



母亲(国画) 1988年 方增先



祝酒舞(国画) 1999年 方增先

追问即意义——方增先中国画的现代性刍议

■ 陈翔

当人们谈论方增先时,总绕不开那些响亮的标签:新浙派人物画的奠基人、现代水墨人物教学体系的开创者。这些头衔都成立,却也都不完整,它们容易让人误以为,方增先的成功在于找到了一套完美的绘画艺术解决方案。但事实恰好相反——他留给后人的,从来不是标准答案,而是一连串不断被提出的问题。

纵观方增先的艺术生涯,有一条线索清晰可见,它并不是某种风格的演进,而是始终如一的自我质疑。他早年将西式素描引入中国画创作,后来却对这套方法产生了深刻怀疑;他曾身体力行地构建规范化的美术教育体系,却又频频警示这套体系对艺术创造力的压制;他在任上海美术馆馆长期间,力主创办国内首个国际当代艺术双年展,却在全球化的喧嚣中敏锐察觉到本土笔墨可能面临的危机。这些矛盾,从表面上看,似乎是他思考的漏洞,或者说是实践的缺憾,恰恰相反,这正反映出他思考的深度。

20世纪中叶,中国人物画走到了十字路口。传统程式在塑造现代劳动者形象时显得力不从心,有人甚至提出要用油画取代国画。面对困局,各路探索者拿出了不同方案:徐悲鸿与蒋兆和引入西方写实体系,极大提升了人物造型能力,但光影素描与线条笔墨之间的裂隙始终难以弥合;潘天寿坚守本土传统,主张拉开中西距离,然而人物画领域的突破却举步维艰。在众多尝试中,方增先与李震坚、周昌谷等浙江美院同仁另辟蹊径——他们用结构素描替代因素素描,吸收陈洪绶、任伯年以及王个簃的笔墨传统,在写实能力与写意精神之间找到了一个可以切入、建构的平衡点。

方增先之所以成为这个群体的核心,不仅因为他画得出色,更因为他想

得透彻。他撰写《怎样画水墨人物画》,将创作经验升华为教学理论;他选择了一条艰难的道路——用西方技法补足短板,却不允许它动摇中国传统笔墨的根本地位。

中国画的现代转型,说到底是一场中西美学逻辑的碰撞和角力。西方写实传统追求客观再现,东方写意精神崇尚“得意忘形”。方增先的独特之处在于,他走了一条辩证的路:年轻时不避西法,借素描之力补造型之短;年长后反身而诚,从写意中寻回笔墨之本。这不是简单的折中,而是螺旋式的上升。

在教学中,他有意地剪裁西方素描体系,剔除繁杂光影,保留结构骨架,让结构素描真正服务于线条表现。在创作中,他将花鸟画的点厝笔法化入人物塑造,《粒粒皆辛苦》《说红书》等作品之所以成为经典,正是因为它们既塑造了可信的人物,又没丢掉笔墨自身的韵味。长期的实践和不断地追问,使得他清醒地看到,写实训练一旦过度,便会束缚笔墨的自由书写——这正是他晚年重返传统、苦修书法与白描的内在动因。

改革开放后,西方现代艺术汹涌而至,“中国画穷途末路”的论调甚嚣尘上。方增先的态度与同代人相比更为复杂:他不拒绝对话,主动推动上海双年展的诞生;他亦不盲从,在深入了解之后反而更加确认——西方那套评价体系无法丈量中国画的真正价值。他用“两瓶醋”来形容中西融合的困境:两大体系各自精深,任何人穷尽一生也未必能通透其一,浅尝辄止的融合很难产生真正有分量的创作。这份自知之明,让他在众声喧哗中保持了罕见的清醒。

作为教育体系的建设者,方增先的贡献惠及数代人。但他对这套体系

的态度始终是警惕的:规范能培养人才,也能制造批量生产的模板;造型能力普及了,对笔墨的感知却可能被稀释。他批评当时的画家依赖照片、脱离写生,更敢于质疑自己参与创立的系统。这种向内的审视,使他超越了匠人与画师,进入了思想者的行列。

方增先常以苦行僧自况。他告诫后学,笔墨无捷径,传统需慢慢领悟。他眼中的传统,从来不是僵死的教条,而是活的源泉,需要在与时代的相互激荡中不断被重新激活。

现代性的本质,恰恰是标准答案的消失。方增先艺术追问以及艺术实践的未完成性,正是这种现代性的生动写照。他拒绝被世人赋予的光鲜头衔所固化,而甘愿做一个永远在路上的探索者。当同代人纷纷确立风格、安营扎寨,甚至作茧自缚时,他毫不犹豫地选择把帐篷拆了又搭、搭了又拆。

在20世纪中国画变革的群像中,方增先的光芒或许不在于某项技法的极致,而在于那种不依不饶的追问姿态。他毕生叩问中国画的本体、边界与走向,反复掂量自己每一步探索的得失。成而不居,行而不息,这种永不停歇的自我否定,恰恰构成了他最深刻的思想遗产。

文增先没有给出终极答案,却留下了弥足珍贵的方法:终身反思、终身追问。行走在写实与写意、国际与本土、体制与个体之间,他走出了一条曲折而真诚的道路。中国画的现代化之路本无终点,只有过程;本无定解,只有求索。

追问即意义。方增先用一生印证:艺术的现代性,不在于抵达完美,而在于始终鲜活的生长;艺术的价值,不在于找到答案,而在于保持提问的勇气。浪潮不息,求索不止!

(作者为上海市美术家协会副主席)

关广志是中国第一代水彩画大家、近现代水彩画与铜版画领域的开拓者与奠基人,也是最早进入英国皇家美术学院深造的中国留学生之一。他的艺术人生,完整见证了中国西画从域外传入到本土消化,再到自主创新百年发展历程。

近日,“灿然天地——关广志艺术展”在北京画院美术馆举办。作为北京画院美术馆“二十世纪中国美术大家研究系列”的第69个项目,此次展览汇集了关广志的水彩、铜版画精品70余件,带领观者重回那段光影交织的岁月,探寻这位水彩画先驱在广阔天地间留下的艺术足迹。

1896年,关广志出生于吉林省吉林市一个满族家庭。他自幼酷爱绘画,在父亲影响下临摹《芥子园画传》《水浒传子》,同时接触东北地区英国传教士带来的西式绘画技法。此后,他毕业于奉天美术专科学校(后并入辽东学院艺术系),接受英国老师严格的西画专业训练和现代西方人文思想的影响,为日后的中西融合创作埋下伏笔。

自20世纪20年代末起,关广志长期深耕美术教育领域,先后执教于北平时期的燕京大学、国立艺术专科学校、北华美术专门学校、辅仁大学等多所高校。1931年,他远赴英国深造,师从著名铜版画画家马勒卡姆·奥斯本,专攻水彩画与铜版画。1934年,他辗转从伦敦带回中国第一台铜版机及大量铜版画工具、教材,将西方铜版艺术体系引入中国。他还以这种艺术形式记录下北平风貌,画风具有英国皇家学院派的严谨风格与精致格调。从技术引进到创作探索,关广志推进了铜版画的本土化发展。

留学期间,关广志在英国皇家美术学院接受了正统的学院训练,在水彩创作中,他十分推崇威廉·透纳的光影色彩艺术。他的《爱丁堡的早晨》《贝尔法斯特海滨》等作品受印象派影响,光影柔和,带有英国水彩轻薄透亮、重质感的特点。画面不拘泥于精准透视与比例,而是探索“水”与“彩”结合的独特性。

归国后,为表现中国古建筑的厚重质感,关广志跳出传统透明水彩的框架,在有色卡纸或亚麻布上,以透明水彩调和意大利“潘普拉”白色颜料,融入中国传统绘画的矿物

颜料。他大胆在有色卡纸、亚麻布等特殊载体上作画,将透明水彩、意大利白色颜料与中国传统矿物颜料相结合。这使得他的作品既保留了水彩的透气感,又有油画般的明丽色彩。

新中国成立后,广袤国土上的古迹山川与时代新貌,为他的艺术创作打开了全新格局。1954年,关广志带领清华大学建筑系学生赴山东孔庙和山西晋祠采访写生,留下了古代建筑的经典艺术形象;1955年,他参加中国美协组织的边疆写生行,与吴作人、萧淑芳等人赴内蒙古草原、东北大兴安岭,描绘北国新颜;1956年,他又南下写生,途经武汉、长沙、韶山、南岳等地,用画笔描绘红色圣地与城市建设盛景。

常年的写生实践积淀,化作关广志课堂上鲜活的养分,滋养了一代代学子。创作于1952年的《北京中山公园》,是其艺术风格成熟时期的代表作。画面通过透明与不透明颜料的混用,阴影等暗部的地方在湿画法下展现出细腻的肌理,画面的亮部则以干画法叠加成形,整体的色彩既简洁又浓郁、透亮,充分显示了他驾驭材料的能力。

“灿然”,是关广志水彩艺术中最鲜明的视觉特质。明丽强烈的色彩、澄澈通透的光影,塑造出光彩焕发的艺术面貌。即便是铜版镌刻,也以精细匀净的排线,层次丰富的调子,传递出沉静而光耀的视觉感受。这份“灿然”是自然生机在笔下的流露,让画面自有一股明朗舒展的生命力。

“天地”,是关广志创作的题材和场域。从晋祠古建到云冈石刻,从古都风物到林区新貌,他的写生始终以天地万物为师,在实地体察中捕捉物象。这种创作观让他的作品葆有开阔的格局与鲜活的气息。

新中国成立后,关广志曾受邀先后在北京建筑大学、清华大学等高等院校任教。在梁思成创办的清华大学建筑工程系,关广志与梁思成、吴良镛等建筑学家共事,将建筑的科学性和艺术性探索融入教学实践。在教学中他始终坚持中西技法兼融的理念,独创适配建筑美术教学的“留空填色”水彩画法,以严谨的示范教学培养出古元、张启人等一批知名画家,为清华建筑系奠定了建筑水彩教学的深厚传统。



祝如

纵观其艺术生涯,关广志的创作兼具西方写实绘画的科学严谨与中国传统艺术的意境风骨,构建出中西兼容的独特艺术体系。在20余年的高校执教生涯中,他系统传播水彩、铜版、素描、油画等西式美术技法与现代美育理念,致力于中国近现代美术教育,尤其是建筑美术教育的发展,形成了独树一帜的艺术风格与教学思想。

复旦大学艺术学院院长、中央美术学院原院长潘公凯评价,关广志的艺术历程折射出中国美术百年来“放眼世界”的现代转型历程。“关广志将西方技法融入本土语境,在美术教育特别是建筑美术领域贡献卓著,为中国现代美术的转型与发展写下了浓墨重彩的一笔。”潘公凯说。



北京中山公园(水彩) 1952年 关广志

图像的迁徙——顾黎明艺术四十年

■ 张晨



山池·格律之五(综合艺术) 2026年 顾黎明

清华大学美术学院教授顾黎明是中国当代艺术领域兼具实践深度与理论自觉的艺术家,作为中国早期抽象艺术的重要推动者。他的艺术人生始终走在“突围”的道路上。从20世纪80年代投身抽象艺术探索,到此后40年扎根本土文化脉络,他以“视觉考古”的方式,从马王堆纹样、杨家埠门神、中国山水传统中提取精神内核,通过拆解、重构转化为独属于当代的视觉语言。

近日,展览“图像的迁徙——顾黎明艺术四十年”在山东美术馆举办。这是一场围绕“问题意识”展开的展览,以顾黎明40年的艺术实践为主体,以艺术家的理论写作作为结构

线索,在作品的时代并置与图像的谱系学研究中,呈现顾黎明在抽象艺术语言、传统图像系统、民间视觉资源、历史文化遗存与当代材料实验之间所实现的往返、转译与重构。

在顾黎明的创作实践里,图像从来不是一个静止的对象,它总是穿越边界,制造间隙,发生断裂,又在不同语境中重新生成意义——这是顾黎明艺术中图像的迁徙。对艺术家而言,这一迁徙的运动并不是一条从传统走向抽象,或从抽象返回传统的线性路径,而是展现了图像如何在历史地层、民间文化、山水传统和现代主义语言中被拆解、重组与再编码,并在新的材料与空间关系中

获得新的生命。

顾黎明的艺术道路始于20世纪80年代中国当代艺术的开端。彼时艺术家便撰有《今日抽象艺术》(1989年)一文,文章既形成了理解其早期创作的重要理论视角,也还原了中国抽象艺术的历史现场。可以说,在国内艺术界,这样一场围绕抽象艺术、现代主义与社会现实、文化传统之间的追问一直持续至今,就此而言,顾黎明40年的艺术实践,从未停留在话语与概念层面的争论,而是以持续的创作做出实际的回应,是从“问题意识”出发,在个人的反思与图像的迁徙过程中,不断更新自身艺术的面貌,不断调试着这一内部的语言探索与外部的历史处境、本土文化和图像传统的复杂关系。

在此后的创作中,在对于现代主义和抽象艺术的研究里,顾黎明将目光折返至中国文化传统的马王堆、门神、佛造像、四门塔;又在宣纸、色粉、水彩、油彩、丙烯、拓印、拼贴、玻璃、大漆等媒介之间进行了大胆的实验。正是在这样的反复迁徙中,传统从一种等待被复原的“文化整体”,成了可被拆解、风化与重新激活的视觉“地层”。在顾黎明那里,抽象艺术也已不再是某种特定的形式或直观的风格,而是内化为艺术家真正触及自身历史文脉、把握材料语言的思想与方法。

一方面,顾黎明的理论写作与艺术创作相互促进与结合,成为其40年艺术之路的显著特点,也构成了本次展览的逻辑架构——从“遭遇问题”“线论”“第二种文化意识”到“今日抽象艺术”,均出自艺术家不同时期的

论文与专著;另一方面,作为展览主题的“图像的迁徙”,也同时包含了艺术家个人生活的迁徙路径:当从故乡走向远方时,我们发现,在顾黎明的艺术创作中,来自记忆中的历史图像、民间视觉和山水经验,反而以隐秘而深长的方式,始终存在于他的创作谱系中,彰显出个人艺术的独到特色。山东的文化地理、齐鲁传统、古代遗存与对于“鹊华秋色”的追忆,构成了顾黎明图像系统中的精神回响,也赋予了图像迁徙的空间运动以时间的厚度。这并不是某种怀旧式的返乡,而是一次图像资源回到其文化现场后的重新发生。“图像的迁徙”由此形成了对于艺术家个人生命经验与40年创作历程的映照,指向了一场带有回溯性质的文化重访。

实际上,顾黎明的创作实践与中国抽象艺术的历史发展相同步,并在马王堆、门神与山水的图像深处往复折返,又在材料与空间的转化中唤起新的生机。在传统与当下之间,顾黎明并不试图恢复图像的历史完整性,而是在历史的断裂处建立起一种视觉的考古学。在他那里,“门神”与“山水赋”不仅是题材的分类,也代表了两种历史文化的结构:一种是对秩序的延续与维系,一种是对旧有秩序的拆解与再造,在这样的张力关系中,在艺术家清醒自觉的文化意识里,顾黎明的创作既呈现为过往沉积的时间残影,也显露了面向未来的旺盛活力。

可以说,在顾黎明这里,图像不是被保存的传统,也不是被消费的符号,而是一种能够穿越边界、扰动秩序、重新生成意义的行动力



马上秦琼之一(油画) 2020年 顾黎明

量。因此,本次展览既是对顾黎明艺术40年的回顾,也是对于当代艺术如何面对传统图像、历史记忆与文化现实的研究案例,是一次对于艺术家视觉考古工作的谱系学还原,试图为重思中国抽象艺术提供一个具体的人口。

(作者为中央美术学院人文学院副教授)