

1982年 姜诗义 A. P. Koff 30

刘永建 任海 郭燕 潘士勤

周向明 傅海 郭燕 潘士勤

周向明 傅海 郭燕 潘士勤 刘仁杰

周向明 傅海 郭燕 潘士勤 李树基

周向明 傅海 郭燕 潘士勤 李树基

周向明 傅海 郭燕 潘士勤 李树基

周向明 傅海 郭燕 潘士勤 李树基

周向明 傅海 郭燕 潘士勤 李树基

周向明 傅海 郭燕 潘士勤 李树基

周向明 傅海 郭燕 潘士勤 李树基

周向明 傅海 郭燕 潘士勤 李树基

周向明 傅海 郭燕 潘士勤 李树基

周向明 傅海 郭燕 潘士勤 李树基

周向明 傅海 郭燕 潘士勤 李树基

周向明 傅海 郭燕 潘士勤 李树基

周向明 傅海 郭燕 潘士勤 李树基

周向明 傅海 郭燕 潘士勤 李树基

周向明 傅海 郭燕 潘士勤 李树基

责任编辑：张羽龙

整体创意：阿 元
阿 龙

装帧设计：袁震宁

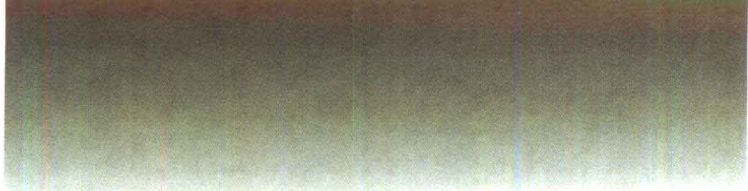
版式设计：孙 路

图片摄制：谷小波

史小音

吴桂香

责任审校：邓会光



《绘画材料与技术教育丛书》

材 料 与 表 现

——中央美术学院油画系材料表现工作室跟踪

张 元 马 路 编 著



黑龙江美术出版社

《绘画材料与技术教育丛书》

主编 蒋 悦 张羽龙

项目策划：张羽龙

材料与表现

—中央美术学院油画系材料表现工作室跟踪

张 元 马 路 编 著

本书部分文案撰稿人及绘画作品作者

潘世勋 张 元 马 路 戴海鹰 宋晓霞 杨恩智

1999—2000年材料表现研修班学员

曹吉冈 杨 杰 宋学智 时 非 马勇进 李俊峰 杨晓春

编者语

绘画材料艺术的研究在中国是个新学科。本书出版的目的在于对西方绘画材料学科及引发出来的诸多问题进行梳理,这恰好也是中央美术学院油画系材料表现工作室全力在做的事情。在编辑的过程当中,我们越来越清楚地认识到绘画材料的问题其实不是简单的纯技术问题,材料与历史、与文化、与科技的发展、与观念的转变等关系非常密切。总之,绘画材料的发展变化无时无刻都充满着人的因素,表现着人的精神。于是,这些就成了我们编辑此书的重点。

本书探讨了西方绘画材料的历史渊源,从古代胶彩到近代油画;从间接画法到直接画法的材料技术演变,西方传统绘画中技法与精神性的关系,多种材料的运用与艺术观念的关系。提供了当前国外绘画材料研究的最新信息,西方绘画材料使用中的关键技法,多名画家在使用材料的过程中的切身体会和思考。还囊括了从第一张西方风景画到最新材料试验绘画作品的二百余幅精印彩图。

站在新的起跑线上

(代序)

潘世勋

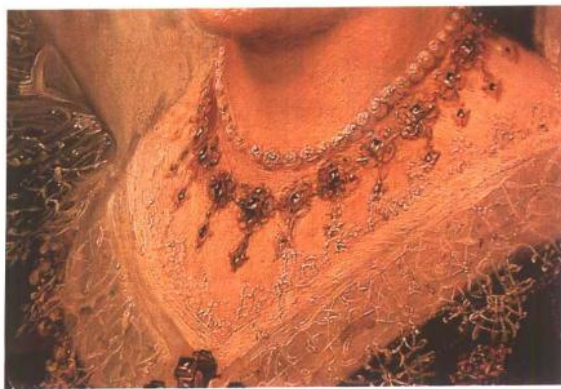
中央美术学院油画系材料表现工作室首届研修班即将结业,通过教学和研修对西方绘画材料的历史和发展、材料与观念的关系进行了较系统的整理并结集出版,这表明中国美术院校对于绘画技法材料学科的研究与教学有了一个新的起点。

回忆十七年前我和中央美术学院几位教师第一次出国,到法国巴黎美术学院进修。临行前,当时还健在的江丰院长希望我们每个人都能临摹几幅欧洲名画,以便带回来供当时缺少欣赏原作机会的学生们观摩。但当我们到了巴黎,并在卢浮宫开始临摹之后,却对如何完成这一任务心起疑惑。面对十九世纪写实主义、印象主义、直至野兽主义画家的作品,因与国内所学的绘画方法基本相同,如认真临摹尚可接近原作面貌。但对于十七世纪以前,如林布朗、鲁本斯的作品,虽然可以体会其绘画技巧的高超和用笔的精妙,但临摹起来却复制不出他们特有的那种画面效果。因为对于他们那个时代所使用的多层罩染画法,虽然略有耳闻,但具体如何操作和使用什么样的媒介,则几乎是全然不知。至于更早时代,如文艺复兴前期画家的绘画方法和材料,知道的就更少。就是当代作品,由于某些前卫画家经常使用一些现代新材料或混合媒介,既使标签上有所标明,但一时也搞不清楚他到底用的是什么东西。此时我才发现,这是由于中国的美术院校一直缺少绘画技法材料学这门课程,虽有西洋美术史的讲授,但基本上是不涉及画家的技法手段。而欧洲的美术学院,从十八世纪开始,就开设有绘画技法课,而且有进行专门研究的技法材料工作室,他们与博物馆专家和颜料厂商长期合作,共同推动这一学科的进步。非常明显,中国这一学术领域的空白状态,不仅影响我们对欧洲古代艺术遗产的深入研究,也阻碍今天绘画创作方法的开拓与创造。

九十年代以后情况有了些变化,中央美术学院邀请巴黎美术学院宾戈斯教授到北京讲学,和鲁迅美术学院邀请法国画家伊维尔先生到沈阳讲学,都起了很好的传播作用。接着一些专门著作在国内翻译出版,多品种的优质绘画媒体开始生产上市……,特别是在不少美术院校中相继开设了绘画技法课程。中央美术学院油画系的技法材料工作室,正式成立于1994年,



17 世纪 伦勃朗作品(局部)



17 世纪 鲁本斯作品(局部)

当时由于教室和基本设施等客观条件限制,科研无法全面展开,教学也仅仅是着眼于对本科学生基础知识的普及。1997年由张元副教授接替主持,更名为材料表现工作室。经过他两年多的努力,使工作室的研究设备和教学条件有了很大的改善,并在去年面向全国艺术院校招生,开办第一届有七名学员参加的专题研修班。他为这个一年期的研修班制定的教学计划,包括有基础材料知识掌握与材料语言表现两大部分。在材料知识部分,着重介绍古代蜡彩、坦培拉和现代丙烯三种目前中国画家尚不太熟悉的绘画媒介。特别是通过邀请旅法华裔画家戴海鹰先生前来讲课和进行辅导,使学员们对鸡蛋坦培拉这一盛行于十六世纪之前的欧洲古代绘画技巧,有了较为深入的理解和把握。在语言表现部分,则强调要充分体现绘画手段的材质特色与材质美感,力求主要用材料本身的表现力,来实现自己的艺术构思与创作主题。经过两个学期的实验,证明教学是符合原来设想和成功的。尤其在后期创作阶段,学员对各种材料语言的多方位多层次的试验。表现出极大的热情和丰富的想象力,画出一批颇为不俗别开生面的作品。在这些不论是具象或抽象的制作中,作者大多能依据不同媒介的不同特性,处理造型与色调的关系,一反平素习惯的创作方法,有意识地将材料推上造型语言的“主角”地位,使画面出现不同寻常又各具特色的效果,而引人注目。这种突出材料表现为主要绘画手段进行创作和组织教学,不但对于学员,而且对于中央美术学院都是第一次,也就无可避免的会带有初创和试验的性质。我也在班上讲过,由于我国在这个学术领域根底薄弱,目前还需要花大力量作基础性的研究和初级的实验。但由于这次办班时间太短,只是通过幻灯片和印刷品,搞了一点欣赏与简单的临摹和写生,无法安排更多课时去深入研究古代的丰富遗产,而对于传统经验的借鉴不足与浅尝辄止,也就必然会制约我们今天推陈出新的自由创造。

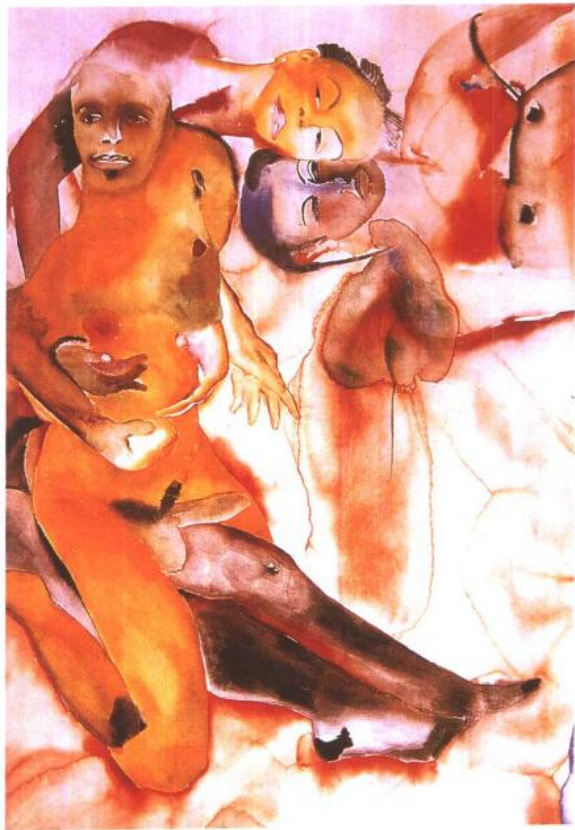
今年春天我到美国参观博物馆,正巧赶上当代新表现主义的代表人物,被称之为“三C”之一的克里门特大展开幕,在纽约古根汉姆展览馆五层大厅中和旋廊上,挂满他近年所作的千余幅画作。仅仅看他所用的绘画媒介,就包括有铅笔、中国墨水、水彩、水粉、鸡蛋坦培拉、湿壁画、灰色底和土红色底并使用贴箔技术的油画,以及有意模仿欧洲中世纪细密画的染料性胶彩等等,可谓是不一而足琳琅满目。真想不

到这位发迹于美国的前卫画家,对于他出生地意大利的绘画传统和古代技法,竟有如此广博的修养与深入的研究。以前我曾半开玩笑地说过,不少标榜反传统的现代画家,经常是只反爸爸不反爷爷,对于自己和外民族的老祖宗,他们有时要比我们表现得更加恭敬与善于接受遗产,这再次被克里门特的创作道路所证明。我想此种现象实在值得我们深思。

尽管这期研修班尚存在某些遗憾和不足,但学员的成绩还是应该充分肯定和广为推荐。非常感谢黑龙江美术出版社决定编选这批学员作品,和介绍这个工作室的科研与教学工作,这对于深入总结经验和引起广泛讨论,无疑是很必要和及时的。

古人说“学无止境”,中国的绘画技法学科的研究和教学,尚寄希望于今后有更多的人,从目前这条新的起跑线出发,去创造更大的成绩。

二〇〇〇年夏月于京西石屋画室



克里门特作品

站在新的起跑线上(代序)	潘世勋	3
--------------	-----	---

■ 研究与发展

- 反思/定位与发展——材料表现工作室教学思路 张 元 6
- 材料说话 马 路 10
- 穿透材料 宋晓霞 14

■ 来自欧洲的信息 E-mail@...

- 坦培拉艺术探源 (根据戴海鹰赞赏教学录音、曹吉冈整理) ... 16
- 中世纪绘画中的数与几何 戴海鹰 20
- 从具象到具体 杨恩智 23

■ 材料表现试验场

- 素描 24
- 鸡蛋坦培拉·蜡彩 张 元 42
- 丙烯·综合材料 98
- 对话篇 潘世勋 戴海鹰等 136
- 坦培拉间接法中的提白法 张 元 142
- 油画的基本技术——“肥盖瘦” 潘世勋 144

■ 材料表现工作室学术活动追述

- 1987年.....
- 1988年.....
- 1991年.....
- 1995年.....
- 1999年.....

反思 / 定位与发展

——材料表现工作室教学思路

张元

I 三点论材料引发的思考

无论一个人的绘画感受,创作冲动从哪里来?绘画艺术说到底还是个创作过程。构成绘画语言的元素无论怎样丰富、复杂、变幻莫测其根本要素总离不开三个基本点:造型、色彩、材料。就西洋画而论,造型语言与色彩语言无论从哪个方面都已被我国众多的艺术家、美学家进行过全方位的探索与实践,并被社会接受与肯定。为造型语言和色彩语言这两大系统审美价值的实现,材料作为载体在绘画中长期扮演着间接的技术角色,这就是材料在传统绘画中的位置。

如果我们换一个角度看欧洲传统绘画,(通常统称为“油画”)无论什么学派观念、形式及风格。我们从材料的性质与运用技术上分析。总体可以概括为两大系统:水性材料与油性材料。以水性为主的坦培拉系统,是由不同胶类为中介的坦培拉乳液为绘画媒介。这一系统历经公元前后千余年。随着画家对艺术材料的不断认识探索、改进,渐渐演变为与油结合的混合技巧的坦培拉系统。形成时间大约在十四、五世纪。(技术过程为“间接法”即俗称的古典多层透明画法)后至十七世纪弗兰德斯大师鲁本斯出使马德里,向西班牙年青画家委拉斯贵支密传“一次过”技法。(Alallaprima)油性坦培拉又逐渐演变为纯粹的油画。此种技术被欧洲画坛普遍接受并发展成熟,又经历约200年左右。即现在我们认识的油画。(技术过程为“直接法”)这里应该注意的一点是,在漫长的绘画发展进程中,人的观念认识变化是与社会生产力发展水平的结果密切相关的。画家面对原始的简单而又贫乏的绘画材料,是运用智慧和超凡的技艺得到丰富、完美的艺术效果。这个漫长阶段绘画技术倍受关注。随着近代艺术材料市场的形成和发展。画家面对不断丰富的艺术材料,可以随意选择并直接使用来得到丰富、完美的艺术效果。这是两种完全不同的绘画完成过程。由于材料性质的区别与变化,绘画思维方式和表达手段也不相同,但又具有似乎相似的艺术效果。其实作品随着时间的推移,它所使用材料的性质、方法不同,常显露出完全不同的结果,这就值得我们认真思考研究。

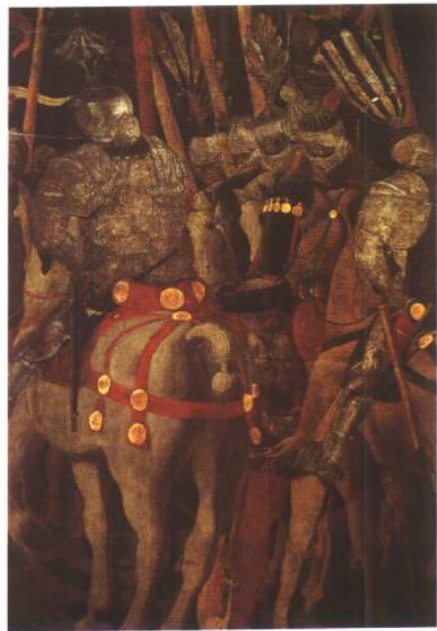
历史的原因,中国油画教育是建立在对欧洲近300年来形成的“直接画法”体系之上并发展至今的。



古希腊后期
开罗法约姆彩肖像



罗兰采蒂作品
(西洋绘画史上第一幅独立风景画)



13世纪 乌切罗作品

而对欧洲优秀传统绘画发展有2000年历史的“间接画法”体系则缺乏足够的认知与借鉴。经考证我们推崇并熟悉的很多世界绘画大师均不是出自“直接画法”体系。我们熟悉他们的绘画,却很少知道他们的具体画法,而“没有对材料的基本理解,我们就是材料的奴隶,或者说,跟古代大师及其优良传统比起来就像一些冒险者,正是依靠这些优良传统,现代艺术家才能站立在早一代艺术家肩上。”(勃克林语,引自[德]马克思·多奈尔 Max Doerner《艺术材料及其在绘画中的应用》)

西方绘画艺术发展到二十世纪20年代之后,出现了另一种情况,高科技工业化的迅猛发展,直接影响了艺术家艺术观念的变化,从关心艺术材料的思维认识,发展出对材料艺术的关注,艺术家们在长期的创作中逐渐地认识到材料本身的审美价值及内涵的精神意义,把材料提升转化为艺术语言的主要地位,材料本体成为人们关注的直接思考与对话的重要形式,从而实现了物质材料自身强有力的审美价值和艺术家的创造价值。由此引发了架上画从二维艺术扩至多维艺术的重大突破,使艺术家丰富的想象力和创造力得到更加肆无忌惮的充分发挥。今天一切都可以成为艺术的材料,即材料的艺术。

总之,从材料的角度看问题,西方传统绘画语言的发展是从“间接法”到“直接法”的演进。西方传统绘画发展到西方现代艺术,又是从“间接表达”(载体)向“直接表现”(物体)的转化。这种间接与直接的关系,传统与当代的关系,相互影响,互为作用,贯穿西方绘画艺术乃至超绘画艺术的整个过程。在欧洲各国博物馆、美术馆、现代艺术馆及艺术画廊里,展现的众多经典艺术作品中都能看到这种历史发展的文化渊源关系。这种文化联系使他们的优秀经典作品,无论其具象,非具象,传统或现代都内涵着艺术语言的纯正性。这一史实应该引起我们的高度关注与思考。这也是我们学院艺术无法回避的一个客观的文化现实。因而对这一大规律的取向决定了我们所处的文化位置。我们的专业发展是否应面对这两个都有价值,有规律可借鉴的不同方向进行全面的研究与补充呢?

II 我们的选择调整艺术思维和工作方式

作为中央美术学院油画系材料表现工作室的教学研究与实践,我们不能不面对这两块表面不同,但又有着必然联系的历史与当代的文化现实。材料与表现



15 世纪 弗拉基画派 凡·艾克作品



17 世纪 巴洛克画派 委拉斯贵支作品

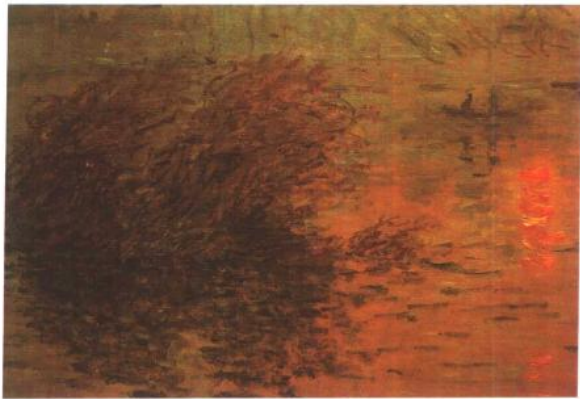


19 世纪 新古典主义画派 安格尔作品(局部)

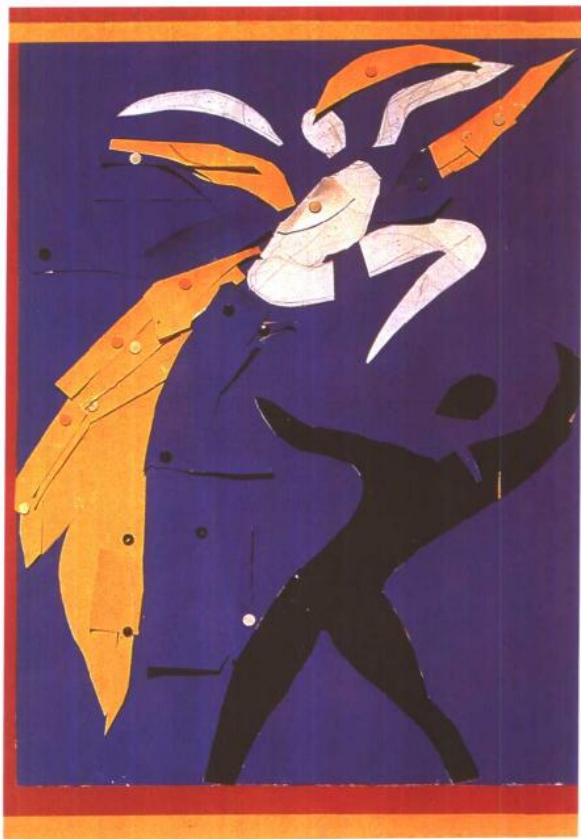
无疑是教学研究与发展的一个重心,围绕这一重心,无论是对艺术材料的发展还是材料艺术的发展,无论材料作为载体的审美价值还是独立的审美价值,都应从最优秀的传统艺术规律中系统地、充分地、扎实地进行研究和借鉴,并且倡导富于创造性地发展,这是确定材料与表现艺术学科在中国发展的根本。

我们的专业处于初级发展阶段。首先面临的问题,是重新客观地、深刻地认识欧洲传统绘画语言的发展规律,调整我们的艺术思维,以材料为主线,贯穿起传统艺术与现代艺术。从艺术语言的本体规律入手,探究古老传统,是借鉴那些不为我们所知的极具艺术表现和审美价值的语言和人文精神。我们培养的艺术语言的衔接点在哪里?其中文化渊源的深度与广度,对于我们的艺术表现取向是至关重要的。所以走出狭义的传统,还原客观的传统是我们应该做的一个重要方面。同样,我们无法回避我们的时代,她是历经悠久的沧桑变迁走到我们的面前,这里有丰厚的积淀,同样有极具艺术表现和审美价值的语言和人文精神。这些现代语言发展规律也是我们应该探究的。我们的教学选择是对材料语言规律的研究,对材料表现方法的研究,主张材料与表现在这里既是物质材料的创造性运用,同时也是人文精神的表现方法研究,这是非常重要的一个艺术整体。精神穿透材料而存在,材料才具有生命力、创造力。我们的民族是一个文化悠久的民族,有其独立的文化特性和同化力,我们对外来文化所做的研究和借鉴,其根本目的是充实、完善我们民族自身的现代文化。古为今用,洋为中用,物为我用。

1999年9月,材料表现工作室招收一批学员,首次立项进行材料专题研究。这是在若干专题中选择出三个最具特色的材料专题。研究课题围绕架上画展开,历时一学年。专题从欧洲最古老的绘画材料选择做起。“蜡画”可追溯到公元一、二世纪,甚至公元前更早一段时期;“鸡蛋坦培拉绘画”发展成熟的第一高峰期为公元十二、三世纪。我们极尽可能地从源头做起,从最繁杂,还不曾被我们所知的绘画程序开始;“丙烯画”是二十世纪的新材料,高科技的成果,是极具发展潜力的新画种,但它又与传统的坦培拉材料系统有着本质上的千丝万缕的联系。对以上三个专题,工作室在教学中进行了较系统的试验性研究,如果说素描是绘画艺术的基础之基础,重中之重!那么,作为具有一定的传统绘画造型能力的人,从事以上三项不同材料专题的研究,并企图达到材料专题特



莫奈的作品



马蒂斯作品



19世纪法国画家 柯蒙的作品(局部)

色之目的。就必须从最根本处素描表现的基础入手,从最单纯的素描与材料关系认识并相互转换上实施研究、试验与突破。这是转化艺术思维方式的基础工程。我们集中相对的时间实行了强化材料语言的表现力的研究。强调领会材料运用的人文精神,同时重新认识并体验古人作画的思维方式与表达方式,就是为了适应专题所必须的基础准备,这并不意味着放弃传统的造型语言。相反,使素描这一单纯的语言体系增加了更丰富的内涵和艺术表现力,为材料专题试验奠定了必要的基础。

III 我们的目标一个新的发展空间

材料表现学更侧重于材料的特性、本质、内在精神及创造性地运用材料规律处理不同材质结构与造型、色彩等诸艺术元素间关系的研究。教学中材料语言,造型语言,色彩语言的位置相互转换,依据并尊重学生的感受,激发学生的想象力、创造力,并协助学生在实现创意中协调好语言关系。提高对不同材料品质特色在运用中所体现的审美价值的敏感性及判断力;提高对不同材料结构与画面形式结构及物象结构、色彩结构相互关系的重新认识和处理中的控制能力;提高对不同材料特性所具有的某种文化意味,某种精神性的思考与选择。或者换句话说,在材料语言与造型语言,色彩语言之间寻找适合自己艺术发展需要的切入点、结合点。这个点可以是具象的或非具象的。材料语言使多种艺术元素重新聚合变成无限的可能,它为我们展现出一个新的极具发展潜力的艺术空间。

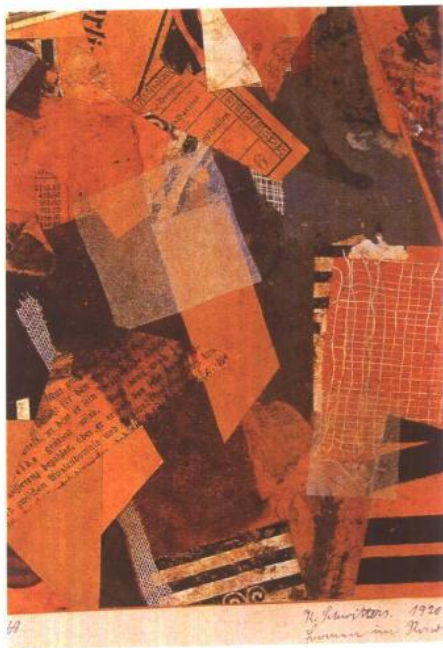
我们的材料与表现教研、教学过程既要扎扎实实地研究传统,借鉴并宏扬极具审美价值的东西;又要倡导富于创造性地拓展个性化艺术语言;还要赋予作品一种现代的民族文化精神,这既是工作室的教学要求,也是工作室长期的发展目标。

于二〇〇〇年中央美术学院材料表现工作室

十九世纪末
勃克林
蜡染头部



当代画家
施蒂维的作品



当代画家
(局部)昂塞的作品



材料说话

马 路

本来想把标题订为“材料的第一性”，一商量，发现不行，这样的题目会被人误会，好像也不大准确。不知道“材料说话”这个题目是否是个更确切些而又吸引人的题目。

物质和精神谁重要？

首先想到“材料的第一性”这个题目无非是因为想说材料的重要。在造型艺术中，材料是什么？是我们所用的纸、笔、颜料和一切可以用来做造型艺术的东西，它们是物质，都是形而下的，这么说大概没人反对。物质世界的对立面是精神世界，是形而上的。这一上一下就决定了不能把材料这个下面的东西抬得太高。这就像是在欣赏一幅作品时一样，你不能说是在欣赏它的凡高牌的油画颜料和佳木斯生产的出口亚麻布，你只能说：它的造型是多么的鲜明、多么的富于个性！它的色彩是多么的绚丽而富于激情或者是有多么深厚的底蕴。你还能说别的吗？不能！至多只是换一种方式、换一个角度、换一些词语说出同样意思。为什么？因为艺术是人创造的精神产品，是上层建筑。在艺术家眼里艺术甚至比政治和科学这些上层建筑还高、还上层。所以，在艺术的范畴里，在上层建筑里不能让经济基础猖狂。只有人的精神才是第一性的，材料第一性就不行。

其实，材料不过就是材料，真没什么了不起。我也承认艺术中精神是第一性的，也就是第一位的，特别特别地重要。但是如果按照“精神与物质相对立”和“精神是第一性”的意思一路推理下去，得出的结论可就是：精神是第一性的，思想是第二性的，理性……，感情……，技术……，于是材料成了最末一性，最末一位，也就最不重要。

材料真的不重要么？如果我们真把艺术中的材料抽掉结果会怎么样呢？抽掉了材料，艺术所赖以存在的方式就被抽掉了，观众可以去听、去看、去感知的对象就被抽掉了，艺术也就不存在了。虽然在这里材料的范畴是一个相对广的范畴，但还是与精神相对的所谓“物质”的那一面。

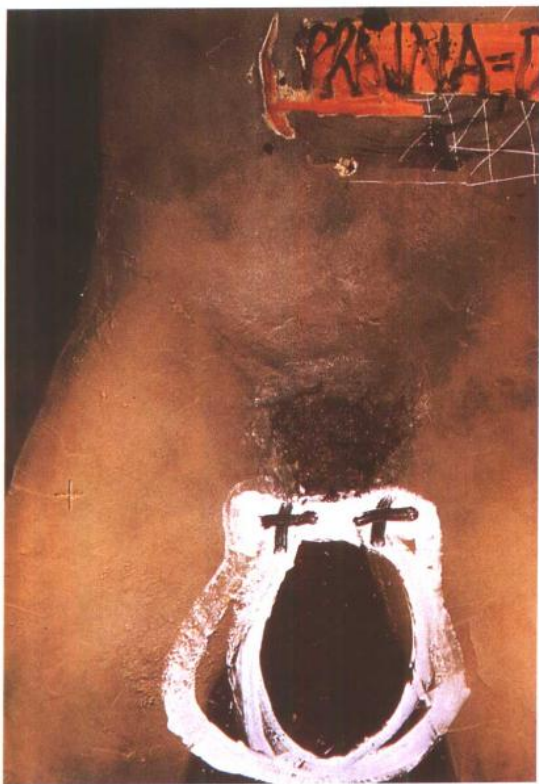
人们至今还无法给艺术下个精准而又明确的定义，但是任何的艺术形式都是作用于人的感知的，人所感知的对象又都是以物质形态的方式存在着的，这是个事实。所以我们可以说：艺术创作的过程是个精神“变”物质的过程，艺术欣赏的过程则是个物质“变”精神的过程。这些由精神所“变”后来又“变”成精神的物质形态就是我们常说的经过组合加工的材料。其实我们都明白，不是物质不重要，只是强调物质有些可怕，过分地谈材料，想物质，会让人联想到艺术品，那是有可能成为商品的东西，进而联想到钱。这会让人觉得你低俗。

“物质与精神谁更重要？”是一个不存在的假问题。物质与精神相互依存，缺一不可，是唇齿相依的关系，是自己的胳膊和自己的大腿的关系，谁也别拧谁。我更想说的是：精神不是凭空产生的，物质世界总是用这样或那样的方法来教导我们。

绘画过程

绘画艺术的载体无疑就是绘画所使用的材料。绘画的过程就是用这些材料进行制作的过程。

画家多不善表达，特别是在讲述自己的绘画过程。记得有一次出版社邀请几位画家笔谈自己的绘画的制作过程，大家都推三挡四



塔皮耶斯作品



基弗作品



杜布菲作品

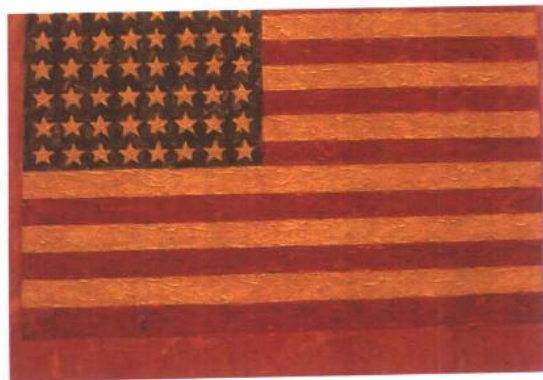
的，最后没有一个人愿意写。都说：创作时只想用什么颜色好，这里长点儿，那里短点儿，这个形象靠左一点儿，那个形象靠右一点儿，多枯燥！实在没什么好说的。

不可否认精神——也就是作者的主观意志始终在创作的过程中起着主导的作用。所谓精神始终在指导着他如何的选择和使用材料。这说明艺术家同时又是第一个欣赏者，他直接导演了精神“变”物质的过程，材料又反过来使这种“变”成为可能，最后再用“欣赏”来证实这个“变”的过程的合理和必要。只是在创作的过程中，精神已经“融化在血液中”了，就像英雄在危难时刻挺身而出，却并没有想起要背诵毛主席语录一样。精神动力早已经转化成了下意识的反应，无暇再进行思想动员或逻辑的推理。所以在创作的过程中艺术家就像一个工匠一样，更多地考虑材料的选择和使用，他和材料在喃喃私语的对话，而不需要非拔升到理论的高度。

说话的基础

对于绘画材料，每个人都有选择的自由。这是艺术家拥有令人羡慕的众多自由之中的一个，但是别以为有了选择的自由你就真的自由了。选择了，随之而来的就是限制，每一种材料提供给你的可能性都是有限的，它在无形中给你画了一个圈，你要是跨出这个圈儿就会出事儿，你不出这个圈儿，又憋得难受。比如油画，选择了油画就会受油画的限制，虽然它有许多的长处，总还有叫人腻的时候。为了打破这种限制，于是大家就四处寻找可替代的新材料，结果，不光找到了可替代的材料，人们还发现一切物质都可以用来制作艺术，因为所有的物质不仅有形态，同时还由于人们对它的不断地认识而充满了含义，这就是材料说话的基础。

西方绘画材料的演化和发展有两条不同的但又时常混杂在一起的线索，一条是顺着人对优质、方便、快捷的需求而发展的，另一条是顺着人的审美观的变化而发展的。前者是从实际出发，以实用为目的，后者是从思想出发以观念的表述为目的。前者本来就应该



约翰斯作品



巴尔蒂斯作品



当代画家
白南德作品



当代画家
弗里斯作品



后现代艺术代
表人物
傅伊斯作品

是艺术家积极研究的事儿，结果随着工业化和商业化的发展，倒是厂家和商家更加积极地投入，认真地研究，以开拓市场。后者则纯属艺术家自己的事儿，自己找寻，自己捉摸，所用的材料必然是庞杂繁多，甚至跑到了大家认可的绘画范畴之外。这些材料一般个性强，用量少，致使厂家商家无利可图，大多只是被动参与，你掏钱，我干活。

其实油画材料就是绘画材料演化发展中的一环，它的先辈是湿壁画材料、丹培拉材料、蜡画材料等，它的晚辈是丙烯材料。丙烯是现代化学工业的代表性的产品，发展很快，而丙烯颜料仅仅是丙烯酸酯材料这个庞大家族中的一员。目前的丙烯颜料即可用水调又可用油调，因此可以有光泽，也可以没光泽，可以很快地干燥也可以较慢地干燥，它有透明和不透明的颜料，还有荧光颜料甚至于金属质感的干涉色颜料。丙烯的效果多样，操作程序简便，是个非常便捷有效的绘画材料，所以应用的范围很广。作为现代科技的产物，丙烯颜料伴随着科技的发展，一直昂首阔步地向前进，每年都有新的品种上市，画家们用它不断制作出新的绘画效果。无论丙烯颜料有多少奇特的效果，它总是在告诉人们科技的绮丽和商业的成功。就是这样一种充满生机的材料，居然有许多人不喜欢，其代表之一就是巴尔蒂斯。巴尔蒂斯从不搭理丙烯颜料，就好像众多的绘画材料中根本就没有它一样。他起初是用油画材料到晚年改用了古老的干酪素丹培拉材料，即使他画油画，也把油画画成了丹培拉的效果，显然他对油画不满足。人们说他是复古，他说：这是反思。如果我们把丙烯、油画和丹培拉三种材料绘制作品放在一起，仔细体会这三种材料给我们的直观的视觉感受，我们会发现它们的视觉效果如此的不同，若用声音来做比喻的话，我们可以说它们的音质区别真好像是电子琴、钢琴和羽管键琴，弹奏的曲调也不同，丙烯是轻快而外露的，油画是雄浑而丰富的，丹培拉则是悠远而内在的。这些不同的感觉，恰好对应了我们对这些材料所诞生的年代的感觉。

材料说话

旅法画家戴海鹰先生热衷于鸡蛋丹培拉材料，他对这种材料的喜爱是建立在精神的认同上。鸡蛋丹培拉的使用大概是所有绘画中最为复杂的一种：不但其鸡蛋结合剂难于保存，只能现调现用，它所使用的色粉只需要研磨加工，然后再用鸡蛋调剂调和，它必须使用的多层罩染画法需要许多的时间和耐心去着色和打磨，它同时还需要一个非常坚实的、完全按照比例调配的画底，这个画底甚至要涂抹7-15遍还要打磨！戴先生说：任何一个急功近利的人都很难使用丹培拉技术，每一个使用此技术的人都必须具有耐心、毅力和近似于宗教信仰般投入的精神。

丹培拉技术的历史也许还早于6世纪的拜占庭，成熟的拜占庭艺术是以线和平面为基本结构的，对构图、色彩即人物比例等都有宗教性的规定，这使人想起佛教造像的度量和他平面化的特点。丹培拉绘画与基督教有着密不可分的关系，它告诉我们线和平面化的风格，以及对形象图形的程式化的规定就是永恒的神的体现，告诉我们由多层罩染的方法所产生的内在的色彩的光华就是神的照射，告诉我们复杂而严格的操作程序恰恰是教徒们修身养性的必要方式和对其信念是否坚定的考察。到了文艺复兴的早期人文主义思想兴起，绘画的重点也从永恒不变的神逐渐向多样的、变幻的、充满感性的人转移，由于原有的水性丹培拉材料不能有效地表现人眼所观察到的真实物质世界的形体与焦点透视的空间，于是11、12世纪人们又探索发明了油性丹培拉。油性丹培拉表层的透明油膜竟然给画面带来了一种神秘的深度感，它符合了人眼的视觉经验，因而使人得到了新的视觉的快感，但是它的绘制程序依然是那样的繁琐、

麻烦，依然考验着人对神的忠诚。后来，蹒跚的历史走到了15世纪，尼德兰画家凡·爱克等人研制出了油画材料和松节油，弗兰切斯卡、米开朗基罗、丢勒、荷尔拜因、都采用了鸡蛋丹培拉加油彩的混合画法，这成为从丹培拉向油画的过渡阶段。后来油画材料逐渐被独立使用，于是纯粹的油画诞生了，它诉说了世俗对幻觉真实的需要。

从鸡蛋丹培拉到油画的发展过程中，我们可以清楚地看到审美观的变化与材料发展的契合。这种契合在此后的艺术发展史中被经常不断地重演着，而且材料及材料使用方法的变化越大，观念的变化也就越大、越激烈，譬如：锡管颜料之于印象主义，拼贴和实物物体组合之于达达主义，丙烯颜料之于光效应、极简主义和照相写实主义，物体组合之于装置、人体之于行为艺术、土地和建筑之于大地艺术以及运用高科技的电脑艺术和激光艺术等等，无一不是如此。材料是人选的，材料的制作和使用则是要符合客观的规律。这实际是精神与物质、主观与客观之间的对话，是材料与观念之间的相互帮衬，是客观的物质与主观的表现之间的协同作战。

因此，材料早就站出来说话了，而我们却没意识到，这害得我们直到近几年才有了中文的材料技法书，美术学院里才开设了材料表现课。

材料是历史的、是现实的、是表现的同时也是象征的。材料说话首先是通过材料自身给与我们以视觉感受，这是最直接的诉说，还通过人在使用材料的过程中所产生的痕迹和材料本身在生活中所起的作用诉说，更是通过材料所产生的历史背景以及相关的艺术作品来诉说。材料说话很自然、很自由，也很有层次，但是不会按一、二、三、四的顺序。人们听它说话也很随便，认真点儿就听到了，一走神儿就没听着。最认真的听众就是有话要说，并且想要材料帮自己说话的人，他们是艺术家。就像杜桑听到了小便池在抱怨：我有着光洁的表层、纯净而内在的乳白、流畅的弧线，我也有悠久的

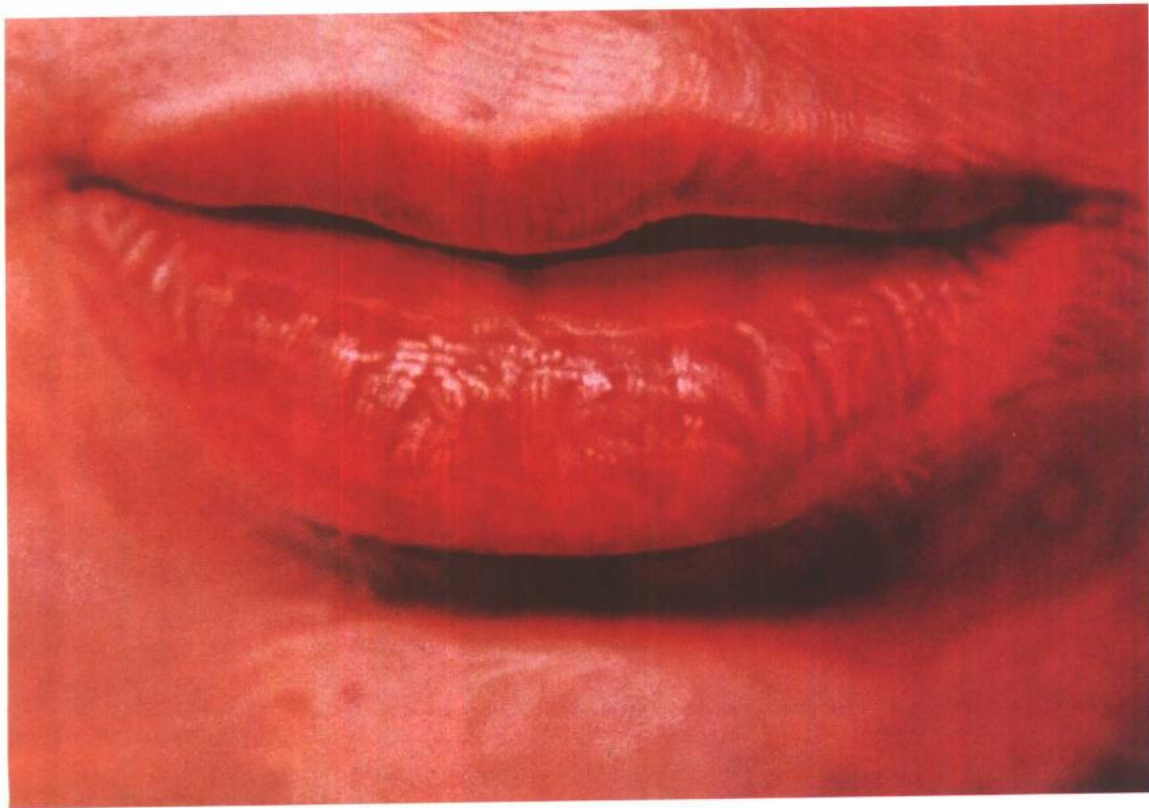
历史和人们必不可少的功用，我为什么就不能是艺术品？就像博于斯看见蜂蜡就想起养伤时吃过的蜂蜜和那头挤给他奶的母鹿，还有裹着他发抖的病体的毡子。就像基弗眼前的沥青热得冒烟，这个从地球深处冒出来的物质经过粗略的工业加工却回过头来烤干了田里的向日葵。就像学哲学的塔皮埃斯在湿水泥上的划痕里找到了哲学一样。

材料能勾起你的想象，很诗意，诗意中不乏深沉：电梯里被鞋底磨得穿孔的铁皮地板吸引着材料研修班的7名学员，从它漫射的冷光中他们看到了时间和耐心，使他们想起在自己的丹培拉画面上的反复罩染和打磨；他们细细地在画面上抛光，手指轻轻抚过像婴儿皮肤一样犹如丝绸般润泽的表面，这半透明的表面下伸展着细密如网的血脉（马勇进作品）；这种丝绸般的表面下一旦置换成了浓重的色彩竟然像苗家刺绣般的瑰丽（杨晓春作品）；哪怕是粗糙的表面也有了无穷的细节（杨杰作品）；一块突起的颜料坚定得好像雕塑，一滩雾样温柔的薄彩舒缓地在其中穿行（宋学智作品）。材料还能加深你对现实的认识，很深沉，深沉中还有诗意：他们走在王府井从一沓厚厚的报纸里看到了被新闻掏空了的大脑和被传媒所遮蔽的身体（李俊峰作品）；在最普通的17层塔楼，光线划过尘土飞扬的水泥地和斑驳的白粉墙，最后挤进半掩的门缝，恰似光阴流逝（时非作品）；稀薄的土赫色沉积在低洼处却像隆起的沙丘，几个坚实的几何形是被沙漠挤塌的墙垣，一块惟一的绿色是心中的绿色（曹吉冈作品）。

画家有话要说要材料帮，材料说话也要画家帮。要让大家来听，就要相帮着把话说清。在画面上，画家要给每个材料一个安静的、不妨碍它说话的空间，不要七嘴八舌地乱讲。我们还需要一个展场，那是画家和材料最恰当的说话的地方。

9月，是材料研修班7个学员的毕业展。祝展览成功！

二〇〇〇年七月



当代画家
克洛斯作品
(局部)

穿透材料

宋晓霞

两年半前，也就是1998年，张元多次与我说起中央美院油画系的材料表现工作室，侃侃而谈。此前，我以为油画的材料技法不过就是做做画底子，讲讲绘画用油或其它媒介的配制与使用。同张元的交谈，纠正了我的偏见。不久，我有机会到国外做为期10个月的学术访问，在不同的地区游历于艺术的历史和现实中，我发现材料的意义无处不在。

在巴黎，卢浮宫收藏的欧洲传统绘画可以让人追踪欧洲油画的谱系。在由博物馆重构的历史里，有大量的作品是用发展了近二千年的古典透明画法画成的，这种多层罩染的间接画法与欧洲近三百年形成的直接画法，使用的是不同的绘画材料，在造型、色彩的表达方式和思维方式上也不相同。比如，直接画法的颜色是两种颜色调和直接产生的第三种颜色，而间接画法是把一层颜色单独罩在另一层颜色上，下面的一层颜色就象隔着一层彩色玻璃由里向外辐射，我们看到的第三种颜色其实是视觉调和的结果，而不是一种直接的物理调和。

提香的《乡间音乐会》(C.1509-10)挂在德依馆二楼，相见之下，我就象一个看惯了白话诗的人（比如马奈《草地上的午餐》对《乡间音乐会》的演绎），却读到《诗经》、《离骚》一样，既惊且喜。惊的是我们熟悉的油画传统原来只是欧洲绘画大传统中的那么一小部分，喜的是一旦我们面对欧洲17世纪以前的古老传统，材料语言可以作为一个物质和精神的基点帮我们切入欧洲传统绘画演化的文化渊源，上溯饱满的人文精神的源头。

巴黎之后又去了纽约，转遍赫赫有名的博物馆、画廊，再走进寻常巷陌里的艺术家画室和酒吧，不由得让我对材料愈发敏感起来：无论是物品或机械，还是现实和社会行为；无论是自然造化或生物与身体。还是遥感或自动控制系统；无论是思想和观念，还是互联网信息或媒体，都已成为艺术表达的媒介。材料的概念在不断地延伸，它在当代艺术中占有举足轻重的位置，人们会在不经意间体验到材料的魅力—材质本身的魅力和思想的魅力。

那天在乔西画廊区走得热了，避到路边小小的一块树荫下，太阳把影子投射到树旁的立石上，原来这是博伊斯当年沿街栽下的树与石，他以现实作为自己的艺术材料，他的社会雕塑的思想就是我脚下的这一



1989年宋晓霞于纽约乔治

宋晓霞60年代生于北京。北京大学古典文学硕士。现为中央美术学院《美术研究》副编审，当代美术批评家。

片荫凉，具体可感。

中国艺术家历来讲究修养，昔人讲“蒙养之功”，今人说“素质”，无外乎此意。身为画家，需要的“素质”很多，最基本的恐怕就是视觉艺术的修养。用眼睛来思维，造型、色彩、材料一样也不能少。中国引进西方美术教育近一个世纪，造型、色彩的教学正在渐成体系，材料却一直没有上得了堂奥。我们习惯地把材料看做是艺术的物质载体，是日常积累起来的技

术技能经验,自然把对材料语言规律的研究放在形而下的位置上。

其实材料的内在性质既是物质的,又是非物质的,端看艺术家的思维及其与之对应的语言是怎样的。

中央美术学院油画系在90年代创办了绘画的材料教学。从普及基础知识,延请巴黎美术学院油画材料技法工作室宾戈斯(Pincas)教授来京讲学,到开办“西方绘画新材料研习班”(由美国旧金山美术学院杰米·莫庚[Jeremy Morgan]、旧金山市立大学艺术系理查德·罗德雷克[Richard Rodrigues]、任敏[Ming Ren]等教授再度来京讲学),是油画系材料教学的第一个阶段。此间,由潘世勋教授开创的技法材料工作室顺利地交接为张元副教授主持的材料表现工作室。更名后的工作室,主张材料与表现并重,传统与现代兼收并蓄。从为油画系各画室、进修班开设旨在发掘材料语言表现可能性的选修课,到1999年首次由工作室主持开办专题研修班,油画系材料教学正处在它的第二个发展阶段。

收在这个集子里的图像和文字,记录了我们绘画材料学科初步积累的教学经验和学术成果,可谓中国油画的材料教学与研究在垦荒时期的第一手珍贵资料。

我尝试着想象过了若干年以后,假设彼时的艺术材料教学与研究已经初具规模与特色,并与当代美术的创作构成开放循环的格局,那时我们会如何评价今日油画系材料表现工作室的工作?

我们不妨以首届材料专题研修班的教学为基础,对材料表现工作室的思路与教学特色略作分析。

素描是学院油画教学的根基,也是我们艺术教学中发展相对成熟的学科。以材料攀援素描,目的不在素描,也不是为了让素描侍奉油画,而是要借助对材料的研习,从既有的造形观念的最根本处调整艺术思维,这才是“素描与材料”专题的题旨。我曾在油画系的陈列室看过材料表现工作室专题研修班的一批“素描”,触目所见首先是画面上竭尽表现之能事的材料与材质,略一定神之后发现,最有意思的还是观察作者们如何调理材料与材料、材料与造形的关系,看他们在材料与素描表现力的冲突与交战中,怎么通融,怎么生变,在对既有的艺术思维转化与突破的过程中积累了哪些经验,能不能从中引出自己的语言来。

把材料教学与研究的基础确立为调整艺术思维,而不是某种特定的材料语言和艺术风格,这是材料表

现工作室教学思路之一。

材料表现工作室的教学思路之二,是对材料系统的认识在本质上不作传统与现代之分,将专题实验建立在开放性研究的基础上。在由古及今流淌不息的艺术史上,以材料为扁舟,无论是沿流溯源,追寻古老的绘画传统,还是乘风而行,顺逐当代艺术的飞流,都在同一条江上。根据国内油画教学的现状,材料表现工作室的研究课题目前围绕架上绘画展开,以探究材料的品质与运用技术作为切入点,增长对油画文化传统的认识 and 材料表现“质”的研究。他们选取的三个专题,上穷欧洲绘画源头,下及20世纪绘画的新材料,让人不得不为他们吞吐古今的气魄和刻苦试验的精神所动。

虽然私下里我也难免生出一些疑惑,比如没有博物馆的欧洲绘画藏品帮着“养眼”,辅助教学,只能通过分析材料的性质和运用的技术,对照以零星的印刷品,我们能在怎样的程度上追踪欧洲古老传统的绘画思维?再比如,这种以材料为主要绘画手段组织的专题教学,在现有的学院体制下究竟可以包容多少材料艺术的观念,能否与当代艺术互通消息?还有一个问题:以材质的特色与表现力作为艺术创作的重要形式,会给中国美术教育传统带来什么样的挑战和机遇?

由于国内在艺术材料和材料艺术领域的基础相当薄弱,材料表现工作室必须得用较大的力量介绍和引进目前中国画家尚不太熟悉的绘画媒介,引导研修班学员认识欧洲绘画和现代绘画材料语言的发展规律及其文化渊源。面对这一需要几代人积累实现的艰巨课题,材料表现工作室采取了基础材料知识教学与创作有机结合的方式。在对绘画材料的表现美感和品质特性进行研究性教学的过程里,注重为学员培养和发展自己的艺术语言提供研究实验的条件;而在后期创作实践中,倡导大家将个性化艺术语言的探索建立在对画材品质表现力的理解、选择、判断等综合运用能力的基础上,在对材料语言规律的研究中完善自己的艺术语言。

首届研修班为期一年的试验,呈现了材料语言研究所激发的创作热情。在国内油画材料教学迈出的这一步里,蕴藉着一句老话:精神穿透材料而存在。

二〇〇〇年元月