

—当代—水—墨—

新经

CONTEMPORARY
INK
PAINTING

杜小同

主编 / 孙磊

卷

河北美术出版社

—
当
—
代
—
水
—
墨
—

新
经

CONTEMPORARY
INK
PAINTING

杜小同

卷

主编 / 孙磊

图书在版编目（C I P）数据

当代水墨新经. 杜小同 / 孙磊主编. -- 石家庄 : 河北美术出版社, 2015. 5

ISBN 978-7-5310-6306-3

I. ①当… II. ①孙… III. ①水墨画—作品集—中国—现代 IV. ①J222.7

中国版本图书馆CIP数据核字(2015)第087661号

任何一种艺术形态的变革都有它自身的逻辑关系与结构关系，它所形成的思想和修辞都是一种不容忽视的特征化指认标识。因此，在水墨或者中国画创新的场域中如何建构一种具有结构特征的修辞方式和具有独特审美意识的思想态度，一直以来都是水墨或中国画逻辑进程里极为重要的一环。董其昌的“南北宗”论正是在此基础上形成的一种观点，它对整个传统中国画的格局有着极大影响，以至于后来的中国画发展形成了主要以文人态度为基准的绘画理念。20世纪以来，中国水墨画仍然处于一种变革与创新的状态。从五四新文化运动的“笔墨革命”，到新中国成立后的“新国画运动”以及20世纪80年代中期以来的“新潮美术”、新文人画、实验水墨，一直到21世纪以来的当代水墨、新工笔、新水墨等思潮，都在不断地校正着自身文化的位置，传统与创新的矛盾始终成为中国水墨画进程的主要内质化矛盾。回顾此历史脉络，在“新与旧、东与西”的文化、思想冲突下又形成了水墨画在不同发展阶段所独有的审美语言与创作观念，由此而伴生出一种作为文化态度、审美取向以及生存经验的“新水墨”。在当代水墨语境下，“新”不仅仅意味着一种态度，还意味着水墨表达在今天有一种独特的处境化意识，还意味着在这种意识下形成的一整套新的思维方法、语言结构、修辞模式等，从而建立了新的水墨形态与样貌，这也许就是当代水墨呈现出的新力量之一。

新世纪以来，一种强烈的创新、求变的内驱力让新一代水墨画家重申当代水墨的欲求，在语言形态与思想态度等各个层面上都建立起多样的、鲜活的理解，从而演变成为一股“水墨新势力”，并产生了多重争议。而事实上，其核心是这股“水墨新势力”是如何构建自己一套相对完整成熟的“水墨新经”的。经，从佛学的角度讲，就是法和道理。对一种相对成熟的思潮而言，“经”意味着它被编织成的方法与结构，在这种方法与结构中形成的具有经典特征的修辞与语法。因此，水墨新经，实际上是当代水墨表达的新的修辞方法与结构方式，也就是说，只有建立起一种相对具有经典特征的修辞与语法，当代水墨的“新”才名正言顺，其新水墨思潮才相对完整与成熟。那么，出版一套当代水墨新经也就意味着建立一套当代新水墨的语法模式，对未来具有极为深远的意义。除此之外，这在艺术教育系统下也会形成相对直观的作用，既有形态上的认识，也有内在语言思想的认知，应该说出版这样一套具有强烈当代新水墨态度的丛书，实际上就是为水墨在当代艺术的进程中寻觅一条新的道路，一条水墨新途。

因此，这套丛书选择当代新水墨表达中最具特征与代表性的一些画家，进行个案式观摩，试图从作品细节出发，审视这一代画家各自建立的具有鲜明特征的新的语言思想方法。丛书为观者设置的实际上是多个角度，一种立场，当代新水墨的立场。





GONGZUOSHI



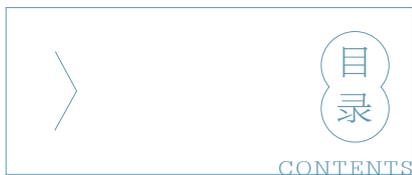
杜小同

DU XIAOTONG

简介

1972年生于陕西富平 / 1995年毕业于西安美术学院附中 / 1999年毕业于中央美术学院国画系水墨人物画室并获学士学位 / 2007年考入中央美术学院中国画学院，师从唐勇力教授 / 2009年毕业并获艺术硕士学位 / 现居烟台





文稿	1	晨之二	44
创作随笔（文/杜小同）	2	泡泡之二	47
拥怀境像——谈杜小同水墨（文/孙磊）	4	立秋	48
画作	13	轻舟	50
假日——汤	14	无题	52
潜之二	16	无题	54
微风	18	无题	56
远山之二	19	夜	57
海滩	20	海滩之二	58
落日	22	夜	59
仲夏	24	宝塔	60
潜之一	26	桥	62
城	28	无题	63
逐之一	30	渡	64
潜之一	32	记忆之海	66
濯	33	微风	68
晨	34	江湖之一	69
跳	36	潜之三	70
垂直	38	凝固的桥	71
夏	39	熙攘	72
江湖之二	40	场景	74
压低的视线	41	暮光之城	76
远山之一	42	艺术经历	78



创随 作笔

杜小同

自言自语

水中的我。

水中的我会觉得安详与宁静。

每当大脑、四肢、血液变得如水泥般凝固时，我喜欢去游泳，其实，游泳还是其次的，只是想把自己浸泡在水中。当温热的肌肤接触水的一刹那，好像有什么东西从肉体中挣脱开，变得轻盈、柔软起来。

听自己的手脚撕破水面，听自己吹圆一个个的泡，水间离了自己习以为常甚至麻木的时间与空间，进入到一个全然陌生却又如同乡愁般熟稔的世界，没有方向，没有开始亦无终点。一呼一吸成为这个世界与我关联的唯一证据，在喘息的瞬间成就了时间洪荒的永恒，其实这是一种生命的状态。

画画的我。

画画的我会觉得安详与宁静。

从时间的洪流中抽身而退，对扮演人生角色悲欣交集的自己鞠躬致意，在幻化万千的世界中做一块无处可用无处可去的顽石，矗立天地一隅。画画只是我的一种生活状态，是完成人生的一种途径和思索的方式。

企图挣脱肉体的禁锢，早慧的先人不做困兽之斗，早在尼采惊呼上帝死了数千年前，中国人早就放浪形骸于天地白日间，找到一套逃遁的精神之路。在中国传统文化与艺术作品中体现放逐外在之形态，回归本源的作品如繁星般交相辉映，在茫茫夜行中慰藉着人们寂寥的心灵，记录着人们对生命底蕴的追求与印证。虽然我生活的世界，天空的蓝在高楼的缝隙间，而唱彻阳关泪未干的怅然与离愁在飞机与网络中变得荒诞，而这种荒诞却使生之痛变得更加清晰，只是披着不同的外衣出现，我虽不画梅兰竹菊、平湖秋月，我所意图追求的主题却也亘古不变。就像在水中的人们，褪去了各式的衣衫，洗去了妆容，没有任何身份名牌的象征，而生命的过往却全部呈现于赤裸的肉体，不可诉说，只是有待发现，这绝不是现实中的人，社会中的人，人生舞台中的人，却是最真实的人。



秋风

47cm × 108cm 水墨宣纸
2014

意象方式

中国绘画中体现的意象方式和精神与中国文化中的意象实际同出一辙，并被包含在后者之中。简言之，中国画的意象方式既是一种艺术精神，同时又是一种创作方法，它崇尚“写意”，即“尚意”，不以仅仅精细摹写物象的客观外貌为根本目的，而是在细致观察的基础之上，着重发掘和表现物象的内在本质和精神，这个物象已经不是原有的客观物象，而是物我相融之后主客观相结合的产物，是“立万象于胸怀”之后的“胸怀”，即所谓“意象”，并以此为第一要旨而形成了独特的艺术形式特点和审美要求，大致体现为：重表现物象气韵和精神（重本质）、物我相融、讲究诗的意蕴、重写意却不真的轻形似、重笔墨趣味却不拘泥于笔法，等等。

中国画“尚意”，推重表现的是物象（自然、人、物等等）的内在神韵，而不拘泥于对象的外在形体。顾恺之提出的“以形写神”就是这个意思，而“以形写神”不是刻意描绘能够得到的，只能去用心感受。“意”在这里转换成了物象的“神”和“气韵”，因此“尚意”也就可以理解为提倡“传神”与重视气韵。“神”和“气韵”一直称为评判中国人物画优劣的标准。

“迁想妙得、澄怀味象”，其最高境界是在内心虚静澄澈之后，对物象充分观察和把握本质的同时，做到“物我相融”，即“物化”，这也符合“老庄”的思想，深刻反映了中国传统艺术精神的精髓之一。

当代中国画存在的其中一个问题就是：意象方式的缺失，表现为以下几种情况。或细致写实，物象之间见不到任何关联，跟观者也没有关系，感觉不到作者的情感，谓之死画。纵使画面多么工整、刻画得多么毛发毕现，仍然不达“意”，从而也达不到艺术的较高境地。或完全玩弄笔墨趣味和传统技法与程式，继续四王以降摹古派所走的道路，见不到今人之心性、感受和气息，从对中国画传统笔墨技巧与构图程式的继承来讲值得肯定，但是对于中国画的艺术创新性而言则毫无价值。徒有中国画形式其表，不得中国画精神之里。而往往是这样的一些没有生命力的作品消解了很多普通大众对中国画进一步了解的兴趣。丢失了大众、缺失了对广袤土壤的培育，非常不利于中国画的传播和发展。这些徒有其表的作品甚至让更多画家丧失了抓住本质、进一步创新的动力。因而有人喊出“中国画死了”，亦有艺术家从反叛和突破笔墨形式禁锢的角度喊出“笔墨等于零”，其实并非真的消解笔墨，而是从继承中国画的本质而言——毕竟笔墨是中国画的重要表达途径。它们不应该全部被变成表达的本质，因为，从根本上讲笔墨仍然是为创造意象而服务的。这在前面的论述中我们都已经见到了古人的精辟见解，为何今人还要陷入泥潭而不能自拔呢？又或者，消解物象形体，脱离了传统笔墨技巧和规律，完全挂靠于西方的绘画理念，走所谓现代派抽象派的道路，形神俱消，甚至有的只是不知所以的色团、色块与笔画。这其中不可回避的是因为当今物质主义、功利主义当道的喧嚣世界让人们内心充满焦虑和浮躁，不再能细致入微地观察体验生活，不再能细致地体察内心。按照中国古人所讲的画为“心印”来说，这样的一部分所谓抽象作品倒的确是当代人内心的真实反映。

当今中国所处的时代，从某种意义上讲是受西方文化（包括科学、经济、生活方式等等诸多方面）深重影响的时代，商业和功利以及实用主义似乎成为文化的主宰，传统中国画的意象方式似乎面临生存的困境。这就牵涉到中国画是否具有当代性、能否表达当代社会现实的问题。

我们应该认识到，传统的“意象”方式，无论作为艺术精神还是创作方法，与切入现实生活都不矛盾，而是相辅相成、在根本上具有一致性，只是介入的层面和方法不甚相同罢了。“意象”作为创作方法，可以直接与所谓的切入现实发生关系。作为艺术精神，它所追求和反映的其实是更深层的一种社会现实、一种更本质的世界，是一种对现实的曲折反映和隐喻，从艺术的理念和方法上来讲，甚至更为高妙。也可以转化为现实主义和意向方式之间的关系比较：现实主义作为一种创作态度，意象方式作为看待世界的方式以及艺术的理念，两者并不矛盾。从某种意义上来说，意象方式更具有现实主义的意味，因为它更能深刻地认识世界和更能本质地表现世界。意象的方式从某种层面来说，应该是比仅仅忠实于物象外观客观的摹写更深奥、高妙、质朴而本真的艺术观念和表现方式。

拥境 怀像

谈杜小同水墨

孙
磊

为了支撑我的荒墟，我捡起这些碎片当然我要供给你。

——艾略特《荒原》

1. 处境

怀有一种被孤立的现实性站在杜小同的画前，伴随着过度的敏感和痉挛我们才得以回应他细腻多层的镜像，他把那种直观遭遇的在场感扩展成一种新的活生生的人生意念，这是必然的处境，必然让我们陷入深思。

处境几乎是一种精神性的实体。

从另一个角度讲，沿着多重情感交织的途径，不断地折纸一般地将时间与景物折进笔墨与胸怀，往往是中国传统画家一种不羁的自然声调，它在上千年的积淀沉溺中形成了不可逾越的雾霾。雾霾终究是雾霾，不是强硬的阻隔，是留有穿越余地的某种阶梯式的回旋。因此，不断有人从雾霾中穿越成为大师，成为新的雾霾。我们的文化滋养的是如此一种含混、纠结、复调式的思想认识，以至于它埋没了不计其数的膜拜者，它的雾霾定式让大多数人成为止于笔墨情调的庸常画匠。事实上，在这种理论中我们能够反思那些穿越者是如何看到雾霾定式破绽的，无疑，破绽来自他们对自身处境的不断认识和表达。

雾霾也是一种处境。

当然，雾霾不仅仅是绘画的一种处境，更是一种人的处境。或者说中国画“不是画什么东西”，而是体会一种“自然和人生的态度”，是一种“人生哲学”⁽¹⁾。所以，杜小同特别清楚如何分辨自己与他者之间的界限，清楚自己的焦虑和愉悦，清楚自己与世界之间如何用一种不能和解的真实来和解，以不断自我奔逃的勇气去应和，去赢得处境的可溶性。从绘画的意义上讲，也只有清楚自己深陷处境的心，才能引导不断反斥的语言张力得以展开。而雾霾，从文化的角度上讲，无所谓反驳或者顺应，它包裹着你，只有回到自己，那漫天的雾霾才仅仅是一种现象，只有从自己出发，从处境出发，才能拨开云雾，走向澄明。

在最近的作品中，小同注重心性的修养，渐渐地将那些充沛尖利的表现力用一种晦暗的手法埋进了风景。早期，他认识到当代水墨必须在语言和观念上发生变化，因而强调特别具有表现力的语言表达，似乎想通过吸取西方当代新表现主义的语言及其思维方法来刺激他对当下世界的感知，从而引发更多的反思与对应。这实际上是一种十分具有针对性的处境化的选择，并且这种选择来自外在的影响，它加深了小同独树一帜的语言思想风格，也许正是这一点，使他非常迅速地进入了当代水墨的领域。而近期，他的绘画开始走向内敛，画面充满微茫的统一，调子灰蒙，人物见小，风景宽阔，笔墨厚重，色彩变化微妙，与早期的张扬形成鲜明的对照。这不仅没有因此失去那强有力的当代性感受，更为奇异的是，他似乎进一步加强了这种感受。当他离开北京到烟台，从一个充满激烈对抗、信息暴力、生态杂芜的生存现场来到一个舒缓平静、亲近自然、节奏悠长的生活之地，这不仅是他生存的必要选择，更是某种精神的召唤，或者说，这是一种精神处境的改观。

处境共振于这种改观。

2. 碎像

在杜小同的绘画语言中，明显有一种消极的破碎意识，它来自于对现实存在的悲观体悟，来自于对自我小心翼翼地怀疑与反证。他早期强烈僵硬的身体绘画，以只此一人的决绝来对抗他内心的虚弱，“那脆弱的、自我怀疑的叙述声音听起来更有吸引力，看起来也更可信。”⁽²⁾而它何以如此呢？这几乎成为一个哲学问题，小同用这样的方式让我们再次面对形而上的精神追问，面对我们终极性存在的不断鞭答。人生悖论就是绘画的悖论。因此，小同的语言越琐碎越结实，越僵直越生动，越直面形象的建构，就越感到它的无法把握，从而越深地进入到形象的“内在性平面”⁽³⁾。这是一个以虚无为根的地带，其存在越虚无越真切。作品《海滩2》中的大海与海滩虽然最终被层层叠叠的灰调子所覆盖，但仍能清晰地指出其中繁杂的碎笔，它们在暗处弥漫了整个画面，它们的存在生动地暗示了生命的鲜活，也正因为如此，它们被遮盖这一事实，直接导致了生命命运的无常极致。而早期作品中的碎笔更为惊心动魄，如作品《200902》《2007011》中那些迸溅的笔墨围绕在鲜红的人物周边，动态的简约化又加强了周边碎笔的张力，如果这是那种血淋淋的生命体验的话，那么，一切真实都会更残酷，这种残酷对后来的杜小同而言是焦虑的青春，也是自我强化的尊严。

碎笔强化了事物的残骸，包括具体的人的残骸与他不可分割的人生命运的残骸。

我们是否可以客观地面对这些“残骸”？在小同的语境中，这是一个人与他现实命运的一种协商。在生活里，我们必须面对不计其数的干扰、敌意、失望、孤独以及它们所带来的无以名状的忧郁。“它包含了一种不和谐的、不安宁的张力，最重要的是，它包含了一种蓄意的、非创造性的、反对性的创造性。”⁽⁴⁾无疑，这种反对性的创造性在小同那里被深化为一种用笔的方式，一种真实的哆哆嗦嗦的生活，一种不断处于晃动、移



北方
50cm × 215cm 水墨宣纸
2014



彩云间
200cm × 120cm 水墨宣纸
2011

位状态下的精神思考。事实上，从另一个角度讲，他在为我们描述形象本身的不可靠性，甚至不可能性，不可靠的可靠，不可能的可能，这是一个形而上的终极化的起点，我们无法以理性的认识来审视它，而只能回到信仰力量的最初感知状态里，回到小同不断睁眼的一刹那。也就是说，在我们的眼睛里，没有什么可靠的，甚至可能的，一切都在运动变化中，一切都将走向“残骸”，一切都将琐碎成不可辨认的本质事物，而我们就来自于那里。

所以，碎像是出于对破坏的反思。

必须将现实的确定性破坏掉，必须在秩序的现实层面下埋入破坏的力量，必须面对这种破坏的引力，必须沿着破坏的方向重新看世界，因为现实本身就是虚妄的，表达的核心语调在此种情境下就会形成一种模糊、纠结的形态，从而回应我们内心对未知力量的欲求。笔墨中有“浓淡干湿”的说法，它实际上也暗指这个方向。古人有“笔若无法而有法，形似有形而无形。”之说⁽⁵⁾，其意虽然不直接从碎笔的角度阐述个中道理，也侧面地言说出一种不断再生的碎像因由。也就是说，碎笔实则“无法”之法，随机中的心机显现；碎像实则从“有形”中提取无形，从无意义处展开意义。小同懂得如何打碎一个形象或者一个场景，因而，他才更能展开这个形象或者场景的完整性。《无题 2012》作品中场景的充沛完整性正是来自于此，一个站在水边犹豫的人，裸身并稍感寒意，远处有被大量流质式的灰白调子所掩饰的山或岸，这一切仍能让我们隐约地看出这些掩饰下杂芜的笔触，伴随着流淌的灰白色形成相对动荡的一幕，更深刻地激发了那个无法辨认的怯水人的落寞，无疑那个裸身的人内心也已碎成波浪。

在小同那里，笔墨就是碎笔与它们的反击，就是碎像在不断跌宕中汇入的统一。

如果静观他画面中的景物，就会发现它们属于始终因碎笔和碎像而成为从未完成的撕裂的事物，虽然近期的绘画越来越呈现出饱满的完整性，实际上那是一种尽可能的假象，是小同对世界的想象越来越稳定的表现，而世界果真如此吗？小同为此付出了相当大的心力，用于厚密色料的遮盖，用于灰调子的把握，用于紧凑的结构处理和严谨守诚的情感姿态，本质是就是为了掩饰笔意的恣肆，掩饰世界碎像的绝对性事实。因而，我们一直理解他用碎笔在画面上建立的那种内在的不安感受，我们一眼就能识别出他随时突变的认知恐慌。

除此之外，他尽可能地平静、稳定、理性、自然。

3. 焦点

在杜小同的画中，总有一双微醺的眼睛，保留了某种酣畅的醉意，而使得整个画面上的事物都蒙上了一层薄薄的雾气，这样的视觉方式来自于他对现实世界进行个人化调焦的结果，这种个人化的焦点被“酣醉”打散了，因而我们无法近距离地“看”到事物的细节，我们看到的是以非焦点化的被眼睛驳斥过的景物和



渣
108cm×51cm 水墨宣纸
2014

人的形象，一种“形似”的“似与不似之间”的确证的宏观事实。小同在我们的眼睛与事物之间设置了某种不可逾越的距离，设置了一种直指核心的精神关照的途径，让我们不再关心那些貌似真实的表面，而直达事物的本质。他刻意地用一种简单、朴素、强烈的眼光，对眼前的一切进行了彻底的重述，而且我们在暗处的劲道被他的这种视觉方式突然照亮了，这使我们也不得不随着他的目光看到那些不易察觉的深刻，尤其在情感与精神的呈现中，我们更进一步认识到这样一个事实：在艺术中，如何让观者看到艺术家指给他们看的那些极具个人特征和众人共性相融汇的东西，也就意味着那是最为动人的东西。正如《记忆之桥》所呈现出的氤氲之气，我们模糊地看到了一座桥、一块陆地、一片广阔的大海与天空，但无法看得真切，调不准视觉的焦距，却毫无缘由地调清了内心眼睛的焦距，那是一种无以名状的记忆的海面，它告诉我们关于桥的故事来自生命的悲剧意识。

只有调出最佳的个人焦距，才能看到非凡的与众不同的内心界面。

沿着这个界面，我们回到现实中来，在社会全方位加速度面前，我们总不自觉地加速面对这个世界。也就是说，在小同的焦点中，还有一种速度的介入，一种时间的穿透力，它唤起了一种连续性的过程认识，而非瞬间的感受，它持续的让眼睛接受时间的洗礼，让画面上的形象与景物“在不存在任何连续的地方暗示出连续性，并普遍展平事物表面上的一些意义皱折。”⁽⁶⁾这并不是说，那些意义的褶皱是多余的、僵化的，而是强调“展平”这一动作带有时间的程序性。也就是说，时间因为慢速度的展平而获得了一种加速度的进入，这种相互反证的关系促成了小同独特焦距的建构，其所描述的景象也被时间拉入某种沉浸的过程中。因此，我们无法绕开小同的时间观，他用调焦的空间意识为我们在时间的平面上设计了一座精神与情感的特殊建筑，我们居于此处，并乐于沉迷其中。

时间性让小同的焦距总处于不断地调整中，世界因此成为不断完整的碎片。

有时候，小同不自觉地崩溃于可见之物，他几乎无法容忍现实的残酷，那以具象的透视关系和描述为基础的视觉现实，当然刀割一般残酷。那些明晃晃的假象，实际上并不属于他，属于他的仅仅是焦点多重的沉浸，是一种怀抱，他将看到的一切拥入怀中，他热爱怀中的事物远胜于那些焦点明确的现实。《拥抱》给予我们一个奇异的场景，山的概念在画面中如硕大的鹅卵石，一只小舟向上扬起，有一种试图飞翔的欲望，与小舟对应的是另一块突然凸起的岩石，它怔怔地看着船上一对情侣的拥抱，它也拥有那拥抱的温度。然而，事实却将我们不得不拉回到模糊的视像上，我们不认得那场景，那只能存在于心灵视野的场景，时间也没有仅仅停留在那一刻。这是一个长长的拥抱，它不能结束，也远没有结束，焦点远没有停在事物的表面，它扑面而来，雨一般下在我们的身体里，精神中。

而从另一个角度讲，我们的精神脉络里始终有一种出位、隐逸的文化精神线索，一张画被称为逸品是一种极高的评价。今天，我们无法像古人那样隐居山林，也无法在雪夜入山迅游小酌，更无法采菊东篱、山间打铁等等，我们必须面对这个世界的喧嚣、恶俗、争斗与颓废，我们必须面对无处可隐的现实，必须一只