

20

中国当代美术
二十讲

何卫平 著

Aspects
of Contemporary

Art
China



东南大学出版社

中国当代美术二十讲

何卫平 著

东南大学出版社

· 南京 ·

内 容 提 要

中国美术以当代的“名义”进入大众的视野,仅仅是近三十年的事情,它伴随着中国改革开放的步伐,从单一到多元,从模仿到探索,其中充满了艰辛与坎坷,也逐渐得到社会的接受与认可。回顾这一段历史,如同回顾一代人成长的全过程。

《中国当代美术二十讲》通过较为系统的线索梳理,以专题形式介绍并回顾了这一段发人深思的历史及相关事件、人物、作品。书中选收中国当代美术 200 余幅典型作品及部分相关文献图片,采用“图说”叙事方式,从作品、艺术家、社会文化等因素出发,分析了改革开放后全球化过程中当代美术的中国形态,并积极探讨了这一形态的背景及意义。对于新材料的引用、相关学科的参照、前沿信息的采集也都是本书所努力展示的方面。借此推进读者对不同文化艺术形态的比较与多元价值趋向的理解。

适合读者对象: 中、高等艺术与设计院校师生,艺术爱好者与相关从业者。

图书在版编目(CIP)数据

中国当代美术二十讲/何卫平著. —南京:东南大学出版社,2008.8

ISBN 978-7-5641-1359-9

I. 中… II. 何… III. 美术—流派—中国—现代 IV. J120.97

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2008)第 130626 号

中国当代美术二十讲

出版发行:东南大学出版社出版发行

社 址:南京四牌楼 2 号 邮编 210096

出 版 人:江 汉

责任编辑:史建农

网 址: <http://press.seu.edu.cn>

电子邮件: press@seu.edu.cn

经 销:全国各地新华书店

印 刷:扬州鑫华印刷有限公司印刷

开 本:787 mm × 1 092 mm 1/16

印 张:10

字 数:210 千字

版 次:2008 年 8 月第 1 版

印 次:2008 年 8 月第 1 次印刷

书 号:ISBN 978-7-5641-1359-9/J·29

印 数:1~4 000 册

定 价:49.00 元

序 言

西风东渐,鼓荡扬帆。

回过头看,从1976年以后,中国美术也在拨乱反正的过程中逐渐复苏,以思想解放为标志的文艺复苏,使大批青年艺术家开始摆脱意识形态的压力,走向独立自由的艺术创作空间。虽然受到了某些误解甚至打击,但是中国的美术家们结合社会文化的变革,寻找艺术自律,探索艺术形式,张扬个人意志的历史。他们东寻西找,不畏艰险,前赴后继,勇于探索,使中国艺术迅速地回归于国际文化多元开放的秩序中,谱写着一部中国当代的美术史。

对于这段当代史,引发了许多学者的研究兴趣,并出现了多部研究专著。但是对青年学生作为普及介绍的著述还不多见。何卫平同志历经数年的努力,收集了大量的当代艺术史料,在授课之余,整理编撰了《中国当代美术二十讲》,使人眼前一亮,阅读回味之余,对于理解中国当代美术之路,有着积极的启发与思考。

中国当代美术从“星星画派”肇始,伴随着《泼水节——生命的颂歌》、《父亲》等当代艺术作品的出现,几乎是在诸多争论中一步步地走出重围,形成了中国当代美术的景观。而中国美术家们在反思和讨论中探讨着美术的基本规律,如在伤痕美术、人体艺术、形式美、油画民族化、现代派艺术、中国画“穷途末路”等大量的问题争论中,获得了实质性的飞跃和进步。

1985年开始的青年美术运动,自发地在接受西方现代主义过程中,以反传统的宗旨,引发了一种思潮式的全国青年美术活动,简称“85美术思潮”,青年美术家在1986年相继发动了一系列美术文化性质的行为艺术。他们走向街头、公园、校园、田野,以涂抹、焚毁的形式宣告文化的叛逆与新生。从1988年开始,中国美术出现了分流多变的现象,除了传统形态而不乏新意的“新文人画”、“新水墨画”、“新学院派”以外,现代性形态的各种前卫艺术也出现了此起彼伏的发展和浪潮,并以“89现代艺术大展”为阶段性的总结,而构成了有中国特色的现代主义作品。随后的新生代、装置艺术、政治波普与玩世主义、行为艺术、女性艺术、摄影与图像、卡通艺术,并伴随着艺术展览、艺术社区、群落现象及理论争鸣,呈现出繁华浮躁的世相。但是对于中国社会的进步来讲,却是一种千载难逢的变化机遇。

从人类历史来看,大凡封闭的社会到达一定的时期就会受到自身的固化与腐蚀,文化艺术也是如此。新生的东西必须有一个催生阵痛的过程。任何一种民族文化的新生都需要积极的冲撞,因为文化的交流中所产生的新的艺术形式和观念,单单依靠自身的能力,并不能完全克服其保守性和封闭性。一般情况是旧的艺术形式不再适应人们的需要时,新的艺术会通过一次又一次的实践来完成,这中间有精卫填海的壮烈,也有飞蛾扑火的牺牲,但是不

会放弃,前赴后继,可歌可泣,直到人们接受为止。“85思潮”的作用和后果,已经使大部分中青年艺术家从“文革”桎梏中、从长期形成的麻木及惰性中解脱出来,从而形成了新生的艺术创造力。

中国当代美术发展的过程,也是伴随着思想解放的过程。从20世纪80年代开始,几乎每隔一段时间,便会有一位西方思想家被广泛地传播一次。其实每一种思想都是从自我的角度对人类文化发展的疑虑进行诠释与重构,甚至每一种思想都存在着天然的缺憾。但是不管结论如何,每一位巨人的思想都为中华民族文化的复兴与发展提供了鲜活的精神资源。

西方现当代美术的发展,印证着许多艺术家们通过不断的努力和超越,实现着自身对人类的关怀。

19世纪中期,以科技主义为造型观念的西方古典艺术开始受到挑战,尤其是出现以焦点透视原理的摄影,从技术和形式方面都影响着艺术家的视觉。因此印象主义的出现,在进一步反对法国的古典主义和现实主义中,接受哲学实证主义的影响,摆脱绘画的文学性情结,走出画室,提倡户外写生,研究绘画的外光原理,最终成为西方绘画形态转变的前奏。以莫奈为代表的重视光线和色彩的风景画派,与以德加为代表的注意素描和造型的人物画派所融合的画家群体,被称为“印象派”绘画,形成了西方现代绘画的滥觞。

此后,以塞尚、凡·高、高更、劳特累克等人为代表的“后印象派”的出现,是传统古典主义绘画的终结,并进一步形成了新的艺术形态的发端。塞尚是一个高尚而独立的隐者,他用自己的毅力与智慧探讨着绘画艺术的终极,成为一个先知;而凡·高是一个善良而勇敢的行动者,他几乎以生命为代价,描绘了他所理解的生活景象,最终成为人类现代文明的殉道者,也是一位创造者;高更是一个执拗而无畏的狂狷者,他藐视世俗,背井离乡,最后几乎是不名一文,深掘着原始社会的活性。他们在生前几乎都不被社会理解,但是他们仍然用自身的毅力与生命进行一种自觉的搏斗,创造出超越时代的灿烂光华的艺术品,也为现代主义的艺术家奠定了思想基础。因此,马蒂斯的“野兽派”、毕加索的“主体派”、蒙克的“表现派”以及“未来派”、“原始派”、“达达派”、“抽象派”、“超现实派”、“巴黎画派”等西方现代主义流派也渐渐被社会所接纳,在20世纪80年代重新进入了中国当代文化的视野。

西方现代主义是对传统文化的反叛,这是由于20世纪社会动荡和文化演变造成的一种必然现象。它是自由的,也是失态的。它将传统文明撕碎,将典雅、风韵、和谐的秩序打碎,换上了丑陋、焦躁、狂热的形态,它是一种不能解释的自我心底压抑的放纵,但却是摧毁旧世界的一种激进的手法。因为这个世纪既然有第一、第二次世界大战及无数次国家之间的战争,有专制封建的残余,也就会有现代艺术的狂飙。20世纪是痛苦的时代,因此就会有许多呐喊的艺术家。

后现代主义于20世纪50年代出现,是欧美各国艺术家对现代主义的反省。原本是在建筑意义上,对现代主义流行的国际化标准样式的一种反驳。随后在许多艺术形态中出现了全面的演变,形成了后现代主义的浪潮。

当代主义释放了人的创造心理前的压抑状态,而使人人成为艺术家的可能成立,它以创意为前提,不允许模仿重复,是以个人智慧为前提,构成了生命的艺术张扬。虽然人们习惯了传统艺术的温和细腻,便见不得现代主义的疯狂放荡,见到净湛,见不得污陋。其实,人类的永恒生存,往往是痛苦与幸福并存,阴暗与光明共生,没有绝对的二元对立,只有统一体中相对的平衡。因而艺术手法既是描绘秩序的力量,也是破坏顽固现状的征兆。因为艺术家

是敏感的,也是焦虑的,是勇敢的,也是狂热的,燃烧的是自己的生命,释放出的是自己的灵魂,折射出时代的进步。

中国当代美术的发展,往往是将许多西方百余年的艺术经历叠加在一起,形成了貌似混乱而实为机智的策略。二十多年来,中国青年美术家在前赴后继中不断地寻找自己的位置,在社会的喧嚣中寻找个人的艺术道路。许多人从青年变成了中年,或者从中年变成了老年,并见证了中国社会形态由计划体制到市场体制的转变,然而在研究现代美学思想和艺术规律的过程中,形成了艺术语言的明确和独特,在不断地挑战着自我,超越着时代,形成了独立的艺术风格。

中国当代美术的发展、繁荣与多元格局,除了反省以往的得失,更等待着重新建构与完善。中国用了三十年(1978—2008)在模仿、学习西方的过程中,经过了冲撞、平衡、抉择的过程,拓展着中国当代文化的视野,也增强着美术家的生存能力。从这些方面看,中国当代美术对于中华民族这样一个古老民族的复兴有着自身的独特贡献。

何卫平同志在西安美术学院美术史论系毕业后,到江南一所大学任教,与我多有联系。他为人质朴宽厚,好学深思,敏感于当代美术思潮,并在理论教学中不断强化自己的表述方式,得到许多师生的好评。因此,《中国当代美术二十讲》的出版,对于希望了解中国当代美术现象的人具有明显的学术价值。这本书在对当代美术发展的分类上或许有所争议,在分析和判断方面也未必准确完善,甚至还有遗漏的艺术家与事件,但是作为通俗地介绍和归纳当代美术现象,仍不失为一种有益的尝试,以期引起社会更多人士的热切关注。

社会文化的进步改变了许多人的观念,生活节奏的加快也使艺术的功能随之改变。历史是由每个今天的创造而汇集起来的,历史的尘埃也因今天的晨风而清涤,太阳依旧灿烂。

我乐意向大家推荐此书,借此献给中国当代改革开放三十周年。

赵 农

2008年立秋于西安风物长宜之轩

(赵农:西安美术学院美术史论系主任,教授,博士生导师)

目 录

第一讲	凡是！凡是！——“后文革”美术及其特征	1
一	“文革”的弥留	1
二	漫画运动	3
三	“你办事，我放心”	5
第二讲	告诉你吧！世界，我不相信——“星星”画派始末	8
一	“星星”美展	9
二	从街头走向殿堂	12
第三讲	为什么我常含泪水——“伤痕”美术	15
一	《枫》的波澜	15
二	“伤痕”风云录	17
三	四川美院现象	21
第四讲	人文式关怀——乡土主义绘画	23
一	乡土主义绘画	24
二	超越乡土	27
第五讲	诚实的存在——写实主义及官方美术	30
一	写实的历程	30
二	新古典主义风格	32
三	官方美术现象	34
第六讲	向理想进军——“八五”美术运动	37
一	运动的发起	37
二	青年艺术家团体	40
三	尾声与回顾	42
第七讲	出新意于法度之中——中国画的当代发展与延续	44
一	中国画的近代之路	44
二	中国画语言的当代探索	47

第八讲 笔墨当随时代——新文人画艺术	51
一 文人绘画	51
二 新文人画来龙去脉	52
三 新文人画风	54
第九讲 向国际致敬——从中国画大讨论到实验水墨	59
一 中国画大讨论	59
二 实验的可能	60
三 实验水墨	63
第十讲 生活高于艺术——新生代艺术	66
第十一讲 专业操作,切勿模仿——观念艺术的装置方式	73
一 观念艺术的定义与定位	73
二 装置艺术	75
第十二讲 中国式制造——政治波普与玩世主义	79
一 波普与流行文化	79
二 政治波普	80
三 玩世主义	83
第十三讲 从“美人摇扇”到“苦肉计”——行为艺术及其方式	86
一 行为的发生	86
二 行为的方式	87
第十四讲 拒绝理论,以免打扰下一代——期刊及理论	92
一 报刊风云	92
二 理论的缺憾——作为学术链的近三十年美术理论评述	95
第十五讲 辐射的平台——艺术展览的当代发展	99
一 双(三)年展	99
二 专题展览	101
三 “现代艺术大展”与“广州双年展”	102
第十六讲 将自己逐出天堂——艺术社区及群落现象	108
一 到画家村去	109
二 集体逃逸	111
第十七讲 艺术无性别——女性艺术	115
一 女人与画史	115

二 女性艺术与女性方式·····	116
三 艺术无性别·····	119
第十八讲 中式广告与暴发户情结——艳俗艺术 ·····	122
一 艳妆生活·····	122
二 艳俗艺术·····	124
第十九讲 观念艺术的科技呈现——摄影与图像艺术 ·····	127
一 艺术与科技·····	127
二 观念摄影·····	129
三 图像与观念·····	131
第二十讲 哈利·波特现象——从卡通一代到艺术娱乐 ·····	135
一 卡通一代·····	135
二 艺术娱乐化倾向——《遥控·多媒体与互动艺术展》观感 ·····	138
附录 中国当代美术大事记(1997—2008) ·····	141
后记 ·····	149

第一讲 凡是！凡是！——“后文革”美术及其特征

一个新时代的到来，总会伴随着具有特殊事件的发生为标志。如同夏日的到来伴随着知了的鸣叫、荷花的绽开和气候的变暖；暴风雨来袭，也总会有乌云遮日、风起雨落的征兆。然而，不论是季节的转换还是天气的变幻都受特殊地域和时序的制约，这既是一种偶然，亦是一种必然。

政治文化的变迁更是如此，随着伟大领袖毛泽东的离世和“四人帮”的垮台，标志着“文化大革命”（后文简称“文革”）彻底结束。

一 “文革”的弥留

一系列重大事件的发生将中国社会推向极不平凡的一年。这一年，亦即公元1976年，年逾八旬的老人，执掌中国社会命运达三十余年之久的毛泽东告别人世；而在该年的1月，深受人民敬爱的总理周恩来逝世；7月河北唐山发生特大地震；10月“四人帮”垮台，“文革”彻底宣告结束，一种根植于中国人民心目中坚定的偶像信念随之轰然倒塌。此后陆续的平反措施把“文革”时期地位和身份不同的人群遽然置换，两类人在信念与现实的十字路口不知将何去何从，歧路亡羊式的盲从笼罩着整个中国社会。

美术，作为文化的重要载体，理所当然地成为“文革”所要坚决革命的文化问题之一，“文革”期间的美术在五六十年代的基础上，忽视作为艺术本身的规律，而完全把艺术归结为政治的宣传手段，并由“文革”前宏观的歌颂新中国的主



单联孝：《做人要做这样的人》（宣传画），1973年
军装、枪械、红宝书、像章、袖章所组合的是一个特定时代的“标准像”，江青大力提倡的革命样板戏《红灯记》中李铁梅的形象更突出了一代人的精神和追求。



李晓斌：《历史的审判》（摄影），1977年

粉碎“四人帮”后的第一个元旦，在北京东长安街青年艺术剧院（现东方广场）挂出“四人帮”玩偶。“文革”后一度对“四人帮”的批判此起彼伏，尤其以玩偶、漫画等可塑性较强的手法表达了当时人们对政治的关心。



李晓彬：《禁忌》（摄影），1982年

禁忌初开，余波未了。在颐和园知春亭餐厅里谨慎而又充满犹豫的眼神配合着醒目的墙头禁令。作为传统节目的划拳、行令和作为时尚方式的音乐、舞蹈都予以禁止，娱乐成为当时十足的奢侈品。

题压缩为歌颂新中国的主要缔造者毛泽东，这一看似简单的转变将一个伟大时代推向了对个人的膜拜。由此，美术创作中构图的“高大全”和塑造的“红光亮”将主题草率地神圣化、片面化，这种套用实则更体现出艺术创造者的卑微心态。类似的创作思想和方式在“文革”后仍以其惯性式的过渡持续了很久，直到一群群血气方刚、勇于探索、大胆怀疑的年轻人的出场才改变了这种畸形的局面，完成了美术从“文革”到当代的转型——从英雄颂歌到平凡世界的回归^①。

灾难深重的“文革”不仅摧毁了作为艺术创造主体的艺术家的身心健康，更在意识形态上为此后相当一段时间的艺术界蒙上了一层难以清除的阴影。歌功颂德是这一时期艺术的主导思想，类似“批林彪批四人帮”可视为一种辅助主题之外似乎再难以找到其他的艺术题材和表达内容了。在这个特殊的历史时期，真正给艺术家带来希望的是恢复美术家协会工作、恢复美术院校的招生和教学，因为这意味着否定“文革”时期的批判资产阶级文艺路线。而“文革”时期被打倒的一批知名艺术家的复出也表明艺术可能会朝着符合艺术自身规律的方向发展^②。但是，由于对“文革”的余毒和威慑还没有彻底清理和隐匿，艺术还处于混乱无序状态，新思维对新形势的适应还需要时间，因此决定了艺术相对于政治的滞后特征。实际上，主流上的回归已是1979年以后的事情了。

自“文革”结束到“星星”画派引起的轩然大波和“伤痕美术”的出场，可以说是中国美术史上艰难回归和新旧交锋的三年。一方面，以歌功颂德为主题的美术创作依然大量存在，所不同的是将毛泽东换成了新的执政者华国锋，将批判的矛头由文化知识的卫道者转为“四人帮”和林彪以及国际主义。后者相对于长时间的颂扬主题具有一定的进步意义，然而因其多集中在漫画领域而成为一种缺憾。另一方面，对去世的周恩来的缅怀

和对邓小平的期待逐渐出现在美术创作中，美术界对于“文革”十年的怀疑趋于明显，一些青年人逐步开拓新的视角以紧随时代大潮。

二 漫画运动

自1976年10月中旬开始，各地纷纷出现了大批讽刺漫画，批判揭露“四人帮”的罪行和阴谋。由于漫画的快捷制作性，在宣传革命、抨击时弊、反映社会现实等方面起到鲜明作用。与以往不同的是，漫画运动在这个时期不再局限于个别人和政府的组织，而是演化成为一场自发的轰轰烈烈的全民行为。这种局面的形式，与知识分子对十年“文革”所遭受的压制有直接的关系，加上“四人帮”倒行逆施行径引起的积怨，都是促成这场漫天飞舞式漫画运动的重要原因。另外，“文革”出于政治宣传和“毛像”绘制需求，社会中大量的业余画家也为漫画运动的形式提供了可能。

早在1971年，“四人帮”成员姚文元就下达了“漫画缓行”的禁令，五年之后，这一枚“追魂夺命镖”还是对准了身败名裂的他及其同伙。已故美学与美术史家王朝闻先生曾敏感地指出“革命的讽刺画，对革命群众来说，是有趣的、可爱的武器；对反革命、假革命来说，是可怕的、可恶的照妖镜。”^③ 这批漫画没有对此后的美术发展起到作用，但因其发表于各种报纸、画刊之上，普及性强，将垮台后的“四人帮”进行了大胆的丑化讽刺，通过绘画语言形式对一个时代的强



《剥“四人帮”画皮》，上海人民出版社，1977年
类似的书籍不胜枚举，因其强烈的时代感和特殊的政治性，在时过境迁的今天成为书籍收藏的抢手货。



夏书玉：《骗子扮战友》

眼流鳄鱼泪，

花圈捧在手。

样子像默哀，

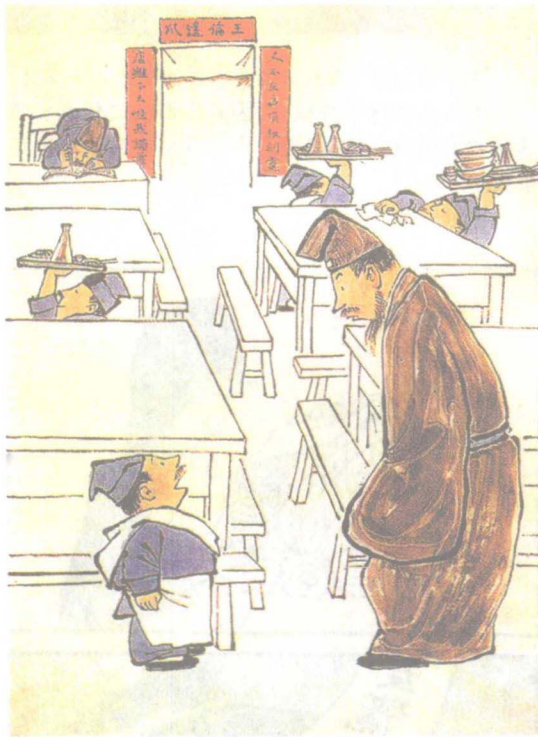
心里乐悠悠：

早盼着这一天，我好上台当吕后。

（陆萍诗）



朱延龄：《国库装进袋袋里》，1977年



方成：《武二郎开店》，1980年

我们掌柜的有个脾气，比他高的都不行！墙面对联写“人不在高有权则灵，店里不大唯我独尊”，这类漫画中“文革”模式趋于淡化。

终嘱咐”的讽刺，并发表在党报社论中。人物造型生动夸张，两人得意忘形的神态跃然纸上，隐约有着“样板戏”中“标准动作”的影子。北京东城文艺组创作的《四霸闹学》是对教育事业遭到破坏所提出的尖锐批评，这种批评暗含在美术教育中以1973年将中央美术学院更名为“中央五七艺术大学”，出现了“黑线回潮”、“大批黑画”等活动相关。

另外，80年代活跃在中国动画领域的阿达的《惯技》、《谣文源》，王益生的《丑八怪砸镜

烈否定，无形中为艺术创作的思维开风气之先，间接促进了艺术的当代转型，这是不容忽视的一点。

作为漫画运动所指所向，关于“四人帮”的讨论，当时的国家最高领导人、毛泽东的接班人华国锋对“四人帮”做了盖棺定论：

“四人帮”阴谋篡夺党和国家的最高权力，妄想在中国倒转历史车轮，复辟资本主义，是有深刻的阶级根源和历史根源的。张春桥是国民党特务分子，江青是叛徒，姚文元是阶级异己分子，王洪文是新兴的资产阶级分子。“四人帮”是一伙钻进我们党内的新老反革命的黑帮。他们是地富反坏和新老资产阶级敌人在我们党内的典型代表，集中反映了国内外阶级敌人在我国复辟资本主义的愿望。“四人帮”推行反革命的修正主义路线的极右实质，他们的一切罪恶活动，都是由他们的反动阶级本性所决定的。^④

这种结论式的总结对全国范围内推动批判“四人帮”活动起到了推波助澜的作用，

“四人帮”中每个成员的政治生活和个人生活的一切行为都成为漫画创作下笔的根由。作为帮首的江青无疑首当其冲，并且抨击与讽刺力度最大，甚至吕后、武则天、慈禧太后等有做皇帝嫌疑的女人都被牵连进来。各式辛辣的刻画入木三分，“文革”中街头大字报的样式又换成了批判“四人帮”的标语和漫画，甚至有单位挂出玩偶，排练相关主题的文艺表演。趣味性与戏剧化并行的形式充分体现了中国人的机智和聪明。

江乐天的《刀对鞘》描绘张春桥和林彪勾肩搭背而立，一人持“按既定方针办”的刀，另一人掌“五七工程”的鞘，应是对他们所伪造的毛泽东“按既定方针办”的“临

子》等讽刺力度也很大。由于漫画创作的大规模出现,其中的质量与绘画水平参差不齐,这种看法在鲁虹的文章中表述得很明确:

1977年全国美术展览中的漫画作品显然更加遵从政府的政治标准,即重在强调“四人帮”反党反人民的极右行为,而没把批判“四人帮”与否定“文革”有机结合起来,加上许多漫画家受“文革”政治思维模式的影响,依然采用张冠李戴、捕风捉影、无限上纲、乱打棍子的文痞手法,所以当时在展览中展出的许多漫画作品的质量是不怎么样的。^⑤

随着时间的推移和新问题的出现,对“四人帮”的批判到了1978年底已趋于平淡,然而蜂拥的漫画创作惯性却没有因此止步。《美术》杂志1979年第1期刊登了大庆油田钻探指挥部工会美术组高景波的文章《应当提倡对人民中的缺点进行善意批评的漫画》,文中谈到:

目前的漫画题材,仍然局限在批判“四人帮”和国际斗争方面,而对人民中的缺点进行善意批评的漫画,至今所见甚少,这是为什么……最近,在文化部发出“发扬民主,解放思想,繁荣创作”的号召中,也明确提出了“应该允许对人民中的缺点进行善意的批评,同时也要对反面事物的深刻批判和尖锐讽刺。”^⑥

类似的观点也陆续浮现,尽管这种呼吁的结果在此后没有起到强烈的响应,但是在一定程度上代表了“文革”后新潮美术来临之前惯有的以歌颂和讽刺为主题的美术创作所呈现的某种变化。

三 “你办事,我放心”

有批判的地方就必然有歌颂,哀声与庆乐向来就是形影不离的搭档。按照“文革”模式的惯性延续,歌颂华国锋一度成为美术创作题材选择的焦点。

同类题材中以靳尚谊、彭彬和以谌北新、黄乃源等合作的最为出色。这基本上能代表“文革”后一个阶段写实绘画与创新的最高水平。画面选取毛泽东对华国锋嘱托瞬间,俨然是“言者谆谆,听者藐藐”。在主题上将政治承接关系做了真实的再现,更在新的历史际遇中为华国锋的威望做了宣扬。有趣的是两幅同名题材《你办事,我放心》的主要创作者靳尚谊与谌北新同是1957年中央美术学院“苏联专家马克西莫夫油画训练班”同学,这也说明



《你办事,我放心》,同名合作油画,1977年

两图主笔人靳尚谊与谌北新原系马克西莫夫油画训练班同学。苏联美术的影响仍显得十分突出,主题表达了毛泽东对其继承人华国锋的无限信任。

代表当时最高水平、对当时中国美术起主导方向的仍是苏联美术,所不同的是经过“文革”洗礼与宣传的需要,“苏式”油画的味道已经慢慢中国化了。



哈孜·艾买提:《紧跟英明领袖华主席,迈开大步学大寨》,1977年

在毛泽东发起“农业学大寨”十三年之后出现的宣传画里,我们可以清楚地感受到“两个凡是”对于艺术创作的巨大影响。

另外一类主体性创作的典范题材,如“华主席与我们心连心”、“红心永向华主席”、“紧跟英明领袖华主席”以及大量华主席视察全国某某地等。1977年初,在北京举办了名为“热烈庆祝华国锋同志任中共中央主席、中央军委主席,热烈庆祝粉碎‘四人帮’篡党夺权阴谋的伟大胜利全国美术作品展”,按照今天电脑统计应占53个字符位置的展览名称,在世界历史上独一无二。展览中歌颂华国锋的作品占了多数,其中也包括对其他老一辈革命领导的赞美。这种“忠君”式的膜拜主义仍是政治枷锁中封建意识的再现。这一时期除了“你办事,我放心”题材之外,歌功颂德式的典型作品以军队画家高虹、何孔德1976年合作的《华主席与我们心连心》最为典型,画面采用“文革”标准构图方式,选取华国锋在天安门城楼接受万民拥戴的历史瞬间,成为毛泽东主题绘画的惯性持续。

1978年召开的中国共产党十一届中央委员会第三次全体会议具有重大现实和历史意义,这不仅是对政治工作倾向的一次检阅,更是对社会主义建设的起点。在这个会议上华国锋提出的关于文艺宣传的策略调整成为改变美术创作的关键性议题。为此,华东地区在三十周年美展草图观摩座谈中以三中全会公报为主要谈论议题,借助这个会议综述来说明新形势下美术创作的逐步转型。

参加座谈会的同志对于华国锋同志关于“全国报刊宣传和文艺作品要多歌颂工农兵群众,多歌颂党和老一辈革命家,少宣传个人”的提议,表示了由衷的赞赏。同志们说,华国锋同志的这个提议说出了广大美术工作者早就想说,但不敢明说,多年压在心底的话。^⑦

随后,反映老一辈革命家的作品逐渐浮现出来,社会对老一辈革命家的赞扬和怀念反映在美术中较有影响的有:张祖英创作的《创业艰难百战多》表达了对陈毅的赞扬,李秀实的《疾风》对邓小平的复出给予了深切的期待,何孔德和高虹的《人民的好总理》表达了对周恩来的深情怀念,伊国良的《千秋功罪》对彭德怀的功过做了反思。这批作品整体面貌基本上摆脱了“文革”模式,但是习惯性地仍带有“文革”式的构图、色彩及创作心理,当然,这种过渡是必须经历的阶段。

另外,时任中共组织部部长的胡耀邦发表了《实践是检验真理的唯一标准》,引发了一场旷日持久的关于真理是非问题的讨论,提倡实事求是精神,反对空泛理论,为“文革”期间制造的一批冤假错案的平反提供了理论依据和保障,美术界出现了以描绘在反对“四人帮”斗争中牺牲的女英雄张志新的作品,代表作有张红年的《发人深思》、闻立鹏的《大地的



张宜：《泪飞江南雨，清明悼总理》，1976年油画速写
周恩来的政治威信在于对知识分子的关心和对文化、教育、经济的重视，他的离开所唤起的画家对真情实感的表达是促使“文革”模式淡化的重要因素之一。

女儿》、罗中立的《忠烈曲》、艾轩的《保卫》，以各种形式歌颂热血青年对真理的信仰和捍卫。由于主题的变化，这类作品的形式语言已经发生了较为明显的变化，“文革”标准模式渐趋蜕化。

“后文革”美术是在对“文革”美术的延续和脱离的矛盾中颠簸，属美术的过渡阶段，所以也决定了其处境的尴尬和地位的独特。

注释：

① ② 易英：《从英雄颂歌到平凡世界——中国当代美术思潮》，中国人民大学出版社2004年11月。

③ 王朝闻：《谈革命的讽刺画》，《江苏画刊》1977年第6期第4页。

④ 华国锋：《在中国共产党第十一次代表大会上的政治报告》，江苏人民出版社1977年8月。

⑤ 鲁虹：《处于“后文革”过渡期的美术——1977年的美术创作》，《西北美术》2001年第1期第55页。

⑥ 参见《美术》1979年第1期第41页。

⑦ 夏硕琦（综述）：《为伟大的转变创作美好的图画》，《美术》1979年第1期第1页。

第二讲 告诉你吧！世界，我不相信——“星星”画派始末

卑鄙是卑鄙者的通行证，
高尚是高尚者的墓志铭。
看吧，在那镀金的天空中，
飘满了死者弯曲的倒影。
冰川纪过去了，
为什么到处都是冰凌？
好望角发现了，
为什么死海里千帆相争？
我来到这个世界上，
只带着纸、绳索和身影，
为了在审判之前，
宣读那些被判决的声音：
告诉你吧，世界，
我——不——相——信！
纵使你脚下有一千名挑战者，
那就把我算作第一千零一名。
我不相信天是蓝的；
我不相信雷的声音；
我不相信梦是假的；
我不相信死无报应。
如果海洋注定要决堤，
让所有的苦水注入我心中；
如果陆地注定要上升，
就让人类重新选择生存的顶峰

.....

——北岛《回答》^①

我们从朦胧诗里读出的是失望、怀疑和不甘寂寞，如同从“文革”中史无前例的“大字报”里读出激扬的批判，抑或从佛经里读出善念一般容易。事实上，漫天飞雪式的“文革”大字报将中国人由古而今的批判意识提升到一个无以复加的地步，这种批判的意识和激情随着“文革”的结束而趋于没落。然而，新环境的逐渐宽松，这种潜在的萌动意识亦如其滋生初始那样迅速，转而由一种对世界狂热的信仰转换为怀疑、失落和伤痛。同朦胧诗歌一样，



王克平：《沉默》，1979年

有口难言是为防止口不择言，睁只眼闭只眼亦是一种熟视无睹，此情此景，沉默是金为金玉良言做了最好的注释。