

妥木斯油画技法

妥木斯 著



民族风情油画探索

当代美术名家技法谈

Techniques of Famous Artist Today

天津人民美术出版社 (国家优秀出版社)
TIANJIN PEOPLE'S FINE ARTS PUBLISHING HOUSE
(THE EXCELLENT PUBLISHING HOUSE IN CHINA)

谈 当代美术名家技法 斯木妥 油画技法

妥木斯 著



天津人民美术出版社(国家优秀出版社)
TIANJIN PEOPLE'S FINE ARTS
PUBLISHING HOUSE (THE EXCELLENT
PUBLISHING HOUSE IN CHINA)

Techniques of Famous Artist Today

出版人: 刘建平
责任编辑: 马凤林
技术编辑: 郑福生
装帧设计: 陈栋玲

图书在版编目 (CIP) 数据

妥木斯油画技法 / 妥木斯著. — 天津: 天津人民美术出版社, 1999
(当代美术名家技法谈)
ISBN 7-5305-1134-3

I. 妥... II. 妥... III. 油画-技法 (美术)
IV. J213

中国版本图书馆CIP数据核字 (1999) 第49859号

天津 人民美术出版社 出版发行

天津市和平区马场道 150 号

邮编: 300050 电话: (022) 23283867

出版人: 刘建平

天津美术印刷厂印刷

新华书店 天津发行所经销

2000 年 1 月第 1 版

2000 年 1 月第 1 次印刷

开本: 889 × 1194 毫米 1/16 印张: 3.25

印数: 1-3000

版权所有, 侵权必究

定价: 34 元

目 录

一、我看外部世界	1
1. 要当画家	1
2. 求新与难能可贵	2
3. 坐下来, 钻进去, 才有成功的可能	4
4. 艺术的高下优劣不取决于搞什么风格流派, 而在于搞得怎样	5
5. 污染应该消除	6
6. 艺术的现代潮与文革风	7
7. 和世界接轨	8
8. 艺术流派的兴衰	9
9. 视觉艺术要看	12
10. 内容、形式、精神	12
二、我自己看自己的画	
1. 离开自身条件的追求	13
2. 解放自己	15

一、我看外部世界

1. 要当画家

现在看来,一个学画的人要当画家,这是何等的正常,没有人会认为不想当画家而去学画是一种正常的思维。

1953年我考入中央美术学院,进校门不久,校党委书记洪波同志给我们第一次讲话时就提出:“……大家要树立专家思想,要立志当画家……不想当将军的兵不是个好战士……”45年以后的今天,此事在我印象中依然很深。当时的政治空气和国家情况是不能允许有这样的认识的。果然,没多久洪波同志便受到了批判。

成名成家是资产阶级世界观!于是作画不签名,发表作品收到稿费要上缴,尤其是党团员更是要带

头。

一次、再次、再再次的运动终于换来了改革开放。国家需要专家,必须成名成家才不辜负党和国家的培养,成为今天的认识。随着生产力的解放,艺术生产力也得到了新发展,学画就是要当画家,当名画家!

要当画家,必须根据自己情况挖掘自己的潜能,认识和塑造自己,并不断地做修正和调整。认识自己并不容易,要能客观地分析自己的各方面条件,要克服主客观多方面的困难,通过不懈地努力,才能使自己逐步能接近目标,达到目的。平心静气地认识自己,使自己的认识尽量接近真实,是至关重要的一环。除了能自我分析,还要能妥善地听取别人的意见,包括影响成为画家的

各种缺点:既有知识、技艺、修养方面,也有性格、意志、气质方面,补充不足,吸取营养。如果说我在数十年的努力中取得了一点成绩,那是和不断地修正、补充自己有着必然的联系。

问题是具体的。要当画家是笼统的。要当什么样的画家才是问题的关键,而塑造自己的意义也正在这里。

一个人的被塑造,有时是自觉的,有时是不自觉的。而自觉地塑造自己才是有意义的论题。

记得在大学4年级时,有一次在课堂上,吴作人先生对我谈的话,对我的自我塑造起了极重要的作用:“……要学习中国古诗词,要喜欢和欣赏音乐……”其它内容已记

《西塞堡的黄昏》(1960年),由华县回西塞堡子,傍晚,急速写生。





《呼和浩特郊区农民》1973 年作。



《陶卜齐老农》1978 年作。



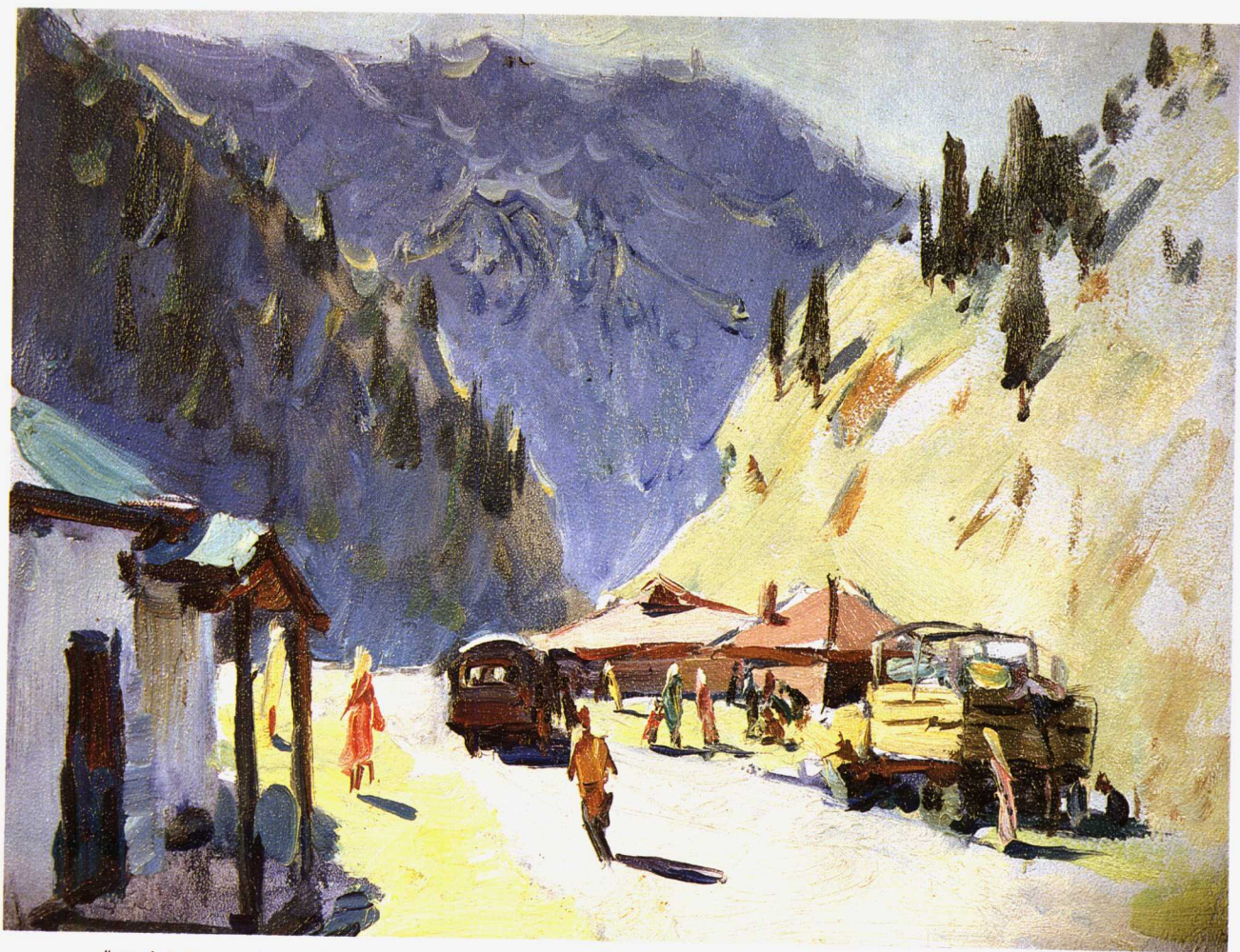
不清了,但这两点希望和要求我永志不忘,而且也确实影响了我几十年,成为我对自己的自觉要求,这段话与我在许多作品中能有诗意和音乐感有直接的因果关系。王式廓先生在指导我们如何正确地深入生活,认识生活中的各种人物,也一直影响着我的观察方法。到研究班时,罗工柳先生强调画面的色彩感和明确要求探索油画中国风的教学指导思想,成为我数十年来一直执着追求的目标。

在几幅素描作品里,可以看出王、吴两位老师的影响。基本上既注重人物刻画又注意简练概括的表现,线的变化与面的结合及形体结构诸方面都较多注意。

2. 求新与难能可贵

对艺术创作来讲,求新比搞什么流派都更确切,更适合中国造型艺术发展的需要。

《老坎事员》1978 年作。



《三台》(1961年),写生。

有人劝画家程丛林搞前卫,他不搞。程丛林年纪不大,也住在欧洲,他就不愿搞前卫,他是根据自己情况作的选择。劝他的人可能不理解他,我相信他是理解劝他的人的。

前卫一词,出处不得而知。从生活中看,一是球类比赛时打前锋的运动员,一是战争中打头阵的队伍和将领,总之,可以理解为走在前面的意思。就整体的运动与战争而言,全体都成了前卫,肯定是很难取胜的。更何况艺术本身就要求百花齐放。不管是什么花,如果满园里只有这一种一类,或满城市满世界都是这一种一类,有什么可取?艺术当然既不像球类比赛又不像战争,那么前卫的意义何在?如果所指为创新,那是可贵的,也是必须的。但创新是手段不是目的,目的是出好作品,丰富艺术园地,增加好的新品种,而不是不管好坏、美丑,以不正常人的感觉强扭正常人去接受。把丑恶的甚

至是肮脏下流的硬说成是超凡的、高层次的,这是只有非正常心态的沽名钓誉者才会干的事。

事物总是建设比破坏难,往好处做比往坏处做难。因此,世界上的事都是难能才可贵,并不在于需要与否,最需要的易求得的也并不珍贵。故而急于出名,艺术上贪便宜是取法最下的。那些不需要艺术技巧的玩闹型活动,更是不管是叫前卫还是先锋都不会是长命的。玩的高尚点的已被人用过,玩的低下的也没太多空白之处可以利用了。艺术总是要满足什么人需要的,有人需要你去为他完成他的任务,替他说他要说的话,对美术家来讲是急功近利。当然,这样的作品也会成为无可代替的,文革时期的“红、光、亮”就是这种代表作品。当“需要”占上风时,题材就成为主宰的因素。作品以表达内容为准则,形式语言是由内容所决定的,精神表达是服从“需

要”的,当然,所需的内容以得到充分正确表达为最高标准,这种高也体现着“需要”。画家在实践中研究使用工具材料,是为了充分表现内容。比如画人物,画家就要研究和掌握人物的生理和心理特征之间的联系,还要找到相关的“戏剧性情节”。从中世纪文艺复兴到19世纪俄罗斯巡回展览画派,都是如此。苏联因“需要”发展了这一倾向,像油画《归来》、《战罢休息》、《刚出版的车间墙报》、《小巴维尔莫洛卓夫》等作品。一旦“需要”发生了变故,这一整套都随之而变!我国文革时期,就是由于“需要”把这一倾向发展成假、大、空,“红、光、亮”,这类作品现在的市场价高,实际体现着不可重复不可再制性——绝版货,就像毛泽东和林彪在天安门的邮票或印错的钞票值钱一样,和艺术并无多大关系。而另外有的则是满足一部分特殊人物和心理变态者的需要,就像森·山



《剥玉米》(1960年),玉米搭架晒干,农民在剥离玉米,写生。

方所说:“……那年头,大家都在绕圈子,做蠢事,满脑子是主义、流派,为此而喘息,精神混乱不堪,这正是我们这一代人作为画家迟熟的原因……艺术中急功近利到处泛滥,这正是现代画坛的危机所在。”

但求新是艺术发展的本质,中国人讲“推陈出新”,不讲对传统彻底打倒,彻底否定。艺术不发展变化是缺乏生命力的表现,而艺术发展绝不是抛弃原来的再拼命向相反的方向奔去的事。任何新生的事物都必然带有与母体相同的基因,这些基因也会在它成长过程中起到积极的作用。在发展变化中找准自身条件就是尊重这一遗传基因。对画家或想当画家的人来讲,自己的发展与求新不应该脱离原来具备的条件,受过什么传授,接受什么影响就该利用这些条件和影响来发展。因为有一条必须明白——风格之间没有高下。

在自己基础上求新并不是一件容易的事,比模仿别人要难得多。要

使作品的面目有新鲜感,主要不是指所描绘的内容,而是艺术语言的独特性。从画家注意艺术语言的变化以来,花样翻尽,眼下可找到不同于别家形式风格的艺术语言已经是太稀少了,凡是能想到的差不多都已有主了。如果从那没有被炒成世界潮流的中国传统造型艺术里寻找,倒还有不少可模可仿的范例,运用到油画出点新意,当然比直接仿某大师某派别要难得多,也容易失败。但不怕失败,不断修正,才会有成效,才会取得成功。

3. 坐下来,钻进去,才有成功的可能

浮泛而不能有韧性地钻进去,不管搞什么风格流派都不会取得成就。搞美术创作不能像变戏法和川剧变脸一样。有人不仅常换风格,还常换画种,常改行,以示“万能”,对艺术语言理解表面,掌握肤浅,一专没有,多能不到位,追求和结果恶性循环着。没有锲而不舍的精神,常怀投机倒把的心态,虽能贪到些小便

宜,但不会取得真正的成果,这对搞任何风格流派都一样。有人以为搞这一种搞不下去,换一种定会出成果,实际上如果仍是模仿人家,还是不会有真正成果的。只有选择别人没走过又是自己喜欢的路,义无反顾地走下去,才会成功,这是过来人的经验。选择的时候肯定有个过程,然而这过程不要过长,否则在这条道上跑下去的时间就不够用了。

艺术风格都是有意追求、不懈地努力才形成的,那种不求自得的说法没有根据。任何事情努力去做尚且不一定能做好,何况漫不经心。凡·高在自己的一封信中曾写过:“……但我觉得这一幅将会更有劲一些,更多一点儿风格。”他是有意追求风格,他的辉煌是他自觉奋斗取得的。当然,最没风格也是一种风格,严格讲没有风格的画是不存在的,所不同的是哪一种风格而已。

搞美术所花费的大量时间和精力,都是用在艺术语言的推敲与实践上,而靠原有的功底和能力并不



《山路》(1975年),写生,是山顶上面的路,颜色不多,很有情趣。

能顺利解决这件事,原有功底和能力只是基础。还要找到既适合自己又符合国情和社会需要的艺术风格。这是件很有成就感的事,但做起来并不容易,没有坐下来、钻进去的精神是很难达到目的的。有人自己走上了那条贪便宜不必辛苦用功的道路,也要拉几个伙伴以解除自己的孤寂和担心之感,是可以理解的,然而那不是健康人的心态,从艺者应有全心全意投入的心理状态。

4. 艺术的高下优劣不取决于搞什么风格流派,而在于搞得怎样

任何事物的好坏都不是以时兴与否为标准,艺术也不例外,时兴的未必就是好的,艺术不存在过时一说。只有风头主义者才把时兴看成标头,离开时兴他们并不能真正地

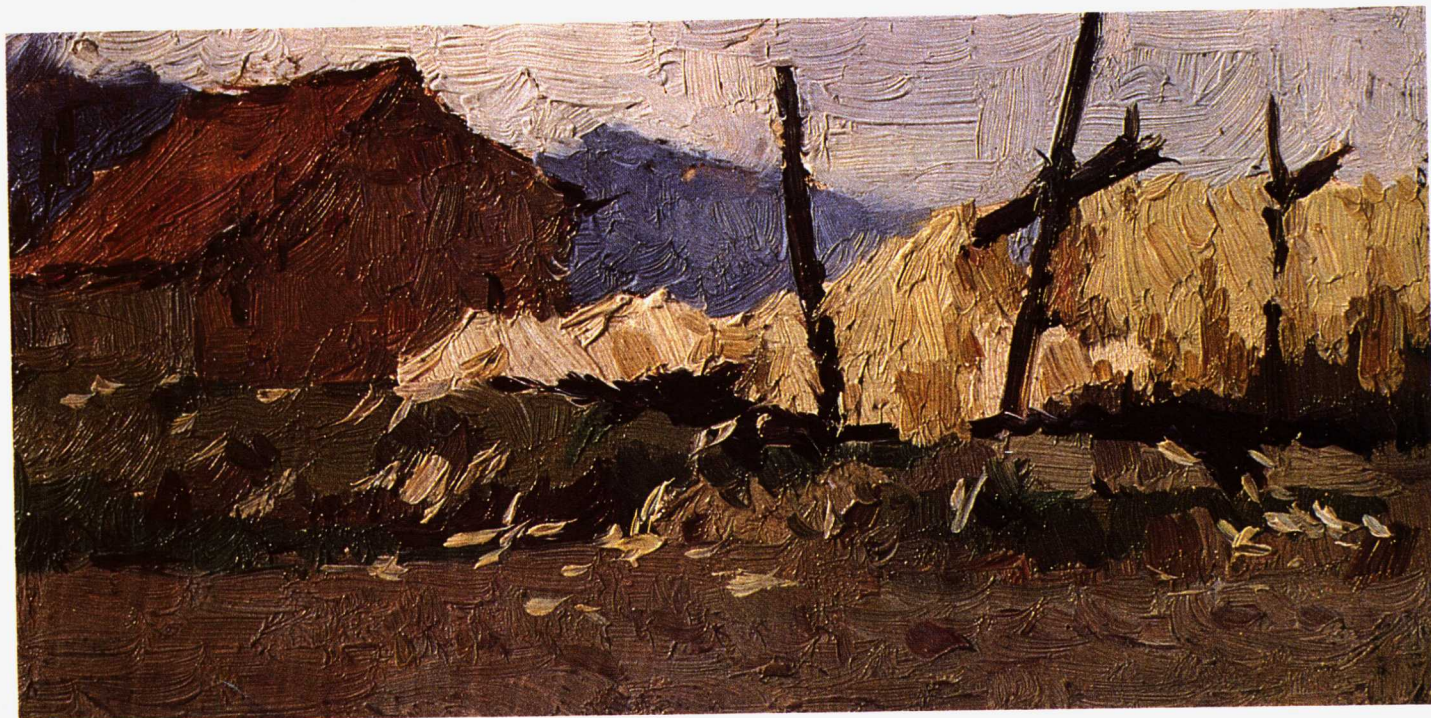
认识画的好坏。就像一些缺乏审美能力的人离开自身条件搞时兴发型,往往实际十分难看一样,实际上某些时兴早已是过时的了。我们所知道的现代、后现代或后后现代(尚未听说)艺术风格,哪个不是过时数十年的。画家作画是否要比赛谁的最时兴呢?当然把搞时兴也可以说成搞创新,但这新创在什么上?如今在作画技艺上来回摆弄的人已被判了死刑,不管是摆弄客观对象还是摆弄自己,都已失去前卫的含义,再返回来搞“复古”,大约更不前卫了。

回想一下,凡是提“后”××都是××该结束的信号,凡说“新”××都是对××的回顾或再现,历史如此,艺术也如此。艺术上的后××主义都是这个主义该结束的前夕,

新××主义都是该主义被回顾而不是新生了什么。后现代的提出就是宣布现代主义要结束了。

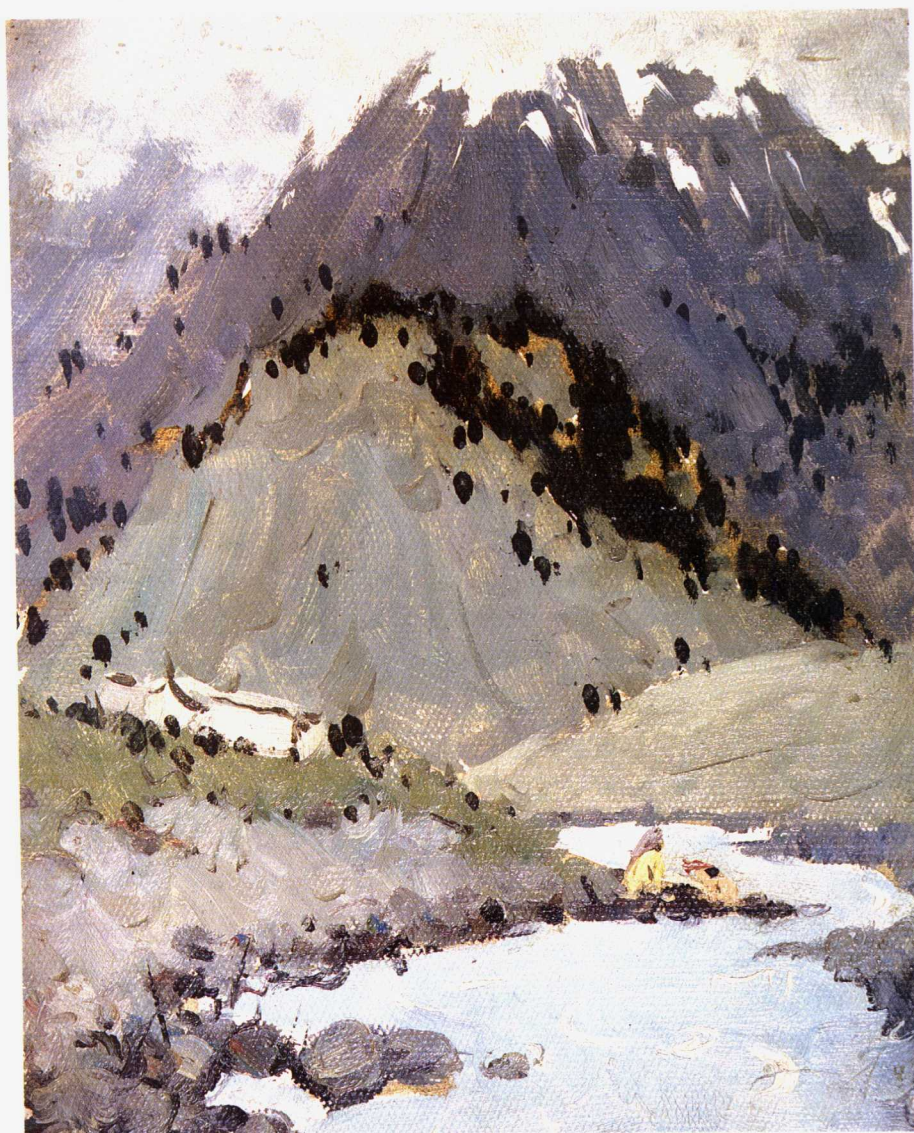
创新不是目的,是手段,目的是创出更好的作品来。新可以好,可以不好。离开艺术技艺说好坏,只有糊弄不掌握艺术技艺的人,就像和一个不懂是非的人说理一样没有意义。

那些认为凡讲艺术技巧的绘画都属过时的、保守的、落后的,因而也是些没有看头的观点,显然是文化白痴。连被西方认为是当代大师的巴尔蒂斯都劝中国同行不要搞那些一片混乱的现代艺术。他讲得直率,估计也是深思熟虑后的肺腑之言。当代小提琴家帕尔曼称交响乐永远不会过时;中国书法界仍有人



《玉米架》(1960年),写生。

《天山下》(1961年),写生。



以钟鼎、甲骨见长,并无谁说是过时的玩艺儿;美术字最新,没有人认为美术字是书法。以视觉认定的好坏评价美术作品,永远是不会过时的。

5. 污染应该消除

发展工业,搞现代化,不可避免地带来污染,这是西方发达国家经历过的事实。但是当污染危害到人们生活时,人们才感到要治理消除污染的必要。

艺术的现代化同样存在着污染问题,看看现代、后现代的作品很容易发现,只是看愿不愿意承认就是了。什么是污染?从空气、水、食物的



《菜地的早晨》(1960年),写生。

物质污染上看是威胁人的健康生存,而艺术污染则是损害正常人的精神世界。从美学角度看,污染人精神的作品也有其存在的意义,毒品不就是有用的物质吗?过去把文艺作品分为香花毒草,不无道理,只是标准太随部分特殊人的意志为转移。标准和功利主义结合过紧,文艺评论和权力结合过紧,伤了许多无辜。而现今许多影视作品成为教唆青少年犯罪的事实屡见不鲜。在美术作品中,有些人表现那些生活中最龌龊、最污秽的形象或干一些最下流肮脏的勾当,再想法赋予一个什么含义、观念,就心安理得地挺起胸脯要人叫好了。性行为不管是正当还是丑闻性的,在美术作品里都没表现的必要。有人说性是人类生存发展的大问题,没有性就没有人类,其实何止人类,动物界不也是如此吗!有人拿牲畜交配当自己的艺术作品,附个什么有社会含义的观

念,有的女艺术家(?)拍下自己表演裸体性感的亮生殖器的照片作为作品(亏她形象还可以),也加点什么哲理含义,对一般的中国画家来讲确实是太“前卫”了,但有什么好?撒尿和交配用的家伙也成为艺术品,这是些什么艺术家?能有益于中国的精神文明建设吗?有人说性和黄色不一样!巴黎的妓女上街游行,是因为她们认为对社会安定作了贡献。我想如果说逛妓院不是流氓行为,那么可以说妓院是行为艺术俱乐部了,黄色书刊也不过是这种艺术的广告罢了。艺术表现性和学校上生理卫生课进行性教育不是一码事,这无需作更多的阐述。

艺术要有时代感,中国也应有自己的现代艺术,应具有中国特色。强迫中国人搞西洋人的现代艺术,不是几个人想干就可以干的事。日本画家平山郁夫把现代派艺术叫做出麻疹,他说迟出不如早出,出完拉

倒。我看也未必,麻疹是传染病,不是人们先天带来的生理现象。当然他只是表示看法,显然是不欣赏的。中国有些人搞前卫艺术并不出自研究心得,是赶时兴,是想把自己的名字及早写进美术史的行为。只要有市场,个别人搞搞也无不可,但作为整个中国的艺术发展路子,能行得通吗?真正的艺术家有责任和义务去抵制艺术污染。

6. 艺术的现代潮与文革风

现代艺术思潮和文革风,虽是在非常对立的两种观念控制下所形成的完全相反的两种艺术现象,我却对此有一种特殊的感受,觉得它们在不讲求绘画技巧方面有同一性。现代或后现代已把在画面上作画这一过程否定了,当然也就无需什么技巧。文革时是全体画家掌握一种艺术语言,难怪参观画展的外国画家曾风趣地说:“你们中国的画家真了不起,一个人能画这么多画



《轻舟》(1960年),在太湖写生。

(一个展览会)。”

限制和抛弃艺术技巧的本意一样,只是追求不同。一种是挖空心思找“点子”,一种是模具化、匠人化,出现了谁善于画玻璃瓷器,谁善于画皮毛地毯,谁善于画人的脸手……大家凑一幅画,各尽所能,还当做先进经验介绍。那时不许谈风格,以致单调到领导要雕塑家研究作出麻袋质感的技术。经济到了崩溃边缘,画面人物的脸却必须红彤彤的,还要放光,以象征社会主义的好生活。画领袖则更甚,我的一个同学因在毛泽东像上画了冷颜色而被打成现行反革命。我当时画一个牧区邮递员,题材没问题,可我画了个早晨逆光雪地上骑白马穿白毡皮袄的女邮递员。送京参展,一位好心的同学当时参与布展,一看画后,赶快把画拆下,卷起来偷偷让人带回内蒙交给我。因为社会主义不能没有颜色。

这不次于在毛泽东脸上画冷颜色。在同学保护下,我避开了又一次的批判。从那时到四人帮被粉碎,我再没敢自找麻烦地去搞什么创作。大路朝天,各走一边,惹不起,躲得起。我一头扎进了写生画世界,对人物形象与风景的色彩表达作了几年的研究。现在对现代美术,我也是躲着,不是怕什么,而是被某种人的胡乱吹捧弄得烦心、恶心。我只愿意走自己认可的艺术路子,不想投什么机。

7. 和世界接轨

西方人搞艺术没有和世界接轨一说,而是各自按自己的意愿搞。多少画家都从巴黎成长出来,但没听说谁要和谁个接轨。更不存在走向世界的问题。许多人向东方学了不少东西,也向落后的非洲学了不少东西,作品别开生面,差别都是自然而然出现的,这些差别是不同的民

族特性促使形成的。从宏观看,世界上人类种性有区别,白种人的文化体系和哲学思想有他们的发展变化规律。他们之间的区别是不同地域形成的,“言必称希腊”正是他们的传统。黄种人也有着共同的文化体系,这一体系以中国为代表。中国人从来主张绝对,总是用无过无不及调节主客观的关系。黑种人自有他们的艺术传统,我们对他们知之甚少,就见到的舞蹈、木雕来看,是绝对区别于其他人种的艺术体系。艺术体系之间存在差别而不存在先进落后,都和自己的广大人民有着血肉的联系,彼此可以也应该互相学习,从而产生更多的新艺术品种来满足彼此人民的需要,这里不存在接轨的问题。谁接到谁的轨上?

80年代,日本的油画在巴黎展出,不知日本画家是什么心态,有无接轨的想法,展出的效果被法国人



《维族妇女》(1975年),写生。

《晨光》(1961年),哈萨克族小姑娘蹲在放满牛奶的锅旁,写生。



说是太像法国人画的,看不到日本人油画的面貌。这很值得人思考。日本人的模仿本事是全世界公认的,他们模仿什么都到家,艺术也不例外,和人家一模一样了,这可算作接轨了吧!我相信中外在艺术上有真知灼见的人都不赞赏,目前中国美术家有几位愿去接这个轨的!个人的愿望毕竟不能变成艺术发展规律。俄罗斯基洛夫交响乐团的指挥捷杰耶夫有句话很好:“世界各国的文化都有自己的特色,不要像麦当劳一样,全世界一个味……”

国际美术大展、国际音乐大赛都是国际间文艺的平等介入。所不同的是音乐大赛多是以西洋音乐为准,而美术则是多种面目的纷呈与展示,音乐大赛评奖有共同前提和

要求,美展的评奖标准随着评委转,评奖标准颠来倒去。旅居艺术之都巴黎半生的画家吕霞光先生曾说:“现在这些画家全凭吹,并没什么真本事,都是比看谁能吹。”一次他开玩笑似的和一位熟识的画商谈:“你能不能把一张擦屁股纸捧成了不起的大作?”对方很认真地回答:“可以!你出多少钱?”吕先生并不孤陋寡闻,也不保守。他对那些没有绘画能力玩闹型的美术是瞧不起的。也许有人会说吕霞光先生不是搞前卫艺术的。对!正因为如此他才能客观地去看真假艺术,我说这艺术的真假是引自森·山方先生的见解:“……在真正的画家眼里,艺术和非艺术一直存在明显的界限……有些人从来未拿过一支画笔,或者根本

不懂行,却大谈这画好那画坏。”他还认为观念艺术是皇帝的新衣。假冒伪劣这词是近年在中国市场行为中产生的,大家都熟悉,美术领域里的假冒伪劣也是和市场行为密不可分的。国际大展应有选择地参加,不必听那些吹牛吹得多玄,不必讨他们的好。中国一定能在多彩纷呈的美术大展中取得好成绩,只要评委是评真艺术的大师,而不是用金钱买来满足某些画商的贴标签者。

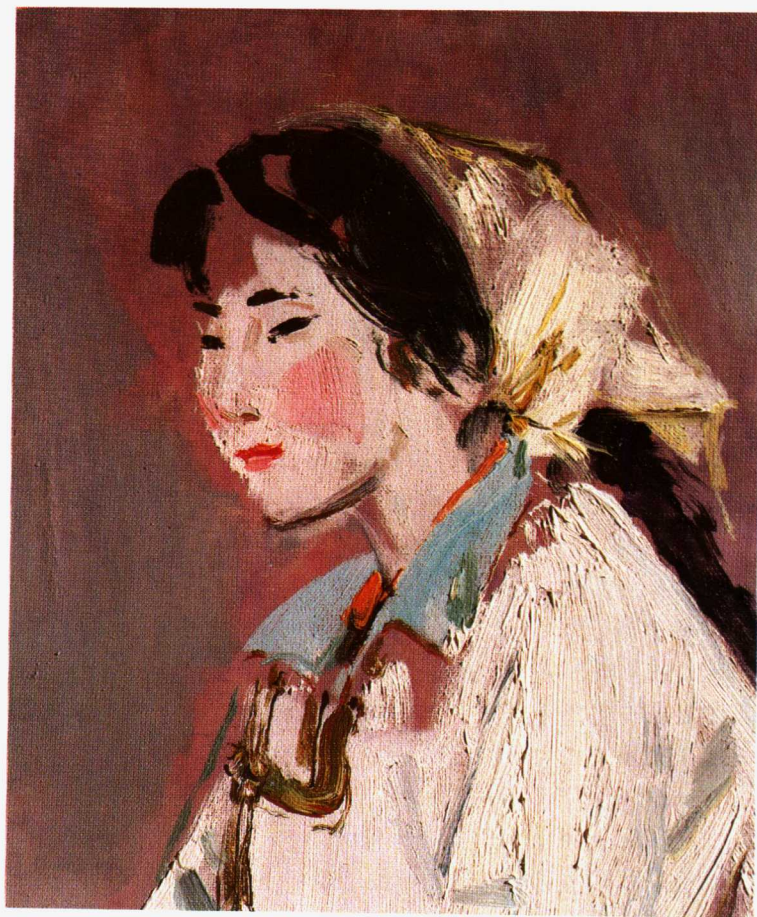
8. 艺术流派的兴衰

世界上任何事物的产生、发展乃至消亡都是有条件的,不取决于人的主观愿望,艺术发展也不可能超越这一规律,世界上艺术流派的更迭变换,都有其自身产生的内部因素。那种认为全世界必定走统一

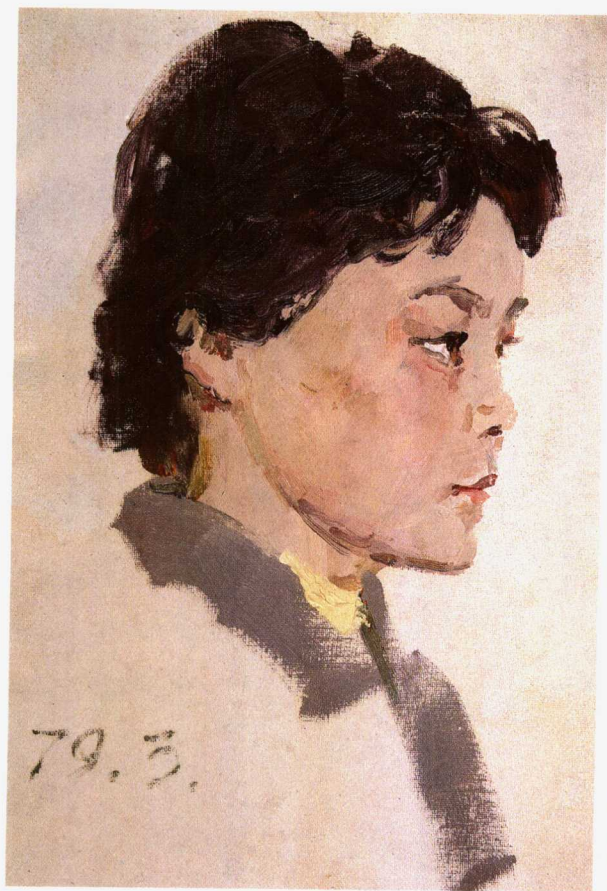


《黄浦江口》(1975年),写生,画的是逆光,近景的一排船也极重要。

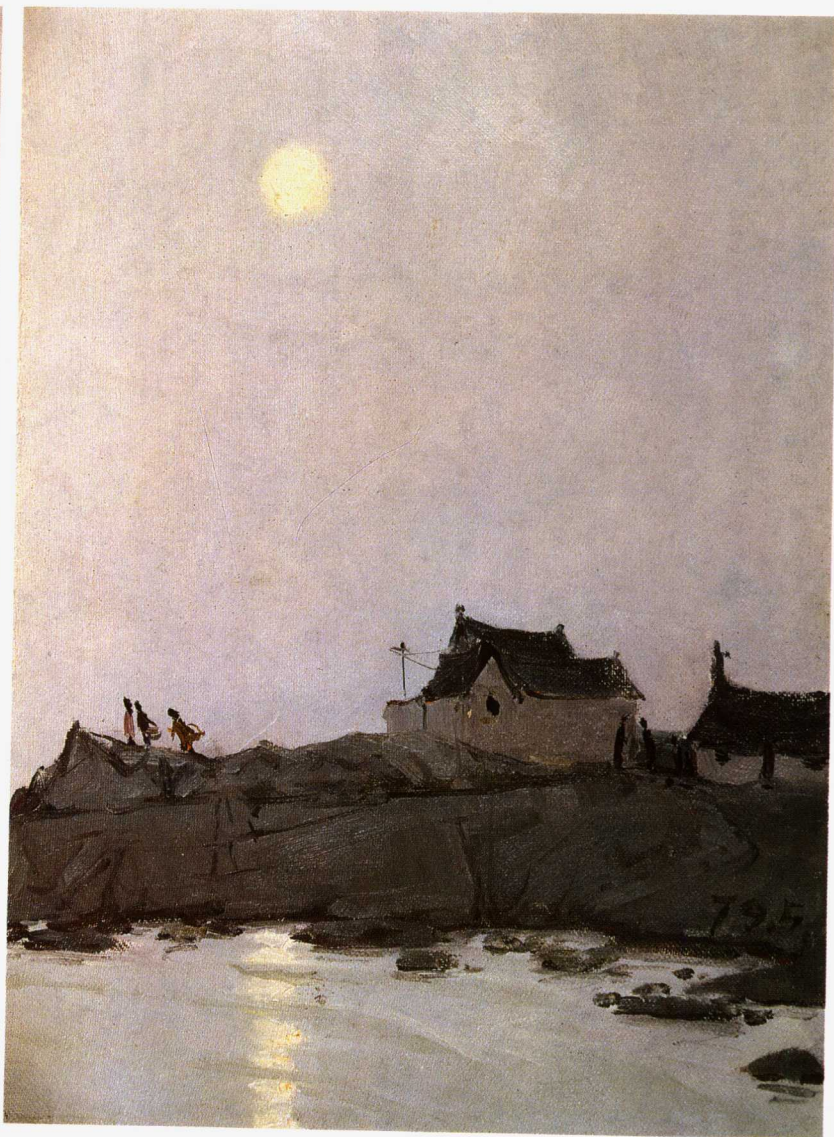
的西方艺术发展模式的观点是没根据的,把艺术与科技混同是错误的。当年以苏联为首的社会主义艺术曾认为必将取代西方资本主义艺术,墨西哥的共产党总书记西盖罗斯(大画家)于50年代末给苏联艺术界写过公开信,批评苏联美术的自然主义,被认为是修正主义。而我们强调“一边倒”,在艺术上全面学习苏联,50年代的艺术教育清一色的苏式教学法,连他们因白夜所形成的银灰色调也成为我们模仿的典范。苏联的画来中国展出,中国画家们去观摹学习,谈心得体会,有的画家说空气画得真好,有的说小巴维尔的手腕上分了11个面,当时都受到批判,画家着眼于艺术技巧成为



《白围巾》(1979年),写生,这张画不再找皮肤色,脸的色块是和衣服与背景比较下肯定的。



《侧面女头像》(1979年),写生。



《大渔岛的圆月》(1979年),写生。

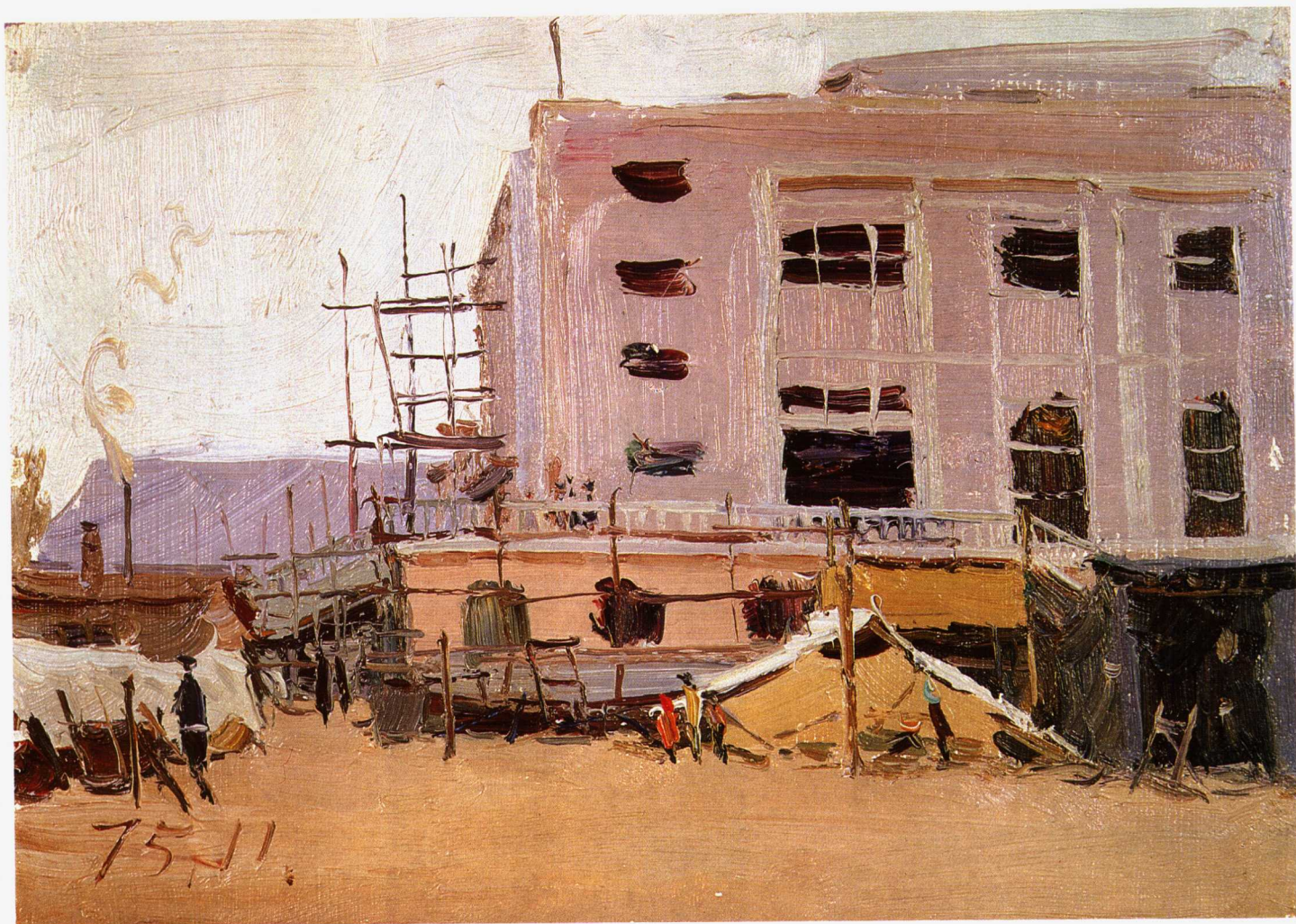
犯禁。但大家都明白除了题材外,艺术语言都是俄罗斯的,不是什么社会主义的。艺术语言是随民族和地域变化着的,同样苏联的作品,高加索地区的沙里扬等就是强烈型的色调和笔法,不和俄罗斯一致。中国没有油画传统,但有丰富的艺术传统和艺术修养的中国油画家都有意无意地在摆弄着“油画民族化”。当然不提这口号会使画家们干得更心安理得、自然而然。

艺术风格的中心问题是艺术语言和所传达的精神,题材是次要的,艺术的发展变化主要是艺术风格的发展变化,不是题材内容,否定艺术技巧的流派最能在没有艺术传统的国度和地区得到滋生的条件。钱能

指使靠卖画生存的画家,钱能买出某个艺术流派,所以森·山方这位从现代艺术回过头来的欧洲画家说:“……美国有钱,他们想开辟自己的艺术市场……事实上,今天我们所讲的那些人们怀疑其有价值的作品,很大一部分来自十年前美国用金钱开拓自己的艺术市场……”这就可以看出艺术流派的产生既有内在需要又有外部条件,这外部条件之一就是没有任何传统艺术技巧。

在中国,古代、近代,解放后17年、文革10年、改革开放,各个时期的艺术都有自己的面目,互相比较差异明显。不仅题材有差别,所传达的精神也不同,艺术语言在不断地

变化着。就油画而言,艺术技巧在不断提高,自传入中国以来相继也受了不同来源的影响,却逐步变为中国人的油画,不同于欧洲。虽然都在写实,画面总会透出中国人的审美和文化影响,这种变化是非常之必然。连生活在巴黎的赵无极的抽象画都散发着中国味,他要出生成长在巴黎那肯定不会如此。悠久的历史和丰富的民族文化传统必然影响其子孙文艺事业的走向,除非他们和这传统绝缘了。当然文化传统的形成也取决于生活条件、地域条件。中国各民族在文化艺术上的差别就是由于这些条件不同影响的结果。生活在云南的蒙古族,历史使他们脱离开自己民族的传统文化,听他



《体育馆工地》(1975年),这画较恰当地组织了黄紫对比。

们唱敬酒歌完全是西南少数民族那秀山秀水所形成的曲调。连他们的服装也都是云南其他少数民族的短襟大宽袖,襟袖上宽花边装饰的上衣,肥短的裤管,和传统的蒙古族文化毫无关系,但他们在心理状态上还咬住自己是蒙古族不放,与内蒙的蒙古族相见充满真实感情。连自己民族的文化特点都不是主观愿望所能决定取舍的,何况是异民族、异国家、异地域、异心态的文化特点呢?有些人愿意搞异国情调的艺术,绝不可能成为中国艺术的主流,也不可能在中国这块土地上得到推广和发展。就像美国人唱京剧一样,只能是个别的。

9. 视觉艺术要看

视觉艺术要看的,除了特定寓意,要专门解说的美术作品并不高明。自己在画面上没有把设想和意图表达出来,硬说是欣赏者看不懂,

对画家是一种悲哀,而连专业画家也看不懂则该是欺世盗名了。美术就是让人家用眼睛肯定的艺术,不应该是论文,更不应该是连个主题都没有的虚张声势、神乎其神、还要强词夺理的论文。搞这些作品的人,既然要在什么内涵深刻的作品中想告诉人们什么观念、道理,又不能让人看懂,何苦找这份别扭?答应吕霞光先生能把擦屁股纸吹捧成大作的画商,是靠出多少钱达到目的。可见其艺术的真实性、可靠性是怎么回事了。

美是多种多样的,不管多到什么程度,也得让人能感觉得到,最起码要让大多数美术家们能感觉到,让持正常审美观点的美术家承认才有意义。而且这个美是美术作品里具体的美,不是一般美学意义上的美,不能是看不见的。具有永久生命力的绘画永远是靠眼睛看的、靠眼

睛承认的艺术。

10. 内容、形式、精神

艺术作品的内容、形式、精神是相互联系、相互依存又相对独立的三个重要组成要素,不同时间、地点、条件下被强调和重视其中某部分是正常现象。为政治服务要求强调内容,适度是很难掌握的,题材决定一切,题材主义就出现了。有了题材之后就强调主题,一切服从主题要求,于是主题先行就出现了。当这种倾向被否定时,形式便被捧为太上皇,一切有生活内容和主题思想的作品又被贬为非艺术的宣传品,只有最没内容和没想法的作品才被认为是真正的艺术。这是多么简单的肯定和否定。用行政命令去管美术已被证明是不行的,强制别人的做法只会走向其反面,人们在解除制约之后就必然自发地走向什么都画、怎么画都好的另一端。



《炉前工》



《王若飞和三毛》

二、我自己看自己的画

其实,艺术对人们的正面影响是潜移默化的。人常常要夸大其作用,强制要求艺术充当力所难及的角色,似乎可以用艺术改造世界。实际上作为社会主体的人,对艺术只是欣赏者,艺术能影响人的精神,但既不能变政权,也不能改变人类的生存条件。

画家对自己创作内容的扫描角度不要过大,尤其年过半百还定不下个描绘范围是很不利的,古今中外成功的画家,都对题材有选定范围,且不太大,这样有利于在几种形象上下功夫,不断反复描绘,使技巧精到独特,把有限的精力和时间用在有限的实践范围,才容易出成效。这就要突破自己许多熟练了的语言,找到新的生的语言,这样无穷下去,就前进了。

回顾自己的艺术发展道路。

1. 离开自身条件的追求

离开美院后,从70年代到80年代初,在创作上一直追求选择重大主题、有分量的题材,寻找戏剧性情节,那样画很不适于自己气质。

《毛主席在北戴河》、《守场》、《炉前工》、《送别奶车》、《情报》、《义务交通员》、《冲过暴风雨前进》、《奔向延安》、《毛主席、华主席在湖南农村》、《周恩来送乌兰夫离延安》、《讲形势》、《牧马人》、《王若飞和三毛》、《内蒙古青年在广州农民讲习所》、《乌兰夫领八路军进草原》等,这些画中有的适于自己,效果就好些,像《守场》、《炉前工》;有的画是当地的任务,像《王若飞和三毛》、《内蒙古青年在广州农民讲习所》、《乌兰夫领八路军进草原》。

《炉前工》是1964年的作品,参加了建国15周年美展。我用刮刀完

成全画,显得刚硬有力,属肖像画,画的是蒙古族炼钢工人。当时,美术界反映不错,美术馆要收藏。但一位理论权威提出了批评说:“画家只注意了玩弄刀法,没有注意刻画形象……刚开始想在艺术语言上有一点点尝试,而且主要还是从刻画人物出发,却遭到了当头棒喝,一个嫩芽被掐折了,真有点庸医杀人的样儿。这画还是讲究表现环境色的。”

《王若飞和三毛》、《乌兰夫领八路军进草原》都是任务画,任务紧,时间短,表现极不充分,技法上是一次性完成的,透着单薄,这是很重要的教训!

《讲形势》尝试吸收了民间艺术营养,带有一定的文革影响。此画也遭到当时地区一些权贵人物的莫名攻击。当时名为“放眼世界”,一位上司却说:“我们自治区的事还忙不过来呢,还管人家别国的事!”另外一