

洪凌



中国现代艺术品评丛书
广西美术出版社

中国现代艺术品评丛书

主 编:水天中

副主编:戴士和

苏 旅

洪 凌

关于这套丛书：

对过去、现在、未来的延续性思考，是需要拿出点勇气的。而要完成一种转变，需要付出的恐怕就不仅仅是勇气了。

“中国现代艺术品评丛书”的出版，下意识地为 20 世纪中国艺术向现代形态转变提供了一点参照数。同时，也作为献给中华民族文化以及她自己的现代艺术家的一分爱心。

广西美术出版社社长、编审



前言

20 世纪是中国绘画由古典形态向现代形态转变的历史时代，古今、中外各种艺术因素的承接、嬗变、冲突、融汇，构成波澜起伏的艺术奇观。西方绘画自进入中国之后，也是在近百年中得到很大发展。到 20 世纪后期，它已经成为拥有广泛欣赏者的绘画品种。

20 世纪 80 年代是中国人民抛弃了左的文化专制主义，绘画艺术迅疾繁荣的年代。80 年代的十年中，除了艺术风格的多样化之外，一大批新起的画家成为绘画创作的骨干力量，是这一时期画坛最引人注目的变化。这些画家是从 80 年代开始创作活动的，他们不受拘束地借鉴古今中外的绘画精华，在深入了解、深入思考中国现实物质生活和现实精神生活的基础上，力求创树具有个性色彩的艺术风貌。创作了一批蕴含着中国人的精神、气度、而不一定具备传统绘画形式的作品。在艺术观念和绘画语言的许多方面，都与他们的前辈迥然不同。国内外一些具有敏锐鉴别力的评论家、鉴藏家和绘画爱好者，对这些画家的作品已经给予极大的关注。但在另一方面，他们的艺术仍然没有得到广泛的了解，甚至还被误解和歪曲。“中国现代艺术品评丛书”从 80 年代活跃于画坛的画家中，选出代表性人物，分册编选他们的代表作，由画家本人提供创作自述，并请对某一画家有深入了解的评论家撰写专文，对画家的艺术作全面评介，冀此使中国现代绘画得到更多的知音。

中国现代艺术正朝着成熟期发展，本丛书所介绍的画家也都处于各自创作生活的上升期。我知道对他们的艺术创作，还会有种种不同的争论，但他们的创作活动，必将对中国绘画的未来产生越来越大的影响。



1992 年 6 月于美术研究所

90年代初,洪凌踏上了重新研究古人的秘诀的道路,这条路上实际已有无数的前辈,与众不同的是,洪凌一开始并没有准备向传统朝圣。凭借着与生俱来的滇西野性精血,洪凌把两宋山水强行糅进油画,试图让祖先那种用禅心构造的绘画符号转化为表现式的西方油画语言,在其早期的《燕山秋色》等系列作品中我们不难发现这一点,尽管这种尝试未免生硬和干涩。但愈往深处走的洪凌就愈显露出一种滋润浑然和从容不迫,本来硬把山水语言套进油画框架中的洪凌正在不知不觉中被山水的品格征服了,溶化了。在画家《秋江》、《银色山坳》、《润物无声》、《春雾》、《潇湘烟雨》、《细雨流江》等一系列空山鸟语、薄雾浮岚、沉浸着传统山水禅唱的作品心境中,我们等来的却是困惑——到底是洪凌成功地把山水融入了油画?还是山水以它深不可测的魅力将洪凌引入了散淡悠闲与田园牧歌的迷圈?但无论如何,洪凌毕竟用自己的努力证实了一条真理:开拓中国油画独立样式的道路还远未被穷尽。

苏旅



洪 凌

走向山水

——论洪凌的油画山水世界

梅墨生

走进自然

1987年洪凌第一次回到了祖籍滇西老家，之后他创作了《故乡人》参加中央美院油画研修班的结业展和〈首届中国油画展〉（上海）。在云南那些神奇茂密的山水林木间，洪凌感受到了自然的初次深情呼唤。翌年，他又在游踪倦归之后，创作了《皖南山景》系列作品，参加了〈第三届国际艺苑美术作品展〉（中国美术馆）。同年，他参加〈首届中国油画人体艺术大展〉的人体系列作品甚至也流露出将人体艺术视作“自然物”的趣味。1989年画家又尝试创作了抽象艺术，参加了〈第七届全国美术展览〉（南京）和〈八人邀请展〉（中国美术馆）。

1990年，大自然又一次以她神奇的魅力向画家发出了邀请。大自然深情的呼唤终于深深地感动了洪凌，他由此真正开始了油画山水画的探索历程。为此，画家不只是经常置身自然的怀抱之中，同时也把心灵情感给予了他挚爱着的大自然。从身心两方面都开始走向自然并被自然所拥抱而得以“走进”了自然的洪凌终于谛听到了大自然的呼吸，感受到了大自然的律动，使自我与山川愈加默契，主客交融，人天浑化，体悟到了“山性即我性，山情即我情”（唐志契《绘事微言》）的亲合山水自然的忘我之乐。

画家此际得以清醒地往来于都市文化与山水文化之间，往来于东方文化与西方艺术之间，往来于自然的人化与人文的自然化之间，乐不思蜀。1992年春，他在再一次赴皖南黄山一带采风写生之际，终于决定将画室建置在这片自然文化与人文文化都极为丰厚的风水宝地。画家在90年代来临之际，不仅在艺术创作的题材和形式上告别了他那经历丰富奠基艺术的多种尝试学习阶段，重要的是告别了艺术上的迷茫与摸索跳荡的历史，从而开启了真正属于自我的艺术探索之路。

黄宾虹说：“中华大地，无山不美，无水不秀。”（《黄宾虹画语录》）水墨山水画大师遵奉“外师造化，中得心源”（张璪）的古训，亲证了自然，在艺术中表现了“浑厚华滋”的自然美与理趣美的化境，开创了中国山水画的历史新境界与人文大境界。崇仰大师人文理想与艺术表现精神的洪凌自觉不自觉地成为了一个实质上的后来人。

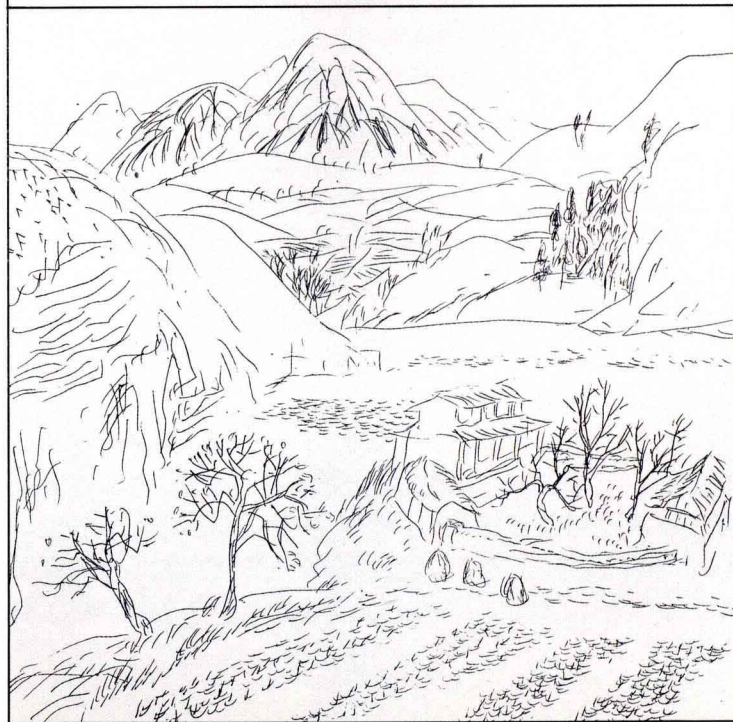
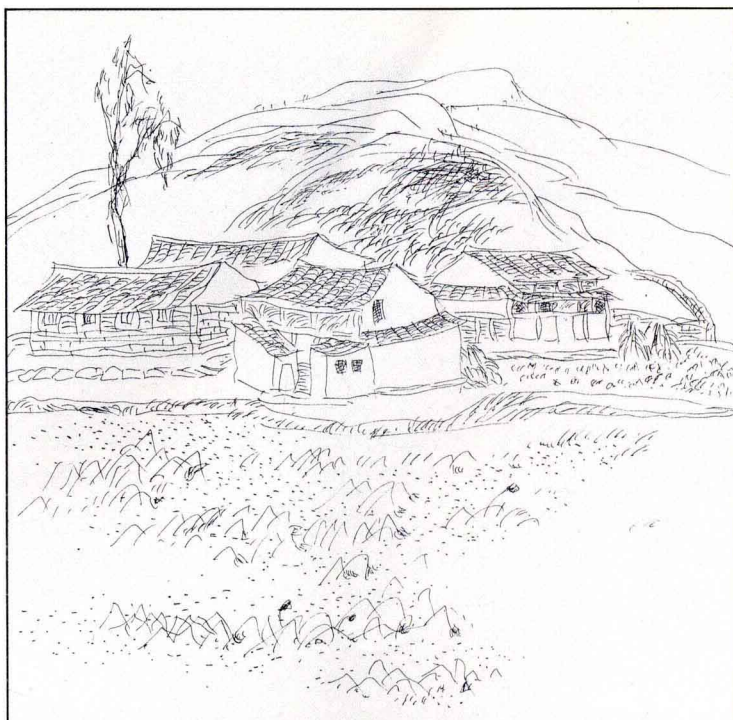
他在南北山水的自然形态间与人文文化间静静地寻找着、体悟着一种“山水精神”，他既具体地观察它们的春秋寒暑的时序变化，又抽象地总结概括着它们的气象与精神异同，终于在实践上初崭才华，以《秋山》（1991）等作品获誉于〈中央美术学院油画系年展〉（中央美院画廊）。这些作品，既不同于西洋风景画又不是中国传统水墨山水的形式，却又有油画的表现技法、透视特点、造型语言与传统水墨山水画的空灵神韵与人格化意蕴，受到激赏的同时也引发了一些论争，也被误解为是一种实现油画民族化的努力或者被非议为太靠近中国画的“油国画”等等。

其实，不能不说上述理解都有些道理。但是有些认识毕竟较为仓促肤浅，似乎并未深入到洪凌艺术世界中去。画家面对一些议论，是比较理智的，仍然坚定着自己认定的观念。作为一个经受过“文革”、下乡，以及西方现代艺术思潮影响特别是在少年时期即饱受家庭艺术气氛和传统文化熏陶的洪凌，他已经有了较深刻丰富的人生阅历和文化理解，这在形成他的人文观念中是很重要的。他大概属于少有成见的那一代人，也比中国当下艺术界的“新生代”更成熟得多、理性得多。为此，他的冷静思考与执著选择便显得并非一时兴起或标新立异，而是浸透着一个中青年画家的不平庸的理性精神与浓厚真挚的人文情感。他不过是独自用思想思想到“人类在肉体和精神方面都与大自然相联系”（泰戈尔《人生的亲证》），所以才毅然地投向了大自然的怀抱——用艺术和生命去亲合山水文化精神罢了。

这一行动来自于他崇尚自然的观念，而这一行动又造成了他的艺术结果之独特不群。他的学术贡献在于无意间用个人实践使得许多浅薄的时下采风式的绘画顿显干瘪苍白，又似在有意间为画坛捧呈了一种艺术文化的意外的可能性。

走向自然美

现时中人，多是活在“工业理性”的物质世界中，而不是活在鲜活的自然中。随着农业文明被都市文明——工业文化、商业文化的侵占，人自身也正在失去人性的自然与质朴。中国传统文化的核心理念日益面临考验和挑战，人类在走向现代文明的进程中愈来愈失落了精神家园与固有的文化



栖居。这种生存矛盾或许是现代人类的福音，但也许是人类未来的难遣困境，艺术文化理应肩负人类历史的这一思考重负。可是，我们看惯了中国人画末流的风花雪月，也看惯了一头扎进西方艺术怀抱的时髦“新潮”，或者是依附政治的图解艺术。艺术形式的五花八门实际上在观念革新的进取价值取向中也暴露出文化理想的沦丧与艺术精神的迷失。我们被包围在“艺术”的技巧、制做、操作、包装、风格玩弄之中，被嘲弄在艺术的无理想无意义的“作品”富有纷繁与思想、精神的贫瘠枯干之中。

洪凌却能够逃逸在时代艺术潮流的主流之外，茕然独思，在其艺术中我感到了传统文化的文心，但又不同，因为相比于古代文人的寄情烟霞，他又明确地怀抱着一缕人类乡愁的冲动而密切地关注于现代精神。实际上，他的逃逸形式勿宁于应视之为一种文化寻根与艺术还魂。

洪凌是在自我艺术形式上探索现代人类生存理想的。也许这样认识有些张皇艺术功能的嫌疑。但是，“文化的最终目的必须是形而上的（metaphysical），否则将不成其为文化”（赫伊津哈语，转引自《艺术与人文科学——贡布里希文选》第318页）。洪凌绘画是在文化视野与艺术表达这两个角度去对待创作的。在他《山水》（1991）、《山后池塘》（1991）、《寒雪》（1991）、《潇湘烟雨》（1993）、《疏雨岚烟》（1993）、《润雨无声》（1994）等作品上，完全可以看出画家文化寻绎的独到之处。画家个人吟咏的田园诗是带有相当的文化心理共性的，其视觉图式浸漫着一个现代文化人的“文化记忆”（贡布里希）——一种历史积淀的东西。在这一点上，洪凌的油画山水世界的确在视觉深层触动了现代社会人性中的一点隐痛。他回归的不仅是自然景象的万千美景，他试图回归的是一种他领悟与崇尚中的东方文化精神。在这一点上，他找到了一点艰难的机会，去跟中国古代山水艺术大师如董源、范宽、米芾、李唐、王蒙、倪瓒、董其昌、龚贤们对话，去跟现代山水画大师如黄宾虹、林风眠、李可染、石鲁们对话，去跟西方十八九世纪中那些风景大师们如康斯泰博尔、透纳、柯罗、毕沙罗、莫奈、塞尚去对话，听他们叙说，向他们讨教，发现他们的内在精神，融合在自我的心象世界——艺术意象里。他为此要跋涉在山水间，俯伏在山水间，躬接自然造化的“存灵于人”（石涛），期期企望于“与山川神遇而迹化”（石涛）的美妙感受的降临。他的“以大自然为师”（黄宾虹）是有收获的，这体现在其山水画逐渐建立了个性品格，呈现出一种“自然美”气质。黄宾虹说：“山川自然之物，画图人工之物。山川之画，应无人工造作之气，此画图艺术之要求。故画中山川要比真实山川为妙。”（《黄宾虹画语录》）在他的山水世界里，我们可以欣赏到一种平和静谧而又自然质朴的美——“内美”。如不是他能在亲和山川造化时进入“相看两不厌，只有敬亭山”（李白诗句）的境界，他又怎么可能在《寒雪》（1991）、《融雪》（1992）与《潇湘烟雨》（1993）、《山水精神》（1993）、《秋水》（1994）等作品中表达出那样的幽邃之美？泰戈尔曾说：“外部的自然界在无尽无休的繁忙，她的内心却是宁静与平和。一方面她在辛苦工作，而另一方面又很悠闲。当你从外部看她时，你只看到她被束缚，然而在她内心却有无限的美丽。”（《人生的亲证》）洪凌努力地挖掘出中国南北山水的幽微与壮茂之美，掬一汪清冽的水揽一岚翠黛的山给都市人生、

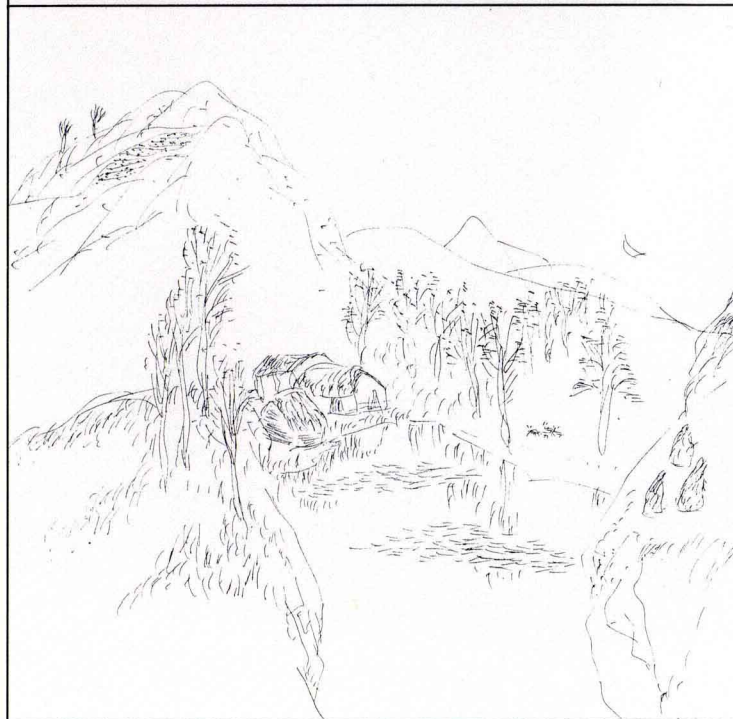
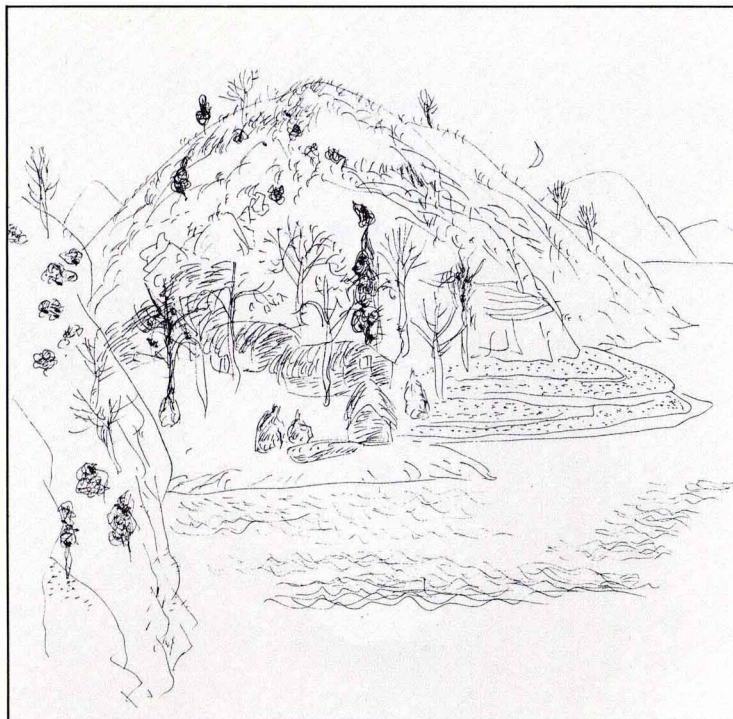
给喧嚣世界的争斗之心，说明他对人生的理想态度与深沉情怀。

对自然的爱，也换取了自然的回赠。其艺术表现自 1991 年以后，仿佛达到了一种平淡的境界，平静的境界，褪去了早期作品的骚动、表现的“火气”，弥漫着优雅自然的生命意绪。究其实，这种田园山水情结，不应只仅仅作为都市众生的工业文明的休闲补偿，而应该是属于整个现代文明对一种东方文化价值的历史反思与生存内省。传统文人理想的崇尚“自然美”在其历史生成过程中，发轫于道家的朴素自然的世界观，又被儒家思想有限度地认同，在中国文化史上作用深远。“自然”者，和也。“道法自然”（《老子》）的东方文化精神在今日社会愈显示出其必要性。工业社会的“拔苗助长”已经使我们生存的蓝色星球的大气层日渐灰浊了。中国传统山水文化作为一种道德修养方式在陶冶民族文化品格中起过淬砺精纯的作用。人类在呼唤回归自然，人类永远离不开大自然，离不开绿色峰原与清澈的川流。因此，对于艺术表现的自然美，不仅喜爱，而且必要了。“山水画乃写自然之性，亦写吾人之心。”（《黄宾虹画语录》）

洪凌对北方雪景与秋景的偏爱，让人感受到他的诗心，彩色斑驳或岩树苍茫都蓬勃着一股深厚博大的生命之气；他对皖南山水的钟情，让人品味到清幽淡逸、植被丰茂中的悠远自然的山水情思。他的山水虽然是用油画的材料工具来表现，却隐约着范宽的肃穆幽邃、倪瓒的淡远清新、米氏云山的迷蒙苍莽、黄宾虹的浑厚华滋之气，神韵超华。作为一个个性强悍的画家，他画中的圆浑饱满与结构力度又明显借鉴着库尔贝、莫奈、毕沙罗、塞尚的生动笔触与造型语汇，两者虽然分属两种截然不同的传统，但在洪凌作品中却结合得较为自然。

走到自我审美世界

利用油画表达中国山水精神不妨认为是洪凌的首创。虽然他可能受到过主张沟通中西艺术的美术先驱如徐悲鸿、林风眠、黄宾虹们的启示与影响，但只有在 90 年代这个特定的历史情境中才有可能在这方面得到具体实践。徐悲鸿的创作以人物画成就最高，但尚有生硬的痕迹；林风眠艺术才能广泛，但其山水画基础是西方的；黄宾虹立足于传统写意山水，但视野并不局狭，对于油画表现有所领悟；就是刘海粟也在中西艺术嫁接上有一定贡献。这些都成为艺术变革或新创造的历史积淀。洪凌师心自用，善于思考和借鉴前人，又在早期所受的传统艺术启蒙教育与詹建俊、朱乃正等先生的直接的油画技术传承中，发现了不同画种间的理趣与表现方面的某种通似性。巴尔蒂斯说：“艺术之所以是艺术，需要有技艺。”（《美术》1995.8）洪凌的自然观念与人文精神追求自不能脱离绘画性的具体把握。他在画面处理上，早期过于重视中国画的笔墨美，大量运用油画颜料的黑色、注重树木等造型的轮廓勾勒，颇有中国画或书法的用笔趣味又有塞尚的笔触感，极富力度。近两年作品渐渐化减了上述的笔墨感，物体轮廓线被隐淡，黑色也用得极少，但是物象的体积与质感并不减弱，而是更浑厚了，具有原始艺术的朴拙味道。以色造型，用笔触和块面表现物象的特点反被强化了。其实，这种结合，早在塞尚、毕加索、马蒂斯时代已有端倪。巴尔蒂斯甚至认为：“库尔贝



非比寻常，他有本事一下子就深入到物象的本质。他画的岩石和中国山水画里的山石一样。”（同上引）洪凌执拗地走在这条幽僻之路上，虽显寂寞，却颇值得。《寒雪》（1991）中那些树干画法即是糅合水墨与油画技法的理想尝试。由于“欧洲画家从古希腊、罗马直到19世纪，几乎是纯用着自然形象表达法在作画。”（李德仁《东方绘画学原理概论》第22页）所以，洪凌对于19世纪以前的欧洲绘画的学习借鉴便主要体现在其恬淡的风光表现特别是细腻深入的描绘方法上。他的《润物无声》（1994）、《潇湘烟雨》（1993）便具有法国十八、九世纪风景画的情致。相比于早期作品，线条的质感也显细腻微妙了，可见画家的调适过程。天空处理的单调平匀仍然是西画式的，但泼彩造成的一些特殊流渗痕迹与涂抹笔触的苍毛感又显然是采用了中国水墨写意的笔墨表现，甚至有留白的画布或未加笔触的底色部分大量存在，分明是与西方油画传统大不相同的。我以为洪凌作品正是在中国写意画和欧洲印象派以后的技法处理上找到了一种个人角度的联结点。其作品呈现出明朗的水墨情调，主要与其表现的“气韵生动”感有关。画家自谓：“回到画室里，我仍然在用笔散步，行走在山石树丛中，我把我与自然的神交慢慢地在交谈之中倾诉于画布，以求新的默契。”（《山水精神——洪凌画集》第57页）可见，他的作画方法也是非常中国式的、写意式的。此外，他的画上，也不表现油画颜料的光泽感，而是极为重视笔线与结构关系之间的连贯性与节律美，也就无法让我们确指其艺术的东西人我了。

他的审美世界是用文化人格为支撑的，因此其表现出来的艺术品位也就凝聚着理性的辉光。

走入形式背后

1996年2月到8月，洪凌赴巴黎交流考察，此间，他巡回参访考察了意大利、西班牙、比利时、瑞士、德国和法国等地的美术馆、博物馆、画廊等，得以真切地系统地研究了欧洲美术经典。居法期间，洪凌创作了一些小型油画，回国之后，在他的作品中更突出了一种模糊而团结结构感强的风格。在他那不大的画室中，他轻轻地对我说：“现在我努力于表达形式背后的东西。”

“形式背后的东西”，或即是“意味”（贝尔），而“意味”无疑是一种精神性的存在。在我看来，人类的艺术表达，大体不外乎形式主义、本质主义和印象主义这三大类型。形式主义倾向于艺术表现的方法论，印象主义则倾向于人对客体的主观感受的表达，而所谓的本质主义，是倾向于哲学的，其表达方式总不免于一种人的“思”之性质。它往往不满足于外部形式的优美漂亮，也对于印象式的捕捉客观世界不能苟同，它无休止地追问本来，追问现象世界背后存在的意义与目的。可以说，本质主义的艺术总在做超越现象世界的梦。无论这种现象世界是人或物，是微观是宏观。因而本质主义的艺术往往更具有理性精神，更具有人文思想，更具有批判意识。

洪凌山水近来正发生着某种质变。这种质变某种意义上便体现在画家的自我反思上。他向我表示，自己过去的画太注意自然真实了，有些拘泥于自然本身。大概鉴于这种观念的推进与变化，他正在试图强化这一认识。我注意到他近期的作品，比原来更为浑化，斧凿人为的东西愈觉少了，近乎一种书法式的自由挥写。为此，其画风一变为抽象性更强烈了。不管怎样，我们似乎都应该视为

这是一条通向本质主义的路。

西方绘画，从重视体积、光感、色块、比例与透视的真实再现开始，逐渐走向了形式主义的完美与矫饰。而于 19 世纪末爆发了视觉革命，开始在日本浮世绘与中国意象艺术及埃及绘画等东方精神的启示下产生了“豹变”，虽然其客观因素与科技领域的光学成果分不开，但实质上，印象主义之重“印象”恰恰反映的是一种人之“思”意识，而后印象主义的结构思想便确立了对宇宙深层秩序的异常兴趣。中国绘画从一开始便不是“科学主义”的。从《人物驭龙图》这件现存最早的楚帛画来看，中国艺术——绘画表现的早期便是注重逍遥自如的，它体现的是一种上天入地、游目骋怀的审美观照方式。换句话说，中国绘画的兴起便不是写实主义的。其后，它经历了由抽象（概括与装饰）向写实（形神兼备）的历程，终于又走向了超越再现真实的写意阶段。应该说，中国绘画始终体现的是一种“天人合一”的东方精神。东方精神，在封建社会后期凝聚凸显于始于“观物”、终于“观我”（刘熙载）的山水艺术。其实质在于，中国文化所崇尚的人天浑化思想决定了中国传统山水审美表现的写意性质。如果说西方的塞尚是具有东方气质的艺术家的话，似乎也可以说，明代的董其昌早他二百年便具有西方现代艺术的思维。而现代黄宾虹绘画所集中体现的正是董其昌肇始的现代思维、塞尚所能深解默契的理念秩序。

洪凌山水，愈来愈走向上述精神。他的近期作品，笔触粗犷、色韵厚重，画面形象更显随心所欲，主观性、概括性、抽象性与写意性特点越来越突出，确实显示了某种超越形式的努力。

恽南田曾说：“谛视斯境，一草一树，一丘一壑，皆洁庵灵想所独辟，总非人间所有。其意象在六合之表，荣落在四时之外。”（《南田论画》）中国绘画的这种“意象”精神，无疑是洪凌艺术的一个根本所在，从某种意义而言，他确实是用油画材料工具表达他的东方化的审美思想与文化理念。其艺术的内涵与传统山水魂魄同一脉络。不过，洪凌仍然重视西方艺术的优长，在又一次的阅读西方经典时，他总在比照和参通中国传统经典，他试图开辟一条沟通东西古今的个人通道。当然，这是一个沉重的选择。比如，在画面上，他将如何面对焦点透视的西画观察法与散点透视的中画观察法？他将如何面对水墨传统的“主观色彩”的单纯美与油画技法的丰富的色彩美？类似问题，不言而喻，都会摆在洪凌的艺术之路面前，都会成为其艺术中的非常具体的难题。从以往看，洪凌较好地处理了这些对立性的矛盾，并取得了不平常的实绩。但是，毋用讳言，当他试图调整未来艺术之路时，这些困惑仍有待于他一个个去破除。

无妨说，真正的艺术家首先就是一个思想者。也只有思想者才会沉潜于形式以及形式背后的秘密。塞尚曾说：“引笔，就必须释放你的灵魂，并尽力尝试将我们个人所有的天赋表达……此外，时间与沉思，将会一丝一毫地逐渐改变我们的视野，终于我们了解……”（《塞尚艺术手记》）如果说洪凌以往主要是思索寻觅于客观山水与客观形式之间，或许，他今后将主要是探索于形式与形式背后的宏大空间——因为，这是艺术的实质领地。

1995 年 10 月写就，1996 年 10 月增写

1. 乡野
布面油彩

100 × 100cm 1990 年



2. 秋痕
布面油彩

100 × 100cm 1990 年