



上海美术馆
Shanghai Art Museum

仇德树 QIU DESHU

上海人民美術出版社

图书在版编目（CIP）数据
仇德树画集／仇德树绘．—上海：上海人民美术出版社，
2008
ISBN 978—7—5322—5644—0

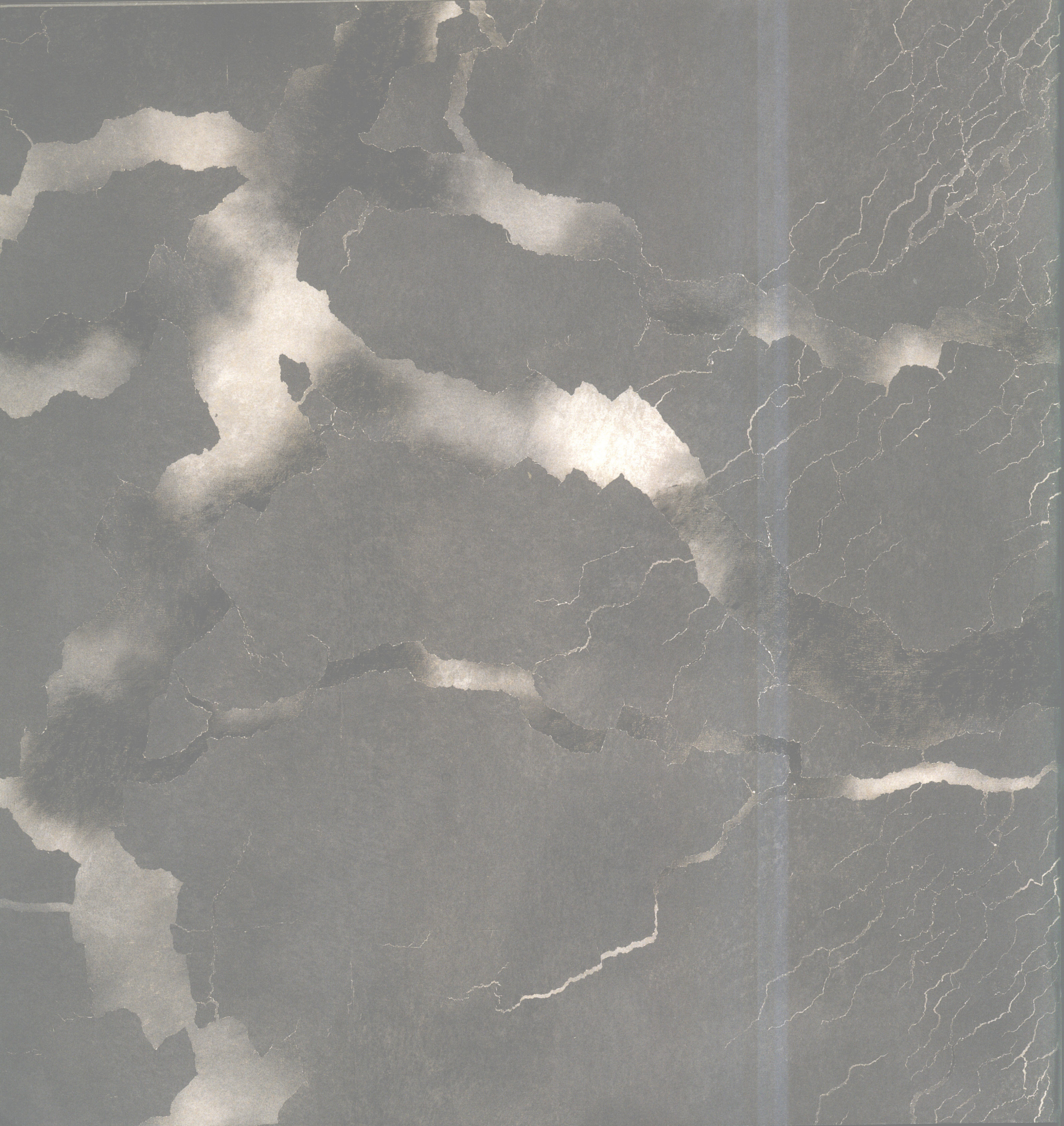
I.仇… II.仇… III.水墨画—作品集—中国—现代
IV.J222.7

中国版本图书馆CIP数据核字（2008）第025477号

仇德树画集

绘 画：仇德树
编 者：上海美术馆
责任编辑：林伟光
技术编辑：沈依群
设 计：沈依群
出版发行：上海人民美术出版社
地 址：长乐路672弄33号
印 刷：上海雅昌彩色印刷有限公司
开 本：889×1194 1/12
印 张：15.6
版 次：2008年3月第1版 第1次印刷
印 数：0001—1300
书 号：ISBN 978—7—5322—5644—0
定 价：198.00元





仇德树 QIU DE SHU



上海人民美術出版社

目录

方增先	前言	6
武秦瑞	仇德树访谈录	9
朱旭初	“中国当代艺术”语境中的仇德树	14
	仇德树简历	171

Contents

Fang Zengxian	Preface	7
Wu Qinrui	An Interview with Qiu De-shu	9
By Christopher Zhu	Qiu De-shu in the Context of "Chinese Contemporary Art"	24
	Qiu De-shu Biography	175

前言

仇德树从上个世纪**70**年代末开始进行水墨实验。**1982**年起，一个偶然的机缘，旧石板上的裂痕启悟了他，从此开始以“裂变”为主题进行创作，并在以后的二十几年中反复的研究其技法和深化其主题。仇德树最看重艺术中的“独立精神，独特技法，独创风格”，但做到这三点，并不容易。中国画在上世纪初以来遭遇的尴尬命题，至今也未有正确答案，只能依靠几代人不断的执著努力，来缓慢挣脱自身的困境。本国的文化传统和西方的影响，既是压力也是丰厚的资源，但若自身不够强大，难免为其所困，而无从施展。

仇德树走上了这条艰辛漫长的道路，他希望“裂变”，不为沉重的传统文化和强大的西方文化影响所围，找到自己的观念和表现方式。但又从其中取材，找到可用的元素为己所用。传统水墨画注重笔、墨、水、纸，缺一不可，而仇德树独取宣纸作为自己创作最重要的手段。从某种程度上讲，宣纸是仇德树艺术的全部语言，既是载体，也是表述形式的语言，“宣纸即笔墨”，宣纸的媒材特性在他的作品里，被凸显到了前所未有的地步。但是同时他又利用油画画布和丙烯颜料，扩充了媒材的使用范围，从而达到对传统单一水墨形式的解构和向现代水墨的方向转换，真正形成了对水墨画传统的大“裂变”。

方增先
上海美术馆馆长

Foreword

Qiu Deshu's experiment in ink painting began in the end of 1970s. Inspired by the crack in flagstone by chance in 1982, he started his "Fissure" series, and has been working on the techniques and the theme ever since. He values "independent spirit, unique technique, and original style" in art, which is not easy to achieve, anyway. The predicament which has confronted traditional Chinese painting would not resolve without the persistent efforts of several generations. Domestic traditions and western influence is a treasure, yet it might become a restraining pressure for free creation.

Qiu Deshu has embarked on this long and rough journey. In his "Fissure", which is his desire to get loose from the constraints of heavy traditions and the powerful western cultures, and to discover his own ideas and methods, while drawing useful elements from them. He picked up rice paper as his most important tool for creation from brush, ink, water and paper, the four elements the traditional ink art value. In some sense, rice paper is his sole vocabulary, being the carrier as well as the expressive language. The properties of it as a medium get unprecedented emphasis, and the use of canvas and acrylic expands the scope of medium. In this way, the traditional ink art is deconstructed, and advances towards modern style. Indeed, it format great "Fissure" from the old ink art tradition.

Fang Zengxian
Director of Shanghai Art Museum

仇德树访谈录

访谈时间：2008年2月28日下午两点
访谈地点：通北路仇德树工作室附近
被访谈者：仇德树（以下简称仇）
访谈者：武秦瑞（以下简称武）

武：您当初成立草草社，提出“独立精神，独特技法，独创风格”的宗旨，当时的文化背景和您个人的创作心理背景是什么？

仇：在文化大革命的时候，我是一个狂热的红卫兵画家。我认为这个背景很重要，当时我一面在学习素描、色彩，一面在创作，学习和创作结合在一起，为文革时期“高大全，红光亮”为主题的艺术方向服务，到了一定的时候，这让我产生了一个疑问：这样的一种美术方向，和我少年时代受到的教导和对艺术的崇敬，好像不一样。我认为艺术是没有这么容易的，因为我那时竟然能够一下子就参加全国美展，太容易了。我发现一些不会画画的人，只要训练个把月，就能够创作了。因为这个程式很容易掌握，掌握了这个程式之后，就没有发展了。技法上大家也都是不太讲究的，没有人太关注技法，因为那时候关注的是主题，也就是题材。所以我想思考艺术应该是什么样的。那时候在文革中我又不能跟人家讲，我用“理想主义的自由表现法”作为自己的座右铭。我想艺术是应该可以进行想象的，可以自由表达的，里面是包含着一些道理的，也蕴含某种趣味的。后来我就按照这样的目标在实践，中间我也很苦恼，因为这条路走不下去，我一下子从文革中已经习惯了的主题创作中跳出来以后，我要么学习古人，要么学习现代西方，想变革的话，就要学习林风眠，我总觉得是在人家的脚印上面走，走不出我自己真正想要的理想主义的、自由表达的一种形态。

武：您觉得当时提出的“独立精神”这十二个字的宗旨，是不是也是针对文革中比较严格的精神禁锢而言的？有没有这个反作用力的存在呢？这个应该也算是背景之一吧。

仇：这当然也是很重要的背景。我提出理想主义的自由表达也正是有这样的意味。因为原来的创作模式太狭义了，那时候我就觉得单单是从技法上创新，和形式方面的创新还不够，应该是从思想上创新，“独立精神，独特技法，独创风格”其实就是要从思想上、技法上、形式上创新。

武：您当时对西方现代艺术观念和中国传统的艺术观念的态度是什么？

仇：1979年的时候，美国在上海博物馆有一个展览，我看到了波洛克的抽象表现主义作品，我觉得很好，但这是人家已经创作出来的，我那时候想的是我应该怎么做。我非常想让我从小就热爱的传统水墨画发出新的光彩。

武：在您上世纪70年代末80年代初期组建草草社的时候，西方现代艺术观念已经开始影响中国的艺术了，您觉得自己受到了影响么？

仇：我认为模仿古人，模仿西方现代的艺术都不是我想要的，我认为艺术不是像马蒂斯说的“安乐椅”。我生活在那个时代里面，生活在文化大革命前后这样一段社会变化比较大的时期，我碰到困难和急迫的问题，为什么需要“安乐椅”？我不选择“安乐椅”，我希望艺术是上苍赐予人类的第五条腿，在人生的旅途上，在一定的程度上，可以给人一种精神力量，我需要这种力量。

武：上海那时候的文化大环境是什么？跟您想法一样的人多么？

仇：当然是多的。当时文化大革命结束以后，画画的人都很激动，至少我周围的一些朋友，因为我在卢湾区文化馆，做过一些群众性的、没有主题性的展览，大家一起帮我做。在这些展览中，我认识了一些社会上比较活跃的，有代表性的中青年画家。大家都在讨论，都在关注中国艺术以后该怎么发展。大家都急切的要创新、争论、探索、实践，就是这样一种氛围。

武：您从什么时候开始思考中国画的问题？为何会从水墨着手开始实验性的创作？

仇：因为我幼时跟随海派王一亭的弟子张之尘学习中国画，而在文革中我在美术学校又学习过连环画，连环画实际上是线描。在革命创作当中，我既搞版画，又画油画，但真正喜欢的是水墨，从文化意义上讲，水墨画和我有亲近感、责任感，所以我70年代末期选择进行水墨实验。

武：在您开始裂变主题的创作之前，您作品中还是能够看到西方现代艺术观念的一些影响，您怎么看待这些元素？

仇：西方的作品对我的影响也是重要的。但是我始终没有跟着传统的套路跑，也没有跟着西方的某一个套路跑，我一直想走一条自己的路，想找到一个中国画发展的方向。我在进行实践的同时，也希望在理论上给它一个明确的方向。这里面有一个巧合，对我的艺术发展来说是非常重要的，我在卢湾区文化馆的时候，我是美工，同时要完成海报、环境布置，还有文化馆群众文艺美术班的工作，五大块工作都是我的，还要负责展览，我当时觉得做不过来，另一方面我想怎么发展出适合国情的创作道路来，大家都不怎么清楚，但至少是和文化大革命不一样，是符合新时代需要的，这样一种艺术发展的方向。那时候我已经意识到艺术家在精神上的独立性是很重要的。我有了组织草草社的想法，想团结一批中青年的画家，集体探索一种新的道路，同时也可以为文化馆的工作补充一些力量。我就把我的想法跟文化馆的馆长吴子宽讲了，他很支持，所以就在文化馆搞了这个草草画社。“独立精神、独特技法、独创风格”这个宗旨在当时的中青年画家当中普遍都很赞成，但这个要求是很高的，要做到其实是很困难的。首先是要思想观念上的创新，然后是材料技法上的和形式上的创新。

武：在您进行的水墨实验中，看得出还是从传统中寻找资源，图像资源的，裂变的系列主题创作是怎样开始的？

仇：我从1980年到1982年，在实践流动泼墨法、印章归纳法、划破纸背法，还有书法的抽象化和灵异化。这都是我对传统水墨的创新发展的努力实践，得到了美国艺术史学家琼·柯恩的肯定。因此邀请我参加1982年组织的新中国当代艺术家展，参展的一共有20几位画家，从全国范围内挑选的，然后在美国华盛顿等城市巡回展览。上海参加的有陈家泠、孔柏基、李山、陈逸飞等，我的作品在那边获得了良好的反映，我85年被邀请到塔夫茨大学讲学和画壁画，都是那次展览带来的机会。尽管如此，我还是对80到82年的水墨探索觉得不满意，觉得从思想观念上还是没有找到独特的东西。所以82年偶尔发现石板上裂痕的时候，我觉得我找到了。（您为什么马上想到撕裂宣纸的方式？而不是选择用传统的水墨法来表现裂痕？）我在之前的实验中已经实验过类似于裂痕的“力破纸被法”，所以我发现裂痕的时候，马上就想到撕裂的方法。对于裂痕，我觉得这是大美，是天趣自然，是大自然的精华在形式上面的典型的反映，我们中国画一直讲究线条，屋漏痕等，讲到底就是天趣自然。裂变大美的另一方面是伤痕，生活的艰辛、磨难，个人内心有伤裂，人类内心有伤裂，人类的历史有伤裂，人类生存的环境也有伤裂，到处是内在伤裂、潜在危机，只是我们平时不够关注。时代需要反思。人类对自然过度的开发，大自然

也有伤痕。审视这种大美和悲壮的美让我一下子意识到,这是我需要的东西。我也想到宣纸可以表达它,宣纸在湿的时候,撕裂时有毛边。这种天趣自然的东西是其他的纸张没有的。我从小跟水墨打交道,跟张之尘老师学画的时候,我学习过装裱。那时候为了节约,我用差的纸张来学,这就需要技术好,所以我的技术很好,我可以让裂变成为我的主题、艺术语言和观念。

武: 裂变的创作是您表达主观上对中国传统艺术的决裂和西方现代艺术观念的决裂的一种态度么?

仇: 这种潜意识也混合在一起。因为我一直认为出色的艺术家的创新是建立在思想观念上的,我感到大美,自然美,悲壮美,这里面还包含着更深一层的观念,普通的裂纹很平凡,但随着时间的流逝变得千变万化,很多裂纹我们都看得到,更多的裂变需要我们的想象,比如宇宙的能量大爆炸,天上的裂变是闪电,地上的裂变是地壳的运动。还有很多超出我们想象能力的。裂变是启示,是崇高的艺术形式,是宇宙精神的象征。我梦寐以求要找到的就是它,它是可供修炼的道,是一种当代艺术家的哲学观念。我觉得裂变是有一种大我的力量在里面。

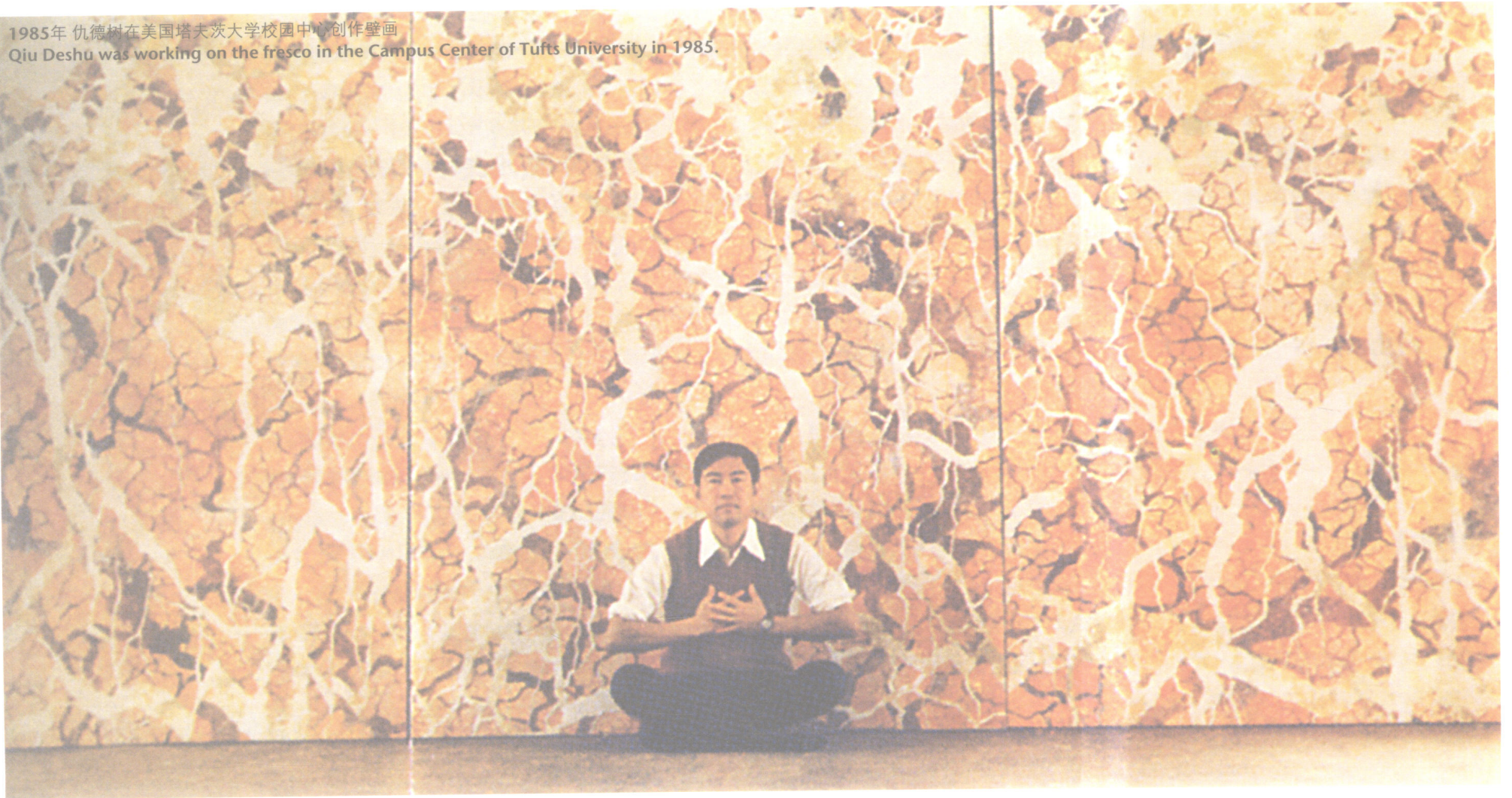
武: 具体把这种想法落实到技法上,应该是有一个实践的过程的。裂变既是您作品的题材,也是技法。您的创作方式其实是把宣纸的媒材特性发挥到极致了。这也是与传统与西方“裂变”的方式么?

仇: 对媒材特性发挥的技能,我一贯十分重视,充分自信,我要做得最好,我希望把手艺活推向无人能超越的极致和峰顶。当我撕裂一张宣纸的时候,我的精神面貌就会不一样,这就是和传统和西方的距离。对我来说,这种方法就是我的修道。我太太认为我每走出一路,要比别人辛苦。我是在美术主流的边缘的,这就像练武功的人,绑着两个沙袋,也像练内功,裂变的精神,就像练内功的效能。事实上,通过这样的磨难,裂变的艺术形式也是我们这个时代所特有的艺术。现在物质条件太好了,这些孩子们不知道人生的艰难,不知道深谋远虑。我最近画的画,是裂变的山水思危。最近几年,自我的焦虑少了。我要感谢美术馆,没有排斥我这个边缘的画家,承认我的艺术。我现在对人类,对整个世界的发展很担忧,以前的裂变是表现我内心的危机,现在我要表现更广阔的世界,我慢慢转向了大山大水。我希望裂变通过大山大水,通过人们普遍关注的符号,来传达我的观念。

武: 您对以后的创作有什么想法?

仇: 会更大胆,画幅也会更大。裂变是有生命的。我们这一代人是很幸运的,我们看到100年前的中国是多么的虚弱无力,引发了西方列强的侵略,然后是内战,大地铺满了裂痕。我希望通过裂变,传达一种警钟长鸣,居安思危的呼唤。每个人都是过客,但是应该留下某种精神。我们民族是伟大的,但是仍有很多弱点,需要一种坚韧的、悲壮的、内敛的东西来传达。

1985年 仇德树在美国塔夫茨大学校园中心创作壁画
Qiu Deshu was working on the fresco in the Campus Center of Tufts University in 1985.



“中国当代艺术”语境中的仇德树

朱旭初

初读仇德树

1991年，我在美国收到从明尼苏达大学博物馆寄来的一份请帖，邀我去参加一个来自中国大陆的艺术家的个展。信封一打开，赫然三个中国大字“仇德树”。翻阅所附的简介，封面上是一张大照片，一位身材高大的中国人，握着一支一公尺多长的笔在地毯般大的纸上作画，据说他来自上海。后来虽未能成行，但从此“仇德树”三个字便印入了我的脑海。回想我当时的感觉是，仇的作品一定会很受西方人欢迎，因为它非常中国也非常现代，既不是熟视惯见的中国传统水墨画，也不是那些图式上非常接近西方抽象主义的中国现代画，在他们看来后者大半是模仿，他们太熟悉这些了，毫无新鲜感，而仇德树是非常特别的面目，独一无二，无物参照，无可攀比。只是不知国内的艺术界将会如何评价他，如果还是扭住“是否中国画”、“有否笔墨”、“水墨跑哪里去啦”等那些陈年八股的话不放，就像当年的刘国松那样，那么争议想必一定会有。这便是对仇德树的最初印象。后来发现，事实果然离猜想不远。

十多年过去了，在西方艺术批评界，著名的艺术品收藏机构、画廊，仇德树已不再是一个陌生的名字。关注东方现代艺术的学者们，已把他列为中国当代艺术家名单中不可忽视的一位。颇有趣味的是，在本土，其艺术被理解与接受的程度与西方却有很大的反差。随着与仇交往熟识以及对国内艺术界情况的了解，我觉得他还是相当落寞的。我常常问自己：为什么西方人能看懂他？喜欢他？他们看到了什么我们中国人往往看不到的东西？记得最初的答案是：也许西方人关注画面本身，强调视觉内容的感动；而我们关心的是与传统的概念、定义、门类的关系与“合法”存在性，我们有太多的包袱放不下。

于是我试图用我所了解的西方人的审美心理、鉴赏习惯、批评标准，暂时扮演一名西方观众、批评家或艺术史家，去看仇德树的作品，能看见什么。

首先我看到了中国的山水，气势恢宏的北宋山水；后来又让我联想到清初金陵八家之龚贤，那种幽深而诡秘的构图，那些浓密而又灵

动的“点苔”，但是它们是破碎的，撕裂的碎片又被重新整合，用新的格式拼接起来，这在熟悉“解构主义”的西方观众看来是那么的亲切而又充满了东方文化的神秘气息与新鲜感。（插图1）

自从影视介入美术以后，黑白倒置的负片视像刷新或拓展了人们的习惯性视野，且自身也创造出极为丰富的表现语汇。仇德树的画特别是其中的黑白构图有非常类似的视觉效果，他的作画程序也是计白当黑，正负倒置，并不直接用色用墨在纸上造型、点苔、画线，而是先在画布或底板上着墨上色，然后将撕成碎片的空白宣纸拼接裱托上去，靠对纸面的不同力度与速度的打磨，将底层的背景色透衬出来，形成不同的明暗层次与肌理，从而达到造型的效果。（插图2）

20世纪六十年代起，自大众艺术的兴起火爆，用废旧报纸杂志、广告、包装印刷品乃至织物等日常生活消费品的碎片拼贴的创作方法甚为流行，他们叫collage，后来发展成为一种表现力很丰富很成熟的艺术手段。在西方现代艺术不同流派、风格的作品中，我们到处可以看到collage的手法被借用的痕迹。难道仇德树与这有什么关系？然而，不管艺术家本人怎么想，西方观众还是会通过collage来与他的作品对话。（插图3）

仇德树的作品让人产生太多的对西方现代艺术的联想，至少他说的“话”能让了解现代艺术的人都听得懂。然而最后我们发现，所有这些恐怕只是一种表面现象或者说机缘巧合，真的读懂仇德树需要更为广阔的空间。

上个世纪80年代，当国门初开，西方现代艺术的信息大量涌入的时候，一方面极大地解放了艺术家们的思想，同时后者又不由自主地被其五花八门的各种图式或材料形式所吸引，于是学习、模仿、借鉴成为一时的潮流，波澜壮阔，势不可挡。仇德树也无法避免地受到了冲击，这是很自然的，可以理解的。对任何一个靠水墨传统起家，或长期接受传统中国画训练与熏陶的艺术家来说，都会去思考如何让这个博大精深但又古老的艺术形式“现代化”、甚至如何与西方现代主义结合的问题。然而实际上我们却看不到仇德树骨子里真正的想法，那是一种抗拒的心态，一种建造在民族文化传统层面对前者的反思和质疑。十几年过去了，现在想起来，我当初的解读和许多西方观众评论的一样，是那么表面和肤浅，还是建筑在对图像和形式的过分关注上，还是将西方当代艺术当作不可置疑的“圣经”，当作参照批评一切的标准，而忽视了艺术家作为一个生活在特殊历史遭遇里的人的独立灵魂的存在，不了解他那坎坷磨难，执着追求的艺术生涯背后的文化意义。

“水墨实验”

随着仇德树逐渐被人们所认识，国内的批评家们也开始越来越关注他。但是，就像许多其他命运相同的艺术家一样，仇德树也不例外地被纳入了以“水墨实验”冠名的“水墨画”现代艺术运动，并成为这些理论家们预设（或假设）的理论公式中的一个令人瞩目的实例。我曾经拜读了不少关于中国现代水墨改革并论及仇德树的文章，虽然颇能感受到这些作者的良苦用心与好意，但最终还是觉得两者之间这样的联系不免有点隔靴搔痒，牵强附会。

在对世界“当代艺术”的整体认知与讨论的过程中，“当代艺术”已被概括出某些重要特征，并由此生发出不少理论家们约定通用的术语或专业词汇，比如“凸现或强化媒材本身呈现出来的现代性”；最能体现现代社会的“大众文化特色”；“在全球化语境中的民族文化身份”问题；对民族文化经典与传统的解构，等等。理论家们同样也拿这些公式去套用仇德树这样的画家，看看他（们）在“当代性”上是否合格（当然仇德树是被“通过”了）；除了“现代”之外，另一把尺度就是“水墨”。看看你与老祖宗的血脉有多少连结？你对笔、墨、宣纸的态度如何。是“传承”，是“消解”呢，还是“改造”、“解构”，甚至全盘抛弃？等等。理论家们总是喜欢先构建自己的理论框架，然后选择合适的画家作为例子填塞其中。这本也无可非议，因为人们需要知道理论家的立场和观点，但是问题在于这个框架的坚实程度以及是否符合历史与现状，是否能真的反映出这些艺术家本人及其作品所表达的内容。这对帮助我们理解仇德树至关重要，因为我们将藉此评价