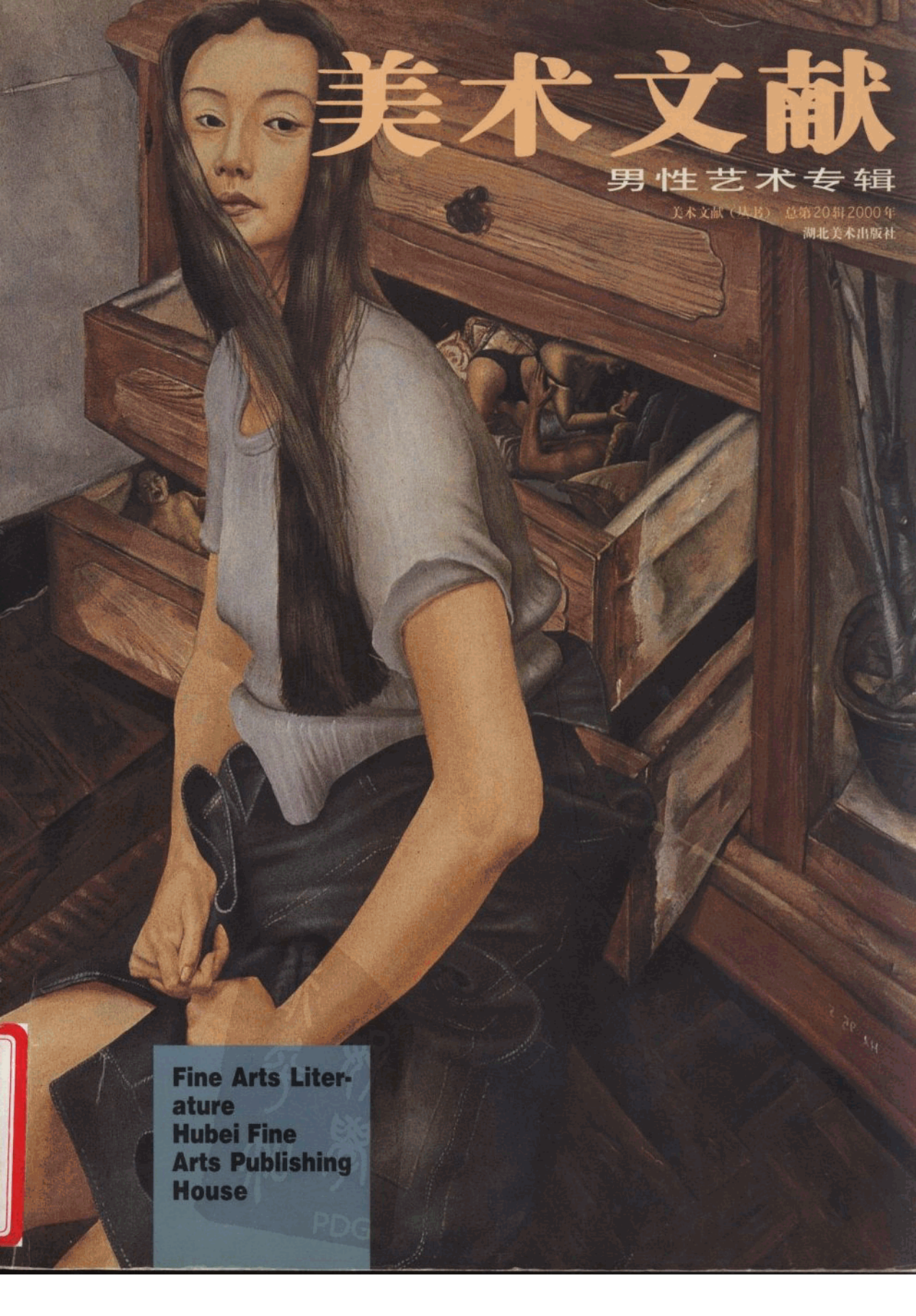


美术文献

男性艺术专辑

美术文献(总第20辑) 2000年

湖北美术出版社



Fine Arts Literature
Hubei Fine Arts Publishing House



任小林《闲散》 布面油画 80cm×70cm 1999年



任小林《闲散》 布面油画 80cm×80cm 1999年



哈斯巴芪《开镰》 布面油画 162cm×110cm 1998年



哈斯巴芪《秋收》 布面油画 130cm×97cm 1999年



F

INE ARTS LITERATURE

美术文献(丛书) 总第20辑 2000年

图书在版编目(CIP)数据

美术文献·男性艺术专辑 /

《美术文献》编辑部编.

武汉: 湖北美术出版社, 2000.7

ISBN 7-5394-1035-3

I. 美...

II. 美...

III. ①绘画—作品集—中国—现代

②画家—生平事迹—中国—现代

IV. J2

中国版本图书馆 CIP 数据核字

(2000)第 38848 号

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

选题策划: 北京飞鸿堂艺术中心

特约主编: 贾方舟

责任编辑: 柳征 刘明

装帧设计: 吴国全

英文翻译: 姚子渊

技术编辑: 李国新

责任校对: 郭汉霞 肖锐闻

地址: 武汉市武昌黄鹤路 75 号

电话: (027)86792585 (传真)86778389

邮编: 430077

网址: <http://www.hbapress.com.cn>

邮购单位: 湖北美术出版社发行部

邮购电话: (027)86787105 (传真)86785529

印刷: 深圳华新彩印制版有限公司

照排: 求实印刷厂

书号: ISBN 7-5394-1035-3/J·946

定价: 18.00 元

目录

- 2 性别身份的自我定义——关于“男性艺术”的迷思和个案分析 贾方舟

艺术家档案

推介辞

- 6 宋永红: 一个诚实的“坏男孩” 贾方舟
18 邓箭今: 对欲望“顶礼膜拜” 贾方舟
20 张方白: 呼唤男性雄风 贾方舟
27 任小林: 颓废中颠覆 闲散中激进 贾方舟
31 王华祥: 男人也是“弱者” 贾方舟
40 于安东: 本性的萌动与文化的限定 贾方舟
42 何森: 眩晕于异性空间 贾方舟
53 孔巍蒙: 遥远的英雄梦想 贾方舟
56 哈斯巴莪: 重塑男性品格 贾方舟

简历

- 6 宋永红简历
18 邓箭今简历
20 张方白简历
27 任小林简历
31 王华祥简历
40 于安东简历
42 何森简历
53 孔巍蒙简历
56 哈斯巴莪艺术简历

自述

- 7 艺术随笔 宋永红
19 邓箭今自述
21 画与存在 张方白
28 一种习惯 任小林
32 王华祥自述——错话连篇
41 人性, 性别的魅力 于安东
43 何森自述
54 孔巍蒙自述
58 哈斯巴莪自述

美术作品

- 8 宋永红作品
13 邓箭今作品
22 张方白作品
28 任小林作品
32 王华祥作品
35 于安东作品
43 何森作品
49 孔巍蒙作品
57 哈斯巴莪作品

封面 王华祥《拉开的抽屉》 布面油画 100cm×80cm 1995年

封二 任小林《闲散》 布面油画 80cm×70cm 1999年

任小林《闲散》 布面油画 80cm×80cm 1999年

封三 哈斯巴莪《开镰》 布面油画 162cm×110cm 1998年

哈斯巴莪《秋收》 布面油画 130cm×97cm 1999年

封底 哈斯巴莪《零度力量》 布面油画 100cm×80cm 1997年

性别 身份的 自我 定义

——关于“男性艺术”的迷思与个案分析

贾方舟

“男性艺术”——一个听起来十分蹩脚的概念，一个从不曾意识到的话题。

从艺术史的角度看，历代所记载的艺术家几乎都是男性。一部人类艺术史，差不多就是一部男性视觉经验史。甚至如艾略特所说，整个人类文明都是男人一手制造的。在这样一种背景下提出这样一个概念岂不多余。但是，我们也不能不看到，女性艺术的崛起，打破了单一性别创造文明的神话。女性艺术家参与创造文化的独立品格，使我们不能不思考艺术与性别的关系。我曾在一篇讨论女性艺术的文章中谈到，90年代以来，女性艺术家的作品愈益显现出一种不同于男性艺术家的独特视角。她们不再像以往那样，习惯于用男人的标准和男人创造的程式去画画。她们开始建立起一种对自身性别认同的自觉意识，开始从性别差异中发现自己的价值。当她们尝试从自身经验出发，用“女性视角”去诠释这个世界时，她们的作品不仅与男性艺术家不同，也与以往任何时代的女性艺术家的作品拉开了距离。

当我们试图从性别的角度对艺术加以区分并从中确认“女性艺术”这一概念时，在理论上就呈现出一种相当复杂的状况：如果我们将女性艺术家所创造的作品都称做“女性艺术”，那么，也就意味着我们必须同时认可与此对应的另一个外延更大的概念：凡是男性艺术家创作的作品均系“男性艺术”。但事实上，在人类所创造的艺术中，大部分是没有性别差异的“中性艺术”，是无法从性别角度加以区分也没有必要作这种区分的。如果我们将人类艺术简单地分为男性艺术和女性艺术，就如同我们过去把艺术区分为资产阶级的和无产阶级的，会跌入一种二元论的理论陷阱。但人类艺术中又确实有一部分由于缘自不同的性别经验，因此具有鲜明的性别差异和性别特征，从而对这部

分艺术不得不从性别这个特殊的视角加以审视。为着理论阐释的明确，有必要先将讨论的范围加以限定。我们试以下图所示：

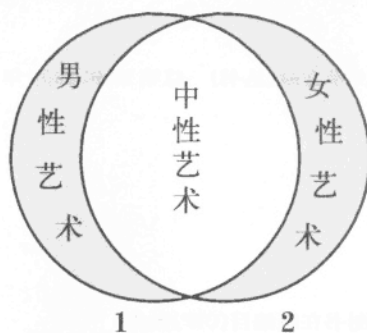


图1表示全体男性艺术家创造的艺术；

图2表示全体女性艺术家创造的艺术；

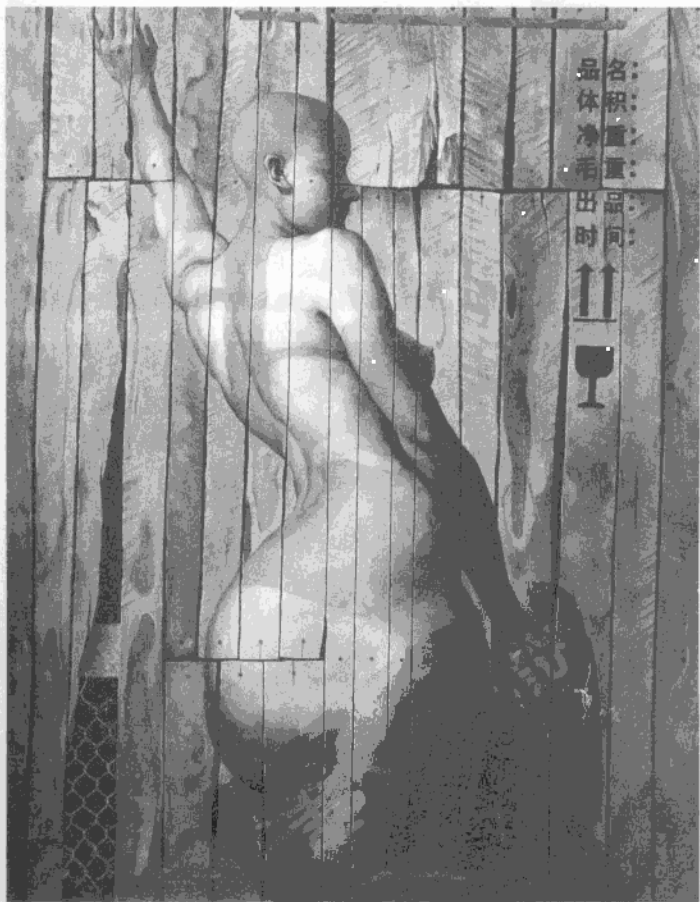
图1与图2重合的部分为无性别差异的部分，即“中性艺术”；两圆不重合的月牙形部分为存在性别差异的部分，也即可以“男性艺术”或“女性艺术”加以涵盖的部分。

“男性艺术”或“女性艺术”作为一个概念的外延明确后，即不难了解它的内涵。因为不同性别艺术，在于它们是从各自不同的性别经验中产生，从深层的与性别有关的内心资源中引发出来。由于男性与女性从生理到心理都存在差异，加以长期的父权意识对两性所施加的影响，决定了他(她)们那部分(并非他们创作的全部)从自我经验出发的艺术从内涵到表述方式都可能存在不同。

中国当代的男性艺术是伴随着'89后的精神失落与“新生代”的崛起而出现的。90年代初，一些新生代青年艺术家开始将视线内移，走向自我探寻的心路历程，在艺术上向着个人化、心灵化的方向发展。而艺术家一旦将目光转向自我，进入一种“自我审视”的状态，进入一种“个人经验”的阐述过程，他就无法回避自身的性别身份和潜隐的性别意识，而这正是我们以性别论艺术的依据所在，也是我们尝试编辑这



任小林《闲散图》 布面油画 80cm×80cm 1999年



于安东《木板·影子》 布面油画 146cm×114cm 1997年

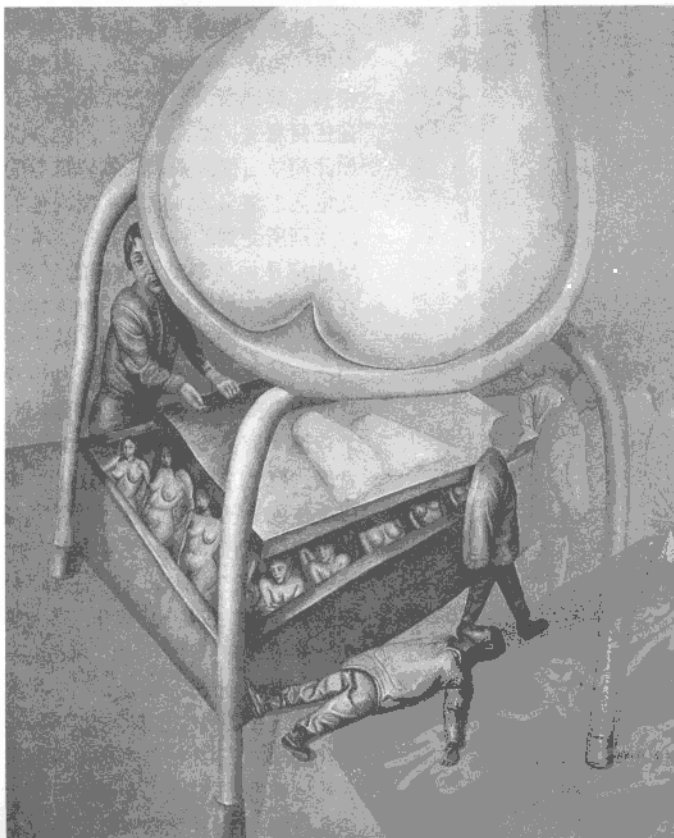
本专辑和选择艺术家、选择作品的依据所在。

应该说，性别是一个无处不在的事实。无论是谁，每一个来到这个世界的人首先被关注的就是他的性别身份。“是个男孩儿”、“是个女孩儿”——这个在你呱呱坠地时简单的生理认定，就已强制性地把你嵌入社会权力结构中的一个永难变动的恒定位置。几乎在以后的所有活动中，这个与生俱来的身份都在圈定着你的范围，影响着你的选择。但是，在男权社会的性别优势中，却常常使男性忽略了自己的性别身份，不在意与性别相关的种种问题。正如西蒙·波伏娃在她的《第二性》——这部被誉为西方女性解放运动的“圣经”中所说的：“男人永远不会以性别为起点去表现自身，他不用声明他是一个男人。”“但是，如果我想给自己下个定义，就必须首先确认：‘我是一个女人’。这是进一步讨论所有的问题的基点。”

但是，如果性别身份真的从未对男性构成一个问题，那么，从性别视角去解读所谓男性艺术也就不存在任何意义。然而事实上问题并非如此简单。仅以我们在本辑推荐的九位艺术家来看，就不难发现他们因性别所受到的种种困扰，不难发现性别是如何牵动着他们的思绪。在数千年的男权社会中，男人始终处于主宰一切的至尊地位，处于权力话语的中心。但在这样一种自我膨胀中，却忽略了一个事实：他们对于自己了解甚少。男性艺术家多愿意表达自己的理想、追求与愿望，或以主体的身份去尽情表达一个“对象世界”，却很少将“男性自我”作为一个“对象”来认识，作为一种“对象化的存在”来表现。因此，男人事实上并不了解自己，即使了解，也不愿公开自己。在这一点上，女性艺术家显然走在了男性艺术家的前面。80年代起，她们即开始思考身为一个女人的生存方式，以及关于女人自身的诸多命题。而男性艺术家则多愿意将



张方白《女性》之六



王华样《隐私》 布面油画 100cm×80cm 1996年

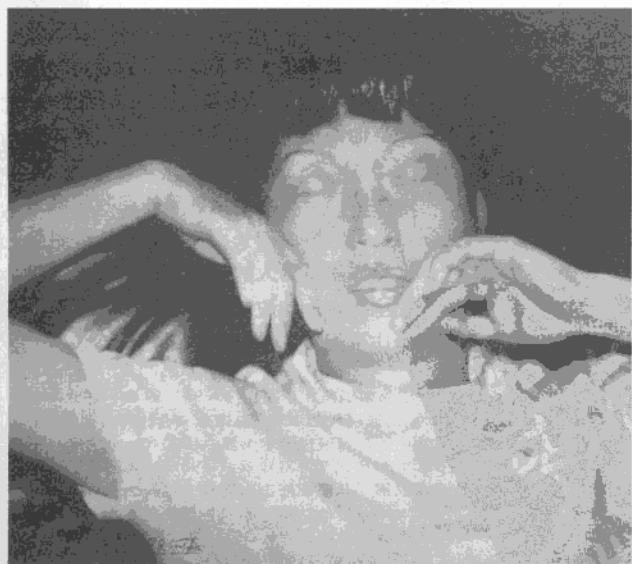
思路转向形而上的哲学命题，多愿意关注历史、社会、人类、民族这样的重大主题。当他们将视线转向自身，试图在艺术中寻找自我、确认自我的时候，他们就自然回到“男性本位”这样一个特定的视角中来，在不知不觉中将自己定义为一个男性。在这种情况下，他们不仅自觉意识性别的存在，而且敏感到性别对于他们的艺术所产生的影响，甚至在相当一个阶段中决定他们的艺术取向。

就艺术家整体而言，性别也常常在下意识中左右着他们的选择。一个最显见的事实是曾经轰动一时的“中国人体艺术大展”(1989年)。展出的作品至少有95%描绘的是女人体(在这个意义上，似可将此展名为“中国女人体艺术大展”)。所以出现这种情况是因为参展画家至少有95%是男性。这个事实正好印证了女性主义批评的一个观点：文学艺术作品中的“女性形象”是男性中心文化的产物。“可怜身是眼中人”，正是男性把女性变成一个被写、被画的“客体”，变成一个被读、被赏的“他者”。“美学上的父权制把女人缩小成男性本文的所有品”(康正果)；“菲勒斯作为君临一切的化身，把女性贬为一个他者”(波伏娃)。然而，每一个画女人体的男性艺术家却未必能意识到这种男性本位的立场。

奥维德曾讲过一个皮格马利翁的故事：这位塞浦路斯王感慨于女人天性中的种种鄙陋、邪恶，亲自动手塑造了一个美丽的雕像，并且爱上了这个雪白的、无与伦比的象牙女郎。在他虔诚的祈祷下，雕像变成一个有生命的美女：一个完全按照他的意愿创造出来的女性。而以男人的意志和想象来塑造女性，这正是男权社会的所为和男性集体的理想。男性中心文化正是植根于这种男性本位的创造神话里。虽然人类的繁衍是由女人来承担的，但是男人却把“生女人”的优先权置于自己的名下：夏娃来自亚当的一根肋骨，文艺女神来自宙斯的头脑。这些神话故事，正是男性权力话



孔槐蒙《逃脱的鱼》——赵云 布面油画 1999年



何森《睡着的女孩》 布面油画 40cm×45cm

语的表征:女人从来是被男人所使用的语言加以定义的。在男人眼里,女人只是“一首诗”,只是被书写的“本文肌质”。雅克·拉康在批评这种男权话语(他把它称为菲勒斯中心主义)时,曾把文学过程定义为“阴茎之笔与处女膜之纸”。这种阴茎之笔在处女膜之纸上书写与被书写的模式参与了源远流长的传统创造,并规定了男性作家作为“创造者”的主体地位和女性作为“创造物”的客体地位(参见张京媛主编《当代女性主义文学批评》第165页)。因此,在女性主义批评家眼里,“男性文本”是一个极为普遍的事实。凯特·米利特在《性的政治》一书中,就曾对D·H·劳伦斯、亨利·米勒、诺曼·梅勒、让·热内——进行毫不留情的批判。

在中国当代,张强是较早意识到“笔”与“纸”这一隐喻内涵的艺术家。他以女性主义的姿态设计了一个让女性积极参与创造艺术的模式,但并没有从根本上改变笔与纸、写与被写的关系。他后来发展到直接在女人人体上“书写”的“行为”,就更违背了他初始的女性主义立场。谷文达的《自然死亡两千例》是一个更典型的男性权力话语的圈套。那样多的女性热情配合他创作作品,只为证明一件事:没有男人的参与,女人每一次“生育”的机会,都只能是一个“自然死亡”的例证。这就从生物学角度彻底抽空了女人可以为之骄傲的资本。无论画家本人是否意识到这点,作品本身所彰显的却是菲勒斯中心主义的价值观。

即使抛开未免偏执的女性主义批评,我们也不难看到,男性艺术家一旦将视线内移,进入“自我凝视”的状态,一旦试图勇敢地、无所顾忌地将自身经验展开,就不可避免地作品中凸显出作为一个男性艺术家的性别特征。关于这一点,我们从所选的九位艺术家的个案分析中不难得出结论。(为使分析集中于我们所讨论的主题,对“个案”不作形式风格的论述,也不作道德判断,仅此说明。)



宋永红：一个诚实的“坏男孩”

推介人：贾方舟

宋永红的画让观赏它的人（特别是男人）感到难堪，因为他无所顾忌地说出了一种真实。他是一个诚实的、充满性幻想的“坏男孩”。如果人的隐私是一种权利，那么，窥视就是一种侵权行为。宋永红不惜让他的观众做一贸然闯入私人空间的“目击者”，可谓“坏”。但他无情地揭示出男人的伪善和道貌岸然，将作为一个男人的真实内心世界曝光，不仅诚实，而且勇敢。因此可以说，他对同性所持的态度是更为刻薄和不留情面的。他的画与其说是冷静的旁观，莫如说是作为一个男人的自述与自嘲更为贴切。他以超越于常人的勇气将男人普遍存在的偷窥邪念和性幻想毫无掩饰地直呈出来，将一种既可鄙又可笑的猥亵心理转化为一种荒唐而滑稽的行为方式。面对无法抗拒的性诱惑、性压抑、性焦虑，他们既没有施暴的勇气，便只好取卑微的举动或可鄙的邪想。当他们在用幻想撩起女孩的衬裙，脱光女孩的衣裳时，他们同时也将自己剥得精光。这情境实在令人尴尬、丢面子、失体统、哭笑不得。宋永红的画，是烛照男人灵魂的一面镜子。迄今为止，还很少有一位男性画家对身为一个男人持这样一种充满幽默感的自我嘲讽的态度，其入木三分的程度令人惊叹。自视文明的男人在多数情况下不敢正视自己灵魂卑微的一面，而宋永红却用自己的机智与胆略，在无奈与悲哀中借用各种机会和场合既裸呈了男人的身体，更裸呈了男人的灵魂。他通过直觉和臆想的方式所达到的人性深度，一点也不亚于心理学家的理性推演。他通过揭示男人无法逾越的心理屏障，不仅非常个人化地表述了一种真实可信的人生态度，而且对那种英雄式的男子汉气概作了无情的精神解构。

宋永红简历 1966年，生于河北，祖籍山西。1988年，毕业于浙江美术学院版画系（现为中国美术学院）。1988—1997年，任北京市工艺美术学校教师。1997年至今，为职业艺术家，曾参加的展览有：1986年，山西太原第二届山西现代艺术展，与宋永平合作行为艺术《一个场景的体验》。1988年，杭州浙江美术学院《陌生环境》组画。1989年，北京中国美术馆中国首届现代艺术大展。1990年，北京当代美术馆宋永红、王劲松绘画联展。1991年，北京中国历史博物馆新生代画展。1992年，广州首届90年代艺术双年展。1993年，澳洲悉尼MAO GOES POP CHINA POST——1989“香港’93艺术节后’89中国新艺术展。1995年，德国汉堡“从意识形态出走——中国当代艺术展”。西班牙巴塞罗那中国现代艺术展，香港汉雅轩画廊“灼热的现实”个展。1996年，新加坡Quotation Marks展。芬兰中国当代艺术展。1997年，香港宋永红、宋永平兄弟联展。1998年，美国纽约MOMA Insideout展。1999年，美国旧金山LIMN GALLERY中国当代艺术展。旧金山亚洲协会主办的Insideout展、MOMA及亚洲艺术博物馆“旧金山MOMA收藏展”（中国及日本当代艺术）。

艺术 随笔

宋永红

我们对这个世界知道得永远不多；对于过去人类生存具体的真实，对于未来将要发生的事情，对于我们正在进行着的现实，每一天、每一刻的变化，以我个人的感受它们永远是陌生的。正是因为这种陌生的感受，我要尽最大的努力表现我所认知的现实，我所感受到的人以及隐藏在这种变化中的深层含义。我感受到一种无意义的巨大呈现，一种宿命的现实游戏。我无时不刻地融入到一个陌生的情境里，关于人的，关于社会、文化的、哲学的以及关于艺术的。

我特别热衷于具象，我以为具象能留住我对世界的理解。我对失去了的现实幻境有一种莫名的凄凉感，我想让时间停留在那虚幻的一刻，我在这种感觉里找到安全感，找到满意。

1999年12月16日

我的这些绘画就如同日记一样，仿佛特定的一天、一个环境、一个情节。手法上是在古典与当代之间纠缠不清。我一直不了解什么是今天应该表达的，我不知道绘画应该是什么样就如我不知道艺术是什么。我想大多是在一闪念之间，有时它们被固定下来，有时什么也不是；它们所以成为一件绘画作品，是因为我被这一闪念深深地吸引，有着想要表达的强烈愿望。

我一直喜欢画，在动手去画的过程中被画包容着，转变着自己的角度，带出不同的感受，与生活同步，与自然同步，感受着变化带来的涌动。在我的记忆里，我的童年充满压抑的气氛。我常常想起童年那一段时光，那段日子同现在有着巨大的差异，这种差异常常让我想到了荒诞。压抑一

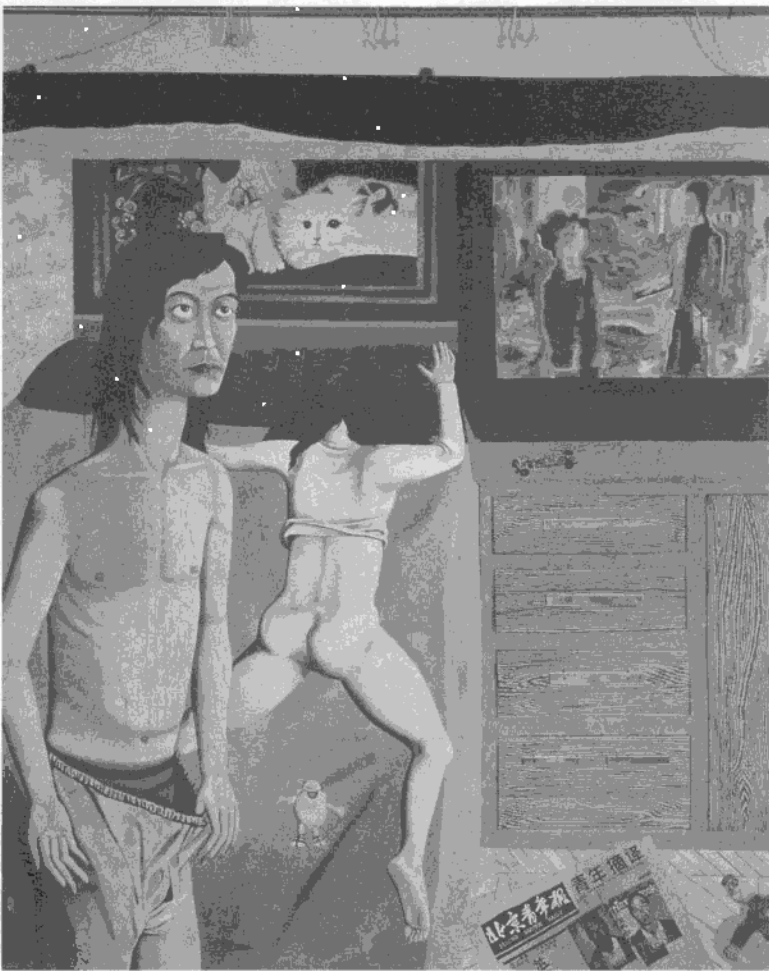
直是我的一个情结，这个压抑的情结到了成年以后就有了冲破它的巨大愿望。靠着本能冲动——可能冲动是唯一有力的武器，一吐为快。有时带来的是空虚，空虚和压抑可能就是艺术吧。总体上来说，在艺术上我没有太规范的原则，我想它应该是自由的。我理解艺术的自由是有层面的，在什么层面上来谈艺术、理解艺术是有区别的；这种区别来自于对偶然的认知，来自于经验的可能性。

我常常想我需要新的想法，来自各个方面的。它不一定是真理，夹杂着奇怪的想法；是有趣的，它带给你愉快的感觉。其实我一直想逃脱讲故事的情节，我希望它只是一件有趣的

作品，可是它有“讲”的嫌疑，我能说什么呢？我还是继续画吧，画成什么样我也不知道。有情节有冲突我才有兴趣，这些都是对这批画的感觉。其实我最想要的就是我的这些画看上去和以前见过的画有些不同，画这批画的时候我不管有没有情节了。艺术史在变化，作为个体的艺术家变化更是避免不了的；不变化就真无聊了。一批作品反映了一个时期的态度，一个出发的起点。如果有了新的要求作品又不变化让人难以忍受。变化的前提多种多样。与其它艺术家交流是最可贵的，有交流就有了真正意义的涌动。

2000年1月27日

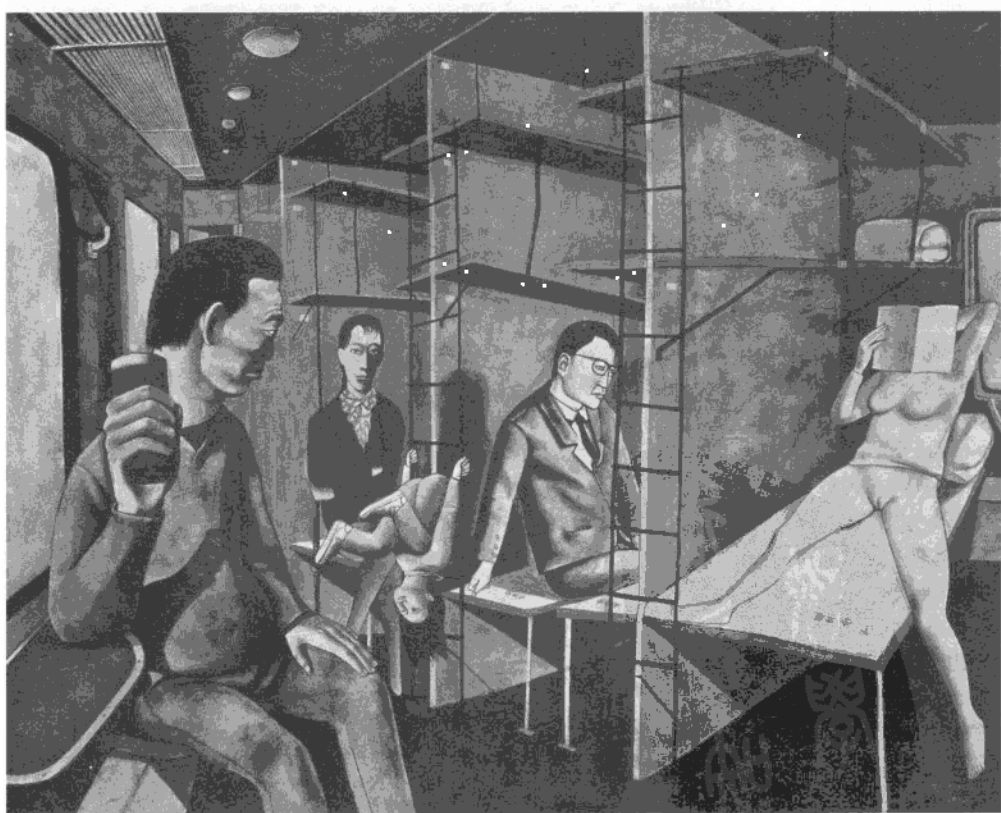
宋永红《室内环境》 布面油画 150cm×150cm 1994年





①

8



②

宋永红作品

- ④ 宋永红《职业微笑》 布面油画 180cm × 300cm 1992年
- ③ 宋永红《清静环境》 布面油画 100cm × 100cm 1991年
- ② 宋永红《卧铺车厢》 布面油画 100cm × 80cm 1992年
- ① 宋永红《真实的幻觉》 布面油画 100cm × 80cm 1992年



③



④

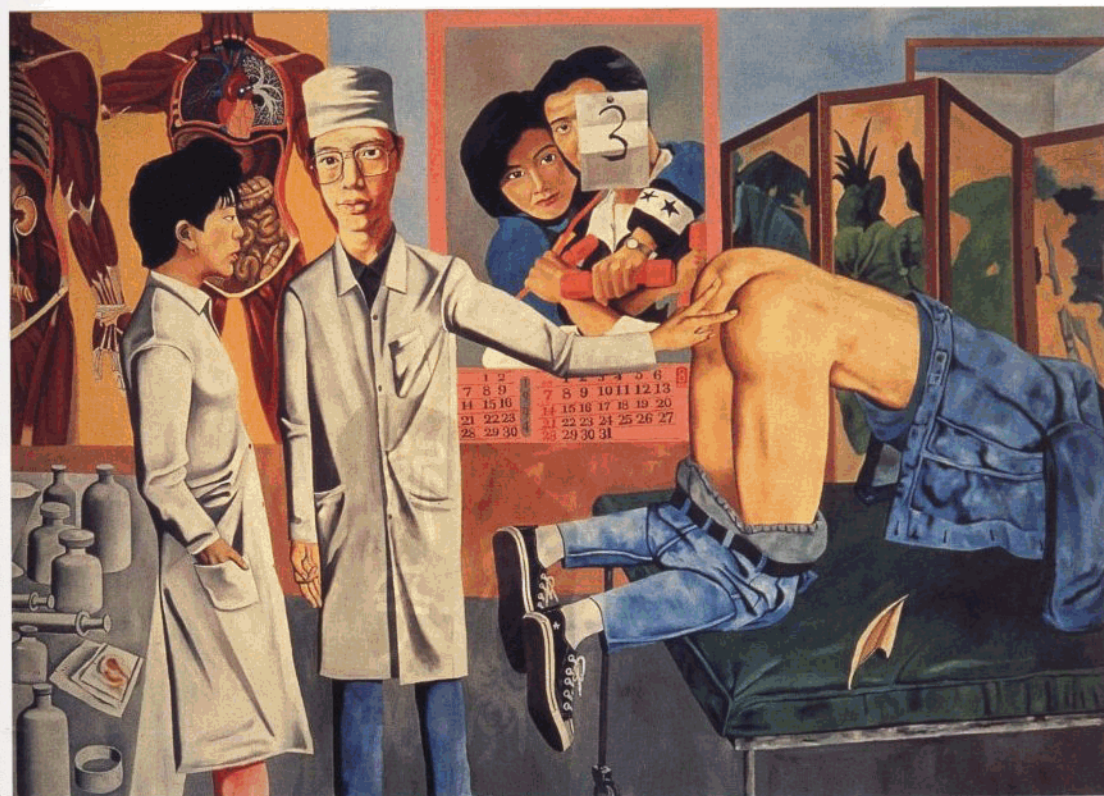


宋永红《阳台》 布面油画 150cm X 110cm 1993年

宋永红《蓝格床单》 布面油画 150cm×110cm 1993年



宋永红《第一步医疗检查》 布面油画 150cm×110cm 1994年





宋永红《在泳池边》 布面油画 150cm×150cm 1994年

邓 箭 今 作 品

邓箭今《沐浴》 布面油画 190cm×160cm 1995年



邓箭今《再见夕阳》 布面油画 183cm×163cm 1996年





邓箫今《有血有肉的东西》NO.1 布面油画 145cm × 115cm 1998年
邓箫今《有血有肉的东西》NO.5 布面油画 145cm × 115cm 1998年



邓箫今《春光无限》布面油画 200cm × 180cm 1998年
邓箫今《迷幻者》布面油画 120cm × 65cm 1998年