

当技术勃兴,绘画的感受性是否会被影响?

# 关于绘画“再现”问题的新思考

■ 陈灼恺

绘画作为一种古老的艺术形式,从古至今就一直表达观念、情感的重要手段。从史前洞穴壁画到当代数字艺术,绘画不仅见证了人类社会的演变,也反映了创作者对于“再现”的不断探索与理解。

绘画的再现,在艺术史上长久地被视为绘画的核心任务之一。无论是对现实的模仿,还是对情感的表达,都是一种再现的讨论。从文艺复兴的精确透视法到印象派的光学与色彩的原理,艺术家们通过技巧和观察力的提升,试图在画布上捕捉和复制现实世界的精确和真实。

在当下,形形色色的电子产品充斥于生活的各个方面,人们的观看方式也发生了变化。传统意义上的“凝视”变为“浏览”,绘画传统语境正在快速失效,观看方式变得扁平化和短视化。绘画的“再现”直接与机械图像发生联系,艺术形象被过度描绘得与照片无异,这也是当下绘画“再现”最为尴尬的境遇之一。

## 技术依赖与感知退化的双重困境

当代绘画的“过度描绘”现象源于多重因素的交织。技术革新带来的便捷性首当其冲:互联网与摄影的普及,艺术家可轻易获取海量图像资源,部分创作者更将照片视为解决造型与图式难题的“捷径”。艺术教育的功利化倾向同样加剧了这一现象,美术艺考长期依赖照片替代传统写生训练,

导致学生丧失“目识心记”的观察能力,将视觉经验简化为二维图像的机械复制。这一路径使“再现”变得是描得多,画得少。所谓描得多,是照葫芦画瓢,死扣细磨,以画得皮毛酷似为能事,作画的态度冷冷冰冰,即使画一个有生命的对象,也如同在画一件无生命的物体。

当下迅猛发展的人工智能生成内容在图像资源方面是一次超越个人制造能力的解放,可是,通用算法设定没办法决定艺术家的灵魂世界,过分顺应AI的衍生系统,无异于放弃创作的主动性。智能生成的艺术是通过计算机编程、算法而产生的,其中的随机手段当然可以控制在艺术家手中,但是,当艺术家完全掉进智能生成艺术的创作中时,有可能逐渐失去人的自由感知和微妙的意识活动。当算法产生的效果让艺术家着迷的时候,很容易将艺术家引向算法世界——那是一个个逻辑程序衍生的黑洞,作为自然人的个体感知力也许会由此渐渐消失。

## 创作异化的趋势

在技术依赖和感知退化的双重困境下直接导向了“创作的异化”。在追求具象叙事和追求视觉冲击的过程中,一定程度上压抑了艺术最本质的个体性、实验性与批判性,导致了绘画降维为技术展示的载体和审美价值的趋同化。在市场逻辑



陈灼恺 云冈石窟写生·1 34x46cm 纸本设色 2025年

驱动下,部分艺术家为追求参展效率,直接挪用图片进行“镜像反转”“拼贴重组”,甚至将摄影作品的“画意”全盘“精准”复制,这种再现沦为简单的主题图解,也暴露出艺术家主体性逐渐消弭的危机。绘画主体精神性缺失导致的“过度描绘”的异化创作,一方面是鸿篇巨制,一方面又味同嚼蜡。正如本雅明所言,机械复制时代导致艺术“灵晕”消逝,当绘画沦为对照片的临摹,其作为人类精神载体的独特性

亦随之瓦解。

柏拉图曾把绘画视作“模仿的模仿”,与真理隔了两层。倘若柏拉图活到今天,他更要感慨当下绘画的“过度描绘”现象已沦为“模仿的模仿的模仿”了。所以,绘画创作的未来在于回归主体对生活的感知,以个体经验为锚点,在现实、观念与情感的交织中重构艺术与生命的本质关联。

(作者为西安美术学院美术学博士在读)

# 一条道路走向极致都会具有两面性

■ 周书杨

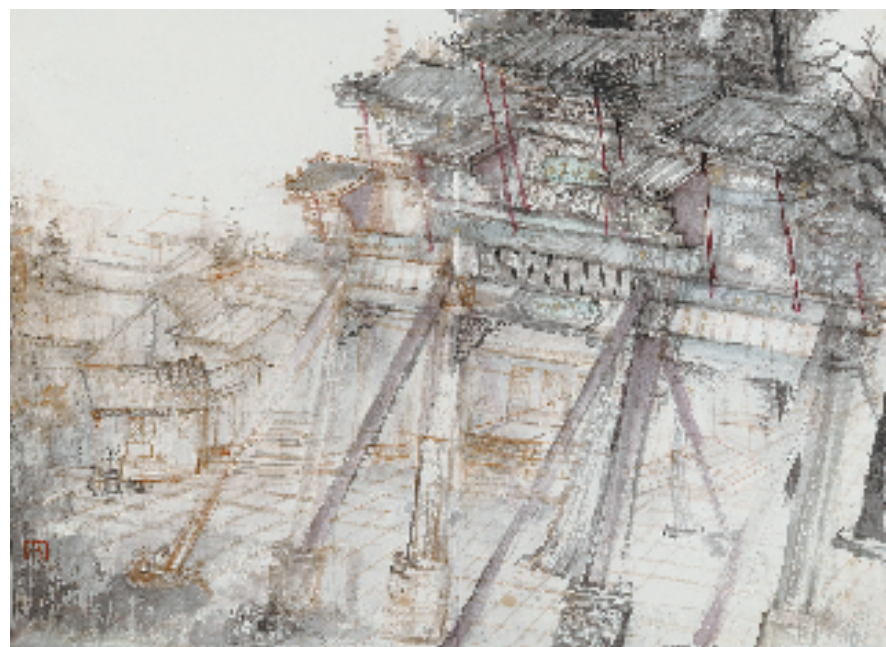
绘画的过度描绘带来了什么?从句意可有两个维度的理解,一是过度描绘对象对绘画产生了什么影响;二则是过度“描绘”绘画这一件事带来了什么,本文就后者谈谈我的一些思考。

人类“认识到绘画是绘画”并非一蹴而就,而是一个漫长的、阶梯式的认知觉醒过程。人类最初在洞穴壁上留下痕迹时,并未意识到自己在进行一项名为“绘画”的活动。那些野牛只不过是巫术的工具。在此阶段,绘画的价值完全由其描绘的对象所赋予。直至19世纪中叶,绘画的核心问题仍是“如何画得更好”。然而,绘画并不满足于作为摹本的摹本,它开始凝视自身,甚至凝视“凝视”这一行为本身。这种对绘画本体的极度关注,一定意义上就是“过度描绘”。其实中国绘画对于探索“何为画”早就给出了自己的看法:以形媚道、澄怀观道都强调绘画不仅是自然再现,而是承载“道”的载体,以技悟道。

所谓“过度强调绘画本身”,在现代艺术语境下,并非贬义,而是一场必要的、具有革命性的“自我净化”运动。其核心动力在于将绘画从对文学、宗教、政治的依附中解放出来,确立其作为一门独立艺术的纯粹性。印象派画家首先对外光下的色彩关系而非物体本身产生了兴趣。塞尚则更进一步,他追求的并非逼真,而是自然表象之

下永恒的几何结构。从这时起,“模仿自然”让位于“重构自然”,绘画开始为自己的存在寻找内在的理由,而非外在的委托。因此,现代绘画的使命就是不断地摒弃三维幻觉,坦率地承认画布的二维本质。从立体主义到抽象表现主义,绘画完成了一场向自身本质的回归。然而,任何一条道路走向极致,都会显现出其反面。意义的枯竭与原创性的焦虑:一块单色画布、一个简单的几何形状,似乎已抵达纯粹性的终点,再往前,便是虚无。于是这种“过度描绘”使得“绘画”自身成了后来者解构的靶子。

从西方艺术角度再观中国画,其实我们也在面临这样的问题:当代的艺术创作在结合西方观念的同时,把对笔墨的理解又推到了一个“过度描绘”的状态。这种“过度”并非指技巧的繁复,而是在中国传统社会观念和美学发展的延续中,笔墨被迫承载了过于沉重的哲学、观念与社会批判的负担,其作为媒介本身的、内在的审美价值与文化意蕴反而在“观念先行”的创作中被稀释和异化了。许多创作者急于与国际对话、寻求身份认同,便不可避免地挪用这套西方话语体系来重新“阐释”和“运用”。笔墨不再仅仅是安身立命的“修心之道”,而更像是一种被征用的、带有东方符号性的“观念工具”。迫切地为了凸显某种



周书杨 古北水镇写生 69x46cm 纸本色设 2022年

宏大的哲学思考或尖锐的社会议题,将笔墨强行置于它并不熟悉的叙事框架中。在这里,笔墨的写意性、人文性及其与创作者心性自然流露的关联被削弱了,这导致了一种新的“过度描绘”——过度地描绘观念,过度地依赖阐释,以至于笔墨陷入了失语的状态。

其实中国画早已在千年前就完成了笔墨的自律性建设,它本身已是高度浓缩

的观念与情感的复合体。强行将已然高度自觉、成熟的语言体系,再次置于西方观念艺术的框架下进行“再解读”和“再创作”,无异于一种双重意义上的“过度”,既迷失了西方观念艺术的语境,也偏离了中国笔墨精神的内核。因此要让观念从笔墨中自然生发,而不是让笔墨成为观念的注脚。

(作者为中国传媒大学中国画博士在读、岭南画院画家)