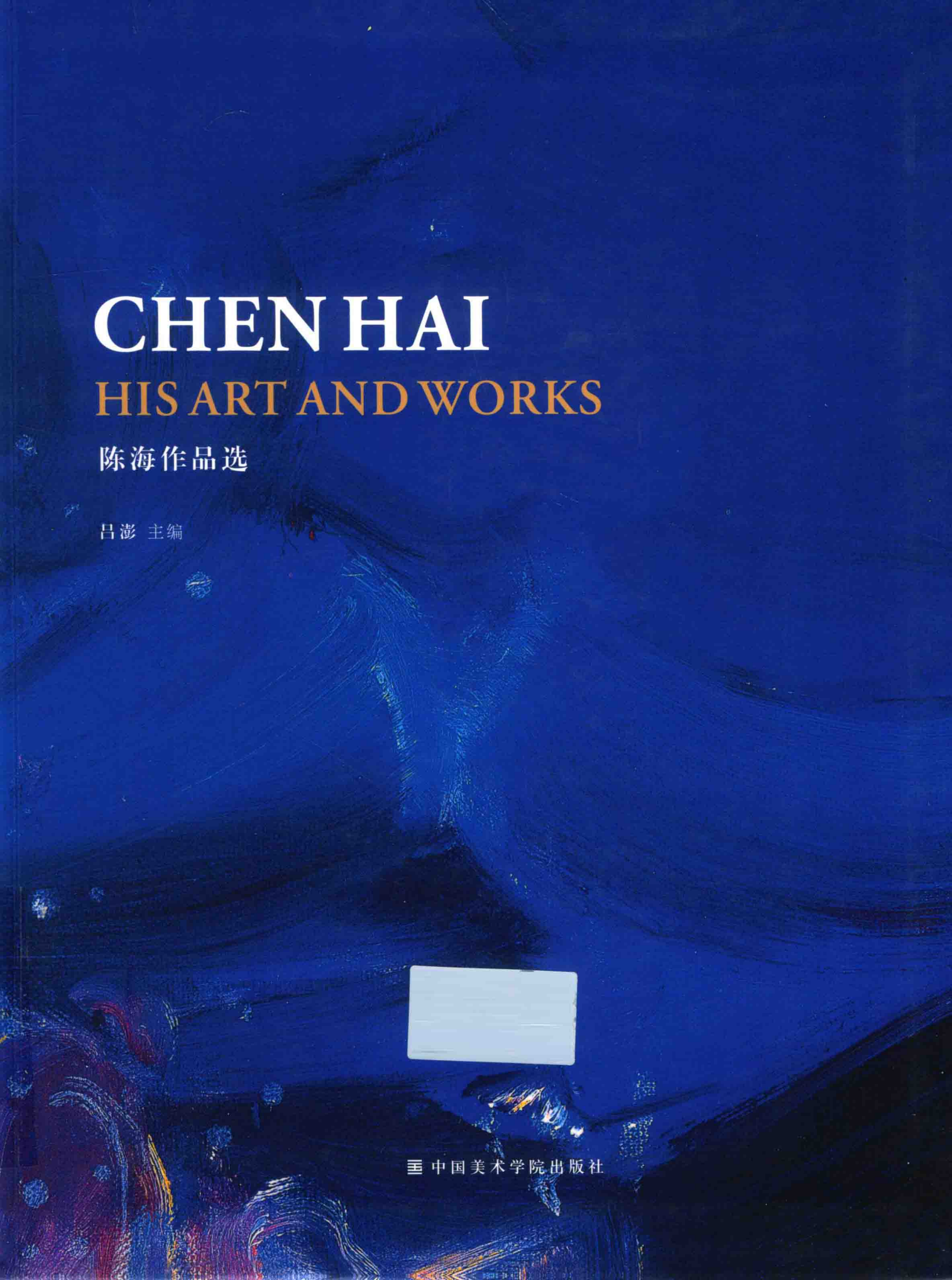




CHEN HAI

HIS ART AND WORKS

陈海作品选

吕澎 主编



中国美术学院出版社

CHEN HAI
HIS ART AND WORKS

陈海作品选

吕澎 主编

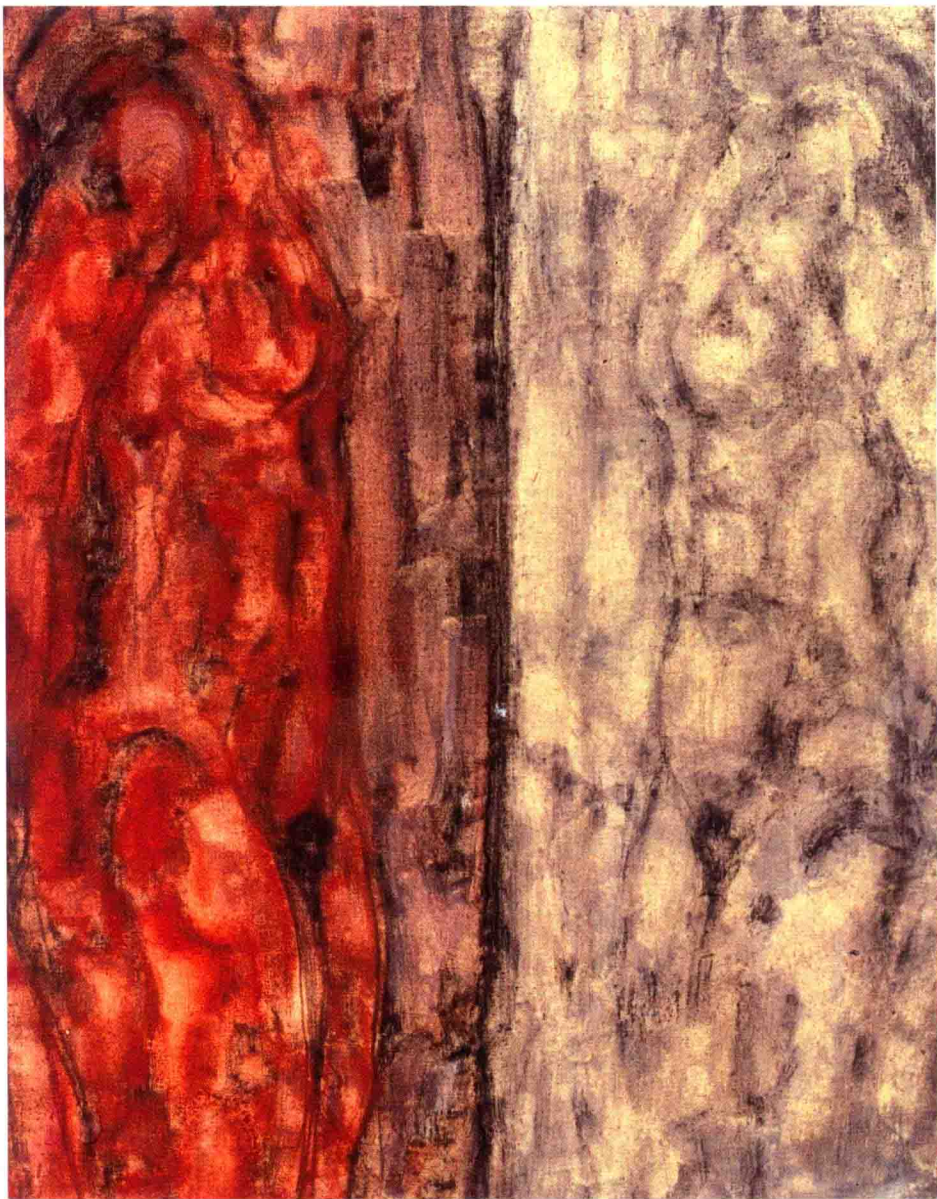
中国美术学院出版社











状态 No.4 100x80cm 1996

CONTENTS

FIGURATIVE LANDSCAPE AND LANDSCAPED FIGURE — Yang Xiaoyan · · · · ·	01
PURSUIING ART — Yang Xiaoyan · · · · ·	25
SEMIOTIC FIGURE — Yang Xiaoyan · · · · ·	28
THE “NARRATION” AND EMOTIONAL APPEAL IN FIGURE PAINTING — Li Gongming · ·	43
THE SPONTANEITY AND ETHEREALITY IN THE DREAMY MOOD — Li Qingquan · · ·	67
THE ABSTRACT NATURE IN LANDSCAPE PAINTING — Shao Hong · · · · ·	99
SPIRITUAL IMAGE AS THE BLUE — Keke · · · · ·	132
CHEN HAI AND HIS PAINTINGS IN MY EYES — Li Xingyuan · · · · ·	138
THE DREAM OF LOVER OF HIS HOMETOWN — Yi Shui · · · · ·	151
THE IDEAL AND THE REAL — Yan Shanchun, Shao Hong, Huang Zhuan · · · · ·	181
PROFILE OF CHEN HAI · · · · ·	214

目 录

风景人体化与人体风景化 —— 杨小彦	01
追寻艺术 —— 杨小彦	25
人体符号 —— 杨小彦	28
人体艺术的“故事性”与情感倾诉 —— 李公明	43
梦幻基调中的自然与幽雅 —— 李清泉	67
山水与风景的抽象本质 —— 邵 宏	99
心象如海 —— 颢 颢	132
我眼中的陈海和他的画 —— 李行远	138
眷恋故土者之梦 —— 易 水	151
理想与真实 —— 严善錞、邵 宏、黄 专	181
陈海艺术档案	214

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

对于中国当代美术发展来说，1982年是一个节点。这一年，“文革”后进入美院的大学生毕业了。当初入学时，社会对这一批“文革”中积累起来的艺术人材曾寄予厚望。事实上他们的表现也相当出色，许多当年的学生，今天已经成了著名的艺术家。其中不少人，通过自己的作品，掀起了一场又一场的艺术运动，不仅有效地提升了中国当代艺术在世界的地位，而且还成为全球瞩目的对象。而这个日子又不得不追溯到那一年之前的1978年，在邓小平的坚持下，全国高考提前恢复，结果产生了“文革”后的第一届大学生。就在那一年的春天，陈海，包括笔者本人，成为了邓小平时代的第一届大学生。这个日子，到今天刚好是30年。

30年后，检索那些在中国艺术界功成名就

的艺术家以及他们的风格与作品，我们可以隐约发现他们与就读的美院之间的特殊关系。来自中央美院、浙江美院（今天的中国美院）、鲁迅美院、四川美院、天津美院、湖北美院和广州美院的学生们，他们的作品均呈现出不同的艺术气质，从而形成了相异的表现风格。这固然和美院所在地的文化氛围有关，但显然也受制于其中的教学传统与审美风气。

本文所讨论的陈海，正是这一年从广州美院油画系毕业的学生。他的作品，为我们提供了追溯当年广美油画教育的生动例证。

和川美重视社会题材创作的风气不同，更有别于浙美所流行的现代主义趣味，广美似乎更重视艺术创作中的个人特征，强调每个人对自然的表达权利。70年代末80年代初，正当川美的

创作在全国掀起一阵阵讨论的波澜时，广美油画系的师生却以前所未有的热情，投入到对色彩、风格与个人感受的探索上，而多少无视艺术对社会的可能影响。那个年代，影响广美油画系学生的西方油画风格，大致上包括了从印象派开始到早期现代主义的不同流派。学生通过进口的画册，探讨其中的风格意义和技法特征，并迅速运用到平时的练习中。今天看来，当年的审美风气，包含了对两种倾向的微妙排斥，一是油画中的文学性叙事，二是描绘中的“苏派”写实，其核心则是对社会主题表达的偏离。也就是说，尽管学院仍然提倡“官方展览体”创作，希望学生在全国性的美术作品展览中为学校赢来荣誉，但从老师到学生，私底下却更热衷于追求具有形式主义意味的审美风格，更希望在艺术中表达来自个人的新鲜感受，而不愿意承担过多的社会责任。这一点，尤其在广美油画系“文革”后第一届学生们身上，表现得分外显明。

陈海是那一届的学生之一，和笔者同学。我们共同经历了最初岁月的风格实验，并在实验当中种下了多少有点轻视“官方展览”的趣味因子。当然，现在回想起来，在学生生涯中创作宏大题材，仍然受到了鼓励。问题是，在那个告别“文革”的最初日子里，不仅反对“文革”式的“题材先行”是一种风气，甚至部分老师也认为，仅仅为了某种政策或国家意识而进行油画创作，这种做法是不值得提倡的。

陈海来自海南，在同学中年龄略微偏大，

入学前已经有相当的绘画经验。可能是地域的原因，从小浸润在南方强烈的阳光中，培养了对色调的独特感受与偏爱，所以，在全班同学里，他的色彩感是非常突出的。那阵子流行小幅油画写生，同学们几乎人手一只小型油画箱，一下课，就会在学校附近寻找景色，画一张花十几分钟就可以完成的写生。之后，大家大多都会把写生帖在宿舍的墙上或门背后，一边吃饭一边欣赏一边议论。

我至今仍然记得当时的一些细节。来自湖南的同学李自健总在不停地改画，以至于他的写生痕迹最后会被完全改掉。陈海的海南同乡何坚宁则相反，写生时就已经在大片地平涂原色，写生和景色并不存在必然的关系，但画面风格强烈集中。湖南同学李若的写生相当成熟，色调平和，笔触老到，颇让大家吃惊。而广州同学王维加，其构图则永远是那么地完整无缺，完整无缺得无法再行增删或修改。陈海夹在这些不同的追求当中。他的构图平和，色彩鲜明，同时又颇为微妙，既有明确的写生意味，又不失其内在的完整性。那时我们彼此之间喜欢瞎起绰号。何坚宁叫“海南高更”。陈海呢，不知怎么，听说他入学前就在海南学画者中颇有名声，被称为“海南小太阳”，于是这个绰号也就顺势带到了同学们当中。不过，当时我们之所以偶尔这样称呼，还是和绰号所指称的某种艺术风格有关。显然来自海南的两位同学，陈海与何坚宁，他们的色彩感就特别强烈鲜明，

和内地同学喜欢的灰调子形成了强烈的反差。两人对比，陈海则又显得平和内敛。

风景写生是广美油画系“文革”后第一届大学生的至爱对象，这一点，今天看来，的确严重影响了这个班的整体风格的形成，更影响到日后他们在全国艺术现场中的个人表现。但是，这只是一个初始的表象，说明风景这种体裁只是他们跨向艺术的一道必经门坎而已。就整个班来说，大多数同学很快就偏离了最初的习作方向，而走向更为广阔的领地。不过，仍然有个别同学，一直没有离开过这一体裁，甚至还深入其间，抛弃具体景色的同时，成就了终生的追求。陈海应该算是其中一个。

的确，整整30年，陈海从来没有离开过广义的风景写生这个领域。只是，在实践当中，陈海逐渐把“风景”和“写生”拆分开来，构成日后两个影响其创作方向的关键所在。就“风景”言，陈海发展了一套成熟而别致的半抽象风格；就“写生”言，他通过对人体的反复叙述，最终形成了一套以表现性为主的油画语言，而让人体成为嵌入这语言当中的适当插曲。也就是说，一方面，陈海把“风景”与“写生”分开，创造了“半抽象风景”和“女人体”这两类个人化的题材，形成了表面相异的两种风格；另一方面，分开后所形成的“风景”与“人体”，又具有内在的统一性，画面所形成的品质成为联系两者的风格通道，而让两种趣味合二为一。

大概从80年代中开始，陈海就女人体的

表达进行了反复的实验。开始时陈海更多用的是淡墨加钢笔，像速写一般，风格随意，表现意味很浓。可以想象，他的这些画，是在一种轻松的心态下完成的。甚至，我怀疑他一直，至少延续到90年代中，把这样一些描绘看成是“习作”。之所以我产生了这样的看法，如上所述，恐怕和当年的广美油画的教学方式有关。作为“文革”后第一届美术大学生，70年代末到80年代初的艺术教育，创作和习作的分野还是很明显的。那时全国各美院的日常教学，仍然把创作放在重要的位置上，陈海自然也不能例外。今天来看当年广州美术学院油画系的教学，尽管其模式和50年代和60年代相比有着高度的一致性，但是，呈现在学生中的艺术观念，却悄然地发生着变化。至少，对于陈海来说，他一直无法更除所个人爱好，只有在离开了所谓的重大题材的创作时，才会得到尽性的发挥。就绘画实践来说，这种状态大概就是一种习作的状态。直到今天，我们才清醒地意识到，所谓习作状态，恰恰包含着一种真实的、发自内心的个人冲动。而唯有这种个人的冲动，才能够产生耐人寻味的结果，并最终形成属于个人的艺术世界。但是，上世纪80年代，整个美术界仍然是鼓励创作的，至少是鼓励对重大题材的创作。瓦解中国油画传统中的“宏大叙事”，一开始只在许多个人的工作室里进行，后来则演变为新潮运动，有更多的人参与其事，最终形成了当代油画艺术的一道重要景观。站

在今天的立场来看，陈海只是顺应了这一潮流，并且在一开始时就自觉投身其中，远离“宏大叙事”，更远离承载意识形态的使命。

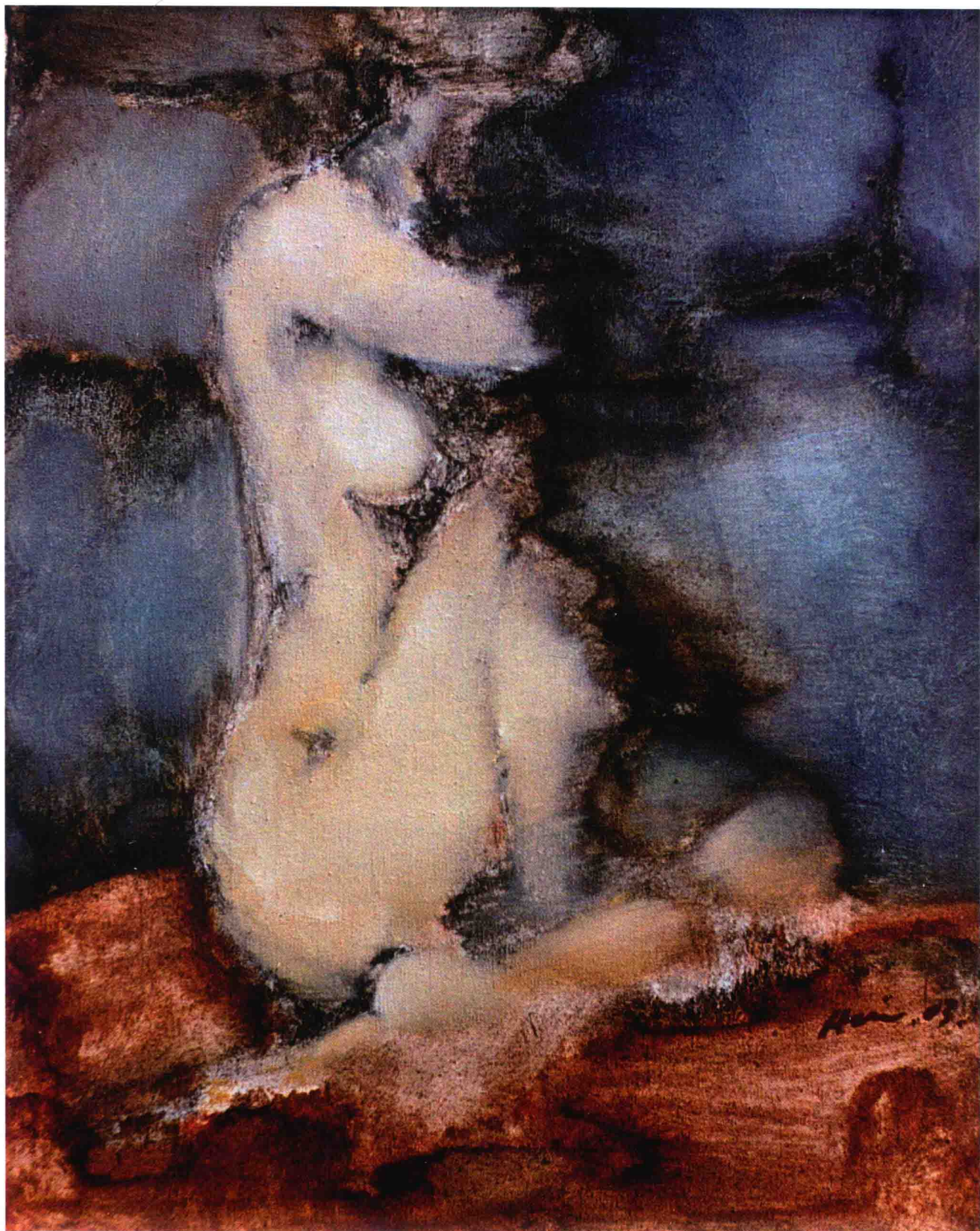
但是，正因为不是“宏大叙事”，而是自然的、发乎个人内在冲动的欲望，让陈海对女人体的描绘，一开始就具有本能的性情，表现在笔下，成就了一种信手涂抹的雅趣风格。后来，我想大约从90年代中叶开始，他但越来越有意识地把这种雅趣转移到油画上，而渐次放弃了水墨加钢笔的小幅尝试。于是，从那时开始，用油画描绘女人体就成了陈海个人的艺术自觉。

有意思的是，和那个年代许多油画家用一种精致的写实风格描绘女人体不同，陈海希望能够寻找到女性作为一种审美符号的意义。作为对比，整个90年代，甚至到了今天，有不少油画家之所以涉足女人体领域，是因为他们过度留恋一种优美的写实，用肉体的质感来置换隐藏在内心的性幻想。

在用油画创作的女人体中，陈海一直都保持了某种速写味，而以表现性为呈现特征。他有意意识地在覆盖颜色时，留下起稿用的炭笔线条。为了使画面具有含蓄的视觉效果，他一直在如何运用色层上进行尝试。色块是有层叠感的，厚薄之间有一种不经意的搭配。底色总在隐约显现，让酣畅的面色更具有游动的意味。与色层笔触的丰富性相反，陈海在色彩的选择上却趋于单纯，绝不胡乱使用跳跃的色泽。他在追求含蓄性的同时，又强调在有限的色块对比中，

让色调尽量鸣响起来，同时又必须集合在柔美而遥远的观感上。这样一来，他的画面就具有一种依稀可见的触摸感。那不是肉体质量所导致的触摸感，而是色层与对比所造成的视觉上的触摸感。

其实，构成陈海女人体系列的审美原则是其中的人体姿态。陈海在描绘人体时，遵循了以下原则去处理姿态。首先，他摒弃了过度戏剧化的扭姿，而采用了生活化的体态。今天来看，这一点似乎并不为人重视，但是，联系到过去那么多年来表现在人体艺术中的所谓“古典”姿态，尤其是女人体的摆姿，就能理解陈海的良苦用心。对他来说，那种呈现在人体姿态中的“古典”动作恰恰是做作的，甚至是讨厌的。对他来说，姿态本身就孕育着一种真实的解放，一种舒展，一种自然。其次，陈海对姿态所定义的“自然”，又不是自然主义的，无所作为的，恰恰相反，他的姿态具有一种隐密性质，所选取的姿态喻示着女性的本原，像女性在私房中顾影自怜一样，让身体处在一种优雅而又私性的放松当中，让身体自动呈现自己。再其次，陈海对形体的刻画止于迷朦的优雅，他要刻意回避过度的质感，让写实仅仅停顿在寓言阶段，绝对不走到对表面质地的追求上，从而让肉感退出审视的中心。这样做的效果是奇特的，在肉感退场的同时，一种无法说清的视觉性感却异常强烈地呈现在画面上，让观众在观赏时，既无所适从，又无法逃离。



状态 No.25 80x60cm 2003



状态 No.83 40x30cm 2009

在身体的意义上看，陈海笔下的女人体无疑是身体语言的一种，是他对身体长久关注的直接结果。对他来说，艺术和身体是无法分隔的，甚至艺术本身也变成身体的一部分。他描绘女人体，就是表达对身体的个人认识，把身体作为一种明确的对象，作为表达的目标而确定在自己的视野中。就身体的视觉修辞来说，我想我们可以把陈海的女人体看作是一种明确的喻示，其意义尽在画面的表现上，从色调的处理到姿态的描绘。

几乎就在描绘女人体的同时，陈海也把他的注意力放在风景上。表面看，这是两个彼此不相关的领域，之间似乎缺少一种内在的关联。尤其是，仔细观赏陈海的风景以后，这样的观感会更加强烈。人们一直认为，陈海是在两个基本上没有关系的领域中工作。

确实，和陈海所描绘的女人体的生活化与具体性相反，陈海的风景是近乎抽象的表达，而不是什么具体地域的摹写。也就是说，陈海关心的不是什么地方的风景，他的风景是抽象的，只有天与地两块，而且永远如此。对他来说，他的风景是完全心目中的想象，是对天地关系的抽象而又视觉化的个人定义。在他的风景画中，其“地”可能是地平线，可能是山，甚至可能有积雪，有丛林。其实，在我看来，都不是，而是和天接触时的一种奇特状态，一种实与虚的分界线。同样，其“天”也可能有云，有雾，有漫天的雪花，有飘渺无际的风，同时又不是

这些具体物像，而是与地接触时的千变万化。

在风景中，陈海的抽象性得到了充分的表达，而这表达又建构在他对色层的独有追求中。在这里，由色层与厚度所形成的质感，成为他风格的第一要义，这一点又恰恰和他的女人体相反。

为了达到结实的质感，陈海在风景描绘中常常做种种色层的实验，甚至是肌理的实验，以求简单中见复杂，或复杂中见简单。事实上天与地是两个明确的具体概念，同时又是内心中视觉仰望的无尽来由。天的变化与地的起伏共同构成了一组没有解释尽头的修辞语汇，而停留在这修辞语汇的核心则是天地之间的交错。这才是陈海风景的主题，一个完全抽象的主题。

对我来说，我关心的其实不完全是他的风景，而是风景与女人体关系。甚至连陈海本人也觉得他的风景和女人体之间有一道隔断，他也困惑自己为什么如此长时间地停留在这两个完全相异的领域。但是，我却从两者看到了一种联系。在我看来，我发现要把陈海的风景看作是他的女人体的一个合理延伸，才能有效地解释他本人漫长的绘画实践，以及其中的要点。也就是说，风景是他的另类人体。风景的抽象性恰好表明陈海关心的不是具体的山水风光，而是隐含在风景当中的质感，这质感无疑和呈现在女人体中的审视密切相关，是其审视的另一种表达式。

风景是人的延伸这一观点并不新奇，但对于绘画实践者来说，在风景当中贯注对人的认

识，却需要体悟。前面说过，陈海风景中的抽象性和他人人体中的具体化是一组差异的语句。但这只是表面现象，当我反复把他的风景和女人人体联系在一起时，我发现了两者的关系，其实都是对身体的一种探索和表达。女人体的身体性不用叙述，但风景，在我看来，却是身体的一种隐性呈现，同样呈现了一种身体的性质。否则，我觉得我们无法追问陈海的风景实践，为什么在如此漫长的时间里，所坚持的竟是一组持续甚至单一的语句。具体的风景当然是千差万别的，不同地域就会有不同的风景呈现，因而形成不同的自然风格。但是，陈海的风景永远都只是风景，是天与地的不间断组合，是对色层的反来复去的实验，对肌理不厌其烦的追究。只有身体才呈现出这种单一与丰富纠缠不清的总体性质，也只有对身体的持续关注，才会让陈海不断地在两组表面隔断的领域中游走。也就是说，风景是另一种身体的表达，是关于身体丰富性的持久隐喻，和女人人体恰成对照，成为述说身体的有机部分。也就是说，在陈海看来，女人人体是风景，风景也是女人人体。其中的差别只在于程度。女人人体是关于身体的一组明喻，是对身体的直接述说，而风景则是隐喻，内藏让人暇想的、没有确切意义的审美指向。

30年对于一个艺术家来说，是短暂的人生经历中重要的一段。在这30年中，有人大红大紫，名声震天，非同凡响，而更多的人则在默默努力，潜心创作，置名利于一边，在现实中扮演一个

积极、踏实与不事张扬的角色。陈海显然属于后一类人。他长期思考，深入钻研，在两个选定的题材间不断游走，寻找彼此间的意义关联。今天，当他的作品堆集在一起时，明眼人会洞察其中的表达，而明白这30年的实践成果及其价值。我不敢说陈海的实践能够改变油画界的什么，或者引领潮流的什么。这一类话很虚，与实在的陈海没有关系，更不是他的做人目标。我只是说，艺术繁荣必须建立在许多像陈海那样的艺术家身上，他们忠于个人感受，寻找真切表达。30年中国艺术的发展已经证明，我们比之过去真的拥有了更多元的空间，个人的意义有了更重要的提升。这是时代重大的变化。只是，我们要清醒的是，在这一变化中，有陈海，作为一个真实的艺术家，所做的奉献。

2008年6月1日于广州中山大学康乐园