

The Critique Handbook
The Art Student's Sourcebook and Survival Guide

艺术类文章 写作宝典

上海人民美術出版社

艺术类文章写作宝典

[美] 肯德尔·巴斯特

保拉·克劳福德 著

葛文婷 译

上海人民美術出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

艺术类文章写作宝典 / [美] 巴斯特 (Buster, K.), [美] 克劳福德 (Crawford, P.) 著; 葛文婷 译. —上海: 上海人民美术出版社, 2012. 01
ISBN 978-7-5322-7507-6

I. ①艺… II. ①巴… ②克… ③葛… III. ①艺术-应用文-写作
IV. ①H152. 3

中国版本图书馆CIP数据核字 (2011) 第169432号

Copyright © 2010, 2007 by Kendall Buster and Paula Crawford. Pearson Education, Inc., publishing as Prentice Hall, 1 Lake Street, Upper Saddle River, NJ, 07458. All rights reserved. Manufactured in the United States of America. This publication is protected by copyright and permission should be obtained from the publisher prior to any prohibited reproduction, storage in a retrieval system, or transmission in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording, or likewise. To obtain permission(s) to use material from this work, please submit a written request to Pearson Education, Inc., Permission Department, 1 Lake Street, Upper Saddle River, NJ.

Right manager: Ruby Ji

本书简体中文版由上海人民美术出版社独家出版。

版权所有, 侵权必究。

合同登记号: 图字: 09-2010-766

艺术类文章写作宝典

著 者: [美] 肯德尔·巴斯特 保拉·克劳福德

译 者: 葛文婷

策 划: 姚宏翔

统 筹: 丁 雯

责任编辑: 姚宏翔

特约编辑: 孙 铭

封面设计: 孙 铭

技术编辑: 陆尧春 朱跃良

出版发行: 上海人民美术出版社

(上海长乐路672弄33号 邮政编码: 200040)

印 刷: 上海印刷十厂有限公司

开 本: 889×1194 1/32 印张 4.5

版 次: 2012年01月第1版

印 次: 2012年01月第1次

书 号: ISBN 978-7-5322-7507-6

定 价: 28.00元

前言

致谢

介绍：何谓评审？

第一部分：拟定讨论

第一章 形式表现	1
第二章 含义	39
第三章 手工技艺与拿来主义	63
第四章 背景	71

第二部分：进行讨论

第五章 评审动态	85
第六章 评审准备与练习	110

前言

人们可以将艺术学术评审描绘成一个小站，在学生一系列连续的工作实践中它就像一块栖息地。这是一个停下来检验方向的地方，如果必要的话还要看看地图，将车里的杂物除去，为了接下来的旅程而调整自己，重新振作。这里既不是一个目的地，也不是路程本身。但是如果你将评审视为一种系统检验，或作为反省你旅行的目的和过程的地方，就十分有益了。

在下面几段中，我们尝试提供各种艺术作品鉴赏与分析性的语言、有利观点和实际结构。我们承认，艺术的鉴赏评价系统不是单一的，而是建立在有时不甚相容的假设之上的、环环相扣的语言网络中，我们将几个较大的影响范围分离开，试图对这些范围分别进行研究，并将各个范围联系在一起。

这本书源于我们自己作为艺术类学生与艺术类老师时所得的经验。据我们所知，市面上既没有评审方面的导图也没有指南，以用参与其中的、实用并启发性的目光来真正地剖析和细查这些刻板的固定程序，基于这个现状，我们推出了这本书。确实，任何优秀的评审都有赖于自由流动的想法，这些想法与艺术作品平行、相矛盾或者甚至在艺术作品中体现出来。这本书的结构设计将反映出这种情况，其中不可避免地会有些重叠与重复的部分，敬请原谅。如果此书有时阅读起来像在罗列可选项，那新手们在鉴赏艺术作品时，能够由评审本身激发出头脑风暴的精神。

这本书由两个主要部分构成，在第一部分“拟定讨论”中，包括四个章节，阐明思考及讨论工作室作品的方法。用自己的语言或者通过想象和对评审环境的重现来阐述想法。在第二部分“进行讨论”中，把评审本身比做由人类所演绎出来的复杂而有力量的叙述。书中在准备评审、参与评审，以及如何在艺术学术评审中获益最多等方面提出了具体的建议。

致谢

在最广泛含义上，本书内容源于我们二人所分享的讨论谈话与经验，首先是以艺术类学生的身份，其次是站在艺术家、艺术类老师和朋友的角度上。如果没有我们同事与可可然艺术学校(Corcoran College of Art and Design)、乔治梅森大学(George Mason University)和弗吉尼亚联邦大学(Virginia Commonwealth University)的学生们的共同构想与共同写作，这项合作是无法完成的，大多数原材料是凭借我们在这三所大学的工作室和评审教室的经验而生成的。我们也借鉴了自己在旧金山艺术学院(San Francisco Art Institute)、耶鲁大学艺术学院(Yale University School of Art)、惠特尼博物馆的独立学习课程(the Whitney Museum Independent Study Program)作为学生的经验。

我们十分感谢西蒙·艾伦(Siemon Allen)、杰弗里·布朗(Jeffrey Brown)和克劳德·布朗夫妇(Sophie and Jack Crawford-Brown)，感谢他们在本书写作的每个阶段中给予的无限耐心与支持。我们也要感谢苏珊娜·卡尔博诺(Suzanne Carbonneau)、莱迪丽·莫伊(Ledelle Moe)、克里斯·达尔(Kris Dahl)、莫顿·布朗(Morton Brown)、詹尼弗·瑞瑟托(Jennifer Risotto)、杰西卡·穆尔·克莱门(Jessica Moore Clements)和我们的创始人拉尔夫·巴斯特(Ralph Buster)和约翰·克劳福德(John Crawford)。我们还要感谢那些审稿并提出宝贵意见的人，他们是：波尔州立大学的迈克尔·普拉特(Michael Prater)、北得克萨斯州大学的苏珊·切尔(Susan Cheal)、博伊西州立大学的谢尔丽·K.舒特莱夫·杨(Cheryl K. Shurtleff-Young)、得克萨斯大学的菲利普·S.菲尔德(Phillip S. Field)、哥伦比亚大学的弗瑞德哈尔德·基科本(Friedhard Kiekeben)、得克萨斯大学泛美分校的莉拉·埃尔南德斯(Leila Hernandez)、纽约州立大学科特兰学院的詹尼弗·麦克纳马拉(Jennifer McNamara)、普度大学北校区的康妮·凯萨尔(Connie Kassal)及伊凡格尔大学的迈克尔·R.布思金(Michael R. Buesking)。

介绍：何谓评审？

评审家（critic）、评论文章（criticism）、评论手法（critical）、评审标准（criterion）、评审（critique）这几个词我们都可以归结为希腊语中一个与评判、分辨和选择有关的语族。艺术专家经常单纯地将评审视为性质积极的评价，但是评审对于很多艺术类学生而言就等于世界末日了。对于这个词的希腊语词根来说，评审可被视为进行评估的过程，在这个过程中教育的权威会称赞或者贬损学生们为之付诸时间和精力作品。专家们的工作就是给学生们提供实用的解决方法来使其意识到作品中的不足，给出对作品有意义的评价和解析，以这个角度来评估作品的某部分。学生的角色就是与作品保持足够的距离，这样他就可以态度积极地看着作品死去。评价性与判断性两者本质的对立是在评审的语言历史上与生俱来的，预定的冲突在正式的艺术流派评审中已经重演过无数次了。

评审是在艺术工作室中有意设计的、在学生和艺术类全体教员中的惯例，这种惯例自己会变成一个终点、一个每位学生创作作品的目的。但是，评审不是一个特殊的目标或者底线。评审是众多中的一个，一系列节奏中的一部分，将一个学期分开成创造生产力的几个章节而已。因此，评审既是一个底线，也是长期开始的标记，在长期不断的工作室实践中一个定格的时刻。从艺术学校到专业领域，评审会被美术馆馆长的工作室巡视（这也是另一个按照惯例的评判和筛选）、之后的展览和最后的新闻界评审所代替。评审确实能让艺术家实践更大的连续性的想法，可以让学生和老师都将其视为一个富有意义的跟踪器，而不是一部法庭剧。评审变成了一种在持续的活动之上、具有代表性的表象，而并非几则条款罗列的地方。这对作品的创作过程是有利的，意义大于结果，可以说这是一种在艺术家、创作行为和特定的最终作品可能性之间必然产生的交流。

不管怎样，评审在这种拟定结构上来讲是十分有益的，而且传统观念上扮演着一个“过程”的角色，其中作品（也可能是学生）经常在主观的范围内被人评判，评判源于教授自己的艺术流派经验、美学原则甚至品位。当几个教授（或者其他艺术专业人员）的注意力集中在一件作品之上，并且开始得出大量不同见解

的时候，就很容易分辨中级和高级作品的等级了。但是这又会让学生们感到困惑不解，不过，这样的话至少可以提示一种积极的信息：对艺术的诠释是主观的，赢家并不值得夸耀，败者也没什么可责难的。确实，标准本身就是不定易改的，是需要放在历史和当时讨论艺术的网络中衡量的，这种无形的网络存在于作品彼此之间，也存在于作品周围的评论声中。

肯德尔·巴斯特 (Kendall Buster)

保拉·克劳福德 (Paula Crawford)

第一章

形式表现

形式与内容

当一群学生参与评审时，他们的第一反应往往是五花八门的。有些学生会通过作品所叙述的内容来审视这个作品，他们会问：“这幅画讲的是什么故事？当我看见它时会让我有怎样的想法？”另一些人会尝试通过即时无意识的反应来评价一幅作品：“这幅画让我有何感觉？”

这些看起来自然而然的反应实际上是一幅作品组合的直接结果——作品的形式运作。形式的选择可以支持或者暗中破坏作品的叙述内容，隐藏或者突出作品的技巧和实质性，强调或者忽略作品与历史的联系，总体来说引导观赏者对作品的接受效果。所以我们从形式事项和与之相关的“形式”与“内容”开始来探讨。

我们可以将“形式”想象为一个容器，其中装着“内容”。两者之间会有“滑动”。形式不仅仅指的是作品的实质传递的部分——比如说一件雕塑的物质形式，还与一套视觉元素（即形式上的元素）相关，比如说比例、外形、大小和颜色，这些元素的关系即为作品的形式与结构。

一个看待形式/内容关系的方法就是：将形式放在一端，内容放在另一端，将两者之间的连线视觉化，用这种方式可以将任何一件指定的艺术作品想象成放在连线上的某一处。在一些作品中，我们马上就可以看见形式，然后才是内容。单一的红色涂绘或者是一大堆有机泥土可以首先解读出来的是红色或者泥土的量很大。另一些作品中，信息几乎要奔涌而出，但后来我们才会有形式元素上的意识，例如文艺复兴时期的耶稣受难作品或者描绘一群死去士兵的雕刻。这些作品的形式和材料在作品前景¹中占有很突出的一席之地，有时可以支持，有时可以暗中破坏叙述的信息。

你眼见的信息不全是你所接收到的信息。如果单一红色涂绘作品被命名为《无题3》或者《红色长方形》，你将会视这幅画为形式主义者所创作的具有自我指向性的作品。我们可以将这幅作品放置在形式与内容连线上的形式末端处。

但是如果我们了解到这幅单一红色涂绘作品的名字是《大屠杀之后》，又会怎样理解呢？你对这幅作品的感受会发生怎样的变化？如果之后又了解到红色颜料其实是艺术家的血，你会对这幅作品另眼相看吗？这就是形式与内容之间发生的“滑动”。

想象一下，在美术馆的地板上，一堆石头既没有雕刻也没有花纹，就是简单地摆放在地板上，排列成圆形。再想象一下，有一块石头雕刻得看起来完全像一个男孩子，他的手里拿着一块石头，正要扔出去。石头排列成圆形，虽然象征着一个抽象的几何学形式，然而还维持着它们作为石头的特性。确实，它们的“石头性”是作品中十分重要的组成部分。在雕像被雕刻的情况下，石头是原材料，已经被转变成了别的东西，不再是石头本身了。在这里物质形式即作为叙述的内容。即使石头原材料转变成了男孩手中的石头，但是它被解读为石头的表现手法，而不是在街边发现的一块真正的石头了。

在评审中，我们倾向于去探讨石头比例的准确性，在各种有利地位上发挥得怎样，还有艺术家在原材料之上运用的技艺如何。换句话说，我们会将这个雕刻的形象根据其现实生活的模仿²来做评估，形式元素的栩栩如生以及艺术家将原材料转化成作品的外观仿真，其作用就是叙述内容。叙述内容就是我们围绕男孩扔石头而做的想象。我们依赖艺术家所做的形式选择，可以将作品想象成愤怒的抗议者或者一个男孩跳跃过小溪边的岩石。

但是当我们谈到“安排摆放的石头”作品时，我们就要探讨石头彼此间的空间定位了，这些石头是什么类型的？分别有多大？表面有没有光泽？分别有多重？如果将形式元素解码并追寻意义，那么对于叙述的内容的讨论就是次要的了。即使这些石头在形式上表现出来的方式暗示着“最原始的固定程序”（即惯例）或让人想起某种记忆，但它们依旧会被解读为是一种形式——就是说作品缺少叙述意义——因此关于作品的感觉很大程度上源于一块石头与另一块石头以及在空间各个石头所占的位置形式上的关系。

在这两个案例中，我们正在从形式方面评价一幅作品，但是原材料是否改变了它们的特性，或者原材料是否被转化为叙述作品——这样与之相关的问题也就改变了。因此，当我们谈论形式的时候，既涉及到在我们面前实际的作品，还涉及到结构上的理想典范和作品外在的设计。

在人物雕像的案例里，理想典范就是人类的形式和以往我们看见的艺术表现的方式，还有为了使作品（与现实生活中的物体）相类似而使用的复杂系统，这个系统也遵循抽象事物排列秩序，这些抽象事物比如说有对称性、平衡、比例、重量等等。在那个一圈石头的案例中，理想典范是完美的几何学、材料的实质与特质以及形式上石头在空间中的运作。

从某种意义上说，内容是被表达出来的，或者通过形式显示出来的，甚至就能作为形式。在此，最极端的情况——尤其是在抽象的传统范围内——即事实上形式就是内容，反之亦然。举例来说，一幅黑色涂绘无题方形作品可以被视为一个形式与内容完整的融合。作品所描述的内容和它本身，两者就是很难分开的。

在评审信息丰富作品的过程中，过分强调形式上的相关内容是非常不合理的。这两种情况都是形式与内容两者连线上的两个极端。但是现在让我们冒险一下，用两者自身的术语来专门地考虑一下形式方面的因素。

限定形式

为了方便起见，我们会限定用形式的方法来作为将想法具体化的一种方式。形式运作的方式像作品的设计安排那样情况众多。在有明显重量、密度、规模、比例和三维立体形状的雕塑作品中很容易就看出形式。在二维作品中，形式很显然是在结构、质地、独特颜色和线条的性质中体现出来的。但是形式方面的因素也体现在一个表演或影像作品的长度中，如何在特定地点安放现场响应的装置，这甚至也会影响声音作品的音量大小。不同媒体之间界限的模糊性与当代工作室向其他领域跨界的大趋势令这个讨论更加复杂。

三维形式可以突显为表面上的二维图案。一幅油画可以通过利用液晶光纹变成一幅照片，或者出现在墙上时幻化成一座建筑物。一个复杂的装置可能结合了声音、录像、建筑结构和丝网板。退一步说，如果要评审这些形式上和材料上无数的搭配，那么就有无数的可能性了。

所以，当我们说我们在形式上考虑一幅作品时，指的到底是什么呢？在评审中又怎样体现呢？如果评审开始就检验形式元素是如何支持或暗中破坏作品的，听起来就像：“在这个场景中，你所表达的故事内容很有意思，但是你的人物外形画得不好看。”“我对你照片的主题很感兴趣，但是觉得你照片的印刷质量不太

好，印刷的比例也不对。”“你那幅描绘战争难民收到信件的作品流露出同情之感，你在展示作品的时候丝毫没有表现出以恩人自居的态度和窥视心理，但是我相信在作品表现方面还可以更有创意一些。”

再一次地，不满的原因可能是熟练的素描作品或者一个完美逼真的雕塑作品给我们特别理论的感觉，但它却无法打动我们。第一反应可能是这样：“这幅作品画得非常好，但是它让我感觉很冷。你还知道这幅画与什么有关吗？为什么你首先选择了这种题材？”这就会引起对你可能用到的视觉装置的讨论，甚至要涉及到：为了结构或某种表达的内容，需要在准确性方面做出牺牲。

当形式上的选择是严格地按照艺术家固有的原材料作为导向，或者当诸如外形、颜色和空间关系这些形式元素实际上变成了作品内容来运作的时候，如果一幅作品的形式与内容无法辨别该怎么办呢？换句话说，我们怎样鉴赏那些没有指向性的或者自我指向的艺术品呢？

这就引起我们要考虑“形式主义”和“现代主义”这两个词条了，这两个词的概念和传统惯例依旧会表达出大多数工作室和评审教室两者存在的意义。这一点值得研究，然后还要考虑这些词条所表达的意思，还有两者周围的一些相关的概念。

近距离观察形式

形式主义与现代主义 所有的艺术作品都有形式上的特征，并且很清楚地可以将形式归类，但并非所有的作品都可以当做形式主义作品。形式主义作品倾向于刻意地局限于——或者过于集中于——它们形式上的元素，比如说，外形、颜色 and 材料性质。“形式主义”（formalism）这个词条与“形式”（form）具有相同的词根，指的是艺术的一种方式以及强调这些元素的艺术，经常将艺术作品作为自我指向的事物，与某种信息的载体是相反的概念。

无论是艺术家还是评审家都批评过形式主义，因为形式主义具有自我指向的特征。有一些颇为不屑的评论家这样说过：“这个作品就是形式主义。”这种说法来自于——一位具象派画家，他是用来批评一幅作品缺乏叙述性的内容。就像纽约十人组³的创始人之一曾在很久前用这个词来形容罗斯科：“我们都觉得他在创作一些内容空洞的优美作品！”无论你怎么看待，通过仔细观察一幅作品的形式元

素来鉴赏一幅作品是十分有益的，无论形式元素指向的是叙述内容还是简单的自我指向。

所有的作品都有形式特性。画面中的每一笔都暗藏着绘画过程中的挣扎努力，无论作品是表现主义的抽象结构还是具有一定形象的；想一想（那些作品），用没有刷痕的笔法处理层次是多么精致清晰，令整个画面过渡柔和，天衣无缝，无论其画布上是色调逐步提升的奶白色画面，还是通往写实主义画家想象空间的窗子；回忆一下，电影制片人会怎样用快节奏的蒙太奇和刺耳的电影配乐，或者逐渐减弱的色调和渐渐的褪色效果来冲击我们，无论在你眼前的是一只狗在池塘边还是色彩抽象的画面。从这个观点来看，这就是作品的形式特性，为观赏者获得美的感受。因此，形式因素的表现确实占有举足轻重的地位。对于形式主义者来说，这是作品中最重要的一部分。

如果我们接受形式主义者这个观点：艺术作品的美学价值在于其形式特性，其后，给定的媒介手段最好具备固有的形式特性的精确性（任何提及到的媒介，最好根据其内在形式特征的真实性来进行判断）。这就意味着，一幅作品在给定的媒介手段中，产生出可能向着一个越来越高雅的形式细节的表现。一幅艺术作品甚至可能最终成了只有形式特性了。根据这种逻辑，艺术作品从表现法和不断抽象的过程中通往完全自我指向的那一点之间出现了鸿沟。换句话说，一幅艺术作品不再去代表世界上的某物，而是在表现自己。最成功的作品根据的是自然倾向，而不需要构思的手段。

形式主义与现代主义相伴而行。现代主义者考虑艺术时，是基于艺术历史在每种媒介都向着更大程度上的纯正而不断前进地运动这个假设之上的。一幅绘画作品不是通过外表下的想象空间发生了什么来判断的，而是作为一个事物，本质上是平面的，由物质颜料组成。一座雕塑作品则涉及到空间、体积、平衡、造型、原材料和潜在的着色。其中理念就是：如果你愿深究的话，艺术家对原材料使用的实质就是能够反应出他的倾向喜好。“作品即为其本身。”艺术家是将材料改造成某物，并非是材料从某个真实的物体变成某个造作的东西。岩石看起来不再像一块岩石。艺术家的技艺如此精湛，以至于我一看到岩石就觉得它是一个男孩子。雕刻的“岩石性”为了叙述的形象而被降低，观赏者们的双眼就这样被欺骗了。

有一位持有这种想法的评审家，名叫克莱门特·格林伯格⁴（Clement

Greenberg)。对于格林伯格来说，每一门艺术学科的涉及范畴都与其手段中独特的自然性质相关。质量标准可通过形式的纯度和自我定义出现的纯度来表现。对于早期绘画大师渴望打破的那些限制——平面、支撑物、自然属性的颜料的形式——变成了现代主义画家需要接受的手段中必不可少的特质。

提取与抽象 在评审中，提取和抽象这两个词比比皆是，两个词应用在从轮廓扭曲的绘画到钢制三角形的雕塑这一范围的作品中。抽象这个词条，经常会由另一些词来代替，比如说“非具象的”或者“非写实的”，经常用来描述与真实世界不相似的形式。但是这个词的词根，拉丁语动词“abstrahere”，英语中“abstraction”（抽象）源自这个词，字面意思是“抽出”或者“离开”。因此，抽象——从最纯粹的含义上讲——始于“现实”，并且又从现实中“离开”了。抽象将一个形象比如盆栽植物变形为难以辨别的某物，只用其最根本的线条与几何形状来表现。一定要记住的就是你可以将“抽象”这个词当做一个动词来看（即做什么事），将一切都进行纯粹的抽象化。这就好像我们利用一条线来将形式和内容两者形象化，形象描写与抽象表现各在一条线的两端。如果，你从线的这一端开始，想象从摄像机里来看这条线，开始将某样东西提取成线条与形状，你就会向线的另一端移动。在某个点上，形象完全不可辨认，你就达到了纯粹的抽象。很多的艺术品都处于沿线的某个地方，维持着一个对于真实世界可以辨认的参考，并且可以显示出一个几何形状的基础，或者突显出作品本身的材料。

评审家和艺术历史学家一直对“抽象”这个词条是否可以用来形容“什么都不像”的艺术作品这一问题争论不休。对于评审家们，这个争论就是：纯粹的抽象是否也在某种程度上来说，参考了某些原始形象比如盆栽植物，因此，他们更愿意用“非写实”或者“非具象”这两个词。对于很多艺术家来说，尤其是那些自居为形式主义的艺术家们，他们认为他们的艺术品完全都是自我指向的。尽管如此，许多被称为形式主义的当代作品也是代表着现实世界中的某物的。几何抽象形象的图画可能事实上是指代公司标识。一系列单调的色块，皮肤感的色调，可能实际上是艺术家的一位朋友的肖像画。

抽象与结合 英国雕刻家安东尼·卡罗（Anthony Caro）曾经提到，有一段
时间创作一件不会令人联想到其他东西的雕塑作品十分艰难⁵。卡罗关于抽象雕

塑作品语言的调查是他创作所处的特殊历史时期的一个里程碑。这句评论，就如同他看见的一样，揭露了一个不仅关于“代表”，还关于“结合”的问题。这个雕塑作品（或者是绘画作品）的思想与“让人想起其他某事物”这个观念背道而驰，这就是自我指向的精髓作品，这个作品只能从形式上进行评价，内容就是它的外形、颜色、材料、重量和在组织的各部分的安排。

有一个古老的笑话，有一位精神病医生，他为一位病人做罗夏(墨迹)测试。当这位临床医学家将抽象形状的墨水斑点卡片一张张地摆出来的时候，这位病人一次又一次地坚持说他看见的是露骨的性感画面。这位医生的报告暗示，这个病人患有严重的妄想症，这位病人回答说：“但是大夫，你才是带来这些肮脏图片的人啊！”

对于很多学生来说，有一个容易达到非具象作品的方法，就是通过先尝试创造带有结合特征的作品。这些外形让我们想起什么呢？这个抽象的外形看起来像什么呢？一个鸭子还是一个拳头？我看见的是一个头。大家猜想的可能性，取决于罗夏(墨迹)测试的参加者的人数。

这可能源于，艺术在很长的一段历史上都用于拟态（或者模仿）的功用。或者，这充分证明即使是最简约的形式也能唤起人们感情上的反应，以及我们大脑神秘的工作方式与我们人类会为抽象物体强制赋予意义。

在评审中，随便结合的危险就会导致很多主观观点，也可能步入互相矛盾的、猎奇的歧途，这样就无法进行批判性对话了。在评审当中的结合游戏，就像童年时在云彩的形状中看出兔子和龙的模样。让我想起了这件事，又让我想起了那件事。虽然对于完全检验一幅作品的经验来讲很有用，甚至很必要，但是如果过头了，主观的结合可能会将一幅作品完全破坏掉。

那就是说，在评审中结合是可以有的，但需要得到承认。当从形式上鉴赏一幅作品的时候，一种形式的轮廓或一个垂直的形象可能会与什么东西相似，这就变成了一幅作品的“内容”。在此，形式摇身一变，成了内容。外形或者形式不会真的看起来像什么，但是它会让我们想起其他的事物来，这些事物就为作品赋予了特性。特性的偏差可以称作“含义的诗意化”。

因此，在生产艺术和观赏艺术中，结合都并非必定要被人禁止。确实，在提取形式或者外形过程中会带有复杂结合可能性的运作，这可能是艺术实践中本质的部分。

写实与抽象是一个关于真实的问题吗？在评审中，有很多讨论是关于写实的。这幅画“看起来”像静物吗？学生有没有成功地模拟出可以明确有力地表现模特躯干的光线？外形有没有准确地模仿出泥质的或者比例均衡的铸造玻璃纤维的感觉？木质的或者泡沫聚苯乙烯材质的雕刻有没有准确地将事物表现出来？一个学生他在作画的时候，使得作品接近照片程度的能力，经常是衡量其成功与否的标尺。在雕塑作品中，外形看起来最像真人的作品会受到好评。许多学生认为“技艺”与“模仿大自然的能力”相等同。

依据素描、绘画、版画复制和雕塑的传统（那源自在照片出现之前年代的历史），评价要与准确的艺术体现相结合。在这些学科中，艺术体现准确的人类形象通常作为叙述当中的人物。雕刻及绘画作品为了有效地叙述，不得不让人信服地看起来感觉像真人，这就像托尔斯泰小说以详细的实体属性和复杂的内心描写著称一样。一个三维立体的形象，就像它在绘画中的二维对应物一样，在某种意义上来说就像一位演员以绘画的方式运作着。写实主义能够囊括一个具有可读性的故事。它本身不是以大理石或者青铜为主题的，但是以人物塑造和叙述为主目的，就像一部小说作品。

何谓写实主义？这就需要考虑我们如何定义写实主义了。是我们用肉眼看见的东西吗？还是通过相机的镜头呢？那么我们通过显微镜和望远镜看到的事物可以算是写实的吗？像我们所了解的一样，视力是电磁光谱中有限的一部分和我们自己感官组织的相互反应。那些我们看不见的大多数的电磁光谱，是否表明光谱的这些部分就不是那样真实了？在显微镜下看上去具有抽象形状的斑点是否不如附近桌上的一盆植物更加真实呢？自从20世纪早期开始，这样的问题改变了艺术家看待“真实”的角度。他们推出了一个全新的想法：某些艺术家的作品看起来十分抽象，但他们仍然自视为写实主义。

考虑一下有多少当代现实主义的画家的作品并非来自生命体，而来自照片或甚至来自投影仪，这些确实也十分有趣。新一代的写实主义艺术家并非观察真正的人或者事物——在这个过程中眼睛与头脑不是将三维空间转换成平面空间，而是通过平面空间到平面空间的过程来创作作品。那么来源有多重要呢？大卫·霍克尼（David Hockney）近期的理论提到，大多数受人尊崇的绘画大师利用镜子和透

镜。如果他这个理论是对的，这会不会改变我们对“技艺”的概念呢？很多肖像艺术家的作品来源于合成照片。很多绘画学生觉得用照片作为来源比生命体更加舒服。然而，如果你给他们用投射式放映机当来源，他们会感觉自己被人骗了。

自画像的作业是传统人物写生课程的主要部分。但是自画像一定要照着镜子或按照一张照片来描绘。这些方法都需要艺术家将平面上的形象转移到另一个平面上。这种方法的写实主义又怎样体现“写实”这个特性呢？魔术师的魔法怎样给了它神秘的光环呢？这个魔法又在哪儿呢？对于一幅已经完成的作品来说，过程与完整性又有多大的关联呢？用精密的造型技术来复制一个三维的模型，或者用电脑软件和原型设备可以扫描一件物品，并且在任何一种材料中刻出一个复制品来，这些方法怎么样呢？这些方法与通过眼睛与双手复制的作品又有什么不同呢？

雕刻家康斯坦丁·布朗库西（Constantine Brancusi）曾经说过：“当你看见一条鱼，你就不会考虑鱼的比例，对不对？你要考虑鱼的速度、浮动性、穿过水面时闪烁的身体……如果我刻出来了鱼鳍、鱼眼和鱼鳞，我可能就忽略了鱼的动作，只是给你一个仿制品或者真鱼的外形而已。我要的是它的灵气。”⁶与其把它当作抽象作品来看，倒不如说是因为这幅作品并没有依照人眼看见的方式来仿制一条鱼。布朗库西的现实主义在于鱼的本身——是活的，是运动着的。我们可以将像布朗库西这样的艺术家的作品想象成用一个动词而非名词来表达一件物品，就是说，一条鱼的“游动”，或者一朵花的“成长”，而并非表达的是传统意义上语法中静物一词的意义——“没有生命的自然物”。

不过，参照写生作画——无论是人物形象还是盆栽植物——在大多数艺术基础课程中都依旧保持着顶梁柱的地位。外表造型虽然曾经在艺术学校和学院的艺术系中不是最主要的，但在近几年却逐渐兴起，部分是因为外形那看起来取之不竭的叙述潜力。我们也有身体，我们被周遭的物质事物包围着。在一堂技巧训练的基础课程中，对学生作品的评审就是根据由真实生命体造型的模仿形象的准确程度来进行判断的。如果一个课堂中，大家的目标是在重现形象方面的技术上锻炼纯熟，那么此课堂会倾向于进行形式方面的评审，评审的中心就是一个学生在重现模型的复杂形式方面做得如何。

如果评审属于较高的课程级别，艺术技巧实践的范围又很宽泛，那么这种评审