

ART

REVIEW

《美术博览》丛书

2018 / 总第 40 辑
NO.2

葆元漫谈

传统具象油画中的抽象含义

天竺纪行——好艺术大都发生在路上

“我记得”城市的历史和应该敬重的人

花语无声却有情

艺术生命的笔触流淌

阿特米西亚和影片《欲海轮回》

天生爱好是自然



上海書店出版社
SHANGHAI BOOKSTORE PUBLISHING HOUSE



《寒明冬日一景一河畔》 综合材料 夏葆元 作

CONTENTS 目录

001 独家访问 INTERVIEW

葆元漫谈 文/郁欣怡、图/夏葆元
XIA BAOYUAN'S CAUSERIE

返璞归真——读乐坚的“木本木”系列作品 文/刘宇倩、图/乐坚
RETURN TO INNOCENCE—YUE JIAN'S "MU BEN MU" SERIES WORKS

传统具象油画中的抽象含义 文/郁欣怡、图/贝家曜
THE ABSTRACT DEFINITION IN THE TRADITIONAL REPRESENTATIONAL OIL PAINTINGS

026 城市观察 INSIGHT

“我记得”城市的历史和应该敬重的人 文、摄/朱国荣
I REMEMBER THE CITY HISTORY AND PEOPLE WE SHOULD RESPECT

030 云表视线 VISION

阿特米西亚和影片《欲海轮回》 文、图/龚云表
THE FILM "ARTEMISIA"

038 对话 Q&A

天竺纪行——好艺术大都发生在路上 文/郁欣怡
GREAT ART MOSTLY HAPPENED ON THE WAY

046 海外散页 OVERSEAS

华裔美术设计师建功立业好莱坞 文/邓泰和
ART DESIGNER OF CHINESE ORIGIN, BUILDING BUSINESS TO HOLLYWOOD

052 走进美术馆 ART MUSEUM

“佛国”蒲甘的艺术遗珍 文、摄/谷睿
THE BUDDHIST LAND—BAGAN'S ART TREASURES

056 它山之石 OPINION

在时间的余烬里相遇——怀斯与王家卫 文/国栋
MEETING IN TIME EMBERS

060 特别推荐 RECOMMENDS

花语无声却有情 文/朱国荣、图/杨晨
LISTEN, FLOWERS ARE SILENT BUT SENTIMENTAL

天生爱好是自然——陈晓云的诗与画 文/马健、图/陈晓云
I LOVE NATURE BY MY NATURE

彭泽云 & 倪卫华：与其高产不如精创 文/彭泽云、图/倪卫华
PENG ZEYUN & NI WEIHUA: QUANTITY IS FOREVER OVER THAN QUALITY

艺术殿堂里的跋涉者——金碧山水画家王生南访谈 文/刘宇倩、图/王生南
AN INTERVIEW TO BLUE-GREEN LANDSCAPE PAINTING ARTIST WANG SHENNAN

084 艺术课堂 ART EDUCATION

艺术家感悟之插画家 Eleanor Davis——艺术生命的笔触流淌 文/高安琪
RUNNING AND FLOWERING, ART LIFE IS POURING

当代基础美术教育与一个乡村金石学社的思考 文/于桐、图/鲍强
CONTEMPORARY BASIC ART EDUCATION - REFLECTIONS FROM A RURAL EPIGRAPHY SOCIETY

094 一家·一品 CONCERN

陈迪 CHEN DI | 陈昊 CHEN HAO | 李伟雄 LI WEIXIONG | 齐路 QI LU | 王钦 WANG QIN |
徐然书 XU RANSHU | 庞振勇 PANG ZHENYONG | 张润萍 ZHANG RUNPING |

AART

《美术博览》丛书

2018年(总第四十辑)

美术博览编委会

出品人：陈晖

主编：郁欣怡

栏目编辑：郁欣怡 王丹姝

特约撰稿：龚云表 朱国荣 包于飞
邓泰和 彭泽云 刘宇倩
高安琪

美术责任编辑：董晓栋 赵艺舟

地址：上海市闵行区黎明路88号

电话：021—64989189 54888223*8030

传真：021—64921387

邮编：201199

电子邮箱：artreview19@126.com

美博在线：www.mei-bo.net

图书在版编目(CIP)数据

行走在“活”着的博物馆之间 / 欧冠主编. -- 上海：
上海书店出版社，2018.1

《美术博览丛书》

ISBN 978-7-5458-0503-1

I. ①年… II. ①朱… ②包… III. ①绘画评论—西
方国家 ②雕塑评论—西方国家 IV. ①J205.5 ②J305.5

中国版本图书馆CIP数据核字(2011)第189834号

返璞归真——读乐坚的“木本木”系列作品

责任编辑：刁雅琳

技术编辑：吴放

出版发行：上海人民出版社发行中心

地址：200001 上海福建中路193号
www.ewen.co

印刷：上海雅昌艺术印刷有限公司

版次：2018年1月第1版

印次：2018年1月第1次印刷

开本：889×1194 1/16

印张：7

书号：ISBN 978-7-5458-0503-1/J.123

定价：38.00元

102 美博展厅
EXHIBITIONS

108 美博橱窗
SHOWCASE

110 美博学艺堂
ART SCHOOL

本期封面：西班牙巴塞罗纳圣家堂内景

INTERVIEW | 郁欣怡

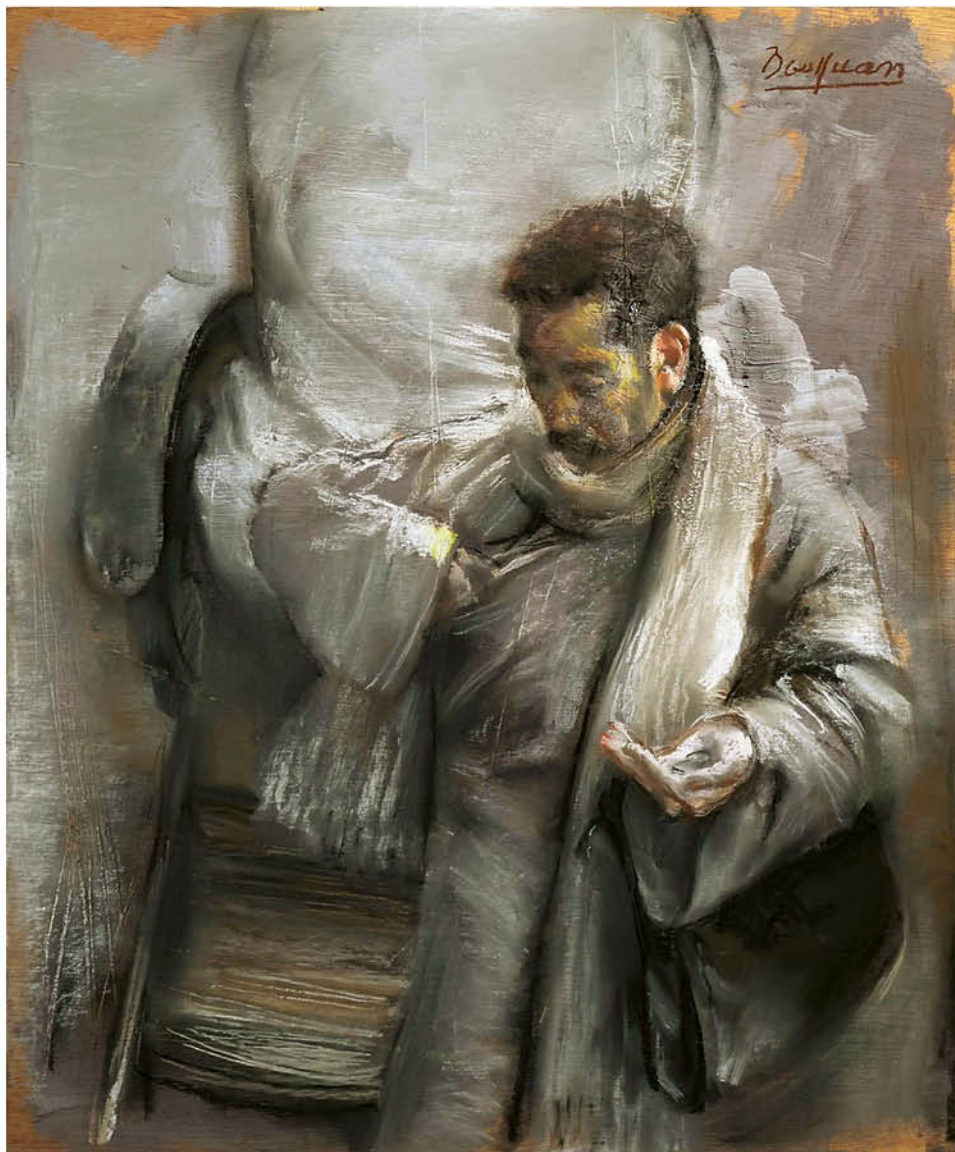
XIA BAOYUAN'S CAUSERIE

葆元漫谈

文 / 郁欣怡、图 / 夏葆元



《雨后的阳台》夏葆元 作



鲁迅—《银毫子》 夏葆元 作



萧萧肃肃——活在当下的“民国画家”

“人的难题不在于你采取什么样的行为，而在于你想成为何种人。”——威廉·詹姆斯

问起夏葆元先生近期的创作生活，他说时常会用丙烯写生，用水彩随手涂一些风景小品，记录下现在80、90后的年轻人的形象，时光的痕迹爬满画页，记录下厚厚一沓纸卷。纵观夏葆元先生的艺术创作生涯，他最为钟情的还是民国时期的人物题材创作，并对这一题材有着他自己独到的见解。

如他的水彩连环画创作《孙中山伦敦蒙难》和《悲鸿往事录》，夏葆元的水墨画法所追求的是历史氛围的凝重感和现场感，仿佛是遗存至今的一帧帧老照片，既保留着回溯历史往昔的模糊情景，又透露着在走过那段历史疮痍后，重新审视、回望那些

已逝去多年的人和故事所具有的清晰记忆。

夏葆元之所以能对民国题材描摹的如此入木三分，是因为他一直认为自己是民国人。实际上，夏葆元确实生于民国，历史年代的认同感让夏葆元与他所画的民国人物之间产生了印象记忆的共鸣。在他的笔下，历史人物形象都未见那种空洞的光亮、高大、伟岸；亦无那种端着程式化的骨架、被标签化的举止和形象。作者所关注的，是作为一个普通人的喜怒哀乐；是一个个特定时代情境中面对接踵而来的苦难、事变所应有的常态反应；是一个个被拂去历史尘埃后还能够被我们所感知、感动的前辈先驱们。

在这个采访的午后，一切的事物仿佛都在静静、缓缓地向前推移，夏葆元的身上自然流露出的民国知识分子的清冷与谦逊，让我们很容易就沉浸在了他所营造的那时的语境中。



《预言者》 夏葆元 作



《乌篷船》夏葆元 作

待人随和又保持着与外界适当的距离感；思维敏捷又坚定地践行着自己固守的艺术准则。这些优秀的品质加上夏葆元后天的笔耕不辍，使他的绘画技艺越发精湛，同时也深深影响着周围的人。好的绘画总是能相互吸引的，大师间的相互学习切磋亦然，就好比他的同窗、同事，如陈逸飞、魏景山、邱瑞敏、陈丹青等都是中国美术界的精英，还有现在活跃在上海美术界的众多画家，很多都是他直接或间接的学生，其上海美术界的影响力可想而知。

心手相应——艺术创作一定是由心而发

王国维《人间词话》中尝言：“列举天才，一生以生存自由为前提，感与所当感，言与所当言，行与所当行，止与所当止，此人生真诚者也。”

夏葆元先生深刻的体会到，艺术家在创作时，只有将过去经历的凝炼与自己潜意识内的心理沉淀，内化为自己最热烈柔软的真情实感时，才能达到心境无碍，笔笔见神的境界。而情感真诚的同时，艺术家对待绘画的形式语言也要报以最真诚的态度，一件艺术品的形式语言应该是与画面内容及题材高度契合的状态，并由艺术家长期感悟自然而然形成的。所有的绘画形式譬如抽象因素、构成、怪异变形等等理应如此。如此这般，才能如贝多芬《庄严弥撒》题签所言“来自心灵——回到心灵”



作者与夏葆元交谈



《一袋干果》夏葆元 作

“其实对于长远的绘画生命来说，让自己‘手生’一点，未尝不是一件好事，你一旦画的烂熟了，难免落俗，这不一定是好事。‘手熟’的状态下，你的画面就会仅从执笔的手里流出来，而不是发自内心的表达。只有介于半生不熟间的状态下去绘画创作，才能真诚地将自己的真实想法给逼出来！”夏葆元这样解释道。大多数艺术家都还停留在手追赶心的层面上，逃不过“眼高手低”的宿命。夏葆元先生却明白了陌生感、疏离感的重要性，在熟练和陌生之间反复的调整自己，保持自己“心手相应”的最佳状态。



《毕加索猜想—蓝色时期》夏葆元 作

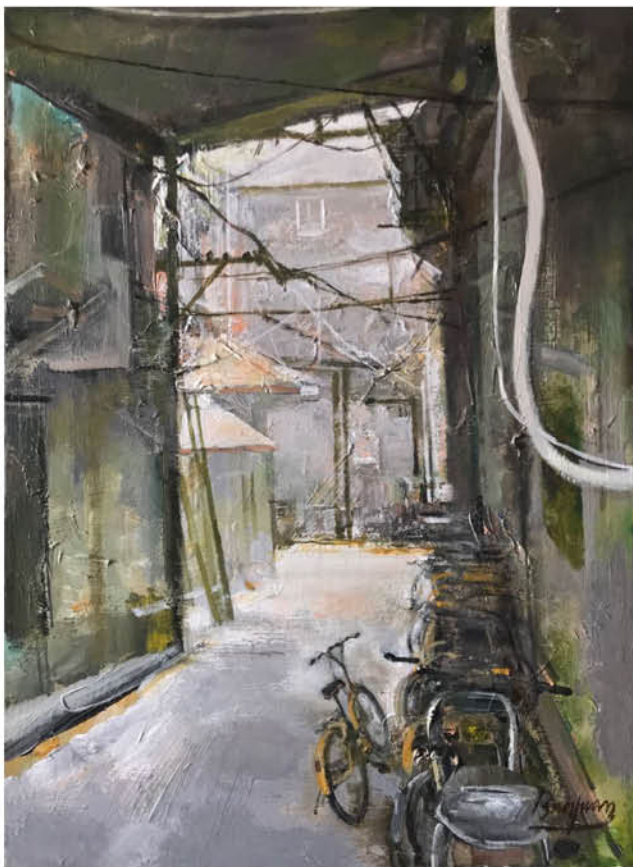


《太原公主》夏葆元 作

以退为进——美国的艺术蛰伏期

早在上个世纪的七十年代，夏葆元便是上海首屈一指的画家，从七十年代到八十年代，随着众多作品的发表，他的艺术达到了盛年创作的高峰，他的名字也在全国艺术界尽人皆知。然而到了八十年代的后期，夏葆元悄然离沪旅居美国，随后定居纽约一去便是十几年。

在美国的生活是艰辛的，不如原班设想的那样，夏葆元既要面对生活现实的强大压力，又要面临市场的诱惑与文化鸿沟间的格格不入。“假如这是一个商业的市场，我索性不去理会它，保护自己创作上的纯粹灵魂。”他用“置身事外”的艺术气节，保护了自己的艺术理想，优雅不失体面地保护了他画面中的沉静与纯粹。这在当时其实完全是与美国主流市场上，亮丽张扬



《卖青团的弄堂》 夏葆元 作



《上只角油面筋工作坊》 夏葆元 作

的商业流行时尚元素是相悖的。因此，经过艺术的权衡与考量后，夏葆元选择了设计师，作为他谋生的手段，这使夏葆元在吸取当时最前沿设计时尚元素之精华的同时，其最纯正的艺术理念得以保留下来。

自归国后，夏葆元的艺术之路一点点发生着转变，眼界提高了、画面语言也发生了改变，但表现自己的宗旨依然没有变——表现海派、表现上海风貌与那些人们行将遗忘的东西。回国之后，夏葆元的画风也在潜移默化中一点点地发生着改变，例如增加了丙烯画的创作，从新的工具材料上带来一些新的技能和画风上的转变，自然绘画语言上对于表现他心中永恒的上海风情，更延续了其艺术创作生命的新意与生机。



《桌面游戏 2》 夏葆元 作

雅俗共赏——夏葆元眼中的海派情缘

上海因其特殊的地理位置与悠久的历史成因，注定这是一座以中国传统文化思想为内核、西方都市生活方式与观念集中外化表现的都市。1919年五四运动以后，大批留学生赴欧学习绘画，或许因为19世纪以来中国画就有“海上画派”之谓，所以这些从上海出发前往欧陆的学艺者，亦因他们出发的那个码头，将其绘画风格之流称之为“海派”。

对于海派艺术的实质，夏葆元先生一针见血，毫不避讳地表达了自己的体会：“海派就是一种混搭，其实海派精神本就有些俗气，同上海的市井文化一样，就是来反应世俗生活的。



《冬天的90后》 夏葆元 作

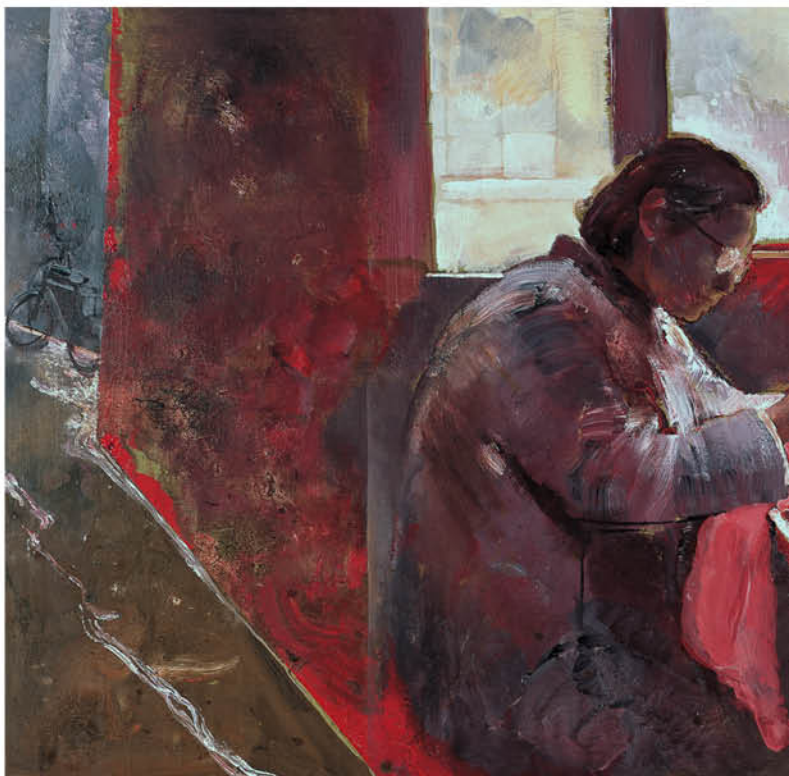


《月光族》 夏葆元 作

海派有时可看作褒义，有时亦可当作贬义来理解，但这也是作为一个表现上海海派艺术语言的画者无法逃脱的命运。”海派艺术与城市文化高度结合在一起，它是混搭、是多元审美标准的杂糅、是高度贴近生活并被广泛运用于实际的艺术流派。如何洋为中用，将海派的立意拔高、将海派的元素表现得入流且洋气，这是一个值得画者不断去探索、去诠释的永恒命题。这些思考都是需要我们后来的艺术创作者，通过自我的不断修行去领悟的。

作为一位用毕生的精力与热情去雕琢自我海派情结的艺术家，夏葆元先生无论是在风景还是人物的题材表达上，都不余遗力的倾注他最原始本能的情感打磨。我们能在他的画面中真切地感受到他对海派艺术付出的真心与韧劲，他在画风上独具匠心的个性追求和形式语言上的编排组合，都为这座城市铺垫下深厚的美学底蕴。

夏葆元认为海派的特点是追求鲜明的个性创作，既有大俗就能大雅。正如他的画面中既有上海女性独有的时尚外貌与典雅气质，也融合了东西方风格交织的码头与街巷……其他的人物主题创作亦然，所有的冲突与不和谐都在夏葆元静谧又诗意的画面里握手言和，用最真实的手法，将上海印象最原汁原味地还原到了方寸的画面，达到了雅俗共赏的境界。



《早起的女裁缝—双联画》 夏葆元 作



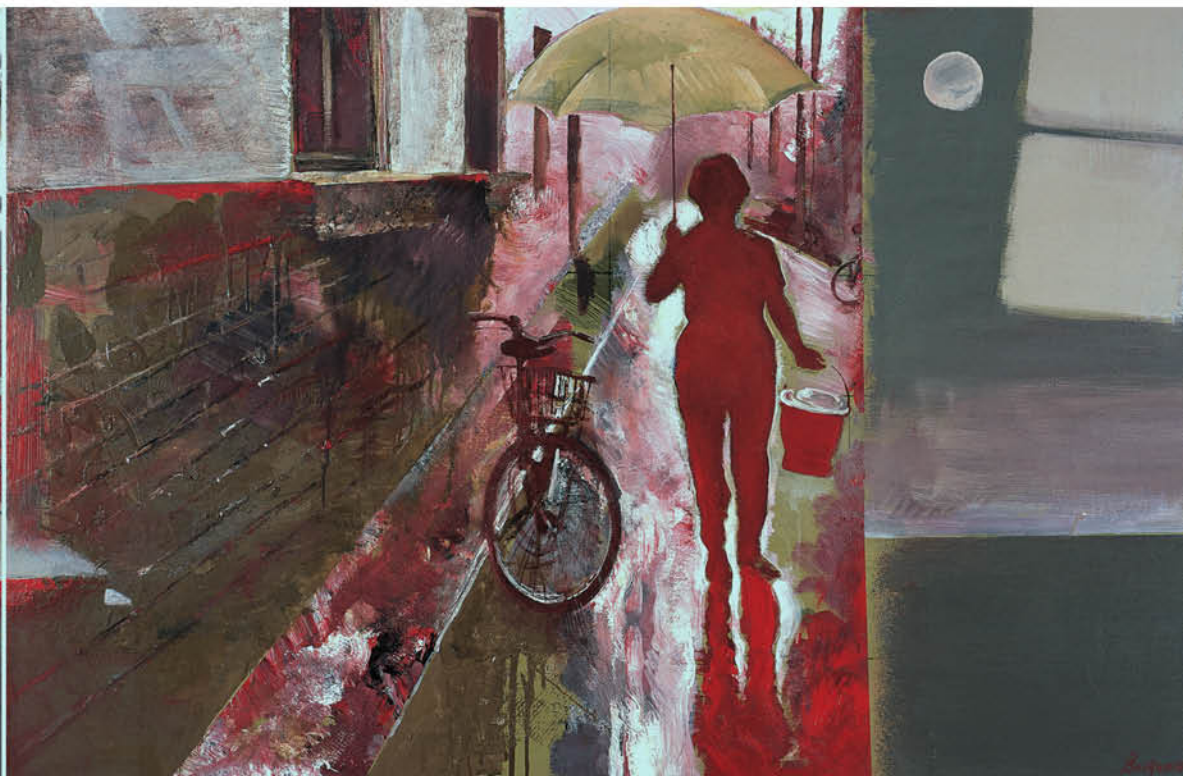
正在创作中的作品：《犹太难民在虹口聚集地》



创作空间一角



《犹太难民在虹口聚集地》 夏葆元 作





乐坚近照

RETURN TO INNOCENCE

—YUE JIAN'S "MU BEN MU" SERIES WORKS

返璞归真——读乐坚的 “木本木”系列作品

文 / 刘宇倩、图 / 乐 坚

乐坚，作为上海大学美术学院中国画系的首届毕业生，他的传统笔墨技法娴熟老练，花鸟、山水无不信手拈来。然而，他因肉身形象丰腴的“佛系列”作品而被人熟知。

他不仅以西式材料技法探索中国的禅宗题材，更在创作中融入了独具个人风格特色的佛性语言与绘画语言。可以说，乐坚以深入传统为根本，同时游离于西方艺术，最终在“拈花微笑里领悟色相中微妙至深的禅境”。

本世纪开始，乐坚兴味盎然地开始了水墨山水的实验探索。他把光感引入创作中，令天空的渲染、山石的皴法处皆自带光感，抑或水墨晕染后带着灰度的光感、飞白效果呈现别样的光感。作为画家，他基于对传统山水画程式的反思，尝试把固定的山、水、树的形象给揉碎、重组。他说：“一定要有山、有树、有水、有路的山水画才能叫山水画吗？如果打破程式的窠臼，赋予新

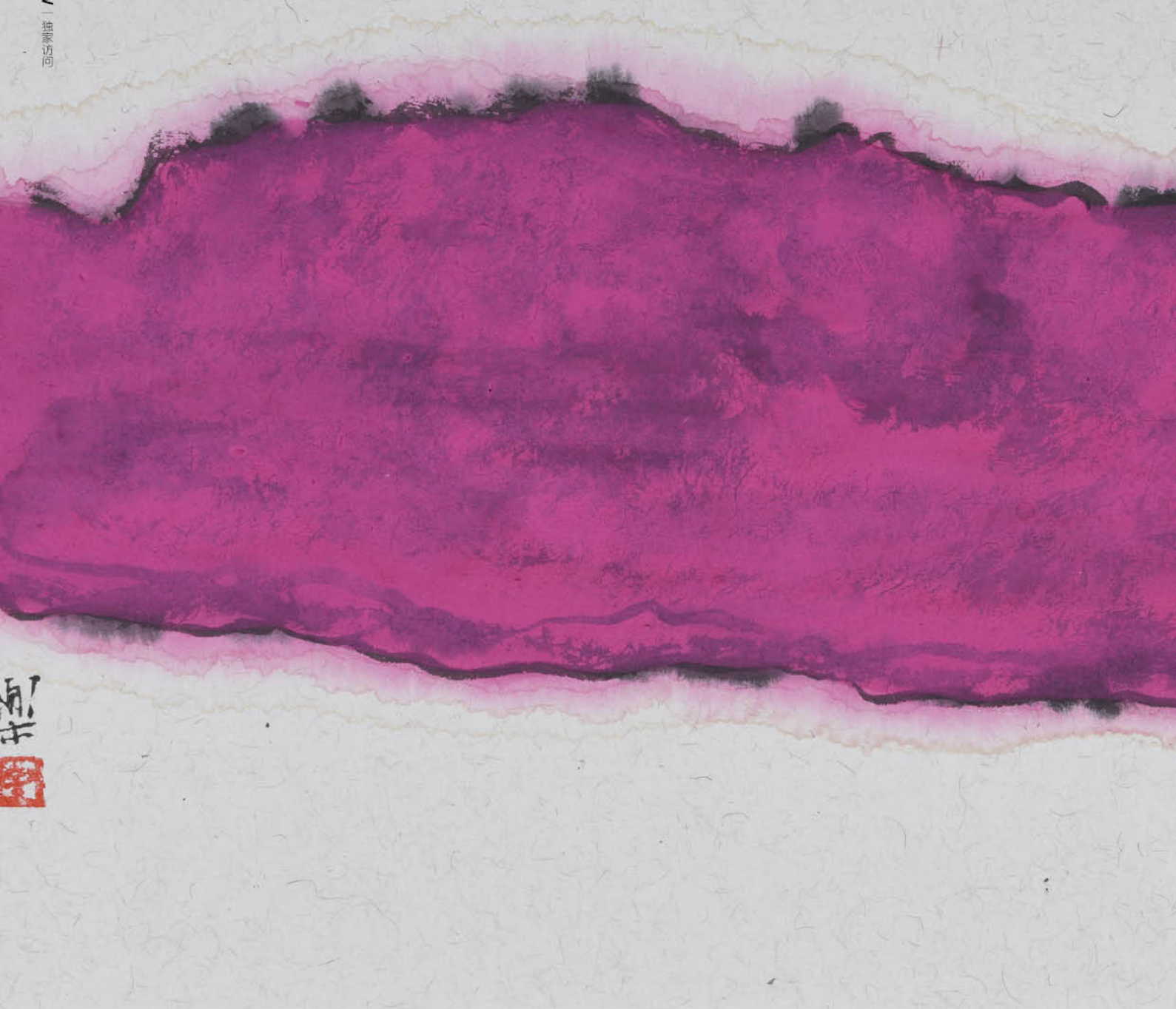
的面貌，对于我来说它还是山水。”虽然画面中所呈现的是看山不是山、看树不是树的景象，却仍给观者“可望、可游、可居”之感，传达了“山水有清音”的感官体验。

从乐坚的创作发展轨迹来看，我们不难发现，无论是对禅宗题材的新解，还是对山水题材的重构，他在创作语言和创作题材的选择上，始终带着个人化的思索。他站在自我体验和理解的立场上进行创作，同时有意识地探索传统题材的再发展问题。在其近年创作的“木本木”系列作品中，正是延续了这种创作宗旨。

在中国文人画史上，自苏轼的《枯木怪石图》以来，就存在一个普遍现象，即借助枯、老、丑的枯木、枯枝等散木形象去表达生生不息的精神。这些含有枯枝形象的山水作品，正响应了苏轼所言“散木支离得天全”，在枯朽处得平淡，在古拙



《山水系列之十一》 乐坚 作

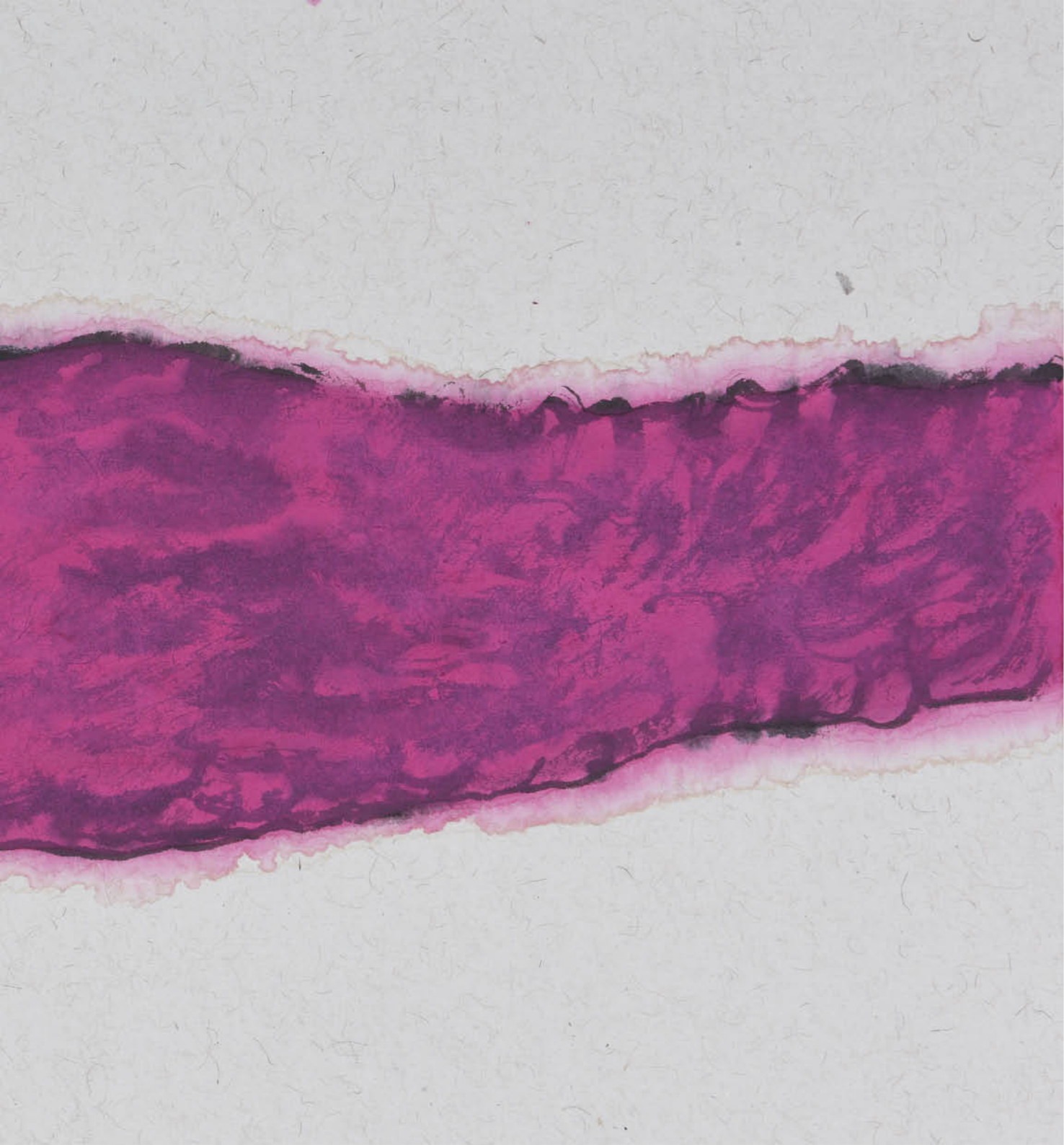


中求新生，“外枯而中膏，似淡而实美”的审美趣味。而这也正是乐坚作品中所富有的审美趣味。所以，当被问及何故选一段树身或一块枯木来进行创作时，他表示，是由于被树干本身的枯拙所吸引，被它自身的机理美所感动，相较枝繁叶茂的树梢，他觉得树身更蕴含着蓬勃的生命力。

为什么会锁定“木”题材进行创作？一方面离不开“佛系列”、“水墨山水”系列作品的创作积淀，另一方面源自画家的仰观俯察，也基于他对文物古玩的爱好的。乐坚自幼喜欢古玩文物，

也乐于收藏。熟识的朋友时常能在他的手里或者胸前看见最近新收的玩物，一对核桃、一块玉石或一件竹雕……所涉门类之广，让人丝毫不怀疑他可以独立开个综合型文玩店。乐坚说，古树木由于天灾等原因被迅速地埋藏于地下，历时五千年就变成了化石，而历经上万年则玉化成玉化木，它们保留了树木的木质结构和纹理，它们身上藏着古气候和古生态环境的钥匙……

当乐坚提到木化石时，他的眼里满是光彩，这光不仅意味着作者对树木的理解、对原始物种的敬意，更是基于个体生命所捕



《木本木系列之一》 乐坚 作

捉到的灵性之光。可以说，这光早就存在于乐坚的作品之中，如：佛系列作品中对禅意的追寻，山水作品中外化为光感，木本木系列作品中内化为精神本质，与枯树木进行跨时空的对话……

在“木本木”系列作品中，乐坚突破了苏轼枯木形象的框架，选择了从局部去表现，通过刻画树身斑驳的纹理，树疤等结构关系，形成了颇有张力的空间感。但他的探索不单停留在表现层面上，还注重“因心造境”。他希望通过浓淡深浅、明暗虚实的画面节奏，谱写出抽象精神，同观者直接互动。所以，他画面中所透露出的诗意直觉及精神本质的内容总能被大众窥见。正如他所言：“借什么形象去表象不重要，甚至作品叫什么名字都可以简略，我希望观者不是循着我的轨迹去看作品，而是以他们自己的理解和创造力去直面作品，进入作品。”基于这种认知，乐坚赋予了作品无穷的生命力，创作出“于有限中见到无限，又于无限中回归有限”的意境。

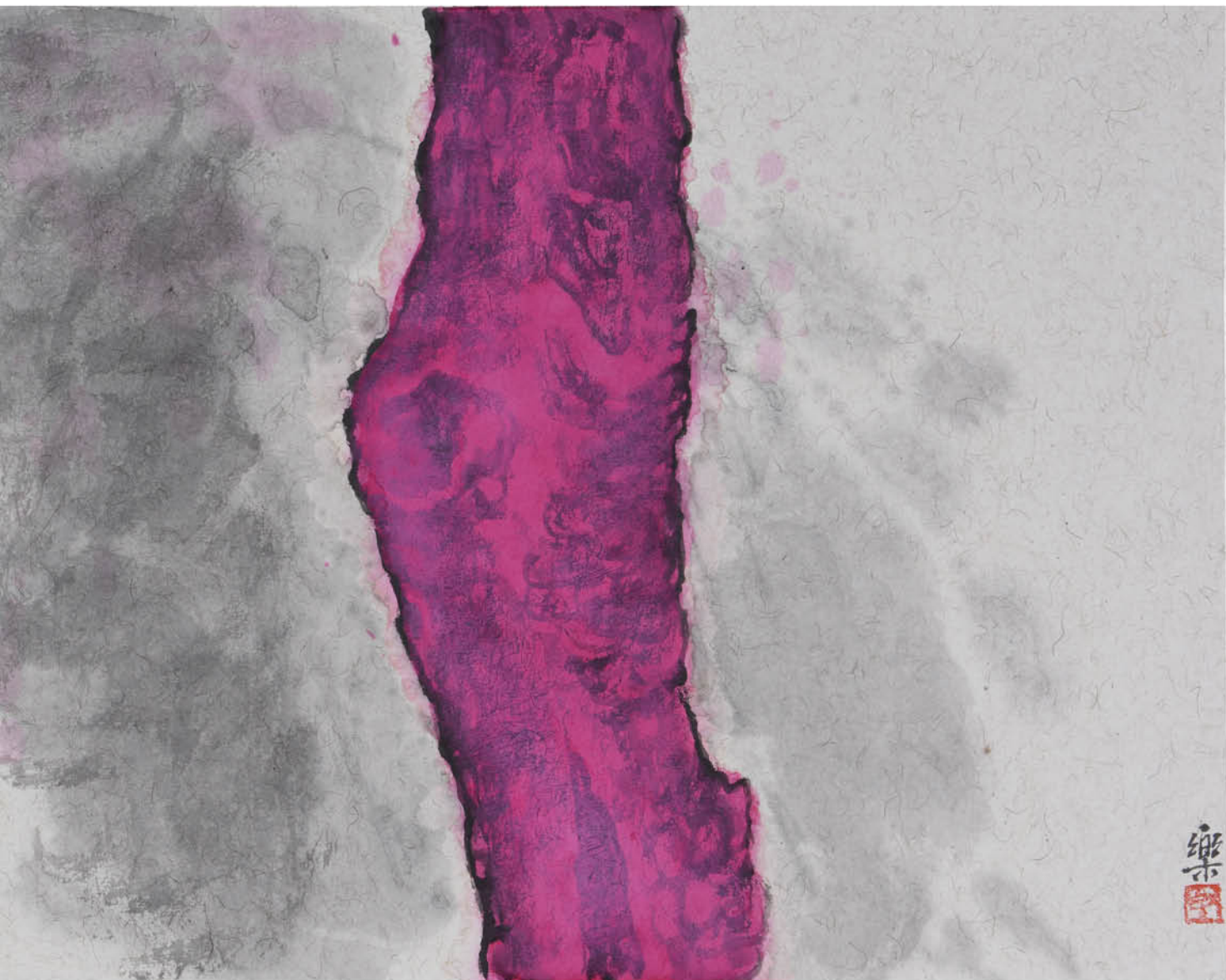
所以，就“木本木”系列来说，乐坚除了从文化层面寻求个人存在方式之外，更多的是探讨水墨材料的本质，希望通过无穷的笔墨意味彰显它强烈的精神内涵和人格魅力，挖掘水墨语言的更多可能性以表达个人的思考。



《木本木系列之二》 乐坚 作



《木本木系列之三》 乐坚 作



《木本木系列之六》 乐坚作



《木本木系列之四》 乐坚作



《木本木系列》 乐坚 作

当今时代，艺术的边界不断外延，不断模糊化。选择发展传统题材，无疑是带着镣铐跳舞，而能以水墨语言实验的方式去探索水墨艺术的当代转型问题，的确需要极大的智慧与勇气。对乐坚来说，回归水墨语言去表现，完全是从材料本身出发，以其不可替代性来考虑的，是一种基因里携带着的本能因子，就如他曾说的“西方人之于咖啡，中国人之于茶。”

如果不说的话观者很难了解到，乐坚在每幅作品的创作之初，都凭借着其深厚基本功用淡墨的皴染、勾线等很写实地刻画树木，当树木被真实地还原到一定程度后，再通过墨的反复渲染，把所有皴法和技法隐藏在墨色之下，透出墨色淋漓的浑

厚朴实，同时又充满力量。可以说，在笔墨语言上，乐坚突破了由墨迹观笔意的审美路径，通过墨的掩盖与布局能力，把墨当色，又借石青、烟青、胭脂等色，让画面破巧求拙，回归平面，归于平淡，返到纯真，进入到返璞归真的境界。

在“木本木”系列作品中，乐坚突破传统文人追随书写性技巧的规范与经验，通过对墨性大于笔性的探索，突出了墨的表现力，丰富了墨的绘画语言，使墨迹墨象主导画面，削弱笔的表现力，使其退居二线。他既重新连接了当代和传统的关系，又巩固了自己返璞归真的笔墨语言体系。因此，我们有理由相信乐坚的“返璞归真”之路将走得更远。



《山水系列之十四》 乐坚 作



《山水系列之三》 乐坚 作

THE ABSTRACT DEFINITION
IN THE TRADITIONAL
REPRESENTATIONAL OIL PAINTINGS
传统具象油画中的抽象含义

文 / 郁欣怡、图 / 贝家骥

赫伯特·里德在《艺术的真谛》中曾有言论：“所有的艺术本身就有抽象因素的介入，是具象和抽象的结合体。”具象绘画一直都是油画艺术的重要表现方式，几乎每个时代都能找到表现画家自己对现实物象独特感受的方式流派。我们如何去看待具象绘画中包含的抽象含义，这个问题还需抽丝剥茧，更为深刻的去理解具象含义与抽象含义本身。

著名的旅澳艺术家贝家骥先生经过长时间的实践与探索，一直保持着对这个问题的关注，无论是在海外还是在国内的教学工作中，他一直没有放弃在探索具象油画中表达抽象含义的实践之路。并且开拓出了一条具有贝氏独特审美意象的抽象表达。



《西风烈》 贝家骧 作

油画创作中的抽象含义

中国的油画发展从西方引进至今，约一百多年的时间，因此无论是从技法本身还是文化氛围的培养上，都没有形成一套系统且科学的方法论。所以，用学之以皮毛而不得其要义来讲，如何看清具象表现中的抽象定位，就显得格外重要。而大多数的人并没有意识到西方绘画中的内核，少观察、不会看、无章法等连串的恶性效应，导致了在五十年代中的一些作品常被认作是“土油画”的范畴。贝家骧认为，依照中国人传统的认知习惯、观察方法是与西方的一套理论大相径庭的，因此尽管我们在学习了很多西方的技法，学前苏联也好，留欧一派的也罢，

最终都没有关注到在具象油画中抽象含义最终定位的问题。

那么，何为具象艺术？是指艺术形象与自然对象基本相似或极为相似的艺术，受制于物象自然形态制约。画面客观、真实、具体，反映着具有普遍现实意义和广泛联想的审美价值观。

而抽象艺术，则是指艺术形象大幅度偏离或完全抛弃自然对象外观的艺术。理智、夸张，不受物象光、色变化的限制。画面把人的思维与反思维、和谐与非和谐应用到了极致，在视觉上给人带来了足够的振奋与联想。另一方面，从形式分析的角度来说，具象艺术与抽象艺术并不是一种截然对立的形式。这一点在贝家骧的作品中体现得淋漓尽致，他一直坚持选择用比较柔性的水墨，运用到油画的光与影中，借东



《艳阳天》 贝家骧 作



作者与贝家骧交谈



《马语》008 贝家骧 作

方写意水墨的灵动，让客观描摹的物象分解、变形，直到将其画面中抽象与具象的意象充分融合为止。从贝家骧一贯的创作语境中可以很好的证明，无论是东方意趣或西方审美，还是写实性绘画语言与抽象性绘画语言，都可以在一尺方寸中达成外相内在的统一性。

绘画在于观察、在于对象相互之间的关系处理，而非自然的替身，照抄描摹。绘画只是传递精神活动的一种个人化途径，情感的表达同样因人而异。在日常的自然物象里色块、黑白灰关系、光线、组合等关系的处理，会发现每一个细微处则存在着必然的联系，同样就蕴藏着绘画中最重要的抽象定位。因此，唯有通过创作者自身敏锐的观察力去揣度、捕捉、定位这些深

层关联的抽象符号，才能在纯粹的形式关系中获得艺术、情感、和精神的内涵。

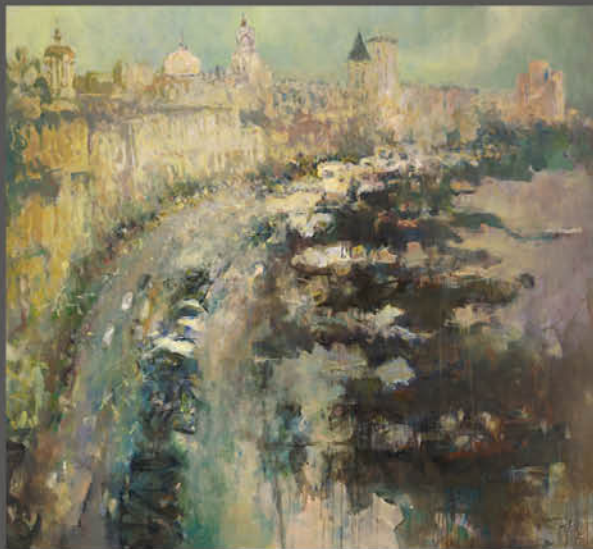
“西方的一些大师们对于这一问题已经能处理的很好了，反映在本土的油画传习中，会因为盲目且执拗的执着于技法上的精进，而沦陷在局部细节的刻画上，这个问题正是西方油画嫁接到本土后生长出的一个很大的缺陷。”贝家骧如是说，他认为根本的原因在于，在表现对象之前，我们并没有真正理解对象的抽象含义，从而无法调动自己的真实情感走进去。“画面中的每一个元素都是独立的音符，并不是拼凑的对象，调动不同位置来为整体服务，用自己感受到的真实情感去表现，才是富有生气的油画”这也是贝家骧多年酝酿这个选题的所思所得。



个性化语言的凝练

抽象具象互为辩证,所有相对存在的立场都应该被正反向讨论。这是贝家骧的艺术创作中一以贯之的原则。他谈到,我们所创作的具象油画作品中均应有独立凝练出的抽象含义,在画中体现以此作为依托。

“在目前中国美术学院的艺术教学中,这些必要的理论指导思想无人问津,多数老师在教学中只是就事论事,并没有让学生养成一种自然而然的思维方式去观察对象,多数是机械化的铺就。”贝家骧认为,绘画应该是个性化的体现艺术家内心情感的窗口,而不是像现在教学过程中的描摹照片,绘画讲求的是动情,和个性化的艺术语言。伦勃朗早有感触:“你不是不会画画,而是不会看,看是第一要义,观察到点才会有感受,才能真正理解对象。”当你对于一件事物动了情,你观察到了它的灵魂,又用自己独特的表现语言将其展现,就成就了一幅最好的作品。显然三个环节缺一不可。



《五月的风》 贝家骧 作



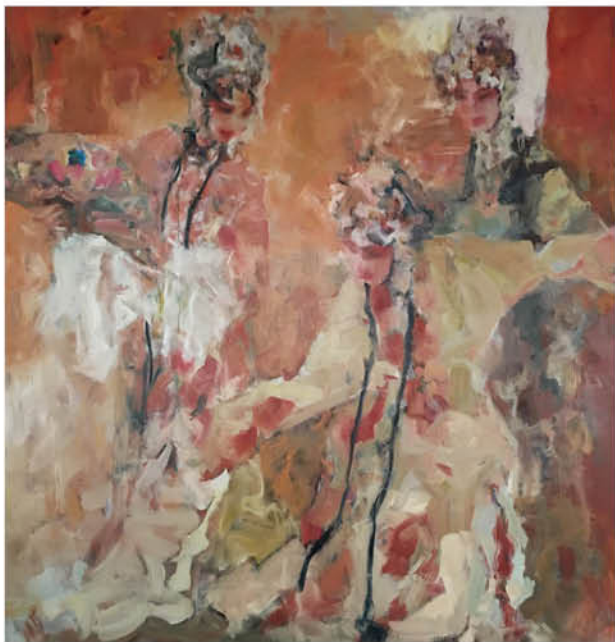
《大马路》 贝家驊 作



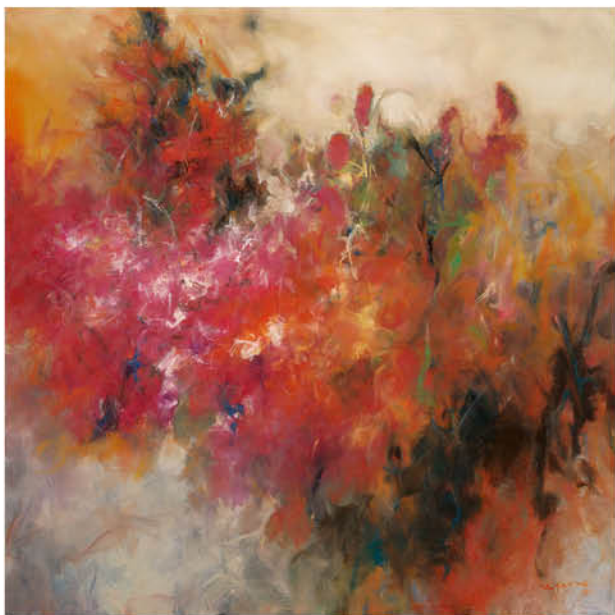
《安仁弄》 贝家驊 作

面对平凡的物象，用一种不平凡的眼光去观察、去表现，这也许正是目前我们油画创作中正真应该关注的问题症结所在。在具象绘画里，物象的塑造是至关重要的绘画语言，把物象的表现提高到绘画艺术语言的水准，超越表象的描述，正是绘画的独立艺术语言价值实现的标尺。绘画绝不是局限于一味的描摹自然与技法的堆砌。一幅鲜活的绘画需要追求画面的形式感即绘画性，一旦失去，也就丧失了绘画本身存在的价值。

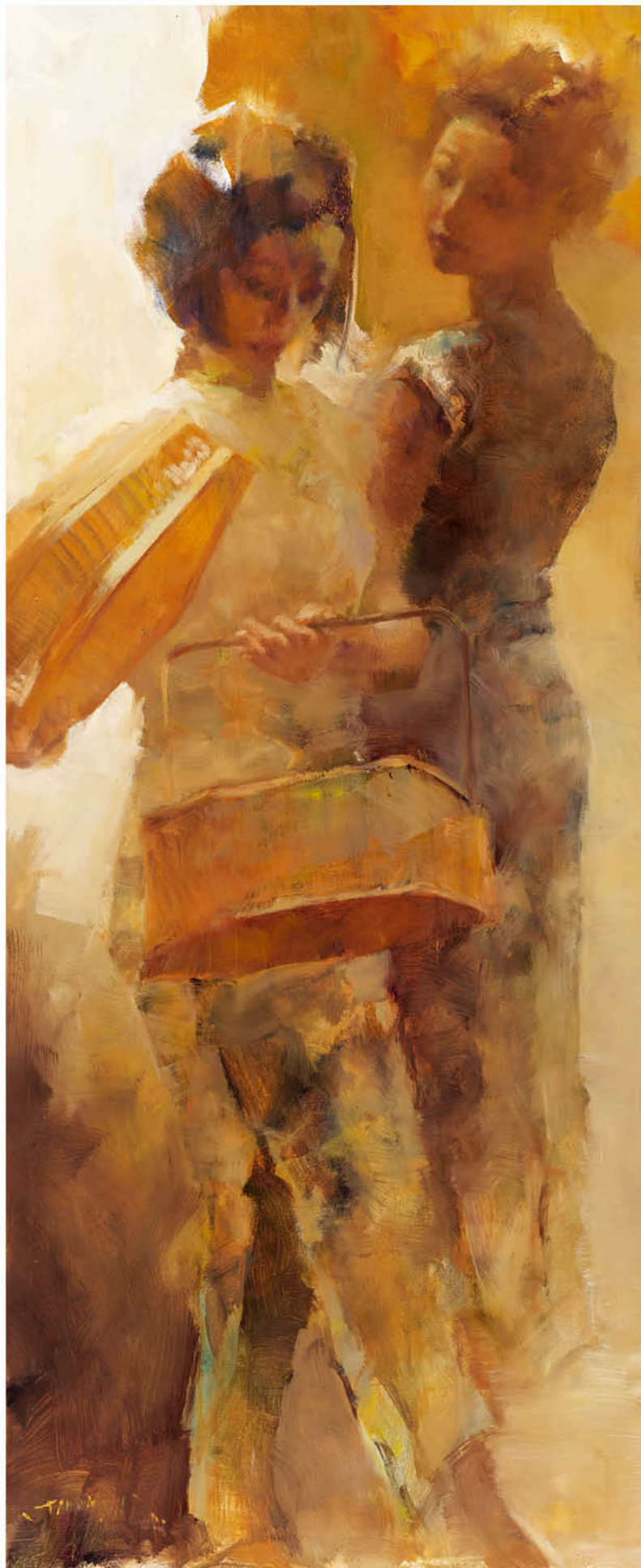
分析具象油画的形式语言也是多元素的组合，其中每一个元素的改变或组合方式的变化，都可能带来整体画面的倾覆背离。毕加索正是运用这一规律从“蓝色时期”、“粉红色时期”的具象形式中抽离、渐变成立体主义和抽象主义形式。作为现代艺术的抽象绘画只有在对自然的客观存在全面认知的基础上，才可能进行抽象绘画。当然抽象绘画成为一种“形而上”的艺术形式与哲学观念也有着内在的联系。如果我们还要保持具象油画的基本面貌，就要有制约，要有目的有选择性地对其中的元素进行变化，并遵循创作中的第一感和内心的需求。



《听戏》 贝家骧 作



《繁画之二》 贝家骧 作



《沪语之三》 贝家骧 作



《舞者之五》 贝家骧 作

真看真悟真感受

绘画是一种全新的感受，行笔在生与熟之间是艺术创作过程中最佳的状态。一如中国画中强调的“以心造境，以神驭象”，贝家骧所推崇的就是以这种谨慎的态度斡旋在“似与不似之间”。

投射在中国传统绘画中，我们东方对于具体对象的抽象含义定位已然非常纯熟。我们可以发现中国画对物象的表现被系统地以授课的形式抽象定位，如山石松竹的画面程式如何用写意或具象的方式表现；花鸟虫鱼又以何种抽象含义定位在古代文人墨客的卷轴咏叹中，石涛对“形神论”的独特见地、八大山人的墨法淋漓，格法多变；徐渭泼墨、南田没骨的形神兼备……这些东方韵味的点线面抽象意味，自然而然浑然天成。这是东方艺术印在我们心里的文化基因，与生俱来，我们可以信手拈来的予以展现，可西方油画不行，在缺乏理论思想的脉络梳理和艺术教育中文化背景的缺失下，我们很容易画地为牢，不知道如何自信地去表达。

贝家骧一直在用其充沛的真情践行着自己对具象绘画中抽象含义的思考，虽不具备普遍意义但思虑远瞻、犀利独到。在其二十多年的艺术创作生涯中塑造了一批又一批扎实且动情的主题绘画，如“追风系列”“民国印象系列”“骑士系列”“扇子系列”以及今年即将与大家见面的新作“京剧人物系列”等等。他用融汇东西方理念的个性语言构画生活万象、印象深处，诠释了他不流于追求艺术表面形式的情感表现理念。

贝家骧所提倡的是，用东方人的审美意识融合在我们的绘画习惯中，重拾我们创作技术中缺失的这块民族文化意识，毕竟所有具象绘画的抽象性语言，都是人类丰富情感的极体，是文化背后积淀的许多约定俗成的“艺术语言”，这些需要我们下功夫体悟。在目前我们绘画教学中，从具象到抽象艺术的转变本就还需要时间，所以更需要我们在打破原有观察方法、逻辑思维后，找到自己绘画的源动力，形成属于个人的独立艺术理念，摆脱亦步亦趋的窠臼，继而在表达艺术语言上寻找有效的切入点，真正能够定位到传统具象油画中的抽象含义。

I REMEMBER-THE CITY HISTORY AND PEOPLE WE SHOULD RESPECT

“我记得”城市的历史和应该敬重的人 ——魁北克城市雕塑的人文表达

文、摄 / 朱国荣

魁北克市是加拿大魁北克省的省府，其规模在省内仅次于蒙特利尔，排名第二。全市拥有 68 万人口，其中 80% 为法国后裔，95% 的居民只讲法语。这是由城市形成的历史所决定的。1608 年春，法国航海家萨米埃尔·德·尚普兰带领了一千人马穿越北大西洋，沿圣劳伦斯河逆流而上，发现了这块土地，建立了最初的魁北克城，这是法国在北美建立的最早的城市。之后英、法两国为争夺这座城市先后进行了 6 次战争，在前 5 次战争中，法军都取得了胜利。1759 年，英、法两军在魁北克城郊外再一次开战，而在这最后一场对历史具有决定性作用的战争中，法军却战败了，魁北克从此成为英国的殖民地。但是法国人在魁北克城一个多世纪的经营中已经留下了深深的法兰西烙印，至今在魁北克还流行着这样的一句名言“我记得”，意思是我们会牢记我们的历史，我们的传统，我们的一切。这是魁北克人对这座城市历史情怀的铭记。



新城里的建筑浮雕《唐僧师徒》



城墙外花园中的喷泉雕塑（局部）

耸立在老城区中央广场上的《尚普兰纪念碑》是魁北克人用艺术来表达对这座城市的创建者的深切怀念。被魁北克人尊称为“新法兰西之父”的尚普兰高高站立在纪念碑顶上，他左手握着一卷航海地图，右手拿着宽边的帽子，凝神眺望着远方这片新发现的土地，脸上流露出豪迈的神色。雕像塑造他脱下帽子的这个动作也带有一层对这片土地敬重的意思。在尚普兰雕像下部有一组高浮雕像，和平女神吹着长喇叭把发现新大陆的喜讯传播开来，她还手持着意喻和平的橄榄枝；她的身旁蹲着一位戴着城堡头饰的城市女神，正抬头看着她，期待着美好的未来；在她的下方是一个可爱的孩童，他的小手扶在船头上，表示是航海而来。高浮雕以象征性的手法把尚普兰建城的功绩概括地表现了出来。在雕像与高浮雕之间有一个石刻的城徽图案，绸带上镌刻的就是法文“我记得”这句名言。

魁北克市区分为新城区和老城区，而老城区又分为上城和下城。上城位于高坡上，被 35 英尺高的古城墙围绕，是北美洲唯一的有城墙环绕的城市。城内以弗龙特纳克城堡酒店为标志，



圣马利亚大教堂对面的人物纪念像



下城区的纪念人物像（1999 年）

一边便是建有《尚普兰纪念碑》的中央广场。下城为商业区，是尚普兰在 17 世纪初最早建城的地方，至今仍然保留着 17 世纪的城市风貌，狭窄的街道地面铺着石块，两旁是紧挨着的用砖石砌成的商铺，熙熙攘攘的游客穿行在洋溢着浪漫情调的法国市井中，体悟着“法国文明的摇篮”的原味，下城中心有一个小广场，中央立有一座“太阳王”路易十四的胸像，此广场因而得名“皇家广场”。不过这座纪念像却是做得十分低调、朴素，仅仅在圆柱型的石座上放置了一件小小的青铜像而已。但是这件塑像倒是做得十分精彩，路易十四卷曲的长发和飘拂的衣衫充满动感，将这位法国君主英气勃发、风流倜傥的高贵气质表



城墙外花园中的战斗纪念碑



下城区登山缆车纪念雕塑（2002年） 【加】吕西安娜·科奈



联合国科教文组织设立的“世界文物保护区”标志雕塑（1986年立）

现得十分贴切。至于在魁北克为何会建立路易十四的纪念像，兴许与这位国王曾将一盏华丽的金色大吊灯赠送给城内的圣马利亚大教堂有关，如今这盏金光熠熠的大吊灯依然挂在有300多年历史的大教堂里。在小尚普兰街有一件别样的纪念雕塑，整件雕塑作品以平面的一个机械装置结构来表现，作品中有大小齿轮4个、三角形体5个、矩形1个和一棵树的图案。有树的表示为上城，通过组合的机械运转将上城与下城的交通便捷地连接了起来。在这件雕塑的后面就是一处从下城通向上城的缆车通道。

在魁北克，到处能看到人物纪念像，建于19世纪后期的省议会大厦，建筑正门的壁龛放置了12座加拿大历史名人青铜塑像。规模较大的，一般都有主体人物雕像，配有碑体或碑座上的浮雕人像，还有专门为纪念碑设计的小环境；规模小的，只是在—根简洁的石柱上置—尊人物头像。在城里建立当地人物的纪念像是许多城市都会做的事情，但是在魁北克还置有不少其他国家的人物纪念像，这让我感到好奇，因为从雕像上就能看得出塑造的是谁，比如我国的孔子、印度的甘地等。经导游解释，魁北克是一座崇敬伟人的城市，它会为它所敬重的伟人、名人主动建立纪念像，而不管他是否是加拿大人，法国人，还是其他国家的人。如此看来魁北克确实是一座不—般的城市。



《太空大象》【西】达利

魁北克城的艺术氛围相当浓烈，在中央广场上矗立着一件西班牙艺术家达利的大型雕塑作品《太空大象》，大象背上驮着一个镂空的金字塔，它的腿却是像长颈鹿的腿那样细长，给人以—个梦幻般的荒诞景象。这件雕塑作品出自达利的一幅著名绘画《圣安东尼的诱惑》，画面中的大象的腿还要细得多，如蜘蛛—般。达利解释说，随着欲望的上升，大象的四肢也就越升越细了，暗喻在权力的诱惑下终将倒塌。大象形体上的离奇组合反映出艺术家的大胆想象力和超现实的智慧。在著名的特雷瑟街口放着一件当代雕塑《图腾》，作品以群楼林立的现代建筑构架于—艘古代的帆船上，意喻高楼大厦已成为现代社会生活的一种标志。

对—座古城的保护，各城有各城的做法。魁北克市政府从20世纪60年代起对城市的房屋、街道、教堂、城墙进行了大量的修复和有关文物的拯救工作，以延续城市原有的历史风貌，并适当建立了一些纪念雕塑，以增强城市的文脉和表达城市的观点。1985年，魁北克老城区被联合国宣布为世界文化遗产。我想应该是基于魁北克在城市发展中完整地保留了城市的人文历史，而它的保护理念就是“我记得”。



《尚普兰纪念碑》（1635年）



THE FILM "ARTEMISIA"

文、图 / 龚云表

阿特米西亚和影片《欲海轮回》



《苏珊娜与长老》 阿特米西亚 作

意大利文艺复兴末期、巴洛克初期最负盛名的女画家阿特米西亚·简提列斯基，一直是女性主义艺术史家研究的热门人物。这不仅是因为她那些震撼人心的艺术作品，更是因为她作为一个女性所遭遇的坎坷经历。在西方美术史上，由于长期以来对女性艺术家的性别偏见，像阿特米西亚这样优秀的女画家长期得不到应有的关注和重视，直到 1970 年代，美国艺术史家琳达·诺奇林着手发掘历史上被埋没和掩蔽的女性艺术家，让包括阿特米西亚在内的一批女画家终于从历史的阴影中重新显现出来，让她们开始进入公众的视线。

湮没在历史尘埃中的传奇人生

时隔三百多年，当 20 世纪重新发掘出阿特米西亚的史料，人们惊异地发现了这位值得一洒同情之泪又令人肃然起敬的 17 世纪女画家坎坷曲折的人生经历。1593 年，她出生在罗马一个艺术家庭，父亲奥拉齐奥是一位著名画家。她继承了父亲的艺术基因，很小的时候就表现出惊人的艺术天赋，少年时代就在父亲的画室里担任助手。她早期的作品虽然与父亲以及当时十分流行的卡拉瓦乔的写实风格有着相似的特征，却仍表现出不满足于亦步亦趋模仿前辈的执著个性。但是，她在 18 岁时遭遇的一件突发的不幸事件，差点中止了她前程远大的艺术生涯。

1611 年春天，奥拉齐奥邀请画家塔西帮助阿特米西亚学习透视学，事实证明这是一个灾难性的决定。塔西是一个风流成性的画家，阿特米西亚求学于他，无异于羊入虎口。没过多久，塔西便伺机下手强暴了她。事发之后，阿特米西亚将塔西告上法院。然而 17 世纪的意大利，虽然经过了文艺复兴的人文精神洗礼，但妇女的地位依然低下。塔西在公开审判时自知罪不容赦，居然反诬阿特米西亚生性淫乱，原本就是一个荡妇。

为此，阿特米西亚屈辱地接受了一连串的审问，甚至还因被质疑在被强奸前是否处女而接受检查。最后，塔西以“强奸、乱伦、鸡奸和杀人嫌疑”等多项罪行被判入狱，但在关押不久



即被释放，而阿特米西亚则从此背负着放荡的坏名声，即使到她晚年仍被讥为“阿特米西亚的奸情与她的艺术在欧洲同样出名”。

作为一个受害者却得不到公正的待遇，阿特米西亚内心的痛苦是可想而知的。就在塔西被判入狱不久，她就匆匆嫁给了一个名叫皮埃特罗的年轻艺术家，谄然离开罗马，来到佛罗伦萨。在这座文艺复兴的发源地，阿特米西亚重新振作精神，继续拿起画笔，作品中常常出现各种女性英雄的形象，以宣泄释放她胸中积郁的愤懑和痛苦。

其时，她得到了佛罗伦萨贵族科西加·美蒂奇的赏识和赞助，成为历史上首位被邀参加佛罗伦萨绘画学会的女性，艺术创作进展顺利，多年前精神上的伤口也逐渐愈合。1620 年她返回故乡罗马，探望了阔别已久的父亲，最后选择在那不勒斯定居。

在那不勒斯，阿特米西亚的绘画创作进入了一个新的阶段，作品题材几乎全部来自《圣经》中的故事。她的创作心态变得平静而沉稳，绘画艺术也日趋成熟。自从当年离开罗马这个是非之地后，几十年来她从来没有过那怕是捕风捉影的桃色事件，她一直沉浸在自己的艺术世界中，平静地生活着，直到 1653 年告别人世。

撇开阿特米西亚的女画家性别特征和身世遭际，单从她的绘画作品所达到的艺术成就而言，她也足以在西方美术史上占有一席之地。但世俗的人们更有兴趣的还是那场发生在她 18 岁时的性侵事件，人们不断地人为将它复杂化，以便从各自的角度进行解构，得出与既定的历史事实不同的结论。这就是一位 17 世纪女性艺术家的悲剧命运！



一部颠覆历史定讞的影片

1997年，法国导演阿涅斯·梅尔莱将阿特米西亚在年轻时那段众说纷纭的性侵事件拍成电影《欲海轮回》。影片公映后好评如潮，一举夺得纽约电影节最佳影片奖、第53届威尼斯国际电影节评审团大奖和荷兰鹿特丹国际电影节最佳影片奖等多个奖项。梅尔莱是一位具有独立见解的导演，他在对阿特米西亚的身世经过反复研究后，决定将在历史上似乎已有定讞的“塔西强奸案”大胆颠覆。在影片中，并非是塔西利用阿特米西亚的天真无邪伺机实施强暴，而是情窦初开的阿特米西亚被才气横溢、富有男子汉魅力的塔西所吸引，双双坠入情网，只是在被父亲发现他们的私情告上法庭后，将两人推到了绝境，从而酿成了一场无法挽回的人生悲剧。

影片开始时，阿特米西亚正在一个修道院里修炼。修道院的嬷嬷发现她总是在夜深人静的时候偷偷作画，就告诉了她父亲。父亲将女儿领回家，开始培养她绘画。父亲当时正同画家塔西一起为罗马教会的教堂绘制壁画。塔西是一位具有革新意识的新派画家，而且生性浪漫，风流倜傥。阿特米西亚在父亲的画室第一次见到塔西就被他吸引。几天后阿特米西亚带上自己的画作去塔西的画室，要求收为弟子。塔西带着她去户外写生，深深爱上了她。当他们又一次在海滨写生时，两人再也抑制不住喷涌欲出的情感，紧紧地拥抱在一起……



《科里斯卡和森林之神》阿特米西亚作



《酣睡的克利奥帕特拉》阿特米西亚 作

但是，他们没有料到，将要为他们的爱情付出沉重的代价。影片的后半部，几乎全部围绕着两人关系事发后，被奥拉齐奥告上法庭的审判而展开。奥拉齐奥在塔西的画室亲眼目睹了二人的性爱场面，要求塔西与女儿结婚，对方却沉默以对。而当父亲问及女儿是否遭遇强暴时，阿特米西亚却说：“他给了我莫大的欢乐……”奥拉齐奥愤然上诉法庭，一场旷日持久的审判就此拉开帷幕。阿特米西亚在法庭上坚决否认塔西“强奸”，并公开宣示了她对塔西的爱，而法庭从一开始便从维护男性强权的立场出发，对阿特米西亚进行了是否处女的检查，企图证明她原来是一名诱惑塔西的娼妇，来为塔西开脱。对阿特米西亚的打击接踵而来，塔西的姐姐出庭作证，塔西原来已有妻室。然而她依然愿意不惜一切为塔西做出牺牲。当她被法庭绑了手指强行用刑时，一直沉默不语的塔西终于痛苦地违心承认是自己强奸了她……法庭最终宣判塔西有罪，入狱两年。影片的最后，阿特米西亚又一次来到曾与塔西一起漫步的海边，耳畔再次响起塔西曾经对她倾诉的缠绵情话。一个背着画具和画卷的女子的身影逐渐远去，最后消失在海岸的尽头……



《朱迪丝斩杀贺诺兰尼斯》（局部）阿特米西亚 作



剧照 1 酷爱艺术的阿特米西亚对着镜子在练习绘画



剧照 2 阿特米西亚的父亲奥拉齐奥是一位著名的画家



剧照 3 阿特米西亚在男友身上研究人体结构



剧照 4 阿特米西亚在父亲安排下向画家塔西学画



剧照 4 阿特米西亚在父亲安排下向画家塔西学画

导演梅尔莱按照自己的意愿，进行一次带有颠覆性的重新阐述，并非是肤浅的标新立异，他为我们演绎的，是在 17 世纪歧视女性的男权主义社会中，一个具有独立人格的柔弱女子对坚贞爱情的守护和抗争。她所深爱的人尽管有着人性被扭曲的一面，但在她爱情热焰的烘烤下，塔西的内心的坚冰终于熔化，毅然承担下全部罪责。而原本意欲保护女儿的父亲，却让女儿在大庭广众面前遭受污蔑。这就让一个普通意义上的强奸案，变为具有人性高度的可歌可泣的爱情礼赞。尽管这样做多少会悖谬历史的真实，但从人性的角度而言，也许更增添了一分亲切和可信。难怪影片在美国公映时打出的广告词是：“一个真实的故事”。

从苏姗娜到朱迪丝

阿特米西亚一生创作过多少作品，已成历史悬案。时间相隔久远是一个原因，另外，由于她早期作品带有其父奥拉齐奥的风格倾向，往往算在她父亲的名下。目前对阿特米西亚存世作品意见基本一致的，约在 50 幅左右。

值得庆幸的是，阿特米西亚《绘画中的自画像》和《弹琴的自画像》，使我们得以一睹她的“庐山真面目”。这两幅独特的自画像，再现了她创作和弹琴时的情景，也创造了一个奔



《朱迪丝和她的女仆》阿特米西亚 作



《达妮》 阿特米西亚 作

放强悍、炽热亮丽的女艺术家的形象。阿特米西亚画过许多圣经和神话故事，但与众不同的是，她在描绘这些故事时，更多的是着重于性与暴力的表现。在经历了给她留下巨大心灵伤痛的“塔西强奸案”后，她创作了大量以神话中的女英雄为主题的作品，其中以苏珊娜和朱迪丝最为著名。

苏珊娜的故事取自《圣经》。她是一位犹太富商的妻子，一次在自家花园里沐浴时，被两个长老窥视并企图非礼。苏珊娜不肯就范，大声呼叫，两个长老竟然反诬她与人通奸，被告上法庭。苏珊娜孤立无助，最后祈祷上帝援助才终于还她自身清白。这一题材曾被丁托列托、安尼巴莱等许多绘画大师画过，他们大多表现两个长老偷窥或引诱苏珊娜的场景，以描绘她充满性感的诱人裸体。他们把女性仅仅表现为一个“被看”的客体，极力突出女性身体的妖娆和色情。但是阿特米西亚却以一个女性的视角，反其道而行之。在她的作品《苏珊娜与长老》中，苏珊娜上身扭曲，脸上带着惊恐而痛苦的表情，双手似乎要推开强加于她的邪恶的外力，不加掩饰地表现出苏珊娜对两个好色卑劣长老的厌恶，从一个女性的批判立场对这个故事的独特阐述。



剧照 6 阿特米西亚天赋异禀，勤奋学画



剧照 7 塔西对阿特米西亚渐生爱慕之心



剧照 8 阿特米西亚与塔西双双堕入爱河



剧照 9 两人的私情被奥拉齐奥发现



剧照 10 私情败露后阿特米西亚逃回家中



剧照 11 阿特米西亚向父亲解释，但未获谅解并将塔西告上法庭



剧照 12 塔西埋头创作逃避矛盾



剧照 13 法庭上塔西的情人作证指控塔西以往的劣迹



剧照 14 经法庭检查阿特米西亚已失童贞之身



剧照 15 法庭上出示阿特米西亚画作，试图证明她也是一个淫荡之人



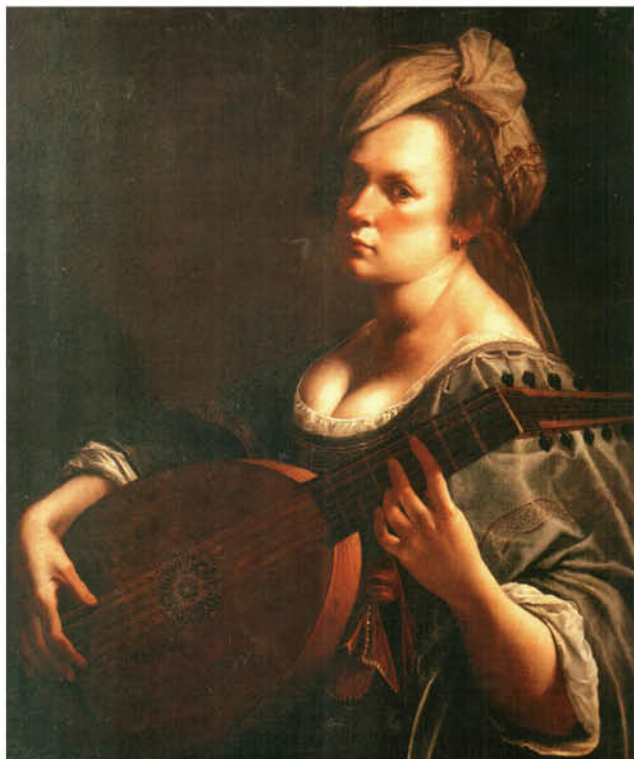
《致远方的信》阿特米西亚 作

朱迪丝是古代犹太人传说中的女英雄，她的故事同样出现在《圣经》中。公元前 659 年，亚述王派遣贺诺芬尼斯征讨西方，所向披靡，当来到犹太人居住的贝图利亚城却遭到顽强抵抗，久攻不下，便决定围困城池，切断水源，迫使犹太人投降。此时，一个名叫朱迪丝的年轻寡妇挺身而出，她浓妆艳抹，与亲信女仆一起潜入敌营，让贺诺芬尼斯迷恋上她，为她举办一个盛大的酒宴。趁贺诺芬尼斯喝得酩酊大醉，朱迪丝拔出他的剑握住他的头发，用尽全力砍下了贺诺芬尼斯的头。女仆把头颅藏在篮中，两人一起回到城里，并将首级公开示众。敌军突失将领，军心大乱，在犹太人的反攻下大败而归，朱迪丝成为以色列民族的女英雄。

在文艺复兴时期，朱迪丝的故事就已频繁出现在艺术大师们的作品中，曼坦尼亚、波提切利、米开朗基罗、提香、丁托尔托及其后的卡拉瓦乔等画家都画过这一题材。但他们叙述重点是从“史诗叙述”的角度对事件的描绘，着重表现朱迪丝的美丽和高贵。阿特米西亚在发生了“塔西强奸案”后，创作了《朱迪丝斩杀贺诺芬尼斯》《提着贺诺芬尼斯头颅的朱迪丝和她的

女仆》《朱迪丝和她的女仆》等多幅作品。可以想见，她是以一种怎样的心绪来处理这个传统题材的。在《朱迪丝斩杀贺诺芬尼斯》中，朱迪丝手握利剑，正在果敢地斩下贺诺芬尼斯的首级。她看起来很强壮，左手抓着他的一络头发，右手有力地握剑割向他的咽喉。她在一种从容镇定而又坚强决绝中所表现出的女性的自信，是其他同类作品中从未有过的。她的这种处理形式被认为隐喻了心理学上的“阉割”行为，作为长期以来在文化中处于被阉割地位的妇女，通过斩杀贺诺芬尼斯反过来阉割了压迫她们的男性，同时也隐喻着对男人在创造性领域特权的一种反抗。

除了苏姗娜和朱迪丝，阿特米西亚还画过以斯帖、拔士巴、维纳斯、克利奥帕特以及抹大拉的玛利亚等许多女性。在她的笔下，这些女性形象从来不是柔弱纤细，而总是美丽有力的。应该说，阿特米西亚早年的经历只是一个契机，使她对男权占优势的社会习俗产生了深刻的怀疑和叛逆心理，并以女性的声音重新讲述了一个又一个传统的神话主题，用自己独特的艺术成就为女性在艺术殿堂中争得了一席之地。



《弹琴的自画像》阿特米西亚 作



剧照 16 塔西被判有罪入狱，阿特米西亚前往探监



剧照 17 在法庭上阿特米西亚受刑强迫她说出与塔西的恋情



剧照 18 奥拉齐奥看望受刑后的女儿，内心追悔莫及



剧照 19 阿特米西亚向父亲讨回自己的作品



剧照 20 阿特米西亚离家出走前，再一次来到与塔西一起作画的海边



行走 ——好艺术大都发生在路上

GREAT ART MOSTLY
HAPPENED ON THE WAY

文 / 编辑部



罗卫民与印度美术学院老师进行绘画交流



恒河河畔夜景

[缘 起]

此次画展缘起于2009年著名画家汪志杰教授带领24位中国画家前往印度采风，解开了中国艺术家福音艺术之旅的历史篇章。在印度共和国成立67周年之际，汪志杰先生以中国人的视角创作了《印度水彩印象》在印度驻上海总领事馆展出。

印中两国作为历史悠久的文明古国，都为世界做出了自己独特的文化贡献。本次画展便是立足于推动印中两国在文化艺术领域更深的了解和交流。同时，也是为纪念由汪志杰教授第一次带领中国画家一行，打开了印中两国友好艺术交流之旅的大幕，为随后两国间更多的民间艺术文化友好往来书写了很好的范本。

2017年，艺术家张渭人、罗卫民、季平、吴刚、何伟一行



艺术家现场写生



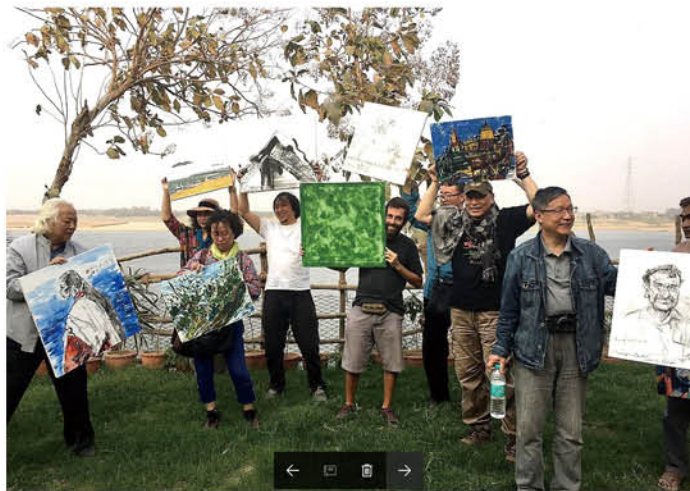
印度美术学院院长手持张渭人为他作的画像



吴刚、罗卫民、何伟在印度美术学院合影



艺术家创作



艺术家合影



印度女子



印度老人

前往印度，带着对异域国度的好奇心与艺术创作的激情，一路参观了历史名城新德里、阿格拉、斋普尔和瓦拉纳西等地，沿途即兴创作写生，诞生了一大批充沛饱满各赋面貌的艺术作品，也成就了本年开春后的此次展览——“天竺纪行”。

在旅途中，他们有机会参观博物馆和现代美术馆，了解印度的文化艺术，感受来此不同文化地域冲击下独具特色的艺术差异性。我们也有理由期待日后，像这样具有较高水准的艺术文化活动、两国艺术家和学者交流变成趋于常态性项目。

展览的呈现相当出彩，精致的展厅中每位艺术家风格迥然，一起同行的五人居然表现出了截然不同的异域风情，展区根本无需特别的标识，就能明显地区别开彼此。从题材、立意、表现、技法等不同的艺术语言，他们承包下不同的艺术观赏视角，每个人的眼中都是一个印上他们自我标签的不一样的印度。



走马看印度之二 纸本水墨 张渭人 作



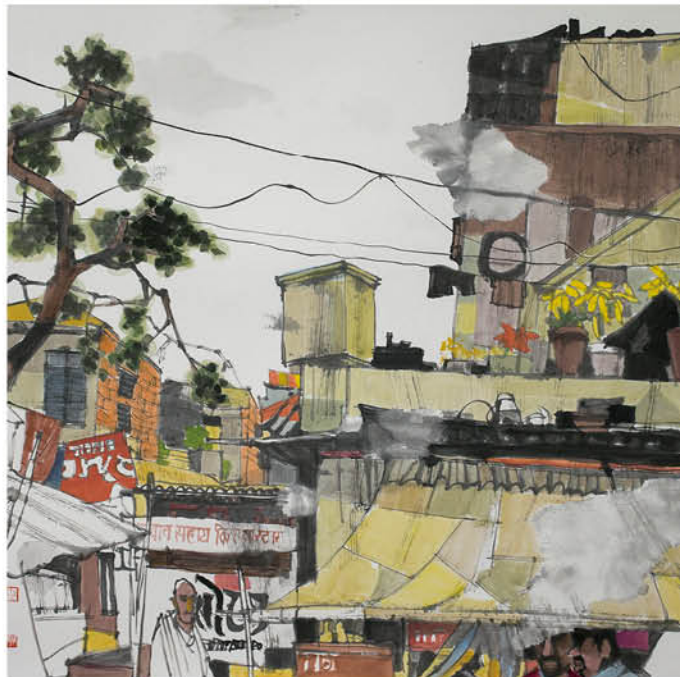
走马看印度之十 纸本水墨 张渭人 作



走马看印度之四 纸本水墨 张渭人 作



走马看印度之三 纸本水墨 张渭人 作



走马看印度之八 纸本水墨 张渭人 作



张渭人：

浙江宁波人。出生于1951年12月，高级美术师，中国美术家协会会员、上海美术家协会会员，中国金融美术家协会副主席。2000年毕业于上海大学美术学院现代水墨研究生课程班。

著有《张渭人画集》上海人民美术出版社2007年、《艺术与大家人物卷—张渭人》中国文艺出版社2012年、《大家气象—张渭人作品集》中国画报出版社，2017年

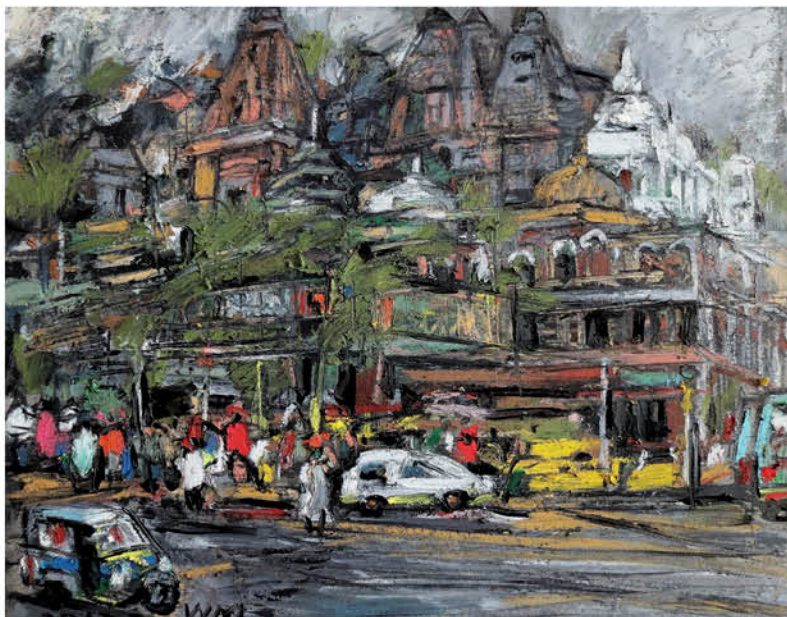
这次印度之旅前后，思想动态变化最大的是什么？

Q

这是我第一次去印度，给我最大的震撼就是它鲜明的地域特色和风土人情。因为全程多数在车上，所以我把自己在车内看到的人物、景色的镜头掠影重组，来构成画面元素。特别是在每日正午当头，强烈的阳光照耀在印度妇女鲜艳的大色块服饰上时，贫民窟的彩色建筑群加上色彩鲜艳的女性服饰，更加强烈地凸显了印度色彩的强烈视觉冲击。对于我们习惯运用黑白灰创作的国画者来说这种色彩的对比震撼更是不言而喻。因此在印度的环境中，每个人都会不由自主的尝试着色彩的运用，对我而言更是一个具有挑战性的课题。以往的中国画习惯淡化色彩，以水墨黑白的基调为主，这次印度之行算是打开了我对中国画形象创作的大门，是尝试更是突破。



天竺之行系列三 纸本油画棒 罗卫民 作



天竺之行系列四 纸本油画棒 罗卫民 作



天竺之行系列七 纸本油画棒 罗卫民 作



天竺之行系列八 纸本油画棒 罗卫民 作



天竺之行系列五 纸本油画棒 罗卫民 作

Q

想通过本次画展向观众传递什么？



罗卫民：

罗卫民（艺名阿罗），中国油画家，南方建筑设计研究院副院长，现为高级室内建筑设计师，中国美术家协会上海分会会员、中国戏曲人物画研究会会员、上海虹口美术家协会常务理事，上海建筑学会会员，上海商学院艺术学院特聘客座教授。

油画及国画作品曾数次参加国内外各机构主办的大型美术展览并被企业、外国领事馆、国内博物馆及个人所收藏。

此次“天竺纪行”是一次集体的汇报，印度在我看来是一个不可思议的国度，它似乎可以包容任何一门画种的展现。在这里充满着浓浓的宗教色彩，每一个人都无比的虔诚，发自内心的忠于自己的信仰，岁贫富差距差异巨大但能和谐共处，达到一种奇妙的平衡。

因为我本设计出身，所以在经过国画、油画、漆画、陶瓷等不同艺术形式的尝试后，“嬗变”和某种“不安分”的因子似乎成为我解构艺术创作中的通行证。用设计的眼光和角度来探索绘画中的更多可能性与联系，使得我更加享受在这种激情创作过程中获得的乐趣。



德里古城 纸本水墨 季平 作



演奏塔布拉乐器艺人 纸本水墨 季平 作



印度少女 纸本水墨 季平 作



等去孟买的车 纸本水墨 季平 作



红堡广场上的杂技表演 纸本水墨 季平 作



季平：

1956 年生于上海，毕业于上海美术学院国画系研究生班、上海中国画院首届高研班，现为上海中国画院画师，上海书画院画师，上海美术家协会会员，上海林风眠艺术研究协会会员，上海大学美术学院水墨缘工作室副主任，水墨缘画刊副主编。

写生中如何结合自己的独特性和现实物体？

Q

其实我们五个人到印度都在做着同一件事，每到达一个地方，受到该地给你不同的视觉冲击之后，我们都必须思考如何用自己的语言与当地特定的意象去结合。既保全了自己的艺术语言又不脱离特定对象的真实状态，这是但凡一个写生画家，值得反复探讨的命题。



王国 纸质炭笔 吴刚 作



斋月 纸质炭笔 吴刚 作



神的河 纸质炭笔 吴刚 作



镇守 纸质炭笔 吴刚 作



JAIPUR 纸质炭笔 吴刚 作

Q

在印度创作时留给你最深的印象是什么？



吴刚：

毕业于浙江美术学院中国画系，
现任教于同济大学，副教授，中国美
术家协会会员。

专集：2014 中国当代艺术家系列
画集 当代油画 吴刚 江苏凤凰美术
出版社

在印度本民族的文化被保存得很好，大家各安其道，却都有规律可循在种种繁复的细节装饰和色彩中融进自己的信仰，在这些表象的背后，其实是每一个普通人对生活真实的热爱与虔诚。在印度只要你稍作停留仔细观察，就会发现无论是交通工具、房屋、装潢等无时无刻都藏着很多动人的细节，基于这一点的观察所以我反其道而行之，用最干净严肃的黑白素描来表现这些细节，以突出印度的神秘东方气息。通过弱化色彩的干扰，用单色的素描来抓住将东西方艺术韵味相融合的那股意境，反映出我所看到的印度热烈表象之下的平静的心境。这正是我最想表现的东西，另辟蹊径用最简单纯粹的语言来触摸东方艺术中更进一步的表达，将之概括在黑白静谧间。



岸 NO. 2 布面油画 何伟 作



岸 NO. 1 布面油画 何伟 作



印度系列之一 纸本油画 何伟 作



印度之行系列 3 纸本油画 何伟 作



岸 NO. 3 布面油画 何伟 作



何伟

中国美术家协会会员、中国画家协会员、上海美术家协会会员、上海抽象画会会员、同济大学副教授。

能为我们总结一下您的这次天竺之行系列的创作过程吗？

Q

作为一名画家，就应该在第一时间捕捉到这个地方的艺术特点、第一时间去体会当地的人文风情、风土地貌，艺术家是最具有敏锐感受力的。在印度期间我会更多的用心去感受这个国家的东方文化色彩，从内心的感受出发去挖掘这个异域体系中的神秘性、东方性甚至是宗教性，而不是仅以大自然外观的色彩去评判，我称之为心理色彩。因为每个人对色彩的感知不同，因人而异，所以在我内心所看重的色彩中，会更趋于用深沉的色彩去表达。跳脱出原来的黑白世界，在新的异域创作中加入印度本国国旗中三色的思考，玩出更有趣的企图。

ART DESIGNER OF CHINESE ORIGIN,
BUILDING BUSINESS TO HOLLYWOOD

华裔美术设计师
建功立业好莱坞

文 / 邓泰和

在艺术瀚空中，电影是一颗奇葩般的星座，熠熠生辉。从20世纪20年代电影发轫至今，观赏电影已经成为人们日常生活中必不可少的文化娱乐内容。美国西部原来地瘠人稀、默默无闻的好莱坞小村庄，由于自然环境与温和气候，为拍摄电影提供了优越的地理条件，得天独厚地发展成为美国电影事业的繁华重镇，也形成当今世界电影的艺术中心之一。

新闻媒体把全球电影比喻为“王国”，那么好莱坞便是这个王国的“首都”。好莱坞不愧是“美梦的加工厂”，精心摄制出不少名垂影史的经典杰作，巧妙调教出许多演技超群的俊男美女电影明星，产生极强的“磁吸效应”，使得全世界观众惊艳赞美。

在好莱坞电影圈中，也不乏华裔艺术家的身影。有令老一代影迷记忆犹新的，最早走红影坛的华人女演员黄柳霜；有著名的摄影师黄 等人，形容他们在好莱坞一路走来的历程，可谓“浸透了奋斗的泪泉，洒遍了牺牲的血雨”。

1970年代以来，李小龙、成龙和李连杰为代表的强手，以高超的武功，所向披靡地闯入好莱坞，杨紫琼、陈冲、邬君梅、巩俐等女明星相继亮相好莱坞。最为出众的是，李安以荣膺奥斯卡金像奖最佳导演的首位华人，为全球华人赢得无限荣光！

可是，众多影迷并不知晓，还有无数华裔美术设计师，甘当银幕后的英雄，任劳任怨地奉献，为好莱坞的电影事业立下不可磨灭的汗马功劳！2003年9月，旧金山华埠美国华人历史学会举办了一场“银幕背后”展览会，褒扬了两位献身好莱坞电影事业的华裔老辈艺术家——黄齐耀和郑华明的非凡成就。因此在本文中，除了一些老辈艺术家之外，我还将向大家介绍一些华裔电影设计的中坚精英和后起新秀，他们依然是当今华裔电影设计界中的中流砥柱。

黄齐耀：在西方电影中，融入中国水墨画风

黄齐耀（Tyrus Wong）是20世纪最具传奇的华裔艺术家之一，他不但是卡通电影家，还是画家、版画家、书法家和贺卡设计师，其晚年做出了许多美妙绝伦的风筝。2017年9月，《Tyrus》纪录片在美国播出，讲述了黄齐耀的传奇故事。

黄齐耀1910年10月25日出生于广东台山，家境贫寒，他9岁时随父移民来美，从此与母亲和姐姐失去音讯。由于“排华法案”的影响，被扣押在旧金山天使岛移民拘留站三星期。有一张历史照片，再现了一个华裔儿童遭受移民法官刁难盘问的情景，正是给“纸生仔”黄齐耀，留下不堪回首的痛苦记忆。

父子居住在洛杉矶。小小年纪的他，就懂得异域谋生艰难，放学后去唐人街旅馆做卫生、洗衣和干杂活，干到深夜，每天能赚50美分。他喜欢家中泛黄的水墨画，爱逛字画店，爱看连环画，回家后还坚持在灯下用旧报纸练习水墨画。当时中国处于清末民初，战乱饥荒，民不聊生，父亲知道儿子有此爱好，但痛感华人地位低微，职业选择少，仅能在洗衣房、餐馆做工或家庭帮佣养家糊口，

根本无力顾及栽培他成才。

念中学时，美国老师从黄齐耀替学校设计的海报上发现了他的才华，尽管不理解中国的传统绘画，但是能够感受到其中不可抗拒的美。在老师的鼓励下，他携带油画作品去当地的奥蒂斯艺术学院（The Otis Art Institute）申请入学。他的艺术天赋得到学院老师的肯定，同意给予他一个暑期的奖学金。

暑期习艺结束，院方要求黄齐耀返回原校继续学业，他却恋恋不舍奥蒂斯艺术学院。他立志学艺的决心坚定，使院方不得不改变态度，告诉他一学期必须交付91美元学费，才可留在院内学画。受雇做工的父亲，设法筹措借到学费，让儿子去艺术学院注册，并语重心长地告诫儿子，一定要珍惜机会，努力学习。

黄齐耀没有辜负父亲的厚望，刻苦求学。每天步行往返，节省车资，又在学院餐厅兼职清理餐桌和盘碗，换取免费三餐，求得温饱。在校5年，遭到外商同学歧视嘲笑，认为“中国佬”不配学美术。但他锲而不舍，成绩优秀，其余各学期都拿到奖学金，直至1934年毕业。



华裔艺术家黄齐耀



黄齐耀制作的风筝



迪士尼动画片《小鹿斑比》

20 世纪 30 年代，美国正处在经济大萧条时期。步入社会，竞争激烈，初出茅庐的黄齐耀艺路不顺，种族歧视在美国盘根错节，认为华人没有艺术细胞，去许多公司应聘，都被拒看他的作品。处处碰壁，使他意识到如不主动发声，只会被人欺。作品要有更多的曝光机会，弱势的亚裔艺术家才有存在感。于是，他与一些亚裔朋友在洛杉矶成立了“东方艺术家组织”（Oriental Artists' Group），作品免费展览。

画作引人注目，果然产生了社会反响。1936 年至 1938 年间，他被 WPA（Works Progress Administration）雇用，采取中国传统水墨画风格，为洛城各地图书馆及各公共区域作画，月薪 94 美元。1938 年，他考核进入迪斯尼电影公司做入门级动画师，这是最底层的工作，画动画里的中间页。那时候技术落后，没有 flash 动画软件，完全依靠手工操作，两个大动作要画出许多中间页使之连贯起来。他感到枯燥、乏味且重复，不能充分发挥专长，艺术灵魂在逐渐消磨，与自己的梦想越行越远。他做了几个月，决意辞职。一位主管发现他画的素描精巧入微，便将他调动到艺术部门工作。

担任背景设计的黄齐耀在工作中开始发觉，欧美艺术家注重写实非写意，电影画面常出现室外的场景，如果仍然沿

袭使用巴洛克式的风格描绘背景细节，虽然精致好看，但是会拘泥于欧洲的华丽之风，线条显得多而杂乱，有喧宾夺主的负面作用，使拍摄进度陷入搁置不前的窘境。在经过一番深思熟虑后，他蓦地灵光一闪，何不尝试运用自己所熟能生巧的水墨画法，删繁求简地让欧美人怀有“树叶纠结”的苦恼迎刃而解呢？因此，他借鉴宋朝山水写意画风，采用青玉、亮蓝等宋代画作与瓷器中常用的颜料，表现迷濛梦幻般的山脉、森林和草场，烘托出小鹿的跑速、环境气氛以及远近纵深的感觉，寥寥几笔，就出神入化地创造了柔和、诗意的自然景象。

大老板瓦特·迪斯尼看到黄齐耀出示的几幅画作，震惊不已地说：“我爱这种模糊的感觉，这种森林的神秘感，虽然画中并没有完全绘出完整的森林，但它给人感觉，让人知道森林就在这里。”从此，大家对他刮目相待，所有人物、设计、颜色和背景，都由他主控。同事们也交口称赞：“他真是一个传奇……在好莱坞这么多公司中，很少会有公司能让一个人完全转换之前电影的风格，但他做到了。”

1942 年，由黄齐耀主控的《小鹿斑比》公开上映，反响热烈，被观众盛赞为迪斯尼早期最有美感的动画作品之一。他在好莱坞按下手印，2001 年进入迪斯

尼家族名人堂。时隔 60 年，《小鹿斑比》又制作成录影带上市发行，黄齐耀的名字列于片首。2015 年，美国电影人 Pamela Tom 将他的艺术生涯拍摄成传记影片《Tyrus》。

1950-1970 年代末，他与太太为美国 Hallmark、Loort、Metropolitan Greeting、Duncan McIntosh 等著名的卡片公司设计展现东方题材的圣诞节卡，畅销不衰，其中一张销售量高达 100 万张以上。贺卡曾经在纽约、芝加哥博览会展出，被亚裔杂志《读者文摘》报导。另外，他又为一些公司设计高级盘碗、杯子等陶瓷器图案，在他家厨房里，就摆设了许多出自他巧手的陶瓷器具。80 岁后，黄齐耀仍生性幽默，童心勃发，专心研制风筝，每月一次去圣塔蒙尼卡海滩放飞。他还利用竹、藤及鹤的羽毛或合成玻璃纤维等材料，做成不同类型的风筝、巨鸟和昆虫等，既是实用性的玩具，又是观赏性的艺术品。

2009 年洛杉矶市“亚太文化传承月”，表彰黄齐耀获颁“洛杉矶希望奖”。2014 年 11 月，美国华人博物馆举办年度传承颁奖晚会，104 岁的他与家人专程从加州到纽约，领取了艺术类“楷模与创新奖”。2016 年 12 月 30 日，这位赞美微笑生命的艺术大师在旧金山逝世，享年 106 岁高寿。

张振益：钻研中华仕女图 塑造《花木兰》巾帼英雄

《花木兰》是中国传承久远、家喻户晓的传奇故事，歌颂了一位青春妙龄的古代女子，代父从军、征战立功后凯旋荣归的巾帼英雄。迪斯尼也推崇这个故事，将它拍摄成《花木兰》动画长片推出后，深受各族观众的喜爱，同时又对人物造型及服饰等问题提出质疑。身为该片“角色设计艺术指导”的华人设计师张振益，认为有必要作出说明，澄清自己在人物服饰考据及设计上的想法，让观众在欣赏动画片娱乐之余，还能在中华传统文化上作深层次地思考。

回顾中国与港台地区，甚至于亚洲流行的漫画风格，都受到日本的影响：男人浓眉剑发，女子丰胸长腿，身材高挑，尖鼻大眼，及至伊朗的儿童读物，无不带有强烈的日本风。

而在美国，它本身就有深厚的卡通艺术传统，再加上迪斯尼已有一套强势的主流风格，日本风在美国便不那么吃香，决不能生搬硬套日式做法。

上海美术电影制片厂一直是中国动画艺术的大本营，出品的影片具有独树一帜的中华民族风格。可是改革开放后，日本旋风随着钱潮涌入大陆，形成外资代替加工动画片厂林立，分散了原有集中的人才，对中国本土的动画主流，造成极大的冲击。

张振益觉得，上海美影厂摄制的《大闹天宫》、《金猴降妖》、《哪吒闹海》和《牧笛》等影片，都属于醇厚民族风格的高水准佳作，对他个人有极强的感染力。也正因为太传统，就缺乏了人性的塑造和世界的共通性，不能与新一代观众的品味相投。

《花木兰》新片，追求简练与诗意的艺术风格。采用中国重彩工笔画，没有繁杂的纹饰，力求简单大方。背景只求形似，不琢磨细节，雾气朦胧，像水墨山水画一般。人物衣着以汉唐服饰为主要参考依据。过去国内电视上演的战国古代剧中，军士穿的盔甲，却是明朝服饰，与历史不符。

中国古代盔甲实物流传下来稀少。《花木兰》片中，花木兰所穿的盔甲，是根据唐朝乌甲骑兵俑设计出来的“护甲”，而且甲片以古代画家手法简化成几条象征性的色线。并按秦汉制，只穿鞋履，

不着皮靴，以区别于匈奴装束，显示出男装花木兰的俊朗帅气。

塑造花木兰最大的难题是，她虽为女儿身，却要替父征战，在军伍中必须以男性示众，才能瞒住同袍的目光。因此，张振益想把传统中国仕女画中的美，以现代的手法表现出来，除了高颧骨、扁小的鼻子等蒙古种特征外，鹅蛋脸上还有刚凛的柳眉、杏眼和夸张了的樱桃嘴唇。女装发式来自汉代女俑，简洁端庄，符合花木兰的个性。

五代著名画家顾闳中所绘的《韩熙载夜宴图》卷轴中，宫廷仕女的服装，成为花木兰相亲时装扮的雏形：内着抹胸，外穿窄袖襦衫，下身束裙，腰部系抱腰及布腰带，肩背上披帛带。花木兰的脸妆，则采取唐代仕女帛画的美容，古代妇女以米粉或铅粉敷面，先抹白粉，再涂胭脂。

两军鏖战中的匈奴人形象，便突出过金元时代胡人的服饰，制成“髻顶、披发和总发”的发型，与当今流行欧美的叛逆少年的怪异发式有“异曲同工”之酷，再配上皮帽、皮靴及扫帚眉、兕神眼、八字须，恶人形象呼之即出，栩栩如生。

参与视像设计的华裔画家，除了张振益外，还有从中国大陆来的骆世平（色彩）和王颖光（背景），他们都十分珍惜这个一生千载难逢的机会，在迪斯尼参加制作《花木兰》，所以，他们全力以赴地投入工作，发挥秉性才能，使得“美梦成真”！



动画片《大闹天宫》



迪士尼动画片《花木兰》

李德良：擅长动画灯光与合成放异彩



李德良近照

为《冰雪奇缘》打造了绚丽眩目冰雪宫殿的华裔设计师，是来自新加坡的李德良。他曾经在乔治卢卡斯成立的工业光魔（简称 ILM）新加坡分部工作，担任工业光魔荣获奥斯卡最佳动画片奖作品《飙风雷哥》部分片段的光线与合成的总监，也曾任工业光魔旗下卢卡斯动画部和迪斯尼新加坡电视台任职。机会总是给有才华的人。2012 年，他知悉洛杉矶的迪斯尼总部正在为《无敌破坏王》招聘人才，尽管那时候妻子刚生下三胞胎，家事繁忙，他还是执意前去应聘。面试主管对他以前颇有创意的作品非常满意，欣然录用。他便当机立断地将全家迁往洛杉矶，去开辟更显耀的业绩。

在动画片领域里，灯光与合成属于同一个部门，责任分工为制片作最后的光线调整和画面加工，让画面的视觉效果更和谐、唯美，达到“天衣无缝”的程度，况且聘用的动画设计师只能一次性签约一部电影，李德良初来乍到，精神上倍感压力。

经过一个月的培训，李德良就立刻上岗投入《无敌破坏王》的摄制中，并顺利地完成了此项任务。

《冰雪奇缘》是一部影片吸引观

众眼球的最大亮点，就是有大量奇光异彩的冰雪场景，在其它影片中是罕见的。高难度对于资深的动画灯光师来说，都是新的挑战。李德良重担在肩，更是严峻的考验。

这部影片描述了冰雪皇后艾莎内心矛盾的挣扎，隐藏许久的神秘魔力，也成为扣人心弦的故事高潮，功败垂成就在于此。在光滑的冰上奔走和打斗，会出现反射，冰宫内冰面还有折射光线。原有的软件，达不到赏心悦目的反射与折射。本片是 3D 电影，绝对不能让反射看上去平面、呆板。于是李德良与部门总监互助合作，为开发新软件出谋献策，不仅要表现亲如手足的姐妹亲情，而且要传达俊男美女生情拥恋的爱情，还要操作自如地控制冰上反光正确方位，以利于营造出更加和谐逼真的动人画景。有志者事竟成，李德良的辛勤付出，终于喜迎丰收，他亲手描绘冰柱上的冰霜图案，尤为美艳夺目，博得动画片艺术指导的赏识。李德良喜形于色地说：“负责本片光线和合成的动画师有 70 多人，而我被委以重任，负责主要人物的镜头设计，是我的荣幸”



迪士尼动画片《冰雪奇缘》



柯金祥：心有巧思，力推亚洲风

柯金祥同样出生在台湾，毕业于洛杉矶奥蒂斯艺术设计学院，现任动画角色视觉设计师。

柯金祥从替卢卡斯打造《星际大战》电子游戏起步，到梦工厂工作时，参与了多部动画制作，例如，《马达加斯加3：欧洲大围捕》、《麦克迈：超能坏蛋》等，又到索尼动画加入《尖叫旅社2》等影片的创作。

他还利用业余时间，在个人网站Secondbruch.com上发表自己创作的作品，希望将他的绘制之作，以亚洲为背景的科幻儿童故事，呈交索尼公司审定，再拍摄成具有亚洲元素的好莱坞动画片。

经过创作实践，柯金祥深有感触：“导演一般不会画出角色，而是告诉我们，他想要的内容，由我们完成设计与绘制。在导演的设想不十分明确的时候，就需要依靠我们自己去想象，去发挥，然后拿去给导演反馈。”

因此，他按照导演和艺术指导的要求，创作影片中的角色及背景的色彩，让原来是线条简单的黑白画面，尽量地变得色泽润饰、画面鲜活起来。譬如，《马达加斯加3》中，他绘画的意大利威尼斯街景；《麦克迈：超能坏蛋》中，他创作的超人服装；《尖叫旅社2》中，他负责设计了许多全新怪物的造型，色彩丰丽，充满惊喜。

柯金祥在梦工厂、索尼动画工作期间，他和同事们都会及时收到公司寄出的邮

件，鼓励大家集思广益，发挥想象力与创造力，把构思奇特新颖、情节生动有趣的故事，递交公司选择。他说：“很多人不知道内情，其实好莱坞动画公司，非常喜欢每个员工都能心有奇想，创作故事，一旦好的点子被公司选中，就可以发展成为吸引观众的动画片。”例如，2014年入围奥斯卡最佳动画片的《古鲁家族》，就是由员工提交的巧思妙想拍摄而成的。

在安那罕会展中，2014年举办的“Wonder Con”动漫展，柯金祥首次参加，就遇见派拉蒙新成立动画部的创意总监，对他的创作很感兴趣。他参展的漫画作品《每个父亲》，讲述了一个亚裔父亲从孩子出生到抚养长大的乐趣盎然的故事。他兴奋地说，在创作这个故事时，他正巧喜得麟子，居然将男主角塑造成自己的原型，戴上黑框眼镜和鸭舌帽，生动搞笑的画面，展示了他身为父的幸福和喜悦的心情。

柯金祥虽是台湾人，但心怀乡梓情。他觉得好莱坞动画片，以异国风情作为背景摄制的影片并不少见。他表示，《功夫熊猫》，就证明了世界各国的许多观众，对中国浓郁乡土文化津津乐道，促使此片上映后广受影迷欢喜与好评。

有言道：“人生是一支人类传递的灿烂火把。”华裔艺术家在好莱坞卓建功迹，就是要有限的生命，点燃成火把，给人间带来光、热和欢乐！



迪士尼动画《马达加斯加3》

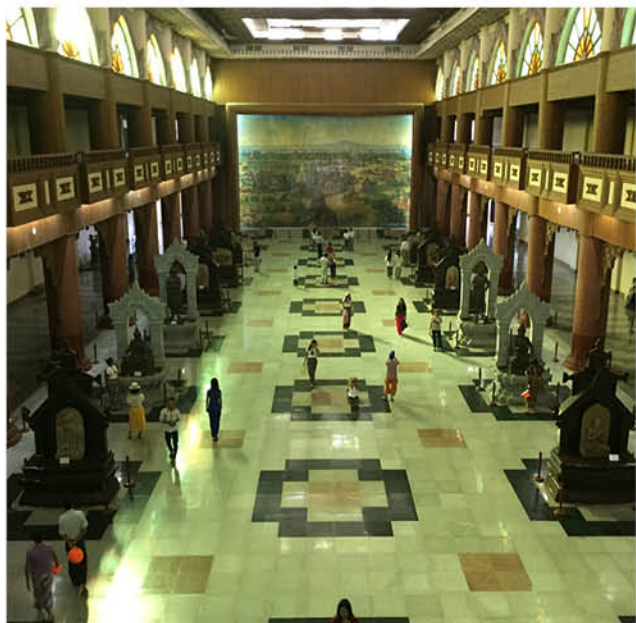


蒲甘考古博物馆外景

THE BUDDHIST LAND—BAGAN'S ART TREASURES

“佛国” 蒲甘的艺术遗珍

文、摄 / 谷容



蒲甘考古博物馆大厅

蒲甘考古博物馆在缅甸曼德勒省的蒲甘市，位于阿难陀寺附近。蒲甘是缅甸历史上第一个王朝，建立于849年。1044年，阿努律陀登基，之后他率军又击败孟族，统一了缅甸，蒲甘从此成为蒲甘王朝的首都，长达240年之久。阿努律陀信奉佛教，在直通的孟族国王摩努诃派来的高僧阿罗汉影响下，将佛教定为国教，阿罗汉也被封为国师。之后，阿努律陀实行了宗教改革，将信仰从印度教和大乘佛教转向小乘佛教。王室贵族为了求得个人的果报，纷纷投资兴造寺塔，而蒲甘人从孟人那里学习到的建筑和雕刻技术正好有了用武之地，由此造成了蒲甘的佛教文化和艺术繁荣兴旺的局面。



《佛陀剃发像》（11 世纪）



《阿努律陀国王拉弓像》

据记载，当时在蒲甘建立的禅修院多达 2000 多座，佛塔 13000 多座，使蒲甘享有“万塔之城”的美誉。蒲甘时代是缅甸历史上的文化鼎盛期，为之后的缅甸文化和艺术的发展奠定了基础，并形成一种模式。

蒲甘考古博物馆始建于 1902 年，1979 年重建，1998 年 4 月又对其进行了升级改造，占地范围近 11 英亩。考古博物馆是一幢具有缅甸特色的建筑，馆内的藏品大多来自蒲甘和良乌一带发现的 11 至 15 世纪的佛像雕刻、碑铭、彩釉、陶器、漆器、绘画以及重新创作的壁画，藏品陈列分为大厅、蒲甘时期手工品展览室、蒲甘时期建筑展览室、蒲甘王国展览室、文学馆、人文起居室、佛教艺术馆、佛像馆、雕刻艺术馆、壁画展览室等 10 个展览室。馆外有一个很大的庭院，水池中立有一座国王骑坐在虎、鹰、野猪等背上拉弓射箭的雕像。

蒲甘的佛教雕塑受缅甸上部佛教影响，以佛本生故事和佛传故事为主，其中佛本生故事取自于《南传达藏经》，被称为“550 则故事”，故而在艺术表现上以图解故事的形式出现。

《佛陀诞生》出自于一个富有诗意的传说：在公元前 6 世纪的一天，迦毗罗卫国国王净饭王的妻子摩耶在蓝毗尼（今尼泊尔境内）见到一座美丽的花园，摩耶王后被这美景所吸引就走进了公园。她站在一棵萨尔树下，伸手去摘一朵花，树枝像藤条一样柔软地弯曲。突然，一阵狂风吹来，她的随从们立即在她周围竖起一道布的屏障，并退避到远处。当摩耶的手触到萨尔树枝时，自右肋下诞生下了悉达多，即佛陀。《佛陀诞生》表现的就是这个场景，摩耶女王举起右手抓住萨尔树的一根枝条，左臂搭在她妹妹高塔米的肩上，刚生出的佛陀已经坐在了她的右腰上。这件作品无论从人物的面相、站立的姿态，还是裸体



阿难陀寺建筑模型



绿釉饰板

佩戴的饰物，以及主像周围的侍从与飞天群像，都显示出接受印度佛教雕刻的影响。《王子剃发像》发现于阿南达寺，取材于乔达摩·悉达多王子自愿放弃王位剃发修行的故事。画面中悉达多的结跏趺坐。他头微侧，左手握住发辮，右手持剑正欲割发。雕像表现了王子心无旁骛，神色坚定，毅然出世的决心。馆中陈列的佛像雕刻大都为佛陀结跏趺坐制式，发现于长安寺的《佛陀结跏趺坐像》是一件比较典型的造像。佛陀头顶有高肉髻，眉间有白毫，眼睑朝下，两耳垂肩，身披袒右肩式袈裟，结跏趺坐，双腿相交盘于莲花座上，右手垂于膝盖，施降魔印（触地印）。背光上刻有鸟和植物的浮雕。《未来佛》在造型上与前者有相似之处，不同的是，佛陀身着圆领通肩大衣，双手叠放于盘腿上，左手置于右手上，手心向上，施禅定印，陷入冥思苦索之中，似在探究人世间的生死、悲哀和痛苦的原因。佛像下部雕有四个人物，左起第二位是国王，另外三个女人是国王的侍从。这组浮雕讲述了一个叫维杰塔末国王的故事，当国

王得知佛陀在萨拉卡尼亚那里得到了预言，告诉他的身高将是88腕尺，寿命将是10万年。国王于是专程到寺庙去拜访佛陀，准备给予他很多的财富和很大的权力，但是却被拒绝了。佛陀对他说：“国王，我没有物质财富的欲望，我也不渴望物质上的快乐。我只想能够获得最高尚的启示，而我只是一个苦行者。”下部浮雕表现的正是国王去寺庙拜访的情景，佛像背光上的建筑即为寺庙。从该馆的雕刻艺术馆陈列的佛像雕刻藏品中可以看到佛像面容在造型上的演变，从早期的带有印度人的特点慢慢地演变成为缅甸人的面孔。由于蒲甘王朝当时与泰国、斯里兰卡（锡兰）交往甚密，同时受到本土的纳特崇拜，以及印度教、阿利教的影响，因而在佛教艺术上是相互融合，呈多元的状态的。

壁画展览室展出的壁画多为复制作品，但是绘画《玛拉的女儿》是件原作，来自米南塔努村的一座佛塔中，长卷般的画面描绘了11个菩萨护送着一位少女前行，在人物造型、服饰，



《玛拉的女儿》（13世纪）

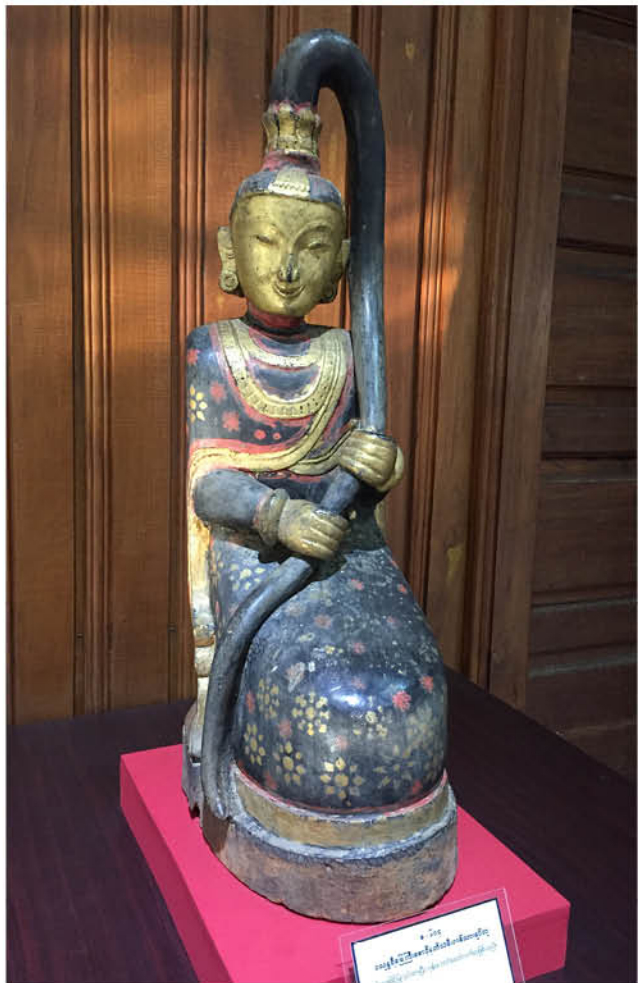


《未来佛》（11 世纪）



《佛陀结跏趺坐像》（11 世纪）

乃至线条的表现上似乎与绘画表现的内容一样展示了缅甸绘画来自于印度的源和走向自身发展的流的过程。《大地女神瓦萨里达》是一件陈列在手工品展览室里的彩绘木雕艺术品，女神跪坐于地，用双手挽着长长的发辫，面露微笑。作品以当地产的柚木为雕刻材料，涂上本地生产的靛蓝染料，复配以金色，显得富贵而典雅，而朵朵红色的花卉与金色花纹更加强了这一高贵的气质，极富有缅甸手工艺的本土特色。在建筑展览室，现代手工制作的几座蒲甘最闻名的佛寺建筑模型亦是可看之点，俯视这些建筑模型不但对佛寺的整体面貌能够一目了然，而且从模型后的文字介绍更能进一步了解其背景。一些佛塔的建筑装饰雕刻残件，又让人看到了原件真实的风采，而几块绿釉饰板尺幅虽小，却能把持花天神的优美身姿塑造得甚为生动。由于这类饰板通常镶嵌在建筑物的下部，参观时往往容易疏忽，而当它们现身于博物馆的玻璃柜里时才真正显出其独特的艺术魅力。



《大地女神瓦萨里达》（贡榜王朝时期）

MEETING IN TIME EMBERS

在时间的余烬里相遇

——怀斯与王家卫

文 / 国栋



美国超级写实主义绘画代表人物，安德鲁·怀斯



香港电影导演、监制、编剧王家卫

我们必须承认一个事实：不论是在风格、手法还是在理念上，艺术家之间的借鉴与影响比我们想象中的要多得多，殿堂级的艺术家也不例外。安德鲁·怀斯——以“灵魂诗歌特质”的绘画闻名于世的美国当代画家；王家卫——深谙电影美学之道的中国著名导演。这两个人通过1994年上映的电影《东邪西毒》（下文简化为《东》）进行了一次视觉艺术的融合。

[—]

“当你感觉风景的骨干结构时，你得到的是一种孤独——一种死亡的感觉”怀斯就这样一生都在致力描绘周围熟悉的人物和风景，在怀斯的作品作里，我们极少看到那种洋溢着生命的景象。相反，他似乎非常喜欢秋天的落叶以及冬天的暖阳，他的画里往往是一个人孤零零的伫立在沉寂的原野上，她的身体枯槁又消瘦，脸颊和嘴角稍稍干裂，枯萎的发梢像杂乱无章的感情一样没有头绪，她静谧不语的背对着观众或是若有所思的眺望远方。远远的，地平线在肆无忌惮的延展开，与身躯的剪影结合在一起宛如一个巨大的十字架，在寂静之余又多了几分肃穆。

怀斯就像个旁观者，安静地观察着周遭的变化。这种不偏不倚的恰好处，使他的作品给人一种令人神往的力量，唤起了我们对于时光的追忆。

如果拿怀斯的画与《东》的电影画面相比较，我们就会发现，王家卫在诸多视觉元素和怀斯的绘画有很多相似之处：被风掀起的窗帘、遒劲苍老的枝干，以及辽阔的天空都有着贫瘠、干瘪、萧索的感觉；当“慕容嫣”站在窗前独自伤神时，不禁想起怀斯为他的邻居画的肖像——一样的沉默，一样的哀怨。《东》典型的用人物来叙事，用环境来煽情的电影，寂静出现时就轮到孤独来说话了，如著名诗人臧棣在诗歌中说：寂静像誓言的种籽，我与它埋在一起：与命运联姻的孤独是它的沃土。



【 二 】

在精神内核层面上，怀斯的绘画与《东》虽有共性，但各有不同的侧重。但他们都窥伺到了，并用不同方式和不同语言，写下了人类心灵深处的秘密——孤独的秘密。

怀斯绘画既表现了自然生命旺盛与枯寂变化，又透露出拓荒者生活所经历无尽的孤寂和苦难。可这些感情大多都流于表面，更深层的意义是它反应了20世纪人与人之间的疏远和孤寂感，这也许是艺术形象不受作者控制的最好的例子，怀斯笔下的孤独并非特指某类人群某个时期的心理感受，而是困扰人类文明的心理共性。二战过后，人与自然关系发生了巨变，古典的生活方式、态度、情感一去不复返，取而代之的是焦虑、悲伤和对消失实物的深处追忆，正如美国电影《毕业生》中的主题曲“The Sound of Silence”唱的那样“People talking without speaking, People hearing without listening.” 1967年“垮掉一代”的孤独与迷茫50年来依然痛彻心扉，无法缓解。



《东邪西毒》剧照 光与影交织，凸现人物复杂的内心



《东邪西毒》剧照，破旧的帷幔随风是王家卫和怀斯都很喜欢的物象之一，它隐喻了人物内心的渴望与悸动。



《东邪西毒》剧照 “漂泊天涯的断肠人渴望爱与被爱着，渴望在更遥远的地方去需找自己的生命的绿洲，可当时间静止画面定格，每个人都在时间的灰烬里痛苦而又孤独的生活。”



《Turkey Pond》怀斯 作
“远远的，地平线在肆无忌惮的延展开，与身躯的剪影结合在一起宛如一个巨大的十字架，在寂静之余又多了几分肃穆。”

《Wind from the Sea》怀斯 作
海风带着新鲜的气息，透过窗子和窗帘吹进房间。怀斯就这样一身都在致力描绘周围熟悉的风景



《“In the Orchard”》怀斯作 女人与树，怀斯用图像语言告诉我们什么叫“形单影只”

在当下社会，怀斯画面中的孤独依然存在。在知乎上有这个一则故事：“……2015年，我本科升研究生的暑假，来到北京做起了‘北漂’。我住在双井的一个地下室里，8人间的上下铺，里面挤着各式各样的人，三教九流。每天早上6点起床，挤地铁，赶班车，下班结束后就窝在那不足两平面的床上，看书、刷剧，保持独处，不希望和周遭的世界有任何联系。就这样摇摇晃晃、浑浑噩噩的过了两个多月。所幸还有周末，可以让我短暂抽离。我特别喜欢跑到中国美术馆边上的三联书店里边看书、翻画册，一待就是一整天。”

有一次，我拿起了一本安德鲁·怀斯画给他邻居海尔格的画册，第一幅，一个中年女性的侧脸素描，大片的留白，似有若无的微笑，粗糙的笔触有一种独特的质感。那一瞬间我有点恍惚，海尔格的素描与我脑海中母亲的模样渐渐重合。我猛然间发现，自己已经离家两个月了。我知道，我看懂了怀斯的孤独……”

孤独像一种疾病，蔓延之广似乎成为了每个年轻人都必须走过的心路历程。大城市使更多的素不相识的人聚集在一起生活，当生活环境从“熟人社会”逐步转变为“生人社会”时，人与人之间的交往的内容和态度发生的很大转变：越来越不涉及感情，只是出于非常明确的功利性目的，浮于较浅层次的礼貌。有时候我们会发现认识的人越多，真正的朋友越来越少；，当我们没办法将自身的感情向别人倾诉时，就产生了令人窒息的孤独，我们会苦笑着发现：人来人往与空无一人是那么的相似。



《东邪西毒》剧照 王家卫与怀斯都钟情于描绘少女与枯树，一种苍凉油然而生



《Autumn》怀斯作 枯槁的树桩与白皙的少女，质感的反差将环境的恶劣表现到了极致



《东邪西毒》剧照“光影在脸上交织，像杂乱无章的感情一样没有头绪”

同样是空无一人，相较于怀斯画面中永恒的孤独和伤感，《东》更侧重于刻画男女的情感纠葛。“Ashes of Time”这是电影的英文译名——《时间的灰烬》。他镜头里的白驼山可以是真实存在，也可以被看成是精神的荒原，爱的荒原。漂泊天涯的断肠人渴望爱与被爱着，渴望在更遥远的地方去需找自己的生命的绿洲，可当时间静止画面定格，每个人都在时间的灰烬里痛苦而又孤独的生活。这种痛苦在电影里被张曼玉娓娓道来：“我一直以为是我自己赢了，直到有一天看着镜子，才知道自己输了，在我最美好的时候，我最喜欢的人都不在我身边。”

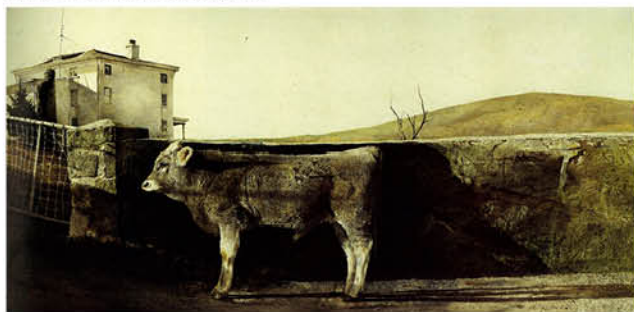
那么，人究竟应该如何走出孤独的困境？在这个问题上，王家卫给出了一个积极的答案——洪七。他从来不是谨小慎微的人，没有欧阳锋的心机和常识，可以为了几个鸡蛋与马贼结仇；他是一个倜傥不羁的性情中人，他带着老婆闯荡江湖；他的行为的惯性是率性而为，所以孤独的厄运在他身上终结，洪七是电影里唯一一个走出沙漠的人，脸上带着笑容，心中没有遗憾。他身上有一种热爱生活的美好品质：无拘无束，亲近自然，于细微的创造性和宽广的包容性中触及到生活的美好。



《Maga's Daughter》怀斯作 “大片的留白，似有似无的微笑，粗糙的笔触有一种独特的质感，与我脑海中母亲的形象渐渐重合”



《Lovers》怀斯作 神秘莫测的光影是画家表达复杂感情的工具，用来表现怀斯画面中永恒的孤独和伤感



《Young Bull》怀斯作 耕牛表现了自然生命旺盛与枯寂变化，又透露出拓荒者生活所经历无尽的孤寂和苦难



《东邪西毒》剧照，驴的位置、苍凉的背景、斜斜的影子，画面与安德鲁·怀斯《Young bull》如出一辙

[三]

1980年，“怀斯风”已经在中国写实画坛盛行开来，怀斯作品也成为许多中国艺术家绘画的模仿蓝本。与此同时，王家卫毕业于香港理工大学平面设计专业，虽然王家卫本人从来没有在任何公开场合谈及过怀斯的绘画，但早年的美术学习的经历也许让王家卫对怀斯的风格耳濡目染。不知为什么，我一直武断的联想，怀斯笔下的人物有怀斯内心的孤寂，而张国荣版的欧阳锋又有着王家卫的狡黠。而现实是，怀斯坚定的履行了自己的艺术理想，深处在艺术发展的洪流中却独善其身。王家卫却混迹于主流社会，在商业与艺术之间左右逢源。我想，怀斯的画与《东》看上去相似，就像有些人，他们聚在一起，相谈甚好，他们彻夜狂欢。但他们骨子里是不一样的，所以终究有一天要相忘于江湖，尽其一生不再相见。



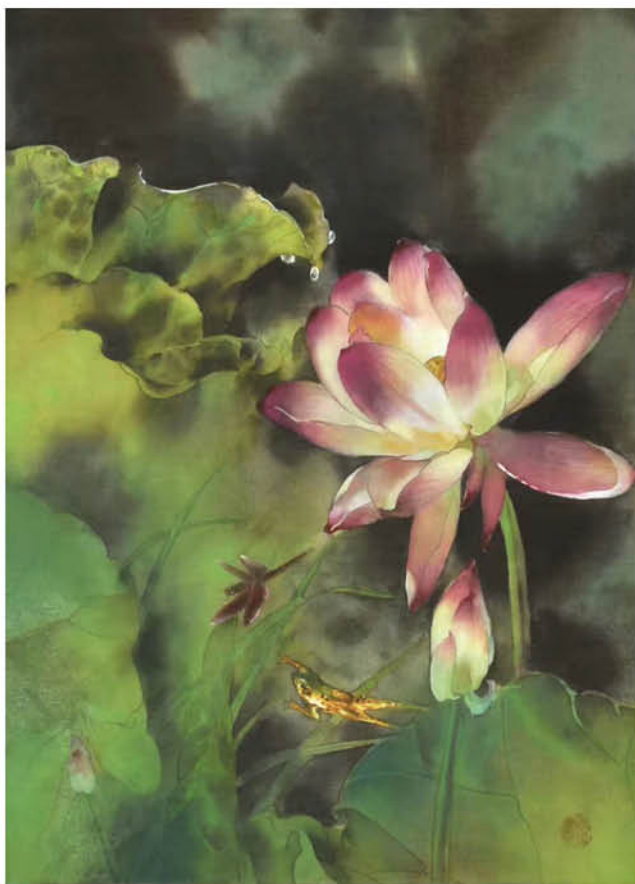
杨岚近照

LISTEN, FLOWERS ARE SILENT BUT SENTIMENTAL

花语无声却有情

文 / 朱国荣、图 / 杨 岚

记得第一次见到杨岚的画是在七年前。那时候，杨岚与她的两位日本画家一起在上海大剧院画廊展出“来自东瀛的七彩画”（第二回）。她的画除了少部分是用精细的线条描绘佛像的外，其余画的都是花卉。也是在那次画展上知道了杨岚是上海人，上小学时曾在宗乐山老师那里学习过工笔画，后来又在少年宫学习了素描和水粉画。1991年，杨岚去日本留学，拜小幡春生为师，在老师那里学到了染绢和金泥画的技法。在当了家庭主妇后，多了一个日本名字，随她先生的姓叫瀨沼，不过她从未放弃过画画。她家的园子种了许多花，是她写生和创作取之不竭的园地，这也许是杨岚把花卉画作为她的绘画主题的原因吧。从1999年起，杨岚的画开始参加在日本京都、横滨、大和、东京等地举办的画展，多次获奖。杨岚在大和市渐渐地有了名气，当地的绘画爱好者便拜她为师，跟她学画。在她的学生中，有的年龄比她要大得多。从学生到老师，杨岚仅用了十年不到的时间。在这十年间，杨岚举办了她的第一次个人画展，叫《南宋画展》。“南宋画”在日本人的心目中即是中国传统绘画，特指“院体画”。杨岚当时展出的作品基本上是中国工笔花鸟画的面貌。到了2010年，杨岚萌发了一个新的想法，要回到上海开画展。这回她是以日本画家的身份来到家乡展示她的作品的，所以在画展的名称上就有了“东瀛”两字。不过当时的杨岚在上海并没有多少人知道她。



古莲花下的世界·瞬间 杨岚 作



双鹤相伴 杨岚 作

如今杨岚已经完全融入到上海都市生活里。在十年不到的时间里，她在不同的画廊、美术馆举办了好几次个人画展和联展，每一次都有所收获，甚至在一次画展里，她展出的几十件作品被一家企业悉数收购，之后还订购不断。在上海，她不但有许多朋友，还拥有一批粉丝，这使得她每年多次奔波于上海与大和两地，乐此而不疲。

在杨岚的繁花世界里，四季花开，充满生机，她们或风姿绰约，或娉娉妖媚，或雍容富贵，或妖艳动人。杨岚是个懂花的人，她将爱与情寄托于繁花中，又用线和色细腻地叙述出来。

花卉画在中国传统绘画中统称为花鸟画，唐朝画家边鸾开创了“折枝”法，只撷取自然花草中最具美感的部分入画，逐渐形成了中国花鸟画的特色。工笔花鸟画在宋代得到了大发展，院体画以写实的风格和细腻的笔法将工笔花鸟推向顶峰，及至南宋进入繁盛期。这也是杨岚的工笔花卉画在日本被视为“南宋画”的原因。但是杨岚在日本20多年的学习与生活，耳濡目濡，也渐渐地改变了她的思维方式与绘画审美，就以她画的水仙花来说，已经丝毫不见不到“折枝”的形态，代之而起的是以全景入画的构图，一丛丛的水仙沐浴在大自然的春光里，与中国工笔水仙画表现的“清雅、文静”的意境迥然不同。在杨岚的《仙香图》上，银箔背景上画了一大片水仙花，省却了线条勾勒，以色彩来分出层次，强调画面的整体气势。能够依稀感觉到日本江戸时代画家尾形光琳的屏风画给予她的影响。而在《春的响应》中，展现的则是另一番景象：溪水两边的水仙随着波光粼粼的流水而舞动，显得活泼欢快，洋溢着一派现代的审美气息。水仙在日本的别名叫“雪中花”，意为迎接春天到来的花。杨岚在画中巧妙地表现了水仙花在春天里盛开的一静一动的不同姿态。



春的回音 杨岚 作



在杨岚的花卉画中，光与色是她艺术表现的重要特色。在《雅》中，她用晕染的传统手法赋予了百合花晶莹剔透的光泽，朦朦胧胧，摇摇曳曳，有着花闭月之态。她画的《醉芙蓉》，白色花瓣上点染着绯红，在影影绰绰的绿叶中显得神神癫癫，犹如醉酒一般。据说醉芙蓉就是在清晨开白花，之后渐渐变红，最后变成了深红色。该画的背景是在银箔上绘成的一片蓝灰色，似天非天，似水非水。我一看到这画面，马上就联想到法国印象派画家莫奈的《睡莲》，因为这幅画中的光色给予我的感受与《睡莲》很相像，有异工同曲之妙。杨岚大胆地将东方工笔画的线描、晕染与西方印象派的光、色表现巧妙地揉合为一体，形成一种全新的视觉感受。杨岚在花卉画中对光与色的追求是多元的，比如在她的《灿烂！》画中，团团簇簇的蓝色和紫色的绣球花周围出现了许多光斑，小小的圆圆的，在空气中漂浮着，游荡着，金箔底子从画面的空隙中隐隐约约地透露出来，恰如阳光从花的后面照射过来，

绚丽灿烂。我突然想到日本将绣球花称为紫阳花，莫不是由此景而来。这类对摄影中光斑的表现出现于 2013 年前后的一段时期，成为杨岚花卉画中的一个阶段性符号。

我将杨岚的画称为花卉画，而不是花鸟画，因为杨岚在画中基本上不画鸟，唯一例外的是她却特别爱画仙鹤。她画的仙鹤也不与花卉相伴，总是将它们处于雪花飞舞的夜色中，仙鹤身上黑白的羽毛与雪中夜色的黑白作了巧妙的呼应，自然而不刻意，《寒中鹤舞》的双鹤以欢快的舞姿把冰雪世界搅动得礼花般地辉煌。此类的转调在《鹤鸣花泉》中达到顶峰，两只仙鹤向着夜空引颈高歌，天空中粉红色银白色的花瓣纷纷飘然而下。杨岚在这幅画中运用了一个挪用手法，用花瓣取代了雪花，这一转换，使得画面的意境由冷寂而变为狂热，进入到一个浪漫的情景里。可以感知，杨岚在作这两幅画的时候心情是相当愉快的。



仙香图 杨岚 作



郁闲 杨岚 作



迎春 杨岚 作



创作中的杨岚



醉芙蓉 杨岚 作



阳光下的紫阳花·团乐 杨岚 作



泳春 杨岚 作



菊花吐艳 杨岚 作

《龙水》、《无限的空间》在杨岚的画中可以说是比较另类的，却又是十分有创意的作品。《龙水》表现的是直泻而下的山泉，有着很鲜明的中国画意境，然而又脱离了传统中国山水画的表现程式，以大特写的构图、近乎对称的布局，强烈的黑白对比等手法与传统拉开了距离，倒是有点接近美国画家莫里斯·路易斯的流淌绘画的趣味，不过此画的意境却实实在在是东方的情愫。无论在黑背景上隐隐约约地显出龙来，还是画出花来，甚至就是一个空背景，传递的情感都是东方的，因为画家的绘画思想是根植于东方文化传统的。至于《无限的空间》，很明显，这幅画是从水仙花《春的响应》画面中脱胎出来的，带有了抽象的形态，这么做很方便，但是能够想到这么做却是需要有很大的勇气和底气的。

杨岚在学艺上走的是一条与学院派不同的道路，她没有接受过系统的学院式教育，也没有在欧美浸染过现代绘画的洗礼，凭着她对艺术的执著追求，练就了一手高超的工笔画技艺，掌握了泥金、泥银和在金银箔上作画的手艺，更可贵的是她在绘画上的创新精神给她的花卉画带来勃勃生机。中国古代绘画传统、日本绘画传统工艺、西洋绘画的色彩，以及现代绘画的构成图式，在杨岚看来都是她绘画中的要素，只要有需要就拿来自己所用，并不在乎是哪一路，哪一派的。杨岚的这种由着性子来创作的激情和善于吸收创造的胆魄倒是为她解除了许多传统的藩篱和程式上的束缚，从而建立起她自己的独特艺术风格。至此，那些从学院里培养出来的循规蹈矩的人已被她远远地抛在了后面。杨岚是一位对艺术很有知性和敏感的画家，滋养着她的东方文化在她的笔下自然而然地渗透进花里，比兴、象征、寓意等传统文化含意反过来又从花卉中散发出来，让人感觉得到画中的花卉不只是美丽，还蕴含了丰富的思想感情。同样，凭着杨岚对现代艺术的感受与领悟，她在画中也会与一些洋画家不期而遇。

近年来，杨岚的花卉画突破了过去花园式的情调，呈现出越来越多样的面貌，富有浓重装饰性的花卉画开辟出了另一个新天地，而巨幅的金地《十二生肖图》又预示了一个更为宏大辉煌的愿景到来。杨岚在今后一定会有更多的自我突破和进步，会有更多的好作品问世，对此我深信不疑。



I LOVE NATURE BY MY NATURE

天生爱好是自然

——陈晓云的诗与画 文 / 马健、图 / 陈晓云

走近陈晓云，会被她身上特有的艺术气息所感染，无论是她画的画、写的诗还是她本人。在今年9月间于上海莫干山路的德荷艺术中心举办的“天生爱好是自然”陈晓云个展上所展示的陈晓云近年来创作的绘画作品花草风物、富于诗情，表现出自觉向东方性意象表达的强烈诉求，试图找到一种互相渗透的路径，从古典的诗学范畴回应我们对当下诗学精神的阐释和重构，玩味超然、典雅抒情，个人面貌趋于成熟。

在当下纷繁的艺术表现形式中，该选择怎样的一种适合自己的表达方式是艺术家重要的功课，作为一直以来坚持艺术实践与思考的女艺术家，陈晓云并未选择宏大的历史类、政治类题材作为她的创作主题，而是选择身边细微的小美好、小感动描绘自己心中的所想所感，在绘画创作的同时进行诗歌创作，在她的作品中践行着画中有诗，诗中有画。

作为近年来上海画坛较受关注的女画家之一，了解陈晓云作品的意蕴与风格的形成与其成长经历、求学道路及对艺术理念的研究方向有着密不可分的联系。陈晓云是个极其爱“美”、非常单纯的人，这也与她自幼的生活环境有关，

陈晓云童年跟随身为航天专家的父母在一个几乎与外界隔绝的环境中生活，封闭且纯净的桃花源的童年体验很早就根植于她的内心。之后，我们作为童年时的玩伴同时都身为艺术实践者和研究者的缘由，曾经有过一段时间非常紧密的联系，此时她的创作已经开始了探索之路，关注画面情境的经营与表达，追求一种散落唯美的精神意趣，尝试与中国文字的美学形成一种回应。

中国当下的艺术界面貌与西方的艺术思潮有着密切的联系，同时也与中国传统绘画的创作观念有着千丝万缕的联系，尤其进入90年代，中国本土艺术得到了很大程度的重视，同时艺术创作的

独特性与唯一性也更显重要。艺术家通过创作艺术品的途径来表达个人的艺术观念，而艺术家本身的认识和思考也一定会在艺术创作中留下痕迹，其认识的高度和思考的广度与最终的表达效果是否契合，也决定了其艺术作品的良莠。陈晓云在这几年的作品渐入佳境，也是鉴于其自身努力和勤奋的结果。

境非独谓景物也，喜怒哀乐人心中之境界。正像王国维所说，诗人必有轻视外物之意，故能以奴仆命风月，又必有重视外物之意，故能与花草共忧乐。无论写还是画，都离不开写境。而对美轮美奂的致敬正是陈晓云艺术创作所要表达的境。

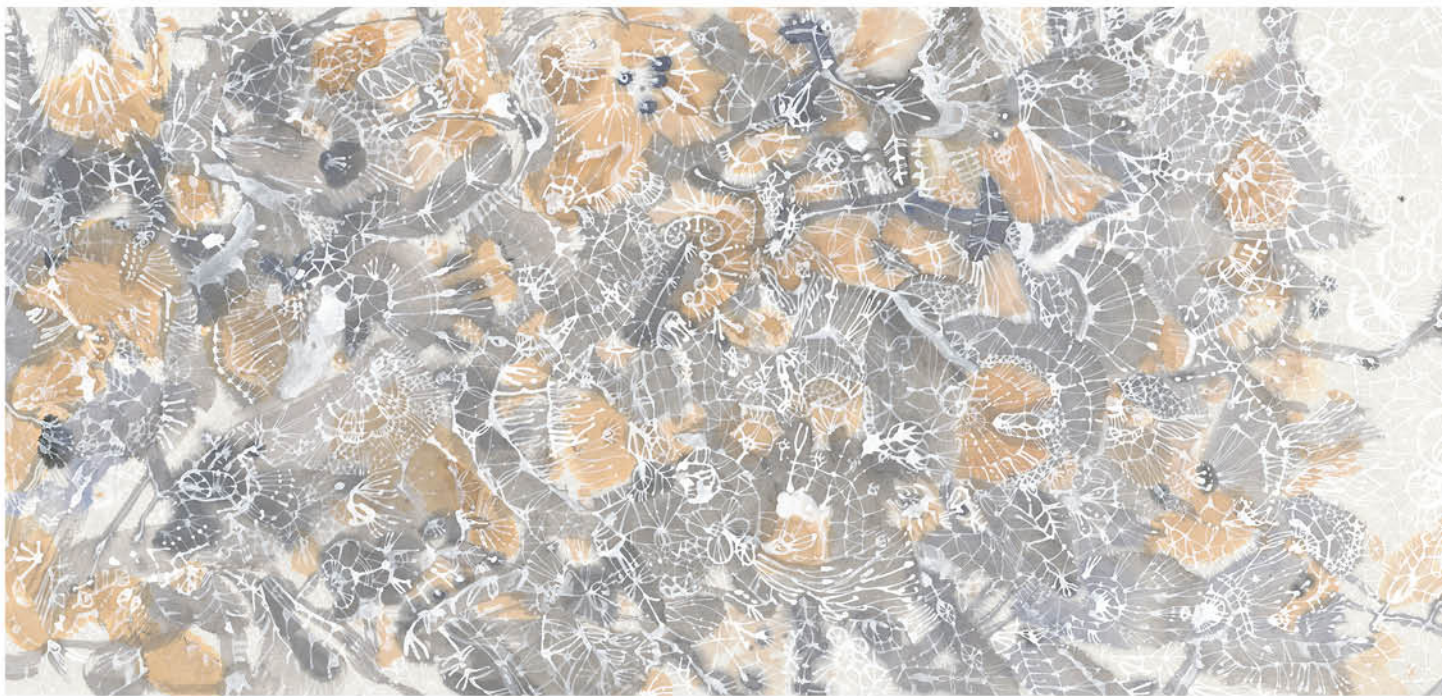




《花源 NO. 2》陈晓云 作



陈晓云，生于上海，上海市美术家协会会员，上海美术家协会版画工作委员会委员、上海市美术家协会创作沙龙成员，上海市美术家协会花鸟画沙龙成员，擅长版画、水彩、水墨并涉足诗歌创作，版画作品曾入围澳门国际版画3年展、2017英国南岸版画交流展，2015年版画作品（相对★粒程）与6国共15位艺术家受邀于上海展出，水彩作品曾获2016上海水彩画作品展优秀作品奖等，作品被上海图书馆、澳门艺术博物馆、朱屺瞻美术馆、松江美术馆等艺术机构收藏。



《笠境无涯》局部 陈晓云 作



陈晓云工作照

青兀

陈晓云 于沪上

量身定做，云纹绣球，精雕细琢，翡白翠帛，三上诸侯

七阕秦愁，万众岑透，独怜香脩，陆游红酥手，英仇苏州

拾菱桥头，闻莺回首，剪风，梳幽，书吴周，绘雪仇

醉无求，舞飞丘，玲珑斩断不知衫薄，纤婉逐冰哪料情厚

白发九丈秀，红颜似水流，拿去万代千秋，擒来私房锦绣

我无惧沙岭丑，你何须泪两流，策马绝尘梨园洲



《尘于度外之一》 陈晓云 作



《尘于度外之二》 陈晓云 作

笠境无涯

陈晓云 于榕城

渡来木兰舟
闲赴东篱慢
这厢莺儿燕有聊
无境风光
晚载是逸凉
三三两两
点点斑斑
何处杜鹃露离靛
分外无常
乃是世外逍遥庄
只不知云间巧梳妆
只不知缭绕剪了天
只不知无处觅秋香
懒散芬芳



《花源 NO. 1》陈晓云 作



《花源 NO. 3》陈晓云 作



《惜拾》局部 陈晓云 作



陈晓云正在创作中的作品

桃柳如烟

陈晓云 于沪上

忘记

山高水远

花开叶落

春短秋长

舍掉

红又橙黄

上兼中下

内还间外

躲在空泛

押一口遗失

点上些空白

禅禅曾经

不经意也会追悔

哀伤些许饒

奢望若干爱

撩拨点滴烦

放任几多债

存在着悄然无息

游历着不知且不觉

未知方位桃花源

无奈泉边柳如烟

PENG ZEYUN & NI WEIHUA: QUANTITY IS FOREVER OVER THAN QUALITY

彭泽云 & 倪卫华： 与其高产不如精创

文 / 彭泽云、图 / 倪卫华



美术：词与物的合法化在场



倪卫华是一位具有实验精神和社会批判意识的当代艺术家，在中国当代艺术史中占有重要地位。他自 1990 年代初创作《连续扩散事态——红盒、招贴》大型系列作品起，就引起了艺术界和文化界的高度关注。他的早期作品通过与社会生活语境构成嵌入式的“互文性”，对现代工业化与消费主义社会进行了一种机智的诘难与反讽。

1990 年代中期，他以《美术：词语物的合法化在场》等关于艺术边界问题讨论的系列装置和其后与王家浩合作的《线性城市》概念作品，为中国当代艺术发展注入了创新元素，成为 90 年代最具代表性的艺术家之一。1998 年至今，他又通过摄影与摄影作品，以独特的视角聚焦公共领域关键词“发展与和谐”和公共空间“风景墙”，从而成功地实现了他跨界与跨文化艺术实验的创作转型。



线性城市—利用艺术（上海）—统计与排列

彭泽云：今天下午我们非常荣幸地邀请到著名当代艺术家倪卫华先生进行一次访谈。下面有请您给我们简要地回顾一下您的创作历程。您什么时候开始从事艺术的，创作了那些作品，分为哪些阶段？

倪卫华：实际上，我一直是一位狂热的艺术爱好者，自幼喜爱绘画，中学和大学期间学习过一些素描和色彩。1983年走上工作岗位后，我便利用大部分的业余时间投入绘画的实验性创作中，主要是油画和综合材料纸本画，1986年和1989年分别在上海举办过双人展和个人画展。但我真正被艺术界知道并受到关注是在1992年由范迪安策展、在北京国际艺苑举办的“倪卫华、王南溟作品暨上海当下美术展示研讨会”上，我以录像形式展出了大型装置及互动行为作品《连续扩散事态——92红盒》。30年多年来，我的艺术创作主要分为五个阶段。第一阶段，早期的实验绘画阶段（1986——1992年）。绘画一直是我非常喜爱的艺术形式，1992——2014年的二十多年时间因为大量从事装置、行为、影像等艺术活动而中断过，2014年因一个偶然的触发点又重新捡起。第二阶段，是关于社会介入的装置与行为艺术实验阶段，我创作了两件跨年度的作品《连续扩散事态——92红盒》、《连续扩散事态——93招贴》，其特征是挪用日常生活中的一些元素，如电脑乱码文字、包装盒、招贴等。我将之投放于社会城市空间的一些场所，并与市民进行互动对话。第三阶段，是回归展览空间，进行了对日常生活元素挪用为特征的装置艺术创作（1995——1998年），重点探讨了艺术与非艺术的界限问题。第四阶段，是以小组的形式进行工作，即与青年建筑师王家浩合作成立了“线性城市”小组（1997——2009年）。第五阶段、是以城市社会公共空间的标语、广告牌等元素为线索的跨年度影像创作从1998年至今。

彭泽云：当下，高产的艺术家如雨后春笋般涌现已是不争的事实。而您个人这么多年一直秉持着“与其高产不如精创”的原则来创



线性城市—利用艺术（柏林）—投票过程



连续扩散事态（招贴）- 观看错位招贴之四

作，面对和您同时代的同行在创作数量的剧增，您会不会感到有压力，或者会不会受到他们的影响而刻意去加快您作品的创作周期？

倪卫华：如果从单件作品的数量来衡量，我也算是高产艺术家，但是，外界看我的作品似乎并不多，从作品标题来看也确实如此。这是因为，我的作品大多是跨年度的系列作品。我做作品有点像是课题研究，似乎一个问题需要从大量不同的视角、不同的切面、加上时间的演进要素进行剖析和解答。我想有时候人们忽视了当代艺术、特别是影像艺术创作过程中，时间维度之于作品意义的重要性，尤其是那些介入社会生活的作品。因此，当许多艺术家追求新作品频出、追求作品高产丰收的同时，我却是特别较真，一定要持续我的创作脉络，在某个系统里演绎出更加丰厚的意义，直到确实无法进行下去为止，这可能就是你认为的“精创”吧。

彭泽云：我看了您的《连续扩散事态——红盒、招贴》，非常有趣。我想看过的人都会有疑惑：红盒代表什么。您是在什么样的背景下，想到创作一件这样的作品，这过程中您认为最困难的是什么？在当时那个环境下，会不会被外行人投来异样的眼光，或认为是不正常，你可以把当时创作这件作品的场景给我们描述一下吗？

倪卫华：《连续扩散事态——92 红盒》、《连续扩散事态——93 招贴》是 90 年代我艺术创作历程中的第一次重要转型，著名

艺术批评家王林曾说过：“倪卫华是中国当代艺术家中第一个对数字化做出反应的人，又是第一个走向社会街头与老百姓进行嵌入式互动碰撞的人”。确实，我的这两个系列作品引入了王林说的这两个重要概念。在《连续扩散事态》的两组作品中，我都运用了电脑文字的“乱码”要素，是通过当时电脑操作系统中的“缺陷”或“漏洞”实现的。《红盒》中，我将乱码文字如正常文字的排版组合方式一样，印刷到红盒的六个面上；而《招贴》中，我又将“乱码文字”按街头流行招贴（如“老军医”、“招聘启事”、“通缉令”等）的排版格式进行批量印刷。《红盒》行为中，我将红盒在各种场所进行现场装置，制造一种聚合、裂变、渗透和扩散的视觉效果；又在人群较多的地方（如商场、地摊、证券交易所等地）进行馈赠和分发活动。整个行为过程，如同在真实的社会空间发生着的一个电影情景，一种既熟悉又陌生的物体如同病毒般正在城市中蔓延开来，成为一个神秘的、带有些恐怖意味的社会“事件”。《招贴》中，我直接挪用了街头巷尾常见的“老军医治性病”“等街头”牛皮癣“广告招贴，并将其张贴到同样的地方（招贴栏、电线杆或残恒断壁）。当市民走过这些地方观看时，会产生异样的、有些迷惑的反应。创作这两组作品基于这样一个感受：我们的文明社会似乎很有秩序，也很有稳定性，但事实上却是十分的脆弱。由人类活动不经意制造出的衍生物正在以病毒复制的裂变式速度不断地侵蚀我们的生存空间。乱码作为一个象征物，喻指核扩散、流行病毒（包括电脑病毒）、噪音、艾滋病等文明的衍生物或文明的阴影。红色有非常复杂的含义和指向，有点如诱惑性的商品包装，也似血液病毒的色调，还使人联想到红色暴力。

连续扩散事态（红盒）- 扩散之一



这两组作品创作二十多年后，我们依然看到，原先担忧的情况愈演愈烈，有增无减。

在当时的情况下，我的行为可能被视为异类，因为人们原本熟悉的环境突然闯入了陌生元素，他们遭遇到“行为事件”时的疑惑可想而知。而当时最多提出的问题是“这是派什么用场的？”、“这个有用吗？”。这样说来，我似乎又在验证着什么，即验证是否有人会跳出这样的框框，去想一些非实用的话题（形而上话题），而验证的结果是：几乎没有。说明绝大多数人活在阿多诺称之为“总体化建构”的情景中，满足于温水煮青蛙式的现状，而几乎丧失了质疑的功能和态度。

彭泽云：网上有许多关于您的《风景墙》摄影图片，看了之后让人感觉到很震撼，确实是中国快速资本化与城市化这一进程

中独特风景记忆之墙，颇有深意。我看到有些作品的主体人物形象时，脑海里突然闪出“文革”时期一些作品中“高、大、全”的形象，30多年前，这似乎是用来指导塑造反剥削反压迫的无产阶级英雄形象的。那么在您的这件作品中有没有对这种“高、大、全”手法的借鉴？有没有刻意地采取摆拍或者后期处理？

倪卫华：《风景墙》是我近十年来的一个影像作品项目。随着快速的资本化和城市化进程的加快，中国城市空间越来越呈现出一种消费主义景观，从小商铺到大卖场、从高级写字楼到CBD、从街头海报招贴到巨幅LED动感广告无不充斥着这种光怪陆离、纸醉金迷的气息。而众所周知，房地产已成为中国城市消费主义景观中最典型的代表，其广告图像也成为了城市空间景观的一个重要组成部分。它们以诱惑性的视觉表达，强化人们对物欲化“幸福生活”的向往与追求，其实质是让人们心甘情愿地成为资本与权力这个大棋局中的一颗颗棋子。正是在这样的背景下，我发现了风景墙与前面走过的人群之间的那种滑稽组合与巨大反差，这是权力与资本操控下商业意识形态与民众之间的纠葛与对峙关系。我的每一张照片都是抓拍，没有任何摆拍。我只是将“风景”框取进镜头，去除了“风景”外的所有环境细节，从而造成视错觉，使实体的路人完全置换进虚拟的广告风景中。《风景墙》中的视觉主体大多是市民或外来务工者，这些形象在文革时期是“高、大、全”的劳动者形象，而现在，“高、大、全”的形象置换成了雍容华贵的别墅、高档住宅或豪华的室内陈设，前面路过的劳动者形象则变成了反衬角色。如《风景墙——上海大连路（2009年）》中，四名头戴安全帽的工人们一齐将警惕的目光投向观者，面部丝毫没有过去那种自豪与骄傲，而只有焦虑与不安。他们在画面中是绝对的主体，身后一组城市鸟瞰图铺展开来，摩天大楼鳞次栉比。如果说，近景中的工人们愈显高大，则他们身后的城市则愈显渺小，但这又恰恰与现实相悖。因为在当今中国，背后的景观



挪用绘画：作为装置的出场



风景墙 - 上海大连路
Landscape Wall-Dalian Rd.,
Shanghai 10: 30-11: 00,
Sept 9th, 2009 (1)

才应该是主体，是大部分中国人追求的生活标准或期望实现的”小目标“，而前面的路人甲、路人乙只是被边缘化的卑微角色。

彭泽云：相较于今天，90年代，物质略显贫乏，当时年上海职工月平均工资仅有240元左右。据我所知，当时有大批艺术家受到了国外收藏家的资助，所以他们创作的艺术作品大多数是很合老外的胃口。您在做这些影像时，有没有受到外界的资助，有遇到资金困顿吗？

倪卫华：是的，当时做艺术确实比较艰苦，特别是做装置，投入多而几乎没有产出。我知道，国内有一批艺术家受到国外收藏家的资助，这方面北京机会更多一些。而我从来没有过这么好的待遇，但为了艺术理想，只有自己出钱做作品和展览，记得1996年，我的装置作品《美术：词与物的合法化在场》还刷新了当时单件作品的制作费最高纪录1.6万元。幸好我有工作，有比较稳定的收入来源，才能几十年坚持下来。

彭泽云：您个人认为当年有没有错过什么好机会，而影响到了您今天在艺术上的成就？如果再给您一次机会，您会选择做艺术吗？如果会，还会做影像、装置吗？

倪卫华：我觉得我是幸运的，不能说错过什么大的机会。我基本上算是中国当代艺术发展过程中，特别是1990年代时期的参与者和见证者了。如果说真有什么机会没有抓住，那就是2000年以后那波艺术商业化的浪潮。但我不后悔，因为我从事艺术的初心不是为了赚钱，而是期望实现内心向往的东西——通过自己持续的艺术实验，表达我对自然、人类及社会问题的想法与态度，并希望引起某种共鸣，关于这一点，我觉得我基本上实现了我的梦想。如果让我再次选择，我可能还会选择做艺术，也许基因里就有这种渴望。至于是否做影像或者装置艺术，那就不一定了，也许会去做做独立电影呢。

彭泽云：纵观您的目前这些作品，您觉得最满意的是哪件作品？为什么？历史上很多杰作都是出于偶然，灵光一现。当然，也有事先操作、有计划、有预谋的。您会对您每个阶段创作事先做计划与预估吗？假如您有一件作品会成为未来艺术历史上的杰作，您希望是哪一件？

倪卫华：没有奢想过我的作品能成为历史上的杰作，我觉得只要有比较多的人喜欢我就很满足了。关于我作品的影响力，我自己的评价是，我的那些早期作品只是在圈子里有影响，而我的《风景墙》和《关键词》则可能影响了更多的人，特别是许多圈外的人看了很有感觉和启发，并且，在展览期间及其他场合也常常有人和我交流、互动，而这正是我所期待的。如果说自己最满意的作品，那应该是《风景墙》，其次是《关键词》。当然，以前的几件作品也是比较满意的。对于创作而言，我认为长期的观察和思考是我产生灵感的基础，这是一种必要



中国梦 - 光新路 2014

的准备，如果没有足够的积累和铺垫就不可能产生好的想法。当然，有了好的想法，就要规划实施的路径，规划如何去做才会取得更佳的效果。另外，在做的过程中必然会受很多因素的影响，那就要在过程中不断地去调整和优化。

彭泽云：听说您目前正在做一件作品《中国梦》，周期是20年，平时见您，无论在哪里随身都带着一个单反相机，随时随地准备创作，确实让人挺感动，光听这件作品平的名字就知道这是一件极具时代风貌、时代特色的作品，对于身处于这段历史时期的我们，这件作品是情感的共鸣剂，对未来的人，他将是历史某个阶段的文化凝固与缩影，具有很强的史学价值。真的很期待这件作品的展出，可以向我们提前简要地介绍一下它吗？

倪卫华：你说的目前正在做的系列作品是《关键词》，而《中国梦》是其中的一组。1998年我开始拍摄城市中“发展是硬道理”的广告牌，我有意把这条标语和前面的人物勾连起来，以此表达在城市公共空间的官方话语与时下社会景观之间的关系。这组“发展”拍到2004年基本上就消失了。到了2006年，我又在城市空间发现了“越来越多”“构建和谐社会”的标语牌并开始拍摄。《关键词》这个标题是2008年做个展时提出的，是想将“发展”、“和谐”这些公共空间最密集的关键词语串成一个大的系列。之后，在2013年，又有了“中国梦”这组作品加入其中。这样，我的《关键词》系列在20年间有重点地记录了富有中国特色的意识形态宣传方式与公共场景的规划模式，以及人们处于这种特殊景观中的一个活动片段。

彭泽云：2017年是“西方后现代艺术之父”杜尚的代表作《泉》诞生一百周年，一百年过去了，由其引发的关于“到底什么是艺术品，什么是艺术？艺术与生活的距离有多远？艺术与非艺术的边界在哪里？”等问题依旧没找到答案，而在这期间，出现了不少杜尚的模仿者，我喜欢称这类人为“杜尚的影子”，他们借用杜尚的手法，把公交车站搬进了展厅，把电话放大挪进展厅，亦把小轿车挪进展厅，虽说当代艺术很难确立标准，但他们这种庸俗化、无新意、无原创性的重复性劳动实质上是给当代艺术生态制造垃圾，让艺术回归生活本身，在手法上、视角上我们需要创新，而不是一味地复制与挪用。您作为一位极具有实验精神，且一直致力于探求中国当代艺术在当下现实环境下实现突破的可能性。您是怎么看待这个现象？对这类“杜尚的影子”式青年艺术家在创作上有什么好的建议？

倪卫华：今年是杜尚代表作《泉》诞生一百周年，他极具实验性的作品拓宽了艺术的边界，也带来了持续不断的争论。鉴于对艺术本体的疑虑及思考，我于1995—1998年连续四年的时间里做了一系列关于“艺术边界讨论”的装置作品。1995年我做了《界限：非展品的搁置》，我将展览空间里原先存在的桌椅板凳（原先是一个联合办公区域）让民工搬到房间的一角，做出了挪用日常生活场景中“腾出空间”的举动，从而构成所谓的展品与非展品概念的悖论。1996年我的装置《美术：词与物的合法化在场》则似乎从正面“绑定”概念，让话语与场域之间构成一种陈述或指称关系，我挪用了公共空间铜字招牌的通用形式，将大型“美术”铜字招牌与其他艺术家的装置作品



发展 - 外滩集体照



界限：非展品的搁置

并置于一个展馆，从而制造了一个“现成品与现成品、现成品与艺术品、观看者与现成品、观看者与艺术品、话语提供者与观看者”之间既连接又对峙的场域。1997年的《挪用行画：作为装置的出场》是我以前提的比较少而最近又重点推介的作品，当时，我在一个由绘画、装置、影像等综合性当代艺术展览上，以装置作者的身份挪用了流行画廊（画店）租来的九幅商品行画，并悬挂在其他艺术家的装置与绘画作品之间。作为行画，它完全是市场调节的产物，它与展厅内由艺术体制（策展人、批评家、美术馆等）调节的“作品”形成了某种滑稽的反差，从而尖锐地指出了艺术与非艺术、大众喜爱的“流行艺术”与小众“精英艺术”、专业观众与非专业观众之间的那种不协调性及审美“鸿沟”。

你提到如今很多青年艺术家模仿或借用杜尚的手法进行创作，我想，对于年轻人的艺术实验精神我是支持的。如果他的作品具有新的内涵，针对了特别的场域，激发或推进了当代艺术话题的讨论，那应该是有意义的事。如果说，仅仅借用杜尚的威望和名声而大肆作秀，其目的是获取商业利益，那他的作品就可能变成你说的“制造垃圾”，或者即使有亮点也只能是昙花一现。对于青年艺术家，我认为应该多了解些艺术史，读懂大师们创作思想和逻辑，并且多多针对社会生活思考问题，汲取营养，才能创作出对得起自己也对得起观众的好作品。

艺术殿堂里的跋涉者 ——金碧山水画家王生南访谈

文 / 刘宇倩、图 / 王生南

THE PIONEER IN ART PALACE — AN INTERVIEW TO BLUE-
GREEN LANDSCAPE PAINTING ARTIST WANG SHENNAN





在曹杨老公房的一间客厅里，一面墙边垒起高高低低的书，窗前的一张红木大方桌上摆着一排长长短短、大大小小的毛笔，散着青青绿绿、红红黄黄的颜料和调色盘。一位长者正在挥毫着，他就是专攻金碧山水画的画家——王生南。他师从俞子才、苏春生等老师，获得华君武、刘开渠、谢稚柳、丁绍光、苏渊雷等前辈名师的题字鼓励。历经近二十年的刻苦探索，他自创出别具一格，具有装饰性趣味的金碧山水画风。其作品金碧辉煌、色彩艳丽、永不褪色，深受大众的喜爱，拥有许多海外藏家。

在从事学习和艺术创作的六十余年里，王生南走得很不寻常，他说：“我不后悔每个时期的选择，我将继续在艺术殿堂里耕耘。”

“一种更高的人生境界”

从小学到大学，王生南便经常与黑板报和墙报打交道，也很喜欢买各种美术类技法书。记得小的时候父母给的零花钱很少，但他都会积累下来去买书。如著名书画家费新我写的《怎样画铅笔画》《怎样画毛笔画》，哈定的《怎样画人像》，黄觉寺的《素描述要》等书，每一本书当初是怎么省钱买下的，至今还有记忆。

那时候条件不好，除了书，还要解决工具问题。王生南便经常跑到废品回收站去买旧纸张，回来订成一本本速写本，然后拿着自制的速写本到工厂、公园等地方去写生。大学毕业后，王生南进了工厂，开始自学油画、宣传画，担任厂里的宣传工作。当时有着“三枝笔”的美誉，因为他不仅能写文章，还会画国画、油画。

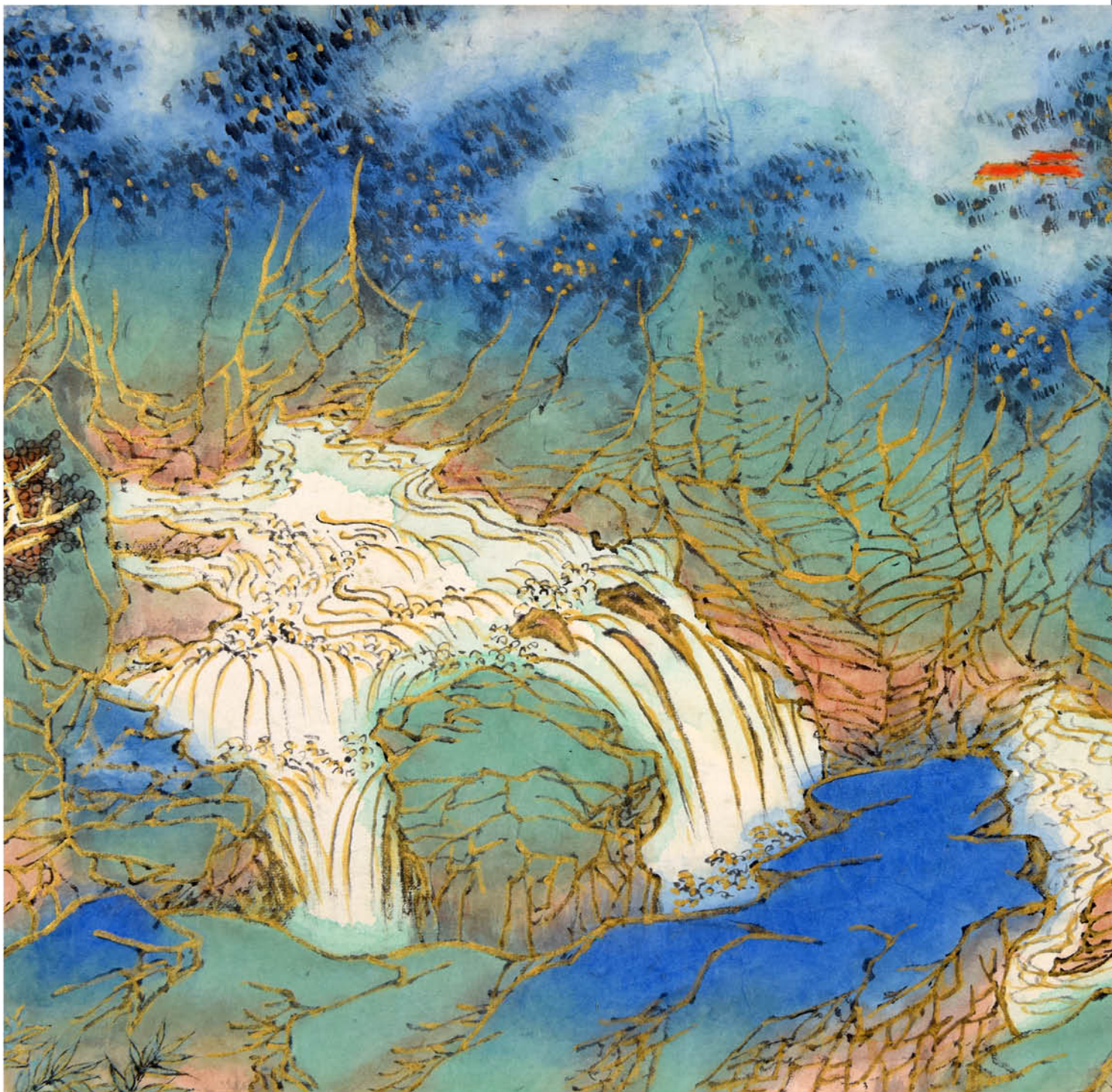
除此之外，王生南还先后得到了邱瑞敏、张桂铭两位艺术界名师的指点，才有了后来拜师求艺的事。1972 年左右，

邱瑞敏、张桂铭老师先后下厂生活，王生南经常将自己的作品拿给两位老师看，请他们指点，又根据他们的建议继续修改创作。两位老师都以正规的学院方式指导他，所以那段时间他的进步速度很快。也是这个时候，王生南结束了一个人探索绘画的阶段，有了真正的绘画老师。1982 年到 1984 年间，王生南在中国美术家协会上海分会的国画进修班学习，师从苏春生和张桂铭老师，并以优异的成绩毕业。后由 1984 年经张桂铭老师介绍，拜俞子才先生为师，专攻国画。当时的《新民晚报》还特地报道了我拜师的消息。

在俞子才先生的指导下，王生南从元四家入手，上攻五代、两宋，下追明清，临习了大量的作品，为后来的国画创作打下了坚实的基础。其后来的国画作品经常参加市、局、厂的展览，其中有逾百幅作品还作为市、局、厂领导出国访问的礼品画赠予外方。可以说，他从两位老师那学到的除了传统笔墨的技法之外，更是看到身为一位画家的风骨、意境与对艺术的执着探索，一种更高的人生境界。



映山红 王生南 作



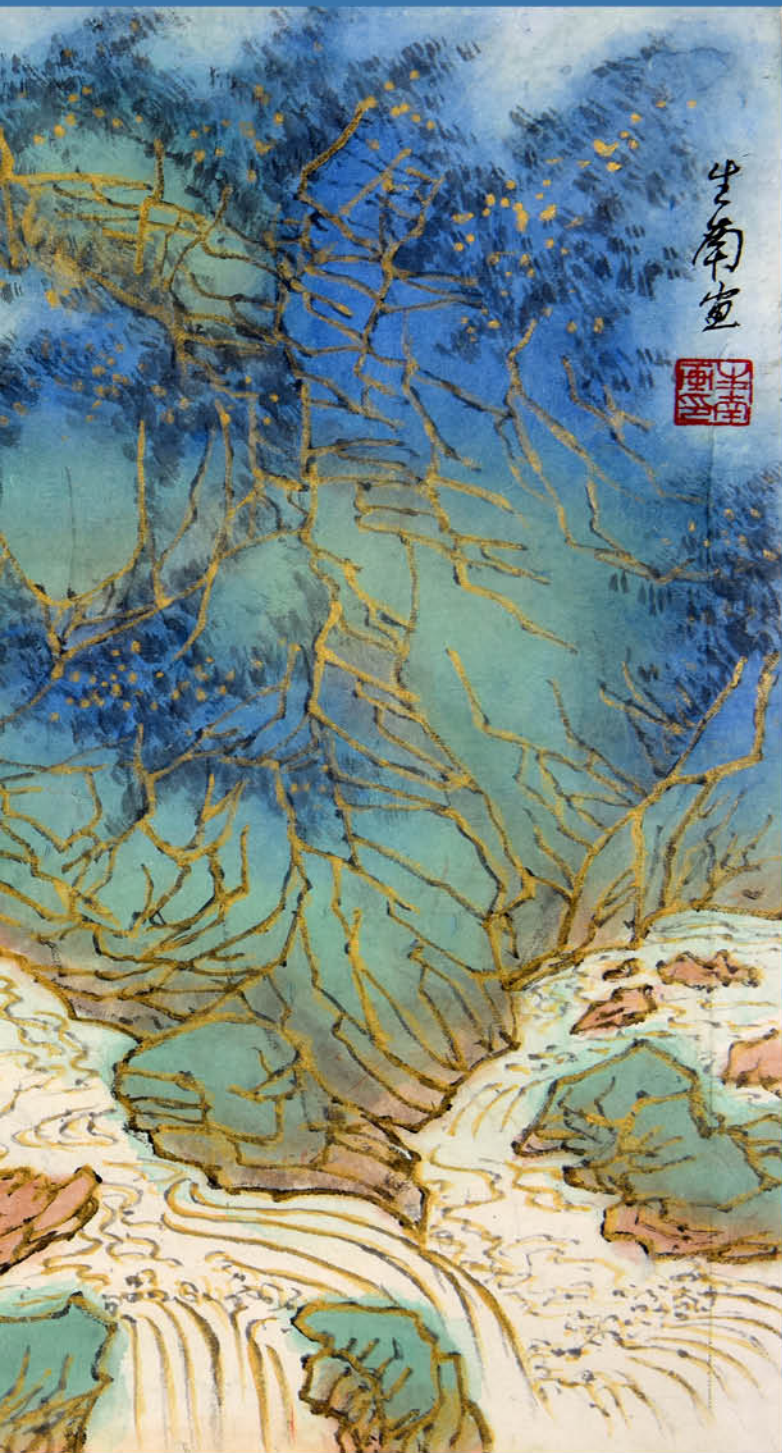
清泉石上流 王生南 作

“知君自有真丘壑，不在区区笔墨间”

顾延龙曾说俞子才先生的青绿金碧山水画为“海上一绝”。在王生南跟俞先生学画的八年中，认真学习了青绿山水画，也经常看先生示范，受到很多指点。然而俞先生晚期很少创作金碧山水画，所以没有能亲眼看到他作金碧山水画。1992年，他不幸去世，我王生南没能学到金碧山水的画法。所幸先生晚年写了一本《俞子才青绿山水课徒画稿》，里面有一些关于金碧山

水的画法，又因曾看到过几幅先生的金碧山水画原作，王生南就从中进行仔细的揣摩和领会。

自20世纪末至21世纪初，经过十余年间的钻研、实践和探索，他终于克服了金碧山水画几个关键部分的难点，如用金粉、矿物颜料加胶矾水等技法，掌握了一套方法，创作了一批比较成功的金碧山水画作品。2012年上海电视台纪实频道《收藏》栏目，就专门为王生南拍摄了《金碧画缘——介绍画家王生南》美术专题片，连续播放了两周，引起了社会上的广泛关注。



创作中的王生南

现在王生南常常在一幅已经完成的青绿山水画上用金粉勾线和施染金粉，通过勾金、染金、填金等方法，使一幅青绿山水逐渐变成一幅金碧辉煌的金碧山水作品，而且永不褪色。

“我大吃一惊，深感自己肩负一种传承和发扬金碧山水画的重任。而当我的创作越趋成熟，对材质的性能越发了解，也积累了一套画法时，我想让该画种继续传承发扬下去，有更多的人参与创作。所以我把我的秘密技法毫无保留地公之于众，希望借书籍的力量让它传播得更远，更久。”王生南如是说。

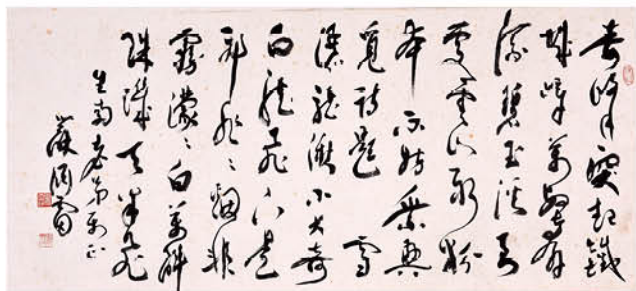
在近十年间，王生南多次去黄山、雁荡山、武夷山、太行山、井冈山、嵩山、云丘山等地写生，持着“师法自然”的心和对祖国的大好河山的激情，借自己手中的画笔去表现千姿百态的大自然，去倾述它的美。2000年，经过一年多的努力，《江山揽胜图卷》完成。这幅作品长334厘米、宽72厘米的作品，在青绿山水基础上，设色20余遍，然后在轮廓线上勾金，天空和水的部位填金，山石、坡面或与其与云雾的连结处染金，创造出了充实、雄浑而金碧辉映的意境。其还曾花了两年多的时间精



轻舟已过万重山 王生南 作



王生南与恩师艺术大师俞子才大师



苏渊雷先生为其题字

心创作了《金碧山水画图册》，一共24幅金碧山水画，幅幅精彩。这些作品都是王生南在写生稿的基础上创作加工而成的，用工写、泼墨、泼墨、金粉技法，又线面结合，小中见大，极富有装饰性，得到了广泛认可和大家的喜爱。

金碧山水画是中国优秀传统文化中的一朵奇葩，王生南受到恩师俞子才先生的栽培，有责任传承先生的“海上一绝”的青绿金碧山水画。经过近二十年的努力，他成功探索出具有1300多年历史的金碧山水画画法，又独创了新貌，闯出了一条自己的路子，勿辜负师恩，所以感到很知足，王生南希望有更多的人学习传承我们文化中的瑰宝。

苏春生老师曾有这样的评价：“王生南的金碧山水画色彩构成比较好，金粉勾线富有装饰美，色彩的丰富性和线条的装饰性协调得恰当，与传统画不同。”邱瑞敏老师也有评价：“色调的处理和冷暖的处理，在王生南的画面上比较理想，整个画面相当协调。”李醉先生说：“你挑起了传承的重担，为祖国优秀传统文化的传承和发展作出了贡献。”

曾经有位画家朋友说道：“知君自有真丘壑，不在区区笔墨间”……这些前辈对王生南的鼓励让他分外受用，鼓励着他创作出更好的金碧山水画作品。

想当艺术家，特别是金碧山水画家的年轻人，不仅要对自己的优秀传统文化充满热爱，还要将自己托付给“跋涉”两字。所谓“跋涉”，这不仅仅意味着艺术的道路漫长和崎岖，而且是你要把自己的激情与渴望，都倾注在艺术中。



白云深处 王生南 作



满目青山 王生南 作



RUNNING AND FLOWERING, ART LIFE IS POURING

艺术家感悟之插画家 Eleanor Davis
——艺术生命的笔触流淌

文 / 高安琪



插画作品之一 Eleanor Davis 作

本周，我前往聆听了一位艺术家的讲座——Eleanor Davis。讲座伊始，我就被深深吸引，瞬时融入了与她的对话之中。

她说：“嗨，大家好！我是 Eleanor Davis。请大家一起告诉我你们的名字！”随即我喊出了：“我是安琪！”与此同时，其他的听众也一齐高声说出了自己的名字。让听众在讲座开始时一起和自己打招呼，是一个非常聪慧和有效的方法。通过这样的方法，听众能以极快的速度适应并转入讲座之中。同时，我也在她这一直接而正面的开场方式中感受到了她对生活洋溢而出的热情与能量。

Eleanor Davis 是一位插画家，也是我非常喜欢的连环漫画家之一。在我流连于张张页页之时，她的作品给我留下了深刻的印象。她十分擅长对人物的刻画，这也是我喜爱她作品的原因之一。她笔下的图画拥有流畅灵动、生动有趣的线条，温和善良、可爱有趣的造型，圆圆的、敦厚的脸庞，令人愉悦舒服、明快鲜亮的色彩，以及美丽而令人着迷的色彩对比。一直以来，我都在思索与探寻关于她和她作品的一些问题：她是如何萌生出如此之多充满创意的想象的？她创作出的图像为什么会有一种充盈着爱的感觉？她是如何作为一名女性艺术家成功的？在她随后的讲座之中，我渐渐找到了答案。



插画作品之二 Eleanor Davis 作



插画作品之三 Eleanor Davis 作

据 Eleanor Davis 所述，她出生于一个全家都支持她读漫画书、画连环漫画的家庭。从小，她的父母就经常会给她带回精美的报纸连环漫画以及连环漫画书。甚至现在，她的父母依然会在翻阅完她创作的插画作品之后给予她个人建议。而祖母在 Eleanor Davis 幼年的时候也时常带她看漫画故事书并读给她听。如今她结婚了，她的丈夫也成为了她的支持者和建议者。因此，她的童年经历与整个家庭的支持都助力于她在插画创作中走向成功。

而另一个让她能尽兴创作与成功的原因是社会的背景。放眼全球，尤其是美国，自 2005 年开始就出现了连环漫画书大爆炸的情况。对于连环漫画的巨大需求量和种类丰富繁多的绘画模式让世界重燃连环漫画的生命活力。恰逢这一历史时期，Eleanor 拥有了展示自己作品的宝贵机会以及销售艺术作品的庞大市场。

在家庭支持与社会条件之外，促使 Eleanor Davis 成功并创作出充满爱与创意图画的重要原因，是她的工作准则与她对待插画的态度。

在 Eleanor 插画生涯刚开始的阶段，她习惯于整天呆在家进行绘画创作，然而这样花费所有时间在家创作的方式让她感到无比沮丧。她渴望根据自己真实的生活来

进行插画创作，但可悲的是她对此无能为力，因为她总是在家画画，这让她没有任何可以告诉读者的精彩故事。因此，Eleanor 改变了方法，她时常放下手中的画笔，去农场做活或是约见朋友，出去旅游或是为孩子们制作皮影表演，亦或是沿铁轨进行涂鸦。她觉得自己之前花了过量的时间在艺术创作上，她所需要的是跳出那样的生活，重新发觉和获得生活中的兴趣与能量。所以在这些年中，她始终秉持这一工作方法，工作不过分用力，不总是呆在家里，多走出去！

她在这些年中依然创作出了许许多多的插画作品，并且在该工作的时候全力以赴。对于艺术家来说经常会有创作不出任何好东西的艰难时期。对此，Eleanor 认为我们不应该强迫自己，而是要放空自己，在清爽明净的状态下让笔尖与画面流淌。同时，我们也需要加强速写习惯的养成。在日常生活中捕捉和记录有趣的时刻，然后将速写片段运用到我们之后的艺术创作之中。

Eleanor 对待插画的态度非常健康积极，她认为我们都应该问自己两个问题：“我们为什么要进行艺术创作？我们创作这些是为了谁？” Eleanor 非常爱插画，她希望画插画能成为她一生的工作。她坚持自己的插画只为自己而画，而自己也是唯一那个需要被取悦的对象。我们不应该只是为了取悦他人而画。

我们之所以进行艺术创作，是因为我们爱它，我们希望它能成为我们的未来。我们进行艺术创作，是用来让自己感到满足与愉悦的，我们始终都应该对自己诚实。我们进行艺术创作，是因为它让我们感到快乐，我们想要分享和聆听这种快乐的传递。这种对于艺术创作的热情让我们想要不断地去探索和挖掘，如果哪天我们停下了，我们流淌的艺术生命也就消亡了。



插画作品之四 Eleanor Davis 作



插画作品之五 Eleanor Davis 作

插画作品之六 Eleanor Davis 作

CONTEMPORARY BASIC ART EDUCATION - REFLECTIONS FROM A RURAL EPIGRAPHY SOCIETY

当代基础美术教育 与一个乡村金石学社的思考

文 / 于桐、图 / 鲍强

对于主流高校美术教育而言，有两块艺术门类是相对小众的，一个是民间艺术，比如农民画；另一个就是基础教育中的中小学美术教育。儿童的科幻画和所谓的农民画不被任何艺术体系承认，仅被规定为儿童和农民自发的创作形式，以一己之想象反映日常生活图景。然而程式化已经蔓延其中，基础层面的美术领域涉及到的绘画构图、内容、材料、工具都有了精心的设计与安排。



石范

当代基础美术教育问题之一

儿童科幻画被当做绘画教育的初级形式，好像孩子必须要先经历这个阶段才能接触西画和国画等高级形式。如果是从线条的角度看，还可以勉强接受。事实上，中小学的孩子大多不是自发的，且对线条已有一定把握，完全可以直接学习国画和西画。科幻画一类的形式并非西画和国画的入门，还导致孩子时间、兴趣的双向浪费。书法领域亦有此问题。孩子的小肌肉运动在长大之后会自然成熟，本来可以自然掌握的技能，过早训练反而会丧失了事物本身美的认知。虽然中小学有“发现美，鉴赏美，创造美”这样的教学要求，但现在当代教育考核制度的催化下，美学创造被当作唯一的教育成果，前两者基本被忽略不计。

当代基础美术教育问题之二

以创作群体为分类依据的农民画不能被划作专门的画种，其生成过程和儿童画类似。在城市化进程中，当代的农民画已经和农民脱离关系，并且也是程式化教学的成果。以农村户口的居民而言，70，80后的父母普遍受过高等教育，完全有接触西画和国画的渠道。也就是说，农民也可以直接画国画，农民画不附属于西画和国画的初期学习阶段。陈寅恪先生在论述文化和种族的问题时说，“胡汉之分在文化和不在种族”，画种亦然。如果农民画是以农民为创作群体的通俗画，则齐白石的绘画可当作纯粹的农民画。以“种族”定“文化”是极其轻蔑和不负责任的，也是文化隔离的征兆。

主流美术家往往站在指导者和评判者的立场对待上述两者。专业书画群体参与基础教育的情况非常罕见，基础美术教师也往往被排斥在专业美术的圈子外。对培训市场而言，基础美术教育和高校美术招考培训似乎泾渭分明，但都有一致性：重技术，重功利，轻审美，轻自主的感知能力，这导致当代美术缺乏价值取向。主流的，不一定是最优秀的文化。



鲍强老师在讲座



学社走廊



社员在学社



社员在中国美院



社员测量石砖

鲍强与乡村金石学社的思考

目前，浙江某农村小学有一个金石学社。这个学社隶属学校教育系统，不是培训机构也不是私塾性质，不参与主流评价系统和基础教育考核。该社目前主攻金石等“小学”的启蒙工作。学社现有金石陈列室，传拓活动室，芝兰馆讲坛三个功能空间，计划添建特藏图书馆，主要依托教师个人收藏及金石收藏界捐赠，共计金石实物藏品约五百件以上（拓本不计）。

从2002年刚开始工作时，鲍强就有了成立金石学社这样的想法。但实际达成是13年初，单位的领导对此表达了支持的态度。整个工程历时十一年之久，可想鲍强对此事的“知遇”之情。因为本身就是金石学与金石实物收藏的爱好者，鲍强很清楚它的价值。他以为，当代美术教育领域的主要问题是几乎省略了美学鉴赏，而把注意力全放在美学创造方面，这个是考核领域的方向性问题。鲍强所强调的是金石启蒙工作而非传拓的技术传授，对传拓的要求是其次的。

从内心说，鲍强希望他所做的金石启蒙是中文方向的工作，但在小学阶段，这个很难达成。从历史上看，金石学的主要内容在历史与文字学，书法与图像的意义是次要的。历史与文字是需要很大知识储备的，但书法与图像，用感知就可以。就现在已经展开的工作看，感知还是占了六成（传拓也是感知的一部分），其次才是历史与文字学。

金石学对美术教育一定是有指向性作用的。当然有人会提出出现当代美术的问题，那是他不熟悉现代当代艺术出处的缘故。当苏士比拍卖着商代的石刻卧牛时。那种现代的气息，足以震撼当代艺术圈，艺术的射线性在于借鉴不可能脱离的传统。我们办的是学社，不是传拓社。实际上，只要是学生不知道的东西，我们都愿意通过金石这个媒介去达成。



社员合影



《杭州日报》专访



汉仙人饲凤画像砖



破碎的古砖



传拓造成的古砖损坏



社员在学社



爨龙颜碑



爨宝子碑



鲍老师给中国美院学生上课一

金石学社中探究性学习的教育意义

另外，在这个金石学社的孩子们能轻易接触到哈佛大学，波士顿大学，复旦，交大，阿肯国家实验室，西泠印社，中国书法家协会等一级学府，专业机构；也可以接收到敦煌学，全型拓等第一手知识资料。这些文化概念对应的实体，对开阔孩子的视野实在意义巨大。

在金石学社的学习过程中，有室内与田野传拓，也做编目，简单的清理修复，对拓本的临习，这个包括了文字和图象的内容。教学过程中鲍强发现，金石实物一般是没有色彩的，但孩子临习的时候会按照自己的想象加上颜色，这个完全凭靠孩子主观的想象力。还有参看古代壁画，导向孩子们对高雅艺术自觉的审美，但不强迫孩子接受，意在熏陶。

“金石社致力小学。但我从来没有说过我们在做孩子的事情。责任是必然的目标。我们社就做了两件事情，一是文化输出。这个是我们教学的全部。金石现在很式微，社会大众对此几乎没有印象，更少涉足。专业美术领域里懂的人也不多，因此我们学社做的工作中涵盖讲座、展览，和基础教育领域的展览不一样，我们丝毫不标榜我们做的如何，我们的水平如何。我们是想通过展览、讲座的形式，使更多的人了解，接触金石。”鲍强这样阐述道。

最后灵活创造的拓本和书画的形式结合，金石学社将这些传拓的拓本捐赠给社会机构，比如国家图书馆，中山大学图书馆等等，也算是培养孩子承担社会责任。

金石学社面对的就是一般的基础教育，孩子看到优秀作品的机会少，特别是在农村。通过金石媒介的传播，将书画、剪纸、刺绣这样的优秀作品引进学社中展出，大大丰富了孩子的文化视野，此乃责任二字的要义。



鲍老师给中国美院学生上课二



学生传拓南宋石像

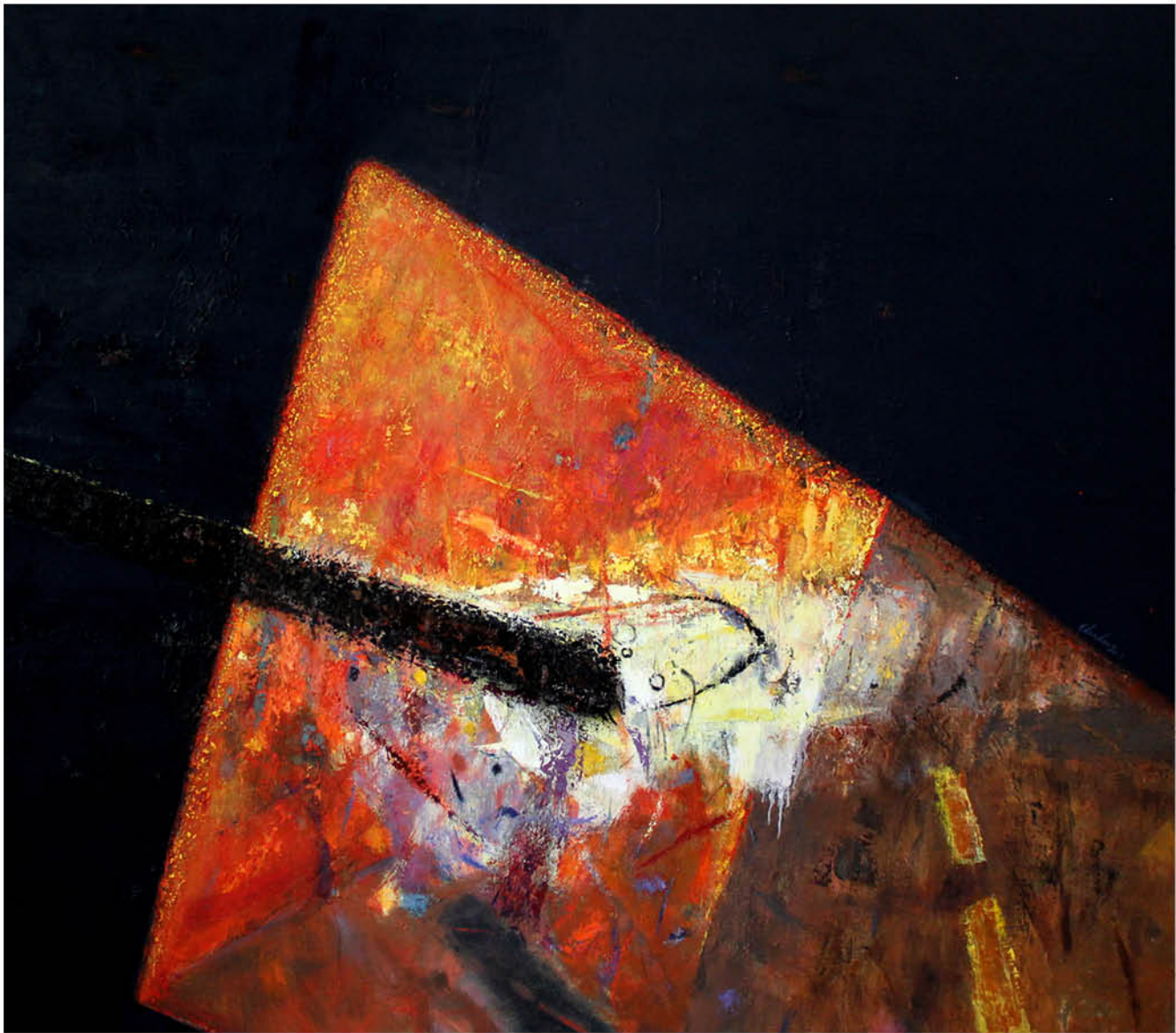


《上海客厅7》 陈迪 作

陈迪 CHEN DI

1985年4月26日出生于河南襄城，2007年毕业于江苏大学艺术学院美术系，获学士学位，东华大学艺术硕士，现居上海，上海美术家协会会员、中国美术家协会会员，吴冠中艺术馆特聘画家，八零油画学社副社长。作品多次参加国家级大展并获奖，曾获第五届全国青年美术作品展优秀奖、上海世博会全国美术作品展优秀奖、第二届朝圣敦煌全国美展优秀奖、第二届挖掘发现中国油画新人展优秀奖、第九届上海美术大展沈柔坚艺术基金奖。

推荐词：陈迪立足于当代，从历史事件中寻找力量起步。一方面，以乡村外来者的目光打量城市风景；另一方面，以都市人的视角，在童年叙事中暗示乡土情怀。两个身份互为他者，又融为一体，身份的变化，正暗合了中国传统绘画的步步观，因此综合观察他的创作，就有了那独一份、多一点的意味溢出。



《惑 NO. 46》 陈昊 作

陈昊 CHEN HAO

1985 年生于安徽无为，硕士毕业于华东师范大学美术学院，现任教于上海师范大学天华学院。

作品入选第五届全国青年美术作品展、吴冠中艺术馆全国油画展、第七届上海美术大展、光华百年——世界华人庆世博美术大展、第五届全国中青年艺术家推荐展和上海小幅油画展、上海青年美术大展等。

推荐词：《惑》系列是作者近十年来，一直从事的创作主题。从现象学的观看方式来说，任何物体在时间的意识流变过程中，会形成了一个“境域”，它是模糊和不确定的，过程充满了未知和流变。因此，作者将现象学的观察方式运用到人生的轨迹中，对人的存在进行思考，即：存在是在境域中的存在，清晰或模糊、确定或暧昧、稳定或流变。这些都会在人生的过程中出现，并最终共同构筑出一个真实而含混的本质。



《苍原 2》 李伟雄 作

李伟雄 LI WEIXIONG

李伟雄，1968 年出生，籍贯广东省江门鹤山市，居上海。现为河北美术家协会会员，中央美术学院贾又福工作室画家，国家一级美术师。

推荐词：作品《苍原》二，用墨厚重，笔劲苍遒，超越形相描述而直逼水之能量、动势、气韵。一方面思接“涛”的古典意象传统，“大江流日夜，客心悲未央”可匹其然也，“日月之行，若出其中；星汉灿烂，若出其里”亦可匹其然也，其中可见作者腕力深厚。另一方面，白波黑水以凌厉锋棱的线条勾就，有别于对水做圆融模糊的一般处理，用色鲜明强烈，色块拼接了然，暖色调的背景凸显浪涛主体的立体感，这种现代主义的用色意识却造就了整体上原始、神秘的观感。



《夏至》 齐路 作

齐路 QI LU

1974 年生于陕西延安、现居上海，2000 年毕业于西安美术学院油画系第三画室，上海美术家协会会员，职业画家。作品被多个机构和个人收藏。

推荐词：齐路的作品多表现最为普通的物件，如竹器、竹编等这些生活用品。这些物件在过去的生活中处处可见、是最为广泛的生活用品，但随着城市化的进程、这些在我们生活中随处可见的物品逐渐消失在人们的视野中。基于这一点的忧虑，画家想通过自己的描绘，表现对往昔生活的追忆，用构成的画面、疏密的对比、材质的反差，形成画面的节奏和韵律感，与观者达成集体印象中的情感共鸣。



《记忆之景 No. 24》 王钦 作

王 钦 WANG QIN

生于江西赣州，现居上海，2009年毕业于华东师范大学，获硕士学位。曾参加“绘画的品格”中国油画展、“油画艺术与当代社会”中国油画展。自由职业，八零油画学社成员。

推荐词：“记忆之景”系列作品是以创作者个人记忆中的景象为切入点，它不是对客观现实中，景与物的细节描绘，而是试图去寻找去接近内心，一个又一个似有似无的记忆景观。作品在自我反复的确定与不确定的过程中，留下画作的痕迹与形象。



《时代新风景》 徐然书 作

徐然书 XU RANSHU

1982 年生于安徽霍邱、2006 年毕业于吉林大学艺术学院、安徽省美术家协会会员、民革党员、作品入选吴冠中艺术馆全国油画作品展、可见之诗 - 第三届中国油画风景作品展、及上海市第八、九届美术大展。

推荐词：游于艺，快乐幸福。过程难免痛苦，然痛苦并非辛苦，是源于内在的追求。内心强烈的表达欲望，困于思维的不自由，未能舒畅，激情澎湃后，见了画布只能投降。所以“我”小心翼翼地探索与尝试，过程中“我”认识到了，原来广度的识别和深度的挖掘看来都很有必要。

符合审美偏爱的题材自然会被关注，摆平繁密复杂的线是“我”的目标，组织好变化与统一更需要智慧，牵强附会只能消失。艺术创作，还是要留下真诚、留下自然。

人说画如其人，真诚是根本，坦荡做人，真诚作画。



《上海客厅7》 陈迪 作

庞振勇 PANG ZHENYONG

1958年出生于内蒙古。职业画家，定居上海。四届全国美展入选，多次在《美术》发表作品，参展较多，获奖多次。

推荐词：庞振勇早期从事写实创作，后期独创全面重构，从其解构立体的画面就可以看出其扎实的基本功与冷峻多端的独特艺术语言。其试图于现实世界中衍生出虚拟可视构建，尝试解释世界之初与世界完成之后的样貌，既是创造性的深度绘画，也是探讨性的课题。



《记忆之景 No. 24》王钦 作

张润萍 ZHANG RUNPING

1960 年出生于上海。职业艺术家，参加展览众多，出版各种作品三百余幅，多次获奖。

推荐词：张润萍的绘画生涯早期是以国画入手，尤擅工笔，偶画写意。传统国画的功底铺垫为其后期转向油画创作埋下灵感基石。张润萍的油画创作以人物为主，主要表现了人性心理的萌芽到发展，激烈的激发语言调动观者情绪，激发思考，画者本身也试图以此进行艺术家责任的考量。





2018 FLORENCE-SHANGHA MODERN ART TWIN CITY EXHIBITIONS

2018 上海-佛罗伦萨当代艺术双城展

佛罗伦萨和上海，两座在艺术发展史中熠熠生辉，无法回避的重要城市，它们各自肩负着在不同时代里的历史使命，先后涌现出众多引领时代风气的艺术大师，催生出以各自城市命名的美术流派，佛罗伦萨画派与海上画派，可以说是这两座城市在艺术发展史上建立的丰碑。

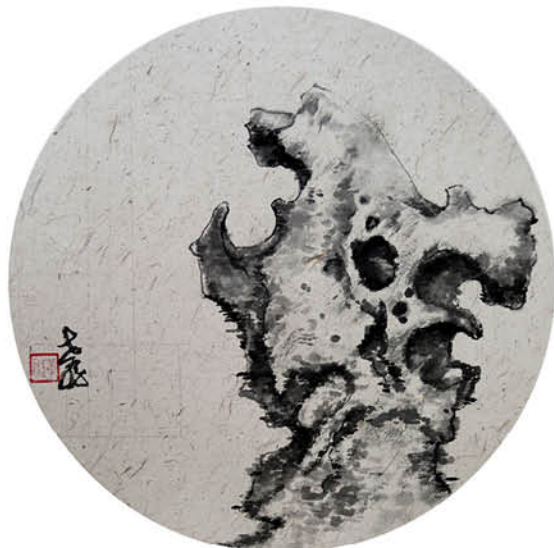
佛罗伦萨，一个被徐志摩称作“翡冷翠”的艺术之都，作为欧洲文艺复兴的起源地，无数的天才巨匠从此地涌现，达·芬奇、米开朗基罗、乔托、波提切利……正是这样精英荟萃，人文日新的艺术氛围，造就了佛罗伦萨文艺复兴之都的美誉。走在佛罗伦萨历经百年依旧精致的街道上，随处可见的城市雕塑、哥特式与罗马古典风格完美结合的建筑、镀金浮雕的建筑装饰，还有众多散落在不起眼的窄巷中的博物馆、美术馆等，历史的厚重沉淀赋予了佛罗伦萨优雅从容的气质。整座城市因为不胜枚举的世界著名藏品加身而显得更具浓厚的艺术人文气息，俨然是一座世界艺术宝库。

而一百多年前的上海，正处于一个文化艺术激烈碰撞的大时代。它以海纳百川的博大胸怀，包容了多元的文化交融、多重意识形态的交合，使得这座开埠通商的沿海城市有了急速的发展，无论是在经济、文化还是艺术等领域都作为新兴城市文化的典型形态而独占鳌头，海上画派乘此东风一时间人才济济，任伯年、吴昌硕、赵之谦、虚谷……上海地区的

艺术活动就此蓬勃发展，呈欣欣向荣之势。这时候的上海仿若文化复兴时期的佛罗伦萨盛景重现，本土的艺术形态，意识行为开始发生着激烈而深沉的多元文化融合，催化着城市文化的变迁和传统艺术的蜕变。

追溯历史向来都是为了今朝更精彩的重逢，无论是佛罗伦萨还是上海，它们存在的本身便是一种艺术形态的传承。借此次“双城展”在上海美博美术馆展出之际，除了对两城文化表示致敬，更是对东西方古今艺术在当下借鉴交流的努力尝试，因此在展览作品中，我们不仅能够追寻到佛罗伦萨的艺术家对西方经典题材的描摹，既有传统主题下的细腻刻画，也有当代绘画在艺术形式感上的鲜明展现，佛罗伦萨的艺术家们在这座艺术之都的熏陶下既在传承，又在实践着当下时代的艺术语言。中方的参展画家中同样名家汇聚，他们以新水墨的观念在笔墨与非笔墨上进行了多种样式的探求与尝试。在他们的作品里，传统与现代完全融化在个性化的笔墨中，凝练出了画家们各自独特的艺术语言。展览中的油画作品也体现了这门来自西方的艺术在上海画家手中所呈现出来的不一样的面貌。这是因为海派绘画的艺术精神已经渗透于上海画家的心中。

朱国荣 2018年4月于上海



秋霞圖写生 董斌 作



游山 关郁子 作

《心源写照》展序

关于写生有很多可以聊的话题。

比如上个世纪五十年代傅抱石出访东欧的异国写生以及后来他率领江苏省国画院的二万三千里写生；比如歌德说过：“艺术家对于自然有着双重关系：它既是自然的主宰，又是自然的奴隶。他是自然的奴隶，因为他必须用人世间的材料来进行工作，才能使人理解。”比如傅雷在评价乔托的作品时提及：“艺术革命有个永远不变的公式：一种艺术渐趋呆滞死板，不能再行表现时代趋向的时候，必得要回返自然，向其汲取新艺术的灵感。”

一些近的、身边的画家的艺术主张也与写生休戚相关，比如“写生作品化”、“写生即创作”、“写生结束了，创作也就结束了”。

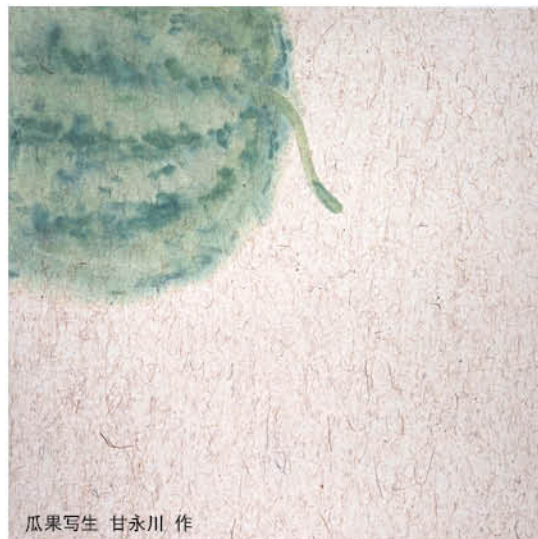
写生总能给麻木和疲劳带来新鲜的感受，防止我们犯下油滑、精致、套路、程式化等等错误。

去年大约三、四月份我带着两三个学生开始了在上海园林的写生。初衷很简单，琐事缠身，无法远行，便选择了散落在上海各处的园林。一些画家朋友知道后渐渐加入进来。再后来，写生队伍里的人越来越多，不止最初时的水墨，也有了油画。写生是我们交流的第一媒介，帮助我们陌生成就了无话不谈的同道。

这次展览是大家第一次雅集，说是自娱亦可，说是宣言也成。

真说不定经年之后我们成为一种现象呢？让别人评说吧。我们意兴未阑珊。

是以为序。



瓜果写生 甘永川 作



个园写生 张丹丹 作





去色 - 全裸 2 余松 作



陪你一起看海之情侣 吕洪良 作



扬州园林写生 9 苗彤 作



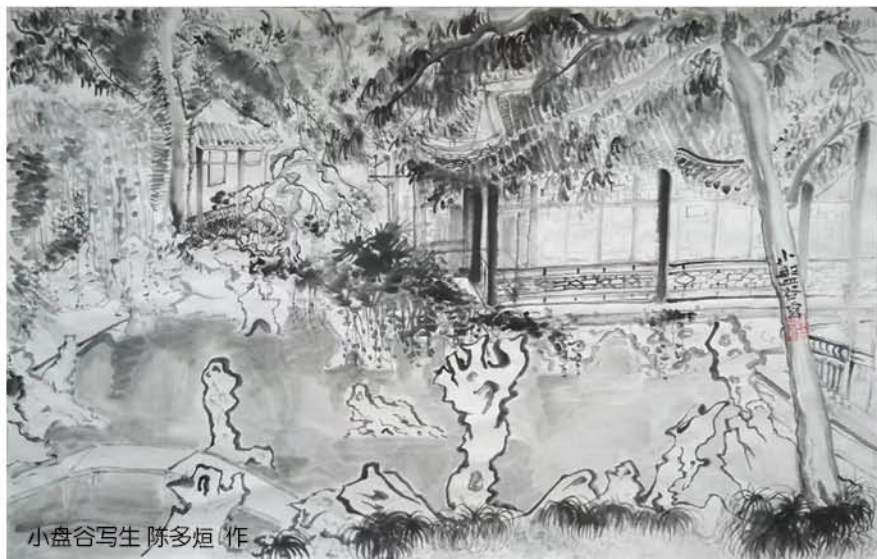
夏花 齐路 作



山乡春景 冯祥云 作



初雪 陈迪 作



小盘谷写生 陈多桓 作



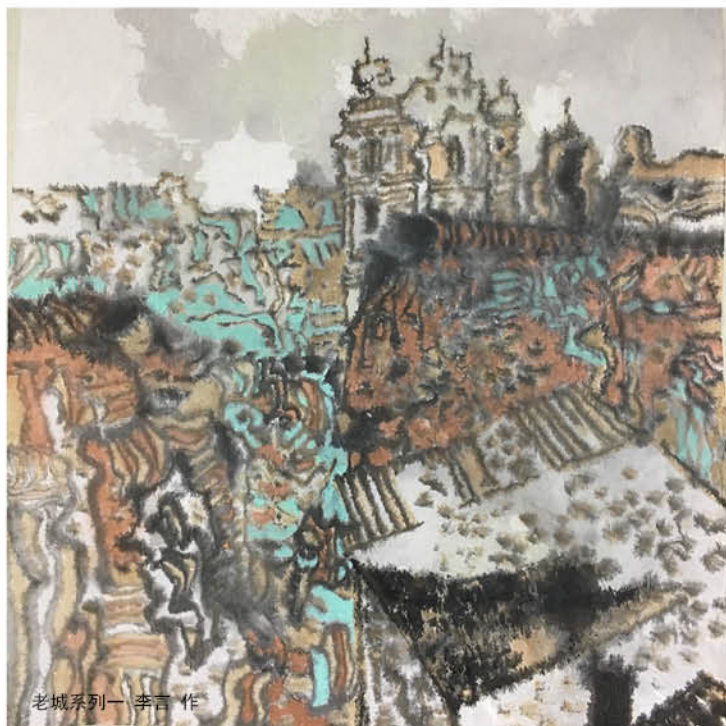
园林写生 李凯顺 作



丁酉作品之三 贺兰山 作



梁福瑞太湖写生 NO.1 梁福瑞 作



老城系列一 李言 作



阳春 李伟雄 作



仙居 庞飞 作



上海陆家嘴 李取时 作



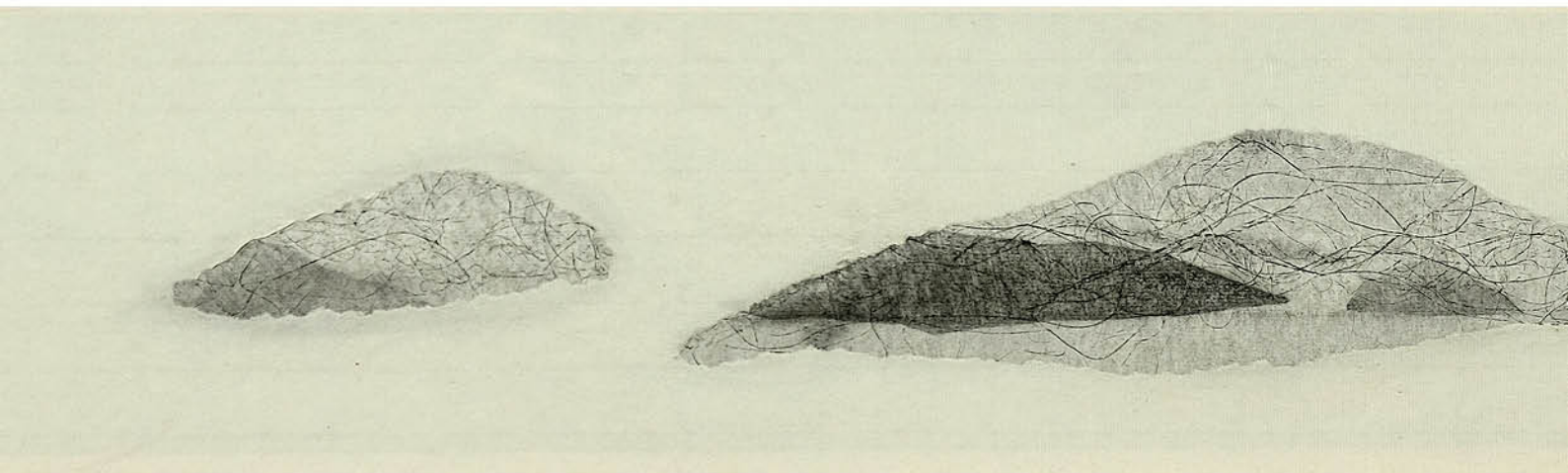
园林写生 王少纯 作



早秋 丁一 作



园林写趣一 顾楷之 作



2018 中外版画提名展

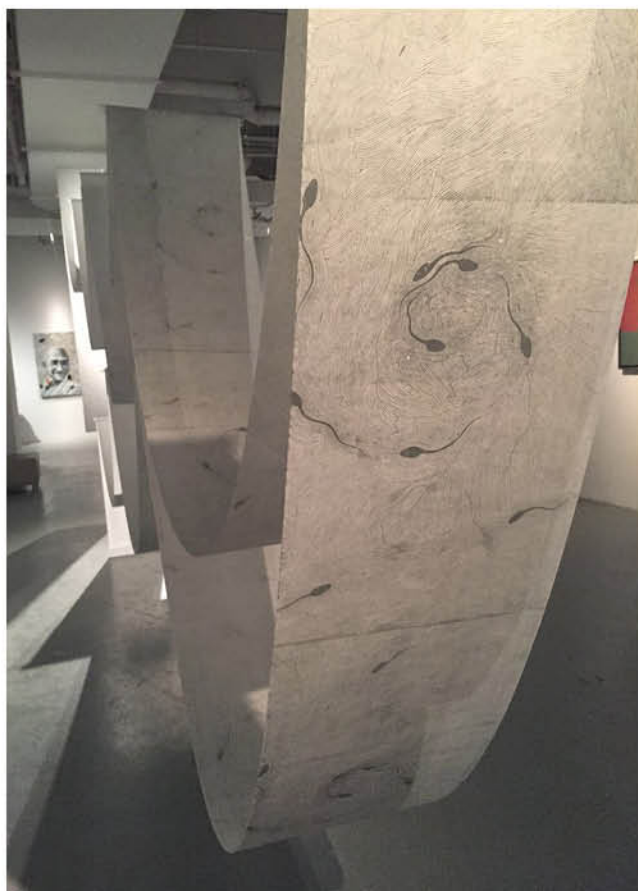
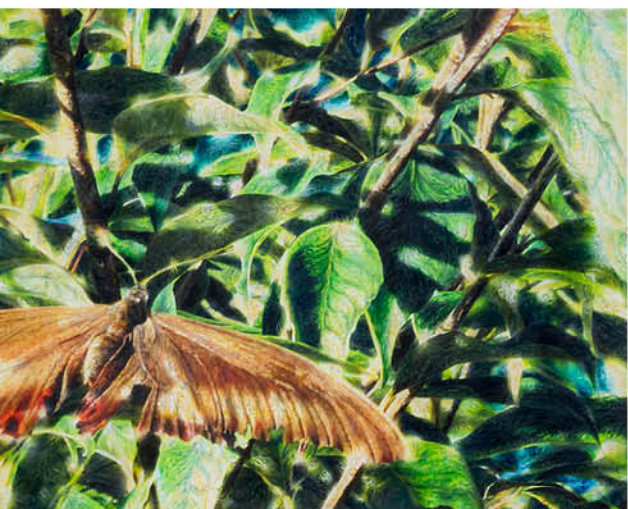
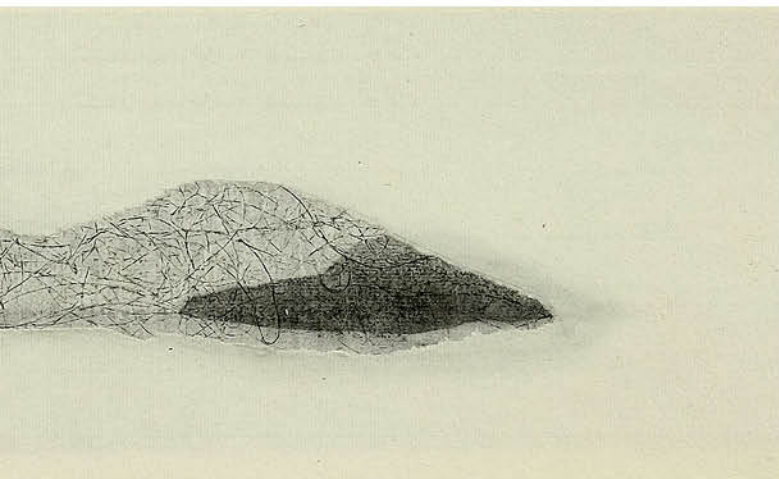
版画是印刷术的前身，作为艺术门类中极具特点的版画艺术，一直以来因为其复数性这一属性，衍生出独具魅力的意趣与品格，随着版画艺术的发展，催生出众多新观念与新技法，使得版画艺术在传统的四大版种的基础上有了更加多元和丰富的表现力。

上海是现代版画艺术在中国的发源地，近年来上海版画艺术活动此起彼伏，备受国内外艺术界关注，版画艺术家们在创作之余也非常热衷推广市民大众对版画的认知与参与，影响力极大。

本次《版味 中外版画提名展》立意于正在进行时的探索与实验的版画作品。在策展初期我们与上海市美术家协会版画艺术委员会主任卢治平老师就这个立意进行了商榷和探讨，在与卢老师交谈中，我们都希望通过一种群体的展示与交流，催生出向前迈进的新思维与新技法，即便是步履蹒跚也需态度沉稳，本次提名展倾向于“版味”这个提法，希望区别当下经典与传统的版画面貌，我们将在以下几个点上做探索：在篇幅上与常规有所突破的作品；正在往版画属性上靠近的新技巧与方法；拓展版画作品的延展性作品；在时间、空间的范围内做尝试的版画作品；观念上的有探索的作品等，同时我们邀请了几位国外的艺术家展出他们的作品，横向体会 世界各国版画家同样探索在路上的态度。

或许我们的尝试还很稚嫩，但这是作为艺术工作者必须的而且需要持续的态度，非常感谢主办方、承办方给予的大力支持和指导，希望通过这样的尝试能更多的提升自身的水平，吸引更多的专业人士与大众关注和参与版画的创作与发展，大家一起玩的更嗨。





THE TREASURE COMPOSED OF RED, YELLOW, BLUE, GREEN AND BLACK

红黄青绿黑组成的瑰宝

文、图 / 王钦庆

可曾想过，用色彩来诉说独特的中国礼品？

一味浓郁的中国红剪纸，
一把穿越时空的橙黄油布伞，
令人心醉的“青花”瓷，
最是竹林那抹绿的竹编，
一锭质坚如玉、色泽黑润、落纸如漆的佳墨。

.....

五色，可成一世界；组成的各色，美到不可方物！



剪纸，一味浓郁的中国红

剪纸，又叫刻纸。是一种用剪（刻）刀在纸上剪（刻）而成的花纹。传统的剪纸手艺人，全凭手中的一把剪刀，剪出了美好的愿望，剪出了朴素简单的平淡日子里的精采。

剪纸在中国农村是流传很广的一种民间艺术形式。这种民俗艺术的产生和流传与中国农村的节日风俗有着密切关系，逢年过节或喜庆的日子，常常会贴“ ”字，人们把美丽鲜艳的剪纸贴在雪白的墙上或明亮的窗户上、门上、灯笼上，节日的气氛便被渲染得非常浓郁。

剪纸，是中国民间艺术中的瑰宝，已成为世界艺术宝库中的珍藏。是向世界贡献出的一件中国瑰宝！

红色是中华民族最喜爱的颜色，甚至成为中国人的文化图腾和精神皈依，红，代表着喜庆、热闹与吉祥。中国人对红色的偏爱从古绵延至今，红色甚至成为世界各国人们对中国的基础印象之一，由此而生出一个贴切的称呼——“中国红”。

当剪纸走向T台，剪纸与时尚偶遇，传统、热烈，现代、东方美，共同诠释东方女性独特的性感。剪纸，一味浓郁的中国红，更是千年流传下来的民族精粹。

一把橙黄的油布伞，雨中开出的美丽花朵

中国的油布伞其实是很风格的：本色、简约、豪放、刚强、返璞归真。面对形形色色、各种各样、奶油小生模样的伞，油布伞显得特别有个性，多大的风也吹不翻。国风、民族风尽在油布伞中。油布伞在中国已有四千多年的历史，北宋画家张择端那著名的长卷风俗画《清明上河图》中就已经有了油布伞的踪影。发展至明清时已形成一定规模，与宣纸、宣笔、茶叶并称“泾县四大名优特产”。

生产油布伞作坊祖祖辈辈都以制伞为生，现在仍然有坚持由传统手工工艺制作的。油布伞选用当地山区的老毛竹、优质樟树以及棉布等原材料，经过十几道工序精制而成。手工制作的油布伞，外形古朴，伞面宽大，结实耐用。

油布伞制作分伞骨、伞芦盘、伞柄、伞衣、伞架、装伞衣、熬油、油伞等八大道工序、几十道小工序，制作工具主要有锉刀、锤子、锯子、钻子、缝纫机、剪刀、量尺等，选材严格，工序复杂，纯手工制作，一把油布伞从选材到成品一般需一周左右时间。由于是手工制作，制作技艺长期以来全靠老师徒传承，世代相传，工匠全凭悟性和长期的实践积累才能掌握。同时说明着一个道理：艺无止境，要掌握一门技艺、修成师傅，绝不简单。



令人心醉的“青花”瓷

青花瓷,是中国瓷器的主流品种之一,是中华瓷文化的一朵奇葩,脱俗、大气,精灵毓秀。看多了五彩缤纷的各色瓷器,偶然环顾青花瓷,那种“天然去雕饰”,如同出水芙蓉般的清新、素雅的感受,让人耳目一新。

青花瓷以钴矿为原料,在瓷坯上描绘花纹,再施以明釉,入窑经1300℃左右高温一次性烧成,使得色料得以充分渗透,是一种釉下彩。它融合天地之精华,轻盈、娇艳,像素颜朝天的少女,却楚楚动人,惹人怜爱。

关于青花瓷的起源,有一个美丽的传说。相传女娲补天后,发现芸芸众生缺失一种精神,于是造就了青花魂魄,并指点她到东方去寻找肉身。当她苦苦寻找到了瓷窑,看到瓷土、素坯、钴料、窑火,顿悟这里就是她的归宿,于是人间便有了青花的涅槃重生。

青花瓷作为中国传统文化的物质代表,凝聚了东方文化的哲理和智慧。它倡导一种明净端庄、宁静坚韧、含蓄内敛的品格。繁华和喧嚣的背后,青花带来一种清新和宁静。更为可贵的是,青花瓷所蕴含着的淡泊明志的情操和宁静致远的人文精神之美,历代传承,经世不衰,遂成为仁人志士的理想家园和精神归宿。从某种意义上说,青花精神涵盖了中国传统文化中的儒道思想。

竹编：最是竹林那抹绿

在中国,竹,以虚心高节,宁折不弯的君子之风,被誉为“四君子”之一,苏东坡曾说,“宁可食无肉,不可居无竹。无肉令人瘦,无竹令人俗。”与竹相伴,令人清高脱俗。而竹筐、竹篮等竹制品,自古就与百姓朝夕相处的日常生活用品。

竹编之美在于它的天然古朴,给人一种回归自然的亲切感。是一种环保、耐用的材质,使用竹编器具,这种亲切也自然地流露到生活中去。

早在新石器时代,就用竹来编织器具存放物品。为解决储水问题,以竹(藤)编制的篮筐为骨架,外周涂上糊泥,经过高温烧烤,制成竹(藤)胎的陶器,成为最早的陶器。此后在整个社会进程中不断发展壮大,编织越来越精巧,还和漆器等工艺结合起来,创制了不少兼具艺术价值和实用价值的竹编器具。2008年竹编被列入了国家非物质文化遗产名录。

竹编工艺看似简单,制作起来却极其的繁琐,匠人手握篾刀推竹片,刀锋轻微抖动,竹片徐徐渐进。不急不躁,细工慢活,片竹成丝,编竹成器。纵是竹之禀性,横为人之感性,刚柔并济,丝丝回环,留下纵横交错的缜密,织就经纬地的精致。

挑竹、片竹、编竹,在匠人手中,成就一件件精美的工艺品。柔韧之美,劲节之持,诠释竹风雅韵,竹编:最是竹林那抹绿。

中国墨，坚韧如玄玉

墨,与笔、纸、砚合称“文房四宝”。一锭佳墨具有质坚如玉、色泽黑润、落纸如漆、历久不褪并香味浓郁等特点。

墨分两类:松烟墨和油烟墨。晋代的卫夫人在《笔阵图》中谈道:“其墨取店山之松烟,代郡之鹿胶,十年以上强如石者为之。”早年的墨取天然石墨为之,后来才有烧制的墨锭。油烟与松烟取烟的材料不同。在氧气不足的情况下,松枝或油料不能充分燃烧便形成了烟灰,以此烟灰加上胶、香料制成的墨就是松烟或油烟墨。

中国墨以徽墨最具盛名,与宣纸、湖笔齐名。制墨工艺复杂,要经过烧烟、收烟、加胶、加药、和烟、蒸剂、杵捣、捶炼、制样、入灰、出灰、去湿等十几道工序。墨配料也十分讲究,优质墨配有麝香、梅片、冰片、金箔等。晾干后,在墨锭上填金敷彩,增加了墨的观赏性。

佳墨如佳人,书画之时,莫若红袖添香。明窗净几,不可缺者香也,然沉水香不如闻花香,闻花香不如嗅茗香,嗅茗香不如品墨香。

墨更是一种精神,从晕染于砚台之内再到挥洒在纸物之上,文人雅士把精神寄托在黑色轨迹里,震撼古今,动人心魄。

YOUR WORLD IN APRIL

THE SPRING SKETCHES OF MEI BO

美博春日写生记

春水初生，春林初盛，春风十里，不如你。——冯唐

文 / 傅康妮

你的人间四月天



在春景里巧笑嫣然

冯唐的小诗从口中慢慢吟出，仿佛让人置于春日的葱茏之中，自然的变化为这个世界带来新鲜的气息。娉娉纤纤，氤氲水汽，灼灼芳华，这个季节中的一切，都让人感受着蓬勃的生机。

周末的早晨总是带着慵懒的气息，但美博的孩子们却早已身披春日暖阳，拿起画板，执起画笔，来到美博美术馆坐落的黎安公园。取景，起稿，上色，每个孩子都有一块内心最心仪的景色，从枝丫到落叶，眼里的真实变为画纸上或清晰或模糊的色块。说到这些孩子，他们心中的春日总是千奇百怪，可能是一节冒芽的春枝，是湖面的波鳞水色，也是树丛间交错的桃红柳绿。不管是对细节描绘到极致，还是将目光所及的色彩铺满画纸，每一个画面都是他们心灵与自然的碰撞。

我们常说艺术，是对生活和生命的再现；画作，则是对存在或曾经存在的记录。绘画的取材只有来自身边，经过技巧情



鲁顺欣 写生作品



黄心怡 写生作品



刘梓叶 写生作品



可儿 写生作品

感的加工提炼，才能称之为好的作品。我们倡导儿童写生，就是培养他们善用眼睛与心灵，观察感受生活，认识世界；通过对绘画的手法和造型表现方式的学习，完成作品的呈现，这其中展现的是现实与艺术的转换，是心灵的表达，是任何事物无法构建的成就与满足。孩子们认真勾勒，不加修饰的画作格外珍贵，能不顾一切，直接地传达心中所想，也是这个年龄最值得呵护的对待艺术的勇气。而这帮孩子们，正是在这春意萌动的人间四月，一次次为我们带来惊喜。

美博的艺术培养计划，就是将课堂深入自然，深入美术馆，让学生真正身处环境，用毛孔感受空气，感受光和热，感受画面中每个笔触的力度和厚度；用眼睛捕捉色彩，捕捉自然造化的万物生灵。当我们把自身变为艺术作品中的一角，又何惧读不懂艺术。



孩子们的画作展示