

周长江 主编

YUHUAJIA GONGZUOSHI BAOGAO
油画家工作室报告

解读 创作



周长江 主编

油画家工作室报告
YOUHUAJIA GONGZUOSHI BAOGAO

解读 创作

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 峥

图书在版编目 (CIP) 数据

解读创作 / 罗中立等编著. — 上海: 上海书画出版社,
2003.12

(油画家工作室报告)

ISBN 7-80672-722-1

I.解... II.罗... III.油画—创作方法

IV.J213.04

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2003) 第 108947 号

油 画 家 工 作 室 报 告

解读创作

罗中立 等编著

● 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.duoyunxuan.com

E-mail: shcp@online.cn

制版：文高图文技术(上海)有限公司

印刷：上海中华印刷有限公司

经销：各地新华书店

开本：889 × 1194 1/20

印张：4

版次：2003 年 12 月第 1 版 2003 年 12 月第 1 次印刷

印数：0,001—5,000

书号：ISBN 7-80672-722-1/J · 646

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

罗中立工作室报告 01

解读创作和创作的解读（编者）／画家近作

俞晓夫工作室报告 10

我说我画（俞晓夫）／画家近作

许江工作室报告 19

架上话——创作手记（许江）／画家近作

韦尔申工作室报告 28

守望精神家园——关于创作的一次对话（韦尔申）／画家近作

段正渠工作室报告 37

表现感觉（段正渠）／画家近作

石冲工作室报告 46

观看身体（周爱民）／画家近作／作品解读（石冲）

方力钧工作室报告 57

画余琐记（方力钧）／画家近作／作品解读（方力钧）

申玲工作室报告 66

无所谓（申玲）／画家近作／关于我的近作（申玲）

罗中立 工作室报告



画家简介：罗中立，1948年生于四川重庆。1968年毕业于四川美术学院附中。1981年毕业于四川美术学院油画系，同年留校任教。1986年毕业于比利时安特卫普皇家美术学院。现居重庆，任四川美术学院院长、教授，重庆美术家协会主席，中国美术家协会理事。

解读创作与创作的解读

编者

从绘画的角度来说，“创作”这个词语它有两层意思：其一指创作这一行为，一项活动；其二是指导行为产生的结果——画家创作的作品。“解读创作”也因之具备了两层含义：一是探究画家的包含构思、制作过程，技艺构思、制作动机等创作活动的本身，再就是深入探究创作活动的结晶——作品。解读的主体可以是画家本人、评论家、观众、读者，或者是大家的综合（共同解读）。然而无论是谁来解读，个体的还是群体的，是哪层意义上的解读，最终都得归结到作品上来，因为它真正全面反映了一个画家的思想文化、学识修养、技艺水平，创作的所有的奥秘，规律都蕴含其中。

罗中立先生的作品从早期的超写实风格

演变到今天带有许多中华民族民间文化特征的表现性风格，看似跨度相当大，实际上还是有迹可寻的。我认为这种风格演变是一贯的、渐进的。最起码从语言角度上，罗先生这几十年的作品都是建立在一个扎实的写实素描造型和科学的色彩表现的技法基础上的。因而罗先生油画创作的风格演变对于今天的画家来说，有着不同寻常的普遍借鉴意义。事实上，值得我们关注的不仅仅在此，罗先生每一时期作品中深层的东西与形式风格的变化有着怎样的对应关系？文化价值、社会生活与创作又有哪些关系？这些问题，就让我们随着以下一些论述（均摘自邵大箴、殷双喜等评论家）从画家作品中寻觅吧！

如果说早期的《父亲》还具有某种塑造“典型”的人为痕迹，具有较多的主题性的话，那么20世纪90年代罗中立的作品就在某种看似客观的“生活流”的日常话语中，蕴含了艺术家强烈的主观性的形象改变和叙事结构的

重构。最为直观的是人物的变形和夸张，那种粗壮有力的手脚和雕塑般的饱满身材，正是为了突出人物内在生命力的强悍。而人与牛共有的略呈呆滞、平静而又善良的突出的眼睛，成为罗中立作品中最为鲜明的象征符号，它们传达了无法言说的对生活和命运的茫然困惑和坦然接受。

罗中立将我们这些看画的人置于一个窥视者的位置，而罗中立则像一个考古学家，平静地揭开一个久已隔绝的世界，敞开世界的隐匿之处，将其置于光明之中。呈现出人类原始的生命力和质朴、温暖的亲情。

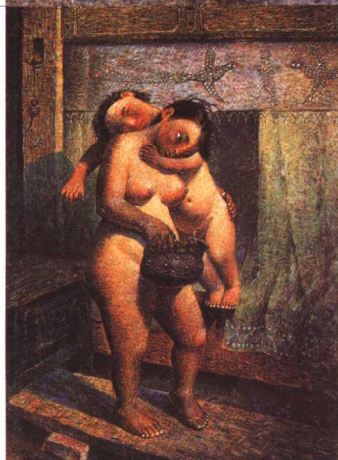
罗中立作品中出现的那种与现代文明的隔绝状态，在某种意义上，正是由于穷乡僻壤的语言和行为习俗所带来的文化局限性，它限制了人类的自由和进一步的发展。罗中立的作品反映了他对大巴山区和中国农民的复杂情感，他作品中美好的田园风光和恶劣的



父亲
布面油彩
222 × 155cm
1980年



冬水田
布面油彩
95 × 120cm
1989年



撒尿
布面油彩
127 × 96cm
1991年



夏之一
布面油彩
120 × 160cm
1997年

生存环境,表现了画家内心难以平静的不安心情,这里既有画家对正在消失的乡村生活的强烈的留恋之情,也有画家明白这种昔日的农村本身将是永恒的。罗中立的作品在历史和文化上的意义都将会更加持久地得到人们的关注,激发后人了解和阐释的欲望。

艺术,在罗中立的心目中,不是供人赏心悦目的玩物,不是自我娱乐的工具,而是认识生活、理解生活从而改造生活不可或缺的手段。不同于其他手段的是,它用形象的语言来揭示生活的面貌与本质。

也许有人会问,罗中立描绘的这些农村人物和场景是不是太陈旧了,不够典型。是的,有些评论家对罗中立的作品提出这样的批评。我的回答是,艺术创造切忌各种清规戒律,艺术家选择题材、场面和人物应有宽阔的自由,可以画先进地区的人和事,也可以画较为偏僻和落后地区的情景,典型的可以入画,不典型的也可以入画。画先进地区的作品不一定就具有先进性,反之,画落后偏僻地区的作品也不一定给人迷惘和失落的感觉。关键在于作者的态度和做如何的艺术处理。所谓作者的态度,就是作者对他描绘的事物是否抱有真正的感情。作者以一片热忱,以真切的同情之心描绘人和环境,并运用感人的笔触,色彩和构图,即使是落后,偏僻地区的人物和场景,读者也会从他创造的新的艺术世界中得到启发,得到力量和得到艺术的享受。

罗中立偏爱画“笨拙”和“丑陋”的人物,主要出自他对农民的尊重和爱。正是他爱得太深沉了,以致他的审美感发生了变化。他不仅看到农民内心的善良、质朴和美,连他(她)们的外形在他的心目中,也是很美的了。他不顾世俗偏见,把那些长期以来被文人雅士们看不惯的又粗又黑又脏的农民描绘出来,迫使人们去尊重和热爱这些人物,尊重和热爱这种“笨拙”、“丑陋”中所包含的美。

作为艺术家,你的作品可以和现实遥遥相

距,但你却回避不了现实。在今天的中国,艺术仍然需要现实的针对性和韧性的战斗精神。

他的绘画语言逐渐从写实转向变形和夸张,在最日常、最平凡、最不值得描绘的农民生活中选用素材,如《撒尿》,用敦实粗矮的人体、参差错杂的笔触和俗得不能再俗的色彩(桃红、粉红)来表现农民文化的本色。生活的悖理和存在的别扭,生命的强悍和习惯的荒唐,这一切构成了一幅幅山野味极浓但又十分古怪的民俗画。

罗中立现在的状态起码给了我们这样的启示:艺术是为人类生命活动的需要而诞生的,一切真诚的艺术家的都在自觉、不自觉地穿过社会生活的层面、历史文化的层面、艺术本体的层面,向生命体验靠近。这是通往终极的道路,未来难以预测。

他的艺术语言更夸张,尤其是人体造型。他不回避山区农家男女矮小、粗壮的身体比例,甚至故意突出他们的体型。从世俗的角度观看,这些人物造型是“不美”的,可是在绘画中不容忽视造型语言厚重、敦实的力与美,更为重要的是,作者对这些“芸芸众生”有强烈的爱,有深厚的感情。基于此,他即是用了漫画式的手法,仍然使人感到他(她)们在情感上离我们很近,他们有独立的人格,有自己的精神世界,值得我们尊敬。

他今天所画的农民已经不是原来那种同情、苦楚、忧郁的农民形象了,而展现了中国农民另一种平和、勤劳、朴素、自然的品格。

在罗中立最新阶段的民俗画里,他将人、动物夸大变形,然而并非随心所欲的夸张,例如,人物的双足必然是厚重粗大的,目的在强调人与土地的关联,而动物的双眼也睁得晶亮,形成一种唐突的趣味。

自五四以来的今天,尚无一个艺术家像罗中立那样认真对待过中国乡村生活,他是第一

个真正真实纪录纯正中国乡村生活的画家。

罗中立教授的每幅画都是情节处理的典范，情节处理构成了罗中立艺术久嚼不厌、其味无尽的趣味特征。

一件成功的艺术作品，不是靠它具有的思想容量取胜，艺术是靠对艺术的情节的处理，靠艺术细节感人至深，这里的细节是指构成罗中立艺术情节的部分。对细节理解和选择本身就是一种特殊，许多人

无以求得艺术细节，许多人无以完整表现艺术细节，是因为不懂得玩味细节需要的仅是感情的诚实。

他是将生活中感兴趣的真实细节设计成一种绘画情节，他的这一手绝活显示了他这方面独特艺术才能，并形成了自己相应明显的绘画语言特征。《巴山夜语》所阐述的故事是那样的朴实、平常，却又那样的意味深长。

巴山夜语 布面油彩 110 × 140cm 2001 年





吹灯
布面油彩
140 × 110cm
2000 年



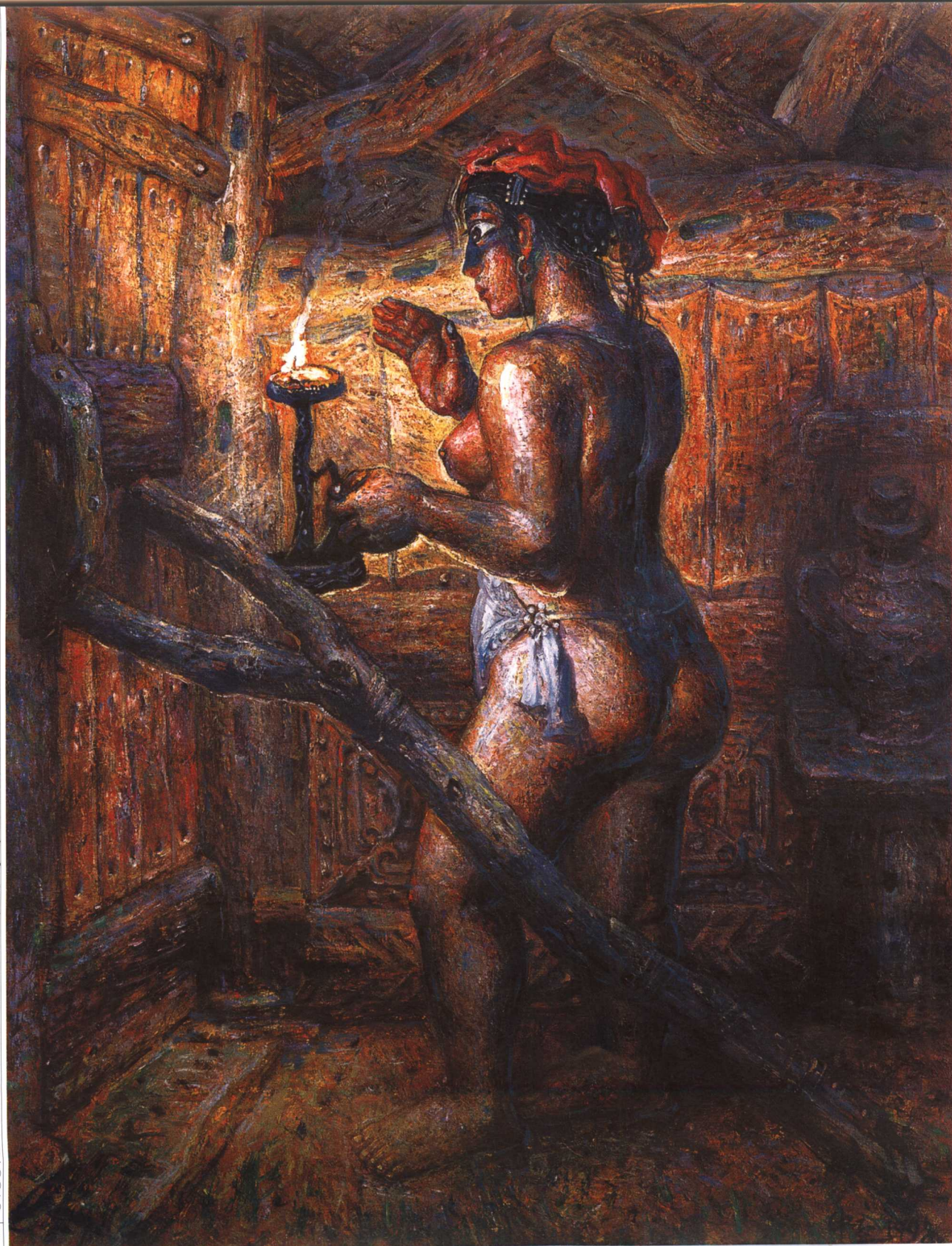
山路弯弯 布面油彩 110 × 140cm 2001年





下楼梯的农妇 布面油彩 120 × 120cm 1997 年 <<

喂食 布面油彩 95 × 130cm 1999 年



玉米地
布面油彩
170 × 110cm
1997 年 >>

巴山夜
布面油彩
170 × 110cm
1997 年



俞晓夫 工作室报告



画家简介：俞晓夫，1950年12月16日出生于上海。1968年至1975年在上海客车厂任工会干部，从事宣传工作，开始发表作品。1975年至1978年就读于上海戏剧学院美术系。1978年入上海油画雕塑院。1988年赴英国留学。现为上海油画雕塑院专职画家。作品多次参加国内外重要展览，并多次获奖。

我说我画

俞晓夫

我作画之ABC

老朋友李斌戏称我画画是脚踏西瓜皮，滑到哪里是哪里。我认为说得形象，是这样的。但我自己还要补充道：我同时又是很理智、很周密的。

我作画没有草图、色彩小稿这个步骤，而是挑一个心情好的日子直接上画布，哪怕就是再大尺幅的画也是如此。圆通的人会说我是胸中自有丘壑，其实不是，因为画画是不看过程看结果，所以这个说法不成立。一般来说，我在投入创作之前也是要热身的。比如说有可能的话，先画写生习作，熟熟手。或者东翻翻西翻翻，主要是翻摄影画册，希望在里面能够找到可供提示的东西，譬如光影啊、气氛啊、质感啊什么的，或者是人物或动物在灵

动状态下的一种神情和结构。偶尔也会翻翻画册，但很少。这样想想翻翻看看几天。其间顺便在画布上做做颜色底子，等到稍干后便开始我梦游一般的工作。这个时候我往往画得飞快，但都是行色匆匆不作肯定，涂改得也非常厉害，似乎是故意要那么做，大乱达到大治。挪动移位，正过来倒过去的几经反复，黑白后再颠倒黑白；一个刚站立的人，立足未稳，突然又被我绊倒，然后看看有点冤枉，再扶起来，或者第二次被打倒。背景和气氛也是这么来，一直要找到我所需要的为止。往往与此同时，构思开始初露端倪。再看看画面，整个一个建筑工地，凹凸不平，烽烟四起，但我喜欢这个局面。

休息几天，其间虽然不画，但若即若离。心里在绕着画转圈，心情是喜忧参半。一方面是等干，另一方面是让自己静一静，作壁上观，宏观地审视自己的画面，判断会不会出现麻烦、能不能克服？不能，有什么应变措施。如要大动干戈，我的有生力量够不够？不够，

如何借东风？大约一周后，第二个阶段的工作开始，首先是色彩调整，主要是大区域之间的合作，着眼点放在平衡和协调上。在这方面我很重视张正刚的经验，他在色彩调子的把握上有足够的耐心和细腻的微调能力，接下去是作清理战场的工作，也就是取舍。画面虽然杂乱，但不乏有许多偶得的精彩之处，而一个画面一般不需要太多精彩，太多了会散。瓶瓶罐罐太多，必然影响全局。我只能忍痛送走一个个爱将。大丈夫做大事，岂能贪恋雕虫小技，该怎么办就怎么办。取舍定当后，心情大好，一时竟似闲庭信步，余下之细活，慢慢收拾，自然就不在话下了。

我是讲究用笔的。我以为，好的用笔都是自然流露，兴致所至，故常常在似与不似间，在偶然中巧夺天工。我喜欢抒发，自然就流畅；我喜欢随意，自然就天趣；我喜欢豪放，自然就爽快；我喜欢内敛，自然就收得住。我以为在一个画面里，好的用笔不必比比皆是，一来是弄得太琐碎，心情也要变坏的；二来

是只要能够下酒,有点菜也就够了。另外,我习惯用猪鬃的扁头笔作画,可以用其各个角度,使画面出现许多有趣的变化,让我得心应手。调色刀是我的另外一支“笔”,是我不可或缺的得力助手,是我技法里的灵魂。它可以帮助我在修改的同时及时转入反攻。我以为我的用笔和中国画传统写意没有必然的联系。我以为在油画塑造上,处理边缘线是至关重要的,是不是行家里手只要看一看边缘线处理得怎样,便可一目了然。凡古今中外绘画大家,再怎么潇洒,碰到边缘线总是十分地当心,只能规规矩矩地下大力气,丝毫不敢怠慢。我曾仔细观摩过弗洛伊德的多幅原作,我发现这位大师画起来尽管是纵横驰骋,但惟独在处理人物和背景之间是小心翼翼的不敢放肆。我见他经常用2号笔沿边缘线作机械的衔接,看得出是一丝不苟。处理边缘线是牵一发而动全局的活儿,如稍有失当,露出一点破绽,哪怕是一点点也将是前功尽弃。当然,如果你是故意卖个破绽,那是另外一种境界,不在此说。

我的语言要素

体积。简单地说,你作画的物体的各个部位在空间的什么位置上,空气的包围程度如何?现在的画法很多,未必要十分重视这个问题,我的画法没办法,只能讲究之。

质感。在油画里画出各种物体的质感不算太难,它仅仅属于基本功的范围。难的是你要画出你自己精神品质的质感,我常常会将皮肤画成皮革,将布料当成铁皮。总的来说,我喜欢魔幻般的质感,它有利于进入梦境。

构图。由于我过去画过许多插图和连环画,应该说是谙于此道。但还是有人认为我的油画像插图,说明油画构图能力还不算好,我就听一听,注意了,稍一摆弄问题就解决了。我以为插图的全部趣味在于倚重构图,而油画的全部趣味并不太倚重构图,区别就在这里。不过话说回来,油画画得就算像插图,又怎么了?现在是什么年代,已到这地步了,却还要苛求我,怎么不说我也是一种解构呢?再说美国的安德鲁·怀斯、费定,法国的德加、巴尔蒂斯等等当代油画家,他们画里的插图味道决不在我之下,为什么没有人说他们?

默写。其实我是个默写风格的画家,几乎不用什么资料,更不会将大师的画册置于己旁。一来,大师向来是不救急的,而且你就是亦步亦趋也只能算作临帖。二来,将军临阵怯场乃兵家之大忌,如果我这么做就是对自己的一种褻渎。

在我还是业余画家的时候,就画过不少文学插图和连环画,后来大学毕业做了职业画家后,又延续了一段时间,创作总数大概不下几千幅吧。练就了一手默写功夫,且又涉足各种风格样式(漫画、线描、黑白画、版画、水粉画等等),又成全了综合能力,我创作油画之所以能够做几次三番的大幅度调整而毫无惧色,靠的就是默写和综合能力。

我的油画其实是一种谋略,是将军之运筹帷幄。我喜欢置之死地而后生,我喜欢横扫千军如卷席。

直接影响我的外国画家

巨人伦勃朗无论如何是首先要供奉的,但他老人家毕竟离我们已非常之遥远,对他画里面那个时代浓重的宗教气息,我还是无法掩饰自己的一丝压抑。与这位巨人之间,我以为除了缅怀非凡技艺之外,已没有多少实际的事可做。

由于历史的原因,使我年轻的时候惟一能接触到的是俄罗斯画风。我很喜欢俄罗斯,辽阔而大气,深沉而忧郁,白夜、近卫兵临刑的早晨、托尔斯泰的火车站、徘徊在涅瓦河畔的自由思想等等。我那时候经常穿梭于列宾和苏里柯夫之间,揣摩他们宏伟的构想和技法。后来发现谢洛夫似乎比他们更好一些。现在,很多年过去了,对于他们的技艺我已不怎么关心了,但俄国知识分子崇尚良知的传统,将伴随我一生。

在法国印象派诸画家,大艺术家德加是我最为崇敬的一位。他生前请人在他死后的墓碑上刻上这么一句墓志铭:“安睡在这里的人一生爱好素描。”凡是好的画家,其实都是素描高手,但未必一定要做素描专门家。德加也一样,他不过是运用他的素描能力将画面里的一切收拾得服服帖帖,仅此而已,没有别的意思。我以为,画画要讲究品味,因为,它单靠画是



画室中的画家



随意贴在墙上的图片开始褪色



装颜料的脸盆



钢琴系列之八
布面油彩
150 × 160cm
1996年



练习小品之五
布面油彩
43.5 × 50cm
2002年

画不出来的。

我还十分偏爱法国“纳比”室内画派的波纳尔和维亚尔，两个钟情于表达中产阶级阳光生活的绅士。画面里的色彩、构图、情趣是那么优雅、闲适、赏心悦目。分别来看：波纳尔是色彩堆得丰富一点，笔触分量感重一点，气魄大一点；维亚尔则是形式考究一点，斯文诙谐一点，调性更高级一点。对我来说，我的画之表达，是我对理想主义和使命感的一种精神上的追求，但这不是我创作的全部内容。我就像意大利烧炭党人一样，一方面从事“革命”，一方面照样过着“资产阶级”的生活方式。我还很想有些诗意，有些罗曼蒂克，有些无政府主义……因为我毕竟是个凡人。美丽的艺术表达对于我来说，有着挡不住的诱惑。魏玛时期的贝多芬不也要去致爱丽斯吗？

当年，还是年轻人的毕加索和布拉克，为了面包和成名，整天东奔西突、冒险和玩世不恭，在动荡的巴黎正巧暂时平静的时候，利用塞尚的技术和几何体玩出了一种新把戏（后来被称为立体派），使公众跌破眼镜，终于等来了幸运之神的降临。我以为他们是天才，但我的内心还是想说，他们是侥幸大于创造。很多年过去，到了今天，轮到我们看到立体派的时候，它已是一件古董，就像上流社会沙龙里玩的一种高级游戏，巧的是这种游戏我也很喜欢，因为玩起来很讲究技巧。

我是个十分讲究传统技法的画家，毋庸别人提醒，当自行排在“保守派”的队伍里，心安理得地去领一份“传统圣餐”。如果我觉得不满足，我就会在我的旅行袋上贴上“后现代”的标签，痛痛快快地去飘零四方。

灰色的乌托邦

作为一个向来具有独立人格的我来说，画画是我的“惟有杜康”。我只会沉浸在自己的思维模式里，沉浸在自己技巧的摆弄里，无法自拔。尽管有时试图尝试一下，但稍欠起身子，看到外面一片陌生，便马上又陷落回去。我是一条真正的热带鱼，蛮难养的。诗人陈鹏举曾敏锐地说过我是个有些自闭的人，言下之意就是“雨人”。戴逸如先生则说得乐观些，说我的画像乔伊斯写尤里西斯。当然，这些都是朋友们谈笑间的话，是戏说只是我认真听进去罢了。平日里我的思维、我的绘画，犹如梦游，一定要在自己所限定的空间里行走，决不能也决不会走偏出去。有时候我会去敲敲晚清海上画家的扉门，告诉他们要火烛小心；有时会潜入俄国托尔斯泰伯爵的庄园，和托老一起喝茶聊天，听他那冗长的宗教诉说。时不时我还要打一会儿盹。有时又会去虹口山阴路鲁迅先生的寓所，告诉他一种新药叫善存片，看看有什么疗效。我还是中国悠远历史的缅怀者，曾和林则徐、谭嗣同一起慷慨悲歌。我还常常借助我的画室和一架黑色钢琴作为载体，用同样的黑色的幽默系列地画出一个知识分子内心的人文关怀和带点灰色的乌托邦。

精神底线

我以为：中国社会正处在转型期，西方的价值判断和游戏规则容不得你有半点的质疑。所以，如果你是一个文化人类型的画家，你就

会感到明显的压力，尤其是在文化心态上。不是吗，比如，好不容易将西方绘画学到这个份上，而域外早已使之从中心移至边缘角落，你又如何走下去？花了那么多时间，用了那么多功夫，结果一文不值，你的精神底线能承担得住吗？如果你决计要跳出来和欧罗巴一起玩观念，其实你身后的祖国还远不具备这样的人文状态和物质基础，你又何来自主的观念？尽管你说信息时代可以资讯共享。不错，照着玩是马上就能玩起来的，但你还是被抛在半空而无法着陆，你仍然没有自己的面目。在高尔夫球场，做一个捡球的是令人尴尬的。你可能会说你在冲击旧秩序，反讽本民族，但在我看来好像还不如说是取悦于洋人更为贴切。眼下，中国的批评家们正忙于做时尚的策展人，用半生不熟学来的西方文化理念包装和导演那些渴望一夜成名的年轻人，美术馆也一样，在做展览上可以看出对后现代的观念艺术有着莫名的兴奋和盲目的重视。中国就是这样，短期行为，一阵风，过后管他三七二十一。（过去是全盘学习苏联，现在是全盘学习美国。）

极端的左右摇摆是一个民族不成熟、缺少精神信仰、没有文化底气的表现。一个民族如果不懂得自爱，又怎么能立得起来。

上帝的鞋 布面油彩 150 × 120cm 2003年

