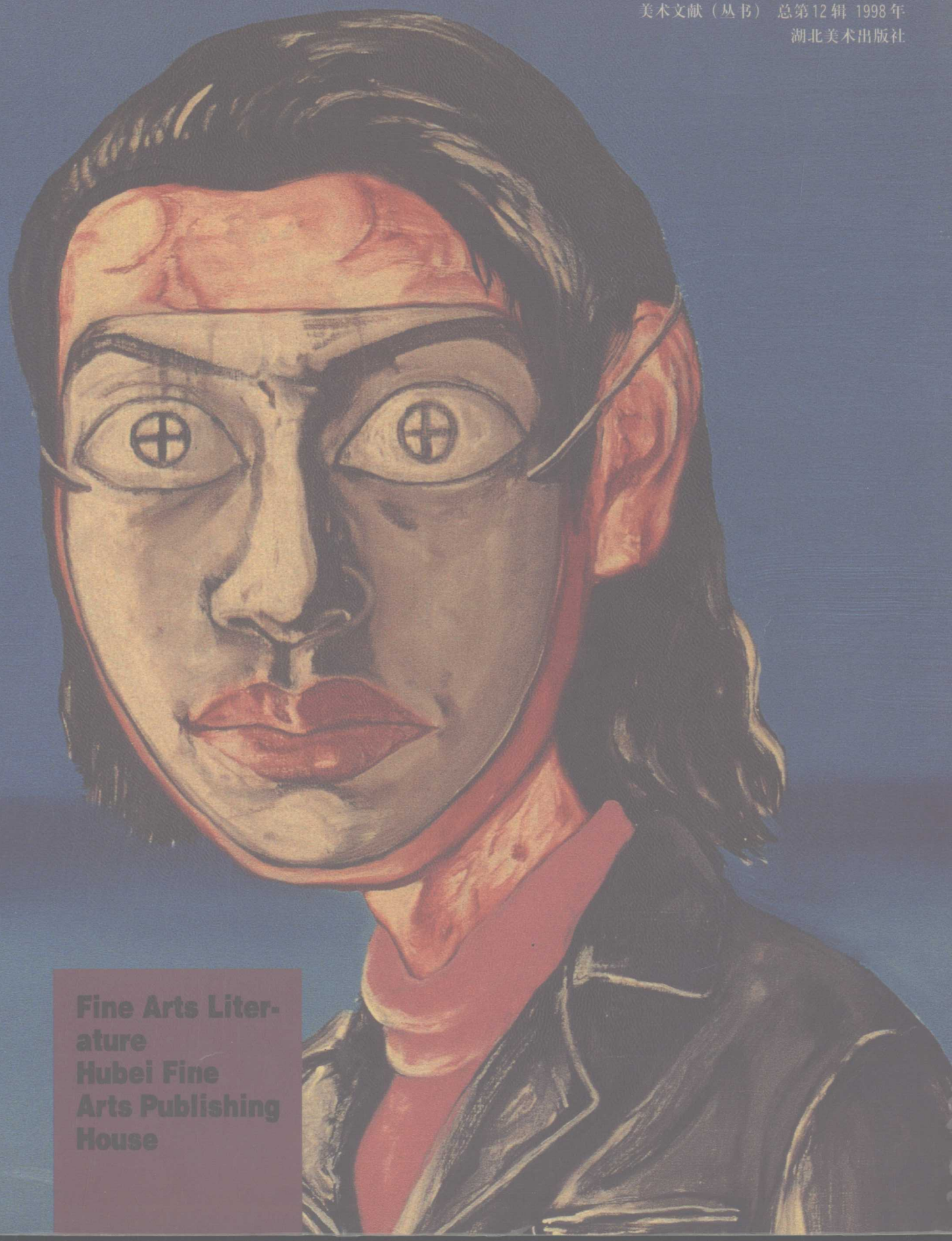


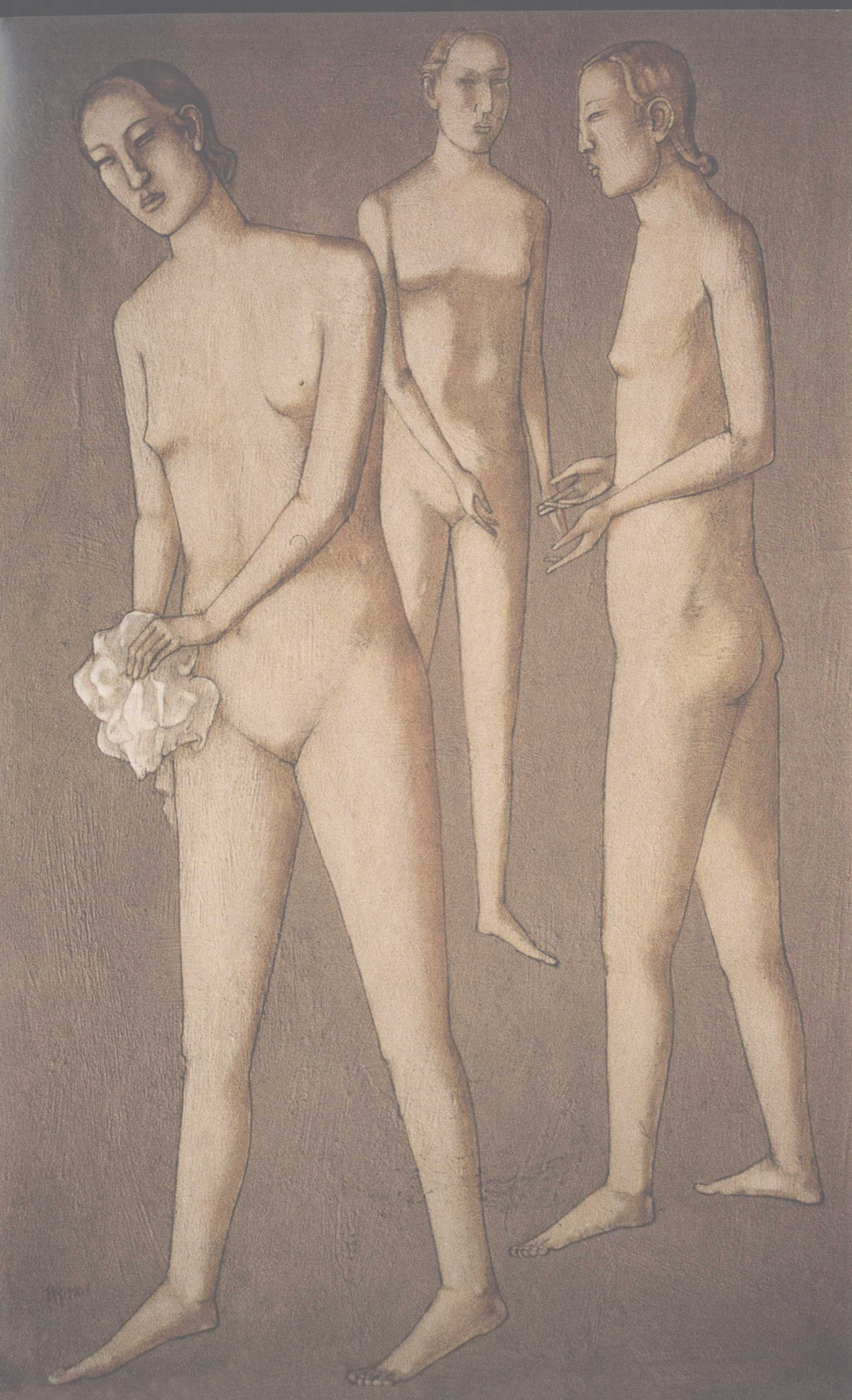
美术文献

象征与寓意油画专辑②

美术文献（丛书）总第12辑 1998年
湖北美术出版社



Fine Arts Literature
Hubei Fine Arts Publishing House



韩冬《洁净的手》 布面油画 90cm×65cm 1996年





INEARTSLITERATURE

美术文献(丛书) 总第12辑 1998年

图书在版编目(CIP)数据

美术文献—象征与寓意油画专辑②

《美术文献》编辑部编

Meishu Wenxian—Xiangzheng Yu Yuyi Youhua Zhuanji②

—武汉·湖北美术出版社,199807

ISBN 7-5394-0641-0

I. 美…

II. 美…

III. 中国绘画—油画

IV. J·223

出版:湖北美术出版社

编辑:《美术文献》编辑部

编审:贺飞白

学术策划:(以姓氏笔划为序)

刘明 贺飞白 唐小禾

彭德 鲁虹

特邀编辑:彭德

责任编辑:柳征 刘明

美术编辑:晓地

英文翻译:姚子渊

装帧设计:吴国全

地址:武汉市武昌黄鹂路75号

电话:(027)86792585

(传真)86778389

邮编:430077

印刷:深圳华新彩印制版有限公司

照排:求实印刷厂

书号:ISBN 7-5394-0641-0/J·561

(鄂)新登字06号

定价:18.00元

目录

- 2 走向新的象征与寓意
彭德

新作陈列

- 30 周向林作品
59 冷军作品

艺术家档案

推介辞

- 3 为失落的人文主义招魂
马钦忠
17 舒群推介辞
黄专
21 假面人生
顾丞峰
37 韩冬推介辞
陈孝信
41 坦然应对现实
陈君
54 钟飙推介辞
王林

自述

- 6 杨国辛自述
22 曾梵志创作自述
38 韩冬自述
44 石磊先生谈石磊
58 钟飙自述

集评

- 杨国辛集评
19 舒群集评
23 曾梵志集评
38 韩冬集评
55 钟飙集评

绘画技法与图形背景

- 6 杨国辛绘画技法与图形背景
40 韩冬绘画技法与图形背景
43 关于几个系列作品的基本思路
石磊
58 我的工作步骤
钟飙

年表

- 4 杨国辛年表
18 舒群艺术活动年表
22 曾梵志年表
39 韩冬艺术年表
42 石磊年表
57 钟飙艺术年表

美术作品

- 8 杨国辛作品
12 舒群作品
24 曾梵志作品
32 韩冬作品
45 石磊作品
50 钟飙作品

封面 曾梵志《面具系列》之十二 布面油画 180cm×150cm 1997年

封二 韩冬《洁净的手》 布面油画 90cm×65cm 1996年

封三 冷军《世纪风景》之三(局部)

封底 舒群《同一性语态·宗教话语秩序》 布面油画 170cm×200cm 1992年

美术文献(丛书) 总第12辑1998年

走向的征象与寓意

彭 德

象征与寓意,20年来风靡中国油画界,几乎每一位知名油画家都采用过这种画风,有相当多的画家将这一画风贯穿始终。在中国画坛,油画同现实的关系最为密切;自我与社会的纠葛,现代与传统的对立,理想与现实的冲突,文化形态的转变,社会心态的转变,价值观的转变以及人类当前关注的焦点现象与问题,无不进入油画家的视野。凡不能或不宜直接表达的意图而画家又非要表达不可,象征与寓意手法也就自然出现。

象征与寓意手法在人类艺术史上的作用显赫,不过没有任何一个国家像中国这样,在五千年间的运用中形成连绵不断的传统,并使之礼仪化、社会化和哲学化。奥运会会旗中的五环,用五色象征五大洲,这种单一的手法同中国系统的、网络化的手法相比,实在是小巫见大巫。因而中国艺术家采用这类手法时,比其它国家的艺术家更能就近就便地找到种种参照。

中国的象征与寓意,将阴阳、八卦、五行、时空、方位、自然万物、神灵、帝王、国家、建筑、姓氏、人体、器官、音乐、气味、色彩、数字、工艺、服装、仪仗、祭祀、道德等等,严密地编织在一个相互对应、比照的礼教解释系统和操作系统之中,比门捷列夫元素周期表远为复杂和玄秘。比如黄色,在了解中国象征网络的人的眼中,立即会想到它指代东西南北中的中,金木水火土中的土,辛酸苦咸甜中的甜,宫商角徵羽中的宫,心肝脾肺肾中的心,仁义礼智信中的仁。这类象征性指代多达几十种,从而使一个简单的造型因素就能携带出整体的文化框架。

在中国礼教文化范围之外,中国宗教艺术和文人艺术也曾广泛使用象征与寓意手法。比如香草美人借喻君子,梅兰竹菊象征高洁。这种思维作风在宋代形成高潮。流行中国画坛近千年的三友图、四君子图便萌芽于宋代。黄庭坚认为连画蔬菜也不是为了写生,而是旨在规劝当权者关注民间疾苦。朱熹甚至认为《诗经》中的每一首诗,在表层意义之下都别有意蕴。注重象征与寓意,同宋代佛教禅宗的普及和道教巫术的蔓延是联系在一起的。宋代朝野流行的轨革术,别名卦影,以图画的形式和象征与寓意的手法暗示吉凶。比如秦桧当权时,士人求助于轨革术,术士所示的图画,画中三人手持禾苗,即以拆字图解的方式寓意秦桧。

中国当下的象征与寓意画风,更多地源于西方象征主义油画,不过在表现形式上更加丰富。象征与寓意的基本规则是比喻。喻体愈直观、愈通俗,寓意也就愈明确,否则就会使寓意复杂或暧昧,因而喻体的画法总是带有写实性。西方象征主义的表现形式主要是风格化写实,而中国的象征与寓意画风还出现了表现性写实、照相写实、意象化写实和符号化写实。风格化写实有舒群、李路明、张晓刚、李山、王广义(前期)、张培力(前期)、魏光庆、刘大鸿、杨国辛、李邦耀、袁晓舫、石磊、韩冬、钟飙、刘虹,画面不强调特定的空间和光影效果,形象只是表意的外壳;表现性写实有丁方、夏小万、方少华、徐坦(前期)、邓箭今、曾梵志(前期)、蔡锦、陈宇飞、郭伟、郭晋,重视画面视觉上的冲击力;照相写实有何多苓、石冲、周向林、冷军、汪建伟(前期),旨在将观众的视觉与想象推向极端;意象化写实有王怀庆、周长江,带有洒脱的文人情趣;符号化写实有90年代初期的潘德海和毛旭晖,试图让个人语言公共化。还有一些画家很难归类,如尚扬、任戡、岂梦光、马保中、唐晖、沈晓彤等,或变化多端,或构思别致。象征与寓意手法有着如此广阔的涵盖面,以至一些准抽象画画家如周春芽、许江、王易罡、张国龙、申伟光等也予以采用。

绘画中的象征与寓意是艺术的直白被限制的产物,却不会由于艺术限制的消除而消亡。在人类精神、情感和相应的艺术进程中,它们仍有存在的价值。换言之,含而不露即使在完全开放的文化氛围中都是必要的,因为艺术的自由品格不会以透明和直白作为终极目标。中国当代艺术家有实力在象征与寓意领域,创造出新的、富有形式韵味和思想厚度的传世之作。



杨国辛近照

为失落的人文主义招魂

推介人/马钦忠

杨国辛作品的学术焦点在于：使用波普语言介入大众文化语境，以艺术的方式承担并实践着当代知识分子的精英职责。

对杨国辛来说，视觉语言从造型作用的寄附上解放出来和以视觉符号组构成自律的精神空间是一同凝聚在他的画面中的。正因此，他既非如沃霍尔那样大量复制、挪移去直接贬斥文化复制的时代，也非如中国的波普风那样直接、鲜明地针对意识形态情结，而是以重复性和大众化符号在现实生活中的滋生力和延伸强度的视觉转换，去招唤失落了的人文主义价值。因此，在他的作品中，人与自然、人与人，乃至人与人自身都被大量的传媒和传输工具间接化了，从而使“波普”在他这儿变成为“深度的消失”的视觉隐喻。

这种运用“波普”方式既有独特的中国语境，又有很浓厚的精英情结，有欲为之而力不足之叹，展示了精英化的知识分子与商业化的潮流涌动之间的“临界状态”，把视觉语言的思想探险和人文主义的忧患凝聚成他的视觉警示，此即是：为失落的人文主义招魂。

马钦忠(笔名洪荒)简历： 生于1957年。四川大学文学硕士。现在广州《艺术界》担任学术主持工作。曾发表语言学、哲学、美学、美术理论及批评文章、专著约60万字。

杨国辛集评

作品从母题选择到制作方式都直接接受了安迪·沃霍尔的语言传统,由于使用了中国现代各类政治性、新闻性和实物等大众图像媒介,加之精良的丝网版印刷技巧和协调的画面处理都增强了作品严肃的文化气氛。

——黄专,《理想与操作》评审文献

……这批作品大都与司空见惯的日常生活事件联系在一起,画面有序的排列与无个性的面孔,消除了我们凭以往画面获得感受经验的能力,从而增强了画面阐释的空间和释义的模糊性。但是,作品所针对的文化性却是显而易见的,即当下文化十分敏感的问题。

——祝斌《杨国辛艺术作品中的文化针对性》,载《艺术家》(台湾)1994年第5期

虽然作者受到了国外波普艺术的影响,但这并没有妨碍作者表达自己意见的自由。作者选择了有意义的符号积极加以组合,从而告诉给观众一个有历史意义,却又夹杂着无可奈何的被动感的漫长故事,这个故事与每一个活着的中国人都有着不可分割的血肉联系。

——杨小彦,《BAF·学术评审文献》

……杨国辛、袁晓航、魏光庆等人的作品从不同的角度对文化传统与日常生活进行了个性化的探索,同时也对传统油画提出了“油画性”的语言质疑。

——殷双喜《新的可能》

……他们几乎一致地强调了艺术家(或艺术作品)的社会性质,用他们的画作去撞击敏感的社会问题。

——祝斌《新介入——当代艺术观》,载《江苏画刊》1994年第8期

杨国辛的《参考消息》以丝网印的方式将毛泽东这幅肖像多幅排列,

连同画面上多幅出现的“参考消息”字样及各种信息构成的和谐效果,既是对一个时代的追忆,也是对今日状况的袒露。

——顾丞峰《当代中国波普倾向研究》

与前一段作品相比,他似乎调整了图像符号的取向,放弃了具有明确政治寓意的现成图像,而将图像的隐喻范围延伸到诸如社会生态(恐龙)、历史(传统山水)、新闻媒体、平民图像等范围中,这就在一定程度上扩大了中国波普的文化容量,……

——黄专《新介入的文化态度》

“异化”的概念再不仅停留在意识形态范畴内,它已扩展至生物界和人类学领域。杨国辛的巨幅作品《进入程序》系列等对未来人类将出现的问题,提出了敏感的疑问。作品中通过人的形象的外在诠释的变化过程来隐喻人本身的异化。

——姜毅《关注与介入的审视》,载《艺术界》1996年第6期

杨国辛年表

生活经历:

1951年12月25日,生于湖北武汉。

1968年,武汉一中初中毕业。因患关节炎,未去“广阔天地”锻炼。

1970年,进工厂当工人、宣传干
美术文献(丛书) 总第12辑1998年

事。后调少年宫当辅导员。高考恢复后即考入武汉师范学院艺术系美术专业。

1981年,毕业分配到武汉轻工业学校美术造型专业任教。

1985年,调入湖北美术学院任教。

1990年,就读湖北美术学院研究生课程班。

1995年,举家南迁,调入华南师范大学美术研究所工作。

艺术活动:

70年代始参加各种美展,从事

过多类创作活动。在当时的社会条件下,画过不少应景的油画、水粉画、宣传画等。

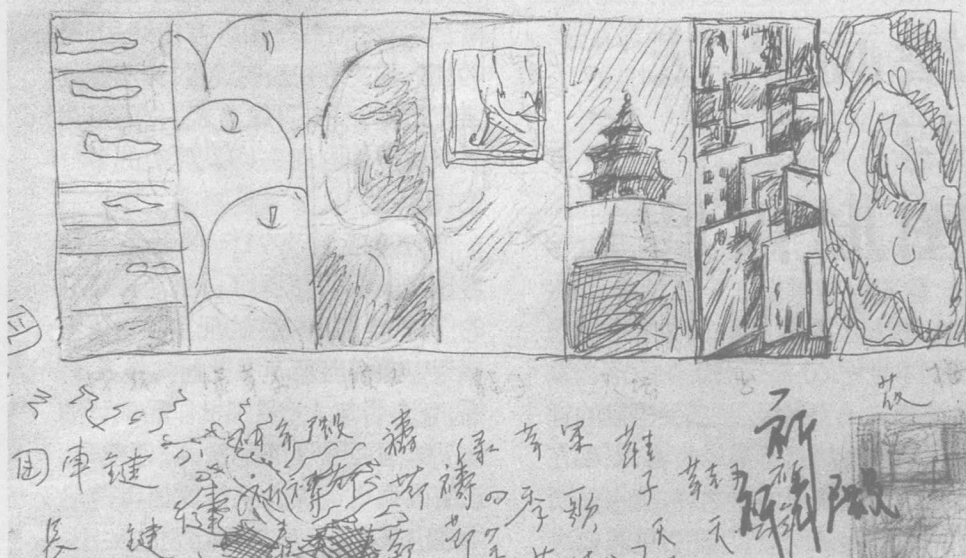
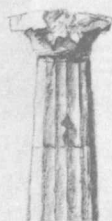
80年代初两度去西北地区考察,收集原始、古朴的民间艺术资料,试图从中汲取本民族的文化精神,抵消学院式教育的苏俄风格影响。

1986年,参加湖北青年美术节群体展,创作《回声》、《钟》等作品。后参加“湖北青年优秀作品赴京展”。这时期作品风格已从传统学院式阴影下走出。

1988年,参加大型壁画《欢乐》



杨国辛草图



创作。参加第七届全国美展。

1990 - 1991 年,是创作取向的蜕变时期。创作混合媒材作品《迷墙》系列,由此对传统语言的关注告一段落。批评家祝斌撰文《逾越“迷墙”的对话》。

1992 年,使用丝网版方法与油画材料结合,创作作品《参考消息》系列、《莉达夫人给孩子准备了奶粉》、《父母必读》等。参加“广州 90 年代艺术双年展”、“中国当代艺术研究文献资料展”、“香港·亚洲国际艺术博览会”。

1993 年,作品《参考消息》参加在美国洛杉矶举行的“90 年代中国现代油画第一回展”。参加“'93 香港·亚洲国际艺术博览会”。创作《向日葵》系列作品,参加“中国油画年展”,《向日葵》之一获铜奖。撰文《对当代艺术现状的思考——随感笔记》。

1994 年,创作《进入程序》系列、《消失的风景——恐龙》系列作品,参加“第二届全国油画展”。和魏光庆、袁晓舫、方少华、石磊共同筹办“新介入——当代艺术展”。《江苏画刊》专题介绍,黄专、祝斌、吕澎撰文。参加

“新加坡国际艺术博览会”。

1995 年,作品《我们还需要什么》参加“'95 中国油画年展”,获铜奖。

1996 年,作品运用混合媒材。创作《遗产》系列作品,参加“首届中国当代艺术学术邀请展”北京、香港两地展出。参加“首届中国油画学会展”。

1997 年,作品参加“中国当代油画艺术展”。10 月,赴澳门参加“第十二届亚洲国际艺术展”及学术研讨会。与李邦耀共同撰写对话《东方状态——第十二届亚洲国际艺术展》。

杨国辛 绘画技法 与 图形背景

西方艺术近百年的现代主义历程到本世纪60年代已告一段落。从传统模式一直到极限主义,语言的锤炼已形成一堵密不透风的墙,很难在这堵墙中找到可建树之缝,搞平面绘画想有所突破既需要勇气,更需要决

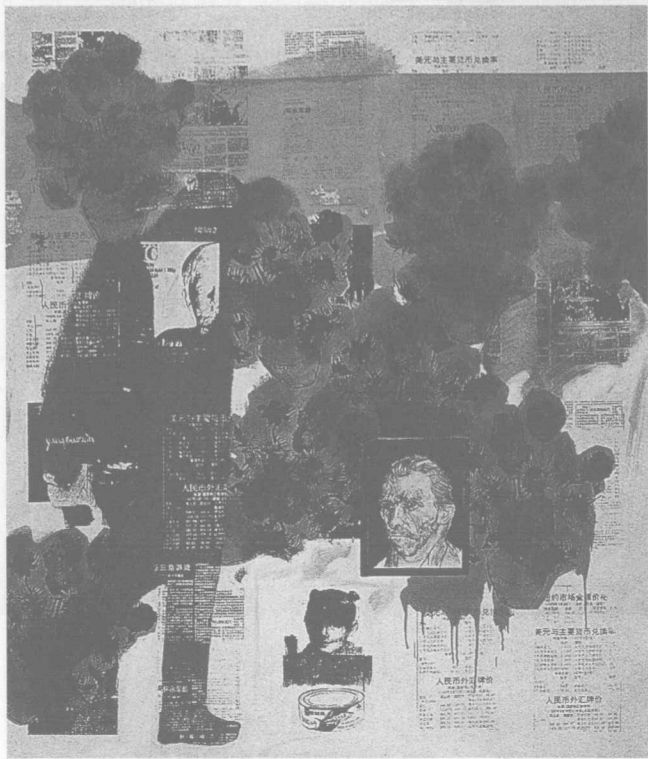
心和毅力。

90年代初,湖北的画家们将波普艺术观念、手段加以移植运用,是为切入现实寻找新的途径,树立新的文化态度,改变思维方式,打破从生活表象提炼画面去切入现实的单一途径。

1990年至1991年间我正为语言转换摸索试验,画了一批混合媒材的作品,企图从以往的现实主义语言框架中摆脱出来。那批画共作了11幅,有些朋友认为从那批作品中可细细品味画面呈现的笔触、肌理趣味,这使得我更下决心从传统语言示范中逃出来,转向对文化问题的关注。

那批作品便成了一个阶段的句号了。角度和观念的转换,自然会促使表现形态发生变化。有一点可以肯定,一旦卸下了对以往认可的价值“包袱”后,创造便变得相对自由了,但当时却是一种痛下决心的选择。

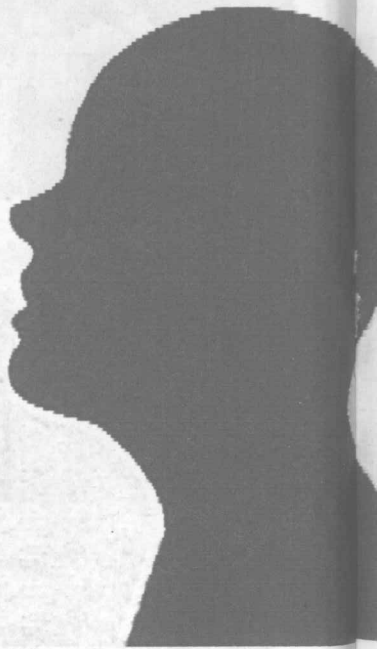
一个偶然的机会在一位朋友家中,他正用丝网版给人印制商标,印出的商标个个清晰、干脆。这给了我很大的启发。我问他能否将照片制到丝网版上,朋友回答说可能行吧。上大学时我对版画非常感兴趣,买了不少这方面的书籍,但从未涉足其制作。当时美院也没有丝网版专业。这以后我便搞了好几晚上的制版试



杨国辛《向日葵》 布面油画 172cm×153cm 1993年



杨国辛《进入程序》之一(局部)



杨国辛自述

小时候学画是在很偶然的情况下开始的。父亲在《长江日报》干了一辈子的国际新闻编辑;那时经常带一些苏联画报回家看,上面有克里马申的水彩画。我试着临摹了几张,以后便外出写生,画些满纸像紫药水涂的水彩风景。后来学着画油画,常去
美术文献(丛书) 总第12辑1998年

母亲上班的印刷厂要些印坏的纸板作油画纸,印刷厂里咣咣咣咣响的套色圆盘机给我留下了深刻的印象。

后来因能画画,在工厂当过宣传干事,在少年宫当过辅导员。上大学是读美术专业。成家后妻子也是美院毕业的。先学画画,后来读了理论研究生,搞西方美术史。女儿就生长在美院的环境中。

我生来脾气急躁,说话冲,心里装不住东西,易感动,看影碟《活着》

时当着女儿的面眼泪哗哗流下来。闲暇时看些杂书,什么都看,并非想冒充博学,只是脑子一刻也停不下来。看电视最关心国际新闻。

抽空常去窑厂烧烧陶。我五行属木,去窑厂时老板们都很高兴;我一去他们就常出好产品,十有九中,人说因了木生火。窑厂的工人、艺人很单纯、豪爽,不像文化圈的一些人,小肚鸡肠七里八拐让人累。因烧陶也收集了一些民间陶瓷,藏了不少这

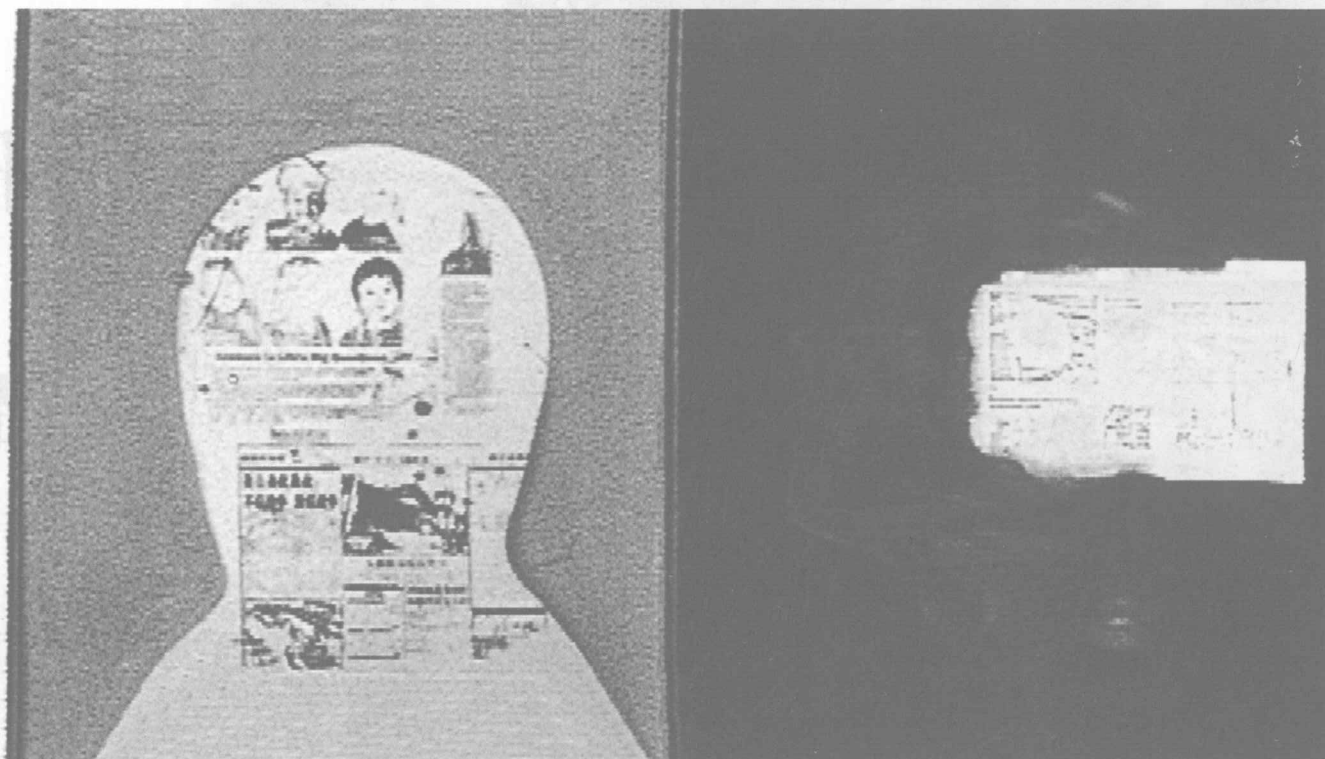
验,用幻灯机曝光不行使用日光灯,后用拷贝台替代;先是在硫酸纸上画底稿,后来用胶片放大复印图像。夜深时在美院的公用厨房里冲版,水声劈哩叭啦震天响,水流四溢,浑身搞得湿漉漉的。版制好后又是印,丙烯、水粉、油墨、油画颜料全试过。真正开始创作时,觉得制一个版只印一次很可惜,便反复印几个,使图像重复出现。魏光庆来看画时,带给我一本沃霍尔画册。认真研究了上面的作品后,我认为仅从沃霍尔作品的制作上看,重复印制是必然的,符合人的思维习惯,当然更与波普艺术的原义相吻合。

1992年至1995年,一批批的作品就半印半画出来了,有《参考消息》系列、《向日葵》系列、《进入程序》系列、《消失的风景——恐龙》系列,还有《莉达夫人给孩子准备了奶粉》、《我们还需要什么》等。从重复排列在画布上印制到错位印制、套色印制、边画边印、印了再画,根据需要随心所欲。1995年后觉得丝网版印制也有局限性,作品逐渐减少丝网版方式,改为将放大的黑白照片裱贴于画布上,再绘制;有的地方用喷绘方法,丝网版印制部分明显少了。但版印方式使我对作品处理有了完全不同以往的面貌。作品尺寸大,色彩鲜

亮,强调饱和度,尽可能去掉笔触,看起来像大幅的彩色印刷广告,如近两年的《遗产》系列作品。

创作构思、草图基本来自于杂志、报纸、广告书和自己拍摄的黑白、彩色照片。虽有总的构想,但取材时随机性很大,什么乱七八糟都看,有用就要;街头拍摄照片时也是无焦点拍摄,有时甚至连取景窗也不看,全凭手的感觉,冲洗出来后再作选择、剪裁,依作品需要而定。

现在我倒是认为方式并不重要了;不管是哪一种话语模式,到底要表达什么,这才是艺术的关键问题。方法、技巧只是“手艺”问题。



方面的书籍。但只要是画画时,思想里便离传统远远的。石磊说我反差大,其实远近是个对比关系,就像弹跳板,起跳重弹得也高。

80年代时曾去西北地区好几次,对民间艺术很有兴趣。1986年搞青年美术展,同行说我是画法变了,观念没变,那时我并不以为然。1989年后在相对沉闷的气氛中作了一次彻底的思想上的清理,即从传统语言的关注里蜕变出来。创作思路

随之改变,表现形态有了断裂性的变化,思考问题多从社会、文化的角度出发。妻子说要小心“假大空”之嫌,但我自认为还是面对现实的。这世界问题太多,都明摆在眼前,当代艺术理应揭示时代的本质。在充满活力也充满荒谬的当代艺术的语境中,给人以沉思也同样是重要的。

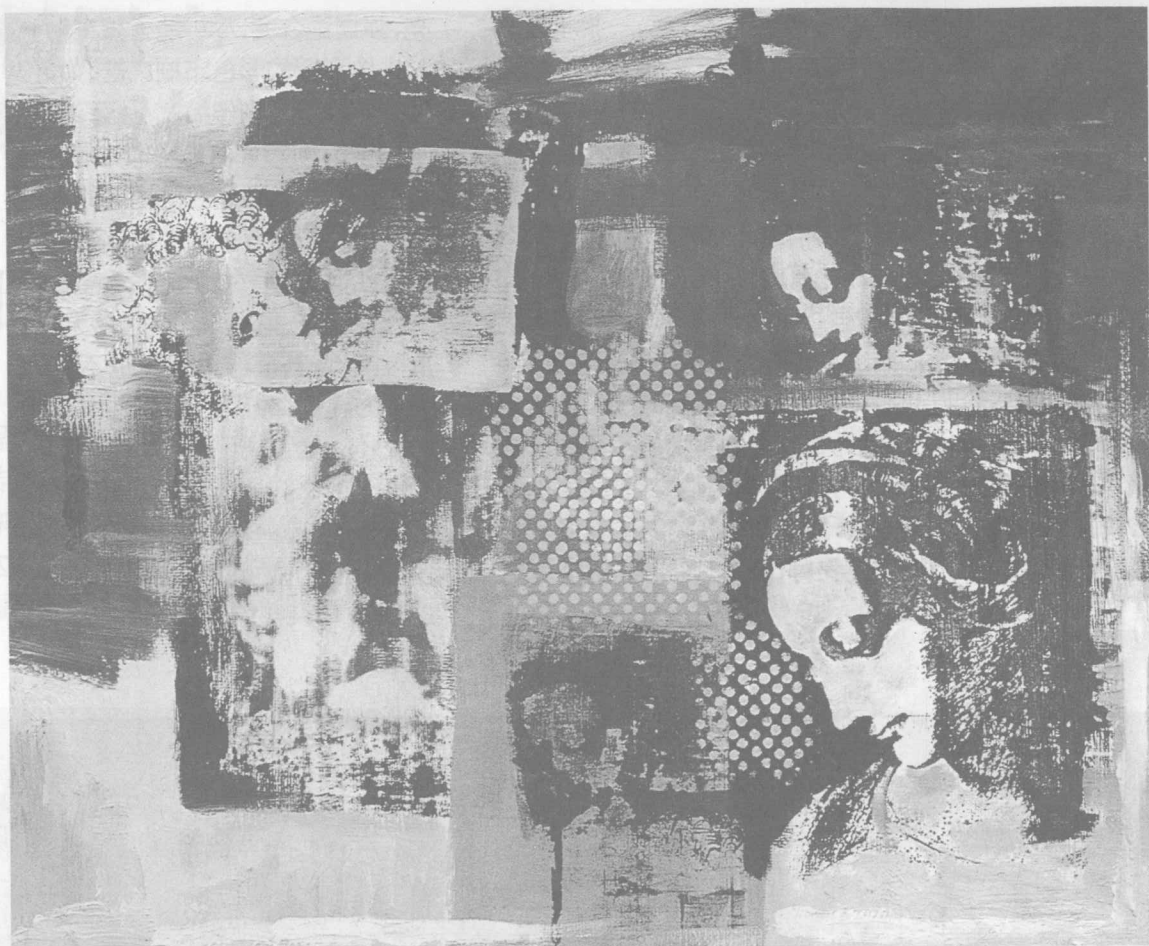
经过几年的调整和工作,目前作品尺寸都较大,用色越来越纯,边画边印、照片拼贴、喷漆、平刷油墨,什

么手段都不拒绝。不喜欢用灰色调,现在一看到那些惨兮兮的灰调子画面心里就不舒坦。

多年来想得多,干得并不勤快,朋友笑说是展览画派,说得真是不错。但有一点可以肯定,我这辈子大概不会去干什么别的了。搞当代美术是条艰难的路,上了这条路就回不了头;虽总处在一种无形的压力下,也得努力去干。这毕竟是自己的选择。

杨国辛作品

杨国辛《思绪》 布面油画 65cm×52cm 1992年



8

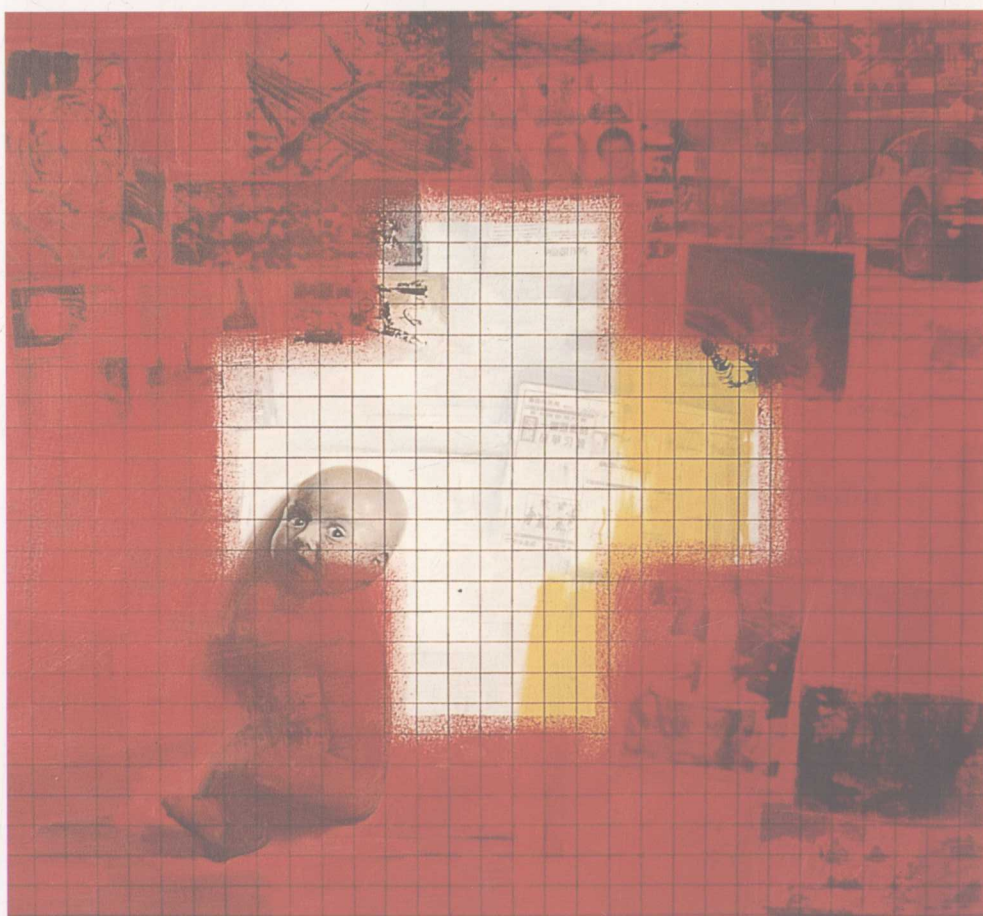
杨国辛进入程序——电子乐》 布面油画 173cm×153cm 1994年



杨国辛《消失的风景——恐龙》 布面油画 150cm×140cm 1994年



杨国辛《遗产》之三 布面油画 173cm×153cm 1996年



杨国辛《我们还需要什么》 布面油画 173cm×153cm 1995年



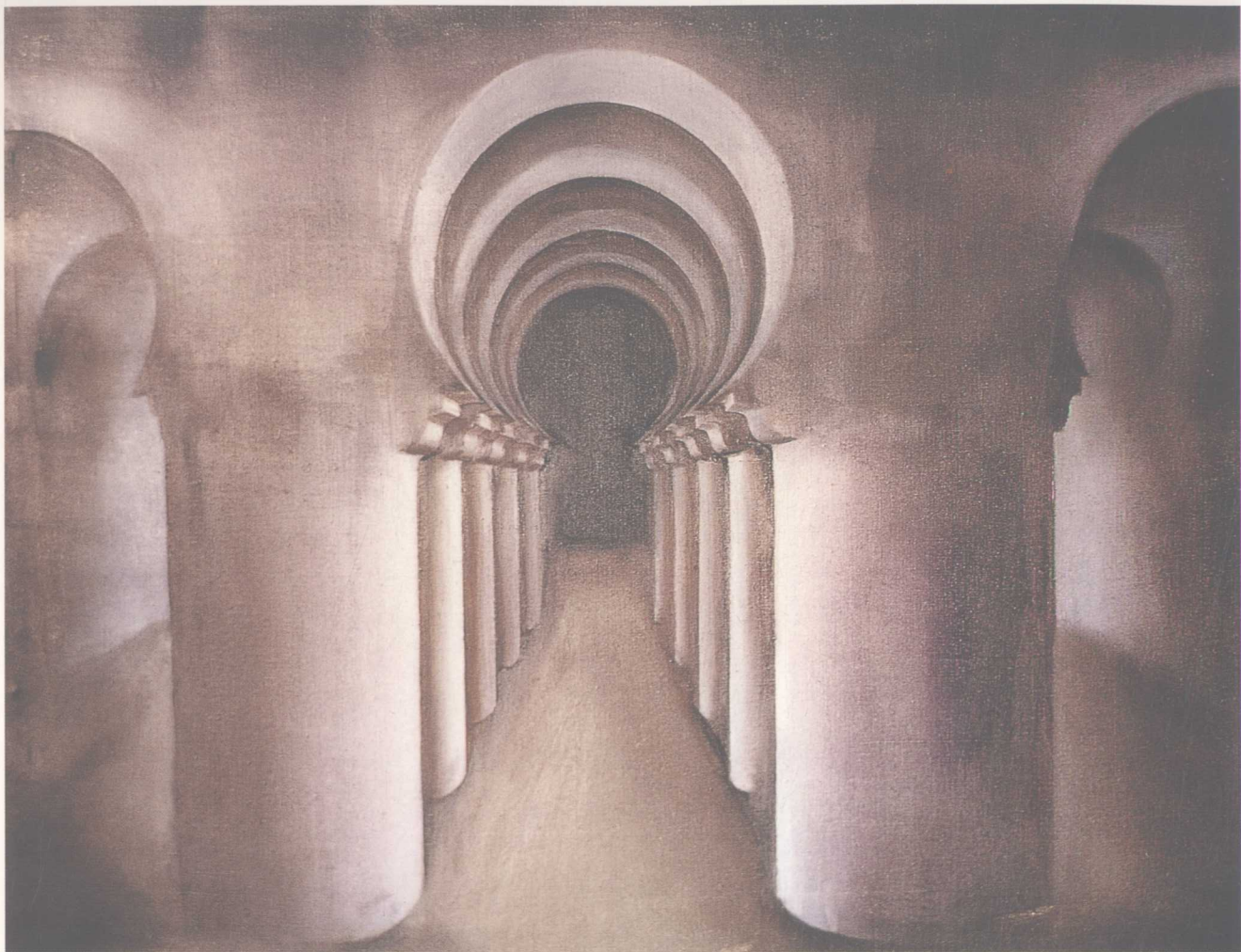
杨国辛《鲜果》 布面油画 173cm×153cm 1996年



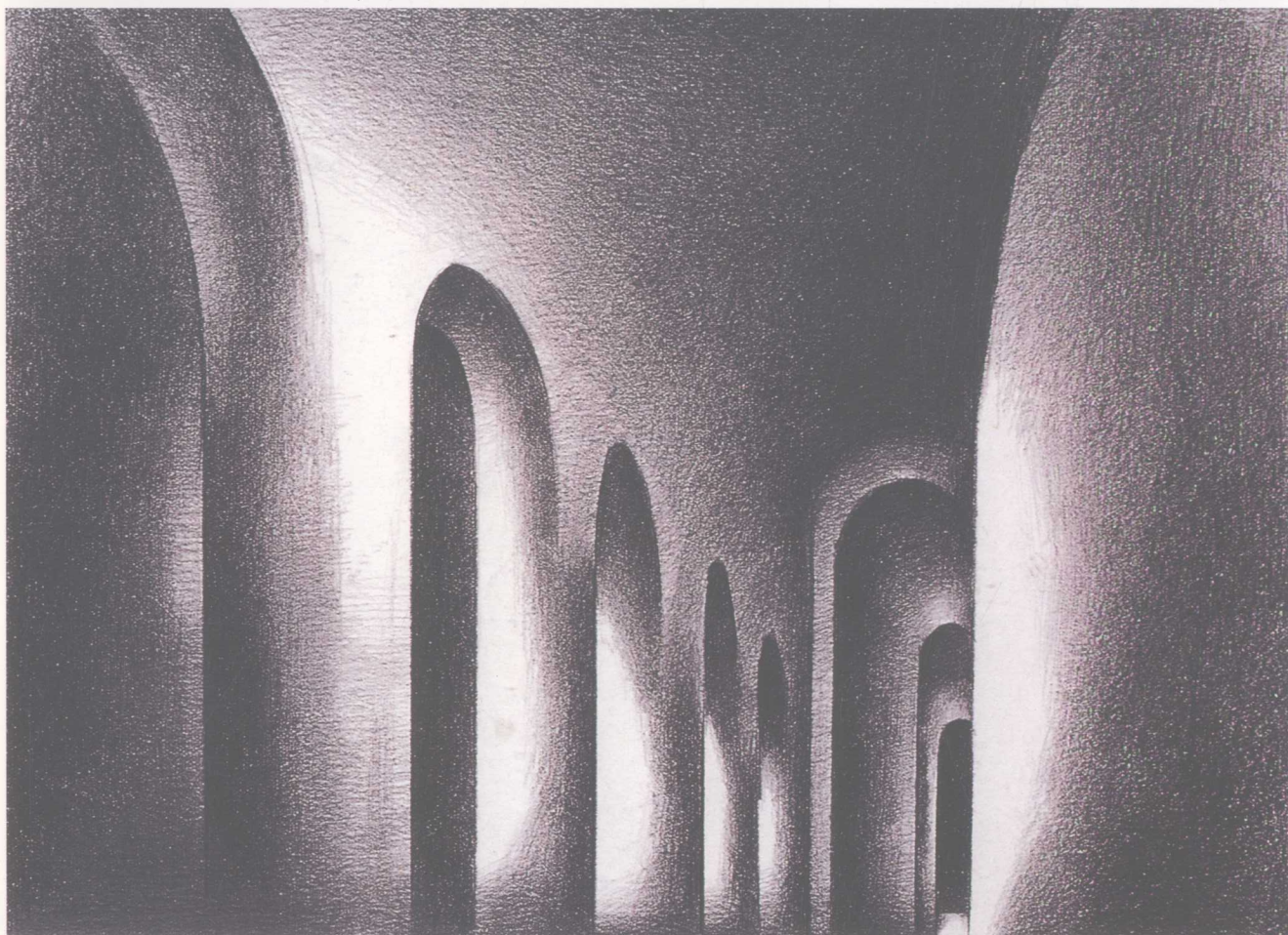


舒群作品

舒群《绝对原则 8号》 布面油画 150cm×200cm 1987年



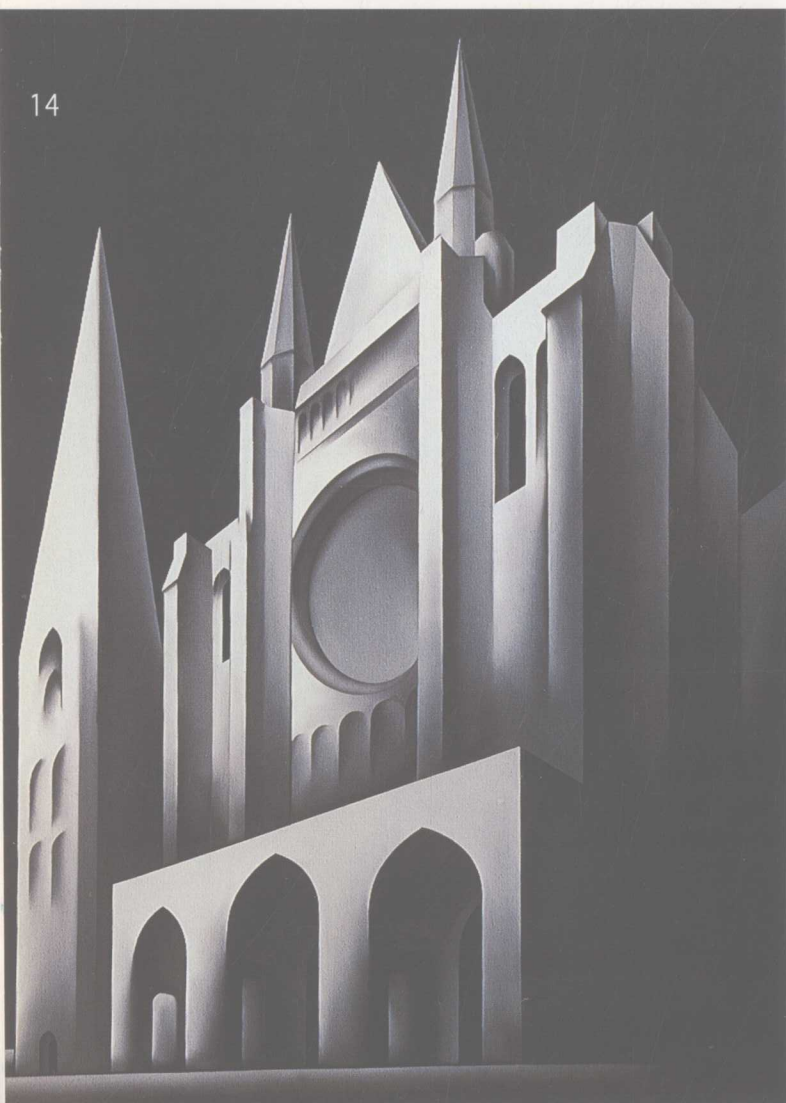
舒群《涉向彼岸系列》素描稿 纸本、铅笔 1987年



舒群《同一性语态·一种后先锋主义?》之三 布面油画 160cm×200cm 1993年



舒群《同一性语态·一种后先锋主义？》 布面油画 135cm×170cm 1993年



舒群《同一性语态·一种后先锋主义？》之二 布面油画 160cm×200cm 1993年