

CONTEMPORARY OIL PAINTING

03

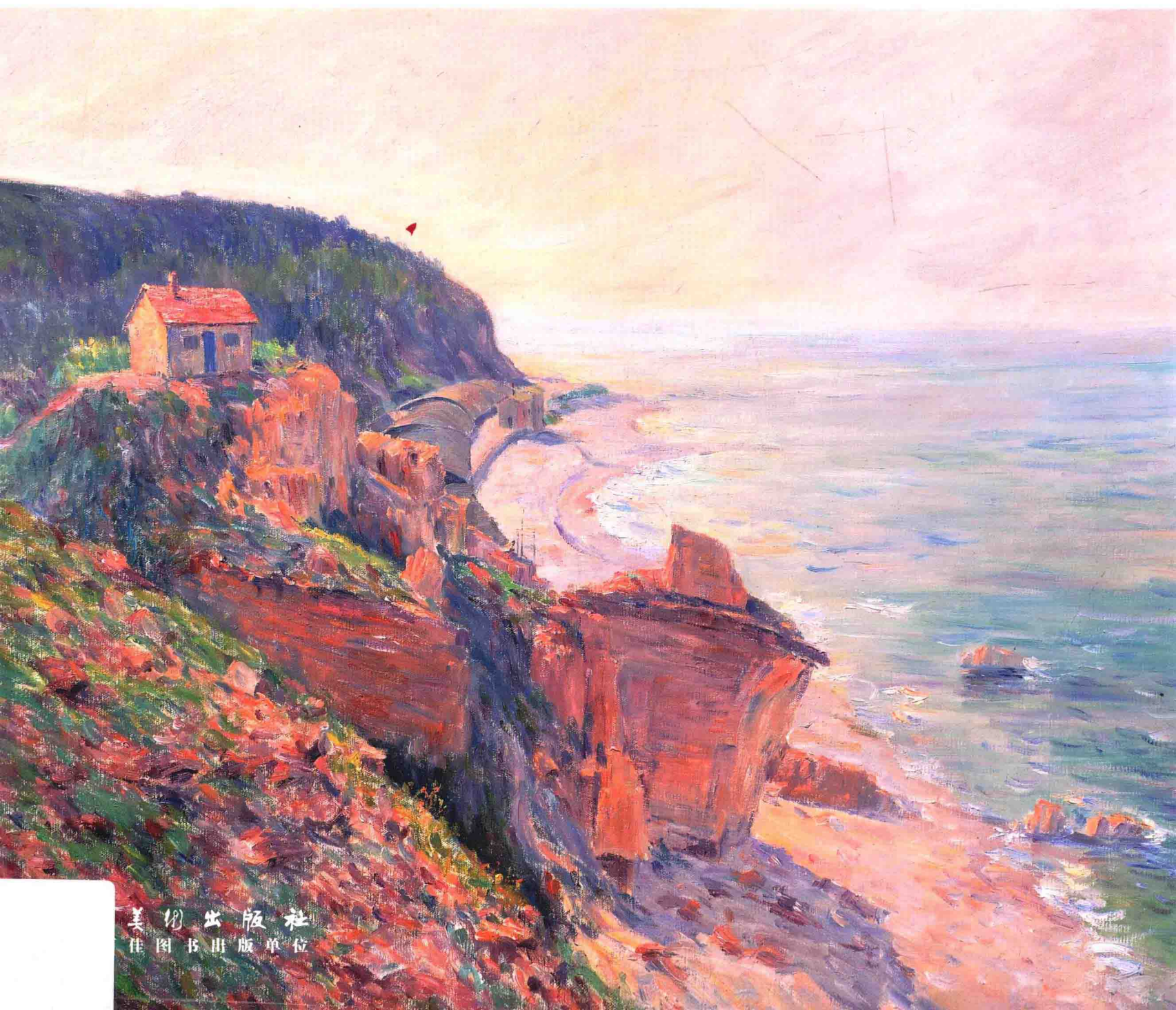
当代油画

风景专辑

主编 | 唐华伟

本辑艺术家

罗尔纯 | 汪诚一 | 马常利 | 许江 | 鄂圭俊 | 应歧 | 翁凯旋 | 王治平 | 胡振德 | 戴家峰 | 徐刚 | 张杰 | 张骅骝 | 朱青 | 何强 | 孙晓东 | 林海 | ……



美术出版社
佳图书出版单位

CONTEMPORARY
OIL PAINTING
当代油画 03

风景专辑
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. 3. 风景专辑 / 唐华伟主编. —合肥:
安徽美术出版社, 2013.9
ISBN 978—7—5398—3436—8
I. ①当… II. ①唐… III. ①油画—风景画—
作品集—中国—现代 IV. ①J223
中国版本图书馆CIP数据核字(2013)第218842号

主 编 唐华伟
副 主 编 邹玉红
选题策划 马 涛
出 版 人 武忠平
责任编辑 赵启芳
责任校对 司开江
校 对 安晓利
组稿编辑 翟凤莲 王秀丽
数字制版 肖 伟 卢 俊
邮 箱 art579@163.com
设计出品 北京龙吟雅风视觉艺术中心
责任印制 徐海燕

DANGDAI YOUHUA
FENGJING ZHUANJI

当代油画 03
风景专辑

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 北京方嘉彩色印刷有限责任公司
开 本 787毫米×1092毫米 1/8
印 张 27.5
版 次 2013年9月第1版 2013年9月第1次印刷
书 号 ISBN 978—7—5398—3436—8
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



鄂圭俊 “大自然” 系列8 160 cm × 150 cm 2009年

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

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 歧	崔国强
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		

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工夫，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地总结和梳理，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，以此真实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心灵世界，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

具有代表性的艺术家作为研究与展示对象，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的宝贵决策资源，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，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

专题研究

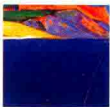
任传文
关于看风景和画风景

1

沈行工
风景油画的色彩运用

4

画家与作品



罗尔纯
隐性构成里的彩色奔突
——罗尔纯油画解味 | 翟墨
6



汪诚一
流水今日 明月前身 | 许江
12



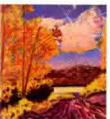
马常利
熔个性、修养和技巧于一炉
——读马常利的油画（节选） | 邵大箴
18



许江
向日葵们百感交集 | 余华
24



鄂圭俊
简约的震撼 | 张培成
30



应歧
我的风景绘画观 | 应歧
38



翁凯旋
诗与思 意与境
——翁凯旋与他的风景写生 | 何桂彦
46



王治平
谈我的创作体会 | 王治平

52



胡振德
可贵的写意性探索
——读胡振德油画 | 邵大箴

58



戴家峰
不断观察 不断回归 | 戴家峰

66



徐刚
现代性的另一面 心灵田园的归复
——谈徐刚油画 | 魏薇

72



张杰
形式语言的多义性
——张杰油画山水阐释 | 郭昕

80



张骅骝
张骅骝和他的“太湖风景”系列 | 苏旅

88



林俊生
艺术之树常青
——评林俊生油画风景 | 彭桂芬

96



方声涛
谈风景画与意象油画 | 方声涛

100



于仙忠
自然与复古之路的孤旅
——于仙忠和他的写实风景画 | 张玉鹏

106



吴海立
我对绘画的点滴感悟 | 吴海立

110



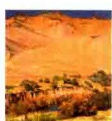
朱青
中国写实油画
——让大众都看懂的油画 | 朱青

114



何强
独好风景
——何强写意油画解读 | 李猛

118



高山
厚德载物
——读高山作品有感 | 邹玉红

124



刘文星
一个脚踏实地的人 | 阎振铎

130



庞俊峰
色彩的心灵之光
——庞俊峰风景油画艺术 | 应歧
134



卢野
沙漠之水 荒野之火
——卢野油画作品描述 | 黄毅
142



朱蕙
形、色、手、艺 | 蒿子
148



余戈
案头随笔 | 余戈
152



孙晓东
“平常人”的力量 | 孙晓东
156



孙亚文
油画意象语言的探索与思考 | 孙亚文
160



盛沉
不想说“画” | 盛沉
164



金凡
寂静的透视 | 钱捷
168



巴欣荣
作画的态度 | 巴欣荣
172



王海东
创作手记 | 王海东
178



林海
含道暎物 澄怀味象
——读“灵境天成”系列作品 | 邹玉红
182



徐文军
泥巴味 乡土情
——略说红土地油画风景创作 | 徐文军
188



肖育
肖育油画风景 | 胡玠
192



韩小英
心平气和 画我自己 | 韩小英
200



李勇
油画中的意境之美 | 李勇
204



徐蕾
诸相非相的表达 诸法自然的呈现
——读徐蕾油画 | 唐子舜
210

关于看风景和画风景

任传文 | 吉林艺术学院教授、硕士研究生导师

的确，我对自然的风景情有独钟，我也常常走出画室去户外画风景。我的画面上人物小、风景大，连我自己也不知道这种样子是从什么时候开始的，更不知道从什么时候开始我在大家的眼里成了一个不偏不倚的风景画家，那么既然这已经成了两相情愿的事实，我也就只好顺其自然，好好地去看风景，好好地来画风景吧。

关于分析和讨论风景画方面的图书和文字，我从前也陆陆续续见过不少，因此，今天我在这里就不再按照那种思路引经据典地款款叙谈了。作为画家本身能说的可能只是自己创作中曾经感觉过、表达过的一些亲身经历，那么我只当作这是一次和好友的品茶聊天，无拘无束，将我对风景绘画的一些粗浅的认识试着说上几句话。

我把近几年在绘画创作、写生中所获得的某些经验归结为以下八个字：“纯化感觉，迹化感情”。我将自己不间断地发现和锤炼的某些视觉经验，以一种自

然的方式转化为绘画艺术语言的过程称为纯化感觉的过程；而使用相对的手段，将自己的心性和绘画艺术语言舒展开来形成画面的过程被我称为迹化感情的过程。

先说纯化感觉。看，是画家感觉的先决条件。对于画家来说，看是一个比较严峻的问题，因为看法决定了画法，看不是一般意义上的看，画家的看是必须要经过学习和锤炼之后才能获取的一种能力。看包括看什么和怎么看，大自然在我们眼前色彩缤纷、四季流转，那么我们作为画家该怎样去面对这个复杂多变的视觉世界呢？其实认真想想，我们不难发现有一个比较现实的问题：我们应当承认我们最善于做的事情并非我们想要做的事情，而力所能及的事情于我们势必会有着做得比较完美的可能。那么画画也是一样，一个好的画家最明白的道理即并非你喜欢什么你去画什么，而仅仅是你适合画什么、能画什么你才应该去画什么。我常常举这样一个例子：当你手中只有一把刷子时，你就尽可能

不要通过画铁丝网之类的东西去表达你的什么情感，如果你偏偏对这个内容感兴趣且必须要画的话，我建议你先去找来一支钢笔或圆珠笔。说到这里，我们可以回过头来想一下，其实看什么首先要做的是内省，即你的心性，你表达上的优势、你习惯的手感，包括你喜爱的工具材料，等等，这一切具备的是怎样的特质呢，待搞清了自己到底是“长的”“扁的”“方的”“圆的”之后，再去面对自然的风景，你已经有了过滤和裁剪的权力，这个时候你眼中的风景是你的风景，因为你已经有能力把它从那个客观的自然景观里给看出来并分离出来了。那么看什么，已是你主动的选择，而不是对自然千变万化的气象亦步亦趋的抄袭，在客观世界面前无所适从。

像凡·高那样喜爱造型粗犷、用色纯烈的人，他选择了阿尔那火热的太阳下的风景；印象派的莫奈，他专找那些暮霭升腾、烟霞闪烁、光影斑驳迷离的风景来画；英国的透纳那件最著名的表现船舰起火的作品，与其说是他表现了这个

沉重壮美的海难，毋宁说是那个具有悲剧色彩的、被人类伤感情绪包围着的事件所点燃的那把大火规定和塑造了透纳。还有毕沙罗、郁特里罗、塞尚，中国古代的沈周、近代的黄宾虹，等等，但凡此类，数不胜数。实际上这个道理并不只限于风景画家，当我们认真地去了解一下古今中外美术史就可以清晰地看出，几乎所有有代表性的画家无一不是遵循了这样一个原则。

当我们懂得了这些，那么依我们手中所把持的与视觉和心性相吻合的工具材料来表现我们自己看到和发现的风景的时候，我想，这应该说已经具备了一种水到渠成的态势了吧，当然，成就一件好的作品还需要其他众多因素来帮忙。

接下来是怎么看的问题了。用眼是看，用心是悟，需要有机的结合。观察物象、提取视像已不仅仅是靠眼睛本身所能完成的工作了，一双没有用心来支配的眼睛对于画家来说与盲人所差无几，因为只有经过内心过滤之后的视像才会

对画家有实际的意义。

让我们看看形状、质地、肌理、节奏这些感觉中的视像究竟是怎样转换成绘画表现语言的，事实上我们是从客观物象的相相之间的差异中获得感觉的，比如北方的杨树和柳树的视像差异，我们在造型上获得了前者可能是团团簇拥的圆点，而后者可能是条条摆动的短线，正午的阳光所投下的影子是锋利而尖挺的形，夕阳呢，那拖着的斜长的阴影却是舒缓而柔和的形，那么这种感觉上的差异究竟会给我们带来什么呢？我们知道绘画是画家提取有形的客观世界的某些因素来表达无形的主观意识的艺术，因此，用心来感悟形便是必须要走的漫长而艰苦的路，然后才会有后来的所谓开悟和顿悟。造型语言的转换和获得是在差异的比较、体悟中产生，所以我们说看也是悟，自然到底向你“这样一个”画家暗示了什么？是从什么样的视像开始的？物随心动，同样的客观物象在不同人眼里、不同的时间和地点的感觉绝对不尽相同，介乎那种微妙的感觉差异

之间的某些可以分离和抽象出来的形，便可以转换成为画面上的表现形式和表现语言。我以为面对自然的风光较之于面对室内的人像和静物可能更容易发现表达语言的问题，原因就是大自然丰饶复杂，时时向我们闪烁着千变万化的差异的光辉。

要强调的是，尽管风景画更注重品位与境界上的诗性和禅意，但如果画家没有找到视觉的、造型的渠道来释放感觉和心性，而去盲目地追求景色中的那种文学的诗境或者戏剧的情节性的话，那恐怕是要错过风景绘画的真理了。

再说迹化感情。瑞士的阿米尔说：“一片自然的风景是一个心灵的境界。”很显然，画风景画并非只是画情景，而是要表现情境。因此，迹化感情当是画家表达发现的落脚点，是一个把所发现的语言和感受通过一些与之相适应的手段来进行表现的过程。它和前面我提到的看自然之前要内省的那种去适应自然有些不同，而更多地表现为要主动地去对

应自然。在这里我要说两方面的问题：一个是表现时机的把握，另一个是工具材料的使用。

我记得俄国作家托尔斯泰讲过这样一句话：“好的作家不仅仅知道该写哪里，更重要的是他知道不该写哪里。”我觉得这个说法同样可以用在绘画的指导思想上，我把它在绘画的层面上引申为好画家应当知道在绘画的过程中应该从什么地方开始，更应当知道应该在什么地方结束。严格地说，这并非是一个简单选择的问题，而是要经历长期的修炼和磨砺才可能获取的一种下意识或说是无意识的能力。我们可以看到与这种能力相悖之后所显现的两种情况：一个是完全人为地，甚至是按事先预想好的样子来制作画面，另一种是没有任何把握、漫无边际地胡涂乱抹，最后的结果同样会失去绘画的真实与灵动，而使绘画变成要么是索然无味的体力劳动，要么是自欺欺人的笔墨游戏。

绘画的工具材料问题往往被许多人忽

视，我在学校里授课的时候经常会发现这方面的问题。有时在一些对西方古典写实绘画心驰神往的学生的绘画工具箱里，我看到的只是仅有的几支扁头猪鬃笔，我想，如果让安格尔仅用这样几支干涩粗糙的画笔去作画，很难想象一代大师的“大宫女”“大浴女”们该会有多么尴尬。非让齐白石用一张厚厚的素描纸来画他那些剔透淋漓的水墨大虾，其结果也可想而知。另外，工具材料的重要性，还反映了我们在工具材料所能表现出的特质方面，这个特质很可能和自然的风景中的某些视象是相近或相吻合的，那么也就是说，实现看法还要依靠必要的方式方法。因此，学会使用 and 发现一些与自己感受相适应的工具材料就显得格外重要。

至此，我已经把我的“纯化感觉，迹化感情”的绘画理念作了比较详尽的说明，然而我要强调的是，我的这些感悟和经验的确都来自我对自然风景的关注和迷恋。我喜欢一个人在大自然里做我的白日梦。我特别感谢老天，让我在自

然的风景中找到了我自己。画风景已经是我的一个借口，实际上我是一边走在风景中，一边在画面上弄点儿痕迹来梳理和表现生命中的自己，我想这也许就是包括我在内的许多热爱风景画的画家所应存在的理由吧。所以，我还是守着自己的本分，好好地去看风景，好好地来画风景。

风景油画的色彩运用

沈行工 | 南京艺术学院教授

与其他各种绘画艺术样式相比较，色彩在油画艺术中的重要地位和特殊意义是不言而喻的，色彩也可以说是油画的诸种形式元素中最具优势、最有表现性的一个方面。然而人们可能会注意到，在油画艺术数百年的发展演变过程中，自19世纪后期出现印象主义画派之后，油画中色彩的重要性才得到前所未有的提升。一个有意思的现象是，也就在同一时期的前后，油画中风景题材的作品日渐常见，风景油画作为一个独立的画种也越来越成熟。这显然并非一种偶然和简单意义上的巧合，是大自然的风光景物为油画中色彩的表现力提供了更广阔的天地？抑或是油画色彩的丰富性更有助于对自然风光的描绘与再现？总之，其中的内在联系是值得去深入探究的。

最能说明问题的例子或许就是作为印象主义画派中最具代表性的画家莫奈，他既是一位杰出的风景画家，同时又是一位公认的色彩大师。同样可以肯定的是，相当多的画家认为风景题材是发挥油画色彩表现性的最佳选择。山河湖海，阴晴圆缺，气象万千的自然形态本身就带给人们极为丰富多彩的视觉感受，这无疑也赋予画家运用油画色彩语言时更多的自由和更大的施展空间。

说到印象派，人们首先想到的就是走出

画室，直接面对自然，即景写生。对于绘画，尤其是风景画，写生的重要性怎么形容都不会过分，仅就对外光色彩的把握而言，写生训练的作用便是无可替代的。可以想象，一百多年前的印象派画家们，若不是经常地对景写生，悉心研究自然界光色变化的规律，是难以令人信服地将油画色彩的写实能力推向这样的高峰。

但是把绘画色彩仅仅看作一种描绘客观景象的再现性手段，显然是对绘画色彩表现力的低估。即使当印象派画家们力求真实地记录眼前的景象时，他们也从未忽略过绘画色彩自身的美感价值。当人们站在莫奈的那些著名的《干草垛》《鲁昂大教堂》等一系列作品前时，显然并不在意那画中的草垛或教堂建筑是否逼真，吸引人们目光的其实只是那闪烁于画面的缤纷色彩本身。事实上，从莫奈的《鲁昂大教堂》组画中每幅作品的标题不难看出作者的用心所在，如《蓝色的和谐》《灿烂阳光下蓝色和金色的和谐》等。也许可以这样说，正是从印象派绘画开始，绘画中的色彩越来越显示出了其内在的美感价值。

而对于色彩的独立的表现性和美感价值的充分认识和应用却是20世纪初以来现代主义绘画的巨大功绩。以美国艺术评论家约翰·拉塞尔的观点来看，“色彩

的解放完成于1890年至1905年之间”。他认为“色彩的力量在野兽派画中找到它最强烈的、最不模棱两可的表现形式”。当然，并不只是野兽派的绘画，也不仅仅是后印象派的塞尚、凡·高、高更的作品，包括表现派、纳比派以及抽象主义绘画在内的各种现代和当代绘画中，色彩的表现性越来越成为画家们最关注的重点所在。

当然，讨论绘画的再现与表现如同讨论作者的主观与客观，必须记住的前提是两者不可分割、互为表里的内在联系，强调绘画的表现性并不意味着否定再现的作用，尤其是在具象绘画作品中。用以衡量绘画作品艺术水准的只能是作品是否具有动人的情感力量和审美价值。应当说，色彩在增强绘画作品的情感力量方面的功能是十分突出的，美国视觉艺术理论家阿恩海姆这样说过：“作为一种通讯工具来说，形状要比色彩有效得多，但是运用色彩得到的表情却不能通过形状而得到。……那落日的余晖以及地中海的碧蓝色彩所传达的表情，恐怕是任何确定的形状也望尘莫及的”。这段话非常精彩地表达出色彩较之形状在情感力量方面犹胜一筹的论断，而有趣的是，阿恩海姆在这里提到的“落日的余晖以及地中海的碧蓝”正是风景油画中甚为常见的题材。由此或许就不难理解为什么那么多的油画色彩大师特别

钟情于风景题材。

绘画作品中色彩的情感作用日益为人们所重视早已是不争的事实。需要研究的是色彩在绘画作品中是通过何种方式和途径,凸显其自身的表现性并增强其情感力量的。如果笼统地说,在油画作品中色彩的主要作用体现在两方面:以色彩造型和组成画面色调。实际上,不管是何种题材和风格样式的作品,有一点是共同的,即由于形体与色彩总是被限制在一定的范围之内(即画面之内),在此范围内的色彩必然会相互发生关系,而形成一种总的色调。油画色彩的表现力主要取决于画面的总色调给人的视觉作用,画面色调是否和谐统一、是否具有整体感是油画色彩处理的关键所在。因此,组织画面色调是对画家把握色彩语言能力的一大挑战。

尽管在风景油画作品中同样需要以色彩造型和组成画面色调,但与其他题材的油画作品相比较,重点显然在后者。纷繁复杂的自然景物,时空变幻的瞬间光影,会给画面色调的组成造成很大的难度,而从另一个角度看,若是能突破客观条件的束缚,巧妙地因势利导,风景题材则可能给作品的色彩运用带来更大的自由。就某种意义而言,放弃或减少对于自然景物的描绘性功能,是绘画色彩取得自由的前提,而改变和偏离则是

增强其表现力的必要条件。一般说来,由于人们平时常常会感受到自然光色本身的不稳定性,因此人们对绘画中变化多端的色彩处理方式较为易于接受,这种可接受性为改变和偏离提供了可能。更为重要的是,对自然景象色彩所作的改变和偏离往往是有意识地超出人们的心理预期,因而就可能显示出某种动人的力量。

谈到这里,再回到写生这个话题时就会发现,如果把写生的作用仅仅理解为如实记录和再现自然,这显然是一种低估和误解。在写生的过程中,作者不仅会真切地感受到被描绘对象的生动性,同时对作者的观察能力和提炼概括能力也是很大的考验。然而,写生的作用毕竟有其局限,有时即便是在很有经验的画家笔下也难免会出现“跟着对象走”的被动局面。因为对于真正意义上的风景油画创作来说,无论是画面的形体还是色彩,都不仅需要提炼和概括,甚至还需要某种改变和偏离,需要形体和色彩的想象力。

令人印象极为深刻的是,几乎所有被称为色彩大师的画家的共同点恰恰是他们作品中的色彩具有偏离和改变自然景物本色的特征。阿恩海姆曾这样指出:“只有通过某一种色彩向另一种色彩靠拢的活动所揭示的那种张力作用,才

能把表现性揭示出来。”“没有这种张力,就根本谈不上什么表现性。”或许不少人会有这样的观看经验,一种偏蓝的红看起来似乎比一种偏红的蓝更具寒意,这种视觉反应有其心理学的基础。当一种色彩或色调单独在视觉范围内出现时,人们总是把它同与之最相近的纯色相比较;当这种色彩或色调组成的形状能显示出具体的物象时,人们则可能将其与该物象在通常情况下最可能出现的色彩相比较。

关键是一旦摆脱了描绘性的束缚,画家们对于色彩的选择和运用就获得了真正的自由。改变色彩和改变形体一样,会使原本稳定平静的视觉图式波动和活跃起来,形成情感冲击力量。同时,由于种种的改变和偏离必然包含着很强的主观性,因而会使作品具有更鲜明的个性、风格。

关于风景油画的色彩运用的讨论,势必还会涉及一些绘画技法方面的课题,而这里着重探讨的实际上是绘画色彩运用的观念,是作者的主动性和想象力,相信这些可能是更根本性的课题。

隐性构成里的彩色奔突

——罗尔纯油画解味

翟墨 | 文

20世纪80年代初第一次看罗尔纯画展，就被那热烈的色彩、狂放的笔触吸引。如今，在一些画家发挥油彩的写实特长同照相比美，一些画家追随艺术形式的自律向抽象突进时，罗尔纯继续着自己在具象和变象间适度点的艰苦寻求，并把这种寻求不断向纵深推进。罗尔纯的寻求，使我想起了中国美学“执中权变”和西方美学“黄金分割”的异中之同。二者虽然表述方式不同，但都在动态中寻找审美感觉的最佳接受点。就人的感觉层次来说，脑为上，腹为下，心为中，而心恰恰在人体的黄金比处。就向日葵籽粒的环形排列及牵牛花藤蔓的卷曲攀缘来说，其轨迹也恰恰在黄金比的对数螺旋线上。

罗尔纯逃避古典绘画的光滑圆润，尤其厌恶没有个性的表面甜美。他钟情于印象派之后有表现风格的画家。他认为艺术要“进去”，要画对象和自己内在的心理和精神。为此，他减弱明暗和透视的深度，增强轮廓棱角和色彩的强度，在对象性格特征允许的情况下适度变形，在具象与变象间寻求最能表达自己独特感受而又能同观众沟通的视觉形态。可以说，他找到了适合施展自己艺术个性的“黄金比区域”。

因而，他的《望》《小镇》《岁月》等在国内多次展出，备受欢迎。他的《傍水人家》被评为第八届全国美展获奖作品。他的作品被美国著名收藏家赫

夫纳看中，邀请他赴纽约举办个展并拍摄电视专题片。他的作品多次赴法国、日本、俄罗斯、新加坡、科威特等国展出并结集出版。

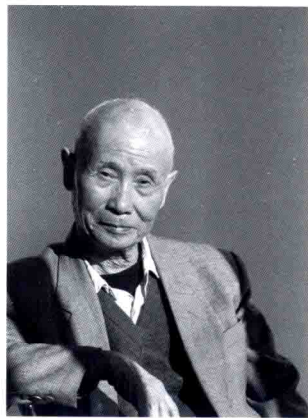
艺术金字塔的三个支架

罗尔纯出生于1930年，他在数十年的艺术生涯中经历了三个重要阶段。这三个阶段从不同角度奠定了他艺术创作的基础，构成了他艺术金字塔的三个支架。

——他1951年毕业于苏州美专。作为老油画家颜文樑的高足，罗尔纯在美专打下了坚实的素描根基，但他不囿于先生写实的圈子，能深得其绘画色彩的长处。后来他到人民美术出版社当过八年编辑，他天性自由，坐不惯办公桌，老想画画，在工作之余从未放松绘画练习。

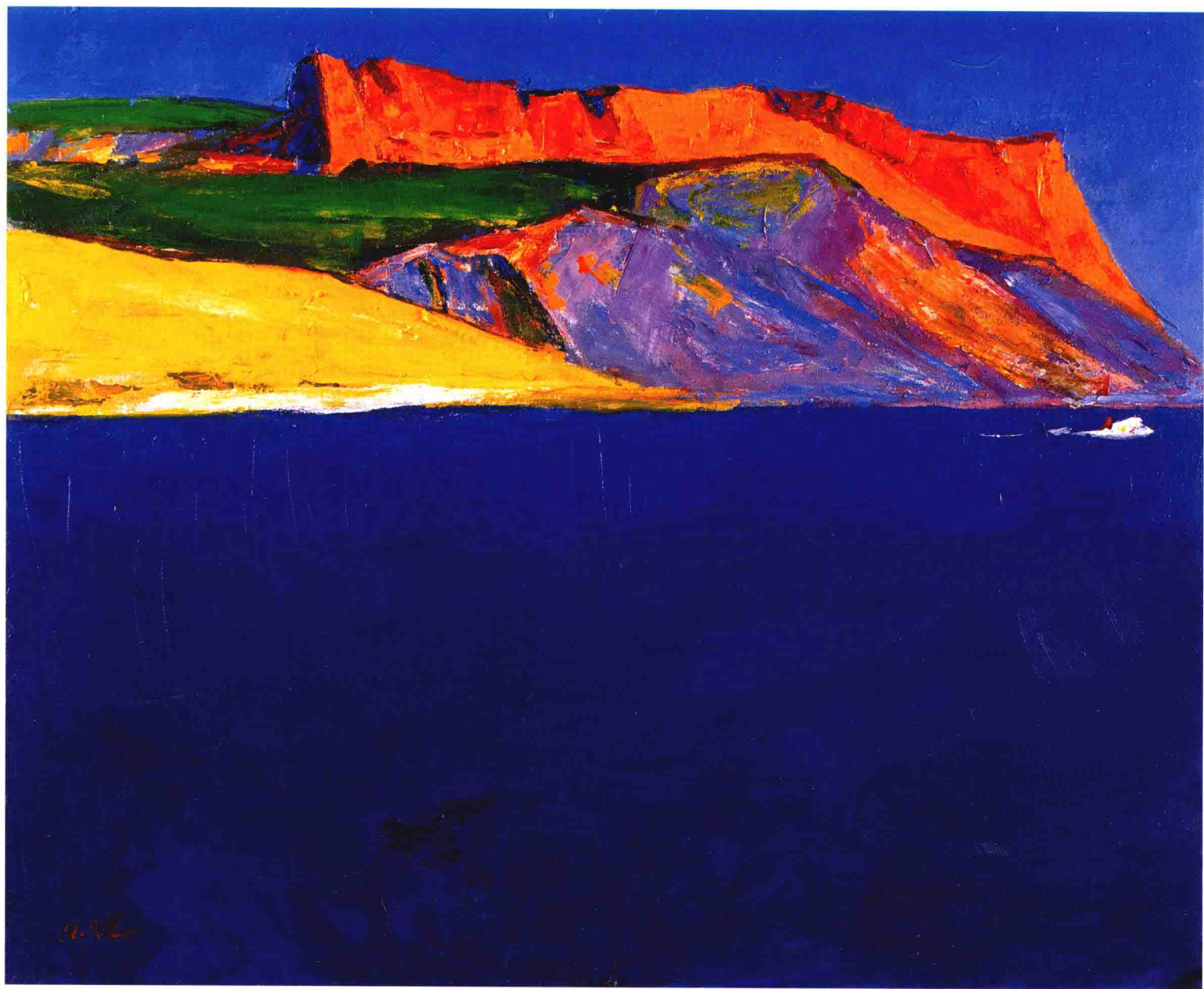
——他1959年至1964年任北京艺术学院讲师。在这个以重视艺术修养著称的学院里，他扩大了艺术视野，接受了新艺术的熏陶。那时，他同著名画家吴冠中教同一年级的课，吴冠中先生口不离凡·高、郁特里罗，反复讲“要教艺术，不要教技术”“不是求像，而是求美”，他深受影响。

——他1964年以来任中央美院油画系副教授、教授。在这个名家荟萃的学府里，他增强了创造意识。20世纪70年代



罗尔纯

1930年出生于湖南省湘乡县。16岁考入苏州美术专科学校，师从著名画家、教育家颜文樑先生。1964年至1990年任教于中央美术学院。1992年接受法国文化部邀请访问法国并享有法国居留权。自此以后，罗尔纯多年往返于中国、欧洲之间，对东西方艺术进行深入持久的思考。



01

初，他从下放的农场抽调回来画宾馆画，在快速、量大的集体创作中，他那速写般的油画显示出灵动洒脱、明丽轻快的风格。20世纪80年代后期，他默默开始了辛勤的艺术创作，并在中央美术学院举办了三次个人画展。

素描根基、艺术眼光、创作意识的三维动态综合，构成罗尔纯的印象、表现、结构相融合的油画新作。

隐性构成里的彩色奔突

罗尔纯在创作中力戒“重技轻艺”。他认为，写实不是艺术的归宿，技术只是画家修养的一部分。他的画从不死抠细描，却十分重视独特印象的表现和整体画面的构成。

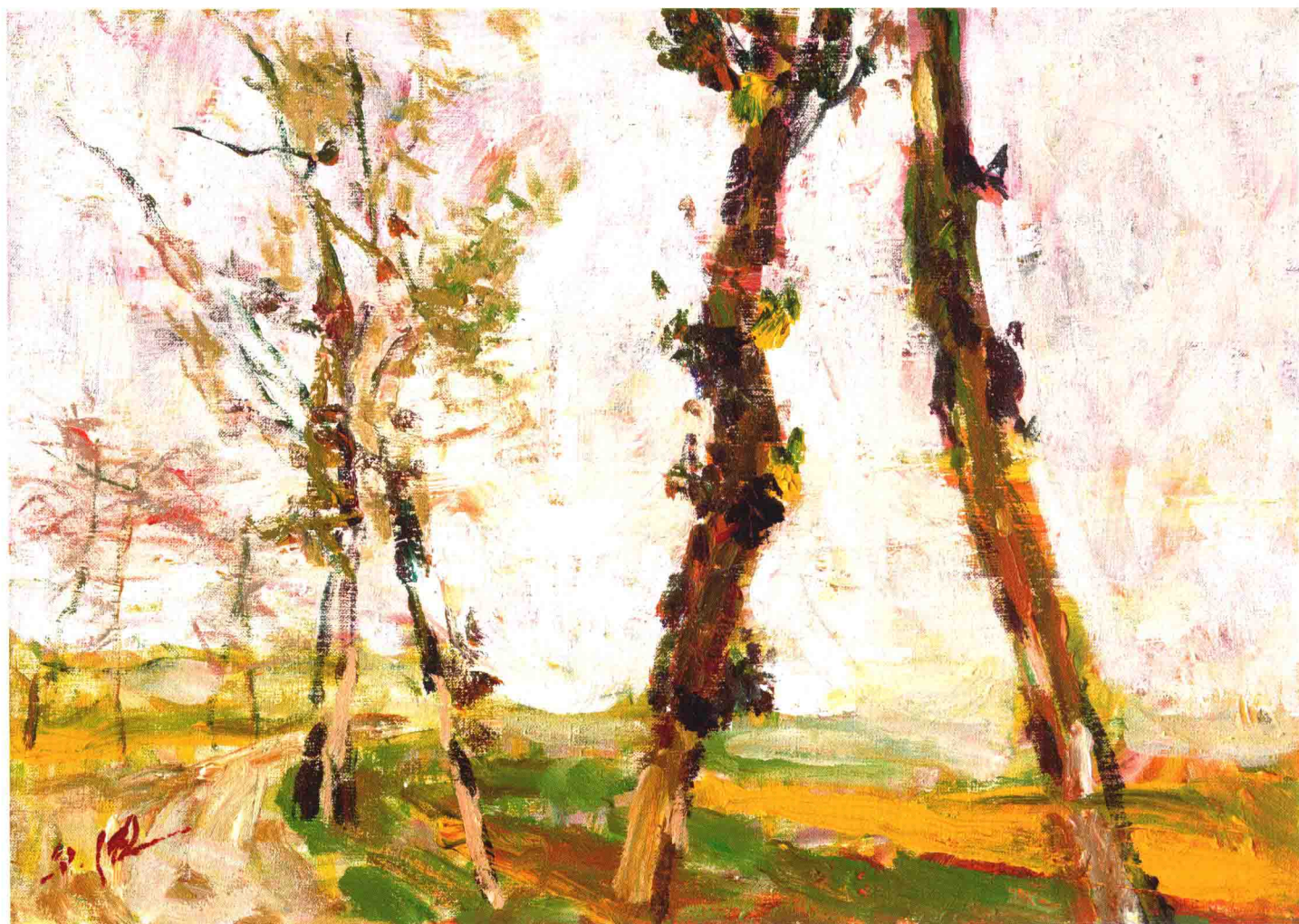
他的画大都是心灵跳荡、情绪郁积或奔放的轨迹。其作品几乎都是趁灵感降临时一气呵成，在一两个小时内尽快地把新鲜感觉在画布上固定下来。它潦草奔放，甚至“文体拙劣，句子不通”，却洋溢着一种瞬间就能令人觉察到的激情。他不善于长时间地细琢慢磨，作品似乎总带着某种“未完成性”。他在全中求全。

如果说凡·高的笔触像燃烧的火焰在回旋的气流中窜跳，那么罗尔纯的笔触则像裹着暗火的浓烟在大气的压力下奔突。后者比前者少些排比的秩序，多些水墨似的洒泼，多些独特的东方韵味。如果说凡·高爱用鲜明的亮黄和深沉的普蓝，那么罗尔纯的用色则更为丰富。他似乎就用原色在画布上纵横涂抹，完

成的画还保留着高纯度的大红大黑、翠绿浓紫、群青赭石，有时又将蓝绿、红黄、蓝白等相近色粗放地搅和在一起，使它们互相搏斗而又互相渗透，互相吞并又互相游离，记录着内心激情的翻滚或压抑。他用强烈而复杂的高色阶破坏了自己原有的“中调子”的和谐，在更高层次上达到了不和谐的和谐。

《苗岭》中的树像一群情绪激动的人在“蹦迪”，就连山乡的空气也被“舞者”狂放的热情烧得炙热而重浊。《坡地上的农舍》与其说描绘的是山坡和房子，不如说是各色色块堆成的积木，造型结实而结构严密。

细心审视会发现，罗尔纯的狂放并非随意地胡涂乱抹。他独特的印象表现被悄



02



03