

本社 编

油画家工作室报告

解读 风景



本社 编

油画家工作室报告

YOUHUAJIA GONGZUOSHI BAOGAO

J I E D U
F E N G J I N G

解读 风景

上海书画出版社

责任编辑：李诗文

技术编辑：钱勤毅

版式设计：李诗文

封面设计：王 峰

图书在版编目(CIP)数据

解读风景 / 上海书画出版社编. — 上海: 上海书画出版社, 2005.1

(油画家工作室报告)

ISBN 7-80725-012-7

I. 解... II. 上... III. 油画: 风景画—技法(美术) IV. J213

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2004) 第 135056 号

油画家工作室报告

解读风景

本社 编

● 上海书画出版社 出版发行

地址: 上海市延安西路 593 号

邮编: 200050

网址: www.shshuhua.com

E-mail: shcpbh@online.sh.cn

制版: 文高图文技术(上海)有限公司

印刷: 上海市印刷十厂有限公司

经销: 各地新华书店

开本: 889 × 1194 1/20

印张: 4

版次: 2005 年 1 月第 1 版 2005 年 1 月第 1 次印刷

印数: 0,001—5,000

书号: ISBN 7-80725-012-7/J · 012

定价: 20.00 元

前言

一直以来，我们都是通过观看作品来认识画家的，也常常因为喜欢某件作品而对创作作品的画家感兴趣。虽然围绕着油画家的创作有着很多理论上的总结和探讨，这对于一门学科的建设与发展，尤其是对于总结创作成果和把握创作方向会产生积极意义。但这些理论对于作品背后的，诸如画家创作作品的深层思考、技法语言运用技巧，以及画家日常工作的具体状况等一些对于从事油画学习创作的实践者有着很强借鉴意义的信息，往往涉及甚少。

《油画家工作室报告》丛书的出版，将为大家深入探究处于油画创作最前沿的画家提供了方便。这套丛书从技法实践的角度引领读者走进画家的工作室，了解画家的创作动态及思想，分享画家的研究成果，探寻画家语言技艺的奥秘；并让画家自己敞开心扉，把画家工作室生活与创作的许多具体细节，以一种直白的表述方式呈现在大家面前。这样，不仅使大家对画家作品有深刻的理解，也使大家从中获得更多有价值的经验借鉴。

我很欣喜地看到，上海书画出版社为油画学习与创作构筑了这样一个信息交流平台。希望热爱油画、从事油画学习与创作的广大同道们，利用好这个平台展开学术交流与交流，激发创作灵感与热情，创作出更多更好的作品来。

靳尚谊

目 录

沈行工工作室报告 01

风景油画的色彩运用（沈行工）／画家近作／作品解读（沈行工）

陈文骥工作室报告 11

站在边缘（陈文骥）／画家近作／作品解读（陈文骥）

王 辉工作室报告 21

与您闲聊画风景（王 辉）／画家近作／作品解读（王 辉）

王 琨工作室报告 31

关于画风景的一些感想（王 琨）／画家近作／作品解读（王 琨）

张冬峰工作室报告 41

冬峰杂感（张冬峰）／画家近作／作品解读（张冬峰）

任传文工作室报告 51

关于看风景和画风景（任传文）／画家近作／作品解读（任传文）

庄 重工作室报告 61

画外话（庄 重）／画家近作／作品解读（庄 重）

名家链接 71

何大桥油画风景作品（何大桥）

沈行工 工作室报告



画家简介：沈行工，1943年生于浙江宁波。1966年毕业于南京艺术学院美术系。1981年南京艺术学院研究生毕业，留校任教。曾任南京艺术学院副院长，现为南京艺术学院教授、中国美术家协会会员、中国油画学会常务理事。长期从事油画教学及创作，作品曾多次入选全国美术作品展和历届中国油画展等重要展览。出版有个人作品专集《沈行工油画集》、《沈行工油画作品选》、《沈行工画集》。

风景油画的色彩运用

沈行工

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力的一种。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，也就是在印象派出现前后，油画风景作品日渐常见，油画风景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、阴晴雾雨、变幻不定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，人们首先想到的就会是走出画室，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。可以想像，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，是难以将油画色彩的写实能力推向令人信服地巅峰的。

但是把绘画色彩仅仅看作是一种描绘客观景象的再现性手段，显然是对于绘画色彩表

现力的低估。即使是当印象派画家们力求真实地记录眼前景象时，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、高更他们的

2003年
画家在住所



2004年
画家在浙
西山村写生



2004年
画家在西
塘古镇写生



雪后
布面油彩
80 × 100cm
2002年



蓝色的
江南风景
布面油彩
152 × 168cm
2003年



作品,包括了表现派、纳比派以及抽象主义绘画在内的各种现代和当代绘画中,色彩的表现力越来越成为画家们最关注的重点。

当然,讨论绘画的再现与表现如同讨论作者的主观意识与客观对象的关系,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尤胜一筹的论断,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,凸显其自身的表现力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是两方面,以色彩造型和组成画面色调。实际上,不管是哪种题材和风格样式作品,有一点是共同的,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,阴晴变幻的瞬间光影,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,风景题材则恰好可能会给作品的色彩运用带来更大的自由。就某种意义上而言,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,而改变和偏离自然光色则是增强其表现力的必要手段之一。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,这显然是对写生意义的一种低估和误解。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,有时即便是很有经验的画家也难免会陷入出现“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,无论是画面的形体或色彩,都不仅需要提炼和概括,甚至还要某种改变和偏离,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,因而就会使作品具有更鲜明的个性化、风格化倾向。

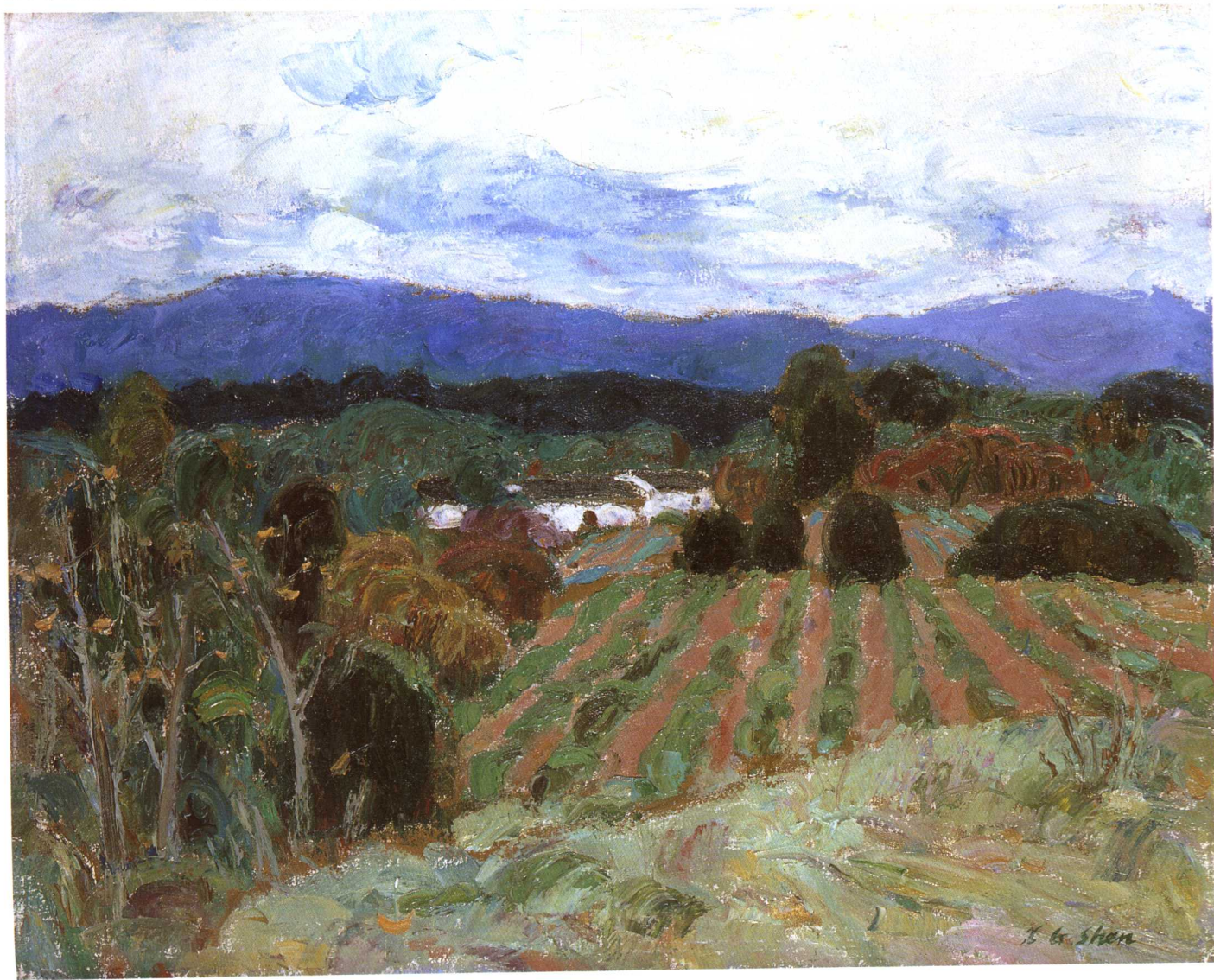
关于风景油画的色彩运用的讨论,势必还会涉及一些绘画技法方

面的课题,而这里着重探讨的实际上更多的是绘画色彩运用的观念,是作者的主动性和想象力,相信这些可能是更为根本性的课题。

山乡 布面油彩 53 × 65cm 2000 年

在这幅作品中绘画形式元素的对比性有着多方面的体现,不同走向粗细不等的线、大小不一或轻或重的点以及由各种色块组成的面有机地结合

在一起,造成一种丰富感。它们既是田野、山冈、云彩和树丛,又是画面形式的某种抽象元素。





午后的阳光 布面油彩 45.5 × 53cm 2001 年

这是一幅写生作品，构图比较简洁，中间实两边虚，形成一种自然的疏密对比。色彩处理方面仍遵循了特定时空条件下的光色变化规律，是写

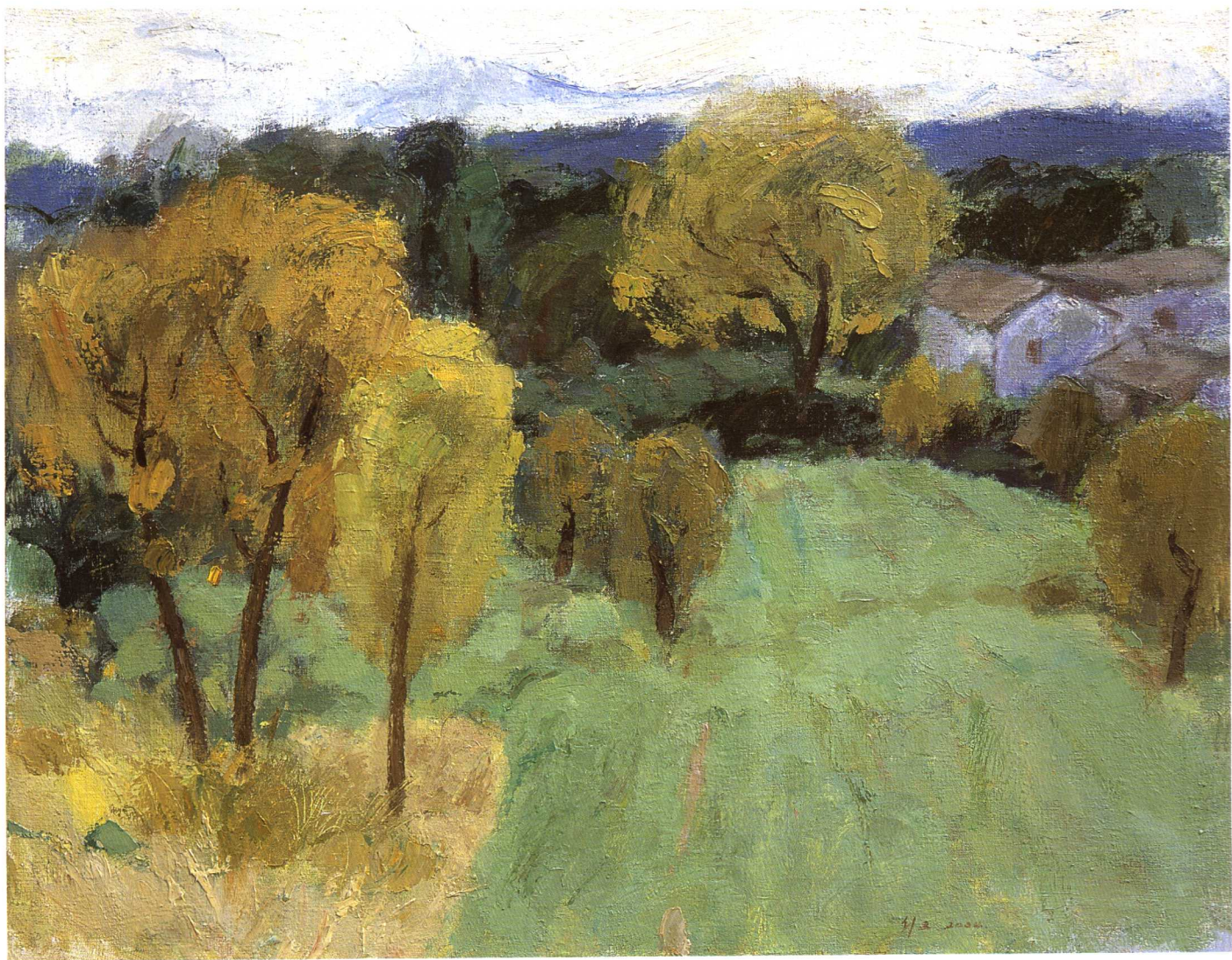
实性的，不同明度和冷暖倾向的黄灰色组合使画面色调统一但不至于单调。刀笔并用也使画面增加了生动感。



宜兴张公山 布面油彩 45.5 × 53cm 2001年

这也是一幅写生作品，从用笔上可以体现出即景写生的生动性，当颜料未干时再次的涂色或勾线总会带出一些特别的效果。构图是较为饱满的，

上端留出的一抹天色和下沿的一块池水反光使画面得以透气。依山而筑的灰土红庙墙与各色灰绿交织在一起，沉静中尤见艳丽。



春日轻风 布面油彩 72 × 91cm 2004 年

这是一幅逆光的风景，但为了保持色彩的饱和度和纯度，适当地减弱光影的强度是必要的，画面要突出的重点是色彩的清新明丽。与色彩处理

的格调相一致的是，这幅画的笔触较为轻快爽利，力求达到一种活泼灵动的视觉效果，尤其是画树干和枝叶时的用笔。



湖畔秋深 布面油彩 80 × 100cm 2003年

山与水的浅蓝和深蓝同草木的浅橙灰和紫灰交相辉映,凸显出色彩的

透明感。笔触有意画得松散一些,有些边线也处理得比较虚,不少地方是用画刀画的。



临水人家 布面油彩 97 × 130cm 2004 年

在画面上有一个自右向左、由高而低递减的内含的梯形结构，大的构图格局由此定下。虽然是画的正面阳光，但为了凸显色块并置而产生的相

得益彰的视觉效果，因而不去强调光影，是一种平面化的处理手法。画面的笔触较为随意放松，色层厚薄相间，用画刀拉出的线条有一种很自然的枯笔效果，增添了表层肌理的斑驳感。



湖畔秋树 布面油彩 97 × 130cm 2004年

这是一幅视点较高的构图,前景树丛深色主干的纵向线条与后面坡地及远山的横向线条形成了一种略显生硬的对比,而枝叶和草丛的团形色面

则起到了缓和协调的作用。暖褐色的主调由于有了橙和黄的加入而呈现出辉煌,而水、天和远山的浅紫色则使整个画面的色调丰满起来。



五月 布面油彩 112 × 146cm 2004 年

自然风景中的绿色是最常见的也是最不容易画的,在一幅满目苍翠的绿调风景油画中,对各种不同类型的绿色相互之间细微差距的把握能力,

是取得成功的重要前提。在造型方面力求简洁概括,以便使这样一个视野比较开阔、层次比较繁复的构图保持整体感和完整性。

陈 文 骥

工 作 室 报 告



画家简介：陈文骥，1954年生于上海。1978年毕业于中央美术学院版画系。现为中央美术学院壁画系教授。作品参加过“第二届中国油画作品展”等众多国内外画展，并多次获奖。

站在边缘

陈文骥

从社会学的角度来审视绘画艺术领域的位置，已是位处边缘。而架上绘画在当下的艺术环境中也正从中心位置渐退渐离，在艺术领域的边缘栖息、徘徊。我既不是悲观主义者，也不是乐观主义者，所以我接受边缘的状态很坦然。由于地处“边缘”，一定是不被关注，有些寂寞，不太热闹的地方。同时又没有绝对的对手，也不会被主流标准所约束，还可以获得一种远距离的思考态度，这和我的生存状态很吻合。当一切都安静下来，我发现“边缘”的空间对我已是足够大了。

艺术创作是一种向自己内心挖掘的过程。它能使有限的时间获得延续，也能使有限的空间获得扩展。

我是一个不擅长与人直接交流的人，所以我希望从静态的物象中寻找我存在的证据。在眺望远处黄昏笼罩下的小镇，安静得就像呼吸在片刻中停止的那一瞬间，我常常能真切地感受到光线正向生命的终端靠拢，在极其缓慢的转换中，带给我的是一种与世人渐渐远去的感觉。好似一幅灰色的画面，无声而悠远。

我一直喜欢微弱的光线，喜欢关注被人遗忘的物品和角落。这一切与我的性格缺陷有关，同我不健壮的身体体质有关。

一个有成就的艺术家可能没有人们期望的那么智慧和聪明，但一定是个敏感而细腻的人，有时甚至艺术家就像一个敏感、细腻的病人。我不会拒绝当这样的病人的。

在绘画中，尤其在风景画中，色彩的作用按常理说是占据主导地位。从庞大的印象派崇拜者队伍的欣赏取向就能看出，“好色”

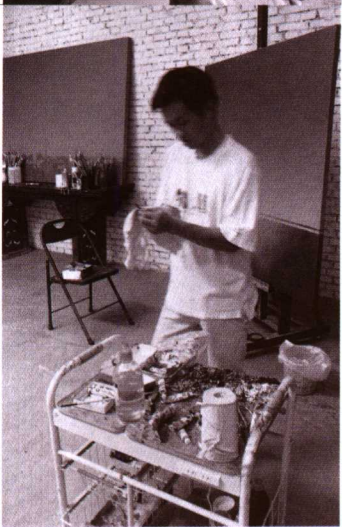
自然是第一位的。

我的色彩素养老实说很一般，在我的作画行为中，素描式的思维方式始终是占绝对优先位置。对形的理解，对质的把握，对笔触的运用，对物象的感受，都属于素描的范畴。我热衷于在这种因素中找到自己的存在意义。我不善于逻辑思维，偶有零星思谋也是七零八落的，所以仅凭我的素描因素来表达这方面面，是非常不现实的，操作起来也很难。最终不得不借助有限的色彩能力来帮助完成画面。因此我采取避实就虚的伎俩，在我的画中使用灰柔的色调，这有利于控制色调关系和控制深入刻画。那些界定不清的灰色调，既回避我色彩不够细腻的毛病，也成就了我的画风。我的灰色似乎与我的状态很相符，所谓灰色的细腻、敏感，还伴有一种自然过渡的状态，是一种个人凌驾于尘世之上的体验过程。从意识形态上说，灰色更具有艺术特性，因为它在社会与人性碰撞之间开辟了缓冲的领地。所以我对灰色情有独钟也是有其根本原因的。

1999年
与评论家冯
博一、皮力在
画室中交谈



1999年
在画室中完
成作品《终
无限》



1999年
在画室

“一招鲜,吃遍天”。一句非常农业时代、非常手工艺人的心态的口号,一直延用到今天。我们的艺术家也仍在继续延用,仍在用各自的绝活、绝招向世人展示、炫耀,在艺术擂台上比拼。

其实我认为所谓的“绝活”,都是绝地翻身之招。往往是被逼无奈之下所产生的行为反弹。像我这样的,在正规途径的比拼中失去了个人优势的人,不得已才萌发出的一些旁门左道来实现渴求的欲望。为了完成内心的表达愿望,在我有限的体力、智力、精力许可的情况下,每每需要借助一些手段来达到预期的目标。有限的条件,有限的能力最能造就和添补他人不屑的空缺。或许这种限制也能成为新的“绝活”吧。

我也有一些与众不同的招数,还谈不上是绝招,只不过有些不按常理出牌而已。照老规矩,绝招必定是秘不可宣的,也必定要精心保护。按今天的话来说,就是保护知识产权。可能是我缺乏保护意识,也可能是我还未意识到自己是否真的有“绝活”在身。所以我愿将自己的一些艺术表达方式公示,因为除了我的作品之外,其实更可贵、更有价值的是我创作的过程和体验。我希望别人也都是这样认为的。

我常用的工具:铅笔,一般质量的油画笔,各种型号的板刷,尺子,透明胶条,海绵,平时很少用调色板,一般以日常用的瓷盘或瓷碗

来代替。

常用的绘画材料:油画布,以亚麻为主,有时也使用合成纤维画布。油画颜料为国产的“温沙·牛顿”牌为主,也在局部地方使用一些进口油画颜料。调色油为百合牌的乳状亚光调色剂,好处是干得快,亚光效果非常符合我的画风。有必要时,在画面上也需要亚光上光油来统一效果。

常用素材来源:照片——通常从自然和现实环境中摄取。图片——来自于书刊、因特网上等一切可视的平面图像。

我几乎没有打素描小稿和色彩稿的习惯。理由除了懒,还有一个希望尽可能多地保留一些最初的、新鲜的印象。再参照一些图片资料,然后便直接在画布上开始创作。这并非因为我已成竹在胸,也谈不上是个人的“绝招”,而是骨子里就早以养成的走一步是一步的陋习作祟,所以在创作过程中难免也有失手。运气好的话能改就改也就侥幸过关,遇到背运也只能没脾气,“该换画布时就换画布”,一切从头再来。

想必大家对我公布的“绝招”有些失望了。实话实说,我就是这么从中踉踉跄跄走出来的。当然,仅仅依赖上述因素就能换来一个“绝招”,或一旦使用就能“显灵”那也太轻松了。但是,艺术手段和艺术素养不是一朝一夕的产物,也不是一加一等于二的简单标准答

