

“走过百年历程的中国油画，既继承了世界各国的优秀传统，又有本民族的面貌。可以说，当今中国油画已成为世界上的一支艺术劲旅。”著名油画家肖峰、宋初夫妇充满信心地说道。但他们不无忧虑地说，如何认识传统、基本功、原创性、作品的精神内涵乃至批评的独立性和健康导向等问题却更突出了。

首先要全面深刻地认识传统。肖峰说道，20世纪50年代前，只有少数人从事油画创作。值得注意的是，30年代油画面貌相当丰富，当年徐悲鸿主张现实主义风格，刘海粟是印象派风格，吴大羽则是现代派，但影响都还是局限于校园之内。油画繁荣是在50年代公派学生留学苏联并在国内办油画训练班以后，这些学员像种子一样撒在各地，逐渐形成了繁荣的局面。解放后由于政治因素的影响，形成了一边倒的“苏派”写实主义油画。

改革开放以后，吴冠中、苏天锡等人率先把西方现代的油画的观念，特别是在形式美方面的优势发挥了出来，丰富了长期受极“左”思潮影响的中国油画。近几十年在欧洲新艺术、新创作手法、新材料的影响下，中青年画家吸取了许多新东西，形成了油画界万紫千红的局面。有人说美术界的“‘85新潮’”是否定社会主义现实主义的传统，我们认为是，这个运动只是要求艺术的路子更宽阔。只是青年人浮躁，走得急。对现代主义也是要分析的，现代派主要是要反传统地创新，而我们要求继承传统地创新；现代派讲原创性，而我们强调原创性。油画民族语言化的历程是很丰富深厚的传统，年轻人要研究、深入这种传统，在这个基础上发展中国的油画事业。创新要尊重传统、注重从自己的生活感受出发。

艺术品走向市场是市场经济的必然，也是正常的。80年代初，肖峰任中国美术学院院长时，就率先打开了艺术品走向市场的路子。那时国内的书画市场还没有形成，主要是外销。当时通过市场，中国美术学院筹集了大量的办学经费，极大地改善了教学条件和师生的生活条件。肖峰认为，当今，特别要警惕西方价值在资本强权下的渗透。我们曾经经历过极“左”思潮的压制，但西方政治对艺术从来都不是漠不关心的。著名学者黄河清在《艺术的阴谋》中系统地揭示了这个问题。西方一些大国一直在用金钱等手段影响当代中国的艺术观念。那些国外的热钱带着明确意识形态，

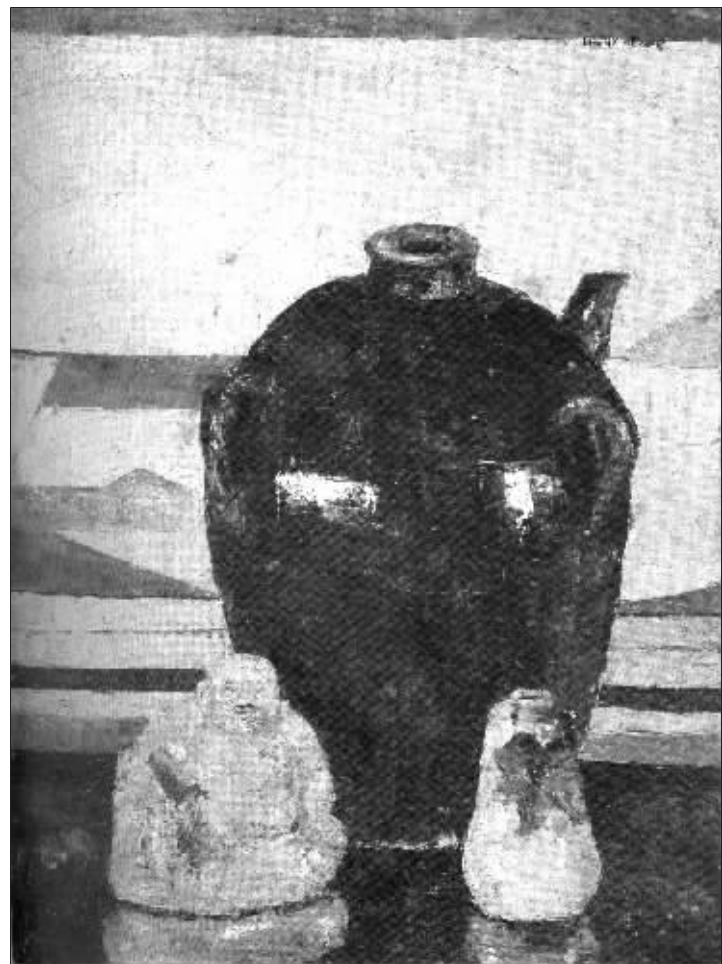
严重地扭曲了中国的当代艺术品市场。一些画商，也采取了操纵市场的手法，把一些现代派画家的画到炒到数以千万计的拍卖价。在这种资本强权的游戏中，西方国家推销的是他们的核心价值观。事实上，任何单纯否定传统的所谓创新，只能是一味地模仿。创新关键要有自己的感受，要有正确的审美观，美术要坚持审美，不要把美术变成丑术。美术要给人精神的陶冶、心灵的感染。

在创作技法上，近年来同时出现了创作手法丰富和基本功不扎实的问题。这主要是因为近年来高校扩大招生，教学上难以保证过去那种手把手的示范，使基础训练的严格程度不够了；同时，现代多媒体技术的广泛应用，使得很多搞创作的人越来越依靠照片、影像等技术手段，真正的写生不多，动手能力大为减弱，这也使得创作者在手段的配合等基本训练上十分缺乏，像黄宾虹“看得入脑”的东西就没了。而一些人追求的所谓照相机写实的效果，就更是完全依靠机器照片了。在写生过程中抓形、抓神的能力弱了。写生过程就是了解、认识创作对象，提炼生活的过程，在今天特别需要提倡年轻人写生。一些中年油画家如许江、陈丹青都是下乡、进工厂，在艰苦生活中锻炼出来的，再加之严格的造型训练，有一手硬功夫，这是很值得总结的。

宋初说，著名画家侯一民先生曾说，会画的学生到了学校学习后反而不会画了。这个问题应当引起重视。很多学生都是经过短期的程式化突击训练走进大学，而进了美院，就自以为画家了，忙着搞创作、卖画。这里有市场的问题，也有学校教育的问题。美术学院首先要教会学生掌握美术造型的一般规律，而不是去跟风搞创作，懂得了艺术规律你再怎么变都会在规律之内，能够随心所欲“不逾矩”，也就能为形成自己的风格语言打下良好的基础。没有扎实的功底，连你想表现的东西、趣味都表现不出来，没有把握共性的能力，连一般的共性的东西都画不出来，还谈什么个性。所以美院的教育要强调共性的规律，不能取巧，巧必须由每个画家到生活中去发现。宋初认为，年轻人狂是可以理解的，但狂得有本事，中国是个大国，人才济济，高手如林，唬是唬不过去的。常言道：“20岁不狂没出息，30岁还狂没脑子。”要有真本事狂才能有底气。

共性都没画出来，谈什么个性？

钱晓鸣
油画家肖峰、宋初访谈



绿(油画) 1930年 庞薰琹 现藏中国美术馆

艺术权力的滥用

蒲鸿

《纽约时报》专栏作家迈克尔·基默尔的随笔集《碰巧的杰作》中有一句话：“艺术为我们更加充分地体验生活提供了一些线索。创作、收藏，甚至仅仅是欣赏艺术作品，能使生活的每一天成为一件杰作。”多么业余而又煽情的言辞，如同安迪·沃霍尔当年的“让每个人都有成名的15分钟”，或者任何一档娱乐节目的广告词。但是，为什么不可以把一丝业余和幽默加入到新年的征程中去呢？

可能在四年前，所有批评家都会以为中国当代艺术会被自己的贪欲噎死。但依现在的形势而言，好戏即将散场，只是并非祸起萧墙，而是实为猛虎般的外力所为。也正是这种外力，才使得这场大戏在结束前竟有了一种置之死地而后生的悲壮，至少“艺术救市”论是抛出来了。我不是市场专员，也缺乏实地操作的经验，因此在这方面无甚高见。不过，我想谈谈在阅读基默尔随笔集时的一种心情。他行文委婉流畅，懂得作为一名专栏作家如何把深刻的艺术

观念传达给大众，而在一种宽容的趣味推而广之之时，你很容易发现他内在的幽默、睿智、冷静以及对艺术的价值判断。回头看看这四年来艺术历程，会发现我们缺乏的就是基默尔这种可称之为“可爱”的精神。因为可爱，我们才有心去珍惜、爱上艺术这个事物；因为可爱，我们才能学会观察、思考，建立起自己而非他人的判断。我们的现状恰恰相反：批评家过于急切地想界定一种艺术现象，艺术史家力图快马加鞭地构建一部未完成的历史，艺术家则多快好省地赶制自己的风格。总之，我们在激情高涨地共同完成一件必须有结果的事情。

有一件与艺术无关的事情，我不得不提。10月份的一则新闻说，欧盟在新发行的一套小面值钞票上印上了妓女的形象。这个大胆泼辣的举动让我想起很久以前杜尚指着一把铲雪锹说：“我宣称这把铲雪锹是艺术品。”也许这把铲雪锹更愿意做一把普通的工具，但它没有言说的权利。同样，1917年杜尚的小便池《泉》和1964年沃霍尔的《布利乐盒子》的价值都建立在依

附于普通现成品的艺术观念之上。毋庸赘言，艺术品的逻辑是一套自身生效的法则，也暗含着一种十分隐蔽的话语霸权：你必须是艺术。

17世纪自康德区分美与崇高以来，艺术进入了一个被阿瑟·丹托称为“美的滥用”的时期，而在以多元价值为主导和缺乏本质探讨的今天，当代艺术无疑容易陷入“权力滥用”的自信。这几年，我们对当代艺术中的大胆、光头和绿狗群的批判已经达到了无以附加的地步。高名璐在最近的一篇文章《泡沫大师和皇帝新衣》中，只欠指名道姓，已经到了以“中国的艺术家智商都到哪里去了”为标题的地步，大有“时无英雄，使竖子成名”的不满。这当然与艺术家的智商无关。当代艺术史赋予艺术家的不正是这种全能者的权力吗？他可以指鹿为马，点石成金，因为一切他指认的都可以成为艺术，从而使他可以先入为主地以艺术的名义，与奢侈品、上流社会、明星事业直接挂钩，而唯独缺乏艺术创作的精进。

这件非艺术品可以质疑艺术的特权，杜尚当年宣称“这把铲雪锹是艺术品”，也许这把铲雪锹更愿意做一把普通的工具，但它没有言说的权利。同样，1917年杜尚的小便池《泉》和1964年沃霍尔的《布利乐盒子》的价值都建立在依

温故 知新

重中或崇西皆抹杀画之本旨

蒋兆和

我不知道艺术之为事，是否可以当一杯人生的美酒？或是一碗苦茶？如果其然，我当竭诚来烹一碗苦茶，敬献于大众之前，共此此盞，并劝与君更进一杯人生的美酒，怎样？如果艺术的园地许可我这样的要求，我将起始栽种一根生命的树子，纵然不开花，不结实，而不得到人们的欣赏和爱护，我的精神，仍是永远地埋藏于这个艺术的园里。

所以多少年来，对于作画的动机仅仅如此，所表现的也仅仅是如此，不摹古人，不学时尚，师我者万物之形体，惠我者世间之人情，感于中，形于外，笔尖毫底，自然成技，独立一格，不类中西，且画之旨，在乎有画画的情趣，中西一理，本无区别，所别之为工具之不同，民族个性之各异，当然在其作品之表现上，有性质与意趣

之相差，倘吾人研画，苟拘成见，重中而轻西，或崇西而忽中，皆为抹杀画之本旨，且中西绘画各有特长，中国画之重六法，讲气韵，有超然之精神，怡然的情绪，西画之重形色，感光暗，奕奕如生，夺造化之功能，此皆工具之不同，养成在技巧上不同的发展，所以我对中西绘画，略知其所以长，且察其所以短，盖西画少气韵，如中国画之用笔用墨，中国画之真实现精神，如西画之油画色彩与质地等，二者之间，深有研求之必要，且中国画经历代之变迁，渐趋于意趣而忽于形体，不重客观之同情，任其自己之逸兴，富于幻想，近于抽象，超越于自然物象之精神以外，所谓画中有诗，诗中有画，实则因诗而作画，非为作画而吟诗也。

拙作之采取“中国纸笔墨”而施以西画之技巧者，乃求其二者

之精，取长补短之意，并非敢言有以改良国画，更不敢以创造新途，不过时代之日进，思想之变迁，凡事总不能老守陈规，总得适时渡境，况艺术之精神，是建筑于时代与情感之上，方能有生命与灵魂的所在，今人之画，虽不如古，而古人之画，又未必能如今画之生，所以艺术之情趣，是全在于实际的感情，绝非考字典玩古董可同日而语。

拙作不称佳构，毫无可谈之价值，尤恐贻笑大方，不过仅仅一点己见，小小一点动机，不惭愚陋，不揣冒昧，十余年来，虔修苦练，折骨抽筋，登毛坑，坐土炕，傍超于自然物象之精神以外，所谓画中有诗，诗中有画，实则因诗而作画，非为作画而吟诗也。



蒋兆和作品

集“画”与“论”之精华

——评蒋跃的《中国当代水彩画研究》

宋永进

早在18世纪，水彩画就由意大利传教士郎士宁等画家引入中国，19世纪下半叶逐渐为中国大众所接受。而中国当代水彩画开始勃兴应当是上世纪90年代以后了。西方水彩画虽然曾经在英、俄、美等国一度辉煌，却终因油画的强劲发展势头而受挤压。正因如此，世界范围内水彩画的理论研究相对于其他画种来说较为匮乏。在缺少系统理论的参照或借鉴下，蒋跃《中国当代水彩画研究》的问世可以说填补了一项空白。著名水彩画家吴德隆称其为近百年来中国水彩画领域的一部“最为系统、深入和全面阐述水彩画有关问题的理论著作”。蒋跃立足本土，以东西方文化交汇的宏大视野，审视中国当代水彩画的发生和发展，并针对水彩画“技艺性与艺术性、写生性与创作性、生动性与深刻性、独特性与多样性、继承性与创新性”等方面，探讨中国当代水彩画的未来前景。同时，对文化共性与民族精神、艺术历史与当代艺术、本体语言与个性风格的关系等问题进行重新思考，提出了个人的鲜明观点和主张。

上世纪80年代，在国内水彩画创作处于低谷之时，蒋跃毅然选择了水彩画。对水彩画的选择，看似偶然，其实是画家因对“水”的特殊亲情而萌生的内在冲动，也是东西艺术融合背景下的当代文人责任意识驱动。蒋跃的艺术理论的形成和成

长过程恰逢国内政治经济体制改革，西方现代艺术和后现代艺术观念全面涌入，大众文化消费蓬勃兴起，各种观念风起云涌，此起彼伏。这往往让许多艺术家在彷徨和迷惑中失去自我。而对于蒋跃来说，这恰是一个机遇。在他身上，受传统思想中保守因素所束缚的思维在各种观念的刺激或撞击中复活，“文革”时期所形成的单向艺术思考方式渐渐转向多维。不仅如此，蒋跃还多次积极主动走出国门，应邀在法国、俄罗斯等国家举办个人画展，采访西方艺术名流，拜读经典名作，主动接纳西方当下的艺术理念，直面东西方文化的激烈碰撞及其所带来的变化，并极力在这两个绘画体系之间寻求契合点。面对这样的时代背景，他觉悟与困惑并存，欣喜与苦恼相伴。于是，旧的观念在迷茫、犹豫、怀疑和否定中逐步瓦解或演变，新的思想如雨后春笋般地萌发。历时数载，《中国当代水彩画研究》正是在这种复杂的文化境遇和矛盾的心理博弈中诞生。

蒋跃是典型的学者型画家。他在创作之余善于学术的思考和理论的探究。他的绘画格调总是伴随着艺术理论的成长步步提升，他的绘画思想又在水彩画的探索实践中不断产生。蒋跃一方面对水彩画与毛笔、西方水彩画与传统中国画的运笔和用色之间的差异进行比较，积极将中国画

的运笔方式融入水彩画，并在实践中发掘和完善水彩画的语言优势；一方面反复摸索水的特性，根据纸质的耐擦性、承水性和笔中含水量的运用泼、冲、渗、浸、吸、渍、滴、渲染、擦洗等多种手法进行大量的尝试，体验着流畅、轻快、潇洒的运笔所带来的身心快感 and 透明、灵动、滋润的画面气息给人的视觉快意。在长期亲身实践中，画家不仅掌握了熟练驾驭纸、笔、水、彩的能力，而且十分注重对儒、释、道传统经典哲学和历代画论的研究，理解和领悟其中的奥妙，从中获得滋养。这不仅使他成为中国美术学院历史上第一位水彩画专业的硕士生、导师、教授，同时也为《中国当代水彩画研究》的问世奠定了基础。

《中国当代水彩画研究》既不是对水彩画表现技法所作的简单介绍，也不是从理论到理论的纸上谈兵，是绘画实践和学术理论的结合。在“水彩画的本体语言”一章的第一节中，画家凭借多年的创作体悟和学术思索，以国画、油画、版画等诸画种不同的本体语言和发展现状的横向比较作为切入点。在第二节和第三节中，画家从技到艺、从法到理对水彩画的表现技巧和表现方法进行了介绍、分析和阐述，体现出理论的高度和专业的深度。在第三和第五章中，对“水的韵律”的阐述则反映了蒋跃强烈

的民族意识和深厚的传统文化素养。水是生命的起源，传统文人画家不仅善于用水，更将水的灵动、滋润、秀丽、空灵、虚静等特性化作艺术追求的内在标准——崇尚文、意、趣的精神追求。他对水的物理特性、水彩画的材质美感、水诗化内涵以及“水”的哲学性思考进行了层层阐述。他在论述中旁征博引，从孔子的“仁者乐山，智者乐水”、禅宗六祖慧能的“融融淡泊”、老子的“上善若水，利万物而不争”谈到庄子的“鱼相造乎水，人相造乎道”；从王羲之的“仰观宇宙之大，俯察品物之盛”、朱熹“问渠那得清如许，为有源头活水来”谈到李白的“天然去雕饰，清水出芙蓉”。文章行笔流畅，文字优美，既有学术文章的严谨又有散文的抒情，读来轻松自如。

再如，第七个章节对“艺术”一词所作的注解既分独到又通俗易懂，也颇引人深思。他认为：“艺”——是思想内涵、精神品位、审美意识、格调追求，属于“立意”范畴；“术”——是一种技术手段、工具材料、驾驭能力、表现载体，属于“操作”范畴。”同时，针对水彩画的“水”和“艺”，提出相对应的“向传统学习、向生活学习、向他人学习、取长补短”和“与传统拉开距离、与生活拉开距离、与他人拉开距离和扬长避短”的学习主张。其观点不仅对水彩画的学习者具有指导作用，在其他艺术专业领域也具有现实意义。

观点 集萃

“角儿”须对得起“座儿”

华现斋在《“角儿”必须对得起“座儿”》(《中国书画报》2009年1月12日)一文中认为：著名书画家，就相当于演艺界技艺炉火纯青、名声如日中天的“名角儿”、“大腕儿”。人家在舞台上面对观众，面对鲜花和掌声，仍然不敢有丝毫的懈怠和马虎，处处细心谨慎，时时如履薄冰，一招一式、一腔一调都精益求精，力争完美……这种彻底摒弃浮躁、踏踏实实、兢兢业业的艺术创作精神，恰恰是当今许多书画作者所严重缺失的。眼下，如果仅从作者和作品的数量，举办展览活动的规模、频率，以及市场成交额等方面来衡量评判，似乎是中国书画历史上最为繁荣昌盛的时期。然而毋庸讳言，在喧哗热闹的背后，充斥泛滥的是投机取巧、潦草轻率、敷衍应付、弄虚作假等不良作风和丑恶现象。尤其是某些名家大腕，终日沉溺陶醉于门生、弟子、粉丝、媒体等等赞誉吹捧者的包围之中，已经完全被宠坏了。他们不思进取，固步自封，感觉良好，浑身上下充满“娇”、“娇”二气，即使尚未被“捧杀”，也已腾云驾雾、晕头转向，找不着东南西北了。“角儿”瞧不起“座儿”，对不起“座儿”——长此以往，受损失和被损害的不仅是书画家自身，而是中国书画艺术事业。

画家与批评家
怎样才能坐到一起

彭德在《画家与批评家较劲》(《中国艺术批评家网》2009年1月8日)一文中认为：画家与批评家联席会议，就我多年的与会经历，几乎没有好结果，陌生者会当面顶撞，熟人会暗中较劲。争论缘于自大，自大缘于基因的自私，自私导致排他，排他的心理预设是对他人的轻视。年轻时我是独身主义者，周遭的众多“好心人”以为我是窝囊废，不停地向我介绍女友，大都是对不起观众嫁不出去的老女人。这给我的触动特别强烈，而我当时的自我感觉是哪怕到了80岁，也不会娶一个二流美女呢。画家与批评家的联席会议，只有两种情形可以成立：一是范围狭窄又不涉及人事的专题讨论，二是个展研讨会。后一种会议，排开闲杂人员，不邀请于事无补的损友和口是心非的面友，只邀请彼此投缘的挚友、诤友与畏友，直言不讳地发表意见，择善而从，必然大有益处。中国至今少大师，原因之一是画家爱做井底之蛙，唯我独尊，甚至刚愎自用，以为自己是个了不起的人物，永远不知道自己的短处，自然成不了大师。

坚守人的底线

焦成根、陈剑在《坚守中国“人”的底线》(《美术观察》2009年1月)一文中认为：在传统儒道释文化的深刻影响下，古代中国美术一方面注重对人格精神的完善，更讲究追求建立一种理想的“天人合一”的社会秩序。诚然，当代社会的现实情况已经不同于古代中国，也不同于30年前的中国，随着改革开放脚步的进步，社会文化态势也会随着社会变革不断更新甚至重新洗牌。我们也只有坚守中国“人”的底线，才能在纷繁复杂的社会文化变迁中始终保持中国传统艺术精神的纯粹性，并进而对现实进行深刻反思。这种反思，不应该是某种利益“诱导”下的锋芒毕露式的对阵，而应该是建立在独立思想基础之上的深刻而又隐性的反思。