

在心灵的眼中：思考抽象[1]

Dr. Charles Merewether

“图像不是为了让我们记起具体事物或地方，不是搭配家具.....而是为了让我们欣赏和享受其本身。当我们真正沉浸于一幅出色的作品，我们就仿佛置身于世界上最激动人心的经历之中。”[2]

“思考抽象”是一场新加坡当代抽象艺术展，旨在传达对新加坡广泛而充满活力的抽象艺术传统的认知。该展览分为两个部分，代表了近七十年来在艺术界活跃的三代新加坡艺术家。

在这七十年的历程中，新加坡本身也经历了巨大的变革，其中最显著的是在1965年获得独立主权。在此之前，华人文化对该国有着深远的影响。华人移民带来了他们的书法传统，以及后来被称为“南洋画派”的艺术风格^[3]。从上世纪40年代末到60年代，南洋画派一直占据主导地位，汲取了西方水彩和油画技法以及中国水墨传统，描绘东南亚地区的主题[4]。

1964年10月，何和应（1936年生）与郑志道、董长英、黄明宗一同在新加坡创立了现代艺术协会。他们的明确目标是培养新加坡的现代艺术。正如评论家所指出的，何和应姿态抽象的自发和自由性受到了中国文化、书法和哲学的启发，同抽象表现主义的自发性一样[5]。同时代的另外三位艺术家有吴珉权（1937年生）、张永生（1938年生）和金琳（1936年生）。第二次世界大战后，吴珉权从苏门答腊移居新加坡，并师从与南洋画派相关的陈文希。随后，吴珉权前往北美，在马萨诸塞州和纽约的艺术学生联盟学习。张永生出生在新加坡，先在当地学习艺术，1960年前往英国，在那里生活了10年，并在伯明翰艺术与设计学院和伯明翰大学学习[6]。金琳于1954年作为年轻学生来到伦敦，在圣马丁艺术学院和斯莱德大学学习。她留在英国，而吴珉权和张永生则回到新加坡，成为新加坡扩大和重新定义抽象派的核心人物。

两位较年轻的艺术家韩少英（1943年）和杜瑛（1947年）属于“第二代”艺术家，同样在促进新加坡抽象艺术的发展中发挥了重要作用。从1975年到1977年，韩少英首先在南洋美术学院进修。随后，她前往英国，在东汉姆艺术学院（1979-1980）和伍尔弗汉普顿艺术学院（1980-1983）学习美术。1983年，韩少英回到新加坡。她在南洋美术学院

39⁺ ART SPACE

(NAFA) 和LASALLE (均为1987-1993年) ，以及后来在南洋理工大学 (1994-1996年) 的教学，对艺术界产生了相当大的影响。此后，她在新西兰坎特伯雷的林肯大学继续深造景观建筑方面的知识。

杜瑛是一位挂毯艺术家，擅长使用不同种类的纺织品。她在新加坡的南洋美术学院 (NAFA) 学习艺术，之后前往英国的考文垂艺术学院、汉普郡的温彻斯特艺术学院和皇家艺术学院深造。学业完成后，她在伦敦担任自由纺织品设计师，作品销售给Courtaulds和Designers Guild等公司。1977年，她与其他艺术家和技师合作成立工作室，在英国各地进行教学、展览和设计活动。1981年，杜瑛回到新加坡，并与室内设计师合作，设计封面、挂毯、家具和配件，以及戏剧道具和布景。她在布艺浮雕和纸上作品中持续进行艺术探索。她独特的青铜雕塑作品《无限的边缘》 (2005年) 现在位于樟宜机场，为抽象主义精神在新加坡当代艺术界中奠定了重要的地位。

独立后，新加坡艺术实践和教育的状况开始慢慢改变。在20世纪80年代，艺术和音乐成为新加坡日常学校课程的一部分，学生有更多机会在本地艺术学校学习。新加坡人也有更多机会获得奖学金，在西欧、英国或美国的艺术学校进修。

从那个时期开始，新加坡和国际艺术界发生了重大变化。如今，艺术几乎可以在任何地方观赏，不仅通过全球范围的双年展和艺术博览会，还有通过无处不在的网络。尽管网络的使用十分重要，复制品缺乏维度、深度和规模。以巴尼特·纽曼 (Barnett Newman) 的作品为例，站在他的作品前，只有从远处才能观赏到作品的全貌。巴尼特·纽曼作品的横向宽度构成一种方法，使艺术家能够控制作品的观看方式。

现代主义的抽象传统

在20世纪的大部分时间里，对抽象主义的分析都会显示出两种对立的趋势：审美性和表现性。我们可以追溯第一种倾向到1915年的卡齐米尔·马列维奇 (Kazimir Malevich) 和他的《黑方块》。这幅作品和他当时的其他至上主义作品一样，摆脱了象征主义、功利性或个人表达。每件作品都在寻求一种绝对的自主性。

绝对匿名的概念成为了20世纪现代主义艺术家长期争论的舞台，在1915-1934的俄罗斯构成主义运动 (罗琴科、塔特林、埃利斯基、波波娃、斯捷潘诺娃等) 、1917年以来的

39⁺ ART SPACE

新造型主义（蒙德里安和德·斯蒂尔）、1929年成立的*Cercle et Carré*（蒙德里安、米歇尔·塞福尔和托雷斯·加西亚）以及1930年出版的*Art Concret*（范·杜斯堡等）中可以找到最明显的例子。例如，范·杜斯堡在1930年写道：

“艺术的构思应在创作之前完全在头脑中完成。不需要对自然界有任何观察和思考，也不应该保留任何感性和感伤。同时，要排除抒情性、戏剧性、象征性……技术手段应该是机械的，精确的，是反印象派的。”[7]

审美性的定义与表现性是相互矛盾的。在这方面，*Joaquín Torres-García*在巴黎和蒙得维的亚发起的*Universalismo Constructivo*，1931年在巴黎成立的*Abstraction-Création*，以及以阿根廷为基地的MADI（运动、抽象、尺寸、发明）团体都发挥了重要作用。这些团体汇集了一群以抽象、创造和非具象具体艺术（Non-figurative Concrete Art）为核心的艺术家[8]。对于这些艺术家来说，非具象艺术代表了一种纯粹的造型文化，它排除了解释、轶事、文学、自然主义等其他元素。他们通过逐步将自然界的形式抽象化，或通过直接、纯粹地运用几何学进行消除，或专门使用抽象元素，如圆、平面、条、线等，来表达他们的艺术观念[9]。

第二种趋势由杰克逊·波洛克（Jackson Pollock）以及其他二战后艺术家的作品所代表。如何捕捉欣赏波洛克作品的感性体验，以识别那些不精确的、偶然的塑料痕迹——这样的作品挑战观者去识别模糊存在的东西。作为一种抽象的行为，在表象层面，在意义和粗犷的材料之间，去寻找难以寻找的东西。这种现象是抽象图像和观众之间对抗的结果。波洛克绘画的核心主题是他的作品的身体性。巨大的尺寸，还有感性的笔触，都表现了波洛克的姿态抽象风格。通过其书法般的痕迹，艺术家的每一个感官冲动都显而易见。观赏他的作品成为了感官之间的互动，或者更具体地说，是身体的感觉过程的视觉体验。作品具有声明性的，以它的颜色、形式和姿态，极具突然地，呈现在观众面前。

其他艺术家通过作品的线条和形式、微妙的色彩或细节的稀缺性提供迷人的简约感。这种风格能够引发好奇。作为诱人的含蓄陈述，它们促使观者探索并寻找能够帮助理解完整作品的迹象或线索。更多沉浸式的艺术作品，将观众“包裹”在其纹理、层次、形式和饱和的色彩中。马克·罗斯科（Mark Rothko）的绘画就是一个例子，尤其是他为休斯顿的罗斯科礼拜堂创作的画作。罗斯科的这些作品似乎完全静止，就像颜料悬浮在画布表面。要欣赏这些作品，观者必须让自己沉浸其中。正如礼拜堂的捐赠和赞助者多米尼克·德·梅尼尔

(Dominique de Menil) 引用罗斯科的话所说：“一幅画与伙伴共存，在敏感的欣赏者眼中不断焕发新的生命力。相反，它就会失去活力。”

抽象艺术与国际

当然，当今许多传统抽象流派更加国际化，其特殊性也在不同国家得到发展。这不仅与一个艺术家延续的艺术和审美传统有关，也与国家赋予艺术本身的意义有关。它是被认为是一个国家特定文化话语的一部分，还是作为一种外来文化，属于一种国际话语，在国家中没有地位，也与国家没有关系——Clarissa Chikiamco在她的重要文章《展现国家：抽象与跨国界》一文中谈到了这个问题：

对于新兴的现代国家来说，需要一种适合的现代艺术形式，而抽象艺术被许多艺术家认为是合适的选择。抽象艺术提供了一种新的视觉语言，可以表达现代化和独立的精神——与以前那种还原主义和本质化的美丽和异国情调的描绘形成鲜明对比。尽管抽象艺术本身一直笼罩在殖民主义（西方）的阴影下，但许多地区的艺术家仍然积极参与其中，并将其视为他们创作艺术的表达媒介。[\[10\]](#)

尽管这篇文章仅发表于八年前，但殖民和后殖民的影响已经大大减少。西方的影响可能存在，但不再是一个“阴影”。强大和公认的抽象主义传统可以追溯到20世纪50年代和60年代，特别是在中国、台湾、日本和韩国。东南亚的反殖民主义斗争则与国际上的世界主义运动相呼应，包括来自菲律宾的艺术家Lee Aguinaldo、Arturo Luz和Robert Chabet等人。在其他地方，像出生于马来西亚的Latiff Mohidin一样，在20世纪60年代曾在柏林和纽约学习一段时间后，回到东南亚并创造了一种特殊形式的本土世界主义。尽管他们的留学使其能够欣赏到欧洲或美国博物馆中的现代主义艺术收藏和展览，并与那里的当代艺术家建立密切的友谊和交流；但他们的作品是由在东南亚生活和工作的经历创作的。

抽象艺术的一系列方法与其形状、表面、纹理、颜色、线条、构图、比例等视觉元素密切相关。当艺术家因其手工的技术和眼睛的敏锐度受到认可，本次展览的题目“思考抽象”旨在引发观众以思想参与展览的过程。对思想的强调同样适用于艺术家。艺术家用手与眼睛在思考的对话中创作，这是一个需要补充、转变和变化的过程。这个过程暗含了艺术家对何时停止的认知。有时候这个决定可以迅速做出，有时候可能需要很长时间，艺术家会一

一次又一次地回到特定作品中，直到感到满意为止。在没有外部指导的情况下，作品何时完成取决于艺术家的判断。

作为观众，我们倾向于阅读、解析或解构艺术作品，以了解艺术家在制作和完成作品过程中所采取的一系列步骤和决策。当参观艺术家的工作室时，我们（作为观众）并不总是立即可确定一件作品是否已经完成。对于每件作品，艺术家将带领观众踏上一段旅程，从其完成之处开始，然后引导我们反复欣赏特定作品的制作和完成过程。

抽象艺术与当代新加坡

在展览“思考抽象”中，展出的作品反对客观的表现，更注重主观的表达。一些艺术家的作品围绕书法手势展开，而其他艺术家则通过半透明的层次、微妙的细节、模糊的形式或使用非传统材料来表达。在其他情况下，艺术家运用媒体技术，特别是数字媒体，来表达作品的特征。相反的情况也存在，主观表达的潜力让艺术家将艺术的制作过程与冥想相对应，与宗教情感或信仰相关。泰国艺术家唐·张（Tang Chang）的作品是一个有力的例子，他写到他的实践——

“我在我面前放置一张拉长的画布，开始冥想，不是通过有意识的呼吸，而是通过混合颜料的行为。这个行为培养了正念、智慧和专注。在这种正念中，我忘记了一切……我放下一切，达到了ekaggata（一心一意的专注）的状态。这一状态是顶点，是合一……”[\[11\]](#)

本次展览中，艺术家以截然不同的方式参与抽象，代表了一个超越国家、地区或国际的讨论性框架，以赞颂个性的表达。对于许多艺术家来说，总是存在着具象的挑战，作为手头工作之外的一个参考点——仿佛盘旋着——意在推翻抽象的存在所带来的任何主张。有些人把具象风格的作为一种挑战——一种参考的工具，对立或脱离的手段，以发展自主性或非参考性的形式。

大多数艺术家挑战或忽视了具象主义的权威。他们的作品通过视觉和触觉创造出体积形式，有时在其鲜明的身体性中可以感受到，在其展开的材料中几乎是顽固的。或者，我们观察到一个由清晰边界定义的层次结构，但很快发现每个层次或平面都没有任何单一的权威。为了追求某种暂时的解决方式，我们面对的是重叠的平面，随着它们的展开，将观众

39⁺ ART SPACE

带入更深层面。现在，观赏艺术几乎成为一种考古学的尝试，这些平面与随着时间的推移形成的沉积物具有可比性。

如前所述，这些当代艺术家的作品与他们在欧洲和东南亚的前辈产生共鸣。抽象的边界是无限的，而这些艺术家提供了潜在的历史资料。这种表达自主性的能力正是抽象的力量，就像这些艺术家的作品所体现的那样，它们展示了今天新加坡当代艺术的意义。

39⁺ ART SPACE

#03-01 39 Keppel Road
Tanjong Pagar Distripark
Singapore 089065

Tuesday - Friday: 11–7pm
Saturday & Sunday: 12–6pm

Closed on Monday & Public Holidays

Email: info@39-plus.com
Telephone/WhatsApp: +65 97760403