

自然

界定的真实

徐小东风景作品



自然

界定的真实

徐小东风景作品



图书在版编目(CIP)数据

自然界定的真实:徐小东风景作品/徐小东绘.——
北京:文化艺术出版社,2012.12
ISBN 978-7-5039-5536-5

I. ①自… II. ①徐… III. ①油画—风景画—作品集
—中国—现代 IV. ①J223

中国版本图书馆CIP数据核字(2012)第301372号

自然界定的真实:徐小东风景作品

著 者 徐小东
责任编辑 王 红
特约编辑 赵 倩
装帧设计 侯 萍
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
经 销 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 北京雅昌彩色印刷有限公司
版 次 2013年1月第1版
印 次 2013年1月第1次印刷
开 本 889毫米×1194毫米 1/16
印 张 11.25
书 号 ISBN 978-7-5039-5536-5
定 价 128.00元

版权所有,侵权必究。印装错误,随时调换。

目 录

游心之所在

——谈徐小东、林茂风景作品的回归与创造 / 王艺 01

传统与未来之间

——徐小东的风景之境 / 碧雅特·莱芬莎德 03

Zwischen Tradition und Zukunft / Beate Reifenscheid 05

自然的膜拜者

——品读徐小东的风景作品 / 常磊 07

自然界定的真实 / 徐小东 09

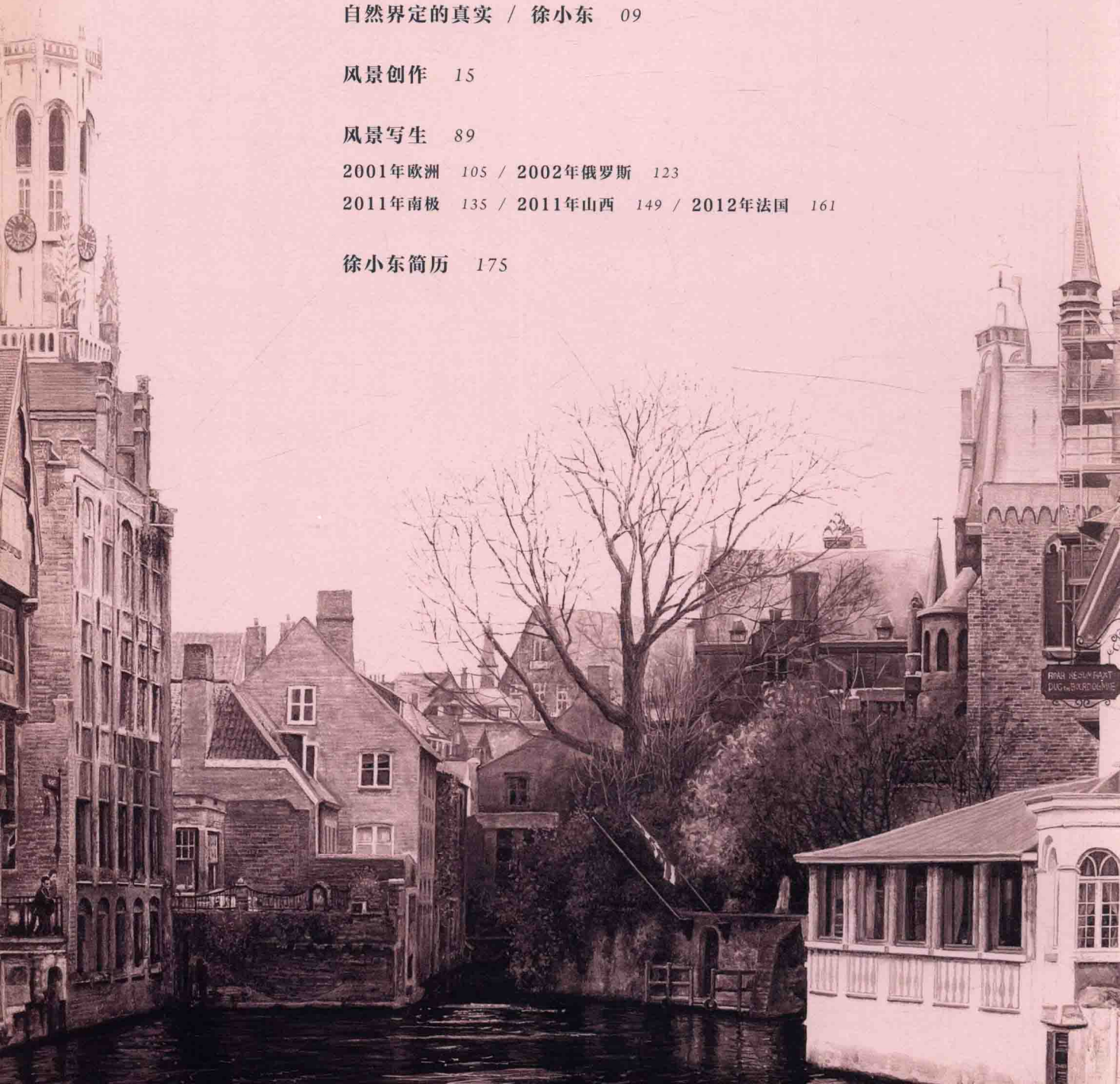
风景创作 15

风景写生 89

2001年欧洲 105 / 2002年俄罗斯 123

2011年南极 135 / 2011年山西 149 / 2012年法国 161

徐小东简历 175



游心之所在

——谈徐小东、林茂风景作品的回归与创造

北京时代美术馆馆长 / 王艺

中国自古就有对自然山水审美的发现，对回归自然的思想自觉，古人从天地的动静、四时的节律、昼夜的往复与绵延中感受到了宇宙的生生条理，从而在具体的大自然中抽象出了生命意志的诗情，由此而来的中国自然哲学，无不表达着对大自然孩子般的依恋，天真的赤子之心。

“仁者乐山，智者乐水”这种欣赏自然的方式，这种精神上的真自由、真解放，为我们敞开了宇宙和人生的全景。以庄子为代表的道家观物的心态，就是主张以自然的方式去看待自然，倡导人应该放弃自我的本位，融入自然，像自然一样活泼和生发，“以物观物”，以赤子之心观物，有此一种心境，则可以感应万物，在谛听大自然最深的生命妙趣。从艺术的角度来讲，这种朴素的哲学思想，正是构成中国艺术最深沉的根源，无论哪个时代都无法让人抛开这超然玄远的精神背景，为艺术审美提供了一种全新的观察和看待大千物象的方式，为艺术创作提供了无穷的想象力和创造力的空间。

清代大画家石涛《画〈春江图〉》一诗写道：“吾写此纸时，心入长江水，江花随我开，江水随我起。”南朝宗炳在《山水序》中说：“山水质而有趣灵。”所谓一草一木栖神灵，山川草木无不有生气畅行其间。因此，无论中国的绘画还是中国的诗歌，在表达人心与大自然的缠绵灵动，宇宙的生命秩序时，都趋向于相同的审美经验，相通的哲学精神，自然已不是人的经验看到的自然，这使得中国山水画自始就是一种“意境中的山水”。面对真实存在的自然景象，皈依大自然而获取生命自由的象征，就成为了艺术家表达的永恒主题。带着对于中国文化精神的回溯，针对徐小东和林茂的作品，我开始从总体上重新思考他们的艺术创作，如何在中西方文化的差异和撞击中构建自己的视角，找到新的兴趣点和表达方式，赋予自然持久性的崇高。回归这个主题，徐小东和林茂的作品可以给出我们更多的启示。

中国文人对于山水的审美观照，和在此基础上产生的集体

情感模式，对于徐小东、林茂这两位既有油画院创作背景，又有国外学习和考察经历的艺术家的来说，是具有反观意义的，无论是浪漫主义的表述，还是理想主义的叹息，使得他们现有的语言、形式、技法在当下的时代语境下都可以自由地展开。他们的作品在传达古典与现代的精神指向上，在追溯前人山水观以及对于传统“气韵思景笔墨”理解的前提下，在对中国传统艺术和文人情怀有所参照和借助的基础上，都有意无意地完成了对中国文化的追求和认同，有所取舍地复苏了中国文化中具有生命力的那部分内容，包括看待自然物象的方式以及画面传达的图示和气韵。

画面和风景都是存在于自我外界的因素，风景是永恒的、消逝的、没有逻辑的生命，是真实存在的物象，而画面确是持久的、掺杂了画家诸多观念的形态，是画家主观意象的呈现，如何在画面和风景之外寻找更为本真的东西，使画面通过色彩和形式达到某种程度的和谐，从而提纯出一种生命的抽象的节奏，或许这才是画面最真实的部分。“这是我童年时代的故乡，这故乡消逝了，老屋，故人，连同故人的心肠一起消逝了。莫道这幅画只是记忆，是假的，其实是真的。”（引自《吴冠中文丛》）吴冠中先生这句话感人而质朴，道出了一个艺术家最心底的诉求，如何在作品中寻找和表达这种本真，也便成了徐小东、林茂不断追求的内容。

他们的作品都没有直接面对自然和色彩的感觉印象来创造，他们的风景与其说是经验世界的景象，不如说是心灵体验中的幻景，为了寻找精神底层的真实幻象，他们不遗余力地调动了个人最饱满的人生体验，把这种最真实的自然抽象为某种画面的语言和形式，成为对大自然的体会和心灵状态的表达。在他们的画面中没有了理性的生硬和意志的骄傲，甚至放弃了作为人类主体的心态，只是和自然在同一个状态里，将生命的意志，或许是桃花源的兴奋，或许是塞纳河的婆娑迷离……这种种都渗透进每一块颜色、每一种图示中，自然地完成了物我之间转换与对话，“我见青山多妩媚，料

青山见我应如是，情与貌，略相似”这个过程发生的随性而自然，于是画面有意味的形式之于自然有生命的节奏，彼此相互慰藉和扩张，给予图像一种独立存在的力量，给予画面一种充实的意志力。让我们今天可以旗帜鲜明地看到徐小东、林茂作品中极具个人生命意识的艺术语言和表达方式。

因而，在他们作品面前，强烈冲击我的不是具体的技法等细节的东西，而是画面充斥着的气韵和气象。林茂，也许是南方山水滋养了他活泼生动的性格，所以他的作品像是文学上的浪漫主义，感情婉约而细腻，画面中去除了灿烂的光和色，充满了诗的气氛和情调，画面平淡疏简、天真质朴、明快秀丽，即使面对西斯莱小镇这样的西洋景，也不免带有中国式的抒写，画面以最简洁的构图和笔触表达了自然万物的变化节奏，有着中国古典的笔墨意趣和现代样式的标准，对艺术语言的纯化和简练，使画面和情感达到了高度的统一，充满着平衡、纯洁和静穆的精神体验。徐小东“一个纯正的北方汉子”，却又有着一颗柔韧的心，对于情感的传达则来得更加直接和浓烈，他的作品充满了中国传统北方山水的充实和广大，更加偏向传统的写实和充盈，深得北方气象。图式上对物质的空间和想象的空间进行了再造，全景式、平远式的开阔构图，使画面形成了与现实的某种距离和迷惑，细部刻画的真实具体，也没有影响这种浑然一体的气势。同样，对于艺术语言和样式再造的过程，也就是纯化精神的过程，现实的物象在徐小东的作品里获得了重生，这种厚实的精神力度也使得他的作品同样具有了神性的静谧和真实。对于徐小东来说也许他描绘的是永恒的宁静，但传达给观众的却是对于消逝着的生命的深深叹息，这种强烈的时空观和对于自然生命意识的觉醒，通过他平稳的图示和深沉的色调袒露无疑，他直接明了，他大声地述说着，热情地关切着这个时代的每一处风景，哪怕是一片山坡的阴影，一朵金色的葵花，一处城市的光，似乎他眼睛所能触及的地方都能为他展开片片乡愁，他认真地、永不停息地追寻着自己敏感而热切的内心，在自然的世界里，敏感的心才安顿了

下来，这同样也是人与天地最冥和的自然状态。他们的作品既属于这个时代，又不属于这个时代，这就是艺术对时代的超越性价值。

好的艺术一定是带有创造性的观念所诞生的，也一定是艺术家最真实的生命体验，而无论怎样一种描述语言和状态，作品对于他们，都是对于生命意象的补偿与平衡，重要的不仅是完成了文化和艺术的回归，更是在自然中找到了最大的恩宠和救赎，最伟大的生命照面。

传统与未来之间

——徐小东的风景之境

路德维希美术馆馆长 / 碧雅特·莱芬莎德 (Beate Reifenscheid)

站在上方，脚下一览无余——犹如身化飞鸟，展翅空中。站在这里，一种新的完整的看世界的方式达到了极致，一切都被挖掘了出来。一派风景映入眼帘，壮丽宏伟的情绪在心中环绕。人们再也找不到比伫立山巅俯瞰平原，或坐在飞机上鸟瞰世界时更美的景致。在半空中，感受不到大地的束缚，方才体会到生命的自由，方才忘却世俗生活的繁琐。在徐小东的许多绘画中，便能体会到这种深层的自由。他的作品融合了许多主题，尤其是那些在他多次异国之旅（俄罗斯、法国、南极等）中得到的启发，但他却不是一位“真实的可信赖”的艺术家，尤其在那些大幅作品中，他从高视角创作，向深谷俯视，或是将目光投向冬日阳光中的“紫禁城”。他的小幅作品明显多以风景为主，为了捕捉旧时田园之情与和谐一幕。他以19世纪末20世纪初的法国风景画为模范，并将此融入他的绘画创作之中，但是，在他的绘画中却挖掘出了一条截然不同的通道。比起他在自然中感悟到的与完全从中国传统思想范畴中汲取出的绘画元素，这些绘画以独特的方式更体现出浓郁的欧洲气息。这也许是因为徐小东已经深知中国风景的细节，并不是指那些遥远生疏的东西，而是画家从小耳濡目染的生存环境。这里没有什么恼怒的或陌生的，就像在自然中，人就是一个部分，而不是作为一个入侵者或者异物。

如果人们要质问徐小东作品中的自然的真实，那么便应该从上向下去发觉。令人印象深刻的是，他的大幅风景画寻求融合完整的广袤自然和浩瀚天空，使得观者的目光畅游在一个无疆界的国度。艺术家把每一位观者变化成雄鹰，让他们在这自由的国度翱翔，以崭新的视角目击整个世界。这是欣赏与理解徐小东绘画的一个重要规则，因为观者的参与也被设计在创作绘画的概念中。只有在这种绘画意图与观者视觉理解的相互对话的过程中，两者之间的共生关系才得以体现。这种自然的体验不仅仅是属于艺术家，更是属于所有欣赏这些画的人。

一直以来，中国传统水墨画的灵感都是来源于对皇帝、对英雄以及对美的追求的自然观。世间万物必须遵从无所不能的自然，包括人类，无一例外。早在先前的朝代，便有艺术家尝试最好地展现自然的扑朔迷离。

米友仁于1130年（南宋）的画作《云山图卷》（现在在美国俄亥俄州克里夫兰博物馆），便有力地证明了这个观点。在那时，欣赏画作已需要距离感。观者不能在身体上更接近自然，因为他笔下的山川河流、天空中聚集的云层都似乎限于远方。人们只能在远处观察这幅画，并随着视点的逐渐深入，认识也逐渐深入。人们可以这样认为，那时的艺术家已经开始将大千世界描绘纸上。他们提取自然的概念，并将此展现出来。要将自然精彩地呈现，只有怀着对自然敬畏的心情。这些在云层中的山脉，就好像神圣景观的一部分，见证了流传千古的精神力量和存在。

徐小东的创作便是基于这种精神，尽管他放弃了高度现实的远离与喜悦。不再是神奇的风光，也不像传统作品中那样体现出非常深刻的象征性，但却没有完全摆脱对传统的追思。首先是对景观详细地观察，观察那些只有站在高处才能体会到的广阔的自由空间。这便形成了一个距离，为这些景观创建了一个新的完全不同的层面。眼界被拓宽，以此自然证明了自己比人眼看到的要更加宽广、更加有震慑力。徐小东的作品同时实现了真实的广阔与自然的意义，也体现出每个广度和宽度的细节。限制只存在于观者的边界，而非自然本身。如此这般，徐小东以积极的方式带领观者一次又一次地重新思考那些一度被框定的自然。一种深层次的宁静通过他的作品在观者心中蔓延开来，将观者抽离日常喧嚣，以达到人与自然的统一。今天的人们已经不再会将这样的一幅对当代油画现状负责的画仅仅当成空想了。

Zwischen Tradition und Zukunft

Beate Reifenscheid

Der Blick von oben, auf das, was unter einem liegt – so hoch erhaben scheint es jener zu sein, der den Vögeln vorbehalten ist. Der Standpunkt macht alles aus. In ihm kulminiert eine ganze Sichtweise, wird die Welt scheinbar mit ganz anderen Augen gesehen. Dann wird eine Landschaft, die sich vor den Augen ausbreitet, grenzenlos, dann wirkt sie majestätisch oder schlichtweg überwältigend. Nirgends kann man die Schönheit der Landschaft besser empfinden und erleben, als wenn man selbst auf der Spitze eines Berges steht und hinab schaut in die Ebene, oder wenn man im Flugzeug sitzend auf die Kleinteiligkeit der Welt hinunterblicken kann. Hoch in den Lüften, ohne Bodenhaftung, wirkt das Leben frei und verlieren die Nichtigkeiten des Alltags an Bedeutung. Von dieser inneren Freiheit zeugen viele Gemälde von Xu Xiaodong. Es gibt zahlreiche Sujets in seinem Werk, vor allem auch jene Studien und Gemälde, die auf seinen zahlreichen Auslandsreisen (nach Russland, Frankreich, an den Südpol etc.) entstanden sind, aber nirgends scheint er als Künstler authentischer und glaubwürdiger zu sein, als in jenen großformatigen Gemälden, in denen er Hochebenen entwickelt, in denen er in tiefe Täler blicken lässt oder schließlich auch den Blick weit über die "Verbotene Stadt" im Winterlicht schweifen lässt. In seinen eher kleinformatigen Bildern geht es ihm scheinbar mehr um die landschaftliche Stimmung, um das Moment der Idylle und der Harmonie, die an alte Zeiten zu gemahnen scheinen. Die großen Vorbilder der französischen Landschaftsmalerei des ausgehenden 19. und frühen 20. Jahrhunderts werden rezipiert und in der eigenen Bildschöpfung einbezogen, aber sie erzeugen einen ganz anderen Duktus innerhalb seiner Malerei. Auf eine eigenwillige Weise wirken sie europäischer geprägt zu sein, als die großen Landschaftsformate, in denen Xu Xiaodong letztlich einen völlig

anderen Zugang zur Natur entwickelt, die ganz und gar aus dem chinesischen Gedankenkreis schöpft. Dies kann schlicht damit zu tun haben, dass die chinesische Landschaft, an der er sich fast detailgetreu hält, ihm vertrauter ist. Es wird hier nicht das Fremde und Ferne interpretiert, sondern der Maler bleibt ganz dicht an der ihm von Kindheit an geschätzten und verehrten Landschaft. Da gibt es nichts Irritierendes und Fremdes, sogar der Mensch in der Natur wird als eins mit dieser wiedergegeben und nicht als Eindringling oder Fremdkörper.

Wollte man in Xu Xiaodong's Werken nach dem Wahrheitsgehalt der Natur fragen, so würde man ihn vor allem in dieser Sicht von oben entdecken. Bestechend sind seine großen Landschaftsprospekte, die die gesamte Weite der Natur und des Himmels in sich zu vereinen trachten. Das Auge des Betrachters darf schweben und schweben über einem Land, das keine Begrenzungen zu kennen scheint. Der Künstler lässt jeden Betrachter seiner Werke wie einen Adler über ein freies Land schweben und im Blick nach unten die Welt neu entdecken. Das ist ein wesentliches Kriterium zum Verständnis der Malerei von Xu Xiaodong, denn der aktive Part des Betrachtenden wird kalkulierend mit in die Bildkonzeption hinein gezogen. Erst in diesem dialogischen Miteinander von gemalter Sinneinheit und sehendem, verstehendem Betrachten kann die Symbiose zwischen beiden entstehen. Naturwahrnehmung wird dann nicht nur durch den Maler, sondern ganz wesentlich durch den Betrachtenden zum Nachvollzug des Ereignisses.

Schon immer war die traditionelle chinesische Tuschmalerei beseelt von einer Naturauffassung, die nach Majestät, nach Heroik und vor allem nach Schönheit suchte. Dass diese

Allmacht der Natur, der sich alle anderen Lebewesen und insbesondere auch der Mensch unterzuordnen hat, in ihrer Unfassbarkeit am besten zum Ausdruck kommt, wußten bereits die Künstler früher Dynastien.

Das Werk "Cloudy Mountains" von Mi Youren (heute im Cleveland Museum, Ohio, USA) von 1130 (Südliche Song-Dynastie) gibt ein beredetes Zeugnis dieser Auffassung. Bereits hier wird der Betrachter auf Distanz gebracht, er kann sich der Natur nicht physisch nähern, da ihre Berge und Täler, der Verlauf des Flusses und die am Himmel ziehenden Wolken zu weit weg erscheinen. Eine Annäherung kann nur in der fernen Betrachtung und in einem allmählich sich vollziehenden Hineinfühlen in die Landschaft geschehen. Fast könnte man meinen, dass schon damals die Künstler größten Wert darauf gelegt haben müssen, dass das Begreifen der Natur nur über ein sinnliches Wahrnehmen und durch die Reflexion über das Gesehene geschehen kann. Die Art und Weise, wie Natur als entfernt und entrückt dargeboten wird, lässt nichts anderes als eine ehrfürchtige Annäherung zu. Gerade weil die Berge in den Wolken zu liegen scheinen, wirken sie als Teil einer als heilig zu geltenden Landschaft, geben Zeugnis von einer spirituellen Kraft und Gegenwart, die sie sich auch über die Jahrhunderte hinweg noch bewahrt haben.

Von diesem Geist zeugen viele Arbeiten Xu Xiaodong's, wenngleich er die Distanziertheit und Entrückung weitgehend zugunsten einer höheren Realistik aufgibt. Es sind keine mythischen Landschaften mehr und sie verkörpern auch nicht die tiefe Symbolik, wie sie in den historischen Werken zu finden war, aber sie sind auch nicht gänzlich frei von Reminiszenz an

die Tradition. Zunächst sind es detailgetreue Beobachtungen von Landschaften, ihren großen Freiräumen, die sie immer noch bietet und erst durch den Blick von oben, wie auf einer Berghöhe stehend, schafft eine Distanz, die der Landschaft eine völlig andere Dimension verleiht. Es ist der Blick, der geweitet wird, und der deutlich macht, dass die Natur von sich aus viel mächtiger und größer ist, als es das menschliche Auge überhaupt fassen kann. Xu Xiaodong's Werke verkörpern zweierlei, indem sie die wahre Größe und Bedeutung von Natur andeuten, zugleich aber auch wieder daran erinnern, dass es sich nur um einen Ausschnitt von Weite und Größe handelt. Das Limitiertsein liegt in der Begrenzung des Betrachters, nicht aber in der Natur selbst. So verleitet Xu Xiaodong in positiven Sinne den Betrachtenden immer wieder dazu, über die Natur neu nachzudenken, sie anders als in ihrer und der eigenen Begrenztheit zu erleben. Das unterstreicht auch die tiefe Ruhe, die seine Werke verströmen, und die es zugleich möglich macht, sich vom Alltagslärm entfernt. Sie lassen etwas ahnen von der ehemals bestandenen Einheit von Mensch und Natur. Eine solche Malerei, die sich der Aktualität zeitgenössischer Malerei verantwortet weiß, wird man auch heute noch nicht als anders visionär bezeichnen können.

自然的膜拜者

——品读徐小东的风景作品

中国艺术研究院副研究员·画家 / 常磊

所谓风景画，顾名思义是以自然景物为题材的绘画。风景题材古已有之，但非主流，风景题材独立是在近代的事情。以往之风景往往是情节或人物之依托，亦有独立之风景，但并未蔚然成体。印象派以后的风景画则以其独立的审美价值充分地表达了作者们寄情自然的审美理想，使被描绘的自然与描绘者的神韵和生活融为一体，通过所描绘的景物来抒发情怀，激起观者美的共鸣。

徐小东是一位主要以描绘风景为题材的艺术家，在纯粹的自然和为人所改造的社会这两者之间，徐小东选择了寄情自然。风景画是他创作的重要题材。品读徐小东的作品，我们会发现他是一位自然的膜拜者，我们会读到他对自然的虔诚与敬畏，他所描绘的自然朴素真实的，却又是优美的，他不忍心甚至可以说是不敢过于偏离自然，我们可以体会到，似乎远离自然他就会无所寄托，他对自然是如此敬畏，他笔下描绘的草木山川，浮云溪水皆款款流韵，品读者犹如置身其内。

无论什么样的绘画都是由语言组成的，绘画语言是精神产生的基础，语言是由构成预言的要素，诸如色彩、造型、结构之类的纯粹元素构成的。徐小东的很多重要作品所取的画面结构一般宽阔宏大，在构图上并不追求出奇，在这种不出奇的结构里叠透出敦厚质朴。他所采用的描绘手法也很传统，笔法细密有致，初看他的风景，人们往往会觉得毫发毕现，非常真实地再现了自然，认真推敲却又会发现笔意盎然，是一种经过微缩的方寸之间的笔意，果断流畅，丝毫没有磨蹭的痕迹。在色彩方面的处理，徐小东也有他独特之处。他画面的色彩往往比真实的色彩浓烈一度，对比有所增加。这样的色彩处理往往增进了画面的装饰情绪，并隐喻着一种画外的风情。徐小东有他对于材料语言的独特见解和认识，在实践当中，他已经形成了比较个人化的材料语言，他长于使用丙烯来表现，并把传统油画中的塑造和罩染等表现方法完整纯熟地运用到丙烯的表现上。方法和材料虽非终极，

但他们是精神表现的物质基础，徐小东很重视材料方法，但又不唯方法论。他的方法和表现是整体化一的，是和他画中的自然一体的融会。

徐小东是描绘自然的艺术家，也是自然的膜拜者。他通过艺术手段来表达自然，从而在自然里成就自我。他描绘的自然是被他的审美精神界定和解读的自然，在徐小东看来，“真实即不是理想主义的概念，也不是自然主义的标签，真实是现实中存在的生命意义的阐述形态”。的确如此，艺术不属于逻辑，不属于理性。艺术属于生命，生命的体验是艺术的灵魂，唯有体验才是艺术的真实；唯有被体验的自然才是有生命的自然。

自然界定的真实

中国艺术研究院·中国油画院画家 / 徐小东

面对自然，不同的阐述与表现，就形成了多样的艺术风格。自然超越时空以其始终如一的方式在影响着人和人类社会，东西方对自然有着不同角度的阐述。因而也就形成了风格不同的艺术形式。但就自然本身而言，自然的影响并不分东西也不分远近。人的经验只是在自身愿意接近自然的时候产生了对自然的理解和认识，但这并不等同于自然本身。自然并不会因为人的意志而改变其始终如一的使命，相反人类在改变自然的同时，也遭受到了自然极大的惩罚。那么，人与自然的关系将如何定位，这不仅仅是一个艺术家思考的问题，更是一个人类社会所要思考的问题。

作为一个艺术家，这是个必须要回答的问题，历史上的伟大艺术家们，他们之所以伟大，就是他们用自己的身体力行回答了这样的问题，在这一点上东方与西方皆是如此。自然就如同一座高峰，东方艺术家从山峰的东面向上攀登，西方艺术家从山峰的西面向上攀登，不同的历史时间看到的风景各不相同，等登上峰顶时才发现我们登的是同一座高峰，当看到同样的风景时我们才理解殊途同归的意义，也才理解自然在无时无刻地影响着我们，我们所理解和掌握的知识仅仅是自然的一个局部。

自然与现实的两个方面，决定了人的艺术表现空间，人是以个体的生命存在于自然与现实之间，自然又制约着人和由人构成的现实，人的个体生命的独特性与现实的普遍性和自然的永恒性构成了艺术作品的生命力，这也就是自然界定的真实的意义。

现实的自然提供了更确切的内涵。现实阐述了更明确的意义。而自然界却有更为广泛的定义。现实的风光，是风景绘画中最重要核心。社会现实的形态构成对应这样现实的文化景观。只有真实地再现这个社会景观才能显现这个真实背后的文化架构，这也就决定了我风景画上的面貌。我为什么画现在这样的风景？这样的风景样式不同于传统的风景绘画，即有内涵的差异又有形式的不同，这与传统风景画的概念是有所区别的，传统风景画的概念是以印象派为代表的风景画，注重光与色的描绘，也借用风景

画传递出对自然诗情画意的感受。而这些方面在我的风景画中并不鲜明。因此，我的风景画所指向的内涵就需要一个明确的界定，现实是我风景画创作的出发点。围绕现实的观点阐述风景画的内涵，通过对现实的真实揭示，阐释人与自然的现实状态，这种现实状态中既包含了自然的优美，也描述了人在自然面前的困境，这指向的是生命只有在自然的关照下才有其价值与意义，这就是我画风景中试图表达的主旨，即通过风景画来阐述自己艺术的观点和对生命价值的判断。我选择这样的风景并不是因为视觉的美好和再现现实中的真实，而是在现实的风光中寻找真实的生命价值与现实的生存意义。

我用自己真实的目光锁定现实中的价值。回避现实与批判现实各有不同的阐述方式。而我力图做到直面现实，现实中的美与现实中的丑皆不回避，用自然所呈现的真实来定位现实的意义。这样定义的现实就包含了自身艺术观点与审美标准。中国现实本身必然会对西方传统的油画的审美趣味构成改变。这种改变就发生在我们天天生活的现实中。我力图真实再现这样的现实来揭示这样的改变，而这样的改变与中国人的生存观念息息相关。无奈又必须直接面对的，我们即回不到西方经典所营造的氛围中，我们也回不到中国文化传统的余脉中，唯一可以回到的是当下现实的存在。在风景画中真实再现现实的意义就是诉说生命存在的真切感。这既不是经典所塑造的理想，也不是时尚所圈定的浪漫，而是在现实中感到真实生命形态的体验，这种形式的好与不好，并不重要，重要的是每一个人面对现实时都有各自不同的生命体验，而艺术家回答这种体验就是艺术地再现与创造，这种艺术再现的结果等同于生命体验的结果。这种体验的结果有别于吸收传统经典的再现，也有别于标新立异的重现。这是直接从自然中感受现实的真切与生命的具体。传统经典无法对应当下现实的生存体验。时尚前卫更无法确认当下现实中的生存价值与意义。真实再现现实中的生命形态却具有了一种生存价值的确认感，这等同于用生命形式的体验，确立了艺术形式的构成。

我对西方艺术的传统与经典满怀敬意，心向往之、不断研习，自

文艺复兴以来西方艺术以其巨大的影响力左右着我们的判断力，我曾经混淆了历史中的经典与现实中的真实在艺术上的判断。以至于以西方艺术中传统的经典等同于或代替于现实的价值。现实并不完美，但现实足够真实，是生存在不完美的现实中还是沉溺于足够完美的虚幻中，不同的选择就带来不同的艺术形式。艺术应该是生存经验的反馈与生存价值的提升，在这一点上艺术才有反映现实的价值与意义。艺术反映现实就是为了人的价值得以确认，同时也是为了人的精神得以升华，以这样的方式阐述艺术，艺术的当代性也就共融其间。因此，风景画的意义并不是所谓风景的内涵，而是借助风景画的形式，来阐述当代社会中人与自然环境的矛盾逐渐尖锐的这一现实。人类为了自身的发展，改变了自然之所以为自然的架构，人类摒弃了自然的宿命，以自以为是的理性框架搭建起人类得以生存的现实，这彻底改变了人与自然的关系。这些风景绘画既包括在自然中顺其自然的现实，也包括在自然中借助理性所搭建的现实，自然承载着现实的界定，人类一路高歌猛进的理性传统把这样一个被肢解的自然推到我们当下人类的面前。

某种程度，用西方的艺术概念面对中国的生存经验时缺少对应的渠道，我们试图用每天在现实中切实感受到的一种生存模式来阐述艺术的价值。当艺术对应于生命本体，艺术也就超越了概念的围栏，而西方艺术所造就的经典存在于历史的进程中，它影响着我们的审美之维，却难以进入我们的生命本体。阐述中国当下现实的渊源与脉络，非我所能，而我身处当代，渴望用我的所思所想所绘构建起一个当代人对这个时代的艺术判断，当我们以这样的目光审视现实时，就是一个当代的艺术家。根本要害并不在于你用古典的形式还是用现代的手法，一切取决于你思考问题的方向。

风景画在中国当代的绘画传统中并不是直接进入现实的手段，它仅是一种抒情的方式和训练色彩能力的手法。判断风景的标准也仅从形式的优美和色彩的和谐来衡量，这些都是印象派传承下来的判断方式。传统的风景画表现形式多为水彩水粉和油画，

这些都是有几百年绘画传统的工具。这些工具的艺术表现形式已经在几百年的过程中被众多艺术家们以不同的方式充分展示过。人类进入工业化社会后，工厂制作出艺术家们需要的各种材料、各种颜色。由于材料选择的方便，油画就成为架上绘画的主要工具。人类进入信息时代后，艺术风格更加多样，表现方式更加丰富。技术的进步带来艺术表现形式的转变。每一个时代都有对应那个时代的艺术表现形式。技术不但改变了绘画方式也改变着人们的审美趣味，在这一点上没有永恒不变的审美模式，时代的气质决定了审美的角度，唐代丰腴的妇人在今天的审美趣味下就显得有一点另类，19世纪的学院美术主导那个时期的美术的主流方向，而今天却认为那个时期的绘画僵化教条和概念了，审美不是孤立地欣赏，而是生命转化为艺术的表现形式所展示出的创造力与活力。这样的艺术才具有了审美的价值与意义。

面对自然，面对当代，面对生命。对这三个命题的回答就是我的绘画所要探寻的源泉。当代与生命在自然面前只是与我有关关系的瞬间。我生存在当代，而当代与我共融于自然之间。我是一个生命个体，当代就是无数个生命个体的共同组合，而自然掌握着他们的命运。因此，人类在历史中，无论创造了多么巨大的丰功伟业在自然面前我们要摆正自身的定位与价值。艺术应该在自然的启迪下创造新的价值，人类的理性不能表象为人类脱离了自然的束缚与掌控的狂妄与臆断。人类在自然中取得的经验与知识代替了自然本真的约束，使我们参照自己的经验与概念就能创造艺术作品。然而当我们满足于用这种枯竭的经验或知识的概念代替自然的感受时，艺术的花朵也必然凋敝。我们生存在当代中，也生存在人的知识结构的概念中——却不能因此失去对此种处境的警惕与反思。这种知识结构所形成的概念，既是人类伟大的成就，又是人类妄图逃避自然惩罚的铠甲，设若自然的和谐因此遭到破坏，自然最终要惩罚的不是某一个人，而是整个人类。

人类的一部历史也可称为面向自然学习的历史。绘画印证了这一部历史的每一个足迹。回顾这样的足迹，每个时代的大师都给我们留下了精美的艺术杰作。这些作品无疑对我们有很多启迪和

帮助。但仅仅只有这些作品不能完全帮我们还原在当下体验自然的价值。我们的视觉经验是当下建立的,带有这个时代的独特性与这个时代特有的环境因素。这些恰恰才是我们艺术创造的养分与源泉。技术形态可以从经典与传统中学习,艺术感受却只有立足当代立足生命的现实才能发现力源,离开现实感受的技术形态如同离开土壤的花朵一样。当代的视觉经验告诉我们这个时代的独特性。互联网消减了人的地理概念,沟通了不同的地域间人与人的联系。高科技已经把人类的目光带到了遥远的外太空,当代的现实不同于近代的现实更不同于古代的现实,这种不同来源于时代给予人的视野的不同。现实是艺术最鲜艳的花朵。现实不仅是一个时间概念也是一个空间概念,更是一个心理概念。亚里士多德曾指出:“任何一种空间关系都是相对存在的,在美学中,对于空间关系的直觉,最大程度地取决于形式和色彩在观者心理上所造成的直观感应。它所赋予的是一种理念和情感的物质手段。”这个理念在西方从未改变过,改变的只是不同时代的观者应用可以代表那个时代的工具,创造出不同形式的艺术品。

我们学习油画是生存在两种文化的夹击之间,油画是西方文化体系中的一部分,而我们中国人也有非常伟大而漫长的文化传统。我们自身的定位是直奔西方经典,还是回归自身文化传统。这两方面对我们虽然都有重要的影响,但是否就是我们艺术的最终归宿?我们的生命存在于当下的现实中,艺术如果离开生命体验,就只能成为风格的标签与概念的注解。任何一种文化都是在真实的生命中得以展开得以延续,我们既不可能回归西方的传统,也不可能回归中国的传统,我们只能借助这两方面的艺术营养,在当下现实中实现自己的艺术理想,重要的是艺术与这个时代中的生命气息相关,尽管现实不完美,尽管现实中充满了矛盾,但是,这是每一个生命个体栖居的家园。我们的精神无论逃避到何方,现实总会把我们的躯体拉回到真实的当下,因此,与其精神上逃避现实,不如在现实中体验生命的真意。

自然界定的真实,这个真实既包括现实的关注也包括生命的体

验。这些都要尊重自然的法则。真实是被当代的现实与真切的生命锁定的,离开这两个方面真实将是不全面的。真实既不是理想主义的概念,也不是自然主义的标签,真实是现实中存在的生命意义的阐述形态。随着人类认识自然的不断深入,现实在不断地改变,艺术形式也随着现实的改变而改变,不会改变的是生生不息的自然生命力本身,艺术只有借助在自然中的学习,才可能创造出有生命力的艺术作品。



徐小东

1966年生于北京

1992年毕业于中央美术学院油画系一画室，获学士学位，在校期间荣获学生作品一等奖。

1995—2010年任教于中央美术学院附中

2010年毕业于中国艺术研究院，获博士学位。

现为中国艺术研究院·中国油画院画家

