

INTERNATIONAL ARTS®

中国艺术重要专业期刊 | 售价: RMB ¥ 39.00 HK \$ 80.00 US \$ 9.00 2014/ 07

国家美术

拍卖市场的点球大战

A Wining Ball forward to Auction Markets

流金六月

Golden June

神话与系统

Myth and System

东北回归线

East of the Tropic of Cancer

角色

Character

光影之城

The City of Bright Shadow



/// 申凡《98CH 1》38.5x38.5cm 1998

申凡的空间

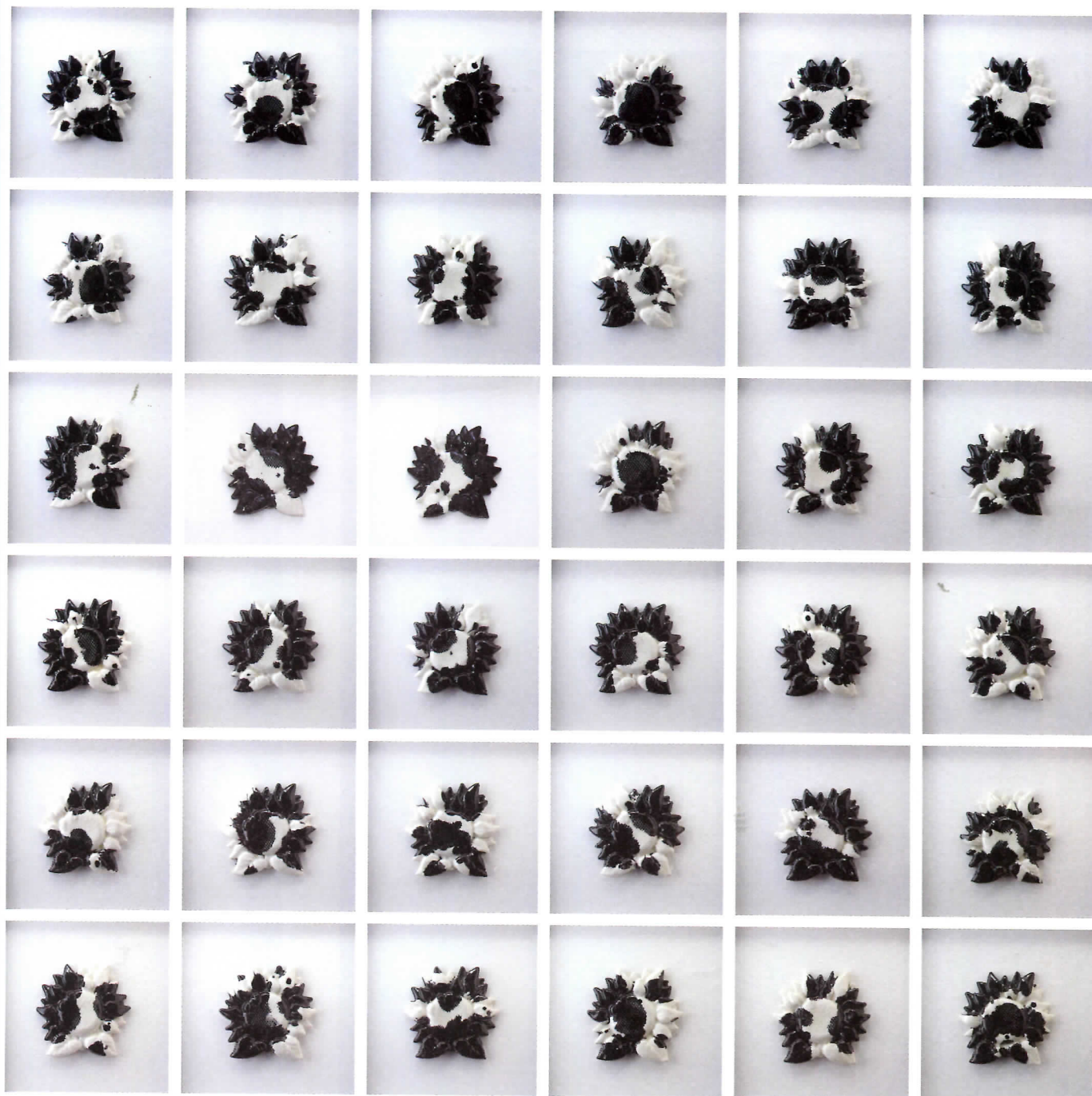
Shen Fan's Space

如果去过申凡的画室，你会发现那儿像一个简易的作坊，不生产图像，似乎只有一块块“染色拓印模板”被制作出来。这些作品，与周围环境完全分离，无法获得社会学的解释，只和艺术史中的若干观念遥相呼应。这些染匠式的手工产品，静穆，深奥而又单调，令人想起巫术、修炼、咒符、涂鸦以及失传的异域文字，它已经不具有传播信息的功能，似乎仅仅是那



申凡

1952 年出生于江苏省江阴市
1986 年毕业于上海轻工业高等专科学校
现生活和工作于上海



3.5cm 1998

/// 申凡 (98CH 1-36) 38.5x38.5cmx36 1998

个遗落在当世的巫师、静修者、神秘的预言家、无所思的疯子或失明的史官，在一意孤行地做自己的事，而不顾及旁人的理喻。意义之链已经中断，符号的所指已经消失在重重覆盖的乳胶状的色彩背后，剩下的只是一片色域，呈现在眼前。文化和个人密语已经分离，绘画与阐述也随之分离。而这正是申凡的画室中出现的景观，这儿是他进出、行事、冥想和劳作的所在，虽然作为一个地点，它同样处在世界之内，在其中占有一席之地，

但它的殊异性和对峙性，则又是显而易见的。

与世界对立，不把作品当成世界的镜面，甚至不是世界符号的记载。这样做的结果，就是回到世界的本源中去——材质的存在形态如何在精神的作用下，变成一种存在与精神直接相遇的形式。

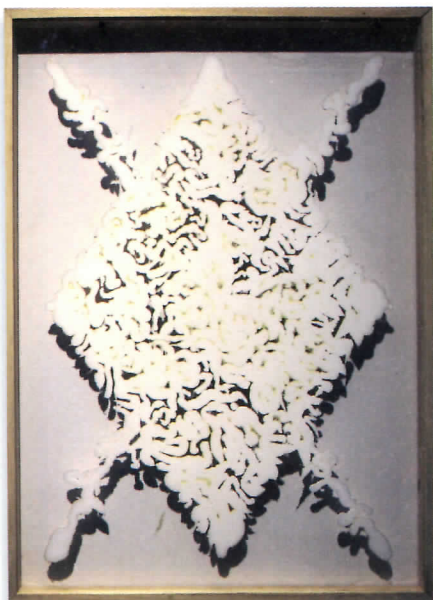
申凡那些重复的作品固执地、也是不厌其烦地告诉你：它在那儿，它还在繁殖出来。一个作品的存在，一定会以重复的





/// 申凡 (SF_9959)





方式呈现。只有数量才能证明它的存在并非偶然，才能具有“类的说服力”。

不过，这并不是说申凡把人类生活环境中的事物带进了他的作品；而是说，虽然一方面，申凡作品的画面已和日常世界的一切可视现象相殊异，但另一方面，却令人惊讶地和日常世界的本质相酷似：重复、劳作、叠加、繁衍、无意义、以及西绪福斯式的徒劳、默默无闻、非英雄主义，加上没有眩目的表演成分。

不表演，就注定了作品将缺乏悦目性。申凡的作品给人的第一印象是单调的、不指物的、紊乱的、晕眩的和不知所云的。它只是要你去观看，而你却什么都看不到——一个单色的（黑的、

红的、蓝的，甚至是白的网络结构，交错的经纬，类似树叶的茎脉和撕开的纸缝，它有点象“滴流”的凝固体，一种遭到挤压的物痕，连续的斑点和无意中形成的枝状线条——但是你如果稍稍后退几步，你的视线就马上被阻挡在色层的外表，它象是一堵墙，恢复了平面的性质，打断了你的幻觉。

申凡的这部分作品具有结构性的浅浮雕效果，油彩在他那里被当作体积来使用、来强调。油彩，它们在申凡惯用的皮纸上开始显示出自己作为可塑物质的性格，而不仅仅为松节油所稀释，然后被涂敷在事物的表面，或者以它来描绘另一个事物，而自身却因此消逝在幻觉的背后。

向作品的内部开放，展现一种单调中的魅力和性格，而不是向外部世界开放，去追逐流动不息的变异景物；不谋求作品内容广泛性和丰富性，只是固守在自身的范围中，快乐地、游戏般地同时又如同炼金术一样严谨地从事天天如一的劳作，这种独一无二性格是今天的文化中最不引起注意的。它也许并非原创，但毫无疑问地是非常珍贵的。

对于世界，申凡的态度是悲观的。他可能觉得人类的一切都是重复，这个沮丧的观点慢慢地使他认为甚至奉为真理。申凡的作品都是建立在这个观点上的——他和他的作品从世界俗务的纠缠中挣脱出来，而他的作品又回到和世界俗务的同一逻辑之中。差别仅仅在于：申凡的作品从不指涉世界以及世界的观念，它只是指涉自身；它用色层、物痕和颜料的堆积来获得一个新空间，因为它就是世界。■

1

2

1. // 申凡《95-9-34》纸上油画 103x152cm 1995
2. // 申凡《Untitled-3》



或许吧，片面之美

Maybe It is the Beauty of Parts

1912年，阿波里奈尔在评论年轻的罗伯特·德劳耐这位抽象艺术的最早开拓者时认为，罗伯特·德劳耐与透视法的陈规断然决裂意味着整整一代人向一种崇高的美学的飞跃，这种美学的实质就是罗伯特·德劳耐所讲的用“纯绘画构造现实”的坚决主张，今天我们可以讲这样的话，把阿波里奈所说的“飞跃”用来描述二十世纪的美术现实，至少现实的一半，是恰如其分的，阿波里奈尔在另一篇以格言体写成的文章《造型艺术的三种美德》中又讲了一句相关而且费解的话——在一般的意义而非诗人艾略特所讲的非个人化写作的意义上费解——“首

先，艺术家是一些想变成无人性的人”，下面我要评价的画家将会给阿波里奈尔的两个意见分别添加赞同的注脚，尽管50年前波洛克以他令人震惊的绘画，后来格林伯格又以更为大胆的具有说服力的理论给我们了充足的证据，但我们在这里提供的将会包含一些小小的东方式的狡黠。

援引阿波里奈尔的两个意见来开始这篇文章，是因为这里所要介绍的画家申凡是在抽象绘画的开拓者们开创的领域内开始他的工作的，而且中国画家进入抽象绘画领域为时甚晚，很难说现在已经从欣喜的第一阶段进入了形式和内容都蔚为深



邃，复杂，广阔的成熟期，在这个时候回顾前辈的初衷可以在热情的创作与同样热情但已被遗忘的尺度之间建立一个有趣的，意味深长的对比，因为当代中国画家在界定自己的艺术形式时更多参照的是当代欧美画家纯粹个人化的，有时乖戾的画风，根据距离如此之近的范例来探索自己在艺术创作中的位置，很难避免感观觉悟完全淹没美学上的判断。申凡生活在拥有一个抽象画家群的上海市，在这个中国唯一的抽象绘画圈子里，申凡是绘画经历很长的一个，这种最初显利偏僻后来显得孤独的经历帮助他找到了他的绘画的支点，生命本能，作为术语使用，

生命本能这个词组多少有些晦涩，就像把它用作一个评价作品的标准看上去十分漂浮一样，然而在这里使用这个词组，恰好能够准确地描述那种体现在绘画本身的，使以“纯绘画构造现实”的愿望成为可能的崭新而不可抗拒的力量，反过来又能表达要将作品中秉有独立意志的生命力与画家本人的生命本能分离所要碰到的阻碍。了解阻碍的含义，也许是通过研究创作者生命本能中的权力欲望。不过，(仅仅在此处)，这还不足证明当画家仍然是充满人性而不是充满绘画性时，他的作品的空间因为人性的挤占而减弱了艺术的份量(绘画性)。

申凡在从事纸本油画创作之前，曾使用过其他的绘画手段，画面效果也跨越了由克利和蒙德里安所代表的几个阶段，其中他受冬夜雪景的中天、地、物的简洁形象启发创作的一批作品(马克笔、玻璃卡纸，宽幅直线色彩对比)取得了迷人的形式感，但是画家出于对雷同的警惕迅即放弃了这种与极少主义和装饰风格距离太近画法，转而直接采用自己的手——抓住水彩作画。申凡自己的解释是，让身体的一部分——手——直接接触、伸入画面。1988年，申凡汇集这批水彩作品在上海美术馆举办了他的首次个人展览。申凡的这些水彩作品，流露出那个时期他对局部与整体两种思维方法的思考和选择。在逻辑实证主

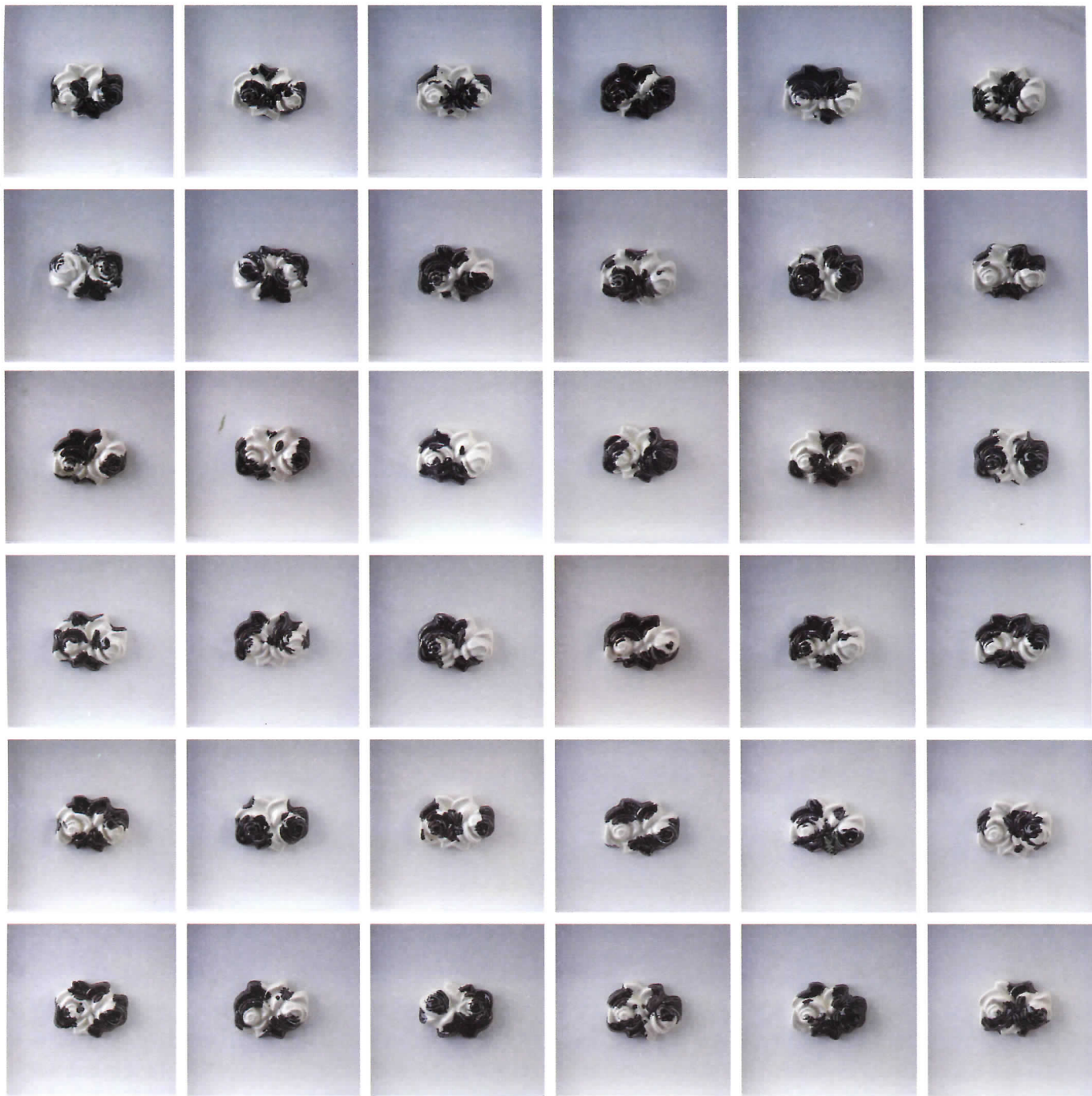


2 3

1. // 申凡 (Untitled-2)
2. // 申凡 (SF_7188) 纸上油画 151.5x101cm 1995
2. // 申凡 (SF_9109) 纸上油画 152x101cm 1995

家将
0年
胆的
供的

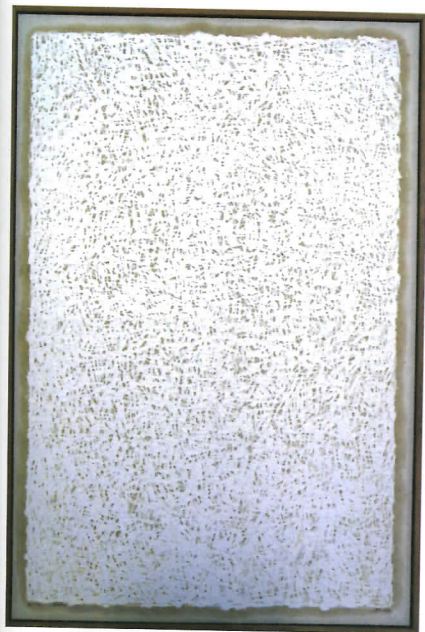
这里
内开
，很
为深



义和科学就着眼于宏观或细部两种思维方法必然导致可怕差异的报道、讨论的热烈气氛的影响下，他已经对画家居高临下，一览无遗地控制画面，使“独立”、“完整”的作品匍匐于画家的意志之下这种观念感到厌恶，而超现实绘画诞生之前支配画家的尊严的这种观念理所当然地把敌意融入了乐观，画面的完整性往往因为画面上下不同环节所滋生的各种含义相互抵销、及其无法遏制的自我消解，演变为画面的萎缩的坍塌。申凡接受局部观念的诱导的结果是明确的边界消失了，画面上隆重的部分和轻盈的部分都获得了一种趋势，画幅好像是从另一个无边的整体中取下来的。如果说这些水彩作品另有趣味，能够帮

助我们理解许多画家的类似企图，我们就要站到稍稍与阿波里奈尔相左的位置。除了用便于直接地、没有遗漏地让画纸画家的激情和本能——间接几乎就等于损失和遗漏——来解释，找不到别的更好解释，按照这种解释去理解“非人”的意思，艺术家的工作就变得相当特殊了，当作品获得本能，艺术家就被抽空了，艺术家的直觉不会不警告艺术家注意这种危险。

80年代末，申凡开始用拓印法创作纸本油画，他应当而且必须为他的激情设置障碍了。在他80年代早期的表现主义风格的油画习作中，天然地出现了两个他后来发现是属于他的天赋的特点，带宽边和块面的版面效果，以及他使用起来最为



得心应手黑色。他的特殊的制作方法给他的绘画理想带来了技术上的支持，把颜料涂在用作底板的（绷在画框上，有弹性的）画布上，再拓印到皮纸上这种多次反复覆盖的程序，既保证了他对偶然的、一幅作品自己产生的自然的不懈追求，又阻止了把人本能中其他混沌的东西倾注到作品中的可能性。值得注意的是，阿恩海姆认为曲线是表现心灵和心理的线条，他肯定的说，如果不用直线，也就是相反的“非人”的线条去平衡它，作品将流于混乱和失败，因为心灵会令人生厌。申凡的作品中恰恰只有曲线，没有直线。我们无法提供新的观点取代阿恩海姆的看法。申凡解决这道难题的办法正是利用了拓印法本身拥有的艺术性质，尤其是虽经多次重叠覆盖，画面仍然呈现为平面，皮纸被油画颜料的油份氤染后看上去油滑而冷酷，颜料能够附着在上面已属奇迹，遑论产生嵌入或深入画面的印象了。由于缺乏透视学伪造的空间，而被油份浸透的皮纸又拒绝了任何意义上的“深度”，申凡的作品就最大限度地被迫使视觉停留在纯粹的平面上，心灵的妄想的成分假如保留下来也哗变成了作品中相互纠结的线条自身活动的趋势。不过，申凡最有魅力

的、1993年和1995年的作品的菁华部分线条确实要硬朗一些，那些有着短直线条的作品其紧张度（它令人兴奋）也更为充分。申凡最好的作品，其线条与线条之间的密度总是紧到彼此连接的程度，反复覆盖的结果使前面几次拓印实际相当于画了背景，画面因而具有饱满、厚实的感觉，可以说已经具有了厚度和深度。那些并非完全不受画家控制的点（部分是由于线条与线条交叉形成的），解除了画面某处形成中心的忧虑，表明画家坚持局部观念的同时，还表明画家从未察觉他是用均衡的整体这种理想化的眼光来看待宇宙，世界和单个事物。

申凡进入90年代后逐渐过渡到使用单色绘作品，用原色、蓝色、白色、红色和黑色。他习惯用一个兴致勃勃的时段专注地追踪某一种颜色的魔力——不是这种颜色的变化——，通常他都像耐心的狩猎者一样获得成功，白色和红色两种颜色向他贡献出没有本色自身的变化以资比较的枯燥的表演中，颜色的活力意味着纯正的、接近元素的素质发出了声音。但是，申凡只有在使用黑色颜料的时候才能做到真正的沉着和从容，他1993年的那一批黑色作品，不仅语汇活跃，甚至略有寂静之感。在所有颜色中，黑色的吸收力最强，如黑夜吸收光，蝙蝠吸收声音，乌鸦吸收生命；光亮、响声和生命只会增加黑夜、蝙蝠和乌鸦的漆黑的浓度。申凡1993年的收尾之作与1995年的收尾之作都是画面上几无缝隙的完全黑色，作品的确把黑色和人的本能沟通了，反而令纯色同混沌的容量。

本能是什么——本能挣脱拘束应该是什么时刻？

因此，与其说是申凡选择了生命本能，不如说是他听见了黑色颜料的召唤。

阿波里奈尔的格言的意思，是叫艺术家对自己提防着点？不然生活无法摹仿艺术。■