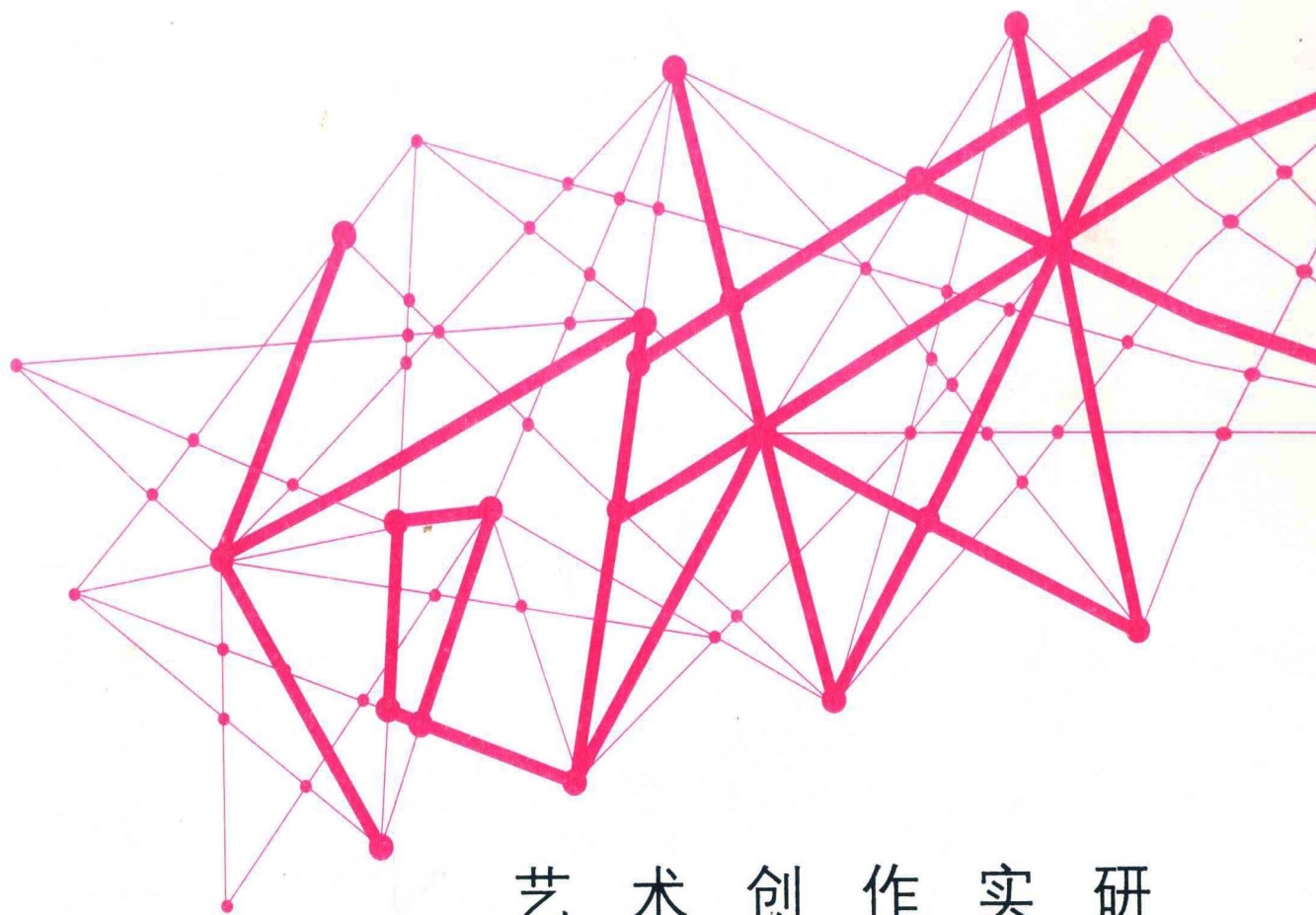
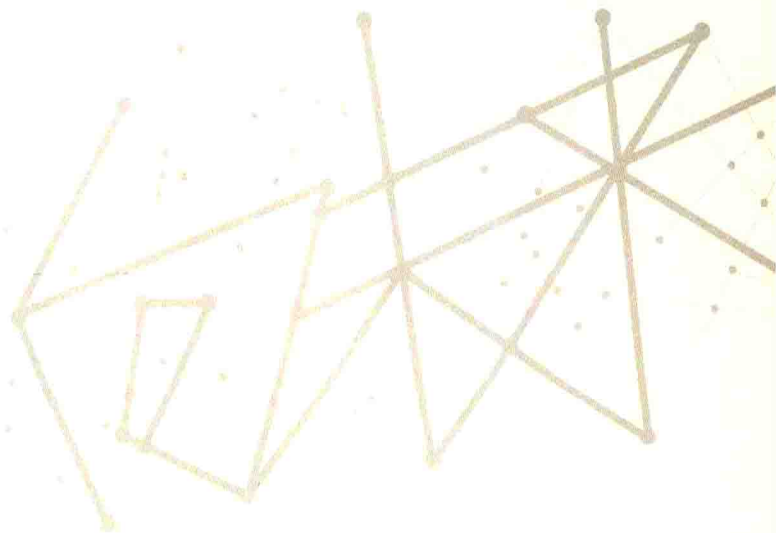




艺术创作实研

徐汇艺术馆 编著

 上海三联书店



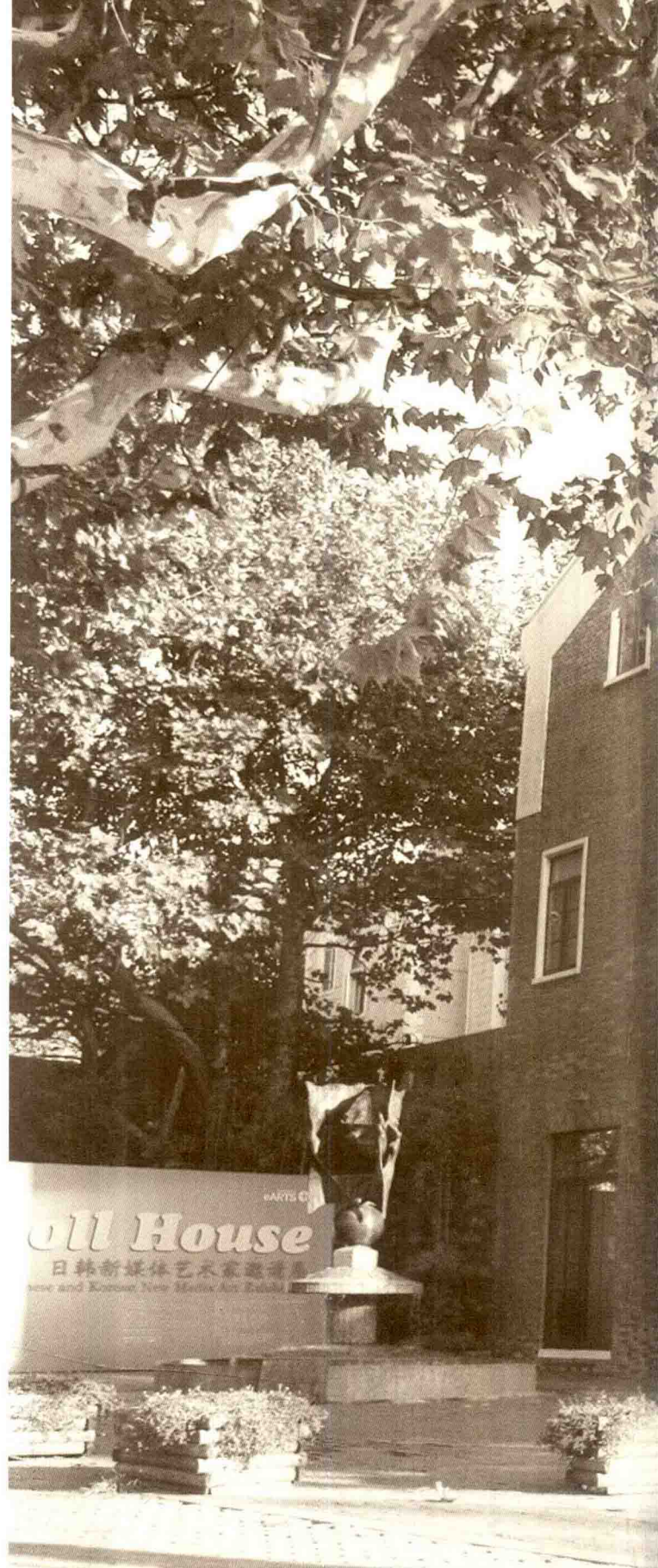
艺术创作实研

徐汇艺术馆 编著



上海三联书店

本展览为
上海文化发展基金会资助项目





《向未来》(图书)

作 者：徐汇艺术馆

编 委 会：唐 浩 潘耀昌 汪 滌

监 制：唐 浩

学术主持：潘耀昌

统 筹：陆翠玉

编 辑：徐 蕾

采 访：段柯凝 汤 塘 闫 慈 史文萃 钱 韵

采访文字整理：段柯凝

《向未来》(展览)

展览执行：唐丽青 徐 蕾 林 清

宣 传：朱 毅

纪录片摄制：刘慕理

设 计：唐 浩

设计助理：傅 颖 徐 珠

展 务：金 菁 游霄月 魏 康 徐建亮 李志强

陈 纯 张树茁 陈 燕 徐澜澜

目录

1	前言	文 / 徐汇艺术馆
5	向未来	文 / 潘耀昌
11	微观与错位——关于海上写实绘画的实验	文 / 汪涤
17	创作动机搭乘的文化构架	
23	探索集	
25	向未来溯源	文 / 段柯凝
33	《琢物记》——重拾的美好	文 / 钱韵
47	再向虎山行——真实的自我与他者	文 / 闫慈
59	结庐在经典，擎胆向心索——鲁丹和他的创作观	文 / 段柯凝
71	为精神而存在的具象	文 / 汤塘
81	失落田园	文 / 钱韵
91	以窗窥城	文 / 史文翠
99	“复制时代”的编译	文 / 汤塘
105	采访记录	
117	几何球体的N个面	

前言

随着各种艺术展览越来越频繁地出现在公众的视野中，媒体和杂志的广泛宣传（有时是吹捧），使得当下艺术变成一种与时尚并行、被各个艺术教育机构迫不及待地普及，不再专属社会精英消化的艺术种类。这种发展的趋势引发了艺术形式的多元化。然而，在过度乐观的预见下，多元化却着实引发了艺术创作的危机。在无法保证维持原有的艺术品质的情况下，过去被认为尚是“活水”的非主流艺术被拉入主流，即刻在商业神话里消解了所有的创造力；而执着于技术上创新和提高的创作陷入了新的困境：与传统技能和题材的高频次重复率使其看上去更像是倒退性复辟。

在这种情况下，很多专业媒体开始呼吁，新的有效的艺术批评机制有必要建构起来，它应该在一定程度上帮助艺术家看清创作中的症结，甚至找到弥补的途径；同时在社会对艺术品产生消化不良的时候，指出问题，再去寻找问题的答案，即其最终目的是相对客观地研究得失。鉴于目前与艺术无关的动机和利益比过去任何时候都更有效地利用着艺术作为其灵魂的载体，这种本末倒置的情况亟待有历史责任感的专业艺术机构付出更多的努力，引导艺术家尤其是中青年艺术家更多地关注艺术本身。尤其要强调的是，这种努力不应该是艺术品自身受到特定历史和社会情景制约这一客观规律的否定，而应该是在此前提下展开研究。

由徐汇艺术馆策划的首届“向未来”艺术研究实演展，是从专业美术馆的角度考察艺术实验研究的一次尝试，它不仅给中青年艺术家提供了机会和舞台，同时也分析他们在创作中面临的具有普遍意义的问题，就这些问题展开的争议，应当加深人们对艺术的理解。具体而言，它采取对某个具有共性的艺术家群体进行抽样考证的方式，对艺术家提出问题，编辑并整理围绕问题展开的书面讨论，最后以艺术家的创作来实证每个人的观点。本次展览旨在提倡艺术创作中不“摹其所见”，而是重新编译我们在视觉中不得不依赖的那些多义的视觉线索，用以表现艺术家的独特情感和创见。

吴冠中读《石涛画语录》曾言：“感人的画面孕育于丰富的修养与独特的感悟中。”一首歌，如果歌者只有技巧没有感情，那是多么索然无味；一幅画，如果不是画者对所画之物有着独特的感受并把这种感受在每个细节中表现出来，那还不如拍张照片效果更好，更便捷。在机械化、智能化、秩序化的渐进式的社会变革中，艺

术是人发自本能的情感之声。有时它的表现形式是对自然的赞颂，有时是对人性的高歌，有时是为逃避现实而虚构的幻境。无论它化身为何物，情感是它被我们辨识的记号。

但这并不意味着艺术是可以一蹴而就的或单纯刺激人感官的，而是相反。出色的艺术家用最适合的技巧恰到好处地表现情感，拙劣的画家用华丽的表象取悦人的视觉却所言无物。由情感引起的属于画家自己的、独特的感觉是最珍贵的灵感的催生剂，在这种情感引领下编译的色彩代码、形体符号、多义的线索，因其独特性而能调动起观众即解读者更强烈的兴趣。

较之情感的表现能力，创见更能展现艺术家的综合修养和思维能力，其遇到的阻力却不容小觑。

此次参展的艺术家大部分是从学院体系中成长起来的，他们中大部分偏重写实绘画的研究，而这个命题需要面对的困难不仅是一个庞大而辉煌的历史。很多时候仅此一项就足够给画家带来一种无力感，这是一种几乎失去可行性的文化实践的内在无力感：写实绘画在艺术史中的高峰不止一座，而是重峦叠嶂。在创作实践中，持学院传统的写实画家更知道一种进退维谷的困境，如其所见的描绘事物只会完成一幅糟糕的作品，以致他在还没有拿起笔时，就先开始矫正自己的眼睛，让它符合根据一些艺术原则而进行的推理。那些原则指点他怎样去看事物就可以不仅看到它们本身的样子，还可以知道它们应该怎样加以再现。由于这些原则是历经长时间的艺术实践最终留存下来的，被证明能骗过眼睛制造幻真感的最有效的方法，今天，要推翻它建立新的系统，一个画家需要的不仅是塞尚那样执拗诚实的性格，还要有长时间失败，很可能被口水淹没的心理准备，对写实画家来说，个体在技术上改进的空间已经是很有限的了。

写实绘画的更多困难则来自其“原罪”：写实画家获得社会的肯定多是因为其作品充满怀旧情感且呈现得十分逼真，钟情于写实绘画的观众最乐于看到的是在历史的脚步中逐渐丧失的文化的精髓在画中被一一复现，与照片不同的是，这种复现更强烈地体现着作者的选择性，从细节到主体。问题是，对写实画家来说，选择“画什么”是否等同于创造力？

这次画展中也有一部分艺术家在创作中更注重观念而非为艺术而艺术，他们的作品更像是一篇跨学科的文

本，它要求观众主动合作，参与到文本创造的无限延迟中。而展览这种形式的优势（同时也是对艺术家的挑战）就在于它的时空布置、展示惯例、建筑规范构建了某种过程：不是电影屏幕上图像的连续展开，而是一个观众可以随意处置，将之暂停、后退或向前的过程；它展示了一种可以辨别的开放性，一种自我反思的强大潜能。这一点对作为文本的作品来说，显然再适合不过了。问题是，就此次参展的作品来说，没有新媒体和技术的介入，如何保证艺术家不是在移植、变异曾经的美术史，创新点究竟落在哪里？

论及这一点不能不谈到历史上西方艺术的演进方式与中国的主要差异。在西方的艺术史进程中，艺术更接近于作为一门科学来从事。我们在那些伟大的艺术收藏中看到的全部作品，无不应用了得之于种种实验的发现。从准确地再现对象到表现性地分解对象到没有对象，当绘画走到了言无可言的尽头的时候，装置、影像、摄影、数码艺术纷至沓来引领了席卷欧美的艺术变革。而中国在艺术上的演进方式，体现出浓厚的人文色彩，思想史的变异主导着艺术的革新，并且这种革新并非跨学科或者依赖于新媒介的革新，而是在各专业领域以传承为主。现在，这种区别在全球化的文化交流和渗透中已经不那么明显。改革开放至今，我们差不多把西方近现代艺术史压缩着复演了一遍。

这个展览在此研究的问题，并非是要将中青年艺术家推到风口浪尖上去争议我们暂时还无法解答的问题，而是通过创作过程中的交流和研讨分析利弊，旨在鼓励中青年艺术家思考并且尝试在自己擅长的领域进行革新。在这个过程中，我们得到了潘耀昌老师的大力协助。他和他带领下的研究生团队，与我们馆的工作人员一起深入一线。在采访过程中提出了不少有价值的问题和建议。最令大家受益匪浅的是，潘耀昌、汪涤以及孙旭昶三人在研讨会上的点评和热议。艺术家们在学术上的探索，得益于他们的解读和释疑，而不至陷入混沌无主的泥潭。

这一次的合作，让我们看到了当代的文化活动，趋向于一种团体合作。尤其是对首展的作品来说，艺术评论工作者准确的释意和评析不仅可以避免艺术家的创作意图被置于让人误解的境地，而且使学术生发点真正得以成长，开枝散叶，施荫予人。这种合作的模式，为美术馆组织创研活动和学术批评提供了借鉴。美术馆在这

种活动中成为一个站在公益立场的组织者，从非商业的角度将创研和批评两相结合。在梳理资料的过程中，我们秉承客观、择要的原则，筛选后的文献资料通过出版发行和新媒体平台的发布，给展览外围更广大的观众群提供了参与品评的机会。这是徐汇艺术馆受到本身的场馆面积的限制，在展览整体策划上做出的战略性调整，即找准学术生发点，在实践基础上提炼观念，打造文化精品。我们有理由相信，在未来，制造一个可供文化生产良性循环的机制，较之一味吸引观众踏入美术馆的大门，更有战略意义。

另外，我们在研究过程中发现，艺术家的观点多数侧重对当代文化的直观感受，从事史论研究的学者则更重文脉溯源，而社会文艺工作者看重社会文化观念之间的横向联系，这三方的有趣结合提醒了我们，做的工作越立体、多面，得出的观点就越客观。因此，我们在本书的第三部分加入了题为《几何球体的N个面》的信息摘要，以飨读者。并且欢迎读者通过微博、微信等渠道参与我们的讨论。

最后，预祝展览顺利举行！

徐汇艺术馆

向未来

文 / 潘耀昌

当下中青年艺术家，都是新时期以来培养成长的一代，生活在改革开放时代向前看的社会氛围之中，接受到新鲜事物的挑战远大于传统的影响。对他们来说，新事物的冲击是现场的，无法回避的，而传统的影响更多的是通过学习获得的，是先入为主的，体现为一种惯性的相对保守的力量，在教学中呈现为一种知识的积淀，但不断迎受现实的挑战，在批判中转型。对现有知识和惯性思维的反思和反叛是这代艺术家重要的特点。

在 20 世纪中国美术教育体制中，水彩、油画和雕塑是作为来自西方的美术门类引进的，因此最初的观念是西方的，而且长期以来，直到上世纪 80 年代，所运行的基本上是西方学院派（包括苏联）的模式。西方学院派的基础是文艺复兴时代建立和完善的传统，即人文主义者提倡的科学与理性的研究成果。在绘画、雕塑领域，就是借助透视、明暗（光影、光色）、解剖等手段，试图创造如同真实所见的视觉感受。在绘画上，即是在二维平面上创造三维视觉的逼真效果，雕塑也离不开借助透视、光影、解剖产生逼真感。从原理上说，人用单眼观看对象时，眼睛如同一个凸透镜成像装置，视网膜上所见的就是物象透过凸透镜在屏幕上投下的影像（倒像），通过反射装置，可转变成正像。在大约 1839 年，感光、显影、定影等化学药剂成像的技术完善之前，画家们已经使用这种装置研究绘画了。雕塑（特别是浮雕）也有类似之处。另一方面，在创作上，绘画、雕塑在追求这种效果的同时，作品的题材和主题处理重在情节性，大多采取舞台戏剧的方法。艺术家好比导演，抓住最具包孕性的情节瞬间，通过人物（演员）的造型、姿态、人物相互间关系，再现这瞬间的效果，涉及时间、空间的一致性。绘画、雕塑作为空间艺术，这一瞬间承载甚多。从 16 世纪开始，到 19 世纪中叶，这样的传统延续了三百多年，成为西方艺术的经典。但自从摄影技术出现之后，在按照色彩学原理发明的彩色照片技术完善，以及电影技术发明之后，人们越来越多地反思这样一些问题：绘画为什么一定要追求物理的光学的视觉效果？作品为什么一定要讲故事，要有情节？为什么造型艺术没有自己独立的价值，而是宗教、文学、历史的附庸？于是有了印象派对学院派主题性的挑战，有了后印象派对学院派追求客观的逼真性的挑战。因此，20 世纪初形式主义泛滥，许多艺术家开始关心形式问题，甚至把题材和主题搁置一边，进而关注抽象问题、概念问题，

并对逼真方法给以重新解释，颠覆了文艺复兴的传统。不过，平心而论，即使很前卫的艺术家，在其创作中，也没有完全切断与传统的纽带，这在他们的一些素描或习作中可以找到证据。

然而，在我国，西方学院派传统，最初被引进时，是作为西学看待的，被视为以科技为基础的西方艺术的强项，但同时也被发现，这一传统在西方已受到挑战，而且已经濒临边缘化地步。于是引起国内学界的争论，加之国内传统派的抗争，形成了 20 世纪上半期中国美术各式理论和流派纷呈的局面。毫无疑问，学院派写实传统在中国近现代美术中有深刻影响。对学院出身受到写实训练的艺术家来说，与写实有着难以割舍的情结。不过，从新时期开始，伴随同时引入的外来文艺思潮的冲击，写实派艺术家面临尴尬的局面。一方面在美术史和批评中写实主义越来越被贬低，另一方面在艺术市场和广大观众中写实画却一直被看好。经过三十多年来，文化多元化观念的确认和新技术的不断撞击，以及市场机制的引进和资本主义与艺术自由对立的反省，中国艺术家开始形成独立意识，反思中国自身文化的价值，放弃尾随西方之后亦步亦趋的被动态势，开始摸索创造中国模式。摆在新世纪一代艺术家面前的重要问题，就是寻找正确的未来之路，主动触摸世界艺术的话语权。

纵观中国近现代美术史和美术批评的导向，基本上是追逐西方学术观念，贬低学院写实传统，提倡艺术本体价值，选择从形式、观念等方面突破。然而，美术教育相对滞后，对教学规范的强调和学科划分的固化，造成了统一的教学方法和艺术门类之间的森严壁垒，限制了跨门类、跨边界的、具有突破性的创意。这种情况造成了作为学院重要训练的写实法，与超越这种方法的创作需求的矛盾。可是，从另一个角度看，学院毕业生中，掌握良好写实技巧的人不在少数，而且，在中国艺术市场中，尽管写实作品不一定具备观念创新，但有良好的基本功仍被看好。因此有一技之长，足可以高枕无忧。但是，许多艺术家不满足于此，而是寻求超越，或者将写实技巧融于现代观念，或者彻底颠覆之，另起炉灶；或者从中国传统文化和民间艺术中汲取资源，开创新篇。为此他们付出了辛勤的劳动。

这里推出的八位艺术家，来源、何振浩、林森、李储会、鲁月、胡继宁、杜海军、徐蕾，属于 70、80 后一代人，他们的探索虽不能代表全部，却能有效反映这代人严肃认真的思考。西方未来主义把传统当作包袱，

切断了与它的联系，虽然在接纳新科技，创造新美学上有所贡献，但对一个有悠久传统的民族来说，无疑是自残行为。我们推出的八位艺术家都受过良好的学院训练，掌握扎实的写实基本功，但同时又意识到这种训练存在的局限和面对的挑战。如何应对数字化时代的现实，是他们需要思考的问题。他们不再满足于刻画具体对象或事物，而是倾向于概括化、观念化、抽象化的处理，使之承载更多的思想内涵。不过，与西方推导图式，强调本体的纯抽象艺术不同，他们的努力，仍然指物、指事，并引向深度的思考。美术史家易英，在评论杜海军的油画《都市景观》的特点时，归纳出两点：一是作品更倾向于观念；二是当代社会的视觉经验可以提供新鲜的形式感。这对八位艺术家来说，也能适合。下面是对八位艺术家的简短评介。

来源，坚持写实方法，格调高雅，讲究韵味。其创作追求，试图游走于视觉官能和身心体验之间。他的人物画表现周遭年轻人的生活并揭示他们的心理内容。这次参展的风景画，可以说是其人物画的一种调剂，在城市街景的描绘中，展现画家内在的情感，有列维坦式的感伤，有丢勒笔下那种知识分子的忧郁。所画的城市街景，不是照相机般瞬间的客观图像，而是无数次印象的综合，是图像的积淀。他的方法其实很简单，就是顺应自己的感觉和习惯，传达自己真实的感受，让所有细节服从于绘画可看性的需要，虽不排除表现观念的东西，但不刻意追求某个概念。

何振浩和来源一样，师从徐芒耀等写实派名师，其写实画市场也很好，但他不安于此，而是不时改变习惯，敢于承担变革的后果。他不认为自己是观念先行的画家，而期盼在一种顺手的，且有点自我满足的技术活里自然地表达自己的观念。他相信直觉，认为画画行为本身可以引导心灵。他撰有文章“琢物记”，背弃宏大主题，尝试微观视觉之旅，转向小而精致的东西，展现微物中的诗意。这次展出的作品是小幅水彩。由于工具材料的特性，他觉得用水彩作画，先让你失去控制，而再设法恢复控制，这个过程很过瘾。他喜欢失去控制和再控制之间的抗争，觉得这种感觉很棒。他把感觉维持好，使之慢慢从内心流淌到画中。

李储会，做写意雕塑，也画画。这位莫言的同乡，创作了《再向虎山行》系列，旨在揭示作为上海外乡人



的敏感,和自己对当前社会现象的思考。他利用老家山东高密民间艺术中“泥老虎”胚胎,将反映外地人在上海的心理态度的特征,转接到泥老虎身上。他通过逐个采访外地来沪者,如民工等,和他们深入聊天,总结归纳他们内心外化的特点,尤其是面相特征,依附在泥老虎胚胎身上。在这里,每一个泥老虎就是一个受访者。他同时将所作的采访记录与对应的采访对象的照片并置展出,强化了给观众带来的现场感受。

鲁丹,亦属写实派艺术家,以往展绩甚佳。他不苟言笑,但颇有幽默感,喜欢思辨。在创作上,追求有思想性的东西,流露出当年轻一代中颇为普遍的那种荒诞和执拗。他认为,人生存的世界是虚幻的,只是人在寻求自身独特价值时的一个背景。他留意观察人的念想,宣传无欲。他以写实的绘画方式去描绘真实世界的虚妄,作品的主题就是对所有意义的消解。他塑造的人物仿佛穿梭在现实和记忆之间,在真实与虚幻之间。如果说,《膨胀》和《遮》系列在传递一种观念,侧重思辨,那么《恍》、《偶》、《我们的那一点点绿》,则是这种观念的视觉直白,更具绘画性。

林森,虽然出自写实派,但不纠缠于具象概念的解释,而是追求技术层面和精神层面上的极限,把自己要表达的风格做到极致。他提出一系列问题,一个人的自主性到底有多大?我们表现出的观点立场以及行为举止,是否都受到他人直接或间接的影响?我们走到今天每一步是否完全出于自我意愿?作品《独行》正是对这些问题的回应。他认为,唯有独行才能获得最冷静的思考,才能获得真正的自我存在。他这一年的作品中多了几分荒诞。这种荒诞,也许与他比较顺利的人生经历有关,试图揭示常规下面隐藏的无序、超脱、渴望,表达对人类和生命的思考。可能受到荷兰女画家马林·杜马斯(Marlene Dumas)的启发。他的方法是,对照片重新编译,对经过他人之手拍摄和制作的照片图像进行再造,通过自己的二次观看,产生新的理解。如他所说,试图在他人的、动物的面貌上看到我们自己的影子。

胡继宁,来自农村,留恋那里的生活,《瓜棚记忆》系列是他乡情的流露。他解释道,瓜是喻义生命繁殖的图腾,这种农村里极为普通的事物带着我们和我们的祖先附加给它的情感,曾颇具规模地存在于这个世界上,但有朝一日却变得稀有而且罕见。他画的田园受到工业化的包围,是即将消失的精神上的家园。这种回首观望,

不只是怀旧，更是具有当下性的直白。画家先学设计，后来在绘画上又不停深造，学术功底厚实，加上情商很高，古道热肠，下笔由衷而发，直到自己满意为止，因此每幅画都非常传神。他属于跨界画家，善于传承古今中外的东西，水墨画得很棒，油画有国画味道。他喜欢读书，创作上深受现象学和海德格尔的影响。

杜海军，属乡土写实派画家，创作选择城市题材，介入社区生活，展现对公寓中家家户户生活方式的窥视。他说，房子是中国近十年来最沉重的话题。《城市景观》系列，描绘城市建筑中密密匝匝的一扇扇窗户，每扇窗都像一个电视屏幕，播放着不同的情景剧。这种有意无意地对他人生活的一瞥，构成了自己城市记忆中的一些碎片。他把观察到的生活场景和片段分解，再根据绘画要求重新组合。画家虽然对建筑颇有研究，精辟地指出，越接近当代的建筑越趋于混搭，但在自己的画中不太考虑建筑本身的结构。《城市景观》也许受到卡尔维诺（Italo Calvino）的《看不见的城市》的启发，画家不在乎城市特定的建筑，而在乎自己的记忆。他深信，反映城市建设和城市生活的作品，失效于对物理现实的肤浅描摹，成就于对工业文明的深度体验。以机械表现机械，以理性对话理性，这样的冲动使得他把情感直接冷凝成了接近抽象的画面。作品以简约为主，风格近似蒙德里安，很注重黄金分割比。画布上一系列色块构成诠释了他对城市的理解。他的观念颇具后现代主义的特征。为了表现窗内的生活，画家故意削弱墙面，多用刮刀处理，与窗内柔和的表现手法形成对比。以建筑窗口为题材表现城市文化，这个选择让人拍案叫绝，是很有挖掘价值的亮点。

徐蕾，亦属写实派画家，思辨能力很强，有较宽广的学术素养和人文视野，是这个团体中的理论家和代言人。她为人低调，自称在所选画家中展绩最弱，但自信能后来居上。她关注现代传媒影响下的生活，喜欢看电影，琢磨拍摄方法，探寻剧情支点的线索，还留意各种陈旧的机械和发光装置。例如油画《映射体》，借助影视图像，通过气泡折射的变形，表现现代传媒笼罩下的生活，反映商业文化中大众的消费心理。追求视觉刺激带来的心理体验已经成为大多数人花钱买电影票的主要动机。在她的画中，写实技法得到继续发挥。画家指出：“我们生活在一个被复制品充斥着时代。城市生活的紧张节奏，生存的压力，心智的高度戒备，人情的势利冷漠。或许，我们在文娱生活中的重口味只是对理性社会秩序的逆袭，是感情在非现实领域的释放。当艺术品

的图像在各种领域中流通时，它们不停地被转化、重写、重编。这会造就超出物质原始状态承受程度的庞大反馈。这种反馈会对艺术生产产生反作用力。”她一针见血地指出，“艺术体制的生产力远远大于个体的生产力”。她的作品解构和复制电影剧情，是看过的电影在心里留下的印象以及随之产生的心理影响被重新组构的画面。她还极有见地地发现，“如果把电影里各种心理游戏一样的镜头同时展示出来的时候，会有种很特别的效果产生。你会觉得你喜好甚至渴望看到的电影中反复出现的一些场景，其实只是我们在生活中被抑制的或一些几乎无法实现的欲望，当这些都可以通过买一张电影票得到安全的满足的时候，你多么感谢商业文化啊！浸渍在商业文化之中，我们判断创意好坏的标准大多是功利的，那些被实践证明屡试不爽的创作形式和方法，非常容易被复制，这种‘复制时代’的现象，是一种更为深刻的社会问题的表象。”她对机械复制造成艺术灵韵的丧失颇为惋惜。还有其《走马灯》表达的对传统文化如走马灯般机械延承的批判，亦发人深省。

八位艺术家属于比较年轻的一代，历史传统的积淀在他们身上相对少一些，而现代社会的影响又相对多一些，这成为他们的共同特点。与老一辈相比，他们对现代问题，全球化问题更为敏感，由此选择自己的方向，确立自己的策略。他们以自己的探索和创造给未来的艺术注入自己的一份能量和活力，代表着一部分年轻艺术家的未来走向。