

世界美术工作室
World Art Academic's Studios

德国

TADEUSZ STUDIO
ADVANCED COLLEGE OF PLASTIC ARTS

布伦瑞克高等造型艺术学院
塔丢斯工作室

王承云 主编

河北美术出版社

J233

14

世界美术工作室

德国 布伦瑞克高等造型艺术学院

Advanced College Of Plastic Arts

塔丢斯工作室

王承云 主编

河北美术出版社

(冀)新登字 002 号

策 划: 曹宝泉
主 编: 王承云
副 主 编: 冯 斌
责任编辑: 苏征凯
总体设计: 赵 建 苏征凯
翻 译: 王笑梅 张顺楠 简上棋 王承云
摄 影: 尼可·滕威艮浑 (Nic.Tenwiggenhorn)
阿黑木·库库利斯 (Achim Kukulies)
艾 勒·格特勒 (Rainer Gartner)
音 格·朗格勒 (Inge Langer)
王承云

图书在版编目 (C I P) 数据

德国布伦瑞克高等造型艺术学院塔丢斯工作室 / 王承云主编. - 石家庄: 河北美术出版社, 2002.1
(世界美术工作室)
ISBN 7-5310-1568-4

I . 德 ... II . 王 ... III. 油画 - 作品集 - 德国 - 现代 IV .J233

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2001) 第 069303 号

世界美术工作室
德国·布伦瑞克高等造型艺术学院塔丢斯工作室

出版发行: 河北美术出版社
地 址: 石家庄市和平西路新文里 8 号
邮政编码: 050071
制版印刷: 深圳华新彩印制版有限公司
开 本: 889 毫米 × 1194 毫米 1/16
印 张: 6.5
印 数: 1 ~ 2000
版 次: 2002 年 1 月第 1 版
印 次: 2002 年 1 月第 1 次印刷

定价: 99 元

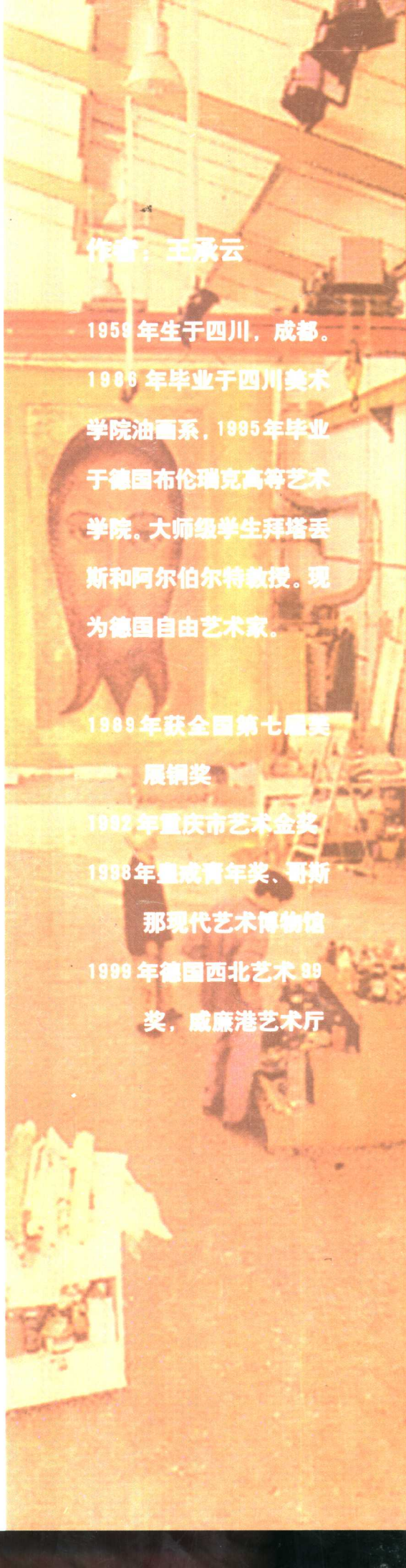
德国布伦瑞克高等造型艺术学院
塔丢斯工作室



布伦瑞克画室一角



布伦瑞克画室一角



作者：王承云

1959 年生于四川，成都。

1986 年毕业于四川美术学院油画系，1985 年毕业于德国布伦瑞克高等艺术学院。大师级学生拜塔丢斯和阿尔伯特教授。现为德国自由艺术家。

1989 年获全国第七届美展铜奖

1992 年重庆市艺术金奖

1998 年重庆青年奖、哥斯那现代艺术博物馆

1999 年德国西北艺术 89 奖，威廉港艺术厅

塔丢斯和他的后来者

布伦瑞克高等造型艺术学院(Hochschule für Bildende Kunst Braunschweig)

布伦瑞克高等造型艺术学院的主楼和自由艺术专业、摄像专业以及加工厂位于布伦瑞克城的西部。学院电脑设计中心在城市的南部,工艺设计楼在西部和南部之间。塔丢斯的教室在主楼后面,是学院惟一的“巨型绘画教室”,目前大约20个学生,虽然教室空间很大,却仍然显得拥挤。在学院还有一个他的个人画室,他除了在那里偶尔睡觉以外,一般都是让他的大师级学生使用。他一周或两周来一次教室,看看学生的画,平时他都在杜塞尔多夫的画室工作,有时也去意大利的工作室住上几星期,在那里清静地画几张画。

初遇博伊斯

塔丢斯(Tadeusz)1940年出生在德国的多特蒙特市。刚出生的他,没有逃脱出战争的灾难,父亲为德国而阵亡。母亲一手把他拉扯大,失去父亲的生活使他养成了一种独立的性格。传说他的祖父是个出色的木器手工艺者,这使他有兴趣于木工的学习。他也学过石刻,母亲也教他画过一些线条,他曾经还想学习音乐。他是在二战失败的阴影下成长起来的,那种典型的抱着幻想,同时又伤感、阵痛、自信而又谦逊、感情冲动又善于思考,既诚实又放肆的多种性格并存的人物。

1960年他进了多特蒙特市工艺美术学院学习,短短的一年时间,他感到他的人体素描超过了他的老师,于是他转到了杜塞尔多夫艺术学院,从师于“非常规派”画家格哈特·惠墨(Gerhard Hoehme)教授和约瑟夫·法斯本德(Joseph Fassbender)教授。但是在他们那里仍然无法找到绘画上的共同语言。后来碰见了新来的教授约瑟夫·博伊斯(Joseph Beuys),他们成了重要的合作伙伴和朋友。那时的博伊斯不是像现在宣传的那样,在塔丢斯的印象中,博伊斯只是埃瓦尔特·马塔列(Ewald Mataré)教授一个有趣的学生,他受聘执教雕塑,画得一手好速写,性情冲动且富有人情味。1965年在塔丢斯和科利丝提雷·佳尔德媛(Hristine Goldne)婚礼上,博伊斯做了一只鲜嫩的烤鸡为他们庆贺。然而婚姻只维持了两年就结束了。失败的婚姻,使他对女人的印象笼上了一层阴影,出现在他的作品里的女子人体,一改60年代初期那种恬静优美和诗一般节奏。取而代之的是一种冷漠、一种侵犯性、一种略带暴力性的色彩支解。也正是这种东西,使他形成了70年代的艺术风格,画面中锋利的直线和强烈扭曲的女子人体形成鲜明对抗,两种力的冲突,使画面产生了巨大的张力,这种语言也表现出塔丢斯对当时社会反抗的心态。

塔丢斯不合流,独树一帜

60年代中期的德国,也是欧洲艺术最为动荡的时期。从法国印象派和德国野兽派那里找到灵感的“策罗画派”(Zero)厌倦了德国的政治、宗教和社会,把绘画推向了无内容的、绝对抽象的绘画语言形式,后来发展成为信息艺术。这时期,以关注社会、工业和体现时代精神的美国波普艺术也同时卷入欧洲艺坛,使艺术从神圣的象牙塔进入了人们的现实

布伦瑞克工作室



布伦瑞克工作室

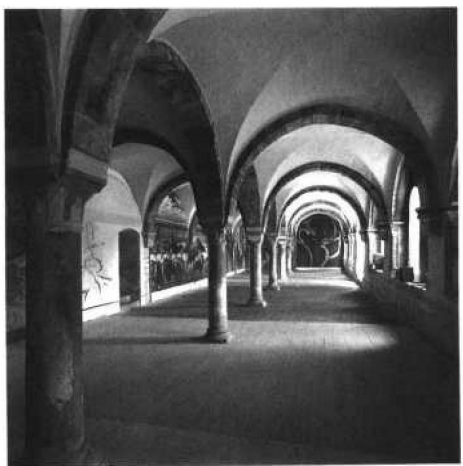


生活中,人们的视觉为之一新,这一革命浪潮与当时博伊斯的艺术面向大众、让大众参与艺术的思想不谋而合。然而他们之间又有很大的区别,波普艺术更多的是以形式、范围、时代特征改变了人们的审美习惯,而博伊斯比波普艺术更人文、更内在,他试图从思想、理论、信仰上对人们进行冲击。

博伊斯来自于南莱茵附近一个信仰宗教的地区,两千年前这个地区被罗马人统治,罗马人推崇绘画,崇拜宗教诸神。基督教出现后,很快地继承了这些传统。博伊斯在这样一个宗教的环境中长大,人们对上帝的各种崇拜活动他都非常了解。当他来到了杜塞尔多夫美术学院学习时,自然选中了以善于做教堂圣像的爱瓦特·马塔列(Ewald Mataré)教授为导师。马塔列称博伊斯是一个有点“发疯的”学生。1961年,这位马塔列天才的硕士毕业生,取得了杜塞尔多夫美术学院雕塑教授的资格,开始了他奇迹一般的艺术创造活动,玩起了他童年时的游戏。他利用教堂的空旷,高大、圣神,像牧师一样的做弥撒,对十字架、生与死、人与上帝、人与社会提出疑问,和耶稣给信徒洗脚一样,他也给学生进行洗脚仪式。他打扫教堂,为民主运动扫大街,他也剪下指甲、头发等物放进庄严的展柜,作为“遗留物”。所不同的是,他不是在做崇拜神的活动,而是在从事艺术。他的每一动作都是一种节奏、时间和空间的游戏。多次行动留下的“痕迹”都是一件艺术品,供人们观看和思考。这种“时间”“空间”“动作”“遗留物”共同组合在一起的“雕塑作品”,把杜尚(Marcel Duchamp)的思想发展得更具体、更完善,这对后来的德国艺术史产生了很大的影响。

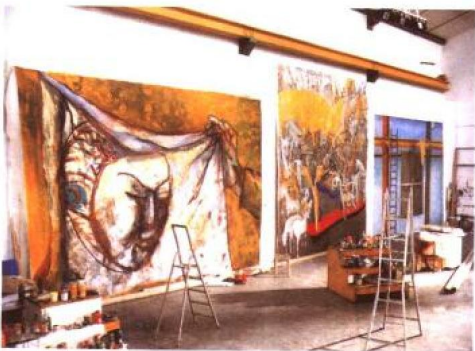
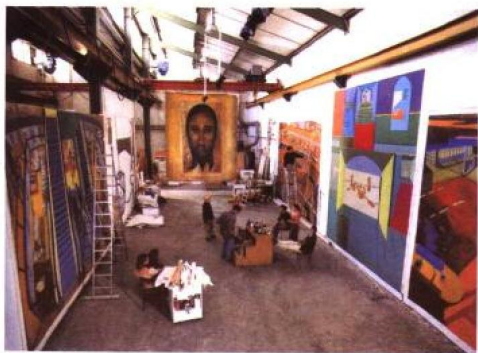
塔丢斯在这个时候致力于个人绘画风格的研究,逆潮流而动,处境非常尴尬,但他不感兴趣艺术的社会性,也轻视波普绘画的浮浅,当有人提出他的作品《踢球者》(1962年)就是波普风格时,他急着解释说:“那只是我常玩的游戏,跟波普艺术风马牛不相及。”关于“策罗画派”的抽象绘画,他认为有陷入鸡狗图鸭的危险,并且容易流入装饰画的市场。他小心翼翼地左踢右挡,寻找着一条自己的路。他推崇爱德华·霍帕尔斯(Edward Hoppers)作品的朴实,赞美意大利内陆桑士(Renaissance)时代(1600年)的绘画的精湛和伟大。然而就像博伊斯借用上帝一样,他也仅仅是一种欣赏。在他70年代早期的作品中,其个人的风格就已显露出来。30岁时他就成功地在杜塞尔多夫艺术博物馆举办了个展。人们对他的力量感到震惊,对他粗犷流畅的线条感到佩服,也有一些人对他作品中的女人体的造型感到愤怒。他一开始就成为一个人物。然而他不在乎这些,他说他眼中的世界就是这个样子,女人就是以这种形式出现的。不久之后,他又在杜塞尔多夫艺术馆举办了个人油画展。同时也在杜塞尔多夫展览馆和艺术家协会展览厅这些权威圣地展出。他的色彩逐渐成熟,笔触更加奔放,构成更大胆。他年轻气盛,似乎感到了自己的成功。对社会不想染指,对潮流不屑一顾。然而当德国在这一时期挑选自己的代表人物的时候,他被当成“困难的人”和“绊脚石”而被放在了“代表人物”之外,对此他一直耿耿于怀。岁月无情,在短短的几十年中,一些人留下来了,还有一些已消失得无影无踪,塔丢斯却在不知不觉中,踏出一条泱泱大道。他没有被历史迅速地捧起来,也不怕被历史轻易地把他甩掉,因而他更轻松、更自由。画面的内容和形式也不断地加大拓宽。从一根电线、一条水管、一束阳光到大工业废墟,以及倒挂的人体、被屠宰了的动物……都成了他表现的内容。有艺

马念塔修道院画展 1



马念塔修道院画展 2





术评论家说他的作品是：“我们这个现实世界的通报。”

1981年，他取得了杜塞尔多夫美术学院门斯特分院教授的位子。1982年参加威尼斯双年展，1983年获“威那·罗曼那”(Villa-Romana-Preis)艺术奖，为此他去了意大利佛罗伦萨，在那里的一幢艺术家别墅里生活了一年。这也使他和意大利艺术结下了不解之缘。

1990年他在意大利恩波利(Empoli)附近租下了一幢名叫卡沙·特斯塔菲那塔(Casa Testaferrata)的房子，作为他的画室。这个位于恩波利与佛罗伦萨之间一个葡萄山坡上的画室，有很远的视线，没有城市的喧闹，也没有德国繁杂事务的纠缠，只有意大利古老色彩的城堡和田园风光，使人想起意大利大师们的作品。“这是我和意大利大师们聊天的地方”“在这里我得到能量和灵感”。他几乎每年假期都在这里度过，并且画了大量有关这栋房子的作品。如：《卡沙·特斯塔菲那塔》(1992年)、《晚餐》(1993年)、《特斯塔菲那塔，L·Aia》以及《马丽罗·特斯塔菲那塔》等众多巨幅作品。在这些作品中出现的向日葵和匆匆走过的阳光以及天空卷起的浓云，使我们能感觉到画家对大自然充满享受的心情，在表现手法上与意大利大师们截然不同，相同的只是那里的自然风光。

1994年，他在杜塞尔多夫的新工作室落成，这个占地1000平方米的工作室是由一个老工厂改造而成。里面设计了室内花园、游泳池、图书馆、画室、草稿室、办公室……这个宽敞的画室犹如一个跑马场，使这位精力充沛的画家像一匹赛马奔驰在巨大的画布上。这一时期他也画了大量关于马的作品，我们可以从那些奔腾的、气势雄壮而姿态优美的马并把骑者抛在地上的作品，体会到画家奔放而不可驾驭的性格。他还认真地对我说，他对马产生兴趣已是30年前的事，那时在一家中餐馆的竹帘画上看到一匹马，自己还偷偷地做了临摹。在今年的中国之行中证实了那是徐悲鸿的画。

已经61岁的塔丢斯，通过他“非常困难”的性格和坚忍不拔的毅力在德国绘画史上留下了牢固的地位，他几乎在德国所有的大博物馆、艺术家协会、展览馆都举办过展览，出版了不下几十本个人画册。在离杜塞尔多夫15千米的地方，新建的5千平方米艺术与自然博物馆(Museum Insel Hombroich)中，收藏了不少塔丢斯的作品。同时在塔丢斯绘画专馆里还悬挂了他4幅巨作：《间歇》双联画和《明亮的庭园》双联画。这个艺术与自然博物馆是由建筑师爱威·赫里希(Erwin Heerich)根据一个雕塑家的构思发展而成的，博物馆的总裁是卡尔海里希·莫勒(Karl-Heinrich Müller)。在这个博物馆里，还收藏有中国、印度早期的家具和艺术品，还收藏了塞尚以及德国二三十年代的名家作品和德国现代艺术品。现在这个博物馆正挪出两千平方米的地方为塔丢斯建造新的画室和未来的“塔丢斯纪念馆”。对这些成就，塔丢斯持非常谦虚的态度。对于今天的艺术把绘画放在一个很窄的空间里，这使他感到愤怒，而又无可奈何，但他嗜画如命，走到哪画到哪，在他的画库里已有大约两千张的作品。去年在他满60周岁的时候，多特蒙特市最大的博物馆、最大的报纸和最著名汽车公司联合举办了“塔丢斯60周年纪念展”，市长致开幕词，称他为德国杰出的、具有强烈个人风格的、坚持不懈、不断探索的画家。

塔丢斯和他的后来者

塔丢斯作为教授已有20年历史，他先后担任过杜塞尔多夫艺术学

院、门斯特分院(Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf)、卡尔斯鲁尔艺术学院(Karlsruhe)、柏林艺术学院(Berlin)和布伦瑞克高等造型艺术学院(Braunschweig)的教授,然而真正创建他的教室还是在1991年他来到布伦瑞克之后。刚来的时候,他的教室还在花街36号楼里两个不大的空间里,我正好这年到了德国并认识了他。他的教学跟国内的方式完全不同,他从不讲该怎么画,而是讲该怎么观察,怎么认识物体,怎样认识自己。有时他也看学生画人体,如果发现好的速写作品便买下收藏。他也不做示范表演,也从不介绍绘画技法。他认为,每一种技法都是属于个人的,都是个人性格和个人智慧的体现,这需要很长时间去练习。练习不是训练,练习是一种寻找,这不能规定为某一种模式。每个人的性格和思想不同,练习的方式也不同,寻找的答案也不一样。一般来讲,学生在学院里具备五年学习时间以上便可申请毕业考试。但多数的学生都是六年、七年,有的甚至八年的时间才能完成。用他的话说:“艺术不是一门技术,不能按计划完成。”整个学生学习的过程,实际上是对自己和对社会的认识过程,也是个人成熟的过程。他也让学生看一些大师的画册,给他们讲解作品的创作过程,介绍他们的手法如何精湛,构成如何优美,可这只是让学生作为一种了解,一种欣赏,因为这些都属于别人的,他要求每年学生都要从零开始,学会观察大自然,在大自然中找到自己表现的方式。这种无模式的教学,对学生来讲,特别是初学者,非常难,非常苦,但他总是强调艺术是没有其他路可以走出的。他安排学生去意大利旅游,在他的意大利画室住上一星期,让他们画风景、拜访博物馆,给他们介绍哪一件作品最有价值。为了解除学生们旅途中的疲劳,他有时带他们去意大利的地中海游泳,有时也请学生们去一家意大利餐馆,尝尝那里著名的面条。学生们虽然疲劳,却充满乐趣,作为感谢,在临走时,总是抱上一束巨大的鲜花。

1994年经过一番斗争,他在学院的教室从花街搬到了主楼后面的一个巨大的金属车间里,这个巨大的空间给教学和创作提供了有利的条件。在短短的几年里,这个画室初见成效:1996年,在玛丽亚·菲格丽斯主教堂(Beatae Mariae Virginis, Wolfenbüttel)举办了题为《车间与教堂》的画展,并出有画册。20多幅4米大的画挂在教堂里,在音乐的伴奏下甚为壮观,那些表现现代生活的作品挂在中世纪的教堂里,和波伊斯在教堂里做弥撒有异曲同工之效。1998年该班又在赫姆城的马辇塔修道院(Kloster Mariental bei Helmstedt)举办展览,把一个沉睡多年的空修道院弄得热闹起来。1999年在汉诺威环境保护厅的展览却是完全不同的效果。巨幅作品在现代建筑里,把整个空间完全改变了。

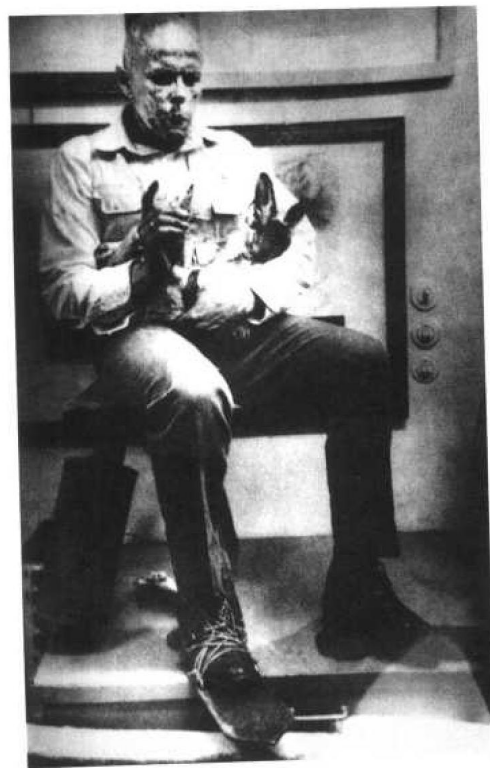
20年来,他已有很多学生毕业走向了社会,可极少数的人在艺坛上存留下来,有些成为教授,有些已具相当知名度,大部分的学生另求生路,塔丢斯没有继续给他们提供帮助。“要想把我当拐杖,那是非常容易折断的”,他对他的学生这么说。“今天的社会状况就是这么严峻,毕业走向社会,五年时间是个检验,强者幸存下来,弱者在社会中消失。”(据德国《艺术报》调查,只有百分之二的艺术学院毕业生在毕业后靠艺术生存下来)。今天学习绘画的状况并不比40年前好,相反更加困难,因为世界变得更实际,节奏变得更快,艺术手段越来越现代。机械科学占统治地位,人文在败落……谁还可能坐下来,慢慢地摸索绘画的道路。这不仅是绘画学习者的问题,同时也是艺术学院和社会的问题。



行为艺术 关于材料的表演
俄托·本赫 1964年



行为艺术 两者
博伊斯 1978年



行为艺术 怎样解释这幅死鬼的画
博伊斯 1965年



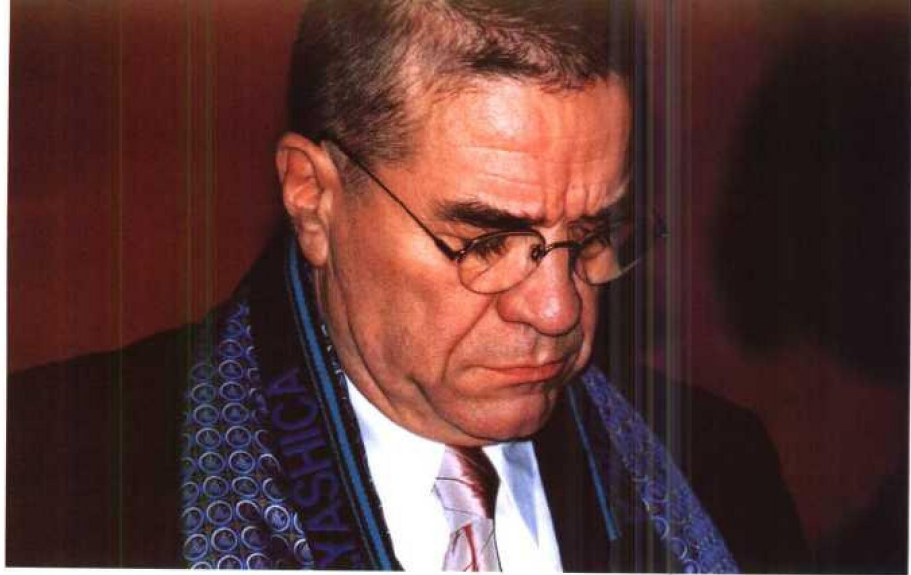
杜塞尔多夫画室一角



意大利画室 第二幢



红躺椅 塔丢斯 1969 年



塔丢斯教授

和塔丢斯教授谈教学

王:塔丢斯先生,绘画学习是件漫长而困难的事,您不觉得在当今社会变得如此迅速的情况下,绘画艺术以及绘画学习都面临着很大的挑战?

塔:这是问题,但这不是我的问题,我也解决不了这个问题。

王:在这种状况下,你怎样教学呢?比如说,按自己的绘画经验,或是按社会发展的需要,还是按学生自己的愿望?

塔:当然不能按社会的需要去教学,因为社会今天可能是这样,明天可能是那样。艺术需要社会,但不能依靠社会,艺术是自身心灵中的东西。学生要寻找自己的表现方式,我也不反对学生学习我的方式,但他们最终要寻求属于自己的东西。

王:你觉得学习绘画什么最重要?

塔:自由、开放,同时是为自己而学习。学习中练习最重要,练习,练习,再练习。

王:在学习过程中什么最重要,比如说:是绘画技术重要,还是追求自己的风格重要?

塔:没有什么固定的绘画技术可以学习,每个人必须要有自己的思想、用眼睛观察世界,用练习去寻找表现它的技术。

王:思想从哪里来?从画册?生活?还是两者兼而有之?

塔:从练习中来,或是人本身就具有的,我不能给予他们思想,我也不能挑选学生,更不能用绳套。

王:你的意思是,艺术思想是天生具有的,只是需要通过练习去发现它。

塔:练习很重要,在练习中可以发现思想,找到你表现思想的手段。

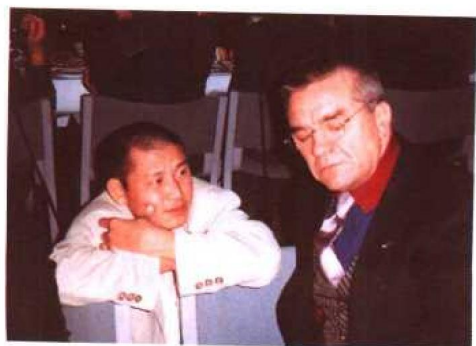
王:怎么练习,就是画吗?

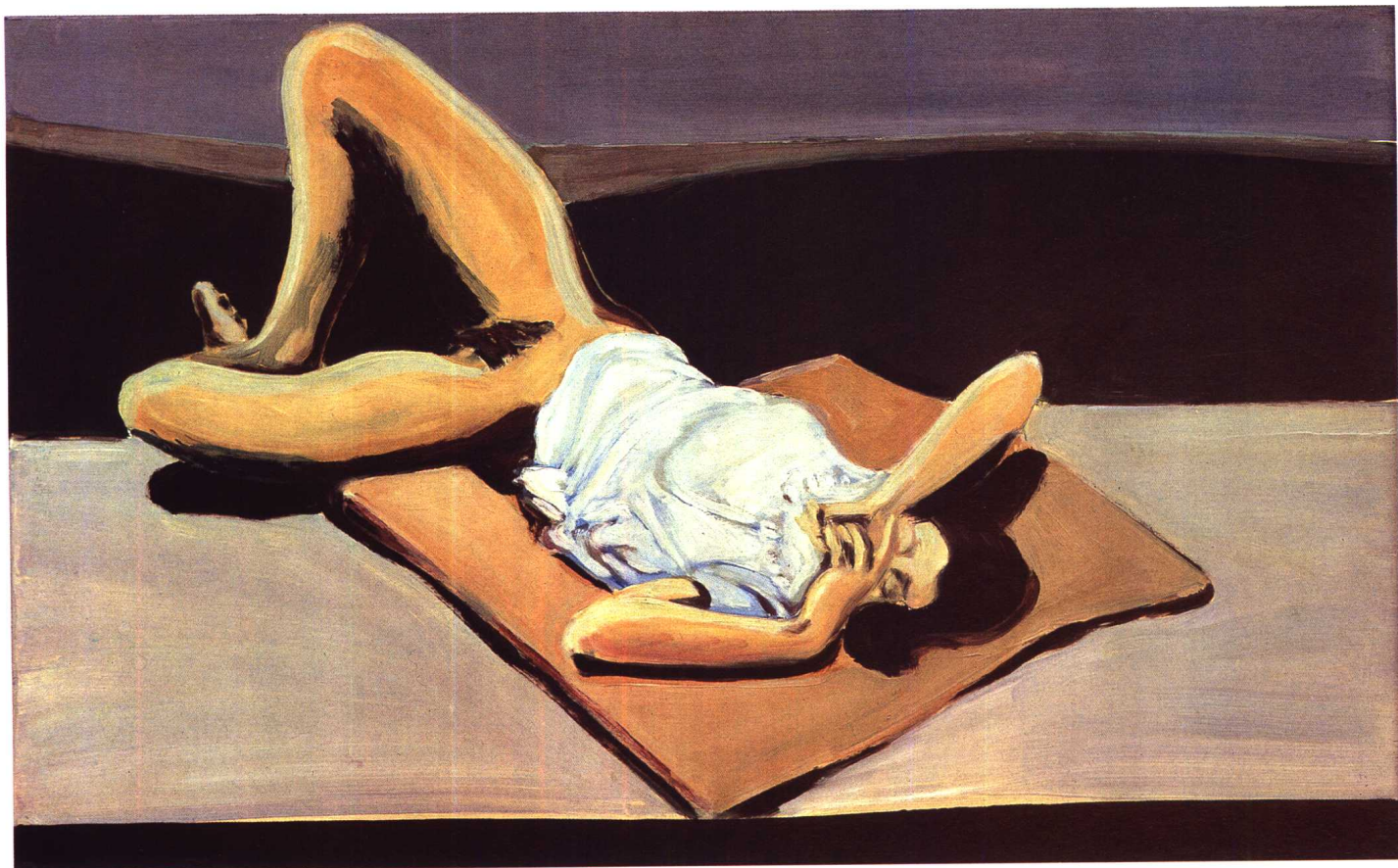
塔:当然要画,但同时你要细心观察事物,观察你身边存在的事物,试着去摸索他们,认识他们,于此同时也认识到自己。只有认识到了自己,才知道自己需要什么,才知道什么方式能表现自己。有了自己才有了自由。

王:自由很重要,没有自由就没有智慧。

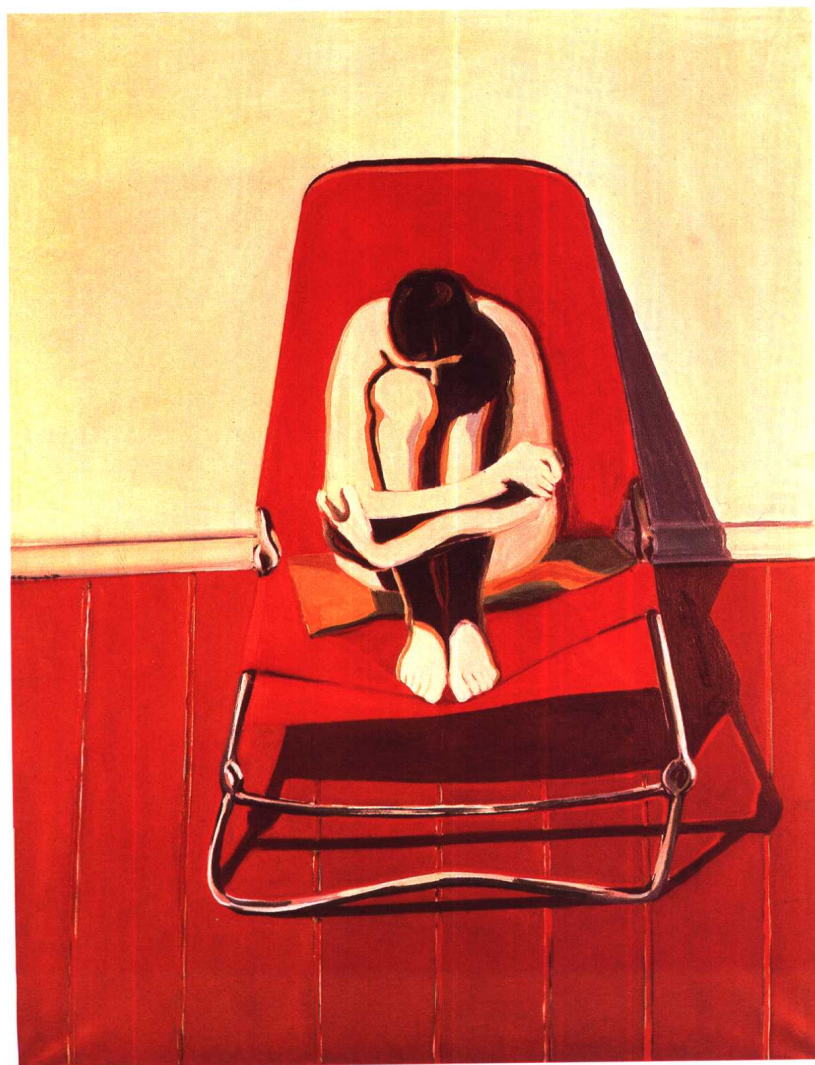
塔:但很快他就会感到,限制有时也意味着自由。因为太多的自由,人往往不知道自己该做什么。事物就是这样,太多的自由其实就不是自由了,人需要那么多的自由干什么。

王承云和塔丢斯





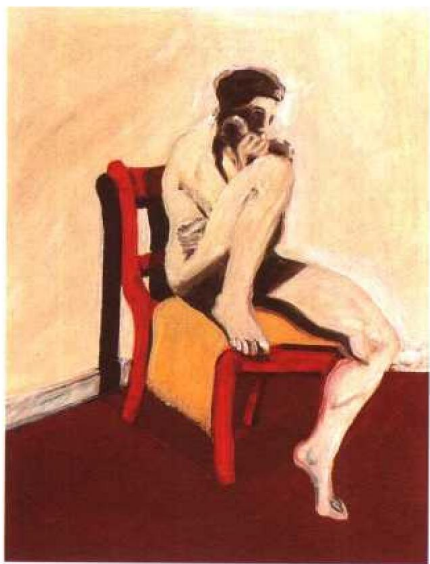
躺者 油彩 亚麻布 塔丢斯 60cm × 97cm 1967 年



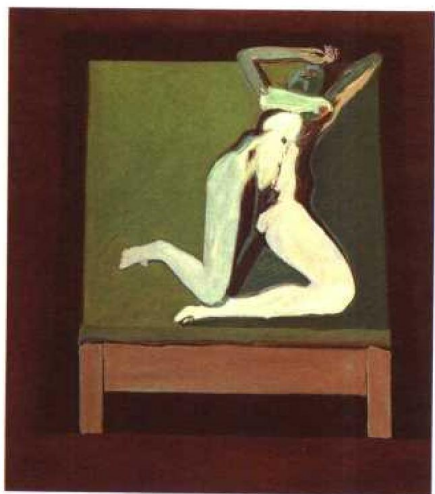
红躺椅上的倦坐者
油彩 亚麻布
塔丢斯
135cm × 105cm
1967 年

转换中的裸体 ——塔丢斯的人体绘画

约阿黑莫·培特·卡斯特勒(Joachim Peter Kastner)



女人和电话 油彩 木板 塔丢斯
70cm × 56.5cm 1967年



O·T 油彩 亚麻布 塔丢斯
148cm × 132cm 1967年

在塔丢斯的画里展现出来的人体,是处于一种正在行走、变换、行驶或飞行状态中的。这种瞬间动作上的转换,体现在他的作品中,是从阴影到光亮、从动态A到动态B、从有形到无形、或从这首诗转换到另一首诗的过程。

人体绘画,通常被认为是运用素描色彩对人体进行研究和表现,人体的造型是通过模特的动作来完成的。在塔丢斯的绘画中,人体的运动、转变以及行动本身想达到的目的和结局,是不确定的。就像身体变化可以无止境一样,塔丢斯的绘画总能从这种无止境中产生新的语言。

静物、风景紧密地同其他物体在一个空间里的组合,也给艺术家提供了尽量施展自己并赋予意识的可能性。在这一系列的组合中,人体明显地被列为作品的中心。尤其是女性人体,她主宰着画面的一切,少许作品中也出现男人体,这往往是艺术家自己的肖像。如《三联画》(1937年)和《Scherenings Grijs》(1990年)以及《塔丢斯剧景》。

塔丢斯表现人体的方式是基于对人体行为和行动进行直接或间接地研究分析而形成的,这些表现手法不仅成功地展示了人体线条的流畅、瞬间的凝固和节奏的优美,同时也体现了绘画语言的本身。

在他20世纪60年代的作品中,人体是以一种静止、安详的状态出现的,作品像一幅展开的风景画,这种以人体变化为风景的表现手法,体现了一种转换的意念,如作品《红靴》。这一时期的作品对光线的流动、色彩的性能以及画面上的空间分割都有着极其严格的要求,它们不应该是均匀的,而是对比强烈的。通过这种对比,使画面上不同方向的力产生对抗的效果,绘画语言也是如此。比如《夜的叫喊》,画室的空间和物体,以及人体本身通过透视、光线、颜色的对比以及其他变化表现了一种阴森恐怖的情景。这种夸张表现的情趣,在70年代明显地减弱了。在新的形状的寻找中,那种突然出现的空间比例、令人惊奇的物体以及色调渐渐地变得柔和起来,背景空间也变得光亮起来,都展示出一种新的动力。如《妇产科医生》(1974年),直射的光线、光块以及带状的色块组成的画面,使我们在这个不能动弹的女人体上看到了新的肉体颜色。这种色块的使用,将室内零乱的家柜和散落于地上的器具,组成了一种新的和谐。

在这种尝试过程中,还出现大量的奇特怪诞的形式,如“改变重力方向”(见画《钢琴》)、“掩饰空间的局限”、“错乱相互关系”等。这种形式还充分体现在作品《地狱》里,以及1987年到1997年在法国一个叫凤台阳的中世纪教堂里完成的巨幅壁画(3.5m × 10m)中。这两幅作品的画面构成以及内容都十分难以理解,虽然画中空间的建筑造型出自于一个真实存在的咖啡馆,但它表现出来的生命活力却是自由想像的,这与塔丢斯20世纪70年代的作品完全不同,尽管作品展示出一种令人迷惘的环境,但画面却非常完整和完美,处于异样环境中的人物个体或群体,都是各自分散而独立的,完全以自己为中心,却又相互飘游,或坠落,或飞行而过。这幅完成在教堂里的大壁画却与传统教堂绘画没有任何

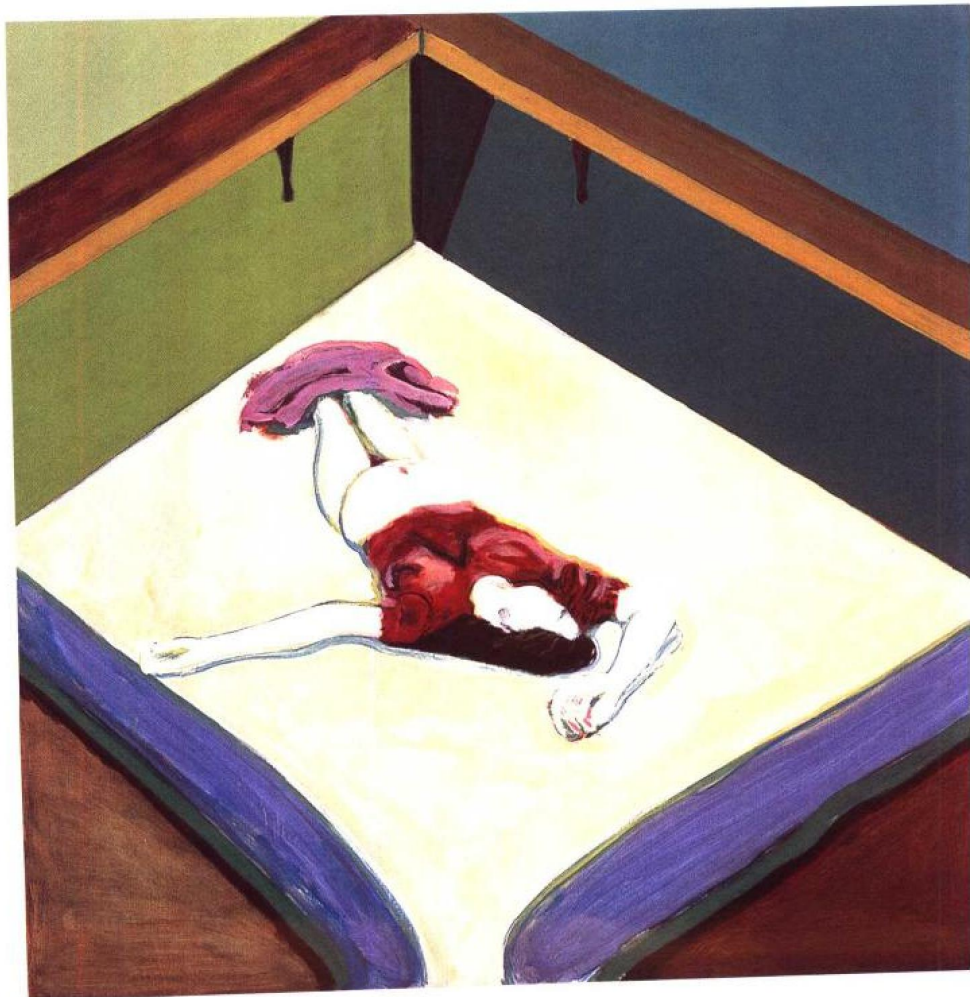
联系,也没有任何内容上的相似之处,一般教堂绘画是以宗教法规、文章为依据的,因为对法规的研究有助于我们对作品的理解,而塔丢斯的作品没有法规可依,也没有文学性可讲,完全是来自个人经历的痕迹。他不抑制个人新的想法的出现,那些流动的人体、放松的姿势或偶然的动作,都会带来灵感。这当然也需要思考,需要分析,需要转变成艺术表现的因素,这也是绘画形式惟一的和扩展的可能。

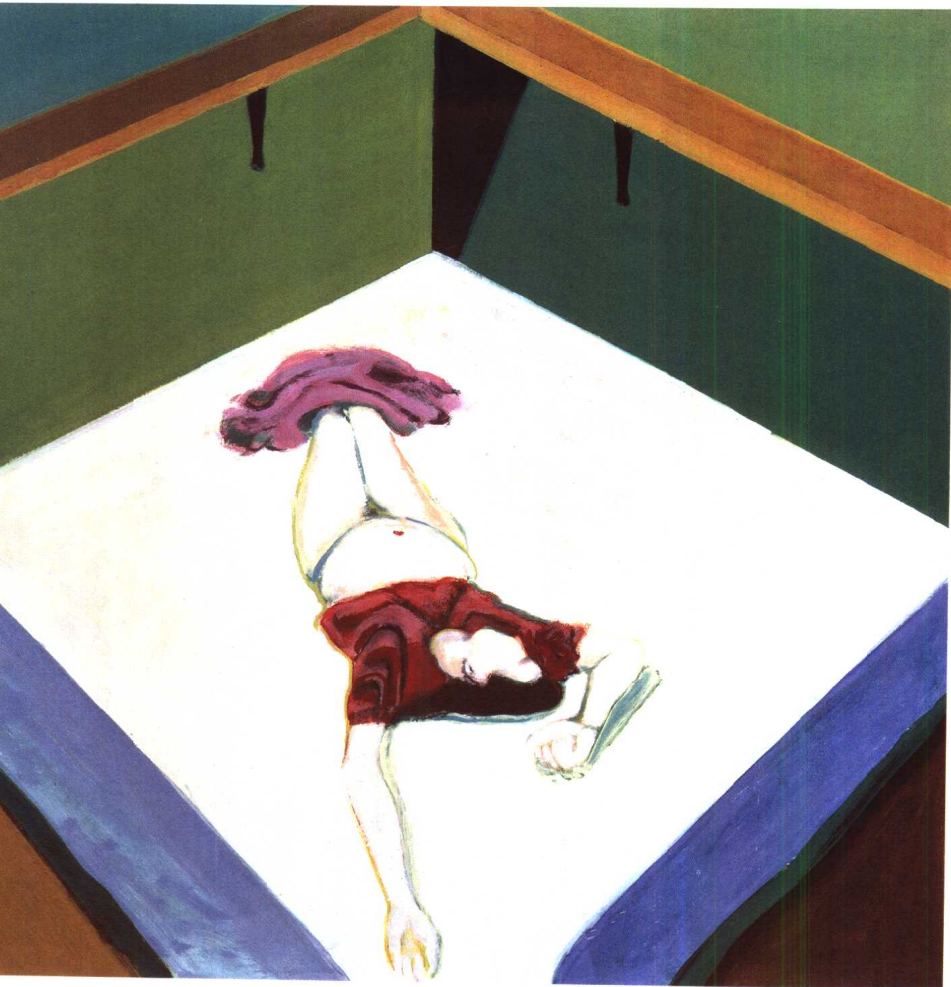
王笑梅、王承云译,王承云改写 2000年3月

产房之一
油彩 亚麻布
塔丢斯
150cm × 150cm
1965 ~ 1992 年



产房之二
油彩 亚麻布
塔丢斯
150cm × 150cm
1965 ~ 1992 年





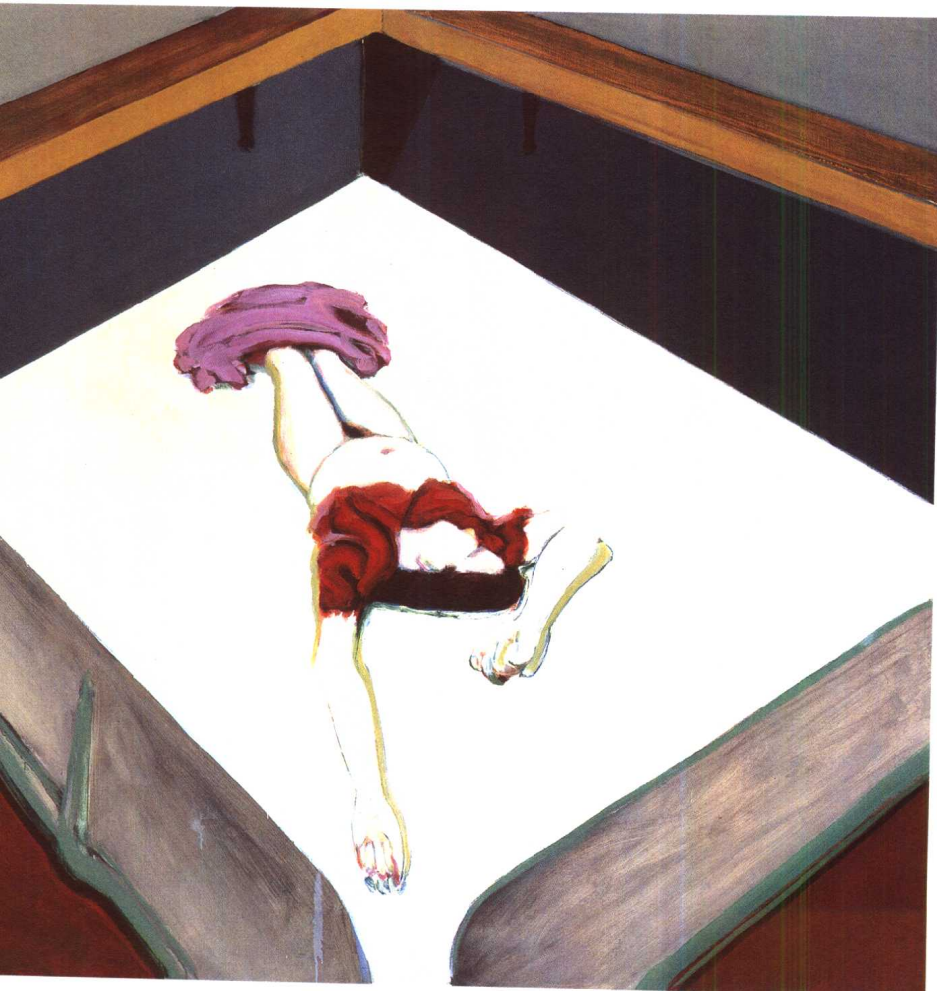
产房之三

油彩 亚麻布

塔丢斯

150cm × 150cm

1965 ~ 1992 年



产房之四

油彩 亚麻布

塔丢斯

150cm × 150cm

1965 ~ 1992 年