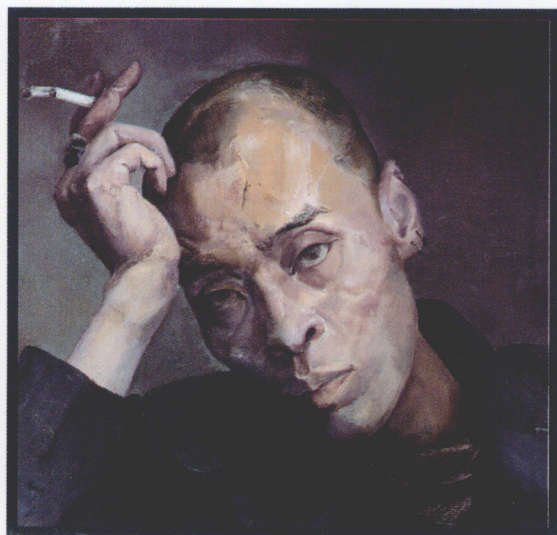


范勃



*A Collection of
Comments on Modern Chinese Arts
21st Century Edition*

Fan Bo

主编 戴士和

中国现代艺术品评丛书●21世纪版

广西美术出版社

范勃



范勃，男，汉族，1965年10月生，

现任中国疾病预防控制中心副主任、中国疾病预防控制中心

流行病学与预防医学研究所所长。

1988年毕业于

中国疾病预防控制中心

中国疾病预防控制中心流行病学与预防医学研究所

中国疾病预防控制中心

图书在版编目(CIP)数据

中国现代艺术品评丛书, 范勃/戴士和主编, —南宁:
广西美术出版社, 2007.3

ISBN 978-7-80746-185-2

I.中… II.范… III.①油画—作品集—中国—现代
②油画—艺术评论—中国—现代 IV. J223 J213.052

中国版本图书馆CIP数据核字(2007)第032786号

出版策划/苏 旅

责任编辑/冯 波

责任校对/罗 茵 陈宇虹 陈小英

审读/欧阳耀地

责任印刷/吴纪恒 凌庆国

中国现代艺术品评丛书·21世纪版

范 勃

著作/范勃

终审/黄宗湖

出版人/伍先华

出版发行/广西美术出版社

中国广西·南宁市望园路9号

邮编: 530022

电话: 0771-5701356 5701357

传真: 0771-5701355

经销/全国各地书店

印刷/南宁嘉彩印务有限责任公司

开本/889mm×1194mm 1/24

印张/3 插页/4

2006年12月第1版第1次印刷

书号/ISBN 978-7-80746-185-2/J·737

定价/38.00元

版权所有 翻印必究

中国现代艺术品评丛书·20 世纪版

主编 水天中

杨飞云 孙为民 朝 戈 刘小东 尚 扬 丁 方
陈均德 戴士和 许 江 曹 力 宫立龙 谢东明
马 路 石 冲 阎 平 丁一林 刘 溢 洪 凌
申 玲 贾涤非 段正渠 喻 红 张冬峰 贾鹄丽
崔国强 吕建军 祁海平 黄 筌

中国现代艺术品评丛书·21 世纪版

主编 戴士和

任传文 雷 波 白羽平 范 勃 马 林 王克举
王 琨 徐唯辛 孙 良 岂梦光 顾黎明

一套展示当代中青年艺术家图式风格的丛书；她
向所有有成就的艺术家敞开大门。

一套记录了一个巨大变迁时代的宝贵美术史料；
众多探索者在这里留下不可磨灭的足迹。



上 在意大利雷委内小镇
 左中 宏村写生（左为艺术家尹朝阳）
 左下 展览间隙
 右 同学在一起

范 勃

*A Collection of
Comments on Modern Chinese Arts
21st Century Edition
Fan Bo*

中国现代艺术品评丛书●21 世纪版

名誉主编 / 水天中

主编 / 戴士和

副主编 / 苏旅

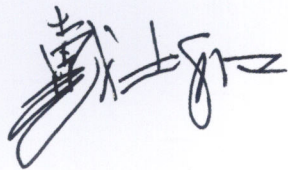
广西美术出版社



中国现代艺术品评丛书·21世纪版

总序

这套“中国现代艺术品评丛书”真的跨世纪了！上个世纪其留下的时代刻痕依旧，成为当代中国美术史不可或缺的一环，21世纪的新版又开始编辑、出版。这批油画新锐都有实力，又都在激流中奋进，在过渡，在个人从崭露头角到名满天下的临界点上。从全局看，层出不穷的新锐，既是油画艺术兴旺的明证，同时也是民族艺术兴旺的明证。油画西来，但它早已经是我们自己的东西了。民族大传统浑厚华滋到如今，并非只有水墨这么一脉单传筭路蓝缕，仅此一家绝无分号。我们民族艺术传统雄沉博大，她的创造精神、人文取向等正被油画新课题重新激活并且直接地、鲜明地体现在油画艺术中。今天油画的量与质、短处和长处都是民族艺术的当代代表之一，是其当代艺术的典型形态之一，不折不扣。当下的课题不在于是否民族，而在于是否精彩。这个课题无论是油画新锐或大家都在作出回答，或者为了艺术本身，或者并不为了油画甚至不为了文化，而只是为了人活得更好些，都行，都可能达到精彩。

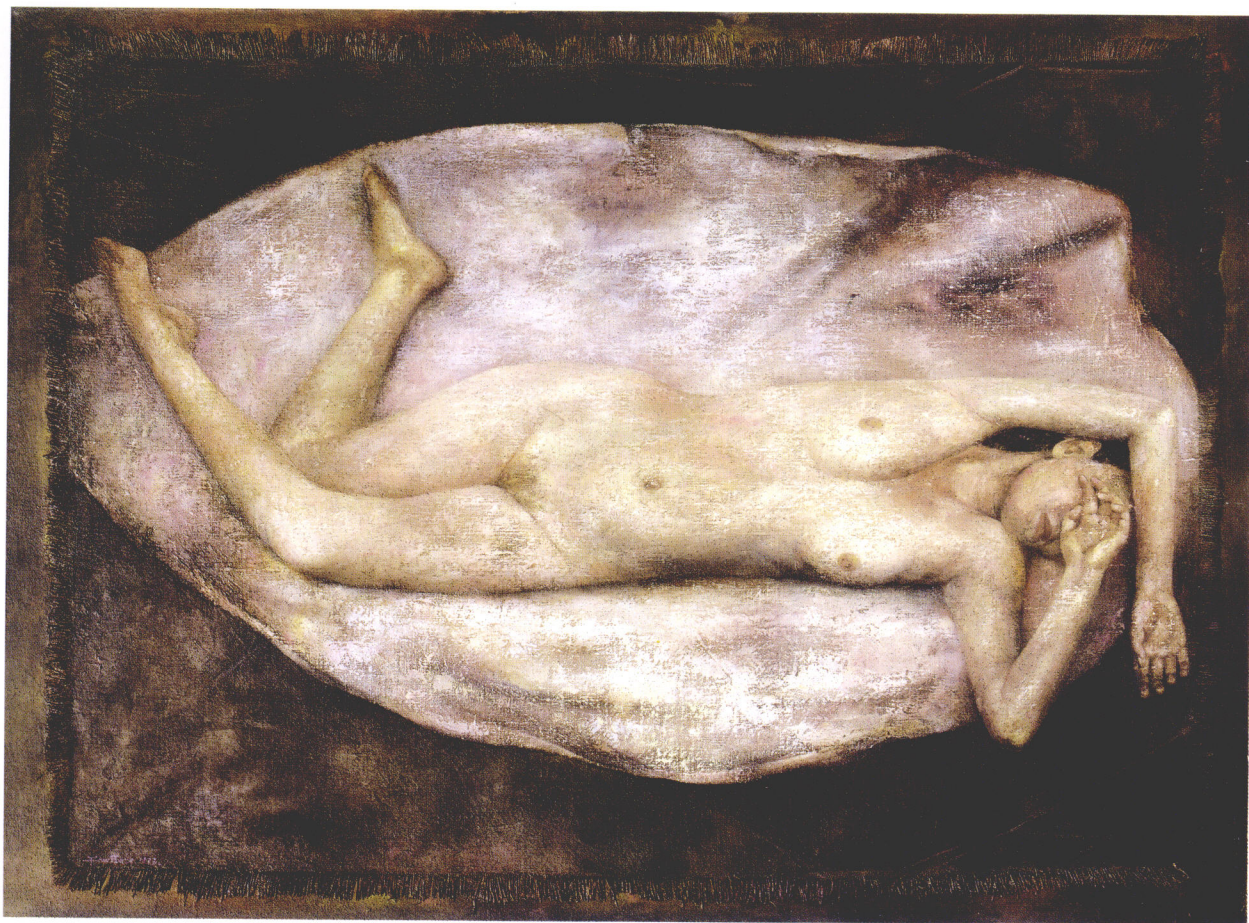


2005年12月30日

在中国当下写实油画卖到天价的时候，其实也是写实油画艺术最衰微的时候，很多冠以“精神与品格”的写实油画已经彻底丢掉了本来引以立身的独立批判精神，有些甚至媚俗到了令人作呕的程度，更遑论什么品格了。而范勃的写实油画在当下日益庸俗的写实主义流风中是一个另类，因为范勃貌似写实的背后隐藏着象征主义的意象和表现主义的焦灼。如果不是阴错阳差，范勃本应是一位文采洋溢的文科生而非一名画家，所以酷爱读书的范勃对现代都市中的人格裂变有着更深刻的认识。范勃笔下凸现出来的不仅仅是城市污染下的人群和空气，他的树和风景大都变成了一些类似生了锈的铁条构成，在昏暗不明的光影中关于世界的前程更加虚无和捉摸不定，于是我们从范勃的画中看到了深陷现代泥沼不能自拔的画家自己，还有我们的集体身影。相对于西方的文化内涵而言，范勃其实更迷恋于中国传统的精致和品位，尤其是那些跨越了无数岁月依然光芒闪烁的陶和瓷，当范勃身不由己地表现身边的俗人俗事的时候，他总是下意识地把这些人物塑造成具有中国古代陶俑和瓷器那种坚硬而易碎的质感，这就使范勃的写实油画既延伸了对都市人精神变异的质询，又试图追求一种永恒品质。从这一意义上，范勃的努力维系了写实油画的最后尊严。

苏 旅





黑色梦幻

布面油彩

97cm × 130cm

1993年

范勃油画的技法特征与精神指向

吴杨波

范勃的油画一直以迷离且硬朗的气质吸引着观众的视线。在画布上的虚无空间里，一具具人形的躯壳在游荡。空洞的眼神似乎在无边的幽冥中寻找些什么，却肯定什么也找不到。这些人形来自于现实，甚至有时以画家本人的朋友为原型，但它们却褪去了与现实的最后一点联系，成为我们这个时代芸芸众生灵魂的模拟物。

范勃常说：“我不把人当人画。”仔细品味，发现这句话有两层含义：从技法层面上说，则是范勃重视人物的光影、体积甚于神态表情，这种强烈的空间效果成就了范勃画面的独特气质；从精神指向上来说，范勃画面上出现的人已经不是“肖像”意义上的人了，而是某种精神、情绪的替代物。

西方绘画艺术从它的诞生之日起，就与光线结下了不解之缘。五百多年前的达·芬奇在他的手稿中写道：“绘画的最大奇迹，就是使平的画面呈现出凹凸感。”而要表现凹凸感，需要“研究伴随光线的阴影，细致研究估计光和影的正确数量和质量”。^①油画这一画种诞生以后，更是把光线的运用发挥到了极致。画家运用光来造型，造就了油画史上各领风骚的两大画派：阿尔卑斯山以南的传统是通过光与影使画面具有雕塑式的量感，北部的传统则是利用光泽或具有闪光效果的高光来塑造物体，使画面具有质感与幻真的魔力。^②自此，无论是巴洛克式的动荡还是洛可可式的奢华，无论是新古典主义的静穆还是浪漫主义的激情，及至印象派的绚烂，面对画布，光线始终是画家首先要考虑的问题。

油画艺术远涉重洋来到中国，其透视、明暗、解剖等技法特征

被国人接受，经历了重重的波折。尤其是明暗造型的方法，被视为中国传统造型艺术体系的典型对立面，经常遭到有意无意的压制和排斥。纵观中国油画的百年历史不难看出，在中国油画家的创作实践中，尤其在一波接一波的“油画民族化”浪潮中，光影明暗经常是被压缩、被弱化的。

从上个世纪80年代中后期开始，中国油画经历了一个向语言本体回归的过程。中国画家对于“地道的油画语言”的追求，使得“光影”和“体积”表达重新成为油画界的“显学”。为了使画面具备更强烈的效果，一些中国画家开始重新思考油画中光影明暗的表现力。

把范勃的油画以及他的技法特征放到中国油画的这个文脉中去考察就不难发现，到目前为止，在光影表现的方向上，范勃是这个领域研究得最为深入的人之一。

从他的成名作《坐着的裸女》（1993年）、《黑色星期五》（1997年）到第十届美展得奖作品《不尽的黄昏》（2004年）再到他的近作《男·女》系列、《花开花落》系列、《有树的风景》系列等，光影始终是范勃关注的焦点。在中国油画呈现出风格多元化的今天，画面上一贯如此集中的光影表现已经成为他强有力的个人风格特征。

正如观众们所津津乐道的那样，光影明暗是范勃画面最让人着迷的部分。仔细分析他的作品就会发现，在长期的实践积累、思考之后，他对于光影的理解和运用已经有了相当的成熟度，尤其擅长以光线来营造情绪、氛围。其中画面中顶光的设置是画家最强的风

格特征，也是了解画面氛围成因的重要线索。

西方文艺复兴的大师们曾经仔细研究过何种光线对于表现形体最为有利。达·芬奇作出结论道：光的高度应使物体投影的长度等于物体的高度。也就是说，光线最好从被画物体斜上方45度角射入。达·芬奇指出：“一盏挂在高处的、大而不过分强烈的光源，能使物体的细部呈现得极为优美。”这条经验一度被后世的画家奉为圭臬，因而这种光线专门被称作“古典油画的光线”。达·芬奇又告诫道：“当人被从下方照亮时，即使是极熟的人，你也很难毫不费力地认出他来。”^③这是因为有这样的经验积累，在西方肖像画领域，除非是极为特殊的情况，一般是不会设置底光和顶光的。和底光类似，过于靠近正上方的顶光会使人物的五官特征（尤其是眼睛和嘴角）淹没在一片阴影之中；突出的额头和鼻子使人感到这仅仅是一个物的存在，看上去没有了作为活生生的人应有的神采。

无从考证从何时起范勃开始运用上述的这种顶光来描绘人物，也许这样的灵感来自于美术学院的天光画室，但对于普通观众的体验来说，这种光线最直接的联想就是审讯室的聚光灯或是南方老屋幽暗的天井。在范勃的画面上，与人物相关的一切细节都被抹去了，只剩下孤零零的个体赤裸在高悬头顶的光线下，显得那么无助。顶光加强了人的体积感，这种体积感使得人显得更加物质化，没有了思想，没有了灵魂，有的只是一堆有重量的肉。由于光线的作用，人物不自然的眼睛蜷缩在浓浓的阴影之中，而他/她的肢体语言似乎只是在企图下意识地掩饰内心的不安。这种不安又因人物的苍白、卑微而在观众的审视之下变得可笑。

范勃生活的城市是一个如蝼蚁般生存的城市。人们终日在钢筋水泥的丛林里奔忙，表面上看熙熙攘攘，嘈杂异常，每个人内心却一片荒芜。画家敏锐地抓住了都市人具有共性的精神状态，通过顶光的设置，营造出一种近乎荒诞的视觉情境，这种情境虽然很少

在现实生活中出现，但却异常接近我们的真实心理感受。范勃说：“我始终充满了对物化社会中人的理想迷失和价值观念异化的忧虑及对精神家园的重建和回归的期待。”这种“回归”，我们不妨看作是褪去社会面具之后的现代人以曲身相呈的状态。范勃对失去了面具，剩下的只有已经被城市生活弄变形的肉身和苍白的灵魂充满了深深的无奈和忧愤。

范勃画面的背景和空间氛围也是值得探讨的话题。

光线带来物体的凹凸感，而这种凹凸感必然带来景深和空间感。一个善于处理空间感的画家必然会通过画面带给观众一定强度的视觉冲击力。伦勃朗的《夜巡》，就是美术史上在处理光线和空间感成功的典范。

范勃对空间感有着非常深刻的见解。在技法上，他非常强调空间定位对于形体塑造的意义，即：形体的每一个部分都需要放在一个深度的空间中去处理。因而对范勃来说，画面整体空间纵深的调度和控制成为技法的核心，也是表现作品精神指向的依托。

为了表现特定的心理感受，范勃作品的空间感经过了精心的、不露痕迹的处理。通常人物站立在一片光秃秃的地面上，人物在地面上小小的影子是暗示人物和外界联系的唯一线索。背景往往只是一条简单的地平线，用以区分地面和天空。这条地平线是简单而又粗暴的，让人想起绝望的沙漠或是茫茫大海。一个衣着、状态十分生活化的人物突然被置身于这样的一个空间内，其荒诞感就可想而知了。

从2005年开始，范勃作品中的背景有了些改变：一是天空中出现了一种疑似云气的形状，这种形状经常出现在前景人物的正上方，与人物基本保持平行，其状其貌混混沌沌，冥冥蒙蒙，加强了统一性气氛的渲染；二是在人物身后出现了树的形象，顶光下，孤零零的树，稀稀疏疏的几片叶，有时干脆连叶子也没有。典型的有《花

开花落》系列、《细雨》等。这不妨看作画家在同一个主题下拓宽表现手段的尝试。事实上，云和树的出现，非但没有破坏画面的气氛，相反，画面的荒诞感反而更强了。

当主体人物和空无一物的背景之间被加上一株活生生的树时，原来的空间遭到了改变。这株树同样也缺乏和环境的联系，同样的孤独；同时这株树恰恰立在人物的身后，和人物保持平行。我们不妨把这株树看作是画中人物在心理上的一个镜像，这个镜像因为与画中人不是同类，因而又断绝了互相交流的一切可能。人物身后的云亦可作如是观。

范勃最近的作品《有树的风景》系列主体物干脆直接是树了，构图也有所变化，但画面所表达的情绪丝毫没有改变，透露出的依旧是惶恐与焦虑。这说明画家已经能够纯熟地驾驭自己的主题，并不是因为脱离了原来轻车熟路的画面模式而表达不畅。

在当代，不少中国油画家自觉地关注渗透在我们生活与意识中的异化现象与非自然现象，并用多种不同的方式警示人们。这使得中国当代油画和中国当代文化构成了相对应的关系。而在大多数中国当代油画家的心目中，如何真实地再现自然的现象与事件并不是最重要的问题，他们努力要做的恰恰是想办法超越现实的表象，以便使人们洞悉本质真实的世界。因此，中国当代油画通常表达的并不是一个个“事实”，而是一个个“阐释”。

当然，在实际的创作中，艺术家们的创作方法是截然不同的。有人在创造表现性很强的象征图像，如尚扬、许江、周春芽、贾涤非；有人是在描绘一个个类似于装置或行为的观念图像，如石冲、冷军；更有人是在使用并置、反讽的方式，组装来自历史与现实的文化图像，如王广义、张晓刚、魏光庆；而有一批人是在用戏拟、调侃、变形及超现实的方式，大胆改装来自现实的图像，如刘小东、方力均、罗中立、韦尔申、毛焰，范勃的油画也大致可归为这一类。

范勃作品中的视觉元素来自于现实，然而由于画家将之置于一个超现实的荒诞空间中，因此这些“现实”就转化为“观念”。这些活生生的人、带着水珠的树，就此和现实扯断了关系，成为范勃画中的一个符号、一个当代社会生活被异化了的标本。没有当代油画风格中常见的张扬与喧闹，范勃的作品以地道的油画语言呈现出内敛的、沉寂的品质。然而正是这种内敛和沉寂，包裹着画家一颗敏感的心，共同铸造了画面雄强、大气的品质。

纵观范勃的油画作品，我们发现范勃在油画表现光线以及由光线带来的空间感上有深刻的见解和实践。这和西方油画的传统一脉相承，却又在当代注入了新的形式因素、为新的主题服务。这种技法特征和精神指向上的统一，形成了范勃油画独特的语言特征，也奠定了范勃在当今油画界的位置。当然这种探索和实践远远没有，也不可能结束。“每一位艺术家都要寻找他面前的、并受其约束的一定的视觉可能性。”^④很庆幸范勃在他的艺术里程中一直保持着清晰的方向感，始终以形而上的异型观点取代固有的情感表现，以冷静而透彻的视觉与世相见。但这注定是条艰辛而孤独的路，我们预祝他在重建个人价值理想的旅途中一路走好！

2006年3月7日

注释：

① 《芬奇论绘画》，第8、36页，人民美术出版社，1979年

② 贡布里希语，见《十五世纪阿尔卑斯山南北绘画中的光线、形式与质地》一文，载范景中编《艺术与人文科学——贡布里希文选》，浙江摄影出版社出版

③ 同①，第127、130页

④ Heinrich Wölfflin, Principles of Art History Tr. by M.D. Hottinger, Dover Publications, Inc., 1932, 11

当写实成为一种品味

——范勃油画对写实主义的新启示

杨小彦

论述范勃的油画，我想首先要给出几个与中国近百年的油画发展有关的关键词，这些词是“写实”、“等级”和“质感”。毫无疑问，引进西方油画几乎是和引进“写实主义”同时进行的。对于早期画家来说，一旦他们摆脱了传统绘画的价值束缚，几乎无一例外地臣服在写实主义面前。即使信守中国艺术的信念，他们当中的一些先知先觉者也知道写实对于未来中国艺术发展的重要性。在这样西风东渐的背景下，写实主义在中国的建立乃至扩张，就是可以理解的事了。但紧接着写实主义的扩张，却是对写实的不同认识，这些认识，在我看来，可以归纳为“等级”这个概念。也就是说，在写实上一开始就存在着等级之分，后人总是发现他们找到了比前人更为写实的手法和技巧。这个等级的变化，从技术上描绘了百年中国油画发展的过程，而对等级的不同认识，也构成了辨识不同风格的一个依据。至于“质感”，指的是对写实等级的一个认定，但就是这个认定，表明油画在写实的目标中不知不觉走到了追求极致逼真的道路上。正是在这个目标上，范勃显示了新的能力。他从来就没有把逼真作为自己的目标，从而把“质感”转变为“品位”。

与油画有关的这些关键词，给理解范勃油画提供了一个基本背景。在我看来，范勃正是在这么一个背景下学习油画，进而从事油画创作的。我也曾经在这个背景下学了四年油画，熟悉其中的细节。大概是我后来长期从事艺术理论研究的缘故，我发现虽然有许多人通过这个框架掌握了“写实”，但少有人能够明白其中的曲折。从写实的等级来看，绝大部分人也只是初步掌握了在平面上塑造立体的

一般性技巧。粗疏的面貌告诉我们，他们在写实的等级上远远没有达到理想的高度。有很长一段时间，油画界并不知道曾经普遍存在于欧洲油画历史中的罩染法，“苏式”一次性画法几乎垄断了中国油画界。直到上世纪的80年代和90年代，由于引进外国专家，一些油画家才在工作中引进了罩染的技法，于是在写实的等级上才有了长足的发展。

对于普通人来说，油画令人震惊的效果是写实，“画得像真的一样”这句话表达了外行对写实主义的基本认识。其实，不仅外行对写实如此着迷，专业界也有不少人以写实为唯一目标，力图创作出比前人更为逼真的视觉效果。一时间，在写实等级上的竞争如火如荼地展开。而在这个写实竞争的潮流中，我以为范勃多少有些另类。

我很早就关注范勃的油画。他一直以人物画自诩，创作中也以此为主体。在同类画中，他的人物画颇有特点。这些特点我想可以概括为：第一，在造型上突出强调转折面的作用，通过一系列的手法使这些转折面成为说明形体变化的“节点”（套用个城市学的专业名词）。这种方式使他的油画一开始就有别于表面模仿，而不单纯停留在所谓的轮廓线处理这个简单的问题上。固然，从描绘深度来说，如何处理轮廓线是一个基本功，也是众多学习写实主义描绘手法的人们所必须掌握的重要内容。但是仅仅有熟练的轮廓线处理，并不足以形成独特的形体感，更无法改变平面的单调性质。自从油画进入中国以来，太多的油画家，我说的是一代又一代的油画家，他们全把工夫花在了如何处理轮廓线上，却在突出形体的意义方面乏

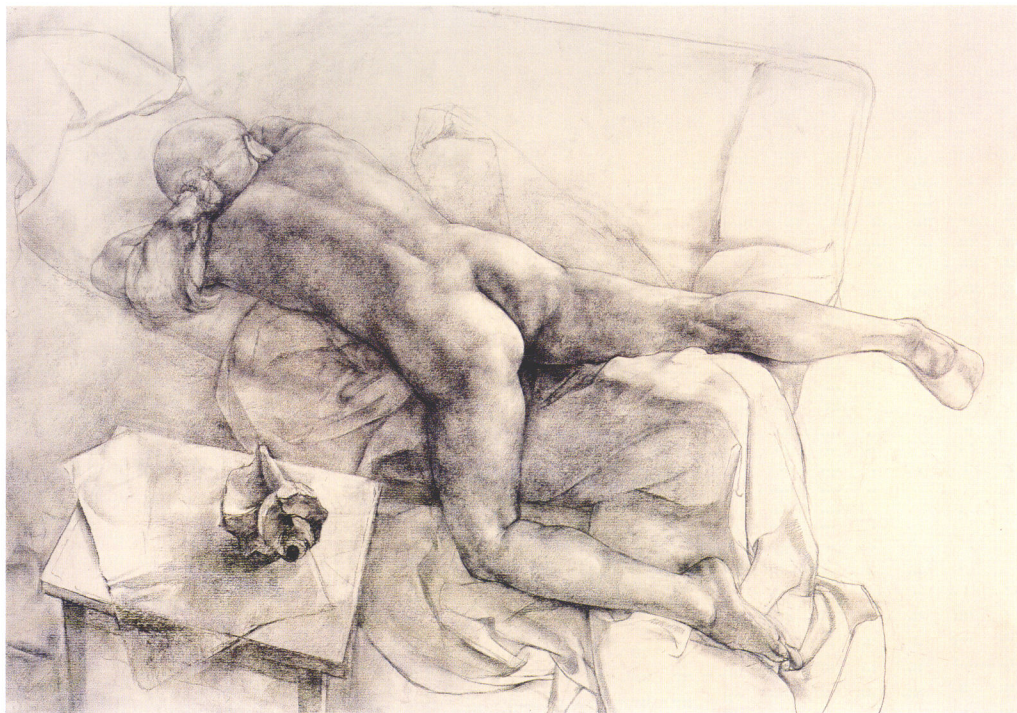
善可陈。翻开我们的油画史，能够在形体塑造上留下强烈印象的作品少之又少。我想其中的原因大概是，人们总是把描绘物象外表当成了写实，却忘记在描绘当中，重要的是要形成独特的造型观，这比一般的描绘更重要。我看得出来，范勃一开始就希望自己不要停留在对物象外表的追踪上。要让形体的深度突显在平面画布上，就必须研究深度的意义。如果回到上述的几个关键词，我以为范勃所认识到的深度的意义，其实就是一种对质感甚或质地的探求。也就是说，可能从很早的时候起，范勃就知道写实必须和一种形体观念结合，才能产生特殊的力量。如果把写实的等级理解为在逼真度上的竞争，那么，油画的意义可能就会丧失。这样的例子可以说数不胜数。当范勃把眼光投放到形体转折这个空间节点上时，也就意味着他放弃了对写实的狭隘理解。同时，一种个性化的造型观也反映了画家本人对描绘对象的独特认识。作为人物画家，范勃深知刻画性格比描绘外表更重要。问题是，这种说法往往似是而非，让人不得要领。所有画家都知道，不管刻画不刻画，画家的本事就是要去“画”，画得好才是真本事。困难的是如何才叫画得好，或什么样的画法才叫好画法。当范勃把转折面的处理作为一种个人风格予以强调时，他也就顺理成章地把物象特征贯注在其间了。于是，这就形成他的人物画的第二个特点，那就是“冷漠化”，画中人总是摆出一副冷眼看人的姿态，不苟言谈，甚至有点郁郁寡欢的味道。严格来讲，“冷漠化”是一种去个性化的方式，不寻求每一个被画者的所谓“性格”，而是让这些被画者都处在相同的境遇中，通过画家的处理，而与观画者产生隔膜和距离，这种隔膜和距离反过来又增加了作品的非真实性。有意思的是，出现在范勃画中的人总是具体的，大多是他的同行或朋友，所以，当朋友观看他的油画时，往往一眼就能辨别出其中的对象是谁。同时，画中“冷漠化”的处理，加上充满抽象意味的背景，以及多人组合时所呈现的互不相关的关系，又使眼前的这些“个别”和真实对象完全脱钩。好，现在我已经指出范勃人物画的第三个特点，那就是抽象化的背景加上缺乏正常逻辑关系的人物组合关系。范勃的人物画，不管是单人还是双人或者多人，总是被放置在一个陌生而抽象的环境中。有时，画家会为此环境

“种”上几棵树木，但这些树木和真实的树木没有关系，更多的时候只是说明冷漠情绪的特殊补充物而已。当范勃处理多人组合时，一方面他把真实中的朋友和同行放置进去进行“冷漠”加工，另一方面他又让他们之间缺乏交流和联系，从而形成一种同样是“冷漠”的抽象关系。不少人看不透范勃的这一层意思，他们总是无法表达自己的观感，甚至无法对范勃的油画进行归类，不知把他的作品归于写实好还是观念好。其实，在我看来，范勃的油画既不写实也不观念，他的情绪一直都被一种疏离感所笼罩，而这种疏离感恰恰就是通过“冷漠化”和“去逻辑化”方式来达到的。

概括范勃油画的这三个特点，我们可以看出一个发展的轨迹：关注形体转折这一点几乎可以说是纯视觉的，范勃力图通过对空间节点的把握来建立个人的造型观，并把这个造型观贯穿到他的所有作品和作品的所有方面。“冷漠化”处理、背景的抽象性和人物组合的非逻辑化则更多是情绪甚至是理念的产物，而其指向则是对一种由来已久的习惯性美学的颠覆。

据此，我们可以得出结论，对于范勃来说，去优美、去抒情、去悦目、去过分流畅乃至油滑，都是他创作的题中应有之义。对他来说，油画的意义与其说是写实的，不如说是品位的。或者说，他不反对写实，但却反对透过写实去达到谄媚世俗的目标。他不把质感或质地看作是对物象外表的逼真临摹，而是看成是对一种品位的追求。也就是说，他把作为临摹外表的写实和作为追求品位的写实作了严格区分，这种区分既使他放弃了以表达重大题材为主的宏大叙事的油画政治传统，也放弃了在写实当中让物象成为描绘主体的世俗美学目标。当范勃把油画这个外来画种作为一种个人化的转变时，品位就自然而然地成为他整个价值观的核心。

当然，从任何意义来说，品位一词都无法准确定义。从范勃个人经历看，对品位的认识可能和他精于鉴赏古瓷(据说尤其是宋瓷)有关，也可能和他精于鉴赏中国传统绘画(特别是宋画)有关。在他看来，视觉质感不是观看细节，而是对品位的处理。中国油画讨论民族化由来已久，提倡者以为用线代替面，用民间色彩关系代替传统油画色调，用平面构图代替深度空间，就叫做油画民族化了。从社



趴着的女人体

纸本铅笔 全开 2000年

会层面来讲，这是一场典型的政治运动，所以随着整个政治大气候的变化而销声匿迹了。今天来看，油画民族化的潮流一直无法解决的其实是品位问题。表面上这场运动似乎重视中国本土的感受，实际上它却代表了自“五四”以来泛滥成灾的民族虚无主义。所以，改革开放以后中国油画转向对物象外表质感的追求，就变成对油画民族化运动的一个反动，只是其中的民族虚无主义仍然无法得到克服。这就是我为什么一直关注甚至重视范勃油画的一个原因。在我看来，只有通过对品位的追求，我们才能从根子上寻回几千年文明所遗留下来的精华。有意思的是，当范勃把他的题材从熟悉的人物画转向风景时，他对品位认识的优势就突显出来了。在那些小幅的、充满随意性的、用笔明快和构图简洁的风景中，范勃关心的不再是对象，而是从经验远古的沉思中所体会到的趣味。在这里，我相信郭熙的树形对他是至关重要的，而因着油性所导致的轻松笔触也让人联想到逸笔草草的临场状态，这种状态，恰恰是狭义的写生所无法体会到的。

当我们从范勃的风景回溯到他的人物画时，我相信人们会对其中的品位一目了然。原来这种品位只是笼罩在范勃作品中的气息，通过对色调的慎重处理、对笔触的小心布局而散发出来。现在，当范勃把这些潜在的因素以更直白的方式放在他的风景创作中时，他的作品的全部内容才完全显露。也就是说，在上述所论述的三个特点之上，我们还必须加上一个对品位的认识，才能完整了解范勃油画的全貌。而我们通过对这个全貌的了解，才能重新回到中国油画史中，辨别写实与品位的差别及其意义，并为写实主义在未来的发展寻找更切合艺术需要的方向。在这方面，范勃无疑提供了一个绝佳的例证。

2006年8月9日中山大学康乐园