

如果说，政治波普还是把波普艺术作为一种现代主义的形式来追求的话，「卡通一代」就是自觉地把景观社会的视觉经验转换为艺术表达的语言。这批80年代后的年轻艺术家基本上是在流行文化和卡通环境下成长起来的，这种环境的影响远远大于学院的教育，因为这场「卡通的革命」首先是在学院里面爆发出来的。童年时代，他们接受的是青年时代的网络游戏，青年时代的影视与摇滚，这种经验不仅决定他们的视觉表达方式，也隐含了颠覆经典的价值观念。卡通风格最早出现于80年代，2000年后才真正流行。卡通风格虽然很快流行于市场，但在很大程度上是一种本土的原创。无论是波普风格还是里希特式，都是一种挪用，即挪过来西方已有的样式，再塞进本土的内容。卡通风格不一样，虽然它在西方当代艺术中也有所反映，但在中国的语境下，则完全是从自身的经验中产生的，西方没有现成的样式参照。因为如此，卡通风格不仅反映了年青人的视觉经验和预成图式，也反映了他们的人生经验。波普形象不同的是，卡通形象（包括电脑网络游戏的形象）不是对形象的复制，因此也不包含元图像的所指，艺术家采用这个形象不是作为挪用的客体，而是通过这个形象来表达艺术家自身的观念，题材五花八门，总的基调是反讽与调侃。卡通是一个**虚幻的世界**，一旦用虚幻的语言来表现现实的世界，现实也被卡通化了。

第三类无法具体的归类，既有传统油画的成分，也有景观社会的反映，主体的观察，生存在景观社会的批判往往与图像化的语言融合在一起。从某种意义上说是传统表现主义的变体，用当代批评术语就是「坏画」。坏画仍然是绘画的概念，但不是学院派的规则化的绘画，而是非专业的、原始的、原生态的绘画。坏画一词最早出自20世纪80年代的艺术批评，与贫困艺术有很密切的关系，它意味着抵制工业文明、抵制规则与制度，**回归原始**，回归泥土。坏画有自身的历史，从原始主义、表现主义到新表现主义，都是在形式上向生命的本质回归；当代的坏画则是融合了后现代主义和生存经验，向生命的和身体的本质回归，越是在发达的文明社会，这种回归就越艰难。因此，坏画是有双重性的，在形式上它是生命的（身体的）痕迹，在内容上它是生命的本能、欲望和**原始与束缚**它的机制的对抗，当然，这种对抗一是毁灭，也包含生命的自由和向往。后者如陈淑霞的作品，前者则如四川画家刘志涛。刘志涛的《溃夜》如同生命的寓言，本能的生命像游荡在都市暗夜里的幽灵，虽然画面上还有里希特的痕迹，但学院的整体性已在精神的对抗中化为碎片，以「他们」命名的画家组合的作品是图像与绘画结合的方式，**图像不是挪用，而是图像的画法**，两个画家接龙式地画同一幅画，形式本身就是乱套，题材则涉及欲望、性、性等**生存危机**的问题。

总结当代的油画，是一个难题，除了时间的距离，还有市场的干扰，在所有艺术门类中，油画是最有市场性的，市场遮蔽的不仅是批评，还有艺术本身。怎样拨开市场的迷雾，作出正确的判断，似乎还没有成功的范例。很多真正追求艺术的艺术家的作品（包括其他画种），采用非商业性的、不被资本所收购的艺术的表达。相比之下，当前的油画确实显得很**贫乏**。

策 划：曹宝泉
责任编辑：徐秋红 冀少峰
装帧设计：广州市金彩分色广告有限公司
平面制作：张纪坤

图书在版编目 (C I P) 数据

原创的危机/易英著. —石家庄: 河北美术出版社,
2010.7
ISBN 978-7-5310-3511-4

I. ①原… II. ①易… III. ①艺术评论—中国—现代
IV. ①J052

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2009) 第 211828 号

原创的危机

易英 著

出版发行：河北美术出版社
(石家庄市和平西路新文里 8 号 邮编：050071)

制 版：广州金彩分色广告有限公司

印 刷：河北新华印刷二厂

开 本：787mm × 1092mm 1/16

印 张：21.5

印 数：1 ~ 2000

版 次：2010 年 7 月第 1 版

印 次：2010 年 7 月第 1 次印刷

定 价：78.00 元

目 录

90年代中国实验绘画	001
表现主义在中国	011
波普艺术：美国现代商业文化的旗帜	014
现代雕塑与公共性	022
个人表现与公共话语	025
公共空间与集体经验	029
公共图像与艺术	035
90年代艺术：理论的回顾	048
中国90年代美术批评	058
内转的视线——从刘庆和的艺术谈起	068
历史与批评	078
色情是一种焦虑	091
社会学的批评	097
实验水墨的困境	107
实验水墨与大众文化	112
实验艺术	116
双重身份	122
实验水墨的图式	126
四川画派	131
图像的集体阅读与社会心理	136
图像的专制	145
图像学的模式	151
温和的颠覆	164

现代化与全球化	167
批评的现代主义与后现代主义	171
新保守主义与水墨发展战略	183
新形式主义	191
行动艺术：无政府主义还是形式主义	194
学院教育与现代艺术	202
艺术的边界	207
艺术与道德	212
艺术批评与艺术运动	214
抽象艺术与中国当代艺术经验——艺术史的社会学批评	222
艺术与生存	
写在《1940年以来的艺术——艺术生存的策略》中文版出版之际	232
印象派与现代生活	236
油画风景的现实困境与可能性	239
原创的危机	245
公共艺术与公共性	250
政治波普的历史变迁	257
作为观念的影像艺术	263
坏画探源	273
批评与当下	285
与历史同行——《世界美术》三十年	290
照片与挪用	300
布莱克与英国浪漫主义绘画	306
早期塞尚	313
神秘的东方之旅——19世纪欧洲东方题材绘画	321
爱波斯坦的艺术及其观念	328

90年代中国实验绘画

20世纪90年代中国实验绘画受到两个重要因素的影响，一个是80年代的中国现代艺术运动，一个是在90年代中国社会发生的重要变化。实验绘画在80年代的特征是形式主义与非学院化过程，这两者是紧密相连的。学院主义在这儿有着特定的含义，它一方面体现为一种艺术的样式，即在50年代中期形成的写实风格，这种从前苏联照搬过来的风格虽然为缺乏欧洲古典绘画传统的中国油画补上了重要一课；另一方面，在当时特殊的历史条件下，这种艺术风格成为主要为政治服务的社会主义现实主义的艺术样式，并通过政治权力影响到中国视觉艺术的各个层面。这种写实绘画在60年代达到其最辉煌的时期，一批革命现实主义历史画的诞生，奠定了这种风格在中国不可动摇的地位。在严重闭关锁国的“文革”时期，艺术更加成为政治斗争的工具，政治指令就是艺术唯一遵循的风格，“三突出”的创作原则对美术创作也产生重要影响，形成一整套为政治服务的创作公式。这种伪现实主义的风格实际上完全背离了现实主义艺术的传统与本质，完全限制了艺术创作的自由，直到“文革”结束，甚至到十一届三中全会以后，仍然是艺术院校的教条，从基础训练到创作，都还在这些教条的控制之中。

在20世纪80年代中期发生的中国现代艺术运动就是从背离学院规范的实验艺术开始的，实验艺术的主体是艺术院校的学生和青年教员。艺术院校实际上也是前卫艺术的中心，因为在改革开放的初期西方现代艺术的影响最初也是在艺术院校反

映出来，西方现代艺术的形式是非学院化的主要资源，现代艺术的实验实际上也就是把西方现代艺术的形式搬用过来。这种表面上的形式主义的实质是反叛僵化的学院主义传统，追求个性解放与艺术自由，当然这其中既有思想解放运动的背景，也有对西方现代文明的崇拜与向往，因为在国门初启之时，贫困的中国与发达国家确实存在着巨大的差距，现代西方文化的任何事物都很容易作为先进文明的标志引起“拜物教”式的崇拜，西方现代艺术在中国的遭遇正是如此，整个现代艺术运动都是以模仿和抄袭西方现代艺术的形式和观念为特征，直到80年代后期，才开始出现具有中国特色的现代艺术风格。这些风格更多的是具有原始主义的特征，即用中国传统文化和民间艺术来改造西方现代艺术的样式，尽管这些实验是成功的，但也反映出在一个半农业或前工业化的社会要照搬工业化或后工业化时代的艺术样式是多么地不可能，当然，现代艺术运动的成就并不在于创造出了新的艺术形式，而在于体现了一种精神，这种精神是推动中国走向现代化的基本动力。90年代的中国实验绘画正是在这样一个背景下展开的。

艺术的发展总是受到具体历史条件的制约，现代艺术运动到80年代末期戛然而止，虽然与1989年的政治风波有直接的关系，运动本身的先天不足也是重要原因。因此90年代伊始，中国实验艺术并没有循着80年代的现代艺术运动的方向发展。90年代的实验艺术首先体现在没有直接参与‘85运动的青年艺术家的创作中。1990年4月，中央美术学院的青年教员刘小东在中央美术学院画廊举办了个人画展，引起很大的轰动；随后8位青年女艺术家在同一画廊举办了“女画家的世界”画展，她们大多是刚从中央美术学院毕业的学生；同年10月，赵半荻、李天元也举办了两人联展。到1991年7月，由几个批评家策划的“新生代”画展正式标志着一种新的思潮的到来。20世纪90年代的中国前卫艺术以这样一种方式开始是人们所始料不及的，因为新生代完全是一种写实的风格，似乎与80年代的形式主义背道而驰。80年代的前卫艺术以思想解放为标志，以形式的批判为突破口，为实现艺术创作的多元化铺平了道路。新生代的艺术家大多没有直接参与‘85运动，也不像‘85运动的参与者那样有过“文革”与知青的经历，他们是在“文革”结束以后接受的中学和大学教育。当知青一代的艺术家引进了西方现代艺术的时候，他们既接受了现实主义的训练，也接受了现代主义艺术的影响。他们没有苦难的经历，也没有集体主义的

精神，他们更关注自己的经验，写实的手法正好为他们表现个人经验提供了条件。自从80年代初的乡土现实主义之后，新生代画家第一次把目光转向了现实生活，不过是都市的生活取代了乡土，现实的再现取代了理想的批判。新生代画家是以个人的眼光来观察生活和记录生活，不是按照既定的公式来描绘现实，因此，他们的艺术不是现实主义的简单回归。就像80年代的艺术家通过形式的批判来实现自我的价值一样，90年代初的艺术家是通过个人述事来追求自我价值的实现。在他们的作品中，总是充满着无聊与迷惘，反讽与调侃，为在一个利益多元的社会中找不到自己的前途与位置而不满和发泄。90年代初也是中国社会由计划经济向市场经济转变的重要时期，新生代画家大多是在这个时期走向社会，贫富的分化、金钱的诱惑、腐败的萌生等社会现象都成为他们的题材，透过这些题材则反映出他们真正关心的是个人价值的实现。新生代艺术的前卫性并非反映在形式上，而是在对社会现实作出的反应。他们为前卫艺术找到了现实的根基，也确定了整个90年代前卫艺术发展的基调。

1992年初，邓小平的南方讲话推动了经济体制与政治体制改革的发展，中国社会快速进入经济发展的轨道，一个现代化的社会初现端倪，新生代艺术家所追求的都市题材日益成为中国现代艺术的主流。1992年10月，在广州举办了“广州油画双年展”，这是进入90年代以后第一个具有前卫色彩的大型画展，也是新时期以来第一个以市场方式操作的全国性展览。组织这个展览的美术批评家的初衷是把中国的前卫艺术推向市场。从这个宗旨可以看出，“广州油画双年展”一方面沿袭了80年代末的中国现代艺术展，继续推进中国的前卫艺术；另一方面又想使前卫艺术进入市场，为前卫艺术的发展提供经济基础，这也反映出中国社会的急速变化。不论批评家的理想如何，中国的艺术市场并没有健全到接受前卫艺术的程度，但展览本身反映出实验绘画的重要发展趋势。这个趋势的重要特征就是实验艺术的现实性和本土化，这既是80年代前卫艺术在形式上的探索与现实的结合，也是走向现代化的社会为前卫艺术提供现实的经验。新生代就是明显的证明，尽管新生代的风格在“广州油画双年展”上已成为一种流行的样式，但艺术家不再依赖西方现代艺术的现成样式，而关注现实经验与个人经验就是一个很大的进步，这种进步必将引发现代艺术语言本土化的突破。另一方面，'85运动的精神仍在继续，这种理想主义的精神

经过现实的反思之后，很快显示出比新生代更强大和深刻的活力，它在广州油画双年展上的突出表现就是“政治波普”。

“政治波普”是90年代中期的重要现象，它形成于90年代初，在广州油画双年展上首次集中出现，当时还并没有“政治波普”的称谓，因为是以一批活动在湖北的艺术家为主，因此被称为“湖北波普”。这批艺术家大多采用了波普艺术的形式，而他们的作品中作为现成品搬用的符号则具有明显的政治属性。当时活动在武汉的画家王广义的作品最为典型，他在1989年的中国现代艺术展上就因以波普形式绘制毛泽东的巨幅画像而被引起注意。他在广州油画双年展上展出的《大批判》系列是将“文革”时期的宣传画与美国流行文化的标志，如可口可乐或万宝路香烟的商标，并置在一起，通过这种时空变换的手法，暗示了政治上的巨大变化。湖北艺术家周细平的《清算》是将历史人物的照片排列起来，背景是钱币的符号，象征对历史的重新清理与反思。另一位湖北画家魏光庆是把中国的长城、瓜皮帽、富士胶卷的图案组合在一起，寓示了中国的封建传统与现代文明的冲突。这些艺术家大多是'85运动的参与者，有着强烈的文化批判意识，但单纯的形式表现无法满足他们述事的需要，更不愿意回到传统的写实绘画；波普艺术与中国符号的结合在当时还是一种新的形式，与80年代的波普画风不同的是，符号不是对形式的简单说明，而是通过形象与述事对现实与历史的深刻切入。不过，这还只是政治波普的起源，在广州油画双年展之后，政治波普才开始迅速发展，这个名称也是在此之后才流传开的。

1993年在香港举办了“后89中国现代艺术展”，展览的宗旨是展示现代艺术展之后的中国前卫艺术的发展与现状，然而“1989年”也具有特殊的政治含义，在1989年政治风波之后开展的反资产阶级自由化运动中，前卫艺术被作为艺术界的主要批判对象，在这种政治形势下前卫艺术的存在本身就具有意识形态的性质，尤其在西方国家还对中国进行制裁的情况下，在香港举办这样的展览，很容易使人想起冷战时期苏联的“地下前卫”。1989年以后，中国前卫艺术在形式上的主要特征是新现实主义和波普画风，两者的共同点是将形式的探索与中国现实及文化相结合，而波普的形式与具有政治含义的视觉符号结合起来，就构成了“政治波普”。在

广州油画双年展上已经出现了这种倾向，但其政治含义大多是指向历史、文化或个人经验，而非现实的政治。但是在国外关于“后89中国现代艺术展”的评论中，这种波普风格被赋予了政治的含义。西方的评论使这些艺术家在西方走红，使他们得以参加一些大型的国际性展览，并且为他们的作品打开了海外的艺术市场。严格地说，政治波普并没有在国内形成真正的运动，他们的作品在国内也很少展出，只是由于在海外的成功，才造成了一批国内的追随者，而且也还是一个很小的范围，但其影响却很大，在某种程度上它成为中国前卫艺术在西方的唯一代表，也成为后殖民文化在中国的典型表现。这一点当然是有争议的。在“后89中国现代艺术展”并没有出现真正具有政治含义的政治性符号，倒是这个展览之后，由于政治波普在海外的影响，促使一部分艺术家直接搬用政治符号，如军队或警察的形象、国家领导人的肖像、国旗，或中国某些象征性标志，如天安门、长城等，通过对这些形象或标志的庸俗化处理或与低俗的日常生活相结合，甚至把中国人的形象进行丑化，也可以作为西方评论家视为政治对抗的象征，当然也隐含了政治的暗示与影射。

政治波普通过海外的评论和展览在国外产生了很大影响，由于其公共性的缺乏，在国内的影响毕竟有限。事实上，政治波普的政治象征性往往掩盖了它在形式上的倾向。实际上，自新时期初期的批判现实主义美术以来，在思想解放运动的影响下，在对“文革”的反思与文化专制主义的批判中，政治的批判始终伴随着新进的艺术。但这些主题的表现不是在比较学院化的风格中，就是照搬西方现代主义艺术的形式，其内容或隐喻很难被国外的评论所理解。政治波普一介绍到西方，则很容易被他们所接受，虽然在他们的理解中包含着偏见与其他动机；同时也容易被中国的公众所理解，尽管公众已不可能像80年代那样参与现代艺术运动了。这从另一方面说明中国的变化正在对前卫艺术的形式发生深刻的影响，这种影响可以说从根本上改变了实验绘画的方向，结束了学院主义的传统和照搬西方现代艺术的倾向。新生代的现实主义风格已经完全不同正統的学院派手法，图像的搬用成为新生代绘画的主要特征，像刘小东、喻红、王浩、韦蓉等人的绘画都是直接搬用照片或图片，不同的是刘小东是把照片转换为绘画，王浩则是用绘画复制照片。属于政治波普的方力钧和刘伟也是从新生代出来的，他们都是从版画转向油画，版画的训练使他们能够平面化地处理形象和构图，在视觉效果上更接近公共图像，从而增强

了公众识别和接受其图像和含义的可能性。张晓刚的作品虽然不是直接运用的公共图像的形式，但大量搬用老照片的方式体现了对历史的反思，尤其20世纪90年代初一股怀旧风在大众文化中流行的时候，他的艺术更能引起普通公众的共鸣。进入90年代以后，随着经济的发展，大众文化也迅速发展，电视、电影、广告、流行杂志、时装、VCD，及至电脑的普及，都市生活日益进入一个公共图像的世界，这不仅极大地改变了人们的视觉经验，也深刻地影响着绘画的传统观念，甚至包括现代主义的绘画在内。

从80年代中期开始的表现主义绘画逐渐摆脱了自我表现与形式主义的倾向，开始关注现实的经验，这包括现实生活的经验与视觉经验。一批四川的青年画家以富于表现力的形式来表现个人经验，并从这种表现逐渐展开到社会内容的层面，给表现主义风格注入了生动的活力。如郭晋、郭伟的作品是把人的生存状态的表现与视觉张力结合起来，表现的形像与形式都与现实的体验相关联，人们会从作品中唤起同样的生存体验。值得注意的是像沈晓彤那样的作品，他用表现主义的手法抽象地表现现实的题材，又从这种外在的题材转向对自我经验的表述，最后转变为图像式的简单形像。钟飏的作品也是从近似于新生代的风格起步，逐渐发展为图像与绘画的“拼贴”，表现了现代的都市文化与传统文化的冲突。北京画家王玉平以比较典型的表现主义风格在1994年的“中国美术批评家年度提名展（油画）”上崭露头角，但他的风格并不完全是情绪的自由表现，也是充分吸收了大众文化的色彩经验，透过他的笔触与色彩，感受到强烈的现代气息，但他又不是停留在唯美的色彩表现，对于生命的存在主义式的思考往往贯穿在他的画中，似乎对人与现代文明的和谐共存提出疑问。同样的情况也体现在抽象绘画中。在西方现代主义艺术中作为主流形式的抽象艺术在中国的前卫艺术中一直没有占有重要地位，其关键原因还在于我们缺乏抽象艺术的历史与文化批判的对象与传统，公众很难从抽象艺术中获得现实的联想与共鸣，尽管我们的抽象艺术尝试和实验了从传统艺术与文化符号、民间艺术到抽象表现的各种抽象绘画形式。虽然90年代的实验绘画以具象为主，但抽象绘画也发生了变化，显示出新的活力，其突出的特征就是个性化的语言与当代视觉经验的结合。沈阳的画家王易罡就是一个范例。他原先的作品是表现性的抽象，有表现力和运动感的笔触、严谨的结构与大色块的对比统一在一起，后来他逐渐减

弱了这种现代主义艺术的表现手法，代之以随意性的笔触、不和谐的色彩并置，并且在画面上覆盖一些记号，造成一种斑驳光怪的都市气氛，为抽象绘画带来新鲜的气息。天津画家江海是从具象转向抽象，但他的抽象具有一种叙事性，远非绝对的抽象。他将现代人的生存困境置于都市的环境之中，强烈的视觉冲击暗示出无止境的发展主义与人的生存的冲突，体现出明确的后现代主义的命题。不论是表现主义绘画还是抽象绘画，其语言资源总不外乎两个方面，一个是西方现代主义艺术的样式，另一个是中国自身的学院绘画的传统，后者即是指抽象绘画在结构、色彩、笔触等方面仍然反映出学院绘画的视觉特征。这两类绘画在90年代的新发展可以说是彻底结束了这种现象，大众文化的引入不仅意味着艺术家从个人的视觉经验和现实的视觉环境中开发形式的资源，同时也意味着这些形式的地域性与个性化，在这些形式中包含着不可替代的中国经验，它们不再是一般的形式表现，而是向着社会、文化、历史展开。这是形式向内容的转变，是现代主义向后现代主义的转变，尽管中国没有按部就班地经历现代工业社会的历程，但在改革开放的十多年时间内，已经由一个农业社会或前工业化社会迅速发展为现代社会，尤其在一些主要的大城市，后工业化社会或后现代主义的问题已经出现，大众文化问题还只是一个开端。

政治波普的第二个阶段明显区别于广州油画双年展上的波普风格，但这两者之间本来没有直接的联系。评论家栗宪庭在90年代初把一批年轻艺术家的作品称为“泼皮的或玩世的现实主义”，这些作品表现了在社会转型期的矛盾与分化中人的困惑与压抑，并试图通过消极的反讽与自嘲来逃避与宣泄，成为自我边缘化的人物形象。波普艺术的某些非艺术手法更加助长了这种“泼皮”的气息，为后来的“艳俗”艺术搭了台阶。从某种意义上说，艳俗艺术是泼皮艺术的进一步泼皮。艳俗艺术并没有明确的定义，这个名称本身也有迎合政治波普的意思，它得名于1995年由三个艺术家在北京艺术博物馆举办的一个名为“艳俗艺术”的展览，随后在北京的云峰画廊由另一批艺术家举办了内容相同的展览。从形式上看，艳俗艺术与政治波普的最大区别是后者是绘画借助于波普手段，而前者则是图像的非绘画化，它似乎暗示了非绘画时代的到来。这批艺术家大多来自外省，都是生活在边缘的“流浪”艺术家，而政治波普的艺术家大多有稳定的职业，尤其是第一代政治波普艺术家有的甚至还是大学教师，他们对这种方式的选择更多地是出于历史的思考 and 文化的批

判。艳俗艺术家则更多地出自自己的生存需要，把政治波普中的大众文化的俗的一面推向极致。不论他们最初的动机如何，但他们的边缘身份与底层生活决定了他们比政治波普更了解低俗文化，更能深切地表达个人经验，因而也更接近后现代主义的艺术观念。从表面上看，艳俗艺术是非常低级地搬用通俗文化，这些作品往往是用艳丽的颜色、简单的图像和构图组成画面，毫无绘画的规则可言；图像则极其日常生活化，从钱币到大白菜，从俗不可耐的生活照到随处可见的公共标识，当然也有外国人很容易识别的具有国家特征的标志，如天安门、故宫、国旗、军人、警察等等。从更深的层次看，这批艺术家更直接地表现了一种底层的生活经验，它反对的不只是学院艺术，也反对前卫的雅化，试图用一种彻底的“泼皮”态度来代表真正的前卫。艳俗艺术是社会矛盾的激化的体现，他们的作品在题材上虽然没有任何对社会矛盾与冲突的直接描述，痞俗的内容也是一种低级文化的反映，如赌博、嫖娼、卖淫、吸毒等社会丑恶现象（事实上麻将牌、三陪女的图像也出现在艳俗的作品中），用激烈的情绪表现出来，也暗示了社会的分化与冲突。这也从另一方面决定了艳俗艺术难有真正优秀的作品和真正优秀的艺术家，至少在艳俗艺术阶段本身是这样。艳俗艺术把已经成功的艺术，包括前卫艺术本身，作为文化的上层来反抗，实际上也就把整个艺术作为了对立面，非绘画的形式也开始蔓延，摄影、录像、装置、刺绣等手段最终也把艳俗艺术带出了绘画，这是一个不曾预料的结果，作为一个群体现象进入后现代主义的艺术样式是以这样的方式开始的。

艳俗艺术的出现事实上标志着实验绘画的终结，实验绘画在本质上仍属于现代主义的范畴，以形式的探索或创新为主要特征，波普艺术已经介于现代主义与后现代主义之间，波普艺术不过是用手工的方式来复制公共图像，而以图像作为现成品来取代绘画也就意味着任何现成品都可以成为艺术，包括以人或人的行为作为“现成品”。90年代中国的实验绘画正是走的这条道路。从艳俗艺术开始，具有实验性的前卫艺术已不再体现在绘画上面，行为艺术、视像艺术、装置艺术、身体艺术等后现代主义的艺术形式或公开或地下地成为中国前卫艺术的主流，就前卫的意义而言，绘画已成为边缘。如果绘画仍然按照自身的逻辑发展的话，观念艺术就成为它的主要参照，同样在后现代主义的语境下发展。这也是90年代中期以后，实验绘画的发展趋势。

90年代中期以后，实验绘画主要往两个方面发展，两个方面都受后现代主义观念的影响，一个是后现代主义的主题，一个是观念性绘画。后现代主义问题实际上是后工业化的当代社会的人的生存与困境，在快速进入现代社会的中国，后现代主义问题尤为突出，艳俗艺术在实质上是反映了社会矛盾与冲突中的人的状况，它已经涉及到身份、边缘等问题。与这些问题密切相关的主要有女性艺术。长期以来，中国女性艺术都没有明确的性别意识，女性艺术家一直和男性艺术家一样表现同样的题材和形式。在20世纪90年代中期以后，这种情况突然发生了变化，以1995年在中国召开的第四届世界妇女代表大会为契机，一批女性艺术家突然以明确的女性意识走到中国现代艺术的前台。虽然女性主义的艺术观念早几年就出现了，但在90年代中期体现得最为集中，女性的意识、女性的目光、女性的身份构成女性主义艺术的主要表现方式，她们的艺术是通过对自身经验的陈述向几千年来的男权社会传统的挑战，一方面是社会上的女性主义意识的反映，另一方面也是中国当代艺术的女性表现方式。尽管女性主义意识在女性艺术家的观念艺术上表现得最为激进，涌现出一批非常重要的艺术家，但在绘画上也同样得到鲜明的体现。1997年的中国当代女画家艺术展就集中体现了女性主义绘画的趋势。青年画家李虹的作品表现了社会底层的女性生活，她曾经作为一名记者调查过社会底层的女性生存状况，她的绘画犹如对这些处于生活底层与精神底层的女性生存报告，以激烈的方式揭露了不公正的性别待遇。李虹后来的作品逐渐波普化，批判的矛头则指向了女性自身，揭露了那种委身于金钱与权力的女性的社会现象。袁耀敏的作品以波普化的绘画形式与深刻的隐喻相结合，把古代的秦俑与性感的现代妇女服饰荒诞地组合在一起，以讽刺的形式嘲弄男权的传统。与此不同的是像喻红、申玲一类的女画家，她们更关注自身的经验，用女性的眼光来表现自己的生活，这种经验包括视觉经验与生活经验，是用现代绘画的女性方式来表现女性眼中的世界，不再是追随由男性艺术家所规定的题材与方式。另一些更为激进的艺术家的作品，如崔岫闻和奉佳丽，以性别的体征作为表现的语言，是对男性的权势与男人的眼光作出的回应，直接表达了强烈的女权意识。

与女性主义作为后现代主义艺术主题一样，历史、文化、政治、社会等原来被形式所遮蔽的内容越来越成为画家的主题，这批画家可以称为新现实主义或新

具象绘画。新生代艺术家关心的个人经验与日常生活，政治波普也是从形式的表现开始，逐渐被赋予政治的意义。新现实主义绘画虽然不是一个统一的运动，而且在表现形式上千差万别，但共同的特征则是告别形式的前卫和自我表现，直接表达社会的意识，这不能不说是一个重大的转变，而且与观念艺术的影响也是分不开的。祁志龙的作品是用非常写实的手法复制“文革”时期红卫兵的形象，他试图以这样的方式表达自己的历史观念，集体的经验并不能取代个人的记忆，即使是重大的历史事件，个人记忆并不总是与集体经验相重合，他试图以个人记忆与集体经验之间的冲突，来展示后“文革”时期成长的一代人的经验与价值。马保中的绘画保持了学院绘画的写实特点，但这种风格特别适合于表现当代国际政治的主题。他以后冷战为题材，直接描绘了波黑、车臣等重大国际事件，冷战的结束并没有结束战争带来的灾难，人的生存仍然这么脆弱，和平从来没有像现在这么珍贵。马保中不是直接描写战争的场面，而是以超现实主义的手法表现了历史的真实与人的变形。湖北画家石冲的作品是以绘画来复制行为艺术，似乎是在观念艺术与绘画之间找一个结合点。他是首先设计一个行为，然后再用绘画来复制记录这个行为的照片，绘画在这儿起到了图像的作用，而行为本身涉及社会题材，主要是表现人的生存状况，充满荒诞与反讽，用具有象征性的行为来表现人的精神缺失与困顿。90年代是个剧烈变化的时代，在短短的十年内，中国社会仿佛从前现代主义跨越到后现代主义，绘画的具象性与叙事性的回归首先是出自艺术家对这种变化作出反应的内在需要，但这种叙事性是向广阔的社会、历史与文化的层面展开，是对中国当代社会现实生活的精神反映。四川画家张晓刚的作品就是一个例子。早在80年代初期就崭露头角的张晓刚一直处于实验绘画的前沿，在90年代中期他的“家族”系列又具有新的面貌，他用学院绘画与波普手法相结合的方式复制五六十年代的家庭老照片，画家自己也在照片之中，似乎暗示着个人的传记。这种表面上的个人经历的叙述实际上反映了在90年代初期以来弥漫于民间的怀旧情绪，人们不适应经济发展带来的社会分化与腐败，反而怀念那种中世纪式的道德清贫。画家不是作道德的评价，而是反思历史与现实。在这方面，新现实主义绘画的叙事性体现出明显的优势与活力。

表现主义在中国

1982年，在北京的民族文化宫举办了一个德国表现主义的版画展，展览的规模虽然不大，却有很大的影响，这是中国第一次较全面地接触到德国表现主义的作品，这时中国的改革开放还刚刚开始。实际上，对中国老一辈的艺术家来说，德国的表现主义版画对他们并不陌生，早在20世纪30年代，中国文化革命的先驱鲁迅先生就介绍过德国的版画，并且影响了很多青年艺术家，这些艺术家有些投身于革命事业，在中国人民的抗日战争期间，在延安的革命版画中，就带有明显的德国表现主义木刻的痕迹。但是这个传统没有延续下来，新中国成立以后，共产党的文艺政策是艺术为政治服务，前苏联的社会主义现实主义成为主流风格，表现主义作为西方现代艺术受到批判，除了柯勒惠支以外，中国的艺术家对德国表现主义几乎一无所知。

“文化大革命”结束以后，中国实行改革开放的政策，西方现代艺术逐渐被介绍进来。1979年举办了“法国19世纪农村风景画展”，其中有几幅野兽派的作品，这是“文革”后最早接触到的西方现代艺术作品。1981年，“波士顿艺术博物馆展览”展出了美国的抽象艺术作品，这是较大规模的现代艺术展示，但当时的中国观众并不是很了解和理解这些艺术作品。1982年的“德国表现主义版画展”是一个比较全面地展示德国表现主义版画的展览，展览同时发行一本画册，产生很大影响，尤其是在青年学生中间。20世纪80年代初的中国的美术学院仍然在学院主义的严格

控制下，虽然在创作上开始摆脱前苏联的现实主义模式，但写实仍是基本的要求，西方艺术史上一些风格化的写实画家如埃尔·格列柯、米勒，一些现代的写实画家，如美国的安德鲁·怀斯和加拿大的柯尔维尔，甚至还有美国的照相写实主义，都成为很多艺术家模仿的对象。形式仍然是一个禁区，除了唯美的、民族化的形式风格。德国表现主义提供了形式的另一种可能性，那就是自我表现的形式。一般来说，德国表现主义并不是一种固定的模式，不是一种可以直接参照和搬用的形式，但它具有深刻地表现精神的气质。正如“德国表现主义版画展览”目录前言上所说的：“这些画家们很少把形式和风格作为自我目的来对待，他们更多地倒是关心感情和情绪，甚至对形而上学的、伦理的、宗教的、社会的以及心理学方面的看法和观点也感兴趣。对他们来说，艺术和生活从认识上看来是一致的。”因此表现主义的影响主要体现在精神与观念上。80年代初在中国艺术界开展的关于“自我表现”的讨论就反映了这种影响。自我表现总是包含着两层含义，一个是形式上的自由选择，面对现实主义的单一模式，表现主义体现出自由的形式表现，在学院主义的条件下，形式的自由也意味着对体制的反抗与批判；不过，为形式而形式的结果往往走向了抽象的表现。在当时的艺术中，表现与抽象没有明确的区分，抽象总是象征着一种价值，不仅代表着艺术家的自由选择，也成为西方的民主自由的标志，在这方面，康定斯基的理论起了很大的作用。另一个是个性的表现，这具有更深刻的意义。“文化大革命”的十年浩劫对人的肉体与精神造成极大的伤害，人性的扭曲、精神的压抑、肉体的折磨，都可以在表现主义的形式与形象上折射出来。一般来说，在青年画家的作品中，更多地体现出这些特征。在张晓刚、叶永青、孟禄丁等人的作品中，反映出这种趋势。从总体上说，在80年代的中国前卫艺术运动中，德国表现主义的影响主要在观念与理论上，很少有哪个艺术家具体地模仿某种表现主义的风格。

1985年，在德国学习的马路回到北京，最先带回了关于德国新表现主义的信息，先后在《世界美术》杂志和《美术》杂志发表了关于新表现主义的文章：《回到绘画的怀抱》和《文化战争》，使我们了解到巴塞利兹、彭克、伊门多夫和基弗等人的艺术。90年代以后，表现主义的影响主要体现在两方面，一个是对早期表现

主义的艺术和理论也相当熟悉，很多艺术家已能熟练地把表现主义的某种风格融合到自己的艺术中，最突出的有毛焰、王玉平、申玲等人，在他们的作品中明显看得出表现主义的痕迹，如毛焰的作品就吸收了柯柯施卡的一些画法，他通过写实的形象表现了人的精神，仍然是痛苦、压抑和迷惘的状态。王玉平的作品也是表现人的精神状态，他在色彩语言上更多地吸收了都市文化的视觉经验，这在90年代初中国经济迅速发展的条件下，是一个重要突破。他们共同的特征是吸收了某些表现主义的形式来表达中国经验。中央美术学院油画系的第四工作室主要研究西方现代艺术，其中最主要的就是表现主义，王玉平和申玲都是出自那个工作室。在经历了前卫艺术运动之后，现实主义不再是主导性的风格，由现实主义支配的学院艺术制度也已动摇，表现主义反而成为学院的主流风格，甚至在水墨画领域，激进的水墨画家也把他们的实验称为“表现与张力”。表现主义的学院化说明表现主义在深入人心的同时也逐渐失去了活力。另一方面，新表现主义对绘画在产生着重要影响。表现主义意味着写实的变形，传统绘画的很多规则仍然保留在其中，因此它仍然能够被学院接收和吸纳，而成为样式化的风格。新表现主义更强调个人的意志，它没有绘画的规则，只有精神与意志的符号。中央美术学院毕业的张方白最先采用新表现主义的手法，虽然不是有意地采用，他是从表现主义入手，在消解了形象后，新表现主义的特征显现出来。张方白在天津美术学院还主持过表现主义的油画训练班，这种不成功的尝试正好说明了表现主义在中国样式化的过程。另一个有影响的画家是四川的周春芽，他在80年代的作品就深受表现主义的影响，90年代他曾到德国学习，回国后风格发生很大变化，虽然他有意排斥国外的经验，在绘画中搬用中国传统文化符号，但德国新绘画的痕迹还是很明显。在德国新表现主义艺术家中，对中国有很大影响的是基弗，活动于德国和中国的艺术家张国龙采用绘画与材料相结合的方式，明显受到基弗的影响，尽管在图像和材料的处理上都非常中国化。

表现主义和新表现主义都已经成为历史，但作为一种风格和样式还积极地存在于我们的绘画中，不过它已磨合为中国的绘画语言，表现中国人的思想和情感，反映中国的现实。年轻一代可能不会去想这种风格从哪儿来的，也不知道德国表现主义艺术曾在中国现代艺术运动和思想解放运动中的作用和影响。