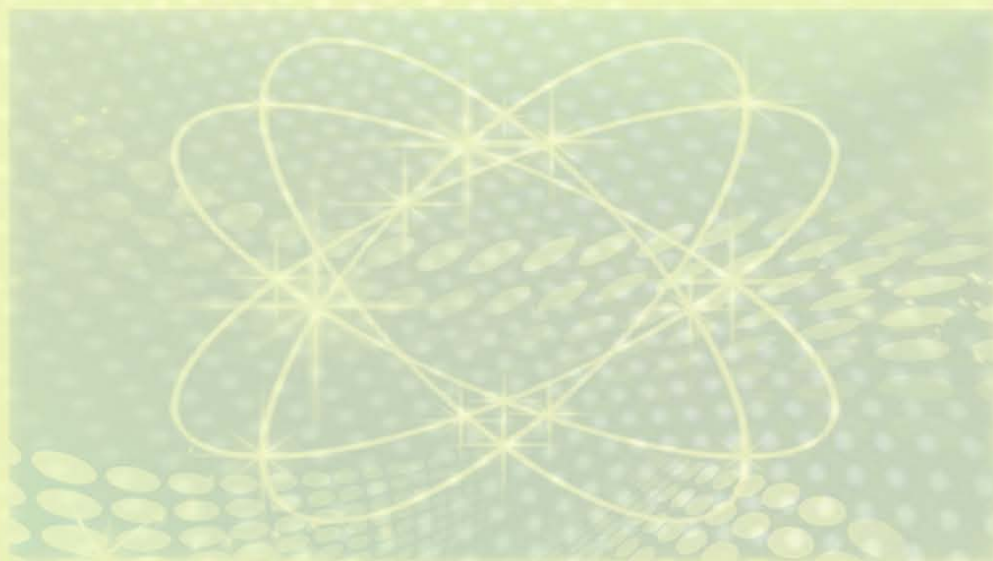


自由立场 ——广东油画十一人展

华艺廊 编



广东人民出版社

图书在版编目(CIP)数据

自由立场：广东油画十一人展 / 华艺廊编. —广州：广东人民出版社, 2010.11
ISBN 978-7-218-06921-0

I. ①自… II. ①华… 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(2010)第205542号

自由立场——广东油画十一人展 华艺廊 编 版权所有 翻印必究

出 版 人：金炳亮

责任编辑：蚁燕芬 刘晓菁
出版发行：广东人民出版社
地 址：广州市大沙头四马路10号（邮政编码：510102）
电 话：（020）83798714（总编室）
传 真：（020）83780199
网 址：<http://www.gdpph.com>
印 刷：广州市恒远彩印有限公司
书 号：ISBN 978-7-218-06921-0
开 本：889mm×1194mm 1/12
印 张：14 字 数： 225千字
版 次：2010年11月第1版 2010年11月第1次印刷
印 数：1-1500 册
定 价：198.00元

如发现印装质量问题，影响阅读，请与出版社（020-83795749）联系调换。
售书热线：（020）83790604 83791487

目 录

自由立场 / 杨小彦	2
学院空间与个人立场 / 冯 原	4
陈 海	8
邓箭今	22
范 勃	36
何建成	50
胡赤骏	64
雷淑娟	78
李 涛	92
王维加	106
吴 玮	120
张 伟	134
杨小彦	148
图版索引	162

自由立场

杨小彦

□ 现在这里的广东油画家，在年龄上为 20 世纪 50、60 年代出生的人，
王 他们基本上在 80 年代上半叶完成艺术教育，然而又先后来到广州美术学院任教，分别在油画系、版画系和美院附中，算是当下广东油画教育的中坚。

我记得在 80 年代中叶，北京曾经有过一个中年艺术家展览，叫“半截子展览”，参展艺术家正处中年，不算老，但又都不年轻。这个名字似乎有点让人伤感，因为在艺术界，老意味着守旧，年轻意味着创新，不老不小，那意思分明是不太守旧又不太创新，算是不上不下、不左不右、不前不后、不偏不倚的状态，颇让人难为情的样子。当时我对这个题目不以为然，觉得老之将至，无可避免，用不着那么矫情，那么自怜自爱。现在轮到我们的了，轮到这一批同样中年的艺术家了，包括我在内。不过，自省下来，我却觉得坦然。我认定每一代人有每一代人要做的事，既有他们的幸福，更有他们的苦难，互相比较不得，更取代不了。像我年轻时候那样，整天忆苦思甜，真的以为自己生活的年代比过去要幸福许多倍，直至历史真相渐渐露出本相来之后，我才痛切地认识到，以为苦难的年代，原来还有西南联大那样神奇的大学，还有蔡元培那样宽容而多元的校长，反而今天的我们，已经很强大，却再也不可能出现蔡元培了，更不可能出现西南联大了。是苦是甜，个中滋味，又有谁真的知道呢？基于此，我只能认为，我们这一代人挺幸福的，因为我们不失时机地做了我们应该要做的事。

那么，我们这一代艺术家要做什么事呢？一言以蔽之，就是“自由”。我们这一代艺术家，注定要通过个人努力来证明一件原来非常简单、后来鬼使

神差变得非常不简单的事，那就是争取艺术自由，要通过艺术让每一个人发出自己的声音，哪怕这声音不太美妙，有点走调，甚至有点凄厉。说起声音，我们马上会想到少年时代的“两报一刊”社论的广播，每逢新年一大早，全体学生，那时我们都是中小学生，都要集合在操场，听广播里发出的轰天动地的嘹亮嗓音，从“横扫一切牛鬼蛇神”到“你们要关心国家大事”，习惯这风格久了，觉得这就是正声，成年以后，到了伟大的邓小平时代，初听邓丽君的软歌，还以为那是从天堂飘过来的呐。

说起这一代艺术家的情感背景，有两句话可以概括，第一句是北岛的“我不相信”，来自诗人著名短诗《回答》：“我不相信天是蓝的，我不相信雷的回声，我不相信梦是假的，我不相信死无报应。”第二句则是崔健的《一无所有》：“我爱你一无所有，你这就跟我走！”当然，其中还夹杂着港台流行歌不伤大雅的颓废情调。

陈海是 20 世纪 50 年代初出生的人，在这 11 人中算是老大。他来自海南，中年以后，长期只在两种题材上打转，一是风景，一是女性。风景越画越简单，最后只留下天与地，迹近抽象；女性也越画越概括，虚无朦胧，似一种符号，但又不完全。邓箭今原来是学陶瓷的，但热爱油画让他成就了自己，反而忘掉其出生。但在他的作品上，有时我还是能看到某种属于陶艺才有的概括：画面中的女性是一组开放的性别符号，既可以依从不同情绪来改变位置与形体，同时又扮演不同的性别角色，从而营造了一个虚拟的欢乐空间。在这空间里，色彩构成了致人深度迷幻的药物，人也从肉身变成了陶瓷般亮丽。范勃是个对形体深度有特殊追求的学院艺术家，他在塑造上

的刻意来自他对形体进入实境有着切身的体会，在这基础上，范勃成为解剖性格的高手，那些他所熟悉的朋友，一经描绘，就具有了抽象性而嵌入平面之中，成为浮动的灵类。何建成娴熟的描绘从来没有妨碍他对个人梦境的执著，他那铺天盖地的水珠，只是浩瀚大洋中的点滴，用以平息内心的骚动。胡赤骏是个生活主义者，所以他的作品充满了世俗的狂欢，且狂欢到忘我的程度，用以衬托生活的意义。雷淑娟是这一次参展者中唯一的女性，她画面上的激情和其在生活中的终生回避，构成了一种形而上式的质疑，并指向生活本身，却无法取得圆满答案，这构成了雷淑娟的困惑并转移到艺术之中。李涛始终浸淫在青春的遐想中不能自拔，他借助艺术来帮助自己从永无出路的境遇中出走，这使他的画中人物永远只有躯壳，没有肉身，躯壳在飞扬跋扈，肉身却无所附丽，这使李涛的作品具有一种隐性的悲剧。王维加不管其身份如何变化，他命中注定是一个无可救药的品位主义者，对他来说，品位甚至超过艺术更让人珍惜。他的画一直在无声地传达这样一种信念，过有品味的生活，远比做所谓艺术家重要，尤其是，当这艺术家已经蜕变为演员时，就更不值得追求了。我的看法是，品味让人保持活力，而一个品位主义者，其性格只能是越来越单纯，这说明在看透世事之后，品味也就成为了品味的坟墓。王维加宁愿生活这样的墓地中，也不愿意装模作样。从任何意义看，做平面设计的吴玮都不是油画家，他之油画纯属业余。但是，只要有基本的油画训练，一旦看到他的油画作品后，就不得不承认，所谓油画，原本就应该是这样子的，有油性，自然、率性、日常，而又不无机智。张伟在执著于青春期的骚动中和李涛有异曲同工之妙，但张伟在经过漫长的创作期后，突然进入了不创作只写生的岁月，他发现与其经营意念，不如对着活生生的对象捕捉瞬间表情，也许这才是生动的油画，不完整但有现场

感，画到什么样子就是什么样子，画完了拉倒，绝不继续修改。最后要谈论的是笔者，长期从事写作与研究，对某些社会与艺术问题有持久关注的兴趣，也做过不少分析，不算太认真，不算太努力。因为本科学的是油画，所以对油画情有独钟，闲呆温哥华时，整天面对远无天际的落基山脉，山上终年不化的片片积雪，突然有了归宿感，觉得这素静之所在便是人生的退路。下笔是涂抹的，是随意的，希望有油画的品味，但不要太像油画。

“自由立场”展览，是因华艺廊曾经做过的另一个油画展而来，叫“半辈子的目光”，由我策划，是这次展览的画家的老师辈作品。看了两个展览，有心的观众多少可以了解大半个世纪以来广东油画发展的基本路径了，其中有些什么样的特点，风格应该如何归纳，彼此的异同是什么，相信大家自有看法，无需我多言。

最后，我还想说的是，广东油画半个世纪以来的发展无人做过认真梳理，其在全国美术中的影响与作用也众说纷纭。希望以后有人来做这一件事，即如是，则是这个展览之幸，上一个展览之幸，更是广东油画界之幸了。

是为序。

本文作者系中山大学传播与设计学院创意媒体系主任、教授，
广州美术学院客座教授，本次展览策展人

学院空间与个人立场

冯 原

20 世纪 50 年代末，中南美专由中向南迁往广州变身为广州美术学院（以下简称“美院”），新的学院为何要选址河南的昌岗？要认真地回答这个问题，免不了要去考据一下当年的城市规划和布局构想。不过，即使不去查阅档案材料也可以合乎逻辑地去猜想，从城市的传统空间形态来看，广州的高校一是选在东北郊的五山，30 年代就有中大，50 年代有华工、华师和暨大；二是选在河南康乐村的中大，美院选址于昌岗，离中大不过一箭之遥，套用今天的说法，就要叫做打造“南郊教育板块”了。

是否有“板块”一说不去提它，专说回美院自身的空间吧，从外观来看，一色的红砖楼房，与康乐村的中山大学红楼群遥相呼应，奠定了一种材料上的教育色彩，红砖与教育的符号学关系大约可以追溯到民国初年的教会大学（现在的中大校园过去即是教会创办于 1905 年的岭南大学）。而从建筑风格 and 布局入眼，美院的建筑群则明显地带有苏联建筑的特点，这也算是当时的一种时代特色吧。实际上，从建成之始一直到 20 世纪 80 年代，一堵围墙分隔了专业与社会这两个截然不同的空间，而处于墙内的美术学院也是在传授着一种混合的专业知识体系，如果我们把美术也称为一种知识的话。那么，正像学院的空间混合着民国和苏联两种外观元素一样，美院的知识体系也有着两个完全相同的来源：一个是从民国时期形成的徐悲鸿体系；另一个是 50 年代正在形成的苏维埃体系。有趣的是，这两种知识体系

都是在中央美院这个培养皿中混合而成。而后，新的美术基因被移植到了全中国，最终形成了新中国成立以来的美术知识与传承体制。顺理成章，广州美术学院无疑就成了这种混合知识的 DNA 移植到中南五省的“美术基因库”。

再说回学院的空间类型，美院虽然缺乏中大校园那种宏伟和绵长的中轴线，但美院依然有着中心对称的空间布局，大门之内，左边的美术馆和正中的教学大楼形成犄角之势，形成了一种教学至中至上的心理暗示；图书馆端坐在教学大楼的顶楼；学院的权力中枢则占据中部，大楼的两翼分别为国画系、油画系、版画系所用，穿过大楼过堂的拱门，即是映掩于一片绿阴中的雕塑系……与中大校园异曲同工，教学区既分开了东边的学生区和西边的教师区，又创造了一种通向教学区的流线和循环圈。美院的空间形态喻示了这个空间内的知识结构和传承体制——知识传授者和知识接受者分别从西边和东边进入；以图书为代表的“客观知识”位于最高处；以展示为主要功能的美术馆离大门最近……以空间为基础，我们也不难观察到某种与空间类型相对称的，但却是隐形的知识传承结构——毕业可能是走进社会，但更诱人的毕业路径则是由东向西的空间流动，从学生东区走向教师西区，这意味着可以终身留在院墙之内，从接受者变身为这种知识体系的传授者；教师的流动方向朝着向上面——成功的教师作品可以进入图书馆

内成为知识体系的组成部分；美术馆的向外流动，它是墙内知识体系向外展示的橱窗……美院的“墙内生态”由此而成。

远的我们就不去说它了，最起码从 20 世纪 60 年代到 80 年代，正是这样一种空间类型和知识传承结构造就了美院的生态——学院教育自身形成的“纯正”血缘和由部分来自其他学院系统而形成的“业缘”，与广州一地的“地缘”混为一体，最重要的因素仍然以时间为上，经过若干年的循环往复，最终形成了广州美术学院的空间与知识的生态学。不过，比起相对较稳定的“血缘”和“业缘”来看，美院处于广州的“地缘”是一个近 30 年来最为关键的因素，正是因为广州与改革开放的地缘政治学，广州美术学院得以在全国的美术学院中最早、也最成功地分化成美术学院和设计学院这两种体系。同时，若是我们愿意看得更深入一些，也应该能够观察到，我要是说有两个美术学院，一个是墙内美院，它一直位于昌岗路上；另一个是墙外美院，这个美院虽然没有美院的行政架构和实体空间，但从知识的扩张和变异来说，曾经就读于美院，但现已活跃于全国和国际艺术圈的毕业生，可以勾勒出那个墙外美院的隐形轮廓。

与前 30 年相比，近 20 年以来，若是以墙内美院和墙外美院之别来看，假如说墙外美院的知识变动的频度和广度都要超过墙内美院，这大约

是中国的艺术生态趋向多样性的一个反映，归根结底，这大半还是得益于改革开放的大趋势。反过来说，院墙内的美术学院长期受益的稳定状态，也是在一个更为开放的格局之下，显示出了某种知识更新的弱势。所以，以近 20 年为背景来观察美术学院的知识生态，我可以肯定地说，过去的超稳定的“墙内生态”已经逐步让位给墙内美院和墙外美院的流动与博弈的状态。当然，我们也必须承认，只是到了相当晚近的时候，特别是进入到新世纪之后，墙内美院和墙外美院之间的知识流动才得以部分实现，学院空间与社会空间的互动也变得越来越显著。

这些变动如同总的社会生产关系一样肯定会对美院的物质空间产生影响，不用说，新的大学城美院的诞生已经彻底改变了传统的美院空间类型，但是，即使我们不去谈论大学城美院的类型学，只要观察一下昌岗路美院的空间变异，也不难看到，老美院的“墙内生态”不仅不是一成不变的，而且，美院空间的变动步伐其实一直以来都在应合着时代的潮流。举例而言，新的美院美术馆和旧的美术馆相比，除了对红砖肌理的继承之外，正是如同华盛顿国家美术馆的西馆和东馆之别，在昌岗路的一片民居的背景下，新美术馆的醒目立面就像一把雕刻成形的现代主义之刃。最重要的是，新美术馆终于把院墙打破，将一个大门直接放到了昌岗路的街面上，显示了破墙而出的强烈意愿；改革开放 30 年来，广州美术学院以把设计学科做大

做强而闻名，所以，图书馆不仅变成了独立的大楼，也顺势从知识的顶层搬到了美术区与设计区的结合部，成为连接美术和设计领域的“知识海关”；在旧的教学大楼的背后，原来绿阴中的雕塑系的原址上耸立起一幢高层建筑，当然，首先它还是一幢容积率大大增加后的教学大楼，但关键的问题是，它也是众多有个人主义风格的美术学院教师拥有个人工作室的场所。近年以来，若是要说“墙内生态”的个性化趋势有迅速增长的势头，不少美院教师在创作上不断强化的个性化风格应该能够肯定这个事实。

饶有意味的是，学院空间与社会空间的互动似乎预示了一种新的艺术格局的出现，在这个格局中，学院用于分隔正统与非正统的藩篱已经不那么明显。这些年以来，各种艺术空间的出现便是个最佳的证据，几年前出现的 Park19 艺术空间，首创出一种介于墙内美院和墙外美院之间的一种新空间形态，由于大多数参与者均为广州美院教师，今天改称为“345”的艺术空间可以说形成了美院之外的一个“小美院”，或者说，它正是美院的墙内体制正在松动的证据，对墙外空间的开发和占领，实质上是美院的教师们正在以个人立场的姿态融入社会大潮的行动。

所以，当日历翻到了 2010 年，这时离美院在昌岗路开张已经有 52 年之久，撇开墙外美院和墙内美院仍然难以逾越的心理围墙不说，就以如今的墙内美院而言，由于个人立场的显现和发展，美院也从一种单一的知识

体系的殿堂演变为传播两种知识体系的场所，一种是一如既往的学院派的传承；另一种就是以美院的中青年教师群体所代表的个人知识。只不过，这种个人知识通常不是以知识的一般形态出现的，它更多地表现为某种个人化的姿态或立场，我想，这正是杨小彦把 11 位美院教师的作品集合到一起形成今天这个展览，却把这个作品联合展定义为“自由立场”的缘由。在我看来，个人立场与“自由立场”的内涵是一致的，而且，“自由”的个人立场向上可以联系到创作、架上绘画、装置和观念艺术这样的抽象领域；向下也可以联系到咖啡豆、胆机、保时捷和 Wrangle 这样的个人嗜好。这样说吧，杨小彦集合的这群人，他们既是一群依然以“墙内生态”为生存方式的美院教师，但是，同时他们又是拥有个人立场的自由艺术家和生活爱好者，最后我想说的是，这种个人式的立场更多是因为他们在创作和生活实践方式，而不是归因于他们创造立场时所处的空间，“自由立场”的实质可能就在这里了，自由并不排斥集体性的活动，比如聚众喝手工研磨的咖啡、狂喝“交叉隆”（X0 白兰地），也不妨碍他们单独地画女人体、牛仔裤和怪异的飞行器；不论容纳这些立场的物质空间是位于墙内的新教学大楼的顶层，还是位于臭河涌边的工业厂房里面。

本文作者系中山大学传播与设计学院教授、文化批评学者，本次展览学术主持

图 版

陈 海

Chen Hai



海南人

1982年毕业于广州美术学院油画系

现为中国美术家协会会员，广州美术学院油画系第三工作室主任，教授

个 展：

1997 年 “陈海油画展”（第二回）/ 法国巴黎

1991 年 “陈海油画展”（第一回） / 中国广州

主要参展：

2010 年 “第六届富山国际现代艺术展” / 日本（富山现代美术馆）

2009 年 “中日当代艺术交流展” / 日本东京

2008 年 “跨过高墙与篱笆墙——中国当代艺术展” / 奥地利

“拓展与融合——中国现代油画研究展” / 中国北京（中国美术馆）

2007 年 “CAF 当代艺术展” / 日本东京

“未来主义者六人展” / 中国北京

“中国当代艺术家六人展” / 中国台北

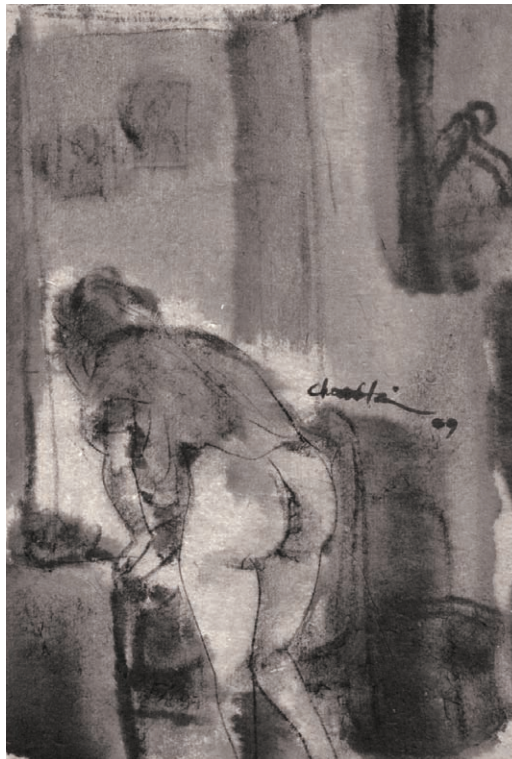
2006 年 “抽象主义的中国文本” / 中国上海

2005 年 “第二届当代中国山水画·油画风景展” / 中国北京（中国美术馆）

1989 年 “第七届全国美术作品展” / 中国北京（中国美术馆）

1987 年 “首届中国油画展” / 中国上海

“阿尔及尔——世界文化艺术荟萃” / 阿尔及利亚阿尔及尔



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(节选)

杨小彦

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 20 世纪 80 年代中叶开始，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，我一直怀疑他至少延续到 90 年代中叶，把这样一些描绘看成是“习作”。

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、发自内心本能的个人冲动。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，在 20 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，表现在其笔下，成就了一种信手涂抹的雅趣风格。后来，我想大约从 20 世纪 90 年代中叶开始，他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，他一直都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，让色调尽量明亮起来，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。在今天看来，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秘性质，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。最后，陈海对形体的刻画止于迷蒙的优雅，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。

从身体的意义上看，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，这是两个毫不相关的领域，之间似乎缺少一种内在的关联。尤其是在仔细观赏陈海的油画风景以后，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。

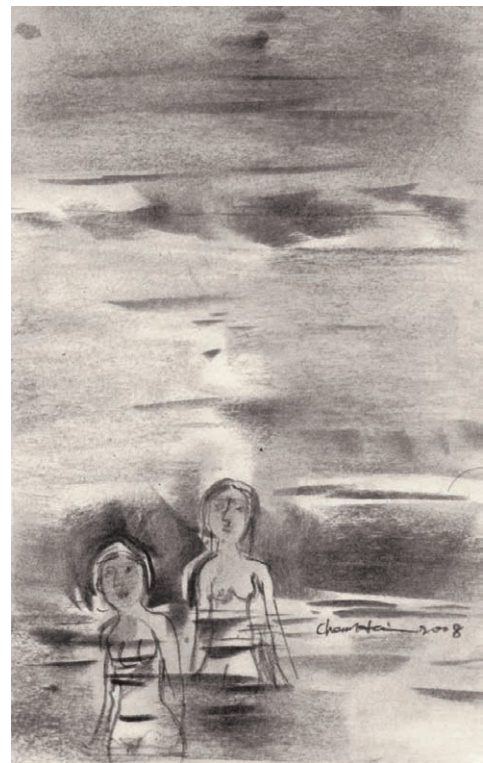
确实，和陈海所描绘的女人体的生活化与具体性相反，陈海的油画风景是近乎抽象的表达，而不是什么具体地域的摹写。也就是说，陈海关心的不是什么地方的风景，他的风景是抽象的，只有天与地两块，而且永远如此。对他来说，他的风景是完全心目中的想象，是对天地关系的抽象而又视觉化的个人定义。在他的油画风景中，其“地”可能是地平线，可能是山，甚至可能有积雪，有丛林。其实，在我看来，都不是，而是和天接触时的一种奇特状

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象，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。这才是陈海油画风景的主题，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油画风景，而是风景与女人体的关系。甚至连陈海本人也觉得他的油画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画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。



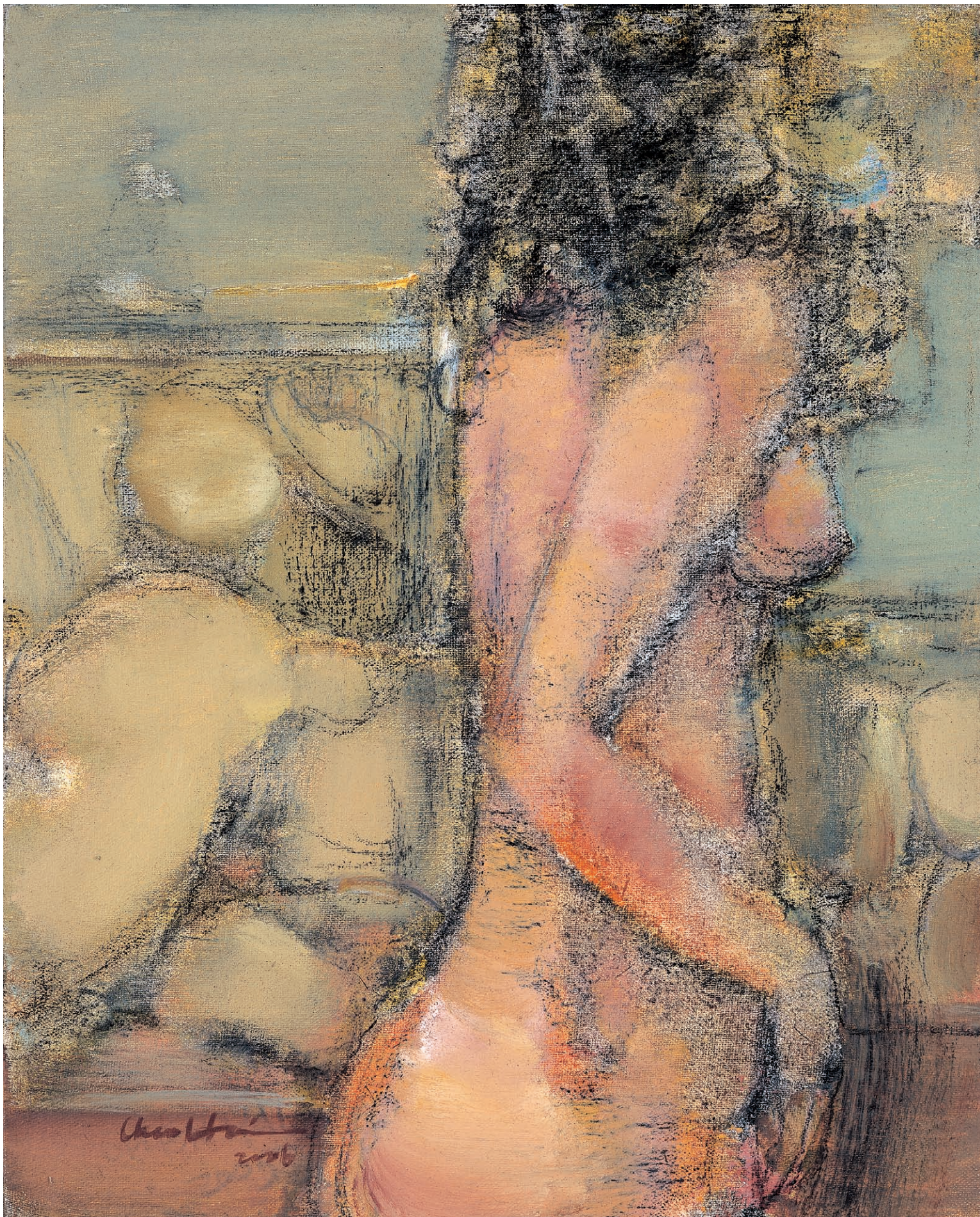
风景是人的延伸这一观点并不新奇，但对于绘画实践者来说，在风景当中贯注对人的认识，却需要体悟。前面说过，陈海风景中的抽象性和他人体中的具体化是一组差异的语句。但这只是表面现象，当我反复把他的风景画和女人体联系在一起时，我发现了两者的关系，其实都是对身体的一种探索和表达。女人体的身体性不用叙述，但风景，在我看来，却是身体的一种隐性呈现，同样呈现了一种身体的性质。否则，我觉得我们无法追问陈海的风光实践，为什么在如此漫长的时间里，所坚持的竟是一组持续甚至单一的语句。具体的风景当然是千差万别的，不同地域就会有不同的风景呈现，因而形成不同的自然风格。但是，陈海的风光永远都只是风景，是天与地的不间断组合，是对色层的翻来覆去的实验，对肌理不厌其烦的追求。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，女人体是风景，风景也是女人体。其中的差别只在于程度。女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，内藏让人遐想的、没有确切意义的审美指向。



状态 No.16 | 布面油画 25cm×20cm 2006年



状态 No.18 | 布面油画 25cm×20cm 2006年



状态 No.20 | 布面油画 50cm×40cm 2006年



状态 No.42 | 布面油画 40cm×30cm 2007年