

# CONTEMPORARY OIL PAINTING

21

## 当代油画

学院专辑

主编 | 唐华伟

本辑艺术家

曹新林 | 刘孔喜 | 曹力 | 徐福厚 | 郭润文 | 焦小健 | 段正渠 | 李铁香 | 庞茂琨 | 王玉平 | 杜建奇 | 宋克 | 何红舟 | 马志明 | 宋冰岸 | 江向东 | 廖学军 | ……



安徽美术出版社  
全国百佳图书出版单位

# CONTEMPORARY OIL PAINTING 当代油画 21

学院专辑  
主编 | 唐华伟

安徽美术出版社  
全国百佳图书出版单位

图书在版编目 (C I P) 数据

当代油画. 21. 学院专辑 / 唐华伟主编. —合肥:  
安徽美术出版社, 2017.4  
ISBN 978-7-5398-7530-9  
I. ①当… II. ①唐… III. ①油画—作品集—中国—  
现代 IV. ①J223.1  
中国版本图书馆CIP数据核字(2016)第321988号

当代油画 21

学院专辑

DANGDAI YOUHUA 21  
XUEYUAN ZHUANJI

主 编 唐华伟  
出 版 人 陈龙银  
选题策划 马 涛  
责任编辑 赵启芳  
责任校对 司开江  
校 对 吴琳旖  
责任印制 徐海燕  
组稿编辑 翟凤莲 王 旭 武 娟 王 祎  
数字制版 肖 伟 李 彬 高雅芳 陈佳慧  
邮 箱 art579@163.com  
设计出品 北京龙吟雅风视觉艺术中心  
出版发行 时代出版传媒股份有限公司  
安徽美术出版社 (<http://www.ahmscbs.com>)  
社 址 合肥市政务文化新区翡翠路1118号出版传媒广场14层 邮编: 230071  
营 销 部 0551-63533604 (省内) 0551-63533607 (省外)  
经 销 全国新华书店  
印 刷 北京鑫国彩印刷制版有限公司  
开 本 787毫米×1092毫米 1/8  
印 张 32  
版 次 2017年4月第1版 2017年4月第1次印刷  
书 号 ISBN 978-7-5398-7530-9  
定 价 108.00元



如发现印装质量问题, 请与我社营销部联系调换。  
版权所有·侵权必究  
本社法律顾问: 安徽承义律师事务所 孙卫东律师



艺术顾问

|     |     |     |     |     |
|-----|-----|-----|-----|-----|
| 詹建俊 | 朱乃正 | 闻立鹏 | 宋惠民 | 全山石 |
| 靳之林 | 赵友萍 | 李天祥 | 马常利 | 高 泉 |
| 潘鸿海 | 鸥 洋 | 文国璋 | 张文新 | 魏传义 |
| 路 璋 |     |     |     |     |

学术顾问

|     |         |     |        |     |
|-----|---------|-----|--------|-----|
| 朱青生 | 刘曦林     | 张祖英 | 王怀庆    | 朝 戈 |
| 王沂东 | 邱瑞敏     | 丁一林 | 贾涤非    | 彭 锋 |
| 许 江 | 邓平祥     | 忻东旺 | 白羽平    | 闫 平 |
| 王克举 | 任传文     | 徐福厚 | 应 岐    | 夏葆元 |
| 龙力游 | 林永康     | 段江华 | 井士剑    | 庞茂琨 |
| 广 军 | 岳敏君     | 张方白 | 孟禄丁    | 崔国泰 |
| 区础坚 | 陈和西     | 马 路 | 刘秉江    | 杨松林 |
| 崔国强 | 买买提·艾依提 |     | 卓然木·雅森 |     |
| 刘建新 |         |     |        |     |

注：以上排名不分先后

# 解惑与分享

## ——出版前言

唐华伟 | 文

当前，中国油画界逐渐从前些年的浮躁状态中沉静下来，大家从关心“画什么”“怎么画”转到普遍关心“画得怎样”。这个过程不能不说是油画界一个阶段性的进步。近几年，许多油画创作者不断深化油画本体语言，并持之以恒地在艺术规律上下功夫，力图赋予作品更为深厚的精神内涵与更为鲜明的时代气息。

我们欣喜地看到，有些油画家在艺术上已经颇有斩获，逐渐形成自己独特的风格样式，艺术品格也日趋独立，中国油画家的个性特征与文化基因也日益在作品中凸显出来，这是令人激赏的进步。

中国油画家在油画语言上自觉探索的成果，不但建构了当代中国油画本身，也为世界艺术的发展提供了一个值得研究与借鉴的范例。

中国油画家的自觉与追求让我们看到了中国油画走向世界甚至迈向世界当代艺术主流阵营的曙光。

中国油画发展到这个阶段，建构中国油画独立的价值体系势在必行。在这样的发展趋势下，急需具有学术高度的出版物对创作成果进行及时的总结和梳理，以让更多的人能够了解到当代中国油画艺术的发展现状——这对于完善油画学科体系的文献建设，起着不可或缺的作用。因此，《当代油画》在这样的历史

语境中应运而生。

本书通过集中介绍当代中国油画家及其作品来真实地展现近年来中国油画界取得的实践成果，总结中国油画发展的内在规律，梳理中国油画与社会发展及整个文化语境间的复杂关系，让大家了解中国油画发展的现状和大方向，通过油画这一艺术载体进一步展现当代中国人的内心世界，使中国油画焕发勃勃生机和活力，并具有更为深厚的人文精神。

同时，中国油画家的作品，经优质出版物对其进行总结和梳理，并广泛地传播，产生的影响将为“中国油画价值体系”的内容和“专业评判标准”的定位提供重要的参考依据，也为日趋繁荣的油画艺术市场提供一份严谨的学术依据。

在这样一个发展与转型期，许多艺术家和油画创作者凭着对油画艺术的真诚与热爱，仍在艺术之路上孜孜以求，其中有收获也有困惑。总的来说，大家在艺术上所面临的困惑在某种程度上比较接近，有一定的共性。鉴于此，我们将当前油画创作者普遍关心并经常需要面对的课题梳理了一遍，从中提炼出一部分具有代表性的课题，作为本书进行专题研究的重点内容。围绕这些课题，同时兼顾不同层面的读者的需要，选取一部分在油画艺术领域处于各个年龄阶段的

具有代表性的艺术家作为研究与展示的对象，以每辑一个专题的形式出版。通过每辑做一个专题研究的方式，不但可以从多个角度消解大家的困惑，同时也可以直观地让广大艺术同人分享优秀作者的实践成果。这些人编作者的成功经验甚或尚处于行进中的探索心得，都将成为广大油画创作者宝贵的决策资源，可以供他们参考、求证、借鉴，直至融入他们的智慧，化为他们创作出精彩作品并得以跻身这个时代优秀艺术家行列的指南针。

“知己知彼，百战不殆”，一个画家唯有思想觉悟提高了，眼界上去了，其创作实践才能有真正的进步。

为广大油画创作者答疑解惑并让大家分享优秀艺术家的实践成果是《当代油画》的出版宗旨，也是本系列丛书生存的理由，一如本书的学术目标与出版定位——做构建中国油画价值体系的文献推手与促进中国油画现代化发展的学术平台，以行进中的美术史料见证中国当代油画发展的轨迹，并且成为油画创作者与广大读者的良师益友。

# 目录

## 编者按

学院在承担教学功能的同时产生许多优秀艺术家，近现代美术史如果离开美术学院与学院艺术家将无法书写。学院艺术家在“传道、授业、解惑”的过程中，教学相长，并通过在艺术上的长期实践，同时构建了自身艺术家的身份。学院艺术家由于长期处于学术氛围浓厚的学院环境，再加上知识分子气质，造就了其作品大多具有格调纯正、书卷气息浓郁的特征。正因为如此，学院艺术家在油画艺术领域的集体实践中生成了当代中国油画艺术的正大气象。因此，将学院艺术家的油画作品结集出版，做一个学术上的梳理与研究，将优秀的学院艺术家近年在艺术上的探索与实践成果展现出来，让我们直观地看到教学与创作之间的关联性与传承关系，以促进学院艺术家的创作，丰富美术史的写作内容，甚或成为学院油画教学的参考读本，功莫大焉。

## 专题研究

徐冰  
艺术学院与艺术家  
——从中央美院造型展看中西美术教育的利弊  
1

曹丹  
论“后学院”艺术现象（节选）  
4

封面：马志明 记忆·边关 140 cm × 150 cm 2015年  
封底：杜建奇 “梦”系列之四 117 cm × 91 cm 2010年

## 画家与作品



曹新林  
朴实的坚守  
——曹新林油画创作解读 | 武男亚  
8



刘孔喜  
画“麦田守望者”的人 | 梁晓声  
14



曹力  
田园、梦幻与诗：曹力的画 | 易英  
20



徐福厚  
缘自古典的发问  
——与导师尚扬的对话 | 徐福厚  
26



郭润文  
触摸不可见的真实  
——探寻郭润文油画细节的魅力 | 刘光炜  
32



焦小健  
空间是为自由设定的 | 焦小健  
38



段正渠  
北方大地的“生命呼吸” | 水天中  
44



侯德  
选择与追求  
——读侯德的油画作品 | 乌力吉  
50



李铁香  
用精湛的绘画技巧诠释艺术的真谛  
——李铁香油画艺术语言与风格 | 聂邦瑞  
58



李睦  
写生中的精神 | 陶咏白

66



夏军  
绘画的“无我之境” | 陆静

70



马惠龙  
两种视角  
——马惠龙风景写生的自解与他解 | 曹箐琪娜

74



庞茂琨  
迷宫：庞茂琨艺术中的视觉秩序与图像生产 | 盛葳

78



王玉平  
平凡心的素描 | 姚谦

84



宋卫东  
对油画意象和写意的一点看法 | 宋卫东

90



及云辉  
宁静中憧憬  
——读及云辉的油画作品 | 胡一虎

94



杜建奇  
真诚的向往（节选） | 冀少峰

100



王岩  
画画二三事 | 王岩

106



宋克  
关于学院教育与绘画创作的思考 | 宋克

110



何红舟  
“蜀道”之难 | 孙景刚

118



马志明  
风化与痕迹 | 高岭

124



宋冰岸  
生命定格的永恒 | 徐虹

130



吴峰风  
情感就是一幅画 | 吴峰风

134



羊羔  
哲学与艺术  
——旅澳艺术家羊羔油画作品赏评 | 姚硕

138



张永胜  
我对抽象绘画的理解和认识 | 张永胜

144



江向东  
意会辽远的自然  
——读江向东的油画风景写生 | 宛少军

150



邹永新  
花 | 邹永新

154





廖学军  
意会山川 | 廖学军

160



牛方  
梦吃，或者自言自语  
—— 解读牛方和他的作品 | 勾勾

168



巫大军  
栖居之象 · 悲悯之心 | 龙红

172



许东生  
浮光之下遍地浮生 | 高岭

176



蓝学会  
云南写生日记 | 蓝学会

180



李少宏  
已有之事 | 魏静静

184



杨继锋  
形与色、力量与激情的交响 | 范迪安

190



吴建宏  
笔墨神韵 | 张华清

196



李晓春  
写意观想 | 李晓春

200



张建永  
在时间的影子里 | 张建永

208



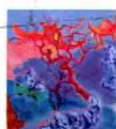
孙昌武  
自言自语 | 孙昌武

214



鲍东海  
不肖的肖像  
——鲍东海创作的众生像 | 匡景鹏

220



范庆华  
对景写心 | 范庆华

224



郭诗宇  
工作室琐记 | 郭诗宇

228



郑文涛  
不安的我们 | 郑文涛

234



赵露  
赵露的艺术 | 彭德

240



姚青  
边走边看 | 姚青

244



# 艺术学院与艺术家

## ——从中央美院造型展看中西美术教育的利弊

徐冰 | 中央美术学院教授

### 一、艺术学院在新时期艺术生态中的角色

20世纪80年代以来这30年，是中国变革最剧烈的时期，社会本身就是一个大的试验场，艺术自然成为这个试验场的一部分。从历史上看，这段时期不仅出现新艺术，而且也是新艺术滋生的土壤。比较过去，这期间突出的现象是：新潮美术的出现和艺术市场的形成。而学院自身突出的变化是从以纯艺术为主的学院，向大规模多学科的当代美术学院转型。学院和学院艺术家今天的艺术生态与以往已经大不相同。在这种新的艺术生态中，美术学院应担负起自己的责任。

20世纪80年代以来，美术学院与学院之外艺术的发展关系大体可分为四个阶段：“文化大革命”结束至20世纪80年代初是第一阶段。学院外出现一批没有学院背景的新潮艺术家，其中不少是思想解放运动的直接参与者，艺术成为这个运动的一部分。这期间的学院恢复了学术秩序和思考，并开始对形式美进行探索。由于80年代的思想解放是全民族的共同趋向，事实上，学院内外是从不同的角度参与到思想解放的大潮之中。社会深层意识和人们的内心愿望左右着艺术家们的创作倾向，并通过部分艺术作品被记录和表现出来（如星星画派和首都机场壁画等），具有社会学方面的

价值。学院与社会，艺术与社会意识之间是一种互动的关系。

1981年至1989年是第二阶段，是新思想最活跃的时期。学院艺术家热衷于艺术形式的探索和思想的交锋。如当时著名的中央美术学院青年“侃协”（是今天“青教会”的前身）和“’85国际青年美展”上中央美院的出色成绩（胡伟、张俊、李贵君、孟禄丁等多人获得一、二等奖）。80年代中期的艺术家在强调个性的同时，关注时代的敏感部分，探索新的艺术形式。紧接着“’85美术新潮”运动兴起，其参与者以“文化大革命”后前几批艺术院校毕业生和在校教师为主。对精神层面和终极的追问，是这时期新潮美术家的真实目的。如“’89中国现代艺术展”艺术形式的试验和改变，是被思维进展的需求带出来的。当时文学艺术界对西方文化的渴望导致了艺术的西方化倾向。中央美院“油画人体艺术大展”成为这段历史中学院化探索与社会意识进展互动的标志性事件。

1993年至2001年是第三阶段，艺术界开始出现“在野”与“学院”的分野意识。学院向大美术概念转型，新学科建设与转型初见规模。中央美院迁入新址，画家村模式开始对艺术圈产生影响。这期间由于国际上多元文化的倾向

和中国试验艺术空间所受的限制，“在野”艺术家基本是处在“由西方策展人选择”的阶段。“后’89中国新艺术展”表现出艺术家开始寻找中国经验和中国性，但这种“中国性”很快被市场所利用。

2001年至现在是第四阶段，随着中国变革的多姿多彩，国家对新文化提倡的姿态，特别是艺术界与西方系统的全面接触后，对“国际艺术、现代艺术”神秘感的破除，艺术家转向从中国现实中获取资源。各艺术学院纷纷成立试验艺术系，探索中国方法论下的实验艺术。这也是中国艺术市场大发展的时期。

“学院”与“在野”概念的出现，是以艺术产业为衔接点的互为关系的结果。中央美院移至望京新校区和美院雕塑系为抗战纪念馆创作大型组雕，租用了798厂区，使得北京东北角迅速成为最有文化艺术特色的区域，直接拉动和影响国家艺术产业的发展。大量的798模式的出现，为青年艺术家、艺术院校毕业生提供了成为职业艺术家的土壤和空间，中国开始有了以独立艺术家为职业的体系。在这些艺术区活动的艺术家，大部分为各艺术院校毕业生。学院为这一系统输送着具备职业艺术家条件的人才，而艺术区则为学院的教师和学生提供了校园外研习艺术的场所，成为学院

与社会的中间地带。艺术的大规模市场化，反衬出学院内相对严肃的学术空间，同时也给教学提出新课题，对学院教学起到正负两方面的影响。

资本的力量是今天的现实，而有希望的艺术家的，是懂得在艺术系统及市场之间找到合适位置的人。如何转化艺术系统和市场的能量为自己的追求和艺术的底线所用，这些问题一直是在我们的艺术教育中缺失和回避的。这种对市场的暧昧态度，也或多或少地反映在创作中。

通过对学院内外关系的简单梳理，我们可以看到，所谓“学院”“在野”的概念并不是像人们习惯认为的那样是一种相排斥的关系。形成这种概念是由于人们习惯把形式、风格流派作为看待艺术问题的入径，也反映出西方的辨别艺术方式是如此之深地左右着我们。事实上，今天中国的许多领域到底是哪一部分，在起着什么作用，都是需要重新分辨的。比如，学院由于新学科的介入和与社会关系链的改变，它必然携带“当代”的成分，正在改变着旧的学院概念；而“现代艺术圈”由于市场的深度介入，其性质也在发生变化。

而二者在对待“实验性”和“写实性”艺术时，在相互不宽容的态度上又大同小异。长期以来，现代与非现代的界定

被消耗在“造型变化程度多少”“二维还是三维”“风格以及材料新旧”甚至“笔触粗细划分”的争论上，这样的讨论并不能进入到方法论的层面上。在形式程度“百分比”上的计较，是永远会有分歧的。真正的探索精神和开放态度是没有任何既定的流派概念限定和不拒绝任何有益营养的。探索的深入和有效性取决于新的艺术语言与当代生活发生关系的深度，而不是与其他流派风格比较或拉开距离的多少。

学院与艺术生态、市场生态的关系与角色，应该着眼于艺术发展的根本利益。对艺术本体及规律的探索，永远是艺术生态繁荣生长的基础。学院的主要功能，有点像物种库和优生代基因的培育基地，是为艺术学科进行基因工程和培育工作的。基因工程是具有学理性、标本性的，这部分工作必然是寂寞的，同时又是前沿的，它是在市场化与推广之前的工作。其学理的部分必须是结实又敏感的，因为对艺术基因变异的分析是复杂而敏感的，它应该是具有理论探讨性的实质内容，而不仅是已成为既定知识的部分。某种程度上，这是学院在艺术生态中的“责任田”。

二、从展览看东西方当代美术教育的误区  
中央美院造型展，让我们有机会看到有

着造型学科深厚积淀的学院今日的面貌，看到它与学院之外艺术的区别以及与西方学院的不同之处。其中，教师作品更为我们提供了对创作和创作教学问题思考的机会。

这是一个很值得讨论的内容，因为东西方艺术教育都存在各自的问题，看上去问题的表现形式很不同，可究其原因却是相似的，都是由教育体系在认识上的概念化倾向导致的。又由于教学的要求，其内容必须是摸得着和可以量化的，而“技法”“形式”范围的东西容易说清楚，但艺术的核心部分却是难以量化的。所以，学院容易陷入孤立地研究艺术形式和手法的教条之中，把艺术研究、教学及创作局限在量化的形式、材料中，导致了从根本上抓不到艺术的核心部分。

我通过在西方艺术学院的演讲、研究生讨论，和各地来纽约发展的艺术学生的困惑中，看到艺术教育中的问题。其中西方最大的问题是：艺术创作偏颇地强调创造性的培养。创造性无疑是重要的，但问题是把创造性思维的获得，引入到一个简单的模式中，而不是对怎样产生创造性能力之规律从根本上进行分析，这是西方艺术教育为寻找“量化”给自己带来的限制。实际上创造性的获得是有规律可寻的，但它的发生又是相



当“个案”的。对学生偏执地强调创造性，但教给他们对待创造性的态度和渠道却是雷同的、教条的，结果是学生充满了创造的愿望，却拥挤在只为“创造性”而创造的狭窄道路上。由于思维的管道都一样，所以其创造的结果看似千奇百怪，但其核心部分却是雷同的，有时反而损坏了学生本来具有的那部分创造性。

再从西方的艺术创作具体教法的弊病来分析。他们主要的方法是强调对作品的解释能力。比如，学生必须说出所创作形象的理由、出处、受影响的来源。这里的悖论是：本来视觉艺术最有价值的部分是不能用语言替换的，正因为有些事情是语言永远不能解说的，所以才有艺术这件事，教授们硬把学生的创作嵌入艺术史的解说模式中。这种方式最有害的是：使学生对作品本身不负责任，而对解说的效果特别看重。受到训练和解决的不是艺术创造本身，而是为艺术辩解的能力，这也限制了艺术学生善于在工作室与材料的接触和动手中发展思维能力的道路。结果是大部分艺术学院毕业生都会做一种能自圆其说的、标准的，也必然是简单的现代艺术，就像我们的毕业生都有一手娴熟的绘画技能而缺少其他能力一样。

在西方，这种弊病的直接来源是：艺术

创造是以艺术史写作的框架和方法为坐标的。西方艺术史的基本态度，总是更多地记录那些在艺术样式上与前一阶段不同的作品，从而使主流创作成为还未成熟即已进入自我瓦解的工作和系统自身的“学术游戏”。从另一角度看，反倒失去了与社会变革之间真正的联系。艺术家以被此系统接纳为目标，但却是一个与原创性无关的创作动力。

现在，西方也开始意识到现代主义运动对艺术教育的负面影响，艺术教育很难再捡起传统训练的精华。当一个成熟体系被丢掉后，它的哪怕是仅有的价值就会凸显出来。

对传统与现代的认识，东西方有同样的误区，只是对传统的态度不同而已。东方是丰富和完善传统，讲究的是几代人玩一个指法，看谁玩得更有品位。而西方的方式是改造传统，然后看谁能开辟出新的玩法。

谈到中国当代艺术教育，它的利弊也是交织在一起的。比如说，由于民族对待传统的习惯，艺术教育与传统没有明显的距离，并且把别人的传统也吸纳进来，使之成为我们传统的一部分。但传统的使用以及如何激活它，使它更能适应新型社会形态的需求，却并没有真的得到解决。对西方或学院外新艺术现

象和成果的过分警惕，使我们失去了对其有效利用的能力。学院的教学有相对明确的标准和根据，但较偏重可量化的技能传授。学生毕业时能够掌握艺术技巧，这是必须的，也是我们的长项。但以我个人的经验和我们遍布在世界各地毕业生的表现，我感到我们最大的问题是：大部分学生直到毕业，也没有把艺术的道理，艺术是怎么回事搞清楚。具体说就是：身为一个艺术家，在世界上是干什么的，他与社会、文化之间的关系是什么。更具体的说法则是：他与社会构成一种怎样的交换关系。要想成为一个以艺术为生的人，就必须搞清楚艺术家的“手艺”怎么用，你能交付给社会什么，才能使社会回报于你。在美术学院有一部分老师讲艺术史论，另外一部分老师教技巧，但我总感觉缺少一个中间的部分，需要有人讲两者的关系和其中的道理。一个艺术家、艺术学生如果弄懂了这个道理，他在任何环境中，做任何工作都没问题。



# 论“后学院”艺术现象（节选）

曹丹 | 湖北美术学院美术馆馆长、教授

在维基百科里，学院艺术（Academic Art）是在欧洲艺术学院和大学的影响下产生的绘画和雕塑的流派，专指在新古典主义和浪漫主义运动中，受法兰西艺术院标准影响的画家和艺术品以及跟随这两种运动并试图融合两者风格的艺术。这一学派，通常被称之为“学院派”（Academism）、“华丽艺术”（Art Pompier）、“折中主义”（Eclecticism）等等。其中，学院艺术在不同的历史发展时期，不断吸收新的风格。过去一些曾被视为对抗学院艺术的艺术风格，后来也被人们称之为学院艺术。

## 一、学院艺术的萌芽与转型

中国出现学院艺术现象最早可追溯至公元18世纪。1715年，当意大利传教士、画家郎世宁将尼德兰文艺复兴时期的西洋绘画技法（写实主义）传入中国后，学院艺术就通过近现代艺术教育的方式逐步落户中国。20世纪初，清政府没落，中华民国兴起，蔡元培先生提出“以美育代宗教”的教育思想，使兴办美术学校、倡导人体写生以及从西方移植学院艺术的教育实践，彻底改变了中国传统的美术文化，落户于中国的西式美术教育，以其全新的美术教育理念，取代了传统的、以师徒制为主体的中国美术教育模式。1887年，李铁夫先后在

英国阿灵顿美术学校和纽约美术学院研习油画。1910年，周湘留学日、法，并在上海创办了第一所中西美术学校（刘海粟、徐悲鸿曾入该校习画）。1917年，在蔡元培先生的积极倡导下，郑锦奉民国教育部命，筹办国立北平美术专科学校（现中央美术学院的前身）。翌年，学校成立时蔡元培被推为首任校长。1918年，刘海粟在开办的上海美术专科学校里首次采用了人体模特写生的学院艺术方式。此后，武昌艺专、杭州艺专等纷纷采用学院式的艺术标准建立课程体系，并使学院艺术以学院教育的人才培养方式逐代承传至今。其中，在近百年移植西方文化的历史发展进程中，改造中国传统文化与审美习性的初衷，使中国的美术教育思想最终确立了以徐悲鸿为代表的学院式艺术及其教学方式。抗战胜利后，1946年，徐悲鸿重新组建国立北平艺术专科学校。为了建立一所“左的学校”，实现“为人生而艺术”的办学目标，学校倡导民主主义和爱国主义思想，强调现实主义的创作方法。

1949年，中华人民共和国成立。期间，西方国家孤立中国和中国与前苏联的政治联盟，迅即导致中苏融合的文化浪潮。在美术教育方面，以徐悲鸿为代表的学院派（倡导写实主义）与延安学派

（倡导艺术为人民服务）的美术教育思想，成为早期创建中国“现实主义”美术教育体系的主导力量。其后，契斯恰柯夫创立的造型教学方式被纳入中国美术教育体系。在艺术创作上，受19世纪俄罗斯巡回画派的影响，中国开始汲取俄罗斯巡回画派的创作主张，即从文学作品中汲取创作素材，捕捉生活瞬间情节，塑造人物性格，再现历史人物，再现自然。在中央美术学院倡导的现实主义创作方式的影响下，这种带有文学叙事意味的写实艺术方式开始落户中国本土。这一时期，受其影响的中国画也出现了不同程度的改良趋势。至此，这种以现实主义造型原则为核心的、规范性的教学内容，不仅形成了中国美术课程的标准，而且，也成为了造型艺术创作的主流路线及评判标准。“文化大革命”时期，塑造典型人物、典型事件的红、光、亮式的“文化大革命”创作风格与标准，开始全面取代盛行于50年代至60年代的学院艺术方式，招生制度及教育模式随之发生改变。

70年代末，思想解放运动使1977年恢复高考后的学院艺术开始发生新的变化。这一时期，各美术学院、艺术学院纷纷抽调“文化大革命”前的教师、毕业生回校任教。这些散落在各地早期的优秀毕业生，熟悉学院艺术的教育传承，了



解学院教育的基本规范和要求，他们在讨论教学大纲的同时，编写不同专业的教材，规范教学内容，执行教学计划。与此同时，在改革开放决策的导引下，各地各大学启动了封闭10年之久的留学生机制，开始招录研究生。期间大量西方译著的出版和工艺美术课程直接引入港台地区流行的三大构成课等，开始由表及里地通过现代美术教育的思想和形式，全面辐射青年学子，并逐渐形成课程学习和学术讨论的热点。学院艺术及学院教育制度等在恢复与重建的基础上，开始全面逆反红、光、亮的“文化大革命”创作模式。以《父亲》为代表的、注重视觉形式表现的“伤痕美术”，开始朝着现代主义的绘画方式迈进。这一时期，学院艺术不仅突破了单一于现实主义“反映论”的创作模式，而且，青年学子以承传经典的“伤痕美术”为导索，全面步入“’85美术新潮”运动。

客观地说，20世纪的中国美术历史，是一个引入西方美术思想来改造中国传统文化与审美习惯的历史。其中，西方美术思想在三个不同阶段的引入，使源于西方的油画艺术逐渐落户中国本土。清末民初，在“以夷制夷”和“以美育代宗教”等思想指导下，传令西方传教士入宫画像和选派留学生研习西洋美术等举措，使西方美术及其思想开始流入中国本土。这一时期，西方美术思想及其流派风格，主要是通过展览、刊物以及办学形式进行传播。1926年，林风眠出任国立北平艺专第二任校长。1946年，徐悲鸿出任国立北平艺专校长。至此，传入中国的西方现代艺术方式及思想被当时的民俗、国情所搁置，17世纪盛行于法国的新古典主义——学院艺术方式，则以能反映现实之“像”被纳入主流艺术形态。

20世纪50年代，北平艺专更名为中央美

术学院。这一时期，为体现新中国的文艺政策，中央美术学院将徐悲鸿写实主义艺术思想、延安鲁艺现实主义创作理念和前苏联写实造型教学体系融为一体，互为因果。这一重大举措，使中国的学院主义教育体系全面确立。“文化大革命”时期，学院艺术及其教育方式开始萎缩。在“主题先行”的原则下，“样板”美术用千篇一律的构图形式、概念化的符号形象，以及红、光、亮的色彩，改写着学院艺术遵循的现实主义创作原则，抹杀了忠实于对象的造型原则及调性。

1976年，随着“文化大革命”政治模式的终结，一场声势浩大的思想解放运动，使学院艺术及学院教育方式得以复原。其中，“伤痕美术”在反思主题创作过程中，率先反叛了近30年来的、粉饰生活的假现实主义，其再现“样板”的现实主义创作模式受到全面质疑。在罗中立的油画《父亲》里，我们可以深切地感受到平民主义思想与人性意识的回归，感受到美国超级写实主义手法的表现力与震撼力。在高小华的作品《为什么》里，我们可以看到理想主义和英雄主义的时代悲情，能够体会出悲情现实主义中的小人物及平民意识的创作取向。

1980年，美术评论界提出：“艺术要反映理想的生活，但不能要求艺术家用一种规定的方法去观察生活、认识生活、表现生活，使艺术只可以捕捉理想，并把这种理想作为‘样板’强加给艺术家。”同时，评论家邵大箴认为，那些把文学、戏剧的情节观念移植到绘画中来及用说明性、解释性的细节来表达故事和情节的美术作品，不利于艺术的创新与发展。这也就是说，伤痕美术“借现代艺术语言、观念之船出‘伤痕美术’之海”的创作方式，使现代艺术的形式表达，深刻地影响着艺术

创作的思想与观念，并导致学院艺术方式的转型。

## 二、学院艺术与“后学院”艺术现象

从“伤痕美术”到“’85美术新潮”，从“’88油画人体艺术展”再到“’89中国现代艺术展”，中国式的学院艺术及其学院教育方式，在极力摆脱“文化大革命”美术模式、苏派油画创作风格的过程中，告别了有着近30年传统的现实主义绘画创作模式。其中，在不断面临如何定位与发展的新课题中，学院艺术及其教育模式，试图通过深度研习西方古典主义和技术性复归的应对策略中，探索中西合璧的文化对接效应，如靳尚谊的《塔吉克新娘》等。与此相反，“’85美术新潮”以后的中国先锋美术，则以“文化大革命”美术为标靶，不断“翻阅”西方现代美术史，并践行着从现代性到后现代性的文化跨越。

1988年“油画人体艺术展”在北京举行。这是中国首次面向公众举办的裸体画展，艺术史学者将这一年称为“中国裸体艺术发展史上最辉煌的一年”。1992年，在批评家吕澎的策划下，“广州·首届九十年代艺术双年展”在“商业操作”及“双年展”的文化效应下如期开幕并售卖出展览作品。这是一次通过学术操作来对接市场的、不同于一般学术研究型的展览，它的目的是：推出新风格、新作品。以展、卖的创新模式，赢得市场的尊重与青睐，全面提升艺术作品的学术高度和购藏价值。此后无论是1993年在香港艺术中心举行的“后’89中国新艺术展”，还是1995年在德国汉堡举行的“从国家意识形态出走——中国新艺术展”等，所有与前卫、当代艺术发生联系的专题展，都为艺术家的声誉以及作品价格的空间，积聚着价格售卖的能量。一时间，海内外投资人纷纷出资购藏，并引发中国当代艺术收藏热。由于市场机制尚未建立，



购藏方式常常通过私下交易完成。此间，学院艺术在技术性复归和深度研习西方古典主义的发展进程中，也逐渐开始涉猎市场，并通过精湛的技艺，赢得了市场的尊重。

1994年，北京嘉德举行了油画进入中国以来的第一次专场拍卖会，开启了中国油画市场化的历史进程。期间，王广义、张晓刚、方力钧等参加“第二十二届圣保罗国际双年展”。1995年，中国油画学会在北京成立。2003年，中国政府第一次以国家的名义参加了第50届“威尼斯双年展”。高小华1982年创作的油画《赶火车》，以363万元拍卖成交。2005年，靳尚谊的《小提琴手》以363万元、忻东旺的《早点》以225.5万元、艾轩的《二月的午后》以363万元、陈丹青《西藏组画·进城三》以418万元、王沂东的《深山里的太阳》以506万元拍出，创下了画家各自拍卖的历史纪录。2007年，曾梵志的《面具系列1996No.6》在香港佳士德春拍中以7536.75万港元成交，打破了中国当代艺术的世界拍卖纪录。其后，徐悲鸿1939年创作的《放下你的鞭子》在佳士德拍卖会以7200万港元成交，创下中国油画最高拍卖纪录。2008年，刘小东表现三峡移民的五联画《温床NO.1》以5712万元成交。

从90年代中后期到21世纪初，由于拍卖等市场购藏方式出现，学院艺术与1985年以来的先锋艺术一样，不断面临学术与市场的双重碰撞。很多美术学院的毕业生开始由体制内向体制外扩展，以寻求自我与文化方式的对接，他们或通过“扎堆”形成“北漂”，或通过“北漂”形成“圈子”。继北京圆明园艺术群落后，“北漂”效应开始散落在北京通县、宋庄等地。2002年11月，东京艺术画廊第一个落户北京798厂。其后有近40位艺术家因798租金低廉而迁入聚

集，形成早期的798艺术家群落。2004年，人大代表李象群递交的“关于798联合厂区的保护与开发提案”获通过，798创意产业区一夜成名。这一时期，随着国内外不同资本的竞相介入，多元文化效应开始聚啸北京，艺术家们频繁通过画廊代理及展览活动，形成市场交互和不同的“圈子文化”。在多元文化语境和艺术作品拍卖、收藏的市场条件下，艺术家们通过“圈子”在圈内进行学术交互和市场售卖的文化现象，如同空气一般直接或间接地影响着学院艺术的未来及学院教育的转型与发展。

从某种意义上讲，自“伤痕美术”以来，“’85美术新潮”从学院艺术中的分离，使学术与市场的对接与转型，发生着两条不同路径的变化。其中，继“’89中国现代艺术展”之后，崇尚现代艺术的、试图与国际艺术接轨的“后’89中国新艺术展”，以海外扩张的文化方式，率先与当代国际市场接轨。其间，继靳尚谊的《塔吉克新娘》初步实现了题材与技术的文化转向后，学院艺术在寻求题材与实现古典技术本土化的语言方式中，开始显露出当代视觉文化的发展倾向，作品中“后学院”文化征兆十分明显。至此“新潮美术”和“学院艺术”两种形态，在经历了顺、逆两个历史方向的文化探索后，开始着力实现学术与市场的文化对接。其演绎出一批游离于体制之外的，以自由创作为职业的艺术家，形成了20世纪90年代中后期以当代视觉文化为主要研究对象的“圈子”文化。

### 三、处于当代文化语境下的“后学院”艺术

中国学院艺术，有着近百年的发展历史。在不同的历史阶段里，学院艺术的定格与发展，常常与不同时期的文化语境发生关联。20世纪初，引入外来文化（学院艺术）的文化语境是“中学为

体，西学为用”。20世纪中期，选择学院艺术及其学院教育的文化策略是“古为今用，洋为中用”。这一时期，学院艺术根据写实主义、延安学派以及前苏联现实主义学派等文化理念的诉求，以其现实主义的绘画特色，完成了学院主义的学术定格和文化沉淀。虽然，长达10年的“文化大革命”美术曾使现实主义的学术方向转型为“样板”模式，但是，70年代末的思想解放运动，仍然使这种具有学术和文化沉淀的学院范式，再一次地承担起人才培养与文化复兴的重任。

对于当时酷爱美术的“知识青年”来说，一纸掠过头顶的、富有戏剧性的红头文件，彻底改变了他们“接受贫下中农再教育”的文化语境。重新回到教学岗位的教师们，一方面以学院教育的文化方式承续着否定“文化大革命”美术的重责，一方面却又通过各种手段，鼓励学生们了解西方的现代主义艺术。在引进、翻译、出版近现代西方文著及海外学术专著等外围学术思潮的影响下，学生们的创作意识开始分离为两个不同的方向。

其一，日益浓郁的追求现代生活的社会气息，使众多青年艺术家按照自己的理解，修正了学院艺术的创作观念，并在特殊的历史条件下，扮演着艺术先锋的角色，滋生并萌发出自“伤痕美术”以来的“’85美术新潮”运动。或许是“伤痕美术”捅破了虚假现实主义的面纱，或许是“’85美术新潮”崇尚现代艺术方式，这些1977年恢复高考后从美术院校毕业的毕业生，在不断汲取新观念、新方法的创作实践中，彻底颠覆了“文化大革命”美术的创作样式，创造性地实现了现代艺术方式的文化跨越。

其二，回溯西方古典艺术，寻觅新的、具有学院艺术传承的技术思想与路径，



也不断通过长期的创作研究与实践，达成了视觉造型与油画技术的本土化复归。在靳尚谊、郭润文、王沂东、刘晓东、忻东旺等艺术家的油画作品里，这种以“技术挪用”实现文化嫁接的创作理念，使“后学院”艺术的语言特征呈现出以“多元的技术视点”来实现当代题材与视觉造型的文化纬度，关注油画语言“本土化”的创新发展，与当代艺术齐头并进地践行着分流之后的文化融合。

这种面向后现代文化语境、以本土化艺术方式为研究对象的艺术潮流，一方面使学院艺术的转型与发展，成功地实现了与当代文化的对接；另一方面，学院艺术开始与不断跨越西方现代意识的中国当代艺术融汇一渠，并充分地运用“后学院”艺术的文化方式，促使建立于徐悲鸿时期的，隶属于传统学院教育的造型观念、技术路线不断转型，以全面实现学院艺术和学院教育方式的文化转变。种种迹象表明，“文化大革命”后期出现的“伤痕美术”和“’85美术新潮”运动，是传统学院艺术教育向现代美术教育过渡与转型的先兆，它所具有的“承上启下”的文化功能，使当代的文化策略和文化观念，正一步一步地影响着传统的学院办学机制。其中，学院艺术的转型及其学院教育方式的转变，直接或间接地使“后学院”艺术的文化理念及其艺术方式得以呈现，那些早期迷恋于造型技术的审美方式，逐渐被多元的、以文化创新为主导的、具有不同学术观念和文化意识的本土文化方式所吸纳，并蓬勃地彰显着视觉创新与发展的文化生机。

客观地说，近现代中国创立的学院艺术教育，是中国学院艺术及其教育模式形成与发展的主要文脉。在强调技术风格和课程体系移植的历史发展过程中，这种深受西方科学文化影响的艺术

教育体系及艺术模式，不仅使“中学为体，西学为用”“古为今用，洋为中用”等文化策略，转向为当代“本土文化”的自觉，而且，后现代主义(Postmodernism)对现代主义的回应，使排斥“整体”的观念，转变为强调异质性、特殊性和唯一性等核心概念，并使全球性的文化共享成为事实。因此在当代文化的语境下，研究“后学院”艺术现象的滋生、萌芽，梳理学院艺术的传承文脉，呈现文化遗产的流变方式，有利于我们探讨学院艺术转型及“后学院”艺术的文化现象，理清文化遗产与学理变迁的文化路径。

21世纪以来，新的资讯方式彻底改变了人们获取知识的途径与方法。这一时期，互联网使来自西方的艺术资讯变得更加通达、同步，“后殖民主义”伴随着全球性的文化互融，仍以科学与进步的文化权威意识，全面渗透于人们关注文化发展的精神视野。其中，中国学院艺术在不同文化语境的历史发展进程中，经由学院主义、现代主义、后现代主义的艺术方式，转型为以“本土文化”建构为主导的，强调多元共生的当代艺术教育模式。其艺术生态的总体特征是：强调后殖民文化批判，接纳改革开放以来流行于本土的美术创作思想与方法；重构中国传统与文化的当代形式，关注艺术生态的多元并存；关注批评，关注时尚，倾重“个体经验”的文化解读及作品的视觉表达；关注策展人或策展机构以及美术馆的运作效应，强化传媒方式的组织与传播等。

30多年来，处于改革开放进程中的中国艺术方式，一方面践行着面向现代、后现代艺术的当代文化转型；一方面在复归古典艺术的“技术挪用”中，充分地展现着蓬勃的艺术活力与生机。诸多作品在多样并存的文化语境下，折射出不同的文化个性及文化批判的自觉意识，

其“和而不同”的当代艺术教育和当代文化方式，使“本土化”的文化策略，不断呈现出“后学院”艺术的文化征兆，“后学院”教育以更为开放的姿态<sup>①</sup>迎接着21世纪以来不断涌现的当代艺术及其文化潮流。

#### 注释

① 进入21世纪，中国各相关美术学院相继调整了系、院学科及其专业建制。如成立造型基础部或专业基础部；将油、版、雕、壁（中国画专业除外）等传统专业合并为造型学院；开办书法、动画等专业系、科；组建新媒体艺术（综合艺术）院、系等。

#### 参考文献

- [1] 高名潞等.《'85美术运动——80年代的人文前卫》[M]. 广西: 广西师范大学出版社, 2008.
- [2] 鲁虹.《聚变——中国当代艺术图鉴2005-2009》[M]. 石家庄: 河北美术出版社, 2009.
- [3] 鲁虹.《中国当代艺术全集——绘画编·油画第一卷》[M]. 上海: 上海书画出版社, 2010.
- [4] 百度实名搜索。

# 朴实的坚守

## ——曹新林油画创作解读

武男亚 | 河南科技学院艺术学院讲师

“小时候爱吃什么，一辈子爱吃什么，”曹新林先生说，“童年的生活记忆几乎决定人一生的艺术创作指向。”曹新林出生在湘江之滨的农家，从小放牛、割草、拾狗粪，干着农活读书长大，这成为曹新林一辈子坚守农村题材绘画的情感基础。

1964年，曹新林从广州美术学院油画系毕业后，便被下放到许昌县农村。在那里，他生活在一个五口人的贫农家里。每天日出而作，一日三晌地下地干活，同农民一样拉车、犁地、种植、收割，样样都干，接受贫下中农的再教育。封闭的农村生活使得曹新林彻底回到了童年时期的农民心境，也实实在在地成为了一个中原农民。正是这样一种同农民共同生活、劳作的体验，为其后来的艺术创作积累了丰厚的生活资源和精神底蕴。比如2011年创作的《起五更》，就是以这个阶段的生活经历为出发点的。画面描绘一个将要出门到外地拉煤的农民整装待发的瞬间，暗沉的背景中，几点微光昭示着出门的时间，而从农民的穿着可以看出天气的寒冷，那坚毅的眼神中间，同时还包含着一种对苦涩生活的无可奈何。

20世纪90年代，曹新林先生创作了大量以农民为题材的油画作品，如《豫西老农》（1991年）、《持白条的老人》（1991年）、《马车夫》（1992年）、《黑土》（1997年）、《冬至》（1997

年）等。这些作品都是以单个的人物形象作为画面的主体，色彩凝重，更突显了时代变迁下，农民生活状态的滞后和茫然。其中《持白条的老人》一画，描绘一老者，手持一张白条，低头凝视的状态，有一种欲言又止的无奈，而那凝重眼神则又为老者增添了一份依旧盼望着劳动所得的希冀。在其他几幅画作中，我们几乎看不出作者对农民的眼睛的描绘。眼睛是心灵的窗口，透过眼神我们是了解被描绘对象的精神状态的，但是在这里，我们看不清农民的眼睛，也许这是一种隐喻吧，就好像我们不能真正理解农民的生活状态一样。这种对农民的理解，是曹新林独有的一种解读。农民的苦涩、期盼、生存意识等，似乎都在这变革的时代中，被模糊掉了。

新世纪以来，曹新林先生的绘画开始展现出一些崭新的面貌，主要表现在色彩的应用方面，如《雨后黄昏》（2003年）、《留守山岗》（2008年）、《寒露》（2008年）等。其中《留守山岗》表现得最为独特，画中描绘了四位女性形象，分别展现了各个年龄阶段农村女性的生存面貌。由于城市化进程的极速发展，农村的大部分男性劳动力纷纷进城务工以赚取更多的资金，维持生计。这就带来了一系列的新的问题，这些留守农村的女性也因此承担了更多的责任，但总的来讲，生活状态及质量有了很大的提升。与《留守山岗》相比，



曹新林

1940年6月生于湖南长沙市。1964年毕业于广州美术学院油画系。曾任河南省书画院院长、河南省美术家协会副主席、河南油画学会会长。现为中国油画学会理事、中国国家画院研究员、河南省优秀专家、享受国务院颁发的政府特殊津贴。1984年，作品《粉笔生涯》入选第六届全国美展，获银质奖；2001年，作品《老前辈》入选庆祝建党八十周年全国美展，获优秀奖；2004年，作品《世纪老人》入选第十届全国美展，获优秀奖；2009年，作品《寒露》入选第十一届全国美展，获奖提名；2014年，作品《起五更》入选第十二届全国美展，获提名奖。





01

《日落而息——在1978》所描绘的生活场景，则有着强烈的反差。一家人经过一天的劳作，拖着疲惫的身躯，负荷而归，画面中的场景，几乎包含当时一个农村家庭的全部家当，暗淡的色彩或许也在印证着当时农村的生存状态。通过对比曹新林先生不同时期的绘画面貌，农村所发生的变化显而易见。但是，曹新林先生笔下的农村题材绘画，总包含着一种欲言又止的苦涩和欲说还休的沉

重，这是他用自己的亲身经历诉说的一种情怀。

曹新林先生生于南方，却将中原大地的乡土风貌表现得质朴、贴切。如果说当年的毕业分配还带有些许被动的話，那么随着岁月与情感的叠加，依旧坚守在这片区域，就是他个人的自觉选择。在这样一个过程中，时代剧变所带来的意识形态及思维方式的转变，使得很多人

都在这洪流中迷失自我而不知所踪。在这样一种复杂的社会形态中，曹新林先生用其绘画作品向世人昭示着他的坚守，这种坚守看似平实而不具锋芒，实际上则饱含了复杂的情感因素和现实因素。正是他在长期的坚守中，探寻出一种特有的只属于他个人的绘画世界。

2016年10月20日