



中國美術分類全集

中國現代美術全集

油 畫

4

中國美術分類全集

中國現代美術全集

油 畫

4

中國現代美術全集編輯委員會

中國美術分類全集

中國現代美術全集

油畫 4

中國現代美術全集編輯委員會編

責任編輯 王 琨

審 校 丁淑芳 王正餘 劉時權

版面設計 王 琨

技術編輯 李寶生

出 版 者 天津人民美術出版社

(天津市和平區馬場道 150 號 300050)

發 行 者 天津人民美術出版社 聯合發行
新華書店天津發行所

制 版 者 深圳興裕印刷製版有限公司

印 裝 者 利豐雅高印刷(深圳)有限公司

1997 年 10 月第一版第一次印刷

ISBN7-5305-0748-6/J · 0748

國內版定價: 340 圓

版權所有 翻印必究

凡例

- 一 《中國現代美術全集》是《中國美術分類全集》的重要組成部份，亦是《中國美術全集》60卷古代部份的後續延伸，二者為有機的組合體。
- 二 《中國現代美術全集》分為繪畫、雕塑、工藝美術、建築藝術、書法篆刻等編，各分若干卷。
- 三 本卷為油畫部份的第四卷，內容包括自1989年至1997年間有代表性、在油畫史上有價值的作品，大致以作者出生年代為序，其作品相對集中編排。
- 四 本卷內容分三部分：(1) 論文，(2) 圖版，(3) 圖版說明。

中國現代美術全集編輯委員會

顧問 古元 張仃 關山月 王琦 周幹峙
主任 劉玉山
副主任 王伯揚 陳宏仁 張文學 劉建平
委員 (按姓氏筆劃為序)
王伯揚 朱乃正 朱秀坤 李路明 周韶華
吳鵬 林瑛珊 陳宏仁 陳惠冠 奚天鷹
常沙娜 張文學 張炳德 程大利 楊力舟
靳尚誼 趙敏 劉玉山 劉建平 錢紹武
鍾涵

本卷主編 艾中信
本卷副主編 劉建平
編選委員 吳甲豐 清白音 詹建俊 靳尚誼
鍾涵 邵大箴 朱乃正 蕭鋒
宋惠民 聞立鵬 水天中 陶咏白

總體設計 呂敬人

90 年代 的中國油畫

——1989—1997 年
的中國油畫

水天中

20 世紀 90 年代不像此前若干年代那樣，在中國政治、經濟、文化領域發生了劇烈的動蕩。那些年代的藝術緊隨社會歷史的劇變而變。藝術的特色，在很大程度上是由於反映了它所產生的時代的歷史性變化。90 年代的中國藝術家在相對安定的環境裏從事藝術創作，因此，我們可以從藝術本體的發展，從藝術風格的演變，來觀察藝術創作成果。當然，這並不妨礙讀者從其它角度去把握中國油畫的面貌。由於 90 年代是一個世紀的終結，透過 90 年代的油畫作品，可以激發我們對一百年間中國油畫所取得的成績和所存在的問題，進行全面、深入的思考。

西洋繪畫通過歐洲傳教士、中西貿易和中國青年出洋留學等渠道，在中國土地上生根萌發；新式學校教育和專業院校，培養了油畫的創作者和欣賞者；經歷了戰爭、動亂，經歷了“左”的摧殘之後，中國油畫家終於獲得了專注經營自己藝術的天地。改革開放政策的順利貫徹對中國文化建設的促進，在油畫創作方面有十分清楚的成效。

在 80 年代，油畫家們經歷了對歷史的反思和藝術的反思，經歷了由封閉之後的開放所引發的外來藝術浪潮的衝擊，經歷了急切追趕世界藝術浪頭的躁動。這一切都曾經使我們迷惑，使我們激動。而後，留給我們的是藝術觀念上的進一步成熟。如果說 90 年代的油畫創作，具有一些可喜的成績的話，應該承認那是近百年來幾代人開拓進取的結果。另一方面，90 年代油畫創作中，缺少那種足以“驚天地，泣鬼神”的作品，也確實與歷史環境的變化有關。

市場經濟的發展，給中國油畫注入了前所未有的活力。創作、展覽、銷售、出版……各個環節都“四通八達”。但這種形勢也使畫家常分心四顧，多種接受渠道對畫家有多種要求，繪畫才能和勞

動可以獲致多種不同的成功，像我們這樣側重從藝術史的角度介紹畫家，顯然只是多種成功者中的一部分。

社會環境的變化使油畫家的結構發生了變化。從畫家的身份看，專業院校的教師仍然是油畫創作的骨幹力量，但職業畫家的比例在增加，其中還有着不屬於任何部門、單位的“自由創作者”，也有一些雖然屬於某一單位，而已經不承擔單位任務的畫家。他們的繪畫創作當然不再像以往的作者那樣，要為具體的部門領導負責。他們仍有並不“自由”的一面——他們要為作品的銷售負責。這並不比傳統上從屬於某個單位、系統的畫家低人一等，藝術史上的大多數畫家，恰是在市場環境中發展了他們的藝術的。但畫家身份、處境的變化，連帶着藝術觀念的變化。

建國以來油畫創作長足發展的幾個重點地區，與美術院校的布局有關。凡是建有油畫專業院校系科的地方，油畫創作就較為興旺。進入 90 年代以後，經濟、文化和信息交流的巨大發展，使原先的重點地區不再佔有得天獨厚的條件。而商品交易的浪潮，使一些地方的畫家分散了他們的注意力。原先沉寂的地方，逐漸積聚了潛心繪事的新生力量，湖北、河北、山東、河南、廣西等地，涌現了許多新畫家，他們的創作使人耳目一新，而富於“後勁”的表現，更成為中國油畫界極其可喜的發展。

油畫作品的接受渠道，在 90 年代已經形成新的格局。以展覽會為例，畫家現在已不僅僅寄希望於官方主辦的全國大展。各種類型的展覽，對畫家各具不同的意義，因此往往按展覽主持者的身份和展覽的主旨，提供不同品位、不同寓意的作品。在全國性大展之外，有院校、美術館和專業機構舉辦的展覽，有評論家主持的展覽，有國外社團企業支持的展覽，還有由畫家自己出面組織的展覽。有

些展覽重視題材和主題，有些展覽重視形式和語言的錘煉，有些展覽看重藝術觀念和創新因素，有些展覽看重意識形態的反諷和批判……雖然有畫家在各種類型的展覽上展示自己的作品，但也有不少畫家，已經習慣於特有的接受渠道，這使他們的藝術觀念和藝術風格趨於定型。

在各種類型的展覽之後，是油畫作品的收藏者。收藏的目標當然左右收購行為，進而影響畫家的藝術走向。並且由此形成一些寬泛的畫家集群和關注其藝術傾向的評論家的聯結。他們反過來影響其他畫家，並形成大小不等的浪潮。當然，這僅僅談到外部環境對油畫藝術發展的影響，但這種影響確實存在，而且構成 90 年代畫壇的獨特風景綫。

從畫家的成長年代看，90 年代與 80 年代有很大的不同。80 年代初期，中國油畫界曾經歷了“四世同堂”的盛況。那時劉海粟、林風眠、吳大羽、顏文樑都還健在，文革後開始創作活動並引起公眾關注的羅中立、陳丹青等人是最年青的一代。但如今回想起來，四代畫家之間在藝術觀念上的反差，並不十分突出。他們有着共同的，或者近似的理想。80 年代中期以後，情況有了很大的變化，不同年代成長的油畫家對於藝術的看法，差異越來越大。隨着開創中國油畫專業教育的元老們的相繼離世，中國油畫家的行列呈現出前所未有的多樣化。

40 年代開始學畫的人，分別出自林風眠、徐悲鴻、劉海粟門下。他們是當今油畫界的元老。吳冠中、羅工柳、韋啟美、蘇天賜、馮法祀、胡一川、莫樸、劉迅等人都已年過七旬，而他們的創作活動仍然為藝壇所關注。這一代老畫家在藝術觀念、學術背景、繪畫風格上

的差異，比第一代油畫家更為明顯。

50 至 60 年代登上畫壇的畫家，於 90 年代開始退居美術教育的二綫，但他們仍然是油畫事業的領頭人。與吳冠中、羅工柳、胡一川、蘇天賜那一代畫家相比，五六十年代出現的這一代人，在經歷和學養方面要接近得多。詹建俊、靳尚誼、何孔德、全山石、徐明華、聞立鵬、朱乃正、羅爾純、鍾涵……他們都接受了社會主義藝術教育，經歷過深入工農兵、改造世界觀的洗禮。對中國現實的深入瞭解和發展中國油畫藝術的使命感，使他們成為“文革”收場後扭轉中國油畫去向的關鍵力量。

過去被理論家稱做“第三代畫家”的羅中立、陳丹青、艾軒、尚揚、程叢林、王懷慶等人，與前面那些畫家有師生關係，但他們之出師，是在 70 年代之後。十年浩劫中的經歷，使他們精神上早熟。他們的藝術觀，不像其師輩年青時那樣單純，又比後起的青年遠為沉重。他們幸運地趕上改革開放時代，得以廣泛、自由地吸收各種藝術滋養。80 年代中期，中國油畫界提出“要多樣，不要統一”和“追尋自我”的藝術要求，在他們身上得到實現。中國油畫風格的多樣化，是從 80 年代開始的。進入 90 年代，藝術的多樣化從自覺追求轉變為自然的生長。這一代畫家也在這一轉變中改變着自己，他們之中的許多人，在這兩個階段中，出現了藝術觀念和形式風格的轉變。前後畫迹，幾乎判若兩人。因此，將他們的作品歸入前後兩個階段，是很自然的。

新時期的美術教育，與過去的體制、內容、培養目標都有所不同。80 年代開始學畫的青年人，在入學之前就已經接觸過多種多樣的藝術，有的已經初步形成了自己的藝術觀。前面提到對藝術的多樣化從自覺的追求到自然的生長，在他們身上最為明顯。多樣化和

個性化已經從努力爭取的目標變為藝術道路的起點，他們並不認為創作自由是應該為之奮鬥、為之歡呼的了不起的權利，而是從事藝術的基本條件。因此他們在創作上的個性化，實現得比較平靜自如。在老一輩畫家看來，他們對創作自由的運用近乎揮霍，甚至感嘆“夏蟲不可語冰”。但只有在最低氣溫升到冰點之上以後，才有可能出現萬木爭榮的局面。中國油畫的全面繁榮，正是在改革開放的新時期出現的。像石沖、劉小東、閻萍、毛焰、申玲、段正渠、徐曉燕等人，都是在新時期進入美術院校，在 90 年代引起油畫界重視的青年畫家。他們的藝術道路，已經有了一個很好的開端，但藝術史家的定評，還有待於下一個世紀的觀察。

如果從中國新式美術教育的開創者劉海粟、林風眠、徐悲鴻、顏文樑那一代人算起，現在的青年畫家可以稱做第五代人。代與代之間不可能劃出明確的界綫，藝術的交替嬗變有時候呈現突然的起落，如 20 世紀“五四”前後，還有 1949 年前後，都曾出現觀念到樣式的突變。而一般情況下，交替嬗變是漸進的。活躍在 90 年代畫壇的人物，幾乎包括了半個多世紀所涌現的不同年齡的畫家。從美術教育的角度看，他們有師生承接的關係，而從藝術創造的角度看，他們又是平等發展的伙伴。將 90 年代的油畫作品歸入一個階段，更主要的理由是便於我們觀察和研究。

1989 年是共和國成立 40 周年，1989 年夏季曾由於國內外政治氣候的影響，出現了思想、政治上的動蕩。1989 年春天的“現代藝術大展”和秋天的“第七屆全國美展”標志着 80 年代美術的結束。

1991 年盛夏，由《北京青年報》在首都中國歷史博物館舉辦了“新生代藝術展”。從展覽規模看，“新生代藝術展”不是很大，但它

引起藝評界的關注。如該展藝術顧問范迪安所述：“80年代中期以後的美術……其代表性的狀態是單向度的、突躍性的、活力與激情外傾的。許多藝術家在自己的工作目標上設立了假想敵，以智力競賽式的熱情從事各種實驗性藝術課題……”而“新生代藝術展”的參展者“在藝術觀念上具有非前衛性，在藝術樣式上具有非純語言探索特徵”，但他們的作品“最大程度地象徵和體現了近兩年中國文化階段的某種狀態”。這既表現出青年畫家的現實心態，又說明80年代中後期的實驗熱情已經退潮，一種新的“從容不迫”，“近觀冷靜”的氣氛在青年畫家中擴散開來。所謂“近距離”、“新客觀”、“玩世現實主義”等等，都與此相關聯。

1991年11月，首屆“中國油畫年展”在北京舉行，年展所評選獲獎的油畫，引起各地油畫家的普遍注意。王懷慶的《大明風度》，李天元的《冶子》獲得金獎，這一評獎結果確實具有“開拓性”，它突破了歷次全國性展覽的評獎在作品題材、主題思想和繪畫形式等方面的既有模式，縮小了評獎與創作之間越來越大的距離。

第二屆“中國油畫年展”於1993年舉行，石沖的《行走的人》獲年展金獎，獲銀獎的有閻萍、陳文驥、胡建成、冷軍、趙開坤、豈夢光的作品。這屆年展的展品和評獎結果反映出以純熟的寫實技法營造非現實的景物、表現當代文化觀念的創作，成為油畫創作的主流樣式。劉驍純稱兩屆油畫年展體現了“持重地接受現代主義挑戰的前現代學院主義傾向”。這種傾向的主要支柱，是任教於美術學院的有名望的油畫家。他們提出當代中國油畫藝術應該追求“真誠心態，關注現實，民族精神，多樣探索”的目標，強調各種藝術活動的“學術性”尺度，對中國油畫在90年代的發展，起着相當重要的作用。90年代中期先後舉行了“第二屆中國油畫展”和“首屆中國油畫

學會展”，是對這一藝術目標的再次檢驗。

大型油畫展覽頻頻舉行，是 90 年代特有的文化現象。雖然許多以“年展”、“雙年展”冠名的展覽由於沒有穩定的經濟基礎，在一次露面之後便銷聲匿迹，但油畫大展的頻繁舉辦，反映了觀眾對這一藝術的熱情。展覽會在運行中也形成一些規範，其中有一點是展覽評選的尺度明顯地趨於多元化，鼓勵了青年畫家的創新探索；另一點是美術批評家的參與，增加了油畫藝術活動的理論色彩，並使畫家產生了從藝術史的角度思考自己創作意義的習慣。

在 90 年代的展覽活動中，海外資金和海外市場起到過去不曾有過的作用。這一類展覽從著名的國際性大展到商業畫廊的畫家個展，規模、形式多種多樣，但它們的選擇標準却基本着眼於兩端：一是從西方意識形態立場製作的東方“專制夢魘”；一是“東方主義”趣味的張揚。雖然這兩種風格只能在國際主流藝術中起一點襯托、補充和點綴作用，但對於缺少國際交流的中國油畫家已經具有藝術聲譽和經濟收益的雙重吸引力。因此，以海外展覽為關鍵環節，形成了中國油畫領域中特殊的生態系統，它包含一批中、青年油畫家。某些西方藝評家正是以此等同於中國當代繪畫藝術，而某些國內評論家對此又完全熟視無睹，以致形成當今國內外藝評敘述範疇的巨大位差。從中國油畫的實際發展狀態看，藝術上的“西方中心主義”和與之相關聯的“東方主義”，可以作為我們思考中國油畫的一種參照因素，但它不能反映和揭示中國油畫發展的真實狀態，更不足以成為判斷當代中國油畫成敗得失的依據。

我們專門介紹這一階段的展覽活動，是因為這確實是前所未有的新勢態。不同類型的展覽，反映了中國油畫在改革開放和市場經濟年代裏，真正改變了“大一統”的創作機制。藝術傾向和社會身

份不同的藝術家，相對集中地在某一類展覽中露面。這種雙向選擇雖然帶有一些功利色彩，如不同的銷售渠道等等，但也逐步形成藝術觀念上的集結和不同風格流派的自由競賽。

從油畫創作的風格看 90 年代的畫家，我們會加深 90 年代是“新時期”的繼續，是“新時期繪畫”的一個階段的印象，評論家曾把“新時期”中國油畫的風格歸納為“具象繪畫”、“意象繪畫”、“抽象繪畫”。或在此分類基礎上增加了“形象”、“心象”和“物象”……總而言之，是說明中國油畫從過去寫實主義一統天下的局面，發展到今天藝術風格的多元多向追求。但 80 年代的多樣化，是寫實繪畫仍然居於主流位置的多樣化。進入 90 年代之後，出現了沒有主流風格的局面。這種局面的出現，是從寫實風格的分化開始。反顧 80 年代登上畫壇的畫家，其中有不少在 90 年代改弦易轍，或走向表現性，或走向抽象性，或走向象徵性，或趨於寫實的另一極端——“超級寫實”，即所謂“物象”的描繪。當然，也有一些畫家固守寫實主義風格，但他們更加着意發掘個人心靈或歷史文化的精神氛圍。這與 90 年代中國藝術的整體發展是同一趨向，即由對具體的現實問題的關懷，擴展到更為超越的生命狀態的探究。韋爾申、宮立龍、羅中立、何多苓、程叢林，都從原有的寫實風格走向不同方向，雖然他們仍然保留着具象符號，但他們已經不再屬於傳統的寫實主義畫家。

羅中立和宮立龍仍然關注着富於地域特色的農民，他們都離開了“典型形象”的塑造，從“崇高”走向“世俗”，不約而同地以一種幽默的同情，表現質樸的人性溫暖。羅中立從《父親》、《金秋》的寫實，轉向誇張和變形，鄉土生活以前所未有的粗獷强悍——甚至怪

異的形式表現出來。羅中立是在吟誦正在消失的鄉土情韻，而宮立龍是在渲染正在出現的鄉土情韻，前者的誇張和變形是為了強調古老鄉村文化的力量，這種力量的存在是由於生存的艱難。而宮立龍的誇張和變形造成一種善意的嘲諷，這種嘲諷為樂觀的明朗所融解。

曾經以描繪樸厚的農民形象在 80 年代頗有影響的尚揚和孫為民，在形式風格上本來就各不相同，但他們在進入 90 年代之後，從各自的起點作同向的行進，由表現深厚的文化意蘊轉向繪畫性形式的探究。經過這一番轉化之後，他們的風格仍然不同。但他們向“繪畫性”的回歸，向油畫審美還原的趨勢，在他們這一代畫家中，頗具代表性。

王懷慶、于振立、胡振宇、俞曉夫也都是在 80 年代登上畫壇的，但他們的風格面貌在 90 年代有了很大的變化。或由寫實走向抽象，或由寫實走向超現實主義，或由寫實走向表現主義。于振立在 80 年代後期，是以其表現性繪畫知名的，進入 90 年代以後，他成為抽象畫家。王懷慶從 80 年代前期的寫實風格一變而為 80 年代後期的《老屋》系列，再變為 90 年代的解體的古典家具。從作品內容看，他也是由對社會的人的關懷向純粹繪畫形式的關懷轉化，但他的轉化脈絡、步驟顯得很清晰和明確。目標的明晰帶來了探求結果的明晰，王懷慶成為 90 年代最具個性風采的畫家之一，現在回顧他前期創作，如《伯樂》等，只是他藝術道路的鋪墊或起點。

寫實繪畫並沒有消失。不但有許多畫家固守寫實陣地，新生力量也在源源出現。但當今的寫實繪畫已經另具風貌，其中視角的轉移和形式的綜合對新風貌的形成起了很大作用。

從作品與現實生活的聯繫來看，劉小東的作品應該屬於典型

的寫實繪畫，他以毫不修飾、毫不遮掩的方式畫出他身邊人物。“日常狀態”可以作為劉小東創作特徵的概括，不但形象是日常的，環境是日常的，就連畫家的創作過程也似乎是日常生活偶然留下的痕迹。不但將“理想”、“夢幻”、“象徵”、“典型”用日常生活的平淡來代替，寫實畫家所珍愛的色彩、光影、形體、構成效果，也被畫家小心地以“日常狀態”所代替。我們不會在劉小東的畫上發現令人叫絕的形式處理，也不會發現刺眼的技法上的毛病，因為那都會干擾“日常狀態”對畫面每一個角落的佔領。

1989 年以後，中國人思想關注點的轉化，使文藝作品中的理性精神、歷史使命、社會責任等因素趨於消退，許多文學作品轉向描述日常生活與個人生存狀態。而劉小東的油畫可以說是這一趨勢的極致，可以說他的畫面上缺少使人激動、引人奮發的東西，但不可能說他歪曲了生活或者醜化了生活。在 90 年代的油畫創作中，存在着可以目之為“歪曲”或“醜化”的東西，但劉小東的畫不在此列。

同樣是描繪普通人的日常狀態，朝戈和毛焰致力於普通人深層精神的發掘；鄭藝筆下的人物是北方大地的一個部分；忻東旺畫中的日常狀態則流露出對普通人命運的關懷……他們都思考着畫面之外的問題，這是他們與劉小東不同的地方。用寫實手法描繪當代普通人的日常生活，可以出現如此不同的藝術作品，說明畫家的藝術視角和對生活的理解有多麼重要的作用。被評論家稱之為“潑皮”畫風的畫家，如方力鈞、劉煒和他們的模仿者，其實也在描繪普通人的形象。但他們與劉小東不同，他們的作品不是對日常狀態的偶然一瞥，而是在某種文化和藝術策略基礎上所創造的一種類型。從風格上看，也距“寫實繪畫”更為遙遠。

當許多畫家對鄉野生活的趣味逐漸淡薄時，有一些年青畫家却開始往遙遠山鄉建立自己的藝術基地。河南的段正渠、段建偉，畫了許多陝北和河南農村的人物和生活場面，那也是普通人的日常狀態，但“二段”賦予鄉野人物以生命的尊嚴，這不是社會身份連帶的尊嚴，而是無求於人的自然生命狀態。難得的是他們筆下的黃土高原、黃河、大姑娘和後生，沒有落入《黃土地》、《紅高粱》那種東方浪漫傳奇的俗套。在市場經濟和在爭取藝術的“國際認同”潮流中，“二段”拒絕以西方人的眼光表現本土文化的時尚；呈顯出自然的“土氣”，而與東方主義視野中的“土氣”形成對照。

在 90 年代油畫創作中，描繪普通人平凡生活的油畫作品，已經完全取代了描繪英雄、領袖的創作潮流。而在各種平凡人物日常生活的畫面裏，以方力鈞、劉煒的市井“潑皮”與段正渠、段建偉的鄉野人物，成為表現當代普通人形象的兩極。無論是藝術觀念和藝術趣味，無論是畫中人物的“活法”還是繪畫作者的“畫法”，其距離都是如此遙遠而又相映成趣。

當畫家觀察世界的角度在轉換的同時，他們對繪畫自身的理解也變得更加開放。自 50 年代以來，只有以嚴謹縝密的筆法畫成的油畫，才有可能被認為是認真的“創作”。改革開放以後，中國油畫家們對中國傳統繪畫和西方油畫原作的研究，使他們走出了這一藝術藩籬。終於理解了嚴謹縝密也會導致板滯繁冗，而放逸筆墨並不就是率爾操觚。青年油畫家重新發現了吳大羽和吳冠中，表現性風格獲得生長空間，賈滌非、閻萍、申玲、王玉平、孫建平、謝東明……他們恣肆揮灑的筆觸顯得自由而自信。他們是從不同的方面逐漸靠近表現主義的，如賈滌非從生命存在的象徵發展為色彩和綫條的表現性處理；王玉平從隱喻的主題轉向色彩組合的表現力。

曾經沉酣於母子親情的閻萍認為，她的畫“不是由演繹或推理形成的有意識的態度的產物，它是某種只能由顏色表現的東西”。而孫建平則追求着“直接、隨意、生動、自然……較少障礙的本意痕迹”。

表現性的影響已經不限於個別畫家的個人風格，它幾乎成為一種氣候，在90年代的青年畫家筆下，隨時都能見到表現性形式因素的濡染痕迹。即使在風景畫創作中，也是如此。徐曉燕、孫綱、趙開坤、孫葛、王琨……他們的作品是時代和人的心緒與自然的融會。在高科技影像訊息充斥的時代，選擇表現的、抽象的手法描繪風景，幾乎成為風景畫家唯一的出路。

保留並發揮傳統油畫技巧的方式之一是使其與現代、後現代的藝術觀念相拼接，油畫家們對此作了各種嘗試。毛焰要將當代新表現主義的表達方式與古典寫實技巧組接起來，郭晉試圖給神秘的理想主義精神以具體可辨的形象，許江以蘊涵東西方智慧的繪、塑圖形熔於一爐，豈夢光用寫實繪畫的光色效果渲染離奇的歷史寓言，劉大鴻把地道的中國民俗圖符燴成西方式的狂歡……90年代出現了如此多種多樣的傳統與現代、東方與西方的匯集，使繪畫觀眾在應接不暇的視覺饗宴間不無惶惑。但我們在這些畫家的行列中，不應該忽略來自湖北的石冲。石冲是一個富於敬業精神的畫家，在對現代藝術的理解和把握，和對傳統繪畫技藝的運用方面，他都顯示出基於深思熟慮的創作智慧。他認為架上繪畫在後現代時期仍然有着活力，而激發其活力的關鍵是現代觀念。他的作品總是包含着巨大的勞動量和很高的完成度，這使它們在各種展示環境中，都表現出其它前衛繪畫所不具備的人文分量。他將裝置藝術、行為藝術的不同環節引入繪畫創作的起始階段，大大增加了作品的信息容量。與一般前衛藝術不同，石冲不是把平面的圖符（繪