



▲《维度的结构》
木
120 × 84 × 50 cm
2019



▲《维度的结构》
木
45 × 130 × 82 cm
2018



▲《维度的结构》
木
45 × 130 × 82 cm
2018



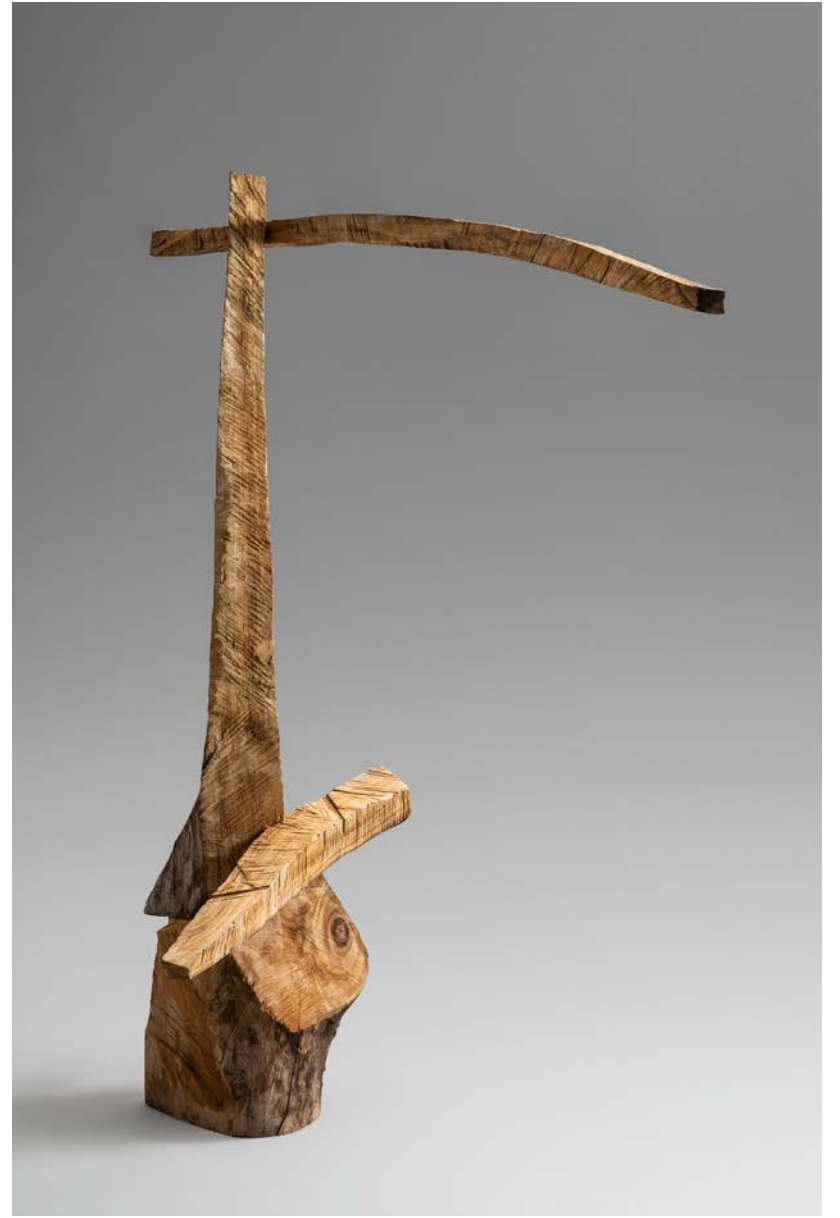
▲ 《维度的结构》
木
120 × 84 × 50 cm
2019



▲ 《维度的结构》
木
188 × 30 × 38 cm
2018



▲ 《维度的结构》
木
188 × 30 × 38 cm
2018



▲ 《维度的结构》
木
182 × 155 × 82 cm
2020



▲ 《维度的结构》
木
182 × 155 × 82 cm
2020



▲ 《维度的结构》
木
120 × 220 × 90 cm
2020

林菁

访谈

Z= 赵剑英

L= 林 菁

Z: 您是一个跨越多媒介的实践者,从绘画到设计,都有着令人瞩目的成就。近期您大量时间用在绘画方面,并且在一篇文章中写道,“画布成为了我潜意识与现实生活之间的界面”。您近期在绘画上有什么特别的感悟?在今天,绘画对于您意味着什么?

L: 绘画是我无法回避的一种媒介,语言,工具。尤其是艺术史发展到今天,绘画依然是自我认知的密码。在不同的文化意识中生活的我自觉不自觉地走在边界上。意识与现实构成我绘画的界面。这个界面汇集了我的记忆,情绪和臆想。这个界面既通往我内心的每个角落,同时也直面观者的眼帘,思绪。

绘画使我获得了更大的自由,它辅助我认知人类历史,荒诞和极限。

Z: 艺术史上的团体非常多,尤其现代主义之后,大量的艺术家通过团体这种形式交流、讨论、开始创作思考。而中国当代艺术从起点开始,艺术家的自我组织就是非常鲜明的一种方式。作为“北京抽象”这个既成熟又年轻的艺术团体的一员,您如何看这个团体?有什么深刻的感受吗?

L: 与北京抽象的几位成员都是老友,我们都有在不同文化意识中生活的背景,经验,所以很自然地聚会交流一些感触。抽象不抽象,抽那部分都是各自的脉络,就像意大利电影:美丽人生 *La vita è bella* 一样,在这个团体里每位成员的轨迹都不同又个性十足,阅历丰富,每位艺术家都不遗余力地在拓展我们的想象空间。

自述与评论

绘画或许是自我认知的密码里最贴近、最精准的符号。

形形色色、绘声绘色、这些词汇早已向我们说明了绘画是一种联觉通感的行为。这样理解绘画使我更逼近媒介和载体的本质,同时也获得更大的自由。我不再受题材或技法的困扰,它们应画而生。画布成为了我潜意识与现实生活之间的界面,通过一些线条、或是坠落的色块、透明与不透明的对比、相互交错形成意识空间的纵深。它们很多时候是好几种关系:色彩关系,厚薄关系,快慢关系,主观与客观的关系之间交错与平衡在画面到达一种最强烈的视觉效果。达到画意犹存的时候也就是一幅画自成一体的终结。

林菁

千禧年以来,林菁在中国设计领域迅速成为最受关注的明星设计师,她的设计类别涵盖了从器物、家居到织物等方方面面。重要设计作品有:“男凳女凳“(2003年)、骑椅“群众”(2003年)、花瓶“裤裤”(2006年)、“盆景桌”(2015年)、“乒乓桌”(2015年)等等。在设计作品中,她挖掘了日用物品的观念潜力,在对日用物惯例形制的挪用篡改中,揭示出其背后所隐藏的社会关系结构和权力隐喻。

和设计一样,林菁的绘画作品,直面了“绘画”自身作为物和象征的历史。她的作品往往从有形象的画面起步,如同经典的传统绘画技法一样,通过勾画轮廓来构图、通过明暗来建造空间深度。继而,她运用深浅、厚薄不同质地的颜料和疾缓、轻重不同状态的笔触去和既有的画面对话,以此重新思考画面中形象、形状、颜色等等所有不同质量和源头的物之间的关系。《小布鲁特见证的风花雪月》是这个阶段颇为重要的一件作品,画面中她引用了中国美术教育中绕不开的一个石膏像“小布鲁特”作为绘画的起点,无色石膏和色彩斑斓的颜料间构成一种耐人寻味的关系。她绘画工作的每一步都是感性和理性交织,最后的效果往往是丰富、多义的,包含了她作为一个画家的全部视觉经验和审美教养。”

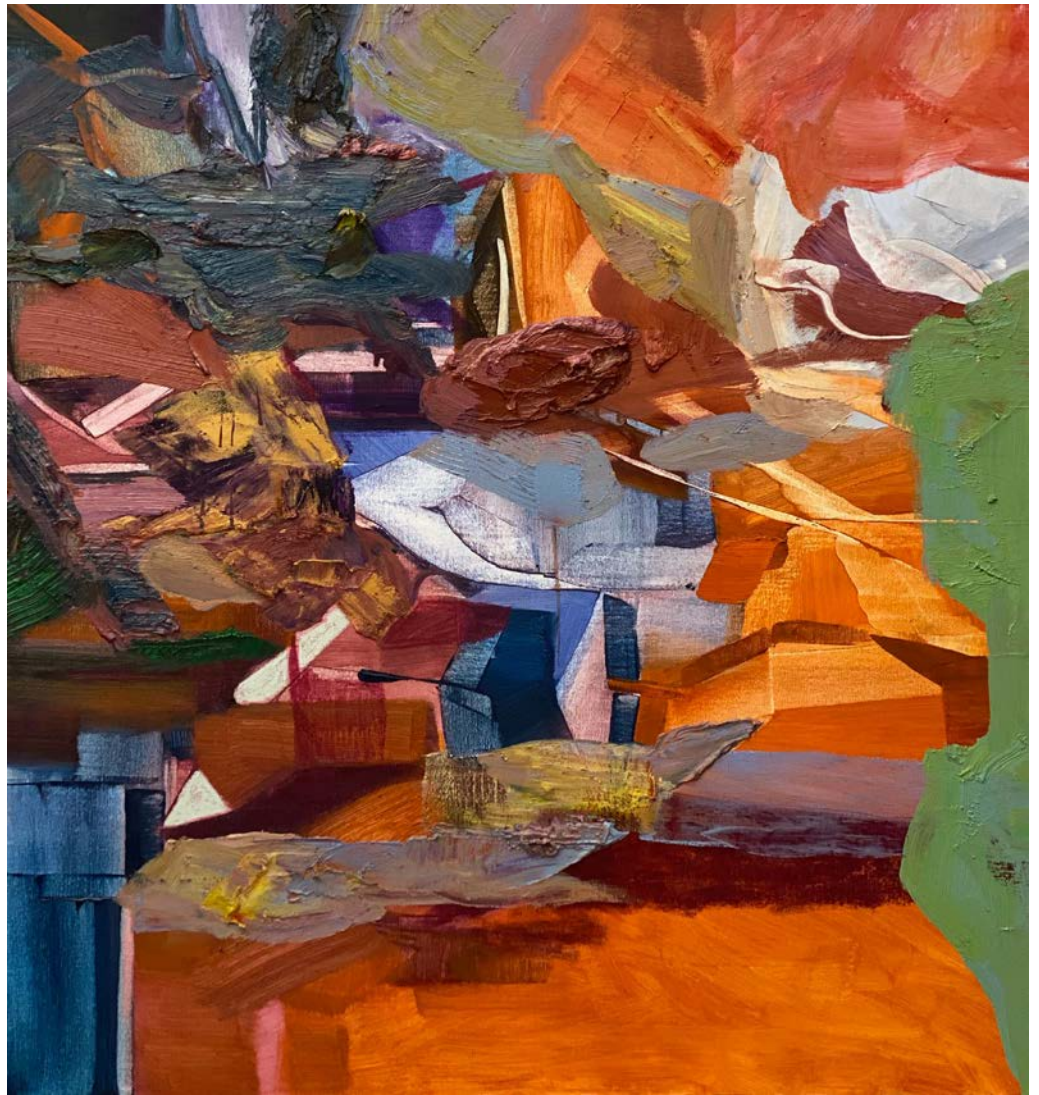
引自《为什么北京抽象?》|作者: Steles Architects

我们可以看到贯穿作品的主题要素是一种强烈的女性气质,时而狂野、时而自由,被生活所囚禁但又不易被驯服。空间与逼仄之间的矛盾张力在林菁的画面中似乎反复出现。她的笔触肆意流畅:时而水样轻漾,时而浓涂厚抹,时而如刀锋一般掠过,在底蕴之上辟出半透明的层次。她的轮廓总是朦胧的意指而不是生硬地凸现,隐约的暗示而不是字正腔圆的表述。作品的标题透露了创作现场的情感冲动,但却从不浅显直白、平铺直叙地寄予画面具体想法和感受。她刻意回避过分渲染背景故事,有的只是一种情绪,“借形寄意”来表现一帧气氛、一阵悸动或一缕厚重。”

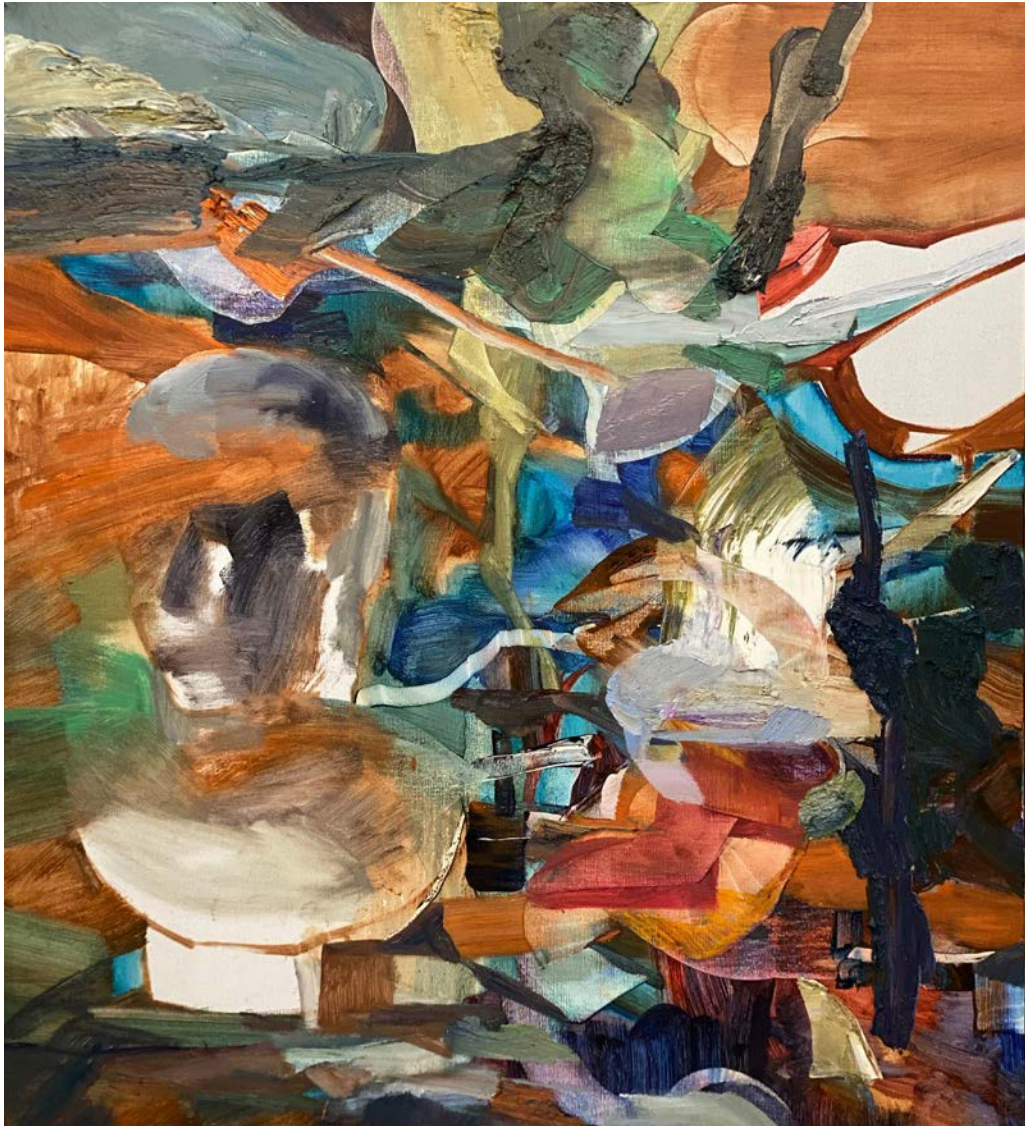
林菁的创作动力来自于对造型和质感的关注,在她近期的绘画实践中尤为突显,色彩、

造型和质感成为画面构成和视觉效果的核心元素，如同林菁在过去作品中对木材、陶土和布料等不同材料的实验和应用，她的绘画一样不拘泥于任何定式。如果说林菁作为设计师所创造的物件是基于手与材料之间直接触感，那么绘画对她而言，便是遵循直觉、在瞬间的灵感驱使下使用另一种工具的创作。观察林菁所选择和使用的各种材料，就会发现她作为设计师并不只囿于一个核心风格，或受固于特定的形状、色调或材质；而作为艺术家，她在绘画材料的选择和使用上亦然丰富，揉杂交融后结合成一种更为强烈而和谐的视觉效果。”

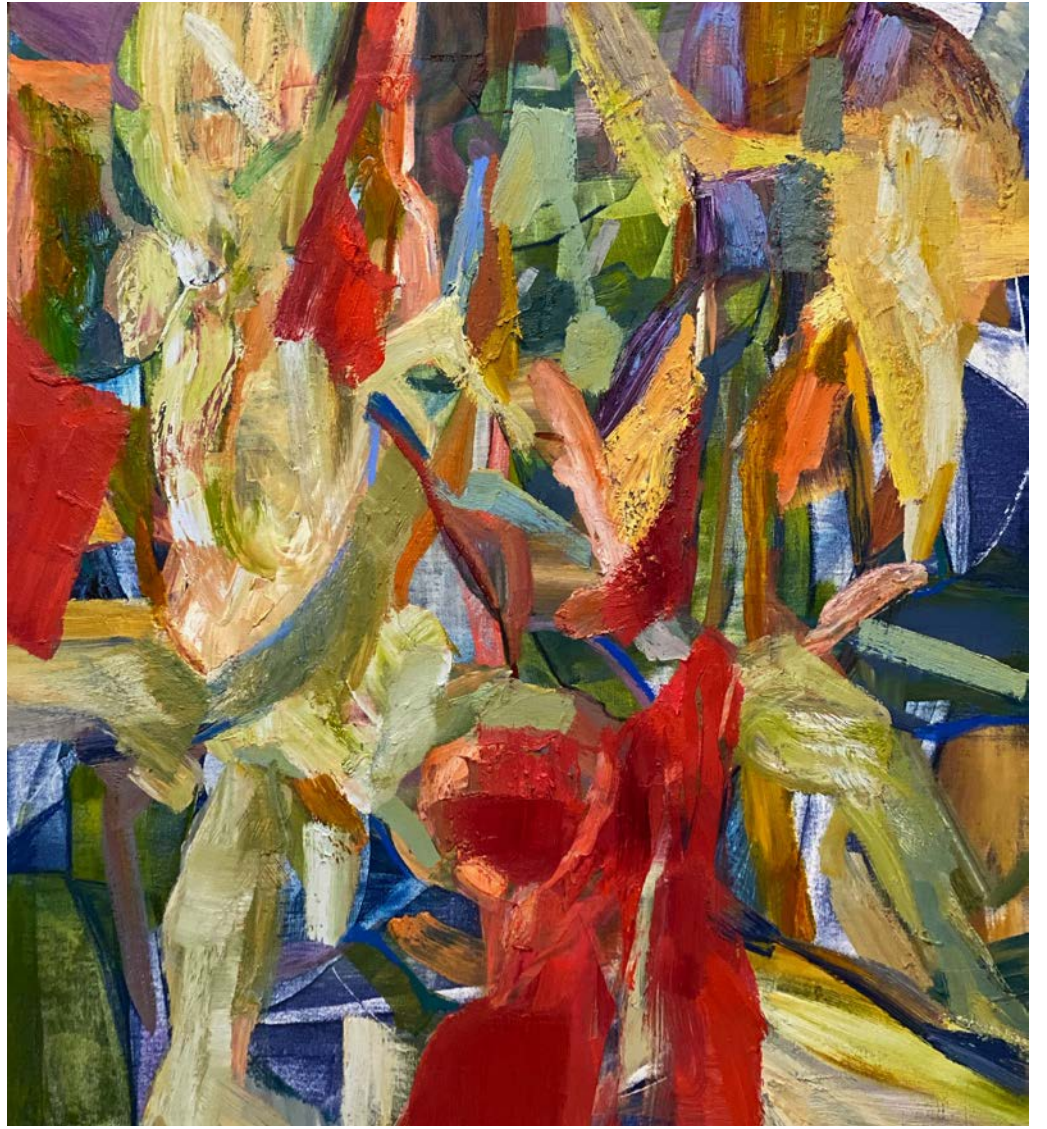
引自《林菁的绘画》| 作者：凯伦·史密斯 Karen Smith



▲《时尚肝》
布面油画
130 × 120 cm
2020



▲《小布鲁特见证的风花雪月》
布面油画
130 × 120 cm
2020



▲《玉米地》
布面油画
130 × 120 cm
2020



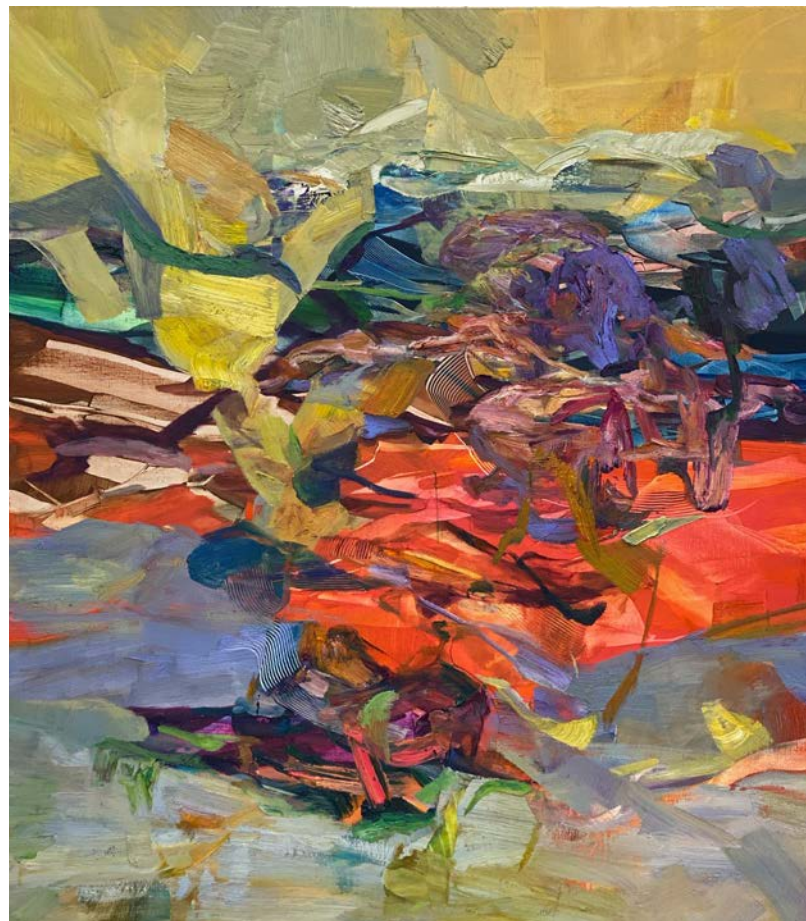
▲《印度之旅》
布面油画
60 × 70 cm
2020



▲《从前山里有座庙》
布面油画
120 × 110 cm
2020



▲《同一个梦想》
布面油画
260 × 230 cm
2020



▲《折腾不折腾》
布面油画
200 × 180 cm
2020

Z: 您能谈一下您的近期作品吗? 您是从什么时候接触的抽象艺术? 从上世纪末以来您在创作中经过了怎样的观念转变? 您早期和现在的创作有着怎样的关联?

L: 在我近 40 年的创作中, 早期在创作中借用了现成工业材料代替颜料, 用现成的材料来完成绘画要达到的另一种方式, 随着不断的实验渐渐改变, 最终对材料的选定有了明确的思路, 利用材料本身的属性在不改变材料本身显现的美感, 并符合我所需要表达的概念把二者合二为一, 最终形成我个人化的语言并呈现出来。我从 1987 年开始, 也是我在美院学习这段时间一直在以抽象的方式在创作。今天我依然记得第一件抽象创作, 用的是西方的油画颜料。我近期的转变是用中国材料再到中国颜料再到西方的水性颜色, 但这一切变化都是因为我创作教学的需要, 非常自然。

绘画从具象到抽象这过程是每一个学习绘画者自身特质的一种自然转变, 至少我本人是这样, 我觉得抽象绘画只是创作者觉得这种方式最终呈现的结果更适合自己的初衷。从上个世纪到现在, 我觉得我经历了一个过程。因为我学习绘画的开始基本按照西方艺术的一个方式从学习素描开始, 因为要学习考上美院就必须从此开始。所以我基本上在拒绝中国传统绘画的状况下开始的, 活到快六十岁了又回来了, 早期到现在, 看到的形式变化其根本在骨子里没有变化, 只是经历了不同的方式变化, 如果非要说什么联系, 那就是从喜欢画画学习绘画到教授画画, 从来没有改变过, 改变只是别人看到我作品在不同时间所呈现出不同的具体结果的自我判定。

中国的绘画颜料和使用工具到纸张的选择都不同于其它, 我近些年来在创作中把中国的传统颜料和西方的水性颜料, 通过综合的方式, 呈现它应有的美感。中国的颜料和西方水性颜料对于纸张及其它材料, 它们之间到底有什么界限? 它们之间有什么在使用中的先后以及此间的不可代替性, 等等。思考和实践最基本特质和使用方法做了很多这方面的工作。当然这也是本人创作的需要, 也是出于从教学工作的需要, 获取以往完全不一样的感受。

中国颜色有主观的特指, 可能当我们在用它的时候就有限定, 当然方法上也有一套规程, 所以中国的东西, 从开始就知结果, 在使用中国的颜料主要是以平涂的方式一种结果就像拼图。我指的是各种颜料都有它自身所代表的, 有规制指向某种物和情, 当然也有用它的方法方式。而西方的颜料在我们使用时在我们的意识上则完全没有这种反应, 再到工具的差异。当我抛开所有界限及固化的意识, 在创作中需要使用两种不同颜料, 结果完全无法将二者结合。中国画在大家的基本认知中就是黑白画, 但有意思的是在中国传统颜色没有黑, 即便有白色, 但很少在画中见, 因为白的存在是纸张本身的色, 而用于创作的墨, 它是从土中长出的一种可变的黑, 所以中国的黑是活的, 这种黑反倒是不固定也没有指向的一种颜料。只要溶水用途广泛。西方的黑和白在绘画中主要功能是混合其它颜色一个暗面一个用亮面, 而中国的墨是无法混合其它颜料。由此可以再看到工具和方法东西方的不同。中国的绘画, 非常个人化, 大家都在研究

其结果, 很少人谈过画家在创作过程, 即便谈到, 大多是描绘创作者心境, 没有人从材料物理性上说过为何产生这样的结果, 这也是东西方不同之处也无法相融。中国对任何物器的形成都有非常严格的一套方法, 从选料到结果也有严格标准, 因为每个人都遵守的方法加之感受, 过程从始至终他不能少一个流程, 少一个过程都不成。只有突破界线在使用时才能发现这些。如果说有早期到现在创作的关联, 可能仍是我对材料基本属性和表现方法上的敏感, 基本是一致的, 也是从自然到必然的一个时间过程罢了。

Z: 您对“北京抽象”这个小组怎么理解?

L: 北京抽象, 可能就是由现在聚在北京, 彼此认同, 年纪差别不大, 各自从始至今一直热爱抽象这种语言的研究并在这领域各有不同的解读及表述。相同的是, 有些同样的学习的经历, 在一个特殊的年代同聚于北京而后又分别于北京, 现在再次相聚于北京, 生活在北京。更重要的是仍在以抽象的方式在表述自己, 没有要求, 没有规则, 一切都始于自然。巧合的是由不同的地方聚于北京, 别于此地, 再聚仍是北京。共同一直没变的是用同一种绘画语言在告诉彼此不同的经历。不同的人相聚于此 – 北京, 为了共同的追求离别于此 – 北京, 也因抽象这一特殊语言把我们再聚于此, 北京。

我动手画的时候不是我想明白了，而是我真的想画，所以当真的想画了，那从媒介选择到绘画方式以及结果呈现都是建立在我想画的基础上。正是这种无法抑制的过程促使我最后表达自己最需要的。

创作中我关注的形态相对单纯，至于材料我也有自己的直觉和判断，这是个人化的，是我思索的结果，也是寻求自我贴切表达反复推敲的结果，独立，自觉。取舍本身是我的视角和智慧。

刘刚

作为一位关注材料和对媒介敏感的艺术家的，在布面油彩绘画系列之外，他探索性地选择了水溶性媒介和薄如蝉翼的纸，把时间沉浸在不断的延展之中，反复的叠合让不同物性的颜料在水的引导下相互作用，最终一切作画轨迹和不同原料的颜色信息都留在了那张薄薄的画纸上。在材料综合的绘画逻辑下，刘刚将中国的墨和产自西方的植物甚至动物性颜料进行了学术性的系统甄别和较长时间针对“相容性”的实验，最终他提供了艺术家的行动结果，奇幻的画面。

在这个奇幻的抽象图式的文本中，既能看到抽象艺术历史上的已知信息，又能从中获得新鲜感受，好像有许多未知的艺术信息在“已知信息”中产生某种“文本互动”，而这些形式、图式和观念化的内容又在艺术家强烈的个人气质中构成我们所观看到的视觉。值得注意的是，在刘刚的创作中，色彩作为一种创造性的抽象性语汇，成为与图式同等重要的“视觉信息”。

引自《刘刚：“意味”的制造者》|作者：王萌，中国美术馆策展人、副研究馆员

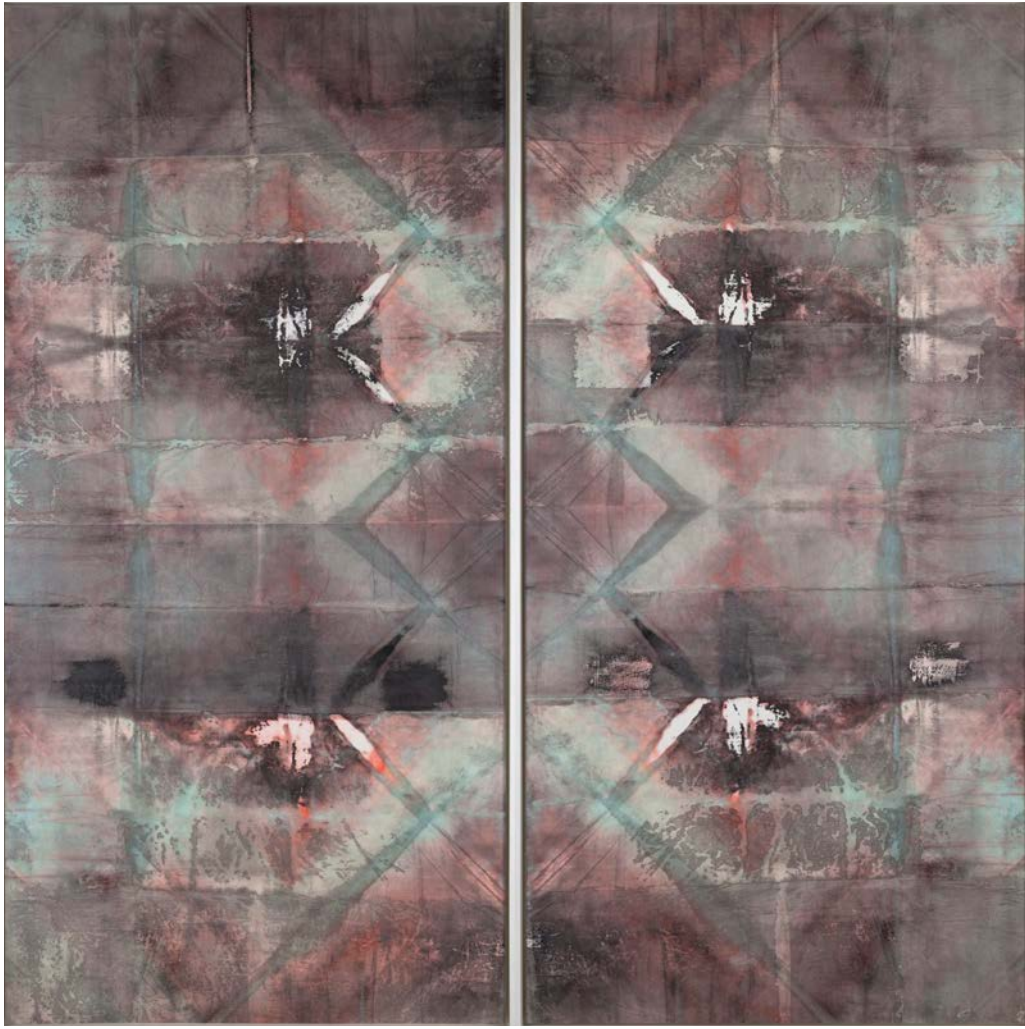
身处当下这个不断激荡裂变的时代里，作为抽象艺术家，刘刚深知内倾性不仅仅意味着要向自我最隐秘的意识渊薮里进行钻探掘进，还意味着必须要穿透乃至超越个人情感与精神的现实处境，像宇航员抵近黑洞边缘那样，在充满危险与未知可能性的临界点上呈现觉悟的图景。

他清楚地知道，这种内倾性得以持续实现的前提，体现在他对于各种本性顽固的外在秩序的重新审视，还取决于他有怎样强度的打破秩序的创作冲动。而更为重要的是，他知道这种冲动并不是非理性的，不是以破坏为目的的，说到底，他还要在外在世界不断裂变与内在动荡的持续交错中捕捉到那些最具生机也最为微妙的瞬间，以阐释其对于世界总是在裂变中获得新生的本质认知。

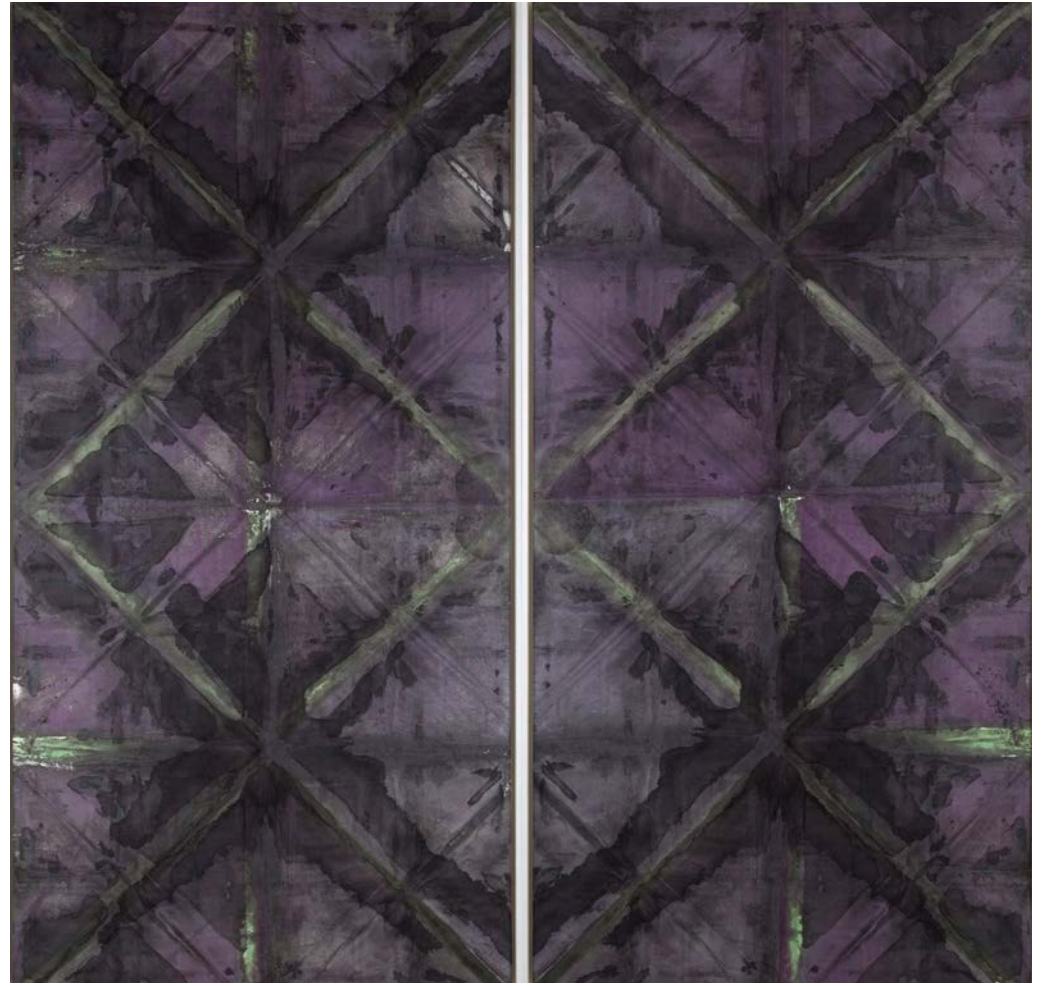
引自《在新的秩序中萌芽》|作者：赵松



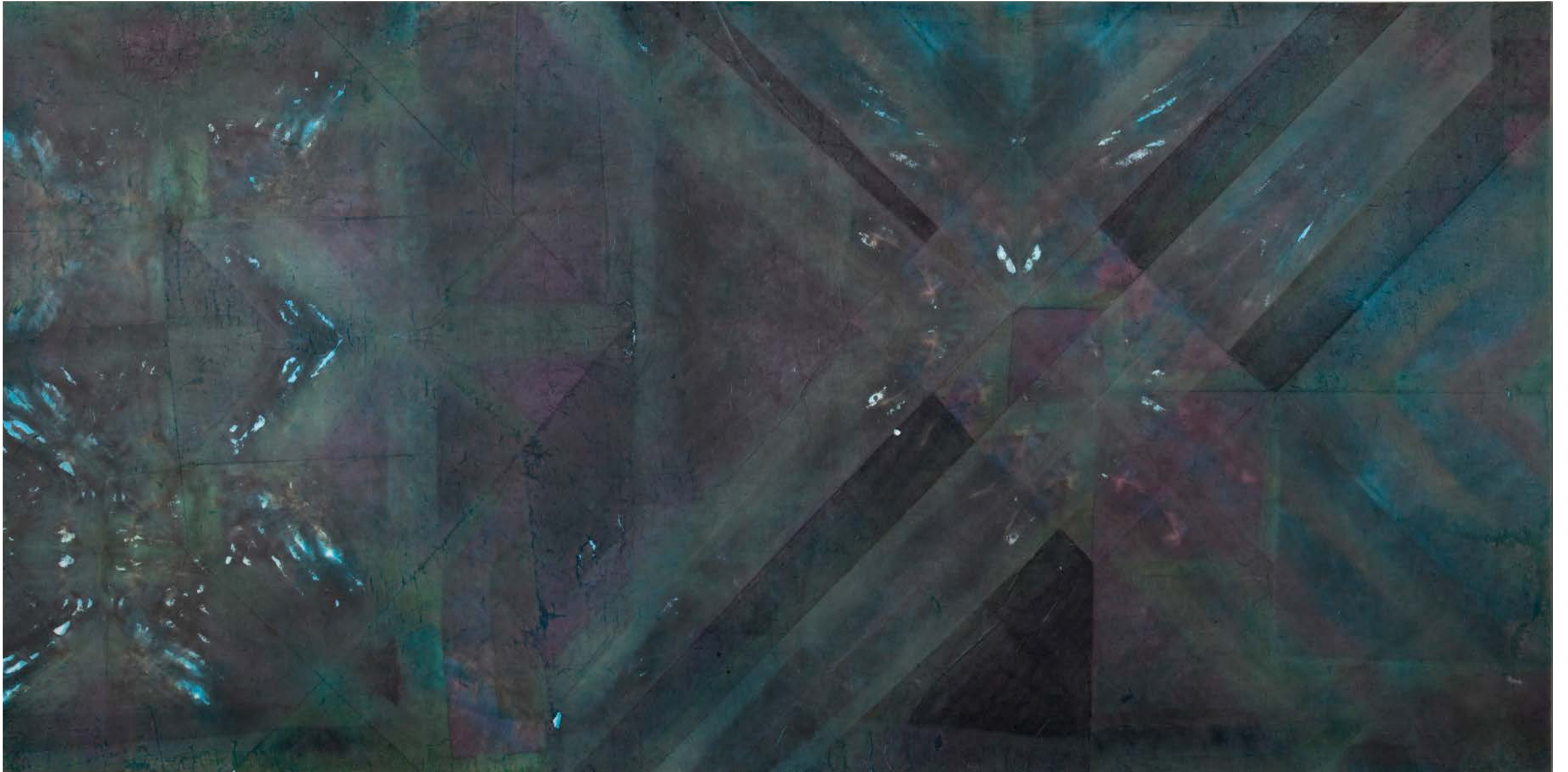
▲《410218102》
综合材料
123 × 243 cm
2018



▲ 《440409102》
综合材料
195 × 195 cm
2019



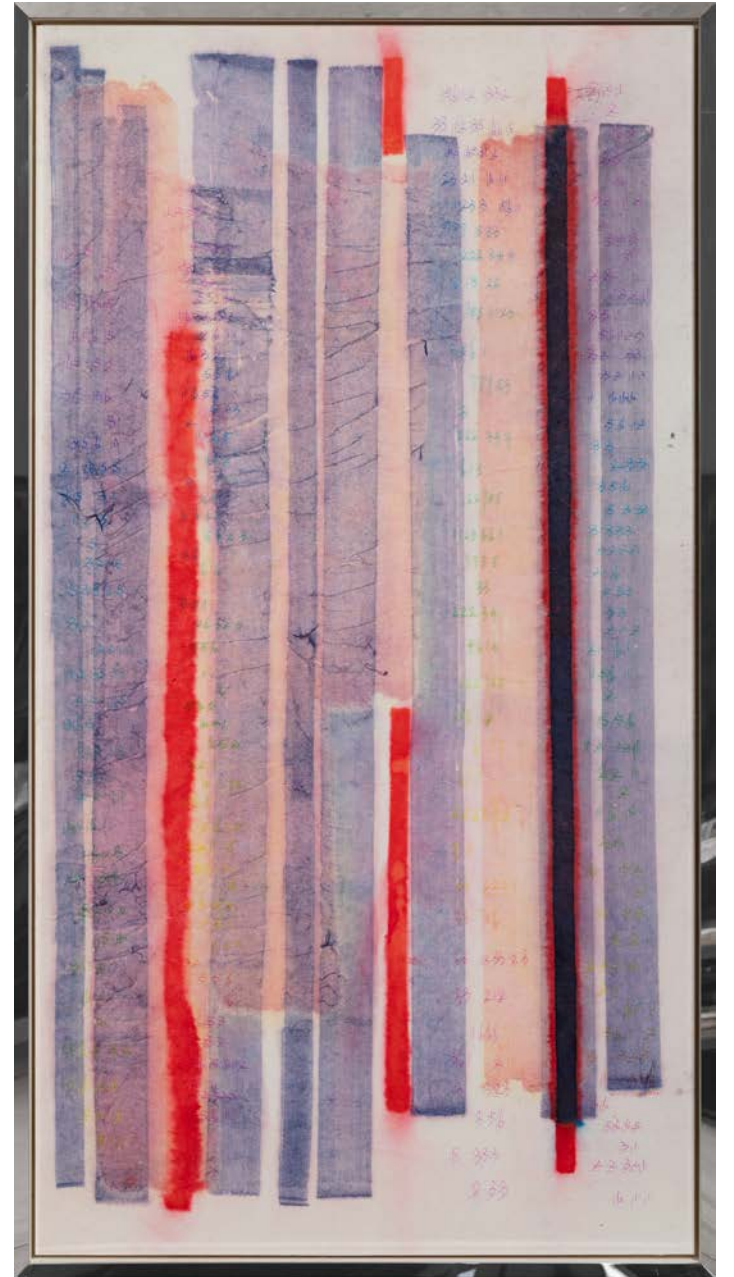
▲ 《440309102》
综合材料
185 × 191 cm
2019



▲ 《410109102》
综合材料
123 × 243 cm
2019



▲ 《8106071023》
 综合材料
 100×80 cm
 2017



▲ 《5106061022》
 综合材料
 186×103 cm
 2016

马可鲁

访谈

Z= 赵剑英

M= 马可鲁

Z: 您可以给我们介绍一下今天您的参展作品吗?

M: 可以, 我的参展作品在应空间是两幅大的, 在学有缉熙是四幅小的。这幅名为《松烟》, 是深银蓝颜色的, 这个比较好理解, 顾名思义就可以。它是 2018 年创作的。它旁边的这幅大的还有学有缉熙展出的四幅小的都属于《啊打》系列, 《啊打》系列要解释起来就比较令人费解了, 它是无意义的, 它注重于无意义。基本是从 80 年代一直到现在, 跨越了不同的阶段, 尤其自 2011 年我的绘画四十年大型个展以后, 直至现在形成的一个我个人觉得相对更成熟的且有可持续性的这么一个阶段, 你可以从画面上看到它具有的我们所看到的抽象表现主义飞洒泼溅、中国的书法或者是所有这些元素, 极简主义全画幅的平面化的呈现, 但是它都不是那些东西, 它涵盖或者说解构了所有我们常谈到和关心的关于当代绘画的内容与问题, 却又独立存在, 所以这个时候我觉得《啊打》系列是可以存在的, “啊打”本身就不是一个词汇, 它无意义, 这是从和一个朋友在交谈之中偶然拾起的一个名字。

Z: 是什么契机让您坚持抽象艺术几十年?

M: 不好说是坚持。因为我在 70 年代大都是油画的写生, 风景、人物、静物都有。在整个 70 年代, 我们和一些朋友, 我们的画虽然是画有形象的, 但不仅是注重在这个画什么上, 更多的是关注在怎么画上, 其实在 70 年代就一直在画里面特别注重绘画语言, 就是包括未完成性、留白等, 皴擦, 光与色, 气氛意境的传达, 我的作品里甚至会有印象派或者野兽派, 表现主义, 等西方早期现代主义的元素, 同时也有很多是对于中国绘画里面的写意, 留白以及线的运用及书写性等等的考虑。经历了这么一个很自然的过程。十几年之后, 到了 70 年代末, 80 年代初, 改革开放以后, 国外的资讯越来越多, 自己也是在不断的寻找新的探索新的可能性, 所以很自然就走到抽象这一步, 同时我所选择的抽象道路始终是在思考“作为一个个体, 我该怎么说, 怎么样去表达”这一方面, 怎么样在绘画里追求更大的自由, 同时作品里面需要一个非常自然的状态, 这是非常重要的。从 70 年代到现在, 我的作品里面所传达的, 绘画的自然生成的状态, 是非常重要的, 所以谈不上是坚持, 就是很自然的走到今天。

Z: 您现在觉得“北京抽象”应该是什么样子的?

M: 我觉得“北京抽象”它只是一个地域的称谓。因为我们当时也有这种考虑, 这个名字叫出去, 别人会不会误会, 它不是一个画派, 现在是后现代之后的时代, 百无禁忌的时代。至少现在可能我们还可以这么做吧, 以后我不知道, 但艺术走到今天已经不是当初那个早期现代主义、现代主义或后现代, 现在这一切都结束了, 所以我其实更看重的是艺术家个人的语言体系, 他观念的生成、他的方法论, 所有这些的成熟度。或者是艺术家的自圆其说, 你能不能圆是很重要的。所以“北京抽象”实际是每一个人都不一样的, 我觉得不一样是最好的。现在已经没有一个画派, 尤其在平面绘画上。在世界范围内可以说绘画虽然存在而且在不断地回潮, 但它从来没有死亡, 它已经不是一个宣言时代的产物, 它是宣言时代之后的个体, 我越来越看重个体化这种特点的成立。

自述与评论

我作画是由于什么, 不是为了什么, 只是你怎样来使用何种语言叙事, 要考虑方方面面因素元素的合理调度, 分寸与控制这些基本问题。我喜欢那些艺术家: 作品直接源于生命本身, 无论你做什么样的作品。

绘画中不可知的吸引力、艺术情感上的吸引力、对于绘画自己自由生成的可能性的好奇心、因此而产生的吸引力、对于绘画无意义、无解说、无责任、反既定艺术标准、远离东西方的纠结、维护个体主义、以及重回浪漫的吸引力, 这一切, 使我决定从新开始。今天我看到了自己未来探险的潜能、活力、以及可能获得的自由的宽容度。于是, 我的现实主义又一次败给了自己, 败给了浪漫的艺术激进与形式的保守主义, 败给了四十年以来一直的决绝主义。

“啊打”系列无疑是我的最新成果, 或者说是我新的阶段, 它可以追溯到我八十年代初的自创石版画, 它可以追溯到我八十年代中的抽象的水墨书写, 它同样可以追溯到我九十年代初的“All over”的极简的绘画方式。它或许还可以联系到我现在每日对书法的研习, 然而又都不是这些。

马可鲁

马可鲁是中国抽象艺术的元老之一, 三十多年来执着于抽象艺术的探索, 在不断地自我否定中不断起步。他曾长期纠结于老庄思想与西方哲学的异同, 试图将中国传统的水墨写意绘画与西方抽象绘画融为一体, 但最终放弃了通过抽象绘画表达玄奥意象的企图, 甚至放弃了技巧。他最近的抽象艺术新作只呈现朴素的线条和色块, 仿佛这些独立的绘画元素是自己从画面上长出来的一样, 自然而然。

引自《极简主义之后, 抽象艺术何为?》| 作者: 王端廷

马老师逸笔从容, 风景和抽象细看是同样的密度和笔意。一个画家气质好, 画就干净、畅快而磊落。相信这一切源自马老师青年时光被玉渊潭和紫竹院的早霞晚照所训练出的手感和眼力, 当然一切也是天生的。

引自《为什么北京抽象?》| 作者: Steles Architects

可鲁是七十年代末北京无名画会的悍将, 以诗人气质和写意手法, 玩弄印象派流韵, 画遍古城的宫墙、柳荫与荷花。八十年代中期游历欧洲, 之后选择纽约, 大约有十年工夫沉溺于大色域新表现主义, 九十年代末忽然以八大或黄子久图像作成巨幅油画, 表面肌理, 丰厚而纯净, 不久, 他再度回到早岁肆无忌惮的色彩写生。

引自《纽约三人行》| 作者: 陈丹青



◀ 《啊打》
纸上油彩
64 × 64 cm
2020

▶ 《啊打》
纸上油彩
64 × 64 cm
2020

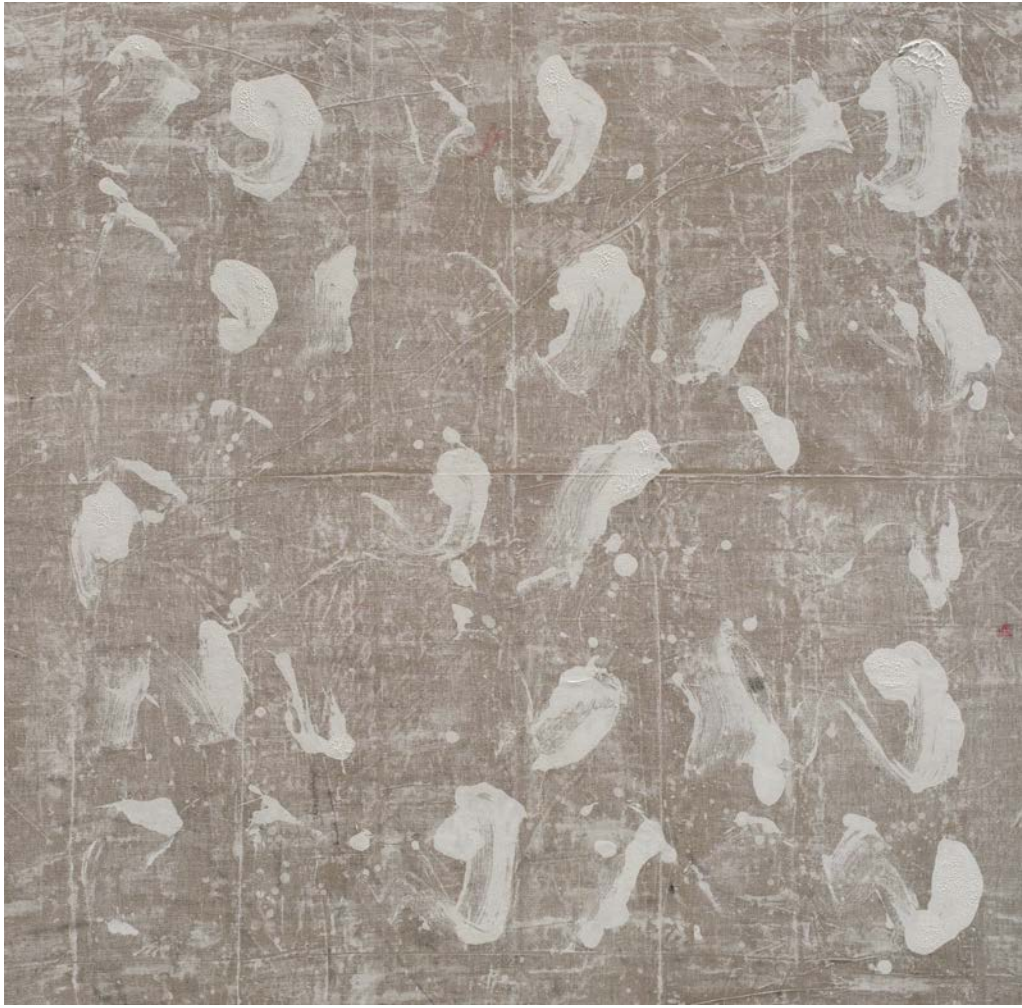




◀ 《啊打》
纸上油彩
64 × 64 cm
2020

▶ 《啊打》
纸上油彩
64 × 64 cm
2020

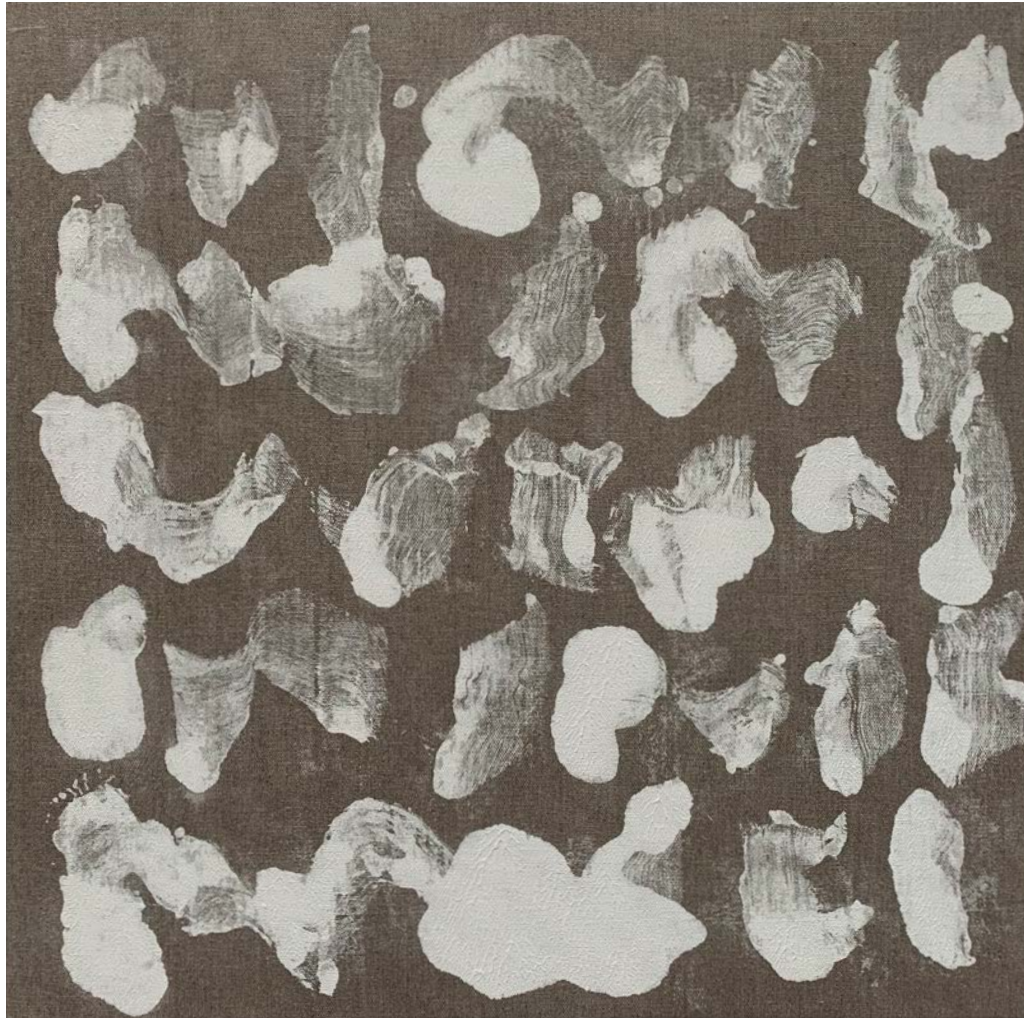




▲《啊打·白》
布面油画
200 × 200 cm
2020



▲《松烟·之三》
画布油画
200 × 200 cm
2018



▲《啊打·白》
画布油画
67×67 cm
2020



▲《啊打·红》
纸上油彩
64×64 cm
2020

马树青

访谈

Z= 赵剑英

M= 马树青

Z: 马老师，您可以介绍一下您参展的作品吗？

M: 展览作品来自一组使用颜料层层叠加方法的绘画，和另外一组色彩平涂，幅面很小的色域绘画作品，这组小画也是关于色彩的一次练习，色彩对我非常重要，这些年我一直在尝试以不同的方法涂抹颜料，寻求能在作品中传达出有关时间和空间的讯息和不同的表达方式，色彩研习让我慢慢地改变和降低着来自图形与图像对自己在绘画上的影响。

Z: 您是从什么时候接触抽象艺术的？

M: 我是因为八九年去了德国，在慕尼黑美术学院留学期间开始画抽象绘画。

Z: 是什么契机让您决定要开始画抽象？

M: 出国前为了参加全国美展一直在画一些主题性绘画，随着后来一些国际艺术展览进入中国，接触到越来越多更加国际化和更多大师们的优秀作品，由于年轻，接触新东西也快，眼界随着被打开，对那种为参加全国美展的绘画创作兴趣越来越少，89年初我到达慕尼黑，在那里受到从早期《蓝骑士》画派，包括康定斯基、保尔克里等具有抽象绘画倾向的作品和当代许多抽象画家的影响，引起自己对抽象绘画的浓厚兴趣。80年代末，也正是慕尼黑抽象绘画非常活跃时期，学院里的几位主要教授也基本都是知名的抽象画家，在一种自然而然的气氛中我开始了自己抽象绘画创作。外界绘画环境的改变使我从一种僵硬的绘画形式开始转向更为自由自在的绘画表达，调动起对绘画的更大热情，慢慢开始也越走越远。也很幸运在那个时期遇到了让我非常欣赏的一位了不起的色彩抽象绘画教授，从他那里我学到了很多，可以说他为我打开了一道大门，帮助我一直能在抽象绘画的路上不断走下去。

Z: 您现在对“北京抽象”有什么看法吗？

M: “北京抽象”是在自然而然中形成，因为一次在香港的群展，好像参展的刚好都是生活在北京的同道，于是就有了现在的“北京抽象”，大家都是朋友，也会时常在一起聚一聚，慢慢就形成了一个没有具体形式的团体，画画需要一个人去完成，但并非只是一个人的事儿，这次能和很多一直从事抽象绘画艺术的同行，也是好朋友在一起展出，是一次互相学习和互相鼓励的机会，他人是自己的镜子。这次应空间为“北京抽象”做的展览非常仔细也非常专业，对我来说是一次非常受益的艺术活动。

自述与评论

绘画已然成为我的生活，从中我学会了独处，如果可以不出去，我大部分时间都会留在画室里度过。基本上没发生什么意外，一切看起来都如此平常，我那么容易得到满足，甚至会为今天新打开的一包咖啡而开心，这看起来还会一直持续下去。绘画带给我最大的收益是让我学会如何通过绘画去思考。

以可视的色彩来呈现不可视的时间和空间，这是我的全部工作。

马树青

马树青在其抽象绘画中追求自我内省和修炼，将富有时间和空间的诗性语言加以抽象化升华，并成为完善自我的途径和“打碎”自我艺术定律的砝码，体现在艺术家有意对非理性因素的强调和对任何对象化、模式化思维的排斥。就此，马树青在绘画过程中刻意简化色彩，几乎达到极简主义的完美程度，从而契合一种诗性美学——即思与境的和谐统一。人在生活中有对诗性的追求，才有浪漫和想像，才有以诗的心态去感悟存在的意义，才有自由的意志。由此看来，马树青把诗性语言渗透于抽象绘画之中，“让看不见的部分成为可见，而非让看得见的部分重见”。让看似重量感的油彩，通过其变化透露出它们的轻盈。他的绘画最终给予人们无尽想象。

马树青有意排斥了绘画的重复性。他在创作中追求运动颜色与凝固肌理形成的微妙关系。这是他理性支配感性的行动，但又将敞开不可预知的偶然性让画面达到奇异效果，既呈现无常的形式语言，又隐喻生命存在状态，还营造出诗性的雕塑感。这是他通往绘画的纯粹和自由之径。”

引自《马树青抽象绘画之时空性》|作者：黄笃

从马树青踏上欧洲的土地开始，也许他就注定背负着“剥离”的责任，不仅是自我的剥离，同时也孕育着被解放的观众。被界定为第三个阶段的“具体艺术”表明：艺术家彻底打开了感觉与观念不同精神形态的局限，让思想通过感觉进而领会并利用身体行为的可能性，去发现自己的艺术，这样，艺术家可以彻底摆脱在大脑中固存的模式，创造一种有触觉支持和时间痕迹的视觉艺术。独特的是，艺术家通过增加的方式来减少不需要的一切，在平面的边缘，我们可以看到加法对原有的色彩的排挤，这是在不断的行为中完成的一种衰减，一种实在的空洞，一旦反复到相当程度，平面就空之无物，这样的结果是时间的产物，也是艺术家的身体的产物，结果，那些被称之为“具体艺术”的平面物与我们习惯了抽象绘画完全不同。

引自《阅读马树青和他的绘画》|作者：吕澎



▲《无题 16-19-1》
丙烯，矿物颜料
70×60cm
2016-2019





▲《无题 20-14》
矿物质色粉丙烯媒介剂
53 × 43cm
2020





▲《无题 18-19-2》
矿物色粉丙烯媒介剂
33 × 21cm
2018-2019



▲《无题 18-19-4》
矿物色粉丙烯媒介剂
33 × 21cm
2018-2019



▲《无题 18-19-6》
矿物色粉丙烯媒介剂
33 × 21cm
2018-2019



▲《无题 18-19-1》
矿物色粉丙烯媒介剂
33 × 21cm
2018-2019

毛栗子

访谈

Z= 赵剑英

M= 毛栗子

Z: 您可以介绍一下您参展的作品吗?

M: 小时候去故宫看到一幅徐渭画的《墨葡萄》，当时就觉得特别好，很奇妙，很抽象！发自内心的感叹到怎么还有这样的画，寥寥几笔，那个墨随便滴到宣纸上，点几个点之后就完了，妙趣天成！可能这个时候就在心中埋下了抽象的种子，但后来学画以后，全都学的是苏派那种正规的素描、什么契斯恰柯夫那一套，后来迷上油画小风景，也是苏派，70年代末，社会逐渐开放，大家都想有所突破，79年我参加了星星画展以后，我也左突右突，各种方式都试。其中有一个方式就是像现在这个样子，但是尺寸小一点儿、材料差一点儿，开始的时候是在宣纸上画，后来就在画布上画。就等于想用油画材料画出那个当时我从徐渭画中感受到的感觉。

Z: 请问您是什么时候接触抽象绘画的?

M: 实际上就是80年代开始吧，就是什么样的画都画。但那时候，还画写实的多一点，因为当时星星画展上展出的一组超级写实作品，得到很多认可，就延着那条路一直在走，我那时候画的写实也不是一般的写实，有点特别的观念和技术，但是同时，徐渭种下的那颗抽象的种子也一直在成长，所以也一直在画一些各种抽象的东西，有水墨有油画，甚至还有绘画装置，和现在画的抽象已经很接近的风格，但展出不太多，拿出来的比较少，我前两天整理照片的时候发现，有些80年代初的抽象画，画是都没了，但照片还在。

Z: 您对“北京抽象”有什么感想?

M: 北京抽象的起因是香港 parkview art 刚刚做完我的个展，负责人阿贝托找我说画廊想改变经营方向，以后专做抽象绘画，请我推荐一些抽象画家，于是就有了这些艺术家的第一次群展，因为对于香港来说，这些人全部来自于北京，就取名北京抽象，以后又有了第二次展览，又加了一些人，这个名字没有特别意义，更不是北京只有这几位画抽象，这只是一个大家相互比较熟悉的画抽象画艺术家的松散团体。

Z: 从上世纪末以来您在创作中经过了怎样的观念转变?

M: 我们这一代人，受俄罗斯文化的影响很大，文学，音乐，美术，各个方面影响根深蒂固，八十年代以前我一直沉迷于风景写生，文革结束后中国社会逐渐开放，束缚减少，年轻人的头脑就开始胡思乱想，并尽量付诸行动，比如参与星星画展呀之类的，我当时还是现役军人，压力可想而知，开始还是偷偷的“思想解放”参与一些社会上的活动，后来因“频繁和外国人接触，严重违反军纪”受到“至少开除军籍”的追查，赶紧自己申请转业离职了，一下子没人管了，自由了，出国了……既有兴奋，新奇和高兴，也有担忧和恐惧，当然思想和艺术上也就接受了更多各方面的信息，自然就比以前更提高，更成熟……

Z: 您80年代早期和现在的创作有着怎样的关联?

M: 80年开始我在第二届星星画展上展出了一组“超级写实主义”作品，受到一些关注，吴冠中说“还有一幅《徘徊》(毛栗子作)，表现水泥地上徘徊的脚印和一些烟蒂，有不少人反对，也有不少人赞扬。作者的感觉是敏锐的，在可视性中表达了许多人的思绪。习惯于来美术馆看故事的人们不以为这也算是一幅画。要说故事吗？这里面也有，只是作者不说！”

以后几年，基本上是按这条路往下走，同时还有另一条路抽象水墨知油画也在画，反正不安份，后来一方面把那些超级写实主义的东西抽象化，观念化，一方面抽象画也自然而然的走向成熟，这些画表面上看上去完全不同，实际上在美学精神上是一脉相承的，写实的局部性，抽象的留白，都简洁，不确定，因而有更大的包容性和可能性……

我想用西方的绘画材料表现出中国古典绘画的独特意味，一种本能的和不一样的情绪、一种看似不真实的真实。在每一滴颜料泼落前，我都会仔细的琢磨画面的结构，但结果有时仍让我感到意外，它延续着更多的不确定性，同时，也呈现出全新的可能。

艺术就是生活，生活就是艺术。我画画是因为觉得高兴，那就是生活的本质嘛，艺术是把生活中得来的感觉表现出来，两者是分不开的。有什么样的生活就有什么样的艺术，所以我的生活表现出来的就是现在这种艺术。

毛栗子

毛栗子的绘画艺术在跨出了“真实性”之后，在一种非具体的关系中，凸现了一种跨越不知边界的回归。因此，毛栗子所追求的艺术，是不受外在社会现实制约而获得的独立想象，他的艺术血脉都是从中国传统文人画和对油画本身的语言、形式思考而来的。他在中国传统文化的资源，以及留法的经历中，发现并眷顾着与感觉直接相关的景致，寻找、觉知着艺术家对自然、对人生、对境遇的态度与表达方式。”

作者：冯博一

毛栗子是一位富有探索精神的画家。从70年代的风景，到80年代星星时期开始的带有明显观念性的照相写实，再到90年代开始的具有明显的后现代和东方主义的墙地系列，直到最近这些年发展起来的抽象「花非花」系列，和抽象与照相写实结合的“刮刀”系列和“残荷”系列。毛栗子在不断地自我超越，推动这种超越的动力，不是探求艺术真谛的宏大抱负，而是一个画家的基本要求。画画为的是一种乐趣。毛栗子画画，就是由画画的乐趣所支撑。他不断变化风格，也是追求乐趣所致。画画是毛栗子生命的一部分，只有无趣可以阻止他画画。

引自《真与幻：读毛栗子的油画新作有感》|作者：彭锋

在绘画的细微之处，毛栗子将线条之于整体看作是抽象绘画的本质。他从传统中国画和书法的美学中获得启示，将书法线条的解体和韵律融入抽象性中，其绘画的流动线条和随意泼洒之间处理得当，在省略与隐没、聚合与收敛、色晕与线条的拿捏中形成了出时现时隐，含蓄而韵律的形式，让人从中能感悟到一种自然而诗境的抽象意象。显然，毛栗子绘画的简洁性是其最显著的特征：画面形式以少胜多，表现出探之茫茫、索之渺渺的虚空感。有的画面处理的简洁、轻柔和优雅，有的画面则富有韵律的音乐感，有的画面则表现的是“虚实相生，无画处皆成妙境”。

引自《无限》|作者：黄笃

毛栗子近期的作品，将抽象与实物结合起来，笔刷与其刷出的色痕，同样是高度真实的现实，就笔触与色痕来说，我们可以理解成抽象的绘画轨迹，但就墙上与布上的颜料来说，这却是现实中的真实物象，但又是一种具有符号意义的象征。毛栗子的作品游走于超级

写实与超现实的虚幻之间，看似随意，而实则精心安排，大面积的空白给作品的构图留出了充分呼吸的舒畅，而中国传统文化的虚实相生、动静结合也因此展现出一种前所未有的新意与禅机。

引自《承启：新东方精神》|作者：殷双喜



▲《花非花》
布面油画
146×97cm
2019



▲《山水重构》
布面油画
150×150cm
2020



▲《山水重构》
布面油画
224 × 195cm
2020



▲《残荷》
布面油画
97 × 97cm
2018

孟禄丁

访谈

Z= 赵剑英

M= 孟禄丁

Z: 孟老师，您可以介绍一下您参展的作品吗？

M: 我参展的作品是这两张，后面这张是《元速》系列的，还有旁边那幅小的，是我后来新的系列——《朱砂》系列。《元速》系列是前几年的作品。它的材料运用的是中国画颜色花青和丙烯稀释剂，然后我再用机器甩出来完成的。《朱砂》系列，中间红色的颜色就是朱砂，拓在亚麻布上，是拓出来的。这两个图示跟符号不太一样。《朱砂》中的符号，我是从万字符的符号衍生出来的。有“辟邪”、“吉祥”的寓意。

Z: 您是什么时候接触抽象艺术的？

M: 我应该是从 87 年开始做抽象的。之前是表现风格。

Z: 您是什么契机接触抽象艺术的呢？

M: 这是一个比较自然的一种演变。因为我最开始在美院附中学的就是写实的。上了美院以后，我们就开始表现。从表现自然就进入这个抽象。

Z: 在您的理解中，您觉得“北京抽象”应该是什么样子的？

M: 关于“北京抽象”我觉得大家可能还没有觉得“北京抽象”应该是什么样子的，每个人还应该是每个人自己的样子，还没有一个整体的东西，其实也不会有一个整体的东西。大家叫“北京抽象”我觉得是因为大家大部分人都是从小就在北京生活、学习，这是一个地域的概念。当然，大家在一起交流，可能若干年后，会有一个整体的面貌，我也非常希望有一个整体的面貌呈现，但是，不能去限定，也不要刻意去追求，顺其自然就好。

自述与评论

创作重要的不是结果，而是过程，这是我一直在强调的，因为只有在这个过程中才能捕捉到很多新鲜的、有生命力的东西，一旦要设定一个结果，往往是不真实的，只有在偶发中才可能找到新的创作方式或者语言，再把它提纯、衍生。

在全球化的今天，我们最迫切需要站在精神的高度，以更为广阔的文化视野和体验，以更具普遍性的艺术方式，通过纯粹的艺术语言和学术语境，在美学形而上的纬度上打开新的无限。中国抽象艺术正是这种建构过程的起点，选择了抽象，即选择了一种艺术媒介，它将承载中国当代文化，贡献给世界新的价值观和新的视觉体验。

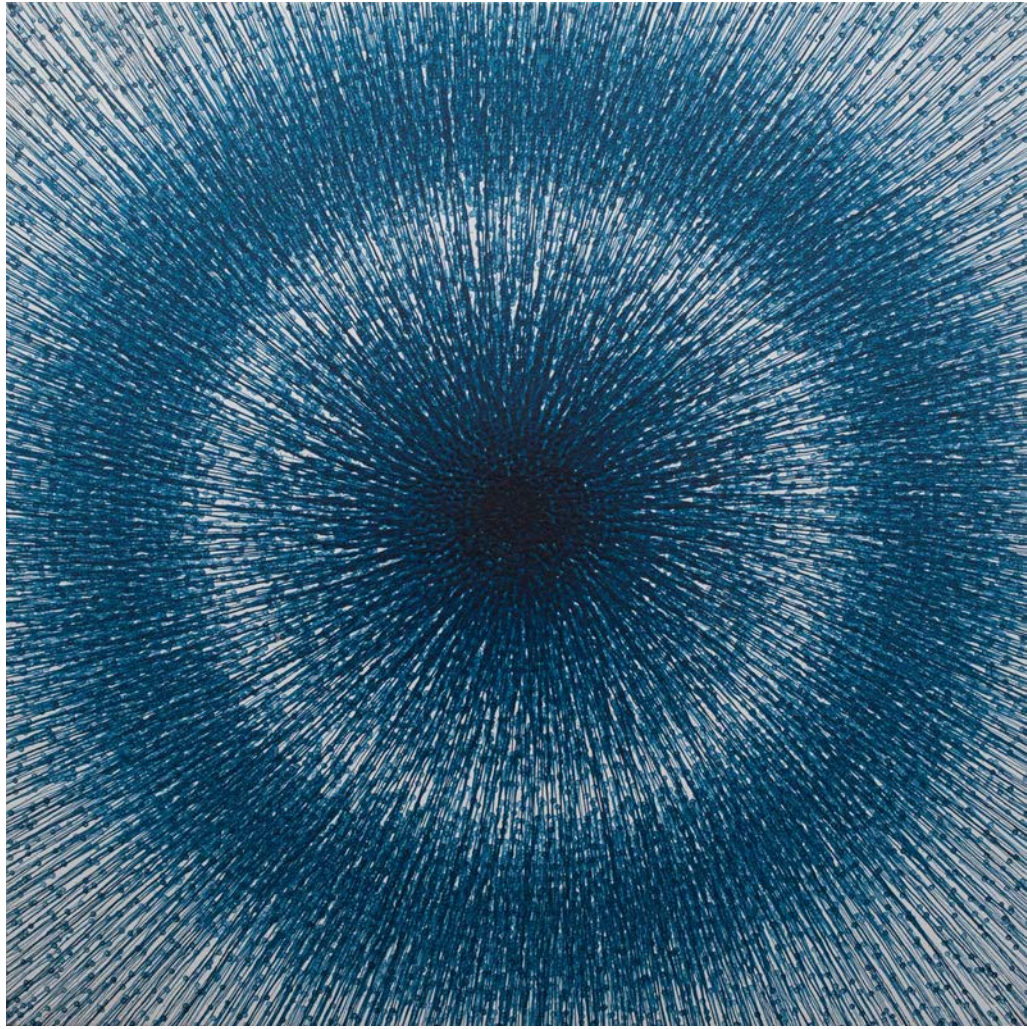
孟禄丁

孟禄丁借助硬边艺术的形式方法创造出一些非常有规律的符号，通过“朱砂”的文化概念赋予了另一层深度经验的存在意义，将药物功效、文化意念和权力概念集为一体，传达出一种复杂的多向度的当代语义。直线的向心性与对称形状恰恰又赋予了宗教式礼仪的荒诞感。孟禄丁的这种阐释在于把硬边艺术的平面化转化为文化载体的深度延伸。毫无疑问，孟禄丁的“朱砂”系列，不是由语言探索绘画本身，而是试图让绘画成为观念的符号。

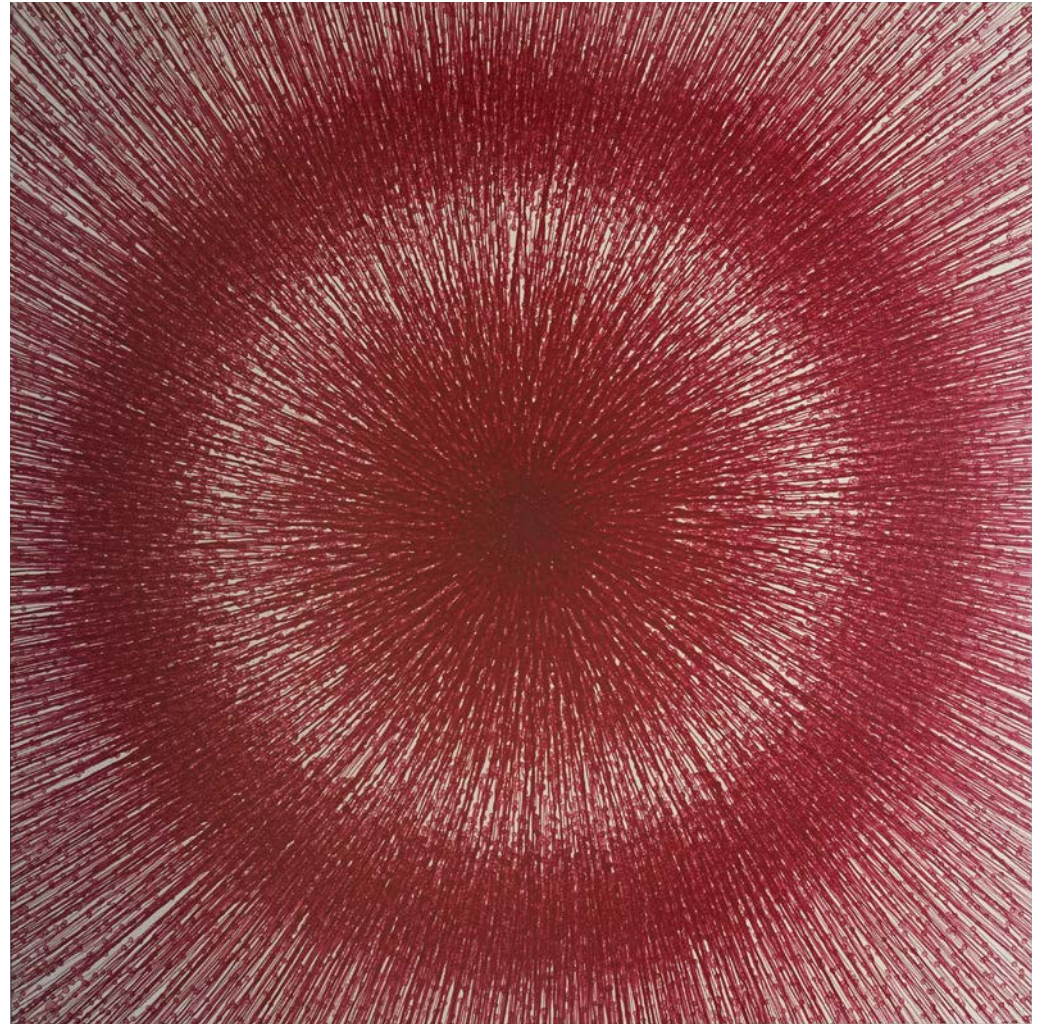
引自《策之动：孟禄丁近作〈朱砂〉系列阐释》|作者：顾黎明

孟禄丁的艺术道路，是一个从理性崇拜、荒诞体验到艺术自治所构成的荆棘密布之路。唯如此，这条道路才不可遏止地呈现出峥嵘的宏大气象。作为中国当代抽象艺术的开拓者、启导者，孟禄丁以其创作的数次蜕变，明证了一个真理，那就是：抽象艺术是一种天才的创造性活动，它以疏离现实的方式而紧紧地和现实联系在一起，并将在文化认同中构建出具有本土文脉和时代精神的新形态。最终，它会以思考世界的方式而到达胜利的彼岸。

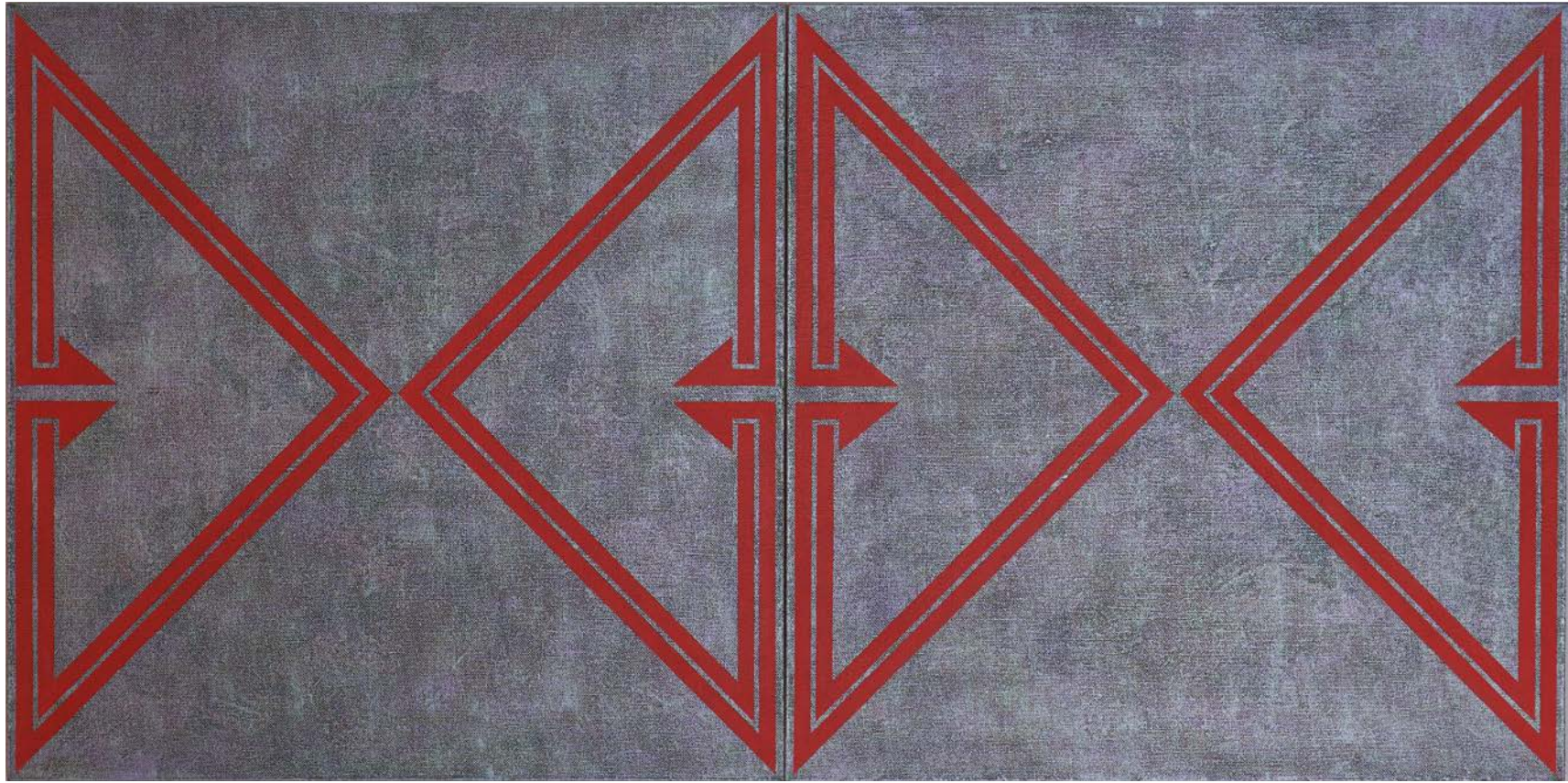
引自《从理性崇拜、荒诞体验到艺术自治》|作者：张晓凌



▲《元速》
布面中国画颜色
200 × 200cm
2016



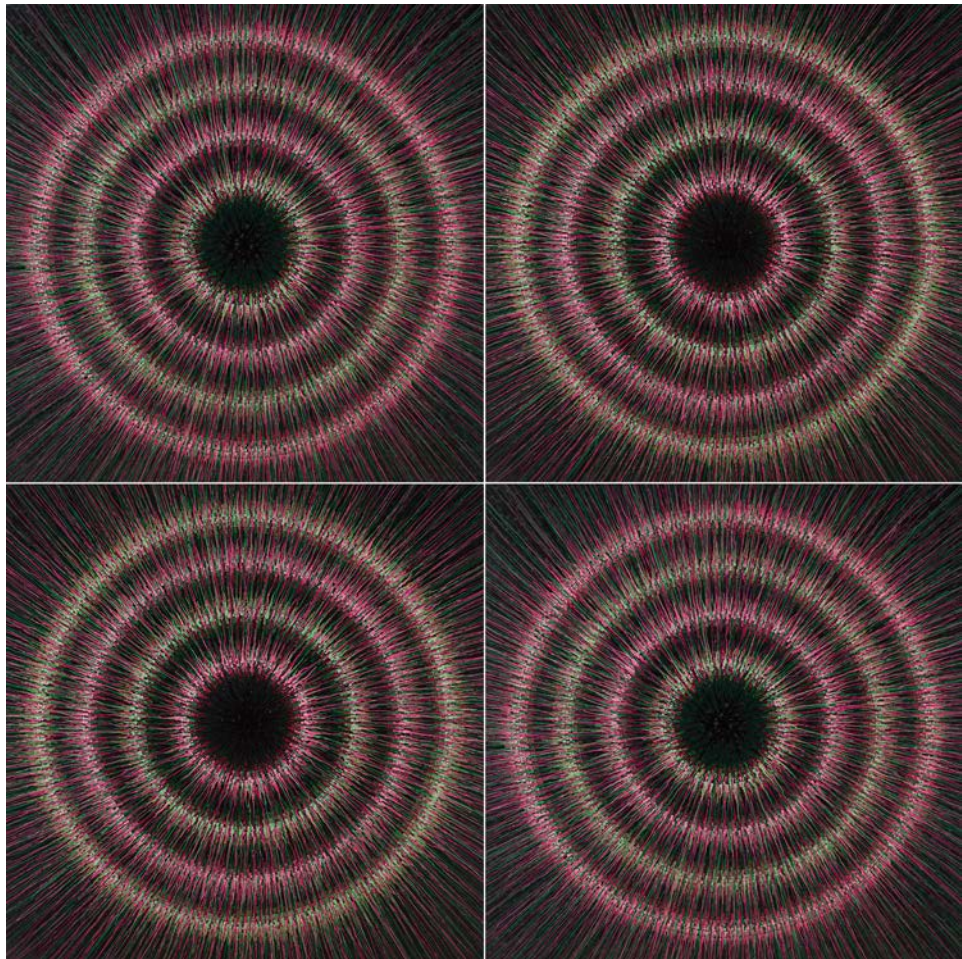
▲《朱砂》
黄麻矿物质颜色
145 × 145cm
2020



▲《朱砂》
黄麻矿物质颜色
145 × 145cm × 2
2020



▲《朱砂》
黄麻矿物质颜色
50 × 50cm
2020



▲《元速》
布面丙烯
200 × 200cm × 4
2013



▲《朱砂——红道、黑道、白道》
黄麻、矿物质颜料
Φ295cm × 3
2018

谭平

访谈

Z= 赵剑英

T= 谭平

Z: 您可以介绍一下您参展的作品吗?

T: 这次展览的这几件作品是我3、4年前创作的,并没有最新的作品。当时作品的选择,也是基于我们“北京抽象”这样一个团体,是在那时提出。

Z: 请问您是从什么时候开始接触抽象艺术的?

T: 应该是在80年代中期,在中央美院毕业以后开始接触了。真正从事抽象艺术创作比较多的还是在德国的时候,当时做了很多绘画以及与空间有关的抽象作品。

Z: 是什么契机让您决定开始从事这个抽象艺术的呢?

T: 契机是在个人的艺术经历中自然而然发生,也和大环境有关系。当时在德国,可以说就是一个以抽象艺术为主的环境。当时的画廊,百分之七八十全是抽象艺术的展览,学校里的很多教授也是做抽象的,受他们的影响挺大的,我也是从具象一点点走向抽象。抽象艺术有点像“毒品”,粘了它就很难放弃。这个东西表达自己的一些想法更自由,更直接,这也是对我最有吸引力的地方。

Z: 从上世纪末以来您在创作中经过了怎样的观念转变?

T: 早些时候我的作品比较关注画面的事儿,结构,色彩,笔触等,逐渐的转向空间、时间和观念。

Z: 您80年代早期和现在的创作有着怎样的关联?

T: 最核心的还是通过艺术表达我个人生存状态。还是那句话:没有艺术,只有艺术家。

Z: 您对于“北京抽象”怎么看呢?

T: “北京抽象”前提是参展的艺术家生活在北京,又是搞抽象的,这个是它名字的一个来源。记得三年前,大家在毛栗子家聊一个展览,说给展览起个名字吧,有纽约抽象、巴黎画派的,我说,那就来一个“北京抽象”,上海抽象搞得很是那么回事,北京的艺术更国际化,这个名字也就这么用了,现在觉得挺好的。我认为“北京抽象”最大的特点就是每个艺术家的作品看起来都是抽象的,但他们背后每个人的观念以及工作方法都是截然不同的,这是“北京抽象”这个团体核心的特征。

自述与评论

从2003年开始,我的绘画一直徘徊于圆形与直线之间。今天在我笔下诞生的线条,究其圆线抑或直线,已经变得不再重要。看起来似乎是一样的圆,似乎也还是这条线,但是线条内里所蕴含的质与量,已经完全不同以往。这是一个自然的转变,圆与直线在符号表象上的意义不再是我关注的重点,我更享受每一次的落笔。

谭平

从开始纯抽象创作以来,谭平的风格就带有探索视觉艺术基本语言的特质,对各种材料“物性”的把握能力也极为出色,随着时间的演进,这一特质越来越清晰地显现在他后续的大量创作中。二十多年来,他试图以追溯源头般的态度回到绘画的原初目的,从而还原自己当初学画时的初心,在纷繁变换的时代背景下找回自己当年爱上艺术的那个原点。借由这种态度,他持续不断地望向绘画的深处,在一遍遍不断的涂绘与覆盖之中,他在试图表达可见与不可见的极限。

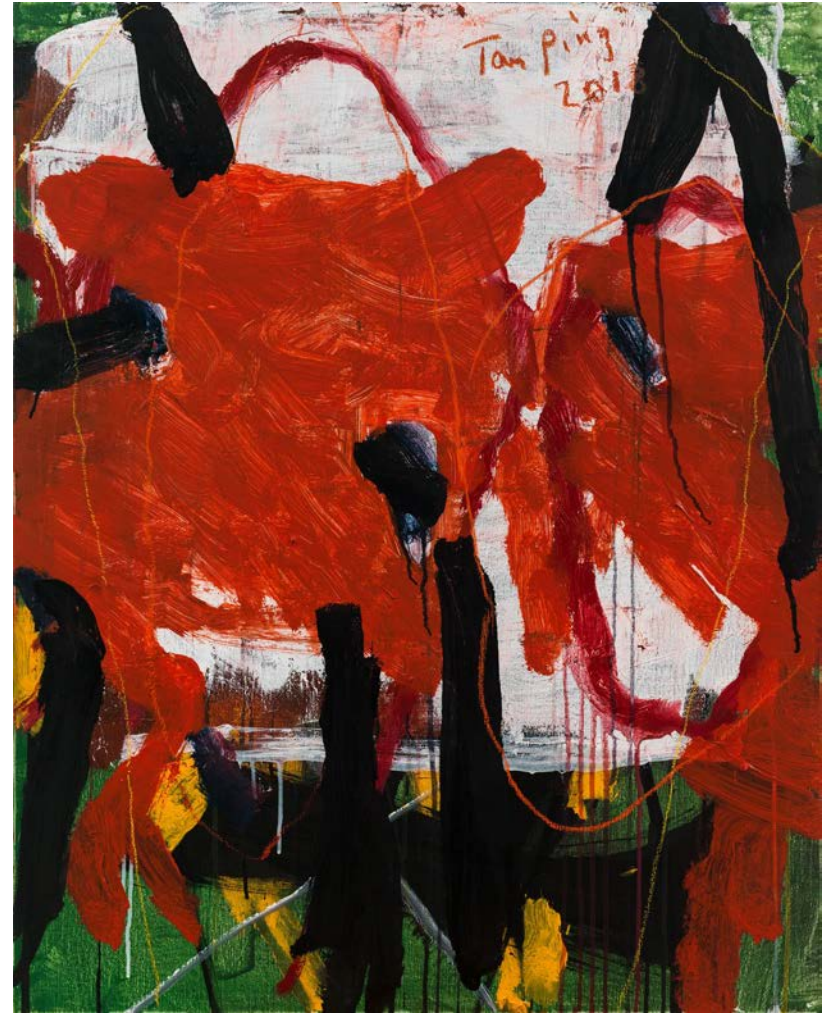
引自《关于“画画”的言说:简述谭平的抽象艺术》|作者:李旭

简约意味着给予绘画一种言犹未尽的可能性,一种竭尽全力不断释放自身力量的可能性。谭平在持续不断的迸发自身的能量,不断地绘画接着绘画,绘画材料与非绘画材料也比肩接踵,交替从未停止。众所周知,艺术不断地前行,绘画也不可能停滞于固定的程序之中。这是谭平绘画不断变化的核心元素,它们呈现于他众多不同时期的作品之中。他的作品是一种美的聚精会神,这种聚精会神在威尼斯画派的色彩传统中可以找到它的根源。经典色彩与瞬间感觉两者的关系尺度精心加以平衡,这种尺度的把握从不依据和屈服于图像纯粹的视觉愉悦。谭平有能力把作品控制在色彩和它在画面空间铺陈的两极之中,而表达的欲望恰恰体现在这种能力中。他的画面图像永远那么放松,但又从来不离支撑这一图像的张弛有度的张力。

引自《绘画作为内心的行动》|作者:伯尼托·奥利瓦 Archile Bonito Oliva



▲《无题》
布面丙烯
40 × 50 cm
2018



▲《无题》
布面丙烯
80 × 100 cm
2018



▲《无题》
布面丙烯
120 × 150 cm
2019



▲《无题》
布面丙烯
120 × 150 cm
2019



▲《无题》
布面丙烯
160 × 200 cm
2016



▲《无题》
布面丙烯
160 × 200 cm
2016

袁佐

访谈

Z= 赵剑英

Y= 袁 佐

Z: 您可以介绍一下您的作品吗?

Y: 我的作品可能都是从一些日常的、生活的故事开始。但是我觉得在绘画的过程中,笔触、色彩、笔划运动的方向以及材料的厚薄,慢慢地变成了一个很重要的画面,变成了一个主体,变成了一个形象。当这些东西慢慢的越来越重要的时候,或者说是他们交织在一起的时候,那些文学故事有的时候就相对地减弱了,有的时候依然存在,我不太在意这些文学故事是否完整地存在,或者说一定要建立某种逻辑关系。我只是想利用这些文学故事和材料和空间意识,使得这个视觉形象非常强烈,非常有对抗,非常有运动的方向,非常有速度,这个可能就是我最主要的内容。

Z: 请问您是从什么时候开始接触抽象艺术的?

Y: 这可能就很久了,我想是70年代吧。我记得那个时候最初看到几本日本讲谈社出版的《世界美术全集》,是从那个时候慢慢就对现代主义绘画就开始很有兴趣了。也是从那个时候开始朦朦胧胧的读西方美术史和一些哲学书,当时觉得我们对社会主义现实主义的绘画风格很熟悉,在中央美院的时候对那些传统的绘画训练也都经历了。82年我就去了美国,在美国接触到的抽象绘画,现代主义绘画和抽象表现主义绘画比较多,我估计可能是从那个时候开始的。记得83年在一次艺术评论课后,班恩教授让我和他一起去学校马路对面的波士顿美术馆一下,在那里他指着一张汉斯·霍夫曼的作品说道:你看见这块黄颜色了吗?它在这块红颜色旁边,它们之间有一点点距离。这块黄颜色在那块蓝颜色的前面,那块红颜色比那块蓝颜色厚一些,是重叠在蓝颜色的上面的。这就是这张画的全部主题。从那一刻开始,我对绘画有了完全不一样的理解。今天我认为我自己的绘画不完全是抽象绘画,我自己画得很具体,每一笔都很具体。这一笔和另外一笔,我觉得是这块颜料,是这个笔触,是这样刷过来的,或者这样划过去的,或者这个在前这个在后,我觉得画得非常具体。关于抽象的意味,这个解释起来不太一样。我认为抽象绘画这个意义是从1900年或者说从结构主义开始的,到了美国70年代的极简主义为止,停了、没了。我觉得后面的人们所说的抽象绘画,可能是别的东西,另外的内容,跟那个最开始的或者说在美国的抽象绘画的意义,不太一样了,或者根本就不不同了。

Z: 您怎么看中国的抽象?

Y: 我觉得中国的抽象,不一定要去套西方抽象绘画的解释和它的定义,我认为抽象绘画,这个提法我不是特别的赞同,我自己不认为我自己的绘画是抽象绘画。我认为我画的很具体,就像我刚才讲的一样,所以我觉得中国的绘画可能会超越这个东西,因为它有自己的文化根基,它有自己的这个社会环境,我们每个人的经历都很不同,所以我们做的绘画你要统称为“抽象绘画”也可以,可能是根据中国现实社会状态,大家比较好理解,但是我不认为这一定要叫做“抽象绘画”,我觉得不一定合适。

Z: 您对于“北京抽象”怎么看?

Y: 我觉得是我们这一拨儿人非常松散地结合在一起,我们有着相近的一种经历,一个社会环境的生活经历和学习艺术的经历。我们从国外回来以后,都可能有一些共同的话题。当时是彭峰老师提议叫做“北京抽象”。既然是一个群体的名字,当时我建议叫做“北京 Group”,这个群体并不一定说都是做抽象绘画,还可以是很多不同意识的绘画。我觉得这个非常固定地叫做抽象有一点点小问题,但是这个缘由就是这样了。我认为大家各有各所关注的东西,不同的主题,不同的关注方向,我觉得这是一个非常有意思的这么一批人。大伙儿聊得很好,在一块儿总是有话可以讨论,但是画的东西是几乎完全不一样。

我相信以直觉、本能和下意识开启绘画，追求画面中同时存在多种不同逻辑关系而相互产生的视觉冲击力，虽然这种形象不一定叙述一个完整的文学故事或政治主张，但我以为震撼的视觉形象即是最重要的。我崇尚以笔墨的对比和变换、线的运用及特征寓意的传统中国画审美情趣。通过以材料表现的最大可能性来展示我对自然、对人、对社会、对个人情感的反应。

我试图以传统的二维绘画形式创造一种新的三维空间和光的意识，它们可能是物理的、或观念的、或寓意的、或是暗示的。文学内容在我的绘画中始终是存在的，我不可能回避。但是我更加注重绘画语言结构的组织和建立，笔触的大小、快慢和方向是我的画面最重要的组成部分，颜料的厚薄，色彩的穿插对比亦是组织画面的关键。地域文化习惯和政治宗教主张一定会在我的作品中有着深刻的时代烙印，我认为这是我的责任。我不认为绘画需要现代化，我们所需要的仅仅是真诚的对待人和大自然。

袁佐

在大而有力的布面绘画之外，袁佐经常运用身边的各种不同质地的纸页制作拼贴作品。这些纸张的来源繁多，比如书籍、快递单、广告折页、商品包装等等，都是袁佐生活中目力所及的材料。他通过机械切割、折叠、手绘，以及不同方式的粘贴、组合，构成画面，于是，生活的痕迹和印刷物自带的文本被带入画面中，但同时他又不着眼于这些具体细节带有的现实的意义，而只是把这些物料作为组合画面的元素。这些现成的具体的材料、形象，作为绘画的由头，启发着他工作的开始，但并不成为他表达的目的地。

这和他布面绘画的工作方式非常相似。在他的布面绘画创作过程中，他经常在画布上先勾勒出人物形象的线条，通常是单个或多个人体，但这一步骤仅仅作为他工作的开局——他并非想要创作一张人体画。形象，或者具体的说，形象的轮廓线，可以迅速让空白的画布变得有机，画面中随之而来的每一个形状都开始串连和咬合了起来，对于袁佐而言，这是非常具体又自然而然的绘画过程。

用笔的缓急交织和颜料色层厚度的控制，是袁佐绘画表现手法的一个重要特点。那些被刮刀掠过的模糊肌理，那些如同奶油质地的厚涂色块，那些如同重击般的泼溅痕迹，忽隐忽现、灵活多变地交织在画布空间之上，锚定了绘画行为的时间序列，让观者有解密一样不断深入色层之间的视觉愉悦感。他在画布上不断地破坏和建立，直到起初的形象变得无可辨认。同时，色彩在他的绘画中被赋予一种少见的强度，和早期中国油画前辈那种习惯性的偏粉偏灰的用色相比，袁佐作品中充满了性感的玫瑰红、钴紫、天蓝和明黄，这让画面更富有充沛的生命力。

引自《为什么北京抽象？》| 作者：Steles Architects

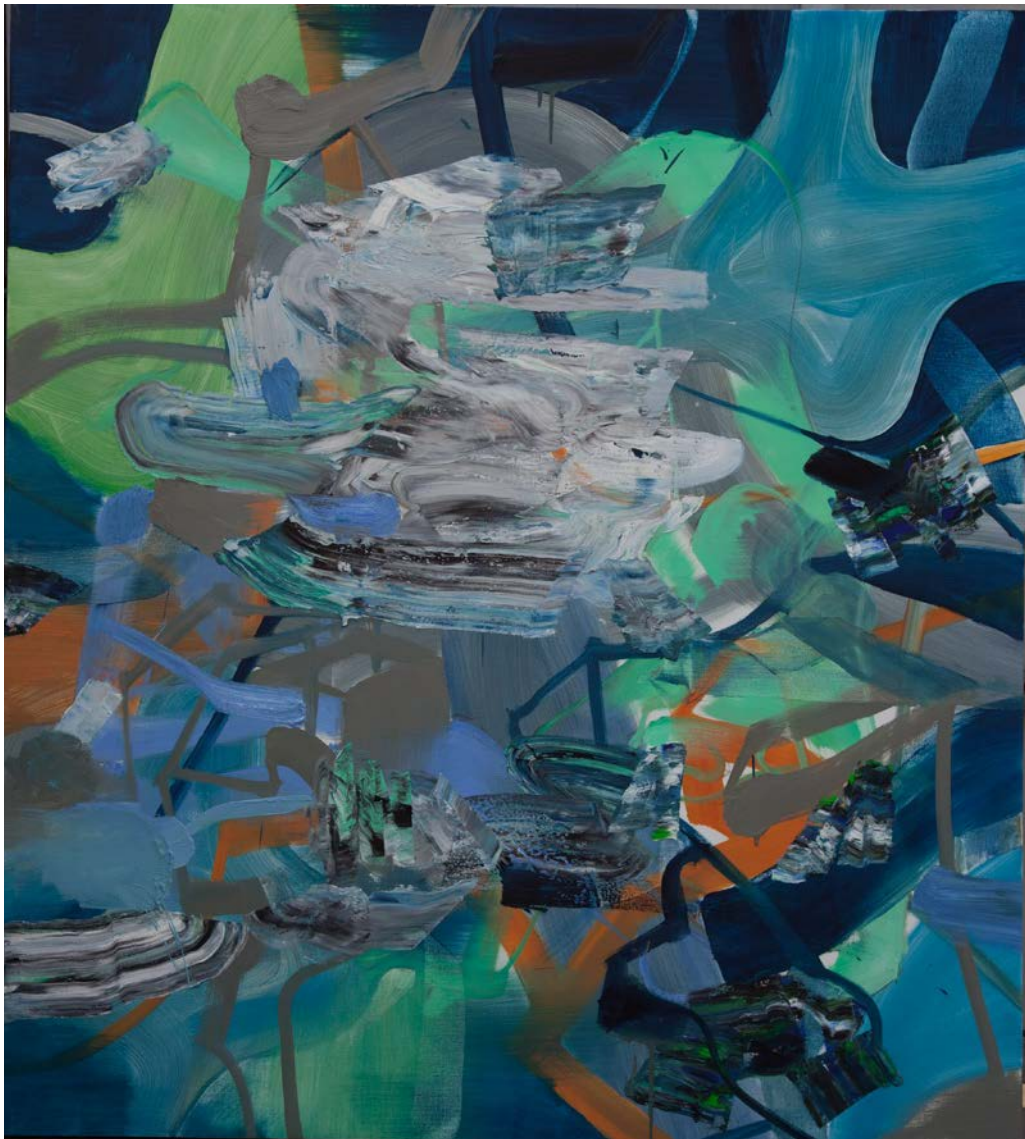
袁佐在绘画媒体的运用上展现出了非凡的创造性，这与其它的绘画实践十分不同。中国

山水画遵循的原则使其产生的构图空间与西方美学有很大差异，而袁佐的画作则没有沿着传统中国山水画的方向进行，创作出如此的画作需要极强的直觉力。可贵的是，袁佐的绘画在西方与中国的山水画作品之间搭建了一座桥梁；在袁佐的创作中，他时常使用亚洲的立轴式构图。然而，回归到媒体的使用上：艺术家通过使用油画颜料展现出了水墨画的特性，这就是他在艺术创作中了不起之处。

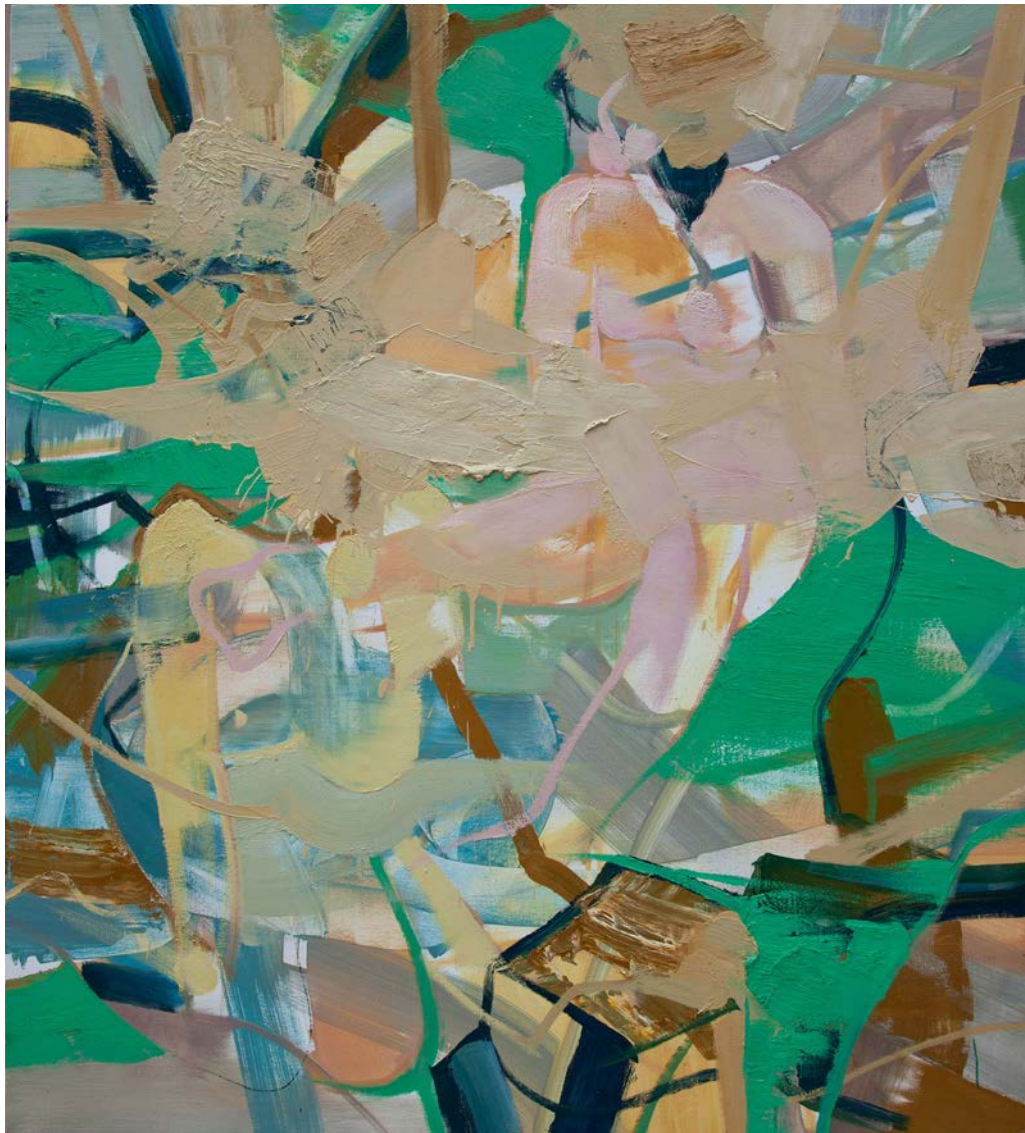
引自《袁佐：捍卫绘画》| 作者：Jonathan Goodman | 翻译：徐琳

去追溯袁佐绘画中的双重语言十分重要，他将两种十分不同的艺术语言进行融合。然而更重要的是，要明白他将自身的体验转化为了一种全新的‘方言’。一个多世纪以来，画家们都沉迷于创新，也就是为公众提供一种体验绘画的不同的、有创见的方法。袁佐则以极高的水准在创新，他向观者发起挑战，跟随他一起看到新的绘画方式。他的绘画作品带给了观者从未有过的启示。我们作为观者，则被这些绘画作品而改变，可以说是对他的艺术创造力最公平的回馈。

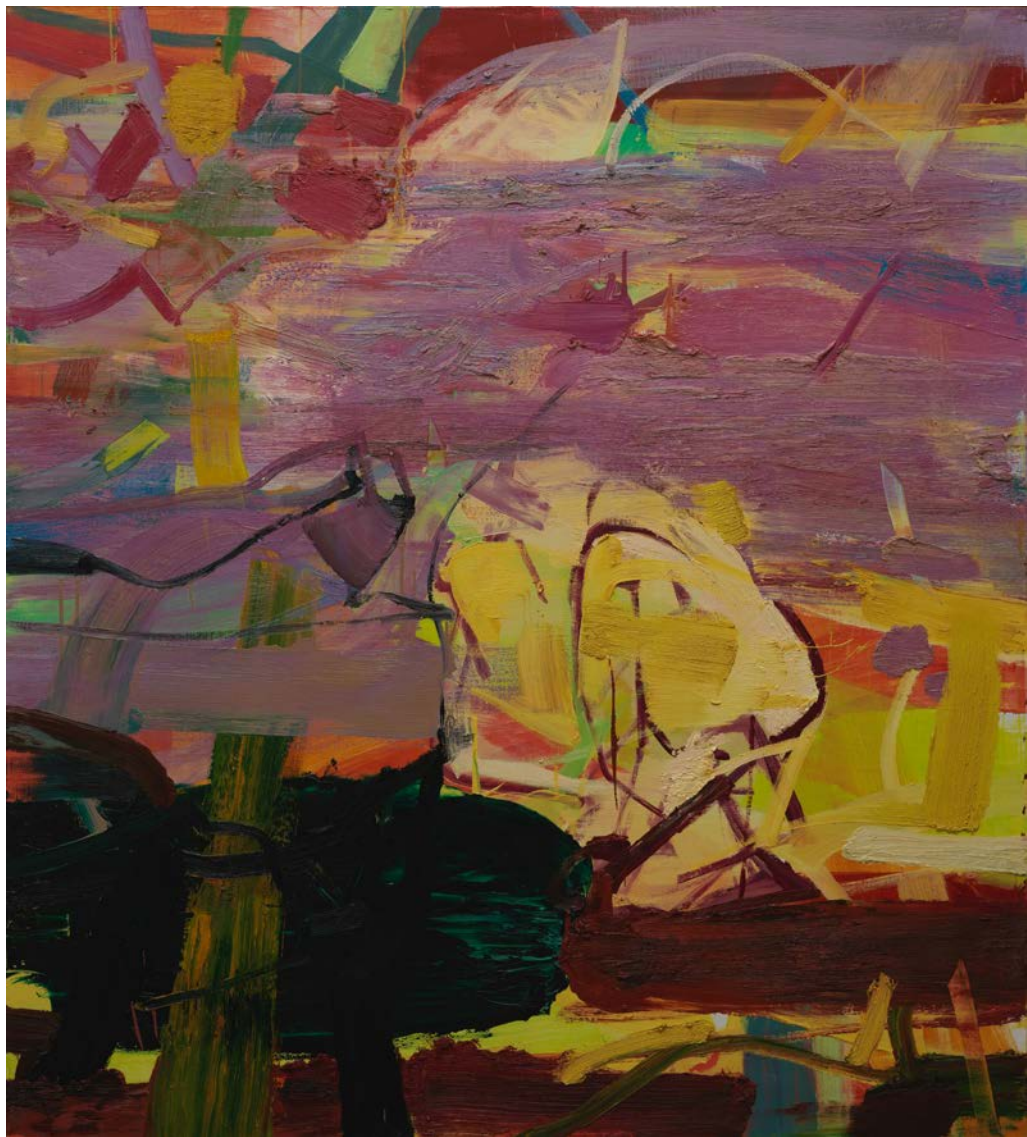
引自《袁佐：捍卫绘画》| 作者：Jonathan Goodman | 翻译：徐琳



▲《谷雨》
亚麻布油画
200 × 180cm
2020



▲《雨水时分》
亚麻布油画
200 × 180cm
2020



▲《西山玫瑰风》
亚麻布油画
180 × 200cm
2015



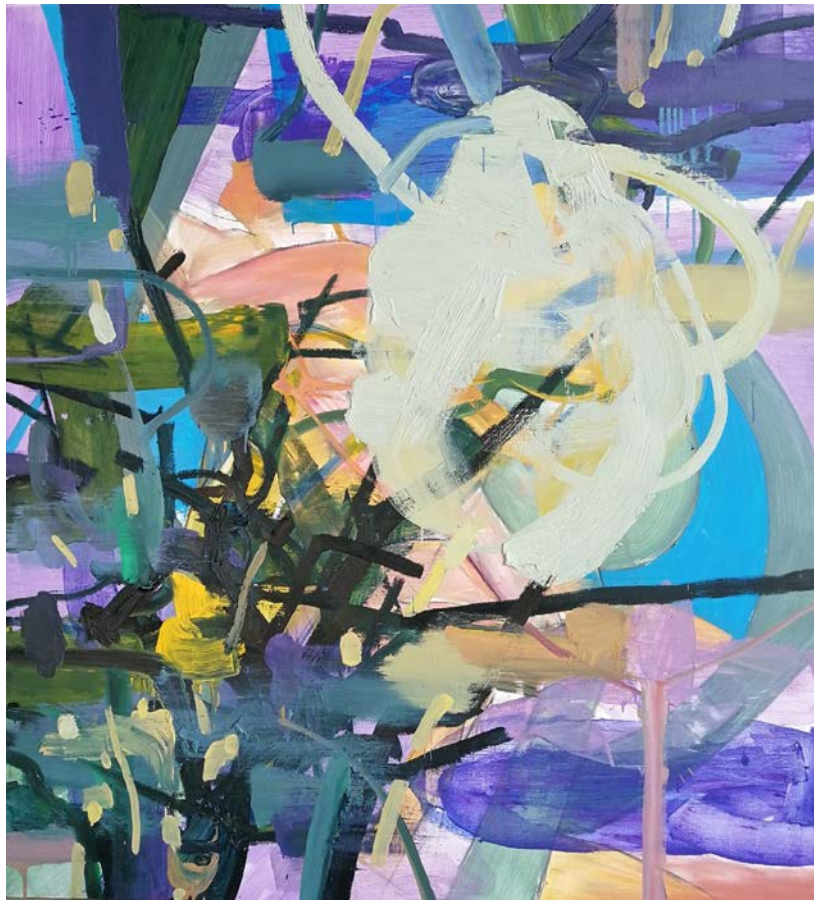
▲《又忆江南 III》
亚麻布油画
60 × 50cm
2018



▲ 《星期四的风》
亚麻布油画
260 × 235 cm
2020



▲ 《不是伊甸园》
亚麻布油画
200 × 180 cm
2018



▲《满月时的山风》
亚麻布油画
200 × 180cm
2018



▲《秋到边城》
亚麻布油画
180 × 200cm
2015

专题导语

“上世纪末”，是一个如此复杂、重要、剧烈转型中充满着矛盾冲突、又经常充斥着旧式友谊故事的时代，这也正是“北京抽象”艺术团体的艺术家开启艺术实践的最初时刻。

当然，这和当时的社会背景是息息相关的。从上世纪 70 年代末的改革开放以来，中国大陆发生了一个剧变，中国人开始获得来自西方的文化艺术和政治观念等等思潮的影响，并在其中开始重构和过去教育宣传经验中截然不同的“中国未来将往何处去”的思考方式。

表现在艺术领域，这是一个充满着悲剧性、创造力的时期。如果全景式描写一下当时的艺术现场，大概可以用以下关键点所概括：彼时创作者的集体主义感觉尚未退去，交织混合着革命造反的热情和青春叛逆，学院派影响依旧巨大、官方的社会主义现实主义要求和新传入的西方艺术讯息之间产生了断裂……于是，动手试试新艺术成为迫切的、展开讨论和辩论成为迫切的。无数志于现代艺术的青年在这个情况下，以小组和团体的形式开始实践，从星星画会、无名画会到“八五新潮”期间各地的不同的艺术社团开始涌现。“团体”，成为描述当时艺术现场的绝对重要的关键词。“北京抽象”艺术团体成团于 2017 年，但他们其中大部分人都经历过那样的艺术场景，并且有着当时最重要的艺术团体的参与经历。

从 1989 年现代艺术大展之后，中国的现当代艺术实践一部分放逐到“墙外开花墙内香”的位置，一部分作为地下创作者成为中国社会中的边缘游民，另一部分开始努力通过艺术市场和国际学术界的认可探索着“合法化”的身份。上世纪末中国艺术现场的基本面貌和工作形态、展示路径等等开始成形，这个形态甚至影响至今。

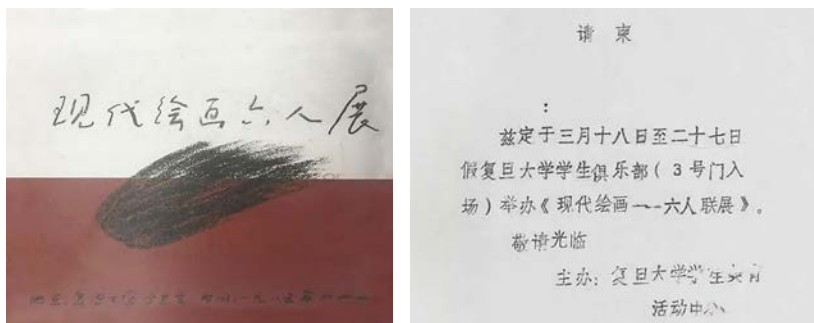
在今天思考“北京抽象”这个团体每位艺术家的实践价值，思考他们在艺术生涯中遭遇了怎样的国内国际艺术和社会环境的影响，以及思考“何以组织成团并被重新叙述”这个问题，我们都必须重新思考此前上世纪末他们开始选择艺术创作的那个时刻，才能辨别北京抽象在艺术史中的独特位置。以一段历史纵深足够长的叙事时段，作为后来的研究者们理解和思考他们实践的基础，并以此成为展望未来的契机，而这正是我们将这部分文献内容纳入这个展览和这本书的原因。

记“现代绘画六人联展”

文 | 冯良鸿

我向往高度发达的文明，也追忆那不可知的神秘，这一切在我的心灵中无限伸长形成了另一种存在，成为我的真实。这只能在想象中悟到的存在组成了我们时代的精神，在绘画中我力求表现这一真实的存在，当我发现了无意识中流露出表现我重视感情的笔触时，我是多么快乐，就像一个孩子说出了想说的话。

冯良鸿，1985



◀《现代绘画六人联展》展览海报（秦一峰手绘）、请柬

*上海工艺美校群体，主要包括余友涵、丁乙、冯良鸿、秦一峰、汪谷青等人。余友涵在上海工艺美校任教师，其余群体成员是余友涵的学生，在校期间，受余友涵有关现代艺术的知识影响。工艺美校的标志性展览为1985年3月18日至27日在复旦大学学生俱乐部的“现代绘画——六人联展”，参展者为余友涵、丁乙、冯良鸿、秦一峰、汪谷青、艾得无。

一九八五年三月，余友涵、丁乙、秦一峰、汪谷青、艾得无、我，在复旦大学的学生俱乐部举办了一次联展，展出我们从80年代初到85年的部分作品。这是我们在了解西方现代艺术的过程中，尝试现代绘画的一次展示，名为“现代绘画——六人联展”，展出的作品是抽象画作。

80年代初，我们受西方艺术的影响，主要来自有限的画册和画展。当时我们所看到的国外展览有：“法国农村风景画展”（上海美术馆，1978），其中有印象派与野兽派的作品；“波士顿博物馆藏美国名画原作展”（上海博物馆，1981），展览中有美国抽象表现主义的作品；“法国毕加索绘画原作展”（北京中国美术馆，1983）；赵无极的个人抽象作品展（杭州浙江美术学院现为中国美术学院，1983）。这些画展对于我们当时二十岁左右的青年无疑是一种刺激，它激发了我们想要寻找和探索新绘画的热情和好奇心。在当时，社会要改革、思想要解放，也给现代绘画带来了发展的可能性。

汪谷青、艾得无是同班同学，比我高一届。我和丁乙、秦一峰是同班，我们都曾就读于上海工艺美术学校。余友涵是该学校的老师，他教色彩、素描，有时也教摄影课，

▶左图：左起依次冯良鸿、汪谷青、丁乙，在上海工艺美校期间在教学楼前留影
1981
▶右图：《波士顿博物馆藏美国名画原作展》海报



▶《抽象 1982》
冯良鸿
油画
90 × 89cm
1982



▶余友涵老师在讲课（冯良鸿摄影）
1982





◀左图：左起依次丁乙、艾得无、汪谷青、冯良鸿在上海工艺美校期间
1982
◀右图：冯良鸿在浙江美术学院参观赵无极画展，杭州
1983



◀《消失的符号》
冯良鸿
布面油画
115 × 105 cm
1983



◀《无题》
冯良鸿
布面油画
115 × 105 cm
1984

当时，他已开始抽象画的创作了。他对西方现代绘画的了解，对塞尚的喜好和研究让我们深受启发，使我们萌发了追求现代绘画的愿望。

当时的探索，主要是受塞尚关于绘画的基本观念的影响，开始以抽象形式为主的所谓纯粹性绘画实验。现在回想起来，这一点很重要，他使我们在较短的时间里有一个认识上的飞跃。当时在上海，与他年龄相近，搞现代绘画的人并不多。在我们看来，他有着独立的探索精神，相信自己的判断，也相信自己的直觉，不迎合当时社会上的一般趣味，执着地进行“纯艺术”的尝试，已成为我们学生心目中的榜样。我们之间的交流从第一年进工艺美校就开始了。当时的工艺美校在上海郊区，学生、老师都住校，我们课余时间会拿着自己的画给他看，请他提意见，也看他的画作。他为人谦虚，也让我们对他的作品提提看法。我们师生在校读书期间和毕业以后，都经常进行关于现代绘画艺术方面的交流，探索新绘画成为我们的目标。

1983年从学校毕业后，我们有了正式的工作和收入，我和丁乙都租了民房作为“画室”，居住和画画在一起。一年以后汪谷青也租了自己的空间。我们的画室距离不远，丁乙、汪谷青在复旦大学附近，我的画室在虹口区的大柏树。记得丁乙的画室里墙上挂着秦一峰书写的二个大字“索居”，以此共勉。我们时常串门，那时也没电话，去了敲门就是了。记得一次汪谷青冒着雨，骑着自行车，怀揣一包花生米、一瓶酒来跟我“侃艺术”，恰巧我不在。雨淋湿了纸包，花生米洒了一地。很多年后，他回忆起来依旧记忆犹新。

我们毕业后看余老师的画作，一般是去他家里，他住徐汇区吴兴路的一条弄堂里，是当时被上海人称之为“上只角”的中心地段。那时候他已经开始了《圆》系列的作品创作。记得1984年秋天的一个下午，我到余老师家里，正看到他在画《圆》，60厘米见方的画布，摊在方桌上，用丙烯色在接近平涂的薄底上，画着随意的小笔触。他一边对我说，抽象画很难画。他说：“绘画不仅要有现代感，而且一定要有民族性”，这一点是我们当时尝试绘画的重要思路。在聊天中，他对开画展心里早有念头，但可能与谁，具体在哪里开，心里还没有数。记得他曾对我说，办画展在哪里都是可以的，就在我们那边桃江路和乌鲁木齐路的交界处（指街心小公园旁）也可以办。我们把画拿出来展示一天让大家来交流交流也蛮好。我说当然可以。我当时记住了他的提议，但又想到，是否还有其他的地方露天办？万一大家来了，老天不作美下雨了怎么办？

直到1985年春节期间的一个晚上，丁乙、汪谷青、艾得无在我家的小屋里过年聚会。我们喝了啤酒，聊天之中，大家觉得新年开始了，应该做一件事情，画了几年抽象画，办次画展多好！大家一拍即合，话越说越多，越说越快，最后决定每人写一段话来表明自己的想法，使画展内容更完整，当时我们就写了。

▶冯良鸿和余友涵老师
在上海复兴路口留影
1985





◀ 《陨》
冯良鸿
油画
105 × 102 cm
1984



◀ 《陨落》
冯良鸿
油画
90 × 90 cm
1984

▶ 《灰色地》
冯良鸿
油画
117 × 127 cm
1984



▶ 左图：《春》
冯良鸿
纸本丙烯
78 × 109 cm
1985
▶ 右图：《夏》
冯良鸿
纸本丙烯
78 × 109 cm
1985



▶ 左图：《秋》
冯良鸿
纸本丙烯
78 × 109 cm
1985
▶ 右图：《冬》
冯良鸿
纸本丙烯
78 × 109 cm
1985



记得我是用炭笔在速写本上写下了一段这样的话：“我向往高度发达的文明，也追忆那不可知的神秘，这一切在我的心灵中无限伸长形成了另一种存在，成为我的真实。这只能在想象中悟到的存在组成了我们时代的精神，在绘画中我力求表现这一真实的存在，当我发现了无意识中流露出表现我重视感情的笔触时，我是多么快乐，就像一个孩子说出了想说的话。”

我们每人把自己写的读给大家听。汪谷青：“深夜，我仰望星空，我意识到另外一种存在。画画教会我更全面地去认识自然。我开始注意到每一存在物背后都包含着无数的真理和无限的多样性。正是这一点，丰富了绘画的形象和色彩，这些真理和多样性，有的已被发现了，有的有待去发现，我试图通过自己的感受表现这样的多样性。”

艾得无：“通过审视，我发现在我周围充满着无限的各种各样的不可名状的图像，它是客观现实在给我提供的一种幻想呢？还是幻想提供给我的一种更为客观的实在？我无从知道，我所知道的只是这些图像是我创造生命的一种形式，这种形式包涵着有与无的相峙、静与动的抗衡、柔与刚的对立，所有这些都熔铸于生命的大和谐中，统一在理想的审美意识之中，使得这种审美意识能够成为人类整个审美情趣中的一个环节。画家要做的不是表现，是创造，是扩充。”



◀ 冯良鸿在其作品
《冬》前留影
1985

丁乙：“我用宽阔的底纹笔涂刷大面积颜色，急切寻找静观的内省的空间，横向的平行痕迹恢复着万物的和谐与神秘，在稠厚的色彩震动之间，我表露直觉感受的‘东方’这样一个整体，我的画液就像画中无数极小的黑色、褐色、白色的点，缀满了我的思索，提示着我是个中国人，只有那些内在具有民族生气的情感倾注到作品中，一个人才可能理解自身的力量。”

我当时觉得他们写得挺好的，而对自己写的并不满意。但艾得无指着我说：“好，就这么说！”大家当时有点激动，感到这件事情真的开始了。第二天，大家相约去余老师家，把这一想法告诉他，这件事情就这样定下来了。余老师撰写了展览的前言，仔细看了大家的作品，提出了他对参展画作的看法。这样展览的细节一一确定下来了，展览的名称定为“现代绘画——六人联展”。

余老师为这次展览写下了他独到的艺术观点：“万物在变化，作为现代社会的一员，我首先想的是反映现代生活，创作反映现代人的思想感情及丰富审美情趣的现代艺术作品。真实、宽阔的视野，不受各种陈规束缚的思想，自由及对各种意识堕落的反击是我们的追求。

作为一个中国人，我热爱祖国优秀统一的彩陶，秦汉石刻及各种民间艺术。此外，学习世界上一切民族的丰富、生动、自由积极的艺术，对我们来说也是特别重要的。没有这种外来的刺激，我们的新艺术就很难发生。

作为一个画家，我更要画出我的气质，我的内心。只有当时代感、民族优秀传统融入我的画液中和我的气质结合起来，我才能画出我的画，也才能画出反映时代精神及继承优秀传统的画来。”

我们把办展览的想法告诉了秦一峰，他非常高兴并积极参加，还即兴写下了他的参展感言：“能够静静地独自思想，我感到难得而宝贵，我用这些抽象的形象来表现我的安宁。”展览地点是秦一峰找朋友联系复旦大学学生会，定在了复旦大学学生俱乐部的大厅，展览时间为1985年3月18日—27日。

余老师撰写的展览前言可惜未能保留下来，我只记得主要内容大概是表达了我们举办这次展览的艺术观点和愿望——希望我们的努力能为将来中国现代艺术的发展作些有益的探索，我们展示这些作品是为了与大家一起探讨，以期起到共同交流的作用。

余老师的参展作品有十一幅，其中包括两张他早期作品《圆》。丁乙展出了他那时期的抽象纸本丙烯系列作品、秦一峰的作品是水墨抽象、我和汪谷青、艾得无展出的则是油画抽象作品。记得那次我展出了《陨》、《灰色地带》、《作品3号》、《作品10号》等七幅抽象绘画。

▶ 《构图6》
冯良鸿
纸本丙烯
35 × 43 cm
1985



▶ 《构图9》
冯良鸿
纸本丙烯
35 × 43 cm
1985



▶ 冯良鸿在作品前留影
1986



▶ 《缓慢移动》
冯良鸿
布面油画
70 × 70 cm
1986



秦一峰手绘展览海报并印制了请柬。展览期间，很多大学生和上海对现代艺术有兴趣的一些同行前来观看。那次展览的反应各不相同，有认同和赞赏的，也有看不懂和不理解的。喜欢这些作品的人来展厅好几次，与我们进行交谈，希望了解作品的真实意图。留言本上写满了观者的感想和各种看法，有一位观众幽默地在留言本上画了一只王八，分别在头、尾巴和四只脚旁写上了我们六个人的名字。秦一峰回想起来笑着说：“我记得老清楚的。”可惜留言本也遗失了，如果现在能看到一定很有意思。它记录了当时参观者真实的心态，和一般大众对于“现代绘画”这一概念的认知程度。

后来，丁乙、秦一峰、艾得无从美院毕业后也成为了教师，与余老师一样一边教授学生，一边绘画创作。汪青谷去了南方，我离开上海到北京上学，此后又去了纽约，继续进行绘画创作。

好多年以后，我和余老师在他家里谈起那次展览时，我们都觉得那是我们追求现代艺术的一个起点，冥冥之中开启了我们绘画艺术的方向，而且大家在绘画上有了新的变化和发展。

文 / 冯良鸿

本文原载于《当代艺术与投资》2008年08期



◀ 冯良鸿和余友涵老师、丁乙合影
1986



◀ 《构图 12》
冯良鸿
布面油画
50 × 65 cm
1987

图文艺家本人惠允。©YING SPACE 应空间

李迪的 80 和 90 年代

文 | 李迪

八十年代的那十年，就像一张表情丰富的脸，这张脸有时真实质朴，让人充满期待。有时阴险狡诈，使人悲凉绝望。但我们毕竟用自己的珍贵的青春时光体验了一个从来没有经历过得时代，用自己的眼睛读到了那个时代的阳光和阴影，用自己的心灵感受到了它的沉重和希望，用自己的热情参与了那个八十年代中国艺术的大舞台的序幕，高潮和谢幕。回顾一路走来的轨迹，经历的太多，遗失的也不少，大多随着时间如过眼云烟，留下的是那些挥之不去的记忆片段。

李迪

01

一九八零年元月在北方冰冷的寒冬告别了七十年代的最后一个寒冬，对将满 17 岁的我而言，在时光的恍然间渐渐的从童年变成少年和青年，告别了从小学至高中毕业九年一路的磕磕碰碰和快乐时光。我从小就喜欢画画多是由于父亲的原因，做过美术老师的父亲在北方边城也是有一定名气的，小的时候常常坐在边上看父亲画油画，特别喜欢看调色板上排列有序的颜色和调出来的无限变化的色彩，那就像魔术一样神奇，这比他画了什么对我更有吸引力。在那个小心翼翼的年代，记忆中父亲画的大都是一些宣传主题的画，比如建设工地上工程师与建筑工人围在一起规划建筑蓝图之类的。母亲年轻时是林业文工团的演员，喜欢唱歌演戏，家里的气氛还是比较文艺的。书柜里有许多画册，英国水彩画集，俄罗斯素描等等，父亲收集的这些画册被母亲出于对文革政治运动的恐惧大部分都被悄悄的烧掉了，幸运留下的几本是由于父亲出差带在身边的画册，这几本画册便成为我小时候常常翻阅的书籍。七六年上初中后，父亲看我喜欢涂涂画画的，就送我进入林业二中的美术组和一帮年龄相仿的孩子们围着聚光灯下，开始画摆放有致的石膏几何体素描。从那时起沙沙的铅笔声带来的完全是一个神奇的感觉，让我贪玩的心终于安静了下来，学着仔细观察物体的结构和立体关系。这在那个时代与外面轰轰烈烈的政治运动和大广播喇叭里传出的声嘶力竭的政治口号声既不合拍也不协调。记得七四年从小学四年级学黄帅开始，工人阶级工作组入住学校，学习的气氛没有了，课程大多被迫取消。上初中的两年，全国又开始批林批孔，批邓批修。学校的大礼堂变成了大字报铺天盖地的阵地，那种视觉冲击力现在很多装置作品都无法相比，美术组常常被要求去完成画墙报和政治漫画的任务。直至七六年周朱毛的先后去世，四人帮事件，邓小平的重新复出，启动改革开放路线，社会上和学校里的动荡才渐渐趋于平静下来。我所经历过的这些政治风云同文革时代相比已经是小巫见大巫了，但对于一个尚在成长过程中的少年，一切仍然太过于复杂和充满童心贪玩的心态相去甚远。从小学结束至初中毕业几乎没有从课本上学到了什么，相反由于美术组的老师是专业很好的老师，反到是美术成为我们的主科了，我的绘画进步很快。初中毕业大多同学由于考不上高中就选择直接去参加工作了，只有很少的学生通过了进入高中的考试。一九七八年我入当地的林业第二高中，这时的学校已经恢复了秩序，国家又恢复了高考制度，考大学获得铁饭碗成为了时髦和社会认同的成功标志，在校外



◀ 大学期间的李迪



◀ 李迪与同学在一起



◀ 位于王府井的中央美术学院



◀ 80年代的《江苏画刊》

那些爆满的高考补习班里有许多回城高龄知青夹杂在我们这些十七八岁的孩子们中间一起补习年轻时丢掉的课程。七九年我高中毕业之后，我没有去选择考当地的中专美术学校，也没有去某个林业局的宣传部门做美工，而是选择继续准备报考美术学院。期间除了每天的基本功训练，也为当地电影院画立在街边的巨幅电影招贴。我把全部的精力和热情放在了绘画专业的学习上，发自内心喜欢艺术，绘画水平提高和进步的也很快。一九八二年中央美术学院油画系第一画室招生，我幸运的考上了。记得当时父亲曾经对我说过的一句话：“你们这一代赶上了好时候”。那一年我十九岁。

02

一九八二年八月底，我坐上开往北京的列车，看着家乡那座熟悉的小火车站渐渐消失我的视野里，意识到了我人生的一个全新的生活篇章和艺术的旅途就要开始了，内心对这个黎明破晓的时刻有着无限的期待，我喜欢这种感觉，它充满新鲜感与对未来的好奇，宛如一个慢慢展开画卷的过程。在美院即将开始的大学生活吸引着我，带着录取通知书和背着入学必备的行李，来到一个将在这里度过四年学生生活的让无数学艺术的年轻人羡慕的新环境。报到手续办完之后，搬到了刚竣工不久的学生宿舍里，明亮的大窗户和干净的发着浅绿色光的花纹壁纸，每层一间的电话室，卫生间和洗漱间和电梯，据说是北京高校居住条件最好的。中央美院坐落在王府井的校尉胡同里，南边是帅府园和著名的全聚德烤鸭店并列的陈列馆就坐落在那里，是我上美院之前来北京必去看展览的地方，学校大门朝东的胡同是校尉胡同有协和医院，北面的是金鱼胡同，那里有吉祥影院和东安市场和东来顺（当时叫“东风市场”）。学校的U字楼据说原来是日本小学校的教学楼，建筑非常的结实，天窗是后来改装的，光线柔和的照在木地板上，走廊里的玻璃展柜里挂着前几届学生的留校作品。

八十年代的北京和现在相比虽然朴素，但对于从北方小城来的我而言绝对是一个超级大都市，它即像是一个饱经历史沧桑和和蔼包容的老人，又像一个充满生气和勃勃向上的青年，这个极富历史沉淀的城市和我们一样对未来的发展充满了期待和希望，负承载着沉重也拥有着无限的活力。这种魅力吸引着我在这座城市的好奇，北京大街上到处是来去匆匆骑自行车的人，胡同里老人们的悠闲和孩子们的嬉戏玩耍是当时典型的画面。我平时最喜欢骑自行车去转小胡同，了解这座城市的细节。晚饭后常常和同学结伴去东华门沿着护城河散步，然后从午门向南穿过天安门城楼来到广场上，那时候广场处处是席地而坐的在聊天纳凉的人们，夜晚广场上的华灯明亮耀眼，许多年轻人喜欢在广场上伴着清爽的凉风聊天或夜读。这是当时的所谓夜生活吧，那个时候别说没有酒吧，就连咖啡厅茶馆之类也是少见。从王府井坐公交有轨电车向北两三站地就到了中国美术馆，从八十年代最早的美术收藏展，法国农村油画风景画展，全国美展等等吸引着全国各地的美术观众来这里看展览，它和中央美院成为首都两个重要的艺术中心，搞艺术的来北京必去的两个艺术重地。那是个艺术信息很贫乏的年代，专业杂志也就是《美术》，外加上美院后来创刊的两本杂志《美术研究》和《世界美术》，南方有一个《江苏画刊》，其他的杂志内容信息含量相对都比较低了。

03

开学后不久，北京就进入了秋高气爽的季节，我们按照课程安排来到圆明园写生两周，住在清华附中的宿舍里。圆明园的秋天确实是非常的美，特别是白桦树被铺满一地的金黄色叶子衬托着，好看极了。这个季节的圆明园不久踏秋的游人很多，也云集了北京各路写生高手，几乎每个角落都能看到的支着画箱画画的，白天我们夹杂在他们中间，

仿佛挤进了一个“江湖”之中，随着时间，大家渐渐都熟悉了，有些甚至能互相叫出名字来，他们也知道我们是美院油画系的学生，自然备受待见和关注，写生的时候常常后面聚集一些人在观摩我们如何起稿如何上色，希望能学些所谓正统的绘画技巧和方法。晚上躺在清华附中招待所的床上读着班主任吴小昌老师推荐的《美的历程》和《傅雷家书》。特别是在熄灯的黑夜里听小昌老师带来的雅尔电子音乐，仿佛飘离这个人的世界在宇宙的虚幻空间穿梭。一九八二年我们作为美院油画系本科生和同年入学的第一届油画进修班的“老同学”们常常互相串画室看画交流，或在食堂和这些成熟哥们围坐一起听他们侃大山，讲一些个人经历和见闻。印象最深的是我们二年级的老师王征华，刚刚从意大利回国，他在欧洲拍了大量的幻灯片，有博物馆里的油画藏品，欧洲大小城市乡村和田园风光，片子多到需要三次系列讲座，连续三天爆满。让我们第一次直观的看到了欧洲博物馆里的作品和欧洲城市建筑和人文面貌，大开眼界。还要一提的是吴作人老先生，我们考入美院的第一画室就是吴作人主持的画室，当时吴先生身兼中国美术家协会的主席的职务，但却非常关心我们的学习和生活，也安排我们去他的家里拜访，倾听他当年留学法国时的亲身经历见闻，个人经验对绘画的理解。还专门为我们班题写大幅篆书勉励我们。印象中他和夫人肖淑芳女士都非常的和蔼可亲，吴先生曾经在美院接待英国首相撒切尔夫人的情景一直都很深。

中央美院既有雄厚的师资力量，又有相对得天独厚的信息条件。在头两年学校安排的每学期的考察写生，为我们了解中国现状，历史遗迹和艺术史与文明史开阔了眼界和思维。圆明园，大同云冈石窟和煤矿，太原平遥的华严寺，大连旅顺海滩和山东青岛，烟台崆峒岛，包括暑假自费去内蒙古草原写生。每一次远行回归之后我们都仿佛成熟了许多，一路上经历的故事一直是老同学们今天还在不断演绎的保留节目。那个年代除了旅行之外，我也通过电影了解了新媒介语言，文学巨著，以及外面的世界，最喜欢看彩色宽银幕影片。特别是每年必去中国电影家协会组织的国际电影内部观摩活动，许多电影史上的巨作感染和感动着我们。美院的图书馆是我们当时心中的小卢浮宫，那里是我们获得第一手艺术资讯的宝地。在八十年代初期有两个饥饿感，填不饱的肚子和填不满的求知欲，那是一个吃不饱的年代。

04

八十年代初在美院学习过的同学都会对周末的舞会津津乐道，应该说当年定期在美院教师食堂举办的舞会在北京各大院校里是比较有名的，每到周末舞会开始之际你会看到许多外校的学生等着美院的熟人能带进舞场，不是美院的学生会被拒之门外。舞会常常还伴有现场的架子鼓和乐队的伴奏，迪斯科曲调大多是七八十年代欧美流行音乐，这在当时的北京院校是很前卫的，很多好的音乐磁带被互相复制和传递，那个时候我开始喜欢爵士乐，布鲁斯等等，也学会了喝酒吸烟，满头长发不修边幅。除了周末的迪斯科舞会之外，每年一次的新年元旦化妆舞会也是非常吸引大家积极参加的活动，八四年元旦美院在教师食堂举办第一次化妆舞会，我跑到学校材料室借了一身给模特儿用的服装，化妆成一位陕北胖妇，同学们把几个枕头都塞进了衣服里，据说不仅肉感而且还很有结构。最终得了一等奖，奖励了一块当时非常少见的电子手表。美术史系高我一届的温普林一直就筹划着在美院排一场自导的话剧，就找了我们在校同学参加他重新改编自导的话剧《茶馆》，让我演提鸟笼子的“松二爷”。排练的时间其实并不宽裕，演出时听到漆黑的台下反响强烈，笑声和掌声不断，剧后大家都特别兴奋无比，院领导非常支持和鼓励我们。这之后就顺理成章的成立了央美自己的剧社，温普林还去找了一个东北的投资人。大家又开始聚集在一起，想把实验话剧再上一个台阶，几乎所有的课余时间大家都在一起对台词，练现代舞蹈，谈布莱希特。知道的还

好，不了解的以为我们都跨界改行搞戏剧了。第二部戏温导锁定的是陀思妥耶夫斯基《舅舅的梦》，为了强大阵容，还专门邀请了北京青年京剧院的台柱郑子茹和中戏，以及音乐学院的同学参与。在剧中我和同学郭力反串两个宫廷贵族夫人。这应该是八十年代最早开始的对实验性话剧语言的探索，把布莱希特现代派话剧和中国京剧的理念结合，同时把我们在造型艺术方面的优势发挥到其中。融入现代舞蹈，现代音乐和抽象的舞台布景艺术等各种元素。《茶馆》和《舅舅的梦》是当时我们除了绘画之外，对其他艺术表达方式的最有意义的尝试，这些鲜活的经验和探索为我们增添了多维的艺术想象力和创造力。

► 在吴作人先生工作室
1982



► 吴作人先生在家里
接待油画系第一工作
室的学生，左三李迪
1982



► 央美二年级李迪（左
一）在锡林郭勒草原
1983



这些学校的课外活动不仅没有耽误我的学业，而且确实让我开阔了视野和拓宽了对艺术理解的思维模式，我的艺术随着年龄的成长也慢慢成熟起来。学着去能换位思考，而不循规蹈矩是一个艺术家寻找自己的独立道路的重要因素。经过两年的美院学习生活，我不想把还剩下两年时间仅仅痴迷在课堂作业里去。一九八四年暑假我没有按预先的计划回北方的家乡，而是留在了北京。在美院炎热的天窗画室只有我一个人，感觉很独立，自觉和放松的按照自己的感受画了我的第一幅“创作”，画面主体是一个气质超然的侧面女性，微微抬头用坚定与不屑的目光，这是我一直寻找的一种目光，一个不仅仅属于个人或许也是这个时代寻求的一种坚定。我们不会再像七十年代那样在政治运动中随波逐流，我们需要属于我们自己的对社会的选择和态度，疑问与自信，多思与独立。在画法上有意强化对边缘线的处理，色彩简化与造型明确的效果，背景用了熟悉的宿舍的窗户和一小盆仙人掌，简练的黑棕和深绿色，取名《冷香》。作品画完就参加了美院秋季的年展，得到老师和同学们的肯定，获得了美术学院八四年度的绘画创作一等奖。

为了准备一九八五年在中国美术馆举办的“前进中的青年美展”又一鼓作气按照这种感觉画了第二幅作品《多思的年华》，展出的时候这件作品就挂在中国美术馆中央大厅的中间位置，没想到作品获得了银奖并被中国美术馆收藏，这两件作品在当时国内许多重要专业与大众媒体多次发表传播也比较广泛。



◀ 《茶馆》舞台剧照
1984



◀ 美院剧社《茶馆》
1984



◀ 《冷香》
李迪
布面油画
中央美院美术馆藏
1984

▶ 《多思的年华》
李迪
150 × 156 cm
布面油画
中国美术馆藏
1985



▶ 李迪在中国美术馆
“前进中的青年美展”，
自己的获奖作品前
1985



一九八五年夏天我带着作品获得的奖金和中国美术馆的收藏费，以及美院朱乃正老师写给青海朋友的信件去了青海玉树。这是一次酝酿多次的长途旅行，之前曾经冲动的想骑自行车出发，后来考虑到假期时间有限以及硬件太差，还是改坐火车与长途汽车。路线选择了从北京先过山西云冈石窟，五台山，运城永乐宫壁画，步行至陕西潼关，之后又到西安，兰州和西宁，之后翻越海拔五千多米的巴颜喀拉山，塔尔寺，最后一个月住在藏民的黑色藏包里，回北京的途中又去了洛阳龙门石窟。特别难忘的是在青海高原那些自言自语的心灵笔记和夜晚酥油灯下的画的许多草图，常常在安静的夜晚听着藏包外野狼的嚎叫，看着炉子里用干牛粪点燃的噼噼啪啪燃烧的火焰。白天骑马驰骋在缺氧的草原，仿佛找到了一个能暂时歇息的心灵之家。充满了孤独，忘记了时间和外面的世界，直到有一天，一个藏族牧民告诉我再不回去，过了八月就要大雪封山，只能明年春季雪化才能离开的时候，这才开始打行李囊回北京。我经历了许多在校园里无法感受到的身体的和精神的的双重体验，震撼心灵与视觉的大自然壮观的画面储存在我的记忆里。那些埋在历史风尘中曾经的文明与辉煌，成为被淡忘的时间的尘埃，无限感叹与惋惜自然的刻薄与残忍，更觉要珍惜当下面对未来的重要。这是一次即充满了惊险和变数，也满载惊喜和感动的旅行。

《多思的年华》获奖之后不久，我感受到了成功为我带来的被关注和赞誉，常常超于我自身的实际成果。但也为我打开了认识更多艺术圈的同仁和朋友。有一次在美院的校园里遇见了高铭路，他告诉我他在负责新创刊的中国美术报的编辑工作，而且正在编辑一期关于我们这个青年美展作品的专版，我的那幅作品他找了油画系主任闻立鹏老师写了一篇评论，而且他也就中央美术学院的部分参展作品写了一篇专门的文章“三个层次的比较”。我从那个时候开始就通过高铭路和其他编辑常常为美术报写些约稿，也渐渐和那里的人以及艺术研究院的部分朋友熟悉起来。艺术研究院也邀请我们参加他们的一些讨论活动，比如关于法国250年绘画的研讨会等等，还通过这些研讨会认识了更多的美术研究方面的朋友。

八六年四月中国美术家协会和油画艺术委员会举办了一次关于中国油画艺术研讨会，第一次邀请年轻艺术评论家和各地艺术群体代表参加，美院油画系让我作为学生代表参加这届的讨论会，高铭路在会议上发表了“八五美术运动（初稿）”的文章，这次会议第一次聚集了许多各地各路艺术群体的年轻艺术家们参与，会上大家发言都非常的踊跃，会下在住的招待所的房间内继续着各种讨论，在一周的日子里和许多人混得很熟，东北的舒群，杭州的张培力等等，应该是第一次体制内比较开放思想活跃的会议。



◀左图：在青海玉树。
左起：李迪、谢东明、刘永刚
1985
◀右图：在北京参加美协油画研讨会时
前排左二舒群，李迪，张培力，后排：何多苓，陶泳白，张祖英，李山，高铭路
1986年春天



◀《自画像》
李迪
布面油画
1986

从八五年初的德国表现主义版画展和十一月美国波普艺术家劳申伯的展览对我们打开艺术视野有许多推波助澜的作用，刚刚从汉堡回来的马路在美院陈列馆做了一个展览，也让我们感到惊喜。

▶“德国表现主义版画展”门票
中国美术馆



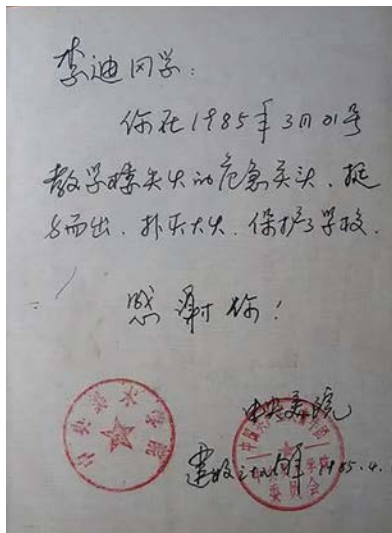
德国新表现主义绘画在中国的传播应该说让我对学院艺术产生了质疑，也对自己的成功感到不足，特别是在劳申伯展览现场面对这些作品传递出来的信息和感受让我感到震撼，我们生活的时代最终需要新的艺术来表达，学院和博物馆的艺术的局限性让我们这些年轻的艺术家感到不安和质疑，这些展览为我们打开了对自我否定与开拓的勇气。艺术在新时代需要更多的对艺术本体语言的净化和融入更确切的社会内涵，博伊斯的社会艺术理念以及美国抽象表现主义和普波艺术的传入成为我们十分关注的动向。哲学与文学书籍，沙特，尼采和叔本华，川端康成，雨果和布莱希特著作大量的被阅读和传阅，热于参与许多的跨界讲座和艺术讨论，虽然消化不良，但仍然暴饮暴食。对新鲜的艺术信息的求知心切是那个年代的特点，八十年代中期，中国进入了一个相对过往无法比拟的知识与信息爆炸的时代，尽管和现在真正的信息时代相比还是有限的，但在六七十年代的文革之后，中国已经进入了一个原始信息时代。自由主义与人文思想的复兴，知识界对中国社会，政治和文化的反思汹涌澎湃。卢梭在《忏悔录》中的对自我真实的认知的决心感动着我们这一代人，现在还记得其中的段落：“我是独一无二的。我感受到自己的内心，也了解别人。我不同于我所见到的任何人，我敢说，这世界还找不出一个和我类似的人。即使我不比别人好，也至少和他们不同。大自然塑造了我之后，就把所用的模子打碎了。”这些思想在当时是绝对前卫的：做一个独立的人，拥有独立的人格精神。这些外在与内心的急速的变化影响着我也在不断的力求改变和自我更新，甚至觉得所为曾经的成功那仅仅是我艺术道路上的第一个台阶，我更热心对新的语言做各种尝试，尽管老师们出于关怀希望我在毕业之前不要做太多的改变。

还有几件记忆中的小事儿，八六年五月，我在一个展览的开幕式上见到了星星画会的画家马德升，他邀请我之后去了他在北京胡同一个破旧杂乱的四合院的家做客，给我看了他从开始学画时的素描和后来的作品，包括他最早的关于北京胡同夜晚路灯下的系列摄影幻灯片，我对这些幻灯片很感兴趣，当即邀请他一周之后来美院做一个小范围的讲座，提前在校门口的广告栏里贴了一个招贴，讲座安排在一个理论课教室里，还专门为他准备了一个幻灯机，讲座那天他穿了一身深蓝色的中山装，可惜来听讲座的只有三四个学生。我看到他有些失望的表情，还是鼓励他把讲座做下去，他那个时候就用幻灯机放照片，还用砖头录音机同时给北京胡同题材的幻灯片手动配音乐，这是我看到的最早的综合媒体演示了，尽管在过程中录音机和幻灯机常常不能协调的配

合。讲座之后他同剩下的两个学生还在讨论和回答问题，其中一个爱提问的学生是现在的著名画家刘小东，马在回答问题的时候最爱做的动作是用宽厚的手掌激动的拍自己的大脑门子。几个月后再次见到马德升，他激动的告诉我马上去法国了，而且是准备不再回来了。星星画会第一次在中国美术馆墙外展览的时候，我当时还在东北。但八二年曾经在前门附近的一个中学教室里看过他们的展览，后来也在美院短期做过毛栗子的老师，和油画班去香山郊游的时候也坐过毛栗子的第一辆小甲壳虫汽车，中间还出现打不着火的情况，我当时感觉是要和他一起把小汽车推回城里的，幸好后来他把发动机给鼓动着了。

10

还有一件事情记得是八五年三月份的一天，正好是午饭之后，有人发现教室往外冒着滚滚浓烟，原来是版画系教室着火了，我们一帮人就拿着脸盆水桶之类的盛水去泼，同时打电话给消防队。那一次火扑灭的很及时，因为教学U字楼，最早是个日本学校，房顶都是木制的，如果着起来就太危险了。这之前中央音乐学院刚刚发生一起火灾，烧的很严重，而且火灾的肇事人就是和我们一起演舅舅的梦的一位同学，因为这次火灾她后来被音乐学院开除了。正值美院校庆，为了奖励我们这些救火的同学，每人一个奖励了一本粉皮的速写本，八五年夏天就拿着速写本去青海玉树画了满满一本的速写，一直保留到今天。



◀ 中央美院感谢李迪救火保护了学校

其实在一九八五年，毕业的前一年，我和美院同学刘永刚就商量着去校外找画室租用了，其实初衷就是想毕业后独立做不受干扰的艺术家。找了一段时间无果之后，有一天我们骑车一直向东在一个叫棒子井的村里找到一个有闲置空房的农民谈了价钱，一个月也就是二三十元，但这个钱我确实拿不出来，刘永刚自己去租了下来，而我在属于朋友家的白塔寺的厂桥附近闲置四合院里空房子做了临时画室，八五年秋天我搬进了胡同里的“工作室”，第一次有一个自己的简陋的空间，冬天的时候开始学如何点蜂窝煤，夜里如何保温。这是一门学问，因为同学在棒子井租的画室后来因为燃煤不当煤气中毒过，后来还引发了一场大火。第一次作为在校生在校外租画室对学校是保密的，如果学校知道是不会同意的，现在看似很平常的事情在当时是很少有的。我除了正常上课之外，平时就跑到这个小画室里做一些尝试性的作品和实验。有一天早晨起床出门，看到美院附中的老师江大海也从隔壁的院子里出来倒垃圾，他看见我觉得很奇怪，说

你怎么住在这里，多久了，不知道啊，邻居啊。我笑着告诉他只是临时住在这儿，欢迎他常过来坐坐。江大海是美院第二期油画进修班的学生，和我的一年级同学来自孟加拉的留学生瓦格鲁后来一个班。这一年对我有影响的还有一位天津美院来临时给我们代课的油画家汲成老师，写生课画模特儿，他从来不按照对象画，看一两眼模特儿就开始随意涂抹，他画画非常放松，人也非常好，常常请我们全班出去戳一顿，后来听说他移民加拿大了，一直没有了联系。

11

毕业季将临近了，我的毕业指导教师是韦启美老师，他很喜欢我的作品和尝试，对我支持，爱护和鼓励有加。所以我的创作更加大胆，为了不让我分配到外地，他主动让我考他的研究生，可惜我的英语太差，没能如愿，系主任闻立鹏先生说为了我们已经跑了文化部要求降低英语分数线，但仍然无法降而再降了。那一届和我一起考试的还有附中的孙为民，后来听说他比我英文高几分考了靳尚宜的研究生。毕业创作我画的是青海的学生上学的情景，毕业答辩的论文后来部分发表在《美术研究》上。八六年上半年内蒙老乡杨飞云刚刚从中央戏剧学院美术系调回美院油画系，他知道我想留在北京的想法，便主动推荐我去中戏，帮我引见了当时的系主任何润兰老师，何老师其实一直住在美院的校园里，我的情况她很了解，所以和杨飞云在她家说到毕业的事情，她很爽快的答应办这件事情。就在还有两个月就要毕业的时候，闻立鹏老师和葛鹏仁老师又找到我，谈到可以留校的消息，所以毕业分配一下子变得非常的顺利了。八六年，我23岁成为美院最年轻的油画系助教。

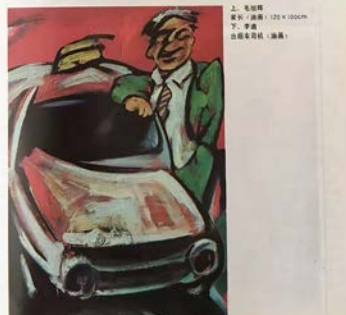
▶ 毕业时在工作室师生合影 1986



12

但是一九八六年工作之后的日子里我却常常的失眠，工作的压力虽然不是很大，但艺术上的突破点与让我能兴奋起来的动力被消耗在学校的日子里，这是一个需要消化的缓慢过程，我认识到了过程有时候不仅刻薄而且很痛苦。这个时期我开始用更加强烈的色彩和表现语言，喜欢戏剧化的构图和粗线条的轮廓处理，关注来自德国和欧洲的最新艺术动态和作品，我变得非常的自我，嫣然一个行为松散与独来独往状态的人，拒绝与反感参与那些喧哗浮躁的事情，这期间的作品可以从美术杂志上发表的《出租车司机》上看到大致的眉目，（现在这件作品陈列在上海龙美术馆）。

一九八七年应邀曾经为美国藏家哈默先生九十岁生日出版的自传“勇敢的人”画像和设计封面，这件肖像被哈默私人博物馆收藏。除了学校的工作之外还应邀去新街口的



◀左图：美术杂志发表的李迪表现绘画《出租车司机》
1988-1989
▶右图：《出租车司机》
李迪
油画
1986

徐悲鸿纪念馆的徐悲鸿画室油画进修班给学生上色彩课。八七年我结婚之后，就搬到甘家口西边的白堆子妻子学校给我们的一间筒子楼的单间屋去了，那个时候我常常是骑着自行车横跨着北京的东西。毕业后的日子过得很快，一转眼两年过去了，之间去了一次北方的哈尔滨和牡丹江的镜泊湖，也回了一次家乡牙克石，就没有再离开过北京。特别是一九八八年父母因为工作的原因也都相继来了北京，所以至今有二十七年没有再回到北方林区的家乡看看了。

那是一段很平凡的日子，除了画画就是读书，我只是随遇而安的做着自己的事情。

13

在我的艺术循序渐进不断变化的过程中，感受到外在的社会也在发生着剧变，人们越来越关注政治的走向，社会公正和平等，对贪污腐败和通货膨胀感到不满和焦虑，常常在餐馆与街头巷尾听到各种议论，让你感到你生活其中的社会是无法躲避的现实。记得从八五年我就开始对毕业之后出国留学做着尽可能的准备，周围的一些朋友也都前后办好留学手续先后去了欧美。这对于我是一种莫名的鼓舞，我也在犹豫之中开始考虑出国留学的事情，觉得如果能出去一段时间或许对自己有帮助。毕业之后由于工作的原因，只是短暂的放弃了这个想法。当时为了翻译国外美术学院的英文申请信件，我在八五年认识了外交学院刚毕业的研究生邓正来，后来的著名翻译家和法学家。记得他是随着一个世界知识出版社的法语编辑介绍来美院帮我看看留学资料的，之后经常在美院或外交学院附近的饭馆小聚喝酒和海阔天空，聊艺术，叙哲学，政治和社会，人生与死亡等。

这友谊一直保持了三十年之久，直至他去年（注：2013年）不治早逝。我九十年代去德国留学中知道他在国内的境遇一直很艰辛，而且还得了一次重病，后来他先去吉林大学任教，之后去了上海复旦创办了高等研究院并出任院长，情况才渐好转起来，这一切变化他都及时告诉过我，所以尽管我们见面很少，但彼此都还是知道在做什么的，前年我的个展在今日美术馆举办，他还专门带要好的朋友来看我的展览，之后我也去过上海复旦大学看过他。老友于硕在纪念他的文章里这样描述“邓正来从80年代初开

始编辑第一套启蒙思想丛书《走向未来》和后来的《二十世纪文库》，这些丛书培育了中国大陆人文科学的再生。在一切还都是“国营”的八七年创建了第一个民间学术机构燕京社会文化研究所，在北京独立从事学术耕耘，并聚集起志同道合的一批人，造成了学在民间的思想小气候，正来在学术上敏锐进取，在艺术上也高屋建瓴，1989年春天与好友李迪等青年艺术家在中国历史博物馆举办了第一次表现艺术展，他在艺术上的感觉与他的生命体验一样精致，境界高蹈，可惜的是，如果说他在学术建设上一呼百应，在艺术推动上却孑孓而行，由于学术人普遍的艺术盲和当下中国普遍的平庸，仅仅是空谷留音。幸运的是他在艺术界的朋友仍在顽强地守护着艺术的纯粹，执着于一线神圣的光明。”

▶李迪挚友，邓正来，著名翻译家、法学家



▶李迪（左）
国博《中国表现艺术展》
1989



▶李迪在《中国表现艺术展》展厅自己的作品前
1989年4月



上面提到的“中国表现艺术展”是从一九八八年开始，我就酝酿筹备在北京做一个关于表现艺术的展览，希望凝聚许多在表现艺术方面有探索和成就的艺术家做一个宏观的展示。八九年初中国美术馆的现代艺术大展被迫关闭为我们的展览计划增加了许多的困难，比较好的展览场馆对现代艺术审查更加的严格。展厅的寻找非常的难，当时到中国美术馆提出展览的想法，由于刚刚发生的开枪事件，美术馆正在反省工作失误，听说又是和现代艺术相关的展览，立马给予了回绝。最后还是老邓有办法和人缘竟然通过全国政协的关系找到了中国历史博物馆的负责人敲定了展览场地。第二个困难当属展览经费，尽管当是历史博物馆一千一百平米的主厅开出的展厅费用非常的低，但在八十年代那个时候有钱人无非就是社会上说的个体户“万元户”，一万多元是一个天文数字，最后老邓把他编书挣的血汗钱拿出来给我们付租金，实属感动我们。我做这个展览的愿望强烈决心已定，而且这个想法也得到艺术家马路，施本铭，马刚，吴少湘的积极参与和支持。邓正来成立的中国第一家个体的社会文化研究所自身的生存状态非常的脆弱，靠出版哲学和法学和社会学从书赚到的钱也是极其有限的。邓正来知道我穷于张口，先给了几千块钱作为材料费用，我们骑着板车到王府井的工艺美术商店买了亚麻画布，因为油画颜料太贵就买大桶的油漆颜料代替。跑到人艺的舞台布景木匠房订做了几十个两米见方的油画框。马刚联系了《中国美术报》的主编刘骁纯老师，他非常热忱的支持这个展览，专门跑到我们的工作室看我们的作品，并为展览在美术报做了专刊介绍。而且中国美术报还作为展览的主要主办方之一参与主办和主持研讨会，六四之后这个中国最具前卫性的纸媒被迫关闭。

八九年四月二十六日的展览开幕式非常的热闹，来了很多的艺术家朋友来祝贺，高铭璐还有许多圈子里的朋友来参加开幕式，他当时还在《美术》杂志做编辑，还专门让在杂志帮忙的西安来的殷双喜到展厅为展出作品拍照用于在美术杂志发表，我的一幅作品还被登载美术杂志的彩色封底。美院的韦启美，葛鹏仁老师都来看展览和表示支持，走向未来丛书的主编包遵信先生还专门为展览开幕式讲话。那个时候还不出名的白岩松作为中央广播电台午间半小时节目的记者来展览现场做采访和报道，我为展览写了序言“表现即表现”，当时还在艺术研究院读研的张晓凌对我做了采访，还在当时的光明日报报发了一篇“表现即表现”的评论，是我看到的对展览最专业的一篇评论文章。展览虽然按照计划进行。但没有想到的是在展览快结束期间，在广场发生了中国八十年代末最重要的历史事件。偶然归必然。历史总是有其的因果关系。



◀左图：李迪在北京东板桥的工作室
1989

◀右图：《戏》
李迪
油画
1989

经过努力和辛苦做的这个展览即为我们也为八十年代划上了一个重重的句号。作为那个时代的经历者，我们做出了自己的选择。我们所做的仅仅是在那个时代应该做的，表达了想表达的，表现了需要表现的，这就其价值也就足够了。在精神和心灵的废墟之上重新开辟新的天地，去走自己一直想走的路，或许已经到了让我做出决定的时刻，这种期待和愿望其实从八六年之后就是我一直在我心中逐渐清晰的选择。我决定了去德国留学，这不是逃离，不是躲避，这仅仅是再一次完善自己的一个选择和有限期的旅途。在人生的十字路口总是要做出抉择的，艺术更是需要义无反顾的选择。夜深人静的时候，又仿佛听见青海高原上孤独狼的嚎嚎，那是一种召唤的暗示，要选择自由。赫尔曼·黑塞在《荒原狼》里曾经写到：“现在我明白了歌德的笑，这是不朽者的笑。这种笑没有对象，它只是光，只是明亮，那是一个真正的人经历了人类的苦难，罪孽，差错，热情和误解，进入永恒，进入宇宙后留下的东西。而永恒不是别的，正是对时间的超脱，在某种意义上是回到无牵中去，重又转变为空间。”我们带着这种“歌德式的笑”踏上了寻找自己空间的路途。一九九零年元旦之后我坐上飞往法兰克福的飞机去德国布伦瑞克美术学院留学，我知道这又是一次心灵重新洗礼的远行，和十年前离开北方家乡时一样，面对下一个十年，我无须去顾及未来会带给我多少痛苦与快乐，人生需要的其实只有义无反顾的前行。告别了中国，也告别了八十年代。这是一次自觉的失乐园。

▶《戏》
李迪
油画
1989



▶美术杂志发表李迪的表现绘画
1988-1989



李迪：“迈向另一个国度”

请允许我用森山大道的一段话作为引子，并用他的书名作为我的标题：“如果真有一段可以称之为青春的岁月，我想，那指的并非某段期间的一般状态，而是一段通过青涩内在，在阳光照射下轻飘摇晃，接近透明而无为的时间吧。也是被丢进自我意识泛滥之大海时所遭遇的瞬间陶醉。换句话说，那是一种光荣的贫瘠，伟大的缺席。

李迪

一九九零年一月底，我告别在寒风中瑟瑟发抖的北京，第一次如此远的离开我从未离开过的祖国和亲人，也告别了国内的艺术圈和朋友们，曾经一起奋斗了近十年，而最后在硝烟烈火中各奔东西的圈子。我没有什么可以过多留恋的，人生无非就是一场经历的排序，一场赌博，一次为理想和爱的赴汤蹈火而已。即将面对的九十年代一定和八十年代不同，无论活法和经历出现怎样的未知，我都会比以往更加充满好奇，期待和坦然相对。我渐渐疲惫了八十年代的接受与反叛的矛盾共生状态，最终你发现对自身的反省才是最贴近内心的，外在世界的瞬息变化和艺术的心灵感受，就如落在胡同路面的影子一样是和人相连的。对于未来应该是怎样的，我不在需要一个想象模式和假设了，我会接受所有，希望一次真正意义的精神放飞，在未知的状态中寻找和挖掘自己的生命原动力，我相信它在！冒险和告别才能带给我幸福和快乐的感觉。

当飞机的轮胎脱离北京国际机场地面的瞬间，我非常强烈的意识到一切对过去的纠结已经变得毫无意义，前面的未知才是我要面对的现实，做好迎接困难的准备，强化意志力更是我需要的。青春与人生无非就是一场博弈，冲上去，败下来，再冲上去而已。

当然了，在八十年代末九十年代初能出国留学固然被周围的人羡慕不已，胆敢自费留学，而且还是自己为自己做经济担保，实属不多。作为自费留学生首先面对的是经济和生存的压力，尽管我在出国前的一年凑足了自费担保金，在刚到德国的最初阶段我别无经济来源和充满了冒险性，这是现在出国留学的学生们很难想象的，特别是在生存方面差别太大了。经过近十个小时的飞行，飞机抵达法兰克福机场，我像穿越了时间的隧道来到了一个陌生的国度，一个只在书本上读过的联邦德国。对于这个国家我的唯一的心理坐标是那些艺术大师和重要的流派：丢勒，大卫·弗里德里希，贝克曼以及二战后的表现主义运动。

我的目的地是德国北部城市布伦瑞克的美术学院。从法兰克福机场坐上火车一路向北，车窗外的山峦变得越来越平，直到景色和天空一起融入黑色的雨夜之中。在感觉中新的生活还没开始，仿佛旧的日子变得遥远而不可触摸，北京和远方的夕阳一起隐藏在了远方的地平线下。

第二天早上起床走在马路上，空气里散发出来的面包房的新鲜面包和咖啡香味，一直是我对德国嗅觉的第一感知，无论走到哪里只要闻到这种味道，初到德国的那个早晨的情景就会出现在脑海里。布伦瑞克美术学院是德国北部重要的艺术类专业学院，处于北部最大州下萨克森州中部的布伦瑞克市（v），学院不是很大，但条件和设备非常完善。布伦瑞克这座在中国无人知晓的城市，诞生了欧洲第一座博物馆，里面有伟大的伦勃朗和维米尔的最重要的作品。是诗人莱辛，哲人布莱希特和数学家高斯的故乡和生活工作过的地方，也是表现主义画家贝克曼少年时期生活的城市。公元861年建城，被奥克小河环绕。是一个非常精致，美丽和耐读的城市。当我在它的博物馆第一次看到伦勃朗和维米尔的作品时，顿时减轻和平息了内心的孤独感。

在国内申请美术学院的时候，当时拿到了两个录取通知书，一个是杜塞尔多夫美术学院，一个是布伦瑞克美术学院。没有决定去杜塞尔多夫是因为那个通知书里注明到了那里还要有一个考试。而布伦瑞克美术学院可以直接从第四学期开始就读，为了能顺利入学起见，我自然选择了后者，尽管当时德语还不能顺畅的交流和但学习的欲望和求知状态让我无所畏惧。

九十年代出国学艺术的人寥寥无几，我是这所美术学院第一个从中国大陆来的留学生。这里的一切对我而言都是新的，我很快适应了环境和困难，开始学着真正的独立和自由的面对新的学习生活。

我在这所学院一共跟随过四位教授学习绘画，其中三位对我艺术的成长和启发有过重要的影响，汉斯·彼得·策尔玛（HP Zimmer），布拉拉·沃尔夫冈·海尔曼（Blalla W. Hallmann）和瓦尔特·丹（Walter Dahn）。

▶ 左图：刚到德国的李迪，拍摄于慕尼黑1990
▶ 右图：李迪，拍摄于德国布伦瑞克1990



▶ 左图：布拉拉·沃尔夫冈·海尔曼教授 Blalla W. Hallmann
▶ 右图：汉斯·彼得·齐默尔教授 HP Zimmer



▶ 瓦尔特·丹 Walter Dahn



策尔玛是生于1936年，柏林人，五十年代末就读于慕尼黑美术学院，在学期间，同许多志同道合的年轻艺术家组成艺术团体“足迹”（Spur），六七十年代在德国艺术界非常活跃和影响力，属于南德国新表现主义绘画的一部分。这个团体得到象杜普菲（Dubuffet）和阿斯格尔·觉恩 Asger Jom 等绘画大家的扶持，影响扩及欧美。他早期的绘画色彩浓重，笔触的流动感强，后来受波普艺术和图像绘画的影响开始出现社会性和新闻焦点的题材。布拉拉·沃尔夫冈·海尔曼充满幽默感和温和性格的艺术家，但他的批判性和诙谐的绘画涉猎政治与宗教等许多领域，即他赢得了声誉也为他惹了麻烦。瓦尔特·丹出生于1954年，曾就读于杜塞尔多夫艺术学院，师从约瑟夫·博伊斯，属于德国科隆的绘画团体米勒海姆·弗海特（Muelheimer Freiheit）他们在科隆八十年代初的首展，让从六十年的开始对绘画渐渐冷淡的艺术界重新点燃对绘画的热情，有评论家专门著书《对绘画的再饥饿》研究其用绘画来反对绘画的艺术表达方式。1982年被邀请参加了卡塞尔文献展，“反绘画的绘画”把直接，简单和明确表达作为自己的武器，比战后的新表现绘画更放松自由。

随着时间，空间和距离的改变，到德国后同国内艺术圈的朋友联系不多了，那个时候有事没事只能通过书信往来，到了九十年代末才开始有了网络 email 邮件，九一年秋天曾经接到了高铭璐从北京的来信说他已离开《美术》杂志了，为我能来德国感到高兴和希望有更多的中国年轻艺术家进入国际舞台，那个时候有些进步和变化就会写信给他们。从九三年暑假开始回国之后几乎每年或者暑假或者寒假都尽量回国探望父母和会会老同学老朋友，《美术》杂志做编辑的黄笃，在美院附中教书的刘小东等，通过他们又联系上了许多一度失联的朋友们。九三年暑假父母已经搬到团结湖小区，家里也安装了电话，和大家联系起来非常方便，因为那个时候大家腰里都挂着一个BB机，联系起来还是更方便了。那次学弟祁志龙来团结湖家里看我，并和我谈起他已经搬入圆明园的农家小院，做了职业画家，也邀请我参加他们的一些艺术活动和展览。但我每次回国都是来去匆匆，自然也无暇顾及参加国内的活动。

九十年代北京就像刚刚统一的柏林一样，是两个正在苏醒过程中到处都是工地的城市，混乱，空气里飘着灰尘，但也充满生机。这两个城市的发展线路完全是分道扬镳的，北京越来越被现代建筑和高楼大厦所覆盖，而柏林却在慢慢恢复着古典与精致的面貌。今天再看这两个城市的气质已经截然不同和相去甚远。

九零年的春天我去了东柏林拜访老朋友瓦格鲁，他曾经在八十年代初在中央美院留学的三个孟加拉留学生之一，而且他刚到美院时就插班在我们的工作室上课，后来在学校认识了来自原东德的美术史专业留学生乌塔·石坦，多年后他们在东柏林结婚。九零年东西两个德国开始忙于统一，但柏林墙还在，尽管只有五十年的政治分离，竟把同一的城市变成了完全不同的两极世界。刚到东柏林的那天，他们开着东德的小汽车 Trabant 带着我参观市容，很多布鲁士时期的古典式建筑都年久失修，包括博物馆岛还没有开放，马路上很少见到店铺和私营餐厅，就连绘画材料也只能在美协的专属店买到。晚上他们带我去外面散步看到漆黑的马路和零星的路灯下我们三个不断移动的影子，想起当年在北京上学的时候我们经常午夜坐在故宫东华门的护城河前聊天的情境，当时一定没想到五年后能一起相聚在柏林。东柏林是德意志民主共和国 DDR 的首都，而那时候联邦德国 BRD 的首都还在莱茵河畔小镇波恩。几年之后东西柏林合为一体，美国包装艺术家克里斯多夫实施了国会大厦包装事件，柏林重新以一个完整的面貌从政治和文化的再次崛起。从柏林墙的倒塌，德国的统一，整个东欧聚变，巴尔干半岛的战争，我们在欧洲经历了一个个历史的重要节点，感受了历史的转折。这或许就是一种“在历史”的见证者。德国的统一之路经历了无数的坎坷和崎岖，但也有难

得的机遇和幸运，德国终究是一个幸运的国家，也是一个经历了痛苦之后幸运的民族。德国的统一是九十年代德意志民族最舒畅的十年。

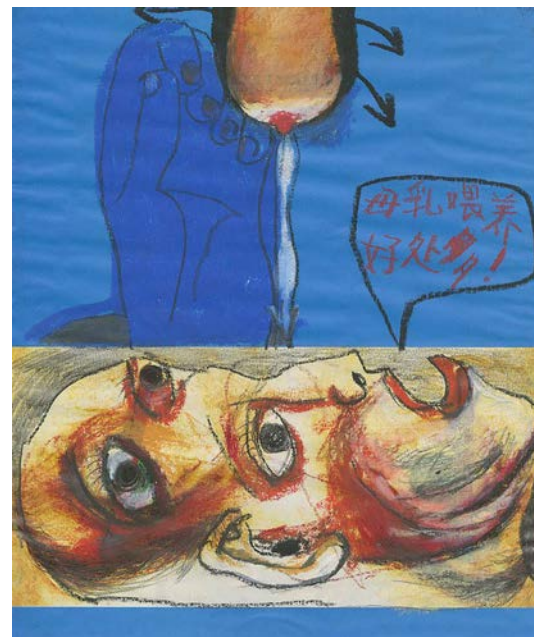
人往往在平静的环境下感觉不到时间的飞转，我在布伦瑞克美术学院整整渡过五年的时光，如果说八十年代初我从北方边城有幸考入中央美术学院，为我打开了艺术之门，铺就了八十年代的艺术之路。那么在这所德国布伦瑞克美术学院的五年不仅拓宽了我的视野，更重要的是重构了我对于自由艺术的知识体系，也是一次对以往艺术经验的关机和重启。

九十年代我的生命的另一个转折点应该是儿子的出生，九五年的圣诞夜晚上九点多，我陪着太太在布伦瑞克的妇产医院经过一天一夜的期待，儿子一然终于诞生，那个时候真是一种说不出的神奇的感觉，当护士把刚刚出生的婴儿放在用大方枕折凹出的小被子窝，交给我抱抱的时候，他第一次睁开眼睛看着这个眼前的世界和光，我对视着这个微微睁开的眼睛，猛然意识到我的生命也随着这一时刻被赋予更多的含义，我会重新审视生命的传承和生命主题，在那之后我画了一系列和婴儿与生命相关的作品。

► 李迪在德国汉堡，1990



► 《特供》
李迪
纸面油画
1997



九十年代我和夫人在大学的学生宿舍住了很多年，平时除了可以在美术学院的画室画比较大尺寸的作品外，其他时间我都是在家里的写字桌上画。由于地方不宽裕就用铅笔，炭笔和油画棒画小幅的作品，每天早上起床早餐后，我都要像写日记一样把大脑里的一些储存的事情或图像重新组合在这些小画面上，尺寸不大，便于掌握和控制，也画的高兴和自由自在。天马行空，这样无拘无束的持续画了近十多年的小画，几乎成为我个人的状态，思考和感受的最贴切的表达，在德国的第一个展览就是展出这些小幅的作品。这种习惯我一直延续了整整十年之久，成为我生活不可或缺的一部分，也是我通过图像思考和解读世界与个人生活的一种方式，也是想象世界的天马行空。

记得是九八年我回北京，在一次聚会时把作品给双喜和范迪安看，他们极力推荐给当时的《世界美术》杂志主编易英，并在这本杂志的第四期专门为我的这些作品做了一个访谈和作品的发表。这也是我第一次以旅德艺术家的身份在《世界美术》上发表作品，身份转换的让我感到有些怪怪的感觉。其实见怪不怪，在欧美的许多中国艺术家都是面临这种身份转换中对自己的重新定位，无论艺术态度，还是艺术表达。但大部分人往往选择文化背景为支撑，而不是个人思想的自觉与独立。从内心与本性的角度出发，我更喜欢简单的生命体验和明确的生活角色，对自我价值建立和自由的灵魂的认同，反感不必要的绕弯子和行为多余的啰里啰嗦。这是我的性格使然与本源状态。

在2000年代互联网时代蓬勃发展之前的整个九十年代，我仿佛生活在一个与中国半隔绝状态的现代西方文化与社会中，东西相溶与相对的新潮流中，新旧文化对立统一中，界定标准丢失与重建矛盾中。这是典型的前互联网时代的最后现象和纠结，这种埋在大脑与神经末梢深处的矛盾直到互联网的出现才被转变和消解掉。

九十年代的我对德国社会融入的努力和寻求个人主义本体认同的思考，一直是伴随着我的混合状态。撕裂，敏感，矛盾，寻找，建立这些词汇能生动的描绘我九十年代的生动状态。

九十年代也是我个人与家庭生活同我的艺术表达结合的最紧密的时光，我的身份是综合的，艺术家，父亲，丈夫。

九十年代，我的绘画最大变化，是有意识的脱离了学院绘画的影响和束缚，即延续了八十年代后期的那种自发的表现性绘画，这种绘画能自然的对接德国当代艺术系统，无需做什么修正与改变。观念与意识的再次构建是德国给我的最大馈赠，那个时候国内的艺术家还在突出中国的符号与标签。地域的间隔与断裂反倒是促进了个体的自觉意识与独立自由的品性，在那个环境里不会计较成功与失败，艺术和命运结为一体不可或缺。

在艺术方面的收获一方面是学院里，特别是和瓦尔特·丹的接触中获益匪浅，给了我许多的启发。我是九四年在他的工作室学习，之前相继修完了绘画，摄影和其他一些专业课程，我用德语水平也提高很多，能够自由的交流，这让我能够在许多感兴趣的问题上和瓦尔特·丹进行比较深入讨论。其实他那个时候的艺术重点已经不是绘画而是图像和装置，他已经多年开始用傻瓜相机和胶卷随意拍照和记录，实物装置和草图作为一种日常媒介和载体。我专门阅读了他的一本关于艺术思考的书籍，对他的工作方式和观点非常赞同。我几乎每天都随意涂抹些东西，纸面和草纸和信笺上。在画布上用同样的涂鸦草图语言画画，其中的部分作品曾经在一九九八年国内的《世界美术》有介绍。

► 《不愿被选择》
李迪
100 × 80 cm
布面油画
1997



► 在《世界美术》
1998.4 期杂志刊登的
对李迪的访谈与作品





◀ 李迪和瓦尔特·丹
1996



◀ 我的老师瓦尔特·丹
和他的老师约瑟夫·博
伊斯



◀ 《布伦瑞克日记》
李迪
布面综合技法
2002

瓦尔特·丹对空间的理解，认识和利用的敏感度，包括运用能力是非常独到的，记得是九五年我们整个工作室曾经一起去德国东部的坎布尼茨，受当地的一家画廊邀请在一个废弃的工厂车间里做展览，他把这些大小形态各异的车间分给大家，每个人根据空间的需要决定作品如何植入，无论是完成品还是现场制作的作品，都要根据空间的提示和可能来决定和判断，你到底要表达什么。空间和艺术展示成为不可分割的一个整体，从七十年代之后的西方艺术对于空间意识和图像语言材料的拓宽成为当代艺术区别于过去艺术的分水岭。

一九九六年结束留学生活后，我的身份从原来的学习签证转为艺术家居留，德国的艺术家居留的条件非常的苛刻，必须靠艺术生存五年之后才能转为永久性居留。九八年之后我曾经有想彻底回北京的想法，那个时候有好多留学德国的朋友同学都纷纷回国。最终还是选择了留下来，那个时候我喜欢的简简单单的生活，我的两个主体除了艺术就是家庭，包括培养孩子的成长。这种生活的经验对我而言也是很重要的，与其说是一种必须静心的生活哲学，不如说是对生活细节的体验，这在我的人生构建中异常重要，对我未来艺术观的形成影响深远。尽管生活并不像原本想象的那样顺畅和一帆风顺。

当时在德国作为职业艺术家的生存空间相较于国内还是要好很多，德国中产阶级喜欢收藏艺术是一种风尚和生活方式。整个艺术生态的构架可以分为上中下不同的层次，重要的博物馆美术馆常常有世界级的展览，四年一届的卡塞尔文献展被认为是国际上最重要的艺术文献展览，也有比较中高档的艺术博览会，如科隆艺博会，法兰克福艺博会，包括二线三线城市和地区也有许许多多的艺术活动，遍及各地的博物馆美术馆和画廊把文化和艺术植入到人们的生活之中。作为八九十年代的重要传播载体的德国国家电视台有两个频道是我最为喜欢的，一个是德法双语的“ARTE”，另一个是德语国家（德国，奥地利和瑞士）的联合“3SAT”，无商业广告，文化艺术讯息丰富，节目档次高。我从这两个电视台转录了很多影像资料。

九十年代，那是一段相对充实的日子，有许多说不完的故事和记忆，在德国我曾经画过一幅《布伦瑞克日记》，用了整个的夏日把九十年代的日记一遍遍的抄写在画布上。

诗人海涅曾经写过一段诗句：“正在生长出一种崭新的类别，毫无修饰矫揉和罪恶之感，她承载着自由的想象，自由的好奇，我将为此而为之。”

九十年代漂流在海外的年轻艺术家们相对于国内同仁，绝对是一个生命力极强的特殊的类别。

距离是“我”和物体之间的关系，通过不断调整来感受；又要打破我们日常观察的习惯角度，我们会发现物体另一个维度的“真实”。通过多角度的观察，我们原有的思维框架就被破除，所有的“真实”都被赋予了时间和空间的限定，我们才更加接近本质。

刘刚，2020

01 理解和面对真实

绘画最重要的一点就是真实。如何表达真实？这是我始终思考的问题，父亲曾在南京大学教古汉语，也像很多老一辈学者那样，在历史的浪潮中噤若寒蝉。他晚年爱借酒浇愁，临终前将自己收藏的砚台全部砸碎、往来文墨全部烧掉。那种氛围导致我的少年时期处于一种惊慌的状态，也由此养成一种习惯，很少吐露真实的心声，会压抑内心强烈的渴望。与人保持着一种亲和的疏离感。真正走近的人，又会发现我存在一个完全不同的内心世界，哪一个真实的自我？这或许是我思考的起点。

我很小就开始“撒谎”，言语的真实和虚假又存在怎样的界限？存在的真实和虚假似乎又呈现一种有趣的转换关系，比如两个人的关系很亲密，但是这种执着和不放松，又导致真实的情感变得僵硬和虚假。

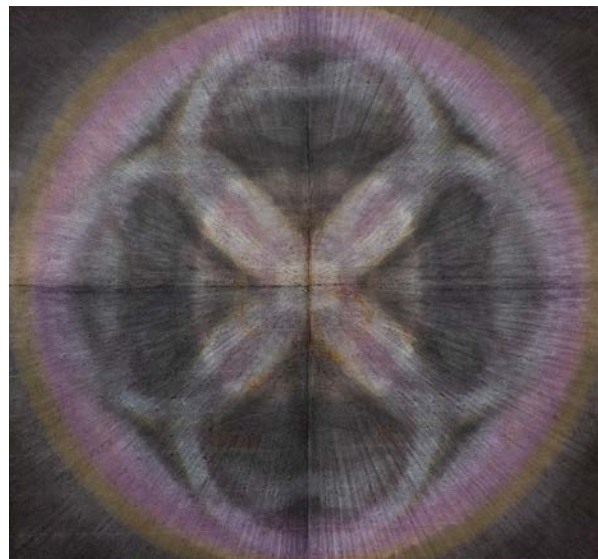
关于真实的思考，促使我选择抽象绘画。其实，我认为没有绝对意义上的“抽象”，因为人会产生情绪，大部分时间都在控制和引导情绪，所谓抽象，不过是用理性的方式把情绪的形象表达出来，又要保持流露过程的自然状态。

这种自然状态，就导致每个个体的“真”是有差异的。上学时，我特别怕老师看画和修改，因为一旦被评论、根据别人的意见修改，这幅作品就不属于我的内心了。艺术创作不是蒸包子，每个人的表达一定有区别，所以我当老师后，反而喜欢一些不太认真、甚至跟你反着来的学生，这恰恰说明他在思考问题，我们要做的是沟通，实现互相理解。

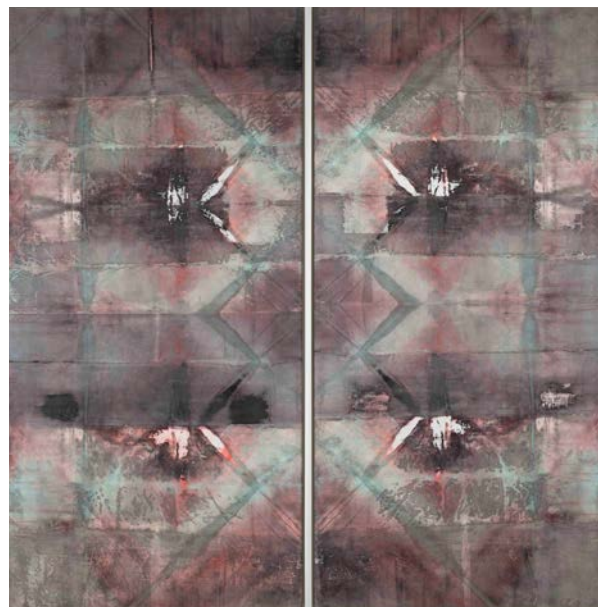
科学家要有开放的心态，绘画的过程不同，反而是“封闭”的。创作是某种自我循环，不关注别人怎么看我，迎难而上，真实面对，坚定自己的内心。这就像书法，汉字有固定的结构和秩序，而伟大的书法家都敢于打破束缚，形成自己的风格。回到当代，我们也许认为已经处在创作多元化的时期，但图示上多样性并不代表内心的真实与坚定，甚至有陷入流行和同质化的风险，反而与艺术的真实背道而驰。

透过图示这个结果，我更注重思考创作过程的意义。比如，用1000支毛笔分别画1000根线，这和用1支笔画1000根线有什么区别？更换毛笔过程的新鲜感和约束感才是创作的价值。把一个物体画得更像，这个结果不重要，在这个过程中寻找自己的方法才重要。

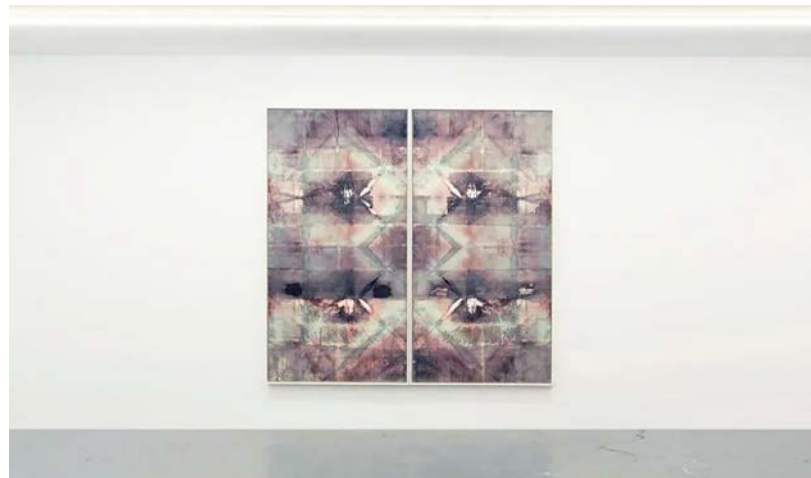
► 《4103091024》
刘刚
综合材料
182 × 196 cm
2019



► 《440409102》
刘刚
综合材料
195 × 195 cm
2019



► 《440409102》
刘刚
应空间展出现场





◀ 《450102081023》
刘刚
综合材料
154 × 149 cm
2018



◀ 《2103071022》
刘刚
综合材料
147 × 147 cm
2017

▶ 《4101091021》
刘刚
综合材料
185 × 199 cm
2019



▶ 《45202181021》
刘刚
综合材料
155 × 150 cm
2018



▶ 《8101171022》
刘刚
综合材料
80 × 100 cm
2017



02 自然状态与质疑精神是真实的前提

有段时间，我突然发现自己的创作被展览影响，展览和观者的存在，容易让我们在创作中呈现一种攀援和执着，上世纪90年代后期索性停止了创作。但在美院教书，又不可避免要画，这时反而渐渐脱离了束缚，不再是为了某个既定的目标、通过堆砌已有知识来创作，那种“挤”的方式并不顺畅，在没有拘束的情况下我找到了通达而自然的创作状态，一切变得简单起来。40岁以后，我又对中国绘画发生兴趣，一方面是在技巧上带给我很多启示，另一方面是中国绘画中蕴含着某种无法言说、讲不清楚的美。所以我在自己的很多作品中，加一层上色的亚克力表面，通过遮挡和阻隔，寻找这种真实与虚构之间的边界。这层覆盖让作品呈现出不同的观看方式，这种看似含混的形式反而更能逼迫我们思考“真实”的问题。

内心与外在的自然，往往会有意想不到的发现。我曾经创作过一幅绿色的作品，主体是黑色和灰紫色，但是视觉上却造成这是一张“绿色的画”的感觉。创作的时候，我随手用一张毯子盖住，后来发现上面出现散布的霉斑，我用滚子把霉斑挤开，这些真菌又顺着有水的纹路继续生长起来，而且还吸附了滚子上的颜色，宣纸吸水后膨胀，颜色逐层渗入，纸越薄，着色就越好。其实不过是面和线的关系，却形成了一种自然之美。



◀ 《8106071023》
刘刚
综合材料
100 × 80 cm
2017

借用中国传统文化“看山不是山”的说法，绘画也要经历一个“不会 - 会 - 不会”的过程。开始的“不会”是不懂，需要经过学习掌握技术，实现“会”。最后到“不会”，不是忘掉，而是自由使用各种技术，融会贯通并且有所创新。比如潘天寿的指画，就在画面中加入了西方式的、大面积的方形或三角形留白，然后在画面一隅，又出现传统的兰草等等图像，而且笔墨上又显出一种“拙”的感觉，就是因为指画的技法。这就是从“不会”到大众意义上的“会”，再到创作独特性的过程。

有次，一位国外的修复专家到来美院交流，我在课上拿出两张画，图像相同，一张彩色、一张黑色。那位专家来之前，我和学生打赌，他一定会喜欢这张彩色的，但我能说服他，让他的兴趣点转向另一张作品。

果然，那个专家来之后，第一眼就选了那张彩色的作品。我就跟他说，黑白的这张是专门为他准备的。上边还保留了宣纸包装的标签，明确展示了这张纸的产地、时间、

质地。做修复的人，对这些标记信息非常敏感。然后我再讲起中国书画里的墨色，告诉他中国的墨有一定的退让性，即使把别的颜色赶走，依然会留下一定的空间，不到头，这就像中国文化那种缠绵的感觉。我又讲第三点，作为修复专家，你肯定对一幅作品的创作过程感兴趣，研究中国绘画章法和表现力，回溯整个创作过程，宣纸和墨这些材料是非常重要的信息。一番话下来，他立刻喜欢上了黑色这张。我却对学生说，这番话可能是我胡编的。你们能分清真假吗？也许，真假在那个时刻不重要，重要的是让那个专家接受我给出的结果。但“质疑”是艺术家很重要的品质，如果不会质疑，你就永远困在前人的阴影下。

▶ 《410218102》
刘刚
综合材料
123 × 243 cm
2018

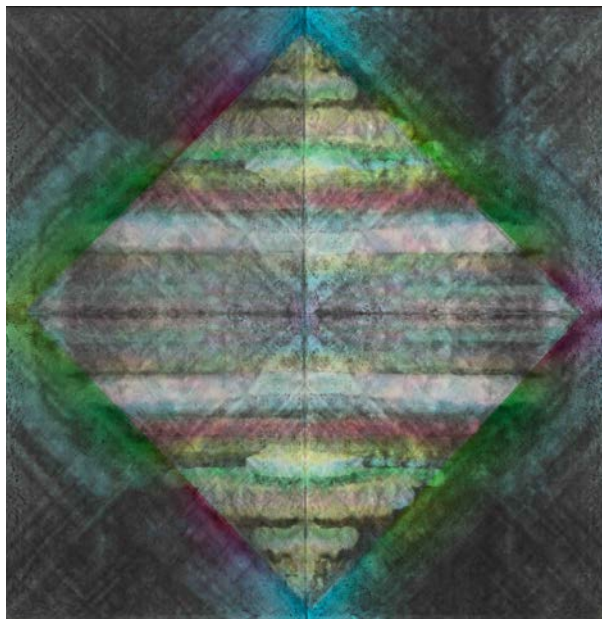


▶ 《410218102》
刘刚
应空间展出现场



▶ 《9101161021》
刘刚
综合材料
149 × 153 cm
2016





◀ 《45109081021》
刘刚
综合材料
143 × 143 cm
2018



◀ 《410109102》
刘刚
综合材料
123 × 243 cm
2019

03 距离、角度和材料真实的不同侧面

绘画表达有两个核心要素：一个是距离感。站在100米外画一个人，可能只是一个点，但下笔这一个点的时候，我内心会把这个符号跟人关联起来，TA的情感特质以及我对这个人物的理解，都蕴含在这一个“点”中，和另外一个点是不同的。另一个是观察角度，普通人的视角都是1米以上、1米4以下，如果改成俯视或者仰视，物体的形态就改变了。

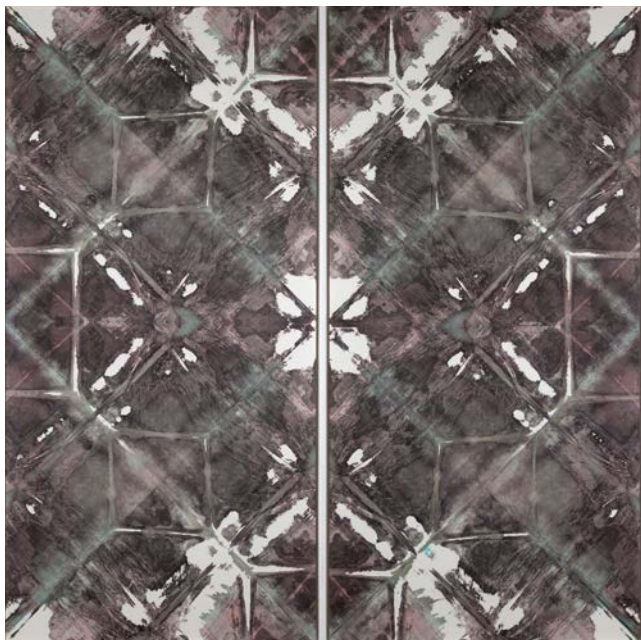
而且，要对材料保持敏感。比如玻璃的属性有透明、阻隔、易碎，当一块玻璃横亘在面前，你眼中的真实就发生了变化，要想触及本体就要打破它。如果我想做一个装置作品，探讨这类观念，玻璃就是绝佳的材料。我原来喜欢使用铜，就是因为铜生成的绿锈特别有油画感。美院油画系特别喜欢谈论“油画味儿”，我发现这种自然形成的色彩很接近这种感觉，而且会让人产生联想，通过这种材料的特质进入了一个没有技术壁垒的世界。

这就是我刚才所说的“不会”的状态，抛掉绘画的技术方式，把智慧用于新技术带来的表达方式上，拓宽我们的创作。苹果手机刚上市的时候，我曾经做了一个作品，元件很简单：用苹果手机壳的材料做出5×5cm的方块，然后用电脑3D建模，把其中一个角提高1cm，形成一个从二维向三维过渡的状态，形状和曲面发生了变化，以此作为创作的基本元素。现实中，一侧有1cm厚，对侧却要无限接近平面，制作费了好大力气。这个元件和当时的苹果手机一样，分黑白两色，我再进行不同的排列组合，就像诗歌一样产生了韵律。每增加一个变化，秩序就随之改变。简单元件重复产生的多变性、曲面变化产生的光，都是现代审美才能感知的。

对于相同的元素，我们还可以从自己的经历和文化语境做出不同解读。西方绘画在追寻客观真实，中国书画则更倾向于表达主观感受，在具象和抽象、光影和笔墨中逼近“真实”。比如我有关于十字图示的作品，西方通常会赋予这个符号宗教性，我则可以把十字解释为“×”，画面中还有“√”。对号和叉，这两个符号伴随了我生命历程中多次被选择的过程，甚至影响了我一生的命运。选谁当优秀学生、选谁进工厂，我常常是被叉掉的那个人。于是，我把这种命运交错和被决定的感觉作为创作中的基本元素：两条线就会选择交叉；一条线不提笔，就会折成一个勾。几十根线相交的点，构成新的线，把一根线的放大成面，在这样的简单重复过程中就能找到乐趣。

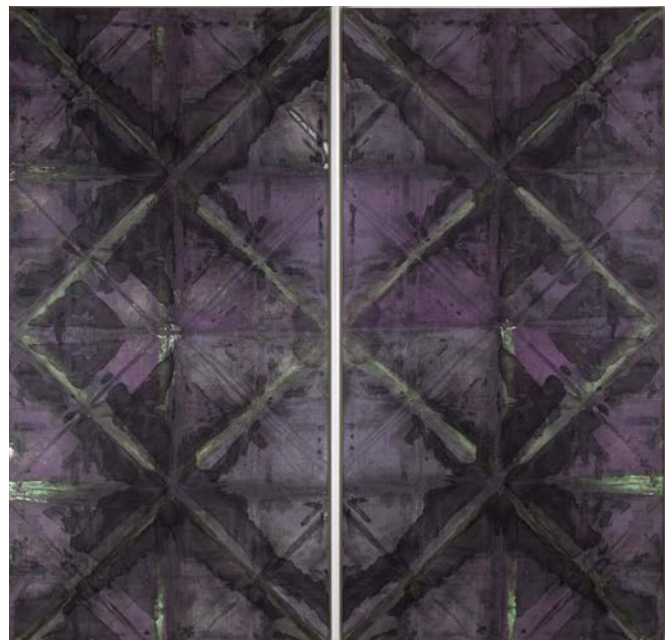
有时，我用色彩和笔触创造出绢本水墨的质感。按照通常的视觉维度，就会把这种“假”的质感当做真实。西方油画讲究光，我是在一件作品中画了两扇门，用门来间隔光，画面上还出现了一组阿拉伯数字，是一首歌的简谱旋律。用中国画的角度来看，如同山门，不拜门庭是无法跨的。在不同文化语境中，何者为真？这种解读过程是否又会形成对真实的遮蔽呢？面对观者，我索性故意悬置这个命题，只问你：好看吗？回到视觉审美的层面，有关真实的思考交给观者自己体悟。

毕竟，绘画再像都不是真的，如果陶醉在这种假象中，生活就会缺乏甚至背离真实。艺术创作应该最简单的元素开始，以本真作为起点，过程中又自然地带入自己的经历和体悟，在简单的元素的基础上建立规则 and 变化。回到我们探讨的距离和角度两个命题上：距离是“我”和物体之间的关系，通过不断调整来感受；又要打破我们日常观察的习惯角度，我们会发现物体另一个维度的“真实”。通过多角度的观察，我们原有的思维框架就被破除，所有的“真实”都被赋予了时间和空间的限定，我们才更加接近本质。



◀ 《410209120》
刘刚
综合材料
195 × 195 cm
2019

▶ 《440309102》
刘刚
综合材料
185 × 191 cm
2019



◀ 《2400 白》
刘刚
铸塑
200 × 300 cm
2011

▶ 《76100181023》
刘刚
综合材料
78 × 146 cm
2018



▶ 《8203071021》
刘刚
综合材料
80 × 100 cm
2017





◀刘刚 (Liu Gang)
中央美术学院教授、博
士研究生导师
中央美术学院油画系第
五工作室主任
中央美术学院教育发展
基金会秘书长
中央美术学院国际学院
院长



◀左图：工作中的刘刚
◀右图：刘刚和靳尚谊
先生在工作室



◀刘刚工作室

无名时代

八十年代与抽象画实验

文 | 马可鲁

《无名年代》节选

七十年代末到八十年代初那几年的北京真的很热闹，“四月影会展”获得了年青人非常热烈的回响。“迎春画展”上冯国栋的“自在者”“扫土工”引起了关于艺术的自我表现的辩论。“无名画会”办了两届展览，成为第一个完全非官方的民间画会。“星星画会”前后共三届。马德升七九年“艺术民主大游行”中激情演说照，上了许多中外媒体。“星星”声名大噪。我们在民主墙结识了尹光中、瞿晓松等贵州艺术家。我也参与协助贵州五位艺术家在民主墙悬挂他们的作品。

那时瞿晓松刚到北京，之后我们之间的友谊一直延续到在日后在纽约的日子。记得还有一位从四川来的画家薛明德。在美术馆露天展出作品，遭到警察的驱离，他几乎来过我们每一个人的家中。他那时画许多肖像画，颇有科科什卡绘画中那种神经质的激情。跟所有人声称他在写他和他的妻子的如何伟大的爱情的交响乐。地下刊物《今天》炙手可热，“朦胧诗”在年青人中间流传。

逐渐的北岛、芒克、江河、多多。大家都成为朋友，我和顾城的认识要更早。噢，民主墙、当时真觉得她会永远立在那里。张伟、李珊、朱金石、秦玉芬、我、赵刚、唐平刚常常在一起。那时的聚会中常常有一些外国人，外国专家或留学生们。记得一次我们去了北大留学生楼，在德国留学生柯悟莉宿舍。忽然外面一阵骚动，听外面有人小声说：“马德升来了，马德升来了”呼啦啦下去几个留学生，一会儿把马德升抬上来了。瑞士人那时正在给他作一个展览。

张伟

张伟和李珊的家在铁狮子坟，师范大学对面。我们几包括张伟、金石、小秦、我、赵刚、平刚、常常在这里进行抽象绘画的讨论和实践。把画放到一起观摩是极为经常的事儿。黄锐、马德升、杨益平、芒克、严力、毛头、阿仙及其他许多朋友们也常常出入这里。当然其中有外国人，尤其是留学生自然是少不了的。那时大家多还没有出国，赵刚和唐平刚常常过不去，有一次不知平刚说了什么。赵刚反唇相讥：“瞧你丫那画儿，跟刚从产房里出来的似的，血了乎啦的”俩人你一句，我一句，吵到翻脸。

赵刚每次都爱跟我谈哲学，十分认真。我爱和他开玩笑，见面总说：“最近又看见什么书了？”

张伟没钱了，也没画画材料了。他抱起家里的录音机，下了楼，想把它卖掉，结果又搭上李珊心爱的小猫。卖了一百零八块钱。他急急忙忙地跑到王府井买了画布和材料，底子也没做。待晚上李珊回家，一幅巨大的抽象画已经钉在墙上。

朱金石也没钱了，拎起结婚时置的椅子，去了他妈妈家，想卖给他妈妈、只求给



◀ 无名画会在北海画舫斋举办首展时合影，1979



◀ 无名画会成员在北戴河写生时合影
后排左起：史习习、韦海、张伟、马可鲁、邵小刚、杨雨澍、赵文量、赵汝刚、石振宇，前排左起：郑子燕、王爱和、李珊
1975



◀ 赵刚、马可鲁和朱金石在张伟家
1983



◀ 张伟、严力在马可鲁作品前，圣哈勃文化中心，中美艺术家联展“纽约-北京纸上作品展”
1988

他几块钱。

那晚大家面对墙上张伟那幅巨大的几乎是单色的中黄色的抽象画，十分羡慕。哇、牛逼。

我们感觉张伟进入了一个新的境界。这以前他画过许多近似波洛克的那种画面繁琐但平均处理画面的作品。直到这一幅，才豁然开朗。而且对他以前的写生以及以后的抽象大写意作品中对色调的最大限度的扩展和运用具有着重要的突破性的意义。

我们都煞有介事的参与了这幅画的作品分析。还记得张伟那天得意的样子，面带微笑站在作品边上，脸微微上仰，花格衫、牛仔裤、我估计那天他基本上就觉得成了。唐平刚在一边老眨动眼睛、说话结结巴巴。朱金石总是非常严肃的反复用着一个词儿“笔触性、笔触性”，他习惯于擦一些什么新名词儿，我一直搞不清楚那是什么意思，以至于总想着这笔触、性是什么关系，而忽略了别人的发言。

那是一个充满骚动和不安的时刻，我们每个人都在艺术上感觉到危机，同时也看到无数的可能性而危机和危机的处理本身就是我们艺术的行进方式。

我和张伟在纽约都生活了近二十年，自然许多的记忆都是在纽约的日子。八八年初，我把一些行李留在了德国。我又辗转去了瑞典、丹麦。当我启程从哥本哈根前往纽约的时候，我知道我将会在那里定下来，我想去那里、那里有我的朋友、我会在那里再画起画儿来的。

那时，纽约的日子对我是神圣的和令人想往的。我在丹麦时收到来信，里面夹着照片，一张是他和严力在酒吧里并排而坐，另一张是他俩儿像两个金刚、一左一右的站在我的画儿前面。我那时作品参加了在纽约史泰坦岛上的圣哈勃文化中心的一个中美两国艺术家的合展。

我随身携带的行李很少，只有一只箱子、一个画箱、一卷画儿和一把吉它。出了机场，天黑下来了，一直下着雨。我站在机场大厅外等张伟，好久不见人来。我禁不住身旁一位出租车司机的催促终于随着他走向了车子。一辆又长又宽乌黑铮亮的车子，我把行李随便的扔进了后座，我坐在司机边上，感觉浩浩荡荡的向曼哈顿进发。我心想：“纽约到底不一样啊！”

司机是个希腊人，一路上很殷勤。到了东村，他停下车，没开灯。他说：九十六块钱，我递给他一张一百美元的票子，他立即递还给我、并重复：“一百美元”我注意到这时我手里拿着的变成一美元的票子了，我知道事情不对，便高声道：“我给你的是是一百美元，别骗我，我不喜欢这样！”他立即改口说：“这是找给你的零钱。”我说：“你留着吧！”这便是我到纽约的第一课。司机帮我拎着行李，到了东九街三百一十二号，我按铃没人开门。正在这时，张伟从马路对面走过来，他问：“你怎么没来信？”我说我寄了一张明信片，显然他没收到。他看到我们身后的车子问：“你坐它来的？”我说是的，他说“你疯了？”我不解，他冲向那个司机，吼叫着“你这个骗子，你他妈骗人，你收了多少钱？”那司机拿出价格表，上面标着九十六块钱，张伟无奈的退下阵来。这种车通常是为那些大公司出差或婚礼才租用。可以四人合租。那时正常的黄色出租汽车从机场到曼哈顿的价格是二十五美元。我则付了一百。

马丁买了我那幅“鼓楼”，使我到纽约的时候身上还有些钱。朋友相见，自然高兴的要命，

他永远是被宠幸的。我刚到纽约那几年，苏荷区的卡罗琳，希尔画廊对他呵护有加。女画廊主曾是乐团指挥。人爽快能干，很赏识张伟。曾对他说：“你好好干，我们都支持你，像面前的大海你前途无量”。张伟有一阵子画的大、画的快、画儿卖的也快，无奈这个散财童子、日子始终拮据。日后，那家画廊倒掉了，但我知道张伟多么需要这样的支持才能一路潇洒的走下去。他在旅行途中，来到了旧金山。那里的街道坡度很陡，车上不去，他坐在路边发愁。他找到公用电话开始向他在纽约的女友诉说无奈。他女朋友不假思索的告诉他：“你的车是四轮驱动的！”

平刚

唐平刚小个儿，是个非常滑稽的家伙，从七十年代起他曾往我家带过数不清的人。每次来我家，身边总跟着一两个我不认识的人，而且还都比他个儿高。现在想起来：朱海东、赵汝刚、赵百威、李爽、宋红、顾城、关伟等都是通过他认识的。他一度迷恋两个罗马尼亚的画家的画儿。伯巴和一个叫什么、什么斯库的，我想不起来了。平刚画了很多人像，都是女孩子，都是虚虚乎乎的，他居然永远能请到女孩作模特儿。别人提到他的画室时总说“他那里是女生宿舍”。

关于他有很多故事：一天他带了一大瓶葡萄酒到他喜欢的一个女孩子那里，企图把人灌醉，结果酒被喝光了，那女孩子面不改色的问他“还有酒吗？”

七七年美院招生，他拿着画儿去了，靳尚宜问他：“你的老师是谁？”他说“马克鲁”靳尚宜又问：“马克鲁？中国人外国人？”事后他直奔我家满脸坏笑，得意的给我讲了这个故事。其实我极怀疑他这个故事的真实性，而我又哪里是他的什么老师。

记得一天，他和李爽来找我，说约我一起去他那里画模特儿。我们一起到他家，样子很小的一个女孩子、出奇的漂亮，非常的纯净。我画的那幅肖像画早没有了，但李爽和平刚可以作证，我那次画的非常顺手。第二天一大早儿，有人匆匆敲门，我开门一看是平刚。他一脸痛苦的样子，我问他怎么了？他说：“你知道我们昨天画的那个女孩子？”我问怎么样？他说“她怀孕了，她刚刚十五岁”他说的时候表情异常痛苦，当然这事儿跟他没关系，他也刚听说，他只是知道后感觉非常可惜，非常痛苦。

平刚的抽象画中的色块总是虚虚乎乎的，刷子扫来扫去、薄薄的、灰颜色很漂亮，其实他的画儿是很柔情的。

我

七十年代末我的画儿也从平薄简节、清明澄澈的转而成熟厚重起来。视野从后蒙主义的浪漫乌托邦转而注视内心的观照，对社会现实的“心理色彩”更加直接的体现在那个时期的作品里。我刻意的避免任何唯美为、鲜亮单纯的“彩色”。唯恐“美丽”“华丽”“绚丽”等字眼会在我的画里出现。甚至常常把色彩减少至近乎黑白。那段时间我每日习字。一段时间和老冯，金石一起探讨老庄哲学。并非真懂多少。但当你试图去理解、心中的“玄色”也随之而来，不可理喻的都搅在了一起。

我八十年代的许多带有明显地表现主义色彩的画儿大多如此。当时一系列的什刹海附近的街道为题材的作品和几幅我妻子怀孕后的肖像画。其中一幅一九八二年的石版

张伟立即带着我去了中国城的一家潮州菜馆搓了一顿。我望着中国城熙熙攘攘的人流，兴奋之极，要知道，快一年我没见过这么些人，这么多中国面孔。饭后回到东村。这套公寓有两个小睡房，中间的客厅和厨房卫生间是联在一起的，老旧的地板，白天终日不见阳光，窗外是天井，屋里蟑螂横行。我俩正好一人一间睡房。客厅里立着一个大画架，旁边放着一间小桌，我一看便知道那是张伟来信中提到的那他用捡来的木头自己动手钉起来的。一会儿，严力来了，他住的不远，在东十一街。一会儿，魏晓峰、朱岑、诸兆雄夫妇都来了。张伟把他们都叫来了。足足热闹了一个晚上，严力一直抱着把吉它。严力是个酒仙，那时的诗里画里全都是关于酒的。书生相貌，但风流倜傥。他是个热心人。以后的日子里，他每天过来。他带我结识了很多他的诗人朋友们。总会带几件不知从哪搞的衣服过来给我。他很节省，常常出门不坐地铁，为了省下一美元要走好几站路。但许多年他坚持写诗，想方设法，一直坚持着他那本诗歌杂志“一行”的出版。

晚上张伟告诉了他自己的经济状况，他没钱了。又该付房租了。从以前的信中，我知道这之前他已经搬过许多次家了。我拿出一千美元给他，算作我预付的房租。那时房租还算便宜，一人一个月两百块。后来我知道，两年前张伟刚到纽约，赵刚开车到机场接的他，见面就向他借了一百块钱。赵刚那时也很落魄。他们要开车回赵刚在纽约上州的瓦萨学院，正值深秋，一路颜色漂亮极了。张伟第一次见此美景，不禁赞叹。（这些他曾经在后来给北京的朋友们的信中有过描述）张伟一路上内急，恳求赵刚停下来让他下车撒泡尿，赵刚一本正经的告诉张伟说纽约州的法律严格规定：不许在高速公路路上停车小便。张伟刚到什么也不懂，只好憋着尿继续欣赏纽约上州的秋色。

那段日子里真是有趣，我们又都变成了单身，充满好奇与激情。严力似乎一生都在社交。他介绍过许多去处，他那时有个学音乐的漂亮的日本女朋友，后来因为女方家长不同意。只因为他是中国人，分手时他非常痛苦。张伟每天开着那辆只有手煞车的红色庞蒂亚克载着我们几个人到处游荡。那时我们如果银行里有几百美元，便无忧无虑的继续生活。他段时间记不得我们到底去了多少聚会。在东村的日子永远是日夜颠倒的，我们的住处像是客栈，人来人往络绎不绝。张伟怕没人来寂寞。一天，没人来，夜里两点了，我在画画儿，他寂寞难耐、便拿起一根拐杖到街上寻衅滋事。一会儿挑着一只鞋回来了，还得意的讲给我听。

张伟画画儿，对材料的要求永远很讲究。他用最好的亚麻布，他用最好的颜料。来美国之前他在北京昆曲剧团搞舞台美术设计，他那时的抽象画中的色彩运用和挥洒的大面积的色彩如纱般透明细腻的画布肌理，他画中纯净透明的朱砂、桃红、水绿、蓝灰和橙黄、都离不开昆曲的从舞台灯光到服装、以及昆曲艺术审美本身对他的影响。他常常要等到画廊展览快开展才动手画画儿，记得一次离展览开幕只有两天了。他在一天之内画了九幅大画儿。我帮他分几次把画儿运到画廊的时候，每幅画儿的颜料都没干。

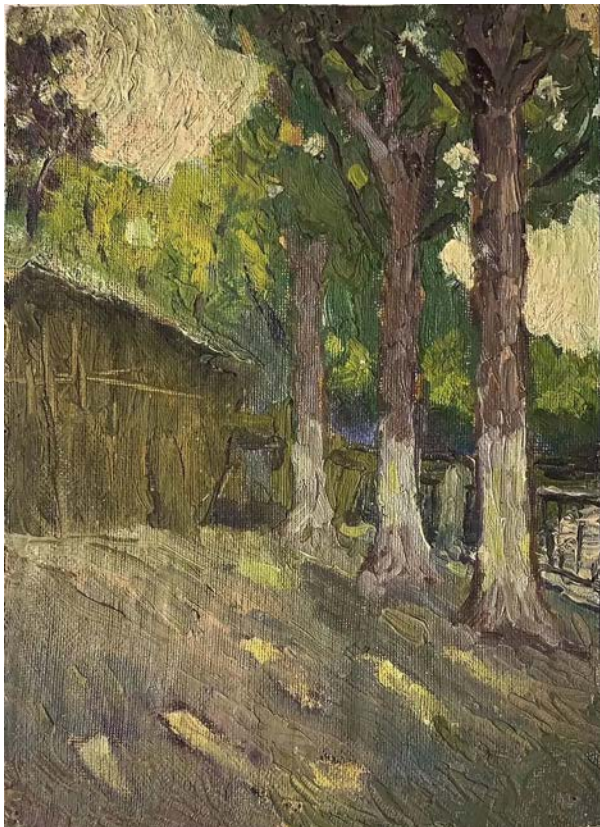
张伟的性格中有着非常矛盾的一面，一面是他的张狂的野性，一面是他的脆弱的自尊。在我刚到纽约的那段时间里，他还常常在东村的街道支起画箱，他画了可观数量的抽象的街景，常常只用一把刮刀，画的果断粗犷。九十年代初，他曾经驾驶一辆老吉普车，带着他的狗。和另一位画友一起用了三个月的时间，环游美国。沿途画了一大批写生。这不是一般意义上的写生。他那些画可以媲美于抽象表现主义绘画中那些精髓元素的最天然的状态。可以与石涛，倪瓒的水墨画中的疏狂相伴。以至于那位同行的画友提起那一路常常痛骂他。因为他常常半路突然停车，大声惊叫支起画箱便画。而待那位画友刚支起画箱。他已经画完了。一路上，他状态极佳。



◀左图：
《冰场》
19×26 cm
纸面油画
1972



◀右图：
《阴云下的玉渊潭》
19×27 cm
纸上油画
1973



◀《后海》
1972-1973



◀《二月湿冷的上海》
1976

画和另外一幅画中三位女性都是她做的模特儿。而那幅画是用了近一个月的时间完成的。我自己试验了一种制作石版画的方法，那是受到绍小刚的后示，一次他对我讲了最初的五钱谱纸印刷是一个音乐家如何用腊水不溶的原理在石版上发明的。我买了十几块小学生写粉笔字用的石版和五分钱一盒的彩色蜡笔、印刷油墨。开始进行石版画创作。当然失败了许多次。我用的石版是横向纹理的页岩版，而真正石版画需要的是便于储水的竖向纹路的更加密实的石材，需能经受压力滚筒机的滚压。经过许多次的试验，我利用我仅有的条件在炉子上加温，及水中加醋，用木尺刮压等等办法。制作了一批手工印在白报纸上的石版画。但有意思的是，由于我简陋条件，我可以书包里一次背上七八块石版直接用蜡笔室外写生。现场即兴有其生动的特点，而页岩版的深灰颜色又增加了画时的困难使你无法预料印出来后的效果。但现在看来，这点恰恰给予了使作品完成后更加自然的状态以必要的条件。

而稍后的两幅各一米左右的油画“鼓楼”“钟楼”实际上已经迈入了抽象表现的阶段。两幅画都是实地写生。我在画雪中的钟楼的时候，用了切掉头的扫帚、一块橡胶鞋底、和一只最大号的油画笔、把一大管白颜料直接挤到画布上，而调色盘上充其量只有四、五种颜料。黑、白、褐、生赭、群青、或许还有土黄。“钟楼”实际上筹化了很久，一旦开始、一气呵成，估计也就用了半个小时，甚至更短。关键是整体把握和对意外的状况的迅速的认可。常常是当直觉认知告诉你应该结束的时候，是一笔都无须添加或更改的。我原地转身，开始画“鼓楼”但这一幅，我用的完全相反的办法，整幅画只用了几只大号画笔。从开始到结束，画了两天。

创作真正的石版画始终是我一种梦想，不，是一种狂想。直到一九八八年我在柏林，寄居在小秦和金石在科义次拜克区的由 DAAD 基金会提供的住处。那里过去是一座巨大的修道院。后面近邻柏林墙。我在地下室第一次看到了真正的一流的石版画工作室。听印刷师讲解示范石版画的印制过程。我羡慕的头皮酥酥的快晕过去了，真他妈棒！我抚摸着雪白的、厚厚的、质地密实的石版画纸。我暗下决心，这辈子一定得过过瘾。

但我也知道，如果八一年底我能得以见到真正的石版画创作。我可能也不会贸然去试验、也就断然不会有这批石版画儿了。

赵刚喜欢讨论维特根斯坦、迪卡尔、康定斯基、马列维奇。一方面也是时髦，似乎非谈不可。金石则专注于费阿本得、和皮亚杰的建构认识论的的学说。其实都是一知半解。要知道文革开始我们都还在读小学，也许画家不需要了解全部、他无意去阐释一遍那些理论的全部意义，他们只是利用。我自然也受到影响。

我那时最后的几幅风景，关注的是画面的旋律和构图中的秩序。受到绝对主义的影响而进入了另外一个时期。

我的屋子很小，妻子和孩子睡的正酣。我常常从梦中醒来，梦中的绘画永远是合理而辉煌的，而当你醒来。挑灯披衣，一切又往往变得非常荒谬。我常常不敢开大灯，八瓦的台灯或者摸黑记下构图、标上颜色、写上注意重点。白天再一一把它们画成油画。那段时期很多画儿都是这样来的。这样作的结果，一度甚至倾向于超现实主义绘画。赵刚来找我，看到我的那些画儿说：“你近期的画儿很有希望”我不知那希望在哪儿。我只怀疑，哪里不对？哪里并非本意？哪里是思想碰撞的结果，但无关理智或情感。我刻意切断和自然的联系，试图让我的画儿进入绝对理性和秩序。

但那时我显然没有准备好这样做，不久。我不再依靠梦境。也不再试图切断我过去绘画中的与自然的直接联系。然而这段时期的实验对我以后二十年间的艺术中的理性主义的成分影响很大。

八三年元旦

八三年我们在张伟的家办举了新年聚会，也是一次展览。我们各自拿了几幅画来。那天来了很多人，过年熬夜，很多客人没有走。在两个屋子、横七竖八的睡着了。只剩下点点烛光和烛光中狼藉的啤酒瓶的反光。我、赵刚、平刚、金石仍兴奋的聊着，一夜没合眼，早上五点钟，我们把所有的空瓶子里的酒倒了一遍，一人凑了一杯干掉了。

在此之后，我们继续进行着抽象表现主义的实验。八〇年以后，我们陆续能够获得了许多西方现代艺术的信息，尤其是美国五、六十年代的抽象表现主义大师的作品与理论，晚些时候通过波士顿艺术博物馆在中国美术馆的展出，更直接了解了许多过去不曾获得的思想与及理念。此外还有一本由纽约时报记者撰写的一本讲的现代主义运动如何在纽约的发展形成和世界各地的艺术家来到纽约闯荡与挣扎的有趣的书更使得我们兴奋不已，以至于日后赵刚、张伟、我先后来纽约的东村。初到便有一种回家的感觉。我从哥本哈根飞到纽约后整整三天乐的合不上嘴。

金石、小秦

金石非常崇拜二战时从欧洲迁移到美国的画家霍夫曼，他对于霍夫曼抽象绘画的基本教义派的原生态的初始的理论和实践产生了极大的兴趣。与此同时，金石也协同秦玉芬发展着一种带有设计中取舍概念的拼贴绘画。以单色或双色为主的纸面作品。其中看的出秦玉芬对抽象画色彩与构图特有的敏感而细腻的感受力和简约取舍的能力。同时也看的出其间马泽威尔的影响。

金石通过绘画实践中采用宽大的排笔和极为厚重的笔法，将绘画性中他所宣称的“笔触性”阐释到了极致。不久前当我们谈到那时的努力时，他承认很多年他一直试图建立起一种风格。去年我回到北京后去了他在费家村的工作室，那些早年的抽象画都在，二十年后，每一幅画都褪尽了火气，显得那么沉稳、安详、内敛而和谐。

赵刚猛烈的用拳头砸着水泥墙，愤怒的喊着：“让我走吧，让我走吧！我要离开这鬼地方！”

八三年那年，在柯梧莉和她的朋友托尼的协助下，赵刚先去了荷兰美术学院上学。



◀ 《理性之光之二》
71 × 124 cm
布面油画
1983

▶ 《构成之二》
马可鲁
布面油画
74 × 90 cm
1983



刚

有时候你真觉得赵刚是个混蛋，有时候又真觉的很可爱。一九八〇年那年他十九岁，德国表现主义绘画来华展出，我和赵文量，杨雨树一起去民族宫看展览。离开展厅时，赵文亮不知何故遭到展览馆人员的阻拦与刁难。正巧被赵刚在一旁看到，他冲上去报不平，握拳横眉怒目。

不久前，我去了他在纽约的画室。不觉间，他的可爱的女儿已经十几岁，说话像大人一样。我们进门时，女儿弯身去捡邮差留下的捆扎着的邮件。赵刚厉声呵斥：“别动，那东西很可怕！”我知道他指的是那些帐单。他的举止显然已人到中年，而此时我脑子里却还是那个小玩儿闹。

我靠在他屋里唯一的摇椅里，他给我倒了杯红酒，燃起了烟斗，又帮我轧了一袋烟，他的桌上摊着一堆烟斗，好久我俩没有这么一起惬意了。他给我看了他的近作，问我如何，我一时不知该如何作答。他似乎在做着和卢克、退门差不多的事情。都是采用历史的人和事件的照片作为题材，施以概念需要的色彩，技法看似在经意与不经意之间，一种零落、片段、荒诞、无稽，画面还常常有一些文字。赵刚就是这样，你永远不知道他接下来做什么。

他极其聪明且机会主义。他从荷兰辗转到纽约后，曾在纽约苏荷的沃尔包画廊展过许多年，和那家画廊的主人永远粗话相向。他从瓦萨学院退学，又苦读三年在纽约上州的邦学院硕士毕业。他买下一家艺术杂志出版权，而后又把他卖掉。他同时在柏林、纽约、北京都设下画室。

他压了压烟斗里的火，狠狠吸了一口，我们又碰了口红酒。他说：“我需要这种生活方式”我知道他指的是这种稍稍资产阶级的雅皮艺术家的日子。但他真的做得到。

凭心而论，我并不在乎卢克·退门画的如何，或说他是 当今最好的画家什么的，我永远不相信这一点。对我来说、他只不过是另外一个画家。但至少、赵刚画的也不那么坏，他的画儿有得是现代美术史的知识，和他许多年来处理抽象绘画画面语言的能力和经验的。

我注意到他屋子里有他一幅早年的画儿，许多年前被一个朋友买去，现在他又高价买回，

那是典型的他早年的画，画里有一只躺椅，躺椅的上方是奇幻般的云。我记忆里出现他当年那个顽童般的样子、爱激动、爱打架耍混、热爱哲学、唱歌儿永远跑调儿。

傍晚，我们坐在车里，他接到妻子宛蒂打来的电话，说：“姚文元死了”那完全是另外一个时代另外一种记忆里的人，真是奇异。

听说姚文元出狱后回到上海，最喜欢做的事情是画画儿。

小顾

顾德新的妻子小史画了一系列小顾笑的时候的样子的油画，眉清目秀，一口整齐的牙齿，笑起来眼睛迷成一条缝，谦和的一塌糊涂。张张画的入木三分、他就是那个样子。

小顾那时画了很多人体，青蓝色、褐绿色、晦暗、痛苦、扭曲的躯体，剥开皮、露出骨骼的人体、一颗颗受难的灵魂。他早期画了很多的写生风景和室内景，色彩浓郁画面厚重。他那时有一个小屋，屋里架着个木床板，上面满是五彩的泥塑。是鬼符、金刚、诸神、诸兽、都施以黑、红、黄、绿、青的色彩图案。不知道这是玛雅、还是澳洲土著、或是中国西北、西南部的民俗艺术中的众神。而他也常常住在这里，躺在这诸神之间。

一天他来找我，告诉我他要做触摸艺术，他说他要做一个黑屋子，来看展览的人只有靠摸去感觉艺术品。在这个黑屋子里，有不同形象、不同形态、不同质地、不同肌理、不同温度、不同湿度他实在想不下去了，骑车回了家。一丝不挂的躺在诸神之间。一会儿骑上车、又来找我。诉说他的计划，我帮他漫无边际的想象着，直到不可能实现为止。因为我真喜欢小顾的画儿。

许多年以后，他真的做了一段时间的触摸艺术，那时候我已经人在纽约了。

八五年的一天，我在金石那里，我们聊到夜里一点多钟。我没有回家，就在他那里休息了。由于讨论的太兴奋，久久睡不着。忽然间，我头脑里出现画面。我大声呼叫金石，他应声起来。我说：“给我准备画布、我要画画儿！”他那时有很多亚麻画布，都绷好框子、刷好底子的。一米二乘九十公分。他问：“用什么材料画？我说：“墨汁”他拿来脸盘，我一直到了半脸盘墨汁才歇手。这一切都要快，金石帮我摆弄画布，一块块放、一块块拿走，大约数分钟后，结束了。我用掉了他的四块画布，我筛选出其中两幅。这一次，扫除了我很久一段时间以来心里的困惑。

张伟，李珊再次搬到了团结湖小区。这里再一次，成为了朋友们聚会的中心。那年夏天，我们准备和组织了一个十人展，参展的有：张伟、马可鲁、冯国东、朱金石、顾德新、秦玉芬、王鲁炎、唐平刚、马德升、杨益平，展览布展那天。公安局派人将展厅封锁，我们被禁止进入，并不提供理由，经交涉无效，大家骑着自行车在附近迂回。直到知道事情毫无回旋余地，便都去了附近的张伟家。过了不久，在香港的一家杂志上，刊登了这次展览被查封的消息。这次展览作品基本为抽象绘画，展览的名称为“涂画展览会”。

张伟与劳申伯

秋天，美国艺术家劳申伯来中国在中国美术馆办展览，受到中国官方的热烈招待。展

览开幕当晚在人民大会堂举办了欢迎晚宴。中国文化部官员写了一篇热情洋溢的文章。欢迎这位艺术大师的到来。而第二天我们几个人在建国门外的外交公寓内有一个展览。当听说劳申伯将率他的一行人马要来我们的展览，大家很兴奋。据说当晚中国官方给他安排了去中央美术学院访问，他谢绝了那次访问的安排。

展览团随行人员有：有劳申伯的儿子，一个华人翻译、他的助手、及他的摄影小组和记者。当到了我们的展览，随即拿出一本杂志，由他的一个华人翻译喜形于色的宣称：“现在向大家宣布一个好消息！今年的时代周刊年度人物封面请由劳申伯先生设计，而劳申伯先生设计选用了邓小平主席的肖像”。对此，我们并未感觉到兴奋，也自然没有什么热烈反响。

那时候，我们谁也不知道这是一本什么杂志，有什么重要。这从来就是美国人的一种迷思，似乎不管美国做什么，都是最重要的。想当然人们就一定要知道。

他们到来之前，大家想了许多准备恶作剧的方式，特别是张伟，一定要作一个装置、一个大鸟笼什么的。而朱金石则提议盖一个屋子用棉被裹起来。我对这种游戏不感兴趣。我更倾向于关注自己展览，他们爱来不来。在许多时候，张伟是爱挑衅的，在大家刚刚坐下来交流的时候，他就大胆的提出：“劳申伯先生，你的展览像一颗原子弹爆炸，引起了非常大的轰动，但我们怀疑您作品中艺术的价值”。那位翻译似乎看不起我们，说劳申伯先生是非常著名的艺术家，你们怎么可以似乎不愿意翻译过去。在我们一再的要求之下，她只好翻译了过去。劳申伯似乎面带不悦，只说了句：“艺术家不批评艺术家”。

我们继续讨论了传统和创新的问题，他对于王鲁炎在宣纸上的抽象画实验表示了赞赏，还和艺术家们照了像。他显然不愿被人家称为是波普艺术家。现在看来，即便他画出了最早的白色绘画系列，开启了极限主义艺术的先机，但贾斯伯·琼斯和A.D 莱因哈特，还有马克、罗斯科要深刻的多。

那晚总的看来他情绪不太佳，我想是可能和我们不甚友好的待客之道有关系，那晚这个德克萨斯的牛仔醉的很厉害。

► 美国艺术家劳申伯及助手观看马可鲁抽象作品——北京外交公寓“七人展” 1985



老冯

一天下班后，我单位里的好友鲁师傅、童师傅、师兄马守瑞、师弟小张四人。一人先到我家把我堵在了家里。随后的一人提着烤鸭、俩人拎着啤酒、赶到我家。到后招呼我妻子孩子入座。共同劝说我不要辞职。甚至提出如果我执意辞职，须接受他们凑的一笔钱。我至今真的非常感谢这些好哥们儿。钱我自然不能收，但辞职决心已下，是不能改变的。

父亲对我说：“如果你真的想辞职你就去做，我在经济上没有能力帮助你，但我可以帮你带带孩子。辞职以后，你生活要有计划，不要浪费时间。”一九八四年我辞了职，单位开始不批，我就这样不去了。没有钱进来了，有点恐慌。我翻电话本查询一些关系，在公共电话处等待使用电话。我走门串访，希望能有些线索，接点类似书籍插图之类的活儿。那些活儿我干过，我唯一怕的是那些美术字要求太严。一连几天，毫无线索。那时儿子刚刚两岁，我的妻子上班，但我们没有积蓄。每天回到家中，看着妻子和儿子，心里不是滋味。十月的一天，冯国东来了，他说有个活儿，要我和他一起干，是一家小店的装潢，在急着开张。合计了一下，我便骑车随他去了前门外。我特别惊讶他动手干活时的随即应变能力。主人只给我们三天时间，三天两夜我们没有回家，日夜的干，困了就在水泥地上铺几层牛皮纸，穿着大衣睡上一两个小时。每天只是擦把脸，再接着干。我俩儿每天出入与前门外大栅栏和打磨厂的小饭馆里，靠着二锅头的热量、就着白菜豆腐丝、蚕豆、和几两饺子。身上永远满身灰土，脏得要命。我们不大睡觉，但精神好极了。我们有共同的信仰，我们对艺术家漫游生活的安然接受甚至向往，对精神世界的需要绝对的自由抱有同样的信念。南城大栅栏、打磨厂一带人流熙熙攘攘，确和北城街市的清疏不同。在这里的三天两夜，却有一种说不出的客居异地的感觉。

活儿干完了，三百块钱。一人分得一百五十块。小心翼翼的揣进怀里。已经是晚上八，九点钟了。我俩都渴望见到自己的妻子和孩子。迎着那晚六级的北风，骑车往回赶。骑到长安街，一阵狂风，老冯连人带车的被刮倒在马路中央。我扶他起来，一起继续往家赶。那时一百五十块是不少钱。我妻子一个月的工资是四十几块钱。我心里骤然踏实了许多。

此后不久，我们有一起接了另外一件活。使馆区附近的一家礼品店内部装潢及一幅壁画。我们决定做成玻璃壁画。我俩合作很好，爬上爬下，还是那样的忙活了一个多月。连柜台，橱窗，门楣上方的壁画，全部完成。我们设计了一幅一米乘八米左右的玻璃壁画。采用老冯的设计，他擅长带有装饰风格的设计。我们按稿子放大、画在一块块十五公分见方的玻璃上，干后刷上防水油，一块块的镶上墙去。

冯国东的画儿色彩极其强烈，这幅壁画的内容想不具体了，好像画的是飞天。但色彩分割与画面构图，与他的“自在者”很相似。我除了参与设计制作，还负责最初的费用预算，设计费，材料费，人工及其他不可预见费。我干了十二年的车工，钳工，机械维修的活儿。也负责过制作招牌灯箱的制作。我俩儿配和天衣无缝。可工程完了，竟没有想到要拍一张照片。

那趟活儿，我们各自拿到一千几百块。在回家的路上，不到宽街，我就进了一家电器店，毫不犹豫的花了五百块钱买了一套带有两个巨大音箱的国产录音机。按今天的标准，工艺堪称极其粗糙。但并没有妨碍我们以后常常在一起享受这两只巨大劣质的音箱带来的快乐。我们照样听巴赫的勃兰登堡音乐会，照样听肖邦、贝多芬、照样听格里戈的彼尔、金特。我们对幸福的要求并不高，我们那些日子的快乐，无法形容。到此时已是八五年的春天。

► 还是机械维修工的
马可鲁
1979



我们渐天在一起，我们有了点钱，我们继续画画儿，我订了一些画框画布，开始在我那十一平米的小屋画超过两米的抽象画，而我妻子则每次要抱着孩子逛街，直到画完画儿，屋里的稀料味儿散去，再回家。此后的半年我没有再干什么活儿，我和老冯又回到画儿上。我则用了许多的时间练习书法。我每日早上五点起习字，我摹写郑文公碑，临写陆机文赋，每日近四小时。然后再读三种不同的书。到晚上，朋友们相聚。老冯则给我看了他摹写的比馒头个儿还大的金刚经。

我和老冯的相识是一九七三年文化宫每周一次的美术学习班，属于职工脱产学习，不扣工资，单位为培养宣传人员的实习班，我们则是看上了这一天时间。那几年因为画画儿请假，有一个月我的工资是六块钱。

在文化宫学习班我结识了冯国东、马德升、王崇德、秦元阔、刘树信、王爱和等。我和老冯等人利用这天常常一起外逃，去郊外画画儿。

阴差阳错，一九七九年他既不属于无名画会，也不属于星星画会。他参加了新成立的油画研究会在中山公园举办的迎春画展。在那次画展上，他展出了“自在者”“扫地图”“农家小院”。在社会中，老冯的艺术家朋友多是在野的一伙儿，但我知道，他和美院的广军有着深厚的友谊。

八十年代初的一个冬天的夜晚，我来到他在东直门外的家，那个“农家小院”。他的“自在者”“扫地图”“农家小院”都是在这里完成的。那晚，我们喝着白酒，他妻子准备的涮羊肉。区区十来平米的小屋，一张大床，两只小板凳。我俩围着炉火。他告诉我，我们吃饭的那张桌子，是他妻子怀孕中把它顶在头上，从几里地之外捡回来的。四周旷野漆黑，小屋很暖和。我们抽着劣质的“黄陵”牌雪茄，老冯酒喝的很厉害。老冯身边的背包儿，身上的衣服，露着极为粗大的的针脚，都是他自己的针线活儿，朴素而又原始。我们那天什么都聊。朱光潜、李泽厚、从老庄到萨特、从凡高到更高……他告诉我，他妻子把两块旧床单拼起来作画布、他才画了那幅“自在者”。

出游

张伟常常会突发奇想，他首先想象用皮筏子在所有内陆河流飘游，最后考虑到技术上无法解决的问题而只好放弃。最后决定骑摩托车去西藏。经过一段时间的准备，他与李珊，和美国朋友何莫乐一起乘一量军用跨斗摩托车，绑上所有的行李。从北京出发经四川入藏。那是世界上最危险的道路。他们经历了无数的艰难，历时三个月，终于

平安的回到北京。一路上他们拍摄了大量的关于此行西藏的幻灯片。张伟居然还创作了一批作品。

八五年底，在我练习书法的同时也开始临摹中国画。我分段临摹了黄公望的“富春山局图”我的启蒙老师佛生借给我许多摹本，他家珍藏有自一九二五年故宫博物院成立后出版的全部珂罗版印刷的“故宫周刊”。精美之极。他同时介绍我临摹了程邃的渴笔山水。当我第一次看到程邃的作品，我便惊讶不已。我临摹了许多他的册页。我当然尊崇黄宾虹，我也试着临摹了许多他的宿墨破笔山水。那段时间，我多次一个人去故宫绘画馆，为了董源那幅“潇湘图”和黄宾虹的一套精彩的册页。

自从那晚在金石家的突发奇想那几幅墨在亚麻布上的抽象画，使我再一次完全回到作品与自然的联系。我甚至临摹了我的孩子三岁时的涂鸦之作，是他用油画颜料画在小纸片上的。我把他放大用墨画在亚麻布上，为的揣摩他那完全自然，无知无畏的状态，无构图的构图，无笔墨的笔墨。这在我以后的抽象，以至具象绘画的创作中，始终是我的研究课题和期望达到的境界。八五年底至八六年初，我一系列抽象油画都是阔大的笔触作为单一元素的反复出现。我称其为“得大篇”。正是这“得大篇”促使我产生了上山漫游与富春江新安江之行的冲动。

而当时这一系列变化与决定，在二十年后回想起来，对我进入任何形态的作品的创作之中时体会把握作品的最佳自然状态，与作品物化状态的质感与量感及形成作品所需的元素的组合中的配比的适度，尤其是我自九十年代以来一贯的具极简风格的作品，都起到非常直接的作用。

可鲁老冯西游记

我卖画了，我卖了四幅抽象画。这这儿可以去旅行画画儿了，我开始想去哪儿，开始规划路线。一九八六年刚入三月，当我决定出行后，告诉了老冯。老冯表示他想与我去。接下来几天，我收拾行囊，背上所有的重量在我那十一平米的小屋来回游走。我带了三种绘画的材料，油画、丙烯画、中国画、甚至毛毡，临行前我用第三人口气、用整张的高丽纸、以魏碑的笔法写下：“吾兄可鲁今欲入蜀游历作画，须当记，凭藉十余年写生之经验，深知山川之性情、林木之秀姿，固当；睹其形为舍、势为形、天地为一、气以稟之。孟子曰：吾善养吾浩然之气”。

写的到底通不通，不知道。

一路上我们先去了洛阳的龙门石窟。在伊水边沿着山崖下的一座座石窟。遥想当年香火初旺时来朝拜的商贾行旅络绎不绝的情景。若你仔细，仍能得得出来那些石像凿成之初，那上面的朱砂、赭红、青蓝、石绿当年该是何等辉煌。我们在香山的白居易墓凭吊。遥望阙门与北去的伊水。那几天我们住在附近的大车店。空旷的大屋子、长长的土炕，老冯心细，带了小煤油炉铝饭盒和方便面，我们在昏黄的灯下，吃面、聊天儿、下棋。接下来几天，我俩儿天天画龙门的石窟、画石窟里的佛像、画龙门苍凉的石崖、日暮时分记下伊水静寂中的龙山。

我们在华山停留了一个星期。我一共画了二十一幅水墨。老冯画油画。当下山后我们把画与一些余的衣服寄回北京。我那二十一幅水墨画全部寄丢了。而老冯的画儿安然无损的收到了。

▶ 左图：《无题》
51×41 cm
布面油画
1991
▶ 右图：旅行中的马可鲁与冯国东
1986



行至青柯坪便到了回心石，把行李放在东道院的招待所。心有怯怯的想着是否继续往上爬，要知道我俩儿都负重二三十斤。山上不许喝酒，但我们还是喝了，正在和一个山民聊天儿，身后匆匆一个人影，如风般过去了，我们十分惊异，什么人登山至此仍能如此行走？那位山民告诉我们，那就是东道院的道长、会轻功。晚间，我们借宿在东道院。我床头顶着一块石碑，仔细读来，竟刻的是关于当年解放军如何攻下国民党军队残余占据的华山的过程。被整个砌在了屋子里。

透过窗户纸，外面天色微亮，我俩儿被忽啦忽啦有节奏的扫地的声音和道士门颂经的声音弄醒，那位道长，一身男装，十分清瘦。挥动扫把，把道院内扫得干干净净。迈出道院，不过数米便是陡峭的山谷。对面是重重的山峰。一会儿，又见那个道长下到山腰在给一些山民布置山中生活待解决的问题。老冯与道院的两位小道士一起背诵了一通儿“道德经”。不久我们便匆匆上路继续攀顶。

华山是道教全真派的清修之地，但这里是群修，并非单修。如今算不得清静。我们见到了无数岩壁上打坐的石洞，我和老冯很纳闷道士们又是如何上去的。一次我俩儿在一座山谷中的一座巨大的岩石洞穴内仔细的端详了很久，那道场的遗迹及隐约刻在岩石上的太极八卦。空谷森然，偶尔鸟飞草动。我们坐在洞穴外不远处的像是什么建筑遗留下来的一座石条筑起的基座上，安安静静的画了半天画儿。我们在山顶的五个峰顶流连不舍，尤其是五云峰的山颠望下去。云海浮云，气势磅礴。云台峰的庞大错落的道观，宛若云中仙境。

火车过了秦岭，我们不久到了广元，一座嘉陵江边的小城。整整三天，我们在江边随意散步，画画儿。江对面有一座皇泽寺，传是武则天赐建的。在此眺望广元城绝佳。清晨我们在雨中作画，小城初醒，家家的炊烟冉冉，整座城浸在烟雾之中。

我们乘公共汽车沿着向九寨沟进发。车子倚着石崖，沿着江水。我们隐约中看到蜀道驿亭在半山腰。且山中雨多，一片云一阵雨，下下停停。

车终于到了南坪。这是一个很朴素的小镇。不是旅游季节，小镇冷冷清清，我们找了一家很小的饭馆，招待我们的是一个十五，六岁的女孩儿，一看你会想象，也许她从不曾离开过这里，你看不到一点点被污染的痕迹。你无法比喻眼前的洁净。我俩儿都呆住了。汤汤菜菜，外加一条豆瓣鱼。竟然才六、七块钱。我们自然也喝了酒。好久

没有这样吃过一顿。从饭馆出来、我俩儿都突然忧郁起来。晚饭前，他问我去哪里吃，我说随你，他说还是随你说吧，我俩儿推来推去的来到街上。嘴上不说，但脚步却又朝那家小饭馆走去。我俩儿都笑了起来。这一次，饭馆里有人摆婚宴，小女孩忙上忙下的伺候，一个中年男人过来招待我们。我不记得我们是怎样吃完那顿饭的，只知道自始至终也没有能够近距离看那女孩儿一眼。

第二天我们就把这事儿给忘了。我们做上了去九寨沟的汽车。到了园区开始徒步上山。三十七公里的山路，我们一路走一路玩，当晚快到半山的营地时。老冯已感觉到海拔高所带来的缺氧的症状。他已感觉到行走的吃力，我由于年轻他几岁，体力较他好。他已落下百十米远，我奋力唤他，他只是低头努力的行走着，在营地休息一晚我们继续向原始森林行进。我们的颜料根本无法画这个地方，我们只是纯然享受着这高原的风光。常看到叫不出名字五彩羽翼的禽鸟。我俩儿一路大呼小叫。

下山的时候碰到几个藏民青年，听说我们是从北京来的，便热情的招呼我们、一起喝酒。我们围成一圈坐在地上。远远的山坡深处有几处藏民的房子。房子周围有彩色的旗子在风中抖动。其中一个女孩子也和我们一起。一瓶酒在所有人手里传来传去。其中一个会汉语，当翻译。藏民性格豪爽，和我俩特别合的来。天黑下来了，他们执意要送我们下山，手扶拖拉机载着所有人，一路颠簸，司机一手扶把、一手还举着酒瓶子。一面开一面还不时喝着，我俩儿一路提心吊胆。

我们终于做上了去成都的长途汽车。车子蜿蜒而上，到了山顶，山顶一马平川开了好久，时而见到一顶藏包，时而闪过鎏金寺庙的尖顶。到一小站，上来两人，一个藏民和一个喇嘛。藏民态度之恭敬，喇嘛举止之歎和。我至今印象深刻。两人坐了一小站就下去了。汽车在山顶一直开，忽而出现一座雪峰，近在眼前，云遮雾挡。汽车绕过她再往前走，不久便沿着溪水蜿蜒下行。这里是岷江的源头。

一路走来依山傍水，曾经过秦汉时的古战场，往下岷江开阔的有几百米宽。公路很窄，往往对面来车其中一辆车需退至稍宽处，相互礼让。前方滚石塌方，我们的车耽误了几个小时。总之，一路很悬。车子终于开到宽处，车子加速，这地方碎石加上尘土，每辆车子开起来，车屁股后面立即烟尘滚滚、遮天闭日。

记得到成都后第一件事就是解决温饱。成都的饭馆“麻婆豆腐”是一个又大又破的国营店。墙的半人高的地方漆着豆青色。和我原来工作的小吃店一个模样。我们在闹闹哄哄之中吃了顿饭。第二天我们去了杜甫草堂，去了武侯祠，对成都印象好了起来。街道很宽，城市很绿。对这个城市那时的其他真的想不起来太多了。我们本来约好的，与张伟、李珊、何莫乐他们进藏前在成都见面。我们在武侯祠等了半天没等来。事后才知道，由于他们那辆老旧的摩托车总出故障，边走边修、根本无法按时赶到成都。

峨嵋山大好，进山就百里路，一路葱葱茏茏、大树遮天闭日。峨嵋的佛教寺庙好、气派大、香火也旺。充满世俗的欢乐气。和道家的山断然不一样，和我日后登临的九华山也大不一样，关于出家这个想法在我看到许多在九华山的僧人的修行的阴冷潮湿洞穴式的居住环境后。便更不会萌生了。九华山的香火更不像是为世俗预备的，在那里出家我想是需要更大勇气的。

我们终于到了峨嵋金顶，终于看到了日出。那天早晨大约四点多钟，我唤醒老冯去等日出，我们占据了金顶山崖边上一块探出去的岩石，那是最佳的观日地点。坐在岩石边，

双脚悬空。脚下只有白云。我们旁边还有一个外国人，静静地，我们等了很久。当太阳升出那一刹那所有人都情不自禁的叫出声来。当我回过去，我看到身后山坡上已站满了人，上千颗脑袋沐浴在阳光下。天亮起来了，我低头注视脚下，吓了一跳，笔直的万丈深渊。一阵晕眩。我们在金顶、在雷洞屏、在罗汉坡都画了画儿，我画的水墨。

下山时我们要经过猴猴区，听人讲过许多故事。关于猴子抢游客，猴子把抢来的相机挂在树上，僧人如何教训猴子等等。但当你第一次看到成群的猴子在山路徘徊不去，当你听到那山中猿啼的悲声，你还是会胆怯而犹豫不前。我们预备了花生，但奇怪的事儿发生了。当我们被猴子包围时我拿出花生一边发一边走。这时我看到老冯伸手喂一只小猴子，那小猴子愣愣的看着他，拨开了他的手，不远处的老母猴见此情景便惊叫着从树上荡过来，瞪着眼睛伸手打老冯，裂开嘴发出吡吡的声音，顿时整个猴儿群大乱。吓的我俩屁滚尿流地跑过去了。心定下来以后，我看着老冯一脸无辜的样子，好可怜。以后每次说起来这事儿，我俩都快笑死了。我说：“那小猴子肯定在想，你他妈是哪山上来的，你有什么权力喂我？”

青城山不算高，但充满灵气。山上道姑颇多，我们见到一个个眉清目秀，年纪轻轻。只觉得怪怪的。我们一直上到广寒宫，对面丈人峰幽兰幽兰的，也透着仙风道骨。当晚我们下山的时候，天色已黑，山门前道观庭院安静极了，我们眼前出现数不清的萤火虫。在黑暗中飞来飞去，我俩从未见过如此情景，一种神秘的感觉，我不觉毛骨悚然。我俩儿在都江堰的堰头，在玉垒山的观澜楼，画重重叠翠的远山，在乐山乘小舟过江，遥望天际三江会合的河口。我俩儿随香客涌进二王庙进香。我一路上发现老冯极能发思古之幽情。时光真快，整整过去二十年了。

还有两件好笑的事儿，我们在青城山的小旅馆登记住宿，人家不给住，说我俩儿是外国人，我说我们不是外国人，我们说的都是北京话，他说那你们就是香港的，我说我们不是香港的。我说外国人哪儿见有穿得这么破的。（老冯的蓝外套的下摆一大块补丁都是他自己手缝的，牛仔裤很脏。我那时傻呵呵的非穿一身儿牛仔服）幸亏我出来时把我过去的工作证带在了身上，我给他看了工作证，一个小小的红塑料皮儿的模模糊糊的脏兮兮的工作证，他仔细对了半天模儿样。终于让我们住下了。还有一件事儿让我们很感动，而且肯定说明了四川人杰地灵，说明四川的文化历史。说明四川人对艺术的尊重。我们从峨嵋山下来，下到半山腰。我俩儿身上背着画箱，画纸卷，背包什么的，很像深山里的游击队员们。前面一个父亲背着一个几岁大的儿子让过了我们。我们听的真真儿的。父亲在对儿子说：“他们都是画家，他们都是国家的栋梁”。给我俩儿乐的，我敢打赌，我俩儿平生都是第一次听人这么说画画儿的。

这一路我们一座山一座山的爬，很多时候当我们爬到山顶，老冯总会扯开嗓子没完没了的唱：“我们爬上了高山，就看到那蓝的天，美丽的大海在眼前 我们爬的高，我们看的远，就好像那天上的白云飘浮在山水间。我们爬上了高山，就看到那蓝的天。美丽的大海在眼前“一路上我也听会了这首歌儿。老冯还特别爱唱周旋，白光的歌儿。可什么歌儿从他嘴里出来，都会变得流里流气的。他酷爱披头士乐队。钟鸣带给他一本披头士乐队的画册，他恭恭敬敬的供着。他曾无数次喋喋不休的反复的跟我强调，约翰·列农是个哲学家，我每次都得表示赞同。他似乎对一小节，那约翰·列农写给他的儿子的那首“美丽的男孩儿”中的带着长长的拖腔的那句 **Cause It's long-long-long way to go, a hard row to hoe.** 有着特殊的偏爱。他不谙英语但他却能字正腔圆的唱出这一句。由于这拖腔，他唱的也就愈加流里流气的了，真绝了。

九十年代

一九九三年十二月三十一日傍晚，我离家近六年后第一次回家。午夜，我听到外面咚咚撞击颤抖的声音在空中回荡，我走出胡同，随这人群向鼓楼走去，原来是鼓楼在击鼓，城楼上还安装了扩音器。在鼓楼身边生活过二十八年，这是第一次，我听到它的声音。鼓敲了一百零八下。此时九四年来到了。

我在纽约常常惦念老冯，我知道他那些年在鼓楼和钟楼之间租了个小店经营一些工艺品陶瓷。他制作、修复，他进货、出货，传说老外来了，他要价太高。好朋友喜欢，看上了，他就死求白咧要白送人家。一次，我要我父亲代我去看看老冯。他常来我家，他和我父亲算是熟的。他些年，大部分朋友陆续都走了，我深知老冯的虚无，我深知老冯的犬儒。他放浪的无形使他无法妥协，注定要面对为生存的劳作与孤独。电话中我听出父亲有些委屈：“你以后不要让我再去看他了”我问“为什么？”父亲说“我到他店里去看他，他问我；老大爷，您家有旧钟表吗？”我深知老冯的恶作剧，我能理解他内心的高傲。唉，我的好哥们儿。

我给他打了个电话，他说马上就过来，此时他在钟鼓楼之间的小店儿已经没有了，搬到了朝阳们外的一家搭着大棚的市场。里面有无数家个体商家，都卖一些工艺品，陶瓷、字画、也有一些古董。大棚里商家都有望风的。看客和买客一到，走到哪儿了，进哪家店了，买了些什么很快一准儿就知道。这都是我后来听说的。

老冯到了，他骑着一辆很小的电动三轮车。看见我他说：“上来吧！”他的车后面是一个座位，我坐着和他背对背。我们又去了钟鼓楼之间的大棚中的一间小饭馆儿。我俩儿要了两瓶啤酒，他又要了三两二锅头。好久没吃过麻豆腐了，我们要了一盘儿青豆炒麻豆腐。这一刻我似乎忘掉了时光的流逝，一切恍如隔世，却又如此实在，仿佛昨天我们就是这样的坐着的。他说他常常到外地进货，他说时不时还能见到刘是，说刘是现在有一辆“奔驰”。他说：“你和张伟在国外更不容易，中国现在机会很多”。后来顾德忻笑着问我“老冯有没有说：谁出国谁是傻逼？”其实，老冯是对的，只不过我们大伙儿出不出国都是傻逼。我意识到由于时间和距离作祟，我们的谈话稍稍有些吃力但老冯努力的说话试图扭转。那几年老冯没有在和艺术的圈子有什么来往，我能察觉眼神中一丝丝的落寞。他叫来服务员，要求再上一盘没有青豆的炒麻豆腐，他的牙不行了，嚼不动那些青豆，但他还是照旧玩命喝酒。唉，我的好哥们儿们。

九八年我再次回到北京，第二天我给顾德新打了个电话，二十分钟后，小顾骑着自行车来了。我们决定把老冯叫来，电话通了，他人在外面，一会儿就到。我们一起在小顾家附近的饭馆吃饭，我看着两个老哥们儿，他俩儿坐到一起，酒过三巡，准会因为什么事儿争执起来。我指的好朋友之间的固执，不是打架。小顾的妻子小史深知他俩儿的脾气自然不让小顾多喝，被小顾呵斥两句发回家去了。这俩儿又争执上了，我不懂他们争什么，一会儿似乎达成了什么共识。通常小顾喝多了样子狠狠的。那晚他满脸通红笑得眼睛眯成一条缝儿。

老冯已经把店关了，他说剩了两三万块钱，买了一辆老掉牙的 212 吉普车，在北皋村租了农民的房子。他说他在做雕塑，他准备做一百件。开个展览，然后再卖掉。我问他“完成多少了？”他说“做了一些了”我问“卖过吗？”他说：“没有，试着拍卖过，操他妈，他们丫标价儿太高，四万块，我说你们丫标那么高谁买呀？”

一天我来到他在北皋的家，像过去一样，他工作和起居的环境基本分不清的。一排北房，

► 《西行记》
布面油画
1986



► 岸边的马可鲁
1994



► 马可鲁在家
1997



► 马可鲁在工作室
1997





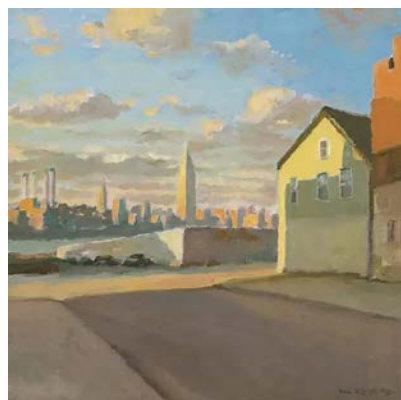
◀ 马可鲁、冯良鸿与陈丹青合照
1998



◀ 马可鲁在街头画像
1998



◀ 左图：
《布鲁克林风景》
布面油画
1998



◀ 右图：
《星期天下午》
30.5 × 30.5 cm
布面油画
1998

左边两间是工作的，右边的一间生活用，但满地是木屑，刨花，房子不小但一样拥挤，还是那样的小桌小凳。唉，真为难嫂子了。我们还是涮羊肉，酒过三浔，他开始指指点点的带着我看他的雕塑作品。可给我乐坏了，我看着他那一座座奇异的雕塑，脸上只是呵呵的笑着，可我心里是在狂笑，你知道是狂笑。这个老顽童，他操作着，他的木雕人形说不清是出自古埃及、古玛雅、或是非洲的木雕。什么都不是，但却有着马约尔的端庄。有的头顶是一个留声机唱盘，脖子后面绕出一个巨大的老式留声机喇叭。有一件雕塑，人形的手臂平端，手是老式听筒电话的挂机处，而两只乳房却是两个比馒头还大的老式的电铃。一有电话进来，两只乳房抖动不已，十分滑稽。他告诉我，这些雕塑都是由细小的木头接合、雕凿、削铲、打磨而成。我不断的惊叹着，他不经意的说：“这些都是为卖的，我给你看点儿别的”他领我进了屋子紧里面，他拿出一些不太大的雕塑。看上去有些像早期欧洲现代主义的类似布朗库西的作品中的变形的线条化的，不那么狂野，不那么粗放，稍带唯美的温情的东西。老冯一本正经的对我说：“这些是做给自己的”。

我刚来纽约的那些年，也常常去座落在五十七街的画廊里来来去去的逛。中城的画廊和苏荷区的画廊是两回事儿，看上去更家庭化，更资产阶级一些。或者干脆说更商业一些。而我最腻烦的就是这里常见的那些模仿早期现代主义时期的那类温情脉脉的雕塑。但我知道，老冯由于他的粗糙而珍惜这种温情。我脱口而出：“老冯，你弄反了，你那些为卖的更加艺术！”

二〇〇一年我再次回到北京，他搬到了通县小杨各庄，和王功新，林天苗做了邻居。功新曾告诉我说他比那个村子里的农民还勤快，现在农民都不那么干活了。以至于他获得了村里老少的尊敬。那几年城里人在乡下租农民房或租地盖房。被偷，被盗，丢失施工材料不是什么新鲜事儿。但老冯需要什么，或丢失了什么，全村的人都乐意帮忙找寻的。

▶ 马可鲁在
Off the Map 展览中
1997



▶ 马可鲁的布鲁克林工
作室
1994-2005



下了公共汽车，我找了一辆三轮机动摩托车直奔小杨各庄，进了村，我们停下车，司机向一位老乡问路：“我们找一位画家”我补充道“姓冯的，长头发的”那位老乡说“噢，我知道，一直走到村儿那头儿，瞅见大道左拐，房顶上有个炮楼儿的那家就是了”我是听说过他家房上有个炮楼儿，那是为他家的狗预备的。老冯养的狗都特嘎，你爱信不信，他家狗爱吃蒜。

那天他一人在家，冯嫂回了娘家。他已在这里住了一阵子了，他还在继续做木雕，这次吸引我的是一件类似立体主义的，或结构主义的雕塑。我拿在手里颠来倒去的把玩，这是一件由几个不规则的长方体组成的雕塑。我似乎看到了一个伟大的设计，一个类似于弗兰克·盖瑞或者丹尼尔·李别斯金德的现代主义和后现代主义的建筑设计。我把

它放回桌上，把我的想法告诉了他。不知不觉地我们的谈话就走了题：谈到艾未未，谈到未未的作品、谈到未未的建筑设计、谈到张伟、他认为张伟在那里很难、他说张伟是公子哥儿、他说他不担心我，因为我到哪儿都能生存。我说你不用替张伟担心，我说张伟活的其实比我好，他画儿卖的比我好、他比我挣得多、他吃的、穿的都比我好，他真的活的挺好的……

我这次回来，老冯的状态比以前好，自信多了，他的房子经过他的改造，前檐接出去的部分都是天窗，光线很亮，空间大了许多。他旧日的作品得以摆开，我重新回顾了他早年的一些蒙在厚厚的尘土中的油画。那些浓浓的色彩，厚厚的笔触。我发觉我已不再苛刻，我发觉我平和而热爱的看着眼前的一切，每一件雕塑，每一张小画儿，完成的，没完成的，一视同仁。

夕阳西下，我俩儿做在大门外的石墩儿上，一人点燃一支劣质的雪茄，旁边有石桌和枯树干搭起的藤萝架，冬天里没有一点儿绿色。往上便是村边那条路，再往远去便是潮白河，几年前到这里来过一次，我和王蓬一起并排站着往河里撒了一泡尿。

天冷，我俩只坐了一袋烟的功夫，我想起这几年在纽约的日子，想起我画中的“八大”……

告别

去年十一月中旬我回京探家，只呆了短短二十天不到。老冯在医院里。我初次去医院看他，握手时我感到他的手在用力。他已瘦的不成样子，一头干枯的灰发披散着。看着他，我一时不知说什么。他说：“这两年日子过的不太顺，是吧？”我说：“还好”他说：“有个孩子真麻烦。”我知道他指的什么，我没吱声。他说“我没事儿，我扛的过去，明年你回来，我们还要一起办展览。为了八五年那次，我们一定要知道为什么不让我们展”我说：“是，是，你扛着，一定得扛着，你没事儿，明年我回来咱们一块展”他递给我一摞钢笔自画像，我注意到他床边有一块小镜子。我十二月四号要赶回纽约，三号我去看了他，他更形虚弱，声音微弱的跟我说：“生病真痛苦”。然而这一次竟是我们最后的诀别。

二〇〇五年十二月七号，老冯走了，他解脱了。



◀soho区，马可鲁个展“八大系列”
1995

一九八六年以后

八六年的八月朱金石，秦玉芬夫妇去了柏林。十月，张伟只身去了纽约。

八六、八七两年剩下的朋友们继续频繁的聚会，我、冯国东、王鲁炎、顾德新、唐平刚、我们常常收到张伟、朱金石的来信。我家胡同对面的小饭馆便成了我们经常聚会的地方，以至于年青的老板和老板娘对我们及所有我们的朋友都备加照顾。这段时间，老冯在前门外仍租有一个小屋，我常同他一起去自由市场，他收集了很多古旧的机械钟表芯，买回家后，他总能够修复他们，使他们运转。每次你跨入他的小屋，他屋里所有的赤裸的钟表发出各种不同步的声音、十分壮观，振耳欲聋，还不时莫明其妙的敲打起来。荒谬之极。一九八九年现代艺术大展时，我已人在美国。听说他展出了这些赤裸的钟表。八七年他画了大量的宣纸上的黑白水墨作品，连同他那些年的雕塑。下意识里的“性”的隐喻的体现在这些作品里颇为明显。他那些有螺栓和金属部件的木雕，带有一种粗犷的原生的野性。

▶马可鲁布鲁克林工作室的外景



鲁炎

八〇年至八一年，王鲁炎常常和我们一起画画儿，一起画写生。但他对油画的迷恋并没有持续多久，他对艺术中绘画性的趣味，情感与宣泄从未予以认可。他有一种理性的迷思与纯技术的迷思。那时鲁炎已经开始了黑白木版和宣纸的画面肌理的效果的试验。八五年以后的那段时间，王鲁炎的作品与他的同事肖大元的作品有着一默契。他们都在用宣纸在抽象水墨领域做着各种复杂多变的技术与效果的创新。而他始终更倾心于只用黑白两色。

鲁炎是个非常聪明而又机智的家伙。在那段众多老友相聚最后的日子里，那些放肆的笑声是离不开他那故作理智冷静的黑色幽默的调侃的。鲁炎也是一个非常热情和仗义的哥们，精明却毫不吝啬。八七年顾德新的个展，多亏王鲁炎偷梁换柱似的机智，通过了中国展览公司的审查。

他属于“星星画会”的小字辈。一九八九年之后的“新刻度小组”是由他、顾德新、陈少平组成的。是那时他热衷于机械非理性、非情感化与终极观念的另一个明证。

在朋友们的帮助下，顾德新的个人画展终于在当时位于东四朝内大街的国际展览厅开幕了。那次展览，他第一次展出了他那些性爱的小精灵的油画，画面充满欢乐，树林里无数的窝、窝里无数的多性的小精灵，鼓号齐鸣、好不热闹。他也第一次展出了他

非常精彩的用彩笔画在宣纸上的各种长满硕大生殖器官的性爱生灵。从鳄鱼到青蛙，从飞鸟到鱼禽，都是哺乳的、都是多性的、都是快乐和谐的、都是美丽洁净的。

展厅分两部分，前门的圆厅和后面的长方的大厅，空间颇大，中间有一个通道，暗暗的。观众很多，有人询问：“艺术家在哪儿？”大家分头找，最后在通道的角落发现小顾满脸通红，酣声大作的歪在椅子上睡着了，他显然又喝酒了，我把观众领来说：“艺术家在这儿”。

金石又画画儿了

我与朱金石的相识近三十年了，其间近二十年我们都客居异地，他在柏林，我在纽约。但我却从不觉得我们中断过一日交流，也许正因为如此，每当我提笔写他的时候，行笔滞碍如有重铅。

我知道他近来又回到绘画。我们的一个朋友一次提到他的时候曾不无惋惜的说：“他曾经是一个很好的画家”。这是一般的不能再一般的观点了。我相信我们的宿命。我在想：也许他前世便已不非得再仅仅是画家了。见到他的绘画，我想到的是雕塑。看到理查得，修拉在哈得逊河上迪亚毕肯中心的巨大钢铁雕塑时我想到的是金石在温哥华博物馆那耗纸无数，耗工巨大的直通穹顶的巨作“宣纸、道”。当我见到他宣纸作品“方阵、公案”，我想起那华山山谷森然静寂的洞穴里的“道场”。而他的环境装置作品“后海、水”又象诸葛亮欲退东吴，呼风唤雨的七星八卦阵。我知道那作品中或许有说不清的乡情，但我的想象力使我参出的往往是他的顾左右而言它。

他称绘画、我言雕塑。他谓艺术装置、我道公共项目。他冠乎环境、行为、我以为佛、道、术、巫。

他再次回到了绘画，重新消解一遍德、孔宁似乎毫无意义。但不必担心，我知道其间的谬误与不同。一个把插图变成了绘画，另一个要把绘画做成石头。

每当我想起金石，想起金石的绘画，头脑里浮现的永远是三十年前他画中的那把黑色的、收拢的、湿漉漉的、伫立着的“雨伞”和水泥地上那谜一样的水迹。

他与我的区别是：他是伟大的实体主义者。执著于石中杵、臼中米。我是没救儿的浪漫主义者，宁信水中月、镜中花。

清明祭

这里我要提起一个人，一个我必须提起的哥们儿。我不记得是唐平刚把朱海东带到我家的，还是朱海东使我认识唐平刚的。我清楚的记得每次平刚找我都会谈起朱海东，而每次海东找我也总会说起平刚。我们认识很早了，大概七五年以前。我后来才知道，也是他自己告诉我的。他曾多次追随我和张伟上下电车，躲在后面听我们谈话儿。他不敢上前自我介绍，尽管他非常想认识我们。他小我们好几岁，他不好意思。许多年来，他像个幽灵。我记忆中的海东真的极有天赋，过份的敏感。他常常是一个人来找我。我常常明显地感到他的焦虑与局促不安。记得我们曾一起在赵柏威的小屋，看了他们的画儿，他们的素描。那是我第一次领略了他们对绘画的疯狂，对坚

实的素描的执着。他年龄与柏威相仿，常在一起比素描，他们算一拨儿的。

八一年冬天一次在雪中画画儿，我结识了高杰，高杰把顾德新带到了我家。而小顾和海东竟然是邻居。海东还是常常一个人来找我，我孩子快两岁了，我妻子心细，每次看到他局促不安的样子总是带着孩子走开。只剩下我俩儿的时候，他似乎会放松下来。我记得那天他脸上略显笑容的样子，他告诉我、他要走了、去巴黎美术学院上学。他来向我告别。他抱着很多书，我找了个军用黄书包，他兜着就走了。那年大概是一九八四年。我在纽约的时候，听说他病了，精神疾病。据说曾在伦敦治疗。九十年代中我回国，小顾告诉我他回了北京。去年我在北京，听说他也走了。我没敢多问。我记忆中的他太忧郁了。

艺术与理想 - 罗兹艺术家博物馆

年前纽约，画家蔡锦女士送我一本书，那是她去波兰罗兹艺术家博物馆展览时带回来的。因为书里有我的作品。这是一本很重要的罗兹艺术家博物馆自一九八一年建馆以来的重要史料和所有的展览详实资料的书籍。她执意要送给我。在此谢谢蔡锦女士。

罗兹艺术家博物馆是在一九八一年由艺术家瓦斯寇及妻子，几个艺术家朋友的创举，得到了波兰团结工会的支持，在物质财力极度短缺的条件下凭着信念与真诚。坚持到今天。成为非常重要的国际化的现代艺术重镇。九二年我们九位中国艺术家自费从不同的国家飞到罗兹参展。作为艺术家博物馆馆长瓦斯寇的朋友的朱金石也颇为大胆的写下“中国当代艺术博物馆方案”。而未来中国当地艺术博物馆的铜牌已经制作好并镶在了罗兹市艺术家博物馆的门外。我们曾举行了揭幕典礼。这是一个真正理想主义的集体。当年我们几个曾横七竖八大在瓦斯寇那狭小的公寓的水泥地上打地铺，清早在街头等待老旧而又拥挤的有轨电车。人们沉默而彬彬有礼。波兰始终贫穷。很长一段时间里艺术家甚至买不到颜料，颜料是配给的，有时候材料店只有两三种颜料可供选择。

波兰人沉着的克服着所有的短缺。

在我们筹备展览的日子里，艺术家兼馆长的瓦斯寇每天在厨房为我们做饭。餐餐是面包和清清的一大碗热汤，汤的表面漂浮着几片肥肉。物质真的是匮乏的。但每到夜晚，地方上的年青艺术家就会聚到这里，围坐在狭长的餐桌边。晚间的电力是配给的。人们在昏暗的烛光下喝酒交谈。每晚，屋里的烟雾中飘浮着鲍勃·迪伦那沙哑与苍凉的歌声，每晚。

二十个年头了，博物馆经费依然短缺，艺术家仍须自费差旅。但他们不缺理想，总有艺术家来自全世界四面八方。他们从不缺艺术展览，诗歌朗诵，戏剧表演。往往是整个城市，工厂，一起协助艺术家的创作。协助展览。是什么使他们避免机构的变质，是什么使他们坚奉理想。那就是来自于他们的艺术箴言，在他们实行“建筑进程”之初拟定的一篇原则性的文字。是关于艺术对社会的意义，是艺术与社会的关系。它影响着艺术家博物馆在面对社会的，政治的，艺术的事件时的原则性准则。成为他们的艺术的“道德脊梁骨”。

翻译过来的大意是：

不拥护那些为政治目地的和以商业利益为目地的艺术

不拥护任何对权力的膜拜
 不接受欺辱
 不发动不挑起阳谋或阴谋
 不允许恶势力和毁灭性
 不拥护艺术家与艺术家之间的争斗
 不伤害无名的流浪的艺术家
 不赞美任何不具有艺术品质的艺术
 不支持有的艺术家必须吃的比其他艺术家们吃的多的观点
 不要认为你做的任何事情都是艺术
 不要说你生错了时代
 不要虚设有东方动物和西方动物，北方动物和南方动物的存在。
 不要把民族和国家区分等同于不同的狗的种类
 不要总说：我的家是我的城堡
 不要幸灾乐祸，落井下石
 不要说：我自己的麻烦已经够多的了
 不要让人拍你的马屁
 不要期待施舍
 不要贪得无厌
 不要说这是我的发现
 不要允许低层次的自我意识
 不要使用这样的言词：最现代 传统 文明 旧 新
 不要佑护艺术上的帮派，黑社会
 不拥护：主义 领导 指挥员
 绝不放弃

结束语

我现在在问我自己为什么要写这些文字，为了学术探讨？不是。为了记录历史？是，但不全是。为了为这段历史定位？也许，为了艺术那些主义的纷争？不会了。是有话要说的，是到了该说话的时候。为了我们那汲汲经营的艺术，为那些我们曾共同经历的时代，和那些我热爱的人们，为那些在这条看不到终点的道路上已退却的，为那些已倒在路上的，为那些最终要倒下的。你们是我心中唯一的，无可替代的无冕之王。

后记

大约是在一九九一年，我接到北岛的电话，他问我能否写点文字，是关于无名画会的前前后后，他要在《今天》上发表。他那时人在欧洲，在做着《今天》的再刊工作。我那时觉得条件还不具备，记忆里的事情不曾有惊天动地。再则，我知道赵文量、杨雨澍在无名画会的日子里，作了很多资料和史料的收集，保留整理。而围绕在他们身边人很多，自然故事不少。这之后，有一年我回国探亲在北京家中，接到顾德新的电话，说是有人要采访，关于当年的无名画会。小顾再三的嘱咐，别想太多，你自己先做起来。我还是以同样的理由推掉了。当时我听说栗宪庭采访了赵文亮、杨雨澍，非常替他们高兴。同时马建刚有一次来到纽约，和张伟、严力、我一起在张伟家见了面，我读到了他写的关于无名画会的文字。谢谢马建刚。记得一九九二年我去柏林，顾城夫妇恳请到他们家小住一天，他们那时得到德国 DAAD 基金会资助，在柏林居住写作一年。我到他家后，顾城捧出一摞儿钢笔画儿，我一张张的看。他瞪着明亮，清澈的眼

▶ 左图：
 马可鲁在波兰罗兹
 1992
 ▶ 右图：
 马可鲁在布鲁克林的工作室
 1992



睛等着我说点什么。我能说什么呢，我只能说“见心见性”。此时我想起我们无名画会七十年代的写生。顾城的画面干净无比，画中的层层密密的热带植物让我透不过气来，而画中情爱的与肉欲的缠绵让我口中发干。我只啧啧的叹奇。说实话，顾城的画儿，我画不出来，你也画不出来。谢烨在一边端给我她刚刚写好的，打出来的那篇“小木耳”，我恭恭敬敬的读完。那是母亲对孩子发自内心的祝福，依然是“见心见性”。似乎唯有诗歌与文学，最能捍卫纯真与诚恳的最后一道防线。那晚我在顾城的画作和谢烨的“小木耳”中得到洗礼。我惊叹文学的壮丽。我知道，如要动笔，唯有诚恳。二〇〇四年十月，天高风清。我和朱金石坐在威廉姆斯堡街道边的露天咖啡馆，看着往来的人，聊着过去的人和事儿。他一直催促我动笔。他开玩笑的笑着说：“写无名画会，非你不可。写你，我就包了”。这里的咖啡真好喝，两杯过后，我们达成了协议。其实真的是要写的，但我需要时间的距离，我要的是水到渠成。

去年短暂回国，我本要在北京动手，后因回纽约情急未能开始。那次连赵文量，杨雨澍还没有去拜访。去年的一场官司，领教了资本主义的厉害。我们与上千的艺术家被迫迁出了威廉姆斯堡地区的工作室。没地儿画画儿了，但可以写作了。我妻子开玩笑的说：“你等于是大街上写的”我问：“为什么？”她说：“你不觉得？这里奇吵无比，你与这大马路只一墙之隔。这边是高速公路，那边是长岛火车”。是的，她说的对，奇吵无比。但我并没有介意，如果她不说，我甚至不曾觉得。我昼夜的写，我只觉得好远、好静、如在他世。冥冥中我觉得是在拜谒，逐个的、真诚的、拜谒。春节前，应纽约布法罗大学冰逸教授和宾州彼兹堡大学高名路教授之邀分别做了讲座。是关于无名画会和北京七十年代的地下艺术。尤其是在冰逸教授和高名路教授在一起的日子的那些长谈，他们作为学者的严谨治学态度和思维的清晰与条理性，使我印象深刻，受益良多。周彦博士更是从俄亥俄州三个小时驱车前来，畅谈一晚，使我非常感动。我看到了大家目光的交集，都在努力，为记录这段历史。不要让他疏漏掉，同时相信它会产生新的意义。在此我对所有催促我，鼓励我，帮助我核实、提供资料的北京朋友们表示真诚的感谢。感谢纽约画家钱大经、林延韦佳夫妇、冯良鸿夫妇、赵方，林琳夫妇、续倩女士给予的精神鼓励与支持，感谢蔡锦女士慷慨赠书。感谢本书始作佣者朱金石，这本书的诞生是离不开他一再的催促，及写作过程中的那些鼓励，那些长谈。特别感谢我的妻子小白，她永远是这本书里每一页的第一个忠实听众。谢谢她主动帮助做我初稿的校对工作。还有北岛，你好！应你的要求，我写完了。如不嫌太晚，如果你愿意，可以拿去刊登了。

马可鲁二〇〇六年三月六日于纽约皇后区完成初稿
 二〇〇七年五月十六日定稿于北京北皋工作室

“毛栗子的作品《徘徊》，表现水泥地上徘徊的脚印和一些烟蒂，有不少人反对，也有不少人赞扬。作者的感觉是敏锐的，在可视性中表达了许多人的思绪。习惯于来美术馆看故事的人们不以为这也是一幅画。要说故事吗？这里面也有，只是作者不说！”

吴冠中，《油画实践甘苦谈》
（引自《文艺研究》，1981年，第二期）

“星星画会”是上世纪70年代末出现在北京的一个艺术团体，以追求自由和自我表现的艺术、主张具有现代主义风格的实验性作品，以及具有特殊历史意义的活动与事件而著称。在1979年和1980年分别举办了两届画展，在当时就激起了巨大的社会反响，由此开辟了中国当代艺术的道路。

1979年，三年前毛泽东去世，“文革”结束；两年前邓小平复出，恢复“高考”；一年前中共十一届三中全会召开，《实践是检验真理的唯一标准》在《光明日报》发表，西单出现民主墙，北岛、芒克、黄锐等蹬着三轮车，到北京大学、清华大学张贴他们创办的文学刊物《今天》。整个社会热气腾腾，关于自由、民主、情感表达等的讨论开始活跃起来，并且演变为一场思想解放运动。同为诗人和画家的黄锐不满足于给《今天》画封面，拉了马德升、钟阿城一干人组成“星星画会”，名字取“星星”，是强调星星作为独立发光体的存在，相对于“文革”只有一个发光体——作为太阳的毛泽东。9月27日，中国美术馆东侧的栅栏上挂满了雕塑，吸引了大批观众。由星星画会成员举办的“星星美展”也由此成为艺术史上的一个标志性事件。

《星星画会简介》



◀第二届“星星美展”
在中国美术馆举办
参观者在观看毛栗子和
其他艺术家的作品
© 星星画会
1980



◀《徘徊》
毛栗子
第二届“星星美展”
毛栗子参展作品
1980

01

80年代我的画比较重社会性，深沉，波普，幽默、用超级写实的手法描绘社会与生活的边边角角，企图意欲深沉，含不尽之意於言外的那种，当时还没有人那么画，挺受欢迎，影响也很好，改变完全是因为自己画烦了。

02

90年代我去了法国，这期间的画国内圈子里的人大都没见过，是一种带有抽象意味的超级写实吧，厚重，有力度，也有幽默感，我自己很喜欢，可惜没能留下一张，全换生活了。

03

中学那会开始画油画风景，那段时期是最快乐的，老是盼着快点到周末，然后就能拎着个画箱到玉渊潭、紫竹院画风景，一天画下来特高兴。因为画画影响功课，家里人就看着我不上画。

04

我就把画箱藏在一楼的邻居家废弃在楼道里的床板的背后，到了周末我就说去同学家学习，然后把画箱和书包一调换，骑着自行车就去“寻找快乐”去了。

05

1979年第一次参加“星星美展”，是朋友拉我去的，从一定程度来讲，因为事先不知道，所以不是个主动而有意为之的事情。1980年再参加第二届，当然是主动为之，第一次之后就等于是加入了“星星画会”这个组织，从此以后就上了“贼船”了。

06

其实“星星画会”的这些成员们并没有统一的艺术观点风格，都是各自对艺术有自己的看法，这也是它最大的特点和最大的好处，就是大家提倡艺术自由，允许不同的观点存在。

07

在这之前，大多数官办的美术展览都是革命现实主义加革命浪漫主义，工农形象加领袖肖像，我们这些个想法不太一样的画家的作品也没有什么机会展览。

08

现在回看第一次参加“星星美展”，是个偶然也是必然，世界上的大多数事情大概都是这样的。物以类聚人以群分嘛，社会的异类也会自然聚在一起。

毛栗子《艺术与生活互文》



◀ 第二届“星星美展”
在中国美术馆举办，
参展艺术家合影
1980



◀ “星星画会”成员与
来华展览的法国画家埃
吕温合影。© 星星画会
左起：马德生、曲磊磊、
埃吕温、毛栗子、埃吕
温夫人、严力、薄云、
王克平、黄锐
1980



◀ 星星画会的毛栗子和
艾未未，拍摄于2015年
北京尤伦斯王克平个展

▶ 《十年动乱》
毛栗子
第二届“星星美展”
毛栗子参展作品
1980



▶ 观众聚集在首届
“星星美展”的作品周围
(摄影：李晓斌)
1979



▶ 《徘徊》
毛栗子
纸板油画
80 × 80 cm
1980



“我们懂事和成长的阶段，赶上了八十年代的改革开放、思想解放，我们只想把自己体验和看到的新生活以及新观念，用一种新的绘画形式表达出来……”

孟禄丁

01 附中

我 16 至 20 岁，在中央美院附中，是吃集体食堂、住集体宿舍度过的。

宿舍是一个大教室，里面挤满了上下床，一个不隔音的胶合板墙，隔出两个空间，塞进我们全部的二十九个男生。晚自习后只有半小时洗漱时间，体育老师就会跑来，催赶着熄灯睡觉，早上天不亮就被哨声吹醒，迎着北京冬天刺骨的寒风，睡眼朦胧地顺着美术馆后街跑到宽街，再顺着旁边的胡同跑回学校，然后，做早操上早自习再吃早餐。这样的日子过了整整四年，体育老师姓余，他的外号叫“典狱长”。

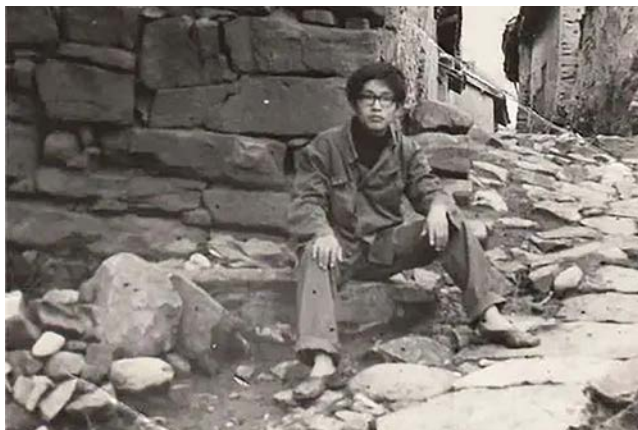
美院附中的旧址坐落在中国美术馆小花园对面，隆福寺街口。尽管外面是繁华的街市，但我们出学校大门都要请假，出门前先要在传达室把名字牌翻过去，回校时再翻过来，到点儿门就锁了，有时晚上饿了，就必须翻墙出去，到东四口的唯一一家饺子店吃夜宵，那时只有一种猪肉大葱馅儿，现在回想起来还是很香的。前些日子路过那儿，那家老店好像已被拆了，隆福寺街附近也已面目全非，老附中的大楼尚在，据说已租给一家公司，不知何时将被拆掉。据说这座楼是和苏联列宾美术学院附中的教学楼一模一样，附中的第一任校长丁井文，受命组建附中，到苏联考察，直接拿回他们的建筑图纸，并带回列宾美院附中的许多学生范画，1953 年附中就建校了。这座楼里培养出的艺术家遍布中国乃至世界，当年附中被称为美术界的“黄埔军校”，我们是“文革”后恢复招生的第一届，1979 年秋入学。我们每天上午是文化课，下午画画，课余时间除了画画，就是把精力和体力消耗在楼前的小篮球场上，每年有一次下乡实习写生，那是大家开心快乐的日子，这种近于封闭式的学习环境，使我们这些艺术少年练就了绘画的“童子功”，长时间的反复的素描和色彩训练，使我们打下了扎实的写实基本功。

升入美院后，又重复画大卫石膏和人物素描，我们从附中来上的同学，已提不起兴趣和感觉，这种浪费时间的教学使大家痛苦和迷茫。附中和美院的教育都秉承了苏派的训练，并被奉为正统。这种历史和政治原因遗留下来的教学体系，我们这些刚入学的 16 岁少年，从开始就在心理上是抵触的。因为我们的直觉和思维，我们看到和感知的大师作品，并不是这样单一和僵化，整个附中同学中弥漫着反苏派的情绪，我们研究和痴迷的是塞尚的造型和色彩，崇拜的是毕加索和梵高等欧美大师，这与当时社会的艺术状态和美院的整体教学体系相距甚远，所以当时附中学生到美院教室看画，经常不屑一顾，口出狂言，根本不把大哥们的画看在眼里，美院上下的学生和教授的印象都是附中的小孩太狂，现在看来，是因为不了解和没在意这群小孩的生命状态。

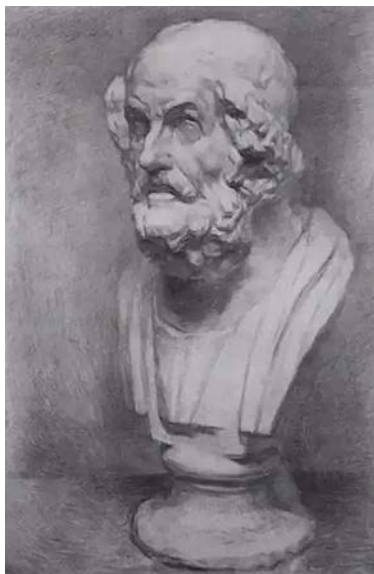
► 孟禄丁在未完成的《在新时代—亚当夏娃的启示》（孟禄丁、张群）前 1985



► 孟禄丁 18 岁美院附中时，下乡写生时



► 左图：《荷马石膏写生》孟禄丁附中习作 纸本铅笔
► 右图：《头像》孟禄丁附中习作 54 × 39 cm 纸本炭笔 三年级指导老师：孙为民 1982



我们进附中时，正是美术界从“文革”的禁锢中开始复苏，艺术新思潮刚刚显露，对于我们这些青春、敏感、充满生命力的少年来说，新事物和叛逆观念肯定充满刺激和吸引力，所以，当看到美术馆小花园第一届“星星美展”，看到北海公园的北京油画研究会的画展，看到首都机场的壁画，我们会兴奋和喜欢，这些八十年代初的重要艺术活动和事件，就发生在18岁时的我眼前，无疑对我后来艺术观念的形成产生了影响。我庆幸在少年时，能成长在一个得天独厚的艺术环境中，那时的中国，刚从“文革”噩梦中醒来，国门刚向世界打开，人们的思想逐渐从禁锢转向开放。改革开放的初始，大部分国人还处于贫乏的文化生活时，我们每星期有两部外国电影看，这是文化部直属院校和文艺团体才享有的内部观摩，我们从这些电影看到了外面世界的精彩，感受到了艺术的丰富多彩。那时附中图书馆的藏书，要好于美院，我们每天浏览世界大师的画册，每天如饥似渴地读着黑格尔、康德和尼采，尽管一知半解，但毫不影响教室里大家讨论哲学和美学的热情。

同学间最热读的是《光荣与梦想》，这本描述美国的近代历史和文化的书，使这些充满幻想和叛逆的少年，向往大洋彼岸的辉煌和精彩，对西方文化产生过度的好感和倾慕。现在回望我20岁前的时光，在人生最富有活力和梦想的阶段，这群全国各地选拔出来的少年，因为学习艺术聚在一起，他们无拘无束，轻狂不羁，他们激情洋溢，充满才情，他们相互激荡和提升，真诚地感知艺术的真谛，单纯地吸收艺术的滋养，用青春去拥抱一个新时代的开始，去梦想一个完美的艺术未来，这是最难得、最值得回忆和珍惜的一段生命过程。

02 美院

1983年我从美院附中升入美院，开始了我新的四年。

这一年是油画系二画室招生，共录取八人，有五个是从附中所上来的。考试之前，二画室派李天祥去辅导报考油画系的学生，他对我们大部分人的色彩很不满意，认为看不到色彩关系，更没有颜色感觉，实际上指的是苏派的那种外光色，色彩中透着的“高级灰”。尤其针对我，认为我四年白学了，还不如考附中时色彩考试作业，我当时考附中的素描和色彩都是最高分，专业课总分第一，所以我的录取通知书编号是001。因为我的成绩，附中和美院一些老师对我的画印象较深。进学校后，三、四年级的色彩课，我开始学习塞尚和梵高，都是强烈的对比色和纯色，造型也强调几何体和边线，后来就看不出也画不出苏派要求的自然色和灰色调了，李先生的批评，让我心中很忐忑，但我还是相信自己不会是那么差，毅然报考了油画系。

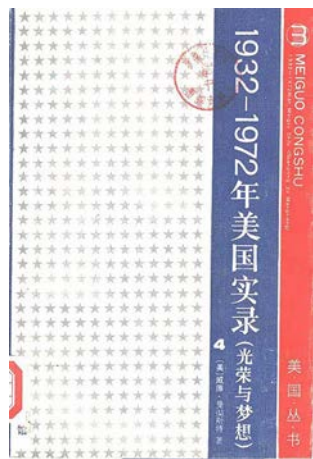
美院开始的素描课，还是重复附中的作业，大卫石膏再画一遍，可想是多无奈和无聊。在我的记忆中，一、二年级这两年，是平淡乏味的，没什么让人兴奋的事，但上过课的马常利和尹戎生老师，都是性情温和的好老师，王沂东当时算最年轻的老师，一年级的下乡写生，是他带队去的他家乡山东临沂。

这两年的最后，1985年春，我和附中同学一一在一画室的张群，一起创作了一幅画，参加当年国际青年年美展。这幅作品后来成为当代美术史上里程碑式作品，被认为是年85新潮美术的开篇之作。我们当时没想这么多，只想画一幅不同于当时流行的现实主义的“伤痕”美术的作品，那些作品多批判和反思“文革”，而“文革”对于我们60后一代而言，有印象但赶上个尾巴，没有上山下乡的深重经历。

我们懂事和成长的阶段，赶上了八十年代初的改革开放、思想解放，我们只想把自己体验和看到的新生活以及新观念，用一种新的绘画形式表达出来。作品名字也叫《在新时代——亚当、夏娃的启示》，由于等身裸体男女出现在画面中，当时评选引起很大争议，作为最年轻评委的徐冰，在当年《美术》杂志上撰文写青年美展，还着重提到此画引发争议的评选过程。这张画展出后马上产生反响，立刻登在1985年新创刊的《中国美术报》第二期的头版。有一天，一个拿着一摞纸，风尘仆仆的人到宿舍敲门找我：“我是高名潞，刚分到《美术》杂志做编辑，想约你的画和文章发表。”我和名潞的友谊是这时开始的。

1985年暑假过后开学，葛鹏仁老师召集大家宣布，这学期开始由他和林岗先生上课，并宣布成立了新的四画室，我们在二画室这班自动转到四画室，所以，我们班是半路出家，算四画室第一届学生。葛鹏仁、林岗及当时油画系主任闻立鹏先生，是刚成立的四画室教员，他们原来都是二画室教员，现在等于半路分家。我们作为学生，开始并不知这意味着什么，只是教学大纲改了，改成研究现代主义教学方式和现代派绘画。这让我们从附中上来的学生有点兴奋，不用死扣石膏和静物了，葛老师要求大家放弃了画，不用照抄对象和模特，可以变形、表现和抽象，这种自由和开放的教学氛围，把我这两年来的抑郁彻底释放出去了，把在附中四年的基本功和才情彻底激活和解放出来，从而一发不可收！1986年我就画出了《红墙》，以新面貌引起关注，作品发表于当年的《美术》杂志。

► 《光荣与梦想：1932—1972 美国社会实录》
[美] 威廉·曼彻斯特
译者：朱协 / 朔望 /
董乐山
商务印书馆



► 在青海藏区的速写
1985





◀ 《人体》
布面油画
133 × 93 cm
1985



◀ 《红墙》
布面油画
115 × 85 cm
1986



◀ 《红墙》
手稿
1986

▶ 《足球》
油画
200 × 370 cm
1987



后来我人生非常重要的作品，1987年毕业创作的“足球系列”出现。这些作品语言的锤炼和形成，都是和四画室的教学主张和氛围分不开的，四画室让我的艺术从写实别人生活转为表现个人体验，艺术语言成为独立和自由的主体，这个蜕变过程，是因为新的四画室有了现代主义的教学理念和学习氛围。那时的美院就像那时的中国，从“文革”噩梦中醒来，人心思变，百废待兴。四画室的成立，实际上是学院对社会上风起云涌的变革思潮的主动呼应，是轰轰烈烈的85美术新潮运动在学院中的反映，它有效地打破了以往单一僵化的传统教学模式，成为新潮运动在学院的阵地，并迅速影响全国。各大艺术院校纷纷效仿四画室，建立研究现代主义绘画的画室。

八十年代的美院，坐落在王府井协和医院的校尉胡同5号，校园不大，一个篮球场，像在附中一样，变成了我们的足球场，一个U字楼，主要的画室都在这里，据说这楼是以前日本人养马的地方。最显眼的是新建的宿舍楼，高三层，一屋四人，我敢说，这是当时北京甚至全国的大学中，居住条件最好的了，女生在四层，男生在五、六、七层。我四年一直住603号，前两年是我同届的三个雕塑系同学段海康、孙祁和刘铁胜住，后来他们换了宿舍，又搬进来低我两届的新生——刘炜、张义波和陆阳。听刘炜说，我毕业走后，又搬进了毛焰、张方白和李彦修。两个月前在协和医院的楼上望去，老美院的痕迹，只剩下街角美院陈列馆旧楼，旧址被协和医院新起的高干住院大楼所覆盖，看后不免有一丝惆怅。

八十年代的老美院，地处文化核心地带，外界的展览和演出都会对美院产生影响，美院也有自己的摇滚乐队，温普林排演的现代话剧，据说在当时的戏剧圈影响很大，是很超前的。美院每年的圣诞化妆舞会，在当时的八大艺术院校中很有名，但后来最让校尉5号人津津乐道的是美院的贴面舞，晚上的画室变成了黑灯舞场，很多社会上的人来美院玩儿，那时美院的管理不严，校园气氛宽松自由。八十年代校尉胡同时的老美院，是令人回忆无穷的，那时美院人很少，本科生加研究生不超过200人，教职工200人左右，各系的一个年级也就七八个人，是真正的精英教育，师生之间的交流很紧密，各系之间的同学也都熟悉，像一个大家庭。

在临近毕业的一天，我正在篮球场踢球，附中校长赵允安把我叫到宿舍楼的台阶上说：“如果油画系不留你，你就去附中教课吧。”听到这句话后，我轻松地回到了球场。不久，油画系决定我留在四画室任教，并且不用先去讲师团到基层锻炼，直接上课。



◀ 《足球系列 2》
油画
200 × 200 cm
1987

▶ 孟禄丁在央美创作
《足球》系列作品
1987



03 留校

1987 年夏，我毕业留校，算是四画室成立后第一个留校的学生，那一年还有其他系毕业留校的学生——周吉荣、王浩、尹吉男、吕胜中，还有刚从北大分来的李军等。我们被安排在一间宿舍中，即美院大门口右手车库的楼上——这些建筑都属于临建，那时美院教工宿舍很紧张，我们都是没结婚的单身汉。后来，主要是我和周吉荣在那里住，旁边是 87 届油画系进修班的画室和宿舍，顾黎明和郭润文住在这里，低头不见抬头见，我们便成了天天玩在一起的好哥们儿，他俩的画室也成为我们朋友聚会喝酒的地方。小顾爱张罗，老郭比较安静，那时我经常叫还在艺术研究院读博的大哥张晓凌来这儿跳黑灯舞，那时在美研所读书很沉闷，在这里我们一起度过了一段快乐时光。不久，我也离开了车库上的简易房，搬回新公寓楼 13 层，一个房间中间搭个帘子，我和朝戈共住一个十几平方米的宿舍，那时我和他都有女朋友，等于 4 个人共睡一张地铺。隔帘那边的朝戈很安静，只有周末，会从民族学院来几个蒙古族哥们儿，聊到深夜，早晨起来，门口外的楼道墙边，会摆起一长溜的啤酒瓶。而我这边每天都是人来人往，经常是下一拨来人，要等在门外，根本没地儿转身和坐下。

那时，正是 85 新潮走入高潮，北京的展览和活动较多，外地的新潮画家在美术馆看完展后，一般会来美院玩儿，那时大家的生活都很窘迫，来美院也有一个实际的目的就是蹭吃蹭住。我这里成了接待站，可以拉出一大串朋友的名字，如丁方、王广义、杨志麟、邹建平、沈勤、徐累，等等。他们找到我，我们会等到晚上睡觉时，到学生宿舍看哪个房间的床位学生没有回来睡，我就把他们安排住下，凑合一晚上，经常有撞车的时候，但总有办法，我教的学生也很帮我做这些事儿。

我留校后，马上参与招生，并出任 87 届班主任，我的班学生是刘刚、韩中人、张方白、李彦修、余庆辉、陈曦、董铁。我任命刘刚为班长，他做事周到细致，为我省去了很多麻烦，所以后来我们成为信任默契的亲密朋友。白天上课我不讲太多，让学生放开了画，晚上经常会请大家吃饭，我喜欢在酒桌上、在轻松自由的氛围中和大家聊艺术，也聊教学。我那时算有钱人，经常会把画卖给在京工作的外国人，赚的可是美金，我早成了万元户，光是“人体大展”的门票钱我们每个参展画家就分到两万元人民币。

我第一次带学生下乡，是先到上海，参观第一届中国油画展，里面入选的两张抽象画，一幅是周长江的，一幅是我的，这也是我的第一幅真正意义的抽象作品，题目是《生灵》，并发表在高名潞做编辑的《美术》杂志作为封底，在当年算不多见和醒目之举。从上



◀ 《足球》
手稿
1987



海我们去了附近的舟山群岛，舟山人吴山专出面接待我们一行，他很够义气，为尽地主之谊，每天快到饭点儿会从桌下拿出扑克牌，对我说：“小孟，第一把是咱们的饭钱，第二把是咱们的酒钱。”他周围总有几个兄弟陪他赌，他总能赢。我们从舟山又回到上海，坐上火车去浙江美术学院（现中国美院），上车后我才知道几个学生没钱买票，想逃票，到杭州站下车后，真有人在查票，于是大家分头逃散，我带着两三个学生，顺着站台，沿着铁轨，朝着没有灯光的方向飞奔过去，我因从附中就踢前锋，自然跑在最前面。黎明前，在西湖边上集合后，才恍然想到我是有票的，这个故事成了大家后来的笑谈。

我在教学之余，参加了85新潮时期许多重要的活动和展览。那时，校内校外都很活跃，1988年油画系教师在中国美术馆举办的“油画人体大展”，在社会和媒体引起轰动效应，展厅内挤得水泄不通，排队买票的人已延伸到旁边的小花园中，人们都聚在逼真写实的裸女前，大饱眼福，而我的抽象的人体画前，却寥寥数人。我的参展作品《元态》是我那一时期走向成熟的综合材料作品，观众看不懂正常，但学术圈也很少人理解和关注，让我很失望。展览期间，我在《中国青年报》的文化版有个对话《不可回避》，直指这种文化现象背后的性意识以及性与艺术的关系，向我约稿和对话的青年报记者卢跃刚说，这篇文章在文化界有不小反响，他把此展也写成报告文学，他后来成为《冰点》杂志副主编、天则经济研究所创办人，是中国著名公知。

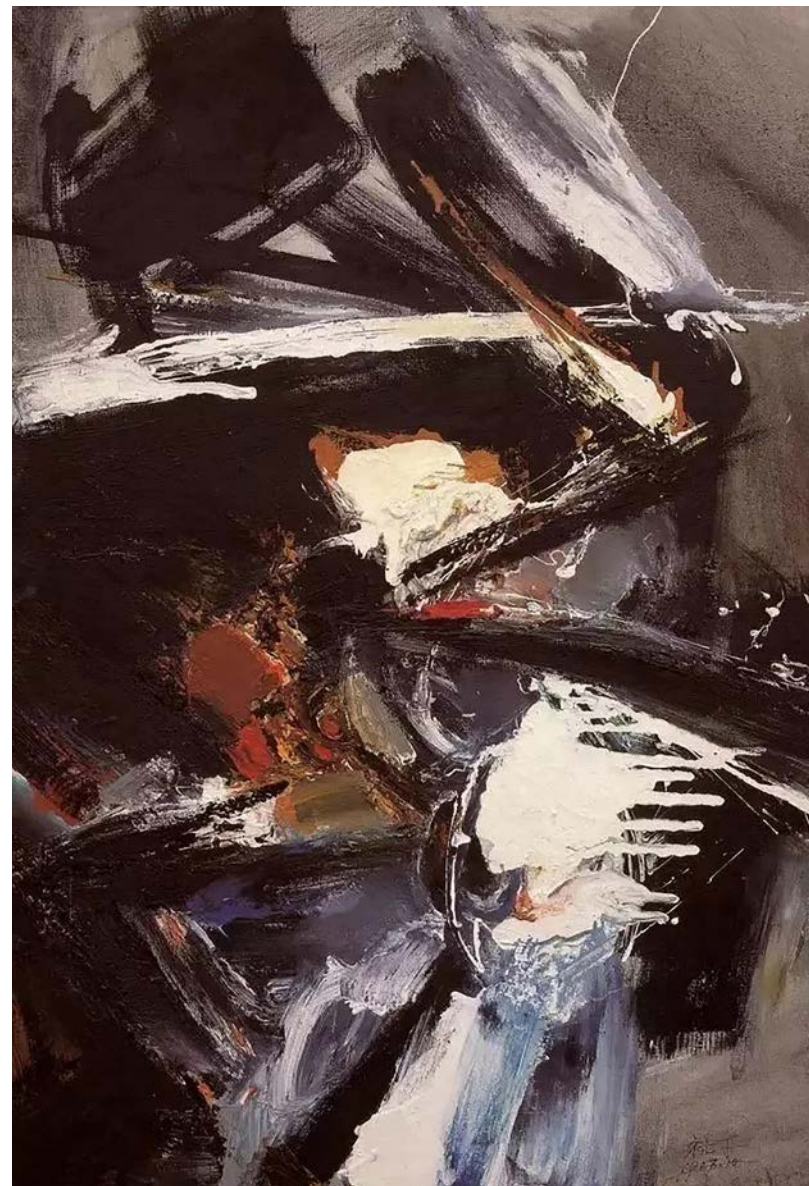


◀孟禄丁的80年代旧照



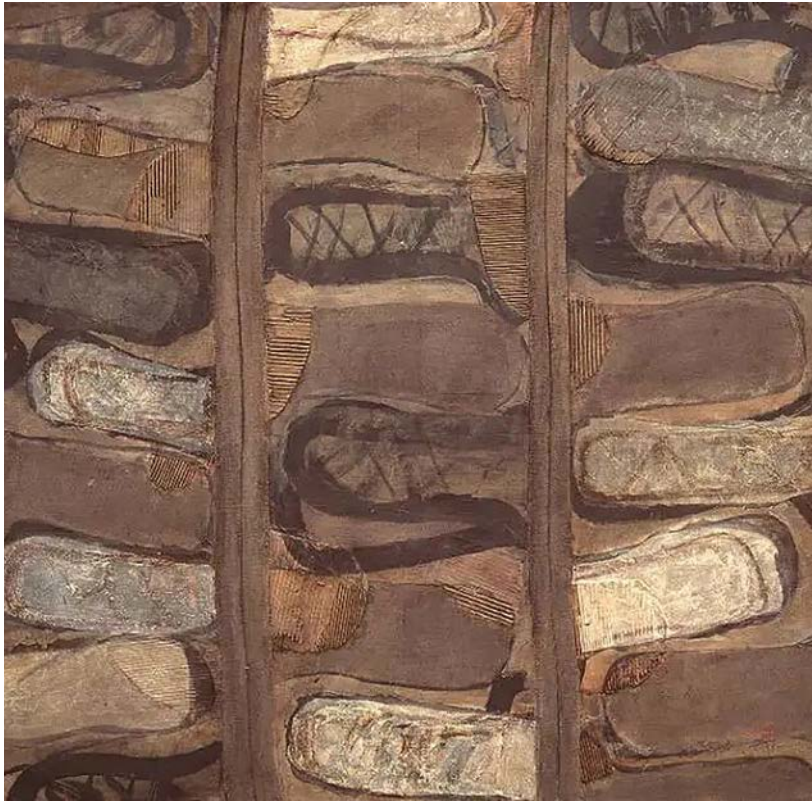
◀参加在上海举办的第一届中国油画展 1987

▶《生灵》
布面油画
全国第一届“中国油画展”（上海）参展作品
150 × 110 cm
1987



▶《生灵》
刊登于《美术》杂志
1988年5月号封底作品





◀ 《元态》
200 × 200 cm
综合材料
1988

▶ 《元态5》
综合材料
140 × 120 cm
1988





◀ 《元态》
120 × 140 cm
综合材料
1988



◀ 孟禄丁在“黄山会议”
1988 年底

*1988年12月22日在北京中国美术馆举办了“油画人体艺术大展”，这是中国第一次举办人体专题画展。这次展览是由中央美院油画系葛鹏仁等20多位教师策划举办的，1989年1月31日《北京青年报》报道，“（观众）不由自主地集中在二楼西厅内靳尚谊、杨飞云、孙为民、王征驿等人的写实作品前，严肃地沉思，其中的认真者，鼻尖与画面的距离仅尺寸之遥；然后转入东厅，在通过孟禄丁等人的抽象作品时脚步加快……”

1988年底，全国各地的新潮艺术家和批评家齐聚黄山脚下的屯溪，召开“黄山会议”，为即将举办的“现代艺术大展”做准备和讨论。美院这边去的人，我记得有范迪安、周彦。他们是筹委会成员，我是艺术家代表。在宾馆中，我和栗宪庭同住一屋，并当面问了他胡村是不是他的笔名，因不久前他用此名在《中国美术报》撰文提及“时代呼唤大灵魂”，批评我的“纯化语言”的主张。这和他一贯的主张，即“重要的不是艺术”，用艺术介入和批判社会是相抵触的，“纯化语言”强调的恰恰是，社会重要的前提是艺术。老栗对我讲，我知道你所指的语言不是学院的技术语言，我写此文，目的是引起讨论和争论。从此我更理解了他。

▶ 中国美术报发表
《荒诞·体验》
1988

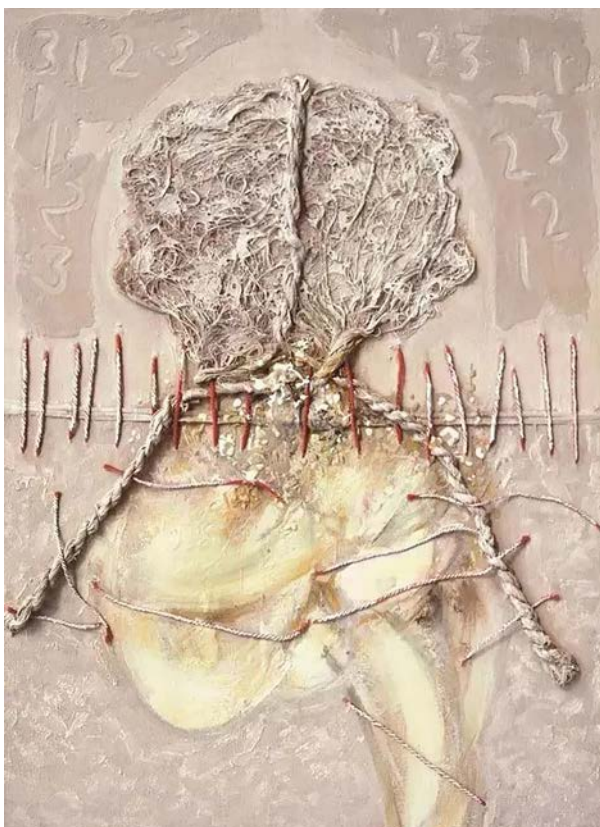


▶ 《噪音》
综合材料
150 × 110 cm
1988





◀ 《外壳》
综合材料
150 × 110 cm
1988



◀ 《生命》
综合材料
150 × 110 cm
1988

▶ 左图：中国现代艺术大展，海报
1989
▶ 右图：孟禄丁在德国科隆厄
1990



1989 年春节刚过，“中国现代艺术大展”如期在美术馆举行。吴山专拎着十几斤对虾到美院找我，他要做个行为，在展厅内买对虾，开幕后还有撒避孕套的、孵鸡蛋和洗脚的，各种行为艺术。展览前一天布展，我在展厅碰到唐宋，我们半年前刚在上海美术馆一起做展，还有上海画家丁乙、余有涵等。我问他，你也参展吗，他说不参加。我看他在忙着帮肖鲁安装装置，也没多聊和多想，不知他俩在谈恋爱。肖鲁是我的附中同学，后来本科上的是浙江美院，那时她爸爸可能正在当院长。开幕式完后不久，一声枪响，展场一片混乱，肖鲁把子弹射向她的电话亭玻璃，后来听说警察把唐宋和肖鲁带走了。老栗对这一枪的评价很高，说是“新潮美术的谢幕礼”。吴山专碰到我后很沮丧，感觉大家都是陪他们玩了，剩下的对虾要我拿去煮了，我是吃集体食堂，从不开火。唐宋的浙美同学刘安平，展览期间我给他安排的床铺，碰到我也很焦虑，烟一根一根地抽，觉得他们这把玩儿得有效果。过了两天，美术馆收到了一封恐吓信，说是要炸馆。传出信是用报纸的铅字贴的，我马上意识到是安平干的，因半年前我们在上海的展览，他的作品就是这样做的，我当时没问过他，至今我们也没对证过。

在美国时，我开车带高名潞去纽约看展览，路上我对他说：“你知道恐吓信是谁写的吗？”他说不知道，我告诉他是刘安平。2009 年在此展 20 周年纪念文献展上，恐吓信作为作品被迫认为是刘安平的创作。可在 1989 年，这信出现后，高名潞非常恼火，公安介入后停展几天，砸了他的场子。他还给我讲了许多展览背后发生的冲突和故事，他说以后都要写出来，我在这里就不写了。

随后，1990 年 4 月我远走德国，不久，转到美国。

2015 年 4 月 2 日于望京整理并完稿

本文原载于《北方美术》2015 年 07 期。
图片和文字由艺术家本人惠允。©YING SPACE 应空间

我出生在六十年代，经历过“文革”和“改革开放”后这三十年，整个社会变化非常大。“文革”时期，包括改革开放初，大家从事艺术的时候，有非常强的政治化的倾向，同时八十年代也是一个非常理想化的，对艺术有一种非常执着追求的状态。到今天最大的变化，就是出现了“艺术的市场化”，这也是大家普遍感受到的一个变化。很多人，包括我自己，都会处在一种比较矛盾的过程中。一方面我们所受的教育，把艺术当做人生的追求、生命的一部分，这是美院的教育，包括在这之前的传统都是这样的。现在艺术市场化，既是把艺术创作能够通过市场，证明艺术价值的一个方式。同时，艺术的市场化从另外角度看挺矛盾的，可以说在方方面面影响着每个人艺术创作的方向。

八十年代的时候，印象最为深刻的展览有“人体大展”、“89中国现代艺术展”等。“人体大展”当时主要是选题，它有非常强的社会性，就是大家对人体这件事情，也不仅仅地是一个艺术的问题，我觉得是一个具有社会性的东西，有象征性，所以当时看展览的人是人山人海，美术馆从来没有聚那么多人。早年印象深刻的作品，我记得在七十年代的时候是“全国美展”，我当时是十五、六岁还是十七、八岁，记不清年龄了，看到了詹建俊先的作品《高原之歌》，给我留下了非常深刻的印象——一个藏族的女孩，骑在牦牛上，那个作品，到现在给我的印象也是很深的。这个处理的手法应该是一个象征主义包括理想主义的体现，体现了那一代人，包括当时的我们对艺术的理解、对生活的理解，是一个非常具有象征性的作品。

谭平



◀谭平与妻子滕菲于柏林展览现场
1990

我和谭平算是同学，我在美术史系读研的时候，他在版画系学习，几乎同时毕业留校，后来就成了同事。上学的时候并不认识他，但记得他的名字，有一次在版画系的走廊里看学生的习作陈列，他的水粉静物和人体画得很好，颜色比较干涩，但很有力度，造型很结实，好像是用很笨的画法把颜色画到对象的骨子里去了。毕业以后我们认识了，那时正是新潮美术很活跃的时候，《美术》杂志约我写一个青年画家，我就看上了谭平。他当时的创作比习作画得还笨还简单，孤独的背影，孤独的海滩，还有蓝天上孤独的云，没有细腻的笔触和学院的色调，用很缓慢的笔触述说言语说不出的东西。不知什么原因那篇文章没有发表，当时没有电脑，没法留存文件，后来又找不着手稿了，至今说起来我们都觉得遗憾。按当时的评论，他是最早表现都市困惑的画家。

1980年秋天，谭平从承德来到北京，到中央美术学院版画系学习，这年他20岁。

1980年是很重要的一年，上一年底，中央召开十一届三中全会，改革开放全面启动。在美术界，三中全会标志着后文革时期的结束，开始了一个新时期。陈丹青的《西藏组画》、罗中立的《父亲》、程丛林的《1968年×月×日，雪……》都是创作在这一年。1979和1981年北京油画研究会主办了两届展览，其中吴冠中的作品最引人注目，他对形式美的鼓吹在全国也产生很大影响。艺术界正经历前所未有的活跃时期，最显著的特征就是西方现代艺术的影响。校园里面已有所感受，但还没有清醒的认识，图书馆里出现大量西方现代艺术的画册与书籍，一些教员有了出国的机会，带回来西方现代艺术的信息。1979年主办了“法国19世纪农村风景画展”，其中包括几幅野兽派的作品，这可能是文革后中国第一次直接接触西方现代派的作品。1981年还主办了“波士顿艺术博物馆展览”，中国观众也是第一次看到美国抽象表现主义的作品。抽象艺术在当时还是极为敏感的话题，它总是和“资产阶级颓废艺术”联系在一起的。这些事情对谭平来说可能闻所未闻，他不知道什么是西方现代艺术，中学时代在文化馆学的创作都是自己都不明白的革命题材，考学的时候强调基本功，使他反感以前的创作方法，进入大学，应该是更严格的训练和深造，走上真正的创作道路。中央美术学院是艺术家的摇篮，这是每一个踏入中央美院门槛的学生所怀抱的梦想。但是，在1980年谭平进入中央美术学院的时候，情况已经发生了变化，统一的教学模式正受到冲击，几十年来所维护的革命现实主义的教育正在淡化，正如当时美院的一位领导对学生创作的评价，学生都热衷于形式主义，即使画现实主义题材，也把革命战争搞得凄凄惨惨。中央美院78级有一届本科生，还有一届研究生，相隔两年的80级却好像与他们相隔了一代。78级还是知青一代，国家的历史和个人的经验都融合在苦难的记忆之中，现实主义成为个人经验与历史批判的再现。谭平也经历了文革，但他没有苦难的记忆，父亲受到一些冲击，但他懂得不多，对他来说更多的是美好记忆。谭平是这样的形势下，也是在这样的背景中进入中央美术学院的。

谭平喜欢画自己的东西，画一些形式感强的东西，小路、马、乡下的房子、树、山什么的，按学校的要求这不叫创作，创作是要有情节和主题的。毕业创作就不能这么随便了，他和其他同学一样，按老规矩下乡，体验生活，收集素材。谭平在甘南藏区主要是体验和感受，画得并不多，和藏民一起玩，一起喝酒。高原的阳光很强，照得人直犯晕，白天都是睡觉，晚上才画点肖像速写。傍晚给他的印象很深，阳光斜照过来，本来就很辽阔的草原更加统一在夕阳之中。对于寺庙的感觉也是如此，他只感到一种红色，在草原、蓝天的背景中，在强光和夕阳的光照中，红色的各种变化。对于形式的迷恋使谭平不去关心形式以外的东西，他的毕业创作在主题性深刻性方面不是特别突出，但是形式上的追求还是很明显。丙烯画《藏民系列》（1984）就是他毕业创作的一部分，画面构图都很简单，地平线压得比较低，在阳光照耀下，前景与背景、明与暗的反差都很强烈。画面几乎没有细部，只有自然与人的感受的整合，有一点美国画家霍珀画中那种偏僻地方的荒凉与孤寂。

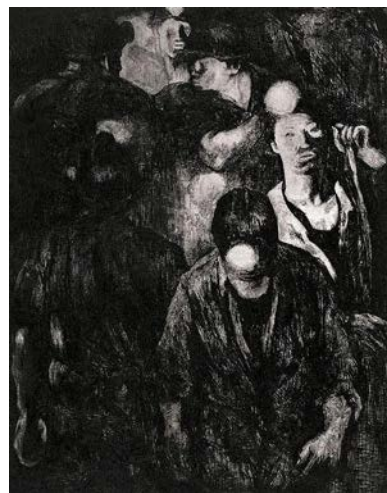
另一组铜版画作品名为《矿工组画》（1984），画面上的物像没有明确的面部形象，也没有情节和细节，只有强光照射下的人物造型，侧面的，背面的，走着的，站着的，大面积的黑白对比使人物成了形式的载体，可是他把版画理解为简单中的力量，也可能是矿井下面只有黑色衬托的少量的白色，使他感受到视觉反差的强烈对比。对于不熟悉的生活，谭平不会强迫自己去理解，去挖掘所谓的深刻，但他比任何人都善于从中感受新鲜的形式。这是一种天赋，在现代艺术的启发下，他把这种天赋发挥出来。可能是对于藏区题材有了人们认可的前在的模式，谭平的《藏民系列》不像《矿工组画》那样引起人们的注意。谭平在《矿工组画》中认真作了形式的分析，他想通过变形使力量更加突出，但他觉得控制变形的关系很难。比如，他画一个矿工提出一盏矿灯，想把提灯的手画得长一点，突出手与灯之间的张力，但身体的其他部位怎么与这只手协调却成了问题。他想使人具有厚重的力量，就把人画得矮一些，但怎么看都不舒服，着意的变形似乎总是和构图相冲突。但是，不管他自己怎么感觉，最后的效果仍然有变形的味道，当然这种变形是潜在的，不是扭曲人的形体，而是破坏了人的完美的类型，确切地说，不是那种学院式完美的形，就像库尔贝的《浴女》一样，其力量来自对古希腊的那样理想化人体的破坏。与谭平的构想相反，老师和同学对他的《矿工组画》评价很高，而且都认为他的作品好就好在造型能力强，完全没有识破他变形的“阴谋”。

《海滩》的形式是别一种感情。这一批画是感情的记录，即是他恋爱的过程。在《海滩》之前还有一幅画为《背影》（1984），画面上是两个青年男女的背影，面对空寂的街道和楼房，那种空寂有点基里柯的味道，但概括的笔法却像塞尚或莫兰迪。谭平想把这段感情生活记录下来，像记日记一样，非常轻松，非常自由，想怎么画就怎么画，感情的记录却是真实的。这种形式不再是模仿和分析的结果，而是凝聚了真情实感，像沙滩、海水和天空那么简单的平涂，仿佛都灌注了生命，洋溢着生动和愉快。谭平没有刻意追求前卫，但他的作品在《美术》杂志发表后，人们都把他归入前卫一类，而且是绘画性与前卫性的结合。这是谭平始料不及的。更始料不及的是，谭平因这批作品定位为都市画家。谭平实际上也意识到他与农村生活的隔离，对于比他年长的同学所热衷的乡土题材，他始终没有感觉，他一直生活在城市，城市已是他的经验语言。如果不了解他的创作动机，《背影》就是人与城市的主题，灰色的楼群在地平线上耸立，长长的投影使城市显得寂寥，城市正处于急速发展的前夜，谭平似乎预感到了人的生存空间与城市空间的冲突，《海滩》则是对城市的逃避。当然，《海滩》还暗示了另外的主题，即都市文化的兴起。可能这都带有偶然性，因为画幅很小，所以画面没有什么细节；因为谭平是学版画的，他把版画的语言带入油画，大色块的对比消解了学院绘画的繁琐；因为是爱情经历的记录，使他画下了城市和海滩，……，但最大

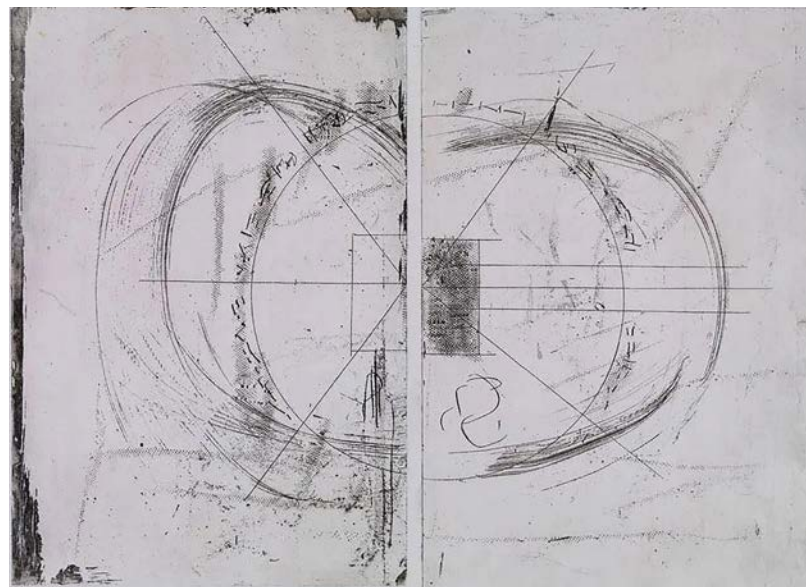
的偶然就在于历史在告别乡土，都市向我们走来，谭平就撞到了这个历史的交叉点。90年代初，新生代画家以现实主义手法再现都市生活，拉开了新时代绘画的序幕，谭平比他们早了半个年代。

谭平的抽象艺术肯定受到西方现代艺术的影响，但这种影响是间接的，在他此前的创作中并没有明显的抽象化倾向，而且他的优势还在于造型，他怎么能够轻易地放弃他的优势呢？如果谭平继续他的油画创作，他走向抽象的可能性并不大，而恰恰是铜版画使他走向了抽象，即使在后来的油画创作中他也是以抽象为主几乎再没有回归具象。铜版画仿佛天生就是为抽象准备的，它的功能并不是独立的艺术创作，而是用于文本的插图和绘画的复制，对于谭平来说，这与他的艺术理想是相冲突的，但他也不可能去画油画，即使业余画一画，也可能不务正业。用铜版画作主题性创作，在作画上并没有特别的要求，关键在于技术，可以说谭平是从技术入手进入抽象的。

► 《矿工系列 001》
谭平
铜版画
39 × 31 cm
1984



► 《无题 014》
谭平
铜版画
53 × 76 cm
1990



谭平最初的作品是发表在 86 年的《美术》杂志，这时正是 85 运动的盛期，《美术》杂志也是新潮艺术家的阵地，谭平的作品这时在这儿发表，无疑与新潮美术是紧密相连的。但是在谭平本人的思想中，并没有什么激进的成分，对现代艺术也没有什么研究，他偏爱的现代艺术家是塞尚、基里柯，他的绘画风格也接近塞尚和莫兰迪（莫兰迪也学过塞尚），很少听他谈到康定斯基和蒙德里安一类的抽象艺术家。因此，在分析谭平艺术道路上这个关键的转折时，一个重要的方面就是技术，技术与审美决定了谭平的铜版画的双重性。

谭平的版画是一种纯粹的视觉关系，尤其对于不熟悉铜版画语言的人来说，这就像抽象艺术的第一层意义。对于搞版画的人来说，谭平无疑是前卫的，他不认为铜版画必须追随主题性绘画，用铜版画来复制油画的效果是版画语言自身的丧失，铜版画的语言与技术密不可分，在一定的技术过程和条件下，铜版的形式之美就会显现出来。他有一件作品是把两个腐蚀残破的图像并置在一起，一根红色的线条把两者连接起来。对于这件作品，人们很容易联想到出土的文物，它指示着文化的久远和沧桑，红线暗示了历史的连接。伍必端先生在谈到谭平版画时说：“他的线条、色彩、构成无不感受到作者灵魂深处的东方色彩和在艺术语言上的独具匠心。……版画中把特有的黑色及单纯的形式，具有一种潜在的张力和真实感，凝聚了他对历史、社会及人的命运的深刻思考。”这种评价是很高的，不管人们怎样阅读他，他的真正意旨还是在形式，即罗杰·弗莱所说，作用于人的心理生理感应的审美的形式。形式主义批评认为从社会、宗教、心理学、经济学或历史学的关系来谈论艺术通常比谈论艺术作品本身要容易。领会艺术含义的跳板并不是渊博的学问和丰富经验的积累，而只简单地要求面对形状、线条和色彩所构成的整体有一种开放的心境和一双敏锐的眼睛。艺术不必包括围绕在艺术周围广泛的社会问题，一件作品在什么地方或什么时候产生只有次要的意义，并不影响作品本身所引起的审美情感。谭平的艺术就是如此，他并不关心艺术的社会含义，也没有作过深刻的思考，倒是在形式的创造上煞费苦心。

从 80 年代后期到 90 年代初，谭平的作品继续了“残破痕迹”的实验，但“痕迹”已不是目的，已转化为一种有表现力的语言。1989 年，谭平获联邦德国文化交流奖学金（DAAD），赴德国学习，一去就是五年，在德国就读于柏林大学自由绘画系，获硕士学位。他在艺术上的发展与德国学习的经验有非常密切的联系，不过，他在出国前后的艺术仍然有一种连续性，但回国后的艺术更上了一个台阶。

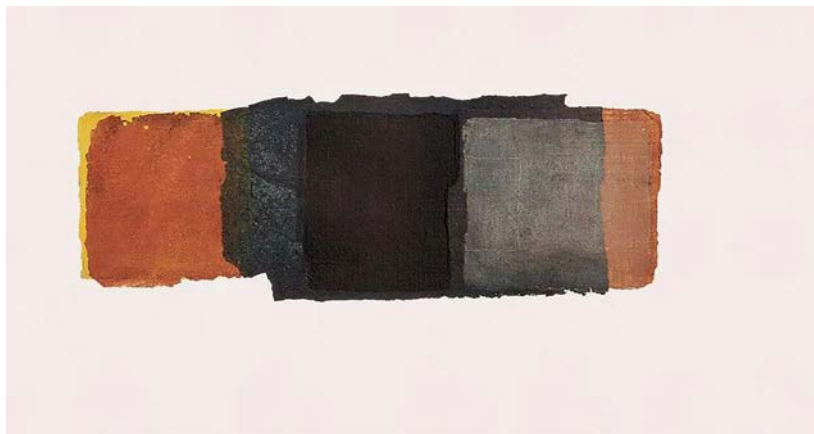


◀谭平
拍摄于柏林
1989

不能说德国的教育彻底改变了谭平的艺术思想，因为在谭平的思想中本来就潜藏着自由的意识，形式本身就是自由的，它没有预定的模式，总是需要你自己去摸索和创造。谭平缺乏的是怎样把握形式创造的规律，德国的教育给了他最大的启示。当然，谭平对德国的教育并不全盘接受。在谭平的思想深处，有一些东西他是永远不去理解的，就像面对柏林墙的倒塌这个 20 世纪最重大的事件之一，他也只是一个冷静的旁观者。形式是在创造中完成的，也是一个自我的实现过程，它不是对客体的复制和模仿，而是主体的实现。

谭平 90 年代末的作品在视觉效果上显示出秩序与严谨，但整个过程并不完全是理性的。画面上的每一个色块都是由一个版印出来的，谭平做了 30 到 40 个版，每个版都经过酸水的“残破”处理，不管艺术家的主观愿望如何，残破的边沿都会产生情感的反应。每次印刷都是选择其中 10 个方块，每个方块依照形状与颜色的差异进行不同的组合。因此，每件作品也像绘画一样，都是一次性，不可重复的。这种不可重复性对谭平有重要的意义。从现代艺术史来看，当代版画，或者说自后工业化时期以来的版画，多采用复数性的形式，用以表现人的物化或大众文化条件下的人生状态。谭平的版画以其单数性坚持了个人的存在，他正是以这种现代艺术形式与技术过程中强化出人与物的对抗性。与现代主义或形式主义艺术不同的是，谭平并不强调形式的构成，而是在随意性的过程中让方块自由组合，不同的色块相重迭，不同的边沿状况相互咬合，透明的色块不经意地从边沿的接缝中显现出来。这种差异与感觉是非常微妙的，是艺术家在艺术制作的过程中的自我体验，也就是说，只有在这种过程中，艺术家才能体验到真实的自我的存在。

当一个艺术家把形式发挥到极限的时候，他下一步会怎么走？格林伯格曾预言过极少主义是抽象艺术的最高阶段，但后人在研究观念艺术的起源时，指出极少主义也是观念艺术的源头之一。谭平不止一次谈到过他总想追求极少的感觉和效果，《铜版画》已具有极少的特征，不论在视觉上还是在制作上。极少的要害在于非人化和非个性化，无论你有什么激烈的情绪都被极少所消解。谭平曾谈到，在对形式的感觉上，他的内心深处总是有一种书法的意念，尤其在德国学习的时候，有一种用自由的书法破坏那个整齐、硬边、干净的理性结构的强烈欲望。他寻找残破的边沿，寻找铜版上手绘的痕迹，寻找个人的存在，但这一切都被技术所淹没，残破的效果在别人看来可能会有生命的联想，但在谭平那儿已是一个技术的过程。在《铜版画》之后，谭平真的做起了“书法”。他用非常厚的铁板直接印在手工纸上，铁板是在废品收购站找的，还是要那种锈蚀的铁板，用电焊切割，切割出来的形状就是印在纸上的形状，仍然是破碎的边沿，加上凹凸不平的表面，厚重的黑色的形状就像书法的线条，自由而粗放。与铜版画相比，“书法”更加简单，更加极少，但这个极少已经脱离了版画的语言，它是现成品加观念的产物。谭平的观念局限在“版”和“印”的两方面，而视觉的效果仍然是“版画”，版画的语言是在偶发和行为中扩展的。在这些行为中的潜在话语是个人意志的张扬，谭平总是通过否定既定的形式与技术来实现个人的意志和自由，每一次否定又都是回归到版画的视觉效果，这也构成了谭平艺术中理性与感性的关系。版画在他那儿具有鲜活的生命，它在不断否定自身的过程中前行，我们永远不会知道谭平下一步会制造出什么效果。谭平近来又画起了油画，这可能是更大的回归，回归到他的少年和青年时代，不过是他成熟的版画语言上的回归。生命就像在渡口的等待，充满期待地越过汹涌的河流去向彼岸，很多人可能永远在渡口徘徊。一个人不可能两次渡过同一条河，即使在同一个渡口。谭平的每一次渡过都是穿越新鲜的生命之河，他有遏制不住的渴望，有付诸实践的勇气，甚至他创造了自己的河，从少年时代流淌过来，千回百转，永无止息。本文转载自《东方艺术 - 大家》2007 年第四期。



◀ 《无题 002》
谭平
铜版画
79 × 110 cm
1997



◀ 《时间》
谭平在德国期间的装置
作品
1993



◀ 谭平与妻子滕菲于
柏林联展现场
1993

观看

文 | 袁佐

“八十年代的我不曾体验过如此的观看，我从没有被问起过几乎是抽象的问题但又是如此具体。一次普通的观看改变了我的观看观念——从习惯性的观看一个对象然后描述它或记录它，到观看对象相关联和不关联的事物；从创作一件二维或三维材料作品的习惯做法，延展为自传统观看开始寻找出观念艺术可能的内容。”

袁佐

1983年是我到美国后的第二年，从对绘画已经死亡的讨论到后现代主义建筑理念、从重金属音乐到宗教信仰、嬉皮士、耶皮士、同性恋、自由主义者……，由于语言有了些进步，都开始有了一些了解和新的认识。所有这些话题都是当时我在中国国内完全没有接触过的，一时我的文化判断失去了坐标。

文化体系的建立应该是在一种特定的环境、习俗和群体理念对撞下自然生长起来的。一节麻省艺术学院（Massachusetts College of Art）一年级的基础课让我深深地感受到：一次普通的“观看”也可以是一场最强烈的心灵震撼。唐纳·波吉（Donald Burgy）教授在他的周二上午《初级内部相关联媒介》一课快要下课前让我们做一个练习：你和你的邻座的同学站起来相对视，两人面对面距离不超过20公分，同时他要求在他宣布停止之前不许停止对视。

▶ 《无题 01》
袁佐
混合素描材料
1985



我的邻座是位女同学，名字是叫 Helen 还是 Heidi 我记不清了。她和我一样几乎是很尴尬地站在那里，无所适从的样子，我们笑个不停，几乎不能严肃地对待下面将要进行的练习。和所有的同学一样，我们慢慢的停止嬉笑，大胆地靠近对方，开始最本能的观看。

时间一分一分的过去，我满脑子想的是我要看哪里？教室里忽然变得很安静，几乎连喘气的声音都没有了，我的眼睛也不敢四处张望了，几分钟前脑子里的疑惑和想法一下不知道哪里去了。我几乎是无意识地将视线停留在我所面对的同学的脸部，且慢慢移动着。二十分钟过去了，随着一声带着 F 音的骂声，一位男同学愤愤地跑出了教室。教室里好像有一股骚乱的气息，又有两位同学忍着笑轻手轻脚地离开了教室。渐渐地，同学们都慢慢地离开了教室。波吉教授也不声不响地拿着他的一叠讲义走了。

周四上午又是波吉教授《初级内部相关联媒介》的课。他一进门就让每个同学描述周二的观看都看到了什么？自从周二下课之后，我从没有再去想过任何观看的事，我显然是没有准备有谁会来查证、回忆、思考、或如此严肃地来讨论所谓观看。

H 同学的面颊是带雀斑的，主要均匀地分布在颧骨的上部，颜色不是很重。她的眼睛很大很透明，眼线是一个好看的粉红色，不是化妆的彩笔线，是她天生的一对很柔美的眼睛。她嘴唇周边的细小的汗毛是略显金黄色的，很短且在微微的动着。我想她的眉毛可能没有修饰过，因为它们一个长一点，另一边短一点。班上每个人的叙述重点不完全一样，大家一般都在描述自己看到的内容。

这时波吉教授一连串的发问：你看到的什么东西是你你可以改变它的？你看到的的东西的背后是什么？除去你看到的物质的东西之外还看到了什么？除去你描述的你看到的物质你还可以描述什么？你看到了的东西和这个社会是什么是没有关联的？通过观看你想回避什么？什么是新的观看的观念？

八十年代的我不曾体验过如此的观看，我从没有被问起过几乎是抽象的问题但又是如此具体。一次普通的观看改变了我的观看观念，从习惯性的观看一个对象然后描述它或记录它到观看对象相关联和不关联的事物。从创作一件二维或三维材料作品的习惯做法延展为自传统观看开始寻找出观念艺术可能的内容。

观看的讨论一直持续进行着，同学们的各种不很成熟的思路在自由的碰撞着。这时倒是波吉教授悄悄地提前离开了教室。当大家意识到下课时间到了才陆续离开教室，我和同学们一起路过北楼和主楼交接的过厅时，刚下课的学生和老师围了很多人，我们看到唐纳·波吉教授正在和另外三位男女学生打乒乓球呢，但是全裸。这正是美国八十年代初最著名的行为艺术——裸体乒乓球赛。

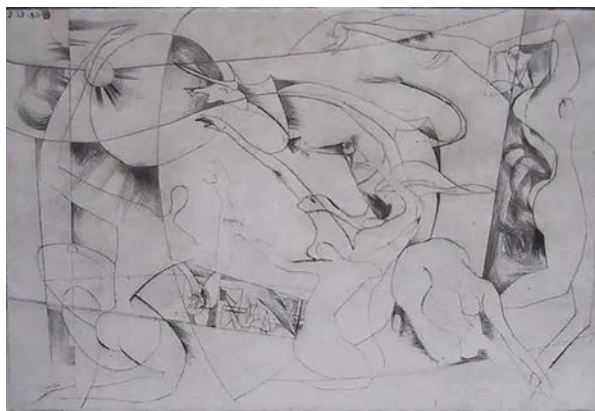
袁佐

2016年10月22日于金盏

► 《无题 03》
袁佐
混合素描材料
1985



► 《铜板练习》01
袁佐
1982



► 《无题 02》
袁佐
混合素描材料
1985





◀ 《无题 01》
袁佐
混合素描材料
1986



◀ 《我记得那里还有我的三个大鱼缸》
袁佐
帆布油画
170 × 220 cm
1987

▶ 《鲁冰花园的主人在等待海市蜃楼》
袁佐
帆布油画
170 × 220 cm
1987



▶ 麻省艺术学院
1988 年春





◀ 《临时自然》
袁佐
大地装置艺术
1987

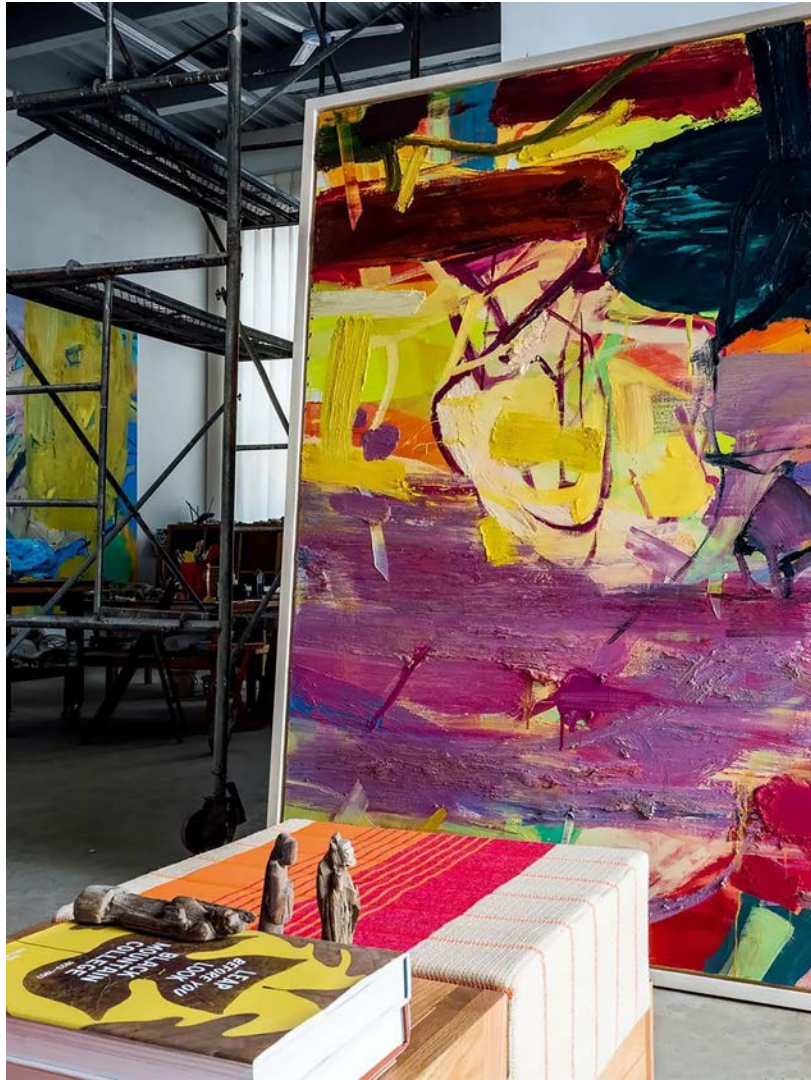


▶ 《临时自然》创作中
Haystack ME.
袁佐
1987



▶ 《观察塔》
袁佐
丢弃的材料
400 × 100 × 100 cm
1989





◀ 袁佐工作室中的
《西山玫瑰风》
摄影师：王为 © 安邸

▶ 袁佐的拼贴作品
Local Metaphor
201701-2



文革结束之后，中国解除了与世界完全隔绝的状况，普通中国人重新开始有了国际交往的可能性。无论是长期的定居海外，还是短暂的跨国旅行、游学，国人重新建立了全球连接，回到了“开眼看世界”的局面，并且在跨国的交往中不断地锚定和塑造着自己的地理坐标。

较为显著的，其一是自费出国留学的兴起，1981年托福考试在中国开始举办，700多人参加考试，到局势动荡的80年代的最后一年，这一数字突涨为4万人。早期出国的留学生们，起到了向国内传递新信息、新观念和激发新思维的作用。艺术领域也是同样的情况，“北京抽象”展览中的部分艺术家，就是在这样的时代背景和国内政策条件下，远赴重洋来到国外。在西方的艺术教育中，他们接触到和当时国内的主流艺术完全不同的观念，艺术家不仅看到了自己在国内印刷物上早已熟知的大师原作，同时也接触到了最新的艺术实践，非常完整地补充了现代到当代的艺术知识。

其二是，在国内的西方外交人员、记者和留学生，他们中的一部分人是艺术爱好者和研究者，他们非常敏锐地关注了中国的正在萌芽的新艺术，并且以收藏、在家中或者大使馆等地举办展览、写作报道的形式对于年轻艺术家们进行了支持。

其三，随着跨越国界的当代艺术系统在西方逐渐确立，国内艺术家开始不断参与到各种全球性的美术馆展览、双年展和博览会中。比如“大地魔术师”（*Les Magiciens de la Terre*, 1989）等展览不断扩展着西方展览体系中的非西方基因，西方主流艺术界开始不断展开对于非西方当代艺术家的关注。又如在1993年和1997年的威尼斯双年展主题展中，出现了大量的中国面孔，中国当代艺术家的实践开始以整体性的形象开始出现在国际视野中。此时，游学海外的艺术家和留在本土的艺术家之间不同的处境开始有所彰显，但又时长在各种关于“中国”的国际展事中相逢。

本文将以“编年史”的形式，重访“北京抽象”艺术家在这一特殊时代潮流中的踪迹，时间范围从1970年代末期到2000年。



•1977-1979

1977.8

邓小平在主持科学和教育座谈会时指出：“接受华裔学者回国是我们发展科学技术的一项具体措施，派人出国留学也是一项具体措施。”

1978.3.18

在全国科学技术大会开幕式上，邓小平说道：“任何一个民族、一个国家，都需要学习别的民族、别的国家的长处，学习人家的先进科学技术。我们不仅因为今天科学技术落后，需要努力向外国学习，即使我们的科学技术赶上了世界先进水平，也还要学习人家的长处”。

1978.6.23

在十一届三中全会召开前夕，邓小平在听取教育部关于清华大学工作汇报时，提出：“我赞成留学生数量增大，主要搞自然科学”，“要成千成万地派，不是只派十个八个”，而且，派出留学生“要千方百计加快步伐，路子要越走越宽。”教育部于7月11日向中央提出了《关于加大选派留学生的数量的报告》，同时作出了3000人派遣计划。

1978

“法国十九世纪农村风景画展”，3月10日—4月10日在北京中国美术馆展出。



1979

教育部于1979年在全国11所高校建立出国留学人员培训部，负责国家公派出国留学人员的行前外语培训和思想工作。自此，中国迎来了历史上规模最大、领域最多、范围最广的出国留学热潮。

1979.1.29-2.5

时任中国国务院副总理邓小平和夫人卓琳应美国总统吉米·卡特邀请，对美国进行访问。中美关系一片大好。同时，随着外事人员和外国来华留学生的增加，生活在北京的画家和国外的年轻人和艺术爱好者有了更多的交往。

1. 首批52名赴美留学生到达了仍有浓浓圣诞节氛围的美国，1978年12月26日
2. 科恩夫人（Joan Lebold Cohen）采访李可染
3. 帘布遮盖的袁运生机场壁画摄影 | 尺寸可变 | 科恩夫人摄影 | 1979

•1980-1984

1981

托福考试正式开始在中国举办。



1



2



3

1982

劳森伯格 (Robert Rauschenberg) 带领团队, 携 30 箱艺术作品首次来到中国, 造访安徽泾县的手工造纸作坊。同年, 安迪沃霍尔 (Andy Warhol) 到访中国。

1982

“北京抽象”艺术家袁佐赴美留学, 在美国威斯康辛大学学习艺术。

1984

国务院发布《关于自费出国留学的暂行规定》进一步放宽了对自费留学的限制; 随后取消了“自费出国留学资格审核”。自那以后, 留学人数迅速增长。



4



5

1. 1980 年“星星画会”成员与来华展览的法国画家埃吕温合影。左起: 马德升、曲磊磊、埃吕温、毛栗子、埃吕温夫人、严力、薄云、王克平、黄锐。© 星星画会
 2. 3. 732 名中国学生紧张地走进了托福考场, 1981 年 12 月 11 日 ©CGTN
 4. 安迪沃霍尔在天安门广场 by Christopher Makos, 1982
 5. 在纽约学习的袁佐, 1983

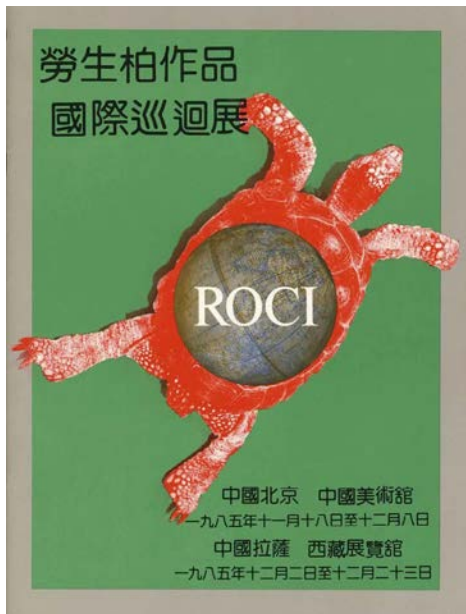
•1985-1988

1985

劳森伯格在中国美术馆展出了 47 件集合了油彩、布料、照片、报纸、动物标本等混合拼贴作品。“劳生柏国际巡回展”展览在 3 周多的时间里，吸引了超过 30 万人次的观众。

1985.5

马可鲁、张伟、朱金石、王鲁炎等人在美国记者何模乐位于外交公寓的家中举办“七人画展”。



1



2



3



4



5



6

1986

荷兰人戴汉志 (Hansvan Dijk) 来到中国，开始建立中国当代艺术的档案库。

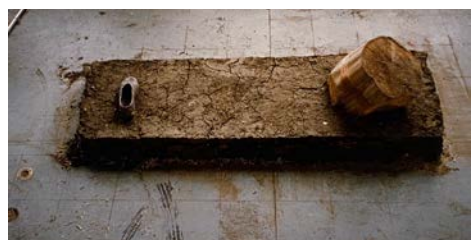
1987

雕塑家梁好赴美留学，就读于克兰布鲁克艺术学院 (Cranbrook Academy of Art) 雕塑系。

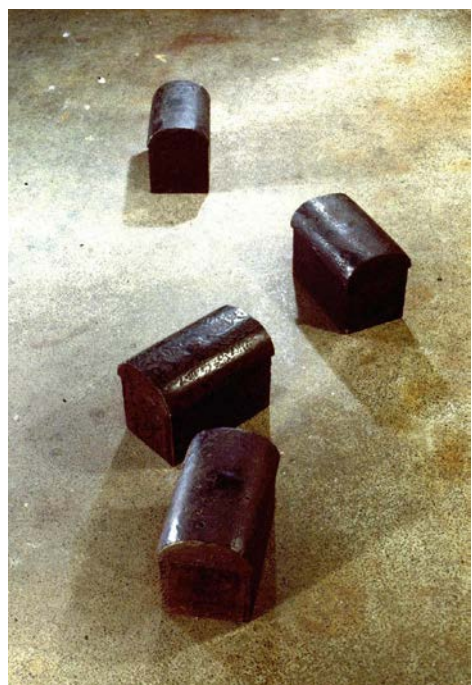
1. 马可鲁、张伟、朱金石、王鲁炎等人在美国记者何模乐位于外交公寓的家中举办“七人画展”，1985年5月
2. 美国艺术家劳申柏格参观“七人画展”。图中作品为马可鲁的抽象创作
3. 北京师范大学瑞士留学生和校领导、同学合影 © 瑞士驻华大使馆
4. 梁好在 Joy Emory 画廊展览，1988
5. 朋友的女儿为梁好制作生日蛋糕，1988
6. 梁好和同学参加密西根雪雕比赛获第一名，1988



1



2



3

1. 梁好, 《灰烬知道曾经建造过》, 1988
 2. 梁好, 《路》, 1988
 3. 梁好, 《核》, 1989



4



5



6

1988

袁佐从美国波士顿麻省艺术学院取得硕士学位。



1



2



3

1988

1988年初，马可鲁远赴德国与斯堪的纳维亚，同年，他的抽象水墨作品参加了中国、美国艺术家联展“北京-纽约 纸上作品展”，1988年底，他辗转欧洲后到达纽约。此后他获得位于缅因州的斯古海根绘画与雕塑学校奖学金进入该校学习。

- 1. 袁佐在美国波士顿，1987
- 2. 袁佐研究生毕业展之前，1988
- 3. 黑人画家贾克伯·劳伦斯来访斯古海根学校的工作室，1989
- 4. 星星十年在香港，左起王克平，曲磊磊，毛栗子，马德升

•1989

1989

全国的托福考生达到4万多人。

1989.1

张颂仁在香港策划了《星星十年》，展览几乎囊括了所有星星画会成员，回顾星星画会自1979年之后的发展。



4



1



2



3

1989

马可鲁进入纽约州立大学帝国学院艺术系工作室项目。

1989

毛栗子受美国 HEFNER 画廊邀请访美并举办首次个人展览。

1. 马可鲁在作品前（纽约州立大学帝国学院工作室），1990
2. 纽约州立大学帝国学院马可鲁工作室，1990
3. 毛栗子纽约个展，1989
4. 5. 谭平，拍摄于柏林，1989

1989

谭平获得德国文化艺术交流奖学金（DAAD），开始就读于柏林艺术大学自由绘画系。



4



5



1



2



3



4

1989

马树青赴德国留学，就读于慕尼黑美术学院自由绘画专业。

- 1. 马树青于慕尼黑学生宿舍，1989
- 2. 马树青于慕尼黑美术学院工作室，1989
- 3. 于慕尼黑，马树青与慕尼黑美院班级助教和同学一起参观画廊，1989
- 4. 袁佐，《瞭望塔》，装置、现成品，1989
- 5. 毛栗子在巴黎美术学院任客座教授时所画作品《墙》复合材料，120×160×6cm，1991
- 6. 毛栗子在巴黎美术学院任客座教授时所画作品在法国巴黎国际艺术展获第一名《地洞》，复合材料，120×160cm，1991
- 7. 二十年后，和当年聘请毛栗子的巴黎美院院长米修先生在一个展上

•1990

1990

毛栗子获法国政府奖学金，赴巴黎国立高等美术学院访问，同年任该院客座教授。



5



6



7



1



2

1990

孟禄丁开始就读于德国卡尔斯鲁厄国立美术学院。

- 1. 孟禄丁在德国卡尔斯鲁厄, 1990
- 2. 孟禄丁在德国科隆厄, 1990
- 3. 刚到德国的李迪, 拍摄于慕尼黑, 1990
- 4. 李迪, 拍摄于德国布伦瑞克, 1990
- 5. 李迪在德国汉堡, 1990

1990

李迪开始留学德国, 在布伦瑞克美术学院就读。



3



4



5



1



2



3



4

1990

冯良鸿赴美国纽约，游学并建立工作室，继续艺术创作。

1990

白京生携家人赴美国，和先生马可鲁一起生活在纽约。

1.2.3. 毛栗子巴黎个展，1990

4. 北京街头的标识，1990

5. 北京国际艺苑美术馆开馆，国际艺苑美术基金会董事长刘迅致词，1991年7月25日（图片来自网络）

6. 毛栗子参加北京国际艺苑展览作品《墙》复合材料，92×73 cm，1990

•1991-2000

1991

时任北京市美术家协会主席的刘迅，和日本微笑堂开办了一家中日合资的企业，“北京国际艺苑有限公司”，在灯市西口盖了一座国际艺苑皇冠假日饭店，同时下设“北京国际艺苑美术基金会”，开启了大量的跨国艺术交流与合作。



5



6



1



2



3



4

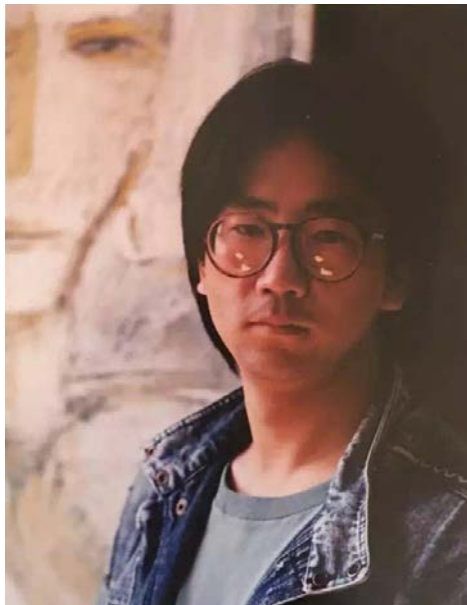


5

1991

刘刚参加法国秋季沙龙展。

- 1. 毛栗子参加北京国际艺苑展览作品《无题》，1988
- 2. 毛栗子参加北京国际艺苑展览作品《门 - 五好家庭》
- 3. 刘刚，《同一个方向》，油画色、亚麻布、铜，80×100 cm，1991
- 4. 冯良鸿，拍摄于纽约曼哈顿，1991
- 5. 毛栗子巴黎个展，1991



1



2



3

1. 李迪在德国, 1992
2. 马树青, 拍摄于德国慕尼黑, 1992
3. 马可鲁, 拍摄于家中工作室, 1992
4. 马可鲁, 拍摄于 1993
5. 冯良鸿在工作室中用铅丝确定线的走向, 1993
6. 谭平在德国期间的作品装置作品《时间》, 1993
7. 谭平与妻子滕菲于柏林联展现场, 1993



4



5



6



7



1



2



3

1993.1.19

“中国前卫艺术展”在柏林世界文化宫(HKW)开幕，这是欧洲范围内首次大型的、关于中国当代艺术的展览，之后在欧洲各国巡回展出。之后1993年的威尼斯双年展，邀请了大量中国艺术家参展。



4



5



6



7

1. 中国艺术家在威尼斯
2. 马树青于慕尼黑 Klaus Lea 画廊个展，与画廊老板 KLAUS LEA, 1993
3. 马树青于慕尼黑 Klaus Lea 画廊个展与美院教授 Ernst Strom 恩斯特·斯特罗姆（德国蛇形画派代表画家），1993
4. 孟禄丁在美国西海岸，1994
5. 孟禄丁在温哥华，1995
6. 李迪在德国，拍摄于德国布伦瑞克，1994
7. 李迪和德国老师艺术家瓦尔特·丹在布伦瑞克美术学院，1995



1



2



3



4



5



6



7

- 1. 李迪在德国工作室创作，1995
- 2. 李迪在德国堪布尼茨布展中间和艺术家讨论，1995
- 3. 李迪在德国杜塞尔多夫 Ulla Sommers Galerie 画廊，1995
- 4. 冯良鸿在展览作品前留影，纽约布鲁克林，1995
- 5. 乌里希克 (Uli Sigg) 出任瑞士驻华大使，此后他成为中国当代艺术最热情洋溢的西方推广者之一，1995
- 6. 梁好在纽约，1995
- 7. 梁好，1996



1



2



3



4

- 1. 李迪在画室，拍摄于德国布伦瑞克，1996
- 2.3. 冯良鸿在纽约工作现场，1996
- 4. 冯良鸿个展“超越书法与涂鸦”，纽约 SoHo，1997
- 5. 马可鲁与庄喆、张建军三人展《基本元素》温哥华精英艺轩画廊展览现场，1997
- 6. 孟禄丁在美国波特兰展览报道，1995
- 7. 孟禄丁在美国东海岸，1997



5

April 1995

Artist Paints Abstract, Independent Vision

On the Cusp I, mixed media on canvas by Meng Lu Ding

He dismisses as mixed, unrefined and cartoonish. Yet, his artistic stance may be considered political. "An Abstract Rebellion" contains paintings textured with burp, rice paper, corrugated cardboard, and layers of colors. They emit a toughness behind the subtlety and vibrancy. Behind the works and titles — *Born Alive, Everyone Has Ideas, Light for a Moment, Primordial (Artist), Absolute Hell, Because It's Not There, Gifts of the Old* — lie an intriguing subject, a questioning intellect, a powerful sensibility, and an uncompromising vision.

Meng made himself known as part of the "Star" movement, which began in 1979 with an unofficial art showing on the railings outside the China Art

in the aftermath of the pro-democracy movement. He taught at the Institute, where he painted half time in his "true calling." He felt no pressure to create propaganda because he was one of the chosen few artists who were allowed to pursue an independent artistic route. His professional job, he said, was to be left in his own exclusive to create.

In the more reputable schools, the government did not force members to create propaganda — except in the 1950s. Meng alleges, not mentioning the decade-long Cultural Revolution. The 1980s saw a revival of the "50s mentality, but mostly because Party cadres wanted to "curry favor" with their

understand what they do, understand their function — be independent."

In one of the artist's statements explains, "Promotes that other quarters are too do have a concreteness that is viewed, yet they are inconspicuous, the material, the each of them rightly exerts us. You might say we are placed by a web of gross while, our artist identifies; has his intensity, but he does the direction in which you to it. In this way, perhaps, I a bit more, and you can talk please!"

The request for a golden statue was made by 1 of Beijing University and Students to the Central Ins Meng became involved former classmates in the Middle School — now teachers — invited him to He sketched and designed. He also helped in a work of putting together it pushing it into "Tiananmen was dismantled a few bit People's Liberation Army. Meng bluntly reveals of the statue. First, he emphasizes Goddard, was part of the involvement of artists in the who painted banners and

Second, he claims that tion for creating the Gods artists' urge to partical movement, and also find for their work in the crowd — a new context for the though political ideas see Meng emphasizes that the to achieve a sense of justice art, without commentary sense leadership.

He said, "Artists are an breed. Their means don't meet with the and much intermediary stages. Often value in the art is not what an work means in a work want" so much that they if cal message is needed. Artists occurred people. They had a sense of cheerfulness in vision of the "The State

6

Arts & Entertainment

The Baltimore Aquarium: The Art Of Staging An

at in early 19th century. A brief, transitional, many Fausto moved

used these great gifts, and it wasn't until the public at that time right to that is wild, grow like wild beasts, and man known as the Fa

Artistic Revolution. Liu's work movement like in the whole, Mr. the arrival, the arrival every, the independent in, who is cited as a the great artist some time, first came to inter- recognition in 1980 when of two studies, "the he Legend of Adam and around a powerful re- ferring artist, articulated ing as a daring break like a Chinese does to feel while traditionalizing perceptive. The Chi- movement considered it a backbone and put a wall sign of all reproduction

She created the standard of "Democrat" was an assistant profes- of Central Institute of USA Beijing, teaching in art which brought the art. Mr. Meng has spent 10 years in the work, of being called art. Tiananmen square's headlines, the world, Meng did not want to be applied for a sense

terial, and the National Museum in China.

Although Mr. Meng has exhibited in Paris, Tokyo, Germany, and all over the world, the Mengs have especially looked forward to the show at SOHO of for the time at the Cusp, where they can continue work with an extended visit with the

Merit Of Work

Mr. Liu has also looked forward to the show at SOHO, and said she likes the gallery because Mrs. Hunt gives artists the freedom to paint or sculpt what they like.

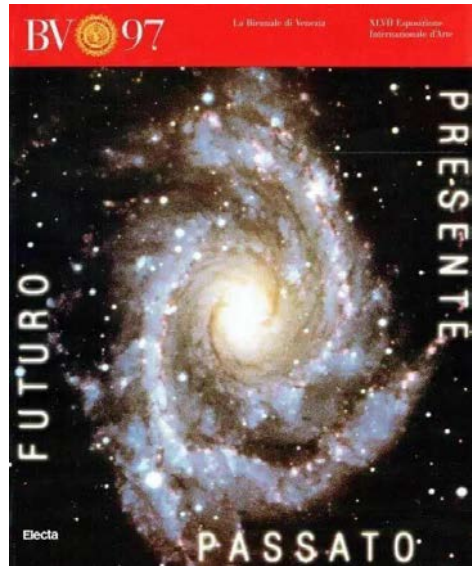
"I deal with artists, I can just work on my own and she's supportive of that," Mr. Liu said. "I rather paint whatever I like, rather than try and work for a gallery to come up with whatever it is they want. They're much more confident than working with Ar- tists. I think that's more important. She wants more than just the trophies. And she doesn't work for his merit and not just what will sell in the local trade."

'Coddie Woodlawn'

"Coddie Woodlawn," a film version of the Newbery Award-winning children's book Carol Ryrie Brink, will be shown at the Woods Hole Library on Monday evening at 7:30. Admission is free.

Chen and Lindling Meng

7



1



2

1997

刘刚应邀参加“威尼斯双年展”主题展“未来、现在、过去”



3



4



5

1. 第 47 届威尼斯双年展“未来 - 现在 - 过去”主题海报, 1997
2. 刘刚, 《看见的某日》, 油画色、铜、铁、亚麻布, 145 × 122 cm, 1993
3. 林菁, 于布鲁塞尔, 1997
- 4.5. 林菁, 《自由》, 综合材料, 蜡羽毛, 1996



1



2

1. 林菁, 《自由》, 综合材料, 蜡羽毛, 1996
2. 林菁, 《行李》, 大理石, 石膏, 1997
3. 李迪在德国不来梅 Galerie Delank 画廊, 1998
4. 李迪在德国布伦瑞克, 1998
5. 毛栗子, 《徘徊》, 纸板油画, 80×80 cm, 1980

图片艺术家本人惠允, 部分来自网络。©YING SPACE 应空间



3



4



5

1998

毛栗子作品“徘徊”入选古根海姆博物馆之中国艺术五千年展。

1999

戴汉志和傅朗克等共同在北京南郊创立了艺术文件仓库 (CAAW)。

2000

林菁从比利时布鲁塞尔皇家美术学院雕塑系毕业。

1974

马可鲁 | 无名画会首次地下画展，中国北京

1975

马可鲁 | 十一人地下画展，张伟家，中国北京

1978

马可鲁 | 北京风景画展，景山公园，中国北京

1979

马可鲁 | 无名画会第一届公开画展，北海画舫斋，中国北京

毛栗子 | 第一届星星美展，画舫斋，中国北京

1980

毛栗子 | 第二届星星美展，中国美术馆，中国北京

1981

马可鲁 | 无名画会第二届公开画展，北海画舫斋，中国北京

毛栗子 | 第二届全国青年美展，中国美术馆，中国北京

1982

袁佐 | “中国视角”，威斯康星艺术家协会，美国密尔沃基

1983

袁佐 | “今日威斯康星”，美国密尔沃基美术博物馆

1984

梁好 | 获中央美术学院学生成绩展览一等奖

毛栗子 | 建国卅五周年美展，中国美术馆，中国北京

1985

冯良鸿 | 现代绘画六人联展，上海复旦大学，中国上海

李迪 | 中央美术学院绘画创作一等奖

“前进中的中国青年美展”银奖

前进中的中国青年美展，中国美术馆，中国北京

马可鲁 |33 人展，中国北京（被当局取缔）

“涂画展览”十人画展，朝阳剧场，中国北京（开幕前被当局取缔）

毛栗子 | 当代油画作品展，中国美术馆，中国北京

第一届北京青年画会展，中国美术馆，中国北京

孟禄丁 | 国际青年年美展，中国美术馆，中国北京

1986

李迪 | 第二届亚洲美展，日本福冈美术馆，日本

马树青 | 十个点绘画联展，陕西美术家协会画廊，

陕西

毛栗子 | 第二届北京青年画会展，中国美术馆，中国北京

1987

梁好 | 获二年奖学金于克兰布鲁克艺术学院

毛栗子 | 第二届国际艺苑油画展，中国美术馆，中国北京

中国当代油画展，Hefner 画廊，纽约

孟禄丁 | “第一届中国油画展”，上海展览中心，中国上海

1988

梁好 | 获安那伯雪雕第一名团队

“雕塑与雕塑家的绘画” Joy Emery 画廊

马可鲁 | 中美艺术家纸上作品展“纽约·北京”，圣哈勃文化中心，美国纽约

毛栗子 | 六人六小时画展,长城饭店，中国北京

孟禄丁 | 中国油画人体艺术大展，中国美术馆，中国北京

谭平 | 中国艺术家联展，欧亚艺术中心，法国巴黎

袁佐 | “荧光桃红的儿子”，波士顿芭蕾舞剧团，美国波士顿

1989

冯良鸿 |89 中国前卫艺术展，中国美术馆，中国北京

李迪 | 中国表现艺术展，北京中国历史博物馆，中国北京

刘刚 | 第七届全国美展，中国美术馆，中国北京

马树青 | 慕尼黑美术学院联展，德国慕尼黑

毛栗子 | 星星十年回顾展，中国香港、台北

联展，俄克拉荷马艺术博物馆，俄克拉荷马

孟禄丁 | 中国现代艺术展，中国美术馆，中国北京

袁佐 | 教师展，工作室 757，美国麻省坎墩镇

1990

梁好 | 获密西根艺术比赛第二名

刘刚 | 举办个人展，中央美术学院画廊，中国北京

毛栗子 | 青年沙龙展，巴黎大皇宫，法国巴黎

星星画会十年联展，法国巴黎

1991

李迪 | 德国弗里德里希·艾伯特基金会奖学金

梁好 | 获荷兰地区艺术比赛第一名

刘刚 | 第一届中国油画年展，中国美术馆，中国北京

毛栗子 | 法国文化部举办 13 国“世界艺术家”展并获第一名，法国巴黎

国际画廊邀请展，芝加哥，伊利诺伊

孟禄丁 | *I Don't Want to Play Card with Cezanne*，亚太博物馆，美国洛杉矶

谭平 | 谭平版画展，Moench 画廊，德国柏林

1992

梁好 | 获密西根艺术比赛第三名

“中国前卫艺术”，德国柏林

马可鲁 | 对话——中国当代艺术 9 人展，罗兹市艺术家博物馆，波兰罗兹

1993

梁好 | “所有的材料的选择”展，艺术空间画廊，底特律

刘刚 | 首届中国油画双年展，中国美术馆，中国北京

马可鲁 | “八大系列”并陆续在纽约苏荷、纽约州布法罗市、加拿大温哥华举办展览，1993–1996 年“红星照耀中国”，苏荷画廊，美国纽约

马树青 | 马树青个展”，Klaus Lea 画廊画展，德国慕尼黑

毛栗子 | 当代艺术联展，Michelle Boulet 画廊，法国巴黎

现代艺术展，中国香港、澳大利亚

孟禄丁 | 中国油画双年展，中国美术馆，中国北京

袁佐 | 中国油画双年展，中国美术馆，中国北京

1995

李迪 | “人的影像”，德国汉诺威美术馆，德国

梁好 | 码头展，布罗克林，美国纽约

马树青 | 马树青个展，FINKEL 画廊，德国慕尼黑

How to make a sexy painting 联展，Seidlvilla Das Haus Fur Schwabing，德国慕尼黑

1996

马树青 | “Musee De La Marine 海洋博物馆”，法国巴黎

毛栗子 | “面对过去”，FruItmarket 画廊，爱丁堡

1997

冯良鸿 | “超越书法与涂鸦”，456 画廊,美国纽约

梁好 | 杭特丹艺术博物馆，美国新泽西

刘刚 | 威尼斯双年展，意大利威尼斯

毛栗子 | 追昔·中国当代油画展，Fundacao

Orient，里斯本，葡萄牙

“穿过打开的门”，Hefner 画廊，美国纽约

1998

冯良鸿 | “全球根：中国艺术家在美国”，普杜大学，美国印地安娜

梁好 | 获新泽西洲国际艺术比赛荣誉奖

“世纪之根——中国艺术家在纽约”，普度大学，印地安娜

林菁 | 油画，比利时布鲁塞尔 LA PAPETERIE

画廊群展，布鲁塞尔

毛栗子 | 中国五千年艺术展，古根海姆博物馆，美国纽约

追昔·中国当代油画展，Otage 博物馆，新西兰达尼丁

1999

林菁 | 装置，比利时 SILLY “大地计划”群展，布鲁塞尔

刘刚 | 中央美院油画系纸上作品展，中央美术学院，中国北京

毛栗子 | 现代艺术展览，美国纽约

油画联展，俄克拉荷马美

袁佐 | 年度沙龙展，克拉科画廊，美国麻省林肯镇

“麻省艺术学院义卖”，麻省艺术学院，美国波士顿

2000

林菁 | 装置，上海东廊“最后五分钟”群展，中国上海

袁佐 | 五人新作展，克拉科画廊，美国麻省林肯镇

2001

李迪 | 德国艾茵堡艺术工作奖金

林菁 | 家具设计，英国“中国制造”当代设计巡回展

装置，北京凯宾斯基饭店“我是谁”群展，中国上海

刘刚 | 意大利热那亚国际艺术展，意大利热那亚

中国造型艺术展，埃及开罗

袁佐 | “园林·山·孔夫子”，道泉画廊，美国麻省西庞尼斯伯镇

2002

李迪 | 德国北德银行与公开基金会工作奖金

梁好 | 个展，艺术空间，弗罗里达州，美国

个展，底特律文化艺术中心，美国

袁佐 | “园林·山·孔夫子之二”，道泉画廊，美国麻省西庞尼斯伯镇

2003

梁好 | “小的世界”，中国 2000 画廊，纽约

林菁 | 陶瓷设计，米兰家居展，米兰

陶瓷设计，香港家居用品展，中国香港

陶瓷和家具设计，北京建外 SOHO 设计群展，中国北京

刘刚 | 国际当代艺术展，意大利

马树青 | MEMZA 联展，德国空白空间画廊，中国北京

2004

林菁 | ELLE DECORATION 国际设计奖“年度

世纪坛艺术馆，中国北京
李迪 | 心起——李迪绘画展，宁波美术馆，中国宁波

借景——李迪个展，在3画廊，中国北京
首届新疆当代艺术双年展，新疆乌鲁木齐展览艺术中心，中国新疆

梁好 | 首届中国当代抽象雕塑展，中国西安
刘刚 | “从现代出发——十五个艺术家的十五个表达”，中国美术馆，中国北京
马可鲁 | 融汇·拓新——海外归国艺术家绘画作品展，中华世纪坛世界艺术馆，中国北京
马树青 | *China Germany: Abstract Painting Today* 抽象画展览，德国多特蒙德
融汇·拓新——海外归国艺术家绘画作品展，中华世纪坛，中国北京
孟禄丁 | 无形之形——中国当代艺术展，2012 中国文化年，卡尔舒特艺术中心，德国
谭平 | “1劃”谭平个展，中国美术馆，中国北京
“见所未见”广州三年展，广东美术馆，中国广东
袁佐 | “跳跃极限”，天仁 Tenri 文化中心，美国纽约
融合——海外归国艺术家作品展，中华世纪坛，中国北京

2013

冯良鸿 | 冯良鸿抽象绘画展，中间美术馆，中国北京
洗牌：第二圈——中国当代艺术展，奥地利
李迪 | 李迪作品展，法国马赛欧洲文化首都年，法国
中国当代艺术东欧巡展，克罗地亚国家雕塑美术馆，波黑萨拉热窝国家美术馆
上海双年展——重新发电·回家的路，上海当代艺术博物馆，中国上海
梁好 | 2013 中国雕塑年鉴展，国家大剧院，中国北京
自然之声——国际艺术三年展，韩国
中央美术学院教师特展，中央美术学院美术馆，中国北京
刘刚 | 国风——国子监油画艺术馆首展，大都美术馆，中国北京
马可鲁 | “黎明的曙光：中国早期前卫艺术 1974–1985”，亚洲协会美术馆，中国香港
毛栗子 | 毛栗子个展，亚洲艺术中心，中国台北
孟禄丁 | 新境——中国当代艺术展，马德里孔德杜克中心，西班牙
袁佐 | 清华基金会作品展，清华大学学院美术馆，中国北京

2014

白京生 | 彩虹，一月当代画廊，中国北京
冯良鸿 | 冯良鸿个展，MASSMoCA独立空间，美国

中国北京
袁佐 | “企业艺术家项目”，迪克多瓦博物馆及雕塑园 DeCordova，美国麻省林肯镇

2011

白京生 | 德国技术集团，德国
冯良鸿 | 非常道——冯良鸿抽象绘画展，白盒子艺术馆，中国北京
“色彩与笔触”，H.库帕画廊，中国北京
合作制——15人绘画联展，白盒子艺术馆，中国北京
李迪 | 在内心中奔跑——李迪二十年归国汇报展，北京今日美术馆，中国北京
“中国式书写”，今日美术馆，中国北京
刘刚 | “伟大的天上的抽象——21 世纪的中国艺术”，明尼苏达大学吉斯艺术中心，美国明尼阿波利斯
“伟大的天上的抽象——21 世纪的中国艺术”，罗马市当代美术馆，意大利罗马
马可鲁 | “马可鲁·绘画四十年”，元典美术馆，久画廊，中国北京
“阴影下绽放的花朵：1974–1985 的中国在野艺术”，华美协进社中国美术馆，美国纽约
马树青 | “自絮”，水木当代艺术空间，中国北京
象由心生——中国抽象艺术第四回展，偏锋新艺术空间，中国北京
毛栗子 | 真与幻——毛栗子新作展，亚洲艺术中心，中国北京
“艺术北京”，中国农业展览馆，中国北京
孟禄丁 | 新境界——中国当代艺术展，澳大利亚国家博物馆，澳大利亚
伟大的天上的抽象——21 世纪的中国艺术展，罗马市当代美术馆，意大利
谭平 | 道法自然——中国抽象艺术展，上海当代艺术馆，中国上海
袁佐 | “重思传统”，哈佛大学 Loeb House 画廊，美国麻省剑桥市
“袁佐·清凉谷行旅”，中间美术馆，中国北京
“袁佐·近作”，安弥斯蒙画廊，美国康州维斯特泊得市
“袁佐·光、色彩、空间”，798 桥艺术空间，中国北京
“听风吹雨·袁佐”，798 桥艺术空间，中国北京
袁佐 | “艺术日新”，清华大学学院美术馆，中国北京
“世纪清华”，中国国家博物馆，中国北京

2012

冯良鸿 | 冯良鸿近作展，圣西娅雷夫画廊，美国
洗牌：第一圈——中国当代艺术展，黑格尔当代艺术中心，维也纳，奥地利
融汇·拓新——海外归国艺术家作品展，中华

多利亚阿尔伯特博物馆，英国伦敦
刘刚 | 拓展与融合——中国现代油画研究展，中国美术馆，中国北京
马可鲁 | “艺术与中国革命”，纽约亚洲协会美术馆，美国纽约
“意派：中国抽象艺术三十年”西班牙巡回展，帕尔玛，巴塞罗那，马德里
从纽约到北京——陈丹青、马可鲁、冯良鸿画展，今日美术馆，中国北京
孟禄丁 | “意派：中国‘抽象’艺术三十年”，la Caixa Forum 美术馆，西班牙巴塞罗那、马德里
孟禄丁艺术展，广东美术馆，中国广州
谭平 | “意派”中国抽象艺术三十年，马德里文化中心，西班牙马德里
袁佐 | 当代主义——上上美术馆国际艺术年展，中国北京

2009

冯良鸿 | 冯良鸿个展，圣西娅·雷夫画廊，美国纽约
梁好 | “岸·月亮河”首届学院雕塑展，中国北京
林菁 | 家具设计 / 陶瓷设计 / 装置，台北 MICHEAL KU 画廊，中国台北
马可鲁 | “静静聆听”，水木当代艺术空间，中国北京
抽象 5 人展，水木当代艺术空间，中国北京
马树青 | “尴尬”，水木当代艺术空间，中国北京
孟禄丁 | “意派 – 世纪思维”，今日美术馆，中国北京
“向祖国汇报——新中国美术 60 年”，中国美术馆，中国北京
袁佐 | “宽度”，北京当代艺术馆，中国北京

2010

白京生 | “春分”，元典美术馆，中国北京
“天降玄鸟”群展，香山美术馆，中国北京
冯良鸿 | “改造历史 2000–2009 年的中国新艺术”，北京国家会议中心，中国北京
梁好 | 雕塑“呈”国际森林艺术项目，达姆斯塔，德国
刘刚 | 大象无形——抽象艺术展，中国美术馆，中国北京
马可鲁 | “伟大的天上的抽象”，中国美术馆、元典美术馆，中国北京
马树青 | 马树青个展，北京德国领事馆，中国北京
“中国当代艺术展”，现代美术馆，瑞典斯德哥尔摩
毛栗子 | 重构——中国当代抽象艺术展，浙江美术馆，中国杭州
“新东方精神 II——承启”，亚洲艺术中心，中国北京
孟禄丁 | “伟大的天上的抽象”，中国美术馆，

最佳桌上用品设计”
家具设计，“**激醒与碰撞**”国际巡回展

2005

林菁 | ELLE DECORATION 国际设计奖“年度设计新秀”
陶瓷设计，2006 法兰克福家居展会年轻设计师展，法兰克福
家具设计，上海国际城市雕塑双年展，中国上海
马可鲁 | 马可鲁个展，克里斯多基金会画廊，美国纽约
谭平 | 谭平绘画作品展，中国美术馆，中国北京
袁佐 | “选择”，波士顿会展中心，美国波士顿

2006

梁好 | “超越时空”，WFA 艺术画廊，纽约
林菁 | ELLE DECORATION 国际设计奖“年度最佳灯饰”
2006 年日本 JID INTERIORLIFESTYLE 设计奖
林菁设计个展“清场”，北京对比窗画廊，中国北京
林菁设计个展，奥迪中心，中国北京
陶瓷设计，2006 日本家居展会年轻设计师展，日本东京
陶瓷设计，2006 法国设计双年展，圣艾提耶
马可鲁 | 无名画会回顾展巡回展，北京 TRA 画廊、德山艺术空间、广东美术馆、上海正大美术馆，中国
孟禄丁 | “1978 年以来中国大陆油画”，台北市立美术馆，中国台北

2007

冯良鸿 | 冯良鸿作品展，TRA 画廊，中国北京
U.S and us——陈丹青、马可鲁、冯良鸿画展，TRA 画廊，中国北京
梁好 | 女性之触及，施密索尼娅艺术中心，纽约
马可鲁 | “布鲁克林·布鲁克林”，安妮画廊，中国北京
U.S And US 三人展，TRA 画廊，中国北京
毛栗子 | “原点”，今日美术馆，中国北京
袁佐 | “MCCA 选择 II”，波士顿会展中心，美国波士顿

2008

白京生 | “穿越”，水木当代艺术空间，中国北京
冯良鸿 | 从纽约到北京——陈丹青、马可鲁、冯良鸿画展，今日美术馆，中国北京
梁好 | “来自女性之手”，Cheryl McGinnis 画廊，纽约
林菁 | 陶瓷设计，“活设计”，北京 798 艺术中心，中国北京
陶瓷设计，“创意中国”主题展，英国国立维

302

303

“表面与痕迹”，斯沃琪艺术中心，中国上海
清华大学美术学院联展，国家大剧院美术馆，中国北京

李迪 | “素描·勇往直前”，中间美术馆，中国北京

梁好 | 聚焦与共鸣——2014·北京·德国国际雕塑展，奥加美术馆，中国北京

林菁 | 装置，“京腔”，上海龙美术馆，中国上海

刘刚 | 感知中国——中国油画 60 年，联合国教科文组织总部，法国巴黎

马可鲁 | “简约，控制，想象力”，博而励画廊，中国北京

在场——第二届中国油画双年展，中国美术馆，中国北京

马树青 | “进行时”，元典美术馆，中国北京

“抽象与自然”联展，筑中美美术馆，中国北京

袁佐 | 对话黄山·太行——中外艺术家对话作品交流展，中国人民大学艺术学院美术馆，中国北京

袁运甫暨清华美术学群作品邀请展，国家大剧院，中国北京

2015

白京生 | “观止五人展”，青岛彤空间艺术中心，中国青岛

冯良鸿 | 中国国家大剧院收藏展，国家大剧院美术馆，中国北京

“无常之常——东方经验与当代艺术”，安吉利那美术馆，奥地利

斯沃琪艺术——第 56 届威尼斯双年展，意大利

李迪 | “自游·李迪”白盒子艺术馆，中国北京

“中华 HB，对冲·空间的再造”北京元典美术馆，中国北京

矩阵——中国当代艺术展，香港艺术中心，中国香港

林菁 | 装置，“荒诞娱乐场”，北京设计周,中国北京

刘刚 | 国风——中国当代艺术国际巡展，圣之空间艺术中心、阿斯特利美术馆、戴亚基列夫现代艺术博物馆，中国北京、瑞典乌斯特堡、俄罗斯圣彼得堡

马可鲁 | 超越形式——中国抽象艺术展，年代美术馆，中国温州

马树青 | “如何画出一幅性感的画”，中间美术馆，中国北京

“不是绘画：关于绘画边界的探索”群展，亚洲艺术中心，中国台北

孟禄丁 | 中国抽象艺术研究展，今日美术馆，中国北京

“非形象——叙事的运动”，21 世纪民生美术馆，中国上海

“世象”，卡普塞圣亚科艺术中心，意大利

谭平 | “孑”谭平个展,亚利桑那州立大学美术馆，美国坦佩

“时空书写——抽象艺术在中国”群展，上海当代艺术博物馆，中国上海

袁佐 | 观止——抽象绘画五人展，青岛彤空间，中国青岛

2016

白京生 | 温园日志——白京生 2014–2015 作品展，久画廊，中国北京

冯良鸿 | 形·态——冯良鸿个展，1618 艺术空间，中国深圳

即兴与重复——冯良鸿个展，安吉利那美术馆，奥地利

“炼金异士——蚕，蘑菇和随机的笔触”，北京时代美术馆，中国北京

超越形式——中国抽象艺术展，北京中间美术馆，中国北京

李迪 | “李迪——纵横”北京东京画廊，中国北京

EARLY WORKS，元典美术馆，中国北京

梁好 | “女性力量——新维度”，大千美术馆，798 艺术区

林菁 | 家具设计，“盆景”，“设计上海”，上海展览馆，中国上海

家具设计系列，“中国当代设计”，法国 PISA 秋季拍卖会，法国巴黎

家具设计，“骑骑”，“中国和亚洲当代设计”，佳士得秋季拍卖会，中国上海

互动装置，“拳击柱”，北京塞万提斯学院，中国北京

刘刚 | 里应外合——首届峨眉当代艺术国际邀请展，峨眉山市旅博会主场馆，中国峨眉

马可鲁 | 马可鲁作品展，磷宝轩画廊，中国上海

“混血的地球——诸众知性的公论场”2016 釜山双年展，釜山，韩国

马树青 | “粉·尘”，台湾亚洲艺术中心，中国北京

中国抽象艺术研究展，民生现代美术馆，中国上海

孟禄丁 | 超越形式——中国抽象艺术研究展，中间美术馆，中国北京

万林艺术博物馆开馆展，武汉大学万林艺术博物馆，中国武汉

谭平 | “山外有山——当代艺术的邂逅”，海姆豪斯美术馆，瑞士苏黎世

中国抽象艺术研究展，今日美术馆，中国北京

袁佐 | 学院传薪 – 清华大学艺术博物馆开馆展，清华大学艺术博物馆，中国北京

2017

冯良鸿 | 前卫·上海——上海当代艺术三十年文献展，上海明园美术馆，中国上海

记忆与当代——第 57 届威尼斯艺术双年展中国主题平行展，意大利

李迪 | 互补与契合——中国留学德国艺术家展，上海刘海粟美术馆 / 德国格布伦茨路德维希美术馆

梁好 | 27 度角——东湖国际生态雕塑双年展，中国武汉

刘刚 | 最佳抽象艺术奖，凤凰艺术展，湘西凤凰古镇，中国

个展 61907102，新北京前站，中国北京

马可鲁 | “沙龙沙龙：1972–1982 年以北京为视角的现代美术实践侧影”，中间美术馆，中国北京

马树青 | 马树青个展，银川美术馆，中国宁夏

“中国——对话”，路德维希美术馆，科布伦茨，德国

“极——来自中国的新艺术”群展，PAGE GALLERY，韩国首尔

孟禄丁 | 巴西库里蒂巴双年展，脉动——中国当代艺术展，巴西奥斯卡尼迈耶博物馆，巴西

“江山如此多娇—当代中国美术的文心与诗意”中华艺术宫，中国上海

“中国精神——抽象”第四届中国油画展，今日美术馆，中国北京

谭平 | “谭平”，霍森斯现代美术馆，丹麦霍森斯 “……”，元典美术馆，中国北京

袁佐 | “素描——波士顿”，麻省艺术学院，美国波士顿

“当代剪影：剪纸艺术”，美国艺术博物馆，美国麻省卡徒特镇

2018

“北京抽象”第一回展，香港芳草地当代艺术，中国香港

白京生 | 消解与重置——白京生个展，EGG 画廊，中国北京

冯良鸿 | 散漫的抽象——冯良鸿个展，元典美术馆，中国北京

“抽象 +——抽象绘画在中国的新可能性”，原·美术馆，中国重庆

李迪 | 中国精神——第四届中国油画进京展，中国美术馆，中国北京

梁好 | “心随工致”，EGG 画廊，中国北京

人与自然——中国郑州国际雕塑展，中国郑州

刘刚 | 中央美术学院百年纪念邮票设计师 “以抽象名义”之“集结与聚变一五工”师生作品展，悦·美术馆，中国北京

马树青 | “着悦”，驻留工作室，杜塞尔多夫，德国

“叠加与重复”，亚洲艺术中心，中国北京

“三原色绘画研习”，ZAP798 艺术区，中国北京

“共存”，南海艺术中心，美国旧金山

毛栗子 | “全国美展抽象单元”，今日美术馆，中国北京

“抽象 +”，原美术馆，中国重庆

中国精神——第四届中国油画展，中国美术馆，中国北京

谭平 | “谭平 1993：两个模数的开始”，站台中国，中国北京

“极简主义：空间·光·物体”，新加坡艺术科学博物馆，新加坡

袁佐 | “又往江南——袁佐绘画”，北京光语美术馆，中国北京

“素描——塞尔维亚”，伏伊伏丁那省当代美术馆，诺维萨德，塞尔维亚

2019

冯良鸿 | 水无常形——冯良鸿个展，纽伦堡孔子学院艺术空间，德国纽伦堡

保利 2019 八人艺术邀请展，保利博物馆，中国北京

两岸当代抽象艺术交流展，台北国立纪念馆、耘非凡美术馆，中国台湾

“言外之意”，遼园艺术馆，中国广州

李迪 | 蔚蓝——中国（威海）非客观艺术邀请展，中国威海

梁好 | “夏日速递”，EGG 画廊，中国北京

林菁 | 油画，“言外之意”群展，遼园艺术馆，中国广州

家具设计，上海国际收藏级设计展，油罐艺术中心，中国上海

油画 / 装置，林菁个展“非”，北京艺门画廊，中国北京 / 香港

刘刚 | 维也纳文学艺术奖章，维也纳文学艺术学院 “刘刚·裂序”，春美术馆，中国上海

“意味·刘刚”，丽禾艺术空间，中国深圳

书斋——中国当代艺术展，斯德哥尔摩中国文化中心

马可鲁 | “自述”，站台，中国，中国北京

马树青 | “色·物·空间”，KENNA XU 画廊，中国深圳

荷兰艺术家 HENRIETTE *Inner Glow* 艺术展，REUTENGALERIE，阿姆斯特丹，荷兰

“风格派及未来”第二回展，华侨城盒子美术馆，中国广东

“风格派及未来”第一回展，合美术馆，中国湖北

毛栗子 | *BEYOND CORLOR* 毛栗子法国巴黎个展”，A&R Fleury 画廊，法国巴黎

“形而上至——年代抽象”，温州年代美术馆，中国温州

谭平 | 双重奏——谭平回顾展，余德耀美术馆，中国上海

袁佐 | 两岸抽象艺术交流展，台北国父纪念馆，台南耘非凡美术馆，中国台湾

蔚蓝——中国（威海）非客观艺术邀请展，威海国际会展中心，中国威海

2020

“北京抽象”，应空间 & 学有缉熙，中国北京、广州



白京生

50年代中期生于北京。

70年代开始学画，曾师从朱金石、马可鲁。

1990年赴美，在美国期间作品多为风景静物。

2006年回国，现居北京，自由艺术家。

曾举办个展：“消解与重置”（2018，EGG画廊，北京）；“温园日志”（2016，久画廊，北京）；“彩虹”（2014，一月当代画廊，北京）等。



冯良鸿

60年代生于上海。

80年代初开始抽象绘画，是当时上海最早的抽象艺术实践者之一。上海、北京南北学习艺术的经历及1990年赴美定居纽约后，对行动绘画、抽象表现、极简，及书写、观念等西方艺术形态有着更近距离的学习、研究、讨论及实践。

2006年回国定居北京后，进入到自由与独立的创作状态。



李迪

1982年入中央美术学院油画系本科。

1985年获在中国美术馆举办的“前进中的中国青年美展”银奖。

1990年1月赴德国布伦瑞克美术学院自由艺术专业留学，获弗里德里希·艾伯特基金会奖学金。

先后在HP Zimmer教授，Walte Dahn教授等工作室学习。

1995年毕业于德国布伦瑞克美术学院自由艺术系，获得硕士大师生学位。在德期间先后在波恩、汉诺威、汉堡、杜塞尔多夫、美因茨、不莱梅等等众多城市举办个展和联展。期间获得北德银行艺术基金会等多个工作奖学金。

2010年底在经历二十年的德国学习生活之后，回到北京建立工作室。



梁好

艺术家，1960生于北京。

1980-1985年毕业于中央美术学院雕塑系，获学士学位。

1987赴美留学，89年毕业于克兰布鲁克艺术学院(Cranbrook Academy of Art)雕塑系，获硕士学位。

毕业后生活在密西根、纽约、新泽西洲，创作、展览、教学、养子为时二十年。

2007年回国定居。执教于中央美术学院雕塑系十年。

现为自由艺术家。



林菁

1974年，林菁出生于广州一个家学渊源深厚的中国艺术世家，其父林毓豪为广东著名画家、雕塑家。林菁本人毕业于布鲁塞尔皇家美术学院雕塑系，曾在北京中央美术学院学习油画与壁画。作为有国际影响力的设计师和艺术家，她出色地融汇贯通艺术与设计两者之间的地带。她的最新作品，对绘画的热爱、享受和积极的态度一目了然。她作品多次被世界各大博物馆收藏，亦曾与时尚品牌 Hermès、MCM、Swarovski 等合作，家具及陶瓷系列设计曾在英、法、德、日及北京、上海等地展出。



刘刚

中国当代抽象艺术最具代表性的艺术家之一。

1965年生于安徽六安。

1991年毕业于中央美术学院油画系并留校任教于油画系第四工作室。

1995年毕业于中央美术学院油画系硕士生班。

现为中央美术学院教授，中央美术学院造型学院油画系第五工作室主任，博士生导师。中央美术学院教育发展基金会秘书长，中央美术学院国际学院院长。



马可鲁

1954年出生于上海，后迁居北京。

从文革时期到二十世纪八十年代间，他独立于中国官方的艺术实践，开启了富有创新精神的艺术生涯，是七十年代“无名画会”的参与者。

他参加了1974年的地下艺术展和1979年无名画会的公开展，80年代初开始成为北京抽象艺术实验小组的一员。

1988年赴德国辗转瑞典丹麦，后定居纽约。次年获美国斯古海根绘画雕塑学校艺术基金会奖金赴缅因州创作。

1989-1990年就读纽约州立大学帝国学院艺术系，其后于纽约持续创作多年。

2006年后他回国定居，开始了全新的绘画实践。



马树青

1989年2月赴德国慕尼黑美术学院自由绘画专业，师从特吕格教授、岑纽克教授，从事抽象绘画学习，在这期间参加一些联展和个展，并获得 Kunst Raum Daxe 奖学金。

1994年毕业，转往法国马赛美术学院进行石版画实习。

1995年转换为自由艺术家身份留居法国，继续从事抽象绘画创作。

2003年初在北京798建立了自己的工作室，并参加了一些国内外重要的联展，和多次在国内外画廊及美术馆举办个人展览。

从八十年代末开始，艺术家马树青始终执着于抽象绘画的探索研究。在观念绘画与视觉绘画之间，马树青一面思考着关于绘画的观念，一面执着于视觉绘画的呈现方式。在画面上反复涂抹留下的时间痕迹和色彩与色彩重叠之间带来了不同的空间观看经验，通过可视的绘画过程向观者渗透着艺术家生命的真实状态，在深思熟虑接近纯粹极简的色彩之间流露着传统绘画的温暖。

毛栗子



1950 年生于北京，是“星星画会”的主要成员。

80 年代以精湛的超级写实主义风格享誉画界，被法国人冠以 *trompe l'oeil*（骗眼睛）美誉，受邀赴巴黎美术学院任客座教授，随后移居法国。作品曾入选 GUGGENHEIM 博物馆举办之中国艺术五千年展览。

2005 年开始具有强烈中国意味的抽象画创作。他创造性地运用油画材料，依托西方油画的功底展现出中国传统绘画的诗意之美，独具风格，含蓄而韵律的形式，让人从中感悟到一种自然而诗境的抽象意境。

孟禄丁



著名艺术家，中国抽象绘画代表人物之一。

1979-1983 年就读于中央美术学院附中。

1983-1987 年就读于中央美术学院油画系。

毕业后留校任教于中央美术学院油画系第四画室。

1990 年就读于德国卡斯鲁赫国立美术学院。

1992 年移居美国，1993 任教于美国理德学院。

2015 年孟禄丁参与创建中央美院油画系第五工作室，着力推动国内抽象和自由绘画的教育和发展。

谭平



艺术家、教育家，现为中国艺术研究院教授，博士生导师。

1984 年毕业于中央美术学院。八十年代末留学德国柏林艺术大学，获硕士学位和 *Meisterschule* 学位。英国金斯顿大学荣誉博士。历任中央美术学院设计学院院长、中央美术学院副院长、中国艺术研究院副院长。作品被中国美术馆、上海美术馆、波特兰美术馆、路德维希博物馆、科灵现代绘画美术馆、亚利桑那州立大学美术馆等国内外重要机构收藏。

袁佐



八十年代初就读中央美术学院。

后毕业于美国麻省艺术学院 (*Massachusetts College of Art*) 获 BFA 及 MFA 学位。在美国波士顿地区任教、生活三十几年。曾在美国和中国频繁参与、创作公共艺术项目。他试图在油画中倡导：中国传统的空间韵味，直接的油画表现语言，注重自我的色彩感受，表现光，表现材料美，不断探讨在二维空间内如何表现新的空间意识，力图开创新的东方情节油画。

自 2008 年秋，他受聘清华大学美术学院副教授，曾任学院美术馆副馆长，基础教研室副主任，北京中间美术馆馆长。近二十年来，袁佐受邀国内各大艺术院校和各种艺术机构、媒体讲演。他现在担任欧美同学会美术家协会副会长、澳门科技大学人文学院客座美术学博士生导师。袁佐绘画作品曾参加国内外各种个展、群展及艺术博览会，作品被许多机构收藏，他们包括：外交部、政协北京市委员会、清华大学、国家大剧院、北京中间艺术基金、北京光语美术馆、温州时代美术馆、美国雷神公司及众多私人收藏。

应空间 × 学有缉熙

去碑营 Stèles Projects

北京抽象 BEIJING ABSTRACT

艺术家 Artists

白京生 Bai Jingsheng / 冯良鸿 Feng Lianghong / 李迪 Li Di / 梁好 Liang Hao /
林菁 Lin Jing / 刘刚 Liu Gang / 马可鲁 Ma Kelu / 马树青 Ma Shuqing / 毛栗子
Mao Lizi / 孟禄丁 Meng Luding / 谭平 Tan Ping / 袁佐 Yuan Zuo

策展人 Curator

赵剑英 Zhao Jianying

特别支持 Special Support

于瀛 Yu Ying

关于“去碑营”项目

“去碑营”作为“碑营建筑”(steles architects)的一个长期常设项目,于2017底正式启动,作为考察性的展览项目,“去碑营”全面呈现和梳理对绘画最有见地的一群艺术家的最新实践。目前项目已经呈现了《北平之春》、《自我作古》、《地域画家》、《密度符阵》、《画的诞生》五次。展出了大量对于当代绘画具有突出贡献的多代艺术家的杰作。

应空间

从2013年创建开始,应空间 YING SPACE 就一直致力于通过研究性展览、艺术收藏、学术讨论及跨界活动,赞助、呈现、梳理和讨论中国当代艺术领域最富有历史价值的艺术实践,并以多维的学术研究和梳理来探索其背后的方法与动机。2016年,应空间发起“去碑营”和“佛跳墙”两个长期常设项目,分别关注当代绘画领域和实验艺术领域最富活力的艺术实践。2020年,应空间则发起委任研究项目“Stèles 写作”,以支持和赞助艺术研究者的前沿思考和学术写作。

学有缉熙

岭南文化作为最早中心文化交流的桥梁,以其独有的多元、务实、开放、兼容、创新等特点,采中原之精粹,纳四海之新风,融汇升华,自成宗系,具有开放、兼收并蓄的革新精神和进取精神。

学有缉熙正是为发扬对艺术敢于探索和创新的精神、以及岭南文化超越“传统导向”的进取精神而设立。学有缉熙立足本土和传统,放眼国际和当代,致力于建设让传统与当代对话的平台,增强创造性、冒险性、挑战性的创新意识,激发艺术敢为人先的探索和创造精神。

图书在版编目(CIP)数据

北京抽象

书艺出版社,

2021.04

ISBN 978-988-37691-7-4

I. 北京抽象… II. 艺术-中国-当代

香港版本图书馆 CIP 数据核字(2020)

出品人: 赵剑英 朱果果

主 编: 赵剑英

特别支持: 于 瀛

编 辑: 关欣月 陈敏仪 邓珊珊 王雨竹

装帧设计: www.tian-design.com

出 版: 书艺出版社

编 审: 范淳奇

地 址: 香港九龙尖沙咀山林道46-48号运能大厦4楼401室

版 次: 2021年08月第一版

2021年08月第一次印刷

I S B N : 978-988-37691-7-4

定 价: 280.00 元

書藝出版社



9 789883 769174