

中国艺术研究院文学艺术创作研究院
艺术家系列作品集

徐晨阳画集

中国艺术研究院

文学艺术创作研究院美术创作中心 编

未竟之源

中国艺术研究院文学艺术创作研究院
艺术家系列作品集

徐晨阳油画集

中国艺术研究院
文学艺术创作研究院美术创作中心 编



文化艺术出版社
Culture and Art Publishing House

图书在版编目(C I P)数据

徐晨阳油画集 / 中国艺术研究院文学艺术创作研究院
美术创作中心编. — 北京 : 文化艺术出版社, 2016.5

ISBN 978-7-5039-6144-1
I. ①徐… II. ①中… III. ①油画-作品集-中国
-现代 IV. ①J223

中国版本图书馆CIP数据核字(2016)第093611号

徐晨阳油画集

(中国艺术研究院文学艺术创作研究院艺术家系列作品集)

编 者 中国艺术研究院文学艺术创作研究院美术创作中心

责任编辑 王 红

装帧设计 楚燕平

出版发行 文化艺术出版社

地 址 北京市东城区东四八条52号 100700

网 址 www.whyscbs.com

电子信箱 whysbooks@263.net

电 话 (010) 84057666 (总编室) 84057667 (办公室)
84057691—84057699 (发行部)

传 真 (010) 84057660 (总编室) 84057670 (办公室)
84057690 (发行部)

经 销 新华书店

印 刷 北京雅昌艺术印刷有限公司

版 次 2016年8月第1版 2016年8月第1次印刷

开 本 787毫米×1092毫米 1/8

印 张 21.5

字 数 80千字 图片90余幅

书 号 ISBN 978-7-5039-6144-1

定 价 298.00元

版权所有，侵权必究。印装错误，随时调换。

编委会名单

顾 问 欧阳中石 田黎明 刘大为 吴悦石

薛永年 莫 言 徐 里 朱乐耕

主 编 谭 平

执行主编 杨华山

副 主 编 林 维 戚鑫宇

编 委 (按年龄排序)

李 岗 张龙新 徐晨阳 崔自默 夏北山

王德芳 崔庆忠 张爱玲 潘映熹 郑光旭

高 茜 陈 平 丁 敏 陈 颖

前言

谭平

中国艺术研究院副院长

《庄子·知北游》云：“天地有大美而不言。”

这样的大美，恰是画家的求索对象。作为物象，它们呈现为千姿百态的事物；作为心象，它们承载着人类祖祖辈辈积累沉淀的优秀传统文化。

中国艺术研究院是中国艺术研究、艺术创作与艺术教育的最高学府，这里荟萃着众多国内外知名的艺术家。两年前，我院美术创作中心积极响应党中央传承和弘扬优秀传统文化的号召，努力打造了“大美寻源 翰墨薪传”系列文化精品工程，在元明清最高学府孔庙和国子监博物馆举办了一系列展览与学术研讨交流活动。此举既蕴含着中国艺术研究院的艺术家们对于艺术终极意义孜孜以求的信念，也表达了他们希望将以画笔载道的精神昭示于众人面前的决心。撇开他们的艺术成就不说，单是这样一种担当的自觉，便令人钦佩。

数十年前，艺术界随时代变迁也新潮涌动，对于古与今、传统与现代的争论汹汹不已，至今亦未完全平复。数十年后，眉目慢慢明朗，传统不能丢弃已是共识。但传统亦当与时俱进，如何才能让传统无痕地契入当代

呢？创新固然离不开对传统的继承，作为当代书画家，能够奉献给历史和时代的该是什么样的艺术呢？理路清晰之后，需要落实下来的是实践，艺术家当拿起笔，一笔一画地去落实、去实现。从这个意义上说，时代赋予今天的艺术家的是更加艰深的课题。

目前中国艺术研究院美术创作中心拥有专业画家二十多位、特聘研究员六十多位，他们拥有非常清晰的艺术自觉，在各自的艺术道路上孜孜矻矻，书写着自己大美寻源的轨迹，书写着他们对于古与今、传统与创新的思考。今天，这些墨迹淋漓的探索轨迹汇集成为近二十本系列作品集。

筌路蓝缕，以启山林，翻阅之下，令人动容。

艺术没有止境，今天的成就也许只是更好的未来的小小背景。

2016年4月

徐晨阳

1992年毕业于南京艺术学院美术系油画专业，获学士学位。

1994年获日本文部省奖学金赴日留学，先后在筑波大学、东京艺术大学等日本三所国立大学学习，获艺术学硕士学位和教育学硕士学位。2009年获中国艺术研究院研究生院油画创作与理论专业博士学位。中国艺术研究院文学艺术创作研究院专职画家。自1990年起多次参加国内外美术大展并获奖。

2004年获日本“第三十三届绘画的现在——精锐选拔展”唯一金奖。先后在国内外举办个人画展22次。作品被国内外美术馆、艺术机构及私人收藏。



目录

文章 作品

语言之道 —— 徐晨阳的绘画探索 · 何桂彦 / 2

2000 年至今的创作回顾 · 徐晨阳 / 6

蝶 1 / 12

蝶 2 / 13

流星 1 / 14

流星 2 / 15

流星 3 / 17

木星 3 / 19

木星 2 / 20

木星 5 / 21

木星 / 22

肖像 1 / 24

J 的肖像 / 27

节日 1 / 29

节日 2 / 29

语言的生成轨迹与自我精神的内化 —— 徐晨阳与何桂彦的
对话 / 32

春之祭 1 / 48

春之祭 2 / 49

遥远的海 3 / 51

遥远的海 9 / 52

晖 / 54

昼 / 55

有静物的风景 3 / 56

遥远的海 10 / 58

有人物的风景 / 59

标之一 / 60

梯之三 / 61

风景 —— 梯 / 63

风景 —— 蝶 / 63

影 / 64

影之二 / 65

梯 / 66

枝 / 68

遥远的海 2 / 70

果实 / 72

有静物的风景 / 73

非时 2 / 74

晨 / 76

非时 6 / 78

非时 7 / 80

非时 1 / 82

水星 / 85

水边 / 87

秋实 / 89

泉 2 / 91

御风 / 93

遥远的海 8 / 95

遥远的海 1 / 96

晴日 / 98

梦蝶 2 / 99

梦蝶 / 100

春水之五 / 102

春水之六 / 103

记忆流星 3 / 104

记忆流星 8 / 105

记忆流星 1 / 106

记忆流星 2 / 107

春水之三 / 108

瞬间与永恒 —— 读徐晨阳的油画新作有感 · 彭锋 / 110

鱼 2 / 114

春水之四 / 115

鱼 1 / 116

鱼 4 / 118

春水之七 / 119

布的景象 2 / 120

布的景象 1 / 121

遥远的海 12 / 122

梦蝶 3 / 124

午间 / 125

遥远的海 11 / 126

国子监夕照 / 128

残暑 / 130

惊蛰 / 133

姿态 1 / 134

姿态 2 / 135

姿态 3 / 136

姿态 4 / 137

姿态 6 / 138

姿态 9 / 139

阴影中的人体 / 141

贝与记忆 / 142

心象的肌理 —— “徐晨阳作品展”研讨会之二 / 144

徐晨阳艺术简历 / 160

语言之道

——徐晨阳的绘画探索

何桂彦

20世纪90年代中期，徐晨阳开始了独立的绘画创作。和许多艺术家相似，徐晨阳一开始是从学院的背景走过来的。其早期的作品在写实的风格中融入了超现实的因素，语言显得较为晦涩，在审美气质上低沉而忧郁。很明显，他曾受到西方现代主义绘画与现代主义文学的双重影响。20世纪90年代末期，徐晨阳曾在多种语言类型中进行尝试，有偏向于具象的、写实的，也有意象的，表现风格的。由于各种语言风格均有自己的学理背景与发展谱系，有不可替代的特点，倘若它们出现在同一个画面，势必会相互砥砺，很难予以调和。那个阶段，艺术家的作品风格大多是折中的，令徐晨阳最为苦恼的事莫过于赋予语言以鲜明的个性。在创作思路，徐晨阳既对现实主义传统不感兴趣，也不愿追随当代绘画的潮流亦步亦趋，他希望在学院与当代之间找到一个中间地带，让作品保留一定的叙事性。亦即是说，作品需要有主题，却不能为主题所困；作品有自身的语言表述，但并不将语言和修辞作为意义的全部。

语言的焦虑始终困扰着艺术家。徐晨阳力图摆脱既定的创作经验，渴望变革，需要有新思想的刺激。语言的发展之路又在哪里呢？1994年，徐晨阳前往日本留

学，在筑波大学攻读艺术学硕士学位。这是一个转折点，也为其后作品风格的转变带来了契机。他曾谈到当时的感受：“在20世纪90年代初，出国留学旅游尚不方便，国外的各种艺术流派及作品只能通过有限的画册和杂志来了解，到日本后得以看到大量的原作，接触到各种艺术流派和种种新奇的艺术表现形式与方法，对我的冲击还是很大的，对自己原有的表现形式产生了怀疑。”面对众多新的绘画语言与风格，特别是在一个全新的参照系面前，徐晨阳一方面主动地矫正了先前的创作思路，淡化主题，减少超现实的因素，逐渐放弃三维空间，让作品走向平面；另一方面，他需要寻找一种能满足自己内心表达的语言，并使其在新的创作方法论的指导下，生成新的意义。在日本留学的十多年里，艺术家进行了各种语言的实践，既不受画种的限制，也不为媒介所困。除了油画，先后画过坦培拉、弗莱斯戈湿壁画、岩彩画，在铜版、水印套色木刻、水墨等领域也做了大量的尝试。不断地“试错”，不断地打破既有的创作经验，立足于语言的实验，徐晨阳逐渐发现，各种语言的背后会弥散出不同的文化气息，不同的文化性格，集体无意识地塑造着人们的视觉与审美经验，譬如东方与西方、传统与现

代、具象与抽象、视觉与触觉、过程与偶然。这些体验开始让艺术家逐渐将注意力从对艺术本体的关注，转入语言背后的研究，去挖掘生成语言的内部视觉机制与文化逻辑及其形成的差异。因为在研究生期间，他的研究课题是《现代东方绘画的可能性》。同时由于身处异国，跨文化的视角与周遭现实的不同，让艺术家不断地自我提醒，更敏感于血液中流淌的“中国经验”。

随着语言与创作观念发生的变化，艺术家作品中的题材也有了新的推进。《隧道》系列在先前的写实风格中流露出极简的图案倾向，之后的《纪念碑》系列又向具象表现过渡。以《朝日》《潮汐》系列为代表，徐晨阳的作品在风格上进入一个相对稳定的时期，作品的题材大多以女性与花卉的组合为主。批评家彭锋先生曾这样解读：“徐晨阳绘画的题材多为女孩和花，也许这与他在日本生活多年有关。在日本美学中，最高级别的审美情感不是快乐，而是愁绪，是惆怅。这种愁绪和惆怅，源于美的稍纵即逝。由于渗透了惆怅，徐晨阳所塑造的美的形象与一般的漂亮非常不同。与一般漂亮的明快和华丽之感不同，徐晨阳所塑造的美的形象显得更加含蓄、内敛和厚重。美与漂亮的不同之处，就在于前者不仅诉诸

我们的感官感受，而且诉诸我们的心灵沉思。”

与先前的作品进行比照，较大的变化还在于创作手法与审美气质上的改变。首先是线性的造型与形式化的表达。就绘画创作而言，只要能唤起人的审美体验，不管这个对象是人物，还是自然的景观，其表象的下面均会隐藏一种内在的形式。形式既会催生审美的移情，也具有造型的功能。不过，对于一些艺术家来说，创作的灵感最直接的生发是源于一种形式冲动。由此，探索画面内部的形式，也就是对表象世界进行抽离，也是赋予笔下的对象以不同的形式意味。在中国的传统之中，这种方法多少与“应物”“格物”有异曲同工之妙。当然，在这批新的作品中，徐晨阳并不追求对人物与环境进行真实的再现，而是在形式的不断推敲与简化中，赋予画面一种内在的视觉秩序。文艺复兴以来，西方绘画的一个重要方向是追求在二维的平面上对外部的表象世界予以视觉的再现。然而，对线性造型的强调，实质是放弃了西方古典绘画最基本的特征，开始自觉地接近东方绘画的审美范式。

第二个特点是画面中散发出的古典气息与某种宗教感。西方的古典绘画在没有学院化之前，就构筑了一套

造型法则，比如强调对称、和谐、节制、平衡。德国著名的艺术史家温克尔曼认为，这种古典的传统肇始于古希腊的艺术，尤其是雕塑，所谓“高贵的单纯，静穆的伟大”便是对这种古典精神最完美的概括。在画中人物的表现上，艺术家多少受到了早期文艺复兴绘画以及拉斐尔前派的影响，画面的氛围宁静而忧郁，有些婉约，有些神秘。虽然画面中出现了一些人物，但对于艺术家而言，他的目的并不是要去刻画某一个人，赋予其个性，相反是追求共性，即普遍意义上的人的形象。之所以遵从古典绘画的法则，也是希望在形式与造型的表达中使情感得以升华，赋予作品以宗教感。这种创作观念一直延续到近期的绘画创作中。

2008年以来，徐晨阳的作品在主题上又有了新的进展，其中一个主要的方向是人物画。这批作品不是基于视觉的再现，也不同于学院化的写实，和早期的人物绘画比较起来，画面中的忧郁与神秘感已完全消退。不过，艺术家仍然受到了古典主义绘画的感召，力图在人物瞬间的、片段化的存在中捕捉到永恒，并赋予其精神性。在《舞者》《姿态》等作品中，艺术家希望在日常化的身体语言中，或者是那些具有表演，抑或是具有某种仪式

感的姿势中，去探寻一种源于内心的力量。同时，艺术家锤炼自己的语言，不断地做“减法”，希望在单纯、洗练的形式中，让人物自身的情绪表达更为端正、克制。倘若仔细观看这些作品就会发现，画中的人物不是沉浸在自我的世界，就是处于冥想的状态，也正是基于艺术家致力于对人物精神状态的表现，才赋予了画面以浓郁的心理空间。《有静物的风景》系列代表着另一种方向。在具象的表达中，艺术家重新融入了超现实的因素，画面仍然注重形式的分割，内部的视觉结构既严谨，也很有秩序感。《奔跑的马》系列是第三个方向，画面恪守古典绘画的一些基本原则，在动与静构成的视觉张力之间寻求均衡，实现和谐。不过，画面中超现实的意味仍然浓郁，而内部的叙事性则处于一种分离的状态。在这批作品的背后，尤其在观看的视角与内部空间形成的悖论方面，艺术家多少受到了西方超现实主义的影响。

如果从语言上讲，这批作品发端于早期的《潮汐》系列，但又有了新的推进。譬如注重颜色的渗透与覆盖，强调作品的制作与方法论意识，追求偶然性与意象化的表达，在图式上则吸纳了日本岩彩画和壁画的样式。也即是说，在创作的过程中，画面的色彩不是覆盖而是重

叠，是相互融合、渗透的结果。表面看，这种处理方法与“新印象派”的“点彩”十分相似，但从画面对色彩的使用上却有很大的区别。在徐晨阳的作品中，色彩与色彩之间没有清晰的界限，彼此是流动的，因此很容易产生审美的意象。同时，在不同颜色堆积的过程中，不仅会有纵向的铺陈，还会形成一种独特的肌理。由于追求的是融会，从某种意义上讲，在整个创作的过程中，都会充满各种不确定性。而视觉形象由虚化走向清晰，由内向外，由视觉走向触觉，那种斑驳感与线性的造型一道，使作品的审美感受有点像岩画，也与传统的壁画有很多相似之处。事实上，这种画面的语言与审美中潜藏的视觉文化心理，与艺术家希望向东方艺术传统的回归是十分契合的。

从艺术家形成自己的语言风格，建立画面的修辞方式上讲，大致有两条线索，它们或明或暗，彼此交织，贯穿于不同阶段的创作中。一个是从欧洲中世纪的绘画，尤其是文艺复兴早期的绘画中寻求滋养，同时也受到了俄罗斯圣像画的影响。另一条线索是得益于日本的岩画和中国传统的宗教壁画。艺术家之所以珍视自己的个人发展轨迹，在这两条线索中不断地推进，更为内在

的原因，仍在于让自己的绘画接近西方古典绘画的内涵，使其像早期文艺复兴作品那样弥散出浓郁的人文主义气息。对宗教感的追求则来源于让自己的绘画不为日常的现实语境所困，为作品赋予一种精神性的空间。

当然，对于画家来说，推敲绘画语言是其一生都需要面对的问题。因为没有清晰的语言表述，也就不会有鲜明的个人风格。不过，任何一种语言都不是完美的，它有自身的优势，就必然会有其缺点。在徐晨阳的作品中，语言的冲突与彼此的博弈是十分明显的。比如线性的造型与色彩的渗透就处于一种很难驾驭的状态，而趣味中的“唯美”则必然会削弱作品的精神性。绘画之于徐晨阳而言，是否是当代并不重要，是否是古典也不重要，用他自己的话讲，重要的是“用心体会，用心绘画，由画会心，由画修身”。他还说道：“我希望自己的绘画能够在这个纷乱嘈杂的世界里构筑起一片小小的宁静，提示出虽然微小，却是有益的正面精神。”

2000 年至今的创作回顾

徐晨阳

有人说“诗意就是诗被翻译时丧失的那部分东西”，很精辟。这句话用到绘画上也是同理，画意就是用语言表述时失去的那部分东西，一加分析说明往往面目全非。尤其是画家，说话的应该是作品，自己对于作品的分析说得越多，也许画意丧失得越多。

不过回顾还是需要的，归纳总结，以助日后的展开。而论及从2000年至今的创作，又需要从更早说起。1994年，我获得日本文部省奖学金赴日留学，可以说对之后的绘画创作产生了较大的影响。在20世纪90年代初，出国留学甚为不易。尽管在当时国内的绘画艺术各门类都得到了很大的发展，但还是处在学习借鉴国外、填补空白的阶段，接触到的大多为二手信息。亲力亲为地去接触、学习，是很多画家出国的原因所在。

到日本后得以接触到各种艺术流派和多样的艺术表现形式与方法，对我的冲击还是很大的。同很多去国外留学的人一样，开始的时候是如海绵般地吸收和接纳，其后便会过滤和选择，而后又有一个深入探讨和研究的过程，从而逐步形成自己的立场和方法。

我在日留学期间，创作内容和方法就经过几次调整与改变，并不断调整自己绘画的表现手法，同时也尝试了多种绘画材料。除油画之外，先后画过坦培拉、弗莱斯戈湿壁画、岩彩画、铜版画、水印套色木刻、水墨画等。创作内容也发生了多次改变，从初到日本时的写实



有柠檬的风景1
板上坦培拉
14 cm × 18 cm
1999 年



隧道6
布面油画
91 cm × 117 cm
1996 年



纪念碑1
板面油画
162 cm × 162 cm
1999年



大地
布面油画
53 cm × 45.5 cm
2003年

画风到极简、图案倾向的《隧道》系列，之后过渡到具象表现风格的《纪念碑》系列。

我现在这种绘画样式确立于2000年。当时在筑波大学读西洋画硕士课程，作《现代东方绘画的可能性》课题研究之际，涉及东方艺术传统的研究。借此开始研究中国的传统艺术理论，并产生了很大兴趣，希望寻找一种西体中用、有个人立场的表现方式，并确定将表现内容着重于东方的意趣和审美倾向，表现形式强调程式化的平面处理，重视形的单纯和意义。经过大量的尝试，自创出一种层层堆积的绘画表现手法，与传统的油画表现技法拉开了距离，逐渐形成个人的绘画语言。

自2000年起，围绕人与自然为基本主题进行创作，内容涉及人物、花、海、山等母题，在一个相对单纯的范围里，反复探讨形与色的意义。

这一时期，追求浮雕般的造型和平面化的结构，人物造型稍有变形，力求画面明确有力，具有装饰意味。在使用素材方面，尽量减少内容，用单纯的物象组合来强调主体，述说自己对自然与生命的感悟。

2006年，回国。进入中国艺术研究院研究生院攻读油画博士课程，2009年获美术学博士学位并留院工作。

这一时期的创作在内容上有了进一步的延伸和扩展，先后创作了《非时》系列、《姿态》系列、《舞者》系列、《马》系列、《遥远的海》系列，等等。

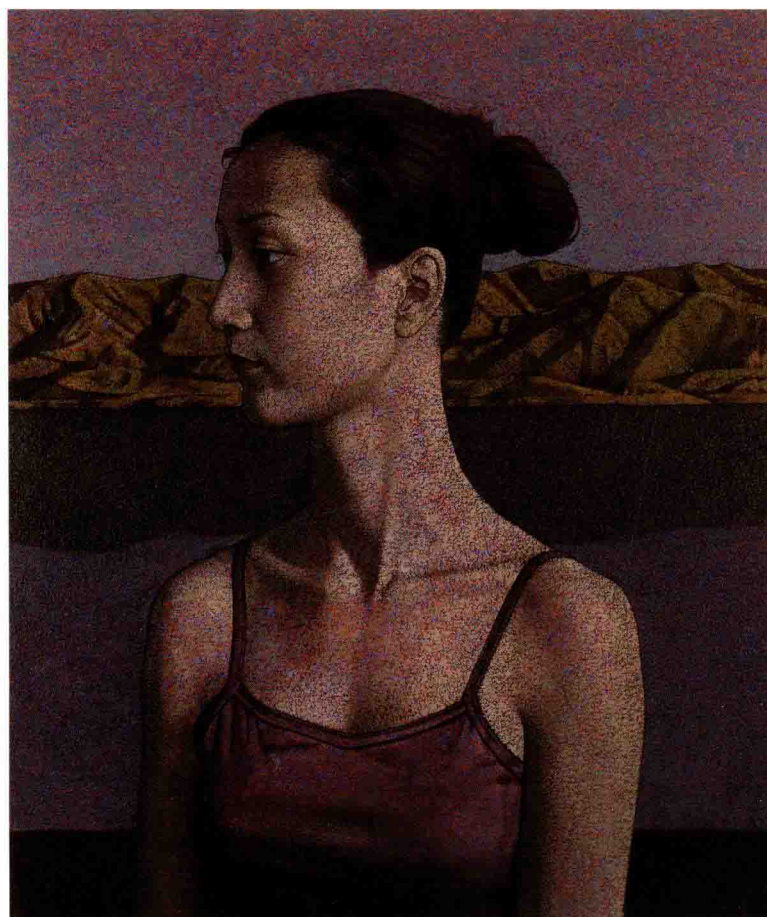
画面语言从侧重堆积转向更多地利用原有肌理，形成色彩自然交融的效果，并进一步增强画面的平面感，以突出形的意味。

《非时》系列是我着重探讨形之简约与意味的一个系列，“非时”源于佛教用语，原意为“不适合的时间”。我将其引申为“时”的虚妄。

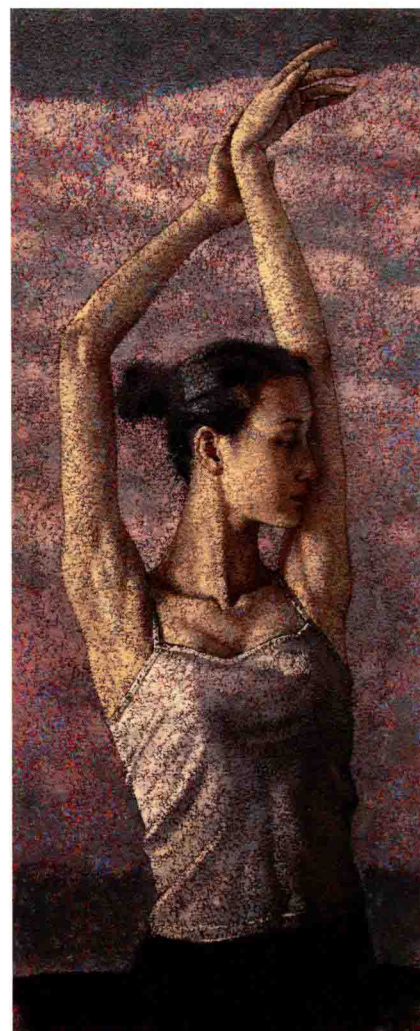
《金刚般若波罗蜜经》中有云：“凡所有相，皆是虚妄。若见诸相非相，即见如来。”万物诸相皆是虚妄，心与相、刹那与永恒、时间也是一种虚相，既无休止亦无永恒。表现“在”，是为了提示“逝”。《非时》系列呈现的是我对宗教主题的思考。

这一系列多以侧面女性和花相组合，用平面化造型和概括而微妙的线来组织画面，画中的人物是一个承担意念的载体。作画时不参照具体的人物形象，而是将心里的一种形象直接在画面上勾出，然后再逐渐调整。侧面面部的轮廓线往往会经过多次修改，一条线的完成甚至会经历半年多的时间。直到画面上的这条线能够充分传达出我想表现的意念。因此，画面中的人是具有某种共性、普遍意义上的人的形象。这种经过提炼的普遍意义上的人的形象很容易与宗教里的造型产生联想。我希望表现出超越个体人性的精神，以体现宗教感。它指向单纯、静穆、内敛、优雅。

画面中花的造型往往有着与人同样重要的地位，它



非时 —— 岸
布面油画
194 cm × 162 cm
2010 年



姿态
布面油画
162 cm × 65 cm
2007 年