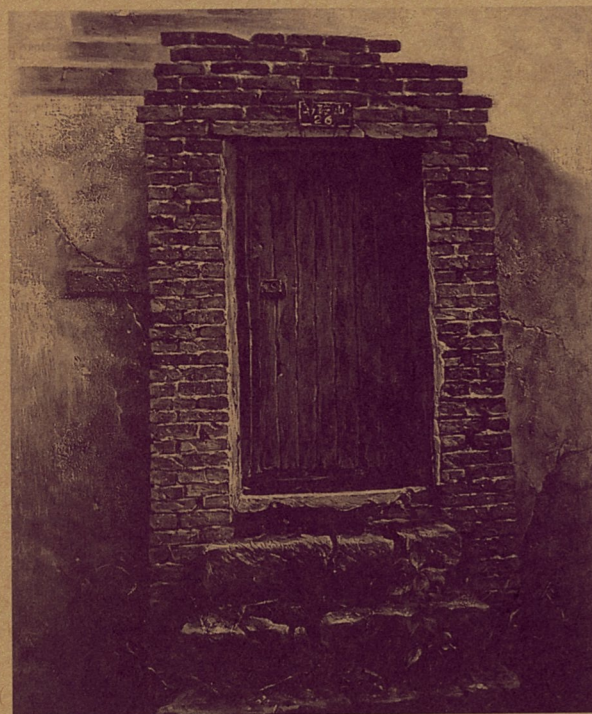


一次教学笔记

TEACHING NOTES



老门 冯琪 布上油画



女人体 冯琪 布上油画

◎夏培耀

油画进修班教学与本科教学有很大的区别,一般来讲,本科有其训练的系统性,而进修班更多地是适应性针对训练。在进修班里常常是来自不同岗位,怀着不同目的来学习的学员,虽然各自的目的不同,但有一点是共同的,那就是人人都为“充电”而来,所以进修班又常常是一群饥饿的群体,人人都渴望在极短的时间里,获得极大的收获,正因为如此,所以他们学习的主动性是很强的。

我又回去上了几周进修班的课,在这个班,我接触到几位对学习怀着十分执着精神的同学,首先是冯琪,她迷恋油画艺术,对传统的油画技艺,她决心要努力去掌握它,在作业上为达到心中理想的境地,她总是努力去寻找、探索,不厌其烦地反复修改,有一股不达目的决不罢休的精神,从作业上我感到她在极力追求油画上的浑厚感和肌理感,并常以非常强劲的笔触来表现她对形式的追求。《女人体》这件作品,可以看出冯琪在掌握油画技巧上取得的进步。这件作品构图简洁,主体鲜明,对女人体的色、光、体的塑造比较充分,同时她还有意识地注意把握较为圆润的女人体与自由粗放白衬布间的对比,其四周的浅灰色也恰到好处,使主体形象更为鲜明突出,整个画面在色彩构成上非常典雅。在这件



景观·三号 刘丽 布上油画

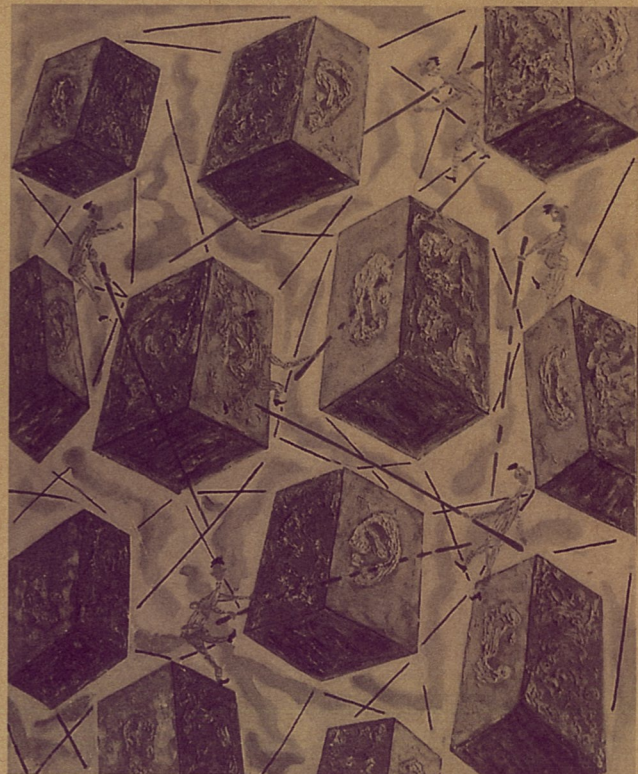


景观·一号 刘丽 布上油画

作品中。我特别欣赏她对人体腿部的表现,无论从形体到色光处理,都表现得极为充分、深入,对腿上那些细微的色彩过渡也表现得恰到好处,且刻画亦生动自然,没有丝毫的“匠气”,应该说这是一件很美的习作。她的另一件作品《老门》用较为厚重的笔法,表现那剥落厚实的砖柱,粗犷光滑的石梯、残破的墙面,以景寄情,给人以人世苍桑之感。

刘丽是一位老师,她是一位极富探索精神的人,喜欢采用平面色块组合,追求作品童话般的梦境,她的作品《景观》系列及《呓语》,其实在在我看来都是表现“梦境”,其中我特别喜欢《景观》一号和三号。作品一号用红、黄、蓝为主色调构成画面强烈色彩对比,以符号化的人物参差错落于画面,辅之各式植物、飞鸟、云彩……等等,让人感受到她梦境中的童话世界。画面在她笔下表现得那样的轻松自由。作品三号虽然内容都是“景观”,但她用浅灰色来构成画面的色彩主旋律,在视觉上给人以非常典雅之美感。《树》虽然画面上仍用了许多符号化的形象,但与《景观》和《呓语》不同的是其艺术语言更具表现性,更强烈粗犷。可以看出,这一切表明她在寻找,寻找符合她自身在油画艺术上的审美追求和语言,在艺术上的探索和创新是十分可贵的。

与冯琪、刘丽不同的胥瑾,在习作上她善于找出对象上丰富的色彩变化,并运用比较粗犷的笔法,以线面结合的手法来组合有变化的色彩,给人以比较强烈的感受。



打台球 胥瑾 布上油画

The Status of Architecture in Fine Art

建筑在美术中的位置

—美术学院如何办建筑系

◎潘耀昌

建筑属于艺术

这在西方美术史上不乏先例，特别是近现代，如19世纪末英国的工艺美术运动，对世界建筑和设计产生重大影响；19、20世纪之交新艺术运动的风尚，就体现在室内设计、绘画和建筑的融合上；1920年代，俄国的构成主义艺术家，如塔特林(F. Tatlin, 1885-1953)，至上主义艺术家如马列维奇(K. Malevich, 1878-1935)、利希茨基(El Lissitzky, 1890-1941)，也对建筑设计产生了重要影响；1930年代，包豪斯设计学院把建筑、设计与美术放在一起办，不但旨在消解纯艺术与工艺技术的对立，而且使二者与建筑建立一种积极的互补关系；荷兰风格派(de Stijl)与包豪斯一样，努力把设计、绘画、建筑、雕塑整合为一个有机整体，强调艺术家、设计师、建筑师的使用，其“新造型”空间的革命概念，对现代建筑有重要意义；苏联、俄罗斯的纪念碑综合体，把建筑、雕塑、纪念碑、绘画结合在一起，是画家、雕塑家和建筑师合作的产物，成为一种景观式的公共艺术。还有，被学者们称为解构主义建筑师，加拿大出生的弗兰克·格里(Frank Gehry, 1929-)、受过雕塑训练，与波普艺术雕塑家、装置艺术家克拉斯·奥登堡(Claes Oldenberg, 1929-)、极限主义雕塑家唐纳德·贾德(Donald Judd, 1928-1993)合作过，他在建筑设计上，借助构造建筑模型，用雕刻的方法处理造型，达到满意的效果。他的重要作品，如西班牙毕尔巴鄂(Bilbao)的古根海姆美术馆设计，其形式具有非对称和不平衡的特点，反映出时代的特征。由于该建筑主体不规则，侧面轮廓随观者不同位置而发生戏剧性变化，作品看上去像一朵绽开的金属花朵。再如巴塞罗那以令人瞩目的城市规划著称，其政策要求高标准的设计，大量的设计项目都不是单纯的建筑，而是包括公园、广场、雕塑、纪念碑形成一体，由建筑师和艺术家携手合作完成。这种建筑借鉴美术、设计而增辉的例子不胜枚举。

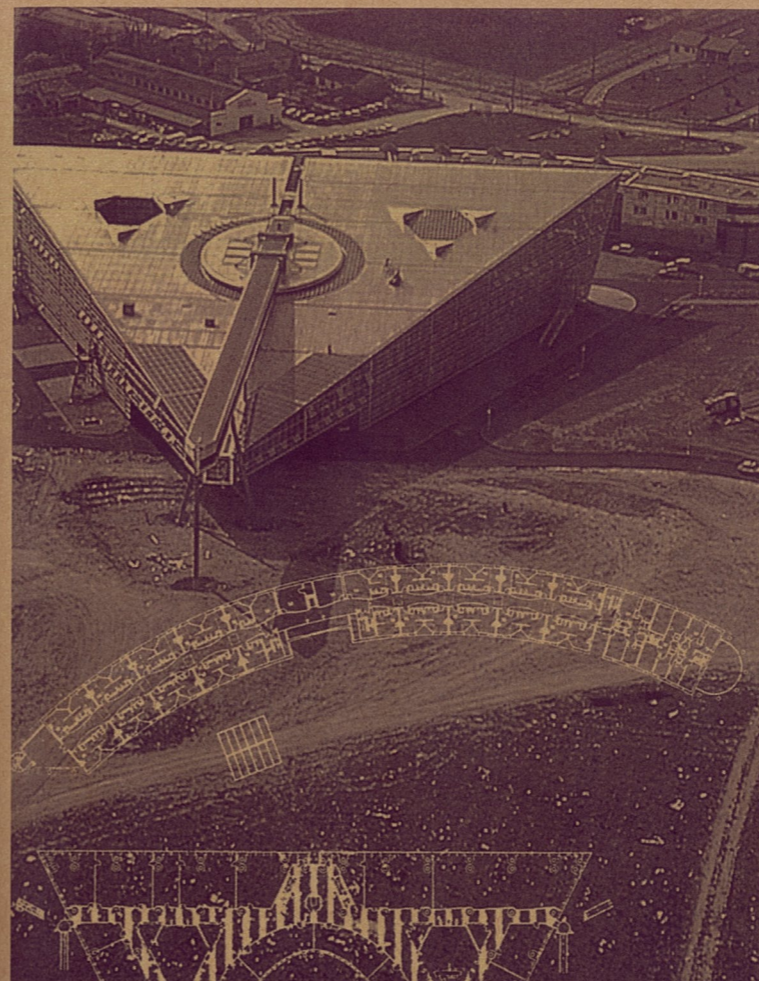
建筑不是艺术

虽然建筑和艺术、设计结合的前景如此诱人，但是当年中央美术学院华东分院实用美术系的建筑专业实施并不理想。那里不过寥寥数人，当时只能从事建筑外形设计和画建筑风景，完全没有能力解决内部结构问题，学生也缺乏数理知识和制图基础。18世纪末，伦敦美术学院的建筑课程，也因只能培养可以设计造型却无能力施工的建筑师而备受指责。哈佛大学艺术系(Department of Fine Arts)曾有三分之一的教师以建筑为专业，似乎建筑与艺术是同一回事，但是最近该系却改名为艺术史和建筑史系(Department of the History of Art and Architecture)，这表明艺术尽管涵盖



弗兰克·盖瑞 布拉格办公大楼

在西方美术学院内设立建筑专业已有相当长的历史，但在中国直到建国初，在中央美术学院华东分院(今中国美术学院)的实用美术系中才设立了建筑专业。然而在1952年，按上级指示，该系被并入中央美术学院，而建筑专业则调整到同济大学。理由很简单，根据当时的学科分类，建筑属于理工科，而美术学院属于文科。到1980年代，浙江美术学院(即中国美术学院)引进南京工学院建筑专业教师吴家骅，创办了环境艺术专业。接着，四川美术学院、中央美术学院也积极筹办建筑专业。2000年8月，上海大学把拥有教师26人(其中正副教授或高级职称10人，包括注册建筑师4人)和学生三百余人的建筑系并入美术学院，至此，才真正把美术学院办建筑专业的问题提上议事日程。



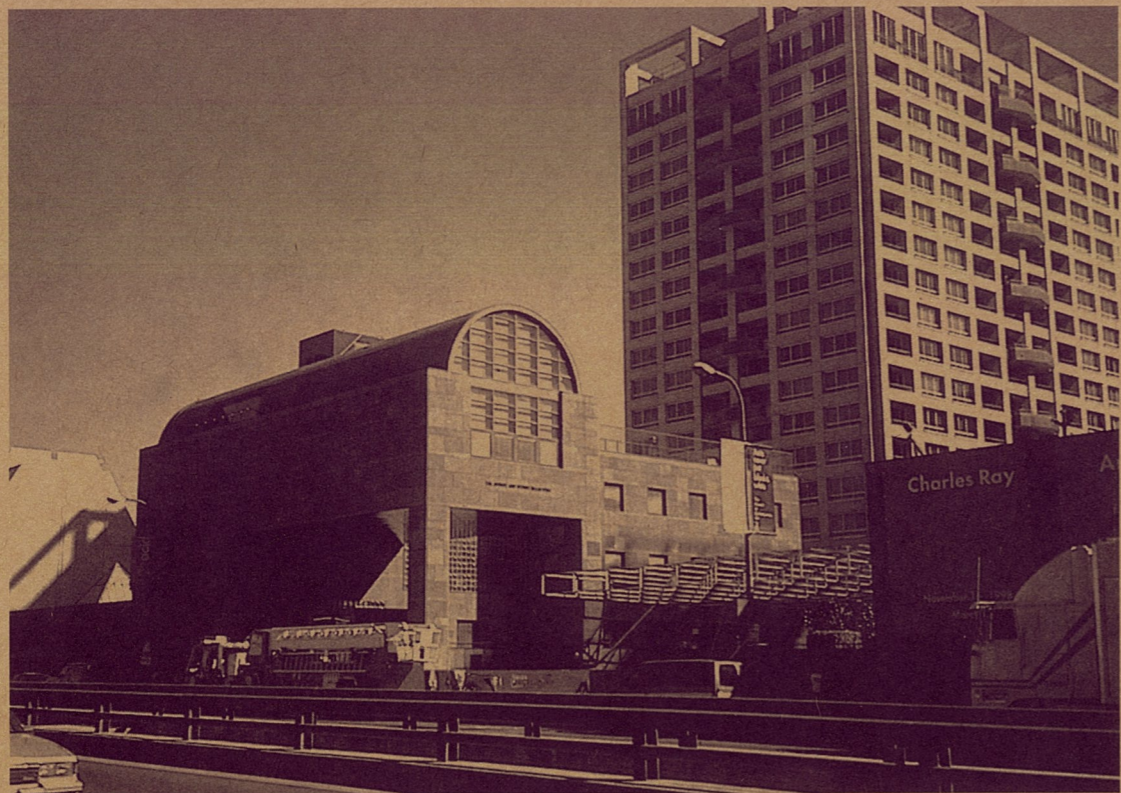
未来高等院校，建筑工作室设计



很广，却不能包括建筑，然而这两个分离的实体又恰恰结合于一个系，这个带悖论知识化性质的问题耐人寻味。艺术与建筑的区别看来是困扰美术学院建筑专业的普遍性难题。2000年上海大学把建筑系放到美术学院，开创了我国美术学院办建筑系的先例，不过这个普遍性难题尚未得到圆满解决。

建筑系划入美院面临的重要问题，是从工科移植过来的课程的合法地位受到挑战。重建的课程体系必须具备在美院办学的合理性，必须符合在美院办系的特色—实现建筑设计的艺术化。学科带头人一方面必须考虑到教学的规范性和培养建筑设计师、指导学生通过国家注册建筑师执业考试的要求，另一方面还得考虑艺术教育如何渗透到工程技术教育中，而不是与之分离的独立部分，因此包豪斯在一个工作室中安排一位偏重理论的艺术家和一位手工艺师两人执教倒是一种可取的模式，甚至不妨考虑一门课程可以由两位专业互补的教师主持。如不能很好解决上述问题，将是直接制约学科发展的隐患。该系课程体系三大组成部分—工程技术、史论与美学、纯美术实践，目前尚未能产生互补和促进的积极作用，相反有时起着制约、牵制的作用，迫切需要调整。

不必讳言，理工科思维的逻辑性、严谨性，与艺术教育、人才培养中存在的非理性、形象性有相矛盾的一面。如何处理这个



当代艺术博物馆 矶崎新

矛盾是对学科带头人的考验。最可怕的是没有目的和方向，或者目的与方向不明确，或者拘泥于既成事实，或者满足于已有的有限成绩，其实目前不值得守成，实质上亦无成可守。

艺术院校建筑系的前途

与全国老牌八所大学(清华、同济、东南、天津、哈尔滨工大、重庆建工、西安冶金建工、华南理工)的建筑系相比，上大美院的建筑系是属于第三世界，但是拥有一、二十名同济大学、东南大

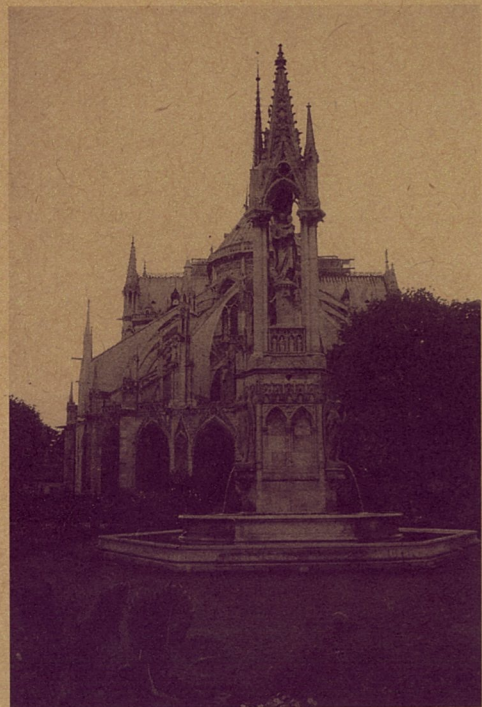
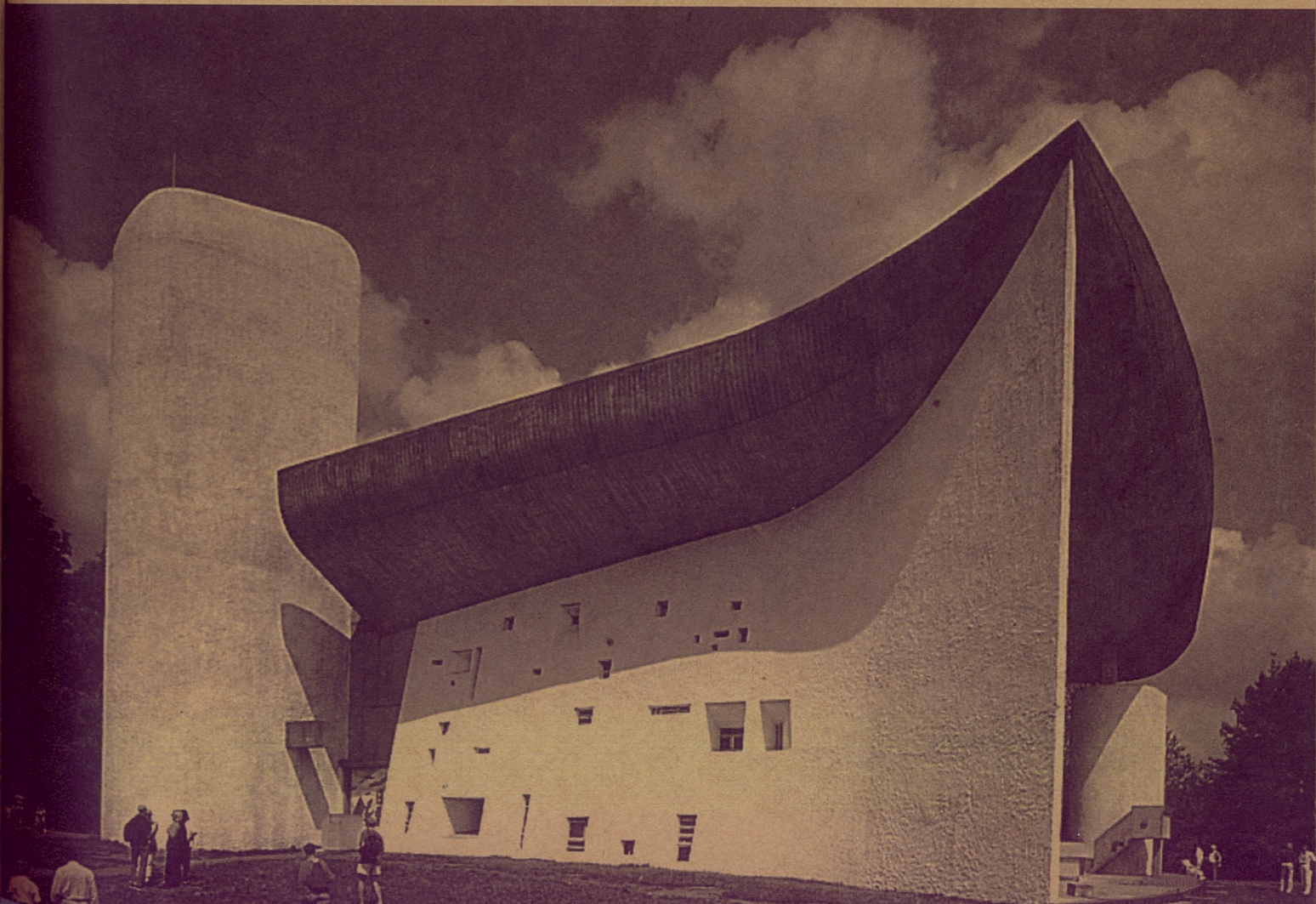
学建筑专业博士、硕士和高级职称教员，就国内美术学院内部的建筑教育体制而言，却算得上排头老大，比起当年中央美院华东分院阵容更要强大得多。美术学院有纯美术学科，即所谓的美术学，和设计艺术学科，这种优势是其他建筑专业院校所期盼而不可得的，问题是建筑系如何有效地利用这两个学科的优势。

从课程体系来看，必须适合“可持续、开放式建筑教育的观念”。课程体系的调整应考虑到对报考美院实际生源水平的适应



包豪斯档案馆 格罗皮乌斯

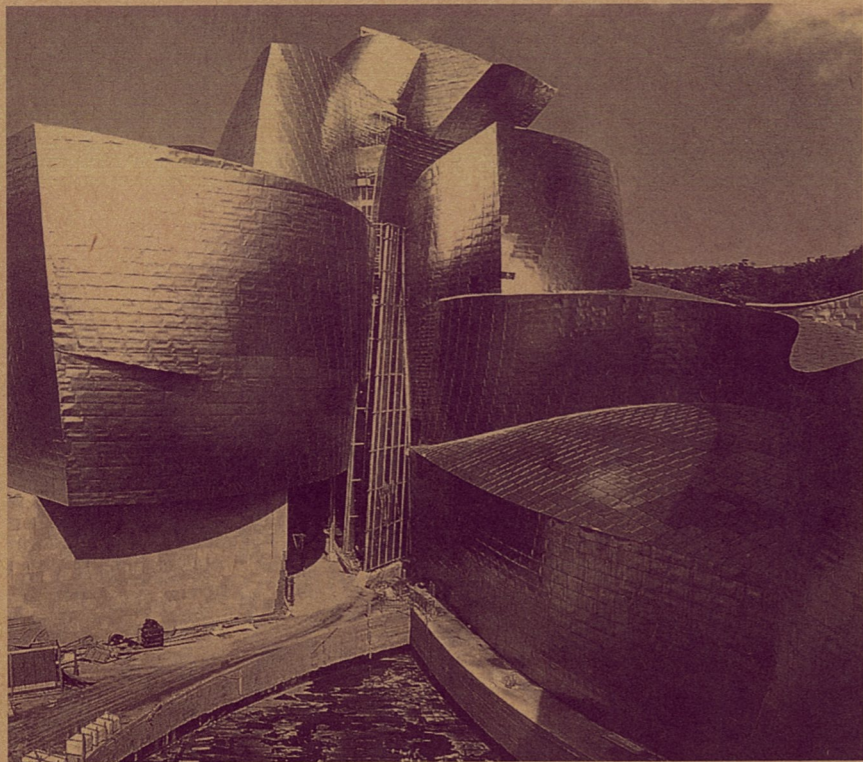
廊香教堂 柯布西耶



巴黎的教堂



苏黎世写字楼



西班牙毕尔巴鄂的古根汉姆博物馆 弗兰克·盖瑞

性，对新的办学特色的合理性，对实现培养目标的科学性。须在办学方向有明确定位的基础上，实现个别课程的改革和全部课程的调整与重组。课程体系恰当的内容和合理的比例是成功的关键，因此要求每位教师积极参与课程的重组和整合，要求美术教师与建筑教师互换角色，须要考虑艺术教师和建筑教师如何互补，并加强与各系交流，在建筑、规划、景观设计的教育模式中提升纯美术与设计艺术的地位。根据目前一部分生源文化课成绩偏低的情况，可以分流施教，鼓励目前培养建筑设计师和建筑工程师两套模式的试验。教学方式要改变只重最终考试结果而轻视整个教学过程的倾向，重视过程的重要性，在过程中注意培养和发扬首创精神、团队精神、协作精神、勇敢精神、理直气壮地去争取建筑专业院校难以独立承担的课题。

学科带头人要具备高瞻远瞩的战略家、领导战役的指挥员、凝聚团队的组织者三重身份，要高度重视课程内在的连续性逻辑性，积极促进艺术教育 with 建筑专业教育有机结合，实现艺术与科学教育手段的融合，重视审美素质对提高设计能力的积极作用。应当注意到，艺术的本质就是对理性和规范的反叛，艺术教育如果忽略这点将是一个损失。艺术素质培养是过程，而设计能力和实施能力的培养是目的。现代艺术素质教育不应局限于狭窄的绘画领域，更应重视雕塑，特别是对建筑艺术造型的非对称性和不平衡性作全方位的研究。此外还应从文学艺术的整体高度来加强建筑专业的艺术教育。

作为科研的基本手段，物理实验室和建筑艺术造型实验室(包含模具工作室)至关重要，必须加以完善，要开设声、光、热等实验课，以利于培养学生的动手能力，利于理论和实际的结合。从艺术的角度看，加强对光和水等新艺术媒材的研究也十分必要。

在史论和美学方面，以往一般美术史中，总是以绘画为中心，建筑处于边缘和附属地位，这种情况必须改变。此外，应注意到建筑史图片化理解的局限，和强加给观者的单一视点的弊端，要借助三维动画手段和现场考察加以克服。就建筑的历史和批评的解释而言，改变由“风格”概念支配的状况，关注点应转向“空间”概念，研究文化的、心理的、相对的空间，探讨获得空间的手段。中国建筑史讲到民族特色，多偏于“大屋顶”和梁柱结构分析，这好比中国画的笔墨，现在应该考虑笔墨以外的东西。建筑史论教学和研究应加强批判精神，注意培养批判能力、批判精神、自信心、勇气和魄力。

转变观念是关键，教学体系必须是动态的、开放的，要不断更新。建筑师与艺术家一样，最终需要以作品来证明自己。随着我国生活水平的提高，人们开始关心环境的美化，他们的注意力进一步从内部环境转向了外部环境，从私人空间转向了公共空间，从封闭的空间转向开放的空间。现在，国内许多地方纷纷推出中小城市化计划(如浙江省)，开展城市美化运动，例如，近来，上海市开始实施黄浦江、苏州河两岸的环境改造，展示了宏伟的发展蓝图，有很大的市场潜力，所谓城市装修的景观设计艺术作为美院建筑学科专门化提到议事日程。这是属于一种包括建筑、园林、雕塑、壁画在内的综合工程，置于城市规划之下，呼唤纯美术、设计艺术、建筑艺术、园林(环境)艺术的联合，2002年上海双年展以建筑为主题，反映了纯艺术、设计艺术与建筑交融开出灿烂花朵的未来趋势。如果把美术学院建筑系的建学和研究定位在具有城市风景色彩的景观设计上，将是非常合适、非常有利的。这是一种建设人民家园的公共艺术，能够把朴素的“为人民服务”的思想转变成“以人为本”的人文关怀。

重要的是智慧

——读黄永砅装置艺术



“厦门达达”焚烧作品的活动，黄永砅

◎王林

读黄永砅装置作品，让人想起禅宗，想起著名“黄龙三关”中的问答。比如第二句，问的是同一个问题：我手何似佛手？禅师们的回答各不相同：

圆悟勤禅师：我手何似佛手，随分拈花折柳，忽然撞着蛇头，未免遭它一口。

万庵禅师：我手何似佛手，不用思前想后，世间多少痴人，只是随人背走。

海印信禅师：我手佛手，谁人不有，直下分明，何须狂走。

隆庆闲禅师：月下弄琵琶。

……

在这里，正确的答案压根儿没有，只有暗藏机锋、不无启示的表述。

在今天这个充满问题的世界上，艺术即是这样一种表述。

黄永砅是一位世界性的艺术家，用时髦的话说，叫做全球化。其作品展示陈列于许多国家：法、德、英、美、巴西、中国等等，辗转于第一世界和第三世界，并列于欧洲当代名家而毫不逊色。

尽管有浓重的历史情绪，但在大多数情况下，他很少使用中国文化资源，如老庄孔子毛泽东、京剧武功针灸术、火药水墨中草药，等等。本来这类符号的使用是很聪明很讨好评座的。世界需要中国，近年来的确不是空话，但需要怎样的中国和中国的什么，却值得人去思考。并且，世界也者，中国就在其间，就是它的一部分。所以世界的需要在相当程度上也就是中国的需要。黄永砅生活在海外，他不想在西方打中国牌，在中国打西洋牌，靠卖弄文化身份吃政治的地区差价。他的作品做到哪里，与之关联的总是那里的文化、历史与现实。在法国圣路易沙培也教堂，他从基督教想到藏传佛教想到伊斯兰教，于是构想了三大宗教和平

共处的千禧年作品计划。在巴西圣保罗双年展上，他有感于堆积的贫民窟房屋，选取巴西利亚议会大厦象征民主的巨碗，完成了深刻反映第三世界政经问题的作品。在中国上海美术馆，他针对这座以殖民为荣、崇仰西化的城市，再次建造了一座辉煌的欧洲古典建筑，当然不过是一堆砂器而已。黄永砅的创作，超越了风格、样式和符号标志，也没有种族、国别和等级障碍。甚至，超越了艺术的“人道”主义，把关注的眼光更多地投向动物。他只是作为一个艺术家、一个有思想的人，对他生活的世界、对他面临的难题作出反应——通过感觉的智慧和智慧的感觉作出自己的反应。这是一种态度、一种对异域文化兼收并蓄的态度，是中国作为一个历史悠久的大国，摆脱弱者心理、直面世界文明和人类问题并视之为己任的一种态度。这种态度自唐宗宋祖以来，我们已经久违了。

装置作品在国内称之为观念艺术。所谓观念，说穿了，就是智慧——问题的针对性、感觉的敏锐性，思维的慧悟性、构造的纯粹性等等。这种智慧源自不同文化积淀和不同母语基因，既是个人的此在的转瞬即逝的，又是种族的地缘的事出有因的。呈现之于艺术，乃是对人类思维力的启发、对精神可能性的贡献。黄永砅正是以其东方的中国的独特智慧，无愧他作为一个国际艺术家的中国身份。他的成就，对于那些趋炎附势、追名逐利、投机钻营的艺术家来说是一个极好的对比。

荣耀总是会过去的。在旧日混淆、真假难辨的后现代，唯有智慧常新与真实。对精神生长而言，其作用将是永恒的。这正如划过天际的彗星：孤独，特异，突如其来，在充满敬畏的暗夜，让人无言以对而又惊奇万分。