

尹吉男 主编

图想丛书
Graphic thinking series

今天，
我们用什么做艺术？

**How do we
make art today?**

尹吉男 主编

今天，
我们用什么做艺术？

**How do we
make art today?**

图书在版编目(CIP)数据

今天,我们用什么做艺术? / 尹吉男主编. — 济南:
山东美术出版社, 2018.3
(图想丛书)
ISBN 978-7-5330-6736-6

I. ①今… II. ①尹… III. ①艺术—文集 IV.
①J-53

中国版本图书馆CIP数据核字(2017)第294766号

策 划: 马晓东 李晓雯
装帧设计: 蔡立国
责任编辑: 李艺 贾琼

主管单位: 山东出版传媒股份有限公司

出版发行: 山东美术出版社

济南市历下区舜耕路20号佛山静院C座(邮编: 250014)

<http://www.sdmspub.com>

E-mail: sdmschs@163.com

电话: (0531) 82098268 传真: (0531) 82066185

山东美术出版社发行部

济南市历下区舜耕路20号佛山静院C座(邮编: 250014)

电话: (0531) 86193019 86193028

制版印刷: 青岛海蓝印刷有限责任公司

开 本: 880mm×1230mm 16开 25.5印张

版 次: 2018年3月第1版 2018年3月第1次印刷

字 数: 270千字

印 数: 1-5000

定 价: 96.00元

目 录

01 /

我们用什么做艺术? 徐冰

44 /

肉身成道 隋建国

61 /

我走上画画这条道路其实是有一定偶然性的 苏新平

89 /

创作笔记 苏新平

107 /

我的宇宙：创作心路 1990—2013 展望

141 /

超越现实以寻求永恒 朝戈

207 /

水墨旁观 刘庆和

251 /

绘事有思：艺术不是轻而易举的事 毛旭辉

311 /

写生落笔法自出 田黎明

360 /

我一直喜欢超现实的荒诞 喻红

我们用什么做艺术？

（中央美术学院“直面名师·院长论坛”的演讲）

徐冰

面对这个题目，我想每个做艺术的人都会有一个对自己的提问，就是说我想成为一个出色的艺术家，但是有什么可以让我成为一个出色的艺术家？每个人看起来都是一样的，但是作为我这个人，作为我们所有的每一个人，在性格上，或者说在成长背景中给你积淀的特殊性的部分是什么？另外，我说“我们用什么做艺术”，“我们”是什么呢？“咱们”是属于一类人，“咱们”是有同样的文化背景或者说同样社会环境的一类人，或者说是在同样的历史关系中成长起来的人。“我们”到底有什么？为什么有的艺术家的作品可以获得认可，可以在国际艺术舞台上受到关注？从很多艺术家与国际大的关系的处理经验中，我简单的一个体会是，他可以给全球的艺术系统带去一些这个系统本身没有的东西。他带去的东西是大于这个系统的思维范畴的，或者说对之有启发的，是全球艺术或者当代艺术框架缺失的东西、需要的东西。这个系统缺失的东西在哪儿？显然，以西方文化框架构建的当代艺术系统，缺失的是我们这群人身上所有的东西。简单讲，一个系统中本身有什么，它就只有什么，而新鲜的血液是在这个系统之外获得的。

所以，我其实并不把艺术本身当回事儿。我清楚，你要给这个

系统带来新的东西，一定是从这个系统之外获得的，或者从这个系统之外的领域，或者从领域与领域之间的地带，这个道理比较简单。下面我就介绍一些比较新近的作品，通过这些作品，我会一点点讲到我有东西，我们有什么东西，可以帮助我们从事当代艺术的创造。

《烂漫山花》

我现在放了一张片子，通过这张片子讲我自己的背景，或者说我这一代人的背景，或者说我们这群人的背景。在座的同学都比较年轻，并没有“文革”直接的经验，但是我相信通过“文革”对你们父母的影响，一定会多多少少影响到你们的性格和对问题的认知。

“文革”后期我们到农村，这张片子是我在农村插队的时候，和同去的知识青年、与当地的农民一起做文艺创作的结果。我们把业余创作的这些艺术作品编辑成册，成为一本杂志，叫《烂漫山花》。它是用蜡纸油印的，是我最早接触到的一种印刷，属于漏网印刷，技术上讲起来有点复杂，这里不讲。因为我对政治并不敏感，我当时的任务其实是把别人写好的稿子抄得很整齐，把这些题头尾花做得很漂亮，排版做成这样的刊物。我们当时用很低的技术手段去追求像《解放军文艺》《人民文学》那些刊物的水平。

但是这些经验对我日后的艺术创作极其有帮助，我后来不少创作和文字有关系。我不是做书法的，很多人认为我的书法挺好的，其实是我对文字的结构体会较深，因为在“文革”期间我有大量的机会去体会中国文字的结构，从中体会到了很多的东西，比如说字

体的含义。实际上字体本身带有很强的政治色彩，“社论”用什么体，“副刊”要用什么体，等等这些，实际上都和中国社会的政治敏感度有关。这是在那种环境下可以体会到的，而未必是我们今天的书法专业或学字体设计的学生能体会到的。

实际上当时插队也好，怎么样也好，我们这一代人没有机会接受正常的文化教育。但是我想，中国当时整个社会确实像一本大书一样，它可以让这代人从中读到很多东西，如果你有心的话。现在有些国外博物馆做我的回顾性展览，他们总是把这套杂志作为我最早的作品，像是作为我的历史背景的注解一样，来说明这个人日后的艺术为什么是如此。

素描

我放几张当时的素描作品，是我在大学期间画的。我对人物不是那么有兴趣，这个跟性格有关系。有些人爱体会人，但是我觉得把一个人画得很具体，对我来讲有点太具体。所以我把长期的作业搬到室外去画，就画了很多这样的风景素描。

这个是在敦煌的鸣沙山画的，这样的素描其实我画了很多。今年初我在牛津大学博物馆做了一个展览，是个关于我的风景画的展览，分为三个部分。展柜里是凡·高、毕沙罗等人的素描，都是这个博物馆收藏的，墙上的都是我的素描，策展人想做一个比较。在这样的一个美术馆里用这样的陈列方式，我自己也有一些惊讶。我会觉得我的素描画得不错，真的达到了我们当时在上学的时候，追求的纯正的、欧洲的、古典的、学院的风格。展览上他们的绘画部

主任说：这个艺术家的素描画得真的很好。我想说：在中国，只要是艺术学院毕业的，特别是中央美术学院毕业的，都会画得这么好。我想讲的是，每一个在中国的艺术教育环境下培育出来的艺术家，其实都有这样共同的训练背景。

当时我想到，在学习西方的这件事上，在研究素描学科的过程中，中国整个艺术界和每个学生下了多少工夫：从上考前班、考附中到考美院，上了美院又是大量的时间在做素描训练，一直画到研究生甚至博士生还在画。我们花了这么多时间，这就有一个问题：已经带在我们身上的这些东西，到底有什么用，怎么用，怎么样和当代的艺术创造发生关系？我其实很会画严谨的素描，这让很多人有个疑问：你是怎样从这里转换到当代艺术的创造的？

实际上我想说，首先这样多的时间用于素描训练，当然有它的局限性或者说认识上的盲点，但是这对一个人的培养和塑造是有帮助的，至少我个人的体会是有收益的。比如说我总是谈到，这种严谨的训练可以让一个粗糙的人变为一个精致的人，成为一个懂得工作方法的人。一张白纸什么都没有，最后你可以把一个看上去是三维的东西画到二维的平面上，看起来还是三维的，这是素描训练中的主要技术课题。这套东西对我的帮助是什么呢？后来我在世界各地从事当代艺术的创造，与很多美术馆合作过，他们觉得这个人对于展览的效果或者说对装置实施的效果比较挑剔、比较苛刻。我进入展厅，看哪儿不舒服，会很清楚哪儿不对。我对照设计图尺寸，一般来说感觉不对的地方总是和我的设计图有出入。他们说差一点没有关系，我说那不行，因为整体的艺术效果是通过每个细节堆积出来的。效果好或不好，别人不知道哪儿出了问题，只是感觉到好或



东方红林业局贮木场 27.5cm × 41.5cm 1979年



灶台 27cm × 38.6cm 1980年

不好，但我们的视觉敏感度非常之高，因为我们整天画大卫石膏，我们比来比去差一点儿都不行，这个东西其实对咱们有帮助。当然反过来说，并不是每一个人都要画素描。比如说齐白石没有画过素描，但是齐白石在他60岁以前是一个木工，长期从事细木作，做窗花，由于细木作拷贝传统纹样，由此进入了艺术的领域。齐白石成为非常了不起的艺术大师，他真的了不起，我觉得在中国他是数一数二的、真正的艺术家，因为他有真正的文化自主意识。但是我可以这样说，他做木匠的长期过程就是他的素描的长期作业，是他训练与提升的过程。在中国美术馆我看过一个齐白石的展览，策展不错，前面就挂了一件他做的窗花。这个窗花给我很深的震撼，做得实在太好了、太严谨了，你会感觉到这个人追求的质量之高，他对材料的敏感和对工具的细腻体会以及他对所做工作的高度要求。其实很多时候你做不到，是因为你没有这个要求，你没有认为这个东西有必要做到这么好，这就是一个人对待质量的差别。

另外一点我想说的是关于基础训练与创作的关系。咱们的基础训练，实际上由于长期对西方的学习，已经成了我们的艺术教育或艺术中的传统之一了。为什么这么说，为什么中国人这么有兴致和在意西方素描的训练，实际上有一点原因是，过去的一二百年我们对西方文化的崇尚。还有一点很重要的是，作为我们这个文化背景的人，对空间的体积感的体会，实际上和西方人，或者说西方的文化非常之不同。我们看物体其实是带有很强的中国之眼，所以到现在我们下了这么多工夫，也很难看到有多少画家画出来的东西真正具有体积感。包括靳尚谊自己都说：“我画来画去，我的东西还是平的。”其实他的画里注入了很多的中国的性格特征。这个反过来就

像郎世宁，他来中国学习国画，但是画来画去，最终他的画其实还是非常立体的，他画的桃枝透视感极强。这说明民族特性不同，看事情的态度也不同。

以上谈的是严谨训练的背景和我们创造的关系。我想说中国今天很多有成就的艺术家，他们从事各式各样艺术形式的创造，但是实际上这些人都有同样的艺术教育背景，就是我谈到的这个背景。这个背景是有局限性的，但很多我们的同行，他们很善于把我们的局限性转换成我们特有的、别人没有的东西，这种能力很重要，也是我自己的一个体会。

《芥子园山水卷》

这件作品叫《芥子园山水卷》，它的展示方式基本是这样的：上面是一幅长卷，这幅长卷是我将《芥子园画传》里面局部的画法拼接成的手卷。《芥子园画传》我不知道大家是不是了解，这本书在我们上学的时候基本是受到批判的，因为它是一本非常传统的，集中了在清代以前的很多绘画大家、特别是“四王”画风的一些典型的画法，編集起来的。这些东西都是从大家画法中提取出来的，非常固定化和程式化的：你要画松柏你就用“松柏点”，你要画竹子就用“竹个点”；你要画一个人的时候你就用“独坐看花式”，两个人的时候你画成“二人看云式”，三人的时候画成“三人对立式”，四人就是“四人坐饮式”，它给你规定成一个“式”。就是说中国传统里面，有一种非常特殊的性质，就是它的符号化。

所以对我来说，《芥子园画传》就是一本“字典”，它其实收

集了我们视觉领域中的偏旁部首，你用这些偏旁部首再去拼接、描写你想象中的大千世界。中国古代绘画，是靠临摹，是靠“纸抄纸”的方法来传承的，所以艺术家不用到外面去写生，这点与西方画家不同。所以最后的结果是中国的绘画，它所画的东西不是那个东西本身，而是那个东西的符号所代表的一种精神、一种意境或者说艺术家的品格。我们传统的绘画总是画山、石、云、水、树木这几样东西，从宋代一直画到现在，怎么总是画这些东西，画也画不烦？其实就像我们用“水”这个文字符号表达水一样，是这么一种关系。

我用这些符号拼接了一幅我心目中的山水，然后又用中国传统的方式，就是中国的复制木刻的方式把它刻出来，印出来。我们看这些局部，这座山和那座山的画法，是取自两个艺术家的笔法；你要画飞燕你就这么画，这叫“飞燕式”，画面中的文字是表明这些式的来源。有意思的是，这样的方法做出了一幅画，它看起来很和谐。这个时候，我深刻地认识到中国绘画和中国文化中这种概念化和程式化的成分。我为什么后来对这个东西有兴趣？因为我开始意识到，在座的我们每位的文化基因中，真的是带有特殊的、和其他文化不同的东西。这怎么讲呢，就是说在我们的文化中，这个东西是一以贯之的，比如说在我们的戏剧中的生、旦、净、末、丑，表演的手势全是规定动作；再如，在我们平时说话和看事情的方法中，中国人特别喜欢用四字成语，把什么东西都归类化，比如说“不肖子孙”，它不管这个人到底怎么一个不肖法，个案细节不管，最后都由“不肖子孙”这四个字代表了这一类人，这是中国文化思维中非常特殊的東西。我想谈的是我们怎么用它。

这件作品，其实在艺术的手法上有点像倒着放录像带，我把编



芥子园山水卷（墨版）2010年



5号主板 2012年重拍



《芥子园山水》及创作过程 2010年



《芥子园山水》及创作过程 2010年

辑者收集在《芥子园画传》里的这些东西，再把它放回去。

《背后的故事》

下面我想再谈一个正在美国展出的展览，这个展览涉及几件作品，每谈到一个作品，我会谈一些在我们身上特有的东西。第一件就是《背后的故事》，这是复制大都会博物馆石涛的一件藏品。《背后的故事》用一种特殊的方法，复制了古代的山水画，所以我们第一眼看到的时候，它是一幅迎面而来的非常有意境的中国山水画。但是当人们走到作品背后，却是由麻丝、植物、垃圾……这些我们身边最普通的物件做出来的。实际上我做的工作，就是用这些材料调节空间中的光。我们把透明的玻璃改成毛玻璃，毛玻璃从空间中穿过了以后，记录了空间中的光的状况，有点像 X 光片。实际上观众看到的不是画布，不是宣纸，看到的是不存在的一个光的绘画。

这就涉及一个问题，为什么要有光的绘画？它与油画和宣纸，与现有的颜料有什么不同？没有不同就没有理由存在，这涉及我们的艺术语言推进的部分。因为光是最丰富的，光呈现的色阶和黑白灰的丰富度，比任何调出来的颜色都丰富，它可以异常细腻地表达景象。这些物件离毛玻璃贴得很近的时候，前面就反映出清晰的体形，但是给它一些距离的时候，会表现晕染的效果，很像中国画。光渗透在玻璃中，就像宋画与墨色彻底融在绢本中的效果。

谈这件作品，我更想谈的是灵感是怎么来的这个话题。灵感和我们之间到底是什么关系，从哪来的？很多人不清楚，我也不清楚。但是我 30 年前为教学做了一些笔记，就想弄清楚灵感到底是怎么回