

4月18日,大卫·霍克尼“春至”个展在北京798佩斯北京画廊开幕。近期,年届78岁,被称为“最出名的英国在世画家”大卫·霍克尼(David Hockney)的中国之行“引爆”了京城文艺圈。他在北京大学和中央美术学院的两场讲座均人气爆棚,甚至启动多个分场直播。

与中国颇有渊源的霍克尼在1981年有过一次深度的中国行,而1983年,在纽约大都会博物馆看到中国画(乾隆南巡图)成为霍克尼“一生中最兴奋的一天”,由此他对中国卷轴画产生极大兴趣,也深刻影响了他的艺术创作。

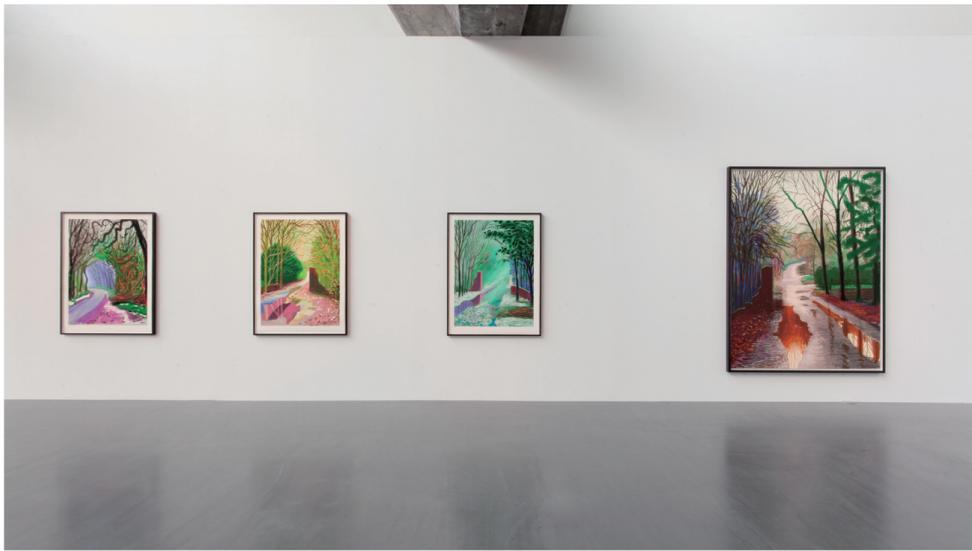
本文记录了大卫·霍克尼在中央美术学院的讲座《我的观看》,听霍克尼阐释其独特的观看、表达艺术世界的角度和方式,通过其对不同于焦点透视的空间建构的实际观看,来帮助建立观众自身对于“空间真实性”的视觉经验与判断。

春至,看大卫·霍克尼“如何观看”

尹冉旭



大卫·霍克尼(David Hockney) 1937年出生于英国布拉德福德,当今国际画坛影响力较大的艺术家之一。在其艺术生涯中,他的作品横跨了各种媒材,从绘画到风格独特的照片拼贴作品,从录像装置到歌舞舞台设计均有涉猎,并一直运用前沿的科技参与创作,以别样的视角启发了公众对西方绘画的认知。



大卫·霍克尼在佩斯北京的展览现场

当我们猛然遭遇他的画面并被一种不同寻常的空间感所悬置,伴随着惊讶与不适而产生的,往往是对艺术家的怀疑,而不是我们自己。继而又不得不在画面中持续地转动眼球,一寸一寸地放置我们的目光。对于中国观众来说,很快就会发现这是一种极为熟悉的观看体验:散点,以及缓慢地移动。在移动中,大卫·霍克尼画面中七倒八歪的任何一把椅子都独立存在,正如中国古代卷轴绘画中的任何一簇草木。此次大卫·霍克尼时隔34年再度来访中央美术学院,以“我的观看”为题进行讲座,正是来亲自为中国观众解释其作品中的“观看之道”。

理念:透视应该被扭转

在霍克尼的一幅作品之中,完全不符合透视关系的人物形象被独立地分散于画面,几幅运用了相似技法的“画中国画”同样独立地分布于画面所绘空间的墙壁上。在他看来,这样的创作被定义为“照片建构起来的图像”,因为每一个局部都是由分别拍摄的照片所形成的。更为重要的是,这种随意的拼贴无法保证其焦点的唯一性,而这恰恰是他所追求的。画面中的几行字赫然写着:透视应该被反过来。

他认为,与“近大远小”的准确透视相比,反其道而行之则更为真实。他用反透视的方法创作的作品《打纸牌的人》中,人物的头部、衣服、鞋子都由单独拍摄的照片组合而成。霍克

尼强调,每一个局部都存在一个“消失的点”,因此整个画面的深处实际上由多个消失的点构成。相较于一次成像的照片而言,观看也因此需要花费更多的时间。在他看来,为了追求摆脱了传统焦点透视的图像,这种缓慢观看所消耗的时间显然是值得的。这也意味着画家在创作时,要处于不断移动的而非固定不变的状态。

创作:摄影从绘画而来,终又回归绘画

大卫·霍克尼在《隐秘的知识》一书中揭示了摄影与绘画之间的秘密联系,同时,照片对于霍克尼的艺术创作具有至关重要的意义。他认为传统的焦点透视画背后那只“无形的手”,能够成形的化学材料出现之后不再需要,因为摄影术可以一下子抓住准确的透视关系。

然而,1990年PhotoShop的出现再次改变了摄影与绘画的关系。化学材料不再使用,似乎也意味着传统焦点透视的绘画到了终结的时刻。由于摄影在“一次成像”之外出现了更多的可能性,霍克尼认为这是对绘画的回归,“人的手”再次参与其中。

在霍克尼的一幅作品中,每一把椅子都经过分开拍摄再使用Photoshop组合进画面。因此,每一把椅子都存在一个独立的“消失点”。这些独立的点牵引着观众的眼球,观众需要一个一个地“观照”,而不是一下子“抓住”。

观看:一个、一个

霍克尼的创作引导观众进入“观看”的场域。“一个、一个”,是他反复强调的观看方式,也就是中国散点透视绘画讲究的移步换景。这样观看的结果是,最后的空间感觉是发散性的,而非聚拢的。

霍克尼惯常的工作方式就是通过不停地室内走来走去,而后把从不同角度观察到的场景画下来,在绘画的过程中,也会不停变换角度,通过俯视、远望以及不停地“穿行其中”来构建画面。

对于这样一种耗费体力的工作方式所搭建的画面,观看的正确或有效方式是唯一的。最终空间感的形成正是建立在“一个、一个”的观看动作背后,逐步完成一个整体的视觉空间的搭建工作。霍克尼坚持,经过逐一确立对象并最终搭建而成的不符合传统透视的“视觉空间”,这种真实感,是完全符合人们在日常生活场景中的观看经验的。

真相:接近日常观看的图像空间

大卫·霍克尼在工作中发现了“透视”的病症所在,这种发现在他对中国、日本、印度、波斯等国家“没有影子”的绘画的研究中得到了同步印证。也或许对这些国家的绘画观照促发了他对透视问题的思考。

他认为,在观看体验下,焦点透视

的图像与日常生活场景之间是存在缺失的。而他的工作就在于要把这一部分体验的缺失通过对画面的构建而补充进去。最终的视觉效果,就像是不需要3D眼镜辅助的3D图像。这是一次成像的摄影术不可能实现的。

为了证明他的观点,大卫·霍克尼在现场播放了一个有趣又令人惊叹的短片。这个短片由18台静止的摄像机同时拍摄而成,拍摄对象是12位移动与杂耍中的马戏团演员。一台相机拍摄的演员缓缓进入镜头,这种从未有过的视频观看体验带来的舒适、愉悦和兴奋,就像一幅不断在打开的卷轴,速度是缓慢的,观看是诚恳的,每一个微小元素的移动都构成共同讲述画面中时间与空间关系的有效话语。在多重镜头下,时间获得了一种类似“昨天”之于“今天”的意义的比照效用。霍克尼指出,这种拍摄方式实际上为电影开放了一个新的可能性。

尽管到目前为止,霍克尼使用透镜绘画的手法还只是一个假说,但这一假说背后所产生的对光学透视主宰欧洲绘画史的反思,对其所营造空间在视觉真实性上的反驳,无疑是振聋发聩的。同时,我们在霍克尼的图像中所体验到的错觉与不适感,并非那个“不寻常”空间所造成,而是长久以来受到焦点透视图像训练的观看习惯所带来的。

艺术家个案的深度延伸

徐亮

当代艺术在中国的正统文化中是个另类,其发展逻辑总是与我们日常看到的艺术有明显的分野。如果以1979年北京星星展作为中国现代艺术起点的话,它已走过30多年历程。随着它不断发展,对其历史脉络的研究和总结也在不断展开。一些美术史类的著作和展览的方法论及观照方式多有雷同处,特别体现在对艺术团体、潮流及风格的总结和评价上。因此如“泼皮”“政治波普”“艳俗艺术”等集合性概念多被引用,成为初入艺术人群认识艺术家的标签和钥匙。此识别和判断艺术作品的的方法无疑是个标尺,但也存在明显的弊端,即忽视了艺术家个案深度解析带来的文本化佐证。

我们知道,中国当代艺术是“文革”后对社会反叛和试图对立的集体社会文化现象,在此前提下讨论中国当代艺术就会与那些简单归类的艺术评述有显而易见的区别。后者虽然也对美术潮流和艺术风格做出相应的界定,但这种界定是在对大量的艺术家个案剖析基础上得来的。单独的艺术家家个案细节探讨和解析,而非群体性或潮流性的“江湖”界定就会为我们提供更多视角的参照基点。由此,我以为,唯有把当代艺术看作是个人在大的背景下独立的个体化独奏,艺术史家和策展人才有可能去做深入的社会学或艺术风格意义上的综合或抽象论述。



行走的财富(雕塑) 2007年 吴少湘



鞋(雕塑) 1986年 吴少湘

当代雕塑是中国当代艺术的重要组成部分,尽管今天的雕塑与装置等艺术门类有渐趋模糊的势头,但雕塑艺术自身始终有其明晰的界限。从30年前的“85美术新潮”运动开始,中国当代雕塑艺术以其独有的视觉张力和艺术语言显现出特有的光芒。“85美术新潮”的雕塑艺术成为当年思想解放运动中一股清风,对中国社会的现代艺术启蒙曾发挥了重要作用。

吴少湘是上世纪80年代中国雕塑界最为活跃和有影响力的雕塑家。也是首位勇于打破时代禁锢,以强烈的视觉创燃点和精神爆发力令人振聋发聩的艺

术家。其早期作品以简约、抽象的表现形式,赋予了作品崭新的内涵,尤其是给抽象的形体以生命和运动的活力,加上独特、惊艳的造型图式和反叛精神,使得那个渴望新鲜事物、追求思想解放的年代人们的瞳孔因惊奇而快速放大。其独特的雕塑语言和视觉震撼力使他成为“85美术新潮”艺术运动中最为代表性的雕塑家,与其他前卫雕塑家们共同开启了中国现代雕塑艺术的先河。

“欲望景观——吴少湘艺术创作历程”由今日美术馆和新加坡当代美术馆主办,由中央美术学院教授殷双喜和我担任策展人,集中展示了吴少湘1982

策展人语

年至2014年以来艺术探索的历程。大家既可以看到上世纪80年代中国现代雕塑艺术的基本情况,也能看到90年代吴少湘移居奥地利后在海外不同时期的重要作品,这30多年来的雕塑艺术创作足迹,也是艺术家不断探索、刻苦创新的轨迹。

因此,这既是吴少湘个人雕塑艺术历程的回顾,亦是当代中国雕塑艺术发展的个案梳理。它将为人们在30年后的今天回溯“85美术新潮”运动提供一个深度的观看方式和广阔的思维空间。

(作者为《世界艺术》杂志执行主编、策展人)

清华美院教师沙龙:

探讨“当代艺术的观念性”

本报讯(记者高素娜)当代艺术对观念性的注重是一个有目共睹的事实。绘画的价值除了技巧与审美,还有什么?现成品何以成为艺术品?观念化的艺术是否等同于理论的图解?对于这些问题,学院艺术家如何看待?4月18日,“清华大学美术学院青年教师沙龙第二回”在北京悦·美术馆举行。沙龙由清华大学美术学院副院长张敢主持,清华大学美术学院绘画系副教授李天元、艺术史论系主任陈岸瑛、雕塑系副主任李鹤、视觉传达设计系副主任李德庚等围绕“当代艺术的观念性”展开了讨论。

李天元认为,艺术具有3个特点,即观念或理念、多样化和个性化的语言以及时代性。观念是对世界的理解和对信息的处理,艺术家的创作一定是有来源的,这种来源与艺术家本人的经历密切相关,因此理解艺术家的作品也要去理解其中观念的来源。当今是一个信息多元化的世界,人们需要形成自己的判断和选择,形成个性化语言,真实的自我是艺术家在创作中需要体现的。他提到,当下作品的“雷同”是一个社会问题,归根到底是观念的雷同,只有发现自身最为真实的一面才能避免雷同的产生。

作为“当代艺术的观念性”论题的提出者,陈岸瑛指出,艺术理论的研究方法首先要澄清概念,然后要对某种现象的有效讨论提供思想框

架。他认为,广义的观念艺术的重要特点是不注重媒介、材料和技法,仅仅关注观念。但当下是一个传统艺术复兴的时代,对传统艺术理念、甚至技法都非常重视。作为希望通过作品反映思想性的艺术家,对艺术自身的思考和对艺术史本身的思考可能会更有效地表现艺术理念。李鹤在发言中指出,真正的观念艺术不能单纯地以视觉审美和愉悦作为标准,更不能以技法的娴熟作为唯一标准。每件作品都有创作意图,这种意图可以看作是一种观念,当代艺术的观念性内涵也应该是丰富的,比如在语言表达方面,是否突破了现有的媒介、是否深刻反映了当下的某种思想,是否注意了艺术与公众的关系,从而使艺术的影响更加深刻等。

马常利艺术回顾展:

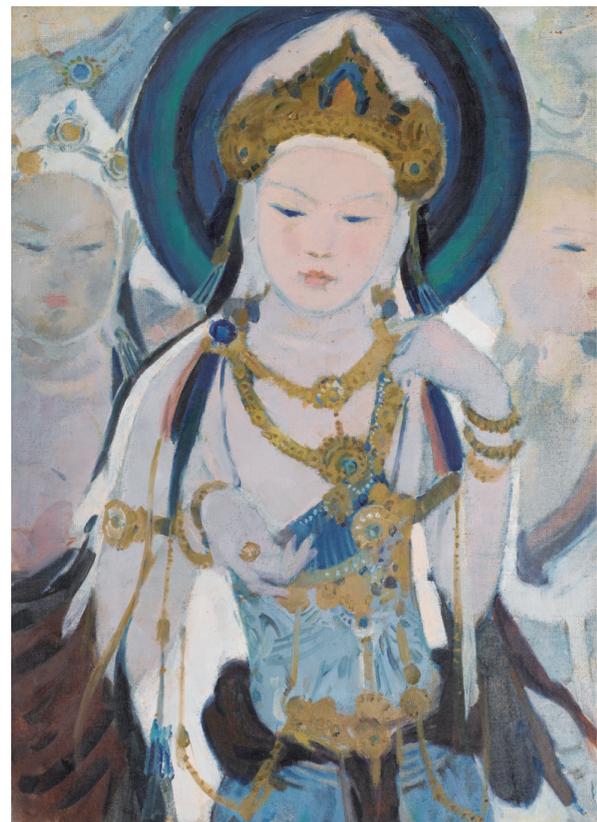
一次展览,两度捐赠

本报讯 日前,“感悟诗境——马常利艺术回顾展”在中国美术馆举办,年逾八旬的艺术家马常利在展览开幕和闭幕之后两度将作品捐赠中国美术馆,成为美术馆收藏名家作品的一次独特个案。

据介绍,此次展览开幕之初,马常利将《高原情》、《草原上》等10件代表作品捐赠给中国美术馆收藏。经与中国美术馆馆长吴为山深入沟通,展览结束之际,马常利决定从展览中再选取14件作品捐赠中国美术馆。这些作品兼顾其艺术创作各个时段及创作类型,包括他上世纪60

年代的工地写生、70年代的敦煌临摹、80年代的时代即景及至21世纪前后呈现新面貌的油画创作。一次展览,两度捐赠。马常利的24件作品入藏中国美术馆,构成了其相对完整的个人艺术序列,成为研究其绘画艺术乃至新中国美术史的重要文献。同时,作品依托中国美术馆各类展览将发挥出更大的艺术和社会价值。

据悉,中国美术馆以此次展览和捐赠为契机,正积极推动“感悟诗境——马常利艺术回顾展”的巡展等系列活动。(魏瑜)



敦煌57窟初唐菩萨(纸板水粉) 1978年 马常利 中国美术馆藏

国家艺术基金2014年度传播交流推广资助项目
百年巨匠
 Century Masters
 中国艺术研究院、中央电视台、中央新影集团、中国民生银行联合出品
 百年艺术文化传播
 银谷艺术馆
 联系电话:62800798 13901095243

涵春楼艺术馆
 沐斋兰花、兰画展
 展览时间:2015年4月11日至28日
 2014年1月开馆,隶属于商务印书馆,展厅面积600平方米,展馆位置优越,展厅设施精良,适宜举办各类书画展及文化交流活动。
 地址:北京王府井大街36号涵春楼书店二层
 电话:010-85117605 65258899 542544