



邓国源 在田野 No.4 油画 200×180cm 2007 年

封面：罗中立 举灯的人（局部） 布面油画 2007 年

【卷首语】

每年七月，都是一批艺术院校的学子们告别美丽校园、面向社会的重要时节。今年的毕业季，我刊也汇聚了一批反映学院学子的创作与青年艺术动态的专题报告与研究。我们在这里感谢邓国源院长等前辈对于年轻一代的殷殷祝愿，在中华崛起的时代，人们正在用一种特殊的关注呼唤着年轻的心灵。

本期的《今日人物》栏目，我们关注了抽象艺术家刘刚，他是中国抽象艺术的前辈，更是抽象艺术教育的先行者，他在这一领域的成绩与所作的相应思考，也代表了中国一代艺术人渴望将抽象艺术融入中国本土文化的努力。

本期的《艺术视野》和《展览现场》栏目，为呼应毕业季的主题，我们则关注了一些立足于青年艺术家创作生态的展览，从各种当代青年艺术家、学院画家的角度解读艺术家的创作状态。本期的《艺术生态》和《海外艺术》栏目，我们则主要关注着民间艺术、性别艺术等专题。艺术研究是一个需要开阔视野的领域，我们今天的研究，正在为一个视野更为开阔的时代准备前奏。

天津美术学院学报执行主编 邵亮

2016年7月

【 Editorial 】

Every July, it is time for a batch of art students to bid farewell to their campus life and step into society. In this year's graduation season, we bring together a number of special reports and researches reflecting the creation and news of college students and young artists. Here we would like to express our gratitude to President Deng Guoyuan and other predecessors for their heartfelt wishes for the young generation, and in the rise of China, people are calling for the young mind with a special concern.

In the column of Figures of Today, we focus on the abstract artist Liu Gang. He is a predecessor of Chinese abstract art, and more importantly, a forerunner of abstract art education. His achievements and relevant reflections in this field also represent a generation of Chinese artists' effort to corporate abstract art into Chinese native culture.

On the occasion of graduation season, the columns of Art Vision and Exhibition Reviews center on some exhibitions reflecting the creations of young artists, in which the visitors may get acquainted with the recent activities of creation of various contemporary young artists and academic painters. The columns of Art Ecology and Overseas Art carry articles about folk art and gender art respectively. As we know, art research is an area that needs to broaden the horizon, and our research today serves as a prelude to an era of broader vision.

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

July 2016

北方美术
NORTHERN ART
天津美术学院学报
JOURNAL OF TIANJIN ACADEMY OF FINE ARTS

2016 年第 07 期

总第 106 期

主 编 邓国源
执行主编 邵 亮
编辑室主任 金 山
编 辑 路洪明 艾 姝 陈期凡
笄杨洋 张予津
英文编辑 李本正
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.boikan.com.cn、超星数字图书馆以及中国核心期刊(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 北京永诚印刷有限公司
出版日期 2016年07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

目 录

■ 艺术视野

作为学长、老师、院长，我一直期待、注视着你们——在天津美术学院 2016 届毕业生毕业典礼上的讲话..... 邓国源 /006

论文本对当代艺术的导向性

——对 2016 年“100 零一天 - 青年艺术 100 · 德必 WE”青年艺术展的学术思考 于奇赫 /043

艺术的幻象还是社会的微缩？——评“UTOPIA 艺术理想国”青年艺术家年展..... 张予津 /048

■ 今日人物

坚守信念，追寻心灵的艺术圣殿——记中央美术学院油画系第五工作室主任刘刚教授..... 张晓凌 /051

■ 展览现场

“共性·个性”学院体系中的语言转向——后学院：八大美院油画研究展（天津站）..... 张芯旖 /061

反思者尚且年轻——观“七零七零——当代中国画 70 后艺术家提名展”有感..... 邵 亮 /091

■ 艺术生态

图像史书——《中国古版年画珍本》出版杂记 姜彦文 /098

■ 海外艺术

威廉·德·库宁对女性的认知..... 赵明飞 /104

Contents

■ ART VISION

- As Your Former Schoolmate, Teacher, and President, I Have Always Cherished Great Expectations of and Paid Close
Attention to Your Growth: Speech at the Graduation Ceremony 2016 of Tianjin Academy of Fine Arts **Deng Guoyuan/6**
- On the Guiding Role of Texts in the Development of Contemporary Art: Academic Thinking on the Youth Art Exhibition of "100+1
Day – 2016 Art Nova 100 • Dobe WE" **Yu Qihe/43**
- Illusion of Art or Miniature of Society? – A Review of the Young Artists Annual Exhibition "UTOPIA in Art" **Zhang Yujin/48**

■ FIGURES OF TODAY

- Adhering to his Conviction in his Pursuit of Art: Impression of Professor Liu Gang, Director of the No. 5 Studio, Oil Painting
Department, China Central Academy of Fine Arts **Zhang Xiaoling/51**

■ EXHIBITION REVIEWS

- "Generality and Particularity", Turn of Language in Academies
– Post-Academy: Research Exhibition of Oil Paintings from Eight Academies of Fine Arts (Tianjin) **Zhang Xinyi/61**
- The Rethinkers Are Still Young: Impressions of "70 and 70 --Nomination Exhibition of Contemporary Chinese Painting Artists
Born in the 1970s" **Shao Liang/91**

■ ART ECOLOGY

- History of Images: Notes of the Publication of the *Ancient and Rare Edition of Chinese New Year Paintings* **Jiang Yanwen/98**

■ OVERSEAS ART

- William De Kooning's Cognition of Women **Zhao Mingfei/104**

作为学长、老师、院长，我一直期待、注视着你们

——在天津美术学院 2016 届毕业生毕业典礼上的讲话

亲爱的 2016 届毕业生们，你们即将离开美院，你们每个人的名字都将被母校铭记，愿你们时常思念在母校的青葱岁月，无论你走到哪里，母校始终期待着你们，注视着你们！

2012 年夏末仿佛就是昨天，我们相遇在这个承载艺术梦想的校园中。那时的你们怀抱着艺术的理想，肩负着家人、师友的祝福与期望，走进了美院。

四年间，我们曾一起漫步在这芳菲满溢的花园中，感怀青春岁月，品味草木芳华。

四年静静等待，一朝全情绽放，我很荣幸，欣赏着你们创作的几千件陈列在校园的各个空间的毕业作品，感受着你们用才华和智慧对艺术做出的成熟表达，更体会着你们即将面对机遇与挑战的蓄势待发！

06

坚守信念，追寻心灵的艺术圣殿

——记中央美术学院油画系第五工作室主任刘刚教授

刘刚所有这一切，包括从媒介选择到绘画方式以及视觉效果的最终呈现，都建立在刘刚想画的基础上。正是这种无法抑制的过程促使他最后表达自己最需要的情感。今天的艺术表现重要的不是结果的好与坏，而是你喜欢与否。因为这种选择是非常个人化的态度，而这种态度正是我们当下艺术作品里最为缺少的个性和真实。刘刚不同时期运用不同物质属性的材料进行创作的作品，反映了他对当下各个艺术发展阶段的思考和探索。同时，刘刚一直强调，相对于艺术家，自己更倾向于教师这个职业，这一职业责任重大，艺术家可以进行天马行空的个体性创作，而身为教师的自己则需要通过记录和总结自身的创作实践，将其转换为系统性的教学经验和教学方式，从而因材施教，把有针对性的教学内容准确地传授给他的学生。刘刚说，由于自己在大学任教，所以平时更多的时间是在看，是在想，是在说。看的是年轻人的画，思考的是与年轻人交流的过程，同时要与学生保持持续性的交流和沟通。他鼓励学生在跨领域涉猎的同时，将自身的艺术态度和创作个性通过绘画的过程表达出来，这样在其探索的过程中，从材料的选择、实践的方式到最终呈现的结果便都会指向一个明确的发展方向，而这独具特色的个性化表达，正是当下纷繁艺术样式中最为珍贵的态度。

51

“共性·个性”学院体系中的语言转向

——后学院：八大美院油画研究展（天津站）

油画艺术向来与学院有着千丝万缕的联系，随着泼皮艺术、玩世现实主义、政治波普、艳俗艺术等艺术思潮的演进，油画艺术的表现形式日趋多元化。与此同时，体制外的艺术潮流与学院的教学体系形成一种隐形的对抗。在装置、行为、影像等观念艺术形式大行其道的今天，架上绘画的言说方式似乎趋于过时，而今油画艺术的发展又面临着种种问题。这些问题不仅存在于体制外的艺术圈，更是对学院艺术创作与教学的挑战，学院派艺术将如何摆脱种种桎梏进而在学院体制内的革新中寻求新的艺术活力，成为当下最应该思考的问题。油画作为最基础最有代表性的专业学科之一，在美术学院里的存续与发展备受瞩目。

这次展览的创作者们将对学院体制内油画生存状况的焦虑，以“后学院”的形式向我们呈现。

61

图像史书

——《中国古版年画珍本》出版杂记

我以为这套丛书最朴素的目的就是：将真正的、优秀的民间艺术展示给大家，以正视听，以治乱象。可以说，本书的出版缘于一种文化自觉和社会责任。因此，也决定了本书选择作品的基调，即以“古版”和“珍本”为原则，在体现历史和文化价值的同时，尤重年画的艺术价值。

本书的编写以“古版珍本”为基本原则，此外的编辑理念与诉求，在王海霞老师撰写的前言中也已明确提出：希望本书成为“一部中国社会民间生活的图像志，也是留给后代的一部形象的史书”。

98

编者按：每年的7月，在天津美术学院的“花园”都会有千余名莘莘学子由此步入社会，去追寻他们的梦想。毕业典礼上，作为学长、老师的邓国源院长，对他们寄予了深厚期望。在此，我们刊登邓国源院长的典礼致辞以飨读者。

Editor's note: Every year in July, more than a thousand students from the "Garden" of Tianjin Academy of Fine Arts will enter into the society in pursuit of their dreams. At the Graduation Ceremony 2016, President Deng Guoyuan, as a former schoolmate and a teacher, expressed his great expectations of the graduates. We hereby publish his speech for our readers.

作为学长、老师、院长，我一直期待、注视着你们 ——在天津美术学院 2016 届毕业生毕业典礼上的讲话

As Your Former Schoolmate, Teacher, and President, I Have Always Cherished Great Expectations of and Paid Close Attention to Your Growth: Speech at the Graduation Ceremony 2016 of Tianjin Academy of Fine Arts

邓国源 /Deng Guoyuan

亲爱的 2016 届毕业生们，你们即将离开美院，你们每个人的名字都将被母校铭记，愿你们时常思念在母校的青葱岁月，无论你走到哪里，母校始终期待着你们，注视着你们！

“美院是我们寄托精神与承载回忆的精神花园”

作为去年“我们在花园”主题的拓展和延伸，美院不

仅是每个人“艺术的花园”，也是寄托精神与承载回忆的“心灵的花园”。

2012 年夏末仿佛就是昨天，我们相遇在这个承载艺术梦想的校园中。那时的你们怀抱着艺术的理想，肩负着家人、师友的祝福与期望，走进了美院。

李亚婷 我们的世界 综合材料 尺寸不限 造型艺术学院雕塑系



四年间，我们曾一起漫步在这芳菲满溢的花园中，感怀青春岁月，品味草木芳华。你们忘不了，玉兰树下写生的闲逸，你们忘不了，图书馆里备考的焦虑，你们忘不了，社团活动的活力与激情和班级聚会的酣畅淋漓。

四年静静等待，一朝全情绽放，我很荣幸，欣赏着你们创作的几千件陈列在校园的各个空间的毕业作品，感受着你们用才华和智慧对艺术做出的成熟表达，更体会着你们即将面对机遇与挑战的蓄势待发！

你们创造了专属 2016 毕业季的新符号

今年，我们学院以更加开放的姿态呈现出毕业创作开放周一毕业生优秀作品展开毕业典礼的三位一体的毕业季。美院“花园”的大门向公众敞开，以“大美术馆”的展示方式将 4000 余件毕业创作与设计作品陈列在校园里的每一处教学与公共空间，作品与校园中的环境交融一体，彰显了每一件作品深层的精神价值，在毕业季这段时间里，学院上上下下和社会各界都被吸引和参与到开放的校园所营造的艺术氛围中，其意义在于，打破创作者与参与者的界限，打破各个年级、各个专业的隔膜，让每一个人在共享和互动中品评和了解各个专业的教育教学水平，比较和观察教育教学成果，为明天的教学提供值得借鉴的个案。从 19 个专业（方向）的 1175 名学生创作中评选出的 190 件优秀作品也备受社会各界关注，6 月 12 日门户网站网易开通了直播专栏，

来自世界各地的 4.3 万网友在线观看了毕业生优秀作品展开幕式；新华社对毕业展的图文报道单周点击量突破了 36 万。同学们，是你们的创意让这座城市更加灵动，是你们的努力和才能让天津美术学院登上了热搜，吸引了媒体及业界的广泛关注。

今年的毕业创作有很多新的变化，呈现出专属“2016”的新特点：国画、油画、版画、雕塑等各个传统艺术领域及视觉传达、环境艺术、产品设计等传统设计领域在技艺提高的基础上，注重了观念的实现，从社会现象、生活状态出发，使作品有了可贵的温度。

在实验艺术与新媒体设计领域，则有力地展现出了与时代同步的自信，它们为我们的毕业展提供了实验动画与影像、静态装置与互动装置等新媒介的表现方式，创作的理念也更加新颖，突出了国际化视角，很多作品充满了锐气和活力，产生了很多具有一定学术水平的优秀作品，在表现手法上融入了科技、互动和体验的理念。

尤其在设计学科的毕业作品里，展现了前所未有的前沿精神，超越了简单功利和实用主义的束缚。从这次展览的整体面貌上看，其主题、表现手法和媒介等方面，都充分地表现了新技术革命在艺术、设计领域所带来的深刻的文化效应。

郝庆林 无相 综合材料、陶瓷、黑金沙 尺寸可变 造型艺术学院雕塑系





邹洪泽 保护 桐木 130 × 130 × 130cm 造型艺术学院雕塑系



韩猛 从零到一 木雕 200cm 造型艺术学院雕塑系



叶胜耀 报纸 木 造型艺术学院雕塑系



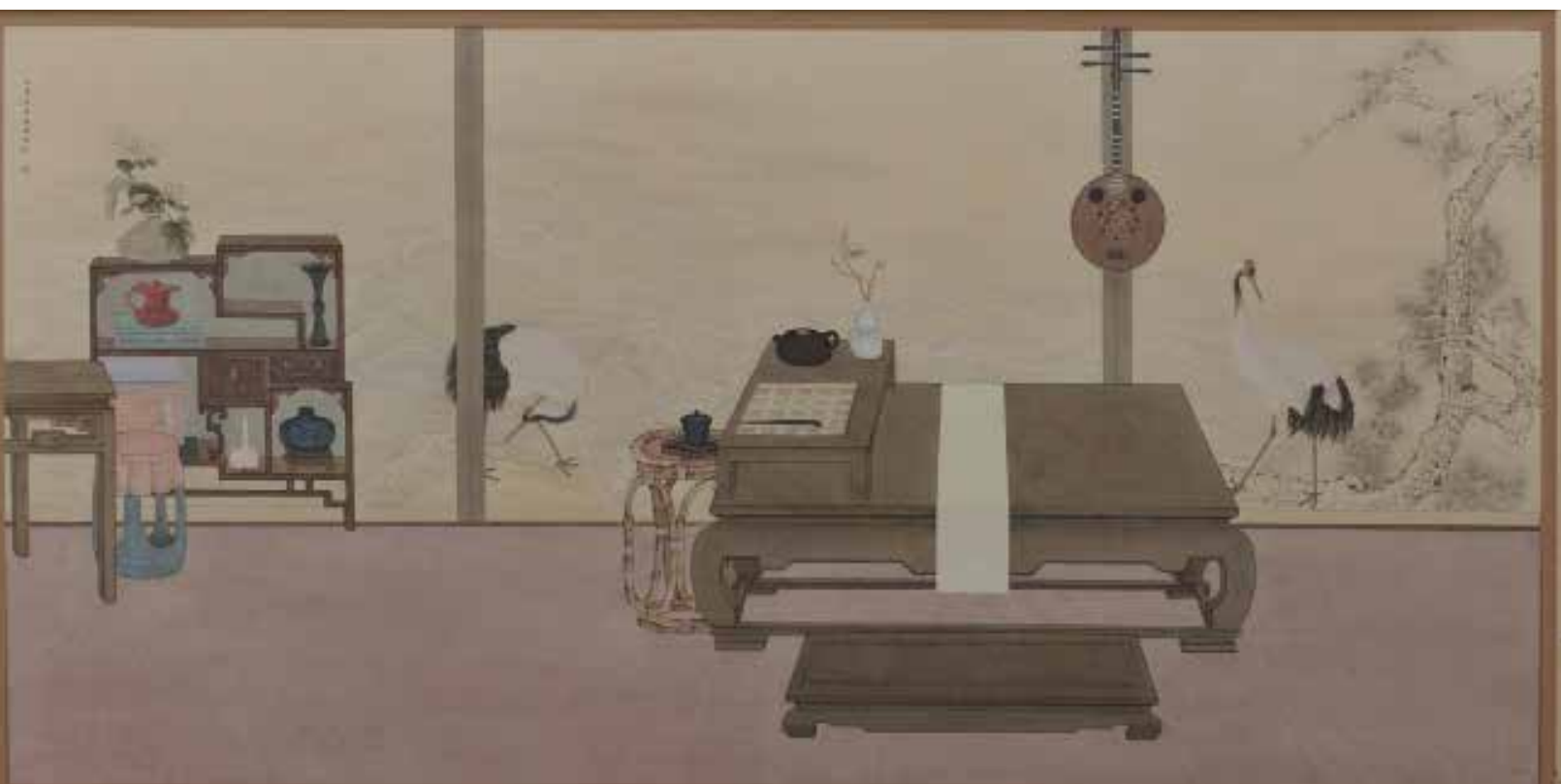
李隼 你好，忧愁 综合材料 450×550cm 造型艺术学院雕塑系

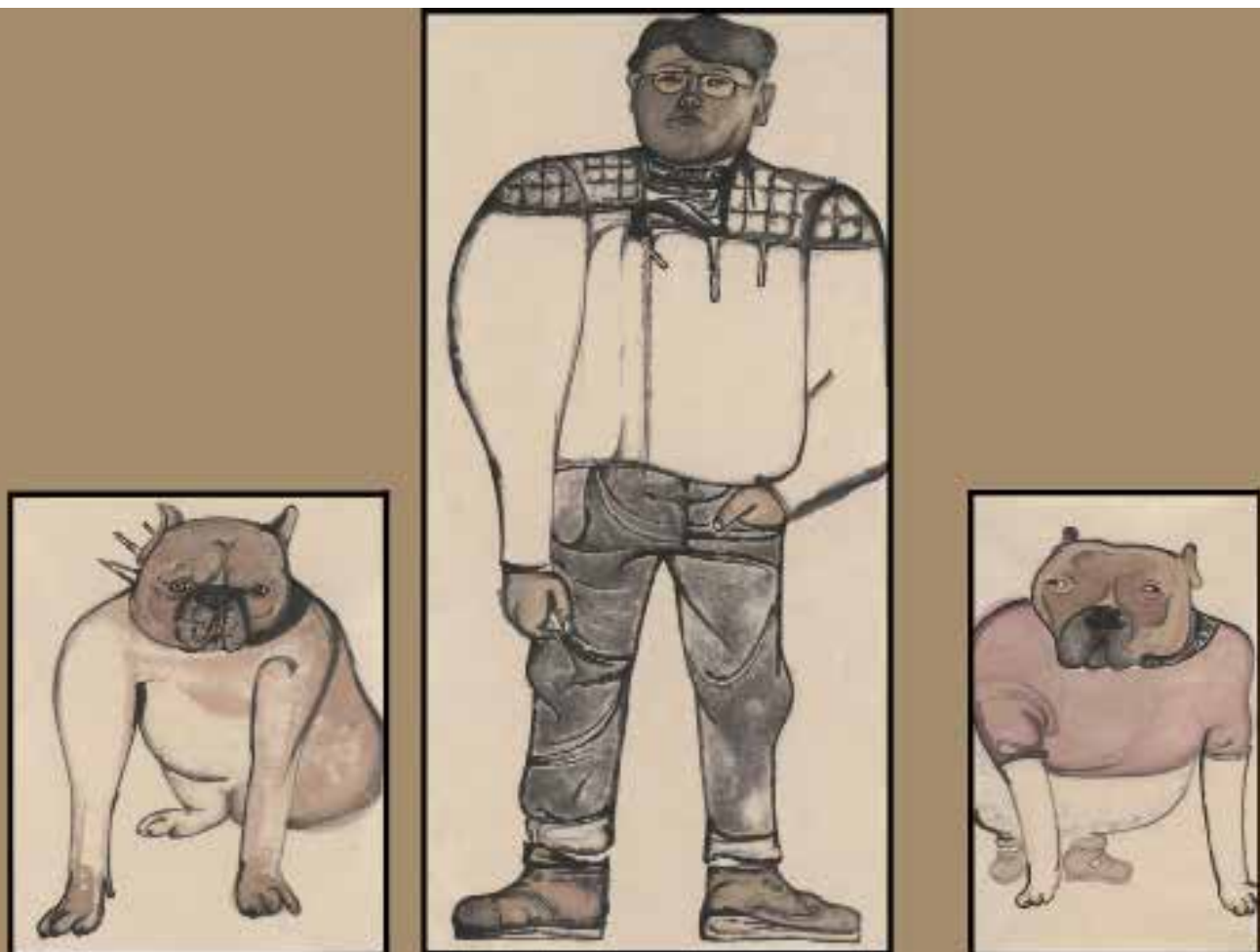


戴奇 梦 木 200×200×80cm 造型艺术学院雕塑系



赵炳宇 两个人的车站 纸本 160×200cm 中国画学院人物画系
叶雅静 琴韵书声 纸本 175×360cm 中国画学院花鸟画系





杨梓健 父与子 纸本 100cm × 200cm、60cm × 100cm 中国画学院人物画系

赵晓东 2016 年初窗外的屋顶 木板坦培拉 80 × 240cm 造型艺术学院油画系





陈默潜 每个人都有自己生活轨迹 布面油画 100×200cm 造型艺术学院油画系





罗逸清 青春彩跑 布面油画 300 × 200cm 造型艺术学院油画系



苗时源 新·旧的轮回 综合材料 240×80cm 造型艺术学院油画系



周丹青 考完了再说 布面油彩 200×1000cm 实验艺术学院综合艺术系

赵益 《涩》系列 铜版腐蚀 17cm×23cm 造型艺术学院版画系





苏华 天纬路4号 布面油彩 140×180cm 造型艺术学院油画系





邓俊杰 静观奇石 布面丙烯 180×180cm 造型艺术学院油画系

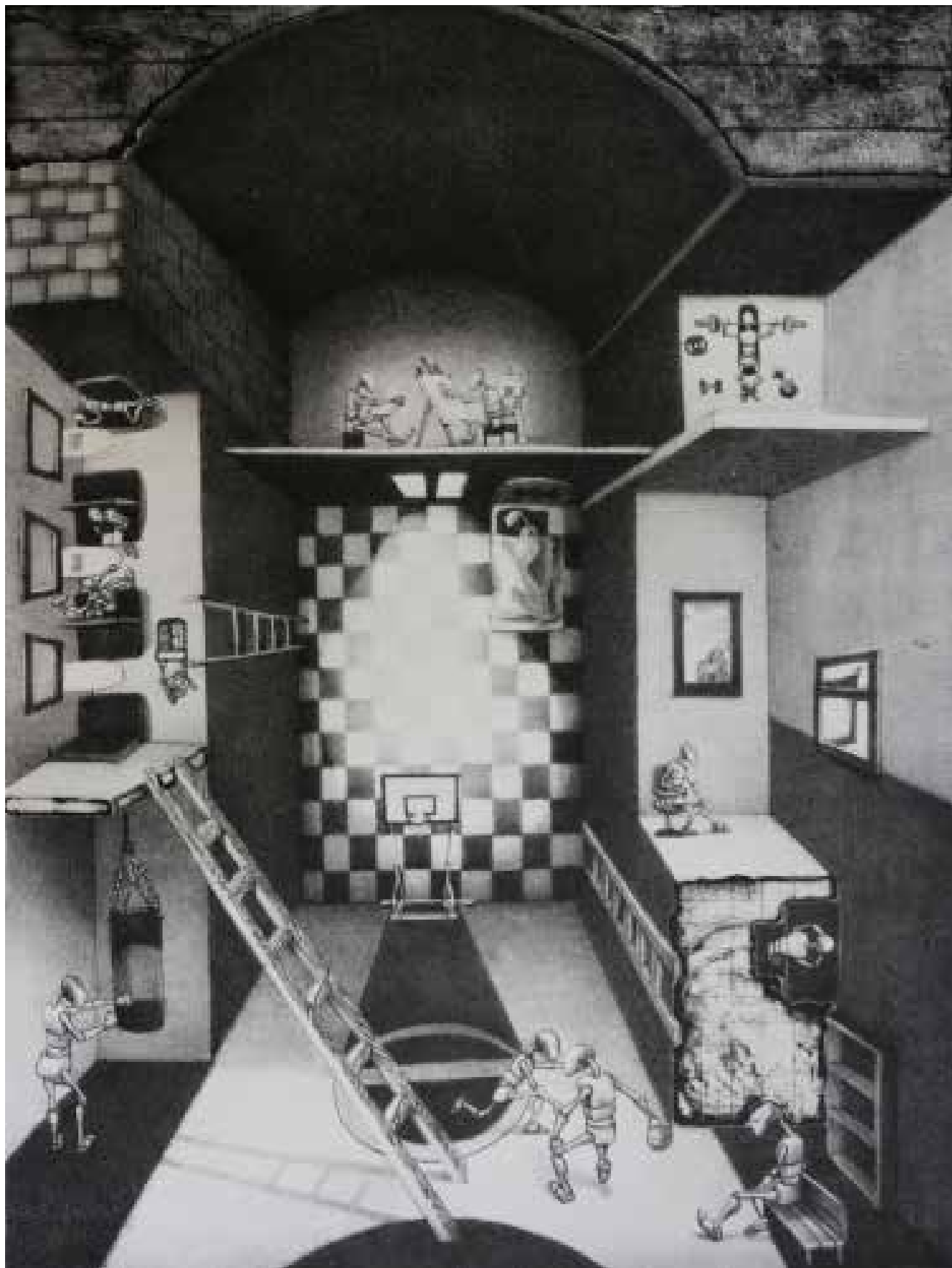


郎奔驰 勇士背包 水染植鞣皮 15 × 12cm 产品设计学院产品设计系

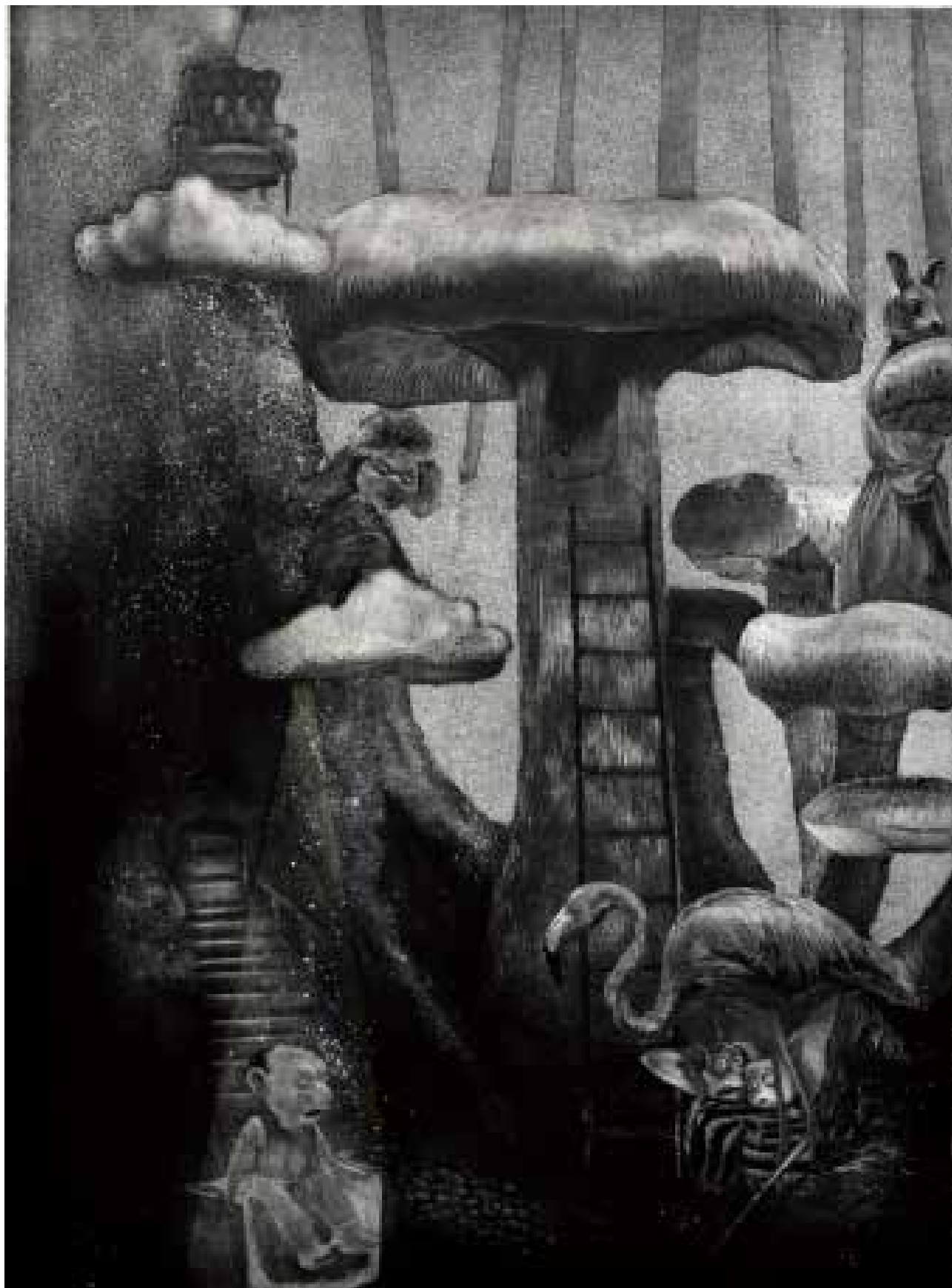


李晓光 相由心生 丝网综合 34×46cm 造型艺术学院版画系





韩飞 被刻印的时光 纸、石版、油性铅笔、药墨 36.5×26.5cm 2016年 造型艺术学院版画系



杨梦婷 一场梦里的故事 铜版 50 × 37cm 造型艺术学院版画系



郝锐 冲浪图 综合媒介 122×320cm 实验艺术学院综合艺术系

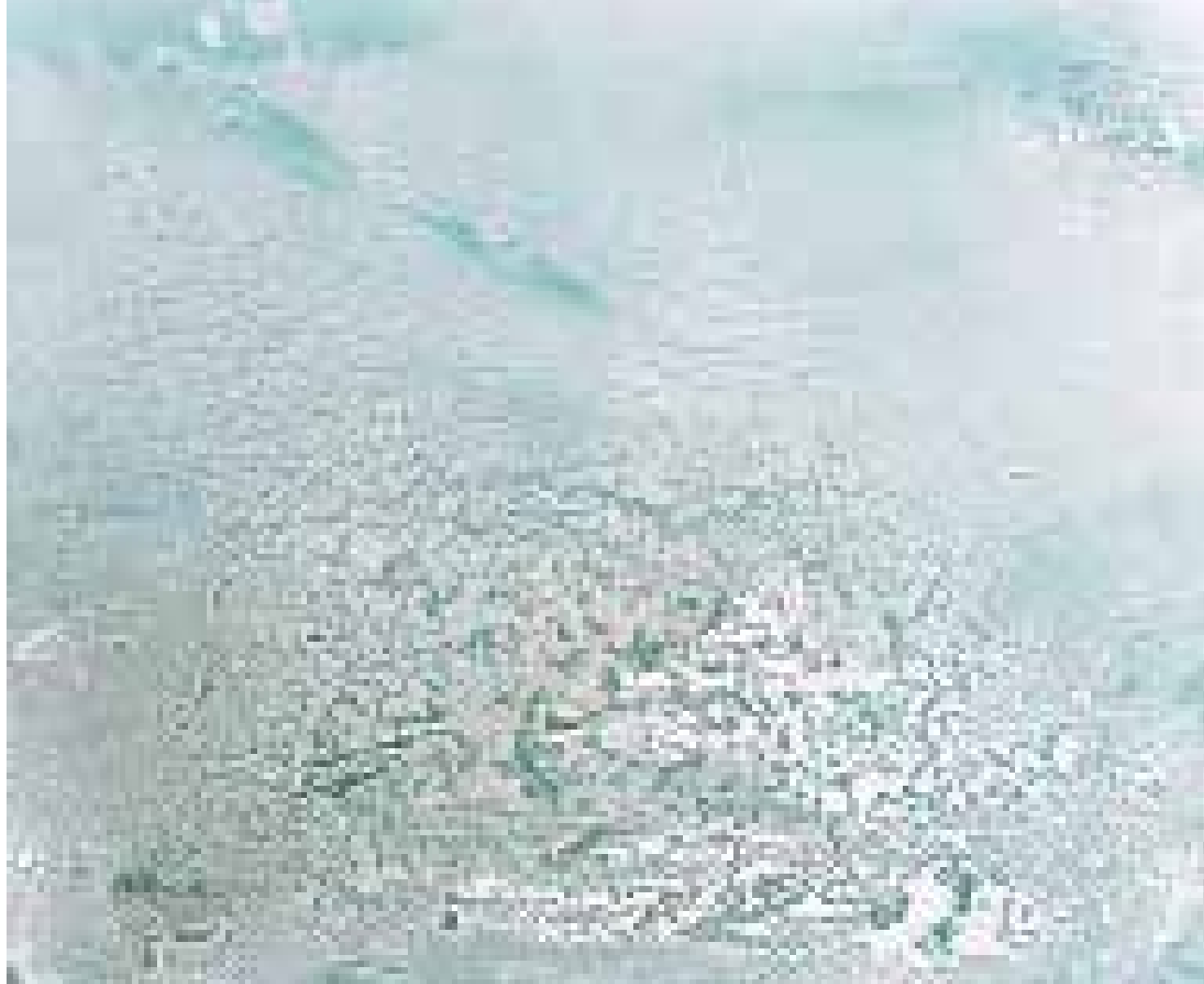
段晨曦 隙裂 装置 230×400×400cm 实验艺术学院综合艺术系





王凯 从哪儿来，到哪儿去 装置 综合材料 400×400cm 实验艺术学院综合艺术系





张雅纬 迹化系列 布面丙烯，综合材料 40×40cm 实验艺术学院综合艺术系

孟亚兰 雪话儿 灯工玻璃 尺寸可变 设计艺术学院工艺美术系





孔健、李明月 迷失甘孜——融合了川藏元素的现代青年旅舍设计 KT 板 150 × 240cm 环境与建筑艺术学院室内设计系



李嘉鹏、刘然 石应语——河北省石家庄市谷家峪村乡村“祠堂”建筑景观与室内设计 椴木板 150 × 240cm
环境与建筑艺术学院 李嘉鹏—室内设计系 刘 然—景观设计系

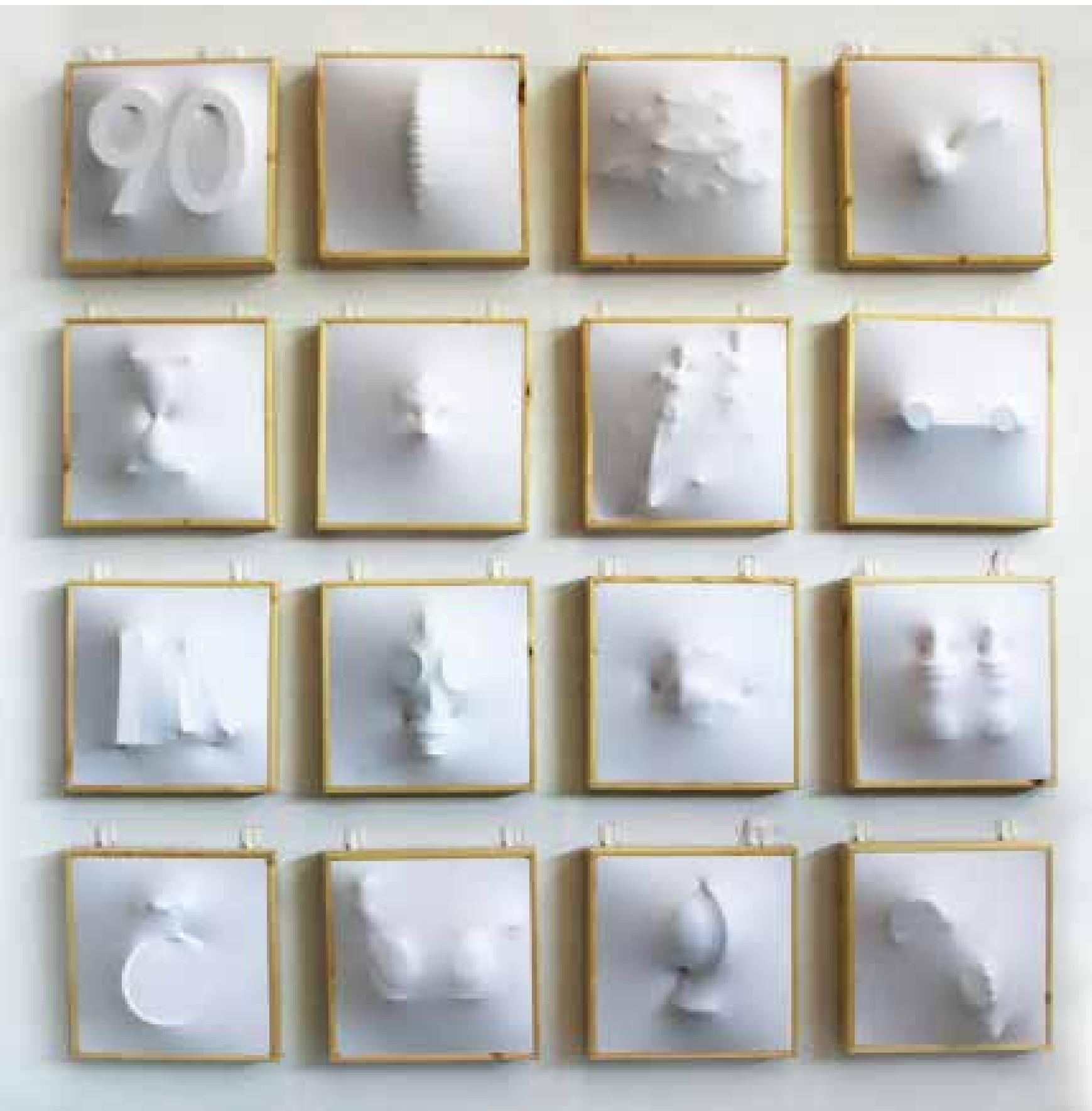
认识你的时代，带领你的时代

钱穆先生说：“认识你的时代，带领你的时代。”这也是我作为一名师长，最后在你们告别大学时代前跟你们最由衷的分享。今年我受邀携装置作品《诺亚花园》走进 2016 夏季达沃斯论坛主会场，并与 1700 多名全球政要和经济精

英分享了 6 场题为《转型时刻艺术何为？》的演讲，在这个以智能制造、大数据化和互联网等因素主导的第四次工业革命到来前的时代，在科技、创新所孕育的网络虚拟世界已融入现实生活时，艺术与科学的空前紧密集合会为今天的时代创作无限的可能，在虚拟世界不断挤压现实空间的当下，你



阳思宇、严月超 食不靠谱 装置 210×240cm 设计艺术学院视觉传达设计系

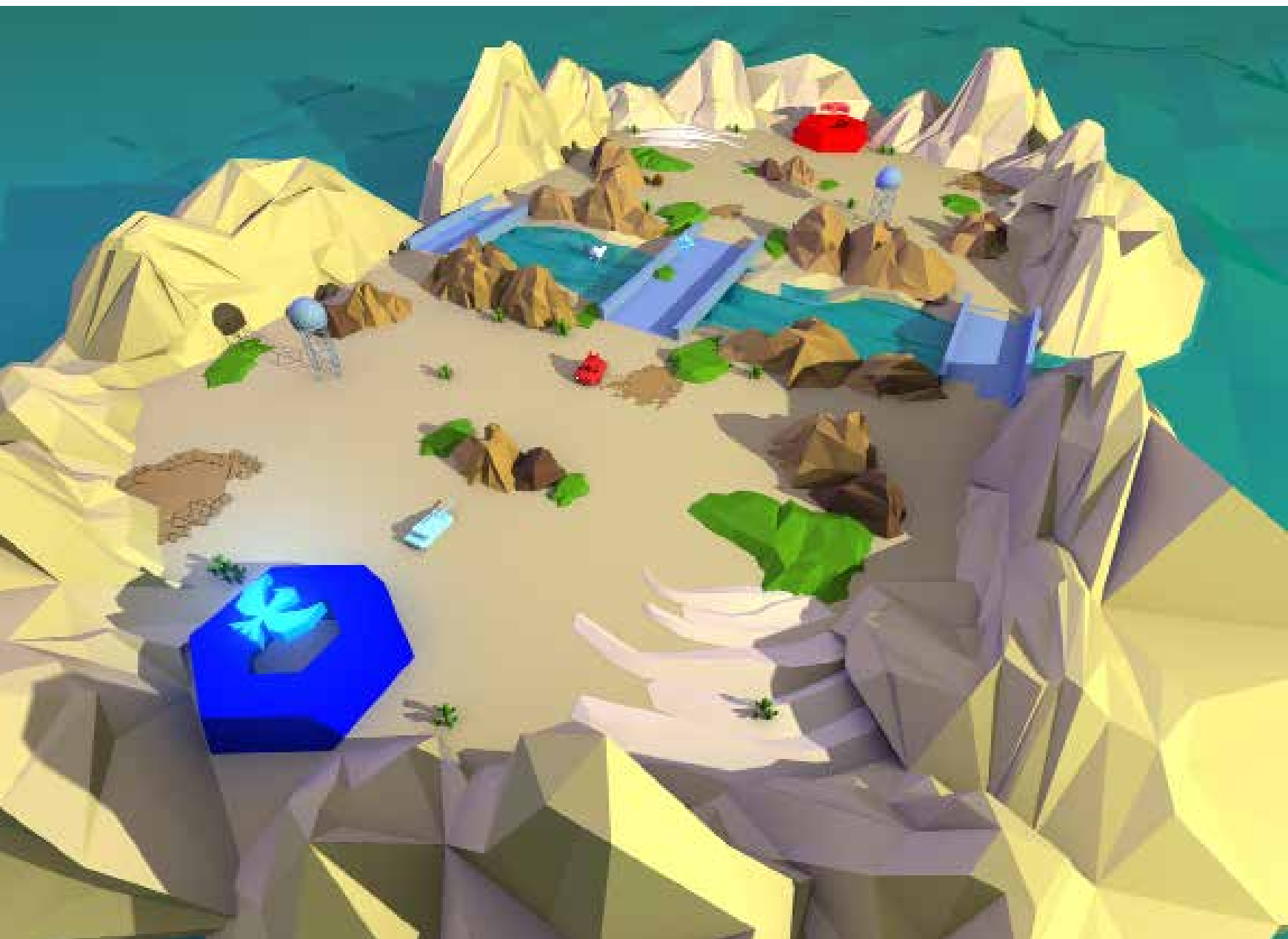


李子健、郑颖 困生 装置 40×40cm×16 设计艺术学院视觉传达设计系



宁力家 牛不牛 电脑 1920×1080 像素 实验艺术学院动画艺术系

孙文博、户云新 ENERGY WAR 双机游戏 木板、软件 170×52×80cm 实验艺术学院移动媒体艺术系





郑成峰 直播佛 互动影像装置 互联网直播平台、智能手机、佛像 实验艺术学院综合艺术系

葛睿 无关之景 相纸艺术微喷 92 × 140cm 实验艺术学院综合艺术系





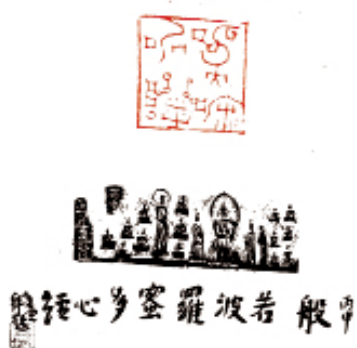
杨月 时·空 图像装置 60×50×50cm 实验艺术学院摄影艺术系

于金龙 一首痛苦的诗 互动影像装置 亚克力、感应器、玻璃、投影膜 52×52×103cm 实验艺术学院移动媒体艺术系

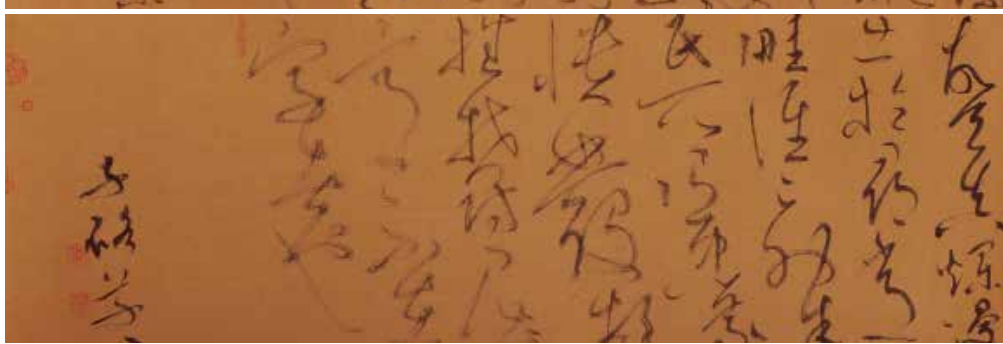
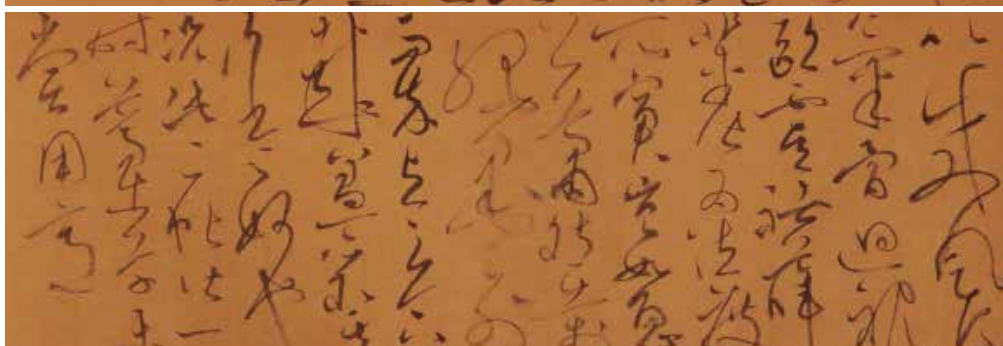
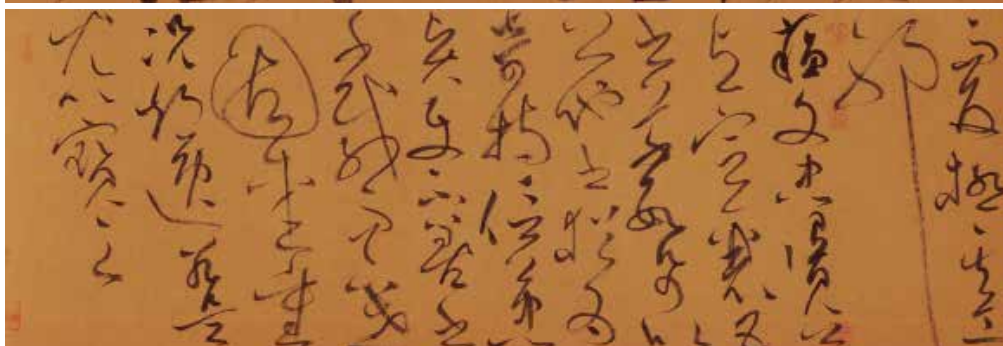
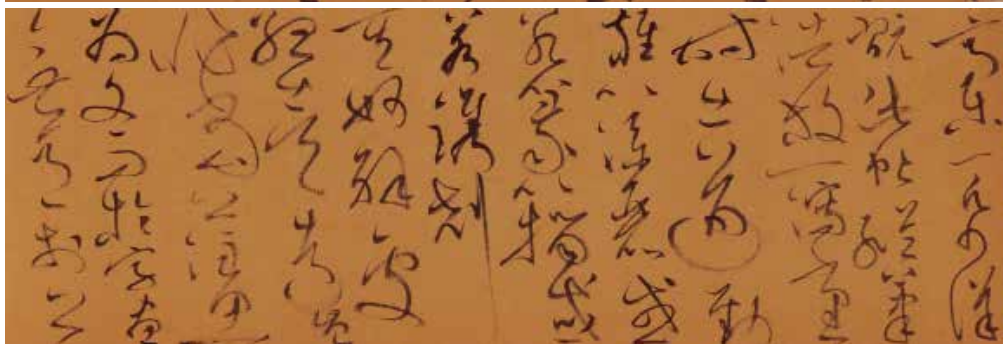
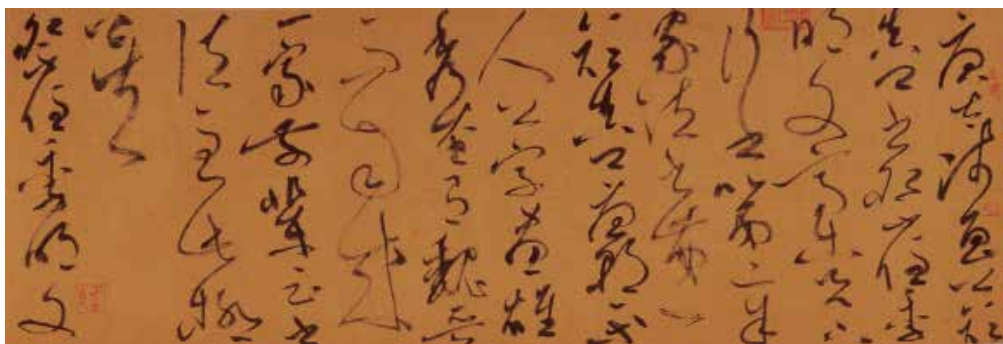


「事一過，一義成。」此言其理之精也。夫道之於世，猶天之有日月也。日月之行，不可一日而缺焉；道之於世，不可一日而廢焉。故君子必先慎乎德，又必慎乎學。德者本也，學者末也。德薄而位尊，知小而謀大，力小而任重，鮮矣。故君子居則貴其身，動則敬其心。居則貴其身，所以養其德也；動則敬其心，所以修其業也。德業日進，則小人怨尤而去矣。故君子欲榮其國，先其家；欲富其身，先其財。凡此皆由德而致之者也。是以君子居則遷善，動則改過，無一日而不克己復禮者，天下莫能與之爭美。

[illegible][illegible][illegible]



赵超 与古为徒——心经篇 纸本 66×30cm 中国画学院书法系

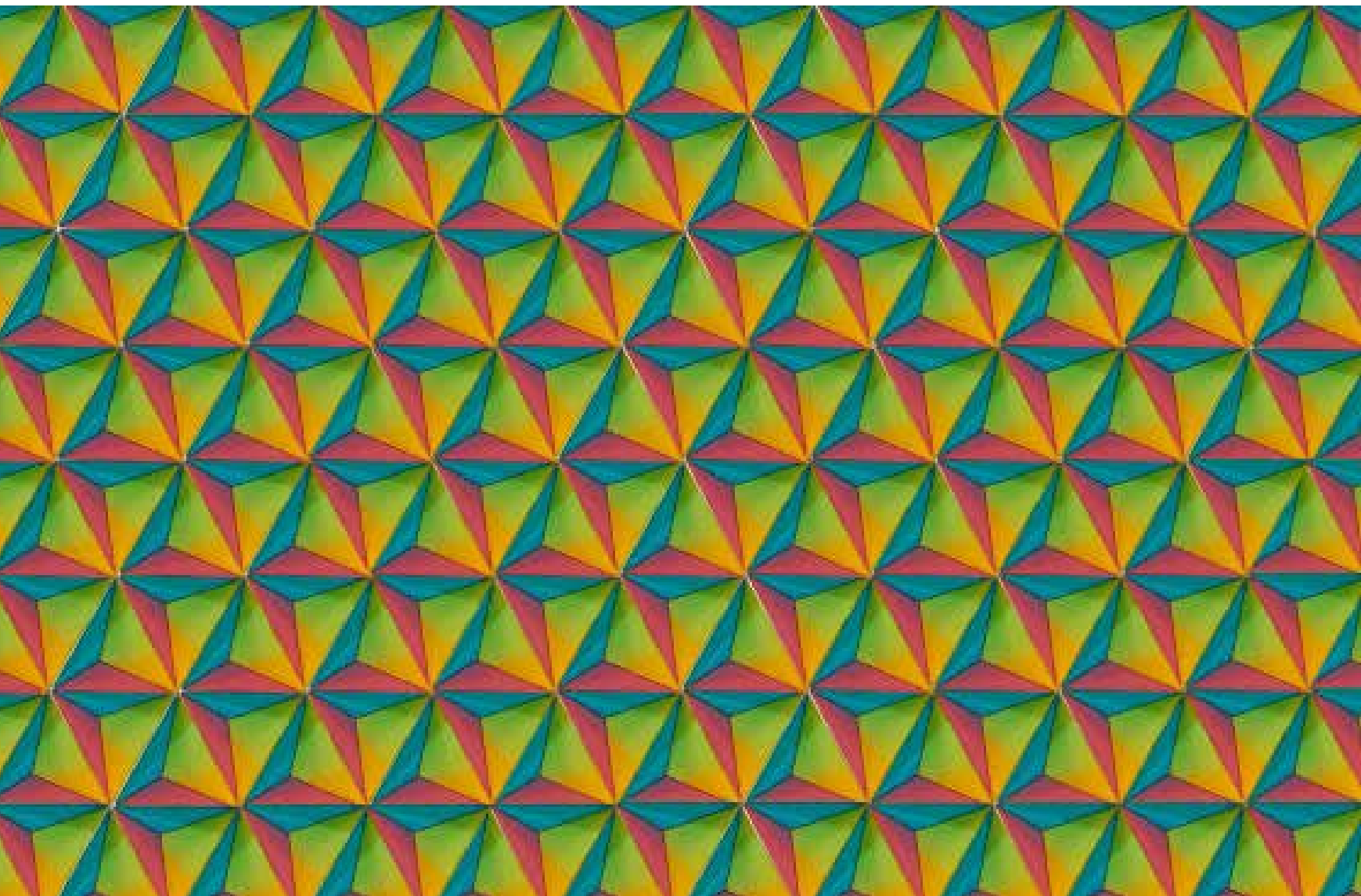


王子璐 古代书论选抄 215×100cm 中国画学院书法系



杨娜 津天 油彩 200×760cm 造型艺术学院壁画系

涂玉婷 万花世界 亚克力 150×150cm 造型艺术学院壁画系





刘俊男 九十年代 纸本木炭 156 × 399cm 造型艺术学院壁画系





赵容畅 Nirvana 薄纱面料及羽毛 175/85A 产品设计学院服装与服饰设计系



贺怡欣 云水间 厚涤帆壁布、化学纤维和毛纤维编织、桃皮绒抱枕、毛纤维地毯 墙面 390×280cm、地面 390×250cm
产品设计学院染织设计系

们处于一个信息极度密集的阶段，太多的事物目不暇接，各种新局面和问题会突然到来，我知道你们在学校所学的尚不足以面对眼前的世界，也许你们会感觉到还没有做好准备，其实生活没有现成的公式，年轻就是无止境的面对和经历，时时刻刻都需要你们的勇气和智慧。

同学们，要相信你们有青春洋溢的活力，一定会逐步适应环境，完成角色的转换，我相信，你们每一个人都能表现出精彩的自己，我相信，面对今天实用主义抬头的普遍社会现象，你们能保持自己的精神自觉和艺术梦想，我相信，当你们漫游在互联网所带来的虚拟世界中，更需要彰显你们高尚的个性！

亲爱的同学们，请相信艺术，相信艺术的力量，相信“大时代”转型时刻艺术的作为！并以一生与艺术为伴而感到荣幸和自豪！

希望你们的未来拥有高尚而普通的生活

同学们，四年来，你们与学院共同成长，你们即将成为艺术家、设计师、评论家、艺术教师、美术史学者，或者将选择其他的职业。无论你们身在何方，都请不要忘记来自母

校的祝福。天津美术学院是我们共同的花园，在这座花园里，主人公不仅是在此学习工作的师生前辈，也是在这里走出去的你们，你们的未来百鸟争鸣，花团锦簇，美院就四季花香，生机盎然。

我相信你们能够恪守良知，厚德载物，不趋时尚，不慕繁华。

我期望你们的未来能有高尚而普通的生活，爱朋友，爱家庭，孝敬父母，知道满足，懂得感恩……

拥有“小确信”，感念“大幸福”，
知足“小世界”，弄潮“大时代”。

邓国源：天津美术学院院长

论文本对当代艺术的导向性

——对 2016 年“100 零一天 - 青年艺术 100 · 德必 WE”青年艺术展的学术思考

On the Guiding Role of Texts in the Development of Contemporary Art:

Academic Thinking on the Youth Art Exhibition of “100+1 Day - 2016 Art Nova 100 · Dobe WE”

于奇赫 / Yu Qihe

摘要: 当下越来越多的当代艺术介入了公共空间, 人们往往表示很难看懂或是不能接受。当代艺术的公共性成为人们议论的话题之一。本文以 2016 青年 100 项目上海站的三件装置艺术为观察对象, 探讨文本对于当代艺术公共性的语境构建、文本与当代艺术的关系以及文本对于公众的导向性。

关键词: 文本; 当代艺术; 青年艺术家; 青年 100 上海站; 导向性; 形式

Abstract: Nowadays, contemporary art is increasingly entering into public spaces. People often find it difficult to

understand or even unacceptable, and its publicness has become one of the topics for discussion. Focusing on three pieces of installation exhibited at 2016 Art Nova 100 (Shanghai), this paper explores the influence of texts on context construction of the publicness of contemporary art, the relationship between texts and contemporary art, as well as the role of texts in guiding the public.

Key words: text; contemporary art; young artists; Art Nova 100 (Shanghai); guiding role; form

随着人们对精神生活要求的不断提高, 公共艺术成为许多专家和学者关注的焦点之一。公共艺术与美术馆内的架上绘画和雕塑的不同, 就是它的开放性与参与性, 所以其出发点就是希望公众可以自由地介入到艺术中来。但是我们很难从艺术的门类去界定公共艺术的内容, 去划定一个清晰的界限。但是, 公共艺术的创作者中, 艺术家占了很大的比重, 往往主导公共艺术的创作与展示。在众多的艺术家中, 当代艺术家十分热衷于投入到公共艺术, 把自己颇具实验性的想法快速呈现在社会大众的眼中。那么, 当代艺术在公共空间内出现就可以称为公共艺术吗? 当代艺术向公共艺术转化的重要环节是什么? 本文试就一个案例来探讨当代艺术的公共性问题。

2016 年 3 月 20 日, “100 零一天 - 青年艺术 100 · 德必 WE” 青年艺术展在德必 WE 国际文化创意中心开幕。此次青年艺术 100 联合德必集团和香港松林坊文化艺术交流中心, 邀请了 20 余位青年艺术家, 在德必集团旗下的 10 个文化创意企业园区内进行艺术创作。本次参加青年 100 上海站艺术计划的艺术家的作品, 大多都是一些观念性较强的装置艺术作品。与一般的美术馆展览不同, 此次展览更像是大型艺术家驻地创作项目。艺术家根据展览场地的不同, 创作出与场地环境、历史文化有关的作品。展览的装置作品完全置身于几个分散的、开放的社会环境中, 并且希望引起人们的注意, 所以可以说这些作品已经走入了公共艺术的领域。

首先, 这几件作品既没有说明, 布置之前也没有过多的前期宣传, 所有的作品更没有统一的展览标签与介绍性文字。在展览正式开幕之前, 大部分人都不知道这些装置是什么, 也不知道这些艺术家在干什么。其次, 这些作品放置在几个分散的、开放的社会环境中, 观者的流动性很大, 其知识结构和年龄也有很大差异。去美术馆参观展览的人, 都具有一定的艺术素养, 他们大多是主动去接触当代艺术。但是当装置作品处在一个开放的社会环境中, 有些作品便与展览场地很好地结合在一起, 不容易被人们发现, 甚至被周围的环境所消解。下面将以王将《鹤静先生》、罗蕾《多余的实验》和陈凌杰《清风疏竹》三件装置艺术作品为例, 探讨文本对于当代艺术的导向性及当代艺术的解读及价值定位。

一、观众对于艺术家作品的不同理解

图 1 是青年艺术家王将的装置作品《鹤静先生》, 表现的是艺术家对于现在社会的宗教形式意味的一种怀疑。在过道的连接处, 艺术家在玻璃墙壁上贴了一些具有宗教意味的古体文字, 另一侧悬挂印有仙鹤形象的卷轴画。地面上伫立着两个用黑色铁架制成的倒锥体箱子, 一个是透明的, 里面装着一些羽毛还有一个 100 元人民币折成的纸鹤, 人们可以向箱子里任意投钱。另一个黑色的箱子内装有一些带有数字标号的白色乒乓球。地上还有一个黑色的三角形盘子, 里面有一只老鼠。过道整体空间内还伫立着一个挂满白色信封的黑色架子, 每个信封都有编号, 背面还有微信二维码和艺术



图1 王将装置作品《鹤静先生》

家的作品编号与签名。在与王将交谈时，他说《鹤静先生》并不是一个与宗教密切相连的题材，放置的透明箱子与鹤的呈现形式相似，与主题相互呼应。乒乓球的标号与信封对应，每个人在任意投钱之后，可以获得一个信封，然后加艺术家的微信解签，这组装置带有对目前宗教形式的批判。

罗蕾的声音装置作品《多余的实验》反映的是艺术家关于人与自然的思考。艺术家将13个电子计时器绑在几棵竹子上，草丛中放置一个音响，持续不断地发出滴滴的响声。每个电子计时器上的时间也不同，并且会出现90点、3点63分和半个数字等不合理的时间现象。艺术家谈到作品创作的动机时，谈及自己曾去过韩国谭阳的竹林，惊讶于韩国人对自然环境的保护。但是竹林也并非是最原始的竹林，而是被人类有意栽种的竹林，或许有一天会以其他植物来代替它。然而历史证明，人类对物种的操控永远不及自然生态本身，人为性操控也常常是毁灭性的。所以艺术家做了一组拟人的作品，让人在竹林的中心感受竹林被人类绑架的恐惧。因为艺术家自己曾经患有焦虑症，所以其声音被制作成一个类似于炸弹快要爆炸的“滴滴”声和一个男人紧张的呼吸声、心跳声，营造出一个紧张的气氛，让观者不知所措。

陈凌杰的装置作品《清风疏竹》由假山石和竹子构成。艺术家在由玻璃钢制成的假山石上贴了很多从理发店收集

的染了黄色的真毛发，每一片人造塑化竹叶上也被植入了人的毛发。整个作品给人一种极不舒适的感觉。在同陈凌杰谈及创作这组作品的动机时，他认为，假山石和竹子是中国文人画的经典题材，古时的文人把自己的志向和情怀，寄托在这些山石草木、花鸟鱼虫身上。而中国当代也有大量的所谓的“文人画”，但是与古代文人画生长的语境已经发生了巨大的变化，某些当代文人画的创作不再是托物言志的叙事方式转化，而是变异成一种追求金钱与地位的工具。因此《清风疏竹》对现在某些文人画创作的动机提出质疑与批判。

王将与罗蕾本科毕业于中央美术学院，陈凌杰本科毕业于哈尔滨师范大学美术学院。这三位艺术家都是纯艺术专业出身，有着良好的学院背景与专业素养；毕业后都选择留在北京附近的艺术区，坚持从事具有实验精神的当代艺术创作与思考。他们的艺术作品包括装置、绘画、行为、声音等多种艺术表现形式，在创作中不断寻找艺术语言表达的诸多可能，所以这三位艺术家的作品是实验性装置作品。但是王将的装置作品需要人们按照他所预先设置的方式进行参与，而现场没有任何的解释说明，艺术家自己也不知道观众会怎样参与、观看自己的作品。事实上到场的观众也多是用手机拍摄记录作品，用欣赏雕塑的方式去欣赏这件装置作品，并且没有主动参与作品的意愿。罗蕾的装置作品会持续性发出令



图2 罗蕾装置作品《多余的实验》

人不安的声音,虽然很容易引起观者的注意,但是发出的“滴滴”声因为太过吵闹而引起部分受众的反感。一个有IT背景的观者以为这是保安用来监测声音的仪器,保洁阿姨则对这个作品没有任何看法,部分观者认为这组作品在呼吁人们要珍惜时间。陈凌杰的作品从外形与质感上让观者感到十分意外,有些人认为是土地里长出了传说中的“太岁”,看到四周围围棋的链条感觉好像是什么重要的东西被保护了起来,但大部分观者难以理解作品在表达什么。换言之,几乎没有观者能够理解艺术家作品的精神性。

二、对当代艺术与文本之间的关系的思考

当代艺术在介入公共空间时,会产生因不同的解读而导致的误读现象,这样就大大降低了作品的公共性。“100 零一天 - 青年艺术 100 · 德必 WE”青年艺术展的作品之所以会遭到误读,是因为置于公共空间中的作品已经不单单是一种视觉艺术了,而是在某种意义上变成了一种视觉文化。

“视觉文化和视觉艺术有一个重要的区别,就是视觉文化是人们观看图像的场所发生了变化。比方说以前观看图像的场所都是正式的、固定的:到美术馆去看油画,到电影院去看电影……视觉文化把人们的注意力引离机构完整的、正式的观看场所,如影院和艺术画廊,而引向日常生活中视觉经验的中心。”^①所以当代艺术介入到公共空间的时候,特别是艺术家借用一些现成品进行创作时,人们很难将其作品与日

常生活用品区分开来,所以观众会感觉自己的鉴赏能力和欣赏水平似乎永远无法和艺术家保持一致。失去了美术馆场域与话语权的庇护,当代艺术的思想性就被日常生活中的环境所消解,成为了一件怪异的物件或者是“垃圾”。

因为大多数当代艺术并不是为了成为公共艺术而作,并且对于当代艺术的创作者来说公共性并不是十分重要,作品的思想深度与批判性才是他们所追求的。所以并不是所有当代艺术都能够放置于公共空间的,否则人们会表示“看不懂”而弃之不理。那么什么样的当代艺术具备介入到公共空间的条件呢?在讨论“公共空间”一词时,很多人都会借助德国学者尤根·哈贝马斯关于公共文化和公共空间的理论。哈贝马斯所说的“公共空间”是独立于国家和私人领域之外的、可以容纳多元社会政治伦理的自由空间。^②这一类当代艺术必须有一定的批判性,可以被看作是一种公共性。王将的《鹤静先生》可以看作是对宗教的模式化的批判,罗蕾的《多余的实验》是对人任意改造自然的批判,而陈凌杰的《清风疏竹》是对当代部分文人画的讽刺,可以说都具有很强的批判性。但是当他们的装置作品介入到一个陌生的、被商业机构指定的公共空间时,艺术家个人的意志没有与当地的社会环境相适应,也就是说并没有完成艺术性向公共性的蜕变,才不会被人们所理解。根据古斯塔夫·勒庞(Gustave Le Bon)的理论^③,我们可以认为所有在公共空间观看艺术

作品的人，不考虑民族、职业和性别的区别，他们就组成了一个新的群体。而这一类群体一般只有很普通的品质，需要某种思维的引导（也就是需要某种媒介去迅速帮助他们构建一个新的语境）。视觉艺术的思维导向往往很难集中，而沟通观众与作品最好的媒介就是文本。

文本所对应的英文是“text”，一般多指文字。英文中还有一个词是“context”，“con”在英文中多出现于词语前缀，有“共同的”意思。将很多文本（text）汇集（con）起来，就形成了语境（context）。构成当代艺术语境的文本不单单局限在文字的概念上，还包括声音、味道、气味等所有感官因素。当代艺术本体并不能完全直接地向人们传递艺术家的思想，需要借助一定的文本来辅助阐释。高宣扬认为，视觉艺术作品的艺术价值是创造和重建较为深刻的不可见性。^④那么文本就是发掘视觉艺术作品价值的铲子，或连接艺术作品与作者思想的桥梁。以一些以西方日常用品为创作媒材、难以与周围环境区分的当代雕塑为例，当艺术家准备将它们放置在公共空间中时，可以在作品的底部放置一个方形的石质基座，这样就很快地被人们理解而免于被周遭环境消解。因为，在西方雕塑史中，把雕塑作品放置在石质基座上的传统非常悠久，可以追溯至古希腊罗马时期。那么西方艺术语境中就存在这样一个传统：放在石质基座上的物品就是艺术。那么我们也可以说，寻常物品放置在基座上，也就成为了一件艺术品。基座的作用就是提示人们，在其上的物品不是普通的人造物品，而是具有某种“有意味的形式”。基座在人们的眼中会抬高艺术品距离地面的高度，具有一种明确的导向与指示的作用，所以基座不应该被看成作品的一部分，而应该被视为一个物质形式的“文本”。文本的存在就是要提醒人们必须要转换思维，不能以惯性思维与日常生活眼光去理解眼前的这件艺术品。

但是，上述的阐述只是从观众的角度去考虑，让当代艺术可以放置于公共空间而被大众接受。但是并不是所有艺术家都认为文本对于当代艺术来说是必要的，比如说日本艺术家菅木志雄和英国艺术家杰拉德·海姆斯沃斯（Gerard Hemsworth）都认为，艺术家没有义务向观众解释自己的艺术。所以当普通观众一提起当代艺术，都纷纷表示“看不懂”。从而越来越多的人开始远离美术馆的当代艺术展，看展览的人也就是看个热闹与标榜自己在自媒体社交软件中的品位。“看不懂”包含着两个层面：一是当代艺术本身不能向观众传达有效的信息。二是某些当代艺术的视觉语言不符合中国人的审美。一般的观众在不借助任何文本的情况下，通常很难理解艺术家的所要表达的思想，而即使专业的评论家也不一定能够通过艺术家的作品准确地理解其创作意图，往往基于自己的理解给予作品另一个角度的解读，这样评论就成为了“二次创作”。或者说当代艺术家仅仅通过自己的作品，是无法准确地向观者传递自己所要表达的观点的。虽然说理解抽象或者观念性艺术需要人们的联想与想象，但这也并不是每一个人不经训练就能具备的能力。当代艺术作品本身因为

观念超前而呈现出一种“说不出来话”的状态，就像是一个艺术家患有了“失语症”。那么没有文本辅助的当代艺术，也就脱离了艺术家的意图，变得“不受控制”了。

美国实用主义哲学家理查德·舒斯特曼曾提出一种“审美经验”的概念。对于西方美学思想与体系而言，审美经验是非常重要的概念。当我们接触到一件艺术作品时，是审美经验决定了我们对作品美的感受。但是由于西方经历过两次世界大战的摧残，艺术家开始质疑审美经验的作用，因为艺术对于战争而言没有任何实质作用。到此之后艺术家们开始拒斥审美经验中的愉快情感，甚至有的艺术家开始反对产生愉悦感的审美经验。但，中国的传统观念孕育出自己独特的审美经验，与西方历史与社会大相径庭。人们在评价一个从未见过的作品时，要受到过去获得的知识体系和价值观念的影响。^⑤所以我们从古代艺术作品、文学和思想作品中，最应该抽离总结的，应该是中国人的审美经验。审美经验可以进行培育、引导，而文本实际上是帮助人们快速地建构起自己的审美经验的媒介，指引人们与艺术家的思考尽可能地达到一致，当艺术家的审美经验和观者的审美经验一致时，那么艺术本身就可以实现视觉化的语言表达。

《艺术对非艺术》的作者、哲学家齐安·亚菲塔认为，现代艺术一定要有建构和联结，否则的话就是一种无序与混乱。^⑥莱文森（Jerrold Levinson）也认为，和过去已经存在的艺术作品之间存在着某种联系的现在艺术品，才能称之为艺术品。观众在理解现在公共艺术的时候，基本上都是独立观察作品。他们往往没有去理解艺术家的意识，也是因为中国人普遍关注一些国画名家和历史名人，对公共艺术家或是当代艺术家的创作经历与环境一无所知。而艺术家所做的作品并不是胡思乱想与一蹴而就，是经过长期的思考与实践后创作出来的，其创作的思想与脉络十分清晰。所以这就需要文本帮助观众理解艺术家与艺术家所创作的手法、材质、风格和观念，梳理艺术家的思考与创作历史，帮助观者与艺术家建立除了视觉语言和观念之外的更加清晰、牢固的关系。

综合来看，文本与当代艺术必然存在这样一个联系：文本对当代艺术具有导向性，当代艺术促进更多文本的生成，二者之间的联系存在着很大的偶然性。艺术家在创作当代艺术作品时，一定是根据某种文本，这个文本可能是图像、声音、气味和事件等等。文本能够刺激或启发艺术家，引发对某一类问题的思考，然后用自己独特的视觉语言形式呈现出来。笔者与青年艺术家罗蕾交流时，她提到很多哲学家和心理学家会关注自己的作品。她认为，艺术家就是把哲学家和心理学家所要表达的一些抽象的思想与晦涩的语言视觉化。中国的当代艺术经常会借鉴西方的后现代艺术的语言表达方式，拼贴、挪用、戏拟等手法屡见不鲜。这些隐藏在形式与创作手法背后的才是艺术家的思想。反过来当代艺术促进更多文本的生成。文本创造和重建并不是由艺术家独立完成的，而是由艺术家、评论家和观众完成的，或是评论家独立



图3 陈凌杰装置作品《清風疏竹》



图4 王将、罗蕾、陈凌杰和于奇赫(从左至右)

完成的,或是在没有任何其他文本解释的情况下,只是观众独立完成的。文本的来源很多,但并不是所有的文本都与当代艺术发生联系。美国美学家迪菲在1974出版的专著《艺术与审美》中阐释一件物品如何成为艺术品时提到两个条件:1.人工制品;2.代表某种社会制度(即艺术世界)的一个人或一些人授予它具有欣赏对象资格的地位。^⑦丹托也在《艺术终结之后》中指出只有“真正的专家”才能进行授予艺术资格的活动。^⑧那么文本就存在一个话语权的问题,这个话语权会进一步增强对艺术作品的导向功能。

当越来越多的公众主动接受文本的引导,并且基于自己的意愿认同艺术家的情感表达时,置于公共空间中的当代艺术可以在一定意义上转化为一种公共艺术。这种当代艺术一定是不自觉地基于社会政治学的思考,能够真正地反映人们对于社会的某种期许。因为这些作品常常是被受雇于商业机构的策展人指定放置在某处的,没有任何的实用性与在地性可言。文本会帮助公众对当代艺术的公共性的理解,加强艺术与社会的联系。文本语境的营造会形成艺术生产者与观众之间一种持续的、积极的互动。而帮助更多的人去理解处于公共空间中的当代艺术作品只能是有益无害。不论是从何种角度来说,中国的当代艺术受众群体非常少,辐射面也较为狭窄。用文本去辅助人们理解置于大众视野下的当代艺术,可以提升人们对于艺术的欣赏能力,不是一味地追求具象的写实,更加全面地理解艺术与把握艺术发展的潮流。并且置于公共空间中的当代艺术更加快速地提升艺术家的社会知名度,从而提高整个中国当代艺术的影响力。越来越多的年轻人能够在文本的引导下接受当代艺术,理解当代艺术,这无疑扩大了当代艺术的受众,培养了潜在的当代艺术消费群体,促进部分当代艺术的收藏与拍卖。但是视觉图像转译并不是一件容易的工作,需要有专业相关学科背景的人去深度

分析作品。所以如何做好一个或多个“文本”并且建立艺术家与观者之间的联系,将是策展人、艺术家或者是商业集团、艺术组织、非营利机构需要首先思考的问题之一。这样才能让当代艺术以一个更加积极的姿态进入到公共空间时降低被误解的概率,发挥其更大的作用与价值。

注释:

- ① 罗岗、顾峥主编:《视觉文化读本》,广西师范大学出版社,2003年,第4页。
- ② [德]尤根·哈贝马斯:《公共领域的结构转型》,曹卫东等译,学林出版社,1999年。
- ③ [法]古斯塔夫·勒庞:《乌合之众大众心理研究》,冯克利译,广西师范大学出版社,2015年。
- ④ 高宣扬:《后现代:思想与艺术的悖论》,北京大学出版社,2013年,第241页。
- ⑤ 王洪义:《如何评价当代艺术》,载李晓峰主编:《批评家的批评与自我批评:2003年上海春季艺术沙龙“论坛”文集》,上海书店出版社,2003年,第122页。
- ⑥ Tsion Avital, *Art Versus Nonart: Art Out of Mind*, Cambridge University Press, 2003.
- ⑦ George Dickie, *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*, Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1974, p. 34.
- ⑧ [美]丹托:《艺术的终结之后》,王春辰译,江苏人民出版社,2007年。

于奇赫:上海大学美术学院在读硕士研究生

艺术的幻象还是社会的微缩？

——评“UTOPIA 艺术理想国”青年艺术家年展

Illusion of Art or Miniature of Society?

— A Review of the Young Artists Annual Exhibition “UTOPIA in Art”

张予津 /Zhang Yujin

编者按：“艺术理想国”展览是一个模式新颖的展览。这篇展评向我们展示了策展思路、展览形式、参展作品等各方面的信息。更为重要的是，在展览的喧哗背后，作者对作为现象级艺术事件的青年艺术展的发展本身作出了反思。我们读到的不是对展览的片面赞美，还看到了当下的问题所在。这种理性反思的态度，在近年来批评界对艺术展览的评论中较少出现。此可谓难能可贵的声音。

Editor's note: “UTOPIA in Art” is an exhibition in a new mode. In this review, the author illustrates the ideas of curation, form of the exhibition, and artworks shown at the exhibition, etc. More importantly, behind the hustle and bustle of the exhibition, the author reflects on the development of the youth art exhibition as a phenomenal art event. Readers will find in the paper where the present problems lie, rather than one-sided praise for the exhibition. Such rational and objective criticism of an art exhibition is rarely seen in recent years. Indeed, it is a valuable voice in this area.

展览链接

常青藤计划·芭莎艺术校园行——“UTOPIA 艺术理想国”年度展览

展览时间：2016年3月26日—4月3日

展览地点：尤伦斯当代艺术中心

主办方：《芭莎艺术》、常青藤计划

策展人：盛葳、康剑飞

空间规划：唐克扬

出品人：姜大方、孙国胜、王厚淼



“UTOPIA 艺术理想国”海报

2016年3月26日，一场名为“艺术理想国”的青年艺术家主题展亮相 798 尤伦斯当代艺术中心，开幕当日观者云集，好不热闹。16名出生于20世纪80、90年代的青年艺术家各自利用4平方米的白房子，通过扮演不同的社会角色，建造出不同社会文化职能的基本单位机构，试图向公众展示一个由艺术家为绝对主导，映射现实问题的微缩景观社会。单就展览主题“艺术理想国”来看，不可避免地引入了对“理想国”概念的再度解读。在希腊先哲柏拉图构建的“理想国”

中，“混淆视听”的艺术家因与真理无缘而被驱逐出境，象征自由、民主的国度却无艺术家一席之地。而在今天，艺术家则因其职业的独特创造性为几个世纪以来人类社会的美好蓝图提供了某种现实的图景，通过对视觉语言的运用、转换，搭建起他们认知范围内的“艺术理想国”，这种尚属前沿的对艺术介入生活的思考及大胆实践，展示了青年艺术创作群体的前瞻性 with 身份认同的诉求。

面对 2008 年以来“青年艺术展”的井喷现象以及青年艺术项目林立的局面，展览主办方意欲通过景观再现的模式来隐喻过度掺杂市场运作营销策略的青年艺术生态。“艺术理想国”是整个变革时代“城市化”的发展缩影，折射出社会百态。为了大范围挖掘青年艺术群体的最佳创意，策展团队采用了全国范围内征集展览方案的模式，让艺术家拥有选择身份的自主权，最终从 1321 件投稿中选出 16 个最具代表性的方案，以海关、酒吧、夜总会、服务中心、医院、照相馆、美术馆、图书馆、音乐厅、游乐场、电影院、人民广场等象征不同社会功能的空间共同塑造了虚拟化的“理想国”。这种通过艺术家角色扮演、观众充分互动的展览形态，的确容易给观者眼前一亮的视觉冲击力，艺术家按照自己对固有机能职能的再理解进行创意改造，赋予它们似是而非的新意义。而对现实中现有物的重新挖掘、再生和变异，从另一个侧面也反映了运用当代艺术的方式对常见事物“反标签化”的定义重释。而这费尽心机的构想与建设究竟有何指，是仅停留在青年艺术家“自浸”式的幻象范畴，还是恰如其分地实现了展览最初的预期效果？通过对社会现实的批判与审视，进而思考庞大的当代艺术生产机制对青年艺术生态链及创作个体所发挥的影响，到底是积极还是消极的尝试？笔者带着疑问试图在现场找寻展览主题阐释的落脚点。

“艺术理想国”在青年艺术家不拘一格的表达中张扬着无所不在的青春荷尔蒙。与其说这是一场视觉艺术的展览，毋宁说是一个混淆了“艺术”与“游戏”的极具前卫意识的展览“新”玩法。姑且不论这样一种尝试是否有违当代艺术在眼下的运作规则，青年艺术家敢于结合身体、科技、新媒体、装置等语言媒介在旧有机制下寻求表达上的突破，巧妙运用视觉上的转化指涉出有意味的方案样本，可以看出新生代艺术家正在逐渐摆脱自我情绪化创作的“小格局”，转而将视野和关注点回归到对人类命运、存在及社会发展系统的思考中来。但也必须承认，“8090”艺术家生活的时代背景和相对孤立的单向度生活难以使他们更加自如地将想要达到的深刻带入到日常创作状态中。同时，他们往往囿于空间的局限和资本的钳制，很难把源于艺术史的图像经验通过内化重组衍变为成熟、稳定的视觉体系。“艺术理想国”展览也不可避免涉及上述论及的问题，但同时这个模糊地带也使他们在某种意义上可以反思艺术、艺术家与社会的关系，并以艺术的方式开启全新的人类社交体验。

展览场地是尤伦斯当代艺术中心的长方形展厅，入口有两个，分列于展厅两面墙体的一角。有的艺术家借由单个白盒子空心模型自由摆布和内外部陈设，更有艺术家因为社会职能设定的特殊性而直接放弃白盒子进行露天展示。在王铮的眼中，艺术理想国是比达达主义更为荒诞的存在，由她构建的“大使馆”成为了理想国具有标识性的空间设置，观众途经此处填写含有艺术史问题的签证表格，获得专属护照方可入境参观，而其作品形态是艺术家 2014 年成立的艺术项目“平克共和国”理念的拓展。在这个完全虚拟化的城邦，

以反对中国传统学派、反晦涩枯燥的学术研究为宗旨，一切均以“pink”代替，以此消解学术的严肃，以庸俗取代高雅，但视觉符号之下文化意义是否尚存，值得怀疑和深思。即便如此，王铮凭借着光怪陆离的霓虹灯装置和一系列充满“艳俗”意味的作品完成了自我少女心的释放宣泄，同时也给现场观众带来令人印象深刻的沉浸式体验。

如果说“大使馆”只是理想国国门的开启，那么唯有真正走入国度，才会完整感知到，这个感官触觉所及之处皆为虚幻的琳琅表达。青年艺术家以艺术之名宣告着对“无意义生活”的抗拒，但同时，他们作品本身的意义所在仍是值得商榷和玩味的。在第二届 cafam 未来展凭借大写的结婚照片斩获关注度的谭天此次再度成为焦点，他继续践行着行为项目“我是如何成为一个当代艺术家的”，毋庸置疑他深谙艺术的经济市场和当代艺术的媒体趋向，擅长从艺术家本体身份中抽离，化作研究者和旁观者，实践面向全球艺术系统的真人秀。不断滚动播放的电子屏上有醒目刺眼的文字：“这个艺术家，他的配合度相当的高”。在“人人都是艺术家”的时代语境中谭天选取对“画廊”的异化表现来表达他对“青年艺术家成功学”的理解或者困惑。的确，在处处都是机会，却被权力资本过度干预的当下，青年艺术家面临着前所未有的对于归属感与精神走向的迷失。

法国思想家米歇尔·福柯说：“异托邦有权力将几个相互不能并存的空间和场地并置为一个真实的地方。”在道德失衡、信仰缺失的时代，年轻的艺术从业者们从日常生活中最为平常的现存空间入手，以个体对理想国的理解，赋予其全新的功用与形态，异化出一种反日常属性的视觉建构。张钊瀛的“人民广场”以多媒介的手法对现成品挪用、重组，定义了“广场”这种极具场域性和生活戏剧化的社会空间，试图在无限延伸的“场”中显示对“自由性”和“公平性”的期许以及对现实处境的隐喻思考。沙花小组影射“银行”的颜值 ATM 以极强的现场交互性成为参与度最高的作品。多媒体交互设置结合艺术设计语言，他们让虚拟环境与现实环境下的人产生碰撞，观众走近提款机随拍随照之后，系统自动评判颜值并换算成可计量的币值，供参与者提取，从而达到对“不公平竞争”和“颜值至上”等观点的调侃与批判。同样对颜值时代进行审视并自省的是王羲的作品“理想照相馆”，这个方案源于艺术家的“P 图计划”，她敏锐地捕捉了当下人们对颜值高度重视促使整容业迅速崛起的现象。她以拍立得为载体，为观众摄取 p 图前后的两种照片，并通过不断复制使图像布满整个展示空间。作品探讨了大众审美的显性变化和新生代人群与父辈之间跨度空前的自我审美新需求。

潘黎的“医院”采用了对“抓娃娃机”等其他现成品的挪用再造，蓝、橙手术室的布局充满“荒诞”的戏剧性色彩，娃娃机在提取中产生透明易碎的泡泡，抓中之后出口处弹出印有网络表情的黄色球体。艺术家将现实中用以娱乐的器具置于美术馆，借由艺术提供情感“宣泄口”，隐喻艺术及理

想国堪比麻醉剂，虽然只能带来短暂的美好虚幻，却无法解决现实的问题。但至少艺术能够提出问题并缓解普遍的焦虑抑郁，所以，灰头土脸的年代，艺术也是一种治愈。

当“电子阅读”取代“纸质阅读”，独立书店和图书馆日渐式微，艺术家吴家儒拟造了一个纸媒与数字媒体握手言和的图书馆，赋予其知识共享硬盘和储存库的功能属性，馆内陈列于玻璃柜的纸质书籍更像是对传统阅读消逝的祭奠。私人阅读变成被刻意夸张的“公开表演”。这件作品亦是对古老知识系统的文化思考。

关注食品等生活危机、感怀纯真易逝、寻求安全感、反讽泛滥的碎片化网络信息、批判颜值和金钱至上的不公平竞争、群体深陷精神焦虑等主题逐一体现在艺术理想国展览作品中，从一个横切面代表了青年艺术家群体共通的社会关注和情感缺失。生长在“互联网+”时代的青年艺术家面对着两个生存胁迫，一是全球化的资本剥削体系，二是僵化的权威机器。处于双重挤压中的这个群体承担着共同的精神困惑，即无法在历史、环境、社会与个体之间找到主体价值的存在，他们并不缺少问题意识，而是缺少持续发声的力度与深度。无论是焦滕引领人们聆听童谣、寻找安逸的“音乐厅”声音装置，杨华质疑电影分级的“电影院”行为表演，还是彭显锋从天而降为公众制造梦幻泡泡的“游乐场”，胡婧布满各色实验瓶装化学饮品的特色“酒吧”等，无一不体现着青年艺术家们的普遍焦虑，渴望用艺术介入社会研究的“参与意识”以及对社群生活的智性警惕与反诘。

略显遗憾的是，青年艺术家落实到作品中的观念尚显发力不足，从而导致问题的实际悬置。艺术家塞尚有言：不理睬批评家的理论是艺术家的“首要责任”。而青年艺术家如若脱离文本的阐释又不免暴露了流于形式的空泛表达。1964年波普艺术作品《布里洛盒子》使人们清楚看到其背后的哲学意义和美学价值，现场的废弃物被公然搬至美术馆成为艺术品，不仅在一定程度上颠覆了传统的艺术形式，更是传递了对传统艺术的赤裸嘲讽。阿瑟·丹托故此提出“艺术世界”这一被艺术批评界经久不衰谈论的新思路，试图解决当代艺术所面临的尴尬。他提出用艺术的理论来看待艺术品，使得真正的艺术品脱颖而出，文本阐释从而成为作品为艺术品的必要充分条件，被引入“艺术界”的艺术品身份来自艺术界的审判，而并非对艺术品自身属性的诉求。而随后的理论家迪基更是将“艺术界”理解为一种权威性的艺术体制，身在其中具有话语权的某类人群则赋予作品“艺术的光环”和合法进入美术馆的身份。

展览团队在前言中传达希冀借由青年艺术家对空间的奇特改造，以一种游戏化的艺术方式提出社会学范畴的问题意识，考察从艺术家个体到整个青年艺术群体对国家现存机制和文化现象的隐喻反思。但真正落实到作品的展示效果中，似乎很难让观众在视觉体验中感受艺术以外的延展思考与观念意识。对普通公众来说，这种浸入式的艺术互动体验固然新奇热闹，但体验之后，“艺术理想国”渴望直指当下

的展览语意到底是在公众心中生根发芽，或仅仅是一场刻意呈现喧闹场面的艺术幻象？想必这才是展览背后的尴尬，抑或是一种超出主办方预料之外、客观呈现的青年艺术展的现实表征。当理论支撑尚显单薄的青年艺术家携其作品促成了这样一场立意深刻、极具针对性的新锐展览，笔者不禁试问这种抛弃了对艺术传统语言技法考量、类似互动“嘉年华”的展览是否能够在当代艺术的发展中践行其有效性？喧闹之后的展览作品被搬离美术馆后，是否能够有其独立存在的价值和意义？失去了美术馆空间场域补给的作品究竟是拙劣的科技产品还是艺术语言深度匮乏的闲置物？这场展览，是策展团队与艺术家共同制造的精神幻象，还是一场引发持久关注的艺术社会生态研究与观察？在青年艺术家群体并未完成“主体建构”的情形下，策展团队对其进行过度拔高，是否会走入推介方式“揠苗助长”的误区？

比起过往任何一个时期，我们身处的时代给予了青年艺术创作群体最大的自由和最多的机会，但吊诡的是，他们反而显出了前所未有的情感上的疏离、生活的无所适从、创作的空洞无力。艺术家无法脱离前沿理论的武装扩充，但对青年艺术家来说，抛弃了传统艺术基本功的训练和提升文化素养的包袱之后，他们单凭堆砌的文本渲染就能构建自我？本次展览的参展艺术家是青年群体的一个缩影，他们在“西方中心主义”的艺术氛围中，熟练掌握了集文字、绘画、影像、科技、网络、声音、装置、行为为一体的综合媒介语言和商业信息化运作模式，多有海外学历背景和风光无限的参展履历，但光鲜之下的这个群体还存在很多值得反思与质疑的地方，价值的不确定和创作生命力的匮乏是功利实用主义和消费主义冲击下青年群体不可回避的现象。由此看来，“艺术理想国”展览至少提供了青年艺术展览缩短与公众审美认知之间距离的一种实践层面上的可能性，虽然距离大众范围内的接受仍有距离，但它向大众打开了一扇可以亲近的艺术之窗，也给了青年艺术家实现个性表达的极大自由。在艺术家打造的理想国中，涉及政治、文化、历史等敏感话题的机构被主办方和艺术家巧妙地规避，这一耐人寻味的刻意“疏忽”，或许是青年艺术家向外界宣示自我存在之外的无声宣告：“艺术”如柏拉图所言，充满了引诱力的“快乐”，但它终究无法解决任何问题。艺术理想国从未被建立，那么艺术家是所谓的艺术幻象制造者还是社会现象的批判者？好在理想国孕育着梦想，哪怕无法实现，却为未来创造了希望，青年从“自我情绪”中抽离转而投入对群体阶层矛盾的反思，这才是展览留给笔者以及当代艺术从业者及研究者的问题关键所在。

（写于2016年4月14日）

张予津：“常青藤计划”展览部经理 执行策展人

坚守信念，追寻心灵的艺术圣殿

——记中央美术学院油画系第五工作室主任刘刚教授

Adhering to his Conviction in his Pursuit of Art: Impression of Professor Liu Gang, Director of the No. 5 Studio, Oil Painting Department, China Central Academy of Fine Arts

张晓凌 /Zhang Xiaoling

编者按：在 20 世纪 80 年代，抽象艺术开始在中国被关注。在中国艺术的发展中，抽象艺术充当了先锋的角色，但三十余年过去了，抽象艺术状态是否发生了变化？早期的抽象艺术家的心态与观念又有了怎样的改变？作为中国最早的抽象艺术家，刘刚三十多年来始终在摸索，在坚守，在寻求抽象艺术与商业浪潮、学术基础的关系，同时，他还将抽象艺术的方法和经验纳入到教学体系中，也是身为艺术家和教师知行合一的体现。

Editor's note: In the 1980s, abstract art began to attract public attention in China. It has played a pioneering role in the

development of Chinese art. However, now, over thirty years later, has the status of abstract art changed? What changes have taken place in the mental state and ideas of the early abstract artists? As one of China's earliest abstract artists, Liu Gang has kept groping, creating abstract works, and exploring the relationship between abstract art and commercial tide as well as academic foundation in the past over thirty years. At the same time, he has incorporated methods and experience in abstract art into the teaching system, embodying his unity of knowledge and practice as an artist and a teacher.



刘刚 82057102 纸本设色 4 尺 2017 年

前言

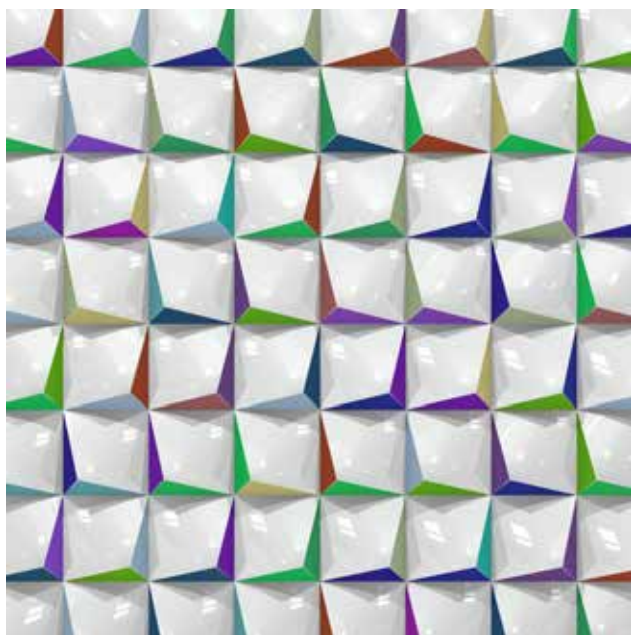
在当今国内的艺术环境中，抽象艺术已经逐渐融入社会文化生活，日益被大众所熟知和喜爱，人们因此想说，抽象艺术在中国的春天是否已经来临？纵观现代艺术发展脉络，抽象艺术早在 20 世纪的西方就已成为经典的艺术样式，为何又在今天的中国当代艺术生态下看似如此火爆？其实 20 世纪 30 年代有一批中国现代艺术的先行者希冀在那个年代的中国推行现代艺术，从而与西方的现代艺术同步发展，可是当时的中国社会正处于自我探索和抵抗外敌的环境中，容纳不了西方的现代主义艺术潮流，直到 20 世纪 80 年代改革开放，美术界才有了关于“形式美”“抽象美”的讨论，继

而在“85 新潮”美术运动中，年轻的家们借鉴西方的抽象艺术形式充当先锋、前卫的艺术角色，强有力地推动了中国现当代艺术的发展。从 90 年代到今天，在各流派艺术繁荣发展的国际国内环境下，中国的抽象艺术正在通过自身的不断发展和持续生长逐渐脱离边缘化的处境和状态，从而焕发出全新的生命。

回想起在 20 世纪 80 年代到 90 年代初期的那一段充满艺术激情和理想主义精神的岁月里，总有一批年轻的艺术学子，始终坚守自己的艺术理想，不盲目追随艺术的潮流和艺术的商品化，在抽象艺术语言探索上默默耕耘，为推动抽象艺术教育在中国的发展贡献自己的力量，现任中央美术学院



刘刚 9600 白·手工 铸塑 400×600cm 2011 年



刘刚 9600 白·手工 局部 1



刘刚 9600 白·手工 局部 2

油画系第五工作室主任的刘刚教授就是其中一位代表。

一、地域上南北的差异阻止不了求学于艺术圣殿的强烈愿望，在那个充满理想与阳光的时代迸发出探索艺术真谛的激情

在安徽省西部温润的大别山东麓，有一座千年古城六安，这也是刘刚的家乡。这里曾是春秋战国时代楚国都城之一，楚文化重要的发源地，自古文风鼎盛，名人辈出——上

古四圣之一，与尧、舜、禹齐名的皋陶，北宋大画家李公麟，均是从这里走向外面的世界。

刘刚出生于教师家庭，排行老小，自幼跟从师傅学习南拳，体格精壮雄强，行动轻便迅捷，身体素质出众。习武之余，他还自小喜爱画画，在当地小有名气。就读中专时，主修装潢设计，通过所学，自食其力。

1985 年，中国美术史上著名的“油画艺术研讨会”在



刘刚 孪生（七） 综合材料 120cm×80cm×2 1998 年

安徽省黄山举行，这在油画创作力量不是很强的安徽是破天荒的大事件，省里应时举办油画探索画展。相对那个年代以苏派宏大叙事题材及现实主义绘画为主流的艺术创作模式，刘刚在当时已经较早地接触到西方现代前卫艺术思潮，参展作品受表现主义绘画影响，初登艺坛就以全新的呈现方式进行个人的艺术表达。在他的心中始终怀揣着一个梦，中央美术学院就是这个梦，是他心中的艺术圣殿。

1985 年到 1989 年是中国整个美术思潮快速发展的活跃时期，西方现代主义绘画以及后现代主义艺术思潮蜂拥而至，文化艺术蓬勃发展。中央美术学院顺应艺术发展的时代潮流，率先在美术院校中设立了以中国现代绘画为主要研究方向的第四工作室。在这样的时代背景下，刘刚经过努力，考入了中央美术学院油画系第四工作室，进入了全面塑造自我艺术表达特征与艺术观点的重要阶段，同时他经历过社会的历练，有过工作经验，思想便更加成熟，有着明确的研究

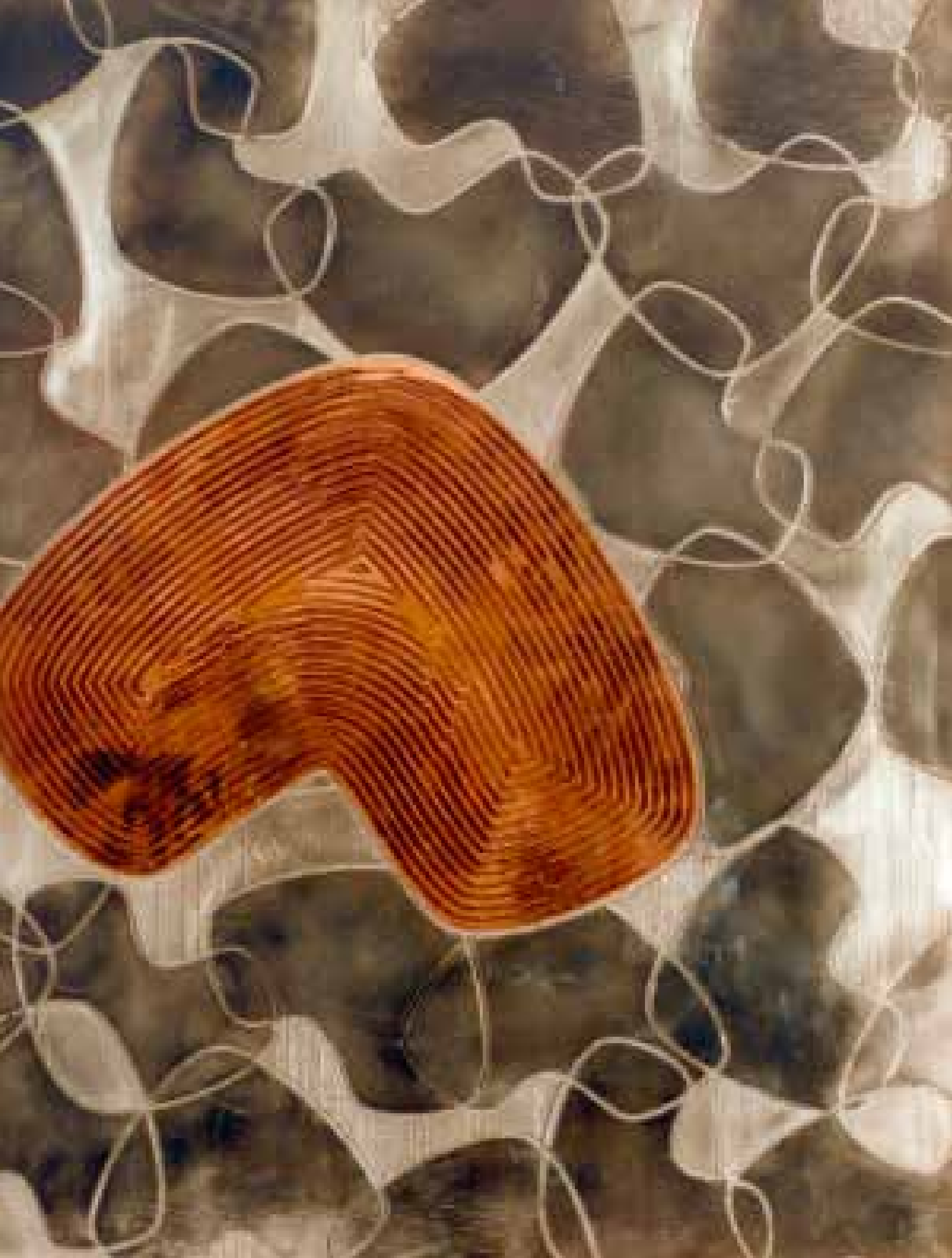
方向。在此期间，他以丰富、活跃的艺术创作，成为那个年代美院最充满激情和创造性的学子之一。

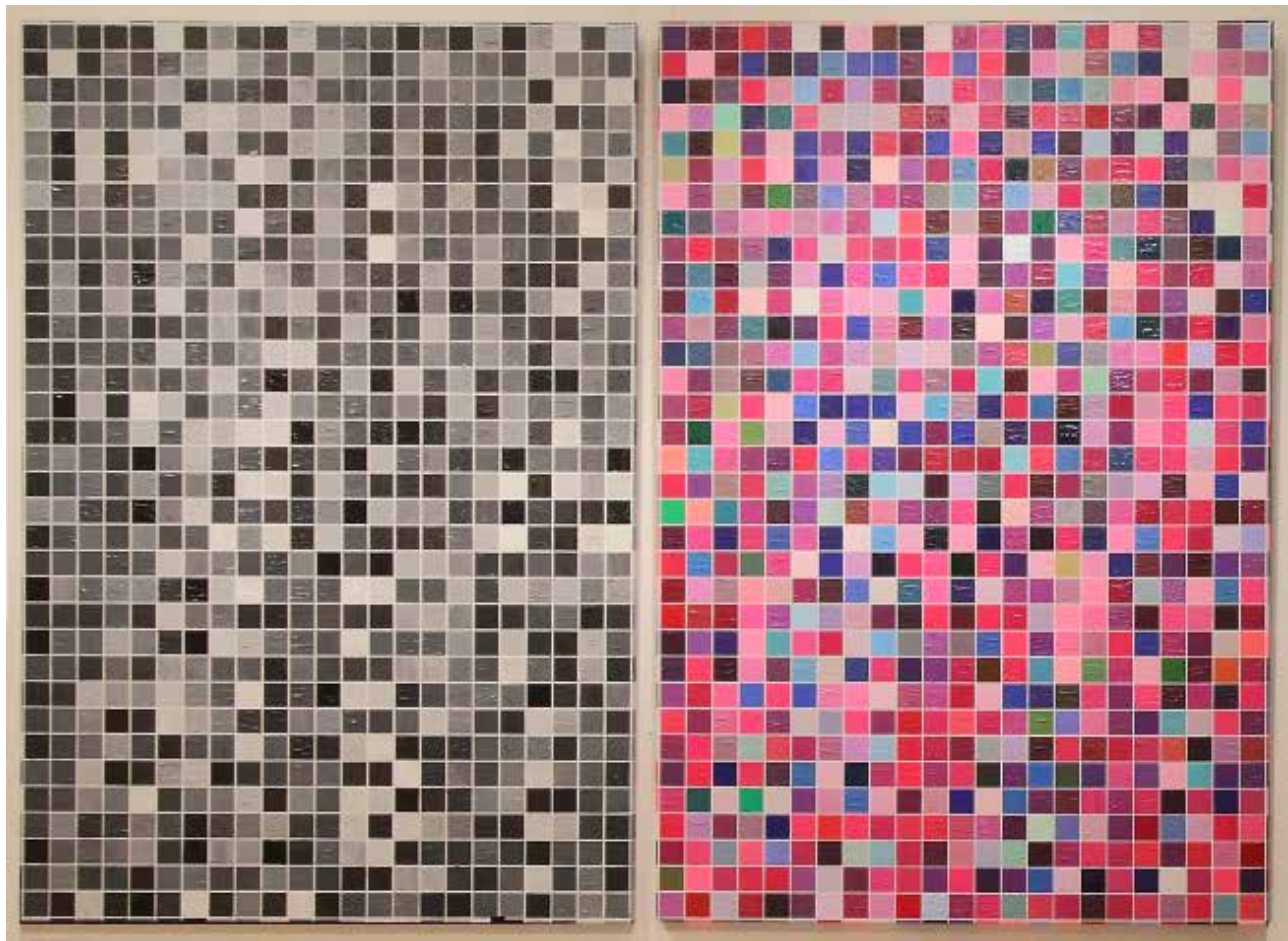
刘刚早期一直尝试运用材料进行创作，对材质运用积累了一定的感性经验。在进入学院后进一步丰富拓宽对材质媒介语言的研究。他以废旧工业材料，以日常自然材料作为媒介，在关注媒介的重量、质地和结构等多重因素并加以对比的同时，在二维和三维空间中对材质进行切割、焊接、并置、积压，在作品中注重表达材料形体本身的物质性和社会内涵。创作中他试图摆脱画布上传统油彩再现方式的束缚，将材料和亚麻布结合，经过排列、组合构成新的画面，以一种开放而自由且具批判性的姿态，以原始而质朴的物质，灵活地建构了一种更具观念性的语言方式。

1989 年 5 月，刘刚创作的一件综合材料作品《痕迹》入选第七届全国美展。作品是在亚麻布上用废旧铜丝材料等综合制作而成。在当时相对保守年代的国内美术官方最高水

刘刚 流动 综合材料 80×120cm 1998年







刘刚 1584 之二 布面油画 300×400cm 2010 年

平展览上,该作品引起了很大的争议,争议的焦点是这张作品是不是属于油画范畴。如今看来这早已不是学术探讨的话题,但作为综合性材料属性的架上布面作品,这张作品在现当代美术史上具有标志性意义,使国内官方美术界开始逐渐拓宽对于架上布面综合材料艺术作品的认识,对后续艺术工作者从事创作带来了语言上的借鉴和拓展。这是他的作品第一次真正走向公众,在那个年代,作为综合性材料架上作品第一次入选官方美术最高级别展览并被认可,带来的不仅仅是自信,更是一位特立独行的年轻艺术家艺术生涯的重要起点。

二、中国现当代美术抽象性综合材料语言研究的早期代表和践行者之一,学院中依旧坚守着观念性抽象语言研究方向探索并一以贯之

1991年,刘刚以优异的成绩毕业并留校,任教于中央美术学院油画系第四工作室,在创作上继续坚持自己的研究方向。1993年作品《平列的金属》参加首届“中国油画双年展”,获大奖,并被中国美术馆收藏。在这次双年展中展出的抽象艺术作品比较客观地体现了中国抽象艺术发展的阶段性进程和面貌。在作品《平列的金属》中,观众看到的

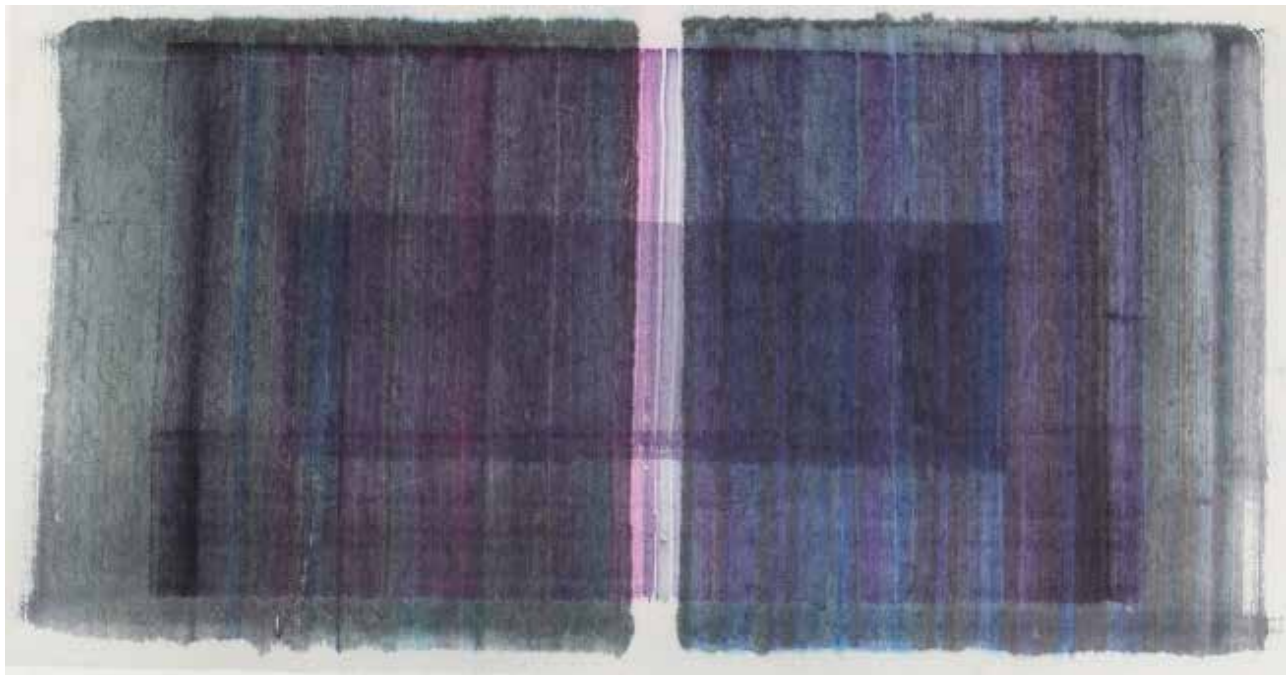
是同一符号化的直线条状语言形态,在平面上以严格的态度错落有致地排列,铜质材料所构成的金属世界,保持了严密的秩序化和高度理性的一致性。废旧工业金属材料改变的视觉经验正在割裂着与传统绘画趣味的联系,作品材料的独特性也超越了其自身的自然属性。在制作和技术手段上,除将之前的粘、贴、绘等与材料的结合进一步深化外,还引入一些更复杂的技术,尝试探索更加纯粹的画面语言。材料艺术的诱人之处就在于它源于工业文明的同时又去批判它,它的技术性、物质性和精神性多重主题使它本身在艺术上具有无限的可能性。这种工业化时代的过剩材料在架上艺术的运用必然会引起公众和社会对作品的注意和反思。

刘刚 20 世纪八九十年代运用工业化材料所做的抽象性综合材料语言作品带有隐含的批判意义,即由工业文明所暴露出的环境问题而生发异化现象,同时又反复运用材料作品实验来加大保持对异化主题批判的锐度。随着 21 世纪科学技术的进一步发展,互联网信息时代下,高科技产业革命为大众生活带来了翻天覆地的变化,这种剧烈变化必然带给艺术家对未来的重新思考和审视。

刘刚并没有停留在已经成熟的媒介方式——运用以往



刘刚 叠 综合材料 200×200cm 1996 年



刘刚 93247102 纸本设色 4尺 2017年

的工业材质来构成抽象艺术世界，而是将艺术创作与时代发展紧密结合，他将视角投向信息科技革命下的物质媒介，把材料的研究实践拓展到数字科技领域。

苹果手机作为这一时代最前沿、最时尚的特殊符号被赋予了多元化的延伸。随着信息时代的来临，苹果手机技术正朝着两个方向发展：一是功能智能多样，二是外观精致简洁。手机机体材质的制作涵盖了结构设计、模具开发、注塑喷涂、切割打磨等过程，每一制作环节都将人类的技术革新发挥到极致。创作于2008年至2012年间的一系列作品，如《2400黑 & 白》《9600黑 & 白》等就是运用苹果手机机体材质密度小、强度刚硬、抗弯曲耐疲劳、不易破损且无毒、无味的乳白色或纯黑色的高结晶聚合物，利用这些最突出的高科技材料特性来创作作品，把时下流行的苹果手机机体制作原材料运用“铸塑”的科技工艺形成正方形体块作为基本造型元素，以多重反复和理性冷峻的排列方式，在平面上生成抽象的形态。为避免正方形体块的单一，每一个元素运用特殊工艺在偏离中心的位置以不等边三角几何形态突出于平面，在形成立体形态的同时构成了平缓的曲面，进而将上万个单体以特殊的秩序并置，既没有完全脱离现代性的平面结构，又没有完全溢向过度的装置性三维空间。这两种形态之间，黑和白的物质载体在光的作用下形成一种超越几何平面、超越物质媒介的意念重复，作品突破一般形态上的藩篱，带来全新的视觉体验。

与八九十年代抽象性综合材料作品相比，这些作品除延续刘刚一贯的冷静、克制和重复的方式，还运用最基本的元素，在不断重复其意义本身的同时，又有着比枯燥更高的指向，同时，新旧媒介物性在前后两个时期所隐含的

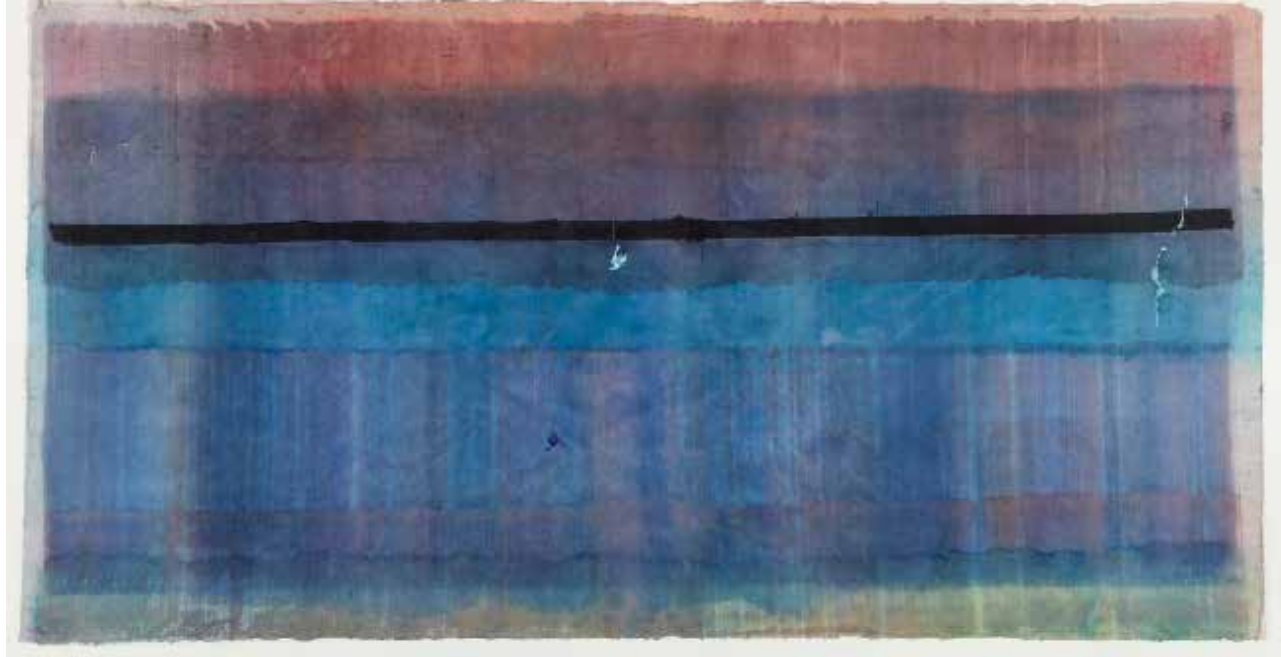
社会内涵不同，前者是对工业化所带来的负面影响的回应，后者面对的却是信息化社会发展带来的人际关系、情感的剧烈变化，是赞誉还是毁损等诸种问题。这种看似观念上的悖论，可能有着作者更深层次的哲学思考。

另外，刘刚还真正做到了创作主体的“全身而退”，他不是被束缚在作品精湛制作技术上的工匠，而是使他从技术里完全抽离，作品中的“我”消失了，作品成为一个无我无他可以自身不断重复繁衍的内在结构——一个物质性自由自在的抽象世界。

格林伯格在《论现代绘画》中谈到，现代主义绘画开始于自身的材质确认、平面的恢复及其抽象性。刘刚认为，材料本身就是媒介，媒介自身就能体现其物性特质，所以艺术家创作的过程是要把媒介的特质最大限度地发挥出来。抽象视觉语言效果的表达通常与所选择材质本身内在特质有关。宣纸、水性颜料和墨以及它们材质的自然性，是一种超越了艺术的制作性且与自然性内在相关的材质，这在艺术表现媒介中是相对纯粹的。刘刚最近两年的这批抽象性纸本设色作品其实还是对材料研究的一种延续，只是他并没有刻意去选择媒介，而是随着他本人的教学实践过程很自然地把对材质的把握落实在水性颜料、墨和纸本上，正是因为这些材质以及墨的结合，在颜色随着笔触侵入纸张的过程中，通过水和色的自然流动与渗透，笔触所形成的痕迹是在可控与不可控之间，视觉效果保持在有形与无形之间，既带来理性观念下的某种必然性，一切又似乎有着偶发的不确定因素，不同色块的融合、交织与覆盖，微妙地激活了画面的韵律，作品形成了独特的画面布局与观看特性，这种观看特性与西方油画材质在反复厚涂形成的



刘刚 81067102 综合材料 200×220cm 2017 年



刘刚 35137102 纸本设色 4尺 2017年

肌理效果下所产生的强烈视觉冲击力是有区别的。东方特色绘画材质与西方传统媒介材料背后隐含的精神指向不一样。在刘刚之前的作品中，画面的抽象语言表达是通过工业原材料本身的特性带给观者强烈直接的视觉冲击与个人体验，而在其近期的纸本设色抽象作品里，他通过持续性的实践，运用从宣纸、水性颜料和墨等东方媒介中提取出的抽象性因素创造出了一种含蓄却又丰盈的全新视觉效果，在这里，观众的审美期待会不自觉地被带进一个材料物质性与人精神性并存的双重抽象世界。

所有这一切，包括从媒介选择到绘画方式以及视觉效果的最最终呈现，都建立在刘刚想画的基础上。正是这种无法抑制的过程促使他最后表达自己最需要的情感。今天的艺术表现重要的不是结果的好与坏，而是你喜欢与否。因为这种选择是非常个人化的态度，而这种态度正是我们当下艺术作品里最为缺少的个性和真实。刘刚不同时期运用不同物质属性的材料进行创作的作品，反映了他对当下各个艺术发展阶段的思考和探索。

回溯中国抽象艺术发展历程，抽象艺术在“85新潮”运动里充当先锋、前卫的艺术角色，至今一直处于发展和摸索中，在艺术商品化浪潮的冲击、学术探讨活动的缺乏以及大众对抽象审美的不足等多重背景下，刘刚进行了长达三十多年的坚守和实践，对观念性抽象语言保持着持续性的探索，不断创作出新的作品。

三、在教学上默默奉献，拥有坚实的学术根底，开创一片新天地

中央美术学院油画系原有四个工作室，体现了中国现当代高等美术教育完整的体系，2015年为了进一步完善和发展中央美术学院造型学院的教学结构，刘刚组织、筹建了致力于发展中国抽象艺术教育的第五工作室。

抽象艺术是20世纪重要的艺术成果之一，它深刻地影响和改变着大众的审美趋向，尤其在信息全球化发展和科技突飞猛进的当下，艺术的表现方式和覆盖领域已经发生了突破性的变化，抽象艺术的魅力逐渐融入大众的生活当中，并

在中国艺术发展中扮演着重要角色。但抽象艺术在中国的高等院校艺术教育体系中却一直一直是薄弱环节，第五工作室的成立填补了中国抽象视觉教育体系的空白，成为中国未来艺术教育和艺术发展的重要组成部分。

如今，以刘刚为核心的教学团队致力于研究和发展抽象艺术教学，以探索建立中国抽象视觉教育体系为目标，秉承主体性、开放性、创造性、多样性的教学理念，运用科学的教学模式引导学生从基础出发形成可持续的抽象艺术学习研究方法。把握未来艺术发展的格局与方向，拓展传统抽象艺术语言与新媒介结合的可能性，从而引导学生构建出独具特色的抽象视觉语言表达。

刘刚一直强调，相对于艺术家，自己更倾向于教师这个职业，他认为身处艺术院校的己，首要的任务就是做好一个教师，这一职业责任重大，艺术家可以进行天马行空的个体性创作，而身为教师的自己则需要通过记录和总结自身的创作实践，将其转换为系统性的教学经验和教学方式，从而因材施教，把有针对性的教学内容准确地传授给他的学生。刘刚说，由于自己在大学任教，所以平时更多的时间是在看，是在想，是在说。看的是年轻人的画，思考的是与年轻人交流的过程，同时要与学生保持持续性的交流和沟通。他说，当下艺术种类很丰富，但是有态度、有个性的作品比较少，他鼓励学生在跨领域涉猎的同时，将自身的艺术态度和创作个性通过绘画的过程表达出来，这样在其探索的过程中，从材料的选择、实践的方式到最终呈现的结果便都会指向一个明确的发展方向，而这独具特色的个性化表达，正是当下纷繁艺术样式中最为珍贵的态度。

张晓凌：中国国家画院副院长 《中国美术报》总编辑

“共性·个性”学院体系中的语言转向

——后学院：八大美院油画研究展（天津站）

“Generality and Particularity”, Turn of Language in Academies

— Post-Academy: Research Exhibition of Oil Paintings from Eight Academies of Fine Arts (Tianjin)

张芯旖 /Zhang Xinyi

编者按：油画作为学院教育谱系中的重要组成部分，它在专业院校中的存续与发展一直备受瞩目。“后学院：八大美院油画研究展”及系列学术研讨活动的初衷正是关注在当代艺术的语境中，油画将如何在学院内创作与教学的问题。该巡展共设有三站，先后在广州美术学院美术馆、天津美术学院美术馆、四川美术学院美术馆·罗中立美术馆成功举办。参与该展览的评论家、策展人及艺术家们就“后学院”一词的提出进行了深入的思考与解读，作品反映出对学院固有创作经验，包括对图式结构、叙事方式和视觉表现的转型的尝试与探索。同时，展览对学院的教学模式和教育系统的发展产生关联、延展和导向性的作用。

Editor's note: As oil painting is an important part of education in academies of fine arts, its survival and development in professional institutions have long been the focus of public

attention. The purpose of “Post-Academy: Research Exhibition of Oil Paintings from Eight Academies of Fine Arts” and the series of academic research activities is to probe into the problem of how to create and teach oil painting in academies in the context of contemporary art. This exhibition tour has three stations: Art Museum of Guangzhou Academy of Fine Arts, Gallery of Tianjin Academy of Fine Arts, and Luo Zhongli Gallery of Sichuan Academy of Fine Arts. Critics, curators and artists related to the exhibition conduct in-depth reflections on and interpretations of the term “post-academy”. The works on display reflect an attempt to explore the transformation of academies’ inherent experience of art creation, including schema structure, narrative patterns and visual expression. In the meantime, the exhibition may extend and guide the development of the teaching modes and education systems of academies of fine arts.

展览链接：

后学院——八大美院油画研究展

展 览 时 间：2016年3月11日—31日

展 览 地 点：天津美术学院美术馆

主 办 单 位：和美术馆、广州美术学院美术馆、天津美术学院美术馆、四川美术学院美术馆

策 展 人：杨小彦、尤干

学术委员会：

主 任 委 员：杨小彦

委 员：高岭、何桂彦、胡斌、冀少峰、彭德、孙振华、王易罡、殷双喜

参展艺术家：

中央美术学院：马路、苏新平、王玉平、张路江

中国美术学院：井士剑、杨参军

鲁迅美术学院：李大方、王岩、王易罡

四川美术学院：李强、罗中立、庞茂琨、韦嘉

西安美术学院：何军、贺丹、景柯文、孙蛮

广州美术学院：邓箭今、范勃、刘可、罗奇

湖北美术学院：李继开、王晶、魏光庆、袁晓舫

天津美术学院：蔡锦、邓国源、祁海平、袁文彬



马路 灰色的团 综合技法 180cm×210cm 2015 年



苏新平 风景系列二——17号 布面油画 80×240cm 2008年

2016年3月26日下午3时,“后学院:八大美院油画研究展——天津站”在天津美术学院美术馆开幕。天津美术学院院长邓国源,鲁迅美术学院美术馆馆长王易罡,中国艺术研究院美术研究所副所长郑工,当代艺术评论家、山西《黄河》杂志社社长刘淳,上海大学美术学院教授李晓峰,当代艺术批评家高岭,广州和美术馆馆长尤干,天津美术学院教授张京生、王元珍,天津美术学院造型艺术学院院长祁海平,天津美术学院油画系主任袁文彬等出席了开幕式并参加了同日下午的学术座谈会。在会议上与会嘉宾就美术学院和美术学院美术馆的发展,美术学院油画教育、教学等问题作重要发言。本次展览是由和美术馆、广州美术学院美术馆、天津美术学院美术馆、四川美术学院美术馆联合主办,由中山大学教授杨晓彦、和美术馆负责人尤干共同策展的研究性质的展览。展览的学术委员会由来自八所美术院校的八位理论家组成,展览作品选自八大美院共29位艺术家的油画作品,他们作为现代油画教育的中坚力量,具有时代的象征性。

伴随着艺术家们的不断创作和演绎,油画在中国已经历了数十年的探索和行进。上世纪七十年代末至八十年代,活跃于社会边缘的艺术家们在作品中开始表现出强烈的自我意识和批评态度。尤其是在借助西方现实主义“从意识形态出走”的“八五新潮”时期和“后’89中国艺术”时期,艺术家们开始通过直面真实的生存状态来解构意识形态的霸权。艺术家们试图在新的国际艺术形势和机遇中,找寻自我定位和新的身份。到了二十一世纪,面对全球化背景下社会的迅速发展,艺术家们开始反思和寻求当代艺术与传统价值观念之间的关系。

油画艺术向来与学院有着千丝万缕的联系,随着泼皮艺术、玩世现实主义、政治波普、艳俗艺术等艺术思潮的演进,油画艺术的表现形式日趋多元化。与此同时,体制外的艺术

潮流与学院的教学体系形成一种隐形的对抗。在装置、行为、影像等观念艺术形式大行其道的今天,架上绘画的言说方式似乎趋于过时,而今油画艺术的发展又面临着种种问题。这些问题不仅存在于体制外的艺术圈,更是对学院艺术创作与教学的挑战,学院派艺术将如何摆脱种种桎梏进而在学院体制内的革新中寻求新的艺术活力,成为当下最应该思考的问题。油画作为最基础最有代表性的专业学科之一,在美术学院里的存续与发展备受瞩目。

天津美术学院院长邓国源在此次展览开幕式的致辞中说,中国的美术学院是中国在现代化进程中引进西方文化而发起的新文化运动的产物,最初的美术学院代表了新的文化形态,而与美术学院一起进入中国的油画及油画艺术教育在一定时期内也是推动社会文化朝着现代化国家发展的一支重要力量。美术作为人文科学的一种专业知识在学院中以“教、授”的形式得以传播,其中,教与授的一个重要部分就是油画。发端于十九世纪末的现代主义艺术,使学院成为保守的代名词。进入二十世纪后,随着商业的发展、艺术市场的繁荣,艺术家有了很多的创作机会,代表官方的学院派已不再是评判艺术的标准,而活跃于学院外的艺术家以“个人英雄主义”的锐气征服了社会,改变了社会的审美趣味,艺术家不必通过学院教育而获得职业认可。直至今今,衡量艺术家价值的唯一标准就是他们的创造力,以及他们对既有标准的挑战。邓院长还表示,这次展览的目的是让来自学院的创作者、参与者意识到当代艺术进入学院教学系统后所面临的如何教、授当代艺术的难题,以及高等美术学院在当下如何避免成为绘画技艺的培训机构,迎接将要到来的挑战,共同推进中国学院艺术教育和中国当代艺术发展的健康形式。

在近几十年中国当代艺术发展的背景下,学院早已形成了独立的语言系统和固定的教学模式,“学院”的常规语言



苏新平 风景系列二——20号 布面油画 200×300cm 2009年



张路江 两个人的晚餐 油画 400×280cm 2008—2014 年



井士剑 迷狐 布面油画 160×140cm 2014 年



杨参军 家园之二 150 x 60cm 2015年



邓国源 在田野 No.1 200×180cm 2007年



袁文彬 关于兔子的欢乐嘉年华 布面油画 170×200cm 2014 年



蔡锦 风景 105 布面油画 200×750cm 2015 年

范式的转型成为教职人员们的探索方向。

此次参展的创作者们均有双重身份，他们既是艺术家又是各大美术学院的教育工作者。如何平衡这两种身份的关系，既能创作出具有个性和时代感的好作品，又能使教学的革新和艺术创作达成共识，这成为了他们探究的议题和肩负的重任。而此次展览的作品则反映了他们在油画教学中的思考和实践，以及他们对现当代艺术的理解。这是老师们丰硕教学成果的一次集中展示。

在艺术品的可复制时代，枯萎的是艺术品的灵晕。这一过程乃是一种征候，其意义已经超出了艺术的范畴。

——瓦尔特·本雅明《机械复制时代的艺术品》

画作的“灵晕”问题不仅是现当代艺术发展的难题，也是困扰艺术家们几十年来创作的隐忧。在工商业如此发达的今天，艺术的功能在逐渐转换。正如苏珊·桑塔格所说，艺术僭取了一种新功用——艺术如今是一种新的工具，一种用来改造意识、形成新的感受力模式的工具。而艺术的实践手段也获得了极大的拓展。为应对艺术的这种新功用，艺术家不得不成为“自觉的美学家”：不断地对他们所使用的材料、方法提出质疑。学院内的教育工作者们也在试

图改变这种现状。马路使用综合技法，追求制作程序中的变化带来的画面效果，从画面的自然生发中汲取灵感。苏新平则是通过领悟中国传统绘画精神和自我的内心感受来表达作品的内涵与张力，并努力实现颇具当代性的观念转换。杨参军以回归事物本身的观看姿态，寻求画面的真实感，写生后将物象特点或是所需元素进行归纳综合，以写意性的笔法创作出独具风格的绘画语言。王易罡的《改过经典故事》系列，通过画布和颜料的抗争与融合，呈现出独立、自由的生命体验。罗中立的《举灯的人》等作品，以独特的线性画风、平面化的构图来讲述故事，以特定的表现题材将对乡土的眷恋和情愫融入艺术创作中。韦嘉的《Portrait》则以不羁和激情的笔触对西班牙画家委拉斯贵支的《教皇英诺森十世》进行改写。刘可的《Stare 15》在理性之下掩藏的是一种力量的博弈，于不同层次的覆盖与重叠中，感知“度”的存在。魏光庆的“文化波普”，利用文字与图像的并置、重构的形式，探讨的是在传统文化和现当代文化中视觉资源转换的价值。邓国源的《在田野》系列，是以实验的方式去探寻、诉说人、自然、艺术三者间的关系，穿梭于虚实、古今之中，呈现出最本真的艺术的生态与内涵。祁海平运用书法的笔性、笔意、笔力和书写形式，创作出在时间和空间中如交响乐般的视



觉混响合鸣，流露出中国传统韵味。

值得画的东西就是保留于记忆并经记忆转化的东西。就是经过长时间的思考和无数遍的修正后依然存在的东西。画作生长自多次的决定（或层次，或笔触），有些要经历数年，为了寻找最恰当的情感厚度。

——苏珊·桑塔格《重点所在》

苏珊·桑塔格认为画作展示了画家对外部世界，对他所珍爱的事物、美和机遇的最真挚、最强烈的敬意。风格是最具个人特色的语言：它清楚地表明了自己是谁，而不是其他任何人。张路江怀着对过分理想化而矫饰的文化形态的批判，创作了《两个人的晚餐》系列，他通过描绘两组不同时间、地点、人物吃晚饭的场景，来表现对当代社会发展过程中生存差距问题的深刻思考。井士剑的《迷狐》，将山、石、树、人、动物共处于同一空间，人与动物各自表现出相对独立的状态和表情，气象万千中，以小见大，体现的是一种传统精神。李大方关注于生活和创造的关系，强调图像的功能性，在源于真实生活的意象之下表现出一种超现实感。王岩的作品大多表达的是对具有“人文记忆”和“历史痕迹”的建筑群逐渐消失的忧伤，比如《消逝的记忆》系列中，他透过一片“废墟”表现依稀可见的城市的缩影，城市化的迅速

发展带来的是文化的“废墟”。李强把花卉作为他绘画作品的重要题材，力图在画面中寻找、触碰和交流。庞茂琨致力于观看方式的研究，尤其是对自我观看方式的阐述，通过摄影的视角，以镜像的形式反映了人类在真实世界和虚拟世界中对自我的审视。何军的《独钓》运用写实手法，将人物置于自然之中，园林中枝条与太湖石交织，人与景相映成趣，形成一种人与自然的互动关系，颇具人文情怀。景柯文则以对老照片等原始资料的写实性呈现，传递出对最真挚情感的示意。范勃的《空山》，在空旷的原野之上穿插不同状态的人物、树木和假山石，画面带有某种隐喻，营造出的虚幻世界具有超现实感。王晶的《美丽新世界》系列，将拟人化了的动物置于废墟之上，带有讽刺意味的背后是对城市过度发展的忧虑和对故乡的回望。蔡锦的《风景 105》，色彩在画布上蔓延，一簇簇猩红的美人蕉在画面中汇成一道风景，自由、绚烂，她用独特的绘画语言从女性角度对生命力的理解做出了新的阐释。

世界呈现为一个碎片和插曲所组合而成的样子，其中的意象不停地追逐着意象，又不停地替换着前一个意象，而在下一个瞬间这个意象又替换了它本身。

——齐格蒙特·鲍曼



王岩 消逝的记忆2号 布上丙烯 300×600cm 2010年

亨利·列斐伏尔说过，正是在日常生活中，使人类——和每一个人——成为一个整体的所有那些关系获得了形式和形状。

王玉平注重对市井琐事及他人的描摹，将日常生活空间中的事与物进行杂糅，展现出的是对真实境遇的感悟和质朴的处世哲学。贺丹强调在空间维度内的群体性的表达，作品《狗熊》就是营造了这样一种荒诞的场景，看似庞大的人群里，人与人之间却毫无交流和呼应，体现出对当下社会人们的距离感和冷漠关系的讽刺和担忧。孙蛮在现实生活中汲取元素，将其综合并与梦幻般的景象相连。邓箭今使用独特的叙事表现方式，随性的表达，在一个荒诞虚幻的空间里，表现出扭曲的“假面人”生存的压抑感。罗奇强调的是人与社会、自然的关系，探讨的是人对自我欲望的节制和与其自然关系的重构，揭示了在工业文明之下，生存状态的困顿感。法国心理学家莫里斯·哈布瓦赫认为，“成年人在社会中对自然的渴望，在本质上就是对童年的渴望……”李继开的《荒原》《老世界》，用不同元素的堆积，人物比例的放大、缩小来表现对某种记忆的唤起和童年记忆的重拾。袁晓舫的《他者的风景》系列，图像中指涉国际局势与秩序的变化，飞机盘旋而过的画面具有强烈的视觉冲击力，透露出不安、茫然、焦虑的气息。袁文彬的《关于兔子的欢乐嘉年华》通过洞悉网络媒体的社会热门事件，把其中的典型形象进行解构组合，整体画面是由九幅小图组成，中间还挪用了宋朝崔白《双喜图》中的兔子形象，结合了国画中的意象符号，形成传统与现代的对接。

对学院体制内的油画创作与教学的转型问题已然成为了当代艺术发展的重要论题之一。“实验与展望”2016当代艺术教育国际研讨会暨中国九大美术院校油画联盟第六

次会议于4月23日在天津美术学院开幕。研讨会同样针对当下油画的教学状况及教育宗旨进行了深入的探讨，为全国美术学院东西方艺术教学问题的交流提供了新契机。

这次展览的创作者们将对学院体制内油画生存状况的焦虑，以“后学院”的形式向我们呈现。居伊·德波说过：“在现代生产条件无所不在的社会，生活本身展现为景观的庞大堆积。”在当今这样的“景观”社会中，面对新技术、新媒体的冲击和挑战，中国当代油画艺术在这几十年的快速发展中所面临和显露的问题，正是随着时代发展而递进的。面对着油画的发展问题、创作及教育教学问题、画面的语言转向问题，以及画面所展现出的学院各自风格和地域性问题等进行深入探讨。我们看到了学院中教育工作者们做出的努力，这努力既包括技法的改变、语言的改变、叙事手法的改变，还包括对社会的关注、情感的表达以及所展现的文化姿态。作为集中整合了80%以上中国美术教育资源的“八大美院”，底蕴积淀与理念传承的优势使得它们成为美术教育界的代表，也成为了学院教育教学改革的先行者。

这是一次学院与学院之间高水平、零距离的交流，是一次进一步达成教育教学共识的深层次研讨，更是一次理论与实践、共性与个性交织的学术探索。创作者们把现当代理念融合在教学实践中，通过大胆的探微和语言的转向，建构起属于学院的当代油画艺术新图景。

参考文献：

- [1] [德]瓦尔特·本雅明.技术复制时代的艺术作品[M].胡不适,译.杭州:浙江文艺出版社,2005.
- [2] [美]苏珊·桑塔格.重点所在[M].陶杰,等,译.上海:上海译文出版社,2004.



王易罡 改过经典故事 H08 号 布面油画 240×180cm 2015 年



景柯文 万里无云 No.1 布面油画 350×250cm 2010 年



孙彦 读·后窗 布面油画 146×114cm 2011—2012年



范勃 空山 布面油画 300×600cm 2014年

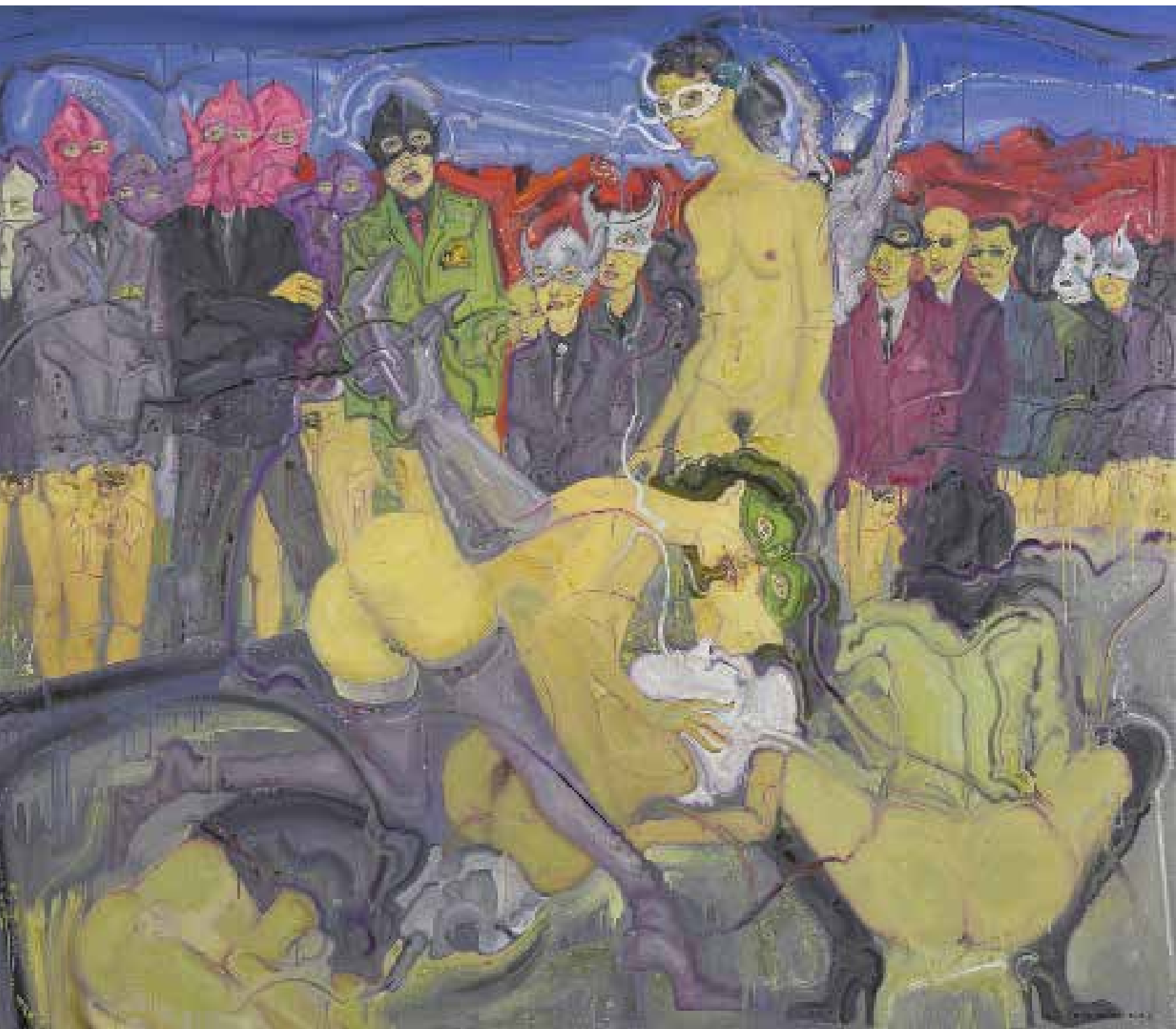




庞茂琨 巴塞尔表情 布面油画 200×160cm 2015年



韦嘉 Portrait 布面丙烯 125×100cm 2014年



邓箭今 为一个淫幻制造者所保留的剧目 No.1 布面油画 270×233cm 2010年



刘可 Stare15 165×180cm 2013年,2015年重画



罗奇 它不能按原来的方式生长 布面油画 109×217cm 2015年





王晶 美丽新世界之七 布面丙烯 200×160cm 2010年



袁晓舫 超音速 II 布面油画 160×120cm 2014 年



李继开 老世界 布面丙烯 100×100cm 2013年



李大方 夜班 布面油画 149×149cm 2007 年



何军 独钓 油画 200×150cm 2011年



李强 2014 No.1 布面油画 140×120cm 2014年



贺丹 狗熊 200×250cm 2013年

[3] [英] 保尔·汤普逊. 过去的声音——口述史 [M]. 辽宁教育出版社和牛津大学出版社, 2002.

[4] Zygmunt Bauman. Life In Fragments [M]. Oxford: Blackwell, 1995.

[5] 陈学明, 等. 列斐伏尔、赫勒论日常生活 [M]. 昆明: 云南人民出版社, 1998.

张芯漪: 天津美术学院艺术与人文学院在读硕士研究生

反思者尚且年轻

——观“七零七零——当代中国画 70 后艺术家提名展”有感

The Rethinkers Are Still Young: Impressions of “70 and 70

--Nomination Exhibition of Contemporary Chinese Painting Artists Born in the 1970s”

邵 亮 /Shao Liang

编者按：2016 年 6 月 18 日，“七零七零——当代中国画 70 后艺术家提名展”在中国政协文史馆开幕。本次展览是中国政协文史馆继年初“八零八零——当代中国画 80 后艺术家提名展”之后，再一次举办有关当代中青年艺术的重要展事。作为一位“七零后”的艺术观察者，作者很荣幸地再次作为活动的开幕式嘉宾，在这次活动上，发表了一些有关七零后艺术，尤其是水墨艺术的一些看法，并在活动后整理为此篇短文。

Editor's note: On June 18, 2016, “70 and 70 --Nomination Exhibition of Contemporary Chinese Painting Artists Born in the 1970s” opened at the Research Institute of Culture and History of the CPPCC. It is another important exhibition concerning contemporary young and middle-aged artists held in this Research Institute of Culture and History, following the “80 and 80 --Nomination Exhibition of Contemporary Chinese Painting Artists Born in the 1980s” at the beginning of the year. As an art observer born in the “1970s”, the author had the honor of attending the opening ceremony as a special guest once again, and shared some opinions on the art, especially the ink painting art, of the artists born in the 1970s, on the basis of which this article was written after the event.

展览链接：

七零七零——当代中国画 70 后艺术家提名展

策 展 人：杨维民

承 办 单 位：金枪鱼集团、百嘉文化艺术传媒机构、北京雍阳文化发展有限公司

展 览 时 间：2016 年 6 月 18 日—23 日

展 览 地 点：北京太平桥大街 23 号中国政协文史馆

参展艺术家：（按姓氏拼音排序）

白联晟、毕可燕、曹远平、曹钝夫、陈川、陈晓峰、崔强、崔彤、党震、丁山、杜小同、窦良羽、方正、冯士坤、高飞、韩朝、郝孝飞、贺兰山、黄欢、李晶彬、李恩成、李东君、李志坚、李戈晔、李云涛、李中军、廖星君、刘筱静、刘永涛、罗雅莉、马兆琳、孟祥军、倪春林、丘宁、任欢、阮晓晖、石荣强、宋忠山、苏涛、谭雷鸣、王犁、王牧羽、王永利、王瑞真、魏云飞、解海辉、徐光聚、徐华、徐钢、杨怀武、杨立奇、杨运高、杨社伟、尤德民、袁玲玲、岳冬、阎盈汐、云门张岩、云门张凝、于磊、张富军、张明弘、张卫、张越、张继华、张猛、周午生、赵少严、赵晨、赵丽娜

在这次“七零七零——当代中国画 70 后艺术家提名展”当中，我遇到了许多同龄的新老朋友。有的老朋友不觉间多年未见，但各自在自己的岗位上奋斗，再见面才发现，他的作品已经是一时之选。有的新朋友虽然从未直接当面对话，但通过各种报纸杂志和当代媒介，他/她的作品图像早已成为我和我的学生在当代水墨艺术领域的重要研究对象。是

的，与更年轻的水墨展览相比，七零后的展览拥有同样开阔的视野和空间，但却较少烟火气的浮躁，他们/她们是经历了完整的视觉大变革时代之后，第一批开始学会沉静下来进行视觉反思的创作者。

从七零后，到八零后，再到九零后，乃至零零后，在切身经历着视觉文化变迁过程的几代中国人当中，由于历史的



黄欢 《万物》系列之16 68×45cm



李戈晔 沉睡 110×110cm

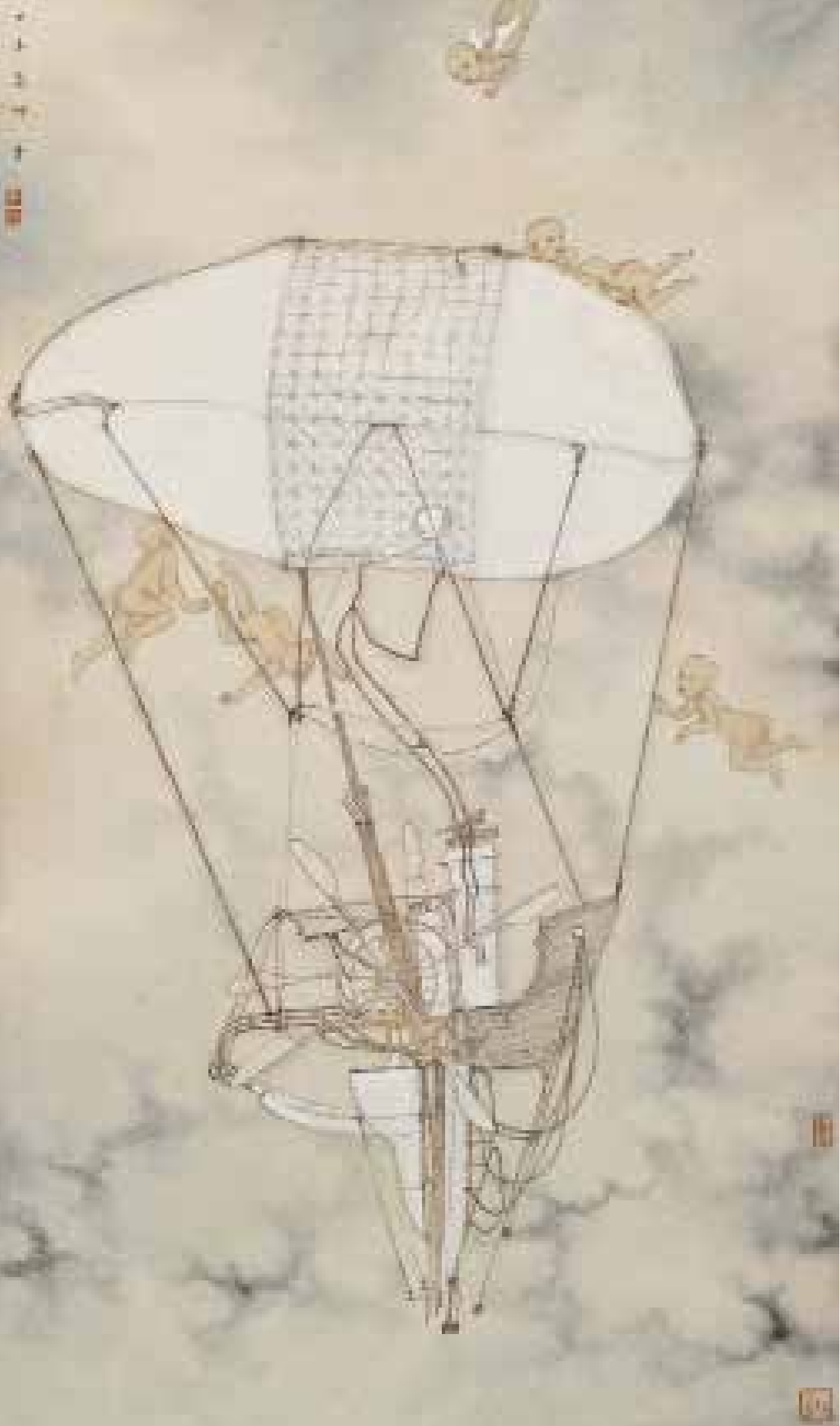
原因，七零后的艺术创作者和体验者对于这种新旧视野的反差，体验最为强烈。七零后的童年从高音喇叭和布告栏信息的时代开始成长，经历了黑白电视、彩电的渐次普及，经历了台式电脑、笔记本电脑的不断更新换代，经历了互联网的从无到有，直至今天智能手机和 WIFI 信号已无所不在。这一代人的特殊视觉经历，注定了在他们 / 她们当中应该产生出一种前所未有的不凡的艺术面貌。

比起那些更年长的艺术家，七零后是第一代完全在新的视觉环境和生活环境中成长起来的艺术家，虽然在更年长的艺术前辈当中，也有很多人致力于当下艺术的探索，并至今仍然是这个领域的权威群体，但作为一种世代群落来观察，七零后毕竟是第一批完全从改革开放的社会环境里成长起来的艺术创作群体。他们每一个个体的世界从小就被各种日新月异的信息观念所包围，这注定了他们回答相关艺术问题的方式也势必有所不同。

而比起那些更年轻的艺术家，七零后又是在所有经历了新视觉生活变化的艺术创作者当中，对于历史传承和文化积

淀理解最深入的一代人。在他们的阅历中积累着新旧几种不同的感知方式，这些认识方式共同构成了七零后的人文血脉，因此他们会比年轻的一代更加能够拒绝某种碎片化的模仿，更可能去区分真正的艺术造物与符号的滥用式狂欢。与更年轻的几代人相比，七零后对于当下的艺术变迁和发展往往有更加充分的思考，于是，他们成为了时代历史中一种关键性的力量，此次展览的策展人杨维民，称之为“水墨中坚”的力量。

何谓“中坚”，这说明七零后中那些杰出的水墨艺术的代表者，正在拥有一种不可替代的力量。这些年龄在四十前后的艺术家正在进入自己艺术创作的盛年。他们智识不惑，而创作之力未衰。他们正逐渐获得在当代水墨创作领域的话语权，而这一代艺术家，比起他们更年长的前辈，在艺术语言和艺术规则上有着明显更强烈的开拓性和包容性，比起他们的后辈，则又有着明显更锐利的辨识能力和沉下心气的艺术功底，而这样的气质，正是力求面对当代、面对当下的中国水墨画最需要的那种禀赋。



赵丽娜 小王子的梦 85 x 53cm



石荣强 芳香之隅 70x46cm



云门张岩 冷月无声 98 × 180cm

党震 寂灭之夜 200 × 320cm





杨社伟 微尘 7 50×100cm

与其他画种画类相比，当代中国水墨画的发展更需要在几种完全不同的文化资源和艺术资源中同时拥有认识能力和表达能力。它要求创作者深入传统，但又能够用传统联系当下；它要求创作者对于当下的艺术理念和社会文化理念足够敏感，但又拒绝对于其他形态的当代艺术进行简单模式化的移用，强调艺术价值的深化细入。换句话说，当代中国水墨画同时呼唤艺术创作者有一颗成熟的心灵，以及年轻的心灵。而这个要求，在很多时候或许是矛盾的，年轻的心灵难免不成熟，而成熟的心灵往往不再年轻。

因此七零后艺术之所以重要，不仅仅是因为他们当下构成了水墨创作界的骨干，更是因为时代历史让他们这代人在这个特殊的时刻站在了这里：现在的七零后远未老去，他们在这个年轻的年代仍然拥有一颗谋求发展的年轻心灵；而现在的七零后业已逐渐成熟，在所有的年轻心灵当中，现在他们最有可能沉淀下来，在视觉的反思和反省中逐渐发现属于自己的世界。

正是在这个意义上，从七零后当中，提名七十位有代表

性的当代水墨创作者，这构成了一个颇具标志意义的事件。艺术史或会证明，一个全新水墨时代的代表者，必然有不少从这七十人中走出。

邵 亮：天津美术学院艺术与人文学院院长
天津美术学院学报执行主编

图像史书

——《中国古版年画珍本》出版杂记

History of Images: Notes of the Publication of the *Ancient and Rare Edition of Chinese New Year Paintings*

姜彦文 / Jiang Yanwen

摘要：2015年，国家“十二五”重点出版项目《中国古版年画珍本》（十一卷）顺利出版，作为编委会成员之一，本文作者有幸参与了这套书从策划到出版的全过程，并作为其中三卷的执行主编。值此书出版一周年之际，略述其缘起、概况和理念，其中也有作者对图像与历史关系的一些思考。

关键词：古版年画；珍本；图像；历史

Abstract: 2015 witnessed the successful publication of *Ancient*

and Rare Edition of Chinese New Year Paintings (11 volumes), one of the national key publishing projects during the 12th Five-Year Plan period. As one of the members of the editorial board of the book, the author of this article had the honor of participating in the whole process of work, from planning to publication, serving as the executive editor of its three volumes. On the occasion of the first anniversary of the publication of the book, the author hereby gives a brief account of the book, its origin, its concept, as well as his reflections on the relationship between images and history.

Key words: ancient New Year paintings; rare edition; image; history

“年画”^①是民间美术的主要品类之一，历史悠久。明清以来，民间年画呈现出全面繁盛的局面，产地遍及全国，不同风格、不同题材、不同体裁的年画争芳斗艳，蔚为大观。人们在欢度春节之时，家家户户从大门到住室都要贴年画，把环境装饰得焕然一新。当时的情景，在清末富察敦崇撰写的《燕京岁时记》中可见一斑：“每至腊月，繁盛之区，支搭席棚，售卖画片。妇女儿童争购之。亦所以点缀年华也。”^②

然而，随着时代的变迁，年画逐渐淡出了人们的日常生活，甚至成为需要“抢救”和“保护”的对象。与此同时，其文化价值却更加鲜明地显现出来，尤其是在美术史上的独特价值。本文所述的《中国古版年画珍本》（十一卷）^③（图1）便是在这样的背景下问世的。

作为编委会成员之一，笔者有幸参与了这套书从策划到出版的整个过程，并承担了其中三卷的主要工作。值此书出版一周年之际，草成此文，略述其缘起、概况和理念，也有笔者的一些思考。

2006年，王树村先生（图2）给时任中国艺术研究院院长的王文章先生写了一封信，直指当时真伪文化遗产鱼龙混杂的局面。信中写道：“在‘申遗’热浪中，年画、剪纸、艺匠技法等项目，出现了空前繁荣局面。书市上也有许多年画书出现，遗憾的是皆貌似抢救文化遗产，但都是些并非值得抢救的内容，因这些书多是‘抢购’年画摊上的新翻刻者，或美其名曰‘珍藏本’，或冠以‘即将消逝的民艺’……混

New Year painting,¹ as one of the major genres of folk art, has a long history in China. Beginning from the Ming and Qing dynasties, folk New Year painting reached its acme, with its places of production spreading all over China. New Year paintings of different styles, subjects and types vied with each other, presenting a splendid sight. When celebrating the Spring Festival, every household would put on New Year paintings on their gates, in their living rooms and other places, so that their environment might take on a completely new look. *Annual Customs and Festivals in Beijing*, written by Fucha Dunchong in the late Qing dynasty, may serve as a witness of the scene of that time: “When the twelfth lunar month arrives each year, prosperous areas would bustle, with a great many mat sheds and New Year painting vendors. Women and children would rush to buy them, and the scene would add to the prosperity of the New Year.”²

However, with the change of times, New Year painting has gradually faded out of people's daily life, and even become the object of “rescue” and “protection”. Meanwhile, its cultural value, especially its unique value in art history, has become more obvious. It was against this background that the *Ancient and Rare Edition of Chinese New Year Paintings* (11 volumes)³ written about in this article (Fig. 1) came out.

As a member of the editorial board, I had the honor of participating in the whole compiling process of this book, and undertaking the main compiling work of its three volumes. On the occasion of the first anniversary of its publication, I write this article to give a brief account of the book, its origin, its concept, as well as some of my own reflections.

In 2006, Mr. Wang Shucun (Fig. 2) wrote a letter to Mr. Wang Wenzhang, then president of Chinese National Academy of Arts, focusing on the state of the genuine cultural heritage being mixed with the false at that time. He writes: “In the surge of fervor for ‘application for the honor of world cultural heritage’, such items as New Year painting, paper cut and craftsman technique are experiencing unprecedented prosperity. A lot of books on New Year painting also can be found in bookstores. Unfortunately, they are seemingly rescuing cultural relics, but what they are rescuing are mostly unworthy ones. For what are included in most



图1 《中国古版年画珍本》十一卷
Fig. 1 *Ancient and Rare Edition of Chinese New Year Paintings* (11 Volumes)



图2 王树村先生工作照
Fig. 2 Mr. Wang Shucun at work



图3 《上天降福 新春大喜》，清代版，三裁，版印笔绘，纵36厘米，横61厘米，天津杨柳青，戴廉增，中国国家图书馆藏
Fig. 3 *Blessing from the Heaven, and Happy Spring Festival*, edition of the Qing Dynasty, half printed and half painted, 36×61 cm, Dai Lianzeng Painting Shop, Yangliuqing, Tianjin, collected by National Library of China

淆了申遗的真相。”针对乱象，王树村先生提出，要编撰一套《民间古版年画宝鉴》（本套丛书的初名），将中国艺术研究院图书馆所藏的年画及王先生的私人藏品编印出来，“以此作为样板来对照、辨别真假年画，使假李逵让位，让真正的文化遗产面世”。^④

必须承认，许多珍贵的非物质文化遗产正在默默消亡，成为无法挽回的损失。但对于当前炒得沸沸扬扬且愈演愈烈的非物质文化遗产的保护与传承，笔者却始终有一个疑问，那就是：我们保护的是否是真正的非物质文化遗产？实际情况是，在一片保护声中，许多“伪民俗”“伪民间艺术”应运而生。这些“伪”品从形式上完全模仿真的民间艺术，行外人士很难了解真相。就是说，我们投入很大财力和精力保护的有可能是假的“文化遗产”。要保护和传承真正的民间艺术，前提就是要先认识什么是真正的民间艺术。今天，在反思这些问题的同时，更可以体会到王树村先生的学术远见。

我以为这套丛书最朴素的目的就是：将真正的、优秀的民间艺术展示给大家，以正视听，以治乱象。可以说，本书的出版缘于一种文化自觉和社会责任。因此，也决定了本书选择作品的基调，即以“古版”和“珍本”为原则，在体现历史和文化价值的同时，尤重年画的艺术价值。

对于“古版”的解释，见仁见智。我理解，主要是明清以来的版样，因为文化的延续性及年画史的自身特点，亦包括大量民国版作品。“珍本”，顾名思义，指的就是那些珍贵的遗存，正如本书主编王海霞所言，“皆为各地传统古版年画中具有典型性、代表性，以及具有教育意义、文化价值、审美价值的作品”。

据统计，本套丛书收录的年画作品近4000幅，为了保证质量，入选的每件作品都经过了精心遴选。总体而言，以王树村先生的收藏为主，此外还收录了中国艺术研究院、中国国家图书馆、中国美术馆、上海图书馆、重庆中国三峡博物馆、天津博物馆等机构以及部分私人藏家的作品。其中丛书收录的中国国家图书馆珍藏的几百件年画作品，均为首次刊印，弥足珍贵（图3）。

在编辑过程中，因为个别产地存世作品有限，且题材过于单一、重复，在无法得到足够数量“古版珍本”年画的情况下，我们也曾犹豫过是否可以补充进去部分旧版翻刻作品。但最终还是坚持了原则，保证了本书的纯粹性与学术性。

二

本书的编写缘于王树村先生，而且所收作品也主要来自

of the books, though described euphemistically as ‘collection edition’ or ‘about vanishing folk arts’, are paintings newly reprinted by cutting the blocks again, purchased ‘in panic’ from New Year painting stalls... They have blurred the true sense of ‘application for the honor of world cultural heritage’.” Mr. Wang Shucun proposed to compile the multi-volume book *Ancient Edition of Chinese Folk New Year Paintings* (original title of the book) consisting of the New Year paintings collected in the library of Chinese National Academy of Arts, and Mr. Wang’s private collections. “It may multi-volume book as a template by comparison with which the genuine New Year paintings may be distinguished from the false, making it possible for true, rather than faked, cultural heritage come out.”⁴

It must be admitted that a lot of precious intangible cultural heritage is disappearing quietly, an irretrievable loss indeed. But I have always a doubt about the protection and inheritance of intangible cultural heritage, a topic so highlighted that it becomes a hot item: are we protecting the genuine intangible cultural heritage? The actual situation is that a lot of “fakelore” and pseudo folk arts have come into being in response to the call for protection. These counterfeit products completely imitate those of genuine folk art in form, and it is difficult for ordinary people to know the truth. In other words, what we protect with remarkable financial resources and energy is fake “cultural heritage”. The protection and inheritance of genuine folk art presupposes a full understanding of what genuine folk art is. Today, while reflecting on these issues, we may appreciate more deeply Mr. Wang Shucun’s academic vision.

I think the simplest purpose of this multi-volume book is to ensure a correct understanding of the truth and to try to remedy the present chaotic phenomena by showing the genuine and excellent folk art to the readers. It can be said that the publication of this book is due to cultural consciousness and social responsibility, and this fact also determines the principle in choosing New Year paintings to be included. That is, they must be “ancient edition” and “rare edition”, and, apart from their historical and cultural value, their artistic value should be taken into particular account.

About the definition of “ancient edition”, different people have different views. In my understanding, it should mainly refer to editions of the Ming and Qing dynasties and, due to the continuity of culture and the characteristics of history of New Year painting itself, also a large number of works printed in the republican period. “Rare edition”, as the name suggests, refers to those precious relics. As Wang Haixia, chief editor of the book put it, “They are all typical, representative and instructive works with cultural and aesthetic values, chosen from ancient editions of New Year Paintings of different parts in China.”

According to statistics, this multi-volume book contains nearly 4,000 New Year paintings. In order to ensure their quality, every artistic piece has been carefully selected. On the whole, the book is based on Mr. Wang Shucun’s collection, and also includes the artistic works collected by such art institutions as the Chinese National Academy of Arts, National Library of China, National Art Museum of China, Shanghai Library, Chongqing China Three Gorges Museum, and Tianjin Museum, as well as works in private collections. Especially valuable are the several hundred New Year paintings from the collection of the National Library of China, which are all published for the first time (Fig. 3).

In the process of editing, we were once hesitant about whether to add some of the New Year paintings reprinted by cutting the blocks again according to old editions when we found that the extant works from a few places of production are limited in number and too monotonous and repetitive in subject matter, and what is more, we were unable to obtain

他的收藏。王树村先生在民间美术尤其是民间年画领域的学术地位自不必多言，他丰富的藏品更是丛书所收作品的基础。

作为本书的总顾问，薄松年先生为这套丛书倾注了大量的心血。实际上，他的工作也早已远远超过了顾问的范围。薄先生是中央美术学院的教授，著名美术史家、民间艺术研究专家，著作等身。他不仅确定了本书的学术基调，而且坚持审阅收录的每一件作品，审定每一段文字，甚至包括对丛书设计风格的讨论，薄先生全部都积极参与，进言献策，且亲力亲为。

本书的主编是王树村先生的弟子、著名民间美术理论家王海霞研究员。从早期制定编纂计划，到作品的搜集、鉴定、整理、拍摄，再到选定分卷作者、确定撰写体例、组织阶段性会议等等，一直到出版过程中的繁琐对接工作以及出版后的宣传推广，全部都是她的工作。没有她的坚持和努力，这套书的出版是不可想象的。

本书采取了分卷编写的方式，按产地分类，共有十一卷，分别为：北京卷、天津卷、山东卷（上）、山东卷（下）、山西卷、河北卷、河南卷、陕西卷、江苏·浙江·上海卷、四川·重庆卷、综合卷。

各分卷主编，既包括了薄松年先生与王海霞老师等专家学者，也有中国艺术研究院、中国美术馆、天津美术学院等单位的青年学者。其中笔者所负责的三卷分别是：天津卷、四川·重庆卷与综合卷。一定要说的是，限于个人的学识，这绝不是我一个人可以完成的。以综合卷为例，该卷收录了中国南方地区七个重要年画产地的作品，分别为：安徽、湖北、湖南、福建、台湾、广东、云南。本卷的撰写，除了参考了大量前人的相关著述，更重要的是在薄松年先生、王海霞老师的指导下完成的。此外，台湾的杨永智老师在全卷（尤其是福建、台湾、广东部分）的编写上给予了很多的帮助与意见，还提供了数十件珍贵的年画图版（图4）。杨松海先生在云南纸马部分的写作上，也提供了资料和建议。此外，还得到了刘莹、王晓戈、徐呈瑞、周凯凯等师友的指教和帮助。

丛书出版后，一度被认为是“中国木版年画的鸿篇巨制”，“不仅为中国美术史、年画研究提供了最为详实的图像资料，也为研究中国传统文化和中国古代社会生活提供了一套极为珍贵的图文资料”。然而，回看本书，也有一些问题值得再讨论。比如，就丛书整体而言，将山东卷分为上下两卷是否妥当？综合卷的命名是否应该再研究？针对作品单一、重复的问题，山西卷与陕西卷是否应该合在一起更为妥当等等。细节的问题，比如部分作品的信息不完整，部分作品的断代、产地也值得再商榷，还有一些作品是否堪称古版珍本等等，都值得再研究。至于概述及图说的部分，限于撰写者的水平，或者有更多的不尽如人意或不完善之处。在此，也诚恳期待大家的宝贵意见。

三

本书的编写以“古版珍本”为基本原则，此外的编辑理念与诉求，在王海霞老师撰写的前言中也已明确提出：希望本书成为“一部中国社会民间生活的图像志，也是留

sufficient “ancient and rare New Year paintings”. In the end, however, we adhered to our principles, and the purity and the academic nature of the book were guaranteed.

II

The compiling of the book should be attributed to Mr. Wang Shucun, and the works included are mainly from his collection. Needless to say, Mr. Wang Shucun has a high academic status in the field of folk art, especially of the folk New Year painting, and his abundant collection of New Year paintings is the basis of the book.

As the general consultant of this book, Mr. Bo Songnian devoted lots of efforts to it. In fact, he has done much more than what he should as a consultant. Mr. Bo is a professor at China Central Academy of Fine Arts, a famous art historian, a folk art research expert, with many works to his credit. He not only set the academic keynote of the book, but also persisted in examining every work included and every text personally, and even joined in the discussions on the design style of the series and gave opinions and suggestions.

The editor in chief of this book is the research fellow Wang Haixia, the disciple of Mr. Wang Shucun and a famous theorist in folk arts. She was in charge of all the work in every stage: drawing up the compiling plan, soliciting, authenticating, sorting out, and photographing the works, selecting and designating the authors of each volume, determining stylistic rules, organizing meetings at different stages, the overelaborate work of linking up different parts in the process of publication, and publicity and promotion after publication. The publication of this book would be unimaginable without her persistence and hard work.

A volume-based mode was adopted for compiling this book. The book consists of 11 volumes on the basis of places of production, namely: Beijing Volume, Tianjin Volume, Shandong Volume (I), Shandong Volume (II), Shanxi Volume, Hebei Volume, Henan Volume, Shaanxi Volume, Jiangsu-Zhejiang-Shanghai Volume, Sichuan-Chongqing Volume and Miscellaneous Volume.

The chief editors of different volumes include not only experts and scholars such as Mr. Bo Songnian, and Ms. Wang Haixia, but also young scholars from Chinese National Academy of Arts, National Art Museum of China, Tianjin Academy of Fine Arts, etc. The three volumes of which I am in charge are Tianjin Volume, Sichuan-Chongqing Volume, and Miscellaneous Volume. I must say, however, due to my limited knowledge, this is a task that I cannot complete all by myself. Let's take Miscellaneous Volume as an example. This volume contains New Year paintings from seven major production places in South China, namely, Anhui, Hubei, Hunan, Fujian, Taiwan, Guangdong and Yunnan. Although a large number of previous writings were used as reference, more importantly, the compiling of the volume was completed under the guidance of Mr. Bo Songnian and Professor Wang Haixia. In addition, Professor Yang Yongzhi from Taiwan offered a lot of help and advice in compiling the volume (especially Fujian, Taiwan, and Guangdong sections), and provided dozens of precious plates of New Year Paintings (Fig. 4). Also, Mr. Yang Songhai provided some information and advice about the writing on the section of Yunnan paper printed with picture of idols. Moreover, we also received help and instructions from Liu Ying, Wang Xiaoge, Xu Chengrui, Zhou Kaikai and other teachers and friends.

After the book came out, it was once considered as “a monumental work about woodblock New Year painting in China”, which “has not only provided the most detailed pictorial data for the study of Chinese art history and New Year painting, but also provided a set of extremely valuable pictorial and textual data for the study of Chinese traditional culture and social life in ancient China”. However, in retrospect, I find that there is still something in the series worth discussing again. For instance, in terms of the whole book, is it appropriate to divide the Shandong Volume into two parts? Should the title of the “Miscellaneous Volume” be reconsidered? In view of the works being monotonous and repetitive, is it more appropriate to merge Shanxi Volume and Shaanxi Volume together? Some problems of details are also worthy of further discussion, for example, the information of some works is incomplete, the date and place of production of some works should be reexamined, and whether some works deserve to be called ancient and rare edition. As to the parts of overview and captions, there are perhaps some more places unsatisfactory or incomplete due to the limited level of the writers. We sincerely look forward to your valuable advice.

III

This book was compiled based on the principle of “taking ancient edition and rare edition as prerequisite”, and the editorial ideas and demands were also put forward by Professor Wang Haixia in the preface,



图4 《七娘夫人》，民国版，纸扎画，彩色套印，纵23.5厘米，横15.8厘米，台湾台南，林坤记，杨永智藏
Fig. 4 *Seven Madams*, edition of the republican period, picture used in making funeral paper supplies, process printing, 23.5×15.8 cm, Tainan, Taiwan, Lin Kun Ji, collected by Yang Yongzhi



图5 《齐桓公举火爵宁戚》，清代版，贡尖，版印笔绘，纵58厘米，横104厘米，天津杨柳青，戴廉增，中国美术馆藏

Fig. 5 *Duke Huan of Qi State Offers Ning Qi an Official Post with Torches Burning Brightly*, edition of the Qing Dynasty, tribute piece, half printed and half painted, 58×104 cm, Dai Lianzeng Painting Shop, Yangliuqing, Tianjin, collected by National Art Museum of China

图6 《女学堂演武》，清代版，贡尖，版印笔绘，纵58厘米，横107厘米，天津杨柳青，中央美术学院图书馆藏

Fig. 6 *Military Training in a Female School*, edition of the Qing Dynasty, tribute piece, half printed and half painted, 58×107 cm, Yangliuqing, Tianjin, collected by the Library of China Central Academy of Fine Arts

给后代的一部形象的史书”。那么，这些理念是如何体现的呢？下面以笔者主编的天津卷为例，以图像与历史的关系为中心，略述一二。

所谓天津年画^⑤，即以天津杨柳青为中心产地的“杨柳青年画”。纵观杨柳青年画收集与研究的学术史，其成果是毋庸置疑的，其中很多研究甚至堪称经典。但问题也比较明显。从近十几年以来的出版物来看，多是旧有研究成果的改头换面，少见具有学术意义的创新与突破，也少见修正过去错误或弥补以往不足之处。并且，在逐渐“丰富”的作品背后，一些图册中未经鉴别的伪品也不在少数，图录撰写水平的大幅下滑也比较明显^⑥。就研究而言，则多为材料的汇集与整理，或是在美术史视角下进行简单的形式风格分析，或是在历史学视角下做“看图说话”式解说，扎实的个案研究与系统的综合研究均尚待开拓。

由此，笔者以为今天的杨柳青年画研究，不能仅仅停留在材料上，应该突破传统的研究框架，从文化史的视角出发，进入到阐释的层面。借用柯律格的观点，探讨作为视觉艺术的民间年画是“如何被大规模生产”及使用的，以及“它们是否产生了社会的、文化的和政治的意义而非只是表现了这些意义”，“如果是的话，这些意义又是如何产生的”。^⑦

具体而言，即如何通过图像研究历史。这里的历史并非完全指那些“故事”“戏出”之类通过历史、戏曲故事表达人们的思想观念的年画，如《齐桓公举火爵宁戚》（图5）、《渭水河》等。当然，这些作品均在一定程度上再现或表现了历史。尤其是年画中的“风俗时事”作品，除了对当时社会生活的形象反映之外，有些作品还描绘了近百年来人民反帝反封建斗争以及提倡文明进步、男女平等、热爱国家等内容，体现了民间年画与社会现实生活紧密联系的特征，俨然是一部图像的近代社会史。^⑧如收录于本书的《刘提督克复水战得胜全图》《女学堂演武》等。举例来说，这件《女学堂演武》（图6）即是天津清末年画的代表之作。图中众女子横排站成一队，在一位女教官的带领下进行操练。前排正在练习射击，后排则在扛枪等候。其背后的史实是，清末废除科举建立新式学堂，以代替旧

hoping that this book would be “an iconographic record that reflects the social life in China, as well as a visual history book to be left to posterity”. In this case, how are these ideas reflected? Now, taking the Tianjin Volume of which I am the chief editor as an example, I will give a brief account, focusing on the relationship between image and history.

What is called Tianjin New Year painting⁵ refers to “Yangliuqing New Year painting” with Yangliuqing in Tianjin as the central place of production. A comprehensive survey shows that an abundance of results have undoubtedly achieved in collection and research of Yangliuqing New Year paintings, and many of the researches deserve to be called classics. However, there are also obvious problems. As can be seen in the publications of the last decade, most of them are merely previous results dished up in a new form, with few academic innovations and breakthroughs, or new materials that may correct previous errors or make up for past deficiencies. In addition, behind the increasingly “abundant” artistic works, one may find quite a number of unidentified fake works in some albums, and obvious decline of the writing level of captions.⁶ Most of results of academic research are merely materials collected and sorted out, or simple analyses of formal style from the perspective of art history, or a look-and-say type explanation from the perspective of history. However, the in-depth case study or comprehensive and systematic study is yet to be developed.

Therefore I think that the research on Yangliuqing New Year painting today should not remain at the level of material study; instead, it should break through the traditional framework of research, and enter into interpretation of it from the perspective of cultural history. That is, to explore, in Craig’s words, “how” folk New Year paintings as visual art are “mass produced” and used, and “whether they have brought about social, cultural and political significance, rather than merely manifested this significance”, and “if so, how this significance come about”.⁷

Or, specifically speaking, how to study history through images. The history here does not entirely refer to those New Year paintings of “stories” and “characters from operas” that express people’s thoughts and ideas through stories in history or in an opera, for instance, *Duke Huan of Qi State Offers Ning Qi an Official Post with Torches Burning Brightly* (Fig. 5) and *The Weishui River*. Of course, all these works have, to a certain extent, represented or depicted history. Some New Year paintings depicting “social customs and current events”, in particular, apart from reflecting visually social life at that time, portray the struggle of the Chinese people against imperialism and feudalism in the past one hundred years and subjects of advocating civilization and progress, equality between men and women, and love for the motherland and so on. These paintings, which have embodied the close connection of folk New Year pictures with real social life, amount to a modern social history in images.⁸ *Commander Liu Wins a Battle on the River* and *Military Training in a Female School* included in the book are good examples. *Military Training in a Female School* (Fig. 6), for instance, is a representative work of the New Year paintings of the late Qing Dynasty in Tianjin. In the picture, women standing in rows are practicing military skills under the guidance of a female instructor. Those in the



图7 《连仲(中)三元》，清代版，三裁，版印笔绘，纵35厘米，横59厘米，天津杨柳青，戴廉增，重庆中国三峡博物馆藏

Fig. 7 *Ranking First in the Imperial Examinations at All the Three Levels in Succession*, edition of the Qing Dynasty, half printed and half painted, 35×59 cm, Dai Lianzeng Painting Shop, Yangliuqing, Tianjin, collected by Chongqing China Three Gorges Museum



图8 《琵琶仕女》，清代版，立页尖，版印笔绘，纵102.5厘米，横60厘米，天津杨柳青，李盛兴画店，天津博物馆藏

Fig. 8 *Pipa and Lady*, edition of the Qing Dynasty, vertical tribute piece, half printed and half painted, 102.5×60 cm, Yangliuqing, Tianjin, Li Shengxing Painting Shop, collected by Tianjin Museum

学塾和旧的八股取士考试制度。一些爱国之士更在御侮图强的信念下，兴办女子学堂。此图即据此而刻。

本文想要强调的是，即使是一些“门神门画”“仕女娃娃”“民俗生活”类的作品，其实也是历史，而且有其特殊意义。比如《连仲(中)三元》(图7)与《琵琶仕女》(图8)这两件作品。前者是典型的娃娃年画。图绘一童子，手执一枝莲花，旁有一折枝，上有圆橘三枚，谐音“连中三元”。古代科举制度称乡试、会试、殿试的第一名为解元、会元、状元，合称“三元”。“连中三元”即接连在考试中取得第一名。后者描绘了一位正面端坐的美人，手持一琵琶，旁置一圆桌，上面放有花瓶等物，瓶内插牡丹，寓意平生富贵。人物造型、用色均极典雅，突出表现了美人高贵、优雅的仪态。精妙的面部刻画，使观者仿佛可以窥见其细微的精神世界。

两件作品中的人物形象均让人印象深刻：娃娃健康而可爱，仕女温婉而端庄。在图像的背后，我们可以读出那个时代对于娃娃和女性形象的愿望与理想，这才是这个民族最为朴实、美好的一面。^⑨笔者以为，其中的形象与心态，也是历史研究的一部分。如此说来，所有图像都是历史。

结语

最后要说明的是，《中国古版年画珍本》是在全体编撰人员的共同努力下，工作近十年的成果。其中当然包括本文未涉及的湖北美术出版社、中国工艺美术出版社诸位同仁的贡献，及更多的专家、学者、师友的关怀和帮助。^⑩

在2007年夏天，笔者曾经对王树村先生做过一次专访^⑪。在对话中，先生谈到了自己的年画研究，他说他只是打下了一个研究的基础，他的研究才刚刚开始。我想，本书的出版也是一样，这不是一件事情的终结，而是开始。书出来了，一方面期待大家的检验、批评与指教，另一方面也期待能够带来新的发现与研究。

因此，当这些作品汇聚在一起的时候，笔者希望展现给读者的不仅是年画艺术，还是历史与文化，不仅是艺术史的图景，也是文化史的图景。

front row are practicing shooting while those in the back row are waiting for their turn with rifles on their shoulders. This picture was created on the basis of historical facts. In the late Qing Dynasty, when the imperial examination system was abolished and modern schools were set up to replace old-style private schools and the old examination system for which the eight-part essay was prescribed, some patriotic personages began to set up female schools with the idea of resisting invasion and rejuvenating China.

It should be emphasized that, in fact, even pictures depicting “door-gods”, “beautiful women and children” and “folk life” are also reflections of history, and have special significance. For example, *Ranking First in the Imperial Examinations at All the Three Levels in Succession* (Fig. 7) and *Pipa and Lady* (Fig. 8). The former is a typical New Year painting portraying children, in which a child is holding a lotus, and beside him is a broken branch with three round oranges on it, homophonic with “Lianzhong Sanyuan” in Chinese. Under the ancient imperial examination system, the one who comes out first successively in the examinations at the provincial capital, the national capital and the palace, wins the titles of *Jieyuan*, *Huiyuan* and *Zhuangyuan*, or the “three yuans” (*sanyuan*, in Chinese) in short. “Lianzhong Sanyuan” means ranking first in the imperial examinations at all the three levels in succession. The latter depicts a seated beauty facing front, holding a pipa, beside a round table with a vase and a peony and other objects on it, meaning lifetime richness and honor. The extremely elegant modeling and coloring of the figure highlights the noble and graceful manners of the beauty. The finely portrayed facial features make it possible for the viewer to have an insight into her subtle spiritual world.

The characters in both paintings are impressive: the child is healthy and lovely, and the lady, gentle and stately. We can perceive behind the images the aspirations and ideals in that era embodied in children and female images, and this is the most simple and beautiful side of this nation.⁹ I think that such images and the mentality reflected in them are also part of historical research. Seen in this way, all images are history.

Conclusion

The last point I want to emphasize is that the *Ancient and Rare Edition of Chinese New Year Paintings* is the result of nearly ten years' effort of the whole editorial staff, including, of course, the contribution made by colleagues of the Hubei Fine Arts Publishing House and China Arts and Crafts Press, as well as care and help from many experts, scholars, teachers and friends.¹⁰

In the summer of 2007, I had a special interview with Mr. Wang Shucun¹¹, during which he talked about his research on New Year painting. He said that he had merely laid the foundation for the research, and that his research had only just begun. I think this also applies to the publication of this book. It is not the end, but the beginning, of an undertaking. Now the book has come out, and we expect examination, criticism and advice from the readers on the one hand, and new discoveries and research it may bring about on the other.

Therefore, when these works are gathered in this book, I hope, they will show readers not only the art of New Year painting, but also history and culture; not only the scene of art history, but also that of cultural history.

May 10, 2016

注释:

- ① 对于“年画”概念的系统讨论,参见〔日〕三山陵:《“年画”概念的变迁——从混乱到误用的固定》,韩冰译,《中国版画研究》(日中艺术研究会刊)2007年2月第5号,第193—173页。
- ②〔清〕富察敦崇:《燕京岁时记》,北京出版社,1961年,第90页。
- ③王海霞主编:《中国古版年画珍本》(十一卷),湖北美术出版社,2015年。
- ④王树村:《关于编撰〈中国非物质文化遗产珍本资料集——古版年画宝鉴〉丛书致王文章院长的一封信》,2006年6月3日。该信的复印件由王海霞老师提供。
- ⑤ 需要说明的是:杨柳青在汉代为渤海郡章武县地,隋唐两代隶属河北鲁城县(乾符县),金代河北东路武清县在此设柳口镇,元明两代分隶于武清、静海县,清代至民国时期隶属天津县。1948年底解放,设杨柳青市,旋废市改镇,隶属天津县。1949年10月升为河北省辖镇,亦为天津专员公署驻地。1954年改为静海县辖镇。1960年,划入天津市南开区。1962年划入西郊区。(参见天津市西青区地方志编委会:《西青区志》,天津社会科学院出版社,2003年,第102页。)就是说,历史上的“杨柳青”与“天津”很多时候并非隶属关系。目前我们通常所说的“天津杨柳青”,应理解为“今天津市的杨柳青镇”。
- ⑥ 以2009年出版的《中国木版年画集成·俄罗斯藏品卷》为例,有学者表示,“仅就眼前编写的图说相较,犹未赶上《苏联藏中国民间年画珍品集》王树村与李福清合写说明的丰富多元”。见a杨永智:《久违逢年画,他乡遇故知——读〈中国木版年画集成·俄罗斯藏品卷〉有感》,冯骥才主编:《年画研究》,中国戏剧出版社,2011年11月,第26页。b〔俄〕李福清:《中国木版年画集成·俄罗斯藏品卷》,中华书局,2009年。
- ⑦〔英〕柯律格:《明代的图像与视觉性》,黄晓娟译,北京大学出版社,2011年,第1、2页。
- ⑧ 王树村:《杨柳青年画:民俗生活卷》,台北:英文汉声出版有限公司,2001年,第27页。
- ⑨ 俄国汉学家、中国年画收藏家、研究者阿理克(旧译阿列克谢耶夫)的一段话曾经让笔者非常感动,他在杨柳青旅行的日记中曾这样写道:“说实在的,我不知道世界上哪一个民族能像中国人民一样用如此朴实无华的图画充分地表现自己。”〔俄〕米·瓦·阿列克谢耶夫:《1907年中国纪行》,阎国栋译,云南出版社,2001年,第23页。
- ⑩ 本文的写作,针对的是丛书的缘起、结构与理念。主要参考了收录于丛书中的三篇文章,分别是:王文章撰写的丛书“总序”,王海霞撰写的“前言”和“后记”。恕未一一注明。以编辑者视角的介绍,参见湖北美术出版社刘姗姗撰写的相关文章。刘姗姗:《不忘初心,方得始终——〈中国古版年画珍本〉(11卷)编辑出版纪实》,《中国美术》2016年第1期,第119—123页。
- ⑪ 姜彦文:《我的研究才刚刚开始——对话王树村先生》,《北方美术》2009年4期,第47—49页。

姜彦文:天津美术学院艺术与人文学院讲师

Notes:

- 1 For the systematic discussion on the concept of New Year painting, see Miyama Ryo (Japan): “Changes of the Concept of ‘New Year Painting’ - From Chaos to the Fixing of Misuse”, trans. Han Bing, in *Research on Chinese Printmaking* (Journal of Japanese-Sino Art Research Association) No. 5, Feb. 2007, pp. 193-173.
- 2 Fucha Dunchong (Qing Dynasty): *Annual Customs and Festivals in Beijing*, Beijing Publishing House, 1962, p. 90.
- 3 Wang Haixia (chief editor), *Ancient and Rare Edition of Chinese New Year Paintings* (11 Volumes), Hubei Fine Arts Publishing House, 2015.
- 4 Wang Shucun, “A Letter to President Wang Wenzhang on Compiling the Book *A Collection of Rare Materials of Intangible Cultural Heritage in China - Ancient Edition of New Year Paintings*”, June 3, 2006. The copy of this letter was provided by Professor Wang Haixia.
- 5 It needs to be made clear that Yangliuqing was subordinate to Zhangwu County, Bohai Prefecture in the Han Dynasty, and to Lucheng County (Qianfu County) of Hebei in the Sui and Tang Dynasties. In the Jin Dynasty, the government of Wuqing County of Hebeidong Province set up Liukou Township here, and in the Yuan and Ming Dynasties it was subordinate to Wuqing County and Jinghai County respectively. From the Qing Dynasty through the republican period it was subordinate to Tianjin County. After its liberation at the end of 1948, the city of Yangliuqing was set up here, and soon it was changed into a township, subordinate to Tianjin County. In October 1949, it became a town under the jurisdiction of Hebei Province, and the seat of Tianjin prefectural commissioner’s office. In 1954, it became a town under the jurisdiction of Jinghai County. In 1960, it was incorporated into Nankai District of Tianjin. In 1962, it was incorporated into the Western Suburb of Tianjin. (See the Editorial Board of the Local Chronicles of Xiqing District, Tianjin, *Annals of Xiqing District*, Tianjin Academy of Social Sciences Press, 2003, p. 102.) That is to say, in history, “Yangliuqing” in many cases was not subordinate to Tianjin. “Tianjin Yangliuqing” which is often referred to at present should be understood as “today’s Yangliuqing town of Tianjin”.
- 6 Taking *A Collection of Chinese Woodblock New Year Paintings: Russian Collection* published in 2009 as an example, a scholar said, “In terms of the captions being compiled now only, they are still less rich and varied than those written by Wang Shucun and Boris Riftin in *Rare Chinese Folk Paintings Collected in the Soviet Union*.” See (a) Yang Yongzhi, “Long-Lost New Year Paintings Collected in a Distant Land - A Comment on *A Collection of Chinese Woodblock New Year Paintings: Russian Collection*”, in Feng Jicai (chief editor), *New Year Painting Research*, China Theatre Press, November 2011, p. 26; (b) Boris Riftin: *A Collection of Chinese Woodblock New Year Paintings: Russian Collection*, Chung Hwa Book Co., 2009.
- 7 Craig Clunas, *Pictures and Visuality in Early Modern China*, trans. Huang Xiaojuan, Beijing University Press, 2011, pp. 1-2.
- 8 Wang Shucun, *Yangliuqing New Year Paintings: Folk Life*, Taipei: Echo Publishing Co., Ltd. 2011, p. 27.
- 9 I am greatly moved by a passage from Vasily Mikhailovsky Alexeyev, Russian sinologist, and collector and researcher of Chinese New Year paintings, who writes in his diary about his travel in Yangliuqing, “To be honest, I don’t know what other nation in the world can so fully express themselves with simple and unsophisticated pictures as the Chinese people do.” M. W. Alexeyev, *Notes on the Travel in China in 1907*, trans. Yan Guodong, Yunnan Publishing House, 2001, p. 23.
- 10 This article aims to give an account of the origin, structure and concept of the book. I mainly consulted three articles included in the book when writing it: General Preface by Wang Wenzhang, and Preface and Postscript by Wang Haixia. Sorry for not indicating the sources one by one. For the introduction from the perspective of an editor, see the relevant article by Liu Shan of Hubei Fine Arts Publishing House, “Staying True to the Mission Leads to Final Success: Documentary Account of the Editing and Publishing of *Ancient and Rare Edition of Chinese New Year Paintings* (11 Volumes)”, in *Art in China*, No. 1, 2016, pp. 119-123.
- 11 Jiang Yanwen, “My Research Has Only Just Begun: A Dialogue with Mr. Wang Shucun”, *Northern Art*, No. 4, 2009, pp. 47-49.
- Jiang Yanwen: Lecturer at School of Arts and Humanities, Tianjin Academy of Fine Arts

威廉·德·库宁对女性的认知

William De Kooning's Cognition of Women

赵明飞 /Zhao Mingfei

摘要: 本文从德·库宁的“女人系列”作品入手,结合德·库宁的情感经历,阐述了画家的独特审美认知和形式语言。在德·库宁的“女人系列”画作中,用色艳丽大胆,线条粗暴生猛,女性形象在下意识的作用下夸张变形,此时的女人不再是美丽或优雅的状态,她们变得如此躁动,这种内在的真实使德·库宁的绘画具有了开拓性的意义。

关键词: 女性;颠覆;绘画性;真实;情感

Abstract: Starting with De Kooning's Women series, this paper demonstrates his unique aesthetic cognition and formal language, along with a description of his romantic experiences. In De Kooning's paintings in the Women series, viewers can find the boldness of the colors and the wildness and vigor of lines. The female images are exaggerated and distorted under the action of subconsciousness. Women now are no longer beautiful or elegant; they become restless. This inner trueness endows De Kooning's paintings with pioneering significance.

Key words: female; subversion; painterly; true; feelings

德·库宁 有绿色背景的女人 油彩纸本裱在画布上 56.3×44.7cm 1967年



威廉·德·库宁是20世纪美国抽象表现主义的灵魂人物之一。他作品中的女性形象完全打破了传统画作中唯美典雅的形象,颠覆了传统审美的趋向。同时,也延展了女性形象的边界。女性一直以来被认为是被观看的对象,她们的形象大多被男性的视觉审美定格化,正是由于这种被观看,致使女性的“真”一直以来都不被男性所接受。正是在这种背景下,德·库宁的女性题材的绘画才具有革命性的意义!

德·库宁的女性绘画作品,无疑跟他的情感经历有着很大的关联。德·库宁对情感的认知不像毕加索那么风流倜傥,他的一生只和他的缪斯伊莲娜一起度过。同样,伊莲娜也运用自己出色的交际能力帮助德·库宁登上了他事业的顶峰。也就是这样的一个女人,竟然与赫斯有了感情上的纠结,这样的风向标把威廉·德·库宁无形地推向了感情的深渊。他对伊莲娜是爱多于恨,还是恨多于爱,也许只有有过类似情



德·库宁 女人二 布面油彩 144.5×112.7cm 1952年



德·库宁 两个女人 油彩、炭笔、画布 112.5×98.2cm 1954—1955 年

德·库宁 女人 油彩、炭笔、纸本裱在画布上 65.1×49.8cm 1953 年

感经历的盟友才具有发言权。抑或是感情从来没有所谓的对与错之分。即使有这样分分合合的情感经历，德·库宁最终还是和伊莲娜走完了一生。在这样的一生中，德·库宁非常敏锐地抓住了生活中最“真实”的女性的一面。当然，这样“专一”的情感经历大有人在，可意识到的，“真实”地表现出来的又有几人？

威廉·德·库宁早期绘画作品中的女性形象带有明显的立体主义绘画的影子，这一时期的女性形象大都是抽离出来的几何形体，最终以零碎的方式组合在一起。一直到 1952 年以后，德·库宁才将关于女性绘画的独特认知和绘画理念彻底地捋顺，进而出现了他一生中最重要的“女人系列”作品，“女人系列”作品中的女性形象自由放荡，具备了歇斯底里般的情感诉求。德·库宁一直不太认为自己的作品中的形象是抽象的。其实，他所构建的女性形象更像中国绘画中所谈的“在似与不似之间”游荡。这种犹抱琵琶半遮面的画面处理，让观者在观看画作时拥有更大的发挥想象的空间。也就是说让观者对整个画面有一个再造的诉求。这样的处理方式在顾恺之的《洛神赋图》中也可以找到。洛神在曹植的文本描绘中是非常漂亮的，那顾恺之在画洛神时就不太容易讨好，一旦画出来的形象不能满足观者心目中文本的形象，很容易不受欢迎。然而，顾恺之在描绘洛神时采用了超现实的手法，他把洛神的面貌处理得比较模糊和朦胧，观者在观看作品时，就像是在回忆做梦时的情景一般，可结果就是记

不太清楚，那这样的画面就会让人有联想的空间。这与德·库宁的女性形象的处理有着异曲同工之意。

在威廉·德·库宁的“女人系列”画作中，女性眼睛被下意识地夸大，流露出的情感大都时而惶恐，时而愤怒，时而狡黠，血红的嘴唇带着莫名的笑容，龇牙咧嘴的形象让人为之一怔。面貌含糊不清，甚至有些狰狞，这样的女性肖像完全游离于传统的审美之外。再加上用笔粗狂、生猛，用色大胆、艳丽，整个画面好似艺术家内心的火焰。除了面部刻画之外，德·库宁对女性身体也有着独特的认知，在他的画作中，这些女性身体粗壮肥胖，暗示着极强的肉欲。尤其是在表达女性的胸部和臀部时，常常选用艳丽的颜色，运用“粗暴”的线条来勾勒出大的梗概，逸笔草草。这种意象性的描绘与德·库宁日常“合眼”画素描的方式有着一脉相承的关联，这种技法产生的新颖性，让人感受到富有启发性的“惊讶”！

在整个“女人系列”绘画中，画家只抽离了女性的典型部位进行刻画，所绘制的女性形象完全是支离破碎的，就是这样，这些部位的刻画也是意象性的描绘，也绝不是传统意义让人视觉愉悦的描摹。这些形象的表达是画家精神世界的一面镜子，折射出画家独特的审美视角和鲜为人知的情感认知。也正是这种视角让画作看起来更加的“迷人”。同时，画中背景的处理也比较松散与破碎，与前景中的女性形象天衣无缝地融为一体，这种在空间上扁平化的处理，又不同于



德·库宁 唱歌的两个女人 布面油彩 193×90.6cm 1965—1967年

抽象绘画的“满画”，却很容易让人联想起后现代主义之父塞尚在静物绘画中对空间的处理。也正是这一点说明了德·库宁的绘画理念是有根性的，而并非主观臆造的。

威廉·德·库宁主张彻底摆脱传统美学观和艺术观，主张追求自发的、内省式的个人形式语言。在创作的过程中，德·库宁强调创造的过程而并非结果，否认风格理论，指责风格是一种欺诈，宣称自己的绘画没有风格。把他的这种理论与托马斯·赫兹对他的批评相对比，倒是别有趣味：“对于德·库宁，最重要的是包括一切，什么也不放过，即使它意味着在矛盾的骚动中工作，而矛盾和骚动恰恰是他最喜爱的手段。”德·库宁对所谓“矛盾和骚动”满不在乎，他的回答是：“任何一种绘画，都是今天生活的一种方式，或者说是一种生存方式。”当然，画家可以选择自己喜爱的方式生活，而喜爱可能一成不变，也可能天天都在变。这样的认知让画家相对自由地解放出来，画作虽没有固定的模式，但又有一个脉络。这样画家就可以尽可能地随着思想和运动的身体自由地驰骋。画作中色与色之间的重叠与挤压，再加上涌动着大写意般的线条，使整个画面充满运动感和力量感，洋溢着独特的生命力。

通过对德·库宁“女人系列”绘画作品的研究，我们可以非常明显地看出，德·库宁创造了一种全新的审美感受，他的形式语言体现了画家深层的歇斯底里的激情和内在的丰富的情感世界。在貌似杂乱零碎的画面中隐含了暧昧、热情、绝望、愤怒、暴力、欲望、快感等不为人知的情感体验。画面中这种女性形象的迹化，在丰裕的情绪统领下有意地结合在了一起，奏响了一曲震撼人心的乐章。

参考文献：

- [1] 何政广. 德·库宁 [M]. 石家庄: 河北教育出版社, 2005.
- [2] 李本正编译. 德·库宁的“合眼”素描 [J]. 北方美术, 2006 (2): 80-84.
- [3] 康定斯基. 艺术中的精神 [M]. 北京: 中国人民大学出版社, 2003.

赵明飞: 河南城建学院教师



德·库宁 女人 布面油彩 56.3×40.3cm 1967—1968年



王玉平 红头发 4 油画 180×170cm 2008 年