



中国美术学院 绘画艺术学院 半透明丛书

《技艺与方法》青年文集

出·境·入·谜

Inter-Youth

Skill and Method Youth Corpus

光从东方来 视界之外 无尽的探索
隐形的世界 智者的乐园 材料与母题

主编 许江
杨参军

艺术不作为知识的艺术 艺术不作为思想的艺术 艺术不作为艺术的艺术
艺术作为人性必不可少的价值智慧 技术如何变成一种力量

历史是一种行走
艺术媒介与创作意图

“乐”水·“观”水——
从马远的《十二水图》到
霍克尼的《大水花》

地方文化符号与西式绘画
穿透心灵的造像——中原
石窟、壁画、雕塑的当代
解读

一幅画的“目光”——亚拿
尼亚之死

定格的剧场——浅谈卡拉
瓦乔绘画中的戏剧性光影

博纳尔绘画中的谜
带风景的肖像——从皮萨
内罗到列奥纳尔多

绘画中的投影
我所理解的“古典艺术”

具象与抽象的漫游——埃
伦·艾尔法斯特作品研究
论拉尔斯·埃林的模糊视
觉表现

多视点观察与表现——塞
尚作品阅读

视觉的孤独与颤栗——由
贾克梅蒂的作品《狗》引
发的思考

“拼贴”元素在罗伯特·劳
申伯格作品中的使用意义
安迪·沃霍尔创作中的当
代性转化

黑白缤纷——美柔汀版画
创作与中国审美的关联
漆与物

综合材料的物理与心理现
实性

中国美术学院出版社
CHINA ACADEMY OF ART PRESS

CAA ★ 世纪之星 Inter-Youth

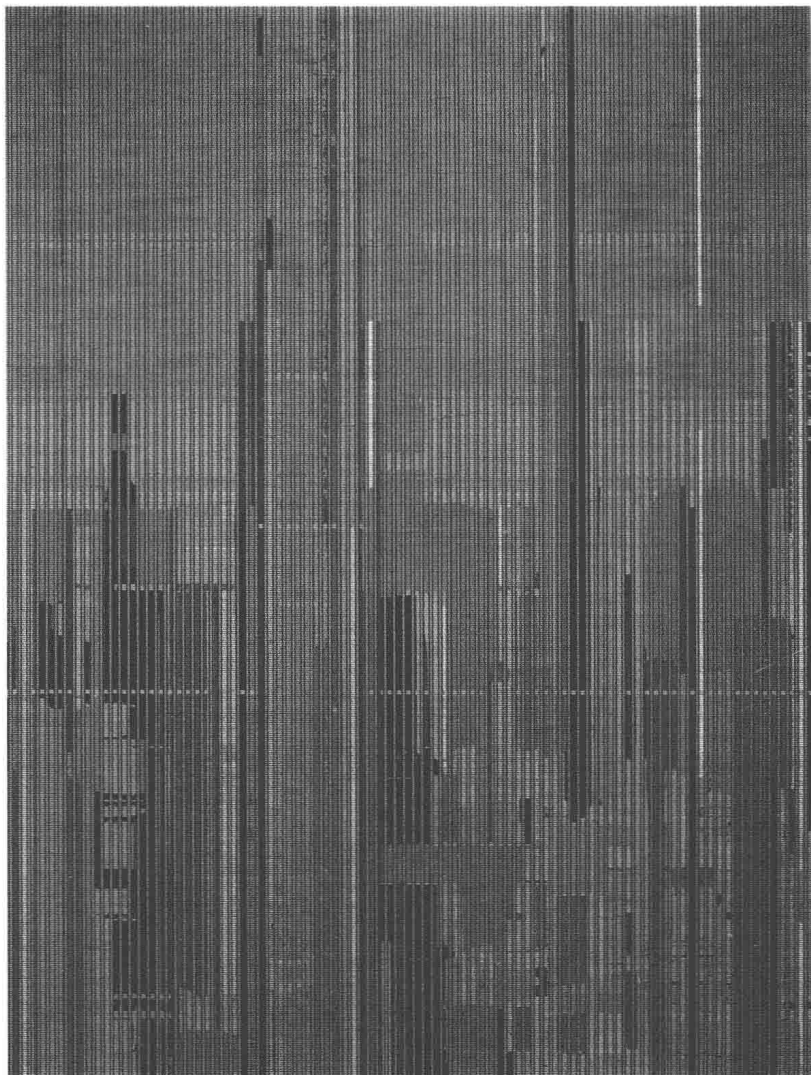
中国美术学院 绘画艺术学院 半透明丛书

出谜·入谜

许 江 杨参军 主编



中国美术学院出版社
CHINA ACADEMY OF ART PRESS



刘犇 / lbrn3 / 250cm×190cm/ 布面油画 / 2015

总序 / 出谜，或入谜

很久没有与青年艺者谈画了。

绘画艺术学院要将油画系的老节日“世纪之星”改制为更为国际化的平台，变戏法似地征集来了不少作品，并让同学们命笔作文，欣欣然图文并茂，编成颇有吸引力的册子。老井又风风火火地拿了两张同学的文字，摆在我的案头，命我为画册写序。

没看过青年艺者的参展作品，没有作品的实例，看来这个序是难以写好了。我唯有从两张同学的文字中，寻找谜一般的踪迹，询问新一代艺者的思考。与众多扑朔迷离却清新稚气的文字相比，对于“何为绘画”的问题，同学们往往给出用力的回答。下面摘录几段同学的短语：

“绘画是一种对自己日常生活中所看、所感、所思、所想的记录。所采取的方式……都源自个人的价值判断和切身的情感经历。”

“绘画是心走过时留下的一丝丝痕迹。”

“每一棵树都有灵魂。……从树上，我们可以看到生命，同时也返照着我们自己。”

与我们那个时代的青年相比，今天的青年更为迫切地表达这种意图：不满足于写物，而留意于写心；不满足于平铺直叙地接近对象，而更乐意谜一般地置身其中。但他们知道心与物不可分。如何在心物须臾不可分的进程中，经历一份缓慢的语言的锤炼和生命的成长，如何在谜团一般的生活世界中，用自己的成长与艺行来持续地打开这个谜团，恰是历史和时代给一代人出的谜，也是青年艺者给自己出的谜。

老井此前给画展拟的展名叫“此时·虚造”。这个题目隐晦

地触碰某些哲学化的焦虑。正是存在与虚无的幽灵般的生存境域，弥散在同学们的纷繁离断的心思之中，诱发着时代性的精神疑窦，尤其揭示着一个无以规避的事实：互联网的虚拟图像技术处理的快捷如何持续地磨损和散乱着一个艺者持久的匠心。那种迅疾而跋扈的想象，那种“云”数量的无际的图像群，正让足踏大地的青年面临前所未有的困惑。是否可以用某种生动的意象来捕捉一代人的纠结与求索，却又使其不失去当代人心灵处境的迷茫诗意呢？于是，我想到了：出谜，或入谜。在今天的图像时代中，图像的存疑不在其海量，不在其处理方法的便利，而在于我们与之关系的浅化，正是这种浅表化为我们的真实感受制造了无边的迷局。我们出入这种迷局，并向内向外交相企望。我们想看到的往往是我们自己，是“万不得已者在”的自己。企望的“企”字原义是踮起脚尖，这踮起脚尖的翘望，该是何等的努力！

此刻，我正站在深秋里的圆明园遗址的边上。我仿佛三千年前周大夫写《黍离》时那般缓缓行走。“行迈靡靡，中心如噎。”但我并未哽咽，而是慨然地想到天与地。天，古人谓之“彼苍苍者”。东汉许慎著《说文解字》曰：“天，颠也，至高无上。”天颠音近，颠本指人的头顶，这里指无限高的天空和至大者。地字从土，在甲骨文中，“土”和“社”本一字，后世乡村有土地庙，村民聚会娱神，则称“社会”。天与颠，地与社，天地之谜，其大无外，其精无内，我们身在其中。天与地给出如此多的谜团，我们如何用艺行与人生来出入、进而解脱这些谜团呢？

许 江

2015年10月14日

文集序 / 半透明

事物的澄明是不是一下子就呈现的呢？

灵光的确神奇。绘画的技艺与方法不是一下子发明的，如同油画早在15世纪上半叶，尼德兰的凡·艾克兄弟找到了一种令人惊喜的绘画技法，用亚麻子油代替蛋白等媒介，这种调和不仅适合工具与材料的使用，更是在描绘覆盖和渲染自然事物的精微与神似。“半透明”是绘画的本色使然，绘画形象在无数次的演绎过后，呈现出光芒泽晕。时至今日，画家仍在这种叠印的状态下追求绘画的方式。油画厚涂法与薄画法都是这种透明性凝聚的力量与消隐。

此时，作为它物的样子展示着魅力。事物以半透明的姿态开放与自省，大自然给予我们清晰明了的视觉形象，万物却以半透明的方式生长。古罗马怀疑论思想家塞克都斯描述事物在一种半透明的虚薄状态下充盈与存在。如同人类、自然、社会、科学、艺术等诸多领域，在这种多重的显现与剥离中得以实现。

青年艺术家以他们特有的艺术创作生长性活跃在各个历史时期，在已知和未知的半透明状态下不断开启不同时代的艺术，这种情形预知和开启了崭新的艺术。

“半透明”文集关注从绘画材料和技法出发，研习绘画本身的问题和意义。技艺本身是技艺吗？方法果真是使用吗？艺术精神如何在技艺中重塑事物本身显现也正是在半透明状态下的旷久绵延。

采用这样一种方式，不言说一种既定的诸多标准。而且围绕身为绘画的直接人——画家如何成为画家，以及被视为“手艺”背后的“潘多拉之盒”的谜底是什么？

今天，古代东方和古希腊时期的数学与几何之美，历经千年时光正受到数字化的大数据时代的冲击。真实与虚拟成为日常的使用，绘画与图像的可视与不可视面临前所未有的情形。绘画为何生？作为技艺的方法和作为方法的技艺的根本命题是什么？一切都在一种半透明的状态下得以阐述。

为青年艺术家提供这样一个画与思如是说的平台，旨在让“画”通过技艺与方法发出自身的声音、中外绘画的多元方法与批判精神。艺术不作为思想、知识、科学的艺术。艺术是人性必不可缺的价值智慧。

世界从未有像今天这样透明，我们内心仍然充满期待，在信息社会时代，这文集如同广袤大地上的一粒芝麻，我们希望芝麻开门的神话寓言再次打开这个时代半透明的现代之门，让我们看到绘画的未来愿景。

井士剑

2015年10月9日

总 序 许 江	I
文集序 井士剑	III
许 江 历史, 是一种行走	1
曹意强 艺术媒介与创作意图	3

光从东方来

“乐”水·“观”水 ——从马远的《十二水图》到霍克尼的《大水花》	20
地方文化符号与西式绘画	28
穿透心灵的造像 ——中原石窟、壁画、雕塑的当代解读	32

视界之外

一幅画的“目光” ——亚拿尼亚之死	40
定格的剧场 ——浅谈卡拉瓦乔绘画中的戏剧性光影	60
博纳尔绘画中的谜	74

无尽的探索

带风景的肖像 ——从皮萨内罗到列奥纳尔多	92
绘画中的投影	113
我所理解的“古典艺术”	121

隐形的世界

- 具象与抽象间的漫游 126
——埃伦·艾尔法斯特作品研究
- 论拉尔斯·埃林的模糊视觉表现 146
- 多视点观察与表现 152
——塞尚作品阅读

智者的乐园

- 视觉的孤独与颤栗 162
——由贾克梅蒂的作品《狗》引发的思考
- “拼贴”元素在罗伯特·劳申伯格作品中的使用意义 168
- 安迪·沃霍尔创作中的当代性转化 172

材料与母题

- 黑白缤纷 178
——美柔汀版画创作与中国审美的关联
- 漆与物 191
- 综合材料的物理与心理现实性 210

附录

- 2007—2015 年油画系毕业论文名录 215

历史，是一种行走

许 江

历史，是一种行走。
清晨，巴塞罗那长街无边的对角。
浓荫处爬满湖畔温湿的水调。
高蒂为巴城绣一条花边，
我收藏如珍贵的邮票。
偶尔寄给思乡的愁绪，
寄给记忆深处的街角。
现在，我就站在念想的中央，
蓦然听到所有记忆的呼叫，
那邮票的背面海水在流，
湖风在飘。
我用清晨无边的行走，
轻轻揭开，
邮票封凝的远眺。

历史，是一种行走。
从这里走向九年前的长桥。
像彩虹般卷绕，
记忆比脚步更快，
抚寻巴城每一处风尘的八角。
一场骤雨，把邮票，

洗得又白又薄，
雨止处，是
阿姆斯特丹网状的街道，
汉堡鱼市腥气在喧闹，
还有克巴卡巴那长滩正雪白狞笑。
哥伦布从云端手指地心，
我心坠落，
行走变得沉重而漂渺。

历史变得沉重而漂渺。
我在清晨，
潜入记忆折皱中的缝角。
沿神秘沟谷行走，
历史如盛宴，
向每一道记忆致邀。
每一个人的历史，将融入
每一座城历史的塑造；
每一座城的历史，将纠结
每一个人的命运周遭。
我行走，
行走是长歌不辍的生命大道。

艺术媒介与创作意图

曹意强

一

在我们的时代，艺术已被视为表现个性的神秘载体，因此，人们往往乐意对艺术自由、灵感和独创性之类的问题高谈阔论，而忽视那些跟创作实践密切相关的具体问题。这种情况也存在于我国的油画界。在这篇文章中，我不揣浅陋，试图从历史的角度出发，探讨一下油画材料、调色板、表现手段与油画风格之间的关系，同时也牵连触及油画民族化问题。我认为，这些问题对发展中国油画都是重要的。

西方油画传入中国已有四百余年，而从本世纪初起，它迅速发展为我国视觉艺术领域中一支主力军，有时甚至有压倒其他画种之势。可是，凡在国外观看过西方油画名作的人，都会意识到中国油画依然没有摆脱一股“土气”，看上去缺乏油画本来应有的特质，尤其是缺乏那种光的韵味与笔触的生气，或者说，缺乏“油画味”。

造成这种状况的原因大致有三：首先是改革开放之前长期的社会封闭状态使得我们无法接触西方原作，有些只能依据色彩失真的印刷品学习油画，所以难以真正把握油画的实质，而往往流于一种以油彩画素描的简单做法。这是其一。20世纪80年代以来，随着与西方文化交流的急速展开，人们如饥似渴地引进和模仿西方现代艺术，以期跟上时代的步伐。这种做法固然打破了以往油画单一化的局面，但若操之过急，对中国油画的发展却不无消极的影响。现代西方艺术的标志之一是对传统的反叛，特别是否定艺术的再现功能与传统技巧，更多地依赖外在于图像语言的概念和阐释，在很大程度上消除了视觉艺术应有的独立性。从这

一点上看，中国艺术家在尚未真正把握西方油画技巧的情况下，直接插足现代潮流，难免会未究其本而先承其末。这是其二，也可以说是第一个原因所导致的另一个极端。

介乎这两个原因之间的是一种理论误导，即过早地强调油画的民族化。如果说，在 20 世纪 80 年代以前，这种理论曾使中国油画失去油画自身的特质，那么现在又被用作为缺乏真正的油画技巧和造型功夫辩护的工具。诚然，创作富有中国特色的油画是一个无可指责的远大目标，但是，在没有掌握西方油画要领的情况下，过分地强调这一点会导致把目的与手段、风格与价值判断相混淆（甚至将其颠倒）的危险。在此，我暂且搁置这一问题，先着重强调一个明显的事实：即若要精通油画艺术，就必须首先理解其色彩语言、形式结构和技巧，否则，“民族化”的目标只能是沙上建塔。油画既然已成为我国的一个主要画种，那么我们就应该将它视为我们自己的艺术传统中的一部分，就像对待我们中国传统绘画一样来对待它。只有这样，我们才能画出“地道”的油画，我们的油画才能代表中国艺术的一部分立足于世界艺林。

二

其实，轻视对油画艺术语言的理解，轻视传统的油画技术早已是一个世界性的普遍问题了。西方 18 世纪所掀起的浪漫主义运动对此负有重大责任。这种思潮的核心是强调天才与独创性，并一味地把技术视为妨碍个人情感宣泄的屏障。到了 19 世纪，业余画家便被奉为最具独创性的艺术家，因为他们无师自通，纯凭天性，“真诚”地表达自我的“个性”。未过多久，这种缺乏训练、漠视传统的做法就带着至尊的冠冕跨进了现代艺术。然而，也正是在传统技巧遭到否定的岁月里，不少西方艺术家越来越觉得恰恰是这种知识构成了西方伟大艺术遗产的重要部分。一个著名的例子便是被誉为现代立体派启示者的塞尚 [Paul Cezanne, 1839-1906]，他在名声鹊起之时，毅然退居林下，他要回到传统，依据普森 [Nicolas Poussin, 1594-1665] 去重画自然。也就是在那个时代，人们开始感叹，他们的传统油画的“秘密”因未被记录而失传。众所周知，在 18 世纪以前，西方大师

无一不是在具有高度组织性的画坊中进行创作的，他们的创作方法和所追求的艺术效果在很大程度上都受制于社会的需求，可以说，那时的油画是一种规范而具竞争性的“商品”。¹ 在那种画坊制度下，种种绘画方法一直依赖师徒传授是不言而喻的，因此，18世纪以来的人们相信，那些老大师必定掌握着一种油画“秘方”，即所谓的“金钥匙”。为了解开他们的秘密，英国画家雷诺兹爵士 [Sir Joshua Reynolds, 1723-1792] 竟然把一幅卡拉瓦乔 [Michelangelo Merisi da Caravaggio, 1751-1610] 作品彻底清洗了一遍，将画面层层洗刷到一无所存，企图弄清卡拉瓦乔的作画过程。

雷诺兹的努力当然是徒劳的，因为世上并不存在这样一把“金钥匙”，真正的奥秘在于谙熟传统的技术知识和绘画材料。塞尚深知其义，他潜心研究古典形式语言，分析色彩与明暗效果，从自然中学习普森的画法，希望使自己的印象主义作品能够像美术馆中的古典作品一样坚实而历久弥新。可以说，塞尚真正找到了那把通往油画艺术殿堂的“金钥匙”。

在西方油画史中，绘画的手段与材料在油画形式语言的发展上曾起过至关重要的作用。文艺复兴时期，阿尔卑斯山南北的绘画风格截然不同，南方讲究素描，北方重视色彩，尽管形成这种差别的原因众多，但我认为，两地的艺术家所采用的绘画手段不同则是一个不容忽视的简单事实。南方的艺术家们沿用中世纪琴尼诺·琴尼尼 [Cennio Cennini, 1370-1440] 《艺匠手册》[*IL Libro dell'Arte*] 中所记载的蛋彩媒介，引进焦点透视法、运用解剖知识以数学手段计算并揭示形体在环境光中的变化，而北方的画家则发扬光大了凡·艾克 [Van Eyck, 1395-1441] 等创立的以油彩描绘光影的技巧，在传达各种材料的细微质感上精益求精。他们各自不同的作品表明，画家只能画手中材料所允许他画的作品，只能创造出媒介所允许他创造的视觉效果。而随着材料和手段的变化，他的绘画目的和意图也会相应发生变化。总之，特定的时代所采用的特殊材料和手段必定会影响绘画的风格和视觉效果。这就是为什么沃尔夫林会说“各个时代当有其不可为之处”。

如果我们分别从波提切利 [Sandro Botticelli, 1445-1510]、

伦勃朗 [Rembrandt van Rijn, 1606-1669] 和印象主义时代各请一位画家来表现一个同样的题材，例如描绘那光影变幻无穷的河水，那么我们就可以清楚地看到材料和技巧是怎样增强或限制艺术表现力的。

波提切利时代的画家运用的媒介是蛋彩。这种颜料缺乏光泽，难以表现光线落在水面上的明亮效果。因此，正如我们可以从许多当时所画的《基督受洗》[*The Baptism of Christ*] 中所见到的那样，在表现基督所立于其中的那片水时，画家是怎样着力于表现水的透明性的。他并不去追求那种在日照下的耀眼的闪烁水光，相反，他往往运用一系列细线来表示出水的波纹，且添上几条游动的小鱼，以暗示出水的透明感觉；而透过水面，基督的双腿清晰可见。在此，艺术家扬长避短，发挥了蛋彩的特性，表现出图案化的色彩绚烂的画面，出色地解决了一个视觉难题。

三个世纪之后，伦勃朗时代的画家早已废弃蛋彩，他们使用的是会逐渐变干的植物油调制的油彩：一种特别适合于描绘光影闪烁的视觉效果的媒介。伦勃朗那幅现藏于英国国立美术馆的表现其情妇斯托费尔斯 [Hendrickje Stoffels] 下河洗浴的作品即是描绘水光的杰作。尽管画家面对的视觉问题与波提切利时代的画家完全相同，但他无须刻画那位妇女站在水中的双脚，也无须添画游鱼以表示水流。他手持油画颜料，大可倾心去描绘那深暗水面上的闪闪微光和垂垂倒影。这属于只能用油彩来探索的视觉世界，在这种媒介诞生之前，这一奇妙的领域自然是一片无法开垦的荒原。

大约又过了两个世纪，印象派画家们，特别是莫奈 [Claude Monet, 1840-1926] 与 雷诺阿 [Pierre-Auguste Renoir, 1841-1919]，将油画表现水光的潜力又向前推进了一步，这一步可以说将光影的描绘发挥到了极致，是一项惊人的成就，而这项成就则是与 19 世纪的科学进步密不可分的。当时化学工业的发展已为颜料的制作开拓了崭新的前景，生产制作出了色彩强度前所未有的新颜料，因而为画家提供了以不同的方式处理前代画家艺术难题的新媒介。像雷诺阿这样的画家便可大胆地借助这种媒介将

群青与明亮的铬黄、铬橙并置，从而创造出一种奇妙的水面效果，在历史上开天辟地首次描绘出耀眼夺目的水中阳光与倒影的舞蹈。现藏英国国立美术馆的莫奈的那幅描绘塞纳河畔的海滨浴场的作品以及雷诺阿的《塞纳河上的游船》[*Boating on the Seine*] 都堪称是这一新成就的范例。

如前所述，印象主义画家之所以能创造出这样惊人的视觉世界，一个重要的原因就是现代绘画材料工业的诞生。1841 年，旅居英国伦敦的美国艺术家约翰·兰德 [John G. Rand] 发明了类似于我们现在所用的锡管颜料。在这之前，油画颜料是装在猪囊中的，但由于猪囊透气，颜料干得很快，往往在未用之前便已硬化。兰德的发明可使颜料较长时间地保持其鲜丽柔润的品质。同时，兰德还供应绷好画布的画框和金属包头的扁平画笔。今天，我们的油画家已习惯于运用现成的颜料、画布和画笔，但对于当时的艺术家来说，这些新工具、新材料的上市简直是一场革命，彻底改变了艺术家的手艺程序。画家们无须像以前那样依赖作坊合作，要亲手准备画布，研磨颜料，并费心地估计所需材料的种类与数量。现在，他成了一个独立的艺术家。不论何时何地，都可以操起画笔，蘸上颜色，在画布上直接表达自己的视觉感受。更为重要的是，这些新材料帮助艺术家走出了画室，能够在户外对景作画。如果不是随时随地可以要求画商提供现成的画布和颜料，凡·高 [Vincent Van Gogh, 1853-1890] 能够奔赴法国南部写生的做法就是难以想象的。可以说凡·高在普罗旺斯 [Provence] 的作品证明了当时颜料工业的繁荣和邮寄服务的效率，不仅仅如当代的艺术史家所谓的是其内心痛苦的象征而已。没有前者，凡·高就不可能给我们留下那样的作品。凡·高留给我们的大量订购画布与颜料的信札表明，当时还发生了另一项重要革新：化学的进步扩展了色彩的范围，尤其是亮色的范围。我们从凡·高的一封订货信中得知，他曾请求颜料商一次性给他邮寄 18 支不同明度的铬黄。在上一个世纪，没有任何艺术家可以梦想坐在阳光之下，要求别人邮寄颜料，更不用说明度这么丰富的颜料了。

铬黄是新颜料中最重要的，但研制甚为简单，只要将亚硝酸盐溶液调入铬酸盐钾即成。同时，只要略改变其浓度与酸性，或

稍为加热，便可制成不同明度的铬黄，其色彩范围甚至可以扩展到橙色，乃至红色。在凡·高的《向日葵》[*Sunflowers*]中，我们可轻而易举地辨认出各种不同的铬黄。

不但明亮的黄色、橙色和红色出自现代化学家之手，而且新的蓝色，包括合成群青也是如此。在19世纪60年代晚期，这种合成群青比从天青石中提炼出来的自然群青要便宜七百倍，画家可以放手使用。与此同时，翠绿、氧化铬合成液也进入生产。这些颜料都可以与铬黄调和，产生极其丰富的色彩层次。

无疑，新颜料的出现，为印象主义画家征服视觉真实创造了重要的条件。虽然我们不应忽视其他促使印象主义画家兴起的社会、文化和经济等诸种因素，但是我们可以断言，如同过去的时代一样，他们的创作动机受到了他们可利用的材料的影响，在很大程度上，材料甚至决定了他们的绘画意图。如果我们回忆一下莫奈晚年的睡莲便可对此有更清醒的认识。他用手中颜料去捕捉不同光线下的睡莲，与其说是在努力描绘对象的自然情态，还不如说是在尽兴探索如此众多的新颜料所创造的视觉可能性，并享受由此而带来的精神愉悦，或者干脆说，他是在尽情地玩弄色彩游戏以变幻出若即若离的抽象意境。凡·高被称为是表现主义之父，但他的艺术风格的形成与这么多种类的铬黄和绿色颜料的出现不无关系。只要看一下他的《蝴蝶与长草》[*Long Grass with Butterflies*]便可明了此点。在这幅画中，凡·高使用了数种新的明亮绿色。作画时，他直接将管装颜料挤到调色板上，不加松节油，用笔厚厚地挑起颜料，以精心的笔触塑造形体。他用笔极为轻捷也极为小心，既避免压得过重使颜料下塌扁平，失去厚度感，又能一笔成形，使草叶豁然立现，而又蕴含着多种色彩。在画飞蝶时，他先用铅白块铺出双翼，然后在笔端蘸上一丁点儿深蓝色，很可能是新的合成群青，勾出翅膀轮廓，点出头部，然后迅速移向蝴蝶背部，以疾笔冲破尚未干透明的白色。这种神来之笔正是由于颜料允许他乘湿作画的缘故。在这一方面，凡·高的笔触与中国画家笔下滋润的墨色有异曲同工之妙，一笔挥出既有丰富的色调，又迸发出无限的活力。

可见，新材料不但产生了新画法、新观念，而且还激发了新