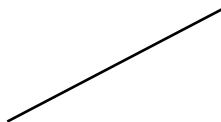




墙面：  
作为现代主义  
绘画的边界



Wall Space:  
As Defining Boundary  
of Modern Painting

出品人：陈齐杰      展览总监：陈婷婷      策展人：何桂彦

Producer：Chen Qijie      Director：Chen Tingting      Curator：He Guiyan

# 墙面： 作为现代主义 绘画的边界

## Wall Space： As Defining Boundary of Modern Painting

何桂彦

谈及西方现代绘画发展，一般情况下，会将马奈以及早期印象派的实验作为现代绘画的开端，把美国抽象表现主义看作盛期现代主义的代表，进入 1960 年代，现代绘画走向衰落。毋庸置疑，经历了一百多年发展，现代绘画留下了丰富的遗产。譬如，从语言与形式的角度理解，这一时期曾涌现出印象派、野兽派、表现主义、超现实主义等数十种全新的风格与类型。倘若从艺术思潮与艺术运动的角度理解，现代绘画书写了一部不断实验，不断颠覆既有范式，不断寻求变革的历史。而且，就其内在的发展逻辑来说，它们是线性的、历时性的、批判式的，甚至充满进化论的色彩。

面对林林总总的风格与类型，我们的困惑是，透过表象的不同，现代绘画是否有其本质属性，或者说基本的特征？就这一问题，在美国批评家格林伯格看来，现代绘画不仅重视语言的内部批判，而且，从一开始，就会捍卫自身的不可替代性。对于西方现代艺术的发展，他曾谈到，“每门艺术都必须以其独特的方式实现这一点。必须展示和阐明的是：不仅在广义的艺术中，而且在特定的艺术中，都存在着独一无二性的、不可简化（irreducible）的东西。每门艺术都必须通过其固有的方式方法决定这门艺术自身固有的独特作用。这样，无疑使得各门艺术的权限范围变得狭小，但同时，也使得各门艺术权限范围占据的地位更为可靠。”<sup>1</sup> 因此，按照他对现代艺术的理解，那么，“二维的平面是绘画艺术唯一不与其它艺术共享的条件。因此，平面是现代绘画发展的唯一方向，非它莫属。”<sup>2</sup>

众所周知，经历了文艺复兴的洗礼与变革，西方绘画形成了在二维平面，利用透视，构建三度空间的视幻觉的传统。然而，对于现代绘画的早期发展，关键的一步，就是推动绘画从三维空间向平面的转向。因为，唯有绘画走向平面，艺术的本体价值才能显现，才能通过“形式自律”实现主体自治。事实上，只有将艺术本体的价值提升到现代主义美学的高度，才能摆脱绘画长期依附于宗教，依附于政治，依附于文学的从属性地位。从这个角度讲，平面，或者对平面性的强调，成为现代绘画发展的先决条件。

走向平面，马奈成为了西方现代绘画的重要开端。受马奈的影响，一批年轻的印象派画家放弃了传统绘画中先打底色的习惯，开始直接在画布上创作。他们不再给作品涂上光油，而是希望画面保持颜料自身具有的质感。马奈的贡献不仅推动现代绘画背离西方文艺复兴以来的绘画传统，而且，使得媒介自身的物性，包括线条、笔触开始具有了独立的审美价值。在走向平面的过程中，塞尚无疑是一个重要的分水岭。对“视幻觉”的不信任，表明塞尚对早期印象派所追求的“感觉”或主观化的“印象”的不认同。于是，他放弃对表象世界进行真实的“再现”，而是去探索一种更为稳定的内在结构。一方面，塞尚需要对真实空间的物象进行形式的提炼与转换，另一方面，三维空间的透视关系让位于二维平面上形体与形体之间的并置与重叠关系。因为塞尚的开拓性，西方现代绘画以形式——结构为发展目标，形成了独特的艺术谱系。这在塞尚——毕加索——蒙德里安的创作发展中体现得尤为充分。将平面性推向极致，甚至将平面性作为绘画意义的一个重要来源，那就是美国的“色域绘画”。以罗斯科、纽曼为代表的艺术家，在追求至减至纯的形式中，不仅摒弃了所有具象的元素，而且，将画面边框包围的“场域”成功地转化成二维平面的“色域”（color field）。在他们看来，这个平面，既是视觉的，也是精神的场域。

通过马奈——早期印象派艺术家——塞尚——毕加索——马列维奇、蒙德里安——罗斯科、纽曼等所形成的谱系，我们可以理解为，现代绘画在走向形式，走向抽象，走向纯粹的过程中，平面性成为了其发展的基石。而且，从现代绘画在早期将平面性作为重要的特征，到“色域绘画”将平面性作为作品意义的主要来源，不难发现，在整个现代主义阶段，艺术家对“平面性”的理解也在不断升华。

问题是，当“色域绘画”出现之后，也意味着平面性会走向极致。换言之，现代绘画向平面性的转向，到“色域绘画”阶段，几乎穷尽了一切可能。然而，也正是在这种状况下，“墙面”开始呼之欲出，成为一个无法回避的话题。虽然从绘画的“平面”到展示绘画的“墙面”，感觉上只有一步之遥，但如果离开了西方现代绘画发展的内在逻辑，“平面性”与“墙面”始终有一层无法打通的隔膜。

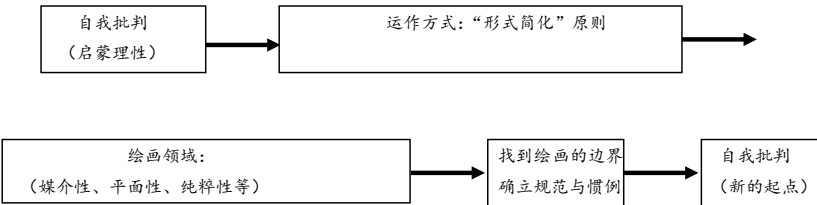
1 .Clement Greenberg: "Modernist Painting", The Collected Essays And Criticism, Volume 4, Edited by John O'Brian, 1993, p86.

2. Ibid., P.87.

因此，对“墙面”的讨论，仍需要两个先决条件。一是基于对西方现代绘画内在发展逻辑的理解。虽然推动西方一百多年的现代艺术运动有复杂的原因，但就其价值取向来说，形成了两种不同的现代主义传统：一种是前卫艺术（Avant — garde）的，一种是形式主义（Formlism）；前者以“达达主义”、超现实主义为代表，后者主要体现在从后印象派到立体主义、再到美国抽象表现主义的脉络中。对于这两种传统，最重要的差异，是前者更强调“社会学的前卫”，即社会干预与体制批判；后者更侧重于艺术本体，即强调语言、形式的内部变革。它们也有共同点，那就是对“新的崇拜”。

然而，即便按照这两种现代主义传统推演，也并不意味着现代绘画从“平面”出发，就一定会触及到“墙面”。问题的关键，还在于如何理解西方现代主义的内在发展逻辑。也许，格林伯格的观点可以为我们提供一种思路。在他看来，现代主义（Modernism）是资本主义社会独有的文化现象，其最大的特点是体现为一种批判性的文化精神。他谈到：“现代主义包括的内容不只是艺术与文学。如今，它几乎包括了我们文化中一切真正有活力的东西。现代主义的出现也许是奇特的历史事件。西方文明并没有从一开始就偏离和质疑自己的根基。但是，这种文明确实走得很远了。我认为，现代主义与始于哲学家康德的自我批判（self-criticism）趋势的强化甚至激增同出一辙。康德是对批评方式本身进行批评的先驱，因此，我确信，康德是第一个现代主义者。”<sup>3</sup>

这种自我批判的文化精神又如何与现代绘画结合起来呢？格林伯格认为，在现代绘画的发展进程中，形式的不断简化正是自我批判精神的外在显现。在格林伯格的阐述中，“自我批判”只能从内部生效，即只有通过“形式简化”原则，现代绘画才能找到自身的本质属性，如媒介性、平面性、纯粹性等，并形成新的规范和惯例。由于“自我批判”可以不断向前发展，这也预示着现代绘画能不断超越自身，确立新的规范，并永远保持向前的发展状态。（其逻辑如下图）



因此，按照这种逻辑，一部西方现代主义<sup>4</sup>的绘画史，就是现代绘画逐渐分化，回归二维平面，回归媒介，回归艺术本体，走向纯粹的历史。

我们会注意到，格林伯格对现代主义绘画的发展前景是十分乐观的。因为，在他看来，只要现代绘画遵从“自我批判”，就会不断向前推进。然而，刚进入 1960 年代，西方的现代绘画就急剧的转变，而格氏所推崇的现代主义绘画可谓穷途末路。1962 年，格林伯格谈到了一种新的情况，那就是 “一张绷着的空白画布也可以成为一幅绘画”。虽然他内心也承认，这并不是一幅成功的绘画，但按照现代主义绘画的内在逻辑，这幅空白的画布，仍然具有平面性、媒介性、纯粹性的特点，而且，也符合“形式简化”原则。

当绘画的平面性达到极致，一个新的问题又随即出现——平面与平面性的边界。换言之，一张空白的画布之所以还能看作是一幅画，就在于它有一个边界，即画框。一旦这个边界不存在，只有一步之遥，绘画的平面性就触及到“墙面”。发展到这一步，一个不可避免的后果就是，绘画与非绘画，艺术品与现成品的边界也就模糊了。

事实上，在物理形态上，不管是古典大师的作品还是现代绘画，它们都有平面性的特征。只不过，古典大师用“透视”产生的幻觉空间掩盖或隐匿了平面性。正相反，现代绘画的意义来源，在于不断挖掘平面所带来的新的可能性。不过，只要追求平面，自然会遭遇到平面的边界问题。格林伯格曾谈到两个处理这个问题的例子：一个是塞尚，一个是蒙德里安。为了使画面的构图能与画布的形状统一起来，塞尚不得不放弃透视，以及对具象物体的描绘，同时，将注意力放在作品内部的形式结构与边框的协调性上。而蒙德里安的作品同样依赖画布四边封闭的边框。换言之，当现代主义绘画在强调二维平面的表达时，边框本身的形状已经成为了绘画的一个规范，它是必不可少的。1960 年代，美国的另一位批评家迈克·弗里德（Michael Fried）沿着格氏的批评理论继续推进，他以斯特拉与诺兰的绘画为例，进一步强调了边框的不可替代性。他甚至认为，画布与画框的实在形状，远远比艺术家在画布上画的内容重要<sup>5</sup>。

在绘画的平面性与“墙面”之间，始终无法逾越的，其实是两者之间的边界，即画框。要解决这个问题，就涉及到第二个先决条件，那就是现代绘画的“观看”，以及因观看所带来的仪式感。文艺复兴以来，因

3. Clement Greenberg: "Modernist Painting", The Collected Essays And Criticism, Volume 4, Edited by John O'Brian, 1993, p.85.

4. 有必要说明的是，在格林伯格的形式主义——现代主义理论体系中，现代绘画与现代主义绘画是两个不同的概念。现代绘画有广阔的外延，包括 19 世纪中期以来，那些追求“新”的绘画运动与流派。而现代主义绘画特指那些，以自我批判为内驱力，并符合“形式简化”原则的现代绘画。因此，在格氏的批评理论中，像超现实主义、未来主义的绘画就排除在现代主义绘画的范畴。同时，现代主义绘画也不等同于抽象艺术，但抽象绘画是现代主义绘画的一种典型类型。

5. （美）迈克尔·弗雷德：《艺术与物性——论文与评论集》，张晓剑、沈语冰译，江苏美术出版社，2013 年第一版，第 97 页。



为发明了“透视”，于是，一套全新的观看机制逐渐形成。“透视”的目的，一方面是在二维平面上，艺术家如何赋予所描绘的对象以视觉秩序。另一方面，是让观众与画面形成一种看与被看的关系，并且最终让观众能置身其中。于是，为了保持画面的完整性，古典时期的画家通过营造三维的幻觉空间让绘画处于一种恒久的状态。同时，利用焦点透视，观众就能发现画面的视觉中心，进而被画面的故事、情节所吸引。因此，在欣赏古典大师的作品时，观众首先看到的是画的内容，然后才是一幅画。但是，在欣赏现代主义绘画时，观众首先看到的是一幅画，然后才是画中的形式。格林伯格曾谈及这种现代主义式的观看，“我们不去制造实体事物的幻象，而是提供一种形式上的幻象；也就是说，一种类似于幻觉的存在物，它只能被看见，但没有实体性，也没有重量感”<sup>6</sup>。如果说古典绘画的观看是一种“凝视”，甚至观众可以想象自己身临其境，能在画中行走，那么，现代主义绘画只是供观众观看，但观众无法进入画面。现代主义绘画拒绝观众进入画面，表面看是因为对平面性的强调而排斥了三维空间，进而排斥了叙事性，更为内在的原因是，因为现代主义强调“形式自治”，因此，内部意义的自足使其根本就不需要观众参与。对于现代主义绘画的意义生产来说，观众本质上是一个局外人，一个它者，根本无法参与到画面意义的生产中。但是，现代主义绘画同样需要观众的观看，因为，艺术家相信，作品内部的形式及其丰富的内涵，能让观众在心灵与精神上产生共鸣。用罗斯科的话说，能体会到绘画场域（色域绘画）中蕴涵的精神性。

简言之，按照现代主义的逻辑推进，自然会出现“空白的画布也可以是一幅绘画”的情况。不难发现，边框的存在，不仅使绘画的平面与墙面区分开，更重要的是，它让空白的画布具有了艺术品的身份。但是，“空白的画布也可以是一幅绘画”还需要另一个条件，那就是它始终无法离开墙面。之所以无法摆脱，是因为，只有在墙面上，才能捍卫现代主义绘画的“观看”。换言之，是这种独特的、既有的观看机制与习惯，赋予了“空白的画布”具有艺术品的身份。

虽然“色域绘画”将绘画的平面性推向极致，但真正彻底消除布面与墙面的界限，还得益于 1960 年代早期极少主义艺术家的贡献。其中，最具代表性的艺术家是贾德。贾德<sup>7</sup>早期的创作曾受到斯特拉的影响，在观念上，也受到了格林伯格形式主义批评的启发。1961 年前后，贾德放弃了绘画，开始创作雕塑。1963 年，他制作了一批红色雕塑。这批作品由一些封闭的柱体构成，内部是开放的结构，是一些可以看见的由木头与管子形成的结构。60 年代中期，贾德用一种等距的、对称的方法来处理作品的形式，创造了一批由矩形

模块构成的雕塑。在贾德看来，它们在形式的表达上是可以重复的，是可以延续的，是一个接一个的（one thing after another）。这些矩形的模块没有基座，也没有被模仿的对象，它们镶嵌在墙上，它们与墙面、天花板形成了一个“自足的整体”。

最初，贾德的创作意图并不是要反对现代主义绘画与现代主义雕塑的传统，相反，他的作品及其形式运作的方式，是具有格林伯格所说的现代主义品质的。比如，强调“形式简化”原则，注重材料自身的“物性”。然而，他与格林伯格的真正分歧，在于从空间的角度，重新定义“物”的存在。在贾德看来，“三维才是真实的空间，它摆脱了视幻觉（illusionism）的问题，也摆脱了画面意义上的空间，即在笔触和色彩之中或者笔触色彩周围的空间这类问题，摆脱了这类欧洲艺术遗产中最引人注目而又最该反对的东西。绘画中的限制已不复存在，一件作品可以变得像想象的那么强有力。真实的空间在本质上比画在平面上的空间，更有力量也更为具体。显然，在三维空间中，作品可以呈现为任何形状，规则的或不规则的，它与墙、地板、天花板、房间及房间的外部可以有任意的关系。任何材料都可以使用，既可以保留它们的本色，也可以被涂上色彩。”

对于早期极少主义艺术家的探索，格林伯格始终保持克制，并没有公开批评。譬如，就贾德的作品来说，对墙面、天花板的依赖，实际上等同于绘画对边框的倚重。因为，那些镶入墙面的矩形物体，并没有真正摆脱墙面所具有的平面特征。和现代绘画中对媒介物性表达唯一不同的是，矩形是实体的、是具体存在的。当然，与现代主义绘画比较起来，贾德的作品无疑向前推进了一步。但是，格林伯格之所以还能容忍，就在于这些矩形的“物”无法摆脱墙面、天花板的束缚，无法获得纯粹的独立性，本质上，它们也是视觉性的存在。在观看方式上，贾德的作品与现代主义绘画并无二致。不过，在 1964-1966 年期间，当卡尔·安德烈、罗伯特·莫里斯与贾德一道，完全抛弃“墙面”，追求“剧场化”的呈现时，格林伯格与弗里德立即展开了猛烈的抨击。格氏认为，极少主义除了带给人“新奇”与“震惊”之外，一无是处。他甚至讥讽地将极少主义的作品称为“好设计”。而弗里德认为，“现代主义绘画消解和终止其客体性的任务实际上也就是消解和终止其剧场性”。<sup>8</sup>

1966 年前后，格林伯格、弗里德与极少主义艺术家开始针锋相对。在格林伯格与弗里德看来，保卫现

6. 转引何桂彦：《形式主义批评的终结》，文化艺术出版社，2009 年第一版，第 170 页。

7. 20 世纪 30 年代末的时候，贾德在“艺术学生联盟”（Art Students League）学习绘画；50 年代初，在哥伦比亚大学夜校学习哲学；50 年代末期，贾德在哥伦比亚学习艺术史，并结识了迈耶·夏皮罗；1959 年，他作为批评家的身份开始在《艺术新闻》上发表评论文章；60 年代初，他开始从事艺术创作；1965 年，当《明确物体》一文发表以后，他成为了极少主义在批评理论方面的代言人。

8. 转引何桂彦：《形式主义批评的终结》，文化艺术出版社，2009 年第一版，第 167 页

代主义的第一任务，就是要消灭极少主义所倡导的“剧场”。之所以格氏能容忍贾德早期的创作，就在于它们仍然在“墙面”上。在他与弗雷德看来，如果一旦脱离了墙面，进入真实的空间，那么艺术与非艺术，艺术品与现成品的界限就消除了。毋庸置疑，“墙面”成为了现代主义最后的堡垒，也是现代主义绘画必须坚守的阵地。

到了 1960 年代中后期，格林伯格所推崇的建立在“自我批判”与“形式简化”原则之上的现代主义绘画已经走到了尽头。当然，这并不意味着绘画走向了死亡，恰好相反，只有另辟蹊径，只有依托新的创作方法论，绘画才能找到新的前行方向。其实，追溯起来，早在 1950 年代中期，贾斯帕·约翰斯就开辟了一条完全不同于格氏所说的现代主义绘画的道路。约翰斯曾受到毕加索“拼贴”的影响，在他的作品中，不仅强调材料的物质性，而且，出现了具象的符号，尤其是真实的物品。美国艺术史家评乔纳森·费恩伯格（Jonathan Fineberg）曾评价到，约翰斯与纽曼、罗斯科走的是完全不同的方向，他并不追求绘画中超念的精神性，而是，只要有东西，他都停下脚步，去领略艺术品的物理存在，领略其方方面面的具体性。<sup>9</sup> 沿着约翰斯的绘画观念，劳申伯发展出一种“混合”性绘画。在《床》（1955）、《峡谷》（1959）等作品中，艺术家不仅将多种材料融入到画面中，而且，直接使用了现成品。杜尚与约翰·凯奇是劳申伯的精神导师，他的绘画同样致力于摆脱抽象表现主义的“自省”和心理诉求，同时，借助于图像，借助现成品，让绘画与真实的世界、与现实建立联系。

另一条反现代主义绘画的路径，发端于莱茵哈特对抽象表现主义的反叛。莱茵哈特曾说，“一个人去表白自己……是令人生厌的”。他将自己对抽象表现主义的批判发展成为《新学院主义的十二准则》——《绘画应该）无肌理、无笔触、无形式、无构图、无明暗、无空间、无时间、无尺寸或比例、无运动，最后无对象。”<sup>10</sup> 在莱茵哈特的影响下，弗兰克·斯特拉以他的“黑色绘画”进一步背离了现代主义绘画的信条。在《理性与卑微的结合》（1959 年）中，斯特拉不仅放弃了格林伯格认为的抽象表现主义所具有的“美国式”的表现性，也超越了罗森伯格（Harold Rosenberg）对波洛克、德·库宁那种“行动绘画”（the American Action Paintings）或“姿态绘画”（Gesture painting）的形式边界。画面是反空间、反主体化、反时间性的，大色域的黑色背景上唯有一些理性的、简约的直线。在斯特拉看来，他的绘画反对形式的表现性，因为不管是早期的“条纹画”，还是其后的“黑色绘画”，他都强调一种中立、重复、无个性的形式运作，追求单

一旦纯粹的形式效果。并且，他认为，在这些形式背后，没有任何深奥的意义，也没有精神内涵。对于观众来说，斯特拉最经典的一句话是，“你看见的是什么就是什么”（what you see is what you see）。<sup>11</sup>

约翰斯与劳申伯的绘画重新诠释了绘画中的“真实”，即由物品所带来的客观性，并借此打通了绘画与现实之间的通道，而莱茵哈特、斯特拉的作品，虽然仍强调作品的形式运作，却走向了反现代主义的道路。尽管侧重点不同，在 1960 年代的艺术史情景中，他们的绘画仍离不开对“墙面”的倚重。毫无疑问，如何面对“墙面”，始终是现代主义绘画需要面对的根本性问题。

以“墙面”作为本次展览的主题，一方面是呈现中国当代绘画近年的一些新的发展倾向，另一方面是重新审视我们的现代主义时期的问题。改革开放以来，中国当代绘画曾受到过西方现当代艺术的重要影响。简单的追溯，就会发现，1980 年代以来，中国绘画领域的语言建设曾有三条主要的发展线索。一是来自现实主义语言体系的嬗变与发展。“文革”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。现实主义的另一个变体则是 90 年代初的“新生代”绘画。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。第三条语言系统主要是受到了西方现代艺术与后现代艺术的影响。在 80 年代的发展历程中，居于绝对主导地位的仍然是后者。现代主义的滥觞发端于 80 年代初的“形式美”。虽然说吴冠中、袁运生等艺术家掀起的艺术潮流在当时的美术界曾产生了重要的影响，但实际上他们并没有将“形式”提升到现代主义的美学高度，而是仅仅将其作为对“文革”时期“艺术工具论”的反拨。客观而言，80 年代初的“反精神污染”延缓了现代主义出现的步伐。不过，为了达到对抗“文革”以来僵化的社会主义现实主义，加之伴随着改革开放的深化而形成的开放的文化语境，许多青年艺术家另辟蹊径，将目光转向了欧美。但始料未及的是，我们在接纳西方现代绘画的同时，也接纳了西方后现代主义的一些艺术形态。在“新潮美术”短短的几年间，前现代的、现代主义的、后现代的几乎都同时出现了。问题的症结也正在于此。它会导致两个后果：一个是我们接纳西方现代艺术的时候，很容易忽略形式变革所依存的内在逻辑。另一个是造成空间、地理上的混乱，比如立体主义来源于巴黎、“达达”来源于苏黎世、未来主义来源于意大利，等等。姑且不论西方后现代艺术原本就是对现代主义的反思与颠覆，仅仅就当时对西方现代艺术的学习来说，大部分艺术家均忽视了它们在时间与空间上所形成的艺术史上下文关系。既然存在着“错位”，就必然会导

9. 参见（美）乔纳森·费恩伯格：《1940 年以来的艺术——艺术生存的策略》，王春辰、丁亚蕾译，易英审校，中国人民大学出版社，2006 年 10 月第一版，第 270 页。

10. 同上，388 页。

11. Erika Doss：Twentieth — Century American Art，Oxford University Press，p.164.

致“误读”。我曾将这个向西方学习的过程看作是当代艺术的“三级跳”，亦即是说，在这十年中，我们从改革开放以前的社会主义现实主义直接跨入到了后现代。“三级跳”的背后其实也是当代艺术在这个阶段需要同时完成的三项任务：一个是打破僵化的社会主义现实主义创作模式，另一个是实现本土艺术的现代转型，同时还需要消化西方的现代和后现代艺术。然而，在西方艺术史的进程中，从现实主义到现代主义，再到后现代主义，差不多用了一百年的时间，而我们只用了短暂的十年。或许是因为时间太短暂，这三项任务最终都没有真正完成。

在这期间还出现了另一种局面，那就是现实主义与现代主义的博弈。追溯当代艺术的发展，对“文革”艺术模式的反拨实质源于两个脉络，批判现实主义与自然主义的现实主义。在 80 年代初期，它们为当代绘画向前行进提供了两个基本路径。在“新潮”期间，虽然现代主义的浪潮曾压倒了批判现实主义，但是，90 年代初，以“新生代”和“玩世”为代表，在反“新潮”宏大叙事的思潮下，现实主义又重新占了上风。更具有戏剧性的是，当现实主义在 90 年代中期式微的时候，80 年代中期以来如火如荼的现代主义浪潮已消失殆尽。亦即是说，以 1989 年现代艺术大展的结束，以及随后急剧的社会转型，中国当代艺术并没有真正完成现代主义意义上的语言革命，或者语言与修辞系统的问题被悬置起来，没有得到真正有效的解决。

表面看，这似乎只涉及到语言与修辞体系的问题，然而，深层次而言则关涉到当代艺术如何建立自身的价值尺度，如何呈现自身的文化诉求等问题。譬如，为什么“新潮”时期的现代主义运动会在 80 年代末期突然终结，为什么中国当代艺术会丧失自身的批判意识，进而在 90 年代初被功利主义与犬儒主义所吞噬……其核心的原因，就在于缺乏现代主义的文化传统。当然，出现这种情况也有时代的局限性。因为“新潮美术”不仅要实现思想启蒙与文化反叛的目标，同时还要解决语言方面的问题。然而，在如此短暂的时间内，

孰轻孰重的背后势必会引发“社会现代性”与“审美现代性”的冲突。就当时的创作来说，1986、1987 年前后，美术界一部分批评家、艺术家曾提出了“纯化语言”。所谓的“纯化”，实质就是批评“新潮”期间，一部分艺术家的创作仅仅是对西方现代艺术风格简单的、甚至是极为粗糙的模仿。针对“纯化语言”，批评家栗宪庭提出“重要的不是艺术”，呼吁“艺术需要大灵魂”。在当时的艺术情景中，栗宪庭的本意并不是说艺术语言的变革就不重要，而是与之比较起来，文化的反叛与思想的启蒙更迫切。在他的思想中，与“审美现代性”比较，“社会现代性”显得更重要，这也是他提出“大灵魂”的真正意图。在“社会现代性”与“审美现代性”的博弈中，前者最终占了上风，其结果是，彰显“审美现代性”的语言变革问题仍然处于边缘地位。实际上，不管是从当代艺术自身的批判性，还是从社会民主化进程中个体的解放来说，我们都需要反思 80 年代以来的现代文化建设，反思为什么至今我们都缺乏孕育现代主义的文化土壤。

讨论“墙面”，也正是一种提示，并不是说现代主义已经变得陈旧，相反，中国当代绘画，抑或是中国当代艺术，倘若要真正形成自己的价值系统，产生独立的、建设性的文化批判，其重要的基石，还得有自身的语言谱系与创作方法论。本次展览邀请的 12 位艺术家，他们的作品都从不同角度，涉及到与“墙面”相关的媒介、绘画的边界，以及作品的“观看”机制问题。通过这些作品，我们也可以看到，中国的艺术家如何回应西方现代主义所带来的问题，并且，立足于中国当代绘画的语境，在形式与观念领域，不断为绘画注入新的可能性。

2019 年 8 月 1 日于四川美院虎溪校区，第一稿。

出品人 / 陈齐杰                      Producer / Chen Qijie



威狮国际集团（亚洲）有限公司董事长  
威狮国际艺术发展集团有限公司董事长、总裁  
凤凰卫视领客文化发展有限公司董事  
于 2016 年 5 月创立福建威狮当代艺术文化有限公司  
福建省美术家协会会员  
目前就读长江商学院 EMBA  
  
Chairman of SEEWELL International Group co., Ltd (Asia)  
President of SEEWELL International Art development Group co., Ltd  
Director of Phoenix Satellite TV Ling Ke Development co., Ltd  
Established Fujian SEEWELL Contemporary Art and Culture co., Ltd in May 2016  
Member of Fujian Artists Association  
Currently, he is studying in the EMBA of Cheung Kong Graduate School of Business

展览总监 / 陈婷婷                      Director / Chen Tingting



毕业于厦门大学  
目前任职凤凰·威狮国际艺术中心馆长  
主持福建威狮当代艺术文化有限公司工作  
曾策划 “融频·刷新科技艺术大展”  
“海上共明月——国际公共艺术节”  
“一带一路凤凰·威狮国际艺术嘉年华” 等艺术项目  
  
Graduated from Xiamen University  
She is currently the director of Phoenix SEEWELL International Art Center  
Presided over the work of Fujian SEEWELL Contemporary Art and Culture co., Ltd  
She has planned art projects as "Reconnect · Renovate", "Together We Shine -- International Public Art Festival" and "The Belt and Road Phoenix SEEWELL International Art Carnival"

策展人 / 何桂彦

Curator / He Guiyan



美学博士

现任教于四川美院美术学系，教授

现任四川美院美术学系系主任

中国批评家年会学术委员

中国雕塑学会理事

中国策展委员会委员

中国城市雕塑学会委员

重庆雕塑协会副会长

Being Doctor of Fine Arts

teaches in the Department of Art History at Sichuan Fine Arts Institute (SFAI) as a professor

Being dean of Department of Art History at SFAI

academic member of Annual Meeting of Chinese Critics

director of China Sculpture Institute

member of Curatorial Committee at China Artists Association

member of China Urban Sculpture Institute

vice president of Chongqing Sculpture Institute

**主要研究领域** / 当代艺术批评与艺术理论、艺术管理与展览策划、中国当代艺术思潮等 / **刊物发表** / 曾在国内学术期刊《艺术评论》、《文艺研究》、《美

术研究》、《艺术当代》等发表批评文章 70 余篇，共 50 万字 / **出版著作与编著** / 《走向后抽象》（河北美术出版社，2008 年）、《形式主义批评的终结》

（文化艺术出版社，2009 年）、《建构之维：当代艺术家个案》（副主编，中国青年出版社，2010 年）、《清晰的地平线——1978 年以来的中国当代雕塑》

（河北美术出版社，2011 年）、《社会风景：中国当代绘画中的风景叙事》（河北美术出版社，2014 年）、《前卫的没落》（上海人民美术出版社，2015 年）、

《社会剧场：参与与共享》（副主编，重庆美术出版社，2017 年）等 / **展览项目** / “清晰的地平线——1978 年以来的中国当代雕塑展”、“社会风景”——

当代艺术邀请展、“当代雕塑的方位”——2013 年大同国际雕塑双年展（主题展策展人）、“日常之名”——中国当代艺术中的日常话语与观念生成、“神话、

叙事、想象——当代艺术邀请展”、“社会剧场”——第四届重庆青年美术双年展、“与时代同行”——四川油画邀请展等。

Major research areas: criticism and theories of contemporary art, arts management and exhibition planning, Chinese contemporary artistic trends etc. More than 70 critical writings with a total of 500,000 words have been published in national academic journals, such as *Art Criticism*, *Literature & Art Studies*, *Art Research*, and *Art China*. Totally 13 monographs and compilations have been published, such as *Walking towards the Post Abstract* (Hebei Fine Arts Publishing House, 2008), *The End of Formalist Criticism* (Culture and Art Publishing House, 2009), *Dimensionality of Construction: Case Studies of Contemporary Artists* (Associate Editor-in-Chief, China Youth Publishing House, 2010), *Start from the Horizon--Chinese Contemporary Sculpture Since 1978* (Hebei Fine Arts Publishing House, 2011), *Social Landscape: the "Landscape Narration" in Chinese Contemporary Painting As Well As Its Cultural Concept Changes* (Hebei Fine Arts Publishing House, 2014), *The Declining of The Avant-garde* (Shanghai People's Fine Arts Publishing House, 2015), and *Social Theater: Participation and Sharing* (Associate Editor-in-Chief, Chongqing Fine Arts Publishing House, 2017). Dozens of art exhibitions have been planned since 2010, such as "Start from the Horizon--Chinese Contemporary Sculpture since 1978", "Social Landscape--Contemporary Art Exhibition", "The Orientation of Contemporary Sculpture--Datong International Sculpture Biennial 2013" (curator of theme exhibition), "By the Name of Dailiness--Daily Discourse and Generation of Ideas in Chinese Contemporary Art", "Myths, Narration, Imagination--Contemporary Art Invitational Exhibition", "Social Theater--The 4th Chongqing Biennial for Young Artists" and "Resonating with the Times--Sichuan Oil Painting Invitational Exhibition."



蔡磊 Cai Lei



1983 生于吉林省长春市  
2015 毕业于中央美术学院雕塑系获硕士学位  
2009 毕业于中央美术学院雕塑系获学士学位  
2004 毕业于鲁迅美术学院附中  
  
1983 Born in Changchun, Jilin province  
2015 Graduated from the Sculpture Department of Central Academy of Fine Arts with a master degree  
2009 Graduated from China Central Academy of Fine Arts with a bachelor's degree  
2004 Graduated from Luxun Academy of Fine Arts

我把自己的创作建立在空间与材料经验，即雕塑性上。以浮雕工作方法为基准，把浮雕特有的平面属性与立体视觉的转换带入到对自身日常空间的体验与再造。如《毛坯房》、《墙面》等，毛坯是还没加工的原料，因此它具有对象的原始状态。对象在毛坯状态中没有更多信息介入，它们简简单单是一种最缺乏修饰、最基底的存在，更适合我呈现浮雕中的物理空间问题，从而传达心里空间感受。在经验中去发现观念，再把观念溶化在经验中。

日常与我生活有关的物，通过真实材料的再造、立体与平面之间的转换，改变其空间关系与实用逻辑，呈现装置化的雕塑。同时，利用视错觉改变人的观看经验，建构一种写实主义的“现实”和实在主义的“真实”。

I have grounded my work in experiences of spaces and materials, in sculptural qualities. With the methods of relief sculpture as a foundation, I brought transformations of the two-dimensional properties and three-dimensional visuals unique to relief sculpture into my own experiences and recreations of everyday spaces. Like walls and the concrete shells of buildings, these unfinished things are unprocessed raw materials; they are the primitive states of these objects. In these unfinished states, no additional information can intervene. They are simply the most basic, least adorned existences, and so they more appropriately present the issues of physical space in relief sculpture and convey my perceptions of space. I discovered concept in experience, and then fused concept into experience.

Through the recreation of real materials and the transformation of three-dimensional and two-dimensional forms, I changed the spatial relationships and practical logic of the things that are involved in my life every day, presenting sculpture in a way that is more akin to installation. At the same time, using visual dislocation to change people's visual experiences builds the "reality" of artistic realism and the "truth" of philosophical realism.

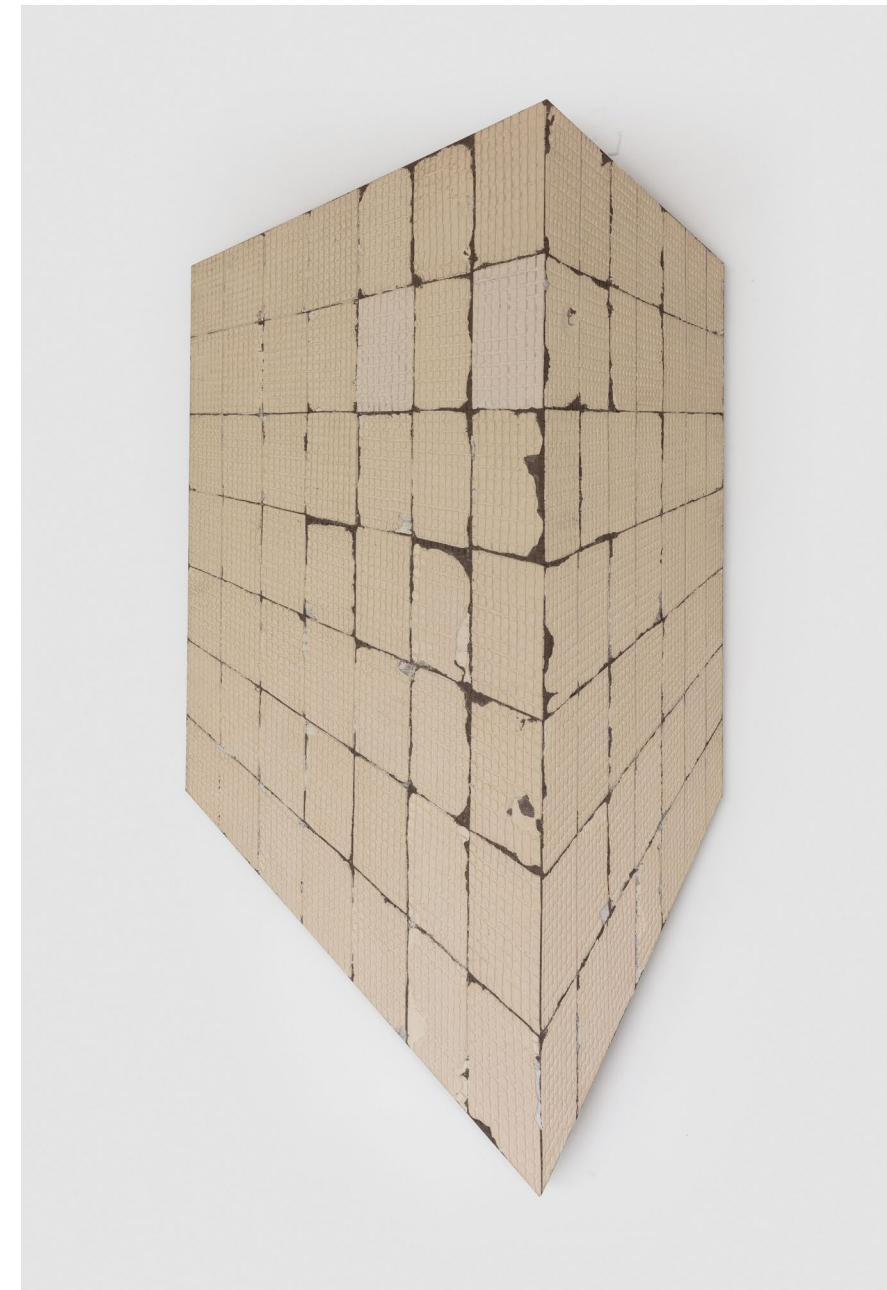


毛坯房 / Unfinished Home

88x56x3cm

水泥 / Cement

2018



6.72 平米 / 6.72 Square Meters

210×105×11cm

布面丙烯 / Acrylic on canvas

2018





## 陈 彧 君    Chen Yujun



陈彧君的拼贴在形式上十分接近传统意义的拼贴画，但在观念上则是一个指向复杂的跨文化间的错层交融问题。《亚洲地图》从某种角度看，它具有魔幻主义的色彩。首先，它所提供的情景是非主流的带有南方沿海所特有的移民文化特征，更确切地说，就是一种在特殊宗教氛围影响下的区域性文化。其二，虽然它图像的来源看似是从现实中摘取并置的空间镜像，但其实它关乎的是现实之外有关宗教文化的浮想联翩。这些都跟他家族特殊的迁徙记忆有关。在他很小的时候，就知道在遥远的东南亚有自己另一个家族的存在，而且是在祖辈父辈的零碎言语，和家里不时远道寄来的物件所构成的记忆中形成的另一个故乡。这个他从未去过东南亚的家引发了他对亚洲文化宽泛的联想与思考。所有现实的碎片和他自小形成的想象力，在一个狭窄的空间内融合共生，就像一扇通向异域的天窗，因为我们谁都没有真正到达过那个心境所指向的故乡。

《亚洲地图》显然不是在摹写现实世界，而是再现不可见的内部世界的心像（mental image）。艺术家建立心像的过程，生发出一个值得深思的问题：一个国家、地区通过网络、媒体上流传的图像，自觉或不自觉的给人留下印象。陌生人通过千万人的眼睛、快门来获得“印象”，但“印象”并没有因为千万人而有千万种，恰恰相反，它常常是固定的，究竟是什么决定了大多数人的视角？譬如，印度通常被预设为“混乱无序”的国度，于是反证了大众对于“有序”的定义，足以说明以勒·柯布西耶（Le Corbusier）为代表的现代城市概念已成为通识。大多数人在主观认知框架下，审视其他多元的，甚至更合理的存在形式，而不自知。但陈彧君看到了支撑东南亚社会内部运作的有机力量，宗教、历史、民间文化盘根错节，相互作用，蕴含强大的生命力和自然法则。他的拼贴也遵循同样的方式，从填涂马赛克开始，时而添入手稿，时而贴上纸片，像常春藤一样向内、向外蔓延，从碎片与荒芜中自然生长出一幅耐人寻味的景象。幻像就是一扇门，它通往我们看不到的地方。

Chen Yujun's collage is very similar to the traditional collage in form, but it is a complex cross-cultural problem in concept. To some extent, "The map of Asia" has the color of magic. First of all, the scene it provides is non-mainstream, with the characteristics of immigrant culture peculiar to the southern coast, to be more precise, a regional culture under the influence of special religious atmosphere. secondly, although the source of its image seems to be a mirror image of space extracted from reality, which is actually related to the imagination of religious culture outside the reality. It is all about his family's special memories of migration. When he was very young, he knew that he had another family in Southeast Asia, and it was another hometown formed in the memory of the fragmentized words of his family elders, and the things sent from there. His home, which he had never been to in Southeast Asia, makes him to think broadly about Asian culture. All the fragments of reality and his imagination formed from childhood merge and coexist in a narrow space, just like a skylight to an exotic place, because none of us has ever really reached the hometown that the mind points to.

"The map of Asia" is clearly not a image of the real world, but of the invisible inner world. There was a question raised in the process of artists establishing mental images: images circulating in the Internet and media of a country or region can leave an impression on people consciously or unconsciously. Strangers get "impression" through the "eyes" and "shutter" of millions of people. However, millions of people cannot make millions of "impressions." On the contrary, it is often fixed. India, for example, is often presupposed to be a country of "chaos and disorder", thus contradicting the popular definition of "order", which indicates that modern urban concepts represented by Le Corbusier have become general knowledge. Most of people does not know more rational and diversified existence form when they in the subjective cognitive situation. But Chen sees the organic forces supporting the internal operation of Southeast Asian society. Religion, history and folk culture interact with each other, which contains strong vitality and natural laws. His collages follow the same pattern, starting with mosaics, sometimes adding manuscripts, sometimes paper, spreading in and out like ivy, which is an illusion that leads to a place we cannot see.





亚洲地图 NO.150215 / Asia Map NO.150215

244.5×126.5cm

纸本综合拼贴，裱于绢面 / Paper collage on silk

2016



亚洲地图 NO.150505 / Asia Map NO.150505

244.5×126.5cm

纸本综合拼贴，裱于绢面 / Paper collage on silk

2015



亚洲地图 NO.150408 / Asia Map NO.150408

244.5×126.5cm

纸本综合拼贴，裱于绢面 / Paper collage on silk

2015







杭春晖 Hang Chunhui



现生活及工作于北京

1976 生于安徽当涂

2011 毕业于中国艺术研究院，获博士学位

2005 毕业于中央美术学院，获硕士学位

1976 Born in Dangtu, Anhui

2011 Graduated from Contemporary Ink and Water Figure Painting Department of Chinese National Academy of Arts with Ph.D. degree

2005 Graduated from Central Academy of Fine Arts in Beijing with a master degree

从水墨绘画的语言研究到观念的媒介创作是我最近十年的创作线索。从 2008 年读水墨人物创作博士学位开始，到 2015 年个展《绘事物语》结束，我清晰的感到，在水墨材料与观念表达之间有一条属于我自己的线索——这就是“形式与物”的视觉模糊。之后的两年里，我不断实验媒介的物质属性与水墨绘画技术相结合的各种可能性。并在 2017 年举办了第一个思路清晰的展览——《不分明》，在这个展览中，着重讨论了雕塑的物质属性与纸本绘画结合的可能性。之后，我将物质属性的定义不断的扩大，从具象布褶的雕塑语言到抽象化的几何书籍和画框，又从雕塑的空间性到纸张媒介的讨论，这一系列的作品看似有很多的变化，但从创作的内在逻辑上看，都是围绕在上面所说的线索。所以在 2018 年台北的个展《齐物》中，这几个系列同时呈现了我目前的创作方法论——不局限在某一个具体的视觉形式，而是从“形式与物”的逻辑入手，尽可能的实验水墨材料在今天语境下的可能性。在这样的前提下，就才有了 2019 年个展《不确定的修饰》，在这个展览中，我继续深化了前面的几个视觉系列，分别从题材、空间性，思辨性上实验了一系列新的可能。或许未来还会有很多新的想法，但我想，从 2017 年到 2019 年的三个展览，估计是未来所有努力的起点 .....

It took me nearly eight years from studies in the language of Chinese ink painting to creating conceptual works with different materials. From the start of my Ph.D. degree in 2008 to my "Materials and Style" exhibition in 2015, I have finally uncovered a path unique to myself between ink materials and conceptual expression, and that is the visual obscurity of "form and object." My continuous experiments in the two years that followed tested all possible combinations of the objecthood of materials and Chinese ink painting techniques. My first comprehensive exhibition "Ambiguity" in 2017 speaks to possibilities of merging sculptural object with painting on paper. I then broadened the definition of objecthood, from sculptural representation of cloth to abstracted geometric books and painting frames, to discussions of sculpture's spatiality and paper as a medium. This series of works may appear diverse but it essentially is founded upon the aforementioned notion from the perspective of creative concept. The series of works exhibited in the 2018 solo exhibition "Intertextuality" in Taipei represented my current creative approach: unbounded by any visual form to experiment with the possibilities of Chinese ink materials in current discourse via the concept of "object and form." The 2019 solo exhibition "Indefinite Rhetoric" is based on such premise. The exhibition is a display of continued investigation into my previous work, from subject matter, spatiality to critical thinking. The Chinese saying goes, "No more doubts at the age forty." Encapsulating me after the age of forty quite perfectly. Fifteen years have passed since I started creating works again in 2004. I firmly believe that I am on a path unique to my vision. The future may hold more possibilities, and the three exhibitions from 2017 to 2019 could be the beginning of it all...

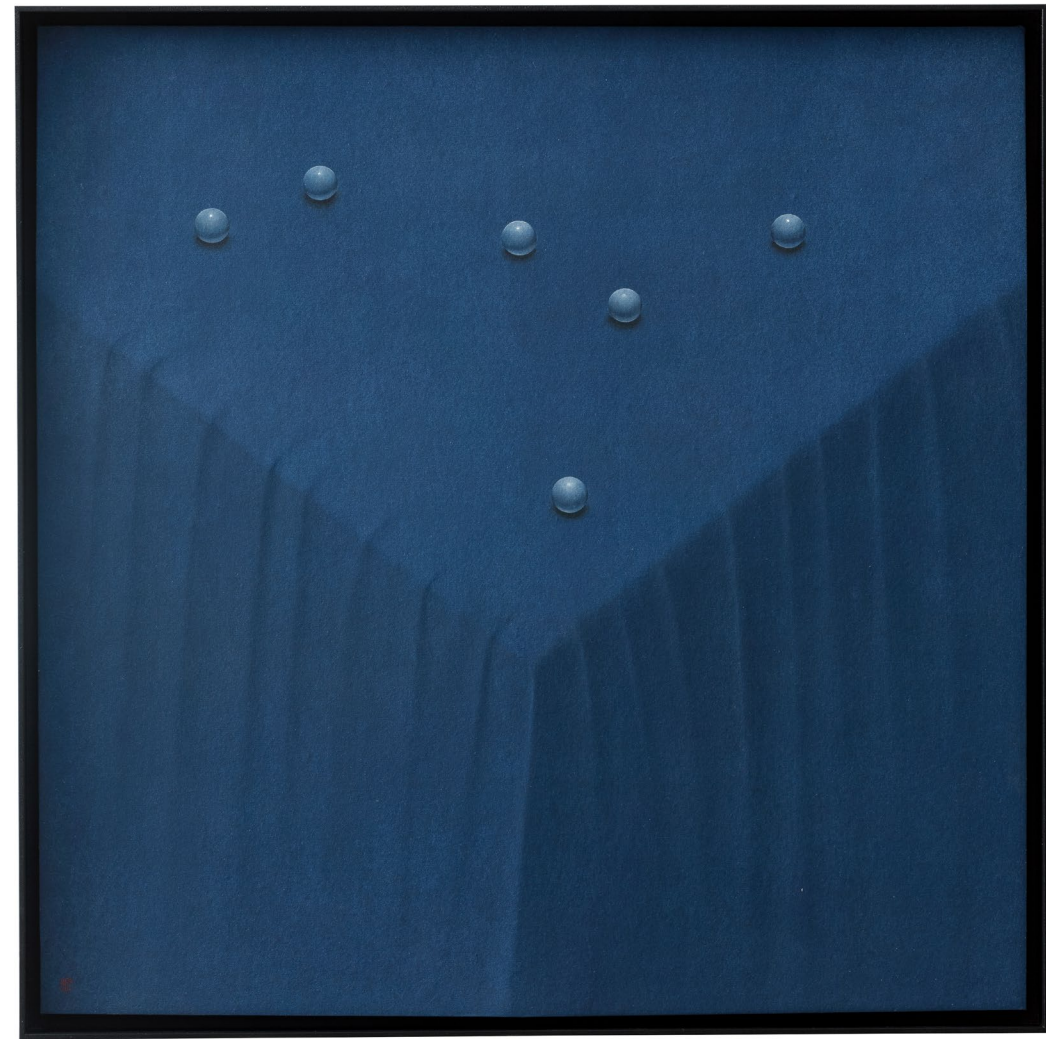


黑珍珠 -No.18 / Black Pearl-No.18

70×50cm

纸本设色、木刻浮雕 / Color design of paper,woodcut relief

2018



蓝色珍珠 No.2 / Blue Pearl - No.2

54.5 x 54.5cm

纸本设色、木刻浮雕 / Color design of paper,woodcut relief

2018









黄 一 山 Huang Yishan

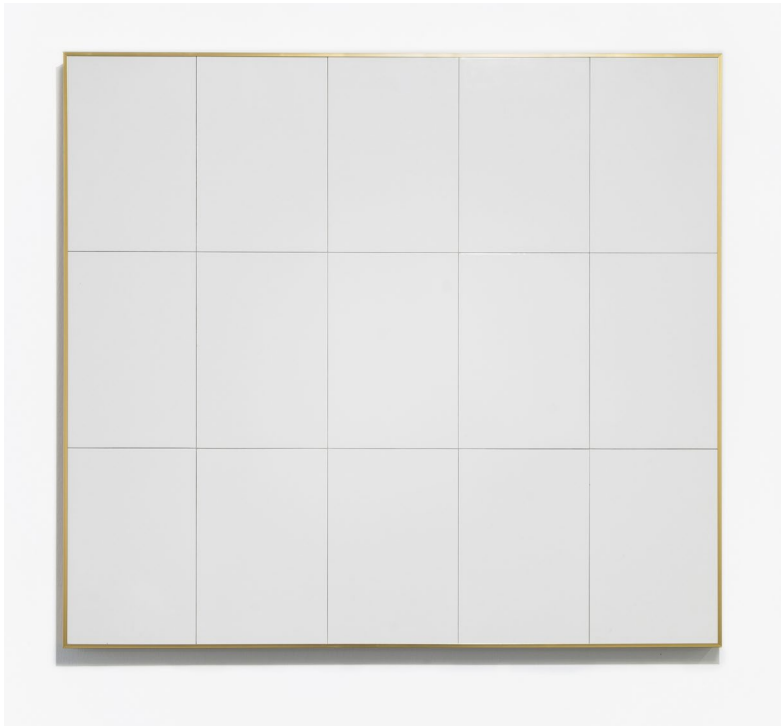


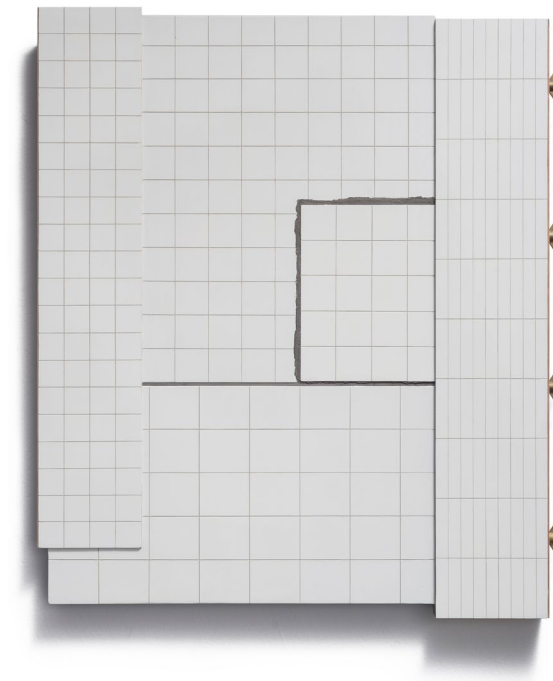
现为生活工作于广州  
1983 生于广东汕头  
2009 毕业于广州美术学院油画系研究生班  
Now lives and works in Guangzhou  
1983 Born in Shantou, Guangdong  
2009 Graduated from Oil Painting Department of The Guangzhou Academy of Fine Arts with graduate degree

空间结构、叙事逻辑以及对材料的思辨，是我在作品中持续关注和探讨的问题。而每个阶段它们在画布上承载着不同的功能。对于完整性和真实性的思考，在作品中不断地被拆分和组合。在较早作品中的 " 伤害 " 被切割的伤口和物品上的血迹，扮演了对世界感知困局与好奇。我今天把他们视为完整性的缺陷。这种缺陷在某些情况下表现为对事物或者典故的误读。在近期的作品中，这种缺陷则更多是由画布上物质材料逻辑关系上的 " 不合理 " 来呈现。这些对绘画语言结构的变更，对于不确定性的度量，恰好是我打开认识世界的一种思考方式。

Spatial structure, narrative logic and empirical research of material are the issues that I keep paying attention to and discussing in my works, that carries different functions on the canvas at each stage. Thoughts on integrity and authenticity are constantly broken up and combined in the works. In earlier works, "Harm", cut wounds and bloodstains on objects play the role of the world, which are perception of dilemma and curiosity. I see them today as defects of integrity. In some cases, this defect is manifested as the misreading of things or allusions. In recent works, this defect is more depicted on "unreasonable" in the logical relationship of material on canvas. These changes to the structure of painting language and measurement of uncertainty are exactly a way for me to understand the world.







协调空间 / Coordination Space

108×90cm

板上综合材料 / Mixed media on canvas

2019

广东美术馆藏 Located in Guangdong Museum of Art



绿沙发 / Green Sofa      160×120cm      布面综合材料、油彩 / Mixed media on canvas, oil paint      2015

李 青 Li Qing



现居中国上海、杭州

1981 生于浙江湖州

2012 任教于中国美术学院油画系

2007 毕业于中国美术学院油画系，获硕士学位

Now lives in Hangzhou and Shanghai

1981 Born in Huzhou, Zhejiang, China

2012 Taught at Oil Painting Department of China Academy of Art

2007 Graduated from the Oil Painting Department of China Academy of Art with a master degree

在信息宣传饱和的中国社会，广告、手机和应用程序令图像变得纷繁芜杂，李青（1981 年生）致力于探索绘画在其纪实以外的全新角色。他绘画的二元形式——或是图像相仿的双联画，抑或者，窗框与其捕捉的风景——创造了一种独特的叙事，探讨了现实与真相之间的矛盾。

李青始于 2011 年的《邻窗》系列，作品结合了从拆迁地搜集而来的老旧木窗框，以及艺术家基于对大型城市在后殖民时代下快速中产阶级化的研究而绘制的油画，其中亦包括上海和香港的图像。艺术家直接在窗格的背面作画，将两种现实中不可能同时出现的场景结合在一起以表达经济和身份的迥异，强调真正的事实与矛盾。《邻窗》系列作品亦借鉴了美国短片小说家欧·亨利的作品《最后一片叶子》。小说描写了一位老画家为一位病重的穷学生在窗户外绘制了最后一片长春藤叶子，从而激起她活下去的意志的故事。这与李青作品展现虚实关系的艺术手法有异曲同工之妙，而欧·亨利的小说早已成为中国大陆初中学生的必读文学经典，正是绘画造像的力量的证明。

Li Qing's (b. 1981 in Huzhou, China) paintings extend beyond mere representation, and emerge out of China's propaganda-heavy society where an image is filtered through myriad forms, including advertisements, mobile phones, and apps. Often using a binary format—presenting his paintings as diptychs, for example, or using the frame and panes of a window—Li's work forgoes a single narrative, and complicates notions of reality and truth.

Li's Neighbor Window's series, begun in 2011, which combine timeworn household window frames sourced from demolished neighborhoods with painted imagery informed by the artist's research on gentrification in the post-colonial era of major cities including Hong Kong and Shanghai. By painting directly onto the back of the windowpanes, the artist juxtaposes two unlikely neighbors to suggest disparate economies and identities, thereby highlighting real truths and contradictions. This series also references The Last Leaf from 1907, a short story by American writer O. Henry in which an older artist paints a leaf outside a younger artist's window who is dying of pneumonia, so that she may have the will to survive. Displaying a clear relationship to Li's own depiction of false realities, O. Henry's novel was widely read by junior high school students in Mainland China, and is testament to the power of the painted image.

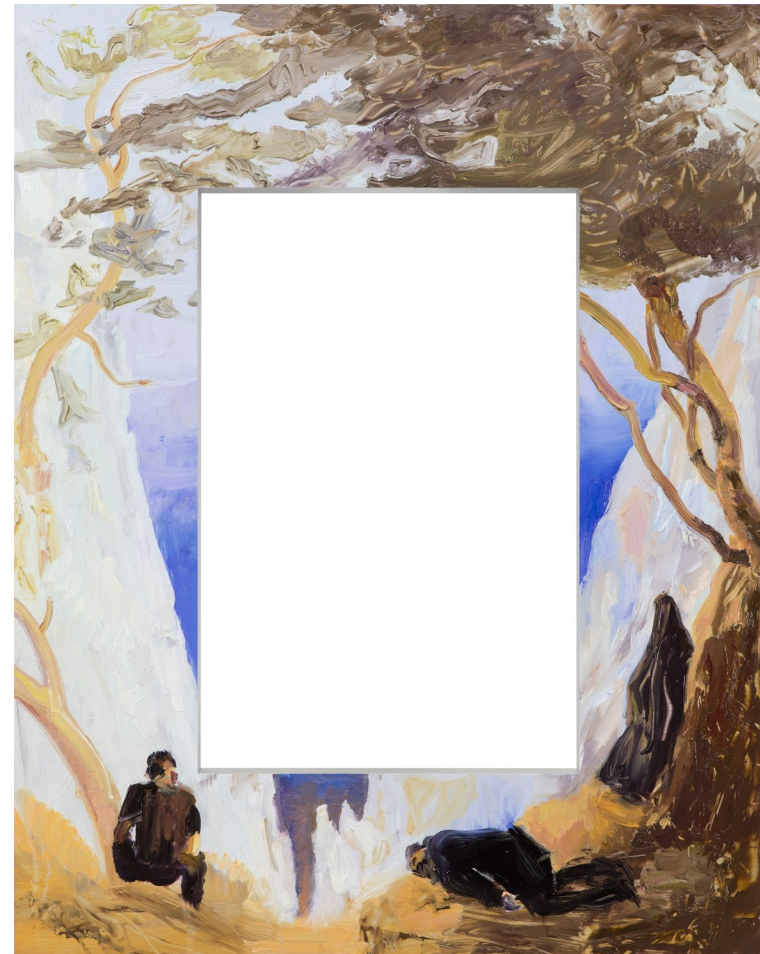








海景房 / Seaview Apartments 80×65×3cm 布面油画 / Oil on canvas 2018.10-2019.5



海景 #2 / Seascape#2 70×55×3.5cm 铝板油画 / Oil on aluminium plate 2017

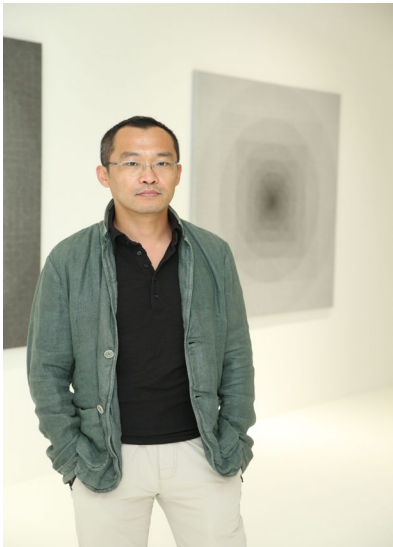




支点运动 / Fulcrum Movement 150×200×6cm 2017  
木、亚麻布、有机玻璃、油彩、丙烯、喷墨打印、铝塑板 / Wood, linen, organic glass, oil paint, acrylic, inkjet printing, aluminum plastic plate



刘文涛 Liu Wentao



现工作生活于北京

1973 生于山东青岛

2006 任教于中央美术学院城市设计学院

2005 毕业于美国麻省州立大学，达特默斯视觉与表演学院自由绘画系获硕士学位

2004 受聘于美国麻省大学自由绘画系

2000 受聘于西班牙米罗基金会、美国波特兰太平洋西北美术大学版画系

1997 毕业于中央美术学院版画系，获学士学位

Now lives and works in Beijing

1973 Born in Qing Dao, ShanDong province

2006 Taught at City Design School of Central Academy of Fine Arts

2005 Graduated with a MFA from Department of Fine Arts, University of Massachusetts, Dartmouth, USA

2004 Worked for University of Massachusetts, Department of Free Painting

2000 Taught at Pacific Northwest College of Art, Portland, USA

Worked for Foundation Pillar I Joan Miro a Mallorca, Spain

1997 Graduated with a bachelor's degree from Department of Printmaking, Central Academy of Fine Arts, Beijing, China

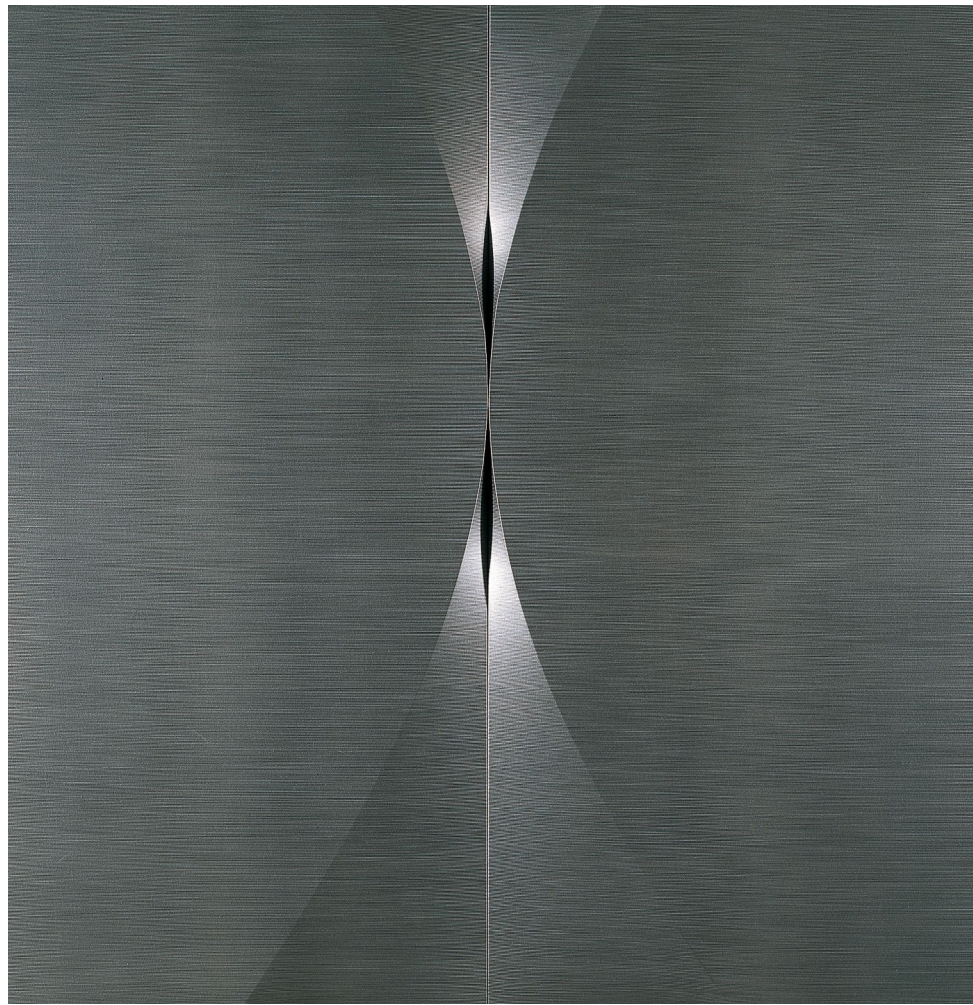
第一次面对刘文涛的作品，给我的感觉是震撼的：极端的平面、理性的结构、抽象的形式、繁缛的构成……在一幅幅并不大的画面上似乎隐藏着太多深邃的东西。这是一种既熟悉又陌生的读画经验。熟悉是因为画面抽象的形式、平面化的线条、纸本和铅笔的表现方式都是人们所常见的，但陌生却是在我们试图深入解读作品时，艺术家给我们设置了障碍，因为画面没有任何具像的符号，没有可识别的图像，而有机、理性的线条令人领略不到艺术家在创作时的情绪、激情，惟有机械式的线、冷酷的线，此时，观众无法与作品互动，无法进入画面，深层的阅读几乎不可能，观众被画面拒绝了。

尽管文涛的作品是抽象的，但却是一种另类的抽象；尽管作品有着独特的形式，但却是一种另类的形式。原因是，艺术家在创作之初便试图超越传统的抽象绘画，按照自身设定的创作轨迹和方法，让作品在形式、表达、观念上具有独特的意义。（选自《另类抽象·另类形式》 何桂彦）

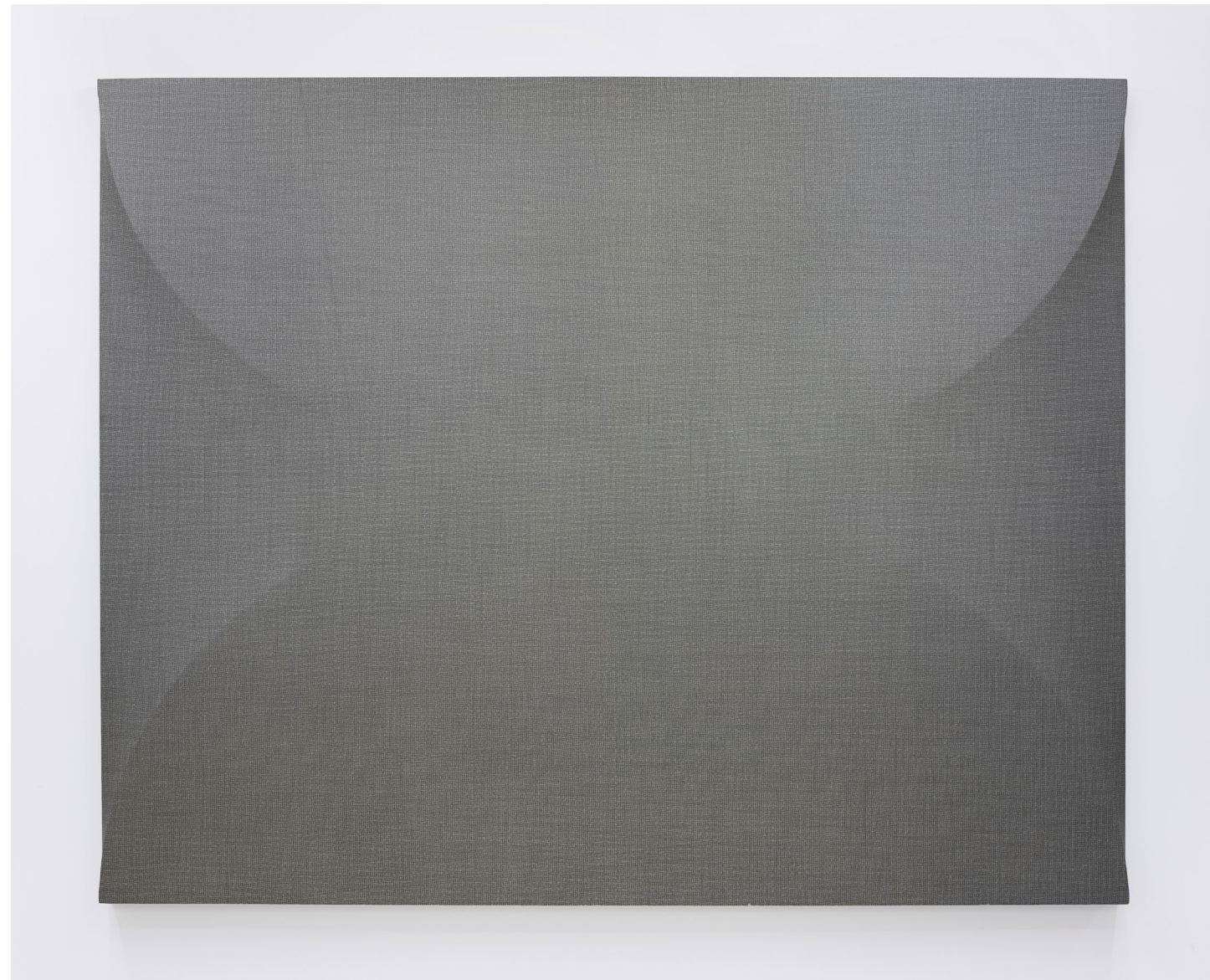
For the first time, when I facing Wentao Liu's works, I was shocked by their extreme planes, rational structures, abstract forms and abundant compositions. There seems to be too much depth hidden in his small pictures, which created a familiar and unfamiliar experience of appreciating his works. The sense of familiarity comes from the abstract form of the picture, the line of complanation and the representations of paper and pencil that is common in people's life. However, the feeling of unfamiliarity is that the artist set a barrier for audiences whom attempt to get an in-depth understanding of the work. Because there is no specific symbols and recognizable images in the picture, meanwhile viewers can not get the feeling of artist's emotion, passion from organic and rational lines that represented in Liu's works. Therefore, the audiences has been rejected by the work, which means they can not interact with the content within the works, and getting a deeper understanding is almost impossible.

Although Liu's works are abstract with unique forms; they are out of the ordinary. The reason is that he tries to go beyond traditional abstract painting at the beginning of production, and make his works with unique meanings in form, expression and concept according to his own track and method of creation. (Cited from "Alternative Abstraction·Alternative Form" by He Guiyan)





无题 / Untitled      200×150×2cm      布上素描 / Pencil sketch on canvas      2009



无题 / Untitled      200×250cm      布上素描 / Pencil sketch on canvas      2010



马文婷 Ma Wenting



1983 生于甘肃省兰州市

2005 研究生就读于四川美术学院油画系， 现任教于四川美术学院油画系

2001 本科就读于四川美术学院国画系

曾参加日本福岡亚洲美术馆、德国达姆施塔特美术馆、银川当代美术馆、南京艺术学院美术馆等艺术机构举办的群展

2016 参加德国杜塞尔多夫市文化局艺术驻地项目两个月

1983 Born in Lanzhou, Gansu

2005 Graduated from Department of Oil Painting from Sichuan Fine Arts Institute with a master degree, currently teaching in Department of Oil Painting, Sichuan Fine Arts Institute

2001 Graduated from Department of Chinese Painting, Sichuan Fine Arts Institute with a bachelor degree, participated in group exhibitions held by Fukuoka Asian Art Museum, Damstadt Art Museum, Yinchuan Contemporary Art Museum and Nanjing Art Academy Museum

2016 Participated in the Art Residence Project of Dusseldorf Cultural Bureau for two months.

马文婷是一个极其有力量的青年女性艺术家，她的作品在关注社会现实层面的基础上，充满着沉重的生存体验和精神表达。马文婷用诗意化的语言来呈现了时代背景下人类的情感缺失和精神痛感，在她富有浪漫主义和象征主义色彩的画面中，充满着对生存的焦灼和无望的失落，她将现实景物从混沌的世界中提取、分离出来，通过艺术的手法截取并切断它们与本来周遭环境的联系，将现实碎片重新组织并赋予了新的意义，围困、封闭、隔离和控制，向我们编织了一个支离破碎的反乌托邦世界。

她的作品通过对荒野美学意象的描绘，隐喻着二十世纪人类社会遭遇现代性危机以来，我们所普遍面临着的生存焦虑和精神困境，对我们每个当代人而言，无力面对的死亡与救赎、矛盾与纠结、绝望与空虚，它是和我们今天时代情境下意义的缺失、精神的焦虑和生活的无力感所直接相关的。

Ma Wenting is an extremely sensitive, delicate and powerful young female artist. Her works are full of living experience and spiritual expression on the basis of paying attention to social reality. She was always able to forcibly reassemble the broken reality in unexpected ways, and deal with the absurd and dramatic reality in a light way but never forgets to emphasize its importance. In poetic language, she presents the spiritual pain and athymia in the context of the great era. Ma's romantic and symbolic images are full of anxiety, hopelessness and loss of life. She separates and abstracts the real scene from the chaotic world, then intercepts and cuts off its connection with its original surroundings through painting, besieges, closes, isolates and controls. Finally she reorganizes and gives meaning to it, and weaves a beautiful and fragmented dystopian world for us.

Ma's works, by depicting the aesthetic images of the wilderness, are a metaphor for the existential anxiety and spiritual dilemma that people have been facing since the crisis of modernity. For each of us, the inability to cope with the impermanence of death and the impotence of redemption, conflict and struggle, despair and helplessness is a new exploration of this eternal theme in artist's new works, and is directly related to the forfeiture of meaning, spiritual anxiety and the sense of powerlessness in our times.





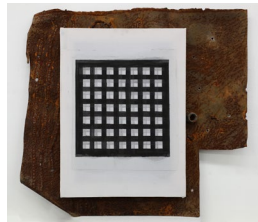
破碎之黑 / The broken of black

140×160cm

布面油画 / Oil on canvas

2018





宋元元 Song Yuanyuan



现居住工作于沈阳，中国

1981 生于沈阳，中国

2005 毕业于鲁迅美术学院摄影系获得学士学位

Currently living and working in Shenyang, China

1981 Born in Shenyang, China

2005 Graduated from Department of Photography, Luxun Academy of Fine Arts, China with a B.A. Degree

这是一个混乱骚动的世界，我是一个冷静的白痴，把这个故事讲得糟糕且毫无意义。比如，在某地，真正的人是着衣的，而非裸体，衣服本身就有种绝对价值。随着体量的增加，衣服显得没那么合身了，但正在此时才真正呈现出身体，衣褶不再那么重要了，衣服和身体成了无法分开的整体。相比空洞的皱褶，金杯、栏杆、皮质靠垫的确是界限明确且浮夸的好东西。后来脑袋不高兴了，干脆开除了身体，作为哥特式的“纽带”游走于空间。我描绘了一些临时生活空间。临时的生活还是临时的空间并不重要，重要的是这里是恶魔之家。我从这里出发来到画布面前，像一个紧张的劫匪，来回踱步，最后总要去画布后边的角落里找寻类似金子那样的好东西。那里永远吸引我魔鬼般的目光。

In this chaotic world, I am a calm fool. Here is a dreadful and meaningless story I am going to tell. Somewhere, people wear clothes, instead of being naked. Clothing therefore possesses absolute value. When the body expands, clothes become no longer fit. Only then the body rises and folds descends. The body and its clothing merges. Compared to feeble folds, the gold cup, the railings, and the leather cushions truly are solid and pompous good stuff. Afterwards, the head gets upset, and it dismisses the body. The head swirls in space as a gothic "tie". I paint some temporary living space. It doesn't matter whether it is temporary living or temporary space. What does matter is that it is the House of the Devil. I leave the House and get to the canvas. I pace, and I pace, like a nervous robber. Eventually I have to get back to that place deep beneath the canvas to dig good stuff that looks like pure gold. That place always intrigues my devil eyes.





宫殿入口 / Entrance to Palace 210×170cm 布面油画 / Oil on canvas 2018



肌肉长出手势 / Gesture on Muscle 220×192cm 布面油画 / Oil on canvas 2018







恶贯满盈 / Downright Sinful 170×140cm 布面油画 / Oil on canvas 2018



宫殿入口 / Entrance to Palace 200×180cm 布面油画 / Oil on canvas 2018

王家增 Wang Jiazeng



现任教于中国人民大学艺术学院, 教授

1963 生于辽宁省沈阳市

1992 至 2011 任教于鲁迅美术学院 教授

1993 中央美术学院油画技法研修班

1992 毕业于鲁迅美术学院版画系

Currently teaching in Department of Painting, School of Art, Renmin University of China, professor

1963 Born in Shenyang, China

1992 – 2011 Taught at Luxun Academy of Fine Arts, professor

1993 Postgraduate Program sponsored by Central Academy of Fine Arts in oil painting techniques

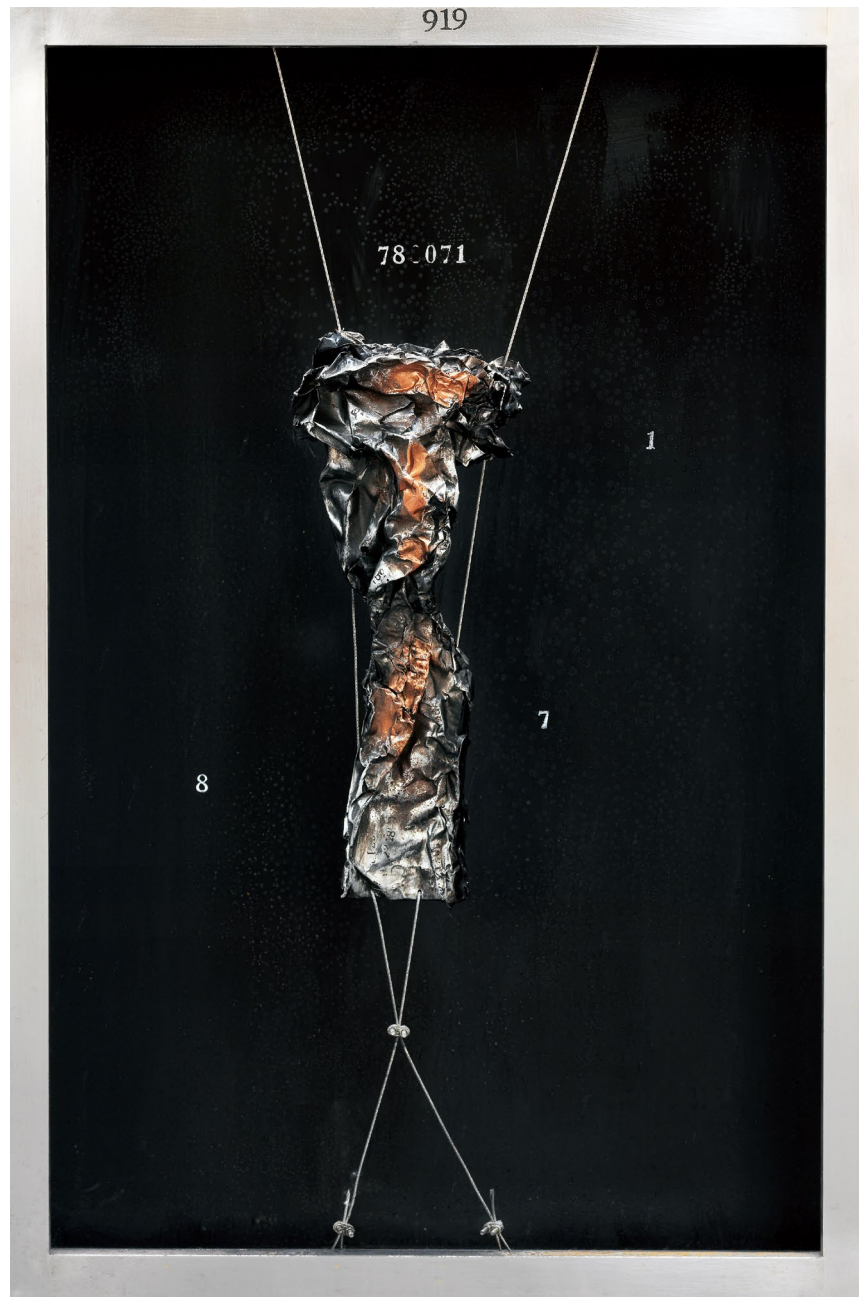
1992 Graduated from the Department of Printmaking, Luxun Academy of Fine Arts

王家增力图将挤压、焊接、打磨，以及各种各样的褶皱注入观念性。一方面，艺术家强化了创作过程中的时间性与身体性。作品的目的不是“塑造”，而是身体与“物”的较量。另一方面，就是赋予“物”以某种身份。最为有效的方式是通过对其“编码”。在王家增早期的绘画作品中，曾出现过许多被编码的人。于是，数字成为了一个无法回避的视觉符号。当然，数字可以表征不同的意义，可能与计算相关，与生产相关，与消费社会相关。然而，一旦涉及对人进行编码，就必然会联想到对人的异化。此时，编码也就意味着是一种规范，一套权力话语，甚至也会赋予被编码的人与物以一种身份。借助数字的编码，钢板或者这些物品多少会被拟人化，亦即是说，对于钢板和褶皱来说，挤压、焊接等行为实质是充满暴力的。于是，褶皱的在场，虽然它看上去很美，但同时也将创作过程中的“暴力”赤裸裸的呈现出来。在作品意义生效的过程中，观众成为了一个重要的意义来源。作为一个物，作为一个客体，褶皱是被动的，是被看的对象，是无法证明自身的。不锈钢的镜面成为了一个重要的媒介。一旦观众站到面前，褶皱的内在生命才被激活。于是，它的质感、媒介属性，它所蕴涵的审美，它所承受的暴力……因为观众的瞩目与观看，开始具有了不同的意义。（何桂彦）

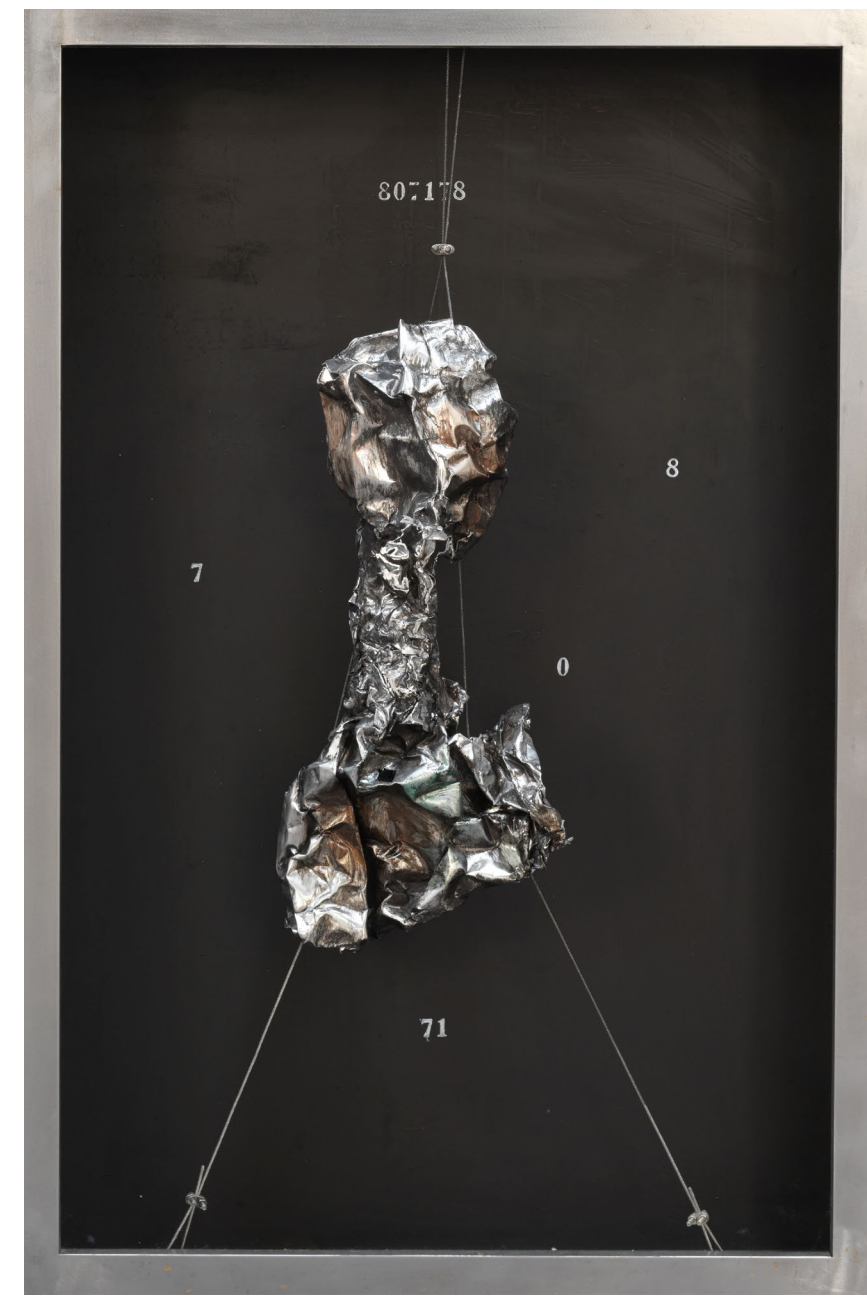
Wang Jiazeng tries to squeeze, weld, grind to ruffle the materials. On one hand he tries to highlight the time and physical feature that is the goal of the works is not to shape but to stress the wrestling between the body and the materials. On the other hand, he renders materials with identity by coding them. In Wang Jiazeng's early works, he coded the human figures in his works; hence numbers become a visual symbol in his works. Numbers may represent different meanings: calculation, production, consumption and so on. However, when you code human figures, you are looking at alienation of human, at which time, coding become a norm and the coded materials and humans are assimilated. By coding the steel boards, the material is personified, that is the squeezing and ruffling of the boards are actually an act of violence. As enjoyable as they look, the wrinkles represent sheer violence at the same time.

When the works turn effective, the audience is actually a source of meaning. As material being, the wrinkles are passive and objectified. The stainless mirror becomes an important medium. Once the audience stand in front of it, the life of the wrinkles is activated, thus its texture, medium and aesthetic value, and the violence it bears become meaningful because of the attention of the audience.





场域 -6 / Field-6,Metal Material 80×120cm 金属材料 / Metal 2019



场域 -7 / Field-7,Metal Material 80×120cm 金属材料 / Metal 2019





物的褶皱 -5 / The Fold of Objects-5,Metal Material

85.6×120cm

金属综合材料 / Mixed metal material

2018



物的褶皱 -6 / The Fold of Objects-6,Metal Material

85.6×120cm

金属综合材料 / Mixed metal material

2018

王 鑫 焱 Wang Xinyan



目前工作生活在北京

1995 生于北京

2017 中央美术学院油画系第四工作室，硕士在读

2016 学习于瑞士苏黎世艺术大学，纯艺术专业

2013 保送中央美术学院，油画系第四工作室，获学士学位

2009 考入中央美术学院附中

Currently working and living in Beijing

1995 Born in Beijing

2017 In the fourth studio of the Department of Oil Painting, Central Academy of Fine Arts, she was studying for a master degree

2016 Studied at Zurich University of Art, Switzerland, majoring in Fine Arts

2013 She was escorted to the Central Academy of Fine Arts, the fourth studio of the Department of Oil Painting, and received her bachelor's degree

2009 She was admitted to the attached middle school of the Central Academy of Fine Arts

轮回又称生死轮回，轮转。意思是众生的生生死死，人在死亡后，灵魂又轮回重新投胎成为另外一个人，像车轮一样转动不停，循环不已。

我的作品中丝线代表着生命循环的轨迹，层层叠得，循环往复。不同颜色的丝线分别代表佛教艺术中的不同概念——红色代表执着、黄的代表妄想、蓝色代表分别、绿色代表自性、黑色代表邪恶。自性是不生不灭、不来不去、无时不在，无处不在。画面本身语言的纯粹，是想把观者引入一种冥想禅定的精神状态，虽然空无所有，却能生一切万法，是宇宙万物生命的根源，也是哲学所说的“生命的本体”。

现代社会中，一切都在变，变动之中，每个人都不知道自己有没有明天，可不可以活下去，如何摆脱无尽的烦恼、痛苦和压力，而轮回与因果业力无疑是一付最好的安慰剂。万事万物，终要有所终结，而终结本事也是一种开始。

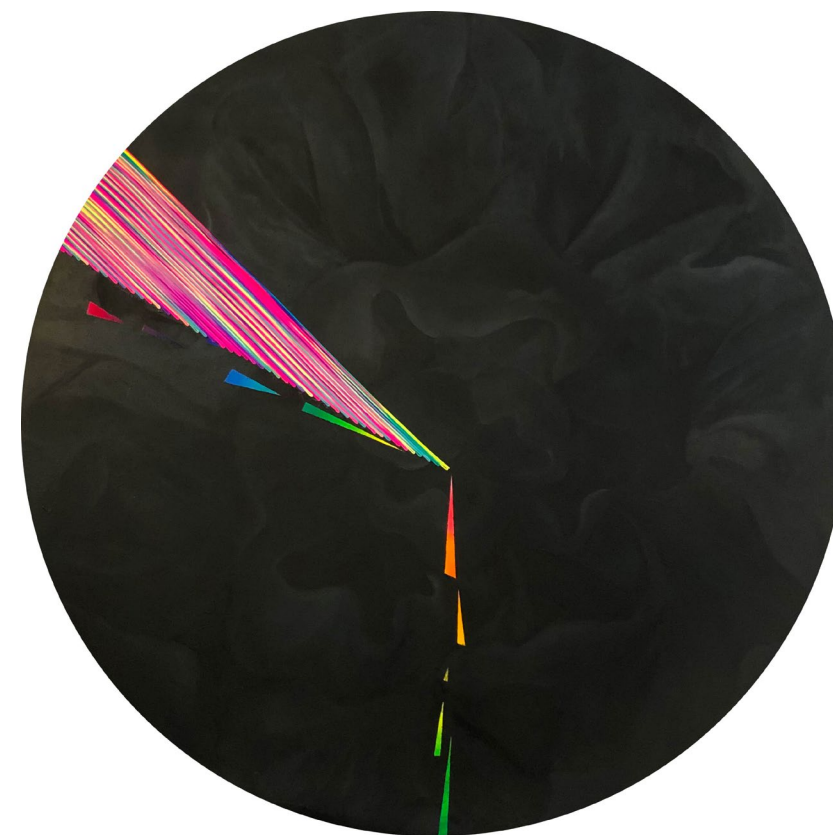
Samsara is also called life and death samsara. It means the life and death of all living beings. After death, the soul is reincarnated into another person, turning and circulating like a wheel. The silk thread in my works represents the trajectory of the life cycle, which is repeated and reciprocating. Different colors of silk represent different concepts in Buddhist Art - red represents persistence, yellow represents delusion, blue represents individuality, green represents self-nature, black represents evil. Self-nature is immortal, never coming or going, always present and everywhere. The pureness of the language of the picture itself is to introduce the viewer into a state of mind of meditation and meditation. Although empty, it can produce all kinds of methods. It is the root of life of all things in the universe and also the "ontology of life" in philosophy.

In modern society, everything is changing and changing. Everyone does not know whether he has tomorrow or not, whether he can survive or not, how to get rid of endless worries, pain and pressure, and samsara and karma are undoubtedly the best placebos. Everything must end, and the ability to end is also a beginning.



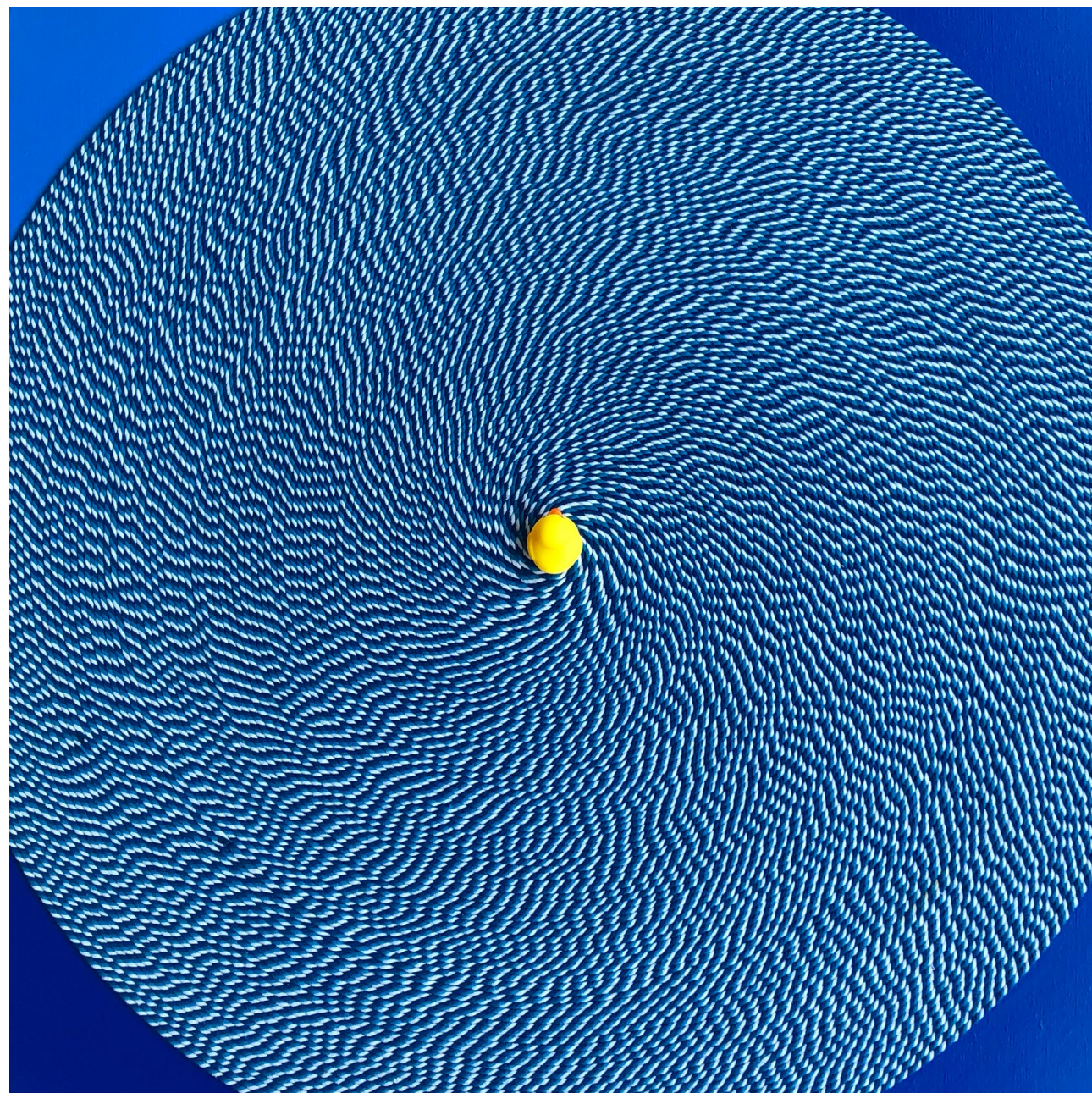


轮回 -1 / Samsara-1 150cm 综合材料 / Mixed media 2017



轮回 -2 / Samsara-2 150cm 综合材料 / Mixed media 2017







闫 珩 Yan Heng



现工作生活于中国北京

1982 出生于中国辽宁省

2007 毕业于鲁迅美术学院油画系第二工作室

Currently working and living in Beijing

1982 Born in Liaoning, China

2007 Graduated from NO.2 Studio, Department of Oil Painting, Luxun Academy of Fine Arts

早期在北京由于生活空间的拮据而创作的小幅静物绘画难以揭示闫珩后来在条件许可下创作大幅绘画的野心，但已充分揭示他在创作中所关照的对象。从自身的日常经验中提炼对于普遍现象和秩序的自觉反思成为他在绘画中展开叙事的主要基础。2008 年，闫珩的电脑意外烧坏，被迫中断与外界的互动，也使他开始反思自己对于网络的依赖，并生发了一系列对网络信息时代生存体验的讨论的画作。这些超现实的画面既荒诞又充满了对于弥漫于现实中的焦虑感的诉说。

2009 年，闫珩针对应试教育背景下，政治元素左右科学理想的现实创作了《几何》系列的作品。2010 年，他的作品《禁书》中出现鳄鱼与锁链的对抗，以及因故障损坏的富士康生产的网络耗材的现成品，是在当时富士康员工跳楼事件影响下所创作的作品。这些带有社会评论色彩的画作呈现了闫珩对于超越现实表面的理性化认识的尝试。（卢迎华）

The small still-life paintings made by Yan Heng earlier when he was living in the straitened space can hardly reveal his ambition to make large pieces when conditions allowed later, but they do show what objects he has been concerned with in his painting. The main foundation for his painting narrative is his active reflections on the common phenomenon and orders extracted from his own experience in life. In 2008, his interaction with the outside world was cut off by his computer's accidental breakdown, which propelled him to reflect on his own dependence on the Internet and accordingly gave life to a series of paintings that discuss the survival experience in the network and information age. These surrealistic images look absurd and are filled with tales of how anxiety permeates real life.

In 2009, Yan Heng created "Geometry" series that targets at how political elements manipulate scientific ideals in the context of the exam-oriented education. Released in 2010, his work "The Forbidden Book" features a confrontation between a crocodile and a chain, plus the discarded computer consumables manufactured by Foxconn, as the piece was inspired by the Foxconn employees' suicidal jumps off buildings then. These social-comment-likepaintings present Yan Heng's experiment on the idea that reality goes beyond the rational understandings on the surface. (Comments from Lu Yinghua)









于瀛 Yu Ying



1987 生于中国  
2005 考入清华大学美术学院  
  
1987 Born in China  
2005 Admitted to Art Department of Tsinghua University

于瀛的绘画当然是充满自信和炫技的。他在每件作品种仅仅选用两三种颜色作画，使画面既能保持“单色画”的外观，又让颜色饱满和丰富。他的绘画，画幅常常和他制作影像作品的画幅保持一致，比例常常是 19:10 的宽银幕画面，和他在剪辑器中看到的图像构图一致。画面中，四时常青的植物、明灭的人造光源、海浪、孤岛是他喜欢使用的素材，这些事物在画面中常常在传统文化中具有非常具体的象征意义。在画面中，批判的迫切与抒情的深沉交替主导画面，尖刻与柔美的角力体现在形与色的质感和画面结构与叙事的方方面面。绘画的过程既浪漫又冷静，既现实又主观。那些迷人而梦幻的场景，既包含着生命的喜悦又隐藏着深深的不安，激发起观者对现实的重新认知和对自身情感世界的觉察。《回家》和《浪子回家》这两件作品，引用了欧洲古典圣经题材绘画《浪子回家》这一母题。骑自行车的身影是跪倒的浪子，村口的公交车阻隔了迎接浪子的家人。童话般村落入口的雪景令人联想起北欧童话的封面，但画面中的植物因为是按照构图原则而非自然原则作出的安排，将热带、寒带的四季植物并置，显示出一种充满谜团的美好，这种微妙的处理方式带有他对于家庭和亲密关系的看法。（节选自赵剑英：《于瀛绘画的主题和语言的脉络》，2017）

Of course, Yu Ying's paintings are full of confidence and wonderful skills. He painted in only two or three colors per piece, allowing the painting to maintain the appearance of a "monochrome painting" but also to be rich and colorful. The size of his paintings is often consistent with the size of his video works, and the scale is an often 19:10 wide screen picture, which are consistent with the composition of the images he saw in the clip. In the painting, evergreen plants, artificial light source, waves and islands are the elements he likes to use. These objects usually have very specific symbolic meanings in traditional culture of the painting. In the picture, the urgency of criticism and the depth of lyric alternately dominate the picture, meanwhile the confrontation between sharp and morbidezza is reflected in the quality of shape and color, the structure of the picture and all aspects of the narrative. The process of painting is romantic, calm, realistic and subjective. Those charming and dreamlike scenes, which contain both the joy of life and the deep uneasiness, that inspires the viewers to re-recognize the reality and perceive their own emotional world. Two works, "Going Home" and "Prodigal Son" quoted the theme of "The Prodigal Son" that from a European classical Bible painting. The figure riding a bicycle is prodigal son, and the bus at the entrance of the village blocks the family members who welcome the prodigal son to return home. The scene of the snow outside the entrance of village likes the cover of a fairytale book, but plants in the image is created according to the principle of composition rather than a natural arrangement, which means artists juxtaposed the four season plants of tropical and cold regions, show a kind of happiness that is full of mystery; it is the delicate processing mode he depicted his perception of family and close relationship. (Cited from "The Theme and Language of Yu Ying's Painting" by Zhao Jianying, 2017)





回家 / Going Home      380×200cm      布面综合材料 / Mixed media on canvas      2017



浪子回家 / Prodigal Son      120×120cm      布面综合材料 / Mixed media on canvas      2017

墙面：作为现代主义绘画的边界

Wall Space: As Defining Boundary of Modern Painting

出品人 | 陈齐杰

展览总监 | 陈婷婷

策展人 | 何桂彦

参展艺术家 | （排名按姓氏首字母排序）

蔡磊 陈彧君 杭春晖 黄一山 李青 刘文涛 马文婷 宋元元 王家增 王鑫焱 闫珩 于瀛

主办方 | 威狮国际艺术中心

开幕时间 | 2019 年 8 月 11 日

展览时间 | 2019 年 8 月 11 日—2019 年 11 月 9 日

展览地点 | 凤凰·威狮国际艺术中心

Producer | Chen Qijie

Exhibiton Director | Chen Tingting

Curator | He Guiyan

Artists | Cai Lei, Chen Yujun, Hang Chunhui, Huang Yishan, Li Qing, Liu Wentao, Ma Wenting, Song Yuanyuan, Wang Jiazeng, Wang Xinyan, Yan Heng, Yu Ying

Sponsor | PHOENIX SEEWELL International Art Center

Opening | 8.11.2019

Time | 8.11.2019 - 11.9.2019 (Closed on Monday)

Address | No. 616, Jin Shan Road, Fu Zhou, 350028 China



展览统筹 | 史思源 花花 敖想

视觉设计 | 蒋路恒

校对翻译 | 杨君铭

特别鸣谢：

当代唐人艺术中心、前波画廊、应空间、新氧艺 O2Art、千高原艺术空间

Tel: +86 591 83056739 | Web: [www.seewellart.net](http://www.seewellart.net) | E-mail: [info@seewellintl.net](mailto:info@seewellintl.net) | WeChat: seewellart