

当代中国中青年
写实油画家

郭润文



江西美术出版社

当代中国 中青年 写实油画家 ——郭润文

肖 威 编著

江西美术出版社

当代中国中青年写实油画家——郭润文

肖威 编著

江西美术出版社出版·发行

(南昌市新魏路17号)

新华书店经销

深圳华新彩印制版有限公司制版

深圳宝峰印刷厂印刷

开本 787 × 1092 1/12 印张 8

1999年1月第1版 1999年1月第1次印刷

印数: 1-3,000

ISBN 7-80580-565-2/J·525 定价: 58.00 元



目 录

自叙

文论

写实主义在中国的命运

——对郭润文油画作品的社会学解读

杨小彦 /4

对亲情的向往与怀念

——与郭润文对话

鲁 虹 /12

画法

油画语言

郭润文 /22

人体直接画法的写生步骤

/24

肖像透明画法的写生步骤

/30

作品

欲望的解释

/36

封存的记忆

/37

童年的游戏

/38

回草原

/39

梦归故里

/40

汉子·桑吉

/41

画室

/42

艺术家的故事 (局部)

/43

艺术家的故事

/44

永远的记忆 (局部)

/45

永远的记忆

/46

女人与花 (与邓箭今合作)

/47

藏女

/48

玩偶

/49

玩偶 (局部)

/50

人体

/51

小满

/52

MULU

对白 (局部)	/53
对白	/54
夏困	/55
广州起义	/56
生存问题	/58
女子背影 (局部)	/59
女子背影	/60
故地十月	/61
老陕北	/62
呓语	/63
假日	/64
人体	/65
屏风	/66
男人体	/67
落叶的春天 (局部)	/68
落叶的春天	/69
肖像 (局部)	/70
肖像	/71
课间休息	/72
背面	/73
老马	/74
女子肖像	/75
画家的空间 (局部)	/76
画家的空间	/77
困倦的早晨	/78
天惶惶·地惶惶 (局部)	/79
天惶惶·地惶惶	/80
梳妆 (局部)	/81
梳妆	/82
阳光下的船	/83
少女	/84
创作年表	/85

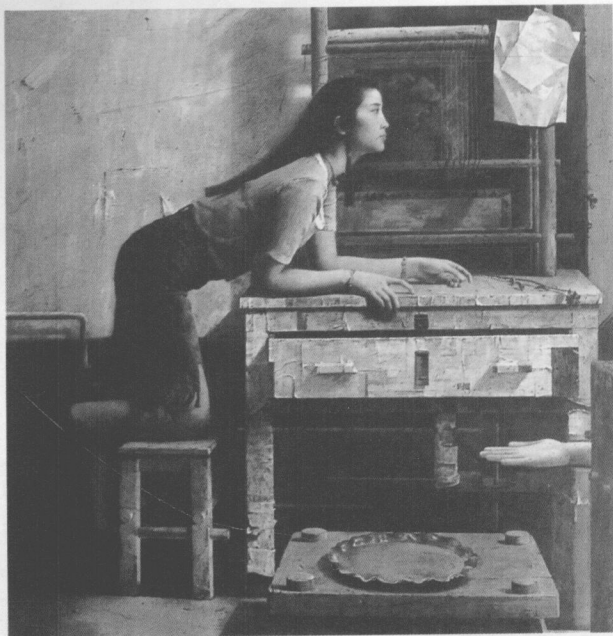
自 叙

画画是会上瘾的，染此瘾的人，无论画得好坏，终年乐此不疲。房顶漏了，锅里没米都不重要，不画画却不行。每碰到如此痴迷的人，心里就会感动，不免也会生出一丝愧疚，毕竟我是以此为业的人，还肩负着教会人画画的“重任”。但同这些有瘾的人比一比境界，还差点儿。

但我仍算是热衷此业的人，就如同修鞋的老盯人的脚、补牙的老看人的嘴一样，平时想的、做的大多同画画有关。

画画的人画到一定的时候大多想出本自己的集子。但凡是了解自己的人看到自己的集子，又会生出一番心虚来，真是折磨人。送本集子给别人，心里直抱歉，像是送出一份检讨书。这种心虚实际上是不自信。不过不自信也有好的一面，这证明还有潜力可挖。等到哪天完全自信了，对着自己的画兴高采烈，那可能就到顶了，到顶了也就意味着要结束了。

郭 敬 敬



失去的空间 油画·亚麻布 120cm × 120cm 1994 年

文论

写实主义在中国的命运

——对郭润文油画作品的社会学解读

写实主义是一个典型的西方艺术学的概念。按照贡布里希在《艺术与错觉》中的研究,所谓“写实”只是西方艺术史当中一个对艺术发展所设置的目标,这个目标,用贡布里希借用波普尔的哲学术语来说,可以称之为“错觉主义”。也就是说,在漫长的艺术发展中,无数的艺术家在“错觉”的目标之下,一直在完善一种在平面上再现三维物体的专用技术。这个目标首先是在古希腊时代提出的,后来在文艺复兴时期得到了极大的张扬。同时,在18世纪时,“艺术”这一概念开始与“美”的概念相联系并逐步重合,艺术在某种程度上成为了美的代名词。于是,近代人们所熟悉的那种具有美学品格的“艺术”含义才开始成为艺术家们与美学家们的常用词汇。

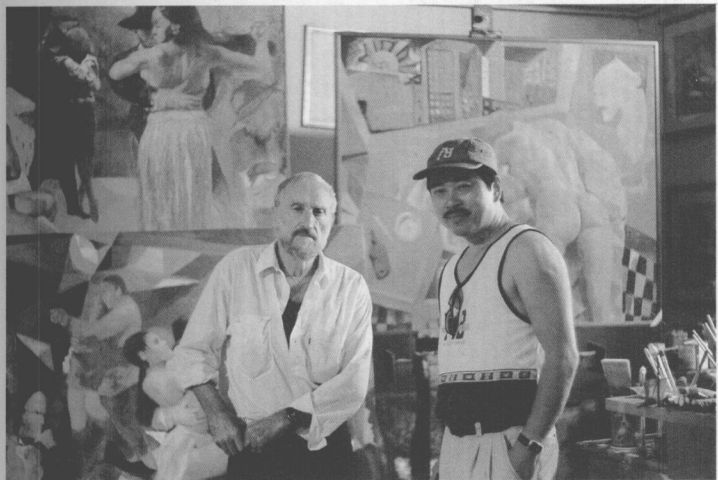
然而,写实主义来到中国以后在理解上却出现了偏差,这种偏差甚至遗留至今。人们一般以为,绘画上的所谓“写实”指的是对客观物体的如实描绘。虽然在前苏联的教条思想左右下,文艺理论家们用了连篇累牍的篇幅为“写实”加上了“典型”的概念,用以规定艺术家们应该如何在生活中提炼出“艺术”来。但是在美术界,写实这个概念落实到基础训练上,无一例外指的都是上述所说的那种“描绘”。在中国,这种“描绘”有一个最为动听的词叫“写生”。在特定意识形态的影响下,“写生”甚至具有了政治的意义,用以对抗传统中那种师傅带徒弟的学画所形成的“临摹”方式。五四以来几次大的关于中国画前途的论争,都包含了对旧国画当中“四王恶习”的排斥和批判。而所谓“四王恶习”其实就是讲究笔笔有来历的“临古摹古”之风,这种风气表明,绘画从根本上就是一种对杰出“样式”(或用图象学的术语叫“图式”)的继承,画家从某种意义上说同时也是一个具有极高鉴赏力的专门人才。

在西方,长期以来,也就是说在贡布里希以前,不管是艺术界中人还是那些声名显赫的学者,基本上都接受了黑格尔的理论,认为艺术只是一种“时代精神”的感性显现。但是在具体的认知上,也就是对具体绘画的认识上,都对“写实”持有这样的信念,即认为写实能够导致“真实”。这个历史一直延续到了19世纪时的印象主义时代,具体来说延续到了点彩派的修拉为止,可以说是达到了顶点。对于修拉来说,他的目标就是要使他的画具有物理学光谱那样的准确性,从而使绘画成为一门科学。

如果略为了解贡布里希理论的话,我们会相当容易在他的许多著作中找到贡布里希对表现主义理论的批判,但是人们可能会忽略他对那种以为人们可以在心灵白板的状态下用“原创性”去创造艺术的幻



缝纫女 油画 亚麻布 100cm × 80cm 1998年



在意大利著名画家、雕塑家乌果·阿达迪的工作室中 1997年7月

觉的指责，也就是对上述所说的那种“写实”的指责。其实，贡布里希的兴趣是在各种现代心理学、社会学与哲学的支持下（吉布森的视觉预知理论、波普尔的证伪主义、潘诺夫斯基的图象学等等），通过对大量作品、艺术家与相关的经典和文献的研究来仔细描述人是如何用自己的眼睛这个器官，把一件处在三维当中的物体转变成二维上的平面绘画的，而这平面上的二维又具有三维空间的错觉感。这一结果导致了那些历史上的大师创作了他们那些激动人心的作品。贡布里希的《艺术与错觉》一书就是试图重建视觉对空间认知的全过程，从而为读解绘画提供必要的知识。

关键是，不论是写实还是非写实，事实上所有的艺术家都在画他们之所见，互相之间几乎没有绝对的可比性。比如，站在错觉主义的立场上，人们是否可以指责古代埃及的艺术是一种“幼稚”呢？但是，没有证据可以证明埃及人的眼睛比希腊人的眼睛要差许多，我们大约只能说，在古代埃及，不存在着一种可以让那些从事绘画的人们去“写实”的要求。也就是说，导致古希腊艺术出现的那些背景知识，在古代埃及社会中根本没有。道理就在这里了，支持西方写实主义的理论目标及其知识体系，在中国社会中一直都没有产生。但这不等于说中国就不存在一般意义上的写实，只是近现代人们往往夸大了明清以来的文人画在整个中国艺术中的位置与作用，而忽视了中国艺术中另一方面的传统，比如说自顾恺之以来的人物画传统。

问题还是回到写实。写实究竟是怎么一回事？直话说，写实实际上也是一种画其所见的方式，不论是在绘画的开始还是中间抑或结束，从来就不存在那种“白板理论”上的所谓“写生”。也就是说，不存在这样一种状态，画家为了画出自己的感觉，他们应该“纯洁”地不带“偏见”地去向自然学习，去面对物体直截了当地写生。而为了获得这种能力，在学习绘画的初始阶段，就必须训练学生们用自己的眼睛（在绘画课室里，老师总是质问学生，你的眼睛在哪里，你的感觉在哪里）去观察对象，然后用一种“分面”的方法（也就是徐悲鸿所说的“宁方勿圆”，或者按照据说是契斯恰科夫的素描教程的要求把对象分解成许多小面，以便使物体能够一点一点地转过去的方法）把眼前的模特如实地画下来。这是基本功，是一个画家必备的能力。对这种能力的不切实际的要求，折磨了许多画家，以致于他们总觉得自己的“基本功”不行，到了老年时还想着应该去画画石膏或模特，而不要急于去“创作”。同时，对年轻一代的学画者来说，特别是对那些热衷于“创作”的年轻画家来说，最好的指责就是：你的基本功不行。而不幸的是，人们总是有理由去指出这些画家们的“形”不准（难道我们没意识到，形不准的画家比比皆是，包括指责别人形不准的人也同样形不准么！），由此可见，一种只能称之为写实主义的偏见已经成为了能否做一个好画家的技术前提，结果是掩盖了人们对绘画价值观的探讨。

绘画的实际过程只能是这样的，比如说画一个人的脸，作画者首

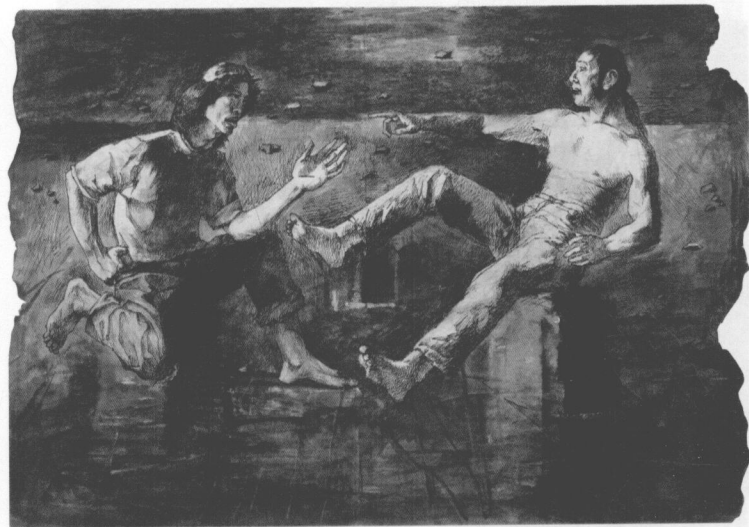
先要知道关于一张脸的基本知识，眼睛如何放，鼻子在哪里，耳朵的长度应该与从眼眉到鼻子之间的距离一样，等等。这些知识是前人传下来的，是具体教你画画的那些画家告诉你的，是一种类似“秘诀”那样的东西。然后，你才能在实际观察对象的过程中去修正你所知道的知识。所谓写实的等级是在这个过程中通过具体的画面来建立的，也就是说，那些在自然物象上越多发现与自己所知的样式的差异并把这种差异画下来的人，就可能会比那些发现得少的人画得要“写实”些和“像”一些。所以，写实本身只是一种概念，一种目标。这个概念是和某种视觉语言联系在一起的。具体来说，在西方，创造三维空间的错觉离不开明暗法、透视法和解剖学这三种手段，也离不开以对比色为基础的色彩学。画家们则往往是在临摹前辈大师的杰作上获得这些知识的。这也就是本文一开始所说的，写实主义是西方艺术学中的一个概念的原因。因为，恰恰在中国的绘画艺术中，特别是在人物画的历史中，上述的三种语言从来没有被作为画家的一种常备知识而提出来过。以透视学为例，不要以为在宋朝张择端的《清明上河图》中发现了某种焦点透视的证据，或以为郭熙在《林泉高致》中提出了“三远”说，就能证明中国也有透视学。中国从来就没有出现过西方意义上的那种焦点透视学。同样道理，作为中国画家的对文学、书法与篆刻的知识，对西方画家则是没有什么意义的。明白了这一层文化背景，我们才能明白，五四时期在一片革“四王”之命的口号声中，在新意识形态（也就是学习西方）的热潮中，绘画革命实际上成为了引进西方写实主义的代名词，或者说写实主义本身具有了革命性的内容。重要的是，经过了近一个世纪的绘画革命，写实主义通过美术学院的教育体系已经演变成一种基础训练方法，写生成成了这种方法中的最为基本的要求。以画石膏和模特为主的素描课成为了所有画种的必修课，虽然其中不乏几个画种之间就素描的样式发生几乎是没有意义的论争，但基本无法让人们有机会去质疑这种训练的价值与意义。结果是，凸现在这种写实主义背景下的中国绘画便产生了它自身独特的焦虑。我以为，郭润文的油画风格和他学习油画的经历，恰恰包孕了这种中国式焦虑，解读他的作品，将有助于我们透视这种焦虑的性质。

二

对于郭润文的油画，我们会毫不费力地把他归属到写实主义中去，因为不管从风格上还是绘画技术上，郭润文的作品似乎是写实的。然而，问题果然是这么简单么？

我想首先叙述一下郭润文的学画过程。这个过程对于理解他的作品，进而了解中国写实主义自身的特点不无帮助。

可以想象，在文革后进入大学学习绘画的郭润文，在读书期间并不见得是那么如意的。他所就读的上海戏剧学院舞美系，其任课老师之一的陈钧德先生是一个狂热的表现主义者，对于印象派以后到野兽



生存问题（草图）



背柴妇女 油画 匈牙利19世纪画家 蒙卡契

派之间的绘画情有独钟，一往情深。而在文革刚结束后的那一段岁月，虽然伴随着“伤痕文学”在美术界也出现了一种“伤痕绘画”，但当时实际上影响人们视觉艺术的应该说是一股强劲的唯美风气，其背后是一种形式主义的审美观念在流行。从我所看到的郭润文的早期作品来看，他显然是一个颇为固执的人，他难以忘怀在文革期间，也就是在他自己学画的少年期间所学到的一些典型的类似宣传画那样的样式。在这种样式里，某种快捷的效果可能比起面对对象作画更为重要。除了在动作上摹仿样板戏的典型动作以外，省略了许多在“写实”的要求下所必须的细节是这种样式的一个显著特征。文革期间那些出名的画家往往是靠了这种并没有多少细节的作品来获取成功的，同时这种样式也符合普通人的观赏需求。而在这种样式背后，其实仍然是一种来自19世纪西方的并通过前苏联改造过的内容。从这个意义上说，不管是文革期间流行的样式还是文革前美术学院的所谓“苏派”画法，本质上都是一脉相承的，它们的差别只是写实程度不同而已。对比起来，70年代末80年代初流行的形式主义，则不管在审美趣味上和画法上都与上述样式拉开了一定的距离。

显然，在课堂上，年轻的郭润文一下子处在了一个进退两难的境地，他自小就熟悉或养成的对形的追求，与读书时在陈钧德老师的引领下对色彩的要求产生了冲突。关键是，在表面上的色彩与形的对立中，还反映了一种价值观上的差异（当然，这种差异当时只能是一种感觉而已），这种差异表现在美术史上，就是18世纪与19世纪的不同，就是所谓的“古典主义”与“印象主义”的不同。（我觉得在这里用这些词汇都很有些危险，因为我不相信在中国真的曾经有过典型的欧洲古典主义风格，那至多是中国人所以为的古典主义风格而已。但这并不妨碍我的论述，因为画家们的确是这样认为的，虽然他们，特别是在80年代初的那个刚刚开始解禁的时候，往往是从印刷品上得知和学习到这些风格的。关于美术印刷品在中国当代美术发展史上的作用，倒真的是一个颇为有趣的课题。）我可以想象，读书时的郭润文不算是突出的，只是他的固执帮了他，使他在那段彷徨的日子里，一边对付课程的需要，一边沿着自己的思路摸索。同时，他的细心使他保持了对细节的偏爱，而他的“非前卫”（姑且用这么一个词）的性格也使他减少了在那个时代所特有的狂躁与激情。

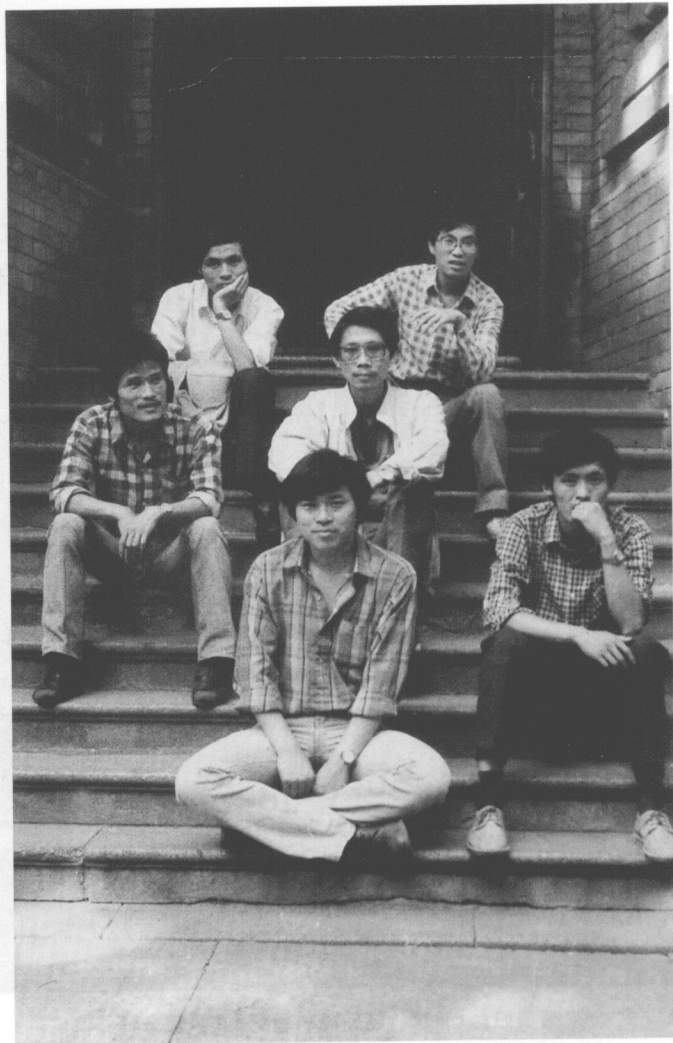
我想他一定是很快就进入了对西方古典绘画的迷恋之中，特别是对那种油画的质地与效果的惊讶，促使画家为自己定了一个当时并不很高而现在看来颇为明智的目标，那就是让自己处在一个技术训练的状态中，以摸索古典油画的技法为主。这个目标对郭润文而言竟延续了十多年，在这十多年里，郭润文完成了在上海戏剧学院舞美系的学习，之后抱着同样的目的去了中央美术学院油画系进修。而尤其幸运的是，当时中央美术学院正在开办由来自法国美术学院的古典油画材料与技法专家宾卡斯主持的训练班，这个班的课，使郭润文第一次亲

眼目睹和实践了欧洲古典油画的整个技术过程，开始明白从前所学到的谬误，明白了弥漫在中国油画界的原来只是一种来自前苏联的被称为“一次性画法”的本来面目。这一切，对郭润文而言无疑都是具有震撼力的，同时又坚定了他的目标与他当初的选择。这样，在经过十多年的训练之后，郭润文基本上掌握了那种产生油画质地的技术，对油画形成了一种严格的操作概念，也对油画的完整性与物质感有了切身的体会，对油画的纯正性有了终身不悔的追求。

就在郭润文努力学习油画技术的这一长段时期，中国美术发生了近几十年以来最为激动人心的变化，由“八五美术新潮”引发的新一轮的美术运动，激起了中国画界的震动，那强烈深远的震波对郭润文而言，无疑也具有潜在的影响。我曾经在一篇题为《记忆的双重性》的介绍郭润文的文章中，谈到了处在这一时期的郭润文：

郭润文早年的作品，显然更多是属于技术层面上的，属于探索如何画出“油画味”的习作。他画人体和静物，也画肖像与风景。对他来说，完善一种技术是一个优秀画家所必须具备的条件，诚如李可染先生用一生的时间和实践来阐明的那样，必须先做画匠，然后才能去做一个画家。因为对于一个画家来说，他每天所面临的总是一些具体的、不得不花费大量精力和时间去解决的技术难题，这些难题能否解决得好，直接关系到一张画的好坏与否。这时的郭润文，作为一个地道的画家，他的全部问题也只是如何把一幅画画得像那么一回事，画得有油画的味、油画的质地和油画的趣味。或者说也可以说，这时的郭润文只是一个技术至上者。而作为对比，当时中国的美术界却正处于一个趣味急剧变化的年代，画坛上有许多年轻的画家都急不可耐地奔向先锋和前卫，匆匆忙忙地去制造“思想”，大有“语不惊人死不休”的气概。翻开80年代中的中国美术史，在多种多样的风格当中，郭润文似乎是有些落伍的迹象了。（文见新加坡《亚洲艺术家》杂志第九期）

然而，这只是其中一方面的现象。也就是在美术运动风起云涌之际，中国的艺术市场也开始启动了。最早进入中国的当然是国外的画廊，它们显然带来了外国的画廊趣味。再加上美术学院可以理解的保守性，以“古典主义”为自我标榜的油画风格开始在美术学院出现。这种出现的前因当然和我以上所论述的中国式的写实主义是有关系的，但现在还加进了一层商业的因素，两相结合，使中国美术界几乎在与“八五美术运动”同一时期，出现了一股新的写实风气，而在这股写实风气中，尤其以人体为主要母题的油画写实风大盛。1989年是中国近20年当中的重要年份，就在这极不寻常的一年里，北京同时举办了“中国现代艺术大展”和“中国人体艺术大展”。有趣的是，两个展览都引起了世人的关注，甚至引起了少有的轰动。这充分说明，写实主

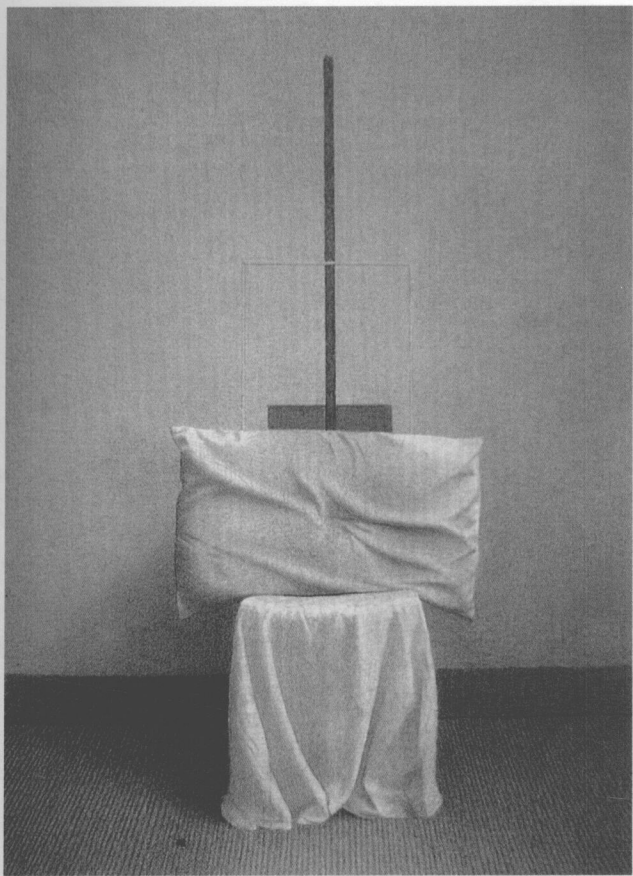


“圆房子画展”成员 1986年
(上左至下: 肖丰、王祥林、高鸣锋、王心耀、郭润文、仇帝)

义在中国仍然有着巨大的市场。而其中的变化则是，油画界已经初步摆脱了文革及文革前的那种以一次性画法为主要技术特征的模式。从技术上来说，郭润文是跟上了后者的发展的。

三

如果郭润文仅仅停留在上述所说的技术阶段，我想他会成为一个像样的油画家，也会有自己的市场。但是，这样一来，郭润文就只能算作是一个技术型的专家了，从价值的角度来说就很可能乏善可陈。而这样的画家，经过了十几年的变化以后，大概也不会太少。幸好郭润文是一个敏感的人，技术的确是他的一个非常重要的追求，但并不是他全部的作画理念。如果说，在整个80年代郭润文只是在技术上寻求突破的话，到了90年代，他突然有了一个感悟和警醒。这个感悟和警醒的心理依据，我个人的猜测是画家在经历了多年的努力之后，突然对“写实主义”有了一个不同寻常的理解。他开始反复地问自己，像这样一种画法，这样一种具有油画质地的表现技术，真的仅仅是写实那么简单么？至少在他看来，他所熟悉的西方古典杰作当中，有着大量极其主观的和程式化的手法，它们仅仅是一些重要的描绘方式，却不是描绘对象。况且他无法回避自己所形成的作画习惯。在这个习惯里，郭润文既有以照片（全由画家自己拍照的、符合他作画所需的）为依据，同时，更通过对某些物象的特殊肌理的独特把握来形成其画面的质地与风格，从而发展出一种个人化的样式。而之所以发展出这样一种样式，也是长期工作的结果。因为他需要的是一种油画的物质性，而这种物质性基本上是无法在所谓写生当中得到的。也就是说，所谓现场的写生，对他而言也只是提供了一个参照物和刺激而已。他越是在技术上发展，就越加发现技术本身有着一种可贵的偶然性存在，而正是这种在反复描绘当中所出现的偶然性，会突然使画面呈现出惊人的效果。慢慢地，郭润文觉得他总是在寻找那些适合他的效果的对象来画，他发现自己并不是一个什么都可以画的画家，那种神话般的“万能画家”。他甚至怀疑是否存在这样的画家。因为技术总是有限的，表现了这样的效果，也许就无法表现另外的效果。更重要的是，为什么要去表现另外的，对自己是如此陌生的效果呢？而且，郭润文还发现，他既然只对油画感兴趣，只对那种油画的质地着迷，那么，与此无关的一些绘画方式也就引不起他的兴趣了。比如说，他现在颇有些怀疑那种关于素描的争论了。在这种素描的争论里，有一种言论是占了上风的，那就是色调素描比结构素描要差许多。可郭润文每天画油画都得面对色调。还有就是对速写的看法：一个画油画的人是否也应该有一手好的速写功夫？如果这种速写与自己所形成的方式不相一致怎么办？等等。当然这些都是技术问题，但技术问题现在开始与价值奇妙地挂起钩来了。价值问题越来越严重地困扰着画家，使得画家对于价值观有着比之从前要强烈得多的渴求。



静物 油画 意大利当代画家 费罗尼

1993年，郭润文画了一张题目叫《永远的记忆》的油画，这张油画除了保持画家一贯以来的技术品格以外，陡然增加了一层精神内容。在这张类似静物的作品中，观众无论如何也看不出半点传统静物画的样式，反倒整幅画透露出了一种抽象的意味，一种残旧的遥远的气象。这幅作品表明，郭润文经过长期的考虑之后，终于在自己的创作上跨出了关键的一步，他不再关心那些陈旧的关于“写实”与“表现”的话题，他把关注点彻底地移向了内心世界，以个人的经历为思想的资源，以熟练而杰出的技术条件为内容，开始了新一轮的工作。在这个阶段里，郭润文取得了令人瞩目的成绩，继《永远的记忆》之后，又画了《对白》、《失去的空间》、《落叶的春天》、《封存记忆》、《梦归故里》等一批作品，这批作品在中国油画界迅速产生了影响。如果说，此前的郭润文尚被划入以“古典主义”命名的那种风格范围的话，此后的郭润文则被视为属于90年代新风格的行列，在这个行列里，还有石冲和冷军两人，他们都用一种令人惊异的手法创作出了具有说服力的、同时又以价值为前导的杰作，从而表明中国油画已经初步摆脱了原来那种单一的“写实”风格。到了1996年，郭润文又接连创作了《天惶惶，地惶惶》、《玩偶》等以玩偶与真人相结合的带有超现实特征的作品，表明画家在追求价值方面的全面努力。

四

现在看来，在经过漫长的学习与钻研之后，郭润文发现他反而日渐远离了从前所理解的那种“写实主义”，也远离了从小就熟悉的所谓“写生”，他现在成了一个典型的样式画家，这种样式是他经过了这么多年才达到的，是一种技术与价值相平衡相统一的境界。在人到中年之后，郭润文知道他今后的工作目标了，那就是在一种样式的支持下继续寻求对价值的表达，并进而给艺术一个图式上的总结。他需要地道的油画，这一点使他永难放弃对西方古典油画的钟爱，同时也不可能丢掉多年来在技术上的体会；同时，他也需要艺术，需要对人生有一个负责任的交代，所以他更会倾一生的精力去寻求价值上的和谐。而这显然要耗掉他比之在技术上所花费的更多的时间。幸好这也是一种命定，因而也是一种幸福。

反过来看，从郭润文的发展道路上，我想多少也透视出写实主义在中国的命运。西方油画在进入中国上百年之后，是不是已经到了某种成熟的阶段呢？这一问题，将留给新一代的艺术家与理论家去解答了。

杨小彦

1998年10月23日

广州



在意大利著名画家托马斯的花园中 1997年8月

“画坛巨匠”威廉·透纳
（左至右：周春、王树村、高晓峰、王心福、郭润文、杨小彦）



痕迹 油画·亚麻布 80cm × 80cm 1993年