



祥云(综合材料) 2007年 胡伟

翰墨流芳

《三边塞上风光》赏析

■ 陈青青

方济众(1923—1987),号雪农,陕西勉县人。擅长山水、花鸟,作品取材于西北农村、牧区风光,注重自然性灵。1946年师从赵望云,后长期从事美术创作和宣传工作。1978年后任陕西美协副主席、陕西省国画院院长。为长安画派代表画家之一。

20世纪40年代,方济众跟随赵望云研习中国画,在老师的引领下逐渐对中国画有了认识。这一时期,他以赵望云学生的身份参与长安画派的活动。到了50年代,方济众在美协西安分会国画研究室从事创作,成为长安画派画家中的一员。随着长安画派的发展,不断有新生力量加入其中。发展到后期,方济众凭借其画学修养和社会名望,成为长安画派名符其实的旗手。这一时期,他的艺术已取得了令人瞩目的成就。此外,方济众还培养了一批对当代陕西画坛至关重要的绘画人才,开创了陕西画坛继长安画派之后的新繁荣。可以说,方济众是一位继承长安画派精神并加以传承的画坛领袖,也是对陕西画坛的格局产生深远影响的关键人物。

这幅《三边塞上风光》就是方济众晚年成熟期的代表作,画面描绘了陕北边塞的风光景致,其中渗透着长安画派特有的风格特征。

远、中、近三景

陕北的定边、靖边、安边合称“塞上三边”,以塞上江南的别样美景而闻名。画中描绘的就是“塞上三边”的特有风貌:远景中荒漠戈壁延伸,古老的城墙巍然屹立,骆驼队在山峦起伏间行进;中景密布着葱郁的老柳树,盘错的老干上抽出遒劲的枝条;近景是一片白莲花盛开的荷塘,大面积的荷花几乎占据了整个画面的一半,接天莲叶,宛若江南之景。远、中、近三景相映成趣,驼队和空中的雁阵成为画面点睛之处,为全画平添了画趣和强烈的生命气息。

断壁残垣、红柳与白荷

方济众将赭石、绿色与墨色有效融合,勾画了“白日登山望烽火,黄昏饮马傍交河”般的塞外景象。画面落款中题道:“狼烟寂寥残垣在,红柳滩外好荷花。”似乎也表达了方济众看到三边景色而想起历代将士在此征战沙场的激烈场面。已往悲壮的战事、显赫的战绩、勇猛的将士,如今都已化作荒漠中的断壁残垣、红柳与白荷。方济众的国画讲求对所描绘事物神韵与意境的表达,将现实生活与诗意相结合,传达出田园诗、边塞诗等咏唱自然山川的艺术感受。



三边塞上风光(国画) 197×68厘米
1984年 方济众 中国美术馆藏

书法用笔

在画面的形式语言上,方济众还做了多角度的研究与开拓,如在笔墨技巧上,他坚持书法用笔,以书法中厚重朴实的笔触入画。除此之外,方济众还致力于研究西方现代派艺术,力求在传统中国画的基础上革新变法。

长安画派一向以“一手伸向传统,一手伸向生活”作为艺术创作的宗旨。方济众从传统出发,在传统山水模式格局下进行变革,将文人图式的远山静水转化为朴素亲切的生活风景。从这幅《三边塞上风光》即可看出,他脱离了传统意义上山水画的旧有规范,而加入了个人的理解,注重自然本性的抒发,他的笔端不再是充满文人意趣的荒寒景致,而是鲜活、生动、朴实的平凡之景。这一风格的形成也使得方济众在中国画变革的时代背景下确立了自己的艺术特色,在近代中国画史中确立了自己的位置。与此同时,在创作这一作品的上世纪80年代初期,现代艺术思潮和西方艺术观念涌入中国。在传统与现代、东方与西方的交融碰撞下,方济众在艺术思潮骤变的时代热潮中展开对传统绘画问题的讨论,他认为:“要重新返回传统,认识传统(特别是民间传统)”“敢于与传统决裂的人,应该是对传统最有研究、最有认识、最有批判能力的人”。他还说:“我们必须在借鉴古人传统的基础上,在美的海洋里,去寻找你自己的珍珠。”从方济众的画学思想来看,也就不难理解他在面对传统时所秉持的态度,以及他画面中所呈现出的个性鲜明、变化丰富的面貌了。

胡伟:“物·象”的东方表达

■ 奕品

日前,胡伟个展“物墟·象浑”呈现了艺术家的综合材料绘画及装置作品。展览从“物”和“象”两个角度对胡伟的艺术进行研究和阐释,以此探索其作品丰富的精神内涵。艺术家创造性使用了诸多材料及物品,如宣纸、水墨、矿物质颜料、金属、陶、木、贝壳、蚕丝、棉、麻等,在将材料转化为语言的过程中,让物的具体属性无穷“延异”。更为重要的是,在此过程中,“物性”从具体的物材中浑然而出,成为了一种超越性的精神存在——既是中国古典诗学范畴“雄浑”的当代演绎,更是当代精神的一种东方表达。

环顾展厅,可以发现有的作品表现了死而复生的永恒意义,在经历过绚丽多彩的岁月时光之后,又在灾难中形成废墟,孕育着新的可能,一片生机悄然升起。比如陈列在南馆的作品,仿佛携带了大地深处的能量,像是被几千度的高温燃烧过后的余烬,像干涸的海涂,像黑色无颜的礁石,这样的作品是通过“物”的方式让我们换一种眼光去观看自然。而北馆的有些作品却像一片片五彩的祥云,很轻,像气一样浮起来。

可以说,胡伟的创作是在做减法,从一种丰富走向一种简洁,把色彩的丰富、形象的丰富、结构的丰富都取消,似乎回到物的本原。第一脚踏在了月球表面,这个地方没有人来过,把

人的痕迹、人世间的烟火气抹去,体现出一个真正的远古文明的基因或精神密码,一种真正面对自然独处式的心态。

策展人皮道坚认为,胡伟的作品在物质化的时代里探索精神的意义,从而提供一种东方式的解决方案。同时还可以看到,胡伟的作品与传统美学、传统诗学有着一种深层次的对接,实现了一种东方式当代精神的表达。

在创作中,他运用了很多手法,搅拌、打碎、折叠、泼洒、联结、粘贴等,这形成了一种材料的转化。他的作品中使用了大量的宣纸水墨,使之与中国传统绘画的媒介联系在一起,接着,他又把中国的传统绘画推向了综合材料的领域。同时,他又在很大程度上延续了中国传统绘画的文脉,正如南朝画家宗炳所说的“山水以形媚道,而仁者乐”“澄怀观道,澄怀味象”。在胡伟的装置作品中仍然延续着中国传统绘画“以形媚道”的文脉,意思是山水画以其形象,以使人愉悦的方式让观者去接近那个形而上的东西,接近最高的“道”,这便是胡伟和中国传统绘画的连接,并做了两个方面的拓展:一是水墨向综合材料拓展,二是把中国传统绘画美学中最核心的精神指向了当代的精神。

胡伟1957年生于山东济南,1982年中央美术学院毕业后留校任教。1987年由国家教委委派赴日,随东京艺术大学校长平山郁夫教授从

事中日美术比较与古代绘画保存修复研究,1996年获东京艺术大学美术博士学位,1997年回母校中央美术学院,破格晋升教授,创建并主持“材料与表现工作室”,2010年调任中国美术馆副馆长,现为中央美术学院教授、中国人民大学艺术学院博士生导师、中国美术家协会理事、综合材料绘画与美术作品保存修复艺术委员会主任。也许正是这样的艺术历程,使艺术家能够从中国传统绘画出发,将传统的水墨媒介拓展至综合材料领域,又将技法层面的媒材升格为本体层面的“物性”,最终在当代创作中完成了对中国美学传统的深层次连接,从而获得了他艺术创作所需要的历史跨度和空间。

观展后人们不禁会思考,一种“物”在艺术家的手下会有多少种可能性,或者说“物”从来都不只具有它本身的性质,当他与“物”的不同层面发生关系时,这个“物”便向我们展示出与“物性”完全不同的状态。这就是为什么在胡伟的作品中看到的宣纸不像宣纸,金属也不像金属,他是通过对这些原材料的加工、取舍与挖掘,获取这些材料能够给予的主题元素。因此,胡伟的创作有一个很重要的维度,在于把“物”打开,这也是我们今天需要思考的命题,即人类文明从来都是开“物”以见文化,所以不能固守已经开发出来的“物”,还要对那些尚未开发出来的“物”的“物性”做深入的探索。

生命的感悟——化建国的水墨画

■ 殷双喜

如果只看化建国的早期水墨人物画创作,很容易得出他是一位关注底层人物生活的画家的印象。这一类作品在全国美展的系统中并不少见,但化建国在其中已经表露了他对于水墨形式语言的关注。例如《丛林之光》,人物与背景融为一体,用笔方式统一在整体性的印象主义的光影交织之中。而在《春》之类的非主题性花鸟画创作中,我们也看到一种由书法性用笔统领的形式结构趣味,使得传统性的山水花鸟画与现代风景画的纵深构图相结合,呈现出一种锐意变异的创新意识。

在我看来,化建国的早期水墨画有一种平民化的“文化质感”,即他有关高粱谷穗的田园作品,使我们感受到人类与自然的亲密关系,那应该是我们的先人所熟悉的日常生活的喜悦,是一种远离都市喧嚣的恬静和对心灵的安慰。化建国的水墨画以清新的色调传递了对于自然状态的向往,平淡的乡村景色与寂然澄静融为一体,有一种温暖细腻的心灵在其中倾诉。化建国作品中的平民意识来自20世纪以齐白石为代表的中国画的一个重要发展趋势,即中国画自明清以来,逐渐从文人画的高雅清玩,走向反映平民百姓日常生活感受与价值取向的“平民化”道路。

在近期的水墨创作中,化建国保持了早期绘画的线性用笔,也逐渐增加了多层次的墨色渲染,从原来的线性用笔为主,逐渐转换为线面结合,通过水墨的渲染和线条的块面分割,加强了画面的黑白关系表达。这种黑白关系其实与书法的间架结构有内在的暗合,但更具有绘画的自由度,在构图上随意所致,率性而为。平面上的黑白分布,已经有一种抽象的意味深在其中,他的笔墨看似杂乱,其实有一种由艺术家的自信而生成的内在逻辑性。化建国在用笔上具有某种对文人画形式的回归,即对中国画中讲求的“笔”或“写”的成分更为关注,对水墨渗透、运笔速度、层次渲染等传统笔墨要素都予以综合性的运用。这种运用不仅显示画家的传统功力,更借笔墨的综合效果与结构关系表达出画家对现代生活的心理感受,而这一点正是现代水墨在当代社会所具有的不可替代的精神价值与艺术功能。

化建国的作品,不是对自然的模拟,而是画家心中的风景。在某种意义上,他的作品具有很强的表现性,即画家对现代生活的主观性表



矿境(国画) 2017年 化建国

达。我们可以从画面上获得形象的重构,在画面上寻找所谓“池塘”“蝌蚪”“荷花”的图像符号。但实际上,他的作品已经从表现性向抽象性过渡,达到了具象与抽象的边缘。以《骚动的池塘之七》为例,在他的画面中,只在局部的笔墨效果上还保持着传统写意水墨的特点,而在整体的观念传达上,已经走向现代水墨形态,这是在中国水墨传统基础上向现代实验水墨的合理延伸。在《骚动的池塘》系列中,他将不同景色置于非线性透视的框架中,以多变的水墨晕染组织画面的黑白关系。化建国的作品是对传统山水画的抽象化图式转换,他保留了传统山水画的黑白关系但加以强化,以长短、疏密不同的点线将荷、水、鱼、虫等组织为一种平面上的视觉图像。当然,与中国传统民间美术相似,作品中的一些鱼、虫等符号,也暗含着某种性与生命冲动的图像意味。总之,化建国作品中不同符号元素的错置和无序,表达了一种无根的漂浮感,这正是现代中国城市急速膨胀的特征,画家在无意中呈现了当

代文化的多元与游离状态。由于平面化的结构成为《骚动的池塘》这一系列的主要语言形态,画面的体积感、纵深感消失了,作品的空间关系简化为八大山人式的平面性的黑白抽象构成。丰富的水墨渲染变化避免了作品的装饰性,写胸中逸气成为潜在的笔墨追求,在直觉冲动的纸上行为,留下了自娱性与宣泄性的酣畅表达,从而使我们感受到画家内心的自由独白。化建国这一代水墨画家在现代水墨画方面的努力,是对林风眠开启的20世纪中国画革新传统的延续。现代水墨虽然尚未达到一个成熟的高度,但却表明了一种中国水墨画的发展趋势,即在保持传统国画对于个人内心情感的敏锐表现的同时,更加强化画面的张力结构与视觉效果。以此作为东西方文化交流的基础,共同呈现当代人类所遭遇的精神困境。在当代水墨画家诗意化的艺术表现中,我们可以听到那些城市上空回响的精神独白,感悟生命的价值。