

青年艺术家的艺术形态

李辉 | 文

中国青年艺术家目前的生存状态主要分为两类：主流和非主流。主流青年艺术家活跃于当下的艺术圈及艺术市场，他们善于经营自己与艺术界各类重要人物之间的关系，经常出现于各种艺术活动现场，生存条件比较优越。一般都拥有自己独立的工作室，有比较稳定的创作时间，但只是一小部分。非主流青年艺术家与艺术圈的关系比较松散，为了支持艺术创作，大多数从事社会其他行业的工作。我曾经在和导师畅谈时就聊到这个话题，由于各种无奈和条件的不允许，不能很好地投入到艺术创作中。我们不缺乏创作的热情，可就是“玩不起艺术”，这成为自身的一个遗憾。

当今社会谁来给青年艺术家“买单”呢？这个问题很多年轻人都在困惑。虽然现在的艺术市场都逐渐把重心转移到年轻人身上，可真正用心在做的有几家呢？成功的艺术人又有几个？中国有几种人在买艺术品：一种是中国政府自己花钱，国家花钱买艺术品其实与艺术无关，买的都是能给祖国唱赞歌的，大师大佬大腕、院长馆长会长这一类成功人士。另一种是资本家，做生意的有钱人也在玩艺术，他们买艺术品的原因很简单，增值，为了能够让钱生钱。还有一种是老百姓买艺术品，这一类人群只是把艺术当作装饰品、行画、商品等，不过是装有品位。往往青年艺术家的创作以低廉的价格被这一类人买走，甚至有画了一大批却没人买的现象。如果想卖

艺术品，那你可以发牢骚了，这需要炒作和计谋，观众实在太难找到一个，找来的都是三心二意、走马观花的。

当代艺术作品的主流是什么？大大小小的展览中所展出的作品普遍都在发泄自己身处恶劣环境下的心情，作品都让人毛骨悚然，一定要画这些才能告知人们现在的生存环境如何恶劣，这就是当代艺术弃美求真的趋势。当然，在到处都是虚假的社会文化环境下追求“真”是值得赞美和尊敬的。社会推动着越来越多的年轻人对作品进行创新，可是这能够得到观众的认可吗？很多人都在为创新而走弯路，作品五花八门，无奇不有。可是愿意“买单”的人又有几个？

符号化是目前社会一种潮流，很多年轻艺术家也在找寻自己的符号。2011年我到北京各大艺术区考察艺术家工作室，对符号问题也做了提问，当时一个画家解答说：“我认为现在的年轻人还不足以创建自己的符号，这样会过早地抹杀创作上的灵感天赋。符号的形成需要漫长的过程，还是应该多点不同的东西去磨合和推敲，一步步形成一种较为成熟的思想。”初级藏家往往就以符号化去认定画家的成熟度和作品的真伪。成熟的艺术收藏家总是先通过深入考察画家的艺术探索经历，从而判断其艺术成就和在美术界的基本定位，然后对作品进行考量，细致分析一件作品在画家艺术生涯中的重要性和作品本身的学术水

准，最后判断其价值。但是，当前的许多藏家往往缺乏对画家的基本认识，对绘画作品本身的高低优劣也不具备较高的鉴别力，因而只能紧紧根据画面的符号特征对画家的成熟度和作品的真伪做出非常初级的认定。符号化成了收藏家识别作品的唯一标识。为了维护市场的利益，一些画家便不敢随意更改既成的绘画符号，甚至不惜利用“流水线”的作画方式去满足市场的需求。画家在坚守绘画符号的忙碌中，一步步丧失了艺术的创造力。

对呈现在青年艺术家作品中的某些重要倾向的表述，如平面化、图像化、卡通化等问题，批评家鲁虹在《中国当代油画创作中的图像修辞学转向》一文中已经进行了阐释。现在的视觉环境已然是一个图像或影像的世界，在新的视觉环境下，艺术家挪用、拼贴、改装公共图像是非常重要的普遍的趋向。在青年艺术家的画作当中，最为明显的特征是绘画语言的进一步消解和视觉形态的图像化。他们的作品更多地根源于自身获得的网络、动漫、影视等媒介资源以及城市斑斓缤纷的图像符号，映射出这个时代的平面化、喧嚣鲜活的图像表征，并以此承载他们对自身生存空间及社会的个性化感受。

面对奔涌而来的青年们制造的视觉图像，有的批评家，如鲁虹，在《编织美丽：关于“同感——当代新锐艺术家

展”》中，为这种新兴的艺术创作模式和“逾越了抽象与具象、表现与再现、现实与超现实的边界”的自由表达而感到欣慰；他将年长一辈与年轻艺术家的分歧归结为出生背景、生活方式、知识结构与价值理想的不同，而年轻艺术家正是以自己的方式超越了上一辈艺术家。实际上，许多着力于推动当代青年艺术的批评家和策展人也持与之相似的观点。

有的批评家却并不抱肯定的态度。比如批评家王林在《西南艺术的危机——从“西南出发”当代艺术展的批评意图》一文中对过分追捧平面化、图像化、卡通化的艺术潮流表示出了深深的忧虑，他坚信：艺术的深度要求依然必要；学术性画廊、批评家和博物馆会把更多的关注投向具有精神深度和历史深度的作品。这种吁求是针对当下艺术界愈演愈烈的产业化、市场化的浅层次图像符号生产现象而发的。

为什么用虚拟的方式？众多的对当代青年艺术取向的分析都指出，这与青年的成长环境和知识结构有关。他们的作品就是其感官与心理世界的投射，他们以其特有的方式展现了对个体生存及社会的态度。在这些青年艺术家的作品中，他们与社会的关系既敏锐又游离，情绪的波动与社会的信息符号得到鲜明反映，但其中的关联常常又是以一种虚拟的、魔幻的、戏谑的、并非一目了然的

方式来传达。

就现在的大部分青年而言，他们所面对的是宠爱与压力并存的境遇，他们可以无限制地接受长辈的庇护但又无法彻底摆脱时代给予的无形的负重。社会的复杂多变，迅疾改变的道德行为方式以及物质技术的更新投射到他们的心理成长与世界观塑造的过程中，使他们对周遭环境和人情世故有着敏感的触觉。

近年来在一些研讨会和展览活动中不断地有人将广州与北京、上海、成都等地的当代艺术比较，思考广州现在这种相对散漫的当代艺术状态对于其集体形象提升的阻碍。一些艺术家也在谋划重新成立团体，或以什么标签和口号来加强对本区域当代艺术的推广力度。很多地方都在竞相模仿和学习一些地区当代艺术迅速崛起的“成功经验”，打造各自的商标，并集结起众多的视觉文化群体和社区。这样的发展格局和抉择同样也横亘在当代青年艺术家面前。

罗中立表示这一代年轻人在从艺路上诱惑太多，大家追求成功无可非议，但是首先要有自己坚持的艺术目标 and 艺术抱负。不要因为市场就去迎合市场，市场可以埋没一批非常有才气的人，也可以扶持一批优秀的年轻人。他还指出：

“学校和社会的任务是要给年轻人一个标准、一个方向：好的市场未必是好的艺术，只有好的艺术最终才有好的市

场。”社会在进步，不可能让现在的年轻人像过去一样生活，但是要明白，执着地追求艺术才是真正的出路，投机取巧、急功近利都是不可取的。艺术之路没有捷径，唯有执着追求才会成功。

如果想成为未来的优秀艺术家，当下的青年艺术家需要高度关注社会，建立自我价值及判断力。那些目的在于发掘和培养年轻艺术家的活动，不单是限于简单地举办展览或比赛，更应该针对不同类型的艺术家群体和其现状，举办相应的延续性配套活动，适应多数的青年艺术家，否则再多的艺术推广活动都只是少数人的游戏，很难真正与更广泛的领域、更广的人群发生关系。

现在，青年艺术家无疑是热门话题，批评家和策展人穷尽了各种词汇来描述和推介他们，市场也将眼光投射到了他们身上，学术与商业相伴，取得各种眩目的业绩。可以想见，这种状况还会持续下去。当然，这其中不乏对青年及其艺术的深刻洞见，然而对这些已趋明朗的特征和问题反复探究又能如何？摆在面前的景况依然如旧，有些难以想象。青年艺术家如何开辟新局？谁来给他们“买单”？这方面的问题还需要通过社会各界的力量才能真正解决。

对于青年油画家素养的几点思考

邹迎双 | 文

油画艺术是20世纪以来，中国最富有活力的艺术门类之一。进入21世纪的今天，中国油画艺术的面貌早已经历了不知几番轮转，这一艺术形式，在中国历经百年，一路走来，正逐渐走出一片属于自己的艺术新景观。在这坎坷与辉煌里，浓缩着20世纪下半叶古今中西的碰撞交流，镌刻着一代艺术家流逝岁月的年轮。老一辈油画家从独特的角度描绘出艺术的发展过程和历史的嬗变轨迹。他们撑起的美术长廊，是通向21世纪的阳光隧道。

近20年来由于政治的开明，经济的发达，文化生态日益优化，借前辈之东风，当代的青年油画家获得了很好的发展机会。油画作为欧洲一种古老的艺术形式，虽然进入中国已过百年，但由于历史的原因，对于中国人来说，它仍然是一个年轻的艺术门类。这是一个国际化的画种，更适于今天的生态。作为一名在读的油画专业的研究生，笔者在学习和创作过程中产生了很多思考，关心中国油画的发展方向 and 前途。立足当下，在从事油画创作和研究过程中，笔者认为提高画家素养尤为重要，希望年轻的艺术学子们摆正心态，明确方向，以期对当代油画的创新和教育改革起到推动作用。

一、青年油画家素养现状

毋庸置疑，中国油画在今天，其生存发展的土壤已经发生了很大的变化。进入图像信息时代，各绘画门类也正以前所未有的速度相互融合，艺术国际化的要求也越来越成为一个重要的声音……在这一新的土壤上必然要生长出属于这个时代的新中国油画。中国油画在全球后现代主义的语境下，出现了一番新的艺术景观。虽然今天的美术创作处在良好的生态下，但却遭遇到前所未有的时尚化、娱乐化、庸俗化潮流的侵袭。在媒体的推波助澜下，平民选秀、恶搞文化，使得文化一钱不值。在这种情况下，我们要理性地思考中国油画的现状，为它也为自己找到出路。

引用刘海粟美术馆原馆长刘培成在《2007年上海青年美术大展作品集》序言中的话：“这届画展中，油画与版画的水平普遍较高。青年人的无畏与敏感构成了展览的主调。从‘这里’出发——从生活的切实体验出发，从每个人关注生活的独立视角出发，从生活于其间的这块土地出发……我们欣喜地发现，越来越多的青年作者将目光投向他们周围的生活……开始将自己艺术的触角渐渐深入事物的精神层面，却未抛弃对作品形式美感的追随；尽管或多或少还留有模仿的痕迹，但也让人看到他们

探寻自身艺术语汇的踪影。”通过一个侧面，我们欣喜地看到了成绩，但是与之相对的一面却不容乐观。

目前，全国各地的艺术类考生，有很大一部分都是因为文化课成绩没有把握出线，为了升学而去考艺术专业，因为艺术专业文化课成绩分数线较低，于是一大批学生突然间学了艺术。在集训学校里300个学生的作品几乎是一个人画出来的，一样的笔法、工具、大小、绘画方式和风格。这些从一开始就阻碍了学子们对艺术的好奇心和探究。很多学生并不具备基本的思辨能力，更不用谈“个性”了。更有甚者，有一些年轻人闯进这个圈子，变得懒惰起来，并有无数个不去认真生活的理由……艺术是可以娱情悦性和净化心灵的，艺术创作要与自己的心灵对话，并力图完善自我。如果不深入研究和思考传统艺术，不艰苦探索艺术的发展，不认真思索艺术的本质，不认真分析当下的艺术环境，不艺术化地反映生存环境，那就不能成为负责任的艺术家。这是美术界普遍存在的问题，自然也包括油画界。

1. 理论和实践结合的缺失
绘画理论与绘画实践的脱节，这是普遍存在的问题。画家、设计师、电影人、音乐家等艺术技术把持者不晓得从事专

业的历史及系统的理论问题研究，而理论家不晓得专业技能技巧的也不在少数，大家在各自的领域里自扫门前雪，均不管他人屋瓦上之霜。学术理论与专业实践如点了卤水的豆腐，虽在一个行业里混着，却也各自相安无事。其实这真正违背了艺术理论指导实践的发展规律。

2. 艺术家的故步自封

由于深受西方文化的影响，当今中国人存在着一种思维定式，即物质生产力低，其文化也落后，随之形成了一种文化自卑感，表现了一种“西方中心的世界主义”，把“西方的”“错误的”等同于“现代的”“与世界接轨”“走向世界”。为了与所谓的西方标准靠拢，我们的艺术作品，缺乏能摄魄消魂而使人念念不忘的那种精髓，没有体现出艺术对于观者的感召力。类似“波普”的直白虽然是一种表现手段，但是并不是绘画的目的。没有文化的根基，绘画就变成了涂鸦。

“艺术还是在大部分人的生活之外，艺术家生活在别处”，这是一位评论家的话。透过中国油画的展厅，看看画家的状态，我们就明白该怎样去做了。之所以称一些画家为工匠，是因为这部分画家缺乏艺术地思考的能力，缺乏智性和

艺术创造力，在旧有的圈子里打转，故步自封，机械地模仿。对于生存状态的冷漠和文化意识的贫困是他们的主要特点。他们是大众化的既有艺术样式的传播者，而非对艺术创造和艺术发展有贡献的艺术家。

二、青年画家素养的重要性

艺术家的素养包括艺术家的审美创造能力、广博的知识、深邃的思想和独立的人格。

作为一种特殊的精神生产，艺术生产既不同于其他形式的精神生产，更不同于人类的物质生产，有自己独具的规律和特征。画家的世界观影响着画家的创作原则、创作精神、创作个性和创作道路，制约着艺术创作与生活的关系，决定着艺术家理解生活的角度和评价生活的标尺，规定着艺术家的人生理想和艺术追求。

艺术家必须长期地积累具有审美意义的生活素材。首先，艺术家要有多种多样的生活兴趣，力求广泛地了解生活，建立广博的生活知识库。其次，艺术家在开阔视野的同时，要抓住一个或几个生活领域，作深入的观察、体验和研究，在生活的某个点上长期地深入下去，这样才能发现别人忽略或未曾发现的东

西。所以，艺术家生活基础的广博和专深是不可偏废的。艺术家在深入生活的同时，还要掌握广博和专深相结合的文化知识和科学知识。拥有渊博的知识，有利于艺术家从社会、文化、历史等多种角度去理解人，立体地表现人，深刻地展现人生的真谛。

那么，如何提高画家素养？笔者建议，青年画家要读万卷书，行万里路，“目饱前代奇迹”。宋代赵希鹄在《洞天清录》中云“胸中有万卷书，目饱前代奇迹，又车辙马迹半天下，方可下笔”，这样才会找到今天的立足点。读万卷书在于“胸中脱去沉浊”，行万里路就是丰富阅历，开阔胸襟。而这第三条目饱前代奇迹就更为重要。人类艺术史上浩如烟海的作品大都被历史筛去，被人们淡忘了，而那些历经岁月的冲刷却不减其艺术魅力、终于被世人代代相传的作品，除却在艺术形式等方面有所成就之外，一般都具有独特的思想意义和哲理的光彩。如果不了解美术史上的名作，眼界就狭窄，见识就短浅，鉴赏力就低下，趣味就低俗，这更是影响一个画家成为大家。美术院校应十分重视美术理论的教学。本来现在的美术考生文化课的功底就不深，上了大学就投入到无边无际的视觉艺术的海洋，容易忽略文化素养和理论素养的提高，而从事绘画创

作恰恰需要的是丰富的人生阅历、深厚的文化修养。学习和了解美术史的发展脉络能让我们掌握美术发展的规律。

吴冠中先生的杂文《美术自助餐》中这样写道：“潘天寿强调中西要拉开距离，林风眠主张中西融合，他们各自都做出了独特的贡献，共创了中国现代美术的辉煌。但他们的教导曾在我这个年轻学生的脑海里较量。正因为他们都是我崇敬的导师，他们才能在我的脑海中搏斗，促使年轻一代独立思考、探索、追求。年轻人能在大师们的终点起跑，真是莫大的幸运。”美术院校只是苗圃，绝不可能是艺术的速成班。艺术家要有忍得寒食之苦的能力，下苦功夫，才能领略到艺术的真谛。

结语

歌德说：“艺术要通过一个完整体向世界说话，但这种整体不是在自然中能找到的，而是他自己心智的果实，或者说是一种丰产的神圣的精神灌注生气的结果。”日渐沉重的生活负担，复杂多变的意识流，千奇百怪的视觉文化冲击着现代人，如何发自本心地进行油画创作，探索出属于自己的艺术语言，这是每个青年油画家面临的问题。提高油画家个人的素养对于中国油画的发展至关重要。因为年轻，我们彷徨。因为年

轻，我们需要吸收知识的养分。青年是人生的一个重要时期，虽然它有时会显得青涩，但可怕的不是青涩，倒是成熟——由于营养不良，但又早熟，往往是一个长不大的僵果。而青涩者还正在拼命地吸取养分，还充满着好奇，迎着阳光与风雨，终究会长成一颗饱满的果实。青涩是暂时的，而充盈的生命力才是它的本质。其实在历史上青年时期画出千秋名作者比比皆是。在文化生态日益优化的情况下，青年油画家凭着对艺术的感悟，一定能创造出属于21世纪的文化新形态。

伸向废墟的天使翅膀

——看段江华油画近作

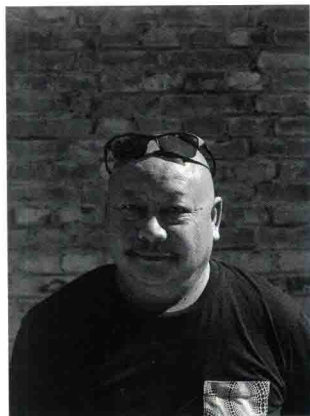
水天中、徐虹 | 艺术评论家

段江华是一个需要研究的画家，他的作品是一种需要思考的艺术。从作于1993年的《王与后》开始，他的作品在那些使人心旷神怡，或玩世不恭的绘画之林中，突出地呈现出文化的沉重。那是与“明快”“潇洒”“飘逸”迥然异趣的境界。在近年以建筑“遗存”为主题的作品中，画家仿佛坠入难以苏醒的沉重噩梦，但它确实是“文化性”的绘画创作，犹如文化积淀的断面，包含着无尽历史思绪。

段江华的近作多描绘巨大的古今建筑，他把那些体现了（或正在体现着）特定历史阶段人的力量和特定地域文化影响的建筑，置放在深邃无尽的空间中，形成永恒的时空与短暂的人力之间的较量。从哲学的角度看，这场较量是不成比例的，人的力量显然没有任何获胜的希望。正是这种宿命的悲剧，赋予人的力量以审美的崇高，这曾是历史上的诗人和画家反复吟诵的主题。但段江华的作品蕴含着更多的历史、文化与心理的感慨。画家展现的流逝的岁月和消融于流逝岁月的巨大建筑，使我想到人类历史上轮番登场的文明与文化。如果一

种文化在当下的文化格局中已经失去功能，它昔日的功能已经沦为陈腐和无关紧要的文化风俗和制度，那么这种文化可以称之为“遗俗”。如青铜器所象征的一整套与祭祀礼仪相关的社会制度和思维方式，和今天计算机时代的信息和基因编码文化，全然不在同一象征体系中。又比如今天的人们在博物馆看到的青铜礼器，与市场上出售的青铜仿制品之间，也没有文化上的对应性。玩具般的仿制品不产生恐惧、崇拜的情感威慑力量，不再是等级、威权的制度象征。

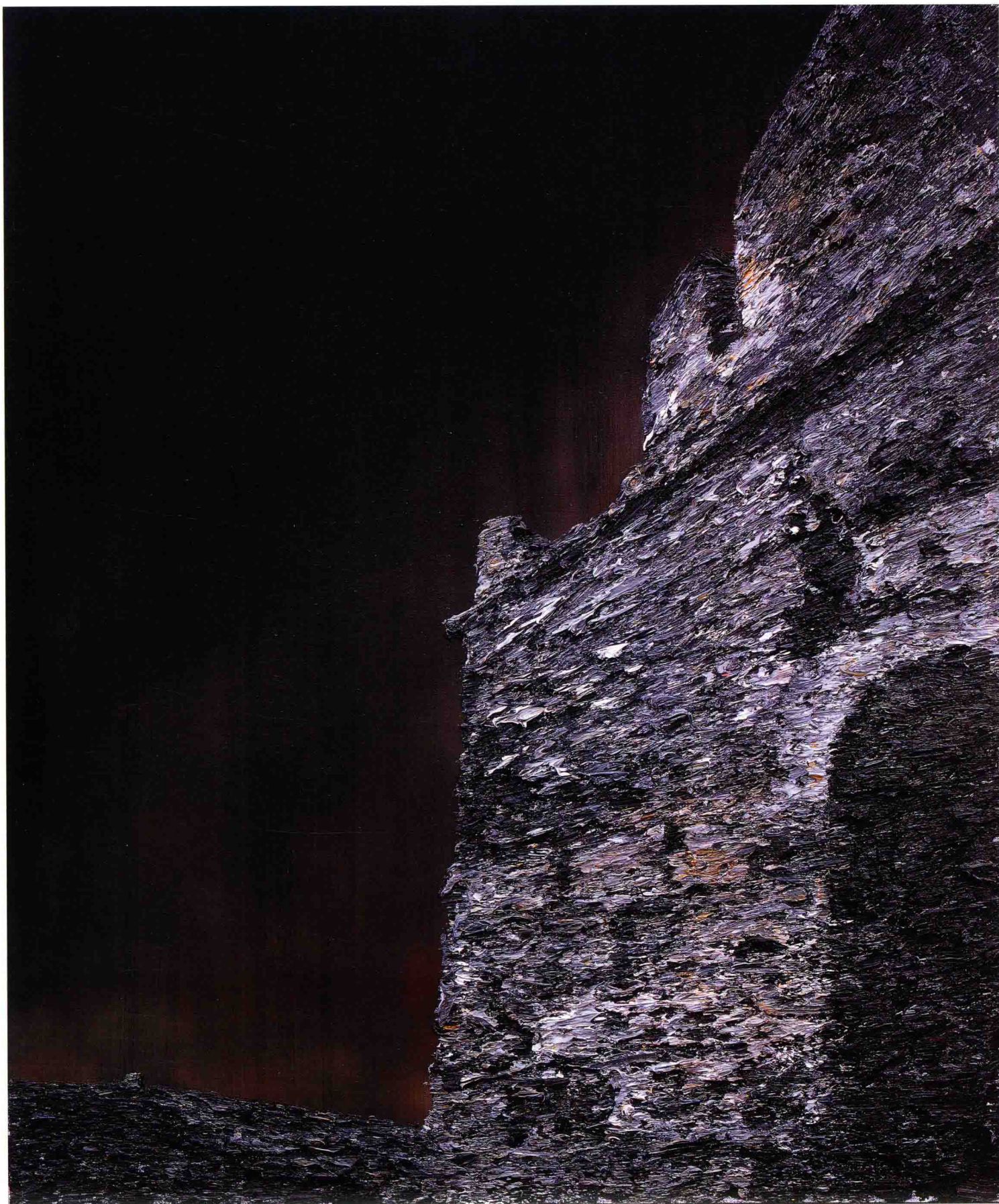
由于千百年文化的熏染调教，人类已经具备了“优柔寡断”的“品性”。一方面人们热情展望未来，为想象中的前景激奋；另一方面又眷恋昔日，“今不如古”就这样成为一代又一代人们对现实世界不满和疑虑的口号。与此同时，他们又困惑于未来难以把握的不确定性。这种复杂的心情，流传千载，并体现在古往今来的文学艺术里。在人的心目中，时间的不可掌控性显示了存在的不确定性和未来的不可知性。而当下的意义又无法从世俗溢出，人的欲望对应现实，是缺陷，杂乱，琐细，不完美，无方向。人在欲望的黑色海洋中漂浮和挣扎，无法保有完整和清醒的主体。随着生命走向尽头，主体意识也就归于空无……由此，生命和文化，就如此与死亡联系在一起。这些困惑一直无所忌惮地缠绕着人们的思想，无休止地触动人们的感情神经，呈现了“生”与“死”话题的“永恒”特性。



段江华

1963年出生于湖南。1989年毕业于中央美术学院油画系第三工作室。中国油画学会理事、中国美术家协会会员、湖南省美术家协会副主席、湖南省油画学会主席、湖南师范大学美术学院绘画系主任。2011年，在苏州美术馆举办“春秋——段江华个展”。2012年，作品参加“吾土吾民——中国油画艺术展”。2014年，作品入选第十二届全国美展。2015年，作品参加在上海中华艺术宫举办的中央美术学院与20世纪中国具象油画展。多幅作品被广东美术馆、德耀美术馆、广州美术学院美术馆、中国美术馆收藏等机构。





从段江华2007年以来的系列油画作品中，我们能够感到他对这类文化命题的思考和表达。他的作品主题是关于“人类居住地”的意象，画面由城市、城墙、楼堂殿宇、纪念碑、祭坛等建筑和周围的环境组成，表现与人有关的存

在问题，以及人与人造物之间的复杂关系，和由此造成的人观看世界的态度，以及对人的命运和前途的预想。画中的建筑物常常孤立地被置放在暗色的空间中。“天如穹庐”，但那是晦暗的幽冥世界，压抑而阴郁；而它们赖以存在的

土地表层裸露，如战争破坏后的瓦砾碎石一望无际，只冷冷地反射着铁色的光。那些曾经高大坚固的建筑物，在这种空间显得无所依托而即将崩溃。这场景的暗调不是一般意义的夜色，它加强了绝望感。天空流荡的微光，也不是午



03



04

夜天空能够暗示的缥缈希望，而是恐惧和压力的狰狞显露，象征永恒黑夜的漫无涯际。这黑夜就如一座座庞大、空旷、无表情的墓场，死寂凝固，了无生机；好像无法摆脱的噩梦，体现着异化的人造物与人的生存关系的纠结。

透过这静止、凝固、令人窒息的场景，仿佛看到绵延中的人与自己营造的物体共同被一种不可知的命运任性地淘洗和异化的结局。艺术家挖掘和想象时间痕迹的图像，并在这痕迹中注入历史时间意识流带来的“破坏性”意味，由此演绎出“废墟”的图式。让这种“废墟”图式作为人类文化的瞬间定格，不仅以个人的方式展开对某种文化样式现状和轨迹的演绎，同时也表现了一种对文化和历史的感知方式，联系着刻骨铭心的感情和思考。

这里当然不仅仅是有关“居住地”被“废墟”化的含义，不仅仅是因为时间的流逝而形成人造物自然地“废坏”的痕迹，而是此过程更多指向历史、文化、社会、种族的问题。因为这些建筑物不仅仅表现了“人居住此”的痕迹，也体现了人对这些物体的态度和观念的痕迹，也就是人为什么要这样建筑自己的居处？人如何“居住”在一起？为什么是“这种”方式而不是“那一种”方式，等等。这里透露出的是一种文化意识和时间的关系，就是在更广阔的时间场域中观察人类文化行为的得失和功过。从作品里，尤其是建筑物的形制，和周围环境关系，在其中的位置，象征意义，视觉作用等，能看出艺术家对此的分析和判断。

首先，艺术家揭示的是人在“居处”被自己的所造物埋没的观念。这是一种自觉自甘的行为，类似于自杀。如何能够被自己的制造物所埋葬，这在理论上是不可思议的事，但在现实中却一再发生。常常看起来好像是由于自然的威力，如地震、飓风肆虐致人死地，但普遍的却是人死于自己建造的居所，被自己的制造物压住、致残、窒息而死。深入一层要追究的是人的责任，是文化影响下的人的行为和观念的结果，和人的





精神状态联系在一起。选择这样的主题，表明画家所思考的问题不仅是画面上所看到的正在“风化”和趋于瓦解的人类建筑，也是寓意人的精神的困境。要说明这种精神体系并不由于表征的文化符号的“高大坚固”而永恒，而是同样经不住侵蚀而毁坏，最后成为依稀的影子而消散于大地之上。就如在画中看到的那些当年帝王参拜天地的祭坛，曾经的旌旗号角、鲜花供果，到如今只剩下孤零“石坟”，面向苍穹。而“广场”系列和“遗址”系列，表现出更为凄凉和衰颓的意象，因为过去它们对应人山人海、万头攒动的景象，如今却是断壁残垣，西风残照。这些曾与人群激昂情绪合而为一的集聚地，即将彻底沉入永恒的黑暗。

再有，这即将被时空所湮灭的建筑，是某种社会模式或文化体系的象征，因为它的承载超出了社会生存所需的限度而不堪重负。如“城”“楼”“馆”系列作品，暗示人类空间占有欲的极度膨胀。在画家笔下，这些曾经被视为人类

智慧、权力和财富的巨大城市建筑，现在在画面中就像被抽离了骨架的萎缩模型，显得贫乏而空洞。这不仅仅是城市为废墟的精神抽离，更是建造这类畸形建筑的开始，是一种要与宇宙平衡规律相抗衡，与物理引力相对抗的人类决心和意志的体现。可脆弱的人类，最经不起宇宙的哪怕是一点点玩笑，所以要制造坚固的实体庇护，但实体是人造的，也就和人有同样的命运。是人的有限，决定了这些外观奇特的建筑群必然的下场。《墙》《关》《台》高大和厚重，似乎为了家族或种族的利益，以它来对付同类的反抗和争夺，隔绝千百万人的流动；也为了兑现威权，登高一呼，四海归心……而当没有人的精神生命注入时，这些废弃物也失去了威权和力量象征的意义。它们必然地融入大地，成为最普通的土石，好像那些轰轰烈烈的“事情”从来就没有发生过，一切将回归宇宙洪荒的原本面貌。

建筑既象征人，也同时存在人的制度和规范，思维和行为方式。它们凸现

人类带来的环境和制度。最终建筑物反过来对人的抛弃，或者说是人类对自己的抛弃和敌视，造成了荒芜。画家对这一点表达很清晰。如在“广场”“坛”“殿”“碑”“台”系列中所展示的那样，占据所有画面中心的，是一个突出的、具有象征符号的建筑物。它被废墟围绕，并作为一个控制全场的顶端。光影在此对比聚焦，笔触、用色、气氛烘托围绕此物。这也是画家这一系列的作品所要表达的中心意义，就是作为人类制度的等级，以及对人类的统治方式和手段，最终带来的是世界的繁盛还是灭亡？是宇宙秩序的象征还是谬误？是人类的希望还是绝望？悖谬的是，那些以死亡挟持世界的威权顶端和体系核心，也是死亡的开始和终端的象征。

对人文历史的深度思考，并没有降低段江华对绘画形式表现力的探索。他前期作品将多种材料运用于平面的绘画，在传统的绘画材料如画布、颜色、油料中间，毫不犹豫地裱贴了粗糙、厚实的纸



09

板和纺织品。这种综合材料的色泽和质地，改变了绘画的优雅与柔和，实际上画家是以一种强硬的方式，改变了人们习惯性的欣赏心境，扭转对画面形象和艺术效果的习惯联想去向。在他的掌控下，高贵的“王与后”显出前所未有的感情张力。近年以古今建筑为题材的作品中，他没有在画面上添加异质材料，而是以一种个性化的方式涂刷、堆砌颜料。这种画法既强调了描绘对象（如砖瓦、土石与天空、云霓）在质与量上的对比，也赋予对象可以“触摸”的历史沧桑感。当人们在近处观看他的作品时，不能不被画家讲述的历史故事、建构的可“触摸”的历史场面所震撼。

段江华描述的是虚拟的“故事”和构造的“事件”，但是从人类历史的过程，从千年文明难以寻找的整体，从断垣残瓦的遗存中，不正是表现了一种真实吗？在这里，我不能不想到可感知的世

界昨天、今天和明天——既然古代文明是以那种“踪迹”的方式显现于我们，难道今天的文明不会以同样的方式显现于将来吗？

我们的画家很少在作品中追问洪荒宇宙的过去和未来，更不习惯探究古老文化的生成与泯灭。实际上数千年来，中国文坛一直可以听到“天问”的回响和

“哀吾生之须臾……托遗响于悲风”的叹息。在现世的物质实利引领人间万象的时候，段江华以他的绘画探索，拓展当代中国艺术的思想境界，使我们看到当代中国艺术家在文化深度方面的努力。

段江华作品

01：墙NO.6	200 cm × 300 cm	2008年
02：关NO.2	220 cm × 180 cm	2008年
03：楼NO.8	200 cm × 300 cm	2008年
04：殿.NO1	300 cm × 400 cm	2008年
05：遗址NO.9	200 cm × 300 cm	2008年
06：桥2010.5	200 cm × 300 cm	2010年
07：馆2010-11	120 cm × 150 cm	2010年
08：城2010.7	200 cm × 300 cm	2010年
09：园2010.9	150 cm × 200 cm	2010年

图像、叙事、中产阶级的趣味与景观现实主义 ——浅析庞茂琨的艺术创作历程（节选）

何桂彦 | 美术批评家

在中国当代艺术愈来愈倾向于潮流、时尚、样式的当下，重提“现实主义”多少显得有些不合时宜。避讳“现实主义”，是因为许多人会觉得它太学院、陈旧、保守，很难具有当代性。实际上，如果对中国当代艺术自身的发展轨迹和语言系统进行梳理，大致有这么三条线索值得关注。首先就是来自社会主义现实主义语言体系的嬗变与发展。

“文化大革命”结束后，当代艺术掀起的第一波浪潮仍然是以“伤痕”为代表的批判现实主义，以及其后的乡土现实主义。这是第一个高峰。现实主义的另一个高峰则是20世纪90年代初的“新生代”和“玩世现实主义”。第二条语言线索是80年代初以来，一部分艺术家主张实现本土文化的现代转型，尝试对传统的一些视觉资源进行现代主义风格与形式上的转化。第三条语言系统则是直接受到了西方现代艺术与后现代艺术的影响，最具代表性的就是“新潮”时期

掀起的各种艺术运动。

2000年前后，当代艺术出现了两个重要的现象：一个是基本完成了语言学的转向，而当代绘画则在图像化的时代进入了前所未有的多元化发展阶段。另一个现象是，当代艺术开始告别潮流，告别运动，不再像20世纪80年代一个艺术思潮接着另一个思潮，一个现象接着另一个现象，由此形成线性的发展轨迹。一旦当代艺术不再纠缠于语言与修辞本身，不再过多地强调自身媒介属性的时候，既有的形态边界之争也就趋于终结。在这个意义上，对现实主义进行界定，并不在于语言上是否写实或者具象，而且，在图像化的时代，以及置身于当代艺术的情景下，现实主义的变迁与发展，主要还是以艺术家的创作观念与所秉承的文化立场所显现出来。

从1983年的《苹果熟了》，到2013年的最新作品，我们可以看到庞茂琨作品在形式表达与艺术观念上发生的一系列变化，其风格涉及抒情现实主义、梦幻现实主义（“触摸”与“梦魇”系列）、景观现实主义。有必要说明的是，现实主义与写实风格是有本质区别的，前者既是一种艺术创作观念，也秉承着一种人文立场，而后者仅仅是一种语言与手法。针对20世纪80年代的当代艺术语境，我们曾谈到了现实主义与现代主义的博弈，而这种博弈的根源则来自“社会现代性”与“审美现代性”的冲突。20世纪90年代中后期，在现实主义走向式微的同时，20世纪80年代所掀起的现



庞茂琨

1963年生于重庆。1978年至1981年就读于四川美术学院附中。1981年至1988年就读于四川美术学院油画系并获油画专业硕士学位。现为四川美术学院院长、重庆美术家协会副主席，重庆画院院长，重庆美术馆执行馆长，中国美术家协会理事，中国美术家协会油画艺委会副主任，中国油画学会理事。代表作品有《苹果熟了》《彩虹悄然当空》《一个铺满黄金的夏天》、“模糊”系列、“虚拟时光”系列、“巧合”系列、“光耀”系列、“游观”系列等。作品多次参加国内外的艺术展览，并被海内外多个艺术机构以及私人收藏。



01



代主义浪潮也彻底走向了终结。然而，2000年以来，现实主义的创作观念不但没有迷失在当代艺术的浪潮中，在全球化的语境下反而得以强化：一方面，现实生活的丰富性、多样性为艺术家提供了源源不断的素材；另一方面，“社会主义的经验”或“中国经验”也为中国的当代艺术走向国际时赋予潜在的文化身份。事实上，现实主义的变迁与当代艺术的发展几乎是同步的，并且它有自

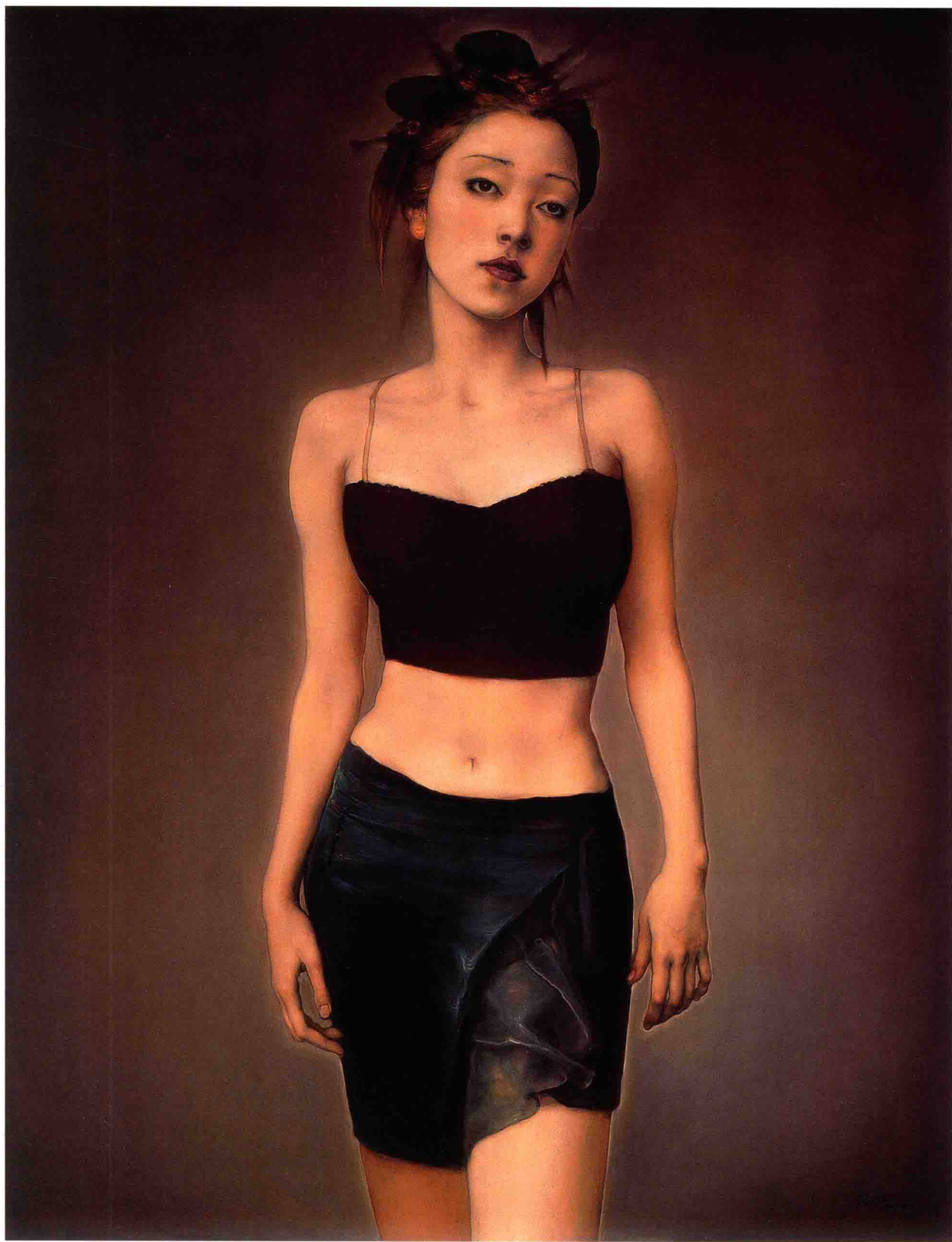
身的谱系和轨迹。在中国当代艺术的阵营中，现实主义也是重要的一脉，之所以如此，就因为我们没有建构起以“审美现代性”或“美学前卫”为主导的现代主义文化传统。一旦社会学叙事具有主导地位，现实主义就必然有自己发展的空间。庞茂琨作品中的现实主义观念是在当代艺术的语境中生成的，因此它既具有文化上的当代性，也充满着风格上的异质性，譬如因“挪用”与“戏

拟”所带来的荒诞感，也包括对表现性笔触的强化等等。它与一元化的社会主义现实主义也是有本质区别的，因为它是去意识形态化的，是个人性的，是微观化的。作为一个独特的个案，庞茂琨的创作让我们看到了艺术家如何以个人化的方式去回应现代主义的挑战，去应对图像时代对现实主义创作观念产生的冲击。而这恰好能为当代艺术语境下的现实主义创作带来新的可能性。





04



06

庞茂琨作品

01：每天的晚宴	182 cm × 148 cm	2007年
02：镜花缘之八	160 cm × 110 cm	2014年
03：镜花缘之二	160 cm × 120 cm	2013年
04：镜花缘之七	160 cm × 120 cm	2014年
05：手捧柚子的女孩	130 cm × 90 cm	2012年
06：游离者之一	185 cm × 140 cm	2004年