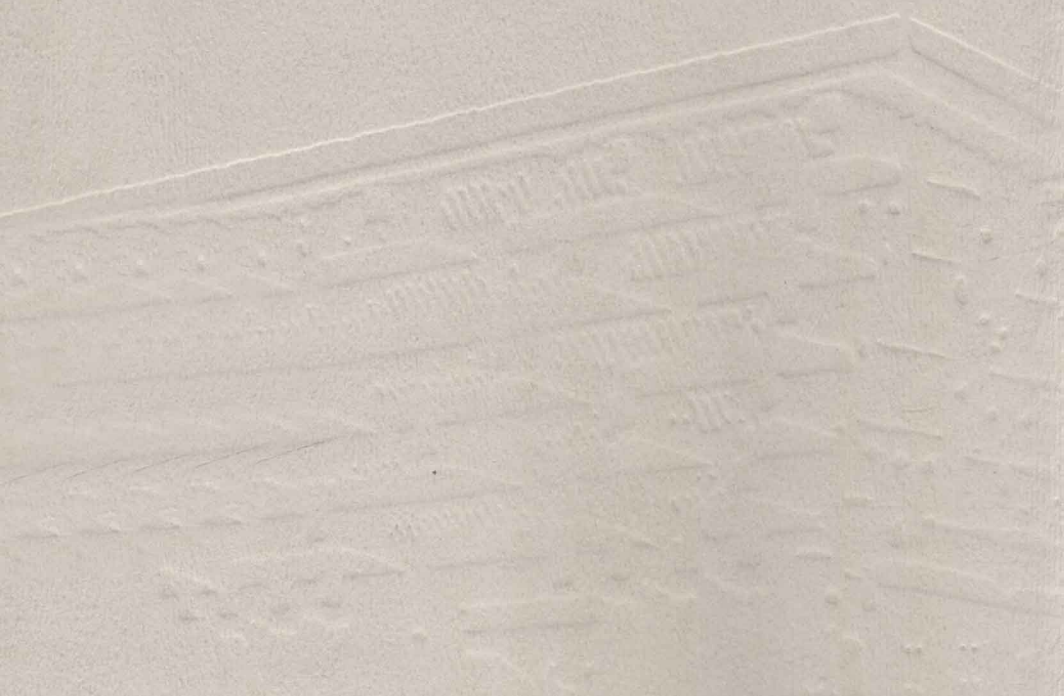




中华艺术宫

在美术馆听讲座



在美术馆听讲座

中华艺术宫 编

上海书画出版社

图书在版编目(CIP)数据

在美术馆听讲座/中华艺术宫编. —上海:上海
书画出版社,2013. 1

ISBN 978-7-5479-0593-7

I. ①在… II. ①中… III. ①艺术—通俗读物

IV. ①J-49

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2013)第 147476 号

在美术馆听讲座

中华艺术宫 编

责任编辑 朱孔芬

审 读 朱莘莘

技术编辑 钱勤毅

封面设计 岳文婧

出版发行  上海书画出版社

地址 上海市延安西路 593 号

网址 www.shshuhua.com

E-mail shcph@online.sh.cn

印刷 上海市印刷十厂有限公司

经销 各地新华书店

开本 787 × 1092 1/18

印张 13

版次 2013 年 1 月第 1 版 2013 年 1 月第 1 次印刷

印数 0,001—4,000

书号 ISBN 978-7-5479-0593-7

定价 56.00 元

若有印刷、装订质量问题,请与承印厂联系

前言

上海美术馆是上海文化的标志性文化场所之一。在这座典雅的英式建筑里,艺术展览纷呈,令人无限遐思。但除了展览,美术馆的另一项文化活动——“上海美术大课堂·艺术系列讲座”正受到越来越多观众的欢迎。

正如其名,上海美术馆的系列讲座就像是向公众开放的一所“美术大课堂”,秉承着普及艺术的理念,同时不失学术含量。近年来,上海美术馆举办了众多精彩的讲座,主讲人为艺术界、学术界等各领域的专家、学者和艺术家。讲座的内容涉及了艺术展览的品鉴、艺术历史的追溯、艺术知识的普及和当下文化热点的追踪等多个方面。我们旨在为大众提供一个亲近艺术、陶冶性情、培养文化修为的平台。而这本文集就是美术馆讲座的“留声机”。每一场讲座都凝聚着主讲人和主办方的智慧与辛劳,也是观众思索和自我提升之所在。

“美术大课堂·艺术系列讲座”就是一个开放的社会大课堂,希望它可以成为上海美术馆人文氛围的一个缩影,更成为上海美术馆一道独特的风景线。

上海美术馆馆长 方增先

2010年3月20日

目 录

透析艺术理论

陈燮君:中国当代写实油画的文化演绎·····	1
李磊:东风还要出大千·····	8
——抽象艺术的创作与欣赏	
卢辅圣:中国画的语言变革·····	17
赵立行:从匠人到艺术家·····	22
——文艺复兴艺术家的生活空间	
邱瑞敏:魅力艺术 美的升华·····	28
孙乃树:人类文明进程的见证·····	36
——西方美术欣赏述要	
殷国明:灵气论·····	44
——中国艺术精神之底蕴	
马琳:如何运转和行销博物馆·····	50
——从美国艺术博物馆经济谈资源的有效分配	
邓菡彬:交流危机·····	58
——机械复制时代的表演和社会表演	
孙乃树:中国绘画的鉴赏方法·····	67

品鉴艺术大展

潘耀昌:学院主义及其内部竞争和外部挑战·····	72
——谈 19 世纪西欧绘画和“古典与唯美”大展	
徐芒耀:欧洲绘画的彩虹·····	80

张晴：“快城快客”	86
——策展人谈第七届上海双年展	
江梅：历史、时代与个人	97
——水墨大家方增先的艺术人生	
贾方舟：从语言的建构看吴冠中的艺术成就	111
何家英：衡中西以相融	117
陈履生：连环画的“红飘带”	123
李超：油画史中的陈逸飞	130
 追踪艺海热点	
汤哲明：海派与京派绘画的魅力	135
王洪义：公共艺术与日常生活	143
闵洁：跨越界限	150
——上海世博会门票设计者谈艺术与设计	
许江：许江的艺术视野	158
严定宪：从《大闹天空》到《哪吒闹海》	165
——中国经典动画赏析	
林路：形形色色的街头猎影	171
董丽敏：观看·梦魇·独白	182
——中国当代女性艺术一瞥	
陆兴华：艺术的来与去	188
——三个分开讲的故事	
聂欣如：“表演”的纪录片	196
孙周兴：绝望与守望	203
——我们时代的精神生活	
附录：彩色图版	211

中国当代写实油画的文化演绎

主讲:陈燮君

主讲人简介:

陈燮君,1952 年生于中国上海。现任上海市文化广播影视管理局党委书记、上海博物馆馆长、研究员;兼任亚欧基金会博物馆协会执委、美国亚洲协会国际理事会理事、上海市文物博物馆学会理事长等职。著有《学科学导论》、《时间学》、《生活中的色彩学》等(包括合著)。发表《百代书法》、《经典的文化力量》、《印象派绘画的文化含量与人文精神》等论文、文章 1000 余篇,共计 1800 多万字。

讲座时间:2007 年 1 月 5 日

在“精神与品格——中国当代写实油画研究展”的筹展过程中,不仅产生了一批令人瞩目的艺术作品,而且有效地进行了学术研讨。从欧洲 19 世纪绘画发展史上的“现实主义”的文化脉络的梳理,直逼“写实主义”与“写实油画”的本质特征;从中国油画发展史上“写实油画”的剖析,揭示写实油画与中国油画的内在联系;从艺术发生论的视角,理解“写实”是一种基本的绘画方式;从艺术方法论的高度,阐述写实油画并不排斥“精神品格”;从艺术意象论的命题,探索写实油画的“诗化”;从艺术时空论的立意,关注写实油画的民族化;从艺术演进论的立论,把握写实油画的时代精神,从而舒展了中国当代写实油画的文化演绎。

由中国油画协会和上海市文化广播影视管理局主办、上海油画雕塑院协办的“精神与品格——中国当代写实油画研究展”在上海美术馆的成功举办,把中国当代写实油画的艺术实践和理论研究推向了新的里程。此展还将在中国美术馆展出。我们在对中国当代写实油画进行文化演绎时,深切感悟到艺术实践的学术引领与理论思考的实践依托,需要历史的牵引、从容的应对、智力的支持、综合的解读、方法论的奠基和双向的激荡。

一、“现实主义”与写实油画

现实主义是 19 世纪法国的一种社会思潮,也是一种美术思潮。法国现实主义美

术起于新古典主义、浪漫主义之后,既指艺术的创作方法,也指艺术的写实手法。“现实”一词出于拉丁文,意谓真实、实在。一般说来,现实主义是指那种“如实”描绘现实可触世界的艺术形式,有时又称“写实主义”。现实主义在题材上抛弃了新古典主义的神话传说与古代英雄人物、浪漫主义的中世纪传奇、异国情调和不切实际的幻想,把眼光指向现实生活,拓展了艺术创作的题材范围。在艺术表现上,它重视自然美和真实美,以追求写实手法为特点,如实地描绘大自然和反映现实生活,宣导对社会生活的评价,对普通人生活的关切,对大自然的亲切描绘。现实主义始于19世纪30—40年代的巴比松画派,得名于19世纪50年代的库尔贝画展,以客观性和典型性为基本特征,法国的现实主义迅速影响到荷兰、英国、德国、比利时、奥地利、意大利、俄国、美国等国。从绘画史着眼,写实主义还“派生出了印象主义和自然主义,间接影响了象征主义,直接发展成世纪末思潮和超现实主义,是西方现代艺术观念和诸形式流派的总源头”。

现实主义的代表人物为库尔贝、卢梭、柯罗、米勒、杜米埃等,他们的艺术实践及旷世之作撑起了现实主义的文化星空。写实主义提出的“要反映当代真实生活”,可以回溯到被称为新古典主义的戴维,如果追溯得更远,可以定格在西班牙画派(以委拉斯开兹为代表)和荷兰画派(以伦勃朗为代表),当然,那只是就“写实”而言,其中没有继承关系。在宗教无力解决社会问题,而同时科学技术在社会实践中放出异彩的新社会大背景下,库尔贝顺应了人们企盼进步信念、渴望在艺术中看到自己生活的愿望,成为现实主义的代表人物。1855年的巴黎世界博览会美术展,库尔贝的《画室》和《奥尔南的葬礼》落选,他把已经入选的11件作品全部撤回,在蒙太奈街的棚室里以对抗性的个展相对应,在展厅门口的牌子上赫然写上“现实主义,库尔贝,他40件作品展览”,并在画展目录上公开宣扬自己的艺术主张,这就是有名的《写实主义宣言》。库尔贝的《画室》和《奥尔南的葬礼》无疑是他的重要作品。《画室》集中反映了库尔贝的生活环境,画中描绘了他的好友——捍卫现实主义的评论家和画家,有各种年龄的模特儿,有象征人民的罢工工人和爱尔兰妇女,艺术地反映了库尔贝的现实主义思想。《奥尔南的葬礼》表现了掘墓工、死者的亲朋好友、维持治安者、法官、公证人、教士、市长等,引人入胜地揭示了各个人物心理,毫不留情地刻画了奸诈、贪婪和虚伪。库尔贝鲜明地亮出了与新古典主义的“理想美”和浪漫主义的“夸张美”分庭抗礼的现实主义旗帜。影响深远的巴比松画派,是19世纪30—40年代出现于法国的一个风景画派,他们主张直观自然、对景写生,对大自然深怀敬意,被认为是“现实主义之始”。其主将卢梭以诗人的气质抒发大自然的生气,令观赏者与他一起感受大自然的生命。他的

《巴比松附近的橡树》袒露深沉和博大,《树边的牧场》尽显深邃和生机,《河畔风景》以沉郁浑穆而感人,《冬季森林的日落》以练达纯熟而醒人。柯罗忠诚于大自然,直言“我的一生只对她忠诚,永不变心”。他和巴比松的年轻画家一起响亮提出“走向自然,对景写生”。他的《林间起舞的仙女》并不渲染却生机盎然,《蒙特枫丹的回忆》并不浓烈却扣人心弦,《沐浴中的黛安娜与同伴》并不造作却令人迷恋,《和小爱神嬉戏的林中小仙女》并不夸张却妙趣横生。米勒出身于农民家族,善于从农民的真实生活中发现美,在他的笔下经常出现的是疲惫穷困、终日辛劳的劳动者。他的《播种者》形象坚实,具有动态美;《晚钟》从田野深处传来教堂钟声,具有庄严美;《母与子》反映农家的日常生活,具有亲情美;《倚锄的农夫》表现“大地的呼喊”,具有悲壮美。杜米埃是现实主义讽刺画大师,他抨击资产阶级的庸俗,描写人民大众的苦难,讴歌了劳动者的纯洁。他的《洗衣妇》客观反映了劳动者的气喘吁吁;《三等车厢》洗练地勾勒出当时中下层人民的生活;《街头的卖艺人》画出了生活的无奈与潦倒;《恶主和奸奴》刻画了奸诈和邪恶……现实主义立足写实,入木三分,爱憎分明,一路锐气,反映了19世纪中叶的社会现实、艺术家对社会矛盾的关注和对新的创作原则的执著追求。

在现实主义之后,尽管各种艺术流派纷呈,写实手法及其艺术创作方法仍有发展,只是发展形式有所不同。写实不是唯一的手法,而是常用的手法,它和其他艺术手法如象征、寓意、变形、夸张等一样,本身不能决定艺术品价值的高低,而决定一件艺术品价值的是它们反映生活的深度。写实是写实油画的艺术手法,但写实油画比写实有更深刻的内涵。写实油画从写实主义的“历史深处”走来,但写实油画不能等同于写实主义。库尔贝是写实主义的代表人物,写实主义却始于巴比松画派。关于“现实主义”与写实油画问题,有着很大的思维空间。

二、写实油画与中国油画

中国油画自落地之初起,就与“写实”和“写实油画”有着天然的联系,或者从某种意义上说,肇始时期的中国油画就是“写实油画”。在中国油画的一路发展中,“写实”和“写实油画”始终与之相伴。

中国油画发展的历史与中国社会、文化的发展变革的历史紧密相连,它是伴随着西方自然知识和其他文化知识一起进入中国的。中国油画发展的起点,有据可查,是从明代嘉靖年间,葡萄牙人在浙江宁波地区的双屿港建立贸易基地起,将油画这一艺术样式带入中国。稍后的万历年间(此时正是欧洲文艺复兴油画发展史上重要时期),由于宗教的原因,意大利传教士利玛窦把画有天主、圣母的油画作品带入中国。

据记载,1610年游文辉的《利玛窦画像》已见写实手法,已有明显的明暗关系,由此可以推断,游文辉是中国较早学习欧洲油画的实践者。到了清代,不少西方传教士为宫廷所纳,其中以清康熙年间入京的传教士兼宫廷画师郎世宁为代表。有的学者从广东外销画研究入手,认为在那里可以找到中国写实油画最初起步的文化现场和艺术作品。有的学者从上海土山湾画馆的探索着眼,认为中国近代油画名家徐咏青、丁悚、周湘、张充仁、张聿光、任伯年等都曾在这里接受过西洋美术教育。“洋务运动”促进西画在中国的传播,新兴美术教育的兴起带动了写实之风。西画群体的崛起也推动了中国写实油画的发展。1915年创立于上海的“东方画会”以群体的形式促进西画的传播,提倡以科学的态度进行艺术创作,主张以写生为主要手段,兼顾室内画石膏像和户外写生,积极提倡户外写生,使写实之风进一步弘扬。抗日战争爆发后,中国油画进入了一个曲折艰辛的发展时期。这一“艰辛”与民族苦难、国家存亡联系在一起。画家在血液中流淌着国家与民族的命运、艺术与人生的激情,中国油画的发展被融入了重大的现实题材,增强了艺术创作的深刻的现实意义。

新中国成立以后,革命的现实主义自觉地成为中国油画艺术的主流,写实的现实主义绘画获得了得天独厚的条件,得到了很大的发展。在以后的岁月里,提倡革命的现实主义和革命的浪漫主义相结合,直面现实的中国写实油画历经跌宕、扭曲、反思和理性思考的年月。其间有回归现实的“乡土情”,提倡用诚实的态度去刻画严峻的人生,去表现朴实的乡土题材,揭示生活在艰辛环境中的人们的炽热的温情和高贵的尊严。其间有对于中国写实油画的认真反思,在总结正反两方面经验教训基础之上,对于中国写实油画的新的认识和新的探索。在看似沉默和历经变量之后,中国当代写实油画依然活跃,趋于成熟。

写实油画一路走来,催生了西方现代艺术各流派,在中国油画诞生之时,也深刻地带有写实油画的艺术履痕。或者说,在中国油画问世之时,无疑有印象主义及以后各种西方绘画流派的艺术影响,但从本质上说,中国油画在起步之时的基本特征是“写实油画”。中国写实油画的发轫与外国传教士的文化传播有密切的联系,当时传入的西方绘画不仅是油画,还有水彩、铜版画等画种,研究中国写实油画的起步,需要探索西方艺术在传入时依附于多种画种的艺术方法及其艺术精神。研究中国写实油画,还应探究洋务运动、维新变法运动、新文化运动等中国政治文化发展大背景,当年康有为虽然对西方油画发展史出现过误读,但对西方油画的写实问题还是有真知灼见的,他在《欧洲十一国游记》中盛赞拉斐尔的绘画为“笔意逸妙,生动之外,更饶香韵,诚神诣也”,“以其生香秀韵,有独绝者”,“生气远出,神妙逼真,名不虚也”,这些赞美之词均

为“写实”。康有为推崇写实之“经典”，其言深切。陈独秀在《美术革命——答吕澂》中也说到“画家必须用写实主义，才能够发挥自己的天才，画自己的画，不落古人窠臼”。陈独秀关于“美术革命”和“写实主义”、“写实精神”的主张对五四新文化运动中科学、民主精神的弘扬产生了深刻的影响。

在这次展览中，显示了中国当代写实油画的应有风采。钟涵的《望中犹记，晚潮明处》画得如歌如泣，如铜如铸；杨飞云的《圣洁的爱》透出母亲的慈爱、人文的关怀；孙为民的《北方十月》有北方的豪放、秋日的和煦；何多苓的《飞行的婴儿》有生命的呼唤、人生的回放；张正刚的《空间》有空间的虚拟、时空的浑然；郭润文的《沉静》是动中之静、静中之思；燕杰的《沙漠梦幻曲》是对坚韧的讴歌、对不屈的礼赞；李鑫的《苍山如镜之五》画得大气磅礴、气概非凡；李新铭的《观战》构思精到而画语朴实、格斗犹酣而气息平和；宋齐鸣的《耕海人》见人不见海，但仍显海的胸怀，反衬耕海人的情怀……

三、关于中国当代写实油画的几点思考

关于中国当代写实油画的思维落点很多，受到关注的有以下几个议题：

1. 从艺术发生论的视角，理解“写实”是一种基本的绘画方式。艺术发生论告诉我们，艺术不能失缺对象，艺术思维有感而发，艺术方法从实践经验而来，艺术手法首先得益于具象及其联想，艺术发生具有客观性和实践性。依据艺术发生论，油画中的“写实”与客观对象紧密相连，其哲学认识、逻辑起点、文化特征、艺术手法和方法都与社会生活、自然客体、精神世界息息相通。在筹备“精神与品格——中国当代写实油画研究展”的过程中，我曾在上海松江向靳尚谊先生讨教过油画中的写实问题。他明快地说，写实是一种创作方法，也是一种艺术手法，其实，把创作方法和艺术手法集于一身，也可以说“写实”是一种基本的绘画方式。具象写实，包括现实主义的写实方法是油画的基本表现样式。靳先生在其他场合也谈到过：“中国的现实主义绘画在发展之初，强调现实主义流派和情节性绘画。”靳先生还不忘借鉴在西方油画发展史上的名家的经典写实方法。靳先生正是凭着扎实的写实功底，成为当之无愧的中国当代写实油画的杰出代表。在这次展览中，靳先生的《八大山人》画得意犹情真，景深韵足，色调沉稳而思潮涌动，手无笔杆而驾驭笔墨，处理老到，画面经典。

2. 从艺术方法论的高度，阐述写实油画并不排斥“精神品格”。从艺术技法、艺术方法、论艺术方法到艺术方法论，是个整体结构，在艺术方法论的层面上，涉及艺术哲学、艺术精神与艺术品格。“精神与品格——中国当代写实油画研究展”在选择中国

当代写实油画的精品力作时,显然强调精神与品格的追求。艺术的创作方法是见精神品格的,在具体的作品中,作品的艺术手法也与精神品格浑然一体。有的学者指出,应力戒把“现实主义”或“写实主义”绘画说成是一种缺乏创造理想也无需情感冲动,只会如实“模仿”自然的手艺。其实,无论写实、写意、表现、象征抑或具象还是抽象,样式本身并无高下新旧之别,论画仅仅以“形似”或仅仅以“形不似”,一样都是“见于儿童邻”的。欧洲古代大师确实强调细致观察自然,追求“逼真”客观的艺术效果,但任何画家的观察都有取舍,逼真也需提炼,一切成功的作品都要讲究“撮要、删繁、更加润色”等种种技巧,又都会盖上个人审美理想的烙印。有的学者宣导在作品中贯穿一种对民族性、时代精神、现实生活的关注之情,表现出对崇高善良、美好人格的推崇。应努力表现尊重的人、敬仰的人、亲近的人、喜欢的人、有时代感的人,把这些人物营造在一种和谐、静穆的氛围中,借助笔下的人物传达自己的审美理念。这个理念是作为一个现当代艺术家,从古典主义传统精神中体悟到的最具生命力的境界与灵魂。这种思想境界在作品中,会聚着一种崇高人格的感染力。艺术家应登上独到的精神高度。

3. 从艺术意象论的命题,探索写实油画的“诗化”。艺术意象论研究艺术的意象转换,寻觅柔润,追求和谐,表达象征,融入浪漫,抒发情感,凸显韵味。写实油画的意象化是个值得探讨的议题,在一定意义上可以表达为写实油画的“诗化”。范迪安先生在解读詹建俊先生的油画作品时所论述的“从象征写实到抒情表现”,涉及到写实油画的“诗化”的认识和思考。在《狼牙山五壮士》中,詹先生通过人与山的比拟造型,形成了这幅在当时艺术氛围中最有意象感和象征性的作品。在这次展览中,詹先生的《雪域高原》成功地塑造了藏女英姿,画中白雪皑皑,阳光灿灿,马蹄声声,真情切切。他自己也坦言:我欣赏中国画中“以形写神”、“以神写形”、“形神兼备”的主客观相统一的原则。我作品中的形象看来真实而具体,但它是经过同类形象有选择的概括创造,是以“神”再造过的形象了。这样,有利于提升现实的艺术境界,突出赞颂人的美好情操,以及一切生命的活力。

4. 从艺术时空论的立意,关注写实油画的民族化。艺术时空论告诉我们,艺术要发展,就要与时俱进,时空结合,时空一体,适时拓展。以艺术时空论为依据,可以找到写实油画民族化的多重思路。有的学者认为,中国写实油画的民族性与世界性是统一的,民族性的问题即民族化的问题。今天,我们谈论写实油画的民族化,就是要将西方油画的形式、语言精华与中国传统文化的精神、气质真正融合起来。由此引发的中国写实油画的发展策略是:一端是以西方悠久的油画传统为根基,在学习的过程中领会油画艺术的独特魅力;另一端以深厚的中国传统文化为依托,以对中国社会变革宏观

而深刻的认识为依据,通过长期努力,逐步使油画具有中国人的个性,具有中国文化的气质。在解决了一系列油画技巧的难题之后,中国的写实油画要获得鲜明的民族特色,必须从深厚的民族文化艺术传统中吸收养料。油画民族化的过程,不仅仅是从语言形式上找到与民族欣赏相吻合的图与像之间的关系,更重要的是对民族视觉思维逻辑的理解。徐悲鸿在20世纪30年代的写实油画创作中,比较自觉地探索了写实油画的民族化问题。《田横五百士》被认为是中国写实油画进行民族化尝试的早期代表作品之一。正是中国写实油画的民族化之路的感召,使蔡亮长年不畏辛劳地踩踏黄土高原,生活在老乡们中间,捧出了传世之作,形成了自己的个性化绘画语言。在朱乃正的写实油画创作中,也有自觉的民族化的情怀。

在中国当代写实油画的文化演绎中,尚可探讨“从艺术演进论的立论,把握写实油画的时代精神”。还需指出的是:不能狭义地理解“写实油画”,艺术家在进行写实油画的创作时,其过程是丰富多彩的。对于“写实油画”这个复杂的命题,并非概要的阐述能够胜任。在“写实油画”发展里程的延续中,无疑会有进一步的议题和应对,依然会因实践推进的生动活泼而提高理论研究的逻辑起点,因学术研究的不断深化而拓展新的实践空间。“别担心中国出不了伟大的写实油画作品”,历史已经作出了很好的回答,历史还会进一步作出回答。

东风还要出大千 ——抽象艺术的创作与欣赏

主讲：李磊

主讲人简介：

李磊,1965 年出生于中国上海。现为中国美术家协会理事、上海美术馆执行馆长。曾经担任上海油画雕塑院执行副院长。1996 年起从事抽象艺术创作和研究,作品有《禅花》系列、《忆江南》系列、《意象武夷》系列、《醉湖》系列等。在中国北京、上海,美国纽约,德国法兰克福、林茨,荷兰阿姆斯特丹、博克斯梅尔,比利时布鲁塞尔举办过个人画展。出版专集有《海上油画名家实录·李磊》、《中国当代艺术家画传·李磊·诗意的抽象》、《今日中国当代艺术家·李磊·楼高人远天如水》。

演讲时间:2007 年 12 月 8 日

人们对抽象艺术的敬而远之,其原因也许就在于对艺术形式语言的陌生。我记得在一个展览会上,有位母亲看着一件抽象作品说,我儿子也能画出这样的画。从中不难看出,人们对抽象艺术仍存在着很深的误解。所谓“艺术修养”,就是要“修”要“养”的。任何艺术,都有一个从认识到接触再到理解和欣赏的过程。在突然面对一个陌生的艺术样式时,观众难免会产生误解。

我今天演讲的题目是《东风还要出大千——抽象艺术的创作与欣赏》。我将从自己的创作经历入手,跟大家一起来探讨“抽象艺术的发展”、“抽象艺术的理论”、“我为什么用抽象艺术来表达自己的思想”等问题。

一、抽象艺术的发展与理论

抽象艺术发展到现在已经有近百年的时间了。“抽象艺术”的概念来自于西方,中国近二三十年才有“抽象艺术”这个概念指导下的艺术创作。西方艺术发展的过程中,经历了远古时期、中世纪、文艺复兴以及文艺复兴以后的巴洛克、洛可可、新古典主义、浪漫主义、现实主义、印象主义等等。其发展脉络是从原始的自然方式、宗教式的理想主义逐步向世俗、人文演进,再从世俗、人文,向“绝对精神”的领域演进。到了 19 世纪中后期,西方很多艺术家和理论家已经开始不满当时的写实艺术方式。所以艺术家开始自发地寻找一些新的思维角度和呈现方式。于是以“写实”为基础的造型艺术

方法到 19 世纪末期受到了巨大的挑战。一种新的艺术样式——抽象艺术,就在 19 世纪末开始萌芽了,到 20 世纪初期逐步发展成为造型艺术的重要一支。康定斯基和保罗·克利是当时抽象艺术的代表人物。他们寻找到了—种新艺术表现方法,它对应于绝对思想、绝对精神。康定斯基常以哲学为出发点,来寻找其对应的图像,所以他画的往往不是单纯的物体。在这个过程中,他提出现实形象并不能表达绝对精神的观点。他认为与“绝对精神”相对应的应该是一种进行归纳处理后的程式化图像。保罗·克利则是一个“音乐型”的画家。他绘画犹如作曲,每个造型和色彩之间都建立了非常紧密的逻辑,就像作曲时安排乐曲中的各个音符之间的相互关系—样。在他们的探索下,艺术表现开始脱离了具体形象的束缚,纯粹的抽象艺术也应运而生了。但是,像现在很多的当代艺术不能为大多数观众所理解—样,早期的抽象艺术也如洪水猛兽般为当时的人们所排斥,备受冷落。德国纳粹就极力反对现代艺术,把它作为—种另类思想、颓废思想的典型加以反对。康定斯基、保罗·克利都曾在德国慕尼黑包豪斯教书,但最终都被迫离开德国。

蒙德里安也认为纯粹的抽象艺术里包含了绝对的精神。他用数学的概念对图像进行分割。有时,不能用传统写实艺术观念的角度来看抽象艺术,它们不是一个体系,也能用同一个评判标准。例如蒙德里安的绘画,如果我们单纯地从绘制技术来说,它没有什么难度可言。任何略微受过—点绘画训练的人,都能画出这样的图像。但是为什么他会创造出这种分割?这种分割基于什么样的思想基础?包括大家看到的画作中的色彩关系,宽面和窄面的比例等,这些节奏关系是基于什么样的心理状态和精神追求?这个就是仁者见仁、智者见智了。我们欣赏的是它综合的、图像背后的精神诉求。一些人把蒙德里安的图像印到热水瓶上,美其名曰艺术生活化,我不赞同。艺术与生活实际上是存在距离的。艺术是一种精神境界,这种境界是一个我们能够感受、敬仰和膜拜的氛围,如果把它浅表化、庸俗化,这个精神层面的意义就不存在了。这就是为何有些艺术—定要放在殿堂里而不是随便放在街头,因为气氛是不同的。

二战之后,抽象艺术呈现出—个巨大的变化。欧洲的新艺术向美国倾斜,而欧洲的旧艺术衰落了。新的艺术,在欧洲当时的经济氛围和文化氛围里,都得不到充分的发展。美国作为—个新兴国家,吸纳了欧洲很多新的艺术元素,包括艺术家。在美国本土,也出现了一些画派。如在 40 年代末、50 年代期间抽象表现主义成为美国的先锋艺术,—批抽象艺术家出现了,其中包括德·库宁、罗斯科、马瑟威尔等。波洛克把油漆甩在画布上,有人说是他有神经病。他是不是在乱画?波洛克绝对不是乱画、乱洒的。“洒”就是波洛克的创作方式。波洛克用这种方式创作,其画面结构却是非常

严谨的,什么颜色洒在什么地方,什么时候可以结束,都不是乱来的。这与他早期受过非常严谨的艺术训练有关。他们那一代人当时受欧洲 20 世纪初的艺术影响非常深。尤其是立体主义时期的毕加索和勃拉克。事物既有必然性又有偶然性。必然性是指一个时代的思想潮流及互相影响,偶然性是讲一个艺术家能否敏锐地把握和融入潮流。罗斯科是俄罗斯人后来移民到美国,在美国形成了具有极强宗教感的大色域的抽象艺术。他跟波洛克类似,创作之初是有点形象的抽象艺术,后来越来越简化、越来越单纯了。

20 世纪 50 年代以后抽象艺术在西方完全被接受并成为艺术创作的主流,但是又被许多新的艺术样式如装置、影像、行为等挑战。我觉得这是自然而健康的过程。人类的思想就是在不断地挑战和质疑中前进的,人类的情感也是在不断地实践和磨砺中丰富的。

抽象表现主义在美国受到政府的推崇,将之作为自己的国家艺术形象来推广。而在欧洲,也有许多的抽象艺术家在西方艺术史上形成了重要影响。比如西班牙的米罗、塔比亚斯,法国的苏拉吉,英国的亨利·摩尔,意大利的封塔那等。而受尊敬的中国抽象主义艺术家当数吴大羽先生,他是很多著名艺术家,如赵无极、吴冠中、朱德群的老师。以前吴大羽先生是画具象表现主义的,他画抽象是在他的晚年即 20 世纪 70 年代末到 80 年代这一段时间。吴大羽先生的国学修养非常之好,现在我们正逐步发掘他的艺术资料。他的作品给人的直观感受非常强烈。画面虽小,但是非常的雅致、非常有力。这个有力,不是指力气,而是一种精神的感召力,一种使人的精神趋于平和、宁静的力量。

通过以上的梳理,我们对抽象艺术有了一定的了解。什么叫抽象?第一是对现实图像的简化和抽离。毕加索和勃拉克在立体主义时期创作的许多作品就是这样,许多形象被抽象了但还看得出他们的原形;第二是对形而上精神的图释。刚才我们讲的保罗·克利、康定斯基、蒙德里安,他们的作品都是具有形而上的精神指向的,然后为精神寻找一个图释。第三是直觉的无意识表达。当然,这是相对的,不可能有绝对的无意识表达。相对的无意识表达中,有一个比较极端的例子就是:法国的著名画家哈同,他拿涂了颜料的扫帚在画布上乱抹。我们通常很难接受他这样的创作方法,但这仍是一种表现方式。

二、我的抽象艺术之路

作为一个创作者,我为什么会走上抽象艺术的道路?艺术创作于我而言是一个

“生命体验”的过程,也是一个“自我解放”的过程。每个人实际上都处在各种束缚之中,甚至幸福的生活也会成为我们的束缚。我从小就渴望自由,希望冲破一切束缚。但事实上,在现实生活中我们不可能冲破所有的束缚。大家一生中可能会有很多不满意——对社会、工作、领导、家庭、周边的事情等不满,但并不是每个人都能够寻找到一个合理而有效的化解和宣泄的途径。有人说艺术创作也是一种宣泄。对于我来说,我就是通过艺术创作来“宣泄”愤懑、“解放”心灵,进而追求精神上的“自由”。

对我来说,要面对四个层面的问题。

第一、文化身份超界。

我今天坐在这里,是以一个画家的身份跟大家交流,而平时工作中我是上海美术馆执行馆长。作为美术馆的责任人,行政工作非常的烦琐,而我必须承担着这些压力,基本上我是最早来上班的,很多时候也是最晚离开美术馆的。我一直告诫自己和上海美术馆的员工,我们是一个服务员,是为公众以及艺术家服务的。实际上,我拥有了双重的身份,如何把它平衡好,这对我来说是一个课题。我认为把两个身份的角色都扮演好,不仅不会造成精神和情感分裂,而且可以使得这两个方面都成为我非常有益的补充。

第二、视觉音乐实践。

我的一些作品,尤其我近期的作品,主要是在做一个关于视觉中的音乐性的探索。

绘画看上去似乎是与音乐距离遥远的艺术,但是对于绘画中音乐性的挖掘,可以揭示出艺术的内在结构。保罗·克利就曾经专门“画音乐”。他曾在日记中写道:“音乐,对我,是爱的蛊惑。”作画前必先拉一小时小提琴滋养心灵,他画里的任何线条都是可以去“倾听”的。

音乐对于我来说,是一种“助缘”,我通过大师的音乐来学习他们对于音乐结构及对应关系的把握。前不久我去听了德国德累斯顿交响乐团的演奏。贝多芬《第五交响曲“命运”》和勃拉姆斯《第四交响曲》让我深切感受到这两位大师的不同。《第五交响曲》结构非常严谨,并且层层递进,每一小段的推进加速之中,能量在不断地积聚,像滚雪球般地融合了各种音乐元素并强有力地奔向最终的爆发点。而《第四交响曲》的精神力就非常涣散,虽然技巧上很华丽,但是总体的力量比较弱。精神力的强弱其实与内在结构相关,音乐和绘画其实都是对欣赏者的一种“感官刺激”。音符跳动会在人的身体和精神上引起反应,会带来快感,像针灸一样点中某几个穴位,而这几个穴位就会形成一个反射区。好的音乐会打通身体的经脉,使血气畅通,绘画也是如此。绘画对于观者的“刺激”相对音乐而言比较随机,因为音乐和诗歌一样,节奏和音