

回到写生

三代油画家写生作品

主编 杨飞云

回到写生

三代油画家写生作品

主编 杨飞云

目 录

- | | | |
|----------------------|-----------|-----------|
| 回到写生 文 / 陈丹青 / 4 | 罗工柳 / 64 | 尚扬 / 138 |
| 写生的恩赐 文 / 杨飞云 / 10 | 靳尚谊 / 66 | 赵以雄 / 144 |
| 关于写生的探讨性 文 / 朝戈 / 11 | 詹建俊 / 72 | 李锡武 / 146 |
| 应邀参展赘言 文 / 钟涵 / 12 | 侯一民 / 78 | 张祖英 / 148 |
| 写生浅见 文 / 施本铭 / 13 | 朱乃正 / 84 | 王怀庆 / 152 |
| 写生好处多 文 / 王琨 / 17 | 钟涵 / 90 | 孙景波 / 154 |
| 徐悲鸿 / 18 | 戴泽 / 96 | 陈丹青 / 158 |
| 吴作人 / 26 | 邓澍 / 98 | 孙为民 / 162 |
| 董希文 / 34 | 王悦之 / 104 | 艾轩 / 166 |
| 王式廓 / 40 | 魏传义 / 106 | 何多苓 / 170 |
| 颜文樑 / 44 | 李天祥 / 108 | 俞晓夫 / 176 |
| 陈抱一 / 46 | 赵友萍 / 110 | 王胜利 / 182 |
| 潘玉良 / 48 | 闻立鹏 / 112 | 钟耕略 / 184 |
| 倪貽德 / 50 | 李骏 / 118 | 陈文骥 / 188 |
| 司徒乔 / 52 | 潘世勋 / 124 | 曹力 / 194 |
| 吕斯百 / 54 | 吴小昌 / 130 | 杨飞云 / 198 |
| 庞熏栳 / 56 | 王征骅 / 132 | 王沂东 / 204 |
| 冯法祀 / 58 | 蔡亮 / 136 | 朝戈 / 210 |

夏小万 / 216
谢东明 / 218
王宏剑 / 224
郭润文 / 230
杨参军 / 236
施本铭 / 242
刘建平 / 246
龙力游 / 252
孙立新 / 258
焦小健 / 262
孙向阳 / 268
段正渠 / 272
段建伟 / 278
闫平 / 282
王克举 / 288
王琨 / 292
徐唯辛 / 298

张冬峰 / 302
孙纲 / 308
白羽平 / 314
王玉平 / 320
张路江 / 324
夏星 / 328
庞茂琨 / 330
冷军 / 334
任传文 / 338
顾黎明 / 344
忻东旺 / 348
石良 / 354
芑芑 / 360
李贵君 / 366
朱春林 / 370
姚永 / 376
何红舟 / 382

赵宪辛 / 388
崔小冬 / 392
申玲 / 398
范勃 / 404
石磊 / 406
孙秀庭 / 410
夏俊娜 / 414
于小冬 / 418
常磊 / 422
韩洪伟 / 426
孙文刚 / 430
徐晓东 / 434
林茂 / 438
姚宏儒 / 442
张文惠 / 448
艺术家简历 / 452

回到写生

文 / 陈丹青

这项展览并不仅仅展示写生，而是借此展示，反省写生。

本次参展的画家，包括上世纪留欧、留苏部分前辈和部分中年画家；本文议论的范围，大致是传统写实油画。因此，画作的选择标准只有一个：临场的写生。附带要求是：回避“创作”，回避风格化倾向。

以上，也即画展试图呈现的问题：过去八十多年，三代人的油画写生发生什么变化？这些变化的原因是什么？写生与油画是什么关系？今天，为什么我们仍要提及写生？

*

临场写生——面对人物、风景、静物，或作为素材的准备——在欧美国家已经过时了，如绘画本身，长期边缘，迹近稀有的行为。部分欧美学院的写生课虽未被根除，但不再必要，不再追求写生课题的严肃感。对应于西方现代文化的整体形态，这种状况，是合理的。

在中国，留欧留苏两代画家，以及当代中年写实画家的早期生涯，仍处于前现代、半现代社会；从上世纪30年代到80年代初，中国的油画及其教学，间接仿效欧洲或苏联的学院传统，这一传统视写生为油画实践的前提，以写生贯穿画家的全部工作。

民国留欧一代画家的遗留作品，九成是人物、风景、静物写生。留苏画家的课堂写生作业，则是长达三十年封闭时期所有油画家研习技艺的范本。直到80年代，三组画家之间即便发生种种政治处境与文化认知的差异，写生，始终是油画无可置疑的要项，形同工作的伦理。即便革命年代，在私下与半公开场合，不同辈分的画家均以写生水准——未必是创作——确认彼此的才华与声名。而写生的意义甚至超越写生，借以留存绘画最后的愉悦和自尊，抵御文化专制。日后的在野画会，及“文革”后第一代所谓前卫画家，其实是远离政治教条，沉浸于风景写生的那群人。

*

从20世纪80年代开始，在未被觉察的过程中，写生的意识与行为逐渐贬值。除了少数例外，绝大多数写实油画家长期不画写生。虽然所有学院至今排满写生课程，虽然将写生假定为考核标准的传统教学从未更变，但是所有人都看见，都承认，三十年来，全国院校师生双方的写生能力，一代不如一代。

这一写生实践的式微过程，部分也是合理的。它对应于开放以来美术形态的大幅度改观：长期归属政治教条并为之严重扭曲的传统写实绘画，有理由被视为过时、失效，亟待更新；80年代骤然涌入的西方讯息、迅速予以回应的本土现代艺术运动，也促使传统写实绘画发生溃散与分化。这种分化，部分印证上述欧美现代艺术的演变轨迹，其良性后果，是促成中国视觉艺术的现代性，非绘画艺术得以登场，逐渐终结了陈旧而单一的格局。

在当今中国视觉艺术的驳杂景观中，写生，确乎是次要的、局部的，被视为技术层面的小问题。它的价值，仅仅针对传统写实绘画的群体。在欧美，这类群体极其有限，是某一单元的小小分支，要不要写生，怎样写生，是极少数人自己的选择。中国则不然：至少到目前为止，写实画家占据职业画家的半数，甚至七成以上；而被考试与课程强制性接受写实训的庞大学生群体，则全球居冠。这样一个超数量的写实绘画群体，与写生实践的严重缺席、写生教学的全面退化，构成空前的反常的错位。

这庞大的错位，受制于另一决定性变数：如所周知，80年代以来飞速更新的先进科技——摄影器材和电子图像系统——深刻地，近于取代性地，改变了传统绘画的制作过程与内在品质，尤其是，改变了画家的观看方式。目前国内所能见到的架上绘画，从大型创作到人物画，甚至风景与静物，九成作者全程使用照片——用照片画画、画面的图像化、图像与绘画混同，是当今写实画家共同构建的三部曲——中国油画，

因此在过去二十多年出现一项难以命名的新种类：它反复宣称是传统写实，甚至是“古典”的绘画，同时，大部分作品公然基于照片，挪移照片效果，复制为画布上的“图像”，而不是“绘画”。

*

陈述绘画与摄影的关系，辨析这种关系在过去百年西方艺术中的种种是非，过于繁冗。要之，在图像时代，用照片画画，是当代艺术绘画类作品的莫大机遇，对传统写实，则可以是良性的辅助，也可以是绘画的歧路，甚至绝境。二者并非无可通融，尤难理清其间的分界——介于当代艺术与传统写实之间，过去二十年，出现若干优秀作品——但是，写生，或用照片，将被引向截然不同的两种绘画。

用照片画画，起于欧洲19世纪中叶。德拉克洛瓦、库尔贝、德加，是为先驱。其实，初期摄影于绘画大统丝毫无伤；中国自20世纪50年代到70年代的所有宣传性油画也大量运用照片，但照片之于当时的画家群，属于辅助作用，徐悲鸿、董希文、王式廓、何孔德等前辈的重要创作，莫不基于忠实的写生。

绘画的图像化，或曰图像绘画，起于上世纪60年代前后的波普艺术。其中翘楚，如安迪·沃霍尔到里希特两代人，为图像时代的绘画开创了丰富的领域，绘画被赋予新的定义。二者对90年代以来的中国当代绘画发生显著而广泛的影响。被称为“政治波普”的作者方力钧、岳敏君，及稍后的景柯文、尹朝阳等至少十余位富有才华的具象画家，为本土提呈了众多语义清晰的图像绘画。

忠实衔接巴洛克至19世纪传统的画家——亦即全程写生——在当代欧美一流画家中，绝无仅有。最后一位吉珂德式的大师，无疑是鲁西安·弗洛伊德。姑不论弗洛伊德作品深刻的现代性，仅仅考察他的工作伦理——包括这伦理的持久与强度——倘若不是写生，他的绘画世界是不能成立的。因其作业的艰深与难度，在中国，弗洛伊德的忠实仿效者其实很有限，但却是本土写实油画家集体推崇的偶像，借以佐证写实绘画之于当今的“合法性”。讽刺的是，认同弗洛伊德的群体所描绘的“写实”绘画，绝大多数并不源自写生。

或趋附暧昧的“当代”，或标榜可疑的“传统”，使本土写实油画家大致分化为两组群体。前者使用照片，已结正果，不但无可非难，还应该走得更远；后者使用照片，则抽离传统的文脉，篡改了油画的根基，理既难得，心亦难安——本次参展的中年写实画家大致建立了本土声誉，自然渴望继续提升。陷于图式重复的疲软，市场利益的围限，声名地位的牵制等等瓶颈，寻求突破而难以突破。出于职业经验，大家心里明白：写生实践的长期匮乏，是当前传统类型绘画了无生气、僵滞不前的深层原因。然而久不写生，写生犹难：唯画布上的实践者才清楚，传统绘画真正的堂奥与挑战，真正的境界与化变，端赖写生。

*

陈述写生之于欧洲传统的渊源，同样繁冗。在实践层面，写生无比具体，指向现场；在价值层面，写生贯穿西方绘画史及其观看传统，上溯欧洲视觉艺术诸般始源问题，这些问题，又和欧洲人文科学的递进，具有千丝万缕的历史关系。

本文无能处理以上庞杂的学理，仅就文艺复兴至20世纪上半作为断片，扼要审察写生的演进。这演进的过程，要之，即一代代画家以“如其所是”的观看立场，经由写生，一步步实现画布上的“忠实再现”，代代生成我们所看到的欧洲绘画，包括这绘画的风格史。自文艺复兴到巴洛克，基于写生的欧洲绘画已然成为其他文明区域不曾达至的视觉真实效果，并以其观看逻辑，预告了日后的摄影。

自13世纪到17世纪，一幅基于写生的绘画仍然受限于宗教、神话与贵族形象的诸般制约，必须附加无数修饰或虚拟情境，才能成立。迄至18世纪启蒙运动和一系列世俗化革命，写生的意图、功效，及其能量，遂由再现素材的性质而一举跃居为绘画的主旨，直接呈现为艺术。19世纪的现实主义、自然主义，尤其是印象派，是写生美学的持续跨越，一言以蔽之，即写生的肯定，写生的狂欢。

经由写生而追寻真实的过程，也是风格演变的历史。远自15世纪到17世纪，但凡于视觉“真实性”有所贡献的个案，盖以写生的“写”，写生的“生”，作为突破。卡拉瓦乔的早期静物、伦勃朗笔下的世俗面相、委拉斯贵支的侏儒肖像，最大程度留存了写生的原初性与现场感，是巴洛克绘画的意外与偶得，形同冒犯，而于后世的启示，无可估量。到了19世纪的库尔贝，尤其马奈，写生已是真相与媒材之间的实验游戏，宗教和历史题材，至此退出，或转至沙龙绘画，印象派同仁的那场革命，全部是风景和静物的临场写生。到梵·高与塞尚，听从于绘画媒材所能发掘的种种性能，写生，遂不再满足绘画言说物象，而是物象与言说的合一，及至马蒂斯、毕加索一代，开物象言说绘画的先河。

上世纪二战之前的现代主义绘画，是风格的盛宴。写生并未因此失效、退场，反而成为进一步解读物象、导引风格的实验。毕加索与马蒂斯每一时期的路径转换，全都面对活的模特、真的景致。巴黎画派的德朗、马尔凯、苏丁、莫迪里阿尼、瓦拉东，超现实主义的达利与

契里柯、德国表现主义的珂克式加，甚至达达时期的杜尚，在写生现场将物象的诠释引至无数可能性，以各人迥异的观看立场，超越传统写生，刷新写生的传统。即便美国于 50 年代兴起的抽象表现主义，如德·库宁早年的女子系列和高尔基的初期风景，也是从真人真景的全程写生，开启拆卸结构重组画局的工程。

既不止于技术层面，也不仅为摄取素材，写生，不论在欧洲绘画的任一阶段，是必须履行的职业行为，是连接画家与物象间无穷无尽的感知与回应过程，在这一过程中，绘画被写生决定，同时，如何看待写生、如何实践写生，是引向各种类型与风格的可能。我们不能说，与东方、中西亚、南美等区域的绘画相比，欧洲绘画的感知系统是最好的，尤其不能说，是最科学的，但就“如其所是”的观看与传达而言，就绘画效果的“真实性”而言——虽然“真实”一词在不同文明的理解中，永远存有歧义——没有一种其他文明的绘画如欧洲人那般，取决于临场写生。

*

中国移植欧洲的油画，先天不良，后天失调。相较于仿效欧洲绘画将近两百年的俄罗斯与美国，中国的油画实践，短暂而浅薄。美俄两国博物馆收藏具有世界性地位，中国则迄今没有一所欧洲油画收藏馆。日本的欧化与中国几乎同时起步，仅油画一项，留欧一代日本洋画家的整体水准，其实高于徐悲鸿一代。而日本民间收藏欧洲油画（从文艺复兴到印象派）的美术馆，多达三十余所。

西画之在中国，唯素描一项获致畸形发展——犹如移植西洋演奏、歌唱、舞蹈，乃至体育，中国人的技能培训从来优异——因不断膨胀的学院数量，因中国独有的考试系统，今天，没有一个国家拥有类似的素描教学。这一抽离任何美学价值的素描技能，造就当今世界绝无仅有的写实绘画群体。这一技能的绘画感大致适应单色，并不通向经由色彩写生而得以无限开展的多级形态。及至大部分写实画家借助照片，写实概念被偷换了，可疑的写实绘画，批量出现。在同类绘画早经没落的世界范围，它足以倨傲，但片面而畸形的技术观，混同、以至取代了绘画的艺术观。

但这种技术观自我想象为艺术，或者说，将单一技术的种种改装，认作风格。始于 80 年代，中国式写实油画的求变欲望，产生许多怪异的种类：试图回归民国肇始的欧洲传统，追慕所谓“古典”风格，由照片导引，以精细为主高（其中，冷军与石冲的作品允为正果，大致以照相兼观念写实性而倾向当代艺术）；求助于似是而非的“形式感”一路，则花样百出，旁借其他画类的图式，使油画出现版画化、插图化、漫画化、卡通化、设计化、装饰化、广告化，甚至水墨化倾向，并视之为新颖的创发，但既难归附当代艺术，亦非传统写实。

要之，亢奋而盲目的风格化——其实是图式化——成为过去三十年中国油画的整体景观。单一技术优势、大量植入照片效果，使这种景观呈现风格多样的错觉。

*

风格、风格化、风格主义，是不同的概念——风格主义，是或一阶段、流派的集体追求，如十七八世纪的矫饰主义，19 世纪的拉斐尔前派，及部分沙龙绘画。风格，是美术史上下文之间某一清晰凸显的标识。这标识，涵括绘画规律的每一层面，又为一人所独有，无可替代，如我们所见到的历代匠师：风格化，则无视任一风格的内在结构和时代属性，将风格的现成图式予以简化、演绎，抽取风格得以依附的主题，填入其他素材——如将伦勃朗昏暗画面中的肖像换成中国脸、将中国的风景植入梵·高式的鲜艳画面等等——营造廉价的易于辨识的符号性效果。

过于短暂仓促的中国油画史，除却若干可敬的名家，不可能确立真正的个人风格，也不曾有过风格主义流派。作为被动中寻求主动的选择，风格化倾向在革命年代即已盛行：所有历史画均是苏联同类作品的图式模拟；草创时期的民国油画家也不免各人挂靠某一风格，甚至包括被折中化的立体主义和超现实主义。但民国或留苏两代人的集体仿效，无比真挚，风格化尚未成为刻意的策略。在富有天分的个案中，徐悲鸿挪用了沙龙式英雄主题的大创作模式，董希文则以惊人的才华，借敦煌绘画的平面感与富丽感，创作了《开国大典》。关良、关紫兰、陈抱一、庞薰琹、邱堤、倪貽德等，则以一种新文人气质，画出介于风格与风格化之间的小画，虽浅尝即止而弥足珍贵。

始自第三代油画家，民国时期的西化热情，革命年代的集体信仰，尤其是上两代人的整体教养，普遍消退而稀薄，而追求风格标识、向往跻身“世界美术”的假想，空前热切。画册、照片、新讯息、新观念，构成庞杂而乐观的假象：我们终于告别了隔绝落后的美术形态，可以放胆追求诸如个人性、民族性、世界性等等高级境界——其实是空洞的、口号式的，无异于革命年代的意识形态梦呓——这富于蛊惑的价值目标，被归结于所谓风格。民国油画与苏式油画风格化企图是半自觉的，相对谦逊的，因两代海归及其影响群体，大致清楚中国与西方、

油画与风格之间，尚存遥远的差距。第三代油画家全部是本土群体，为眼界所框限，在知识面、现实感与意识形态空想教育之间，习惯性错位，而改革开放的举国亢奋无疑助长了这种错位，于是风格化追求犹如资金短缺，甚至没有本钱的宏大项目，在 80 年代初，以类似 50 年代的激进势态，由艺术家自发启动了，与当时政治和经济领域的理性趋势，形成奇异的对照。

写生，就是在这集体狂想中，被作为理应跨越的初级训练，一种有碍风格标签的过时行为，逐渐被轻忽、被懈怠。

职业写实画家这一普遍放弃写生的过程，几乎不曾被注意，被指出——批评，致命地缺失。认真说来，三代人的油画从未伴随准确无情、来自画家群体之外的职业批评。六十多年的文艺批评，先是过于政治（政治年代的高压是另一话题），后是过于学院，批评文本与具体而微的绘画问题，始终隔阂，以至画家与批评家的关系，是彼此不懂。如实践者昧于实践，批评者也不懂批评：批评的词语和文风，同样是廉价的风格化：术语、概念、空谈、言不及义、大字眼。近二十年来，当代艺术的部分批评活动尚能揭示相对真实的问题，传统写实圈除了无数围绕名家的装饰性文本，可以说，没有批评。

犹如权力结构不设监督机制，中国式的学院地位和行政优势，使传统写实绘画既失去批评，也承受不了批评，而长期追求风格化，又被风格化误导的画家，势必疏于自我判断。在 80 年代，图式化倾向多少源自西方绘画印刷品，近二十年则转为本土同行之间，尤其是对成功者的模仿。目前，虽然写实类绘画拥挤着空前驳杂的风格样式，但众人的思路、企图、工作依据，包括对图式的处理，同出一辙。理所当然地，绘画，重又返回过去年代的教条化、概念化，千人一面。

*

与写生相对应，色彩，是维系欧洲油画的生命系统。畸形而单一的中国式素描技能一旦经照片介入，色彩意识，色彩感，在大部分油画中迅速消退。

西方的色彩观由第一代留欧留日画家带入，颜文樑、魏天霖、吕斯百、关紫兰，均是富于才华的色彩画家，今天看来，依然闪烁着西洋色彩谱系的理致和愉悦感；留苏画家引进响亮而富丽的银灰色调子，则广泛影响六七十年代的本土画家，即便“文革”时期的教条创作，也试图严格遵循苏俄引进的色彩规范。

自 80 年代，第三代本土油画家成为主力。因以下的劣势、优势和自我误导，色彩之于油画的决定性功能，发生变化：一，多数“文革”画家自学出身，封闭时期无缘见到留洋前辈的原作，积欠色彩训练及其意识；二，这代人创作力优胜，初期成名作的色彩薄弱成为可原谅的环节；三，这代人出道之初，适逢以照片作画成为通例，挪移照片的准确感，被误解为造型水准的普遍提高；四，急于求变，由上述风格化追求迅速带离原有的写实范畴。

新中国成立前三十年，留欧、留苏两代的色彩训诫，始终奏效，至 90 年代，这一教学累积因前辈相继告老，大致在学院范围被迅速退出：这一环节从未被适时指出。同时，印刷品色调开始大规模削弱传统写实绘画曾经具有的色彩水准。不到二十年，色彩作为油画的血肉、肌肤与神采，在写实类油画教学和创作中即便尚未丧失殆尽，也已是罕见的、稀薄的个例。

使用照片，不画写生，大致引来两种后果。其一，养成色弱。当色彩在油画——不论是哪种类型的油画——中仅仅成为形与形之间的填充涂料，油画乃质变为图像。其二，色彩异变为彩色，彩色取消对比，失去对比的彩色，构成色彩的破坏，形同暴力——自 90 年代中期，后“文革”新人的佼佼者陆续进入行政、学术、市场领域，成为权威范本。一种有别于留欧、留苏前辈的色彩文本出现了：在少量倾向当代性的作品中近于单色平涂，类似广告；在大量所谓古典的、乡土的，或美人肖像作品中，则呈现为柯达冲印或电子数码的色彩效果，或刺目，或沉闷，由写生才能提炼的中间调子和暗部的微妙感、丰富性，不复存在。

色彩涉及的课题，不仅绘画。欧洲绘画来自更为复杂的色彩传统，是宗教、科学、民俗传统的综合遗产，部分体现为绘画，乃共同营构了那个视觉上的西方。今日中国，一个在景观上几乎全盘西化的试验场（建筑、服装、室内设计、汽车工业等等），迄今仍未妥善解决色彩的审美与配置。驳杂、刺目、艳俗，是目前本土现代化景观的通病。美术家对此负有责任，而油画却昧于这种责任——当初中国人单项引进油画艺术，实难顾及油画的文化背景，更难广涉西方色彩无所不在的实用领域。及今，油画虽已号称“扎根”，但从未与中国的文化水土相交融。在长期由行政文化俨然分割的专业格局中，除了残余的政治宣传功能、新兴的高端市场效应，中国油画其实是一门严重自我孤立，却难以自给自足的艺术。它不具社会影响，自外于社会审美活动，而在油画内部，仅色彩研究一项，非但乏善可陈，且不如前代。色彩，一如写生，早已退出油画家关心的议题。

西方绘画史可以说是一部色彩史，并非如我们所夸张，以素描造型见长；文艺复兴至巴洛克绘画的古典色彩，也绝非只是各种形与主题的附丽。印象派，则是由肯定写生而引发的一场色彩革命，之后，现代主义种种实验和超越，莫不得自于这场革命的色彩遗产。其中，始于梵·高对日本浮世绘的借鉴，意味深长。在东方的色彩谱系中，中国与印度的色彩世界，高度原色，唯浮世绘色谱被各种微妙的灰度所中和，有效呼应印象派由写生累积的色彩谱系。

写生，是欧洲那几代画家不言而喻的工作常态，各种史论不会，也不必提及画家是否写生，色彩的演变，才是史论课题，而色彩演变史，从来伴随写生。即便在后现代图像绘画中，譬如，里希特，是以写生式的观看，穷究照片的表象，他的画并非只是图式，而是由单色编织的丰厚肌理。而弗洛伊德的每件作品犹如写生的仪式，在欧洲写生绘画全面退场的时代，他赋予这古老仪式从未有过的使徒精神。他对肉体的观看，他对肉体所能发掘的色彩及其质地所做的贡献，是巴洛克到印象派表现派所有色彩遗产的汇集和提炼。一如每种绘画文明高度成熟后，必有一位宗师予以确认，弗洛伊德的工作与董其昌对隋唐宋元山水图式的综合演绎，异曲同工。

*

一个充斥高调与空论的美术界，画布上的真问题总被视为低层次的技术观。这种昧于问题的实践，又总是徘徊于技术，寻求替代手法，乞灵于廉价的变通。不再写生，不再对活生生的物象作出感官回应——还有比写实绘画更期待无限敏锐的感官吗——同时，病态地依赖图式，梦想风格：这就是当今所谓传统写实油画的常态。

上个世纪的八九十年代过去了。以风格化为标识，以图像化为捷径（类似的问题同样见于国画作品），试图摆脱“落后”的美术形态，巴望着假想的世界性承认——或者，另一极端：声称确立“中国油画”——的集体冲动，即或仍未冷却，近期可能转为相对的理知。当年的弄潮儿大致进入中年末期，画作等身而图式穷竭，重复是厌倦的，后劲的匮乏怕是不争的事实。市场利益固然难以离弃，但略具自知的画家或许重又体验当初的茫然：我们画出的一大堆作品，确实是百分之百的“中国油画”，大家得意吗？是否比当初更为自信？

出国开眼的机会、次数，越来越多，讯息不再阻隔，欧美画册的获取，空前便利。油画家对何为油画的认知，平心而论，毕竟比三十年前长进了。近期，由于展览众多，包括拍卖展示，我们有机会看到民国画家那些再普通不过的风景静物画——又小又旧，技术初浅，题旨狭窄——这时，未曾丧失天真之眼的同行可能会默认：这些画比我们能记得的印象，更好看，更纯净，仍未丧失魅力。倘若愿意进一步承认，那么，三十年来，无数繁复庞大、招数百出的新油画，未必超越了这些简单而真挚的风景静物画。用我们长期带有贬义的词语，那只是习作。我们或许有理由说，这些画过时了，但是，就再简单不过的绘画立场，我们没有理由说，不必再像前辈那样，去画写生。不论如何评价这批早期油画，我们与前辈的差异，无关时代，不涉其他标准，而是一种工作方式、职业伦理的分界：写生，或用照片画画。

对留洋前辈顶礼膜拜的时代，过去了。今日中年画家的实践规模，普遍超越前辈。不过，请停下工作，出门画一幅小风景，或只是画一束花，谁有自信随即拎回一件湿漉漉的写生画，色彩饱满，活泼清新，足以和这些过时的小画相媲美？谁敢自信满满地说：有何难哉，我也能画写生！？

写生很烦，临场的写生，非常非常难。不必说巴洛克时代的鸿篇巨制，一幅印象派小风景的难度，说句行内的实话，尤甚于一件挪移照片效果的中国式主旋律大创作。难度，并非艺术的尺度，却是无以回避而令人厌烦的问题：但凡二十年以上只画照片的画家应该承认，重拾写生，比初学写生还要难——这难度，无情而难堪，以今天的眼界，我们有理由说：前辈的写生也未跨越，犹未及于欧洲绘画司空见惯的写生水准线，写生之难，只因是欧洲油画世代代的根基。八十多年来，几代中国油画家——前两代盛年时光为战争与政治运动所荒废，我们一代则被混乱的价值观与急功近利所搅扰——的写生实践，严格地说，并未过关。这就是为什么前辈的脆弱遗产难以导引更高层次、更多面向的实践，而是被轻易中断；这就是为什么我们集体性避难就易，用照片画画。时代变迁只是外在理由，而世界范围现当代艺术的种种新观念、新材料、新的价值观，可能“拯救”了资源薄弱的中国油画，引发油画家各种形态的叛变，或以各自的权宜之计，用油画材料做着不该是油画做的事，将油画带出游戏规则，游离于暧昧的状态。

我们就是一群极度暧昧的画家：身为教授、名家、权威，可是不敢写生，其实，不会写生了——在绘画观极度混乱的今天，在影像主宰观看的时代，绘画本身就是暧昧的，错位的，有待认领，不断调整自己的边界，不再守护绘画作为自身的主体。在影像的世纪，要求写实画家杜绝照片，既没必要，也不可能。欧美，包括国内的当代艺术，证明影像文化足以吸纳绘画，为之打开全新的界面：过去二十年，中国富有活力的布面架上油画，几乎全是图像作品——自然，传统写实群体未必肯承认——鉴于美术国情，传统类写实仍然靠行政优势而聚集着众多画家，大家从未意识到，一旦使用照片，便是传统或当代的文化选择；然而没有一个群体像传统写实画家那样，既昧于文化时势的知己知彼，

又背离专业规则而不自知。

这是一场悖论、窘境，类似死棋。事情到这一步，写生已难成为严肃而有效的正题。它并不仅仅是指重建与生活的联系，不是指磨炼技巧，更不是要大家再去画风景。它是一种立场，一种本分，是对传统之所以是传统的清晰确认，有如信仰。它的切迫感暂时不在实践与否，而是，对我们来说，面临一场近乎道德的决定——事实是，重拾写生未必挽救写实绘画，却可能将我们拖回几乎不会画画的境地。那时我们才会警醒：图式、影像、伪风格，已将我们远远带离绘画；而渴望写生的同行谅必觉知，激发写生的氛围，尤其是，一个可资竞技的场域，早已荡然无存。

这就是目前的绘画生态：枯竭，且被污染。看看无数考前班和一筹莫展的本科生与进修生：他们都在写生。畸形的考试，过时的教学，已将写生践踏在最低层级，各校的所谓“基础部”，使绘画沦为荒谬之境——相反，照片却给伪写实绘画带来莫大机遇，包括利益，此外，大部分写实画家对于当今时代的图像文化，却是形同陌路。幸亏我们是在中国，别说观众或收藏家，连职业画家也未必懂得分辨什么是图像，什么是绘画。诡谲的是，即便坚持写生的若干画家，也多少被可疑的风格化意图所左右，所困扰——开放给永无止境的观看，写生，是灵感到来之前与物象的反复周旋，绝对感性，生猛，千变万化，既引发具体而微的手段，又指向无穷的可能性。这样的写生，在西方早已过时，在中国从未拙育。

写生是写实的圣经，但不是观念，不是灵药，不像当代艺术或古典风格等等圈套，提供诱惑，给予方向，预先对艺术家承诺正确与光荣。在集体性机会主义的时代，写生是愚蠢而残酷的选择，无望回报。它只负责检验两件无法敷衍、无法伪装的事，绝对无法伪装：你是否热爱绘画，你是否具有真的才能。

*

这项展览无关当代绘画的各种焦点。它是刻意悖时的，是写实绘画的自我清理。三代人的写生或许能将我们带回绘画的起点，提醒我们，前辈，还有我们自己，曾经这样画画。

这篇文章，首先，是为自己而写。我画了二十多年的照片，挣扎并受惠于图像和写生两端，决不自外于上述令人难堪的问题。我愿意相信，写实同行对这些亟待点破的话题，能够承受。有待承受的还有：这一仍未停止扩张的写实油画群体，无论就其整体水准还是它的属性，早已无可争议地边缘了。

请承认我们的边缘。对无限多样的当代艺术视而不见，是怯懦的。幻想传统写实油画的主流位置，尤其怯懦。就权力意识而言，承认边缘是不可忍受的；就艺术而言，接受边缘，是对自己的诚实。眼下数以千百的中国写实画家，会比弗洛伊德在欧美世界更孤立、更边缘吗？值得省思的是，我们是否像他那样勤勤恳恳地忠实，像他那样骄傲？全然不顾上世纪在西方发生的事，这位老头子没完没了地写生，写生，就是他的骄傲。今年巴黎蓬皮杜中心为弗洛伊德举办的盛大回顾展，我以为，就是向这种罕见的绘画的骄傲，予以致敬。

我们已经骄傲不起了。但我们有希望经由写生，寻获绘画的谦逊。不管画得怎样，不论怎样写生，我看见，参加这次展览的数十位中年画家，资历经已不浅，声誉或有厚薄，居然收起照片，摊开画具，对自己说：放老实一点，回到写生。

2010年11月25日写在北京

写生的恩赐

文 / 杨飞云

写生是一个油画家必须经常持守的本分，是亲近自然、体验生命、锤炼画艺的最佳方式，是画家用画笔和心灵直接触摸生命本源的有效途径。可以说，没有写生这种方式就没有油画这门奇妙的艺术品类产生。通过写生，人类发现了绘画规律，发现了光色空间，创造了完备的绘画知识与法度。无论古今，人们都认同一个道理，就是大自然与人类生活是艺术的源泉。对景写生就是在源头上有效地获取艺术的维他命，作为一个画家，不可久离，更不可不做，否则难逃苍白、概念、做作等弊端，“脱离自然的画家会渴死在泉水旁”。一切科学的成果是因研究自然而发展，一切艺术的创造是因体悟自然而进步。

写生的原意在西语中就是书写生命。写生不是写那个纯粹的物象，也不是写那个纯粹的自我，是物我交融后激发出来的那个艺术境界，使每一笔形、每一块色都触碰到艺术家激动与活跃起来的那个兴奋点上，是一个全息的带有天赋秉性的生命体在大自然的美的驱动下高度发挥全然释放的过程。

因此，在面对丰富壮阔、瞬息万变的自然景物写生时，画家必须真诚，必须激动，必须选择，必须敏锐而自信，必须概括与把握。那种身、心、灵全然投入，精、气、神全面调动的状态很迷人。忘掉技巧，忘掉制作，忘掉自我，放下理性，充满灵性与信心，直接的观察，率真的表现，高度的进入，将作者此时、此地、此心情的独特感悟，瞬间凝结在画布上，使之成为永恒，鲜活生动而生机勃勃，即使是大师也无法重复那次体验，重复那件作品。

风景写生若骑生烈之马，你若不能全方位地在短时内制服，就必然被欺负。画者平日的修炼不足，无把握全局的实力，绘画理法的理解不准确，必在瞬间的激动之后变成一阵慌乱的胡涂乱抹，败兴收场。好在一次不行，二次再来，失败之快，总结亦快，因此每次下去写生的收获实在很大。同时清楚地告诉我们，一个画家素日的修炼尤为紧要，一切缺陷与能力的不足，都会在类似实战的写生中暴露无遗。激动与理法并重，升发与驾驭同行，艺术家的创作灵感在万千变换的大自然面前被高频率地挥展，使我们更加认识伦勃朗、委拉斯贵支、柯罗、库尔贝、印象派诸家，塞尚、梵·高、马蒂斯、毕加索、弗洛伊德、莫兰迪等大师，每一位都是在写生的实践中成就的。

在今天这个获取高清图像手段异常便捷的年代，作为油画家，不应满足于各种处理手段提供的间接图像资料，而应经常走进自然，走入生活，重新回到绘画的本体，站在审美的原点出发，以赤热的心和纯真的眼，礼赞自然、热爱生命，重视表现美的那份激情，强调真切体验、真情实感，去写生创作，为新时代赋予我们的艺术使命而努力。

写生是绘画的一种恩赐，它使我们变得虔诚、纯真和更加热爱生命。

于高碑店中国油画院 2010年10月19日



关于写生的探讨性

文 / 朝戈

绘画千百年来在关于物象的表达梦想中延续着自己的生命。在这个过程的缓慢延续中,有两个时期在人与自然的关系中显现出异彩。一个是西方的文艺复兴,这个时期人们对自然的态度发生了飞跃性的变化,对自然本身构成事物的内部结构,进行了前所未有的对事物客观存在的理性研究。一些勇敢者对人体的解剖结构、树木房屋的构造、透视的视觉消减。这些理解力的巩固依赖于像达·芬奇这样一类探讨世界、探讨生命巨大的勇敢与热忱的研究,这些探讨早已远远地超出了绘画的范畴,绘画在跟随这理性认识的锋芒中建立了新的世界,成为不可动摇的古典艺术的主体。

这时艺术对世界的理性探究还是鲜活的,并与人类感性完美融合,具有知性与感性的光芒。

然而这种创造、发现、探讨的态度终于在几百年的尘烟中演变成了定势和机械。

20世纪初是人们对世界与自身认识的新的关口,欧洲的阵痛粉碎了人们的思维模式和既定艺术方向的迷信,人们的探究性在新的怀疑与渴望中复活,然而这种复活依赖的还是写生。我认为有这样一些艺术家是前行者,布朗库西、埃贡·席勒、塞尚等艺术家,他们的写生具有以前时代所不具有的直接体验和锐利的接触感,他们的世界不再有神的光焰,出现了自我对现实的强烈折射,在这些写生中,个人对世界独立的理解凸现出来,自我的体验取代了对事物客观性的追寻,这个时期的写生不再强调事物的总体联系,更多独自进入某个事物,这是20世纪美术的奇观,无论人们对世界的态度怎样改变,写生确是最恳切不变的手段和对多变世界的探知。

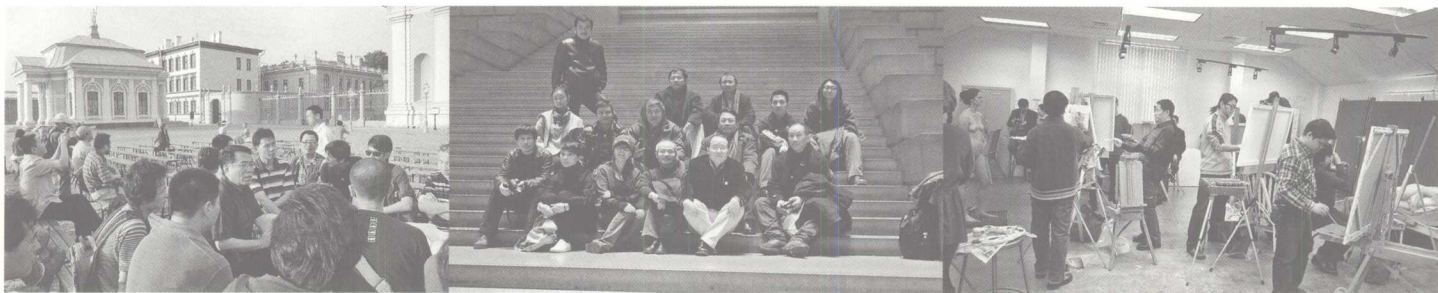
今天中国油画院以巨大的热忱汇集了中国油画界的众多名家,力图展示大家在这急剧变化的历史阶段中各自在独特的领域里对自然和心灵的丰富“探讨”,并在写生中呈现出多彩的面貌。

中国油画院敏锐地观察到中国当代油画发展的现实状况,并积极推动油画界的良性发展,鼓励严肃而具有深度的学术原理与风范,使中国油画更加健康地发展。本展为大家展示了近乎百年的优秀写生作品,为我们揭示艺术的奥秘。

感谢陈丹青先生的精彩策展和油画院全体同仁的倾力合作。

预祝展览成功!

2010年11月20日



应邀参展赘言

文 / 钟涵

写生是我们这一代搞油画的人们习以为常的事，乃至成为专业生涯之一部分。我自己从前写生多，后来少了，而且有些生疏了，主要的工作方式变为依据综合的资料进行画室内的创作，从而对写生缺乏新的体会。一般地说，写生是该一分为二的，既有它的优点又有它的局限性。在传统上，中国重观察而不重直接写生。西法不然，曾主要是从写生中来的，或写生即是创作，然后在现代和转至当代则日见稀罕了，这种变化，是他们整个艺术路向流变之下出现的一种现象。窃以为，油画在中国发展至今已趋于殊相分途的情势下，我们至少总得有一路还是采取承前启后、推陈出新的方针——在这种方针之下，油画就需要重视写生方式，发挥其直接从生活中来和直接表达人自身从心、眼、手的当下协调活动中产生审美兴生动性这样的一种优质。这一点，也许可以跟本雅明所提出来的机械复制时代的作品失去“生气”（按：原文为“AURA”，我以为“光晕”一类属于误译。）联系起来研究。此事关乎在当代西方文论影响下中国油画找到自己的特色之路。



写生浅见

文 / 施本铭

五百多年前，一种新的世界观、文艺观，发端于欧洲大陆的亚平宁半岛，史称“文艺复兴”。复兴的参照物是早已步入历史的古代希腊与罗马文明。

文艺复兴的到来，使人类的历史进入一个新纪元，同时催生了近世最伟大的绘画艺术。剑桥艺术史在描述文艺复兴绘画的重要特征时这样说：“人生在世不仅是为观赏神的伟大，他更是神本身的骄傲体现，是神在地上的天然继承者。自然不仅是为观看或临摹而存在的，它应该加以考察和理解；人不应该怕自然，但艺术品已是对自然的研究，在研究中艺术家对自然的各部分作出合理的安排，将其组成可理解的整体”。在进一步解释那个时期重要代表人物马萨乔、凡·爱克等的艺术理念时这样说：“对细节和单个对象的兴趣，以及忠实于自然又尽心尽力地表现它等等，都不是文艺复兴的新现象。”显而易见，实现这样一种理念的最重要途径，无疑就是写生，艺术家在写生中需要学会将自然安排成一个可理解的整体方法。

借此可以知道，文艺复兴的艺术家们重新发现了写生自然物象的价值，写生不再是仅对一物、一细节的研究，也已经不单是一种收集素材的手段，而升华为一种艺术观念。借此观念，人们发现了自然规律，发现了科学理性。文艺复兴绘画的先驱们，极力在作品中倡导自然主义美学，努力反应真实的视觉幻象。这种对宗教、对自然的全新认识，在那个尚未全然走出中世纪教会思想桎梏的时代，必然引起社会的一片哗然。马萨乔绘制于佛罗伦斯新圣母玛利亚教堂的《圣三位一体》就是这个运动的开篇之作。这件作品的出现，一定令当时的佛罗伦斯人吃惊不小。在这种全新的艺术现象冲击下，从学术界到社会大众对新艺术的是与非，引发种种争执，影响逐渐扩大至整个欧洲。但新时代的脚步一旦启动就不可能停下，透视学、解剖学等现代科学也随之应运而生，艺术家们逐渐开始将这些新生的理念与方法，应用到对于自然万物“作出合理的安排，将其组成可理解的整体”的艺术及人文主义思考之中。

中国的现代美术受到欧风全面影响在晚清与民国之季，此时的欧洲已借文艺复兴之后的一系列社会变革而转型为现代社会，伟大的文艺复兴运动业已成为传统，新绘画的摇篮已辗转到了巴黎，期间发生的无数社会变革与转型，也均已依次步入历史，代表近现代工业文明特征的现代艺术革命，已然横空出世。

在这个被称为工业化的崭新时代来临之际，中国现代美术与其全面遭遇。中国新文化的先驱们，痛感到积弱深重的中国，需要建设一种全新的社会形态，也需要全新的审美方法，以跟上大时代的步伐。他们怀着爱国主义的情怀与理想，向极东、向极西，远赴重洋，学习西方文明，学习政治理念，学习科学技术，学习欧洲美术的方法，他们全面拥抱这份新世纪大礼。随后，新型的西式美术学校在国中应运而生，他们成立“画法研究会”。在类似国立北平美专及后来的杭州国立艺专这样的校园之中，皆洋溢着一派欧风，美术师生们支起画架，学习写生物象的新方法。而在校门之外，画家们的身影更是从明媚温馨的客厅到山林茂密的溪涧，从枪林弹雨的前线到欢歌笑语的后方，足迹遍留于社会每一角落。有人画人体，有人画外光；有人通过写生咏叹自然，格物致知；有人则以美术为武器，针砭时弊，臧否现实。“西洋美术”之风气遍及大江南北。

“写生”，在新世纪之初，对朝气蓬勃的中国新文化乃至新美术而言，就是个大写的词。其后很长一段时间里，中国现代美术表现为这样一种形态。

其后，苏联美术全面影响中国，不过除了意识形态上的重大转变，在方法上，仍然极力强调写生的重要性。不好的一面是，写生完全变成美术创作的附庸。这种转折预示一个新的时代正阔步走来。时人言必称“重大题材”，甚至评判一个艺术家的成败，也以是否画出过“重大题材”而论。写生只是“收集素材”，艺术家们把从生活中撷取的素材带回画室，将零碎的生活原型拼接成一个看似合理、实则虚无的场景，以宣传当时的政治理念。这种创作方法实际上与欧洲中世纪经文画奉行的理念一脉相承。写生活动固然尚在，但已成了美术创作中最原始、最低端的活动。这种情形，无疑严重贬抑了美术活动中艺术家的主体性。尽管如此，很多这类“创作素材”，随着时间的流逝，还是在日益显示出它们自身的

价值,可见艺术有自身的独立性,而其中起决定性作用的,就是作为人的艺术家。这是一个专门的论题,无法在此以寥寥数语给出答案,留待专家探讨吧。

20世纪80年代后,美术创作的观念,又随着社会观念的变迁发生了太多的变化,当代的中国美术其变更转换,活像是每年的流行色,可谓日新月异。不幸的是,越变越金钱化,越变越娱乐化。时至今日,无论前辈,还是后生,坚持写生已成为少数人的爱好。“写生”在学术的意义上,迹近成为一个考古学名词。即如以写实具象为业的画家,不画写生者也不在少数,这其中有新技术手段介入的缘故,另一面也暴露出社会风气的浮躁。潜心观察,深入研究的学术空气已经很稀薄,而更为遗憾的,恐怕要算是既往以强调人的劳作为根本、主张心手眼相契相合的传统美术教育理念的无理缺位。

写生真的是太旧、太古老或者太基础了?还是我们的认识需要更新了?数千年积累起来的文明,难道真的变成了现代化发展的绊脚石?我们确实应以批判的眼光去审视历史,对既往传统认真梳理,取其精华、去其糟粕。但我们不是来自太空的外星生命,对自己的过往历史不应充满敌意。对待这样的问题,要诚实直面,用众人的智慧,找到真正的出路,切不可草率为之,更不应搀杂一己之功利思想。

也许重要的不在方法,既往艺术家通过写生,研究并认识自然、认识社会的治学精神才是真谛。如果艺术如今天这般放弃了它固有的研究性与批判性,一味迁就于大众娱乐,妥协于金钱与物质,这无疑将是一场时代的悲剧。

绘画帮助人类了解并认识自身的处境,洞悉自己的精神世界,反过来又依据已有的经验娱悦自身,其中写生的方法是无法忽视的。写生的历史由来已久,在拉斯科洞窟所发现的史前岩画中,可以知道古人对自然、对生活有多精细入微的观察,画那些蒙古马时有多准确生动的笔法,这是与观察、写生相关连的最古老的明证。而先人们通过一次畅快淋漓的艺术表达,在精神上实现了怎样的超越?事实有目共睹,这恐怕不仅只是“收集素材”的意义吧。

然而,聚焦到中国的艺术现实,可能普遍存在着一个认识的问题,即:写生究竟能不能算是创作?厘清此结,对中国的艺术家乃至与艺术相关者,都至关重要,它将决定我们的学术方向。比如明天去画什么,以及明天怎么画,当然也包括明天看什么。

如放到人类美术的大格局中看,写生当然是创作,并且绝不输于任何其他形式。写生从来不应该是美术创作的附庸,它们之间不是法定的主仆关系。虽然有时写生需要扮演仆人的角色,当所谓“创作素材”,但意义绝不仅止于此。比如米开朗琪罗的众多素描稿,并未因其曾作为素材,而失去艺术的主体性,其光彩也并未因此而稍有减弱。

再比如梵·高、塞尚这样的画家,从来就在画写生,从来就在写生中搞试验,可是谁会去问:他们的作品的是不是创作?当然也有另一种作品,确乎是经过精心准备而完成于画室之中,但这类作品,其中往往流露出艺术家强烈的社会自觉性,艺术家作为一个置身其中的社会人,有其公共知识分子的属性,会通过美术的方式,表达自己的社会观点与立场。如达卫特的《马拉之死》、德拉克洛瓦的《自由引导着人民》、库尔贝的《奥尔南的葬礼》、苏里柯夫的《女贵族莫罗卓娃》、毕加索的《格尔尼卡》。但这样的创作方法一般不会成为一个艺术家的常态。

但是在国中,许多画家却只习惯了一种定理:艺术家的使命就是搞创作。翻开这几十年的中国美术史,我们知道,绝大部分创作鲜有深刻的思想性与宽广的人文性,多数情况无非官定的主题性创作,或是民众喜闻乐见的风俗题材,我们能够因某些佳作而沾沾自喜之处,也无非画家的技巧、感觉这些部分,而这些东西又不尽然属于主题的有机成分;即如所谓前卫艺术,也仅在上世纪80年代之初,有过一段真正意义的知识分子作为,算得上当代中国美术史的黄金一瞬,但不幸的是,自90年代起就越来越充斥着权利与金钱的气息了。

中国的当代艺术家,身处这样一种不甚庄严的创作土壤内,在创作方法的认识上,却又表现的出奇教条,认为写生就是习作,不是为了练习而画,就是为了收集素材而画。更甚者,用意识形态的武器,去批判借写生表达自己思想情感的创作方法。这种陋习,不仅在过去强调重大题材

的年代如此，就是当下的学术圈也照样存在。人们好像不太愿意承认，或者无暇去思考：写生作为一种艺术表达，其实是如此的简单直接，同时也是如此的复杂厚重（就像英国当代画家弗洛伊德毕生所作的那样）。

许多画家，包括观众习惯注意于题材、风格这些外在的东西，似乎这能够说明所有的艺术问题，也能够得到所有想要的结果。因此借助相机、电脑、喷绘，所有可以节省时间的手段，以求速成。为了结果，甚至不惜丢弃传统技艺，不惜丢弃人类数千年养成的那些高贵的习性与趣好。

人为什么要作画，社会为什么需要艺术？难道艺术家真的只是为了获得一种舒适而有身份的社会地位，为取悦于大众趣味而活着？我们为什么要去猜测那些评委、经纪人怎样看我们的作品？为什么一定要期望得到他们的肯定？没有这些，艺术家们难道就无所事事？艺术史的常识告诉我们：无论什么时代，无论什么画风，好的艺术一定是表达了艺术家的真知灼见。任何矫揉造作、故作深沉、逢迎谄媚的作品，无论是一个人的所谓风格还是一个时代的风气，最终都不可能站到艺术史的行列。

诚然，自古以来，艺术风格的产生，离不开地域、时风的影响，也离不开人格秉性、知识修为的作用。但并不是所有时髦入流的艺术现象，都必然会被历史记住，反之亦然。在久远的古代，艺术家们的实践反复证明，画家们从来都不是仅仅着迷于高超技艺的，虽然他们必然会拥有这种技艺，但每每却因审美趣味上存在的些许分歧，或者是离经叛道，而与雇主闹僵，也因此而常常遭到所谓流行时风的嘲弄。这样的现实即使是在文艺复兴运动出现时，也不例外。但是历史就是这样，每当人们的分歧达到极限时，每当艺术家与受众的矛盾激化到不可调解的时候，也就预示着一门新艺术、一个新时代正在或即将走来。这也正是人类以及艺术的高贵之处。

时间进入近现代美术后，艺术生态随着人类社会的进程，发生了天翻地覆的变化，往日那些禀赋高尚的艺术家与艺术资助人，连同那个令人羡慕的、黄金般的艺术资助制度都伴随着时间的流逝而走入历史。虽然如此，新生代艺术家们，仍然顽强地依循着一种高尚的、学者般的态度，老实诚恳地创作着。这些可爱可敬的人中，有安格尔、库尔贝、柯罗，也有包括毕沙罗、塞尚这样的现代绘画巨擘。在那个人类崭新纪元开始的年月里，尤其是像毕沙罗、塞尚，他们从未像那些古代同行一般，受到什么资助人的宠爱。两位大师的精神都极度孤独、生活极度困顿，但是工作的热诚未有稍减，作起画来依然如使徒一般老老实实、一笔一画。因受到现代绘画理念的影响与启发，他们尝试各种新的观察与表达，其中既不敷衍、也不刻意，一根线条、一个色块，仍然虔诚地攫取于自然对象。其治学态度之认真、创作思考之严谨，却毫不逊于他们的古代同行。

即使后来的杜尚，尽管传统的艺术趣味已完全颠覆，但其人生及作品均未丧失绅士般的优雅。反观今日的艺术风气，众人所选择的艺术方向乃至艺术家的创作心态与创作动机，不要说写生一项，就是连整个的艺术精神都背离这条黄金传统了。

在这样一种时风之下，重提写生，于情于理十分必要。首先我们具备这样的能力与爱好，其次写生的传统由来已久，再者如英国当代画家弗洛伊德的实践已然说明：写生作为一种绘画方式，毫不逊于其他任何当代艺术语汇，其成就有目共睹。

对于当下的中国艺术家而言，当务之急去思考的问题是：我们怎样能够在现实中保持一种睿智，不迁就于浮躁的世风，不仅从技术上潜心研究传统，同时也能够在思想上研究历史，树立起独立的文化批判的眼光。如果不能有这样的思想认识，仍是一如既往地去片面强调学习古人的技法，诸如用油啦、厚薄啦、笔触啦、色彩亮不亮啦、透明不透明啦，甚至停留在艺术的模式上，斤斤计较于古典啦、现代啦、唯美啦、前卫啦、架上绘画啦、行为艺术啦这些表面文章，只能使我们视野更窄，认识更肤浅，未来更没前途。

至于技法，确实应该给予足够的重视，但技法绝不是空中楼阁，都有着自身的成因。因此没有往昔的任何技法是可以照搬的。从美术技法演化的历史看，艺术的语汇来自于精神的特定内涵，其审美的倾向决定了艺术作品的最终形态。简单说，技法完全来自于审美，审美又受生活形态而改变，生活的形态变了，审美的趣味就变了，技法也就变了。所以很难想象五百年前的古代技法，怎样用来表达今天的事物，比如汽车的画法，其材质、其工艺，在古代就没有对应物，需要我们潜心去观察，以便研究它的画法。但是古代技法如同一部艺术的辞海，有学习借鉴的意义。举例

而言，武士的铠甲与汽车的质感有某种相似，忽略古今人类审美趣味及其功用的差异不谈，仅就二者之间材质与工艺的不同，其视觉意趣就大相径庭，最终的表现技法也就有所不同，因此古代的技术虽有启发作用，但不假思索地简单套用，肯定是不够的。

画家选择怎样的题材，就会面临怎样使用技法的问题，题材是自己决定的，一切源于自己的兴趣，创作的过程也因此乐趣丛生。反之，就没有艺术的发生与存在，艺术就不能承载人类的精神，艺术就没有灵性之光，就只能变成毫无生机的工具。

写生，对当今的画家而言，也许就是个小小不然的话题，因为我们人类在文艺复兴之后的岁月里，又经历了太多的历史转折。一浪一浪的艺术思潮或许冲淡了我们对文艺复兴发生乃至兴盛历程的记忆。而就是在那个伟大的时代，写生作为一种视觉艺术的表达方法，也曾经历了一场革命，那是关乎理性、关乎科学、关乎人的尊严的革命。那是把写生从一物、一细节中解放出来，并通过研究自然物象以发现自然界抽象规律的一场革命。那场革命让人类在人文思想上回归了自然，并在美术作品中通过自然主义的手法，复归到了古代希腊与罗马的古典主义的黄金本源。在随后的人类进程中，在人文主义思潮的进一步推动下，我们不断经历一浪高过一浪的新艺术运动。尤其到了印象派之后，艺术思潮更是花样翻新，不仅品种愈来愈多，样态也愈来愈千奇百怪。恰如“领导标新二月花”所指出的，形形色色的观念运动，推动出形形色色的风格流派。虽然写生作为一种作画方式，犹如人的本能一样始终未被遗弃，但是也早已被眼花缭乱的新艺术所遮蔽，早已被一代代热衷于新潮的人们，因其热衷于求新变革的人类本性而遗忘了。

当今的中国社会，艺术的样态也可谓千奇百怪。人类的本能决定，人永远不会失去对新鲜事物探求的好奇，因此，在艺术愈来愈多元化的今天，社会对艺术的包容性也必然会大到超出人们想象的程度。写生原本就不是画家唯一研究自然、了解社会的工具，今后更不会成为唯一。但也没有理由因为它古老、它不具唯一性而去放弃。它确实很古老，老到与人类文明进程同步。它直接实用，以至于人们用一根木炭、一管喷漆就可以在瞬间完成一次感情的升华，实现一次生命的超越。这足以证明：它只是看似简单，实则非常深奥。亦正应了“删繁就简三秋树”所指出的意境。一个人是否能在艺术表达的过程中，获得这样的升华与超越，并不在于他使用的方式是否简单、是否过时，还在于他的感知力是否活着，他的嗅觉是否还敏锐。也许在某些时候，就某些事情而言，方法复杂一些，技术难度加大一些，确实很重要。但是人类无论走到什么时候，生产力有多么先进，作为表达人们精神层面的艺术活动，作为与人们心灵直接沟通的视觉艺术，直接便当的方法都不失为最好的方法，而写生作为一种历久弥新的美术创作方法，恰好就是这样一种最为直接方便又最为有力实用的手段。它既然伴随人类从远古走来，它一定也将伴随人类走向未来。

2010年10月2日草于望京