

中国美院版画系乔因工作室
视觉空间的转换
现代水墨的形式基础
与作品：田黎明·崔晓东·王晓辉
守与冲动：论学院艺术何去何从
来自星辰而降：安塞尔姆·基弗画室访谈



袁运生
追
245cm × 245cm
1996 年



(上)
基弗
Homme Sous une Pyramide
1996 年

(下)
基弗
Mexico
1996 年



改刊词

这期《当代学院艺术》是改版后的首次亮相，我们心情激动而忐忑。留给过去的是十一个凝结着作者与编辑心血的黑白底色的回忆，我们眷恋和珍惜着它们——尽管它们中的某些方面已不适合当下的学术需求，但我们更期待全新的《当代学院艺术》的成功。面对时下学术界的姹紫嫣红，我们有理由重新审视当代学院艺术的精神内涵，重新调整我们的视角，直面当代学院艺术的诸多问题，不浮躁，也不故作深沉。

我们将立足学院，立足当代，关注当代艺术的现状与发展，尤其关注学院艺术并以此为主线，抓住当代学院艺术的本质，强调美术学院之于当下学术的特殊意义。

我们将在深化客观评介的同时，进一步强化主动意识和主观视角，以冷静的心态，关注艺术的具体问题，言之有物，言之有声，言之有度。

我们将使栏目的设置更加明确、简约，内容更具深度和广度，文图形式更加灵活生动。增强读者的参与意识，与更多的人直接对话。

我们不奢望轰动，但决不放弃这样的努力，我们将以诚心换取读者和作者的信赖，以真心和求是的态度赢得学术界的广泛认可，让我们共同期待，共同努力。

《当代学院艺术》编辑部

1999年10月

当代学院艺术

1999.12

主 编：张文学
副 主 编：曹宝泉
孙金韬
执行编辑：郭 涌
苏征凯
张 静
特 约 编 辑：王华祥
章利国
张 浩
杨怀武
徐福厚
刘进安
高迎进
孙 纲
李孟军

封二 袁运生作品
封三 基弗·无题
封底 王华祥·骆青树一样高的秘密

编 辑：《当代学院艺术》编辑部
(中国·石家庄市和平西路新文里8号)
出 版：河北美术出版社
制 版：蛇口以琳彩印制版有限公司
电脑制作：汉图文设计制作中心
印 刷：深圳蛇口南方印刷有限公司
发 行：河北美术出版社发行部
邮政编码：050071
电 话：7042501转3215
出版日期：1999年12月
定 价：17元
河北省报刊登记证201108号

画室寻访

3 ■中国美院版画系乔因工作室

——乔因课程的产生过程

9 ■乔因课程试验班同学自由发言摘录

艺术家与作品

13 ■田黎明绘画图式解读

/ 范迪安

14 ■读书偶感

/ 崔晓东

15 ■水墨人物画写生随笔

/ 袁武

17 ■袁运生作品

18 ■田黎明作品

23 ■崔晓东作品

27 ■王晓辉作品

33 ■王华祥自述选摘

35 ■武艺水墨画作品

36 ■钱忠平素描作品

37 ■所感所悟

/ 王晓辉

师生论谈

39 ■视觉空间的转换

——素描因素的单纯化

/ 胡赤骏

44 ■兼容并蓄 综合创新

——关于综合绘画教学实验

/ 陈守义

学术讲座

48 ■坚守与冲动

——论学院艺术何去何从

/ 杨劲松

50 ■物象·意象·心象

——风景画的创作方法

/ 殷双喜

52 ■现代水墨的形式基础

/ 张浩

外国艺术家·艺术学院

55 ■观英国奥斯特艺术学院教学随想

/ 安滨

60 ■那黑色的光芒自星辰而降

——安塞尔姆·基弗画室访谈

访谈作者：/ 伯纳德·考门特

翻译：/ 高迎进

中国美院版画系 乔因工作室

乔因课程的产生过程

1998年,乔因(DRAWING)课程被版画系列为该系三年级正式的必修科目,作为一项新兴的教学内容出现在版画系基础教学的历史上。而在一年前的1997年,该课程仅是作为一项教学试验项目被谨慎地推出。在当时,不管是版画系领导,系教研组,还是负责该课程的任课教师都是心中无底。

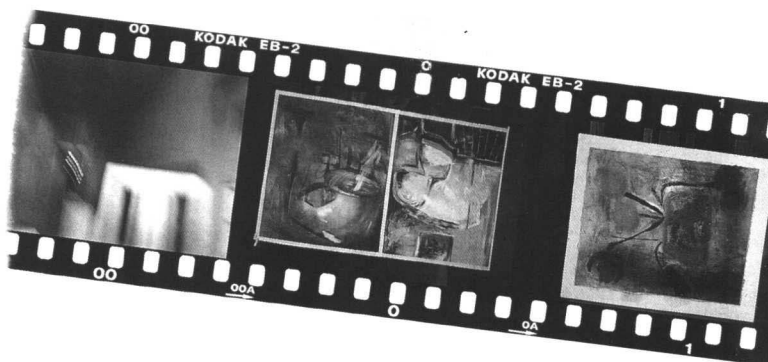
长期以来,我国基础美术教育习惯于控制性的思维模式,尤其是素描基础教学,更是强调严格的写生训练方法,认为只有经过严格控制的学习,才能够进入较自由的艺术表现境地。进入美术学院的学生都是通过长期的写生训练,经过层层筛选,通过严格考试,而被选入大学的。在大学的四年中他们还要进行更为严格的写生训练,才被认为是掌握了美术创作的基础知识。所以我国美术学院的学生往往具备较强的写生能力,并习惯于用写实能力来判断艺术创作的水平。而世界美术的现状,经历了现代艺术革命的推动,已经与传统的写实性绘画风格大相径庭,成为占统治地位的美术潮流。即使是中世纪以来的学院式的写实性绘画传统,也早已被重新定位,改变成具有现代意义上的写实风格。这是世界美术大环境的客观现状。由此产生的我国美术基础教学与现代美术创作之间的不相适应的矛盾变得十分突出。并随时间推移,矛盾程度正日渐扩大。虽然现代美术在我国美术界已有了相当发展,但仅仅是那些从事现代美术艺术家的个别经验,而且由于受所处的社会位置的局限,不可能直接面对美术院校的学生,而美术院校中从事现代美术的教师也因

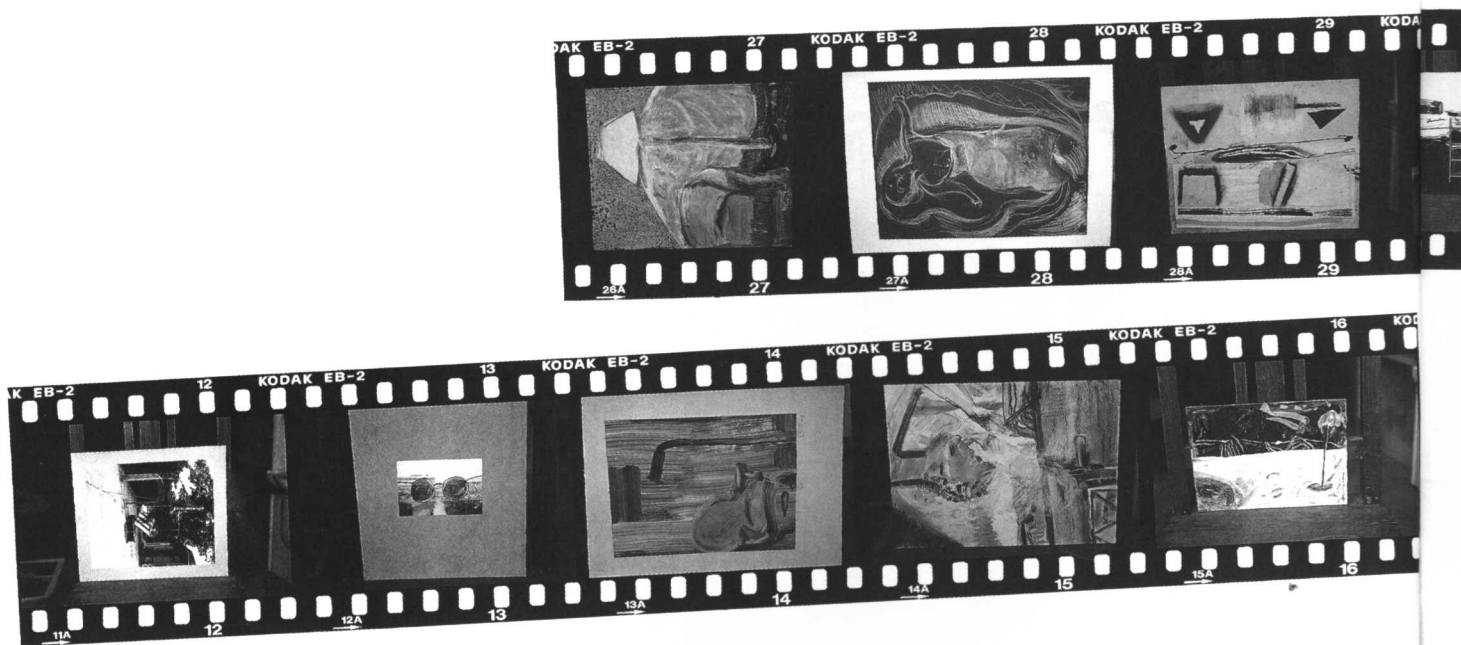
受教学大纲的限制,不可能进行规范性教学。因此对每年大量进入美术院校的学生来说,并没有受到现代美术教育的有效影响。学校教育,尤其是大学教育,永远是培养社会各种人才的主要基地。现代美术人才的基本力量也只能在大学这个特定环境中被培养。大学教育必然,也必须是培养社会具有超前意识的专门人才的主要途径。如果在大学这一重要阶段中,学生失去了对现代美术基础知识的系统性学习,那么他们在美术发展前途中将很难尽早地脱颖而出。反过来说,我国美术学院的学生与国外一些同等年龄段的学生相比,往往缺乏艺术想像力,缺乏有个性的创造才能,缺乏自由精神,也证明了我们在美术教育中的那种脱离现状、相对迟钝保守的作风。

事实上,当意识到学校基础教学与真实之间发生矛盾的时候,许多有责任心的教师并没有采取回避的态度。他们尝试了种种手段试图缓解这一矛盾。但事实证明,以素描写生为主要的基础教学内容,不可能从根本上改变现实状况。原因很简

单,正是由于素描写生本身的局限性——以外在的客观标准为主要依据,造成了对自然的模拟和对自然的真实再现。这就使艺术本身退居到一个从属的位置。使它不能够更多地深入到平面图形的本质之中进行探索和研究,不能够脱离因袭、抛弃常规,进而获得自由创作的活力和勇气。很明显,写生重视外在的客观依据和艺术重视个性情感与自由想像,二者是矛盾的,在操作上也是不可行的。素描写生的训练方法不能全面充分地调动艺术本身的规律,如果以这种规律作用于艺术创作,它将很难承担现代美术创作的基础之重。

从版画专业的具体情况看,除上述原因外,更有一层现实的困难。那就是,版画经媒介转换为基本的艺术表现特点。从素描写生用笔在纸上直接描绘到经材料





转换形成版画,中间并无直接关联。写生素描并不提供有关多种材料方面的敏感性训练项目。这就隔裂了基础训练与专业之间的自然联系,使写生能力不能直接反映到专业创作中去。这又是一个亟待解决的问题。

如此种种原因,使我们认识到了进行乔因课程试验的重要意义所在。需要及时制定出一种有效的教学手段,才能改变原有教学状态,将我们的教学水平提升到一个更高的层次上,使我们所培养的学生能够适应现代艺术创作的基本规律。

英华大词典(商务出版社,1996年修订第二版)中对“乔因(DRAWING)”一词的解释是:“制图、描图、图形、素描、图画”等含意。该词超出了“素描”的单一含意,涵括了对平面绘画诸多因素的技术认定。同时,如果以该词的涵义作为新教材的统辖中心,就能够搁置东方和西方、古代和现代、抽象和写实等不同历史进程、不同地域、不同风格流派的限制,直接触到平面绘画中最本质的问题,成为真正意义上的基础性教材。它仍然被定位在基础意义上,但这种基础能够为平面绘画的多种的发展方向提供技术及艺术上的可能性。就相当于一棵大树的主干,枝干和树叶都是从它身上繁衍生长的。

在对乔因课程理论的物化处理过程中,我们充分吸收和借鉴了包豪斯教学理论,现代美术中有关造型及设计的基本原理和手段,现代美术创作实践中的实例论证,以及传统绘画中具有实用价值的方法。针对现代艺术尤其是版画专业的发展

要求,作出总体构思和细节处理。由于在国内尚没有可借鉴的完整的教学经验,我们无法预知该教材在实际运用中可能出现的问题。因此以教学试验班的形式,作可行性论证。在教学过程中随时对学生的反应作出调整。下面是中国美术学院关于乔因试验课程的学术研讨会的摘录。

1997年12月图书馆 二楼展厅现场

参加讨论人员:

潘公凯 冯远 许江 刘健
曾成钢 曹意强 章晓明 焦小健
黄发榜 张远帆 韩黎明 陈海燕
蔡枫 甘正伦 徐方

徐方:

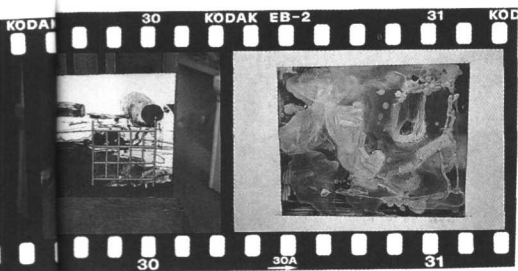
关于这次试验课程,因为自己智慧不够,请大家给予帮助和指点,非常感谢诸位。这次试验课程发起的原因,是美术现状对学校尤其是对版画系基础教学形成的压力的一种反应。现代艺术发展到今天,用我们过去画人为主的写生素描作为教学基础已难以应付,同时这种基础教学与我们的版画专业的联系也不够紧凑,中间有断层。学生应当有一种能够适应绘画创作的基础,而这种基础最好是涵盖多种艺术风格和手法。因为既然是绘画基础,就不应当受绘画风格和流派的限制。我们

想不管是古代的画、现代的画、东方的画、西方的画、写实的画、抽象的画都应当有一个共同的基础,找到这个基础,学生就能适应这个时代的美术变化,其实也就找到了绘画的本质问题,风格、流派应当是从这个基础上生长出来的,它不应当是教育者的任务,尤其是基础教学的任务。过去的教学中常常会扯进许多与绘画本质无关的东西,比如社会生活、思想意识、传统文化、风格流派之类的东西,结果引起了更大的混乱,因为这些东西并不是绘画的本质问题,学生真正懂得的其实也就是

写生、
色彩、
构图、
专业技法等等
这些。
而这些能力显然不能适应现代美术潮流。这么大的一个美

术学院,所有学生只能画具象写实的风格,显然不能适应创作现状。所以要从基础抓起,进行改变。于是对绘画基础要有一个重新的认定。这个试验正是把我们的想法转化成一种可操作的具体教材,把各种要素进行物化处理。按我们现在的认识编写的这份教材大致上分成几个部分:1.所使用的工具和材料以及这种工具材料的





造型可能性；2. 所采用的表现手法以及这种表现手法带来的精神涵义；3. 其他图形因素的作用（色彩除外）。我们觉得，这些大概就是绘画中最基础也是最本质的问题。抓住这些问题，这也就为学生今后在艺术上的各种发展可能提供了一个基础。

在整个教学过程中，学生对每个单元的内容都作出了积极而生动的反应，比如在工具材料单元中，他们尝试了各种各样的可能性，除了传统材料工具外，他们还找到了铁皮、沙皮、照相纸、胶、漆、广告纸、石膏、织物、植物等种种能够产生视觉效果的材料。又比如在线条单元中，他们更注重线条本身的精神表现，而不仅仅把线看作是区域的划分。总之学习方式开放的、自由的，主动权在学生手里，学生从过去被动地按教师规定的框框作画，变成主动地发挥自己的想像力和创造力进行工作，把被动地完成老师布置的作业变成主动地寻找自己选择的兴趣爱好，精神状态完全不同。这次试验的结

疑是有价值的。如果从培养艺术专门人才的角度来说，国、油、版在基础训练上是可以打通的，综合绘画系做的事和徐方现在做的事，实际上有异曲同工的感觉。首先是作为一件以创作为目的，用大量不同手法进行的小型创作，对开启学生的造型思维，使学生面对同样一个内容用不同的手法进行反映，在造型思维上讲是大大拓宽了。这种课纳入基础教学，是重要的一块，完全可以把它作为一种经验，好好总结一下。因为将来大家都有这样一个过程，起码基础训练不仅限于造型。我们一说基础好像就是造型，其他绘画的形式语言都是基础，从这个意义上讲，基础的涵义就大大拓宽和丰富了。

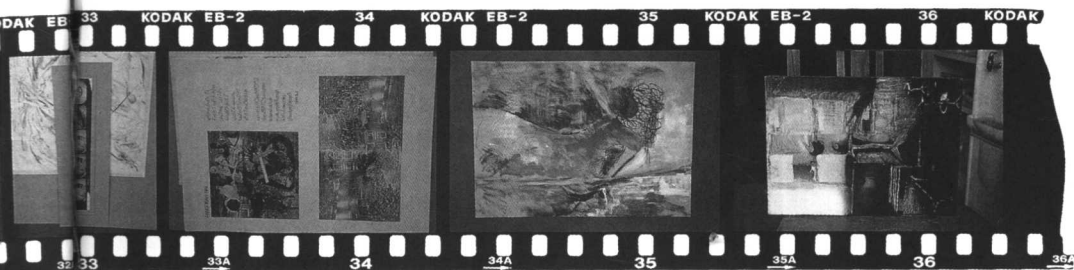
潘公凯：

我看了这个展览后，耳目一新，这样的作品在基础教学中不多见，这和综合绘画那一块有类似的地方，不一样的是这里追求的面、花式品种非常宽。这里整个来说是自由发挥，我觉得这种自由发挥非常好，恐怕对我们以往的美术学院的相对刻板，作为一个阶段来讲，非常有好处。学生按老师给的菜谱吃，这是一种教学方法，另外让他们自己选择，让他乱来，实际都是基础训练的方法。目前中国和世界的艺术形式的发展已经多样到了无边无尽的地步。从最古典的学院式的，一直到最

多种硬件的，什么是多晶硅的、印刷电路的、底板的等等。艺术学院一共只有四年学习时间，人不可能样样都会，学校怎么来组织，这就是一个构想问题。各系、各部门和工作室的主持人有主动权，在一个时期中解决什么问题，这一点定下来，才能衡量老师学生做得如何，因此定位很重要。我估计徐方是考虑过的，需要通过这样的课解决学生的一部分能力。充分运用各种工具、媒介跳出原先的框框，来解决以往欠缺的部分，从这个定位看版画系这门课非常符合要求。而且我觉得它非常必要，有好处。我在旧金山美术学院时，画过几个月的素描，到后来我不要上了，有的学生把模特儿画成一块方格子，老师不批评，学生向老师叽咕了两个小时，老师就赞同了，我不知道学生是怎样说服老师的，它是这么一种上课方法，作品和对象不搭界，写实的、抽象的都有。他的方法我觉得就有一点问题，因为它缺乏定位，完全放羊式的给你一个环境，提供一个模特儿，然后是一些启发性的对话，就是这样一种非常松散的教学。这样的教学就偏向于另一边。现代艺术学院基本上都是请一个教授，拿出一份他自己的计划，说他自己要干什么，校长听了觉得你言之有物，能够变成一门课，就让你去做。这门课和基础课好像没关系，但校长认为，这些不同的课搭起来正是一种能够培养出他所认为合格学生的教学结构。我觉得这种方法太松了，但我们的规范性太大。教学大纲教学计划一遍遍地讨论和修订，然后让老师去执行。因此，现在版画系搞的这门课就很新鲜。主要是找到定位，虽然要宽，但不能松散，把握其中的辩证关系。先想到就这些。

韩黎坤：

我们这代人的任务已经完成了，我觉得基础课的内容要拓宽，这个前提是学校、社会已经发生了变化，80年代以来的作品这一块，不是五六十年代那种主题性、叙事性绘画，当然它也要存在下去。但创作的面貌已经多元化，风景、静物、人体都可以是作品。从版画这几年的艺术实践来看，以人物为主，解决人物造型这样一种基础课内容，已经不能适应现在学生创作发展的需要，这是一个大前提。许江写了篇基础课拖尾的问题，我很有同感。基础课不要拖尾，要跨上一步。徐方这次试



果，离我们预想的目标近了一些，我们从看到了学生身上的那种无穷的创造热情和对自由的追求。但是放开了应当如何给予引导，又成为了一个新的问题。希望大家给予帮助。

冯远：

这种课发散性思维的教学方法，无

前卫的，什么炸弹之类的。凡是能想得到的各种形式、手段、观念都在尝试，统称为艺术。有些东西我们不太承认，国外或欧洲是承认的，在这么一个广泛的艺术氛围当中，美术教育应该怎样搞？这个问题不仅艺术如此，科学也如此，电脑本来是一个很窄的项目，现在也无边无沿，不断分细，有研究很多种软件的，有研究很

验的意义是对作品创作而言,他把这个基础课题拓宽了,在平面上用单色表现一个物体,可以有多种多样的选择,在短短六周中就体现出来。打开了同学的思路,产生了许多种效果。还有一点,这种课正好解决了素描和版画的交接问题,有些作业直接就可以用到专业上去。包括铜、石版、木刻,学生有了这一段的训练,进入工作室,过渡就很自然。刚才冯、潘院长讲了定位问题,对创作而言,它作为素描的一部分也可以。但从版画系整个教学结构来看,定在材料构成,由黑白构成+材料构成+素描,通过专业技法的连接,就还在一个网络系统里面。作为一种结构性的调整,我们整个教学科目相对就比较完整。

我的设想是,要使同学在这个训练中能够找到自己的选择,我们过去是要学生怎么画,现在这个东西比较自由,像市场经济靠自身的调节,调节到某一种东西对它最合适,这样到后来作作品的时候,就成了自己的东西,拓宽思路的目的是找到自己的风格,这才重要。

许江:

两个月前,徐方给我看了一次课程作业的幻灯,我头脑里一直在想这个问题。为什么我对这个特别有感触呢?实际上我在1985年的时候,就上过类似的课,当时写了一本书《从素描走向设计》。当时阶段我研究了伊顿的包豪斯理论,1991年回国的时候,我和章晓明一起上过类似的课程。因此,我看了徐方这个课程一方面感到兴奋,这无疑对版画系基础教学是良好的开端,另一方面我也在思考其他一些问题。

我们以前对于素描的要求,往往是以写生为主的造型基础的培养,从头像到人体,难度进一步提高。实际上在这样一个系列化教学科目当中有些另外的东西我们是得不到的。比如在这里看到的,学生对材料和工具、对不同种类的线,对质地的敏感性等等。这种视觉现象的敏感性的培养,以及在这种敏感性的过程之中,可能对于人的一种自由精神的展示,在原来的训练方法中受到的重视比较少。但艺术发展到今天,这方面的问题已经越来越受到人们的重视。而且很重要的一点,即刚才我谈到这种课程是版画系基础教学的良好开端,为什么呢?因为它对版画专业有针对性。这就是我一直在思考的问题,为什么这种教学在油画系起了一段之后就没有走下去,回过头来,版画系就很有针对性,因为版画是要通过版材作为中介物产生效果的,而素描仅停留在纸面上那是不够的。它要培养对于版材特殊肌理的敏感性,这是它专业的一个很基础的东西,这在以造型为主的素描里是培养不出来的。

因为中间它要跳跃,要以对画面的直接作用跳到一个中介物里头,然后再转出来。所以这里头有一个对中介物的敏感性。这个对中介物的敏感性,就要靠这种训练。所以我觉得这个课程对版画这样一个很大的范畴来讲是很有好处的。顺便说一句,在西方这个课是很普遍的,尤其在德国。德国版画是基础课,不管你学什么,进去先学习版画,很多人不会画素描,就会画石版,你想要看我的素描功夫,就看我的石版画,从石版里见功夫,所以他们的铜、石版基础普遍很强,通过这样一种课程来培养学生对材料的敏感性,我认为是对版画系素描的很好补充。通过写生的造型练习,对材料肌理自由表达的可能性,最后指向他们的版画基础,这和前几年学生进工作室做版种选修有一样的意义。这让我又想起伊顿的教学。我今天上午做了一个记录,他是这样讲的:“彻底扬弃以模仿性绘画为基础的中世纪艺术教育方式,提出一整套形式构成、色彩、肌理、节奏等视觉艺术的基础现象为课题,把以经验、感受、实验作为教学方法,发挥学生个人潜能的基础教学。”我们中国的版画系不可能仅仅以这个为基础,因为我们还是要有我们的造型基础,如果目前这个课程对你们版画系有直接联系的话,我们不妨就可以把它叫做基础课。我又仔细看了一下这个展览,仔细回忆了一下当时的幻灯展示,我就在想,我在工艺系写的那本书,到现在已经出了四五版,时间过去了八年,现在就不能说才跨出第一步,而应当更具体、更切合实际,应当给徐方一个实际的参谋。而不仅仅说这个课好,有意义,这样空泛的话。这样的课实际是改变三维空间认识事物的习惯,是放到一个平面的前提下,来研究材料;二是形式因素,由此演练视觉形象的敏感性。我们过去说线条有两种功能:一个是表现对象,一个是表现自身,希望一条线能同时有这两种功能。实际有太多的艺术发展到今天,不要表现对象而已经能够表现自身,一条迅疾的线条就已经能够表达自由的情感。实际上这个课程就是比较侧重于第二个功能。而且它是还原到一个平面现象之中去,来推敲材料的各种形式因素,线、明暗、表现、组合、肌理等等这样一些可能性。那么从这个角度上来说,我个人觉得这个课程比前几年到现在一直在上的黑白构成,可能更接触到版画本质的东西,因为它有过程性的展示主体情绪的可能性,黑白构成还带有设计的感觉。刚才徐方介绍这个课很主要的一点是把东方的、西方的、古代的、现代的、抽象的、写实的及历史文化等问题先搁起来,而从另一个高度加以看待。其实伊顿当年非常强调东方式的心手一致原则,重视即兴发挥,就是讲,手拿着笔一晃,就把全部的精神

状态投入到里面去,来转换成一种艺术表现。当然要看到它同时带来的负面影响,即对写实手法带来的潜在威胁,在这里头怎么搞清它的关系很重要。伊顿为什么把它叫做基础课,他是寄希望于通过这种课把学生分成或倾向于理性结构的,或倾向于真实再现的,或倾向于表现节奏的,或倾向于对材料敏感的等等,这样到了高年级,学生就很有选择,朝哪个方向发展自己。教师也能通过教学过程认识学生,帮助他走向自己风格的发展方向。应当认识到这不是一种在平面上不断翻新花样的游戏,我也能够线条弄弄,构成弄弄,群化弄弄,肌理弄弄,每个作业都能搞得很好。关键是要有深化的可能性,这种深化的标准就是寻找发现个性的可能性,才能进入一个高层次的训练中去。

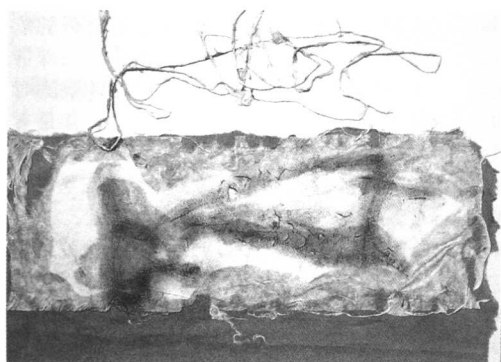
还有一点,我想的不是很清楚,像这种课程,每个单元非常理性,它的前提是一个理性的构架,伊顿天真之处就在于他相信通过这样一个形式构架能够让学生充分自由地展现,最终能够培养出艺术家。于是他就和克罗比乌斯吵翻,克把他请出去,让拉给代替他当院长,今天我们翻开艺术史,拉给比他的名气还要大。拉给实际上就做了综合,他把康定斯基和克利、冷和热的东西综合了一下。

最后伊顿去了柏林,办了伊顿学院。他一直带有这样的信念,深信通过这个课程,学生能够达到创造性的发展。他的教学中带有非常多的宗教色彩……那么我个人还是觉得,我们可以给学生一个自由发展的环境,但在整体构架上还可以做得更理性。比如,练习一目标是什么,安排内容再明确一些,练习二是什么等等,然后在要求上逐步递进,形成一种深化的可能性,从这个角度看,徐方你这个展览没布置好,太多太多,其实用不了那么多的作业。

同学们可以处在高度亢奋状态,他不要想那么多,那么清楚,但老师要很清楚,有整体构想,单元强调的内容,用群化作业来展示内容。因为你刚才讲的三个层次,第一是材料工具,第二是材料工具以表现手段和描绘对象的可能性,第三是把空间包含进去的综合练习。其实这个层次很清楚,那么应当通过作业群看到这个东西,现在就感觉有点乱,当然因为是刚刚开始,我比较直率地讲,上次他和我谈了很久,我不这样说,好像也对不起徐方。

曹意强:

现代艺术处在比较混乱的状态,太注意观念,好像艺术是靠观念产生出来的,没有附加的语言说明就不能成立。徐方这套教学好在回到了艺术最本质的问题——与材料打交道,现在大家研究艺术一



直忽视对材料的研究,而包括古代在内的任何时期,绘画对材料的研究是非常重要的。因为材料直接构成对艺术家的挑战,因为材料就是一种限制。我们讲的艺术才能,重要一点是艺术家怎样克服所使用的材料限制,我们说米开朗基罗的雕塑像是从山上滚下来的石头一般厚重,他把石材的生命力解放了出来,这是一种文学化的语言。而实际就是他战胜了石材的限制。从这个角度讲,艺术教学要强调对材料的把握,现在中国画常用许多复杂的哲学观念去说明,什么老庄哲学之类的,但实际上离开宣纸、水墨,便不成中国画。因此要赋予材料更多的精神意义,而不仅仅是材料而已。我想其中有一个问题可以商讨,徐方在展览序文中谈到发挥学生的艺术潜能,这种潜能本来存在于学生身上,我觉得在教学上提这种东西,要特别小心,这似乎给学生很大的自由,但我看了一圈,却几乎都可以指出每幅画的原型,并不是学生本身存在的内在艺术潜能,而事实上是你给了学生这样一个进行广泛选择的机会。艺术学习当然是起步于模仿,过去我们认为模仿是耻辱的,而艺术家从自然学到的实际比从艺术作品中学到的更少。老是说过去苏派的画是用眼睛看到的,这种说法有逻辑上的错误,看到的未必是画出来的,有很多东西其实看不到的,包括苏派和统治我们学校的一套老的教育模式,应当进行改进,当然不是否定,它无非是一套观察方法。现代艺术的困境就在于它缺少一套标准,写实有标准,容易衡量和竞争,假如是一场足球赛,现代艺术是无规则的,可以乱踢,碰到最伟大的足球队,你不按规则踢球,肯定还是他们输。在教学中给学生更多选择时,你需要告诉他,什么是艺术潜能,怎么对付它本身的限制。潘天寿的伟大是突破了古人不能在宣纸上画这么大的画,徐方写的东西里有容易误导的地方,比如什么叫艺术天才,什么叫与生俱有的艺术才能,那每个人都可以说自己的东西是天生具备的,教师就无法进行批评,但实际上每个人一下笔就肯定是他个性气质的流

露,这并不重要,重要的是让学生有一个选择,让他们通过不同的媒介和途径的尝试找到自己的定位。我在学素描时,老师对我说你就按自己眼睛看到的画,画出你的感觉,画出你的感情,这怎么画?徐方上课给学生了一个非常具体的要求,就可以操作了。现在一些理论家搞了许多理论,把画家搞得稀里糊涂,还要问理论家,我该怎么画?(笑声)这是很可悲的。我现在看到印象派之后,基本就不看了,很累,如潘老师刚才讲的人体可以画成一块方格,他靠的是观念,离开了绘画本身的语言,不务正业,这是失败。

潘公凯:

作为一种尝试,现在许多比较年轻的教师都企图非常艺术地考虑问题,企图让自己的教学真正进入艺术本体的学术范围,而不是简单地重复上一代的内容,这是我院中青年教师中的好现象,比如油画



系的具象表现主义的研究。我对国画系的老师讲,我们国画系年轻教师老在笔墨上玩功夫,没有进一步的理论观念上深入,是不是有这个问题?当然国画有传统的重压,像这样的东西拿到国画系,就会被否定——这不是国画!根本就不要拿进来,这条大路堵住了,自己的路又找不到,所以国画是最痛苦的一个画种。徐方的探

索,刚才几位的发言,都指到一个点子上,现代艺术越来越宽,但宽了的同时就要找到一种学术的界定。在过去,我们在教学上界定不是问题,现在宽了,就是曹意强不愿去看现代绘画,我和谷文达在看现代画展,连谷文达也看不懂(笑声),我说你是专家,你来解释一下,他说还是你自己看吧,我讲不出来。所谓界定就是要寻找理论支撑、文化支撑,你标明支撑,人家才能用你的支撑理论来衡量你做的对不对,好不好。徐方在这里作为一门课来设计,背后的东西就要想明白。比如刚才曹意强就抓住了你的一条尾巴,就是说发挥自己艺术才能的问题。如何把它想清楚,在借鉴图式中个人的创造性是如何通过对图式的选择和修正来发挥个人的潜力,不是笼统地说发挥个人潜在的艺术才能。精确地讲,是指如何选择图式和如何在改变图式的过程当中,改变得更好而已(曹意强:毕加索说,别人说我创造艺术,我最讨厌别人说我是个发明者,我只是找到了,这里有本质区别,发挥潜能要具体化,不具体化,每个人都称是自己的潜能,美术学院就不要了)。是不是还可以再往下具体,这就是刚才许江讲的,深化问题(许江:这些课的单元不是一个个平面的位置移动,而是向纵深的发展,而这个纵深发展是直观明了的,一步比一步走得更好)。现代心理学一再证明,学习艺术

的过程是个借鉴修正前人图式的过程,那么,在这个借鉴过程中如何把理论问题深化和具体。西安(某人)一直想把西画构成溶入国画中去,工作室搞了十年,但他就是说不清构成是什么?外国有没有大家比较承认的构成的书?(许江:构成、构图、创作,英语中就是一个字,构成的精神在现在已经变成自由,自由精神,谁越

自由,谁越反构成,谁就越有构成,构成到原来没有的那种构成,谁就本事,要怎么做到原来没有的构成呢?他就要反构成。)(曹意强:构图是15世纪一个雕刻家从语言结构模式创造的一个名词。)进行这些问题的思考,要避免一个陷阱,这些词太空泛,空泛到无法操作。抽象很难教,因为它无法证明。出了几个抽象大师,后面的抽象大师出不来了,过去的形式是为内容服务的,所以形式的进步就缓慢,一旦形式直接成为研究对象,形式就大踏步前进,这一来它的时代感没有了。现代艺术发展太快,把内容搁置起来,标准就可能失却,支撑点在哪里就会成问题。当然这话扯远了,版画系这个课程没有面临到那么复杂的问题,因为它限定在自己的教学大纲中,就使这个课程有自己的定位。今天既然要开会,就是希望有所实际意义,说句话没意思,我们想通过这个课程在学生四年学习中达到一个什么目的,这个目的就是检验这个教师上课好坏的标准,其他课过去讨论了不知多少次了,这个课是个非常好的尝试,大家能这样思考问题,真是个好现象。

曾成钢:

这个课我看了很高兴,因为版画系原来给我的印象是黑白灰。我想问徐方,哪件作业你想给5分,你的评判标准是什么?……你可能觉得各有长处,其实你细分,里面就有优劣。我提个建议,是否在三周内,分三周有限制的,三周开放的,从一定的物体和特定的角度,特定的材料去变化,这里面的材料还不够多……艺术对材料的感受是来自多方面的,我们的学校传统不可能把不同的系在一起上课,但这样的训练完全可以并到一起,因为它是相通的。

曹意强:

由于学生每个人理解力不同,用什么标准去衡量呢?刚才问徐方怎么评分,从某种问题讲,也许都不错,但换了角度,要求就要更具体、明确,相同的东西有人敏感,有人不敏感,这就是天赋。现代艺术在一个最大的表现空间中成为一个最单一的艺术,形式上的丰富性反而没有了,我在英国碰到透纳,他说又是那个方盒子,每年如此,想不出东西,无非在观念上改一改。20世纪艺术家最自由,中国艺术家更如此。因为不用担心吃饭。开放到后来为什么会单一,徐方教的这一套现在看很新鲜,但以后有走向单一的危险。

焦小健:

这个展示会的主要特点是它的广泛性。徐方老师有一点很好,他把这个广泛性后面的基础性的问题解决了。这显得原

来基础性问题变得很空洞了。当年我们在一起上学时的那种基础既适合你,又适合我,到今天完全不一样了,不能一提到基础就是那些。而且要非常具体化,比如你们版画系和我们油画系的基础其实是不一样的,我对版画有兴趣,素描画到今天应当没有问题,但到他们那里猛然发现到一个问题,那种版画的印刷之美,我过去是体会不到的。

作画时一个很现实的问题就是媒体的转换,必须要在画面进行实践,比如我拿笔画素描。而版画里有很多种具体技法。版画系在楼下办的版画展览和我们楼上办的展览有一个区别,就是他们的作品有制版印刷的完整性。你现在上的是三年级的课,一、二年级该怎么联系,油画系搞二段制教育也碰到一个麻烦,前后二段如何衔接?我们是从铅笔、油画开始,到铅笔油画结束,这二者之间不像你们有这种中介物的转换,我们的困惑版画系不存在。

张远帆:

版画系的人,工匠气质重一些,这个气质使我们考虑问题时,对步骤、顺序以及前后连接,做事的目的性,要预先设想。我们系一直在商量研究我们的课程设置、结构、内容、教师的安排。应该说我们以前的版画系教育模式适应以前的教学目的是非常对的,包括素描课程是那时候社会对学生知识结构、专业技能提出的要求。我们在教学上都对上了。现在我们面临的整个社会以及经济、文化面貌都发生了很大变化,美术上变化更大,从版种上单一的黑白木刻,发展到现在的铜、石、丝网,要平等让其发展,再拿以前的能力结构要求,适应现代这个时期就不大行了。学生到四年级毕业创作时,版种技能忘了,写生中把握对象能力很强,到版上就不行,满肚子话讲不出来。从韩老师那时开始,让学生从三年级开始就进入相对稳定的版种选修,花一二年时间对版种特点的表现语言进行摸索,从中找到自己合适的表现方法,确实很有成效,但又碰到一个问题:从基础课进入版种选修中间,好像还有一个缺口。我们发现课程和课程衔接上有问题,另一方面,我们以前基础课,涵盖的范围比较窄,着重是对写生对象的研究。因为我们以前创作是以人为主的,所以研究人本身比较多,而实际上我们要作的是一张画,对画面本身却没有针对性课程来教,我当时回国后,也在提这个问题,包括在师范系时我也提出过这个问题。但一落实到怎么上课,马上就碰到问题。因为作品的可能性很多,它的方向是无数的。风格流派、模式、样式,应当如何教学?如何用框框去限定它呢?当时我们的思维似乎还比较僵化,好像教学一

定要有规范性,要有标准,要有打分的依据。这样就给上这种有关绘画本体的课带来麻烦。因此徐方在提出做这件事的时候,我觉得对我们基础课和版种衔接是有好处的,绝对应该做。但怎么做?徐方在做的时候,我心里没数,大家都没数,先做做看吧,我抱着这样一种态度,是试验,原先是没理论的,是设想,例如是他上完课以后,我有一个很强烈的感受,我们的教学为什么要有一个打分的概念呢?我们教学生的时候,可以是一些现成的知识、技能,包括研究人本身,有客观标准。其实我们还可以提供给学生另外一部分东西:思考问题的角度,思维的方向,或者说是一个看问题的立足点。学生的思维是没办法选择的。我在版种选修前给他一段时间,让他体验、发现,让学生知道我要做的事情前还有那么大的一块空间,可以从中寻找到自己要找的东西,不一定要严格设定,我们只要在学生最终这一关来检验就可以了。因为学生现在的思想毕竟还反映在纸上,在现在这个过程中体验材料工具的敏感性,发现自己身上的特质与某种语言模式的沟通,最后的体现是在版画作品上。如果我们的试验能够达到这个目标,我觉得就可以,不必拘泥在小阶段的打分上。

蔡枫:

我曾经说过,把素描课安排在版种选修中,不是在教室画人体,而是和创作连在一块画,把二段制打通,素描不要少,而是要多。当然不是指原来意义上的素描,我当时看了好多资料。一张画背后是什么东西?这是基础教学很重要的一个方面,你不能仅仅看到它的结果,而没有过程。图书馆里的书是大师的成品,过程看不到。我发现教学上也是出现这个问题,基础和创作是分开的,其实两者是一致的,把基础课和版种选修连起来同时操作,可能更有成效和说服力。一张画要知道是怎么来的,这次徐方教的学生都有一个本本,里面有文字,有速写材料,就很说明问题。我想这个办法能解决基础教学和版种选修的矛盾。刚才曹老师说的好像还有一个问题可以商讨,学生里头还是有东西,怎么样把它诱导出来。教和学都是学,指定东西让人学这不是教学,应该给学生机会和可能性,学生的东西和你相应了才好;学画当然也要模仿图式,但我坚信,还是有他自身具有的东西。你靠教学过程感动了学生,触动了他本来有的某种才能,他才学到了,这样对教师的要求就更高了。同学都有自己的背景,教师自己要先学好,否则没办法教。教的过程最后还是老师学得多,所以我现在担心自己话一讲就会误导学生,但还必须说,虽然说了未必能把他内在的才能解放出来,也许

反过来压制了、误导了也有可能。

章晓明:

油画系教学在材料上没有版画系那么多,比较强调学生怎么进入自己的具体,这个展示如果布置成从课程的开始到结束,我们看了会比较清楚,从一个人身上就看出一个过程,这个课对版画系的发展无疑有好处,但怎么走下去,因为学生接受的东西多,这里抄一些那里变一些,马上会五花八门地给你变出来,如果老师没有往下做的明确方向,学生就会给你玩小聪明。

韩黎坤:

最重要的是通过六周也好、八周也好,经过普遍的尝试,知道各种可能性以后,最终你要有自己的东西,知道自己最喜欢用什么材料,对某种材料特别有兴趣就走下去,做到非常有特色,别人不能替代,最后还要是平面构成的、完整的一件作品。如果大家做的一样,自然不能评分,这既是评分的标准,又是教学的要求。

刘健:

大家讲得都很热烈,我都插不上话,版画系有一个好的风气,过去也好,现在也好,对教学思考得较多。张远帆、韩黎坤还有过去的老师对教学上的整体和衔接都是有考虑的,徐方的这个课原来是用来上素描课的,但二年级马上面临着毕业创作,从素描到版种选修一直到毕业创作,这些都基于连贯的考虑,其他还有如黑白构成、色彩构成,都是为了版画语言的开拓服务的。现在从展示会上作品看,有些乱,但据我所知,他们上这个课还是有规则的,大家谈到这个课是希望在有序的控制下的自由发挥,是循序渐进的一种教学,今后可以给他规范一下。另外就是刚才讲到的,这个课牵涉到教学大纲,作为我们教务处来讲当然关心教学大纲,现在形势的发展要求我们对与教学大纲不相适应的东西加以调整。现在国门打开,出去人比较多,了解了许多国外的情况,当然其中也良莠不齐,如何为我所用,在专业中给予把握,大纲要有具体的内容加以填充,就需要建立艺术的教学秩序、规则、方法。我从教务处角度来讲,比较感谢版画系在教学的投入精神,是个非常好的传

统。远帆虽然说是试试看,实际他还是有所把握的,原因就是看到了这个课程对其他课之间的衔接,徐方走得远,他会去拉一拉,作为一个教学群体合力参与这件事,就容易出成绩。

张远帆:

今天请大家来帮我们出主意,就是我们一个人或一个系的脑袋是不够用的,今天下午大家很多建议性的意见,对我们帮助很大,衷心感谢诸位,谢谢。

乔因课程试验班同学 自由发言摘录

时 间: 1998年6月

地 点: 版画系人体教室

参加人员: 谭小妮 黄 茜 刘向阳 莫丽姬 邓永莉
傅 昱 杨守春 方贤海 沈立功 唐金富
曾艺踪 徐 方(教师)

傅昱:

在接触材料时,我有一种体会,并不会因为对它的认识熟悉,就会产生一张好画。没有意识到你要创作什么,没有明确的思路就做不好。材料对常人来说是考虑它的使用性,但我考虑它的精神性和表现性,不是原来意义上的物质涵义。如果打破传统上的构图和造型,在慢慢发展过程中,用自己的思考就会很自

然地用一种新的语言去作画,我用一些矿物颜料做底,把溶化的蜡油在上面流淌,透过蜡油的隔离,产生了新的材料趣味,有一种灵气在里面,改变了原来那种物质感觉。

曾艺踪:

我考虑人的产生为什么那么奇妙,画也一样。一个物质的诞生、它

的分子组合、它的智慧、它的生命过程。假设它在一种状态下,会以某种方式逐渐组合成一个新的生命。我想通过艺术手段把这个延续的过程作成一幅画,作成一系列,我画人在胚胎时期的状态,科学家也不能说我错,我现在看书、思想,想尽力做到把这种东西看得清楚,要活得明白、死得明白。

唐金富：

我想尽量多做一点、多想一点。

徐方：

想什么？

唐金富：

说不清啊，反正是多看点书啊，同学之间聊一聊啊，偶尔会感觉有些东西跟自己有缘，但又会发现用不上来，是重复别人的什么东西，做不下去，心里就烦，就去破坏掉，但在破坏的过程中，发现出效果，发现偶然性中有必然性。

黄茜：

我比较喜欢具象的东西，我希望做到看起来比较客观平实，而又有精神内涵的那种效果。现在这个作业做起来的确比较快活，因为没有受具体形象的限制。相对自己感性的东西流露起来不受到阻碍。而更多关心画面本身的一些因素，比如我对细线比较敏感，因为没有具象的限制，线的组织和表现就清晰起来了。在材料应用上，用白胶做的底上，用细小的棍子刮出线状痕迹，我能体会到里面的那种含义，挺快活的，这是我这次课的最大感受。但是我也感觉到一些问题，自由绘画里也应当有它的美学规律，我现在的画还把握不好，有点散乱，收拾不起来，有时候也挺头疼的。

徐方：

可能还是有些图形因素没有学好，比如主次、层次之类的基本要素。

黄茜：

有时候朝一个方向走有问题，换个角度就会豁然开朗吧。

刘向阳：

我画到后来就不想画了。

徐方：

为什么？

刘向阳：

因为感到画得比较表面。

徐方：

你上次画的几个电灯泡，大家看了都觉得很精彩。

刘向阳：

我当时只不过看到灯泡映射的图像很好看，就画下来了，但画出来后，我感觉还是没有表现我最想要的东西，我当时根本不想画成那个样子，结果却被说成如何如何的精彩。（笑声）

邓永莉：

我想画什么，一开始并不是很明确的，先要找一个切入点，这个切入点是反映你的喜好所在，这种喜好可以说是天生的，也可以说是受了教育的影响，这种喜好对你的工作过程会有很大影响，使我感到作画的过程很有意思，我一般画到没有意思了就会停下来。工作过程中画面是会自己走动的，自己并不清楚会发生什么，有时候绝望，有的时候给你一种希望，这种东西个人抓住的不一样。我比较喜欢画风景，因为风景在我看来是一种抽象的东西，用具象的方法画出来，有意思。我很想做出一种白的感觉，倒不是雪。再一个就是实验问题，因为你对自己还不是很确定，实验结果不是每一种都适合你，有成功，也有失败，所以它叫实验嘛。另外也要借鉴一些传统的东西，经过许多年还没有淘汰，因为它是有共识的美，不去用挺可惜的，比如油画、国画的材料应用，但也不是不可触摸，不能打破它。

徐方：

我最近在学电脑，有一个感觉，电脑将文字处理之后，成品感很强，这是和手写效果很不一样的地方，

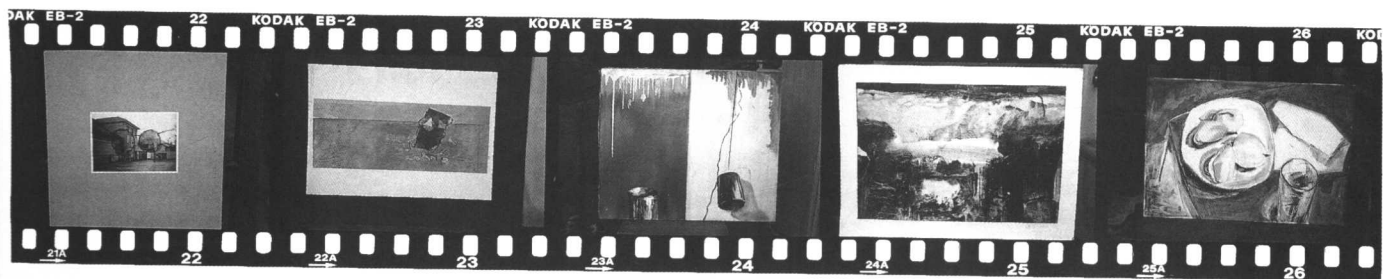
能够吸引我的，首先是这个东西，版画的魅力是制版印刷的美，没有这一点，版画没有意义了。所以对油画、国画的理解要从其特殊的材料上去体会。

方贤海：

在绘画过程中自然地表达自己真实的情感，使我感到困惑，什么是真实的？以前不太想过，画就画了，是一种感情的宣泄和泛滥，有兴趣就画，现在并不满足于这些。自己个性中也许有比较高尚的，也许还有比较丑陋的东西，表达时总有一个选择，我现在选择比较丑陋的一面，是不是也意味着真实？另一半留在自己体内，被分割了，表达出来的东西就不是全部，是不是就不真实？现代艺术是对视觉的一种堆砌，把人的感官刺激得特别厉害。古代的画会直接走到你的内心中去。而现代画却特别突出了某些东西，给感官造成强烈刺激，就是说现代艺术走向一种细碎，被分割成一块一块，表达了个性某一个局部，心情的一种体验，或者说是一种隐私。说得不好听，像是一幅春宫图。就是觉得好玩。让人感到偷看了某人的隐私，而作者表达的也是一种自我的暴露，变态的成分比较多，失去了一种人类共同关切的东西，而且非常极端化。所以说我赞同前面谁提到的那种艺术。比如版画就要有印刷的美，有规则，它不是自由的，而是孤独的，因为艺术的游戏规划背后有一种人对生活和命运的思考，这是人类共同关切的问题，而不是种种隐私的泛滥，种种细碎的堆砌。将人类共同关切的问题作为艺术的背景，才会把艺术本质的东西传达出来。

徐方：

法国过去有个日本画家，叫池田满寿夫，画的都是同性恋或自恋癖，虽然这也是现代社会人类面临的一个问题，但他出了名，倒不是因为画了这个生活内容，而是他的



艺术表现非常好，对何种生活或命运的选择，是每个人自己的事，由自己负责。但如何表现，是归在艺术范畴之内。

方贤海：

我觉得这样太分裂了，这么明确地把它分开没必要。你不追求，反而在逃避这个问题。

徐方：

你考虑问题常常把彼此之间有联系的部分放到一起，而我想知道这个事物是什么？那个事物是什么？二者区别在哪里？有利于研究。

谭小妮：

我开始接触到材料课时挺害怕的，因为我当时对材料的认识比较局限吧，一想到材料就想到肌理，有一种下意识的回避，自信不足，我画画比较被动，做任何一件事对下一阶段的设想一点把握都没有，而是随机性的，找不到主动意识和预想。自己也有想法，但就是不知怎么搞出来，找不到一种合适的表现方法，所以我画得比较难受，看到别人画画挺好玩，真有意思，我自己却从来感受不到轻松愉快，但这次对材料的意义有了比较深的认识。材料就看你如何给它定位，如果你纯粹是追求材料的原始性，把它当成某种效果，这只是比较低的境界，还是表面问题，因为没有和人的情感、审美、品味有机地联系起来。我比较反感某一类处在垃圾和艺术品边缘的那种东西，难以忍受使用材料不当引发出来的垃圾感觉，这恰恰反映了一种观念而不是材料本身的问题。比如看某人的画，题目标了材料名，但他画的那些材料并没有让我感到材料是什么，而是一种美感，突破了材料本身的束缚。我有了这种转变，手脚就开始放开了，这是我最大的感受。而且我使用的工具，逐渐能达到脑袋里所想的東西，所以做得比较顺气，过去的惧怕感一下子

消失了，反而能更大胆地使用工具。这种材料课不是说找到某种新奇的材料，最终结果不是这样的，而是从原来的观念中解放出来，这是我最大的收获。

杨守春：

这个课去年严格一点，今年操作性更加自由了，我现在想寻找绘画上的一种原汁原味的感觉，我想让不同的材料融洽地归纳起来，前一阵子看了黄宾虹、吴昌硕的国画，有很多好东西，我想从中借鉴一些东西……

莫丽姬：

我觉得我比较喜欢那种纯粹的东西，包括画画在内……

徐方：

纯粹？

莫丽姬：

纯粹就是不受别人的影响，或者是，怎么说呢？反正我觉得它是很难做到的。

杨守春：

你说的纯粹是不是指个性？

莫丽姬：

不是个性，个性只是与众不同，这个纯粹不是纯艺术啊，纯什么的东西，其实我也不想让你知道，一定要说清楚自己的意思，这是语言专家去做的事，我觉得我不想开口，我想动笔，行不行啊！

徐方：

这里正是开口的地方，你有没有搞错啊！

莫丽姬：

我现在还没有达到这个效果，在追求呀！如果已经做到了，还要追求吗？……我觉得有的画看起来很漂亮，你也喜欢，但你意识到这并不

是你最需要，或是要达到的那种东西。那不是一种现成的东西，这里面很离奇，所以，我喜欢不停地做……

杨守春：

是不是一种美？

莫丽姬：

也不是美，纯粹不是美，我觉得有很多很多东西，但不是我想要的，我喜欢的东西有很多，但真正想要的很少很少。

刘向阳：

那你觉得那个纯粹应该是什么？

徐方：

她也不是很清楚。

沈立功：

其实开始都是一种动机的东西，所谓动机，其实这个东西很小，比如说我做的一小块铜版，一开始只是一块版，做一条直线，它就已经不是一块版了，就开始变成一张画了，然后，就是一个发展的过程，这个过程呢，其实是我们不可抗拒的，它是一个技术性的问题，就是说你受到的训练，你的经历，你的性格，你的时代背景，这种东西来约束你，重要是一个动机，其实刚才说那么多自我啊，纯粹的问题。纯粹就是你的动机要纯粹，而且这个动机必须是自我的，其他东西都是别人的，你的技术，你构成画面的办法，都是其他地方来的，然后，这张画就会接近完成。邓永丽的观点，我是同意的，做到你没法做的时候，这个画就算完了，然后这个画的表貌，就是所谓的结果吧，不能老想着。我要什么一个结果，我达不到，这个是很痛苦的，这是一开始就想到结果了，这个结果是不应该由你负责。一开始你就想到一个不能负责的东西，这就多余。结果是有的，你有了动机，肯定就会有结果，首先是动机，但结果想



得太多了反而不太好!这个结果不是你可控制的、你不可以控制得了。你生下来1960年或者什么时候,你受到的教育,它不是你选择的。你可以选择的就是你自己的动机。然后就是一个过程,有了这样一个具体的过程,其他东西可能就好谈了一点,可能有些形而上学的东西。纯粹的自我必须是你自己非常喜欢的,然后做东西的时候,你会有快感。如果你一开始,指出这个结果的问题、因果的问题,你的动机是因,最终成个果,然后老想这个果,你想好这个果的话,就变成一个任务,做一个任务是没有快感的,是吧。我觉得画画这种东西最重要是很快快乐,如果不快乐的话,画画就没意思了。我现在做的这些是一种借鉴的东西,关于很多事物的借鉴,一个事物为什么会存在,为什么会稳定下来。你比如说水是数量的问题,它会稳定下来,它有一个界限,有一个条件压力合适,水在100℃的时候,会变成水蒸气,问题是什么呢?这个界限是不确定的,我们不知道在什么地方,100℃的水,同时是水,又是水蒸气,这中间就是有一个界限,是吧,这是我们不知道的问题。艺术这个东西就是求知,我们想知道这个我们不知道的问题,我不是一个物理学家,我不可能去研究一个分子,我只能把这个问题提出来。我可能是这样想的,去画这个东西,之后有这样一个过程,这样一个小小动机,你就觉得你

在做一件事情,你没有浪费时间。其实,我觉得很简单,既然是一个求知的过程,求知的过程都是这样的,首先是有问题,再回答问题,回答是不确定的,就是这个结果。证实这个话,回答这个问题,没有回答这个问题,所以你必须还要做,然后又有新问题。比如现在把电风扇打开,风就吹,感到很凉快,什么地方没有风,中间肯定是有界限的,但它在什么地方,我发现这个世界有不知道的东西,于是我很好奇。仅仅是一个很微小的动机,我认为这个动机,现在还是比较纯粹的,而且,也是比较有个性的。

邓永莉:

就是说艺术是一种水的状态,它可以是水蒸气,也可以变成水。

沈立功:

这就是我关心的问题,它到底是什么?我觉得就是艺术的问题,这是我看到的吗?是你看到的吗?我是这么想的,我是给大家介绍一下我的工作过程。

曾艺踪:

作为艺术家,什么是关心问题。

沈立功:

你说的这个可能是一个高度的问题,一个艺术家的高度和一个物理学家的高度差不多,他们想的问

题比较接近。

徐方:

今天的发言和争论,牵扯到对艺术的觉悟,清除头脑中原有的污染,达到有序的自由境界,是上课的目的。发言也是提高觉悟的一种办法,但讲话一定要有逻辑性,不要说语言没有确切的含意。

莫丽姬:

任何事物都是相对的,不是绝对的,如果你说得绝对就没有必要了。

沈立功:

但你要把你的想法清楚地告诉我,我才能和你辩论,否则我没有办法和你谈。

徐方:

不要害怕语言的不确定性,结结巴巴也要大胆地讲,最后还有六幅作业!

众学生:

哇……!

田黎明绘画图式解读

范迪安

读田黎明的画，首先遇到的是分类的困难。已有评介文字大多认为他的画是“水墨人物”，其实他的画作却明确无误地表明了一种打破画种界线的特点。他的画兼容了“人物”、“山水”、“花鸟”等内容，即常常表现为人（人物？）在景（山水？）中、景（山水？）与物（花鸟？）接、物（花鸟？）与人（人物？）随的状态。因此，用现行分类的方法框定他的作品肯定会暴露出理解与感受的浅显。他首先是一个画家，而不是一个专攻某类的画家。这种综合特征正是把他置于“现代画家”范畴的重要前提。

图式分析可以从图像的意味入手，也可以从画面的结构入手。图式分析的目的终是为了“揭示”画家个人语言的奥秘，但是，由于田黎明的画作并不缺少直接解读的晓畅，因而，所谓图式分析也可以从他的语言因素入手。以一种本土传统和西方现代艺术都可以作为整体背景的视角看他的画，更能理解他在“现代画家”意义上的贡献。

空间——非中心与平面性

绘画传统的一方面遗产是画家对画面结构的把握，“搜尽奇峰”的结果往往是依据结构组织画面，使每一种素材都在画面上占有逻辑的位置而成为形象。当代学院教育的结果是使画家更善于“合理”地构筑空间结构，追求清晰的有序性基础上的个人语言特征。

田黎明放弃了对画面空间深度的要求，传统样式中以明确向度为主导的整体性在他的画作中消失了，既不存在中心结构式的西画特点，也未有古代传统的“三远”空间。他拒绝区分景物的纵深层次，而让它们随由心性铺展在一个近乎二维的扁平空间中。中心和向度的消失使他的作品体现出一种任意性，一切处于平等状态中。这种特征意味着打破物象形体与意义的界线、主要形象与次要形象的界限、表象与本质的界限，一切入画的形象都有它独立的价值，而非借助中心结构的价值，向

画面边缘发展的形象超逸了画幅的局限，使画作像是从一个绵延无尽的空间中撷取的片段。

只有关注物质生命周行不息的人才感受到任何形象都具有意义，形象相互依存和相互生发使画作每一个局部都吐纳呼吸，充满生机。由此，田黎明的画通常是满构图。这个满不是密集的满，而是形象零散化与非中心造成的展开感。

光斑——感受与情绪的痕迹

光斑在田黎明的《游泳系列》、《乡村系列》中似乎比较突出。田黎明不否定光斑最初得自于水中涟漪的启发，于是有论者联系到了印象派。能于中国画中兼融西方绘画的语素，似乎是一种“探索”的收益。但田黎明笔下的光斑已经超逸了所画某类题材的局限，即他的光斑不是为了符合某类题材的视觉真实性而采用的技法或手段。相反，那是他于沉静中观察



田黎明·水上阳光
70cm × 110cm
1994年

与体味自然万物获得的气息，他让这种气息弥漫在画作上。从造型角度，光斑加强了非中心与平面性；从意味角度，光斑表达了画家感受、印象、回忆、叙述等心理活动，并且将这些活动揉混为一种神秘的、不可言说的意绪。

难以追究具体性的神秘色彩是放弃追寻真实的结果。康德早就说过人类根本不能发现真实的本质，田黎明也感受到真实只是自己沉浸于自然的精神状态。在由光斑统携的梦幻世界里，古人与现代人——在他的画中表现为高士与村姑，他人与自己——在他的画中把表现泳者和肖像并置到一个层面上。

墨色——中性或灰色系统

田黎明一再削弱了墨的锋芒，把它们降低在“亚黑”的明度，由此，他使用的淡彩便有了依存的空间。墨与色在他笔下的价值是相等的，黑与白也同样相等。被情感滤去浮躁、滞重、浓烈的墨色在语言中成为立体，像一个涵盖万象的中性或灰色系统。这种语言运用在人物肖像中，使人物褪去了具体的身份而成为一种性格的影像，用在人物静像中，使人物远离现实情境而退入净化了的世界。在当代水墨画坛，若论感觉之细腻、手法之缜密，少有人能与田黎明相比。

庄福宝京北岭东晓秋初年八九旬人前集 風溪松雨煙壑山處何隱归問酒上襟人美下灯鄉星老終愿



山水
68cm × 66cm
1998年

读书偶感

崔晓东

荆浩在论吴道子的画时说：“吴道子笔胜于象，骨气自高。”说明他发现了吴道子绘画笔墨价值的独立性。艺术上的事情多讲点艺术价值是非常必要的。古人中唯艺术、唯形式论者为数不少，以前我们用偏激的实用主义态度来批判这些人，殊不知这样做却大失公允，何以知其然？未“知人论世也”——与当下画坛的情形相似，他们多是有为而发。在某个特定时期，多想想“怎么画”比多想“画什么”似乎更重要，画画就是画画，画家的理趣当在笔墨中加以体现，当在传达媒介的巧妙组合中（基本功的因素、修养的因素在此起重要作用），比如很多人用笔墨表现山川，让笔墨服务于对象——山川，这就会使笔墨的独

立价值受到损害。我个人认为当今画坛的情形是强调笔墨的独立性尤为重要，毛泽东就说过“矫枉必须过正”。

古人类似的说法还有董其昌那段洋洋自得的话：“下笔便有凹凸之形，此最悬解，吾以此悟高出历代处。”（《画禅室随笔》）我以为董氏“此悟”的确重要，笔墨有其自身独特的审美价值，有其独立性，但在画中不要表现它所表现的内容，所以下笔时，既要表现笔墨的价值，又要表现出客观对象，把这两点完美地加以结合相当不容易，有人注重了笔墨而使对象受影响，也有人强调表现对象而笔墨大受损害，既有物象又有笔墨，乃佳。