

岭南美术出版社

艺术家时代

都市精神

SHIDAI

Dushi jingshen

Xu Jiang
Liu Xiaodong
Shi Chong
Fan Bo

许江
刘小东
石冲勃

东





南京美術出版社

YISHUJIA
SHIDAI

Dushi jingshen

艺术家时代 都市精神

Xu Jiang
Liu Xiaodong
Shi Chong
Fan Bo

许江
刘小东
石冲勃

东

图书在版编目(CIP)数据

艺术家时代. 都市精神 / 许江等绘. —广州: 岭南美术出版社, 2005. 9

ISBN 7-5362-2985-2

I. 艺… II. 孙… III. 油画—作品集—中国—现代 IV. J223

中国版本图书馆CIP数据核字(2005)第051640号

责任编辑: 阎义春 王新华
总体设计: 阎义春 王新华
电脑制作: 王新华 单德君
责任校对: 虞向华 梁文欣
责任技编: 谢 芸

艺术家时代——都市精神

出版、总发行: 岭南美术出版社

(广州市水荫路11号9、10楼 邮编: 510075)

经 销: 全国新华书店
印 刷: 广州市岭美彩印有限公司
版 次: 2005年9月第一版

2005年9月第一次印刷

开 本: 787mm×1092mm 1/16 印张: 6.5
印 数: 1-3000册

ISBN 7-5362-2985-2

定价: 150.00元 (共三册)

艺术家时代

都市精神

YISHUJIA
Dushi jingshen
SHIDAI

目 录

1. 许 江
2. 刘小东
3. 石 冲
4. 范 勃





许江自述

“生活在他方”，这是米兰·昆德拉送给他的读者的醒世箴言，其间仿佛颇具“城里的人向往城外，城外的人向往城内”的契意，也依稀可辨生命的意义在于漂泊之类的禅机。当我依囑拾笔，抚往追昔写这篇自述的时候，昆德拉的这句话就像幽灵似的闪现，挥之不去。

1988年，当我到德国汉堡美术学院进修之时，“他方”与“此地”的互动，使我受到从未有过的冲击。现实的嘲弄，异乡的生活，语言的隔膜，令我委顿、困惑，在没有语言的封闭的环境中，开始把视线转向“他方”的“他方”。在认识巴塞利兹、安森·基佛、塔比埃斯的同时，也认识了八大、石涛、董其昌等等，在



汉堡火车站近旁的“天地中国书店”，翻阅那里所有的中国画册和书籍，读《易经》、读老庄、读棋谱，生活的荒诞在于：“此地”成为“他方”的时候，变得十分有嚼头了。我至今还能窥见那个书店楼梯角落里的困倦的身影。就在这样一个陌生的异国土地上，我的精神上的文化迁徙默默而痛苦地潜行。

今天，这些回溯祖国文化的话题已经十分习见了，几乎成为留洋归来的学子们的老生常谈。但在当时，这些微妙的感受，却缘自于亲身的历险。以“弈棋”的视觉过程来演绎自己的思考，正是在异国对于作为“他方”的祖国文化的选择和发现。早在1988年我就尝试了大量的与棋有关的纸面作品。当时完成的《象棋史话》系列，就是用绘画式的平面与符号式的平面的并置来完成一组组的“寓言式的对话”。而这一雏形向着后来的大型场景作品《神之棋》的演进，缘来的思考是多方面的。这些剪不断、理还乱的思绪，却都成了一种神秘的诱导，我开始了对于作品发展过程性的关注，对于场景整体动态的思考。棋的图形、图像、图理以及棋局演变的内抗性、延续性都是可视、可触、可想的，便于演习和思考各类有益的命题。

——节选自《关于“他方”》（1994.5）

近期的弈棋作品，大多是在布面上完成。通过硅胶制成的手、鞋等形成对立互动的双方，当它们被放置在一个不



明确的底子之上,一个蕴含着冲突和混沌的深度空间之前,就仿佛置身于一片浮空之中。整体脉络的模糊性与塑模的逼真感、背景的描绘态和模具的原生态结成一个冲突的整体,在这里,平面和立体的界限消泯了,动势和静态趋向转换,描绘态和原生态开始混淆,绘画渐渐隆起,塑模陷入尘烟般的“空”之中。一切在趋向于裂变的同时,趋向于综合。所有这一切之中,最重要的是作为一个视觉主体历经与棋局共进共退、共同萌生的视觉过程的心理事实。

——节选自《自述》(1996.6)

我已经别无选择:在对于事物的直观明证的表现中敞露自己的内心。在这一过程中包含着心与物象既相融的渴望,也包含着两者间共进共退的种种困惑。“废墟”以其内在的冲突和混沌,成为“棋”与“手”横空入世的机缘,成为我近期笔下反复出现的场景。这些相悖的正手与复手纠结不清,被“抛入”废墟之中,带着某种强制而又茫然的惶恐,代表着个人生命中被激活的那些内质,传递了一种焦虑和无明的抗争。棋局的意念已经弥散在对历史和废墟的种种诘问之中,被这种发自画面内部的焦虑和抗争所悄然替代。吸引着我的正是“手”与“废墟”这种似乎不相干却又在发生之中的抗争,这种突兀的“天地”之争。通过这种抗争,一种独特的境域被开启,个人的存在状态被悄然点明。这种境域呈现着一种神秘而悲烈的色彩,是那样熟悉而又亲切,使我得以接近一切事物,趋近自己的内心。

我想说的是:我“在棋局之中,这就是那个洞穿棋坪的东西”,那个蕴含着“真正的生活”的东西。

——节选自《写在圣保罗双年展的日子里》

(1998.10)

威尼斯和拉斯维加斯是一对奇特的双城。前



者是建造在时光之流上的水城，后者是建造在现实荒漠上的幻想之都；前者向着历史固守，后者向着四方豪取；前者有如陈年佳酿，弥漫着古风典雅的诗意，让人深深地沉醉在昨日的余晖之中，后者胜似兴奋猛药，洋溢着消费人类幻想的力量，令人狂热地坠入一夜成王的迷梦。这双城不仅代表着两种不同的城市形态，而且代表着不同的文化状态，不同的社会精神方式。当欧洲人小心翼翼地抵御着消费社会的疯狂侵蚀，努力将自己包藏在一片典雅悠远的文化温情之中的时候，美国人却大大梦想，外化成一片无所不能的幻象。

这双城还形成了可以互相转换的历史和现实的尺度。我们为威尼斯一派古风、没有广告、没有霓虹的清纯之夜，而向那深远浓重的人文修养满怀敬意，我们也为戈壁深处的这片不夜的海市蜃楼，而感到兴奋和震撼。当我们身处其他城市之时，往往会根据其形态的倾向性，将之与这两城进行比较。真正让我们慨然的是这种比较总无法得出非此即彼的结论，往往归于多向的、沉重的诘问。在这样的時候，这双城又形成了犬牙交错、体系复杂的心理坐标。事实上我们常常站在两个不同的轴上，面向众多相对的衡量要求，努力地寻找首尾相顾、兼及两极的位置，而且每因世事沧桑变化的无常，苦于选择而坠入深沉的无明。这，正是我在涉入《世纪之弈》系列作品时所所有的焦虑和追问。

我们在历史和现实之间。

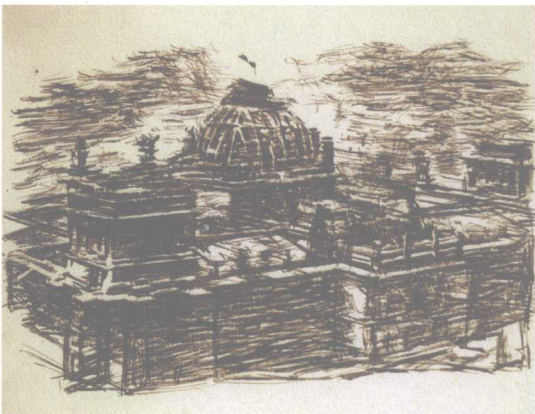
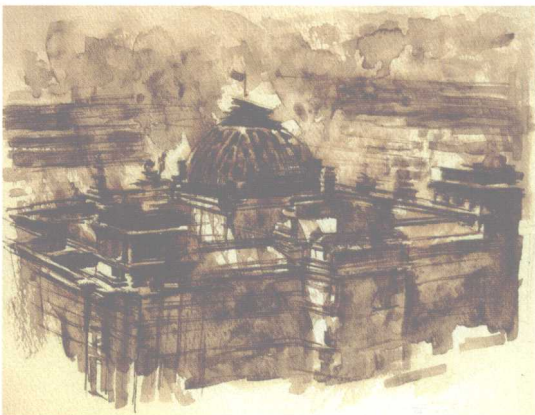
我们在存在与时间之间。

——节选自《双城记及其他》（1999.8）

地点：中央美术学院院长办公室

时间：2000年3月10日、11日

方式：根据录音谈话整理，经许江教授本人审阅并同意刊载。





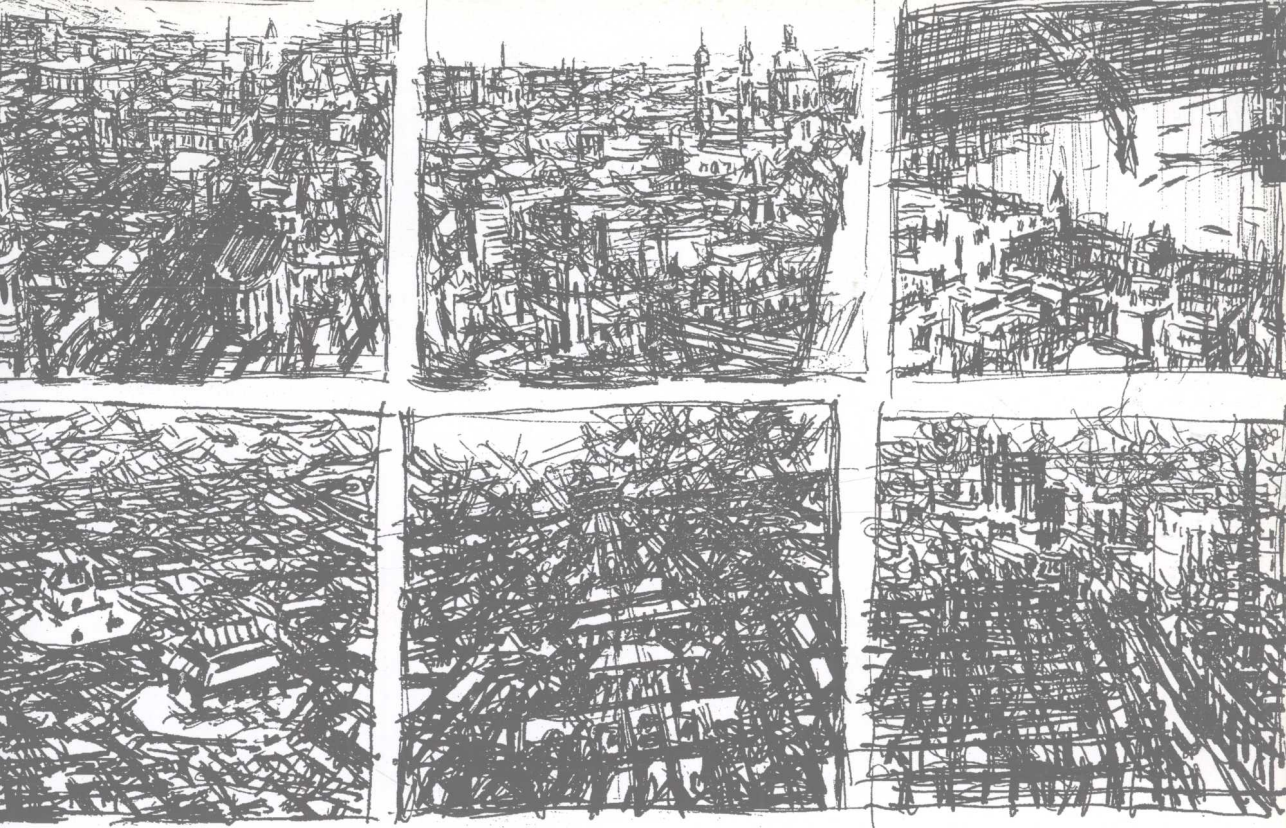
历史的对弈

——许江教授访谈录

朱德华

朱：许老师，咱们闲聊一聊。您的作品我经常在关注，但由于缺乏对您深入的了解，在作品语言上有许多难以理解的地方，能不能从您个人创作的想法、构思的角度谈一谈？

许：我们这一代人的创作经历，是和“文革”后整个社会、出现的时候，开放，和世界增加对话的领域，增加对话的深度这一整个历程结合在一起的。像我1978年进校，1982年毕业，我们和学校一起经历了开放初始的那样一种振奋期，但毕竟我们在学校见天的东西还是相当的少，思考的问题也是不够充分的。后来就很快地卷入了“85新潮”，进行了不同层面的思考。年代初成为画坛人们所注意，赵无极的绘画训练班，虽然只有一个月，也没有画几张画，但是赵无极的一些观点，年代以来的中国艺术就整我们学校还有一个由保加利亚教授万曼·马里诺夫创建的壁挂工作室，看起来是搞软雕塑壁挂的，但是他把一种新的艺术带到中国，同时又带领中国艺术家从中国传统的底蕴里挖东西，结合到新的品种里面去。他的这一条思路对我们也是很有启发的。所以到了1988年，我应德国汉堡美术学院的邀请，根据这两个学校的交换计划，到该院进修。在这个进修的过程当中，我就带着这样一些思考，在那里看到很多，思考的也在这个过可以说老、进修结束以后我回到了国内。当时，我的艺术探索基本有两个方面：一个方面，使得绘画成为参第二，化，当西民族化不论在赵无极学习班里的学习也好，或者说整个社会环境也好，一种文化环境也好，都使我们要回到中国传统去，到中国的文人绘画精神领域里头去，去吸收东西。那么怎样使得中国人的绘画的那种情趣、那种意蕴、那种精神性渗透到油画里头去？那个时候我就画了一大批有点抽象又有点中国山水味道的绘画。但是后来这条路我没有走下去，为什么？其实这条路画出的画在当时已受到社会的关注。



朱：请问那是在什么时候？

许：1991年至1993年，即90年代初期。我没有进行下去，是因为这种追求使得我无法去面对我们所真实地生活着的这一环境。我们今天生活在这样一个环境里头，却借着古人的境域去画抽象画，去开启自己的心胸，这一开启是相当有限的，而我们真实地活在这一中西文化互相吸引、互相撞击，又互相融合的真实环境当中；我们真实地活在中国这样一个有生气，又令人深思的社会现实环境当中；我们又真实地活在世界文化互相借鉴的速度越来越快、互相消费的速度也越来越快这样一个真实的环境当中；我们不能不对这个环境有所反映。所以实际上在德国学习时，我就在做另外一系列试验性的东西——以弈棋为形式的艺术探索。这个讲起来与我在德国的留学经历有关。留学的早期，我们以为自己油画的技术挺好的，而且也有一定的想法，想到德国教授那里去得到理解和赏识，但是他们会认为你是中国人，你应该按中国的方式去做。这种想法有其道理的一面，同时又有他无理的一面，有道理的一面就是提醒我们的文化身份，他没道理的一面是他用文化身份来预设我们，来规定我们，似乎我们不能发展了。我当时是真实地活这样一个困境当中，很苦恼，对中西文化的撞击、争斗的感受是痛切的。后来有一次我跟同学下中国象棋，其他德国人在旁边看不懂，其中有一个说了：“My God！”（我的上帝，我的天呀！）

朱：为什么他这样理解？

许：他看不懂呀！他根本不知道这里面的棋子是什么意思呀，所以他就说这是上帝在捉弄人，我突然一想，哎呀，这棋子里头的运动，其实跟人的社会性是有关的。



朱：您好像原来曾画过棋子一类作品，是吗？

许：你可以看看我的画册，其中早期我做了很多关于棋方面的作品。用今天的话来说是装置，我后来就搞了大量关于棋的作品。我希望通过弈棋的形式来真实地反映文化方面的抗争，通过棋的对抗性来表现一种文化的对抗性。

朱：不了解您的创作思想动机的人对您的作品可能就不理解，看不懂。

许：对，这是一个难处，就是说它太观念了，这就造成人家很难进入我的这个境域中去理解我要说的话，当然我现在给你讲你懂了，甚至我可以通过这个标题（面对画册，许教授作讲解）帮助你知第一天为开局，第二天为对峙，沉默的行动，之后是中盘，激烈的较量、残局、冰海沉船，最后结局是废墟上的星。事实上当时我是不按照棋来下的，怎么下我也没有数，所以只好走着瞧，下着下着有很多子就“死”了，我就把它放在边上，这些死子慢慢越来越多，怎么办呢？后来我突然发现这些不知道怎么办的杂乱无章的子的布局也可能是未来格局新的秩序，所以我就把这些死子都堆在中间，只剩一个“帅”放在“九五”的位置上——九五之尊。那一段时间我用棋做了大量探索性的作品。用下棋来诠释我对文化方面的思考。比如说再翻下来（翻阅画册），这里边有一盘棋，里面一边是十六个伏尔泰，一边是十六个同事，我原来是希望与伏尔泰弈棋来感受西方启蒙的思想。但是做好之后，十六个伏尔泰往棋桌上一摆，我感觉到的一种霸气，一种文化上的霸气，一种实实在在的视觉上的霸气。你知道几乎中国所有学画画的人——你学过画吗？

朱：学过一点。

许：所有画画的人都画过伏尔泰的石膏像，我们很多考试就考伏尔泰石膏像，对中国学画画的人来讲就特别了解里头的含义。事实上我们学艺术，从一起步就受到了西方文化精神的洗礼。所以我们跟西方文化的联系是复杂的，他们的影响一开始就存在着，所以我想表现这样一种思索，表现这样一种文化心态。

朱：与伏尔泰对峙的是些什么人？

许：我的同事，曾居钢、章晓明等老师都是。这种作品在理解上有很大的难处，因为人家只来观看一次，而作品中的棋子要走四五天，人家却以为你一直是这样的，其实我每天都在变的。人家很难了解，所以当时有人称我的作品为场景艺术，但是也没有很多宣传，大家也不了解，报纸上几乎没登过，没做介绍。后来呢我就回归架上，希望通过视觉的整体感受来表达主题。所以我就搞了这一批作品（指着画册）。

朱：这一批作品我倒蛮熟悉的，不过还是有些许迷惑。

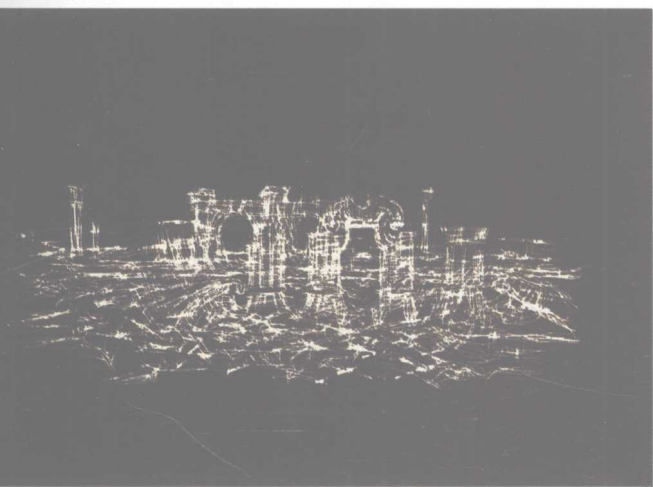
许：这里既有石膏像，西方的经典石膏像，也有我的同事像，也是从事文化方面的。后来的作品开始用翻手和复



大棋局 / 大三巴 180 × 180cm 布面油画 硅胶 1999年



世纪之弈 / 石碑之一 130 × 210cm 布面油画 硅胶 1998年



手来表示文化之争了。那段时间比较明确的一件作品是皮鞋与布鞋的弈棋，上面是皮鞋，下面是布鞋，它的文化隐喻是什么，一目了然。我那段时间的作品都是围绕看棋进行很多实验，要表现中国文化人对中西文化冲突的那样一种真实的心态。但是观念性很强，人家很难走进我所期望的领域里头，除非对我比较了解。这是我90年代另外一个方面的东西。后来呢，我渐渐认识到还是应该真实地回到我们这样一个环境当中去，回到我们所处的时代，我们所面对的历史里头去，所以我后来仍然弈棋，但是开始画一些历史上的大的场面，这就有了这本画册里面的东西（《二十四届圣保罗国际双年展·许江专集》，其中有《世纪之弈·围城系列》作品），1995年是第二次世界大战胜利五十周年纪念，我在1995年至1996年画了这批画。（指着《围城之一》作品）这个是柏林的议会大厦。我画了一批在“二战”当时或者在中国历史上实际上，场面，中国绘画的发展趋势在画些年所希望用来表现我们这代人对历史的一种观照。因为这些历史场面，对今天的我们来说它已经远去了，它不再像当年那样的触目惊心，但是也由于这样的一种历史距离，我们今天面对这些历史事件的时候，有别样的看法和想法。这里头所存在的人类的痛苦也罢，争斗之困惑也罢，历这一路画家采用的是我们今天回过头来观照这些场面的时候有着一一种历史之痛，这种历史之痛与当年经历了这些事件的人的痛苦是不一样的，我们会从大社会、大历史、人类的命运、人性所受到的打击以及在打击面前所表现出来的人的深邃的本性等大的问题方面去思考。因此，这些手就



世纪之弈 / 围城之一

130 × 210cm

布面油画 硅胶 1998年

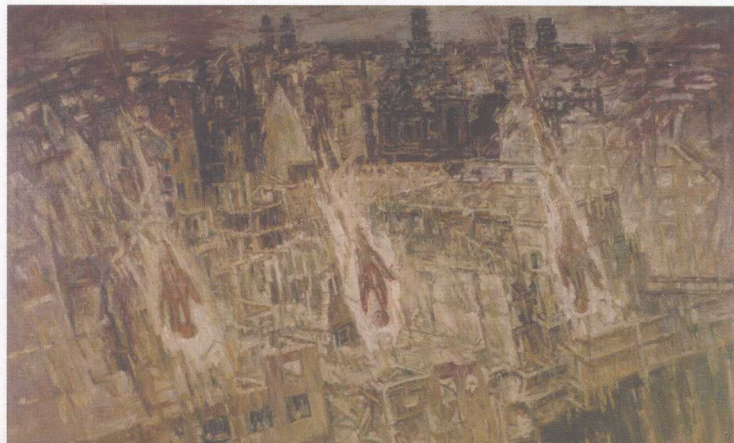
象征了我们的立场，我们在关注，我们在思考。我的思考并不给出什么答案，他的思考并不给出什么答案，它不是是非观的答复，而是表示了我们的一种历史之痛，一种对于历史的无常和无明的焦虑。最近白岩松写了一本《痛并快乐着》，也可以说我们是在痛并思考着，所以我就画了这些作品。你看画册后面还有《圆明园》一类作品……

朱：从您的这些作品里我感觉到一种很强烈的情绪——一种沉思，一种关注历史的心绪。

许：是的。像“圆明园”它本身是非常复杂的产物，它是中国人主动模仿外国文化的产物，而是从自我的角度出发呢？毁在外国人手里。今天我们把西洋式的石柱当作了全体中国人的耻辱——所以你看文化上的复杂性。事实上更深远的一种挑战在哪里呢？在于西方文化对中国的影响，这种影响有正面的，也有负面的。正面的在于通过交流，中国文化吸收了国际上其他民族文化的优秀成分，使自己强起来；但是它也有不利的一面，就是它使我们的文化本身的这就是当下生在我们获得自由和多样性的同时，传统意义上的价值观念被解体，与现实的关注也出现疏离。我们今天越来越感受到了这一点，这里面有许多“剪不断，理还乱”的东西，这就是我的正手、复手在争弈中所要说的东西。

朱：这本画册由此，十四届圣保罗国际双年展·许江专集》里的1997年至1998年的作品还是取名“弈”字，还是围绕着“弈棋”，通过您刚才的谈话，我觉得是您前段思想的一种延续。

许：是延续。但是这种延续，已经不再是面对空泛的抽象背景，而是面对一些很具体的历史事件来进行思考。去年的科索沃战争，不知道你有没有看前几期的《美术报》，我的作品《99科索沃》，我更注意一些当下的东西，科索沃战争是世界上各个利益集团的争斗，也是一些宗教力量的抗争。所以这里头有非常多值得我们思考的地方。希望大家对这些事情想一想，痛并思考着。面对这些历史与现实的事件，我们感到痛楚，无明的痛楚，于是就有了焦虑。这基



世纪之弈 / 围城之二

130 × 210cm

布面油画 硅胶 1998年

世纪之奔 / 围城之三

130 × 210cm

布面油画 硅胶 1998年



本上就是我近段以来作品的中心内容，所以我的作品比较沉重。

朱：看起来是很有沉重感。

许：我最近又画了一批老北京、钟鼓楼，现在钟楼、鼓楼已经不明显，而二三十年代老北京的地图里头，钟鼓楼是很突出的，因为那时候没有什么高的建筑，我觉得钟鼓楼、故宫是很具有代表性的东西，当我们面对钟鼓楼、面对故宫紫禁城的时候，我们感到面对的是中国一部非常辉煌的封建历史，这里边有许多值得我们思考的东西，不是我们以前说的砸烂孔家店，请来德先生、赛先生。不是那么简单，我们今天已渐渐意识到在那时候，把水泼出去的时候，有时把孩子也泼出去了。把中国许多优秀的传统、文明的精华，儒学里非常多优秀的东西给丧失了。所以我们面对紫禁城，有太多值得我们思考的东西。我的主题基本上就是面对这些历史的场面，面对这些现实的联系，进行思考。

朱：结合20世纪80年代中国油画的状态，您对艺术的“现代性”这一指称与个体创作间的关系怎么看，听听您的说法。

许：我们长期以来希望艺术要新，因为我们这代人是随着20年来各方面开放的历程成长起来的，在开放的过程中，什么东西新，我们就冲过去，因此在短短几年当中把西方半个世纪甚至一个世纪的美术史走了一遍，走到头来发现：其实艺术的本质不在于是否新，而在于对你自己是否真，它是否深刻地揭示了你的存在。如果我们落实到这一点，那么有些看起来用比较传统的语言来表现的艺术，只要他面对时代、社会，并表现了他个人的存在感，我觉得也是好的艺术。事实上，我们现在比80年代更成熟，就在于我们已经看到了这一点。但是也不能用这样一种说法使得我们裹足不前，老是用一些陈旧的方式来做，因为这个时代毕竟在变迁，这个时代发展得很快，生活在这个时代当中，我们不可

世纪之奔 / 围城之四

130 × 210cm

布面油画 硅胶 1999年





世纪之奔 / 石碑之二

130 × 210cm

布面油画 硅胶

1996年

能对这个时代没有回应。我们肯定会提出我们自己的思考。

再说，现代不现代并不重要，我觉得现当代艺术有一点很重要，即它直接表现了个人对各种事物的批判的思考，新的流派都是在对前一个流派进行批判的基础上提出自己的观点。它既是对艺术流俗现象的一种批判，同时也是对他所处的社会现象提出的批判性的回应。这是现当代艺术本质非常突出的特征……艺术历史是站在自然的土地上，站在人性的大地上，对这些提出批判、质问，这是现当代艺术一个重要的基本的精神素质，在我的绘画里面，这方面是比较强烈的，甚至是比较突兀的。但这种批判也不是为批判而批判，它需要我们对事物、对历史、对我们所面对的一切有所体察，而不是事先设计好的。我们要真实地面对和感受事物，而不是事先设计好的。这个时代最大的毛病就在于甲某那样做，他成功了，于是一大批跟着他去做，甲某在这样做的时候他是有所体察的，其他人是否有此体察就难说了。其他人跟上去的时候实际上在消耗甲的某些体察。这种艺术创作上的消耗是我们这个时代最可怕的现象。海德格尔曾做过一个比喻，囚徒从地窖里爬出来，他爬一段就要停下来，为什么，他看不见了，他要调整，调整之后再爬一段，又要调整，这就是体察，说明了体察的重要性。我们在艺术探索的时候就像囚徒爬出来，走一段，有所体察，我们和艺术共进共退，我们和自然相即相合。但有很多人是事先想好的，然后来求证这一既成事实。我前面下棋的作品



世纪之奔 / 双塔

130 × 210cm

布面油画 硅胶

1998年

世纪之奔 / 沉船
130 × 210cm
布面油画 硅胶
1998年



有点类似这样，所以人家说观念性太强，实际上观念预设在那里，我用艺术来诠释这个观念，这是不够的，削弱了艺术本身的性质。

朱：在此艺术好像成功观念的一种附属品，为观念而设置，而存在了。

许：是的。它应该是渗透在里头的，应该是共生的，共进共退、共生共灭的。虽然在画的时候有时很痛苦，但我有一种与艺术共进共退的愉悦感。每次画画之前我不知道结果会怎么样，也不知道手将怎么样切入，我只是让这些历史场面表现出来，就像我自己被抛到这个场面当中去，被抛到这一片废墟上，去触摸，去遭遇，去奔跑，最后让“手”以其独特的方式像天外来客降临。降临以后呢，与场景融在一起，所以“手”在我的画面上是第四维，它既代表着一种特定的时间，又代表着画者之立场，我的立场，我的思考。

朱：最近您有没有再进行新的创作，基本上还是延续了以上思考吗？

许：我在画一些作品，坛与众不同众的贡献。些思想献延续。——为了表达我的想法，建议将我给朋友信中的一段话，作为访谈的结束语。

世纪之奔 / 隧道之一
130 × 210cm
布面油画 硅胶
1996年

