



邵明慧 卜遇记, NOWHERE 多屏影像动画装置 尺寸可变 2018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09月25日  
刊 号: ISSN 1008-8822  
CN12-1287/G4  
E-mail: beifangmeishu@qq.com  
定 价: 28.90元



北方美术  
NORTHERN ART 2018/09

# 天津美术学院学报

北方美术 月刊  
NORTHERN ART

2018/09

天津美术学院学报  
月刊  
总第三三期

“启航”以艺术的名义践行青年的立场 韩雅俐  
“Voyage” Taking a Standpoint of Youth in the Name of Art *Han Yali*

我们的现代,刚刚开始——“品真格物——全国青年工笔画作品展”  
暨天津画院“天津现代美术馆”开馆展侧记 邵 亮  
Our Modernity Has Just Started: Sidelights on “National Youth Fine Brushworks Exhibition”  
and the Inaugural Exhibition of Tianjin Modern Art Gallery *Shao Liang*

全景:视觉——剧场与监控的政治 鲁明军  
Panorama: Vision — Politics of Theatre and Surveillance *Lu Mingjun*

当代欧洲绘画中的疾病隐喻 范晓楠  
Disease Metaphor in Contemporary European Painting Creation *Fan Xiaonan*



JOURNAL OF TIANJIN  
ACADEMY OF  
FINE ARTS



吴作人 金鱼 国画 46.5×35cm 1980年 中国美术馆藏

## 【卷首语】

上一期的新媒体艺术与科技专版推介了天津美术学院本届新媒体相关各专业的毕业生创作，而本期，则主要侧重于本届天美毕业生中较传统的那些画种分科，介绍相关学子的创作成果。事实上，用简单的传统与当下，现在已经很难对于任何一个美术专业和艺术创作人进行两分的判断，你会在一个看起来很传统的专业里，发现使用综合材料来创作的学生，也会在一个很新潮的专业里，看到某位学生创作中饱含传统精神。

这是一个青年人的想法空前开阔的时代，《“启航”以艺术的名义践行青年的立场》正意味着这样一个全新的开始。而《我们的现代，刚刚开始》，近期天津也拥有了自己的第一个现代美术馆，我们有理由期待更多的精彩艺术项目。

本期的《史论经纬》栏目文章不多，但也不乏好的研究。譬如范晓楠有关当代欧洲绘画中疾病隐喻的探讨，对于我们更好地理解相关的创作主题具有深刻的意义。

天津美术学院学报执行主编 邵亮

2018年9月

# 北方美术

NORTHERN ART

## 天津美术学院学报

JOURNAL OF TIANJIN ACADEMY OF FINE ARTS

2018年第09期 总第132期

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 赵 纯  
 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

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09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  
 国外发行代号 Q4307

### 本刊声明

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。

### ■ 展览现场

“启航”以艺术的名义践行青年的立场..... 韩雅俐 /006

我们的现代,刚刚开始

——“品真格物——全国青年工笔画作品展”暨天津画院“天津现代美术馆”开馆展侧记..... 邵 亮 /018

### ■ 天津美术学院毕业展作品选

### ■ 艺术视野

英式田园的牧歌——“心灵风景:泰特不列颠美术馆珍品展(1700—1980)”展评..... 高佳欣 /076

全景:视觉——剧场与监控的政治..... 鲁明军 /080

观“执手同道——吴作人、萧淑芳合展”..... 张慧阳 /088

### ■ 史论经纬

当代欧洲绘画中的疾病隐喻..... 范晓楠 /096

油画创作中的绘画性表现探析..... 陶依洋 /102

风景画家康斯泰勃尔艺术真实性初探..... 程梦琦 /104

浅析儒家“中和”观在室内设计中的运用..... 郝嘉懿 孙 明 /106

# Contents

## ■ EXHIBITION REVIEWS

“Voyage” Taking a Standpoint of Youth in the Name of Art ..... Han Yali/6

Our Modernity Has Just Started: Sidelights on “National Youth Fine Brushworks Exhibition”

and the Inaugural Exhibition of Tianjin Modern Art Gallery.....Shao Liang/18

## ■ WORKS FROM TAFA GRADUATION EXHIBITION

## ■ ART VISION

British-Style Pastoral: A Review of “Landscapes of the Mind: Masterpieces from Tate Britain (1700—1980)” .. *Gao Jiaxin*/76

Panorama: Vision — Politics of Theatre and Surveillance..... *Lu Mingjun*/80

A Review of the Exhibition of Wu Zuoren and Xiao Shufang ..... *Zhang Huiyang*/88

## ■ ART HISTORY AND THEORIES

Disease Metaphor in Contemporary European Painting Creation ..... *Fan Xiaonan*/96

A Brief Analysis of the Painterliness in Oil Painting Creation ..... *Tao Yiyang*/102

A Probe into the Truthfulness in the Art of the Landscape Painter Constable ..... *Cheng Mengqi*/104

A Brief Analysis of the Application of the Confucian Concept

of “Mean and Harmony” to Interior Design..... *Hao Jiayi and Sun Ming*/106

### “启航”以艺术的名义践行青年的立场

纵观本次展览，我们看到青年艺术家对社会公共意识、科技与观念、个人经验等方面给予了高度的关注，对社会类题材的涉猎，主要立足于当下的时代背景，从日常场景出发指向了荒诞离奇的现实，解构了权力意识的枷锁；同时，艺术与科技结合在此次展览中也有不俗的表现，90后艺术家温鑫创作的《火星 - spark》，结合了国际前端球幕全景技术和电影制作的 Matte Painting（遮罩绘画）手法，通过一系列概念设计，展现未来城市景观，表达了90后新一代艺术从业者对于数字技术特有的敏感，使视觉艺术脱离观念艺术的哲学束缚，回归画面传达；此外，一些青年艺术家努力探索传统架上绘画语言新的可能性，他们在绘画性、形式感，以及材料的选择、媒介的使用上，都融入了个性化解构，实现了自我语言的转换与突破。

06



### 我们的现代，刚刚开始——“品真格物——全国青年工笔画作品展”暨天津画院“天津现代美术馆”开馆展侧记

本次展览聚焦于当代青年人的工笔画作品，经过广泛征集，层层筛选，选出了一批极具年轻人活力、充满创造张力同时又颇具造诣和修养的中国画工笔作品。诸多年轻的心灵在这次展览中飞扬悦动，让这个展览充满了特殊的魅力。同时，这些年轻人又都是同龄人中最富于传统涵养的佼佼者，他们能够用开阔的胸怀去拥抱中国画的伟大传统，同时又对于新时代各种新事物充满着激情敏感，这种特殊的身份建构，让这次青年工笔画展与天津画院天津现代美术馆的开馆氛围相得益彰，产生了良好的共鸣效果。

18



### 全景：视觉——剧场与监控的政治

可以想象，古代中国作为“帝国山水”的五代两宋山水画（如郭熙的《早春图》、王希孟的《千里江山图》等），无一不是士大夫基于全景视野的政治创制。如果说这里的整个展厅是一幅帝国山水的话，那么中心的环形装置，特别是与之对应的四周的画面所描绘的官方空间图像，则仿佛是点缀帝国山水的宫苑楼阁。何况，德布雷早就说过，作为一种“宗教唯物主义”，图像本身就是一种人作用于人的活动。这意味着，它本质上是一种权力的运作。而在杨振中看来，渗透在日常经验的意识形态本身即是一个巨大的话语空间和能量汇聚处，也因此，他希望通过视觉（图像）与政治的感性交织和辩证的混合，释放出更多的权力维度和生命的动能。

80



### 当代欧洲绘画中的疾病隐喻

当代欧洲画家通过各种艺术语言不断呈现人类患病的身体，显然，他们关注的并不是身体疾病本身，而是将疾病当作修辞手法或隐喻加以使用。这些绘画图像有别于景观社会生产的图像，艺术家力图利用疾病的隐喻修复数码时代虚假的图像，在揭示和呈现这些隐喻的同时，进一步摆脱“社会疾病”对人类的异化。他们直面并深触疾病的根源，用视觉图像呈现对人类社会现实处境的深刻反思。

96



# “启航”以艺术的名义践行青年的立场

“Voyage” Taking a Standpoint of Youth in the Name of Art

韩雅俐 / Han Yali

编者按：与踏入社会的职业艺术家比起来，尚在艺术院校中学习的学生可能艺术语言稍显稚嫩，艺术理念尚不成熟，但他们在艺术追求上的纯粹和热忱却往往更甚于前者。在相对单纯的环境中，他们保持着这种纯粹和热忱对自身、对社会、

对自然……展开思考，并利用艺术的方式将之表达出来。“启航——2018 首届中国艺术院校优秀毕业作品联展”集中了这部分创作者的这种表达，所以，请观者细心观看，不要忽略形式背后的年轻的思想和光芒。



王颖怡 数据漫游者 虚拟现实 VR 尺寸可变 2018年

“启航——2018 首届中国艺术院校优秀毕业作品联展”由佛山市南海区文化体育局同佛山市南海区大沥镇人民政府主办，中国艺术节基金会、佛山市广电新闻出版局协办，携手来自全国十所艺术类院校的优秀毕业生，甄选出的百余件艺术作品涵盖了绘画、雕塑、综合装置、摄影、VR、纪实影像，

以及行为艺术等多个门类，较为全面地展现了当下青年艺术家的生存状态和精神面貌。

纵观本次展览，我们看到青年艺术家对社会公共意识、科技与观念、个人经验等方面给予了高度的关注，对社会类题材的涉猎，主要立足于当下的时代背景，从日常场景出发

## 展览链接：

启航——2018 首届中国艺术院校优秀毕业作品联展

展览时间：2018 年 8 月 28 日—9 月 30 日

展览地点：广东书法园

策展人：杨彪

展览艺委会推荐委员：崔付利、胡斌、胡秉文、姬忠鹏、韩雅俐、林书传、沈森、沙鑫、宋振熙、杨西、张炼

展览艺委会特邀嘉宾：韩晶、胡震、姬忠鹏、刘倩、蓝庆伟、仇海波、王麟、王小箭、尹丹

展览艺委会终评委员：常宁生、邓国源、范勃、何桂彦、盛葳、王易罡、杨卫、Otello Scatolini（意）

指导单位：中国艺术节基金会、佛山市文化广电新闻出版局

主办单位：佛山市南海区文化体育局、佛山市南海区大沥镇人民政府

支持单位：中央美术学院、中国美术学院、四川美术学院、鲁迅美术学院、湖北美术学院、广州美术学院、西安美术学院、南京艺术学院、天津美术学院、四川大学艺术学院

## 获奖名单：

一等奖：徐阳（广美）、胡佳艺（川美）；

二等奖：王伟（川美）、王晟（广美）、肖海生（广美）、王德晓（川美）；

三等奖：付妍姝（鲁美）、袁松（央美）、杨国锋（天美）、卞疆（川美）、李冠廷（广美）、侯德华（央美）

胡佳艺 旅行箱 行为 2018年







侯德华 城市文字：不切实际的野餐

指向了荒诞离奇的现实，解构了权力意识的枷锁；同时，艺术与科技结合在此次展览中也有不俗的表现，90后艺术家温鑫创作的《火星-spark》，结合了国际前端球幕全景技术和电影制作的Matte Painting（遮罩绘画）手法，通过一系列概念设计，展现未来城市景观，表达了90后新一代艺术从业者对于数字技术特有的敏感，使视觉艺术脱离观

念艺术的哲学束缚，回归画面传达；此外，一些青年艺术家努力探索传统架上绘画语言新的可能性，他们在绘画性、形式感，以及材料的选择、媒介的使用上，都融入了个性化理解，实现了自我语言的转换与突破。

#### 个人经验与社会公共意识

青年人对于社会的关注，主要是从自身立场出发，展开



邵明慧 卜遇记, NOWHERE 多屏影像动画装置 尺寸可变 2018年

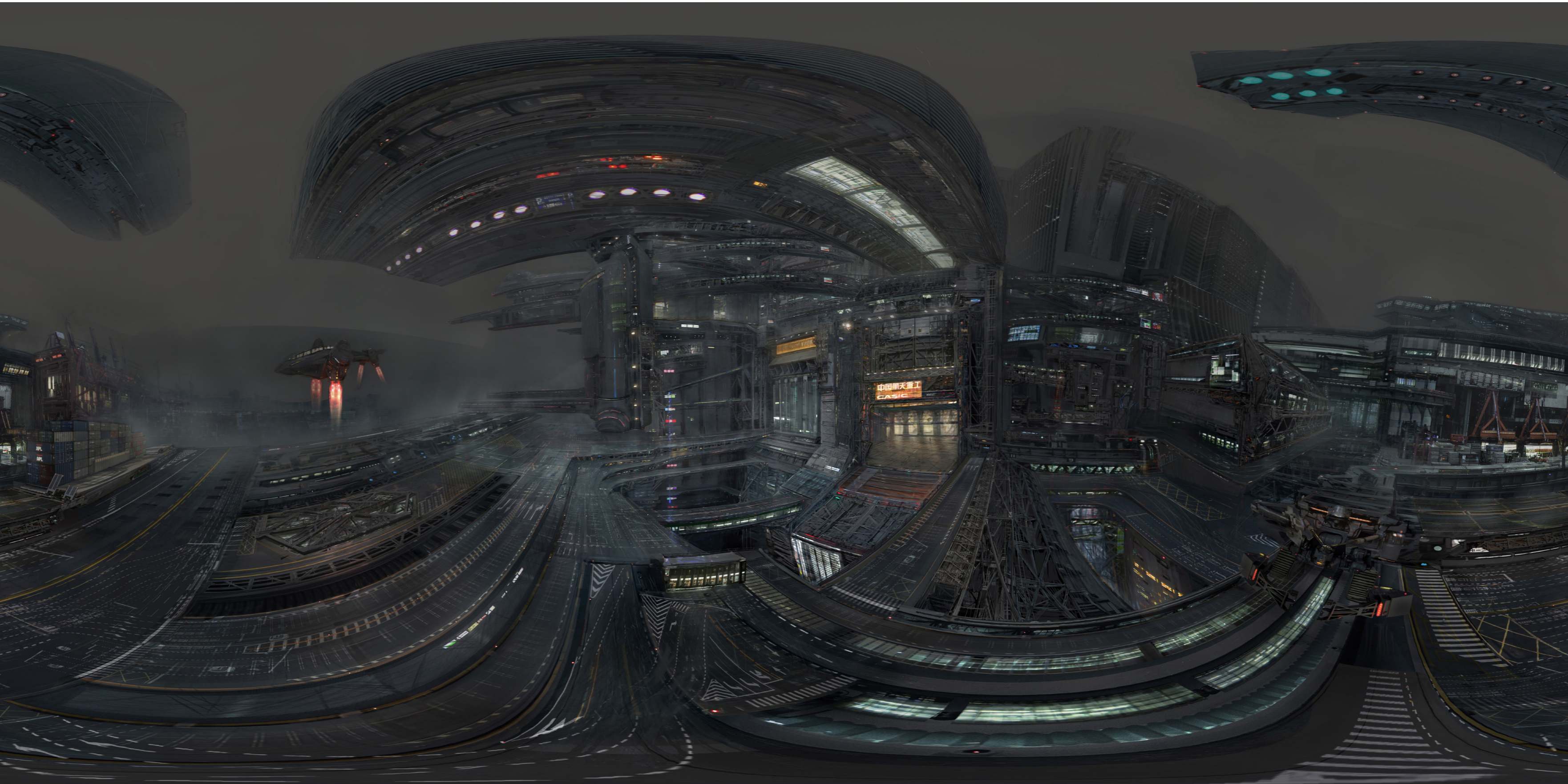
社会性问题讨论，像袁松的“风景”系列，对泛滥的商业文化和世俗审美进行了坚决的批判；张永基的《时代在召唤》，却对大众文化的“集体无意识”进行了理智的讴歌；侯德华的《城市文字：放弃不切实际的幻想》带有强烈的达达味道……蒋春林、胡佳艺的观念行为艺术（影像表现）、王晟的综合创作《试卷考古学》、杨国锋的装置作品“她”系列，以及王伟、卞疆的雕塑等作品，都将他们所面对的时代、社会、身份等问题纳入到创作的反思之中。此次“启航”艺术展不仅仅是一次优秀毕业生作品汇报展，更是一次传统艺术形式与新兴艺术媒介的碰撞、交流，并且以艺术的名义探讨了新一代年轻艺术家所面临的困惑与挑战。这些作品的呈现方式既独立又相互呼应，内在的公共性与社会性成了联系这些作品的纽带，这种对于社会现实的深刻反思是此次艺术展最为明显的特点。

这批80末、90初出生的青年艺术家，并没有一味简单地图解社会现实，他们观看世界的角度更加丰富、立体、多元，不断地寻找自己独特的方式去把握和理解当下的社会现象、文化环境、经济问题、政治制度……这种介入式艺术是对现实社会的一种干预、改造和质疑，无功利的功能在场，

改变传统欣赏艺术的方式，是艺术家改变社会身份的一种姿态。青年艺术家走出“艺术终结”的泥潭，用最擅长的艺术表达介入到社会形式的思考之中，重塑了视觉传达的重要性，为新生的当代艺术指明方向。

#### 科技观念与视觉责任

这次展览中几件新媒体艺术作品使人眼前一亮，温鑫作为在全球语境下成长起来的90后，他创作的“火星”系列建构的却是绝对的意象世界，甚至构造出一种错位的虚幻感，仿佛真实存在的不是现世的世界，而是基于内心感受所搭建的景观。蔡宇潇的作品《妄想是一首不问来去的诗》，也是一件以虚拟现实（VR）为媒介创作的超文本作品，作者通过空间与文本的互动探讨后现代的妄想意识、当下信息的破碎与互涉。同为VR创作的还有王颖怡的作品《数据漫游者》，王颖怡最大限度地利用VR技术的可塑性，利用“模拟”与“仿真”的特性进行创作，以科幻畅想以及沉浸式的体验，展示了艺术家对于今天迅猛发展的科技所可能引发的问题进行的种种思考。多媒体技术的开发，使创作者将自己的形象与思想融于一个虚拟时空之中，并将观者引入到他们所设定的情境预案之内，那些藏匿其中的神秘组织结构，正是传说的赛







徐阳 复活 陶瓷雕塑 尺寸可变 2018年



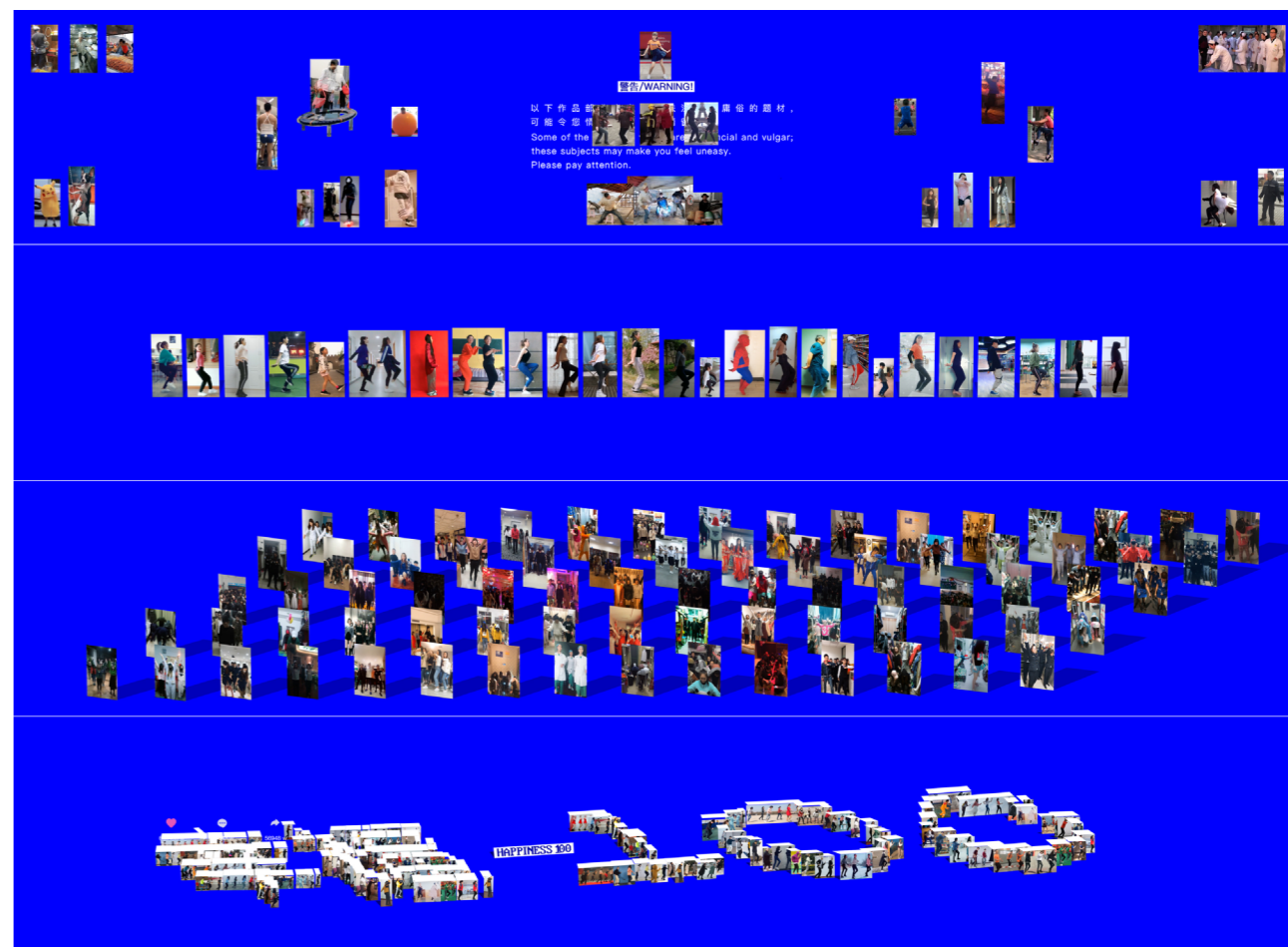
吕欣 缺失 影像 1920×1080 2017年

原博 杂木与无序 凸版 62×72cm 2017年





匡汇聪 别! 别跳入那泥沼 丝网版画 27×18cm 2017年 印数47



张永基 时代在召唤(截屏1) 高清数字影像 4分31秒 2018年

博秘密。开放式思维与多样化表达是曾臻、贾晓兰、刘强、吕欣等艺术家作品呈现出的最大的一个特点，他们通过新的创作媒介打破了原有的观看方式，直指艺术的本源，正所谓“观念有多远艺术的边界就有多大”。

#### 艺术语言的坚守与变革

在“个人经验与社会公共意识”“技术观念与视觉表现”中，所涉猎的艺术作品可能更加偏重新媒体领域，然而这并不代表此次展览的全部风貌，甚至可以说，这只是其中一小部分。展览中更多的还是架上艺术展示，除了中央美术学院、中国美术学院外，其他院校均以绘画类作品为主，像四川美院张龙的油画作品《无题2》《仪式》、张娜的版画“Room”系列、西安美术学院王晨宇的“楠”系列、湖北美术学院杨郑的“Somnus”系列、广州美术学院肖海生的《伪小说No.2》、

南京艺术学院丛伟的《剧场里的秘密》，以及天津美术学院杜月超的工笔画《水清澹吾味》、匡汇聪的版画作品“F.”系列、原博的凸版创作《杂木与无序》等，都是从传统的创作媒介出发去寻找个人的艺术意义，在这些作者身上有一种对于艺术创作的痴迷，是个人对艺术语言的追求与坚守。

纵览“启航——2018首届中国艺术院校优秀毕业作品联展”中一百余件艺术作品，既有内在融合性，也有外在差异性：既有新媒介的创新，也有传统语言的继承；有本我的焦虑，也有他者的关怀。并在整体创作生态、创作方式、媒介选择上呈现了地域性的差异。

此次展览让我想起偶发艺术家阿伦·卡普罗的一句话：“一切艺术都是经验的传达，视觉的、行为的，如果不是经验的传达就不具有艺术的性格。”

# 我们的现代，刚刚开始

——“品真格物——全国青年工笔画作品展”暨天津画院“天津现代美术馆”开馆展侧记

Our Modernity Has Just Started:

Sidelights on “National Youth Fine Brushworks Exhibition” and the Inaugural Exhibition of Tianjin Modern Art Gallery

邵亮/Shao Liang

编者按：在刚刚竣工的天津侯台湿地公园一侧，天津画院新址连同“天津现代美术馆”也向天津公众开放。开馆展“品真格物”主推的青年艺术家工笔画力作，引起了全国业界的广泛关注。作为兄弟单位，天津美术学院学报也积极关注了本次展览，我们殷切期待本地区更多更好的特色展览，为本地区文化事业的繁荣发展贡献力量。



刘祥（山东）乐羽欢歌 190×260cm

由中国美术家协会、天津市委宣传部主办，中国文联美术艺术中心、天津画院承办的“品真格物——全国青年工笔画作品展”8月28日在新建成的天津画院新址天津现代美术馆隆重开幕，共展出中国工笔画作品230余幅。本次展览将持续到9月28日。天津画院新址坐落于新竣工的侯台湿

地公园南侧，周围风景秀丽，此时此景，更是天清气爽。8月28日当日，众多画坛精英汇聚侯台，人们都深深感慨，从此津门又多了一处汇集书画精华、畅享艺术的绝佳场所。

从展览的规格和业界反响上看，本次天津现代美术馆的开馆展绝对是一次一流的展览，这次展览也为天津画界今后

## 展览链接：

品真格物——全国青年工笔画作品展

主办：中国美术家协会、天津市委宣传部

承办：中国文联美术艺术中心、天津画院

展览时间：2018年8月28日—9月28日

展览地点：天津现代美术馆



郭安宁（山东）天下大同——京 240×105cm



耿红彦（江苏）寻找照夜白 230×130cm

进一步组织相关的大型活动积累了相应的组织经验。本次展览聚焦于当代青年人的工笔画作品，经过广泛征集，层层筛选，选出了一批极具年轻人活力、充满创造张力同时又颇具造诣和修养的中国画工笔画作品。诸多年轻的心灵在这次展览中飞扬悦动，让这个展览充满了特殊的魅力。同时，这些年轻人又都是同龄人中最富于传统涵养的佼佼者，他们能够用开阔的胸怀去拥抱中国画的伟大传统，同时又对于新时代各种新事物充满着激情敏感，这种特殊的身份建构，让这次



沈明娟（甘肃） 金色的梦 186×162cm



孙玮（陕西） 清游 33×99cm×4



郭肖汝(北京) 逐·迷 240×70cm×2



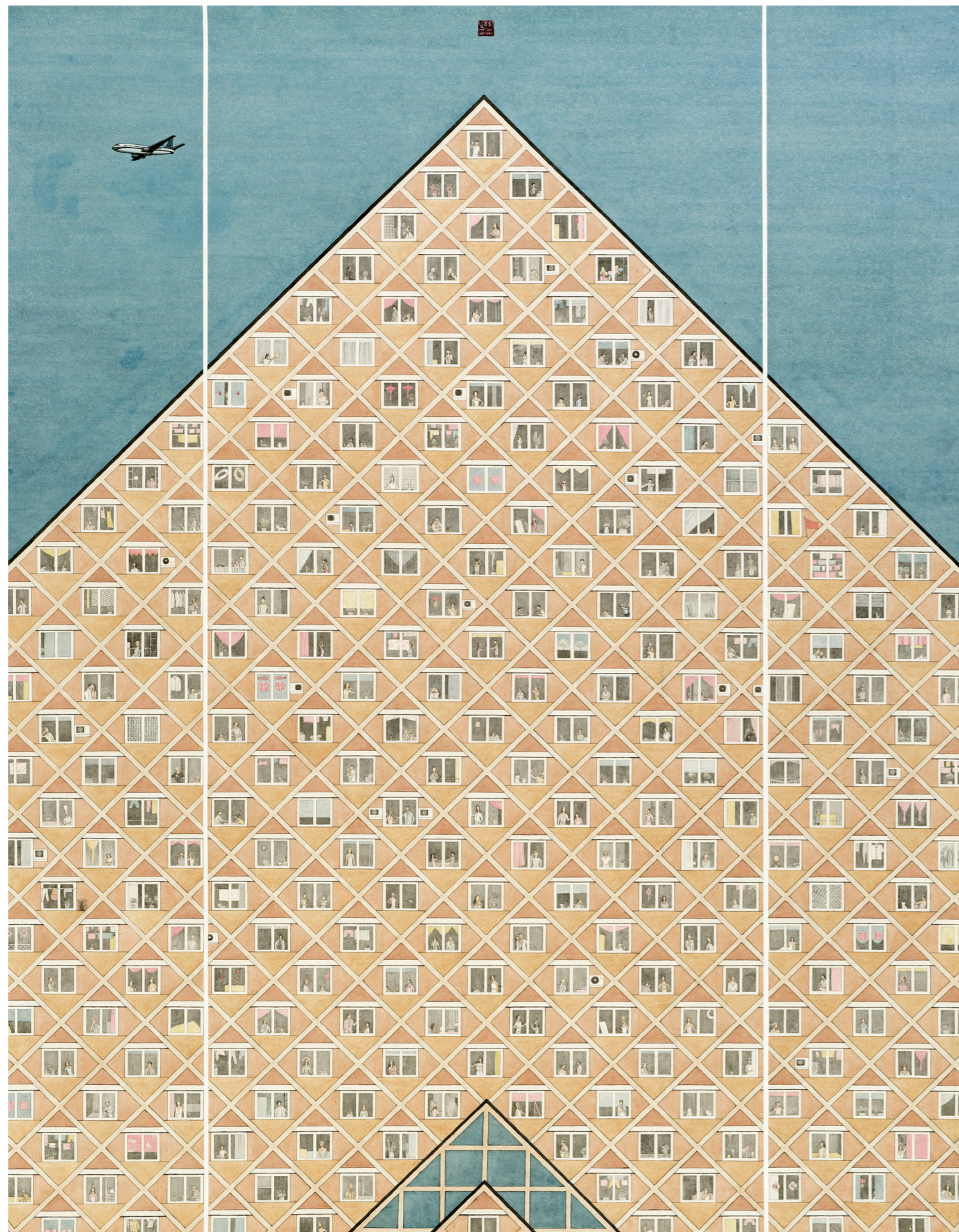
韩雪(天津) 林深时见鹿 197×161cm

青年工笔画展与天津画院天津现代美术馆的开馆氛围相得益彰，产生了良好的共鸣效果。

在以青年人为创作主体的同时，本次展览的“特邀作品”也构成了一种独到的风景。在主打年轻艺术家的创作的同时，展方还邀请了全国业界的诸多工笔画名家和其他一些名人名作与年轻人的创作同期展出，在雏凤老凤的合鸣声中展开着本次展览的章节。在这次展览上，人们既会被青年人炫目精心

画面功夫而深深折服。江山代有才人出，这种新老画家共领风骚的盛大局面，是对天津画院乃至整个天津地区这些年书画界长足进步的印证说明。

单纯就一个展览来说，这次展览相当成功，并且成功地完成了“开馆展”所承担的功能和任务，它成功地让天津画院在侯台湿地立下了脚跟，让天津书画界从此多了一张闪亮的名片。但如果站在一个有些苛责的立场上，本次展览也让我们从中见出了一些问题，这些问题还需要天津美术界



宋晋(辽宁) 尚品·暖日 152×119cm



赵荣花(陕西) 面朝大海 199×201cm

今后进一步去发展完善才能更好地解决。

首先，天津市从这一刻开始，也拥有了自己的“现代”美术馆，这意味着天津美术界也正在面对着一个越来越强调解放思想的全新局面。但是，天津的“现代”美术馆，现在做好准备了吗？毕竟，这个美术馆是在画院的编制下展开工

作的，画院之于现代美术，总是在某些方面具有特殊的专长，也会在某些方面也许相对迟钝，作为画院的美术馆，同时也是现代的美术馆，今后的各种展览策划，会如何组织，如何取舍？我觉得在相关的问题上，非常需要展览方、策展方自己的充分主见和操作智慧。说得俗一点，也简单一点，单纯



姚丽彬 (天津) 筑·居·思 218×158cm



石云天 (四川) 庭庭玉立 199×179cm



刘皓璐（北京） 八月未央 190×150cm



陈贵生（福建） 游园观鹤 192×160cm

搞工笔画或写意画展览，是撑不起“现代”这块招牌的，我们很希望在新时代的潮流下，画院真的有能力有决心把这块招牌搞活做大，但无论如何，这都需要很多的后续工作和后续努力。

在这个展览上，我们已经看到，画院及其美术馆，有一支非常高效的团队，这支队伍能够胜任很多大型的，同时也是艰巨的展览任务。我们更希望天津画院能够进一步解放思想，以更大的魄力去投入天津现当代文化事业的发展，是把力量集中在中国画领域做尖端的研究攻关，或者是真正立足“现代”，把中国画领域的喜人成果，进一步拓展到天津的

当代艺术、民间艺术等更为广阔的领域？不同的思路，需要不一样的顶层设计，无论如何，这样的顶层设计，需要通过这个美术馆未来一段时间的展览规划，进一步地明晰起来。

不论今后的发展趋势如何，我相信在今年的8月28日，这都是天津艺术界值得关注的一个重要的开端，因为从这一刻起，天津的现代美术馆开始向全国发声，它以及它所代表、所引领的那些声音，将向全国传递出当代天津美术界自己的热求和希望，若干年后，天津自己的艺术时代，或者会以这一天，作为某种标志和起点。

邵 亮：天津美术学院学报执行主编 天津美术学院艺术与人文学院教授





张俊 纸碧的部屋 国画重彩 170×360cm 中国画学院工笔人物工作室

朱春宇 埋 纸本设色 180×80、180×50、180×70cm 中国画学院工笔人物工作室



张顺林 寒松雪屋图 绢本 180×95cm 中国画学院山水工作室



王茜 董源的森林 绢本设色 155×94cm 中国画学院山水工作室



赵磊 间 绢本设色 125×210cm 中国画学院山水工作室



李韩婧 23岁的晴和雨 纸本设色 210×330cm 中国画学院花鸟工作室



刘锦涛 途中的秘密 绢本 240×150cm 中国画学院花鸟工作室 项兴明 初心自造 绢本 270×178cm 中国画学院花鸟工作室



龚容宇 煦 绢本 48×308cm 中国画学院花鸟工作室



戴琦格 殊途 绢本设色 125×275cm 中国画学院工笔人物工作室  
申玮 空·相(1) 纸本水墨 69×69cm 中国画学院写意人物工作室

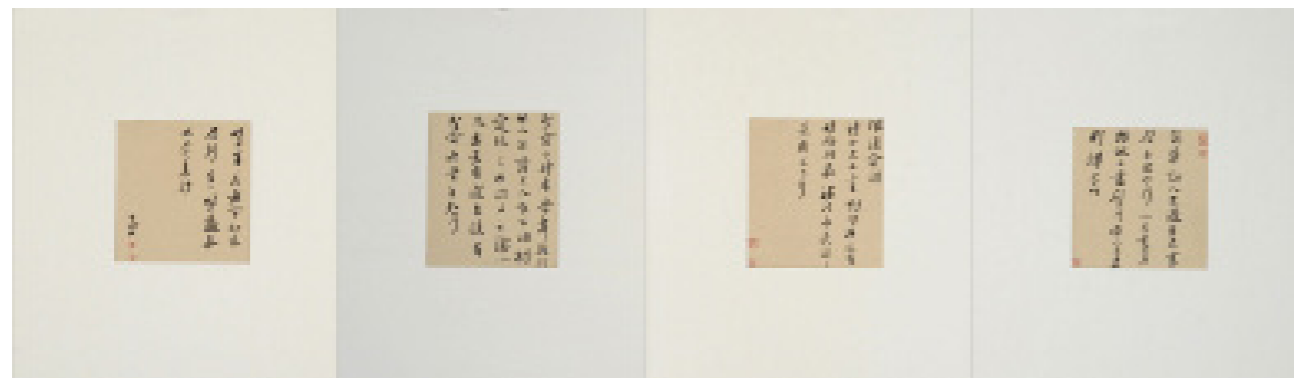




赖艳怡 秘密 纸本 136×68cm 中国画学院写意人物工作室



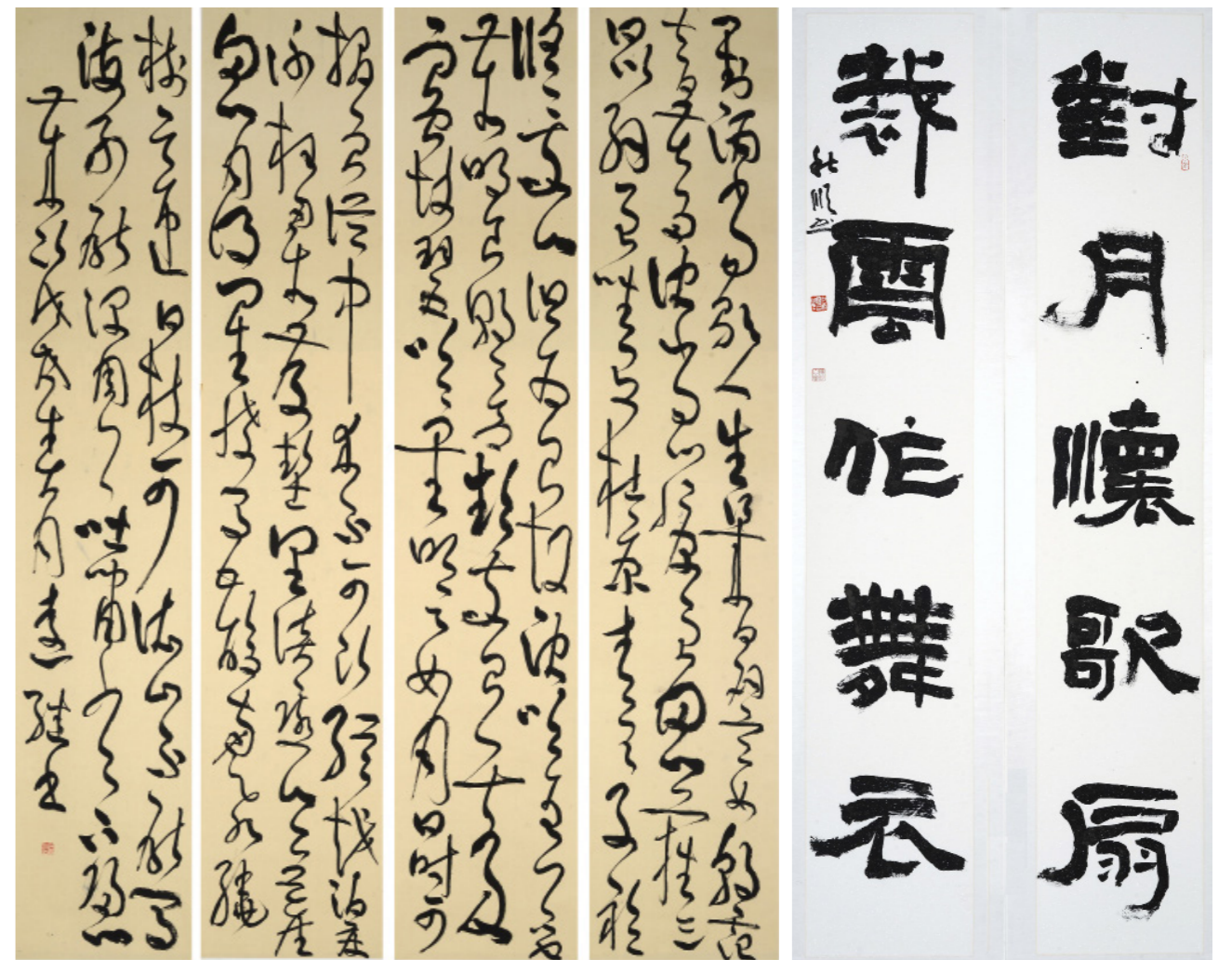
沈文静 图圖 纸本设色 138×69cm 中国画学院写意人物工作室



崔鹏 行书小品 纸本 23×25cm 中国画学院书法系



罗周漫 篆刻 69×34cm×4 纸本 中国画学院书法系



孙远继 草书四条屏 纸本墨迹 240×53cm×4 中国画学院书法系

尹秋顺 隶书对月裁云对联 纸本 180×50cm 中国画学院书法系



许帅 何物星尘 沉浸式艺术 尺寸可变 造型艺术学院油画系第一工作室



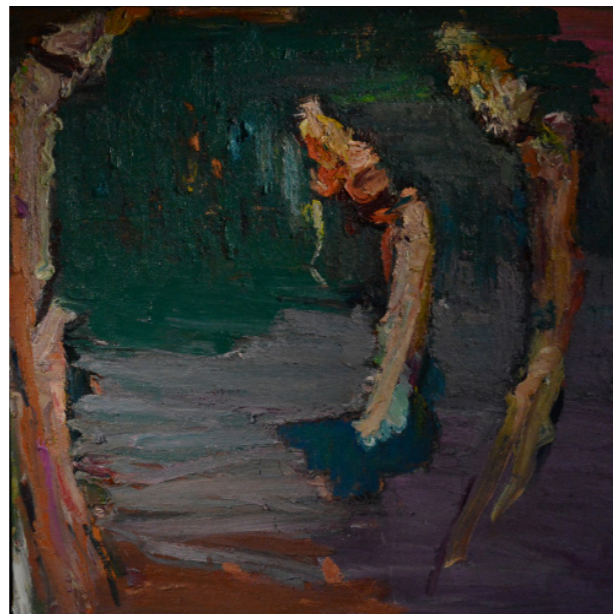
王一恒 共和国的长子 II 布面油画 100×140cm 造型艺术学院油画系第一工作室



孟庆长 途中 布面油画 180×120cm 造型艺术学院油画系第二工作室



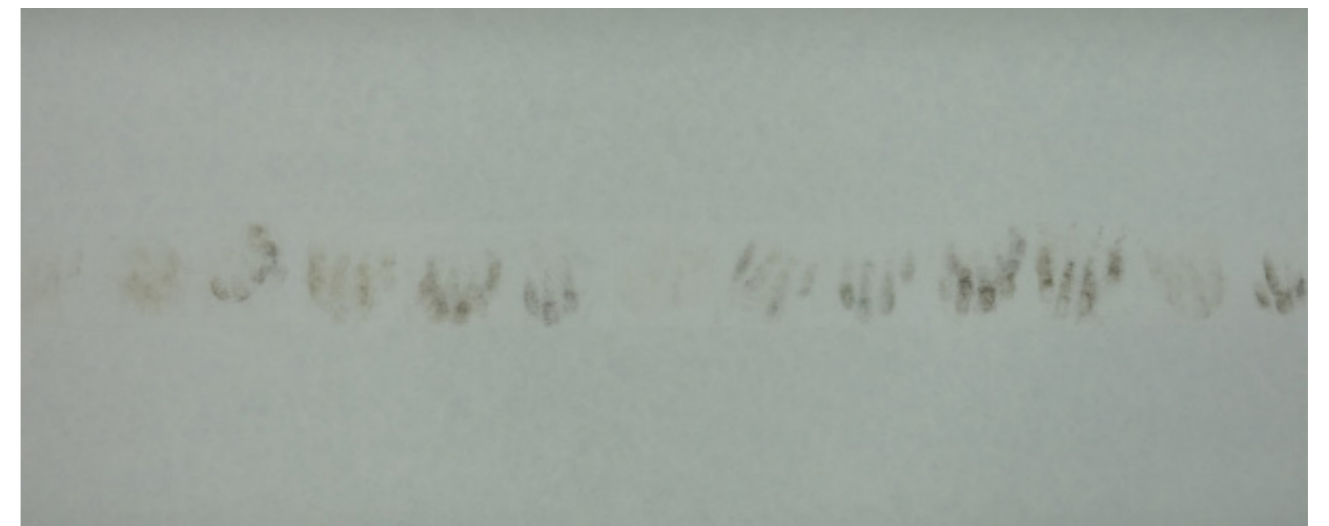
刘锡澎 马路天使 1 布面油画 170×160cm 造型艺术学院油画系第二工作室



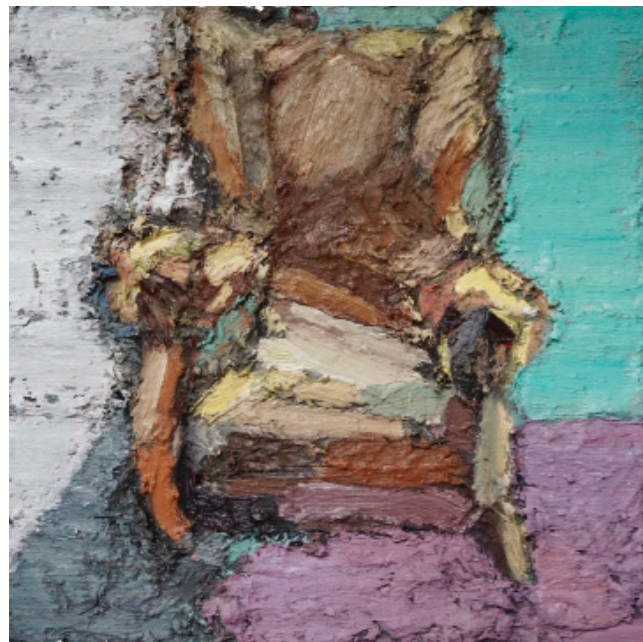
谭源开 鹤立鸡群 布面油画 180×180cm 造型艺术学院油画系第三工作室



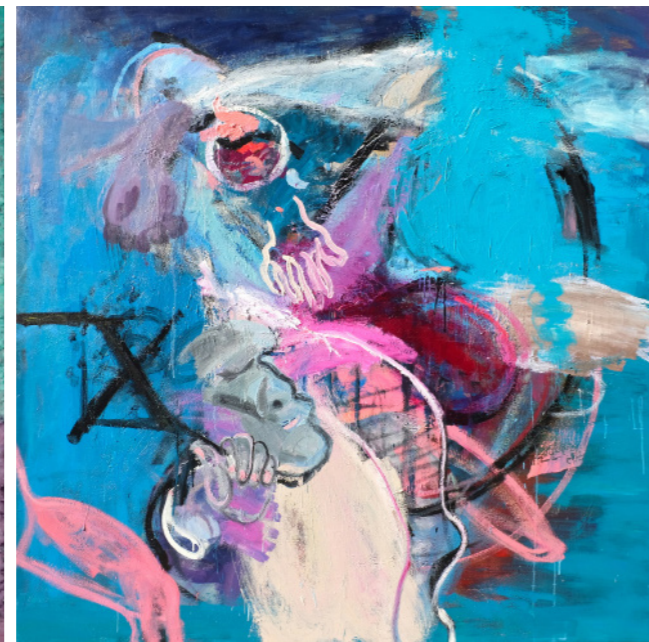
黄焱焱 生之皿 玻璃、综合材料 6×12cm (尺寸可变) 造型艺术学院油画系第二工作室



谷二彪 方死方生 (局部) 纸本霉菌 造型艺术学院油画系第一工作室



修子琦 沙发 No. 1 布面油画 50×50cm  
造型艺术学院油画系第三工作室



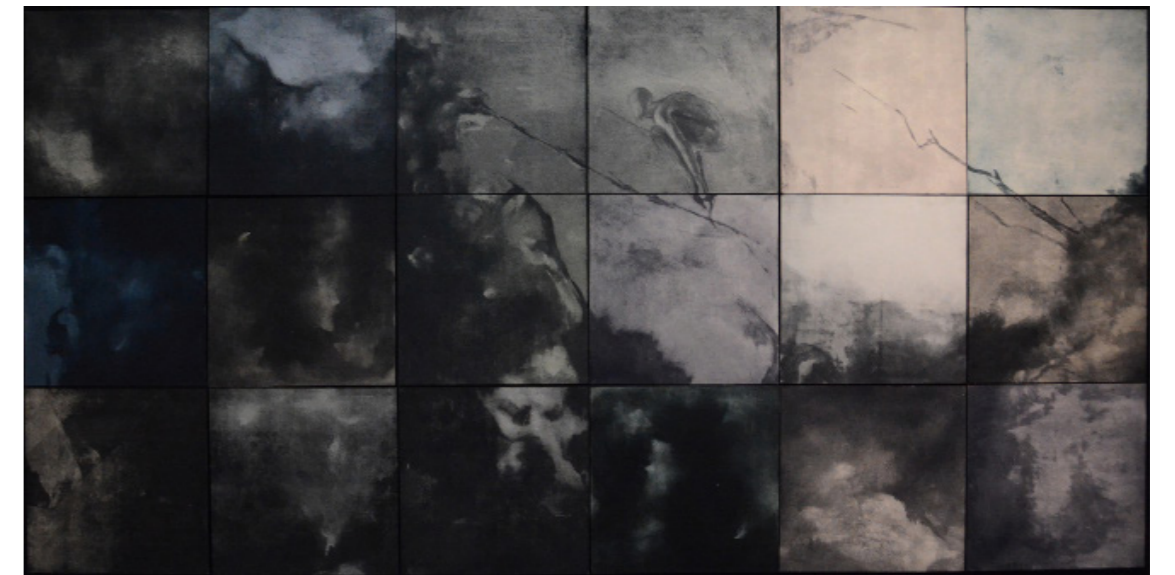
王诗晨 我不知道那天我在干什么 布面油画 200×200cm  
造型艺术学院油画系第二工作室



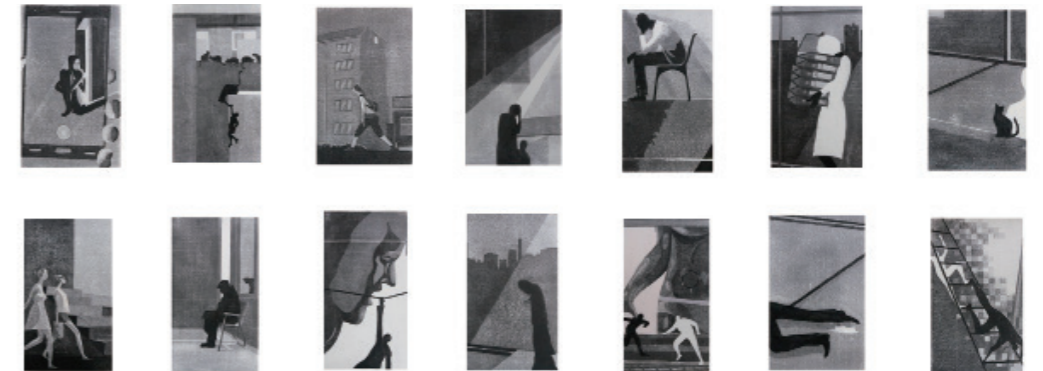
官家铭 小迷糊的梦乡 丝网版画 53×45cm  
造型艺术学院版画系丝网工作室



王言 《觅》之一 石版画 40×27.5cm  
造型艺术学院版画系石版工作室



陈柄翰 无非虚幻迷蒙 铜版画 150×300cm 造型艺术学院版画系铜版工作室



吴燕芳 “出口”系列 纸本 水印木刻 34×22cm×14 造型艺术学院版画系木版工作室

陆晨 无状之状 木版水印 8×8cm×260 造型艺术学院版画系木版工作室





凌秋婷 不被阻隔的流淌系列1 木口木刻 30×31cm、35.5×26.5cm、33.5×29cm 造型艺术学院版画系木版工作室

彭尧尧 毕业生、我爱大自然 丝网版画 76.5×226cm、76.5×226cm 造型艺术学院版画系丝网工作室



黄文 我的小小英雄梦 石版画 29×24cm 造型艺术学院版画系石版工作室



李星亭 景与物 铜版画 10×15cm 造型艺术学院版画系铜版工作室



游幼芳 当“沉睡”时 木雕 190×170×120cm 造型艺术学院雕塑系木雕工作室



梁玥 易经思想研究 雕塑装置、影像 600×800×500cm(最小尺寸) 造型艺术学院雕塑系金属工作室



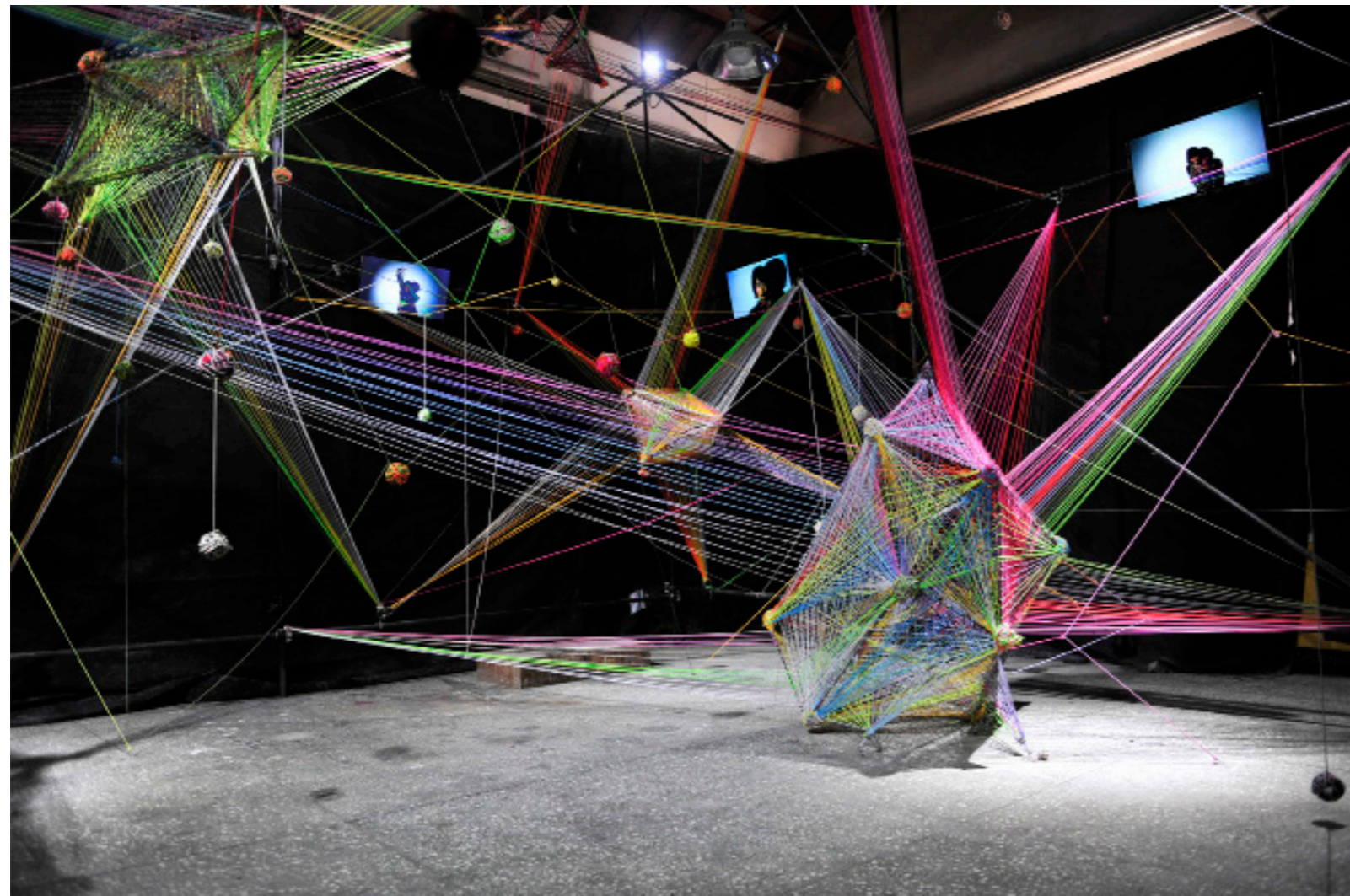
封昱昊 我与我 木雕 120×90×180cm  
造型艺术学院雕塑系木雕工作室



杨子仪 杨 综合材料雕塑 尺寸可变 造型艺术学院雕塑系金属工作室



朱园 萤惑 综合材料雕塑 500×100cm 造型艺术学院雕塑系金属工作室



徐路路 交集 综合材料雕塑 400×400×500cm 造型艺术学院雕塑系金属工作室



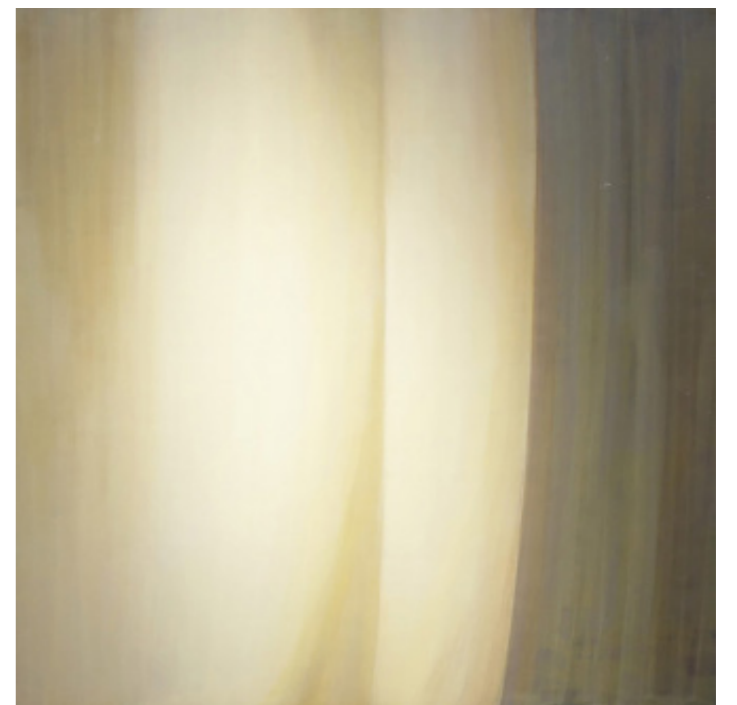
吴磊 我在大学毫无意义地死去 布面丙烯 200×525cm 造型艺术学院壁画系平面工作室



朱凡 We Are the Funky Man 铝板 丝网版 100×602cm 造型艺术学院壁画系平面工作室



高本兴 渡 纸浆 尺寸可变 造型艺术学院壁画系材料工作室



胡鸣谦 lost 纸本 尺寸可变 造型艺术学院壁画系平面工作室

罗立彬 Blind 坦培拉 60×60cm×6 造型艺术学院壁画系平面工作室

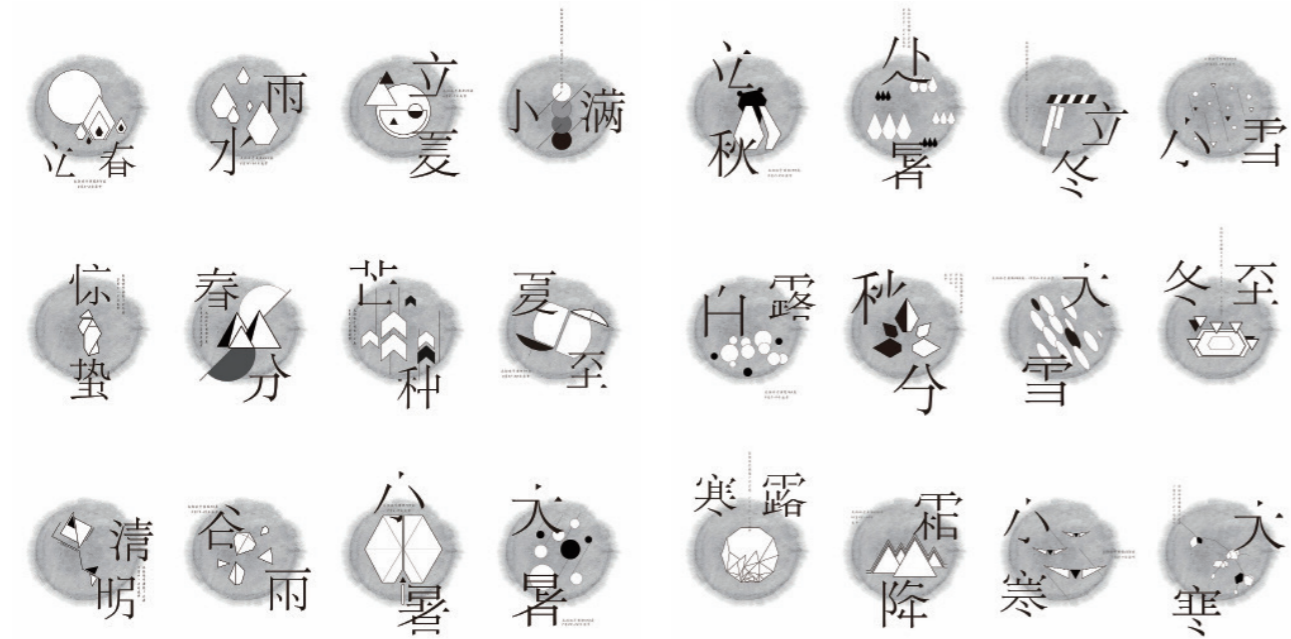




魏鲁宁 字韵五行 - 系列字体设计 2 纸本设色 60×300cm 设计艺术学院视觉传达设计系



彭志明 “海味市场” 海洋垃圾概念设计 1 概念视觉设计 59.4×42cm 设计艺术学院视觉传达设计系



李师麒 刘鸣 “节气·抽象” ——视觉形象设计 海报设计 21×29.7cm, 50×145cm 设计艺术学院视觉传达设计系



卢海峰 “吾食” 系列视觉形象设计 系列视觉形象设计 160×450cm 设计艺术学院视觉传达设计系



王冬 刘佳璇 同感——视觉形象设计 视觉形象设计 170×310cm 设计艺术学院视觉传达设计系



沈梓杰 冬日的诗——动画广告及插图设计 动画及插画绘本设计 21×29.7cm 设计艺术学院视觉传达设计系



林峰翕 张天如 消费工厂——视觉形象设计 概念视觉设计 300×180cm 设计艺术学院视觉传达设计系



天津美术学院视觉传达系

六十周年纪念

王建罡 沈梓杰 黄玉英 “视觉甲子”系列视觉形象设计 视觉形象设计 450×260cm 设计艺术学院视觉传达设计系

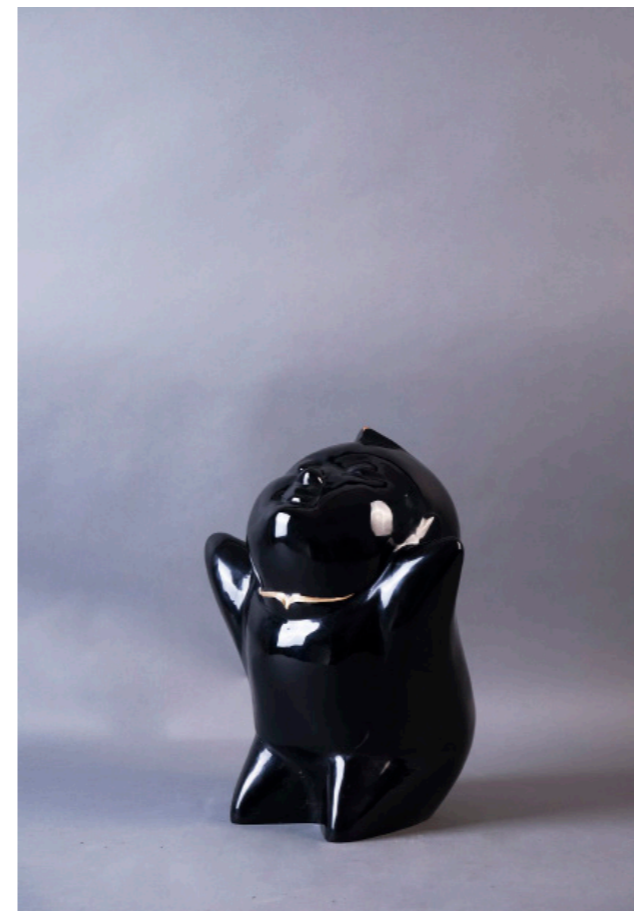
徐嘉卓 他山之石 首饰（胸针，戒指，耳饰） 3×3×1cm×5 2×3×3cm×5 1.5×3×2cm×25 设计艺术学院工艺美术系



张博文 The Tower of Babel Project 玻璃（灯工） 25×25×200cm（5件） 设计艺术学院工艺美术系



郭维惠 生活常态 漆画 设计艺术学院工艺美术系



张嘉为 蒙童1 大漆、树脂 设计艺术学院工艺美术系



陈玉冰 静谧之一 漆，漆颗粒，蛋壳颗粒 80×80cm 设计艺术学院工艺美术系



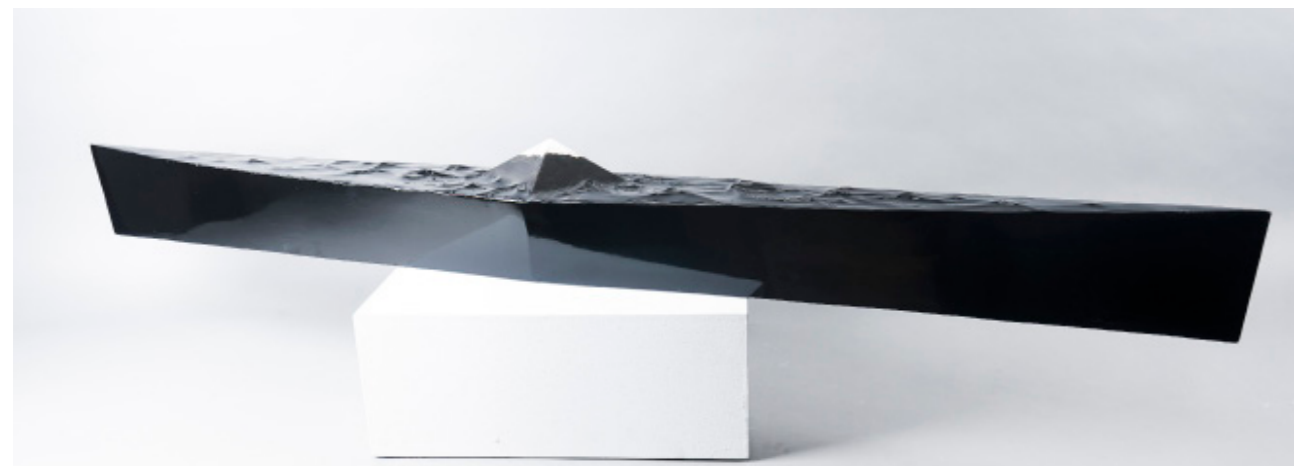
余杰泳 平·缓·急 胸针 5×5cm×3 设计艺术学院工艺美术系



屠馨文 在河之舟 陶瓷 68×11cm 43×6cm 30×5cm 设计艺术学院工艺美术系



姜璐洁 锁心管-录 管子 黄铜 1×1.2m 设计艺术学院工艺美术系



杨力智 旧梦 大漆 170×20×18cm 设计艺术学院工艺美术系



李维钰 戏说三国——王老赏戏曲剪纸品牌设计 平面设计 270×390cm 设计艺术学院艺术设计学系



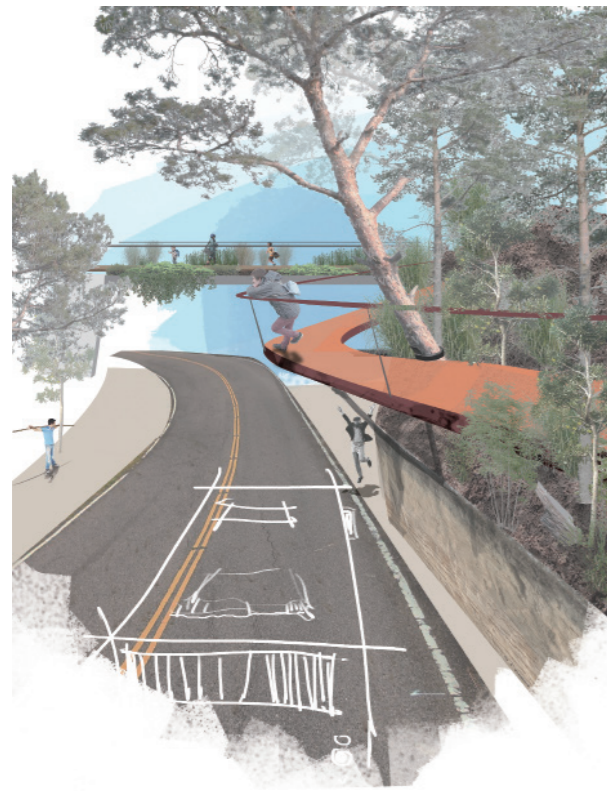
孙晓彤 I-Nature——天津自然博物馆文创设计 博物馆纪念品设计 尺寸不定 设计艺术学院艺术设计学系



谷祺 童“话” 绘本创作 21×14.8cm 设计艺术学院艺术设计学系

耿华雄 吴宇堃 南风薰兮——山西运城市古盐浴养生文化中心及景观设计(部分) 展板, 视频, PPT 展板尺寸 150×240cm 环境与建筑艺术学院





王默宇 周士琪 展望——重庆市渝中区综合立体市民广场设计(部分) 展板, 视频, PPT 展板尺寸 240×150cm 环境与建筑艺术学院景观设计系、室内设计系



方婷菽 文艺霏 塞上行——甘肃民勤商贸文化体验中心设计(部分) 展板, 视频, PPT 展板尺寸 240×140cm 环境与建筑艺术学院



邱有德 谭辰琦 波峰影居——福建省福州市闽清县炉溪村建筑与景观设计(部分) 展板, 视频, PPT 展板尺寸 150×240cm 环境与建筑艺术学院景观设计系、室内设计系



蔡璐筠 杨海龙 敖鲁古雅——呼伦贝尔金河镇旅游景观设计(部分) 展板, 视频, PPT 展板尺寸 240×150cm 环境与建筑艺术学院室内设计系、景观设计系



孙超琪 王晓燕 竹海听泉——四川长宁竹海镇双凤村乡村振兴示范点设计(部分) 展板, 视频, PPT 展板尺寸 240×150cm 环境与建筑艺术学院



朱雨薇 虾蟹 棉布、PP棉、珍珠棉染料、针、线、清漆、防水材料 小皮皮虾 100×30cm×6, 大皮皮虾 200×45cm, 小螃蟹 50×50cm×8, 大螃蟹 1只, 总长 100×100cm, 45×45cm×10 产品设计学院染织设计系



史宇程 砌·忆 手工染色、封蜡 纸巾、石蜡 110×320cm 产品设计学院染织设计系



应盼盼 夜曲 棉布、棉线、棉绳  
230×50cm×3 产品设计学院染织设计系



贾佳美 浮生若梦 染织纤维艺术 棉纱线、铁丝 70×200cm 产品设计学院染织设计系

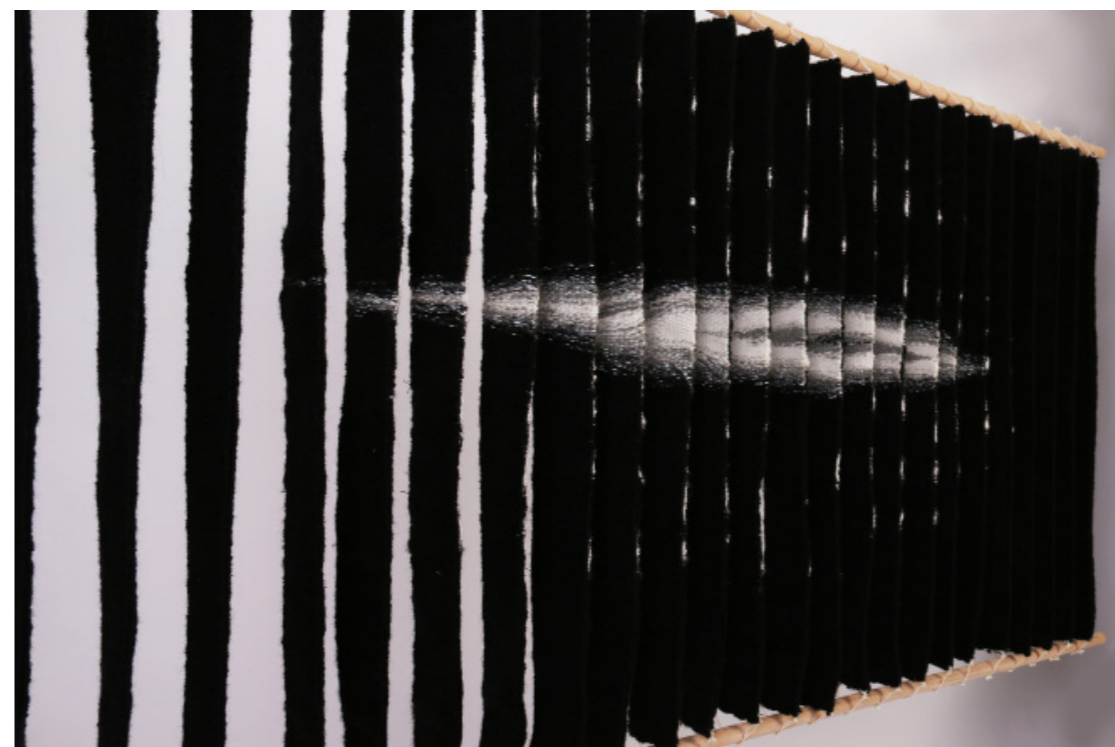


葛修铖 一万重 纸纤维 265×300cm 产品设计学院染织设计系



黄裕琦 生 纯棉贡缎、棉线、棉花、EPS 填充物、珍珠笔 3×3m 产品设计学院染织设计系

顾焯凡 馈赠 羊毛线 80×200cm 产品设计学院染织设计系



周煜晨 临川梦 纸本、真丝雪纺、真丝素绉缎 350×300cm 产品设计学院染织设计系



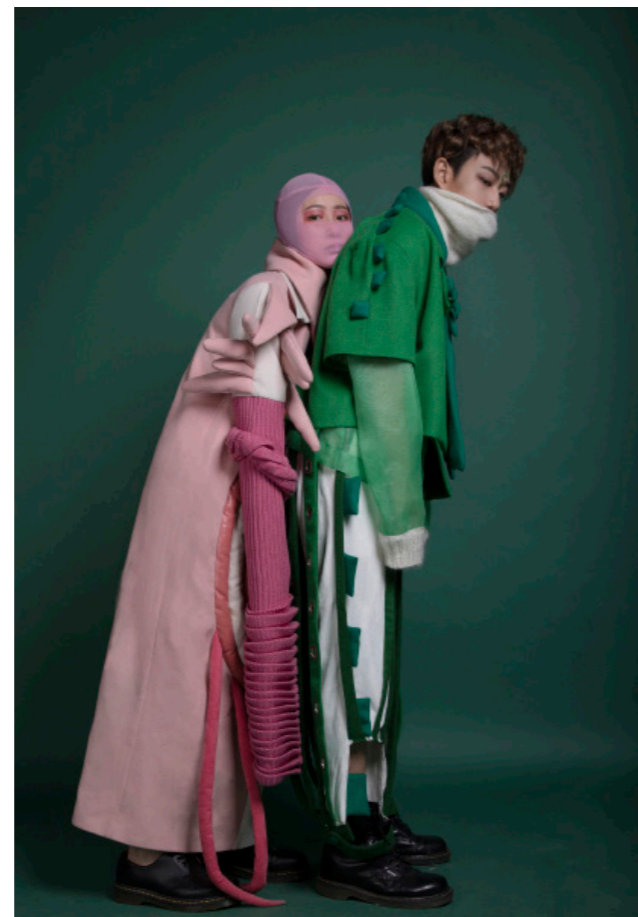
赵曼 WHOOP 产品设计学院服装与服饰设计系

程微 一路向北 服装设计 175cm/84A 产品设计学院服装与服饰设计系

薛金金 迁徙的印记 新中式/女装 179/86/64/88 产品设计学院服装与服饰设计系



陈泽铭 视觉错误 成衣时装 84-64-89, 175cm, 51kg 产品设计学院服装与服饰设计系



王瑞丰 物·趣 服装 185/95/75/98 175/85/68/92 产品设计学院服装与服饰设计系



EDITOR/STYLIST | ZUCHUAN ZHANG  
COORDINATION | NYI  
MAKE UP/HAIR | LIN BAKUP  
DESIGN | ZUCHUAN ZHANG  
PHOTOGRAPHER | KUNGHONG HE



张祖川 尽情享受 创意服装设计 170 84A 产品设计学院服装与服饰设计系



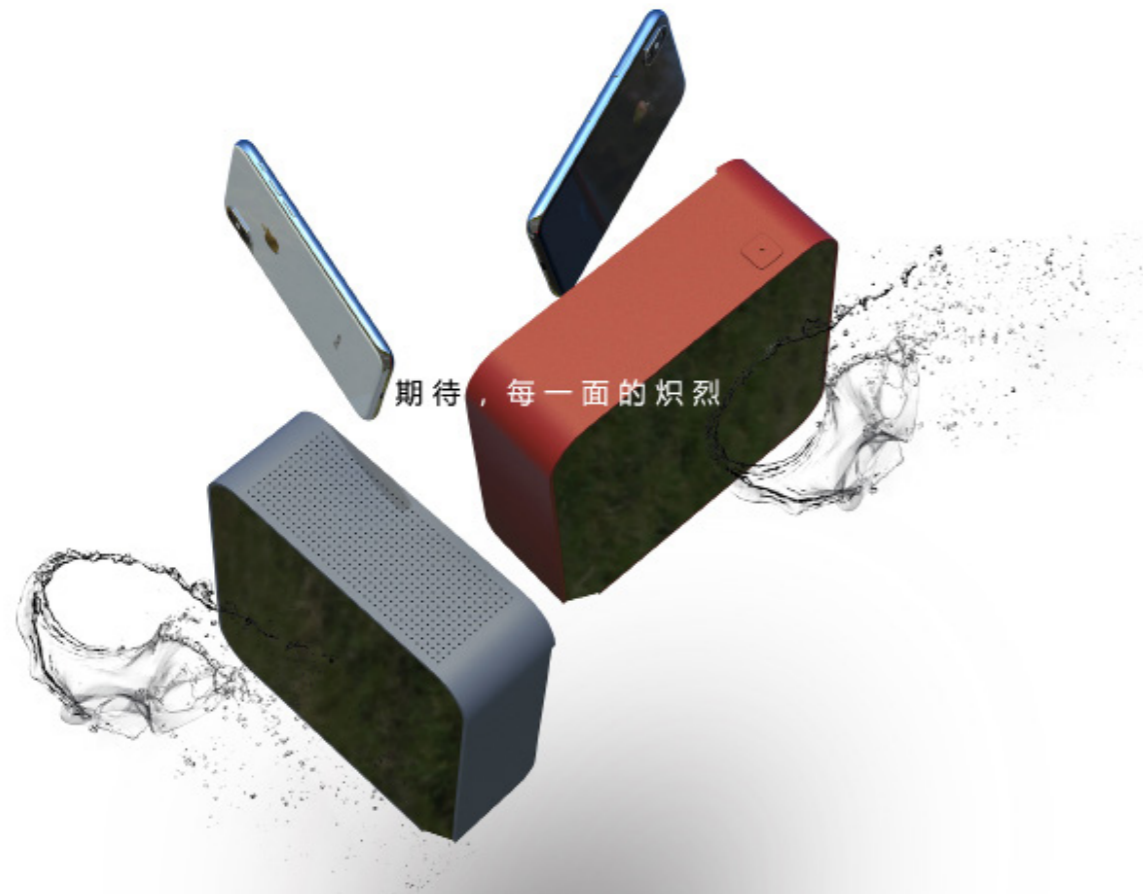
陈晓涵 不合时宜的漫游者 高级成衣 170/84A×3 产品设计学院服装与服饰设计系



黄妙飞 非线性时间 创意设计 185/100A 产品设计学院服装与服饰设计系



毕志雨 净水枢纽 60×60×155mm 产品设计学院产品设计系



刘岩 Imagic 智能中控设备 智能产品 209×209×65mm 产品设计学院产品设计系



董健 lamborghini vision GT 产品设计 490×232cm 产品设计学院产品设计系



周旭 Tesla Fission Concept 交通工具设计 760×350×166cm 产品设计学院产品设计系



孙男 山影 灯具设计 产品设计学院产品设计系



郑沐洲 新型半掌式鼠标——稳托可调版 电脑周边产品 84~91×95~113×34mm 产品设计学院产品设计系



于策 服装设计师辅助工作台设计 产品设计 120×60×80cm 产品设计学院产品设计系



谢昱 QUARTER系列家具 产品设计 160×72cm、60×48cm 产品设计学院产品设计系



牛文豪 π 家具设计 500×550×700cm/300×300×320cm 产品设计学院产品设计系



刘旭 枯山水茶具 产品设计 10×30cm 产品设计学院产品设计系



谌禹西 脂田 不材 产品设计 20×20×3cm 产品设计学院产品设计系





刘国琛 一分一秒 影像、菲林片、文字记录等 100×150cm、37×55cm 油画 研究生



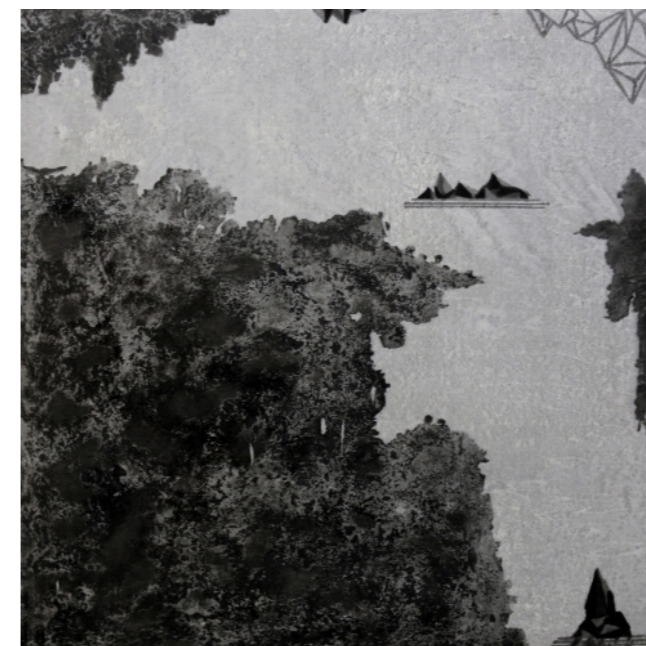
柏际中 框子·梯子·凳子1 布面油画 130×89cm 油画 研究生



刘庆 峨眉古意 纸本水墨 136×68cm 国画山水 研究生



吴清润 无题 布面油画 200×300cm 油画 研究生



杨婉莹 重复的空间 No. 1 木版水印 60×60cm 版画 研究生



段茜珊 无题 布面油画 150×150cm 油画 研究生



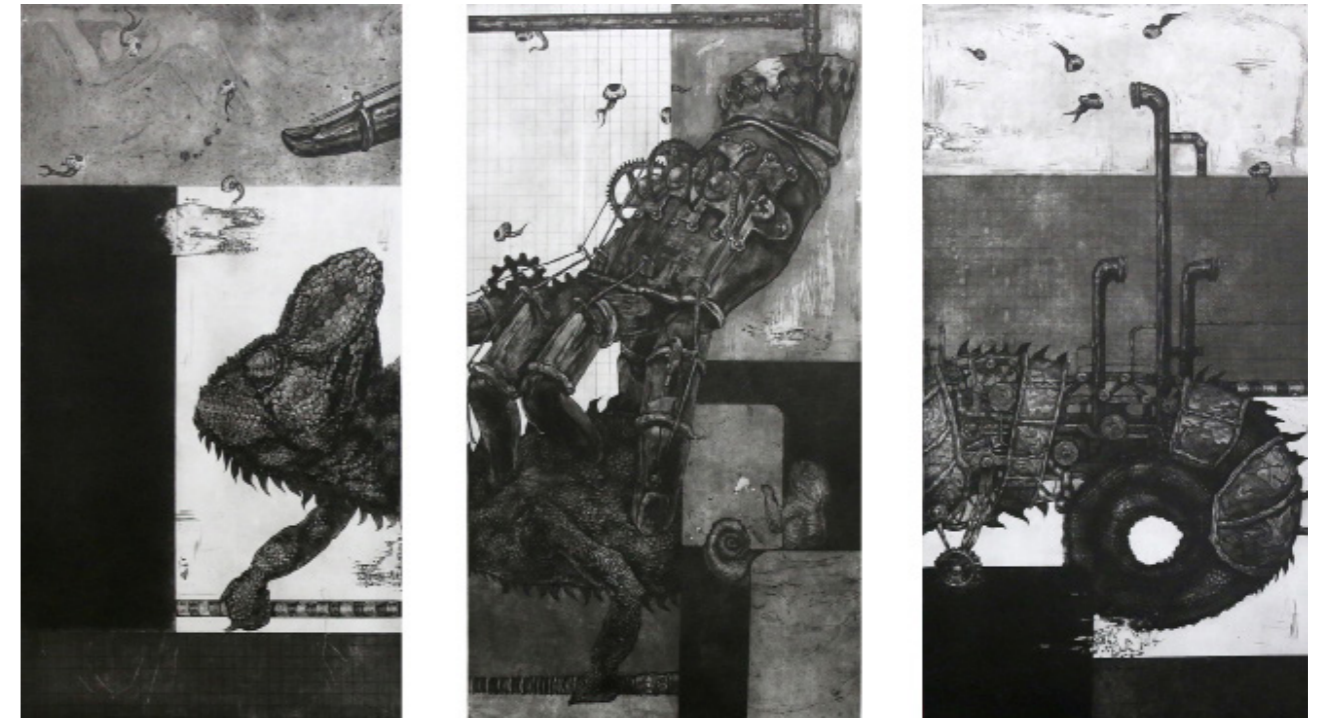
胡双星 撸起袖子加油干 布面丙烯 150×300cm 壁画 研究生



原博 初秩序 木刻 65×81cm 版画 研究生



王盟 寂闻天籁 绢本水墨 180×90cm 国画花鸟 研究生



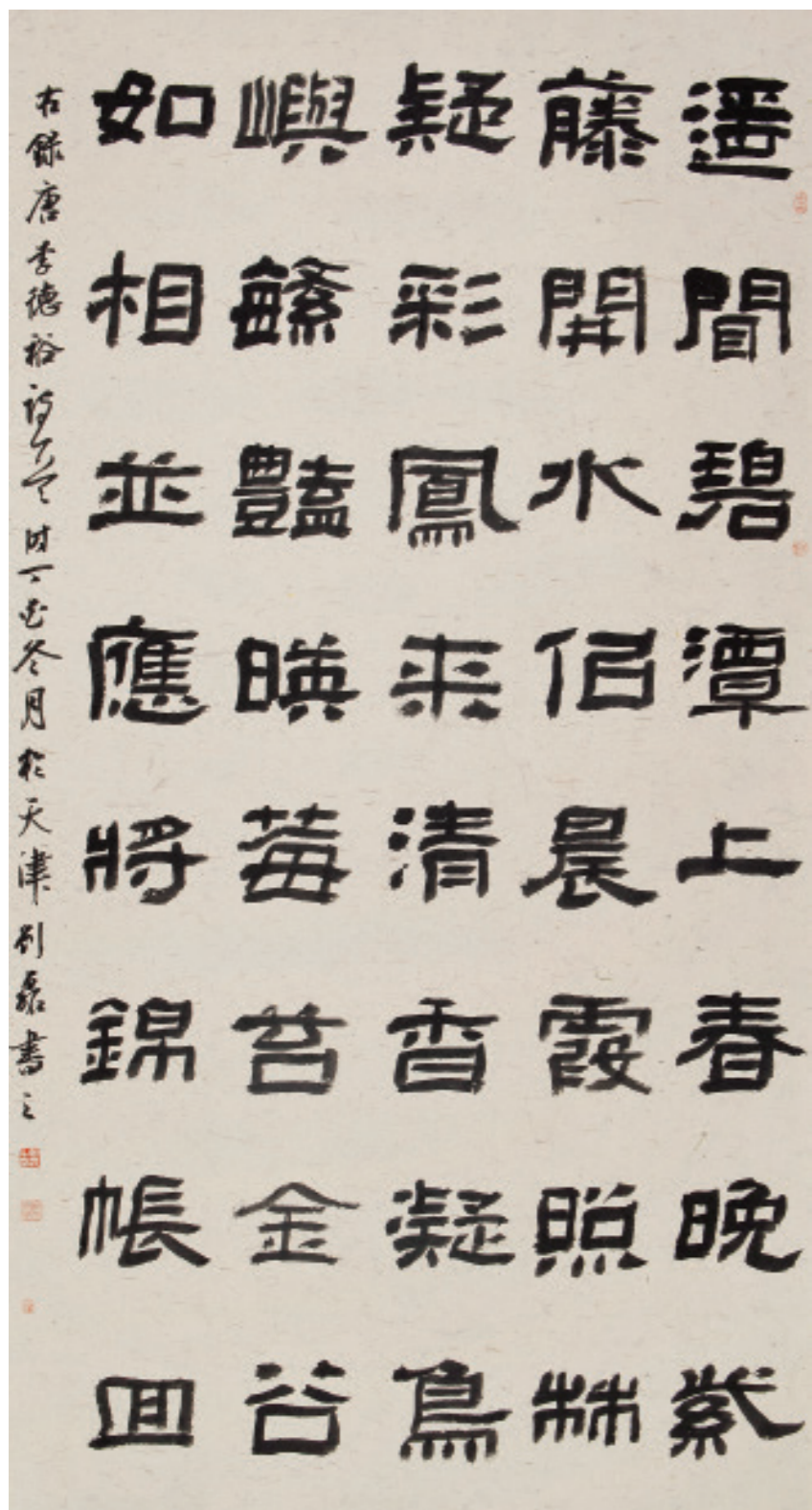
陆莎莎 《公元某时》三联组画 铜版画 60×33cm×3 版画 研究生



秦韦赛 异相——无畏 青铜热着色 40×50×70cm 雕塑 研究生



郑方 苗岭欢歌 绢本设色 240×170cm 国画人物 研究生



刘磊 隶书《忆新藤》 纸本 180×90cm 国画书法 研究生



韩龙 韩龙书印稿 纸本 240×96cm 国画书法 研究生



谭彩虹 曼珠沙华 绢本设色 110×80cm 国画人物 研究生



蔡秋云 清逸 绢本设色 180×180cm 国画花鸟 研究生



李晋文 鹤舞青霄 纸本设色 200×180cm 国画花鸟 研究生



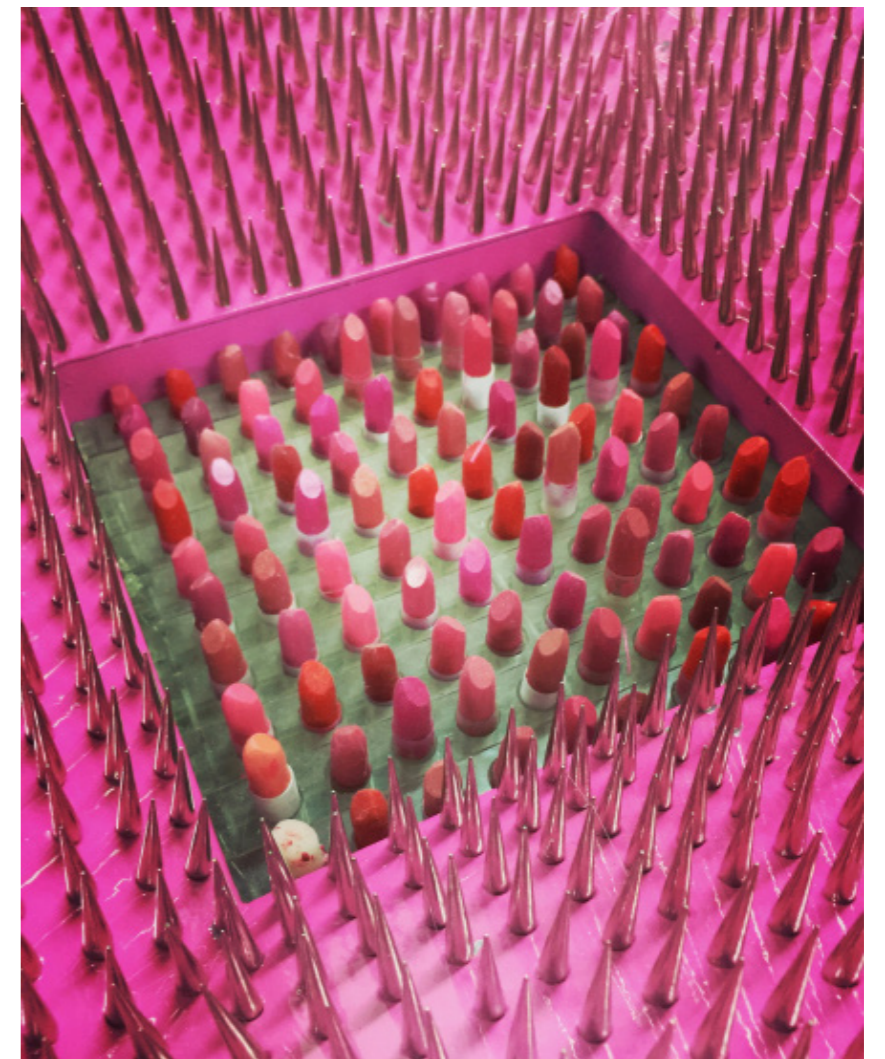
张捷 乾坤 布面油画 150×410cm 综合艺术 研究生



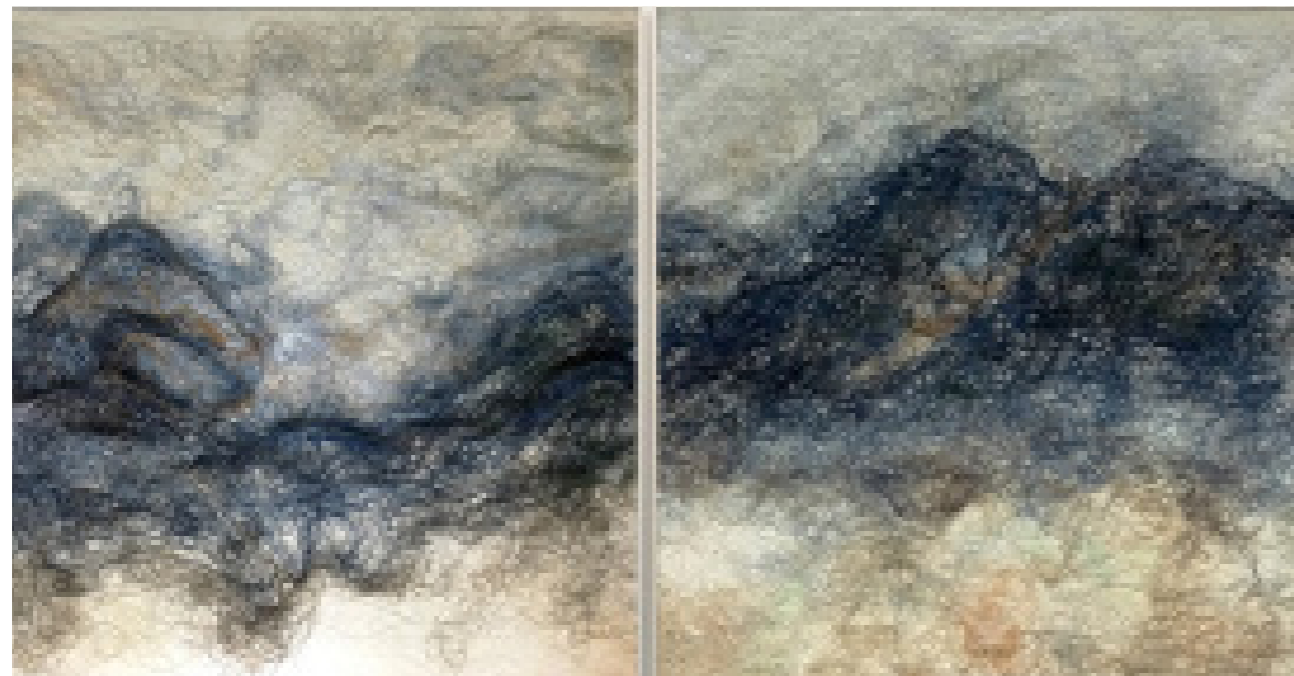
路怡然 缚 布面油画 100×90cm 综合艺术 研究生



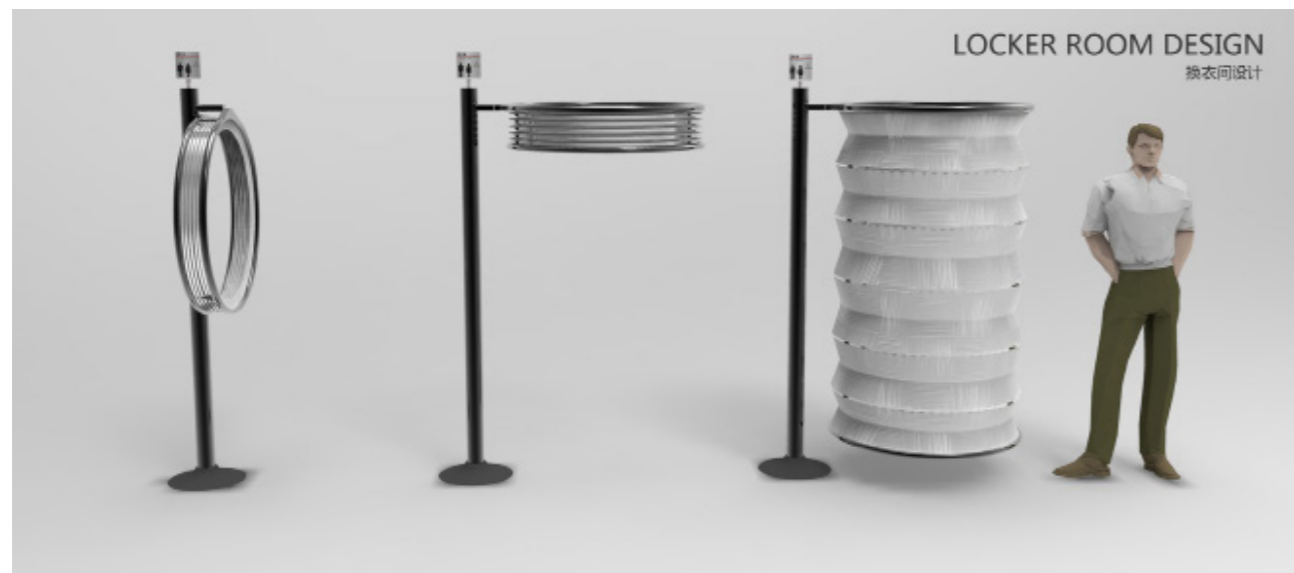
赵阳 Hyper 3D 服装设计 服装设计 研究生



杨国峰 她 No. 3 装置 65×65cm 综合艺术 研究生



郭影仪 虚实 纤维艺术 150×90cm 染织设计 研究生



设计说明：  
更衣间的设计主要是对校园操场的设计，解决学生们需要换衣但无处换衣的尴尬。设计的主要出发点为节省空间，节约成本。在使用时把它拉下来用完时在把它推上去，内部空间也足够正常人的使用。

Design description:  
Locker room design is mainly on the campus playground design, solve the students need to change clothes but no change clothes. The main point of outstanding design to save space, save the cost. When use pull it down and used up in the lift it up, the internal space is enough use of a normal person.

段沫乙 Daisy——儿童安全智能监测器 产品设计 50×50cm 产品设计 研究生



李书娇 安化茶庄 KT板喷绘 200×200cm 环境艺术设计 研究生



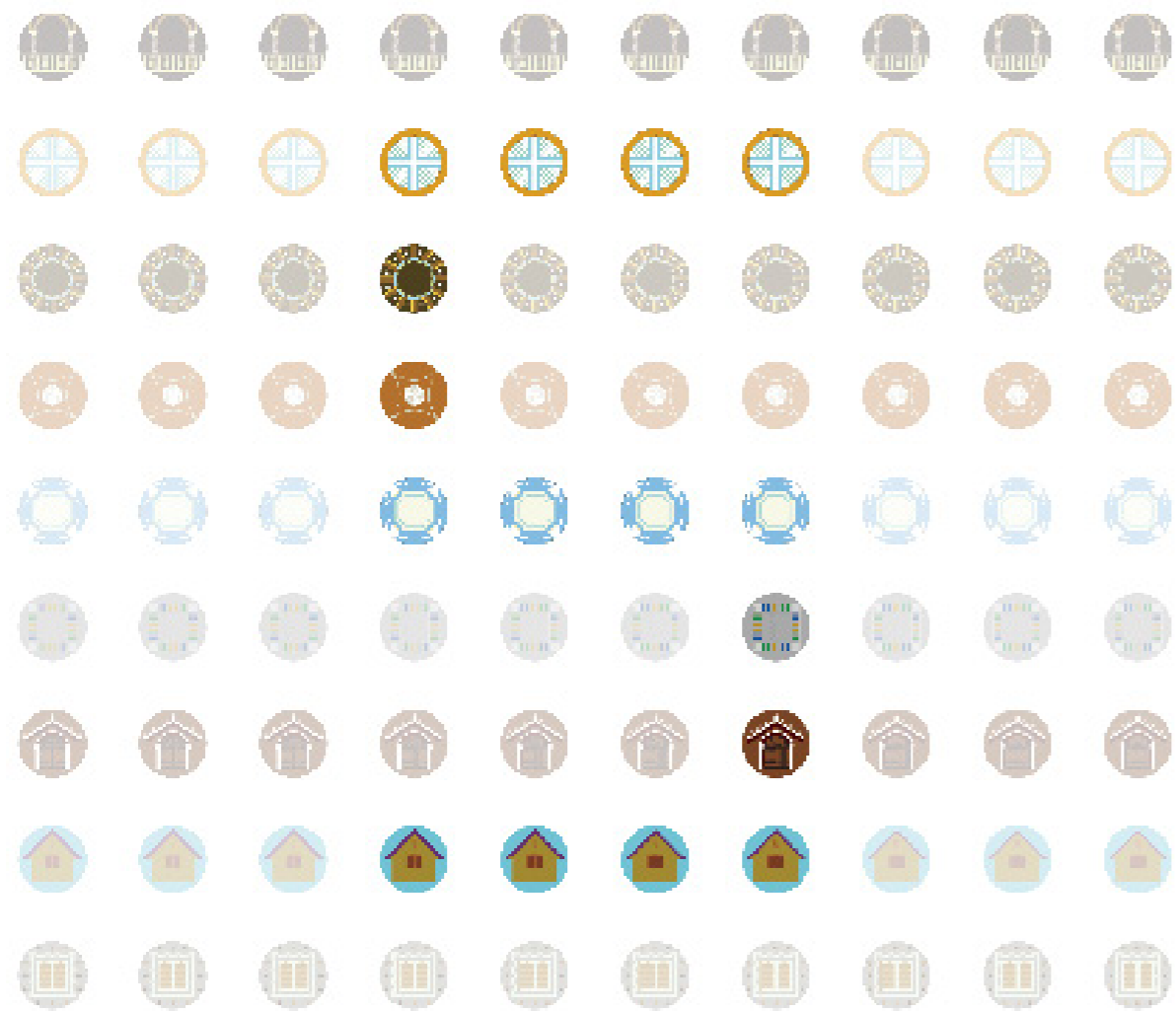
杜文 狗杂铺 品牌设计 视觉传达设计 研究生



赵燕飞 | am fine 互动装置及书籍设计 400×600×300cm 视觉传达设计 研究生



孔杨 中央花园系列之一 图形设计 35.3×25.6cm 视觉传达设计 研究生



段晓明 FIVE AVENUES——五大道文化创意及产品 纸本 海报设计、创意产品设计 100×150cm 视觉传达设计 研究生



闵泽鹏 船 彩铅 26×37cm 视觉传达设计 设计基础 研究生



宋玉 当Q和唐...相遇 装置+海报 120×90cm 设计管理 研究生

# 英式田园的牧歌

——“心灵的风景：泰特不列颠美术馆珍品展（1700—1980）”展评

British-Style Pastoral:

A Review of “Landscapes of the Mind: Masterpieces from Tate Britain (1700—1980)”

高佳欣 / Gao Jiaxin

编者按：风景画是英国对世界视觉艺术最重要的贡献之一。中国美术馆与英国伦敦泰特美术馆合办的“心灵的风景：泰特不列颠美术馆珍品展（1700—1980）”，向中国的观众展示了英国风景画跨越三百年的发展历程，在这里观众们可以看到18世纪以来英国的风景画的风格变化，也给中国的观众展示了英国风景画的发展历程。

## 展览链接：

心灵的风景：泰特不列颠美术馆珍品展（1700—1980）

主 办：伦敦泰特美术馆、中国美术馆

展览时间：2018年9月13日—11月6日

展览地点：中国美术馆三层 13 至 17 号展厅

18世纪末19世纪初的欧洲复杂纷乱，同时这也是世界经济、政治飞速发展的时代。英国作为老牌的资本主义国家，伴随着工业革命的发展得到了全面发展，最终成为引领世界经济的超级大国。而在艺术方面，不同于法国、意大利等国家，文艺复兴似乎并没有对英国艺术产生过多影响，虽然在17世纪中后期，大批旅居英国的欧洲画家对本土绘画的发展产生了促进作用。但从18世纪中期开始，英国艺术得以发展，终究是依托于经济政治腾飞。特别是风景画，起初只是作为肖像画的背景而出现，从存世的定制贵族肖像画中不难看出，其背景不再遵循古典主义范式，而出现了英国广袤田野的恬淡风光，19世纪英国的风景画则进入了飞速发展的黄金时代，之后的20世纪，伴随着世界混战，世纪经济文化走向后现代，英国的风景画也在保留原有风格的基础上开始寻求新的自我突破。

此次中国美术馆与英国伦敦泰特美术馆合办的“心灵的风景：泰特不列颠美术馆珍品展（1700—1980）”，向中国的观众展示了英国风景画跨越三百年的发展历程，在这里观众可以看到18世纪以来英国风景画的风格变化，也给中国观众展示了英国风景画的发展历程。此次展览精选了泰特不

列颠美术馆珍藏的70余件18世纪以来的英国风景画，包括油画、水彩等画种，也包括20世纪之后出现的综合材料和抽象绘画，囊括了耳熟能详的著名画家，庚斯博罗、透纳、吉尔丁、科曾斯父子，还有拉斐尔前派的米莱斯以及印象主义、超现实主义先锋派画家。在展览结构的设计上本次展览也是按照时间轴线展开，以18世纪的地志画和古典绘画大师为起始，依次介绍了19世纪浪漫主义、拉斐尔前派和印象派画家，直至20世纪的先锋现代主义画家，展览分为“凝望与梦想”“古典与浪漫主义”“自然主义与印象主义”“早期现代风景画”“晚期现代风景画”五部分，依次阐释风景艺术如何成为英国视觉艺术的核心表达形式，从而使观众在感受英国美丽的风光的同时，体会这个田园诗意的资本主义国家的小资情调。

## （一）凝望与梦想

这一部分展示了英国风景艺术的两大主题——描绘特定的风景和创造心中理想的景致。17世纪，在科学革命的推动下，艺术家开始积极描绘自然世界，从树林到山丘，从云朵到彩虹，但是我们同样可以看到在科学和经济高速发展下的英国资产阶级内心的空虚，比如约瑟夫·赖特为某一地主



斯蒂芬·麦肯纳 一棵英国橡树 泰特：1982年购入



约瑟夫·赖特 布鲁克·布思比爵士画像 泰特：1925年艾格尼丝·安·贝斯特遗赠



约翰·马丁 庞贝和赫库兰尼姆的毁灭





J.M.W. 透纳 斯齐亚沃内河

画的肖像画《布鲁克·布思比爵士画像》，画中这位英明的地主坐在美丽的树林中，手里居然捧着一本哲学书，英国上层贵族的悠闲和优雅在他的笔下被表现得淋漓尽致，社会阶级关系也在这样的绘画作品中显露无遗。

## （二）古典与浪漫主义

古典主义风景画最杰出的画家是 17 世纪的两为风景画大师克劳德·洛兰和尼古拉斯·普桑，他们的作品通常具有很强的理性思考和极为精确的构图，具有道德和教育意义。17—18 世纪的英国风景画很大程度上受到了古典主义的影响，理查德·威尔逊在描绘英国本土风光的同时，以英式的手法延续了古典主义的风格，画家不再仅限于描绘英国的贵族庄园和森林树木，而开始对建筑、山川湖泊等风景主题的探索。

浪漫主义的风格诞生于 18 世纪末，是对于过于追求理性的平衡和美感的古典主义美学提出反抗，艺术表现的主题偏重于崇高的美感，暴风雨、地震、雪崩等自然现象出现在画家的画面中。浪漫主义画家善于表现幻想而不真实的场景，并且利用浪漫的情感，善于处理光源和暗面的对比，光源处的冲击和暗面的静谧形成极其强烈的对比。约瑟夫·马洛德·威廉·透纳是这一类画家中最为杰出的一位，他用极端的

对称的构图表现雪崩冲下山坡时的冲击感。

约翰·马丁可以算是极端的浪漫主义的拥护者，他的巨幅画《庞贝古城和赫库兰尼姆的毁灭》描绘了一个即将被上帝毁灭的帝国，巨大的红色光源，洞穴中曾经辉煌的宫殿即将面临的毁灭，远近虚实对比，简直给人以无言的感动。艺术的力量就是，在几百年之后的今天，后人在观看前人的作品时依然能够感动满满。

## （三）自然主义与印象主义

19 世纪初，人们对于绘画的兴趣点发生了转变，自然主义应运而生，作品也更加注重对自然风光的描绘，试图追求还原光和色的真实变化，显示出对浪漫主义一味追求宏大视觉效果和沉浸于虚幻骑士情怀的鄙夷。

19 世纪的透纳和康斯太勃尔对于法国的艺术家产生了巨大的影响，而世纪末的印象派大放光芒，也同时影响到英国，为英国风景画的发展注入了新的活力。菲利普·威尔逊·斯蒂尔描绘了海滩上优美的女性，而乔治·克劳森则借鉴法国的艺术手法，展现了农业劳动者的悲惨，在这一阶段，绘画的构图、色彩以及主题更加多样化，同时也为 20 世纪风景画的变革奠定了基础。透纳的作品中没有具体风景的物象或者形状，大片的白色中透出了模糊的灰色调，像水汽，也



保罗·纳什 梦中的风景 布面油画 1936—1938 年

像光线透过雾气所呈现出来的旖旎。

## （四）早期现代风景画

20 世纪上半叶的英国风景艺术既力求创新，又同时有着传统风景画的遗绪，詹姆斯·迪克逊·因尼斯和约翰·图纳等艺术家在欧洲的艺术变革的影响之下在他们的作品中融入超现实主义和抽象主义的特点。艺术家在寻求着新的表现形式，同时第一次世界大战也给人们的心灵带来震撼，这一时期的风景画在颜色和题材上都表现出一种虚无的暗色调。两次世界大战摧毁的希望使 20 世纪风景画家的笔下被表现，保罗·纳什画出了英格兰南部的风景中在透纳式的红日下被德国飞机摧毁的伦敦街道。

## （五）晚期现代风景画

20 世纪五六十年代，许多英国艺术家顺应着欧美艺术多元化的变革，迅速地融入社会潮流，英国的风景画也在新一时期迎来了变革。彼得·兰宁采用大尺幅创作，运用抽象表现主义的和动势绘画的手法来描绘家乡的景色。但同时也

有一些艺术家采用传统的绘画手法，斯蒂芬·麦肯纳的油画作品《一棵英国橡树》就是其中之一。橡树是英国风景画中经常可以看到的视觉元素，在欧洲的文化中橡树是力量的象征，与权威相关，有着非凡的威仪、神秘的力量和特别的气度。所以在欧洲的风景画中，橡树无疑是国家文化的象征，因此英国式田园风景画在内涵上不同于欧洲其他国家的肖像画，橡树也是精神的象征。恬静明亮的英式风景画代表了英国最发达时代的文明。

英国风景画在几百年的发展逐步形成自己的情调，在英国独特的社会环境下茁壮发展，开辟了独具一格的英国风景画的发展道路。数百年过去之后，我们看到前人的风景画作品时，可以深刻地感受到英式田园风景清新的风格，这是西方艺术史上独特的一章，而时至今日，英国艺术越来越多元化，风景画也在寻求自我的革新，在现当代艺术的发展中，风景画是否还保存着当时英国独有的田园自然风格，而在现代科技发展、社会变革的大环境之下，英国风景画还是否能够像我们所期待的那样给人以清新明亮的感受呢？

高佳欣：天津美术学院艺术与人文学院在读硕士研究生

# 全景：视觉——剧场与监控的政治

Panorama: Vision — Politics of Theatre and Surveillance

鲁明军 /Lu Mingjun

编者按：艺术家杨振中创作的核心主题，一方面是以玩世不恭的态度强化社会中存在的大量矛盾与错乱，另一方面则关注生死议题、社会政治发展模式等问题的探索与思考，因此他的艺术创作体

现了对标准社会行为概念的挑战愿望。此次展览杨振中聚焦于政治图像的传播与视觉感知的渠道，并将之与权力的支配机制联系，建构了一个同样基于监控结构的政治剧场。

## 一

2017年6月，在位于北京市区中心一条小胡同内的箭厂空间，杨振中实施了个人项目《栅栏》。他封死了原本只有15平方米的空间，临街的墙体上只留了一个栅栏窗户，与周边的环境融为一体，看上去再平常不过，想必没人会留意到窗户上安装的其实是审讯室专用玻璃。观众透过窗户只能看到镜面反射的自己和街景，无法看到室内的一切，但在室内可以看清室外的一切，于是他在室内正对着窗户，架了一个摄像头，街上的人来人往透过栅栏窗户尽收其中。不同

于监狱审讯室的结构，杨振中颠倒了其监控关系。通常情况下，室外的审讯监控者透过专用玻璃可以看清室内的整个审讯过程，而室内的审讯者和被审讯者则看不到室外，但在杨振中这里，玻璃是反装的，所以室外是被看者或被监控者（抑或是被囚禁者），而室内则是观看者或监控者。

这并不是杨振中第一次使用“栅栏”和“监控”<sup>①</sup>这类素材，准确地说，《黑板》（2008）和《栅栏》（2013）是此项目的前身。最初，他是在一块黑板上嵌入镜面，又在镜面上安装了一层铁栅栏。当观者观看作品时，则如同自己被关进了



杨振中 静物与风景 #16 油画 76×150cm 2018年

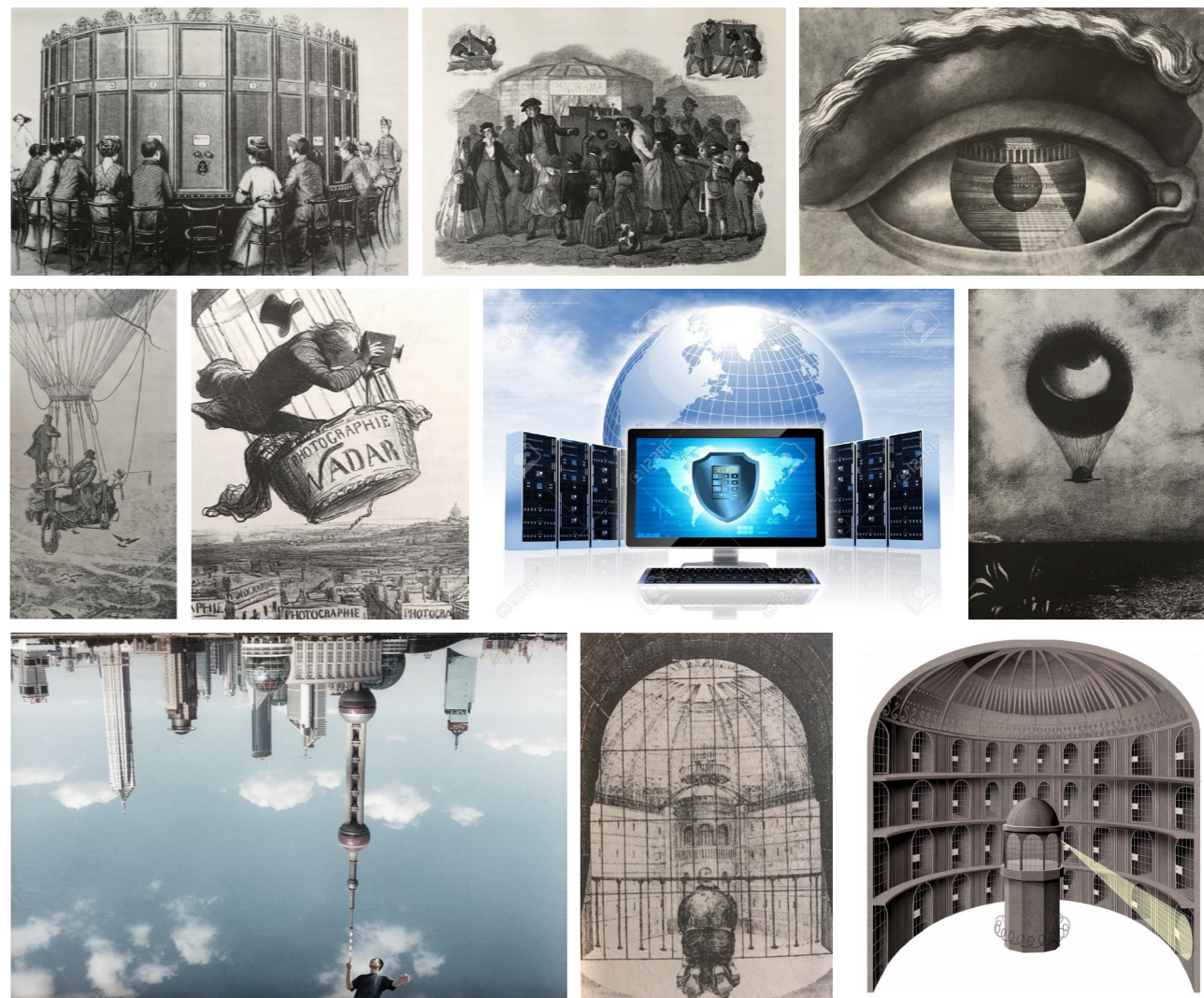


图1 凯撒全景画

图2 安东·哈斯 集市上无法辨认的全景圆形大厅，和前景中的偷窥者 1840年

图3 克洛德·尼古拉·勒杜 创造之眼 1804年

图4 源自热气球吊篮的全景图

图5 纳达将摄影提升到艺术的高度

图6 互联网监控图示

图7 奥迪隆·雷东 像一只奇怪气球朝向无限的眼睛 石版画 1882年

图8 杨振中 轻而易举II 影像装置 1' 2003年

图9 全景敞视监狱图示-1

图10 全景敞视监狱图示-2

图1	图2	图3
图4	图5	图6
图8	图9	图10

### 展览链接：

杨振中：静物与风景

策展人：鲁明军

展览时间：2018年9月1日—10月18日

展览地点：当代唐人艺术中心北京第一空间



杨振中 静物与风景 #3 油画 67.2×150cm 2018年

黑色栏杆紧锁的监狱。2013年的《栅栏》实际上是《黑板》的升级版，只是装置的结构和大小有所变化，观看的逻辑并无任何改变。然而，在箭厂实施的同名项目中，这一视觉结构则明显趋于复杂化，甚至不乏吊诡之处。如果说《黑板》和2013年的《栅栏》只是依赖于镜像结构的话，那么在箭厂实施的《栅栏》则无异于镜像中的镜像。从外面看，杨振中其实保留了《黑板》和《栅栏》的结构，只是他将监视器安装在不远处的“五金”咖啡馆，透过监视器的屏幕（或此后将其单独作为录像展示时），观者可看到作为“被监控者”的自己。所以，这些曾经的“被监控者”实际上也是观看者或观看的主体。换句话说，看似监视器本身即是观看的主体，但实际上这里真正的主体也是那些“被监视者”或“被观看者”自己。

值得一提的还有2006年的另一组装置《看店》，也是基于同样的监控结构。他于展厅附近的一个小杂货店的隐秘部位，安装了六个摄像头，并将其连接至展厅中的一组监控视频。展览只有五天的时间，其间小店无人看管，观众可以透过展厅内的监控视频，看到围绕小店的一切发生和变化。然而，在箭厂实施的《栅栏》现场，他将监控视频植入了和箭厂空间一样极具日常感和生活气息的“五金”咖啡馆，使得监控变得更加隐蔽。当然，这原本即是现实，因为无处不在的摄像头早已是都市生活的常态，乔治·奥威尔（George Orwell）笔下的“大洋国”早已不再是想象和虚构，而是事实。<sup>②</sup>

通过重置观众或被监控者的主体位置，杨振中部署了一个复杂的视觉迷局，一个博瓦（Augusto Boal）式的“被压迫者剧场”（The Theatre of the Oppressed）。博瓦认为，无论是古希腊悲剧，还是马基雅维里的喜剧，包括布莱希特的史诗剧，都没有真正解放观众，这里的主体依然是剧场，剧

场依然受制于既有的政治机制。即便布莱希特已经意识到了改变，但也只是限于对大众的介入，而无关大众主动的介入。正是基于这一历史反省，博瓦提出了“被压迫者剧场”。他将观众作为剧场的主体，目的就是为了抵抗和反叛这一支配机制。在此，剧场不再是一个被看的对象，而是一场彻底破除压制系统的政治行动。<sup>③</sup>

在之前另一件同样基于窥视结构亦带有剧场—政治属性的作品《考试》（2012）中，杨振中似乎还保留着传统观看模式。即便如此，画面中穿着性感的女中学生机械地朗读政治课文这一行为本身，还是带有明显的身体规训的暗示。然而在这里，作为“被压迫者剧场”的典范形式，监控及其政治逻辑构成了其主体性机制，特别在今天，监控不仅限于监狱，且早随着全球化和互联网的扩张渗透至社会各个日常角落。就此，无论是边沁的“全景敞视监狱”，还是福柯的《规训与惩罚》，皆已系统分析、论述过现代社会的支配机制和知识运作模式。杨振中的实践不仅揭示了这一权力系统，同时，通过扰乱这一权力系统也意在传递一种反抗的动能。没想到的是，展览后来被意外卷入了北京政府为迎接党的十九大启动的胡同整治行动，并由于它的隐蔽性临时保护了展示的空间和机构。可以说，它也因此介入了一个更大的活生生的政治剧场。

## 二

一年后，在当代唐人艺术中心北京空间举办的个展“静物与风景”（2018年9月）依然延续了这一视觉机制和政治逻辑。在此，他聚焦于政治图像的传播与视觉感知的渠道，并与权力的支配机制一道，建构了一个同样基于监控结构的政治剧场。

展览由三部分构成。第一部分是位于展场中心的环形旋转装置，装置中心安装着一个圆柱状镜面栅栏背景，其周



杨振中 静物与风景 #30 油画 150×128cm 2018年

围均匀地安装了六个依照官方会客厅标准仿制的沙发。观众可以随意坐在沙发上，随着机械的缓缓转动，远观和欣赏展厅四周墙面的绘画和录像作品。圆柱状栅栏镜面反射了周边的一切发生。显然，栅栏镜面源于《栅栏》和《黑板》，而2014年的互动装置《请坐》则是其中沙发部分的母本，只

不同的是，《请坐》并没有受制于某个中心和秩序，甚至可以说它是反中心、反秩序的。

展览的第二部分即是与之对应的悬挂在其中三面墙上的一组绘画作品。画面描绘的是下载自网上的官方新闻，杨振中从这些新闻中撷取了部分室内场景的图片，内容多是官方

标准的会客厅、会议室，或是裁其一角。由于图像中都没有人或是他有意抽掉了人，更像是一般的静物画。但事实上，它源自一套特殊的政治审美体系。可想而知，不同空间的装饰、摆设风格，包括话筒、茶杯、植物的位置以及背景画面的题材等，其实都极其考究和严格。但是在此，却化身为再普通不过的二手静物或风景。这一方面将其“再象征化”，另一方面又像是一种亵渎和冒犯。杨振中保留了下载时的低像素特征，并在放大绘制的过程中，凸显了图像的颗粒状及其质感，黑特·斯戴耶尔（Hito Steyerl）称其为“坏图像”（the poor image）。同时，通过外框的设计以及背景可以看出，这些图像看似是正在 Photoshop（简称 PS）的处理中，那些边框恰好对应了 PS 过程中用以选择图像的边线，而墙面的灰白相间的格子图案正是源自 PS 在无图层时的背景样式。此时也可以说，展厅的墙面即是屏幕界面。

展厅的两个隐秘的角落和其中两个沙发背后，杨振中安装了四个无线摄像头，并在展厅另一相对独立的墙面，通过 LED 屏自动交替、同步传播摄像头传递的现场视频，这是展览的第三部分。如果说整个展览是一个大监控系统的话，那么，此处更像是在一个监控结构中嵌套了一个监控结构，即一个关于监控的监控。而此时，屏幕中片段式的播放，本质上和周围墙上的绘画并无二致，或者说它本身也是静物或风景。

诚如黑特·斯戴耶尔所说的，“坏图像是流动的副本。它们质量差、像素低，并随着传播速度的加快而折损。坏图像是图像的幽灵，是预览、缩略图、飘忽不定的想法，是免费分发和流通的图片，它们从慢速数码传输中挤压出来，被不断压缩、重制、撕裂、合成，从一处被复制粘贴到另一处。……坏图像在世界各地移动，如同商品或其拟像，礼物或赏金。它们散布快乐或死亡威胁，阴谋论或违禁品，反抗或愚蠢。”<sup>④</sup>杨振中之所以选择这些低像素图片作为绘画的底本，与其说是为“坏图像辩护”，以抵抗高清、超清的暴力，不如说是为了揭示互联网时代图像的真实性难题。毋宁说，坏图像就是现实世界动荡不安、荒诞不经的表征。杨振中特意保留了图像编辑的过程或痕迹，在某种意义上就是为了重申图像被编辑、传播和流通的过程，以及何以如此编辑、传播和流通。当然，这也同时提示我们，像素还取决于监视器的技术参数，包括监视器本身所具有的政治性。如果说这是一种政治解析的话，也许他无法像法医建筑（Forensic Architecture）一样提供一套精确的参数和证据，但至少在尝试从某个侧面进入政治的内部。就此，展厅中心的旋转装置及其象征性无疑是最恰切的解释。艺术家沿着悬挂绘画的墙面的地边线，搭建了一个宽 3 米、高 0.5 米的斜坡，观众若欲近距离观看作品，必须走上斜坡，其身体的不稳定感恰好呼应了对面墙上政治坏图像的不稳定性。斜坡拉近了画面与观众的距离，诱惑观众与画面的物质性之间形成一种触知关系，以区分原本模糊了界限的图像与绘画；但同时，站在斜坡上的身体不适迫使观众只能一瞥，进而决定了其与画面之

间难以构成经典的凝视关系，并反身指向网络传播的低像素图片及其政治属性。

图像的政治性决定了其暗含着一个不可见的主体或操控者，但它并不完全取决于新闻记者的视角，政治规定性才是其真正的主体。可同时，无论是 PS 处理，还是绘画的再制，其实都是在削弱这个主体。换句话说，PS 的操作者和绘画的实施者在这里同样是主体。他们的实践一方面依循于其原本的政治主体，甚或说是一种政治常态，另一方面又不可避免地背反或抵御着政治主体的规定性。PS 图片的“随意性”和画面之间的差异，皆表明它们都是任何普通观众都可参与的行为和实践。应该说，杨振中之所以雇佣不同的画者参与绘制这些图像，其实也是为了强化他的这一观念。这些画者和其他观者一样，都是不可见的主体。而这些不可见的主体同时也是展厅中心旋转装置的参与者。可见，在展厅中心的沙发与四周的绘画、投影之间的对应中，隐含着双重的关系。它们之间不仅是基于中心与边缘的支配逻辑，同时还有一层不可见的镜像结构。这些关系混合在一起，相互摆荡又彼此冲撞，构成了一个传递着异质力量的视觉—政治剧场。然而，与《栅栏》（2017）一样，此处杨振中的逻辑依然是，在揭示这一支配结构的同时，扰乱其权力结构，进而将观众解放出来，以获得一种新的主体性机制。

### 三

2017 年，《栅栏》中的视频监控的支配结构近似边沁所谓的“全景敞视监狱”，空间外的一切行为和发生都在监视器的控制范围之内。当然，其视野毕竟局限于窗户，而到了“静物与风景”这里，艺术家在展厅中心建构了一个全景敞视装置。旋转中的观看，让我想起 19 世纪 80 年代出现在柏林的“凯撒全景画”（The Kaiser Panorama）（图 1），包括同时期的另一张安东·哈斯（Anton Haas）的水彩画《集市上无法辨认的全景圆形大厅，和前景中的偷窥者》（Unidentifiable panorama rotunda at a fair,with a peep-show man in the foreground,1840）（图 2）。不同的是，在凯撒全景画中，旋转的不是四周坐立的观看者，而是环绕中心旋转的画面，而在杨振中这里，旋转的是坐立于中心的观看者，周围的画面和投影则是固定不动的。

相形之下，凯撒全景画的结构或许更接近其于 2011 年创作的视觉装置《团结万岁》。作品由 9 个三维的建筑组件元素构成，以看似混乱的方式陈列于展厅中，但各部件的大小、比例、角度和位置实际上是经过了严格精细的计算。观众可以自由穿梭在空间中，但只有当他们站在某个确切的点位时，整个作品才能从视觉上被重新拼合成为完整的画面。这个画面即是作为权力中心的天安门外景，或是因为观众的进入而遭到“破坏”的天安门外景。当然，也因为后者，我们在确切点位实际所看到的画面并不是固定的，因为不同观者的进入，画面仿佛是移动的身影。而这样一个结构与 19 世纪柏林的凯撒全景画的确不谋而合。

凯撒全景画原本是个视觉实验，同时也是一个大众文化

的产物，而杨振中的实践则将我们引向政治的维度。或者说，权力与反权力才是这里的重心。在这一点上，它与边沁的全景敞视监狱则不乏同构之处。而其视觉的政治性在《栅栏》（2017），尤其是《静物与风景》（2018）中更是得到了充分的体现。凯撒全景画相对还是停留在平视，而全景敞视监狱的观看则如图 3 所示，是全方位的。准确地说，这才是“全景”的真正意涵。

斯蒂芬·奥特曼（Stephan Oettermann）在《全景：一部大众媒介的历史》一书中系统梳理了 18、19 世纪以来英国、法国、德国、澳大利亚、美国五个国家的全景画与大众媒介关系的历史。<sup>⑤</sup>透过《源自热气球吊篮的全景图》（Panoramic view from the gondola of a hot-air balloon）（图 4）和《纳达将摄影提升到艺术的高度》（By Charles Meryon, Nadar Elevating Photography to the Height of Art）（图 5）这两张 19 世纪的石版画可以看出，真正的全景不仅是俯瞰，而且是可以站在太空中移动地观看。这应该是最早的航拍全景方式，并盛行于欧洲。而今天，太空中的观看其实已然被互联网所取代。不变的是，可见的界面或图像背后，依然有一双眼睛监控着各个角落，比如网络警察可以删除任何帖子，另如 2013 年斯诺登事件、2016 年美国民主党全国委员会邮件泄露事件等都是典型的案例。2016 年，劳拉·普瓦特拉斯（Laura Poitras）在惠特尼艺术博物馆举办的个展“宇宙杂音”（Astro Noise）之标题便是取自泄密者斯诺登当时对一个满是证据的加密文件夹的命名。<sup>⑥</sup>杨振中之所以选择这些源自网络的政治新闻图像，不仅暗示着其互联网的属性，同时也指向其全景监控的支配机制。因此，《静物与风景》固然无法实现站在太空的全景敞视，但网络传播其实已经在提示我们它无疑是更全方位的观看和监控。

由此，除了《静物与风景》之外，我们也可以将此前的《我会死的》（2000—2005，2014，2016）视为一部全景式的影像装置。同样，现场的部署也许并不符合全景的形式，但其逻辑，特别是 2016 年的互联网征集，意味着其本质上更是一种全景化的实践。这些被征集的参与者没有国籍，没有身份，甚至没有性别，呈现给我们的是作为物理意义上的一般生命的常与无常。每个人都面对着镜头，也许无法避免表演的一面。但我们还是无法确定这句话所传递的真正情绪和态度，它可能是一种期待，一种无奈，也可能是自我戏谑，甚或只是一种模棱不明的无意识表达。问题是，当所有人集体重复这一句话的时候，便构成了一个“向死而生”的荒诞剧场。也是透过这一集体性和重复性，可以想象镜头的背后依然有一个不可见的支配者，它不再是生命的常与无常，而是某一支配者或规定性。2006 年的声音装置《我有一个梦》是一个参与性的项目，但同样取决于这一支配性的逻辑。他在现场搭建了一个演讲台，任何一个观众都可随意上台对着话筒讲话。讲话的内容不限，任由演讲者自由发挥，但其声音却被实时转换成一群人的声音弥漫在整个空间。相反，在《我会死的》这里，演讲者被抽离或隐藏在背后，呈现

在现场中的则是集体的图像和声音。而集体化的图像和声音不仅是极权主义的产物，同时也是互联网时代的常态。它们的背后都有一个中心，而所谓的集体性都是权力支配的结果（图 6）。

1882 年，奥迪隆·雷东（Odilon Redon）的石版画《像一只奇怪气球朝向无限的眼睛》（图 7）中，描绘的是一只足以环视大地和天空的眼睛。有趣的是，在影像《轻而易举 II》（图 8）中，杨振中仿佛颠倒了奥迪隆·雷东的这幅画作，他一只手支撑着东方明珠的塔尖，仿佛整个上海城被他底朝天举了起来，眼睛则仰望着他头顶的这座繁华的都市。借用斯蒂芬·奥特曼的说法，我们也可以视其为一幅全景图像。重要在于，它同样源于一个中心，即画面中作为观看者的眼睛。由此可见，这一视觉—政治支配关系作为主题或观念之一，或明或暗始终渗透在杨振中的想象和实践中。

### 四

福柯指出，“规训社会的形成同其原本就属构成部分的一系列宏大历史进程——经济、司法—政治和科学进程相关”，在他看来，全景敞视监狱是“被还原到了理想形态的权力机制示意图；其运作须被理解成排除了任何阻碍、抵抗或摩擦的纯粹建筑学和光学系统：它实际上是一种可以且必须脱离任何特定用途的政治技术学象征”<sup>⑦</sup>（图 9、10）。也因此，它不仅是一套现代社会的治理术，同时也被视为极权主义的先兆。

杨振中的实践并不是边沁、福柯理论的简单转译，而是通过日常生活中的微观实践，意图揭示互联网与全景画之间同构性的政治机制。这里尤须一提的是，在《静物与风景》中，观众的参与是重要的一环，只有他们坐在圆形装置的沙发上，环视四周的图像风景时，其复杂的主体性机制方可显现出来。

之所以选择“静物与风景”作为展览的标题，杨振中坦言是以防审查的权宜之计，同时，也是因为静物与风景本身的日常感和“弱普遍性”，甚至还关涉静物与风景的历史源起。在斯托伊奇塔（Vitor I. Stoichita）的叙述中，静物脱胎于宗教绘画，随着宗教改革，从中分离出作为世俗象征的独立的静物画。<sup>⑧</sup>风景亦然。文艺复兴以前，自然一直是作为秘密不得公开，因为它同时也是指一种神的秘密。所以，当“风景”真正兴起于文艺复兴时，也就意味着画家的目光从此背离了上天，放弃了隐喻，开始转向大地和自然。德布雷（Régis Debray）研究指出，“风景”（paysage）一词本身含有“农民”（paysan）的词根，代表了一种卑贱和丑陋。所以在人文主义者眼中，亲近自然意味着对古典文化的一种亵渎，反之，也只有那些粗笨、老土、目光短浅的佛拉芒人才会将风景视为一个独立的存在。事实表明，风景就是在佛拉芒和荷兰得到了充分发展。加尔文禁止宗教绘画后，画家不得不选择世俗题材。<sup>⑨</sup>可见，静物和风景都实际上经历了一个从神灵之光到贴近大地和生活的“光照”的过程。

若仅从视觉的角度而言，静物通常是一种近观，风景则是一种远观。但最初，它们都是从宗教中获得解放，从权力



杨振中 静物与风景 #19 油画 150×125.5cm 2018年

的压制系统中获得主体性的。这一逻辑恰恰暗合了杨振中的观念和话语。比如在《静物与风景》中，很难确定周边的绘画和中心的圆形装置到底哪个是静物，哪个是风景，二者之间更像是一种互为镜像的关系。可是，如果基于全景的“光照”或权力视野，静物与风景其实并无二致，都在其中。杨振中关心的与其说是作为主体的静物与风景，不如说是隐藏在静物与风景背后的世俗权力的“光照”。

可以想象，古代中国作为“帝国山水”的五代两宋山水

画（如郭熙的《早春图》、王希孟的《千里江山图》等），无一不是士大夫基于全景视野的政治创制。<sup>⑩</sup>如果说这里的整个展厅是一幅帝国山水的话，那么中心的环形装置，特别是与之对应的四周的画面所描绘的官方空间图像，则仿佛是点缀帝国山水的官苑楼阁。何况，德布雷早就说过，作为一种“宗教唯物主义”，图像本身就是一种人作用于人的活动。<sup>⑪</sup>这意味着，它本质上是一种权力的运作。而在杨振中看来，渗透在日常经验的意识形态本身即是一个巨大的话语空间和能量汇聚处，也因此，他希望通过视觉（图



杨振中个展“静物与风景”展览现场

像）与政治的感性交织和辩证的混合，释放出更多的权力维度和生命的动能。

注释：

- ①近些年来，“监控”已经成为艺术家实践的热点问题之一，如王我的《折腾》（2010）、《天安门广场的监控摄像头》（2010）、艾未未的《自我监控》（2012）、葛宇路的《对视》（2016）以及徐冰的《蜻蜓之眼》（2016）、章清的《边界》（2016）等。如果说王我、艾未未以及葛宇路是通过反监控的尝试，直接指向一个共同的“老大哥”的话，徐冰、章清等则以监控为素材和方法之一，通过影像虚构和叙事，意在重新思考人与社会的关系。而杨振中的实践则是经由“监控”这一普遍经验，持续探讨渗透在日常生活中的视觉—政治机制及其复杂的权力运作技术。
- ②中国大陆的城市公共空间或许是世界上监控摄像头最密集的地方。据《华尔街日报》2017年6月的报道，中国在公共场所有1.7亿台监控摄像机，到2020年可能还要安装另外4.5亿台。这里的监控摄像具有两个功能：减少违法犯罪和政治控制。郝建：《与老大哥对视：反转监控摄像头的中国电影》，“纽约时报中文网”，<https://cn.nytimes.com/china/20171011/cc11bigbrother/>。
- ③鲁明军：《复象，作为一种政治剧场》，“艺术国际”网站，<http://review.artintern.net/html.php?id=56550>。

- ④黑特·斯戴耶尔：《为坏图像辩护》，刘倩兮译，“豆瓣”网，<https://site.douban.com/241514/widget/notes/17071275/note/508304633/>。
- ⑤Stephan Oettermann, *The Panorama: History of a Mass Medium*, translated by Deborah Lucas Schneider, Cambridge and London: The MIT Press, 1997.
- ⑥顾度凡：《从“全景监狱”到“斯诺登事件”，数字时代的监控与反监控》，“Art-Ba-Ba”网站，<http://www.art-ba-ba.com/main/main.art?threadId=92700&forumId=8>。
- ⑦Foucault, Michel, *Discipline & Punish: The Birth of the Prison*, New York: Vintage Books, 1995, p. 218.
- ⑧Victor I. Stoichita, *The Self-Aware Image: An Insight into Early Modern Meta-Painting*, Trans. by Anne-Marie Glasheen, New York: Cambridge University Press, 1997.
- ⑨雷吉斯·德布雷：《图像的生与死：西方观图史》，黄迅余、黄建华译，上海：上海译文出版社，2014年，第167页。
- ⑩石守谦：《山鸣谷应：中国山水画和观众的历史》，台北：石头出版，2017年，第17页。
- ⑪同⑩，第89页。

鲁明军：四川大学艺术学院美术学系副教授 硕士生导师

# 观“执手同道——吴作人、萧淑芳合展”

A Review of the Exhibition of Wu Zuoren and Xiao Shufang

张慧阳 /Zhang Huiyang

编者按：2018年9月21日，“执手同道——吴作人、萧淑芳合展”在中国美术馆拉开帷幕。此次展览由中国美术馆、中国美术家协会、中央美术学院及吴作人国际美术基金会主办。通过艺术作品让观众了解吴作人、萧淑芳二人执手同道、伉俪情深的风雨历程，从而为当代艺术发展指明前进方向。



吴作人 祭青海 木板油画 61×80cm 1943年

“执手同道——吴作人、萧淑芳合展”的展品有近百件，在这些作品中包含了吴作人、萧淑芳二人从生活到艺术相濡以沫共度一生的人生过程。本次展览分为四个部分：一、同进学，初见；二、同道，不相见；三、重逢，结同心；四、同路，各千秋。记录了他们温馨和睦的家庭生活和同道各千秋的艺术生涯。同时，恰逢吴作人诞辰110周年，以此展览

## 展览链接：

执手同道——吴作人、萧淑芳合展

主办单位：中国美术馆、中国美术家协会、中央美术学院、吴作人国际美术基金会

艺术家：吴作人、萧淑芳

展览时间：2018年9月21日—27日

展览地点：中国美术馆



吴作人 藏女负水 布面油画 61×73cm 1946年 中国美术馆藏

纪念艺术前辈是再好不过的了！此展属于中国美术馆捐赠与收藏系列展，十年前萧淑芳女儿萧慧在吴作人百年诞辰展上捐赠32件艺术精品，这次展览，她又特意选出10件萧淑芳不同时期的经典艺术作品捐赠给中国美术馆，以供全国人民欣赏与品鉴。

## 一、艺如人生

谈起吴作人、萧淑芳的艺术风格，我们不得不提到他们

二人的恩师徐悲鸿。徐悲鸿被人们尊为中国现代美术教育的奠基者，他是西学东渐的代表人物之一，主张改良传统中国画。徐悲鸿在《中国画改良论》中指出：“古法之佳者守之，垂绝者继之，不佳者改之，未足者增之，西方画之可采入者融之。”他把西方艺术手法融入中国画，创造了与众不同的艺术风格。他从事艺术教育事业影响了一代代艺术学子，吴作人和萧淑芳也在其列，他们的艺术风格延续了徐悲鸿的艺



吴作人 草原云雨 木板油画 40×53cm 1955年

术特色。吴作人遵循徐悲鸿的艺术主张，又精通国画、油画之法，融合中西艺术技法走出了一条油画民族化之路。而萧淑芳亦创造出自己的绘画技法，将现实主义融入工笔写意，开创了水墨丹青花卉画。可以说，吴作人先生、萧淑芳先生将“洋为中用，古为今用”的理念表现得淋漓尽致。

两位先生的人生都有着跌宕起伏的经历。从同进学时吴作人看到萧淑芳画的《一筐鸡蛋》开始，到造化弄人的各自发展，二人各自生活，各自在不同境遇下学习艺术，从别离到重逢用了16年，再相见有着说不出的感叹，再不相爱就没时间了！

从吴作人画作《萧淑芳像》中我们可以感受到萧淑芳那高洁优雅、秀外慧中的气质，她的性格也如气质一般。萧淑芳生于艺术世家，从小耳濡目染，使她有着不同寻常的艺术心灵和对艺术的敏感性。殷实的家境为萧淑芳的艺术之路创造了优良的条件，15岁时，她师从法籍教授克罗多、李超士等名家，学习西方油画技法。三年后，师从徐悲鸿学习素描、油画技法，深得真传，也是在这时与吴作人相识。后萧淑芳继续深造，以陈少鹿、齐白石为师，学习山水、花鸟。对艺术孜孜不倦的追求成就了她一生的艺术事业。她常与艺

术家切磋进步，在艺术领域的广博涉猎让她眼界开阔不拘传统而创新画技。作为新文化运动第一代艺术学子，她的爱国情怀也融入画作之中，体现着民族与时代的命运。萧淑芳对花卉情有独钟，高洁的荷花、淡雅的兰花、清丽的水仙、娇艳的芍药等都被赋予人的品性与意念。萧淑芳用自己独到的艺术技法、精湛的表现手法和充满女性审美的艺术眼光画出了质朴无华的艺术形象，也表现出了她的迁想妙得。萧淑芳与自然为伍，不断从大自然中寻找灵感，这也许就是她水墨丹青花卉的精髓所在。

其实，萧淑芳的画风有两个阶段，20世纪四五十年代她的画作多是忧郁、苦闷、紧张、压抑之感，而在此之后的作品多是温馨、愉悦、优雅、恬静之风。为什么会有如此反差呢？都说艺术源于生活，又高于生活。艺术也是对生活的映射，1933年萧淑芳与余新恩结婚，1940年生下女儿之后，患重病卧床三年，又迎来婚姻危机，让她的生活跌入谷底。若不是她一直坚持对艺术的挚诚，与绘画为伴来维持精神状态，她很难挺过这段艰难时光。1946年在“上海美术作家协会第一届联合画展”上，萧淑芳与吴作人再重逢，时过境迁，物是人非，二人惺惺相惜。萧淑芳在与余新恩离婚后，1948



吴作人 戈壁行 国画 122×97cm 1978年 中国美术馆藏



萧淑芳 万紫千红(绣球) 国画 83×76cm 20世纪80年代 中国美术馆藏



萧淑芳 欣欣向荣 国画 115.5×90cm 1973年 中国美术馆藏





萧淑芳 北海溜冰 油画 60×81cm 1954年

年二人在恩师徐悲鸿的见证下终于修成正果，珠联璧合，拨云见日。婚后生活和睦温馨，美满幸福。这种生活上的差异被艺术化地表现在绘画作品中，也就是萧淑芳画风转变的重要因素了。

与此同时，吴作人在中央大学学习之后赴欧留学，并获“桂冠生”称号。他在欧洲结婚，后在祖国危难之际毅然与妻子一同回国。当时中国正逢抗日战争，烽火连天，吴作人不顾危险多次战地写生，因生活条件极为困苦，他妻子与刚出生的孩子都不幸离世。吴作人幼年丧父，中年丧妻失儿，这样惨痛的前半生让他深感生命短暂、光阴易逝。在1946年的画展上再遇萧淑芳，让他不再犹豫，终喜获知音，觅得良缘。结婚后，他们能随时为对方画张小像，此次展览不仅展出了这些小像中的一部分，还有吴作人在1960年为女儿画的导航图，在萧淑芳生日时吴作人为她作的《猴子偷桃》，他们用艺术记录了生活的点点滴滴，让我们感受到他们夫妻俩对生活的热爱、对传统的继承、对艺术的追求和对未来的期望。

## 二、画心境也

吴作人也同样有着爱国情怀。他一直对美术有着极浓厚

的兴趣，在新文化运动的带领下，如何继承革新、如何吸收借鉴都是吴作人、萧淑芳等那一代艺术家所要面临的问题。吴作人深感民族命运的危难，思考中国文化该何去何从，在中国画与油画之间寻找合适的契合点，这就为他民族化油画体系奠定了基调。他“以社会为画室”的艺术创作理念，让其作品都深刻地反映了他所处的时代。吴作人在古今中外的艺术中寻找美与灵感，在敦煌美术中汲取章法，在西方油画中把握造型。同样，他的画风也是恬淡优雅的格调，没有浮华雍容之感，但给人以生命的感动。吴作人所画熊猫憨厚可爱，雄鹰傲气冲天，骆驼坚忍不拔，金鱼轻快灵动。每个形象都栩栩如生，活灵活现，特色鲜明，意趣十足！

二人前半生的遭遇让他们在后半生的婚姻中更加珍惜彼此，琴瑟相和。用“法由我变，艺如人生”这句话来形容二人再合适不过了。吴作人、萧淑芳不仅是艺术家，也是教育者。他们以美育人，以文化人，实为时代之楷模。二人虽相互映照，但艺术风格又各不相同。萧淑芳的作品多元丰富，充满诗情，她对生活的敏感与提炼，使之绘画外柔内刚，精益求精。“书心画也”“画心境也”被萧淑芳表达到了极致。她将“新”思想融入绘画作品中的同时对“度”有着精准的



萧淑芳 丁香迎春 水彩 58×76cm 1955年

把握，她将油画、水彩等技法特色恰如其分地融入水墨丹青，并赋予民族、时代精神。从萧淑芳的画中我们可以感受到她对人间万物美的感受和简雅高洁的艺术情怀！而吴作人与萧淑芳不同，吴作人的“奇谈人生，好画入我心”说出了他的内心世界。他探索艺术形式之间的逻辑关系，其中国画创作晚于油画，因此他在国画创作中会带有西方绘画技法色彩。

## 结论

吴作人、萧淑芳的艺术作为前卫艺术的典型，保持着文化的感人性，值得来者继承与发扬。吴作人、萧淑芳合展可以说是一次文化价值的再次探讨，对中国美术的改良和发展

有积极意义！就如中央美术学院院长范迪安所说，“时代发生了重大的变化，但是吴作人先生、萧淑芳先生那种求学致意、精益求精的精神是我们不断秉承和弘扬的，这样的展览和这样的学术活动就是一种继承传统的最好方式”。习近平总书记在全国教育大会上指出，“做好美育工作，弘扬中华美育精神”，“坚持以美育人、以文化人”。而此次合展就印证了这一精神的内涵。

吴作人、萧淑芳合展虽终将落幕，但其艺术精神将会被一直传承下去！

张慧阳：天津美术学院艺术与人文学院在读硕士研究生

# 当代欧洲绘画中的疾病隐喻

Disease Metaphor in Contemporary European Painting Creation

范晓楠 /Fan Xiaonan

**摘要：**疾病本身一直被当作死亡、人类的软弱和脆弱的隐喻，疾病是生命的阴面，每个公民都拥有健康和疾病的双重表象。这些疾病如何被一步步隐喻化，从仅仅是身体的一种疾病转换为一种道德评判和政治态度？当代欧洲画家通过各种艺术语言不断呈现人类患病的身體，显然，他们关注

疾病本身一直被当作死亡、人类的软弱和脆弱的隐喻，疾病是生命的阴面，每个公民都拥有健康和疾病的双重表象。这些疾病如何被一步步隐喻化，从仅仅是身体的一种疾病，转换为一种道德评判和政治态度，一种疾病的隐喻又是如何转换成另一种疾病的隐喻？<sup>①</sup>结核病是具有贵族色彩的浪漫病，而癌症和中风等疾病成了资产阶级的病，似乎疾病也具有了阶级性和不同的美学等级。但这种疾病的隐喻还不满足于在美学和道德范畴，它常常进入政治和种族范畴，成为对付国内外异己或反对派最生动的修辞学工具。

当代欧洲画家通过各种艺术语言不断呈现人类患病的身體，显然，他们关注的并不是身体疾病本身，而是将疾病当作修辞手法或隐喻加以使用。这些绘画图像有别于景观社会生产的图像，艺术家力图利用疾病的隐喻修复数码时代虚假的图像，在揭示和呈现这些隐喻的同时，进一步摆脱“社会疾病”对人类的异化。他们直面并深触疾病的根源，用视觉图像呈现对人类社会现实处境的深刻反思。

## 一、疾病的多重隐喻

人类患有的疾病多种多样，随着生存环境的恶化，人类社会不断衍生出各种各样新型的疾病，这些疾病来势凶猛且多是造成人类大规模死亡的传染性疾病，由此，疾病的隐喻范围及内涵也在不断地演变和深化。癌症、结核病、梅毒、流感、艾滋病、瘟疫等，这些病种是以往疾病隐喻中常常涉及的病症，人们利用疾病的患病原因、患病人群、发病症状、病情的严重程度将疾病逐渐演化成各种隐喻的类型，对应着

的并不是身体疾病本身，而是将疾病当作修辞手法或隐喻加以使用。他们用绘画作品直面并深触疾病的根源，揭示当代社会疾病对人类的异化，表达艺术家对人类生存处境的关切与反思。

关键词：疾病；隐喻；政治；现代性

不同时期人类心理的、审美的、政治的、文化的多重方面加以运用。

对于疾病的隐喻，图伊曼斯有着深刻的洞察，在《诊断视图》十幅系列作品中，图伊曼斯将疾病的隐喻集中呈现，这些作品以医疗诊断手册中的诊断照片为参照，呈现了在医学照明灯下的强烈视觉效果（图1—3）。面对这些触目惊心的作品，观者不禁要问：这些病症由何而来？我们是否也患有疾病？《诊断视图 VIII》是患有乳腺癌的单个乳房的局部特写，乳房上病变且溃烂的部位清晰可辨，而局部的特写立刻会让我们联想到恶性肿瘤被切割的部分，似乎这个乳房已经脱离了身体，沉重与潜在的伤痛溢出画面。《诊断视图 X》是皮肤癌的肿瘤特写，深棕色的肿瘤四周沾满黏稠的黄色液体，肉粉色背景使我们无法确定肿瘤是否从人体内切除。画面右上角，数字“10”清晰可辨，使数字与肿瘤发生了直接的关联，这是第10颗肿瘤吗？还是代表病变的严重程度？或是肿瘤的种类代码？似乎这些都已不重要，肿瘤的任何信息最终都将指向死亡。

没有比赋予疾病以道德方面的意义更具惩罚性的了。艾滋病的隐喻与癌症有别，它被认为是性行为的放纵。艾滋病给人带来早于身体性死亡的社会性死亡。《血迹》（图4）展现了显微镜下放大的血液细胞，浮动的抽象画面为观者带来不寒而栗的感受。图伊曼斯利用变焦的镜头，使具象细胞转化成渗透的抽象图案。被显微镜检查的血迹一定是患病的血液。当有人问图伊曼斯，这血液是否暗指艾滋病时，他予以否认，但却默许了“有可能是一些潜意识的关系”。<sup>②</sup>



图 1	图 2	图 3
图 4	图 5	图 6
图 8	图 9	图 10

图 1 吕克·图伊曼斯 诊断视图 II 1992 年

图 2 吕克·图伊曼斯 诊断视图 VIII 1992 年

图 3 吕克·图伊曼斯 诊断视图 X 1992 年

图 4 吕克·图伊曼斯 血迹 1993 年

图 5 马琳·杜马斯 白化病 1985 年

图 6 《白化病》参考的明信片

图 7 马琳·杜马斯白化病 1986 年

图 8 马琳·杜马斯 伤心的罗密 2008 年

图 9、图 10 喜剧电影《三个臭皮匠》中的截图 1941 年

在马琳·杜马斯的大量作品中，对于疾病的关注与刻画屡见不鲜，《白化病》《黄化病》《画家》等作品呈现了艺术家对于人类所处困境的深刻体察。

《白化病》（图 5，1985）参照一张贴有三张病人病变图像的明信片（图 6）。生病的老年人，惨白色的面部渗出

橘红的斑驳痕迹，黑红色的嘴唇像干枯的血液，稀疏而发黄的头发更显示了病情的严重程度，似乎这个人已经病入膏肓，不久将离开人世。《白化病》（图 7，1986）明明是黑人，却得了白化病。面对这种矛盾和冲突，杜马斯显然不是在单纯地表现疾病本身。杜马斯是生于南非的白人，种族问题是



图 11	图 12		图 13
图 14	图 15	图 16	图 17
图 18	图 19		图 20

图 11 艾德里安·格尼 馅饼战习作 III 2008 年  
 图 12 艾德里安·格尼 馅饼战的室内 2012 年  
 图 13 艾德里安·格尼 达尔文肖像 2012 年  
 图 14 艾德里安·格尼 无题 2011 年  
 图 15 马琳·杜马斯 邪恶的平庸 1984 年  
 图 16 马琳·杜马斯 演变的渴望 1984 年  
 图 17 吕克·图伊曼斯 无声的音乐 1993 年  
 图 18 吕克·图伊曼斯 毒气室 1986 年  
 图 19 吕克·图伊曼斯 破坏 2005 年  
 图 20 艾德里安·格尼 馅饼战习作 18/2/12 2012 年

她无法回避且深感痛苦的现实。画家通过疾病的隐喻，使白人与黑人的矛盾冲突触目惊心。《伤心的罗密》（图 8）中的女人并非仅仅是伤心，她那黄褐色的面部和黄绿色的上额，污迹般流淌的浑浊颜料，似乎显现着肌肤的溃烂，明显是一种疾病的征兆。是否是因为情绪压抑导致了疾病的蔓延？

罗马尼亚画家艾德里安·格尼的作品同样关涉疾病的议题，作品中人物无论男女都像得了象皮病。面部几乎被毁容，人物像被剥了皮，惨烈的伤痛充溢于画面。格尼的画作参考的图像来源是 1941 年的美国喜剧片《三个臭皮匠》的截图（图 9、10）。影片表现的是人们在用馅饼大战嬉戏的场景，可



图 21	图 22	图 23
图 24	图 25	图 26
图 27		图 28

图 21 希特勒的办事处，新帝国总理府，1939 年  
 图 22 马琳·杜马斯 我们相信上帝 2008 年  
 图 23 马琳·杜马斯 死亡的梦露 2008 年  
 图 24 吕克·图伊曼斯 命运 2003 年  
 图 25 吕克·图伊曼斯 药房 2003 年  
 图 27 丹尼尔·里希特 什么都没有 2006—2007 年  
 图 26 丹尼尔·里希特 色彩理论 2005 年  
 图 28 丹尼尔·里希特 指向 punktum 2003 年

以看到，格尼在 2008 年的早期作品中（图 11），对人物的刻画仅仅运用肉色和实际的馅饼颜色。而 2012 年后的作品，人物和色彩已经发生了很大变化。喜剧片中的演员被格尼置换成其他人物形象，色彩也加入了血色和皮肤青紫的主观颜色。画家赋予了作品更明确的意义指向。《馅饼战的室内》

（图 12）是希特勒的妻子爱娃·布劳恩。在《达尔文肖像》（图 13）中，人类进化论的发明者达尔文的面部被诋毁，表达了艺术家对人类进化理论的深刻质疑。在《无题》（图 14）中，希特勒的形象被血红的颜色刮涂。面对不堪回首的历史，格尼将各种人物面部销毁与重塑的病态效果，赋予了人类战争

及罪恶的隐喻。

疾病的隐喻在欧洲画家的大量作品中呈现并非巧合，面对历史与现实，艺术家们希望通过绘画表达个体对社会的态度，对人类各种疾病的刻画和表现被艺术家们发现并利用。他们通过对各种病症特征的呈现，赋予艺术作品更多的隐喻意义。通过作品，当代欧洲画家力图去揭示我们文化中的巨大缺陷，揭示我们对死亡的回避态度，揭示我们这个适当节制消费的发达工业社会发展的无力，揭示我们对于情感的焦虑，更揭示了我们对历史进程中与日俱增的暴力倾向的恐惧。

## 二、疾病隐喻与政治哲学

疾病隐喻使一个健全社会的理想变得明确，它被类比为身体健康，这种理想常具有反政治的色彩，但同时又是对一种新的政治秩序的呼吁。秩序是政治哲学最早关切的东西，城邦政体常被比作有机体，那么，把国家的失序比作疾病自然顺理成章。在政治哲学的主流传统中，把国家秩序类比为疾病，是为了以此来敦促统治者追求更为理性的政策。欧洲艺术家在塑造各种患病身体的同时，将艺术家对于国家政体状况的隐喻与思考融入画面，使作品具有了无限的深意和指涉空间，由此，画面中的笔触与色彩也具有了更丰富的内涵。

《邪恶的平庸》(图15)引用了20世纪著名思想家汉娜·阿伦特的观点，她针对纳粹战犯艾希曼的审判提出了“邪恶的平庸”。而杜马斯在作品《邪恶的平庸》中绘制了自己的肖像，画面中杜马斯反坐在椅子上，手搭在椅背上，惨白的面部和红色的眼眶非常醒目。她的手部在画面的正前方，却被一层黑色笼罩，似乎像梅毒疹一样蔓延向全身。她的左侧脸部也变得黑青，并渗透出血迹似的红色，柠檬黄的嘴唇无疑是病态的症候，而那橘红色伴有黑色污迹的头发将画面的紧张感渲染至极致。在《演变的渴望》(图16)中，红黄色的身体与黑绿色的面部及背景形成强烈的对比。人物额头的鲜红色一直延伸至颈部和胸口，像是血液又像身体内燃烧的火。青黑的面部使斜视的眼睛格外醒目，人物目不转睛地在观看与期盼着什么，火热的身体与黑暗的背景预示着演变的渴望。

除对身体病变特征的直接描绘外，艺术家们还常常描绘日常生活中的衣物、床、家具陈设等物品，由于这些物品与身体亲密接触而成为身体的隐喻，通过对这些物品的刻画，唤起观众对身体的联想。《无声的音乐》(图17)展开了吕克·图伊曼斯对潜在暴力的描绘，暴力无处可寻却又无处不在。粉红色和蓝色是典型的孩童的颜色，房间由成人或婴儿建造，建立在虚无与沉默之上。这种隐形的控制发生在毫无察觉的孩提时代，潜在的暴力行为出现在图伊曼斯的艺术深不可测的表面。《毒气室》(图18)中空房间墙壁上不规则的深色斑点和粪色条纹地板构成了一个离奇而有害的空间，类似粪便的色彩使绘画的色调带有强烈的身体特征。空间的模糊令人回忆起毒气室屠杀的恐惧。图伊曼斯声称：“最后的解决办法是隐藏的东西，我想要将其融入文化论述中。它可以被看作是我们所在文化的隐喻。我认为它作为一种可能性，

可能再次发生。”<sup>③</sup>

《破坏》(图19)运用了一种处理虚无的方法，将形式转换为非形式的过程描绘为一阵尘土。主题的刻画与传统的绘画方式对立，画面只有翻滚的动作却没有中心，让观者很难确定事件的空间方位，或决定自己的相对位置。左下方的街灯提供了唯一的线索，而又是模棱两可的内容。一些观者将《破坏》解读为美国世贸大楼炸毁的场景，因为画面中倒塌的寂静奇怪而熟悉。作品没有利用破坏过程中的强烈视觉效果，而是将情感冲击的有效动力转移到了绘画之外。

格尼的作品具有强烈的政治隐喻，希特勒惨无人道的大屠杀罪行无疑在人类历史上被铭刻。画家不断重复创作希特勒和其妻子爱娃·布劳恩的形象，《馅饼战习作18/2/12》(图20)作品的场景选用了1939年希特勒新帝国总统府的办公室,这个房间是二战期间希特勒各种罪恶行径的决策地点(图21)。作品刻画了希特勒坐在沙发中回头望向观者的瞬间，座椅和其脸部的刮涂类似英国画家弗朗西斯·培根对《尖叫的教皇》的刻画。

疾病隐喻常常被引入政治哲学。以“政体”内部之感染这一常见的隐喻形式为本，莎士比亚发明了许多隐喻体，传染、感染和瘤子等。特殊的疾病被拿来充当一般疾病的样本，任何疾病都没有自身独特的逻辑。对于现代社会政治问题的关注，使欧洲艺术家的作品中不断引入疾病的隐喻修辞方法，并进行了视觉的转换，他们对景观社会中的图像进行解构与重构，以此理清图像背后的政治意图，使真实世界得以重现。

## 三、现代性“疾病”

当下，人类面临着越来越多的灾难与危机。世界贫困地区的人口毫无限制地增长，核电站泄漏事件不断发生，臭氧层的穿孔和损耗加剧，生态环境遭到破坏，超级大国之间的核冲突不断，世界性的经济危机频繁发生等。由此，疾病的隐喻被用来表达对社会秩序的焦虑，健康本身成了颇有争议的话题。当城市还未被看作具有致癌环境前，城市自身就已被看作是癌症了，是一个畸形的、非自然增长的地方，一个充斥着挥霍、贪婪与情欲的地方。现代城市生活导致了喧嚣、纷乱、滚动的城市意象的大量生成。桑塔格曾声称，“当一个社会的主要活动之一是生产与消费形象的时候，这个社会就变成了‘现代的’”。工业社会带给人类新的疏离感与慌张。现代社会中的人们几乎是通过消费商品来建构身份。不知不觉,消费社会中的人们患上了名为“商品拜物教”的精神疾病。

在杜马斯的大量作品中，现代性的疾病隐喻深刻而直接。《我们相信上帝》(图22)(给摆渡人付费)作品集中描绘了人物闭合的眼睑，是对古希腊一种仪式的怀旧，将钱币放在死者的眼睛上为的是给摆渡人付费，使死者安全渡过冥河到达死亡世界。“我们相信上帝”作为座右铭被刻在美国钱币上，不由得让我们想起同为美国偶像的玛丽莲·梦露。在《死亡的梦露》(图23)中，杜马斯没有选取玛丽莲·梦露非常性感迷人的典型形象，而是在梦露的传记中选取了一张她死亡后的尸检照片。画面中是一个她侧面的脸部特写，

几乎只用了白色和蓝色，充分表现出梦露死亡后没有生命迹象的瞬间。她的皮肤不再美丽，而是夹杂着斑驳与溃烂。梦露已经不再是美国性感的女神形象，她就是一个普通的人，带着悲伤与失望离去的人。当代社会所塑造的美丽神话急速地转变成腐烂与破败。

鲍德里亚关于现代城市街景的理论不仅仅是一个警告，现在更可作为一个认识的出发点。时间、街景与人作为场景全都在逐渐消逝，公共活动空间也几乎不存在。广告渗入到各个领域，它可以将各种污秽的东西转变为实在而具体的商品。无所不在的广告充斥着大众的生活，这是我们今天唯一的生活景观。分子、原子等粒子闪烁着运动在各种巨大的显示屏幕中，真正的公众活动场景和空间已经不复存在。

《命运》(图24)描绘的是夜晚街道旁商业店铺橱窗中的服装模特，大尺幅的画布像是真实的窗口。影子和玻璃上昏暗而褪色的光线呈现店内模特幽灵般的形态。模特像散落的木偶在灰色的光雾中若隐若现。作品呈现了本雅明对于“漫游者”与“拱廊街”的描绘。商店橱窗在传统意义上是视觉消费和欲望的象征，而此时的图像在连贯性和模糊性之间波动，我们窥探的欲望被激发又被挫败。<sup>④</sup>《药房》(图25)描绘的是日常生活中经常可见的对象，照片素材是整个欧洲城市街道随处可见的绿色药房的影子，人们在日常城市生活的景观中不会特意关注这种司空见惯的标示，绿色的影子实质代替了主题的缺失。在这荒凉的街道上，商业城市景观挡住了药房的标志，将其治疗的功能分解消融在形状和颜色中，无疑在《药房》的作品中，我们看到了图伊曼斯的精神指向。

在德国艺术家丹尼尔·里希特的作品中，我们看到了他对人类社会现状的深刻警醒与反思。《色彩理论》(图26)中五彩斑斓的几何图案代表着现代性繁盛的极致状态，在这一背景下一个身穿小丑服装的人即将死去，惨白的面容和深陷的眼眶，衣衫褴褛的装束和茫然痛苦的眼神，似乎宣告着一场繁华盛大剧目的终结。《什么都没有》(图27)中，彩色网格图案再次被引用，在这样绚丽夺目的背景下正上演着怪诞且令人毛骨悚然的舞蹈。白色的骨骼缠绕和紧拥着一个基座上长满蓝色羽翼的生物。画面左侧一个黑色的乌鸦衔着一个“沙漏”向扭结在一起的形象飞去，似乎预示着蓝色生物死亡的来临。这恰恰是克尔凯郭尔所提到的“现代性”沙漏即将流空的预言。《指向punktum》(图28)中带着尖帽的人物被璀璨的白光环绕，他从天而降被一群灼烧的红色人群围绕，白色人物用手指向远方，似乎是一个救世主的形象。红色的人群呈现着狂热与病态的极致状态。

一个永恒的现代故事情节：大灾难隐隐迫近，却似乎并没有发生。大灾难与日俱增的现实性使大灾难的修辞不断膨

胀。它还在隐隐逼近。我们似乎处在一种现代大灾难的阵痛中。环绕整个地球的导弹还没有发射，它能把地球上的全部生命毁灭多次。现代生活使我们习惯和灾祸的断断续续的意识相处，这些灾祸不可思议，而我们却熟视无睹。现代性沙漏的比喻让我们深刻地感受到人类在隐蔽的无意识中走向绝望与死亡的悲惨命运。欧洲艺术家通过不同的绘画语言及表现题材呈现了作为一个现代人的生存窘境。

综上所述,图伊曼斯、杜马斯、丹尼尔·里希特、艾德里安·格尼等欧洲艺术家，他们的绘画作品同样是对人类身体的描绘，但与古典和现代阶段的艺术作品相比，所关注的角度迥异。古典阶段的艺术家耗尽毕生精力练习描绘人体，对解剖、比例、透视、构图等要素反复表现。现代阶段的艺术家将人体进行各种形式的分解实验，毕加索、德库宁、马蒂斯等艺术家利用人体创作了不同的风格形式，而这些作品描绘的仅仅是人体形式并非“身体”。直到二战后，历经了人类的浩劫，艺术家们开始反思人性和个体的生存境遇。在尼采宣布“上帝之死”后，身体获得了全面的解放，身体摆脱思想文化和意识形态的控制，成为独立的物质实体。欧洲艺术家对于人类身体的表现，正是基于对人类生存状况的关注，他们极力表现栖居在一个不断形变、终有一死、脆弱得不堪一击的身体的切身感受，“你的身体是战场”成为当代艺术中表达身体的宣言，它从更广阔的意义概括了一个观念，即身体。当代艺术对身体和身体局部的诋毁是一种显而易见的反古典策略。

艺术家们坚信，要充分理解人类的状况，就必须从完全自然原始的肉体中认识身体。特别是那些提醒我们终将一死、饱受磨难、伤痕累累的各种身体状态：松弛、下垂、流血、渗出、老化、残疾、疼痛、疾病和死亡。这些真实的身体状况不应该被遮遮掩掩。除此之外，当人们面对那些不再属于完整身体的一部分的断肢残臂、鲜血、毛发、呕吐物等形态时，会强烈感受到高度的恐惧感或脆弱感，迫使人们重新专注于自身的物质有形性，并警醒地意识到自身在这个纷繁多变的尘世中的脆弱存在，从而面对自我身体与原始的关系。

注释：

① 苏珊·桑塔格著，程巍译：《疾病的隐喻》，上海译文出版社，2014年，第3页。

② Josef Helfenstein, “The Drawing, Raw Material, and Basic Illustation of the Work: An Interview with Luc Tuymans,” in Luc Tuymans, *Premonition: Zeichnungen / Drawings, by Helfenstein et al.* (Bern: Kunstmuseum Bern and Benteli Verlag, 1997), p. 55.

③ “Juan Vicente Aliaga in Conversation with Luc Tuymans,” in *Luc Tuymans*, by Ulrich Loock et al. (London: Phaidon, 1996), p. 25.

④ 瓦尔特·本雅明著，王勇译：《单行道》，译林出版社，2012年，第19页。

范晓楠：中央美术学院博士后 天津美术学院副教授

# 油画创作中的绘画性表现探析

## A Brief Analysis of the Painterliness in Oil Painting Creation

陶依洋 / Tao Yiyang

**摘要：**在当代绘画艺术创作中，部分艺术家过于重视在创作内容、方式、图像等方面的表达，却忽视了油画在绘画性影响要素方面的要求，即油画的绘画性。绘画性的一个特点即画面是艺术家内心情感和个性特征的真实表达。本文以当代欧洲艺术家及其作品为例，从形式、技法、材料三方面因素探讨了油画绘画性的重要性。

**关键词：**油画；绘画性；要素



图1 拉斯·埃林 Short Term Memory 170×170cm 2014年



图2 丹尼尔·里希特 Those Who Are Here Again

### 一、引言

油画，是一种外来的绘画艺术形式。受到各方面因素的影响，绘画性语言在油画创作中的表现力不断丰富，其在中国的不断发展中经历了许多波折与考验，如大众媒体对绘画艺术的冲击、消费者市场化的趋势、图像化的不断扩充取缔等等。<sup>[1]</sup>但是，无论时代和环境如何发展变化，油画作为一种基本的绘画形式应坚守自身的本体性。绘画性语言在发展过程中不是简单地复制和模仿先前的成功模式，而应遵循当下发展，把握时代气息，不断探索和创造新的绘画方法与模式，这也是绘画生命力本质所在的表现。<sup>[2]</sup>

从古今中外油画的历史发展来看，绘画性语言在油画创作中是一个不可或缺的部分，个性化的绘画性语言反映出时代的特征和精神面貌，也凸显了优秀油画作品的伟大之处。另外，注重创作中的绘画性语言表达，也与中国油画的发展一脉相承。由此看来，注重绘画性语言表达，是油画创作在中国这块具有深厚的传统文化土壤中持续生长发展的必然需求。<sup>[2]</sup>广义上的绘画性，是普遍用来描述或阐述非绘画艺术门类的创作特征，它是绘画作品的基本属性之一，近似于绘画艺术的表现形式，包括构图、明暗、笔触、肌理、造型、画面气氛等综合因素。<sup>[3]</sup>大多数人把绘画性定性为纯手工绘制，更多的是强调专业技法问题。从这个角度讲，具有绘画性的作品就更加专业化、特殊化，非专业人士很难进行复制。<sup>[4]</sup>虽然这在一定程度上区分了绘画图像与其他图像，但这种说法对于这个问题的理解仍是片面的。

我们通常探讨的绘画性是从狭义层面上来解释的，即手工绘制的作品，是绘画作品的表面呈现，是一种表达方式。绘画性语言不仅仅是由这些元素简单构成，更是一种依赖于这些元素而组成的一种新的语言方式，对于绘画性语言的探索不仅有利于解读其包含的内在意义，也有利于不断提高对绘画手法的认识<sup>[3]</sup>。同时，艺术家对于同一事件的看法也是多种多样的，因此创作出来的作品风格多变。在不同的时期，艺术家的绘画性展现也会受到社会等多方面因素的影响。不同因素所产生的作品，在视觉上给观者的心理感受不同，对不同因素加以分析，了解观者欣赏过程中的不同感受，才是绘画性的核心所在，这正解释了一些经典绘画作品经久不衰的原因。在下文中，笔者将从形式、技法、材料三方面因素阐释其与绘画性的关系。

### 二、绘画性中的影响要素

#### (一) 形式要素

形式语言的表达与绘画性紧密相连，尤其在油画中，绘画的形式语言的表达形式丰富多变。以当代挪威画家拉斯·埃林为例，他在具象与抽象绘画形式中探索新的突破，创造出一种处于幻境的生活情境。他的作品，画面多以冷色为基调，巧妙地设置不同的场景与主题，精心渲染，唤起人们内心忧郁、怅惘的心理，模糊的影像、瞬间位移的人物，这些不刻意的精心刻画，都是埃林画面独特形式的体现。看似不完整的画面（图1），却有多样丰富的笔触，他运用多层不同颜色罩染，创造出微妙的色彩变化，使观者有足够的想象

空间去弥补画面的缺失。埃林的画面传达出一种对周围世界的不完整的奇妙体验，如同一张旧照片或报纸上的图片，因此在他的画上总似笼罩着薄雾一般。由此可见，不同形式的绘画会带给人不同的感受，不同的表现方法也会产生不同的效果。绘画性要求画者将内心情感以不同形式充分融入画面，展现个性特征。反之，若绘画形式单一，那效果就如同相机，仅是单纯记录画面，则就违背绘画性的定义。<sup>[4]</sup>

#### (二) 绘画性中的技法要素

一幅绘画作品的品质高低在一定程度上取决于对技法运用的熟练程度，如果只有灵感的乍现和丰富的内心世界，却没有一定的技术支持，也很难绘制出理想的绘画作品。绘画语言具有抽象化特点。因此，从这个方面来说，娴熟的绘画技巧是一幅品质高的绘画作品的基本要素之一。例如德国画家丹尼尔·里希特在进行油画创作的时候就会对画面进行自己的主观处理，尤其在色彩处理效果上，丹尼尔·里希特通过各种丰富的色彩组合以及模糊性的技法，营造出一种引人入胜的幻境。他的作品除了以线造型外，色彩所产生的吸引眼球的视觉效果、灵活的笔触，也使人物更加活灵活现，里希特在画中主要运用红、黄、蓝、黑等颜色，如他的作品《Those Who Are Here Again》（图2），通过丰富的色彩、奇特的构图形式以及人物的幻影描绘出一种超现实主义景象，一个多彩世界，给人以无限的遐想。他通过人物动态和夸张的色彩来表现人物，他画中的人物与环境共存于鲜明的色彩之中。而他所表现的自然风景与真实的生活环境不同。怪诞的人物、鲜明的色彩、斑斓的服饰，使画面强壮而有力，物体、人物和环境三者充满戏剧化表现。这些都说明了技巧在绘画中的重要性，但笔者认为，技巧和绘画性是不相矛盾的，从一定程度上讲，技巧有助于提升画面的整体感效果，起到积极的作用。不是完全模仿就有高品质的画面，而是画家自身能否通过自身的技术，来表达自己的所思所想，将内心情感融入画面。当然，也不能过分追求技术而忽视了画面的绘画性，应积极寻求二者之间的平衡。例如，部分写实主义的画家太过于强调画面的逼真，强调技术的重要性，却忽视了整个画面，像照相机般复刻所描绘的对象，使画面失去生气。

在油画绘画技法中，笔触是一个重要的、不可分割的组成部分。画家可通过运用画笔的点、搓、揉、平涂、散涂、厚涂等多种方式进行描绘，这种笔触的痕迹是通过油画材料，即颜料、画笔、画布等来间接表现艺术家的情感与智慧，从而唤起欣赏者与艺术家之间的情感共鸣。<sup>[4]</sup>很多画作的绘画性都是以笔触的方式表现，如弗洛伊德秉承西方笔触，厚重奔放，画中的形色在笔触的交织下刚健有力；俄罗斯画家柴姆·苏丁运用强烈的笔触、夸张的造型、鲜艳浓烈的色彩、

具有无限绘画性和表现性的语言来诠释他的作品；梵高个性张扬的笔触扭转，使画面蕴含激情和生命力<sup>[3]</sup>。

#### (三) 绘画性中的材料要素

材料是展现绘画性魅力的另外一个关键性要素。德国著名画家基弗的作品《在那里，玫瑰花刺的夜晚闪亮着，在玫瑰的暴风雨中，我们转身朝向那里》就是很好的例子。首先，巨大尺寸作品就极具震撼力，观者看不到作品边际，似乎被它带向远方，陷入作品的绘画意境之中。画面中有一片红色罂粟花田，在这些花的旁边有一些代表星系的数字，这件作品中含有质地粗糙的金属，隐喻战争的惨烈。悬挂在画面上的铁丝网就像荆棘一样缠绕在花丛中，更令人惊讶的是，有一朵枯萎的玫瑰隐没在荆棘中，隐喻战争的残酷。基弗的作品大量运用钢铁、铅、灰烬、金属片、石头、照片、泥土、稻草等综合材料来作画。巨大的作品尺寸和复杂的肌理，使作品充满了张力和忧郁的美感，给人以强烈震撼的视觉冲击力，在他的画中蕴含着一股强烈的历史使命感，使人感到威胁和压迫。他的创作手法非常现代化，主题隐秘而深刻，还运用了一些拼贴手法，使得作品蕴含着一种痛苦与追思历史、文化的使命感。

可以说，不同材料的运用可以给视觉带来不一样的冲击和体验，画者通过对不同材料的运用来增强作品的表现力与绘画性。基弗便是通过运用荆棘、枯萎的玫瑰、厚重的泥土等质地不同的材料，勾勒出感染力极强的绘画作品。因此，在材料与绘画性二者之间还需注意在不断探索出新材料的同时，也应关联于作品的主题、内容、形式等方面，二者互相协调，创造出优秀而具有影响力的作品。<sup>[4]</sup>

#### 三、结语

绘画性语言在油画创作中至关重要，个性化的绘画性语言有利于更好地反映时代的特征和精神面貌。本文以当代欧洲艺术家为例，从形式、技法、材料三方面探讨了油画绘画性的重要性，讨论了艺术家们在油画绘画性的探索道路上的实践创新，旨在为油画领域的创作前景提供借鉴和思考。

参考文献：

- [1] 张生华. 从图像走向“绘画性”的当代油画[J]. 美术观察, 2016(09): 92-95.
- [2] 徐慧. 油画创作中的绘画性语言表达之我见[D]. 福州: 福建师范大学, 2015.
- [3] 王恒. 绘画与绘画性——浅析当代油画中的绘画性[D]. 北京: 中央美术学院, 2014.
- [4] 黄胜. 当代油画中的绘画性[J]. 中外企业家, 2017(5): 266, 268.

基金项目：2017年江苏省教育信息化研究立项课题（课题编号20172019）；江苏高校哲学社会科学研究基金项目（项目批准号2017SJB1783）

陶依洋：南京师范大学美术学院油画专业在读本科生

# 风景画家康斯泰勃尔艺术真实性初探

A Probe into the Truthfulness in the Art of the Landscape Painter Constable

程梦琦 /Cheng Mengqi

**摘要：**康斯泰勃尔是 19 世纪英国风景画的代表性人物之一。他的风景画丝毫没有矫揉造作的倾向，是对大自然最真实的反映。康斯泰勃尔艺术中的真实性主要体现在他所画的风景就是自己身边熟悉的风景；其次，他追求特定环境、

时间下的云层、光线的真实变化给画面带来的视觉色彩变化。他崇尚自然、简朴，能在平凡的景物中发现美，他的画给人一种“田园牧歌”般的视觉体验。

**关键词：**康斯泰勃尔；真实性；田园牧歌；风景画

经过 18 世纪的发展，英国风景画从原来不受重视发展到与肖像画并肩，到 19 世纪，英国风景画发展到黄金时期，涌现了一批优秀的风景画家，康斯泰勃尔就是其中一位。

康斯泰勃尔（1776—1837）出生于英国索福克郡东勃高尔特地区一个磨坊主家庭，他的童年在史铎谷度过，家乡的景物后来也成为他创作的灵感源泉。他在 1812 年写给费欣的信中提及：“……我那快乐而无忧无虑的童年时光，都是在史铎河畔度过。那儿的风景让我成为画家，我心存感激。只要一提笔，我总会想起那儿的美景。”<sup>①</sup>相对于同时期的其他画家，康斯泰勃尔的画面内容是真实的，他画的都是他熟悉的史铎谷和英国其他地方的风景，如《玉米田》这幅画中出现一条阴凉小径，画面中清晰地表现出清晨阳光洒向大地，风轻轻摇曳着树叶的景色，而这条小路正是他上学途中每天会经过的一条小径。

康斯泰勃尔在 1821 年至 1822 年创作了一系列有关云的习作，如《汉普斯特的天空、树和红屋》《地平线上的树与云》《云》等。为了更加详尽地了解云的变化，他经常在画作背后写上日期、时间和云的形状与色泽给人带来的视觉感受。可以说他在创作中对天空作了几乎是科学的研究，他保存下

来的速写显示出天空中云的众多类型以及光的效果或彩虹，有许多记录时间的标记。如：“10 点钟，早晨向东南看去，西边有非常清新的风，非常明亮和鲜明的银灰色云快速掠过，这是很贴切的奥斯明顿的海岸。”如：“1822 年 9 月 5 日，上午 10 点，放眼东南方，西风轻轻拂过。半空中亮而鲜明的灰云，快速飘过一排黄色的花坛。这是奥斯明顿海岸特有的景观。”

“自然山水，远近深浅、四时朝暮、风雨明晦之不同。”即是说自然风景在不同角度、季节、气候等条件所形成的变化都不同，正如康斯泰勃尔的云系列习作中体现的一样，不同时间的云的变化不同，表现出来的画面氛围不一样，他记录下，并表现出。不仅云系列，他所有的绘画作品都在体现这一艺术主张。

从中我们可以看出康斯泰勃尔的风景是在特定天气、特定地区、特定光线下的表现，正是这种种的特定，使得康斯泰勃尔的风景有一种奇异的光色效果。他还使用刮刀直接把颜色并置在画布上，用调色刀刮出跳跃的色块、大胆的形体、闪烁的高光和丰富的暗部。他将空气、氛围和光的颤动传达给观者，通过观者的眼睛去调和。后来人们也将这种在画面

上留出闪烁的白而获得的和谐统一强烈震撼的色觉效果称为“康斯泰勃尔的白雪”。

色彩上，他擅于观察表现不同地区气候环境下的绿色，在《干草车》中，他采用不同的绿色来表现叶子和草地，在用笔上分别用笔点擦组成。通常他用短而分离的碎笔触来画大幅作品，使得画面具有一种生动性，有一种不可遏制的宣泄感。《麦田》也是一幅以绿色为主调的作品，康斯泰勃尔以不同的色度来描绘不同景深的绿色，前景是暖绿色，金色麦田后面是略带冷色的绿色牧场，暗部是暖绿，一切都那样层次分明，有条不紊。

不同于同时期的一些画家，康斯泰勃尔没有临摹现有的图片，而是去走进自然，在田野里直接作画。正如康斯泰勃尔曾在《英国风景》这本书的前言中说道：“艺术有两种截然不同的表现方式，一种是亦步亦趋地追随前辈的成就，临摹其作品或予以选择、组合；另一种则是从大自然本身取得精粹。”康斯泰勃尔就是践行了第二种方式，仔细观察自然生活，发现了属于自己的艺术语言，形成了自己的一种独特艺术风格。

与康斯泰勃尔同时期的风景大师透纳，也是 19 世纪英国风景画的代表人物。他早期的代表作《海上渔民》反映出他对光色的特殊感受，画中所画的月光、天空中的薄云和光在水面上的反射，反映出透纳对光色统一的特殊处理方式，表现出透纳作品的哲学性和浪漫气息。他晚期的代表作《尤利西斯嘲笑独眼巨人》给人一种炫目的感觉，标志着透纳的光、色和想象力进入顶峰。他将理想、现实和浪漫主义糅合在自己的风景里，用自己特有的艺术语言为英国的风景画发展贡献一份力量。

虽然康斯泰勃尔与透纳的绘画题材一样，对光与色也都有有一种特殊的敏感度，但是透纳的风景具有一种幻想性，他笔下的风景有一种戏剧性的悲壮雄伟，具有浪漫主义情怀；而康斯泰勃尔表现的是现实的风光，与透纳风景的雄伟相比更显质朴。

康斯泰勃尔虽然生前并没有受到过多的重视，但是他

的艺术给我们留下了很宝贵的材料，他热爱大自然，歌颂大自然，他在真实和平凡中发现了美，他如实描绘了特定时间、特定地区、特定气候下的特定环境，注重气候和光线在环境中的效果，他的作品给人一种田园牧歌般的宁静和深远。康斯泰勃尔的风景画既丰富了当时的风景画发展，也开拓了当时人们对风景画的欣赏眼界，他的艺术值得我们反复推敲琢磨。

注释：

①何政广主编：《英国风景画大师——康斯太布尔》，河北教育出版社，2000 年，第 11 页。

参考文献：

- [1] 李建群. 英国美术史话 [M]. 北京：人民美术出版社，2000.
- [2] 薄松年. 中国美术史教程 [M]. 西安：陕西人民美术出版社，2008.
- [3] 何政广. 英国风景画大师——康斯太布尔 [M]. 石家庄：河北教育出版社，2000.
- [4] 中央美术学院美术史系外国美术史教研室. 外国美术简史 [M]. 北京：中国青年出版社，2007.
- [5] 钱流. 人与自然的对话：康斯泰勃尔风景画解读 [J]. 苏州大学学报，2010（03）：125-126.
- [6] 王一旺. 康斯泰勃尔的风景画：浪漫主义的“田园诗” [J]. 郑州轻工业学院学报（社会科学版），2008（02）：37-39.
- [7] 吴达志. 十九世纪英国的风景画 [J]. 世界美术，1981（01）：55-56.

程梦琦：天津美术学院艺术与人文学院在读硕士研究生

# 浅析儒家“中和”观在室内设计中的运用

## A Brief Analysis of the Application of the Confucian Concept of “Mean and Harmony” to Interior Design

郝嘉懿 孙 明 /Hao Jiayi and Sun Ming

**摘要：**在儒家思想的诸多标准中，“中和”观是最基本的特征之一，因此在艺术领域中，人们通过对“中和”观的学习和研究，探讨其本质特征以及在室内设计各个环节中的运用，并从不同的方面将“中和”的艺术精神融入室内设

计。中国传统文化源远流长，使得中国成为世界上最早的礼仪之邦、文明国度之一。儒家思想作为中国传统文化的源头之一，我们的先辈早已将之运用于诗词、音乐、绘画等艺术中，使其成为我国独树一帜的传统艺术。这其中“中和”这一整体性概念也渗透在了室内空间的设计中。古往今来，我们可以看到许多经典的室内空间设计都受儒家“中和”思想观念的影响或蕴含着代表儒家“中和”思想的中国文化元素。随着时代的推移，中国传统文化对现代人们生活的影响也越来越大，“中和”思想也逐步融入了当下现代空间设计之中。因此探究“中和”思想的本质在室内设计领域的运用，有助于在设计研究中将传统文化精神加以新的应用。

### 一、“中和”观的产生与特征

#### （一）“中和”观的产生

“中和”思想是儒家思想的重要特征之一，其从发生到成熟经历了较长的演变过程。以孔子、孟子为代表的思想家将其推到了新的高度。孔子是儒家学派的创始人，他将“仁”作为分析美与艺术的起始点，并认为个体的心理欲求必须与社会规范达到和谐统一。孟子的思想观念可以说是孔子思想体系的继续，孟子提出了新的表达，认为道德品性的特征在于“仁义”，善美统一的特征在于中和。这其中“中”是人自身存在的本性，“和”则是人个体应当遵循的原则，若做到“中和”，则天地各在其位，万物生长发育。这一原则显然是儒家追求“中和”境界的美学理想的继续。但我们不难看出“中和”思想所具有的重要意义。

“中和”一词由“中”与“和”组成。“中”是兼容两端，居而不移的含义，可以将其理解为正确且适当；“和”指协

调，将繁杂对立甚至矛盾的事物相结合并做到协调统一。即“中和”代表了从容中道，含而不露，婉而成章。理学家朱熹认为：“盖礼之为体虽严，然皆出于自然之理，故其为用，必从容而不迫，乃为可贵。”朱注认为“和为贵”，“和”是“从容不迫之意”。当代著名哲学家李泽厚先生认为，“中和”要求天人、身心、人际的和谐为尺度标准，这是美的“哲学尺度”。他还强调，中和思想即情理相得，以理节情的平衡对伦理性、社会性的心理满足非常重要。

**关键词：**儒家思想；“中和”观；室内设计

（二）“中和”观的本质特征

#### （二）“中和”观的本质特征

《论语》中并没有明确论述“中和”的概念，但孔子在《八佾》中有一段话：“关雎乐而不淫，哀而不伤。”意指快乐要有节制，悲哀却不至于过度悲伤，表达要走中道精神，不要走极端，这被认为是孔子表达“中和”的地方。而在《尧曰》篇，孔子提出君子“欲而不贪，泰而不骄，威而不猛”的看法。句式与“乐而不淫”相同，含义也在于“适中而不太过”。那么“适中而不太过”的特征是什么呢？

儒家思想认为只有事物达到了最佳平衡点“中”，才能做到和谐。这就要求个体找寻适当的行为与标准，此行为与标准即为中和。正所谓“乾道变化，各正性命，保合太和，乃利贞”（《乾卦·彖传》）。这是《周易》的核心思想。“太和”之意为程度最高的和谐，它包括人与自然的和谐、人与人的和谐、万物之间的和谐，在和谐之中寻找合适的行为与标准。这一原则是“中和”的特征——“时中”。

在儒家经典著作《中庸》中充分反映了“时中”这一概念。《中庸》言：“君子素其位而行，不愿乎其外。素富贵行乎富贵，素贫贱行乎贫贱。”大意是指，君子只求就现在所处

的地位，来做他应该做的事。即使在不同环境下，应当做出合适的选择。关于“时中”，理学家朱熹解释说：“君子之所以为中庸者，以其有君子之德，而又能随时以处中也。”进一步论证了根据环境和时期等的不同，而找到一个最合适的平衡点，以求在变化的同时获得和谐的效果，求得和谐的平衡点。

明代著名思想家、文学家王阳明先生强调“一体之仁”的观念，认为由“一体之仁”的观念出发，有希望得到一个“天地万物本吾一体者”的和谐共存的理想世界，这区分对待不同对象的恻隐、不忍、顾惜等不同的情感（《大学问》），也是遵循中和之“时中”的原则。由此可见，根据所处环境等不同，找到最合适的平衡点，讲究在变化中达到和谐，以求得合适的行为与标准即是中和思想的特征所在。

### 二、“中和”观在室内设计中的运用

《中庸》言：“喜怒哀乐之未发，谓之中；发而皆中节，谓之和。中也者，天下之大本也。和也者，天下之达道也。致中和，天地位焉，万物育焉。”这是儒家思想追求的理想境界。“中”是恰如其分、恰到好处，无“过分”“不及”，“中”与“和”是相互协调、和谐统一。相似的概念在《考工记》中也有记载：“天有时，地有气，才有美，工有巧，合此四者，然后可以为良。”和而为美，缺一不可。作为艺术创造的尺度，“中”是“和”的前提和条件，“和”是“中”的目的，两者互相统一，达到在变化中达到和谐。结合“中和”思想“时中”这一本质特征，我们可以从室内空间设计的几个要素探讨其可视化运用。

#### （一）空间体量与尺度均衡平稳

室内空间的体量与尺度的概念是建筑内部空间的容积，包含长度、宽度、高度三向维度。一般而言，根据室内空间的使用要求来确定空间的体积与尺度；根据人们不同的行为对使用功能上有着不同的标准。室内空间布局，作为室内设计的一个最基本的环节，要求我们在构图或布局的设计中应该达到不同体量与功能下均衡平稳的效果，这样可以使人得到视觉上的和谐自在之感，心理上的宁静舒适之感。

空间出于不同的功能要求，其体量尺度的制约也有所不同。中国古代的政治要求是以宗法制度为核心的礼制，在中国皇家建筑空间受到“礼”作为中国文化的根基的制约和影响，就是《周礼》中“匠人营国，方九里，旁三门。国中九经九纬，经涂九轨。左祖右社，面朝后市……”的描述。这对皇家建筑以及其室内空间布局做出了制约，在多样的风格变化中保持了统一的风貌。“中和”观在皇家建筑空间强调轴线、均衡对称、层次明晰的特征中得以运用。皇家宫殿空间一般都具有较大的面积和高度，体量往往可以大出一般使用功能的要求，营造出宏伟、博大或者神秘的空间氛围，这里的功能要求和精神要求是一致的，体量与尺度是对人们在宫殿中行为的约束，它所追求的则是一种强烈的心理上的感染力，这也是“时中”原则中寻找合适的行为与标准的精神之所在。

在特定的皇室环境和时代背景下建造的宫殿庭院设计，有其独特的规范和需求。位于北京颐和园的玉澜堂、宜芸馆分别为皇帝、皇后的寝宫。其庭院和宫殿的设计在均衡对称的前提下有着明显主从有序的特点。皇帝寝宫玉澜堂为第一进院落，正殿面阔五间，门屋面阔三间，前后出三间抱厦，左右连东西耳房，形成五正四耳的布局。宜芸馆，作为皇后寝宫，与帝寝宫玉澜堂相配，但在空间体量上略微缩小，建筑高度略微降低，其正殿相对于玉澜堂正殿降低了规格。庭院的建筑的面阔、进深尺寸、长宽尺寸也都略小于玉澜堂，稳妥地处理了帝、后寝院的等级差别。玉澜堂、宜芸馆的庭院和宫殿空间设计充分体现了寻找合适的秩序、强调和谐平衡的特点。

我国的宗教庙宇之类的建筑空间设计也受到“中和”观“时中”原则的影响，设计思路多采用纵轴式中轴对称进行统一。宗教庙宇的建筑群多以大殿为中心，左右对称分布配殿，沿中轴线设置重重院落与建筑。其建筑通常以建筑群为组合，空间布局为一层层院落，给人以庭院深深的空间效果。在空间体量方面宗教建筑不能超越皇家建筑，它的功能是展示宗教文化，是一个修身养性的场所，在空间设计时应营造内敛静肃的氛围，不需要强调和夸张。殿堂的建筑高度按其中供奉的神像的大小设计，只要求它的比例和谐平衡，不追求空间的高大体量，这与西方教堂所追求的超尺度设计风格形成鲜明的对比。

位于上海市南郊龙华镇的龙华寺，其建筑外观完整，布局合理。主要建筑物大雄宝殿、天王殿、弥勒殿、三圣殿都建在一条中轴线上，大雄宝殿左右建有鼓楼、钟楼，对称地分别左右，形成均衡平稳的空间状态。在天王殿前建有钟楼、鼓楼，皆是三层阁楼，体现中国古典建筑的传统做法，进而后两进院子是基本封闭的，简洁明了，带有传统的廊的空间，不冲淡主体的建筑的同时也不失精致，使得整体的空间设计和谐平衡。这样的空间格局体现出儒家“中和”观的精神，可以与宫殿、住宅的空间相对照。对于宗教建筑而言，此处要体现的是佛与人对话、修身养性的场所，所以在院内的尺度上相对更远离人使用。

不同于皇家建筑中的高爽宏伟、宗教建筑中的庄严肃穆的情绪，在现代室内空间中，稍作低矮的体量处理会使人感到亲切、宁静。人们在低矮的室内空间中会放松身心，享受家的氛围。“损刚益柔有时，损益盈虚，与时偕行。”《损·彖》中的论述，表达的就是如此兼容行为的刚柔进退，考虑具体的时空环境，设计才能合理和顺，获得意想不到的效果。

“轴”的概念在现代的室内空间中也有很多体现，“对称”与“均衡”的设计思路可以根据原有建筑空间的尺度体量、空间的风格形态与主题元素等因素来进行选择和安排。对于一些重要立面的设计，如客厅电视墙、店面文化背景墙、酒店大堂背景墙等，多是追求均衡效果，通过陈设的摆放、线条的疏密、材质的肌理、光线的调和等，来表现室内设计中空间布局的均衡之处。

### （二）空间形态与比例的适宜和谐

空间的设计是决定整个室内空间形态的最基本要素。不同的平面布置效果、立面的处理，对室内空间形态产生较大影响，使人在各异的空间形态中产生不同的感受。在设计空间形态时，要求设计师将使用功能要求和精神感受相结合统一，使之既适用，又有一定的艺术意图给人以享受。正如《升·象》中强调：“柔以时升，巽而顺，刚中而应，是以大亨。”这种刚柔进退，收放有度，寻求平衡状态下的美感，是“中和”观在对待空间形态方面的态度。

室内空间一般呈矩形形态，其长、宽、高的比例不同，形态造型也可以有很多的变化。个体处于不同的形态的空间会有不同的心理感受。例如高窄的室内空间，竖直向上的方向性较强烈，会使人产生向上的感觉，伴随激昂、崇高或兴奋的情绪。一些教堂的形态造型设计是又窄又高的，正是利用空间的几何形状特征，而给人以满怀热忱的精神力量，使驻足在教堂的人们摆脱尘世的羁绊。而一个狭长的室内空间，纵深的方向性比较明显，这样的形态造型使人产生深远的感受。这样的空间形态可以给人以寻求、产生期待、引人入胜的心理感受。

在中国建筑中独树一帜的中国古塔，其塔身建筑和室内空间的形态比例设计方面就受到了儒家“中和”观的影响。塔的室内空间又窄又高，自下而上的高耸的几何形状特征给人以超越一切的精神力量。而塔的建筑与室内空间设计通过水平面的铺开来衬托浩大、宏伟的气势，而抑制单体建筑的凌空出世。因此对于这些高耸入云的佛塔，以多重的水平线来削弱其拔高之势，从而在立面上得到一种垂直与水平构图的中和之美。

以室内家具陈设为例，中国独具特色的明式家具形态内敛含蓄，尺度适宜，比例匀称，家具曲线结合得当，各部件线条雄劲流利，外形轮廓与装饰处理恰到好处，没有过多装饰而形成独特的风格，这正是“中和”精神的体现。而清式家具体量宽大，各类雕刻技法堆砌的同时追求富丽堂皇，其艺术价值明显逊色于明式家具。在现代室内空间设计中，无论空间形态、家具形态还是陈设品形态，均应考虑整体和谐统一，这样设计的室内空间才更加耐人寻味，经得起仔细品味。

### （三）“时中”原则下空间色彩设计

中国传统的建筑中，我们可以看到许多色彩朴素却引人入胜的建筑。例如以徽派建筑为代表的江南民居建筑一律青瓦白墙，犹如一幅水墨画在眼前缓缓展开。延伸到室内设计对色彩的运用也有异曲同工之妙。在设计方面对色彩的节制，一方面是因为古时受到等级制度的制约，另一方面则是因为艺术效果的呈现。北宋诗人苏东坡曾写道：“凡文字，少小时须令气象峥嵘，彩色绚烂。渐老渐熟，乃造平淡。其

实不是平淡，绚烂之极也。”流传至今，已变成了脍炙人口的佳句：“绚丽至极，归于平淡”，“运墨而五色具”，这就是室内空间色彩中的“时中”原则的体现

国际著名华裔建筑设计师贝聿铭先生的代表作之一《香山饭店》就是一座融合了中国传统美学思想的经典酒店设计。其设计在色彩方面的运用堪称经典，整个酒店的装修，从建筑外延到室内设计，基本只用了三个颜色，大面积的白色是营造平静娟秀的氛围，灰色是仅次于白色的中间色调，使得空间富于变化，黄褐色是小面积的点缀，从而活泼了空间氛围，这三种颜色组合在一起，无论室内外都和谐统一，风格典雅。贝聿铭先生在设计中很好地结合了中国古代艺术，汲取了儒家思想中“中和”思想观念，创造出了具有自己独特色彩韵味的佳作。

如今的室内设计，很多设计师喜好追求出挑的色彩运用，制造视觉的冲击。事实上，舒适的生活环境应当选择朴素淡雅的色彩，营造一种悠闲恬静的居住空间。当然，也并非排斥色彩，不同材质的本色就如木材自身的色泽和花纹会有深浅变化，粗细有别，石材天然纹理细腻光洁，多数具有反光的效果，在反光中富于变化却又有度，运用在室内空间中也不失为上好的选择。室内空间的色彩运用一定要与整体的室内设计氛围结合一致，巧施颜色，运用有度，才能设计出优秀的室内设计案例。

### 三、结语

从孔子直到宋明理学，儒家思想有其完整的逻辑发展过程。“中和”观作为其中的一项经典的整体性概念已经融入我们生产生活中的方方面面。在全世界都在反思传统的今天，“中和”观以鲜明的艺术精神和独特的审美角度影响着中国传统艺术，使其在世界艺坛中独树一帜。如若将“中和”观运用于建筑与室内空间设计，也必将大放异彩。

#### 参考文献：

- [1] 叶朗. 儒家美学对当代的启示 [J]. 北京大学学报 (哲学社会科学版), 1995 (01): 11-13.
- [2] 张建永. 艺术王国的仁学精神——孔子的文艺美学思想 [J]. 吉首大学学报 (社会科学版), 1994 (01): 5-8.
- [3] 祝爱平. 中国传统文化与当代室内设计 [D]. 南京: 南京林业大学, 2004.
- [4] 陈昭英. 儒家美学思想与经典诠释 [M]. 上海: 华东师范大学出版社, 2008.
- [5] 叶凯. 当代室内环境审美对高情感和意境的追求 (下) [J]. 室内设计, 1997 (01): 6-10, 21-22.
- [6] 蔡德道. 从传统获启迪, 但不“复制” (下) [J]. 新建筑, 1994 (03): 21-23.
- [7] 吴亭莉. 努力寻求结合点——对“新而中”建筑风格的追求、探索与实践 [J]. 建筑创作, 1995 (01): 12-14.
- [8] 张文忠. 论室内设计的倾向和发展 [A]. 北京: 中国建筑学会室内设计, 2001.



杨振中 静物与风景 #20 油画 109.2×150cm 2018年

郝嘉懿：天津科技大学艺术设计学院 2017 级研究生

孙 明：天津科技大学艺术设计学院教授 硕士研究生导师