



中国油画家

王克举

主编 赵锦剑

吉林出版集团 JILIN PUBLISHING GROUP

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

中国油画家. 王克举 / 赵锦剑主编. -- 长春 : 吉林美术出版社, 2010.12
ISBN 978-7-5386-4939-0
I. ①中… II. ①赵… III. ①油画-作品集-中国-现代 IV. ①J223

中国版本图书馆CIP数据核字(2010)第224053号

中国油画家

王克举

主 编	赵锦剑
出 版 人	石志刚
责任编辑	尤 雷
责任校对	陈 鸣
封面设计	毛幸陆
开 本	889mm × 1194mm 1/12
印 张	17
版 次	2011年1月第1版
印 次	2011年1月第1次印刷

出 版	吉林出版集团 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 0431-86037892
网 址	www.jlmspress.com
印 刷	杭州艺华印刷有限公司

ISBN 978-7-5386-4939-0

定价: 198.00元



中国油画家

王克举

主编 赵锦剑



吉林出版集团 JILIN PUBLISHING GROUP

吉林美术出版社 全国百佳图书出版单位



上架：美术画册类

ISBN 978-7-5386-4939-0



9 787538 649390 >

定价：198.00元

中国油画家

王克举

主编 赵锦剑

 吉林出版集团 JILIN PUBLISHING GROUP
 吉林美术出版社 | 全国百佳图书出版单位

王克举简历

1956 年生于青岛

1983 年毕业于山东艺术学院

1989 年中央美院油画助教进修班

2002 年中央美院油画高级研修班

中国美术家协会会员

中国人民大学艺术学院教授

展览

1989 年于济南举办首次个人画展

1998 年于北京国际艺苑举办个人油画展

2004 年于上海美术馆举办个人画展

2007 年于中国美术馆举办个人画展

2008 年于韩国首尔表画廊举办个人画展

2009 年于北京红子兰艺术中心举办个人画展

2009 年于北京时代美术馆举办个人画展

2010 年于“798”桥舍画廊举办个人画展



越野 大风景

——写给 2009 王克举新年油画巨献
中国美协《美术》杂志执行主编 / 尚辉博士

在北京的冬季。在北京 CBD 中环世贸 36 层的时代美术馆。想象旷野湿润了的春天，想象山坡灼之夭夭的桃花，想象盛夏沉闷而遥远的雷声，想象初秋丰满而缤纷的田野……

寒冷的冬天总是充满了对于温暖和色彩的想象，正像喧嚣的都市对于旷野和山泉的向往。不过，在这里，幻想可以成为现实。王克举用他对于自然大风景的捕捉，将我们放飞到辽阔的天空。

和那些在画室里臆造风景的画家不同，克举的这些作品都是他走进乡村山野、头顶炎炎烈日、呼吸草鲜味儿的山风创作的。因而这些作品不仅带着鲜草的露水，而且融入了旷野里粗砺原始的生态。这是画室里再怎么想象、再怎么拼接，都难以获得的一种纯朴与丰满。当然，克举不会只用机械的镜头语言截取那些自然的图像。克举的艺术创造，或者说艺术个性，恰恰在于面对风景而不抄录风景。对他而言，面对风景只是他想象的开始。于是，他不遗余力地从都市走向乡村，从奢华逃奔简朴。在乡村和自然，他获得了一种早已熟稔的平和与安静。乡村和自然，都成了他精神与情感的归所。而问题在于，他怎样从这种归所回到现实。想象，于是成了他往返归所与现实的通道。他的难点也便在于何处想象、想象多远和怎样想象。

当他举起心灵的火炬，点燃视觉的旷野时，他的那些风景已不再属于自然，而是心灵的图景与精神的家园。当他以富有节奏感的块面分割自然空间、以想象丰富的光色重组条件色调、以绚丽华美的幻想表达纯朴恬静的乡村情怀时，他也便在当代中国美术史找到了自己的声音，一种自己艺术空间存在的回声。

在自然与心灵的大风景，越野成为他的一种标志。

越野，既是他走进自然开始艺术之旅的行进轿车，也是他用想象不断飞赴与穿越的自然边界。其实，他越过的不仅是具体的审美对象的束缚，而且是一种艺术的创作方法与既往美术史的审美范式。

在这个冬季，让我们打开中环世贸时代美术馆的玻璃幕墙，随着想象飞越心灵的风景。

2009 年 12 月 15 日夜于北京团结湖寓所

绘画的诞生

——论王克举的油画艺术

文 / 彭锋

王克举是一个勇于探索的艺术家，他对艺术史的发展脉络有详细的了解，对艺术的当代处境有清晰的定位，对他自己的艺术选择有清醒的认识。王克举是一位勇敢的践行者，他的力量不仅来自于他的热情和意志，而且来自于他的学识和思索。

王克举这一代油画家都是在崇尚写实的大背景下成长起来的，他本人曾以乡土写实在中国油画界崭露头角。但是，王克举很快就放弃了他熟谙的技法和鲜明的风格，转向更加艰难的探索。在众人眼里，王克举的这种自我否定是无法理解的；但是，从美学的角度来看，它却是艺术精神的体现。如果没有不断的自我否定和探索，艺术就沦为寻常事物，就不值得我们去崇敬和珍爱。事实上，王克举掌握的写实绘画，如同他同时代的大多数画家一样，只涉及绘画的技术层面，还没有触及绘画的精神内涵。

诞生于欧洲的写实油画，除了我们容易看到的技术层面之外，还有我们不易发现的精神维度。受古希腊宗教和哲学的影响，欧洲艺术追求形式上的完美。所谓形式，也叫理念或者理式，它不是指现实事物的形状，而是指现实事物的原型或模具，具有超时空的永恒性。欧洲古典油画追求的就是这种永恒的、理想的理式或原型，不只是现实事物的摹写。在中国文化中，我们没有清晰的理念概念，没有完全超越的彼岸或者天国，中国文化推崇的不是一成不变的原型或者模具，而是生生不息、幻化生成的气韵。因此，中国没有发展出欧洲式的写实油画，除了技术上的原因之外，还有精神上的旨趣不同。如果只是从技术上学习欧洲古典油画，就还没有触及它作为艺术的灵魂。然而，随着欧洲社会向现代化和世俗化方向发展，古典油画失去了赖以生存的精神支撑。印象派的革命，不仅体现在技术上，更重要的体现在对真实的理解上。真实的世界，不再是超时空的原型或者模具，而是在时空中的事物，它们存在于瞬息万变、不断迁流的视觉印象之中。当毕沙罗反复画不同时间中的同一条蒙马特大街的时候，他就在告诉人们：事实上没有一条抽象的蒙马特大街，只有在不同时间中的蒙马特大街。因此，我们不是只有一条蒙马特大街，而是有无数条蒙马特大街。与古典油画追求的永恒的真实世界相比，印象派所发现的瞬间的真实世界更接近中国人心目中的真实世界，因为它们都是我们现实地栖居的此岸世界，而不是幻想的彼岸世界。印象派在将欧洲绘画由天堂带回人间的同时，也带来了新的问题：如果绘画的目的就是描绘眼前的这个世界，我们为什么还需要绘画？我们不是可以直接目睹这个世界吗？绘画能够提供什么比我们直接观看世界不同的东西吗？在照相技术日益发达的时代，绘

画还有什么不能由照相所取代的东西？印象派画家提出了这些问题，解决这些问题的是后印象派大师。塞尚力图画出事物的结构，梵高力图画出自己的感受，高更力图画出绘画的风格，绘画在无限接近外部世界之后又转向了画家的内心世界，转向了画家的理解、感受和语言。经过后印象派的发展，西方现代绘画与中国传统绘画更加接近了。但是，由于各方面的原因，东西方绘画最终失之交臂。西方绘画走向了抽象、波普、观念，走进了绘画的死胡同。由于社会的变迁，中国绘画也遇到了前所未有的挑战，在维持自己的身份的过程中，沦为毫无生命的形式游戏。说今天的绘画面临生死存亡的关键时刻，这一点也不夸张。正是因为敏感于当代绘画所处的困境，王克举在自己的写实风格成熟之后，仍然为如何绘画的问题所困扰。正因为有了明确的问题意识，王克举的变革才有了针对性。在有了自我怀疑和否定之后，王克举还能满怀热情地画画，说明他终于找到了自己的答案，终于在绘画中找到了自己的安身立命之所。

王克举的油画都是风景写生。为了摆脱僵化的原型或模具的束缚，文艺复兴时期的一些画家就坚持写生，印象派画家追求的目标只有通过写生才能实现。这种写生的目的，是为了让绘画更接近真实，尤其是印象派意义上的带着时间性的真实。但是，王克举写生的目的并不是为了写实。印象派意义上的写实，今天已经可以由照相取代。王克举的写生完全不像照片，他在写生中追求的东西与印象派画家有所不同。欧洲浪漫派风景画家也喜欢写生，尤其是喜欢去人迹罕至或者具有异国风情的地方写生，这种写生的目的是猎奇。王克举的写生也不同于这种猎奇。就猎奇本身而言，摄影也有绘画难以企及的优势。更何况王克举选取的写生对象，都是再熟悉不过的景物，本身不具备任何奇观效果。一些当代画家也喜欢去户外写生，他们的目的是将绘画过程变成行为艺术，变成引人注目的新闻事件，引起人们对绘画题材的关注。王克举的写生更不同于这种行为艺术。一方面他的写生行为朴实无华，另一方面他写生的对象也平淡无奇，二者都不具备任何新闻效力。王克举写生的目的究竟是什么？这是一个值得思考的问题。

从王克举写生的结果来看，他的作品与印象派绘画不同，不是对物象的客观描绘。即使是在追求瞬间的印象，并且加入了主观感受的因素，印象派仍然是以物象的真实为目标的。从这个方面来讲，王克举比印象派前进了一步，他已经超出了客观物象的局限，可以自由地撷取自然因素，构造心中意象。也许有人会问：既然可以不受自然物象的局限，为什么还要外出写生？难道不可以像抽象表现主义那样闭门造车吗？王克举为什么不住抽象方向发展？从

艺术史上来看，抽象绘画已经不再新鲜，无论是冷抽象还是热抽象，都有大师将它们推到极端。王克举之所以强调写生，其中的重要原因也许是要用自然来限制自由，让艺术戴着镣铐跳舞。西方绘画之所以走向没落，关键原因在于简单的追新求异的驱使下走向极端。受中国文化浸染的王克举，对于中庸之道有深刻的体会。绘画的难度不在于追新求异，而在于在限制中获得自由，在对立中获得统一，最终达到“从心所欲而不逾矩”的境界。一方面，王克举用自然来限制自由，他的画不完全像表现主义。另一方面，王克举又用自由来提升自然，他的画又不完全像印象派。如果按照西方绘画史的宏大叙事，我们很难给王克举的绘画找到合适的位置。但是，如果从中国绘画的传统来看，王克举的探索并不难理解。

中国画家很早就认识到模仿自然物象的局限性，从而将绘画提升到与诗歌和书法一样的文人艺术的高度。文人画的目的不在于描摹物象，而在于创造意象。借用郑板桥的术语来说，意象既不是眼中之竹，也不是胸中之竹，还不是手中之竹，而是三者之间的冲突与和解，是自然、心灵和文化之间的限制和平衡。眼中之竹限制了中国画发展为抽象画，尽管在某些局部已经非常抽象了。胸中之竹限制了中国画发展为写实画，尽管在某些局部已经非常写实了。手中之竹又让中国画在语言上有了某种特殊的趣味，让绘画成为一种文化行为，既不是对自然的模仿，也不是情感的发泄。由此可见，意象的营造，关键在于物象、情感和语言之间的契合，在于自然、个人与文化之间的和谐合作。

现在的问题是，自然、个人和文化这三者之间的和谐关系是如何达成的呢？这三个方面的因素通常都是相互矛盾的，用什么方式才能将它们统一起来？中国美学很早就认识到，并没有一种普遍的办法或者抽象的标准让这三个方面统一起来，有的只是解决问题的具体手法和个案，它们只有此时此地的有效性，而没有普遍的有效性。

有了对中国美学的这种了解之后，我们可以来回答王克举为什么坚持写生的问题。对于王克举的写生，我认为用中国的意象理论来解释，比西方的印象派或者表现主义要更加中肯。王克举坚持写生，就是要让自己的绘画变成一个在此时此地发生的事件，一个像生命过程一样无法重复的事件。与某些当代画家不同，王克举追求的不是新闻事件或者政治事件，而是艺术事件。所谓艺术事件，并不是指要让绘画过程成为可供欣赏的表演，而是指要在绘画过程中等待、遭遇和捕捉现场生存的意象，一句话让绘画在现场发生。在机械复制技术高度发达的今天，绘画之所

以还有意义，就在于绘画总会带给我们某种新鲜的、现场发生的東西。我们对这种新鲜的、现场发生的東西尤为亲切，因为它更接近事物本身，更接近生命的真相。20 世纪的现象学家和中国古代的禅师们一样，发现我们自以为真实的世界其实虚幻不真。真实的世界只是兀自在场，无法由任何方式再现。海德格尔强调，任何关于存在的追问，都是对存在的遮蔽。这就像禅师们所说的那样，任何对“第一义”的言说，都是以“第二义”遮蔽“第一义”。真正的真实是无法用任何方式去描绘的，我们只能等待真实自己发生。正是在这种意义上，杜夫海纳指出，绘画不是在画家的眼前，而是在画家的手里。当画家与对象遭遇的时候，事先有的各种关于对象的理解都会遭到抑制，一种现场的身体领会将突显出来。这种连带着身体感受的现场领会，正是现象学家和禅师们追求的原发真实。

王克举喜欢去野外写生，将自己抛在旷野之中，抛在自然的包围之中。王克举喜欢这种纵浪大化中的感觉，他能感受到自然的气息和力量，哪怕是毫不起眼的小花小草，都会因为它们的生命而让人倍感崇敬。没有边界且瞬息万变的自然，一方面给人以启示，另一方又抵制人的预想。王克举在自然中作画，除了要画好一幅画之外，任何预先的控制都不再有效，一切都得临场决定，所有效果都取决于现场的遭遇。将自己抛在自然之中，聆听自然的启迪，但并不意味着完全听任自然。王克举对绘画有自己的理解，绘画既要表现自己的情绪和感受，更要符合绘画自身的语法。一方面，王克举通过试探、修正，将野性的自然归化为自己的绘画，让自然以艺术语言说话，将自然转化为艺术作品；另一方面，王克举通过聆听、顺从，将艺术语言从僵化的程式中解放出来，让自己的绘画充满生机和动力。王克举这种作为事件的绘画，赋予了绘画以生命的力量。正是在这种意义上，我们说王克举的每幅绘画，都是一次事件的结果，一个生命的诞生。

2010 年 10 月 3 日于北京大学蔚秀园

读王克举风景

文 / 李生琦

近 30 年的改革开放，中国政治、经济、文化等都发生了翻天覆地的巨大变化，而相应的人们的观念意识也在悄然发生着变化，我们民族近百年来的那种“忧患”意识转变为一种较为轻松的“和谐”意识。在这“和谐”的大环境中，我们回过头来审视所走过的路，却发现人类正在逐渐失去和谐的自然家园。不仅如此，人们还发现“五四运动”以来至“文化大革命”造成的“文化断层”让我们的精神家园也失去了和谐与依托。“五四运动”的新文化革命，一方面是企盼与要求自由、理性、法治与民主的实现与发展，另一方面则是全盘性反传统的泛滥，直到“文化大革命”，所谓的“破四旧、立四新”，斥传统文化为封建糟粕，其结果是“文化断层”的出现。今天在促进社会和谐的过程中，人们认识到一个国家或民族的文化建设，是以其固有的文化传统为基础而进行的文化传承、变革和创新。由此人们又开始了寻找，寻找失去的家园，寻找失去的记忆，急于将断裂了的文化脉络连接起来。但这种寻找并不能够真正恢复人类的自然家园，也不能真正建立起新的精神家园，恢复和建立是一个民族乃至全人类的巨大工程，是需要几代人的努力才能够完成的使命。

如何弥合这文化的断层，许多艺术家也致力于这个问题的思考和实践，他们在自己的艺术活动中试图通过艺术延续传统文化精神，并和现代文明结合起来，弥合文化的断层。王克举就是这样一位艺术家。

熟悉克举的人知道，他早年是一个写实画家，写实的功底非常扎实，尤其是他的人物画。在创作中，他以真实的情感进行描绘，刻画的人物形象质朴，浑厚坚实，并体现出一种静穆的美感。在那个“革命”色彩消退的年代，王克举仍以自己的方式传达着对生命的顽强力的赞美与歌颂。然而，随着中国社会经济快速的发展，他发现这种 19 世纪田园牧歌般的表达形式已经不能完全表现和抒发他对日新月异的社会生活的认识与情感，于是他陷入苦闷之中。作为一个画家我理解这种艺术的苦闷与绝望。他的绝望在于写实的艺术语言不能真正传达出他对油画本体的追求。油画艺术画面形式的规律在于它本身的要素安排，诸如点线面、构图的安排等等，还有节奏、色彩组合、笔触、肌理等的运用。因此，一幅作品重要的不是题材情节故事，而是画面本身结构的安排。由此，他开始了新的探索与研究，果断而又坚定地告别了他颇有成就的过去，用纯粹的绘画艺术语言重新建立起画面的结构形式。经过了长达十年艰苦的历程，他终于摆脱了被动模仿自然的羁绊，形成了在中国当代画坛独具面貌的克举风景。

读王克举的风景画，你会感觉到他对大自然山水由衷的热爱之情，达到了物我两忘的境界。庄子说：“天地

有大美而不言”（《庄子·外篇·知北游》），自然造化之“大美”单用眼睛去领略是远远不够的，需要人们用心去感悟。唐末著名画家荆浩认为“要度物象而取其真”，“真”为“气质俱盛”。（荆浩《笔记法》）克举深悟此道，他深入大自然中，观天地之万象，获得美的感受，从而进入到与自然融为一体的境界。观其作品，生动鲜活，流淌着生命的力量，画面时而轻快，时而浓郁，时而微风习习，时而大气磅礴。可以体会到每幅作品都融入了他对自然的情感和思考。他把握了物象的“真”，深得自然之神韵。“以应目会心为理者，类之成巧，则目亦同应，心亦俱会。应会感神，神超理得。虽复虚求幽岩。城能妙写，亦城尽矣。”（宗炳《画山水序》）克举正是以虚静的、“含道”的心胸来会晤自然，做到了物我融通，融通中产生了灵趣神韵。大自然是克举探源寻根的故土，也是他求美求真赏心悦目的审美形象。也正是由于对大自然爱之深，所以他对自然所采取的是一种超越厉害得失之上的情感和态度，这也正是他对现实的审美感受的一个极其重要的本质特征。

西方风景画的第一要素是特定的时空关系的描绘，体现出了绘画中的科学性。而中国人对风景的创作有着独特的体验，山水画讲究意境与情趣，而王克举在掌握了西方绘画技法的同时深得中国的笔墨水色和用笔之道。读他的风景可以发现，他的风景承袭了中国山水画的笔墨技巧，对景物的描绘更注重的是在表现共性的同时去夸张个性，并强调写意和意境的呈现。荆浩提出“夫画有六要：一曰气，二曰韵，……气者，心随笔运，形象不惑；韵者，隐迹之形，备仪不俗”。（荆浩《笔记法》）只有具备了这些，画面的意境追求才可能有实质性的体现，也才更具意义。在克举的风景中，从景物中的一些基本元素的刻画可以看出油画功夫的扎实，但是整个画面又呈现出的中国画的“神似”，眼前的景物经过了她的重新结构，点线面的形式既能描绘景物的外在特征，又体现出了精神气韵，做到了形神兼备。这也正是中国历代山水画家在绘画中极力追求的艺术境界，自中唐至元末明初，那些个山水画大师都在寻求一种更深沉的精神境界和人生态度的高度，作品重视内心表达，突出画面意韵，力图展现他们无限的才情、智慧与修养。如董源、巨然、李成、范宽、李唐等等，绘画创作成为他们表达情怀抒发胸襟的需要。而克举的风景也有着非常浓郁的抒情意味和表现主义的激情，他的树木，他的山川，他的村落，他的海洋都传达出他的精神诉求，体现出他真诚、淳朴的个性和他对生活、对大自然的热爱之情。他的每一个艺术形象都折射出强大的表现力量。可以看出他的创作是在努力寻找断裂了的传统之根，在油画中延续我国山水画的创作观念和表现方法。

把王克举的风景放到中国当代表现主义式的油画风景的语境中做比较，克举的风景凸显出一个特点——古典式

的理想风景，注重理想的传达和造型的构成。在他的大山风景系列中，他的风景在浓郁的色彩、挥洒的笔触下隐藏着的是古典主义的情结。古典主义最明显的特点就是秩序和规范，而它的美学特征是静穆和宏伟。在克举大量的风景画中所表现的高山大川就具有这样的特征。当代中国表现主义式的风景画家在油画风景的“现代性”的追求中，比较注意色彩的发挥和笔触、肌理的运用，如陈均德的油画风景。他的油画由学习野兽派开始，多年来，油画创作语言逐渐由西方式的写实转为中国山水的意象表现，灵动的时空有着浓厚的抒情意味，这种意味我把他界定为南方式的、贵族式的；再看另一位风景画家赵开坤，虽然他的风景画的是中国南北各地的自然景观，也有着北方人的豪爽，但读他的风景，能够体会到其作品中的一种霸气，我称其为是北方式的、草根式的。克举的风景兼有南北方风景绘画的特点，不仅有着意象性的表现和浓厚的抒情意味，也有着北方人的豪爽、大气。他的色彩虽然也有一种北方式的霸气，但在古典主义的严格构成和规范的形的组合之下，更多所体现出的是理想化了的叙事性的情节和善良与平和的特质，显得更为含蓄、深沉。同时，西方油画中所表现的境界——静穆中的伟大，显然对他影响很大，他力图通过画面表现出大自然的宏伟与壮美。画面的结构就成了他首要关心的问题。塞尚在感受到印象派绘画结构松散只注重表面印象后决心改变这种状况，要使印象主义古典化，所指的就是画面中寻找一种秩序和结构。同样，克举也力图使中国当代的山水画中体现出一种古典式结构和秩序。当然这里所说的古典式并不是保守和怀旧的代名词，它有着一种崇高的信仰和追求理想的内容。而庄子的“大美”也正和西方美学思想中的“崇高”有着共鸣之处。这也是中国古代绘画大师们所推崇的，在他们的山水画中体现了重才情、气质、格调、风貌、学问及情操的理想人格，自然中彰显着一种精神品格，形成了自己的胸怀气度及价值取向。在克举的高山大川系列风景中可以看到中国古代山水画的某些特征，南宋李唐的散点透视和深远透视空间表现方式也在克举这里有所运用，因此他的画面不受空间和时间的限制，而重视的是画面各种因素的剪裁和组合，讲究虚实关系。当然克举在表现语言上所运用的材料技法和古代画家有所不同，但在理性的平和的把握自然方面和理想人格的诉求方面和古人有着异曲同工之处。今天，许多人为了迎合艺术市场的整体趣味，不再追求真正审美意义上的价值观念，我所说的古典式正是对这种观念的反拨。正是这种古典式的理想风景形成了克举山水的独特的现代韵味，形成了不同于别人的“克举风景”。

当代中国油画已有了长足的发展，取得了不小的成就。不少人掌握了西方油画的技巧，对大自然的物理描写也积累了不少的经验。但是从当前油画总体情况来看，应当说还没有摆脱西方艺术的基本模式，还没有摆脱

对自然的被动描摹。中国的油画要有中国的特色就要突破西方油画发展的模式，走创新之路，还必须建立在本民族的文化精神之上，要以民族的文化传统为基础，进行文化的传承、变革和创新。用中国当代人特有的审美观去体悟自然，追求“天人合一”的中国美学的最高境界。而王克举的风景画延续着我们民族的传统文化精神，并和现代文明结合起来。他的艺术实践明确了油画风景以中国文化传统为基础而进行的传承和创新是可行的，也说明了在当代多元化的艺术格局中存在的可能性和必然性。我相信在今后的创作实践中克举会越来越成熟，他的路会越走越广阔，因为他的创作和我们民族的山水传统相连接，他延续的是中国文化的精神。五千年的中华文化是中华民族生生不息、国脉传承的精神纽带，是民族百折不挠的力量源泉。借用宋代大家张横渠的名言：“为天地立心，为生民立命，为往圣继绝学，为万世开太平。”作为克举也是我们这一代人人为之奋斗的目标。