

An abstract oil painting by Shi Chong, featuring a complex, layered composition of warm, earthy tones (pinks, oranges, browns) and cooler, muted colors (purples, blues, greys). The texture is highly visible, with thick brushstrokes and areas of apparent cracking or peeling paint, creating a sense of depth and movement. The overall effect is one of organic, almost cellular or geological forms.

石冲

中国当代油画名家个案研究

尚扬 主编

祝斌 著

湖北美术出版社

Contents

目

录

001	序
005	第一章
031	第二章
057	第三章
091	第四章
111	第五章
124	结束语
137	简历
142	后记

图书在版编目(CIP)数据

石冲 / 祝斌著

—武汉: 湖北美术出版社, 2002. 1

(中国当代油画名家个案研究 / 尚扬主编)

ISBN 7-5394-1203-8

I. 石…

II. 祝…

III. 石冲—油画—艺术评论

IV. J213.05

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2001)第 075762 号



主 编: 尚 扬

撰 文: 祝 斌

英 译: 余 杉

装帧设计: 野猪林工作室



责任编辑: 谢鸿辉

美术编辑: 姜晓鹏

摄 影: 方肃 谢国安 傅东

出版发行: 湖北美术出版社

地 址: 武汉市武昌黄鹤路 75 号

电 话: (027)86787105

邮政编码: 430077

经 销: 新华书店

印 制: 深圳现代彩印有限公司

开 本: 880cm × 1230cm 1/16

印 张: 9.25 印张

印 数: 3000 册

版 次: 2002 年 1 月第 1 版 2001 年 1 月第 1 次印刷

书 号: ISBN 7-5394-1203-8/J·1082

定 价: 68.00 元

石 冲
SHI CHONG

湖北美术出版社两年多以前就开始筹划编辑这套丛书。他们认定这是一个有意思的设想,但由于我和入编丛书的艺术们十分认真,加上一点无可救药的拖拉(主要是我),致使丛书现在才得以出版。

将丛书定位于个案,是想区别于“共案”,也区别于目前多见的个人画集或纯粹理论研究的书;是想集中地深入到各入编艺术家创作活动的生动丰富的个人背景和状态中去,并从他们各自的往事里读到与他们后来创作观形成之间的联系,使人们更方便地对他们的艺术品质、艺术风格进行把握研究和对作品进行品读。

当然,在这些个案研究的画里文间,也会反映出20世纪末的最后十几年中国艺术在时代的风云际会中的转型进程,使人或多或少会感受到众多的事件、人物和创作所组成的世纪末中国艺术热闹非凡的景象。

中国的美术批评家一直和艺术家携手向前,他们的文化使命感和研究兴趣使他们对中国当代艺术的总体轨迹和个人行为有着相当深刻的了解,这套丛书也展示了他们个案研究方面的一些成果。

因此,这样的个案研究无论对于时下或对于以后,都是一件值得去做的事,相信对于有心的研究者或绘画的学习者都是有所作用的。上面的这几句话,与其说是前言,还不如充作后记。

尚 扬

2000年5月于京西



在艺术研究领域,从本世纪30年代起,以沃尔夫林[H. Wölfflin]为代表的形式分析学派开始退居幕后。20世纪初,阿比·瓦尔堡[Aby Warburg]和稍后的潘诺夫斯基[E. Panofsky]、扎克斯尔[F. Saxl]、克里斯[E. Kris]、库尔茨[O. Kurz]和贡布里希[E. H. Gombrich]等一批学者,集中了多种学科来探究图像意义和艺术问题,从而标志西方艺术史研究的转向。^①他们的研究成果无疑为我们探究图像的本义提供了有效的手段和客观的基础,至少使我们在读解一幅作品时,不至于在天马行空、为所欲为的习气里贸然行事,甚至可以对已往不敢问津的领域——作品的意义或观念、象征和寓意——作一番尝试性的讨论。

本篇将要探讨的是,艺术作为反映“精神实体”这一不可见世界的手段是否可能?或许可以这样表述,作为象征功能的图像是再现还是延伸了心理或精神范畴?这是值得深入思考的问题。怀着这样一种兴趣,我将进入石冲的艺术世界,在介入真实与虚幻之间的朦胧区域,去探索这个曾经多年困惑过我的疑虑。

贡布里希在《象征的图像》一书的序言里这样写到:

艺术家的创造力只有在一定的社会中才能展示,社会风气对其中产生的艺术品的影响有如地理气候对农作物的形状和特征的影响。在这里我或许可以加一句:艺术品意欲达到的功能可能支配艺术品的选择和繁殖过程,这就像在园艺和农业中一样。一幅图画若是旨在揭示某种更高的宗教或哲学的真实,其形式就将不同于一幅旨在模仿外形的图像。图像学已经让我们知道从一定的程度上说,艺术作品反映精神实体这一不可见世界的手段,不仅在宗教艺术中,而且在许多世俗艺术中都被视为当然之事。^②

实际上图像具备多种不同的功能。比如一幅画可能再现了一般世界中的某人某物,也可能象征着精神世界的某种理念,甚至表现了画家个人纯属无意识的狂想……况且,在读解一幅作品时,我们知道人们对图像的看法与整个宇宙观有着不可分割的联系。由于人类处在不同的认识水平上,也会出现各不相同的种种解释。据我所知,目前对石冲的作品至少存在三种误解:一是把它等同于再现自然物象的写实主义类型;二是归为纯观念艺术类型;三是把它看作某一时期特定事件的图解。如果不了解作者的创作意图,不了解一幅作品的图式来源和上下文关系,以至不知道作品隐含的主题和所属的类型,那么在诠释作品的过程中很可能误入歧途。

关于本书的几点说明：

这本专著属于艺术家的个案研究，特意安排由五章三十节构成。每一章的要点，我以浓缩的提示置于各章的眉首。每一章的结尾，我有一段提纲挈领式的简短小结。

第一章是对写实绘画即再现艺术历史背景的扼要提示，着重讨论了艺术再现物象和自然物象的界限，绘画符号的暗示，以及与此相关的线索。在论述这些难题时，不能不充分考虑贡布里希在这一领域里卓有成效的研究和贡献。进而，我还论述了我的研究对象在美术史背景中至关重要的独特发现。这个发现使他明智地逾越了传统的严格限制。

第二章强调了石冲的方案设计和“摹本改造”在艺术创作中的特殊地位，以及作者在体现创作意图时是如何表达种种复杂而微妙的思想信息。同时也提示了如果没有可供识别的标志，没有特定的可资参照的时代背景和上下文关系，没有读解这些作品时基本认可的限定，就容易卷进“意义难以捉摸”的陷阱。

第三章论述了有关艺术语言的性质和一些写实绘画的典范类型，进而讨论了石冲的艺术特点和对写实绘画技法的改进。因为正是通过技艺的改进，才使他的作品得以生动地匹配他的观念。在此我想提醒读者，在对石冲的精湛技艺羡慕无比的同时，一定不要忽略他的作品所描述的母题和蕴藏的内涵，否则就有本末倒置的危险。

第四章讨论了作品的象征与寓意的范畴。毫无疑问，在这一领域的研究不能不借鉴西方图像学的成果，因为它对我们揭示作品蕴藏的意义和内涵，以及丰富的只可意会的“表情色彩”具有极大的启示作用。本章企图在这一范畴中建立象征与艺术某些富有启发的有机联系。

第五章是在第四章的基础上作了进一步的阐发，也是本书的难点。如果说“象征的隐喻”讨论了图像的征像、比喻的联结和“表情”的本义，那么，在这一章则重点讨论了那些难以捉摸的精神实体。如果我们从图像中领略了丰富的内涵，捕捉到艺术家的价值取向，进而也就能理解这些作品了。

祝 斌

1999年于武汉

① 参见《象征的图像：贡布里希图像学文集》编者序，杨思梁、范景中编选，上海书画出版社1990年出版。

② 《象征的图像：贡布里希图像学文集》第12页。





第一章

就“艺术问题”而不是“作品的意义”而言，重要的是石冲跨出了作品与自然匹配的传统限制。

——引自本书第一章第六节

以艺术的方式寻求“生命”的痕迹无论怎样强调也不会过分。实际上，把艺术视同“生命”的观念早在原始时期就已昭然若揭，只不过原始人看待艺术的方式与我们略有不同罢了。且不说原始先民把饰有动物模样的图腾当作生命的偶像来崇拜。有一个作为类比性研究的实例：据说一位欧洲画家在非洲的乡村画了一些牛的素描，当地居民难过地对他说：“如果你把它们随身带走了，我们靠什么过日子呢？”我们不能苛求当地居民如同原始人一样的古怪观念，那时的艺术观念还没有出现“所绘之物”与“所见之物”的界限，因此，图画具有幻真的魔法作用。当时，在彼此一体的一元认知中，又有谁愿意去打搅那个浑沌、和谐的苍茫世界？进入人类稍稍文明的时期，栩栩如生的逼真描绘，曾经是古代艺术家引以为荣的伟大艺术成就的标志，“逼真”成了“生命”的代名词。艺术品是有生命的。相传吐火罗人[Tocharian]流传这样一个故事：

一个画家在一个木匠家里作客，后者将一个姑娘的雕像放在画家的床边。画家刚含情脉脉地拿起姑娘的手，那木制的人像就倒在地上，散了架。画家好不气恼，哼着气说：“当然，这位手艺高明的木匠是在嘲弄我——天哪！缺乏理智：想一想，一个人可以对几片木头产生这样炽热的爱！但这个高明的木匠同时还想向我展示他的手艺技巧：我为什么不能同样地显示显示呢？”于是他在墙上画了一幅自己的画像，脖子上套了一根绳子，从梁上悬挂下来，好像是他上吊自尽了。第二天早晨，这个木匠相信画家是自杀了，取了一把斧子来砍那绳子。这时画家走到他的面前，木匠恍然大悟，知道自己上了当。^①

在古希腊时期，以“艺术征服真实”为典范的种种传闻曾经大量流传，在已经失传的古代绘画作品中，我们只能凭借普林尼[Pliny]的文字描述略见一斑：

宙克西斯画了一些葡萄。几只麻雀飞来啄葡萄。后来巴尔拉修邀请宙克西斯一起到他的画室，在那里，他会向宙克西斯显示他也能够做类似的事情。到了画室，巴尔拉修请宙克西斯把他画上的遮布拿开，然而遮布是画上去的。宙克西斯承认巴尔拉修比他高明：“我骗过了麻雀，但你却骗过了我。”^②

^① 克里斯[E. Kris]、库尔茨[O. Kurz]《关于艺术家形象的传说、神话和魔力》第59页，浙江美术学院出版社1990年出版。

^② 《关于艺术家形象的传说、神话和魔力》第55页。

1984年与同学的合影



在古典史料中，我们还能见到许多其他类似的记载。谈到那些酷似“真实”的作品，难免总会引来一些令人发笑的趣闻：如一匹雄马试图扑向阿佩莱斯画中的一头母马；几只鹌鹑飞向普鲁托格尼斯画在背景上的鹌鹑；画中的一条蛇使得小鸟的喊喳声戛然而止……^①

为了保证精湛的传统技艺得以承传，古代作坊式的技艺传授营造了一批又一批写真艺术的大家，在历史上大致可追溯到古希腊时期的宙克西斯(Zeuxis)、巴尔拉修(Parrhasios)、阿佩莱斯[Appelles]、普鲁托格尼斯[Protogenes]等人。于是，某些定型的绘画样式开始流行，并被大量复制。

据可靠文献记载，真正唤起艺术征服“真实”的艺术家是13世纪末至14世纪初，意大利艺术中的天才人物乔托·迪·邦多纳[Giotto di Bondone]。他不仅重新发现了在平面上造成景深错觉的艺术，而且还改变了人们看待艺术的方式。艺术家的名字开始载于艺术的史册。乔托的艺术不仅带来技艺的进步，而且唤起了文艺复兴时期艺术家以艺术征服“自然”的勃勃雄心，至此，艺术家非凡的技艺在美术史上具有特别重要的意义。自此以后，在西方传统中，写实绘画的确是当作一门科学来对待的。古希腊艺术家为了追求逼真的艺术效果，他们在艺术实践中发现了“缩短法”和“渐隐法”；此后，阿尔卑斯山南北的画家学会了光线、明暗与质地的表示法；文艺复兴时期艺术家表现出极大的科学探索热情，并开始出现了光影学、解剖学、透视学……后来，维米尔、委拉斯凯兹、伦勃朗、德拉克洛瓦、库尔贝、康斯特布尔以及印象派画家通过空间、结构、比例、造型、色彩冷暖等种种技巧，使图像一步一步逼近了自然。就像让·利奥塔尔[R. Liotard]在《论绘画原理与准则》一书中所说的：“绘画是最让人吃惊的女巫。她会用最明显的虚伪让我们相信她是完全真实的。”^②“逼真再现自然物象”的高超技艺对于当今艺术家可能已经不是什么艺术难题，它表明我们从古老的传统艺术中得到了许多恩惠。我们不能忘记，为了获得逼真的技艺，历代艺术家为此曾经花费了两千多年的漫长历史。“逼真的艺术再现”既是那个时代的荣耀，也为我们提出了一道道难解之谜。

工作室一角



二

不管怎么说，我们知道已往艺术家的艺术成就都离不开对“真实的自然”的态度，他们不仅崇尚自然，而且十分认真地研究自然。但是，这种态度也引发了一系列有趣的艺术难题。想想那些精心制作的动物标本，还有复制名人的蜡像模型……是不是这些形象酷似的玩意儿轻易地逾越了艺术符号的极限而令我们不快？

艺术作品具有乱真效力的轶事在古代的艺术传闻中就有人提出质疑了。关

^① 《关于艺术家形象的传说、神话和魔力》第53页。

^② 转引自布里希[E. H. Gombrich]《艺术与错觉》第一部分第一章，林夕等译，杨成凯校，浙江摄影出版社1987年出版。



1985年同尚扬老师在太行山上

于宙克西斯那则著名的传闻引出了两种有趣的猜测：

当那些鸟去啄画中那孩子提着的葡萄时，为什么那孩子没把鸟吓跑？第一种解释认为：那孩子不如葡萄画得好；第二种解释认为：这正好说明作为一幅理想化的画像，这孩子比那葡萄更胜一筹。^①

如果说第一种猜测维护了古希腊人崇尚“逼真”再现的艺术形象，那么，第二种猜测却迎合了罗马人的偏爱——罗马人注重美的理想的类型，而不是栩栩如生的形象个体。逼真的艺术再现永远都是一桩双向的事。它引导我们怎样从一种读解转换成另一种读解，从而造成相互关系的错觉。

不是每一个心理学家都这样认为，但是现代心理学研究业已表明，在我们看来已经是理所当然相雷同的“所绘之物”与“所见之物”，其实是属于两个不同的概念范畴。或者我们把问题稍稍变换一下，为什么天空飘浮的云朵和奇形怪状的山石具有“动物”的模样？大理石雕像怎么成为有血有肉的“人物”？甚至一团污痕也可以看成一幅绝妙的“山水画”？从知觉与信息角度分析，为什么我们面对纷乱的自然现象而不至于分崩离析？为什么我们面对复杂的环境而不至于束手无策？为什么我们面对不断变化的情境能拥有适应的水平和认知的余地？这是因为我们面对无限的自然信息时具有主动选择和应对的机制，并善于根据自己的需要作出与之相匹配的解释。混同“艺术”与“自然”之间的差异并不符合人类心理上的基本需要。

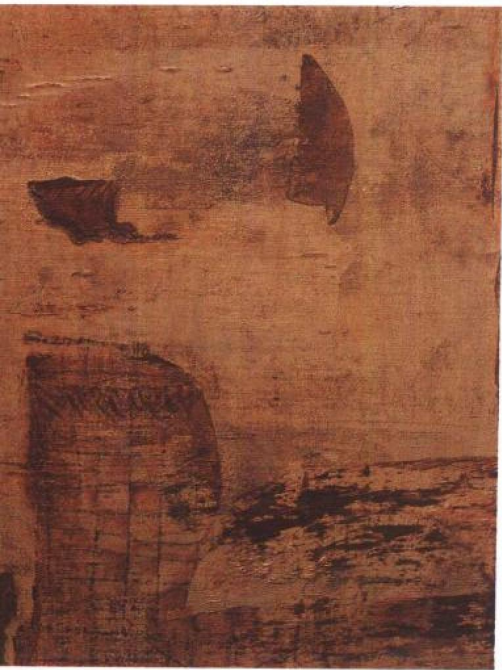
有则故事旨在提示“艺术”与“真实”之间的差异，它与亚历山大时代以“艺术征服自然”的最具代表性的艺术家之一留西帕斯[Lysippus]的兄弟利西特

^① 《关于艺术家形象的传说、神话和魔力》第 67—68 页。

大学时期的照片



《有序与无序之四》局部
混合材料
1990年



拉托斯[Lysistratus]有关：

传说留西帕斯的兄弟、雕塑家利西特拉托斯为了获得与对象完全相像的效果，有一天，他忽然想到用活物来浇铸模子。这一机械工序使他的兄弟利西特拉托斯能够第一个获得完全相像的效果。但是，由于逾越了界限，人们对他的作品的艺术特性产生了这样的疑问：自然并不是艺术形式的模仿对象，它只是被直接地借用了。^①

艺术并不等同于自然，它不是对自然的模仿，而是借用了自然。在我们讨论写真艺术的界限这个问题之前，还是先回到一部以《艺术与错觉》冠名的重要著作，因为这部著作讨论了写实绘画传统中有关艺术再现的重大问题。贡布里希在这部影响极大的著作中令人信服地论证了：即便是“真实”地再现了自然物象的高手，他也不可能准确无误地转录其所见。制作需要一个初始的图式，一个有待不断修正与匹配的图式。实际上，我们没有办法逼真地再现复杂而又微妙的自然物象，惟一可行的方式就是用有限的手段建立一套有关描绘的关系模型，有选择地去匹配自然物象。也就是说，不管是哪一种艺术风格，艺术家都不得不依靠一套哪怕是最基本的语汇形式，而艺术家是否老练，也就在于是否熟悉这套艺术语汇，而不在于是否熟悉他所描绘的对象或事物。^②

有关艺术家传闻的实质是是否具有“逼真”的艺术才能，而不是讲述真实的故事。虽然我们可以从种种传闻和轶事中领略到艺术幻真的魔力，但是这个魔力存在明显的悖论，即它把画布再现的物象与看见的自然物象等同起来，似乎两个并不相同的范畴在逻辑上是等值的。“所绘之物”是否等同于“所见之物”？这两者是极其容易混淆而又决不允许互换的两个重要概念。因此，与其说艺术家描绘的是视觉经验的记录，倒不如说他捕捉的并非是真实的自然物象，而是

① 《关于艺术家形象的传说、神话和魔力》第15—16页。

② 此节可详见《艺术与错觉》第328—398页。

物象之间诸如明暗、线条和色彩的相关系统，以及与此相适的一套关系术语。

三

有了一个出发点，我们就能大胆猜测：把真实的自然物象转换成画面形象需要一定的艺术技巧，需要通过有利读解的暗示符号，需要制造有机的画面情境。简单地把绘画与可见世界等同或是隔绝起来，就等于封锁了通往读解“再现”艺术时的有效途径。

在信息交换中，最成功的例子恐怕就是人类发明了二进制代码，它可以通过数码转换去复制可供识别的数字、符号、文字、图像和声音。但是，对于一个风景画家要想把自然景致复制下来却没有那么便当。比如，他需要一套术语，以便把有限的手段转换成自然景物的信息。他需要把明暗亮度转换成自然光线，把色彩冷暖转换成自然颜色，把虚实关系转换成自然景深……否则，他没法再现自然。据说，一位画家无法摹写他的老师随意扔在地上被揉皱的纸团。如果说这则故事强调了艺术的局限性，那它只表明了问题的一半。难道我们真能准确无误地摹写一处自然风景吗？灿烂阳光下的高原雪景足以刺伤我们的视网膜，就是调色盘上最亮的色彩也无法摹写闪烁的反光。艺术家无法摹写阳光，他不得不把自然物象的无限信息压缩到有限的可控范围。他的诀窍就是以艺术的方式暗示“光”的存在，建立一套与此匹配的关系模型，诸如用对比、虚实、浓淡等一系列艺术术语去匹配自然。柯罗曾这样叙述他的作画过程：

《序列之陶》草图
纸面
木炭
1990年



《有序与无序之一》
混合材料
50cm x 40cm
1990年

写生或创作重要的是先确定色彩上最强的调子，然后按顺序排列，从最深到最浅分为二十级……掌握了这个分寸，不管是画素描还是色彩，都不会为难。始终要想着大面、整体，不要丧失使你激动的最初印象。^①

当然，柯罗的画也许没有20级。日常经验告诉我们，一处自然景致的明度变化是n值的无限序列，而绘画媒材的可控手段不过几十个梯度的级差。画家外出写生时，除非凭借已往的作画经验，他不得不预先在调色盘上确定出最亮的闪光和最暗的阴影作为可控范围，然后按照明暗梯度变化的浓缩层次依次布色。版画家和水墨画家可以调动少有的几个单色阶去捕捉变幻无穷的大千世界，彩绘画家还得调色调、色相和冷暖去匹配光怪陆离的彩色景象。绘画不同于自然标本，而是建立一套便于匹配的关系模型这一假设方式，去暗示而不是如实摹写自然。

实际上，观看者几乎非常愿意顺从艺术家种种暗示的技巧，他们十分容易地就对艺术家的标记法作出反应。在他们看来，不仅能够读解一幅画的实际内容，辨认画中的自然信息，而且也能把一处自然风景比作一幅风景画。“风景如画”这个习惯性的比喻，几乎把自然景观与所绘之物的关系整个地颠倒过来了。“观看”是对技艺暗示的领悟，需要对艺术家的意图作出反应，需要观看者知识和想像力的主动介入，甚至还需要读解时的种种乐趣。因此，当19世纪法国官方艺术最成功的大师布格罗[Bouguereau]，在精确度方面以超过拉斐尔和提香的技艺描绘了一幅《维纳斯的诞生》后，却因这幅画“令人讨厌地易于读解”，“观看者无法分享艺术家的想像过程”而让人“觉得受到了侮辱”。具有鉴赏力的观众一定会认为“这幅画只能吸引粗俗的大众，但决不能吸引那些以能够分享艺术家秘密而自豪的老练观者”。^②艺术需要暗示，而不是枯燥无味的再现。想想那些精确无比的炭精画像和准确无误地复制出来的蜡模人像，那些毫无想像力的“月份牌年画”和“美人图”时，都大大超出了符号暗示的极限而令我们无比沮丧。恰恰相反，正是那些十分有趣的标记法术语，以及它所暗示的奥秘，又激起了多少艺术家跃跃欲试的探索热情。

四

为了获得暗示的手法，西方艺术家不得不求助于反复实验的种种发现。比如，如何在画面上解决物象凸出的立体感，去征服“真实”的三维幻觉？这个问题最早发端于塞尚想在二维平面的画布上再造坚实的“物象”，继之由毕加索提出如何在画布上构造一个立体的形。安东尼奥·塔皮耶斯[Antonio Tapies]^③

① 文杜里[L. Venturi]《西欧近代画家》第123页，钱景长等译，人民美术出版社据俄文版1979年出版

② 有引号处出自《心理分析与艺术史》一文，载《艺术与人文科学：贡布里希文选》第47页，范景中编，浙江摄影出版社1989年出版。

③ [美] "Art Gallery International" 1989年7-8月双月刊 "Antonio Tapies"，"Tapies" 国内一般译为“塔皮埃斯”或“塔皮斯”，现根据《不列颠百科全书》照译为“塔皮耶斯”

《作品4号》
混合材料
100cm × 80cm
1989年



《作品3号》
混合材料
50cm × 50cm
1989年



承接了这一课题，并采用 COLLAGE 技术，即用实物拼贴、冷压成形，完成了在二维平面上的艺术突破。

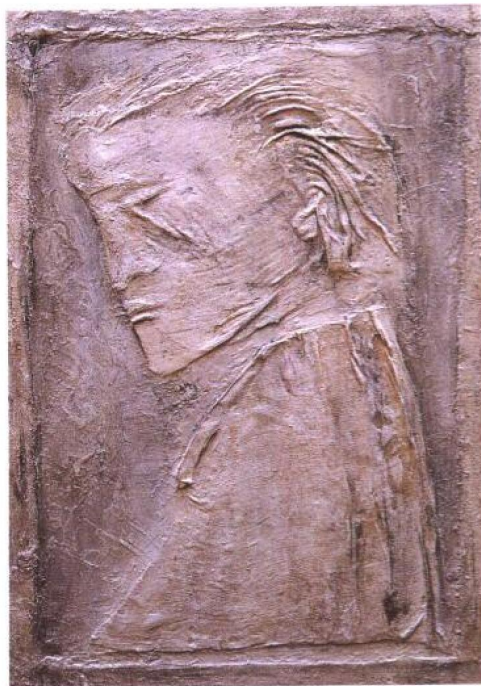
写实绘画发展到19世纪似乎面临重重危机，为了逃避公式化的再现和墨守前人规范的危险，又不放弃追求瞬间变化的真实美景，印象派画家看待自然的方式显得颇有些不同。在他们眼里，自然是瞬间即逝的视觉印象。他们采用快速而流畅的笔法，把清晰的轮廓融入颤动不定的光照中，似乎是迫不及待地表达他们对自然瞬间变化的视觉印象。瞬息万变的自然景象决不允许他们在画布上精抠细描，只有饱满明快而艳丽的色彩——光和色——才能支配一切表现手段和描绘技法。

但是塞尚不太满足这种解决方案，他想在画面上摒弃虚幻的景象和难以捉摸的瞬间变化，建立一个稳定、清晰而坚实的秩序。就像图案设计师那样，他在画面上不断平衡色彩与造型的关系，希望建立更有序、更持久的艺术。当然，他强调的是物体的立体厚度，而不是平面与空间感。塞尚告诫画家要用球形、圆锥和圆柱体的观念去观察自然。他自己也不惜牺牲“正确素描”的法则，把物象处理得井然有序、坚实深厚。

这也是毕加索想要解决的艺术问题，即如何在平面的画布上构造一个凸出的立体的形。毕加索不断地返回到“塞尚问题”中寻求灵感，并徘徊于画布与雕塑之间，努力寻求既不失立体感又不失深度效果的立体的形。已往那些逼真再现的艺术是否曾经深深地刺痛过他我们不得而知，但是，那就是实际上看到的自然吗？毕加索要我们“用两只眼去看待物象”看来有些不可思议，实际上心理学家的研究已经为我们解开了这个谜：在距离远于100码范围时，我们能有效地使用单眼，而小于这个距离时，双眼才能有效地重合两个略有不同的影



《肖像系列之六》
混合材料
44.1cm × 29.6cm
1989年



《肖像系列之二》
混合材料
31.8cm × 27cm
1988年

像，形成立体的形。检验这个理论十分容易，只要在近距离观看同一个物象时，先遮蔽左眼用右眼观察，然后遮蔽右眼用左眼观察，我们就能看到一个物体略不相同的两个面，用专业的心理学术语描述就是物体的“视觉位移”。这就是毕加索力求表达的立体的形。他利用平面体块的搭配、组合、重叠、企图恢复画面物体的立体深度感。

但是，如何在平面的画布上“构造一个立体的形”？这几乎是个悖论。什么地方遇到问题，就从什么地方开始。毕加索的难题启发了他的同乡安东尼奥·塔皮耶斯。这个问题也许是塔皮耶斯曾经一度放弃油画而专心致力于版画技术的一个原因。他采用COLLAGE技术，即把轧碎的物件残片或是麦秸，组合拼贴成各种各样的抽象图案，然后冷压成形，使扁平的画面产生了可以触摸的凸出效果，从而出现了一个实实在在的立体画面。这些成果既改变了艺术家对待自然的方式和态度，无意间也改变了传统的美术样式。20世纪80年代末，塔皮耶斯的作品在中国广为传播，他的艺术实践为我们提供了一个可以触觉的甚至可以产生奇妙联想和无限张力的肌理世界。

五

我之所以大段描述美术史的成就和问题，是因为它与我的研究对象有直接的联系，我们甚至可以在本书中的每一个章节看到这些历史因素的微妙渗透。没有历史感的画家，很难成为一个绝好的画家。克劳特海姆[Richard Krautheimer]在谈到艺术家对待古典作品的态度时曾经说过，“艺术家从古典艺