

SELECTED ART THESES FROM
JOURNALS OF ART
INSTITUTES IN CHINA

2012

全国高等艺术院校学报

2012优秀美术论文选

SELECTED ART THESES FROM JOURNALS OF ART INSTITUTES IN CHINA, 2012

主 编 汪大伟

执行主编 王洪义

上海大学出版社

THESES
FROM
JOURNALS
OF ART
INSTITUTES
IN CHINA
2012

主 编：汪大伟
执行主编：王洪义

全国高等艺术院校学报

2012优秀美术论文选

SELECTED ART THESES FROM JOURNALS OF ART INSTITUTES IN CHINA, 2012

上海大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

全国高等艺术院校 2012 优秀美术论文选 / 汪大伟主编. — 上海 : 上海大学出版社, 2014.2

ISBN 978-7-5671-1191-2 / J · 307

I. ①全… II. ①汪… III. ①美术-文选 IV. ①J-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2014) 第 001561 号

责任编辑 傅玉芳
封面设计 倪天辰
技术编辑 金鑫 章斐

全国高等艺术院校学报 2012 优秀美术论文选

汪大伟 主编

王洪义 执行主编

上海大学出版社出版发行

(上海市上大路99号 邮政编码200444)

(<http://www.shangdapress.com> 发行热线021-66135112)

出版人: 郭纯生

*

南京展望文化发展有限公司排版

上海上大印刷有限公司印刷 各地新华书店经销

开本787×960 1/16 印张25 字数421 600

2014年2月第1版 2014年2月第1次印刷

ISBN 978-7-5671-1191-2/J · 307 定价: 60.00 元

本书编委会

主 编 汪大伟

执行主编 王洪义

编 委 （以姓氏笔画为序）

方晓风 吕美立 刘德卿 李玉林 李若晴

李普文 杨振国 易 英 姜 陆 殷双喜

唐家路 银小宾

执行编辑 周 娴 来 洁 李 聪 赵丽莎 林丽玉

编辑说明

一、本书入编论文以美术领域的史、论、评研究以及其他相关研究为主题,按内容体例分为艺术理论、艺术史、设计艺术以及高等美术教育几个板块,另附参与本编论文选的13家学报2012年的美术类论文总目以及各家学报的联系方式,以供广大读者查阅。

二、本书入编论文均由全国高等院校艺术类学报编辑部选送,由编委会成员共同议定。

三、本书入编论文的正文和注释等信息,尊重原刊发表论文时的样貌,仅对个别误植字句和体例不统一之处进行了必要的修改与调整。

四、本书入编论文篇末均附有原刊发表的相关信息,有研究需要的读者可根据相关信息追索原刊查询。

五、本书自组稿至成书只有数月时间,如因编者学历未逮或经验不足而出现疏漏,敬请各位读者批评指正。

六、本书出版获得上海高校一流学科“美术学”建设项目的部分资助。

目录 | Contents

艺术理论

- 中国当代水墨画的新定义····· [美] 詹姆斯·埃尔金斯 毛秋月/译 3
- “公共艺术”与“公众趣味”之辨····· 刘悦笛 9
- 公共艺术: 连接形式、功能和意义
····· 伊丽莎白·厄本豪尔德(Elizabeth Umbanhowar) 于露/译 22
- 以蔡元培思想观念为中心——20世纪早期中国美术观念的公共性探略
····· 翁剑青 33
- 观念的审美价值····· 伊丽莎白·舒勒肯 成 璿/译 50
- 当代西方美学的艺术哲学化····· 刘茂平 66
- 重返宏观——以中国传统文化和艺术观照和解读现代雕塑····· 黄 峰 74
- 鲍德里亚的三级仿象与现代艺术进程····· 刘 聪 86

艺术史

- 书画材料与宋代政治史研究····· 邓小南 95
- 民国时期关良的现代主义绘画观····· 陈建宏 115
- 形式美的创立——史前彩陶纹饰的营构法则····· 陈望衡 133
- 河北蔚县暖泉老君观三清殿壁画的考察与相关问题的研究····· 胡春涛 149
- 《读书图》论稿····· 高廷亮 164
- 游离中的角色——民国前期北京书画家参与市场的三种形态····· 张 涛 175

设计艺术

中国设计的批评式启蒙·····	芦 影	187
关于农村文化建设的思考·····	潘鲁生	197
设计导向型创新的思考·····	蔡 军	201
宋体字名称考·····	张 抒	211
环境与人群——城市生态学理论概述·····	来 洁	218
国外社区艺术发展状况初探·····	张 玲 韩 亮	233
“泰晤士小镇”的三色美学与装饰符号 ·····	川 吉	244
蒙古族传统家具装饰图案的工艺技法及审美·····	王明娜	257

高等美术教育

从比利时三所美术类高校教学体系浅析欧洲美术院校艺术教育 ·····	寇疆晖 焦 磊	269
艺海航标——记著名教育家、书画大师、原天津美院副院长孙其峰教授 ·····	许风秋	280
关于“閤约深美”的再思考——写在于希宁先生百年诞辰之前 ·····	张志民	297
高山仰止——水彩画大师吕品先生的画风与师道·····	李晓晖	303

附 录

附录一：13家学报2012年论文篇名索引 ·····	313
附录二：13家学报通信联系方式 ·····	386

艺术理论



中国当代水墨画的新定义

[美] 詹姆斯·埃尔金斯 毛秋月/译

我热爱中国水墨画,并研习多年。我还为此写过一本书。但是,我并不算专家。所以本文难免显得简略和浅薄,但愿它不会谬以千里:我在这里恳请广大读者批评指正^①。

我总的观点是:在我看来,中国水墨画是被国际艺术界边缘化了的艺术实践中最重要的例子。

我所说的“边缘化”有三重含义:中国水墨画经常在展览上与其他当代中国艺术分开;它在国际展览上也只是占据最不起眼的角落,而这些展览更多关注的是实验艺术;它的经济地位也比不上其他中国当代艺术。

说它“最重要”,是因为中国水墨画是延续至今且最为古老的传统制像艺术,这一传统的参与者包括自省的历史学家、批评家和史料编纂者。有些制像传统同样古老,并且也延续到了今天;但是,没有一个能与中国的批评传统,尤其是史学传统相比,它自唐朝以来便一直构成中国传统的特点。制像和批评的双重实践,使得中国水墨画成为所有艺术中拥有最多流派、风格以及技巧的艺术形式(关于这一点,本文难以详述;笔者在拙作中有详细阐释)^②。

说中国水墨画是被国际艺术界边缘化了的艺术实践中最重要的例子,这意味着什么呢?它至少表明,中国水墨画的某些特性、品格、批评术语和含义是人们不能轻易理解的。我们很难说清为什么有些艺术一直被边缘化,而有些却受

① 欢迎通过我的网站与我联系,网址是: www.jameselkins.com, 2012年9月20日。

② 读者若有意,可参见英文版的 *Chinese Landscape Painting as Western Art History* 和詹尼弗·帕特(Jennifer Purtle)为本书撰写的序言(香港大学出版社,2010年),可不必看本书的中文版,即《西方美术史学中的中国山水画》,潘耀昌、谷灵译,杭州中国美术学院出版社1999年出版。英文版是十年后的修订版。

到追捧。接下来,我的定义将解释中国水墨画被边缘化的原因:这个问题在文末还会提到。

为什么要重新定义中国水墨画呢?主要是因为近几年(2009—2012),我在北京和上海都听到了有关当下中国水墨画的一些争论,有些争论意义不大,因为人们对于“水墨画”的认识并不统一。有些人可能喜欢一个清晰的定义,把“水墨画”限定在少数几种艺术上;也有人喜欢扩大“水墨画”一词的内涵,认为它指的是所有与水墨、毛笔以及宣纸有关的当代艺术。我想,如果水墨画有一个简单的定义,会对当下的讨论大有裨益:它不应该是生硬的,应该清晰明了,从而方便人们引用、探讨和评论。

四个不甚准确的定义

在我提出界定之前,请允许我先提出四个我不会采用的定义:

1. 有人说,中国水墨画的首要特征在于运用水墨。这一界定的难处在于,也有其他许多绘画使用水墨,还有一些中国水墨画家有时并不用水墨作画。今年在上海,当我初次提交这篇论文的时候,王南溟举办了一次新作展,其中有些作品是一个干燥的沙漠湖的拓片。从字面意义上讲,这些被创造出的图像并不属于水墨画的范畴,但是它们有水墨画的影子,并且我认为,不了解水墨画的历史就不能理解它们。我们大可不必狭隘到因为它们没有依照传统方式用墨便将它们排除在水墨画之外。

2. 也有人说,用毛笔来界定中国水墨画是最好的。学习使用毛笔可穷尽人的一生,中国水墨画的意味也与毛笔的动作和材质紧密关联。但这一界定的障碍在于,有些中国水墨画家可能偶尔不用毛笔。例如,在我初次提交论文的这栋大楼里展出过刘国松的画,他就是把布条浸在墨汁里,贴在纸上作为作品,但他同时也是一个水墨画家。

3. 还有人说中国水墨画最好用宣纸来界定。墨汁浸入宣纸,一般不同于油画与丙烯画的呈现方式。但是,其实画纸并不能定义中国水墨画,因为艺术家们也在用一些不常见的媒介进行实验创作。今年夏天,刘永顺在上海举行了一次新作展(在苏州河艺术中心),他的作品就不是在宣纸上完成的。

4. 最后,人说技巧是定义中国水墨画的关键。在历史上,关于中国水墨画的画法有着丰富的文献记述。水墨画的技巧与其他绘画大为不同。但是显然,许多当代中国水墨画并没有运用传统技巧:那么它们也要被排除在外吗?

关于这四个定义还有很多例子,然而它们已经足以说明人们用媒介来界定水墨画之后出现的各种问题。严格运用以上任何一条定义,都会排除许多应该属于水墨画范畴的当代艺术实践。在当代中国艺术批评界,有些人持保守姿态,他们力求把中国水墨画框在经典的、合乎历史的媒介和方式当中。但是这样做,便会限制中国水墨画的进一步发展壮大。纵观历史,没有什么是永恒不变的:一切都会变,中国水墨画也远非墨汁、毛笔、宣纸和技巧的综合运用,它成为了一个涵盖范围更加广泛、更多变的概念。

对于一个门外汉(即从来不看水墨画,也没有在学术场合或大学里学习过它的西方人)来说,中国水墨画的定义就包含在它的名字当中:它来自中国,用墨汁完成,是一种绘画。但是墨汁、毛笔、墨迹以及宣纸却再也不能完全概括当代中国水墨画了。

我的建议

我想这样来界定中国水墨画:它是一门中国当代艺术,具有无与伦比的密度(density)、复杂性(complexity)及深厚的历史指涉(historical depth of reference)。

请注意,这一定义并没有说明这种艺术看起来是什么样子的。它并非一个视觉上的定义。这种艺术可以包括墨汁、毛笔和宣纸,但也可以不包括。

其背后的含义是,水墨画可能需要观众拥有大量的背景知识:一幅典型的水墨画有呼应、典故、引证,它与之前大量的艺术实践、范例、风格、艺术家和流派有千丝万缕的关系。例如,要理解刘国松的绘画,就应该对唐、宋以及宋以后的绘画有所了解,人们还需要知道笔触、构图、主题以及画家从属的流派。张晓刚的绘画可能暗指中国的某些社会现实,但是要理解它们并不需要对中西方的绘画史有多么深的了解。说中国水墨画的密度、复杂性和深厚的历史指涉“无与伦比”,是因为在中国,没有其他制像艺术拥有如此深厚的历史背景,或者要求观众有如此丰富的知识与积淀。我想把任何此类绘画都称之为水墨画,即使它们可能动用其他媒介,如影像、表演或雕塑等,就算它们“看起来”一点都不像传统的水墨画也没关系。

这里有个例子值得一提:贾又福是水墨画家,我们有必要知道,他师从李可染,否则便不能领会他如何成为反思李可染的榜样。我们还得知道北宋绘画的传统;知道20世纪的其他大家,如傅抱石;我们可能还须知道一些关于笔触的

术语,如“斧劈皴”、“披麻皴”,等等。如果不了解这些,贾又福的绘画看起来就可能和其他当代水墨画一样,但它们之间其实有很大区别。

另外,我认为,像雷虹和广曜那样的画家与水墨画的关联并不大;或许他们可以被叫做水墨画画家,但是他们的作品指涉范围小,寓意简单,因此,只需把他们当作是普通画家。

我用这个定义将我所感兴趣的艺术和其他中国当代艺术区别开来,后者包括泼皮现实主义、后波普艺术、装置艺术、实验艺术、影像、表演、后媒介以及反美学艺术。这一定义对我很有帮助,因为我不用再讨论来自西方的影响,或者说可以避免讨论西方的影响。在这一视角下,至关重要的就是密度、复杂性,以及深厚的历史指涉。

我想就以上几个关键词多说几句。最后一词的含义最为明显:水墨画与传统渊源颇深;它可以追溯到汉代的画像砖石,甚至追溯到洞穴壁画和商代青铜器上的饰纹。纵观任何文化、任何当代艺术,都找不到与历史有着如此深刻联系的艺术形式。我说的“密度”一词,在字面上是指每平方英寸所具有的指涉数量。一幅当代水墨画的某一处可能会让我想起赵孟頫,另一处让我想起钱选,第三处是弘仁、倪瓒抑或黄公望,他们都有可能出现在一幅画的同一处。指涉的密度并不仅仅是指近年来略为倾向于回归历史的水墨画运动,例如“新文人画”或“旧文人画”:这种密度是所有水墨画的共同特征。第三个词语“复杂”,指的是在同一个画作内的不同指涉:单单一笔,就可以让我联想到明代画家,但是其主旨却让我想起南宋画家,其整体构图又可能效仿的是北宋画风。指涉彼此之间在对话,如同一本书末页上的典故索引。欣赏水墨画,就像置身于一个充满了历史大家的房屋。他们高谈阔论,我也有幸能参与其中。

假如我观看的是布鲁斯·瑙曼的影像作品,马丁·普伊尔的雕塑,或者是杰夫·昆斯的绘画,我无须了解中世纪或文艺复兴时期的艺术:他们的作品就像许多现代主义艺术一样,把更为晚近的艺术作为指涉对象。如果我观看的是中国后波普绘画,我便能轻易地理解它的语境和先例。但是,如果我看到的是中国水墨画,我的头脑中便得塞满各种人名、概念和风格。如果要我说出自己记得住的中国水墨画画家,大概会有一百多个人名浮现在脑海:我熟知这些艺术家的作品,所以在看到一幅新的水墨画时,便能回想起他们。我想对于你们当中有些人(即本文读者)来说,这个数字可能是两百、五百或更多。相比之下,当我观看昆斯的作品,或中国的泼皮现实主义绘画时,我可能只需要知道十几个画家的名

字(例如沃霍尔、杜尚、李希滕斯坦、劳申伯格)。中国水墨画要求观众有着深厚的历史背景知识。

这一定义,还有密度、复杂性、深厚的历史三个词也可以用来形容现代主义时期之前的多数西方绘画。如果我观赏的是18世纪的油画,我会注意到同样丰富的历史指涉。但是中西方的现当代艺术已经摒弃了这一点,开始倾向于更加浅显的指涉。这并非价值判断!仅仅是一种观察。

为什么中国水墨画并未在国际艺术市场中占据主导

这一问题把我带回了本文开头的主题:即中国水墨画并不是艺术市场关注的中心。我想我的定义或许能解释这一点。

艺术界有一条不成文的规定:作品应该表现艺术家的身份、宗教、国家、所处语境或地域特征,但是不应该让观众费力地了解这些信息。一个双年展上的典型观众可能会花一分钟的时间阅读作品的介绍,或者看看墙上的简短文字,但是他们不可能为了看画而提前坐下来阅读冗长的文本。那些令外国观众难以理解的、充满指涉的作品通常很难得到展出。如果一个艺术品指涉的是本土的一些东西,那么它必须在极少的解释之下就能被理解和领会,或者,应该有些标志提醒观众,他们无须了解某些隐晦的典故。通常情况下,艺术家会让别人知道他(她)的作品提到了一些特殊的东西(如墨西哥工厂的劳动环境,比利时的蒸馏啤酒的准备方式,或阿根廷探戈的形式),这些内容的细节或是外在于作品的意图(如作品可能没有解释墨西哥劳工纠纷的细节),或在作品本身当中就呈现出来了(如墨西哥工厂肮脏的环境)。通常国际艺术市场不会展出只有一小部分人理解的艺术,或是那种需要大量的教育才能理解的艺术。然而,这就是中国水墨画的现状。

如果您读到的是本文的中文版,您务必得知道,对于一般的西方观众来说,他们并没有接受过任何有关中国绘画史的教育,他们没有真正看过中国水墨画。对他们而言(我就认识不少!),中国从唐朝以来的水墨画看起来都差不多,它们都是用毛笔和墨汁完成的,几乎都是黑白的。这类观众看不出任何差别。大部分外国观众都认为,中国水墨画沉闷、乏味,既不关心当代的性别和种族问题,也不关乎当代艺术体系对媒介、后媒介以及政治的兴趣。的确也有独具慧眼的西方观众能看出画作之间的不同,且能看出水墨画是如何参与政治的,但是他们看到的東西却和受过熏陶的中国观众看到的東西不一样:中国人会区分出不同

画家的风格,并就他们的表现得出个人结论。之所以提到这一点,是因为我想在中国,人们普遍认为水墨画并不晦涩。但其实不是:它需要多年的观赏和阅读作为积淀。

这是个难题,尤其是对那些想要把中国水墨画发展为最关键、最真实或最重要的中国当代艺术的人来说。国际艺术界的结构注定了它并不能接受需要大量前期准备工作的艺术。也许随着中国经济的发展,国际艺术界会重新洗牌。但是到了那个时候,我想中国水墨画也只会在中国受到追捧,或是受到全球华人消费者的青睐。对此我深表遗憾!人们若是都能努力地去理解他们的视觉艺术,则善莫大焉。

写下本文,是因为我想,如果我们不再讨论当代中国水墨画看起来应该是什么样的,并认识到它们真正的优势在于和传统的关联,那么关于它们的讨论才会变得更加有趣。如此一来,所有新的、充满变数的实验艺术都能得以展现,并被称为“中国水墨画”。还有,并非所有用墨汁和毛笔在宣纸上完成的作品都应该被叫做中国水墨画。有些干脆属于现代主义或后现代的范畴。

本文作者:美国芝加哥艺术学院史论系主任、教授
译者:浙江大学美学与批评理论研究所读博士研究生
(原载:《美术研究》2012年第4期;责任编辑:殷双喜)

“公共艺术”与“公众趣味”之辨

刘悦笛

摘要：本文以《永远的梦露》(Forever Marilyn)、《倾斜的弧线》(Tilted Arc)与《越战老兵纪念碑》(Vietnam Veterans Memorial)三件引起争议的著名公共艺术案例，从审美的角度探讨了公共艺术与公众趣味的关系，并指出公众的趣味决定艺术和通过艺术来濡化公众这两个方面在公共艺术的创造和接受中是交互存在的，应形成良性互动。作者还从形态学角度，划分出“当代前卫艺术”、“环境空间艺术”、“民众生活艺术”三种公共艺术形态，指出中国的公共艺术建设，应重新看待公共艺术的定位，从“生活美学”的角度来把握公共艺术问题，走出“现代主义”和“西方模式”，寻求新的出路。笔者指出公众的审美趣味对公共艺术有着决定性影响，指出美国对公共艺术发难者常常是生活在公共艺术周边的人们、与公共艺术的主题直接相关的人们，而对于公共艺术论争的焦点在于公共艺术是否具有“合法性”以及是否与公共空间相匹配，除了政治与社会的要素之外，公众的审美趣味也是决定公共艺术的关键。

关键词：公共艺术 公众趣味 生活美学

所谓“公共艺术”，顾名思义，就是将艺术空间与公共空间结合起来的艺术形式，就是那种具有“公共性”的当代艺术形式。公共艺术所关系到的不仅仅是“艺术”问题，而且更是“公共”的问题。“公共性”才是公共艺术的本质，只有“公共性”问题解决了，公共艺术问题才能迎刃而解。

“公共艺术”本身是艺术问题，但是又不囿于艺术问题，这是由于，公共艺术的本质是由“公共性”所确定的，这就又同“公众趣味”的审美问题直接相关。从

创作与接受的两方面来看,公共艺术都要回到“生活美学”来加以看待^①,一方面,公共艺术都是“按照现代主义艺术原则与美学理论构建而来的矛盾修饰法”^②,并逐渐拓展到当代的艺术疆域之中,而今则要走出这种“现代主义模式”,回归“生活”之美学,来重思公共艺术的“艺术定位”问题;另一方面,公共艺术的“公共性”恰恰让它们超出了艺术界的小圈子、超出了美术馆的封闭空间,当它们出现在公共空间之时就必然与公众趣味内在相连,这就需要走出“精英审美模式”,回归生活之“美学”,来重思公共艺术的“公共定位”问题。

一、从芝加哥街头新建《永远的梦露》谈起



图1 位于芝加哥市中心的《永远的梦露》

2010年10月15日,当我去芝加哥当代艺术馆的路上,走到芝加哥市中心最繁华的地界,刚经过著名的“密歇根大桥”的桥头,就看见紧临的广场前端,出现了一座相当引人注目的大型公共雕塑《永远的梦露》(Forever Marilyn)(图1)。芝加哥这座美国第三大城市,身为美国文化与艺术教育的中心,居然树立起这样一座走“艳俗风格”路线的雕塑,着实令人有些异样之感,特别是在刚刚途经带有新古典风格的桥头堡后就突然遭遇到这样的大型雕塑,让置身于芝加哥这座处处分布着公共艺术的观者们吃了一惊。

后来才知道,恰恰就在三个月之前的15日,这座大型雕

① 刘悦笛.生活美学.安徽教育出版社,2005.;刘悦笛.生活中的美学,清华大学出版社,2011.

② Hilde Hein, "What is public art? Time, place, and meaning", in Alex Neill and Aaron Ridley eds., Arguing About Art: Contemporary Philosophical Debates, Routledge, 2002, p. 436.