

绘画材料与技术教育丛书

个案观察
名家讲坛

绘画材料

胡伟 著

的表现艺术

——中央美术学院中国画系胡伟工作室个案观察

● 黑龙江美术出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

绘画材料的表现艺术 / 胡伟著. — 哈尔滨: 黑龙江美术出版社, 2001.3

ISBN 7-5318-0899-4

I. 材… II. 胡… III. 中国画—技法 (美术)
IV. J212

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2001) 第 11149 号

绘画材料的表现艺术

胡 伟 著

责任编辑: 张羽龙

装帧设计: 朱 阔 于红颖

版式设计: 张 楠

出版发行: 黑龙江美术出版社

社 址: (哈尔滨市道里区安定街 225 号)

邮 编: 150016

印 刷: 辽宁美术印刷厂

开 本: 889 × 1194 1/16

印 张: 10

印 数: 1-5000

版 次: 2001 年 4 月第 1 版

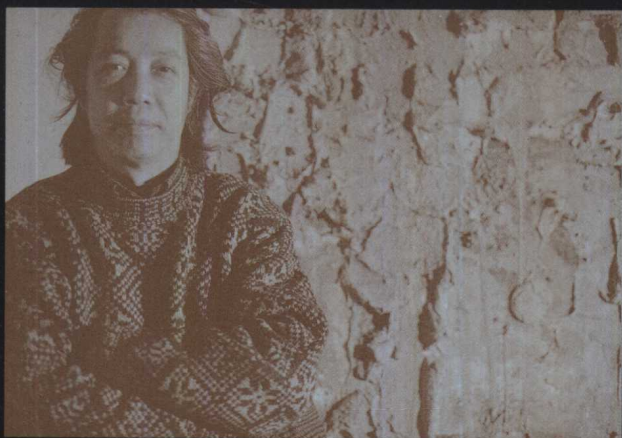
印 次: 2001 年 4 月第 1 次印刷

ISBN 7-5318-0899-4/J · 900

定价: 62.00 元



摄于胡伟工作室



艺术简历

胡伟

- 1957 年生于山东济南。
- 1982 年毕业于中央美术学院中国画系、留校任教。
- 1985 年作品获国际青年年美展金质奖。
- 1988 年公派赴日，随东京艺术大学校长平山郁夫教授从事中日美术比较研究。
- 1991 年获东京艺术大学美术硕士学位。
- 1993 年应邀出席第二十届世界艺术代表大会(波士顿)。
- 1995 年作为联合国成立五十周年文化庆典项目，于联合国教科文组织总部(巴黎)举办“胡伟展”。
- 1996 年获东京艺术大学美术博士学位。
- 1997 年归国，任中央美术学院中国画系胡伟工作室主任、教授。
- 留日及归国以来，除举办个人画展、参加多种形式的艺术联展，还主持了多种类型的艺术活动。日本国家电视台(N.H.K)、读卖电视台、中国中央电视台等新闻媒体都多次专题报导有关情况。

中国绘画的材料与表现讲座

主讲人 / 胡 伟

主持人 / 寒 石

责任编辑：张羽龙
装帧设计：朱 阔 张 楠
封面创意：庄庆方

封面作品提供 / 胡 伟

绘画材料与技术教育丛书

名家讲坛

主持人 寒 石

中国绘画的材料与表现

主讲人 胡 伟

绘画材料 的 表现艺术

——中央美术学院中国画系胡伟工作室个案观察

● 胡 伟 著



黑龙江美术出版社



胡伟作品局部

采炼之途

范迪安（中央美术学院 副院长）

跨世纪中央美术学院教学改革的一个重要举措是在各专业实行教授工作室制，以发挥教授在教学中的主导作用，拉开教学主张和教学方法的距离，突出教授的治学特色，以期形成学术上多样化的格局。在中国画系所设立的教授工作室中，胡伟工作室与其他教授工作室有所不同。其他教授工作室在目前主要以教授的风格和所长领域（如山水、花鸟、人物）为特点，胡伟工作室则以绘画材料与技法研究为特点。相对来说，这是中国美术教育中以往长期所缺的一块。在教授工作室建立之前，胡伟先生就以绘画材料与技法为课题展开了教学实践，现在随着建制的明确，胡伟工作室的教学更加有序的展开。这本画集就以图文结合的形式，让人们走进这个工作室。

对材料与技法的重视，是中国画当代发展的一个新的现象，体现了画家对拓宽中国画表现领域的追求。我们知道，80年代的中国画坛讨论的焦点主要是“创新”、“反传统”、“走出传统”这类观念性问题，画家们意欲解决的是突破中国画创作的固有模式，谋求创作思想上的开放与自由，以使中国画与改革时代新的社会文化现实形成表达上的对应。90年代以来，中国画坛在样式多样化的新的基础上，出现了对笔墨语言也即中国画表现力的重视，画家们力求在中国画语言系统中更加深入也更加宽阔地寻找资源，以丰富的表现手段推进中国画的发展。在这种学术思想的趋势中，材料与技法研究成为画坛重视的共性课题。

材料与技法问题浮出水面，实际上本身就是中国画观念的突破。这个意思可以从两方面来看待：首先，对材料与技法的体认是对传统画学“重道轻器”观念的反拨。在中国传统的美感视境中，“无”的价值超越了一切，“形而上”之“道”才是艺术的追求，所谓“得鱼忘筌”、“得意忘言”（庄子）、“意不在画，故得于画”（张彦远）、“不涉理路、不落言筌”（严羽）……几千年一路下来，都将“器”——在绘画上表现为语言形式及材料技法——贬为次要之物。现在画家们认识到，材料与技法作为观念载体的价值是不可忽视的，否则，观念得不到落实与实现。另一方面，在材料与技法范畴上，转变了以往的单一认识。长期以来，“文人画”作为中国画主流的价值地位一以贯之，即便有对材料与技法的重视，也只局限在五代以降的“水墨”一格中，而宋元之前中国绘画传统中极为丰富的工笔重彩语言、特

别是在古代壁画中蕴含的材料与技法精华，远未得以发掘、研究和运用。现在，越来越多的画家认识到，这一部分遗产，是今日中国画表达现代感受十分重要的资源，如若借鉴和发挥得当，将极大地丰富中国画的语言形态与表现力量。

当代艺术问题也就是美术教育面临的问题和需要解决的问题。中央美术学院于90年代中期就开始将材料与技法研究纳入教学。在油画方面，由于外来专家的讲学，早在80年代后期就形成了不小的“技法热”。学院派出教员出国学习，回来后也开设了这方面的专题课程。中国画方面，在胡伟先生从日本东京艺术大学学成归来后，靳尚谊院长随即请他担当起了工作室的筹备任务。这几年来，他为工作室的建设付出了大的心力，在较短的时间内搭起了教学框架，包括教学大纲与内容这类“软件”和教学设备与资料这类“硬件”。国家教育部、学院和中国画系里都为这个工作室的建设提供了一定支持。从中国艺术的发展需要和学院的教学需求合二为一的背景看，胡伟工作室堪称应运而生，正逢其时。

胡伟先生的教学经验得益于他在东京艺大的研究学习和对日本有关古代绘画的修复与保护状况的考察研究。日本绘画受到中国绘画的影响是中日艺术交流历史上众所周知的事实，但日本今天在古代绘画的修复、保护与研究上借助现代技术形成了科学性的体系，并将古代绘画材料与技法研究纳入大学美术教育的状况，则不能不令我们刮目相看。靳院长和我及中国画系多位先生曾先后到日本访问，在东京艺大和设在博物馆内的国立艺术研究所，我们都深深感受到了日本对古代绘画修复与保护的高度重视。那种程度几乎可以用“惜古如金”来形容。他们对寺庙和墓室壁画、木制屏风上的彩绘及各种绢本和纸本绘画，都分门别类施以专门的修复与保护技术。对待一块残片犹如对待一个标本，深入地进行病理式研究，反复试验今日材料与当时材料之间的结合，使修复后的作品重现出昔日的光采。在日本，大学教学与博物馆、研究所之间有着密切的联系，材料技法研究与绘画创作之间也有着密切的联系，可以说，构成了一个从古代绘画材料与技法研究、作品的修复、保护到运用材料与技法从事创作的是本绘画“生态链”。

胡伟在日本留学前后达十年之久，对该学科的实际有了深入的钻研，也积累了丰富的经验。这些经验，对于我们的美术教育来说是新鲜的，也是急需的在教学中，他不仅传授在东瀛获得的经验与技术，更重要的

是，他注重打通日本经验与中国古代绘画传统之间的联系，把工作室教学的重点放到对中国古代绘画材料与技法的研究上，以期在中国美术教育中建立起这门晚来的学科。在教学中，他特别注重从三个方面的结合去引导学生。第一是把对材料与技法的认识和对传统艺术中文化内涵的认识结合起来，使学生在思想上贴近传统绘画的内奥，在宽阔的文化视野中观照隐藏在古代艺术经典深处的材料与技法，从而培养起对传统绘画研究的兴趣。第二是把对古代绘画（重点是极为丰富的壁画）现状的分析和对材料与技法的研究结合起来，使学生在技术层面上深入分析材料与技法的特征。这样“务实”的训练让研究实实在在学到了东西，在技法的“过程”中找到贴切的而不是浮泛的感觉。第三是把临摹、实验等研究与创作结合起来，使学生运用多种新的制作手段表现自己的感受，由此画出许多新颖的作品。正是在这种“继承与拓展”的教学思想指导下，学生们犹如进入丰富的矿藏，以极大的兴趣去发现与采炼各色各样的晶石，获得了新的艺术体验，也获得了表现的自由。

胡伟先生是人们所熟悉的画家，80年代初他的一张《李大钊、瞿秋白、萧红》（1985）令画坛赞叹他扎实的造型能力和独特的艺术感觉。他以画家的身份去研究材料与技法，既深入体会，不会掉入“匠气”的泥淖，反之能以艺术的灵气将枯燥的材料与技法演绎成生动的学问。因此，这本画集也是一本著述，胡伟的教学内容就在他与学生的谈论之中，贯穿着丰富的知识和具体的指导，而且娓娓道来，让人如饮香茗，深获启益。他是在东京艺大获得博士学位的第一位中国画家兼学者，从书中他的许多精采见解中，可见他的确有着知识与经验的广与搏。

在中央美术学院临时校园中临时搭建的几间平房，胡伟工作室开展着一个新领域的探索。他请来日本的专家和国内的专家讲学，也请来旅日画家陈文光先生辅助教学，他经常带学生们去考察古代绘画遗存，并和学生们一起研制各种颜料一起搞创作。也就在那个堆满瓶瓶罐罐犹如实验室的空间里，产生了一批批美丽的图画，现在，就呈示在读者的面前。

是为序。

2001年元月于中央美术学院

目 录

■ 采炼之途 / 序	范迪安 3
继承与拓展 / 课堂笔记	胡伟 6
胡伟（工作室主任）作品	19
陈文光（客籍教师）作品	51
胡伟工作室学生作品	73
社会实践	113
田黎明（聘请教师）作品	121
王书杰（聘请教师）作品	137
胡伟工作室艺术研究探访	143

继承与拓展

课堂笔记

胡伟:

今天讲的是继承与拓展的问题,看上去是老生常谈,其实这是一个始终没有解决好的大课题。首先,继承什么,怎样来继承?只有解决好这个问题,才谈得到拓展与借鉴。中国有五千年的文明,我们要在这个宝库中,寻找和发现对今天的艺术创造最有启发,最有帮助的东西来实现传统的拓展并为国外文化艺术的广泛借鉴树立起座标。

我们这个班入校,恰逢美院实行导师工作室制,虽然我们聘请了更多的教员来授课,但工作室的教学方针并没有改变——从研究绘画材料的角度上切入,探讨中国绘画的当代艺术表现。

因此,中国画系现有的专业画种都包含在我们的研究范围之内,无论山水、花鸟、人物、工笔或写意,传统的或当代的,都可以做为我们的研究对象或参照物。学生也可以根据自己的愿望侧重于一个方面的研究。从这一点上来讲,工作室的性质区别于国外一些美术院校类似的专业设置(比如东京艺术大学油画系材料技法工作室仅作为油画系教学的补充,开展一些专项或专题研究)。

工作室的教学内容大致可以分做两块:古典美术研究与当代艺术研究。在课程设置上有基础材料技法与综合材料表现等教学形式。

古典美术研究包含的内容很多,主要是对传统绘画材料和表现方法的归纳与整理,这是材料技法研究的基础。通过这项研究,大家可以感受到传统绘画中的很多材料技法内容还有待继承、发掘和拓展,传统中很多可以引导和启发当代艺术表现的东西还没有被认识和利用。还有许多艺术表现形式没有被纳入到“中国画”的表现范畴中来,中国绘画研究的幅面展开的还远远不够。新生入学后的第一堂课就安排了西北艺术实践,正是要通过对古代壁画现状考察使大家对这个问题有个初步的认识。

当代艺术研究首先要解决观念问题,观念不更新,工作室推行的一系列教学实践就无法开展。我们应该站在一个新的视角上看待和认识传统,在新的理念上形成继承与拓展。艺术的含量在于包容,只有在容量达到足够的程度,古典与当代才可能形式对接,艺术的内涵才能扩延。艺术要繁荣,不同艺术形成乃至技法就要有其共存的环境,共存体越多,则越繁荣。如果这样去看问题,视点就高了,看到的东西也就多了。历史的和当代的,东方的或西方的,都可以纳入到研究范围之内。

材料技法研究应该有主动性,所谓主动,可以理解为在一种感情需要的驱动下,渴望获得适当的材料来表现你的艺术冲动,也可能是在某种材料或生活中的综合材料形成的美感现象的刺激和启发下产生的创作欲望。这样的技法表现往往都比较生动自然。

西方的艺术教育提倡这种主动的学习方式,强调“材料、制作与表现”。也就是说,可以是材料引发艺术冲动,或者是在产生一种艺术构想后,去发现和选择材料,由材料启发表现方法,经过“制作”——材料与表现方法的重复沟通,最后形成艺术表现。所以这个过程也可以解释为由材料引发的“体验与创造”。把发现和选择材料放在首位,目的也正是启发和调动学生在艺术表现上的主动性,不设条条框框,给学生留出足够的发展空间,自由地去想象、发现和选择,然后指导他们把这些材料合理的应用在艺术创作中,表现出他们所追求的艺术效果。教员的责任是在学生对材料和表现方法都有了比较深入的体验之后,引导和帮助学生把握两者的关系,顺畅的完成艺术表现。应该说,这是比较符合当代艺术规律的一种教育方式。

我初到日本的时候,还不太习惯这种学习方式,经常是上了几天课还没有见到先生的影子,后来才知道,你要去请。你不去请,他会认为不需他,你没有若恼,没有问题,也就不来麻烦你。如果你有若恼,搞不下去了,请他来课堂,他就会帮助你分析,必要的话,还会提出一些建议。

当代艺术教育就应该是在启发学生自主的艺术创造性的前提下去考虑教学,我们搞的不是美术师范教育,应该培养学生在学习上的主动意识,树立“创造”的观念。

我们的情形就不同了,中国绘画的种种技法经过几百甚至上千年的演练,形成一套套规范化的表现方法,人们习惯称做程式化表现。因此有人认为,如果改变或否定了这种程式化的技法形象,中国绘画的美学特征也将随之改变并可能紊乱或中止这种样态的传递功能。也有人认为,欧洲如果有这样的定法,就不会有马蒂斯或毕加索,更不会有当代诸流派,任何技法形式都应该随时代而发展,因理念不同,表现对象不同,画家的

情感需要不同而变化,它不可能是静止不变的。十八描等等一些传统技法作为学习中国画的入门手段是可以的,但若把它弄成一个框框,不管什么对象都往里套,也就失去了传统的意义。这是一个十分复杂的学术问题,也是中国画发展的核心问题。我觉得,在现阶段的中国绘画教学上,不妨采用“双轨并行”的办法:在学习和继承传统的同时,鼓励学生勇于拓展,广收博取,使艺术语言更加丰富,以适应多种层面的当代艺术表现。

这就要求我们在接受传统技法的同时,建立起一个座标,一个属于自己的座标。它可以上下左右移动,指向遥远的过去和未来,融通东方与西方。在对我们的传统和国际文化艺术有了比较多的了解之后,或许你会发现,人类的文化艺术有很多共通点,在艺术发生和发展的过程中所形成的国际化因素有些是艺术规律所至,有些则是由于交流而产生的。愈是走得远看得多,愈能感受到古代与当代,东方与西方的联系,当我面对欧洲古代遗迹和古典作品时,常有似曾相识的感觉,在这异样的表像的背后,好像涌动着一般沟通的气流,一个多世纪以来东西方艺术的对话成为艺术家们共同关心的命题。

民族文化之间有个性就会有共性,应该大胆的承认这些历史和现实,不要认为有些东西唯我独尊,而另一些东西一定与我们格格不入。欧洲湿壁画的“槽线”与现藏故宫博物院的元代壁画《七佛说法图》的槽线如出一辙,而西方古典宗教画的箔技法与中国传统技法又何其相似!

我们应该养成历史和客观的看待传统与当代,东方与西方文化的习惯,认识东方与西方造型观念之间早就存在着的契合与相互影响,尝试着在与国粹主义不同的方向上,架起一座新的桥梁。

搞艺术应该有宽容心。在学习阶段,不要急于去否定什么,应该看到历史上发生过的艺术现象或形态都有它的道理,如果某种形式不能顺应时代或不能满足人们的审美需要自然会遭冷落甚至被淘汰。一些艺术环境比较宽松的国家,往往会形成这样一种“自然流程”。大家都在做自己想做的事,不断有新生事物出现,你如不喜欢,不去理睬它就是了。你搞你的,我做我的,很少分个你低我高,你错我对。事实上,艺术存在绝对真理吗?因此我们就没有必要人为的、有意识的把古典与当代、东方或西方分离开来,心态放宽一点,态度客观一点,少生烦恼。

艺术发生和发展的动力是创造,没有创造力的艺术行为当然不会有活力,也不会有生命力,更不会打动人。走得地方越多,看得东西越多,就越明白这个道理。创造是不会凭空发生的,它需要一个基盘,这个基盘就是所谓的传统。对于创造而言,绝对的时髦与绝对的陈旧都是不存在的。如果把一个民族的艺术的发展的比做一个转动的轮盘,那么传统则是它的轴心,亦即审美原点。这个轮盘在不停地转动和轮回;转动了一圈之后,又回到了原点,不同的是,再次回到原点之后,已经不是原先的形式结构。如果再转动一圈,它将再次变化。可以肯定的是,这个原点将会永远存在,因为它是民族审美意识的根和源。很多文化发达的国家经历了那么多的文化批判,但最终都没有离开过这个轴心。我们不应该仅仅是站在那些已经形成的固有形态上看待历史的文化遗产,而是把历史的轴轮重新转动起来,在转动中感受更具深意的启示与艺术内涵,我们不必担心学了别人的东西会丢掉自己的传统,应该考虑的是这轮盘是否在转动。“流水不腐,户枢不蠹,”中国绘画应该在运动中保持和更生它的活力。

中国的审美原点是什么?仁者见仁。有人说是“道”,有人说是“气”或“无”……,于是才会有“大象无形”、“浑化无迹”与“气概成章”这样一些个理念说词。其实,中国的思想都离不开一个“博”字,都在讲含量,“容天下万物”。这些包含在传统文化中的抽象意识具有极大的包容性,中华思想的伟大亦在于此,它涵盖了太多的内容,有些东西看不见也摸不着,你只能体会它的精神。它像一株大树,不断地生出小的枝杈,很多人只看到小枝或树叶,对于树干却视而不见,更不要说那深植于土壤中的根脉了。五千年中国文化积淀出来的精神财富至今重重的捶打和振撼着我们的心,像那体量庞大的商周青铜器给予人类的感悟早已超越了时代的线界。这绝不是仅靠课堂上的几节课可以弄得懂的,于文化艺术,无论古典和当代、东方或西方,我们都应该广泛接触,积累的知识多了,才不会少见多怪,才不会盲目照搬也不会盲目否定。所以我们提倡学生既要体验传统文化的精神,又要立足于当代,厚积薄发。

九五年我在巴黎办展,开幕式后老朋友们聚在一起喝茶聊天。有位老同学热衷于行

为和装置艺术，我问他对巴黎的艺术状况有什么感受，他说：“凡是挂在绳子上东西（绘画）我全烦……。”另有一位朋友在谈到抽象画时说：“……（做画时）你得自己先忍住别笑。”看，多么极端两种感受！

工作室的教学目标是引导你们接受新观念，从新看待和认识传统材料技法。材料的表现没有成法，没有止境它因人而异，因表现意图而异，具有无限的可能性。不从古法的套路里走出来，种种的可能性仍将被封存。今天的艺术家，无论思想感情、价值观念或信仰，与前人都不可能类同，就会产生新的艺术语言，需要新的材料技法表现，这是很正常的。很多人只追求绘画形式上的变化而忽略了中国绘画发展中的一个重要因素，那就是材料的时代性格，一种材料无论如何具有特点，它终究是表达一个时代的观念或理念的工具。材料同样具有时代的属性。

我们提倡主动的学习方式的另一个意义在于，你们能够把握选择和使用材料的尺度，减少学习上的被动和盲目性。

新生往往会有这种情况，来到工作室之后，见到什么都感觉新鲜，学习热情很高，搞创作时恨不得把所有的材料都用进去，技法更是五花八门——作品支离破碎。作为一个学习阶段，这种情况是难免也是正常的，但当研究进入到比较深入的阶段，就应该对学习过的材料技法的特点和作用有所认识。一幅作品，并不一定是使用材料和技法越多越好，要看这些工具材料和表现方法与你的发想是否一致，有没有使用它的必要。说到底，材料只是一种工具，要使用得当。

东京艺术大学油画系一位教授，办展览的题目从来都是“蓝=蓝”，一个题目一块蓝颜色画到去世。毕加索等人也有过所谓“蓝色时期”或“粉红色时期”。因为在这个阶段，这儿块颜色或色调最能贴近他的感情，最能满足他的情感需要。

对于材料的追求和表现是永无止境的，随着一种材料的长期使用，对它的性能特点和审美特征都会有新的体验和认识，传统材料技法的定义也不是一成不变的。比如说中国水墨画历来提倡“墨分五色”，讲究行笔过程中的墨色变化，但李苦禅先生晚年经常是先把研好的墨兑水调匀后再画到宣纸上去，形成苦老独特的艺术风格。李可染先生也讲“笔墨当随时代”。

当然，这是一种比较高的艺术境界，要有相当的体验和积累才能做得到。

材料技法的研究没有起点也没有终点，只有不断的发现新材料，才能有新的表现方法和新的绘画形式。所以，在学校学习的这段时间，主要是解决艺术观点、艺术追求和艺术道路的问题。技法，是随着不同时期的感情需要而不断变化的。对传统中国绘画材料技法的理解和认识，也会随着你的艺术追求，接触的文化形式以及观念的变化而改变。艺术是在不断的发生和发展，发生在什么时期，就会在这个阶段上形成你的风格。这种风格是感情的寄托，是你对材料工具和表现方法的追求和体验，自我满足的记录。就像一本日记，今天写了些东西，明天还是白纸一张。

工作室的教学坚持一个方针：因人施教。因为我们现在招收的学生情况各异，在校学习期限也不相同。象邵红将和沈叔平已经在敦煌研究院专门从事壁画研究十几、二十几年，其他人大多是各地美术院校的教师，都有相当的专业基础，有自己的一套方法和观点，对于这段时间的学习，也都有不同的愿望。因此，就要先摸摸情况，了解每个人的艺术表现特点，擅长什么样的绘画表现方式，什么样的方法对他更合适。通过一段时间的教学，我们教员可以看到张三擅长淡彩，李四擅长重彩，王五擅长水墨或赵六擅长没骨，了解到他与某种材料在情感上的联系和独特的表达方式。根据不同人的不同情况，考虑怎样做才能更好地调动出他在艺术表现上的特质和潜能。所以工作室的教学分做两个阶段，第一个阶段是对传统绘画各种形式、材料与技法做一个宽泛的学习和了解，对国外相关技法材料进行一下体验。第二阶段要求把这些一般性的学习体会运用到创作中去，结合综合材料表现的专题研究展开中国绘画当代艺术表现的探索。最终要求每位同学在一个表现形式上有相当的体验和心得。这样，教学就有针对性，使大家既能对我们的研究内容有全面的了解和认识，又能够在某一个方面深入进去，有比较大的收获。

学习的方式有两种：对于同等学历班、主要课程班以及助教进修班等学制在两年以内的学生，安排他们尽可能的多接触一些先生和技法形式。因此本学期我们聘请了具有多种专长的教员来授课。学生在广泛接触这些材料与技法的过程中，根据自己的需要有

选择的侧重一或两个内容就很有收获了。学习结束回到原单位之后,可以沿着这个研究方向继续发展。这种类型的学生在校期间的主要任务是寻找发展方向确立追求目标,完成观点与技术形式的更新与改造,为今后的艺术发展铺垫出一条路子,建造一个发展平台。

研究生班的学习时间较长(像史建红已经在工作室学习过两年,一些基础问题已经解决),经历过这种较全面的学习之后,还可以有时间有机会深化某种单项研究,可以把原先掌握的东西暂时放在一边,重点解决新课题。

当时机成熟,工作室将考虑更加灵活的教学方式,给学生更大的空间。

材料的表现有一定的偶然性,每个人对一种材料的理解和感受都不同,表现出来的效果也就不同,小吴烧的箔我们可能就烧不出来,他对箔的认识和表现很有个性。其他同学的技法表现也都很有特点,这就说明我们的教学是有成绩的。如果大家用的是同样的方法,效果又都类似,那就不正常了。

古典美术研究与当代艺术研究有时又是交叉进行的。因为这两个研究内容在相互作用,你中有我我中有你,很难严格区分开来。

当代艺术研究是工作室教学的主干,它是以古典美术研究为基础,通过拓展一些传统内容并借鉴国外相关研究成果开展起来的综合性研究课题。

对于国外相关材料技法的研究,应该有一个明确的认识,哪些内容是中国传统的材料技法中拓展出来的,哪些内容符合中国画发展的需要,我们要把它借鉴和融合进来,日本绘画中使用的合成、新岩、水干等颜料以及麻布和胶,都是在中国传统材料的基础上发展起来的。日本箔的种类很多,除了我们传统绘画中使用过的金银箔,还有青、赤贝、黑箔等几十个品种,也是在我们的“传统”中拓展出去的,使用起来非常方便,能够满足很多技法表现上的需要。

通过对传统材料技法的归纳与整理以及材料技法拓展的艺术实践,通过对国外相关材料技法的借鉴与融合,丰富我们的技法表现。我们工作室使用的人工岩颜料,就是借鉴日本“新岩”、“合成”等高温结晶人工颜料的制作工艺研制出来的。“叠绘”的画法也受到日本画技法的启发。其实,这种方法表现出来的画面效果,在中国古代壁画的状态上随处可见,而我们对于古代壁画中这种历史形成的美感效果的认识和理解一定程度上也受到“叠绘”这种表现形式的启发。壁画支持体(墙体)上面作为基础层的白土,就很像日本画蛤粉打底的做法,基础层上的颜料层、腐化层与浮尘层的叠置与交融,从效果上来讲,也起到这样一种作用。

矿物颜料的美感往往体现在这种丰富的材料环境之中,因为这种颜料的“发色”要具备三个条件。1、要有一种或几种颜料托底,成为它的“发色载体”。2、胶的浓度与稀释适度。3、技法表现得当。传统工笔重彩画因缺少这些表现而呆板僵滞。我们的研究就是要在技法表现中体验材料的最佳状态,不能为古法所累。一切对我们的研究有帮助的东西都可以参照和借鉴。

没有色彩表现上横与纵的传递关系,再好的颜料都不能成为“色彩”。搞西画的人讲中国画只有颜料没有“颜色”,这种说法不乏偏见,但也不是空穴来风,很多中国画家的确不太注重色彩表现。

中国绘画的载体历朝历代都很重视,但仅仅是帛、绢和宣纸这样一些“可登大雅之堂”的材料,因为使用这些材料画出的画具有“书卷气”。时至今日,仍不太注意其它载体的研究,比如墙壁、陶土、石壁、木板或麻布等等。

颜料,传统卷轴绘画中不过石青、石绿、石黄、蛤粉、藤黄、花青和赭石几种,象矿物色中的电解石、青金石、铅白、铅丹,土质颜料中的高岭土(白垩)、红土等颜料,也只有壁画和其它形式的民间彩绘中才被使用。

对传统技法和材料回顾、归纳与整理,将有利于我们更全面,更深入的认识传统,从中发现和选择对你的艺术表现最有针对性最有表现力的内容,对国外相关技法材料的学习和借鉴,将会补充你在艺术表现上的不足;而中西融汇贯通则不仅可以改变艺术表现的美感形象,更能启发你的艺术发想,改变艺术观念。他山之石,可以攻玉。

所以说,全面的研究和继承传统是发扬传统的前提,也是借鉴西方当代艺术的前提。因此我在研究生的学习目录中要求他们创造性的继承传统。

没有这种认识,不树立起这样的观念,很多东西就看不进去,即便学了,也不会踏实,也不自信。我去日本留学之前立的题目是中日美术比较研究,其中包括材料技法方面的比较与对照。这个题目很不好做,因为如果站在比较的角度上,就应该明确主体与参照物,显然,在这个方面,我们已经失去主体地位。多少年来,中国画家不约而同的都使用起锡管颜料,这种代用品的泛滥使中国美术近两千年来以天然矿物颜料为核心的颜料技法体系彻底崩溃。这一悲哀现实给当代中国绘画带来的困惑和尴尬局面至今仍不能使一些人觉悟。

我们的古代曾经辉煌过,但很多宝贵的财富并没有继承下来。日本画使用的主要颜料即矿物颜料,当它与中国的历史文明一起漂洋过海,传到日本之后,不仅保留至今,而且得到发展。矿物颜料的表现特长在它的发祥地中国却没有得到应有的继承和发扬,使我们不得不回过头来去向我们过去的学生请教,这是多么令人扼腕叹息却又必须正视的事实!

因此,我们现在就不必先套一个什么框框,讨论什么是中国画,什么不是中国画。应该对传统材料做一番整理,归纳出天然矿物、土质和植物颜料的品类,研究它们在艺术表现上的特征和优长,以及材料本身的美感特性。归纳出传统绘画中箔的使用方法,各类绘画载体的材质和肌理特征。分门别类的排一下队,然后考虑如何来拓展,怎样才能把这些拓展出的内容融入到当代艺术表现的材料体系之中。现在我们工作室的同学都可以很自由的拓展这些材料,可以把石青石绿转变成几百个品种,可以根据需要烧出各种感觉的箔并以各种方法灵活地运用到创作中,可以运用科学手段,自己制作人工岩石并制作成各种色相、目数的人工颜料。这就是收获。有了这些材料技法研究的基础能力,将来的综合研究和个人艺术风格的形成就有了条件和可能。

我们拓展传统的绘画材料,借鉴国外的相关成果,并不是要向国外看齐,并不是模仿油画或其它画种。中国传统绘画材料,无论采用什么样的方法来拓展,依然可以保持它独特的绘画材料特征。

绘画材料毕竟是为绘画创作服务的,中国绘画材料脱离不开中国绘画的艺术表现规律,否则,它的艺术形象就会模糊,表现力就会减弱。正确准确的认识和理解中国绘画材料的表现特长和审美特征,将有助于把握材料和表现方法在艺术创作中的优势,作品自然就有特点,有独特的美感形象。

创造性的继承和拓展传统应该体现在两个方面,精神内容和材料技法内容。

从传统的观点和方法上来讲,中国绘画不太强调对画面形象物理因素的表现而提倡把物理结构转变为形式结构、笔墨结构,形成了一整套的方法。这种艺术表现形式在传统山水、花鸟画中尤为明显。把鱼画在白纸上,白纸就成为鱼的生存空间。这种“计白当黑”的手法暗示给人们。存在,它是心理上的存在而非物理存在。这就不像十九世纪前西方油画那样客观的表现对象。这种心理与物理的双重存在,是中国绘画的一个表现特典,是中国画当代研究不可忽略的重要内容。

程式化表现的在相当长的一段历史时期中,是贯穿在中国绘画艺术中的主线。于是,才会有各种皴法和描法。画竹子才会有“个字”、“父字”、“高空飞燕”、画兰花才会有“一笔起、二笔交凤眼”这样一些程式化的表现方法。这种表现的最大特点是从生活中来,到形式中去,而不甚讲求对生活形态的还原。它把从生活中采撷到的形象以非生活化的方式改变一下,形成理想化的艺术形象。对传统做过深入的研究之后我们看到,在水墨画领域材料技法与艺术表现上的精神内容被牢牢地连接在一起。应该看到,它既是财富,也可能成为负担。传统技法应该是当代艺术表现的动力和资源,而不应成为阻碍艺术发展的条条框框,更不能成为僵化的公式和教条。我们今天的研究正是要在继承的基础上赋予它新的生命力和时代精神。

张彦:

我理解胡老师所谈的几点是说明中国绘画传统的审美意识和艺术表现方式在延续的同时会自然发生形态转变,这是历史的必然。胡老师本人的作品无论是具象或抽象,我认为都是以中国绘画的艺术表现理念作为主体意识,讲究浑化开合与整体韵势,这是我最大的感触。虽然胡老师使用的材料工具品种很多,有中国的也有外国的,有传统的也有“现代”的,但在理念上还是在画中国画,这是一种意境上的东西。

我来工作室之前跟大家一样,只想到要来学习材料,因为那个时候叫做材料技法工作室。后来胡老师谈到学习的目的与方法以及将来每个人的发展方向等问题,很受触动。我们在这里不光是学习一些材料和使用方法,要有精神与物质两个方面的心得与收获。通过对传统和当代、中国和外国各种材料技法的学习,选择或者说寻找适合自己发展的方法,探寻自己的发展方向与个体艺术形象形成的手段。像商周时期的青铜器,看起来很美,这种美是在于它传达了一种信息,是它内涵的美,而不单是造形的美和铜质的美。以前我钟情于水墨,在工作室学习一年之后,对水墨的研究更加热衷。因为我感受到今天对水墨的认识已经超越了以往的认识习惯和方式,水、墨以及宣纸或皮纸都冠以新的概念,可以表达我对任何事物的感受而不单单是传统形式的山水花鸟。这次去西北,画了一批水墨,感觉自己的手更加自由了,表现方法更加多样而自如。

吴守峰:

这几年跟着胡老师学材料这个领域里的内容,艺术观念发生了很大的变化,思路开阔了,不再把自己局限在某个区域或某个画种,不拘人物、花鸟、山水的种类,力争把研究得面放的更宽一点。在艺术研讨的过程中,我体会到,当了解和掌握了一些材料和技法之后,任何题材都可以表现。应该考虑的是如何去表现,又表现得好,把自己的一种精神状态或情绪化的东西表现出来。就实际操作而言,创作初期的某种无意识或下意识的宣泄所获得的比较轻松的画面效果,给接下来的制作和表现留下了很大的空间,一个非常自由宽松的空间,有利于把握每个过程的艺术效果,这也算是我的一点创作体会。

胡伟:

我接一下小吴的话。中国绘画材料技法研究的幅面应该是非常宽阔的,严格的讲,在西方油画传入中国之前的各种绘画形式或美术遗存都应该是中国绘画材料技法研究的对象。只不过有些的内容对于今天研究直接一些,有的间接一些,都能够给予我们一些启示。日本在明治维新之前,也就是西方油画传入日本之前,并没有“日本画”这个名词,只有像“狩野派”“大和绘”等等这样一些流派。西画传入日本之后,为区别于西画并高扬民族精神,才使用了“日本画”这个称呼。“中国画”或“国画”这一概念的形成,大概也是为与西画对应或相区别。由于近代的中国绘画以卷轴画作为主流,“国画”也就成为卷轴画的代名词。正由于此,几乎任何形式的中国绘画的革新都受到了这个框框的钳制。这个紧箍咒不拿掉,我们只能在一个圈子里打转。在艺术形式多样化和艺术环境越来越宽松的今天,中国画的概念已经在改变,人们尝试着从传统的习惯中走出来,展开视角,使中国画进入到更加宽阔的表现领域,它已经不是局限在传统规范上、被限定在一个僵化了的框框里的改革,而开始向周边融动,呈现出生机。各种实验性探索已经使人们认识到中国画在多种表现形式上的可能性。由材料着手探讨中国画的当代艺术表现已经成为越来越普遍的认识。

如果把徐悲鸿等人的艺术对二十世纪四、五十年代中国画坛的影响看作是中国画变新的第一次浪潮,那么五十年代之后全盘苏化的基础教学给中国画的造型观念带来的深刻影响就可以说是第二次浪潮,而八十年代中期以后的中国画在多种表现形式上的探索又成为第三次浪潮。

作为绘画形态的变革潮流,第三次浪潮体现了更加纯粹的艺术功能,更加活跃的动态和明确的理念。这种联系传统精神与技法来对照和吸纳西方艺术表现的追求和探索,成为中国画界广泛的课题。

从国际范围来看,今天的艺术环境是一个融动的结构,也就是说,画种与画种之间的界限在逐渐模糊,形成两极或多极的空间,人们从一种模式中走出来,在这个新生和自由的空間里体验着新的理念。两极之间的空间是辽阔的,这里存在着无限的可能性。中国画是顺应这一潮流还是止足不前,再次反映了不同的观点和态度。

材料,作为这种艺术实践的媒介,显示了它更加重要的作用和地位。以东京艺术大学为例,在当代艺术教育的新概念,新理念的驱动下,“画”的概念在拓宽,油画科由传统架上绘画这种单一的表现形式走向多种样态,甚至从画布上走下来与雕塑材料形成嫁接,电脑、设计等工具材料都进入到油画创作。在这个潮流中,绘画材料作为艺术表现前提条件的观念已经不再存在争议。与五、六十年代以日本画材料为契机的日本美术革新风潮的不同之处在于,绘画材料虽然同样作为艺术表现的前提条件,甚至艺术构思

在诸多表现范畴内受启发于材料并根据材料的特性而发展,但“绘画材料”的定义却发生了变化。与西方当代美术的状态极为相似的是,人们日常生活能够接触到的物质、甚至生活用品,都可能成为艺术创作的原材料或构思的刺激源,使材料的概念拓展至无限,观念与工具材料的对话形成了前所未有的活力。

从这种角度来看,中国画的教学就不应该被看做是一种孤立的存在。油画、版画、雕塑、设计以及摄影与多媒体等各学科的教学动态乃至技法与材料都应该引起我们的关注。

历史上绘画形式和美感形式很多,我们不要把自己关在这扇大门之外,我们的研究不仅仅要局限在工笔画或水墨画这样一个范围。因此,尽管你们的学习任务很重,去年还是安排汤池老师搞了一些专题讲座,系统的分析了史前文化的艺术特征,青铜器的美学价值与象征意义等等一些很多人看来与中国画没有直接关联的内容。这样做的目的绝不是为你们补习美术史常识。我们的角度不同,我们要在这些“人们司空见惯的东西”里发现和挖掘出新的“美”,体验到这些古代美术作品从形式美感到精神内涵与当代艺术表现的契合点,文化形态上的传递方式以及与今天的材料与表现上的某种感情联系。

创造性的继承传统也就是通过对传统的整理与归纳,认为哪些部分对你有帮助有启发,把它拿过来或者还要经过拓展,融入你的艺术创作之中,比如我们刚才讲到的天然矿物质颜料的继承与拓展。

通过对传统的归纳和整理,把历史上各个时期,各种形式,不同区域的美术遗存分析一下,就能够有所收获。就可以了解到克孜尔、敦煌壁画与西安、石家庄的墓室壁画以及严山寺的寺观壁画的区別是什么。支持体构造有何不同,颜料的使用与表现有何不同,现状形成有何不同。了解到传统卷轴工笔画中没有使用过的颜料和方法。你对这些技法材料中哪些东西感兴趣,又如何能够把这些材料和方法揉进自己的创作。

比如李艺华想重点发展工笔画法,现在工笔画的技法主要是传统卷轴画的分染和罩染,而传统中还有哪些材料技法对你有启发,都可以尝试着融入你现在的方法中去,丰富你的表现手法。

刚才讲的是古典美术研究的目的和意义,简单归纳一下,就是要通过对传统材料技法的研究来重新认识传统,使你们现有的方法和观点发生变化,带给你对新的材料与新的表现方法的追求,使艺术表现的幅面更宽。

史建红:

学习一种东西需要走到极致,有的中国画家从初学到成家一直在学传统,一直在积累,只使用毛笔、宣纸和墨这些很单纯的工具材料,所以在表达情感上比较畅快。我们现在学习综合材料,最初实验性比较强,因为要先体验和感受一些东西,一时很难得心应手。经过一段实践之后,当具备了一定的技术积累,就能够从这些材料和技法中找出一些与我们的感情最贴近的内容,反复实践应用自如之后,同样也能够像水墨画那样把自己的思想感情顺利地表达出来,我是这样认识的。

石东玉:

在工作室学习了一段时间以后,我们几个老同学都摸索到了一些方法。我现在的画法就比较“麻烦”,不像传统的国画,只要有笔、墨、宣纸就可以画了。又不像油画,挤出颜料就可以用,比较方便。这种画法必须自己矾纸、绷板、熬胶,要做很多准备工作。而且每种颜料都要现调,胶的厚薄,用水的多少都要根据画面的需要相机而动。我的这种方法,就是胡老师刚才说的那种“叠绘”法。画第一步,不知道下一步会是什么效果,画面最后的效果是想象不出来的。再比如箔的使用,也要根据不同的需要,矿物颜料粗细不同,效果也就不同,不同的箔用什么样的颜料托底,箔又该如何处理,箔的上面又应该用什么颜料罩等等,涉及的技法内容很多。现在自己感觉已经初步掌握了大家戏称“翠”的技法,这种方法画出来的东西很耐看,内容很丰富,也比较符合多数人的欣赏习惯,但有时感觉比较紧。我想画些比较松动的画,又苦于无方,所以最近比较苦恼。

胡伟:

这就是收获。想追求一种表现方法时,不知道该怎么去做,就会去做各种尝试。尤其像你这种情况,经过几年的努力,好容易掌握了一种方法,现在感觉不满足,正说明你在进步,你还在不断地探索和进取。没有这种苦恼,就没有挑战,那就是在重复过去,下午重复上午,今天重复昨天。有追求,你就要超越了。