

东方油画

ORIENT OIL PAINTING

学术主持：浙江省油画家协会

主 编：赵锦剑



 吉林美术出版社

第 3 辑

图书在版编目(CIP)数据

东方油画. 第3辑 / 赵锦剑主编. —长春: 吉林美术出版社, 2010. 6

ISBN 978-7-5386-4216-2

I. ①东… II. ①赵… III. ①油画—作品集—中国—
现代②油画—艺术评论—中国—现代 IV. ①

J223②J213. 052

中国版本图书馆CIP数据核字(2010)第071397号

东方油画 第3辑

主编/赵锦剑

出版人/石志刚

出版/吉林美术出版社 (长春市人民大街4646号)

www.jlmspress.com

责任编辑/尤雷

设计制作/毛幸陆

发行/吉林美术出版社图书经理部

印刷/杭州艺华印刷有限公司

出版日期/2010年6月第1版 2010年6月第1次印刷

开本/889×1194 mm 1/16

印张/6

书号/ISBN 978-7-5386-4216-2

定价/50.00元



目录 CONTENTS

◎ 油画家推介

油画家：全山石

全山石艺术简历

饱满的笔触 交响的形色/曹意强

油画家：管建新

管建新艺术简历

宁静、安逸、质朴之美/全山石

他画出了张爱玲、白先勇笔下的女性之美/苏瑞屏

诗性观照的审美之维/王文杰

管建新绘画的包容性/高天民

油画家：邬大勇

邬大勇艺术简历

往高处流——二零零九自查报告

油画家：商亚东

商亚东艺术简历

我看亚东/朱卫东

油画家：田忠泉

田忠泉艺术简历

古典的永恒/白仁海

◎ “红色之旅” 中国油画名家绘画创作活动

“跋” /潘鸿海

“红色之旅” 中国油画名家绘画创作作品

◎ 新书架

《东方油画》艺术丛书学术委员

全山石

潘鸿海

王庆裕

章仁缘

李向阳

俞晓夫

张华清

沈行工

杨参军

陈世宁

崔小冬

徐芒耀

邱瑞敏

李建国

艺术总监

许江

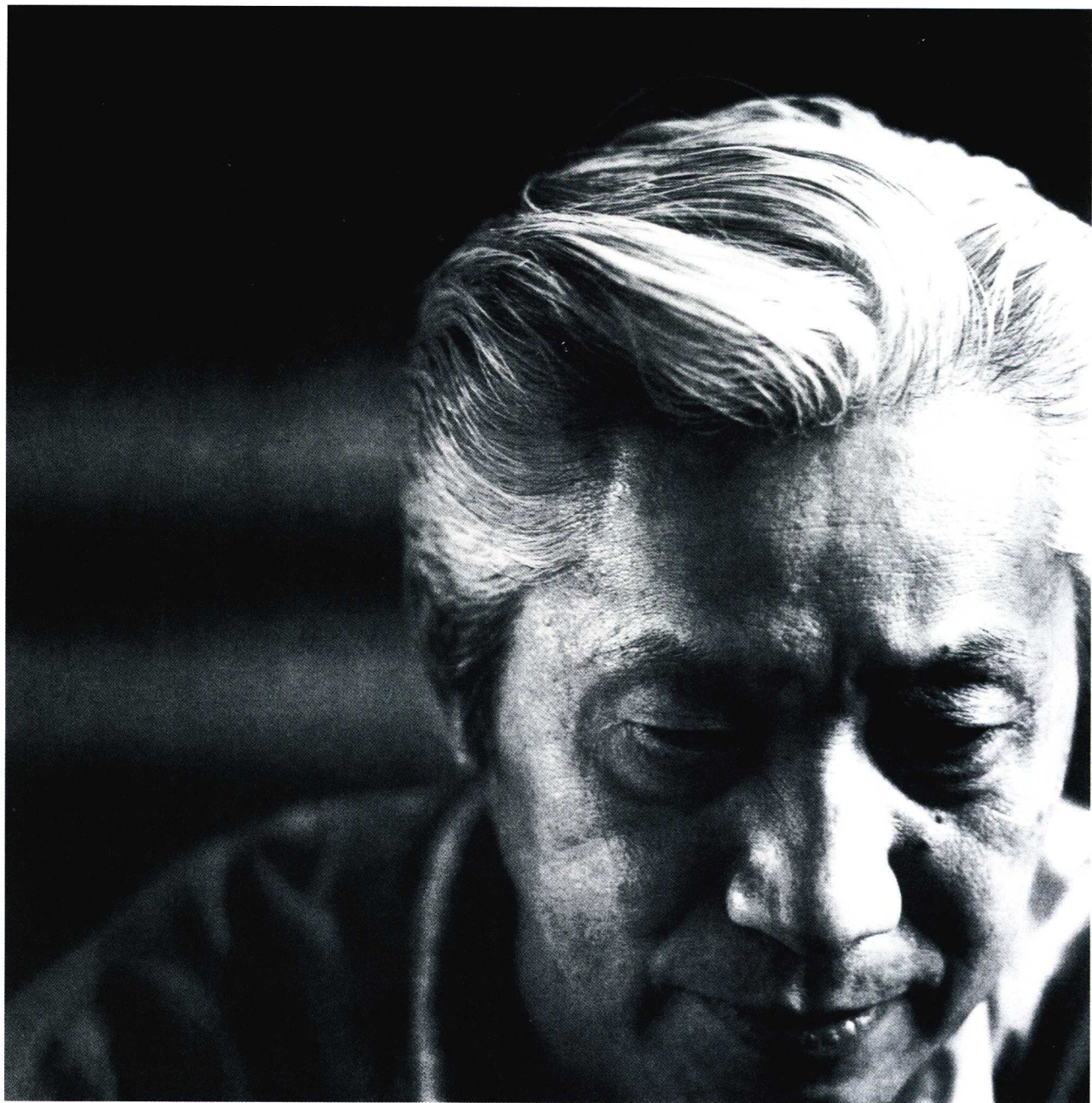
主编

赵锦剑



YZLI0890113167





全山石艺术简历

全山石(1930.10—)，浙江宁波人。善油画。1930年10月生于浙江省宁波市，中共党员。1953年毕业于中央美术学院华东分院，留校任研究员。1954年由国家选派赴苏联列宁格勒列宾美术学院学习，毕业后获艺术家称号。回国后一直任教于浙江美术学院（即中国美术学院），曾任该院油画系主任、院教务长等职，主持油画系第三画室，培养了许多本科生、研究生和青年教师。1972年曾在上海负责《红色娘子军》油画创作组工作。1987年曾在上海静安区文化馆举办个展。90年现任中国油画学会副主席、中国美术家协会油画艺术委员会副主任、中国美术学院教授、俄罗斯列宾美术学院荣誉教授等。代表作有收藏在中国革命博物馆的《英勇不屈》《井冈山上》《娄山关》《重上井冈山》《历史的潮流》等。作品经常参加国内外画展并被美术馆、博物馆收藏。著名作品还有《塔吉克姑娘》《维族建设者》《老艺人》等。出版专集有《全山石油画选》《全山石素描选》《全山石新疆写生选》《全山石油画肖像选》《全山石画集》等。编著有《俄罗斯画家赛洛夫和富鲁贝尔的素描》等十数部书籍。

饱满的笔触 交响的形色

——论全山石的油画艺术

文/曹意强

一、油画的问题

油画作为视觉艺术中的主要画种，犹如人类的其他学科一样，纵然在不同的历史时期，在不同的地域发生了变化，产生了各种风格，但必有某些恒常不变的基本价值与规范支撑着其生命延续，不论其技法如何更新，不论其风格如何翻新，它都应不失为油画，而一旦偏离这些基本的规范，油画也就丧失了其特有的表现力。在我国，油画早已成为与国画并驾齐驱的创和教学科目，但与欧洲油画相比，我们总感觉到我们的油画普遍缺乏某种东西有人笼统地称之为“油画感”。这种现象的出现与我们对油画的媒介和表现语言的误解有密切关系。20世纪初以来，人们热衷于将油画与中国画进行比较，其美好愿望是要在比较中认清这两大世界绘画体系各自的性质，以期更好地发展两者。但是，人们往往采用了不均衡的比较点，把中国文人绘画传统与欧洲文艺复兴艺术进行比较，甚至将前者视为中国绘画传统的全部，而将后者看作西方艺术的总和，由此得出“西画写实，国画写意”的结论。这个以偏概全的二元对立的观念不仅简化了中西美术史的丰富事实，而且严重地误导了在这两个领域里创作的画家，导致油画作品不是模拟照片就是造型僵硬、色彩单调，国画则一味追求写意而流于粗制滥造，误以狂野粗俗为大气，丧尽中国画的精妙神韵。

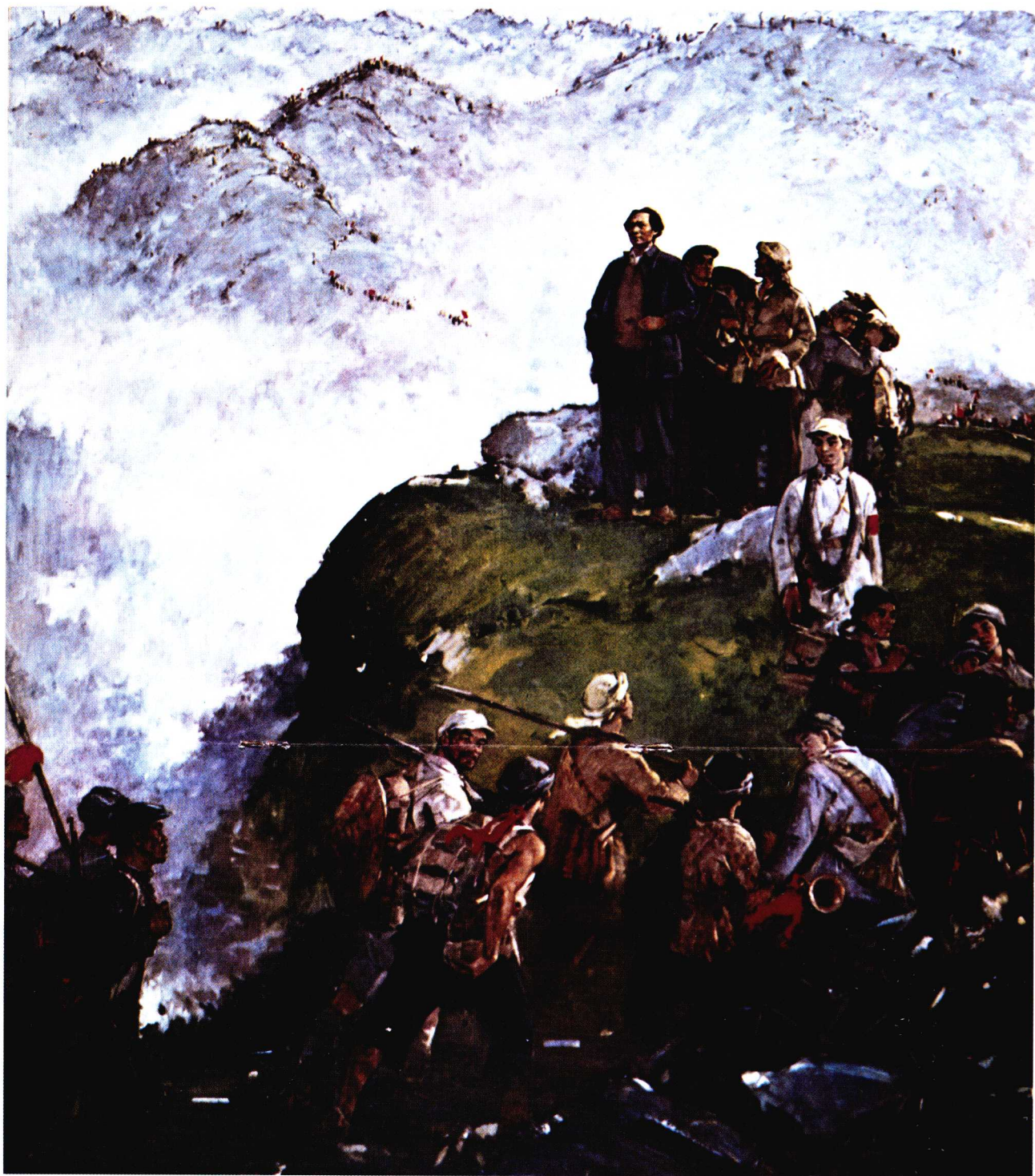
绘画是人类发明的一种智性工具，一种以图像表达自己对世界的观照和情感的方式，概言之，它是一种技术。不论中西绘画，作为这样的一种技术，都具有局限性，根本无法匹配其所要表现的对象的丰富性，再写实的绘画也是对自然造化的某种程度的抽象结果，而这种抽象就是写意。欲以有限的手段成造化之功，就必须尊重这种限制而最大限度地发挥有限手段的潜力。欧洲文艺复兴时期的艺术家以古希腊理想为灵感，引进透视、光学、人体解剖等科学手段力图创造三维立体的真实形体，但他们并未因此忘记科学并不能保证对自然的忠实模仿这一点。

正是在西方艺术追求忠实再现自然的高峰时期，西方绘画出现了一个等同于中国“逸”的品评术语。1557年，多尔切（Lodovico Dolce）在《绘画论》中提出，优秀的绘画必须展示Sprezzatura的神采。这个术语源于卡斯蒂廖内（Castiglione）著名的《廷臣论》，用以强调在政治和宫廷生活中，悠然自如的举止当是最高境界。先于多尔切七年，西方艺术史之父、画家和建筑家瓦萨里（Giorgio Vasari）在《名人传》中就以这样的标准评价



娄山关 布面油画 340 × 185cm 1975—1978 中国国家博物馆藏





井冈山上（与罗工柳合作）布面油画 420×365cm 1962 中国国家博物馆藏

威尼斯画家如提香的作品。我国唐代张彦远《历代名画记》中的一段名言似乎恰当地阐述了Sprezzatura的全部精神内容：

“不患不了，而患于了。既知其了，亦何必了，此非不了也；若不识其了，是真不了也。夫失于自然而后神，失于神而后妙，失于妙而后精，精之为病也而成谨细。”与中国传统的品评标准一样，瓦萨里和多尔切都认为，拘谨细微的“传模移写，乃画家末事”。瓦萨里在《名人传》中多次惋惜地提到：“许多画家在作画之初，仿佛充满灵感的火焰，画面闪耀出大胆而又轻松自如的效果，但在之后的完成阶段，这种大胆的东西却消失了。”他所惋惜的东西就是Sprezzatura。

多尔切在《绘画论》中明确告诫画家，无论如何应避免给人以准确刻意制作的印象。如同张彦远批评吴道子的弟子卢棱枷才力有限、颇能细画一样，瓦萨里和多尔切也认为，自然天成的绘画效果有赖于天赋。在英语中，Sprezzatura对应词



黎明前 布面油画 220 × 308cm 2008

是facility或spontaneity，其意大致等同于汉语的“气韵生动”或“逸笔草草”。

自16世纪以后，Sprezzatura一直是西方绘画的重要批评标准。而与中国不同的是，当中国传统绘画理论宣扬“气韵”天成而不可学时，西方从一开始就强调Sprezzatura的获得需要天赋、勤奋、灵感和自发性（spontaneity）的合力。米开朗基罗在与其弟子奥兰达（Francisco de Hollanda）谈话时说：需用超凡的技巧，需投入超凡的劳动，才能使作品看上去轻松自如地一挥而就。伟大的作品必须具有这种看似不费力而成的特质，但这种效果当然是经过长期严格训练后，技术达到熟能生巧的境界的自然产物。中西艺术在这个接点上指向了共同的真理，即庄子的“技进乎道”。我在为《全国艺术硕士优秀作品集》序言中曾简单地谈到这个问题：“心手相应是艺术创作过程中最难把握的境界，所谓的“神来之笔”，所谓的“灵感”，无不源于心手妙应。手上技术不够火候，心何以能授之于手？技巧只有从有法到无法，而不可能从无法到无法。如果说我们感到技巧在妨碍我们的创作，那不是技巧本身的问题，而恰恰说明我们还未真正掌握技巧。庄子庖丁解牛的故事说的就是这个道理。庖丁并非在技外见道，而是在技中见道。技术到了完善处就是艺术，即‘技进乎道’。”换言之，唯当画家将手中的媒介和技术谙熟到超越了其自身限度的程度之时，其技术才能进为艺术本身。前述中国油画存在的普遍问题，归根结底就是因为对油画的表现特征认识有误，对油画的技术掌握不够透彻。

正是在这两个关键的问题上，我国著名油画家全山石苦心探索了半个多世纪，他所创作的油画作品可为中国油画的发展提供难得的启示。今年是全山石教授从艺60周年的日子，他出版这本画册旨在反省和回顾自己的创作。他嘱我作文时谦虚地说：“我画得不好，但想把画册出得好一点，作为一个自我批评的镜子。我让你为我画册撰文，你不必谈我的作品，只希望你借此机会探讨油画本身的问题。”

在为全老师过去出版的两本画册所写的导论中，我曾试图将他所说的油画的基本问题归纳为相辅相成的两个方面：首先是要透彻了解油画的历史。学油画就是学习油画传统，尤其是其所源的欧洲传统，只有把握油画发生、发展的过程，

才能真正懂得什么是油画语言。其次，油画语言问题就其实质而言就是对其媒介潜力和局限性的理解与发挥。对色彩、笔触、质感的细腻感觉与表现。而油画的语言也随其绘画材料的不断改进、并随之而发生的表现方法的变化积淀成了油画这个画种的基本特性。在以往的序言中，我对全老师留学列宾美术学院的情况和他在肖像画、风景画、历史画上所取得的成就作过比较详细的介绍，并也论及他的艺术思想以及对中国油画教学所作出的突出贡献。在这篇文章中，我尊重全老师的建议，结合他的思考和作品，尝试着重点探讨两个构成油画基本特性但却鲜为我国油画理论重视的问题：油画媒介的表现特质和触感。全山石的写实油画有个一以贯之的显著特点：其笔下人物、风景或景物，不管画得多么深入细致，其色彩和笔触都是饱满流畅，无不是一挥而就，毫无刻意精准的痕迹。诚如有位出色的油画家所说：50年代末，初见全山石的油画，才恍然大悟，优秀的油画也应像优秀的国画一样是“写出来的”。全老师的油画之所以有“畅写”的品质，是因为他理解了上述油画的两个基本特性，它们犹如中国画中的“笔、墨”一样，构成了其油画品质的前提。

二、油画媒介的特性

卡斯蒂里尼的Sprezzatura术语进入西方绘画批评领域之时，正值意大利文艺复兴艺术开始成熟之际，亦即是意大利绘画从蛋彩转向了油彩的时刻。早在12世纪，西欧就启用了油画颜料，切尼尼（Cennino Cennini）在《艺匠手册》中曾记述了德意志人在木板上或墙上用油画颜料画画的情况。但直到15世纪，北欧的画家才将油画颜料作为主要的作画媒介，而他们普遍使用的是亚麻松油，偶尔也使用胡桃油。北欧画家主要是在木板上画油画，有时也用于壁画。北欧画家发现油画颜料具有透明性，尼德兰画家将这个特质发挥到了极致。不过，其画法还是与蛋彩画无异，他们通常先精心勾勒出详尽的底稿，然后填色并一层一层地涂上光油，多者涂五层。被误认为是油画的发明者的凡·埃克（Jan van Eyck）就是用这种方式创作了其精准细致的自然主义作品的。油画于15世纪传入南方，起初意大利画家也采用填色画法。不过，他们将油画与蛋彩结合起来作画。例如，佩鲁吉诺在作画时两种媒介双管齐下，在描绘阴影部分时，他运用蛋彩，以细小的笔触塑造，而在画某些部分如服饰时则用油质颜料，以创造丰富而透明的光泽效果。在意大利，从蛋彩画到油画的转变经历了相当长的一个时期，跟北欧画家一样，他们塑造形体和着色的方式还是沿袭蛋彩技法，即用不透明的颜色塑造形体与赋彩，只在作品完成时才罩上一层上光油。然而，在这个转变过程中，画家们对色彩的观念也发生了变化。油画色彩比蛋彩更透明，使得蛋彩中常用的一些明亮颜色黯然失色了。例如，在蛋彩画中，艺术家通常用土绿作为创作肉色色调的绿调基底，它一旦与油彩相混合，就失去了预期效果。又如一些较深的颜色如炭黑或褐色，其不透明的浓重效果很适合在蛋彩画中勾勒轮廓与刻画细节，而在油画中，则更适合于创造透明的阴影或用于上光的部分。与蛋彩相比，油画更易表现明暗变化。意大利画家逐渐放弃按部就班填色、上光的套路，热衷于发挥油画新媒介的潜在表现力，将色彩混合使用，以创造柔和的塑造效果。威尼斯画家在这方面做出了开创性的贡献。为使油画更具表现力，他们放弃了木板，改用布面基底，同时也彻底摆脱了湿壁画的局限，亦即与建筑墙面的依附关系，预示了架上油画的兴起，为油画发展成为一门独立的艺术类型和成为一种高贵的追求铺平了道路。

直接画法（Alla Prima）是油画确立为独立画种的一个主要标志。从16世纪开始，欧洲画家不再严格依照事先打好的详细的素描稿作画，即先画大样，然后赋彩。他们常用油画颜料直接作画，在作画过程中随时改变构图和形象。乔尔乔内堪称这方面的先驱，从现代X光透视可见，他在创作《暴风雨》的过程中，对众多布局进行了反复的增删补益。乔尔乔内的学生提香完善了直接画法。曾亲睹提香作画的一个同代人为我们留下了这样的记载：在作画过程中，一旦提香对某些部分不满意，他就会像外科医生动手术那样切除这些部分，他不停地修改，直至作品完美无缺才肯罢休。提香的直接画法，就是直接用色彩塑造画面，在此过程中同时完成先前素描打底的工作。全老师所画的肖像如《梅尔尼科夫像》等不仅用直接的透明画法，而且反复修改构图和各个部分，与提香的做法有异曲同工之妙。

油画颜料透明，并具有慢干的特性，这为画家在创作过程中添加、修改甚至刮除某个部分留下了空间。更重要的是，这种媒介大大地有助于画家发挥想象力，创造栩栩如生的形象，创造仿佛会呼吸的、可触可感的形体。欧洲16世纪以降的



英勇不屈 布面油画 233×217cm 1961 中国国家博物馆藏

油画家做出了各自的探索，除了上述威尼斯画派的两位先驱人物乔尔乔内和提香外，丁托雷托、委拉斯克斯、伦勃朗、埃尔·格列柯、鲁本斯、德拉克洛瓦，以及印象派和后印象派的代表人物形成了油画历史的关键之链。

上述画家对油画媒介进行了大胆的实验，以创造独特的绘画效果。丁托雷托设法加快了油画颜料变干的速度，以适应他个人的作画方式。至于他用什么方法控制油画颜料干湿的速度，史无记载，但从其画面效果看，其笔触干得相当快速。画家善用干硬的颜色在粗糙的画布上用力拖抹，并在其上制造出柔和的高光，或将之叠加在先画的笔触之上，使之产生断断续续但却又融合一体的线性效果。这种画法前无古人，显然是丁托雷托的创造发明。委拉斯克斯探索了与之不同的效果。他充分发挥了各种厚薄色彩的效应，这可能与17世纪使用薰衣草籽油有关，这种油在与油料的调和中能起到溶剂作用。在现藏英国国立美术馆的委拉斯克斯的名作《镜前的维纳斯》中，委氏充分探索了油画色彩的干湿厚薄的对比潜力。他用厚色坚实地画出女人体，附以可见的笔触使之柔美，亦即在油画颜色尚未干透时用松软的画笔塑造其柔美的肉体。他

用较稀薄的颜料以宽阔而流畅的笔触画白色床单，粉色的缎带以干而厚的颜色混合画成，透出隐约的反射光，而那绿黑色的帐幕的颜色是如此的稀薄，以至透过它可见白色的床单。画面各形体、各物象呈现出变化无穷的质感，充分体现了油画媒介的透明特质和表现力。

油画的基底色彩和基底材料一样，也影响着油画的表现效果。传统的油画是在木板上作画，后改用画布，这极大地丰富了油画的语言，而对打底颜色的选择更是如此。传统的板面油画基底一般是在白垩或石膏基础上涂上一层厚厚的白色，16世纪画家在准备画布时普遍喜欢用油质有色基底。17世纪早期的西班牙和意大利画家常用很深的颜色如褐色做基色，这类颜料一则便宜，二则干得较快。后来，画家根据自己的偏好，会选择深浅不等的颜色。埃尔·格列科擅长用近乎黑色的颜色作底，犹如版画阴影一样。他利用深色底子，运用厚而不透明的颜色，迅速地在上面画出透明的部分。而暗部无需多着笔，因深暗的底色充当了阴影调子。然后，画家使用有色上光油，略加数笔描绘，便能完成作品。鲁本斯并未完全放弃传统的白色基底，他在此基础上涂上半透明的褐色，并在铺底色时留下不均匀的笔触。这种新旧结合的方式，使他能在使用埃尔·格列科式快速而有效的作画方式的同时保持传统白垩底色的光度。鲁本斯堪称17世纪油画技法的集大成者，威尼斯画派的轻松自如、北方风格的丰富、透明，以及整个17世纪所追求的表现性笔触，都集中体现在其作品当中。

欧洲绘画的直接画法，到了19世纪成为普遍的做法，印象主义者不仅到户外用饱满的色彩之笔直接捕捉千变万化的自然景象，而且在画室中创作时，也采用一步成形的直接画法。

在全山石跨出漫长而艰辛的油画探索的第一步之地前苏联，不仅是写实主义代表列宾、苏里柯夫和赛罗夫，还有印象主义代表科罗温等，都采用了直接画法。在全山石于1954年去前苏联留学前，在其学画的学校中央美术学院华东分院，油画教学分为两路，一路是以吴大羽为代表的现代油画，它如同马蒂斯和毕加索的一些人物画一样，采纳直接画法。另一路是革命现实主义油画，其方法犹如“以油画颜料画素描”，大致对应于15世纪的欧洲蛋彩与油彩结合的套路：即先画好素描底稿，再用以土红、土黄、土绿为主色的颜料填色塑形。





血肉长城一义勇军进行曲(合作) 布面油画 400×480cm 2008 中国美术馆藏



盛装的塔吉克姑娘阿依古丽 布面油画 102 × 94cm 2007



赶车老汉 布面油画 73×97cm 1981

全山石到列宾美术学院后，从他的老师梅尔尼科夫、阿列希尼夫和乌加洛夫那里才领略到了油画的真谛。这些老师都是油画直接画法的能手，尤其是梅尔尼柯夫，他的画源出于乔尔乔内和提香的威尼斯传统。在这样的老师身边学习，鼓起了全山石研究西方油画，从而“画出地道的油画”的信念。

年轻的全山石直追威尼斯画派传统，他在博物馆里认真地临摹了提香的作品。从提香那里，他学到了真正的油画表现语言，并以惊人的速度体现在其课堂写生中。如他1956年所画的《穿红背心的妇女》，虽然带有明显的前苏联美术的典型风格，在色彩上也吸收了法国浪漫主义画家德拉克罗瓦的色彩互补和对比手法，但提香绘画的灵魂深寓其中。这幅妇女肖像让我们联想到提香1543年的《保罗教皇三世》。在这幅肖像中，提香打破了拉斐尔式的构图和画面设计的平稳性，代之以某种紧张的张力，形体、光、色彩和质感效果交织变幻，然而细观其各个局部，那眼睛、那嘴唇、那手臂等，却仿佛只是在粗糙的画布上摆上了一些颜料而已。在全山石的作品《穿红北心的妇女》中造型的张力、光和色彩的丰富性都与提香传统一脉相承。这种表现技法随着全山石的油画探索之路而日益成熟，在其20世纪80年代的新疆写生作品中臻至完美。1980年的《老艺人》和1984年的《百岁老人》等都是其中的典型。而他在1980年画的《新疆老人》似乎是对提香绘画的一种温故知新的演练。全山石从20世纪90年代中期开始，对欧洲绘画的理论和技法重新进行研究，他与我合著的《名家点评：欧洲油画卷》即其成果之一，他还独立主编了一系列西方油画大师的专集。也许有人纳闷，全山石的油画已取得如此高的成就，为何弃画从文，做起枯燥而费力的美术史研究？

在我们三十多年的交往中，我从未感到全老师对自己的油画有丝毫的满意感。上引他就出版画集所说的一番话已表明他对油画、对自己所抱的批评态度——希望更深刻地理解和掌握油画的语言，通过个人的不懈努力与创作提升中国油画的水平。正因为如此，他十分重视油画的造型、色彩和用笔的技法。在他看来，是这些技法的综合作用构成了油画之所以是油画的基本要素。油画的风格可以变，这些根基却不能动摇，否则油画便会失去其立足的特征。

三、触觉价值

在分析欧洲大师和全山石对油画媒介特性的把握时，我们不难注意到，与Sprezzatura密切相关的概念，那就是笔触在创作油画杰作上的至关重要的作用。欧洲画评中的套语Virtuosus brushstroke（娴熟的笔触），可以用中国的品评术语“气韵生动”加“骨法用笔”来进行阐释。Virtuosus单指有艺术品鉴能力者，从字源上说，与Virtue即才能有关。brush指笔，而stroke有敲、击、抚摸之意。所以Virtuosus brushstroke指有高度品鉴价值、具有可触摸生命力的笔触。



护林老人 板面油画 46×52cm 1981

诚如毕加索所说，一幅伟大的油画，会产生令人想触摸他的感觉。笔触即触觉，伟大的文艺复兴绘画鉴赏家贝伦森就此铸造了著名的“触觉价值”（tactile value）概念，以此评鉴西方古代大师的油画。此外，在西方油画批评中，loaded brush也是一个与之相当的重要用语。loaded指“装满东西的”，饱含色彩与活力的画笔即成为loaded brush。以各种各样饱满可见的笔触作画，是油画的基本要求，而画笔和颜色所创造的触感乃是油画的生命内容。可见，油画也讲“本于立意而归乎用笔”。往昔我国研究者以《小山画谱》中的一段话为依据，将“西画”即油画贬为笔法全无的匠气之作，实在是臆说。其实，即使欧洲保守的古代大师，如卡拉奇、布歇和霍加斯等的作品中也能见到画家笔触的自发性和生命力。可以说，西方油画的历史是一部不断强化笔触，亦即用笔的表现力的历程。故此，笔触的独立表现力是现代西方油画的主要特征，美国抽象表现主义画家波洛克和罗伯特·马瑟韦尔即走到了这个历史的末端，在后者的许多作品中，整个图像内容有时就是几个笔触。这样的例子，在现代绘画中举不胜举。全山石在圣彼得堡博物馆中研究了西方大师的作品后，就悟到了油画的这一要义。他1958年所作的《小提琴手》宛如琴键，我们仿佛能在其上弹出铿锵之音，每个生动有力的笔触本身就是形体，而形体也是笔触，两者融为一体，难解难分。全山石酷爱音乐，尤爱浪漫主义音乐，而画中的音乐家也许正在演奏舒伯特的乐曲，绘画中的浪漫主义笔触遇到了音乐中的浪漫主义曲调，画家宽阔奔放的笔触与小提琴家的娴熟演奏产生共鸣，画中音乐家的头部、小提琴和深黑身体的运动，三位一体，几近伦勃朗的简洁手法阐释了其动态；前额富有节奏的曲线笔触，增强了整个画面的旋律，并与画面下部横扫斜划出来的枯花遥相呼应。这幅画简直就是畅写出来的，但保持着油画的特质。假如我们观赏一下全老师的《赶车老汉》（1981年）的局部，就会看到比上述作品更具表现力的笔触。色彩丰富的笔触本身充满独立的审美特质，画家以提香式的厚涂手法（impasto）塑造了新疆赶车老汉的机警神态，笔触纵横飞逸，但都重重地落在粗糙的画布上，变幻为真实可信的形体：眼、鼻、胡子、嘴、耳还有羊皮大袄，但细看之下，这些分明都是一些摆上去、涂上去的一小块块颜料和无质无形的笔触。在20世纪80—90年代，全山石以同样的厚涂画法创作了一批笔触生动的肖像画。在这批作品中，也不乏笔触细腻柔美的画作，如《博士肖像》（1995年）和《梅尔尼科夫肖像》。在这两幅画中，虽然形体刻画精细，但笔触未减其表现力。

如前所述，油画媒介的采用乃是西方绘画史上一项伟大的革命。与蛋彩画和湿壁画相比，油质颜料干得较慢，就给了画家更自由地把握媒介，以更灵活敏捷的手法处理形体和色调的余地。与此相应，油画工具的改进也革新了油画的画法。



老木工 板面油画 77 × 54.5cm 1979