



当代油画名家个案研究

DANGDAI YOUHUA MINGJIA GE'AN YANJIU

柳 静

LIU JING

天津人民美术出版社

Tj. 2000.4.

当代油画名家个案研究

DANGDAI YUHUAMINGJIA GEANJIANJULI

柳 静

LIU JING

 天津人民美術出版社



艺术简介

柳静，女，汉族。先后毕业于山西师范大学美术系和首都师范大学美术学院油画专业，1996年9月入中央美术学院研究生课程班学习。2005年入中国美术家协会培训中心高研班学习。艺术硕士。

1994年5月 创作水彩《失去的空间》在加拿大展出。
1994年9月 创作《风华流年》（油画）入选第二届全国教师优秀美术作品汇展。
1994年10月 创作《云阵》（油画）入选“我的家乡”山西省美术作品展暨画院作品联展。
1998年6月 在北京“古老画廊”举办双人联展。
1998年8月 参加“中国艺术博览会”群展。
1999年4月 在北京“可创艺苑”举办双人联展。
1999年6月 “爱我们的美丽的家园”（油画双联）在首都师范大学美术馆展览。
1999年7月 在北京“观景廊”举办双人展。
2000年3月 在东华门“华莱画廊”举办“油画四人展”。
2000年10月 在“秦昊画廊”举办个展。
2001年6月 在何杨吴茜现代绘画馆举办五人联展。

2001年7月 作品参加“迎奥运中国书画大赛”获中国画组金奖。

2001年8月 在北京“茗客画廊”举办个人画展。

2001年12月 在北京“亿庄美术沙龙”举办群展。

2002年5月 作品参加“秦昊画廊”举办的联展。

2003年6月 在北京林风艺术工作室举办个展。

2004年9月 作品《花样年华》入选庆祝建国55周年山西省艺术院校美展获二等奖。

2010年5月 在首都师范大学参加研究生文化节获二等奖。

2011年5月 参加首都师范大学美术学院纪念建党90周年五校研究生作品展，获三等奖。

专业报刊新闻媒介介绍：

1998年6月 《中国日报》、《中国艺术报》、《中国服饰报》、《中国经济时报》、《北京青年报》、《北京青年报·青年周末》、《音乐生活报》、《山西日报》、《太原晚报》等刊载报道。1998年8月《中国文化报》、《“98艺术博览会”会刊》、《北京青年报》、法国巴黎电视台等刊载报道。

1999年5月 油画《风景》被美术专刊《美术》刊载。

2000年3月 作品被《北京晚报》、《中国人口报》及多种外文杂志刊载。

2000年10月 作品被多种外文杂志登载。

2000年11月 作品《静荷》与简评采访刊于《中国文化报》第9版中国名家创谭（24）。

2001年3月 作品刊于《美术》第三期。

2001年7月 论文《浅论中国水墨画的发展》荣获纪念中国共产党成立80周年山西省艺术院校美术精品展论文二等奖。

2001年9月 作品刊于《文化月刊》等。

2001年12月 作品人物写生入选《中国写生画展》一书。

2005年4月 论文发表于《山西师范大学学报》社科版4月份。

2010年8月 油画入选中国高等美术学院在校美术作品年鉴。

2011年10月 作品入选中国当代美术年鉴。

所举办画展均获得成功，并有大量作品被海内外艺术机构及个人收藏。

心语的象征

——柳静的油画

/// 徐恩存

当代文化语境，使艺术更加关注人本的主题，因此，绘画的表现便顺其自然的从外在描绘转向内心传达，在形式与语言上必然体现出更为情绪化的特点，在很大程度上，内心世界图景的梦幻，想像与朦胧的抽象性、不确定性已成为当代画家难以回避的共同命题，它使当代画家们在新的思维空间中思考并创造着自己的艺术，这些艺术以“心语”和“自白”的方式，言说着“人”的主题的无比丰富，以及由此演绎出内心图景，在整体上看，他们都是精神的象征，而非传统的情节叙述与场景还原。

女画家柳静的作品，是从女性视角对女性自身的发现与表现；在冷静、孤寂的氛围中，在不事张扬的日常生活中，揭示当代女性的生存状态与思考，焦虑与困惑。显然，在平静与悠然的女性意象背后，是历史的巨变和时代的转型，它或显或隐的影响甚至冲击着她们的的心灵，并改变着她们的生存状态与人生态度，她们的人生因而面临着新的选择。

柳静善于在身边的凡人小事中撷取灵感，在熟悉的人物和生活中找寻创作冲动。她在单纯、简洁、平实的风格中确立自己的艺术取向、审美追求和表现特点，最重要的是，她在不显山不露水中，使作品的整体感觉精神化与象征化。人物在表现性手法中虽不失具象却体现出符号的特点，在漠然的表情处理中让人领略思索的隽永与回味的深长。无疑，这是一种对传统绘画模式的告别和对现代意识的引进，但都不是蒙克式的紧张与扭曲，夏加尔式的魔幻与浪漫，而是画家在自我感受与体验中积累并凝聚的形式，以向内转为特点，使作品的形式选择、意象确定、色彩处理无拘无束，洒脱至极却贴近人本的核心，明显地体现出向着个人经验，向着语言和感觉层面的转向。显然，画家是以虚构和情绪化作为作品的表现起点，即，她的作品，不是现实的呈现，是以虚构和想象去挑战现实的，是以个人化的反常规的幻想之物，替代或解构现实中普遍化的、秩序化的想像关系。

艺术是一种更复杂的人类精神的象征行为和情感表达形式，它与现实，与人都有着更深刻、更广泛的联系和互动，但它更重要的宗旨是表现人及其生命存在。就此而言，艺术的一项重要使命是把我们的认识潜力从其外在形式解放出来，使之获得精神独立与之表现自由。

柳静的油画，具有很强的表现性，作品以平面构成关系组织定向结构，消解了其中时间因素。突出了画面中意象的物与物之间的关系，以及角度、距离、层次并在“不真实的原则”中，使意象关系在客观规律之外和逻辑关系之上得到表现。在这样的作品中，记忆不保留一切，只保留精神深刻的一面，并在一定的想像中凝定，使之沿着意象的方向演变，在感觉中表现或在表现中感觉。

毕加索曾说过：“艺术的重要课题不是追求，而是发现”。对于今天的艺术家来说，毕加索的话仍然具有现实指导意义，他道出了艺术的本质性理念。柳静的绘画在于发现，而其心语的象征，只能在新的发现中产生，又在新的发现中得到表现。

意象的书写

柳静在求学期间穿行于中央美术学院和首都师范大学美术学院两地，学习了油画和国画的专业课程。这种学习的经历使柳静不乏传统的学院绘画功底，与此同时，得益于她游走在中西传统绘画之间，对于不同文化背景中的绘画艺术的比照有了属于自己的判断，在之后的艺术实践中又不固守于学院专业绘画固定的思维模式，而是在油画创作中追求一种中国传统绘画的意蕴，作者的本意是要在油画的作品注入中国绘画中“立象尽意”的美学精神，试图追寻东方艺术“遗形取神”的意境，自觉寻找心灵的寓所，造化虚境，以示真情。她把自己的油画作品归于意象一类，这种尝试无疑是有意义的。

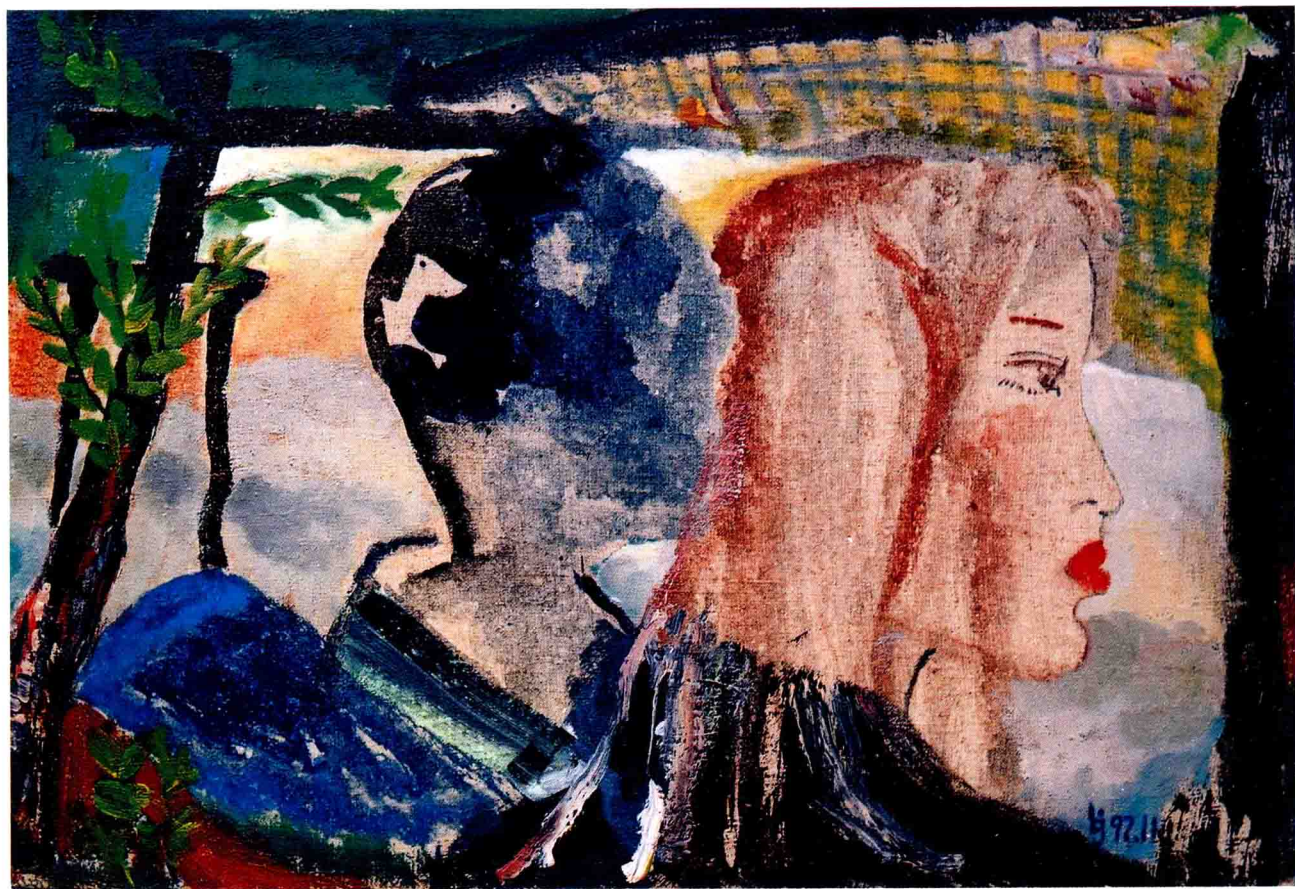
柳静的绘画作品提供给我们的视像并非是我们所处的实有世界的真实，而是对世界充满个人想象的虚构。它循着是世俗审美的规则，以含蓄、象征、别出心裁的幻想杜撰出一个寄寓隐达的意象之国。对中国传统文化的研究在一定程度上左右了她对现实人生的态度，决定了她对个人价值取向的认定，我们看到反映人的生存意境和人的内心情结成为她绘画所要表达的主要内容。所谓“游于自然”也正是她与生俱来的“心性”，这种“心性”从她的作品中自然的流露出来。从画面中几近看不到一丝现实社会的影子，有的只是含蓄、委婉、寓意的描述，以致“不到之到”的表意。

赵永康

2012年4月

恋之一

45cm × 33.5cm 1997年



意象油画在不求形似，亦不离形似。所谓不求形似，非置形似于不顾，盖不斤斤于形似者也。惟其不斤斤于形似，乃能物外得似，遗形取神。

意象油画的艺术体系实际上包括两个方面：一个方面是关于观察和认识，一个方面是关于表现和描写现实的方法。就两者的关系而言，观察方法是决定表现方法的。

庄子游心说是意境范畴的第一块基石。意境则是这种游心说的最典型体现。

从意象油画发现笔法的重要性到承认笔触的相对独立性，是一个进步过程。这个过程就是意象油画发展的过程。所以从某种意义上讲，意象油画对笔触是一种解放。油画强调气韵生动。

意象人物油画之所以要变形，其原因不外两个方面。一是通过变形可以使“神”更为突出，即不受形体的真实轮廓所约束，在更高水平上达到更为自由的表现，亦即古人所说的“遗形取神”或“物外得似”。另一原因是因意象油画的笔法要求精简，虽能曲尽物态，但只能抓其大象，着眼于神全意足，这就必须冲破原始形体的桎梏，方能取得强烈鲜明的艺术效果。那种认为意象油画的变形是造型上的低能观念，乃是对意象油画的一种幼稚的误解。

在我的意象油画里，所再现对象的清晰完整性和似真性并不是最重要的，最重要的是整体的布局。换言之，最重要者，不是所再现对象，而是所再现对象的安排。

在中国人的传统绘画意识中，还有比再现更为重要的观念，这就是造境总识。经营位置中之主次、阴阳向背、开合等。

表达作品思想内容，注重含蓄和象征，强调的是寄寓性和曲折性；追求的是一种意切情深，理达而隐的画外境界。

要了解中国意象绘画的特征，研究它在选取题材、创作构思、塑造形象、表现生活等方面的特征，就要先来研究它独特的绘画观、审美意识和审美趣味。而这一切，又是在一定的思想基础上形成、完善、发展的，并决定了它始终保持自己的独特性。促进意象油画艺术长期发展的最核心的范畴是中国古典哲学和美学精神。

“目力虽穷，而情脉不断。”李日华语。在中国画中，这是一种比较一般的表意，就是以诗境入画，通过画中的景象，创造一种诗的境界。另有一种造意，是画家运用诗的象征、借喻、拟人等方法，因此，其寄寓性是很强的。

画中表现思想主题的“表意”，更具有“不到之到”的特色。“运实入虚”，并非不要形象，只是不用形象直接表现。画中的形象则是含蓄的、曲折的，画家正是以这种形象，启发赏画者想象、联想，借赏画人的联想以丰富、补充画中的形象。

观画境“三远法”：山有三远：自山下而望山巅，谓之高远。自山前而窥山后，谓之深远。自近山而望远山，谓之平远。高远之色清明，深远之色重晦，平远之色有明有晦。高远之势突兀，深远之意重叠，平远之意冲融而缥缈缈缈。其人物之在三远也，高远者明了，深远者细碎，平远者冲淡。明了者不短，细碎者不长，冲淡者不大。此三远也。可以说，正是这高、深、平“三远”共同撑起了这一完整广阔的绘画空间。

意象油画研究大都偏重于技法、艺术表现和艺术处理,但对于绘画观念和绘画美学方面要深入了解。对中国油画作深入的理性思考,这是非常必要的。只有充分认识和研究中国绘画艺术的民族特征,特别是充分认识它的一些长期以来具有超越历史、超越时代的绘画观念和绘画思想,与时俱进才能更好地变革它、发展它。

“意象是从感觉到感觉的一些蜕化”。

“意象是诗人从感觉向他所采取的材料의 拥抱,是诗人使人唤醒感官向题材的迫近。”

“意象”一词,多仍把它视为舶来品。这真可以说是一个历史的误会!

关于“意象”的理论,在我国的美学史上有着源远流长的历史;对于意象,我国的美学和文学理论批评史上有过很多的、以至精辟的论述。而且,西方从本世纪初兴起的意象主义运动,也曾从传统的中国文学,主要是古典诗歌中吸取过丰富的营养。在谈到诗歌的意象问题时,我们不必家有敝帚,视若珍宝,表现为国粹主义的态度,更不必家有珍宝,视若敝帚,采取无视自己民族优秀传统文化的态度。

在我国古代早期的典籍中,虽然不曾直接而明确地提出意象的概念来,但涉及意象问题的论述却有很长远的历史。意象论有两个历史的源头:《周易》和《庄子》。这两部书虽然并非文学著作,但它们对后世的美学和文学艺术理论的影响,却是很大的。

诗的意象的构成,虽然离不开象征和比喻,但又绝非任何象征和比喻都是诗或诗的意象的构成条件,事情并非如此。哲学或其它著作,同样可以使用比喻和象征。艺术创作的象征性和设喻,必须是艺术的。所以,从这个意义上说,我们既要看到诗之象与《周易》之象的相同或相通的方面,又必须清楚地看到它们之间的差别和不同,这区别是十分鲜明的,不能混淆。

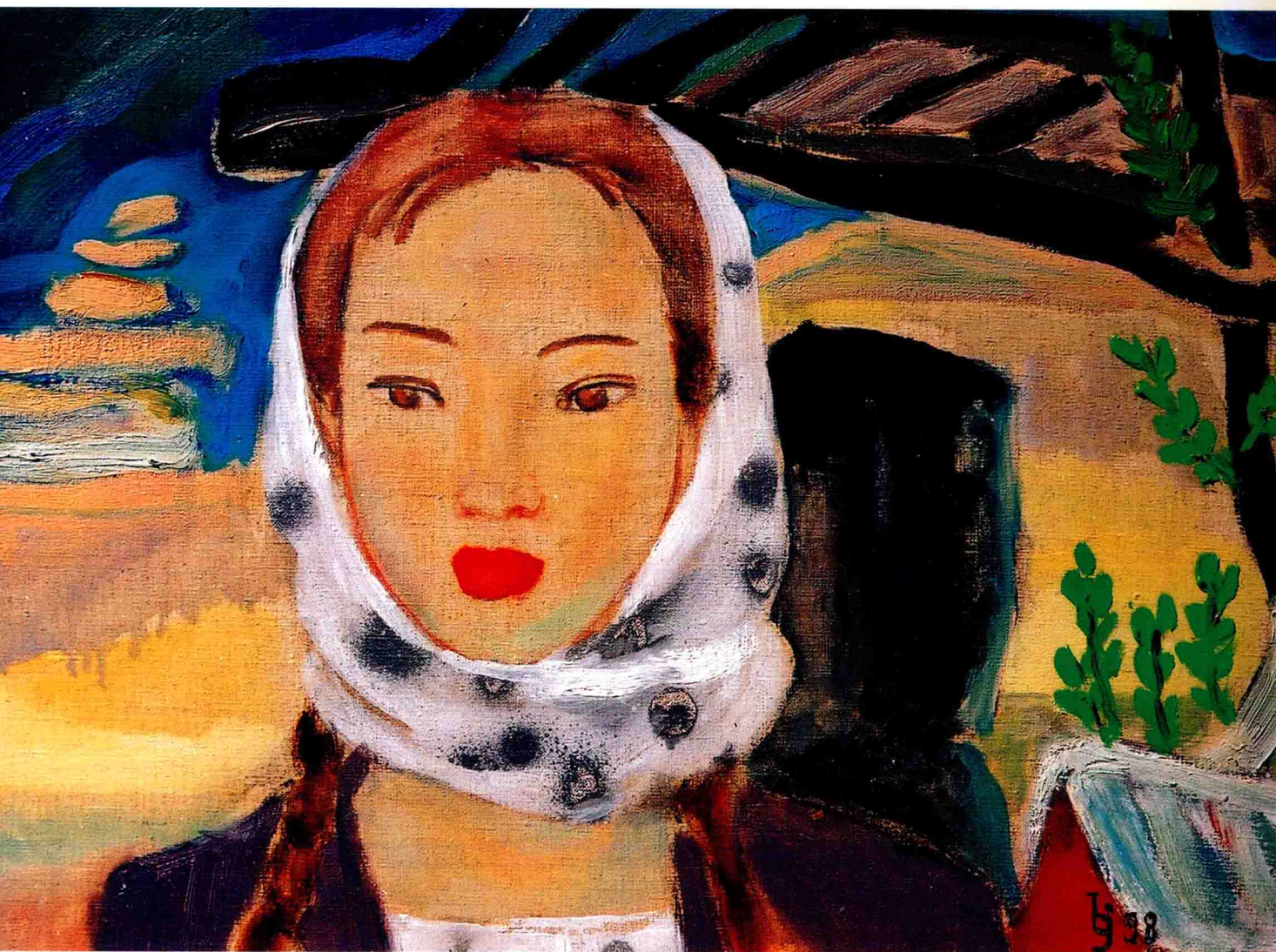
在《周易》中将意象作为一个词组、一个完整的概念提出来,但对“意”与“象”的关系的论述,却是很富有启迪意义的。这对作品创作来说,是最重要的,或者说是第一位的。有“象”有“意”的好诗自然多不胜数,但也有些诗虽然不一定有“象”,却必须有“意”。

例如,“盈盈一水间,脉脉不得语”,“感时花溅泪,恨别鸟惊心”,“孤舟蓑笠翁,独钓寒江雪”,是“象”、“意”皆具备的好诗。

对生活的观察、感受是如此广,对生活的艺术表现同样是如此。陆机在《文赋》中提出的“文不达意”,就是说的创作中的“言”不达“意”,“意”不尽“象”,即对外物的主观理解和观察常常不够,而笔下的表现就更逊一筹的问题。这确确实实是古今中外画家们创作中最经常遇到的。陆机作为一个问题提了出来,却并未对它作更进一步的研究和探讨。刘勰《文心雕龙》则深入了一步,在专论艺术想象和构思的《神思》篇中,不仅第一次提出了“意象”,而且将“意象”在创作中的作用提到了非常重要的位置。

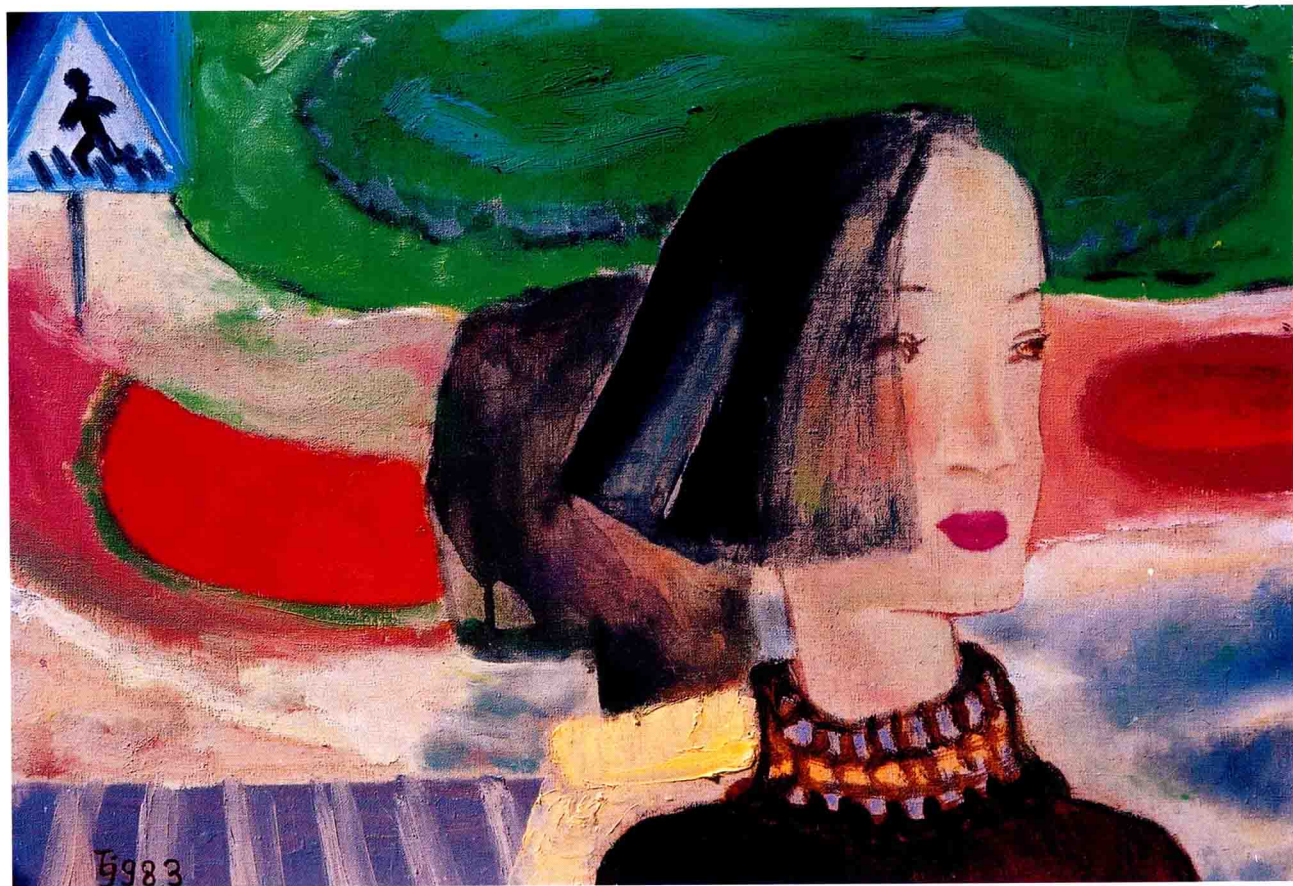
新的风格必然有些不完善,再加上人们欣赏习惯上的惰性,这就是为什么那些带有新意的作品会受到批评、指责甚至攻击的原因。这不可怕,可怕的倒是那种安于现状或盲目崇拜古人的心理。因为不完善可以用不断实践来改进。人们不习惯可以等待他们习惯。

我们要拿新的、积极的眼光和情绪欣赏艺术,要用新的手法和风格创作出新的意象诗画,赶上并超过我们的优秀遗产。



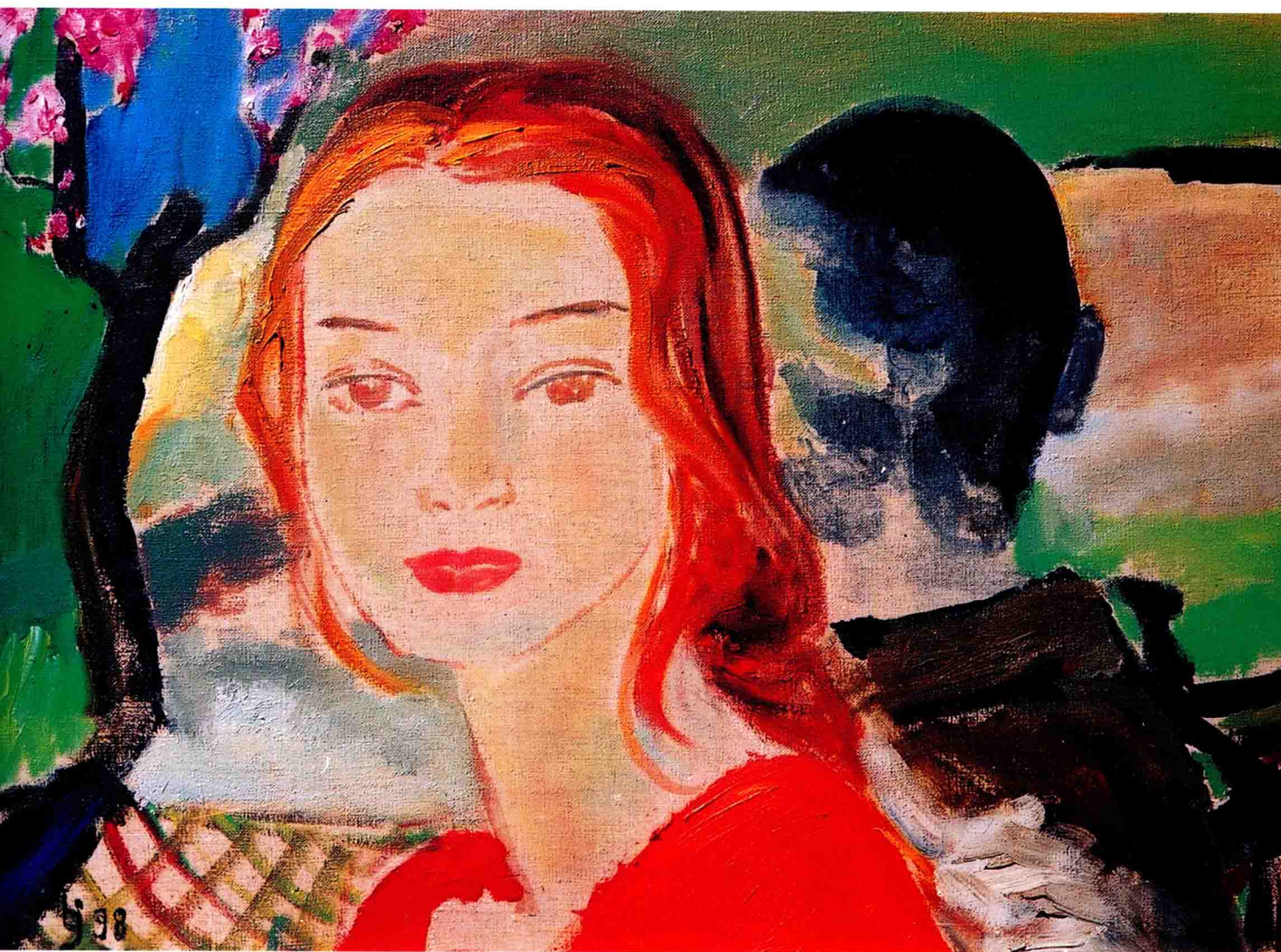
恋之二

45cm × 33.5cm 1998年



恋之三

45cm × 33.5cm 1998年



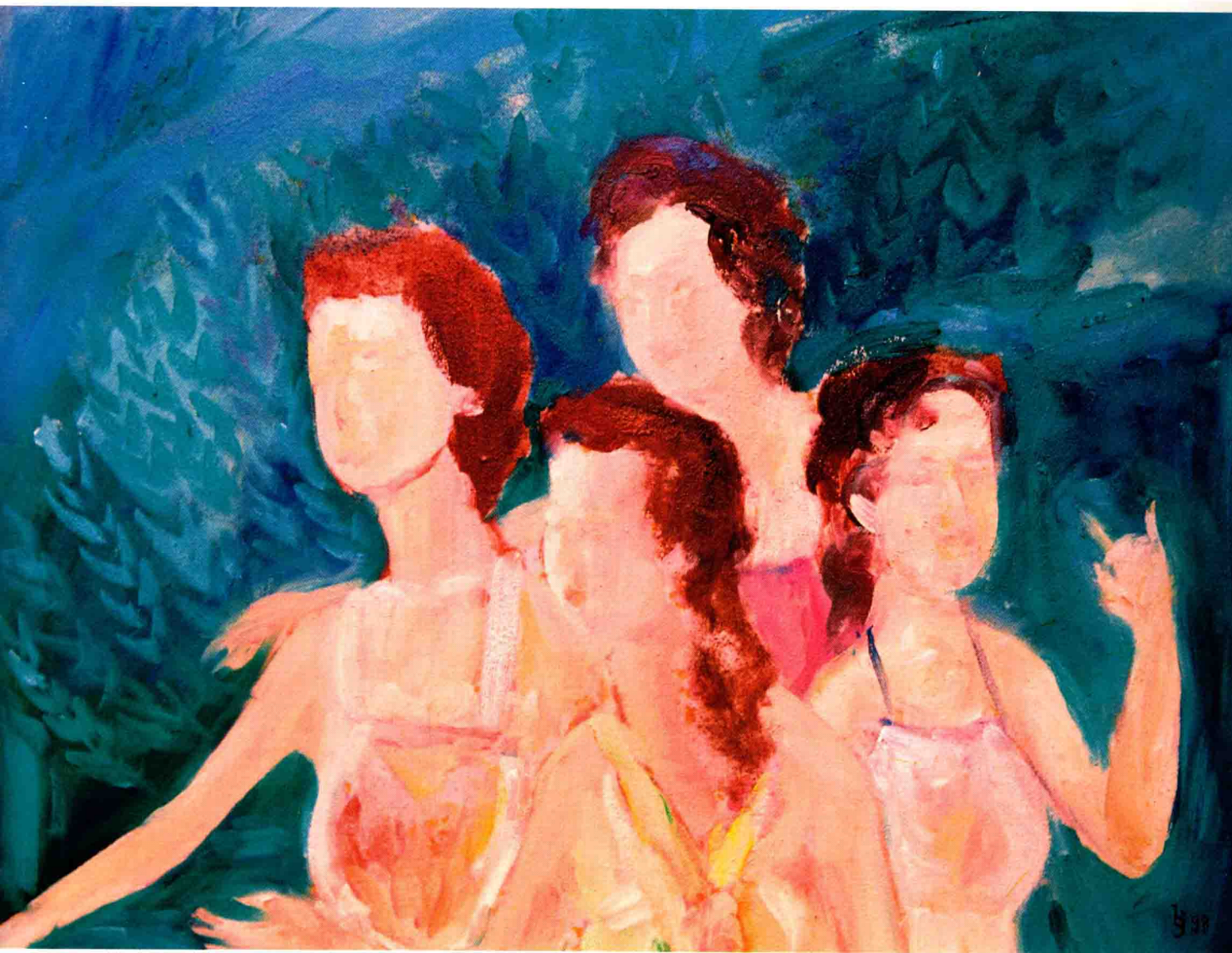
恋之四

45cm × 33.5cm 1998年



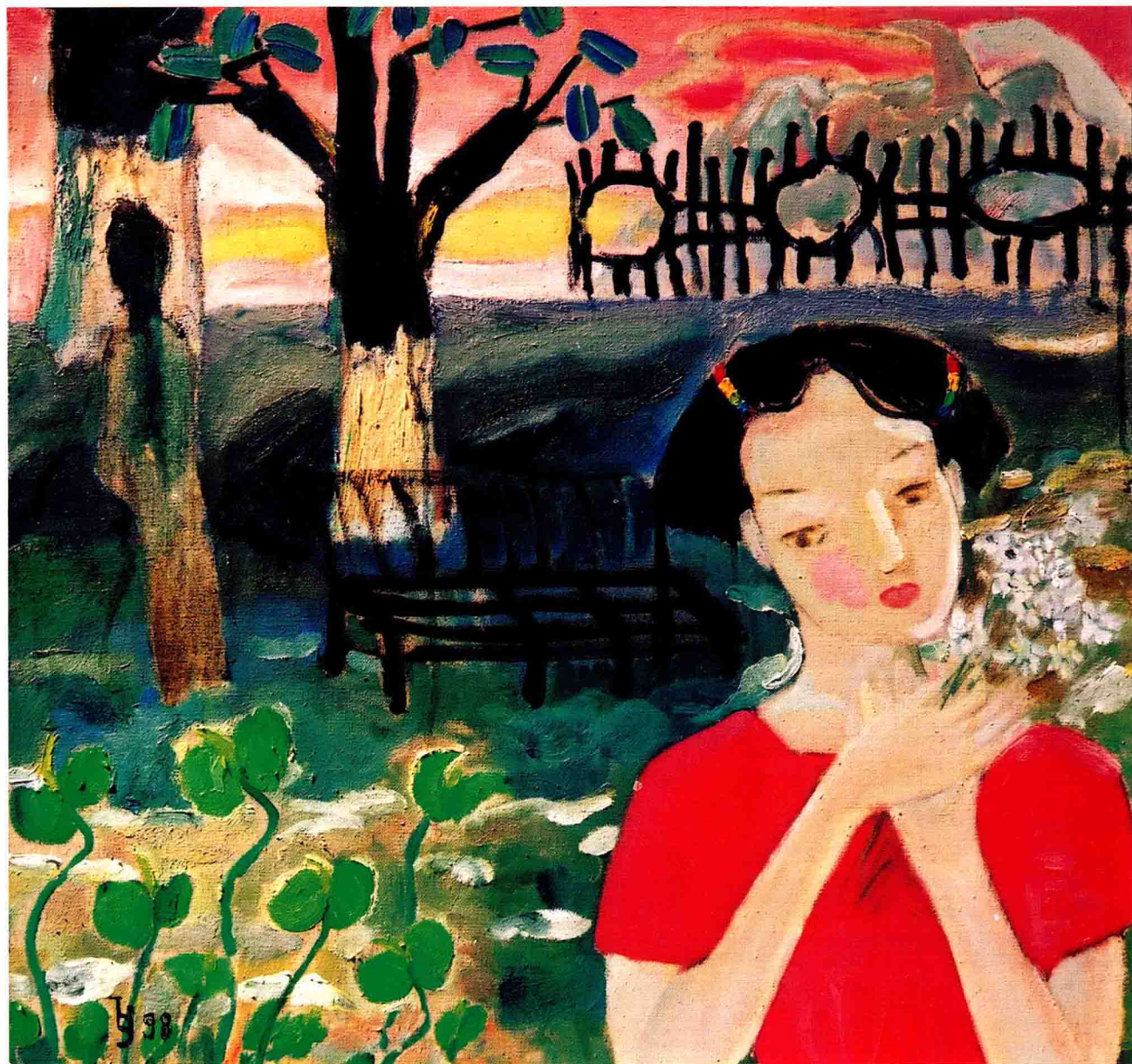
恋之五

60cm × 60cm 1998年



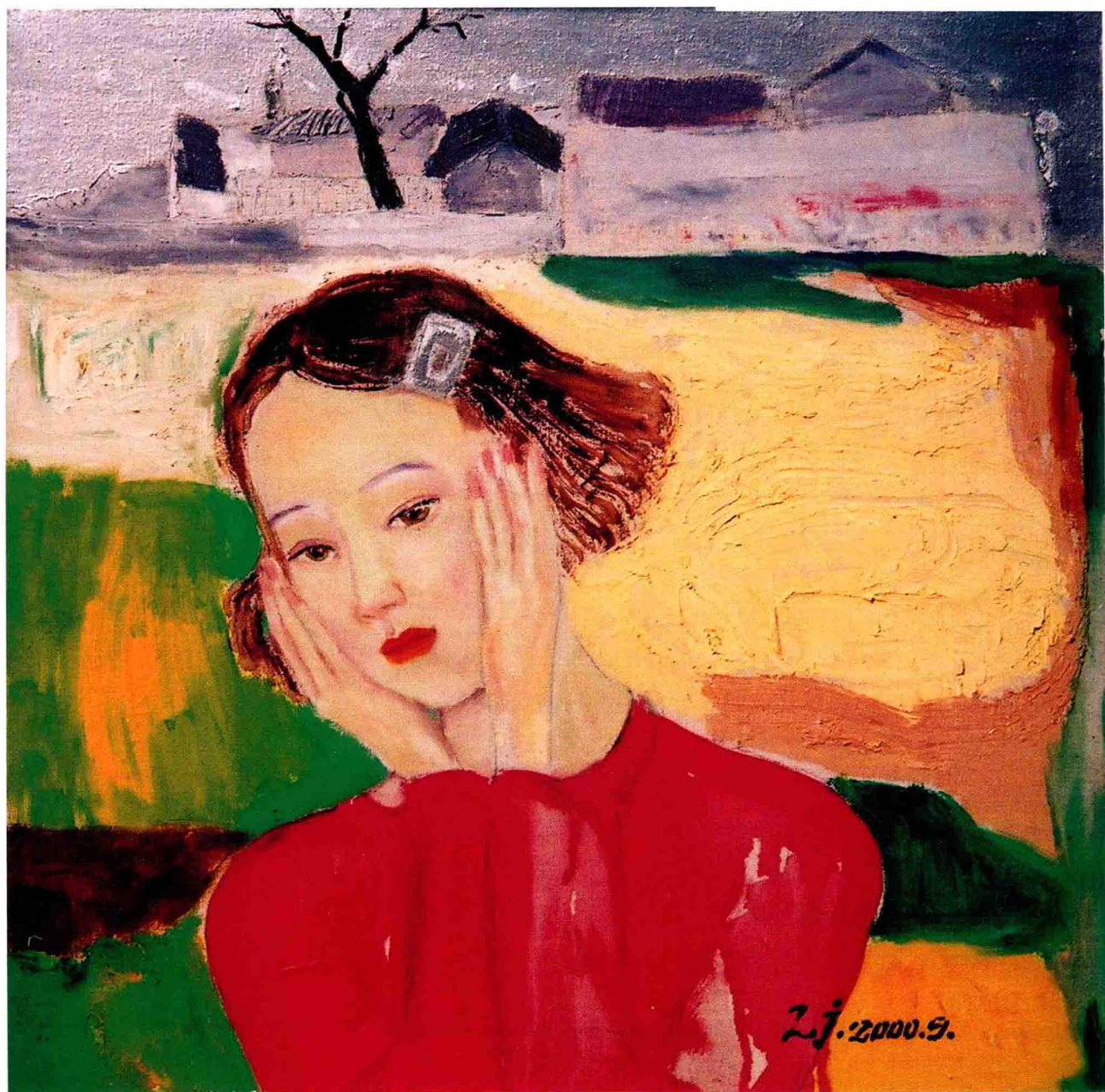
尚·歌

46cm × 38cm 1998年



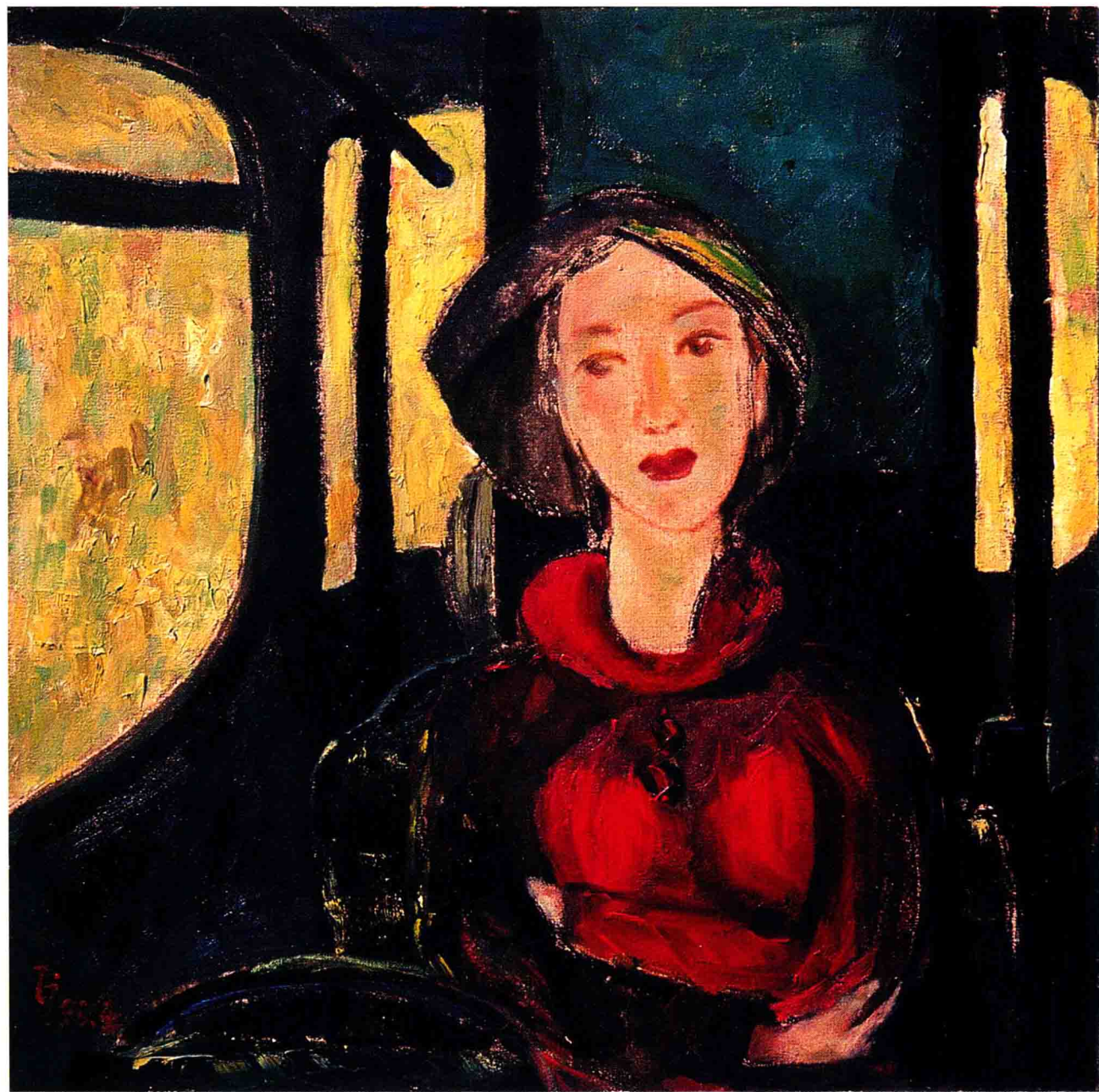
花 祭

60cm×60cm 1998年



念·故乡

50cm×50cm 2000年



人在旅途

60cm × 60cm 1998年



伞·天

60cm × 60cm 1998年



秋风来袭

60cm × 90cm 1998年