



溪山清遠

Pure Views



流觴故事・中国当代新绘画

中国現代アート・伝統からの再出発

New Paintings From China - Traditions Reactivated

 中国青年出版社

Pure Views

溪山清遠



流觴故事・中国当代新绘画

中国現代アート・伝統からの再出発

New Paintings From China - Traditions Reactivated

图书在版编目(CIP)数据

溪山清远之流觞故事：中国当代新绘画 / 吕澎主编.
— 北京：中国青年出版社，2012.11
ISBN 978-7-5153-1222-4

I. ①溪… II. ①吕… 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(2012)第264484号

责任编辑：骆 军 陆 遥

特约编辑：殷 嫣 张晓云

装帧设计：汪 泳

中国青年出版社 出版发行

社 址：北京东四12条21号

邮 政 编 码：100708

网 址：www.cyp.com.cn

编辑部电话：(010) 57350403

门市部电话：(010) 57350370

制 版 印 刷：北京雅昌彩色印刷有限公司

经 销：新华书店

规 格：245mm×290mm 1/8

印 张：31.75

印 数：1-1000册

版 次：2012年11月北京第1版

印 次：2012年11月北京第1次

定 价：280.00元

本图书如有印装质量问题，请凭购书发票与质检部联系调换。

联系电话：(010) 57350337

溪山清遠



| 目录 / 目次 / Content |

006 序言 / 序 / Preface

030 展览致辞 / 展览会の挨拶 / Exhibition Address

038 参展作品 / 出品作品 / The Artworks

150 艺术家眼中的“溪山清遠” /
作家の眼のなかの「溪山清遠」 /
Artists' Understandings of "Pure Views"

180 艺术家简介 / 作家略歴 / Artist Biography

208 作品索引 / 作品紹介 / Artwork Index

230 附文 / 附記 / Supplement

Pure Views

溪山清遠



流觴故事・中国当代新绘画

中国現代アート・伝統からの再出発

New Paintings From China - Traditions Reactivated



溪山清远 宋·夏圭

溪山清远 宋·夏圭

Pure Views Remote From Streams and Mountains, Song Dynasty, Xia Gui

溪山清遠



| 目录 / 目次 / Content |

006 序言 / 序 / Preface

030 展览致辞 / 展览会の挨拶 / Exhibition Address

038 参展作品 / 出品作品 / The Artworks

150 艺术家眼中的“溪山清遠” /
作家の眼のなかの「溪山清遠」 /
Artists' Understandings of "Pure Views"

180 艺术家简介 / 作家略歴 / Artist Biography

208 作品索引 / 作品紹介 / Artwork Index

230 附文 / 附記 / Supplement

序言

序 Preface



流觞故事：从溪山到兰亭

——中国新绘画的嬗变

文：吕澎 向以鲜

新绘画问题的提出

想象一下数千年前孔子（约公元前551-前479）站在河畔，看见宁静的流水而发出感叹：生命如逝水，一刻也不停留。孔子要说的，不仅是生命，当然也包括历史、艺术和一切存在之物。从线性的时间特征来看，逝去的就是旧的，未来的则是新的。如果仅仅如此，新与旧的问题就变得简单明了了。不过，事实远非如此，当新与旧同人类复杂多变的艺术生活纠结在一起时，则成了一道烟云迷乱的风景，时间的尺度在此退隐，艺术的生命以其自身的维度伸展开来：过去的并不一定称之为“旧”，而未来的也不一定呼之以“新”。

1839年8月19日，在法国科学院与美术学院的联合集会上，法国画家达盖尔（Louis Jacques Mand Daguerre, 1787-1851）公布了他的银版摄影术。从这一天开始，图像与绘画的传统和谐关系受到了来自摄影术的挑战。十六年后（1855年），巴黎世界博览会上为摄影开设了专门展厅，艺术批评家威尔茨对此进行了颇为独断的评价：从今往后，绘画哲学启蒙当来自于摄影的进步。开始于印象主义的图像解体非常迅速，直至1925年超现实主义的产生，绘画的视觉真实性的概念受到了彻底的挑战。这样的现象受到了两位大哲学家的关注：德国的马丁·海德格尔（Martin Heidegger, 1889-1976）认为图像转向的时代已经来临，他甚至称图像最终将导致人与现实世界的分裂。另一位同样是德国人的瓦尔特·本雅明（Walter Benjamin, 1892-1940）提示说，图像生产的机械性复制，不仅会消解艺术品的原创性和光芒，也会使绘画作品对现实世界的合法化模仿产生严重的危机。

20世纪80年代开始，经由现代主义的反视错觉的运动将绘画引向了彻底的观念化，以至导致绘画本身的生命力受到严重的质疑。不少艺术家继续在西方逻辑中寻找绘画新实验的方案，可是，在新世纪，也有不少艺术家开始从传统语库中寻找可能性。

关于当代艺术与传统的关系，我们曾在回答英国ARTINFO的记者柯琳·米拉亚德提问时有这样的表述：中国艺术家与传统的精神联系，从根本上说，这就像植物的生长，如果我们将西方的森林与中国的森林进行比较，植物的外观和感觉都有所不同。原因很简单，它们享有不同的水、土壤、空气和阳光。因此，世界不同的地区有不同的风景。当你登黄山时，绝不会将其山石与阿尔卑斯山比较。尽管它们都是山，但它们的精神不同；一个来自马来西亚的中国人和一个出生在中国大陆的中国人站在一起，你一定能看出区别，因为他们有不同的背景、经验和知识。

事实上，我们所谓的中国新绘画，显然不是一个形式或技艺上的问题，就方法论上，除了接受观念主义消除本质论的逻辑外，更多的是要强调中国艺术家与中国传统文化的复杂联系，就像之前我们所做的实践——“溪山清远”系列展览（英国伦敦、美国旧金山和中国成都）——所诉求的那样：使用南宋（1127-1279，相当于欧洲中世纪拜占廷时期）画家夏圭作品的标题“溪山清远”（Pure Views），目的在于提示一个新的趋势：中国艺术家正在开始从传统文化资源中提取要素，去创作他们的艺术。在过去三十年，我们大致可以这样归纳中国艺术家对历史与传统资源利用的现象：20世纪80年代，主要是西方现代主义；90年代是西方的后现代主义，但是在80年代末，传统绘画有了死灰复燃的迹象，新文人画与实验水墨并行发展；到了新世纪第一个十年，我们可以将其看成是一个传统资源迅速恢复的时期，中国艺术家在全面理解人类艺术资源的同时，渐渐地开始在

◀ 苏州园林 摄影：吕澎 / 苏州古典园林 摄影：吕澎 | Suzhou
The Lingering Garden, photo by Lu Peng

自己的传统文明里去寻找有用的资源，他们将这些资源与对当代社会的感受结合起来，产生出不同于之前的当代艺术。

传统才刚刚开始

引发孔子思考的那条河流，不仅没有一刻停留向东奔逝，也一刻没有断流过；它不仅流淌在大地上，也流淌在我们的血管之中。这条象征的河流，就是传统。麦克阿瑟（Douglas MacArthur, 1880-1964）将军在即将结束五十二年戎马生涯、于美国西点军校的授勋仪式上发表告别讲演时说了一句格言：老战士永远不死，他们有时只是隐去而已。我们在此可以换一种说法：传统永远不死，它们有时只是隐去而已。

历史地看，传统才刚刚开始。

之前的若干时间里，人们掉进了关于“传统”的理论迷雾中，但是，如果我们一定要使用“传统”这个词，就应该将其放在活生生的历史事实中去认识和了解。

在艺术领域，对传统给予怀疑的最早公共态度开始于陈独秀（1879-1942），在他看来，作为中国绘画工具书的“四王”应该是被打倒的“传统”，因为他们笔端下的山水与西方经验主义的科学没有干系，而那些经验主义的科学正是这个时代拯救中国的重要工具。于是，与科学有关的写实方法成为被鼓励的绘画方法，这样的方法可以再现人们眼睛能够看到的社会现实，再现苦难与斗争。陈独秀代表一部分知识分子，希望通过科学和民主来实现中国的振兴。在1918年之前和之后，激愤的社会空气与改变历史的普遍雄心导致不少年轻人去了日本和欧洲，他们很快地学习到了写实的绘画方法，为中国艺术家和观众带来了一种新的世界观，一种新的方法论。在之后的岁月中，传统受到越来越多的质疑，断裂的声音越来越刺耳。

1949年之后，画家们被要求要在技法和思想上得到根本的改造，尤其要在思想上接受彻底的改造，抛弃与传统相关的“旧趣味”，画家必须去努力学习和掌握马克思主义和毛泽东思想。翻阅大多数档案可以证明，在1949年直到1978年将近三十年的时间里，基本的历史事实是：那些希望继承传统的老画家没有一个有条件和能力坚持自己的工作，他们不是被打成“右派”、“反革命”（例如徐燕荪[1899-1961]、陈半丁[1876-1970]等等），就是被指认为反动学术权威（例如潘天寿[1897-1971]），他们在政治运动中陆续死亡，即便存活下来，也已经失去了艺术创造的身体与思想活力。70年代初期，他们的艺术工作被新一代的功能主义画家（如杨之光、杨力舟等一大批更年轻的画家）所取代，他们身上残留的“传统”在1966年开始的十年“文革”中泯灭殆尽。

1978年12月被认为是“思想解放”的开始，人们有条件阅读那些过去不被允许阅读的西方书籍。可是，由于之前的政治运动的影响和耽误，那些40、50年代出生的人已经失去了最基本的传统知识教育的大好时光（从幼年到高中，他们是在政治运动和在工厂农村接受工人与贫下中农教育中度过的），此刻，他们缺乏对文明的整体性判断，急促的历史变革使得一本萨特（Jean Paul Sartre, 1905-1980）或者弗洛伊德（Sigmund Freud, 1856-1939）的著作就足以刺激他们从事任何自由的冒险，他们中间的部分精英在这个时候相信：一个辉煌的未来因为西方思想的引进将出现在自己的手中。他们在完全没有对自己的传统知识有系统了解的情况下，将精力仅仅用在了对西方知识的学习与消化上。直到上个世纪80年代末期，他们都没有时间和理性去顾及自己的传统。

1989年的“新文人画”现象是传统试图死灰复燃的一个最早的例子。不过，正如朱新建回忆的那样，这代人对传统的接续是在星星点点的机会中进行的，例如他本人关于传统的知识也来自一只痰盂上的齐白石（1864-1957）画的小鱼的视觉积累。简单地说，新文人画的画家们成为传统具有恢复生命的可能性的最早一批人，尽管他们的知识准备和修养非常有限并受到体制的干扰。即便如此，还是有不少批评家由于片面的“创新思想”的迷雾，继续鄙视“文人画”的内在合理性，他们将实验水墨看成是传统的新生。后来的事实告诉我们，这个实验在经过了一年的时间后也结束了，

作为历史的物证，实验水墨成为告诉人们这个路线不能够发展下去的遗产。

生命的本能导致大量的年轻国画家出现了，80年代左右出生的人已经可以不受任何政治限制去理解和接受传统精神的遗产，并且比他们的老师辈有相对干净的内心空间。年轻艺术家当然不意味能够接续传统，但是，他们（如果我们说的是70、80年代出生的话）比前面几代人有了接触传统和认识传统的更多的可能性。看看那些70年代后期出生的画家的作品，我们很容易判断他们比起那些所谓的画院院长以及国画权威更有理解和领悟传统的心性与灵气。

三十年的改革开放已经为我们回到问题的发源地提供了综合条件：对文化专制的批判、对人类文明的重新认识以及在普世价值观的基础上对续接传统的普遍呼吁。最近几年，我们已经感知到当代艺术领域有了对传统资源的重新利用和对传统精神的发自内心的反省，并正在形成新的气象。这些艺术家的工作和不断延伸的现象意味着我们所希求的传统开始了。从更为广阔辽远的视域看：传统的确才刚刚开始。

从传统再出发

从2010年开始，以“溪山清远”（Pure Views）为题的系列展览开始回应和引导着中国绘画的新气象和新特质。观众很容易看出，与之前若干年里对中国当代艺术的印象不同，展览里的作品似乎更多地开始呈现出特殊的传统气质。参加展览的大多数作品描绘的是自然、风景以及山水的内容，曾经的政治与意识形态的符号几近消失，而且，不同程度地透露出了新的风貌，看得出来，这些新风貌表明艺术家们很主动地从中国的传统文化中寻找资源，尽管他们采用了各自的角度，意图也不太一样。

“溪山清远”（Pure Views）是一次对使用西方材料对传统文明和气质的反思与表现的中国当代绘画的集中呈现。参加展览的艺术家们的年龄跨度很大，50年代到80年代出生的艺术家在观察、理解中国传统文明的时候，表现出感受、评价和态度的不同。事实上，作为中国艺术家，一旦将注意力和感受力放在自己的文化传统上，去发现其中的奥妙，就会创造出新的当代艺术。关注传统艺术的精神内涵的时代背景的确不同了，从1978年以来，中国艺术家重新了解人类的其他文明有了充分的机会，他们通过结合西方的艺术实践进行了自己有艺术史的当代实验。正如我们在前面提示的那样，渐渐地，中国艺术家开始没有偏见地、综合地吸取不同文明的资源，出现了一种明显恢复中国气质的倾向。

我们这里特别强调了新绘画所呈现的中国“气质”。一百多年前，左拉（Émile Zola，1840-1902）在讨论马奈（Édouard Manet，1832-1883）的作品时，使用了t é mperament这个词，翻译成中文是“气质”。那时，法国观众对日本和东方艺术渐渐有了新的兴趣，显然，学院派的术语很难勾勒马奈以及以后印象主义画家的新绘画。今天，我们同样能够看到不能来自冷战意识形态或者西方后现代术语给予描述的中国新绘画，这些新绘画不同程度地显现出新的特征，需要我们从中去领悟和体会。

“气质”是一个纯中国式的理念，很难找到相对应的西方术语。它与人的个性、修养、风度、禀赋及灵动的思想紧密相关，同时也与涵养其人的整体文明本质互为表里。宋人张载（1020-1077）在《语录钞》中写道：“为学大益，在自求变化气质。”这句话的意义在于，一个人、一个民族或一种文明，只有通过不断向传统学习、不断向传统吸取力量，才能造就自身的气质。正如艺术家毛旭辉自己所说：“著名的元代画家赵孟頫（1254-1322）于公元1302年创作了这幅令我感动不已的伟大作品《水村图》，这是我最喜爱的中国山水画中的平远式构图，这种形式感给人一种无限的宽广、深远和怅然之感。”这种特殊的历史精神的延续性居然在王广义、张晓刚的作品中能够看到，他们总是在昨天和今天之间建立批判性的分析，王广义总是以一种超越的态度去审视问题，而张说他发现了时间对于视觉判断的影响以及在心理上的重要性。周春芽的作品标题是《仿夏圭

《溪山清远》》”，西方人可能不理解“仿”的中国含义，那就是尊重与理解，周春芽将他早就感悟到并创造的“桃花”放在夏圭的山岩景色里，不过是一种延续传统气质的当代表达。

当代艺术的面貌正在发生变化，曾经四处出现的意识形态与政治符号正在迅速消失，利用传统符号、形象以及不同材料的绘画新实验已经非常普遍，尽管表面看来新绘画的轮廓并不十分清晰，它的场面还不十分宏大，但是，它的血液正在上下贯通，灵魂正在坚韧铸就，它的气质已经吹气如兰。这个过程很像是那个阿根廷老人所描绘的情景：他梦见一个幽暗的还没有脸和性别的人体里有一颗活跃、热烈、隐秘的心脏，大小和拳头差不多，石榴红色；在十四个月明之夜，他无限深情地梦见它。每晚，他以更大的把握觉察它。他不去触摸：只限于证实，观察，或许用眼光去纠正它。他从各种距离、各种角度去觉察、经历。第十四夜，他用食指轻轻触摸肺动脉，然后由表及里地触摸整个心脏。检查结果让他感到满意。有一夜，他故意不做梦：然后再拣起那颗心脏，呼唤一颗行星的名字，开始揣摩另一个主要器官的形状。不出一年，他到达了骨骼和眼睑。不计其数的毛发或许是最困难的工作。他在梦中模拟了一个完整的人，一个少年……（博尔赫斯[Jorge Luis Borges, 1899-1986]《虚构集》）。唯一的区别是：中国新绘画这个“少年”，并不是凭空梦想出来的，而是艺术家和批评家一道，以不同文明的知识与感受为背景，用心血（而非梦想）滋养出来的。

近期，我们将通过个人和群体展览，继续推动新绘画的发展，很快将在日本福冈亚洲美术馆举办的“溪山清远之流觞故事”是新一轮中国新绘画展览的开始，展览的主旨是：从传统再出发。这个命题在广义上可以理解为：我们已经从传统那儿获得了很多东西，但是还不够深入和透彻，还需要更进一步地回到传统的内部去，从而获取更为经典和恒久的艺术生命。狭义的理解，溪山清远的实践也已成传统，从清远的溪山出发，中国新绘画早行的步履将走得更为坚定而空灵，早行是孤独的，但也是清新的，晨曦中的霜风让人疼痛而警醒：

晨起动征铎，客行悲故乡。

鸡声茅店月，人迹板桥霜。

槲叶落山路，枳花明驿墙。

因思杜陵梦，凫雁满回塘。

——温庭筠《商山早行》

流觞故事何从觅

大约在四世纪中叶（公元353年）的一个暮春时节，以王羲之（303-361）为首的一群东晋名士，雅集于江南名胜之地会稽山阴的兰亭。这一天正值三月三日，名士们在延续古老的祭水仪式以荡涤身心，曲水流觞则是仪式的核心所在。在王羲之的眼中，盛着琼浆的羽觞随清澈的流水蜿蜒而至，俯仰之间，天地已然不同：

又有清流激湍，映带左右，引以为流觞曲水，列坐其次。虽无丝竹管弦之盛，一觴一咏，亦足以畅叙幽情。是日也，天朗气清，惠风和畅，仰观宇宙之大，俯察品类之盛，所以游目骋怀，足以极视听之娱，信可乐也。

然而，春天的流水和美酒所带给人们的并不仅仅是欢娱。还有比欢娱更值得深思的东西：人们彼此亲密交往，俯仰之间便度过一生。人们遇到可喜的事情，就会忘记衰老即将要到来。等到对已获取的东西开始厌倦，世事已变，以往所得到的一切，很快又会成为过往的陈迹。人的一生长短取决于造化，而终究归结于穷尽。后人怎样看待今人，就像今人如何看待前人一样，生命就在这样的周而复始中茁壮或毁灭。

于1659年前的上巳节，于兰亭，这群东晋名士将中国人骨子里对宇宙、自然与生命的悲剧性认识推向了极致。这种魏晋风度或风骨有着惊人的吸引力和感召力。尤其是当我们展开王羲之那不可方物的《兰亭序》书卷时（事实上我们只能看到唐代冯承素[617-672]的摹本），凝睇那绝世的锋芒与婉转，诗意、书境、曲水、流觞、天地，生死……时间似乎在那一瞬静止了。

我们把即将进行的中国新绘画展称之为“流觞故事”，它是“溪山清远”系列中的一部分，除了向兰亭雅集致敬之外，更深一层的意思则是：中国新绘画，正在从传统再出发。因此，“流觞故事”再次成为一种强大而唯美的经典象征——像王羲之那样艺术地、哲学地、风度地、风骨地、沉醉地、宿命而旷达地活着。

如果说“溪山清远”系列展览更多的是强调中国新绘画的中国气质的话，那么，“流觞故事”则把如何表达或蕴涵中国传统文化的风度或风骨作为基本出发点。我们藉此表达中国当代新绘画，已然发现了微妙的嬗变：除了注重中国新绘画的题材和技法，更注重中国新绘画的文明根基，尤其是作品所传达出的内在意志和艺术家所禀赋的古典骨气。这使我们很容易想起初唐大诗人陈子昂（约661-702）的话：陈子昂说汉魏风骨到他那个时代已消失了五百年，他实在是渴望那刚健质朴而又风流酝藉的美学再次呈现：骨气端翔，音情顿挫，光英朗练，有金石声。（陈子昂《与东方左史虬修竹篇序》）南宋，词人兼学者的洪迈（1123-1202）也有类似的喟叹，他在《满江红》（立夏前一日借坡公韵）的上阙写道：

雨湿风怪，双溪阔、几曾洋溢。长长是、非霞散绮，岫云凝碧。修褉欢游今不讲，流觞故事何从觅。待它时、水到却寻盟，筹输一。

“流觞故事何从觅”？从溪山清远到流觞故事，看似转变的并不只是场景。而我们想做的：是为中国新绘画拉开的一幅波诡云谲的帷幕，一出需要时日的新绘画戏剧已经上演。

近八十年前，鲁迅（1881-1936）先生在为其小说集《故事新编》作序时写道：我是不薄“庸俗”，也自甘“庸俗”的；对于历史小说，则以为博考文献，言必有据者，纵使有人讥为“教授小说”，其实是很难组织之作，至于只取一点因由，随意点染，铺成一篇，倒无需怎样的手腕；况且“如鱼饮水，冷暖自知”，用庸俗的话来说，就是“自家有病自家知”罢。

我们引述鲁迅这段话，大抵有两层意思：其一是鲁迅当年在小说界所开创的“新”风（博考文献、言必有据、随意点染、铺成一篇），借用于今日的绘画界仍有强烈的启迪作用；其二是创新者必须承受来自各方面的责难（就像鲁迅的“新编”被汪静之[1902-1996]、成仿吾[1897-1984]等人讥讽为“庸俗”一样），这是实验者的代价，也是创新者的动力。

2012年3月7日