

设计基础: 来自观念的形式

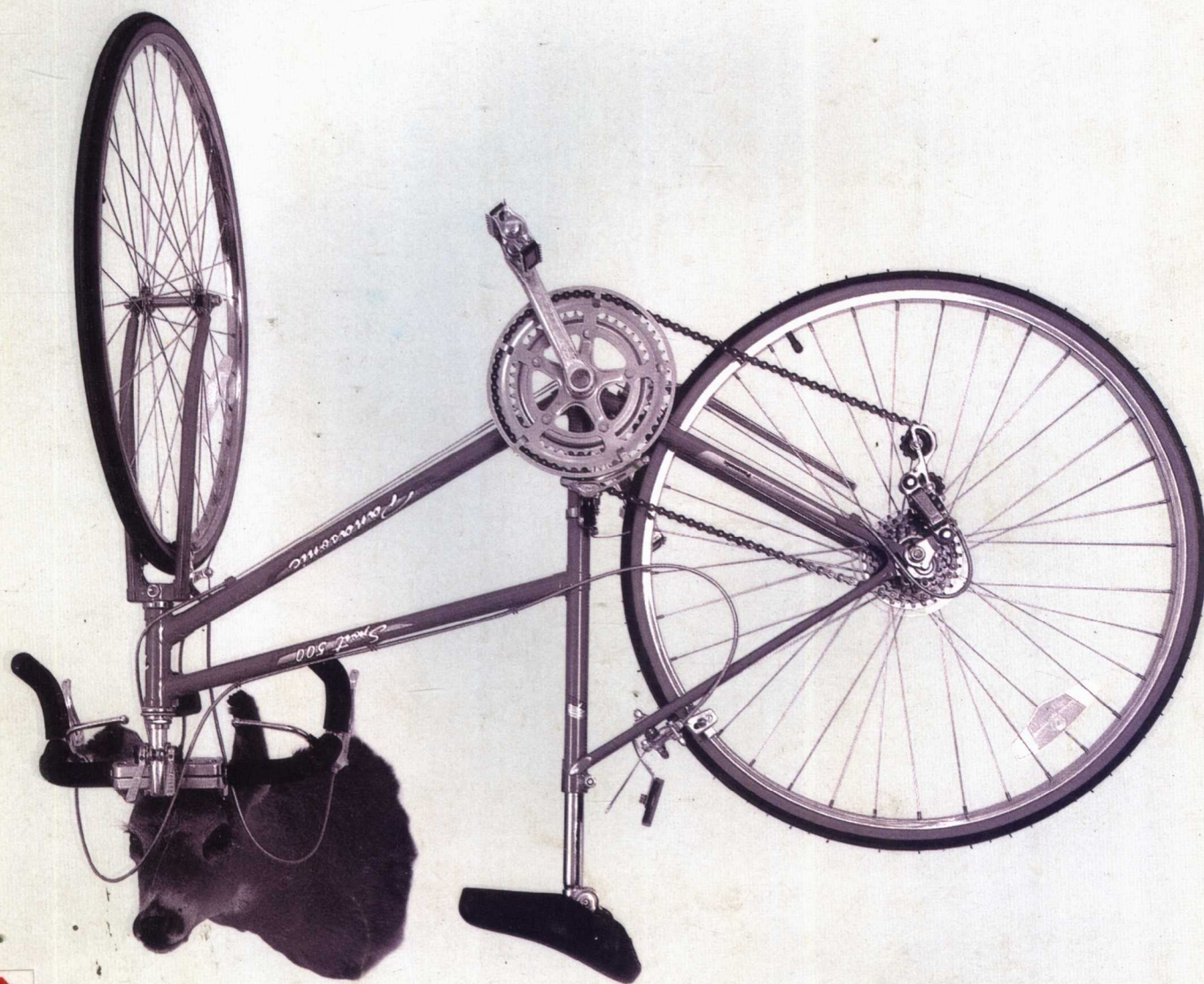
design basics: FORMS FROM THE CONCEPTS

邬烈炎 主编

艺术设计课题实验教学丛书

邬烈炎 编著

江苏美术出版社



邬烈炎

南京艺术学院设计学院教授
美术学博士

80616951931

图书在版编目 (CIP) 数据

设计基础. 来自观念的形式 / 邬烈炎编著. —南京:
江苏美术出版社, 2004.12

(艺术设计实验课题教学丛书)

ISBN 7-5344-1781-3

I. 设... II. 邬... III. 艺术—设计 IV. J06

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2004) 第 066436 号

版面设计 邬烈炎
责任校对 刁海裕
责任审读 钱兴奇
责任监印 吴云芳

艺术设计实验课题教学丛书

——设计基础：来自观念的形式

出版发行 / 江苏美术出版社 (南京中央路 165 号 邮编 210009)

集团地址 / 江苏出版集团 (南京中央路 165 号 邮编 210009)

集团网址 / 凤凰出版传媒网 <http://www.ppm.cn>

经 销 / 江苏省新华书店

制 版 / 南京新华丰制版有限公司

印 刷 / 扬州鑫华印刷有限公司

开 本 / 889 × 1194 1/16

印 张 / 6.25

版 次 / 2004 年 12 月第 1 版 2004 年 12 月第 1 次印刷

印 数 / 1-3 500 册

标准书号 / ISBN 7-5344-1781-3/J · 1717

定 价 / 38.00 元

出品人 / 高 云

营销部 / 南京市中央路 165 号 13 楼

电话 / 83245159

83248515

邮编 / 210009

课题 1 解读：从艺术史的历程看形式的发展 05
表达观念的四种形式类型

课题 2 阅读：朱青生《没有人是艺术家，也没有...》 08
面

课题 3 讨论：主体·作品·接受的变革 20
关于当代艺术的基本形式特征

课题 4 术语：语义的解读 26
关于当代艺术几个专有名词的读书札记

课题 5 手法：隐喻 30
从观念表达到形式生成

课题 6 手法：游戏 32
从形式生成到观念表达

艺术设计课题实验教学丛书 邬烈炎 主编

邬烈炎 编著
江苏美术出版社

设计基础：来自观念的形式

课题 7 参照：文本的快乐 36
罗兰·巴特的零度写作

课题 8 参照：手法的移植与扩大 42
当代音乐、舞蹈、电影、文学的形式碎片

课题 9 系谱：非架上的艺术样式描述 52
当代艺术的形式文本解析

课题 10 案例：曹恺的作品与文字 66
一个当代艺术家的创作文本

课题 11 案例：冲撞与实验 74
迪特·海斯特的教学景观

课题 12 案例：以课程的名义 84
学生习作档案

对任何一门艺术设计课程而言,都存在着两类形态不同的知识内容,即概念原理性的知识与实践过程性的知识。概念原理性知识表达某种研究经验与探索结果,而所谓实践过程性知识,则表达课程内容的探索过程和实施方法,两类知识相互依存,并相互转换。因为任何概念的原理性知识,不论表述与描绘得多么完备,它总是表现为一种过程性、开放性、实验性的存在,是可供操作的,甚至是某种需进一步检验的假设,或需求证的猜想。

教育学家阿普尔(M. W. Apple)称那种排除了过程、排除了事件冲突的课程内容为“非事件”课程。学生在课程知识中如果只接触到那些既成的理性经验——多是一些看似确定无疑的、不存在任何对立和冲突的“客观真理”,并形成对这些概念及原理的确定无疑的态度,那么,这样的教学内容就不可能对能力的培养与创造性思维的发展起到积极的作用。

课题作为课程及教学实施的主要方式,居于课程的核心地位,没有课题,课程就没有了用以传达信息、表达意义、说明价值的媒介。将课程内容的原理、规则、方法等知识要素转化为可操作的课题,设计成可实施的作业,是课程形态得以呈现的本体方式,是课程内容进一步得以深化的表现形式,也是课程优化的具体途径。在课题中,融合了“教什么”和“怎么教”两个问题。显然,一组课题可以成为课程要旨的聚焦点,所有知识内容方面的课程诉求都被解析为课题中的目标、要求、方法、程序、体裁、技能与效果等,都融入了每一个具体要求与展开细节。

课题问题最终将体现为对作业的设计。从这一视角看,它与理工科专业的实验设计十分相似,即以怎样的作业方式来实现某一学科知识的阐释与意义的确定性。这种课程的可操作性设计,是整个艺术设计教育活动中最具挑战性与趣味性的技术游戏。自包豪斯以来的国外艺术设计课程的发展经验表明,大量的、优秀的课题设计是教学取得成功效果的关键原因之一,正是一系列充满智慧光芒的课题,大大地从内部充实了专业课程。这些课题设计,是理性与感性的精妙融合,在严谨中透射出自由意蕴,它所揭示的是学习内容与范畴、方式与方法、对象与结果的一系列变革,从而形成“学习的革命”。

与此形成强烈对照的是,无设计意识的、贫乏单调而长期重复的课题,已成为中国艺术设计课程的痼疾之一。那些无设计的课题设计已使课程形态严重变形,实际上是架空了课程,并使许多国外引进的课程由于缺乏课题的变化能力和发展能力而显得僵化。实际上,教师在课程中无论有或没有课题的设计意识,都是在以有设计或无设计的课题形式进行课程实施。

课题有多种存在形式:

形式之一,课题可以体现为横跨多门课程的,在一段时期内的某种专业方向、主题意旨与综合性内容,它反映了学科与专业的制度、风格、特点。

形式之二,课题可以反映为课程范畴之内的某个专题内容,由一组相关性作业构成,它是训练方式、方法、资源、内容、程序关系的体现。

形式之三,课题可以是一个单独的作业方式及内容,它直接说明了训练的具体题材、来源、素材、手法、技法等。

课题在课程的实施中也表现为多种方式:它可以是由教师提出的限定性的多种具体条件;也可以是由教师设计出主题、性质、方式等要素后,由学生再次进行题材选择、方法选择、媒介选择等作业设计,并进行作业的完成。

“艺术设计课题实验教学丛书”,并非某一门类具体课程的教材,它不求作为教材的所谓系统性与完整性;并非一门通常概念中的课程,而是以自身课题的方式与内容,建构起具有交叉性的可操作的知识模块;也不是一份完整的教学大纲,而是着眼于课题本体的作业功能,在自由的结构中呈现学习与研究的价值,而不受程序、进度、课时的限制。丛书以一系列主题作为构成单位,而每本书也以一系列的相关性课题作为发展线索。丛书直接以第一手的课题呈现在学习者、教学者的面前,以真实可感的实验展开,探索艺术设计的思维、语言、逻辑、形式。它迫寻着如下的目标,并企望将这些目标的实现视为丛书的特点,即实验性、操作性、过程性、趣味性、示范性、交叉性等。

实验性:作为一种积极的实验,它强化了课题意识,在吸收国外课程理念、课程内容的基础上,探索课题设计方法的课程学理与多维视角,尤其是讲究课题资源、方式的多元性,课题切入点的独特视角,课题的理性色彩与趣味感的互动,作业组合多媒体丰富性的融合。

操作性:丛书将课程课题化,具有实践意义的实施性。它将一般学科知识与设计要素、技术理论赋予实践方法,转化为可操作的具体而真实的作业。

过程性:力求反映设计教学的展开性,体现从知识转化为方法与具体效果的进程,体现习作生成、发展、深化的演绎过程,并以这种可感的程序反映教学的真实状态。

趣味性:课题设计在开阔的视域中具有独特的切入点,又对课题的资源、形式、方法、程序、媒介、技法等方面进行设计,以构成能够激发学习者学习热情的趣味性,以启迪学习者在一种积极的、发散式的思维状态中愉悦地展开作业,在一种普遍的近似游戏性的动作中完成作业,以摆脱那种单纯依靠技术经验积累的训练模式。

示范性:为学习者尤其是专业高等院校学生,提供直观的学习方法与过程示范,为学习者提供具体信息,也为教学者提供具有启示性的教学参照。

交叉性:就课题的学科位置而言,丛书内容既具有一定的基础课题的性质,又具有某种专业设计课程的特点,将创意训练与形式训练有机地融合起来。就课题的专业方向而言,丛书内容并不明确体现某一专业的倾向,而更多地反映了艺术设计作为专业整体的共同要素与问题。

课题设计的线索、启示与方法,应是多元、多维、多样化的。为了消化一个知识点,可从多方面的客观对象、主观意象、艺术作品、形式语言中受到启发,从相近学科及各种层次、类型教育的课程课题设计中得到借鉴。更应该从本体因素中,发现具有本体意义的课题生成方式。如分解——要素提取方法、综合——横向选择方法、趣味——形式游戏方法、理性——逻辑构成方法、发散——多元展开方法、聚合——交叉融合方法等。

课题的资源是多方面的。它可能是某种理念与一组具有实验性的概念,可能是一些词汇,或者是一种方法,也有可能是一个特定的主题及题材,还可能是一门课程内容的分支、迁延与变体,或者是某种经典课题的戏剧性的演绎、游戏性的误导等。

课题完成的手法是多样化的。同一个课题,可以以不同的手法完成,如观察、速写、文本、摄影、色彩、综合材料制作、阅读、文献与图式资料收集分析鉴赏等等。同时,一个课题又可有以某种手法为主的侧重。显然,它并不注重那种刻意修饰的追求表面“完整性”的作业方式与效果,有意忽略因制作“完美”而带来的欣赏性,它强调的是将课题习作视为一种视觉笔记,成为一种分析形式感觉的记录。课题的完成,还主张学习者自己选择完成作业的样式与相应的手段。

这些课题提供了“开放性视域”的实验,通过课题的展开,学习者将学习如何辨别各种形式要素,掌握一种能从普遍和平常的事物中发现各种不同的特殊的视觉现象的能力,培养一种深层的视觉经验,提高把握形式要素或整体——玩弄形式的能力。

课题中展开了不同表现方法的训练,强调这些方法是作为深化视觉体验的表达方式,认为观察、认识、分析能力决定表现的能力。教授技法的目的之一,是给予学习者对使用媒介的信心,要求学习者对不同的媒介都进行各种不同的实验以获得对各种可能表达方式的了解,通过各种联系,形成脑、眼、手之间的配合的平衡框架,掌握视觉表现的策略与方法。

课题的设计要求通过练习形成学生的视觉图式思维能力,它避免为学习者准备一套固定的和现成的视觉公式和表达方式,相反要求学生在观察发现的过程中获得自己的视觉语言。它们将通过对一些基本的形式要素、视觉形象和表现策略的研究,从而达到对视觉语言形式的理解。练习的最终目的是能够在设计过程中自觉运用这些视觉语言。

“艺术设计课题实验教学丛书”即是上述课题理念的具体实践,它反映了南京艺术学院设计学院进行这种课题设计与教学实验的真实状态。

郭烈炎

南京艺术学院设计学院教授
美术学博士

80616951931

引言：当代艺术的启示及课题设计的线索

来自观念的形式，无疑是一种“有意味的形式”，它不同于源于自然的有机形式，也区别于存在于建筑体中的构成形式，同时也从性质上超越了一般的所谓形式美，不再从外部视觉要素方面去构架形式秩序，而是从内部去生成形式的意味，在理念中、象征中、文化中去构筑表现样式。

应着重强调的是，在这儿，形式的意义已不再是所谓的形式美法则——多样统一，及对称、平衡、比例、尺度、节奏、韵律、疏密、虚实等，可以认为任何一种视觉样式与表现风格都已成为某种形式，或具备了某种形式感。它们包括写实样式中的解剖、透视、光影、色彩、构图等，技法理论及指导下的表现形式；包括现代主义样式中的点、线、面、体、色等抽象构成表现形式，及许多偶发与自动的、无意识的肌理效果；包括后现代主义样式中的“反形式（分裂的、开放的）”、“游戏”、“过程、行为、即兴表演”、“无中心”、“句法”、“不确定性”等；也包括了装置、行为、影像、大地艺术、极简艺术、新表现主义、观念艺术等样式。实际上，正如有的研究者指出，当代艺术已超越了所谓美术的范畴，因此也不存在纯粹的视觉美的规范与标准了，原有的形式美法则也失去了限定的意义，它需要的是对整体形式的原创性的生成，或不可重复性的获取，其技巧可能是移植、借用、隐喻、嘲讽、文脉、拼贴、聚合、游戏、魔术、恶作剧、幻觉……

对于观念的形式表达或表达形式，如果我们排除了两极，即图解式的说明式的再现表达——采用写实与叠加处理；也排除了纯粹的形式表达——采用抽象技法的形式，包括几何构成或是偶发式的涂鸦，那么更多的形式则是受到某种观念显现的驱使。

这些新的形式——内在的、观念的、有意味的形式，决定了它的形成与获取将是一种研究性的、体验性的、试验性的或带有某种前卫性的课题，因此形成了以下的课题设计线索：在讨论“观念的形式表达”这一主题时，我们可以以艺术史中的形式演化为展开线索。对观念的形式表达或视觉形态，可以归纳为4种类型，即古典——写实形式、现代形式、后现代形式，平面——装饰形式，其中尤其应对后现代形式即非架上形式进行描述与分析。

选择一个经典的文本进行解读，可以较为全面地了解与分析现当代艺术的方方面面，而朱青生教授所著的《没有人是艺术家，也没有人不是艺术家》是一个具有教科书价值的读本，它从历史、性质、形式、功能等方面做出了解答。

将各种现当代艺术的文献及对它们的解读，整理为对话或以访谈的文体进行编译编排，可以在一种虚拟的状态中将现当代艺术的轮廓描绘得更为清晰，将其内部结构理解得较为准确。

现当代艺术是一种话语的艺术，许多专有名词有着特定的语义，其中也有不少来自哲学、文学、语言学、符号学，对它们进行分析与界定，将有助于对形式所蕴含的观念方法的理解，有助于对形式语义的认识。

现当代艺术的形式创造是建立在寓意、符号、象征、借喻等手法基础之上的，而“隐喻”作为一种修辞手法则是这类手法的集大成者，对它的认识与解码可以作为从观念进入形式的通道。而“游戏”则是由形式接受观念的具有典型意义的方式，它揭示了形式的状态、秩序与构成规则。

罗兰·巴特作为跨越结构主义——后结构主义的思想家，作为文学家、美学家、符号学家，他的“零度写作”、“被言语剔除的文学”、“颠覆的表象体系”、“没有终结的技术‘日记’”以“语言=文化”的方式生成了文本的快乐，成为这一层面对“观念 $\Leftrightarrow$ 形式”具有深刻而直接启迪价值的资源。

音乐、舞蹈、电影、文学与视觉艺术一样，同样发生了当代性的演化与样式形成，以独特的形式重新界定了它们的内部结构与表达语法，同时也将其自身纳入了非架上艺术的序列，对这些样式与手法的熟悉具有重要的作用。

形式——非架上的样式文本，如装置艺术、影像艺术、行为艺术、雕塑艺术、大地艺术、新媒体艺术等是进行观念艺术表达的常用手法与基本样式，对它们的理念、资源、选择、拼贴、材料、手法、效果的认识与把握是进行创作——观念表达的必要方面。

从学生到一个当代艺术家的历程，选择一个个案进行分析，它往往比大家的作品更具明显的说明性与说服力，它可以避免简单的模

仿，是依靠独特的体验所留下的痕迹，为人们提供了一个探索者的经验。从外籍教师的授课中，我们可以发现以课程的名义所进行的当代艺术实验的种种可能性、必要性与可行性，如当代艺术如何进入课堂，如何产生课题与编排作业，师生如何进行对话，一个瞬间的意念是怎样发展为展览中的作品，更能从外籍教师的教学过程中观察其解题、讨论、深化、变体、生成的方法。从多方面的过程与准备中，我们走向了实验性的作品创作。在这种“观念 $\Leftrightarrow$ 形式”的体验中，作品是清新健康的，形式是强烈明快的，它们带来了有意味的形式，包含了对生活、文化、信息、时尚、艺术、社会的种种看法。

显然，可以认为当代艺术——非架上艺术的创作，其从观念到形式的解读、寻找与生成过程，其作品的诠释，需要人的心智、素质、才能、基础、视域等内部条件的具备。这种体验与创作又具有明显的设计色彩，从原理到方法，从创意到手法，从媒体到制作，都与艺术设计有着许多的共同之处，或者说它在这些意义上，其强度与张力比之设计还表现出更为强烈的创意——创造价值。因此，设计基础教学中安排当代艺术——非架上艺术的内容，无疑是实现基础专业设计之间的链接的有效方式，是实现创意与媒介表现之间的渐变的有力途径，是实现综合性的人文素质与专业素质之间的过渡的有益桥梁。

在从巴豪斯以来的设计基础课程实践中，将现当代艺术作为教学内容的资源是取得成功的重要方法。它在启发人的思维能力，训练人的实验态度与精神，培养人的形式感与视觉趣味等方面，有着其他训练资源与类型不可替代的敏锐性、探索性与某种前卫色彩。同时它在形式上又表现出相当大的自由度，表现出边缘性、综合性的性质；在授课方式与学习方式上呈现出研究型课程的性质；在课题设计上集反思、创意、形式、游戏及种种文本生成方法为一体；在习作效果与媒介语言运用上又具有丰富性与多种可能性。它的种种内质与外延构成了它独特的课程训练价值。

邬烈炎

南京艺术学院设计学院教授
美术学博士

80616951931

课题1 解读:从艺术史的历程看形式的发展

——表达观念的四种形式类型

课题阐释:

“来自观念的形式”研究的前提条件,是对“观念”、“形式”及“观念与形式”的关系进行解读。

观念的容量或宏观或微观,又有理性与非理性之分,或深奥玄妙,或简单直白,或博大永恒,或狭隘瞬间,或怪僻荒诞,或平淡无奇。

人们长期以来将形式与“形式美”混为一谈,简单地将对立统一之下的对称、均衡、比例、尺度、节奏、韵律等当作形式的全部。而当我们放眼于整部视觉艺术史,就可以从人们对表现方式、语言、规则的追求中,从文脉、流派、风格中,从空间、形态、色彩、材质、肌理、光影等要素中,从资源、媒介、手法、视觉效果中,从具象、抽象、意象、装饰等语法中,搜寻到形式的全部谱系。

而当我们把观念与形式的互动关系放在整部艺术史中进行考察时,可以将其概括为四种类型,即平面——装饰,古典——写实艺术,现代——形式主义艺术,后现代——综合艺术。

观念,含有思想、哲理、理念、观点、看法、态度、意念的涵义。

观念可以体现为一种集体意识,是一个特定地域、特定时期、特定群体,及在特定的历史、政治、社会、经济、文化、民俗、宗教条件下形成的整体特征。

观念也可以是个人的具有个体特征的精神与思想的某种反映。它的产生取决于人的个性化因素及性格、气质、思想、趣味、灵感和多种非理性因素,取决于人的出身、教育、阅历、宗教信仰、职业、年龄、性别等条件。

观念可以是宏观性的,如世界观、哲学认知等;也可以是中观的,如对事业、人们普遍关心的问题、某一事件判断分析后得出的具有哲理性的观点等;也可以是微观的,如对事物局部问题、要素与细节的反映,或是瞬间闪烁的思想火花等。

形式 form 在哲学中指事物的基本性质,与使

其具体化的物质相区别。

形式的概念经常以各种不同的方式出现在整个哲学史中。亚里士多德曾经将物质与形式区别开来。物质由它包括的那些元素组成,当一个具体的物件形成后,这些元素可以说已经变成了物件;而形式就是这些元素的安排或组织。正是形式决定了元素——物件实际上能变成什么样的东西——物件。物件是潜在的一种对象,但只有当它具有一个恰当的形式时,它才能实际成为那个对象。

在逻辑学中,形式被认为是主题的中心概念。逻辑是对论证规则的研究,它不受包含在论证中的特殊题材的支配。论证的正确性依赖于形式的性质和命题之间的关系。因为逻辑在这个意义上是形式的,所以从亚里士多德时代起逻辑学的研究倾向于使用符号标志,用以展示不受题材支配的命题形式和论证形式;用这样的方法使逻辑等同于数学。



卡拉瓦乔 圣经故事



凡·埃克 阿尔诺菲尼的新婚夫妇像



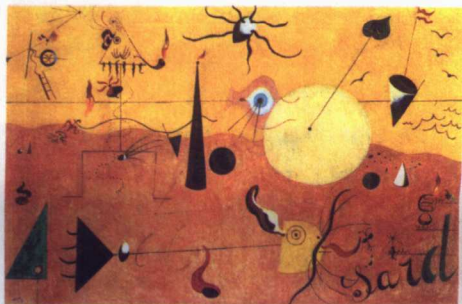
荷尔拜茵 大使们



贝尼尼 科纳洛礼拜堂祭坛局部《德列萨的狂喜》

德莱塞作品

米罗 梦幻组合



当代观念艺术是以最为直接的形式表达观念的艺术样式，是形式即观念的表现方法。

文本叙述

观念艺术 (Art Povera) 作为一种特定的艺术表现样式或现当代艺术流派，产生于 20 世纪 60 年代后期，其意图不在创造审美对象，而是让受众与创作者进入同一审美观念，或一起参与一次艺术创作活动。其典型作品以让普通人一起进行艺术体验为首要任务，并力求以激进手段达到这一目的。观念艺术的具体表现形式有“过程艺术”、“大地艺术”、“身体艺术、身体雕塑或身体作品”、“反形式艺术”、“微型感情艺术”与“原始唯物主义”。

“过程艺术”对艺术的体验是指创作艺术作品时的短暂动作与过程，并非完成或欣赏一件作品；

“大地艺术”是工程巨大的与自然结为一体的艺术形式，这一形式的构想可能实现或可能不实现，但通过对作品的设计，已经提出了一个有公众参与的形式观念；

“身体艺术、身体雕塑或身体作品”包括表演、雕刻和观念活动；

“反形式艺术”包括日常行为举止表现，将这

任何艺术形式在某种意义上都是观念的载体。这一事实或现象并不取决于形式创造者的承认与否，这种创造或是无意的，或是有意的。

艺术所表达的观念千变万化，观念所依赖的形式丰富多彩。综观一部艺术史，我们可以将形式与观念的互动关系演绎归结为四种类型。



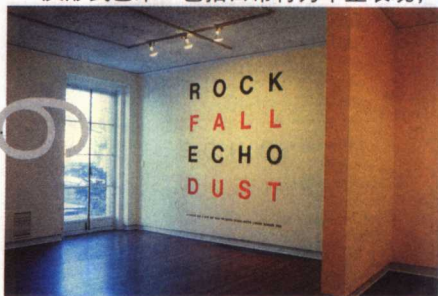
G·威格的观念艺术



D·卡威 4MARS1973



杜尚 倒置的车轮



些举止设想为艺术活动；

“微型感情艺术”指与感情和身体功能（如呼吸）同时进行“审美”的行为；

“原始唯物主义”是指自然或工业材料的形式运用。一般以照片和其他资料的展示来接近受众。这些图片和资料记录着作品的完成过程，或说明作品的计划，乃至作品自身。

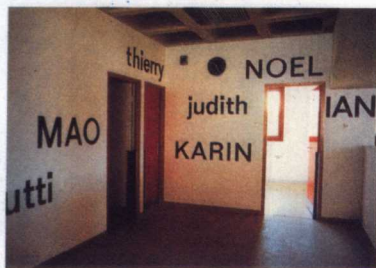
所有这些观念艺术形式都反映了一个意图，即每个人都可以参与艺术创作，在其中有意或无意地扮演可作审美对象的活动与形式，诸如在大街上走动及其他创作的记录资料，并按照个人的审美对这些资料的意义作出评价等。

观念艺术作品中最为经典的案例是：

汉斯·哈克的纽约贫民窟调查记录，包括建筑照片、一份房东花名册和一张要求参与者以美术术语去思考这些贫民窟住房状况的请柬；

约瑟夫·科萨斯的语言沉思录，即是展现在观众面前的一纸打字稿，上面打印有悦目的大量单词和句子；

迈克尔·海泽、道格拉斯·许布勒编制的电子计算机艺术语言。



T·莫瑞德的观念艺术作品

H·弗尔顿的观念艺术

观念——形式的发展线索之一

视觉艺术从洞窟壁画、原始艺术发展至今，除欧洲绘画追寻写实形式的探索，最终于印象派达到模仿——再现的极致的数百年的阶段外，在漫长的发展中，各民族、各地区的艺术形式则是以另一种方式也形成了形式的特征(实际这些特征也包括欧洲地区、民族在内)，即平面性与装饰性形式。这一形式涵盖了不同的地

域环境的人们与他们所代表的不同的历史、习俗、经济与生产及所形成的语言、哲学、文化等存在着的极大差异，包括了不同的自然观、宗教信仰、生活方式等，甚至不同的艺术形态也都反映出这一形式特征，如原始艺术、土著艺术、巫术、稚拙艺术、装饰艺术、宗教艺术、民间艺术等，都在表现出具有共同特点的形式语言，甚至与儿童艺术、涂鸦艺术保持着某种内在的同构关系。这一形式甚至涵盖了无数艺

术史中的经典样式与作品，如埃及壁画、希腊瓶画、印度壁画、敦煌壁画、波斯细密画、宗教手抄本、中国民间木版年画、日本浮世绘、大洋洲土著树皮画等。它在视觉样式上呈现出一种平行发展的状态，并无类似极端写实那样的所谓终极目标。视觉方式是一个分化的整体，在观念表达、创造冲动、文脉象征、情感抒写、形式选择等方面相互交织为一体，视觉的本真形态仍是表现结果的主要动因。



苏州桃花坞木版年画
门神



歌川国贞 浮世绘其姿紫的写生图



中世纪圣像画



克里姆特 人生三阶段



K·林 森林之魂



乌切洛 圣·罗马诺的战争



马蒂斯剪纸作品



乔托哀悼基督



林堡兄弟 巴约公爵的丰富的
时间之书 1413~1416



圣经故事
1427

自古希腊至印象派的两千多年的视觉艺术发展史中,由于欧洲人受到模仿说——再现论的深刻而持久的影响,形成了对视觉表现真实感的不倦探索与反复试验。在这一漫长的时间中,无论宗教观、哲学思潮发生如何变化,人文科学与社会科学、自然科学获得如何进展,经济、生产、生活产生如何重大的变化,也无论是表现希腊神话、圣经故事、历史人物、民间、宫廷生活、战争事件,乃至艺术家的时代、地域、文化背景、个性的差异,形式竟是如此的统一,即写实再现,或对真实感的一致追求。它跨越了希腊艺术、罗马艺术、中世纪艺术、文艺复兴艺术、巴洛克艺术、洛可可艺术、学院派艺术、古典与新古典艺术、浪漫主义艺术、现实主义艺术直至印象主义,还包括了拉菲尔前派等众多的大小流派。在这种大一统的形式中,如果说有什么差别,也只是表现在诸如这样的范畴:视觉表达与自然之间的关系;各艺术门类之间的特征比较;绘画与雕刻的互动发展;色彩与素描谁更重要;体积与线条趣味的比较等等。应该认为在整个求真写实的形式体系中,它们之间的分歧、差异是十分微弱的。艺术史发展到文艺复兴,在科学理性的成就与人文主义精神的推动下,解剖学、透视学、明暗法等技法理论取得了根本性的成功,从而使写实形式获得了突破性效果。同时架上艺术样式的出现与材料技法的成就也提供了重要的条件。艺术史进入19世纪后半叶,随着科学色彩学的进步,印象主义也在瞬间外光的真实表达上实现了最后突破,而20世纪70年代开始出现的超现实主义则借助摄影术达到了物质再现精微刻画的极致。

哲学家赫拉克利特第一次明确提出了“艺术模仿自然”的说法,认为绘画、音乐、诗等艺术形式都用各自的媒介与方式来模仿自然。

苏格拉底进一步提出:“绘画的任务——表现活生生的人的精神与他们最内在的东西。”“一个雕像应该通过形式表现心理活动。”

柏拉图在《文艺对话集》中对“模仿”论作了客观唯心主义的解释,把绝对永恒的所谓“理式”作为第一性,现实世界是模仿理式的、第二性的,而模仿现实世界的美术则是第三性的。

亚里士多德作为唯物主义哲学家、美学家,不主张绘画按照事物本来的样子去模仿,而是认为须按照事物应当有的样子去模仿。这两种原则成为后来现实主义与浪漫主义两种创作方法的理论基础。

公元前6世纪的毕达格拉斯学派认为万物的最基本的元素是数。美体现着合理的或理想的数量关系,认为正是某些数字关系表明了宇宙结构的和谐。美的本质就是数量比例的和谐。在这一观念的影响下,画家、雕刻家们致力于从数的比例去表现人的形体的和谐美,其中波利克莱托斯的青铜雕像《荷枪的男子》被视为体现比例美的范本;建筑师们则探讨神庙构图的复杂的比例关系,如帕特农神庙的正立面就经典地体现了黄金比;而柱式更是以它们的各部分的比例,尽善尽美地体现了优美与和谐,如柱径是基本的量度单位,柱身、柱头、柱础的尺寸,乃至从柱式上部的柱檐到最小的细部,都出自于这个模数,柱式的间距也同样以柱径为基础。



魏登 放下十字架的耶稣



米开朗基罗 圣家族人

事实上,整个视觉形式法则系统可以认为就是从比例开始建构的,它是形式的起点,是形式之根基,是形式之形式。

西方艺术写实形式的一个重要发展线索,是以求真的理性精神,对科学的技法理论的研究与持续的热烈的探索。主要包括对透视学、解剖学、明暗规律、几何图法、构图学、色彩学的原理与方法的研究。

达·芬奇对于绘画自身的特性的研究,促进了绘画原理——形式的深化与发展。从根本上说,达·芬奇的绘画观仍未脱离模仿说,认为“绘画是自然界一切可见事物的模仿者”,绘画“再现自然创造物和世界的美”。但是为了实现真实感的再现,必然进行科学的研究,提出“绘画是一门科学”。当时正值画家、雕刻家、建



丢勒 自画像



维米尔 弹琴的女人



古典绘画基督诞生



戈佐利 乔装东方三贤士的美第奇家人 1462

拉斐尔 雅典学院



普桑 阿卡迪亚的牧羊人

建筑师们在透视学、解剖学、明暗法及构图方法的原理性研究中获得了成功,并用于绘画实现了写实——模仿的突破,完成了人们自古以来对写实理想的技术——形式的追求目标。同时绘画也被作为记录科学研究与技术发明的图像资料的手段。

17世纪艺术的发展开始受到哲学——笛卡尔的理性主义的影响,形成了古典主义思潮。法国古典主义画派的代表普桑,人称“哲学式画家”,他强调“绘画应该表达思想”,作品的思想要明晰,构图和描绘都必须服从于表达思想。绘画要追求所谓好的画风——古典的风格、高贵的风格、崇高的风格,因此,题材必须重大,主题要求崇高,而构图要合理,描绘要合乎规范。

1753年,英国画家荷加斯在《美的分析》中论述了“多样统一”的法则,认为构图的法则是:适应、多样、统一、单纯、复杂和尺寸。他把无限多样的形式归结为直线和曲线及其各种不同的组合变化。

19世纪前期安格尔与德拉克罗瓦之间就发生了一场激烈的论战。安格尔认为素描是使艺术作品取得真正的美和正确的形式的惟一基础,德拉克罗瓦强调色彩的作用,必须用色彩来塑造体积。

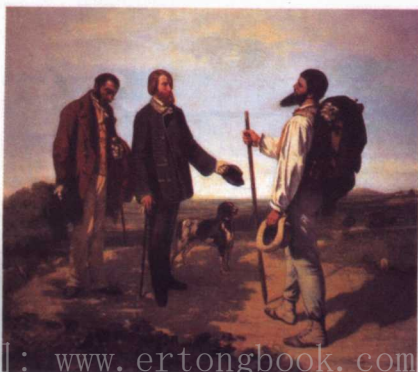
罗丹说:“真正的艺术是忽视艺术的。”意在说明应该如何看待艺术中的形式因素。

印象派在视觉形式的意义上具有重要的作用与承上启下的意义。印象派在形式上的重要突破,是在光与色的表现上取得了突破性的成就。他们吸取了当时自然科学对光色原理研究的成果,将视觉对象视为一个瞬间变化中的光与色的世界,用冷暖对比与原色并置的方式,用色层重叠与小笔触分割的手法,表现出“瞬间”的光色印象。对于印象派画家而言,题材只是借以表现光与色感的媒介物而已,他们并不关心对象本身。而德加也说道:“人们称我为描写舞女的画家,他们不知道,舞女之于我,只是描绘美丽的纺织品和表现动作(运动)的媒介罢了。”印象派的意义正在于它通过对色彩的关注,在绘画上第一次使形式成为追求的目标,而使它超越了对象——内容的再现之上,开始使形式具有了独立的意义,并通过这一方式宣告了自文艺复兴以来的写实体系的解体。



德拉克罗瓦 苔伯河战役

库尔贝 你早, 库尔贝先生



格里柯 奥尔加斯伯爵的葬礼

观念——形式之三

现代主义的艺术观念形成的基础,主要受到现代反理性主义的哲学思潮和社会思潮的影响,康德的先验唯心主义哲学给现代派的艺术刻上了印记。现代派艺术家从康德的意识的先天形式早于经验的论述中,找到了主观高于客观的理论依据。他的不可知论以及美不涉及欲念和概念,美仅仅涉及形式,艺术的精髓在于自由,艺术与游戏相通等理论,都被现代派艺术家们常常引用。

现代哲学家尼采、弗洛伊德、伯格森、荣格和萨特等人的理论对于现代艺术诸流派影响很大。弗洛伊德心理关于潜意识学说及释梦的“凝结、整理、造型表现与润饰”的理论,直接或间接地成为超现实主义的创作依据;尼采否定理性的作用和对于无意识和本能的强调,及对社会发展虚无和悲观的看法,在表现主义等流派中,有着十分明显的痕迹;伯格森的直觉主义和他关于“心理时间”的学说,也为现代派的绘画和雕刻打破传统的时空观念起了刺激作用;萨特的存在主义哲学,及关于人类存在的荒诞、无意义、人与人之间的隔阂这些主题,是受存在主义哲学影响产生的。

如果说人类的艺术史是一部视觉方式变化的历史,那么塞尚对于形式的认识与表达方式则具有转折意义。

20世纪初,在物理学领域爱因斯坦创立了“相对论”,遗传学领域取得了重大进展,在心理学领域弗洛伊德完成了他的精神分析学说的体系创建,在哲学界克罗齐在《精神哲学》中阐明了新的哲学观、历史观、美学观,在社会学界韦伯、迪尔凯姆等创立了新的研究理论。

塞尚之前模仿自然的艺术表现目标,曾使一切表现形式围绕真实再现应运而生,对客观世界表达的真实性往往成为衡量艺术的标准。塞尚以他的发现指出了这一标准的错误:“因为把客观世界当成真实实际上是把牛顿式的‘理性宇宙观’赋予客体世界,使这个世界的时间和空间、序列和比例、前景和背景、距离和控制具有严格的规律,并且认为艺术描绘也应该遵循着这种规律,反对变形和抽象。”塞尚认为艺术是一种与自然平行的和谐体,绘画不是奴隶般的复制对象,而是在各种关系之间寻觅协调。绘画赋予画家的情感和观念以形式。

塞尚重新确立了艺术家的感受方式、客观世

界、艺术作品的形式生成方式三者之间的关系。塞尚的观念表明,客观世界对于艺术家来说并非纯粹物理元素或化学元素的构成,而艺术家需要进一步将感觉材料秩序化。而在原来的艺术创作结构——形式生成中,只有客观世界与艺术家的描绘两个元素,认为人们感觉到的世界与真实的外部世界是一致的,把视觉活动看成是摄影过程一般的机械复制活动。而塞尚认为艺术创作结构的三部分构成重点在于感官的感知以及心灵对感知的整理、调整,并由此改变了人的视觉方式。塞尚认为自然与艺术之间是一种“等值”关系,他将艺术从自然的枷锁中解放了出来。



塞尚 圣·维克多山



毕加索 亚威农的少女

格里斯 拼贴的静物



塞尚研究自然得到的一个重要发现是，“自然中每一件东西都与球体、圆锥体极相似”。他认为画家要按照这些单纯的形体来处理自然。塞尚的另一个重要见解是认为色彩是伟大的东西，是观念的物化，理性的本质。在色彩里我们的头脑和客观世界相会，而形象的塑造不外是色调关系的正确。因此，绘画意味着把色彩感觉登记下来加以组织。

在塞尚的画面上，空间被切割成一块一块的。他面对着一堵矮墙，一条小路，一个由石头砌成的池塘，一种笔直、峻峭、清晰的花岗岩山脉构成的广阔空间，每当这时，对他而言，自然界里除了平面外再无任何主题。他把一种完全不能在平面上展示的想像深刻地表现了出来，把色彩都涂在这个平面之上。在塞尚的作品中随处存在着画得很重的断断续续的线，就在那些线的中间，融合了物体和空间的关系，色彩是作为色彩而对整个画面起调节作用的。根据这一需要，有时他把山的颜色涂到天空中



W·B-罗森 第一交响乐



德劳奈 无数个圆圈



卢梭 睡眠中的吉普赛女郎

马蒂斯 画室

去，建筑上的色彩也被涂到山上或地面上，蓝色的树和蓝色的天空在色彩上几乎全无差别。塞尚用色彩造型，用他的话说“不是量感，而是转调”，即不是表现明暗关系的立体感和量感，而是表现色彩的抑扬变化，就是由两个邻接的和声引起全体的共鸣，构成一个色彩音乐的合奏。这种色彩效果的要求和印象派所要求的色彩交响乐有本质的区别，印象派的那种所谓色彩音乐是来自画家对于自然的真实感受，塞尚的色彩转调的合奏，却是使色彩表现完全脱离对象，达到画面构成的目的。

现代主义重视艺术的本体性表达，即形式语言的突显，认为形式就是内容，并围绕形式形成了一系列特点。现代派将绘画的形式要素关系从综合变为分解，从写实体系走向单因素表现体系，每个现代流派及每个现代派画家抓住自己所偏爱的单一形式将其发挥到极致，将其强调到令人难以置信的程度。人们看到波纳尔在画中将色调、明暗、层次、固有色、条件色、



质感、空间、体积感之类写实的综合技法加以分解，朝色斑、笔触、色束、面、线、纯粹色、装饰体系等各个新要素转化。还有比印象派更为科学的新印象派抱着使绘画走向纯粹色彩效果的愿望，高更大块色彩的装饰趣味、凡高笔触的韵律，劳得累克线的表现效果、塞尚的面的造型秩序，都为各种被分解的写实技法找到了独自的价值。或者可以认为构成一幅画面的要素改变了，它可以既没有光也没有阴影，既不讲透视也不表现空间，有的只是线、面、色彩，在平面上以一定的秩序设置色块。正是出于这样的原因，马蒂斯所画的室内就只着眼于室内墙壁的色彩和窗外天空色彩的响亮配合，把墙面和地板画成同样的颜色，它使各种关系的组织及和谐成为绘画过程的任务。康定斯基将绘画的全部要素归结为“形式”和“色彩”两大范畴，认为绘画也应当像音乐一样，不是通过事物的表象，而是以各种基本色彩，通过形式的规定反映人们的自由感情（精神）。

康定斯基写于1912年的《论艺术中的精神》与

1926年的《点·线·面》，总结了现代主义形式语言的基本语法。他写道：“艺术是一个‘自为自的领域，只被自身的和作用于自身的规律统治着’。它应该脱离自然的‘表皮’。艺术不是从任何一个自然片段，而是从自然整体，从它多样的表现里得到刺激。艺术家内心积累起来的感受导致作品的诞生。”

“作为这种内心感受的最合适的表现形式是‘无物象的’，因为无物象的绘画比有物象的绘画更广阔，更自由，更有内容。”

康定斯基还提出了“绘画的数学”这个命题。他说：“一根垂直线和一根横线结合，产生一种近于戏剧的音响。一个三角形的尖角和一个圆圈接触产生的效果，不亚于米开朗基罗画上的上帝的手指与亚当手指的接触。”

1905年形成了第一批现代艺术流派——法国的野兽派、德国的“桥社”表现主义。

马蒂斯在1908年写的《一个画家的札记》中说，的确有一种固有的真实，但这种固有的真



修拉 大碗岛星期天的下午



夏加尔 飞过村庄



克利 有焦痕的圣经织物

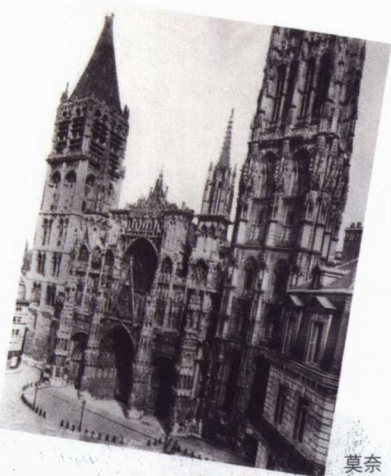


维亚尔 室内

实必须从对象的外形中解脱出来。外在的客观世界对于画家只是一个“画因”，这“画因”能够激荡画家的感觉，它通过色彩、线条等诸绘画元素的翻译，实现了本质的真实。

表现主义主张放弃对自然的客观模仿，进行主观意识的表达，通过对自然的描绘，实际上宣泄了艺术家的自我情感，描绘自然只不过意味着把感情投射于客体上。作画是出于“自然力”，只是被情绪所动，如同呼吸、走路。诺尔德说，画是一种沉醉，一种舞蹈，在音响里的摇荡和波澜。

分析立体主义从不同的角度来观察物象、分析对象以形成不同元素，再进行叠置、渗透，构成新的整体。综合立体主义从先验的抽象元素出发，以拼贴的手法脱离了对象，从而开启了造型艺术表现手段的许多可能性之门。格里兹提出了更为极端的立体派理论，将立体派发展为纯抽象的、无物象的“绝对造型”，他追求一种动力学的韵律的造型，物体的体积乃至现实的痕迹完全失去，留下的只是色、面与线，



莫奈 教堂组画

及它们在超空间的关系中相互错叠、穿插。

后来的“奥尔弗斯”画派、未来主义、构成主义、风格派等都在视觉语言上进一步深化了立体主义的学说，将主观结构与抽象几何形式发挥到极致。

达达主义的口号甚至是“破坏就是创造”，因此他们试图用一切手段去摧毁以前的传统，嘲笑与贬低过去的艺术，它的意义在于证明了打破一切因袭的意义观念的可能性，从而解放了人们的视觉想像。

超现实主义的发展从文学理论中找到了依据。理论家布列顿和苏波对现实主义的解释是，超现实主义纯粹是精神的自动主义，以口语或者文字、或者其他任何方式去表达真正的思想过程，它是思想的笔录，它不受理性的任何控制，它不依赖于任何美学或道德偏见。超现实主义又常常主张以潜意识方法进行创作。

抽象表现主义，哲学基础是存在主义与经验主义。抽象表现主义画家的思想与存在主义哲学家在著作表述上十分相似，即在二次大战这一欧洲文明危机中人的生存处于困境，尊严遭到破坏时，人们反思自己存在的价值、世界的意义、生活的意义。同时，回避这种感情的力量是肤浅的。而杜威的概念与命题“艺术即经验”，影响画家们把注意力集中到创作过程，把艺术创作关注的重点从艺术客体的关注转移到对创作活动本身的关注。正如波洛克所说，“我画画时置身于画中，我并不清楚我在做什么，只有在经过了某种‘熟悉一下’的过程后才能明白自己忙了些什么。”

我们可以总结出现代主义的从观念到形式的基本特征。

如通过形式进行自我表现，表现对客观对象与普通事物的认识与评价，表现自己的经历、趣味、爱好，宣泄个人的情感；

如极端化地强调感性经验或强调客观理性；如通过形式达到自我欣赏、沉浸于个人形式的创造，忽略受众的感受与审美接受，认为艺术仅仅是艺术家个人的行为，完全不受评论与受众的口味的影响；

如极力主张形式的创新，将形式的“新”作为创作成功的衡量标准，并将创新建立在对传统法则的否定之上。



超现实主义绘画



籍里柯 缪斯



籍里柯 街景

观念——形式之四

后现代主义首先是一种文化思潮,它标志了西方当代文化的一种精神价值取向,并超越出艺术与文学领域,深入涉及到当代西方哲学、美学、社会学、伦理学、神学、教育学等意识形态领域,西方思想界、学术界最前沿问题的论争无一不涉及“后现代”这一话语。

后现代主义艺术是20世纪50年代以来,欧美各国继现代主义之后的前卫艺术思潮与流派的总称。后现代主义的确切含义并没有明确的界定,美国艺术批评家L·史密斯在《1945年以来的视觉艺术》中,将战后西方艺术的发展状况概括为:“从极端的自我性转向相对的客观性;作品从几乎是徒手制作转变成大量生产;从对于工业科技的敌视转变为对它产生兴趣并探讨它的各种可能性”。这三个特点即使与现

代主义艺术比较而言,一般也被认为是后现代主义艺术的特征。

后现代主义的概念最早出现在建筑领域,后来逐渐扩展到艺术的其他范畴,而抽象现代主义——行动绘画则被认为是后现代主义在视觉艺术中的开先河之作,因为它已经不是为了美、趣味、纯粹等艺术目的,艺术家的创作过程被视为真正的现实,艺术从主观与自我表现走向客体性。严格地说,真正的后现代艺术始于波普艺术,它把象征消费文明和机械文明的废物、影像加以堆砌和集合,作为艺术品来创作,以反映现代文明的种种性格、特征与内涵。它通过广泛运用机械的、大批量生产的、广为流传的、低成本的、作为大众文化一部分的现成品,并借助于大众传播工具作为素材与题材,形成对传统文明与艺术形式的挑战与戏弄,并形成一种新的艺术语言。

翟墨在“西方后现代艺术流派”书系的序言中列举了后现代主义艺术的若干种表现样式及流派:

新现实主义 (New Realism), 使现成品成为一种形式;

波普艺术 (Pop Art), 大众视觉图像的拼贴组合;

超级写实主义 (Superrealism), 欺目乱真的照相写实与翻拍;

大地艺术 (Land Art), 以大地为图纸的大规模

人造自然;

观念艺术 (Conceptual), 视觉文本的哲学阐释;

激浪派 (Fluxus), 将无形的观念融入有形的现成品、装置和行为过程;

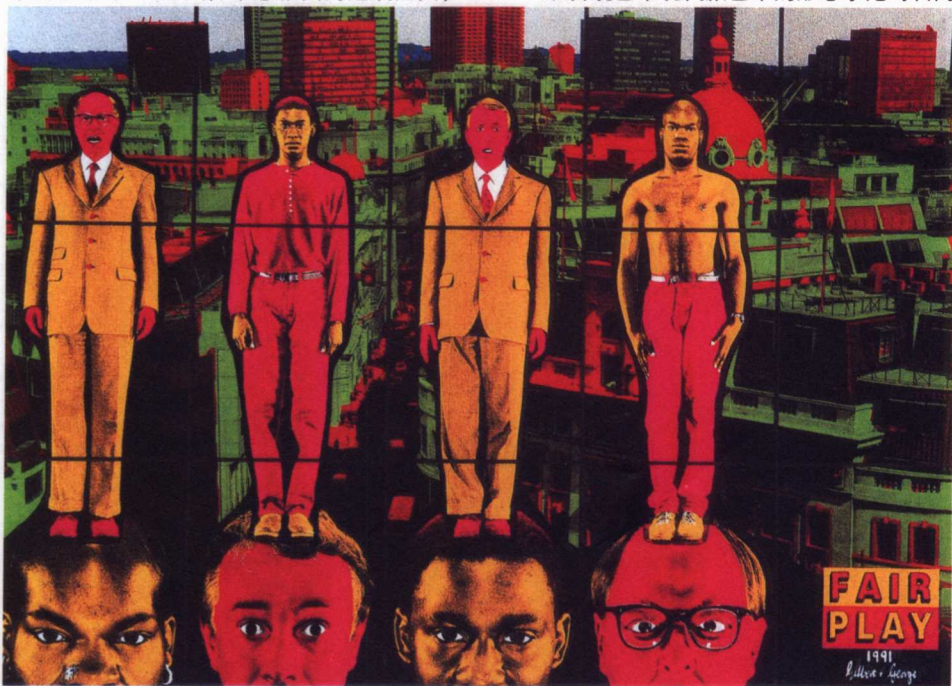
装置艺术 (Installation), 架下的创意组合与放大;

新表现主义 (Neo-Expressionism), 战后“新人类”的另类情感表达;

自由具象艺术 (Liberal Figuration), 奔放的、具有强烈表现色彩的写实;

女性主义 (Feminism), 独立自炫的性别宣言;

涂鸦艺术 (Graffiti), 率意稚拙的返璞归真;



后现代绘画 维米尔与毕加索

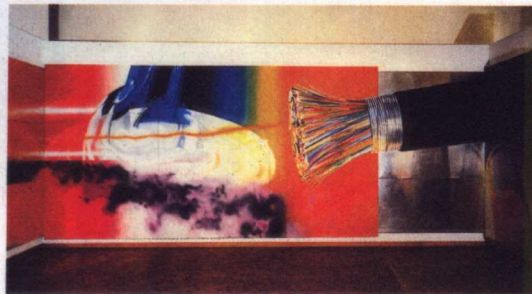
新媒介艺术 (New Media Art), 视觉信息的数字——图像化生存。

人们形容后现代艺术家像一群没有家园的“文化流浪者”,以“无信仰”的随机应变和“精神分裂式”的历史记忆错位,把现代主义和现代主义之前的旧形式、旧风格、旧内容与当代文化的新口味进行极富想像力的嫁接游戏,在通俗、含混、荒诞、色情的隐喻操作中寻求超越现代主义的“新意”。事实上,后现代主义艺术没有自己的特定艺术风格,它以虚无与实用的心态,把现代主义和现代主义之前的整个艺术史画卷拆开、撕碎、打乱,丧失了历史联系的碎片。

邵大箴教授曾概括了后现代主义的七个基本特征 (见《中国大百科全书·美术卷》):

——企图突破审美范畴,打破艺术与生活的界限;

——从传统艺术现代派艺术的形态学范畴转向



库什纳作品



方法论，用艺术来表达多种思维方式；
——从强调主观感情到转向客观世界；
——对个性和风格的漠视或敌视；
——漠视作品的独特性，忽视原作的价值，注重作品的复数性和大量生产；
——从对工业、机械社会的反感到与工业、机械的结合；
——主张艺术平民化，大量运用大众传播媒介。

从某种意义上说，后现代主义虽然是对现代主义的挑战与否定，但实际上它又与其相通相融。后现代主义所提出的问题实际上在达达主义、超现实主义的理论中已有涉及，只是将它们进行新的发展与深化，是对它们的极端化的发展。

阿尔贝蒂的作品

在论及后现代主义艺术思潮的哲学基础时，人们认为是现象学、存在主义、法兰克福学派、结构主义等学说对其产生了明显的作用，而它们的互相渗透又形成了其自相矛盾的复杂理论，如强调现象与本质的直观，主张美的判断是个人审美力的表达方式，宣扬美在全面的、总体的社会革命中产生，人类的创造来源于摧毁资本主义文明，否定一切意识形态和一切美学理论。

在论及后现代主义艺术思潮的社会成因时，翟墨描述道：它是信息社会的产物——是共享时代人类的对话与交流，是艺术家和大众的共同创造——其构成形态密集、虚拟而拼叠。它是经济全球化、人类一体化大趋势下，文明走向优化重建融合创新，艺术走向多元共生多样并存的一种超越界限、激进综合的全息文明形态。

在论及后现代艺术的形式问题时，王瑞云认为，现代主义艺术强调的是“形”，后现代主义艺术看重的是“态”，可谓揭示了现代——后现代艺术形态演化的重要性；现代艺术对艺术发展的作用是视觉形式的拓展，后现代艺术却是以反艺术的姿态把艺术变为无所不在的生活——感觉状态。

主要参考文献：

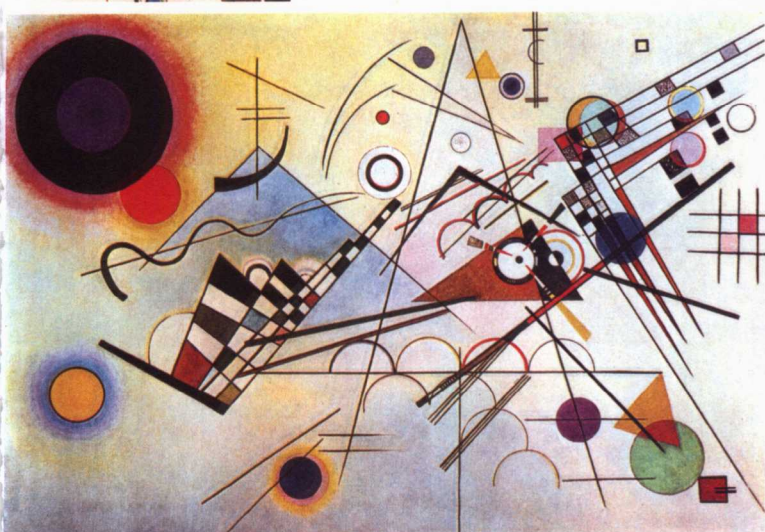
1. 扬身源 以弘昕编著《西方画论辑要》江苏美术出版社 1990年4月第1版
2. 孔新苗编著《西方后现代绘画》山东美术出版社 1997年7月第1版
3. 徐淦著《观念艺术》人民美术出版社 2004年5月第1版



德·库宁的抽象表现主义绘画



巴斯奎特的涂鸦绘画



康定斯基 连贯的线条



吉尔伯特兄弟的作品

沃霍尔 玛丽莲·梦露