

The background of the cover is a dark, moody photograph. In the upper left, a round analog clock is mounted on a dark wall, showing a time around 10:10. To the right, a window with a dark frame looks out onto a brick wall, with warm light entering the room. In the center, a dark, industrial-looking metal structure, possibly a ladder or a frame, stands against the wall. The overall color palette is dominated by dark browns, blacks, and a warm orange glow from the window.

Art Horizon Series
VIGIL AT ONE METER

XU JIANG

艺术大视野丛书

一米的守望

许江 著

图书在版编目(CIP)数据

一米的守望 / 许江著. — 上海: 上海书画出版社, 2005.8
(艺术大视野丛书)
ISBN 7-80725-058-5

I. 一... II. 许... III. 绘画理论—文集
IV. J20-53

中国版本图书馆CIP数据核字(2005)第089674号

责任编辑: 徐明松
特邀编辑: 高士明 王音洁
版式设计: 李振鹏 祝平凡
封面设计: 成朝晖
责任校对: 周倩云
技术编辑: 朱伟南

艺术大视野丛书

一米的守望

许江著

◎ 上海书画出版社 出版发行

地址: 上海市延安西路593号

邮编: 200050

网址: www.duoyunxuan.com

E-mail: shcpsh@online.sh.cn

上海文艺出版总社网址: www.shwenyi.com

上海文艺大一印刷有限公司印刷

各地新华书店经销

开本: 787 × 1092 1/18

印张: 13.5 印数: 1-5,000 字数: 180千

2005年8月第1版 2005年8月第1次印刷

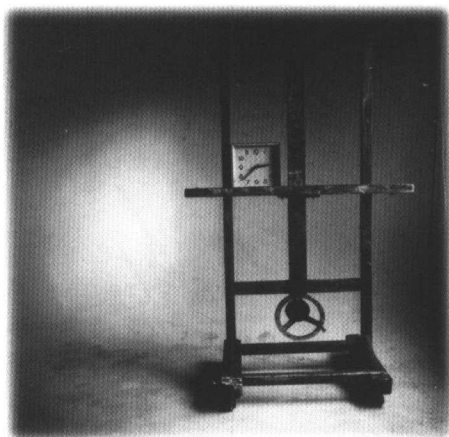
ISBN 7-80725-058-5/J · 058

定价: 28元

艺术大视野丛书

一米的守望

许江 著



目录

架上话	4
一米的守望	48
致陈丹青的一封信	64
如在并描绘着	70
画与话——画家的“双语”	76
隔“水”观画	82
莫奈、凡·高与体验生活	86
绘画与鞋	92
守望家园	98
春天春消息	104
白塔岭山谣	108
湖殇	110
通人的追求	120
大学的望境	128
形、象、境浅说	140
响亮的“食人俗”	150
“全球概念”与中国当代艺术的境遇	164
当代，由不同的时间构成	176
全球化潮流与本土性关怀	184
图像絮语	202
设计寓言	206
陶之生性	212
影	216
策展人笔记	226
后记	240

架上话

胡塞尔说：“我们根本不活在这词的表象之中，而是完完全全地活在于它的内涵、它的意义的贯彻实行中。”毕竟画家的实践是一个独特的界域。这一界域所提供的独特的感悟，使得画家在“画”的自明之外，偶尔以“话”说“画”时，有可能开启某些不同之处。这样，画与话的可能的具体的相应关系，几乎成了画家的“双语”特权，它既带来困顿，也将带来彼此开启、互相激荡的新的机缘。

——题记·选自《画与话——画家的“双语”》

架上话之一

——视像·具象

—

绘画是什么？

绘画不是“什么”，绘画是“怎么”。

绘画是动词。它不是既定的效果，不是已有和未有的样式，不是名词化的括定，不是用“什么”可以界定的事情。

绘画只能以“怎么”来描绘它发生的状态和过程。“怎么”是关于绘画之事发生之如何的描述，是绘画世界得以构成和呈现的追问。

绘画就是拿起笔（或其他工具），将所“看”到的画下来，看与画这两个动作是一体的，是共进共退、共生共灭的。画着看，看着画，这就叫“走着瞧”。

只有去“看”才能画得出来，只有“画”出来才能知道“看”到了什么？于是，如何“看”常常指引着如何去“画”，怎么“画”又常常开启怎么去“看”。我们常常管看到并画着叫捕捉，捕捉也是手眼并用，所谓眼明手快。我们常常以为看到了什么，并渐渐地画了出来，一个不当心，又失去了，消失了，线索渺渺，重新来过。有时候，我们却很有信心，看着它步步显现。绘画，是隐与显、掩蔽与开启之间难有止境的过程。

绘画正是这样一种绝妙的过程，这过程通过看和画让某种隐蔽下来的东西显形。隐之境，是画之境，显形之时，恰是绘画消失之时。绘画如行走，目的地到了，行走就结束。但并不是每个人都到得了目的地的。

二

这是一个十分常见的景，我几乎没有什么想法，只是用钢笔将所见的画下来，钢笔的排线甚至有点过分，远处的房子分明又有几分勉强。整张画只有一张明信片那般大小，只需一会儿功夫就涂满。末了，我从颜料盒中挤出一团中黄，顺手拿了一把大刷子，和满黄色，从画的左边拉向右边，刷子还没有离开画面，我就看到了一个水色淋漓的世界，钢笔线像水草般地向四方渗开，中黄色如瀑布从天而降，我仿佛看到什么，为了探明它，刷子又来回了两次，但这下并不成功，最初那水色氤氲的感觉没有了，先前依稀见到的那个“什么”完全消失。我不得不用铅笔重来，我像一个孩子抱着一块冰，为了把冰弄弄热，却把冰弄没了。

我带着几分本然的固执，总想着把一些东西弄明白，实际上只是用一些既有的东西、习惯的东西去套裁正在发生中的直观本身，结果事物可能具有的鲜活却荡然无存。这说明我们还不能把握在直



许江画室

观中呈现出来的东西。我们陷落在某种蒙蔽之中，这是一种真正的无明。我们只有首先唤回观照的惊奇和新鲜，才能自赎。

三

我用钢笔画出一片老房子的剪影，仿佛镌镂着梦境中的印痕，一片房子越画越黑，最后，我用大排笔蘸满水从画上抹过，笔墨顺着水痕晕开，剪影动起来了，从浓重而生硬的钢笔线中舒缓过来。

这是一种有趣的方法。水抹过处，墨痕如何舒展并无定数，却把我的眼光从呆板的刻画之中解脱出来，从实现某种既定事实的困顿之中解脱出来。甚至，整个作画过程因此而更像一个制造的过程。从某种意义上说，我是在制造水晕的可能性，在制造某种被水晕开启的意外遭遇。但那会是怎样呢？并不确切。正是这种不确切，半是疑询，半是点击，把视觉带到一个真正的“看”——“开启”的界域之中。

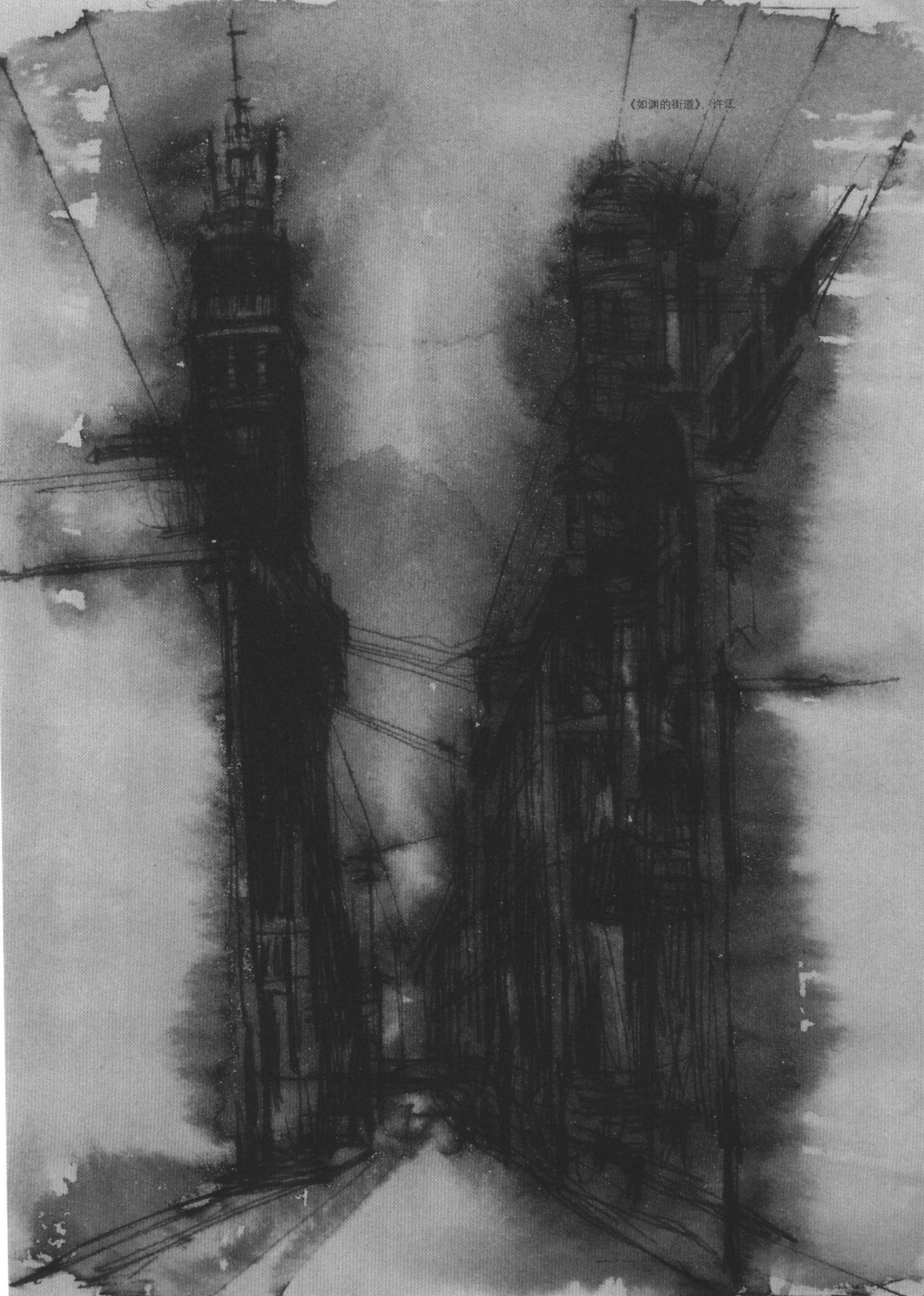
有位搞摄影的朋友说：摄影很有趣，因为它包藏着一个秘密。这话透彻！透过镜头，他看到了所摄的景物，最终会是怎样，并不确知。这个秘密被包藏着，被手工艺的制作继续孕育着，只有在照片被冲洗出来的时候，才确知自己看到了什么。如果在拍的同时，就知道自己拍到的会是怎样，那是傻瓜机。

我们的看需要有所期待，谜一般的期待，这份期待赋予我们的眼光以一种发现的品质，一种如“探”般的品质。有谜才有探，真所谓“探秘”。“探”是一种发现，对隐藏的事物或情况的发现。“探”不仅用眼，而且用手，甚至还包含着向前伸的姿态。

“探”被“秘”诱引着，激活着。“秘”是问题，是疑惑，是未知，是空白，是朦胧，是不确定的水晕，是曝光的瞬间隐藏的所有秘密。

问题的关键在于，我们是否可能抓住这个秘密，也许这恰是为何“探”字是提手偏旁的秘密吧！我们手眼并用如“探”般前行，

《如渊的街道》 许江



而且被“秘密”引领着，我们希望将这如“穴”的“秘”揭开，我们边走边瞧，我们正在“探”着！

四

我所关注的是逝去和将要逝去的风景。所谓逝去的风景，就是过去之事，就是已经不“在”的发生之事。我关心的正是这些过去的不在之事如何于风景中得以显现，如何“在”风景中。这就是“历史的风景”的基本含义。

我所乐于采取的关注的方式是“眺望”。这种远距离的看不仅呈现了我们与城市“存有”之间的显在的空间与时间的距离，而且提供了某种特定的面向城市自身的方式。这种方式实际上正是某种远距离地亲近城市的方式。这种远距离的“看”总有几分回望的意思。回望即看的回顾，看了再看，反复地看。反反复复看已经揭示了现象流变不居的实事，更揭示了绘画过程流变不居的本质。所以远眺使我们得以有所蔽藏地接近城市本身。

城市本身是障而不显的，它隐藏在城市里边，隐藏在大街小巷之中，隐藏在标志性的建筑之中，隐藏在某些个墙头之上。当我远距离地看的时候，这过去之事开始成为当下，我被置于某种过程的延绵的发生之中。于是我看，我描画，抹去；再看，再描画，再抹去，渐渐地相信自己正在接近城市自身的存在，以及它们与城市的今天、与我们之间的联系。上海的老房子、老街、老建筑群，殖民地的影子，全球性的品相，它们如何与我的目光一道生长着，流变着，融为这座城市特有的痕迹。我们借绘画的发生之事，赋予城市此在的精神意义。绘画的反复之事，开启着一种显与隐、留与流之间微妙的境域。远眺总带着一份疑虑：疑虑是对“流”的困惑，追问是对“留”的澄明。远眺状态中的这种思想的本质引领着我们去接近城市自身。

远眺之远，并非“心远”，而是留下更多的发生和发问的空间。这一性质使我们得以“回望”中国传统的观物方式：古人们画一座

山，不会在山对面取一个点来“写生”，而是强调饱游饫看，在山脚住几天，山腰再住几天，山顶跑了好几回，最后整座山、整条河烂熟于心，心中是一座活的山，一条活的水，回到家中一气呵成，这种方式看到的与照相机摄取的效果不同。远眺之远，正是希望能够接续古人平远、高远、深远等所包含的空间内涵，由此来构筑一个艺术构成性的有效界域。

五

中国人为学从艺，都十分重视意境，重视成境者。对于境，主要靠体悟。“境”之如何，依靠人在原发的视域之中来感悟。“月涌大江流”如何？“夜静春山空”如何？都是要在自然界域之中、在汉语的世界中方能感悟到的。中国传统绘画“梅兰竹菊”的精神如何？是要在践履“梅兰竹菊”的源发的语言境域中体验而来。在这里，无所谓客观、主观，无所谓有无虚实，无所谓形而上、形而下。在这里，这山、这水、这梅兰竹菊开启着人生的体验，而人生的体验又构成着山、水、梅兰竹菊的境界。这两者间相生相融的状态，是中国人原初视域的最饱满的生发形态，是一种至境。中国人所讲的成境者，正是要开示和达到这种至境。

缘起即应运而生，依某种契机而发生。草木因春天而生；稻谷因夏暑而熟；白昼因太阳而明；生命因化育的契机而成形；一幅画在某个瞬间开始呈现……“缘”如一种非常特殊的运象，它的发生呈现为一种不常不一的契机，当相关者处于这样一种契机之时，“缘”发生了。缘可遇不可求，是生命勃发的澄明和证悟。缘不是不依条件而守常的实体，缘即是条件，是契机，是生命变化之变的维度，是一种“空”之无自性的存在方式。

我们在绘画的过程中，在笔墨或用笔用色的躬行和挥洒之中，直接体验那在当场的构成者、那即画即人的构成者的深义。正如祭祀一般，祭祀之神在于祭祀本身，孔子曰：“祭如在，祭神如神在”。绘画就是在绘画之时、到画意所在之处去，与画同在。事实上，“绘”

的动作与画意之间有着很大的距离,如何将这个距离变为充盈的发生空间,使我们如在“画意”之中,这里边有着一种“缘”,一种如影随形的入境之感,一种入时从化的当场构成的姿态。在这里,“画意”不是某种不变的先在之“物”,而是通过某种恰如其分的“绘”行而一路引领、一路激发的构成态,是我们在运作投入之中与更遥远的存在之间的相互引发。

这样我们就进入了一种至诚境域。也就是说“与画同在”,正是要忘却自己“在画”。“到画意所在之处”,正是要忘却自己身在何处。只有忘却自己在“画”,才能保证摆脱任何现成方式,而义无反顾地投入“构成之中”。只有这样,才能真正彰显当场的构成者的深义,这时候的笔墨或笔触颜色就成了一种活的东西,成了某种自在的“入境”者,而得以出神入化,并保持既不受制于对象,而又维持在现象境域之中的中道状态,这正所谓“画可通道”。“格物致知”的深义正在其中。

六

画家是一种看者,他拥有这样的目光,这种目光一方面总是因所见而耽迷,另一方面又对事物的可见性深深地持疑,甚至认为“可见性场所只以否定方式被指出”。画家乐于“是其所是”地回到事物本身,努力倾听先于一切而确定物自身的声音,同时又对此存疑,对能否真有所见而存疑。正是这种存疑使“看者”的目光,具有“探”与“思”的品质,而这种品质中真正被描述的正是“看者”自己。

画家这种看者,命定陷入关于“可见”的矛盾之中。他一方面是“能视”的主体,另一方面又对“所看”持疑。这种持疑并不仅仅是如福柯所说:可见性不为目光所定,却是行为与激情互相作用的复合,是触及到光线——内在的“光”的多种感觉的复合。也不仅仅如英语中“I see”所包含的多层意思。这种持疑不仅仅是

对非物理的光的存有的综合感觉，甚至恰恰相反，它对非“视”现象视而不见，是对于看者之“看”的这一可见者掩蔽另一可见者的深深警觉，它使我们的“看”得以“思”，得以“批判地进行着”。这种“批判地进行着”显露了绘画的根本意义，正是由于此，绘画得以活着。绘画才没有在这个图像技术特别发达、电子数字图像技术迅疾发展的年代里束手就擒。绘画才始终以其绘画性迷惑着我们。

七

前几年，我曾经为沙耆先生写过一篇文章，标题是“走向写的疯狂”。文中似乎热情地讴歌了沙先生在乱智超智之间所表达出来的用笔的激情和挥洒的狂热。可真正回到我们自己的画面上，就远没有这么简单。

我们常说要重视绘画的过程性，如何重视？塞尚利用每次观看的不同，真实地记录下这种不同带来的边缘线的“视错效果”，并把这种视之“错”推向实形虚形之间的形构整合。凡·高追赶生命和阳光，他迫不及待地用强烈的原色一块块地堆塑田野、道路、大地，也留下追赶的真实踪迹。马蒂斯让色彩在画面上平下来，静静地流淌，形与形之间留着互相覆盖和激化的痕迹。“桥社”一族要粗壮得多，大把大把的颜料与旋转的形物一道飞舞；柯柯施卡挟青骑士的锐力，他的风景到六、七十年代在晴空和阳光中彻底地随着笔触奔跑。绘画就这样一步步地离开古典写实绘画的效果和印象主义的阳光，在对过程的每一阶段、每一因素的夸张的追求中，又一步步走回到绘画自身。在抽象表现主义那里，这种过程性的踪迹已作为绘画的生命痕迹被孤注一掷了。是贾克梅蒂对这一切提出了尖锐的疑问，他不认为人有这么自由，他顽强地要把所看到的捕捉下来，或者说他放任地把捕捉的过程“捕捉”了下来。

捕捉！没有比捕捉这个词更妙的了。我们仿佛与画笔，与颜色，与画面一道追赶着什么？我们看，我们画，在某一个瞬间，突

然有一个闪光，我们努力去捉住它。所有这些状态却会直呈出来，包括我们的慌乱和犹豫。在捕捉之时，最不可取的就是修饰，捕捉实质是由感而发，而修饰却是按照某个标准来重建和实现。我们往往被那种捕捉的感受所陶醉，但又常常在转瞬之间失去似乎已经感到的东西。在更多的情况下，我们是在存疑中持续地追踪，在存疑中反复寻觅，所以在这个时候，一团错置的短线，一片涂抹堆积着的色料，一条色彩流淌的痕迹，似乎更真实地描述出我们的状态，描述出绘画之如何发生的状态。这时候某些“错”，恰成了我们存疑的真实呈现。我们渐渐变得会“错”，敢“错”，珍视“错”，捕捉“错”。一条画歪了的轮廓线，一道模糊的色块，一片自由流淌的色彩，都可能是而且正在是某种开启的契机。画面每分每秒都在变，我们不是要使它变得完整，而是要使它得以呈现，呈现其自身，呈现其自身如何发生的魅力。我们将这种魅力捕捉在它显形的第一瞬间。

八

画画常常伴随着“悔”，一张画的生产始终都被这种不安追踪着。由绘画的不周所带来的不安，几乎影子般地跟随着绘画的全过程。经常的情况是希望绘画的过程不要中断，持续的捕捉便于捕捉本身。每次离开画面时的感受和第二天重回画面时的感受不同，有时大相径庭，原因就是这种中断特别能够让我们看到其中的“不周”。于是，别无他法，唯有抹去重来。这里面有个层面的问题，第一层面：标准，我们自觉和不自觉地使用着这种规范。达到这种规范标准即是“周”，反之“不周”。第二层面：有时候，我们似乎达到了这种“周”了，但仍然产生一种恐慌。对这种似曾相识之“周”产生疑问，这是有个性要求的当代艺术家最普遍的存疑。第一个层面说明我们多大程度上受制于眼光的役使，第二层面涉入了艺术创造的内在存疑的问题。它们似乎是一对矛盾，却真实地交替着影响

我们。我们的不安来自习惯的眼光与内在存疑之间的冲突而又矛盾的界域，来自我们对完整性和纯粹性的深深的警觉。也正是这种不安成为我们每日之“看”的迁变的内在动力。最后，我们开始寻找那不周之“周”，寻找那语言规范中可能被突破的地方。正是在语言规范的了悟和内在存疑的期许之间，我们得以“合理犯规”。但常常的情况是我们被抛掷在某一种状态中，我们渐渐地辨识着某种不同之“周”，但一经中断，对“周”之存疑一样适用于不周之“周”。我们正是在这样一个对不周之“周”的确认和反复质疑的过程中，确认了绘画过程的意义。

九

绘画与图像不同。

绘画既是进行之中的动作，又是这种动作的结果；既是动词，又是名词。它有它的主体，它被纳入相关的发生之界域中，有其悠长的精神家族的谱系；它存在于特定的观视时空之中，根植于一种特殊的文化土壤；它被要求在一种特殊的观看之下得以显像。图像则不同，它是一个名词，一种结果，一样可以用“什么”来解说的东西。绘画不同于图像，就像烹调不同于宴席。尽管宴席必须是烹制出来的，但宴席上的人未必有品味，而那师傅却必须是行家。烹调的过程是一种特殊的品味文化，被要求有一种特殊的“品尝”。

今天，我们正处在一个图像时代，图像技术迅疾发展，图像的“摄取”变得愈加方便，图像在我们的生活中变得无所不在。但正是在这个图像时代中，绘画却正在失去往昔的地位，绘画所要求的给予特殊的“看”，在大量图像的读识的方便（尤其是摄像、录像、影像图像的读识的方便）面前，变成颇具难度的事情。图像时代的标志之一恰是绘画的传统精英性的贬值。图像发达，绘画贬值，那真正失落的是绘画所被要求的特殊的“看”，是那在人类艺术历史中始终包含着的激情和欢悦、又始终处于隐而不显、不可测知的状态中的“看”；是那由不同的文化史所孕养着的“看”。人类以观看

的本能为发端，经由不同文明环境孕育的不同的“看”的文化，从来没有像今天这样受到冲击，而造成冲击的恰是它的产品——图像所形成的泛滥以及人们常常将之混为一谈的陋习和俗见。

我们常说，“看”的艺术感觉存在于特定的文化之中，就如人们的品尝习惯存在于特定的饮食文化之中一样，不同的文化孕养着不同的“观看”方式。中国传统绘画与传统文化密切相关。比方定点击生的方式在中国传统山水画中就不采用，先人们是以“饱游饫看”的方式来亲近自然、领悟自然的。这种方式的非对象化倾向源自天人合一的思想。它那非透视化的制造深度的法则和观念，涉及人的精神界域、观看方法、语言体系等多个层次；它的非分析性的把握自然的方式，实际上营造了人与自然亲和的独特的界面；它的非色彩化的笔墨体系包孕着五行风水的观念，塑造着与人的胸襟、与人的气息吐纳相关的山水世界。以上描述的各种非“西方化”或者说非“普世化”的特征（实质上这些特征在这里仍然被西化的语境所描述着），从各方面塑造着中国绘画的特殊的“看”。反之，中国传统绘画也只有在这种特殊的“看”之中，其包含的秘而不显的中国文化内涵才得以显现。因此绘画在这里已经超出它自身的意义，它承载着一种文化。它是这种文化得以传承的活的载体。

十

街边的厂房，西湖初春的暖日下，突兀而又十分平庸的湖蓝布幅上分明写着影像作品展的字样：“附体”。这似乎是一个不成熟的词，给人带来“魂不附体”的不适感。但这种感觉却又挥之不去：谁“附”谁？是依附的物体还是受附之物？是我们的“名”依附在我们特定的皮囊之上，还是皮囊依附在特定的名下？是河坊街依附在古建筑群之上，还是古建筑依附在河坊街的名象之上？谁为魂？谁为体？谁为质？谁为形？琢磨之下，竟嚼出几分向物自体追问的滋味来。及至沿着铁梯攀援到三楼的展厅，展出的影像作品所要表达的，或者说“附”着影像作品之“体”所企望表达的却已经是自