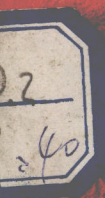


画廊

江浙沪探索艺术的现状与前景
尚扬：在语言与人文之间
文化转型期中国特区青年美术走向
水墨·大自然
水墨·人



40



Y
R
E
L
L
A
G

《写在黎明》

图例

(文见 P3)

采茶工 丝网版画 佟鹰 (浙江美术学院) 1992



记录之三 油画 夏回 (苏州) 100×80 cm · 1992



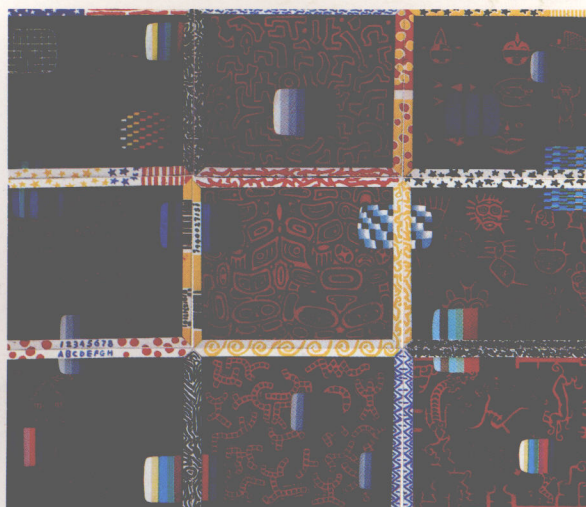
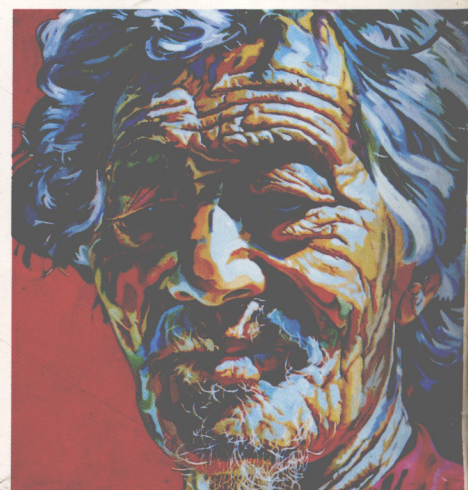
无题 马骑 (浙江美术学院) 1992



精卫鸟 油画 孙良 (上海) 110×110 cm 1989



胭脂N°34 布面丙烯 李山 (上海) 114×110 cm 1992 老藏民 油画 吴美纯 (浙江美术学院) 1992



文本 油画 刘诚 (苏州) 300×350 cm 1992
空——方正的世界 装置 混合材料 朱宁 (苏州)
320×320 cm 1992

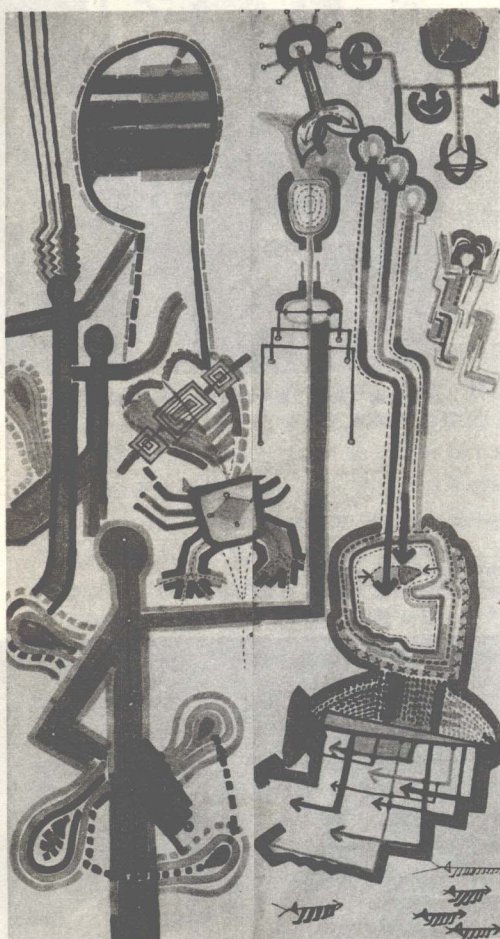


西藏写生之一 纸上作品 邱志杰 (浙江美术学院) 1991
不好了之二 谭初 (浙江美术学院) 1992



小店 纸上作品 李勇 (浙江美术学院) 1992





上: BBC (局部) 宣纸水墨

王绪斌 (苏州) 1200×350cm 1992

中: 音乐之一 水墨丙烯 邱志杰 (浙江美术学院) 1992

下: 红山魂 大地与行为艺术

策划: 朱明、周丙伦 地点: 南京·红山村 1992



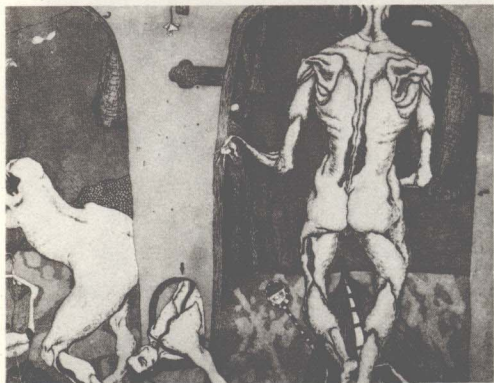
纽巴米温魁维科香 特约撰述
约黎兰华克纳隆港
钟陈朱陈刘麦李毕
耕建嘉田天兆锦子
略中梓恩任添萍融
周于裴赵黄赵黄何林
帆帆裕克小克小均均
祥祥标标庚标标衡声
编编编编编编编编编

艺术走向	1	写在黎明——谈江浙沪探索艺术的现状与前景 张晴 On the Daybreak——The Present and future of Researching Art in Jiangsu Zhejiang and Shanghai
封二		《写在黎明》图例 Inside Front Cover. Legends of On the Daybreak
34		文化转型期特区青年美术走向 陈敏 The Tendency of Fine Arts by Youths in Chinese Special Economic Zones during the Cultural Turning Period (Chen Min)
水墨·大自然	4	王天德《圆系列》 'A series of Circle' —Works by Wang Tiande
6		肖海春作品 Works by Xiao Haichun
9		石纲作品 Works by Shi Gang
11		李东伟·静之浑沉 Works by Li Dongwei
16		朱敏作品 Works by Zhu Min
17		刘禾生作品 Works by Lui Hesheng
18		陈心懋《无声系列》 'A Series of Silence' —Works by Cheng Xinmao
20		湛宏微作品 Works by Zhan Hongwei
22		陈子《心灵对话》 'Talks with Spirit' —Works by Cheng Zi
23		卢辅圣作品 Works by Lu Fuxeng
24		陈进作品 Works by Zhu Jing
26		张培成、施大畏、马小娟作品 Works by Zhang Peicheng, Xi Dawei and Ma Xiaojun
37		李志国、李志强作品 Works by Li Zhiguo and Li Zhiqiang
38		苏维钢作品 Works by Su Weixian
前沿艺术家	28	尚扬 Shang Yang
艺廊	39	颜泉·禽鸟天地 Birds and Flowers Paintings—Works by yan Quan
画坛星河	40	肖映川《潮汕农家》系列 'A series of Villages in Chaoshan' —Works by Xiao Yinquan
42		野逸派了庐 Works by Liao lu
封底		陈巧巧的粉画 Back Cover, Pastel by Cheng Qiaoqiao
画家自叙	14	艰难历程——作画札记 肖海春 In the Course of Difficulty (Xiao Haichun)
4		艺术手记 王天德 Atr Notes (Wang Tiande)
评论	13	“个性”的困惑——与李东伟及其画的对话 王一王 In a Puzzle about Characteristic—Talks with Li Dongwei and His Paintings (Wong Yiwong)
15		山水画坛新代人 了庐 A New Artist has Emerged in the World of Ink Landscape Paintings (Liao Lu)
32		尚扬: 在语言与人文之间 殷双喜 Shang Yang—Between the Language and the Humanities (Yin Shuangxi)
33		上海人物画四家印象 徐建融 The Impression of Figure Paintings by Four Artists (Xu Jianrong)
43		画坛卧龙——中年画家了庐 高春晓 An Artist in the World of Paintings (Gao Chun xiao)
48		迈向书籍艺术新高度 王卓倩 To the New Level of Binding and Layouting Books (Wang Zhuqie)
44		面对市场的挑战 罗丽 Facing to the Art Market (Luo Li)
46		梁铭添作品 Works by Liang Mintian
封三		设计艺术家丘庆璇 Designer Qiu Qingxuan
封面		赵克标作品局部 Works by Zhao Kebiao

写在黎明

谈江浙沪探索艺术的现状与前景

张 晴



天问 大地与行为艺术
策划者：朱明、周丙伦
地点：南京·幕府山 1992

左上：游戏 木刻 曹晓阳（浙江美术学院） 1992
左下：作品 铜版 张昕（浙江美术学院） 1992



消化不良 铜版
蒋志（浙江美术学院） 1992

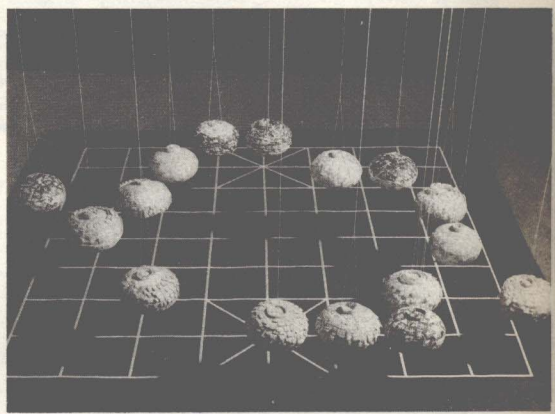


岁月流逝 水墨 盛天晖（浙江美术学院） 1992

生生不息之三——两仪

装置、综合技法（宣纸、竹篾）

施慧、许江（浙江美术学院） 200×200×200 cm 1991



如果，将 89 年初作为探索艺术迈向沉潜的转折点，那么，沉潜了 3 年的中国艺术通过不断思考与调整，该有必要作一小结，并在小结的基础上有计划、有步骤地催促当下探索艺术踏上飞跃世纪末的跳板。为此，我就纷纷起飞的江、浙、沪探索艺术家和艺术活动，作一简要的评析。’89 后的江、浙、沪艺术创作与活动之活跃是空前而有成效的，诸如《新学院派第二回画展》（杭州）、《’91·8 人艺术展》（常州、南京）、《车库艺术展》（上海）、《’92·10 人艺术展》（无锡）、《北京西三环文献资料展·南京巡回展》（南京）、《粮仓艺术展》（苏州）相继开幕，其意义在于整体地展示江、浙、沪探索艺术的新形象，为研究探索艺术的同志们进一步提供中国长江以南画坛的有关动态，并通过对动态的观察和研究，从中寻觅探索艺术在中国发生、发展的普遍规律与前景中的必然性。

西方的美术史犹如姑娘胸前的一串项链，一环扣一环。同样，现代美术与后现代美术即是一串项链中的一双套环，在姑娘起伏的胸膛转动得玲珑有致，而在中国所形成的现代美术或后现代美术，如同旧时千百个小环同时扣在一个大环上的锁片。尽管，作为西方现代美术形态的大环串联着既有联系而又独立的小环，亦会叮当作响。可是，项链与锁片的形态、功能、文化、意义差异之别乃是遥遥千。而在千千遥遥的区别中探索中国艺术更是当代艺术家之天职。

在艺术家大职感召下，以管策、黄峻、金锋、李平秋、王成、张达、张立明为代表，探索复印件转印、照相黑白反版、软材料硬化而逐渐形成了“材料风”，这种风气如同当年分析的立体主义后期作品，将拼贴法广泛运用于局部的或整体的抽象底子上，让拼贴的材料与抽象的图式相互作用。两种不同的语言、结构如何在同一平面上有机地关联与协调，一直是艺术家头痛的难题。构成该难题的两大因素是：如何将现成品附加或通过加工后的现成品附加于画面中，并力求在附加的瞬间能超越现实与艺术的真实。另一个因素是：在使用现成品拼贴时，如何创造一种区别于分析的立体主义美学中的拼贴经验与样式，这便逼迫艺术家搜肠刮肚，选用当代的照相制版、喷绘器材、复印技术、电脑程序乃至物理学的、化学的新方法来探索全新的材料语境。因为，唯有这些语境的确立，才能让人们感觉到现代艺术走向后现代艺术存在一种可能性。对于国际画坛而言讨论这种可能性大约早已过时，而对中国而言，以科学的态度去讨论过时的问题仍属必然。因为，在当代科学实验的前提下，将现成品与现成品并置而形成的娱乐性，属新语境最突出的特点，而这个语境的难度并不是随意地将物理学的、化学的方法在现成品上附加，而是要达到连科学家还未曾尝试过的某些新实验所呈现出的新效果。当然，艺术家的实验与科学家的实验构不成竞赛。因为，他们之间的探索终极存在着本质上的区别。历史上的区别，永远存在于获取魅力的距离之间，而这段距离又无法用时空来度量，在无法度

量的距离间来甄别艺术与科学实验之区别。如此，艺术家不得不顿觉到后现代艺术的意义所在。

实物材料在平面上的实验之终极即滑向 POP 艺术、集合艺术以及常与偶发艺术依偎在一起的环境艺术，这种弧状的线索犹如舞步一样联贯而有节奏。相对丰富的综合材料构成的艺术品打破了传统的视觉效应与审美习惯，给国人一种农业文化向工业文明转换的信号与信心。但是，作为第三世界的工业现实，能为综合艺术提供的金属材料、制品、纺织品、喷绘机械、计算机等，不论是质与量都明显贫乏与单一，一时间不能满足装置、综合材料艺术的创作需求，而材料的新型与过剩之本身就属装置、集合艺术一个重要的因素与生命力的象征。问题是，有某些论者认为，在中国搞此类艺术是没有前景的，而我则认为，简陋的材料构成的装置、综合、集合艺术不该责问艺术家语言的贫乏与单一，这一点恰恰证明了艺术家在有限的工业材料的国度里，同样拥有考虑世界共同关心的问题之自由，当然这种自由还是有限的，而在有限的自由中探索艺术的世界化，乃属中国当下探索艺术经验之特点与现实。

基于斯，POP 艺术愿意与大众生活融为一体，大众生活、文化与 POP 艺术的恋爱关系，其表层的现象，会令国人联想起“艺术必须为人民大众服务”的口号。如此来理解，中国艺术家对 POP 艺术的接受心理准备，必将从大众日常的生活误入到人民日常的政治生活中。为此，余涵友、王子卫、刘大鸿将注意力不止一次地投入到“文革”期间的故事、象征着中国的毛泽东之形象、社会主义国家的奖状之类的实物。当然，政治 POP 的出现已将“两条路线斗争”的政治高度降低到幽默式的玩笑，在构成玩笑的常识中将束之高阁的政治问题日益 POP 化，在放松国人几十年如一日紧张的神经系统之同时，将政治 POP 力换到 POP 艺术之本涵——重复当代大众生活状态中的意义。

如果说，POP 艺术转向大众生活还不十分明朗，那么，积蓄着简陋的机器文明或大众日常消费物的集合艺术创作的张培力、耿建翌、宋海冬、胡建平、施慧、朱宁在新的难度中，似乎想探索一种新的意义。他们的特点是，热衷于在集合材料的基础上进行装置探索，在他们的作品中尽可能将形、材、质、色、声、光、味、行为等各种知觉同时刺激观众。但是，前 4 位艺术家仍醉心于集合艺术中的政治、文化的隐喻，唯有施慧和朱宁似乎更敏感于材料与材料、制作与制作、声音与声音之间的关联问题，在这些关联问题的“切片”中能发现装置过程中形、质开始隔离、脱位，而渐成一处突兀的“物”之陌生，并呈现出由具体的“物”异化而为抽象精神活动之动机。如此，在特定的时空条件下（包括音响和照明），渐渐地产生新的力量和惊奇。在这样的世界里，于变化之中不断发现再不断超越，将包含着心象的完美和单纯注入施慧和朱宁的心律与想象之中，来去自如。

如果，集合艺术的初衷已被艺术家的想象与实践拉近了与大众欣赏的距离，无疑是一种实质性的进步。本世纪以来，环境艺术、偶发艺术、大地艺术的巨作已不可能与长城、金字塔一样永存于地球的表面。所以，他们共同的办法是用摄影、录像留下艺术活动的资料被美术批评家去研究，不作商业上的买卖，这种行为发生在迅猛发展艺术市场的今天，似乎有些荒诞。而朱朋在 4 月的南京策划并成功的集景观与行动为一体的巨作《天问》，在实施行动中将以问号偶发为反问号的图式，其偶发性的图式，如同辟邪一般威武而从容步履于金陵之幕府山颠，面对滚滚长江，在水天一色间吼破千古天问，在吼声的回音中，似乎在惊示国人：人类的文化历史与大自然一样浩荡而不息。当体育比赛日益走向职业化、商业化，现代体育即远离了奥林匹克精神。同样，当代艺术无处不背离昔日之艺术精神。为此，在这一现实意义上来重温环境艺术和偶发艺术之理想：“反对艺术被少数的有钱阶级所独占，尽量使多数大众能参与、共同创造艺术，使当代艺术日趋全民化、民主化”是很有必要的。

尽管，“材料风”已遍及江、浙、沪，并已成为’89 后美术的一种鲜明的区域特点，那么，坚持架上绘画的李山、孙良、井士剑、王绪斌、何飏、龚建

庆仍不倦探索着都市生活中的生与死、性困惑与悸动，并将大众既熟视无睹又渴望探索的日常生活问题进行深入的挖掘，以新抽象主义、新表现主义等艺术手法生动地展示我们共同生活的未知领域。李山自 1991 年创作《花之系列》之后，连续画出了《人与花之系列》，该系统的问世标志着李山探索性艺术已走向成熟。从《人与花系列》中即能领略到当代人对性的认识与表现力日趋高尚化和理想化，从这层意义上即可认识到：这一类艺术语汇在积极意义上推动性科学在中国的启蒙教育，并逐渐澄清性的真正精神和增强性文明的透明度。在确立这一艺术意义之时亦建立了性文明的意义，这将改变原有的观念伦理问题、观念问题、法律问题，逐步使性艺术趋向现代文明。正如米歇尔·福特所说：“性活动问题的焦点已不再是快感以及享用快感的美学，而是欲望和净化欲望的解释学。”所以说，这一艺术的崛起必将产生一个新型的、科学的性心理和一种新生活的文明模式。在世纪末的中国，性文化和性文明必将趋向科学昌明，这无疑标志着一个健康的民族即将拥有现代意识和性文明的素质进入 21 世纪。

如果将 60 年代前期出生的艺术家称之为“附中一代”，其特点是凭借着学院派的写实功夫走向当代探索艺术的临界点，由此产生了一批热衷于既能显示写实功夫又不放弃对当代人描叙的弗洛伊德风格，对中国公民而言，这实属最佳之选择，称得上国人千年以来的习惯和欣赏观念——“形神兼备”，那么，60 年代中期出生的艺术家刘越，即是新生代中最彷徨的一类。这一类艺术家在绘画技法上接受过系统训练，在思想、观念上曾受到 85 美术后期的一些影响。所以，在竭力吸收西方 70 年代以来的艺术时，或许在心中直道西方当下艺术。可是，落实在画面上的图式还无法全部摒弃去日的图式美学，即进入了进退两难的境地。尽管，刘越这类艺术家目前面临着观念与观念、图式与图式、表现与表现之间的转换期或含有挑战性的难题。但是，这类艺术家毕竟训练有素，通过深思与实践的深入，必将闯过痛苦的转换期，成为新生代的中坚力量。如果说，60 年代中期出生的艺术家在艺术实践中面临着多虑而艰难的话，那么，60 年代晚期至 70 年代初出生的艺术家们真可谓“卡通的一代”，他们无忧无虑地神侃着魂斗路、排行榜、体育明星，他们的中学时代即热衷于的士高、录相片、激光唱片、电脑运用、卡拉 OK，他们几乎不熟悉“文化大革命”的历史。所以，在邱志杰、曹晓阳等在校生的近作中，不可能带有前几年艺术家特有的使命感。他们善于用广告中简洁而有魅力的卡通的图式和童话式的语言，使艺术真正成为大众日常生活中的一部分，并让真实的生活情节坦荡地展示于画面之中，将青少年问题毫无掩饰地集于笔端。

由此可见，前些年某些艺术家和艺评家们反复争论的“艺术与生活”或者“生活与艺术”一系列正反论题顿觉苍白无力，近似于纸上谈兵。如今，“卡通的一代”已轻松地越过近百年以来中国文化人所冀望的问题。眼下，他们的艺术观念与创作状态在国内已明显地区别于已有成就的 85 美术家。“卡通的一代”已以个人的才华与实力形成一股无法驾驭之冲劲，驰骋于经济发达的长江中、下游地区和海岸城市。当然，从宏观而言，江、浙、沪艺术之底蕴已日益上升，并以整体的力量寻找走向世界当代艺术的突破口。如果是这样，那么“卡通的一代”必将成为中国艺术家走向世界画坛的排头兵。

自 1949 年以来，中国的文学、电影、美术基本上倾向于北方文化和农民意识形态，对长江以南的吴语文化区近乎于淡忘和漠视。那么，随着江、浙、沪经济迅猛而上所带来的高度社会文明和大众生活日趋都市化，必将在文化形态上与北语文化再一次拉开距离，并以现有艺术家强大的阵容显示江、浙、沪充满活力的艺术前景。是否从中已隐含着“新南北宗”的理论，还有待于批评家、理论家、美术史家从新的视角来关注与分析，我谨在此文作一预言与提示。

1992. 8. 15.

王天德圆系列



- 我对地理感兴趣，由此走入圆的绘画世界。
- 南北地理气候的差异：北方的树既高而挺，南方多雨湿润泥松，故树木紊乱，多呈繁复状态。我选择树这一母题，通过树的穿插、重复，在建构中透出自然世界的游离与重新组合，暗显人、动物与自然的内在生命律动。借此表达内心幻象的复杂、苦涩、孤独、欲望，一种自我的内省体验过程。
- 宏观上圆的宇宙包含一切方形的物象，微观上释义圆仅是个点，周边是一条线，一个完整的圆乃是一块面。
- 圆的画最难处理的是画面中心张力（缺直角）。我力图在树的交叉结构中反复递增复线，产生一种整体视导上的朦胧，并由此向外圆扩散，从而强化了画面内在中心结构的默契与张力。
- 《1991年1月个展》展厅中央安两个装置（机械调速，水墨画）。一是画转人不转，二是人转画不转。观者视线停留在旋转的画面几十秒钟之后，抬头看墙上的圆画，由于视觉上产生错觉，墙上画面便呈逆时针方向旋转。圆的静与动内在组合形成了一个太极图式。
- 90年代水墨画发展趋向，我认为不是新文人画或传统意识大回归的总倾向，而是水墨画冷抽象与热抽象谁为主导的问题。如果说石涛、黄宾虹等为热抽象，那么金农、潘天寿等的画则是冷抽象。20世纪末理性意识占主导的状态下，对现实艺术环境重新认识，90年代水墨画冷抽象意识将占主导地位。
- 作画过程中往往最怕第二天去看，画可能将当天的感觉保持几天，充分享受一种不可名状的水墨之外的心灵体验，并极力回忆。
- 作画时我喜欢绕着圆的画面反反复复边走边看来寻找契机，通常是愈走愈模糊倒是来了灵感。

王天德



指 向 : 水 墨 冷 抽 象

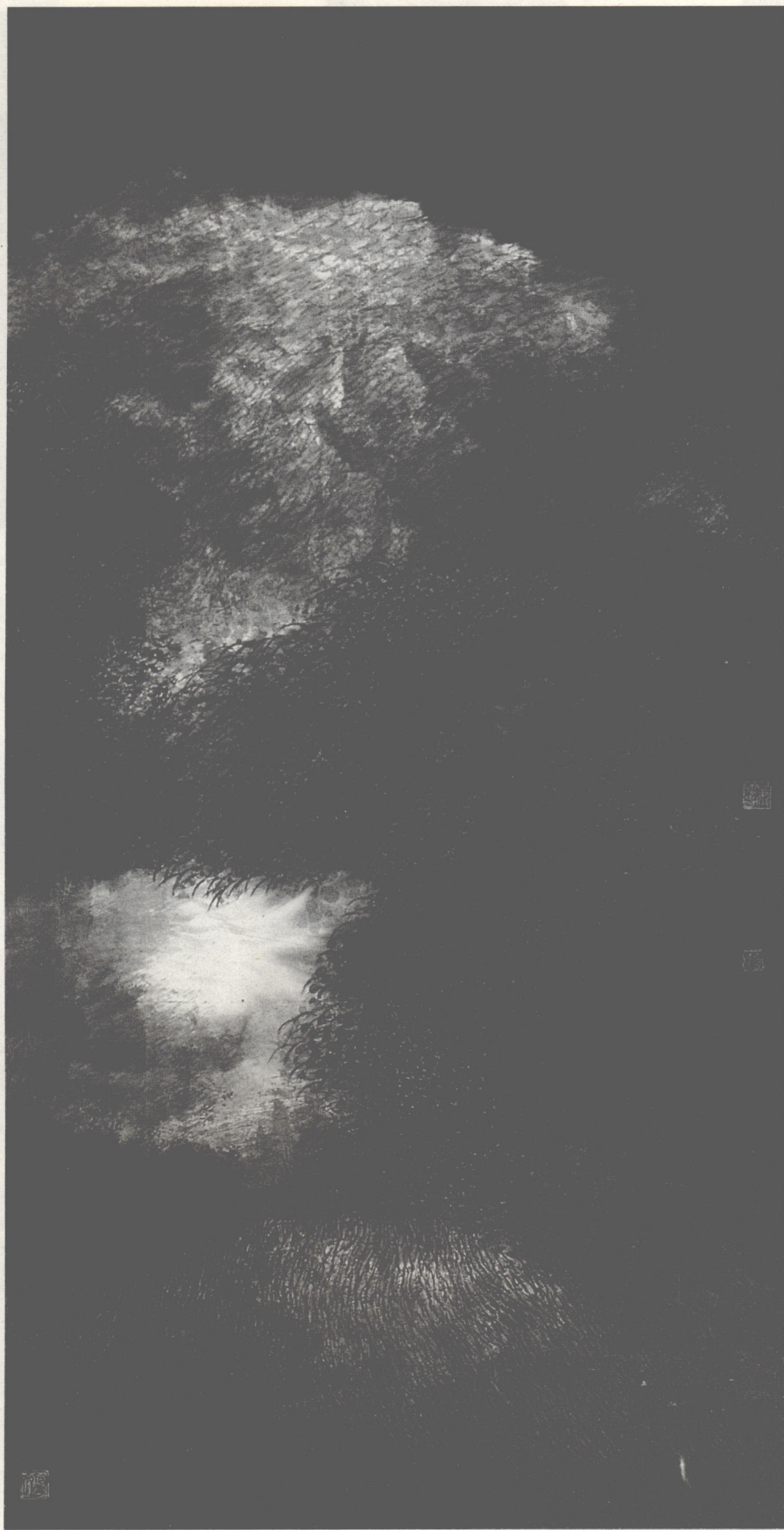
王天德 1960 年生于上海市。1981 年毕业于上海工艺美术学校。1988 年毕业于浙江美术学院国画系。现为复旦大学艺术教研室教师。作品为中国画研究院、上海美术馆收藏。1991 年 1 月应上海中国画院邀请举办个展。

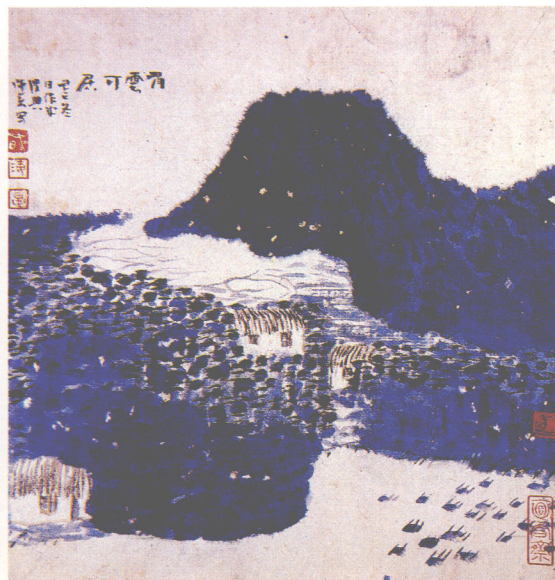
《圆系列》直径均为 180 cm，1991 年作，上海美术馆收藏。下左右为局部。

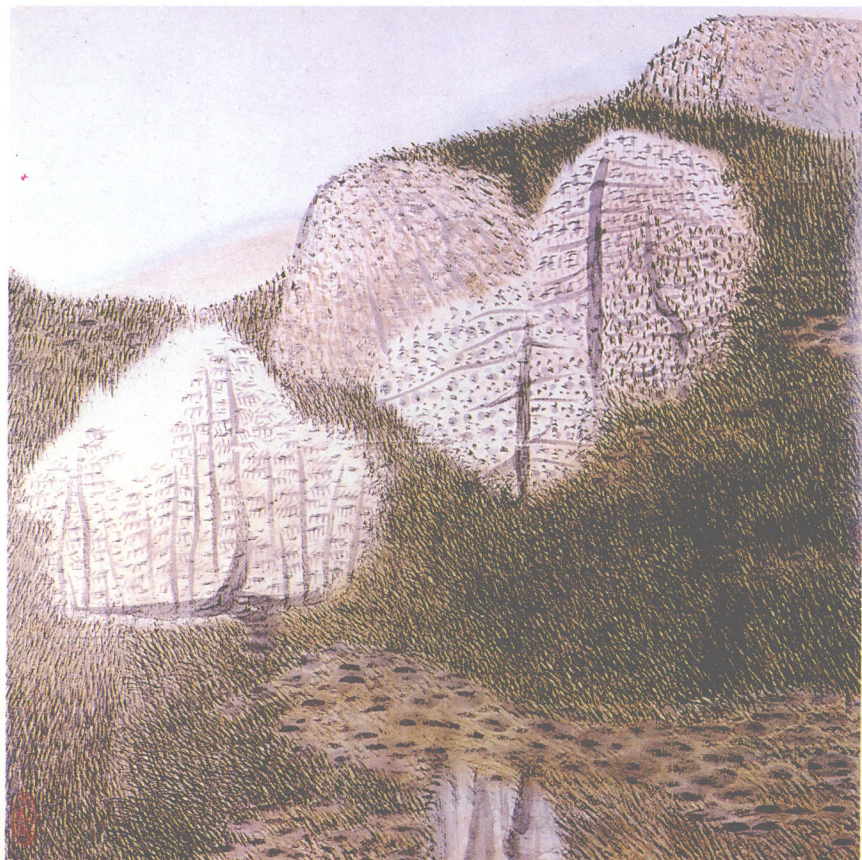


肖海春

肖海春 1944年生。江西省丰城人。
毕业于上海工艺美术学校。现任上海玉石雕刻厂专职设计，为中国工艺美术大师，被聘为上海中国画院兼职画师。曾出版大型国画集《萧海春画集》。



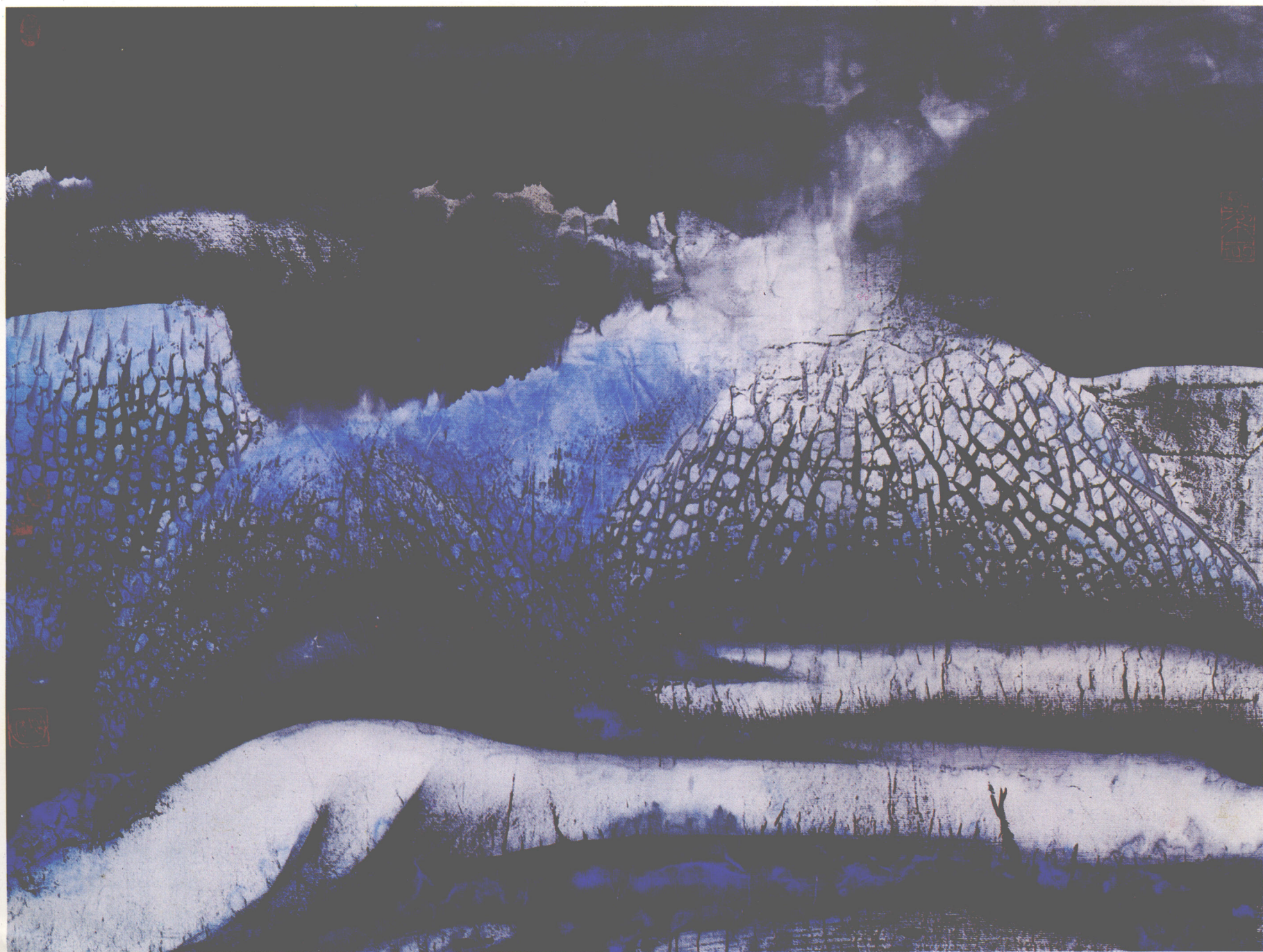


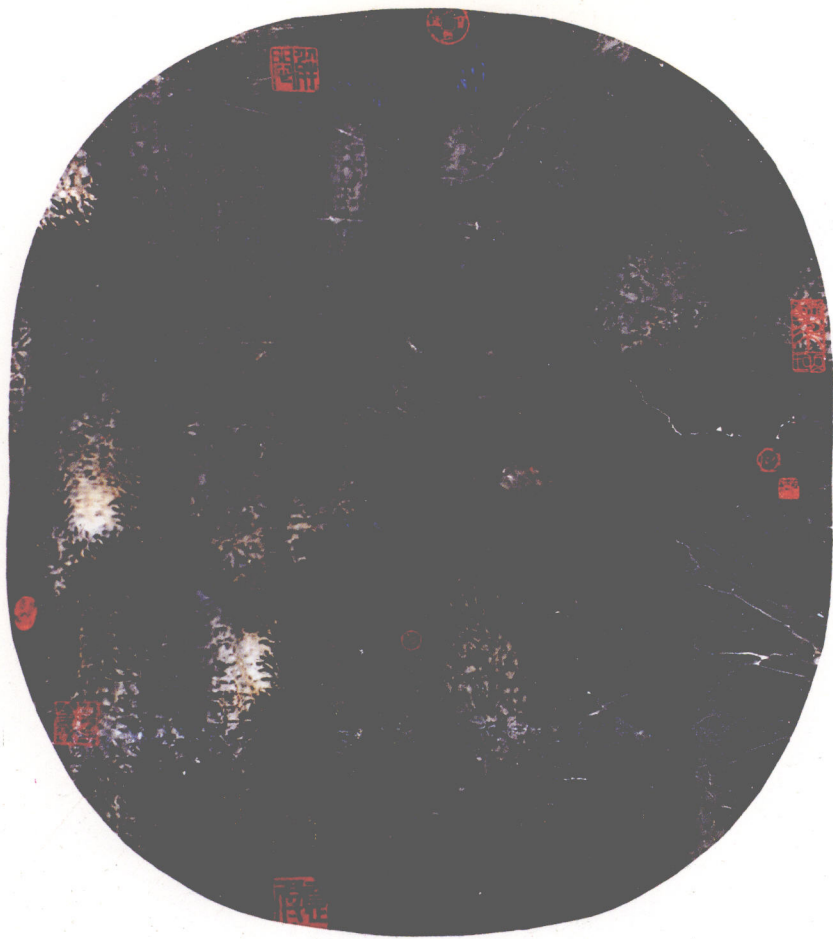


石纲

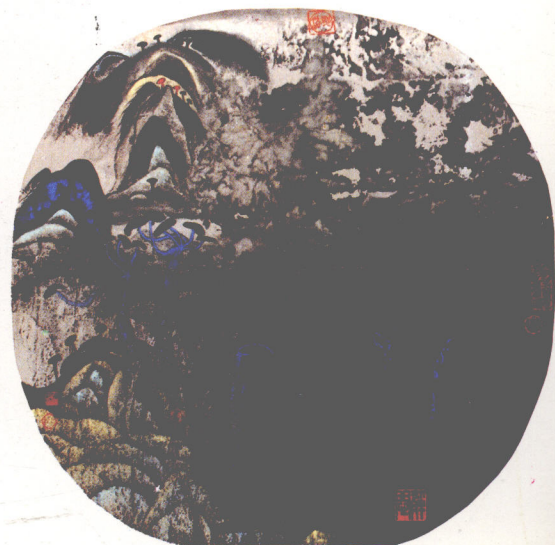
石纲 又名石岗。1967 年生于湖南省长沙市。现为湖南省美术家协

会会员、长沙市美术家协会会员、长沙市青年美术家协会副主席。





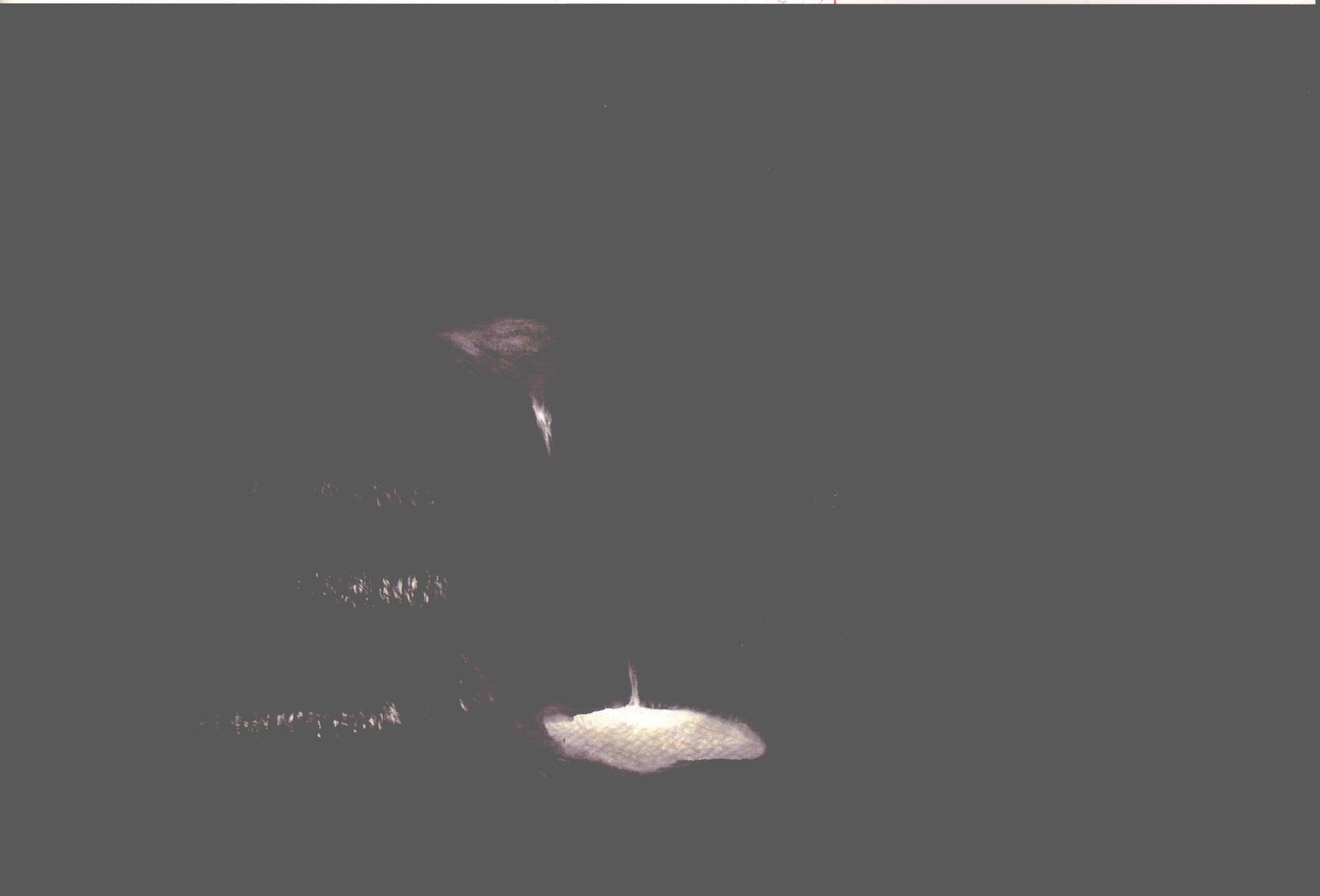
上左：苍苍暗绝谷 上右：寒树晚生烟 下左：流水隔云深 下中：江云压低树 下右：积寸远生烟

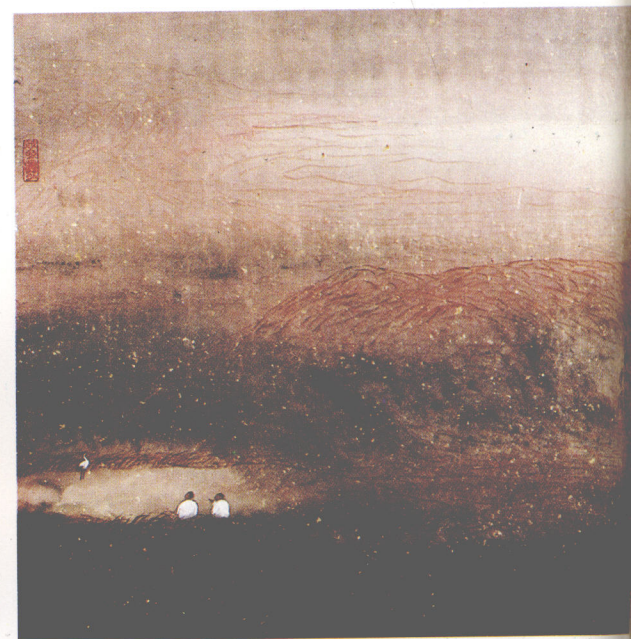


李东伟·静之浑沉



李东伟 1961 年生于广东省汕头市。1988 年毕业于广州美术学院。作品曾入选全国、省市等美术展览，曾为广东省博物馆、广州美术馆、广州美术学院国画系收藏。现为中国美术家协会广东分会会员、广州画院画家。





李东伟·寂之渺远

“个性”的困惑

与李东伟及其画的对话

王一王

无论是画家自己，或是批评家、“有教养”的欣赏者，大家面对自己或他人的作品时，总不自觉地要去寻问“什么是其个性”，大家会在这寻问中找到自己所需要的东西来，并将这需去赋予作品或画家以“特点”、“个性”。当我面对李东伟那批大山大水、黑山黑水的《蜀山图》、《静夜》、《静谷》和最近一批淡色淡墨的山水田园小品时，我同样在寻问，感觉其个性的存在。似乎，在这个黑得深邃浑沉和淡得清醇凉沁的山水世界，飘拂着一种灵气秀润的幽静情调，体现着一种“静得出奇”、“无声胜有声”的精神境界。能够感觉到，李东伟是企图借助于自然界的大山大水来表达自己对精神世界那空旷无垠、渺远沉寂的“静”的向往和沉迷，甚至，在这种沉迷中回响着自己精神家园时常闪现的一丝孤独感或压抑感，黑色——沉重的墨的力度似乎在加重“寂”的份量，这样，产生了一股将“静”推向极端的力。

假如说“静”是李东伟着意表现的艺术境界的话，那么这种“静”的境界是否就是其作品的个性？更确切地说，这种“静”是否就具有了个性的意义呢？这，我不免有所怀疑。

首先值得怀疑和追问的应该是“个性是什么”，这是一个令人困惑，颇费口舌的难题。回顾一下美术史，几乎，所有的“大师”都有着他们自己的“个性”形式，并且他们正是以这种个性形式去体现他们各自不同的艺术境界。如：梵·高那令人发疯的黄色和蓝色的曲线；米勒敦实的形和远去的地平线；“八大”奇诡的造型和放纵的笔墨；倪瓒干渴的用笔和冷寂的意境……这一切，使我们似乎得到这样一个“定则”和“规律”：要成为大师就必定要拿出个性的形式和境界，有个性风格才是艺术创作和追求的关键所在。也许，这样的“规律”是一个严重的误会，但也是一种合理的有意义的“误会”。历史由于种种机缘选择了所谓的“大师”，从而为了识别“大师”而去寻找和发掘“大师”的特点，由是称之为“大师”的个性，但这种特点并不就是某位“大师”所特有的。这有如我们为了描述某人而归结某人的特点是瘦长和大胡子，但瘦长和大胡子的人有的是，这并不就是某人所独

有的特征特点。与倪云林同时代的画家也许有比他的“个性风格”更“个性”的，也即画得更萧疏更冷寞更干淡更空寂，但美术史选择了倪云林，因而疏淡寒寂也就成了倪之所以成为“大师”的个性风格了。如此看来，所谓的“个性”，其实只不过是美术史家和理论家对历史选择和阐释的产物而已。

但是，这里应当区分美术史家、理论家所称的“艺术个性”和画家自己标示的“艺术个性”，也即“个性”具有双重的内涵及意义。画家保留有他对自己“个性”的设计和解释的权利。任何画家都明白无误自己的风格应该与他人不一样，应该“个性”十足的，而且应该忙于为自己设计和解释所谓的“个性”。这，多少已经成为了一个“个性”泛滥的现实，美术史家、理论家用种种方式暗示着“个性”泛滥的“必要性”，而画家自己也常常滥用着这样的解释权。

毕加索可是另外一类的“大师”，当人们一再追问，要他对自己的风格、个性作点解释时，他总是说：“禁止与掌舵者谈话。”

李东伟是明智的，他一方面默默地画自己心中的大山大水、黑山黑水，画自己精神与山川共通的“静境”，“寂境”，将这种“静寂”提炼得纯之又纯，融进自己的笔墨形式之中；另一方面，他又总是默默地思考着究竟何谓自己的特点个性，摸索着与自己个性风格最佳契合的技巧手段。他认为，艺术的最高境界是具有独特的精神性的意境，而相应的技巧、形式在不经意中同意境融为一体。对于一个未满30岁的青年人来说，一切都是试一试，就连对于自己的“个性”的思考摸索也是试试而已。

我们同样在一种寻问“个性”的惯性中运作着。那么，将这种纯之又纯的“静境”称之为李东伟的艺术个性，这，恐怕在他的名字被录入名人辞典之前是难以被首肯的。至少，东方艺术的经典性意境向来就是以“静”为中心的。这个“静”有千百种样式：幽静、沉静、虚静、寒静……又有：孤寂、冷寂、清寂、渺寂……多得不胜数。王维、范宽、董源、李唐、黄公望、倪云林……无一不是体现着“静”的意境，我们可以从他们不同的形式构造同其精神境界共同构成的关系中，感受和体味



静月 李东伟 180×80 cm

到他们之间不同的“个性风格”。虽然，李东伟的“静境”存在着建筑自己形式符号、锤炼自己技巧语言的某种倾向，但是，假如将它同传统和同代人的“静境”作细致的比较，我觉得仍难称得上“静”得很有特点。

然而，问题是像李东伟这样身处繁华杂乱闹市

的热血青年，胸中充满着进取，获得的欲望和无数乱七八糟说不清的冀求，但又时常不免失落和失意、自嘲和嘲人。心中某个角落笼罩着或隐或现的空虚感、孤独感，甚至有时不免为压逼的空间而感到呼吸障碍，压抑沉闷。是的，压抑、空虚、孤独，这是时下现代年轻人的时髦病，可有些人用酸楚的笔调来自我揶揄，有的人用无为的口吻来深化无聊，然而李东伟却冒出将这空虚、孤寂、沉郁、压抑的种种感觉情绪转化为“空灵幽静般的抒情”的意图来，并确实在他的创作中实践了。这是一种颇具东方传统意味的做法：郑思肖将满腔国破家亡的郁结之气转化为几笔露根无土的兰花和几行感叹的诗句；郑板桥化对民庶疾苦关切之情为几竿潇洒自如的墨竹。这都是颇有抒情意味的“情感——艺术形式”的转化方式。西方现代艺术家可没有东方文人这么有涵养和深沉，他们总喜欢风风火火地发泄自己的情绪，风风火火地表达自己的艺术。蒙克按捺不住心中孤独、恐慌之感，他只能用艺术这个方式来“呐喊”，来渲泄自己种种骚乱、惊悸、压抑等的情绪，因此艺术是他生命的一种表达形式，生命驱使他创造了他的线条、他的形象，他那骚乱不安，对抗撞击的形式构造，这就是他的艺术、他的价值、他的个性。

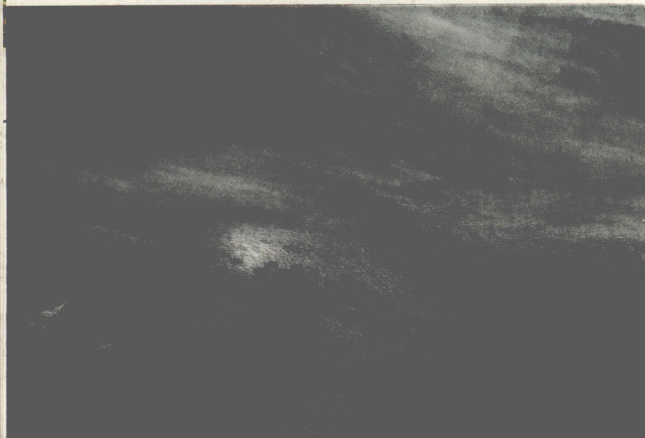
毕竟，李东伟是东方人，他需要的转化和补偿更重于他的渲泄。他在东方式的“静境”中开掘着自己的小天地，以寄托和掩藏满怀的压郁孤寂之感。他相信他会找到这感情和意境、形式和个性的契合点。

我更希望李东伟更像一个痛痛快快、磊磊落落的血性汉子，直抒胸臆，将自己感情深处最幽微最悲壮的东西抒泄出来，不用去寻找、不用去开掘，不用为了个性而去寻找个性、表现个性，一切是那樣的自然而然。当然这首先需要的是勇气，一种敢于面对孤独、承认孤独，并且承担孤独的勇气，这，才是真正的个性！

难啊！“个性”并不仅仅是个性。

1990. 10. 31. 于种石斋

静野 李伟东 180×120 cm



艰难历程

作画札记

肖海春

这次刊登的作品是前几年的实践，想从各侧面来说明我的思维轨迹。画家不满于现状，想在自己的作品中提供一些生的东西，使趋于成熟的东西出现一种不平衡，这种不安因素能使画面内涵注入一种活的东西。这种取向显现了画家的活跃心态，是画家生命的物化形态。

中国画讲传统是天经地义的。大文化背景与中国画自身都是以传统形式来展开其特殊天地，是与世界艺术对等的主柱。艺术的世界性只是体现出各地域人类以自己角度来阐述并希望得到现代关注问题的共视点。这种共视不是以一种文明为归结点，取代一切民族的文化。各文化都有其灿烂形态，丰富了人类的精神生活。如果不是以取代或歧视的心态来对待各类的现代文化，那么这种对等能使一切文化保持在一条起跑线上，共同来阐述现代大文化的涵义。各种艺术的共同交流和汲取致使这种交流引起艺术样式的蜕变直至取代的事实客观存在。因为现代人的思想已使原有艺术样式很难负载，只能寻找既合本土又与现代衔接的载体。这种选择能使人的思维样式更年青活跃敏锐灵活。这种交流又恰恰是不公平的，很大程度上常有蚕食性。这种压力会在表述者身上发生变化，以至取代。如果没有坚韧和超负荷的承受力来面对这种反方向上的冲击波，既要更新自我又要把握现代样式的确认是非常困难的。面对严酷的现实，刊登的作品不同程度上显现出对负面压力的策应。一块墨、一条线、一个点在不同文化背景和材质上会产生不同效果。问题是驱使这些基本符号取决于创造这些形态的人类对此特殊的理解。人类都在不同程度上使用线条来表述人的感情，线并不是东方人特别是中国人的专利品。对于线，中国人在挥洒时特别认真和洒脱。中国画是高度文化意义的艺术样式，对线意义的阐发显示出高于其他人类的睿智和创造性。中华民族对龙图腾的崇拜和赞叹体现了对线条刚柔动静的飘逸情致的高度理解，没有那个民族能对线有如此出神入化的驾驭能力并创造出一种独特美。中国的书、画、印在本质上体现了线的意义，书法是对线最完

美的发挥。中国画挥写时体现了书法精神。中国水墨精神以线为框架，墨为天地。高度抽象的线形图式以其单纯而丰富、细腻而复杂的节律变化体现了天地万物的韵致，皴擦点染不仅是线的扩延而更完善了线的表现形态，使自然形态的对应关系更为切贴。中国画旨在“似与不似”之间，以意象为坐标，强化了线的特征和表述的自由度。在画面空间里配以多层次的墨色，使线化的框架增加了厚度，其间充溢着阴阳调合的气象，天地间蕴藉着精气弥漫的意味，浑浑沌沌以虚相实，黑白对应与道的精神相一致。中国人的哲学观注入了绘画，画家就依仗这些特殊语言阐发了对时代的看法。

我们所处的时代无疑是最丰富的时代，画家在选择自己方位时表达个人对现代的看法上与手头的语言在对应关系上发生困惑。在与西方现代文化相比照时发生的“穷途末路”感是对现代提出的问题无所适从的一种精神状态。中国画在适合现代审美上出现了障碍，并不意味着中国画到了山穷水尽的末路。中国画的特殊语言和材质是不会消亡的。我的思考基点已在作品中阐发了。如果完全放弃中国画的要素，作本质上的替换和取代也未尝不可以，借助中国宣纸特殊的材质韵味，直接移植式用西方形式来取代中国画，作些肌理或色彩上的改变就冠以现代中国画的尝试就显得轻率，未免肤浅。它只能算是宣纸派生出来的新画种，可以提供人们新的视野，但同时也取消了中国画自身。这种肤浅至少是对中国画未作深入研究的结果。中国画绵延千年，历代辈有新意，极大地丰富了精神文明，是世界确认的大画种，它代表东方与西方文化相撕抗的主柱，它非但不存在延续危机，而更要以新的形态去发展和丰富它。中国画对笔墨的高度重视，并不是对技术的崇拜，不是一条线一块墨低层次的雕虫小技。笔墨是中国画的灵魂，它注重笔墨的感情色彩，是人感情的轨迹，它经过无数代天才的锤炼，以其独特样式得到人类的首肯和认同。它以笔墨为导向，对自然的态度，对图式，对黑白的对应关系，对画的韵致品评以及人格和价值的特殊理解，都充满着生命奔湍的激情。作为中国画家都必须以这些问题为思考的基点，没有这种思考就不能树立自信和承受外来的冲击力。我们也应该看到，由于规范的严格和难度，以及历代的各种原因使它许多独特性在不同程度上受到抑制，使它不能发挥出更大的能量，这种抑制到了近代出现了危机。齐白石、黄宾虹、林风眠、李可染等先辈从个人角度对传统绘画作出了杰出的贡献，使中国画出现了新的转机，到了今天，又有许多画家为之更为振奋和努力，使中国画发出了更为鲜明的时代之光。当然，这些闪光还不足以取得人们的认同，我们还要把个人的现代特色表现得更加鲜明，而且在发挥中国画独特性上达到真正的典范意义。

于抱雪斋南窗

山水画坛新代人

了 庐

当代上海山水画坛自吴湖帆、贺天健2位高手先后在“文革”中受迫害致死后，幸存的陆俨少先生又屡受排挤远客他乡。近代以来鼎盛一时的海派山水画已到了后蜀之期，无高手可言。

以后虽有不入上流的画家欲仗资辈而自承大统，吆喝一时为“海派和南方山水画大家”欺世盗名，但终于前人法度未予致力，失之于笔，随自身的故世，各种社会因素为之介体而画名顿失，至今一蹶不振，贻为笑谈。对中国画和画家的最终评判，还将受其艺术自身的制约。尤其是山水画这一含传统笔墨法度、气息等各方面最为丰富的画科，非有深于此道经年正确修炼而有所启悟者方可卓然成家，也非深悟此道者可仗势评判和胡言乱语的，岂容刷、擦、搽、描的欺世盗名者妄称大家。当然自诩画家和大家并不难，当今中国画家含衔挂牌的也多如牛毛，大家、大师已不足称道，真非有钦定的“齐天大圣”不可，画家的含义已大大贬值，只是百工之一的画师和画匠的艺人而已了。有的人品再俗一点，近乎女妓之流的也不乏其人，远不如渔樵农耕者尚存朴质。所以从中国画艺术来评判，上海山水画坛在80年代实无高手、代人。时下所见的画家作品也是有的拘泥而气息不高，有的过于刻划尚似工艺制作，有的仗势画坛几十年不知笔墨法度，以至山水画中有水无山、有山无皴、有皴无法，小笔者搽、大笔者刷擦，空洞无物，令人索然无味。故有多少乖人将江南水乡都作为永恒的题材，无可奈何地画几株树、几只船、几间房来打发日子，技穷如此，令人心酸。更有甚者玩弄喷枪、玻璃积水、化合物等杂技自欺欺人……海派山水画出现了青黄不接的现象，在当今中国画坛各地列强雄立的时期令人嗤笑和忧虑，都拭目以待潜在一代新人脱颖而出。

肖海春、陈心懋、朱敏、王天德是上海近年来新崛起的中青年画家。他们艺术态度严肃，潜心钻研，有执着的艺术追求精神。从他们的画上，无论是对传统风尚或者异于传统的格局，我们直感到内

在张力。画面单纯、古朴、厚重、大度，从山、树、水、云所感受的空间不断转换，构成内在节律，牵动着画家内心的自我真实，笔墨点线平面构成排列组合，使得画面楔入了一个更加深邃的层次。

肖海春对近代黄宾虹画作有深入的研究。黄氏以焦墨浓黑著称，绘画手法不但从石溪、石涛演化而来，更渗入了龚贤的风格，以浓墨加强山峦肌理。但如同现代很多画家一样，肖氏并非一成不变地袭前人风格，他将传统皴法转化为点线组合，“设计”成具有压迫感的山水图式。陈小懋利用难得的多变而丰富的笔墨样式与技法，调动积淀在心的各类传统山水、人物意象，笔墨兼营，再度构创，呈现的是画家心象新空间。如是，墨濡毫染，点线钩皴，扮演着他现代水墨的主要角色，将原有为程式而生存的水墨形象中的绘画，蜕变成具有形式构成意味的水墨绘画的形象。朱敏用较为抽象的笔墨表现山水树木，着力于墨色黑白构成，以及整幅画面形与色的节奏变化和气氛渲染。王天德选择树这一母题，通过树的穿插、重复，在建构中透出自然世界的游离与重新组合，暗显人、动物与自然的内在生命律动，具有冷抽象意味，显示生命意义并有苍茫感。他们都努力将传统笔墨与现代手法溶于一体，使作品既有现代精神又不失传统笔墨的丰富表现力和特有的美学趣味。

没有根茎的存在不啻是可怕的虚无。他们立足于民族艺术基点上，通过渗透在画面中的扎实传统功底，努力使现代思维意识在笔墨的多元互补格局中展示出来，不能不认为是难得的成功。

90年代是比以往更具开放意识的时期，艺术的竞争更趋机会均等，不是过去任凭行政和权威的臆念和论资排辈的旧观念可以妄定高低的，唯有以画家作品所反映的艺术本身来评判和评实。纵观肖海春、陈心懋、朱敏、王天德等画家的探索并窥其潜力，可以预见他们将成为上海当代山水画坛新的代人和高手而率领风骚。预言由历史来证实吧。



朱 敏作品



肖海春作品