

华艺廊 编

犹在镜中

车建全作品

AS IF IN THE MIRROR
—WORKS OF CHE JIANQUAN

广东省出版集团
广东人民出版社

华艺廊 编

犹在镜中

车建全作品

AS IF IN THE MIRROR

—WORKS OF CHE JIANQUAN

广东省出版集团
广东人民出版社
·广州·

图书在版编目(CIP)数据

犹在镜中：车建全作品 / 华艺廊编. —广州：广东人民出版社，
2010.6
ISBN 978-7-218-06775-9

I. ①犹… 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096626号

犹在镜中——车建全作品

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 978-7-218-06775-9

开本：889mm×1194mm 1/12

印张：15.5 字数：80千字

版次：2010年6月第1版 2010年6月第1次印刷

印数：1-1000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



艺术和自然之镜中的时间与自我 / 李公明	002
Time and Ego in Art and Nature in the Mirror / Li Gongming	
风景的意义 对车建全油画风景的一种看法 / 杨小彦	004
The Meaning of Landscape—One Way of Looking at Che Jianquan's Paintings of Landscapes / Yang Xiaoyan	
重述的时间 / 车建全	006
The Retelling of Time / Che Jianquan	
以独立的自我修为作为创作的出发点——车建全访谈录	008
Creation Coming from my Freedom—Interviewing Che Jianquan	
犹在镜中系列	016
AS IF IN THE MIRROR SERIES	
树系列	106
TREE SERIES	
易水寒系列	130
OCEAN SERIES	
天空系列	152
SKY SERIES	

艺术和自然之镜中的时间与自我

Time and Ego in Art and Nature in the Mirror

文 / 李公明

Li Gongming

在中国当代风景油画创作领域中，车建全的《树》、《天空》、《犹在镜中》、《渔村小雪》等系列所呈现的精神探索与艺术探索的深度是颇为值得研究的。在当下社会的精神生活中，“艺术究竟何为？”的问题早已被无数艺术家、评论家谈论过，但是其言述的角度、所呈现的真实性程度等大有区别。车建全的自述与作品对这个问题作了极其真诚的回答，前者充满了思想性的逻辑力量，后者以其诗化的审美风格使这个问题的答案呈现出来。

车建全接受过正规的美术学院油画系本科与研究生教育，他的专业教育背景使他具有扎实的学院派油画功力；但同时，他对于中国传统艺术的精髓又有深刻的体察，中西方艺术精神的相互渗透使他的诗化油画风景具有深邃而澄明的底蕴，他的作品中的诗化特征呈现出沉稳大度的气象和空灵浩淼的境界。《易水寒》系列是其近年创作中的重要作品，它以对中国人来说独具历史意蕴和尚德精神的易水为题材，然而又能融汇中西、穿越时空，构建出一片诗意迷离的江岸。占据了大半个画面的天空云气迷蒙，凝重中有微光透显；低横的江面上水色漫溢而去，在云天水色之间是叠压起伏的坚实江岸，是可触摸的大地之躯。在油画语汇上，此系列作品呈现出色彩语言的丰富性与单纯性的精心把握。尤其必须提到的是，作者为了使色彩达到最理想、最持久的效果，在该组油画中使用的颜料全部是从意大利购买回来的天然颜料矿石进行磨研、调制，在技术的层面上也有了一种追寻艺术与自然相融的原初造物之境。

《树》系列的取材看似普通，实则独具精神上的深刻关注性。在文学中，树作为一种自然之物常引起作者的抒情性审美描述。但是语言对于越简单越普通之物的描述往往是乏力的，因此有诗人慨叹：我从未见过，一首诗能像一棵树那么可爱。这里说的一棵树就是普普通通的一棵树，在作者看来任何人类的诗歌都无法像它那样可爱。这种感慨也正是我读车建全的《树》系列所感受到的，但是所思所感又远不止于审美诗意上的“可爱”，而是更有一种类似对作者的内心精神世界的感触。柔弱而轻蒙的树，孤立的树，在宁静中等待着什么的树。可以颠倒过来说，我从未见过，一棵树能像一幅油画那样，孤独而又渴望着精神上的独立性。这就是车建全笔下的树。

在车建全的作品中，尤其是在他的《天空》系列中，我常常感受到一种在精神上极度地寻求内心抚慰和宁静的诉求，我也曾一再反思我的这种感受的真实性，因为这种感受会深刻地影响到我对车建全内心世界真实性的深层认识，影响到我对他的真实的价值观与内在气质的认识——他真的是我所理解或者所想像的那样一个真正的诗人艺术家吗？环顾现实，何等的浮躁而平庸，包括许多所谓的成功人士，无非是由权势或资本披上一袭华丽的外衣。很少人能真正拥有真实而坚强的精神座舱，可以在精神上逃离现实；很少能对时间与自我有所体察和言述。真正的艺术家应该首先就是拒斥这种现实的人。

我感到在他的作品中饱含着一种逃离现实、寻求在精神家园里保持内心宁静和人格尊严的期望。而这种期望，尤其是艺术性的，使我想起了人类自古以来的乌托邦精神的问题。在历史上，从早期的希伯来先知运动到现代的乌托邦思想，那些思想家和实验者们的理想主义精神、对社会与人性的深刻认识以及大无畏的勇敢精神一直是推动人类社会进步的阶梯。乌托邦精神的理想与原则永远代表了人的天性：对现实总有不满，对未来总是充满了憧憬，因此批判现实的思想永远是乌托邦的主题。但是，人们常有误解的是，乌托邦是无力的、无济于事的，甚至是对改变世界的行为不利的。因此，“抛弃乌托邦”的口号总会不时响起。

美国著名神学思想家保罗·蒂里希的这段话极其深刻：“乌托邦是真实的。为什么乌托邦是真实的？因为它表



犹在镜中 • NO.15



犹在镜中 • NO.26

现了人的本质、人生存的深层目的；它显示了人本质上所具有的那种东西。每一个乌托邦都表现了人作为深层目的所具有的一切和作为一个人为了自己将来的实现而必须具有的一切。”（《政治期望》第214页，四川人民出版社1989年版）我认为，在车建全作品中体现出来的精神向往无疑具有某种乌托邦精神的特征，正是表现出对人的本质、人生存的深层目的的探索和理解。在《渔村小雪》作品中，所谓的渔村并不真正存在，雪与树、雪与山坳实质上只是一种提示“现象”的可见形象，期待着哲学家把“现象”解读为世界最后的本质。这就是一种乌托邦的精神家园，是对生存之意义的寂寥体味。

在我个人看来，车建全的作品中的确有一种很微妙复杂的内涵，评论家的任何评述其实都很难做到把握准确。那么，艺术家本人的自述就是一份很重要的文本，可以给评论家提供某种思考的指引。“周遭的环境和不断改变的文化氛围既让我质疑又不知所措，特别是对绘画意义本身的质疑。很多年以后，当我有能力把与自身无关的很多东西剔除和否定之后，或者真正认清自己的局限之后，才开始重新建立了对绘画的信心”（车建全《重述的时间》）。在此之后，他在一个有限的精神空间中找到了一条寻找稳定性与心灵安慰之途的路径：通过追忆和重建古人的山水图像，“重述一个时间的概念，通过对记忆中的传统绘画图像和被经验改变的那部分进行重述，抵抗支离破碎的记忆与失忆”；“它有助于我们脱离失忆的无奈和痛苦，更常态地面对泡沫和幻灭，因为有一个和当下保持疏离的时间能够有力量来平衡这些的不安和焦虑，就是传统艺术创造的那个稳定的时间。”（车建全《重述的时间》）在这里，精神探索的指向、目标和对其功能的期待相当清晰，所言说的意义十分明显。

应该注意到，他多次表达出对内心的不安与焦虑的敏感体察，也表达出对于重建心灵中的宁静的追求。把这篇自述与他的《犹在镜中》系列对照而读，我在那些范宽、郭熙、倪瓒们的图式中看到的是一种超越时空而与古人神交的意图，那些取自古人的图式其实只是一种重述时间的印证，是“一种可以带来精神慰藉的连续的图像记忆，能够让人脱离当下的所有不安和伤痛。无论我在郭熙或者王洗的作品面前都能清晰地感受到这一点。我会脱离了所在的具体时间”（车建全《重述的时间》）。

时间犹在镜中，自然犹在镜中，在这里我们看到作者对自然拥有的知识和对时间拥有的知识。在一个柏拉图主义者看来，知识概念不是一个纯粹的世俗概念，而是包含有超验、神性的意味。因此，灵知就是知识与拯救的结合。由此看来，在这些“镜”中“看”什么？为什么要在镜中“看”？这些问题意味着重要的是通过认知而获得对灵魂的关注，这是迈向拯救的第一步。这批作品具有很强的精神分析气息，有很强的灵知之思。在那些镜子般的自然图像中，登高与漫游都是具有不同寻常的意义。远在中世纪晚期的时候，登峰远眺的行为就表现出人类对于大自然的美感的发现与人对自身的发现并行不悖，人类历史上最伟大的文艺复兴事件竟然戏剧般地与人物的登临极目也有着某种联系。“犹在镜中”的气氛是寂寥、内敛的，也是空灵而飘逸的。

恍惚之中，朗然而呈的是永恒的神性。

2010年5月14日于珠江南岸人静斋

（本文作者系广州美术学院美术史系主任、教授）

风景的意义

对车建全油画风景的一种看法

The Meaning of Landscape

——One Way of Looking at Che Jianquan's Paintings of Landscapes

文 / 杨小彦
Yang Xiaoyan

自从油画进入中国以来，就一直面临着双重压力：一方面，作为外来画种，它带来了西方视觉文化当中的写实主义，并为写实主义在中国的扩展提供了重要的艺术资源；另一方面，同样作为外来画种，它总被要求去切合本土特点，努力使自己“民族化”，以求得民族文化的认同。前一种压力导致了写实主义在中国的滥觞，后一种压力，由于对“民族化”的不同理解，更由于这个问题受到过多的人为因素的干预，至今了无结论，更乏见令人满意的成果。

油画“民族化”问题，我认为关键是在认识。我甚至怀疑有多少人，就是多少关于“民族化”的认识。这说明，历年来对它的诠释，正是使它艰难发展的原因之一。把色彩鲜艳、勾线平涂、取消焦点透视等类似年画的处理方式说成是“民族化”，在今天恐怕已经不能得到更多的油画家们的认同，宽容的理解是把这种方式看作是多种“民族化”方案中的一种。但是，那些表面摹仿所谓“古典油画”的中式油画，尽管在市场上相当走俏，也不能让对油画抱有更强烈希望的新生代们感到满足。在他们看来，油画毕竟只是一个画种，一种手段，用这个画种和手段表达本土感情，有着天然的合理性。我愿意把车建全在油画风景上的努力视为后一个目标的合适案例。但我这样说并不意味着把他也纳入“民族化”的努力之中。在我看来，对“民族化”的表述，在车建全这一代油画家心目中根本不成为一个问题。我甚至怀疑他们知道，从学理上说，“民族化”与其说是个油画问题，不如说是个在特定语境下所产生的文化政治问题。摆在车建全这一代中国油画家面前的目标是：他们在使用油画这个外来画种时，如何真实地把自己，也就是一个中国艺术家在本土所获得的切身感受放到创作当中，从而让油画呈现出它的魅力。

其中的突破是对“写生”的理解。

把油画视为写实主义的当然载体，其中最重要的原则是“写生”，也就是面对自然物象时必须掌握的一系列再现原则。在很长时间里，“写生”被抬到了前所未有的高度。而在政治弥漫一切的时代，“写生”问题也就顺理成章地成为政治问题。其中体现“写生”的一个重要领域无疑就是风景画。因为，对于信奉“写生”原则的画家来说，通过风景所表达的是个人对自然的“观察”，而不是对一种境界的“体会”。或者说，所谓“体会”要贯穿在“观察”当中，任何过分改变自然景观的做法，任何过分强调自然境界的风格，都会让“体会”失去立足之地而受到排斥。于是，呈现在风景中的光色与透视，从来就无法和中国传统文化中对山水的深切感受结合起来，油画风景和水墨山水画于是就分裂成为截然的两块。从传统审美来看，山水画最值得后人称道的是对自然境界的“认识”。但在写生的统领下，“观察”却成为唯一的基础，正确的光色关系和构图于是就成为“观察”的结果，对物象外观的准确描绘，便成为风景画中的题中应有之义。

也许车建全从小就受到中国古典艺术的熏陶，对古典诗词有着长久的爱好。所以，当他涉足油画领域时，风景画就自然而然地成为他的个人追求。同时，基于个人成长的独特体验，他又很快地舍弃了那种人们所熟悉的焦点透视和正确光色的“写生”面貌。在他看来，自然本身就含有一种奇特的抽象性，风景应该表达这种抽象性，应该具有一种空灵的特征。所以，几乎在开始从事风景创作时，车建全就不画细小的东西。不仅如此，他还有意识地把画面中的物体进行“雾化”处理，让迷蒙成为贯穿风景的真实因素。这颇有点像苏东坡所强调的，真正的



易水寒 • NO.1



易水寒 • NO.8



易水寒·NO.10



易水寒之·NO.11

画是不描绘“顽空”，而是描绘“真空”，一种阔大精深的视觉观感。这就使车建全的油画风景表面总是层层堆叠的色层。他心目中的云层简洁而辽远，天地的交接处具有不可思议的深度，而孤独树梢与枝干，却表现得如痴如醉，若有若无。

比如，他的代表作《易水寒》系列，便具有迷蒙的视觉特征，这种视觉特征，的确和所谓“写生”无关，而更多来自内心的体验，来自一种自小的定位与观照。

车建全作为一个油画风景的实践者，有两个特点是与众不同的，第一，他自小受的是传统山水画教育，在父亲指导下，临摹过大量中国古代画家的作品。和一般长于临摹与热爱传统的画家不同，车建全在临摹中发现，如果完全师从古代风格，恰恰是没有多少出路的，人们很难从传统的桎梏中走出来。这个发现促使他放弃传统山水画的创作。第二，他的中学时代是在家里度过的，教育全由家人承担，而且所学的内容，绝大多数是古典诗词与古代文献，这让他养成了爱好读书的习惯，同时也陶冶了内心的古典情操。这两点无疑对他当下的油画风景创作产生了重要的影响，也成了他选择目前的图式与风格的出发点。在我看来，恰恰是车建全的这两个特点，使他的探索意义非凡。首先，那种脍炙人口的所谓“民族化”对他完全不存在。他无视所有曾经有过的油画“民族化”的成果，而依从内心欲望寻找个人出路。其次，由来已久的“写生”不会局限他，让他在物象里转圈子。当他面对自然从事写生时，与其说他在研究正确的光色关系，不如说他在当场寻找能够呼唤内心古典情操的可能性。再次，那种表面看来似乎很“欧洲”或者很“古典”的油画，对他不起作用。他不会追求印象派或者17世纪荷兰风景画派的传统，相反，他常常会在内心浮现范宽的《溪山行旅图》之类的传统图式。在他看来，风景的意义既不是写生，也不是写实，更不是模仿，而是通过眼前的感触，追寻远古的情怀，探索个人的体验。风景的意义，就像南朝时宋代山水画家宗炳所说的那样，是“卧游”、“畅神”的情感替代品。

当然，从任何意义来看，车建全的油画风景还正在发展之中。我相信他始终会寻找到一个恰当的结合点，把以上所说的诸种因素、情绪和感怀联结成整体，从而创作出一种令人信服的风格。

2006年8月16日于广州中山大学康乐园

(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，广州美术学院美术史系副主任)

重述的时间

The Retelling of Time

文 / 车建全
Che Jianquan

在一个国家经历社会结构转型和向现代文明转型的剧烈变化中，每一个伴随巨变的个体心灵都同样遭受着无法想像的阵痛和精神磨难。在这种历史的激变中，我们享受诸多惊喜刺激的同时也面临着更多的不安和焦虑。我们的记忆被不断快速的涂抹、修改，重新塑造和颠覆，我们通过不断失忆来确保自身心理的安定与常态，这种集体无意识的不安正在成为时代转变的典型心理症候。一方面，我们需要面对不知所措的变迁维持自己仅有的记忆来理清生命的线索；另一方面，伴随太多的颠覆，我们不断学习失忆，学习删除，才有勇气和力量面对处在变化之中的社会环境。那些暂时与片刻的感受不时把人们从瞬间安慰抛向长久不安，我们经历着不停在前进或退后的此岸，并在飘摇中不断偏守着某个不确定的彼岸。当代艺术准确地呈现了这种历史性的心照，它既是暂时的，支离破碎的有关记忆与抹杀记忆的真实心理再现，也是被压抑的集体无意识的感官释放，是对历史变革中的天路历程的心灵书写，也是对此时此刻的时间意义上的视觉回应。

这种在后殖民文化冲击之下冲刷出来的文化现象和文化潮流，使中国传统艺术和审美思维必然也经历一个重新发现的过程。无论是对传统图像的挪用，还是对传统智慧的重新阐释，都成为当代艺术中去殖民化的一种努力，或是一种策略，从某种意义来看，它更像一种对传统文化的视觉重建。但是这里所指并非肤浅的取悦西方的中国元素。

相对当代艺术中的夸张的戏剧性和唯我性，我更希望能够越过当下，和它保持一定的距离，去重述越过此刻这个时间之外的东西。这种东西所具有的稳定性会给我自己带来心理的安慰。

选择中国古代山水作品作为我的表现主题，事实上是在寻找一种避开当下性的方式，或者说是摆脱时代性不安的方式，一种用稳定的记忆面对不确定失忆的方式，一种对失忆的反抗。我选择了我最喜欢的古代画家的作品，通过重述把它变成另外一种东西，另一幅画。决定这种取向和工作方式的根本原因源自对个人视觉记忆的信念，它是我在此时对彼刻的心照。

这个信念就是重述一个时间的概念，通过对记忆中的传统绘画图像和被经验改变的那部分进行重述，抵抗支离破碎的记忆与失忆。童年时代我就开始接触古代山水画，花了差不多十年的时间临摹，很多时候是在博物馆对着原画临摹。虽然成长的年代是后“文革”时代，但我的记忆更多与博物馆和书上的古画有关，那个时代除了物质匮乏并没有什么特别的回忆，这与我的家庭式教育有关。那是一种几乎完全封闭的看起来与周围环境没有多大关系的成长经历，我没有参与游行和亢奋的宣誓的那些同时代人的经历，是在一种自闭和疏离的气氛中长大的。因此我没有办法想像“70后”为什么会有强烈的“文革”情结。大学的时候我才开始对封闭生活反叛，关注现代艺术、西方哲学，去尝试很多新鲜好奇的东西，几乎每天都在面对凶猛涌入的新事物，但是20世纪80年代就像“披头士”的时代一闪而过，所有人的理想都在瞬间变成对消费时代的匆忙适应。我自己的学习和创作也在那个时刻经历了很多挫折，甚至绝望到放弃。周遭的环境和不断改变的文化氛围既让我质疑又不知所措，特别是对绘画意义本身的质疑。很多年以后，当我有能力把与自身无关的很多东西剔除和否定之后，或者真正认清自己的局限之后，才重新建立了对绘画的信心。用格哈德·里希特的话说：“一切都是虚空，但是绘画还存在，我们仍然爱它，借助于它，需要它。”每个人的疆界都很有有限，即使你能纵横世界，真正的疆界就那么一点。只是每个人拥



树 • NO. 1



树 • NO.2



树 • NO.4

有的记忆和经验不同，开放的状态和思考的角度不同。我能做的工作就是那么一点，呈现仅仅属于我的个人的记忆，创造一个疏离于当下的时间，并通过这种工作方式让我游离在具体的时间之外，不断坚定一个相对稳固的记忆来反抗不断被颠覆的记忆，它能够抚慰所有内心的不安和焦虑。

我一直怀疑某种文化理想，也怀疑关于文化理想的种种争论。因为任何一种信念都是要靠坚持不懈的努力来实现的，只有作品是代替所有语言的东西。我的工作是我自身的，同时，也是关于时间的。这个时间的概念不是变化不定的此刻，也不是想像中的彼刻，而是流动中的此刻对彼刻的眺望，是眺望过程中彼刻对此刻的保护和安慰。我希望创造一个时间，一个能够超离当下的时间，超离不断用失忆来减轻内心苦痛的时间，同时这个时间也能够给他人带来精神的抚慰。

认真阅读中国传统绘画，特别是山水画的漫长演变，我找到了这个时间。这个时间是恒定的，我们几乎很难察觉具体的时间对一个恒定时间的干扰，或者说历史的转变对时间的明显干预，我们能够看到的更多是审美方向和语言方式的转变。那些时代的艺术家对当下的所有反应都通过人格化的语言方式在共同塑造一个能够超离具体时间的更为稳定的时间概念，这个集体塑造的时间概念形成了一种可以带来精神慰藉的连续的图像记忆，能够让人脱离当下的所有不安和伤痛。无论我在郭熙或者王洗的作品面前都能清晰地感受到这一点。我会脱离了所在的具体时间。

如何重述这个记忆和时间一直是我工作的中心。在我的理解中，当代艺术家对古典阵营和传统政体的反叛已经结束了，作为西方解读中国当代精神符号的中国面孔也在成为过去，时间在清理这些过去的时候仍然留恋地把它认为是当下，事实上那是过去二十年的艺术家集体创造的一个神话。这个神话正在成为过去。我们对当代艺术的固有理解正在成为过去。在当代艺术通过反抗和破坏竞相走向极端的过程中，倒退也是一种当下的姿态。它有助于我们从所有短期的巨变当中疏离出来，从坐过山车的心跳和幻灭感中疏离出来，不只关注眼前，或者刚刚过去的二三十年，而是去感受一个更宽泛的时间概念，个体生命的感受就会更符合常态。

这里的倒退是对传统的重新认识、尊重与责任，是转变任何习惯意义上对传统的理解方式，是站在当下对传统的重新解读。它有助于我们脱离失忆的无奈和痛苦，更常态地面对泡沫和幻灭，因为有一个和当下保持疏离的时间能够有力量来平衡这些不安和焦虑，就是传统艺术创造的那个稳定的时间。

事实上，在人人坚持自我，不断快速更新的当下，自我往往是最贫乏的。这种贫乏不同于政体时代的贫乏，而是独立精神的贫乏，即人格的独立性，独立人格是真正的自由精神，也是艺术信念的真正来源。独立的意义在于能够让我们超离当下作出最自由清醒的艺术判断。因为在物质解放我们的感官的同时，并没有建立起相应的信念，这是当下的所有不安和焦虑，记忆和失忆的心理根源，倒退是一种平衡，更是一种独立的态度。

2008年10月

(本文作者系广州美术学院油画系副教授)

以独立的自我修为作为创作的出发点

——车建全访谈录

Creation Coming from my Freedom

——Interviewing Che Jianquan

采访: 胡斌

整理: 张绮轩、郑陆菡

时间: 2010年5月19日

地点: 车建全工作室

为什么选择油彩表达中国传统山水？

胡斌: 你所选择的这种具有东方意象和中国传统意蕴的油画风景创作很适合被解读为“油画本土化”的一个案例，你自己是怎么考虑的呢？

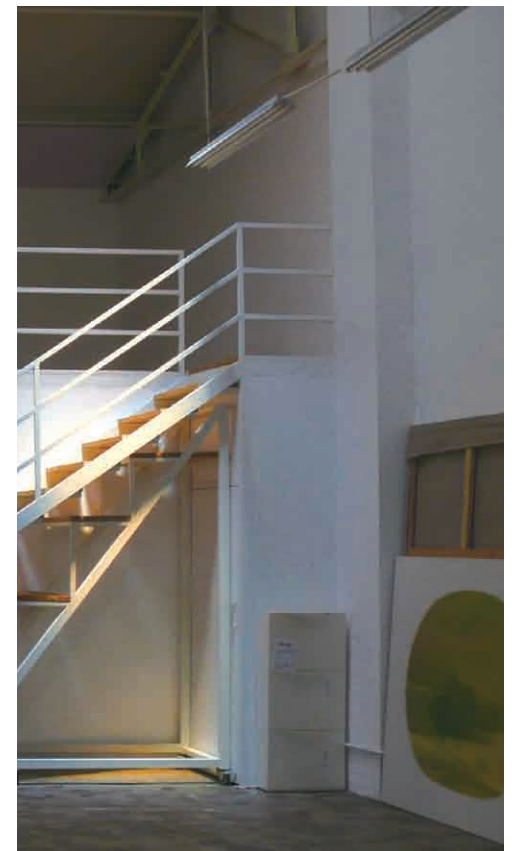
车建全: 我创作的出发点跟“油画本土化”没有关系。从图式来看，它和我的成长经历有关。我在16岁之前学的是山水画，16岁以后才开始转学油画。学国画的过程需要不断临摹，当时是整天泡在天津艺术博物馆里临摹那些长期陈列的古画，每一笔都要有章法，觉得和周围活生生的环境没有关系，所以考美院的时候转学油画。但是若干年后，我的周边生活发生了很多事情，个人生活也发生很多变化，那些古画会不断地在眼前重现，它们一次又一次地把我从现实生活中抽离出来，让我无论在任何情况下都有可能非常平静地面对周围的世界，那我为什么不干脆直接画这些图像呢？它也许和很多人的记忆有关，但它首先和我个人有关。

胡斌: 但是，你为什么想到用油画来介入少年时期感兴趣的传统中国画题材呢？

车建全: 我觉得大量的临摹让我陷入了一个模式化的漩涡，我没有能力去表达自己要说的东西，只能转向其他媒介。假设用别的语言系统阐释同样的东西，并相信会在那里产生新的东西。

胡斌: 你用油画进行创作，试图去把握传统中国画的什么重要特质？你想追求的东西跟你所追求的传统中国绘画有何内在联系？

车建全: 我在任何时候看古画，内心都会变得异常平静与安宁，这种感觉带着我脱离了当下所处的具体时间和环境，具体的时间和情绪，具体的人群和事件，进入一个超逸高远而不被现实惊扰的心理空间。特别是宋元时期的山水画，对我个人来说始终都在不断散发一种安慰的能量，这种能量也正是我的精神世界所强烈需要的。我们的祖先把山水画发展成为一个文脉的重要图式，除去农耕国的地理特征和文人们寄情田园的审美偏好，更重要的是历史和政治的现实原因促使文化人转向自然的象征和隐喻，这些连续的图像似乎和传统中国的历史和政治现实毫无关系，但它正是在那样一种特定的社会现实环境下产生的，这就是我感兴趣的精神特质，我在做和古代文人一样的文化选择。



后抽象之思



胡斌：你的画所蕴含的传统精神意趣一直是比较明显的，但之前所选取的画面形象不像现在这么清晰，抽象的成分多一些，呈现给观者的似乎是星河、江河、山脉等浩瀚的自然空间，而现在的画面形象不用去猜测，一看就知道是中国传统山水的一些片段。你选取这些形象和采取那样的表达方式是考虑如何考虑的？

车建全：我从本科到研究生学习时期一直在抽象绘画领域创作，那时基本上是从微妙的情绪变化入手，而非具体的对象，精神指向的表达是创作的源头，因此画面看起来比较抽象。经过10多年的实践以后，我剔除了越来越多的画面成分，希望表达更简约和直接，画面就变成了一个剧场一样的空间，只剩下天空、水面和一个地平线，在这个背景之中，云、风、雾气这些自然元素的流变成为演绎情感的主要角色，它们在这个天幕搭建的剧场里生成并追问某种意义。但是越往深走，就必然会遇到宋元。事实上，所谓的抽象只是一个概念，我在不断去除概念遮蔽的过程中，发现概念只会伤害到绘画自身，我不会为任何概念画画。当你的心境越来越平静，个人情绪的变化就会越来越平和，在我开始重新描绘那些古画的时候，我就慢慢摆脱了现实的种种困扰，到一个更开阔的情境中去。所以，宋元绘画很自然就成为一个图式基础，它是我心中对宋元绘画所传达的精神境界的映照。作为一个个体，我们只能决定自己。



胡斌：我认真读过你那时写的《后抽象之路》这篇文章，你对西方抽象艺术演进的历史和特征进行了梳理，由此提出在后现代阶段生成的后抽象理念，“它既反对抽象主义的绝对与虚无倾向，也反对后现代艺术浮浅粗俗的话语方式”。实际上，你是在向讲究媒介纯粹性和形式极端演进的精英主义与平面化、庸俗化的大众狂欢路线两面开战。这些问题，尤其是后者已经引起了当下批评界的高度重视，这也是在中国原处边缘的抽象艺术受到重视的原因之一。对于中国的抽象艺术，近些年来不少理论家都进行了阐释，比如高名潞的“意派”、栗宪庭的“念珠与笔触”，有意思的是王南溟和何桂彦也提出了“后抽象”的概念，虽然各自的观点并不一致，但都是对照西方，探讨当代情境下中国抽象艺术的特征和阐释路径（当然对于抽象也有其他完全不同的看法，比如有人就说中国没有抽象艺术的土壤）。这也是我重读你论述后抽象的文章的原因。你所指的“后抽象”糅合了传统和后现代的很多元素，包括幻觉生成、诗化心理空间、个人化记忆等，有的很显然是跟现代派的抽象艺术相对立的，而试图与“当代性”联系起来。那么，你认为自己哪个阶段的创作哪些因素是出于当代性探索的考虑？



车建全：抽象艺术作为一个运动在第二次世界大战前期已经结束，后来又有一个高潮是美国联邦调查局做了

美国联邦艺术计划，真金白银地打造本土文化，出了波洛克这样的抽象艺术家。抽象艺术从观念上讲，20世纪20年代已经达到极致，标志是以康定斯基为代表的热抽象和以蒙德里安为代表的冷抽象。抽象艺术作为现代艺术运动的分支，从作品和观念上已经达到极致，很难有人再在这条路上走下去了。

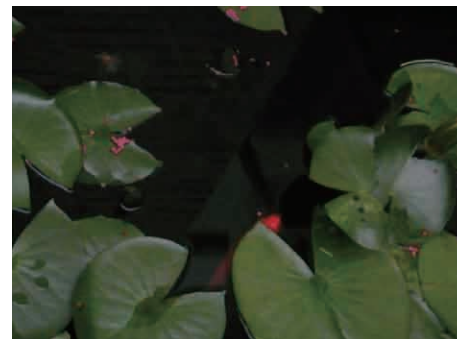
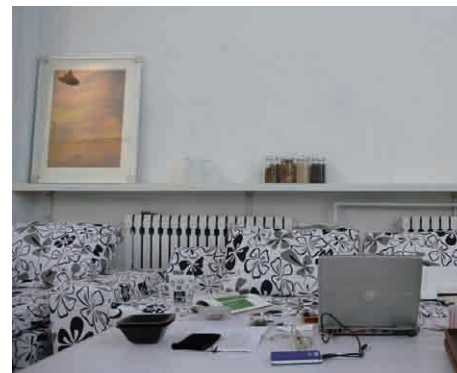
中国的艺术自古以来就是强调意象的，因为政治原因我们把欣赏的习惯改造成具象，从汉代的霍去病墓雕像到敦煌壁画，一直到明清文人画，都带有强烈的抽象色彩，并不以具体再现作为出发点。特殊的历史原因让我们把写实和具象作为一种工具，引导着现在的人从这个角度去欣赏艺术。当时写那篇文章是针对很多讨论和问题而作出的个人探讨，我们现在重新去考虑这个问题的时候，肯定要把它放在当时的语境中去思考。但是，现在这个语境已经发生了变化，如果有人还继续为具象和抽象问题而辩论，在我看来是很可笑的。它已经成为过去。

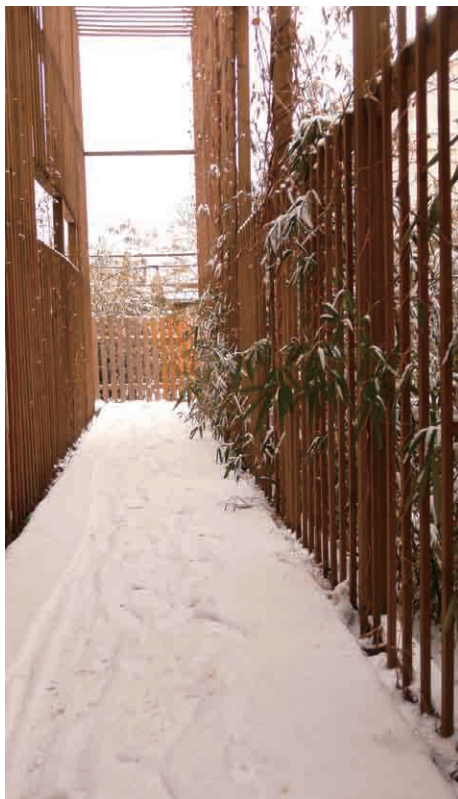
胡斌：现在有很多艺术家比较重视在作品的图式和手段上是否容易获得“当代感”。当然一方面是主动的，另一方面也不排除不自觉地带有的当下印记。关于传统和当代的连接，有些艺术家便会尝试完全用新的表达方式和媒介来呈现传统形象以体现当代性。比如用动画、影像或烟熏等方式来表现传统的水墨图像和意趣。你如何看待这样的创作方式？

车建全：任何媒介都只是一种手段，单纯靠在媒介上动脑筋并不传递更多的东西。如果当代感只是比谁更聪明地想出什么新招数、新花样，那我宁可坚持传统。创作只和你的心灵有关系，和你想要说的东西有关系，和你的精神世界有关系。重要的是你要带给别人怎样的东西？除去视觉的新鲜与愉悦，还有思想。在中国这个特殊的历史环境下，一个人的成长和他心灵成长历程所带给他的感受可以通过各种方式去传达。我们可以选择直接去描绘现实生活的场景，也可以选择跟现实场景完全无关的。问题是当代性的外延必须是开放的，我们过早地为它贴上任何标签都是危险的。

胡斌：我注意到你对里希特的研究比较多，也写过他的文章。你提到，里希特有很多作品虽然采用的是写实的方式，但不是试图制造“传统绘画的伪三维空间”，而是追求“照片式的二维平面空间”。我觉得这样一种冷眼观看的镜头感应该也带入了你的画面中，像你的作品有的标题就被命名为《犹在镜中》，当然这既能跟当代的镜像理论产生联系，也可让人回想起中国传统的一些生活价值观。不管出于哪种考虑，我觉得，你的画面是有一种镜面感的，但不是单纯地将传统图像模糊化，或者提取核心要素化为抽象的构成，你在赋予形象镜面感的同时，似乎又在谨慎地保持距离，以免极端化。

车建全：里希特最能代表当代人对绘画的一种努力，他最大的贡献是把某种不可能变成可能。比如他把一些没有拍好的照片进行放大并重新阐释，赋予其新的绘画感，这种绘画感在过去的绘画中是不存在的，是来自于照





片的质地。他的思想给绘画带来了某种信心，对我来说也有深刻的影响。我选取自己喜欢的宋元绘画作为图像来重新呈现，其实最主要考虑的是对传统作一个镜像的回望。我假设这是一面镜子，透过它看到了这些年来一直潜在地影响着我的东西。它是一种映射，并不真正是任何具体的东西，甚至不是一幅具体的古代作品。它只是镜子上面的个人化折射，是我和这些绘画的心灵对话。我们过去接受的教育是很善于把已知的东西贴上标签，变成词语和概念，事实上当你能够变得更开放的时候，所谓的油画、国画或者其他任何艺术种类、非艺术种类之间的界限非常模糊，你是可进可退的，“退”代表了你遵从习惯上对艺术和可能性的保守姿态，如果你继续往前走，那么任何语言的边界都可能因你而拓宽或者改变。对于语言边界的探索不是当代艺术的任务吗？这就是里希特带给当代艺术创作最宝贵的东西。他睿智的思想是在所谓的当代艺术家中极少具备的。

后抽象之后及自我修为的意识凸显

胡斌：你原来设想的“后抽象”概念与西方的抽象艺术还是有直接联系的。但近几年来，你的表达方式和探讨问题发生了一些变化，已经越出了抽象艺术的思考范围。

车建全：这个变化跟我个人的思想变化有关。当初思考这个问题的时候，我考虑的重点还没落实到我自己身上，我更关注的是概念的或者是语言的可能性问题。从2001年到2010年这十年，我个人的生活发生了很多变化。这段时间我和每一个人一样面对了国家及社会发生的剧烈变化。我开始觉得所谓的风格样式，还有具体的技术语言都不是最主要的东西了。过去这十年，我所经历的社会事件和个人生活的变化，让我越来越把很多东西放进自己的内心里去。如何去修心成为我的生活命题。我不自觉地从过去一些一直纠缠着我的众多概念中摆脱出来。我并不想用任何宗教的观点来阐释目前的生活，我只是在离开词语和概念，回到当下最直接的反应，去觉察我的内心在发生什么变化？你也许会从画面上看到：这种内心状态投射到某一幅古代山水画上。它帮助我离开了过去一直缠绕不休的种种概念。

胡斌：这使得你的创作带有一种很强烈的自我修为的感觉。你的创作既是个人的，包括选取的题材都带有个人成长的印记；同时你又在避免一种细碎的情绪化，所表现的不是一时的、一点一滴的日常生活的起伏变化。你是在用一种既具有个人化的，又是客观冷静的长时段的观照态度来呈现身处时代变革、杂乱纷呈的社会境遇中的心理空间和生命感悟。但是，对于观者来说，你心理空间中的这样一种思想轨迹，可能难以透过你画面的形象而得以完全把握，虽然这些形象与你自身以及时代的巨变有很密切的联系。你是否担心因为自我修为的幽深而阻碍读解的深度？

车建全：我觉得这里面涉及两个问题。首先，在这两年的创作中，自我修为是我的一个生活态度。我对当代艺

术的认识是，当代艺术本身就是开放的、多元的包容系统，它处在一个生成的状态之中，我们任何人都没有任何理由去给当代艺术贴上任何标签，论断它就应该是怎样，如果我们认为当代艺术仅仅是表现当下人们的精神状态和场景，我们就已经把它限制在一个狭隘的概念里了。如果我们把当代艺术当作在不断生长的一个生态，无论正面或者相反的表达方式，都在无形当中拓宽了当代艺术表现的可能性。如果把我的画放在当代艺术的语境里看，它的当代性体现在对整个社会的剧烈变化和价值观念的个人反应上，你看到的平静来源于集体性焦虑，甚至是恐惧和愤怒。我只是在转化这些反应，给它另一个指向。通过自我修为的方式，转化为一种宁静的，可以超越当下的具体时间和具体环境的这一种精神力量。它正是在这样一个现实背景下产生出来的东西，是对中国当下整个历史环境和社会生活的个人反应。很多人看我的画，并不会认为这样的作品跟我的童年和成长过程有何关系，他们可能认为，从表面上看这只是重新解读一幅中国古代绘画，但是与此同时，这幅画带给他们内心以平静和安慰。作为一幅画，它要传递的就是一种精神力量。当代艺术需要解决的一个问题是，怎么在所有事物都在飞速更新和朝令夕改的剧烈变化当中，让我们的内心摆脱难以遏制的焦虑不安。当代艺术应该要带给身处如此环境下的人一种态度来面对并承受这种难以承受的集体性症状。这也应该被看作是当代艺术所肩负的责任，或者说它应该去提供和探索这样的可能性。伯格曼曾经表述过相似的观念：艺术的目标是将梦想重新引入我们的生活，然后帮助我们面对生活中的苦难。

胡斌：其实现在的艺术圈里面也有不少人创作带有传统水墨意象的油画。像前些年做的“油画山水”展览便很是喧嚣过一阵子。就你的了解，这样一种创作取向在中国艺坛是何状态，你的创作又有何不同的特色？

车建全：早在20世纪80年代末，就有学者提出关于“油画本土化”问题的探讨，我清楚记得袁运生先生在《美术丛刊》上发表的文章曾经令人激动不已，那篇文章是对中国传统艺术精神的一次追溯，或者说是一次重新发现，里面有很多令人骄傲独一无二的精神揭示。20世纪90年代开始，很多艺术家自觉地在相近的领域探索，像尚扬、洪凌等都是在这条道路上卓有成就的艺术家，他们的实践都很了不起。油画山水的说法一直存在，但是理论和讨论真的那么起作用吗？最有说服力的不应该是作品和探索本身吗？它不是一个运动，也不是任何流派，它代表了一种思想，一种观念，一种审美上的共识，一种乌托邦式的理想，还有身心向自然逃逸的姿态，不过近年来，你会看到越来越多的艺术家在更自由更广泛地挪用传统艺术资源，而目的是更纯粹和直接的借用。对我来说，古代山水画首先意味着与我个人关系密切的图像资源，而我更注重的是借用传统图像来表达一个自我修为过程当中的某个时刻。我把它们呈现为景象，去除了任何与笔墨有关的趣味性内容，在这个过程中，离开了语词和习惯中的概念，回到了最直接的心像。可能我下一步又会结束这个阶段，直接从现实素材中选择内容。我在庐山拍了很多亭子，雨中的亭子、雾中的亭子，我会画一系列的亭子，也许和





这个阶段的传统绘画没有直接关系，样式本身是没有意义的，一个有限的样式里面放了怎样的内容，与你和同时代的人有怎样紧密的精神联系，这才是最重要的。

以“倒退”作为独立的态度

胡斌：按照你的说法，选择中国古代山水作品作为表现主题，“是在寻找一种避开当下性的方式，或者说是摆脱时代性不安的方式，一种用稳定的记忆面对不确定失忆的方式，一种对失忆的反抗”。你选择的方式为什么是要摆脱这种不安和痛苦，而不是直接面对它，把它揭示出来。当然这不是说一定要要求这样做，而是说，为什么你恰好选择了这种“倒退”的方式？现当代以来很多艺术家都选择面对这种痛苦，甚至有的还迷恋于将这种伤痛赤裸裸地揭示出来。为什么你会反其道而行之，这是个性使然吗？

车建全：天性。我不可能在画面上赤裸裸地呈现血淋淋的东西，直接表达某种残酷的感觉。我永远都不会让别人看到我的画以后觉得内心很痛苦、很压抑，或者更绝望。我对艺术表达的理解是必须含蓄隐喻，而不是大喊大叫。很多人看到我从一个带有激进色彩的人蜕变成一个倒退的人，他们质疑我的思想是否也在倒退？我想青春时代的先锋痕迹已经从我身上消失了，它转化为一种更坚定的独立精神，我倒退回真实地那个自我，离开那些曾经令我激动的观念、概念和语词，离开潮来潮去的话语空间，离开言语和失语的魅惑，倒退回一种最基本和真实的反映，我的心在此刻正是这样的反应，就算倒退吧。巴黎玛丽桥附近的巷子里有家经营艺术类图书的小书店，门是蓝色的，15年间去过数次，书店还在那儿，它的存在给你一种安定感，它没有前进也没有倒退，它一直在那儿。

胡斌：我曾看过一个名为“从柏林到广州——两个变化中的城市”的摄影展，十多年前的广州珠江新城还是一派杂草丛生、捕鱼养猪的乡村景象，现在已经成为高楼耸立、人车川流不息的市中心了；而柏林的前后二十多年的变化却仍不难寻觅其演变的痕迹。

车建全：是的。所以我会觉得在那样一个城市生活你很安心，你觉得你是属于这个城市的，是它的一部分。我们每年都在不同的国家飞来飞去，只有我们的国家每天都在随时涂抹和修改你的记忆，所有人都嫌慢，都想快，都嫌不够快，为什么我们要这么快？快就能接受失忆的考验吗？就能令人心安吗？有一年我回家，突然想怀旧一下我的小学，结果找了很久没找到，后来的士司机说那个学校早拆迁了，现在变成了一座商业大厦。我完全认不得了，以前的记忆全没了。我们在建立一个东西的时候，打烂太多旧东西了，没有一天是安静过。它不时让你觉得你并不属于某个城市。如果你也已经厌倦了，厌倦集体性的不安和焦虑，你会选择自我修为吗？首先，你真实地面对了自己的感受吗？