

郑胜天

著

艺坛漫游

点击艺术风景线

中国美术学院出版社

郑胜天艺文选

艺坛漫游
点击艺术*风景线



目录

开放的桥梁与见证 / 1

自序 / 3

劳生柏的新作 (1985) / 5

西方美术教育趋势 (1985) / 8

开拓中国油画的新境界 (1985) / 17

并非对创作的评论 (1985) / 25

现代主义艺术之后——当代西方美术一瞥 (1985) / 31

从洛杉矶当代美术馆谈起 (1987) / 43

麦迪逊鬼打墙 (1992) / 51

陈衍宁的油画艺术 (1995) / 61

宋庄的画家们 (1998) / 67

盖蒂博物馆 (1998) / 71

国际策展人中国之旅 (2000) / 74

“误读”和“再读” (2000) / 79

陈箴的世纪绝唱 (2000) / 82

爱好、收藏、市场——从北美小型画廊的兴旺谈起 (2002) / 85

艺术赞助、赞助人与赞助机构 (2003) / 92

王度的现实与现实的王度 (2005) / 102

“香火”展序 (2005) / 116

耿建翌：无字的书 (2006) / 119

刘大鸿与他的《新点石斋画报》 (2006) / 125

“天德再制造” (2007) / 129

菩萨转世 (2007) / 135

当代艺坛与亚洲艺术市场 (2007) / 141

《毛主席去安源》作者刘春华访谈 / 152

蔡国强速写 (2009) / 165

天平正在向东方倾斜 (2009) / 171

画家出力，政府埋单 (2009) / 175

祁志龙和他的《中国女孩》 (2009) / 179

中国当代艺术十年 (2010) / 184

艺术大泡泡？ (2010) / 188

艺术提升城市——温哥华冬奥的启示？ (2010) / 192

“捞过界” (2010) / 199

CIA“炒作”有术 (2010) / 203

回馈社会的“暴发户” (2010) / 207

流浪儿和院士 (2010) / 211

台湾当代艺术之世代移转与位置 (2010) / 215

宗教vs艺术 (2010) / 223

要学院不要学院主义 (2010) / 227

是“施舍”还是“奉献”？ (2010) / 231

刘小东在兰会所 (2010) / 235

忆蔡亮 (2010) / 239

“以画抵税”及其他 (2011) / 244

从圣地亚哥到西安 (2011) / 249

从“不确切”到“确切” (2011) / 253

后 记 / 258

开放的桥梁与见证

潘公凯

20世纪80年代以来的三十年，中国美术界的变化真可谓是风起云涌，目不暇接。中国人终于走出了长时期的封闭和蒙昧，如同从梦中苏醒，蓦然发现“外面的世界真美好！”从热烈地憧憬西方，到冷静下来思考，再到民族文化现代转型的尝试探索，中国的中青年艺术家经历了一个了解世界、融入世界，并在世界上崭露头角，虽并非一帆风顺，却又充满兴奋激情的努力过程。

这个三十年融入世界的过程，郑胜天先生是最早的参与者，也是一步步走过来自始至终的见证者和推动者。80年代初，由于他英语好，是最早考上公费赴美访问进修的艺术家，在明尼苏达大学作了两年的研修学者。回国后不久，又受聘去圣地亚哥州立大学担任教职。这样的早期经历，在当时的中国美术界恐怕是绝无仅有。在“八五新潮”期间，郑老师兼任浙江美术学院油画系主任和外事办公室主任，积极推动油画教学的改革和学院的国际交流。当时浙江美术学院的国际交流是八大美院中最活跃最有成效的，郑老师既是出色的艺术家又是外办主任，所以推动教改和国际化做得得心应手，在浙江美术学院营造了一个开放活跃的校园气氛。尤其是他带的油画系毕业创作，学生思想活跃，后来肖鲁作“电话亭”（《对话》），当时也有争议，有人觉得油画系的毕业创作不画油画总说不通，全靠郑老师坚持通过的。对这些争论，《美术》杂志都作了报道，影响全国。

此为试读，需要完整PDF请访问：www.ertongbook.com

新潮伊始的1985年，郑老师在重要刊物上发表了《西方美术教育趋势》、《开拓中国油画的新境界》、《当代西方美术一瞥》等长篇文章，介绍了西方当代美术与美术教育的概况与动向。这些文章，在当时海外信息比较有限的情况下，为美术界提供了虽然简括但直接可靠的参照资料。自80年代以来的二十几年中，郑老师在热情奔走于中国和世界多个国家之间的艺术交流忙碌中，仍勤于写作，笔耕不辍。这些文章多半是他从事中西方艺术交流活动的记录与感想，既有美术市场报道，也有单独的采访和艺术家介绍。文字流畅生动，看似信手写来、不事雕琢，却因亲身经历，实时记录而具有特别的史料价值。由于郑老师对国内美术界非常熟悉，认识的人多，对欧美艺坛情况也十分了解，在他的文字言谈中，处处流露着对人物事态的准确判断，和对全球性艺术趋势的如实把握。在日益开放的环境中，中国艺术家所能获得的资讯急速增加，以至于出现信息量太大造成难以选择的困扰，于是，郑老师的文章正好以其生动平实、简明扼要的亲切感给人以轻松舒适的阅读享受。

转眼间，二十多年匆匆过去，郑胜天先生见证了中国美术融入世界的过程。正如热力学第二定律所揭示的：一旦两大区域之间的封闭阻隔被拆除，两者之间物质和能量的交流随即开始，相互融汇和结合成为阻挡不住的大潮流，世界亦由此走向一体化。也正是在中西交流的这一令人兴奋的初期阶段，郑胜天先生是中国美术领域的西天取经者，也是中西方艺坛最初的桥梁。从中国的美术院校和创作交流日益国际化、当代化的今日繁荣景象回望，我由衷地感到，郑胜天先生功不可没。

2012年1月6日

自序

“当代艺术风景线”是2001年到2003年温哥华FM96.1电台一个晚上清谈节目的名称。跨入21世纪不久，口音清润纯正的主持人梁彦邀我一起合作介绍当代艺术。我那时刚辞去梁洁华艺术基金会的职务，颇有些闲情，也就欣然应允。此后一百多个周五晚上的五十分钟内，我们或是在播音室中侃侃而谈，或是越洋连线在空中对话，一次也没中断过。我很感谢电台的耐心。那两年无论我旅行去哪里，他们都能保持长途电话的信号不断。听众听到我在纽约、上海、威尼斯、巴塞尔等地与梁彦一问一答，很有一点现场感。有时我们也邀请来访的艺术家客串，或者去就地采访。两年中不知不觉覆盖了当代艺术很大一片景色。记得我们谈第11届文件展就连续了三周。报道的时间量可能超过加拿大的任何媒体。头一次参加国际大展的杨福东在访谈中坦陈搞当代艺术的孤独艰难，相当真切感人。压轴的那场请听众“Call in”谈心，粉丝还真有点依依不舍。可惜我做事历来散淡不拘，大部分节目都没有留下录音。

我最早写关于当代艺术的文章记得是在“八五新潮”时期。1985年，美国波普大师劳生柏（Robert Rauschenberg）到中国举办展览，引起艺术界不小的骚动，但主流媒体却全无报道。《中国美术报》约我写稿，我给他们寄了一篇短得不能再短的小文章，居然在头版发表。

此后二十年中，虽然我一直在与当代艺术打交道，但很少有时间静下心来自己写东西。我也不自

认为是艺评家，只是有时拉拉杂杂地应一些杂志稿约，或为展览画册撰个前言而已。90年代时，友人丁果在《明报》办《明窗》副刊，约我提供些谈艺术的散文给他们的读者，我零零散散地写过几篇，一忙起来就顾不上了。

直到2009年初，台湾《典藏·投资》杂志主编林亚伟请我加盟写专栏。我们同事一主，自无推却之理。其实我对市场投资没什么研究。亚伟只得同意我东拉西扯，摆弄些陈年故事。栏目也就泛泛地叫做“艺坛纵横”，不过是把“艺术风景线”变个说法。一写也已经一年有余。

曾听人这样议论一位艺术家：画家们说他的字不错，书法家说他诗文还可以，文学家说他饱读经史有学问，而历史家说他还是画得比较好。这到底是贬是褒其实见仁见智。我并不反对“杂家”。也许因为自己就比较杂，好奇心重，什么事都爱插一手。所以到现在一遇到填表格就犯难。不知在职业栏中是该填“策展人”、“编辑”，还是“教师”、“艺术家”。

就是在多年来戴着各种帽子的不停穿梭之中，我自动或被动地写下了这些关于当代艺术的文字。它们谈不上是评论，更不成系统，但有点像我们在电台做的节目一样，尽量用平易轻松的语言，传达在现场的个人感受，所以还不乏可读性。现在将它们束集成册，倒可从中看出一点当代艺术发展的轨迹。文章大多不长，浮光掠影，还是借用“艺术风景线”为名比较合适。希望梁彦女士不至于怪我盗名窃誉吧。

劳生柏的新作

(1985)

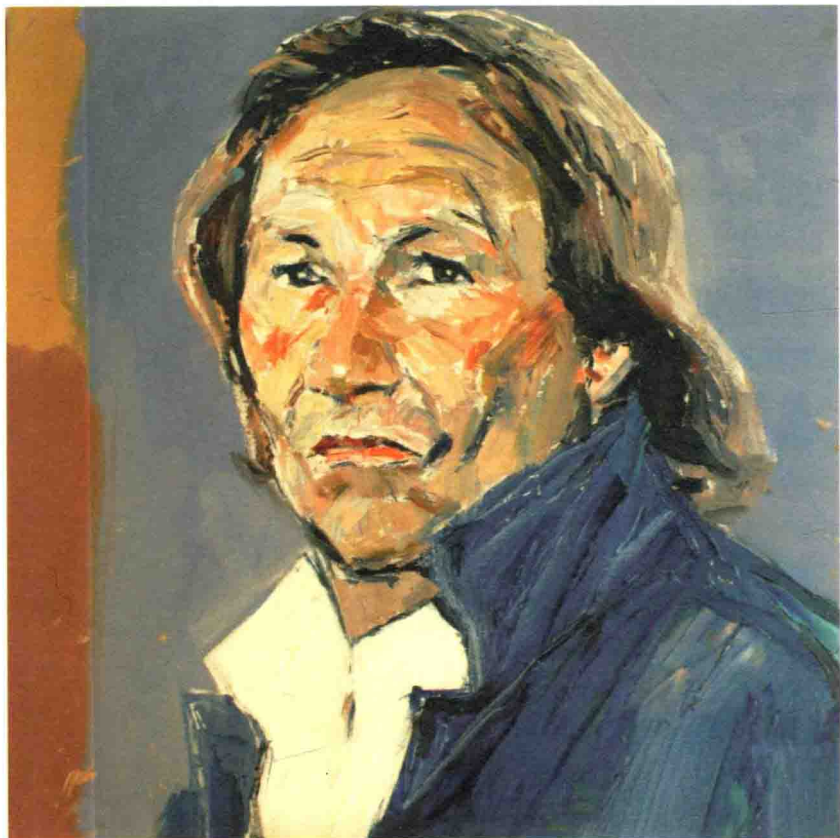
20世纪80年代的中国人正处于极其复杂的文化环境之中。我们能享有的欣赏经验是中国近代史上从未有过的。

劳生柏来到了中国美术馆的正厅。四面绿色的乌龟旗双壁高悬。北京的观众面对破烂的包装箱纸板莫名其妙。大众传播手段对此不置一词。

在西方，虽然还没有把劳生柏列入古典大师之列，但他已是功成名就，可以随心所欲的人了。他的冲击力爆发在60年代中期。就在我们的文艺大地几乎是白茫茫一片真干净之时，劳生柏在威尼斯双年展上以他的现代信息形象的堆砌吓坏了习惯于正统绘画观念的欧洲人，一跃而雄踞西方艺坛。十多年后的今天，他带给这里的迷惑、嘲笑与愤慨，也许有过之而无不及。

中国人正处于极其复杂的文化环境之中。从某种程度来说，我们今天能享有的欣赏经验不仅是中国近代史上从未有过的，也是世界上不少地方所难以获得的。东方与西方、传统与现代、哲学的宣扬与实利的追求，谁也说不清什么是标准。而观众与读者却沾了这混乱的价值观念的光。他们能从中认识这个复杂的、好坏并存的、非单一的世界。

劳生柏拉着中国观众跨越了一百年。看不懂不要紧，要紧的是使人们知道自己现在的邻居是谁，长着怎样的面孔。在文化史的范畴中，冲击、反感、抗拒都是影响，并不一定都要赞赏和理解。现



劳生柏 (Robert Rauschenberg) 油画，郑胜天作

代艺术家是深知这一点的。所以他们有时会像孩子一样，非把大人惹恼了不可。而大人也只好无可奈何地说一句：“看这孩子！”

劳生柏大展还要去拉萨。单是这一想法就不禁令人拍案叫绝。真不愧为当代艺术界之老顽童！凡·高当年只是在幻梦之中神游日本。毕加索对中国的憧憬始终也未能付诸行动。而唯有劳生柏突发奇想，要把他的艺术呈现给处在更遥远的时空中的西藏观众。中国自己的画家们为西藏而神迷的大有人在，可有谁会想到在拉萨开个展呢？只此一招，大师果然出手不凡。在世界之巅展示现代艺术，这就是劳生柏最新的idea、最新的创作，是他仍然具有旺盛的艺术活力的证明。

（原载《中国美术报》1985年12月21日）

西方美术教育趋势

(1985)

“文革”以来的极左观点将西方美术教育说得一无是处。本文介绍国外美术院校从传授技巧到鼓励创意的重大转变，建议对当代中国美术教育模式进行研讨和重新设计。

大多数走进今天西方美术院校的中国参观者都会感到困惑：他们找不到学生在聚精会神写生的画室，看不到传统的功力深厚之作，也没有他们心目中的年轻的德拉克洛瓦或谢洛夫在崭露头角。他们看到的是一些介乎车间或游戏场之间的杂乱场所，他们从来不曾想过，这些从稚气未退的青年到白发苍苍的长者正在制作的东西能被算作艺术。一个美术学校的清洁工曾经幽默地告诉我：“我老是把垃圾留下来，而把作品扫出了教室。”

与此同时，资料却又表明：西方的美术教育机构在近几十年中有相当的发展。几乎每个大城市都有几个美术院校或系科，招生人数也远非昔日可比。越来越多的从学校培养出来的艺术家在社会上获得成就。罗森贝格曾于1969年在《纽约客》杂志上指出：“六十年代以前的艺术家大都没有受过正规的艺术教育。波洛克一代的十位主要画家中只有德库宁一人获得过哲学学位。而到1965年，在惠特尼美术馆的一次展出中，三十位三十五岁的画家大多数都有美术或文科学士学位。”最近，据纽约新美术馆统计，自1977年该馆成立以来，参加展出的六十五位



郑胜天在明尼苏达教授绘画课，1982

画家中，有四十七人（超过三分之二）获得过美术或文科硕士学位。

西方的美术教育界究竟发生了什么事？是美术学生们普遍智力减退，还是社会丧失了正常的判断力？怎样来解释这种极其矛盾的现象？

回顾一下四百年来西方美术教育的历史，也许能提供一些线索。

1563年，瓦萨里在大公爵柯西莫·美第契的赞助下在佛罗伦萨建立了第一所美术学院——Accademia del Disegno。意大利文disegno是素描的意思。把素描看作画家、建筑师和雕塑家的共同基础，这种观念的出现，标志着中世纪的行会和作坊制技术指导方法的淘汰。随后，17世纪在法国、18世纪在英国、19世纪在美国都相继成立了美术学院，它在相当一段历史时期中成为美术与美术教育金字塔结构的顶端。学院选拔才华出众的青年人，给以全面的古典理论与传统技法教育。这些天之骄子被认为受到缪斯特别的青睐，具有凡人不可企及的艺术气质与接受能力。他们毕业时应当才思横溢、技巧非凡，不断创造出令人惊叹的作品，为全世界的文化增添财富。遗憾的是，尽管美术学

院颁布的“罗马奖”之类荣誉令人十分仰慕，但它并没有培养出多少了不起的大艺术家。学院所笼罩的那种超凡色彩，使它成为一种官方或准官方的机构。它的权威性必然要求它奉行比较保守稳健的标准，而排斥与传统尺度不合的艺术思想与创造。拉尔夫·迈耶尔在新编的《美术名词术语词典》中指称：“学院总是抱住已被上一代抛弃的作品不放，而拒绝接受当代创新之作”，不是没有道理的。

“学院派”多年来已成为艺术界不太喜爱的名字。到19世纪下半叶印象主义举起义旗以后，学院的地位已江河日下。至少在大多数国家中，它已失去了昔日的权力和威望，只是作为美术教育机构的模式之一而存在着。

19世纪中期，随着大工业技术革命的进程，西方的社会结构发生了巨大的变化。这就是托夫勒所称的“第二次浪潮”的结果。如何使美术教育与工业发展相适应，也成为一些开明人士注目的课题。过去Fine Arts的概念是与学院一起诞生的，美术被看作是一种崇高的享受。而新的观念却认为，美术不应是精神贵族的奢侈品，它应当适应于一切领域的活动。英国艺术批评家约翰·罗斯金与拉斐尔前派艺术家威廉·莫里斯是最早在这方面提倡变革的人。他们主张把美的观念渗透到日常生活中去。因此要求美术教育与生产重新结合起来。但是，他们都把中世纪看作黄金时代，以为只要恢复作坊制的某些原则就可解决问题，这实际上是一种乌托邦。查尔斯·阿什比看出了莫里斯等人倡导的“工艺运动”的局限性。他认识到现代文明将必然与机械的发展联系在一起，如果美术教育不面对这一现实，将一事无成。1888年，他创建了一所“手工艺行会与学校”以实践他的主张。到第一次世界大战前

后，顺着这个方向，陆续出现了一些学校或运动。其中较重要的有柏林的Werkbund（1907年）、伦敦的设计与工业协会（1915年）以及鼎鼎大名的德国魏玛的包豪斯学校（1919年）。

格罗比乌斯在包豪斯的实践为美术教育带来了划时代的变化。包豪斯提出的课程表是全新的。过去认为素描是一切造型艺术的基础，而现在设计已与它平分秋色。大量的时间用在启迪学生的想象力与培养他们使用材料的技能上。包豪斯希望创建一种训练方式，使学生既能获得共同的经验，又不受其束缚。一般说来教学分为三步：第一阶段为六个月，试探了解学生的潜力；第二阶段为三年，指导学生运用各种材料的知识与技能；然后通过考试进入第三阶段，此时学生的兴趣可以集中于艺术的某一支。学校设立了各种实验室或工作坊，让具有想象力的学生自由寻找个人的表现手法。但无论他们运用什么手段，表达的则是共同的美学目的。这正是格罗比乌斯的真正理想。

包豪斯尽管在1933年被希特勒政权关闭，但它的影响早已远传至欧陆以外。许多美术学院都逐渐接受了它的原则，演变成独立的美术或设计学校。第二次世界大战后，德国乌尔姆的新包豪斯、伦敦的中央工艺美校及美国的芝加哥工艺学院等，都与包豪斯一脉相承。我们可以把这类学校看作现代工业社会的主要美术教育模式，它们彻底改变了传统美术教育的目的。新的教育观倾向于把美术看作是对工业社会中一切产品的美学质量所进行的知识性研究。换句话说，美术院校应当培养能判断工业产品的艺术质量的人才。

除了以上两种模式的美术院校外，今天在西方国家，尤其是美国，还有第三种模式的高等美术教

育机构，那就是综合性大学的美术系。大学美术系历史也不短，拿美国来说，19世纪一些大学已开始教授美术史，作为人文科学的一部分。例如著名的耶鲁大学、普林斯顿大学及纽约大学等。后来有的大学开始增设素描课，有的把它与工程建筑相结合，作为技术训练的途径之一。本世纪、特别是近几十年来，由于新的通才教育思想的发展，许多大学开始强调美术应属于整个教育过程的文科部分，纷纷组建了美术系，并日益扩大。正如耶鲁大学阿尔·赫尔德教授所指出的：由于美国社会对艺术家的新要求，大学美术系已变得空前重要。自波洛克的时代以来，人们不再认为艺术家只是一种高级工匠，而属于整个知识阶层的一分子，他们也应按照培养一般知识分子的方法来造就。这种提法对美术教育的观念又是一次新的突破。尽管在某些方面它似乎与传统的学院教育出发点相似，但由于时代的进步，已有了质的不同。

大学重视“意图的传达”（Transmission of ideas）胜过“技艺的传授”（Teaching of craft）。美术的范畴被外延为广泛的“形象表达能力”。持这种主张的人认为每一个人除了其口头或文字表达能力之外，都应发展其形象表达能力，这是人类自我表达的重要形式之一。并不只有艺术家才需要形象表达能力，它也能推动人们在写作、数学或行政管理方面的才能。有的科学家甚至指出：形象先于语言。不仅是儿童，成人在相互交流的过程中，最先呈现的也是形象。其速度和数量远远超过了他们的理性论述。因此形象的表达在人们的智力核心中能起重要的作用。我曾撰文介绍过美国加利福尼亚大学长滩分校爱德华兹教授所领导的有关右脑模式训练实验。他们寻求的也是通过形象的美

术训练来促进智力全面发展的途径。今天的大学美术教育，与其说是对美术人才的训练，不如说是通过美术来训练人才。它的目的是多层次、多方向的。

现代艺术的横向或综合发展，使美术本身的含义也扩大了。一位时装设计师、一位电影制片人，或是一位广告脚本编辑都是艺术家。他们中许多人并不知道怎样用画笔调配颜色，但是他们都有强烈的创造欲望，并能找到适当的手段来表达自己的。因此，创造力的启迪与发挥，已成为美术教育的首要任务。如果说老的学院重视技巧（skill），大学美术系的重点则放在主意（idea）上。它企图以其全力来发挥一个人的创造潜力——这可能意味着绘画与造型的天赋，也可能意味着对色彩和设计的敏感，想象力的趣味，或者从已存在的事物中进行再创造的能力等等。它们在视觉艺术的广大范畴中都是非常有用的。今天，许多美术专业或非美术专业的学生来到大学美术系画画、摄影，制作陶瓷、雕塑、时装、珠宝，研讨美术史、美学。他们中许多人可能毫无传统意义上的艺术天才，也无意以艺术为职业。但高等美术教育对他们同样是必要而有益的。

以上三种模式的美术院校是在不同的历史条件下形成的。在西方教育结构中，他们的地位也在相应地发生变化。美术学院虽然已不再高居尊位，但它如几个世纪以来一样，还是比较具有传统倾向的艺术家的中心。它们目前已为数不多，本身也在不断吸收着新的思想。

另外两种模式的院校目前正处于势均力敌的状况。他们都认为自己是现代社会最理想的教育形式，而同时也都在作大幅度的自我调整，以适合新时代的需要。

近年来，关于这两种美术教育体制孰优孰劣的