

王彦萍

WANG YANPING YI SHU
YU SHENG HUO



安徽美术出版社

图书在版编目(CIP)数据

艺术与生活.王彦萍/张修佳主编.-合肥:安徽美术出版社,2008.1

ISBN 978-7-5398-1749-1

I.艺… II.张… III.①中国画-作品集-中国-现代
②中国画-艺术评论-中国-现代 IV.J222.7 J212.05

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2007) 第 200861 号

艺术与生活

策 划:何加林

主 编:张修佳

责任编辑:马 涛

装帧设计:大 可

安徽美术出版社出版

(合肥市政务文化新区圣泉路 1118 号 14 层 邮编:230071)

网址: <http://www.ahmscbs.com>

全国新华书店经销

浙江新华图文制作有限公司

杭州恒兴彩色印刷厂

开本: 889mm × 1194mm 1/16 总印张: 34

2008 年 1 月第 1 版

2008 年 1 月第 1 次印刷

ISBN 978-7-5398-1749-1

定 价: 256.00 元 (全套八册, 每册 32 元)

(发现印装质量问题影响阅读, 请与承印厂联系调换)

王彦萍

WANG YANPING YI SHU
YU SHENG HUO



安徽美术出版社

ISBN 978-7-5398-1749-1



9 787539 817491 >

定价：256.00元
(全套八册，每册32元)

王彦萍

艺
术
与
生
活

安徽美术出版社

此为试读, 需要完整PDF请访问: www.ertongbook.com

王彦萍 1982年毕业于中央美术学院国画系，获学士学位；1987年毕业于中央美术学院国画系，获硕士学位；2003年中央美术学院在读博士。现任北京工业大学建筑与规划学院教授。







这是一个易于凸显天才也易于毁灭天才的时代。利、权、环境和年龄，可以很快使画家成名，也可以迅速泯灭他们的才能，使他们的艺术停滞下来，黯淡下去。只有少数画家能坚持自己的艺术理想和精神追求，克服重重困难，把自己的艺术不断推向新的境界。在我看来，王彦萍就是这样的艺术家。无论是生活挫折、家务琐事、经济困难，还是教学劳累，都没有改变她对艺术的态度和执著的追求。她有出色的绘画天赋，对艺术有独特的领悟和理解，但从不显山露水、自我张扬；她做事执著，埋头教学和创作，从不经营和包装自己；她的作品数量不是很多，但大都惨淡经营，不随意应酬、轻率下笔。像她这样年龄的女画家，常常会因为琐碎的家务和心态的变化，在艺术上趋于停顿或变得平庸，而她却始终保持着艺术上的专注、新鲜感和创造力。

自1993年批评家提名展之后，王彦萍受到画界的广泛关注。先后应邀参加了中国水墨十家展（1994，新加坡），中华女画家邀请展（1995，北京），当代中国水墨现状展（1996，北京），世纪女性展（1997，北京），中英女画家联展（1997，伦敦），来自世界九国：九女画家展（1997，波恩），深圳第一、二届国际水墨双年展（1998，2000，深圳），进入城市：当代水墨试验专题展（1999，广州），世纪之门：中国现代艺术邀请展（2000，成都），世界女性进步展（2000，纽约），水墨本色展（2001，北京），水墨试验二十年展（2001，广州）等，并在北京、荷兰和瑞典举办过个展。但她一向低调，在大众中没有很高的知名度，她获得的认可主要是在艺术圈内。这一点，颇像她的老师卢沉和周思聪。

王彦萍是一位善于表现心灵的画家。1992年，台湾长江艺术中心曾出版《王彦萍画集》，我在序文中作

过这样的介绍：“希冀的梦，残酷的现实，拥抱自然的情怀，持久的负质感与孤独，相与杂错，构成王彦萍独特的艺术世界。她以女性艺术家的细腻和执著，发掘了当代人的内在丰富性。”（《王彦萍画集》第六页，长江艺术中心，1992年，台北。）两年后，我对这一意见作了补充：“心理分析学说的建立，开创了西方艺术发掘人的内在世界的新时代。但这一潮流真正在中国造成影响，只是近十多年的事……八十年代后期至九十年代初，王彦萍借助于对云南傣家风情的描绘，托喻了自己潜隐的情感和体验——她的幻觉、悲痛、爱欲、忧愁和欢欣。图像中的空间多有错置，造型十分随意，物象比例时见失常，加上心理化的不和谐色彩——强烈的红、蓝对比，使作品带有超幻风格。”（《水墨画的精神与语言——在批评家提名展学术会议上的中心发言》，《现代水墨画论集》第412至413页。广西美术出版社，1995。）

观者手里的这本画集，主要收入的是1992年以后的作品。此前所作，大多取材于云南傣族生活。1996年至1988年，她两次到云南写生，此后数年的代表性作品，大多与云南印象有关，其作品的基本风格，也是借助于云南题材逐渐形成的。1992年以后，她的云南情绪逐渐淡出，作品的精神追求和题材、结构、画法都有了很大的变化，风格更加鲜明和成熟，形式技巧特别是色彩处理更富于心理性。这突出显现于《吉祥日》、《个展》、《白屋》、《光线变化》、《田野》、《春光》、《园林》等独幅作品，更集中显现在《农民写生》、《母与子》、《画室》、《屏风》、《欧洲印象》、《自画像》等系列作品中。

《白屋》、《吉祥日》等，相继作于1992年至2002年间。它们的特点，一是由空间的重叠、交错和比例的

心灵的沉吟

郎绍君

反常造成的幻想特征更突出；二是画中常常出现的女人体，并不表示她们在“做什么”，而只是一种心理暗喻或象征；三是画家喜欢把自己画进去——读画或作画，好像是说，她就生活在自己的绘画世界中。

《农民写生》系列取材于京郊顺义县。她回忆说：那是在1994年1月，怀孕不久，天气寒冷，只能在屋子里画人像。老乡的家庭气氛、族群亲情使她感到特别的亲切。那些朴实的农民形象，特别是老人和孩子，常引起她对生命的某种感悟，在写生过程中常常陷入想象。画这些作品时，有时会出现达利式的幻境。典型者如《农民写生之四》，画面左方刻画一个光头、驼背老人坐在时钟上，钟里面有人在作画——那正是王彦萍自己。画面右侧有一睡觉的孩子，中远景是蓝色暗影中的牛和房舍。这确实像达利式的非理性梦境，我们无法对它做明晰的解释。但显然，题材本身已经变得不重要，人物与景物转化成了画家的心灵幻相

和视觉象征，真正重要的是画家的内在表现。农民形象大多保持着写生状态，农家生活场景重叠错落，红、蓝色调与灯光、自然光和心灵光组合交织，画家本人时隐时现。以往农民题材绘画中那种一目了然的意识形态倾向不见了，很难指认它们表现了什么思想什么主题，观者的感知也被引入既熟悉又陌生，似懂非懂、亦真亦幻的境遇。人们看到了支离的农村景象，更感到了画家的心境，以及她在彼时彼地对世界的感受——这感受是直觉的，难以用语言释说。作品包含了写实手法，但不是写生主义；借鉴了浪漫主义的色调，但并没有浪漫主义的激情表达和理想诉说；有超现实主义的奇幻特征，但没有神秘和怪诞；也许可以说它有一种表现主义倾向，但又与常见的表现主义特点如狂肆、扭曲和夸张很不同。

《母与子》系列，包括《红鸟》、《仲夏》、《春》、《夏》、《秋》、《冬》、《沙发》和《黄色气球》，是画家做了

1978年在中央美术学院读书时的化装舞会上
左起后排：留学生、王青黎、吴迅、叶歧生、
胡伟、邢菲、陶沙
前排：陈亭、王彦萍、刘珊





1979年在中央美术学院读书
假期在宿舍里



1980年在中央美术学院读本科



1979 年大学时期

母亲之后自写性质的作品。《红鸟》(1992年至1993年)始画于她的孩子出生之前,曾反复修改,历时一年多。作品中的母亲和孩子以某亲戚为模特儿,背景是乡村景色,树上有两只红鸟,大者落在枝上,面对向它飞来的小鸟。造型的写实性,色彩的奇异性,被夸大的红鸟形体,赋予作品一种稚拙的象征意味。这是画家在即将做母亲之际,对母子这一人类基本生命关系的憧憬和想象——它完全用个性化色彩语言表达,表达得是如此奇丽。《仲夏》(1994)是四联画,描绘以母子为中心的家庭生活——给孩子洗澡、全家福式的群像、在海滩乘凉以及作画等。《春》、《夏》、《秋》、《冬》、《沙发》继续了这一主题,但特别突出了母亲与孩子。四件作品尺幅巨大(100cm×200cm),立式近距离取景,母亲分别抱着、驮着、揽着、依偎着孩子,周围有花和玩具,让人想到西方绘画中的圣母子像,洋溢着温情,又有神圣感。其中《冬》又名《沙发》,刻画睡去的母亲仍用她的大手揽抱着孩子,身体很像一座安稳的金黄色“沙发”。有人说这些作品表现了王彦萍的“女性主义意识”,但它们决非对某种女权主义话语的时髦图解,而是对母亲身份的自我审视,这审视洋溢着欢欣和骄傲。

《画室》系列作于1992年至1999年间,有十余幅,幅幅不同。画面上的主人公通常是画家和模特儿,人物形象大抵写实,有时略有变形甚至几何化。王彦萍自己的形象更是频频出现——有时作为画家,有时作为模特儿,有时作为画幅中的人像。画室空间常常重叠,室内与室外、画幅与墙壁、画里与画外常常互换与错位。色彩仍以红、蓝为主调,适当增加了深蓝色和浅墨色。与《母与子》系列的单纯和神圣意味相比,《画室》系列丰富而混沌,人与物、主体与客体、物理空间与心理空间迷离错乱。这很像艺

术创作过程中主客不分的状态,也许可以说,这表现了画家的一种无序的深层经验。

《屏风》系列作于1999年以后,是从《画室》系列发展而来的,即屏风图像曾在《画室》系列作为环境和构图因素出现,至《屏风》系列已变成主角,屏风上的人物、花卉及其环境描写,反而变成了配角:画中画和装饰。历代画屏风者很多,似乎只有林风眠曾把有漆画的屏风作为静物主角。但林风眠关注的是屏风上的漆画形式,王彦萍关注的是屏风与生命空间的关系。在《这是生活》一文中,她曾谈及多次的欧洲旅行让她“转变了生活角度,从关心和敏感内心,到关注客观事物”。对屏风的关注即其中之一。她写道:

“从《画室》系列中演变出《屏风》系列开始于1999年,我越发认定它对我是既单纯又有意义的形式。风景人物静物放入屏风既定的空间,与屏风产生一种关系,情景变得不同一般。给人一种特殊的心理角度。

在画面中,屏风割断了视线,占据了视野,观者被迫进入屏风的世界……生活中我们也会用类似屏风的事物遮掩自己,或许屏风是类似冠冕堂皇,或者是当然的外貌,而背后是它真实的生动的故事。”

《屏风》系列把对人的直接描绘变成了对屏风描绘,从严格的意义说脱离了人物画,难免失去直接刻画人物才能产生的生命气息和表现力。在现实中屏风所遮掩的东西,它“背后的真实故事”,无法在画面上呈现出来。画家似乎意识到了这一点,她通过对屏风上或与屏风重叠在一起的八仙桌、椅子、花朵、静物的刻画加以暗示和隐喻,使观者联想屏风背后的人生舞台。但观者能否联想,联想什么,不是画家所能预示的。对我们来说,重要的也许不是屏风“背后的故事”,而是画家提供的特殊角度、视野和



1980年在黄山写生



1980年在中央美术学院读书期间

方法。她为什么会这样注视屏风？她是以怎样的视线和心理注视屏风的？这与她的生活经验与生命体验有怎样的关系？换言之，她对屏风这一客观事物的注视，仍然带着“关心和敏感内心”的特色。屏风所展示的，是画家眼神中的世界，它单纯、平静、模糊、优雅，与《画室》系列等人物作品的复杂、交织、奇异一类境界有很大的不同，但都有一定程度的幻想性。

《肖像》系列共八幅，皆为自画像。共中七幅，作于1999年。分别画她4岁、24岁、29岁、39岁、44岁、49岁、94岁时的肖像。画家作自画像，是常见的事，但像这样的系列自画像，极为少见。自画像大多是对镜自画，但王彦萍作画的1999年，根本不可能对着镜子画以前和以后的自己。她只能参考照片，加以想象。我们看到，这些肖像只是大略形似而已。画家展示的是自己精神生命的历程——灵魂的自述。

4岁像画了个“丑小鸭”，稚气，还有点呆气。24岁像画红色的头部，圆润的脸，丰满的身形，洋溢着青春的活力。那是1980年，大学二年级，国家和个人都充满朝气。29岁像发生了变化：脸形消瘦，表情严肃，头部只勾轮廓，衣服仅以淡墨干擦，用蓝色画皮肤，眼神里充满了紧张与探问。这一年，她遭遇了坎坷，尝到了生活的苦涩——人物手中杯子里的红色饮料，似乎含有这样的寓意。39岁像神情完全不同：穿休闲上衣，手中抱着一只可爱的小猫，长发自然下垂，眉宇舒展，眼神平和。这是1995年，她已经走出阴影，事业有成。44岁像取特定镜头，脸一半染柠檬黄，一半染淡蓝，是一种沉思的表情。身后杯子里有一枝花正在盛开。49岁像仍为近距离头部特写，穿圆领红衫，双手捧着一本书，背后为金色。人物神态和整个作品的色调，令人想起中世纪教堂的圣徒像。临近“知

天命”之年，画家似乎萌生了一种宗教意识和超越人世的感悟。94岁像在静穆、蓝色的中景上，刻画了一个通身红色、双手扶案的老人。我们看不清她的表情，但她的身后有一泓池水，一个健美的白色女体正精灵般地跃身其中。画家说，她想表达的是：人的身体可以衰老，精神仍然年轻活跃。

《自画像》系列是对个体人生的回顾与前瞻诗意的心灵自视，超出了一般自画像的容量与范围。她的画简洁，形象单纯，寓意隽永。这是对现代中国画自画像形式的突破。

我在1991年所写《感受生命》一文，曾指出王彦萍绘画的最大特色是能够“以女艺术家特有的敏感、才情和真诚，把自己的生命体验转化为独特的形象形式”。这一特色可以概括为“心灵本位”，即它们不再像传统古典人物画那么强调理性与规范，也不像现实主义绘画那样模拟的生活真实，它们淡化了人物的写实性与典型性，空间、环境、形象、情感、性格等等不再黑白分明般地清晰，一切都好像有了些不确定特质。自“八五新潮”以来，“心灵表现”也就只有躯壳没有魂魄了，王彦萍总能扎根于自己的生活经验，不断有新的精神开掘。风格稳定，但并不风格化，保持着鲜活的创造力。

1998年至2000年间，王彦萍多次访问欧洲，在旅行、参观、办画展的同时，还应邀到朋友家做客，对欧洲的社会、艺术、风光和普通人的生活有了切实的了解，画了大量速写和水彩、墨彩记忆画。她的速写不仅能准确捕捉动态，尤其能表现即兴的感受和转瞬即逝的想象，赋予画面强烈的主体特征。画集收入了二十余件水彩、墨彩小品，大多是在荷兰和西班牙作的即兴记忆画。从中可以看出，她很关注欧洲人的普通生活，如徜徉在海边游泳

场的女人和孩子，坐着沙发上喝酒聊天的男人，艺术家，建筑、地毯上的猫，阳光下的草地……对这些平凡场景的描绘，丝毫没有猎奇的色彩，在画法上或用线，或用色，或线色结合中，都朴素、简洁，看上去有点生拙，没有丝毫圆熟，有时让人想到马蒂斯某些追求东方风格的作品。

有人把王彦萍视为中国最早创作女性主义作品的画家。其实，她并没有明确的女性主义意识，只是真实、坦诚而自由地表现了个人的生命体验而已。比起那些刻意突出“女性”特征，把女性主义作为招牌而缺乏真诚、独立意识、创作性的作者，王彦萍要自然，也有深度得多。

在上世纪80年代，王彦萍比较重视水墨的表现，色彩大抵是辅助因素。红、蓝二色在作品中成为主角，约始于1990年的《红叶》、《奔跑的云》、《日光》诸作。在这些作品中，红、蓝二色不是作为对象的固有色（或夸张的固有色），而是作为一种独立的色彩语言出现了。它们不是在说明对象的颜色，而是在诉说一种心情和感觉，在塑造一种心境。也许可以说，这不是用手而是用心画出来的色彩。1992年以后，红、蓝二色几乎覆盖了所有的重要作品，成为王彦萍画风的标志。深而纯的蓝色像夜空那样沉静，而红色跳动着，两者形成奇异的对比。当然。除了红、蓝二色，有时还有辉煌的黄色，忧郁的紫色，幽淡的灰色，以及它们之间的种种组合。从此，水墨表现逐渐隐退，色彩成为画面不二的霸主。王彦萍解释说：

想起笔墨情味，我好像一个长大的孩子，那种情味像蜜糖吃厌了一样，渐渐地，性情转移到一些自认为有利的，成年人的口味上，也许是自身发育的需要，我把水墨削弱到只剩下若隐若现的线，而对色彩更加情有独钟，更强调它形和色

的单纯对比。这对我意味着少比多更明确，哲学化比文学化更具广泛意义。

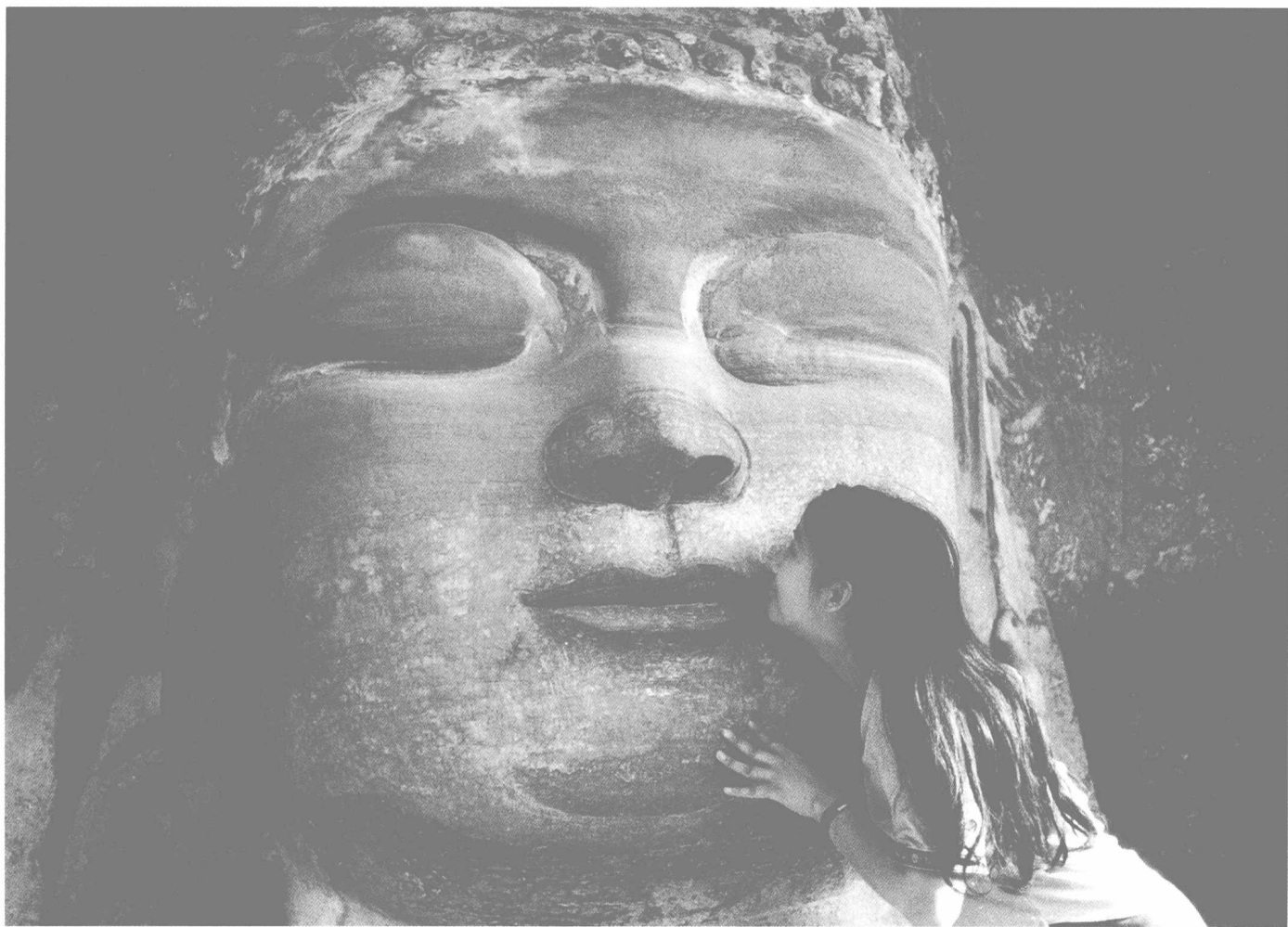
由“形与色的单纯对比”导致的“哲学化”是指什么呢？我想，是色彩本身所隐喻、象征的某种精神性因素。这在《屏风》系列、《肖像》系列体现得很突出。94岁自画像中那大片的深碧蓝色，让人想到夜空、大海，想到生死，想到有限和无限。这也许就是王彦萍说的“哲学化”。这是由色彩感知、色彩隐喻唤起的哲学感悟，并不是思辨的理性认知。不过，尽管这样的色彩处理已不同于古典主义和写实主义艺术的色彩规范，却仍与形象、境界发生着关系，而没有归于抽象象征。它们是响亮、奇异的，但决不浮躁和俗艳。

王彦萍使用色彩，继承了“用色

如用墨”的传统。这一传统强调用色与笔墨的关系。我在评论王彦萍前期作品时曾谈到，“她的画很重视传统笔墨方法，如积墨。这表明，水墨画的新结构和新主题并不一定排斥传统笔墨。正是传统笔墨功底赋予了王彦萍的画更耐看的效果——她的迟涩甚至有点拙笨的用笔，厚重而有层次的墨，不仅和她的精神特质相一致，也有独立的形式意趣”。她近十年以色彩为主角的作品，笔墨并没有完全消失，而是在一定程度上转化为以笔墨的方法用色。其主要特点，一是像积墨那样“积色”；二是在着色过程中适当强调用笔，赋予色彩以层次和意趣。这是形成王彦萍绘画个性的重要因素之一。

王彦萍处在创作的盛期，她还会带给我们艺术上的惊喜。

1982年在四川大足



以“心灵本位”为创作旨向的艺术风格是自“八五美术思潮”开始所逐渐形成的，它在一定情况下可以说是新文化运动以来的又一次心灵解放，无疑为中国美术的发展注入了新鲜的生命活力和蓬勃的生机，但因诸多艺术家缺乏文化的滋养，作品很快形成了一种固定的模式，并受到风格化的威胁，以至于出现了空洞、无力、苍白的尴尬结局。人物画家王彦萍同样经历了“八五美术思潮”的起始和演变，目睹了许多艺术家的激越和困惑，但她没有受其束缚或影响。相反，她始终以传统笔墨为根本，渗入自己的真诚和才情，把生命体验和人生认识转化为理想的艺术形象，以鲜活的创造力不断地挖掘和表现人们内在的心理隐藏，从而使作品获得了生生不息的生命动力，并富于时代意义。

“内在诉说”与“生命体验”是王彦萍作品中的一个内在主题。她以文化和笔墨的自觉意识，进行着激越而炽热的生命言说，并在此对话交流中建立起自己的形式、风格、笔墨与语言，去表现自己的生命观、艺术观以及对世界的理解与认识。分析作品《傣家》、《碧水清风》、《集市》等，可以发现画家擅以少数民族风情为表现对象，但又没有具体模拟客观物象，而是通过超现实主义的时空错位，如空间适当分离，人物形象的恰当变形以及在写实的基础上返归意象形态等手法的运用，结合女性的内心感受和自己的真实体验加以描绘，使主客体在往复回环的交流中形成了作品“内在渴望”、“关爱生命”的真实意境，产生了弥漫于画面的美感魅力与生机。

在《傣家》这幅作品中，画家有意将人物形象进行转化，强调造型，注重色相对比，努力表现自我心理意识。画面上，两个傣族人物面部形态有意刻画成干涩味道，形体则描绘得更趋健美动感，并以大量留白和少许色泽，以及背景中的房舍、树

木略有肆意生长之感，使画面所表达的形象更具生命朝气。而《碧水清风》、《集市》则侧重于情怀的畅想，作品均以景衬物，大量运用色彩，减少墨的比重，这并不意味着削弱主题和笔墨的主体地位，其实，这正是画家创作的意图所在。在前幅作品中，芭蕉的描绘以色为主，又辅以水色、石色，力求两色在搭配使用过程中更具稳重、质感强烈之效果，房屋构筑以黑白对比为理念，画面色调可冷、可暖，一头黄牛、一条黑色的小狗、三两个点景出现的姿态不一的人物，都因此画面整体透露的清赏、温纯的气息，让观众感受到了当代人生的脆弱性和对于生存环境的体悟；而后幅作品，则重于场面的集中描写，以墨和色的互映、有节奏的画面组织，把人们的劳作、饲养等生活状态与集市场景统一在同一个时空下，这是一种瞬间定格，也是对现实状况生动的捕捉。这些，说明了画家善于把握理想性艺术思维，去营造动感意象，从如此的构成中把傣族人们在生态环境中的渴望上升到美丽、和谐、幸福的精神层面，充分体现了画家关爱人生的意义，也在创作中表现着“个人”的心象，当她面对现实时又将其转化为主观世界的境象。

因此，在“内在心理”与“生命体验”的写意之中，在意念与激情的飞扬之中，画家仍然时时流动着“关爱人性”的创作心态。在造型、构成、笔墨、色彩的转换上产生了对传统的留恋与现代美学观念的进一步畅想，带来的是她以“屏风”为题材的现代构成色彩的作品，以绚丽多彩的色泽内涵，去表现当代都市人的心理状态，从而拓宽传统与当代的视野与境界。《画室》系列、《屏风》系列等作品，就是其思想的集中体现。作品中，画家以色当墨，尤以蓝色、红色为基调，其色相不是写心而是来自于心灵的抒写，像作品中沉静的深蓝，燃烧的红色，幽淡的灰以

放飞心灵

张修佳