

# 中国现代 美术理论 批评文丛

ZHONGGUO XIANDAI  
MEISHU LILUN  
PIPING WENCONG

刘骁纯 卷

邵大箴  
李松 主编  
刘骁纯 著

我认为当前是艺术观念全面开放的时代，在当代语境的前提下，前卫与守成共存，具象与抽象共存，学院与大众共存，架上与架下共存。这之间没有高下，高下在于艺术家的创造性 and 艺术质量，艺术批评所关注的核心问题也在这里。

人民美术出版社

中国现代  
美术理论  
批评  
文丛

ZHONGGUO XIANDAI  
MEISHU LILUN  
PIPING WENCONG

邵大箴 / 主编  
李 松  
刘骁纯 著

刘  
骁  
纯  
卷

人民美術出版社

## 图书在版编目 ( C I P ) 数据

中国现代美术理论批评文丛·刘骁纯卷 / 刘骁纯著.  
—北京: 人民美术出版社, 2010. 1  
ISBN 978-7-102-04839-0

I. ①中… II. ①刘… III. ①美术批评—中国—现代  
IV. ①J052

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2010) 第 002068 号

## 中国现代美术理论批评文丛·刘骁纯 卷

---

出版发行: 人民美术出版社  
(北京市东城区北总布胡同 32 号 100735)

主 编: 邵大箴 李 松

责任编辑: 吕 寰

装帧设计: 郑子杰 王 玺

责任校对: 朱 布

责任印制: 赵 丹

制版印刷: 北京美通印刷有限公司

经 销: 新华书店总店北京发行所

---

2010 年 6 月第 1 版 第 1 次印刷

开 本: 880mm × 1230mm 1/32 印张: 10.5

印 数: 0001—3000

ISBN 978-7-102-04839-0

定价: 36.00 元

# 总序

改革开放以来，我国美术事业的繁荣、艺术家们在观念上的突破和在实践中开拓性探索，是与美术批评家们的努力分不开的。批评家在艺术史上的作用人所共知，毋须赘言。在当今中国美术领域，批评家们的表现是积极、有为的，他们在关注当代中国美术发展、发表批评意见时，力求借鉴美术史的经验 and 艺术的普遍原理，从学术层面提出一些问题，引起美术界同行者的关注与讨论，不仅活跃了美术界的学术气氛，并对美术创作的走向产生了积极影响。我国当代许多美术批评家一般都是在美术史和理论领域某个方面有研究的专家，这在他们的批评文章中有鲜明的反映。

美术批评和美术创作一样，需要有探索精神。探索的过程是艰苦的，探索的结果可能成功，也可能失败，同样充满艰辛，并带有风险性。正是因此，我们

绩的，是和美术创作活跃的情势相对应，是努力追随时代步伐的。

人民美术出版社决定陆续出版《中国现代美术理论批评文丛》，目的不仅是对美术批评家的鼓励，也是为了积累资料，总结经验、成绩，发现缺失，以进一步推动中国美术批评事业的健康发展。首先出版这十本文卷，算是在这方面的尝试。这十位批评家的研究方向各不相同，学术观点也不尽一致。有一点相同的是：他们都是从20世纪70年代末起开始活跃于艺坛，是随着国家改革开放的大潮成长起来的。是时代赐予了他们机遇、才智、力量和勇气。这勇气不仅表现在他们敢于发表自己的见解、奉献自己的才能，还应该表现于有自我反省和自我批评的精神。

笔者有幸忝在十位批评家之列，并受命于出版社为文丛撰写序言，在惶恐之余谨对人民美术出版社领导表示深深的谢意！也真诚感谢为文丛的编辑、出版付出辛勤劳动的朋友们。

邵大箴

2006年11月，于北京慧谷小区寓所

# 自序

这本文集收录的文章，是从1993年至2006年发表的评论文章中选出的。

上编“由外向内”，下编“由内向外”，这样的小标题其实挺勉强，因为上下编之间本没有严格的逻辑区分，我只是将与水墨和中国现代美术史相关的文章集中编入下编，其余的都归入上编，如此而已。不过，这样分编之后，上编确实有一点化西为中的意味，下编确实有一点化古为今的意味，故姑而名之。

在上编中有为后现代艺术辩护的文章，下编中却又写了那么多讨论水墨画的文章，对此我真有一点宿命的感觉。我像被抛入艺术潮流中的枝叶，沉浮无定，清浊无定，去留无定，行止无定。那些文章，无非是我漂浮中的感受和思考的断断续续的记录。

当然，批评也不全是被动的，这种在两极之间徘徊的状态，与我的基本判

# 目录

CONTENTS

总序 .....	1
自序 .....	3

## 上 编 由外向内

何谓后现代 .....	3
再谈后现代 .....	9
另一种大众化倾向 .....	15
地方传统是创造出来的 .....	27
艺术 ≠ 政治 .....	30
流行性 ≠ 公共性 .....	33
对话之对话 .....	37
我看成都双年展 .....	46
“观念水墨”的逻辑困境 .....	70
说光州，也是说上海 .....	74
“从地下走向国外”的状态应该改变 .....	79
作为视觉趣味的“红光亮” .....	84
辨之辨 .....	89
忻东旺与新现实主义 .....	91
绘画与绘画的解体 .....	95
涂鸦艺术的经典化 .....	99
解构与建构的同一 .....	102
教·学·创的一体化 .....	110

90年代的中青年油画（1989—1996.4） .....	116
对《中国美术报》的历史记述 .....	130

## 下 编 由内向外

书写·书法·书象 .....	149
《中国现代书象》序 .....	166
绘画意境论 .....	170
横看成岭侧成峰 .....	184
两大笔墨系统 .....	196
笔墨·笔墨 .....	219
新的一页 .....	223
结构第一 .....	227
关于“新写意” .....	231
“写意状态”散论 .....	234
写意与写意画 .....	241
笔恭而意纵 .....	247
张力与表现 .....	251
关于“创立新规范” .....	257
入古人神髓，出古人头地 .....	263
蒋兆和与“徐蒋系统” .....	271
气象与气量 .....	281
澄大怀而观大道 .....	287



古艳 .....	295
个性与个性的矛盾 .....	299
大乡土 .....	304
刘骁纯主要著作与学术活动 .....	318

SHANGBIAN YOUWAIXIANGNEI

上  
编  
由  
外  
向  
内



# 何谓后现代

## ——《西方现代艺术·后现代艺术》读后

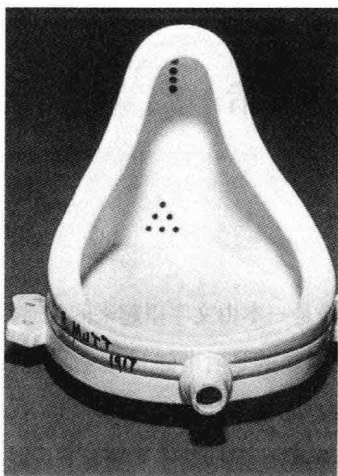
葛鹏仁编著的《西方现代艺术·后现代艺术》是一本由文字串起来的画册，或者说是一本有大量精美附图的述评。这本书更重要的是后半部分——后现代艺术。在这部分，葛鹏仁基本抓住了主流和要点，而且一直记述到1998年，收入了近年来十分重要的国内尚不熟悉的艺术现象。对于迫切希望了解西方后现代状况的读者来说，这是一本应急的书、解渴的书。

这本书勾起了我长期思考的问题：什么是后现代？

目前国内外谈后现代大都是从社会学、文化学角度切入的，有的从二战后进入后工业时代为背景切入，有的从六七十年代进入信息时代为背景切入，结果是越谈越谈不清楚。正如荷兰汉斯·伯顿斯（Hans Bertens）所说：“后现代主义这一术语在整个讨论过程中已经逐渐进入了术语学的迷宫。”<sup>[1]</sup>葛鹏仁也是从社会学、文化学角度切入的，他把后现代划界在70年代以后，这样，许多理论家视为后现代的突出现象之一的波普艺术被归入了现代主义。看了他的论述我还是没有搞清楚何谓后现代。

艺术上的分类概念大都是蹩脚的，人们沿用某种蹩脚的概念主要因为它作为工具是好用的。“后现代”是蹩脚概念中最蹩脚的概念，把明明发生在现在之前的艺术现象称为后现代，这本身就太绕脖子。这个概念之所以有那么大的诱惑力，唯一的原因是越来越多的逆反于现代主义的文化现象需要理论的解释和描述。能不能把“后现代”术语变成一个好用的工具，关键在于能不能将它规定得更加清晰明快。

“后现代”一语最先通行在建筑界，时至今日，我觉得对这个概念谈得最



泉 现成品 1917年 杜尚

清楚的依然是建筑界，原因是建筑界是从形态学切入的。

形态学不是分类学，所谓从形态学切入，也就是从观念切入。对“何为艺术”所持的观念不同，艺术便外显为不同的形态。形态差异反映的是观念差异。

建筑界“后现代”概念的提出针对的是现代主义的形态学内核（观念内核）——现代主义建筑在追求建筑本质性、纯粹性的过程中，一步步将建筑引入了越来越极端的功能至上主义，在强调机械化、工业批量生产的美学意义的过程中，一步步将建筑引向了枯燥、乏味、光秃秃、千篇一律的玻璃摩天大楼和大大小小的方盒子。美国建筑评论家沃尔夫对“把半个美国放进德国的方盒子中”的现象极为不满，称之为“殖民综合症”。R·文丘里认为现代主义“试图打破传统从头做起”，它“把原始、单纯和基本的元素理想化了，却牺牲了多样、深邃和复杂”。这话当然不是主张退回到现代主义之前（像我国的许多所谓后现代建筑那样），而是主张在现代主义的基础上寻找新的方向。向哪里走？他的主张干脆而且明确：“我喜欢建筑的‘混杂’而不要‘纯种’，要调和折衷而不是干净单纯，宁要曲折迂回而不要一往无前，宁要模棱两可而不要关联清晰，“我爱两者兼顾，不爱‘非此即彼’‘不黑即白’，是黑白都要，或者是灰。”<sup>[2]</sup>

有了这种清晰的界定，当詹克斯将美国圣路易市的伊特杜尚·伊戈大楼被炸毁称为“现代主义的死亡”时，建筑界一般比较清楚他在说什么。

自由艺术领域如何界定“后现代”当然不能照抄建筑领域，但有两点可以借鉴：1. 确信不同领域中对“后现代”的最佳解释是不同的，从本领域内部入手；2. 从形态学的角度切入。

对自由艺术而言，现代主义可以归结为三点：1. 独立性——艺术一步步从建筑、器物、服装、书籍等实用物品的装饰地位或附庸地位中分离出来，变为独立的、可以自由移动的架上艺术；2. 自主性——艺术一步步从宗教、政治、历史、社会事件、哲学、文学的插图地位中解放出来，变为不依附其他文字解释的艺术自身；3. 纯粹性——艺术一步步从“现实的影子”的模仿地位中摆脱出来，变为自由表达精神世界的纯造型的创造。

也就是说，现代艺术有两个观念支撑点，一是本质性，一是纯粹性。纯粹才趋近艺术本质，本质在纯粹之中显现。在这两点上，自由艺术和建筑艺术的现代主义观念内核（形态学内核）是一致的。

自浪漫主义以后，人们一直在“非叙事”“非模仿”“自主性”的旗帜下寻找艺术的本质，恰如一层层地剥洋葱皮，以为外层是表面的，内里才是本质。经过印象主义、后印象主义、立体主义、野兽主义、表现主义、抽象主义……艺术的局部要素一步步地本体化，直到剩下了点、线、面。

洋葱皮就要剥到尽头了，或许再剥一层将会发现艺术的真正本质。

假如历史沿着蒙德里安(Piet Mondrian)的冷抽象走向极少艺术，进而减

然而由于杜尚(Marcel Duchamp)的出场,历史变成了另一种模样。

或许是毕加索(Pablo Picasso)等人将报纸、木棒、麻绳、铁皮、箩筐等现成品嵌入绘画和雕塑的倾向刺激了杜尚的奇思怪想,他将这类作品的构成要素简约化,1913年以安装在木凳上的自行车轮作为作品,1914年又将两种构成要素精简为一种,以签上名字的啤酒瓶架作为作品,对现成品和艺术品的关系开始了直接而又大胆地追问,直至创作出了最惊世骇俗、最亵渎文明、最歹徒、最成功、最有代表性的作品《泉》。

杜尚提出的本题,是追究现成品和艺术品的界限。其指向有两个方面:1. 现成品即艺术品,只要我们用艺术的态度去对待它。这点主要由1917年的作品《泉》(改变方向的便器)体现出来;2. 艺术品即现成品,只要我们用现成品的态度去对待它。这点主要由1919年的作品《L.H.O.O.Q》(加了胡子的《蒙娜丽莎》复制品)体现出来。

现成品和艺术品无界限,非艺术与艺术无界限——这就是杜尚追究的结果。

杜尚对艺术的否定力量又是肯定艺术的巨大力量,他破坏艺术的同时又为艺术打开了一扇新的大门。他引发了装置、行为、身体、波普、大地、捆包、事件、偶发、概念等各种各样五花八门的创造,在种种创造中,“挪用现成品”像酵母一样到处发酵。

这些艺术是反本质、反纯粹的,是反现代主义基本内核的,故称后现代艺术。这些艺术是沿着现代主义的顺向逻辑推导出的逆向结果,故称后现代艺术。后现代即杜尚之后。

从这里不难看出现代艺术和后现代艺术的主要区别:

为艺术—反艺术

架上艺术—非架上艺术

纯艺术—对纯艺术的彻底怀疑和解构

本质化的艺术—对艺术本质的彻底怀疑和解构

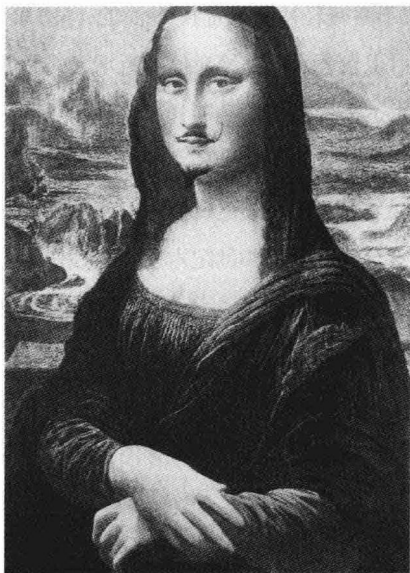
寻找艺术基本元素、建构元话语的艺术—对艺术基本元素和元话语的彻底

怀疑和解构。

以结构主义为语言哲学基础—以后结构主义（解构主义）为语言哲学基础。

有一种流行的说法是不能成立的，这种说法认为现代艺术是形式主义的艺术，后现代艺术是关注社会、人生、自然，关注生活，关注问题的艺术，现代艺术是关注艺术的艺术，后现代艺术是关注意义（内容）的艺术。

事实上，从为艺术到反艺术，现代主义和后现代主义对艺术自身进行追问是前后一贯的，只是现代艺术的追问方式是：艺术的本质是什么？后现代艺术的追问方式是：艺术为什么不可以这样？但它们都在关注艺术自身。



L.H.O.O.Q 现成品之补充 1920年 杜尚

本质化、纯粹化是关注艺术自身，反本质、反纯粹也是关注艺术自身，无本质正是求本质的结果；建构元话语是关注艺术自身，解构元话语也是关注艺术自身，无元话语正是求元话语的结果。

关注艺术自身与形式主义完全是两回事，关注艺术自身是观念问题、形态问题。那些有代表性的现代主义艺术家们并非不关注意义，而是用特有的方式去表达意义，毕加索、蒙克（Edvard Munch）、康定斯基（Vasily Kandinsky）不必说了，就连蒙德里安的几何抽象作品，也是他的通神观和宇宙秩序的表达方式。倒是后现代艺术的祖师爷杜尚的《泉》和《L.H.O.O.Q》，由于处在从为艺术到反艺术之间的“0”点位置，不表达观念之外的任何社会意义。这叫纯观念，而非形式主义。

恰如数轴，现代主义的本质化、纯粹化过程好比正数数值不断缩小的过程



(不断减轻社会承重),杜尚的《泉》处在“0”点位置(作品不表达社会意义),后现代艺术则是绝对值不断增大的负数群(在新的意义上逐渐地重新重视艺术表达社会意义的功能)。后现代是纯粹化引出的不纯粹,是为艺术的目标引出的反艺术——架上艺术的反相、反架上的艺术。

有了这样的逻辑界定,最佳的时限界定就比较好办了。

我赞同将20世纪六七十年代作为进入后现代艺术阶段的时限。我的理由十分简单:1.杜尚引爆现成品观念虽然发生在20世纪初期,但当时现代艺术尚如初升的太阳,现代艺术在整个20世纪上中叶都处在充分展开的阶段并居主流地位;2.极少、波普—艳俗、涂鸦艺术,是从内部解构架上艺术的极端倾向,而装置、行为、表演、身体、事件等等艺术形态,则从外部解构了架上艺术。六七十年代,极少艺术等从内部解构架上艺术的极端倾向兴起,标志了现代艺术的下行趋势,而70年代以后,装置、行为、表演、身体、事件等等艺术形态渐成欧美艺坛主潮,标志了后现代艺术的上行趋势。

后现代艺术以反艺术的狰狞面目出现,迎来的却是在古典与现代、架上与非架上之间自由往来的空前广大的创作空间。

本文2001年发表于《世纪在线中国艺术网》,收入贾方舟主编《批评的时代·20世纪末中国美术批评文萃》卷一,第234~239页,广西美术出版社,2003

### 【注释】

[1] 佛克马·伯顿斯编,王宁等译:《走向后现代主义》,页12,北京大学出版社,1991年版。

[2] 引自岛子:《从群体的专制到人性的兼容——后现代主义建筑艺术观念变革》,《中华读书报》1999年7月21日第22版。