



郑金岩 禅鱼 布面油画 33.5×39.5cm 2005年

主管单位：天津市教育委员会

主办单位：天津美术学院

出版单位：天津美术学院学报编辑部

天津市河北区天纬路4号

邮 编：300141

电 话：022-26241506

制版印刷：天津中天证照印刷有限公司

出版日期：2018年1月25日

刊 号：ISSN 1008-8822
CN12-1287/G4

E-mail: beifangmeishu@qq.com

定 价：28.90元

ISSN 1008-8822



9 771008 882189

北方美术
NORTHERN ART 2018/01

天津美术学院学报
月刊
总第二二四期

天津美术学院学报

北方美术^{月刊}
NORTHERN ART

2018/01

道友郑金岩 王 琨

My Congenial Friend: Oil Painter Zheng Jinyan Wang Kun

现代主义的嬗变——“前卫·上海——上海当代艺术30年文献展”展评 张宛彤

The Evolution of Modernism: Review of “Avantgarde · Shanghai: 30 Years’ Documenta of Shanghai Contemporary Art (1979-2010)” Zhang Wantong

探索、交流与碰撞、借鉴——“中国高等美术院校基础教学研讨会暨纸本绘画作品展”综述

路洪明 冯碧婷 谷昱晔 王 烨

Exploration, Communication and Collision, and Interactive Reference: Review of Symposium on Fundamental Teaching and Exhibition of Paper-based Paintings in Art Colleges and Universities of China

Lu Hongming, Feng Biting, Gu Yuye and Wang Ye

美术学院的基础教学与观念转向 郝青松

Fundamental Teaching at Art Academies and Concept Shift Hao Qingsong



电子阅读 扫一扫

JOURNAL OF TIANJIN
ACADEMY OF
FINE ARTS



李山 秩序二 纸本水墨 57×73cm 1979 年

封面：郑金岩 幽弦（局部） 布面油画 2005 年

【卷首语】

《天津美术学院学报》2018 年第 1 期的《今日人物》，向大家推介天津美术学院造型艺术学院郑金岩院长的艺术创作。郑金岩先生多年来在油画艺术领域潜心探索，其极具张力的作品描摹出了一个充满特殊热情的世界。

本期的《展览现场》栏目中，“上海当代艺术 30 年文献展”等新近展事值得人们特殊关注。这个展览不仅是对上海当代艺术的某种文案总结，更是对上海乃至整个中国现当代艺术发展的一种自省和反思，先行者们的成败经验值得我们在今后继续学习和继承。

本期的《艺术视野》栏目，主要介绍了“中国高等美术院校基础教学研讨会暨纸本绘画作品展”的一些基本情况，除了路洪明先生等提供的展览综述和姜中立先生的作品集前言，郝青松先生《美术学院的基础教学与观念转向》更从近期美术教育现象入手，对美院教学观念的走向进行了发人深省的思考。

本期的《史论经纬》栏目选登了一批外国美术史研究的新近成果，从 30 年前的翻译介绍到今天研究系统的逐渐精深，在艺术创作界寻求深入发展的同时，艺术理论界的外国美术研究也在追寻着深入发展。

天津美术学院学报执行主编 邵亮

2018 年 1 月

【 Editorial 】

In the first issue of the *Journal of Tianjin Academy of Fine Arts*, Figures of Today highlights the works of Mr. Zheng Jinyan, director of School of Plastic Arts, Tianjin Academy of Fine Arts. Mr. Zheng has been dedicated to oil painting for decades, and his works full of tension portray a world exuding unusual enthusiasm.

In this issue, Exhibition Reviews introduces the “30 Years’ Documenta of Shanghai Contemporary Art”, which deserves our particular attention. This show is not only a summary of contemporary art in Shanghai, but also an introspection of contemporary art of whole China; we can learn from our forerunners’ past, be it success or failure.

Our Art Vision reviews the Symposium on Fundamental Teaching and Exhibition of Paper-based Paintings in Art Colleges and Universities of China. Mr. Lu Hongming provides an overview, and Mr. Jiang Zhongli writes a preface to the catalogue; and Mr. Hao Qingsong offers his insights into the trend of teaching concepts in art academies in his “Fundamental Teaching at Art Academies and Concept Shift.”

Also in this issue, Art History and Theories includes some of the latest achievements in the research of foreign art history. From the activities of translation and introduction thirty years ago to increasingly systematic present-day probing and studies, along with the in-depth development in the area of artistic creation, our studies of foreign art in the field of art theories are deepening as well.

Shao Liang, executive chief editor of Journal of Tianjin Academy of Fine Arts

January 2018

天津美术学院学报
JOURNAL OF TIANJIN ACADEMY OF FINE ARTS

主 编	孙 杰	
常务主编	郭振山	
执行主编	邵 亮	
编辑室主任	金 山	
编 辑	路洪明	陈期凡
英文编辑	李本正	蒙佳亮
美术编辑	张 睿	
整体设计	商 毅	
网络编辑	苏 涛	

编委	王帅	王伟毅	王丽莎
(按姓氏笔画排序)	王爱君	刘姝铭	祁海平
	李孝萱	李志强	余春娜
	张锰	张耀来	邵亮
	范敏	郭振山	阎维远
	彭军	景育民	薛明

本期策划编辑 邵 亮

本刊为中国学术期刊全文数据库、中国万方数据库、中文科技期刊数据库、博看网 www.bookan.com.cn、超星数字图书馆、中教数据库以及中国核心期刊(遴选)数据库收录期刊。本刊作者提交的论文、图片一旦在我刊发表,即承诺将其数字化复制权、发行权、汇编及信息网络传播权无偿转授于我刊,且允许我刊将上述权利转授给第三方。如果作者在来稿时没有特别声明,即视为同意我刊上述声明。

主管单位	天津市教育委员会
主办单位	天津美术学院
出版单位	天津美术学院学报编辑部 天津市河北区天纬路4号
发 行	本刊编辑部
邮 编	300141
电 话	022-26241506
制版印刷	天津中天证照印刷有限公司
出版日期	2018年1月25日
刊 号	ISSN 1008-8822 CN12-1287/G4
E-mail	beifangmeishu@qq.com
海外总发行	中国国际图书贸易集团有限公司
外发行代号	Q4307

目录

道友郑金岩 王 琨 /006

瞬间的永恒 郑金岩 /008

现代主义的嬗变——“前卫·上海——上海当代艺术 30 年文献展”展评	张宛彤 /022
对生活的深刻追问——PSA“青策计划 2017”	整理：薛莲青 /030
根茎——中国当代艺术自主性研究展	杨羽彤 /040
话语之上——记“语上——张从云、康蕾双个展”	李子矜 /062

探索、交流与碰撞、借鉴——“中国高等美术院校基础教学研讨会暨纸本绘画作品展”综述路洪明 冯碧婷 谷昱晔 王
 烨 /074

多元艺术时代与基础教学——《拓展与研究——中国高等美术院校教师纸本绘画作品集》前言 姜中立 /085

美术学院的基础教学与观念转向 郝青松 /086

传统文化的礼赞——我看郑力《书香门第》 陈 治 /088

从苏联美院油画教学看当代中国油画教学	董 泉 /090
从传统到现代, 继承到创新——印象派再认识	曹珊珊 王洪阁 /094
革新抑或消亡——试论材料与工艺对雕塑艺术的影响	彭 博 /097
论罗斯科绘画的平面构成逻辑.....	袁铭林 /099
狄德罗艺术批评的当代启示	杨 杰 /102
维也纳美术史学派与形式主义.....	程咪咪 /106

Contents

FIGURES OF TODAY

My Congenial Friend: Oil Painter Zheng Jinyan *Wang Kun*/6

Eternity of a Moment *Zheng Jinyan*/8

EXHIBITION REVIEWS

The Evolution of Modernism: Review of “Avantgarde • Shanghai: 30 Years’ Documenta of Shanghai Contemporary Art (1979-2010)” *Zhang Wantong*/22

Making a Detailed Inquiry of Life: “Emerging Curators Project 2017” of PSA *Text finishing: Xue Lianqing*/30

Review of Rhizome: Eight Chinese Contemporary Art Case Studies Exhibition *Yang Yutong*/40

Beyond Discourse: Review of “Beyond Discourse—A Joint Exhibition of Zhang Congyun and Kang Lei” *Li Zijin*/62

ART VISION

Exploration, Communication and Collision, and Interactive Reference: Review of Symposium on Fundamental Teaching and Exhibition of Paper-based Paintings in Art Colleges and Universities of China .. *Lu Hongming, Feng Biting, Gu Yuye and Wang Ye*/74

The Multi-Arts Era and Fundamental Teaching: Preface to *Extension and Research: Paper-based Paintings by Teachers in Art Colleges and Universities of China* *Jiang Zhongli*/85

Fundamental Teaching at Art Academies and Concept Shift *Hao Qingsong*/86

In Praise of Traditional Culture: Zheng Li’s *A Literary Family* *Chen Zhi*/88

ART HISTORY AND THEORIES

Contemporary Chinese Oil Painting Teaching in Comparison with Oil Painting Teaching in the Fine Arts Institutions of the Soviet Union *Dong Quan*/90

From Tradition to Modernity, and from Inheritance to Innovation: Impressionism Reexamined *Wang Hongge and Cao Shanshan*/94

Innovation or Extinction: The Effects of Materials and Technology upon Sculpture *Peng Bo*/97

On the Logic of Planar Composition in Rothko’s Paintings *Yuan Minglin*/99

Inspiration of Diderot’s Art Criticism to the Contemporary Era *Yang Jie*/102

Vienna Art History School and Formalism *Cheng Mimi*/106

道友郑金岩

老郑低调，他参加展览无数，国家级的展览获奖也很多，在天津有此业绩的并不多，但他很少与人提及。名利面前总是往后退，没见过他争过什么头衔，张罗怎么卖画，似乎这些与他无关，平淡中坚守着自己的信念。如此修行与淡定的人生态度来源于老郑的学养，老郑好读书，圈里人都知道，常与智者对话，与高人交心，自然就会与流俗的市侩气越离越远。老郑用他的画笔与古人对话，也与今人交谈，与荷花絮语，也与鱼儿聊天，不善言谈的老郑其实很能说会道，当然不是在嘴上而是在画中。能走进老郑的画里是一种幸运。

06



现代主义的嬗变
——“前卫·上海——上海当代艺术 30 年文献展”展评

2017 年 11 月 19 日，由朱其策划的“前卫·上海——上海当代艺术 30 年文献展”在明园美术馆奏响序曲——第一单元“重启现代主义（1979—1985）”。本次展览是介绍上海前卫艺术进程的“序章”——回顾强化的、高速的、无畏的城市发展前的艺术场域。展览共分为三个单元，分别为“重启现代主义（1979—1985）”“前卫主义新潮（1985—1992）”和“走向当代艺术（1993—2010）”。总体来看，与中国其他地域相比，上海拥有独特的国际视野，这里的艺术主体历来由高校师生和留学人士构成，其作品语言以精致的形式技巧和文人气质为特征。当然，本单元的展览只是回顾上海前卫艺术的开端，今年 1 月 28 日，策展人将继续展示上海消费社会语境下的艺术，希望大家持续关注。

22



探索、交流与碰撞、借鉴
——“中国高等美术院校基础教学研讨会暨纸本绘画作品展”综述

“中国高等美术院校基础教学研讨会暨纸本绘画作品展”是中国美术教育基础教学的一次盛会。教育当随时代，艺术院校的基础教学虽然还是以纸本作为主要的表达方式，但已呈现出多元化、实验性和开放性的面貌。各地的基础教学精英汇聚于海河之畔，他们对基础教学的研究成果与对话在一定程度上代表着当下中国艺术院校基础教学中最积极最活跃的研究力量。通过此次展览和研讨会的举行，能够促进不同院校之间的交流互动，推动不同方向的特色发展之路，带动和引领中国高等美术教育基础教学的深度思考和发展。

74



美术学院的基础教学与观念转向

纵观今日美术学院基础部教师的作品面貌，尤其是造型艺术基础部，作为当代艺术的绘画已是一种普遍的共识，见证于此次天津美术学院主办的纸上作品展。展览作品以纸上作为媒介，固然不能涵盖参展艺术家的全部艺术面貌，但一斑窥全豹，依然可以透射出目前国内艺术学院基础部教师的艺术思考和创作状态，进而可以了解到国内艺术院校基础教学的普遍状况。艺术院校的基础教学虽然还是以纸上作为主要的表达方式，但已呈现了别开生面的异象。美术学院经常被质问是否能培养出当代艺术家，而基础部的教师承担了最开始也是最关键的教学工作。实验性、开放性的教学，首先开始于这些教师艺术家们在纸上的探索，是为本次展览的现实意义。

86



编者按：画家是对事物敏感的一个群体，以一颗敏感之心去感知前贤，或许能在一瞬间体悟到永恒的意义。郑金岩教授诉诸笔端的古代画家形象，以其对内在生命和心灵的感悟，穿透了时间的迷障，呈现出一种永恒的人文精神。而这种永恒的人文精神正是画家苦苦追寻的心灵意象，故而反映到物象中，于人于物都是内在的统一，以此观郑金岩教授的画作，或许使人有似曾相识的感觉。本刊选编了他的部分代表作品和创作感悟，随同王琨先生的一篇短文以飨读者。

Editor’s note: Painters are a responsive group. They are endowed with a responsive heart, who may seek to perceive their forefathers, and perhaps catch the meaning of eternity within a split second. Professor Zheng Jinyan, for example, presents an everlasting humanistic spirit through his works that portray ancient artists, despite perplexing barriers of time. This spirit is precisely the mental image that an artist has been so dedicated to seek. When it is reflected in his works, the inherent unity is reached, either for the artist or the object. If Professor Zheng’s works are viewed this way, a sense of familiarity may come up in our mind. In this issue we include some of his representative works and creative insights, and a short essay by Wang Kun as well.

道友郑金岩

My Congenial Friend: Oil Painter Zheng Jinyan

王 琨 /Wang Kun

不谦虚地讲，老郑看上去比我显老，一直爱管他叫老郑，其实他比我小很多。与老郑相识、相交多年，他是我心中的重要朋友，我以为老郑性格中的很多东西与我相似，比如：好静，不善交际，许多场合总是显得被动，更不喜欢滔滔不绝，我不知他上课时怎样面对学生，我推测一定是善于倾听、耐心引导、不会强加自己观点的好老师。

老郑低调，他参加展览无数，国家级的展览获奖也很多，在天津有此业绩的并不多，但他很少与人提及。名利面前总是往后退，没见他争过什么头衔，张罗怎么卖画，似乎这些与他无关，平淡中坚守着自己的信念。如此修行与淡定的人生态度来源于老郑的学养，老郑好读书，圈里人都知道，常与智者对话，与高人交心，自然就会与流俗的市侩气越离越远。

看老郑的“荷花”烟雨空蒙中透出丝丝禅意，一切浮华都是过眼云烟，留下的是智慧的结晶，火气已消尽，谁又能说这其中没有老郑悟到的人生真谛呢？

老郑笔下的人物更是意味深长，其中有对人生的反思，

对社会的抗争，以及对一些人物的同情，他们从不知处来，向未知去，用目光述说着人生的酸甜苦辣。凄苦的徐渭，悲怆的八大，淡定的弘一，都在老郑笔底下与你娓娓道来，轻声细语，润物无声，不知不觉使人进入一种遐想的空间，引领着我们沿着一种思绪前行……

老郑很少讲故事，讲自己的画。他的思、他的想都诉诸笔端，让每一个笔触、每一条线告诉你。他与描绘的对象对话，与他们交心，他们互述着对人生的态度，他们也在暗示着老郑今后的人生方向，在他们的对话中，老郑一定有收获，这是我的判断，不会错。

画家画画家一定有缘由，石涛、八大、徐渭一定是老郑心中的老友，他一定也常请弘一大师品茶，老郑用他的画笔与古人对话，也与今人交谈，与荷花絮语，也与鱼儿聊天，不善言谈的老郑其实很能说会道，当然不是在嘴上而是在画中。

能走进老郑的画里是一种幸运。

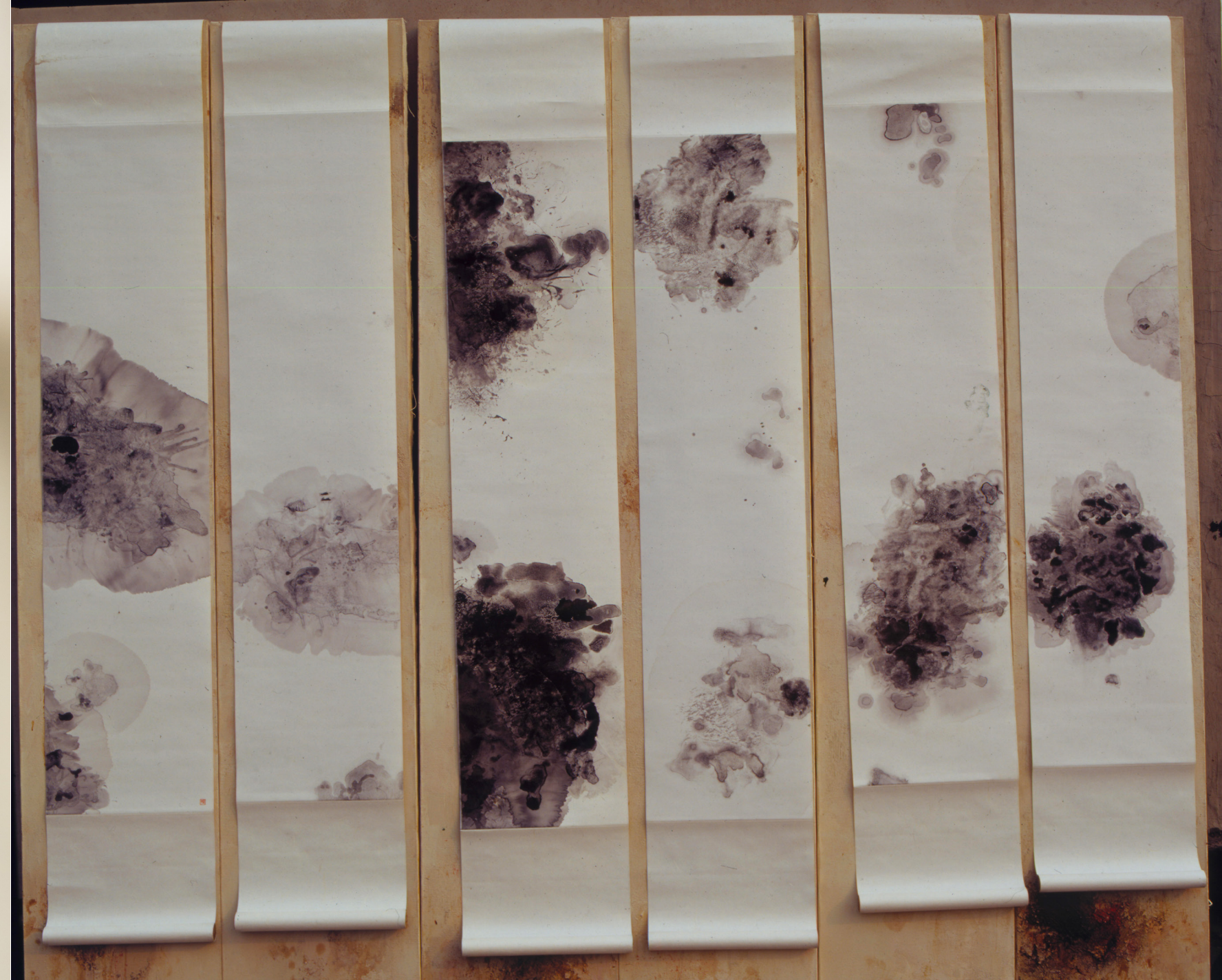


郑金岩 白盆荷叶 布面油画 39.5×33.5cm 2002 年

瞬间的永恒

Eternity of a Moment

郑金岩 /Zheng Jinyan



郑金岩 无题 水墨 33×160cm 六条幅

明末清初，是中国历史上一个大的动荡时代。残酷的现实侵入了每一个人的内心，而人与命运的冲突这一永恒的主题是我最想用绘画语言去阐述和表达的。我用笔深入画作中对象的内在生命和心灵，穿透了历史层层迷雾，经过画者与被画对象的生命体验和碰撞，呈现出对时代风云和精神思想的拷问，在现实与梦幻中，看到了过去，看到了当下，更看到了“瞬间的永恒”。

这些脸，这些形象，就像一个个窗口，透过它们，我好像看到了一个执拗而高贵的灵魂，我窥视着，似曾相识，用有形的颜料，尽力捕捉……在不断的丢弃中回忆，在混乱中沉淀，在画笔涂抹的点线中，穿透灰尘般的空间。

我对中国历史上两段时空最感兴趣，一是春秋战国，再一个就是明末清初，特别是后者，在一个大的历史动荡时代，民族、家国、个人缠绕在一起，残酷的现实侵入了每个人的内心。

人与命运的冲突很尖锐地在这个时代体现出来，在抉择面前，古代文人孱弱的肉体中放射出强大的精神力量。但我并



郑金岩
2016



郑金碧 晚明系列无题之六 布面油画 206 x 125cm 2016 年



郑金碧 梦里江山——八大山人 布面油画 210 x 183.5cm 2006 年



郑金石 墨魂——徐渭 布面油画 210×180cm 2014年

郑金石



郑金石 霜秋——八大山人 布面油画 197×130cm 2004年

郑金岩 弘一像 布面油画 83×50cm 2009年



郑金岩 清湘石涛 布面油画 200×130cm 2015年





郑金岩 浙江 布面油画 210×153cm 2013 年

郑金岩 2013



郑金岩 晚明系列无题之二 布面油画 220×150cm 2015 年

郑金岩 2015



郑金岩 晚明系列 无题 布面油画 160×220cm 2017年

没有赋予他们任何英雄主义色彩，相反我认为他们每一个人在命运面前都是一个失败者，他们的挣扎、惶惑、怀疑、漠然、迷醉等都被历史的大虚无所浸透。我用笔深入到他们的心灵中，仿佛穿透了历史的层层迷障，与被画者的精神体验相碰撞，呈现对时代风云和精神思想的拷问，在现实与梦幻中，穿透灰尘般的空间，通过历史的痕迹来触摸当下……

我上大学时，学的是油画专业，但一直对中国绘画艺术很感兴趣，随着年龄的增长，我想两种媒介与方式方法自然会在我身上有一个融合，这种融合我现在不希望它是刻意的，它不是一种计划而是一种本能。虽然偶尔有时画画水墨，但我觉得油画材质的表现力如多层覆盖、反复罩染、浑厚的肌理还是更适合自己，我用黏稠的颜料涂抹，反复尽力地捕捉一个意象，在混沌中沉淀，画面就像一个个窗口，我窥视着，那似曾相识的一个个执拗而高贵的灵魂。

时间是黑暗的，那么遥远，
而有时是透明的，就在昨天，
我的记忆是座被遗忘的迷宫。

对视的目光把言语挤掉，
言语已被焦渴的心焚烧。

人的世界其实没有进步与落后，只有深刻与浅薄。

一幅好的绘画所产生的能量，作者自身是无法预料的，

这种能量一部分来自作品本身，一部分来自读画者的内心。

郑金岩：天津美术学院造型艺术学院院长

现代主义的嬗变

——“前卫·上海——上海当代艺术 30 年文献展”展评

The Evolution of Modernism:

Review of “Avantgarde • Shanghai: 30 Years’ Documenta of Shanghai Contemporary Art (1979-2010)”

张宛彤 /Zhang Wantong

展览链接：
前卫·上海——上海当代艺术 30 年文献展之第一单元：重启现代主义（1979—1985）
出品人：李松坚、凌菲菲
策展人：朱其
开幕时间：2017 年 11 月 19 日（周日）下午 16: 00
展 期：2017 年 11 月 20 日—2018 年 1 月 10 日
展览地点：上海明圆美术馆

编者按：2017 年 11 月 19 日，由朱其策划的“前卫·上海——上海当代艺术 30 年文献展”在明园美术馆奏响序曲——第一单元“重启现代主义（1979—1985）”。从海派、土山湾画馆至今，上海是中国唯一在 20 世纪没有中断现代主义的城市。通过对现代主义地缘性艺术实践的追踪，策展人朱其论证和展示了上海作为中国现代主义发源地的合法性和现代艺术语言的连贯性。本文依据策展人的视角，以时间顺序梳理了上海这 6 年的当代艺术史脉络。

上海无疑是当今世界上最令人兴奋的城市之一。2017 年 11 月 19 日，由朱其策划的“前卫·上海——上海当代艺术 30 年文献展”在明园美术馆奏响序曲——第一单元“重启现代主义（1979—1985）”。本次展览是介绍上海前卫艺术进程的“序章”——回顾强化的、高速的、无畏的城市发展前的艺术场域。展览共分为三个单元，分别为“重启现代主义（1979—1985）”“前卫主义新潮（1985—1992）”和“走向当代艺术（1993—2010）”。艺术批评家、策展人朱其表示，本单元实际是“文革”后中国艺术的第一个高潮，近十几年来当代艺术的北方叙事一直忽略这一块，多从“星星美

Editor’s note: On November 19, 2017, “Avantgarde • Shanghai: 30 Years’ Documenta of Shanghai Contemporary Art (1979-2010)”, curated by Zhu Qi, played its prelude, Unit 1 : “Restart Modernism (1979-1985)”, at Mingyuan Art Museum. Historically, Shanghai is the only city where modernism has never ceased in the 20th century of China, which lingered from the Shanghai School, T’ou-sè-wè Gallery to the present. By exploring modernism-related geographical art practices, the curator demonstrates Shanghai’s legitimacy as the headstream of modernism in China and coherence of modern art language. This paper is a chronological survey of the six-year contemporary art history from the curator’s angle of view.

展”“伤痕美术”直接跳到“85 新潮”，虽然“十二人画展”、早期抽象和实验水墨等被提及，然而没有作为“文革”后的第一个艺术阶段对待，颇为遗憾。

本次展览以“十二人画展”“连环画《枫》”“1980 年前后的抽象群体：上戏、工艺美校、草草社”“谷文达：水墨的现代主义”四个模块为主体，试图集中展示一批尘封数十年的早期原作和文献资料。

一、前序：从民国现代主义到六、七十年代“地下抽象”

作为近代远东最大的国际都市，上海的都市化相比较



李斌 枫 油画 尺寸不一 2007 年重画（原作连环画《枫》刊载于 1979 年 8 期《连环画报》）

于中国非租界地区的城市，多了更多“跨文化”的视觉感。20 世纪 20 年代大批留学生的“归国潮”为 30 年代的文化科技发展注入了新的能量。这段时期自然也是上海画展（包括学校展览、个人展览、社团展览）的鼎盛时期。上海现代主义艺术的开端在民国时期，之后由于历史问题，六、七十年代的现代艺术主要以“地下抽象”的形态生存。沿着“语言的现代主义”和“写实的政治现代性”两条线索，以展览为中心，上海在全国崭露头角。这批艺术家一个自觉的愿望是能通过改变传统绘画风格来“合于世界的步调”^①。

“语言的现代主义”包括刘海粟的印象派城市风景、林风眠的水墨表现主义、吴大羽的意象派抽象、庞薰琹与决澜社的立体主义以及关良的京戏人物画。“写实主义的政治现代性”是指从写实主义、左翼文联木刻到 1949 年以后的写实主义的宣传艺术。此后，相对于北方由政治意识形态主导的艺术，上海艺术依旧保留了独立面目：由林风眠、吴大羽、关良以及颜文樑等居于上海的民国画界翘楚及其弟子组成“地下抽象”群体。这一艺术家群体可分为三个层次，第一层是林风眠、吴大羽、关良等民国即成名的老人；第二层

是吴大羽的弟子张功恂，以及受上戏吴大羽弟子闵希文影响的李山；第三层是上海美专的沈天万及陈巨源。这部分艺术家在继承民国现代主义遗绪的基础上，进一步发展出了带有各自面目的抽象艺术。

二、“十二人画展”

1979 年 1 月 27 日，黄阿忠、陈巨源、沈天万、钱培琛、徐思基、罗步臻、王建尔、孔柏基等十二名青年自发倡议在黄浦区少年宫举办“十二人画展”。这场展览是打倒“四人帮”以后国内第一个完全自发的民间画展，不仅是“文革”后现代主义先声夺人的标志，还意味着经历了从民国现代主义到“文革”后期的“地下抽象”，上海乃至全国开始重启中断了 30 年的现代主义进程。由参展作品我们不难看出，这部分青年艺术家的探索主要集中在印象派到立体主义之间，还包括少数写实绘画。他们将从民国大师的城市印象派与现代色彩那继承来的艺术表现力推向了新的高度。

当时，这次展览一度引发上海民众乃至中国美术界的关注，但与 8 个月后开始的，被批评家赋予了启蒙意义的“星星美展”相比，“十二人画展”的确是被湮没于时间中了。



丁乙 破祭 布面油画 123×93cm 1985 年

据陈巨源回忆：“……我们燃起的变革之火，探索之光，照亮了近十年国内画坛上无数探索者的道路，成为了近十年翻天覆地变革浪潮的先声，但我们却逐渐地被遗忘了……”^②为什么 1979 年这两个一南一北的标志性展览在艺术史中地位悬殊？在很大程度上与其各自所处的语境相关。由于北京这个空间内受到的压制与随之爆发的反抗，“星星美展”与民主运动之间存在千丝万缕的关系，其展览方式因此具有了“前卫姿态”。另外，从作品内容上看，“星星美展”中不少艺术家聚焦于政治压抑后的情绪释放，而“十二人画展”的作品则因为集中于艺术形式语言的探索和完善，因而在具备更高的艺术水准的同时牺牲了一定的尖锐度。

三、连环画《枫》
1977 年，陈逸飞、魏景山的《攻占总统府》之后，上海的革命写实主义重新进入以北京为中心的艺术体系，以陈丹青的《西藏组画》为上海知青创作画上句号。1979 年第 8 期《连环画报》发表的《枫》，是由知青三人组刘宇廉、陈宜明、李斌根据郑旦的同名短篇小说创作的连环画，被视作典型的具有“伤痕美术”发端性质的艺术作品。《枫》一经发表立即引起争议，以至于刊登此作品的《连环画报》被上级以造成不良影响为由命令停止发行。《枫》以一种自然主义的笔法描述了在“文化大革命”中一对恋人的悲剧——一对有着暧昧情思的青年男女（李红刚、卢丹枫），因为在武斗期间各持一派立场，最终相残致死的悲剧故事。这个模块展出了连环画《枫》和当时报纸的相关评论文献。

真正引发大众及批评家争议，也构成其“前卫”性质的来源的，其实是《枫》对倒台政治人物的刻画太过“逼真”，使这个连环画的意义超越了当时普遍存在的以自然主义手法对“文化大革命”的控诉层面。于是策展人单独为这套连环画成立一个模块——它触及到了关键问题——什么是艺术的真实？
何溶指出，《枫》“没有把林彪、江青这些政治上极为丑恶的人物进行变形或丑化，而是让人们看他们似乎在生活中的那种自然形态”。^③当时的民众习惯了对于“阶级敌人”夸张而讽刺的漫画式手法，那也是唯一被官方承认的形象。所以当作者使用一种近似于照相写实主义的客观手法去刻画时，《枫》的意义就彰显出来：艺术应符合艺术家日常观察的个人视角，即反映客观真实而非道德真实，因为艺术不是为政治服务的工具。

四、1980 年前后的抽象群体：上戏、工艺美校和草草社
“草草社”是仇德树创办于 1980 年的一个松散的民间艺术团体，受到 1980 年底清除精神污染的极左回潮影响，仅存在了一年便宣告解体，社内只有仇德树、陈巨源等少数画家以水墨媒介进行抽象艺术实验。尽管如此，他们的探索还是对 80 年代流行于上海的青年艺术家之间的“抽象热”起到了启蒙作用。

毋庸置疑，上海戏剧学院和上海工艺美校的师生构成了

80 年代上海抽象艺术群体的主体，后者大约要比前者晚一辈，其抽象风格略有差异。活跃于这一时期的艺术家们，如陈箴、李山、张建军、丁乙、秦一峰等人由此形成了个人视觉符号和艺术主题的雏形，在接下来 30 余年的中国前卫艺术征程中成为中坚力量。比如，1983 年李山的《秩序》系列中，像是细胞一般鲜活的毛茸茸的圆作为生命符号已经出现。此后，他对万物生命之起源的思考一直延续至今，只是更换了媒介，从画布转移到了生物实验室中。他们拥有 80 年代知识分子共通的理想主义和人文关怀，不过相对于西南、河北一代流行的以生命和性为主题的赤裸裸的“热抽象”，上海艺术家对生命和宇宙的思索要更为冷静和客观，可称为“冷抽象”，其中容纳了更多东方哲学思考。

上戏成员包括李山、张建君、陈箴、周长江等人，他们的作品在 1983 年 9 月的“八三年阶段·绘画实验展览”（又称“复旦十人展”）中集中与公众见面。正如其题目所言，这是一次自觉地带有实验性和探索性质的展览，艺术家们选择复旦大学教工俱乐部作为展览场地，具有很强的空间占领意识和学科对话意识，“与艺术之外的领域——哲学、人文科学、自然科学——接触、碰撞，获得一般美术馆不曾有过的成果”^④。作品内容以融合禅宗、道家、周易哲学思考的东方主义的抽象艺术为主。“现代绘画——六人联展”是 1985 年上海又一重要的抽象展，这一代艺术家已经将“现代绘画”作为展览题目和明确的艺术追求了。当时，余友涵正在上海工艺美校任职，理所应当成为包括丁乙、秦一峰、冯良鸿、汪谷清等青年学生中的中心人物和展览的主要组织者。从画面语言上看，相比上一辈抽象群体热衷于对宇宙、生命等“大灵魂”^⑤问题的讨论，他们聚焦于更具体的形式语言本身，如丁乙、秦一峰将无机的线条重复排列在画面中，或冯良鸿的色域实验。

五、谷文达：水墨的现代主义
第四模块中，策展人展出了谷文达 20 世纪 80 年代的水墨实验，以及与之相关的现场照片和发表的评论文章。谷文达 1955 年出生于上海，1979 年考入浙江美术学院中国画研究生班，陆俨少是他的导师，1981 年毕业后留校任教。1985 年之后，随着作品的陆续展出和出版物的接连发表，谷文达水墨艺术逐渐在中国前卫艺术领域占据一席之地。

谷文达是 80 年代充斥着理想主义的艺术大环境下最早开始反思的少数艺术家之一，他的作品以文字为媒介，采用一种东方式的达达语言。浙江美术学院的学习经历既带给他尼采、弗洛伊德、叔本华的西方哲学体系，也给了他禅宗、道家相关的中国哲学体系。在看似矛盾的两种传统之间，他没有像大部分前卫艺术家那样粗暴地选择西方现代主义的语言形式，而是敏锐地捕捉到了“汉字”这个古老的书写符号。在对书法汉字的错位、肢解与重组过程中，水墨画和书法艺术所负载的那个宏大而沉重的文化意义被消解了。他在与费大为的对话中表示“思想仅仅是严肃认真的文字游戏”，而语言文字则可以被看作“某种特殊的审美过程”。此外，



秦一峰 线场 19 亚麻布丙烯 168×128cm 1993 年



张健君 绿太阳 布面油画 68×54cm 1981 年



谷文达 李斯特钢琴协奏曲·风雨到来之前 墨、水粉、纸、镜框 32×106cm 1980年

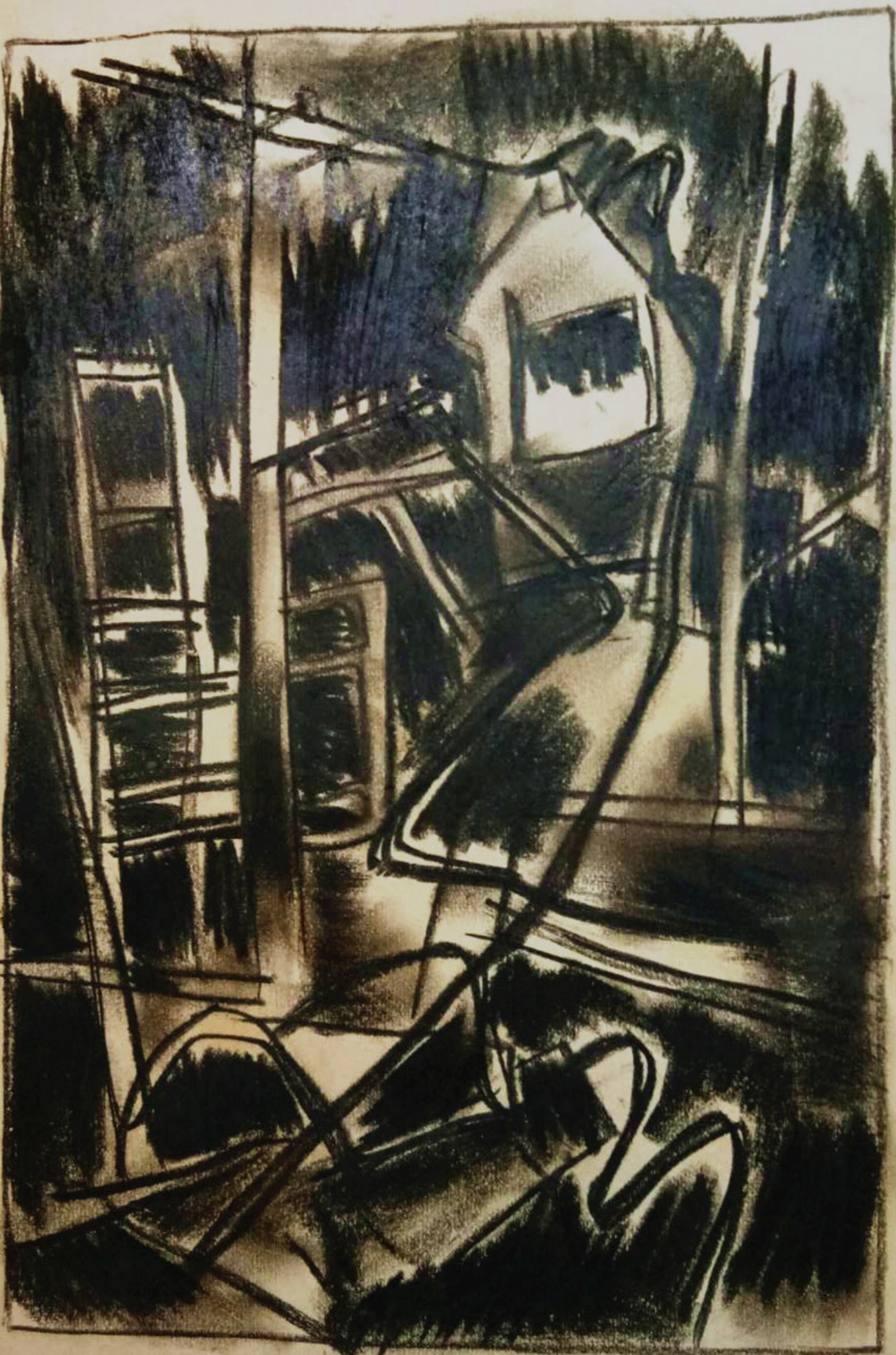
谷文达的水墨艺术具有很强的观念性：那些巨大的墨写的字、红圈和红叉在展览空间形成一种荒诞的宗教氛围，需要观众的体验和参与，构成了水墨的装置艺术。从这一点上看，谷文达的艺术正是中国艺术现代主义和后现代主义之间、前卫和传统之间模糊不清的交界的表征。

回顾整个上海现代主义艺术的发展和消解，可以看出从民国的摩登遗绪到前卫文化对传统的激进反叛，“魔都”的艺术在不同历史阶段中有不同面目。总体来看，与中国其他地域相比，上海拥有独特的国际视野，这里的艺术主体历来由高校师生和留学人士构成，其作品语言以精致的形式技巧和文人气质为特征。当然，本单元的展览只是回顾上海前卫艺术的开端，今年1月28日，策展人将继续展示上海消费社会语境下的艺术，希望大家持续关注。

注释：

- ①倪貽德著《苏游漫笔》，上海良友图书印刷公司，1934年，第121页。
- ②高名潞主编：《'85美术运动——80年代的人文前卫》，广西师范大学出版社，2008年，第38页。
- ③吕澎、易丹著：《1979年以来的中国艺术史》，中国青年出版社，2011年，第27页。
- ④同②，第206页。
- ⑤“大灵魂”是栗宪庭在1988年《江苏美术报》第37期《时代期待着大灵魂的生命激情》中提出的重要论点，这篇20世纪80年代的代表性批评文章充溢着“大文化系统”“完整性”“终极价值”等类似语汇。

张宛彤：天津美术学院艺术与人文学院在读硕士研究生



对生活的深刻追问 ——PSA“青策计划 2017”

Making a Detailed Inquiry of Life: “Emerging Curators Project 2017” of PSA

整理：薛莲青
Text finishing: Xue Lianqing

编者按：“青策计划 2017”在上海当代艺术博物馆(PSA)和上海斯沃琪和平饭店艺术中心进行展览。这次展览主要体现了当代青年策展人对社会现实状况的深刻思考，对生存状态的敏锐捕捉。同时，策展人在这次展览上巧妙地利用陈设空间，表现出一种艺术与空间的多元性，更显示出当代艺术家的创新实验精神。

Editor’s note: The exhibition of “Emerging Curators Project 2017” was held at the Power Station of Art (PSA) and the Swatch Art Peace Hotel. This event demonstrates young Chinese curators’ deep concerns about social reality and keen capture of living conditions. Meanwhile, the curator makes good use of display space, suggesting diversity of art and space, which reveals contemporary artists’ spirit of innovation and experimentation

2017 年 11 月 24 日，“青策计划 2017”于上海当代艺术博物馆（PSA）和上海斯沃琪和平饭店艺术中心拉开帷幕。第四届“青年策展人计划”自 2017 年 5 月正式启动以来，在为期两个月的征稿过程中共收到有效稿件 66 份，其中最终入围的 10 份方案于 7 月通过由 PSA 学术委员会委员克里斯·德尔康（Chris Dercon）、丁乙、费大为、冯原、龚彦、侯瀚如、马克·维格利（Mark Wigley），以及特邀评委张培力和客座评委雷内·洛朗索（René Lorenceau）所组成的评审团队的面试遴选，最终决选出三组获胜方案。

第四届“青年策展人计划”评选出的三组获胜方案分别是“甜蜜的家”（莫万莉、邓圆也、林琳）、“# 标签”（冯立星、史纪、吴有）和“光源度假村”（冯安怡、吕斯乔）。经过四个月的方案调整和落地，最终得以面向公众展出。

“青年策展人计划”自 2014 年创立以来已连续举办三届，助力二十余位青年策展人实现了九场展览。作为国内目前独树一帜的青年策展人发展与研究项目,PSA 的“青年策展人计划”致力于发掘华人青年策展力量,为他们提供实践理想的平台、全面且深度的指导、进入公共视野的途径和良性的成长环境。视野广阔的国际评审阵容、专业的展览事务支持以及一流的展示平台，不仅为获选的青年策展人提供了国际上活跃的发展机会，更是为中国当代艺术的发展提供强大的动力。

甜蜜的家

策展人：家庭妇女讨论群（莫万莉、邓圆也、林琳）
参展艺术家：吴迪、姚微微 & 尹舜、戚山山、周渐佳 & 李丹峰、马圆融、叶甫纳、胡尹萍、马秋莎、曾不容 & 邓涵彬、韩夏

展览简介：

“甜蜜的家”展览关注女性和家庭空间之间的多义关系，探讨了“家之甜蜜”的意象建构，并试图通过观看者的偷窥视角去解构这一历史建构意象。此外，展览试图借助本身的内容结构和空间关系，探讨观看的行为和展示空间之间的关系，以空间化的方式来对展品关系、展出形式、观众行为进行引导和限定。

展览从建筑装置、艺术作品和文献展示三条线索出发，六面规则排列的规训之墙以文献形式，从劳动分工、亲密关系、抵抗与暴力等不同侧面叙述“甜蜜的家”的意象建构。被规训之墙围裹的五个异形空间——“劳动之茧”“伦理之茧”“亲密之茧”“非核心家庭之茧”“疗愈之茧”，既象征着家庭的内向性和私域感，也是艺术介入的空间。

五个空间由吴迪、姚微微 & 尹舜、戚山山、周渐佳 & 李丹峰、马圆融五位 / 组建筑师设计，通过不同的材料意象和结构形式对主题进行诠释。五位 / 组艺术家叶甫纳、胡尹萍、马秋莎、曾不容 & 邓涵彬、韩夏的作品则在五个茧中

被呈现，通过影像、参与式表演、画作等多种形式来探讨涉及上述空间主题的另一种可能性。规训之墙的开口层层递进而形成的窥视之锥，使得观者能够参与并解构“甜蜜的家”的空间想象。“我们希望在展览中用类似窥视的方式来刺穿私人领域的隔离性，让观众在有趣的空间感中见证那些正在家庭中崩盘的现代设定，如公私分界、生产格局、权力话语、浪漫关系、自由平等博爱等神话”，策展人之一的莫万莉讲道。

PSA 学术委员会委员、艺术家丁乙点评道：“‘甜蜜的家’这三个策展人都来自同济建筑学院，但是她们探讨的问题实际上并不仅仅关于建筑，而是跟家庭有关，关于女性的生存、女性对社会感受到的压力或者是向往。在这样一个项目里面她们做了非常有情节安排的展场设计，有相对比较私密的、非常个人化的单独空间，也有非常错落有致的在一个大空间里面互相组合的展陈安排。通过这样的展览形式使得这一主题能够被更有说服力地挖掘出来，我觉得是非常令人期待的。”

PSA 学术委员会委员、教授冯原点评道：“‘甜蜜的家’围绕着女性、妇女和家庭的历史，包括今天我们所说的以家庭为中心的所谓的个人权力，包括隐私以及生活幸福这一方面的问题，所建构的一整套的思考方式。我认为她们的选题本身是切中了今天社会变动的一个要害，也能够反映出今天我们所在的这个充满巨变的社会中对我们生活方式产生反思的一种可能性。”



曾不容 & 邓涵彬 正在发生 综合材料、视频 60 平方米 2015 年 图片来源于网络艺术家



马秋莎 睡美人 单频录像 4' 44" 2015 年 图片来源于艺术家



叶甫纳 直播计划一宅之书 视频装置、直播录屏 38’ 15”、53’ 30”、45’ 54” 2015—2016 年 图片提供：马秋莎



韩夏 20TH 视频 2’ 10” 2017 年 图片来源于艺术家



马秋莎 从平渊里 4 号到天桥北里 4 号 单频录像 07’ 47” 2007 年 图片来源于艺术家

标签
策展人：冯立星、史纪、吴有
参展艺术家：蔡承良、陈抱阳、冯菲菲（澳大利亚）、雷荣华、李宛、李维伊、刘诗园、王骁楠、王韞琛、王子耕、吴逸飞、张微伟

展览简介：

“# 标签”展览制造了一个虚拟社交网络的物理空间。社交媒体上广泛使用的“#”不仅是一个用于信息分类的标记，更衍生出数字世界与现实世界的互动。本次展览正是基于这种互动关系，重新思考艺术实践中美术馆和艺术家的身份，并邀请参与者随时打破既定身份。

展览将经由“# 线上”和“# 现场”平行展开：“# 线上”将展厅转化为实时更新和存储的云空间，艺术家首先通过“#”关键词定义自己的作品，同时观众通过扫码为每件作品添加新的“#”定义；“# 现场”则是云空间的物理地址，是激发互动行为的物理界面。

“#”关注数字变革中艺术创作从着眼于宏大叙事到细微差异的转向。可以观察到，一些艺术家正试图借助数字手段制造陌生：信仰、财富、街道、城市、苹果公司、无人超市……日常事物被赋予新的状态并被重新认知。“#”展览的初衷，正是将这些作品并置于同一空间中，并激发和捕捉参与者的反应和反馈。

作为策展人之外的冯立星说道：“我们的展览是希望做一个艺术家和观众之间的扁平化互动平台。我们也把此次展览当作一个试验室来做，在这个试验室里，观众、艺术家和策展人在同一个平台上，我们试图去抹掉他们之间的

边界。展览中有很多互动，艺术家可以发表自己对于作品的见解，观众也可以随时评论艺术作品，从而两者间形成一种对话关系。我们作为策展人其实是无限退后，从而鼓励他们这种互动。”

PSA 学术委员会委员、柏林人民剧院艺术总监克里斯·德尔康点评道：“# 标签”所构思的展览形式是一个实验室，一个具有实验色彩的空间结构，一个可以供大家观赏并思考的平台，让大家去反思艺术品、美术馆、展览的角色，尤其是数据收集的角色。整个展览，整个环境，通过空间和视觉图像化的作品、数据收集和记忆重现方式都令我们回想起 Hubert Damisch、Richard Hamilton 与 Sarat Maharaj 的展览，正是这些实践家和思想家定义了传统的策展模式。

中国当代著名策展人、艺术批评家侯瀚如讲道：“‘# 标签’面对今天数码文化对于我们观察事物，对事物进行分类、理解、展示的一种模式上的转变，进行了呈示。出于建筑学习背景，策展人很关注数码文化对于建筑设计、城市问题的思考和改变。从策展的角度来说，他们倾向于一种跟普通的艺术展览很不一样的方式。所以从这一点来说这三个展览并立在一起的时候你会觉得有一种很有意思的对比和多样性。”



陈抱阳 不可同步的撕裂（其一） 灯布 UV 打印 160×120cm 2016 年 图片来源于艺术家



王韞深 大乘佛教千手观音 综合材料 180×130cm 2017 年 图片来源于艺术家

光源度假村
策展人：冯安怡、吕斯乔
参展艺术家：陈维、郑婷婷（香港）、丁行健（纽约）、胡靖、梁半、刘禹扬、卤味高清频道（彭文彪、米、李冠廷、Nio）、山河跳！（黄山+黄河）、王欣、黄慧妍（香港）、杨沛铿（香港）、董义欣（纽约）、余淑培（香港）

展览简介：

“光源度假村”是一处位于上海市中心的心理疗愈度假胜地。策展人以度假村创办人的身份邀请 13 位 / 组坐标全球的 80 后华人艺术家，共同为观众打造浸没式的治愈体验，模拟都市人渴望的世外桃源。

借用虚构空间的构造与机能，展览直接或间接回应了城市紧张生活中起因不同、形态各异的精神症候。无论是看似无厘头的恐惧症，还是从学理或临床上被界定为心理异常的状态和行为——艺术家通过作品表现都市人的焦虑不安来自广泛的根源：有些与社会热点议题息息相关，如食品和公共安全，婚姻压力，抑或信息技术与社交媒体的发展；有些则十分私密，源于内心深处的自我反省。“光源度假村”在检视艺术创作对人类心理和情感的关注，以及艺术家在社会问题中所扮演角色的同时，质疑将心理问题商业化的操作，试图呈现一系列时下流行的心理疗愈手段，从情感真人秀、灵性反应疗法到催眠冥想，再到对自然与超自然现象的敬拜等。展览尝试揭示和反思当代生活中另类心理治疗策略的兴起和“治愈文化”的渗透，继而解构集体潜意识中对“感觉好些”的期望，重新讨论心理健康这个重要却时而被忽略的议题。

展览期间，策展人还将联合艺术家举行多场公教活动，包括艺术家工作坊、策展人导览、跨学科讨论会和田野调查等，邀请观众一同参与到对问题的探究、体验和讨论中。

PSA 学术委员会委员、建筑师、教授马克·维格利点评道：“‘光源度假村’非常严肃地探讨了心理治疗这个话题。有些时候心理治疗被大家视为是某种缺陷的象征：我心理有问题，所以我需要心理咨询师。但从某种角度来看，我们现在正生活在一个心理治疗无处不在、时刻发生的时代。甚至可以说，展览可能就是作为某种心理治疗的方式来呈现的，公众去看展，就是去接受某种心理治疗。就这个角度而言‘光源度假村’这个策展方案非常有趣，当你进入这个展览就是进入了某种心理治疗的空间，但你接受的是一种非常奇怪的疗法，当你看完展览出场的时候可能比入场的时候还要紧张。”



董义欣 观察鸟粪的外星人 视频 2’ 22” 2017 年 图片来源于艺术家



陈维 在浪里 #4 喷墨打印照片 150×187.5cm 2013 年 图片提供：Leo Xu Projects（上海）

作为“青策计划 2017”的特别项目，2017 年 11 月 25 日至 26 日举办的“观点策展”研讨会，邀请包括费大为、费俊、龚彦、姜珞、赖香伶、鲁明军、皮力、邱志勇、阮庆岳、徐文瑞、郑慧华、左靖在内的逾十位资深策展人和学者针对“当代文化与城市景观”“当代艺术与历史书写”“网络社会·数字媒介·艺术行动”和“社会实践与艺术生产”等四项策展主题进行研讨并面向公众开放，呈现一场辐射整个华裔策展群体，以对当代策展实践的思考为基点展开的跨类型、多界面的文化探讨。

薛莲青：天津美术学院艺术与人文学院在读硕士研究生

根茎 ——中国当代艺术自主性研究展

Review of Rhizome: Eight Chinese Contemporary Art Case Studies Exhibition

杨羽彤 /Yang Yutong

编者按：2018 年初，北京今日美术馆以中国当代艺术的自主性为切入点，打破一贯的群展思路，甄选并展出了八位艺术家不同时期、多种媒介的代表性作品，进而展开对中国当代艺术自主性与主体性的探讨与研究。

Editor's note: In early 2018, an exhibition was held in Beijing Today Art Museum, featuring representative works of eight Chinese artists, which were created in different periods and using various media. Taking the autonomy of contemporary Chinese art as a point of penetration, the exhibition broke with the usual ideas about holding a group show, and promoted the exploration and study of the autonomy and subjectivity of contemporary Chinese art.

展览链接：

根茎——中国当代艺术自主性研究展

主办机构：今日美术馆

支持单位：北京文化艺术基金

学术委员会：黄笃、Jonathan Harris、何桂彦、高鹏

策展人：黄笃、晏燕

策展团队：王小淳、张锐、于婕、张移北

参展艺术家：隋建国、胡介鸣、倪海峰、徐震 – 没顶公司、姜杰、蒋志、高伟刚、王鲁炎

开幕时间：2018 年 1 月 14 日下午 3 点

展览时间：2018 年 1 月 14 日—3 月 4 日

展览地点：北京今日美术馆 1 号馆

学界普遍认为，中国当代艺术始于改革开放之后，代表性事件是 1979 年 9 月 27 日在中国美术馆外开办的“星星美展”，展出作品大都来自民间，涵盖了油画、中国画、版画等多种艺术形式。展览仅进行了三天就被政府叫停，后来又获准在北海公园继续展出。由此，中国当代艺术伴随着“艺术自由”的呼吁开启了崭新的篇章。

1985 年，在“国际青年年”之际，中国大陆掀起了“新潮美术”的浪潮，试图打破艺术被政治所统领的局面，为

艺术的自由发展开辟更多元的道路。后来相继出现的政治波普、玩世现实主义等思潮，都受“新潮美术”的影响。

“85”时期的现代艺术，艺术家以反叛传统为己任，以个性解放为使命，跃跃欲试地挑战着文化权力和艺术权威，在社会变革与国际社会风起云涌之时，积极地争取着自己的话语权和文化身份。

“89 后”的政治波普和玩世现实主义，是由政治波普消解政治神话，玩世现实主义嘲弄社会理想，起源于东西方



展览现场

意识形态的针锋相对，其根源在于冷战时代遗留的历史问题。而中国当代艺术思潮在商业运作和西方人士的介入下，迎合了某种西方“人权主义”的需求。

随着中国社会进一步开放，科学技术日益繁荣，市场经济开始发挥作用，大众传媒亦极大地改变着人们的生活。在社会经济的高速发展下，新的社会问题层出不穷，诸如环境

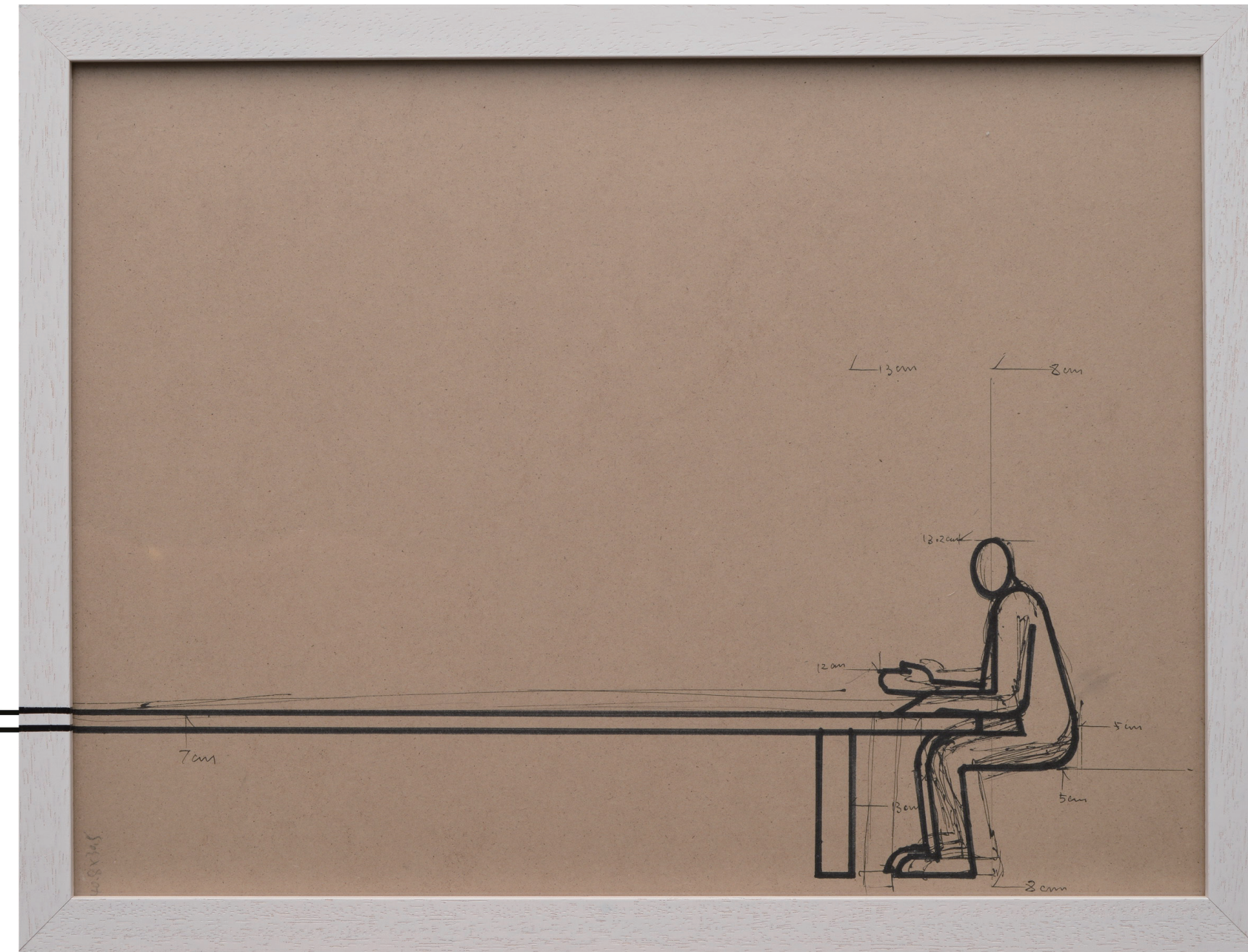
污染、官僚腐败、失业、毒品、暴力、价值沦丧等等，中国社会渐渐与西方面临着相似的问题，继而拥有了培育类似文化的语境。资本主义式的贫富差距正在动摇传统的平均主义思想，个人利益日渐成为市场竞争的主要动力。借由电影电视、互联网、手机等现代传播媒介，西方流行文化和生活方式正在逐步渗透中国传统文化，并将中国卷入世界文化同步



隋建国 地罎 天然卵石、钢筋 70×40×50cm×26 1992—1994 年



隋建国 记忆空间 装置 枕木与金属 1984年



王鲁炎 交流 木板、油性笔 40.5×30.5×2cm 2016年



王鲁炎 投影 D16-01



王鲁炎 投影 木板丙烯、纸本雕塑 57×51×12cm 2016 年



胡介鸣 一分钟的一百年 Edition 5



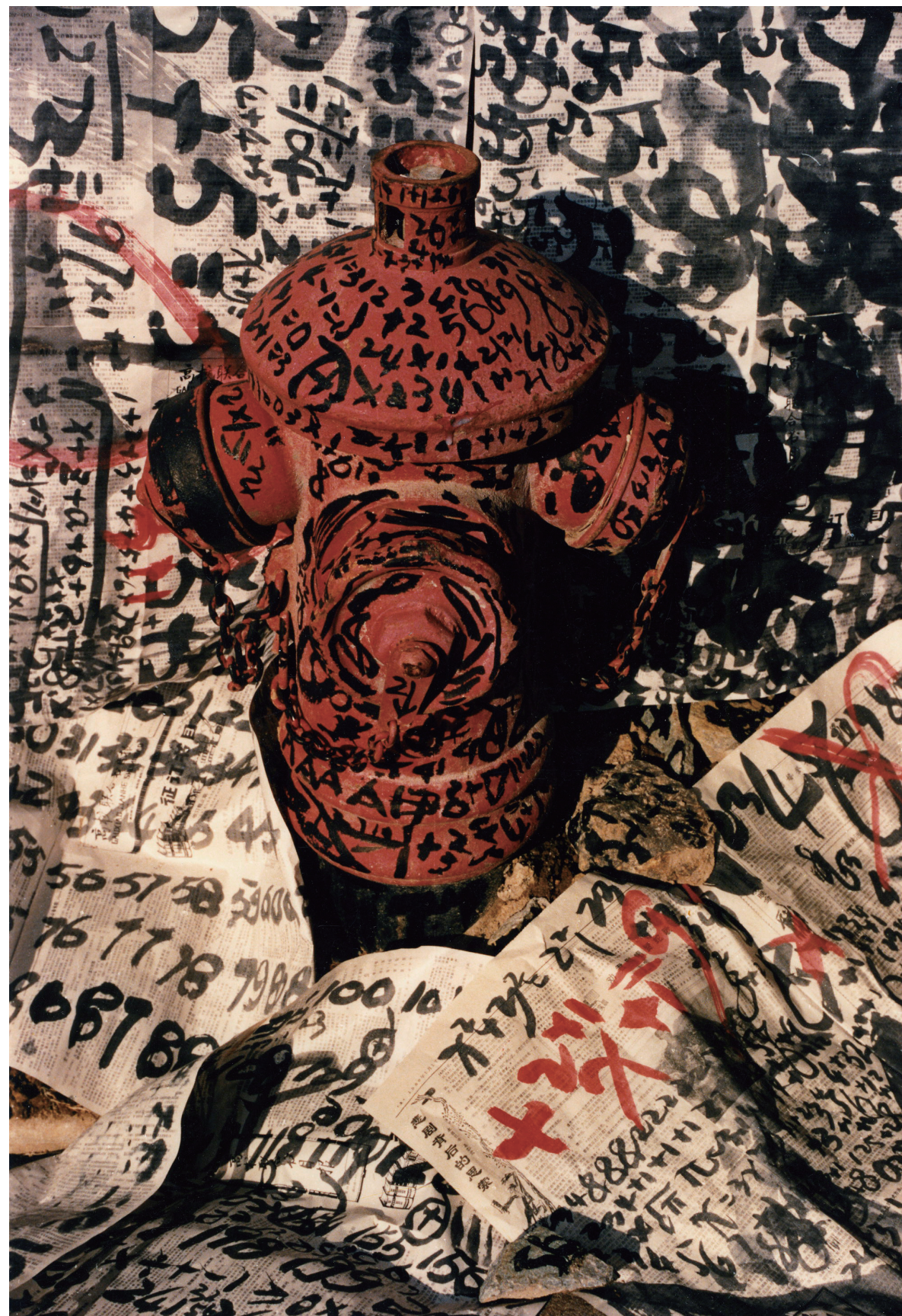
胡介鸣 太极 1



姜杰 小于一吨半 树脂、布、铁
350x140x135cm 2014—2015年



姜杰 大于一吨半



倪海峰 阐述 摄影 169 x 120cm 1988 年



徐震 - 没顶公司 意识形状 装置 尺寸可变



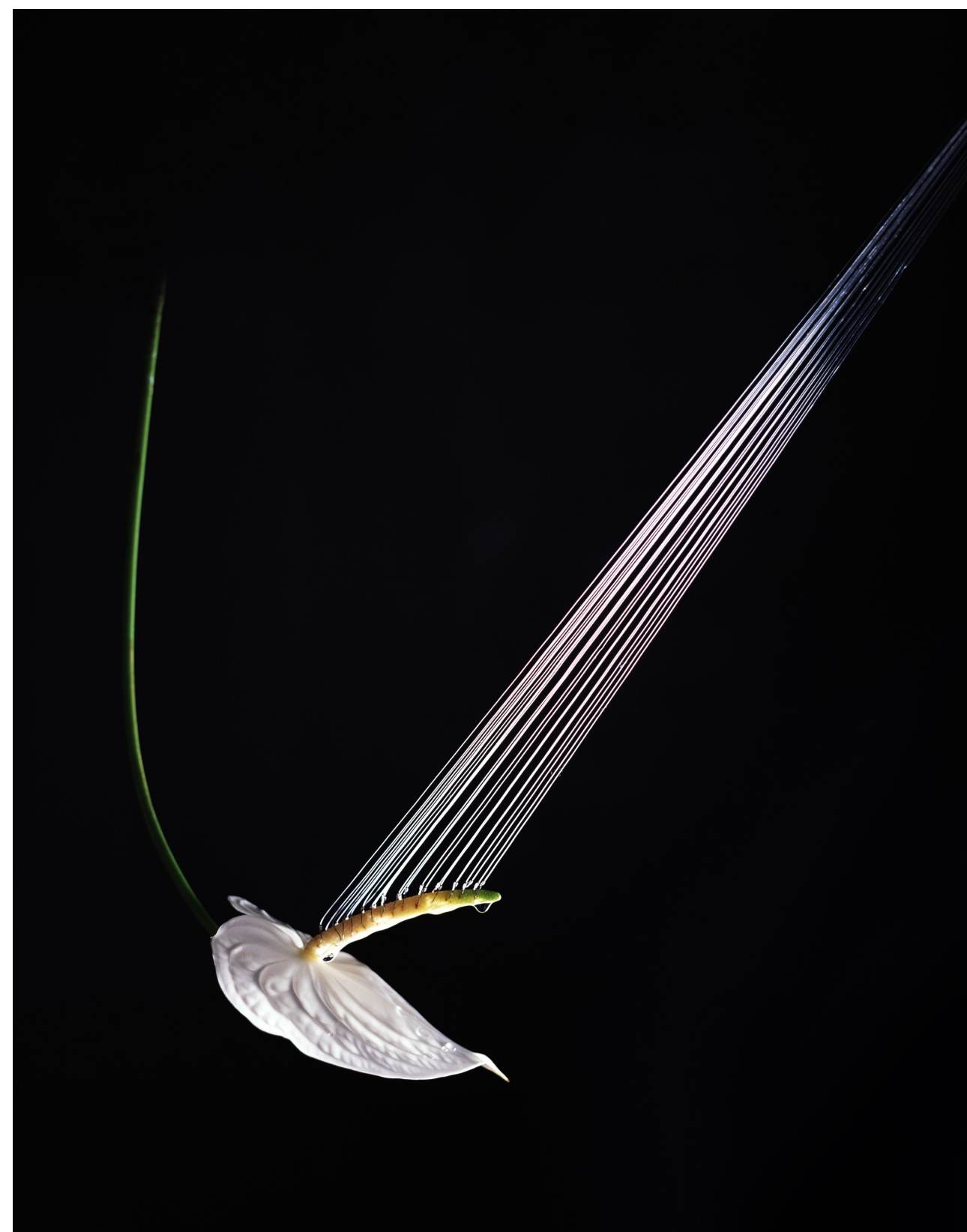
徐震 - 没顶公司 意识形状 装置 尺寸可变



蒋志 love letters No. 12



蒋志 闪亮的



蒋志 花之 1



高伟刚 门 不锈钢、黄金 218×80×30cm 2016年

发展的浪潮中。在此全新的文化语境下，中国艺术家如何立足传统，展望未来，如何做出明智的取舍，便成为具有现实意义的重要命题。

近些年，中国当代艺术面临着国外火热、国内炒作的“如火如荼”的局势，大量中国艺术家的作品在国际拍卖场上屡屡拍出高价，并获得欧洲画廊青睐。画商、画廊、拍卖机构争相涌入中国艺术市场，加之金钱运作，使得中国的当代艺术身不由己地陷入了拜金主义的沼泽。大量明显带有迎合谄媚意味的作品，背后缺乏独立思想与鲜活情感的支撑，表现为形式的艳俗和热闹，以及“符号”与制作的不断重复，甚至有人唯西方文化马首是瞻，殊不知艺术不应成为文化权力和优越感的代言人，更不应成为消灭文化差异的工具。

一方水土养一方人，浩浩荡荡五千年中华文化孕育了华夏民族独有的文化传统和情感体验，在世界各国经济往来日益密切，进而文化交流日益频繁和深入的今天，中国文艺工作者应当积极发扬本民族优秀文化传统，善于借鉴，更善于辨别，取长补短，创造出中国特色社会主义的先进艺术。艺术之于中国，被教义、被反叛、被商品、被玩弄遮蔽得太久，它需要回归到艺术创作本身。

艺术的自主性既非体现在语言样式的花样翻新，也非表现在形式的惊世骇俗，而是艺术家具有独特的思维方式。在纷杂的信息与媒介中，艺术家要有做出独立判断的能力，勇于开放和创新，在吸收西方营养的同时，不断融合形成兼有开放性与多样性的新艺术形态，使艺术成为博伊斯所说的发挥教化功能的“社会雕塑”。而中国当代艺术的自主性应该表现在对文化身份的认同、对艺术表现的自信、对艺术个性

的伸张等等。

北京今日美术馆的“根茎——中国当代艺术自主性研究展”，展出了八位在不同时代各具代表性的中国知名艺术家的作品，探索和回应了中国当代艺术自主性生发的可能性，并提供了杰出的样本。

“根茎”（Rhizome）一词源自法国哲学家德勒兹的理念。“根茎”是一种复杂的文化隐喻，象征了一种自由生长、蓬勃繁荣、开放性的、多元化的、无限蔓延的活力，如同中国当代艺术扎根于中国特色社会主义的土壤，一面向下探索，一面向上延伸，在融合中生长，在生长中产生差异。该观念从侧面论证中国当代艺术并非无源之水，无本之木，而是立足于本土，放眼于全球，具有批判性的力量，作为一股独立的意识在现有的文化境遇中主动出击。

参展的八位艺术家是：隋建国、王鲁炎、胡介鸣、姜杰、倪海峰、徐震 - 没顶公司、蒋志和高伟刚，分别呈现了自己节点性的作品，运用了多种媒介，包括绘画、雕塑、摄影、录像、装置等形式，勾勒出作品背后创作理念的变化轨迹。每位艺术家的艺术创作特征被集中概括为如下关键词：记忆、悖论、消费、物性、映射、僭越、诗性、交换。每个人的艺术都可看作独立生长的树木，却又与他人产生千丝万缕的联系与影响，彼此枝叶交错，根茎盘绕，从而形成共生共存、彼此促进依赖的树状网络。八位艺术家各具风格特色，在群展中实现理性判断与感性观念的碰撞与交流，反映了我国一批出生于 20 世纪 50—70 年代的艺术家的艺术风貌，管中窥豹，可见中国当代艺术从单一线性向网络状发展的趋势。

杨羽彤：天津美术学院艺术与人文学院在读硕士研究生

话语之上 ——记“语上——张从云、康蕾双个展”

Beyond Discourse: Review of “Beyond Discourse—A Joint Exhibition of Zhang Congyun and Kang Lei”

李子矜 /Li Zijin

编者按：近年来，当代绘画发生了较大的变化，一个突出的特点，在于创作路径的多元化：有的强调修辞与叙事的建构，有的从个人的文化记忆出发，有的则追求观念化的表达……但不管切入的角度如何，最重要的仍是艺术家对个人创作逻辑的捍卫，以及创作方法论上的自觉。本次“语上——张从云、康蕾双个展”中，这对艺术伉俪展现了在追求社会学的前卫或美学的前卫的过程中，当代艺术家是如何解答二者与其内部不断砥砺与博弈的二元对立的话语的。

Editor's note: Recent years have seen significant changes in contemporary paintings, featuring diversified methods of creation: focusing on constructing one's own ways in rhetoric and narration; taking one's personal cultural memories as the starting point; seeking conceptualized expression, etc.. No matter what approach an artist may take, the most important thing is to defend his or her personal logic of creation and self-awareness of creation methods. “Beyond Discourse—A Joint Exhibition of Zhang Congyun and Kang Lei” illustrates how contemporary artists, in the process of pursuing sociological or aesthetic avant-garde, deal with the binary oppositional discourses full of internal competition.

展览链接：

语上——张从云、康蕾双个展

主办单位：798 桥艺术空间

协办单位：中央美术学院造型学院、扶春文化艺术机构

媒体支持：艺术中国、雅昌艺术网、中央美院艺讯网、在艺、新浪网、书画频道、艺术客、艺厘米

开幕时间：2017 年 12 月 2 日下午 3: 30

展览时间：2017 年 12 月 2 日—17 日

展览地点：北京市朝阳区酒仙桥路 4 号 798 艺术区 D09-1

2017 年 12 月 2 日下午，“语上——张从云、康蕾双个展”在北京 798 桥艺术空间开幕。本次展览由何桂彦策划，“语上”出自《论语·雍也第六》载：“子曰：中人以上，可以语上也，中人以下，不可以语上也。”艺术家正是以作品为自己的语言，表达对自我的认知，对于世界和生活的思考。

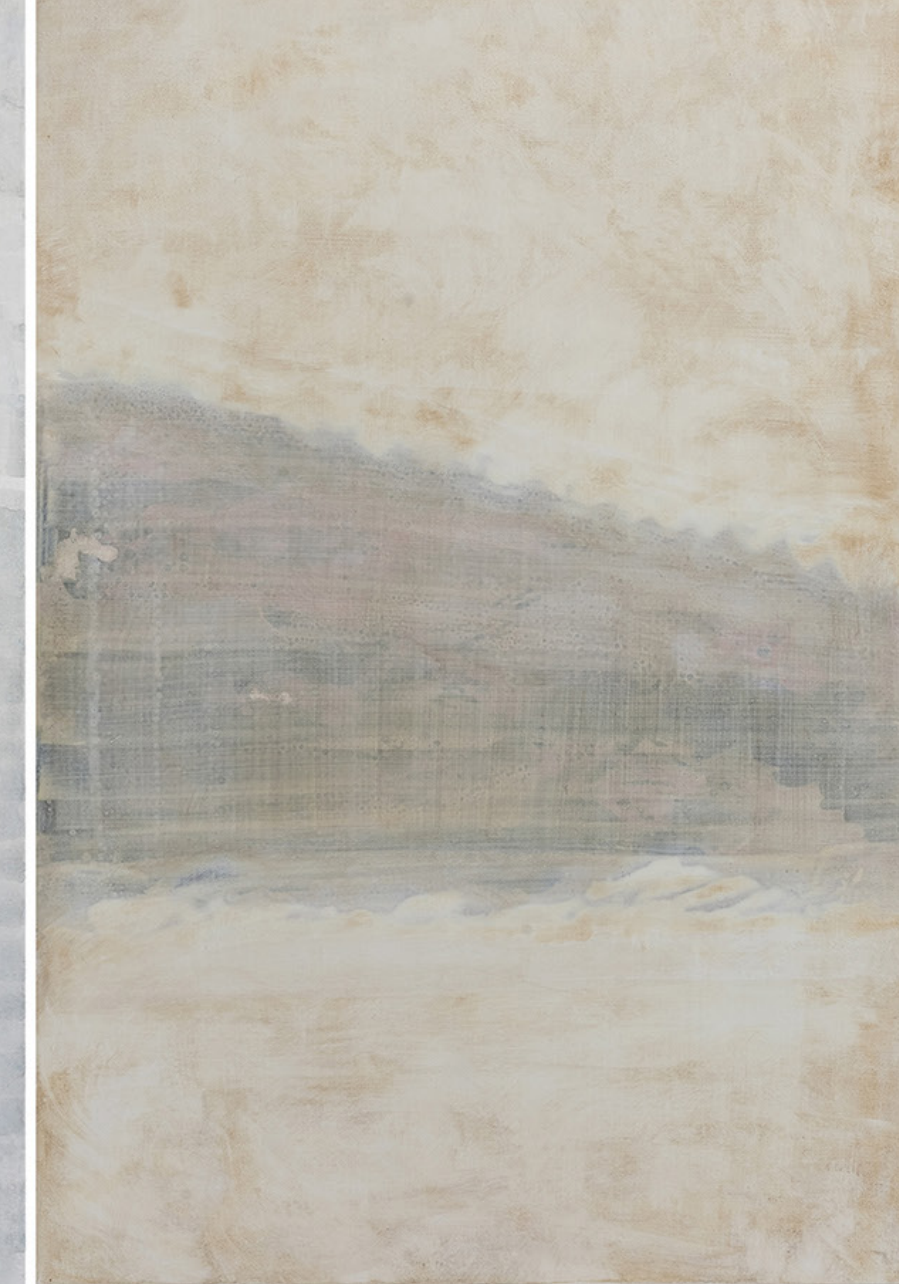
此次展览共展出作品 55 幅，其中张从云作品 25 幅，康蕾作品 32 幅，通过展览人们可以了解两位艺术家不同的创作面貌。虽然两位艺术家的艺术表达主题和表现形式都不一样，但也有一个共同点，那就是他们对中国传统的理解和追求相似，二人作品都体现出传统元素在当代艺术中的转换和生长。

张从云与康蕾这对艺术伉俪均毕业于中央美术学院附中和中央美术学院油画系，受过系统的学院教育，但他们都以更加开放、包容的姿态对艺术进行着不同向度的探索，艺术表达上也经历了不断从外化到内化的过程，在艺术表达上不受媒介材料的原生环境所限，让我们看到了东西方艺术语汇的相互融合、渗透和新的生长变化。

在近年绘画领域的积极尝试中，张云从不断探索，不断试错，从而形成了鲜明的个人风格。他的绘画放弃了二元对立的话语，而是秉承了消融、调和的绘画原则。在他的作品中，始终存在一个“中间地带”。这个地带涉及中与西，古与今，同时也介于学院与当代之间，传统与当代之间。这



张从云 墨石 布面丙烯 160×150cm 2015 年



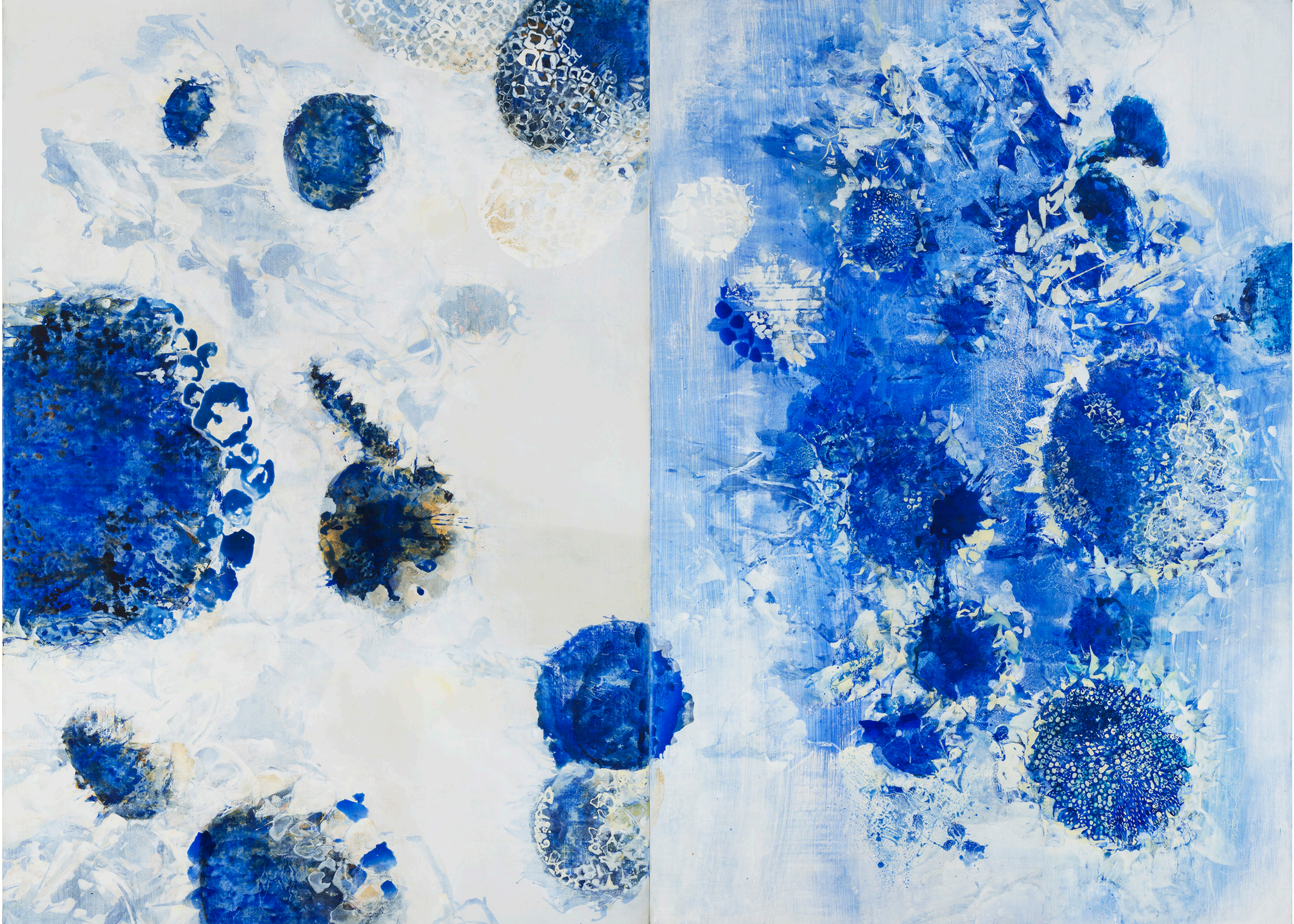
张从云 屭山 综合材料 70×160cm×4 2017 年



张从云 夜·树 布上丙烯 170×160cm 2016 年



张从云 山·障 综合材料 170×160cm 2015 年



康雷 blue cells 综合材料 200 × 140cm × 2 2017 年



康蕾 距离3 坦培拉 200×140cm 2013年



康蕾 距离6 坦培拉 200×140cm 2013年

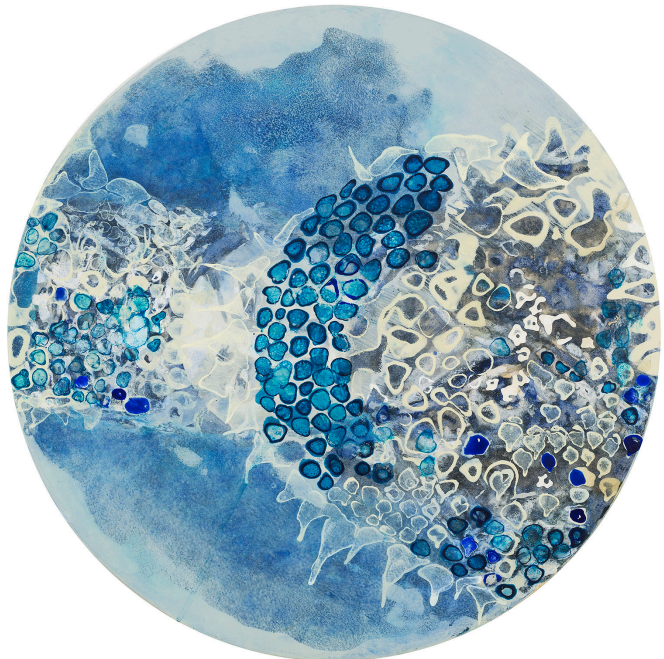
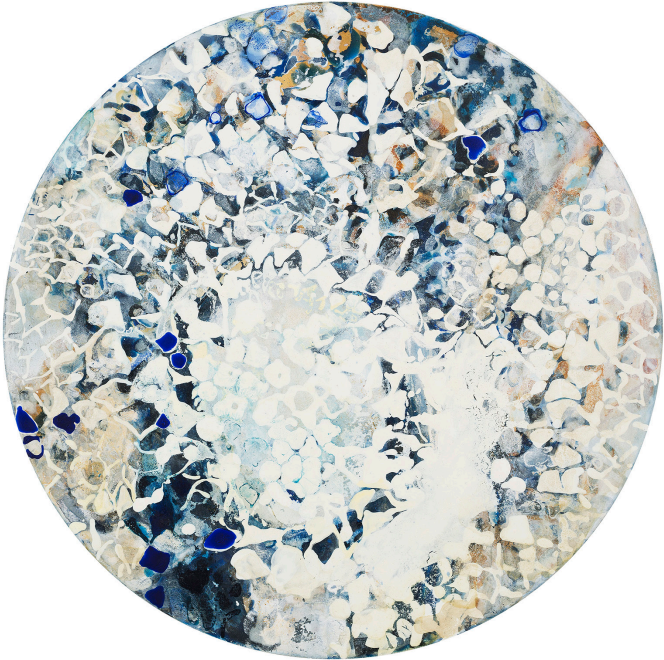
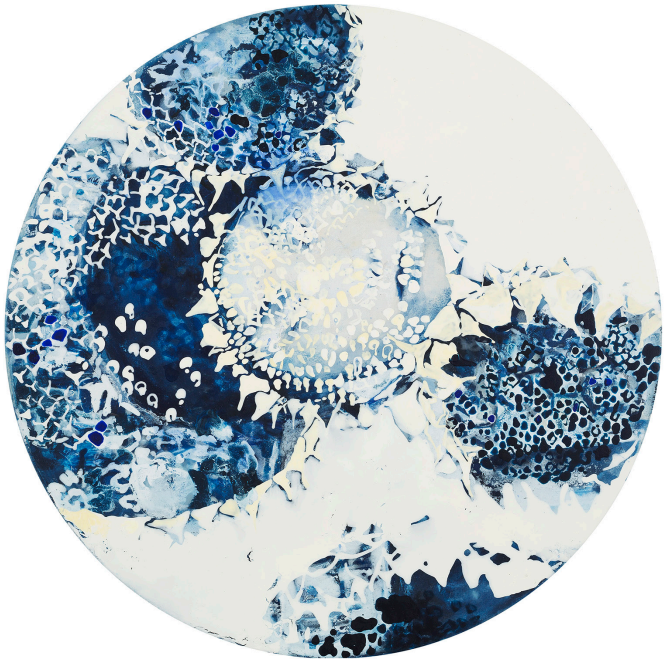


康蕾 距离 4 坦培拉 200×140cm

些绘画要素既为作品赋予了张力，也成为作品意义的索引。亦即是说，来源于不同时空与文化语境的绘画要素之间，始终处于一种砥砺与对抗的状态，同时，也在生成一种新的意义。然而，新意义的产生并不是一蹴而就的，对于艺术家来说，首先要解决的仍然是画面的视觉语言问题。《屨山》系列作品，一个重要的特点是对视觉语言的“再编码”。“编码”（code）原本是一个具有西方现代主义意义上的词汇，旨在通过视觉表征系统，为作品的形式、风格赋予一种原创性的意义。所谓的“再编码”，也即是说，艺术家需要对既有的视觉资源、图像、艺术符号，予以重新构建。这种构建既可以是风格的、图式的，也可以是视觉形式，但最终，都需要将其重新纳入到一种新的绘画结构中。不过，通过语言的编码与画面的视觉结构，可以看到艺术家更为内在的创作诉求，那就是“回归传统”，抑或说，立足于传统的视觉资源，予以当代性的转化。事实上，从云作品中弥散出的东方文化的审美气息与坦培拉这种媒介也有关联。坦培拉不仅为作品注入了媒介的“物性”，同时，在层层渲染与渗透之中，又使其散发出水墨写意的氤氲之气。

康蕾与从云的作品有很多共同的地方，康蕾的作品强调语言，注重媒介，在视觉—文化心理的表达方面，都有一种文化回归的意识。两人艺术面貌的主要区别，还是主要存在于创作路径上。在早期的作品中，康蕾更为着重的是媒介在现代主义层面的语言转换。她一方面是追求“有意味的形式”与个人化的表现语汇，另一方面则是挖掘视觉语汇背后蕴含的东方文化心理，比如意象、诗性，及其线性表达中的书写性。《距离》是其近年的主要作品。艺术家呈现了一个既熟悉又陌生的“戏曲世界”。这种陌生首先来源于蓝色制造的“间离效果”。康蕾认为，这种蓝色是用来表现无形天空的视觉感受和她本人经验及认知的最理想的颜色。但是，将戏曲人物笼罩在统一的蓝色氛围下，无论在视觉还是文化心理上，都会带来一种距离。心理距离的强化，还在于艺术家将自身映射在作品中，力图进入那个充满个人想象的“戏曲世界”。尽管在同一个画面，但艺术家仍然是一个“他者”，一个闯入者。在这个过程中，角色与身份的差异进一步强化了心理距离。疏离，其实也是一种对话，抑或是艺术家对自身，对自身的性别与文化身份的一种思考？事实上，在《花间词》和《乐园》系列中，艺术家也呈现了由人物、植物、动物组成的世界。亦即是说，康蕾的作品始终隐藏着一种对身份的反思。批评家吴洪亮先生曾这样评价康蕾的作品：“艺术家凭借自我的敏感与理性的剖析将这种感受通过物象所产生的寓意传递出来，绚烂、美好、诱惑、纠结、渴望甚至恐惧皆蕴含其中。但它们又始终与现实保持着距离，就如同画面和我们永远保持的那种距离，仿佛是另外的一个世界，有自己的尊严，很近但不易穿越。”

李子矜：天津美术学院艺术与人文学院在读本科生



康蕾 青花 2014.12.03 坦培拉 60cm 直径

探索、交流与碰撞、借鉴

——“中国高等美术院校基础教学研讨会暨纸本绘画作品展”综述 Exploration, Communication and Collision, and Interactive Reference: Review of Symposium on Fundamental Teaching and Exhibition of Paper-based Paintings in Art Colleges and Universities of China

路洪明 冯碧婷 谷昱晔 王 烨
Lu Hongming, Feng Biting, Gu Yuye and Wang Ye

编者按：在天津美术学院举办的“中国高等美术院校基础教学研讨会暨纸本绘画作品展”是中国美术教育基础教学的一次盛会。此次展览划分为六大板块加上两场学术研讨，聚焦于艺术对社会思想的承载力和表现力，指向了艺术的当代性、研究性与实验性，是近年来不同美术院校基础教学思想与理念的探索与交流。为此我刊选编了《拓展与研究——中国高等美术院校教师纸本绘画作品集》前言、画展与研讨会综述以及学者为此次活动撰写的一篇论文，并配发部分活动与参展作品以飨读者。

2017 年 12 月 15 日上午 10 点，由天津美术学院主办，天津美术学院造型艺术学院基础部承办，邓国源担任顾问，郑金岩任艺术总监，姜中立任策划，盛葳和郝青松任学术主持的“中国高等美术院校基础教学研讨会暨纸本绘画作品展”在天津美术学院美术馆隆重开幕。中央美术学院、中国美术学院、天津美术学院、鲁迅美术学院、广州美术学院、四川美术学院、西安美术学院、湖北美术学院、清华大学美术学院、上海大学美术学院、南京艺术学院、山东艺术学院、吉林艺术学院、广西艺术学院、云南艺术学院、内蒙古艺术学院、新疆艺术学院等近 20 所院校的基础教学的专家、学者、教师和艺术家参加了此次活动。

天津美术学院党委书记孙杰、天津美术学院院长邓国源、天津美术学院党委副书记蒋宗文、天津美术学院副院长郭振山、《美术》杂志副主编盛葳、来自全国各地 17 所美术学院和艺术学院的领导和教师代表，以及天津美术学院师生共 200 余人参加了开幕式。开幕式由天津美术学院造型艺术

Editor’s note: The Symposium on Fundamental Teaching and Exhibition of Paper-based Paintings in Art Colleges and Universities of China, held in Tianjin Academy of Fine Arts, was a grand event for fundamental teaching in China’s art education. The exhibition consisted six sections and two academic seminars, focusing on art capabilities in carrying and expressing social thoughts, which points to the contemporaneity, research and experimentation nature of art. It was an exploration and communication of fundamental teaching thoughts and concepts among fine arts higher education institutions in China. For this reason, we have in this issue the preface to Extension and Research: Paper-based Paintings by Teachers in Art Colleges and Universities of China, an overview of the exhibition and the seminars, and an essay written by a scholar for this event, along with some art works in the exhibition.

学院基础教学部主任姜中立主持。在开幕式致辞中，发言嘉宾围绕参展作品与基础教学的相关内容谈了自己的见解。天津美术学院造型艺术学院院长郑金岩认为，在多元化的艺术背景下美术学科的基础教育非常值得关注，以积极进取的精神思考基础教学所面临的问题，是学科发展的必由之路。基础教学在艺术教育中起到了基础作用，也包含了艺术发展中规律性、共性的本质要素。从此次展览作品中，可以看出各院校教师艺术家对造型基础的最新思考和研究。天津美术学院美术馆馆长王伟毅表示，此次展览不同于以前偏重于空间塑造的基础教学作品展，而是一种个性化的纸上作品展，体现了参展艺术家对基础教学的观念化思考。此次活动的院校代表中国美术学院专业基础教学部主任曹晓阳认为，在当代语境下素描作为一种重要手段在基础教学中应该何为，是值得探讨的问题。此次纸本作品展是各院校教师艺术家对基础造型实验性和研究性的探索，湖北美术学院造型艺术部主任曹丹则谈到，中国的美术教育正处在一

个信息多元化的时代，艺术关注本体建构的时代已经到来，如何解除美术学科中造型基础教学的尴尬成为重要的问题。广西艺术学院美术学院副院长文瑶表示，美术的基础观念随时代的不同而有不同的理念和内容，这些不同理念对高等院校美术人才的培养和发展有着重要意义，希望通过此次活动能够向各大院校吸取和借鉴基础教学的方法和成果，完善自己的基础教学体系。《美术》杂志副主编盛葳博士从美术史的视角出发，谈到纸本绘画与布上、板上绘画相对应，纸本作品曾经是一种手稿式的连接布上和板上作品的预备过程，但现在成为独立的艺术门类。此次展览六大板块的划分，聚焦于艺术对社会思想的承载力和表现力，指向了艺术的当代性、研究性与实验性，意味着纸本艺术新的可能性，这正是此次展览的意义所在。天津美术学院院长邓国源表示，千里之行始于足下，基础教学向来是美术学院各项教学工作的重中之重。在多元的艺术时代，基础部首先需要寻找每个专业大类中的通识规律，还要做好面对不同专业的准备工作，来守护通识秩序和艺术自由，与时俱进，积极回应当代艺术对艺术学院教学的各种挑战。其次，对于基础部教师而言，教学相长，基础教学的探索最终也会同步于作为艺术家的基础部教师的创作之中。此次纸本作品展既可以看作是一次教学成果的汇报，又可以认为是一个个艺术创作方案的宣言。

展览强调参展作品的学术性和研究性，参展作品从观念层面分为“身份、身体、时间、场所、语言、精神性”六个类型，彰显出特别的观念视角，与基础教学的创新和探索同步呼应。整个活动分为展览和研讨会两部分，从策划、组织到实施，用时将近一年。本次展览的研讨会围绕“多元艺术时代与基础教学”这个主题，深入探讨了中国高等美术院校基础教学的诸多问题。

研讨会分为 15 日下午和 16 日上午两场，分别由《美术》杂志副主编、艺术批评家、策展人盛葳博士和天津美术学院艺术与人文学院教师、艺术批评家、策展人郝青松博士主持，来自 17 所学校的教师代表发言，展开了一场对艺术院校基础教学工作的深入对话。

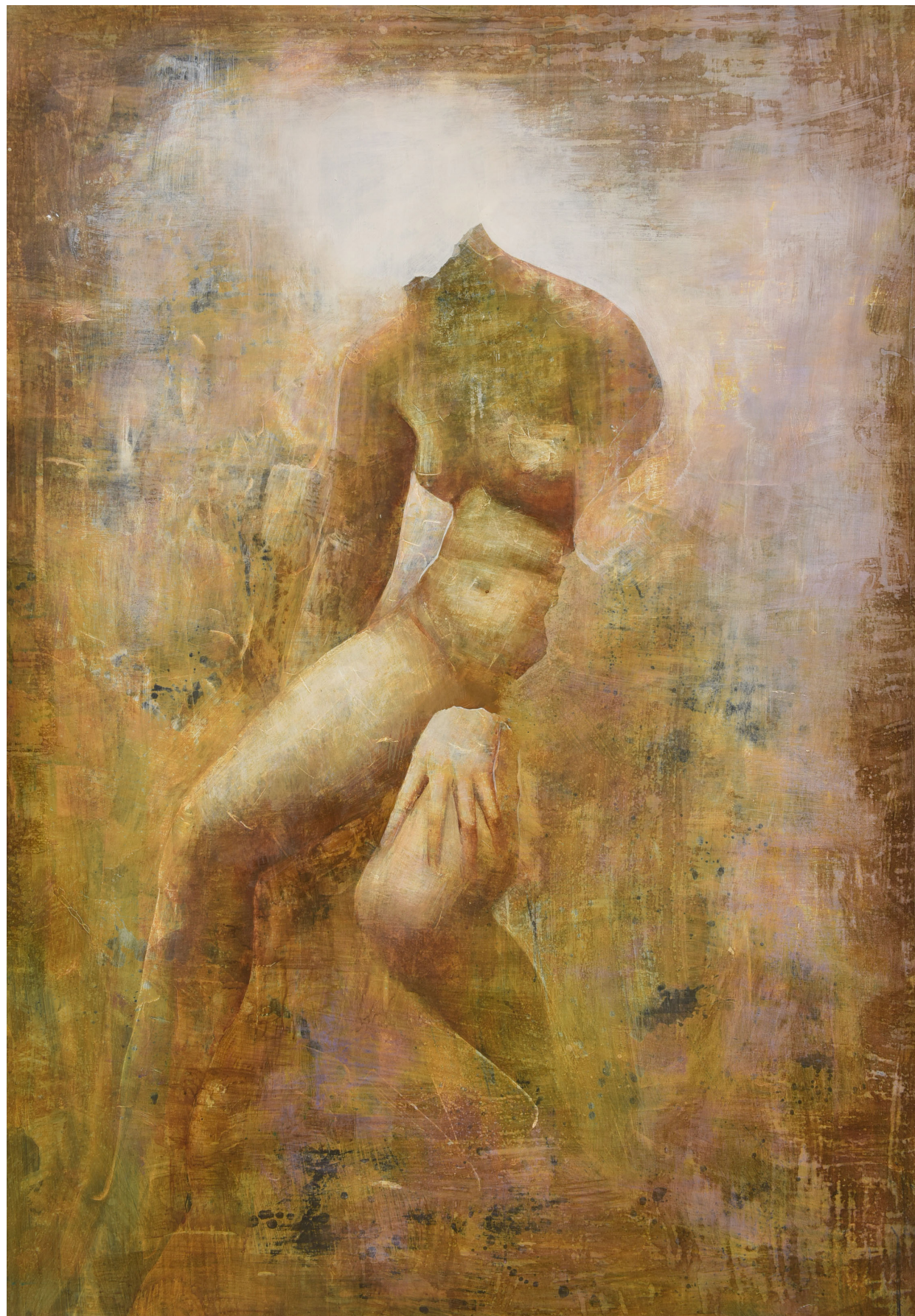
天津美术学院造型基础部主任姜中立以“多元艺术时代与基础教学”为主题，提出“在艺术多元、信息均等的时代下，基础教学的内涵是什么，学生应该掌握哪些能力”等问题，展开了这次研讨会的话题。中国美术学院专业基础部副主任郑端祥以“艺术的算法，不能教还得教”为话题，讲述了中国美院三部一体、求同存异的大基础教学体系，用丰富的例子讲解了中国美院的基础教学实践和课程设计。他认为，基础教学要以美术学为根基，以造型能力培养为内核基因，培养学生的造型基础、语言基础和创意基础。创造是一个结果，创新则是一种理念。鲁迅美术学院教师张士俊围绕版画系基础教学的情况和特点，讲述了专业通识和课程设置关系

问题中的素描和色彩基础课程的教学情况，认为关注媒介材料和作画步骤在基础教学中十分重要。中国美术学院专业基础教学部主任曹晓阳结合张士俊老师的发言进一步谈到在学科大基础下的两个问题：大视觉艺术的基础，围绕各专业媒介和专业创作的基础。他以鲁美版画系的色彩基础教学为例，谈到围绕任何一种媒介所形成的基础训练都会形成一种艺术本身的知识结构，而脱离了具体专业媒介的大基础要如何纯粹地去探讨，则会进一步引发对基础教学的思考。

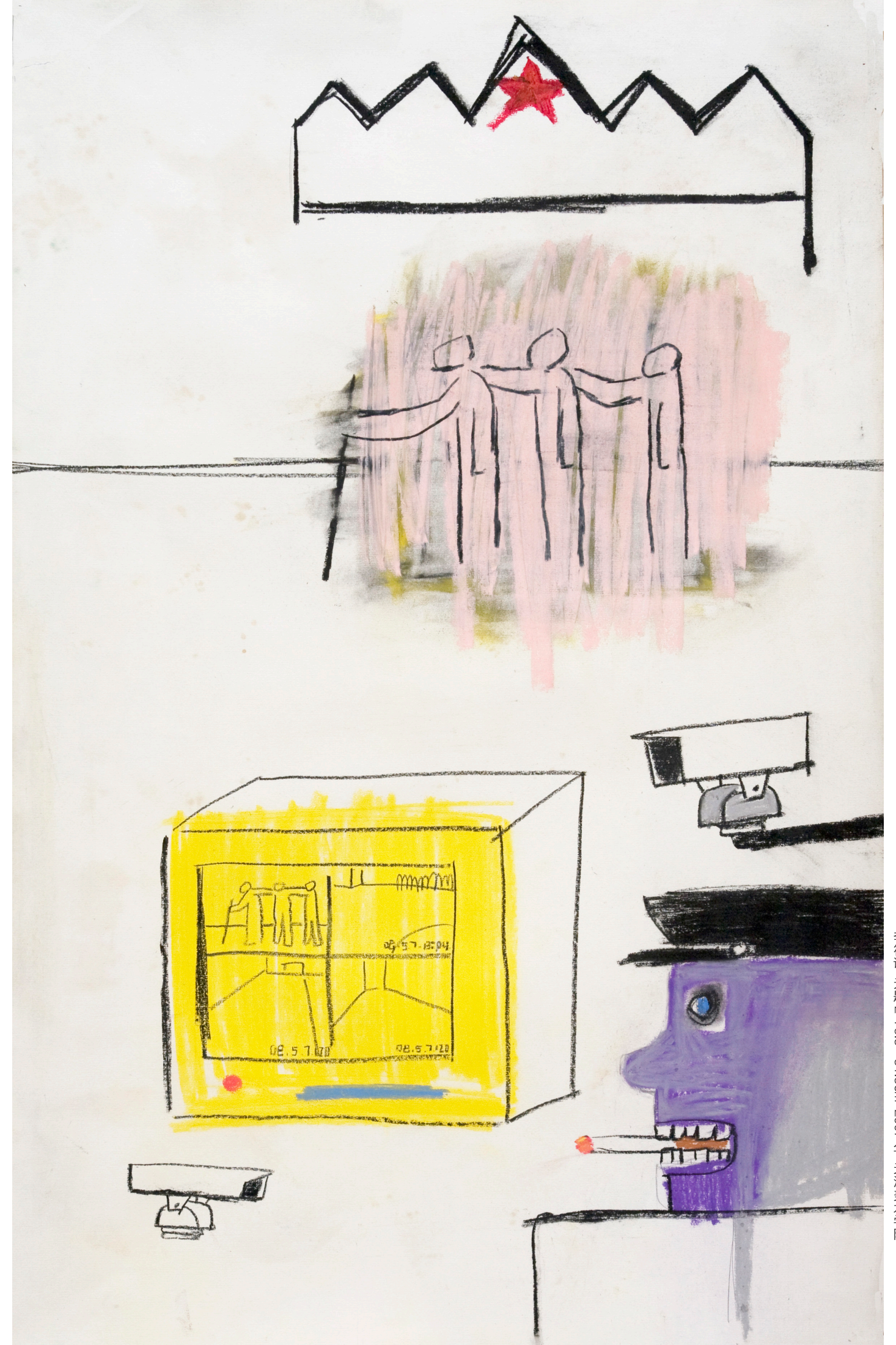
广州美术学院造型艺术基础部主任罗奇从广州美院四个工作室八个课题制的教学模式出发，谈到了基础的定义问题。他认为基础部的作用在于让学生明白艺术的创作方式有各种各样的可能，而不要把思维固定在某一种模式之中。中央美术学院城市设计学院基础部主任苏海江从基础课程的实验与创新角度，分析了央美基础教学的精微素描教学中学生的创作过程以及素描笔记绘本课程，讲述了这些精致素描背后的动人故事。精微素描是要用技法刻画细节，解决学生认识生活、技法、审美的问题。对放大后被忽略的细节所进行的研究，是一种自我发现的开端。从极致化的素描关系中探索绘画和社会、艺术的关系，能提高学生解决问题、思考问题的能力，从而在极致的专注中达到静心的效果。四川美术学院创作教研室主任朱海老师由创作的眼光反思了今天基础教育的成果，具体谈到如何看待传统和创新的问题，指出在信息时代对美术基础教育形成转化的认识过程。

天津美术学院艺术与人文学院郭雅希老师则从文化与大美术的视角对基础教学进行了一种深度的解读。他认为基础课程的实验与创新在于如何面对时代，如何面对本体，涉及教育、文化和艺术层面的问题。在信息多元化的今天，美术教育应该遵循多元教育的原则，多一些包容和宽松的环境，少一分功利的心理。西安美术学院的杨伟孝老师从逻辑叙事到文化语境，从视觉实验到课程体系，结合自身的教学经验分析了西美的基础教学模式，提出了由造型“知识点”到造型“超市”的教学策略和通识艺术基础人才的培养方案。他认为基础教学是一个反复实验、探索的过程，要通过大量的实际调查，不断地调整自己的教学方法。

湖北美术学院视觉艺术基础部主任曹丹谈到，今天的基础教学已经成为一种以写实为标准的固定造型模式，但实际上，艺术的媒介和方式是多元化的，在基础教学中应该培养的是学生的创造性。在多元化的时代，应该不断创造符合当今时代特色的艺术，艺术当随时代，而不是固守过去的标准和法则。天津美术学院刘金库老师以美院如何进行通识教育为题，分析了通识教育的概念、必要性和方法途径，指出提倡开展通识教育绝不是否定专业知识技能对学生整体素质构成的重要作用，而是在求学阶段学生应该尽力拓宽学术视野，避免出现单视野的受教者。并且在教学时，教师更应该



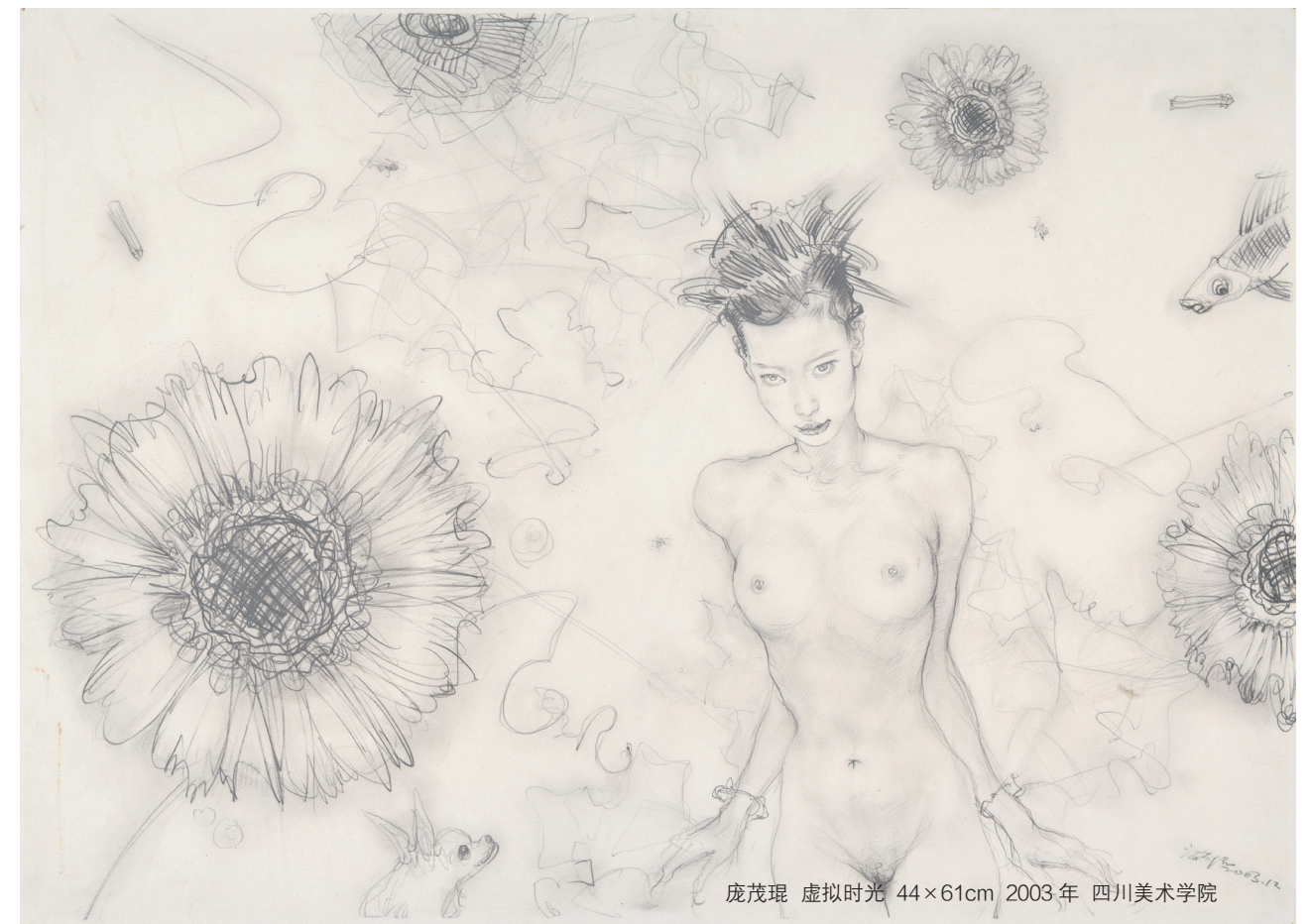
姜中立 虚拟现实 108×77cm 2000年 天津美术学院



李筱谦 无题2 76.5×51.5cm 2007年 天津美术学院



刘沛 组画 1开幕 2秘境 3风眠 4遇见 5读书 6水心 7朗读 8相对 9泳者 34×34cm×9 2017年 西安美术学院



庞茂琨 虚拟时光 44×61cm 2003年 四川美术学院



余萍 一片危机 76×51cm 2017年 湖北美术学院



任健 On That Piece of Land-17 40.2×31×2cm 2017年 上海大学美术学院



赵月儿 小品 35×24cm 2017年 天津美术学院



杨洋 三个伏尔泰 116×110cm 2016年 西安美术学院

注重加强与学生之间的交流，训练学生活跃的思维和表达能力。在具体的美院基础教学中，应该增加学生在文、史、哲方面的课程，培养他们对经、史、子、集的阅读能力和批判性思维，并在此基础上进行专业技法的教学。

16日上午进行的研讨会发言主要是综合类大学美术学院和艺术学院的代表，他们的基础教学必然不同于独立美术学院，而有着符合自身特色的教学模式和方法。学术主持郝青松首先谈到，基础教学、理论教学和创作教学构成了美院教学的系统体系，并且三位一体浓缩于基础部，基础部是美院教学中的关键枢纽，它必须兼顾不同专业的取向，在多元观念创作导向下及时调整自己的教学方案。

上海大学美术学院的任捷老师从雕塑专业的角度出发，提出基础教学首先应该穿插在本科课程之中交替进行，并且在各专业内部设置基础课程，除素描、色彩等基础造型训练外，还要设置一些比如美术史和当代美术史之类的通识课程安排。其次，如何改变学生从考前班时对艺术的认识，提高对艺术的基础认识和在基础教育中树立学习与工作的方法是教师值得思考的问题。清华大学美术学院的李睦老师则结合自身教学的体验，以“创新从美术基础教育始”和“基础教学是一个高尚的事业和低贱的职业”两个话题出发，分析了基础教学的现状和存在的问题。他认为，基础教学依然没有成为一个独立的学科，艺术教育与艺术职业教育的区别、师资队伍建设、招生考试方法的改革以及基础教学理念体系的建立等问题值得深思和关注。综合大学美术学院应该走出自己的特色之路，争夺在艺术方面的话语权，真正把艺术通过教育还原给生活，将艺术生活化。在基础教育中，培养人是主要的。

南京艺术学院油画系副主任蓝剑谈到如何使西方艺术体系本土化是一个重要的问题，并分析了本校材料课基础造型训练在材料中介入观念使材料成为一种观念形态的跨专业教学案例，促进学生在多元的材料中拓展多元观念的想象。吉林艺术学院美术学院副院长何军指出艺术基础更多的是一种思维培育问题，求美是建立在求真的基础上，具体而言，则是基础教学中应该注重对知识性、规律性、主动性、自由性、创新性的探索。广西艺术学院的罗思德老师则从微

观角度出发探讨了在实际基础教学中的一些感受，以及基础课程的实验与创新。他认为，基础教学前要有问题和情境的创设，要有美学与道德的预设，结合广西艺术学院本身，还要将民族民间文化融入专业教学之中。

云南艺术学院的苏晓胜老师从基础教学要涵盖具体专业的角度谈到，专业基础教学应该由各系的专业老师来承担基础教学任务，在基础教学阶段要解决学生在高考时的遗留问题，帮助他们转换思维，带领他们体验视觉真实和感性的真实，从而树立学生在学习之中的自信。内蒙古艺术学院国画系主任荆建设老师提出了通识教育的重要性，他认为目前基础教育的短板在于学生的文化修养方面，而且艺术院校出现职业技术学院化的情况应该引起重视。对学生而言，学会如何独立思考至关重要，即使不能成为艺术家，也要成为具有很好的审美能力的人。山东艺术学院美术学院基础部主任刘慨老师从自身的基础教学经验出发，指出现在的学生大多没有“造型”的能力，而只是拥有手上熟练的绘画能力，缺乏美术知识的积累和单独研究问题的习惯。新疆艺术学院的马勇老师首先表达了对此次研讨会盛情邀请的感谢，同时也提到了新疆的特殊环境以及面对不同民族学生的教学难点问题，呼吁各兄弟院校给予帮助。

在研讨会的总结发言中，本次活动的策划者、天津美术学院造型艺术学院基础部主任姜中立谈到，在当下艺术语境中，基础教学发生了很大变化。他认为：“基础教学不应是专业的基础，而是艺术的基础；基础教学要给学生一个更加宽泛、立体的知识构架，而不是单一的能力；基础教学不只是传授技术，而应该教给学生认识事物、认识自己、认识艺术的方法，艺术和生活是一个整体。”

教育当随时代，艺术院校的基础教学虽然还是以纸本作为主要的表达方式，但已呈现出多元化、实验性和开放性的面貌。各地的基础教学精英汇聚于海河之畔，他们对基础教学的研究成果与对话在一定程度上代表着当下中国艺术院校基础教学研究中最积极最活跃的研究力量。通过此次展览和研讨会的举行，能够促进不同院校之间的交流互动，推动不同方向的特色发展之路，带动和引领中国高等美术教育基础教学的深度思考和发展。

路洪明：天津美术学院学报编审
冯碧婷：天津美术学院造型艺术学院基础部教学秘书兼辅导员
谷昱晔：天津美术学院研究生部 17 级国画花鸟专业研究生
王 烨：天津美术学院研究生部 16 级油画专业研究生

多元艺术时代与基础教学 ——《拓展与研究——中国高等美术院校教师纸本绘画作品集》前言

The Multi-Arts Era and Fundamental Teaching: Preface to *Extension and Research: Paper-based Paintings by Teachers in Art Colleges and Universities of China*

姜中立 /Jiang Zhongli

2000年前后，全国多家美术学院进行教学改革，先后成立基础教学部，新生入学后先在基础部学习一年，之后进入各系进行专业学习。成立基础部的目的是强化各专业学生的通识知识，有助于学生掌握大基础内容，使学生有较好的视野、艺术认知和表现能力。可以说，那次的调整完成了教学机构的重大改革。同时，对基础教学在课程组织和内容上进行了梳理与总结。

同样，国外当代高等艺术教育非常重视基础教学，基本模式由三个部分构成，基础教学、教授教学、实验室教学。低年级学生共同学习基础课程，高年级学生由教授指导和实验室学习，整个教学结构呈现出重基础、淡专业、强化个人知识体系的建立的特点，其教学结果表现出学生鲜明的艺术追求和极强的创造力。而对应创造性人才培养目标的基础教学内容成为重要组成部分。

当下，开放的中国，艺术观念不断丰富，艺术形态多元呈现，艺术教育不断调整，其内涵和形式随着时代的发展不断深化，而基础教学首先面临挑战。面对当下艺术多元与特色发展，学科和专业建设的不断深化、完善，人才培养目标

对创新能力的要求，今天中国高等美术的基础是什么？学生在基础教学中应该掌握哪些能力？与之相应的课程体系和教学法是什么？这些都是中国当代高等美术院校基础教学面临的问题，而专题探讨和院校交流是十分必要的。为此，天津美术学院造型基础部于2017年12月在天津美术学院举办“中国高等美术院校基础教学研讨会暨纸本绘画作品展”。此次活动邀请了全国八所美术学院、两所综合大学美术学院和七所艺术学院教师代表参加。这是一次中国高等美术院校加强交流、提高教学质量的重要会议。

本作品集是这次展览展出的作品，组织作品时我们强调“基础教学教师研究性纸上作品”，“研究性”目的是打破惯性，呈现画家在单纯材料上所作的创造性思考和个体表现。之所以组织这样一个展览，主要体现作画者“教师、艺术家”的双重身份，让作品展现的探索、创造力与基础教学现状形成对照，使大家反观和思考基础教学的相关问题，这也是此次展览的意义。

在此，感谢兄弟院校的积极参与和大力支持，预祝中国高等美术院校基础教学研讨会暨纸本绘画作品展圆满成功！

姜中立：天津美术学院造型基础部主任 教授

美术学院的基础教学与观念转向

Fundamental Teaching at Art Academies and Concept Shift

郝青松 /Hao Qingsong

近三十年来，美术学院的基础教学一直在应对当代艺术的挑战。为此，大多数美术学院整合了各个专业系科的基础教学，设立基础教学部，从专业通识的角度切入专业细分之前的准备阶段，希望在宽口径的基础教学之后学生能够不被专业封闭，持续存有当代艺术的跨学科意识。同时，正在发生的当代艺术依然不断提出新问题，对学院基础教学提出新挑战。

首当其冲的是基础部教师的当代艺术认知。虽然从事基础教学，但每位艺术家教师都出自不同的艺术专业，同时也从事着不同专业的艺术创作。教学计划出自人的理念，某种意义上，基础部教师的当代艺术认知，决定了基础部教学理念的确认和计划的制定。而同时作为艺术家的基础部教师的作品，正像一个镜像，透射出基础部教学的真实面容。

美术学院已经不再是原来的绘画学院，而是成为以艺术学为一级学科包括造型艺术、设计艺术、实验艺术三大组群的视觉艺术学院，有的美术学院又进而把中国画专业从造型艺术中区分出来独立成章，建筑专业也从设计艺术专业中独立出来而归入建筑学的一级学科。可见，基础部教学远非统而化之那么简单。首先要回答的问题就是当代艺术语境下基础绘画的意义何在？现代艺术时期绘画最为纯粹，为艺术而艺术，倡导形式主义，几乎剥离了艺术之外的所有附加意义，但这也是艺术最苍白的时候。所以会有“重要的不是艺术”的说法，那重要的又是什么？当代艺术在方法论上是一种观念形态，自杜尚《小便池》开始，观念形态就超越了古典艺术的模仿论和现代艺术的形式论，成为新的艺术方法论，并在丹托“艺术的终结之后”得以理论确认。自此，绘画不再只是艺术史的遗弃物，而在艺术方式的意义上与装置、行

为、影像等等新媒体艺术都站在观念艺术的起跑线上，没有优劣之分。这样就排除了绘画和当代艺术之间的障碍，因为绘画之中观念主体的存在，作为当代艺术的绘画具有了新的生命、新的尺度。

纵观今日美术学院基础部教师的作品面貌，尤其是造型艺术基础部，作为当代艺术的绘画已是一种普遍的共识，见证于此次天津美术学院主办的纸上作品展。展览作品以纸上作为媒介，固然不能涵盖参展艺术家的全部艺术面貌，但一斑窥全豹，依然可以透射出目前国内艺术学院基础部教师的艺术思考和创作状态，进而可以了解到国内艺术院校基础教学的普遍状况。

纸是一种重要的艺术材料，最必要莫过于中国画中的宣纸，因其特别的材料和制作工艺，使得水、墨及矿物、植物颜色在宣纸之上随用笔不同而能千变万化、气象万千。其他类似的还有水彩纸，在西画中也是一种独立表现形式。另有版画，无论石版、木版、铜版还是丝网版、数码版，最后都要在纸上呈现出来。最普及的当属手稿，几乎所有专业的艺术创作，都要先把大脑中的灵感及时记录在手稿之中，以思考和整理，进而创作出完整的作品。纸具有天然的敏感性，可以轻易记录下瞬间即逝的痕迹，纸又具有异常的坚韧性，能够承受“十日一水，五日一石”的苦心经营。纸是基础部教学中最常使用的绘画材料。在基础部的教学中，深受半个多世纪的西法和苏式教育的影响，即便中国画系也要接受“素描改造中国画”的方法。这种局面自 20 世纪 80 年代才开始松动起来，每个专业都开始探索自己的基础教学和专业衔接问题。当 90 年代之后国际艺术语境和当代艺术理念逐步反刍至学院教学，跨专业和跨学科的需要又要求在基础教

学阶段淡化专业意识而强化通识基础，兼容或者说独立于各专业的基础部教学应运而生。纸的常用性没有改变，纸上所画的却已大大不同。

不同主要在于后设观念的提前介入，从而改变了原有的专业和画种的分类，而成为观念之下的区分。就此而论，对基础部教学的观念意识的强调更能对接之后的专业教学，即便二年级学生依然进入传统的中国画、油画、版画、雕塑专业，先入为主的观念教育也会对各个专业本身造成冲击。客观而言，并不是所有艺术院校和基础部的教师都能具备观念意识，更多的是潜在表达。因此，通过展览和研讨活动来推进基础部教学的理论和观念探讨尤为必要。

谈及理论和观念，不可回避的一个事实是，几乎所有当代艺术理论都来自西方，这 and 现代以来西方人文主义观念的加速推进有关。西方文明主导了现代世界的进程，并影响到全世界，包括中国的现代化进程以至当代艺术。今日的中国社会依然处在未完成的现代性之中，原有的传统艺术理论如“六法论”“南北宗”“天人合一”等等都未走出传统世界，尚需完成古今之变。再者，西方在这里更意味着理论的先导、文明的索引。无论中西都要面对古今之变，期待东方文艺理论的现代转型。基础部，一年级新生虽然刚刚进入大学，但当代艺术语境已经要求他们直面各种理论话语，并且在纸上尽力表达出来。而这，首先是基础部教师的工作，正如本次展览所呈现的。

吸取美国学者罗伯森和迈克丹尼尔所著《当代艺术的主题：1980 年以后的视觉艺术》的部分理论成果，本次纸上作品展既未按院校分类，也未按照专业和画种分类，而是依存于理论话语，将作品分为身份、身体、时间、场所、语言、精神性六个部分：

（一）身份通常指涉一种社会和文化身份，一位热衷于

身份问题的当代艺术家不仅会问“作为个体的我到底是谁”，还要问“作为群体成员的我们又是谁”。如果是一张课堂写生，关注的问题并非造型结构而是模特的社会身份，或者对象的模特身份。（二）后现代视野下灵魂虚无，唯有身体。然而本真的身体并不等同于一种生物有机体，诚然身体特征的本质是物质性，但身体的本真背后一定有着社会和文化的影 响，与身份彼此重叠。此外，一件非人体的现成品同样成为身体的隐喻式替代物。（三）时间的意识意味着一种历史意识，从生到死，任何人、任何事件以至整个历史都在时间之中，而我们所在的此刻只是其中的一瞬间，与之形成张力的永恒却在记忆与未来之中。（四）自然被现代社会改造为场所，成为人类行为的背景，被赋予记忆、历史和符号意义，汇聚了特定事件的时间和空间因素。由此，场所成为社会景观。（五）语言、形式是现代艺术的中心问题，在审美现代性未经充分发育的中国，现代艺术依然有着必要的现实意义。当代艺术中的语言，进而转化为符号、文本和修辞问题。（六）精神性代表着世俗之上的超验存在，对生命源头和死亡时刻的终极追问，以及对世界历史发展中神秘推动力的无限认知。生命之谜和精神需要，俯身引导着个体和公共行为的道德准则。特别在后现代虚无主义弥漫的时代，精神性越来越成为当代艺术公开表达的复兴主题。

“纸上得来终觉浅，绝知此事要躬行”，因为观念的潜在或自觉的表达，艺术院校的基础教学虽然还是以纸上作为主要的表达方式，但已呈现了别开生面的异象。美术学院经常被质问是否能培养出当代艺术家，而基础部的教师承担了最开始也是最关键的教学工作。实验性、开放性的教学，首先开始于这些教师艺术家们在纸上的探索，是为本次展览的现实意义。

郝青松：天津美术学院艺术与人文学院讲师 博士

传统文化的礼赞 ——我看郑力《书香门第》 In Praise of Traditional Culture: Zheng Li's *A Literary Family*

陈 治 /Chen Zhi

摘 要：郑力创作的《书香门第》，以绘画的形式表达对传统文化的理解与崇敬，作品在内容上寓意着传统文化的深厚与博大，在形式上则从审美的角度，用富有艺术特色的笔墨语言向观众传达着别具一格的视觉形象，让人从中体味出传统文化的独特魅力。

关键词：传统文化；书香门第；笔墨精神

小窗幽静，竹影婆娑，庭院深深，风动尘香。郑力的《书香门第》获第九届全国美展的金奖，描绘了一幅江南富庶的诗书世家幽深庭院的一角。“书香门第”总让人想起“忠厚传家久，诗书继世长”这样的名句，这是中国传统家族世代传承的家学家风。最初由家族世代承袭下来，慢慢演变成民族文化的传承，这就是传统的形成。

画面中修竹掩映轩窗，瘦透之石伫立其中，窗边的桌子上翻开的书和搁置的眼镜，仿佛读书人刚离开不久，正静待主人的归来。桌后的窗外，更深进一层，窗幕遮蔽，小园幽清静谧，直透去几进几深，层次递进。仿佛能让人不仅看到庭院的深处，也能看到时间的深处去。这幅画之中透露出的对中国传统文化的传承和接续是那么令人感到亲切和振奋。所以，无论是对现实的寄寓还是从审美的角度出发都能发现这幅作品别具一格的意义所在。

自宋以降的南方，是中国文化和财富的聚集之地。徽赣、江浙地区由于国家经济和政治中心南移，大批的文人仕子随迁，人才辈出。无论是商贾官宦还是平民百姓，都以读书为出人头地的唯一出路，入仕为官者众。渐渐书香持久、门第兴旺、光宗耀祖的传统观念深植于人心，俨然成为全民族的共识。至今，人们仍会以家族是书香门第为傲。这样深厚的家族文化的全民性信仰和传承，已经演变为传统文化的一部分了。郑力的《书香门第》在提倡保护和继承优秀的传统文化的当下，是一种对待传统的坚持和关怀的态度，有着正能量的现实意义。《书香门第》不仅是家风传承也是对传统文化坚守的一种态度，用传统笔墨表现传统的园林，传达传统文化的精神，亦是对优秀传统文化的致敬吧！

Abstract: Zheng Li's *A Literary Family* expresses the painter's understanding and respect of traditional culture in the form of painting. It implies the profoundness and extensiveness of traditional culture. In terms of form, it conveys a unique visual image to the audience using distinctive brush and ink language from the perspective of aesthetics, enabling people to appreciate the unique charm of traditional culture.

Key words: traditional culture; scholarly family; brush and ink spirit

《书香门第》不仅思想内核是契合传统的，笔墨精神也非常契合中国传统的绘画精神，而没有泥古不化。他的笔墨暗合了“书香门第”的雅致、中正、含蓄的文化内蕴。修竹有卓然之风，花卉无凡俗之气，秀石露含隐之态，窗户楼台法度谨严，整幅画气韵生动而含蓄内敛。

置于画面前景的竹子并没有完全按照传统画竹的程式来概念化地呈现，而是通过写生将姿态、结构、穿插等复杂的物象关系以及竹竿、竹枝和竹叶之间的空间关系处理得微妙极致，空间关系不强调透视，似有似无，很好地弱化了焦点透视的感觉。相较于传统的程式化多了生动的意态，空间关系又比真实空间多了艺术化的处理。最可称道的，体现了传统绘画美学的是他的用笔。修竹的用笔劲健、秀挺、流畅、圆润，笔力刚正而文雅，有书写意，如折钗股，如锥画沙。画石的用笔却完全不同于画竹，以宋人的山水笔法入画，深具浑厚、苍茫、隐逸、淋漓之气。他懂得用笔“毛”和“干”的妙处，苍茫都从此出。石的虚与竹的实，石的浑与竹的利，石的厚与竹的秀，石的笔墨素朴酣畅与竹的利落超然，都加强了艺术效果的对比和丰富性，无不体现着传统绘画美学的优秀因素。

在郑力的画中，还有一个相当突出的技法，就是他很好地继承了传统绘画里界画的技法。《书香门第》中的轩窗、器物等都是用了界画的用笔。难得的是线条虽工整严谨，却没有匠气，倒是与植物、太湖石的笔法辉映成趣。界画自明以来，在中国绘画史上的地位日渐式微，常被人鄙为匠气，也确因界画的刻板工细，而易使作品匠气。所以至今以来，能继承者并不受关注，而《书香门第》中的界画法度谨严、



郑力 书香门第 纸本 172×248cm 1999 年

端庄，少了精微的紧缩和具体详尽的啰唆，繁简得宜。方直的线条将传统“书香门第”的治学传统借由线条来表现，很有雄强阳刚之气，将读书人刚直不阿、治学中正的态度尽数蕴含其中。

《书香门第》表现的是传统文化中的家风文化，观者从画面中感受到了时间的匆促，历史的辽阔，以及苍茫的时空感。这些意境通过揉纸做成的斑驳肌理，以水墨为色，以单纯的设色方式显出了苍茫浑成的境界。苍茫的境界在这幅作品中的体现其实极为难得。这幅园林一角描写的是小景近景，画中物象多，通过遮挡以助层次递进，倒是很难做到将山水中的山高水长、空旷辽远的境界表现出来，但在这画面满满当当的视线中，却体会出了苍茫悠远之意，仿佛时间穿过轩窗和竹丛，直向遥远的年代疾驰。历史的厚度也是文化的厚度。苍茫浑成既是历史的味道也是文化的味道。“浑成”一词含义深厚，《道德经》中曰：“有物浑成，先天地生，寂兮寥兮，独立而不改，周行而不殆，可以为天地母，吾不知其名，强字之曰‘道’。”^①《抱朴子·内篇·畅玄》说：

“恢恢荡荡，与浑成等其自然。”^②自然之态就是《书香门第》在时间的累积和空间的纵深之中带给观者的体验。其画浑成，却又清晰，层层叠叠，景中有景，集六层空间于眼前的窗中，窗中景物近景远景虽以透视成像，却不觉得有损格调；虽然没有强烈的明暗对比，但光影变化闪烁，空间幽深，整个画面流露着幽雅平和，透出淡淡书香。

《书香门第》是对传统文化的回望和礼赞，流露出画家对传统的眷恋和理性的崇敬。在对待传统文化当树立自信的今天，它有着不容忽视的现实意义。

注释：

- ①〔魏〕王弼著，楼宇烈校释：《老子道德经注校释》，中华书局，2008年12月第1版，2015年7月第11次印刷，第62页。
- ②《诸子集成·抱朴子》，上海书店，1986年7月第1版，1996年4月第8次印刷，《抱朴子·内篇·畅玄》，第2页。

陈 治：天津美术学院何家英工笔人物画艺术研究所副所长 副教授

从苏联美院油画教学看当代中国油画教学

Contemporary Chinese Oil Painting Teaching in Comparison with Oil Painting Teaching in the Fine Arts Institutions of the Soviet Union

董 泉 /Dong Quan

摘 要：中国的油画来源于欧洲，但是对于中国的美术学院油画教学体系影响最大的应该就是 20 世纪 50 年代的学习苏联，马克西莫夫的来华教学和大批中国青年出国去苏联学习，那时中国的美术学院的油画教学体系基本都是学习苏联的。随着时代的变迁，21 世纪的中国油画也有了巨大的发展和变化。本文通过研究苏联美术学院的油画教学，深入认识和理解并客观地评价苏联油画教学的本质，思考苏联油画教学对于当代中国油画教学有何影响与价值。

关键词：苏联；中国；美术学院；油画；教学；价值

中国的美术学院油画教学体系最初是徐悲鸿的法国古典主义体系，而后到 20 世纪 50 年代影响最大的是学习苏联，苏联人民艺术家马克西莫夫来华教学和大批青年出国去苏联学习。通过学习苏联，中国的美术教育有了很快的发展，建构了完整的美术教学体系，而这套教学体系也一直沿用到现在。

笔者学习油画很多年，是因为热爱油画而坚持走了下来，从留学乌克兰、俄罗斯，再回到中国从事油画教学。在研究苏联美术学院的教学时，发现苏联的美术学院油画教学体系，到如今进入了 21 世纪了，似乎也没有多大的变化。中国的美术学院的油画教学体系大都也是 20 世纪 50 年代向苏联学习的，而今快 70 年过去了，变化也看不出有多大。不断发展的科技时代，油画艺术这种古老而美丽的绘画语言具有什么样的价值？文化艺术的传承又该是怎样？我们说艺术家也是社会活动家，他应当承担起社会的责任，弘扬时代精神。那现在我们的时代，需要多少个艺术家？而培养艺术家，传承和发展文化艺术的美术学院应该具有什么样的责任？没有培养成艺术家的油画人才都去哪里了，都能做什么？他们的命运如何？而美术学院油画教学的体

Abstract: Although oil painting in China is introduced from Europe, what has influenced China’s oil painting teaching system most remarkably was the trend of learning from the Soviet Union in the 1950s when Maximov came to teach in China and a large number of young people traveled to study in the Soviet Union. At that time, in general, art academies in China followed entirely the Soviet mode in their oil painting teaching system. As time moves on, however, oil painting has undergone tremendous changes in China in the 21st century. By studying oil painting teaching in the Soviet Union, the author seeks to understand and evaluate objectively the essence of Soviet oil painting teaching, and illustrates its influence upon, and value to, Chinese oil painting.

Key words: the Soviet Union; China; art academies; oil painting; teaching; value

系，是否与时代同步，是滞后，还是超前？我们说艺术是永恒的，是民族的，是生活的，而油画的教学是否已然脱离了生活，让油画艺术变得那么神秘？我们为什么学习油画，学了又该走向何方？苏联美术学院的油画教学对于当前的中国油画教学还具有什么样的价值？这些应该都是我们值得思考研究的问题。

一、美术学院的形成与苏联美术的文化背景

在 16 世纪中期，意大利的佛罗伦萨，诞生了第一所美术学院，那时的学院体制和现今相差很大，当时只能说是艺术爱好者和考古学者们的私人会所。它是由西方第一部艺术史的作者乔治瓦萨里发起的，并得到米开朗琪罗的指导。成立学院的目的是要吸收那些具有文学素养的人一起研究油画艺术，使油画脱离与手工艺作坊的关联而上升到人文学科的层面，让油画家跻身人文学者的行列。此后百余年间，欧洲相继成立了多所美术学院，标志着油画不再是单纯地为宗教事务服务的一门绘画技术，而是与精神文化生活密切关联的油画艺术。发生这一变化的动力，是 16 世纪以来的文艺复兴、启蒙运动给欧洲的社会、文化带来的全面变化，使油画从宗教图像制作技术变成人文的学科知识。俄国油



图 1 [苏] 米哈伊尔·博日依 (1911—1990)
女护士 1955 年 乌克兰国家美术馆藏

画艺术起步于对欧洲油画知识的系统学习与引进，1767 年，凯瑟琳大帝建立俄国美术学院，从教学到内容到创作标准，都以欧洲的学院体系为榜样。19 世纪俄国皇家美术学院培养了大批伟大的艺术家。他们从进入学院，到脱离学院，反对学院对于毕业作品的指定的主题，从而建立巡回画派。他们深入人民的生活，创作了具有俄罗斯民族艺术精神的伟大作品。1922 年 12 月 30 日，随着苏维埃社会主义共和国联盟的建立，一个全新的时代开始，也使得美术学院进入了一个全新的时期，在此时，苏联有三所著名的美术学院，莫斯科国立美术学院（苏里科夫美术学院，1843 年建立），彼得格勒美术学院（列宾美术学院，1757 年建立），基辅美术学院（乌克兰国立美术学院，1917 年建立）。在俄国的美术史上，美术学院培养了许多伟大的艺术家。

苏联时期国家政治和时局的动荡给苏联的美术带来很大的影响。1917 年俄国十月革命，推翻了罗曼诺夫的专制统治，建立了苏维埃社会主义国家，俄国艺术也进入了一个新的时期。十月革命胜利不久，列宁任命卢那切夫斯基着手建立人民教育委员会和造型艺术部，并颁布了将博物馆、贵族庄园和别墅中收藏的美术珍品收归国有和禁止艺术品流失国外等法令，撤销了彼得堡皇家美术学院，建立新的“彼得格勒国立自由美术家工作室”，对莫斯科绘画

雕塑建筑专科学校和斯特罗冈诺夫工艺美术学校进行了改组。1941 年德国进攻苏联，卫国战争爆发，这是一场全民的战争，许多艺术家都穿上军装上了前线，有的牺牲了，有的受伤了，有的留在部队做宣传员等，战争使得艺术家加强了与现实生活的联系，增强了艺术家的社会责任感。1945 年卫国战争胜利，二战结束，苏联社会百废待兴，艺术家满怀激情投入到艺术创作中。然而苏共中央的决议，对美术的行政干预，压制了美术创作的正常发展，也挫伤了美术家的创作积极性。一大批知名艺术家被冠以“搞形式主义”之名而清除出艺术院校，教学权利被剥夺。20 世纪 50 年代中期，赫鲁晓夫实施开明的政策，苏联文艺有了新的转折。在文学艺术回归本体、美术创作自由活跃的气氛中，“社会主义现实主义”一统天下的格局被打破，出现了多种对现实主义风格的探索。1991 年 12 月 21 日的“阿拉木图宣言”宣告苏联国家不复存在。由于社会的剧烈变革，人们原来的崇高理想消失，心灵感到空虚和苦闷，因而转向宗教，寻求精神的慰藉，宗教意识的高涨，也影响了艺术家的创作，《圣经》题材也在展览中出现。苏联的解体让艺术家感到困惑，引起了对俄罗斯命运的思考。

二、苏联美院油画教学体系与美学思想

美术学院的油画教学体系是在一个漫长的时代发展演变中成熟起来的。在 17 世纪至 19 世纪中，欧洲油画的学院知识得到了全面系统的构建，而油画学院知识的皇冠，就是历史画——对历史神话传说、宗教故事和重大历史事件的描绘。历史画创作，是作者人文知识、艺术技巧和大画面多因素控制能力等综合素质的全面体现，是构成欧洲美术学院教育理论与教学实践模式的核心内容。直到 19 世纪后期浪漫主义、现实主义和印象主义等各种反学院的潮流日益膨胀，才最终在现代艺术运动中解构了学院美学的权威。俄国美术学院从教学内容到创作标准，都以欧洲的学院体系为榜样。19 世纪皇家美术学院 14 名毕业生离开了美术学院，抗议陈旧的教学理念和体系，形成后来的巡回画派，把美术学院教学推向了一个新的时代。契斯恰科夫自 1878 年起就在皇家美术学院从事教学，他对巡回画派成员的培养起了积极的作用，契斯恰科夫的素描教学体系一直被沿用到 20 世纪。19 世纪 90 年代，巡回画派的中坚力量又转入了经过改革的皇家美术学院任教，推动了美术学院的教学体系的发展。1922 年苏联成立，美术学院的油画教学受社会主义现实主义的思想影响，毕业生创作的作品都是积极的、正面的形象。毕业作品大都是围绕社会主义现实主义为主题思想。苏联时期美术学院油画教学为六年制课程，毕业后获“艺术家”称号，油画系一、二年级时，不分工作室，大班上课，从三年级开始进入工作室跟随导师，一直到六年级。油画系的工作室有架上绘画、传统艺术、宗教绘画、风景画、壁画等专业。工作室的教学由各个工作室的教授安排，一年级到五年级专业课基本都是素描和油画，从头像、半身像、全身像，全身人体、双人体到人

物组合，四年级结束需要完成小型毕业创作，六年级没有课程安排，需要完成论文和大型油画毕业创作。这种教学方式一直延续到现在。

苏联美术学院的油画发展和苏联的美学思想不可分割。从 1863 年俄国皇家美术学院以克拉姆斯柯依为领袖的 13 名油画系学生和 1 名雕塑系学生离开美术学院开始，诞生了巡回画派。他们遵循车尔尼雪夫斯基的美学原则：“美就是生活，艺术家的任务不在于追求那些不存在的美，也不在于去美化现实生活，而是要真实地再现生活。”克拉姆斯柯依和斯塔索夫是巡回画派的艺术思想的指导者，他们在美学上赞同车尔尼雪夫斯基的唯物主义美学，认为现实生活才是艺术创作的基础，认为艺术负有教育人民的社会责任，艺术家是社会活动家。因此他们不断地为具有批判现实主义和民族特点的艺术而斗争。批判现实主义的文艺思潮使俄罗斯油画艺术体现了独特的民族艺术精神。而进入苏联时期，在延续批判现实主义思想的基础上，高尔基的社会主义现实主义的美学思想迅速被苏联政府接受并加以推广，美术学院的油画教学基本都是围绕这一思想进行。社会主义现实主义的主张在一定程度上决定了苏联美术的基本特征，肯定现实，歌颂生活中的正面人物和新现象，表现乐观主义和朝气蓬勃的精神状态，也使苏联美术在世界艺坛上具有独特的面貌。但是它忽视了生活中的消极面和矛盾，它注重题材内容而忽视形式，忽视艺术应该具有的自己的品格和艺术作为本体的独立价值。当然也有很多艺术家并没有把社会主义现实主义作为教条和概念创作，面对生活，有自己独立的思考。在 19 世纪 60 年代苏联后期，社会主义现实主义的思想垄断被打破，艺术思想也变得多样化，出现许多的现实主义类别，比如浪漫的现实主义、严肃的现实主义等等。

三、当代中国的美院油画教学大致现状

中国油画从 20 世纪 80 年代后基本进入了一个快速发展的时期，学院的油画教学与社会的发展以及社会上的油画活动紧密联系。当代中国的美术学院油画教学依旧秉承苏派的教学观念，俄国的契斯恰科夫的素描教学体系在油画系素描教学中还是广泛运用。20 世纪 50 年代中国派遣了大量留学生赴苏联学习，如金山石、肖峰、罗工柳、奚静之、邵大箴等，同时又请苏联人民艺术家马克西莫夫来华教学，苏联美术为新中国建构了完整的油画教学体系。而如今金山石、肖峰、奚静之等，以及“马训班”出来的靳尚谊、詹建俊等都已经是我国美术界的中流砥柱，他们在美术学院培养了许多优秀的艺术人才，一直到现在依然为中国的美术教育事业而呕心沥血。在 50 至 60 年代，与马训班一样的还有在浙江美术学院举办的罗马尼亚油画家埃乌琴·博巴的“罗训班”。博巴的油画教学也同样为中国油画培养了一批优秀的人才。中国在 80 年代后进入了改革开放的时代，中国也不再只是接受苏联的文化，全世界的各种文化涌入中国。中国的美术学院也学习法国、意大利、英国、美国等国家的油画艺术，当代艺术、前卫艺术等在中国不断发展，抽象主义、表现主

义和印象主义等打破了中国原有的现实主义。然而不管如何发展，苏联油画对中国的油画影响深远，油画民族化的问题也一直都是研究的主要方向，俄苏油画的发展历程也对中国油画民族化的道路起了借鉴作用。中国除了八大（所）专业美术学院以外，在综合类大学中也设立有美术学院，油画基本都是每个美术学院的重要系部。美术学院油画教学分为本科四年、硕士研究生三年、博士研究生三年，博士基本都是理论型。我们重点讲本科时期的油画教学，在专业美术学院油画专业学生通过高考进入油画系，一年级基本都是基础专业课程。就当前中央美术学院来说，油画系分四个工作室，第一工作室历史与主题绘画，第二工作室新具象绘画，第三工作室具象表现绘画，第四工作室多维表现绘画。每个工作室根据自己的发展方向培养学生，专业课内容同样包括素描、油画、艺术史、美术概论、透视解剖学等理论与实践的教学，从写生静物、风景、人物头像、半身像、全身像、全人体、双人体、创作，基本都是围绕基础训练和创造性思维方向培养，全国其他的高校也都大同小异。



图 2 金山石（1930-）俄罗斯人民艺术家梅尔尼科夫教授 2003 年 中国杭州金山石艺术中心藏

四、美院油画教学的本质意义

从本质上讲，美术学院油画教学是传承和发扬民族文化的重要部门，是艺术的摇篮。苏联的油画结合自身民族的特点，发展了一套完整的油画教学体系，培养了一大批优秀的艺术大师，为苏联的民族文化的传承和发扬做出了巨大的贡献。苏联的美术学院一定程度上也受到国家政治的影响，学院派油画主题的片面性等，遏制了艺术思想的自由和开放。当时学院毕业的学生除了留校任教者外，大都是专门从事油

画艺术创作和为国家服务的文艺工作者。严格的教学训练，使他们都具有很强的美术功底，在社会各领域起到了很好的作用。他们通过油画这样一种绘画形式，学习前辈的技法、经验，以及对色彩的认识、思想的表达等等，来表现现实的世界，这似乎是绘画的本质意义。

美术学院在不同时期发挥的作用都不同。中国抗战时期，延安的鲁迅艺术学院培养学生的目的，就是运用艺术宣传来鼓动人民群众的士气，打击敌人，为抗战事业服务。当前的美术学院教学不会像以前一样受政治和时局影响很大，可以相对自由地发展。我国每年有大量的美术学院油画专业学生毕业，而这些毕业的学生大都不再从事油画创作，或从事中小学美术教学，或转型做设计、经商等，真正一直坚持油画学习创作的纯艺术家非常少，况且社会也不需要那么多艺术家。因而使得许多综合大学的美术专业教学的培养方向就是师范生，专业美术学院则依旧保持培养精英型艺术家的方向。

五、苏联对于中国当前油画教学的价值思考

我们从全盘学习苏联，到学习西欧，再到现今 21 世纪我们再次回归到本民族的研究，中国的油画已呈现多元化趋势。那么到现今，美术学院的油画教学中，苏联的教学体系还是否具有价值？答案是肯定的。至少我们现今还有许多学校的教学沿用着苏联美术学院的教学体系，但是也不会一直拘泥于这样的体系，也将逐步形成自己的具有中国民族特点的教学体系。从具体的油画教学上看，契斯恰科夫的素描教学体系依然具有很强的实用价值，它对于油画专业基础阶段的学生有很大的帮助。苏联的现实主义绘画对我国的影响是巨大的，尽管社会主义现实主义具有很大的弊端，但在 21 世纪的中国，现实主义依然是个永恒的主题，而苏联马克西莫夫的现实主义的创作方法确是很有价值，他的人道主义关怀对于现实主义创作乃至其他的艺术创作都具有深远的影响。

此外，俄罗斯的油画原则上也是从西欧引进的，但在 19 世纪巡回画派的努力下，俄罗斯的油画有了独特的民族色彩，油画已经深深地扎根于俄罗斯的土地上，融入了俄罗斯民族的血液里。我国从油画引进开始，百年来一直探索民族化的道路，直到现在，谁也不能说我们的油画已经实现了民族化。可以说我们依然是在学习探索的路上，我们通过研究苏联的美术学院的油画教学，对于中国油画发展也起到一个学习和借鉴的作用。

结语

通过研究苏联美术学院油画教学，学习其优秀的油画教学理念，为当前我国的油画教学带来新的认识。几十年过

去了，苏联的油画，对很多人来说都像是一个过去式。但它依然具有很强的现实意义，艺术不会因为一个时代的过去而过去，绘画也不会死亡。任何一种艺术都反映了一个民族、一个时代的精神。无论时代如何发展，一个国家与民族的文化艺术终究将更加接近自然本质与人性本质，体现出独特的民族艺术精神。

如今，我们在象牙塔里学习油画艺术，传承先辈的技艺，是否还记得生活中的我们，是否读懂了自己的民族精神？美术学院油画教学教会了我们技术，那又是否脱离了我们的生活？我们用古老的艺术形式传达时代和社会生活的精神，当代油画教育的本质在哪里？美术学院油画教学的路该怎样走？我们该走向哪里？这些依然需要我们深思。

参考文献：

[1] 阮荣春，胡光华．中国近现代美术史 [M]．天津：天津人民美术出版社，2005.
[2] 奚静之．俄罗斯苏联美术史 [M]．天津：天津人民美术出版社，2000.
[3] 奚静之．俄罗斯美术十六讲 [M]．北京：清华大学出版社，2004.
[4] 邹跃进，邹建林．百年中国美术史（1900—2000）[M]．长沙：湖南美术出版社，岳麓书社，2015.
[5] 朱沙．苏联美术与新中国油画 [M]．南京：东南大学出版社，2013.
[6] 陈琦．中国 20 世纪 50 年代中苏美术文献系列丛书：金山石回忆录 [M]．沈阳：辽宁美术出版社，2009.
[7] 陈永怡．中国 20 世纪 50 年代中苏美术文献系列丛书：肖峰回忆录 [M]．沈阳：辽宁美术出版社，2009.
[8] 路家明．守望：俄罗斯列宾美术学院绘画工作室 [M]．合肥：安徽美术出版社，2011.
[9] 王剑峰．梅尔尼科夫与中国油画教育及创作[D]．上海：上海大学，2012.
[10] 范文南．依附——探索苏联美术对中国油画教育的影响（1949—1976）[D]．上海：上海大学，2010.
[11] 谭飞翔．马克西莫夫油画训练班 [D]．南昌：江西师范大学，2014.
[12] 韩宇．论俄罗斯现实主义油画的隐性价值与时代应用 [D]．沈阳：沈阳师范大学，2013.
[13] A. B. Парамонов, С. М. Червонная. Советская Живопись [M]．Москва: Просвещение, 1981.
[14] М. М. Алленов, О. С. Евангулова, В. А. Плугин и др. История Русского и Советского Искусства [M]．Москва: Высшая школа, 1989.
[15] В. А. Лентяшн. Живопись Советских Художников 1960-1980 [M]．Ленинград “аврора”, 1986.

董 泉：乌克兰国立美术学院硕士研究生毕业
延安大学鲁迅艺术学院教师
上海大学上海美术学院博士在读

从传统到现代，继承到创新——印象派再认识

From Tradition to Modernity, and from Inheritance to Innovation: Impressionism Reexamined

王洪阁 曹珊珊
Wang Hongge and Cao Shanshan

摘要：19 世纪的法国印象派是西方美术史上的一个重要转折点，是传统写实画派的继承与发展，也是现代艺术的开端，以其独特的光学与色彩学带给人们不同的视觉感受，丰富人们的视觉体验，对现代艺术产生了巨大深远的影响。本文通过多视角研究印象派，阐明印象派在历史转折点上的重要作用。

关键词：印象派；继承；发展；转折

一、印象派绘画艺术——西方美术史上的转折点

印象派是诞生于 19 世纪 60—90 年代的法国艺术流派，是西方艺术史上的重要转折点，印象派的产生深刻影响着绘画艺术的发展。印象派画家突破以往在室内作画的常态，提倡走出室内，走向原生态的大自然，根据太阳光所展现的七种色彩去表达自然界的瞬间印象，根据画家看到的瞬间印象作画，表达画家的主观感受，题材广泛，色彩新颖，富有情感，形成了自己独特的艺术体系。不再是单纯地表现绘画本身，而是根据不同的状况和不同的视角真实地描绘客观世界，描绘在某一个时间内的光、色彩、空气氛围等，理性地表达真实的视觉感受和情感。印象派作品题材广泛，大多描绘现实中的自然风光和人物，抛弃传统绘画的形式和技巧，根据某个自然场景处理画面，将光学和色彩学发挥到极致。早期印象派的代表人物有莫奈、马奈、毕沙罗、雷诺阿、德加、阿西斯等，他们继承并发展了巴比松画派库尔贝的现实主义特点，抛弃传统的神话宗教题材绘画，深入大自然进行作画，看似随意实则准确地抓住大自然瞬间光影变化，将其快速地记录在画布上，对光和色彩美表达得淋漓尽致。这些画家的出现，引领了西方艺术的发展，随着早期印象派的产生，新印象主义和后印象主义也逐渐登上历史舞台，印象派使欧洲艺术从传统形态向现代形态转变，既是传统

Abstract: French Impressionism in the 19th century marked an important turning point in Western art history. It inherited and advanced traditional realistic painting, and was also the beginning of modern art. With its unique optics and chromatics, it created a different visual perception, and enriched people’s visual experience, thus having influenced modern art tremendously. This article discusses impressionism from a variety of perspectives to illuminate its momentous role in art history.

Key words: Impressionism; inheritance; development; turning point

艺术的终结，也是现代艺术的开端，开拓了新的艺术领域，丰富了艺术语言，是西方艺术史上的一个重要转折点。

二、印象派的发展背景与契机

（一）印象派之前——三大流派的发展

由于 18 世纪法国大革命的发展，法国的艺术思潮也随之变动，人民不再喜欢散发着浓重贵族气息的洛可可美术，开始寻求新的古典风格的恬静和沉稳庄重，随之逐渐诞生了以安格尔为典型的新古典主义、以德拉克洛瓦为典型的浪漫主义和以库尔贝为主的现实主义三大流派，随之逐渐发展到印象主义。新古典主义以追求恬静凝重的感觉和考古式的精神为主，重素描而轻色彩，受理性主义美学的引导与支持，主要以古代题材为主进行绘画。而浪漫主义和古典主义形成两个明显的极端，其显著特点是浪漫主义注重个性，重视主观性和自我表现，崇尚自由和个性解放，崇尚能够激起心灵反响的事物。浪漫主义绘画的先驱热里科的作品《梅杜萨之筏》，作品源于法国轮船“梅杜萨”号在非洲海岸沉没的事件，浪漫主义画家开始运用真实的题材进行写实主义绘画。德拉克洛瓦也是浪漫主义的重要先驱，他的艺术具有承前启后的作用，采用大胆的构图和绚烂的色彩，主张用色彩去表现和塑造形体，为印象派的发展奠定了基础。以库尔贝为首的现实主义则为印象派提

供了更多的艺术主张，追求艺术的真实和理性，他的作品以真实生活为创作原则，不带有主观印象，他认为对于画家来说只能表现自己主观看到的可以触摸的对象。现实主义巴比松画派的发展是印象派的前身，为印象派的发展奠定了基础。巴比松画派的年轻画家不满僵化的学院风格，主张表现具有特色的农村风光，开始走出画室进行室外创作。巴比松画派思想和印象派的户外写生思想相对应，为印象派画家开拓了一个全新的方向。

印象派是古典主义、浪漫主义和现实主义的继承与发展，三大流派的发展造就了印象派的产生，从理性严谨的安格尔到充满浪漫主义激情的德拉克洛瓦再到描绘真实自然的巴比松画派，人们的绘画观念、绘画题材和绘画方式逐渐发生改变，从而引导了印象派的产生。以马奈、莫奈、德加、雷诺阿、毕沙罗等为代表的印象派画家都以库尔贝等写实画家为前辈进行学习和创新，因此印象派是传统画派的继承与发展。

（二）摄影技术对印象派的影响

照相机的产生对印象派的发展起着不可替代的作用，随着 19 世纪摄影技术的发展，画家们开始逐渐接触到新的媒介。照相机发明之初用于肖像，后来逐渐用于记录自然风景，摄影技术可以在瞬间记录人们看到的光影或自然景象，便于携带并且富有趣味性，照相机能够完全胜任画家的工作甚至比画家更出色。摄影技术的发展使 19 世纪后期的现实主义画家开始感到危机，于是艺术家们开始探索绘画的新领域，因此印象派应运而生。画家们在能够瞬间捕捉光影的思想开始新的探索，马奈的绘画《女神游乐厅的吧台》中，描绘了几乎和照片一样的场景，房间里的舞者模糊不清，仿佛都在动一般，摄影可以捕捉的生活片段在绘画里得到体现。因此摄影技术的发展促进了 19 世纪艺术家们对不同绘画技法 and 不同题材的实验，为印象派的发展奠定重要基础。

三、印象派的发展与继承——新印象主义与后印象主义

（一）从理性真实到个性真实的转变

随着印象主义的发展，出现了新印象主义和后印象主义两个美术流派，新印象主义更加注重光学理论对艺术的引导作用，因此新印象主义也被称为科学的印象主义，更加理性，艺术家用科学严格的色彩和笔触代替印象派潇洒、极具个人色彩的绘画风格，强调光学理论对艺术具有引导作用。新印象派的代表人物修拉，在印象派绘画基础上吸收现代科学成果，用光谱取代固有色，发明新的点彩艺术进行绘画。如《大碗岛星期日的下午》（图 1），画面整体用点彩绘画手法表现大碗岛上度假的人群，用不同的色调表现不同的视觉感受。画面的前后景用大面积的暗绿色调表示阴影，画面中景用黄色调表示午后强烈的阳光，画面中人物的形象以剪影的形式表现，依据物体的相互反射原理，阴影中也带有不同的色彩。以另一种科学的真实和理性的逻辑展现生活的场景。与此同时，新印象派绘画在素描关系、造型和质感上补



图 1 修拉 大碗岛星期日的下午

充了印象派的不足，在理性和科学的指导下进行光学色彩的探索，为现代绘画的发展奠定了基础。在点彩画法流行的同时掀起了另一种作画思潮——后印象主义。后印象派画家更加注重艺术家的本体感受，带有强烈的个人情感，开始脱离现实主体。后印象派典型的画家有梵高、塞尚和高更等，他们的艺术形式追随着印象派发展，并在印象派发展基础上开始新的创新。梵高认为大自然的美不是通过单纯地模仿就能够表达，而应该通过主观感受进行创作。梵高的绘画题材如向日葵、星空、麦田等带有强烈的主观色彩，如《星空》（图 2），带有很强的个人情感，梵高通过富有激情的色彩和线条表达内心世界，画面色彩明朗，变化丰富，富有激情和神秘感。高更通过象征性的语言来抒发自己的内心世界，认为绘画独立于自然世界之外，简化画面的形式，突出色彩的明度、纯度和亮度等，表达一种装饰效果。塞尚认为：“画画并不意味着盲目地去复制现实，它意味着寻求诸种关系的和谐。”塞尚开始注重物象和结构的表达，“体”和“色”的表达，抽象重构物体的表现性形状，用色调代替造型。塞尚的观念和色彩的处理方法对现代绘画的发展有着深远的影响，促进了立体主义、抽象主义等多种流派的诞生和发展。新印象主义和后印象主义的发展从客观上讲是印象派的继承与创新，以新的表达方式还原自然的真实面貌，具备了现代主义的绘画特征，给绘画形式带来了巨大的突破，在艺术领域具有举足轻重的作用。



图 2 梵高 星空

（二）色彩的创新与情感的表达

印象派画家用色彩和光学的语言表达世界，不拘泥于严密的轮廓和细节的描摹，追求视觉印象下变幻多端的光和色彩，打破传统绘画的固有色观念，用光谱取代固有色，运用色彩的对比和冷暖，在科学的引导下创作自然的色彩，开拓了新的艺术领域，通过画家的主客观感受进行绘画，意识到光是一切绘画的来源，根据光在自然中的运动轨迹表达真实的美感。到新印象主义和后印象主义的出现，开始注重用色彩表达画家的个人情感，不受客观事物的影响进行绘画，运用色彩去创造和画家情感相符合的视觉效果，更加具有象征意义。印象派色彩的创新与情感的表达，开创了现代绘画艺术的新局面，从此西方绘画开始由传统走向现代。

四、继承与创新中的印象派对现代艺术的启发

印象派是绘画史上的重要转折，具有承上启下的重要历史作用，在传统的古典主义、浪漫主义和现实主义的基础上发展，又带动了新印象主义、后印象主义甚至抽象主义的产生和发展。一方面，印象派是写实绘画体系的延续和继承，打破了传统的绘画方式，对形式美和色彩美进行探索和创新，另一方面，印象派促进了新印象主义和后印象主义的发展，在艺术领域里有着重要的地位。印象派是传统与现代的重要转折点。首先，西方现代美术从“野兽派”开始逐渐摒弃了写实绘画，走上了表现主义的道路。至此，西方绘画结束了古典写实绘画的发展，完全走向了抽象及表现。随着社会的发展和科学技术的进步，从照相机的发明到物理学光学

的发展，深刻影响着印象派的产生，因此印象派是传统艺术的延续，现代艺术的开端，促进了现代艺术的发展，为现代艺术和设计提供了方方面面的条件，良好地推动了美术技法的个性化和多元化，推动了当今艺术观念的转变，对当今艺术领域具有深远影响。

结语

印象派美术缔造了全新的视觉语言，开创了新的审美艺术观念，更重要的是印象派依旧是在艺术的长河里继承与发展了传统绘画，以更加新颖和抽象的表达方式带给人们不同的视觉感受，是绘画历史的重要转折点，是从传统到现代，从继承到创新道路上的重要保证，引领了艺术的新篇章。

参考文献：

- [1] 张坚. 写实主义与印象派时代：马奈 莫奈 雷诺阿 [M]，广州：暨南大学出版社，2002.
- [2] 吴甲丰. 印象派的再认识 [M]. 北京：生活·读书·新知三联书店，1998.
- [3] 何政广. 世界名画家全集——莫奈 [M]. 石家庄：河北教育出版社，2008.
- [4] 刘路喜. 印象派绘画的艺术特色及其创新意义 [J]. 三峡大学学报（人文社会科学版），2010（06）：32.

王洪阁：天津科技大学艺术设计学院教授、研究生导师
曹珊珊：天津科技大学艺术设计学院研究生

革新抑或消亡

——试论材料与工艺对雕塑艺术的影响

Innovation or Extinction: The Effects of Materials and Technology upon Sculpture

彭 博 /Peng Bo

摘 要：雕塑艺术的进步与发展往往与材料、工艺的创新有着千丝万缕的联系。大多数时候，材料的更新、造型与成型方式的改进能够给雕塑艺术注入新的活力，使雕塑艺术能够保持活跃、开放、包容的姿态。然而，随着科技的迅猛发展、材料的无限丰富、技术与手段的多样化，雕塑开始逐渐走向过度依赖材料与工艺的极端，材料以及材料工艺几乎是以裹挟的方式在“推动”雕塑艺术的发展，雕塑艺术面临着被科技手段彻底支配甚至消亡的可能。

关键词：雕塑；材料；工艺；雕塑语言

作为一门古老的艺术，当远古人类学会运用打制和磨制的方式制作石器时，雕塑的雏形便得以产生并逐渐从实用工具的制造中独立出来。远古人类利用与制造工具相同的制作方式与材料创造出特定的视觉形象，宣告了真正意义上的雕塑的诞生，而当人类能够运用火和泥制作陶器时，泥的可塑性和制陶工艺进一步丰富了雕塑的造型手法和成型方式。从这个时候起，对某种具有可雕性或可塑性的物质材料直接施行“雕刻”与“塑造”便成为此后数万年间雕塑创作最基本的技术和手段。在漫长的历史发展中，随着人类逐渐掌握了越来越多的材料种类以及更加复杂、精细的材料工艺，并将这些材料与工艺技术应用于雕塑的创作实践，雕塑的形式也在不断丰富，甚至雕塑作为一个艺术门类的进步与发展都与材料及工艺的创新产生了千丝万缕的联系。尤其在当下，材料作为一种独具魅力的语言符号进入到雕塑的创作实践中，其地位愈加重要，似乎雕塑越来越不可能脱离物质材料以及使用与改造材料所必需的各种工艺技术而独立存在。

雕塑立体的、具有实在形体的造型特征决定了雕塑与生俱来的对物质材料以及相关制作、加工工艺的强烈依赖性：雕塑需要呈现具有实体的视觉形象，必然得依靠物理材质作为其承载形式。同时，作为造型艺术的雕塑，还必须适当地

Abstract: The improvement and development of sculpture is inextricably linked with the innovation of material and technology. In most cases, adoption of new materials and innovation of modelling and shaping methods can inject new vitality to the art of sculpture, and keep it vibrant, open-minded and inclusive. However, with the rapid development of science and technology, enrichment of materials and diversification of technological means, sculpture gradually becomes over dependent on material and technology, which almost force the development of sculpture. Consequentially, sculpture\ faces a risk of complete domination by technology or the possibility of extinction.

Key words: sculpture; materials; technology; sculpture language

运用能够适应材料物理性质的造型方式去改造特定材料。在相当长的时期内，雕塑家对于材料的选择与处理维持着相对稳定的状态，陶土（瓷土）、木材、石材与金属等各类天然材料或因其易于获得，或便于加工，或性质稳定而备受青睐，面对这些性质各异的物理材质，雕塑家或以“雕”或以“塑”的方式去进行造型，使原本毫无章法的纯天然材料成为具有完美结构和有序空间的人造视觉形象。此外，为了使作品尽可能长久保存，对于某些质地脆弱的材料，必要的材质转换与成型工艺同样也不可忽视，例如将陶土进行高温烧制或是通过铸造将泥模或蜡模转换为金属，或是当下最常见的将石膏、玻璃钢以及混凝土等既价廉又易于成型的工业材料用作翻制成型的最终材料等。除非对石、木等硬质材料进行直接雕刻，否则在大多数情况下，雕塑家会通过娴熟的造型技艺赋予无生命的物质材料以规律的形体和艺术的美感，再经由恰当的材质转换与成型方式给予雕塑作品延续至后世的可能。因此，选择——造型——成型构成了雕塑创作中使用与改造物质材料的最基本同时也最普遍的模式，并且对于大多数雕塑家而言，通过雕刻和塑造构建雕塑立体形体和真实空间的过程更为重要，因而体量、结构、空间乃至因立体形体而产生的光影变化等雕塑本体语言始终占据着主导地位。

18 世纪工业革命之后，机器化大生产逐渐取代了传统的手工业劳动，生产方式的改变对雕塑艺术最直接的影响便是带来了具有强烈工业生产痕迹和现代文明特征的各种新材料、新工艺。潜心追求形式变革的早期现代雕塑家们发现，运用传统的雕塑本体语言进行创作已很难在作品形式上产生质的突破，而旧有的材料与工艺运用也因过于保守而限制了雕塑形式的自我表现。于是，雕塑家们迫不及待地目光转向了那些在手工业生产时代所没有的或是根本不会用于雕塑创作的材料：钢铁、玻璃、聚酯、纤维乃至各种工业原料、废料等等，同时进入雕塑领域的还有类似工业化生产的成型工艺与加工技术：拼贴、粘接、切割、冲压、锻打、抛光……新的材料与工艺就像一个巨大且充满诱惑的宝库，吸引着不同时期、不同风格、不同理念的雕塑家，向他们源源不断地提供着创作元素与灵感。跟随着时代的步伐，雕塑艺术似乎也逐渐从手工业阶段过渡到机器化、大工业阶段。材料不再仅仅是雕塑形象的物质载体，而是积极地参与到作品形式的创造当中，“雕、塑”不再是唯一的造型方式，只要能适应新的材料，即使是完全机器化生产也无可厚非。理想化的人体也不再是唯一具有表现价值的结构和形体，机械化、几何化、抽象化的美成为现代文明的象征，甚至静止的状态、厚重的体量感、扩张的空间等似乎都可有可无，一切都只需要为创造更加新颖的形式服务。

材料的更新、造型与成型方式的多样化最终造就了不同形式甚至不同形态的雕塑作品。人们对待材料与工艺的态度愈加宽容，则雕塑艺术也就愈加放纵，从材料着手进行的雕塑形式的变革最终引发了雕塑艺术真正意义上的“质”的改变。当工厂流水线生产出来的产品以现成品的名义不加任何改造与修饰介入到雕塑当中，并经由艺术家观念的包装使这样一种粗暴的介入变得合理时，材料便具备了成为一种新的雕塑语言的全部要素：既能够完满地实现雕塑的形式构建，又能够轻而易举地直达作品的思想内核。材料语言的建立或者说新的材料观的出现是雕塑史上影响最深刻的一次变革，这是艺术观念与方法论的彻底改变。当形式探索已渐入穷途时，材料语言给雕塑艺术带来了新的生命力，使雕塑艺术能够新的时期以一种活跃的、开放的、包容的姿态展现在大众面前。然而，负面的影响同样深刻，鉴于材料范畴的无限扩大以及相关工艺使用的不受限制，雕塑的形态发生了激烈的变化，这就引发了旷日持久的争论：雕塑的概念如何界定？雕塑的边界究竟在哪里？未来的雕塑又将会呈现何种形

式？这是一场注定不会有结果的争论，无论我们站在什么立场，无论我们持何种观点，无论我们是坚持手工劳作还是崇尚观念至上，是死守门类界限还是推崇语言拓展、形式创新，似乎各方都有充足的论据来证明其合理性；并且，争论越激烈，形势越不可逆转，更多的人反而会因争论的常态化而投入到这场运动中来，雕塑艺术的改变终究还是会沿着早期工业时代就已埋下的伏笔向前推进。

更何况，即使我们抛开各方激烈的争执，不去思考如此宏大的命题，仅仅是当前材料语言的崛起就造成了雕塑艺术所面临的严峻情况。以材料为核心语言的创作方法成为一股洪流，材料在几乎各种类型的雕塑创作中都占有一席之地，甚至凌驾于传统语言之上，雕塑家在进行创作时，将大量的精力与关注投放到了材料的形式感与观念性上，而与材料密切相关的各种成型与加工工艺则凌驾于传统的造型手段之上，甚至完全将其取而代之，如今“雕刻”与“塑造”这一存续了万余年的造型方式因被视为“基础”而逐渐边缘化，工业化的、高科技的成型方式成为新宠。原本稳定的“选择——造型——成型”运用模式早就被彻底打破，本应主动支配材料的造型艺术反而被材料支配，“能够用 × × 做出 × × 的形式”或是“能够使 × × 呈现 × × 的状态”已然成为如今雕塑艺术的主流表达，雕塑创作变成了材料与工艺试验的过程，雕塑作品沦为材料与技术研究的产物，材料以及材料工艺几乎是以裹挟的方式在“推动”雕塑艺术发展。可以说，这样一种情况的出现，是技术发展的必然结果，但同时也是长久以来对材料与工艺持过分宽容态度的必然后果。因此，争论的意义与价值不应在于得到一个能够分清泾渭的标准，而应在于探讨如何正视材料与工艺以及探索合理运用技术手段的方式与途径，避免过度依赖材料与工艺技术。

因为从目前科技发展的态势来看，今后雕塑艺术势必还会遭遇更加猛烈的冲击：工业时代的余波至今未去，数字时代的阴霾又来。数字技术的广泛应用以及数控成型工艺的迅速普及，已经使雕塑彻底脱离手工劳作成为现实，造型与成型都可以交由计算机和机器快速、精确地完成，更有甚者，就连物质形态都可完全抛弃，仅凭虚拟的数字影像便可将雕塑的立体形象呈现出来。假若我们仍旧有意无意地将这样一种趋向仅仅视为又一次技术革命或是语言转变的前兆，那么今后的争论或许就不再是关于“雕塑的概念与边界”，而是“雕塑是否还具有存在的价值”了。

本文为长江师范学院校级科研项目《雕塑材料与数控化成型研究》阶段性成果

彭 博：长江师范学院美术学院副教授

论罗斯科绘画的平面构成逻辑

On the Logic of Planar Composition in Rothko’s Paintings

袁铭林 /Yuan Minglin

摘 要：本文以美国抽象表现主义画家罗斯科为例，分析绘画平面的平面性及其深度构成。罗斯科通过表面色块与基底色块之间的前后起伏关系，色块之间的差异重量感，尤其通过色块边缘的模糊，而且是带有情感的呼吸笔触，在画面上形成了一道薄纱一样的色调，让观看者体会到色彩的魅力与情感深度，甚至具有救赎的精神价值。

关键词：平面性；深度；罗斯科；色块；边缘；救赎

Abstract: In this article, taking Rothko, an American abstract expressionist, as an example, the author describes the planarity of paintings and their composition in depth. Rothko presents a gossamer-like tone on the painting by using the front-back and up-down undulating relation between color patches on the surface and on the base, and a differential sense of weight between color patches, particularly through blurry margin of color patches with emotional, breathing strokes. Consequently, the audience may perceive the glamour of color and the depth of emotions, and even the spiritual value of redemption.

Key words: planarity; depth; Rothko; color patch; margin; redemption



马克·罗斯科 白色和黑色在深红色上 布面油画 1958 年

美国抽象表现主义的伟大批评家格林伯格的最大贡献，就是面对欧洲绘画的文学性以及深度制造，要求美国绘画回到“平面本身”，但回到此平面的平面性，又如何在平面上产生精神的深度，而且体现为空间的“深度”？不再是古典三维虚幻空间的深度，也不是立体派的“准-二维半”，这也是塞尚晚期所面对的问题，他通过苹果上色层的不同与笔触方向的差异的塑造，来产生深度，但一旦回到平面的平面性，如何可能产生深度？也不是蒙德里安的“格子”平面，尽管后期作品有着某种凸凹的错觉暗示，但并不营造出深度。这是美国抽象表现主义的问题：保持平面的平面性，又不可能如同超现实主义那样讲文学幻化的无意识故事，如何可能在表面上再次产生空间深度？又还是平面的？罗斯科以其表层几个色块之间的张力，以及与基底平面的错觉浮出关系，塑造出情感的深度！格林伯格认为抽象表现主义用横向扩展取代了纵向的深度幻觉，他们的绘画通常有着巨大的尺寸，传统的小幅画作将笔触都明确地限制在水平和垂直的边框中，而巨大的平面可以使画家从画布封闭的矩形框架中逃脱出来，因为“其封闭性边缘将位于正在作画的艺术家的视阈之外或外围，以这种方式，他就能逐渐走向作为结果的边框，而不是将自己屈服于作为事先给定的东西的边框”^①。我们试图以罗斯科的绘画为例，从他自己的思考出发，来思考这个困难的问题。

面对平面性，绘画又还原到单纯的色块，罗斯科自己讨论了绘画空间的表达，这是大约 1954 年的笔记：

我们曾经讨论过“空间”问题，若用一个更具主观性的、更具体的同义词来替换它，也许更加恰当，譬如“深度”，即穿透事物不同层次的一次渐行渐远的体验。再说主观性因素，倘若需要用一种具体的想象去表达感觉的强度，我会说感觉的“深度”，抑或说，它对知识和启示的穿透力——这意味着抹去遮蔽——随之，便出现了前面所阐释的“深度”，抑或说，它揭开了那层遮蔽背后之物的薄纱。这些表达方式均建立在对事物的感知之上。通过表达与事物之间或近或远的感觉，我们建立起与事物的真正联系。倘若一定要说我的绘画有空间，勉强说，不过是对某种“表面层”的渴望——一种漂浮着的、透明的、体验性的“表面层”。这是一个循序渐进的表达过程：原本模糊不清之物逐渐被澄明，抑或，关闭一种向远处延伸的运动，将之拉向形而上学，进入我所欲抵达的某种人性的、隐秘的维度去理解。^②

没有比罗斯科本人对于自己成熟时期的代表作品的表达更准确的了。这里的关键词是：空间、表面、深度、遮蔽、薄纱、延伸、人性。通过联系画面，我们可以看到罗斯科已经明确告诉了我们他绘画平面的基本构成逻辑。

如何在平面上或表面层上产生情感的深度？对于罗斯科，这是通过几个方面展开：

首先，客观上讲是渐行渐远的视觉感受，因此在画面上有着几个色块，色块之间有着错开，前后重叠，但又错位，产生了前后的差异。而且尤为尺幅巨大，我们从近处看，几乎可以倾听到色块呼吸，从远处看，似乎色块的悬浮与重量张力邀请我们走上前去去安稳画面。但画面的威严与庄严又让

我们望而生畏，这样，就形成了画面的张力。但是整体上，画面是平面的，如同壁画，但因为色块的不稳定，如同他所说的漂浮着，在表面形成了感觉的不稳定，在观看的来回游走中，形成了画面的深度感。

其次，则是主观性因素，这是感觉的深度，这是主体深度情感的投入，深度情感乃是不可表达，内在抑郁，但又渴望表达，是对不可表达之表达，是停留在表达的艰难上，或者某种“卡壳”，停留在门槛上，就是涌出的困难，这也是色块的遮盖，色块彼此遮盖，似乎前面色块阻挡后面色块，但背景的色块又要涌出来，形成了张力。这就是罗斯科自己所言的穿透力，且是启示的穿透力。为何是启示？因为上帝或者神性是不可见的，无法表达的，但又要表达，从深渊中涌现出来，却又被挡住，就写出了深度。画面有着形式，是纯粹形式，不是三角形那样的几何形式——这是蒙德里安和康定斯基的形式，但罗斯科的形状并不是三角形与四边形，而是形式的模糊化，是形式的变动，直到边缘的模糊化。这是因为情绪导致的模糊化。形式有着情感，一定赋予了当下的情感，没有情感，色彩就不会出现变化。

其三，最为重要的则是色块的边缘，以及色块之间的空间。罗斯科色块的边缘是模糊的，非常稀薄，似乎是被挫伤了一般，让人心痛，而色块之间的那个间隙的色块，因为无法确定到底是上面还是下面的色块，似乎还是从基地平面的色彩中浮现涌动出来，就带来了多向的张力：这些边缘与之间的模糊色块，似乎是从基地涌现出来，向着外面挤出来，而表面的色块又是向着里面挤压，形成了张力，而且还受到上下两个色块的挤压。内外——上下——左右，各个方向与维度的相互挤压，让这些色块充满了不确定的张力，而且色块经常以一种充满忧郁的色调，黄色或者紫色，褐色或者黑色，尤其是边缘的锯齿状，一种不确定的模糊与粗糙感，这也是带入了个体的体验。

其四，则是薄纱感。这个薄纱感正是罗斯科自己绘画的魅力，罗斯科的代表作，有些可能是油画或者丙烯，在一定意义上，接续了塞尚 1895 年之后的绘画语言，以水彩的薄透感来画出油画的质感，让油画接近水彩的鲜活呼吸感，绘画更为靠近自然性。但对于罗斯科，接近鲜活的呼吸感，乃是靠近我们主体的生命感受，因为我们不是以眼睛看，而是以呼吸感，以心来观看，在呼吸的调节、呼吸的唤醒中，让我们心动。此薄纱的透明美感，与呼吸的毛边，尤其是带有锯齿状的那种暗示，让我们心悸，暗示了生命的创伤与爱抚。此薄透的呼吸乃是来自于绘画本身的爱抚，让我们感动，这也是我们会哭泣的感动，因此进入了人性的深度。

罗斯科绘画上的长方形这个形状之为形状的抽取，是一个有着色块的情绪。是有着悲剧性气质的色块。轮廓的模糊化，有着细腻呼吸的毛边。建构几个长方形之间的张力关系，并不是只有一个长方形，而且长方形之间有着色彩对比，有着大小对比，有着张力的对比，有着节奏。进一步的画面建构则是以色块塑造出感觉的张力，不是形状不是色块，而是色块带来的诗意的感觉力，是感觉力之间的张力。比如西方是过渡色与对比色，是色差，不是颜色，是颜色之间的对比度，即有着变化的节奏。这是对伸展的维持，形成维面。比如罗斯科的长方块，不是方块了，而是这个色块本

身的体量感。色块有着重量感，上面色块总是最重，具有下坠感的重量感，而不是横向的长方形的色块了。色块之间有着对比，明暗，或者暗暗，或者边缘之间，重要的已经不是色块，不要看到色块，而是色块之间的边缘地带，是那些毛边。这些有着气感的毛边，才是关键。如同莫兰迪器物形体的边缘与边缘之间的接触关系，有着呼吸感。或者是色块已经不是主要的，而是色块与背景之间的关系。前面的那个层面还是色块之间的关系，这里是色块与背景的关系。随后，色块开始隐没在整个画面本身之中，色块不再是主导的了，形成了某种总体的氛围。

其五，抵达人性的深度。模糊不清逐渐被澄明，因为在色块的遮盖与涌出之间，尤其是边缘的模糊与总体的氤氲之间，造成了一种诗意的氛围，一种隐含不可排除的忧郁气氛笼罩在画面上，这是绘画的灵晕（aura），是本雅明所言的远处接近，但还是远处，这是因为绘画进入了形而上学的深度，进入了我们深度情感的经验，进入了世界的深渊。

罗斯科绘画的悲剧意识体现为纯粹的绘画语言，在于对生命或者身体的关注，就像在地铁站里，对封闭的人体的恐惧。画面上出现了眩晕，一直保持在眩晕，以线条的旋转，面对即将出现的新形式，那些色块继续保持着眩晕。这眩晕获得了一种新的形式，这是色块在画面上的出现。但是，并没有成为蒙德里安式的几何形。其边缘模糊的锯齿状似乎是某种不可磨灭的创伤。色块一直保持着眩晕，因为这些色块有着生命体的重量，有着身体感。色块成为一种生命体的抽象体，这是对基督受难身体的抽象，不是具体的形体，不是某种意象，不是几何形，不是象征符号，而是某种破碎分解的色块，色块彼此之间在破除，同时，色块与背景的关系，在吞噬这些色块的形体，形体已经被分解了。

整个色块都融入背景之中了，罗斯科后期作品上色块之间的线条，其实就是块状的裂隙，只是被隐没、柔和化了，如同那不可见的裹尸布。不再是要看到色块，而是逆觉、逆转，要看到的是黑色的背景或深渊。整个作品，不仅仅是一个作品，而是三联画，一组作品，回到壁画最初展开的空间，是门槛（gateway），是门槛之间的位置，是裹尸布上基督的面容，不可见的面容。那似乎不是人的姿态或者创作，因为这个空间是面对整个世界的，向着光线而敞开的，向着到来的凝视而敞开的。召唤我们进入，等待我们进入，我们被这个空间所等待，所召唤。

如果以哲学来分析，这是体现出“当下”或者瞬间的绝对性：首先是不合时宜：不去表现可见的，神退出、缺席了，就应该再次命名，再次显现，但是并没有如此的在场的满足。其次是时间的脱节的经验：解体，非失序，无序，这是海边人物的那种旋转、眩晕、不确定，在地铁站里的孤独与旷野感。其三，这也是对时代黑暗的经验：作品上的黑色，还有纽曼作品上的黑色，十字架路上的各站也是如此。其四，

则是对时间性的触感，一切救赎都是太早太迟：色块之间的不融合，色块之间的悬置、悬疑，一直保持悬空的不确定。但是有着救赎性的暗示：这是过去投射过来的光，是余像，画面上的色块仅仅是余像、余光。那么，时间之为当下的瞬间，在色彩的聚集与明亮中，成为一种良机的暗示，是打开的小门，等待凝视者的到来，不一定是犹太教或者唯一神论的弥赛亚，而是打开一个救赎的可能世界。

极少主义艺术家唐纳德·贾德曾如此评价罗斯科的绘画：“处在一个面上的任一物体其背后必有一空间。同一面上的两种颜色几乎总是处在不同的深度中。如果我们特意用油画形式获得一种常见颜色，并让该颜色覆盖整个或者大部分画面，那么这个颜色就既是平面的又是具有无限空间的。在所有把重点放在一个矩形平面中的作品里，其空间深度都比较小。罗斯科作品的空间就不很深，他那抛光了的长方形与画平行，但是他的空间几乎还是具有传统的生幻作用。”^③而针对黑色绘画，如同研究者指出的：“画面让黑色散开来。有时候——部分因为光线——黑色看起来就如同一面坚实的石墙，有时候又像一片透明的黑色纱幕，还有些时候，整片黑色化成一片令人窒息的黑烟。”^④这是在穿透与不可能穿透之间的张力，因此黑色绘画最为体现了深度的情感：深渊在吞噬我们，但里面隐约透出来的光，这是从绘画里面穿透而来的，不是外在赋予的，这是来自于绘画内在的救赎。

罗斯科的晚期作品，尤其是教堂画，画面本身在要求一个到来的敞开的，与沉默和沉思相关的场域空间。因此，在画面本身上，三者已经折叠在一起：罗斯科的绘画，既有早期人体动作的收缩与眩晕，转化为画面上则是平行的临时性的稳定，也有后来转换的基督受难之后平躺身体的非身体化，仅仅是要被背景融合的破碎的方块，或者是无形象的裹尸布一般的方巾——罗斯科的绘画在画面本身上已经是一个消失的圣像的哀悼，这是深度情感的体现。而大幅作品以及三联画的形式，也在要求一个教堂式的展示空间，尽管并不一定是传统唯一神论的异象，而是具有某种解构性。

注释：

- ①格林伯格：《美国式绘画》，载格林伯格：《艺术与文化》，沈语冰译，广西师范大学出版社，2015 年，第 296 页。
- ②罗斯科：《艺术何为，马克·罗斯科的艺术随笔（1934—1969）》，艾雷尔译，北京大学出版社，2016 年，第 182—183 页。
- ③乔治·迪迪-于贝尔曼：《看见与被看》，华南美术出版社，2015 年，第 30 页。
- ④J. Breslin：《罗斯科传》，张心龙、冷步梅译，台湾远流出版社，1997 年，第 484 页。

狄德罗艺术批评的当代启示

Inspiration of Diderot’s Art Criticism to the Contemporary Era

杨 杰 /Yang Jie

摘 要：狄德罗艺术批评处于现代艺术批评的滥觞阶段，狄德罗也被认为是现代艺术批评的开创者之一。狄德罗的艺术批评体现了启蒙时期理性务实的批评精神，反倒比今天套用哲学术语或是生搬硬套艺术理论的艺术批评更具洞察力。狄德罗艺术批评的可贵之处，正是今天艺术批评最为缺失的部分。尽管今天艺术的形态以及艺术批评发生了巨大的变化，但是，狄德罗的艺术批评依然对当下艺术批评的发展有重要的作用。作者从狄德罗艺术批评的两个方面的特质入手，首先，直接面对作品有效构建批评话语，其次，在直觉和观念之间构建新的价值，探讨狄德罗艺术批评在当代的价值。

关键词：狄德罗；直觉；观念；艺术批评；启蒙思想

狄德罗是 18 世纪的重要思想家，他所处的时代正是西方历史正在向现代转型的启蒙时期，正是人从神权的束缚中解放出来，开始用理性驱散迷信的阴霾，获得思想自主和独立判断的能力。当时的知识分子表现出一种和旧制度决绝的勇气，他们通过著书立说，传播知识，完成启蒙的使命。狄德罗的主要成就是历时 30 年编纂 35 卷巨著《百科全书》，在编撰《百科全书》的过程中，他亲自撰写丛书的《艺术》条目，为他撰写艺术评论奠定了基础。

18 世纪，法国官方主办沙龙展，公开展示当代艺术家的作品，并由此引发批评报道形成了艺术批评的场域，开启了现代艺术批评的序幕。在 1759 年至 1781 年间，狄德罗为格里姆主编的《文学通信》撰写沙龙展览评论，成就了他在艺术批评领域的地位，他所撰写的沙龙批评也被认为是开创了现代艺术批评的先河，他成为现代艺术批评起始阶段最为重要的批评家。他的艺术批评开启了自由、公开评判艺术作

Abstract: Diderot’s art criticism was at the budding stage of modern art criticism, and Diderot himself is acknowledged as one of its founders. His criticism which suggests rationality and practicability in the Age of Enlightenment is more insightful than today’s art criticism characterized by using indiscriminately philosophical terms and applying mechanically art theories. What is the most valuable in Diderot’s art criticism is exactly what is missing in art criticism of today. Despite dramatic changes that have taken place in art criticism nowadays, his art criticism is still of significance to the development of contemporary art criticism. Despite dramatic changes in art form since his day, his criticisms remain beneficial to contemporary art criticism. The author seeks to address the contemporary significance of Diderot’s criticism in light of its two features: constructing critical discourse by directly facing works, and constructing new values between intuition and concepts.

Key words: Diderot; intuition; concepts; art criticism; enlightenment thoughts

品的新风尚，他更是以鲜明的态度和犀利的话语将视觉艺术转化为道德教化的理念，将启蒙思想以视觉艺术的方式广泛传播。

狄德罗所处的时代处于现代艺术批评滥觞的时期，还没有艺术批评这门学科的概念，艺术以及相关的学科是在之后的浪漫主义时期才确立的。他的艺术批评并不是在严格的艺术史和艺术理论体系范畴之下的话语阐释，他所撰写的艺术批评没有这些历史的包袱，没有旁征博引，套用美学和哲理术语对艺术作品进行评判，而是直接面对作品，以自己的直觉本能来对艺术进行评判。尽管狄德罗的这种批评带有感性的色彩，或者说是一种文学描述随笔，但是，他的艺术批评更为直观明了地阐明作品的意义，反倒比今天生搬硬套艺术理论的艺术批评更具洞察力。所以，笔者从狄德罗艺术批评的两个方面的特质入手，首先，直接面对作品有效构建批评话语，其次，在直觉和观念之间构建新的价值，探讨狄德

罗艺术批评在当代的价值。

一、直接面对作品有效构建批评话语

对于艺术批评而言，艺术作品是最为重要的研究对象，一切批评话语的生成都是以对艺术作品的阐释为依据的，如何通过对作品的话语阐释，进而达到批评思想观念的生成，是艺术批评的核心问题。狄德罗艺术批评的可贵之处，正是以艺术作品为中心而展开，他的艺术批评从未离开过作品，而且他的批评思想以及对作品的评判标准完全建立在对艺术作品的分析之上。狄德罗的艺术批评首先是对画面展开描述，在描述作品的过程中再加上对于作品的审美判断，最终完成对于作品的阐释。狄德罗在论及自己的艺术批评时指出：“我把这些画给你们描写出来，你们如果有点想象和品位，就可以在空间想见这些画，几乎就像我们在画布上看到的那样，把物体安放在上面，我的画评最后谈到一些有关绘画、雕塑、版画和建筑的见解，使读者对于我的批评或称誉的根据有所认识。”^①狄德罗所采用的直接面对作品进行“描写式”批评的方法在现代艺术的起始阶段有着重要的意义。和今天相比，18 世纪还是视觉媒介相对匮乏的时期，艺术作品的传播不得不借助于文字的描述来表达图像的内容和意义，使更多无法到现场的人通过文字描述，感知艺术作品的信息。这就要求批评家需要对艺术作品进行更为准确的描述，而且在此基础之上对艺术作品进行评判，说明其价值之所在。

为此，狄德罗建立了自己的批评阐释逻辑，力图使语言文字能够全面表述视觉艺术的面貌和内在的价值。他指出：“描写一幅画，我首先介绍它的主题；接着讲主要人物……再讲表情、性格、衣褶、色彩、阴影和光的分布，讲附带的东西，最后讲总的印象。”^②狄德罗通过对画面所展开的极为细致的描述，全力捕捉画面有效信息，而且他的描述并非是在陈列所表现的事物，而是赋予所描述的事物以新价值。他在评论于贝尔·罗尔罗的《废墟》时，特别对画面的光线进行了详细的描述，他指出光从拱顶高处落下来，作品所营造的意境让人感受到生命的短暂和贫乏。他在对诸里亚的作品画面，诸如田野、牧人、树木、水色等事物进行了描述之后，告诫艺术家应当根据题材和性质，让风景画充满诗意。他对大卫的作品《乞讨的贝里萨利》给予了“自然高贵，不造作”^③的高度评价，依然在画面的细节“交叉的手臂”中发现了问题，指出画家不应画贝里萨利乞食，而应当画出他的悲悯。经过狄德罗的文字描述，艺术作品被赋予了更为深刻的含义，而且，狄德罗的评论并非是过度阐释，而是准确表达了艺术作品所传达的意图。

艺术批评最为重要的是理性而客观地阐释作品，一切评判都要有理有据，狄德罗的艺术批评完全按照作品本身所特有的艺术属性而展开有效的批评分析，恰如其分地阐释作

品，正是对作品的准确阐释。正如克里斯蒂安·米歇尔在评价狄德罗的艺术批评时指出：“他并未在作品中寻找画家对他的美学思想的具体实践，而是就作品本身去研究作品，在艺术家们的帮助下，他努力去发现作品是怎样和为什么打动了他。正是因为如此，狄德罗方显示出作为一位伟大艺术批评家所应具备的素质。”^④狄德罗的这种直接面对作品的批评方式，体现出批评家的务实的态度，比起今天套用各种哲学术语的晦涩批评阐释，更加能够体现批评本身的价值。

狄德罗构建话语采用了以文字还原视觉艺术的方法，也就是“使语言接近绘画艺术，将画家的风格移植到文字里来”^⑤。因为视觉图像和文字是两种不同的感知传递方式，所以在转化的过程中，难免出现因转译而产生的误差，他充分认识到文字表达图像意义的局限性，主张在修辞和图像之间建立新的感官方式，让读者眼前浮现可视的场景，让批评文本的价值得到充分体现。所以，狄德罗在面对作品进行解读之时，尽量还原观看作品的现场感，让观者保留想象的空间，进而和艺术作品建立更为密切的关系。所以，狄德罗充分考虑到了普通观众在观看作品之时的感受，以普通观者的感受为基点，对作品进行分析和阐释。他在论述夏尔丹的作品时，并不是直接阐明对于夏尔丹的态度，而是以观者现场观看的视角来分析作品，他认为随着观看距离的不同，夏尔丹作品的价值才能够为观者所体会。^⑥他在评价布歇的作品时，以普通观者在辨识布歇作品时的懵懂，说明了作品是一种“愉快的邪恶”和“荒诞的行为”。^⑦他在评价格勒兹的作品《逆子》之时，也是以观者的视角对画面所绘的室内空间和人物进行描述之后，以普通民众对于逆子行为的厌恶，来说明格勒兹在表现风俗画方面的卓越才能。

在狄德罗看来，批评并不是批评家的特殊权利，批评的目的是启迪大众，所以，他在分析作品之时，并不仅仅考虑自己对于作品的主观看法，而是从普通观者的立场对作品进行阐释，引起观者的同感，增加了阐释的信服度。他的这种还原现场的批评方法，使得他的分析和评论都显得有理有据，同时彰显了批评对于大众的启蒙意义。

启蒙时代的美学摒弃了笛卡尔的唯理论，注入经验哲学的感性认识，从艺术现象本身来解释艺术，这种方式使得艺术既是从人的主体意识中展现，又是在艺术现象本身的属性中获得，最终是在主客体之间构建审美的关系。狄德罗在《关于美的根源和本质的哲学探讨》一文中，提出了“美在关系”的美学思想。他将美定义为“外在于我的美”和“关系到我的美”，^⑧说明了美不是抽象的，美是客观存在的，也是为我们所感知的，是依赖于主客体关系而存在的。他通过“情景说”“模仿说”等理论，将他的美学思想运用在艺术的各个门类之中。在艺术批评中，他也运用“美在关系”这一主客体相互关联的阐释方法来阐释艺术作品，狄德罗依据作品

本身固有的面貌和作为观者的一般感知来对作品进行阐释，充分考虑到艺术品自身的物性和欣赏者的感知，在主客体的关系之中，完成对艺术作品的全面阐释。他的艺术批评全面考虑到艺术家、作品、观者等多个维度，也因此他的艺术批评显得更为理性。

今天来看，狄德罗的艺术批评还有极大的局限性，他的艺术批评只是适合于评判西方写实阶段的艺术，根本无法用它来判断现代、后现代、当代艺术。在视觉媒介极为普遍的今天，艺术批评已经不再局限于通过描述画面上的每一个事物来确立艺术作品的价值，批评在今天已经有了可供借鉴的众多方法。但是，这一切都不能掩盖狄德罗艺术批评的光辉，因为他的艺术批评直接面对作品，并不过度阐释作品，体现了启蒙时期批评家的理性务实的批评精神，对当代艺术批评仍然是一种启示。

二、在直觉和观念之间构建新的价值

艺术批评不同于艺术史，艺术批评是对当下艺术的判断，是需要批评家突破艺术史的传统范畴，重新对新技术进行话语阐释。也就是沈语冰所指出的：“批评家的部分工作是在历史的法庭上赢得胜诉，作品进入历史的门票。”^⑨所以，对作品的直觉判断尤为重要，只有批评家敏锐地发现新艺术的价值，而后给予合理的阐释，才能构成艺术批评的有效性。文杜里在《艺术批评史》中指出，艺术批评是直接从中获得的一种建立在直觉之上的艺术判断，它是艺术史和美学的构成基础。他引用康德的表述“任何脱离了直觉的概念都是空洞的”^⑩，认为“离开这种不断地追本溯源和直觉的冲动……新的艺术的创造是不可能的”^⑪。艺术批评不是在前人的基础上对艺术进行总结和分类，构建完备的艺术发展的体系脉络，也不是探讨抽象而普遍的美学原则。艺术批评所面对的只有作品，在直觉的驱动之下，发现艺术中的新方向，进而对原有的艺术史的叙事和艺术理论构成反叛和超越，推动未来艺术的发展。

狄德罗的艺术批评不是一种学究式的批评，而是更多来源于他本人对作品的直觉冲动。在他艺术批评的开篇，经常是表达了他对艺术家以及作品的直觉判断：“这一位却是画家！他对于他那门艺术的进步是惊人的”^⑫“关于这个人我不知道怎么说好……都随着世风日下而一步一步衰退”^⑬“瑰美的、卓绝的废墟”^⑭等等。狄德罗的直觉判断是敏锐地辨识出作品的有效信息，以理性的洞察力判别艺术的品格。他的直觉判断并不是对作品的感性认识，而是经过他所展开的严密的画面分析，证明了他的直觉的准确性，而且这种直觉是长时间理念积淀的结果，是建立在审美判断和个人主观趣味基础之上的理解力。在克罗齐的表现主义美学中对于直觉有着明确的界定，他认为直觉是对逻辑的超越，是反黑格尔理性主义，是发自心灵的表现，是艺术独特的属性。所以，

直觉意味着和作品无距离的沟通，更加意味着批评者本真的评判态度。

狄德罗对于作品的直觉判断，本身也意味着观念的生成，而且艺术批评中的观念不是普通的准则和规律，而是和直觉共生的。正如文杜里指出：“离开了判断艺术作品的正确的直觉，对艺术的观念就不可能体现在审美的判断中。”^⑮艺术批评态度和观念不是为哲学、美学理念寻找适合的范例，而在直觉的引导之下，发现艺术作品的价值，并由此产生新的观念。狄德罗艺术批评的观念是在强调艺术的社会作用，他赋予艺术以改造社会、教化民众的使命。他指出：“每个塑像或每幅画都必须表达一句崇高的格言，是对观众的一个教训，否则他就没有表情……艺术家两个基本的品质：伦理和角度。”^⑯所以，狄德罗对于格勒兹的作品极为推崇。格勒兹的作品打破了古典艺术理想化现实的模式，在现实中寻找具有道德启示的素材，他的《逆子》《不肖子的报应》等作品，是通过视觉艺术表达对于违背道德伦理的谴责。所以，狄德罗称赞他是这个时代少有的“考虑到风纪”的画家，他也通过对格勒兹作品的分析，将自己对于艺术的道德教化作用进行了新的阐释。

所以，狄德罗的艺术批评是在直觉与观念之间建立的新价值。他直面作品，由作品引发直觉感受对艺术进行评判，同时，他将自己的启蒙理念通过对视觉艺术的解读进行新的重构，最终，合理解读了视觉作品，又将观念渗透到艺术作品当中完成理念的升华。狄德罗的这种极富洞察力的艺术批评，是艺术批评史上的经典之作。

在艺术发展的逻辑演进中，艺术批评是每一次艺术变革的精神指向，特别是自从现代艺术以来，打破了古典艺术的评判标准，对艺术的界定和评判也越来越依赖于批评的阐释。正如丹托在《艺术界》中指出：“把某种事物视为艺术，需要不受眼光干扰的某种东西——这就是一种艺术理论环境，一种对艺术史的认识，即一种艺术界。”^⑰当现成品完成对于艺术边界的拓展，对于艺术的定义往往依赖于知识理论的定义，由此艺术批评价值更为凸显。尽管不同时期的艺术批评有不同的判断标准，但是，无论艺术批评的话语怎样变化，艺术批评的本质属性都没有变化，狄德罗的艺术批评告诉我们，艺术批评永远是在直觉和观念之间所完成的价值阐释。

三、狄德罗艺术批评的当代启示

今天，艺术批评的发展状况并不乐观。詹姆斯·埃金斯在《一种对当代艺术批评的批评》一文中指出：“美术批评处于一种普遍的危机之中。它的声音变得极为微弱而且成了朝生暮死的文化批评背景上的喧闹。”^⑱他认为，当下艺术批评无处不在，专业的艺术杂志、画廊展览、各种传播媒介都充斥着艺术批评的声音，但是，这仅仅是表面的繁荣，

是艺术体制趋于完善之后所催生出的大量“朝生暮死”的无效批评，实际上，艺术批评处于一种危机的状态。当下的艺术批评已经背离艺术的本质，我们似乎忘记了什么是批评本质，什么是批评者所该具有的气质。

狄德罗的艺术批评体现了批评家的气质。批评本质是一种判断，要求我们在面对作品之时，要有一个明确的态度，而不是模棱两可的暧昧话语。批评的优劣也在于破立之间，也就是批评者要敢于批判陈腐的思想，敢于确立一个新的价值维度。狄德罗的艺术批评原本是写给欧洲王公贵族阅读的，以便于他们在未看到作品的前提下鉴赏作品。但是，他并没有迁就贵族的审美。他对路易十五时代充满浮华和感官愉悦的洛可可艺术以及宫廷画家布歇大加批判。狄德罗在评判布歇的作品时指出：“色彩炫丽、千变万化、物体和意念丰富多彩！这个人什么都有，就是没有真理。”^⑲狄德罗并不否认布歇高超的艺术技巧，而是厌恶艺术的虚伪和浮华。他崇尚自然神论，他认为自然是艺术的源泉，在自然中包含着法则，包含着因果关系，自然造物本身具有独特的生命属性。他主张艺术家要走出画室，应当注重对于自然的模仿，避免作品带有学院式的陈规和矫揉造作。所以，他特别推崇夏尔丹的作品，他指出，虽然夏尔丹所描绘的只是一些微小的静物，但是却表现出了生命的真实。狄德罗的艺术批评有明确的价值标准，毫不顾忌权贵对于艺术话语的支配，而是以一颗赤子之心对待艺术批评的工作，相比较当下对于艺术家无端吹捧的批评，更加体现了批评家的本色。

人类构建知识的体系并不是为了建立诡辩的逻辑，最终目的是拓展生命的延展性。所以，艺术批评不是制造玄学，而是用朴素的语言反映对现实的洞察，并极为有效地传递给大众。狄德罗的批评浅显易懂，普通观者不会感到晦涩。正如诺曼·布列逊指出：“狄德罗撰稿的语言简洁明了，每个只要认字的人就可阅读，远比治桑、古尔、神父加德等人所写的出现在各个沙龙周围景观性文学传单更亲切易懂。”^⑳18世纪，启蒙精神的目的是为了让大家具有理性思辨的能力，拥有自主的人生，而不是制造晦涩而无用的知识，狄德罗的这种质朴无华的批评才是启蒙精神的体现。

今天，艺术批评经过历史的积淀已经是一门体系化的学科，所需解决的问题也更为复杂，已经不是能够用狄德罗艺术批评的标准来衡量的。艺术批评越来越趋于哲理化而显

得晦涩不明，同时艺术体制化之后导致大量旨在追逐商业利益的无效批评的泛滥，如何在批评指向不明、极为混乱的状况之下，重新构建艺术批评的价值，成为当前需待解决的问题。不妨回到现代艺术批评初始的阶段，重新品读狄德罗的艺术批评，会对当下艺术批评的价值构建有重要的启示。

注释：

- ①狄德罗：《狄德罗论绘画》，广西师范大学出版社，2002年，第4页。
- ②同上，第177页。
- ③同上，第60页。
- ④克里斯蒂安·米歇尔：《狄德罗与同时代艺术家》，《世界美术》，1986年，第1期，第13页。
- ⑤陈占元：《艺术评论家狄德罗》，《法国研究》，1989年，第82页。
- ⑥同①，第40页。
- ⑦同①，第16页。
- ⑧狄德罗：《狄德罗美学论文选》，人民文学出版社，2008年，第25页。
- ⑨沈语冰：《20世纪艺术批评》，中国美术学院出版社，2009年，第2页。
- ⑩文杜里：《西方艺术批评史》，江苏教育出版社，2005年，第4页。
- ⑪同⑩，第12页。
- ⑫同①，第20页。
- ⑬同①，第16页。
- ⑭同①，第24页。
- ⑮同⑩，第12页。
- ⑯同①，第2页。
- ⑰汤森德编：《美学经典选读》，北京大学出版社，2002年，第333页。
- ⑱詹姆斯·埃金斯：《一种对当代艺术批评的批评》，《东方艺术》，2009年，第11期，第106页。
- ⑲同①，第6页。
- ⑳诺曼·布列逊：《语词与图像：旧王朝时代的法国绘画》，浙江摄影出版社，第181页。

科研项目：晋中学院“1331工程”创客团队：当代艺术实践与理论研究创客团队
项目编号：jzycktd2018019

杨 杰：晋中学院美术学院副教授

维也纳美术史学派与形式主义

Vienna Art History School and Formalism

程咪咪 /Cheng Mimi

摘 要：本文主要聚焦于 1888—1934 年这段形式主义艺术史思想的兴起时期，简述维也纳美术史学派的形式主义发展过程及其特色，从而展现出这一学派在整个形式主义艺术史思想发展中的位置。文中将指明，该美术史学派的形式主义思想发端和成熟时间要早于英国的罗杰·弗莱，是沃尔夫林和该学派李格尔两人的著作将形式主义艺术史的发展推至顶峰。维也纳美术史学派对形式主义艺术史有着令人瞩目的贡献。

关键词：形式主义；维也纳美术史学派；李格尔；沃尔夫林；维克霍夫

1989 年，戴维·萨默斯（David Summers）在他的《“形式”——19 世纪的形而上学与艺术史描述的问题》（‘Form’, Nineteenth Century Metaphysics, and the Problem of Art Historical Description）一文中说：

形式分析保留了谈论“艺术作品本身”的方式，如果这一方式真的被放弃，那么艺术将被置于荒谬的境地，我们将不能以有意义的方式谈论艺术史特别关注的对象，甚至不能谈及这些对象的演变史。^①

我认为这句话就是放在今天也是正确而且重要的，甚至对其字句进行某种转换也能成为一句正确的句子：正是为了谈论“艺术作品本身”，为了以有意义的方式谈论艺术史特别关注的对象，甚至为了谈及这些对象的演变史，形式分析才被一些艺术史先辈们所坚持并发展。

后来，人们为这些艺术史家们贴上“形式主义”的标签，T.J. 克拉克便反对类似此简单贴标签的做法，因为这种做法简化了伟大先辈们的丰富论点；克拉克这里所认为的伟大先辈是沃尔夫林和李格尔等人。^②所以，与其空泛地概述形式主义的发展，不如具体叙述美术史家们如何推动形式主义的发展。

沃尔夫林和李格尔当然是最重要的所谓形式主义艺术史家，说起形式主义，绕不开他们，虽说在此二人之前，

Abstract: The author focuses on the period between 1888 and 1934, during which the thoughts of formalism in art history began to rise, and sketches the developing process of formalism of Vienna School of Art History and its features, thus explaining the position of this school in the development of the whole thoughts of formalism in art history. In this article, the author suggests that both the origin and maturity of formalism thoughts of the school were earlier than those of the British critic, Roger Fry; it was Wölfflin and Riegl who pushed formalist art history to its peak. Therefore, the Vienna School of Art History made spectacular contribution to formalist art history.

Key words: formalism; Vienna School of Art History; Riegl; Wölfflin; Wiekhoff

也有人使用形式分析，就像布克哈特在评论拉斐尔《椅中的圣母》时所做的那样。形式主义思想经常被追溯到康德那里，不过，要说真正意义上的形式主义艺术史是从沃尔夫林和李格尔这里才正式开始的，也不会有大错。一些学者认为罗杰·弗莱是“形式主义之父”，但弗莱的那篇被认为是“形式主义的第一个表述”的《一篇美学论文》写于 1909 年，^③下文将表明，在这一年之前，德国艺术史家早已出版了形式主义的经典著作。

1888 年，沃尔夫林出版了他的第一部著作《文艺复兴与巴洛克》。琼·哈特指出：“沃尔夫林提出了一种新的艺术史模型……这种新的模型包含了两个相重复的方法：个体艺术作品的形式分析和决定其基本特征的两种风格的比较。”^④在这本书之后，维也纳美术史学派很快加入了对形式主义艺术史思想的推动，李格尔于 1893 年出版了一部非常重要的书，名为《风格问题》。用施洛塞尔的话说，“他在书中运用通史方法十分巧妙地概括了从古埃及一直到伊斯兰教时代莨苣叶纹饰的发展史”^⑤。李格尔在概括这段漫长的纹饰发展史时，不是从艺术的外部去寻找原因，而是坚持一种内部的发展。^⑥他对装饰纹样的各种形式进行了极为细致的分析。这本书虽然在当时并没有引起巨大反响，^⑦但对维也纳美术史学派产生了深远的影响。维克霍夫在他写于 1895 年的《罗马艺术》一书中引用了李格尔对罗马艺术的看法，^⑧我们可以推测，他一定也对李格尔的形式分析印象

深刻，这或多或少促进了维克霍夫对形式的注意和分析。

不过也正是在 1893 年，沃尔夫林发表了《意大利古代凯旋门：关于罗马建筑的进化及其与文艺复兴关系的研究》。这篇文章和他 1888 年的《文艺复兴与巴洛克》对维克霍夫的《罗马艺术》也影响不小。^⑨如此看来，维也纳美术史学派的形式主义艺术史思想很早就和沃尔夫林有关系。不过，就是和沃尔夫林关系密切的维克霍夫，也不尽同意前者的形式主义，尤其是沃尔夫林在学术生涯的早期阶段所持有的“衰败”观，这一历史悠久的观念在他对罗马凯旋门的形式风格分期中得以显露，他将凯旋门分为三个风格阶段：奥古斯都时代的早期风格、弗拉维安时代的古典风格以及塞维鲁凯旋门的衰退风格。

李格尔率先在《风格问题》中发动了对传统的“衰败”概念的彻底肃清，他自己如是说：“我相信我已在《风格问题》中证明了，中世纪拜占庭与萨拉森的卷须纹样是直接来自古典卷须纹样发展而来的，其间的联系环节就存在于诸将争位时期和罗马帝国时期的艺术中。所以，就卷须纹样来说，至少罗马晚期并不是衰落，而是进步。”^⑩而这明显是从形式角度考虑。后来维克霍夫发明了一个形式主义术语——错觉主义——来分析罗马艺术并为之辩护。但李格尔觉得维克霍夫依旧残留了一些衰败观^⑪（维克霍夫也认为艺术的发展是呈波浪式发展的^⑫），他确信，不存在退化或中止，只有连续不断地进步^⑬。

1893 年出版的另一本书对维也纳美术史学派的形式主义也是意义非凡，即希尔德布兰德的《造型艺术的形式问题》。这本书促使了维克霍夫和李格尔将形式分析与心理学结合起来。李格尔更是在 1901 年出版的《罗马晚期的工艺美术》中像希尔德布兰德那样用“近距离”和“远距离”等术语来区分和描述艺术。^⑭然而维也纳美术史学派的独特性很快就凸显了出来。李格尔在希尔德布兰德的基础上进一步提出一种更具心理学意义的理论，即著名的“触觉”和“视觉”理论。另外，希尔德布兰德推崇“在希腊艺术中显得那么突出的浮雕的观念”^⑮，早期艺术外的“其他时期可以说成是缺乏艺术修养的”^⑯。维克霍夫和李格尔都没有这样地推崇，相反他们主张，并非只有希腊艺术值得敬仰，与之不同的其他时期的艺术在形式美上也有优势，因此他们关心所谓“衰败”时期的艺术。

维克霍夫《罗马艺术》面世的四年后，沃尔夫林完成了他的《古典艺术》。这本书和李格尔的《罗马晚期的工艺美术》，在形式分析和形式主义史上的里程碑意义，几乎已经无须赘言。我们可以说，到了这两本书这里，形式主义艺术史思想已经发展至顶峰，后来的两部形式主义艺术史名著——沃林格尔出版于 1908 年的《抽象与移情》和沃尔夫林 1915 年的《美术史的基本概念》——都很难说超越了上述两部经典，而且，《抽象与移情》的一些基本观念来源于《罗马晚期的工艺美术》，《美术史的基本概念》则是《古典艺术》第二部分的一种延伸，这种延伸在贡布里希看来，

暴露出了沃尔夫林的风格形态学的弱点。^⑰维也纳美术史学派对形式主义的贡献由此可见一斑。在此高峰之后，李格尔于 1905 年英年早逝，维也纳美术史学派呈现出一些背离形式主义的方向，不过在这种背离中，我们依旧能看到形式主义的影子。

想成为维克霍夫和李格尔的综合体的德沃夏克，在二人的影响下转向美术史的现代早期阶段，后来又延续李格尔的思想，研究源自意大利手法主义的巴洛克风格。^⑱德沃夏克虽偏向于精神史研究，却在他的文中运用了大量的形式分析。而施洛塞尔虽在《维也纳美术史学派》论述维克霍夫、李格尔和德沃夏克时表达对一些观点的不赞同，却也关心艺术的语言史，而这艺术的语言当然是指形式语言。^⑲除此之外，施洛塞尔依旧在 20 世纪 30 年代向他的学生提议应该有人来作《风格问题》的读书报告。^⑳

形式主义大师沃尔夫林依旧对施洛塞尔领导时期的维也纳美术史学派有不小的吸引力，施洛塞尔和他保持联系，^㉑而施的学生甚至专门去柏林听沃的讲学^㉒。1929 年，施洛塞尔的学生泽德尔迈尔编辑李格尔文集，并撰写著名的《李格尔思想的精华》。他后来的研究就像李格尔和沃尔夫林那样将心理学和形式分析紧密地结合起来，只不过他依赖的是格式塔心理学。并于 1930 年写了《博罗米尼的建筑》，对贡布里希等人影响不小。^㉓

不幸的是，二战的火焰促使维也纳美术史学派的很多成员都于 20 世纪 30 年代相继离开维也纳，该学派分崩离析。这时形式主义也少有伟大的接续人，福西永 1934 年的《形式的生命》可能是最后一部形式主义巨著。此消彼长，对形式主义的猛烈抨击渐渐兴起。1930 年，温德在汉堡第四次美学会议上宣读了《瓦尔堡的“文化科学”概念及其美学的意义》一文，对沃尔夫林和李格尔的思想颇有微词。相比之下，潘诺夫斯基对李格尔的态度要温和得多，但他还是改造了李格尔的形式主义思想遗产，来为自己的图像学方法服务。

在此形势下，泽德尔迈尔和帕赫特追随李格尔的形式主义思想传统，提出对艺术作品的形式分析应作为一门独立科学，并创造出一些新术语来对形式布局进行描述。迈耶·夏皮罗将以此二人为代表的、聚集在《艺术科学研究》刊物下的一批美术史家称为“新维也纳学派”，^㉔这一新学派对形式主义艺术史思想的进一步发展卓有贡献，当然，这是另一段故事了，对此的考察并非本文的主要任务，不过，需要注意，这段故事是以上文所讨论的维也纳美术史学派与形式的关系为始的。

注释：

① 见于唐纳德·普雷齐奥西主编《艺术史的艺术：批评读本》，易英、王春辰、彭筠等译，上海人民出版社，2016 年 1 月第 1 版，第 120 页。

- ② T.J. 克拉克《艺术创作的环境》，见于曹意强、迈克尔·波德罗等著《艺术史的视野——图像研究的理论、方法与意义》，中国美术学院出版社，2007年8月第1版，第99页。
- ③ 沈语冰《罗杰·弗莱与形式主义》，参见沈语冰《图像与意义》，商务印书馆，2017年9月第1版，第28—30页。
- ④ 琼·哈特《重新解释沃尔夫林》，见汉斯·贝尔廷等著《艺术史的终结》，常宁生编译，中国人民大学出版社，2004年9月第1版，第116页。
- ⑤ 见于施洛塞尔等著《维也纳美术史学派》，陈平编，张平译，北京大学出版社，2013年4月第1版，第53页。
- ⑥ 帕赫特在其《阿洛伊斯·李格尔》里谈论《风格问题》时说：“李格尔的目标是要驳斥所有外部因素的影响，或使之降到最小限度，以便可依据一种内部的或有机的的发展，将风格变迁解释为是一种相对自律的发展。”他举例证明了这一点。参见施洛塞尔等著《维也纳美术史学派》，同上，第150页。
- ⑦ 李格尔自己在其后来的《罗马晚期的工艺美术》的导论部分中提到了《风格问题》所遭受到的冷遇，参见李格尔《罗马晚期的工艺美术》，陈平译，北京大学出版社，2010年1月第1版，第4—6页。
- ⑧ 维克霍夫《罗马艺术》，陈平译，北京大学出版社，2010年1月第1版，第17页。
- ⑨ 琼·哈特在《反思沃尔夫林与维也纳学派》中讨论了沃尔夫林和维克霍夫的关系，载施洛塞尔等著，《维也纳美术史学派》，同⑤，第196—210页。
- ⑩ 同⑦，第4页。
- ⑪ 同⑦，第6页。
- ⑫ 同⑧，第23页。
- ⑬ 同⑦，第10页。
- ⑭ 参见李格尔《罗马晚期的工艺美术》，同⑦，第20—22页。“近距离观看”和“远距离观看”在此书的很多其他地方都有出现。不过琼·哈特也指出李格尔改造了希尔德布兰德的原意，同上，第209页。
- ⑮ 参见希尔德布兰德《造型艺术的形式问题》，潘耀昌等译，中国人民大学出版社，2004年6月第1版，第45页。在同一页中他表达了对这种观念的绝对支持：“浮雕观念的缺乏意味着艺术家与自然的艺术联系的缺陷，意味着理想和持续发展这种联系方面的无能。不论我们的观察发生何

- 种变化及做出何种评价，这种表现方法都显示观察的稳定性和清晰性。它是所有艺术形式的根本，不论是在一幅风景画中还是在—幅头像中。”
- ⑯ 同上，第80页。
- ⑰ 贡布里希《规范和形式》，见贡布里希《艺术与人文科学：贡布里希文选》，范景中编选，浙江摄影出版社，1989年3月第1版，第118—132页。
- ⑱ 参阅施洛塞尔的《维也纳美术史学派》，他在此文论述德沃夏克的时候说过：“德沃夏克想要使自己成为维克霍夫和李格尔的综合体”（同⑤，第66页），“他已经在维克霍夫和李格尔影响下将注意力转向美术史的现代早期阶段”（第65页），“德沃夏克曾在‘中世纪’与‘文艺复兴’之间进行过重大权衡，他对这两个时期的兴趣在早期作品就显露端倪，而现在这位成熟的美术史家却延续了李格尔的思想，研究源自意大利‘手法主义’的巴洛克风格的形成”（第68页）。
- ⑲ 在这方面施洛塞尔和克罗齐保持一致，克罗齐强调审美仅与形式相关，但他只赞赏具有独创性的个人形式，质疑形式传统的作用，参阅张平《施洛塞尔：造型艺术的“风格史”和“语言史”》，载《新美术》2016年第1期，第66—77页。
- ⑳ 这个报告由贡布里希完成，贡布里希在很多地方提到这件事，比如在他的《秩序感》（见《秩序感》，范景中、杨思梁、徐一维译，湖南科学技术出版社，2005年2月第1版，第6页），迪迪埃·埃里邦对他的采访（见贡布里希《艺术与科学》，杨思梁、范景中、严善錞译，浙江摄影出版社，1998年8月第1版，第110页）和自传速写（见范景中，《〈艺术的故事〉笺注》，广西美术出版社，2011年7月第1版，第201页）中。
- ㉑ 琼·哈特在《反思沃尔夫林与维也纳学派》提到施洛塞尔和沃尔夫林的密切交往和互相赞赏，同⑤。
- ㉒ 贡布里希也在去柏林听沃尔夫林讲学的维也纳学生之列，贡布里希关于此事的回忆可见《艺术与科学》，同㉑，第203—204页。
- ㉓ 贡布里希在《五十年前维也纳的美术史与心理学》中回忆了泽德尔迈尔对他的影响，见《维也纳美术史学派》，同⑤，第214—215页。
- ㉔ 迈耶·夏皮罗《新维也纳学派》，见《维也纳美术史学派》，同⑤，第272页。



曹晓阳 罗汉堂前仙柏狂 110×111cm 2017年 中国美术学院