

丁一林



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

丁一林

(桂)新登字 07 号

丁一林

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:ISBN7-80625-105-7/J·82 定价:38 元(精)
ISBN7-80625-106-5/J·83 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，必将对未来中国绘画的未来产生越来越大的影响。



1992 年 6 月于美术研究所

丁一林的油画语言很单纯,构图和色彩上也无甚出奇之处,但我们无时不在他的每一幅作品中发现一种愿望,一种竭力使油画更地道、更纯粹,甚至苛求到了企图超凡入圣的愿望,这本身就令人感动。正是执著这一真诚的理想,丁一林多年来锲而不舍地在形、色彩、素描这些油画行当里最古老也是最基本的元素上下工夫,而不屑于发明新颜料新技法或其他新花样。丁一林的油画有着巴巴式的造型力度和空间,但更具有中国水墨的写意风神,而在这纵横捭阖的笔触挥洒之中,画家精巧地控制着微妙的变化,致使每一幅画都呈现着纯粹的笔触之美,具有庄重、含蓄、平和和神秘的感染力。毋庸讳言,丁一林的作品因缺乏创造的激情有时显得过于古老和苍白。但作为一个献身于油画语言持续探索并获得成就的艺术家,丁一林理应在新时期的画家群中占有自己的一席。

苏旅

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

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。



丁一林

丁一林·进入语言

●殷双喜

我就传统、气质和信念说是现实主义者，我试图运用我认为在过去一个世纪艺术中有价值的东西。

——柯·巴巴

—

如果从 70 年代初丁一林进入北京师范学院美术系学习算起，丁一林的油画生涯已有 20 多年了。20 多年对于历史的长河来说也许微不足道，但它对中国油画的历史，特别是对丁一林的艺术生命来说，却是一段十分重要的历史。因为正是在这一个历史阶段中，中国油画和丁一林的油画都发生了重大的变化。在某种意义上来说，丁一林的艺术发展是中国当代油画艺术发展的一个缩影，丁一林在艺术探索上遇到的问题也是中国油画所面临的基本问题。这个基本问题既很简单又十分复杂，那就是五四以来中国几代油画家的光荣与梦想：进入油画的语言状态，创造真正的中国油画。

中国油画自五四以来，始终面对着西方艺术的强大传统和中国本土社会的文化要求。前者导致中国油画家一代又一代不懈地向西方（包括前苏联）学习并引进各种风格流派进行实验，后者促使中国油

画家关注现实生活，努力满足中国人的精神需求。这中间一个至关重要的问题是如何找到恰当的艺术语言，表现中国人的气质和审美情趣，又不失油画艺术的本来面目。

丁一林大学毕业后不久，中国的政治、经济生活发生了根本性的变化，它直接导致了 80 年代中国的改革开放，这一全方位的开放使中国美术界得以了解本世纪以来西方现代艺术的迅速发展和基本面貌，并且产生了强烈的反响。敏感而热情的青年画家争相借鉴西方现代艺术形式表达自己对当代中国社会的感受，形成了 1985 年前后的“美术新潮”。而丁一林恰恰又是在这个时期考入中央美术学院，攻读油画硕士研究生。可以想见，这一时期的现代艺术实验和前卫潮流对丁一林的艺术探索，无论从哪个方面来说，都是促使他思考的一个颇富刺激性的信息源。

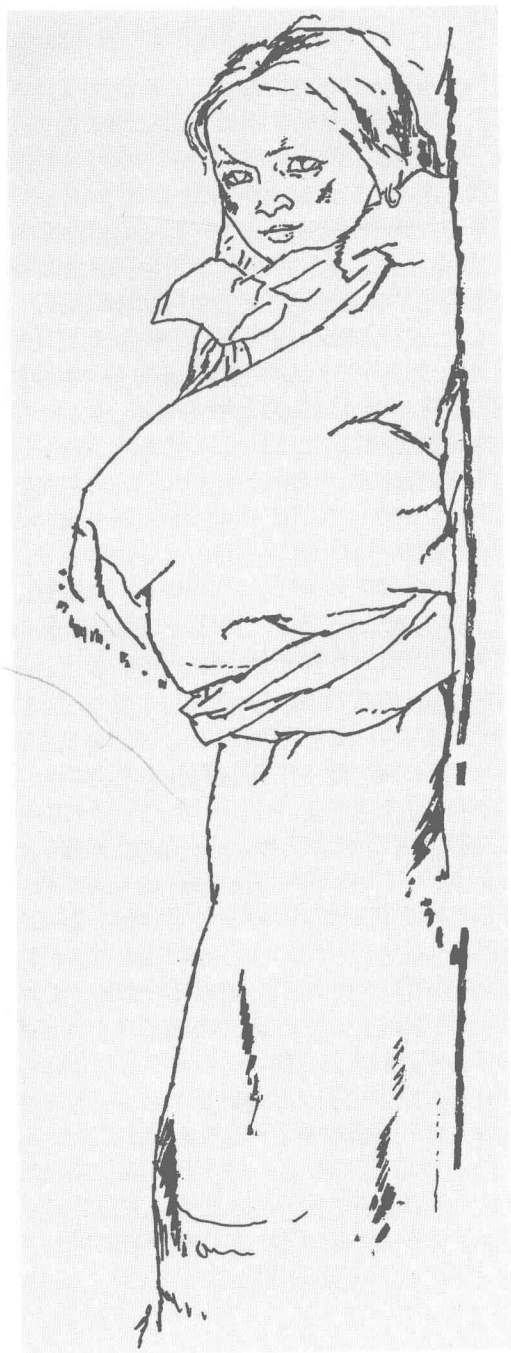
丁一林没有回避历史，他在紧张的画布上的探

索中,作出了自己的回答。他在两个方面明确了问题的实质,第一,面对西方艺术的巨大变化,中国油画不必放弃自己对西方古典油画的学习、探索和发展。艺术中的现代性,实质是艺术的当代性,当一个艺术家以独到的艺术语言深刻地表达了自己对当代生活和当代文化精神的感受与认识时,他的作品无疑是“现代的”,而不必在意他的作品是写实还是抽象;第二,无论是写实还是写意、具象还是抽象,中国油画都必须努力形成中国的特色,在学习借鉴的基础上,寻求油画艺术的革新和独创。为了达到这一点,中国油画家必须沉下心来,深入研究西方油画的精髓和东方文化的底蕴,从整体上丰富提高自己的修养学识,研究油画艺术语言的规律性,从而大大提高中国油画的品位,寻求新的变革契机。

作为一个油画专业研究生,丁一林意识到了自己的历史责任,他把对西方油画艺术的基础研究作为出发点,不幻想朝夕间的成功,而执著于油画艺术语言探索中的点滴积累和艰难拓进。

丁一林对于油画艺术语言的关注和研究,有其独特的理解。他强调语言与内心的一致,那就是一个艺术家不仅善于用某种艺术语言表达一时一地的感受,更重要的是要在某种语言状态中进行思考。这种语言状态,丁一林称之为“艺术家对待周围的世界和在作画过程中所特有的绘画本身的思考状态”。这种思维状态不是分离的思维,即艺术家先思考某种观念性的东西,然后考虑如何去表现。它在根本上就是思维和创作合为一体的,是画布上的思考,是运笔中的思考,是具有色彩与形象的思考。

丁一林没有把绘画语言简单地理解为技术语言,“状态”这一概念本身就说明了它是精神活动与技术运用的一体化。也就是说,在大量的艺术活动的积累之上,艺术家以自己独特的方式,直接触及到艺术的核心问题和对世界的整体把握。艺术中的真理不同于哲学中的真理。后者是一种用话语语言和



书写语言表达的概念性的对世界的判断,是一种具有公众话语性质的普遍性思想,而艺术虽然也有公众话语性质,但仍保留有民族的、地区的、个人的话语性质。艺术中的真理,是一种融化于艺术作品中的艺术家对世界的独特感知和把握。作品的苦涩与甜美、郁结与流畅、朴实与华丽、鲜明与灰暗,都默默无言地表达了画家对世界、对人生的理解和感受。

但是,技术语言又是绘画语言的基础,忽略技术语言,过分关注情节和主题,是中国油画一个时期内的普遍现象,这使得中国油画在很长时间内,以一种博物馆解说图、书籍彩色插图以及宣传画的面貌出现。所谓技术语言,指的是画家对作品大到整幅画面和形、色、线的节奏、韵律、构成、画面空间的处理,小到每块色彩、每处用笔和肌理,以及颜料干、湿、浓、淡的把握,作画设色的程序,用笔和用刀的变化,以及工具、材料的研究等等。不解决这些问题,艺术的深刻表达就是一种愿望和幻想。

二

丁一林选择了柯·巴巴作为研究西方油画的切入点。为了研究巴巴,他寻找了所有可能找到的资料、画册及评论文章,并且翻译了巴巴的艺术言论和评论。

柯尔内留·巴巴是当代罗马尼亚的绘画大师,他的绘画语言极富个性,以至于我们很容易辨认巴巴作品中的独特形象。巴巴的油画技法基本上是属于古典的、写实的。讲到古典,我们的脑海里很快会想到荷尔拜因、维米尔、普桑、安格尔、大卫等严谨精到的细腻写实,因为当代中国油画家中不少人在这方面很下工夫,并且出现了一批被评论界称之为“新古典主义”的写实画家(这一画风在80年代中后期由于艺术市场的活跃已成泛滥之势)。其实这只是西方古典油画传统的一部分,类似于中国画中的“工笔”。而西方古典油画还有另一种现实主义的传统,

即富有“写意性”的写实画,从巴巴的作品中,可以看到格列柯、伦勃朗、戈雅、米勒、库贝尔等大师的影响。丁一林抓住了巴巴这一综合性的特点,从巴巴入手,又进一步了解和研究那些影响了巴巴的古典大师的艺术,从而在古典写实主义传统中发现了西方油画中一脉相传的“写意”传统。另一方面,丁一林选择巴巴,以他的肖像画为课题,把形象的典型性和绘画的表现性有机地结合起来,寻找表现当代中国人的心灵的道路,在这方面取得了重要的进步,拓宽了当代中国肖像画的发展格局。

丁一林在全国性美展中露面是1985年,这一年他的作品《草原深处》、《业余体校》先后参加了全国青年画展和全国体育美展。这一时期的作品仍然保持了某种主题性和叙事性,客观再现的写实意味较强,虽然他已经力图 and 早些时候的四川乡土绘画拉开距离,注意画面的造型语言表述,但作品中的社会性思考仍然很明显。参加1987年上海首届中国油画展的《岁月》,是他的《岁月》系列组画中的一幅。在这组风景中,丁一林已经加强了油画语言的锤炼和表达。他简化了景物与天空的景深层次,突出前景中的乡村建筑,而天空则如同中国画中空白,成为与主体相呼应的背景。丁一林没有着力描绘建筑物的细节和质感,而是以多层次的奔放笔触,写出一片浓重的风景。这风景是现实中曾经有过的,但又是现实中找不到的,是画家心中风景的自然流露。在这里,我们可以看到画家对作品内在力量的表现,这种内在的力量,来源于对内构图的重视。所谓内构图,是我的一种表述方式,即作品没有过分明显的、人为痕迹浓重的构图安排,但并非散乱无章法。画家不再过分注重表现对象真实的形体感,而是借用对象表达自身的感受。仔细地观察《岁月》组画,可以看出,建筑物的轮廓、廊柱、窗户,其实是极富于构造性的,即各种各样的四方形,通过画家的组合排列,具有音乐上的节奏韵律,再加上色彩的明度对比

和变化,使作品避免了简单的平面构成的装饰趣味,而在有意无意之间,传递出富有视觉趣味的感受。在这一系列的风景区组画中,丁一林发展了自己艺术风格的两个基本点,即重视作品中的基本构图和作品中的明度对比所形成的色调节奏。所谓基本构图,就是基本形的确立和基本构图框架的建构。所谓基本形,在丁一林那里,指的是大的造型意象的把握。从事了十余年的素描教学,丁一林对于“形”有着独特的理解。他认识到,所谓的基本形,不一定是西方绘画中常见的三度空间的“体积形”,西方绘画受雕塑影响很大,注重形的空间纵深。但是从印象派以后,特别是马奈《吹笛的男孩》,西方画家注意到东方绘画中“平面形”的力量,因而本世纪以来,现代艺术开始了三度空间纵深的浓缩——即从空间平面的转化,这样导致了形的简化和压缩,从具象向抽象转化。过去作品中的力度来源于体积感、重量感,现在则转化为平面上形的组织冲突、对立统一所形成的视觉张力。巴巴晚期作品的现代意义就在于此。丁一林所强调的基本形,就是这种平面形。这不是一种装饰的平面形,它有内在的结构,有暗含的东西,它仍然保持着体积感,即平面表现体积的暗示给观赏者造成的心理感受和联想。其实,在古典大师维米尔、荷尔拜因等人作品中,都很重视平面形。这种平面形,是一种平面意味、一种造型意味,丁一林试图把抽象的平面结构引入具象,加强力度和视觉冲击力,这是一项难度很大的工作,但他对此兴趣浓厚。例如在《红宫》这幅作品中,几乎成对称的宫殿建筑,采用仰视构图,层层递进,有一种庄严的宗教感,这种庄严又为层层缩减的阶梯和宫殿形成的运动感所丰富,使画面严肃崇高之中又具有活泼的生机,避免了此类题材常见的沉闷和压抑。同时,在这批作品中,已经流露出画家对画面色彩肌理的趣味,这种肌理,不是单纯地表现物体质感的肌理,而是在不同厚薄、不同层次的色层叠压中,传递出画家内在

的感受,这种感受不仅来源于景物给人的视觉触动,更重要的是画家心中由景物引发的情感冲击。这种笔触与肌理较为敏感地反映画家心态的现象,其实正是中国古典水墨画的精髓和现代艺术中波洛克代表的行动画派的特征,其共同的艺术理想是“心物同构”、“心物对应”。

1988年底在中国美术馆举办的“首届油画人体艺术大展”中,丁一林以六幅人体作品参展。这个人体艺术大展,在建国后的中国当代美术史上,第一次集中地展现了以中央美院画家为主体的人体艺术创作。撇开其轰动性的社会新闻效应不谈,参展作品的风格显示了中国油画在最具学院规范性的人体艺术中,也出现了多元化的探索趋向。

丁一林的女人人体作品,是他研究生期间的研究成果,在这组人体作品中,他进一步发展了自己的风格,即在整体的凝重、厚实中,寻求明快的节奏和响亮的色彩,达到一种古典交响乐般的丰富、厚重和辉煌。在《有灰衬布的人体》这幅作品中,仔细观察,会看到女模特儿的额头转向鼻梁的一笔比较强硬,耳朵也似嫌简略,但这正是为了不影响面部整体的厚重与响亮。斜坐的女人人体与团块状的蓝灰色衬布非常谐调地穿插组合在一起,浓郁的暖色深背景烘托出响亮的人体。画家减弱了不必要的细节刻画和过于细腻的明灰调子,而在浓重的暗部和明快的亮部寻求丰富的色彩变化。

在《坐着的女人人体》这幅作品中,画家巧妙而又含蓄地安排了模特儿的动作,使之团身屈膝,中收外展,达到中国书法般的间架严谨、舒张有度,通过疾徐变化的运笔,产生画面中的回旋感。模特儿腿部的白布,笔触变化丰富,与人物面部的丰富色彩形成呼应,成为两块明亮的受光区域。在这幅作品中,丁一林较好地处理了形体的平面组织与光影变化的关系,发挥了油画的“写意”特性,使作品具有了某种塞尚所说的博物馆作品的永恒意味。



丁一林在这组女人体作品中所作的探索，在他的《执琴者》系列中得到了更为淋漓尽致的发挥。《执琴者》系列是丁一林艺术生涯中的一个重要阶段，在这个阶段，初步确立了丁一林较为成熟的艺术风格。由于人物服装、道具、动态的引入，丁一林要解决比人体更为复杂的画面关系，包括形的组合、色彩的配置、形象的刻画、人物神态与画面氛围的传递等。所有这些，在丁一林那里得到了较好的解决。

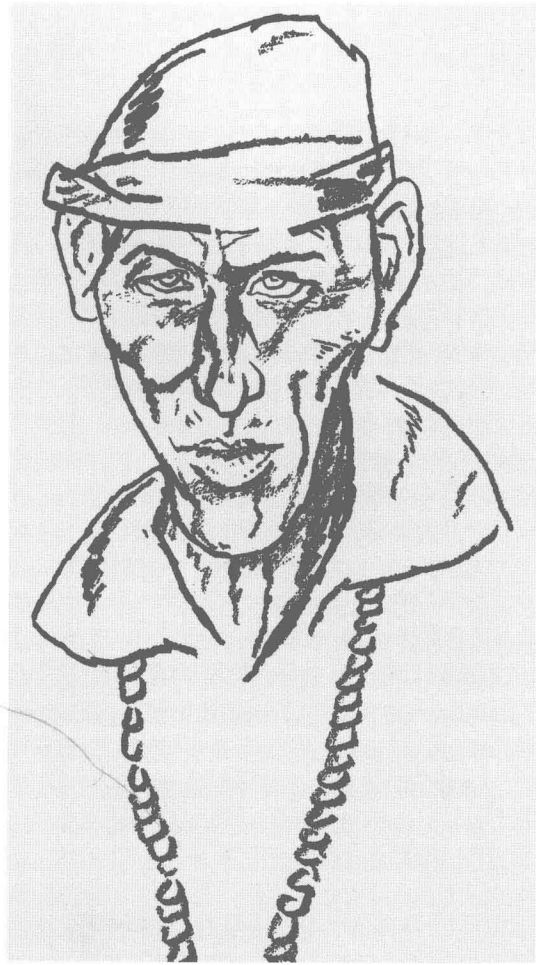
比较起来，《执琴者之二》这幅作品与女人体创作有较明显的联系，这就是注重构图的变化和大的

团块形体与线的穿插所形成的视觉张力，执琴者的右臂成直角形，与两架大提琴形成一个斜倚在画面中的长方形团块，琴的支架和人物的脚以及琴柄、弓弦则形成变化丰富的线的交叉，疾速的运笔更增添了作品的音乐感，人物的专注神态也得到很好的刻画，整幅作品有瀑布自高山急泻而下的气势和跌宕有致的节奏。而《执琴者之一》这幅作品则更为凝重，画家在这里，将创作的重心转向画面的整体色调分布，通过对三个伫立的少女的形象刻画，传递出让人凝神屏息的画面氛围，如同在深海中，恍然有几缕明亮的光线透入，那一瞬间，有一种宁静的辉煌。丁一林在这里，大胆地将画面的绝大部分隐入暗部（其中仍有丰富的变化），远观只有三个少女的面部和红、黄、白的衣领跃入我们眼中，如同夜色中灼灼闪烁的宝石。人物面部的细节刻画已被概括饱和的色块所取代。但同时画家加强了人物内心情感的探索，着重于执琴少女宁静而充实的神态，使我们感受到一种超脱尘世的肃穆与庄重。

在《执琴者》系列中，我们看到人物造型已趋于拉长，以有力的轮廓表现画家内在情感的波澜，这显示出画家对格列柯、米勒的研究吸收。在用笔方面，丁一林受到了巴巴的启发，不拘小节，敢于大面积的纵横捭阖，无论用笔用刀都很放得开。但同时对某些局部又如庖丁解牛，审慎入微，反复调整。他的很多作品都具有这种特色，即表面上看，画面运笔自如，似乎很快画成，实际上他绝少有一次性完成，多是反复思考，不断摸索，多层次覆盖（有时也加以罩染）才形成最后的画面效果。这使他的作品既有一种生动运笔的气韵，又有耐人回味的色彩肌理，既有严谨的构图布局，又有自由运笔写意的视觉快感。这一切，没有扎实的基本功和长期在画面上的默默探索是不可能的。丁一林将自己的作画过程归结为一个“碰”字，也就是说，当创作的构想和欲望十分强烈明确时，画面的具体问题是需要碰的。画画之前

有一种很强的期待,但在作画过程中,有时会改变期待的方向。有时在画的过程中觉得误入歧途,又要返回,于是,画面上的色彩、笔触、结构是否得当,都需要不断反复。和另一位优秀的画家朝戈不同,朝戈画画,在详细的素描之后,从一个局部开始,一遍完成,略作调整。丁一林的作品都是多遍完成,他有一种心理上的不满足感,总期待着某一“神来之笔”。于是,在一遍遍的修改与画面色彩的转换中,作品逐渐形成了自身的厚重与深度。丁一林作品中的“轻松”,实在是一场重体力劳动后的轻松,一种长期重负荷训练后的轻松。这种多遍绘改的效果是画家在创作初期所难以想象的。正是以这种方式,塞尚创造了自己的艺术世界,他在画布上再造一个自然,将创作当做对自然界的色彩等值翻译。每改动一个局部,都要相应调整相邻的色彩,多次反复,画面上积淀了很多过去没有的东西,如同中国画中的“积墨”,多次着墨皴染的效果,是根本不同于一次性涂染的。

也许,我应该说,丁一林的油画艺术中,最富有神采的,是他的肖像画创作,正是在这个领域,他走出了自己的独特道路。回顾建国以来的油画肖像创作,能够留下深刻印象的佳作并不是很多,可以说,头像多,肖像少。丁一林在靳尚谊等几位先生的指导下,在肖像画领域提出和解决了若干问题。我认为《少女肖像》和《妻子肖像》都是难得的成功之作。在这两幅肖像中,人物的神态含蓄而深沉,有一种内在的充实由画面向画外发散,简洁而精到的用笔,令人信服地塑造了在空间中朦胧而真实的形象。近看只有辉煌的交错的色彩,远视则有浑然一体、呼之欲出的神情与你默默交流。看上去是一个单纯的肖像,实则凝聚了长期的语言提炼加工,也是画家情感的浓缩积淀,这使作品具有耐人寻味的朴实与厚重。如果说丁一林哪一幅肖像作品最为成功,我想那就是《画家广军》,在这幅大型的肖像画中,丁一林不仅轻松自如地塑造了一个坚实的艺术形象,而且深刻



地表现了画家广军的内心世界,丁一林成功地留下了我们这个时代有良知、有理想、有修养的中年艺术家的形象。作为一个知识分子,画家广军经受了建国以后的历史变化,这一切,在他饱满的额头和坚毅的眼神中沉静地传达出来。为社会进步和文明发展而努力的一代知识分子的心灵,得到了鲜明的表现。可惜这幅作品传播范围不太广,能看到原作的人不多。

丁一林油画创作的灵感,部分来源于中国传统绘画,特别是宋元山水,注重整体意境的营造,而不

拘泥于一石一山的形似,它不以某一精到刻画的局部为能事,而在于整体气氛的传递。丁一林在自己的肖像画创作中,并不赋予眼睛以特殊的地位从而忽略其他部分的表现。他在肖像的面部造型中,将眼睛与鼻子、嘴唇一样,都作为整体平面形的一个造型因素来看。如《少女肖像》中,眼与嘴的椭圆、鼻梁的锥形,额发的半圆、脖颈的长方、胸前衣服的三角形,共同组成一个大的平面结构。很难想象一个纤毫毕现的眼部刻画在这样的整体造型中出现,它只能导致整体感的破坏。丁一林在这里,很自然地吸收了巴巴的造型方法,对眼部采取淡化和虚化的处理,使之从属于整体造型意味的表达,这样反而觉得更为强烈。正如马蒂斯所指出的,所谓绘画的表现,并不是某一物体和某一局部的表现,一幅画的表情就在这幅画全部的色与形的组织之中。丁一林认为,画面中形的价值,完全是整体的、综合的、相互联系制约的。没有一个孤立的形具有单独的价值,在某种意义上讲,眼睛与纽扣或背景中的一个笔触都具有同等价值,在这里,丁一林已经触及到了现代艺术中的一个核心,即“结构”的意义和力量。本世纪以来的结构主义语言学认识到,一个独立完整的语言结构有其自身的意义,意义不仅存在于单词所携带的词典学的涵义之中,它也存在不同的语法组织和表达方式之中。当我们看到黄土高原排山倒海般的陕北青年在尘土中强烈地扭动身躯时,那种场面的整体震撼力已经淋漓尽致,此时还需要看一双眼睛吗?丁一林已经注意并尝试用画面整体的色彩笔触形成的“气势”来表达肖像人物的内心精神,这就丰富了中国传统的以形似表达神似的绘画理论。

毫无疑问,在长期的实践中,丁一林已经形成了基本的风格特色。这就是通过造型的单纯化、色彩明度层次的提炼和简化、形体结构与轮廓线的精心处理,达到造型的力度。注重作品的整体感,在大方磊落之中凸现局部的精彩。注意画面中形的对比组

合和线的穿插向背,在浓重反复的设色中,达到松动的笔触与明快的色调。在保持古典主义绘画的严谨与庄重的同时,又不失随意抒发的情感表现和富于现代感的色彩肌理趣味。这里,需要讨论的一点是,他的作品中,有个别形象的局部笔触的流动变化相当充分,但从传统素描的眼光看,似乎形的结构不太准确。这个问题涉及到形的完整与准确,从根本上说,则涉及到对“形”的理解,“形”的语言作用。事实上,从事了十余年素描教学,丁一林早已解决了基本造型的准确问题。如今,他在创作中的某些局部“形不准”,恰恰是不想使作品在每一个局部都以逼肖对象为能事。丁一林注重的是整体的形、平面的形,而形又是通过大的笔触与色彩来理解的。所以,他作品中的局部的形,服从于整体造型的需要,服从于整体色调和运笔气势的需要。为了整体,某些局部的调整、变化乃至不那么精确,不仅是可以的,而且是必要的。有时他甚至有意破坏掉过于精确的形以追求“形似”之外的“神似”。这导致他对中国传统绘画中“虚形”的重视,即与“实体形”相对的形与形之间的空间。有形难,无形更难,你很难说,古老的易经中的黑白双鱼,哪一个是实形,哪一个是虚形。虚实相生,画面中空灵与模糊的部分,有时比具体描绘的物体更为含蓄、博大、神秘,有一种说不清的东西,一种复杂的情感弥漫其中。丁一林一直想探索这一课题,这耗费了他大量心血。可以说,丁一林在有意无意之间,已经开始运用中国的美学理论来处理西方油画中的一些根本问题。当然,我想指出,东方文化、东方绘画对于空间的平面化、虚拟化处理,不同于西方绘画的实体视觉幻觉。丁一林在处理平面形与立体形的关系时,也面临着古典绘画与现代艺术的价值标准冲突,以及东西方文化、绘画的价值冲突。丁一林与巴巴一样,都是立足于传统和古典,而坚定地向前迈进。他能较好地解决上述的价值标准冲突吗?他还能继续以写意性的写实风格出现

吗? 他会向半抽象乃至抽象发展吗? 这些问题只有留待画家今后的实践来回答。但毫无疑问, 丁一林富有成效的工作, 已使他进入了中国当代优秀的油画家行列。他的一些优秀作品如《少女肖像》、《执琴者之一》、《画家广军》、《夕阳下的少女和牛》等可以说是经得起历史的筛选的。

三

当然, 对于丁一林来说, 他的艺术道路还很长, 等待着他的, 还有许多新问题, 其中最为基本的有两个。

一是题材与生活的问题。作为一个油画研究生, 在学院里深入研究油画语言时, 丁一林认为画什么并不重要, 题材不应成为障碍。但是, 当他较为深入地掌握了部分油画语言之后, 他发现, 题材与语言并非毫无关系, 题材是一个诱导, 一种题材必然要求相应的语言表达, 也就是说题材要求和语言的统一, 新的题材需要新的语言表达。所以当丁一林将目光重新回到《小骑手》(获'91中国油画年展优秀奖)、《牧羊女》、《练习曲》等现实生活中的题材之后, 他感到生活和选材的重要。在研究了米勒、凡·高、高更和印象派画家之后, 丁一林认识到, 艺术和独特的地理、人文环境关系非常密切。一个有作为的艺术家不应该总是关在屋子里研究语言, 他必须以自己的专业眼光、文化素养, 去选择新的生活, 发现新的表现领域。生活对于艺术语言的生成, 虽然不如艺术史那么明确直接, 但对于一个画家的艺术思维和语言的综合运用, 却有强烈的影响。正是法国南部阿尔地区的强烈阳光, 孕育了凡·高生前最有光彩、最有力度的作品。

丁一林反复思考的另一个问题是油画语言中的中国文化和审美的问题。作为一种外来艺术, 油画传入中国后, 几代艺术家一直试图解决的一个问题是, 在保持油画的艺术特性(所谓油画味)的同时, 使

之更具有中国文化的精神素质, 更富有东方文化的审美感染力。对此, 丁一林已经在中国文化和艺术的传统中求索, 除了阅读中国文化、历史、哲学的书籍, 丁一林对中国画中的丰富遗产很有兴趣。例如, 他最喜欢的是黄宾虹、李可染的国画, 在这两位近现代山水画大师的作品面前, 丁一林感到面对着丰富的艺术宝藏。他对两位大师的笔墨运用、整体的构造、多层次的深入, 特别是画面的黑白关系处理, 深为叹服。在比较了西方油画之后, 丁一林发现西方油画也存在一个重视黑白关系的传统, 如卡拉瓦乔、哈尔斯、鲁本斯、格列柯、马奈, 黑白语言的运用都很鲜明。运用得最好的是戈雅, 他的绘画语言和西班牙民族文化的关系很密切, 在西班牙的民族文化中, 黑白两色是非常鲜明的、普遍的。但是, 这和中国文化及中国画中的黑白, 又是有区别的。如何借鉴、吸收和融会? 面对东西方艺术史, 丁一林还有漫长的道路要走。但是, 立足于中国本土文化, 开拓自己的油画道路, 对于丁一林来说, 已是十分明确的方向, 在这一方向上的语言研究, 将获得扎实的基础。

艺术史基本上是艺术语言的发展史, 尽管任何艺术语言、艺术风格抛开文化的负载都不会成为历史, 但艺术家毕竟在艺术传统和当代生活中同时生存的。丁一林的油画语言研究反映了当代中国油画的历史性趋势, 这就是在现代艺术潮流汹涌, 各种综合材料广泛采用的今天, 中国油画仍然以执著的信念和毅力, 探索油画这一古老的艺术语言在表现现代人的精神情感与心理状态方面, 具有何种可能性。这种持续深入的探索将使油画在古老的东方和现代的中国获得新的生命, 从而为人类艺术的发展写下新的一页。当我们的后代回顾这段历史时, 将不会忘记丁一林这一代画家以及他的前辈画家们的艰难探索。

1992年8月 北京

1. 执琴者之一
布面油彩

192×110cm 1987年