

中国

当代美术现象

批评文丛

策划: 李功一

主编: 张晓凌

副主编: 刘丛星

◎ 古典风与中国
绘画

第一章

◎ 新古典风之发生

第二章

◎ 概念: 什么是
新古典风

第三章

◎ 新古典风的
开展和变异

第四章

余丁 / 著

世纪末

的
回声

新古典

风艺术



529268

余 丁= 著

中国
当代美术现象
批评文丛

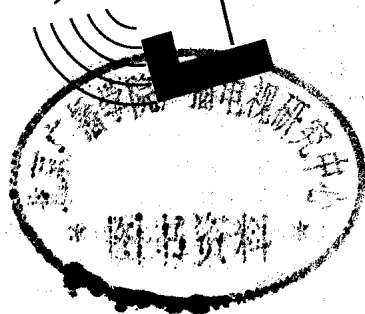


529268



↓ ↘
● ● ● ● ● ●
世纪末的回声

新
京
典
藏
风
艺
术
图
书
馆



● ● ● ● ● ●
吉 林 美 术 出 版 社

(吉)新登字 06 号

J205.2
YD

责任编辑: 李功一

技术编辑: 赵英辉

装帧设计: 吕敬人

出版发行: 吉林美术出版社

制 版: 吉美影像输出中心

印 刷: 辽宁美术印刷厂

开 本: 850 × 1168 毫米 1/32

1999 年 5 月第一版 1999 年 5 月第一次印刷

印 数: 1 — 3 100

印 张: 8.875

ISBN 7 — 5386 — 0767 — 6

J · 455 定价: 27.00 元

总 序

批评家、艺术史家都不约而同地把 1989 年作为中国现、当代艺术的一个分水岭。这是可以理解的。因为 1989 年在这里具有双重含义：时间的和文化的。时间的意义指的是，1989 年是 80 年代向 90 年代过渡的一个重要的时间标志；文化的意义则意味着两个不同年代在文化性质上的重大区别。这一区别，重新激起了批评家们命名的兴趣，于是，90 年代从一开始就陷入了一连串令人眼花缭乱的命名中：后‘89、’89 后、后现代、现代主义之后、当代、现当代等等。然而，还没有一个词语让我们满意。原因很简单：上述任何词语都缺乏足够的能量来概括当下复杂而多变的艺术实践。可以说，90 年代艺术在新的时间范畴内，正迅速滋长出自己的话语方式、价值观念、思想主题、表现形态、文化情绪、运作制度和新的艺术家。对这一段时间内各类艺术现象的辨彰清浊，裁量功过，梳理文献，摄其要者将成为这套批评文丛的主要目的。

90 年代伊始，我们便经历着我们从未经历过的社会与文化转型的历史巨变。市场加快了整个社会机器的运转，在不暇思索中，当代艺术被置入到新的历史语境中，在本土/世界、自我/他者、东方/西方、中心/边缘、传统/现代复杂的二项对立与互融中开始了自身的重建。这不仅不可拒绝，而且十分必要：只有在

2010B/14

新的历史语境中寻找起源的依据,重建自身的文化性质和历史功能,当代艺术才能再生。时间之轴由此断裂:80年代的那种促使艺术家们产生过量激情的意识形态神话烟消云散了,空洞的理想主义连同它所有的神学迷雾也梦幻般地消失了。典型的时间不再是对形而上学终极之物崇拜的永恒的年代观念,而是社会进步和人类对自身价值、活动、发展进行关注的各类充满活力的瞬间。没有任何一种超历史的价值构造再能统驭人们的想象力和观念,价值多元化和个人经验崇拜已弥漫在整个生存观之中。当代艺术的意识形态和神学外壳正逐渐蜕去,就目前的情况而言,它更像是现实功利、个人欲望和市场操作的混合物。然而,令人欣慰的是,当代艺术有两点是不变的:其一,感时忧世的传统未变,只不过以更加隐晦难测的面目出现;其二,现代性主题未变,它将在新一轮历史语境中被重新书写。对当代艺术而言,有这两点也许就足够了,因为它将以此而重获希望。

作为当代艺术的开端,90年代艺术的现状并不令人乐观。在某种意义上,它几乎可以看作艺术再生和复兴前一段不可绕过的“文化稗史”阶段——它具备了“文化稗史”所共有的特征:市场意识形态统治了一切,利益之轴磨损了一切我们可以称之为精神的东西,在各类犬儒主义、个人主义的泛滥中,所有的神圣的意识——包括宗教意识都成为了浮夸的标签。当然,仍有人在试图坚守精神家园,以个人立场和个人话语进行着真诚的现实关怀,以至于在边缘地带,我们仍能听到零碎而执拗的各类价值命题建构和批判之声,看到各种语言和形态实验的动人情景。但总的说来,在伟大的变革的现实面前,当代艺术的成就之微小几乎可以忽略不计。这并非危言耸听,而是对一个低调开端的重视。不必失望的是,回顾历史,我们将看到,在所有的历

史低调中都孕育着辉煌时代的希望的种子。一个变革的伟大时代必将产生与此相适合的现代艺术——这是一个值得去信赖的信念。

现代性主题并未在世俗功利主义的泛滥中彻底丧失,它成为一些文人和艺术家内心难以排遣的情结。在当下,究竟有多少心灵还在回味这个主题?很难说。至少各类关于当代艺术的“救世方案”使我们感受到了中国文人和艺术家特有的那份人文情怀。尽管“人文精神”重建的呐喊不免有些空洞,一些大而无当的重建计划不过是80年代乌托邦意识的回光返照,而回归本土文化资源的愿望也有简单认同传统之嫌,但是,这些围绕现代性主题进行的思考仍是有价值的,因为它们不仅在证实这一思考的存在,而且更显示出这一思考的多元化。在相当长的时期内,中国当代艺术仍将围绕“如何构建本土现代艺术”这一主题进行思考。眼下,我们不会奢望任何答案,但某种共识是可以考虑的。这个共识是:中国现代艺术将是与西方现代艺术具有某种学理联系,而又保持本土文化特征、价值观念和历史记忆的艺术。

本套丛书是针对90年代艺术现象所设立的一套批评文丛。上述各种问题都将在具体现象的阐释、评价中展开讨论。在一个价值判断困难、思维空间日蹙的时代,促使我们去做这项工作的原因,除了那份历史责任感外,我们实在找不出其它任何理由。许多人都在抱怨,这是一个批评消失和缺席的年代,但愿这套文丛是对此抱怨的一个积极回应。对各类复杂问题,我们虽不能提出敏瞻睿智的观点,但我们仍力图在批判性、建设性、文献性三个方面做出一些建树。

本套文丛共10本。每本书针对一个艺术现象进行专题研

究和分析。所以,在 10 本书的分类上,其文化学意义远远大于风格学和形态学意义。也就是说,每个专题都试图去分析、探索艺术现象下的文化情绪、社会思潮、生存状态和价值观念,并在这个基础上,提出自己的文化建设方面的见解。

感谢吉林美术出版社为策划、出版这套文丛所付出的一切。他们这一举动,在鸡鸣即起,孳孳为利的背景上,虽不能说是神圣的,却也是令人无比感动的。

张晓凌

1998 年 5 月

■引言 古典风油画——过去世纪的辉煌 | 1

■目 录

第一章 古典风与中国油画 | 17

第一节 从油画东渐谈起 | 19

第二节 写实主义主流 | 24

第三节 新文化运动对古典的排斥 | 31

第二章 新古典风油画之发生 | 35

第一节 概念:什么是新古典风 | 37

第二节 背景:新中国写实油画的道路与转变 | 41

第三节 新古典风:积淀与爆发 | 46

第四节 “流派”与地域:新古典风的分布 | 51

第三章 新古典风的典范 | 55

第一节 靳尚谊:新古典风的理想与偶像 | 57

第二节 杨飞云:新古典风的唯美与抒情 | 69

第三节 王沂东:新古典风的质朴与乡情 | 84

第四节 北京画家群的其他画家 | 99

第四章 新古典风的扩展与变异 | 135

第一节 新古典风在东北 | 137

第二节 “浙派”画家 | 161

第三节 “岭南派画家” | 176

第四节 其他地区的新古典风画家 | 196

第五章 世纪末的回声:新古典风与中国当代文化 | 211

第一节 新学院主义与“新南北宗论” | 213

第二节 希望与困惑:新古典风的民族性与现代性 | 220

第三节 精英与大众文化——陈逸飞现象的启示 | 226

第四节 世纪末的回声:新古典风的历史定位 | 232

附录一 新古典风大事记 | 240

附录二 画家小传 | 242

引言

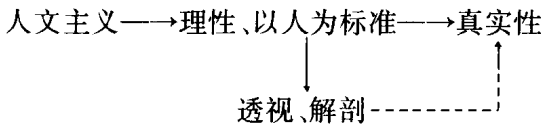
古典风油画——过去世纪的辉煌

对大多数中国人来说,油画在进入中国伊始,就与古典风联系在一起。1582 年利马窦来华,为中世纪晚期的中西文化交流开创了局面,同时,首次将油画展现给了中国人。而这时的欧洲已经经历了盛期文艺复兴,威尼斯画派的长寿巨匠提香也已经去世几年,因此,虽然是圣像画,这些油画也不可避免地打上了意大利文艺复兴的烙印,这种印记,就是所谓古典画风。事实上,不仅对中国人如此,油画自它诞生之日起,就与古典艺术结下了不解之缘。从意大利文艺复兴直至 20 世纪,油画在欧洲——它诞生的这块土壤上一直是按照古典艺术的模式发展的。在艺术观念上一直遵循着古希腊亚里士多德的模仿论,而油画技法每一次进步和发展,其结果都是为再现服务。

欧洲历史曾经历三次学习古典艺术的高潮,第一次是文艺复兴,第二次是 17 世纪,第三次则在 18 世纪末 19 世纪初。文艺复兴时期对于古典艺术的学习主要表现在人文主义的发展,“人文主义”即主张以人为中心、一切以人的利益作为出发点,这与封建文化以神为中心是针锋相对的。人文主义的主要特征是:提倡人性反对神权,提倡个性解放反对禁欲主义,提倡理性反对蒙昧主义。受人文主义者的影响,艺术家们在艺术创作中以古希腊罗马所崇尚的人的尺度作为衡量艺术的标准,以现实的人的关系代替宗教中神的关系。人文主义的原则就是理性的原则,是科

学发展的基础,正是在这一原则下,文艺复兴时期的画家才会在绘画中致力于透视和人体解剖的探索;也正是在这一原则下,油画才会致力于真实地模仿自然。就像达·芬奇所说的那样,画家通过“心灵的窗户”(眼睛)认识自然并创造第二自然,“画家的心应该像一面镜子,永远把它所反映的事物的色彩摄进来,前面摆着多少事物,就摄取多少形象。”他特别强调绘画反映自然的真实性,强调要“符合事物在自然中的实际效果”。同时他认为检验艺术作品真实性的方法是“取一面镜子去照实物”,再“拿镜子里的反映”同画进行比较,看两者是否一致。可见文艺复兴时期,人文主义者给油画提出了一个重要的课题,这也是此后古典油画发展所遵循的重要原则——真实性,而其他诸如透视、解剖等等,都是为真实再现服务的。

人文主义的艺术思想,为古典主义油画发展打下了基础,我们可以看到这样一幅图景:



文艺复兴以后,真实性成为了绘画的一个重要任务,为了真实地反映自然,达·芬奇认为,必须“经常留心从许多美的面孔上选最好的部分,判断这些面孔的美,须根据公认而不是单凭你个人的私见”进行创造。事实上,由于对真实性的追求,文艺复兴的画家已经涉及到了典型概括和典型性的问题,而这正是后来的古典主义画家所要探索的问题。

文艺复兴时期的意大利拥有达·芬奇、米开朗基罗、拉斐尔等巨匠,意大利的古典绘画代表了那个时代绘画的最高成就,对古代雕塑的研究为他们提供了典范。达·芬奇发明了“薄雾法”,

成功地表现了人物内心活动的细微变化；米开朗基罗的绘画里显露出雕塑式的手法和近乎夸张的强烈情感；拉斐尔的作品则将二者的技法和纪念碑式的造型合而为一，同时赋予他的绘画以古典式的均衡和克制的端庄。在美术史上，他们都被奉为古典主义绘画的始祖，尤其是拉斐尔，被后世古典艺术家奉为不可逾越的偶像。但就油画本身而言，它的故乡并不在意大利，而是在北方的尼德兰，事实上在盛期文艺复兴到来之前几十年，油画技法已经在尼德兰得到完善。如果您有机会到比利时的根特市，您就会看到凡·埃克兄弟在1432年完成的根特祭坛画历经500多年仍旧光彩照人。难怪意大利美术史家瓦萨里在他的《大画家传》中谈到扬·凡·埃克发明油画时，说他是“色彩的新创者”。说他是“油画的发明者”虽然并不确切，但他对油画的方法的确作了重要的改进，即首先采用掺有稀释油画的调液，使颜色易于调和，便于运笔，又可层层敷设，色彩透明鲜亮，既有利于画面的深度空间的表现，又便于长期保存。这一技术的重大变革可以说是给了油画以新的生命，而显然盛期文艺复兴的古典大师们并没有发现或者说接受这一技术，这点从达·芬奇的《蒙娜丽莎》就可见端倪了。

《蒙娜丽莎》是美术史上的经典之作，无论她那永恒的微笑，还是那只完美的右手，都给后世留下了说不尽的话题和难以解开的谜底。这里我们要谈的是这幅画的背景，它是人们经常不太注意的地方，德国美术史家沃尔夫林在他的《古典艺术》一书中，详细论述了《蒙娜丽莎》，有一段专门谈到了背景问题：

背后是一片风景，正像某些较早的画一样，但它与人物并不完全相合，因为在风景与人物之间隔着一道矮墙，而且风景的视界被限制在两棵圆柱之间。你必须细加察看以鉴别这个有重大

影响的母题,因为除基座之外,圆柱看上去仅像两条窄带。后来的风格并不满足于这种轻微的暗示。……风景与人物有着不同的现实秩序,就艺术家而言,这不是不能解释的怪念头,而是增强人物外貌实体感的一种手段。

这段论述有三个要点,第一,沃尔夫林告诉我们背景与人物并不完全相合;第二,画面画了基座和圆柱;第三,这种作法显然是一个怪念头;沃尔夫林把这种“怪念头”解释为它是增强人物外貌实体感的一种手段。事实上,达·芬奇一方面同其他文艺复兴大师一样,十分注重人与自然的关系,但另一方面,在形式上的根本目的还在于给观众一个纵深的空间感受,在他的其他作品中都有类似的想法,只不过在很多作品中,纵深感可以靠强烈的焦点透视线来实现(如《最后的晚餐》),而这幅肖像画却无法以透视线来表达纵深,风景成了一种纵深的说明。基座和圆柱明白地告诉观众,蒙娜丽莎是坐在阳台上。但是即便是这样,风景仍然退不到后面去,相反如果没有基座和圆柱的话,很容易让人误以为是带风景的屏风。可见达·芬奇这种“怪念头”实属不得已,因为他实在无法画出风景本身的纵深感觉,这不能怪他,因为当时意大利还没有得到北方油画的那种媒介配方,材料所限,只能如此。

看来,虽然文艺复兴的意大利给古典主义油画做了观念和技術上的准备,但画种本身的技法发展还并不完备。必须注意,古典油画和古典主义油画有着细微的差别,古典油画主要是指一种形式和方法,更多地应该是表示技法的概念;而古典主义油画则更多应该是观念形态的产物,它包容了古典油画的技法概念,观念与技法构成了完整的“古典主义油画”。文艺复兴时期的艺术有时也被称为“古典主义”,这主要是因为它对于古希腊罗

马艺术的模仿倾向,但这种模仿的倾向实际上已经包含在“文艺复兴”一词中了,所以一般不再用“古典主义”一词来称呼“文艺复兴”时期的艺术。

就油画而言,古典主义油画的概念既表示流派,又代表一种艺术风格,因此文艺复兴时期的绘画从风格上来讨论应该被称为古典风油画更为准确。

从严格意义上说,作为一种艺术思潮,古典主义的真正发展是在 17 世纪。当时的欧洲社会在经历了文艺复兴的洗礼之后,产生了极大的变化,就艺术而言,通常被认为是三种国家、三种艺术:即以意大利、西班牙为代表的天主教国家流行的巴洛克艺术,以荷兰为代表的资产阶级国家流行的现实主义(卡拉瓦乔主义)和以法国为代表的君主专制国家流行的古典主义。这三种艺术都是在文艺复兴时期的古典艺术基础上发展起来的。

17 世纪的法国,特别是路易十四时代,是封建主义向资本主义过渡的时代,这个时代的特征在政治上表现为高度中央集权的专制主义,在哲学上表现为唯理主义,在文化艺术上则表现为古典主义。

古典主义艺术是在法国的斗争中形成和巩固起来的:它一方面反对上流封建贵族社会沙龙的巴洛克艺术,另一方面又排斥资产阶级的描写日常生活的现实主义,其哲学基础是笛卡尔的唯理主义。笛卡尔(1596—1650)是法国 17 世纪著名的哲学家,他在世界观上是二元论者,在方法论和认识论上则是一位唯理主义者。他特别强调理性的作用,把人的理性看作是真理的最高标准,否认经验在认识过程中的必要性。主张一切要靠理性去判断,一切要合乎理性。所谓合乎理性在政治上就是要合乎君主专制体制。在这种政治上高度集中统一,哲学上理性高于一切的

背景下,要求艺术消除无政府状态,实现规范化,在创作上必须遵循一定的权威和统一的法则,于是便产生了一种拥护王权、崇尚理性、以古代作品为艺术规范的艺术思潮,这就是17世纪法国的古典主义。

从历史进化的角度讲,17世纪法国的古典主义应该是两大思潮发展出来的结果。一个是16世纪的人文主义,它把古希腊、罗马的艺术风格展现给了法国艺术家,为他们提供了楷模;另一个以笛卡尔的唯理主义,它表现时代的精神,为艺术家提供了选材的标准,控制情感的力量。二者一经结合,古典艺术就给了当代人以最大的启发:古代艺术的理想和当代的实际结合起来,于吸收中有精选,于摹仿中见创造,自极个别的事物中求得最一般的性格,自极具体的现实中求得最普遍的真理,真的内容透过美的形式表现出来。在这种背景下形成的古典主义绘画主要表现为以下三个特征。

1. 重理性原则:古典主义把人的理性提到第一位,给“理性规律”以绝对意义。古典主义艺术家认为,凭理性就可以表现真实的境界,因此他们的作品只注重纯客观的描写,而不许掺杂任何主观感情。

2. 重形式原则:古典主义注重艺术修饰,从题材上把艺术分为“高级的”和“低级的”两大类,“高级的”包括历史画、宗教画和神话题材的作品;“低级的”主要是肖像画、风景画和静物画。古典主义者要求从形式上下功夫,比如诗体的行列要求匀整合度,辞藻要求古朴等等,一切都从形式上模仿古希腊罗马时代的作品。

3. 重类型原则:古典主义注重一般的表现,排斥特殊的表现;注重类型的表现,而拒绝个性的表现。古典主义者认为艺术

不应该有个性、地方性,不能有历史性,也不受时间的限制。

在这三个原则下,古典主义画家是用古代艺术形式表现当代社会道德观,醉心于崇高的主题和体裁,形象的合理性和明朗性,提倡和谐的个性理想,其中的杰出代表是普桑(Nicolas Poussin)。普桑一生的大部分时间都在罗马度过,他受古典作品的影响很深,同时也受提香及后来拉斐尔等人的影响,风格逐渐从鲜艳生动的提香式转向色彩平淡的绘画,其中不允许任何东西损害画中人类行为的高尚及严肃的道德意义,不论是圣经题材还是古典神话。他被古典的理性所支配,把古典的形式美合理地运用到其作品中,构图力求严密、均衡,人物典雅而端庄;尽量克制自己的热情,不使他的人物为感情所动;他竭力在绘画中追求画面完整、构图统一,人物运动的节奏感和雕刻般的形体美。他曾说:“有两种观察事物的方法:一种是简单地注视它;而另一种却是专注地观察它。”他把后一种方法叫做“理性的方法”,这种方法深深地影响了17世纪法国学院派的发展。

事实上,古典主义的发展与学院派是密切联系的,现在当人们觉得一件作品过于严谨和理性时,就会说它是学院派,这似乎成了古典派的代名词。欧洲的学院派艺术首先产生于意大利,其基本主张是要保持古代和文艺复兴盛期大师艺术的永恒性,把这些艺术看成是不可逾越的楷模,把前人的艺术看成是唯一遵循的正路,极力鼓吹折衷主义。现在公认的第一个美术学院是1590年建于波伦亚的“波伦亚学院”。其第一任院长阿尼巴勒·卡拉齐被认是把绘画从样式主义中解放出来的人物,他极力主张恢复文艺复兴时期不朽的绘画形式,对前辈大师的艺术做了全面的研究和概括,反对样式主义的只重形式不重内容。应该说波伦亚学院开始把油画从行会师傅教徒弟的方式中解放出来,

它使艺术家能够在比画家作坊更安静、更有专业气氛的环境讨论问题、练习画技。这样油画开始被它当成一门学科来建设,而从另一个角度来看,油画当它开始成为学科时,就与古典二字紧密地结合起来。波伦亚学院对于17世纪的古典主义油画发展起了很大的促进作用,卡拉齐本人还被认为是古典主义风景画的创始人之一。他认为,自然本身是不完美的,需要人们加以理想化,这种理想化的风景,又被称为英雄化的风景,对普桑产生了重要的影响,也是由普桑把这种风景画带到了法国,被法国学院派奉为至尊。

17世纪法国的皇家美术学院使油画的学科建设更加完善,当然这种完善是在颇有些文化专制主义的背景下进行的。为了使文艺为王权服务,路易十四首先建立了法兰西学院,在这个学院中,全国精选出来的40名在文艺、学术、政治和军事等各方面的代表,号称40个“不朽者”,来讨论一般文化和文艺方面的问题,制定决议。通过表决来制定的文艺规则具有法律的权威,这种法则要求,一切要有一个中心标准,一切要有法则,一切都要规范化。与此相适应,皇家美术学院第一任院长勒·布朗对教学做了严格的规定,他告诉学生应该学习和钦佩的是:第一是古典作品,即古希腊罗马时期的作品;第二是拉斐尔及其罗马门徒的作品;第三则是普桑的作品。学院教学极为严密,学生要在这里学习比例、透视、构思、光线、色彩、感情描绘和其他各类事项,同时临摹课成为了这里最重要的课程,除了临摹那些大师的作品外,还临摹古代雕塑的石膏模制品;在学业后期,还可以画真人模特儿。总之我们现在美术学院的所拥有的一些规定,如画石膏像和模特儿,其根本来源就是17世纪的法国皇家美术学院。在如此高度学院化的基础上,学院成员学会以固定的规矩进行创