

HAUSER & WIRTH

「水即生命，不是嗎？」

評弗蘭克·鮑林香港個展

侯瀚如

「水即生命，不是嗎？」

評弗蘭克·鮑林香港個展

侯瀚如

本文譯自英文原文。

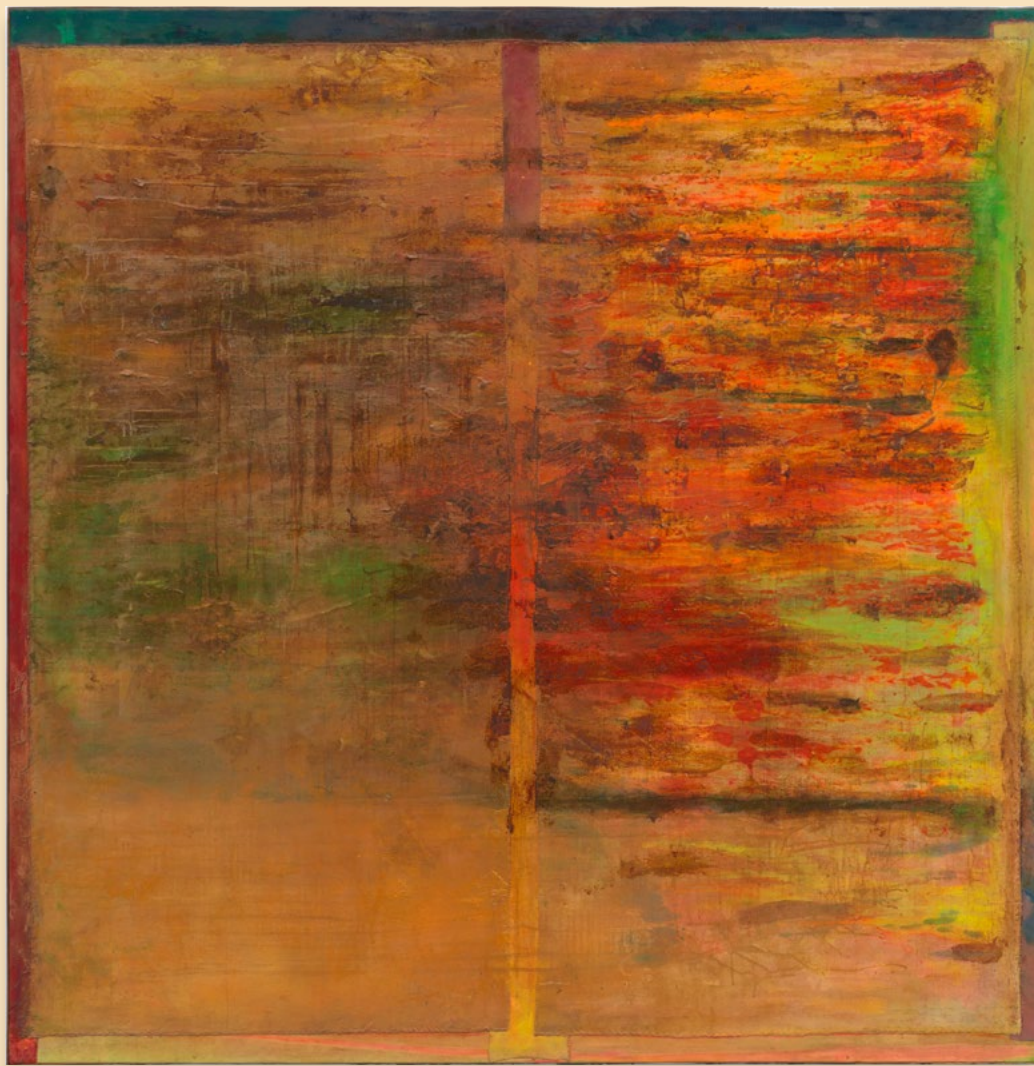
1.

弗蘭克·鮑林(Frank Bowling)1934年出生於圭亞那(時為英屬圭亞那)的巴蒂卡,在附近的新阿姆斯特丹長大。1953年,他隨「疾風號」(Windrush) 移民潮遷居至英國倫敦,這場移民運動改變了二戰後英國的社會文化格局。在皇家藝術學院 (Royal College of Art) 學習期間,鮑林與R.B.基塔伊 (R. B. Kitaj)、大衛·霍克尼 (David Hockney) 等備受讚譽的藝術家同窗,並與他們保持持續的對話與友誼。鮑林不僅展現出作為畫家的天賦,更是一位不斷探索實驗性表達形式的研究者。1960至1970年代,他在紐約生活和工作,頻繁與當地藝術界人士合作,其後於1975年返回倫敦,並將更多時間投入於此。近七十年來,鮑林致力探索前衛藝術,已然成為大西洋兩岸抽象繪畫領域極具影響力的人物。

作為年輕藝術家,鮑林敏銳地捕捉到藝術領域的種種變革,並廣泛汲取多元藝術流派的影響,從表現主義(Expressionist)具象繪畫、波普藝術(Pop Art)、到抽象表現主義 (Abstract Expressionism),及後繪畫性抽象(Post-Painterly Abstraction),不一而足。評論家們亦常將他所運用的技法與行動繪畫和集合藝術 (Assemblage Art)中常見的手法進行對照。鮑林是一位真正多才多藝的藝術家,其成熟之處在於他對現代主義繪畫的獨特詮釋,以其對色彩與形式的偏好為特徵。他發展出一套複雜而動態的藝術語言,常對偶然性與變化持開放態度,並透過拼貼、貼覆,當然還有身體動作等最富創造力的手法加以實現與強化,從而創作出有機形式的表面,同時融合刷塗顏料、傾瀉水流、灰塵沉積,以及現成物拼貼的效果。在某種意義上,這種以過程為導向的繪畫方式——

包括由雙聯畫布拼貼的《尖厲》(Shrill, 2002), 以及《有龍出沒》(There Be Dragons, 2020) 中氤氳於水氣裡的翠綠流光——頗具深意地可與中式美學中「自然天成」的理想境界相對照。

在他以極多元的形式與手法展開探索的一生中, 鮑林始終追求獨立與自由, 拒絕被歸類, 或因任何特定的意識形態立場而僵化地迎合任何規範、風格或流派。在人生某個階段, 他曾與美國當時最具影響力的藝術批評家之一克萊門特·格林伯格 (Clement Greenberg) 頻繁交流。然而, 鮑林最終還是拒絕了格林伯格試圖將其框定於後繪畫性抽象範疇之內的做法。



弗蘭克·鮑林

《尖厲》

2002

丙烯 丙烯凝膠 拼貼畫布 貼畫法

195.2 × 190.7 × 2.4 厘米 / 76 ⁷/₈ × 75 ¹/₈ × 1 英寸

196 × 191.5 × 2.4 厘米 / 77 ¹/₈ × 75 ³/₈ × 1 英寸(帶框)



弗蘭克·鮑林

《此處有龍》

2020

丙烯 丙烯凝膠 拼貼畫布 貼畫法

丙烯 丙烯凝膠 金箔 現成物 畫布 貼畫法

108 × 318 × 8 厘米 / 42 ½ × 125 ¼ × 3 ¼ 英寸

2.

鮑林始終追求思想與行動的全然自由。為實現這一目標，他往往刻意複雜化自身與任何單一話語體系之間的關係，拒絕讓作品淪為抽象理論的淺白圖解。儘管藝術家從未否認自己作為後殖民創作者，對個人、家園以及文化根源之間的深厚聯結，鮑林的作品卻從未被鄉愁所困。家園始終是反覆出現的意象，卻從未成為一種束縛性力量。

在鮑林1960年代末至1970年代的波普時期，正如畫作《無題(母親的房子)》(Untitled [Mother's House], 1966)所示，他反覆描繪母親及其居所，那始終是他記憶與精神的堅實錨點。此後，他透過拓印南美洲及世界地圖，回溯自身跨越大西洋的軌跡，圭亞那在畫面中心熠熠生輝。然而，鮑林始終拒絕被任何特定地點所束縛。他透過繪製地圖來擁抱世界，也透過對地圖的消解來實現這一意圖，旨在將其轉化為一種密集的「結構」或「非結構」——一種在混沌中尋求秩序的感知。這一衝動促使鮑林將「新大陸」重塑為一個既具個人色彩又超越國界的烏托邦。他在作品中的這一嘗試，以某種詩意熵變的方式，將後殖民人群的共同命運具象化，他們肩負著構建「黑大西洋」的使命，這個基於克里奧爾化(creolization, 指文化的交匯融合與再生)的共同體，不斷創造新文化，從根本上影響了大西洋兩岸的文化演進及現代性進程。¹ 鮑林往返於大洋之間，在倫敦、紐約等後殖民大都市重新扎根，他選擇避免讓自己的作品淪為日常生活的直白再現。相反，他擁抱抽象，並堅信這能賦予他更大的自由，從而帶來更多愉悅。正如在本文作為隨附專文的香港展覽中即將展出的某些畫作，如《映照晨光的裂隙》(Crevice Reflecting Morning Light, 1977)及《無題(大教堂繪畫)》(Untitled [Cathedral Painting], 1986)所示，他成功將旅行日誌中的圖像轉化為更高深的視覺意象，這些意象所蘊含的精神內涵，比他那些關於跨洲之旅的瑣碎再現所傳達的更為深邃。從這個意義上說，鮑林的藝術最終比現實本身更顯真實。

1 保羅·吉爾羅伊 (Paul Gilroy),《黑大西洋：現代性與雙重意識》(The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness)(Verso出版社,1993)。



弗蘭克·鮑林
《無題(母親的房子)》

1966

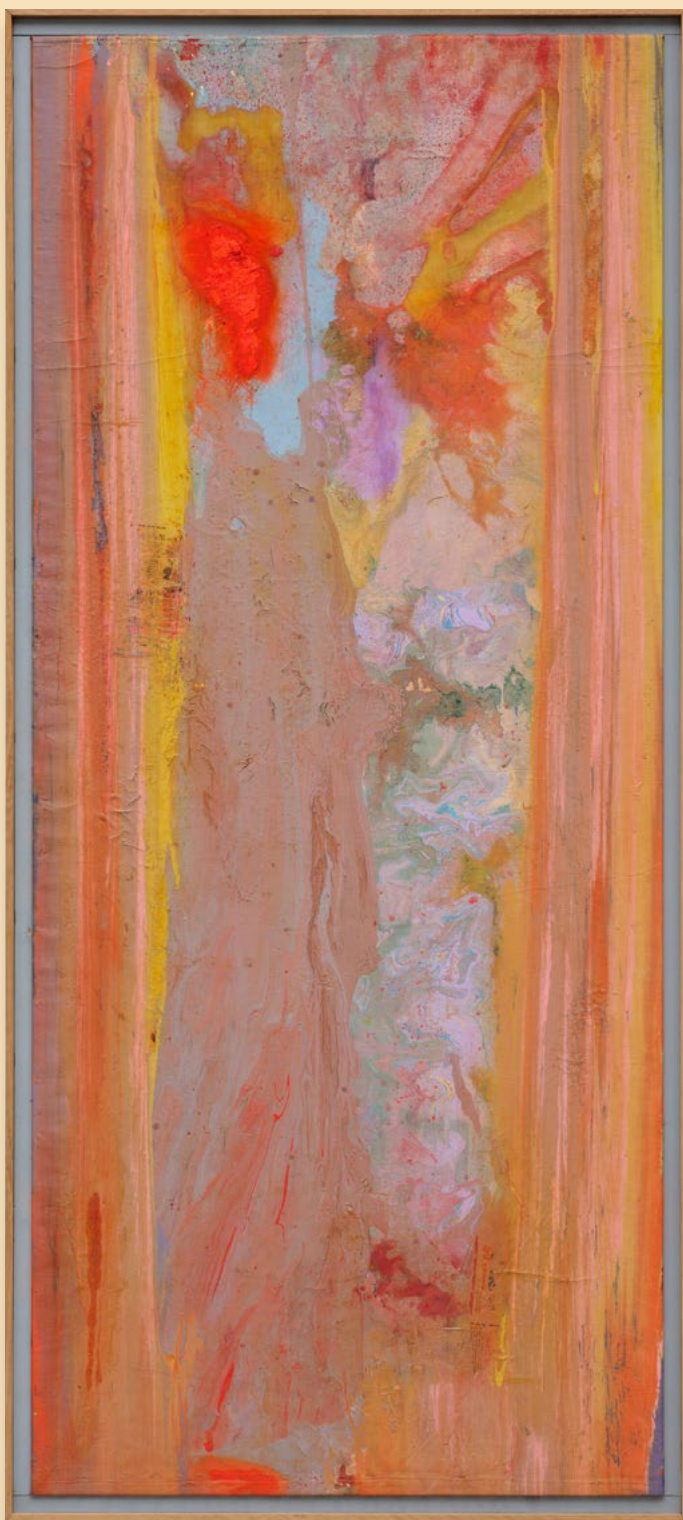
油彩 絲網印刷墨水 兩塊釘合畫布
120.6 × 78.7 厘米 / 47 ½ × 31 英寸

正如《以及SN的書籤》(And SN's Bookmark, 1998) 與《遠方》(Yonder, 1997) 等作品所進一步展現的, 鮑林那些更為系統化的抽象作品最充分地發展出其個人化且大膽不羈的繪畫方法, 並在藝術上臻於成熟的境界。在此, 他透過納入極為豐富的材料來拓展他的實驗, 幾乎囊括手邊一切可得之物: 鮮艷的顏料、絲線、膠水、現成物, 乃至閃粉。在這個高度開放且富有表演性的創作過程中, 藝術家對水的癡迷始終居於核心, 水不僅是主題, 更是一種實體材料和創作過程。無論生活在圭亞那還是英國, 從新阿姆斯特丹的伯比斯河到倫敦的泰晤士河, 水始終是鮑林的靈感之源。他展現出水的永恆力量, 將顏料及其他材料浸潤、漂浮並沉積於水面及水下, 充盈畫布, 在清與濁、秩序與混沌、寓言與悲劇之間起伏流轉, 直至最終乾燥, 形成奇異而美麗、頗具史詩感的表面——那是不可預測之世界的幻象!

在一篇談及參展2025年聖保羅雙年展 (Bienal de São Paulo) 的採訪中, 鮑林表示:

當我最初看到雙年展的概念, 讀到關於河口的種種構想——那種泥濘、淤積的形態——以及鹹淡水交匯之處紅樹林中生息的生命, 我感到與之完全契合。這聽起來就像是我的作品, 我的環境。我一生都生活在河流之畔, 從圭亞那那些奔湧入海的寬闊河流便是如此。我想你可以稱我的作品為「河口式」的; 當水流攜帶著顏料物質淌過畫面表面時, 繪畫便正是從那些泥漿與沖積層中浮現而出的。²

2 梅麗莎·巴克斯 (Melissa Baksh),〈某種意義上的歸鄉: 弗蘭克·鮑林的作品重回南美洲〉(A Homecoming of Sorts: Frank Bowling's Work Arrives Back in South America), 發表於《Elephant》雜誌, 2025年9月12日, <https://elephant.art/a-homecoming-of-sorts-frank-bowlings-work-arrives-in-south-america-at-last/>



弗蘭克·鮑林
《映照晨光的裂隙》

1977

丙烯 畫布

165.1 × 71.5 厘米 / 65 × 28 ¼ 英寸

171.5 × 77.5 × 4.5 厘米 / 67 ½ × 30 ½ × 1 ¾ 英寸(帶框)



弗蘭克·鮑林
《無題(大教堂繪畫)》

1986

丙烯 丙烯凝膠 聚氨酯泡沫 畫布

188 × 84 厘米 / 74 × 33 ⅜ 英寸

196.6 × 92.8 × 4.4 厘米 / 77 ⅜ × 36 ½ × 1 ¾ 英寸(帶框)

正是憑藉這樣一種充滿活力卻難以定義、在「清水與濁水」間遊走的方式，鮑林的藝術承載了文化流散與雜糅的身份特質：一種不斷更新、永不停息的身份。無論是作為個人還是藝術家，鮑林始終具有表演性——即便如今已九十二歲高齡，必須坐輪椅，也依然如此。無論是觀看他在工作室作畫，抑或親身加入其中，都令人動容。他每天在助手協助下，會花數小時著手創作多幅畫作，並持續對其進行改造，塗抹顏料、放置物件、傾倒水流，融合其他種種操作。隨後，他仿佛進入冥想，凝視畫布逐漸成形，並反覆修改，直至出於偶然，或受意志驅使，突然作出決定。最終，使畫作得以乾燥並固定其表面氛圍與天氣的過程，扮演了「定格」畫作終極存在狀態的最後角色。

3.

水不僅是鮑林藝術創作的媒材，更是其生命的本源。正如他所言：

水即生命，不是嗎！它無疑貫穿於我所做的一切，從我的日常生活起居，到作品的靈感來源，再到實際的創作過程。我出生於埃塞奎博河畔，在距伯比斯河僅咫尺之遙的地方度過了童年，而我的整個成年生涯幾乎都在大河之濱度過。我在倫敦的住所距泰晤士河僅一街之隔，而過去二十五年裡，我在布魯克林的工作室則俯瞰著東河。在我的職業生涯中，我每天都要兩次穿越泰晤士河——過去甚至可能一天多達六次——往返於工作室。此外，我還是水象星座；我是雙魚，所以我想，水就是我生命的構成。³

隨著展覽登陸香港，鮑林與水這一元素的本體論聯結，或許也能在同樣依水而居的香港居民中激起共鳴。人們可以察覺，這與李小龍那句「如水一般吧，我的朋友」⁴中的哲理存在某種相似性與呼應，後者或許是香港獨特文化中最具標誌性的人物。對許多人而言，它已成為一種能量、一份智慧的韌性，以及一股復興力量的源泉。

3 巴克斯，〈某種意義上的歸鄉〉。

4 「清空你的頭腦，變得無形、無狀，如水一般。把水倒進杯子，它就成了杯子。把水倒入茶壺，它就成了茶壺。水可以流動、可以滲透、可以滴落，也可以衝擊。如水一般吧，我的朋友。」李小龍，引自《盲人追兇》(Longstreet) 第一季第一集〈截拳道〉(The Way of the Intercepting Fist)，斯特林·西利芬特 (Stirling Silliphant) 編劇，艾倫·賴斯納 (Allen Reisner) 導演，1971年9月16日於美國廣播公司 (ABC) 播出。



弗蘭克·鮑林
《以及SN的書籤II》

1998

丙烯 拼貼畫布 貼畫法

122 × 75 厘米 / 48 × 29 ½ 英寸

127 × 79.8 × 3 厘米 / 50 × 31 ¾ × 1 ¼ 英寸(帶框)

如水一般——如「水從縫隙中滲透而出」⁵ 那般——並不意味著僅僅成為被理想化為純潔象徵的那一泓清水。恰恰相反，它在於潛入並穿行於現實那濁重、泥濘而混沌的洪流。它也激發著整個後殖民世界中那些具有解放性與再生意味的行動。從污濁混沌的水流中，湧現出富有意義的創造，凝鑄於藝術之中——從美術到武術，而最根本的，是那種真正生活與構想未來的藝術。

5 「像水一樣，穿過縫隙。不要固執己見，而是適應對象，這樣你就能找到繞過或穿過它的方法。如果你的內在沒有僵化之處，外在的事物就會自然顯現。」李小龍，引自〈名言警句〉(Quotable Quote)，發表於Goodreads，未註明日期，<https://www.goodreads.com/quotes/29138-be-like-water-making-its-way-through-cracks-do-not>

在此，「克里奧爾化理論之父」愛德華·格里桑(Édouard Glissant)關於「不透明性」的論述尤為發人深省：

認同的不僅是差異權，更進一步，還應認同不透明權，它並非封閉於不可穿透的絕對自決，而是存續於一種不可簡化的獨特性內。不透明性可以共存並交匯，編成織物。要真正理解這些，我們必須專注於編織本身的質感，而非其構成成分的特質。或許，我們當下應當摒棄這種探究本質底層隱藏著什麼的古老執念。開啟這樣一場運動將是偉大而崇高的，它指向的不是人類整體，而是人文性諸多歡騰的歧異。對自我的思考與對他者的思考，其二元對立在此已然失效。每一個他者都是公民，而不再是野蠻人。這裡的存在是開放的，正如彼處一般。我無法由此及彼地投射。這個「此處」就是織體，它不織出任何邊界。不透明權不會導致孤立主義；它將在自由之中，成為關係的真正基石。⁶

-
- 6 愛德華·格里桑 (Édouard Glissant),《關係詩學》(Poetics of Relation), 貝西·溫 (Betsy Wing) 譯(密歇根大學出版社, 1990), 第190頁。格里桑作出了進一步闡釋 (第191–192頁):

「非透明不等於晦暗不清, 儘管有時它確實可能如此, 並被如此接受。它是那種無法被簡化之物, 是參與和交匯最為持久的保障。我們早已遠離神話或悲劇中的那些非透明, 其晦澀伴隨着排斥, 而其透明則力圖『把握』。在這重理解中, 『把握』這一動詞包含了手的動作, 去抓握周遭並將其帶回自身。這是一種封閉的姿態, 甚至近乎佔有。讓我們的理解偏好那種給予、與之同在, 並最終向整體敞開的姿態。」

「我們已經指出, 關係是一個自我演化的開放整體。這意味着: 依此方式思考, 我們正是從這個概念中抽離了統一性原則。在關係中, 整體並非其組成部分的終極狀態: 因為整體中的多樣性, 就是絕對的差異性。」

「我們已經闡明了詩性之力。我們視之為一種光輝, 它取代了那種令人沉溺的統一性概念; 正是多樣性的非透明, 激發了關係中被想像的透明性。想像並不承載觀念的強制性要求。它預構現實, 卻不對其作出預先決定。」



弗蘭克·鮑林

《遠方》

1997

丙烯 金屬箔 拼貼畫布

119 × 106.6 × 2.5 厘米 / 46 7/8 × 42 × 1 英寸

4.

弗蘭克·鮑林的藝術如同一股視覺洪流，映照出我們這個由清澈與混濁之水交匯而成的混沌世界。它完美地體現了那種「在給予中與之同在、並最終向整體敞開的姿態」，這種對「不透明權」的慷慨主張，引導我們超越以歐洲為中心的「普遍性」⁷ 的桎梏，來理解與構想世界。這種震盪流動的藝術實踐終將促成與世界建立嶄新的關係，其中包括透過與其他洲的藝術家展開對話，以鼓勵交融與匯通。

7 格里桑，《關係詩學》，第190-191頁。

來到香港這座連接後殖民世界與中國的過渡之地，鮑林的藝術無疑能夠找到志同道合者，無論是香港本土還是中國各地的藝術家。這些藝術家近百年來一直致力於發展各種形式的實驗性水墨畫，推動中國繪畫的現代化進程，往往由此開創出特定的中國抽象藝術範式。水墨畫的這一演進絕非為藝術而藝術。相反，它應被視作中國在面對過去兩個世紀西方主導地位所帶來的挑戰時，從文化到經濟、從社會生活到政治，為實現自身現代化而付出的努力中，極具象徵意義的一環。這一運動具有全球性的廣度，參與其中的藝術家遍布中國大陸、香港、台灣以及散居於各大洲的海外僑民。

幾代中國藝術家一直嘗試引入受國際現當代運動啟發的審美觀念與形式，以期對中國繪畫中根深蒂固的藝術語言，即水墨畫，進行革新。融合典型東西方元素，乃至真正具有雜糅形態的各種實驗不斷湧現。它們不僅代表現當代中國文化的內在演進，也日益對全球藝術界產生著影響。若追溯至二十世紀初，便可發現新國畫的先驅，如高劍父、林風眠、劉海粟、吳大羽等人。隨後是以趙無極、朱德群、吳冠中、劉國松為代表的一代藝術家。這些大師大多經歷離散，或旅居日本，或遊歷歐洲。他們往往也直接參與了中國革命的政治鬥爭。

另一方面，香港亦為新國畫的持續實驗作出了貢獻。它作為避難所，讓從內地戰爭與其他災難中逃離的藝術家得以安身立命。更重要的是，這一前英國殖民地在維繫中國藝術家與國際思潮的聯繫方面，發揮了得天獨厚的作用，為身在海內外的藝術家提供了一個重聚的錨點。與此同時，這座規模雖小卻擁有美妙多元文化、被無數人譽為「東方之珠」的城市，其本地藝術社群也在這些邂逅與交流中得到滋養，並在新國畫領域孕育出自身獨特的場域靈韻。這一脈絡的藝術家包括呂壽琨、王無邪、曾灶財及靳埭強。時至今日，新國畫運動仍在持續推進，呈現出高度觀念性的表達，這一點在谷文達、楊詰蒼、王冬齡、鄭重賓等人的作品中可見一斑。他們如今生活於世界各地，在全球舞台上皆是具影響力的重要人物。

隨著藝術家們於世界各地生活、創作、舉辦展覽，不懈探索聯結中國傳統與西方影響的全新表現形式，新國畫運動已然遍及全球。它展現出一種清晰而極富雄心的目標：創造某種獨特的現代性，使其成為全球多元現代性持續構建過程中不可或缺的元素，亦即一種真正的當代性——這在某種程度上與社會學家保羅·吉爾羅伊 (Paul Gilroy) 所稱的「黑大西洋」藝術家們的貢獻相類似。除弗蘭克·鮑林外，其中還包括雅各·勞倫斯 (Jacob Lawrence)、菲絲·林戈爾德 (Faith Ringgold)、艾薩克·朱利安 (Isaac Julien)、索尼婭·博伊斯 (Sonia Boyce) 及休·洛克 (Hew Locke)。

墨與水的交融與互動——即水墨——是驅動那架無盡創造之機器的永恆燃料。正是在此處，人們可以發現一條頗為直接的路徑，它以某種親密的方式將弗蘭克·鮑林的繪畫與其中國同仁的作品聯繫在一起，儘管他們彼此未必相熟。這兩條迥然不同卻可資比較的脈絡，或可稱之為河口的匯流，無疑是可以想見，甚至能夠實現的。它們匯入美學、道德與精神理想的同一地平線，而這一切恰可凝練於一句中國古語：出污泥而不染！⁸

8 自周敦頤(北宋,11世紀)〈愛蓮說〉。



趙無極

《29.09.64》

1964

油彩 畫布

230 × 345 厘米 / 90 ½ × 135 ⅞ 英寸

圖片：趙無極基金會

© ProLitteris, 蘇黎世 2026



朱德群

《無題》

1962

水粉紙上

51.5 × 36.5 厘米

© 朱德群基金會 / ADAGP, 巴黎2026

弗蘭克·鮑林 若水

2026年6月11日至8月29日
香港

[了解詳情 →](#)

關於藝術家

六十餘年來，弗蘭克·鮑林(生於1934年)始終不懈追求其藝術實踐，大膽拓展顏料的潛能與特性。鮑林因其對繪畫媒材、色彩及技法的開拓性探索而聞名。他的作品現已於世界各地廣泛展出，並被納入多家國際重要博物館的機構收藏。

[了解詳情 →](#)

關於作者

侯瀚如是一位資深策展人與寫作者，現居巴黎與羅馬。2013年至2022年間，他曾擔任羅馬二十一世紀國立美術館(MAXXI, National Museum for 21st Century Arts) 藝術總監。現時，他擔任多家文化機構顧問，長期為多份當代藝術與文化期刊撰稿，亦出任多個重要國際獎項的評審委員。

