

美术探索



思考艺术

张清爱 © 编

远方出版社

研究性学习丛书

思考艺术

美术探索

主编 张清爱

远方出版社

责任编辑:王顺义

封面设计:刘 明

研究性学习丛书

思考艺术

美术探索

编 著 者	张清爱
出 版	远方出版社
社 址	呼和浩特市乌兰察布东路 666 号
邮 编	010010
发 行	新华书店
印 刷	北京兴达印刷有限公司
开 本	850×1168 1/32
字 数	4200 千
版 次	2004 年 11 月第 1 版
印 次	2004 年 11 月第 1 次印刷
印 数	1—5000
标准书号	ISBN 7—80595—983—8/G·344
总 定 价	1286.00 元
本册定价	12.50 元

远方版图书,版权所有,侵权必究。

远方版图书,印装错误请与印刷厂退换。

前 言

二十一世纪是一个充满机遇与竞争的新世纪,二十一世纪是知识经济的时代,也是对人才的知识机构、综合能力和道德修养提出更高要求的时代。

随着新世纪的到来,我国的基础教育发展事业翻开了新的一页!国务院召开的全国基础教育工作会议和国务院关于基础教育改革和发展的决定标志着我国基础教育已经进入了一个新阶段,我国基础教育已经实现了教育发展的三个转变:从重视体制改革到重视人才培养模式改革;从重视规模速度到重视质量效益;从重视知识传授到“以人为本”,全面提高素质。

能否立足于新世纪,成为新世纪的主人和强者,关键在于你是否拥有足够的竞争资本和超强的竞争能力,这就需要我们不断的去学习研究。在教育上我们就注重培养个人的素质,实行素质教育。

何谓素质教育?素质教育就是要以培养学生的创新精神和实践能力为重点,强调加强德育教育,培养学生正确的世界观、人生观、价值观,树立爱国主义、集体主义、社会主义思想。本套丛书以此依据,囊括社会科学、文学艺术、自然科学、文化

教育等各个学科和领域。各学科以实用为标准。进行科学的分类,设定书目,力争将各个学科的知识进行归纳、整理,提炼知识点、重点、难点。在编写过程中努力做到文字严谨,把深奥的知识浅显化,符合学生的学习和阅读特点,达到规范化、科学化、系统化。

编 者

目 录

第一编	美术理论	(1)
第一章	城市·水墨·现代性	(1)
第二章	依靠直觉进行儿童美术教育的探索	(14)
第三章	“美术”对艺术 100 年历史的误读与偏离	(22)
第二编	尼德兰的绘画	(33)
第三编	意大利文艺复兴期的绘画	(87)
第一章	意大利绘画的特征	(87)
第二章	基本形势	(91)
第三章	次要形势	(94)
第四章	次要形势(续)	(107)
第五章	次要形势(续)	(120)
第六章	次要形势(续)	(142)

第一编 美术理论

第一章 城市·水墨·现代性

90年代以来围绕现代水墨画的讨论主要集中在现代水墨能否进入中国当代艺术的主流以及它在世界艺术中的文化身份的问题,比起80年代中国画在西方文化艺术思潮冲击下的危机与生存问题,现在更为紧迫的是水墨画面向新世纪的发展问题。而这一问题的产生与深化,是在中国社会在80年代以后加速发展的“城市化”背景中呈现的,与此相联系的,即是水墨画中的现代主义倾向,其中的核心观念是“现代性”,即我们如何认识和理解现代水墨画发展中的“现代性”,作为视觉艺术的水墨画中的“现代性”与作为社会文化研究中的“现代性”有何关联与区别。

整个20世纪中国画的发展史就是一个对“现代性”的不断认识过程,即水墨如何追随时代,它何以才能不断追随时代的问题深化史。还在20世纪初,林风眠就注意到中国画在现代社会的地位失落,作为一位艺术家,他将这一现象与中国画的形式问题自然地联系起来。在《东西艺术之前途》一文中,他指出:“西方艺术,形式上构成倾向于客观一方面,常常因为形式之过于发

思

考

艺

术

达,而缺少情绪之表现……东方艺术,形式上之构成,倾向于主观的一面,常常因为形式过于不发达,反而不能表达情绪上之需求,把艺术陷于无聊时消遣的戏笔,因此竟使艺术在社会上失去相当的地位(如中国现代)。”林风眠先生在这里点出传统水墨画衰落的要点在于“把艺术陷于无聊时消遣的戏笔”,即脱离于时代生活的个人笔墨游戏,但他也敏锐地指出,艺术家要表达出与时代气息相呼应的情绪,必须从形式入手。这正是 20 世纪西方现代艺术革命的切入点,从印象派开始,现代主义艺术诸流派正是通过艺术形式的革命,进而达到对现代社会敏感而又深入的表现。如此我们也可以将 20 世纪中国水墨画的变革史,理解为艺术语言的形式变革史,其中最为重要也是最有争议的,即是西方式学院艺术教育体系的引入,以及它与中国传统水墨教育和创作的激烈冲突。在 20 世纪初期,林风眠还没有明确提出材料与媒介的概念,但他本人的实验,确实是不再拘泥于中国传统水墨画的材料而取中西融合的道路,在艺术形式上(如构图、用笔、色彩等方面)都采用了与传统中国画不同的方式。可以说林风眠的艺术思想和实践对 20 世纪后期中国现代水墨艺术的发展具有先驱性的深远意义。

如果我们希望中国水墨能够在新世纪具有跨越地域而进行跨文化交流的可能性,就不能只停留在纯形式的层面,而需要将中国水墨画系统内部的问题研究转换为更为开放的从水墨角度对现代艺术与当代生活特别是与现代城市发展的关系研究,从而探讨当代艺术何以通过形式的革新而达至现代精神的探索与表达。以往有关的艺术史研究,往往将艺术史看作是艺术语言和自律性的发展史,晚近以来的西方艺术史界,对艺术史的研究

思

考

艺

术

似乎有重新回到社会学、经济学、文化学方法的趋向,有关现代主义的产生与现代艺术的形式变革,都已被置于现代城市、现代工业与科技的历史场景中加以观察。

有关现代城市与现代艺术及其形式的文化研究,美国学者丹尼尔·贝尔有过清晰的描述。他看到了 19 世纪中叶开始的那种地理和社会的流动以及相应产生的新美学,乡村的封闭让位于旅游、让位于新式交通工具(汽车与火车)所带来的速度感与刺激(比较一下中国的高速公路里程已经位居世界第 3,私人汽车激增,火车不断提速),让位于城市广场、海滨的快乐,我们在印象派、后期印象派的作品中可以看到马戏、赛马、酒吧、郊游等中产阶级的城市生活方式以及海滨浴场、火车站、大剧院等有别于传统乡村的城市公共活动空间。这种城市生活的突出特征是强调其视觉性,这是因为“其一,现代世界是一个城市世界。大城市生活和限定刺激与社交能力的方式,为人们看见和想看见(不是读到和听到)事物提供了大量优越的机会。其二,就是当代倾向的性质,它包括渴望行动(与观照相反)、追求新奇、贪图轰动。而最能满足这些迫切欲望的莫过于艺术中的视觉成份的了。”[2]城市不仅是一个景观、一个经济空间、一种人口密度,也是一个生活中心、劳动中心、政治文化中心、信息中心,它更是一种心理状态,“一种主要属性为多样化和兴奋的独特生活方式的象征”,建筑、桥梁、街道、高速公路,这些钢筋混凝土的物质结构,启示了现代人的空间意识和理解,以空间研究为主要目的的结构主义和立体主义,成为 20 世纪现代艺术的基本形式流派。“现代主义是对于 19 世纪两种社会变化的反应:感觉层次上社会环境的变化和自我意识的变化。在日常的感官印象世界里,

思

考

艺

术

由于通讯革命和运输革命带来了运动、速度、光和声音的新变化,这些变化又导致人们在空间感和时间感方面的错乱。”随着城市数目的增加和密度的增大,人与人之间的相互影响增强了。正是这种对于运动、空间和变化的反应,促成了艺术的新结构和传统形式的错位。纵观 20 世纪西方现代艺术史,诸多的艺术流派都与城市的生活状态密切相关,印象主义的色彩、立体主义的结构、未来主义的运动与速度、表现主义的激情与反理性、极少主义的物质与触觉、波普主义的商业性与复制性等,城市所给予现代艺术的不仅是结构和形式,更是新的空间观、价值观和未来观。如果说,封建社会中的古典文化与艺术是通过它的理性和意志追求道德伦理的和谐一体,从而在对自然的观照与个人内心的沉思反省中体现出一种个体与自然、社会的统一;那么,在现代主义时期,艺术则反映了人类试图在瞬息多变的城市生活中力求捕捉万物变化之流和个体变幻迷离的感觉经验的努力。从观照沉思到行动参与,在这种从静到动的美学观的历史转型中,现代艺术形式获得了不断革命的动力和信心,艺术历史的连续性在 20 世纪为断裂性、阶段性的风格变化和范式转换所替代。丹尼尔·贝尔发现今天的社会结构(技术—经济体系)同文化之间有着明显的断裂。前者受制于一种由效益、功能理性和生产组织(它强调秩序,把人当作物件)之类术语表达的经济原则。后者则趋于靡费和混杂,深受反理性和反智性情绪影响,这种主宰性情绪将自我视为文化评价的试金石,并把自我感受当作是衡量经验的美学尺度。

回到中国水墨画的发展中来。我们已经看到西方现代艺术的不断革命,在形式层面上是风格语言的革命,但在形式革命的

潮流之下,是相应的意识与精神的变化、生活态度与人生价值的变化。显然,艺术形式的革命与物质生活、精神生活的变化存在着某种内在的联系,例如,始于80年代后期的现代水墨的变革,最初的动因仍然是面对迅速变化的中国社会,艺术家试图以水墨艺术表达自我,在统一的群体心理与意识形态中,寻求个人的内心情绪与精神表达。令人疑惑的是,在其它艺术门类对现代化的进程和城市生活做出积极反应的同时,自80年代以来,中国水墨画艺术从题材到精神旨趣,仍然倾向于传统的山水景象与人文理想,静观与冥想、悠闲与出世,成为大多数水墨画家的价值理想,中国现代化进程的加速反而促进了水墨画艺术对传统的回归与向往。这使我们想到“扬州八怪”与“海上画派”等生活在资本主义萌发期中国商业城市的艺术家,在他们的作品中,我们也难以看到都市生活的现状与冲击,而适应市民趣味的中国画的水墨写意的变革和世俗色彩的引入,也只是在形式变革的层面得以延续。

对这一现象可以从有关现代性悖论的思考中加以理解。显然,西方现代艺术中的不断革命与断裂性不适合中国艺术中持续数千年的连续性传统,中国文化的传承性保证了中华文明在世界文明上的独特地位,在人类曾经有过的数十种文明先后消亡的今天,中华文明的巍然存在正是得益于中国文化传统的巨大惰性即文化传承的保守性。这使得中国水墨画在当代中国艺术的发展中从未承担起前卫的角色,即使我将90年代以来中国实验水墨的性质定位于现代主义,它也与艺术中的前卫性并不相干。事实上,90年代以来的“实验水墨”处于一个相当尴尬的处境,实验水墨画家的创作,虽然也采用中国画中的用水、用墨、

思

考

艺

术

用笔、用线,但画面基本框架与视觉趣味已经与传统中国画很不相同。由于渲染、拼贴等方法、材料的使用和对具象形象的舍弃,使画面具有鲜明的抽象形态,从而受到两个方面的批评。前卫性的批评家认为他们与西方抽象主义、表现主义等过于接近,而抽象主义在西方已是十分成熟的早期现代主义流派,在艺术史上不具有冲击力和语言的新颖性;另一种批评来自水墨画的内部,认为他们舍弃了传统水墨画的笔墨精华,舍弃了形象,只是在玩形式主义的游戏。这样,我们看到中国水墨画从图式与符号化的抽象层面进入现代主义的形式语言系统仍然存在着很大的困难,使中国水墨画至今仍然在具有普遍性的现代主义艺术体系中的交流中保持了一种难度系数很高的地域性特色,成为西方人了解中国艺术、进入中国文化的难以逾越的门槛。基本上,中国水墨画仍然是这个地球上创作与欣赏人数最多的一种区域性艺术,也是80年代以来唯一未受到西方艺术话语强权控制的中国本土艺术。

澳大利亚的姜苦乐(John Clark)博士就有关中国艺术的现代性和前卫性进行过积极的讨论,他对前卫性的若干分析对我们理解中国现代水墨十分有益。在他看来,判断一个地区或一个时期的艺术的前卫性有这样一些特点;1、前卫性不仅是风格的变换,它体现了体制外的艺术家与既存的艺术体制的对抗关系;2、前卫性的艺术家为了获取必要的生存空间,必然要组织具有前卫性的艺术团体,通过团体的凝聚力来获艺术观念的交流 and 艺术信心的确立;3、前卫艺术对其认为已经陈腐的艺术语言的突破,往往从这一艺术的外部寻找新的风格、符号如民间艺术等;4、就学院与前卫艺术的关系而言,接受过西方艺术教育的艺

术家,会依靠自己的专门知识,作为自己的艺术权力,以自己的艺术技巧作为工具,展开对社会的批判。在这里,前卫性意味着抵抗生活意义的失去,所以在欧洲,前卫已不仅是一个艺术运动,而且成为一种对现存社会进行批判性反思的社会运动,也可以说,从未来发展的角度,为着社会进步与人类精神生活的自由,对现存社会进行客观的反思与批判,是前卫性的根本所在。现代主义中的前卫性即对传统文化的批判性,也就是屈瑞林所说的“敌对文化”:现代文学中的先锋派的明确意图就是要让读者摆脱大范围文化强加给他们的思维和感觉习惯,将他们置身于有利的立场,对孕育过他们的那种文化实施批判、谴责或是修正。空想社会主义者圣西门最早对前卫派的观念做出了重要定义:“对艺术家来说,向他们所处的社会施加积极影响,发挥传教士一般的作用,并且在历史上最伟大的发展时代里冲锋陷阵、走在所有的知识大军的前列,那该是多么美妙的命运!这才是艺术家的职责与使命……”。以此对照观察中国当代的水墨艺术,可以看出,它并不具有鲜明的前卫性,相反,由于中国水墨艺术被视为民族身份的符号和文化礼仪,作为中国民族文化的精粹和代表,它在面对外来文化的冲击和渗透的历史时刻,具有民族文化的传承者和保卫者的身份,它体现了中国人作为个体对缘自中华民族血缘关系的集体的归宿感,自然成为维系社会稳定和文化积累的基本力量。水墨画长期被称为“中国画”,其“国画”的“国家”性质是其它画种所不具备的,有关中国画的争论,在90年代以前也往往越出艺术范畴而成为具有意识形态性质的文化斗争,在争论的背后,是对民族文化以及它所代表的民族的价值观念与人文理想的态度与立场的问题。

思

考

艺

术

但是,这不意味着中国当代水墨艺术不具有现代性。在一个民族的现代化进程中,对民族文化与民族价值观的重新审视与反思,并且以新的艺术语言加以表达,恰恰是艺术中的现代性的体现,尽管这一表达的题材、方式、过程具有很大的差异性。具体说来,艺术中的现代性,并非都是以城市题材来体现,中国的乡村,也处在一个巨大的现代化的发展整体中。对于中国水墨画家来说,“根本性的问题还不在对西方文化的态度,而在对自身传统文化的态度,其焦点就在:究竟哪一种价值处于现代历史的中心。”

美国学者 Guy S. Alitto 对“现代化”有一个基本的界定,即:“一个范围及于社会、经济、政治的过程,其组织与制度的全体朝向以役使自然为目标的系统化的理智运用过程。”其核心概念是“擅理智”(Rationalization)和“役自然”(World mastery),即以最有效的组织和科学的、经济的手段完成对自然的征服与控制。显然,现代化与现代性有关联但并不是一个概念。有关“现代化”的定义可以视为社会文化研究中的现代性整体中的一个实体概念,即作为全球化的一种现代社会发展的趋势,一个事实性存在,它是文化、思想、艺术中现代性产生的基础。

汪辉认为现代性概念是一个“悖论式的概念”,“与其追求一个现代性的规范性的定义,不如把现代性当作一个历史的、社会的建构来看,研究它的一些进步作用如何掩盖了现代世界的历史关系和压迫形式。”在第三世界国家对“现代化”的态度往在对现代化的不同用法中体现出来,如为了国家的富强所必须的现代化过程往往称之为“工业化”过程,而为了保护民族文化,抵御西方文化的冲击,对在政治、文化等方面的现代化思潮往往称之为

为“西化”。它显示出第三世界国家对现代化的矛盾态度,即对引入发达国家科学、技术、经济的迫切要求和对西方国家政治、文化和生活方式的戒备心理。事实上,西方发达国家对第三世界现代化的进展确实起到了复杂的重要作用,全球化的过程,就是现代性的不断扩张的过程,它既是经济一体化的普遍性过程,也是西方文化与价值观念对第三世界的全面渗透过程,在效率、平等与民主的普遍性价值观下,确实存在着发达国家对发展中国家的政治、经济、文化的强权与压迫。亚洲金融危机中,世界银行对危机中的国家的援助,都是有着明确的对这一国家政治、金融等制度的改革要求的。这种矛盾正是现代性自身的内在悖论,即全球资本主义时代的现代性结构——同质化与异质化相互交织、公共性与差异性的相互纠结。也就是说,在文化与价值观方面,每一个处于现代化过程中的国家,都必须面对这样一种冲突中的选择,即既要对一切有益于民族国家与文化建设的西方政治、经济、法律、文化的思想与制度开放与借鉴,也要注意保存和发扬本民族的优秀文化与价值理想。对于中国水墨画家而言,更要强调了解中国文化和历史发展的内在逻辑,用文化连续性观点辩证地了解传统与现代,寻找中国传统文化在现代性进程中的活力点,而不是简单地在批判或继承之间做出取舍。对于东西方文化问题所蕴涵的根本问题,即本土文化价值与现代化之间的紧张关系,使我们不得不思考,保存本土的生活方式与创造现代生活方式的现代化进程,二者能够共存吗?对此,中国近现代文化思想史上的许多学者是有不同的看法的,在有关这一问题的讨论中,他们试图界定中国文化的特性与中华民族的生活态度。例如,反对现代化的思想家梁漱溟(1893—1988)认

思

考

艺

术

为传统中国文化的核心可以与某种形式的现代化相容并处,他指出中国文化代表了一种理想的生活模式,即在生存意志与环境的协调平衡,这种文化强调人的生存在于较大的内在满足与快乐。这有助于我们理解许多中国水墨画家在艺术中所持有的那种天人合一、悠然自得、闲适自足的精神状态,这实质上也是一种反现代化的意识表现,这种反现代化并不反对现代化所带来的种种物质生活上的舒适,而是反对现代化过程中对于效率和纪律的要求,对于个人自由的约束,对于集体意识的强调。换言之,这些作品的现代性,就在于它们的反现代,反对现代化对于人性的扭曲与异化,这些作品对于农业文明的留恋和对自然山水的描绘,反映出生活在现代都市中的一些艺术家对于现代城市的疏离,对于现代化进程中的速度和整体性的逃避。但是,这种对于现代化和城市的疏离与逃避,只是中国水墨画家从过去时代的角度对于现代化的一种反应而非整体的反应,当代中国水墨画家还存在着从现时代角度对城市化和现代化的肯定与批判,也有从未来角度对现代化和城市生活的审视与遥想。相比较而言,这种从现在与未来角度对中国现代化的认识与艺术表现在当代水墨画中更为缺少,也就更加值得关注与研究。在这种不同的艺术风格与价值取向之后,是中国水墨画家不同的现实观与人生观。面向新世纪,我们不能满足与停留于对现代化与城市生活的逃避,应该从多方面、多角度,以更多的艺术材料与语言方式展开对于现代生活的艺术表达。事实上,任何一种艺术理念,都有其对于生活的基本态度与价值理想作为支撑,文化思想史研究中的所谓历史还原,就是要把普遍主义形式的观念、价值和规范还原出它们的历史条件、集团利益和理论

局限。

20 世纪 90 年代以来的中国现代水墨运动正呈现出多元化的特征,但是其中也有着围绕着“笔墨”的激烈争论,将笔墨置于何种位置看起来只是一个艺术取向的权重选择,但其背后却是不同的艺术价值观与艺术评判标准的差异。目前比较有代表性的论点有三种,即笔墨的本质论、媒介论与观念论,这三种不同的笔墨观表达了中国画界对于水墨画的现代性的不同理解,也呈现出中国现代水墨画在新世纪发展的不同路径。

笔墨的“本质论”也被称为“笔墨中心主义”,即将中国画的笔墨语言系统作为衡量水墨作品的根本标准,其代表性的人物近现代中国艺术史家郎绍君对此表述道:“我以为,在笔墨语言之外重新创立一套能够传达丰富的精神世界,并和古代水墨相比肩的语言系统,是不可思议的事。”他认为,以刘国松为代表的非笔墨水墨画已有 30 多年的历史,但语言上的贫乏性和局限性已充分暴露,它们作为笔墨语言的一种补充和改造力量是有价值的,作为一种新的语言系统则还远远不够。由此,郎绍君对探索性水墨的前途并不乐观,认为这种实验水墨在笔墨上独创的可能性很小,但在意识观念、画面结构的独创上有较大的自由空间。我认为,我们可以将笔墨语言系统视为中华民族在现代化过程中保持自身文化特质的基本资源,但这种资源有待于进一步的开放和开发,这应是中国画进一步发展的出发点而不是终点。同时也应该看到艺术语言系统不可能永远只有一个,即以中国境内的 56 个民族来说,就有许多自成一体的语言。狭义的笔墨语言无法容纳宋元以前中国画以色彩为主的绘画语言体系,非笔墨水墨画只有几十年的历史,它需要更多的艺术家和更

思

考

艺

术