

中国当代艺术家系列 捌

当代美术中的表现主义倾向

# 生命意志



吴高钟



生命意志·当代美术中的表现主义倾向

湖南美术出版社出版·发行 湖南省新华书店经销 深圳华新彩印制版有限公司印刷

开本：787 × 1092 毫米 1/16 印张：2 1999 年 5 月第 1 版第 1 次印刷 印数：2000 册

ISBN7-5356-1308-X/J · 1226 定价：22.00 元



吴高钟近照

## 自 述

艺术是一种大爱。她在自然中倒下，也在自然中站起来。满腔热血的我无比热爱我们的人类、我们的家园、我们的生命。由衷的热爱必定会让自己体验到现实和理想的差距。为了弥补这种差距，必须不懈地投入到艺术行为之中。

吴高钟

画集的出版得到了徐州师范大学“青年教师科研基金”的部分资助，在此谨表谢意。

## 推介词

吴高钟1990年毕业于南京艺术学院。后又在广州美术学院修读油画单科研究生课程(1994 - 1995)。他的近作中有在广州完成的一部分(以人物题材为主,如《远古叙说》、《一个真实》、《快乐者》、《夫妻》、《黄昏》,更主要的是1996年以来完成的《石头系列》、《烟囱系列》、《黑石头》等作品。

吴高钟的近作,归结起来便是一句话:属于一种内敛个性化的生命形式。对于吴高钟来说,这是一种非常个人化的独立的表达方式(包括内涵),同时也是他为自己所设定的一种创作高度(这一点,正在不断地得到自证)。

内敛,首先是一种人文品格,其次才是一种图式表征。

这种人文品格,一点一滴地渗入他的艺术创作,又一步一步地通过图式的确立、移位和调整而表征化,符号化。也可以这样说,他的图式来源于他内心的真实(即一种内敛的人文品格)。仅就这一点而言,他超出了许多所谓的“当代艺术家”。

吴高钟作品的基本图式结构是:日神式的外表(大图式),再加上酒神式的局部效果(小图式)。日神式的外表(大图式)趋向于知性的意志力,趋向于符号、结构;而酒神式的局部效果(小图式)则印证了生命的存在及活力。与此同时,他还在具象与抽象的临界点上,将东方的“大写意”与西方的表现主义作了综合,从而形成了独特的艺术风格。

自然,上述种种都还有一个不断深化、提炼的过程。愿这位边缘性艺术家,能在独特视角的拓荒中,有更多的建树。

陳孝信



石头系列·与飞行有关  
1996



石头系列·云飞渡  
1996



石头系列·共呼吸  
1996

## 内敛而个性化的生命形式

——吴高钟近作解读

□陈孝信

对于正视和愿意正视人生的可怕、可疑性质的求知者，对于悲剧性的求知者，艺术就是救星。

——尼采：《悲剧的诞生》

三年前，即1996年，经莫雄的推荐，我认识了吴高钟。他给了我一些图式资料。后来，他又寄来了一些新作《烟囱系列》和正在创作的《石头系列》等。我的印象是：图式怪诞、离奇，有些想法在里面，但感觉上还不够强烈。

去年初秋，我为组织第二回“边缘视线·江苏青年艺术家作品展”，仍由莫雄陪同，去徐州踏访，在他的“斜棚画室”看到了大量原作，并与他作了一次长谈。后来又两次到徐州看画，并作深入交谈。这才有了比较强烈的印象，并敢于认定：眼前这位外表厚道、朴实，内心却充满了矛盾和激情，意志力又异常顽强的年轻人，是一位颇有前途的优秀艺术家。

他1990年毕业于南京艺术学院，后又在广州美术学院修读油画单科研究生课程（1994—1995）。他的近作中，有在广州完成的一部分（以人物题材为主，如《远古叙说》、《一个真实》、《快乐者》、《夫妻》、《黄昏》等），更主要的是1996年以来完成的《石头系列》、《烟囱系列》、《家庭系列》等作品。创作时间前后共有五六年。

五六年以来，他自觉地做到了不去迎合市场（金钱）的需要，不去赶时髦或潮流，不走任何捷径（例如摹仿某一位大师）。他孤独地坚守着自己的阵地，就像古往今来的每一位真正的艺术家那样，忘情（寄情）于自己的艺术世界（他称它为“自我真实”的世界）。不管春夏秋冬，只要没有公务、家务，没有应酬，他总是按部就班地来到他的画室，“闭门造车”地画他的画。只要是面对着画布，调好颜料，拿起画笔或刮刀，平时所蓄积的，或当下所触发的感觉、情绪，立刻奔涌而至，注入色彩，凝聚笔端，一遍又一遍地铺上他的画面。画布，是他生命的延续，是他孤独精神的寄托之所，是他在现实世界中所找到的“诺亚方舟”。生命，因艺术而保持了健康的活力；艺术，因生命而获得底蕴和依托。生命与艺术，终于互相拥有。

所以，吴高钟的近作，归结起来便是一句话：属于一种内敛而个性化的生命形式。对于吴高钟来说，这是一种非常自我的独立的表达方式，同时，也是他为自己所设定的一种创作高度（这一点，正在不断地得到自证）。

内敛，首先是一种人文品种，其次才是一种图式表征。

作为一种人文品格，内敛主要表现为个人心理上的承受力。一方面，这种承受力必须抗得住来自社会人文和现实方面的巨大压力（为此，吴高钟专门写过一篇题为《现世的承受》的文章，文章中认为：只有面对现实，承受现实，才是唯一可取的真诚的艺术姿态。并认为：承受，

既是一种苦难,更是一种勇气和品格)。另一方面,还必须抗得住来自内心深处的冲击(吴高钟的外在与内在生活之间,客观实在与主观实在之间,经常会呈现一种剑拔弩张之势,有时候还会陷入一种狂想境地,而难于自拔)。还必须在双重承受的同时,保持一种知性的清醒和内心的平衡。要做到这一切,是多么的不容易!正是在这样一种状态中,吴高钟不断锤炼并铸成了一种内敛的人文品格。

这种人文品格,一步一步地渗入他的艺术创作,又一步一步地通过图式的确立、移位和调整而表征化、符号化。反之也可以这样说,他的图式来源于他内心的真实(用他自己的话说,是脑子里突发出来的东西)和内敛的人文品格。仅就这一点而言,他超过了许多所谓的当代艺术家,并与他们自觉地保持了一个远距离。

1995年之前,他主要以人物(个别为动物)为图式依据,来构筑自己的生命形式。他笔下的人物(无论男女)与众不同之处在于:有意地简化抑或是“抽离”了其中的感性部分(例如性别特征、五官的表情、肌肤感等),而单纯地处理为一种知性的结构性的图式表征。这种图式表征呈现为夸张的小团块叠加而成的大团块。团块结构的外形是收缩而理智的,似在象征着一种坚韧而内敛的人文品格(只是由于人物形体的干扰,使这种象性含义不是十分突出)。团块结构的内部(细部)充满着色彩和笔触、肌理的种种变化(例如《黄昏》这幅作品尤为明显),且有一种膨胀感。这一切都印证着艺术家的感觉和情绪,是感觉和情绪冲突的“格式塔”形式结构。“这种实为幻象的能动形式,是模仿生机勃勃的情感形式的产物”,“是律动,是生命的表象。”(苏珊·朗格语)

概括地说,是日神式的外表,外加上酒神式的内涵。日神式的外表趋向于符号、知性、意志力;酒神式的内涵则印证了生命的存在及其全部的活力。这种双重性的图式表征恰好符合了吴高钟的艺术个性,乃至心理特质(反之,则可以说,是后者决定了他要选择前者)。

这一基本格局至今未变。只是由于图式的重建和调整,脉络更加清晰可辨,内涵更加深刻有力。

1996年,他开始创作《石头系列》:先是《自然的启示》,一整块“毛茸茸”的巨石。后来才分解成金字塔式的石块群的组合图式,如《岁岁平安》、《皆大欢喜》、《与飞行计划有关》、《共呼吸》、《镜中》、《网中》等。

“如果一种思想有一个韵律的形式,灵巧地蹦跳而来,他就觉得它更真实。”(尼采语)石头,是怎么“蹦跳”到吴高钟画面上的呢?他自己的说法是:家门口有一堆乱石,一个偶然的机会,使我产生了触动。于是他便想:我们的人类,正类似于石头。例如,人类群体的

状态,与堆积在一起的石头之间似乎就有着某种联系;又如石头的坚韧、恒久、默默无言,正象征着人类的某种品格;再如,石头完全不在乎周围世界如何看它们,热情还是冷漠,这种超越世俗的“品性”,时时都在给人类以某种启示……(《吴高钟采访录》,水聿执笔)忘情之时,艺术家会在心灵深处发问:石头从哪里来?往哪里去?在吴高钟后来的回忆中,又有一个解释:儿时,我常和小朋友在一堆巨大的炉渣堆(当时称之为铁山)中玩。这个印象太深刻,也太久远。于是无意之间,变成了画面上的石头堆。

以上仅仅是一些心理动机(这些动机当然真实、可靠)。进一步而言,还可以从图式表征自身的逻辑来找依据。原来的团块状图式表征,虽也能表达内敛的人文品格,但由于受到人物形体牵制,加上团块符号本身的不足(若把团块的方块放在一起,其表达功能的差别是显而易见的),所以表达上仍有所不畅。于是寻找一种更为有力的表达方式(图式表征),便成了图式调整的重点所在。就吴高钟的创作状况而言,调整的最佳方案便是:或者是让团块结构脱离人物形体,独立出来,趋向抽象符号;或者是由方块结构来取而代之。他选择石头作为图式调整的支撑点,就成了顺理成章的事(石头——恰好符号了上述两种可能性)。

日神精神在金字塔式耸立的“石头”群像(无论是象征的,还是拟人化的)身上找到了更为有力的支撑点,酒神精神同样会在“石头”群像的内部找到更为蕴藉的栖身之所。在细部的表达上,艺术家像是在反复“倾诉”一般,一遍一遍地施以色彩、笔触、刀痕(肌理),以印证各种复杂的感觉和情绪体验。所以,细部更具有有一种东方化的表现性品格。这种品格,使画面变得丰富,变得深入,变得动人心魄。传统美学讲究“外柔内刚”,吴高钟在《石头系列》中所体现的,恰好相反,是“外刚内柔”(后者是否就是一种现代品格?这个问题尚可讨论)。

为了丰富画面和表达多重意向,艺术家有时也会插入一些叙事性因素,例如飞行器、呼吸的插管、云彩等,但都没有影响到背景的单纯、深邃。背景,是吴高钟画面的特征之一。不管涂上什么色调(深蓝色的、黄褐色的),它们都趋向于形而上的“虚无”。因而,并非是实在的背景(天空或大地)。这种时隐时现的“虚无”性,对画面上的“实有”部分不仅起到了某种消解作用,还似乎在暗示着什么结局。

《烟囱系列》(1996-1997)基本构思上延续了《石头系列》,属于一种图式表征上的移位处理。基本构思上有所不同的是《家庭系列》(1997年,包括《家庭雕像》、《冲浪》、《游戏马车》、《飞行旅途》)等。在这组小品似的油画作品中,倾注了艺术家对家庭(他有一个好妻子和一个可爱的儿子)的挚爱和对生活的信心。

其画造型古怪,且都是一些轮廓性的形体结构,但却不乏趣味性细节刻画,如头部的一些特征,还有手的形状等等。在画法上,吸收了传统的大写意手法,用笔(或刀)狂放不羁,犹如在大刀阔斧。色彩层层叠压,不加修饰,显得质朴、凝重。画幅虽都不大,但却有气势,有力度。《家庭系列》都是情趣之作,但却不落俗,并和其他作品保持了同样的品性,殊为不易。

1997年以来,吴高钟的创作进入了一个相对的顺境。用他自己的话说:“难关(指寻找创作的切入点和相应的图式表征——笔者注)已经渡过,差不多进入了一个开阔地带。我可以用桨划自己的船了。”从最近的一些新作来看(如《CHINA大石头》、《为了那首不灭的老歌》、《黑石头之一》、《黑石头之二》),吴高钟已经成功地把他“内敛的生命形式”推到了一个新的水准和高度。

在上述作品中,不再有具体的、拟人化的“石头”群像,而是出现了小山包似的整块“巨石”。用艺术家自己的话说:“巨石”只是一个存放感觉、情绪、经验和意志的“场所”。话固然不错,但仍需要深究一个问题:为什么要用准抽象的“巨石”符号作为“场所”?这可以先从图式调整的角度分析:“巨石”的图式结构,更具有稳定性,也更显得质朴大方、简洁有力。然后还可以分析它的象征品格:大块“巨石”的实在性、厚重性,抑或更能凸现前文所提及的“内敛的人文品格”。由上述分析可以引出一个结论:这种准抽象的“巨石”符号,较之以前的人体上的团块和“石头”群像更加个性化,是更高层次的图式表征,也是吴高钟在艺术上趋于成熟标志之一。

吴高钟在艺术上趋于成熟的另一个标志是:局部表现力的强化。强化的前提之一是简化,即那些“把主要特征声势浩大地动员起来”(尼采语)的早期作品,包括《石头系列》,细部虽然丰富,但着力点分散,整体上力度不够。《家庭系列》纠正了这一点,强化了整体的力度。“巨石”的内部正是延续了《家庭系列》的画法,并进一步把大笔触引向了具有节律感的宽线条,或是纵向排列,或是横向排列,或显,或隐,或浓,或淡,加上局部肌理感的配合,交汇成表现性的洪流,奔腾在画面上。叙事性的情节尽量减少(只是隐隐约约留一点痕迹),画面更加趋向“虚无”(这种“虚无”与传统所谓的空灵显然有所区别,它更侧重于形而上的精神品格)。在色彩上,趋向单纯、统一的黄褐色调子,减少了对比层次,显得更加凝重、含蓄。尤其是1998年完成的两幅《黑石头》,由于只有黑与白两种基本色调(无疑是受了“知黑守白”传统的影响,是一种东方品性的转换),画面的单纯之中,显示出了一种高贵、静穆的古典品格。由此也可见,在把握画面的美学品位上,吴高钟其实是一位很传统的艺术家(丝毫不带贬

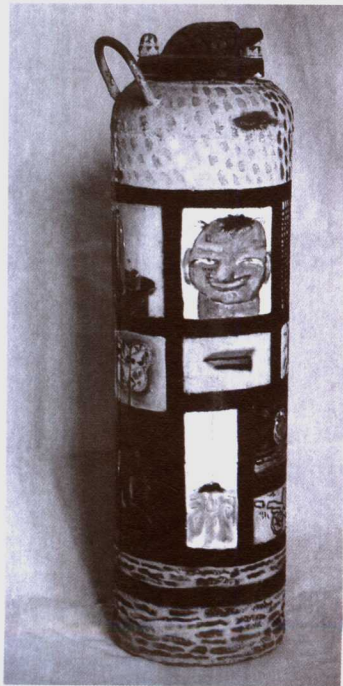
低的意思)。

在面对架上油画课题的时候,吴高钟的主要注意力放在了寻找“内敛的人文品种”的图式表征方面。他独辟蹊径,找到了一种有力、有效的个性化图式,找到了与他的心理特质、秉赋相吻合的个性化表达方式。对此,尼采曾说过一句很中听的话:一种风格若能真实地传达内在状态,不错用符号、符号的节拍以及表情(一切修辞都是表情的技巧),便是好的风格。他还说过:朴实无华的风景是为大画家而存在的,而奇特罕见的风景是为小画家而存在的。并且,他已在具象与抽象的临界点上(与具象拉开了个距离,却又不倒向抽象),在东方传统“大写意”与西方传统表现主义的结合点上,构筑了自己的艺术世界,并深深地烙上了一个“自我的真实”的烙印。

自然,上述种种都还有一个不断深化、提炼的过程(他自己也认为,目前的水准尚未达到所设定的一种高度)。悲剧性的求知过程则更为漫长而艰难。愿这位边缘性(相对于主流与潮流而言)艺术家能在独特视角的拓荒上,更上一层楼。

1998.9.18  
完稿于南京  
草履书斋

灭火器  
1996





齐步走·向前看 1995

## 艺术手记

□吴高钟

艺术作品是一个精神生命体,当你开始创作作品的时候,作品的生命细胞便开始运动起来。画家要想控制画面,必须顺应画面的生命之气,有时几乎是“不由自主”的。一件作品的成立,也就是一种生命存在之肯定。

1995.5.3 广州

艺术作品表面的华丽,是一种献媚的结果,一种乞丐讨好,犹如妓女化妆。艺术家应该以一种真诚姿态进行工作。朴素是一种美德,是一种真诚的表现。朴素地对待形、色彩和观念是艺术真实的起点。

1995.5.19 广州

人的问题,是艺术的永恒不变的主题。因为对人的问题的思考,所以引发出对历史、文化、政治等的思考。艺术的精神和人的本性是相通的,所以艺术的精神问题总带有批判性特点。社会的发展和艺术的存在是在两种不同的轨道上运行的,艺术的价值就在于它是人类社会发展的唯一真实的参照体系,或者说是人类寻找自身本性的唯一途径。

1995.5.27 广州

在艺术行为中,思想和观念会被艺术行为自然地地带出来,不必刻意去追求。概念状态和媒介状态作为两个单独的运动状态可以使思想更为彻底和全面,行为更为自由和充分。使得行为不为思想所累,思想也不为行为所惑,从而使自己的艺术行为有更多的机会接近艺术的本体。

1996.12 徐州

媒介状态是指在艺术创作中,其行为不是自觉地以某一思想、某一观念为对象,而是自我生命内在激情之需要,抑或是生存的某种方式。所以,是一种自沉的艺术行为状态。媒介状态下的思维活动只是停留在感性和直觉的层面上。

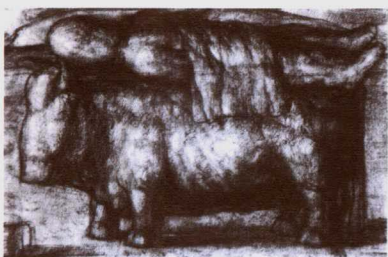
1996.12 徐州

媒介状态下的行为之我和艺术承载体之间形成一种新的结构。他们之间的关系是一种你我关系。媒介状态下的行为之我可以自觉地避开观念的直接干涉,而只顾及和艺术承载体之间的交流。

1996.12 徐州

在自我艺术行为中保持一块极净的方土——自留地,默默地耕耘、播种。在这块自留地中作为商品的心理障碍彻底排除。从方法论角度讲,思想之我和行为之我的分裂是排除这种障碍的有效途径。媒介状态下的行为之我可以不受思想和观念的直接干涉,它可以避免非艺术的功利性目的的侵入。

1996.12 徐州



黄昏草稿 1995



无题 1995

就艺术创作而言,端正行为方式比寻找艺术观点更为有价值。概念状态和媒介状态的分离可以使行为方式更为有效,使媒介状态下的行为之我有充分的直觉自由,这种自由是艺术成为艺术的条件。行为方式的有效既可以有更多的机会接近艺术的本体,同时也是自然人文在艺术中回归的必要条件,我们期盼着在艺术自然中体现自然人文的回归。

1996.12 徐州

社会使一切都变得真假难辨,唯一可确认的真实即是我们的自我焦虑。艺术便是这种焦虑的花盆里长出的一棵小青草。这棵小青草又能承担起对幸福的许诺吗?我们痛恨这种焦虑,因为它给我们带来无数症候。同时我们又不得不热爱这种焦虑,因为它是我们找回自我的唯一希望之所在。

1997 徐州

唯有尊重和唤起自我精神,倡导和维护自我行为才是拯救人类自身的希望之所在。自我真实的回归是产生新的人类精神的唯一可能。艺术在人类文明史的进程中始终充当着自我真实的守护神的角色(但却只拥有小保姆的地位和待遇。在权欲和享受欲极度膨胀的今天,她还面临着被雇的危险)。自我恰恰是对艺术许诺的保证。我们正经受着中国传统文化和西方当代文化的夹击。我们每一个中国人都肩负着建立中国当代文化的责任,最迫切的命题是找回自我,建立自我的核心部分——自我精神。只有这样,我们才有可能在大环境中站稳自己的脚根而不至于随风飘游;只有这样,才能建立自己的价值和批评标准,建立自己的观念体系和行为方式;也只有这样,才能建立自己的艺术语言体系。

1997 徐州

艺术要批判和反对的是非自我、非人类本性的文化现实。

1997 徐州

石头的人格化和人的还原有什么不同呢?生命还原!

1997 徐州

在游戏中,人们比较放松,从而具有了个体显现的可能性。显现游戏中的自我,似乎更加明确了真实自我的真实状态。这种吸引是否可以指向本体的存在呢?是否有某种力的永恒呢?

1997.10 于徐州斜棚画室

解除这种社会虚构的迷惑,唯一可做的便是找回真实的自我。因为自我精神是精神文化中最可靠的真实,人类世界的一切的一切都是以此为起点和终点的。自我的迷失是精神迷惑的根本症疾之所在,也是当今艺术处于尴尬的主要原因之一。

1998.4 徐州

真实自我的体现主要有两个方面:首先是自我精神的独立化。自我精神的独立化,表现为自我的思维方式。观念的形成都建立在自我的思考判断和经验逻辑之上,即具有自我的立场和角度,也不受他性的垄断。自我精神的回归,体现为个体之间的差异性。建立新的生命力结构的唯一的可能性就是使自我精神从群体中独立出来。其次是自我生存的风格化。生存的风格是自我精神的现实体现,是对主体的界定。只有自我生存的风格化,才能有群体的风格、民族的风格和国家的风格。以上这两点是自我真实性的保证。

1998.4 徐州

艺术的非他性着重体现在两个方面:一是观念的自我立场,即对问题进行分析 and 理解所得出的结论都具有自我角度和方法。二是艺术行为的个体化,即自我的艺术行为不为社会所左右,而是按照自我的体验去进行艺术的创作。

1998.4 徐州

艺术在一开始便在自觉与不自觉中充当了自我精神的守护神而漫步在人类文明的大家园里,虽然她没有家长式的威严,却有着同样的严肃和执著。她不时纠正着人类文明对生命自我本性的偏离。对于自我精神的维护是艺术创作的真正动因,同时也是她的终极目的。由于艺术和自我精神的一致性,致使艺术带有个体的私密性特点,从而使艺术的面貌相互不同,具有自我的独特的语言方式。艺术语言系统的个体化使艺术具有了非他性的特征。

1998.4 徐州

艺术的私密性具有极端性特点,而这种极端往往是排他性的,具有叛逆的心理背景,这也是艺术的魅力所在,价值之所在,也是艺术的真正动力之所在。



吴高钟在工作室

1998.4 徐州

艺术是我们追求思想过程中所闪现的精神的物化形式。从这个意义上说,艺术成了一种媒体而连结于精神现实和自然现实之间。

1998.4 徐州

艺术是一种大爱。她在自然中倒下,也在自然中站起来。满腔热血的我无比热爱我们的人类、我们的家园、我们的生命。由衷的热爱必定会让自己体验到现实的理想的差距。为了弥补这种差距,必须不懈地投入到艺术行为中去。

1998.4 徐州

面对我们必须接受的事实,在彻底的伤痛之后我们期待建立一个新的真正维护人性的艺术格局,即在艺术的层面上,形成一种人性的自然,精神的自然,艺术的自然!

1998.4 徐州

中国当代艺术家就是在这种情形下进行着自身的工作:在前方布满陷阱式的坑坑洼洼的道路上,在绕过去的可能性已经不存在的情况下,唯有一个坑一个坑地爬过去(除非停止前进)!

1998.5 徐州

只有面对现实,承受现实,才是唯一可取的真诚的艺术姿态,这也是一种自我的品格。虽然,这样会带来“自虐”的嫌疑,但总比自欺欺人式的行为高尚百倍。承受是一种苦难,但没有苦难的艺术是软弱无力的;承受是一种勇气,没有勇气就没有任何超越的可能;承受是一种品格,没有品格也就没有高度;承受也是一种抗争,在走向未来的坦途上,不具有这种能力的生命终将灭亡。

1998.5 徐州

我们正处在一个文化的转型期,在这个过程中艺术家必须承受转型期文化失重的痛苦,在缺乏强大的依附力量的情况下,凭着自己的灵性去触摸艺术的真理与生命的真理,去建构自我文化的精神,去感受生命存在之力的永恒可能性。在这个过程中,必须有足够的勇气、顽强的意志和不屈的精神去面对我们所处的时代,面对这样特殊的文化现实,去承受该承受的事实。



吴高钟在工作室

## 吴高钟

- 1962 ☐ 生于江苏常州市。
- 1979 ☐ 初中毕业进工厂做翻砂工八年。
- 1982 ☐ 开始正式学画(此前为自我涂鸦)。
- 1986 ☐ 考入南京艺术学院。
- 1989 ☐ 赴海南等地考察。  
☐ 赴新疆喀什和甘肃敦煌等地考察。
- 1990 ☐ 大学毕业获学士学位并分配到江苏徐州师范大学美术系工作至今。  
☐ 加入中国工业设计协会、展示设计协会。
- 1991 ☐ 作品发表于《艺苑》封面和内页(总45、46期)。
- 1993 ☐ 开始新材料、新形式、新观念的探索。  
☐ 参加中国油画双年展(北京)。
- 1994 ☐ 参加首届中国油画静物展(北京)。  
☐ 就读于广州美院油画系研究生课程班,开始创作《天地人神》系列油画。
- 1995 ☐ 油画《一个真实》、《远古叙说》等十幅作品展出广州美院美术馆。  
☐ 获油画研究生单科结业。  
☐ 创作《快乐者》、《夫妻》、《黄昏》等作品。
- 1996 ☐ 开始《石头系列》的创作,创作观念有较大的变化。
- 1997 ☐ 创作《家庭系列》、《烟囱系列》等作品。
- 1997 ☐ 参加“边缘视线”第二回江苏青年艺术家作品展(北京)。
- 1998 ☐ 《概念状态与媒介状态的分裂》(论文)发表于《美术观察》,并同时发表作品(1998年第4期)。  
☐ 创作《CHINA大石头》、《黑石头之一》、《黑石头之二》等作品。  
☐ 参加“边缘视线”第三回江苏青年艺术家作品展(上海)。



人体  
1994  
45.5 × 53cm  
亚麻布油彩



黄昏

1995

127 × 116cm

亚麻布油彩

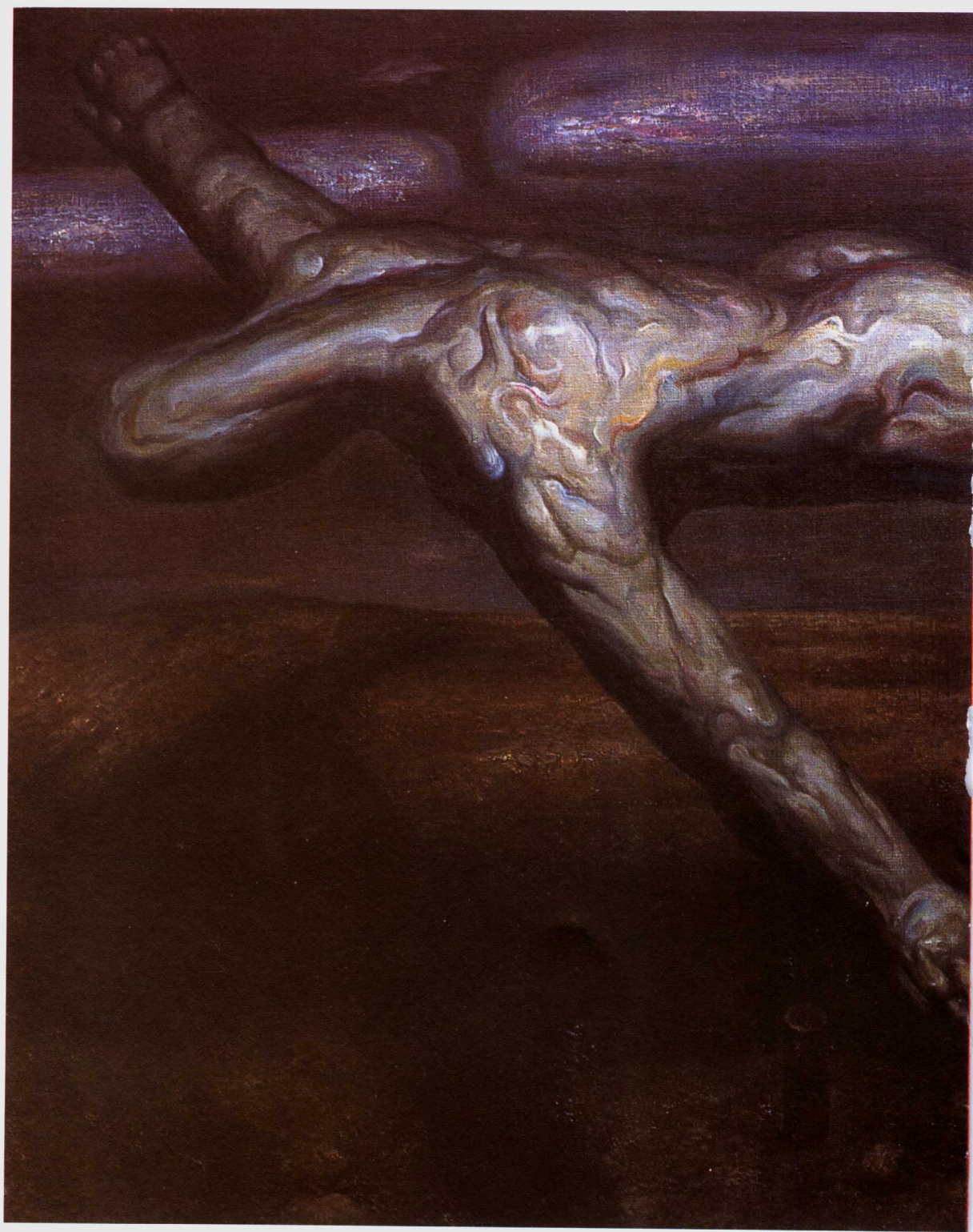


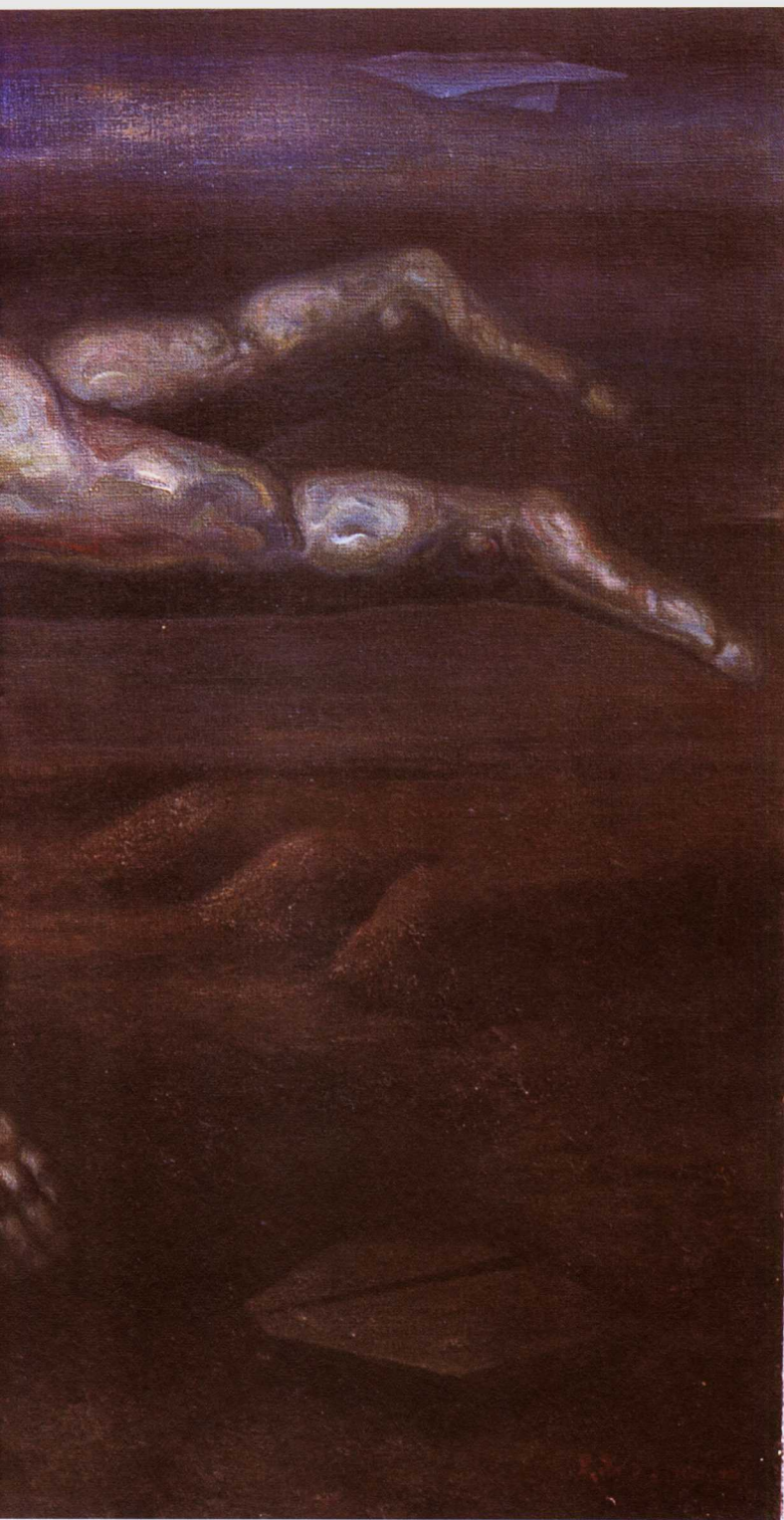
石头系列·共呼吸

1996

145 × 135cm

亚麻布油彩





一个真实

1995

146 × 116cm

亚麻布油彩



石头系列·靶子

1996

150 × 135cm

亚麻布油彩