未来指向 CULTURE CHINA

文脉中国

湖南美术出版社

文脉中国

未来指向

THE FUTURE AIM · CULTURE CHINA

陈孝信　主编

湖南美术出版社



需要全本请访问 www.ertongbook.com

CONTENTS

论“文脉中国”之“新概念架上” 陈孝信/文 2

仇德树

仇德树艺术论纲 陈孝信/文 8

王怀庆

天工开艺 贾方舟/文 20

吴震寰

涂写的诗意和自由 夏可君/文 32

张方白

“鹰派”张方白 杨 卫/文 44

李向明

感悟物迹 李向明/文 56

苏笑柏

考工记——苏笑柏的艺术及其低调哲学 高名潞/文 68

陈欣

精神苦旅 古典灵闪——评陈欣的《岁月·记忆》系列 陈孝信/文 80

尚扬

在解与构之间 范迪安/文 92

易鹤达

朱其对话易鹤达 104

郑忠

意象建构与幻化空间——郑忠的“后抽象”水墨画解读 黄丹麾/文 118

侯拙吾

念“吾”一身，飘然旷野 吕 澎/文 130

姚锦发

人生三梦评——姚锦发的艺术道路 陈孝信/文 142

洪耀

工具即方法——三评洪耀“弹线”艺术的观念意义 陈孝信/文 154

曹清

清纯的艺术神境 楚 墨/文 166

樊洲

在纯粹的抽象与自由的意象之间 陈孝信/文 178

论“文脉中国”之“新观念架上”

陈孝信/文

“江山代有才人出，各领风骚数百年”的事实看来只能是发生在古代。当今这个时代，谁为人才？谁领风骚？成了一个智者见智、仁者见仁的事。倘若要我们去作出某种判断，首先遇到的便是一个价值标准的问题，其次才是艺术本身的问题、史学问题、语言及方法的问题，等等。

而要讨论当下的价值标准问题，我认为首先要考虑的便是艺术的总体发展思路。通常都会认为，有什么样的发展思路，就会引出相应的一套价值标准来。最明显的例子就是“文革”前后的美术，由于庸俗社会学和教条主义的严重干扰，拼命地强调“艺术为政治服务”、“艺术即工具”的一整套思想，就产生了“政治第一，艺术第二”的所谓“六条标准”，从而形成了“一元化”的僵死格局。这个教训是十分深刻的，其流毒竟然还影响至今，也是始料不及的。进入改革、开放以来，’85美术新潮的批判锋芒，首指的就是庸俗社会学、教条主义以及“一元化”艺术格局。摒弃了旧有的思想，破除了僵死的格局，确立了新的艺术观念以后，中国艺术又再一次面临“向何处去？”的严峻课题。

这个严峻课题在“西风东渐”、东西文化激烈冲撞之初就产生了。思路的渐渐清晰却是在“五四”新文化运动及所谓的“美术革命”之后，也就是20世纪的二三十年代。中国艺术大致上产生了三个不同的总体发展思路，以吴昌硕、陈师曾、齐白石、黄宾虹等人为代表的“传统主义”思路：以陈独秀、徐悲鸿、林风眠等人为代表的“中西结合”或“中西融合”思路；以胡适、徐志摩、“决澜社”诸干将为代表的“西方主义”（又称“全盘西化”）思路。这三个思路的纷争（主要还是艺术实践）延续了整整一个世纪。期间自然也是人才辈出、精彩纷呈、硕果累累。但有一个不争的事实是，在整体上我们落伍了！既失去了现代主义的机会，也正在失去后现代、后后现代的机会。偌大一个国家的艺术现状，竟然还被逼入了一个“边缘”的位置！ ’89后，我们为世界主流艺术平台所提供的竟然是一道又一道的“春卷”（栗宪庭语），连所谓的F4即“四大天王”（通常是指：方、王、张、岳）也都是由西方的资本力量所打造起来的“样板画”（有人甚至说就是“市场泡沫”）。这样的局面，同样令有识之士感到十分的不堪！

调整思路（包括检省一百年以来的“三大思路”）、重新向世界“出牌”——就成了当下中国艺术圈最令人关切的话题。

事实上，自90年代后期以来，中国当代艺术的现状和格局正在发生一个重大的转折，即由“国际版本”的“中国样式”（“中西结合”、“中西融合”、“西方主义”、“’85新潮美术”、“ ’89后艺术”都可以归入其中）向“中国版本”的“国际样式”转换（参见拙文：《试论“版本”与“版本”的转换——对中国现、当代艺术的一次思考》，刊《艺术当代》，2002年第5期）。转换的苗头，最早出现在少数几个艺术家身上，例如活跃在西方主流艺术平台上的蔡国强、谷文达、黄永砯、徐冰、陈箴等，还有坚持在国内发展的尚扬、王怀庆、李华生、仇德树、周春芽、王天德、张浩、张羽、洪磊、南溪、刘庆和、张方白等（洪耀也应算在内）。进入21世纪以后，这个苗头渐成势头，在中国大地上，犹如一股春潮在涌动，在奔流不息！

也正是在这样一个大背景下，我适时地提出了“第四发展思路”。所谓“第四发展思路”，简要地概括的话，就是八个字：“文脉当代、中国版本”。何谓“文脉当代、中国版本”？我所主张的要点有三，一、建构有“上、下文”联系的中国现、当代艺术学派。所谓“上、下文”联系，就是我所强调的

“文脉”。我曾在《当代艺术中的“文脉”问题》（刊《美术向导》，2005年第6期，后收入《2008中国美术批评家年度批评文集》，河北美术出版社，2008年10月版，第306—312页）一文中论述了“文脉”一说，同时还指出：文脉兴，则现、当代艺术兴。我所反对的是：一方面割断自身的“文脉”（好比是血脉一般），另一方面则是全面地模仿、照搬欧美的各种主义、潮流，不假思索、过滤，拿来就用，亦步亦趋地追随在欧美的各种主义、潮流之后，以致完全丧失了我们自身的创造力。但在同时，我也反对一味地模仿、照搬我们“老祖宗”的东西，不加转换，只是略加改头换面，诸如一些自我标榜的“新文人画”（这中间的优秀人物则应另当别论），以及更加陈旧不堪的传统面貌，即“山水、花鸟、人物”一类（在艺术市场上几乎是随处可见）。这是一帮没有出息、唯利是图的不肖子孙之所为，人数却绝不在少数！我所强调的“文脉”是经过了艺术家再利用和再创造的（亦即经过转换了的）一种内在的似隐似现、似有似无的“上、下文”联系，是一种博大精深的东方智慧和“精、气、神”的体现，绝不是浮于表面的“中国元素”和“中国符号”！为什么又说是“现、当代艺术”？这就牵涉到一个更为现实的问题：中国不可能按欧美主流艺术的逻辑顺序来与他们进入对话状态，而只能从自身的现状出发来进入。而现状就是：中国既有必要建构自身的当代艺术（以观念艺术和多媒体艺术为代表），也有必要补上一课——建构自身的现代艺术（以抽象主义、表现主义、超现实主义、抽象表现主义为代表）。二者必须是同时展开、交互渗透，而当下的事实也正是如此。这也是我们所无法回避的事实。二、双重性的超越任务：既要超越欧美主流艺术（现代主义与后现代主义），也要超越自身的传统（古代传统与近、现代传统）。所谓“超越”是说不能模仿，不能“翻版”，不能拿来就用，而是要在利用、借鉴的同时，加以脱胎换骨的改造、转换。我一贯主张转换也是一种创造，而且是当下中国最主要的创造性手段（参见拙文：《摆脱模仿创造中国》，刊《当代美术家》，2009年第6期，后收入《2010中国美术批评家年度批评文集》，河北美术出版社。2010年10月版，第40—46页）。简而言之，转换就是我所谓的“超越”。没有“转换”这个重要环节，又何谈“超越”？！“超越”不是要去比谁高、比谁好，而是另辟蹊径、推陈（包括“西”）出新。三、国际性视野以及新的观念、方法。不管是文脉当代，还是文脉现代，视野必须是国际的，而不能囿于某个地方、地域或是某个民族。我一贯主张开放的民族主义和地域性。既然是开放的，就应该是八面来风、包罗万象、兼收并蓄，而不应该对一切外来的东西采取抵制、拒绝、排斥，甚至是反对的态度。国际性是一种共性。这种共性就涵盖了艺术观念（何为艺术以及艺术是什么）、方法论（如何去实施一种艺术实践以及对工具、材质的选择）、语言、手艺等。共性必须有，否则就难以进入国际大环境并与“他者”进行平等的对话和交流，就会因“错位”而再次坠入“边缘”或“另类”的地位。“文脉”强调的只是一种文化上的“差异性”和个性，但同时必须做到个性与共性兼而有之，或者说达到了统一和兼容。以上三点，才是“文脉当代、中国版本”比较完整的一个表述。

“第四发展思路”正在被学界所接受，并逐渐形成某种共识。作为一个“未来指向”的一种选择，我最终的目标是使之成为世界艺术大格局中引人瞩目的“中国学派”，并以此影响世界。这既是我一个人也是我们这一代人的复兴“梦”。

当下都以“观念”为时尚，并有学者、艺术家和一些艺术投资人认为“架上艺术”已然是“老土”的东西，不值得再去关注它。对此，我颇不以为然！“观念艺术”固然可以在中国发展，同样的道理，“架上艺术”也需要发展。“架上艺术”经过观念的切入和上述的“双重性”转换以后，早已不是旧有的“架上艺术”面貌，比较准确的说法是“新观念架上”，或者说是“综合艺术”（仇德树就是一个很典型的例子。他的“裂变”艺术既不是常见的彩墨画，又算不上“拼贴艺术”或“综合材料艺术”，但事实上以上所提及的这几个因素又都具备了。其实就是一种“新观念架上”或称“综合艺术”）。需要格外强调的是，这类“新观念架上”艺术同样可以成为当代表达的一种方式。从横向来考察当下，当下既是发展“观念艺术”的大好时机，也是推进“新观念架上”艺术的大好时机！真正的多元空间，应该是“观念”与“架上”同时存在、齐头并进、交互影响和渗透，亦即是自由发展的全开放的空间，而绝不是由谁来取代谁，甚至由谁吃掉谁的“一元化”（像“文革”期间）格局！

为此，我便有意地反“时尚”、反“潮流”，来做这样一本《未来指向·文脉中国》的书，以展示当今“新观念架上”艺术的意义、价值和新的风采。

关于“新观念架上”艺术的意义、价值标准和新的风采主要体现在以下四个方面，我结合编入本书的14个个案来加以分别讨论

第一、用终极的态度来关怀人生、社会和大自然，倡导一种新的人文主义立场。在我看来，“形而下”和“形而上”两个高、下不同的层面是可以结合的。“形而下”的种种可以渗透或升华到“形而上”的层面上去，“形而上”的精神或信仰也可以关注“形而下”的种种现象。这两个层面是可以互动的，一个要“上升”，一个要“下降”。倘若坚持“形而上”的追求却又不能关注人生、社会和大自然的现状，这种虚无缥缈的“形而上”追求很难被我们所认同。所以我一直觉得要用终极的态度来关怀人生，关怀社会、关怀大自然，反思并超越文艺复兴时期的人本主义、人文主义（数百年以来，这些“主义”所带来的负面效应早已令人触目惊心）。也就是说，今日的“新观念架上”艺术必须具备精神上的支撑点，对旧人文主义、旧意识形态，一切阻碍人类公正、公平、进步、自由、民主的力量，必须高举起批判的武器！倘若没有这样一种精神上的支撑点，“架上”何为？！编在这本书里的个案，不能说个个在这一点上都很到位，但起码一点，有出色的案例。例如，洪耀闭门造车二三十年，锤炼“弹线”行为和“弹线”符号，从而使他的“弹线”成为了当下现实的批判性武器和强烈的质疑“声音”，无论是在大众还是精英层面，都起到了一种振聋发聩的作用。又如，仇德树的“裂变”艺术产生于时代的大转型之中，表达了个人（内心深处）、社会（尤其是社会底层），乃至生态环境和整个宇宙世界的大“裂变”、大动荡、大转折，成为了一个时代十分形象、生动的象征符号。又如，张方白十多年来，与“鹰”共舞——对一个悲剧性符号进行了深入的挖掘，使其浓缩成为精神性的“容器”，亦为这个时代提供了一份具有文献价值的宝贵“档案”。近来，他又把目光投向了已作为历史遗存物的——老旧建筑，符号虽有变化，但精神的容量不变。又如，李向明的“土语”系列创作同样坚持了二三十年，他把乡土（人与物）和景色，自然而然地“嵌入”现代抽象构成的大框架之中，于是，“乡土”与“现代”便有了一次超越时空的“对话”，并达到了精神上的一种互补。这也使得他能在本土抽象艺术的格局中独树一帜。又如，侯拙吾带有波普意味的“山水作品”，借助于隐喻性的“曲笔”与暴露性的“直笔”，尝试性地把那一页页沉重的历史“定格”在了大尺幅的画面上，且具有了一种反思的意味。他在选择批判视角上，可谓独特。

第二、一定要有观念的切入。因为我们已经站在21世纪时空的交接点上，如果我们完全藐视、排斥新的观念，就无法面对和回应世界，世界也不会承认你。观念究竟是什么？我认为，不妨把它理解为一种思维方式的转变和方法论的新建构，亦即通常所说的多元、开放的态度。这种立场和态度，打破了以往的本体论和“刻舟求剑”的方法，尤其是在对待媒材、媒介的态度上，产生了一个“质”的变化。在观念的切入方面，尤以尚扬、王怀庆、洪耀、仇德树、苏笑柏、吴震寰等为突出。尚扬的“山水”里加入了影像，拿它来与传统笔墨相结合，这就是观念的切入。王怀庆把古典建筑或家具拆零或打碎重组，创造自己的“架上”或空间作品，使人对“传统”的当代境遇有了更深一层的思考。

洪耀创造了中国“第一弹”和“第十九线”（相对于传统“十八描”），这本就是新观念的结晶。仇德树三十年来都以“裂变”为切入点，并以“撕”、“贴”、“印”、“擦”、“磨”等多种手法、技法大大地拓展了传统水墨画的表达空间，向公众展示了纸本艺术新的可能性，把刘国松“革中锋的命”的思路又向前推进了一大步。苏笑柏的大漆作品（也可以归入综合材料）既符合了西方抽象艺术的规则，又转换、整合了大量的中国传统元素，并达到了“大道若简”的艺术境界。吴震寰的“新观念”主要体现在对“激浪派”、“坏画”和新表现主义的借鉴和利用上，同时又糅进了中国文人“逍遥”、“怀乡”、“孤愤”的情结，故而他的作品总是给人一种莫名惆怅、欲说还休的感觉。他还以悬挂的布置方式（犹如庙堂里的经幡）把作品融入了更不可捉摸的空间里，从而改变了通常的观看习惯。

第三、要表达新的想象力，新的感受力，并体现出中国艺术家新的创造力。众所周知，无限而独到的想象力、敏锐的直觉和高超的转换智慧向来就是艺术创作的原动力。倘若缺乏甚至丧失了这样一种原动力，所谓的艺术又凭什么打动人、感染人呢？必然是苍白无力！例如，洪耀所转换的是老木匠的弹线盒和老作坊的弹花机；尚扬所转换的是古代的“文人画”和观念影像；王怀庆所转换的是古典建筑或家具；苏笑柏所转换的是中国古代的大漆艺术和西方的结构抽象艺术；仇德树所转换的是传统的山水画或书法，还有西方“立体主义”的“拼贴”手法；李向明所转换的是乡土元素——土布、土衣衫、土墙等。特别值得一提的是樊洲、吴震寰、曹清、郑忠等几位，他们也都在做着各自的转换课题。樊洲“笔走龙蛇”的“织线”山水画别出心裁之处就在于：借助单纯的“织线”便在传统与抽象之间“架起”了一座“桥梁”，再借助于这座“桥梁”，他就可以天马行空地加以自由发挥，再也没有什么东西可以束缚他的了！郑忠的图像同样“游离”于东、西方之间，但他所擅长的是以“块面”为其基本构架，画面则更具有视觉上的冲击力。吴震寰则是在古今、天地、信仰与世俗之间展开想象空间，用“杂揉”的手法组织画面。姚锦发同样是在天地、江山之间展开想象，寄托情思，但他的视角更趋于平和、宁静、旷远和寥廓。曹清以其女性所特有的敏感度和想象力，将人与动物一视同仁，自由组合在一个瓶子形的结构之中，并在细致的笔墨中倾注了欣赏、关爱、悲悯、惆怅等复杂的情绪，“清而又纯神境生”——令人玩味无穷……以上所举虽不甚详尽，但也已是洋洋洒洒、精彩纷呈。

第四、既然是“架上”，它就必须具有独特的材质和语言的魅力，比如油画必须有油性的魅力，水墨必须有笔性和墨性的魅力。语言的魅力不可或缺，没有语言的魅力是很难吸引人的。你既然还在画油画或是画纸本水墨，那么你的“活”就一定得是地道且具有了语言魅力或曰品质的——这是最起码的要求。编在这本书里的艺术家，可以说都已是千锤百炼的行家里手，例如尚扬等艺术家的画面上自然而然所透出的高雅气息，如同“文人画”般的气息；又如王怀庆、仇德树、苏笑柏、李向明、张方白等艺术家对综合材料的提炼和浓缩，与西方的大师级艺术家比肩也并不逊色；再如樊洲、曹清、侯拙吾等艺术家对传统的笔性、墨性的把握和转换，都已达到相当精妙、可观的地步。张方白、姚锦发对油画语言的提炼和郑忠对泼墨、泼彩和拓印的综合运用，也都成果斐然，堪称奇妙。洪耀更是左右开弓，在油画、水墨画等多个领域有了出色发挥。

需要说明的是：被编入本书的只是“文脉当代”“新观念架上”中的一部分艺术家，限于篇幅和种种缘由，还有相当多的艺术家未能被编入进来，不能不说是一个遗憾。这个遗憾，只有等以后的机会再来弥补。

最后想说的是，主张一个总体发展思路，推出一个学派，绝不是一两个人坚持一段时间就可以完成的事。它一定是一代人乃至几代人，还要包括方方面面的人（如文化投资人）和机构在内，一起努力来做，方可成就的大业。愿本书的编辑、出版能为此尽绵薄之力。

诚谢湖南美术出版社和热情组织此丛书的蒙海小姐。

2012年11月3日

修改、补充定稿于南京 草履书斋

作为一个“未来指向”的一种选择，

我最终的目标是使之成为世界艺术大格局中引人瞩目的“中国学派”，

并以此影响世界。

这既是我一个人也是我们这一代人的复兴“梦”。

——陈孝信

需要全本请访问 www.ertongbook.com

THE FUTURE AIM
CULTURE CHINA



仇德树

1948出生于上海，1979组织“草草画社”，
现为职业艺术家。

主要展览

2005年 裂变——仇德树新作展 台湾长流美术馆
2008年 裂变——仇德树现代水墨展 上海美术馆
2011年 亦山亦水——仇德树裂变艺术展 上海大剧院画廊
2012年 “双城记”中国新绘画系列个展
仇德树——裂变 杭州天仁合艺艺术中心
2012年 2012文脉中国“超写意”架上10+10
三川当代美术馆 江苏南京

仇德树艺术论纲

陈孝信/文

一个大艺术家犹如一座高山，一条大河。要考察清楚这座“高山”的地质、地貌，乃至构成的地质史，或要考察清楚这条“大河”的水质、源头，乃至流域的面貌，都不是一件容易的事。

我一贯坚持用人文科学与艺术史学两把标尺来考察艺术家及其创作。这两把标尺有时可以分开使用，有时却要把它们结合起来。在我阅读了所能找到的有关仇德树艺术的评论资料（包括他本人写的多篇艺术笔记），并多次考察过他的创作活动（包括作品）以后，用我上述两把尺子，得出了九个字：哲理性、独创性、典范性。我认为，这九个字最能概括仇德树二十多年艺术实践所取得的巨大艺术成就。

下面将围绕这九个字来展开。

一、哲理性

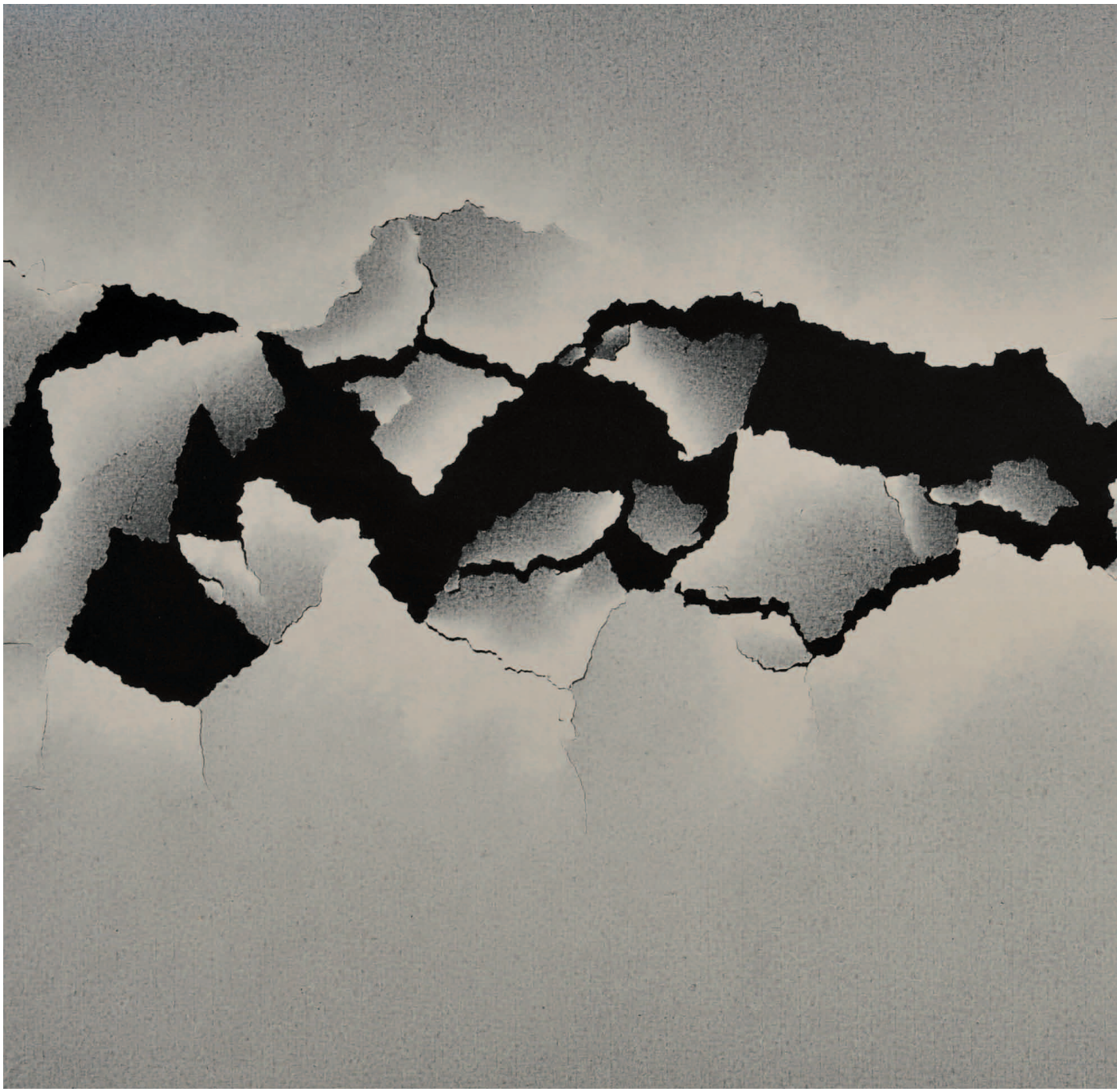
所谓哲理性也就是仇德树所一贯坚持的独立精神。这种哲理性和独立精神即体现在他的“裂变”的理念和“裂变”的艺术语言中。二者巧妙而成功的结合，成了他毕生的追求。也正是这二者巧妙而成功的结合，使他的艺术实践具有了很高的人文价值和深刻的精神性。

据仇德树自述，“裂变”的理念是一次偶然的发现：“1982年的某一天，习惯了低着头走路的我，在无意中发现眼前的一块石板上面，已布满了纵横交错的裂痕。裂痕天趣自然，从从容容。”于是，他产生了一系列的思索和联想：裂痕的本源是裂变——这是一次认识上的飞跃。而“裂变”印刻着屈辱和伤害，似乎就是一颗破碎的心——这是最初的体验和认识，同时也说明：“裂变”理念的产生不是一次偶然，更不是什么神话，而是仇德树个人及其家族坎坷命运的一个必然。从最初的体验和认识再往深处挖掘，仇德树认识到：裂变的现象，小至细胞，大至自然界万物，广至天地、宇宙，深至人类社会及文明史长河，概莫能外。所以，“裂变”是天地、宇宙、万物、人类、文明史（包括艺术史）的“本源”。这是仇德树个人认识的再一次飞跃。这一次飞跃，使“裂变”的理念具有了形而上的意义，亦即是说，“裂变”就是仇德树对天地、宇宙、万物、人类社会、文明史（包括艺术史）的一种终极关注。这种终极关注，自然也是积极的人文关怀。

所以，“裂变”理念既是仇德树心目中的“道”（道家）和“禅”（佛学），也是他个人的一种大彻大悟。

维柯说过：诗人们首先凭凡俗智慧感觉到的有多少，后来哲学家们凭玄奥智慧来理解的就有多少。

我认为对仇德树的“裂变”理念应作如是观。这是一种超越历史时空的“诗性智慧”，或称“诗性预构”。它是值得今天和后来的



裂之魂　60cm×121.5cm　宣纸、丙烯颜料　2012

哲人们深长思之的。

仇德树毕竟是艺术家。他要完成的，仅仅是如何使“裂变”的理念成为他“艺术的灵魂”，而不是洋洋洒洒的哲理阐述。

“艺术的灵魂”又不是空头演说，必须呈现为活脱脱的，恰如其分的，饱满而充实的，可以感受和体会并能引起共鸣的视觉艺术语言。为此，就必须有一次视觉语言的“转换”。“转换”也就是兑现“灵魂”的承诺，也就是孕育成人文价值和精神性所依附的一个个艺术“活体”（作品）。



于是，就有了呈现裂变理念的独特的艺术语言。独特的艺术语言包含了两个层面，一个层面是方法和行为过程。仇德树早年学习过裱画，掌握了娴熟的裱、托、拓手艺。除了利用原已掌握的手艺之外，又增加了一项特殊的手艺：撕纸。于是就有了一整套并不断地循环重复且乐此不疲的行为过程：撕——托——拓——裱（顺序可以任意改变）……另一个层面就是产生了一个基本符号：裂纹——源自石板上的裂缝。这个基本符号又包括了多种形态或曰变体，时而如裂谷，时而如沟壑，时而如罅隙，时而如裂纹，时而如游丝；时而深而宽，时而浅而细，时而短而直，时而长而曲；时而如惊雷炸裂，时而如波光摇曳，时而如雨丝飘洒……总之，种种“裂变”，悉由心生且随意兴所致。这里虽有预谋和设计，但又达到了天趣自然、率性而为的境界。正是这些基本符号，布满了仇德树的图像世界，无论是人物、佛像、走兽，还是花草、山水。早期的“裂变”符号充满了一种悲怆感，具有震撼人心的作用，是所谓“悲愤出诗人”。近期的“裂变”符号却已趋向平和、理性和诗化，更倾向了一种升华、启迪心灵的感化意义。但“裂变”的基本内涵并未改变。





裂之魂　121.5cm×60cm　宣纸、丙烯颜料　2012

需要全本请访问 www.ertongbook.com