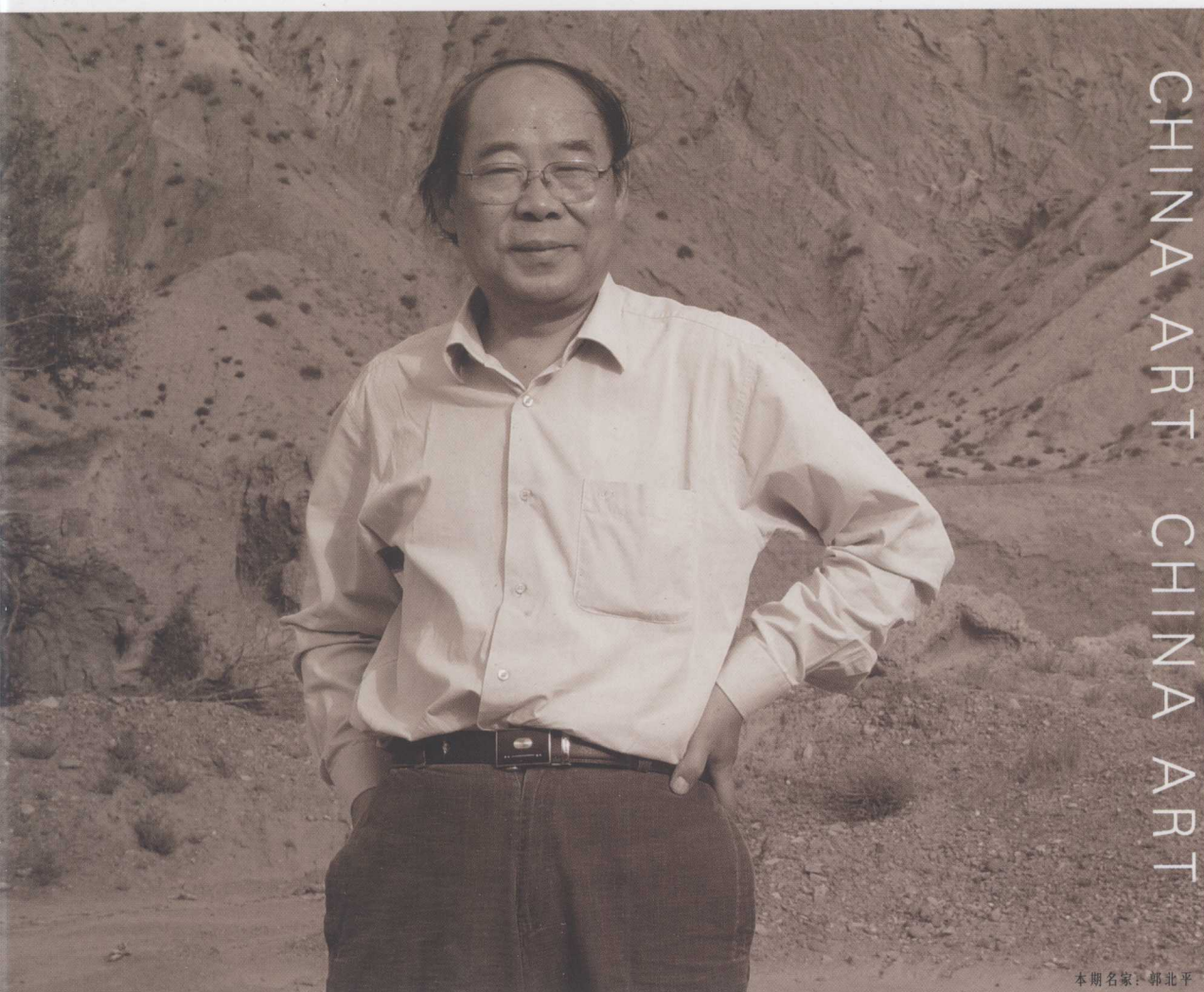


中国美术



CHINA ART CHINA ART

本期名家：韩北平

2009 · 展望

当代性
学术性
文献性

1

新华出版社

Zhong Guo Mei Shu China Art

当代性 · 学术性 · 文献性

中国美术 展望

名誉主编 冯远 孙志钧

主编 徐恩存

新华出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国美术. 展望 2009 / 徐恩存主编. —北京: 新华出版社, 2009. 4

ISBN 978-7-5011-8752-2

I. 中… II. 徐… III. 美术—中国—现代—丛刊

IV. J2-55

中国版本图书馆CIP数据核字(2009)第049188号

总策划	首都师范大学美术学院
名誉主编	冯 远 孙志钧
艺术总监	姚民和
学术顾问	何水法
编委	张道兴 尚 扬 田黎明 许占志 马国强 戴成有 许正龙 李 翔 孔 奇 杜世禄 初中海 何奇耶徒
主编	徐恩存
副主编	梁秋克 刘进安
常务副主编	王汉东 贾 鹏
执行副主编	荆利斌
编辑部主任	张晓秋 黄文琦
学术策划	黄季霜
编辑	李耀东 梁荐铭 王幼学 张俊奎 叶 文
编务	黄开利
外联	张 镛
邮编	100037
电话	010—68980661
传真	010—68981318
电子信箱	zgms2004@tom.com
设计	北京元创空间设计公司
监制	航佳集团

《中国美术》编辑部地址 北京西三环北路105号首都师范大学美术学院内

中国美术

出版发行: 新华出版社

网 址: <http://www.xinhupub.com>

地 址: 北京市石景山区京原路8号

邮 编: 100040

经 销: 新华书店

制 版: 北京捷艺轩彩印制版有限公司

印 刷: 北京理工大学印刷厂

开 本: 889mm × 1194mm 1/16

印 张: 8

字 数: 40千字

版 次: 2009年4月第一版

印 次: 2009年4月北京第一次印刷

书 号: ISBN 978-7-5011-8752-2

定 价: 58.00元 本社购书热线: (010) 63077112

图书如有质量问题, 请于印刷厂联系调换。电话: 010-68913330

目录

zhongguomeishu

当代名家文献

殷双喜 神超物外——郭北平的油画艺术

郭北平 杯中闲话

学术关注

李毅峰 无住生心 花草精神——读吕应鑫花鸟画

柳河 追求阳刚大气 简约写意的画风——吕应鑫访谈

徐恩存 女性视角的生命诗意——湖林的工笔重彩作品

艺术论坛

马涛 运思精微 襟灵莫测 神气飘于烟霄上 悟对通神 迁想妙得 骨法隐在笔法中——顾恺之的艺术成就

吴鹏举 学画判断想一浅述“中为洋用”这一命题是“写意油画”生成的奠基

李江峰 改革开放三十年以来中国油画发展历程概论

王南溟 不仅只适用于新浪潮 地域政治的艺术：展览与评论

视野·文本

林鸢 美妙视幻的河——林之富的「折纸水彩」艺术

徐恩存 写胸中意象 抒人文情怀——李振东的山水画

来自中国台湾的艺术新元素——李善单创作精神

东北三省四市美术作品展

院校巡礼

林鸢 一 沐（于雪） 歧异抒写——汉字在当代艺术中的语境

大无（吴彦伟） “拟像”时代的个人“图像”技术

封面：郭北平

封二：郭北平作品

封三：吕应鑫作品

封底：徐恩存作品



郭北平近照

当代名家文献 · 郭北平

郭北平 1949 年生，西安市人。1983 年毕业于广西艺术学院阳太阳油画研究生班，现任西安美院副院长、教授、博士生导师、中国油画学会理事。1992 年至今，共发表论文 6 篇，著作 6 部。入选全国美展 20 次以上。获全国奖 7 次（一金二银四铜）。获省级奖 10 次。在《中国美术全集》《二十世纪中国油画》等全国重要刊物及权威性画册发表作品 200 件次以上，出版有《郭北平油画艺术》、《郭北平油画技法》、《中国名家典藏——郭北平卷》、《郭北平花鸟集》等 9 部，8 次任国家级艺术委员、评委。

神超物外

——郭北平的油画艺术

殷双喜



在母校（广西艺术学院）授课

在当代中国油画界，郭北平是一位具有独特艺术风貌的艺术家。他的独特，不是指他具有一种固定的画风而令人易于识别，而是指他能在中西两种文化中自由出入，并且熟练地掌握了具有很高难度的西方油画艺术语言，同时又很好地表现了我们这个时代的人物的心灵。一位在西方颇有影响的评论家克里斯·索伯这样评价郭北平：“有些中国画家在忠实于‘重神似而不重形似’的传统的同时，已经掌握了西方人物画的风格。”他将此归功于当地的历史文化遗产对郭北平的艺术作品产生了强烈的影响。

确实，郭北平的油画体现了内在质量与价值理想都不尽相同的东西方文化的教育与熏陶，他的画风不拘一格，在操纵色彩和人体线条方面尤其熟练与巧妙。在他的作品中，人物形象鲜活生动，呼之欲出，富有神采和魅力，既有西北黄土地的纯朴与豪放，也有西方古典油画中的充满人性关怀与柔情的细腻表现。

克里斯·索伯称赞郭北平在《弘一法师》（1996）和《石鲁》（1999）这两幅作品中对于赭石的运用，注意到他在古典式的模特写生的基础上所展开的和多种色调的复色调合向与丙烯画法相联系的印象派画风的转变。但是我要指出的是，郭北平与印象派的重要区别，在于他并没有因为熟练地运用了印象派式的重叠笔触与库尔贝式的直接画法而削弱他对于空间与造型的关注。在印象派那里，自然界所有的形象都可以转换为一张反复交织与铺垫的色彩之网，一个在画布上具有装饰性的色彩平面。在郭北平那里，他仍然保持着对于空间与质感的敬畏，这实际上是一种对于自然的敬畏，在他看来，阴影和明暗，都是表达空间与体积量感的有力手段，我们不应轻易地将其抛弃，但是郭北平在长期的实践中寻找到了一种属于自己的空间表达方式，这就是以有力多变的笔触将人物形象融化于丰富多彩的空间中，使之在雄浑的合唱中获得一种厚重的视觉力度。另一方面，郭北平以他对于普通平民的形象的关注表达了一种历史的厚重，这也构成了他作品中的另一种量感，即视觉心理上的凝重与大气。

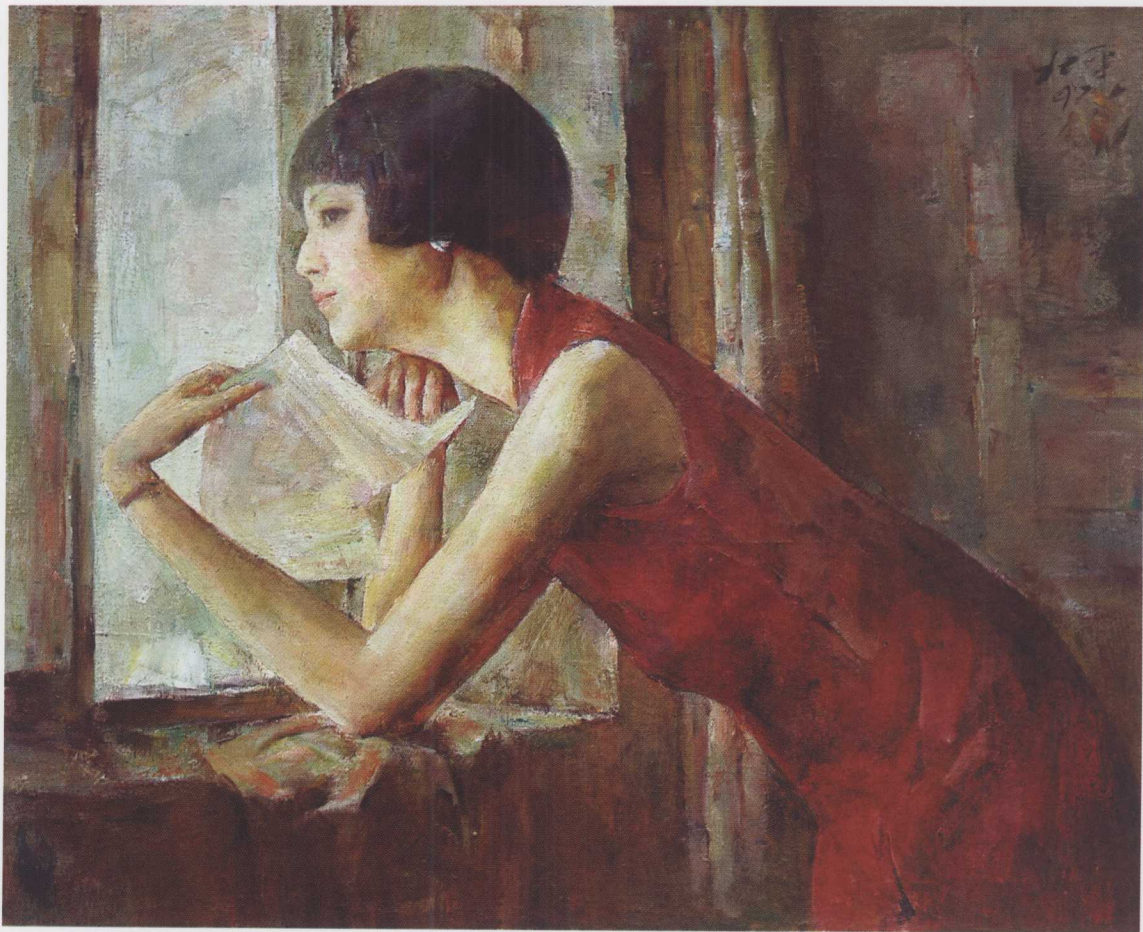
郭北平笔下的人物大体上可以分为三类：一类是陕西人民的平凡形象，在这些以陕北老农和中年汉子为主体的人物画廊中，郭北平着重突出了他们与黄土地的自然联系，从色彩与笔触上，他都将他们与其生存的环境融为一体，特别突出了黄土高原上



石鲁 162 × 130cm 1999 年



高原千秋 195 × 180cm 1983 年



凭窗 93 × 60cm 1997年

明亮的阳光下，人物所特有的坚实与凝重，以及对于生存的不屈不挠的奋斗。在我看来，郭北平的这一部分作品是最为朴实的，是陕西西画家中最接近中国农民精神状态的经典表述。郭北平的人物长廊中另一个重要的成就就是他对于杰出的科学家、艺术家如爱因斯坦、王子云、石鲁、赵望云等人物的表现，在《仁者》、《丹青无言》、《满目青山》这些作品中，他将人物置于室内的环境中，不再以结实的体积塑造将人物置于阳光下成为具有纪念碑性的雕像，而是以自由多变的用笔，表达人物内在的丰富情感，从而他在这一过程中温习了人类科学与艺术的伟大传统，自觉地将自己与这一传统在内在的精神上接续起来。在某些方面，他超越了传统肖像画的一般模式，将写实性要求较高的肖像人物画提升到表现性的高度，借肖像人物表现画家内心的情感，将客观的“再现”置于激情的“表现”之中。郭北平的第三类人物画创作，是他在日常生活中观察到的城市平民与他身边的亲人朋友，在这些作品中，他自由地运用了多种油画艺术语言，表达不同人物的性格与他的复杂感受，为此，他不仅在色彩与用笔方面具有多种探索，而且在造型方面适度地采用了变形，例如在《两个花剑手》（1992）、《早冰》（1993）、《女射击手》（1997）等作品中，他将人物适度拉长，如贾柯梅蒂笔下的人物，在空间中获得一种雕塑般的凝重。当然，他描绘自己的妻子、学生等作品也在保持写实性传统的同时，引入了一些超现实的梦幻手法，在2003年所作的《室内风景之一》这幅作品中，人物背后的植物叶子在无声地落下，而背景空间具有大卫·霍克尼式的摄影式的组合平面，题材也置于梦幻的或历史的背景下，历史感很浓重，很好地以静谧典雅的梦幻空间表达了生命流逝的时间。

当然，我必须提到郭北平大量的人体作品，这些作品又分为两部分，一部分是具有古典趣味的女人体，她们被画家安排在具有梦幻感的自然场景中，但又能看出画室的特征，例如《安西随想》（1993）、《遗城》（1994）、《断城梦》（1994）、《三危山下》（1995）等。在这些作品中，人物所具有的光影造型其实与背景的组合显示出了某种并不吻合的空间逻辑关系，这令我们感到困惑。这些古典式的女人体在自然环境中舒展其形体的姿态，虽然在西方古典油画史上已经有过这种构图孤历史，但不同色彩的画布铺在她们的脚下，仍然显示了一种人为组合的构图痕迹。根据郭北平的自述，他有许多人体作品，并不是画室写生的结果，而是在画布上凭着多年的写生积累与视觉经验默写的，这固然表现了画家扎实的人物塑造能力，但也流露了某种概念化创作的痕迹。对此，我认为，这是画家自觉的“离物写生”，一种在“默画”中加强绘画主观性的实践方式。我得承认，我不太喜欢《山泉》（1992）这样的作品（尽管这在郭北平的画作中只是极少数），不仅是作品的甜媚，更因为作品所反映出的学院油画脱离生活所普遍具有的苍白与空洞。



林则视察澳门 600 × 300cm 1999年

相比之下,《写生金雯》(1996)这一类的人体写生可以视为郭北平最具教授本色的课堂教学实践的范本,这类作品体现了画家面对自然与人物时的虔诚与研究态度,在尊重写生对象的同时,画家也通过对人物色彩的适度强化与纯化以及对背景的概括处理,探讨了当代学院油画写生体系从再现向表现的转换的多种可能性。由此,郭北平为我们积累了具有变革意义的学院油画教学转型期的教学范本。

需要提到的是,郭北平的静物写生与风景写生所具有那种酣畅淋漓,几乎使我想到中国传统绘画中的大写意,例如徐渭的花卉与石涛的山水。问题不在于画面形象的写实程度,而在于画家在挥笔向布时的自由心态。我过去很少看到郭北平的静物与风景,像《老祠堂》(2000)、《周庄村口》(2000)、《临潼石榴》(2004)这样的作品,完全可进入中国当代最优秀的风景画和静物画的行列。这些作品更坚定了我的判断,郭北平是当代中国油画家中最具有色彩敏感的色彩画家之一,他在作品中对于光影与色彩两个系统的综合所具有的得心应手的表现,反映了中国油画界十多年来所达到的艺术语言的高度。

如果说郭北平在画界受到什么批评的话,那就是他具有对各类艺术的兴趣过于广泛,只是在最近,我才了解到,郭北平的中国画花鸟小品画得十分好,既具有水墨淋漓的自由,又具有奇崛独特的画面构成。有朋友批评他战线太长,而他也自嘲自己喜欢中国画、西洋画、结构派、光影派,又偏爱勃纳尔,也许将一事无成。实则是郭北平广泛地吸取营养,在古今中外的艺术长河中畅游,最终形成了他不拘一格又深研画理法度,既有偶然意趣又有多变笔致,高度重视绘画语言的纯度与质量的风格特点。

郭北平是一位对生活和人性具有洞察力的艺术家,他不倦地追求油画语言的实验,具有一种求变求新的执著,从来不在乎某种固定的风格与样式,而是根据作品的内容和自己的表达需要在形式语言上不断变化。当代某些成功的艺术家,大多以一种风格确立自己的形象,但在成功以后,由于多种考虑,很少有新的比较大的变化,大多局限于已经为人们所熟悉的艺术风格。用郭北平的话说:“圈定个范围作画,大批量重复自己像开专卖店。”对此,郭北平有清醒的认识,他在创作实践中感到这种“从一而终”的创作模式束缚了艺术家的想象力和创造性,首先使自己丧失了创作的快乐,“轻则心态全无,重则每感窒息。”对此,郭北平常扪心自问,你作画到底是为了谁?而郭北平的作品跳跃和变化是比较多的,自90年代以来,几乎每隔几年,郭北平的油画都会出现一些新的系列,作品的趣味与价值取向都会有较大变化,郭北平不愿意将自己固定在一个为人们熟悉的代表性画风,这是因为他一直努力在摆脱“再现”的概念,他看重的是自我感受的表达。在这种自由的表达过程中,由多年的实践与训练形成的艺术家的眼界和修养成为基础,潜在地控制着画面的大的效果与追求,而力求摆脱固定程式的自由挥洒,形成了郭北平笔下的自由流畅的用笔效果,并且常常产生意外的“神来之笔”,使他的作品松紧自如,详略有度,局部丰富耐看,而画面整体又浑然有致。对此,郭北平阐述了他对于艺术中的“偶然性”与自由想象的深刻认识。

“笔下有各种‘可能性’足够我尽情地嬉戏畅神。或厚积薄发终有独步也未可知,世间可遇不可求之事物良多,听其自然一路走下去即是。作画时‘唯画首是瞻’,或许今天和明天各异,或许这次和那次不同,由着自己的性子,凭着自己的直觉和爱好做每一幅画,大排急功近得之痛苦。”

中国油画自“五·四”以来始终面对着西方艺术的强大传统和中国本土社会的文化要求。前者导致中国油画家一代又一代不懈地向西方(包括前苏联)学习并引进各种风格流派进行实验,后者促进中国



两个贝司手 162 × 130cm 2003 年



家园 100 × 80cm 1994 年

油画家关注现实生活，努力满足中国人的精神需求。这中间一个至关重要的问题是如何找到恰当的艺术语言，表现中国人的气质和审美情趣，又不失油画艺术的本来面目。

可以说，郭北平是当代中国油画家中深得西方油画内在精髓的画家之一，所谓内在精髓，其实不是指造型基础层面上的技术密度，而是将油画视为一种表达画家内在情感的媒介，在自由的创作过程中敞开自己的灵魂。近年来，中国油画界多次讨论油画的中国特色问题，在我看来，所谓油画的中国特色，其实是指在油画中表现中国人对待自然与生活的态度，一种散淡怀抱、畅神抒怀、情志相融，物我两忘的审美境界。可以说，郭北平以他极具写意精神的油画接近了这个东方美学的理想，并使我们在欣赏他的油画作品的过程中，获得了一种神超物外，远离功名的亲切从容的心境。

技术语言是绘画语言的基础，忽视技术语言，过分关注题材和情节，是中国油画在一个时期里的普遍现象。所谓技术语言，是指画家对大到整幅画面和形、色、线的节奏、韵律、构成、画面空间的处理，小到每块色彩、每处用笔和肌理，以及颜料干、湿、浓、淡的把握，做画设色的程序、用笔和用刀的变化，以及工具、材料的研究等等。不解决这些问题，艺术的深刻表达就是一种愿望和幻想。

郭北平对于油画艺术语言的关注和研究，有其独特的理解。他强调语言与内心的一致，那就是一个艺术家不仅善于用某种艺术语言表达一时一地的感受，更重要的是要在某种语言状态中进行思考。这是一种思维与创作同步的思考，观念与表现一致的思考，是画布上的思考，是色彩与形象在运笔中的流露。

西方古典油画有两个传统。从写实的一路来说，有荷尔拜因、维米尔、普桑、安格尔、大卫等，他们的特点是严谨精到。而写意传统的大家则有格列柯、伦勃朗、戈雅、米勒、库尔贝等。当然，这各种写实与写意的划分只是相对的，他们的油画在整体上是建立在古希腊的“摹仿说”的写实基础上的，但是在20世纪的现代主义绘画中，出现了写实向写意、表现的现代性转型。郭北平注意到了这一历史性的变化，在自己的作品中自觉地研究这种变化与转换。与此同时，在注重色彩传统的同时，西方绘画中还存在着一个重视黑白关系的传统，如卡拉瓦乔、哈尔斯、鲁本斯、格列柯、马奈，运用的最好的是戈雅。郭北平在长期的油画实践中，从写实传统出发，向写意传统深入，将体积性的造型与写意性孤笔触融为一体，以肖像画为主攻方向，将色彩表现与光影对比结合起来，将形象的典型性和绘画的表现性结



姐弟 80 × 60cm 1991年

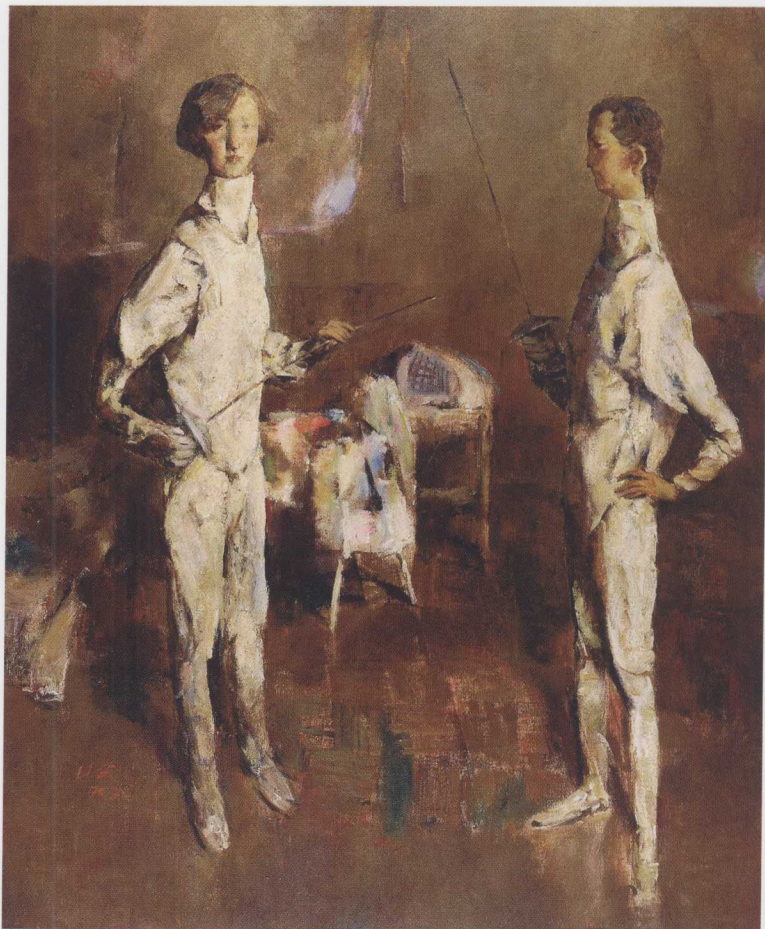
合起来，寻找表现中国人的心灵的道路。

在用笔方面，郭北平不拘小节、敢于大面积的纵横捭阖，无论用笔用刀都很放得开。但同时某些局部又如庖丁解牛，审慎入微，反复调整。他的很多作品都具有这种特色，即表面上看，画面运笔自如，似乎很快画成，实际上他绝少有一次性完成，多是反复思考，不断摸索，多层次覆盖才形成最后的画面效果。这使他的作品既有一种生动运笔的气韵，又有耐人寻味的色彩肌理，既有严谨的构图布局，又有自由运笔写意的视觉快感。这一切，没有扎实的基本功和长期在画面上的默默探索是不可能的。在一遍遍的修改和画面色彩的转换中，作品逐渐形成了自身的厚重与力度。郭北平画中的轻松是“举重若轻”的轻松，是长期劳动后所形成的自由境界。这种多层次的由大笔触到小笔触的覆盖，既是印象派的基本用笔语言，也是塞尚在他的《圣维克多山》中对自然的不断研究的方式。塞尚创造了自己的艺术世界，他在画布上再造了一个自然，将创作当作对自然界的色彩的等值翻译，每改动一个局部，都要调整相邻的色彩，多次反复，画面上积淀了很多过去没有的东西，如同中国画中的“积墨”，多次落墨皴染的效果，是不同于一次性的涂绘的。

郭北平在当代中国油画界的独特性在于他的艺术中的整体观。他从不拘泥于一个局部的形似，也不以某一局部的精细刻画为能事，而注重画面整体气氛的把握，只要是整体造型意味表达的需要，就可以对任何局部进行淡化和虚化的处理。正如马蒂斯所指出的，所谓绘画的表现，并不是某一物体和某一局部的表现，一幅画的表情就在这幅画全部的色与形的组织之中。从这一意义上讲，我们可以说，一幅画中的任何一个物体与局部都具有同等重要的意义，艺术家对其进行不同的技术处理，使之或隐或现，具体或是抽象，精细或是模糊，并不等于某一局部的重要与否，而在于它们各自获得应有的位置，共同表达出艺术家内心的情感，就如同一个交响乐团，每一个演奏员，每一种乐器与音色，都有其不可替代的作用，重要的是各就其位，在最合适的时候发出最合适的声音。从这一意义上来说，郭北平是中国油画界少有的优秀的色彩指挥家，他有一双高度敏感的眼睛，对色彩的细致变化都能体会入微，他张弛有度地控制着画面上的色彩与色调、笔触与节奏，让它们在一种综合的气场中共同奏响生命的乐曲，表达了一种“结构”的力度与整体的力量。郭北平作品中的所谓“结构”，不是建筑学意义上的物理结构，也



冻土地 162 × 130cm 1994 年



两个花剑手 100×80cm 1989年

不是设计学中的平面的构成，而是指艺术语言中的每一个基本单元，在一个更为宏观的整体把握之中所形成的相互关系，它们通过相互间的冲突、对比，以及和谐、共鸣，达到鲜明强烈的整体效果。所以我们说郭北平的油画作品给予人的美感是整体之美，是和谐之美，是结构之美，同时具有一种一气呵成的流畅气势。这种看似不加思索的流畅与自由，是长期工作与思考的结果，是高度复杂与细腻的油画艺术对一个辛勤的艺术求道者的慷慨回报。

面对西方当代艺术的巨大变化，中国油画不必放弃自己对西方古典油画的学习、探索和发展。艺术中的现代性，实质上是艺术中的当代性，当一个艺术家以独到的艺术语言深刻地表达了自己对当代生活和当代文化的感受与认识时，他的作品无疑是“现代的”，而不必在意他的作品是具象的还是抽象的，是写实的还是写意的。中国油画必须努力形成中国的特色，在学习借鉴的基础上，寻求油画艺术的革新与独创。为了达到这一点，中国油画家必须沉下心来，深入研究西方油画的精髓和东方文化的底蕴，从整体上丰富提高自己的修养学识，研究油画艺术语言的规律性，从而大大提高中国油画的品位，寻找新的变革契机。

郭北平的油画艺术反映了中国当代油画的发展趋势，这就是一方面继续深入地研究西方油画的传统，寻找更为丰富的艺术语言资源；另一方面将眼光转向东方美学，在保持油画艺术的特性的同时，寻找更具有中国文化精神的油画表达方式。

杯中闲话

郭北平



俄罗斯红场瓦西里大教堂

与朋友常聚，常饮酒，有酒话就多“废话”也多。偶见有益随手记来，算作杂感。

若问诗人“为何写诗？”诗人回答：“有感而发”，此非诗人！如再问，有人回答：“愿在词句间留连忘返，想听听它们究竟能说些什么？”此真诗人也。记不清是谁的话，只记得有酒桌上朋友的引述。其实，世上没有善事者不迷狂于媒介本身的。所谓“诗言志”，言志却非诗；所谓“文载道”，载道却非文。文章的本质在于文字的配置，音乐的本质在于音符的合成。绘画的本质当在调色板上。早几年，吴冠中先生撰文说：“形式决定内容”，被弟子驳了个体无完肤。其实画家同道都明白：所言极是。

一日酒酣，有长者发问：“为何最好的电影也只宜看一遍两遍，多则无味。而一曲戏剧折子却能百看而不厌？”朋友答：“您老品出味儿了”，满座皆笑以为足。细想之下，又不以为足。余看《苔丝》足六遍，应算是少有的崇拜者。然一段《借东风》，有人从少壮“借”到“日薄西山”。就戏剧而言，其形式美更独立，更纯粹，离生活更远。就音乐或舞蹈而言，其形式更抽象，想象空间也更大。重表现而精于表现，轻再现疏于再现是它们的共同特征。也许，当形式的独立价值得以完善时，才有魅力的永存。

《天鹅湖》的故事是讲给儿童听的，《天鹅湖》舞剧则是优雅阶层的“专利”。相比之下，电影的“故事”显得太重要了。故事欣赏的“一次性”有些像游览名胜，诸景观一一览过，心即踏实，而细细的品味常存于一草、一木、一顽石之中。国画家玩味笔墨，油画家摆弄形、色、光。愿天下人与画家同乐此道，而不去理会“主题”、“意义”的说教。

某友画有所成，亦得益于理论家的点评。理论家值得尊重，但我更崇拜实践者。理查德·克莱德曼演奏钢琴，整个晚上凭直感、凭他对钢琴出神入化的驾驭辛勤地操作，没有说明、没有分析，也无此必要，人们自然产生一种强烈的崇高感。观友作画，每日投入之繁苦，大有感触。潜心读书、研究理论是一种努力，切莫以为有了高明的理论就能作好画。古人说：“作而不述、述而不作。”“头脑”与“操作”原本是不可替代的。“作”与“述”好比生孩子。有了婴儿的呱呱坠地，方才有儿科专家的健康诊断。

画家是这样一些人：他们紧跟在直觉的后面，把所搜集到的真理编排起来，以便化成更高一级的惶惑。故画家不熬夜者极少，盖夜晚直觉活跃。一整天精神与实在相战，入夜则大脑如杯中水中沉粒泛起，光怪陆离，发人遐想。逢夜深人静，感情与直觉却愈发骚动。这种“外静而内动”的“形而上”境界，恰是创造的好时机。

有人求画于友人，不慎打翻墨汁于纸，索性加水化之。不想湿纸一叠，摊开足四、五张，图形大致相仿，颇生动。友称无妨游戏之，遂画。但见添一叶扁舟者，原图形则如见苍茫山色；另见添数尾小虾者，则原图形若荷叶盖顶，不一而足。余事油画，求形色、结构、筋骨，对彼小技不以为然。细思量，原图浑沌无像而暗转者，缘舟、缘虾之暗示。夫画所“造境”者，不正是以舟、虾为契机，在漠漠中指