



中式表现

流动艺术

主编 彭锋

执行主编 鲍禹

江西美术出版社

■ 本书由江西美术出版社出版。未经出版者书面许可，不得以任何方式抄袭、复制或节录本书的任何部分
版权所有，侵权必究
本书法律顾问：江西中戈律师

图书在版编目录（CIP）数据

流动艺术. 5 / 彭锋主编. -- 南昌 : 江西美术出版
社, 2011.5
ISBN 978-7-5480-0601-5
I. ①流… II. ①彭… III. ①艺术评论—中国—现代
IV. ①J052
中国版本图书馆CIP数据核字(2011)第067891号

《流动艺术.5》—中式表现

学术主持 范迪安
编 委 (排名按姓氏笔画排列)
丁方 水天中 王沂东 王林 孙振华 张祖英 陈丹青
陈孝信 陆蓉之 李鹤 何桂彦 汤煜旻 易英 尚扬 邹跃进
范景中 杨飞云 俞晓夫 郭润文 贾方舟 栗宪庭 高名潞
徐冰 徐芒耀 徐虹 隋建国 朝戈 谭平 戴士和
主 编 彭锋
副主编 张根俊
执行主编 鲍禹
责任编辑 王大军 陈 东
资料统筹 朱玉 杨晨鹏
采访编辑 慈海 朱玉 赵轶 王璐 牛瀚迪
市场推广 袁俊飞
书籍排版 王越
设 计 曹震
出 版 江西美术出版社
发 行 江西美术出版社
社 址 南昌市子安路66号
网 址 <http://www.jxfinearts.com>
经 销 全国新华书店
制 版 北京博雅思企划有限公司
印 刷 北京天成印务有限责任公司
电子分色 北京博雅思企划有限公司
版 次 2011年5月第1版
印 次 2011年5月第1次印刷
开 本 260mm×285mm 1/12
印 张 17印张
印 量 5000册
书 号 ISBN 978-7-5480-0601-5
定 价 158.00元

赣版权登字-06-2011-55

流动艺术

中式表现 ART WAVE

《流动艺术》旨在以话题为中心，以历史为线索，以理论为指引，逐步梳理出中国现代艺术的脉络。追求历史厚度、理论深度、现实广度，是《流动艺术》的目标。

《流动艺术》意在以传播时代艺术为宗旨，以选题策划、展览等宣传形式对当下在某一方面作出积极贡献的艺术家的艺术作品进行记录。为每一位喜爱艺术、关注艺术的朋友系统地记录当下的社会意识形态，并用真挚的艺术语言唤醒人们的思想真谛。在历史的长河中记录“流动”的每一个瞬间，正如中国画论所讲的“笔墨当随时代”，艺术家虽不算先知但却反映一个时代，并真实再现社会的演变，用有针对性的艺术语言，真实再现了对现实社会的认知与演变。让《流动艺术》成为艺术家、爱好者和研究者的共同家园。

目录 Contents

批评家

中式表现--国学

中式表现--乡土

中式表现--意象

中式表现--写意

003	中式表现/彭锋
004	25年的变形：表现主义在中国/易英
006	超写意艺术/陈孝信
008	油画民族化：走向终结的文化之路/王端廷
010	刘海粟与中、西兼能现象/刘海粟
014	我看吴冠中/吴冠中
018	一次写生得悟抽象之美/朱德群
020	当代画坛杰出艺术家：访绘画大师赵无极/赵无极
022	沁人心脾的试性油画——赞苏天赐的油画艺术/苏天赐
026	
027	艺术生活
028	心中之象/张钦若
030	行走在大地上的艺术家/王克举
034	北方大地的“生命呼吸”/段正渠
036	探寻中国心灵的幽情状态——张延昭油画作品品评/张延昭
040	在历史的经纬线上穿行——张新权作品解析/张新权
042	世相与灵性之间的穿梭者——我看任传文先生的绘画/任传文
044	走进心灵的风景/张杰
048	途中的风景/刘商英
050	
050	艺术生活
052	关于王怀庆的一些想法/王怀庆
054	真与幻——读毛栗子的油画新作有感/毛栗子
058	形式的超越与文化观念的衍生——浅析刘永刚的绘画艺术/刘永刚
062	诗、禅与诗蓝的画/诗蓝
066	史蕴诗心：王利丰的视觉史境/王利丰
068	独白的见证——刘国夫油画作品读后感/刘国夫
072	“鹰派”张方白/张方白
074	意象之荷/张晋
080	吴翦的都市垃圾山水/吴翦
082	山水/李荣林
084	遁世者·肉体与大地/赵峥嵘
086	山水清音/张从云
088	我的“灰山”情节/王旻
090	
090	艺术生活
092	趣在法外——戴士和油画的魅力/戴士和
096	建构之维——通往神圣之门/庞永杰
100	忘掉思考 心性表达/林墨

中式表现--社会

中式表现--观念

艺术空间

艺术基金

流动艺术

102	关于古文字系列作品/李苹
106	一个反伪美的唯美主义画家——评刘锋植的“天安门系列”/刘锋植
108	先锋精神的再度呈现/郑娜
109	天安门/刘锋植
110	思不倦 情不怠 画不止/何宏伟
114	戏韵系列/康蕾
116	“女性文本”与特别叙事——陈子君新作读后/陈子君
120	彼岸的想象——岳雷的绘画创作/岳雷
124	退隐者的进路——从罗奇油画当中折射出来的新一代的梦幻之辉光/罗奇
126	守望彼岸/余都
128	执拗着——读吕岩作品有感/吕岩
132	
133	艺术生活
134	运动、欲望和表演——关于闫平的绘画/闫平
138	独自行走/姜建忠
142	生活随笔/王玉平
144	相隔两相望/陈淑霞
148	生活随笔/申玲
150	情·境/段远文
152	你在意或不在意，它就在那里/刘潇
156	
157	艺术生活
158	流过和将要流经我们的……/尚扬
162	顺从与抗拒——何工和他的艺术/何工
166	叶永青的《画鸟》：矛盾与现实/叶永青
170	诡异中的可能/吕顺
174	游动的神经/陈坤
178	从“马轲制造”到“生命狂舞”/马轲
180	自述/马轲
182	自语/孙健
184	显然真实/屠宏涛
188	高雅艺术可以走进生活/王玉林
190	何其润专访——北京本色画廊/何其润
192	“眼光、诚信、专业”打造国际级的画廊/李宜霖
194	9 Art Space/高松
196	立德为本、求银有道/吴燕
198	蝴蝶是自由的/闫平
200	纪念中·韩建交19周年心象·风景·节庆——李斗植展/李斗植
202	第54届威尼斯国际艺术双年展——中国国家馆

中式表现

○ 文/彭锋

随着复制技术的日益发达，表现取代再现或者模仿，成为艺术的首要功能。在西方美学中，表现有让不在场者出场的意思。根据不在场者的不同，可以区分不同的表现。

中世纪的艺术就具有明显的表现特征。中世纪艺术主要是向不识字的人们图解基督教教义和故事。对于文盲来说，由于无法直接阅读文字，文字中所描绘的那些教义和故事对他们来说是不在场者。艺术家就要将文字中所描述的那些意思形象地图解出来，让那些不能读懂文字的人们能够直接看懂意思。艺术家要用描绘形象的方式来讲故事，但基督教的许多故事是不能用常人所见到的形象来讲述的，因此中世纪宗教艺术中蕴涵着一个深刻的矛盾：一方面要用形象来表述宗教内容，另一方面宗教内容又是不能用形象来表达的。这个矛盾在中世纪艺术中始终没有得到很好的解决。中世纪艺术之所以能够存在，原因在于矛盾双方进行了某种程度的妥协：一方面保留用形象来表达宗教内容的艺术方式，另一方面尽量减低形象的模仿性，以免观众将它同尘世中的事物等同起来，引起世俗的联想，从而误入邪门左道。这种妥协的结果使得中世纪艺术不重视真实细节的刻画，而重视特征的突出，从而具有明显的表现特征。

到了18世纪，随着基督教影响的日渐衰落，主体性和个人主义的凸显，教义表现演化成了个人情感表现，尤其是无意识的情感的表现。科林伍德就是一位系统辩护情感表现的美学家。他区分了再现艺术和表现艺术，认为只有后者才是真正的艺术。在科林伍德看来，情感表现首先是一种情感探测。情感表现不同于情感再现，情感再现在再现之前已经确知要再现的是何种情感，再现只不过是这种已经确知的情感的描述或模仿，这样的情感再现属于巫术和娱乐的领域；情感表现在表现之前不知道要表现的是何种情感，只有通过表现之后我们才能知道情感的确定性质。其次，情感表现是一种情感释放。情感在未表现之前处于一种压抑状态，表现之后，压抑的情感得到释放，从而给人一种缓和或舒适的新感受。根据这种认识，科林伍德对审美情感有了一种独特的理解。审美情感不是某种特定情感等待艺术家去表现，而是任何未表现的、受压抑的情感通过表现所获得的那种快适。再次，情感表现是一种自我表现。唤起情感的巫术艺术和娱乐艺术总是针对观众的，表现情感的真正艺术却总是针对自我的，因此情感表现是一种自我表现或者自我认识。科林伍德这种表现论，是18世纪之后，各种形式的表现主义艺术的理论总结。

如果说艺术的主要风格可以区分为再现和表现两大阵营的话，中国艺术在总体上属于表现阵营。西方意义上的再现艺术，在中国没有获得相应的地位，因而没有达到应有的高度。但是，中国从来没有出现具有浓郁宗教色彩的教义表现和个人主义的情感表现。如果说中国艺术在总体上具有表现特征，它一定是一种新的表现类型。我们姑且称之为中式表现。

所谓中式表现，可以被视为介于教义表现与情感表现之间。一方面，中式表现与个人感受有关，因而有别与教义表现而接近情感表现；另一方面，中式表现从来不是个人情感的宣泄，没有个人主义的色彩，因而有别于情感表现。那么，中式表现的对象究竟是什么？从中国美学的角度来看，中式表现的对象既不是教义，也不是情感，而是意象和意境。由于意象和意境是主客体相遇时刹那生成的，它们不可能被再现，只能被表现。从这种意义上说，所有写意性的中国艺术，都属于中式表现。

随着中国社会的现代性进程，中国艺术相继经历了学习西方再现艺术和表现艺术的阶段。随着中国艺术家文化身份意识和创新意识的加强，不少艺术家通过将中国写意与西方表现的结合而形成了一种新的艺术风格，这就是我们所说的中式表现风格。因此，所谓中式表现，既不是传统的写意水墨，也不是西方的表现主义，而是二者融合或者杂糅。就文化发展的规律而言，不同文化的碰撞和融合，往往可以产生更有活力的文化。艺术也是如此。表现和写意的碰撞和融合，一定可以形成更有生命力的中式表现。

2011年5月31日于威尼斯

25年的变形：表现主义在中国

○ 文/易英

表现主义在中国已经是蔚为大观了，在这一点上似乎正与世界的潮流接轨。回顾它的历程是有益的，或许还能知道中国当代艺术的未来走向。

1982年，在北京的民族文化宫举办了一个德国表现主义的版画展，展览的规模虽然不太，却有很大的影响，这是中国第一次较全面地接触到德国表现主义的作品，这时中国的改革开放还刚刚开始。实际上，对中国老一辈的艺术家来说，德国的表现主义版画对他们并不陌生。早在20世纪30年代，中国文化革命的先驱鲁迅先生就介绍过德国的版画，并且影响了很多青年艺术家，这些艺术家有些投身于革命事业，在中国人民的抗日战争期间，在延安的革命版画中，就带有明显的德国表现主义木刻的痕迹。但是这个传统没有延续下来，建国以后的文艺政策是艺术为政治服务，前苏联的社会主义现实主义成为主流风格，表现主义作为西方现代艺术受到批判，除了柯勒惠支以外，中国的艺术家对世界和德国的表现主义几乎一无所知。

“文化大革命”结束以后，中国实行改革开放的政策，西方现代艺术逐渐介绍进来。1979年举办了“法国19世纪农村风景画”展览，其中有几幅野兽派的作品，这是文革后最早接触到的西方现代艺术作品。1981年，“波士顿艺术博物馆展览”展出了美国的抽象艺术作品，这是较大规模的现代艺术展示，但当时的中国观众并不是很了解和理解这些艺术作品。1982年的“德国表现主义版画展”是一个比较全面地展示德国表现主义版画的展览，展览同时发行一本画册，产生很大影响，尤其是在青年学生中间。80年代初的中国美术学院仍然在学院主义的严格控制下，虽然在创作上开始摆脱前苏联的现实主义模式，但写实仍是基本的要求，西方艺术史上一些风格化的写实画家如埃尔·格列柯、米勒，一些现代的写实画家，如美国的安德鲁·怀斯和加拿大的柯尔维尔，甚至还有美国的照相写实主义，都成为很多艺术家模仿的对象。形式仍然是一个禁区，除了唯美的、民族化的形式风格。德国表现主义提供了形式的另一种可能性，那就是自我表现的形式。一般来说，德国表现主义并不是一种固定的模式，不是一种可以直接参照和搬用的形式，但它具有深刻地表现精神的气质。正如“德国表现主义版画”展览目录前言上所说的：“这些画家们很少把形式和风格作为自我目的来对待，他们更多地倒是关心感情和情绪，甚至对形而上学的、伦理的、宗教的、社会的以及心理学方面的看法和观点也感兴趣。对他们来说，艺术和生活从认识上看来是一致的。”因此表现主义的影响主要体现在精神与观念上。80年代初在中国艺术界开展的关于“自我表现”的讨论就反映了这种影响。

自我表现总是包含着两层含义，一个是形式上的自由选择，面对现实主义的单一模式，表现主义体现出自由的形式表现，在学院主义的条件下，形式的自由也意味着对体制的反抗与批判；不过，为形式而形式的结果往往走向了抽象的表现。在当时的艺术中。表现与抽象没有明确的区分，抽象总是象征着一种价值，不仅代表着艺术家的自由选择，也成为西方的民主自由的标志，在这方面，康定斯基的理论起了很大的作用。另一个是个性的表现，这具有更深刻的意义。文化大革命的十年浩劫对人的肉体与精神造成极大的伤害，人性的扭曲、精神的压抑、肉体的折磨，都可以在表现主义的形式与形象上折射出来。一般来说，在青年画家的作品中，更多地体现出这些特征。在张晓刚、叶永青、孟禄丁等人的作品中，反映出这种趋势。

从总体上说，在80年代的中国前卫艺术运动中，德国表现主义的影响主要在观念与理论上，很少有哪个艺术具体地模仿某种表现主义的风格。虽然表现主义不是一种统一的风格或运动，但在80年代中期以后，表现主义还是代表了一种新的画法。在1985年的“前进中的中国青年”美展上，四川画家秦明的作品《求雨的行列》和《流行的队伍》用近似表现主义的手法表现历史，尽管现实主义的题材没有变化，但新颖的风格很引人注目，其实秦明的画法并不是来自德国表现主义，而是罗马尼亚画家巴巴。秦明的作品之所以有意义，就在于他反映了非学院的倾向，尤其在这种正规的展览和正统的题材上。巴巴的绘画是把严格的造型和形式的处理相结合。虚化了现实的环境，强化个性化的颜色和笔触，是一种现实主义中的现代风格，对于急于摆脱陈旧的学院规范，而又不至于太脱离学院的青年艺术家来说，有很大的吸引力。

同样的情况反映在张晓刚的作品中，他用凡·高的风格画流行的乡土题材，注重的不是题材本身，而是有表现力的画法。非学院化是现代艺术的重要特征，长期的写实训练和教育，加上主流意识形态的支撑，学院主义已是潜在的专制，成为青年艺术家追求自由的艺术创造的障碍。突破学院主义的规范与教条成为现代艺术争取的目标之一，除了吸收西方另类的写实绘画之外，表现主义就是一个很好的借鉴，但是我们还是看到作为一种风格的表现主义在中国是一个小心翼翼地偏离学院规范的过程。应该看到，表现主义在德国还是有一个历史的发展过程，并非一蹴而就。除了德国自身的民族特性外，也经历了从19世纪中期的现实主义到印象主义、后印象主义的过程，早期的表现主义画家与德国的后印象主义画家在风格上并没有明显区别。在中国，并没有这种风格上的准备，表现主义被作为非学院化的工具，甚至是现



实主义的另一种表现方式，没有成为艺术家的自觉意识，没有渗透到艺术家的精神与经验。80年代后期，中央美术学院毕业的学生孟禄丁的作品《生日》引起人们注意，他用表现主义的手法表现现代人的日常生活，也就是他们自己的生活。他的作品以红色和黑色为主，笔触随意，不着意刻画形象，个人的经验与形式融为一体。此后毕业于湖北美术学院的曾梵志在“广州油画双年展”的作品《协和三联画》也是表现主义的风格，与他所表现的痛苦与死亡的主题很吻合。不过，他们都没有坚持这种画法，孟禄丁后来以抽象为主，曾梵志则转向波普画风。他们的艺术作品说明了一个情况，作为新一代的中国艺术家没有历史的包袱，对于现代艺术风格不是直接的搬用和模仿，在认知和体验的基础上融化为自己的语言，表达自己的认识和经验。

1985年，在德国学习的马路回到北京，最先带回了关于德国新表现主义的信息，先后在《世界美术》杂志和《美术》杂志发表了关于新表现主义的文章：《回到绘画的怀抱》和《文化战争》，使我们了解到巴塞利茨、彭克、伊门多夫和基弗等人的艺术。马路本人的绘画深受新表现主义的影响，他比较彻底地抛弃了学院的一套，这种抛弃与他的留学有关。不过，他也不是早期表现主义的画法，在形式上他结合了装置与拼贴，不关心绘画的视觉效果，而注重观念的表达，如对人的本质的追问和政治含义的隐喻。马路在当时还是比较孤立的，中国当代艺术对新表现主义的接受还要到90年代中期以后。

90年代以后，表现主义的影响主要体现在两方面，一个是对早期表现主义的艺术和理论相当熟悉，很多艺术家已能熟练地把表现主义的某种风格融合到自己的艺术中，最突出的有毛焰、王玉平、申玲等人，在他们的作品中明显看得出表现主义的痕迹，如毛焰的作品就吸收了柯柯施卡的一些画法，他通过写实的形象表现了人的精神，仍然是痛苦、压抑和迷惘的状态；王玉平的作品也是表现人的精神状态，他在色彩语言上更多地吸收了都市文化的视觉经验，这在90年代初中国经济迅速发展的条件下，是一个重要的突破。他们共同的特征是吸收了某些表现主义的形式来表达中国经验。

中央美术学院油画系的第四工作室主要研究西方现代艺术，其中最主要的就是表现主义，王玉平和申玲都是出自那个工作室。在经历了前卫艺术运动之后，现实主义

不再是主导性的风格，由现实主义支配的学院艺术制度也已动摇，表现主义反而成为学院的主流风格，甚至在水墨画领域，激进的水墨画家也把他们的实验称为“表现与张力”。表现主义的学院化说明表现主义在深入人心的同时也逐渐失去了活力。另一方面，新表现主义对绘画在产生着重要影响。表现主义意味着写实的变形，传统绘画的很多规则仍然保留在其中，因此它仍然能够被学院接收和吸纳，而成为样式化的风格。新表现主义更强调个人的意志，它没有绘画的规则，只有精神与意志的符号。中央美术学院毕业的张方白最先采用新表现主义的手法，虽然不是有意地采用，他是从表现主义人手，在消解了形象后，新表现主义的特征显现出来。张方自在天津美术学院还主持过表现主义的油画训练班，这种不成功的尝试正好说明了表现主义在中国样式化的过程。另一个有影响的画家是四川的周春芽，他在80年代的作品就深受表现主义的影响，90年代他曾到德国学习，回国后风格发生很大变化，虽然他有意排斥国外的经验，在绘画中搬用中国传统文化的符号，但德国新绘画的痕迹还是很明显。

在德国新表现主义艺术家中，对中国有很大影响的是基弗，活动于德国和中国的艺术家张国龙采用绘画与材料相结合的方式，明显受到基弗的影响，尽管在图像和材料处理上都非常中国化。一个有意思的现象是，作为一种风格的表现主义一方面在学院化，另一方面仍是边缘化。90年代后期，市场对艺术的影响越来越大，就油画而言，市场的主流样式是波普和古典，尽管学院出来的油画家大多是或强或弱的表现主义风格，但真正在市场上成功的表现主义画家极少。波普实际上是消解绘画，而现代意识又不可能回归古典的写实，一种新的样式，介于写实、波普和表现之间的李希特式的风格开始流行，老照片的模糊化处理、现实生活的真实记录、公共图像的历史记忆，都在这种手法中表现出来。李希特不是真正意义上的新表现主义画家，但德国的艺术如此长久地对中国现代艺术发生影响，也是值得深思的。

表现主义和新表现主义都已经成为历史，但作为一种风格和样式还积极地存在于我们的绘画中，不过它已磨合为中国的绘画语言，表现中国人的思想和情感，反映中国的现实。年轻一代可能不会去想这种风格从哪儿来的，也不知道德国表现主义艺术曾在中国现代艺术运动和思想解放运动中的作用和影响。



曾梵志【协和三联画之三】



张方白【实在之三】



王玉平【老翁3】

超写意艺术

○编辑/鲍禹

批评家/陈孝信

当代视角的，有创造性的，观念的同时有上下文联系的才是“超写意”

我们的传统艺术主要是写意艺术。建国以后，我们在倡导油画的民族化过程中，出现了“新写意油画”。我提出的“超写意”和这两个概念都不同，既不相同于传统的写意，也不相同于建国后的“新写意油画”，是个当代的概念，是一个观念性的写意，创造性的传统，本土性的当代，我称为“超写意”。

架上油画领域里的尚扬、周春芽、许江、周长江、张方白、葛震、吕顺等，水墨艺术领域里的徐冰，谷文达、仇德树、李华生、南溪、张羽、蔡广斌、王天德、张浩等，观念艺术领域里的蔡国强、黄永砗、杨诩苍、洪耀等等这些人，我个人认为是各个领域的代表。“超写意”艺术可以用纸本来做，也可以用布面来做，可以用空间的方式来做，可以用影像的方式来做，也可以用观念、行为来做。材料不是问题，重要的是观念，是要与国际同步，即是具有国际性的视野。当代艺术就是观念艺术，观念艺术包括架上的，非架上的，3d的4d的统一都叫多媒体，叫观念艺术，这是一个国际性的视野，也是国际游戏的规则。

什么叫国际视野？你不能说把传统的东西拿来，把民族的东西拿来就说是中国的当代，这是不行的，它们与国际的当代艺术是错位的。那样的画，站在同一个国际艺术平台上，我们就无法与欧、美进行对话了。我们拿传统艺术怎么和人家对话呢？必须接收这样一个事实：我们所做的是新观念的艺术，而且是本土的当代艺术，由写意、新写意发展而来的当代艺术。

必须和本土的东西构建成上下文的关系。若是把这种联系砍断了就是“全盘西化”了，变成了人家东西，你成了人家的影子。这是我所坚决反对的。我们不能做西方的影子。你说不做西方的影子，我就把传统的东西延续过来。也不行！因为那样的话，你就成了传统的影子。必须是当代的，有创造性的，观念的才是“超写意”。但是这个上下文联系是非常明确的：写意——新写意——超写意。

中国的文人写意

中国的写意艺术在梁楷、徐青藤、八大、石涛、任伯年、吴昌硕、齐白石、黄宾虹等之后，没有走向抽象的原因不是中庸，而是中国当时整个社会状况和经济状况都没有进入现代阶段。即是没有进入工业社会，也就没有可能形成现代意识、现代精神、现代人格和思想观念。而抽象主义和表现主义艺术，是在西方社会进入工业社会以后，产生了现代的思潮、哲学，并形成了现代意识、精神、思想、观念、人格以后，才得以产生的艺术潮流。这个问题看似简单，但却是很根本的问题。所以中国古代的写意艺术一直到晚清和民国，都不可能产生西方现代主义的抽象和表现主义艺术。

中国现代艺术和当代艺术的出路，二十世纪有两位先人说过两句很有影响的话。其中一位是林风眠。他说“中国的写意在未来的出路最容易走的是表现”。林风眠一生坎坷，故而在他的艺术中表现的痕迹很重。这是非常可以理解的，因为他有太多的情绪要发挥，太多的愤怒要宣泄，太顽强的生命力要表达。如果深究一下林风眠先生的表现性艺术，就会发现他借鉴西方的东西很多，而吸收我们传统的东西却相对片面。他主要做的是把敦煌和民间艺术结合在他的表现之中。更进一步深入到传统中去，挖掘出更多东西来和西方表现结合的这篇文章，他没有做到位，反而是“一头沉”。站在后人的角度我们可以看得更清楚，但不等于我们不尊重前人。

吴冠中先生接过了他老师的话题，又补充了一句说“中国写意艺术的出路是抽象”。实际上吴冠中一辈子从事的主要成就就是把写意和抽象结合。我认为吴冠中也没有将这一块做透，原因就在于他做得还是比较表面，他的气象和传统艺术的博大气象相比显得弱了些，所以他没有达到让我们感到振奋人心的那种高度。因而，在回应世界的时候，吴冠中的声音依然显得比较弱。当然，我非常敬重吴冠中这个人，只是站在艺术史的高度来看他，觉得他依然有他的不足。

文脉当代是中国当代艺术的出路

到现在尚扬、周春芽、张方白这一代人完全是甩开膀子在干了！它（超写意艺术）可能是架上的，可能是影像

的可能是空间的，比如邱志杰的影像，黄永砷的装置，杨诩苍的行为艺术等。杨诩苍有个行为艺术叫“无影脚”，一天到晚踢这个脚，踢的对象是古罗马的斗兽场，整个过程都拍了下来。我觉得这个“行为”就很好，就是一种“超写意”行为。这一类作品和我们的传统有着千丝万缕的关系，没有隔断血脉，但又不等同于传统，具有了国际视野，但又不翻版西方艺术。这就是本土当代，或者叫文脉当代。

中华文脉的当代。这个是中国艺术的出路和出口，这是中国艺术复兴的起点。中国艺术要建构自身的当代，就要从这里开始。

再比如说尚扬的《董其昌计划》有个山水，一半是用传统笔墨画的“山”，而另一半是用影像图片做的“山”，两半边合起来远看还是“山”，而且还是具有古典意韵的山水，但是近看、细看就知道这是观念性的作品：是笔墨与影像的“对话”（pk）。画面中间隔开，一边让我们怀念传统，一边着眼当代。

尚扬还有一幅作品，画面下方是仿董其昌的山水，画面的上方把笔墨“飞”了出去，简直就是灵魂出窍，画得非常精彩，精神激越飞扬，同时又具有了文人山水画的美。

蔡国强用炸药炸出画面，比如中国龙啊什么的，你都能感到作品里有中国传统的血脉在流淌。当时西方非常惊讶，觉得非常当代，但若是仔细看画面还是中国的。这很有创造性，也容易被西方认可。在今天，再来谈建构文脉当代就有了可能性，有了必要性（其实，必要性早就有了，但一直没实现）。中国一直希望自己的艺术在世界崛起，不是一只绣花鞋和西方雕塑的对话，而是中国当代与西方当代的对话。

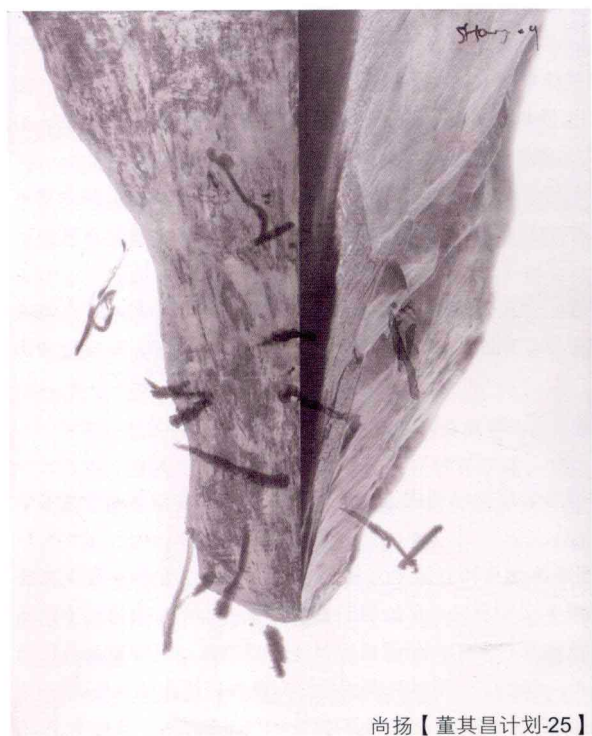
我们曾经拿年画、国画、绣花鞋去跟西方的现代、当代对话，这简直是笑话。这样的话，必然是被边缘化，被西方人瞧不起。难道还要让西方人继续看你的农民画、

绣花鞋吗？继续看你的传统山水吗？这些只能被人家当作旅游纪念品或工艺品看待。到了西方高规格的学术性展览上，人家只会说出两个字：拒绝！

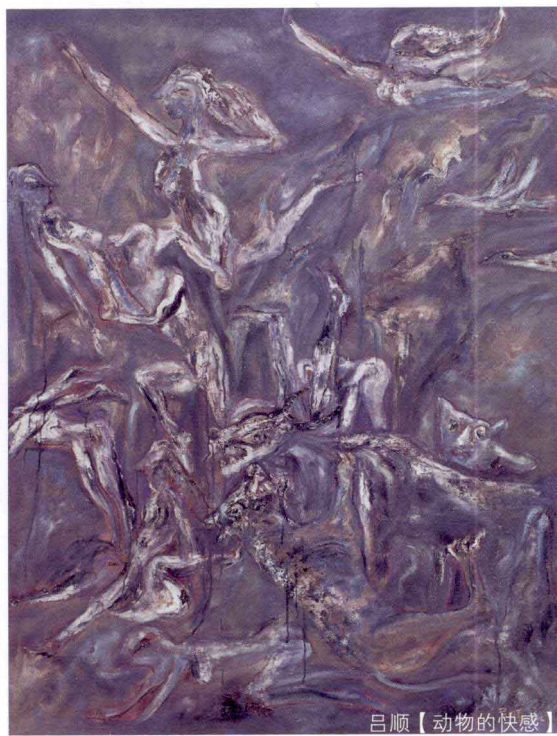
什么样的东西能拿出去？必须是文脉当代的。一、具有了国际视野；二、而且，只有你才能做出来。这样的画，就一定能赢得人家的尊重。

我们的艺术我们冠名

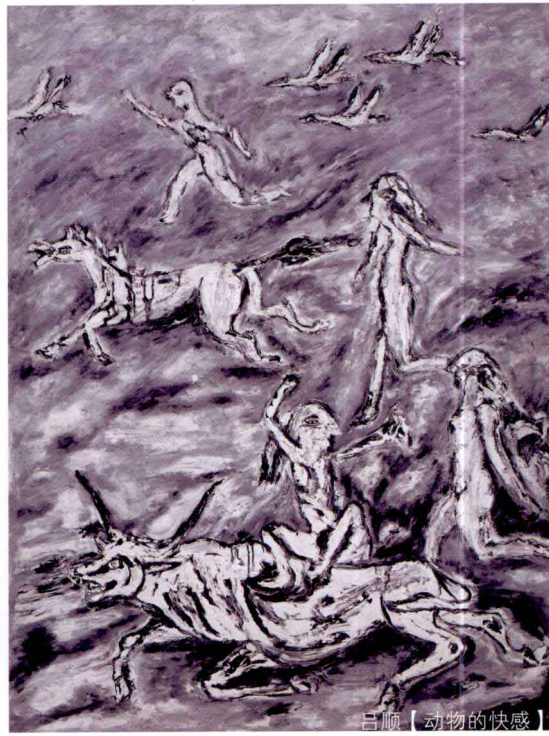
一、二百年前我们的老祖宗做得很“牛”，从来不让西方人冠名。“青绿山水”是西方人冠名的吗？不是。“工笔画”是吗？不是。“士子画”是西方人冠名的吗？不是！为什么近一百年来，却一直在用西方人的冠名，自己反而不冠名呢？自己种出的好“庄稼”为什么自己不能冠名呢？简单地把西方的“帽子”往上一套，什么“中国抽象艺术”，“中国表现艺术”。为什么我们自己的东西不能自己来冠名呢。我于是起了“超写意”这个名字。要敢于给中国的新兴艺术以恰当的冠名，还要争取在世界上叫得响。说什么“中国抽象”就等于说“中国毕加索”、“中国的康定斯基”，仅是加了“中国”两个字，那还是中国的东西么？我觉得这不是我们真正想要的东西。我们不是“中国的马蒂斯”，不是中国的任何外国人，是中国的尚扬！今天我们已经能够做到真正地打通中、西方，再来做我们自己的东西。这个东西究竟是什么？其中就有我所冠名的“超写意新艺术”——这也是我们回应世界的一张“牌”！



尚扬【董其昌计划-25】



吕顺【动物的快感】



吕顺【动物的快感】

油画民族化： 走向终结的文化之路

○ 编辑/鲍禹

批评家/王端廷

中式审美观念造就的“中式表现”

“中式表现”是相对于西式表现而言的。“中式表现”是中国近代开始学习借鉴引进西方文化后出现的新现象。

由于文化基因的差异，中国人在引进西方油画的时候，一开始并不能很好地掌握这门艺术。事实上，任何一种文化在吸收另一种文化的时候，彼此之间都不可能完全相容。中国的油画家会本能地把国画的审美标准和创作语言带入到所学的油画中，这就是近百年来中国油画史上出现的所谓的“中西融合”。像第一代油画家林风眠，第二代油画家吴冠中，赵无极和朱德群等人都被“中西融合”的问题所困扰。既然想要“中西融合”，就必须首先明白西方油画和中国绘画各自的本质特点是什么，两者能否融合，怎样融合。西方传统油画通过色彩光影比例和透视等语言来造型，力求逼真再现客观的物像。中国古代工笔重彩绘画具有一定的写实再现的特征，但自宋元以将文人水墨写意绘画成为中国绘画的主流。所谓写意就是抒发画家的胸中逸气，绘画的再现性降到了次要地位。写意绘画具有“似与不似之间”的造型特征，这是“中庸之道”的哲学观念在审美领域中的体现。齐白石就曾说过“太似为媚俗，不似为欺世”，他觉得画得太像就是庸俗，中国古人认为过于写实的绘画是品味不高的，但完全不像也不行，太不像就是欺世骗人。

中国油画的价值选择与文化基因的排他性

一百多年的中国油画大致可以分为两种类型，一类是写实性绘画，另一类是表现性绘画。写实性绘画以徐悲鸿为代表，继承的是西方19世纪以前的古典绘画传统。表现性绘画以林风眠为代表，借鉴的是西方20世纪的现代绘画成果，从林风眠开始，这一路线的艺术家先后追随过西方的表现主义、抽象表现主义和新表现主义等流派。实际上，20世纪以来的西方绘画流派纷呈，千姿百态；中国艺术家之所以对西方的表现性绘画情有独钟，仍然跟我们自己的文化基因有很大关系。立体主义、未来主义和几何抽象主义就遭到了我们的拒绝和排斥，我们选择的都是与自己的文化传统相对接近、比较类似的东西。

刘海粟曾到西方游学，是中国油画的开拓者之一。作为第一代油画家，他是典型的拿油画画国画的人。他的油画没有光、没有空间，甚至色彩也比较暗淡。靳尚谊就说过“中国油画的重大缺陷就是没有空间感”。焦点透视、三维空间和条件色等元素是西方写实绘画的本质特征，失去了这些元素就失去了油画的本质特征。中国山水画尽管也有“三远”（高远、平远和深远），但与西方的焦点透视法仍然有本质的区别。

林风眠也曾借鉴过立体主义的空间分割方法，但他把立体主义转变成了抒情立体主义。立体主义的本质不是抒情，而是对四维空间的呈现。林风眠把立体主义中的科学理性因素淡化了，将主观性和抒情性注入其中，实现了对立体主义的改造。

中国艺术历来强调两个功能，一是教化，二是抒情，如果艺术不具备这两个功能就不能算作艺术。几何抽象绘画既起不到教化作用，又不具备抒情功能，因而受到了中国人的排斥。从艺术功能的角度看，写实性油画注重教化功能，表现性油画强调抒情作用。

中国写意与西方抽象的融合

“中式表现”的油画是中国传统文人写意绘画与西方表现性绘画嫁接的产物，其发展演变与不同时代的中国艺术家追逐不同时期的西方艺术潮流有关。

林风眠在法国留学的时候，德国表现主义、法国野兽主义和立体主义都已出笼。野兽主义和表现主义是一种风格的两种变体，两者都强调的是抒情。尽管野兽主义和表现主义绘画仍然是具象的，但写实再现变得不重要了，通过对象抒发艺术家主观的情感才是这类绘画的真正目的。所谓再现就是再现物象，表现就是表现情感。林风眠把中国的写意绘画与西方的表现主义相结合，创立了一种林风眠式的“写意表现绘画体系”。

赵无极、朱德群和吴冠中被认为是第二代“中西融合”的代表人物。他们都是林风眠的学生，都是杭州艺



专的毕业生。他们旅居、留学法国的时候，正赶上西方40年代末50年代初抽象表现主义的兴起，于是他们把中国的写意绘画与西方的抽象表现主义进行嫁接，形成了中西融合的新面貌。

抽象表现主义相对于表现主义进一步减弱了写实性，从字面上看，抽象表现主义是抽象主义和表现主义相结合的产物，但抽象表现主义的内在灵魂是超现实主义，这类绘画表现的是画家潜意识的内在情感。西方艺术是按逻辑发展的，抽象表现主义是继表现主义、抽象主义和超现实主义之后出现的新思潮、新主张，该流派融合了上述三种艺术流派的特征。

第一代“中式表现”的艺术家与第二代“中式表现”的艺术家之间的差异是西方艺术发展的产物，也是这些不同年代的中国艺术家在学习西方艺术时候总是选择学习与本民族艺术传统相近的西方艺术潮流的结果。

同为第二代“中式表现”、并且都是受到抽象表现主义影响的艺术家，赵无极、朱德群和吴冠中这三位画家的风格还是互有差异的。

赵无极是把中国的水墨山水画与西方抽象表现主义绘画加以结合，他的绘画中有明显的山水画的三段式构图——近坡、中水、远山。他只是舍弃了山水画细节的表现，舍弃了树木山石的描绘，由此形成了一种浑厚博大的画风。

朱德群绘画的色彩比赵无极的强烈，画面更具有视觉冲击力。如果说赵无极继承的是中国水墨山水的传统，那么朱德群则承接的是中国青绿山水的文脉，而且增加了光的运用。光的呈现是中国传统绘画所欠缺的，而光是西方绘画的本质特征。尽管色彩鲜艳，光线明亮，朱德群的绘画仍然保留了中国山水画的构图，他的许多作品都能从古代山水名作中找到蓝本。

朱德群和赵无极先后被选为法兰西学院院士，他们的绘画为西方抽象表现主义增添了新的面貌，因而受到了西方艺术界的赞赏。

吴冠中在法国仅学习、生活了三年就回到了中国，他在西方学到的新观念和新技法在回国后长期受到主流艺术的排斥，直到20世纪70年代末80年代初、亦即改革开放之后才得以自由发展、尽情发挥。因为他在西方学习的时间比较短，回国后与西方潮流基本处于隔绝状态，他的绘画相对于赵无极和朱德群而言受中国现实因素的影响更大更多一些。他早期的风景画始终没有抛弃具象，晚年的彩墨画走到了抽象的边缘。80年代以后，吴冠中与朱德群和赵无极有了更大的区别。改革开放后，各种各样、新旧不同的艺术潮流同时出现在他的面前，使他的艺术面貌更加多样、更加丰富。吴冠中也被法兰西学院接纳为通讯院士。

如果说赵无极的画风是浑厚，朱德群的画风是绚丽，那么吴冠中的画风就是灵秀。

“中式表现”的艺术家非常多，成就各有不同。“中式表现”的艺术，既是中国艺术家突破固有传统的积极成果，又是中国艺术家学习西方艺术未臻完善的证明。

“中式表现”或许只是中国艺术发展历史中的一个局部和暂时现象。事实上，近年来，随着改革开放后出国留学的大批中国艺术家纷纷回到国内，“油画民族化”的命题逐渐被搁置。许多在西方学习了十几、二十年后的海归艺术家已经完全掌握了纯正的油画语言，他们的思想观念和艺术语言具有“去民族化”的倾向，并且能够创作出纯粹地道的油画。这批海归艺术家已经跟上了西方艺术发展的步伐，除了油画之外，他们还可以运用包括观念主义在内的各种各样的艺术语言进行各种各样的艺术表达。



刘海粟【连塘翠羽】



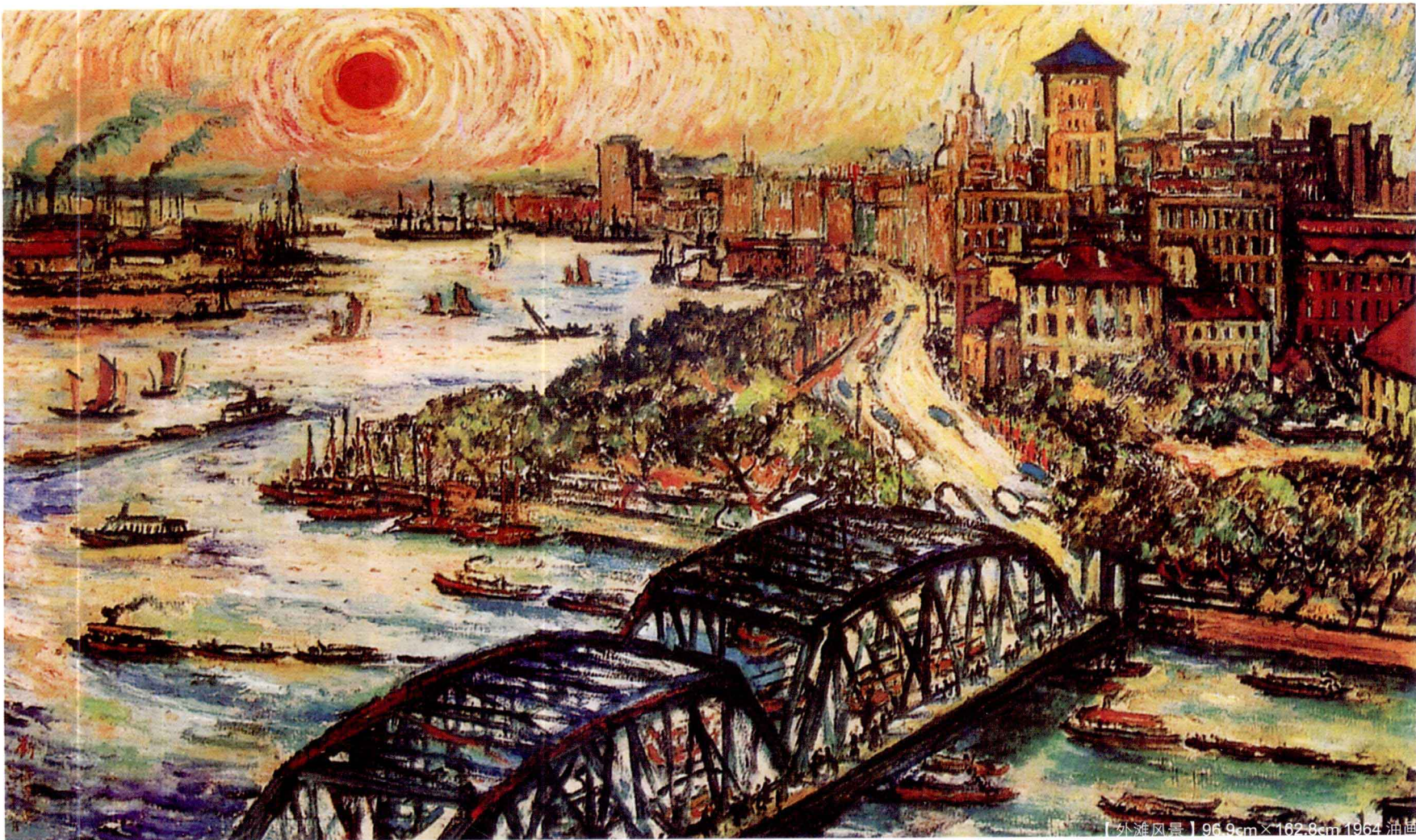
朱德群【欢乐的乐章】

用西方文化增强我们的生存能力

我们喜欢说“中国文化博大精深”，但历史告诉我们，这样博大精深的文化并不能保证中国人的地球生存权。中西两种文化体系源于两种不同的世界观和思维方式。中国人是天人合一的世界观和感性主义思维方式，西方人是人本主义世界观和理性主义思维方式。世界观和思维方式的不同则源于食物以及食物获得方式的不同。中国人是食草动物，西方人是食肉动物。中西文化可以分别称作草食文化和肉食文化。文化的差异原本天经地义，上帝创造万物的同时就制造了这种差异，但是，当文化的差异变成生存能力强弱差别的时候，出于弱势地位的文化群体就会反抗这种差异。

应该承认，食肉动物处于食物链的上端，中西人种在生存竞争中有强弱之别。一般而言，农夫战胜不了猎人，这是因为两者吃的是不同的食物、有着不同的体格，更因为各自手里拿的是不同的武器。猎人总是四处奔走，农民则固守土地，所以西方文化总在扩张的，中国文化永远喜欢固步自封。为什么我们要学习英语，要学习数理化生？这都是为了我们的生存。数理化是西方人发明的，现在我们用的凡是带“机”带“器”的东西都是西方人发明的。我们为什么用电脑？因为电脑能够产生更高的劳动效率，电脑使我们生存得更好。

有很多中国人觉得中国现在强大了，甚至以为中国已经能够给世界定标准了。要知道我们不是通过创造而强大，而是通过学习变得“貌似强大”的。我们的强大是没有根基的，导致我们强大的文化根基依然在西方。有人觉得中国强大了，中国文化就有话语权了，这根本就是痴人说梦。只有我们拥有了比西方人更强大的生存能力才能谈得上中国文化的话语权问题。不管物质文明还是精神文明，中西之间仍然存在巨大的差距。我们现在还没有强大到可以放弃以致排斥西方文化的程度，对于我们来说，学习西方文化必定是一个长期的过程。



【外滩风景】96.9cm×162.8cm 1964 油画

刘海粟与中、西兼能现象

○ 文/李超

艺术家/刘海粟

中国近现代美术的发生和发展的背景，最明显的无疑是中、西文化之间的对峙、碰撞、交流和融会。在这种情势下，倘若我们将历史的聚焦放在本世纪初至本世纪中期的50年左右时段里，会发现一大批在艺术上有着共同特点的画家群，那就是中、西画法兼能的画家。

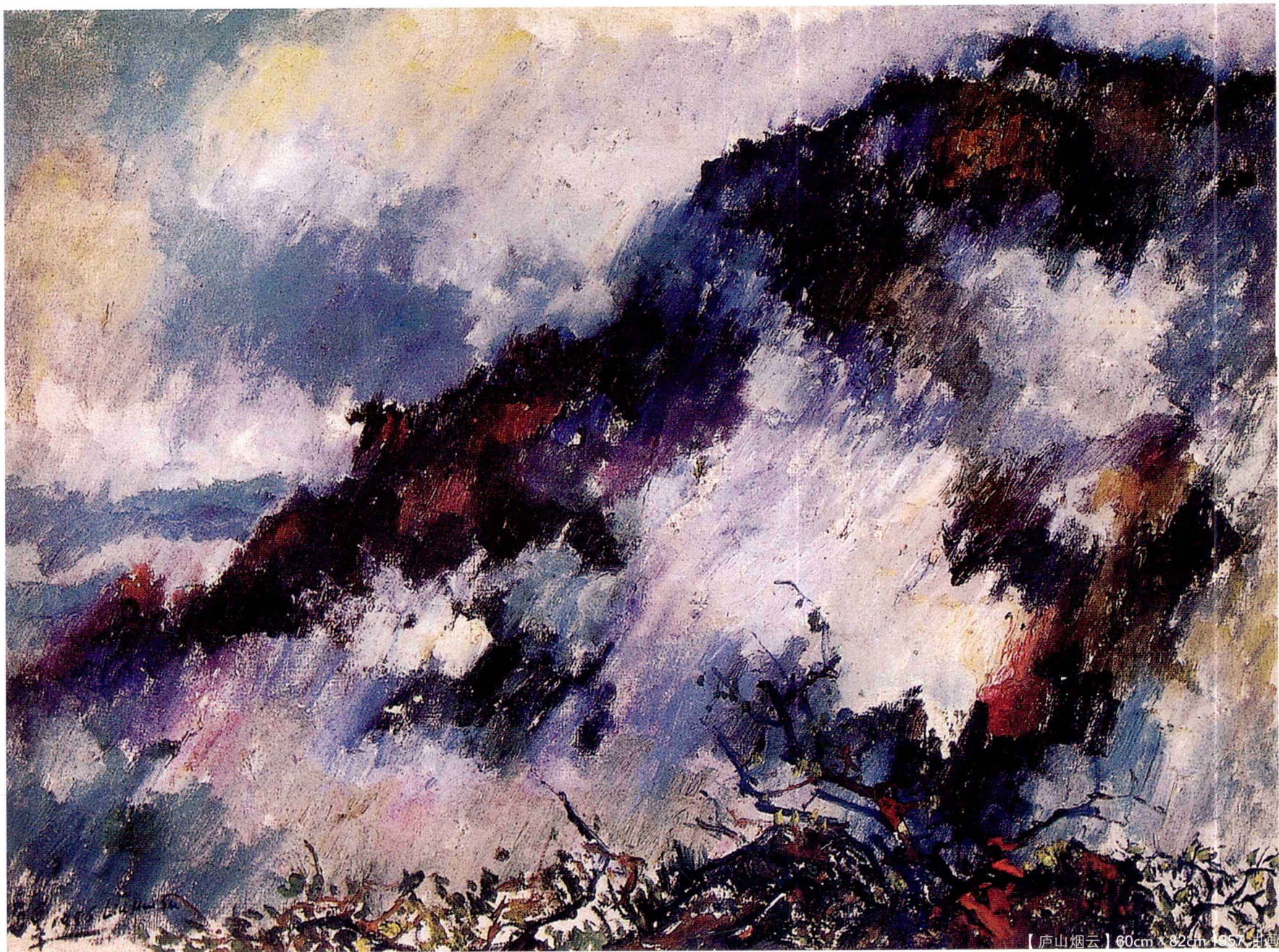
纯粹从国画出身的画家，姑且算作一路，他们在正统的中国画传统世界里，承担了自己的应有的使命，近代始任伯年、吴昌硕、黄宾虹、张大千、潘天寿、齐白石、溥心诸家，站在民族绘画的立场上，对传统都具有颇为深厚的修养和体悟，并身体力行，作了杰出的贡献。面对西方文化东渐的时潮，他们也都曾有过不同程度和角度的意识和评说。但在创作中，却未曾将西方绘画的传统和技法体现出来(当然，这里不排除个别的形式参用，比如任伯年曾习用素描法，吴昌硕偏用西洋红，等等)，但作为绘画的创作角色始终是立于中国传统绘画的延续和发展之上的，也就是，他们的文化角色是中国化的。

而从西画出身的国家，也算作一路，那么其中真正自始至终地站在西画实践的阵营的人物，显然是星辰寥落的。李铁夫、王悦之、陈抱一、倪貽德、颜文晖等，便是这阵营中的孤守者。这里，每位画家的生性品格不一，艺术见识有别，但他们的艺术成长是在海外西式的美术教育环境中完成的。诚然他们对西画在近代中国的命运和使

命，都有自己的应有的抱负和理想。某种程度上说，他们是文化的理想主义者，他们的“孤独”，也不完全是源自于他们的个性，也许是时局影响给他们的一种选择。但不管怎么说，他们为后人留下了相应完整的关于西画实践的作品和见说，而他们扮演的角色，则是西方式的(即便是留学日本的画家，也主要通过日本，间接地接受西方文化)。

那么，在这两路的画家“人马”之间，是什么样的画家呢?显然，是中国式的和西方式的两种角色时常互换的画家。李叔同、张聿光、徐悲鸿、刘海粟、林风眠、关良、朱屺瞻、汪亚尘、姜丹书、陈秋草，……这些名家都可以称得上是“中、西兼能”的大家。可以说，近现代中国社会的时潮，传统国学教育和西方化的艺术教育，以及当时的中国艺术市场等等社会因素，促成了这些名家中、西兼能的创作事实，当然“中、西兼能”不仅体现在创作的显现上，还反映在他们的艺术研究、美术教育之中。这里，笔者主要以刘海粟为例，因为他在这方面的确是颇具代表，且卓有功绩的一位代表。

刘海粟自小的家庭环境即是中国典型的书香门弟，既有饱览四书五经的少时启蒙，又有新派思想的影响。本世纪的头一个十年间，他已在上海涉足，并开始接触西方美术的书籍、画集及资料。第二个十年他与人创办了上海图画美术院(上海美专前身)，他在艺术实践中的大胆执着，已经构成了社会关注的焦点，从办展，办刊到人体



【庐山烟云】60cm×82cm 1957 油画

写生，都是他敢于面向西方文化影响，勇于立足本土实践的探索行为，不惜顾及“艺术叛徒”等骂名而勇往直前的勇气，同样也反映在他的绘画实践中。20年代初，自刘海粟东瀛之行归来后，他开始大规模实践西画，油画作品颇丰。自此，可以说刘海粟是在中、西绘画两个领域中齐头并进，相得益彰。一方面他强调：“表示西方思想对于东方思想，在艺术的与道德的领域，得到了空前的胜利，所以尤有特殊的意义。”而另一方面，刘海粟的绘画并没有超出传统的格局，其艺术本身，较多的是来自中国传统的素养。因此在广博的中国传统文化基础上，他形成了自己国画强烈的个性风格，用笔强劲而有力，色彩狂放，时用泼彩，豪气十足，与其油画之风相映成辉。

本世纪初至30年代，关于刘海粟的经历，曾经为倪贻德所概括：即“萌芽时代”、“后印象派时代”和“欧游时代”，这样的经历，基本上可以说是有一个刘海粟积极普及西方美术、全面接触西方美术的主线过程，而至以后的40年代，由于独特的历史时局，刘海粟以潜心国画实践为主，又发生了画种“转型”的现象。当然这种现象，不止发生在他一个人身上，前面提及的名家们，也大都有这样的经历，因此这时期有一个回首和重温传统美术，体验中、西文化融会之道的主线过程。

曾经有一幅照片，内容是刘海粟于1934年在柏林大学讲学时情景，画面中刘海粟衣冠楚楚，风头十足，悬腕提笔，泰然自若一般在作国画。其图注中这样写道：“在

中国是西画家，到西方又成了传统中国画家，这是许多民国画家的拿手好戏。”（见逸明著《民国艺术》。）这确实是点明了一种历史的真相，而这种文化现象值得很好的回味和反思，迄今有关的研究文字尚不多见。也许此中的缘由是比较复杂的，但笔者以为不妨作为一个视角，去接近中国近现代美术的创作演化，去接近各派名家的艺术事实，这应该是有益处的。

当然，从总的范围看，近现代中国美术的一切变化和发展，都是在西方文化的介入下得以发生的。西方美术无疑中成为了一种参照，或维护，或沉痛，或迎合，或激进，或反思，或互补……诸如此类的言行，构成近现代文化思想的主脉，因而在此思想背景下，大批画家走上“中、西兼能”的道路，也应该是可以顺理成章的。

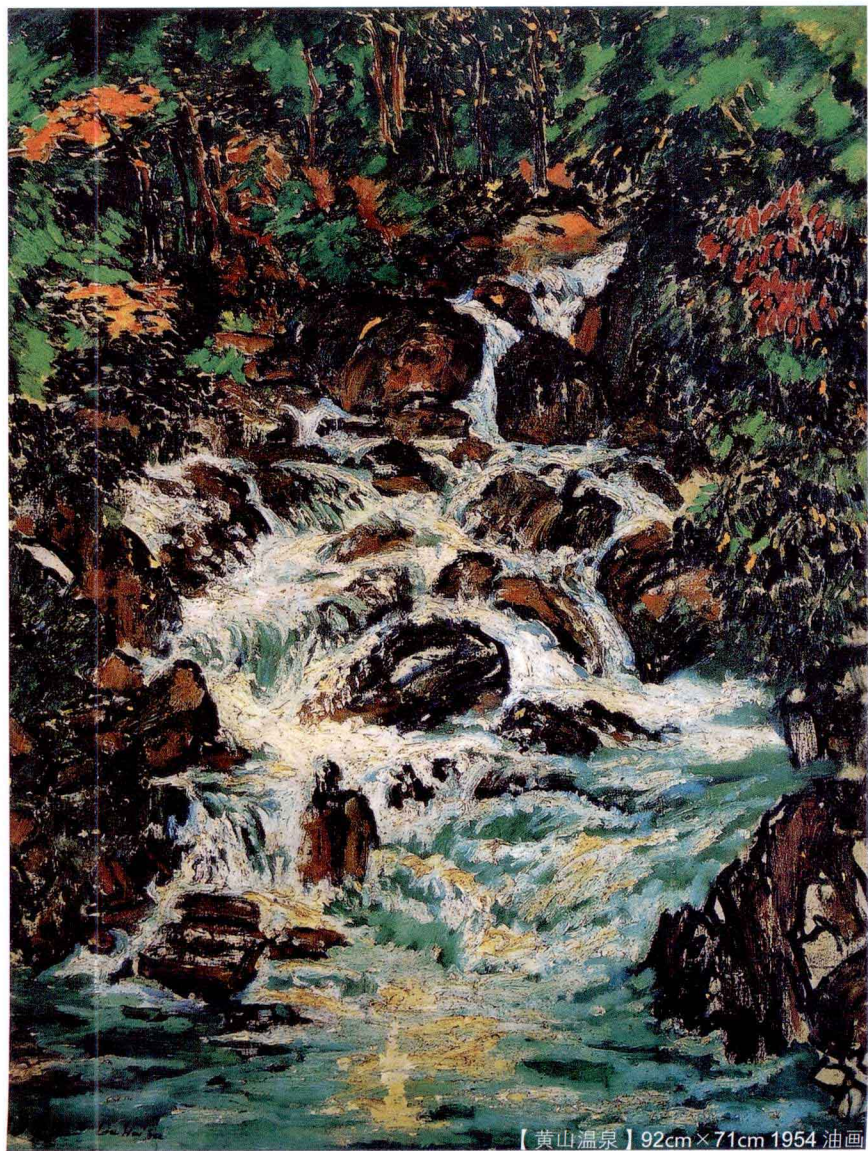
在近现代的文化思想大家中，康有为和蔡元培等前辈对刘海粟艺术观的形成及发展，起着十分重要的作用。康有为提倡“合中西而为画学新纪元”，主张吸取西画描写之工，兼容中西。并曾记题跋云：“刘君海粟开创美术学校，内合中西。他日必有英才合中西成新体者，其在斯乎？”如是的见说和勉励之辞，无疑在当时对刘海粟是产生很大影响的。蔡元培的美育理论在近代中国，曾经被大多美术教育家所接受。他特别强调“今世为东西文化融合时代”，“一民族之文化，能常有所贡献于世界者，必具有两条件：第一，以固有之文化为基础；第二，能吸收他民族之文化以滋养料。”

这些思想，贯穿在具体的美术教育和创作实践中，刘海粟应该是深得其要领的。在创作的自由灵性抒发的方面，刘海粟尤为推崇后印象派诸家，并且自己也在西画实践中身体力行。早在1922年，蔡元培就曾撰文赞扬刘海粟的绘画，具后印象主义倾向。

刘海粟在中、西绘画兼容方面，所选择的相通的结合点，是自由个性的主观显现，属于表现主义的一路特质。1927年他曾以日本以“石涛与后期印象派”为题作学术报告，这又影响了他当时多次在国内编集，出版画册，介绍西方美术，多集中于后印象派为主的表现画风明显的名家名作，由此显出他的艺术趣味和倾向，即如他所言“绘画非借勾勒填彩以肖实物，乃以具象的意识象自吾人之本能者也。写辞言之，绘画不在模仿自然，而在表白吾人心中自然生起之观念。”而这种思想意识，显然是不同程度地贯穿于他许多时期的绘画实践当中。

中、西兼能的创作现象，自然源于近现代中、西文化的相互思考。事实上，对传统文化的反思和对西方文化的合理引进，在五四新文化时期却难免激进和功利主义之迹象，对西方文化的所长所劣，尚缺乏一个理性的审视空间。为此，在美术的演进中，多数有识的画家都会择机逢时地反思这一领域。

30年代至40年代，一批中、西兼能的画家逐渐出现了“画种转向”的现象。陈抱一在《洋画运动过程记略》中就曾写道：“大概自民国20年前后以来，我们曾在一些展览会中，看到一些洋画家们尝试的中国水墨画。……例如，王济远、刘海粟、徐悲鸿、汪亚尘等等，都似乎早已转入了这种倾向。那个时期以来，他们的洋画作品好像渐次潜跃归隐，而代之出场的，却是另一套水墨画派头。或者可说甚至也有些人却完全回转到中国水墨画的道路上了。”如此情形，不仅只见诸上述的几位而已，同时，



【黄山温泉】92cm×71cm 1954 油画

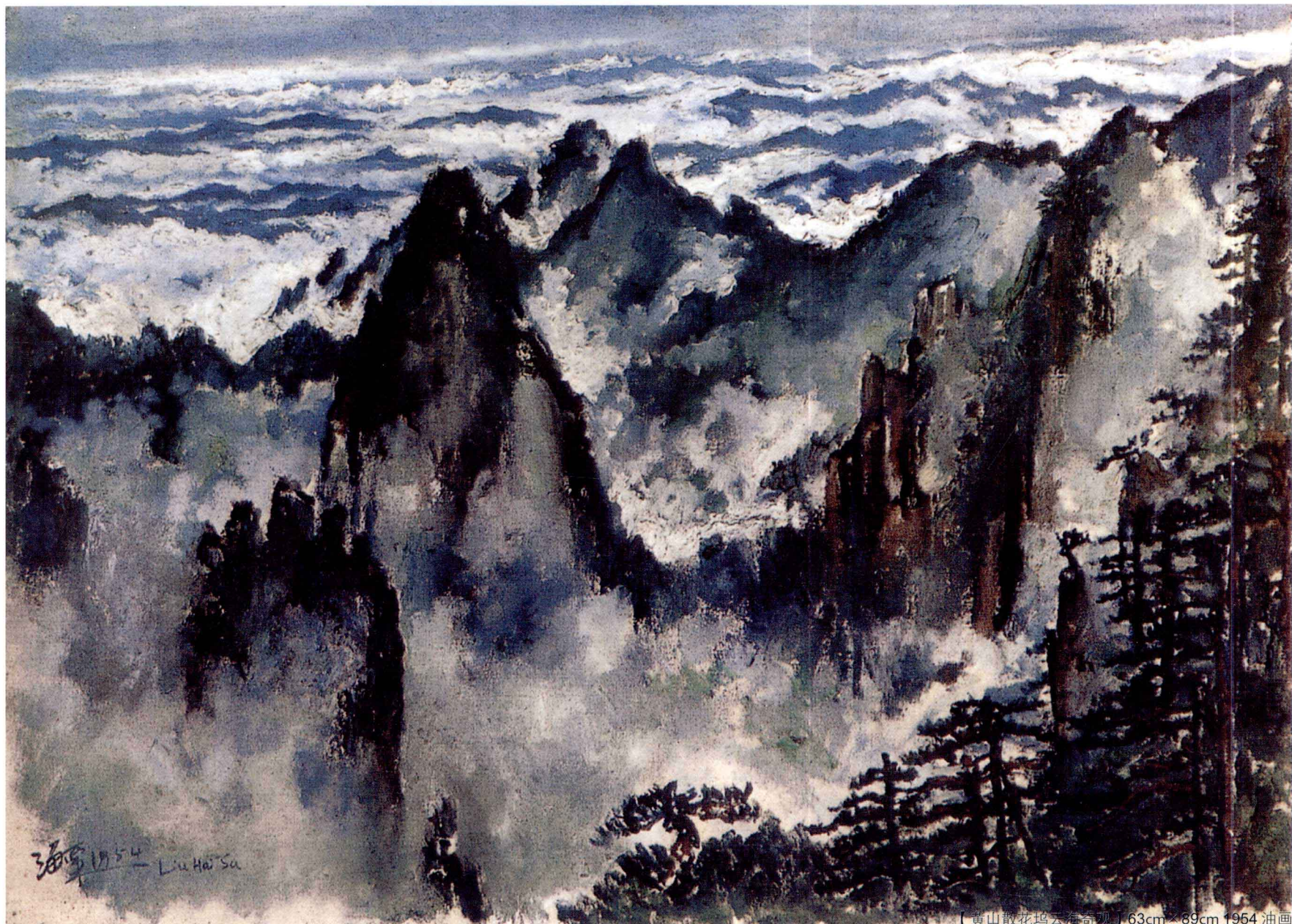


【斗鸡】92cm×71cm 1962 油画

其他的中西兼能的画家，我们还可发见不少。这里，陈抱一作为历史的见证者，提供了当时的一种重要现象，而且与名家们不无关系，且人数颇众。自然陈抱一本人是拒绝“国画”的，但其实他拒绝的是因袭模仿、陈陈相因的文人画末流时弊，但面对他的诸多的画友走上此道，也并无贬意，但却提到了“中西兼能”这一中国近现代画坛特有概念。

如果说得崇高一些，这是一种民族文化的重温和反省。特别是在30年代后期，民族危机日益加剧的时候，民族文化的自尊和捍卫，就仿佛成为潜在的趋同心理，借景抒怀，托笔达情，不能不说对这些中国绘画的名家发生效应。如果说得实际一些，这是一种生活的选择方式。当时的油画市场与国画市场相比，实在是有限的，也很少有油画高额成交的记录。迫于生计，西画家多数需要在某一所美术院校谋职。因为仅凭卖画过日是不现实的。倘若有高额的交易，其中也带有一定的赞助性质。因此，如果说民国时期仅靠卖画过上优裕生活的，大概只有齐白石一人了。而这种现实是摆在所有艺术家面前的，因此他们“不得不经销路好又省工省料的传统国画”。而在这崇高和实际之间，我们看到，中、西兼能对中国近现代的名家们，可能仍有许多历史的内情，当需我们去进一步发现。这自然也包括刘海粟，尽管后人对他的评说已是洋洋可观。但是一个真正的刘海粟，还是需要我们去不断接近他。

有时，越是熟悉的其实也正是最陌生的。刘海粟与中西兼能现象的思考，对我们是陌生的，而陌生的我们却面对的是鼎鼎大名的刘海粟，以及那离我们并不遥远的近现代的画坛历史。——也许，美术研究的趣味和美术史的意义就此会显现一番。



【黄山散花坞云海奇观】63cm×69cm 1954 油画

初名槃，字季芳，后更名为海粟
生于江苏常州

1909 到上海布景画传习所学习

1912 与乌始光、张聿光在上海创办现代中国第一所美术学校
“上海国画美术院”（上海美术专科学校前身）任校长

1919 到日本考察美术教育 回国后创办天马会

1949 后历任华东艺术专科学校校长 南京艺术学院院长一级教授

1952 任华东艺专（现南京艺术学院）校长 后任南京艺术学院院长

1981 意大利国家艺术学院聘任为院士 并颁赠金质奖章

1991 获国务院首批颁发的“政府特殊津贴证书”

1994 逝世于上海东华医院

主要艺术活动

1990 上海美专师生联展 台北历史博物馆

1989 刘海粟画展 科隆

1988 刘海粟十上黄山画展 上海美术馆

1987 油画《娄山关》参加上海国际艺术节美术作品展览

1986 油画《遵义会议会址》参加当代油画展 中国美术馆

1982 刘海粟绘画近作展览 江苏美术馆

1979 刘海粟美术作品展览 文化部 中国美术家协会举办

1957 刘海粟油画国画展览会 上海美术馆举办

1947 在“中国艺苑”举行个展 上海

1940 主持中国 现代名画筹展展览会 并在雅加达 吉隆坡等地展出

1933 中国现代绘画展览 德国

1931 巴黎克莱蒙画堂举办旅美画展

作品《卢森堡之雪》为法国亦特巴姆国家美术馆收藏

1931 在上海 南京等地举办个人画展

后又先后应邀在德国 英国 印尼 新加坡等国举办画展

1931 在法国巴黎克莱蒙画堂举行个展 在上海 南京举办个展

1929 作品入选法国秋季沙龙与蒂勒黎沙龙

国画《九溪十八涧》获比利时独立百年纪念展览会荣誉奖

1929 赴法国 瑞士 油画《森林》《夜月》等应

邀展出于巴黎蒂拉里沙龙

1929 国画《九溪十八涧》获得国际展览会荣誉奖状

1918 到北京大学讲学 并举办第一次个人画展

刘海粟 / Liu Haisu





我看吴冠中

○ 文/水天中

艺术家/吴冠中

从20世纪80年代到21世纪初，吴冠中一直是整个美术界瞩目的人物。除了他绘画创作上不断出人意料的变化之外，还由于他的艺术思想，他所发表的文字和言论引起一轮又一轮的艺海波澜。吴冠中实际上是以画家和评论家双重身份在中国画坛活动的，在近半个世纪的中国美术家中，写作数量之多和写作影响之大，当以吴冠中为最。

阅读、思考和写作，是吴冠中自幼养成的习惯。实际上他对阅读和写作的兴趣，比他对绘画发生兴趣的时间更早。他在上学期间和走出校门以后，一直以思想的敏锐、深入和表达的迅捷、流畅而获佳评。但吴冠中的论说在美术界之广受重视，并不在于文笔的流畅和优美，而在于他总是一针见血地触及当代艺术的要害问题。这些问题有时候是人们有隐约感觉而无从下手，有些问题本身就如一团乱麻，遵循习惯思路写出来的理论文章，丝毫无助于问题的解决，而只能更使读者一头雾水。吴冠中以“快刀斩乱麻”（熊秉明语）的方式，剖析问题实质，提出自己的看法。这在博得赞赏的同时，也让固守传统习规的人为之愕然。

由于“食洋不化”，晦涩、繁琐而又不知所云的文字在当代中国美术理论中泛滥成灾。吴冠中以他特有的简洁、锐利和明晰，展示了另一种写作方式和另一种文风，其核心正是所谓“其歌也有思，其哭也有怀”。吴冠中之提出“风筝不断线”，质疑

“内容决定形式”，为“抽象美”辩护，以及冒天下之大不讳抨击以笔墨为评鉴绘画的唯一标准……都是他在艺术实践基础上深入思考的结果，“都是在一定情况下感到非写不可的，不吐不快，嬉笑怒骂，皆是真情流露，几乎忘却了自身的安危”。由于他所关切的这些问题牵涉当代美术的基本规范和基本价值，必然引起有关方面的激烈反应。但随着时光的流逝，当时引发轩然大波，被认为大逆不道的那些主张，早已成为艺术界的常识。时间相隔较近的争论（如关于“笔墨等于零”）有些老人还在耿耿于怀，而新一代美术家却对这一话题感觉不到任何刺激性，甚至认为翻来覆去谈“笔墨”是浪费时间。

吴冠中的艺术思想以他的创作实践为基础，而他的创作实践又与近数十年中国社会文化共生。作为一个画家，他的文章有助于对他绘画作品的理解，他的绘画作品则印证了他理论主张的现实可行性。在研读《石涛画语录》时，他为石涛的一段话所吸引：“古今至明之士，借其识而发其所受，知其受而发其所识”。这些话刚好点明了吴冠中数十年感受与思考、理论与实践相互促进的关系。

吴冠中论说艺术的文章不是学院派引经据典的“论文”，而是针对当代中国艺术的现实境况对同行提出的“忠告”。他关于现代绘画的存在理由、艺术的传统与创



【金刚】53cm×65cm 1994 布面油画

新、形式对于绘画的意义等方面的论述，有一个共同的出发点，那就是在掌握世界艺术潮流的基础上，立足现代中国，清醒估量当代中国艺术的得失，企求中国艺术生面新开。由此出发，他为“中国现代艺术的开拓和挺进”大声疾呼。例如他关于在美术创作中“内容决定形式”的质疑和对“形式美”的提倡，是针对20世纪50年代以来以图解、说教代替艺术而形成的流弊；他提出“脱离了具体画面的孤立的笔墨，其价值等于零”，是针对许多中国画家以技法程式的模仿代替“比雅颂之述作，美大业之馨香”的精神追求；他对中国现代绘画名家的直率评说，是针对当代中国艺术批评的欠缺和中国文人“为贤者讳，为尊者讳”的痼疾；他逐字逐句译述《石涛画语录》，是针对今天的泥古不化，寄希望于借古开今，重振中国艺术的创造精神……这些出自艺术实践的见解，包含着重要的现实意义：“有职业艺术家自己提出问题，证明是艺术实践自身遇到的迫切问题；而争论的激烈和广泛性（仅以在《美术》上发表的文章计，便有六七十位美学、艺术史论家参加）则表明了问题的重要理论意义”。在涉及现实问题的时候，吴冠中总是质言无华，以致引起有些人的反感。如果排除感情因素，把他的这些言论放到现代中国绘画历史发展的大环境中审视，就会看到吴冠中在20世纪80年代以来中国艺术界寻求自主性过程中的重要位置。不能不承认他的主张确

实是“适应于时代之要求而救其弊”的针砭之言，不能不承认他直指极左教条的大声疾呼“是破冰之举”。

我曾在一篇文章里提过，如果以教科书的标准去衡量吴冠中的文章，会找出许多论证欠充分、推理不严密的地方，许多批评吴冠中文章的人就是这样做的。但如果看文章对突破美术习规的定势，拓展美术家思路的作用，在20世纪后期的中国美术理论领域中，吴冠中的地位是无可替代的。在世纪之交的中国美术界，吴冠中的艺术作品与艺术观点仍然是频频引发争论的话题。因为他继续向秩序挑战，因而这正是一种价值，一种分量。因为它越过人们难以摆脱的二元对立定势，让我们看到中国绘画和其它事物一样，也有着多样发展的可能性。

在中国绘画史上，吴冠中的特殊意义是开辟了一条跨越传统程式，融汇中西艺术的道路。他不以文人画的继承者自居，但在深层艺术观念上却与开创文人画传统的文人声气相通；他不崇拜传统笔墨程式，但他是当代水墨画家中最能发挥水墨语言的多样表现性的画家之一，在无所顾忌、无所约束的心态下画出了具有中国艺术精神，而非传统形式的作品。虽然在中国画圈内有许多人对他的创新实验心存疑忌，但在圈外人看来，他是极具中国文化风神情趣的现代中国画家。他认为只有不断发展变化，