

画廊

GALLERY



44

- 第二届中国油画年展作品选
- 当代艺术的颓败 ● 印度行
- 首届中国艺术博览会回顾
- 广州水彩画研究会作品选
- 丁绍光作品 ● 胡永凯作品



廣州美嘉彩印有限公司



廣州美嘉彩印有限公司

地址：廣州（黃埔）經濟技術開發區葦石路美嘉大樓
電話總機：2218999轉業務發展部12、13分機，市場部17分機
廣州第一營業部、中國部：7763888轉1710、1712、1714、1716
廣州第二營業部：7778814、7778702

香港美嘉印刷企業有限公司

地址：香港干諾道西179-180號長嘉工業大廈八字樓及九字樓B座
電話：(00852) 5401131、103號、傳真：(00852) 5598718、5597137

廣州美嘉彩印有限公司

係由：

香港美嘉印刷企業有限公司、

中糖石油化工發展有限公司、

深圳百士特彩印有限公司

組成的中外合資企業。

總投資逾2000萬港元。

廠房、倉庫用地超過5000平方米。

引進西德、日本、瑞典植字排版、

製版設備。

羅蘭酒精四色機。

雙色印刷機4台。

複膠機、大小型燙金機。

啤盒機、切紙機。

摺頁機、騎馬釘機、膠裝機。

自動月曆軟張機、自動數紙機。

自動月曆夾紙機、自動月曆鍍邊啤機。

穿W—O機等多種新型設備。

擁有職員工300多人。

是一間規模完整。

設備先進。

經驗豐富。

產品繁多。

印刷業務廣泛、品質精良的出版印刷企業。

產品遠銷

美、加、英、法、澳、意等歐美國家。

同時

亦為中國各界提供各種高質量的

精美日曆、月曆、膠片月曆。

彩色書冊、書刊。

各種名酒、香煙、高級化妝品盒。

西餅盒、藥盒、珠寶金飾盒。

紙袋、手抽袋。

各類宣傳海報、產品招紙。

賀帖、名片、記事簿。

各大酒店、船務公司的單據。

信紙、信封等

設計印刷服務。

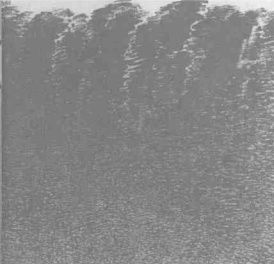
熱誠歡迎您的垂詢和指導！



▲ 花鸟(国画) 李昌彪



▲ 青山翠石(国画) 刘国武
▼ 山水(国画) 刘国武



目 录

44 · 1994

主 编	副主编	责任编辑	整体设计	特约撰述	组 约	洛 杉 矶	维 也 纳	巴 黎	香 港	日 本
林 周 光	何 均 衡	何 均 衡	何 均 衡	王 受 之	钟 耕 略	麦 兆 添	陈 建 中	司徒立	李 佛 洋	刘 天 任

- 专 稿 2 当代艺术的颓败 王受之 The decadence of contemporary art Wang Shouzhi
6 本刊四次被日本报纸称为“中国权威美术杂志”
- 艺术市场研究 5 成敗參半 經驗可鑑 Half success, half failure
首届中国艺术博览会回顾 何均衡 on the 1st China Art Fair He Junheng
- 精 品 廊 15 书画艺术市场流通对策南北交流会议纪要 Summary of the North & South Forum on art market
7 第二届中國油畫年展作品選 Selected works of the 2nd China Oil Painting Show
12 东北当代油画展作品 Contemporary Oil Paintings of the Northeast China
18 印度行——林增、林抗生、汤集祥、苏华、许钦松印作品选 Indian tour by Lin Yong, Lin Kang-sheng, Tang Jixiang Su Hua and Xu Qingsong
24 广州水彩画研究会作品 Selected works by Guangzhou Watercolor Research Association
- 画 坛 星 河 10 刘德刚、李燕伯画作品 Oil Paintings by Liu Deren & Li Yan
32 周国华作品 Works by Zhou Shao-hua
37 刘盛夫油画作品 Works by Liu Shengfu
41 梁光强油画作品 Works by Liang Guangqiang
40 香港画坛新势力 梁光强 Works by HongKong painter Xie Juxian
47 香港画坛新势力 梁光强 Works by HongKong painter Xie Juxian
- 艺 评 33 阮陈 评《“为美” A pursuit of local flavour》 Yi Ying
34 山雨欲来 评周国华 周国华 Shao Shao-hua, a rennovator of the landscape painting Shao Dachen
43 画家宋庆光 评 李 佛 洋 On painter Zhu Qingsong Mai Zhaojian
36 丁明光的艺术世界 可帆 On Ding Shaoqiang's art Ke Fan
42 皮墨画 谢华坚 On freshhand brushwork in traditional Chinese painting Xie Juxian
- 美 术 新 闻 17 14位画家赴墨西哥艺术公司等 14 painters file a suit against Xihu Art Company
海外华人画家 23 旅美华人画家胡永凯作品 Works by Hu Yongkai, a Chinese painter residing in America
23 旅美华人画家潘全群的抽象画 Abstract paintings by Pan Qiquan, a Chinese painter residing in America
26 旅日华人画家吴健水彩作品 Works by Wu Jian, a Chinese painter residing in Japan
28 著名旅美华人画家丁绍光作品 Works by Ding Shaoqiang, a famous Chinese painter residing in America
40 旅美华人画家蔡天培作品 Works by Cai Tianpei, a Chinese painter residing in America
- 外 国 美 术 42 新加坡画家宋庆光作品 Works by painter Zhu Qingsong of Singapore
44 维也纳幻想派 林添 On Fantastic school of Vienna
45 挪威女画家玛西安娜·布蒙特利 张薇 Bratteli, a female painter of Norway Zhang Ji
- 历史回顾 35 创业·发展·成就·影响 姜竹 A great pioneering work Jiang Zuo
36 外国专家、读者谈《画廊》 Foreign painters' opinions of Hualang
48 工作、活动、交流——《画廊》创刊 14 年剪影 An outline of the 14th year of Hualang Backcover, Woodcut by Dai Daquan

封底 当代大权的版面

当代艺术的颓败

王受之

(一)

作为一个中国人,西方艺术,特别是现代艺术对于我们是最遥远又接近的。我们生活在一个基本没有可能见到西方艺术原作的国度,我们对西方艺术的了解、爱好、崇敬乃至崇拜都是通过模糊模糊的印刷品进行的,发展的。到了我在美术学院教书,对于毕加索、布拉克、蒙克、罗森斯特等人作品简直可以说达到如数家珍的熟悉地步的时候,但却从来没有见到过一张他们的原作。由于西方现代艺术“与”现代”这个词密切相关,它的确也是在西方现代化的过程中产生、或者是衍生出来的一个意识形态现象,因此我们在面临落后的农业经济向先进的工业、信息经济转型的社会急剧变化的情形下,对于西方现代艺术总是有更上一层的崇尚,因为我们以为正是因为西方现代意识形态,造就了西方的现代物质文明,退一步来说,西方现代物质文明的必然产物是现代艺术和现代艺术。

多年以来,我一直是怀着几乎是崇敬的心理来审视美国的现代艺术。第二次世界大战摧毁了世界现代艺术中心的巴黎。从那时起,巴黎不复为世界艺术的中心了。大批艺术家迁居到美国,而美国的艺术家,特别是纽约的艺术家异军突起,以抽象表现主义宣告美国艺术的来临。他们在短短的几十年当中确有声有色,建立了美国的、纽约的当代国际领导地位。他们在不知道有多少次从书上看到纽约的激动,神往著有一天能够亲眼看看那些如同神灵一样的大师们——杰克逊·波洛克、罗伯特·玛特维尔、德库宁、安迪·沃霍尔、劳森柏、贾斯伯·约翰斯等人的作品面貌。同时,我们对观念艺术之后的西方艺术却是在是模模糊糊的,什么是后现代主义,进而说说的多,实际所知却很少,因此,1987年我打点行装准备出国的時候,倒是有点要到“西天取经”的壮举心态和激动。

我还记得1987年第一次从费城到纽约时的那种激动的心情。我从布鲁克林坐地下铁第一次去参观现代艺术博物馆(MUSEUM OF MODERN ART, MOMA)。当我看到那所由菲力普·约翰逊(PHILIP JOHNSON)设计的斯灰白色建筑时,心跳得厉害。一旦走进画廊,看见那些从书上看了不知多少次的现代主义经典之作时,更是有点头眩。毕加索、马蒂斯等人的经典作品是太熟悉了,因此还是美国现代主义的大师的作品使我更为感动。蒙斯提拉、罗森斯特等人的作品,只有原作才可能有那种感染力。费城市政厅前那座巨大的木衣架雕塑,曼哈顿下城亚历山大·卡特尔的铁铸雕塑,都是令我目瞪口呆的大作。“目瞪口呆”很能描述我当时的心理,因为除了“目瞪口呆”以外,我似乎没有其他的感受。当时我想,大约是因为我初来乍到,对于美国现代艺术的本质——美国的大众文化一无所知的原因,大约花些时间,我会懂一些的。在纽约的第一个礼拜,我马不停蹄地看了大都会艺术博物馆、古根汉现代艺术博物馆、惠特尼美国艺术博物馆、现代艺术博物馆和一些小规模的博物馆,可以说对美国的艺术和美国的艺术收藏是有点五体投地。到底是什么让我有如此的崇敬呢?当时几乎没有想过,七、八十年后的今天再回顾,才发现真正让我激动的是经典现代主义部分,而美国的现代艺术,从抽象表现主义以后,就没有真正能够让我口味的东西。这种认识并没有让我轻松,反而使我感到紧张和不安了。我在美国艺术教育的最高等学府之一的洛杉矶艺术中心设计学院(ARTCENTER COLLEGE OF DESIGN)做现代艺术史,而自己居然对于波普运动以来的艺术有这样保守、乃至庸俗的立场。一旦被同事们知

道,岂不乱套?

纽约是美国艺术的当仁不让的中心,同时,还是第二次世界大战以后的世界艺术的中心,从五十年代到八十年代,纽约是翻云覆雨的地方,是藏龙卧虎的去处,三十万艺术家的居所,一千个画廊的基地,世界美术造神的工厂,艺术评论的大本营,多少画家在这里平步青云,多少画家被送入残酷的艺术评论屠场。有谁敢对纽约说个“不”?外国人到此不是来参与的,而是来朝圣的,这大约是不少艺术家、评论家从他们的故国来到纽约的第一感受。作为一个中国人,对于美国现代艺术,特别是纽约的艺术有如此的初步反映我想是很正常的,因为亚洲地区基本上没有经历过西方十九世纪末、二十世纪初的现代主义运动,因此总是感到自己的国家,乃至整个的远东地区是在世界现代艺术运动的洪流之外,因此到美国,特别是到纽约,有一种朝圣的感受。

从1947年到1970年前后,纽约是世界艺术的微缩中心,先后产生的三代艺术家组成了所谓的“纽约派”(NEW YORK SCHOOL)。在第二次世界大战之后终于明确的表现出美国艺术不再受法国和欧洲艺术影响的独立的面貌,继而影响到全世界。第一代是二战以后产生的以抽象表现主义画家为中心的一批人,如杰克逊·波洛克(JACKSON POLLOCK),德库宁(DE Kooning),罗斯科(R. ROTHKO),纽曼(NEWMAN),戴维·史特罗(DAVID SMITH),戈尔基(GORKY),古斯东(PHILIP GUSTON),克拉斯奈(KRASNER),罗伯特·玛特维尔(ROBERT MOTHERWELL)等等。他们之后,也就是第二代,是几个比他们年轻稍晚一点的画家,如诺兰(NOLAND),奥克利兹(OLITSKY),弗兰肯豪斯(FRANKENHAUSEN),路易士(LOUIS)等等。六十年代末开始出现一批具有相当反判性的新人,以“波普”(POP ART)为中心,他们当中第一次出现了少数女性艺术家,这批人把纽约派的声望推到更高的地步。可以说他们是纽约派的第三代。其中重要的艺术家有卡斯卡斯、琼斯(JOHNS),劳森柏(RAUSCHENBERG),奥登堡(OLDENBURG),里文登士顿(LICHTENSTEIN),罗森斯特(ROSENQUIST),安迪·沃霍尔(WARHOL),凯利(KELLY),斯泰拉(STELLA),杜德(Judd),史密斯(SMITHSON),摩里斯(MORRIS),迪·苏维罗(DISUVERO),塞拉(SERRA)等等。到七十年代末,又有画家苏珊·劳森柏(SUSAN ROTHENBERG),布鲁斯·马登(BRICE MARDEN),雕塑家祖安·夏皮罗(JOEL SHAPIRO)加入行列。上面面貌焕然一新的一代代非暴力群,古斯东重新出现(他一改原来的抽象表现主义画风,开始画人物画),阵容相当可观。美国艺术在战后的这短短的几十年当中,后来居上,稳稳当当地立足于世界艺术之林。

虽然纽约有先声夺人的显赫,美国艺术在战后能够有如此咄咄逼人的声势,但是,有一点是大家公认的,即无论是纽约还是美国的现代艺术都不可能与巴黎的现代主义相提并论,纽约不能与二战以前的巴黎同日而语。毕竟美国没有出现过任何一个艺术家可以同毕加索、马蒂斯等人相比,美国甚至没有出现过——一个能够在观念上、在思想上、在体系完整性上能够与德国的“蓝骑士”、“桥社”这两个表现主义集体相比的组织或运动。美国战后艺术的艺术重要性倒不在于它在多大程度上

具有人的观念的表现和传达，而是体现在艺术被作为一种手段来表现美国文化特征。美国战后艺术中的那种地道地道的美国精神，那种特点，美国情却是任何一个别的国家所无法替代的。抽象表现主义的美国大胆无畏的表现，那种力量，那种不安与精神的亢进，都是地道的美国东西。美国的现代艺术完全摆脱了欧洲的传统影响，走出自己的道路，的确是令人瞩目的巨大发展。如果说价值，我想这是最大的价值。

从外国看美国的现代艺术，很难避免敬畏感。因为除了欧洲以外，没有什么地方是能够在艺术上抗衡的。美国在战后最短的时间内出现了这么多具有国际影响的大师，对于那些从来没有经历过现代艺术的国家来说，无疑是具有一种威慑的力量。亚洲从来没有过现代艺术运动，日本在明治维新以后曾经有过一段不长但模仿的痕迹，出现过日本的印象主义，日本立体主义，中国大陆也曾经在三十年代出现过模仿表现主义的短暂的时刻运动，但是并没有成为真正艺术运动，并且模仿痕迹太深，本身就可能成为独立的现代主义运动。大陆在“文化大革命”结束后，出现了几次重大的艺术浪潮，八十年代初期的形式主义浪潮主要是模仿西方现代主义，而八十年代下半期的浪潮（称为“新潮艺术”）则是在很大程度上受到美国当代艺术观念的影响而发展起来的。但是，模仿的产生原因是不了解形式产生的原因。因此常常难于把握，加上大陆的“新潮美术”活动本身具有的强烈的对于传统、传统的意识形态和文化上的批评倾向，与政治闹得厉害，因此很快就日见式微。模仿的总是处在圈外，而圈内的美国，特别是纽约我行我素，按自己的规律出牌，走自己的路，起码认为它是没有规律的，有路的，并且我们都希望了解到它是它的规律，那一条是它要前行的规律。美国在当代艺术运动发展得如火如荼，居于圈外的我们看上去只是目迷五色，很难提出自己的看法。我们对它的看法是夹杂了崇尚（有的莫名其妙的崇拜）和好奇，加上不甘落后的想把民族艺术带入世界艺术。在艺术创造是追上时代（追上纽约和美国的主流艺术），因此更加兴趣盎然，但是却没有办法了解，因为我们在圈外，处在圈外和处在圈内的对于美国的艺术的看法是大相径庭的。

我在美国的高等美术学院教了七八年书，耳闻目睹，见多了，虽然不敢说是“圈中人”，但是也在圈边呆了很长时间的，但不看书不看报，一展览看了不少，连那些以前听了名字都会肃然起敬的大师们也见了几个。在这个过程当中，首先是神秘感消失了，出现了了解，然后又出现了熟悉，最后对于现代艺术的某些现象出现了怀疑，应该说是一大进步。

对于美国的现代艺术（也是对所有的艺术运动），除了单纯的看它的形式探索与突破之外，还应该注意影响它的一些制约性因素，比如政治因素，经济因素等等。艺术本身是很情绪化的东西，但是它的研究却应该是比较理性化的。单纯从艺术本身的形式发展研究艺术的发展是西方比较普遍的一种方法，但是这种方法易于与人文环境、历史发展脱节，因此虽然比较简便，但是却时常遇到困难于找不到规律性的因素。而不少西方的艺术家因此干脆否定规律性的合理性，否定艺术的必然性，而强调艺术的个人性和偶然性。这样是很难看出历史发展的完整的面貌的。我以为美国现代主义艺术的发展有三个方面影响因素应该是注意到的：其一，美国现代主义艺术产生的原因之一是美国艺术世界的全球扩展的必然结果；其二，美国现代主义艺术发展的重要原因之一是美国艺术市场的发展结果；其三，美国现代主义艺术的发展是与世界的文化气候一脉相承的。如果不注意这三方面的原因，可能就会永远会停留在对它的单纯的欣赏崇拜之上了。而这三点可以说就是美国这几年以来在高等美术学院停步的最大收获之一。

美国的现代主义艺术的成功事实上是帝国主义的产物。战后的美国成为世界上最强大的国家，美国的国力使它的艺术和文化自然成为世界仿效的样板。帝国

主义的政治、经济、军事势力促进了它的文化的影响力。因此美国战后的现代主义并非一定是那么重要的，但是由于美国生活方式已经风靡世界，美国的“严肃艺术”自然也就被当作模仿的对象，美国的大众文化成为世界各国追求的方式。在这一过程中，别国的现代艺术就被有意识或无意识的忽略了。《时代》(TIME)杂志的艺术评论主笔罗伯特·修斯(ROBERT HUGHES)在他的论文集《如果说没有批判就没有一切》(NOTHING IF NOT CRITICAL)中提到：“帝国主义创造了地方主义；帝国主义树立标准，划清界线……今日不同的是在国际市场中运作的帝国主义取代了原来划地为牢的区域性帝国主义。从巴塞罗那到堪培拉，从明尼阿波利斯到威尼斯，晚期现代主义的作品是被以几乎一模一样的标准与品味购买收藏的。”(C1)

如果能从这个角度看美国的现代主义，倒可以看出一些表面以下的内蕴来。一个国家艺术的发展与这个国家的实力关系密切。古典时代的罗马帝国就是因为强大，因此其艺术，建筑风格影响到整个地中海地区；文艺复兴时期的意大利商人的经济实力，巴洛克时期法国皇室巨大的财力，都是推动他们各自的艺术风格的主导动力。现代主义在战前的法国，战后的美国被推动，与这两个国家的实力是密切相连的。二战以后，欧洲遭到极大的摧毁，艺术也受到几乎是摧毁性的打击，第一代的现代主义大师们不少还迁移到美国来了（如荷兰风格派的蒙德里安，德国包豪斯的一大批人等）。但是自从八人登上欧洲以后美国多得多的现代主义大师，从艺术的基本面来看，欧洲的实力也应该说仍然比美国强大得多，现代主义的奠基人毕加索、马蒂斯仍然健在，并且都还在法国居住；德国表现主义的主要大师都远在德国，因此从人力来看，欧洲在战后并不弱于美国，在很大的程度上，欧洲比美国更加强大。但是战后的欧洲的现代主义却再也没有出现过像立体主义、野兽主义、表现主义、达达主义这样的惊天动地的运动，西班牙的超现实主义虽然有达利、米罗这样的大师，但是在对于国际艺术的影响来说，却十分有限，充其量不过是一个地区性的运动，整个的欧洲在战后虽然现代艺术人才济济，但是却再没有能够推出一个新的艺术运动来。相比之下，美国在战后的现代艺术却是先声夺人，声势浩大，而涌现的都是战前名不见经传的年轻人，除了他们的创造力之外，国家的开明政策也是一个成功的重要因素。由于美国的国力鼎盛，美国的经济力量自战前就成为世界的中心。战后被称为“马歇尔计划”的欧洲复兴计划，利用百亿美元来援助欧洲重建经济，创造了一个强大的西欧，已经使世人对于美国的力量刮目相看。美国国力连续不断的膨胀，在很短的时间内使美国成为世界最富有的国家，更使世界各国都对美国人的生活方式和富裕水平羡慕不已，美国的经济强大，造成了以纽约为中心的新的高雅的艺术市场，造就了一代新的艺术大师，他们在战后美国现代艺术的发展，这种商人的造势力量是美国现代艺术成功的外另一个重要的因素。

美国在战后出现了一批超级画商，他们推波助澜，造成了不少新的艺术大师。这些画商中有不少已经是名声显赫的人物，其声名并不在画家之下，比如贝蒂·帕森斯(BETTY PARSONS, 1908-1982, 生于纽约，与现代主义雕塑大师ALEXANDER ARCHIPENKO 学雕塑，后在纽约开办帕森斯画廊，成为早期抽象表现主义的重要中心，推出的新人包括苏菲亚·凯利、纽曼等)、悉尼·詹尼森(SIDNEY JAMES, 1896 年生于纽约州的水牛城。重要的抽象表现主义的推动人，特别是荷尔宁 WILLEM DE Kooning, 马克·罗斯科 MARK ROTHKO, 邦拉兹·克萊恩 FRANK KLINE 等人)，提提·德·纳吉(THOR DE NAGY, 1910-1994, 匈牙利人，战后在美国从事艺术品买卖生意)，亚瑟山·衣拉拉斯(ALEXANDER IOLAS, 1908-在纽约从事艺术品生意的犹太人)，安德鲁·安美利其(ANDRE EMMERICH, 1924-，推动大色域艺术的主要人

物), 祖安·瓦斯本 (JOAN WASHBURN, 1929—), 罗兰斯·鲁宾 (LAWRENCE RUBIN, 1933—, 推动约翰·洛克 JOHN WALKER, 罗伯特·马特威尔 ROBERT MOTHERWELL, 弗兰克·斯特拉 FRANK STELLA), 里·卡斯特尔 (LEE CASTELL, 1907—, 美国现代的教学式人物, 主要推动波普艺术, 其推出的画家有安蒂·沃佩尔 ANDY WARHOL, 罗依·里兹伯格 ROY LICHTENSTEIN, 罗伯特·劳森柏 ROBERT RAUSCHENBERG, 贾斯柏·约翰 JASPER JOHNS 等人。他同时还促进了观众艺术的发展, 他推出的重要观念艺术家有约瑟夫·科苏斯 JOSEPH KOSUTH。他对于光效艺术 OP ART 也有重要的促进作用, 推出索尼尼 KEITH SONNIER 等人), 里查·拉比拉 (RICHARD BELLAMY, 1927—, 主要推动詹姆斯·罗森奎斯特 JAMES ROSENQUIST, 多纳·祖德 DONALD JUDD 等人)。依万·卡普 (IVAN KARP, 1936—, 推动波普艺术的主要人物之一), 文·文·布朗 (IRVING BLUM, 1930—), 约瑟夫·赫尔曼 JOSEPH HELMAN, 1937—, 推动波普艺术, 特别是克里斯·奥登伯格 CLAES OLDENBURG 里查·谢拉 RICHARD SERRA 等人的雕塑), 弗丽安·古德曼 (MARIAN GOODMAN, 1928—), 包拉·库柏 (PAULA COOPER, 1938—), 约翰·威柏 (JOHN WEBER, 1932—) 等等。造就一个全新的艺术大师, 造就一个新的艺术运动, 其实有一工作是由画廊完成的。战后的美国有如此的经济实力, 因此它的艺术运动也有超常的发展。

研究艺术史的重要项目之一就是艺术家的经济支持力量的研究。英语称作 PATRONAGE 的各个因素是形成艺术风格的很重要的基础之一。罗马时期的国家, 中世纪的教会, 文艺复兴时期的商人阶级, 巴洛克时期的皇室, 工业革命以后的资产阶级, 二世纪以来的国家, 都是重要的促进因素。美国战后的经济实力造就了强大的画廊集团, 美国的战后艺术的发展是与此分不开的。

西方战后的历史经历了五十年代的复兴, 六十年代的反叛, 七十年代的动乱, 八十年代的物质纵欲, 九十年代开始的衰退。这种大气候反映在西方艺术中心的美国艺术上就是五十年代各种艺术的兴盛, 六十年代的“反文化”艺术潮流 (波普艺术是典型的反文化艺术形式), 八十年代艺术的萎缩 (后现代主义的矫饰是典型的萎缩的符号), 九十年代的盛衰和颓败。应该说美国艺术已经是走过了五十年代的、六十年代的高峰, 也走进了七十年代的批判高潮, 开始走向全面的颓败。而造成这种颓败趋势的因素是美国国力的衰退, 以及世界文化的多元化趋向。这是世界文化的大结构变化, 是没办法逆转的大趋势。我们所崇拜的美国艺术是五十年代的辉煌造极之作, 也有少数七十年代的尾声, 八十年代以来, 这种一半艺术家创造的, 一半画廊为之的轰烈型艺术高潮已经是昨日黄花, 美国的艺术上只是一片断断续续。八十年代以来的美国艺术史其实是半部败史, 虽然有些理论家坚持说美国艺术还是在兴旺之中, 但是事实的颓败却是世人目睹的。

美国艺术衰退是由方因素促成的: 国力的衰退, 艺术品市场的狂热投机, 艺术本身的观念与技法耗竭, 美国艺术教育的混乱。我们现在常常把艺术衰退的原因归结于艺术本身这个单一的因素上, 却忽略了大环境的作用和影响。

美国现代艺术的衰退应该说与其国力的衰退是密切相关的。早在八十年代初期, 这种衰退就已经可以看出轮廓来了。随着美国国力的日益衰弱, 而市场却越来越混乱, 这种衰退就已经越来越快。上面所列的各方面因素都同时交叉出现, 加快了衰退的过程。八十年代以来, 世界的格局发生了很大的变化, 美国已经不复再是一个独霸三洲的强权了。虽然它还拥有世界上最强盛的军队, 但是它的经济实力却被世界各国的经济强盛大大地削弱了。强欧洲, 飞速发展的亚太国, 使美国不得不重新调整它的全球策略, 更多的是不战而退, 而不得不采取合作、分享的态度。美国的艺术因此也失去了一个强大的支撑力量, 欧洲的艺术, 亚太国的艺术因而再次

崛起。威尼斯双年展, 德国现代艺术大展这类艺术展逐渐取代了曾经不可一世的纽约惠特尼双年展的地位, 亚太国的新人, 如韩国、的白南准等人, 也逐步成为新的世界级大师, 而美国逐渐拿不出象样的新人来与之相比。这种情况在九十年代更加明显。

市场的混乱与艺术思想的混乱也是一个问题, 而这两个问题其实是交织在一起的。从观念来看, 应该说美国的技术家在五十年代还是清醒的, 观念明晰的, 技法也是为了自己的观念服务的。到了八十年代以后, 艺术家已经被市场的暴发户幻想冲昏了头脑, 人人都想急功近利, 人人都想在寻找成功的捷径, 投罗柏斯, 修斯的话说: “八十年代以来的文化培育过程变得浑沌, 并产生得粗糙, 暴饮暴食大快人心, 对于形象与梦想的强迫性消费与反胃性的排斥, 这种神经质的恶性循环成为我们文化的主要特征。从来没有过如此众多的艺术家, 从来没有过如此众多的艺术如此渴望吸引注意, 从来没有过如此众多的收藏家, 从来没有过如此多多的膨胀式的成功渴望, 但也从来没有过在评论标准上的要求会少得如此可怜的地步。”(2) 这种状况的产生与美国艺术市场的战后恶性发展是分不开的。

战后, 特别是八十年代以来美国和西方的艺术界到底产生了一些什么比较重要的变化呢? 除了美国的国力日益削弱, 美国的市场开始萎缩以外, 还有以下几个重要的变化。艺术品价格的膨胀, 其膨胀幅度大到令人不可置信的地步。几千万美元一张荒唐的作品已经是家喻户晓的近乎于刀俎的时事。这种急骤的艺术品通货膨胀主要是商业投资造成的。艺术品在这种投资活动中已经不复再是艺术品, 而是如同贵金属, 首饰之类的商品而已, 倒买倒卖的投资把最要的一些艺术品从大、从博物馆、从公众场合夺走, 艺术品再也不是可以供人欣赏的东西, 而是投资家的库房中的货物而已。日本山田火災保險公司大量高价收藏西方重要艺术品, 它的收藏从此几乎是放在不见天日的仓库中囤积腐坏, 等着高价抛出赚取更高利润的时机。美国有不少私人财团参与了这种艺术品的投资活动, 造成了艺术市场的急剧通货膨胀。

对于美国艺术的这种日益衰落的现象, 不少美国评论家是不以为然的。他们认为目前的这种纷乱的状态, 不过是没有标准、没有权威的后现代主义现象之一而已。但是, 越来越多的开始对美国艺术的神圣地位提出疑问, 这个颓败的过程也被开始研究了。

注: (1) Robert Hughes, Nothing If Not Critical, Selected Essays on Art and Artists, Penguin Books, P4. “地方主义”或称“行省主义”(PROVINCIALISM) 此词出自古罗马, 当时罗马帝国的帝国主义政治家把非意大利本土的帝国属土称为行省—PROVINCE, 非正宗罗马的艺术就称为“行省艺术”, 在此译作“地方主义”。罗伯·修斯的话: “帝国主义创造了地方主义”, 实质上是说美国的风格影响了世界的风格, 美国的输出性文化带动了世界战后的文化发展这一事实。

“晚期现代主义”(LATE-MODERNISM), 特指第二次世界大战以后的现代主义, 以别于二战以前的经典现代主义。

(2) 同上, 第 6 页, 原文为: “In the eighties the scale of cultural feeding became gross, and its aliment coarse; bulimia, that neurotic cycle of gorge and puke, the driven consumption and regurgitation of images and reputations, became our main cultural metaphor. Never had there been so many artists, so much art vying for attention, so many collectors, so many inflated claims and so little sense of measure.”

成败参半 经验可鉴

首届中国艺术博览会回顾

何均衡

首届中国艺术博览会在广州降下帷幕。这届博览会以其主办者的权威性、举办地点和时间的优越性吸引了国内大批画廊、艺术院校、团体、艺术公司和画家参加,它借鉴了外国艺术博览会的形式,以向参展单位或艺术家出售展位的方式进行展销,改变过去由上级拨款举办大型艺术展览的一厢式,把中国艺术第一次大规模地推向艺术市场。其优点是值得肯定的。

艺术博览会创始于60年代,其特点是兼有商业和文化两大功能。它能使画廊和观众一次性地观看到大批画家的各类作品,而且作品买卖的成交额一般要比画廊、拍卖行要大,既活跃了举办地的文化,又使画廊和艺术品收藏者可以选购喜爱的艺术品,还满足了群众欣赏艺术的要求,因而得到较大的发展。时至今日世界已有20多个定期举办的大型艺术博览会。过去主要集中在欧洲、美洲的大城市,而亚洲、非洲、拉丁美洲都没有,后来亚洲的日本先搞起来,但办得比较保守,随着近几年西方经济的衰退,亚洲经济的迅猛发展和购买力的增强促进了亚洲艺术市场的发展。1992年美国公司在香港举办了第一届亚洲艺术博览会,4天时间成交额达3000万美元,会后的成交额则更大,同年台湾也举行了第一届台湾艺术博览会,开始掀起了亚洲地区艺术博览会的高潮。过去人们谈艺术,均以欧洲艺术为主流文化,而世界其它艺术被视为边缘文化,今天很多专家学者已不再同意这种观点,一个世界多元文化艺术观念已经诞生和形成。艺术观念和经济发生的变化,促使艺术市场的东移,1993年香港、新加坡、日本均已举办大型艺术博览会,中国广州艺术博览会是在良好的国内外环境中产生的。

这届博览会是中国历史上第一次的艺术博览会,它开中国艺术博览会之先,具有历史性的意义,必然载入中国艺术市场发展史册中。尽管主办单位是文化部下属一个局,承办单位为中国文化艺术总

公司,但毕竟是第一次由政府部门主办的艺术博览会,而非民间所主办,可见中国政府文化领导机构对艺术市场的重视和商品意识的增强。举办的地点为中国的南大门——广州,它是中国开放改革最早、经济相当活跃的大都市,它毗邻港澳、面向东南亚,有着与香港同处于亚洲的中心位置的地理优势。举办的时间正值金秋的11月,是广州天气清凉干爽的好季节,同时选定与香港亚洲艺术博览会同步举办的时间,意图吸引世界各地艺术品收藏者和画商的到来,这都是博览会主办者在办会的宗旨、选点和时间诸问题上决策的正确。这次参展单位除中国的大批画家、画廊、院校外,还召集到美国、加拿大、法国、台湾、澳门等国家和地区的一些画廊和艺术公司参加,尽管数量不多,博览会的海外集聚力能力有限,但也算尽了力所能及的力量。掀开了中国艺术博览会国际性的艺术。

然而,艺术博览会实际是艺术品交易会,衡量其成败一个极其重要的标准是视其成交额和成交金额的多少。第一届中国艺术博览会在书面材料上明确显示由组织者负责向美国、加拿大、日本、韩国、欧洲、台湾、港澳……等国家和地区招商,招集世界各地的画廊、艺术品收藏者参加中国的艺术博览会,以购买艺术品,但实际上主办组织者的招商能力较弱,只依靠个别海外策划者,而没有更多的办法和更广的渠道,基本上没能召集到世界各地的主要画廊和艺术品收藏者,博览会期间到会观看和选购艺术品的各国画廊和收藏者寥寥无几,有购买力的国内企业家和“大款”们也不见踪影,完全没有达到举办博览会的交易目的。据说这次博览会的成交额为1000万元人民币,其实这个数字的准确性令人怀疑,真正成交作品的艺术家只有如:石虎、王明明、关玉良、朱乃正等极少数人,而且购买者多为原来的旧客户,而95%以上的参展画家、画廊、艺术院校、团体是没有销售出一幅作品的,难怪参展的艺术家和画

商们意见和“怨气”很大,甚至认为受骗上当。不少艺术家抱着满腔热情和希望参展,结果带回去的是失望和怨恨。很多艺术家和画廊为了本,他们参展花费了不少展摊租费、运输费、车船费、宣传费、食宿费、装裱费和其它开支,这对于一般中国艺术家和画廊来说经济压力是沉重的。参展的加拿大嘉华画廊主持人说:“参加这次博览会使我从希望变成失望,下次不会再来了。”画廊和画家的反映及呼声不是没有道理的,说明博览会没有办好的要害是缺乏海内外招商能力,主办组织者缺乏对博览会实质的考虑,也就是还缺乏对世界艺术市场实际情况的了解,有盲目乐观之感,还没有找到中国艺术在世界艺术市场的真正位置,可以说这种只有卖方而缺少买方市场的情况等于是有市无场,这对主办单位来说应作很好的反思。

博览会的宣传工作做得较差。如此庞大的,具有一定历史意义的博览会竟然没有一张海报在“广州街头张贴,与当时同在广州的‘中国金鸡百花电影节’、‘全国指挥大赛’、‘羊城音乐花会’等艺术活动的大张旗鼓的宣传相形见绌。广州的各种报刊杂志、通讯社、电视、电台等各种宣传媒介很少报道有关博览会的文章和信息,博览会也没有及时地很好地把握情况和信息传达给新闻界,甚至不少报刊和美术杂志的有关记者也没有收到博览会开幕式招待会的请柬。大会印发的博览会图录竟然不愿意提供给报刊的记者们,大会期间印发的同期学术小报也没有或没有及时送交给记者。大会的宣传停留在一个很小的圈子里,有600万人口广州市竟然很多人都不知道有一个艺术博览会正在广州举行。有则无能力的富裕的珠江三角洲的企业界和人士都不知道有博览会之事。总之,组织者缺乏与新闻界密切的合作和联系。来自美国芝加哥的波特艺术公司的刘昌昆和连城先生对当地报纸极少报道博览会情况表示惊讶,对组织者的宣传工作表示不满。不难看出大会组

织者忽视了宣传工作对市场经济的重要性,甚至表现出老大哥的“傲气”,殊不知这种“傲气”在当今商品经济特别活跃的广州已完全失去作用。

博览会在组织上的混乱也是令人担忧的,据说在筹备博览会期间,主办组织单位内部出现矛盾,距博览会开幕只有3个多月的时间还更换一些领导人,博览会的主要组织者对美术和博览会缺乏专业知识,办事效率不高,机构人员庞大,增加了不少不必要的开支。相比之下,外国办博览会的机构人员十分精练而讲求效率。大会组委会和艺委会不少成员是挂名的,连一些在广州工作的艺委会成员也称搞不清楚怎么把他的名字挂上了艺委会。学术研讨会也是准备不足,临时拼凑人员搞讲座。博览会组织者没有积极依靠举办地的美术团体和各方力量,只依靠个别朋友,致使博览会举办的成功大打折扣。

博览会艺术品的税收问题是个极待解决的问题。艺术品成交要纳营业税,教育附加税、城建税和教育专项资金等税款,缴交的税额为成交额的5.7

%。另外博览会主办者还要再征收3%的管理费,使整个税收额高达8.7%,税收的问题事前也没有告诉参展者,这样必然促使博览会私下成交艺术品的现象。由于我国有关部门制定的对于海外进口艺术品税收不够合理,造成了要对海外进口艺术品征收35%—50%关税的高税率,负责海外艺术品进出口事务的有关单位还要再加收10%的手续费,使收费共计高达60%以上,为国际艺术市场所罕见,致使海外展商在博览会期间几乎没有成交,海外展商叫苦不迭,严重影响到他们今后的中国艺术博览会的信心。国家有关部门制定的艺术品税收和有关主管部门收费的不合理,影响和阻碍中国艺术市场的发展,限制了中国艺术市场的健康发展,所以中国艺术品税收法有待迅速的改正。

艺术博览会是一个商业行为,完全可以有较大的经济效益,这已为外国的博览会所证明。主办香港亚洲艺术博览会的美国公司总裁说“如果中国艺术博览会由我来主办,肯定会成功”。外国人能办成的

事中国人也能办成,无数事实已经说明了这一点,我们主要缺乏举办的经验和在一些机制及运作上存在着问题。中国的艺术市场已处于萌芽的初级阶段,我们有着数以万计的艺术家和无数的艺术品财富,只要我们努力依靠各方力量,与世界艺术市场接好轨,努力克服我们工作中存在的缺点,我们将会迎来艺术市场的大好时光。



小黄牛

黄永生

本刊再次被日本报刊称为“中国权威美术杂志”

80年代,日本《读卖新闻》、《大分县合同早报》曾高度评价本刊,署名文章称本刊为“中国权威美术杂志之一”。1994年2月21日的日本《京都泰晤士报》又以大篇幅介绍本刊第42期(见右图),再次称本刊物为“中国权威美术杂志”。同时还刊登了本期的封面和二版内页。文章还介绍了本刊的主要内容。文中谈到“受到广泛好评、具有国际性的中国美术季刊《画廊》(岭南美术出版社出版)是旨在将国内优秀画家作品及海外新锐艺术家向国内外介绍的权威美术杂志。因此作品能在《画廊》上发表,是美术家极大的荣誉”。



中国の權威美術誌「画廊」が異例の大掲載

第二届中国

油画年展作品



▲母与子 (银奖) 关璋(山东)



▲行走的人 (金奖) 石冲(河北)



红色的领巾 (银奖)

陈文俊 (北京)



食婪的季节 贾泽非 (吉林)

午后

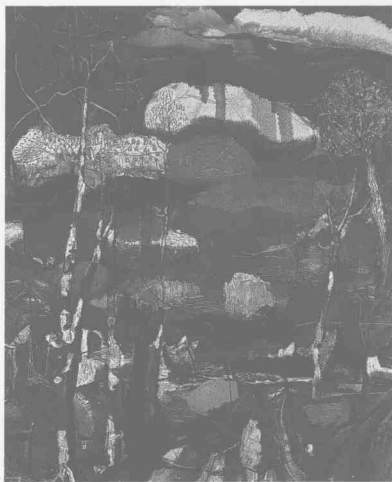
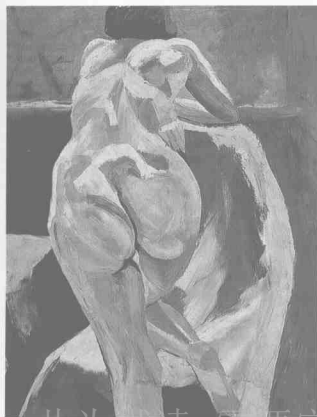
戴士和 (北京)



糖

李昂 (四川)





右 通往白山之路(银奖)
 左下 窗外 赵开坤(辽宁)
 左上 扭曲的人体 王卫红(广东)
 右上 本命年 杨述(四川)
 上 红色的西乌珠穆沁旗 富立龙(辽宁)
 德钦(内蒙古)



刘德润

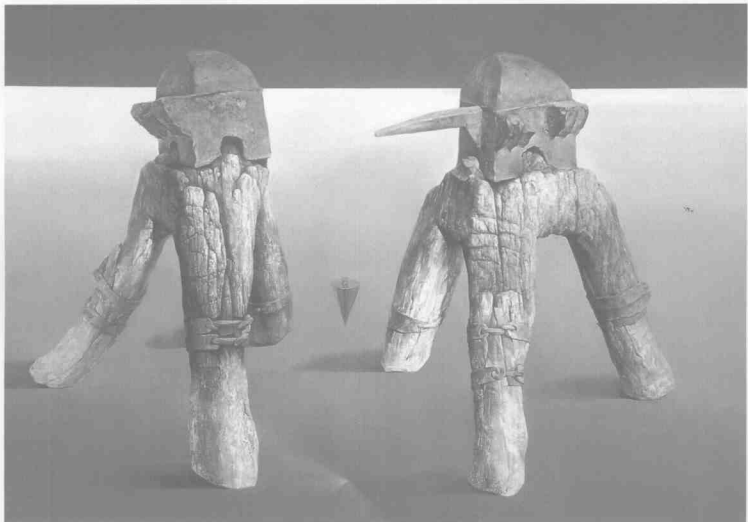
油
画
作
品

李 燕



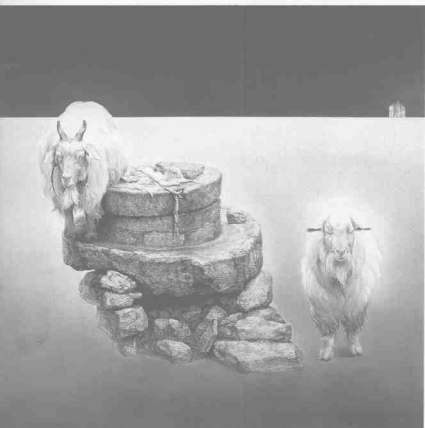
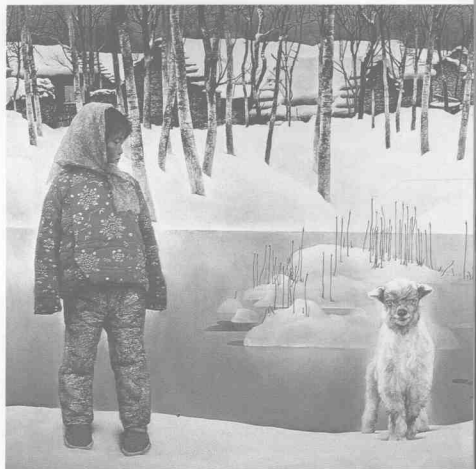
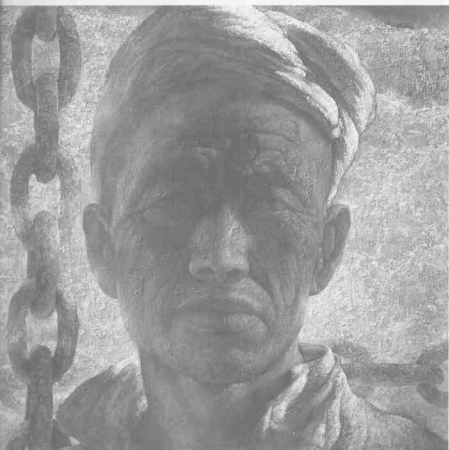
上 人·船·水和月 李燕

下 对话 李燕



刘德润 1950年生，山东齐河县人，1975年考入浙江美术学院，1981年起在山东省美术馆任专职画家，中国美术家协会会员，山东美协理事。

李 燕 1956年生，山东省龙口人，毕业于山东轻工美校，曲阜师范大学艺术系，1981年起在山东轻工学院美术系任讲师，中国美协会员。



右下 天之道 李燕
 左下 欲断的绳索 李燕
 右上 沂蒙崖曲 刘德润
 左上 陕北男人(黄河中流) 刘德润



东北当代油画展作品

1993 年自画像系列 刘明



红木偶 曹庆棠 王大军



野 风

——《东北当代油画展》述评

易 英

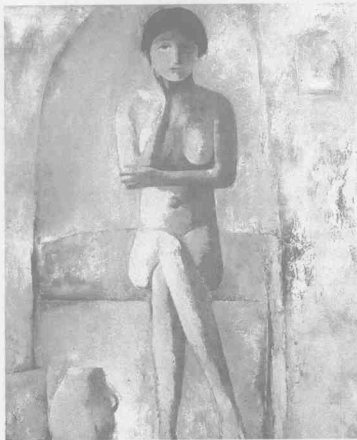
当代社会日益通过文化机器在制造着千篇一律的文化产品的时候,地域文化无疑是对这部文化机器的有力反拨。但是,地域文化并不是某种自觉选择的产物,它反映着一个源远流长的传统对当代文化的支配力,并且在缤纷繁杂的当代艺术中总是隐藏着不可互换的文化原型。《东北当代油画展》就是以一种强烈的地域意识向现代艺术展开,同时也是从一个当代文化的高度来观照自身的传统。

东北油画有过辉煌的传统,以鲁迅美术学院的教员和历届毕业生为中心,从50年代到70年代都推出了一批在全国有影响的油画家,如《毛主席视察抚顺》和《虎口夺钢》等,可以说是70年代的一些经典作品。进入新时期以来,东北的油画一直是呈上升趋势地发展着,80年代初有广廷瀚的《钢水、汗水》,从现实主义的深化和油画语言的探索上与当时美术界的现实主义思潮融为一体。80年代中期,“北方群体”的崛起拉开了东北现代艺术的序幕,涌现出到90年代仍在国内青年艺术家中有影响的王广义、任戢等人。虽然“北方群体”的一些主要参与者都先后离开了东北,但反映出东北画家参与现代艺术运动、走出地域文化的狭隘视野的强劲势头。应该说,在80年代中期崭露头角,并引起美术界广泛注意的仍然是属于东北现实主义传统的青年画家,从贾落菲、胡锦麟的《杨靖宇将军》到书东申的《吉祥蒙古》,实现了从现实主义历史画到乡土现实主义的转变。这股由四川美术学院为主兴起的乡土现实主义思潮在东北可谓姗姗来迟,但一旦发生就以粗犷浑厚的气派一扫已经风化的乡土写实画风,给现实主义绘画注入了新的活力。这种具有东北特色的风格植根于东北的现实主义绘画传统,在造型语言上有鲜明的地域特征,同时又充分吸收了现代艺术的一些视觉关系,为东北现代艺术的发展起到了承前启后的作用。这种风格影响之大,以致于给人们造成这样的印象,这就是当代东北油画的主流。

《东北当代油画展》使人耳目一新之处就在于风格的多样性和现代艺术的价值取向,乡土写实风格虽然在数量上占有很大的比重,但更引人注目是那些具有现代艺术特征的油画作品。从整体上说,写实风格的优秀作品不多固然与鲁美的一批实力派画家没有参展有关,但更重要的是东北写实绘画经过一段时间的发展已逐渐失去强劲的气势,现代风格的崛起则标志着语言转换期的到来,因为在两者之间可以明显看出一种内在的转换关系。乡土题材绘画与东北传统的现实主义风格有着直接的联系,在东北早期现实主义绘画中,最明显的风格特征是色彩沉稳、造型结实、笔触富于塑造性,构图也很简洁。这些特点明显反映在本届油画展的乡土题材绘画中,其中最典型的是宫立龙的《大嫂》。虽然这幅画不能算是宫立龙的代表作,但也不失为研究东北写实油画的一个范例。这幅画上,宫立龙在保持了自己的典型风格的同时,也有意吸收了一些现代艺术手法,加强了平面与硬边、块面与直线的对比等几何因素,但他又决不是追求现代艺术的效果,这些因素都是围绕乡土的主题而展开的。尤其在人物造型上,大量省略细节、背景的笔触更加衬托出人物的简括,从而强化了人物的质朴与憨厚,这种手法使思想法国画家米勒对农民形象的塑造,他正是从略带拙味的简练笔法中画出了农民辛劳而又迟缓的特点。不过宫立龙的《大嫂》远没有米勒的那种自然感,他是出自一种设计意识,

坐着的女人像

赵大钧



从理性上来突出东北乡土特有的一种气质。可以说, 宫立龙的这种手法是东北油画传统的初步尝试, 在其他现代意识更强的写实画家的作品中就逐步脱离了乡土的风情, 开始用现代语言对地域文化中具有独特视觉感受性的对象进行了改造。黑龙江画家宋作伟的《斜阳系列》以黑土地上特有的木板房为题材, 不去追求任何传统风景画中所抒情的诗意, 而以木板房为母题, 用近似立体的手法对画面进行了大面积的空间分割。同样的情况也体现在大连青年画家王冕的《船》中。这幅画在构图上很特别, 一只搁在沙滩上的大船置于画面的正中, 远处的地平线向两边倾斜, 这种超近距离的视角给人的感觉并不逼真, 而是视觉现实的幻觉。低饱和的色调和肌理的制作所造成的效果都暗示了一种时间上的永恒。

如果说在《东北当代油画展》中的乡土写实绘画显示出与东北传统现实主义绘画的直接承袭关系的话, 那么此展画面裡色不少的表现与抽象的绘画则更多体现为一种与传统在气质上的血缘关系。当然, 气质不是虚空的猜测, 而是通过具体的手段体现出来的。表现与抽象的风格在西方美术史中属于早期现代主义, 但在东北却象突然崛起的思潮, 并很快获得了专业界的承认, 如在此届展览上获奖的王冕、刘明和贾洪非等人, 同时也是在北京的油画双年展上获奖, 这说明他们的创作已经冲出了地域文化的圈子, 而与全国范围内的现代艺术思潮同步。应该说, 这是《东北当代油画展》的一个重要收获, 与西方早期现代主义画派一样, 在中国几乎所有现代风格画家都是从传统的美术学院制度培养出来的, 东北也不例外。青年艺术家从学院制度所接受的现实主义训练成为一种文化批判的武器, 这是 80 年代早期现实主义绘画的本质, 尤其经过 85 美术运动的洗礼之后, 文化批判的意识作为一种历史责任感已经深深扎根于这一代人的作品之中。从这个角度来看东北的现代艺术作品, 就感觉到一种沉重与深刻, 一种对历史与现状的追问。贾洪非在此届展览上展出两幅作品, 《五月的阳光》和《黄色背囊的花》, 画面的尺寸都比较大, 但人物的语言特征与他的其他作品是一致的。特别是那幅没有获奖的黄色背囊的花》似乎包含了更多的内涵, 画面背景上没有一个地方是完整的, 花瓶只留下瓶颈、类似含苞待放的花瓶的一隅, 背景是色块的分割, 这是抽象画表现与视觉意象的结合。画面的主题是不明确的, 不同于他前期充满象征与隐喻的《自行车系列》。在不了解作品的创作意图的情况下, 这种表现的主题可能隐藏着两种取向, 一种是个体意识在自我表现的形态在这种形式上的体现, 即是以有意设计的不完善性对既定规范的解构。吉林画家赵树平的风格更象贾洪非的画, 那么说, 他的两幅以秋景为题材的油画具有浓郁的抒情意味, 色彩平淡而明丽, 线条则近似中国书画的用笔, 可以说是一种具有中国特色的表现主义风格。在《中国油画年展》上以仿古风格引人注目的刘明从去年《广州油画双年展》上就一鼓而出, 推出了介于抽象与表现之间的《楼厦》, 此次展出的也是 1993 年《自画像系列》之一, 其波普性体现在采用了生活中“现成”的无意义的动作, 而表现则是由点、线、面的跳跃性色彩组合, 色彩的失调性注被激活生活化的动作所抵销, 产生一种新鲜的视觉效果。不足之处在于人物造型过于学院化, 而且显露出某种斯达克式式的素描描摹的痕迹, 这大概也是东北油画传统的一种影响。

抽象绘画在东北取得令人瞩目的成绩, 而王冕显和于振立又代表了两种截然不同的抽象风格。其风格的典型性甚至为研究国内抽象艺术的发展提供了范式的意义。王冕显可以说是“为抽象而抽象”, 将抽象绘画的语言作为一个不断完善的过程来追求, 这是一条十分痛苦而艰巨的道路, 因为他是要在不借助任何形象和题材的情况下, 纯粹依靠视觉关系来建立个人的话语系统。王冕显创作近期经历了模仿、徘徊和突破几个阶段, 在此展展出的作品 98 号《表现》是他近期的创作水平。这件作品的抽象语言由几个部分构成, 带有情绪表现的用笔、色彩的视觉构成和个性化符号的设计, 三者构成画面的整体效果。抽象艺术的积极成果最

终体现在作为一个造型体系对现代工业设计的影响, 王冕显正是在保留了中国传统绘画的表现性笔法的同时, 用交错的小色块的密集排列来达到具有设计性的色彩对比的整合效果, 实现了从抽象表现到抽象设计的一次飞跃, 这也可能是得益于他早期对立体派艺术的研究。抽象艺术的发展总是要与被大众文化所改造的现代人的视觉经验同步, 中国目前很多抽象画家还没有意识到这一点, 但王冕显的这幅画是以一种自觉意识为出发点。如果说王冕显是把抽象语言作为一个终极目标来追求的话, 于振立则是把抽象绘画视为一种过渡。作为一个曾经受过影响的写实画家却转向抽象艺术, 道德是出自一种内在的需求, 一种力求从物化的行为中获得平衡的渴望的精神。因此对于振立来说, 视觉上的效果并不和他追求的首要目标相符合, 他重视的是一种行为的过程, 在近乎零色的灰色画面上通过肌理的制作把具有表现性的笔触固化下来。实际上也就是把个人经历中某种心理上的危机外化出来。于振立作为行为过程の設定规则对既定规范的破坏, 是他对非常规的日常行为的肯定在艺术上的反应。他已经走到了非绘画的边缘, 一切架上艺术的规范对他都不起作用, 他总有一天会走向非绘画的观念艺术。可能是在于振立的影响下, 大连有一个以材料和组织体制作为主要表现手段的青年艺术家协会, 但在大部分作品中, 材料的运用受到抽象艺术观念的局限, 对材料本身的文化意义缺乏深入认识。另一位较有实力的抽象画家是苏东平, 他实际上是居于抽象与表现之间, 且带有较重的抽象表现主义的痕迹, 因此个人的感受性在画面上起着很重要的作用, 苏东平有较强的画面控制能力, 尤其善于把握色块间的微妙关系, 气势恢宏的笔触, 高雅的灰紫色与蓝色的和谐, 使人想起莫斯利的色调关系。

如果从全国的角度来看, 显示出雄厚实力的东北表现主义与抽象绘画仍然是 85 运动时期主流风格的深化和成熟, 而 89 以后在青年画家中兴起的“新生代”与波普风格却在此次展览中没有什么反映, 这也体现出东北艺术在一定程度上的封闭性, 虽然一种风格并不意味着比另一种风格在美学上更为优越, 但一种风格的发生总有其历史与文化的必然性。但是也还是有两位青年画家的作品表现出新生命的色彩, 这就是王兴国的《对称法的构图》和杨思恩的《夏夜长叹》。两者都是以都市的街头场景为题材, 反映出这一代人开始疏远乡土题材而直接记录自身的生活经验, 但他们在表现形式上并没有超出北京的青年画家在两年前所形成的模式, 不仅没有形成个性化的语言特征, 而且他们在对题材的选择与表现上带有很多虚构的成分, 那种朦胧的青春躁动被这种虚构所掩盖了。这一点可能与他们年纪较轻, 还不善于准确把握整个人的体验有关。但他们发现了一个信号, 随着中国经济的迅速发展和现代化进程的步伐, 东北的现代艺术也必定象中国的南部省份一样, 告别都市, 进入都市。

从北京出发到市, 扑面而来的是莽莽苍苍的东北平原, 一望无限的原野, 强烈的土地从原野上掠过, 使人感到这就是东北, 它的辽阔与雄浑。博大而深邃, 从这片土地上诞生的艺术就象原野的风, 呼啸着, 席卷着, 所到之处都留下一道道宽阔的粗犷的印象, 这将是历史的印象, 深深地印在中国现代文化的史册上。

重要更正:

本刊第 42 期 28 页美国画家张源强原应为张源阔。特向作者表示歉意。

书画艺术市场流通 对策南北交流会纪要

由北京荣宝斋、上海朵云轩、广州集雅斋三家书画专营企业联合举办的“书画艺术市场流通对策南北交流会”于1993年10月6日至7日在广州召开。北京文物公司、中国书店、上海图书公司、上海博古斋、天津古籍书店、广东省文物总店、广州市文物总店、深圳博雅艺术公司、香港集古斋、香港博雅艺术有限公司、香港荣宝斋等应邀出席了会议。

荣宝斋总经理郁宗远、朵云轩社长祝君波、集雅斋经理印根明、北京古籍书店经理于华刚、上海图书公司副经理黄传伟、广东省文物总店经理陈玲珍、画廊杂志社何均瑞等人都在大会上发表了论文。在分组讨论时，对大会提出的几个论题又反复论证，分别引证了广东沪粤等地区的市场态势和各店市场开拓的对策和经历，为群体构筑一个健康、繁荣的社会主义书画艺术市场提出了系统的意见。对市场的前景、与会者充满信心。

一、南粤风信

书画艺术市场是在较为富裕的地区首先兴起的。随着人民生活改善，文化生活的内容丰富起来，这是书画艺术可以进入群众文化范畴的必要条件。广东地区出现了这种要求的信号，也出现了众多的经营者涌入市场，而作为艺术品的生产者——书画家们又有多钟入市的态度。据此，广州集雅斋、广州画廊、广东《画廊》杂志社等几家与书画市场密切相关的单位，于八月举办了“艺术市场前景研讨会”。一席座无虚席，这个小小的研讨会引起了社会多方面的关注，报刊、电台、电视台连续有二十多篇（次）的报导、评论、专论。这个信息很快便传到北方，（次）都会聚到上海。于是荣宝斋、朵云轩、集雅斋三家店面振臂一呼，同年十月又举办了这次具有学术研讨、信息交流和经验交流效果的会议。

两次会议的共同议题是国内正在兴起的书画市场。从市场估计，到创建健康的完整的市场体系，各家对这一整套论题都有自己的经验和见解。在研讨过程中，一方面交流了南北市场的走势和动向，汇集了各家拓展市场的经验和策略，另一方面商讨了构建新市场发展的各种要求和审视了各家的实力。八月会议是画家、流通企业、收藏家等的研讨，十月会议则是通商中介企业南北纵横的交流。两会议者为序席、铺垫，后者是发展高潮，应该肯定，“交流会”为书画企业拨开了思路，明确了方向，建立了信心。

二、市场审视

对于新兴的国内书画艺术市场、社会各界已有不少讨论，尤其今年以来多梯次的书画拍卖会开，更引起舆论的关注。对书画市场，有人看好，似乎有画家能吃饱，只要一上市，马上会被抢光；有点名望的画作，开口就是过万元。也有人看淡，似乎国内市场的出现，还不可能是近三几年的事。对市场的估计，是书画企业决策的依据，也是与会者研讨的基础。

我国改革事业的发展带来了民生活的普遍改善，文化生活的丰富和多样化，使书画艺术品的欣赏和收藏，慢慢地为一部分人所接受，一部分富起来的人，也开始注意书画的经济价值，投资收藏。市场的需求，引发为书画市场的兴起，并展现出一个有潜力的市场前景，这是我国南北都先后出现的情况。过去一些高档次的近现代书画作品，主要依赖出口，最近已倒过来在国内寻找市场。但是，书画市场在国内仅仅是萌芽，其销售比例在社会总消费中所占的份额微少，实际购藏书画的人，还是极少数。过分强调需求是不适当的。

书画市场的萌发，使书画艺术价值转换商品价值成为可能。书画家为了自己的创作丰富经济生活的认同，纷纷入市。为适应艺术家与需求者之间沟通的人又千方百计地争取经营资格，在圈内，仅仅在太长的时间里，多渠道、多经营形式、多经营形式的书画摊、店、店出现于闹市、宾馆、旅游区之中，市场空前活跃。与此同时，市场经营原始阶段的无序现象出现了。一方面是新市场的管理法规不健全，管理工作脱节，原来的国有企业经营机制转换后，另一方面是非道德、非守法经营的人，走私私通逃避其间，由此造成了书画市场的负面，这也是客观的存在。与会者是在全面估计了市场的实际，而开始讨论问题的。

三、初谱和弦

书画市场的经营是十分具体和冷峻的。面对市场，经营者既不可能条件放松，多方求证，也没有时间去慢慢摸索，耐心等待。面对市场的时机，只可切实的把握，大胆果断的行动。南北书画界在近年来的努

力，得到了验证。

上海集雅斋率先突破传统经营模式使他们成立了艺术品拍卖会公司，并成功地举办了首界拍卖会，取得了满意的效果。艺术品拍卖的市场交易形式，是国内成功的经验。上海的试验，不但是一种突破，更重要的是取得了拍卖与日常经营互补、互促、互相结合的经验，为今后铺开这种经营形式提供借鉴。

北京方面，他们面对市场出现的假造、伪劣书画坑骗卖者的潮流，坚持维护消费者的利益，以强劲的业务队伍为基础，严格把关，抵制假画、劣画、培养和造就一批对待艺术严肃和负责态度的书画家进入市场，维护了企业的信誉，也在市场上起到规范的作用。

古籍书店系统以调整经营格局为对策，建立专业店面，开展书画专业经营，他们有以充裕的旧货实力和传统的收存风格为依傍，开展有效的经营活动。

广州方面以开发珠江三角洲农村市场为重点，进行艰苦而细致的启动需求的工作，脚步迈出去，客人请进来，双向交流，耐心引导，把一群怀有艺术爱好、投资兴趣和收藏嗜好多种不同的人群，组织为市场的参与者，并初步显示出他们的购买力。

书画业南北共进，势头良好，北京荣宝斋92年书画销售600万元，是一个好的历史纪录。上海朵云轩首次拍卖成功，销售成交额达700余万元。广州集雅斋的内销与外销比例，由原来的4比6变为7比3，这些都是各店经营的量市场和采取有效的经营策略的回报。

四、一肩两负

会议认为，面对发展着的书画市场，各店如果继续停留在小路独行，独白独唱的阶段，肯定是不能适应历史要求的。必须要有行业的通盘筹划和统一的认识。首先是书画流通企业的性质重新定位。

书画企业是艺术品市场流通的中介，它沟通艺术品的供给者（画家和愿意出售艺术品的收藏人）和需求者的关系，是艺术市场活跃的重要因素。然而中国的书画企业，不仅仅是一个流通者，一个以盈利为目的的生意人，他还承担更重要的社会责任。这