

阎平



中国现代艺术品评丛书

广西美术出版社

中国现代艺术品评丛书

主 编:水天中

副主编:戴士和

苏 旅

阎 平

出版策划 甘武炎
总体设计 苏 旅
责任编辑 苏 旅
责任出版 吴纪恒
特约校对 蔡素琴
(桂)新登字 07 号

阎 平

中国现代艺术品评丛书

主 编:水天中

副主编:戴士和

苏 旅

出版人:甘武炎

出 版:广西美术出版社

经 销:全国各地书店

制 版:高迪(深圳)电子分色有限公司

印 刷:深圳当纳利旭日印刷有限公司

开 本:1194×889 1/24 3 印张

1996 年 10 月第 1 版第 1 次印刷

印 数:3000

书 号:ISBN7-80625-109-X/J·86 定价:38 元(精)
ISBN7-80625-110-3/J·87 定价:28 元(平)

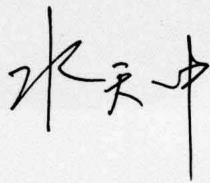
定 价:(精)38 元 (平)28 元

前 言

20 世纪是中国绘画由古典形态向现代形态转变的历史时代，古今、中外各种艺术因素的承接、嬗变、冲突、融汇，构成波澜起伏的艺术奇观。西方绘画自进入中国之后，也是在近百年中得到很大发展。到 20 世纪后期，它已经成为拥有广泛欣赏者的绘画品种。

20 世纪 80 年代是中国人民抛弃了左的文化专制主义，绘画艺术迅疾繁荣的年代。80 年代的十年中，除了艺术风格的多样化之外，一大批新起的画家成为绘画创作的骨干力量，是这一时期画坛最引人注目的变化。这些画家是从 80 年代开始创作活动的，他们不受拘束地借鉴古今中外的绘画精华，在深入了解、深入思考中国现实物质生活和现实精神生活的基础上，力求创树具有个性色彩的艺术风貌。创作了一批蕴含着中国人的精神、气度、而不一定具备传统绘画形式的作品。在艺术观念和绘画语言的许多方面，都与他们的前辈迥然不同。国内外一些具有敏锐鉴别力的评论家、鉴藏家和绘画爱好者，对这些画家的作品已经给予极大的关注。但在另一方面，他们的艺术仍然没有得到广泛的了解，甚至还被误解和歪曲。“中国现代艺术品评丛书”从 80 年代活跃于画坛的画家中，选出代表性人物，分册编选他们的代表作，由画家本人提供创作自述，并请对某一画家有深入了解的评论家撰写专文，对画家的艺术作全面评介，冀此使中国现代绘画得到更多的知音。

中国现代艺术正朝着成熟期发展，本丛书所介绍的画家也都处于各自创作生活的上升期。我知道对他们的艺术创作，还会有种种不同的争论，但他们的创作活动，必将对中国绘画的未来产生越来越大的影响。

A stylized handwritten signature in black ink, consisting of three characters: '水' (Water), '天' (Heaven), and '中' (Middle/Center), which together read '水天中' (Yu Mei).

1992 年 6 月于美术研究所

阎平是一位纯粹的画家。作为一个女性,她在色彩上的豪放大度和运笔上的泼辣强劲应该令诸多男性画家汗颜。阎平从不讳言向博纳尔、维亚尔、德尼、凡·高等前辈大师和中西方的艺术传统中借鉴,并义无反顾地融入自己的艺术实践,立志将这一纯粹的油画之美继承和延续。许多人把阎平看成是中国的卡萨特,理由是她们都在画同一个题材。然而题材绝对只是阎平艺术中的一个借口,她真正热衷于的是画布上那种用色、用笔、用宽宏大量而又细腻入微的女性心态体悟与创造出来的强烈与微妙,响亮与低吟的诗一般的油画氛围。色彩的光辉在阎平的母与子身上、在沙发、茶几、餐桌、花瓶、地板、玻璃杯乃至烟灰缸上到处闪烁。阎平努力使自己的艺术缓慢而又顽强地接近一种真实,一种原本就生长在艺术家心中的活泼泼的真实,尽管这种真实因阎平太看轻了题材的重量而显得有些扑朔迷离。当然,阎平的努力不会白费,她已经用自己杰出的色彩和笔,为过于追求晦涩灰暗的中国油画点缀了一处灿烂的风景。

苏旅

中国现代艺术品评丛书

主编 水天中

杨飞云 孙为民 朝 戈 刘小东 尚 扬
丁 方 陈钧德 戴士和 许 江 曹 力
宫立龙 谢东明 马 路 石 冲 阎 平
丁一林 刘 溢 罗中立* 何多苓*
艾 轩* 程丛林* 贾涤非* 毛 焰*
申 玲* 段正渠* 王玉平* 贾鹄丽*
洪 凌*

注:有*者为即出

一套展示 20 世纪末中青年艺术家图式风格的丛书;她向所有有成就的艺术家敞开大门。

一套记录了一个翻天覆地巨大变迁时代的宝贵美术史料;众多探索者在这里留下不可磨灭的足迹。



阎 平

阎平油画艺术论

●刘曦林

阎平的油画令人兴奋,不仅色彩、笔法、人情、格调俱佳,也使人看到了中国油画的希望。

这恐怕不是笔者一人的看法。1991年,当她在中央美术学院油画进修班的结业展上推出《母与子》系列的最初几件作品时,更有资格评说油画的几位老先生都颇为激动。钟涵先生说:

……阎平的《胶东妇女》本来已初显身手,这次以一组《母与子》的异彩受到广泛好评,西方绘画中的“室内画派”(Intimist)在这里得到创造性的发挥。一方面,强烈对比的大笔触、条件色交织杂糅,虽形有失尚无伤大雅,突出地显示了难得的现代色彩才能;一方面这种技法才能又没有成为常见的贫血的掩饰,而是表现了当代普通人室内生活中的温暖柔和,毫不勉强,就像画她自己。^[注1]

韦启美先生说:

我所以认为阎平这几幅作品获得进修班结业展

优秀奖当之无愧,是因为我好久没有见到如此出色的用色彩“画出来的”风俗画了。这几幅画远非完美,却因其表现手法的新气息引起了同行的兴趣,它们对当前写实油画领域的现实意义或许大于对它们的全面艺术评价。^[注2]

如果沿着这两位先生所称道的“现代色彩才能”和“画出来的”感情内涵这两点引申开来,回顾一下中国油画语汇的变化,或许有助于对阎平艺术的认识,有助于对油画前途的认识。

一、阎平与中国油画背景

与中国画的笔墨语汇相比较,油画无疑是属于以色彩塑形的另一语汇体系。中国人对油画色彩的认识有一个过程。在西方的郎世宁们那些“二把刀”影响下的中国早期油画,只是学到了西方古典写实油画的皮毛。加上中国“随类赋彩”的传统意识的消



《矿大嫂》 160×80cm 1984

解,形成了一种近似固有色平涂的通俗化样相。本世纪上半叶,老一辈油画家留学西方,把西方古典写实、印象派及诸现代流派的油画技法一并地带了回来,但更需要科学与民主的中国对学院派的写实主义情有独钟,长于色彩表现的画家只在部分风景、静物中有刀笔的挥洒。“文革”前的17年,中国油画基本上以俄罗斯——苏联写实体系为样板,并和他们一起批判印象主义,屏蔽着所有西方现代流派,中国画家在相当程度上约束了自己色彩表现的欲望。“文革”期间,只流行比较浅薄的红、光、亮的模式,极端的艺术也趋于极端的庸俗;70年代末到80年代初,中国艺术家开始注意本体,有过对印象派、表现派等艺术流派色彩表现的热情,但一股激进的现代派思潮又革了色彩的命,另一批画家对应地走向了照相写实主义的一极……中国油画艺术的繁兴并不能掩盖道路的曲折与艰难,在西方土地上长期渐进

自然生成的油画本体不可能在中国从头发育,西方顺时逆变的多种流派共时地传入中土,艺术思潮、艺术市场的负面影响引发了急功近利的选择,观念转换的呼声超越了对油画自身研究的需求,中国油画史从总体上呈现出比较躁动和浅薄的弊端,缺乏沉稳的潜心研究本体语言的深入……我说不准韦先生的感慨是否含有对这历史的无可奈何,或者又由此对中国油画有所期望。

阎平的成长不可能脱离中国油画及其大文化背景的促动和限制。她1976年考入原山东五七艺校,1983年毕业于山东艺术学院,是“文革”后成长起来的画家。三年中专,四年本科,她受惠于这个不再闹学的时代,受惠于老师们的指导,却不能脱离整个油画艺术氛围的历史局限和地域艺术水准的局限,她那敏锐的色彩感觉,也只能在她师承的俄罗斯——苏联学院派的色、光、体面中周旋。1984年的

《矿大嫂》，1987年的《秋水》已经蛮像个样子，但与油画艺术的高品位、与色彩语汇自身的潜力之间还距有相当的路程，她需要的是提高。1989年至1991年她获得了在中央美术学院进修的机会，已经当了妈妈和教书先生的画家又坐到了学生的板凳上，她说当时像打工妹一样承受过困惑，甚至于绝望。但是她又受惠于这比较开化的艺术环境，受惠于先期悟道的先生们的指引，更高层次的信息把她的心灵展开，驱动她朝那更高品味的色彩的王国急驰而去。她不仅获得了治艺的本领，也悟到了做人的道理——怎样以一颗真诚的心去感悟人生、感悟艺术。于是，她有了1991年的第一批《母与子》系列的五件作品，给油画界一个惊喜，在画坛上立起了一个阎平。

如果说50至70年代，可怜的中国画家们极少有到西方考察的机会，基本上靠自己的理解在阴差阳错中摸索油画的话，80至90年代的青年画家们则是幸运的一代。阎平也于1991年获得到美国考察的机会，得以直接面对西方油画真迹来研究画面的结构和色彩的规律。这位悟性极好的女画家遂在1992年之后迎来了她的第二个小的阶段——强化了主观意识，纯化了画面构成；1994年后又进入第三个小的阶段——强化了黑色与白色的表现，强化了画面的力度和量感。她在自己所意识到的油画语汇规律上比较迅速地进步着、升华着，是这改革开放的时空给予她的机遇。

在同样的大文化背景和学习条件下，并不是所有的画家都会获得成功。一些较为急切地与世界现代艺术接轨的画家，倾向于抽象思维和油画材质的改革，越过了写实油画自身色彩丰富性表现的研究阶段；一些有志于深入研究写实主义的画家和急于获得市场效益的画家倾向于照相写实主义的精微刻画，在绘画性上从另一个极端丧失了对色彩和笔触的艺术发挥。阎平的心态较为沉稳，既没有急切地去追逐最前卫的艺术，也没有迎合市场的想法，她只在自身的基础上调整变化，她把握住了对色彩敏感

的优势，又重视油画的技术，使写实油画在色彩和笔触的表现力上进一步得到发挥，使油画的绘画性和色彩的情绪性得到强化，我想，这正是阎平成功的思路。在极端写实和极端抽象之间有一个广阔的中间地带，这中间地带是绘画性得以发挥的最佳空间，而中国油画恰恰在这一中间地带缺乏长期深入的研究，或者说中国油画需要阎平式的修行，也由此使阎平受到重视。她不从市场出发，却赢得了世界各地的收藏，是市场选择了艺术，而不是艺术去屈从市场，似乎有些“无心栽柳柳成行”的哲意。

二、《母与子》的选择

任何成功的艺术都是一种综合成就，所以，无论中、西绘画都讲究艺术形式的极致与艺术情感的真诚的统一，都讲究画家的修养。从画面自身来讲，如果说中国画是笔墨与造型的合成，油画则是色彩与造型的合成，即以怎样的色塑造怎样的型，传达怎样的精神。但文字的传达却区别于绘画性的传达，因此我不得不把艺术的各相关因素之间那种扭结在一起的关系进行分别的剖析。

首先，从阎平选择母爱作为艺术主题来讲，这无疑是很重要的决策。她说：“我画我自己的生活，不仅仅出于热爱，更多是我容易把握她们。”这极简单的表述，实际上道出了极重要的艺术规律——只有当她把自己所熟悉的生活，自己所热爱的生活，自己容易把握的生活诉诸艺术的表现，才为艺术精神的贯注与艺术语言的发挥铺垫最好的前提。几年来，开始做母亲的她，从不会做母亲到学会做母亲的她，与儿子之间的亲情成为她精神生活的中心、并成为艺术创作母题的时候，便自然而然地演化为艺术的内力、创作的冲动、表现的欲望。作为年轻母亲不堪重负的实际生活与一位青年画家的艺术体验变为一回事的时候，她同时获得了生活的愉快与艺术的愉快，这对于她是十分实际也十分聪明的选择。她说：“我就喜欢拿我身边最熟悉的事和物来作画，似乎这些事和物不再过分劳驾我的大脑，它们就像我平时

讲话中的词语,使我表达自如,这会让我腾出手来更多注意画面中色彩和笔触等技巧问题。”这等于说,她既避免了研究一个没有生活体验的陌生领域的麻烦,又进入了让情感自然流走的艺术心境,还为研究艺术语言腾出了最大的时空。正如凯·绥·柯勒惠支以母爱为主题的作品,在“画什么”这个不太为时人注意而实际上谁也不能回避的问题上,同样体现着画家对艺术规律的认识。并不是说画家不需要或不可能研究和表现那些未知的领域,而是说只有熟悉和热爱他所表现的事物,艺术的表现才能进入自如之境,正在研究艺术语言的青年艺术家也便于集中精力于此。因此,阎平以《母与子》为选题并获得成功就不仅仅是题材问题,这聪明的选择是实际的选择,也是艺术的选择。或者说,阎平艺术的成长是与她的儿子牛牛的成长随之俱来。没有阎平,自然是没有牛牛,没有牛牛,也没有艺术的阎平,母与子的关系成为阎平艺术主题的契合点,阎平艺术的情结。深一层说,是“文革”中母爱的失落和此后母爱的获得给予她心灵撞击的产物。几年来她不厌其烦地画这一主题,是母亲的成熟,母爱的深入,也是艺术的深入。不是说男性画家就画不好母爱,而是说女性画家在这个领域里得天独厚的体悟,为女性画家在这个母题上施展才华提供了最佳的契机,并因此成为女性美术的特色。

三、色彩与笔触的交响

阎平的作画过程是:

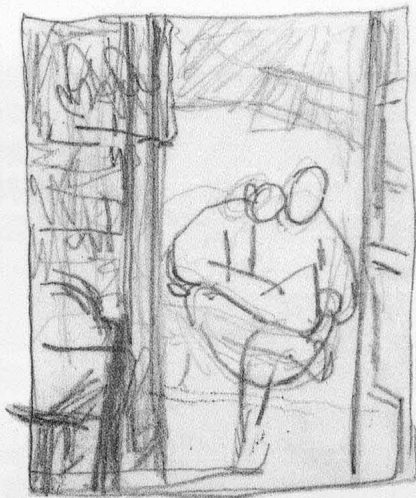
- 火柴盒大的小草图;
- 画布上认真的素描;
- 色彩的写生处理;
- 色彩的抽象处理;
- 色彩的精神处理;
- 色彩的整体处理。

在以上六个步骤里,用色彩塑形达意的后四个步骤是主要的也是最后的手段。如果说她的作品是色彩的交响,对色彩的敏感是女性的另一优长,但这

交响却不尽是天才的挥洒。她认真地将模特儿置于她理想的光线和空间里,在写生中研究色彩的关系,完成色彩的塑形是基础性的环节。如果说,时下有些画家因为依赖照片或者偏好主观想象从不同侧面弱化了研究现实空间中的色彩关系的热情,造成了色彩的贫血,而阎平之所以在同样进行写生的画家中脱颖而出,却依赖于她对色彩语汇的重视、对色彩的敏悟以及对色彩关系的把握。她有一颗认定了在色彩上升华油画格调的心,她有一双敏锐的感悟色彩的眼睛,她有一支能调出微妙、丰富的色彩和进行色彩构成、色彩调整、强化色彩的表现力的画笔。

如果说写生处理较为重视客观的光色关系对画家的启示,她的之后三个阶段对色彩的处理却基本上凭借着色彩构成的意识,凭借着对画面整体把握的能力,以及对色彩的情绪性、情感性的认同,凭借着艺术家的主观能动。为此,她又有意识地摆脱客观现实色彩关系的驳杂,将色彩纯化或将色彩的对比关系强化。阎平于此毫不避讳纳比派^[注3]对她的影响,她着色的第一步近于纳比派的“客观调整”,后三步又近于纳比派的“主观调整”。虽然她和纳比派有些差异,“主观调整”和“客观调整”的内涵不尽相同,但她对纳比派的兴趣却是显而易见的。她认为“纳比派不像印象派那样只关心外的表象,他们更多注意到了画面的形式意味”,她钦佩纳比派的画家们,并从中涵育了自己从对象和色彩中寻求味道的能力,阎平的长处就在于此。色彩、笔触、形体、画面,都是一种“有意味的形式”,不仅仅是物质世界的外表的如实反映,这无疑是绘画史上早已有过的进步。中国美学重于“味”,一方面指语言、笔墨的味,另一方面又扩及“余味”、“味外味”,即“韵外之致”、“画外之画”,并有“使味之者无极,闻之者动心”之说,在本质上与各种艺术的高层次追求是相通的。阎平既对此有悟,又于此有深悟、大悟的潜力,而许多画家却在这个基点上退了回去。

重视笔触的节律感、生动性和力度是阎平运用油画语汇的另一个特点。此正如韦先生所说的“画出



阎平信手勾的小草图(原大)



《秋水》 160×80cm 1987年

来的“画”字,亦如中国画所讲究的笔意。中国画有重视笔意的传统,并总结出“毛”、“涩”、“留”、“重”等行笔意味;或者点如“高山坠石”,线如“惊蛇入草”等审美联想;或如“屋漏痕”、“折钗股”、“金石气”等书法、篆刻意趣。尽管油画之笔意不同于中国画笔意的说法,但油画在长期笔绘的历程中,对于刀笔的节奏感,对于笔触的虚实轻重或阔狭厚薄与艺术的表现性之间的关系是同样有美学追求的,正如印象派、立体派、野兽派或纳比派、表现派的笔触所呈现出的那些外在形式的差异,即是艺术情趣、艺术意味的不同。有着中国人文传统的老一辈油画家如董希文、吴大羽、卫天霖等等,曾经很自然地将油画笔触与中国画的笔意联系起来,并有过精彩的发挥。这原本是中国艺术家的优长,但许多人却习惯于抹彩涂泽,弱化了笔意,也意味着油画语汇表现力的退化。阎平着意于笔触的发挥,留下了许多笔痕、笔踪,也留下了挥写过程的美。不仅强化了外在形式的生动性,是否也强化了她内心的节律,我以为是这样的。

依审美的“通感”,色彩是有音调的,笔触则关系到音的强弱和流走的急缓,即音调的表现力。这色彩的音调,不仅可视也是可听的,正缘于此,我称阎平的油画是色彩与笔触的交响。并不是说其他油画家的作品不能引发观众的这种通感,而是阎平于此有明确的追求和精彩的发挥,并使她的作品富有个性风采和特异的油画内涵。

四、调整、渐变与升华

阎平是位情感型的画家,可能弱于理性的思维,所以她的画总呈现出生活的和艺术的热情。其实所有的人都具有感性和理性两个方面的思维能力,所有的艺术也都是感性和理性的复合,只不过侧重点不同罢了。阎平侧重于感性,她的画大都是激情的挥洒,但她在作画过程中却需要多次调整,如同水墨画家所总结的“大胆落墨,小心收拾”的经验那样,在激情挥运过程中,自然地融入理性思考的因素,或者在大笔挥运之后调整画面诸因素的关系,使之既保

持写意的风神,又经得起艺术的推敲。如前所述,纳比派的“客观调整”和“主观调整”,阎平的写生处理、抽象处理、精神处理、整体处理,都是兼有感性因素和理性因素的调整过程,我们最后所见的作品都是画家经过处理、调整后的结果。一件完整的造型艺术品,经过艺术家无数次的或者多年的处理和调整之后,便具有不容更改、不容添加一笔也不容减一笔的完整性和永恒性,不像戏剧、舞蹈、演唱可以在反复表演过程中进行相对的再发挥。因此,画家对作品的调整,是彼时的她在技术上、技巧上、修养上阶段性的水准。返观以往之作,既有成功的喜悦,也有不堪回首的慨叹,其实,她每一次对既往的不满都是目力的进步。从阎平几年间的阶段性变化,我高兴地看到了她的艺术调整能力的提高和异乎寻常的进步。

在阎平以《母与子》系列为中轴展开的近六年的途程上,大体有三个小的阶段。在这三个小的阶段上既有她钟情于色彩与笔触的一贯性,又有艺术调整和风格的渐变。

1991年,作《母与子》之一至之五,为第一阶段。这五件作品分别以剪指甲、做操等细小的生活情节表现青年母亲对幼子的亲情,是冬日里室内的暖调子,弱对比的温馨氛围,色彩的丰富性和笔触的生动性已经使人感到惊喜。看得出这一阶段的艺术调整还比较谨慎,对客观生活的真实比较重视,那画中房间的陈设也有些杂乱,或许还不太会做母亲的她还一时不会把生活理顺的现实反映到画面中来,或许在艺术上客观现实的条件色倾向于丰富性的深入而未臻纯化的境界。

1992年至1993年的《母与子》之六至之十,母与子下棋、击掌、对话之类的画面进一步把母爱的主题展开,在艺术上已经发生了变化——明显地强化了大的色调处理,使幅与幅之间因色调的倾向性的差异拉大了距离;画面的驳杂感逐渐减弱,而渐趋于纯与整的构成:笔触加大了,放松了,也有些意到笔不到的微妙。她逐渐地强化了主观意识,提高了把

握画面的能力,升华了色彩的明度。此间赴美国访问,所见西方大师原作启发了她的艺术意识,也许已经逐渐学会做母亲的她,心理的放松又导致了艺术的放松,驾驭生活的自如又方便了她游于艺的自如。尽管生活境遇的顺逆并不与艺术格调成正比,但对于以自己的生活作母题的画家,她自身的生活境况与艺术境况却有着较多的同向联系,对于阎平可能尤其如此。

1994年之后,阎平的生活发生了变化,父亲病故了,儿子长大了,她处在既要做好母亲、又要做好女儿去抚慰她的妈妈的多重关系之中,她必须具备坚强的神经去应接生活的变化,并由此加深了对母爱的认识。已经功成名就但也同时意识到进一步向艺术高峰攀登之难的她,更需要坚强的精神支撑。从《母与子》之十一至之二十一,以及同期的《我们再舞》、《秋馨》、《自画像》、《花》等,看到了阎平在艺术上以及艺术的精神性上力的升华——造型进一步由精微至概括,刀笔由松活到阔放、生涩、有力,色彩由柔谐向强烈对比转化。或者说这整体的力度的强化,是由阴柔向阳刚的转化,是她的母亲胸怀由柔情到博大的深化。当她有意识地运用抽象色块于写实艺术的构成,有意识地动用纯色、原色于丰富的间色造型之中,她也进一步强化了自己的主观意识,强化了主观造型、赋色的艺术调整能力。也许这就是钟涵先生所说的“现代色彩才能”,或许这是使写实油画趋向现代感的一条途径。

在第三个阶段的作品中,《母与子》之十六至之二十一较为重要。之十六即母子抵脚戏耍的那一幅,人物情态很轻松,但艺术上却很严谨,红色、黑色以及诸多副调灰色的运用很费了一番心思,她好像在思考着如何在色彩的纯度与丰富性之间找到一个中界,在柔情与力度间找到一种平衡。她不以形体的虚实变化手法处理画面的视觉焦点,而以色彩的光频为序列把视觉中心聚向画眼。如《母与子》之十六是暖灰色向红色的汇聚,之十八是冷灰向深绿的汇聚,之十四、之二十一则是冷灰色向蓝色的汇聚。

这种不纯以素描关系为着眼点而主要以色彩关系为着眼点的思维,通过画面中的色,黑色、纯色与中间色的关系,通过色彩的过渡与走向,通过色彩的形调整色彩的构成,正是注重色彩的表现性的阎平的特点。不善于言谈的阎平习惯于用“叙述”这个词来表达她这种色彩调整的过程,她也就是这样一位长于用色彩叙述的画家。

《母与子》之二十一与此前20件不同——母与子不再陶醉于幸福与安乐之中,儿子和他的宠物虽然酣睡在母亲膝侧,但母亲却陷入严肃的沉思之中。虽然仍是室内景观,但已不是家庭氛围,母子背后矗立着毕加索的《格尔尼卡》。如果说《母与子》的前20件作品属于温馨的摇篮曲、轻音乐,这一件则有些“重金属”般的量感。虽然大构成、局部构成中都有三角形结构,母亲也正面端坐着,但这视感的稳定无法掩饰或者更强化了母亲内心的不安。那么这母与子的主题已经不限于母亲为长大了的儿子的担忧,已经扩及整个人生、整个社会,母亲也从家庭走向整个人类的终极关怀。这不仅是阎平的成熟,也是大写的母亲的成熟;这种思绪里有阎平日渐感到的社会承荷,也有大写的母亲胸怀里更博大的精神涵量。正像两年前看到《我们再舞》与《母与子》情调的游离,从《母与子》之二十一再次感到了这种游离。这种游离不仅是语言的游离,也是精神的游离,是陶醉在色彩叙述中的她,陶醉在温馨情调中的她内心深处潜在的悲壮、重负在艺术中的流露,或者说是她酝酿已久的内力的汇聚。就像她在创作《母与子》之二十一的同期,完成了充溢着生命活力的《秋馨》那样。在阎平这样一位比较单纯、艺术经历不太复杂的画家身上,也映照着复杂的心理变化与艺术表现之间的关系。越是情感型的艺术家,越是信奉“心画”的真诚的艺术家的,在她本人的情感、心理历程与艺术表现上越是显露这种同构关系。这种游离可能不尽成熟,就像《母与子》之二十一可能带来的具象表现与超现实思维的错位,但这种不谐或者因变格带来的陌生感,也正含蓄着画家活火山般的创造力。

阎平也许就是这样的一座活火山,她不断地积蓄也不断地喷发着她的艺术能量,又不断地变化些新样出来,于是再进入这新样的调整和升华之中……艺术劳作就是这样一种不已的劳作。

在现今复杂的时空里,艺术家的心态也复杂化了,极端“入世”的功利感和极端“出世”的玩艺术心态从两极消解着严肃认真的学术,消解着对艺术这门学问的真诚,也消解着油画艺术格调的升华。并不生活在真空里的阎平,何尝不需要建设好物质的家庭,何尝不需要精神上的放松,但我看得出她是位

事业心极强的女性,她有极强烈的征服艺术高峰的信念,她视艺术生活、精神家园高于一切。我想,这世界、这艺术无论变化成什么样子,总需要些苦行僧式的人,就像当年的唐玄奘作怀着一线光明的悲剧般的苦行,把那真经取来,臻于功德圆满,然后才能游于那“无为而无不为”的化境。中国的油画界如有一批这样笃诚的人,矢志修行成为艺术上的大德高贤者,油画这物事必不专擅于欧美。此为对阎平所期,对中国油画所期。

写于丙子春日玉兰开后

[注1]《油画进修散议》,《美术家通讯》1992年第1期。

[注2]《璀璨的油画之门》,《江苏画刊》1992年第2期。

[注3]纳比派(Les Nabis)为19世纪末法国艺术的一个流派社团。主要成员有M. 德尼、D. 博纳尔、K.-X. 鲁塞尔、E. 维亚尔等。崇P. 高更画风,遵双重调整理论,“即客观的调整,把美学和装饰的观念放在第一位,强调色彩和构图的技术原则;主观的调整,强调作者本人的直觉。他们的作品色彩强烈,线条扭曲,有装饰美。”(据邵大箴撰《中国大百科全书·美术·纳比派》)

1. 自画像
布面油彩

70×40cm 1994年

