

POETIC DWELLING
ON CANVAS

画布上的

诗意栖居

蔡杰、刘向东、薛广陈、周梅元个案观察

主编 / Editor

李小倩 Xiaoqian Li

 吉林美术出版社 | 全国百佳图书出版单位

POETIC DWELLING
ON CANVAS

画布上的

诗意栖居

蔡杰、刘向东、薛广陈、周梅元个案观察

主编 / Editor

李小倩 Xiaoqian Li

吉林美术出版社 | 全国百佳图书出版单位

图书在版编目(CIP)数据

画布上的诗意栖居:蔡杰、刘向东、薛广陈、周梅元个案观察/李小倩主编;蔡杰等著.--长春:吉林美术出版社,2016.9

ISBN 978-7-5575-1643-7

I. ①画… II. ①李…②蔡… III. ①写实派绘画-绘画研究-中国 IV. ①J209.9

中国版本图书馆CIP数据核字(2016)第222893号

画布上的诗意栖居

蔡杰、刘向东、薛广陈、周梅元个案观察

李小倩 主编

监 制 今日美术馆

出 品 人 赵小平 连 睿

出 版 人 赵国强

选题策划 功 一

责任编辑 林 鸣

特约编辑 刘 研

装帧设计 秦 华

出 版 吉林美术出版社

发 行 吉林美术出版社图书经理部

地 址 长春市人民大街4646号

邮 编 130021

电 话 图书经理部:0431-82003699

网 址 www.jlmspress.com

印 刷 北京图文天地制版印刷有限公司

版 次 2016年9月第1版

印 次 2016年9月第1次印刷

开 本 635mm×965mm 1/16

印 张 9

书 号 ISBN 978-7-5575-1643-7

定 价 218.00元

版权所有,翻印必究。

目 录

	4	画布上的诗意栖居 文/李小倩
蔡 杰	8	蔡杰：于无声处 文/金影村
	10	蔡杰——理性的个性活力 文/叶圆凤
	12	“情”师于古典 “笔”从于写实 文/李恺
刘 向东	40	超越实境：刘向东画中的虚拟空间 文/曹星原
	42	我说我爸 文/刘蕙萱
	44	我与向东的酗酒小考及其他 文/钱十芑（钱文）
薛 广陈	74	薛广陈的“生意” 文/朱朱
	76	丰饶与匮乏——关于薛广陈的油画近作 文/殷双喜
周 梅元	106	格物致知 超逸情怀 文/马精虎
	108	绘画是我生命的印记
		——周梅元写实绘画问答录 轩敏华/周梅元

POETIC DWELLING
ON CANVAS

画布上的

诗意栖居

蔡杰、刘向东、薛广陈、周梅元个案观察

主编 / Editor

李小倩 Xiaoqian Li

 吉林美术出版社 | 全国百佳图书出版单位

目 录

	4	画布上的诗意栖居 文/李小倩
蔡 杰	8	蔡杰：于无声处 文/金影村
	10	蔡杰——理性的个性活力 文/叶圆凤
	12	“情”师于古典 “笔”从于写实 文/李恺
刘 向东	40	超越实境：刘向东画中的虚拟空间 文/曹星原
	42	我说我爸 文/刘蕙萱
	44	我与向东的酗酒小考及其他 文/钱十芑（钱文）
薛 广陈	74	薛广陈的“生意” 文/朱朱
	76	丰饶与匮乏——关于薛广陈的油画近作 文/殷双喜
周 梅元	106	格物致知 超逸情怀 文/马精虎
	108	绘画是我生命的印记
		——周梅元写实绘画问答录 轩敏华/周梅元

画布上的 诗意栖居

文/李小倩

展览中的四位艺术家蔡杰、刘向东、薛广陈和周梅元可谓是中国新一代超级写实绘画的能手。

说到超级写实，我们很自然地就会联想到 20 世纪 60 年代末到 70 年代兴起的美国超级写实主义。哈尔·福斯特在《实在的回归：世纪末的前卫艺术》一书中这样描述：“超级写实主义艺术家们以其精工细作的错觉，邀请观众体验那画面上几近精神分裂般的狂欢……在他们的绘画中，现实很容易被外表所淹没。”美国超级写实主义是有着强烈的反叛精神的。它的发展与波普艺术有一定的关联，两者都是对抽象表现主义艺术的反叛与否定。他们借助相机、投影灯等机械设备，用一种冰冷的制作方式在画面上营造一种既熟悉而又陌生的逼真效果。画面极力地排除个人情感的流露，恰巧呼应了物质社会背景下人与人之间的冷漠与疏远。但无论是抽象表现主义，还是反对抽象表现主义的超级写实主义，他们自身都是理性主义当道的价值体系主导下的文化产物。

中国的超级写实艺术家与美国 70 年代兴起的超写实主义面对的是完全不同的文化和时代背景。他们思考得更多的是如何在纷繁复杂的全球化艺术语境中走出更贴近自身文化的艺术语言。参加本次展览的这些中国艺术家们，根据我对他们的了解，他们并不热衷于仅仅让画面传达某种理性的观念，或是追求某种符号的创新（不然就没有必要选择这样一种劳神耗时的绘画方式了），而是更加看重通过手与画笔在画布上的耕作来创造一个值得玩味的空间。这正好符合了中国传统的艺术审美要求。正如一位研究者所说：“中国人对艺术的审美都是领悟性的，整体性的，它不需要条分缕析的逻辑思维，也不是一种单纯的感官满足或感性迷狂，而是通过细致反复的体味——体验和玩味相结合的方式去连通其中之‘生气’，咀嚼其中之‘深味’。”（包玉姣《艺术——一种生命的形式》）

在最开始的创作中，这些艺术家离不开对西方各个时期绘画的学习和模仿。而随着绘画实践的积累，我们能明显地看到他们的作品逐渐形成了自己的风格。他们的画面既不像欧洲古典写实那样为炫耀技巧而大量堆砌华丽的物象，也不像美国超写实绘画那样冰冷机械。从构图上来

看，展览中的艺术家们趋向于创建一个更简洁的画面。他们尽量剔除与美学无关的事物，使画面更加纯粹，从而透过画面传达出一种对事物“存在”的尊重。而从色彩上看，也有着对更含蓄和微妙的色彩变化的尝试和探索。在大家近期的作品中，这一现象尤为明显。相比中国水墨，油画材料的一大优势即是丰富饱满的色彩。然而几位艺术家的近作中，看似都在尝试着逐渐地抽离一些强烈的色彩元素，转而呈现一种更含蓄的色彩关系。这种尝试我相信不是艺术家为了创立自己的风格而采取的单纯策略，而是在寻找内心想表达的情感过程中自然流露出来的东方审美气质。

形式与色彩是由内心的需求而改变的，决定这些艺术家作品中的中国意味，更重要的是他们“观看”的方式和体悟。在这个信息碎片化的时代里，当我们尝试对着一个很熟悉的人或日常之物凝神静观时，我们会发现这并非一件容易的事，它是需要有一种心境的，需要对身边熟悉之物仍然保持开放的心态。在中国传统的艺术创作过程中，强调艺术家必须要有一个“虚静”的审美准备心态。所谓的“虚静”，是指观察的主体在进行审美观照时，需要主动地摒弃各种先入为主的主观欲念和成见，超越尘俗的障蔽，也就是说要“万虑洗然，深入空寂”。只有做到这样一种“虚静”的状态，观察者才能“了群动，纳万象”，充分地感受眼前事物的奥秘。这种心态被王羲之称之为“凝神静思”。

当然，光有一种开放的心态还不够。在“虚静”的审美准备心态基础上，主体还须充分调动自己的感官和思维活动，以身心合一的整体生命去品味感性自然物象。中国北宋的邵雍将人类的观物过程总结为从感观，到心观，再到反观，以至于达到贞观这样一个由浅入深的过程，也就是所谓的“穷理尽性，以至于命”的事物认知过程。他写道：“观物者非以目观之也，非观之以目而观之以心也，非观之以心而观之以理也。”（邵雍，《皇极经世书》卷十二篇，《观物内篇》，中华书局 1988 年版）大致意思是说，所谓“观物”，既不是纯粹感性地反应一个外物，也不是纯理性地分析抽象外物，而其本质是一个人通过一件外物所反映出来的对所处世界的态度和觉解，是人基

李小倩：中央美术学院博士，
原北京今日美术馆副馆长

于一定的精神境界基础上对于事物本性的审美式解读。因此,精神境界的层次也就决定了一个人观物所见的层次。“以目观物,见物之形。以心观物,见物之情。以理观物,见物之性。”(陈来《宋明理学》1991年)所以,谈到观物,其实并非只是一个简单的用眼睛观看的过程,也不是一个纯粹理性的分析过程,它是艺术家的世界观与人生价值观的综合体现。而这个过程正是艺术家形成审美意象的过程,是整个艺术创作过程中最重要的环节。

展览中的艺术家们对此是有深刻体会的。由于写实绘画本身的特性,艺术家在创作过程中的情感表达会受到一定的局限性。这首先要求艺术家们具有极其娴熟的技巧修养。对于表现技巧的局限性突破一分,艺术家创作的精神自由就多获得一分,他描绘出的物象才能更具有生命力。这好比是在走钢丝。而更重要的是要求他们对描绘对象的精神性有深刻的体悟。他们的绘画方式要求他们对所描绘物象有一个开放的心态。他们对眼前的物象越充满好奇,所能感受到的物象的信息也越丰富,越能抓住其本质。进一步说,是要求他们打通与所描绘的对象之间的通道,将自己安放进对象的世界里,体悟对象的世界,也从对象中映照出自己的内心,使自己的人生和精神世界在描绘物象的过程中得到解放。

蔡杰是展览中唯一着重人物画的画家,在《青春物语》一画中,艺术家营造了一个清新现代的女性形象,除了对脸部神情的精确描绘以外,他对头发上的泡沫、每一根发丝、每一处衣服的细节都给予了同样的尊重。可贵的是艺术家在如此强调细节的同时,不失整幅画面的平衡,而使整幅作品得以在含蓄内敛的外表下透露出一股情感的张力,这与他表现的女性自我意识观照的主题正好相呼应。其他三位艺术家则以静物为主,尽管都是关注身边熟悉之物,但由于所生活的环境不同,他们所选择的物象也不同。当然这种选择是主动的。周梅元的画面中常常透露着一种怀旧略带小资的气息,这可能与艺术家本人的收藏情结有直接的联系。那些旧时的家具和器皿,结合着鲜活的水果静物和精心设计的光线感,似乎把人拉回到了一个过往的故事里。我在想象,艺

术家在画这些静物时,头脑中是否像放电影一样,会略过一幕幕人和景,时而出现那些旧物曾经的主人,时而是艺术家本人穿越时空,回到某个特定的情节里……避开喧闹的大都市,刘向东享受自己在东北一个安静小城里的生活,他的画里常常呈现的是从散步时采撷来的植物和昆虫,平和宁静的心境透过画布上一茬丰收的稻谷,一截生意盎然的树枝或一只生动的小昆虫,丝丝缕缕地传递给了观众,而宁静背后是艺术家在真真切切地体味春夏秋冬每一个时刻大地带给我们的精彩。用一个流行的说法,刘向东是一个真正活在当下的艺术家。如果说刘向东和周梅元在自家后院的花花草草和收藏的古物器皿中找到了宋人的闲情雅趣,那么薛广陈则是在不起眼的生活元素中感受到了倪雲林山水画的空灵与寂寥。怀着一颗对世界万物的谦卑怜悯之心,薛广陈在碎砖石,木块和腊肉中看清了人在世界外物间的本质,同时在那些通常难以与阳春白雪的艺术美联系在一起的物件中发现了“行云推月”“绝流推波”“重峦叠嶂”之气势。无疑,艺术家在无奈的现实和美好的理想之间找到了一片让心灵归隐的地方。

说到这里,不禁又想起了艺术家刘向东曾说的一句话:“我只不过是一个画家,我唯一的自由就在这不到一平米的画布里。”海德格尔曾经将德国19世纪浪漫主义诗人荷尔德林的诗句“人,诗意的栖居……”做了哲学上的延伸。他认为诗性是人类在现代社会发展中唤醒人性的关键。一个人的成长是自我人性显现、敞开、领悟和自我实现的生命体验过程。而艺术就是存在自身的显现。艺术家的使命我认为就是通过自己的方式去实现“诗意栖居”的审美人生境界。画布虽小,人的心灵是无限的,如果将自己的心灵安放在画布上,那么它就可以是无限大的。这一平方米的画布不仅仅是技巧的展现,更是呈现了艺术家的人生功底的舞台。而所谓艺术的真实性,是否也就在此?祝愿这些艺术家在未来的创作中更踏实与笃定地去追求自己的诗意栖居地。

于涌金艺术空间

2016年7月



画布上的
诗意栖居

蔡杰



蔡杰： 于无声处

文/金影村

蔡杰总是笑称自己在艺术上无甚野心，画画无非是个人兴趣。聚沙成塔，也就误打误撞摸出了点道道儿。他像一名工匠一样，日复一日地趴在画架前劳作。又因为他创作的题材既非主旋律，亦非市面上流行的式样，他的这种劳作看起来近乎是机械式的，无来由而不知所终。默默无闻和自得其乐成为了对他最好的诠释。每次去他的工作室，我总感觉他在画同一张画。事实上也可能真的是这样。正如他自嘲时说的那样：身边的朋友展览办了一轮又一轮，自己却连一张画都没有完成。大家佩服他的耐心和沉静，嚷嚷着向他讨要超写实绘画的秘诀，他的回答却出奇地实在：画出来就是画出来了，画不出那也没办法。我认为这个回答至少也是一种启示——看似机械的超写实绘画，本质上考验的不仅是耐力，更是天赋。

我是个不善观察生活并且活得有些糙的人，因此每每看到蔡杰对日常生活纪念碑式的刻画，总是惊叹他过人的捕捉能力与为之雕琢的冲动。然而仔细想来，蔡杰的超写实主义绘画模仿的不是生活，而是照片——对此蔡杰也并不避讳。换言之，他的创作冲动或许来源于某种与生活无关却真正令他上瘾的气息。我们都知道，大多数国内美术院校对造型类专业最基本的要求便是临摹和写生。

写生更是一度成为衡量艺术家造型能力的重要标准。于是，画照片成了写生迷茫者鄙视链上永恒的末端。由此，国内很多写实画家被问及自己是否参考照片一时，经常闪烁其词，或本能地抗拒。他们

中极少有人承认，自己就是在画照片。

从这里我开始思索，如果蔡杰的创作并不来自于某种逃离平淡生活的个人英雄主义，那么到底是什么吸引了他在这条外人看来有些寡淡的路途上持续前行？中国人喜欢讲“气韵生动”，追求在某种超越时空的意象世界里寻求对自然界的内在征服，而照片打破了这种美好的愿景，将多少带点意淫性质的遐想定格为赤裸裸的现实。西方人的油画传统则看重过人的造型能力，无论是以线条结构取胜的安格尔，还是用色彩俘获人心的德拉克罗瓦，都在西方美术史上毫不含糊地记了一笔。然而，蔡杰所坚持的超写实主义（又称照相写实主义），其实并非发端于西方古典写实传统，而是兴起于20世纪70年代美国波普艺术风靡之时。这就不由得让我想到，照相写实主义实质上是一种与生活讲和或与之平行的艺术，你很难看到这样的画面中有什么形式上激烈的革命与作品对外部世界积极的抗争。正如美国照相写实主义画家查克·克洛斯（Chuck Close）所言：“我的目的主要是把摄影的信息翻译成绘画的信息。”不同于前卫艺术的反叛基因，照相写实主义从另一个角落崛起，不动声色地逃离了艺术史的宏大叙事，接着以一种非介入的态度回避风格与情感，不再贸然僭越生活与艺术本身。准确来说，这种创作方式就是一项翻译工作，它将一种视觉经验转化成另外一种视觉经验，偶尔用炫技式的笔触暗示创作者在场，而通常他们隐匿在作品背后。他们将情感调和在颜料之中，均匀地分布在画面上。他们的战果则是对

金影村：浙江大学美学与艺术
批评研究所博士

照片所能捕捉的万物肌理、质地、触感、材料的惊人模仿，仿佛是在虔诚地提醒观众，摄影是一项多么伟大的发明。

即便认识到了超写实主义与传统写实主义并非同宗同祖，美术界对这支无意叛乱的“异教徒”仍然存在种种偏见。或因题材不够惊心动魄，或因站在了个人风格的对立面，超写实主义被视作创造力匮乏的体现，并逐渐成为一处沉默之人的避难所。殊不知，在后现代消费社会，创造力本身的属性已然发生改变——正如鲍里斯·格罗伊斯（Boris Groys）在《论新事物》中所表述的那样，20世纪下半叶以来，所谓追求创新的艺术气候，事实上是艺术家迫于博物馆收藏体制的猎奇本性，制造出“鲜活的”作品，并试图证明“活的”就是“新的”。可见，今天的创造力面对无处不在的消费之网，已经成为一头待宰的羔羊。在浮躁喧嚣的环境中保持沉默，并且还能无分别心地看待事物，这本身已经是一种对艺术莫大的真诚了。蔡杰谈到，他的创作乐趣，来源于每一笔的成功，或者说是最原始的制幻成就感。美国艺术批评巨擘将媒介性视作绘画最独一无二的品质，越接近媒介，则越抵达绘画的真实，这是在引导绘画走上抽象的道路。

反观超写实主义，将绘画的媒介功能发挥到极致，以至于将具体的事物拆解成了细致入微的点线面，其本质其实是高度抽象的。后者从写实出发，恰恰绕道与格林伯格的媒介说相会合。但因为超写实主义并非一场宣言式的运动，它便始终得以与各个时期流行的理论话语保持距离。这

样，即使用存在主义中“回到事物本身”的主旨来阐释超写实的创作路径，似乎都显得冗余。因为超写实的画法本身拒绝阐释、拒绝意义、拒绝解析。

以上似乎都在阐明一点：超写实主义绘画是一场沉默者的竞赛、一次去风格化的对垒。然而即便如此，蔡杰的创作仍然在这片茫茫的海洋中积蓄出了自己的爆发点，那便是从视觉到触觉的转换。《浮生》描绘的是一位洗头少女，甚至没有脸部。画面的中心是一团被揉搓的头发与洗发水的泡沫，一根带有警戒意味的红线横亘在观者与画中人之间。从发丝到泡沫的复杂层次被逼真地描绘出来，带给观者啧啧称奇的第一视觉震撼。继而当我们迷失在眼前事物“好像是真的”印象中时，又不自觉地调动起了触觉神经，萌生了上前触摸的生理冲动。此时，那根代表距离的红线将我们拉回到艺术欣赏的位置上来，提醒我们无论是视觉还是触觉，眼前的画面都存活在另一维度。即便如此，我们的心理知觉早已凝视、抚摸过这一画面，并将它与我们熟悉的生活联系在一起。由此，蔡杰便带观者完成了一次绘画从“可观”到“可触”，最终抵达“可感”的奇妙旅行。《花语》中，画中的小女孩手捧花束，恭恭敬敬地站立在画面中央。这一美好的画面却被一大片杂驳的塑料布隔离阻断，好像一场蓄意的破坏行为。同时我们又禁不住被塑料布的肌理吸引住，分不清目光该去往小女孩代表的阳光向上的画面，还是塑料布胶带这些粗粝之物。然而，我们的触觉却不由分说地挑选出了其最舒适的区块。

这一切都无关崇高，仅仅是一场视觉与触觉的挑逗，乃至挑衅。由此，我们发现蔡杰对于题材的选择看似无分别，实则表现出一种深谋远虑的简单粗暴。他用最细致的手法，表现最粗陋或微不足道的废弃之物。如果说波普艺术是对日常生活的挪用，那么蔡杰的创作则近乎在日常生活的废墟之中重新发掘出一种自我表达的修辞法，在无意义中建立绘画的另一种秩序。他试图将我们的感官联合起来，对抗弥漫在我们所处社会中的种种虚无与虚伪。

早在古希腊审美体系中，柏拉图便将人的感官分出了等级。其中，视觉因为距离灵魂最近而离肉体最远，便被视为最尊贵的知觉能力。绘画作为一门视觉艺术，在漫长的发展演变中，就是在一步步地向我们的视觉靠近。然而，随着后工业文明对古老价值的破坏，我们或许会发现，离视觉越近的事物，反而更加远离灵魂。我们的生活空间被密密麻麻的图像所包围，却使我们迈入了前所未有的空洞。直至今日，我们中有太多人沦为了“沉默的大多数”。正因为如此，一个在无声无息中制造“事端”的普通人，给人们带来的欣喜才愈加弥足珍贵。在我的理解中，蔡杰的作品，正是通过这些小小的震撼，呼唤出了我们心中的滚滚惊雷。

2016年7月12日 杭州

蔡杰——理性的个性活力

文/叶圆凤

写实与现实主义有一定的区别，写实并非一定是现实主义，因为现实主义的基本特征是以生活的本来样式来反映现实，尊重现实生活的逻辑。在蔡杰的作品中，我们可以看出超现实的部分，即使艺术家表现了一个现实的场景，但在这些生活物象的组合中，隐约传达出一种荒诞感。当然，在蔡杰的画面中，所有的物体都是写实的，但它们显然脱离了自身在现实中本来具有的角色，而变成一种视觉符号，最重要的是，这些物象背后隐喻着一种角色指代。如作品《石榴》中那娇嫩的石榴，其形状是那么的诱人，剥开的石榴粒，似乎保存在真空中，一点也没有变质的迹象。这美妙的一刻就这样在艺术家的作品中凝固了。

绘画作品中不论是使用具象的还是抽象的艺术语言，从本质意义上讲，都是对客观事物进行理性思考的结果，它是作者主观感受使然，是对基本要素整合组织的结果。物与物之间的组织是有目的、有镜

像的视觉思维活动，任何一个形状都具有一定的表现职能，而非随意罗列。

就此而言，蔡杰是位极重理性的画家，至少在绘画体验中，他刻画得细致入微，如作品中那些逼真的纸箱、鲜艳的玫瑰、透明的泡沫……显然，没有理性的调控与沉着为主宰，艺术家画不出这样的感觉。绘画的表现技巧对他来说是近于替代原物，比原物更像原物。我隐约可以从他的画面上感受到他眼光的流注与凝视，如一个刚出生的婴儿，以好奇的眼光注视着生活中的一切，一块餐桌布、一个“美的”纸箱、一块黄胶带等。生活中随处可见的物品都是其注视的对象，这样的注视带来了种种异样之感。

女性是艺术家经常描绘的对象，蔡杰以自身的敏感，遵循客观的描绘，不遗余力地揭示女性那些最微妙的瞬间，哪怕是人物的一根头发丝、一根手指头，他都以最真诚的心来对待，以至于走近他的画面，视线会自然而然聚焦到画面之上，那双逼

真的眼睛，仿佛能让我们感受到画中人的心跳。在平静的画面空间中，将不同的性格气质，人物微妙的内心世界进行深刻、细腻的描绘，无疑证明了他 在绘画艺术上的颇高造诣。视觉感知的敏感细腻，使得他作品中的这些女性形象都是如此安静，甚至有些“肃穆”。平静不像喜怒哀乐那样可以直接传达出对象的心境，但平静塑造的悲喜则更有情绪的爆发力，冷静、客观、准确、真实以至单纯，这显示了艺术家深厚的文化修养和较高的艺术品位。

就绘画语言而言，艺术风格和流派之间有着一种无形的秩序，借助这个秩序，我们可以深入生活现实与现象世界，可以做出自己的表达与言说。但是这个秩序往往令我们失去自己的语言个性，安于现状。对于当代艺术家来说，摆脱现存的语言秩序，以创造新的语境，超越自身，无疑是艰难的。在当今时代的转变中，社会的经济和文化物质发生了变化，艺术家各有自己不同的选择，有的跟随了主流，有的屈

服于现实，还有的沉迷于艺术之路。人们的心理状态受其影响而求新求变，艺术家同样希望自己的创作与迅速变化的时代同步。不可忽视的是，传统艺术的力量仍然在暗暗地发挥着作用，滋养着艺术家，成为其创作的根基。传统艺术仍然以“旧”的形态存在于艺坛，另一方面中国传统文化的一些积极因素会渗透到“新”的艺术形式之中。蔡杰的绘画语言在传统与当代之间有着明显的自我筛选与抉择，并赋予它们一定意义，使绘画语言在平淡之中带有个性活力。因此，他的画境无论是环境的淡化还是衣饰是属意（红嫁衣）、面部的细微刻画等，都不是孤立的技法炫耀，而是从属于对“人”与艺术的精神表达。

可见，蔡杰属于关注当代人生活状态 的艺术家，重视生命体验和表达自我生存空间意识，有着自身的思考深度和敏感。他的每一次创作都是一种生存实现，他在思，思物象，思生存，思艺术……

静寂之声

20cm × 40cm

布面油画

2015



“情”师于古典 “笔”从于写实

文 / 李恺

古典写实主义油画起源于14世纪至16世纪席卷整个欧洲的“文艺复兴”运动，绘画从而确立以解剖学、透视学以及科学主义为手段的一整套模式。因此，绘画在西方曾被一度形容成“通往自然世界的窗口”。19世纪末、20世纪初，写实主义油画被引入近代的中国，新中国成立后就确立起以写实主义为核心，现实主义为导向的美术发展框架，其影响持续至今。

绘画史的演变跟从历史的语境，也受制于文化的主张，倾注着画家们的个人奋斗和一代代的星火相传。蔡杰作为当今写实主义油画群体中的新锐画家，近年来在中国油画界已崭露头角。他的作品常以清新的画面、巧妙的构图被画坛所重视。蔡杰成长在文化底蕴深厚的浙江，曾深造于中国美术学院。2000年，以后蔡杰的油画作品陆续被邀请参加国内外的大型展览及交流活动，这为他的艺术发展和作品传播带来了良好的契机。

众所周知，写实主义油画根植于中国近百年历史，此间发生着巨大的变化，这种变化在相当程度上影响了人们对于写实主义油画的认识和看法，造成了对这一领域认识上的模糊与混乱。传统与当下、东方与西方等标签汇集成所谓的多元文化、主义与思潮，不停左右着创作者们的主观意识，写实主义油画在中国变幻出斑斓的形式，日益滑向孱弱与虚饰。身处多元文

化的巨变，蔡杰却将自己的视野回归到了日常经验、细节和根源，他不遗余力地捕捉瞬间中的生动性与理性，乐此不疲。他的作品主动消解了绘画过程中的笔触，充满着细节的生动性。画家始终以精神力量主宰画面，克制恣意的情绪表现，进而平衡出缓慢、从容的情绪张力。

在作品《雨后》中，蔡杰尝试以近景中的女性为依托，打破了传统中以中景为主体的叙事习惯，利用中景设置的破碎物体拉开与远景海岸线的纵深关系，形成了有别于他人的构图模式。在写实主义油画善于塑造质感的特性上，蔡杰巧妙地将自然质感与人的心理质感达成双重统一，透过对对象的塑造与静态捕捉，导引出视觉片刻的浅层氛围，发展成一套还原事物本来质感的属性，从而专注于自我的绘画语言，呈现出既庄重又委婉的图像文本。

蔡杰的油画创作一贯遵循自己的先天爱好，力图从自我个性角度去观照世界，编织故事。

在作品《花语》中，他利用超出经验的元素安排，出乎意料地破解了人物的体积和空间，给予观看者心理上的平面暗示。在这幅作品中，蔡杰主观臆造了一场视觉玩笑，他利用直观的塑造手法传递出理性的精神意味，而庆幸的是人类所共通的感情依然被固定在了画作之中。他多以个体的方式为立足点，淡化与个人符号相关的

意义，加重主观性的情感判断，以此为作品平添了某种隐喻的色彩。

在主题线索上，蔡杰以女性为主题的创作占有较大的比重。蔡杰认为，在不同的文化语境角度下，女性形象的寓意象征以及深层意蕴是大相径庭的。见其以往作品尤其是在《青春物语》和《青春物语之二》中，蔡杰着重展开了对该主题的“雕琢”，试图搜寻当下语境中女性的特性和意指，赋予该主题深层次的心理属性。

在作品《青春物语》与《青春物语之二》中，画家以典型的南方少女为原型，勾勒出世俗生活中的洗发场景，绘画元素构置单纯、简洁。在《青春物语》中，女主人公挺直身躯直视观者的眼睛，观看与被看成为了驳论，白色蕾丝裙和她的笑容浸润在恬静的侧光里，少女头顶的泡沫恰好衬托出轻松、诙谐的片刻气氛。而作品《青春物语之二》是蔡杰对这一主题的延伸，站在这幅作品前，观者的目光能够跟随少女伸向潮湿发丝的指尖，仿佛触及到了视觉与触觉的边界线，委婉地暗示出少女萌生自我关照意识的觉醒，以及画家个人久久找寻的话语象征，那是执着于美好事物的迷恋以及对生命主题的再次强调。

蔡杰对写实主义油画的热衷令他沉迷于细节的真实，从而渐渐发展出细腻、委婉的绘画方法和固定风格。以再现的手法表现自然的情境，其中必然承载着多年来

的生活积淀，以及画家对自身存在和外部世界的思考。近期的风景作品与他以往的人物绘画有所不同，画面透过颜色层层叠加，远观精巧细致，近看仍保留着绘画过程中的痕迹。风景中所流露出的情绪涉及自我，虽然没有描绘宏大的叙事场景，却依然保持了城市生活之外的某种世俗意味。

品读蔡杰主题各异的作品，我们发现画家在继承写实主义油画衣钵的同时，作为一名独立个体所折射出来的自我律动更显得可贵。平稳的心态作为一种审美态度，也使他的作品表达更为诚恳。当作品的意蕴具有感染力时，艺术的表达才有了意义。蔡杰在多年的绘画实践中不断总结经验，体悟创造原理和提高艺术修养并进。他对绘画史中写实主义绘画表现方法的思考，特别是在结合自身经验去研究油画再现性语言的过程中，敏感于中外绘画语言的异曲同工之妙。在他精心安排的画面中，观看者不难察觉画家曾对神韵与精神做出过不同的诠释，由此，也充分调动起了他的敏锐与才情。蔡杰的绘画就具备了个人的面貌，他对于绘画的认识不仅来自传统和自然，更出自蔡杰自身的个性与修养。

2014年4月 北京