

山西大学
2009 届硕士学位论文

综合材料对油画创作语境的提升

作者姓名: 黄廷文
指导教师: 武大明 副教授
学科专业: 美术学
研究方向: 油画
培养单位: 美术学院
学习年限: 2006 年 9 月—2009 年 6 月

二〇〇九年六月

Shanxi University's
2009 Master's Degree Dissertation

**On Improving Creative Situation of Oil Painting by
Utilizing Comprehensive Materials**

Name	Huang Tingwen
Supervisor	Wu Daming
Major	Fine Arts
Field of Research	Oil Painting
Department	School of Fine Arts
Research Duration	Sept, 2006 — June, 2009

June. 2009

目 录



前 言.....	1
第一章 综合材料最早是怎样出现，发展的.....	2
一、综合材料出现的原因、时代背景.....	2
（一）艺术发展的一般规律使得综合材料的出现成为必然。.....	2
（二）综合材料艺术的产生.....	5
二、综合材料艺术出现给画坛带来的影响.....	6
三、综合材料艺术的发展.....	7
第二章 综合性材料怎样介入油画创作.....	12
一、在油画创作中创造性的运用材料规律，处理不同材质，结构与造型，色彩艺术因素间语言位置转换.....	12
（一）1953 年至 1957 年.....	12
（二）1958 年至 1959 年.....	14
（三）1960 年至 1963 年.....	15
（四）1964 年至 1969 年.....	16
（五）70 年代的物品力量.....	18
二、综合材料绘画在世界画坛的成熟.....	19
第三章：综合性材料介入油画创作给画坛带来的重大意义.....	21
一、综合材料的发展给中国的绘画注入新鲜的血液.....	21
二、综合性材料介入油画创作给画坛带来的重大意义.....	23
尾声.....	24
参考文献.....	25
致谢.....	26
个人简介及联系方式.....	28

CONTENTS

Introduction	1
Chapter One History of Comprehensive Materials	2
1.1 Early history of comprehensive materials.....	2
1. 1. 1 Reasons for emerging of comprehensive materials	2
1. 1. 2 Emerging of comprehensive materials	5
1.2 Influence of comprehensive materials upon art field.	6
1.3 Development of comprehensive materials.	7
Chapter Two Introduction of Comprehensive Materials into Oil Painting.....	12
2. 1 Phases of implication of comprehensive materials to oil painting.....	12
2. 1. 1 Phase from 1953 to 1957	12
2. 1. 2 Phase from 1958 to 1959	14
2. 1. 3 Phase from 1960 to 1963	15
2. 1. 4 Phase from 1964 to 1969	16
2. 1. 5 Phase in the 1970's.....	18
2. 2 Peak development of comprehensive materials in art fields.....	19
Chapter Three Implications of Comprehensive Materials in Oil Painting upon art field	21
3. 1 A new blood of painting in China	21
3. 2 Implications of comprehensive materials in oil painting upon art field	23
Conclusion.....	24
Bibliography	25
Acknowledgement	26
Personal Introduction and Contact	28

中文摘要

在浩瀚的美术史中，一个一个绘画的创新者通过一次一次的革命使得油画创作发展到今天，综合材料正是在这种“消亡”“更新”中诞生的，说到综合材料不得不提到艺术本身的材料问题。在传统艺术语境中，主题、造型、色彩、材料等因素都得到了艺术家、美术家全方位的探索和实践，由此而形成了一整套艺术语言系统和相应的技术手法规律，成为社会文化的一个组成部分被历代传承和发展。纵观而论，归根结蒂是人类认识自然、提升感性而利用智慧的必然结果。从原始的洞窟岩画直至今日的数字技术，人在本真观念认识上的进程是与社会生产力的发展和科学技术水准的提高而紧密相关的。材质的开拓和运用，在艺术样式上建立起不同的领域，所有的分类都是由材质而命名的，油画、水墨画、版画、(木刻、石板、铜板等、水彩画、粉画、木雕、泥塑等等呼其名而有材料直感。从而形成相当独立、相对稳定的技术应用范畴，丰富了人们在感性表达上的艺术语言。

综合材料介入油画创作，不仅使油画有了新的语言，而且极大的丰富了表现油画的手段，使得油画进入了一个“大绘画”的时代。文章介绍了综合材料的产生和发展，还重点讲了综合材料对绘画的重大意义，和对中国绘画的影响。

关键词：综合材料；非定型主义；创作语境；“大绘画”；介入

ABSTRACT

Throughout the history of fine arts, one innovative painter after another make great effort to improve art by trials and errors. It is by the means of continuous revolution that oil painting still exists in today's society. Exactly, comprehensive materials come into existence in this way. Comprehensive materials have much to do with artistic materials. In traditional art fields, elements such as theme, shape, color and material have already been explored by our ancestors. Through these explorations, a system of artistic language and some skills develops, and inherited one generation after another. All these derive from more acquaintance of nature, improvement of senses and accumulation of wisdom. From cave painting in primitive society to science and technology at present, knowledge of human being has been closely related to the development of social productive ability. Different materials emerged and then different art fields appear after its implication. To classify, art fields has categorized into oil painting, water and ink painting, woodcut painting etc by different materials. Undoubtedly, these art fields enrich artistic language.

After comprehensive materials has introduced into oil painting, a new language appears in oil painting. It brings oil painting into a new era of "Grand Painting". The thesis introduces the history of comprehensive materials, and expounds on its positive influence upon oil painting and painting in China as a whole.

Key words: comprehensive materials; creative situations; "Grand Painting" ;

前言

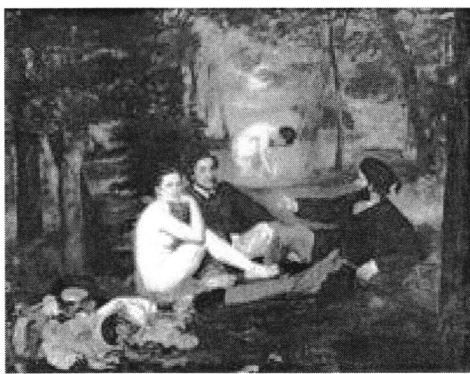
油画（CANVAS），直译于日本“油绘”，意为西洋油彩绘画。在我国，已经是“西画百年，百年西化”了。但是当今世界，真正的油画却变成了架上绘画，而纷杂的现代主义又加速了传统架上绘画的边缘化。油画创作中普遍地被“广告化”“卡通化”“装饰化”“工艺性”等效果充斥。

正如很多西方前卫艺术家，用宣纸、毛笔，画着同样水墨淋漓的“国画”，难道那些就是我们的国粹吗？现如今，艺术全球化带来的是媒介与技术的共享。同时，新艺术划分变得更加迫在眉睫。太多的现代艺术在盗用传统绘画的媒介，原本用媒介区分画种的时代已经过去。但是，艺术的特质是共存，没有取代，只有发展和延续。划分，只是为了使传统绘画与现代绘画能够更好地延续和发展，给不同的艺术家及群体以归属。新的划分标准、新的艺术名称的出现，看来也只是时间问题，而且，它离我们已经不再遥远。综合材料的出现引起了油画创作的新问题：是墨守成规的依旧“架上”还是打破材料的划分，表达才是最终的目的？这是绘画者面临的一个新的‘丫’字路。

第一章 综合材料最早是怎样出现，发展的

一、综合材料出现的原因、时代背景

（一）艺术发展的一般规律使得综合材料的出现成为必然。



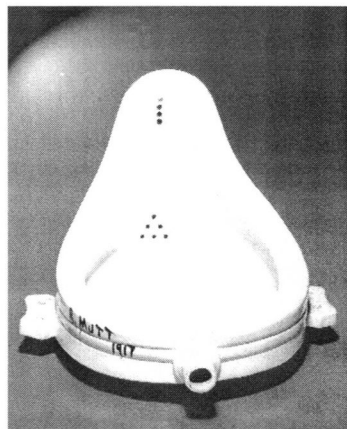
马奈《田园交响曲》

在浩瀚的美术史中，一个一个绘画的创新者通过一次又一次的革命使得油画创作发展到今天，一些消极的理论说“架上绘画消亡论”，“消不消亡”这是一个宏大而沉重的话题，它不仅涉及长达数百年的艺术史潮流，还隐含了一个抽象的艺术理论问题——“我们应该采用怎样的模式来分析艺术史”？简单说来，就是艺术是什么？它由哪些因素构成？其中，某一因素的改变怎样引

导了其它因素的改变，从而产生艺术史的推进？这种推进，为什么在二十世纪会出现反架上的倾向？或许，有助于上述问题的思考。这件作品对当时画坛的触动给了我们一种启示：让人们不安的裸女出现在《田园交响曲》中，并因此破坏了古典油画“语言”与“语境”的结构稳定。如果，我们将艺术看作是由“语言”、“语境”两个因素组成的“语意结构”，那么马奈的行为无疑以个人化的视角演绎了经典题材，改变原本结构中的语境意象，从而打破了古典油画的结构平衡。对于这种平衡的破坏，我们可以看成：因为社会情绪的改变，马奈不再满足原有“语意结构”中“语言”、“语境”的稳定组合，于是他改变了其中一个因素，并因此获得表达上不同于过去的审美样式。如果，事情仅仅发展到这一步，或许二十世纪的艺术史还能相对稳定。然而，“遗憾”的是，马奈提供的审美样式似乎仍然不能满足他的后继者。印象主义继承了马奈对经典油画“语意结构”的破坏，并将破坏深入到这一结构中的色彩“语言”。于是，在科学主义观念的引导下，印象派的“点彩”彻底颠覆了文艺复兴以来经典化的语意结构，以及由此带来的审美样式。然而，“文艺复兴”的噩梦并未因此终结。随着反理性主义思潮的逐渐汹涌，印象派刚刚建立的语意结构又迅速显得那么不合时宜。它的后继者沿着印象派“点彩”的步伐进而破坏了这一结构中的造型“语言”。于是，在强调自我理性表达的观念下，塞尚的“解构主义”造型、野兽派的“东方主义”造型、立体派“四维空间”造型，相继冲击着艺术史不断被破坏又不断被重建的“语意结构”。在这一过程的描述中，我们看到了一个有趣的“艺

术史演进模式”:曾经稳定的“语意结构”,因为某种表达需要而被改变了一个因素,结构的平衡遭到破坏。于是,新的表达需求就更为便捷地介入这一进程——从“语境”因素引导到对于“语言”因素的破坏,而且这种破坏在时间上还呈现出了加速度的趋势。于是,不断的解体与重建成为二十世纪绘画“语意结构”革命的常态,直至人们发现因为强烈的个人表达需要而要破坏的“语意结构”,已经不再存在可以破坏的“因素”对象时,这种因破坏而构建的表达欲望便将矛头指向了这一结构存在的根本方式——架上。

1917年,杜尚把一件现成品磁小便器,送到纽约独立艺术家协会举办的展览上,作品题为《泉》。它被展览布置委员会愤怒地拒绝了。它引起了持久的解释学喧闹。实际上,它成为了现代艺术编年史上的里程碑。当杜尚的小便器堂而皇之地走进美术馆时,由马奈开始的破坏便达到了阶段性的巅峰,众所周知,安格尔的名作《泉》,几乎是唯美主义的典范。而杜尚却把同样的命名赋予了“不堪入目”的小便器,从而彻底粉碎了传统意义的“美”。



(泉 杜尚) 1917

杜尚的《泉》意在质疑人们关于何为艺术品的观念:很少会有什么东西去让人们思考艺术实际上是什么,或它是如何被表达的问题;他们只是假定了艺术要么是绘画,要么就是雕塑。所以才会很少有人会将《泉》视为一件艺术作品。“这个小便器可能是件艺术品吗?”在小便器摇身一变成为艺术品的过程当中,名字的变化原来是如此的重要。正是这个名字的变化,变得不同寻常,使得人们审视物体的角度也发生改变。不等大雅之堂的小便器,也就随之被视为格调高雅的艺术。通过这件玩世不恭的作品,杜尚向传统艺术概念发起了极为尖酸刻薄的挑战。经典油画语言与语境表达结构的彻底瓦解。《泉》表现出的是对一切传统艺术观念彻底的否定与批判。此前的任何艺术流派,哪怕再激进,起码承认艺术品必须要有艺术家的创作过程,而且一般来说,艺术起码要表现美。而《泉》的出现,则连这最“起码”的艺术观念也被否定了。

有人指责杜尚是剽窃现成的制品,他则辩解道,是否由作者创作并无关紧要,重要的是选择了它,并“使人们用新的角度去看它,原来实用的意义已经消失殆尽,它却获得了一个新的内容”。《泉》做为西方美术史中第一件完全利用现成品的“装

置”作品，开创了所谓“装置艺术”的先河。

自此，现成品进入艺术的领域，改变了以往只能透过画笔和手工制造的移情投射观念，转向客观视觉背后的精神活动。整个西方艺术的思潮便迈入了另一个艺术观点的里程碑。他曾表示他评价最高的不是艺术，而是生活本身；不是杰作的创造，而是自由的智慧游戏。由此，我们可以理解他使用现成品时所持的反传统，反艺术的嘲讽态度。

杜尚的艺术非艺术化主张在这里遭到了误解，但误解却给艺术带来了一种新的可能。劳申伯从现成品中发现美是将杜尚的主张颠倒了过来，即非艺术的艺术化。正如杜尚本人所言：“当我发现现成品的时候，我心里想的是要否定美，对现在的新达达而言，他们拿我的现成品是要发现其中的美。我把瓶架子，小便池摔到他们脸上作为一个挑战，而现在他们为了美却赞扬起这些东西来。”^①

现在，我们可以回到“架上绘画必定走向‘消亡’”上了。这一命题的产生源自二十世纪艺术“语意结构”在破坏中走向不稳定状态下的产物，古典状态下偏向意象表达的“语境”被一种强烈的观念“语境”取代。人们不断寻求着更为直接、个体化的认知表达，并因此舍弃传统语意结构中的架上方式。于是，“架上绘画必定走向了消亡”。然而，在这一过程中，激进运动的艺术家忽略了一种可能：并非一定要舍弃架上语言，才能进行新的艺术表达。也就是说，在不破坏架上语言基本方式的前提下，经过重新调整的语言是可以融入新的表达需求中，并因此提供新的结构，而无需在不断的新的语言尝试中重复破坏与重构的“宿命”，甚至是消解艺术独立存在的价值。就此而论，所谓架上绘画的“消亡”只是现代主义不断摧毁经典语意结构的逻辑结论，并非艺术史的事实。即便现代主义运动的高潮，架上绘画仍以语言调整为方式来尝试新的语境表达。并且，现代主义在“语境”表达上不断的突破，也为这种尝试拓展了精神表达的空间。诸如德国新表现主义，正是将传统表现主义语言与新的观念表达重组，并以此构建结构平衡的成功尝试。经过现代主义结构性破坏的革命，艺术面对的表达空间与价值指向，相对经典绘画的表达更为开阔，并因此可以更自由地选择“语言”、“语境”的平衡点。或许，这正是现代主义反架上运动，却能成为架上绘画发展新的语意结构与审美样式的原因所在。从这一角度理解，现代主义尝试的各种语境表达，都可以在架上方式中重新寻找语言的连接、组合。那么，经过现代主义表达之后的“语言”、“语境”的重建，绝非重回经典绘画的结构平衡，而是二十世纪不稳定的现代主义表达获得稳定“语意结构”的契机。

^①（美）贡布里希著，艺术发展史，天津人民美术出版社，1986.P265

当然,这个契机更是架上绘画的机会——“语境”表达的拓展引发“语言”适应的调整,并因此而重建艺术表达上的结构体系与审美样式。不过,这次变化和马奈以来的尝试有所差异,因为“语言”因素已经成为了我们需要强调的因素,而不再是能够被忽视、甚至“舍弃”!因此,架上绘画并未死亡,相对非架上,它现在正面临着一种机会——重构稳定的艺术“语意结构”。其关键,在于绘画语言需要重新介入到表达中!

综合材料正是在这种“消亡”“更新”中诞生的,说到综合材料不得不提到艺术本身的材料问题。在传统艺术语境中,主题、造型、色彩、材料等因素都得到了艺术家、美术家全方位的探索和实践,由此而形成了一整套艺术语言系统和相应的技术手法规律,成为社会文化的一个组成部分被历代传承和发展。纵观而论,归根结蒂是人类认识自然、提升感性而利用智慧的必然结果。从原始的洞窟岩画直至今日的数字技术,人在本真观念认识上的进程是与社会生产力的发展和科学技术水准的提高而紧密相关的。材质的开拓和运用,在艺术样式上建立起不同的领域,所有的分类都是由材质而命名的,油画、水墨画、版画、(木刻、石板、铜板等、水彩画、粉画、木雕、泥塑等等呼其名而有材料直感。从而形成相当独立、相对稳定的技术应用范畴,丰富了人们在感性表达上的艺术语言。

(二) 综合材料艺术的产生

材料作为一个文化切入点,从19世纪末开始变异逐渐演化为材料艺术。这已成为事实。在此之前,材料在绘画中只是载体,是实现造型语言或色彩语言两大审美体系的物质载体。绘画语言秩序在不同时期均有不同的出色表现。艺术家的才华体现在他对语言秩序卓越的控制转换之中。

20世纪20年代之后,在世界造型艺术领域中材料艺术逐渐形成并迅速发展为艺术的新学科!这是具有多学科综合发展倾向的学科。高科技大工业现代化发展直接影响艺术家观念的重大变化,这符合科学技术革命横向发展的潮流。材料艺术在欧洲普遍的以多种方式纳入造型艺术教育体系。艺术家、艺术教育群体已经从关注材料的的应用技术(微观的把握)转向感知对材料的物质存在自身意义与人文价值研究上(宏观的把握)。材料本体成为人们的直接思考对话的重要形式。人们已经不满足在造形中把材料作为载体的间接的技术角色,把材料强化提升到演化艺术语言的主题地位,从而实现了物质材料自身自然的审美价值和艺术家的观念价值。可见,现代艺术不再仅仅使用一种语言形式或一种观念。随着人类精神的开拓、文化多元的形成、社会文明的进步,艺术家的想象力、创造力获得了前所未有的空前发展。

材料作为一种语言突破，是绘画从此由平面二维向立体多维迅速拓展。今天一切都有可能成为材料和材料艺术。

材料作品的提出，正式艺术自律性的生效法则，使材料在创作中有了作品的载道价值，无论在由古及今流淌不息的艺术史上，还是在当代艺术层出不穷创新成果中，材料作品的无限可能性把物质与精神依存关系演义至令人惊异的地步。我们知道：自然，除了包括可认知、有形和明显外在的物质世界以外，同样还包括我们人自身一个内在的心灵世界、灵魂的有意识和潜意识的深渊。材料作品在这两极之间巧妙而直接地找到连接点，由此便呈现了物质的属性和穿透材质而存在的精神。通过作品我们观看艺术家的智慧及其与思维相对应的材质语言反应出来的意识价值、品质。

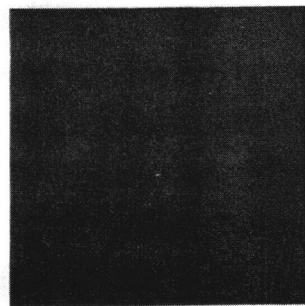
①

二、综合材料艺术出现给画坛带来的影响

自公元 20 世纪初，综合材料作为材料的一种延伸和扩张登上历史的舞台，推动着一个又一个新的艺术运动，是对传统油画创作的继承和创新，近一个世纪，在欧美国家中，形成了达达主义，立体主义，集合主义，废物主义，波普艺术，极少主义等，以材料为研究对象的艺术流派，在中国也掀起了这样的新潮流，材料研究在中国具有广阔的发展空间。

综合材料给画坛带来的影响，要从典型的综合材料画派“非定型”主义来看。

非定型主义的出现极大的丰富了油画的可能性，也将油画的创作上升为材料的表达，从十六世纪以来油画创作的内容都是由题材来决定，从达芬奇的《蒙娜丽莎》到塞尚的《静物》都无法逃脱，绘画究竟可不可以逃开题材和内容，由绘画本身的意义来取悦观众？绘画者做出了很多的尝试，二十世纪代表俄国的至上主义的马列维奇画出了著名的《白底上的黑色方块》观众们在这



马列维奇《白底上的黑色方块》

幅画前纷纷叹息，“我们所钟爱的一切都失去了。……我们面前，除了一个白底上的黑方块以外一无所有！”^②确切的说这幅画只是在内容上应用了绘画本身的语言，并没有给画任何的载体，他所表达的是画家本身对绘画的理解，在马列维奇看来，画中所呈现的并非是一个空洞的方形。它的空无一物恰恰是它的充实之处；它孕育着

①周长江著. 解读材料. (油画家工作室报告). 上海书画出版社, 2003. P97

②(美) 贡布里希著. 艺术发展史. 天津人民美术出版社, 1986. P203

丰富的意义。马列维奇认为,观众之所以对该画难以接受,是因为他们习惯于将画视为自然物像的再现,而没有理解艺术品的真正价值。在他看来,“拉斐尔、鲁本斯、伦勃朗等人的绘画,对于批评家和公众来说已变得只不过是无数‘物体’的团块,这个团块掩盖了这些画的真正价值,即产生它们的感情。……倘若能够抽走这些大师作品中所表现的感情——亦即它们真正的艺术价值所在——把它藏起来,那么公众、批评家和艺术学者连想都不会去想它。”白底上的黑方块是马列维奇表现非客观感情的第一个形式。方块:感情,白底:超越此感情的空间。在这里,艺术没有死亡,而是萌发出了新的革命性意义。为什么它是方块呢?因为画家认为方块表现了人类意志中最明确的主张,表现了人类对自然的战胜。它最为直接地表现了人的感情世界。为什么要用铅笔将之涂为黑色呢?“因为这是人类感情所能做的最粗简的表演。”那么,衬托黑色方块的白底又蕴含了什么意义呢?它象征了外在空间的无限宽广,更象征了内在空间的无限深远。它是一片虚无空旷的“沙漠”,充满非客观感觉的精灵的“沙漠”。^①

在这之后的“构成主义”、“达达主义”“立体主义”“集合主义”,“废物主义”,“波普艺术”,“极少主义”给了观众视觉上很大的冲击,观众视线开始慢慢由画面上肤浅的内容,转移到绘画者究竟想要表达什么。在这样的审美背景下一些画派走下了“画架”从事了“装置”艺术,而保留在“画架”上的艺术家仍然在孜孜不倦的寻找着绘画的出路。综合材料艺术,是现在非常受到这些艺术家宠爱的绘画形式之一。

三、综合材料艺术的发展

二十世纪初以来具有前卫和先锋特色、与传统分道扬镳的各种美术思潮和流派被泛指为“现代艺术”。十八世纪以来欧洲哲学中重视个人人格、尊重个人创造性和主体性格的“主体论”。在进入二十世纪之后得到更大的张扬。此外,艺术品的供求关系也发生了变化,从十九世纪下半期开始,除出现独立于官方沙龙的展览外,还出现艺术经济人和私人赞助商,出现私人画廊,艺术品开始走向市场。这不能不对美术创作产生影响。十九世纪末即已开始流行的“绘画不做自然的奴仆”“绘画摆脱对文学、历史的依赖”“绘画语言自身的独立价值”,“为艺术而艺术”等观念,是现代主义美术体系的理论基础。综合材料艺术正是在这个时候汲取了丰富的养分,迅速发展起来。

非定型画派是综合材料艺术的拥护者,也是架上绘画的创新画派,使架上绘画

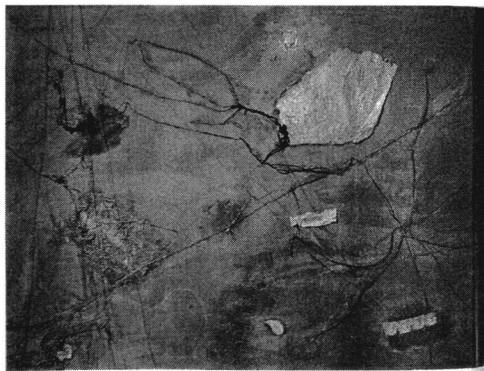
^① (美)贡布里希著,艺术发展史。天津人民美术出版社,1986. P204

有了新的诠释方式，安东尼·达比埃斯（Antoni Tàpies）是一位在西班牙非定型绘画大师。他利用综合材料诠释自己的艺术思想，他是综合材料发展的当事人，他的绘画探索经历也正和综合材料的发展相吻合。安东尼·达比埃斯（Antoni Tàpies）是一位在西班牙当代最著名的艺术家，甚至可以说是当今国际少数生前即拥有个人美术馆的“国宝级”艺术家——美术史上成为非定型主义材料的主导者。他是一位在当代艺术史上有重要烙印的人物，一位对后辈当代艺术年轻艺术家，有重要影响力的人。所以要讲到当代艺术，不能不提到达比埃斯的作品。

法国当代艺术史家夏吕姆指出：达比埃斯的艺术，探向一个有机的、无定型的、暧昧和未曾臻达的世界，用一种中国或日本传统的单纯肢体之表达方式，运用大量粗糙物质强烈表现力量，找到了他的风格，在国际艺术舞台占到独尊的首要的一席地位。^①

达比埃斯的绘画，给我们最深刻的印象是大幅画布、大块宁静平面的巨大空间，巨大的色块，显出荒凉、不安定感，然而有时许多大色面，仿佛是高大的巨墙，或闭合的门户，让人无法逾越，无法正视这个世界，感受到被压迫的内心之沉默。

1946年，他开始使用拼贴法，让我们对他的作品有具象与抽象的双重观念看法。拼贴的部分，他使用不是具象的造型来处理。特别在于，加入不同的物品，例如线条、绳索、大铁丝、报纸等等，给它们有非常特别的诠释。例如：《银纸的拼贴》



达比埃斯 《银纸的拼贴》

（Collage paille déplata）这幅作品中，材料即是主角，由断断续续的丝线来组成作品的主结构，视觉的重心就会因其导引而转向铝箔纸上，这种金属的质感不同于其它画面上的材料，分布于画面中，没有中心的样子，所有的线条好像是画面的总指挥，

好像被规律的排列，我们可由画面左上方一群有规划的细线得证。在此同时，画面的右下方也有一群像被规划成星形状的细线，种种现象让我们感觉到材料在作品中的分量是非常重要的。

达比埃斯这种借助破坏的方式来表达艺术并不是首创。在1916年第一次世界大战的时候，苏黎世产生的达达主义——以反对为艺术而艺术的艺术就是全面的“破坏”行为。所以非定型注意的“破坏”是有源头的，不过比较具有技术感罢了。在

^①何政广 主编 世界名画家全集 达比埃斯 河北教育出版社 2005.1.P26

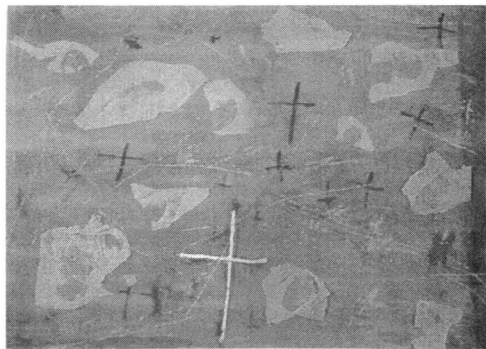
这方面,虽然两派有共同的艺术特征,例如:在作品上重复使用岩石元素,生锈的铁钉、破碎的木材、零碎的布料等等,但两派的基本创作理念有所不同。如创作目的、创作的宗旨完全不一样,达达创作的宗旨以挑衅观赏者,非定型主义却是让作品具有自主性。

非定型注意的基本创作手法——刮、割表现,是此派基本的表现方式。有不同于抽象主义的表现法,因为它的特征在于采用综合性的日常生活用品作为创作的元素。不过这些日常生活的材料,却不是被观赏者所熟悉的。绘画中使用生活中的物体。而且把我们内心深处也一起呈现出来,以一种艺术家自我对话的表达形式,来表现自我想表达的情景或绘画情境。因此,有时才无法完全了解非定型主义作品。但我们可以将非定型主义的艺术条规,用大范围的艺术条规来看,那么就可以大概抓住几个重点的方法来评鉴。除了艺术家的内心我们不了解之外,其余应该可以判断出来这一派艺术家的创作品质。

不过必须强调一件事,虽然有时候我们用艺术家生平来判断其作品,可能会误差很多,不过有时候艺术家的内心深处,我们只凭直觉也能理解。所以两个相加起来误差的情况会比较少。总而言之,所有展现的元素,皆是借非具象的艺术语言来诠释,达比埃斯的作品即使如此的表现法。

在绘画史上,非定型主义分为四种派别:第一,材料绘画派;第二,动作符号绘画派;第三,笔触式的绘画派;第四,空间式的绘画派。达比埃斯属于材料绘画派,使这一群艺术家中的先驱者。

不用看以后达比埃斯的发展即可了解,他在此之前,既有一些以材料为主的作品,例如《扩大》。这幅作品引人注意



1947 达比埃斯 《十字拼贴》

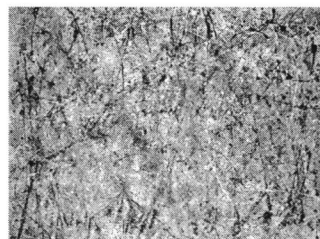
的,既是他大量使用(颜料)材料:成团、成块的油画颜料,加入西班牙白的油画颜料,让人感觉到画面上的油画颜料很有“分量”(材料)。所以由此可以预料,他走上“材料之路”极为自然。又如1947年创作的《十字拼贴》,就是加入了更多材料。

如此说来,达比埃斯对材料的喜爱,应该从40年代中开始才对。到1953年正式加入非定型主义画派,已成为其使用材料创作之最高顶点。大约至1960年才结束非定型主义材料派的正是风格。这是一般非常长的演变时期,但我们可以将它分为几个不同时期来解说。虽然他们之间就如一条线穿插着,但其目标只为了想要找出

绘画的前卫技法，以研究材料为主，让绘画更具有生命感。所以说作品的质地之感想要抓得住，那么表现材料的方式，就必须真切，例如撕裂、刮、印刷；毫无疑问，这就是所有非定型主义派表现的主角。

塔皮埃斯说：“我从来不相信艺术的内在价值。艺术本身，我觉得没有任何价值。重要的是它作为原动力和跳板的作用，帮助我们去获取知识。所以我感到可笑的是，人们想用太多的色彩、构图和工作来“丰富”艺术。艺术作品不过是一种让人沉思的支托，一种用来集中注意力、平慰或激发精神的手段。至于它的价值，只能由它的效果来判定。艺术即可解决。这些工业的方法，既能保持作品丰富的“价值”，又能使作品人人都买得起。有点像系列化的生产使汽车变得更便宜一样。”^①

二十世纪美国抽象表现派帕洛克也是以材料作为自己的表现手法，他这样叙述自己革命性的手法：“我越来越远离画架、调色盘、画笔等一般画家所使用的工具，我喜欢用的是棒子、抹子、刀子，会滴落的流动性颜料，与砂子、碎玻璃或其它异物混合的厚涂颜料。”——在



1950 帕洛克《薰衣草之雾》

帕洛克之前，没有艺术家是整张图都用这个方法制作的。许多艺评家被《薰衣草之雾》（Lavender Mist: Number 1, 1950）那温柔的色调，微妙闪动的画面所折服，这是帕洛克一生之中色彩最丰富、最抒情的作品，这也是帕洛克独创的画技——滴流法（drip painting）、泼洒油彩——运用得非常纯熟的作品。1947年以后，帕洛克这种画技使得美国抽象主义绘画突现活力，产生了极具表现性、行动性与尺幅巨大的绘画风格。帕洛克因而变成美国本土一流的艺术大师，也是抽象表现主义的代表人物。这类作品是在地板上创作出来的，帕洛克将画布从竖立的画架上取下，置于地板，他开始直接从罐中倒油彩到画布，或者尝试用笔、棒子沾颜料滴到画布上，不同的颜彩有的以环状，有的以自由奔流的动势，绽放出多层次的效果。甚至，注意看，在《薰衣草之雾》水平中分线的左起三分之一处，还有一个帕洛克的“手印”，那是沾满颜料的双手所留下的“爱抚”痕迹。面对地板上的画布，帕洛克经常狂暴的泼洒油彩、即兴式的手舞足蹈。曾经有镜头，纪录下帕洛克完整的创作过程，摄影师说眼前的景象是“伟大的表演”，帕洛克几乎是起乱的状态！

帕洛克曾经说：“一旦我进入绘画，我意识不到我在画什么。只有在完成以后，我才明白我做了什么。我不担心产生变化、毁坏形象等等。因为绘画有其自身的生

^①安东尼·塔安埃斯。译：周敏康等。塔皮埃斯回忆录。湖南美术出版社.P60

命。我试图让它自然呈现。只有当我和绘画分离时，结果才会很混乱。相反，一切都会变得很协调，轻松地涂抹、刮掉，绘画就这样自然地诞生了。”^①帕洛克建议，现代艺术家要表达一种内在世界的“力能、运动与心灵景象”。滴流技法的行动绘画，让帕洛克得以亲近他的内在世界，同时帕洛克的精神动力，使得他解除了身体的桎梏，能够自由地舞动盘旋，在忘我之际，激发出他原始的、充满野性的灵感。这时候的画布变成了竞技场，变成了与自然界巨大能量交会的活动场域。

^①（美）贡布里希著，艺术发展史，天津人民美术出版社，1986.P236

第二章 综合性材料怎样介入油画创作

一、在油画创作中创造性的运用材料规律，处理不同材质，结构与造型，色彩艺术因素间语言位置转换

综合材料绘画虽然在近几年有飞速的发展，观赏者的接受度也越来越大，但是材料介入油画创作却是经过了无数的探索的。

从达比埃斯的创作转变过程中我们可以清楚的看到材料介入油画创作的每一个过程。西洛特把达比埃斯的非定型主义，分析为四个阶段：第一时期，1953 至 1957；第二时期，1958 至 1959 年；第三时期，1960 至 1963 年；第四时期，1964 至 1969 年。

（一）1953 年至 1957 年

在这一时期的创作基本法则，达比埃斯有一系列相识且共同的刮、割技巧，可以大致归纳如下：

1. 油画布犹如支撑物
2. 油画材料的使用以调和为主
3. 用色并不是很广，几乎完全限于系列或中间为主，甚至 1956 年以灰色调为主。
4. 结构经常以两种不一样的表现方式显示：在同一个画面中一边出现平面背景（单一颜色），另一边却出现材料自我表现“如是说”。
5. 展示出不规则几何图形，如四方形、长方形与三角形。
6. 艺术家特别爱好在画面中某一个地方强调特色，如画面中心或画面某个侧角。

然而严格说起来，达比埃斯在 1953 年有两种作画风格经常不一样，一方面是前面说过的，由西利西称为“转型期”（Transverberacion）的画风，另一方面则是被称为“抽象——几何”的风格。但此时的作品，尚没有太重视材料的表现，例如：《Meditacion epicurea》（1953）；画面上出现一个很大的倒置 T 字，或可以说是一个不规则的十字造型，也可以说它是达比埃斯的代号。但不管如何，它都把观者的视线抓住——借由似点描派的技巧，把它强调显示出来，使观者看不出材料在此有何等重要。

再来，我们要看的是一种达比埃斯没到 1954 年就夭折的创作艺术风格——空间结构论的创作法，在这一风格里有一副非常特殊的作品：《有红斑点的白色》。从此作中我们可以看到两个区域有非常清楚的对比：一个平面背景，一个中间完全事材料的作品。背景颜色以黄～土黄为主，另一部分中间却以刮痕印的全白颜料显示。在中间的全白中画有纹路，造型像不规则圆圈，其中还有一个小小的红色点，如此在下方一点也画有一个红十字。这种表现法，让我们感觉到作品被平面背景的材料所控制，甚至被哪一点小红点及一些



1954 达比埃斯《有红斑点的白色》

一点给分心（无论事以色彩学来说，或是以视觉学而论皆是如此）。所以依照西洛特的说法：这种半点的表现方法犹如康定斯基的点，被认为使画面的焦点或所有结构的由来。

达比埃斯 1955 年至 1957 年的创作，以少颜色为主，且尽量使用中间色系列。虽然在一些情况下艺术家必须使用浅咖啡及棕色，但大部分还是采用灰色系列创作为主。而纯白色在此时期是绝不可能出现。相反的，黑色却是经常用来做强调术语。

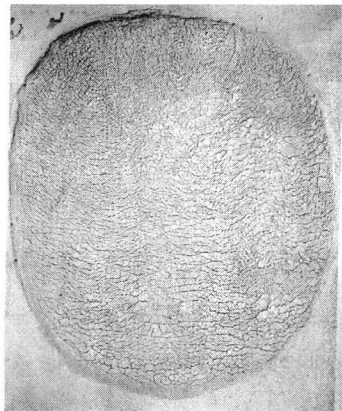
总而言之，这种缺乏色彩的作品，却是增加了材料的重要性和可看性，因为此时有两种技巧经常被用到：刮纹路（沟画）及剥落法；这两种技巧，使得作品的材料显得更重要。

我们可以用此时期的两幅代表作，来作解说：

1. 《大灰色系列画，3 号》（1955）。这件作品，可以很清楚地看见画面上两大对比的地方：一是材料部分——用刮割法来处理；另一部分是平滑的地方——通常是做画面的背景，这次的差别。这种用刮画技巧表现的地方，犹如一个英文字母 M，在其右下旁有一个写上去的十字记号——这个十字形标识艺术家把它看的比任何文字还重要，所以引用纯白来突显，引起视觉的注意。但这是其的达比埃斯的用色方式，就如前面说过的——少用颜色，尤其白色不用。这里可以很清楚地看到白色占不到画面的千分之一，由此可见，此时期的艺术创作的简化色彩趋向。

实际上，这一时期达比埃斯所有的创作是采用多方面素材，如颜色取舍非常单一，很难勾勒或描述艺术家这是其的创作路线，不过可以确定的是，艺术家此时期的创作不是一条直线的创作，而是随时会改变的创作路线。

2.《白色椭圆形》(1957)。这是一副有两个明显区域区分的画幅：一个平滑的背景，一个正中心的材料区域——椭圆蛋形的地方。运用技巧把它们的区域分出。以视觉的效果来说它们几乎是一样的。一样是近粉红白的色调，但这幅作品却不是前面一直说的完全平滑北京而是有一点点块状的油画颜料。所以只要看中心的头圆形的部分，就可以了解达比埃斯利用大量的裂痕技巧，使观赏视线不能持续，引起我们注意这一块大面积的椭圆形，欣赏它本身的变化。假如有



1957《白色椭圆形》达比埃斯

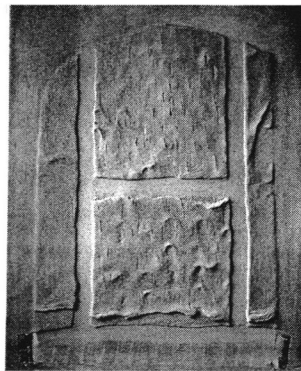
人说，这个椭圆形像鸡蛋，象征着人之初（生命的本原），在这里可能会因椭圆上的裂缝而排除这个论点，然而与艺术家在此想要通过椭圆形中裂缝技巧，来诠释生命的脆弱，微小及我们生活上的点点滴滴。

（二）1958年至1959年

第二年非定型主义的创作时期，应该是1958年至1959年之间的作品，其特殊的作画特征有以下几点：

- 1.绘画的材质，以画布或硬纸板为主，但也能看到他绳子黏在画面上的表现方式，也能看到上过色的绳子。
- 2.混合质感——使用绘画技巧或材料制造产生而来的。
- 3.颜色开始增加，有前期所用的中间色调，再加上玫瑰色，土黄色，红色甚至蓝色。
- 4.出现两个非常明显的对比材料（厚度）区域：一个凹，一个凸
- 5.以非常清楚的对称方式，来区分两个结构或布局
- 6.企图把重心摆在画面中心
- 7.在对比方面，尽量使单纯的结构与其他复杂的元素想必对。

在此时期也有两件作品值得一提，其中之一即是《灰色门》(1958)。这幅作品的画面，有两个特别区分的区域：一个是凹进去的门，另一个是凹进去的两侧区域部分。在这里，材料的表现，中间门比两侧区域更一致，让人感觉其平滑质感比两侧的区域更平滑。另外，门两旁有四个在凹进去的地方：四方形造型。们的两侧各有



1958 达比埃斯《灰色门》

两个四方形。起作用也不过是使画面有更下压的感觉（压迫感）——这么做，事实上也令人感觉到有一种压得喘不过气来和缺乏自由的感觉，这是材料的运用对观赏者就起了作用，然而此件作品的颜色——陈旧古老的灰色调。是因为达比埃斯加入一点绿色，这样才能让作品看起来像一座被遗弃的建筑物之门。来强调他想表达的意境。

另一件作品——也是以门为创作主题——《棕色门》（1959），此作看起来非常复杂，还十分两个区域，一个以9个四方形造型作为一曲，另一个以一个大的且被4条横线瓜分的四方形为主，期间一条垂直线穿越两区域画面上的横线对抗，平横我们的视觉感、而门本身也在一次的因四周突出的部分，更显得其框框造型，起作用也只不过是更加深框框的长方形造型罢了。

（三）1960年至1963年

第三时期的创作特征如下：

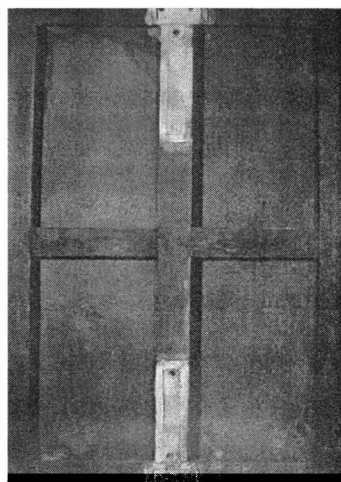
1. 绘画的材质是木板、油画与硬纸板。
2. 绘画技术皆是混合式，引进不同的材料做拼贴，上过胶的画布或纸通常已经图过颜色了。
3. 画面上一定会出现一个主轴线，将结构布局以对称的方式表现
4. 色调还是依稀旧法，以中色系列为主，如白黑及咖啡色系列为主，但持续加入新颜色
5. 包括十字形，记号或T字形，有时候以倒置的形态来表现，
6. 出现三角形——前面没有出现过的几何图形——用来连接绳子或切入材料
7. 在1962年，选择做一些不对称的作品
8. 采用围绕在我们生活中易见的日常生活品创作，例如：被解体的硬纸板盒子。破袜子、破鞋子、皆是此时期作品的主角
9. 在实验材料想用创新的材料——如把画布上胶就会比较厚重，把一些纸粘起来就会比较厚实——来创作

现以1960年创作的《棕色的双人床》来解说

这件作品是大型画布做出来的，占画面大部分的构图，颜色完全是暗系列——很明显的咖啡色系为主，然而令人侧目的是，那座主来的“床”观念——这中创的表现方式是热爱后来走向观念艺术的前兆——后来的达比埃斯有段时间就不用画的形式作画，相对地是以实体作为创作的目的，也就是说往后日常生活既是作品的主角。

有一件作品在此时期非常有意义，即《上过胶的画布》（1961）。这件作品重点在其表面上的平面——这也是达比埃斯第一次使用折叠式的画布——整个画面好像是被一个倒置的大三角形主导着，让我们把视觉停在有界限的画面上，其实这幅作品的创作法在此之前都没有使用过——把真实的日常用品，如被单、床单或布用于画面上。之前也都没有将这些被单或床单这么折叠过。这也证明达比埃斯的创作又再进一步。

1962 年达比埃斯创作了一些比较有趣的作品，如《绘画——画框》及《在框架上的绘画》。这两件作品表达的方式，完全与之前的作品不一样，连其结构与布局的诠释，也与以前完全不一样。依据艺评家西洛特的说法：这种想要把绘画意境延续到更远的地步，在美术史上已有使者，如：凡·艾克及委拉斯开兹的作品——他们两个在期绘画的画面中使用镜子，让它的意境超越画框。这里用画框与镜子诠释的意义相似：画框犹如一个自我观赏的物体（镜子），被放在一个十字木材上，或是以另一个英文字 T 来诠释；T 代表达比埃斯本人（Tapiés），犹如一个宇宙的反射（镜子）。可以注意到，他特别使用十字符号，以十字本身加一个箭头暗示了四个方向，让观赏者的视觉达到更远的界镜（想象力）。



1962 达比埃斯
《绘画——画框》

在这段长长的创作时间，达比埃斯也加进了新的创作元素——把生活重的日常用品引进画面——如瓷器或绳索之类的材料。运用绳索在前一时期的创作就有，但此时的表现方式不一样，它并不是被黏在画面上，而是被缝在画布上。可能以先上过色之后或打结之后被安上去的。可由《拼贴的喷水池》（1962）作品来看，艺术家想借助混凝土及综合素材将瓷器粘贴在画面上。与绳索不一样的地方，绳索是经过多次的打造之后才缝上，瓷器除了少许的弄脏有些斑点之外，可说是完美无缺，此作造型并不是新创的，如达比埃斯 1957 年的《白色椭圆形》。但这里有一个重要的观念必须提出：也就是用这两幅作品相比较，《泉源之拼贴》的瓷器边缘完整无缺，无破裂；而《白色椭圆形》的容器，边缘却有一点点小的变化，增加作品的省明星，活动性。

（四）1964 年至 1969 年

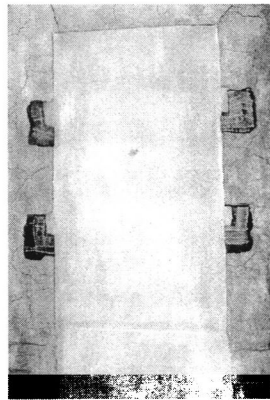
这是达比埃斯非定型主义材料派第四时期的创作，也是非定型主义最后时期的

创作——1964 年到 1969 年——一个非常有创意的转变时期。

此时期的作品有以下几个特点：

1. 所有的绘画材料混合使用，如油布画、硬纸板、纸张、木材、金属、钢板等等。
2. 颜色已大幅度增加，如：土黄色、黄色。红色。橘色系列等等，一些中间色系列的颜色，如灰色，事继续用来强调主题的材料
3. 用许多以尝试过的手法来创作，例如：上过胶的纸，支撑物上的布，油画布上的石灰，综合材料的混合与拼贴等，包括多样化的材质，
4. 有些作品很明显有对称的效果，与一些完全没有对称的作品成为对比。
5. 明显地表达达比埃斯对生活中的元素相当的喜好，进而使用在其创作上，例如：纸或日历等，有一些甚至将元素本身的美感自然地表现出来，如：椅子。床，箭，电视等
6. 此时艺术家特别注意性器官的描绘，不知引用到男女的生殖器，也包括一些相关联的元素，例如：被单，床单，床，棉被等，除此之外，也加入新的创作元素，例如：稻草
7. 作品开始用拟人化的手法表现，可以在此时期看到一些诸如腋下，脚，手，手指，甚至于整个身体作为创作的元素

再此待寝可以举一件非常典型的作品来解说：《有脚样的材料》（1956）这件作品，达比埃斯首次把“我”放到画面中，在画面展现“我”的存在，材料的运用，在达比埃斯非定型时期事不可缺少的表现手法，在此又可以再一次证明达比埃斯完全“视材如痴”的喜好，有画面中也可以感受到艺术家特别将脚的部分，用颜色分成两部分，土黄色及粉红色——真实人类脚的颜色；而却用暗绿色及灰色为背景来陪衬脚趾或脚关节，何种做法是要将他突显。又可以看到他将三角形、长方形。四方形、圆形及刮画的方式表现在画面上，强调画面上方没有图案的地方。如此让人注意到一些聚集在脚下的元素（有向下的倾向），感觉到它是他在地上的（根深蒂固）的样子。

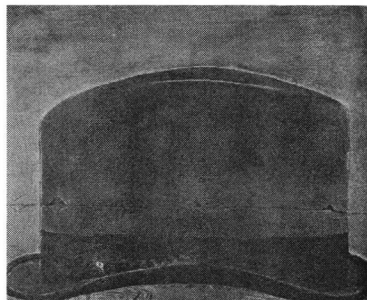


1956 达比埃斯
《有脚样的材料》

《灰色材料的帽子造型》，画面上存在一条横线，让人感觉到面好像被切割成两半，上半部以灰黑色且平滑的手法表现，下半部以切搓、刮、割表现，材料有被处理过的地方称为帽子，没有被处理过的地方是背景，再重新看一次作品的画面表现，

会发现达比埃斯在此绘画的表现手法和以前一样，材料相互对立（物体材料，背景平滑）。

材料再次已改变作用，材料被深入切割，切入的伤口好像真的一样。材料不是平滑或完美，反之是破碎，撕毁，剥落等，艺术家这么做只是为了象征人类脆弱的一面。



达比埃斯
《灰色材料的帽子造型》

与此同时，艺术家好像很喜欢以性别出来主题，例如加入新创作元素稻草，《两条充满稻草的被单》及《稻草与木材》两件作品就是一个实例，第一件作品可以看到稻草被装在两条被单里，同时上半部左右两边用紫褐色细线缝补成三角形，中间被切成两半。另外稻草的圆筒造型非常细腻，好像是艺术家要用来试验所看到的结果。

最后这一阶段的非定型主义作品，是非定型主义的终结者，事开观念主义的前兆之作。

非定型主义时期的作品，艺术家喜欢把材料当主角，但从现在开始可以看到日常生活用品，及生活在周边的东西变成主角，表现在画面上，不引用任何支撑物来支撑，不用任何技巧来支撑（胶或缝制），一切作品用什么样的东西表现，就是代表什么样的表达观念，引发一种新的阅读美学观——也就是现在要谈的70年代的创作。

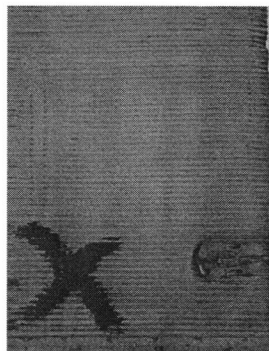
（五）70年代的物品力量

70年代的达比埃斯，在绘画生涯上有重要的改变，艺术家在绘画表现上再也不是以画面作为实验的材料，而是以既有的观念创作，材料已不是画面中的主角，取而代之的是物品，作品的主角犹如艺评家彭罗斯（Roland Penrose）所说：“不预期的熟悉物。熟悉的物品，好像有给观赏者不期而遇的感受。”

物品观念化

20世纪艺术存在一种现象——例如杜尚的“现成物”《脚踏车轮》或《泉》——风靡当时整个艺术界，不用说，也反映到达比埃斯的创作上。

在1956年，达比埃斯也有一件作品可看出他会走向70年代观念主义的前兆之作——《小提琴与铁门》（1956）。这件作品，达比埃斯挂一个真是的小提琴在古旧被遗弃的铁门上，铁门的造型弯曲而富有动感，刚好配合小提琴的身份，破破烂烂地将小提琴诗意、浪漫的曲调完整地诠释出来。



1956 达比埃斯
《小提琴与铁门》

另一件作品，是1973年创作的《柜子》（Armario）。从画面上可以看到，作品是一件真实的，柜子开着，把里面乱成一团的衣服，如外套、衬衫、夹克等展示出来，加上一件有里到灰黑色地毯，用作衣服掉下来时可以承接的物品。这件作品表现的观念好像在以前就出现过，而且一直持续地在许多创作时期出现，诸如柜子的门被打开，左边下方有一个A字母，右上方有一个倒T字母，这种零零乱乱、这种东倒西歪的感觉，不用费舌解释，就可以感觉到世界也是存在着如此乱七八糟的现象。



1973 达比埃斯 《柜子》

了解了达比埃斯的创作阶段的特点，可以感觉到他使用物品的实验多样化，尝试多样化的改革，使物品在画面中有一定的地位。

达比埃斯在自己的艺术道路中逐步的探索，将材料的特点、综合材料绘画的绘画方法，在他的创作中发挥的淋漓尽致，使得油画的表现方法有了极大的丰富，绘画不仅局限于材料，材料的放开也使绘画走向了没有材料的划分的“大绘画”阶段。

二、综合材料绘画在世界画坛的成熟

第二次世界大战后，综合材料绘画受到越来越多的追捧，各个画派都把材料作为一种语言，来表达自己的艺术思维。美国的抽象表现主义、波普艺术以及“后现代艺术”中的“环境艺术派”“大地艺术派”都是材料艺术发展到极致的一种结果。

艺术家们在一个更加宽泛的表现空间，自由的抒发观念艺术，例如：波普的精神是准确地捕捉大众文化内涵，至于用何种具体的形式，艺术家有广泛的自由。他们常常用各种各样的材料来诠释大众流行的艺术现象。在艺术发展史中，第一件波普艺术作品，是曾在1993年6月13日开幕的第45届威尼斯国际双年展上获得“绘画金狮奖”的、英国艺术家——里杰德·汉弥尔顿（Richard Hamilton）于1956年创作的题为《是什么使今天的家庭如此别致，如此有魅力》。这幅小拼贴画（Collage）展示的是一间极为流行时髦的现代家庭居室，电视机、音响设备、吸尘器、柔软舒适的席梦思床、新式沙发等现代化的家具样样有。墙壁上挂着题为《青春罗曼斯》这个作品把人们的生活和艺术的距离几乎拉到了零，其作品的材料应用也达到了最生活化、和现成化。美国最著名的波普艺术家安迪·沃霍尔常用放大的海报或广告，用



安迪·沃霍尔
玛丽莲·梦露 丝网版画

了零，其作品的材料应用也达到了最生活化、和现成化。美国最著名的波普艺术家安迪·沃霍尔常用放大的海报或广告，用

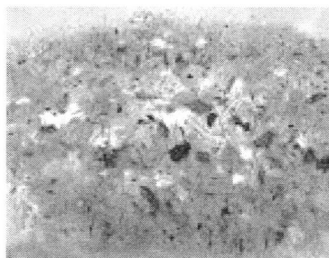
丝网印刷的方式印刷在画布上，他的作品中包含着同一形象的无数次重复，以使人们对经过他处理的形象有新奇感。玛丽莲·梦露的头像，是沃霍尔作品中一个最令人关注母题。在 1967 年所作的《玛丽莲·梦露》一画中，画家以那位不幸的好莱坞性感影星的头像，作为画面的基本元素，一排排地重复排立。那色彩简单、整齐单调的一个个梦露头像，反映出现代商业化社会中人们无可奈何的空虚与迷惘。这幅作品的问世使得传统艺术类别材料化的问题更加的模糊。也使综合材料艺术更加的综合所有艺术的语言，使艺术家的创作更加的自由。

我们再看看“后现代主义”中的“大地艺术”和“环境艺术”这些艺术派别的艺术目的是制造“整体情景”彻底的抛弃了画布了颜料，利用大地和一些材料来制造一种景观，重要人物有 C.安德烈、R.史密森等。大地艺术家普遍厌倦现代都市生活和高度标准化的工业文明，主张返回自然，并认为埃及的金字塔、史前的巨石建筑、美洲的古墓、禅宗石寺塔才是人类文明的精华，才具有人与自然亲密无间的联系。大地艺术家们以大地作为艺术创作的对象，如在沙漠上挖坑造型，或移山湮海、垒筑堤岸，或泼溅颜料遍染荒山，故又有土方工程、地景艺术之称。这类艺术又使材料的范畴更加的广阔。

第三章：综合性材料介入油画创作给画坛带来的重大意义

一、综合材料的发展给中国的绘画注入新鲜的血液

在现代中国绘画中，我们不难看出综合材料艺术在中国艺术家的创作中的作用，这种变化不仅在油画中有体现，而且在中国美术的各个领域都有反映，从事综合材料绘画的绘画者越来越多，他们用这种新的绘画语言体现着中国新的绘画理念。“大绘画”的观念深入人心，大家不在用传统的材料划分学科，而是想尽一切的可能诠释自己对美术的理解。极大的丰富了中国美术的形式感，使得中国美术于世界的艺术步伐几乎一致，而又带有中国自己的特征，使得中国美术地位在全世界得到肯定。在吴冠中的作品中很明显是吸取了抽象表现派的帕洛克的表现方式，利用滴点式的绘画方式丰富了中国画的绘画语言。

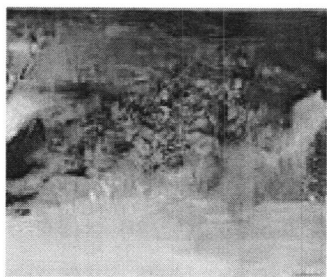


吴冠中的作品

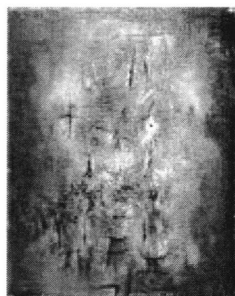
旅法画家赵无极从塞尚、毕加索过渡到克利，此时艺术也从架构一个完整的世界过渡到随机创作的阶段。至此，观众已无法直接从视觉形象来定义作品的内涵，1952 年的作品“静物”，即是此类转型作品的典范。画面中随意置放一些乾树枝及杂物，造型奇特且充满荒凉、神秘的气氛。对艺术家而言，静物是色彩与符号，在一定光线下，配上各种冷暖色调的合，他摆脱了具象画风，从分解主观的外表，使客观的形体以简单的形式出现。1958 年的作品“云”之后，赵无极的作品不再有标题，他仅在画布背面注明创作日期。

他六七十年代的作品，逐渐摆脱一切法则，恣意地挥洒他的自由，以各种创新组合的方式去表达内在的需求与感受。

赵无极在其 80 年代以后的作品，随著年龄及阅历的增长，注入了较多的温情



赵无极 云系列

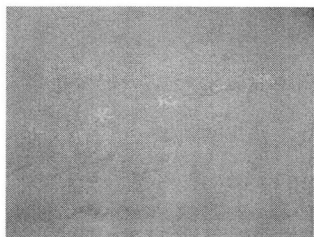


与灵逸。激情与对立则逐渐溶进云彩或水气中，1986

年的重要作品“向马蒂斯致敬”，人们可以发现他的改变，他较注重画面的调和，色彩更为流畅。如果说文字符号是他们创作的里程碑，则色彩的运用则扩张了艺术家的绘画语言。

一直到今天，年届 80 多的赵无极仍孜孜不倦地创作，他曾说：“我不怕老去，也不怕死亡，只要我还能拿画笔、涂颜料，我就一无所惧，我只希望能有足够的时间完成手上的画，要比上一幅更大胆、更自由。”^①

在赵无极的绘画中我们不仅可以看到现代材料绘画的影子，而且从绘画的整体语境当中我们看到的更多的中国画的水墨意境。这使油画已经走到边缘的写实，和国画中无法从材料中摆脱出来的困境都得到了解决。



2004 徐冰 《尘埃》

利用现成品为材料来诠释自己的艺术思维，在中国已经成为一种潮流例如：2004 年 3 月，徐冰以“9·11”废墟的尘埃为材料所做的作品《尘埃》在英国又获得了当今世界艺术界最大的奖项——“Artes Mundi 国际当代艺术奖”，这是目前世界上最高的艺术奖项，徐冰也是第一位获得这一荣耀的中国艺术家。

当代我国以材料为创作方式的画家层出不穷，尚扬就是一位以材料为自己的创作语言的杰出画家，尚扬的画，是物象高度形式化的视觉图示，加上质朴高雅的色调和平面化的处理，从不同侧面凝聚着他对当代人类生存状态的焦虑与反思，蕴育着他对人生与艺术的不息追求。



尚扬 《大风景系列》

为了更好的诠释心中的思考，他一直探索物质材料和画幅表面所提供的各种可能性，在很早的时候就尝试将沙子掺入颜料追求粗糙的质感，20 世纪 80 年代初在高丽纸上画油画表现涩味，用石膏粉及乳胶做肌理效果，用丙烯和油彩，采取古典油画的方式罩染，并摩擦画面，使之泛出底色。

^① 姚尔畅. 材料技法篇-当代油画创作大参考. 安徽美术出版社, 2006. P18

他的《大风景系列》和《深呼吸系列》可以使我们看到，材料的应用已经深入他的画中变成一种表达情感的一种方式。

二、综合性材料介入油画创作给画坛带来的重大意义

新材料的使用和发现是使油画重现活力的方法之一，但材料的改变会打破许多概念，会对思想产生冲击。最终的结果一定是会产生一个大的绘画概念，不在斤斤计较是油画是国画雕塑、还是版画，还是其他的什么。

也许我们应该有一个“大绘画”的概念，霸主材料种类的绘画都囊括进去。那么大到什么程度呢？从油画专业教学到油画艺术展从材料角度来说都需要一个范围的限定。但是站在油画自身的角度来看，事情则不那么简单，油画需要在材料方面取得突破，以注入新的活力，惟“油”的限定其实是舍弃了许多的可能性。此外，我们说像不像油画，除了材料上以外，更多是在审美意识上的，因此或许出现不用油，但在审美上依然延续油画的作品。这些作品的价值有多高，是值得怀疑的，就像用国画的材料画油画的效果。还有更多的不用油也没有油画审美的作品，我认为：更有开拓性，更有价值。这就意味着对油画的根本性的颠倒？

绘画要长久的有活力，它的范围、它的生存空间就不能太小，绘画者必须放开对绘画的束缚，材料对绘画的影响是帮助我们打开思路，以一种宽容的态度面对自己从事的绘画，我们多了一种诠释自己对美学感悟的方式。

尾声

以材料为主线，贯穿起传统艺术与现代艺术，从本体语言的规律入手，探究古老传统，是为了鉴赏转换那些不为我们所知的过去的极具艺术表现和审美价值的语言和人为精神。我们重建艺术语言的衔接点在哪里？其文化渊源的深度与广度，对于我们的艺术发展趋向是至关重要的，所以要走出狭义的传统认识。同样，我们无法回避我们的时代，因为他饱经历史的沧桑，他有着丰富的文化积淀，同样有极具艺术表现审美价值的语言和人为精神。这一切都需要非常冷静的思考。材料成为艺术语言，他将在传统与现代、名族与当代之间建立起不可或缺的时空隧道，建立起研究传统的终极目的是结合个性语言需要发展传统。这一“重组新秩序”的结果应形成具有名族精神和传统内涵的个性化的当代语言。在强化个性、张扬当代精神的同时，不应轻易遗弃优秀传统文化中的宝贵经验。我们对材料表现方法的研究，主张材料与表现在这里既是物质材料的创造性应用，同时也是人文精神的表现方法研究，这是非常重要的一个艺术整体。精神穿透材料而存在，材料才具有生命力。

参考文献

- [1] (美) 罗兰·巴特, 潘罗斯春. 毕加索生平与创作. 人类美术出版社, 1987
- [2] 周长江著. 解读创作. (油画家工作室报告). 上海书画出版社, 2003
- [3] 东律全著. 现代绘画材料研究. 江西美术出版社出版, 2003
- [4] 杨杰著. 丹培拉绘画与现代材料教程. 人类美术出版社, 2004
- [5] (美) H·G·布洛克著. 现代艺术哲学. 四川人民出版社, 1998
- [6] 周长江著. 解读材料. (油画家工作室报告). 上海书画出版社, 2003
- [7] (美) 鲁道夫·阿恩海姆著. 艺术与视知觉. 四川人民出版社, 1998
- [8] 赵源华. 材料·媒介与绘画自主性的重新认识. 中国人民大学博士研究生. 美术研究, 2006, 4
- [9] 安东尼·塔安埃斯. 译: 周敏康等. 塔安埃斯回忆录. 湖南美术出版社
- [10] 陈心樊. 材料与媒介. 上海书画出版社, 2005
- [11] 姚尔畅. 材料技法篇-当代油画创作大参考. 安徽美术出版社, 2006
- [12] (美) 贡布里希著. 艺术发展史. 天津人民美术出版社, 1986
- [13] 陈同, 梅小彦选编. 与实验艺术家谈话. (外国部分), 湖南美术出版社, 1996
- [14] 郭润文 车健全著. 油画间接画法. 安徽美术出版社, 2002
- [15] (德) 马克斯·多奈尔 著. 欧洲绘画大师技法和材料. 重庆出版社, 1993
- [16] 何政广 主编 世界名画家全集 达比埃斯. 河北教育出版社 2005. 1

致 谢

这篇论文是我攻读山西大学美术学专业油画方向研究生三年来学习成果的最后检验。为期三年的研究生学习生活结束了，回顾三年来的学习生活，感慨很多，对课堂的眷恋和对恩师的不舍与感激。尤其是在撰写毕业论文阶段，知识的集中整理，自我理论的创新，让我深深体会研究生学习的价值，也因此更加感谢培育我的母校和我的导师。在这里我还要感谢我的工作单位给我这次回到校园的机会，使我的专业更上一层楼。

这篇论文是在我的导师武大明教授的精心指导下完成的。武老师在我的求学道路、专业课程突破、论文选题、研究工作地进展、论文的撰写等各个方面都给予了最大的关心和指导。帮助我开拓研究思路，精心点拨、热忱鼓励。武老师一丝不苟的作风，严谨求实的态度，踏踏实实的精神，不仅授我以文，而且教我做人，使我受益终身。同时，我还要感谢美术学院的全体老师，多年的指导帮助，让我顺利的完成了学业。另外，也要感谢我的研究生同学对我的帮助和鼓励，我们的友谊成为我研究生阶段最宝贵的财富之一。

我将不辜负你们的期望，将人生道路走的更踏实，更精彩！

发表文章及目录

黄廷文:<浅谈材料艺术>山西大学学报,2009 年曾刊第五期

个人简介及联系方式

姓名:黄廷文

性别:女

籍贯:四川

个人简历:

1999 年至 2003 年就读于太原师范学院 2004 年至今在太原市文化艺术学校任教
期间 2006 年至 2009 年在山西大学美术学院攻读美术学油画硕士研究生

联系方式:15803431918

电子邮箱: **zlb.315@163.com**

承 诺 书

本人郑重声明：所呈交的学位论文，是在导师指导下独立完成的，学位论文的知识产权属于山西大学。如果今后以其他单位名义发表与在读期间学位论文相关的内容，将承担法律责任。除文中已经注明引用的文献资料外，本学位论文不包括任何其他个人或集体已经发表或撰写过的成果。

学位论文作者（签章）

黄延文

2009 年 6 月 2 日