

马路



中国现代艺术品评丛书

广西美术出版社

中国现代艺术品评丛书

主 编:水天中

副主编:戴士和

苏 旅

马 路

出版策划 甘武炎
总体设计 苏 旅
责任编辑 苏 旅
责任出版 吴纪恒
特约校对 蔡素琴
(桂)新登字 07 号

马 路

中国现代艺术品评丛书

主 编:水天中

副主编:戴士和

苏 旅

出版人:甘武炎

出 版:广西美术出版社

经 销:全国各地书店

制 版:高迪(深圳)电子分色有限公司

印 刷:深圳当纳利旭日印刷有限公司

开 本:1194×889 1/24 3 $\frac{1}{3}$ 印张

1996 年 10 月第 1 版第 1 次印刷

印 数:3000

书 号:ISBN7-80625-113-8/J·90 定价:38 元(精)
ISBN7-80625-114-6/J·91 定价:28 元(平)

定 价:(精)38 元 (平)28 元

前 言

20 世纪是中国绘画由古典形态向现代形态转变的历史时代，古今、中外各种艺术因素的承接、嬗变、冲突、融汇，构成波澜起伏的艺术奇观。西方绘画自进入中国之后，也是在近百年中得到很大发展。到 20 世纪后期，它已经成为拥有广泛欣赏者的绘画品种。

20 世纪 80 年代是中国人民抛弃了左的文化专制主义，绘画艺术迅疾繁荣的年代。80 年代的十年中，除了艺术风格的多样化之外，一大批新起的画家成为绘画创作的骨干力量，是这一时期画坛最引人注目的变化。这些画家是从 80 年代开始创作活动的，他们不受拘束地借鉴古今中外的绘画精华，在深入了解、深入思考中国现实物质生活和现实精神生活的基础上，力求创树具有个性色彩的艺术风貌。创作了一批蕴含着中国人的精神、气度、而不一定具备传统绘画形式的作品。在艺术观念和绘画语言的许多方面，都与他们的前辈迥然不同。国内外一些具有敏锐鉴别力的评论家、鉴藏家和绘画爱好者，对这些画家的作品已经给予极大的关注。但在另一方面，他们的艺术仍然没有得到广泛的了解，甚至还被误解和歪曲。“中国现代艺术品评丛书”从 80 年代活跃于画坛的画家中，选出代表性人物，分册编选他们的代表作，由画家本人提供创作自述，并请对某一画家有深入了解的评论家撰写专文，对画家的艺术作全面评介，冀此使中国现代绘画得到更多的知音。

中国现代艺术正朝着成熟期发展，本丛书所介绍的画家也都处于各自创作生活的上升期。我知道对他们的艺术创作，还会有种种不同的争论，但他们的创作活动，必将对中国绘画的未来产生越来越大的影响。



1992 年 6 月于美术研究所

中国现代艺术品评丛书

主编 水天中

杨飞云 孙为民 朝 戈 刘小东 尚 扬
丁 方 陈钧德 戴士和 许 江 曹 力
宫立龙 谢东明 马 路 石 冲 阎 平
丁一林 刘 溢 罗中立* 何多苓*
艾 轩* 程丛林* 贾涤非* 毛 焰*
申 玲* 段正渠* 王玉平* 贾鹄丽*
洪 凌*

注:有*者为即出

一套展示 20 世纪末中青年艺术家图式风格的丛书;她向所有有成就的艺术家敞开大门。

一套记录了一个翻天覆地巨大变迁时代的宝贵美术史料;众多探索者在这里留下不可磨灭的足迹。

是谁第一个把基弗、巴塞利茨们的新表现主义带进中国？在'85新潮的狂风洪流中，马路一度先知式的独自吟唱被淹没了，然而在洪水过后的河道上，我们发现马路的艺术依然如一杆不倒的航标站立着，并没有像诸多的先锋们那样随风而逝，这才使我们回忆起他的那幅中国新表现主义的开山之作《飞过大洋的蝴蝶》。

马路对 20 世纪末中国美术的贡献在于他用新表现主义的风格记录了中国一个焦躁而混乱的时代。在这个时代里，传统的思维大厦轰然倒地，而新的精神支柱甚至还未找到奠基点。当然，马路的艺术只是画家心境的无奈自白，但却因其感情的真挚和直觉的锐利而具备了阐释现实文化的意义。同时，马路在色彩和造型上的出色追求表明，他不仅曾经是新表现主义在中国的始作俑者，而且也是一个只倾听自己心灵歌唱的艺术家。在马路一系列时而疾风骤雨、时而喃喃自语的作品中，西方的圣乐在逐渐远去，而东方的智者之声日益高亢，这既值得鼓舞又使人忧虑，因为内容与形式的分离已经使马路显出某种彷徨和局促。但作为一名曾经开一代新风的画家，马路仍将赢得画坛的崇敬。

苏旅



马 路

心 镜

——马路艺术述评

● 易 英

一

人们总是喜欢回忆 80 年代中期那段令人眼花缭乱岁月，用“明天的太阳总是新的”来形容当时人们的心态似乎很恰当，仿佛每天都有新的画家挟带着新的思想冲击着人们的感觉和思路。艺术似乎在顷刻之间失去了方位，任由一代新人在画坛上驰骋。当时就有人预言，大江奔腾，泥沙俱下，时间将作出无情的裁决，任何思潮、流派或艺术家都必须面对这种裁决作出自己的申辩，或声明自身存在的理由，或悄无声息地被历史遗忘。如今‘85 新潮已成为历史，不论在今天或将来怎样对它的功过进行评价，对于很多人来说，它已成为他们自身的一段历史，成为他们走向中国现代艺术的一个起点。不论是对它作冷静的反思，还是执迷不悟地继续追求它的宗旨，它都造就了这一代青年艺术家。马路应该属于这一代人。他的小舟在大潮涌起的时候驶入江河，但并没有被大潮吞没，当汹涌的潮流汇入平缓的江面的时候，他反而以更加成熟的思想 and 技艺把握着自己和艺术的航船。

1985 年春，在朝阳区文化馆内一个不太为人所知的展厅里，马路、广曜和中央戏剧学院的青年教员、同样是毕业于中央美术学院的夏小万一道举行画展，当时正是‘85 新潮的初期，但这种带有个展和三人联展性质的画展还相当少见。马路刚刚从西德留学回来，可以说是利用这个机会初试锋芒。这个展览对夏小万来说是崭露头角，而马路留给观众的却是困惑。很显然，夏小万的作品完全置身于现实的生活和感受，充满孤独和苦闷的呐喊，很容易引起人们的共鸣。他的画从表面看带有表现主义的狂野，而在实质上却反映了当时一些青年画家所极力追求的理性精神。只要置身于那个时代的焦虑，就能理解他画中的那些象征和隐喻。而马路，他真正来自表现主义的故乡，却显得那么淡泊和超然。当一些年轻人匆匆忙忙地从外国画册中寻找灵感的时候，马路则是从另一个方向带来了典型的洋货。他在几个镜框里用剪贴的画报拼成简单的图形，在中国算是最早玩起了波普艺术，因为劳申柏在北京的展览还是下半年的事。但观众在对现成品艺术毫无概念的情

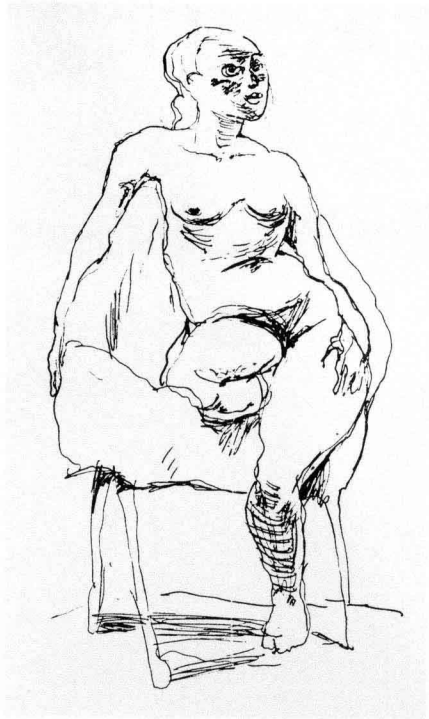
况下,不清楚马路是在通过剪下的画报照片里的内容来表达某种暗示,还是在拼贴偶然的装饰效果。他的油画给人们留下的印象较为深刻,但这种深刻也只是停留在样式的新颖,在近乎抽象的画面上显得那样轻快而透明,似乎他是采用了一种反叛的形式,但在主观上全然没有反叛的精神。同年11月,马路参加了名为“十一月”画会的展览,在这个展览上,人们关注的仍然是新的视觉效果和理性精神,他的作品还是不被理解。在这之前,马路在《世界美术》上发表了一篇介绍德国新表现主义的文章——《回到绘画的怀抱》,这篇文章一方面为人们了解新表现主义打开了一个窗口,同时也为他自己的艺术作了一个注脚。也就是在“十一月”画展上,人们才开始注意这个在画面上恣意纵横而又不露声色的年轻人。投身到新潮美术的一些青年批评家从马路的画中看到了新表现主义的影子,但试图从中发现某种可以按照我们习惯的逻辑来进行解释的时候却感到了无形的阻力,只有个别人从《对话》或《关于1985年家用电冰箱运输情况的报告》等作品中隐约感到一种即将来临的表现都市文化的倾向。

马路带着对艺术的真诚开始迈过了艺术圣殿的门槛,他似乎只是表现了他所接受的教育和他所理解的艺术,并不想刻意追求什么现代主义观念。但他实际上又把现代主义观念带到了当时风云初起的画坛,使他不可避免地属于现代艺术的一代。观众在理解他的作品时遇到了阻力,实际上也是他为自己的起步设置了一个艰难的起跑线。

二

马路生于一个艺术家的家庭,父母都毕业于中央美术学院,母亲是新闻电影制片厂的美工师,父亲则是著名油画家马常利先生,他属于60年代





由苏联的现实主义学派在中国所培养的那一批最优秀的学生之一。但他的命运也和那一代人的共同命运一样,他们的青春才华只是像一道流星的曳光掠过天际,便消失在“文革”的茫茫暗夜之中。很难说马路在多大的程度上接受了他父亲的影响,但选择艺术作为他终生的事业,无疑来自家庭的熏陶。鉴于在“文革”中所受的冲击,马路的父母并不想再让孩子重蹈艺术之路。对一个孩子来说,“文革”后期是一个极其无聊的岁月,既然家庭不想让他学画,也就没像一般艺术家的家庭那样给孩子进行早期艺术教育。他幻想当一名乒乓球运动员,也想过当一名无线电专家,就是没想过当画家。父亲作画时他有时去看看,甚至还为父亲创作的革命历史画当过模特儿。他还花工夫学过恩格斯的《反杜林论》,日后他对理论的兴趣可能和这种经历还有点关系。终于什么理想都没有实现,高中毕业后他到一家袜厂当了工人。

马路早期的这段人生经历,就像是跟着感觉走,不知不觉还是走到了画画的行当上。进工厂之后正赶上“四人帮”倒台,厂里要搞宣传,他便画了一套打倒“四人帮”的漫画在厂里展出,从而显露出从家庭所继承的那点艺术才能。于是厂里的一些宣传活动总少不了他的事,出板报,刷标语,忙忙碌碌,忙碌之中却萌发了学画的兴趣。父母刚开始还是不想让他学画,后来见他兴趣很大,政治气候也开始宽松起来,于是不再阻止他,反而为他找了几位老师,先后教过他的有画家文国璋和雕塑家钱绍武,其中文国璋对他帮助很大,使他有机会到区文化馆进行一些较为系统的学习。从他学画的早期开始,就表现出对色彩的兴趣,这种影响可能来自他父亲。马常利先生性格沉稳,为人宽厚,虽然自己始终坚持写实的手法,但对年轻人的探索却很宽容。当马路刚从德国回来搞的那些

创作不被人理解时,马先生就表示过,孩子自己对这些东西有兴趣,应该让他们试试。宽容是一种知识的境界,尤其有利于年轻人的才能在自由的环境下得到全面的发展。马路并不是一个具有反叛精神的人,反倒是有一种随遇而安的性格,在他学画之初,父母完全有机会按照自己所受的教育来要求马路走上另一条道路。事实上马路在当时也没有明确的追求,但由于从一开始他就可以按照自己感兴趣的想法来画,似乎也决定了他今后对个人兴趣的尊重胜过对规则的依存。

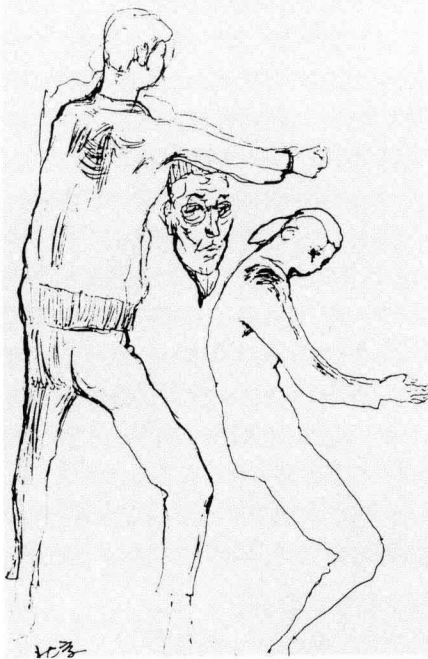
1978年中央美术学院恢复招生,马路有幸考取了油画系,开始了正规化的学院派训练的时期。中央美院的教学很严格,也很系统,油画系的教学几乎都是围绕着人进行的,但不是精神的生命的人,而是体积的空间的人,教学的目的就是使学生能按照严格的规范来再现一个真实的人。在再现物的过程中,人也变成了物。马路感到了一种束缚,他希望有一个让感情自由流溢,让感觉自由发挥的绘画空间。在油画系学习了两年之后,随着画室制度的建立,马路报了第四画室,也就是现在壁画系的前身。那时壁画在中国还是一个新门类,形式的限制相对较小,教学方法也较为灵活。其中线描课和鼓励学生进行主观组合的静物课给他留下很深的印象。当时在壁画系任教的袁运生提出把绘画过程保留于画面之中的想法对他很有启发。因为他从小就在母亲的督促下学习过书法,虽然对此没有很深的研究,但却使他对作画过程中的心灵感应有一种悟性,只有在作画过程中把自己的感觉和情绪直接流露在形式的显现之中,才能将作品视为心灵的产物。

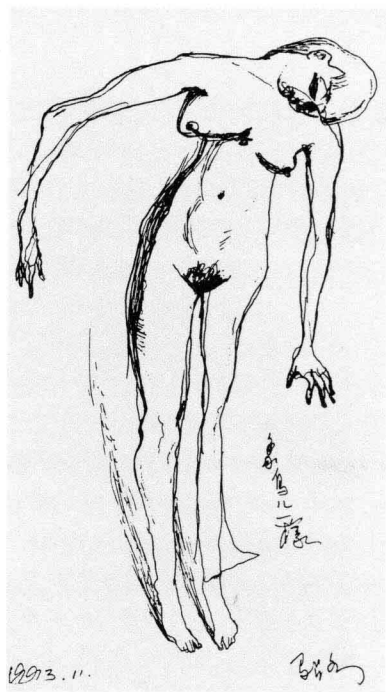
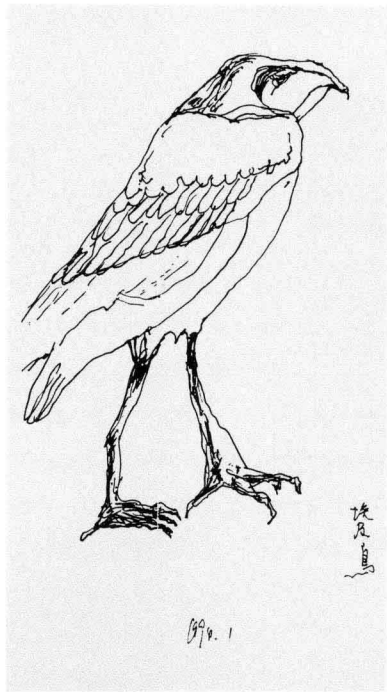
70年代末和80年代初,是一个在当时被称为思想解放运动的时期,随着国门缓慢的打开,在封闭了30年的美术界面前展现的是一个五光十



4/1/94

结动 1993.12



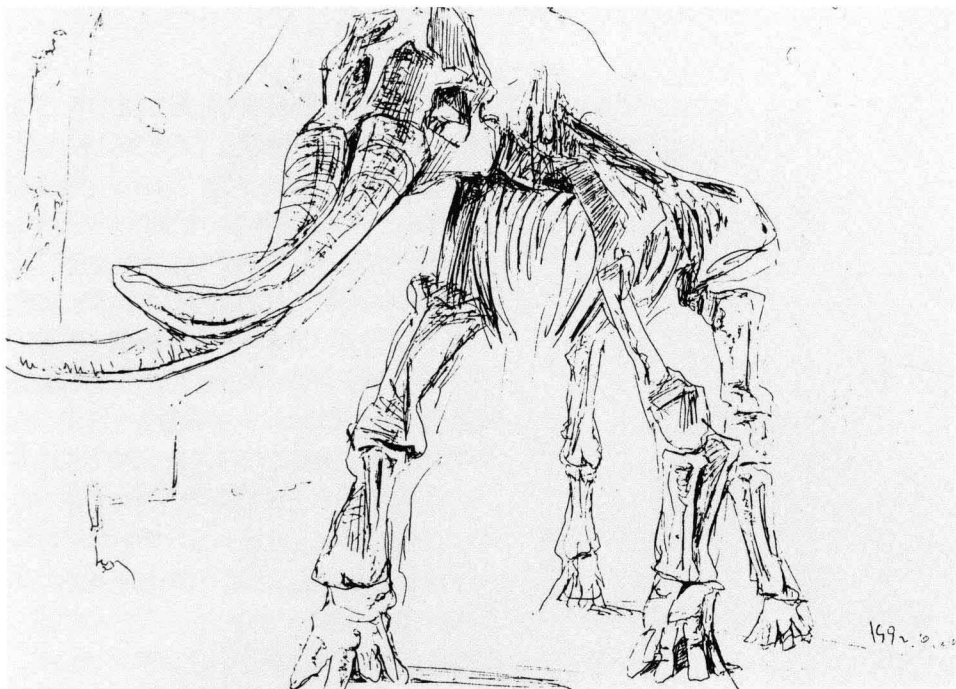


色的西方现代艺术的世界。实际上从印象派以后的西方艺术史对我们来说都是陌生的,但真正从感情和理智上能够接受现代主义艺术的人还寥寥无几,因为当时对于画油画的人来说,不论是教员还是学生,都还在忙于补上欧洲古典主义的一课。尽管马路也认识到造型的基本功是他将来从事艺术的基本保证之一,但他更感兴趣的是后印象派的东西,这在当时即是带有现代派的色彩了。在校期间,他很少临摹古典油画,倒是花了不少时间临摹凡·高和高更的作品,对塞尚和马蒂斯的东西也很感兴趣,走得最远的算是对勃拉克的欣赏了(但他后来的作品中很少反映出立体主义的痕迹)。这种偏爱很快在他的创作习作中反映了出来,创作草图中总是带有表现主义的味道,虽然他并没有真正注意过德国表现主义的东西,这说明从一开始他就把创作看成内在感情的表达,而不是对某种事物的记述,表现主义风格是从他的内

心生成的。

在追溯马路的早期经历时可以看出有两种因素对他后来的风格产生了影响。首先是他自己的性格,善于把握自己的感觉,在作出某种选择的时候,不是出自观念和理性的判断,而是任其自然。这使得他后来即便在最没有个性特征的新表现主义风格时期,都不失一种天然和纯真。其次是他尊重自己在形式上的选择,这一方面归因于他对线条色彩的独特敏感性,另一方面也由于中央美院相对开放的教学方式,以及在他的早期教育中没有接受过那种强制性的灌输。这或许是一种幸运,因为在当时不是每个人都有这种机会,大多数美术青年总是处在一种相当盲目的状况,不是受到学院派制度的钳制,就是在门户开放之后失去了自己的方位,迟迟找不到自己的位置。

1982年初,由于偶然的机,马路获得赴西德留学的奖学金,来到汉堡造型艺术学院自由艺



术系深造。他的导师的中文名字叫碑马,是该系的教授。自由艺术即指各种独立的纯艺术,如绘画、雕塑、摄影、电脑绘画等等,区别于建筑、教育、染织等应用系科。碑马的政治观点相当激进,在六七十年代是西德资本主义现实主义的代表人物,所谓资本主义现实主义是波普艺术在德国的一个分支,主要是用照相制版丝网印刷的方法,以市民文化的种种形象来嘲讽社会现实。碑马本人并不作画,因此有人取笑他是作为不会画画的导师培养出了画画的学生,这些学生之一就是马路。碑马对马路产生了足够的影响,在观念上他倡导从更广阔的文化角度去理解艺术,在教学上他注重发现学生内心的想法,而且努力从学生在绘画过程中所出现的新东西中寻找学生的想法,也正是他使马路第一次知道了享誉西方 70 年代的博伊于斯。澳大利亚美术批评家罗伯特·休斯在谈到美国艺术的衰退时,曾指出其原因之一是美术

教育的贫乏,教员不必会作画,只要有观念就行,其结果必然导致学生操作能力的日益退化。碑马大概就是这样一位教员。不同之处是马路并不是在德国白手起家,他是带着自己的基础来德国开阔眼界的,但他在德国确实很少作画。不知是否由于碑马的影响,在留学期间他忙于四处旅游,到了荷兰、法国、意大利、希腊、奥地利以及东欧几个国家,实地考察给他的启示是艺术的表现是无限的,以前我们对欧洲艺术的了解是由画册所提供的固定的线索,似乎偌大一个欧洲只有一个古典主义的画室。面对着这个五彩斑斓的世界,马路感到失去的是自我,本来他有一双纯真的眼睛,但现在却被人为的规范束缚起来,他需要从点滴的感觉开始,重新找回失去的自我。

碑马对马路的影响究竟反映在哪些方面?从他回国后的第一次画展(在朝阳文化馆的三人联展)可以看出来,照片的剪贴明显带有波普艺术的



痕迹,这大概表现出他对碑马先生的敬意,但从内心深处说,他是一个注重手工操作的画家,不是一个以艺术为媒介来表达观念的思想家。另一些带有表现主义倾向的画则反映出碑马思想的另一个侧面,用开放的胸怀重新审视艺术并能够容纳人类文化的全部遗产。80年代初正是德国新表现主义兴起的时候,巴塞利茨和基弗等人正如日中天,马路很敏感地看到了他们的价值,但他还没有足够的时间来把他对他们的喜爱转换成自己的语言,回国后首次展览的这种风格可以视为他想完成在德国还没有来得及完成的实验。

三

从1985年开始,才可以说马路正式步入了他的艺术历程。我们大致可以从三个层次亦即三个阶段来谈马路艺术风格的形成和演变的过程。也通过这三个层次来透视马路艺术的观念。

首先是回国的初期,作品中模仿的成分较多,但这种模仿不是没有意义的。在当时,马路的作品在普遍不被理解的情况下,却能引起广泛的注意,其原因似乎不在于他的作品本身有多大的感召力,而在于他身体力行地将国人完全不熟悉的风格放到中国特定的文化环境中来进行实验。画家是通过他的眼睛来观察他的环境,因此在画家的作品中看到的不仅是画家的个性,也有促使他采用某种风格,选择某种题材所反映出的环境的制约。现代艺术对环境的理解不再限于物质的环境,还包括精神的环境,'85期间对中国的青年艺术家影响最大的两种风格是超现实主义和德国表现主义,人们急切地想反映人在特定环境中的困惑和焦虑,夏小万和孟禄丁的作品就正好是从超现实主义和表现主义的语言反映了这一趋势。这两种风格与人们习惯的现实主义手法相去不远,有可辨认的形象和可交流的感情,这也反映出人

们在欣赏习惯上的心理定势。在画面上脱离了可以引起观众联想的具体的形象,观念在心理上便产生排斥接受这件作品的意向,尤其当时的观众还停留在由文学电影所引导的欣赏模式中。马路在这一阶段的作品真正具有一种超前的意识,这种意识由两种取向体现出来。其一是纯粹语言的实验,如《飞越大洋的蝴蝶》(1985)、《李逵》(1984)和《内哄》等。当人们忙于用隐晦的语言来表达某种社会意识和生活观念,一些理论家在极力鼓吹理性绘画的时候,马路似乎超然于这种时髦之外。这类作品可以理解为他是借用一个题目来实验个性、感觉和画面效果的一致性。如果一定要从《飞越大洋的蝴蝶》上寻找某种隐喻,才是真正的误读。从风格上看,马路无疑是搬用了新表现主义的手法,他并不认为这种搬用有任何不自然之处,只要表达了一种心态,反映了一种情绪,就实现了绘画的目的。新表现主义的具象是指向以美国文化为特征的抽象表现主义和非绘画的波普艺术,马路的搬用则是在国内还普遍不理解的情况下开辟一个新的造型领域。其二是都市文化的意识。在1985年前后都市题材开始出现在绘画中,但大都带有强烈的理性精神,只是把都市文化作为主题的媒介。马路的《对话》(1985)、《发型屋》(1986)和《关于1985年家用冰箱运输情况的报告》(1985)也同样是把它们作为语言实验的媒介,但他的这类画实际上已经隐含着这样一层意思:把都市文化作为自己置身其间的最世俗的日常行为来理解。这种观念预示着一重要的突破:现代生活构成了现代视觉经验的主要资源,而现代视觉经验又是现代艺术的根本要求之一。都市文化的基本特征是大众文化和商业文化,不管你愿意不愿意,你实际上时时刻刻在被这种文化影响和改造着。抓住了这条线索,也就找到了一个有

待开发的现代视觉艺术的语言资源。从风格源流上来看,马路用新表现主义的手法来画都市题材还是从他的教师那儿接受的波普艺术的影响,不同之处在于波普艺术是用现成品的样式再现商业化的都市生活。问题在于,人们对艺术品的欣赏并不是从自己的生活出发,而是从他所接受的惯例化的欣赏习惯出发。马路把他的目光转向人们经历的日常生活,观众却无法释读他所提供的形式。1986年2月马路在《美术》杂志上发表了一篇题为《“文化战争”中的艺术和大小自我》的文章,实际上是为自己的艺术进行了辩护。“文化战争”的概念就是中西文化在巨大的时空差的条件下的激烈碰撞,而这场战争的关键就是对民族文化的大自我和个别艺术家的小自我的把握。显然马路在主观上是把自己置于两种文化的碰撞之中,因为碰撞是在交流和移植中实现的,而他的创作则是这个过程中的一环,但移植不是盲目的,是一种个性与人格的实现。马路这种思想反映了当时不少青年艺术家对待西方艺术的态度,不过马路刚从国外回来,不管人们理解不理解,至少对他直接受过西方艺术的训练表示了尊重。从更高一点的角度来看,对马路来说,这场文化战争无异于一场征服自我与征服观众的战争。

无论是征服自我还是征服观众,在一个更大的文化环境的影响下,自我和观众都必须接受它的支配。作为思潮的'85美术运动教育了观众也教育了艺术家本身。我们将从1987年到“现代艺术展”的这段时间作为马路艺术发展的第二阶段,其突出特征就是对自己的方位进行了调整,加强了形象的可识别性和形式的可解释性。这种转变并不说明他对自己的艺术与观众之间的关系作了何种程度的妥协,而是他对作为造型语言的表现主义有了新的认识,还有一个客观的原因就是中



