

## 大气与磅礴 坚定与崇高

——张国龙作品的视觉力量

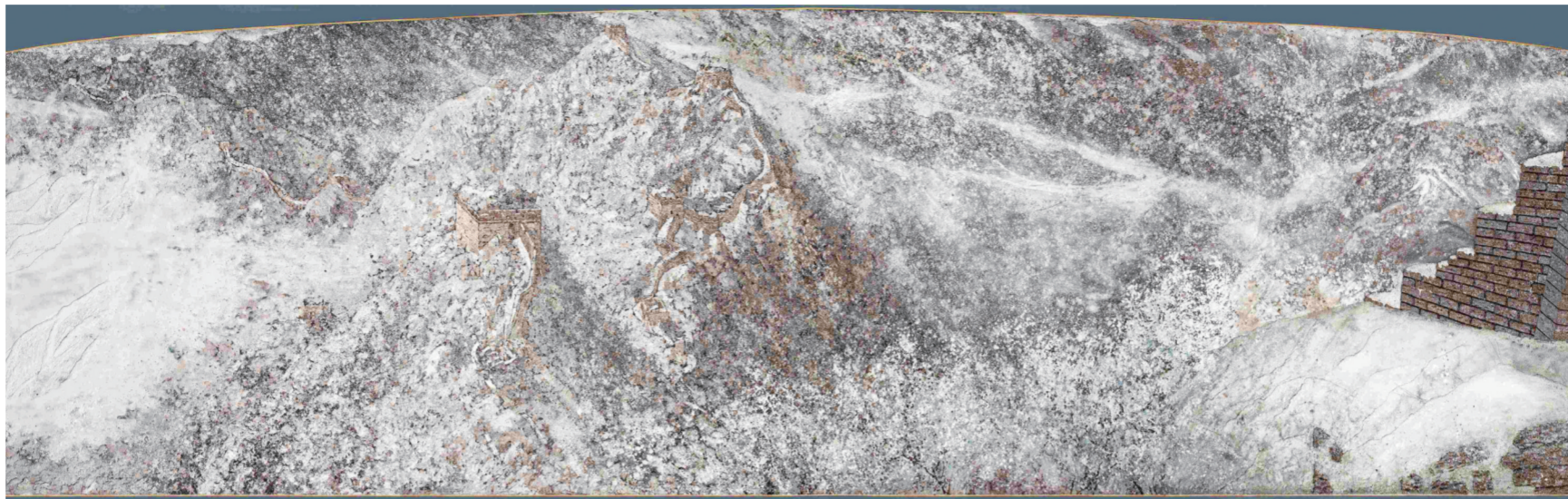
□□ 殷双喜

如果用若干关键词表述对张国龙作品的感受,“大气与磅礴、坚定与崇高、丰富与简洁、材料与精神”或许可以描述,但借用德国视觉艺术心理学家阿恩海姆的话来说更为贴切:“伟大的艺术作品是复杂的,但我们也赞美它们的朴素,这些作品组织了丰富的意义,在各种细节的基础之上形成了一个意义和形式的结构整体。”

张国龙的艺术表明了“视觉的力量”,这种力量,不仅是他的作品表现了一种材料的质量,同时也是指他的作品对于我们的视觉、知觉与心理感受,具有一种强烈的视觉张力。对于张国龙来说,材料语言怎样在观念表达中恰如其分地展开叙述,工具和技术怎样在艺术创作中推动表现的力度,以及物质材料怎样在艺术家中魔幻般地超越原本的文化属性,始终是他所关注的问题所在。如果说现代艺术发展的作用是视觉形式的拓展,后现代艺术则是把艺术变为无所不在的生活——感觉状态,那么张国龙的创作则是从现代主义出发,通过画面结构与材质的运用,穿越形式之门,到达精神表现的彼岸,这就是当代艺术“以形取神”,从“形”到“神”的演进之路,这里的“形”主要是指“形式”,不仅是传统意义上的“形象”。

张国龙在他的作品里将一个中国人的内在感受与一种真正的世界性体验结合起来。1991年他赴德国留学,投师于德国“新材料”大师克劳斯·尤根费申,深入研究以材料表现为主体的艺术作品何以产生内在的精神含量。1994年他回国后,以“黄土”为主题,创作了一系列材料与抽象结合的作品,在中国美术馆举办了个展,受到专家和业内同行的关注和好评。笔者曾应邀前往北京宋庄一座粮库改建的大画室,看到那批以天地方圆、汉字图符为主体的大型作品,这批作品是以图像和色彩的文化象征为标志的,仍然属于现代绘画的传统。

此后张国龙逐渐转向了材料的研究,在他的作品中,材料逐渐从艺术表



张国龙《清芬》综合材料 960×300厘米 2012年

达的媒介和工具上升成为作品的主体。1999年,他在德国杜塞尔多夫展出的大型系列作品《天·地》中,虽采用绘画的外观,但却是纯粹的材料制作,因为材料在这里的意义不止是实现视觉张力的媒介,更是文化的象征或符号化载体。2009年张国龙在今日美术馆的大型个展,表明了他具有综合材料、装置、影像等各种现代艺术形式综合表达的能力。

张国龙认为材料的品质决定于艺术家思想和精神的力度,但笔者认为,材料的表现方式更能决定艺术家思想和精神表现的品质。在张国龙的近期作品中,他使用了若干种具有塑造性的材料,增加其画面的厚重与沉着,将色彩控制在黄、红、黑等几种色调的交响之中,这使得他的作品获得了一种“家族相似性”,以一种重复性的表现强化了他要表达的某种精神和语境。事实上,在一个成熟的艺术家的作品中,所有的东西都彼此相像,天空、海洋、大地、树木、人物,看上去都是用同一种物质材料构成的,这种相似性并没有掩盖这些物质的本质,而是使它们服从于伟大艺术家所掌握的那种统一力量,同时把每一件事物再现出来。

在张国龙那里,材料作为资源其实是艺术家通过“物”走近世界本原的方式,是一种建立在知觉基础上的哲学性

思考。人类的任何文化形态,都是人与“绝对”的对话,这种“绝对”,在张国龙看来就是“宇宙的统一性”。在笔者看来,张国龙的作品体现了这种宇宙感,具有当代艺术中少有的恢宏气势。

张国龙的艺术具有特殊的精神气质,这种精神从土地出发,像地气一样上升,进而与天成为一体,在他的作品中,横越画面的大弧线,是在高空才能观看的星球轮廓线。由此,艺术家带领我们观天悟道,而且给予我们一种超常规的宇宙视角,如同在宇宙飞船之上,环绕地球,看到一种恢宏的景观,产生一种不容置疑的命运感。这样,张国龙的艺术悄然远离了现实社会的利益争斗,进而促使人们超越日常生活的琐碎,反思个体生命的短暂与人类整体的命运。

这其真正是上世纪80年代中国新潮美术中最为可贵的一种反思精神,区别在于,那一时期的青年艺术家,在艺术表达的层面,只是采用了一些表层的象征性符号,来表达青年一代对人类命运和社会发展的迷茫与困惑。而张国龙则通过他对艺术材料的理解和艺术表达方式的精到研究,更为深入有力地进入了人类命运的远望与沉思。张国龙所理解的“绝对”是对终极理想的追求,它似乎永远无法达到,但正因为如此,艺术家作为人类最为敏感的创造性

群体对于永恒的不懈追求才更显可贵。

张国龙对于材料的理解与运用有独特的见解,他认为一种材料的选择,既可以在平面物体上绘制,也可以在立体和实物上使用,更可以独立成型。这可以加强对该材料的宽度和深度的研发,在某一视觉领域不断深入实验。材料的不断丰富,材料符号的反复出现,将材料特质与其特性完全发挥出来。

张国龙的作品具有丰富的视觉质感,是指通过材料质地的制作及对物体表面的处理产生视觉上的感觉。丰富的肌理感成为张国龙作品的鲜明特色,但这种肌理感不同于设计艺术中的肌理,后者只有装饰性的审美作用。张国龙作品中的肌理,不是工艺性的机械排列,而是具有手工绘画的偶然性与神秘感。在张国龙看来,肌理的造型表现是以群体的组织效果为主,局部和个体形态为辅。一般物体肌理的个体形态包括偶然形态、几何形态和有机形态。偶然形态是不可重复的形态,具有偶发性和复杂性,几何形态是可以重复的规则形态,有机形态是强调内力变化的形态。而张国龙的作品中,只有符号化的画面结构具有理性的复式表达,而在局部的材料与色彩运用中,偶然形态和有机形态占据了画面的主体。说到符号与材料的关系,张国龙认为,单独的符

号与独立的材质相配合容易做到,而要完成“系列”的组、级、类并使之有某种内在联系的符号和材质,就需要反复地变换位置、样式以及组合的方式,使之有持续发展的可能。

张国龙的作品,从绘画进入综合材料与立体装置,从早期的“黄土”演进到现在的“熔岩”,具有铁一样的力量与质量感,给我们带来视觉上的惊心动魄。尤其在作品局部,如同缓缓流动的火山

岩浆,有着丰富的肌理、沉着色彩和浑厚的材质,使画面如同历经千年沉淀后出土的金石文物,具有一种沉着内敛的气息。作品好似晶莹的宋元瓷器,经过历史的沉淀,“包浆”与器型浑然一体,浮躁与火气荡然无存。这样的作品,远望有整体的气势和运动,近观有流淌的色彩与粗犷的材质,强化了画面的宏观结构与微观质感的视觉感受与对比。

张国龙创造了一个新的视觉世界,在他的作品里,我们熟悉的事物获得了一种新的面貌。这并没有改变世界的本质,而只是对世界的一种新的视觉化的解释,启发我们以一种新的眼光去观看身边的世界。张国龙作品中的简洁性,并没有减少世界的复杂性,而是艺术家在掌握了世界的丰富性之后,为我们所做出的抽象性表达。张国龙艺术中的知觉样式不是任意的,它不是由形状和色彩组成的纯形式,而是他对于中国传统文化、哲学与人文精神的理解的综合表达。他对于材料与形式的表现,使他成为传统精神和自我观念的准确解释者。

(作者系中央美术学院教授、艺术评论家,文章有删减。)

## 链接

## 延伸——探索实验艺术教学新思路

本报讯 (记者景晓萌)11月18日,由中央美术学院实验艺术学院主办、俊安实验艺术教育中心承办的“延伸——张国龙师生展”在京开幕。此次展览由中央美术学院实验艺术学院教授张国龙领衔,以师生联展的形式共同呈现。与常规展览不同的是,展厅中张国龙的代表作与学生基于课堂研习的最新创作,以整体的概念进行空间布局,相互呼应,充分展示出张国龙主持的“物质化呈现”工作室由教到学的实践过程,体现出“说与做并进,教与学相长”的系统化延伸。

在大多数欧美高等专业美术学院中,“实验艺术”已渗透在教学结构的方方面面。而在国内,由于“实验艺术”与“前卫”“当代”等概念的混淆,导致其在艺术院校中的教学实施、教学成果评判等方面遭遇尴尬。中央美术学院没有全盘遵循西方当代专业艺术教育模式,也不倡导以“实验艺术”或“实验性”教学代替或否定近百年来形成的优秀教学传统,而是将“实验艺术”辟为专门的教学板块,承担原有学科专业设置所缺失的内容,完善当代学院艺术教育的整体面貌。据悉,展览将持续至12月4日。

## 一家之言

艺术家本人不同意,“基弗在中国”展是否侵权  
——如何看艺术展览中的权属之争

□□ 刘清格

11月19日,中央美术学院美术馆(以下简称“央美美术馆”)举办了“基弗在中国”的展览,展出了德国艺术家安塞尔姆·基弗的80余件艺术品。但艺术家基弗本人却在展览开幕前表示,此次展览并未获得其授权和同意,并要求撤展。央美美术馆如期举行了展览,并发表声明:本次展览的所有展品都得到了收藏家及收藏机构的授权,符合相关的法律规定。这一突发事件在美术圈内引起关注,一时议论纷纷。央美美术馆是否侵犯了基弗本人权利?从法律视角又应如何看待这一问题?

“基弗在中国”展览展出的作品包括基弗本人的绘画、雕塑、装置、摄影等,依据《中华人民共和国著作权法实施条例》(以下简称《著作权法》)第4条第8项和第9项可以看出,展出的艺术品均为《著作权法》中所规定的美术作品和摄影作品。据了解,这些作品均为私人所有或其他博物馆所有。

首先,基弗作为著作权人对其作品享有《著作权法》规定的各项人身权利和财产权利,但能否就此认定该展览侵犯基弗的著作权呢?答案是否定

的。事实上,展出的美术作品和摄影作品均为私人或其他博物馆所有。

虽然《著作权法》第10条第8项规定,作者就其美术、摄影作品享有展览权,但依据《著作权法》第18条“美术等作品原件所有权的转移,不视为作品著作权的转移,但美术作品原件的展览权由原件所有人享有”。也就是说,作者就其作品享有著作权的同时,美术作品原件的所有人就该作品原件享有物权,而此时作者享有的展览权并不能干涉美术作品原件所有人以展览的方式行使其物权。

因此,央美美术馆在展览基弗的美术作品原件时,并没有侵犯基弗的展览权。理由是,美术作品作为一个物质载体呈现时,一方面包含了作者就作品享有的各项著作权,另一方面也承载了原件所有人就该作品载体享有的物权。这两种权利的行使虽然在大部分情况下不会产生冲突,但是在美术作品原件所有权转移时,考虑到物权人行使物权的利益,法律就会规定物权人的特定行为不会侵犯著作权人的相关权利。

其次,这次展出的作品除美术作品外,还包括摄影作品。我国现行《著作权法》在规定美术作品原件所有人享有展览权时,并未规定摄影作品原

件所有人是否享有展览权。其主要原因在于,美术作品的原件具有较高的欣赏价值,对原件展览的限制除了会妨害原件所有人行使物权、严重影响所有人利益外,也不利于作品的传播和公众欣赏。而摄影作品与美术作品不同,其复制件尤其是数码照相等方式出现,使得摄影作品原件与复制件几乎没有肉眼可识别的差异。因此,摄影作品的著作权人可以不受物权人的影响来展览其摄影作品。

而所有人展览该摄影作品时,笔者认为这仍属于其正常行使物权的范畴内,在转移摄影作品所有权时,著作权人就应当意识到摄影作品复制时几乎无差异的属性,一般而言,所有权人展览摄影作品并不侵权。在2014年《中华人民共和国著作权法的修订草案》送审稿第22条第2款:“美术、摄影作品原件的所有人可以展览该原件”。可以看出立法者对这一问题倾向于所有权人并不侵权。

需要注意的是,尽管所有权人在美术、摄影作品的展览问题上并不侵权,但是这些作品的著作权仍然归作者享有。

也就是说,如果对这些展出的美术、摄影作品印成画册出售、将作品图

片未经著作权人许可放在网络上,仍然会侵犯基弗的复制权、信息网络传播权等著作权,并应承担侵权责任。

此事从著作权法角度分析虽然不侵权,但从其他角度是否侵权呢?此次展览以“基弗在中国”为名,而基弗却不认可此次展览,那么是否侵犯了基弗的姓名权呢?假设基弗认为这一展览侵犯其姓名权,并在中国起诉,根据《中华人民共和国民事诉讼法》第22条,适用被请求保护地法律,因此上文均依据中国的《著作权法》进行分析。但是该法第15条规定:“人格权的内容,适用权利人经常居所地法律。”

因此,如果中国法院考虑央美美术馆侵犯基弗的姓名权问题,选取准据法时应当依据其经常居所地也就是德国法律来判断。《德国民法典》第12条规定:“有权使用某一姓名的人,因他人争夺该姓名的使用权,或者因无权使用同一姓名的人使用此姓名,以致其利益受到损害的,可以要求消除此侵害。如果有继续受到侵害之虞时,权利人可以提起停止侵害之诉。”

如果当事人不能提供外国法律,我国《民法通则》第99条也规定:“公民享有姓名权,有权决定使用和依照

规定改变自己的姓名,禁止他人干涉、盗用、假冒。”这里“盗用”行为的表现之一就是包括没有经过本人许可的情况下,以其名义进行民事活动。

可以看出,央美美术馆以“基弗在中国”为名进行展览,媒体以个人“回顾展”加以宣传,不排除有使用他人姓名实施展览之嫌。艺术家对在他国举办的个人回顾展,从情感上考虑也应当由艺术家全程参与并策划,才能更好地展现出其个人的艺术思想。当然,央美美术馆馆长王璜生也表示,“基弗在中国”的展览从来不是基弗的回顾展,央美美术馆也没有将“基弗在中国”定位为回顾展,而是以时间为线索因而具有回顾性质的研究展。展览名称的选取,只是因为相对更为响亮易于宣传。

笔者认为,如果“基弗在中国”这一展览名称,只是单纯说明展览作品的作者是谁、展览展出的位置在哪里,并没有打着艺术家个人名义宣传展览,那么并不足以认定侵犯艺术家的姓名权。当然,限于很多细节事实情况,这里仅作一个简单的分析,在艺术品展览当中会涉及到各方利益并产生各种法律关系,而法律的分析很多时候并不能解决全部问题,希望这次事件为我们积累更多艺术法方面的经验。

## 艺苑

“酒文化收藏博览会”  
大放异彩

本报讯 11月19日至20日,主题为“深度提升酒文化、良性发展藏酒业”的中国第二届酒文化收藏博览会在北京举行。此次博览会由中国收藏家协会举办,内容包括“中国酒收藏文化展览”“中国第二届酒文化收藏博览会最具收藏价值酒”等多项活动。

最终,酒鬼酒股份有限公司获得“2016中国白酒收藏价值奖”和“2016中国白酒投资价值奖”两大奖项。在“香飘两岸一两岸精品老酒·名酒拍卖会”上,“酒鬼酒建厂六十周年纪念酒”藏品首次公开亮相,并以71万元的价格成交。(邓华)

香港皇廷古陶瓷巡展  
北京站揭幕

本报讯 (记者刘妮丽)近日,香港皇廷拍卖公司古陶瓷巡展北京站在京揭幕,19件古陶瓷均通过香港皇朝遗珍古陶瓷实验室“科技+人文”手段鉴定,并经古陶瓷专家核实。

香港皇朝遗珍古陶瓷实验室对此次古陶瓷检测提供技术支持,其负责人李港龙介绍说,他们将瓷器放入真空环境的X荧光光谱仪中检测古陶瓷釉面成分,并通过拉曼光谱仪的羟基检测,分析出古陶瓷的成分及大致年代。

据悉,此次北京巡展后,该批展品还将在香港、深圳等城市陆续展出,并于11月29日在香港半岛酒店上拍。