

雅昌·H艺术中国®系列书库 *Artion Arts China*

中国现当代美术大系 *Chinese Modern & Contemporary Fine Arts*

油画卷 *Oil Painting Series*

郭北平

GUO BEIPING

图书在版编目（CIP）数据

中国现当代美术大系·油画卷·郭北平／郭北平绘.
长春：吉林美术出版社，2009.3
(雅昌艺术中国系列书库)
ISBN 978-7-5386-3118-0

I. 中 II. 郭 III. ①美术－作品综合集－中国－现代②油画－作品集－中国－现代 IV. J121 J223

中国版本图书馆CIP数据核字（2009）第025040号

郭北平
雅昌“艺术中国”系列书库·中国现当代美术大系·油画卷

出 版 人：石志刚	Publisher: Shi Zhigang
出版策划：鄂俊大	Publishing Scheme: E Junda
总 策 划：万 捷	Scheme-in-chief: Wan Jie
图书策划：雅昌文化·雅昌艺术网（http://www.artron.net）	Planing: Artron Culture · Artron. net（http://www.artron.net）
主 编：水天中	Editor-in-chief: Shui Tianzhong
作 者：郭北平	Author: Guo Beiping
设计统筹：姜 延	Design: Jiang Yan
责任编辑：鄂俊大 关 欣	Responsible Editor: E Junda, Guan Xin
特约编辑：萧恩明 金 玮 刘丽坤	Advisory Editor: Xiao Enming, Jin Wei, Liu Likun
技术编辑：赵岫山 郭秋来	Technological Editor: Zhao Xiushan, Guo Qiulai
出 版：吉林美术出版社	Publishing House: Jilin Fine Arts Press
电 话：0431－86037810	Telephone: 0431-86037810
社 址：长春市人民大街4646号	Address: No.4646, Renmin Street, Changchun
网 址：www.jlmspress.com	Website: www. jlmspress.com
发 行：吉林美术出版社图书经理部	Issue: Book Managing Dept. of Jilin Fine Arts Press
电 话：010－63107921 0431－86037892	Telephone: 010－63107921 0431－86037892
制 版：北京雅昌彩色印刷有限公司	Plate Making: Beijing Artron Color Printing Co., Ltd.
印 刷：北京雅昌彩色印刷有限公司	Printer: Beijing Artron Color Printing Co., Ltd.
版 次：2009年3月第1版第1次印刷	Information: First Edition Print in Mar., 2009
开 本：889×1194mm 1/8	Product Dimensions: 889×1194mm 1/8
印 张：32.5	Printed Sheet: 32.5
书 号：ISBN 978-7-5386-3118-0	ISBN: 978-7-5386-3118-0
定 价：400.00元	Price: 400 RMB

本书所有图文资料均取自雅昌TM「中国艺术品数据库」TM
All the pictures and data are based on ARTRONTM China Artwork Database TM
本书印制采用雅昌CISDOTM高精出版技术
This book is printed with ARTRON CISDOTM High-Precision Technology

总序

中国油画——历史与现状

水天中

20世纪是中国文化受到西方文化冲击和中西文化融合的世纪。20世纪初期，以科技、制度为先导的欧洲文化陆续进入中国，使中国传统文化濒于解体的边缘。知识阶层对传统文化的信念发生动摇，而对西方文化的态度则由抗拒、怀疑到学习，进而由被动接受到主动摄取。在这种历史环境里，西方绘画也顺利地进入中国，并在中国文化土壤中生根发芽，逐步成长为中国本土的艺术，而20世纪也成为中国艺术史上以油画艺术的灿烂多彩为特点的一个世纪。

一、中国画家的西画试验

清代晚期，一些中国官吏和文人到欧美各国的博物馆中，看到欧洲名画原作，使他们为之折服。薛福成、康有为等人的欧游文札中，对这些名画新颖的诗意作了生动的描述。由于他们见到的是欧洲绘画的代表性作品，而不是他们的前辈文人见到的传教士笔下的圣像，因此清末文人心目中的油画作品不再是“虽工亦匠”、“不入画品”的奇技淫巧了。同时，海禁大开之后，中国人对西方文化的态度，已经由轻蔑、贬抑一改而为尊重和仰慕。作为欧洲文化组成部分的油画，也成为代表着先进文化的学习对象，当时的知识分子是为了复兴中国文化而学习欧洲绘画的。

对于绝大多数中国画家来说，在世纪之初并没有直接面对欧洲名画的机会。虽然在观念上变排斥为仰慕，但即使是有志于研习西画者，也只能面对西方绘画的印刷品摸索前进。清代后期，天主教会在上海土山湾孤儿院举办绘画工场，选拔有绘画天赋的儿童，由西洋传教士中擅长绘画者教授摹绘圣像。这成为中国境内最早出现的传授西画技艺的场所，在扩大西画影响方面的作用，土山湾孤儿院远远超过了清代前期宫廷里的传教士。

清末民初以“西洋画”擅名沪上的那些画家，如周湘、徐咏清、张聿光等人，都是这样通过间接渠道，点滴、片断地接受西画影响。由于他们在摸索学习西画之前就已经有了一定的中国传统书法和绘画基础修养，所以他们所画的“西洋画”，在严格意义上都是“参用西法”的中国画；他们所作的油画，实际上都是中国画家的西画试验。最能代表这个时代的油画作品，当然不是由他们临摹的圣像，而是这些画家所画的风景和肖像。

当时的油画风景，多描绘中国南方的港口或乡村景色。停泊着渔船的海港，矗立着宝塔的村镇，在朝霞或夕阳的映衬下显得宁静而神秘。这正是外国旅游者心目中的“中国风景”。当时的油画肖像，取材最多的是盛装的仕女和正襟危坐的士绅官吏。这一类油画作品反映着20世纪初期中国人的视觉印象，也十分完整地反映了当时中国“洋”画家的艺术趣味。

辛亥革命以后，越来越多的年轻人对油画发生兴趣。他们“无师自通”地画起了油画。后来成为著名油画家的颜文樑，回忆他

早年为学习西方绘画而临摹外国商品广告画片，为取得油画表面的光亮效果，遍试桐油、蛋清、鱼油等材料的过程，这是当时求师无门的众多青年画家共有的经历。尽管如此，这些青年画家的油画作品却比前面提到的那种仕女肖像和“中国风景”有较多个性风采，选材也较为宽广。

二、从个人意绪到家国兴亡——留学生的油画

真正掌握了西方绘画技艺的中国油画家，是那些去国外的留学生。广东的李铁夫（1869—1952）在20世纪初期曾在美国著名画家萨金特（Sargent, John Singer）和切斯（Chase, Willam Merrite）门下学习肖像画。李铁夫的油画已经完全脱离了早期中国油画“不中不西，亦中亦西”的境界，在人物神情、性格的把握和色彩、笔触的表现力方面都具有相当娴熟的油画造诣，成为早期中国油画艺术水准的标志。最早进入东京美术学校的中国留学生是黄辅周，在他之后的是李叔同。李叔同于1910年毕业回国，在天津、上海、杭州从事绘画教学，对西洋画在中国教育领域的传播，作出了开拓性的贡献。

1. 留学生的油画

在20世纪20年代之前归国的留学生，除了黄辅周、李叔同等人之外，还有冯钢百、李毅士、李超士和吴法鼎。在他们之后，留法和留日学生陈抱一、王悦之、蔡威廉、常玉、关良、林风眠、吴大羽、徐悲鸿、潘玉良、卫天霖等陆续归国，留学生逐渐汇成有影响的力量，成为北京、南京、上海、杭州等地美术教育的骨干，他们以西方美术教育的模式筹划中国美术院校的专业教学；以西方艺术家的活动方式，改变中国传统文人画家的艺术生活；以西方画家的趣味和眼光从事油画创作。随着中国城市经济的成长，他们的油画作品在展览会和私人寓所里受到知识阶层的赏识，油画作品开始成为堪与文人水墨画比肩而立的艺术品。

留学生中的油画家如李毅士、李超士、徐悲鸿、林风眠、潘玉良、吴大羽、方干民等人的前期作品，带有较多的外来文化气息。他们的代表作是在国外学习期间的油画习作，还有描绘他们身边人物，城市周围的景色和画室里常见的静物组合。这些油画传达着当时知识分子的生活境遇和个人意绪，宁静、孤独而且局促，但散发着一一种不受传统文化习规限拘的自由气息。

从绘画风格看，西欧学院主义写实传统和方兴未艾的印象主义、后印象主义对留学生画家的影响较大。前者多见于留欧学生，其中的代表画家有徐悲鸿、颜文樑等，他们成为美术教学的主流；后者则以留日学生为多，陈抱一、王悦之、刘海粟、关良等是其代表。20世纪30年代，由倪貽德、庞熏桢等人组成的“决澜社”，由赵兽、梁锡鸿等人组成的“中华独立美术协会”，主张向西方野兽派、立体派、达达派、超现实主义等新派画学习，显示了一种反正统的挑战姿态。由于环境的巨变，他们充满前卫锐气的艺术活动到30年代后期即告中止。

2. 战争和革命带来的艺术变革

20世纪20至30年代间，中国社会政治力量格局出现深刻变化。在文学艺术领域，“文学革命”、“艺术革命”向“革命文学”、“革命艺术”转化，前者是一种追求艺术变革的理想，而后者代表着艺术隶属于政治斗争，服务于政治斗争的决策要求。曾经对中国美术教育和美术家有很大吸引力的自由主义思想，开始退潮。日趋尖锐的政治斗争，使个人从事的艺术何去何从，成为中国艺术家不可回避的抉择。

日本侵略者的炮火促成了中国艺术家的抉择。从1937年开始，中国文化界人士开始了自东南沿海向西南、西北的大规模撤

退。长年生活在沿海城市中的艺术家们进入辽阔的中国腹地，艰难的跋涉不但改变了他们的生活方式，也改变了他们的精神状态。随之而来的八年抗战，使所有的艺术家都变得深沉和现实起来。抗日战争时期中国知识分子有目的的大规模转移，是中国历史上少有的文化转变和精神锻炼。

许多著名的油画家，像关良、吕斯百、常书鸿、秦宣夫、吴作人、余本、刘艺斯等，在抗日战争阶段经历了最重要的风格转变。开阔、清新、粗犷、质朴的人和自然代替了弥漫于狭小画室和繁闹沙龙里的异国情调。原先在艺术上有不同追求，在文化上有不同基础的画家，殊途同归地投身抗战救亡宣传活动。司徒乔、唐一禾、梁鼎铭、倪貽德、王式廓、冯法祀……众多画家将他们个人的艺术活动纳入民族独立和革命斗争的渠道，成为社会集团的政治行为。

20世纪30至40年代中国油画在艺术思想、艺术趣味、艺术风格上发生的明显变化，使油画从外来的高雅艺术朝向表现现实的悲欢离合，联系普通中国人的本土艺术发展。从艺术与现实生活的关系而言，油画逐渐成为最贴近现实人生，最能寄寓政治、文化理想的画种。

三、表现新的时代（1949—1978）

1949年中华人民共和国的成立，是决定中国现代历史走向的重大事件，也是中国美术史上具有关键性意义的年代。它使20世纪后半期的中国美术与20世纪前半期有了截然不同的面貌。

1. 社会主义现实主义的油画(1949—1964)

在美术创作方面，建国以后的重大变化之一，是美术创作与现实生活的紧密联系。全国文艺界遵照毛泽东关于“人民生活是一切文学艺术的唯一泉源，此外不能有第二个泉源”的观点，有组织、有计划地深入工厂、农村、部队。体制内的一切创作活动，首要步骤就是组织美术家深入生活。深入生活的首要目的当然是向工农兵学习，改造文艺工作者的思想，而对创作具体作品来说，从现实生活中得到主题和题材，从现实生活中得到具体的形象、构图、色彩，以至作品中的每一个细节，创作的每一个步骤，构思的每一个方面，都应该是现实生活依据的；完成的作品也应该具有现实社会的功利意义，即“团结人民、教育人民，打击敌人、消灭敌人”的意义。重视创作与现实生活的联系，使20世纪50年代以后的油画作品发生深刻变化。许多从来不曾入画的生活景象开始出现在作品中，在描绘现实人物、现实环境的作品方面，显得比较丰富和充实。

从20世纪50年代开始，中国的美术院校和“美协”系统，对美术门类有了统一而明细的分类方式。如：中国画、油画、版画、连环画、年画、宣传画、壁画等。其中很重要的一个改变就是以“油画”代替了过去沿用的“洋画”、“西画”。这在客观上突出了这类绘画的技法材料特色，淡化了“西画”的文化背景和它在艺术观念上不同于一般本土艺术的特殊性。

从解放区来的画家带动一些年青人，创作了第一批反映革命斗争和工农兵生活的油画。胡一川的《前夜》、《开镣》，罗工柳的《地道战》、莫朴的《入党宣誓》、王式廓的《参军》等作品，以真挚的情感和朴实的笔调，宣告新的艺术时代已经来临。留学归来的画家及时调整了他们的绘画风格，改变了选题习惯，相继向通俗的写实风格靠拢。曾经是展览会主角的裸体、静物，在20世纪50年代的展览中基本消失了。原来以抽象或表现的前卫风格作画的画家，现在以写实画法描绘革命题材。另外一些画家在重新诠释他们作品主题的同时，坚持自己的艺术风格，如卫天霖、倪貽德等，而林风眠、吴大羽在私下仍然继续他们具有现代风格的绘画创作。

油画家们在研究历史、深入生活的基础上，陆续画出了一批既具有新的时代气氛，又发挥了他们艺术特长的历史画、风景画、肖像画和静物画。董希文的《开国大典》和西藏组画，吕斯百的《大丽花》和《兰州握桥》，吴作人的《齐白石像》和《黄河三门峡》，艾中信的《通往乌鲁木齐》，冯法祀的《刘胡兰就义》，颜文樑、关良、余本、杨秋人、吴冠中的风景和卫天霖的静物……这些作品不但是新中国油画艺术的开篇之作，也是这些画家个人艺术历程中的代表作。

1960年前后，油画家为革命历史博物馆创作的革命历史画，如侯一民的《刘少奇同志和安源矿工》、詹建俊的《狼牙山五壮士》、蔡亮的《延安的火炬》、全山石的《宁死不屈》等，体现了建国以来主流美术在思想和艺术方面取得的进步，以庄严、宏大的气势，引起美术界的关注，给现代中国绘画增添了前所未有的“壮美”因素。以此为契机，各地宣传部门相继组织画家，展开革命历史画创作。在美术院校的创作教学中，也更加注重重大历史题材的创作实践。20世纪60年代初的革命历史画，成为“文化大革命”前15年间体现社会主义现实主义创作的标志性成果。

到20世纪60年代，新中国培养出来的年轻油画家接连在画坛亮相，侯一民、詹建俊、靳尚谊、何孔德、蔡亮、高虹、张钦若、闻立鹏、杜键、钟涵、朱乃正、哈孜·艾买提、潘世勋……他们的作品精神昂扬，格调刚健。

学习前苏联美术，对20世纪50年代的中国美术产生了广泛影响。我们接过了前苏联的“社会主义现实主义”创作思想，将其视为唯一正确的文艺思想。在接受前苏联40年代以后的文艺政策的同时，也接受了前苏联对现代主义艺术的批判和清算。歌颂斯大林时代的前苏联绘画，成为50年代中国油画的榜样。在美术院校中，前苏联式的造型方法，成为衡量学生学业成绩的重要标准，这助长了通俗的写实绘画风格一统天下的形成。

学习前苏联美术，对中国油画的发展起了一定的积极作用。写实造型技能的提高，大型历史主题绘画的创作，都在学习前苏联油画的过程中有明显长进，而印象主义在绘画技巧上的丰富经验，也经由前苏联绘画而得到了解和掌握。派遣留学生、聘请前苏联专家教学等具体措施，给中国油画创作和教学打通了一条新路。从前苏联留学归来的罗工柳、全山石、萧峰、李天祥、林岗、徐明华等人，以中国人的视角研究了俄罗斯—前苏联绘画，给处于封闭状态的中国油画带来域外新风。由前苏联专家马克西莫夫（Maksimofu, K. M.）主持的油画进修班和由罗工柳主持的油画研究班，都是有计划地传授前苏联油画经验的成功尝试。

20世纪60年代以后，中苏两党决裂。“反修防修”代替了学习前苏联的“一边倒”。前苏联的文学艺术成为“修正主义文艺”的反面教材，前苏联绘画当然变成革命大批判的对象，但客观地看，前苏联绘画对中国油画的影响并没有因此而淡化。

2. 为政治斗争服务的艺术（1965—1975）

20世纪50年代连续不断的政治运动，特别是1957年的“反右”运动和1958年的“大跃进”，已经预示了新中国前进路上的坎坷风雨。60年代中期，“左”的政治路线占据压倒一切的位置，毛泽东在1964年对文艺工作的两个批示，宣告文化领域万马齐喑的时代的来临。1966年开始的“无产阶级文化大革命”，更把源远流长的中国文化推向绝境。“十年浩劫”，是中国艺术和中国艺术家灾难的历史，油画家完全失去了创作的自由，形成中国绘画史上刺目的空白。

从1964年开始，油画创作中便流行起解说政治斗争口号的图式。当时的油画作品都是在领导、群众、作者的“三结合”模式之下创作的，画家成为贡献手艺的工作人员。在画面形式上，越来越追求宏大、激昂的声势，但对阶级斗争、路线斗争的表现多流于概念化和公式化。肖像、静物、风景作品几近乎绝迹，描绘人体被彻底禁止，虽然毛泽东本人曾经批示裸体写生可以继续进

但这一批示直到20世纪80年代才被拿出来当作裸体绘画存在的理由。这是一个未予执行的毛主席指示，这种情况极其罕见。

“文化大革命”高潮中，代表当时主流艺术的油画作品是各种规格的毛泽东肖像。这些肖像都以某个照片为母本，由作者再加以修饰美化。刘春华的《毛主席去安源》被称作“开创无产阶级美术新纪元”的样板作品，这幅油画被大量复制，成为中国历史上流传最广的一幅绘画作品。与此形成对照的是董希文的《开国大典》的再次修改和侯一民的《刘少奇同志和安源矿工》的遭受批判和毁坏。这些油画的不同境遇，最集中地说明了“极左”政治所要求于艺术的是什么。

进入20世纪70年代之后，江青和掌握当时文艺工作领导权力的“左派”，开始组织美术创作，以显示“无产阶级文化大革命”的成果。各地组成“三结合”的创作组织，当时被认可参加创作活动的，除了“革命小将”、工农兵业余作者之外，也有部分专业美术工作者。一般都是领导定题目，群众讨论、出主意，作者具体制作，再经过集体讨论、集体修改。

20世纪70年代的油画作品在处理人物画时，统统按照“三突出”原则，集中表现主要英雄人物的光辉和高大。在形式上的共同特点，则是所谓红、光、亮，即以明丽的暖色调，精描细磨的笔触构成的艳俗风格。“文革”前的油画作品和前苏联绘画，仍然是当时的油画作者们暗中模仿的对象。

3. 油画创作的复苏（1974—1978）

“无产阶级文化大革命”后期，各地开始了有限度的“落实政策”，一部分被剥夺了绘画权利并且失去人身自由的画家从“干校”、“牛棚”、“学习班”或牢房中归来。同时，“极左”势力对文艺工作的控制有所松弛，油画家们珍惜难得的绘画条件，恢复了写生和创作。老画家刘海粟、吴大羽、关良、卫天霖、常书鸿、吴作人、沙耆、吴冠中等，在艰难条件下重新拿起了画笔。中青年画家以风雨兼程的精神，力图追回失去的岁月。这是中国油画家没有言语只有动作的时期，虽然不可能出现巨作，但确实产生了一些真切感人的风景、静物小品。

1976年“无产阶级文化大革命”结束，中国艺术家以获得“第二次解放”的心情，开始了正常的绘画创作。油画家首先以画笔表达了他们对党中央粉碎“四人帮”的喜悦，这类作品大都沿用建国十七年间习见的构思格式，所以不能归入新时期的美术创作范畴之内。较为重要的艺术现象是大家痛定思痛，对刚刚结束的这场民族灾难开始了质疑和反思，这成为艺术创作的重要主题，具有深刻精神力度的作品开始酝酿。

到20世纪70年代末期，“十年浩劫”中幸存的老一代油画家、中年油画家和70年代开始油画创作的青年油画家汇聚成新的创作队伍，迎接新的艺术时代。与1950年至1965年间涌现的画家相比，70年代的一代人是在艰难曲折的环境中成长的。他们冲破“极左”的迷雾，在沉沉暗夜里追寻阳光，一代青年画家终于从文化废墟上站立起来，而且与美术领域“左”的谬误决裂。实际上，即使在“极左”统治的年月里，一直有一些画家在心理和艺术上疏离主流意识形态，艰难的处境并没有阻断他们的艺术探求。这使我们得以看到在情感和形式上有着明显反差的油画作品，这种非主流的作品虽然为数甚少，但它代表了一种文化理想，一种人生态度。正是这两种不同的艺术倾向，共同构成建国后将近三十年间中国油画的整体风貌。

随着人们对产生“极左”灾难的历史的反思，新的艺术思潮开始萌动，各地油画家自发组建艺术社团。1978年初，37位北京油画家自发成立“春潮画会”^①，并在北京中山公园举办了“迎春油画展”。“春潮画会”随后改称“北京油画研究会”，油画家们提出“政治民主是艺术民主的可靠保证，艺术家个人风格的被承认是‘百花齐放’响亮号角的主和弦”的宣言。这年春天，吴冠中

发表《绘画的形式美》，呼唤不负担说教任务的“独立美术作品”，并认为“形式美应是美术院校教学的主要内容”。他的一系列被视为“离经叛道”的言论，成为中国油画家思想解放的先声。继“北京油画研究会”之后，“星星画会”^②、“同代人画会”^③等民间美术社团相继出现，上海12位油画家在“探索，创新，争鸣”的主旨下，举办了“十二人画展”^④，展览前言称：“严寒的封冰正在消融，艺术之春开始降临大地”。

十年“文革”给中国人的身心伤害，成为一代艺术家挥之不去的情感阴影。20世纪60年代以后开始油画创作的青年画家，以新的眼界和心胸对待生活和艺术，虽然他们从事绘画创作的年月无法与前辈相比，但他们对社会、人生和艺术的思考却相当深入。他们从“文革”阴霾中走出，将亲身经历的创痛形诸画面。这些作品以质朴的写实手法再现“十年动乱”中的生活片断，虽然基于个人遭遇的印象，却凸显了一个特殊时期的历史印记。他们的作品以批判的眼光审视现实生活，与长时期泛滥于文艺作品中的虚假和粉饰形成强烈的对比。实际上正是这些作品，填补了中国“现实主义”艺术的空缺。由于当时文学创作中出现了以《伤痕》为题的短篇小说，文学评论家不无贬意地将表现“文革”创痛的创作名之曰“伤痕文学”，于是美术界也将同类题材的绘画称之为“伤痕绘画”。“伤痕绘画”在“团结起来向前看”的口号声中受到冷落，继起乏人，但它在当代中国绘画史上的地位是不可忽略和无可代替的。

在“伤痕绘画”突现和消隐的同时，有着相同经历的青年画家如罗中立、陈丹青、艾轩、何多苓等人，将视线投向了广阔的辽远天地，那是一个远离喧嚣和拥挤，远离现代主流文化的天地。画家描绘那里的人和自然，品味被主流文化忽略或者忘记的生活。这些作品被评论家称为“乡土写实绘画”，它们“作为一种清醒、健康的思考方式呈现在我们眼前，让我们看到在艰辛、古老的环境里生活的人们，仍然保持着人的温情和尊严”。与短暂存在过的“伤痕绘画”不同，“乡土写实绘画”出现了大量追随者，但追随者缺乏原创者的感情积累，这使他们的大批仿作滑向平庸的矫情。

从20世纪70年代末到80年代初，中国油画家经历了从历史反思到艺术反思的过程。1984年的“第六届全国美展”展示了几代画家重获创作权利之后的艺术成果。在共庆中国油画家“五世同堂”的聚会之后，风格、观念的陈旧和单一，使油画家感到触目惊心。这年冬天，在中国“作协”四次会员大会上，中共中央书记处在祝词中明确提出“创作自由”的口号。1985年春天，在安徽泾县举办的“油画艺术研讨会”（黄山会议）被称之为中国油画家的“泾县起义”——它是油画家艺术回顾与前瞻的交流，也是对艺术上种种清规戒律的声讨。几代画家认识到中国艺术创作回到“文革”前的17年，显然不是历史的前进而是一种倒退。在“更新艺术观念”、“追寻艺术个性”和“要多样，不要一统”方面取得的共识，成为新时期创作繁荣的起点。

随着国家经济、文化领域的开放，外国美术作品不再是被封堵、受批判的异类。越来越多的油画家得到接触和了解西方艺术的机会，西方现代绘画成为中国油画家更新艺术观念、改变艺术风格的重要借鉴对象。油画家纷纷从原有的写实形式和“现实主义”艺术思想出走，实践“观念更新”的油画家出现与过去截然不同的关注点：一方面是对中国传统文化和各种原始的、边远的生活情趣的关注；另一方面是对西方现代绘画风格的兴趣。两种追求的结合，使表现、抽象和象征成为新的艺术取向。

1985年前后，以高等美术院校学生为主体的“新潮美术”，是急切追求艺术现代化的集群性试验。从“新潮美术”中出现的油画作品看，也是朝着表现、抽象和象征进发。从艺术史角度看，“新潮美术”是一个观念大于本体，活动重于作品的艺术潮流，它对中国油画的意义在于促使求新求变趋于普遍化，即使对“新潮美术”缺乏好感的画家，也不能不开始思考艺术变革的必要与可能。

用西方现代绘画形式表现原始和古老的文化情趣，是一部分画家的尝试。更多的画家仍从现代生活和个人内心体验方面获取创

作母题。他们的作品在形式上吸收西方现代绘画的痕迹并不明显，但与过去那种通俗的写实绘画也显然不同，两者之间的差异在于蕴藉的表现和朦胧的情调。这种含蓄、间接、多义的表达方式为越来越多的，甚至是艺术风格迥异的画家所接受，成为一种风尚。如果把过去的中国油画比作进行曲，20世纪80年代中期以后则出现了许多“无标题音乐”。“无标题”不是画家对自然和人生无动于衷，而是用间接的、含蓄的形式，表现画家对生活的印象和情感评价。这些画不给观众提示或“指南”，只给一种情境、一种视觉的暗示，有时候仅仅是意味深长的沉默。

象征手法的广泛采用，是新时期油画创作的一大特征。即使是风景、静物和肖像画，也往往带有文化象征意味。以写实技法为风格变革的基础，是许多油画家选择象征性构思的主要原因；另一方面，它间接反映了油画家对曾经主宰绘画创作的“命题作文”方式的厌恶和对浅露、直白的插图样式的反感。20世纪80年代的油画家对哲学、历史理论的关注，也促使象征主义倾向趋于普遍化。对于观众来说，在作品中寻找“言外之意”，几乎成为理解和欣赏油画作品的诀窍。

与象征性在油画创作中的畅行无阻相比，抽象油画的发展道路相对曲折。虽然早在20世纪70年代末，就有画家从事抽象绘画试验，但它曾被视为背离社会主义美术方向的异端。1985年前后，批判抽象主义的论调归于停歇。1989年的“第七届全国美展”有多幅抽象作品获选展出，开创抽象绘画在国家大型展览上露面的先例。有学者认为中国艺术从来就包含着抽象性因素，中国人的审美习惯很早就包容了对抽象美的品味，但在20世纪的中国油画家中间，从事纯粹抽象绘画的人相对较少，而且都是从自然景色、具体物象中发现有意味的形体、色彩元素，将自然物象加以分解，然后是以纯粹的色、线、面组织起含有个人感情趣味的形式。他们的“风筝”不曾“断线”，没有切断形式元素与现实事物的联系，而是保留着个人对现实世界的记忆、幻想以及通向现实世界的形、色、光、影脉络。更多的画家是具象和抽象兼收并蓄，交会穿插，这已经成为当代中国油画的特有风采。

1987在上海举行的“首届中国油画展”和1989年在南京举行的“第七届全国美展”（油画部分）与三年前的“第六届全国美展”（油画部分）呈现明显差异，差异之一是绘画风格、样式由单一转向多样；差异之二是画家结构的年轻化。“文革”后美术院校的研究生和本科毕业生，以他们的实力与气势填补了油画人才的“断层”。

20世纪80年代是一个富于激情和理想的时代，对变革和“重建”的热情，反映在每一个艺术群体和艺术现象之中。进入90年代，中国艺术家突然趋于冷静和超脱，作品的“学术性”、艺术家的“学者化”、创作的“精品意识”代替了急于求成的焦躁。年轻艺术家不再奢谈改造艺术世界的宏图大志，代之而起的是一种隔岸观火式的平淡、玩世不恭的嘲讽和近乎自虐的戏弄。“理性之潮”、“生命之流”等等宏大叙事被“无聊”、“玩世”、“泼皮”之类的词汇替换。在新的形势下，中国美术家协会油画艺术委员会的主持者提出“时代精神，中国特色，个性特征”的努力方向，这是依据中国油画家实际艺术思想和创作趋势所作出的概括。

四、20世纪90年代以来的中国油画

20世纪90年代中国最具深远影响的发展，是市场经济取代计划经济。文化艺术也由此产生很大的变化，市场经济的选择不但影响着画家个人的艺术行为，也影响着艺术教育、艺术团体、艺术出版的走向。主流文化渠道之外形成了非主流文化渠道，在绘画方面，它意味着非官方的展览、出版、销售方式。由于油画艺术的西方文化背景，非主流渠道对画家个人往往具有更大的吸引力，但作品接收方式的多样化并没有使艺术思想上的矛盾、冲突消减，单一的、自上而下的政治对艺术的控制相对减少，而市场对艺术的多重影响却逐渐增大。另一方面，当代文化的多元化使画家面临更加复杂的局面——全球化与民族化、现代与后现代、前卫与传统、雅与俗、个人心境与人文关怀……这一切都不是某种标准答案所能解决，不同的画家以自己的作品对这些问题作出了不同的回答。

应该看到，艺术群体的消解和艺术潮流的淡化，并没有使当代画家分化为互不关联的个体，而是形成了一些不同流向的创作趋势。写实和非写实、主流和前卫这一类二元划分已经不能概括当前中国油画的现实格局。决定画家艺术走向的因素，已不仅仅是师承、地域或者对外来艺术样式的选择。油画家的思想信仰、文化渊源、艺术观念、生存方式以及新的社会阶层归属种种因素，虽然不像文学界和社科理论界那样壁垒分明，但在深层次上正在潜移默化地影响着画家的艺术走向。

在文化思想方面，全球化与民族主义的碰撞；“自由主义”与“新左派”观念的矛盾；性别问题的认识……

在艺术观念方面，形式语言的探索与社会文化的批判；传统绘画边界的恪守与艺术门类的突破与综合……

在画家生存方式和作品出路方面，体制内外、学院内外、国内外……不同的社会处境、不同的文化视角，对其艺术面貌都产生着作用。

每个画家在这些方面都自觉或不自觉地有所选择，近年出现的给人印象较深的作品以及连带的艺术现象，实际上都与上述变化有关。

1. “主旋律”的多样理解

“主旋律”的多样理解不等于人们常说的“主旋律与多样化”。对“主旋律”本身就可以有多种思考和多种理解。在油画创作上，“主旋律”的要求牵涉创作的各个层面，例如关注社会效应，体现当今政策导向，给观众健康、向上的印象等，而在艺术圈外，人们往往把“主旋律”与绘画形式联系起来，一般是将绘画作品的“主旋律”简化为以通俗写实画法正面表现现实生活。这当然是对“主旋律”理解的简单化，但如果突破这种简单化的理解，随之而来的将是人言人殊的批评。关于中国画《玫瑰色的回忆》、油画《红墙记事》、《五角星》的争论说明，狭隘的意识形态批评限制了画家在“主旋律”方面的作为。

抗洪抢险斗争和1999年为纪念香港回归而组织的主题性美术作品创作，是近年较大规模的主题性绘画创作活动。从这两次活动中产生的作品，可以看到当代“主旋律”绘画的成功与不足。从艺术创造的角度看，真正成功体现“主旋律”的创作基础，是对艺术上的“主旋律”（包括画家所选题材的“意义”）作深层次、个性化的理解。即使对现实人物、现实事件的理解，也应该推进和发掘到历史、文化和人性的深度，而不止于就事论事。在创作和批评实践中，这一点很不容易取得共识，但它确实已为艺术史所证实。

环境问题上升为政治问题，这是21世纪的现实。对人与环境的关系的思考当然是当代文艺义不容辞的使命。油画家对此作出了自己的反应。徐唯辛是一个关注大的现实环境的画家，从大气污染到核扩散，都被纳入他的艺术视野。画家曾经生活在广州，那里的酸雨率达到百分之七十，为此他以两年的时间创作了《酸雨》。类似的创作是王少伦的《水》，北部中国的水荒已经成为中国人无从回避的大问题，王少伦以写实手法描绘北方农民在水荒中的绝境。我们面临的环境问题非常严重，但像这两位画家所作的选择还是太少，我赞同徐唯辛的看法：“绘画本体上的探索是有限的，内容题材的选择是有意义的，艺术家及作品对社会是负有责任的”。

2. 表现与幻想

中国传统绘画本来就是表现性的，文人画以绘画形象蕴涵某种理想或观念为绘事最高境界。这使现代的中国艺术家在理念上与表现主义灵犀相通。中国油画家从写实走向表现始于20世纪80年代，起初它是对封闭画家个性、泛滥画坛的通俗写实样式的反抗，但很快就渗透到极其广泛的领域。人们认为近十年中国绘画不存在主流形态，但要从作品风格比例看，表现性风格占据了当代绘画的最大份额。我在这里分别概括的其他作品里，实际上也或多或少地呈现表现性倾向。

产生于20世纪初期的西方表现主义，其本质是对艺术和社会现实原有形式的反抗。经历了“极左”文化灾难的中国艺术家，选择表现主义风格以求艺术的更新，显然与此有相通之处。因此，20世纪80年代的表现性倾向主要体现在对远离现实情境题材的偏爱和放弃严谨细致的写实技法方面，如对原始、神秘、朦胧、畸变的迷恋，对尽情堆砌、自由狂放画法的倚重等。在近年几次大型油画展上，引起大家注意的一些新人新作都有类似的倾向。90年代以后，中国的表现性绘画出现了两种流向，我曾经将其概括为“放逸笔墨”和“歌哭人生”。前者类似于法国表现主义追求新的、自由的、足以宣泄个人内心激情的绘画形式；后者类似于德国表现主义者，他们的艺术就是为了无所顾忌地揭示现实的混乱和黑暗。90年代的中国画家受德国表现主义艺术的影响较多，只有不太多的画家在形式的自由而又符合其逻辑的发展方面下功夫，但中国的环境不可能使我们走德国表现主义之路，于是许多表现性作品在激烈的绘画形式之下却是温和的或者晦涩的思想倾向。这是当代中国表现性绘画发展的内在矛盾。

袁运生和葛鹏仁的表现性风格对当代青年画家影响很大，在他们之后备受关爱的是贾涤非。他强调艺术与艺术家“本性”的联系，认为画家是凭借本性、对生活的独特感知和对某种表现材料的偏爱，营造一种“真实幻觉”。这显然是表现主义者共有的主张。表现自然和人的生命活力是贾涤非作品的中心，以缤纷的色彩，卷曲的线条描绘的人体、草木，具有形式上的感染力。即使不推敲构图的意义，也能给人情感刺激。

与贾涤非相比，许江更多幻想因素。他曾经谈到在国内时对异邦的向往和身在异乡时对故土的眷恋。这种“生活在他方”（米兰·昆德拉语）的感慨，正是表现主义者创作的心理基础之一。许江以“弈棋”意象描绘他对历史文化差异性的主观感受，画面上反复出现的文化废墟与神秘之手，传递着画家内心的思考和焦虑。这是他唯一的选择：“在对事物的直观明证的表现中袒露自己的内心”。

周春芽、井士剑、邓箭今、孙建平……他们以个性化形式反复表现对别人也许无足轻重，而在画家自己内心留下深刻印记的形象。可以用一位西方诗人的名句评价他们的艺术：你绝不可以别人的标准衡量我！

我把这些画家的创作称为“表现性”，而没有直截了当地叫做“表现主义”，确实是因为中国油画家在源于欧洲的绘画风格之外，还有别人无从代言的文化祈求。段正渠对黄土高原上的乡野小民怀有难舍难分的热情。在他之前，已经有过像蔡亮、刘文西描写西北农民而获得好评，但他选择了粗犷直率的表现性语言。因为他觉得这才是与那里的风土人情相契合的语言。他从陕北高原的民歌声里获取艺术上的顿悟：“我无法把信天游叫做‘歌’，那太过于文弱，‘歌’是悦耳的，委婉吟唱出来的，而酸曲曲则是情感的喷发和灵魂的诉说。当夜色渐深……平日里骡子一样麻木疲惫的人们恢复了原有的血性，他们放纵着粗糙的嗓门……凄厉高亢的声音，和着世代的积郁奔突而出，在夜空里随风飘逸”——这就是段正渠的画。

当画家感觉到表现主义形式依然不能给他想象的自由时，他会借助幻想继续前行。石冲、赵文华、唐辉都不是任情挥洒的画家，他们以细密的笔法精心营造逼真的荒诞。绘画上的荒诞与表现主义同出一源——对现实的世界的批判性疏离。

3. 对现实人生的思考

在表现性艺术样式大行其道的时候，油画家并没有忽视研究现实生活。当然，当代画家不再以先验的命题为观察生活的出发点。画家关注的是他们身边的人和事，有评论家将此概括为“近距离”。因为画家并非“高于生活”，他与他所描写的人们不存在阶层归属或心理状态上的距离。

在描写当代生活方面，值得注意的是刘小东。刘小东的创作命题是当代中国城市里芸芸众生的日常状态，从传统艺术趣味的角度衡量，他总是在画一些不值一画的东西，但这些东西确实给人“味在酸咸之外”的感觉。他认为画画就是对现实的限制，“通过限制使熟视无睹的生活变得意味深长”。曾经有批评家将刘小东的作品归入“无聊感和泼皮风”，实际上刘小东的创作是对“无聊和泼皮”的冷眼相看。刘小东的视点投向“熟视无睹的”生活瞬间，而喻红思考的是艺术家自身，是她个人数十年的生命历程。她的数十幅“自传式”系列作品，将近数十年中国社会的变迁与她本人的成长融合为一体，对个体生命成长的回顾与对中国社会变迁的思考相映照，温暖的私人回忆与冷峻的历史纪实形成“外圆内方”的感情张力。

对底层群体生存的关注，使忻东旺、徐唯辛等人的作品引起评论界重视。他们以直率、质朴的个性化形式，描绘进入城市的民工在物质境遇和精神境遇上的艰难处境，底层民众的生存状态，使观众过目难忘。

与底层群体的艰难处境形成对比的，是沿海大城市的流行文化趣味，在一定程度上代表了正在成长的一代人中间流行的文化观念和艺术观念。在油画创作中，表现这种时尚观念的作品正在增加。许多青年画家总是在玩味幼年时期的生活情趣，“玩偶情结”和“时尚风情”在近来的油画中比比皆是，但也有一些画家对此持批判态度或者加以反讽。四川的钟飏以当代城市时尚生活与新、老传统文化重负之间的场景反差，构成尖锐的情境对比，在荒谬的图像中实际包含着现实的矛盾。

曾以政治形象创作“波普”作品的王广义，创作了计算机“病毒携带者”；杨国辛、李邦耀以综合手段制作现代生活图像的集成式画面；夏俊娜对正在逝去的西方优雅生活气氛的精致渲染；杨帆描画艳丽的时尚少女……这些作品的题材和制作手法，构成21世纪中国绘画的一道新异景观。

4. 从“波普”到“反讽”

20世纪80年代后期开始在海外露面的“政治波普”，是当代国际形势与中国社会政治体制之间的张力共同构成的特殊产物。观念的暧昧和形式上的折中性质，成为它与前苏联反体制绘画、拉美社会批判绘画都不相同的艺术现象。也正是这种折中性质和政治体制之间张力的变化，使它的刺激性日渐淡化，到20世纪末，人们对政治波普的关注已经被广泛流行的反讽作品所转移。

刘大鸿、方力钧、刘炜、张晓刚……这些不同风格的作者之间，有一个共同取向，那就是选用反讽为其基本修辞方式。

李山的《胭脂》系列，谐谑甚于讥讽，将曾经是神圣威严的图符和形象变得妖艳性感，显然是对威权的一种解构。因为自古至今的中国文化从来将妖艳置于神圣的对立位置，而李山恰将两者叠合为一体。这一类作品的艺术感染力在于它的谐谑性和喜剧性。它使人哭笑不得，让观众在最严峻的事实面前苦笑，而成功地运用喜剧性的艺术家，自己总是故作虔敬和老实。这种“老实”也体现在刘炜、刘大鸿、张晓刚的作品中，他们知道过分个性化、过分表现性的艺术语言有可能消减喜剧叙述的意外效果。

刘炜画他的家庭、他的父母，张晓刚画他的《大家庭》系列，实际上是对一个时代的中国人生存方式的质疑和奚落。他们作品中的男女老少都是自信而诚实的，诚实得近乎木讷，他们绝不怀疑自己的生存方式和生活环境的纯洁、正义和高尚。这种处理接

近文学上的自我暴露和自我贬抑。张晓刚说他是在研究“标准化”、“意识形态化”的“家族”形象，这种“集体主义”与“私密性”的结合，已经成为中国人的遗传。其实画家是在渲染事实与表象的对比，画家以苏格拉底式的佯作低能来充分展示表象，假装不知底细，而被嘲弄者（即画中人）确实不知底细，实际上是被表象蒙蔽。事实与表象对立得越强烈，反讽效果就越强烈。

刘大鸿作品中的人间诸相，那些亦真亦幻的狂欢，特别是像20世纪的《四季》四扇屏，江青和她的“样板卦”……以喜剧的方式开这些严酷事物的玩笑，但他是在假装无知，即在运用所谓“意在被人识破的佯装”。在这里，欺骗与反讽显然不同，它们之间的界限就在于反讽者的“假装”是为了被人“识破”。刘大鸿似乎是兴高采烈、如数家珍地描绘上海滩的繁华热闹，其真正目的却是要观众识破他笔下的大闹剧。他笔下的江青、红卫兵、工宣队越显得一本正经，就越有可能构成识破佯装之后的心理落差，即有意形成的语义“突降”。万青力在评论刘大鸿的作品时曾注意到他作画时的“心平气和”，正是这种“心平气和”，“使人看到那原本一本正经的面孔，竟可能是离奇的滑稽”。

反讽的基本立场是反讽者与其描绘对象保持距离、居高临下，由此流露出某种行迹可疑的轻松、平静、安详，一种“隔岸观火”的超然。这些表达方式不乏某种深刻的因素。如果他们采取其他的修辞方式，不一定就能达到这样一语双关而且可以让观众咀嚼玩味的效果，在上述这些艺术家的较为成功的作品中，有一种喜剧与悲剧缠绕交错的多义性，足以使观众哭笑不得。

生活中反讽情境的普遍存在，是当代艺术中反讽得以大行其道的现实基础。其次，反讽的出现，源于个人面对强大社会压力的无力感。作者不想或者不能直截了当地表示对他所关注的事物的真实态度。例如外界的压力、流行观念的牵制。艺术家确实感受到这种压力和流行观念共同构成的无形桎梏而心有未甘，如果在这种压力之下浑然不觉地生活和思想，这些运用反讽手段的艺术作品就不会出现。俸正杰说他画《浪漫旅程》，就是因为看到了生活中“假大空”的流行，他要“在反讽模仿中追寻当代社会‘人’的真正价值”。其次，作者对他所描绘的事物持怀疑态度，但没有明确的结论，或者是对其保持距离。

辞书上这样解释“反语”：“老练地或忍耐地意识到事情的状况与应有的状况之间的差别，从而表达出一种‘哀而不伤’的思想感情。这是一种间接的避免公开的赞扬或谴责的形式。”从这种解释中我们可以感觉到，反讽实际上与我们的“国情”和“民族性”有着内在的联系。

由于采用反讽手法的不少作品在海外市场和评论中获得成功，使反讽成为当代艺术的时尚，一种司空见惯的流行样式，终于达到信息的饱和，但大规模的传播必然形成内容被非语境化。反讽失去了它的特殊意义，它在艺术上的效果被非语境化所削弱。这就是目前大量的反讽作品开始使人感到缺少精神上和形式上的张力，也不再戏剧性效果的客观原因。

5. 演绎中国意象

当代中国油画的本土化特色之一，是画家普遍对传统文化资源的兴趣日增。尤其是那些将预期观众定位于国外的前卫艺术家，无一例外地将传统文化资源、传统艺术气息作为自己创作的首要条件。与过去从某种政策或社会需要出发利用传统艺术资源不同，现在的画家是从个性化的艺术需求出发靠拢、吸收传统文化。他们以现代艺术观念的角度来研究传统思想、传统绘画，借鉴传统艺术趣味，在不同程度上获得移形而得神的效果。

研究具体的古老文化图像，是许多画家选择的路径。王怀庆从江南民居的抽象结构出发，专注于古代家具形式的再造。他在创作中深入品味明式家具的整体气概和部件的趣味，以平面化手法营造单纯而丰富的形式结构，将高度的单纯与高度的“完成度”、

“精致性”统一起来，形成鲜明的艺术个性。

洪凌是传统文化情境的追求者，他的最终目的不止于传统绘画韵味的再现，他还追求着传统艺术情境和传统精神家园，要从情境、心绪着手，使传统艺术资源成为个人创造之本。他称自己的风景画为“意象山水”，那是在他远离当代城市流行文化的喧闹，在大江南北的山林间寻觅范宽、黄公望、黄宾虹等大师的艺术踪迹时，开始“意象山水”之旅的。这位出身于浓厚文化氛围家庭的画家做得相当彻底——“越来越远地离开了枫丹白露”，从北京走向黄山和新安江，把画室建在黄山脚下，朝夕与山林泉石晤对，手捧清茶，在窗前看雨后山中云来云去……这种情境，使我们想起五代两宋那些卜居终南太华山中的山水画大师。当然，不能忘记的一点是，洪凌是携带着西方艺术的装备走向黄山的，这从他的绘画效果可以看得很清楚。

王玉平由八大山人的“鱼”，发展出他自己的“鱼”。观众在观看王玉平的鱼时，很难想起八大山人，但王玉平确实是在异国他乡作画时想起了八大山人之鱼，从古代同行的艺术中得到启示，不仅那种生命境界使他感动，古人的艺术气质和艺术处理也给他影响。他回答别人为什么画鱼的提问：“因为八大山人，也因为那条鱼的后面有着与我太相近的心理感应和中国文人艺术家的理想与超凡脱俗的人生观。”

与对自然物象的传统观照不同，以传统文化情趣观照人和现实的环境，往往被误解为复古。实际上许多画家是以现代艺术观念重建传统文化情境。郭润文笔下的人物和他们的道具既是传统的，又是现代的。以逼真创造恍惚，将记忆融入现实，成为他的写实绘画与许多形式相仿而内涵不同的作品的分野。

祁海平由书法切入中国传统文化境界，他将书法艺术蕴涵的韵律与西方抽象表现形式结合起来。

顾黎明和曹吉冈是对传统绘画形式、语言的移植再造。顾黎明以民间木版年画为自己的创作资源。曹吉冈以“用笔”为创作的根本，将中国画对“笔意”的讲求贯彻到风景画创作的各个阶段，另一方面也是“以西画的材质与技法体现中国画的精神意趣”。他认为自己这样画画并不是在迎合“中西结合”、“油画民族化”等口号，但他大可不必作此声明，因为人们可以清楚地看到，今天的油画家在研究传统艺术遗产，试验中西绘画结合方面的起点和成绩，不但早已走出了康有为时代的认识范围，更远离了“大跃进”时期的文化狂热。汲取传统艺术营养，发展新的民族绘画，已经成为中国油画在两个世纪交替之际最值得重视的发展。

6. 觉醒中的女性意识

女性意识并不等同于女性主义，它是画家观察生活时凸显性别意识的角度。虽然有一些女画家并不认为自己属于“女性主义者”，但在她们的作品中确实出现了前所未有的女性视角，像蔡锦的巨大“美人蕉”，就是以超现实的比例将女性生命经验放大，表现了女性的习惯和眼光作出的生活评价和艺术选择。

申玲、刘曼文和闫平的创作都与她们的个人心境、家庭生活有关。申玲以表现性笔法，歌唱现代女性“为人妻、为人母时显出的可爱”；闫平以明丽的色彩、自由的挥写表达母与子的感情联系；刘曼文则沉重地叙述现代女性的“平淡人生”，传达着难以言喻的精神压抑。

由四位女画家组成的“塞壬”学社，是中国第一个明确标举女性主义观念的艺术社团。其成员作品多女性私人生活场面，她们将古代文化符号与现代女性生活细节拼接在一起，对处于生存危机中的女性投以理解的目光，或以俗的形式描绘青年女性生活，颠

倒了两性之间“看”与“被看”的关系。

7.走向综合与边缘状态

艺术各门类手段的融合与界限的消失，是世界性的艺术发展趋向。在当代中国绘画创作中，传统中国画与现代油画在手段、趣味、形式方面的相互流通、相互影响是显而易见的。油画界对此乐观其成，而国画界则对此痛心疾首。两相差异殊堪玩味。

在油画创作中，这一发展还表现在综合媒材的运用和绘画与装置的结合等方面。尚扬曾将纸张、印刷版型、X光胶片等多种材料用于画面，造成新奇的表面结构，但他的画面效果仍然是谐和统一的；许江把塑胶模塑和实物（鞋）置入画面，与唐杨惠之的“绘塑兼施”，宋郭熙的“影壁”异曲同工；刘刚以金属材料补充油彩笔触，使画面具有现代工业气息；徐虹在油画布上探讨宣纸、黑与白等传统书画材料、性能的另一种可能性；管策把丙烯、喷绘、感光溶剂、石膏等多种材料、多种技术应用于平面作品之中……虽然有人对这些作品的门类归属曾提出质疑，但它们仍然被列入绘画范畴。

另一种试验是绘画与装置的合一，莫鸿勋将色彩的图像与立体结构组接成具有象征意味的装置；滕英以天然纤维绕织成立体的“构图”，这一类创作突破了平面绘画的基本限阈。

自从黑格尔提出“历史的终结”与“艺术的终结”以来，心忧天倾的理论家多次宣告过某种艺术或某种文化已经死亡或即将死亡的预言。当然，从“时间的历史”这一宏大学说的角度思考，所有那些不曾兑现的预言都不是无稽之谈，但在人的个体生命和特定历史时段中等待某种文化的终结，并不具有现实的实践意义。

注释：

①春潮画会：后改称“北京油画研究会”。成立于1979年4月，并同时举办第一次展览。主要成员以美术学院的中年教师为主，具有学院派的重技巧研究的倾向。其成员有：马运洪、王路、王磊夫、叶武林、冯国东、刘迅、刘秉江、庄言、朱乃正、权正环、邢国珍、庞涛、汲成、李化吉、李玉昌、李秀实、陈玮、吴冠中、林岗、杨燕屏、张玮、张文新、张光福、张红年、张嘉玺、钟鸣、赵以雄、秦元阅、常又明、袁运生、袁运甫、曹达立、黄里、富源、詹建俊、靳尚谊、闫振铎。

②星星画会：由黄锐、马德升发起，1979年9月举办第一次展览，1980年正式成立，在中国美术馆举办的展览在当时产生了巨大反响。主要成员有：黄锐、马德升、王克平、曲磊磊、钟阿城、李永存（薄云）、杨益平、毛栗子、朱金石、严力、艾未未、甘少成、肖大元、邵飞、李爽、尹光中、赵刚等。

③同代人画会：因1980年7月16日在中国美术馆举办的“同代人油画展”而得名。其成员有江大海、王怀庆、弓平（原名张健平）、黄冠余、倪震、张宏图、张红年、孙景波、李忠良、孙为民、宋力等。

④十二人画展：1979年春节前后由十二位青年画家在上海黄浦区少年宫举办了“十二人画展”，在当时产生了巨大影响。画展对题材、形式无限制，强调探索精神；作品带有印象派、后印象派特点及表现主义倾向，是“文革”结束后国内第一个具有现代艺术色彩的展览。参展成员为：陈钧德、陈巨源、陈巨芳、郭润林、沈天万、罗步臻、王建军、钱培森、徐思基、韩柏友、黄阿忠、孔柏基。

General Preface

Chinese Oil Paintings-Past and Present

By Shui Tianzhong

The 20th century is the one that Chinese culture was impacted and melted with Western culture. In the early 20th century, the European cultures guided by science, technology and system entered into China in sequence and forced traditional Chinese culture to the verge of disintegration. Intelligent class,s faith to the traditional culture shook and their attitude to the Western culture was changed from resistance and suspicion to study, from passive reception to initiative capture. In such historical environment, Western paintings also successfully entered China, rooted and germinated in the soil of Chinese culture, and then gradually grew into the domestic Chinese art. Therefore, the 20th century was characterized by resplendence and colorfulness of oil painting art in Chinese art history.

I. Chinese Painters' Experiment on Western Paintings

In late Qing Dynasty, some Chinese officials and scholars went to the museums in countries of Europe and America. They saw the original famous European paintings and were convinced by them. Xue Fucheng, Kang Youwei and others' European travel articles vividly described novel poetry of these famous paintings. What they had seen was the representative works of European paintings, while what their predecessors had seen was icons painted by missionaries, so oil paintings in eyes of literati at the end of Qing Dynasty were no longer peculiar skills that didn't belong to paintings. Also, after ban on maritime trade was removed, Chinese's attitude to the Western culture was changed from scorn and depreciation to respect and admiration. As a part of European culture, oil paintings also became learning objects that represented advanced culture. The intellectuals of that time studied European paintings for renaissance of Chinese culture.

For most Chinese painters, they didn't have the chance to directly face to famous European paintings at the beginning of the century. Although the attitude was changed from repulsion to admiration, even they longed to study Western paintings, they had to grope their ways in front of prints for Western paintings. In late Qing Dynasty, the Catholic Church opened a painting studio in Shanghai Tushanwan Orphanage. They selected children with painting genius and asked Western missionaries who were good at painting to teach them to portray icons. It's the first place for teaching Western painting skills in China. On function to expand influence of Western paintings, Tushanwan Orphanage far exceeded missionaries in the palace of early Qing Dynasty.

At the end of Qing Dynasty and the beginning of the Republic of China, those painters who were famous with Western painting in Shanghai, such as Zhou Xiang, Xu Yongqing, Zhang Yuguang, were all influenced by Western paintings through such indirect channels, dribs and drabs. Before they learned Western paintings, they already had a certain basic cultivation on traditional Chinese calligraphy and paintings, so the Western paintings they painted, in strict sense, were Chinese painting referred to Western skills. The oil paintings they painted were in fact Chinese painters' experiments on Western paintings. Of course, most representative oil paintings of that era were not icons they portrayed, but landscapes and portraits they painted.

At that time, most of oil paintings for landscapes drew out ports or rural sceneries in South of China. Fishing boat parked in harbor and village with tower were quiet and mysterious in dawn or dusk sunlight, which were Chinese scenery in eyes of foreign tourists. The most popular subjects for oil painting portraits of that time were full-dress ladies or serious gentries and officials. This type of oil paintings reflected visual impression of Chinese in the early 20th century and completely showed art interest of Chinese foreign painters at that age.

After the Revolution of 1911, more and more young people were interested in oil painting. They started oil painting without teacher. Yan Wenliang who became famous oil painters later still remembered that he portrayed foreign commodities' advertising pictures in earlier years to learn Western painting and tried tung oil, egg white, fish oil and other materials to reach bright effect like surface of oil painting. These were common experiences for many young painters who had no channels for learning at that time. Nevertheless, these young painters' paintings had more personalized charms than above mentioned lady portrait and Chinese scenery. The range of subjects was also broader.

II. From Personal Thoughts to Rise and Fall of Motherland – Oil Paintings of Overseas Students

Chinese oil painters who really mastered Western painting techniques were those overseas students. Li Tiefu (1869-1952) of Guangdong had learned portraiture from famous American painters Sargent and Chase in the early 20th century. Li Tiefu's paintings had completely detached from situation of earlier Chinese oil painting that was "neither Chinese nor Western, both Chinese and Western". On grasping character's expression and personality, and displaying color and brushwork, he owned substantial accomplishments on oil painting, which was the symbol for level of earlier Chinese oil painting. Huang Fuzhou was the first Chinese student who entered the Tokyo Fine Arts School and then Li Shutong followed him. Li Shutong returned China after graduated in 1910 and was engaged in teaching painting in Tianjin, Shanghai and Hangzhou. He made pioneering contributions on spreading Western paintings in Chinese education realm.

1. Oil Paintings of Overseas Students

Besides Huang Fuzhou and Li Shutong, the overseas students who returned before 1920s included Feng Gangbai, Li Yishi, Li Chaoshi and Wu Fading. Following them, overseas students who had studied in France and Japan, Chen Baoyi, Wang Yuezhi, Cai Weilian, Chang Yu, Guan Liang, Lin Fengmian, Wu Dayu, Xu Beihong, Pan Yuliang and Wei Tianlin returned in succession. Overseas students gradually evolved into an influential force and become backbone for fine arts education in Beijing, Nanjing, Shanghai, Hangzhou and other places. They prepared professional teaching in Chinese fine arts institutions with mode of Western fine arts education, changed art life of traditional Chinese literati and painters with activity manner of Western artists, and painted oil paintings with taste and vision of Western painters. With growth of Chinese city economy, their works were appreciated by intelligentsia in exhibitions and private apartments. Oil paintings became works of art equal to literati's ink paintings.

Among oil painters of overseas students, such as Li Yishi, Li Chaoshi, Xu Beihong, Lin Fengmian, Pan Yuliang, Wu Dayu and Fang Ganmin, their earlier works brought more foreign flavor. Their representative works were exercises they painted during overseas study, paintings for characters around them, sceneries around city and composite still life common in studios. These oil paintings conveyed living conditions and personal thoughts of intellectuals at that age, which were quiet, lonely and cramped, but expressed free atmosphere that was not limited by conventions of traditional culture.