

CONTEMPORARY OIL PAINTING

04

当代油画

新表现专辑

主编 | 唐华伟

本辑艺术家

许江 | 徐福厚 | 谢东明 | 陈海 | 何坚宁 | 刘卫平 | 胡赤骏 | 陈明华 | 杨少斌 | 毛焰 | 杨大全 | 毛顿 | 石巍 | 詹保国 | 马轲 | 郎小杞 | ……

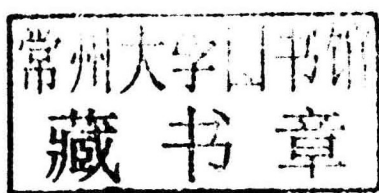


美术出版社
佳图书画院

CONTEMPORARY OIL PAINTING 当代油画 04

新表现专辑

主编 | 唐华伟



安徽美术出版社
全国百佳图书出版单位

图书在版编目（C I P）数据

当代油画. 4. 新表现专辑 / 唐华伟主编. —合肥:
安徽美术出版社, 2013. 9
ISBN 978—7—5398—3435—1
I. ①当… II. ①唐… III. ①油画—作品集—中国—
现代 IV. ①J223
中国版本图书馆CIP数据核字(2013)第218854号

主 编 唐华伟
副 主 编 邹玉红
选题策划 马 涛
出 版 人 武忠平
责任编辑 赵启芳
责任校对 司开江
校 对 安晓利 吕 哲
组稿编辑 翟凤莲 王跃龙 张利楠 于江龙
数字制版 肖 伟 卢 俊
邮 箱 art579@163.com
设计出品 北京龙吟雅风视觉艺术中心
责任印制 徐海燕

DANGDAI YOUHUA
XINBIAOXIAN ZHUANJI

当代油画 04
新表现专辑

出版发行 时代出版传媒股份有限公司
安徽美术出版社 (<http://www.ahmscbs.com>)
社 址 合肥市政务文化新区翡翠路1118号出版传媒广场14层 邮编: 230071
营 销 部 0551—63533604 (省内) 0551—63533607 (省外)
经 销 全国新华书店
印 刷 北京方嘉彩色印刷有限责任公司
开 本 787毫米×1092毫米 1/8
印 张 22
版 次 2013年9月第1版 2013年9月第1次印刷
书 号 ISBN 978—7—5398—3435—1
定 价 98.00元

如发现印装质量问题, 请与我社营销部联系调换。
版权所有·侵权必究
本社法律顾问: 安徽承义律师事务所 孙卫东律师



马轲 号角 245 cm x 300 cm 2012年

艺术顾问

詹建俊	朱乃正	闻立鹏	宋惠民	全山石
靳之林	赵友萍	李天祥	马常利	高 泉
潘鸿海	鸥 洋	文国璋	张文新	魏传义

学术顾问

朱青生	刘曦林	张祖英	王怀庆	朝 戈
王沂东	邱瑞敏	丁一林	贾涤非	彭 锋
许 江	邓平祥	忻东旺	白羽平	闫 平
王克举	任传文	徐福厚	应 歧	崔国强
龙力游	林永康	段江华	井士剑	庞茂琨
广 军	岳敏君	张方白	孟禄丁	崔国泰
区础坚	陈和西	马 路		

注：以上排名不分先后

解惑与分享

——出版前言

唐华伟 | 文

当前，中国油画界逐渐从前些年的浮躁状态中沉静下来，大家从关心“画什么”“怎么画”转到普遍关心“画得怎样”。这个过程不能不说是油画界一个阶段性的进步。近几年，许多油画创作者不断深化油画本体语言，并持之以恒地在艺术规律上下工夫，力图赋予作品更为深厚的精神内涵与更为鲜明的时代气息。

我们欣喜地看到，有些油画家在艺术上已经颇有斩获，逐渐形成自己独特的风格样式，艺术品格也日趋独立，中国油画家的个性特征与文化基因也日益在作品中凸显出来，这是令人激赏的进步。

中国油画家在油画语言上自觉探索的成果，不但建构了当代中国油画本身，也为世界艺术的发展提供了一个值得研究与借鉴的范例。

中国油画家的自觉与追求让我们看到了中国油画走向世界甚至迈向世界当代艺术主流阵营的曙光。

中国油画发展到这个阶段，建构中国油画独立的价值体系势在必行。在这样的发展趋势下，急需具有学术高度的出版物对创作成果进行及时的总结和梳理，以让更多的人能够了解到当代中国油画艺术的发展现状——这对于完善油画学科体系的文献建设，起着不可或缺的作用。因此，《当代油画》在这样的历史

语境中应运而生。

本书通过集中介绍当代中国油画家及其作品，以此真实展现近年来中国油画界取得的实践成果，总结中国油画发展的内在规律，梳理中国油画与社会发展及整个文化语境间的复杂关系，让大家了解中国油画发展的现状和大方向，通过油画这一艺术载体进一步展现当代中国人的心灵世界，使中国油画焕发勃勃生机和活力，并具有更为深厚的人文精神。

同时，中国油画家的作品，经优质出版物对其进行总结和梳理，并广泛地传播，产生的影响将为“中国油画价值体系”的内容和“专业评判标准”的定位提供重要的参考依据，也为日趋繁荣的油画艺术市场提供一份严谨的学术依据。

在这样一个发展与转型期，许多艺术家和油画作者凭着对油画艺术的真诚与热爱，仍在艺术之路上孜孜以求，其中有收获也有困惑。总的来说，大家在艺术上所面临的困惑在某种程度上比较接近，有一定的共性。鉴于此，我们将当前油画创作者普遍关心并经常需要面对的课题梳理了一遍，从中提炼出一部分具有代表性的课题，作为本书进行专题研究的重点内容。围绕这些课题，同时兼顾不同层面的读者的需要，选取一部分在油画艺术领域处于各个年龄阶段

具有代表性的艺术家作为研究与展示对象，以每辑一个专题的形式出版。通过每辑做一个专题研究的方式，不但可以从多个角度消解大家的困惑，同时也可以直观地让广大艺术同人分享优秀作者的实践成果。这些人编作者的成功经验甚或尚处于行进中的探索心得，都将成为广大油画创作者的宝贵决策资源，可以供他们参考、求证、借鉴，直至融入他们的智慧，化为他们创作出精彩作品并得以跻身这个时代优秀艺术家行列的指南针。

“知己知彼，百战不殆”，一个画家唯有思想觉悟提高，眼界上去了，其创作实践才能有真正的进步。

为广大油画创作者答疑解惑并让大家分享优秀艺术家的实践成果是《当代油画》的出版宗旨，也是本系列丛书生存的理由，一如本书的学术目标与出版定位——做构建中国油画价值体系的文献推手与促进中国油画现代化发展的学术平台，以行进中的美术史料见证中国当代油画发展的轨迹，并且成为油画创作者与广大读者的良师益友。

目录

专题研究

王林
表现的开敞

1

段正渠
对表现主义绘画的理解与认识

3

画家与作品



许江
许江的断裂 | 杨小彦

4



徐福厚
土地的意象
——徐福厚油画的人文情怀与个性语式 | 尚辉

10



谢东明
詹建俊先生谈谢东明 | 詹建俊

16



陈海
风景人体化与人体风景化
——对陈海油画风景和人体的双重诠释 | 杨小彦

22



何坚宁
再读何坚宁 | 杰拉德·古西格拉

30



刘卫平
《船》《渡者》及其他 | 刘建平

38

封面：许江 京沪之间 120 cm × 100 cm 2001年
封底：毛焰 椭圆形肖像 53.7 cm × 72.6 cm 2010年



胡赤骏
物我兼得的艺术
——谈胡赤骏的生活与创作 | 余丁
46



陈明华
性情 生活 艺术 | 王辉
54



杨少斌
画面之外，现实的深处 | 郭晓彦
60



毛焰
世俗的圣像 | 尹丽川
66



杨大全
探寻油画创作的语境 | 杨大全
72



林资奇
借象创境 | 钟孺乾
78



毛顿
感动，源自内心深处过往的独语 | 古格老夫
82



林继昌
艺术是思想的梦境
——林继昌访谈 | 刘晓苇
86



魏新
感受神秘：作画是“祭礼”中的舞蹈
——对话迹象艺术家魏新 | 许承炜
92



石巍
身体的塑形 | 周爱民
96



刘玲
解读刘玲和她的油画艺术 | 钱海源
102



詹保国
清醒的失忆 | 杨林
108



张建新
以笔为旗
——张建新的历史意识与荒诞美学 | 傅查新昌
116



张建永
看见 | 张建永
144



林奕德
精神贵族林奕德 | 应歧
120



陈新宇
谈自我意识在绘画创作过程中的体会与意义 | 陈新宇
148



唐华伟
回望
——品读“消逝的风景”系列油画 | 邓国皇
126



孙国涛
选择与超越 | 孙国涛
152



马轲
杯弓蛇影（节选） | 凯伦·史密斯
134



许峰
入世的记录者——许峰 | 赵鑫
158



郎小杞
建设还是毁坏
——读“城”系列作品 | 邹玉红
138



莫芷
艺术自述 | 莫芷
164

表现的开敞

王林 | 文

主观表现不仅是现代主义中重要的艺术倾向，也是延绵不绝的艺术流派。在当代绘画中，不论是德国新表现主义（Nouvelle Expressionisme）、意大利超前卫（Trans—Avantgarde），还是法国新形象（Nouvelle Figuration）、英国新精神（New Spirit）、美国新意象（New Image），等等，都带有明显的表现主义倾向。事实上，表现主义在法国现代绘画中兴起之后，已经经历过两次地域性的扩散：一次是“哥布阿画派”在北欧国家中，另一次是在第三世界国家中。在这两次地域性扩散中，表现主义纳入地方特色、历史文化和地缘经验，纳入原始主义、民间资源和稚拙艺术。在现代主义范围内，表现主义绘画始终执着于对个人情感的发掘，以个体化的生命意识和生存体验为归旨而致力于形式创造，个人精神痛苦成为传统表现主义的内涵和基础。

但在当代绘画中，表现主义不仅再度在空间上呈现出地域、国别的差异，而且更重要的是，在时间上呈现出和现代主义不尽相同的艺术追求。典型的如德国新表现主义，把带有个体性的主观表现向社会和历史敞开，由此形成了一种具有新历史主义倾向的文化景观。新历史主义并不把当代看成不同于现代主义的历史阶段，而只是对现代主义的终结充满历史体验。在这种体验中，重要的不是描述历史，而是通过艺术文本揭示支配历史的政治权力、意识形态和文化霸权，即作为知识型构的历史文本；通过

对历史文本的挑战和反抗来改变僵化和异化的知识型构，使历史朝着适合人需要的方向发展。

当代绘画中这种主体和社会、心灵和历史的重新结合，并不致力于主客观的统一，而是常常处于两者的矛盾之中，通过这种矛盾使个性开放。也就是说，我们难以用自我正确的假设去面对现实世界的问题，因为人心为社会文化权利所掌控，世界的问题已成为人的问题。我们不仅要面对问题，我们本身就是问题的一部分。在这种情况下，表现不可能是纯粹自我的，所以表现的开放就自然成为对问题的揭示和对自我的反省。

从根本上讲，艺术对人的生存欲望、心理需要和精神的发展负有责任，是对身与心、生与死、意识与潜意识、自我与超越、存在与虚无、自然与人生、生命与文化、心灵与权利等复杂精神矛盾的探求。这种探求在放弃了启蒙主义的理想化追求之后，必然会回到今天的社会现实和文化背景中，成为对当下精神真实的深刻揭示，成为当代人精神生活的深度体验。在绘画表现领域，当代艺术并不都是平板化和表层化的。

安塞姆·基弗尔

基弗尔作为德国新表现主义的领军人物，其作品代表了德国艺术家复兴战后文化的强烈愿望。他不避宏大叙事，

以德国历史、神话、文学甚至音乐作为题材，宏伟的空间构成和沉重的色彩关系使画面具有强烈的象征性，成为泣血忏悔和入骨反省的哀歌。其创作经常以沙子、稻草、铅皮、木材、沥青与颜料混用，使其笔下的建筑、原野等如同废墟。基弗尔的作品有一种视觉陈述的强大力量，其内心的表达不再封闭于自我，而具有对德国社会和历史的开放性思考。



安塞姆·基弗尔
《德国的精神英雄》 布面油画 1973年



安塞姆·基弗尔
《让1000朵花盛开》 布面油画 1998年



安塞姆·基弗尔
《阿萨农》 油画色、稻草 1984年

巴塞利兹

巴塞利兹用抽象表现主义的色彩和笔触画具象画，笔下的形象总是显得怪异、丑陋、粗鲁而横蛮。他不想完整、细致地描绘对象，而是分裂地、破碎地使用充满才气也充满暴力感的笔触。人物与景物的倒画似乎有一种颠覆的愿望，就是在画布上改变传统绘画的统一与和谐，尽管在色彩处理上他经常横向地将两种强烈的颜色进行对照。他的作品有一种直觉的生动性，常于丑怪邪恶之中呈现出令人振奋或令人不安的情绪。巴塞利兹从东德移居西德，经过近30年的努力之后，他终于让人们认识到：公开暴露人类的丑怪与邪恶可以让观者在震惊中看清很多东西。



巴塞利兹
《乞丐》 布面油画 1984年

弗朗西斯科·克莱门特

克莱门特的作品显示了全球化时代的艺术家对不同文化资源的自由运用。他不

仅继承了意大利的艺术传统，而且还从东方文化，特别是印度绘画中汲取了不少东西。他是一位美丑兼备、精粗皆能的画家，以创作手法的丰富著称。其作品弥漫着梦幻般的诗意，表现的人物形体扭曲、神情恍惚，但始终处在亢奋与活跃之间。他的作品中总有些异样的、奇怪的东西，有一种下意识的荒诞性。

米莫·帕拉迪诺

帕拉迪诺是意大利超前卫运动的发起人之一。其作品经常以头颅、骷髅、十字架为描绘对象，通过死亡题材表现神秘的、被人遗忘的精神体验。这种体验来自远古对图腾的崇拜和失落的文化传统，也来自当前浮华世界背后的宿命力量。帕拉迪诺作品中的人物往往有固定的描写特征，并总是处在孤独无援的精神状态之中。这是自我形象的象征，也是人类形象的象征。在失去了和上帝的联系之后，人对不可知的世界有一种无可奈何的悲哀。

对表现主义绘画的理解与认识

段正渠 | 首都师范大学教授、硕士生导师

我觉得草率地称谁是“表现主义”是不恰当的，因为在中国，真正的表现主义画家并不多。同样的话题，我更愿意将其称为“表现性”绘画。2004年上海举办过“表现主义绘画邀请展”，在研讨会上，一些理论家、画家就讨论过这个话题，不少人和我持有相近的看法。在国内，有很多优秀的画家在绘画手法上是有较强的表现性的，其作品表现的意味也很强，但真要称其为“表现主义”我就觉得勉强了，因为表现主义是有一套理论纲领作支撑的。像早期的青骑士、桥社、德国表现主义等，都有一个完整的理论体系。后来的新表现主义与表现主义并没有传承关系，只是相对于德国表现主义来说而被称作新表现主义而已。在中国，从艺术表达方式来看，可以算是“表现主义”的，有马路、贾涤非等。我觉得画得粗放一点、写意一点且笔触色彩夸张一点的绘画叫“表现性绘画”更为恰当。

西方的表现主义和新表现主义绘画对我的影响是非常大的。刚上大学时，我接触过很多西方的艺术流派，比如超现实主义、印象派等，之前没接触过，觉得新奇，猛学了一阵。后来又觉得超现实绘画有一种人为的套套，印象派绘画又过于客观，慢慢就不太喜欢了。与之相比，我更喜欢那些能表达内心情感的、深层的、精神性更强一些的绘画，于是就开始学习表现主义绘画。十几年之后，我又开始喜欢德国的巴塞利兹、伊门多夫、基弗、彭克和意大利的库基、

基亚、克莱门特等。喜欢巴塞利兹是觉得他的绘画视觉冲击力强，喜欢“三C”则是喜欢他们作品中那种出人意料的想象力。我借鉴了他们的绘画形式，用以表达我内心的一些感受和对社会、对生活的一些看法。

在教学时，我曾把我从大学到现在的作品按顺序用幻灯展示过几次。看过几遍后，我对自己艺术创作的脉络的认识更加清晰了。我是从学表现主义画家卢奥入手的。20世纪80年代去过陕北之后，我觉得用卢奥的表现手法画陕北是最合适不过的了。卢奥作品中苦涩、厚重的感觉令我着迷。1991年“二段”画展上的那批画，就是我看着卢奥和伦勃朗的画册画的。伦勃朗的用光对我的影响很大。我借助光——火光、灯光……表现我对陕北的感受，同时，画面中有了光就有了视觉中心，就比较好处理画面，容易营造出气氛。为了表达内心的这种感受，我经常人为地、主观地制造场景。这也许就是王林说的“表现主义的魅力”之所在。

我现在带高研班和研究生，研究方向就是“表现性绘画”。在教学上我是很宽松的，没有严格地按照教学大纲或“学院的”模式来教学，而是有针对性地根据现实的情况因材施教。由于文化课的限制，现在的研究生专业水平较低，而高研班的学员又来自全国各地，所受教育的背景大不相同，水平也参差不齐，我只能根据每个人的情况加以引导，尽

量让他们发挥各自的特长。我要求他们尝试不同的风格，在实践中逐步找到“自己”。在课堂写生中，我也要求学生作业中尽量加进自己的想法，不要照抄对象，画出来的画不要像一张习作，要有“作品感”。我觉得非要按照传统的、写实的那套来要求他们是没必要的，训练他们的创造力和对艺术的敏感性才是最重要的。中国的美术教育存在太多的问题，好在如今大家衡量艺术的标准宽泛了许多，人们的审美趣味也不再像之前那么单一了。

现在的艺术市场比较幼稚，也比较混乱。我觉得艺术本身的价值与市场是没有直接关系的，单看成交价格说明不了任何问题，更不用说这里面除了作品之外别的一些人为的东西了。我本人对市场考虑得不多，这也不是画家该考虑的事情。在能卖画之前我从没想过画是可以卖的。有工作，吃穿住行也没有问题，而且最初选择画画和到后来一直从事这个工作，完全是出于个人的喜爱。后来画能卖钱了，那当然也是好事，可以减轻经济压力，也有利于很好地去创作。但绘画毕竟是一门学问而不是生意，要把画画好，把内心想表达的东西表达出来，这并不是件容易的事，必须心很静，浮躁肯定是不行的。

好的作品是能够触及人的心灵的。现在，艺术的表现形式多样化，人们也日益变得宽容，不管你是哪个流派，不管你是表现的、写实的还是抽象的，甚至于抛开架上绘画的一些前卫艺术，都有自己的观众。

许江的断裂

杨小彦 | 硕士生导师、美术评论家

我一直觉得有一个断裂的许江，他的艺术实践、艺术主张与艺术活动以及他对艺术的深度思考，都与这断裂有关。而且，许江的艺术意义与成就也在这一断裂中得以呈现，并通过呈现逐步达至高峰。从某种意义上来说，许江之艺术实践正好嵌在这一断裂中，成为其唯一的象征。

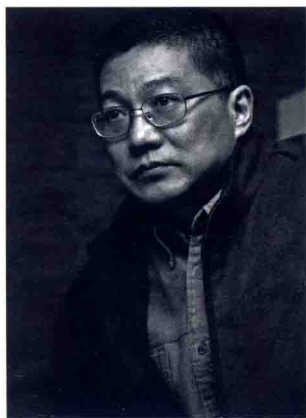
这意味着，在谈论许江的艺术之前，有必要先来谈论断裂。因为，在我看来，许江之断裂，不仅是他个人的，还是时代的；不仅涉及历史、社会、体制，更涉及文化以及文化的表象，也就是视觉及其信仰。甚至，其断裂也不是他所必求之结果。与近代以来全体中国人一样，他与生俱来就生活在一种断裂之中。只不过，由于敏感而产生的自觉，由于自觉而升腾的责任与焦灼，这断裂对于许江而言，就像疯狂入侵的细胞，经过博弈与变异，内化为个人起伏连绵的思绪，然后再以一种异乎寻常的形式迸发出来，从而造就了他那漫长的艺术实践。



对于发生在近代中国的一系列断裂，著名历史学家桑兵有过精彩描述。他指出：“今日中国人在正式场合用来表达其思维的一整套语汇和概念、形成近代中国思想历史的各种学说、教学研究的学科分类，总之，由人们思维发生，独立于人们思维而又制约着人们思维的知识系统，与一个世纪以前中国人所拥有的那一套大相径庭。如果放弃这些语汇、概念和知识，人们很难正式表达自己的意思。而习惯于这些体系的今人，要想进入变化之前的中国人的精神世界，也十分困难，即便经过专门训练，还是容易发生格义附会的误读错解。”桑兵所说在理，也大致符合中国的现实。这说明，认识传统中国与今日中国之断裂，是理解今天的一个关键。

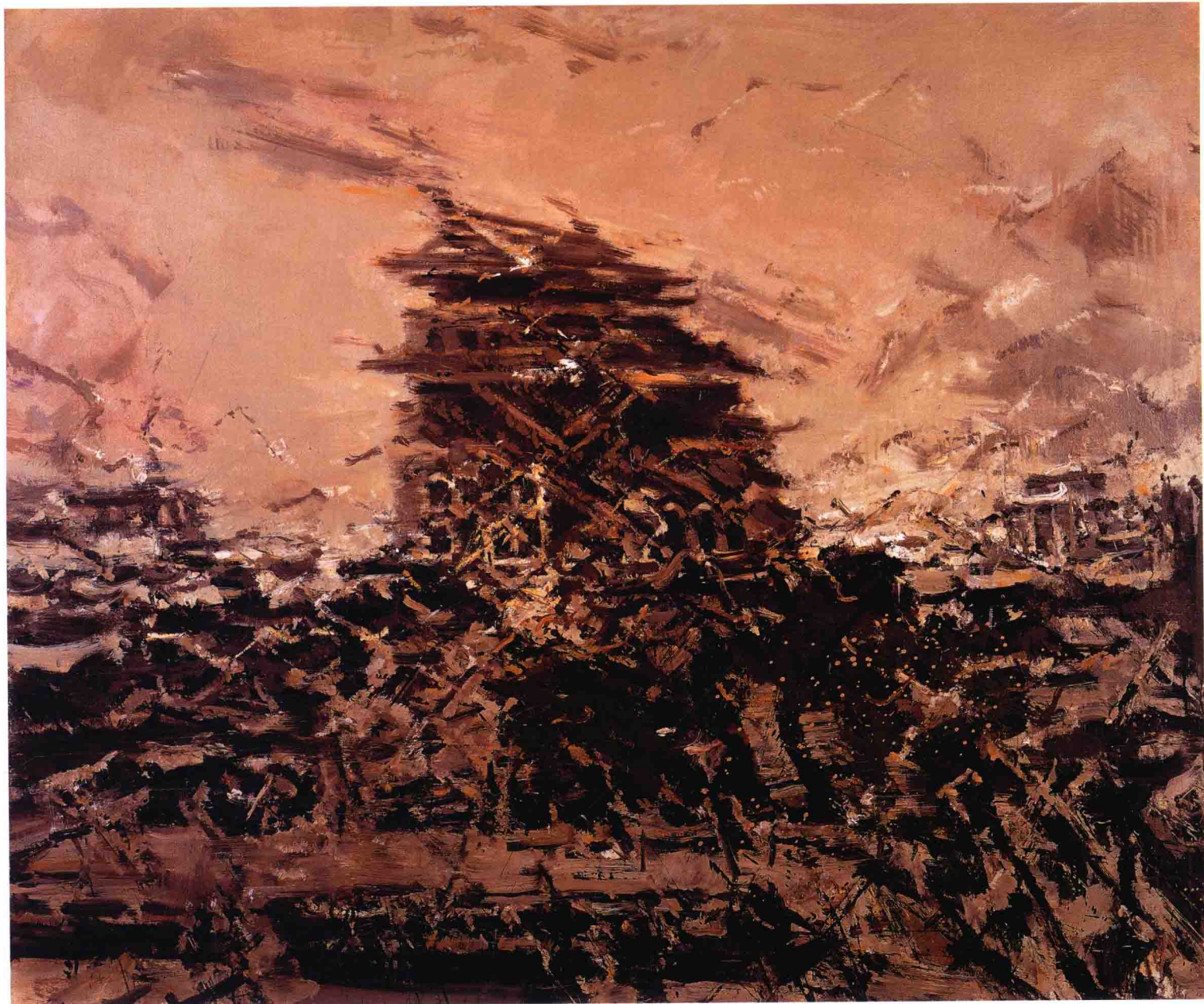
事实上，这个历史性断裂正是中国现代性进程的一个相貌，既是其原因，也是其结果。延伸到对断裂过度敏感的艺术领域，理所当然促成了近百年来视觉表象急剧变革的风格现实，而成为新艺术发展的内在动力。

许江曾经说过：“我们这一代人的经历有两把尺子，一把是‘土插队’，上山下乡；一把是‘洋插队’，出国留学。”许江说的是事实，却不是一般的事实，其间浸透了整整一代人特殊的、既无法重复更无法去除的复杂体验。面对这个世界，尤其面对今日之中国，这两把尺子已然成为坐标，让两种差异巨



许江

1955年出生于福建省福州市。1982年毕业于中国美术学院油画系。1988年至1989年赴德国汉堡美术学院研修。现为中国美术学院院长、教授，全国人大教科文卫专门委员会委员，中国文学艺术界联合会委员，中国美术家协会副主席，中国美术家协会油画艺术委员会委员，中国油画学会主席，浙江省文学艺术界联合会主席，浙江省美术家协会主席，浙江省油画家协会主席。



大、表面冲突、内里却高度一致的人生体验去形塑时代的艺术。而这恰恰是桑兵所说的历史性断裂在具体一代人身上的感性显现。

重要的是，许江的断裂是可感可触的，是有体温的。况且，“土插队”一端，“洋插队”一端，各有不同的意义场所存在。

“土”的一端深入到革命当中，折射着革命的严峻与刚烈。一方面，革命是中国社会内部崩溃的产物，并随之影响到传统文化的各个层面；另一方面，从世界史来说，革命是工业文明强加给第三世界的一个惨痛结果，附着着对原有文化的全盘嘲弄与改造。落实到艺术上，近代写实主义之繁盛就是明证。但是，

写实主义只是艺术变革的一个表象，依附在写实主义之上的宏大叙事才是其真正的主题。中国传统艺术那种审美情思与人生哲学，在这一主题之下几乎荡然无存。更让人深思的是，我们还无法用历史虚无主义的态度去判断，继而去否认这一段艺术史。从某种意义上说，它已经成为我们真实的历史。

我没有详细检索许江艺术“土插队”的历程，作为他的同代人，我感同身受这一艺术“土插队”的价值所在。正因为有这一艺术“土插队”的背景，几乎是先天性地，我们无法认同形式主义，无法生活在为艺术而艺术的狭小天地中悠然自得，我们自觉有一种时代的责任，有一种创造与时代并肩的伟大艺术的强烈冲动，而不管我们的真实能力究竟如

何。也就是说，革命赋予我们一种英雄主义和完美主义的品格，始终对正面的强悍与整体的共相有着由衷的依恋与向往。

但是，时代的变革让许江，当然也包括一代人，经历了另一场插队——艺术“洋插队”，在恰当的时候来到陌生的西方，目睹近百年来同样因为社会转型而导致的剧烈的艺术革命。

毫无疑问，那是一场足以引起灵魂震撼的审美变异。我猜想在一开始的时候，这种变异的反应就是固化了“文革”后刚刚出现的对原有写实主义的质疑，并让宏大叙事在质疑当中加速瓦解。不过，随之而来的恐怕是对质疑的质疑。当艺术走向玩弄形式之无病呻吟的时



03

候，从事艺术究竟还有什么意义，这自然成为质疑之质疑的许江反复思考的问题。

随着改革的降临，一场持续了大半个世纪的中国革命似乎开始落下帷幕，而在这场革命相匹配的艺术，也显出了种种末路的迹象。后革命时代轰然降临，新的艺术将会如何，马上成为置身其间的敏感的艺术家们努力的目标。我在许江的工作室中发现了他的早期变革的痕迹。一张画于20世纪80年代中期、以工厂气氛为主题的印象派风格的作品，提醒我许江当年所持的艺术态度，他属于反对已经僵化了的宏大叙事的变革行列。对纯粹色彩的向往，不完全是许江之一人所为，在艺术变革的初期，让艺术成为

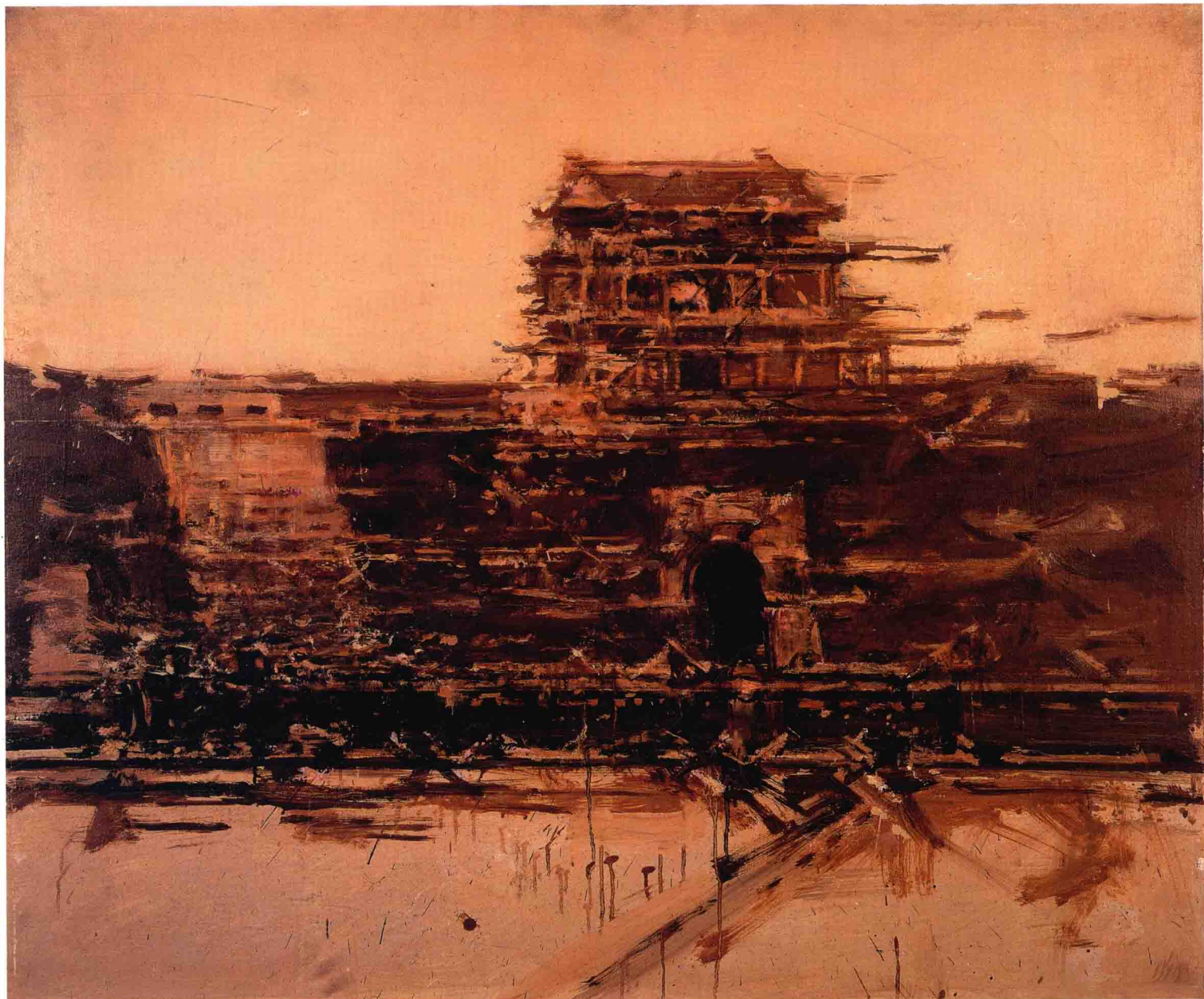
艺术是许多艺术家的自觉努力。

不过，许江没有被自己的色彩成就所迷惑，印象派不是他的目标。20世纪90年代后期创作的《世纪之奔》清楚表明，在许江心目中，艺术的目的仍然是要表达一种宏大的意义。只不过，对于那时的许江来说，这一宏大意义不再是具体的革命，而是对人生际遇的深入观看。我相信那时他就开始思考中国原有的思想体系及其现实意义。革命显然没有把传统推向深渊，相反，革命的残酷性促成了对根源性价值的重新判断。这一判断构成了许江艺术的原点。

许江“洋插队”的地方是德国。许江从德国回来后创作的油画作品一再提醒人们，他和德国当代艺术家基弗有着千丝

万缕的联系。用学者曹意强的话来说，许江的确和基弗在历史意识上产生了共鸣。但随后曹意强暗示，许江和基弗的根本差异是民族性的。当基弗沉浸在历史的忏悔中时，许江正为中国根源性的诗意传统产生了远望似的遐想。这种遐想在《世纪之奔》中已初露端倪，而在随后的《历史的风景》中则展露无余。

在《历史的风景》中，许江有意让北京、上海和柏林这三座城市彼此对话，其实这也是许江本人的自我对话。三座城市在各自的地理位置上扮演着重要角色，并成为国家的某种象征。但许江似乎意不在此，对他来说，他的个人生活和这三座城市密切相关，这才是最重要的。他发现，当他把三座城市并列在



04

一起时，一种空旷的心境便油然而生，而他个人的双重体验，也就是土的与洋的，进而是西方的体验与东方的体验，包括其中的冲突与交融，也在这独特的心境中依次展开。正是在这一意义上，三座城市成为他的心相，当中的片断与连接、喧嚣与静默，是他站在双重性的交结点上所升腾的思绪。

正是出于这一认识，我始终认为许江画的不是废墟，即使他把残存的圆明园废墟作为对象，我也不认为他希望通过绘画再造废墟的凄美。这就是许江和基弗的不同。对于基弗来说，忏悔的空间形态是连绵的废墟，这象征着民族救赎的艰难与困顿。隐藏在基弗背后的，是一种基督式的沉默，一种受难式的长鸣。

许江站在曾经几近破碎的近代中国远望，那种极目千古的沧桑，那种俯仰之间的惊悚，是不可能用废墟就轻率地予以概述的。一种属于中国原有的根源性价值观是和对人生不动声色的领悟紧密相连的，如孔子所言：“天何言哉？四时兴焉，万物生焉。天何言哉？”

继《历史的风景》之后，许江的观看从鸟瞰转向凝视。他的凝视从一株葵花开始，甚至从一株葵花挺直的身躯，从它身躯上自然下垂的叶片开始，再通过由一个又一个挺直的身躯所组成的葵园，坚定而滞重地走向缓缓上升的地平线。我对许江选择葵花这一植物作为重要母题颇感兴趣。在许江如此这般描绘葵花与葵园之前，这一植物以其“革命

性”的象征而广为人知。我不知道他以葵花和葵园为描绘对象时，心中是否考虑过这一属于中国革命的特定象征。至少从画面上看，许江彻底颠覆了这一象征，从观看上还原葵园的外形本质。他的选择果真包含着对后革命时代的一种隐喻？在没有充分讨论的前提下，我无法下最后结论。但是，这一隐喻本身在审美判断上是完全可以成立的。因为，显而易见，许江笔下的葵园，不管是一株、数株还是成片，都具有鲜明的人格化倾向。他的葵花倔强、向上，尽管生命短暂（葵花属草本植物，只有一年生长期），却兀立不动、成群结队，站在寂寞的土地上翘首远望。

有史以来，似乎从来没有一个艺术家用



这样一种审美方式去解读葵花，赋予葵花以刚正硬朗的伟大气质。这是许江的葵花，是他的葵园，同时，这又是具有普遍意义的审美对象，足以唤起人们对宏大意义的重新关注，进而对根源性价值的重新认识。

而这恰恰是许江之断裂的真实结果：他站在人生双重断裂的缝隙中，就像一株倔强的葵，昂首远望。

一方面他知道，在今天这个后革命时代的全球化语境中，单一的民族艺术实践已经没有任何意义；另一方面他更加知道，不同类型的文明之间的冲突与交流，既是艺术发展的永恒动力，更是

艺术与民族、与根源性价值观紧密联系的纽带。他站在这一断裂带中，通过实践，要为当代中国的民族艺术寻找一个具有全球观念的意义共相。他从凝视这一视觉方式入手，从一片瓦顶、一根残柱、一座城、一株葵、一片土地、一条天际线开始，通过现象学式的澄明观照，跃升至宏大的审美层面。这是一个漫长的过程，是一个欣喜交集的过程，更是一个艺术回归本体的过程。

最后，我要提醒人们，除了解读许江艺术之意义以外，还要关注他对绘画本体的坚定回归。在一个奢谈观念创新、轻言绘画已死的年代，从观念回到平面，

从内省回到观看，从描摹回到表现，从薄涂回到色层，如果对历史与人生没有明晰的认知，这是不可想象的。我要强调的是，这绝对不是一个技术问题。如果熟悉丹托关于“后艺术”的描述，如果对他的新的艺术书写方式保持足够警惕，我想我们就能体认许江在绘画上的这一努力。直到目前为止，我们在艺术领域仍然存在着一个根源性的方向问题。如果我们过于轻率地从格林伯格跳到丹托，我们还是无法像许江那样，以一株倔强的葵，去实现真正的远望。

2009年2月28日
于中山大学康乐园