

当生成式人工智能深度介入艺术创作

范勃

当下,人工智能深入社会与产业的各个方面,掀起新的变革浪潮。当生成式人工智能深度介入艺术创作,既为其带来活力,也引发对一系列问题的关注与讨论:它能否取代艺术家?是否会动摇艺术本体的价值观念?还是正在改写为艺术建立的一整套主体性逻辑?现实倒逼我们直面并主动审视问题,将其放在艺术史、技术史与主体性建构的脉络中加以考察,而不是把问题简化为技术进步带来的效率提升、归结为“人人都是艺术家”的乐观想象。

人机协同,首先挑战的是艺术的原创性。随着大语言模型和多模态模型快速发展,自然语言交互逐渐成为人机协同创作的基本方式。在这一过程中,文本、音乐、图像与影像的生产都受到明显影响,但影响并不是均质的。事实上,生成式人工智能对不同艺术门类的作用并不相同,介入程度也各有不同。其中,以数字媒介为载体的艺术类型,正遭遇系统性重塑。比如影像创作领域,独立创作者能够借助生成式人工智能,通过提示词直接完成脚本、分镜、画面、配乐与后期风格的生成,在很大程度上压缩甚至取消了原本依赖多人协作和实物操作的创作环节。

具体到美术领域,如果将美术依然理解为与某种载体、手工创造相关联的造型艺术,一旦有生成式人工智能介入,其创作流程就会发生变化。在传统的艺术创作中,艺

术家借助画笔、刻刀等工具,依托他们所掌握的造型技术,将自己的创意思想转化为具体作品。而生成式人工智能介入美术创作,首先介入的是创作前端的视觉想象与方案生成,而非直接取消绘制、塑造和制作。创作者仍然需要具备材料、技法与形式控制能力,对机器提供的图像资源进行筛选、编辑、深化等,才能将其转化为艺术作品。创作者通过这种切实的参与来彰显自己的思想意志,这恰恰体现着作品的独创性。若创作者减少或不进行具体实操,则认为该创作不属于美术创作范畴。

可见,生成式人工智能对美术创作的冲击,不是简单地取代艺术家,而是重组了创作流程内部各个环节的轻重关系。过去被视为创作重点环节的某些前期思维活动,在部分外移给算法系统;而过去看似只考验执行性的技法、筛选与复现能力,则在不少具体创作实践中重新变得重要。这意味着,正确认识人工智能与美术创作的关系,应从这一结构性变化出发,而不是从“是否取代”的表层判断出发。

重新界定主体位置,是生成式人工智能带给我们的价值参照。与之前摄影术出现时相似,生成式人工智能同样让创作者面对一种新的视觉生成机制,并迫使人们重新思考哪些能力是可以被技术接管,哪些能力则需要由创作者重新界定和维护。生成式人工智能触动的是构图、组合、风格模拟乃

至艺术观念等更接近人的“思维活动”。原本被视为体现创作主体性的这些“思维活动”,被技术所分担甚至取代。生成式人工智能正在由单一辅助工具,转为参与文化生产的“准主体”,这在当下的艺术创作语境中尤为敏感。一旦人们难以判定一项创意、一种构图或一个观念究竟有多少是来自作者本人,原创性作为艺术价值内核的稳固性就开始松动。这时,问题不再是生成式人工智能创作能不能成为艺术,而是在生成式人工智能大量参与的情况下,艺术还应依据什么来界定?

回到新大众文艺的讨论语境,生成式人工智能介入美术创作也成为破除专业垄断、重新分配文化权力、整合创作结构的突破口。利用生成式人工智能进行创作,可以直接绕过某些旧有的训练路径,同时也对创作者提出了新的能力要求,如提示词组织、模型理解、图像筛选、风格判断和跨媒介整合等能力。这说明生成式人工智能并不消解专业性,而是在重塑专业性的内容与形态。

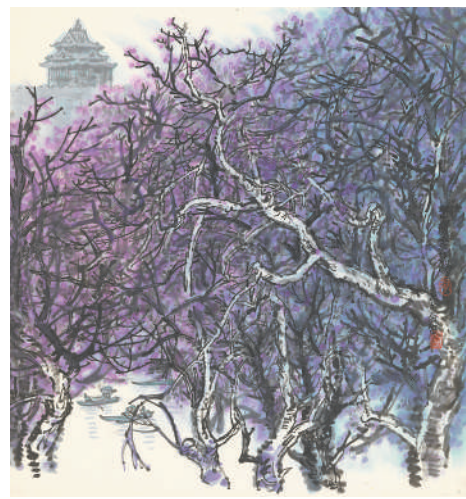
生成式人工智能的介入,直接冲击着美术创作中的垄断性结构:其一是削弱传统专业技术对创作入口的独占,使不掌握学院式技法的人也能够进入视觉生产;其二是在原创性边界被拓宽后,美术创作就不再是少数专业群体的内部事务,而成为更广泛社会主体能够参与的文化实践。在这一过程中,创

作、传播与评价之间的关系也发生着改变:大众不仅是观看者和消费者,也成为创作者、传播者和评判者。但是,平台、算法与模型的控制权仍然掌握在少数技术主体手中,他们通过模型偏好、数据训练等重新塑造创作者的趣味与选择,使新的大众实践再次落入技术权力的规训。其中,创作权有部分下沉,可评价权的下沉仍然未决。只有创作权、传播权与评价权都发生重组,生成式人工智能所带来的新大众艺术浪潮,才可能推动更具结构性意义的文化转向。

从本质上讲,生成式人工智能是一种基于既有数据的、高度复杂的风格化重组与演绎。其底层逻辑是“学习”与“优化”,而非“颠覆”与“革命”。就目前而言,生成式人工智能缺乏艺术家最根本的创作源泉——基于内身的个体情感体验。艺术创作,尤其是那些伟大的创作,无不深植于艺术家独特的生命感悟和深刻的精神境界。由此,面对生成式人工智能,应将其视为一种激发创意、拓展想象、丰富表达的共创工具,而非完全让其取代创作。

总而言之,人工智能时代,艺术的质态正面临前所未有的更新与重构。这场转型的深层动力,是科技革命与文化自觉的双轮驱动,启发我们展开多重思考。正确认识人工智能与美术创作的关系,厘清艺术的本体价值,有助于更好地实现人机共创,开启更多新的艺术可能。

(作者为广州美术学院院长、中国美术家协会实验艺术委员会主任)



谈艺录

直抵内心诗境

李行简

耄耋之年,我的腕底已渐渐无力,提笔作画已成奢望,然我对艺术的敬畏与痴迷,从未消减半分。蓦然回首,无论是抗战年代随家人远避黔北,还是后来在中央美术学院求学与执教,所有的际遇,都融入近期我在中央美术学院美术馆举办的“峰高无坦途”捐赠展的一幅幅作品里。

这批捐赠共计3600余幅作品,包括我毕生所积的667幅单页速写、42册速写本(2763幅)以及261件中国画。将这些作品悉数托付给母校,并非一时冲动,而是我数载沉思后的郑重抉择。事实上,这将是艺术人生的终章。我祈愿这批捐赠能成为中央美术学院教学的一块“化石”,为后来者梳理“李家山水”的传承脉络提供一份真实样本,这便是我此刻所理解的“人生如愿”。

如恩师李可染倡导的“山川乡国情”,山水画家的艺术生命应该与祖国的河山融为一体。艺术之路,于我便是一场关于“为祖国河山立传”的漫长苦学与修行。1958年,我考入中央美术学院国画系时,正是“李家山水”教学体系初创时期。作为李可染先生亲自授业的首批学生,我深知自己接过的不仅是笔墨,更是“苦学派”的精神衣钵。在那个中国面临“生死存亡”的年代,李可染、张仃等前辈以写生为突破口,开启了山水画的革新与现代转型。这不仅是中国画技法的改良,更是观察方式与审美体系的重塑。而我,有幸成为这一转型历程的亲历者。

“守正”二字,在我看来是对“为祖国河山立传”这一正大气象的持守。在李可染先生教导下,我未沉溺于文人墨戏的小情趣,而是试图将个体生命熔铸于再现祖国壮美河山的艺术实践之中。治学上,我恪守“学到手再变”的铁律,鄙弃一切蹭等与投机。我坚守素描乃绘画之基石的主张,其不仅能训练技艺,更能培养科学观察与思维方式,这与恩师感叹“如果可能,我还要再学十年素描”的本心一脉相承。笔墨上,我穷尽一生钻研恩师的积墨法,力求墨色苍润浑厚,线条沉静老辣。曾有同道坦言:“在墨色的运用上,能接近李可染先生高度的,唯有李行简。”这份“接近”,是对我忠诚于正脉的肯定,亦是我在艺坛纷扰中,能够笃守“山川乡国情”之理念,且不迎合、盲从时俗的底气。

数十载光阴,无论行走于何处,我都习惯背着一个装有铅笔和速写本的书包。速写,是对景写生时心与自然的对话。正是这海量的速写,助我在寻常景观中练就一双发现诗意的眼睛。20世纪70年代创作的《楠林立》,便是在无数次的观看与琢磨中诞生的,我从其中捕捉到了光影流转的秘密。

守正如根,深植于传统文脉的厚土;苦学如履,是画家用脚步丈量大好河山的日课。此次捐赠的3000余幅速写,正是我默默行走于千里江山的忠实印记。数十年来,我以“峰高无坦途”自省,并曾为此制印一方,边款刻有“敬刊染师语自励”。在追求短平快的当下,我能依旧笃信:艺术创作离不开日复一日的打磨,更离不开那份匠人般的虔诚与钻研。

我的创作之路,也曾面临“大树底下不长草”的质疑。早期,我深入钻研师门精髓,甚至被人认为与恩师艺术风格高度相似。但我深知,对传统与师门风格的传承并非简单复制,而是要以“最大的功力打进去,以最大的勇气打出来”。按照李可染先生“专攻一家、博采众长、融而化之”的教导,我在逐渐领会了积墨法三昧后,才开始“化古”的尝试。

从早期的外光写实到后期的内光写意,我的画笔逐渐穿透自然表象,直抵内心诗境。在《雨中小巷》《峨眉山洞遇雨图》《春到紫禁城》(见上图)等作品中,我尝试在恩师“黑、满、润、湿”的雄浑画面结构中,化入属于自己性情的“轻、雅、逸”,试图消解山水主体与背景的界限,让构图变得灵动,并探索在静谧的画面中描绘出山溪潺潺、霜叶飒飒、行旅蹄音与柳浪拂风的合奏,以期与观者之心声相应。

登艺术之颠,从通衢大道,唯有以真诚为杖,方能踏出一条通往“朴素深刻”的蹊径。新时代,面对科技浪潮带来的机遇与挑战,艺术家在真诚表达自我的同时,更应肩负起社会责任。我愿以此批捐赠,作为文化艺术的繁荣与当代中国画的教学发展,贡献一份绵薄之力。

(作者为中央美术学院教授)

让“艺术直通车”驶入百姓心田

田绍登

40余位艺术家。他们不仅用丹青描绘保靖山水,还走进苗寨绣坊、希望小学,助力传统工艺复苏、播撒艺术种子。随着优质文化资源下沉落地,场馆周边休闲业态与文创产业也逐步兴起。

分馆是美术馆功能与服务向基层延伸的手臂。当下,大众的文化需求呈现出多层次、多样化特点。美术馆落地基层,更要化身新型文化空间。在永州,湖南美术馆将一座废弃的旧粮仓精心改造成分馆。其在保留历史肌理、留住乡村记忆的同时,还成为集展览、创作、阅读、文创于一身的现代文化综合体。开馆以来,该馆聚焦湖湘文脉传承和艺术交流,探索出一条“保护历史风貌+激活当代功能”的路径。

流动美术馆是行走的美育课堂。从保靖秀沙村的“艺术田园”,到凤凰东子山村的“艺术东子山”,湖南美术馆打造的流动美术馆努力让群众看得懂、听得懂、能接受、能

参与的方式,让艺术走进寻常巷陌、走进千家万户。没有华丽的展厅,乡村晒场、村口空地、农家小院就是天然展台;没有专业的展架,农具、杉木、生活器具化作艺术载体,这些流动美术馆通过“微展览+微助教+微讲座+微创作”的方式,将乡土原本的审美智慧、民间工艺与传统纹样等融入美育实践,获得老百姓广泛认同。艺术点缀环境让村容焕然一新,村民“艺术管家”的设立,更以激励的方式让人产生满满的参与感与获得感。

文化驿站需要“艺术直通车”。在“文艺赋能乡村”的时代图景中,各地美术馆纷纷投身实践,让“艺术直通车”驶入百姓心田。从乡村到城市,从线下到线上,充满生命活力的公共文化服务新图景正徐徐铺展。

(作者为湖南美术馆馆长)

下图为湖南东子山村“艺术东子山”公共艺术作品集《游乐场》(局部),作者方芳。



读画

「玉堂富贵」里的野逸之眼

陈友望



阳光和暖,繁花盛开,盎然生机满溢大地。这份自然之美,在中国传统绘画中比比皆是。展开传为五代徐熙所作的《玉堂富贵图》(见右上图),石青铺底,玉兰、海棠绽放,牡丹攒簇于中,以“玉”“堂”谐音托举满纸华贵,以“丛艳叠石”铺就盛世愿景。然而,一个疑窦油然而生:画史定论的“徐熙野逸”,与眼前这幅端庄整饬、密不透风的画作之间,究竟隔着什么?

美术史将这类装饰性极强的花鸟画称为“铺殿花”。北宋郭若虚《图画见闻志》对“铺殿花”有明确定义:“江南徐熙辈,有于双缙幅素上画从艳叠石,傍出药苗,杂以禽鸟蜂蝉之妙,乃是供奉李主宫中挂设之具,谓之铺殿花……意在位置端庄,罗列整肃,多不取生意自然之态”。请注意那句易被略过的“傍出药苗,杂以禽鸟蜂蝉”。郭若虚是懂徐熙的,即便“徐熙”的“铺殿花”,本就是受李煜之命创作、为宫廷定制的装饰范式,这位一生布衣的江南处士,依然不肯将笔下的“生意”全然拱手让出。他会在主花之侧画一茎野草,在华美的缝隙里藏一只野蜂,在整肃的罗列里留一道透气的口子。而《玉堂富贵图》,湖石蹲底,繁花满布,锦鸡徜徉其中,禽鸟缀于枝间,构图满密。那条徐熙特意留下的“缝”,被后世的摹手填得严严实实。

学界多断此图宋代至元代的院体追摹之作,因为透过画面可以窥见一种典型的“留皮丢骨”的继承:满密的构图被保留,石青衬底被放大,玉堂富贵的吉祥谐音被编码为一套标准的宫廷装饰语法,而徐熙用“傍出药苗”写下的精神注脚,被当作冗余一笔勾销。

若问那份丢失的“野逸”究竟是什么面目,上海博物馆藏《雪竹图》则提供了例证。此图是否为徐熙真迹,谢稚柳与徐邦达曾各执一词,但它作为徐熙“落墨法”范本的意义,至今无人质疑。北宋沈括《梦溪笔谈》记徐熙画格:“以墨笔画之,殊草草,略施丹粉而已,神气迥出,别有生动之意。”“草草”绝非潦草,是不为程式所缚的自由,是直面物象时不被粉本规训的鲜活。墨色的浓淡干湿之间,藏着画家面对一竿竹、一片雪时最本真的感受。反观这幅《玉堂富贵图》,用笔是典型的院体双钩填彩,线条粗细均一,色彩平涂填填。这不是以写生之眼照见的生命,而是以原作为粉本复制的符号。

徐熙的“野逸”,从来不在于他画的是闲花野草还是宫廷玉堂,而在于他看万物的那双眼眸。历来论者,常将“黄家富贵,徐熙野逸”简化为题材之分,这实在是最大的误解。

黄筌父子身居宫廷,所见皆珍禽瑞鸟,画工致精严,是“应之于手”的宫廷美学范式;徐熙一生不仕,漫游田野园圃,画风以落墨为格,是“得之于心”的自然体悟。这才是“野逸”的实质:不是画什么,而是怎么画;不是技巧的生拙,而是观看的澄澈。哪怕是画一幅“铺殿花”,徐熙也会在严格的程式里开一扇窗,让山野的风透进来。后世的传摹者,以为“铺殿花”就是富丽的装饰画,可谓是继承了一副完整的躯壳,却无法复刻内在的魂魄。

在我看来,这幅《玉堂富贵图》的价值在于,它似一份跨越千年的反向证词,让我们认识到徐熙艺术中最难以言说的部分。我们今天看它,不仅要看见满纸的富丽华美,更要看见那份不在场的“野逸”,它因缺席而被铭记,因流失而被迫追问。
(作者为杭州日报艺术典藏报道部副主任)



扫描二维码,观看相关视频。



▲翟晓声油画《清云淡影》。



本版邮箱:msfk@peopledaily.cn
本版责编:徐红梅 吴艳丽

美育的种子,在乡野开花

毛华磊

5月风暖,山野向荣。福建屏南县前汾溪村,一簇簇艺术花束点亮了村居门头,也点亮了这座传统村落。这份田园诗意,源自中国美术学院殷新如与“乡野艺校”联合发起的“五一”编织艺术行动。

作为“乡野艺校”的创始人,我与前汾溪村的缘分始于一个偶然。2019年8月,我随导师来到这里,为完成毕业创作开展前期调研。一天,我在桥上写生时,忽然被一群孩子围住,他们怯生生地问我:“毛哥,你能教我们画画吗?”那一刻,我心头猛地一颤,突然意识到,比起埋头创作,发挥自身所长为乡村孩子提供美的滋养,才是更有分量、更有温度的事。

说干就干。我和同窗王润家于次年1月创办“乡野艺校”,为孩子们开设绘画和书法课程。起初,村民们并不愿意让孩子在这些“没分数”的事情上浪费时间。后来,乡亲们忙于农活,又将我们当作孩子的托管者。难言的委屈时常萦绕心头,我几次想要放弃。4月,我暂时离开前汾溪村,回学校完成毕业创作。随后,择业的难题摆在我面前。留在大都市,还是回到小山村?艰难抉择之际,我突然想起那个难忘的暴雨天,本以为是孩子们不会来上课,可片刻后,他们踏着泥泞跑进教室,浑身湿透却笑容灿烂:“毛哥,我们来上课了,没有迟到吧?”那一张张纯真的笑脸深深打动着我,让我下定决心,扎根乡村。

6年耕耘,“乡野艺校”逐渐蜕变。我们立足乡土大地,孵化出一个可落地的实践项目。“乡村美育课堂”累计开展美育课程448节,孩子们实现了从不敢提笔到自信描绘家乡风貌的转变;“节日快乐”系列活动,吸引约4万人次现场参与,线上浏览量破亿,让前汾溪村成为特色“节日村”;“今晚吃什么?”调研中,我们走进村民家中,同吃共话,完成地方文化备案18户;“美丽家园生长计划”打造5处乡村景观点,让古朴村落焕发新生机……这场热气腾腾的乡村美育实

践,吸引了中国美术学院、中国传媒大学、福建农林大学等30余所高校的200余名大学生志愿者参与,一批青年才俊陆续加入团队并成为主力。更令人欣慰的是,项目带动了一些在外务工青年返乡就业。

独行快,众行远。6年来,我们持续联动多个学科领域专家学者共同赋能乡村。邀请文创设计师深度挖掘乡土文化内涵,赋能在地文创产品。对接专业团队,在乡村空间运营、文化IP打造等方面不断升级。一路走来,我愈发明晰,艺术不是高高在上的晦涩表达,而是用心把日常之事做到极致。多年实践也让我懂得,乡村美育从来不是单向的付出,而是双向奔赴、彼此成就。起初,我以为自己是乡村的赋能者,后来才明白,恰恰是村民的淳朴、孩童的真诚,慢慢抚平我的浮躁,让我沉淀内心、守住本心。曾经腼腆的孩童,如今能自信讲述家乡风物;闲置的古厝,焕新为充满生机的公共空间;在外务工的父母也会特意返乡,见证孩子在艺术中的悄然成长。一幕幕温暖的改变,都让漫长的坚守有了无可替代的意义。

我们播撒的美育种子,已在乡野大地开出绚丽的花,我也在这片乡野间,找到了青春的答案。

下图为前汾溪村村民阿土创作、驻地艺术家李娇娇修复后的草牛。

