

艺术家档案



雷子人

湖北美术出版社

艺术家的生活



图书在版编目(CIP)数据

雷子人/《美术文献》编辑部编
—武汉:湖北美术出版社,2001.10
(艺术家档案)
ISBN 7-5394-1177-5

I.雷…
II.美…
III.中国画—作品集—中国—现代
IV.J222.7
中国版本图书馆CIP数据核字(2001)第066116号

艺术家档案——雷子人

出版发行:湖北美术出版社
编 辑:《美术文献》编辑部
策 划:刘 明
责任编辑:柳 征 向 冰
装帧设计:向 冰
技术编辑:李国新
地 址:武汉市武昌黄鹂路75号
电 话:(027)86787105
邮 编:430077
h t t p : //www.hbapress.com.cn
E-mail : hbapress@public.wh.hb.cn
印 刷:深圳华新彩印制版有限公司
开 本:889mm×1194mm 1/16
印 张:3
印 数:2000册
版 次:2001年11月第1版
2001年11月第1次印刷
I S B N 7-5394-1177-5/J·1061
定 价:30.00 元

目 录

2

境由心生(代序)

——雷子人的中国画近作

殷双喜

5

梦与诗的情境

——读雷子人的画

易英

8

读雷子人的近作

邵亦杨

11

“玩泥儿”

雷子人

13

雷子人作品

44

雷子人简历



雷子人

目 录

2

境由心生(代序)

——雷子人的中国画近作

殷双喜

5

梦与诗的情境

——读雷子人的画

易英

8

读雷子人的近作

邵亦杨

11

“玩泥儿”

雷子人

13

雷子人作品

44

雷子人简历



雷子人

境由心生（代序）

——雷子人的中国画近作

殷双喜

雷子人在80年代末走进北京，在这里开始了他作为一个专业画家的水墨生涯。整个90年代，中国画在中国当代艺术的发展中貌似平稳，但却孕育着强劲的变革动力。面对西方艺术潮流的冲击，在“危机论”与“笔墨中心论”的不断争论中，传统中国画与学院写实主义的一统天下分化为不同的艺术取向，传统国画、学院水墨、实验水墨各行其道，“装置水墨”的出现揭示出中国画的边界已达最大张力。目睹中国画的风云际会，领受不同水墨流派的滋润，不经意间，雷子人这一代青年画家已经卓然成长，具有了自己的个性与审美追求。

90年代初期雷子人与油画界的“新生代”在作品的形式上有异曲同工之趣。60年代出生的这一代青年画家与80年代新潮美术家的最大区别，在于他们没有那种“胸怀祖国，放眼世界”的英雄主义与救世理想，而是在平凡的日常生活中用异样的眼光观察物象，从中获得异样的感受。1993年雷子人的毕业创作《丽日高原》画一群安塞老汉玩门球，静穆的人像高原的山，人和球一起缓缓流动，令人恍惚。这一时期的《丽日公园》和《丽日海滨》都是以都市人在自然环境中的日常活动表现一种向往田园的心境，这实际上是一种现代文人的画，即以一种受过传统水墨训练的画家眼光观察和表现都市青年的生存心态。和新生代画家不同，雷子人的作品更具有“文气”与“童心”。他的作品，没有重大题材绘画中所常有的戏剧化冲突与亢奋，也没有愤世妒俗与肆意变形。在形象上，有少男少女的青春缱绻与天真无邪；在笔墨上，可以看出对八大山人的结构布局和对傅抱石《丽人行》一类作品水墨韵味的文脉继承。有论者敏锐地指出，雷子人实际上是在画时间。他的画中那些游丝般纤细的线条，薄云似的柔美色彩，在山林中梦游似的花季少女的淡淡的迷惘和忧郁，一如波提切利和郁特里约的画中流溢出的对青春和生命的伤逝。这是画家早年生活与心灵的记忆——青春如云，如梦，如幻，令人无法忘怀而又难以把握。雷子人在以后的创作中那样喜爱风筝的意象，将画面视为一个心灵的空间，让个人的想像自由飘荡，这显示了他对于个体内心情绪的细腻与敏感。童话般的田园诗意，是为了追寻失落的真实、飘逝的浪漫，呈现一个本真的自我，这种细腻入微的审美特质和对青春意象的品味低吟确立了雷子人的风格并延续至今。在泼墨与用线的结合中，雷子人也开始了对水墨

《从窗台眺望的风景之一》
纸本设色
40cm × 46cm
2001年



色彩的思考。

世纪之交，雷子人再次考入中央美院，师从李少文先生攻读研究生。如同远离的游子回归故乡，在这里，他以勤奋的思考和创作再次探索中国画表现当代生活的新的可能性，试图越过技巧与材料的仪式进入现代人心性的表现。他将这种追求视为一种“入境”（INTO），即从生活的状态中品味出一些滋味，相信作品会承载真实的生活。从整体来看，他更趋向于用某种私密语言把自己对生命的感叹讲述得清晰些——体验生命状态也许正是“入境”的真实含义。

《从窗台眺望的风景之三》

纸本设色

40cm × 46cm

2001年

《从窗台眺望的风景之五》

纸本设色

40cm × 46cm

2001年



雷子人的近期作品具有不同的审美趣味，显示出他正进入一个活跃的创作探索期，有许多新的想像与急切的试验。其中最主要的，我认为是他的视野日渐开阔，不是在中国画的内部解决风格上的笔墨趣味，而是着眼于中西两种不同的艺术审美原则的比较研究，并试图在中国画的传统基础上加以融合。早在1995年的“入境”三人展上，雷子人的两位同学展出的均是油画，这使他注意到打破画种间的界限，直面作品与作者相关联的意义，从此多了对油画的关注。1998年他开始试着画起了油画。他惊讶于雷诺阿极具写意风格的作品中弥漫着超乎神外的光辉，与玄而又神的中国画所追求的隐逸、玄妙相比，西画更为热情，更具有世俗的真实。中国画画家从宋代以后逐渐淡漠了现实物象给予人的视觉启迪，数百年来始终在为自己或替别人完善一个梦想成真的虚幻影像。就雷子人的个性来说，他属于那种内向、敏感、怀旧、充满灵性的人，倾向于感性实践。但是，对油画的关注，使他的近期创作中更多了一些理性思考和结构意识。以往那种在画面上随意游走的速写式生活片断，转化为近景特写中的人物形象的平面结构与色彩关系的研究。对此，雷子人称之为“情景模式”，他试图融合情感设计性地观照某一特定场景的姿态。

在他的一些以人体写生为基础的纸本水墨人体中，西方艺术史中常见的侧卧的女人体由于中国水墨材料的运用，获得了一种饱满但却更松动自然的视觉意象。与学院式的强调人体结构的课堂写生不同，这里的用笔用墨更着眼于整体的画面结构关系。在《有背景的人体》和《窗台旁的风景》这两幅作品中，风景与远景人物在空间中飘浮，突出了超现实的梦幻意境，对色彩与线的结合运用，达到了前所未有的强度，以至于我们很自然地联想到马蒂斯与林风眠。而在《水中花系列》中，以游泳为题材，将人体在自然中的舒展和

相互关系表现得更为从容,人体的解剖学意义上的准确让位于某种设计性的“经营位置”。当然,我们仍能从他的作品中感受到对青春与纯洁的生命状态的敏感和眷恋,这在《相爱的风景》系列作品中得到了淋漓尽致的表现。令我感动的不仅是人物沉浸于其中忘我相爱的境界,更让我惊异的是,雷子人运用了非常中国的水墨表现手法,却能将现代青年的心理状态表现得如此单纯而富于韵味。我十分欣赏《相爱的风景》之三与之七,这两幅作品有着相似而又不同的构图,但在表现的情绪和视觉风格上,却有着与传统壁画和水墨画所给予人的不同感受。在这里,局部形体的松动在整体的结构中更显出中国画所特有的“画意”。这种画意在雷子人画余时间临窗所绘的一些都市风景小品中更见随意,他对于水墨交融的自由用笔的掌握,使这些写生式的小品摆脱了常见的“水彩趣味”,保留了中国画的见心见性。

雷子人的创作,虽然有着题材相对狭窄的局限,但其中有着对生命的渴望与热情,他只想要一个吐露真情的空间。置身茫茫人海,生命的不稳定,令人无法确定一个明确的创作路向,但他作品中的忧郁、浪漫、不可名状的神经质,恰恰验证了中国画的精髓正在于它有着对宇宙生命进行观照的巨大潜能。在雷子人的作品中,对生命的敏感,是与中国画材料对情绪、感受反应的敏感相联系的,他试图用中国画的传统审美观念,溶于生命热情去寻求对现代人生活环境、心态的理解。这种生存的本能与渴望——对美好事物的向往和依恋,往往给予我们在观画时刹那间的感动,我们说不清在多大程度上这种审美感动是源于对往昔时光的眷恋还是对未来岁月的某种企盼。也许雷子人只是想留住一种风筝飘远般的美丽,他不厌其烦地描绘青春的恍惚与爱的执著,对俗世的功名利禄视而不见。我们在他的画中再一次感受到生命的短暂,在山林的阳光清流中,想像都市街道上那些往来如潮的人们将以怎样的心境进入生存。

《粉云》
纸本设色
40cm × 46cm
2001年



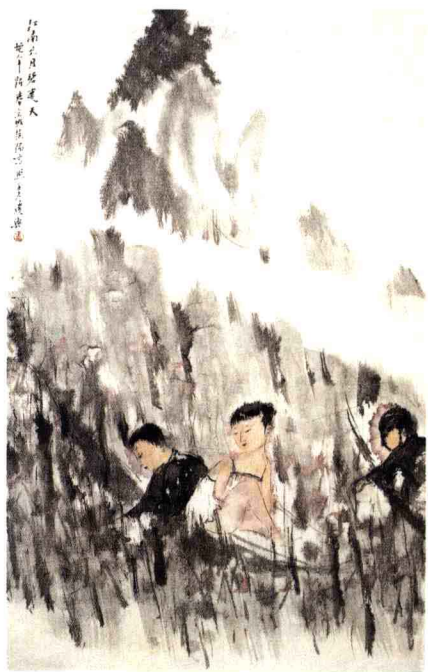
梦与诗的情境

——读雷子人的画

易英

《水天一色》
纸本设色
58cm × 50cm
2001年

《江南六月碧连天》
纸本设色
79cm × 49cm
2001年



雷子人说到过一种感觉。有一次他在三元立交桥下面看见一对小青年骑着自行车从桥下穿过，当时正值春暖花开的时节，女孩坐在自行车的前杠上，小伙子在蹬车，路边的草坪刚刚返绿，草坪里的水龙头在喷出雨雾般的水花，他们的自行车就在雨雾后面拐过去。这时的天特别明亮，路边的树和花都特别好看。他说这种感觉延续了一年多，他很想表现这种感觉，但又一直画不出来。后来他画了《晴暖无风》这幅画，这是一个相爱的场景，但公园、湖畔的背景都是他想像出来的，并不完全是那个春天的现实。

雷子人的画有一种动人的情愫，他有一种表现生活现实的欲望，而且是表现情感的现实。他不是从某种理念出发，去记录社会的现实或评论社会问题；他是从内心深处，从记忆的深处去感悟现实，当这个目的实现了的时候，很自然地会把情感传达出来。雷子人的画不是现实主义的，不是浪漫主义的，也不是把日常生活场景浪漫化，而是带有一种表现主义的倾向，只有从生活的场景或现实的题材中触发了内心深处的情感和记忆，才会有那种强烈的欲望。就水墨画而言，传统的语言很难有直接表现这种现实题材与现实情感的可能；新传统的水墨人物画又过多地把这种语言现实化，缺乏情感的表现和内心世界的描述。而雷子人是通过题材追寻自己心灵的历史。比如，当他看见那一对骑自行车的恋人，就很想把这个画面记录下来，但实际上是这个场面触动了他的内心的记忆，这种记忆与他的生命相联系，他可能想到自己童年少年的生活，想到了江南水乡那一片片盛开的油菜花，在油菜花里飞舞的蝴蝶与蜻蜓。这种被遗忘的童年记忆被现实的场景调动出来，现实的场景与模糊的记忆遥相对应，成为一个个符号标示着生命的历程。从这个角度来看，形式对于雷子人是特别有意义的，他不是在记录，不是在写实，而是在表达心灵的历史，因此他很关注表达的方式。雷子人的这批爱情题材作品的画面上有一些鲜明的特征，如画面显得非常空灵与通透，大量的空白仿佛是一个很大的想像的空间。人物在画面上占的比例不大，并且是很细的线条画出来的，颜色也很清淡。另外，人物的变形使人想到夏加尔的画法，不追求个别人物的准确，而是注意人物与人物之间的结构关系。这种不准确的人物造型像梦中的感觉，是一种模糊的记忆，而在整体上看又是精心地设计与安排的。更有意思的是，他的画所有背景都像非常虚幻的场景。这些人物都是活动在公园里、花园里、城市的绿地上，他把城市想像成都市里的村庄，童年和少年时候的记忆就这样与现实的场景结合起来了。

如果把雷子人称为都市题材画家，他一定会觉得很困惑；因为他并不很关注都市题材，他关注的是个人的内心，关注的是笔墨的语言。在他之前已经有一些水墨画家在都市题材的探索与表现上很有成就，这些探索为他提供了参照，也使他认识到作为一位青年画家，不能再走别人的路，即使是在实验水墨上也应该走一条自己的路。对他来说，最重要的财富是个人的经历，他的童年少年时代的记忆；这是他认识题材的方式，这种方式不同于任何人。如果准确地把握了这种方式，就会有与众不同的表达。“逃避”是当代艺术的一个重要主题，它与传统水墨画似乎有一种天然的联系，那种山林野趣和野逸之情与都市格格不入，都市本身又变得更加嘈杂，人的生存环境日益恶化。在表现都市题材上有李孝萱的喧嚣，有刘庆和的无聊，田黎明的对田园的向往……不能说他们对雷子人没有影响，但他确实找到了一种自己的方式。他是把都市的感觉，他看到的场景以及他对田园的回忆结合在一起。他不是被动地记录记忆和经验，不是把传统的笔墨逐渐从自己的画中减掉，只留下一一种个人的笔迹，他还是在水墨画的基础上探索自己的语言，仍在水墨语言上延续水墨画的传统。



《烟雨江南又一春》
扇面
2001年

《花落一城秋红》
扇面
2001年

在这种新的探索中看到他的另一类题材，即室内题材，就像19世纪末法国的纳比派画家的作品：窗前的少女，窗外的景色，色彩斑斓，笔墨浓重，与他的室外题材大不相同。还有一类题材是人体，这在目前水墨画中很少见。人体题材实际上是男人体与女人体的组合，似乎是他的爱情题材的变体，但是这种没有时间，没有环境，也没有身份的人物，更体现出他进行纯笔墨的实验与探索的倾向。在这种探索的过程中我们起码看到三种因素对他的探索起了作用：一个是陶艺，一个是油画，另一个是素描。这三种因素实际上在近年对他有很大的影响，他具体地进行了这几方面的实践，而不只是吸收一些表面的因素。陶艺上主要是李少文先生的课程安排，他要求国画系的研究生做做陶艺，去体验另类的造型方式，主要是一种表现感觉、把握感觉的实验。不论是材料还是技术，陶艺对雷子人都是很陌生的。在作陶的过程中，只能跟着感觉走，对材料无法控制，对结果也无法控制，但感觉的过程却是丰富的，不求其全，但求其意。这个特点在雷子人的画中体现得很明显，尤其是在人物的造型上，因为画室的训练都是要求形的准确，这种准确往往是通过一定的规范来实现的，但个人的感觉也被这些规范所淹没了。随意性在雷子人的画中得到充分表现，他完全不拘形的准确性，想怎么画就怎么画，这与画中潜在的主题，即印象的记忆和梦幻的感觉是相吻合的。油画也是雷子人有意尝试的，得到的最重要的感觉是油画的色彩、体积感与空间感——这些感觉是非常实在的对现实的感觉。他说当你画一个杯子的时候，油画可以画出一个实在的物体，水墨画只能画一种意象，这种实在与意象应

该结合起来。他正是在这种感觉的支配下画了室内景：窗前的少女是在色彩的包围中，而重墨则在这种色彩关系中发挥了作用，只有重墨才能压住鲜艳的颜色，使画面显得非常厚重，与室外爱情题材的清淡飘逸形成鲜明的对比。两者之间还是有一些联系，窗前少女的形象并不是具体的，仍然是在一种梦幻之中，但是在颜色的包围下，在窗外光线的照射下。很难说雷子人是在有意改造水墨画的语言形态，重要的是他想通过这种形式来提升自己的对经验的表达方式，使他既把握那种清淡的感觉，也能表现现实的经验。

最后是素描。和陶艺一样，素描也是课程安排的。有一段时间雷子人画了大量的人体素描(速写)，其目的当然不是为了把形画得更准确，或把速写画得更好，而是要用于对感觉的探索，形成新的视觉语言或表达方式，并最终实现在水墨画的语言上。男人体与女人体组合在一起的题材仿佛是他的爱情题材的延伸，与室外题材相比，没有那种飘逸和空灵；与室内题材相比，没有那种艳丽和厚重；那是另外一种感觉，两个人体之间形成一种结构关系，这种关系是由线和面构成的，在画面上自成一体，两个人体被融化在这种关系中。我们看到雷子人这段时间在题材上的变化也导致了形式上的变化。但我们也从中感觉到一种矛盾：他是表现题材呢，还是想探索形式？怎么统一或解决这个矛盾呢？雷子人有一个先天的优势：他对形有一种天然的把握能力；他看到某一客观对象时，能够以特有的方式表达，这在他的早期作品中就已经反映出来了。素描给他提供的经验不仅反映在人体上，也反映在黑白的关系上。他画了一些非常随意的都市风景，这是很多水墨画家不太涉足的题材，因为难度很大——直线的几何形结构，纵横交错的街道，整齐排列的窗户，似乎都不是水墨画的表现对象。但雷子人却进入到了这个题材，那些建筑的景观在他的画面都被虚化了，留下的是墨的轻重对比；他把建筑和树木都分割成一个个色块，通过交错对比，形成跳跃的节奏，再把一些颜色穿插其中，使画面富有特别的生气。城市在他的笔下变成诗意的表达，楼房成了黑色的森林，这可能是另外一种“逃避”。

雷子人是一个安详的梦幻诗人，室内景、人体素描、城市景色，实际上都统一在这种出自心灵的诗意之中。他总是在不停地过渡，从一个题材滑向另一个题材。他是在生活中遭遇到这些题材的，而不是刻意找寻的，每一个题材又都被他改造成喃喃自语般地低吟浅唱，现实的生活成了记忆的符号和生命的痕迹。他的形式和语言随着题材的变换总是会越来越丰富和复杂，然而他又总是能以最单纯的方式把题材表现出来。什么时候他走出了梦幻，在世俗中沉沦，那种诗意消失了，我们会感受到他在技术上的熟练与精湛，其实那倒真的没什么意思了。

读雷子人的近作

邵亦杨

雷子人以画人物为主。他的近作大约可分为三种类型：一类是以情爱为母题的各种姿态的人体创作，画面中的人物多被抽离了时间情境而游移于狭小的空间之中，在视觉上给人以紧张和压迫感。无论是画面看似静止的《相爱的风景》，还是动态强烈的《水中花》系列，在画面构成上都有一种不稳定的感觉，强对比度的明艳色彩和写意铺陈的背景更为画面营造出一种躁动不安的气氛。这与他笔下人物表情的安祥静谧形成不和谐的对比，尤其是《水中花》系列所描绘的在水中嬉戏的男女在画面的安排上有强烈的错位和运动感，使观者产生一种视觉和心理的落差。另一类《从窗台眺望的风景》系列，记录了快速变迁的城市景观。与那些抽离了时空的人物画相反，画家在此试图捕捉时间，留住那些伴随城市的喧嚣与躁动而不断流逝的记忆。第三类作品是田园风光与现实人物的结合，如《丽日园记》，充满田园诗意。与前两类作品不同，这一类作品的意境

《丽日园记图卷》
纸本设色
47.5cm × 170.5cm
1996年



显得格外平和宁静。他从容地描绘充满闲情逸致的青春男女，就像他曾反反复复地描绘的采莲、放风筝等如烟往事，这显然是他梦中的景致；用雷子人自己的话说，是他生命中“不落的童话”。这三类作品看似不同，却都是画家真性情的流露，它们既有现实的冷静也有梦境的虚幻。也许多样性的艺术面目正是画家所追求的，它们分别表达了现代生活中人们普遍具有的幻想、孤寂、失落、局促、迷惘、焦灼、期冀等种种复杂的感受。雷子人的水墨作品题材单纯而意境丰富，水墨语言的运用如同题材本身，返璞归真，没有过多的夸张和炫耀。人物的刻画简逸而细腻，虽有风花雪月式的浪漫情怀，却没有世俗的圆熟与甜腻，这与他有意运用的朴拙的笔墨相应成趣。

实际上，雷子人的笔墨并非仅仅是他个人抒发情感的独特方式，而且是他所接受的水墨文化与其它多重视觉文化长期积淀的反映。他对于中国传统水墨语汇的吸收自不必说，同时他也吸收了水墨之外的“另类”艺术，如西方现代艺术形式和民间艺术的语汇。他的人物画，不仅有戴进、陈洪绶等中国传统水墨人物画宗师的遗风，也



有西方现代主义鼻祖塞尚、马蒂斯风格的影子。显然，雷子人还在他所从事的插图、设计、剪纸和制陶等艺术活动中得到了触类旁通的启发。结合现代形式和民间传统艺术的水墨实验是当代中国画艺术家在革新水墨语言过程中所普遍采用的方式。作为中央美术学院培养的年轻一代艺术家，雷子人的绘画语言延续并正在发展着与他有直接师承关系的学院水墨人物画的革新传统。而雷子人的独特性在于他在结合其它艺术形式时所表现的一种超然、自然的态度。像他这一代年轻的艺术家对于中国和西方、传统与现代、民间与经典的艺术形式的结合和取舍显得更为轻松随意，他们从一开始对于各种视觉经验的接受就是开放式的，他们的水墨实验无须特意强调某一种特别的模式，也不可能无视人类视觉文化中的任何一个部分。

《泳系列》
陶片
20cm × 11cm
2000年

《泳系列》
陶版
20cm × 11cm
2000年



水墨与其它艺术语言一样，是一种中、西方艺术家都可以运用的媒介，一个与艺术家与现实生活对话的方式。水墨语言的特殊性在于它更适于表达感性，表达人们心灵中最细腻的感受，因而更富于隐逸、玄妙之美。感性与理性同样是人类通往精神自由境界的基石。尽管当代艺术普遍强调理性和观念，更多地针对社会政治问题，但是情感依然是人们普遍期待在艺术中寻求寄托的精神取向。雷子人的水墨实验偏重于感性，他的作品在延续水墨文化的人文特性的过程中，传达了他个人独特的情感经验和生存状态，同时也呈现了中国人从农业社会向都市现代文明转换时期具有的普遍性的情感体验。

雷子人是勤奋的。面对他的厚厚一叠近作时，人们很难不为他的勤奋所感动。在当今这个人心浮躁、急功近利的时代，踏实勤奋是一种格外难能可贵的品质。但是，雷子人水墨创作的价值并不只在于他的勤勉，也不仅在于他的才情，而是在此背后所显示出的他对于水墨语言的热情和水墨文化在现时代的意义。在水墨语言由传统向现代转型的过程中，有许许多多的艺术家们在做一系列默默无闻的传接。雷子人的水墨实践无疑是当代水墨传承这一巨大的链条中的一个年轻而有生命力的一环。在中国这个特定的向现代主义过渡的历史转型期，水墨传承的努力作为中国现代性经验的独特体现注定是困难重重的：艺术家既承担着延续传统的重负，又面对现代主义普遍模式的压力，因此很难超越现有模式而形成独特面貌。然而，现代性本来不是独特而单一的，而是多重的具有普遍意义的。如果说中国经验可以丰富现代性的内容，雷子人的这种水墨语言的现代尝试无疑可以给我们提供了一种重要的参照。



“玩泥儿”

雷子人

2000年9月，随中央美院国画系李少文教授工作室的同学上博山作陶，戏称“玩泥儿”。

就“玩”而言，对泥的感觉一点也不像小时候那么冲动，是因为年龄或心境的差异还是因为遗失了某种童心本我的可爱，见到一大堆泥土起初竟然有些无所适从，此刻我宁愿选择去画一两张速写。那种让脑袋泛空的感觉真令人沮丧。

从泥里能找见些什么？抛开纸砚，惯常的游戏规则不存在了，浇水、打泥、拽泥、搓泥条——索性就真的玩起来了，任凭直觉寻找某种对泥的触摸感，不期然成就了一些泥型。



晨起，日光透过薄雾洒满了宁静的制陶小院，看见放置在操作台上的湿润的泥土被散落进来的阳光涂上了一层光洁的油质感，很像柔软香滑的巧克力，与之前所见的灰土土的玩意儿相去甚远，不禁对泥的触摸知觉平添了几分真切。直觉的痕迹被记录在湿泥上，阳光照射到的泥像显影带给胶片的光辉，泥土将制作过程记录得如此真实令我有些振奋。走出金秋季节有着暖融融阳光的庭院，深深吸了口博山惟清晨尚有的清新空气。

登高眺望博山，灰蒙蒙中透着林立的烟囱，这些玩意儿使人感觉难以远离城区的混浊和杂乱。现代文明使这座原本有着青山绿水的山城变得多少有些令人尴尬，而孝水河畔贴满了恶俗的陶瓷壁画，则是这座小城极不雅致的标签。沿山势垒起的高墙残存着往昔的田园诗意，是博山固有面貌在极端无序的城建中透露的依稀可辨的影子。不远处的后山上野花竞相开放，成片的柔软的长茅草随山风飘摇起伏，百鸟欢唱，鸡犬互答，时空停顿得突如其来，很幽默地把这座小城分离了。



制陶小院撩人心动的依旧是由两根细铁丝分拉着的高高挺立的像瘦高稻草人似的烧陶烟囱。看着它冒烟，便会想像那些泥型被折腾的模样。同学们早早聚集在热窑前，叫嚷着寻找那份可能激动人心的

《器皿外壁·母与子》 泥塑 高21cm 2000年
《像云一样走》 泥塑 2000年
《纪念日》 泥塑 2000年

概也是与纸面作业的最大不同——过程贯穿始终。

李少文先生安排同学们上博山作陶,大致意图是以另类方式触动同学们的惯性思维,而这回从过程到结果来看无疑是见效的。就中国画创作模式而言,司仪性日渐明显,原始的本我的冲动被许多看似神秘的招数掩盖了,甚至偏离了艺术创作的固有特质,心性表现日趋萎缩,取而代之的多半有些粉饰意味。这表现在对主题选择的人为圈定,对笔墨的无端炫耀,对材质的过分夸张。人们在面对一些风景叫好时,仍免不了脱口而出一两句粗话,是对美好的幽默颂赞,还是因为在不自觉中猛然想起了那些令人生厌的风尘?



《堤》
泥塑
连座高11cm
2000年

对中国画现状的叹息犹如在无聊状态下吞吐的烟雾,昏乱又不着边际。

如果“准确是一种品质”,那么将“把玩”提升为一种境界,给中国画创新减减压,也许不是件坏事。

对比原始美术简洁大方的造型,其质朴不单单是由于时代审美所致,更多的是出自创作者将智慧融通心性。当陶泥被困在手上,把玩意识增多时,自觉或不自觉地挤压了一些想法,艺术创作的闪光点隐匿其中。当对某一画种特质认识加强而不会成为再创造的障碍,创作过程可能会变得纯粹些。

假如少一些限制去评说中国画特性,其发展也许会宽泛得多。界定中国画属性是有益但不是必须的,“有益”是因此会规正中国画传统走势;“不是必须”也许会由此放宽其发展通道。作陶的本质意义,对习惯于平面作业方式的画家而言,对唤醒他们艺术的本真认识不无作用。

客居博山,计28日,作有低温陶版画、挂盘、陶塑、速写等,不成大器,未尽意趣。择劳心而后成者,潦草结集。

感谢导师李少文先生、刘庆和先生、朱一圭夫妇、师妹黄欢及工作室同学的指导和帮助。



《水中花系列之八》

纸本设色

68cm × 49.5cm

2001年