

全国高等院校学报

优秀美术论文选

主 编 / 谭 天
广西美术出版社

全国高等院校学报

优秀美术论文选

主编 / 谭 天 广西美术出版社

2006

图书在版编目 (CIP) 数据

全国高等艺术院校学报优秀美术论文选 / 谭天主编.
南宁: 广西美术出版社, 2008. 10
ISBN 978-7-80746-613-0
I. 全…… II. 谭…… III. 美术—文集 IV. J-53
中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2008) 第 157593 号

全国高等艺术院校学报优秀美术论文选

主 编: 谭 天
出 版 人: 蓝小星
终 审: 黄宗湖
责任编辑: 冯 波 韦丽华 卢明燕
责任校对: 陈叶萍 黄美玲 陈宇虹
审 读: 陈宇虹
封面设计: 陈 凌
出版发行: 广西美术出版社
社 址: 广西南宁市望园路 9 号
邮 编: 530022
网 址: www.gxfinearts.com
发 行: 全国新华书店
印 刷: 广州市恒远彩色印刷有限公司
开 本: 889mm × 1194mm 1/32
印 张: 28
版 次: 2008 年 10 月第 1 版
印 次: 2008 年 10 月第 1 次印刷
字 数: 550 千字
书 号: ISBN 978-7-80746-613-0/J·987
定 价: 60.00 元

主 编：谭 天（广州美术学院学报《美术学报》）

副主编：易 英（中央美术学院《世界美术》）

张夫也（清华大学美术学院《装饰》）

曹意强（中国美术学院学报《新美术》）

殷双喜（中央美术学院《美术研究》）

顾 平（上海大学艺术研究院《中国美术研究》）

编 委：（以姓氏笔画为序）

吕少卿（《新视觉艺术》）

吕美立（《苏州工艺美术职业技术学院学报》）

刘元风（北京服装学院学报《饰》）

刘德卿（山东艺术学院学报《齐鲁艺苑》）

孙伟科（《云南艺术学院学报》）

李开荣（《新疆艺术学院学报》）

李立新（南京艺术学院学报《美术与设计》）

李普文（广西艺术学院学报《艺术探索》）

陈孟昕（《湖北美术学院学报》）

杭春晓（中国艺术研究院研究生院《中国艺术学》）

姜 陆（天津美术学院学报《北方美术》）

祝普文（《吉林艺术学院学报》）

钱正坤（福州大学工艺美术学院《艺术·生活》）

潘鲁生（《山东工艺美术学院学报》）

序

谭天

《全国高等艺术院校学报优秀美术论文选》(简称“论文选”)从2003年开始编辑出版,至今已经有五年的历史了。2006、2007两年的“论文选”由广州美术学院《美术学报》编辑部承担编辑任务,只是沿着前两任主编易英教授、张夫也教授和执行主编李普文博士开启的编撰路线前行而已,他们的开创性工作是非常有价值的。

“编辑出版《全国高等艺术院校学报优秀美术论文选》的目的就是整合学报资源,交流学报资讯,扩大学报影响。”易英主编简明扼要的总结,仍旧是现在编辑此书的宗旨。

“本论文集精选的探究有关美术、设计、装饰艺术和公共艺术诸方面问题的文章,颇有新的视角、深度的思考和独特的见解,读来深得启迪。这些论文不仅反映了全国高校美术教育及其理论研究的基本面貌和水准,而且折射出中国现代美术在研究和教育上积极探索的精神及其特质。与此同时,还彰显了中国当代美术理论家和美术教育工作者积极而有益的实践精神和强烈的社会责任感。”张夫也主编对“论文选”的高度评价,仍旧是我们编辑“论文选”的价值所在。

感谢执行主编李普文从开始就编撰了“学报年度美术论文篇名索引”“学报年度美术论文作者索引”和“学报通讯地址与联络方式”三种附录。这是一项工作量很大的事情,我们依照前面的体例也一一完成。这些资料从某种意义上来说,比“论文选”中任何一篇论文都重要。

今年有点小小进步,2006年、2007年收录的学报单位有20家,2005年收录的是16家,2003年、2004年收录的是13家,一年比一年多,甚为可喜,希望明年、后年收录的学报单位会更多一点。

如果硬要拿当下高等院校的学术规范和学术标准去衡量“论文选”,我认为有几位博士的批评是对的,“有几篇称得上‘优秀’?”然则我们不能拿北大、清华的标准衡量全国各地院校的学术论文。

就好比北大、清华的高考录取分数线特别高，没有上这个分数线，就成不了北大、清华的学生；但没上这个分数线，并不等于当不了大学生。同理，没有几篇优秀的博士论文，并不等于没有优秀论文。编辑这本“论文选”的初衷，就是团结全国高等艺术院校美术学报的同仁，以重点大学的优秀论文作表率，逐步提升全国高等艺术院校的整体学术水平。在行进中，发现排头兵不难，难的是怎样帮助掉队的士兵赶上部队。站得高一点，大家都是在从事中国的高等艺术教育，多帮助后进，应是先进者的责任。再说“论文选”文章的质量，每年有每年的亮点，各花入各眼，读者不同，评价也不同。文章的质量不会随时间而进步，今人的五千字怎么也比不上古人老子的五千字，读者自会有宽容心。

本书的出版是一项集体合作的成果，首先要感谢各位编委和各院校学报编辑部的支持与通力合作。各编辑部不仅亲自遴选论文，而且提供了入选论文以及各自总目录的电子文件和印刷品，为我们的编辑、校对工作节省了大量的时间和精力。再者，要感谢广西美术出版社，他们将“论文选”列为长期选题，重点扶持，由于他们的出色工作，才能在计划内完成出书。

《全国高等艺术院校学报优秀美术论文选》的编辑出版已经有五年历史了，但这仅仅还是开始，一套以编年为序的出版物只有靠长年的积累才会真正体现它的史料价值，衷心希望全国各高等艺术院校有关美术学报的编辑部轮流当主编，将这套丛书一直编下去。

2008年7月

目 录

(文章以首字拼音为序)

序	谭 天 (1)
---------	---------

艺术理论

贝拉斯科：绘画、隐语、语言	李本正编译 (1)
克罗齐与现代绘画的秩序	王力克 (13)
融——文化思想渊源之中的真谛是艺术的共性	徐 盛 (25)
艺术史与心理学	邵 宏 (28)
艺术是真理在作品中的自行置入——谈海德格尔的美学思想	林 青 (51)
真实与存在的疏离	韩丽贞 (55)
中国山水画的现代性探索	张志民 (65)

艺术史

《洛神赋图卷》的版权问题	袁有根 (80)
媒介特征和艺术身份——早期摄影的焦虑	李建春 (90)
美术史研究中的“赞助人”	张 鹏 (100)
石涛与徽商交游丛考	朱良志 (111)
徐渭绘画交游考	李普文 (144)
徐渭《赠送马先生序》的意义	李普文 (155)

艺术批评

当写实成为一种品味——范勃油画对写实主义的新启示	杨小彦 (160)
对岭南画派的几点认识	于 风 (169)
关于卡通一代的再申辩	朱 其 (175)
男性凝视的颠覆与女性观看空间的创造 ——大众文化下女性角色的建构与解构	孙琬君 (181)

问题与方法——“黄宾虹国际研讨会”发言述评 … 郎绍君 (193)

设计艺术

从染织的缺场说起 …… 周小瓯 (203)

关于空间设计教育中的实验性 …… 赵 健 (207)

融传统与现代——谈 2008 年奥运会系列标志设计… 蔡志强 (214)

三种资源与一组设计基础课题的生成 …… 邬烈炎 (225)

师造化, 潜移形——解读明式家具的造型表象 (一)… 罗无逸 (239)

师造化, 潜移形——解读明式家具的造型表象 (二)… 罗无逸 (245)

师造化, 潜移形——解读明式家具的造型表象 (三)… 罗无逸 (251)

维吾尔族传统手工艺文化资源的保护与传承

…………… 伊明江·阿不都热依木 (257)

文化符码在平面设计中的应用 …… 周 峰 (264)

西藏藏族金属工艺纪实 …… 唐绪祥 (269)

艺术创作与教学

传承中的发展——考察北欧四国视觉设计和视觉设计教育有感

…………… 张 森 (274)

从传统到现代: 新式美术教育何以可能 …… 董 峰 (280)

以博求精——中央美术学院重组“王森然美术史奖学金”

暨纪念王森然教授诞辰 110 周年 …… 杨 力 (291)

附录之一: 本书收录之 20 家杂志 2006 年美术论文篇名索引 (305)

附录之二: 本书收录之 20 家杂志 2006 年美术论文作者索引 (376)

附录之三: 本书收录之 20 家杂志通讯地址与联络方式 (446)

贝拉斯科：绘画、隐语、语言

李本正 编译

摘要：贝拉斯科是意大利当代画家，本文运用图像学和精神分析学的方法，剖析了贝拉斯科绘画观念形成的原因以及他的绘画的独特意义。贝拉斯科认为：在绘画中，意图是关于材料的意图，而笔触却包含了无限的意义，首先是艺术家的思想。

关键词：贝拉斯科；绘画；隐语；语言

“餐桌附近总是挂着一幅抽象画，画面朦胧，画的全是黑色和阴影，还有一大片橙色的色斑。我一直不明白这幅画的意思，我知道，这幅画是父亲画的，它对他很重要。我不明白这幅画的意思，它不过是一幅朦胧的、相当神秘莫测的画。到了大约 12 岁，我懂得了，那块橙色的色斑是一只南瓜，那块使它闪闪发亮的黑色不过是一只咖啡壶。我是从每次喝汤时都会见到的那幅画上，理解马格里特关于绘画的意义所理解的一切的，不知不觉，无法解释。我常常向父亲问起这幅画的意思，可就连他也从未作过回答。他至多会说一句：‘一只南瓜！’马格里特的智力之谜而非他的画仍然令我感兴趣，尤其是自从我认识到绘画是一种非凡的骗术以来。”

意大利画家贝拉斯科于 1960 年生于贝拉诺，70 年代始自学绘画，主要集中于素描和版画。意大利著名作家、艺术批评家、剧作家泰斯托里发现了他的才华，1984 年邀请他参加米兰的贝萨纳圆厅别墅展；前一年他曾获得圣费代莱青年版画奖。此后马尔科·瓦洛拉、法比奥·恩佐、马尔科·迪·卡普阿等，以及西西里地区当局与“意大利工厂”合作，先后为他组织了几次个展，他的作品也多次参加其他展览。他曾为乔瓦尼·泰斯托里的《罗塞里奥之神》一书绘制插图，2002 年出版的《物影照片》一书收入了皮诺·科里亚斯的短篇小说和贝拉斯科的雕版画。2004 年，他的作品收入意大利外交部法尔内西纳藏品。

有一幅贝拉斯科的画，可以作为起点，来讲述各种各样可能的

或者似乎可能的一个故事——更确切地说，人们可能采取的许多角度之一。人们希望以这种角度尝试阅读像贝拉斯科这样一位只是表面上“毫不含糊的”艺术家的故事，他的道路、合乎逻辑的飞跃、联系、中断、加速、突然的腾飞、回归原点，甚至停滞与危机的时期。

这幅画属于贝拉斯科于1997年创作的《旅行》组画。当时他正在反思自己的一些作品，他主要从城市的形象入手，寻求某种方式摆脱或者超越直至几年前还构成其作品特色的大自然史诗，而面对长期以来我们所知晓的世界——由汽车、高楼、商店招牌、霓虹灯标志、加油站、路标组成的，而且也由遥远边陲的朦胧不清的形象、无人区域、荒野，和那些被遗弃、被淡忘、曾有人居住但随着时间流逝现在似乎已失去功能、身份，甚至它们的声音和地名的区域组成的世界。那些地方可能是西西里、卡拉布里亚、阿普利亚或者北方某个城市的郊区，热那亚或者都灵，但是意味深长的是，那主要是地中海城市，无论是雅典、突尼斯、马赛、卡塔尼亚还是巴勒莫。

言归正传，这幅画属于《旅行》组画，这次旅行是贝拉斯科的第一次长途旅行，这次旅行从未真正结束，从未真正完成：到地球中心、城市中心、城市意识中心的旅行。他进行这次旅行，首先是开始使自己摆脱从前在他的山峦故事中的任何宏伟和浪漫的事物；但是他保持了强有力的、示意的、可触知的绘画。“当我开始创作这套《旅行》组画时，”1997到1998年时贝拉斯科说，“我主要是试图避开风景的浪漫方面，努力做到更多地写实，更少地理想化。我觉得需要使我的绘画不那样刺目，获得一种量度和严谨感……我试图首先表明人的方面。我希望走出大自然的时空，返回我们自己的时间。1992年和1993年的风景画表现了将自己迷失在别处的一种尝试，一种欲望……今天这不再令我感兴趣。”“今天，我希望尝试更直接地面对当代的现实。”

于是，产生了一幅画，作于上世纪90年代末的一幅画：它描绘了巴黎的宏伟景象，但它可能是欧洲的任何一座其他的城市。这种壮观的景象令你眼花缭乱，它伸向目力可及的远方，这个景象是由成千上万的屋顶和山墙窗组成的，它们彼此攀爬，有着无数的窗户，在关着的窗后有成千上万个缄默的生灵，有成千上万个日常故事，这些故事从未有人书写过，从未有人描绘过，但人们只是凭直

觉知晓，这个景象充满生机，充满沉寂的气氛，然而在单一的景色中即可有力地领会。它是城市形象，一个过渡形象，严谨而复杂，庄严而富有戏剧性，是电影制片人喜欢在影片的开头或结尾把镜头移向它的那种事物。这个形象已用做一个展览和一本展览目录的最后的图标。这个展览象征性地开创了一个周期和一个时期，“米兰作坊”和它的四个重要人物的周期，而这个展览是后来的“米兰作坊”的核心。[“出现于20世纪90年代的艺术小组，由在米兰工作的一些艺术家组成：乔瓦尼·弗兰吉（1959年生），马尔科·彼得鲁（1960年生），卢卡·皮尼亚泰利（1962年生），贝拉斯科（贝拉斯科·维塔利的笔名，1960年生），他们共同回归到波动于对形式的客观再现和想象性之间的素描与图形表现。”《艺术小百科全书》中的词条，加尔赞蒂出版，2002年版。]

贝拉斯科说道：“‘米兰作坊’是一个自然的标志，显然没有任何意义……我们谁都没想谈一谈为什么叫‘作坊’，或者‘作坊’是什么，至多嘲弄地作出回答，我们认为这个问题十分陈腐，仿佛有人问绘画的意义一样。答案就在那里，也许在泰斯托里的意义上给出了答案，就在画中或者在个人中：它提供了一个会聚的、阐述我们的观念的焦点，也许它就像乘上渡船将绘画带往彼岸的尝试。”

“将绘画带往彼岸。”实际上，在这句坚决、简单而又具有丰富隐含意义的话中已经包含了一切。将它带往什么的彼岸？今天为什么将绘画，只将绘画带往彼岸？贝拉斯科这种有意的简化后面隐藏着什么？他具有一种挑战欲，不是对现代性发起挑战，而是要超越它，无论现代性会使艺术家得到些什么（新的类型的语言、新的媒介），这种挑战欲的根源是什么？要得出这个问题的答案，也许我们必须再做一次时间的跨越，跨过90年代，一直到性格尚未形成的贝拉斯科，尚未意识到他的绘画或者他的生活将会有怎样命运的贝拉斯科。他拼命而无望地逃避这种命运，因为他觉得，由于某种难以捉摸的原因，自己已经注定要遭到这样的命运。在这种早期的逃遁的尝试中，在这种不成熟的反抗中，在这种对自己、对父辈们的法则、对世界的挑战中，已经存在着贝拉斯科未来作为画家所遭受的折磨的心理核心。

“从很小的时候起，我是说5岁时，当别人问我长大想干什么

时,我总是简短地回答:‘画家!’一次也没有说过要当警察、消防队员或者飞行员。没有:‘画家——像爸爸一样。’那种挑战感、赌博感使我坚持要做某些明确的事情,像画肖像、风景写生,并着魔于日常工作。”他又说,“我记得的并能证明的我的第一幅画是我8岁时画的。那是从我父亲的画室看到的景象,这种景象一直没有变化。是他告诉我观看风景,观察它,要弄懂一棵树并不像我们学到的那样是褐色的,而是在那一天,它是略带白色的,柏油路也不是黑色的,而是有着由各种不同的颜料构成的很浅的色调。‘试着画!我得走了。吃饭时见。’”

“我确信那时谁也不会侵入我的领域,我觉得我是一名画家,这种意识非常强烈,无疑具有刻骨铭心的力量。作为一种提示,他让我看了一幅莫兰迪作品的复制品,我很快作出反应,放置了两只咖啡壶和一只漏斗来画。我从不进入父亲的画室,因为我希望完全独自地作画,但是后来我甚至也不这样做了,除了到乡下旅行,在那里我充当了‘小小印象派’。但是,直到13岁时我很少作画,尽管我认为它们是非常好的训练。”

今天的贝拉斯科,躺在床上,谈他最早的回忆,谈他最初的绘画,他最初的欲望,他最初的内心冲突:一方面步父亲后尘的早期欲望,另一方面是需要完全孤独地这样做,没有向导,作为个人对成人世界的挑战。这个挑战,贝拉斯科的挑战,已经完全包含在那种最初的拒绝之中。石头已经抛出,痛苦已经经受,因为他不想走别人已走过的路。他能够看到,这条路在渐渐下斜;他必须找到新路,一直上升的路。

“我充满好奇心:每当父亲离开画室一个下午,我通常赶紧跑进去,看一看调色板是否仍放在那里,上面挤满颜料,画笔肮脏不堪。倘若已经收拾整洁,我便不能摆弄它们,只得走开。肮脏的调色板可以给我自由。”

在这里说话的是孩童时的贝拉斯科,青春期前的贝拉斯科,他已向世界和命运发出挑战。

每个人都有个坚固的、秘密的核心,即从未解决、从未平息的冲突,这种冲突向父辈世界提出了挑战。贝拉斯科接受了父亲的遗产——作为技艺的绘画,这种技艺是日常的、辛苦的,给人带来

痛苦和折磨，但也带来快乐，巨大的快乐。但是在他的技艺中，在艺术处理中，在色彩的使用中，在它的内在的道德与理智的自由中，也有着快乐（“当画家——像爸爸一样！”），这一切从最初的颇费力气的速写和素描开始，都一直与贝拉斯科相伴相随，一张张的纸被撕毁，被切碎，被践踏，受虐待，褪了色，被浸泡在水中，直至解体。

“纸，”贝拉斯科说，“是我训练的一部分。我开始作画时使用的就是纸，当时我想，我永远也不会画在画布上作画。”因此贝拉斯科的整个故事就是以纸开始，并不可避免地、不断地回到纸上来。“纸在我看来很理想，因为它是低廉的材料，无需尊重。”他又说，“纸一直让我觉得，我可以比画布更轻易地将它撕毁。”廉价的材料，不必尊重，可以撕毁。贝拉斯科作品的关键，他的纸上作品的关键皆在于此：在于一种心境，一种不带敬畏之心的态度，对于学院式作品，对于现成的事物，对于“画得好”的作品的有意拒绝，也许拒绝将绘画技艺看做是在大自然与世界面前的最高意志、自豪、高傲的行动的表现。

在贝拉斯科位于贝拉诺的家中，你会发现上千张小纸片，或在地板上，或在抽屉中，或在家具下，或在门背后，它们半是由于时间的流逝而磨损变旧，半是被人为地撕破，上面的画也常常只画到一半。他把这些纸片看做他用绘画重建世界时的“零件”。这些小小片断常常最终成为一幅绘画或者素描，就如一些迟迟重新获得的时间片断一样，而这幅绘画或者素描，靠着某种奇异的魔力，包含着同一类笔法或者同一类着色。

贝拉斯科的素描似乎总也没有完成；它们总是没有画完，它们正是凭借着这种未完成性生存下来并发展壮大；未完成就是它们的旗帜，它们维持生命的体液和终极意义。“天知道为什么，在画布上，我总是觉得我必须画某个完成的东西。”有一次他说。而素描的情况则相反：他总是创作某个没有完成的事物，然而他从不出错。

贝拉斯科说，最初开始作画时，他把一些绘画（纸上或者纸板上的）浸泡在盛满水的盆中，以除去过多的润饰，将色彩、颜料、支撑物本身变为尘埃、碎片、浸透的和破损的纸。在这些实验中，仍有许多碎片留下来，一旦出现机会，他就像其他人一样，将它们

应用到他的内容深刻的新作品中。贝拉斯科和他的素描的故事是这样的:使一股强烈的激情达到极点,受到伤害,被推到最终的极限,绷紧到毁灭点,从不让它消失于沉闷和空虚。贝拉斯科的搏斗总是与物质、与支撑物、与现实的搏斗;他的素描是痛苦的与非凡的,因为他有一种痛苦与非凡的冲动,要创造,要向严酷的现实材料挑战,汤姆·沃尔夫的“十亿只脚的动物”不会也不能归结为一张纸上的一个简单的形象或者词语。

“思考一下我最近这20年的作品,”今天的贝拉斯科说道,“我发现我在不断地努力使现实脱离它的上下文,仿佛被两股力量驱使:一股力量是使之模糊并分解,另一股力量将其组合起来并予以再现。我作素描和绘画到了厌烦的极限,也许这就是使我决定将许多作品撕毁的开端。”

那么我们就谈一谈素描。我们必须再次从素描谈起,也必须从我们自己谈起,来发现贝拉斯科对世界和对现实的刻板材料挑战的那种核心。“首先是一位长于素描的画家,”这是泰斯托里在他为贝拉斯科所写的最初的一篇评论文章中所下的定义。这个定义率直,简洁,尖锐,在以后的几年中他一直坚持这个定义。

“我一直画素描,我在20岁时又开始用色彩作画,充满好奇地再次从我在12或13岁时所在的那个点开始。我的练习有单一的水准和单一的比较项:我父亲的绘画,不过恐怕并不理解它。”他坚称,“如果我成不了知识分子,就永远成不了画家,因为当代性会把我压碎。现在,许多年后,我在父亲身上看到一种理智的坚定性,这种坚定性产生于一种具体职业的谦卑与力量。绘画实践使我能够理解,并不需要什么视觉理论、伦理学理论、美学理论、精神分析理论、关于艺术家的角色的理论,等等,因为一切都已蕴含其中。如果我希望我的画谈论我的事情,那么我必须做的只是画,除此无他;这是挑战与职业,不是专业技巧,而是拥有一种语言来阐述我的真理的可能性与能力。我的语言不是我在讲述的世界,而是我的绘画。”

因此我们要进一步回溯一下,回溯到贝拉斯科作为画家初露头角,他在意大利艺术中的出现。“1986年在米兰举办了一次展览,展示了贝拉斯科·维塔利最初的艰难发展,”马克·戈尔金在《意大利的二十位画家》中写道,“我立刻意识到一位真正画家的天赋已

经显露出来。山峦中带有冰碛的圆形凹地，山峦陡峭直下通入湖中，同乡人的代表性人物，在卢西恩·弗洛伊德笔下类似丢勒所描述的艰难环境中冬眠的花卉，日落时血红色的霞光，如特纳所绘的暴风雪般在暴风雨中翻滚的河水：一切都倾向于创造一种浪漫主义的潜流，如马尔科·瓦洛拉所指出的。”“因为，尽管这是非常现代的、非正式艺术的、超20世纪的浪漫主义，基质却是完全相同的：面对在本质上崇高的事物令人惊讶地闯入时产生的康德式的惊奇感。”

实际上，在1968年的那次展览之前已经举办过一次重要展览，在那次展览中他的画引起了批评家们的注意。在他于1983年的“圣费代莱奖”大赛中崭露头角之后，贝拉斯科次年应泰斯托里之邀在“艺术家与作家”展上展出了作品。此处，如维托里奥·斯加比在90年代初所写：“在米兰的贝萨纳圆厅别墅，批评家奥斯瓦尔多·帕塔尼曾组织过一次展览，那次展览设法做到既与众不同又标新立异：‘艺术家与作家’，意味着一些重要的意大利作家在当代艺术中形成的选择、友谊和趣味。人们也许期待会有一些发现和新的名字，但是在很大程度上我们看到的是过去曾见过的东西，胆怯、友谊的证据、赞助、长期效劳的报酬。在无数的可预言的名字中，泰斯托里所选择的艺术家十分突出，他们的独创性、他们的年龄给我留下了深刻的印象。那些名字我从未听到过，年龄在20到25岁之间，图像新颖而大胆。泰斯托里对由来已久的艺术家和种种礼节不感兴趣：他站在年轻人一边。就是在那时我第一次看到，而且我们都看到卢卡·克罗齐基、贝拉斯科·维塔利、福斯托·法伊尼、乔瓦尼·弗兰吉。”

此处有必要附带说明一下贝拉斯科与乔瓦尼·弗兰吉的关系。这位与他同一代的艺术家曾经是，并将继续是他的时间最长的旅行伙伴。1984年的夏天，弗兰吉与贝拉斯科只是短暂地相识。由于乔瓦尼·泰斯托里在场，而这种在场具有权威性与支配性，因此他们的初次会晤已经得到了认可。

“那是1982年，”贝拉斯科后来说道，“我主要在画素描，每天我都会走到树林中，一遍又一遍地画树干、树木、树叶，当做一种练习，一项自我强加的任务。同时，我希望了解在我这一代中艺术都出现了什么情况。我在纳维格里奥河畔他的画室中见到了乔瓦

尼·弗兰吉,那是在贝萨纳举办的‘意大利青年画家与雕塑家展’中看到他描绘山峦的绘画之后。我们正在闲聊,听到我来自贝拉诺,他立即问我:‘你是否碰巧认识一位贝拉诺的画家,他画切碎的兔子,他叫维塔利?’‘认识,他是我父亲,有什么事吗?’‘因为我叔叔想认识。’‘你叔叔是谁?’‘乔瓦尼·泰斯托里。’”

泰斯托里曾在湖畔画家的目录中见过贝拉斯科的父亲维塔利作的一幅画的照片。照片上是一只兔子,死了,更确切地说被剥了皮,放在床单上,像一名受害者。泰斯托里认为,这幅画非常动人,让人喜爱。于是,在弗兰吉与贝拉斯科会晤后不久,泰斯托里来到贝拉诺,在那里,与直到那时还鲜为人知的成熟的画家维塔里一起,他也“发现”了年轻的贝拉斯科“也是一位画家,实际上首先是一位画图者,”如他在札记中所写,这篇札记后来出了名。那时,贝拉斯科仍然摇摆于仔细的、描述性的素描与一种绘画风格之间,这种绘画风格已经开始变得有机而充满活力,富有戏剧性特征和强有力的浪漫元素。

“泰斯托里,”今天的贝拉斯科仍然在说,“将我引回到素描,他使我懂得了我的主要技巧在于素描:我所有后来的绘画都产生于对技法的那种探究,或者再探究。他理解我是在寻求与事物的直接交流,而进一步的绘画是一种限制;整个重新开始要更好一些。我的所有绘画都是由结构结实的素描来支撑,不过具体地说,当我作一幅绘画时,我并不是先画一幅素描然后再添加颜色。我仍然感激那一指点,除去他是我的第一位收藏家外,我还将泰斯托里看做一位老师,其原因即在于此。”

“20年后,”这又是贝拉斯科在今天说,“确切地说,自从1983年以来,即在与乔瓦尼·泰斯托里相晤之后,我开始解释老大师们的画,而没有感到历史的重负。我懂得,在与大师们对话时,你不必走近他们,而是后退一步,退到谦卑的平面。这也帮助我更好地理解当代绘画,还有我自己的绘画,虽然它们有些卖弄与放肆,却继续受到历史的牵制。伟大的画家总是伟大的工人。非常伟大者总要假装没有花费力气,例如委拉斯克斯。”

对贝拉斯科来说,1987年到1990年之间的这几年是过渡的几年,或者说是成熟起来的几年:1987年是瓦尔泰利纳闹水灾的一年,

对这次水灾，贝拉斯科以一位记者的耐心和不知疲倦的精神作了报道，而且以一种非凡的、戏剧性的热情全身心地投入。

“1987年，”马克·戈尔金后来解释说，“地理位置与他接近的地区瓦尔泰利纳的那场水灾不但是人类的悲剧，对于当地的风景来说也是一场悲剧。贝拉斯科默默致力于表现这场水灾，首先画了一些素描，最后这些素描填满了整整几本画册。这些素描表现了他对事物的全部强有力的感受。从高踞于那场灾难和高踞于打散的波浪、迸裂的冰川、崩塌的高山发出的咆哮之上的瞭望塔上，他表明惊愕如何可以产生魅力的方面，这种魅力有时是对不可控事物、不完全可知事物的恐惧。”

“仿佛他以前所有的工作都是为此所做的准备，”罗伯特·塔西在1990年写道，“1986年的那些风景画，已经潜在地体现了我们今天在他的画布上看到的强烈地活跃起来的那种感觉。仿佛贝拉斯科的想象是被大自然激发的，不是在它静止、令人愉快、充满抒情意味和沉思默想的时候，而是当它所蕴含的隐蔽力量开始抬高和揭示那种生活，继续着它最初的不安宁时，开辟了深渊，改变了河道，这里毁坏那里又产生，将巨石猛地投下，在树林中安放奇异的布满苔藓的纪念碑，引起山崩，形成湖泊。大自然似乎以其远古的宇宙的尺度，以不可避免的、冷漠的时间脚步运行。贝拉斯科的这些作品表现了地球命运的意识，即自然的戏剧，与此相比，人的工作似乎是无助的，是微不足道的、次要的、边缘的。”

“1990年，”贝拉斯科今天告诉我们，“我画了一幅画，我认为这是我对伦巴第地区的短暂研究中的最后一幅画。画名是《7月28日》，那是1987年的一天，在瓦尔泰利纳，半座山崩塌了，埋葬了一座村庄。大自然完成了它的工作，而我隐喻性地做我的工作。我并不想走得更远，有六个月的时间，我一直在画那座山，然后又把作品擦掉，主题源源不断。在随后的几年中，我画小植物、矮树丛和苔藓，有整整一个季度我都在画花卉。”

“有整整一个季度我都在画花卉。”是的，在80年代的最后几年，他正在他的灰烬下成熟起来，而其他人在别的地方，整个世界都在嬉戏和狂笑，欣赏各种混杂的样式，观看电影、漫画书、广告，以忙乱的节奏度过漫长的周末。当时尚未到青春期的、未来艺