

画廊

一九九八年第二期

广东省第二届优秀社会科学期刊

● 艺术家工作室报告：

胡又笨、缪志刚

● 从这里开始文化出发

● 痞子文化不是批判的力量

● 高等美术教育刍议——试析

中西方美术学院教育之异同

● 中国现代版画的创作和市场

总 67 期

ART GALLERY MAGAZINE

书 名	定价(元)	开本	书 名	定价(元)	开本
画册、史论类:			技法、工具类:		
中国美术文化图典·人马画	165.00	大 16K	平面设计手册(精)	150.00	16K
世界油画精选·静物	140.00	16K	彩色校样检查及修改	98.00	12K
造型艺术图典·插图卷	55.00	16K	素描实践与鉴赏	35.00	16K
王肇民水彩画集	35.00	12K	中国十二生肖装饰图典	168.00	16K
梁纪画集	230.00	8K	百狮图谱	16.00	16K
黎雄才画集	250.00	8K	百马图谱	19.00	16K
赵少昂、黎雄才、			百虎图谱	21.00	16K
关山月、杨善深合作画选	160.00	8K	百鹰图谱	12.00	16K
广州水彩画研究会作品集	48.00	大 16K	百猫图谱	16.00	16K
林墉线描艺术	21.00	16K	百鸟图谱	16.00	16K
世界装饰画	27.00	20K	百树图谱	23.00	16K
广东舞台美术家作品选集	168.00	16K	实用透视画技法	35.00	16K
周彦生花鸟画集	45.00	12K	花鸟虫鱼造型艺术(花)	28.00	16K
周彦生画集	428.00	8K	花鸟虫鱼造型艺术(鸟)	28.00	16K
广东民间美术	240.00	大 16K	花鸟虫鱼造型艺术(虫)	25.00	16K
观音百图(平)	80.00	12K	花鸟虫鱼造型艺术(鱼)	28.00	16K
观音百图(精)	98.00	12K	黎雄才山水画谱	39.00	12K
关公百图(平)	80.00	12K	美术术语技法辞典	29.00	32K
关公百图(精)	98.00	12K	摄影图集类:		
孔子百图(平)	(估)80.00	12K	创意广告摄影实例(精)	120.00	大 16K
孔子百图(精)	(估)98.00	12K	创意广告摄影实例(平)	78.00	大 16K
钟魁百图(平)	62.00	12K	广东商业摄影年鉴(精)	230.00	大 16K
中国一百仕女图(平)	25.00	16K	广东商业摄影年鉴(平)	210.00	大 16K
林若熹画集(工笔画)	53.00	12K	书法类:		
广东当代美术家作品选(精)	特价, 原价 200.00, 现 7 折	12K	王铎自书诗轴真迹	6.50	长 12K
全国中青年画家中国画集	60.00	16K	张瑞图书 溪陂行长卷精品	6.00	长 12K
火花设计艺术	48.00	16K	文征明小楷楚辞精品册	6.00	长 12K
中国雕塑史	135.00	16K	邓尔雅书千字文	12.00	长 12K
			何绍甲自书诗联	13.80	长 12K
			傅山书翰精选	15.80	大 16K
			梁鼎光小楷古赋十八篇	56.00	大 16K
			李曲斋行草翰札	38.00	大 16K
			汉魏碑刻集联大观	25.00	16K
			草诀百韵歌二种	(估)7.00	16K

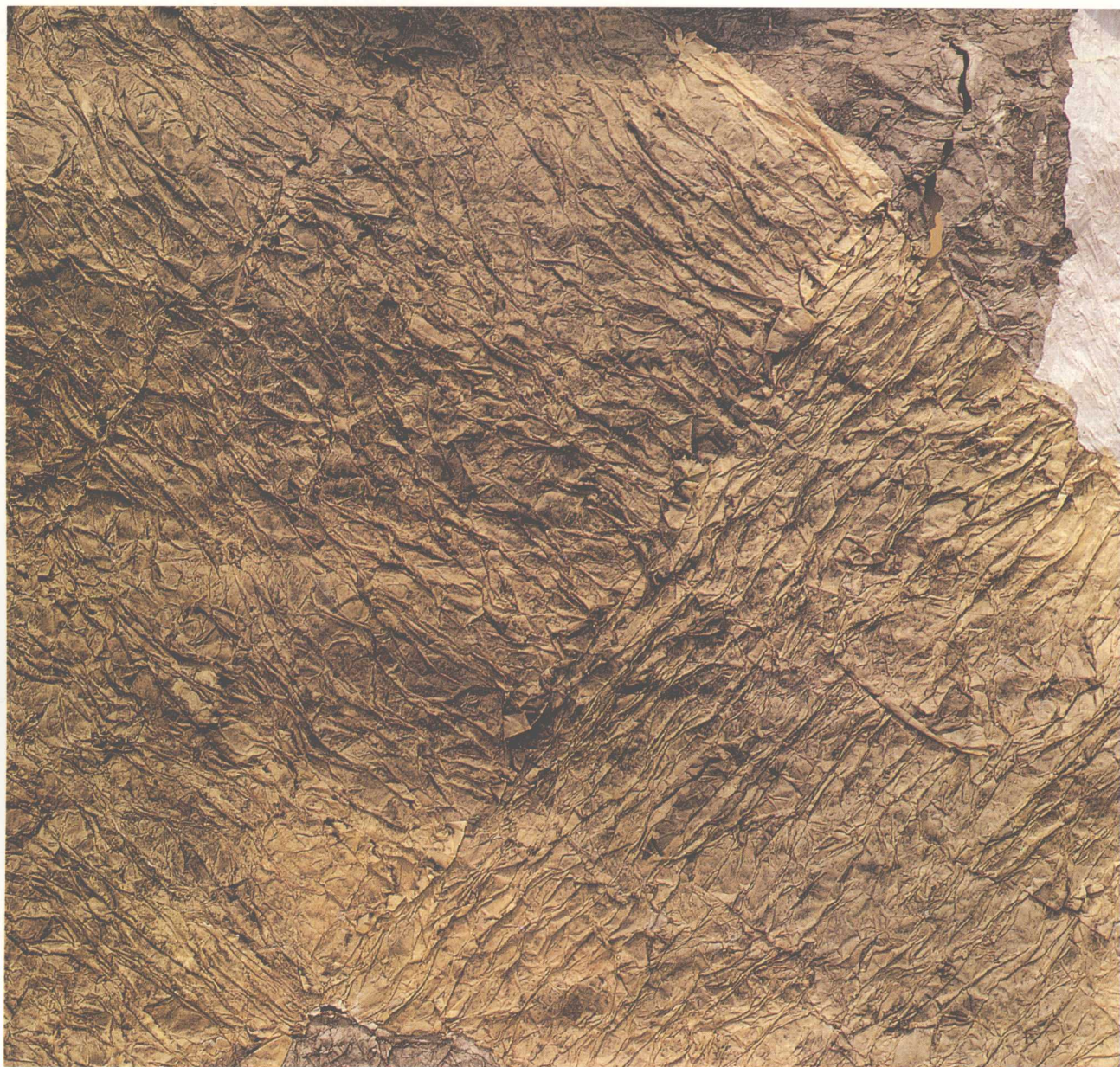
(邮购请加邮寄费,为书价的 12%)

岭南美术出版社发行科联系地址:广州市大沙头路 25 号

联系人:汤卓英、伍安荣

邮政编码:510100

电话:(区号 020)83798000 或 83798939



胡又笨《抽象系列-1》 100 x 100cm (1997)



胡又笨《抽象系列-23》 200 x 240cm (1997)



缪志刚《墙》油彩
146×114cm(1998)

艺术家工作室报告

- 2 走出乡土意象
10 画布上的侵略
——对缪志刚油画作品的一种诠释

刘骁纯

庄大山

理论交流

- 17 从这里开始文化出发
20 东西交融的艺术语言
——从媒体管窥水彩艺术的发展前景

杨劲松

陈洁全

潮流观察

- 22 屏幕影像与精神克隆
——王迈油画创作中的理性自觉
24 度·关于刘一原的绘画

老 岛

顾丞峰

潮流观察·女性主义艺术

- 26 袁耀敏:俑及妖及第三形象

岛 子



现状评说

- 28 痞子文化不是批判的力量

王南溟

批 评

- 29 此时此刻

张 晴

画家手记

- 32 危江洲
34 娄国强
36 麦时炜
38 袁 波



市场巡览

- 41 中国现代版画的创作和市场
43 放眼未来

黄启贤

——略论中青年画家作品的市场意义

陈履生

美术教育

- 45 高等美术教育刍议
——试析中西方美术学院教育之异同

区础坚

重读美术史

- 48 途径与意义
——塞尚与贾科梅蒂晚期绘画的趋向

李顺亮

名馆·名廊

- 51 蓬皮杜中心封馆整修
——整修期间举行“越墙活动”与“文化下乡”

展 览

- 52 再度呼唤真诚
——“当代中国山水画·油画风景展”筹展
座谈会侧录
53 胡又笨水墨艺术展座谈会
55 “中国古今书画真赝作品展”在广东美术馆展出



22713758

封面 缪志刚作品《墙》油彩 146×114cm(1998)

走出乡土意象

刘骁纯

艺术家工作室报告·胡又笨



我第一次看到胡又笨的巨幅抽象水墨画是在1997年5月,当时,他将我邀到保定去看这批尚未面世的作品。当一幅幅巨画在办公楼顶的平台上打开时,我感受到了一种强烈的精神震撼,虽然他的艺术尚不能

能说已经十分成熟。

独立的艺术生命意味着个性化的精神取向和相应的语言系统。由此观之,在他的艺术创作中最重要的有两大系列,一是90年代中期的以太行山为生活背景的乡土系列,一是这批巨幅水墨作品,姑称之为抽象系列。如果说乡土系列是他的立命之根,抽象系列则是他的活命之水;乡土系列展示了特殊的太行意象,抽象系列则迸发着博大的太行灵魂;乡土系列在乡土意象中含着现代哲喻,抽象系列则在抽象图式中含着传统精神。

一

中国当代画坛的乡土艺术大体有四种精神取向:一是重复古典观念的田园意境,二是猎奇民俗风情,三是在乡土恋情中寄托对现代文明的忧患,四是在乡土解构中寄托对现代文明的渴望。第一种属古典文化的回光,第二种属旅游文化的播散,后两种属现代文化的创造,只是第三种多了一些悲剧意味,第四种多了一些理想色彩。

胡又笨的乡土系列是他对乡土问题的现代思考。在他的画中,既让人感受到对现代文

明的渴望,又让人感受到对现代文明的忧患。对现代文明的渴望是通过对乡土文明的解构体现出来的,对现代文明的忧患则是通过对乡土文明的眷恋体现出来的。

任何乡土艺术都必须基于对乡土生活的深入观察和深切体验。如果他没有二十余次深入太行山区的艰苦跋涉,如果没有对山里人原始、古朴、顽强性格的独特体验,不会产生他的太行系列。乡土生活扎根越深,解构乡土文明的切入点越清晰。

对乡土文明的解构意味着以现代观念对乡土文明的重新审视、重新观照。这种重新审视和重新观照,在胡又笨的乡土系列中体现为如下特征:

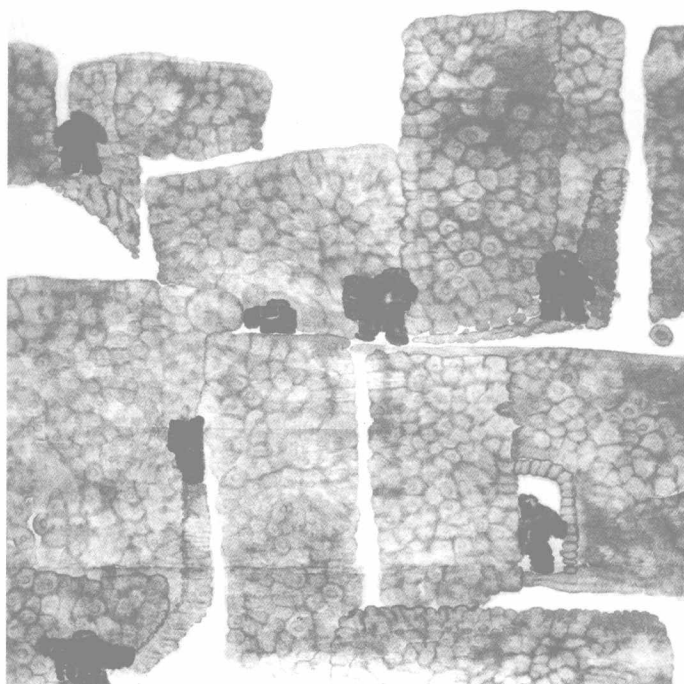
一、不是对乡土生活的再现而是对乡土生活的选择和提取。他着重提取了山里人原始、古朴、顽强的性格,相应创造了浑厚、朴拙、顽石般的造型,这种造型在山、石、屋、人中一以贯之。

二、乡土生活似乎近在眼前却又远在天边。他对所提取的乡土生活的感受是具体而又真实的,但这种感受在与现代精神和现代结构的冲突中又忽然显得十分遥远,这使乡土眷恋转化成了远去的时空和虚幻的残梦。与此相应,他创造了一种浑朴的淡墨世界。

三、既然不再直接再现乡土生活,时间错位、空间错位的重新组合便获得了自由。在重组中,他创造了一种岩石般的冷抽象图式的现代画面结构。他对现代文明的渴望和忧患,便在这种错位的时空关系和抽象的结构关系中以哲喻的方式显示了出来。

四、这种冷结构的淡墨世界使他对现代文明的渴望和忧患都染上了一种东方哲学的静观色彩、无为色彩,甚至宿命(顺天)色彩。

在乡土恋情的推远中,他寄托着对现代文明的渴望;在时空错位的重组中,他实现着对乡土文明的解构;在以顽石为切入点的解构中,他



《乡土系列一行》
95 × 95cm (1994)

完成着现代结构的重建。

这种以顽石为切入点的解体和重建,在多重对抗中形成了一种推进的力量,并最终推展出了一次大的突变,产生了他的抽象系列。抽象系列在对山石纹理的极度放大中诞生,它的母本是太

行山,它的父本是西方现代艺术。他由此而告别了乡土艺术而转向了现代形态。

二

在抽象系列中,揉纸、搓纸是他的创造,是他独特的艺术语言。他利用宣纸外柔内韧、便于揉搓的特性,对水、墨、笔、纸的表现力作了新的开发利用。他将浸过墨的宣纸揉搓后粘贴到纸上,由此形成了一种特殊的视觉和触觉效果。这里潜藏着一种可能性:材料一旦突破了传统绘画的平面性,它就有可能继续向空间扩张,甚至侵占整个展示空间而转化为装置或准装置艺术。但目前,胡又笨还需要将他的平面

艺术推向极致。

这批作品处在了绘画和综合材料的边缘,但仍可归入抽象绘画。一是因为他的揉纸选择了单一的宣纸材料,二是因为他的揉纸保留了明确的平面性——他将揉纸造成的高浮效果保持在大体一致的等高之内。因此揉纸在他目前的艺术创作中,最主要的意义在于强化画面肌理的视觉冲击力度,而不在于展示材料自身的特殊品性。因此它仍未越出抽象绘画的最后边界。

现代水墨艺术是象征中国当代文化的重要视觉图式。一方面,它与中国传统的文人书画拉开了距离,从而显示出鲜明的时代性;另一方面,它又与西方现代艺术保持着距离,从而显示出独立的东方品格。像胡又笨这类大尺度的现代水墨艺术,鉴于它与西方现代艺术的许多重要分野,应该予以独立命名。在没有找到更合适的称谓前,姑改造日本的“墨象”概念称之为“大墨象”。

现代水墨画兴起于五六十年代并已经有了自己的历史:美国的曾佑和、台湾的刘国松、香港的吕寿琨、大陆的吴冠中……近十余年大陆又涌现了一批中青年艺术家。但总体而言,现代水墨画还在初创。

胡又笨为现代水墨画的发展提供了新鲜血液,将现代水墨画的精神张力和视觉张力推到了一个新的极端。这种张力来自超个人的精神性。他的艺术虽然是抽象艺术,但那云水山石般的结构却蕴涵着太行魂魄、民族精神的象征性,其中甚至流动着大自然、大宇宙的气息。他忘掉一切、全身心投入揉纸的创作过程,具有强烈的精神抒发的表现性,但它是一种超自我的表现



《乡土系列一长城》
60 × 120cm (1995)

性。

现代水墨画反叛文人画的古典规范但并不反对规范，胡又笨探索的可贵处恰恰在于通过艰苦的摸索初步寻找出了个人的艺术规范。新规范不是凭空臆造的，它脱胎于古典规范。在文人书画中，笔墨规范是核心规范，新规范则转化为“结构第一，造型第二，笔墨第三”，与此相应更内在的东西是：“气势第一，骨力第二，韵律第三；远观第一，近察第二，细品第三；胆识第一，修养第二，功夫第三。”

三

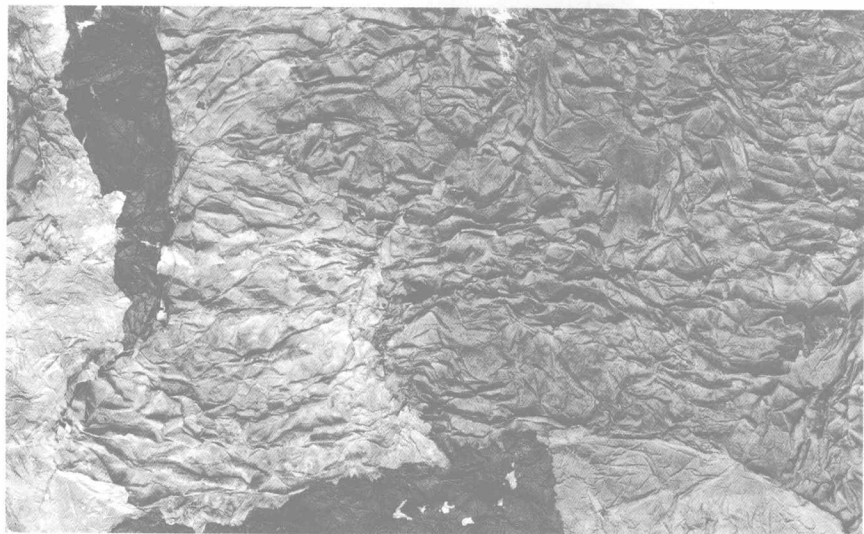
这里讲的结构，主要指画面总体结构，类似我们常说的画面构成，也类似传统画论中讲的章法布局、经营位置、布阵列势。

“结构第一”并不是新主张。唐张彦远论六法时就曾强调经营位置为“画之总要”，^①由此画史上形成了范宽、李唐、倪瓒、浙江、朱牵、石涛、龚贤、吴昌硕、齐白石、潘天寿、李可染、石鲁等人重大结构、大阵势、大块构造的脉络。但元明清文人画的主流却不断强化着重笔情、重墨韵、重品玩的传统，至清代的正统派而达到极端，导致了画坛总势的衰竭。方董一针见血地指出：“凡作画，多究心笔墨，而于章法位置，往往忽之。”^②邹一桂则明确提出“当以经营为第一，用笔次之，赋彩又次之，传模应不在内，而气韵则画成后得之”。^③

提出结构第一，有两重含义。

首先，结构第一是对重章法布局、经营位置、布阵列势传统的延续，又是对这一传统的发展和改造。布局、章法、位置、阵势等等强调的是平面构成，而结构则包括立体构成、色彩构成。简言之，它指画面中一切复杂造型要素有机综合的大块构造。

《抽象系列—11》
200 × 380cm (1997)



我认为，现代风格和现代形态的水墨画将是水墨画的最后一个高峰，这座高峰正在发育，正在成长，正在隆起。虽未臻成熟，却前景可观。它终将出现一批与传统文人画对峙。并具有与传统文人画抗衡力量的大师。而现代水墨画与传统文人画最重要的抗衡力量不在笔墨，而在总观大势时大块构造的精神震撼力。

其次，结构第一是对笔墨等造型要素的重新解释，即以结构的观念对待造型和笔墨。笔墨即笔痕墨迹的相互结构，对胡又笨的作品而言，它主要指在随机的堆刮挑抹、揉搓粘贴过程中艺术家精神投入的深度和文化积淀的厚度，以及对水墨运动的控制能力。揉纸的创造对他来说十分重要，但关键并不在揉纸而在如何揉纸，如何在自由的、随机的、迷狂的、物我两忘的揉纸过程中，控制住重墨与淡墨、枯墨与润墨、粗揉与细揉、乱揉与治揉、揉搓与水墨的复杂关系，如何控制住堆刮挑抹、揉搓粘贴在画面留下的一切轨迹的相互结构，如何使丰富复杂的细节组合成大开大合、大动大静、大起大落、大行大止的有机整体，如何使揉纸的过程成为一种格律严谨的精神表达过程……这些才是艺术家真正耗费心思的地方，也是胡又笨初步取得成效的地方。格律不是死的教条，它是自由中的一种无形的控制能力。控制什么？控制画面留下的一切轨迹相互关系的结构，简单说，笔墨即结构。他的起点不低，实在是很不容易的事。他的画力求把握大的龙脉，使丰富复杂的细节统一在单纯的大块结构中，这种努力方向应该抓住不放。

抽象绘画不是没有形象，而是在抽离仿生形象的过程中创造出一种精神意象、宇宙意象。在胡又笨的画中，揉纸部分为实，水墨部分为虚，实的部分从虚的部分中隆出，就好像大岳从太虚中拱出，而整个画面的结构动势又像是苍茫宇宙中奋搏的巨龙神兽，作品隐含着“东方魂”的象征性。

画龙可以画得很小气，不画龙也可以表达出巨龙吞吐大荒的精神气派。

1998.3. 北京

注：

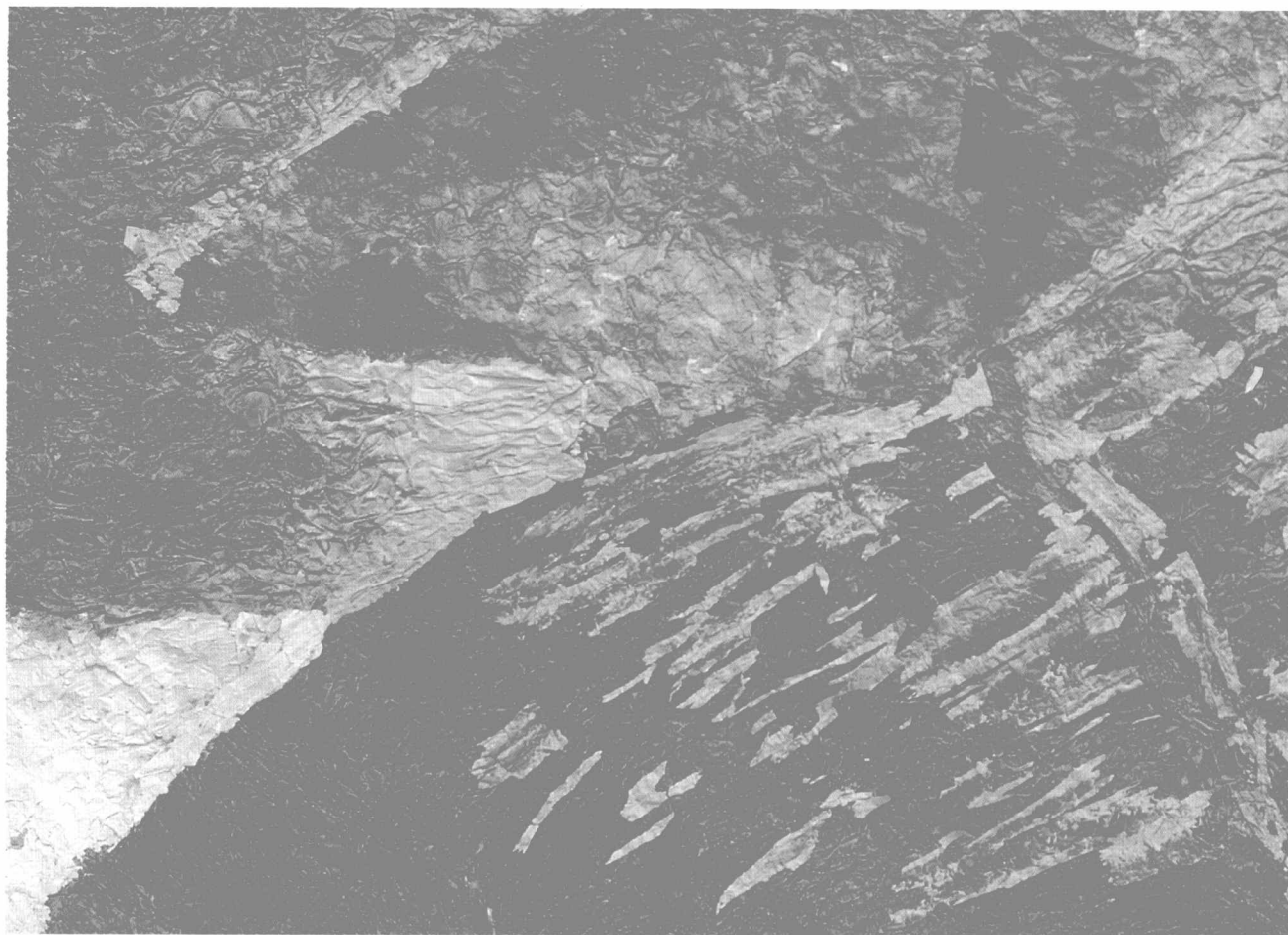
①张彦远《历代名画记》，人民美术出版社1963年版，第14页。

②方熏《山静居论画》，引自沈子丞编《历代论画名著汇编》，文物出版社1982年版，第584页。

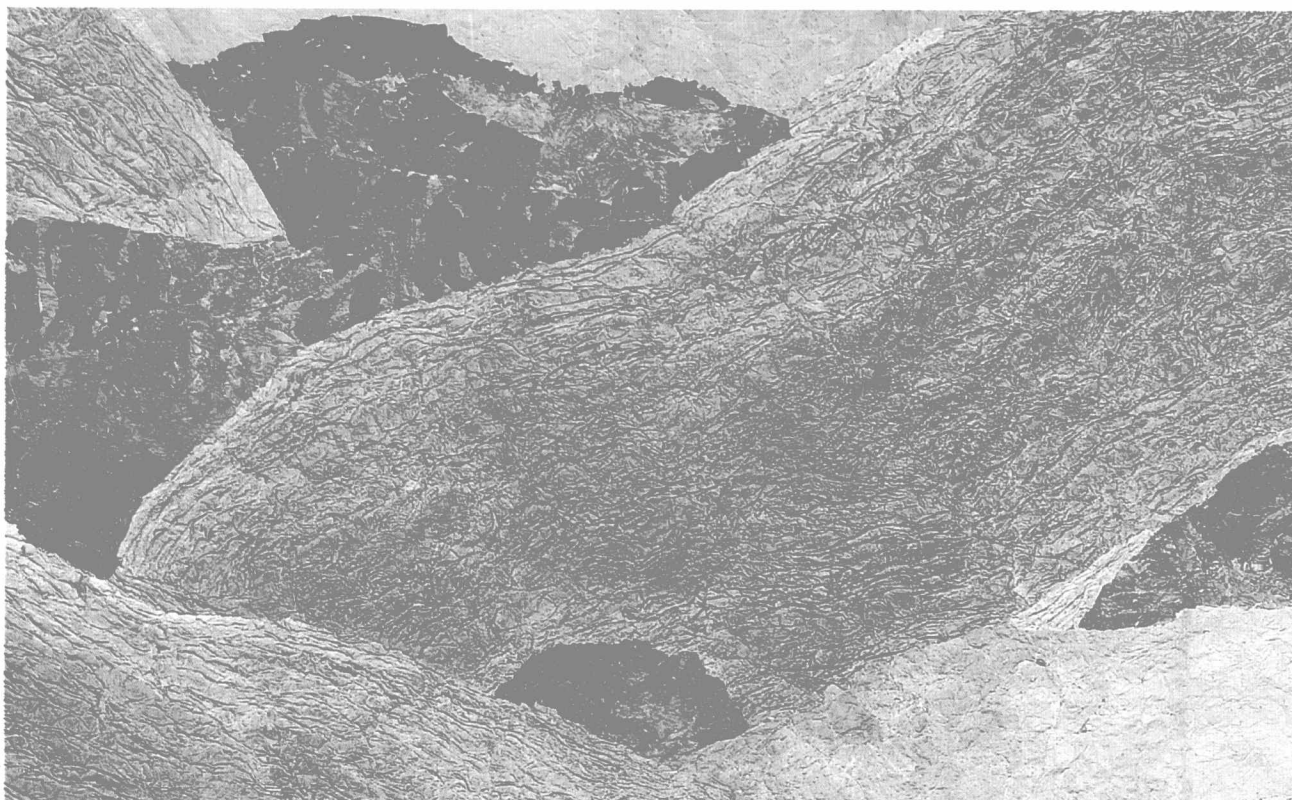
③邹一桂《小山画谱》，引自沈子丞编《历代论画名著汇编》，文物出版社1982年版，第454页。



《抽象系列 - 15》
380 × 140cm (1997)



《抽象系列-34》 200×300cm(1997)



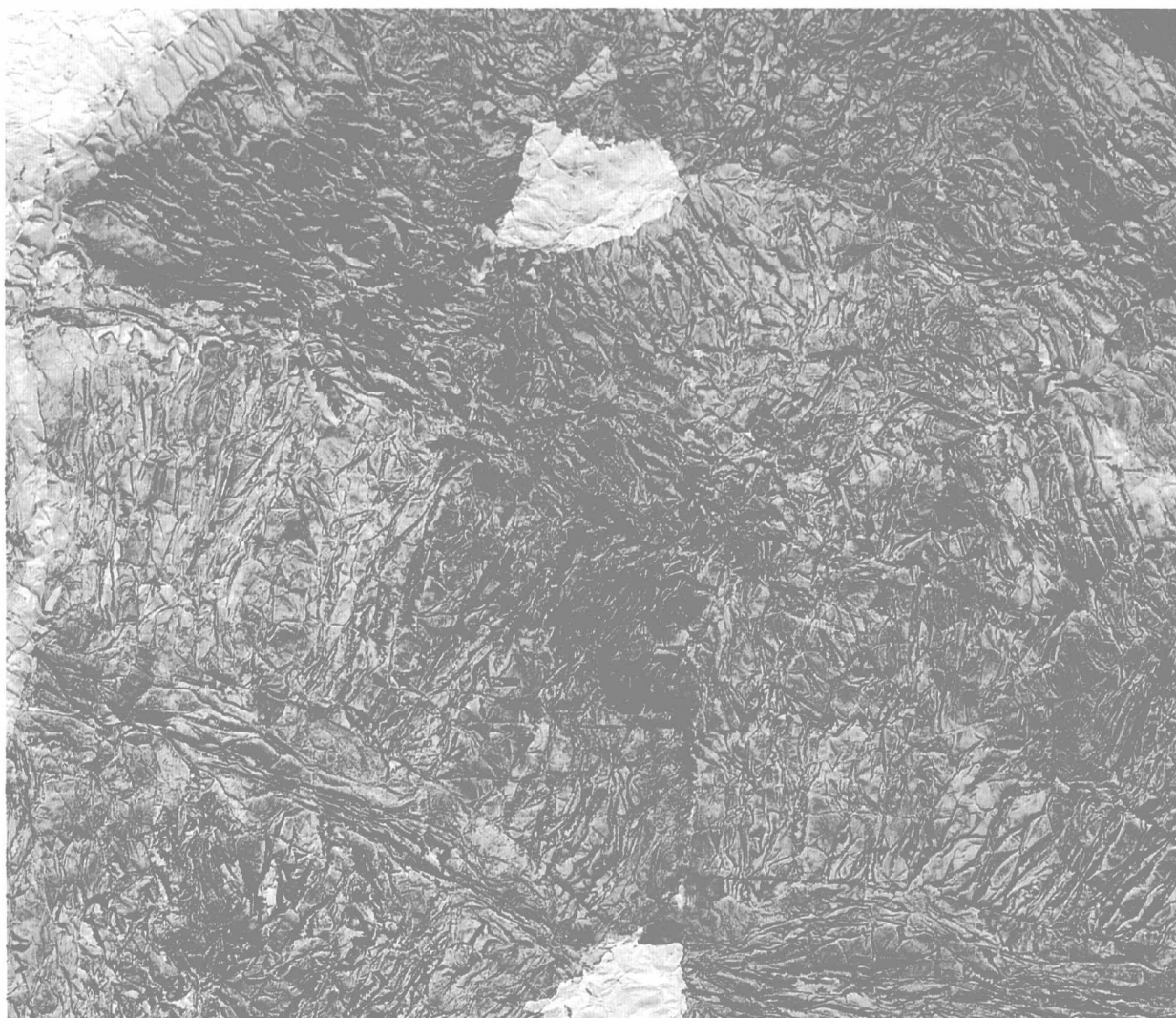
《抽象系列-16》 390×790cm(1997)



《抽象系列 - 17》 400 × 400cm (1997)



《抽象系列 - 27》 390 × 420cm (1997)



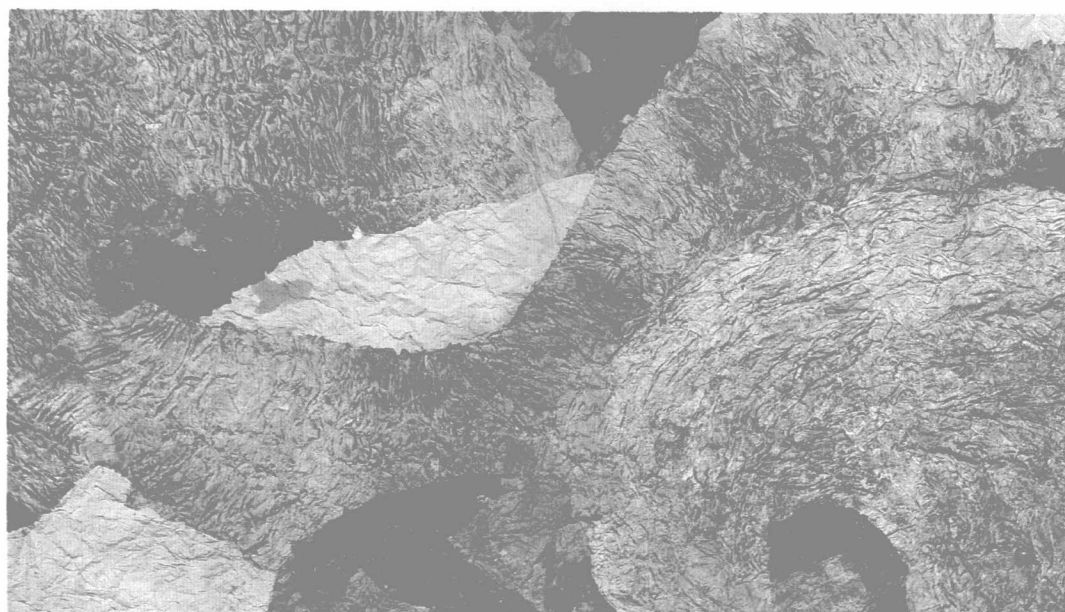
《抽象系列 - 22》 200 × 240cm (1997)



《抽象系列-6》
400 x 780cm (1997)



《抽象系列-21》
400 x 780cm (1997)



《抽象系列-9》
400 x 780cm (1997)

《抽象系列—18》
200 × 410cm (1997)



画布上的侵略

——对缪志刚油画作品的一种诠释

庄大山

艺术家工作室报告·缪志刚



面对铺天盖地的装置、行为、观念之潮,多数艺术圈内的人仍然从情感上期望架上绘画继续不断衍生出无穷的可能性。固然媒介材料不能成为表达的桎梏,但表达也不该肆无忌惮地去毁灭

即定的媒介“游戏规则”。当问到画家缪志刚今后是否可能超越架上绘画去运用其它媒介材料时,他说他现在不知道。他只知道眼下每天往画布上抹油彩是最惬意的事。看来对于他,这种样式的梦还是无穷无尽的,他的确像一位地道的农民一样十分满足于在自己垦出来的这块土地上日复一日地耕种。

缪志刚的画室是他的工作单位——吉林市联合大学的一间教室里用纤维板间隔出来的三间斗室之一。笔者第一次去那里拜访的目的是聆听他自己动手制作的雷顿音箱。缪志刚为当地音乐“发烧友”们制作了相当数量、不同品牌、不同规格的高保真音箱,小有名气。笔者在领受了画家的几张“看家”CD片的“狂轰滥炸”之后,眼看着画室墙上和画架上画布中的“精灵们”似乎伸着懒腰一个个苏醒过来,高傲地

斜视着我,好像愤然于我无视它们的愚钝与麻木。平时常有朋友聚在缪志刚的画室里听音响、侃CD片,据说他们中间有人和我有同样的感觉:听着听着,那些油画上的东西就开始闯入你的眼睛里、脑子里折腾,让你不得不把兴致从那一对用黑呢料贴面的“雷顿”音箱上转移到主人的画面上来。

缪志刚在吉林艺术学院学习期间,受到贾涤非、赵开坤等具有代表性的东北表现主义风格的影响,逐渐确立了对大写意式总体张力感的追求。画面看上去是在宣泄比较激越的情绪冲动,而画家本人却表述为是一种在感觉与理智之间做反复平衡调整的、具有隐秘性质的优雅游戏。

“游戏”二字是当下议论艺术事宜时使用频率非常高的词汇,它往往和“规则”二字连在一起,充当了当代艺术一种实存的定位轴心。画画与看画没有天经地义的统一逻辑观念,而是相当于利用同一副扑克牌去玩两套规则大有差异但又颇具多相似性的游戏。两类玩主们互相交替着做观察者。两套规则中有一个重要的差异是:看画的人不由自主地寻求不同作品之间的共同性,分类对号入座是包括评论者在内的所有欣赏者的一种思维捷径;而作画人则努力地去表现特异性,并时常持有对自己独一无二性的自信。缪志刚作为一贯探索的青年画家,不乏如此的自信。他坦言道:对于说他的作品与某种风格相似的话他听得太多了,他对此完全泰然处之。其理由有三:①师承关系是客观存在的,它在艺术面貌上自然留下的痕迹——如果不是刻意摹仿的话,是需要发展的岁月中顺其自然地消隐而去的。②地域性造成



《良霄》草图

的风格群体化现象在中外艺术史上屡见不鲜，它是有待于今后艺术理论继续深入探索的问题，不必人为地、牵强地设计“逃离线路”。③人们总是近乎本能地在意象层面上把类似的东西归为一体，其实如果把这些作品并列在一起，会发现彼此间肯定是很不一样的，至少是貌似而神离的。缪志刚认为，不能总是为了与任何人都不同而去画画。这是一个很重要的区别。纵观十多年来中国当代美术思潮中不少风格的诞生，其原始动力实为努力与别人不一样的心态。作为动机，这种心态虽然在宏观上有助于加快艺术多元化局面的步伐，但它也大大影响了艺术家对真正贴近个性自我的表达方式的深度追求。捷克作家米兰·昆德拉说：“人多而思想少。”像人类的思想一样，艺术风格就外在面貌而言，其数量也不是无限的，但风格下所包含的内在个性却是无限的，它的微妙之处常常不是走马观花式的浏览所能玩味的，而是需要悉心入境的释读。

周边生活中的某种视觉冲击是缪志刚创作初始母题的主要源泉。一年夏季里，学校对

面树荫下的一段围墙被涂料覆盖，其过程使画家产生了丰富的联想，自此便画出了一系列的命名为《墙》的作品。

搜寻意味的眼睛捕捉住一份不可名状的契机，不需凭借什么形而上的深思熟虑，只是用几根充满张力的线条把朦胧的感觉钉在平面上。这相当于“侵略画布”的借口，就像中外历史上每次战争的发动者们一开始都要找一个借口以便寻衅滋事一样。侵略行为是人类攻击性本能最集中的体现。行为者在侵略过程中攻击性快感的满足，往往超过了目的的价值。在产生了借口性的初始母题之后，缪志刚循蹈着策划与随机彼此契合的线路，充满惬意地用攻击性的笔触、色彩与造型一块一块地吞噬着画布空间。画家在潜意识中一次次地陶醉在率领千军万马征服异邦国土的美梦之中。在艺术——审美光环的庇护下，这种侵略游戏不仅为画家个人感受，而且为释读它的人们提供着升华潜意识冲动的翅膀。

母题在缪志刚的作品中往往是二次性的。第一次初始母题是调动起画家视觉兴奋及表



《肖像》油彩
100 × 81cm (1996)



《墙》草图

现欲望的客观实存符号。当画布上的侵略完成之后，作品题目的命名相当于对第一次母题的追认，它实际上是一种向随之而来的欣赏活动的策略性妥协——总是要给那些疑惑的目光一点释读的线索。它与前一次母题之间或者南辕北辙，或者貌似而神离，但明眼人深知无论前后都不能充当走向作品精神核心的有效通道。

《良宵》是画家有一次沉浸在一盘长笛音乐唱片中的欣然命笔之作。躁动的气袋、流溢放纵的色形生命体在随机行走着，一切似乎只有开始而无从结束。“结束”一词在缪志刚这里是一种圆满的主观评价，他声称自己时常拒绝结束。“当我画得颇感顺畅时，就告诫自己要停下来，等到有阻力感时再接着画”。“我多半有意识在画中的某些地方保留下待加工的状况。”这一类耐人寻味的表白，显示出当代艺术中过程超越结果的价值移位是需要深入研究的课题。

人类的精神生存方式并不完全是一个特定时代物质生存方式的简单对应物，它随着人类聪明程度质的飞越早已具备了超前独立拓展的可能性。当代艺术虔诚探索者们最重要、最深远

的使命就在于，以他们自发的文化冲动去尝试独特的精神生存方式，从而形成深远的文化批判功能，使人类保持对精神取向的选择能力。具体的艺术家们并不需要意识到这种使命的价值，因为这样可能会增加他们的负担，可能会降低他们的敏感纯度。他们只需要坚守住自己画室的一隅空间，只需要用自己所钟爱的方式反复过滤那些与外界交换得来的能量，去悉心地拼组使自己首先感到满足的实验标本，“不问秋后事，只耕自家田”，如此生生不息，才能形成一种抵御我们时代中精神异化的街垒景观。即使仅仅是象征性的抵御，也比齐刷刷地向流俗与时弊交枪投降好一些。

故尔，画布上的侵略实则一种柔弱的自卫，只为保护住人类心灵中以艺术来命名的那一块净土。

1998.5.3 于吉林

注：庄大山：吉林市教育学院美术教师，吉林省美协理论艺委会委员。

作品摄影：B·撤



《墙外》油彩
67×60cm(1997)



《肖像》油彩 100×81cm(1996)



《树》油彩 57×60cm(1994)



《静物》油彩 100×81cm(1997)



《无题》油彩 88×75cm(1997)



上:《夏日》油彩 80×65cm(1997)

下:《融》油彩 146×114cm(1997)