

中国书画名家

为了提高办刊质量和提升刊物品位，丰富版面内容，结合当今国家大力推广普及中国传统文化的战略决策，经过反复酝酿和广泛的读者调研，《颂雅风》杂志在2022年将进行栏目改版，同时正式推出全新栏目——“中国书画名家”。

作为面向社会大众公开发行的出版物，《颂雅风》始终坚持习近平新时代中国特色社会主义思想路线，力求通过出版内容践行社会主义核心价值观，弘扬正气，传播积极的文化正能量。增强文化自信，坚定文化自信是我们的责任担当；守正创新，弘扬正气则是出版人的初心使命。

通过改版后推出的“中国书画名家”栏目，希望以此让更多的读者了解到中国书画的历史、现状以有未来的发展与变化，了解书画名家的艺术经历，让《颂雅风》杂志的艺术性更具特色，所刊发的文章也更具艺术价值和学术价值。

“中国书画名家”的栏目宗旨是：“立足传统，守正创新；格调高雅，融古铸今。”“中国书画名家”栏目所介绍的书画家，不一定是大名鼎鼎，但一定是有深厚的传统功底，有自己独到的笔墨语言的书画家，其作品必定清新脱俗，卓尔不群。这是时代所需，也是中国书画艺术界致力追求的目标。

为了配合“中国书画名家”栏目的出版，同时为了帮助更多的书画艺术家走向市场，栏目还将在疫情过后举办“中国书画名家邀请展”，通过展览，让更多收藏家和热爱中国书画的普通观众欣赏到“中国书画名家”推出的艺术家的作品。正所谓“旧时王谢堂前燕，飞入寻常百姓家。”盛世中国，书画已不再只是少数人心头所好的收藏，而是普通百姓雅趣生活的必需品。这也是“中国书画名家”栏目未来的发展方向之一。

“中国书画名家”在酝酿初期就得到了当代知名书画家的倾力支持和热烈关注。已故中国书法泰斗、书法教育家欧阳中石先生，中国书法泰斗沈鹏先生等一大批全国各地的书画名家，纷纷通过各种方式，表达对“中国书画名家”栏目开篇的支持。另外，北京博士书画院、河北省书画院等专业团体，也将对“中国书画名家”栏目的支持付诸行动。相信有了众多艺术家以及团体机构的支持和帮助，“中国书画名家”必将成为当代中国书画艺术最有影响的平台之一，也必将在为繁荣中国传统文化艺术的舞台上拥有自己的位置。

乡土，心之归处

——试谈谢永增艺术创作的精神旨向

◎王伯勋

基于特定的社会进程、文化结构和生命体验，很多出生于20世纪60年代的画家对“乡土”怀有浓厚的情结性眷恋。

可以这样说，乡土情结成为“六”一代艺术家的艺术创作精神和策源力量，这些艺术家的乡土情结已然成为当代艺术创作生活中的现象级存在。笔者以为，谢永增先生因其丰厚卓越的创作实践，应该被视为植根乡土的“六”一代艺术家群体中的代表人物。

以1989年创作的连环画《麦秸垛》入选第七届全国美展为标志，谢永增绘画艺术特征和语言风格初步形成，从此走上了艰难的创作道路。此时，谢永增已经在故乡衡水的群众文化馆工作了近10年。从1989年至1999年的10年间，谢永增接连获得包括首届全国群星美术展览、全国首届中国山水画展、第九届全国美展在内的具有极大影响力的专业大展的奖项，成为冀中平原上兴起的一颗耀眼的艺术之星。

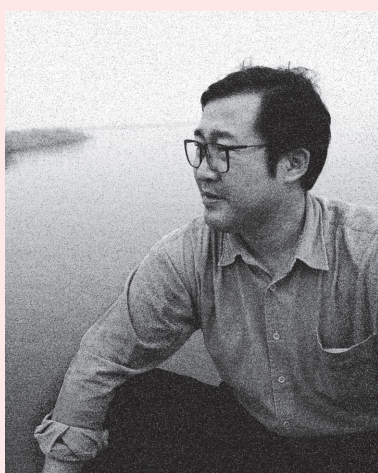
任何幸运结果都是长期的沉潜酝酿之后的自然呈现，谢永增的艺术尤应如是观。

通过对谢永增艺术经历的梳理，笔者将画家的艺术历程分为三个阶段：1981—1988年，沉潜酝酿期；1989—2000年，风格成熟期；2001年至今，稳中求变期。

作为一篇艺术家个案研究文献，本文旨在通过对谢永增艺术道路的梳理，努力触及艺术家创作实践背后的精神旨向，进而探寻这种精神旨向对当下中国画创作发生的积极意义，以及对未来中国画创作发展所具有的启示意义。

作为艺术家个案研究，追溯研究对象早年的学习履历，对探究其知识系统建构有着重要意义。

出生于1961年的谢永增，一个生活于冀中平原的孩子，取得今天这样的成就，



谢永增，1961年生，河北深州人。北京画院一级美术师、中国美术家协会会员。作品多次参加全国美术作品展览，曾获得1993年全国首届中国山水画展银奖，第九届全国美展优秀奖，第二届全国画院双年展学术奖，第二届全国中国画展铜奖，第三届全国中国画展优秀作品奖。

2019年，山西吕梁市临县人民政府在中国历史文化名村孙家沟建立了国内首个窑洞式乡村艺术馆——谢永增孙家沟艺术馆，开馆以来举办了多次主题性展览，吸引了大批艺术家和游客到孙家沟观光写生，带动了当地文旅事业的发展，成为艺术助力乡村振兴的典范。

与其作为教师的父亲的呵护有着密切关系。对父亲，谢永增充满了感激与怀念。

很多年后，他成为北京画院的专业画家，在一次太行山写生教学中遇到一个在绘画方面有才华的学生，该学生因不能获得家庭支持而可能终止绘画学习，这使谢永增回想到自己的少年时代，为有父亲这样的家长及其给予的支持而深感幸运：

这次让我印象最深的是一个来自石家

庄的美术学生小李。他真诚地请我指点他的速写。我看到后感觉眼前一亮，这个大男孩的画很有感觉，是一个难得的好苗子。可是这孩子对我说，家里不支持他走美术这条路。我不由得想起自己在他这个年龄的时候，如果当年父母阻拦，也就没有今天的我。

谢永增先生写有多篇自传性质的文章，其中涉及自己少年时代学画经历的记述，对父亲支持自己走美术这条路充满感念：

我出生在深州农村，小时候就爱乱画。爱好画画在那时是件很不靠谱的事儿，但父母没有阻止我，由着我的性子画。在我十三四岁的时候，遇到了在村里下乡的干部，看到我画的画很惊奇，让我父亲把我送到深县文化馆参加了培训班，这是我接受的启蒙教育，从此走上了学画的正规道路。

这是艺术家在接受访谈时谈到少年时代学习经历时的表述。我们可以从中知道：画家自幼就有绘画天赋，幸运的是，这种天赋得到了很好的呵护。这个过程，从事教师工作的父亲的支持起到关键作用。

从前面所列素材可知，谢永增在十三四岁之前的绘画活动属于天然兴趣，接受正规的训练是十三四岁时，从深县文化馆的培训班开始的。这个时间，是1975年左右。很多年后，画家也成为这一地区群众文化馆系统中的一员。这中间蕴含了命运的必然。

幸运总是眷顾有准备的人。

在深县文化馆培训班接受正规训练两三年之后，谢永增于1977年考入唐山陶瓷工业学校（次年更名为河北轻工业学校）美术专业。尽管是一所中专学校，但是在那个特定历史时期，能够考取，仍然需要应试者具备过硬的专业能力和扎实的艺术素养。

正因如此，谢永增当时就读的这所



《绿源》 170cm × 170cm 1993年



《又想起远方那个村庄》 49cm × 189cm 2013年

学校，一方面集中了当时河北地区美术领域专业能力最强的一拨人，他们中的很多人后来成为河北乃至全国美术创作的中坚力量，其影响力一直持续到当下；另一方面，因为当时的河北轻工业学校是一所工科类的学校，美术专业的培养目标是服务工业生产，所以该校课程设置不同于一般美术创作类学校，构成类课程所占比重很大。这是谢永增早期专业知识的重要构成部分，为稍后 20 世纪 80 年代那批在形式探索方面做出重大突破的重彩画的诞生，准备了重要的语言基础。

中专毕业后，谢永增回到家乡衡水工作，先是在工厂从事设计工作，后来调入衡水市文化馆：

毕业后他回到故乡衡水，被分配到远郊的一个小工厂工作。一心只想画画的谢永增觉得与自己的梦想渐行渐远，正当他徘徊茫然的时候，衡水撤县建市，时任衡水市文化局局长的孙木良很赏识他，把他调到了文化馆工作。

据他回忆：

当时文化馆主要有两项工作，一项是辅导业余美术爱好者，教孩子们学画画，另一项就是辅导乡镇文化站。从那时起，我骑着一辆自行车，夹着一个速写本，开始从艺术的角度关注乡村。几年后，我积累了大量的乡村素材，也为我的创作打下了基础，并最终走上乡土主题的创作道路。

谢永增早年的生活经历，成为其后来绘画创作的生活基础，为一系列描绘农村生活作品的产生准备了原始素材。

此后的 20 多年间，谢永增一直扎根乡间，并逐渐形成了自己独有的艺术面貌。

在这一阶段的自传文献中，谢永增提到两个对其艺术发展起到重要作用的专业画家：刘文甫和梁占岩。

刘文甫是谢永增读中专时的老师，是一位以水彩画为主要创作形态的画家，画风朴实，效果明丽，具有明显的那个时代的特色。梁占岩是当下美术界熟知的一位画家，这位画家在 20 世纪八九十年代完成的画作，因为受到当时流行思潮影响，造型语言夸张变形，画面弥漫着一派神秘气氛。尤为值得关注的是，梁占岩在此前的第六届全国美展中，因连环画《老井》



《吕梁人家》 178cm × 96cm 2009 年



《佳音再传举人村》 97cm×179cm 2010年

而获得广泛的赞誉，画面上夸张的人物造型、浓烈的色调配置成为那个时代的流行画风。

显然，梁占岩对青年谢永增产生了直接影响，也成为第七届全国美展连环画作品《麦秸垛》面世的直接推动者。

1986年，电影《黄土地》上映，影片中黄土地的镜头一下子抓住了青年画家的魂魄。沉静斯文的谢永增被触动了，他迫不及待地奔向了黄土高原，画家就此与这块古老的黄土地结下深厚的情谊，其艺术世界观也由此确立。

很多年后，画家回忆起这段经历，仍然激动不已：

那个似曾相识的黄土沟壑，一下子激活了我正在淡去的记忆，仿佛让我回到了消失多年的家乡，于是潜藏在内心的“火”又“呼”地燃烧了起来，照亮了我追梦的方向。

初次踏上吕梁大地的两年之后，在1989年的第七届全国美展上，谢永增凭借连环画《麦秸垛》崭露头角，从此开启了他的艺术探索之路。

作为“六”一代中的一员，谢永增是幸运的。在他的少年和青年时代，得益于

父辈的开明引导以及专业学校的培养，他的绘画天赋和能力才得以发展。

谢永增在绘画语言方式的创新之路上进行了多向探索。基于在河北轻工业学校积累的实用美术知识，加上后来周边师友的影响，逐渐形成明显具有现代构成倾向的绘画风格。

这一阶段，应该视为谢永增成熟艺术面貌形成的前夜。

二

1999年之前，中国艺术正处于从传统向现代的转型时期。

因为市场资源和传播渠道的双重局限，艺术品生产与交换还较多地保留了传统时代的谨严。市场资本恣意支配艺术家创作的局面虽有端倪，但所幸还未充分膨胀。经过“八五思潮”的洗礼，作为艺术品生产者主体的艺术家尚能够将创作的精力和时间投入艺术本身，从而形成了一批语言更加纯粹、更加接近精神本原的经典作品。这些构成了那个时期中国艺术发展的时代条件。

任何人的成长都无法脱离时代条件，谢永增绘画语言风格趋向成熟正是在这一

时代条件下完成的。

下面所列，是1989—1999年间谢永增在美术创作领域所获得的重要成就：

1989年，连环画《麦秸垛》参加第七届全国美展；

1990年，中国画《山曲》参加当代中国画珠海邀请展，获优秀奖；

1993年，中国画《大秋天》参加文化部举办的首届全国群星美术展览，获优秀奖；

1993年，中国画《绿源》参加全国首届中国山水画展，获银奖，并发表在同年第10期《美术》封面上；

1994年，中国画《沃野》参加第八届全国美展；

1995年，系列线描作品载入江西美术出版社出版的《中国现代线描精选》；

1997年，中国画《黑土地》参加中国美协主办的全国首届中国画邀请展；

1999年，连环画《老房子》参加第九届全国美展，获优秀奖。

在展览渠道十分有限的20世纪八九十年代，对于一般画家来说，获得其中一个展事的奖项就可以名满天下，而青年谢永增的获奖记录囊括了当时几乎所有

重要展事。即便在今天这种展事频繁的条件下，仍然是一个很难逾越的纪录。尤为难能可贵的是，谢永增这种旺盛的创作热情一直延续到现在。

我们由此可以想见画家在艺术创作劳动中的执着信念与艰苦付出，同时也印证了“有心人天不负”的古训。此时，谢永增年仅38岁！

对谢永增的这些获奖作品进行技术性分析，可以看到如下特点。

其一，这些作品的名称都与农村风景、农民形象、农家生活有关，比如《麦秸垛》《山曲》《沃野》《绿源》《黑土地》《老房子》《北方》《自留地》《故乡》《和风》等；其二，谢永增最早参加全国美展的作品都是连环画作品，而连环画这种艺术表现形式恰恰是最需要生活体验为基础的，要求画家具备广博、坚实的生活体验；其三，这一时期，谢永增作品呈现人物与风景所占比重基本相当的局面，这与后期作品偏重风景的取向有着明显不同；其四，画面上描绘的意象有高粱、玉米、乡间小路、老墙、丘陵、树丫、停泊的渡船、白衣农夫、红衣村姑、黄毛走犬；其五，人物造型粗拙有力，画面气氛安静神秘。

如果说谢永增艺术履历中第一阶段对于农村生活的关照，还是一种懵懂的、基于感性体验发生的热情，那么在这一阶段，画家就自觉地开始对自己的创作素材进行规律梳理和理性反思了。

这一过程明确显现了画家浓烈的乡土情结。关于这种情结的发生，在画家的自传文献中频频出现：

我骑着一辆自行车，夹着一个速写本，开始从艺术的角度关注乡村，几年后我积累了大量的乡村素材，也为我的创作打下了基础，并最终走上乡土主题的创作道路。

我除了喜欢画画，其他的兴趣爱好很少，画画之余最大的兴趣就是到农村搜集民间艺术品。

在这里，工作原因使画家有机会与农村生活发生超乎寻常的密切接触。并且，深入农村生活也从工作状态转变为一种精神归属。

谢永增还对自己这种对农村生活的敏感的成因进行过理性分析：

我是农民出身，了解农民的情感，也知道农民的喜好。到农村去就是要适应环境，我曾与一位同行到吕梁写生，中午在老乡家吃饭，老乡在窑洞里烧柴做饭，草木灰到处飞扬。饭熟了，老乡给我们盛饭，她用身上的围裙在碗里擦了一下灰尘，这个动作让那个同行受不了，饭他一口也吃不下。我是农村长大的，对此早习以为常，感觉如此生动，要是拍成电影一定是不错的镜头。

不了解农民的生活习惯，很难画得入情入理。我庆幸生在农村，庆幸有过那样的经历，不然也很难把握乡村的情感。在我绘画的初级阶段，主要以家乡为精神寄托，描绘的也是我熟悉的生活。收割的，打场的，浇地的，还有那些让我始终记忆犹新的景物……

后来，这种在精神层面对农村生活的眷恋，逐渐从对冀中平原的热爱生发开来，扩展到更广阔的农村范围：

我的情感根植于家乡，后来又扩展到山西吕梁，本质上还是朴素的乡村情结。画了30多年乡村，这个主题与我分不开了。

至此，可以说谢永增对于农村生活的天然热爱已经升华为一种牢固的情感纽带，这种情感纽带的核心就是“乡土”，从而形成支撑画家艺术创作的精神指归。

谢永增艺术创作中的乡土情结，随着《麦秸垛》《山曲》《沃野》《绿源》《黑土地》《老房子》一系列作品的诞生而越发清晰、牢固。

谢永增成名的系列作品中，《麦秸垛》《老房子》为连环画作品，《山曲》《沃野》《绿源》《黑土地》等则是独幅重彩中国画，二者之间存在相辅相生的关系。

首先，连环画中的人物造型和独幅中国画中的造型保持了高度一致，人物虽然简括，但是仍然保持了高度的可识别性，即使仅凭背影也能感知其心理活动和神态表情。谢永增的这种能力除了天赋的绘画才能，应该与其长期深入乡土不无关系。从形式分析角度识读，冀中地区的年画对其人物画造型样式的形成产生过深刻影响。其次，关于置景部分，无论连环画还是独幅画都表现出强烈的构成设计感，这种设计意识显然来自画家早期在中专时期

的学习经验。同时，在这些作品产生的同时期，艺术领域思潮激荡，正值青年时期的谢永增必然会受到影响，从而使画面自然流露出一种不同于传统山水画的元素。后来，这种现代感成为谢永增山水画的重要特征。再者，就画面气氛而言，二者都呈现浓郁的神秘气氛，弥漫着一种形而上的崇高感，这种崇高感具有明显的时代特征，它是20世纪八九十年代知识界广泛存在过的对文化终极价值严肃思考之下的时代使命。同时，在“八五思潮”影响下，冀中地区也产生了颇具影响力的艺术群体，回归原始、解构乡土、审视人性成为这个群体绘画相对统一的风格。

作为当时生活在冀中地区的一名青年画家，谢永增不可避免地受到这一文化潮流的影响。谢永增的智慧之处在于，他没有被流行样式裹挟，而是清醒地选择对自己有益的成分。对这一时期的艺术实践，很多年后画家本人仍然心存怀念。

1989—2000年的10余年间，谢永增绘画语言个性化形态已然确立。他对农村生活的热爱逐渐升华为乡土情结，并为后来绘画题材的拓展埋下线索。

三

经过2000年在中央美术学院民间美术系的短暂研修后，谢永增于2002年调入北京画院，开始了他作为专业画家的艺术生涯。

我们注意到，进入北京画院后，谢永增减少了重彩画的创作，将更多的精力投向了水墨画的探索。对此，画家本人曾经在自传文献中有过清醒的表述：

从画风角度看，我的创作经历了两个阶段，进画院之前主要是画重彩山水“玉米地系列”，这批作品创作快30年了，现在拿出来看还是很新颖，依然独一无二；进画院之后，开始了写意创作，近几年的“故乡系列”，也是我较为满意的作品。

那么，是什么原因促成了这种艺术方向的调整？这个阶段，乡土情结是否仍对画家的创作实践发生关键影响？

对此，谢永增在其自传文献中这样分析：

由重彩山水转向写意山水时，我就经



《外头村写生》 45cm × 68cm 2019年



《休渔的季节》 68cm × 136cm 2017年



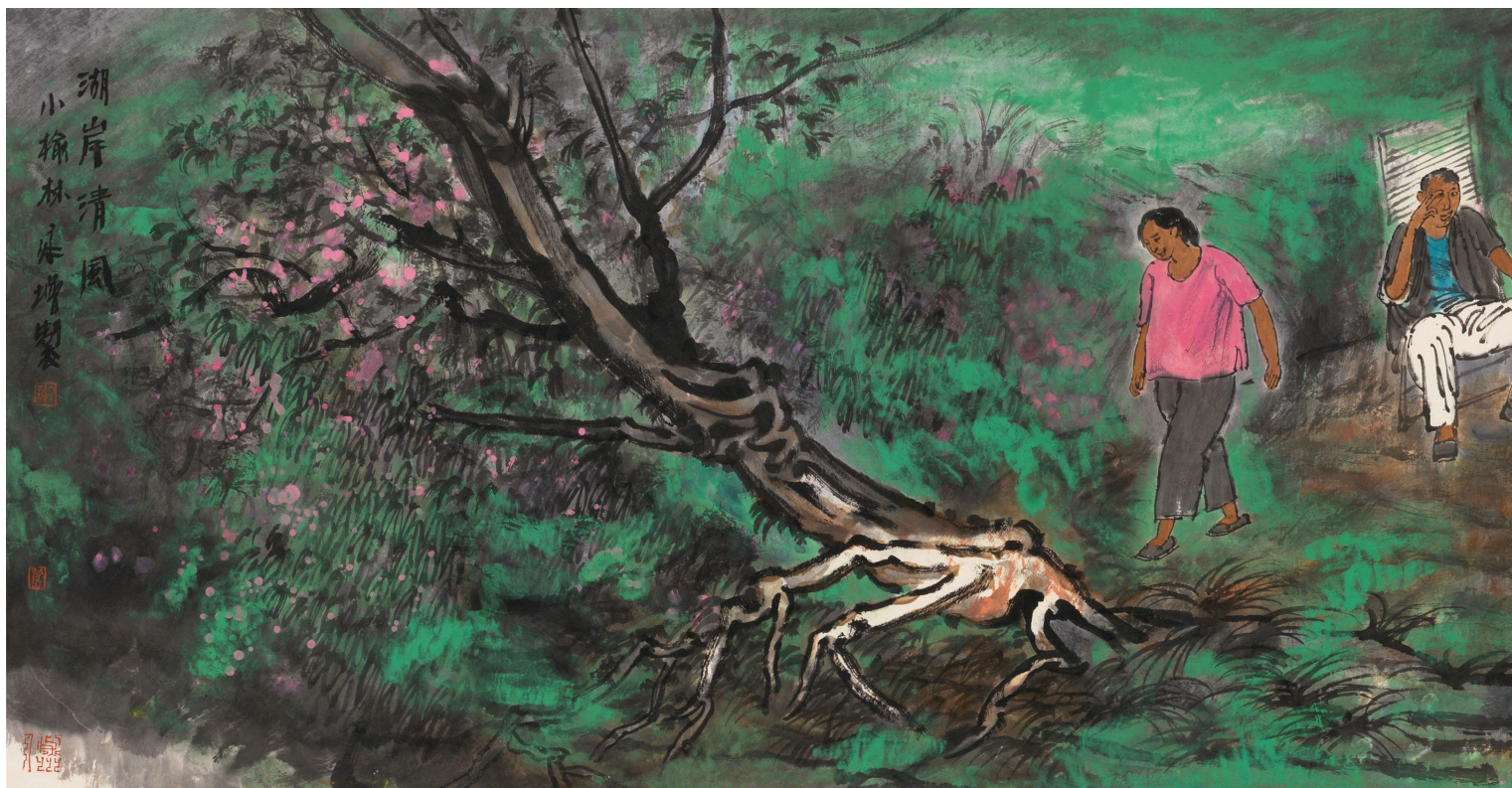
《深居》 136cm×68cm 2011年



《故乡的场院》
68cm × 68cm
2011年



《北方》
86cm × 89cm
1996年



《湖岸清风》 48cm×180cm 2017年

历了痛苦的转换过程。我最早形成的重彩风格是从1992年开始的，到2001年时感觉不适应自己内心的变化了，开始尝试着转向写意。毕竟画了十年的玉米地，要转向谈何容易？内心十分挣扎。我摸索了近三年时间才走上了写意的道路。

虽然这段文献并未给出“转换”困难的原因，也未细谈当时计划朝哪个方向转变，但可以肯定的是，此时的谢永增想完成与“画了十年的玉米地”有所不同的作品。

然而，这种尝试进行得很不顺利：

2003年“非典”期间，北京画院主导“北京风韵”系列创作，主要是创作北京的城市园林风景，这种题材以前没有画过，束手无策、一筹莫展。又因“非典”出行受限，内心无比苦闷。

也就是说，客观需求和主观愿望两方

面，都曾经促使谢永增尝试从乡土题材转换到城市园林题材，但是效果未能达到预期。

最终，画家还是遵从内心的旨向，回到自己艺术发生的情感原点：

经过几个月的摸索，终于在古村落里找到了突破口，《佳音再传举人村》就是那个时期的写意作品。如今我把精力都转向了古村落，与那段痛苦磨炼是分不开的。

这次并不顺利的转换过程，应该视为一次大胆的尝试。其结果是从另外一个角度强化了画家对乡土情感的体验，也更加坚定了画家持续深入乡土题材创作的决心。

从此以后，谢永增更加频繁地深入吕梁各地体验、写生。

30多年来，我不断地往来于吕梁，不但没有厌烦，反而越来越喜欢这个地方，

不仅作品带有黄土味，人也变得很“土”。临县、柳林、方山、兴县、石楼等山村的沟壑、山岭我都驻足过。

这种深入吕梁地区山崩沟壑进行的写生活动，已经不是一般意义上为积累创作素材而实施的采风活动，而是画家为获得心灵慰藉而做出的必然选择。

此时谢永增对于乡土的热恋，已经从出生地冀中平原扩展至吕梁山区，虽然二者地理位置不同，但是在画家精神深处二者带来的感受是一样的：

我画吕梁其实就是表达对家乡小榆林的那份情感，很多人也问过我，你怎么那么喜欢吕梁？说实话就是拐着弯儿画家乡。

其实，无论是小榆林村陌还是吕梁山岗都不重要，重要的是这种乡土情结在画家心底酝酿发酵之后产生的精神满足。



吕梁 张家塔 2020年



写生现场 黄河碛口 2017年

对于谢永增而言，乡土中的一草一木、一砖一瓦，都具有人性的感化力量：

在一个叫不上名的小村庄，看到一户快要倒塌的老门楼，用几根木头支撑着，仍然傲雪屹立，一下子仿佛看到了80多岁的老娘拄着拐杖在门口盼我归来。我一下呆住了，一句话也说不出来，眼前的场景让我忘了自己的存在，眼里不知是雪水还是泪水。

画家内心深处的乡土情结令人感动！

在谢永增艺术年表中2000年后的时段，笔者注意到2009年的时候，画家以《徽州古韵》参加北京文联举办的庆祝新中国成立60周年首都文艺家创作精品展，这是画家首次以南方风景为描绘对象的作品展出。此后，画家陆续发表了《梦回屯溪》等以徽州民居为题材的重要作品。

《徽州古韵》发表于2009年，由此可以推知谢永增对徽州风景已经关注很久了。也就是说，画家选择徽州民居作为表现题材，绝非一时心血来潮，而是经过了严谨周密的审视度量。

那么，这一时期创作题材的拓展隐含了画家怎样的精神需求？

在西递我有一种感觉，像是回到了故乡，不想走，画不够，每天早上五点半开始，只有吃饭的时间才停下来，还是觉得时间不够用，真想把家也搬过来。徽州是我心灵的故乡，心在哪里，哪里就有创作的源泉，对这里有感觉，灵感之门就会对你敞开，这就是心与境的深交。

这是继吕梁之后，又一处被画家称为“心灵故乡”的所在。

时至今日，画家发表的众多写生作品中，很大一部分是以徽州民居为描绘对象的。由此可见，近些年来，谢永增艺术创作的兴趣点从吕梁扩展至黄山腹地的古徽州。

至此，我们可以清晰地看到画家谢永增乡土情结中的三个地标：小榆林、吕梁和徽州。

伴随着兴趣点地理位置的变化，画家的绘画语言形态也在发生着微妙的改变，实现了从重彩到水墨的重大转变。据画家自己总结说，这个过程大约用了10余年的时间。



《家园》 136cm × 68cm 2019年



《微雨夜来过》 68cm × 136cm 2017年



《和风》 170cm × 170cm 1997年


将吕梁和徽州不同题材作品并置比较，笔者发现这样一个有趣的现象：我们很难从画面物象特征的方面将二者区分开来。换言之，在谢永增的笔下，无论吕梁地区的山崩沟壑还是徽州的青砖黛瓦，并不存在本质的区别。

以谢永增多年积累的技法经验而言，对两类题材进行表象层面的区分，应该是很轻松的事儿。然而，谢永增没有为实现表面区分而投入过多精力，而是紧紧地扣住了两地景物与自己精神的契合之处展开笔墨。原本存在明显不同的自然风景，因为画家主观意向的融洽而成为“近亲”。

支持画家对两种截然不同的风土人情进行统一化改编的，是蕴含在画家内心深处的乡土情结。在谢永增艺术发展的这一阶段，客观的生活存在已经不是艺术作品产生的决定因素。虽然画家面对的是物质化形象，但是这些物质化形象对于作品的产生仅仅具有基础的视觉提示作用，作品产生的根源是作者的内心精神旨向。或许，这就是“从心所欲不逾矩”人生境界在谢永增绘画创作中的具体反映。

在谢永增艺术历程的这一阶段，创作已经成为对生活体验的直接转化。在画家的眼中，一切客观情景都包裹在浓烈人文关怀之下的乡土情结里，进而成为一种引导画家进行艺术创作的精神旨向。与内心深处的精神旨向相比，外在的一切都变得不重要了。

以谢永增先生近半个世纪的艺术历程为研究对象，我们能够清晰地看到一个中国画家对于乡土生活怀有的深深依恋。这种依恋逐渐嬗递为精神深处的情结，成为他艺术创作发生的终极旨向！

今天，我们有机会对谢永增先生阶段性的绘画艺术进行研读，这是一件对当下中国画创作实践具有特殊意义的事情。谢永增先生的艺术实践对当下和未来的中国画创作的参照意义，必将随着实践的广泛深入而愈发彰显！

（作者系清华大学吴冠中艺术研究中心研究员）



《孙家沟是个有故事的地方》 136cm × 68cm 2019年