

当代艺术批评家丛书

DANGDAI YISHU PIPINGJIA CONGSHU

尚 辉

20世纪，一个民族的审美视野

SHANG HUI

20SHIJI, YIGE MINZU DE

SHENMEI SHIYE

四川出版集团 四川美术出版社

SICHUAN CHUBAN JITUAN SICHUAN MEISHU CHUBANSHE

当代艺术批评家丛书

尚 辉

20世纪，一个民族的审美视野

尚 辉 著

四川出版集团

四川美术出版社

图书在版编目(CIP)数据

尚辉 20世纪,一个民族的审美视野/尚辉著. —成都:四川
美术出版社,2007.5

(当代艺术批评家丛书)

ISBN 978-7-5410-3266-0

I. 尚… II. 尚… III. 绘画-艺术评论-中国-现代

IV. J205.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2007)第 062735 号

当代艺术批评家丛书

尚 辉

20世纪,一个民族的审美视野

责任编辑:李咏玫 汪青青

责任校对:培 贵

责任印制:曾晓峰

出版发行:四川出版集团 四川美术出版社

成都市三洞桥路 12 号(610031)

印 刷:四川省印刷制版中心有限公司

成品尺寸:210mm×145mm

印 张:8.125

字 数:210 千

版 次:2008 年 3 月第一版

印 次:2008 年 3 月第一次印刷

书 号:ISBN 978-7-5410-3266-0

定 价:32.00 元

著作权所有·违者必究

本书若出现印装质量问题,请与工厂联系调换

目 录

站在世纪门槛

当下中国版画的窘困——从第十三届全国版画展谈起
.....2

90年代后中国版画的转换.....9

艺术怎么了?17

论“当代性”——地域文化个性包容人类文化互融与进展(全球化)的过程.....22

都市文化时代的美术情境.....32

人物画价值尺度的失衡与游离.....39

边缘的拓展——看第九届全国美展中国画.....44

中国画媒材变革的层面与边界.....50

美术馆的文化理念与当下失误.....54

百年审美笔记

从笔墨个性走向图式个性——20世纪中国山水画的演变历程及价值观念的重构.....60

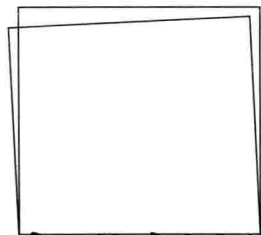
笔墨与造型的世纪审断——20世纪水墨人物画的更生与历练
.....78

从文化寓意走向视觉消费——20世纪花鸟画的演变脉络及文化观

念的转换·····	96
跨越世纪的门槛——当下版画的问题与思考·····	115
意象油画百年·····	131
20 世纪中国美术批评的三种姿态·····	148
论消费时代的艺术人文特征·····	160

文化跨越命题

论黄宾虹艺术的海派文化特征——20 世纪初海上文化对于确立 黄宾虹艺术思想的影响·····	173
“写实”背后的潜流——民族文化对徐悲鸿审美心理的影响 ·····	188
从倪貽德文学创作看他早期的生活与思想·····	208
华裔画家对中国美术史的意义——陈荫黑抽象表现绘画的中国意 蕴·····	218
凝重的画卷——王盛烈为 20 世纪中国美术留下的民族形象 ·····	226
萍漂与归家·····	233
苏笑柏跨越文化的一种表述·····	239
裂变,当代艺术史的链环——仇德树所确立的当代艺术价值观念 ·····	244
后记·····	251



站在世纪门槛

ZHANZAI SHIJI MENKAN

当下中国版画的窘困

——从第十三届全国版画展谈起

第十三届全国版画展于 1996 年 11 月 5 日在江苏省美术馆降下帷幕,欣喜之后的掩卷静思,对当下中国版画的发展仍存许多担忧。中国新兴版画在经过 60 年的发展繁盛之后,到 20 世纪 90 年代两年一度的全国版画展已连续举办了四届,但仍然挽留不住昔日的辉煌,它与国画、油画构成中国现代画坛三鼎足的格局开始受到威胁。这一滞缓时期的突然闪现,至少表现出以下三个方面的特征,或者说存在三个症结。

较少成为当下艺术发展的热点

当下版画创作几乎没有构成人们关注的焦点和热门话题。远不说 30、40、70 年代版画艺术在特殊历史环境所起到的主导作用,就是在 60 年代社会发展的祥和时期,北大荒、四川、江苏版画流派的崛起所引起的普遍关注,给予了画坛巨大的震动。应该说,当时不论在反映现实的深度还是在技巧的突破上,版画的发展较国画、油画显示出更活跃而旺盛的生命力。进入 80 年代之后,伤

痕风、乡土写实风、怀斯风……这些构成画坛焦点的多集中在油画领域,特别是在西方现代艺术的冲击之下,版画发展渐渐沉寂下去。但由于60年代成长起来的第二代版画家在80年代初臻于辉煌,因此,在整个80年代,版画创作的回落还不明显,或者说还没有构成一个现象。但90年代以后,这种低落已异常突出。

在90年代中国艺术多元化格局形成之后,版画自身系统已发生了非常大的变化。仅版画就改变了老“木”一统天下的局面,增添了铜版、石版、丝网及其他综合版等。第三代版画家的成长、云南版画群体的崛起以及版画本体语言的探索、现代观念的渗入等等,已渐渐改变版画原来的面貌。但这种自身的变化和面貌的改观对当下中国画坛产生的影响甚微,能够留在人们记忆中的,似乎只有徐冰的《析世鉴》《鬼打墙》以及王华祥、苏新平、张敏杰等人的作品。这和油画本体语言与整体水平的重大突破以及西方后现代主义的强大冲击波所推动的中国当下艺术发展进程比较起来,还是显得单薄苍白。

版画自身的创作实践,在滞后的同时也存在一些误区。十三届版展中一些作品的风格雷同,并没有改变前几届给人留下的遗憾。相当一部分版画家抱着“表现生活”、“与中国百姓对话”的良好愿望,沿袭着第一代、第二代人“反映生活”的创作模式来应付当代的社会生活,显然牵强附会。什么是贴近生活?是作品中尽心描绘的生活情节、民族风情还是其他什么地域土特产?如果说这就是表现了生活,那么这只能是一个肤浅的表层;最能代表时代艺术特征的,还在于那些艺术作品里透露出的一个时代的社会心理和情绪。版画创作实践的滞后性,就在于这种艺术样式较少承载艺术家对当代社会心理和情绪的思考与把握。这种对于自身生活的感受与流露,不是30年代的那种愤懑与抗争,不是60年代的那种激越与豪迈,也不是80年代的那种坦荡与抒怀,而是在经历多种情感的磨砺和多种哲学思想、美学观念的洗礼之后所复归的深沉、疲乏、木然、平淡,甚至无为。如果说新兴版画在30年代、40年代、60年代、80年代因为成功捕捉了那样一种时代精神在

人们内心心理的折射而灿烂辉煌的话,那么,当下版画创作则较少揭示人们当代社会生活的真实心理和情感体验。

当下许多版画作品让人感到只有对“现代”追求的愿望,更多的则是不得要领所导致的浮浅的流行样式和廉价的“探索性”。对于怎样使进入 90 年代的版画创作更具有现代意识的实践,还仅仅局限在形式翻新及手段方面。很多作品中所表现出的概念的大色块和以日月等符号为标志的“哲学思维”,以及穿插的一些样式化的线条与变形,显然是皮毛。这种创作实践,尚没有触及现代艺术创作实际是解决新的艺术语汇和新的社会环境的协调与适应问题,尚没有把现代艺术创作当做推进整个民族当代精神、生活及文化进程这样一个高度来认识。

而另一种倾向则与上述相反,即版画家们对于技术性制作的陶醉。印痕效果、印刷后的制作感成为一些版画家追求的最高境界,十三届版展中一些获奖作品尤能体现这一倾向。新颖的材料和复杂的操作所提供的创作空间,越来越使版画丧失表现性因素。越来越使版画家的创作激情降为一种理性的制作。从而将版画发展推向装饰设计和工艺制作的范畴。版画语言绘画性要素的丧失,最终限制了它与其他画种的信息相通性,版画发展也因而更加孤立。其实,这种技术效果构成的画面造型符号,只是对现实缺乏内在把握的一种托辞,越沉溺于这种技术性的钻研,就越远离绘画的本质特征。当版画的印痕成为某些画家的创作原动力时,也就否定了这个画种作为表现艺术家内心真实的最基本的目的。

批评与研究的冷淡

当人们回顾、梳理 20 世纪中国的绘画大师,或者说推动中国 20 世纪绘画艺术发展进程的杰出人物时,大抵不会缺少徐悲鸿、刘海粟、林风眠、齐白石、黄宾虹、傅抱石、潘天寿、李可染、石鲁、吴冠中这些人物。在这一长串的名单中似乎没有版画家的名位。

在国画、油画、版画构成的中国现代绘画格局中,不论从艺术

反映生活的深度与广度，还是体现画家艺术个性语言的纯熟与开拓，版画所取得的艺术成就毫不逊色国画和油画。而且，版画比其他两个画种更具有国际比较性。由于文化背景的巨大差异，西方人对国画的文化内涵、审美意蕴和鉴赏图式存在着难以逾越的释读障碍，从而制约了它在世界范围内的传播和影响。因此，中国画的艺术大师只有从中华民族自身绘画的发展进程中予以筛选和定位。油画与之恰恰相反，不仅不存在释读障碍，而且已经演化成为一种像英语那样可以在许多国家和民族流通的国际性艺术语言，然而也正由于这一点，在我国的油画发展百余年的时代去成就大师级的画家，可能还很不现实。至于版画，不仅中国是复制版画历史最悠久的国家，而且自欧洲文艺复兴之后，许多国家相继发展了独立的创作版画。因此，版画艺术在具备国际性语言的同时，也富有民族性和地域性的双重特征，这就为中国现代版画在国际上确立自己的地位并产生影响创造了条件。事实上，中国现代版画参与国际性展览并获大奖和中国向境外推出的版画专项交流展览之早之多，是其他两个画种所不可比拟的；而且，有的版画家曾被邀请在日本等国举办数十次个人版画展，并被称为“巨匠”或“有国际影响的中国代表性版画家”。但这一现象，较少引起国内学者的重视，较少纳入国内重要的学术研究领域。

真正展开对中国现代美术史的研究，始自 80 年代。由于在这十年中，影响中国绘画发展的领域已渐移至国画、油画和现代艺术，这在相当的程度上决定了学术界对于国画、油画和现代艺术的评介与研究的偏爱。那些对于 20 世纪杰出画家的筛选、梳理，也无疑打上了这个时代的烙印。几乎所有的中国现代艺术批评家、艺术史学者都纠缠在那些人物的评价上，因为观点的不尽一致和角度、侧面的相异而引发的论争，更加成为学术探讨的焦点。对于版画建设的批评和研究与此形成鲜明的对照，不仅专一从事这一领域研究的学者寡不敌众，而且就是一些权威艺术批评家的偶然为之，也因缺乏对版画敏锐的感受力和鉴赏力而多有隔靴搔痒之嫌。在这种情况下，版画批评多由一些有兴趣的创作者自己

承担。但他们的批评多是感受性、经验性的评介,难以上升到较高的批评层面。

版画基础理论研究的薄弱,几乎到了令人吃惊的程度。这一点尚不如工艺美术和民间美术,不仅至今未出版一部版画基础理论专著,而且论文也大都偏向技法或画家、群体创作倾向的论析,对版画理论的基本范畴缺乏专题性的深入探讨,以至于像版画的特征、版画的形态、版画的发生等最基本的问题都含糊不清。因此,当下版画创作滞后和误区的出现,与上述理论建设的薄弱不无关系。

其实,在中国现代美术史的研究中,新兴版画发展最先受到重视,史料整理得也最为详尽。不仅已出版了多本版画史料集、回忆录,10册《中国版画年鉴》及数部版画家传,而且近现代版画史和区域性版画史也已问世。但这些研究一直局限在史料的堆砌和运动史的描述上,对现代版画60年的历程还缺少规律性的探索和学术上的深刻性。如齐凤阁的《中国新兴版画发展史》“虽尽力摆脱传统史学与‘左倾’史学的束缚,以史论结合的方法直接切入版画艺术本体”,但仍感零碎松散,还缺乏思辨深度和穿透力。

在与国画、油画的横向比较中,当下学术界较少投入对版画创作的批评、对版画历史的研究,因而对业已成名的版画家的艺术成就较少做出公正的评价与历史定位。这种沉默与冷淡,在相当程度上左右了人们对于版画的鉴赏认知,也为版画进一步发展罩上一层深深的阴影。这是中国现代版画没有造就最具时代精神和民族特征的典范大师,还是当下学术界的妄自菲薄?当艺术批评成为现代艺术发展的重要操作程序时,任何艺术样式或门类的兴盛都不可能缺少批评的参与而孤单进行。当下版画创作的窘困恰好从反面证实了这一点。

市场排斥无异打入了冷宫

进入90年代,版画发展低潮的骤然闪现,和内地艺术市场的建立密切相关。在此之前,中国现代绘画一直注重社会效益,即艺

术作品的成功与艺术家的声誉主要通过展览和出版来实现。在80年代中后期，尤其是到了90年代，中国内地艺术市场伴随着国内市场的初具规模而异常活跃。据不完全统计，内地现有画廊、画店三千多家，艺术品拍卖公司多达三十余家，还有难以数计的艺术摊点。频繁的拍卖会、惊心动魄的落槌声，牵动了千家万户对于艺术品价格的翘首与关心，激发了普通市民对于书画收藏的欲望与热情，从而使绘画真正走出象牙之塔。这样，艺术作品所产生的轰动效应便不再仅仅局限在展览和出版上，现代一些中国画家和油画家之所以能够为普通百姓所知，多出于竞拍场上令人吃惊的价格。相较之下，国画、油画的价位随着槌起槌落一升再升，而中国现代版画甚至还不能进入竞拍市场。在如许多的画廊画店中，专营版画者寥若晨星，即使一些地区如苏州、云南能出售一些版画，也多借助于旅游业的发达，而不是以它的艺术价值与市场定位吸引顾客。

现代版画被排斥在内地艺术市场之外，除了普通百姓对之缺乏鉴赏知识和当下学术界对其冷淡沉默的原因，尚存两点疑虑。一是作为复数艺术，版画是否能够成为艺术珍品。在普通人的眼里，一些艺术作品之所以能够竞拍，在于它是稀世珍宝，或者说举世无双。而版画的复数性、可制作性恰恰不具备这种品质。二是中国现代版画究竟有多大艺术价值，就是说能否获得投资回报。多数企业家将艺术品作为投资项目，缘于艺术品价值超过黄金价格的稳定性，其目的在于可以获得投资回报的高额利润。而中国现代版画艺术发展较快，十年后看十年前的作品就会感到相当陈旧，这与国画大师那种具有永恒性艺术魅力的作品是不可同日而语的。因此，艺术商不会冒险投资版画作品的收藏。当然，拍卖仅仅是艺术市场的一个尖端部分，在欧美和日本，许多版画作品也是进入不了拍卖会的，但也正因为版画复数性的特征而比其他画种有更广阔的市场前景，不仅中等阶层，就是收入不高的寻常百姓用版画原作装饰居室也很普遍。而一般中国家庭很少用艺术原作装饰居室，即便有也以国画为主。这样，中国版画市场就很难建

立。

因此,当艺术作品的实现在改变了单一的展览出版的结构方式之后,艺术作品的创作在相当程度上依赖于它的市场前景。当供需的天平倾斜时,市场经济——一只看不见的手便操纵了当代艺术的生产。而版画作品被排斥于艺术市场之外,其创作前景也就显示出前所未有的黯淡。

当下中国版画命运的窘困,既出于其自身创作实践滞后而脱离了时代,也归咎于批评与研究的冷落而孤立了它与当下整个艺术发展的联系;当艺术创作不再单一地以展览和出版作为进入社会的最后形式,而更多地以艺术商品进入市场经济的时候,由于前两种因素的制约作用而排斥了版画作为有价值的商品在艺术市场的流通。因此,中国现代版画在迈入90年代内地艺术市场初步形成并空前活跃的时期之后,便突然陷入了一种困境。而走出这一怪圈则不是短时的,因为澄清创作实践上的误区需要一个认识过程,对于现代版画的研究与批评还需要众多有责任感和良知的学者积极参与,而最艰难的莫过于在人们观念中建立版画艺术作品的商品意识。这正是当下版画发展面临的一时尚难以自拔的困厄和窘境。

1996年11月10日于江苏省美术馆

原载《美术观察》1996年第12期



90年代后中国版画的转换

20世纪90年代后的中国版画和80年代拉开了很大的距离，它明显地使中国版画在经过批判现实和再现生活的两大美学追求后，转换到主体精神的自觉和本体语言的凸显这个现代性审美品格的确立上，中国版画由此具备了现代性的文化价值。

整个90年代，中国文化都明显地受到经济秩序的转换所带来的深刻影响，这个经济秩序不仅是市场的，而且正在从以商品生产和分配为中心的经济形态发展转换到逐渐以信息的创造、储存、检索和分配为主导的另一种经济形态，这种转换几乎使每个人的生活在某种程度上都受到电视、VCD、手机、电脑、因特网这些高科技媒体的影响而发生决定性的改变。时空在缩小，边界在模糊，地域和民族那些坚实的界限和隔墙化解了、推倒了。的确，伴随着这些现代传媒成长起来的新生代，已从根本上改变了传统的价值判断，无论你喜欢与否，绘画艺术中都源源不断地被注入这种大众媒介的审美趣味，流行文化为不同的青年画家提供了共同的生活背景，他们都偏爱超现实主义、试验、幻觉、时尚及色情。

在再现生活的美学追求中而形成的版画流派或群体，于 90 年代的消解就是这种转换带来的一个提示。

中国版画在 50 年代转向对生活美的再现之后，相继崛起了四川人物版画、北大荒风景版画和江苏水印版画，这三大流派一直延续到 80 年代，并在乡土写实绘画的美学思潮中再继起云南、内蒙古等具有鲜明地方特色的版画群体。这些版画大都借助于具有地域环境特色的自然景观和乡土风情形成群体风貌，语言探索也非常符合地域风情的表述，如北大荒套色油印所具有的厚重感是和黑土地雄浑、壮阔与瑰丽的景色相吻合的，四川黑白木刻的坚实感是和高原藏民人物形象的刻画相一致的，云南绝版版画的诡异、神秘是和边陲红土地、亚热带植物及少数民族文化的原始性相表里的。但任何纯粹的乡土风情的描述在缺失深层文化的依托和艺术个性的创造后，都会演化为一种矫情和夸饰，都不可能延续太久。如果说在六七十年代甚至 80 年代初，任何艺术样式的生成都依赖一种群体的优势，那么在 80 年代中后期，这种群体优势反而束缚了个体艺术精神的发挥。

90 年代后活跃在中国版坛的大多是六七十年代出生的版画家，他们往往被统称为具有反叛风情图式的新生代。在他们成长的 80 年代，过多政治因素制约的主流文化的权威性日渐式微，思想界的文化建树又远远弱于文化批判，精神家园的失缺使他们的思想游移不定，于是他们把思绪从纷乱复杂的精神世界转向真诚的个体生命世界。在他们的作品中，以个体为本位的自我不是横向地与外在世界发生联系，认知生存于一个怎样的审美世界，而是纵向地与本真的生命发生关联，探寻个体存在的问题。他们刻意地突出了个人情感和心灵的体验，时空描述敲碎了再现框架。显然，他们一开始就疏离了主流文化，具有清醒的自我意识和坚执的个体性立场；他们的笔触从意识到潜意识，从常态心理深入到病态心理，用异化的人性和畸形的人生隐喻历史现实；在自主的创作中体味生命，在自主的创作中寻找自我与确立自我；即构成版画群体特征的那些客观的东西不再成为新生代的表現对象，

新生代对于第二代版画家的超越是从客观走向主观，从外在走向内在，从理性走向感性，从审美走向超验。就像审美的版画不具备第一代版画家那种鲜明犀利的批判精神一样，新生代版画也摒弃了第二代版画家再现生活的那种具有明确地域指向的寓情于景、情景交融的抒情方式。他们带来的是新鲜活泼、陌生愉悦的纯视觉体验。

在表达这一代人生命状态的画家中，李帆、方力钧、苏新平、宋光智等无疑是有代表性的。李帆以描绘现代都市生活来展现他对现代文明的体验与思索，在《精品》《劲舞》《广场》《银街》这些作品中，我们可以看到作者通过都市公共空间——文化消费中心来展现世间的众生相，在形形色色充满欲望之海的这些景观中，我们感受到了这个时代的紧张与亢奋，也意识到匆匆而行的人流所构成都市生活的喧嚣与忧虑，他们淹没在大量的信息和潮流时尚的追逐中，模仿、作秀与不断地求新成为他们相互参照与竞争的生存氛围。这些作品像长焦距镜头拍摄出的物象，消除了画面的纵深感，景物与人群似乎被压叠在一个平面上，描写手法虽然很写实，却不乏漫画式的夸张、诙谐与幽默，那里面夹杂着他这一代人特有的玩世态度与调侃意味。方力钧属于先锋艺术家，他的创作并不完全属于传统意义上的版画范畴，他对于“光头人”这种符号的反复玩味，不仅表达了一种强烈持久的泼皮式的反感情绪，而且似乎有意以传统的现实主义方式戏谑正统的价值观念。实际上，他正代表了新生代艺术家的个性立场，用潜意识、病态心理和异化的人性畸形的人生调侃、揶揄、辱没主流文化及社会现实。当方力钧把他的“光头人”从油画媒材转换为版画媒材时，他对于语言形式的探索也就突现出来，即他以类似于现代平面设计上消解空间意识的“图形重复”，成功地在其巨大的画面上创造了一种他极力表现的情绪和氛围。苏新平在90年代后，不断减省那些具有明显地域特征的环境渲染，将人物、白马和奶羊抽离为一个个独立的相互间离的意象符号。在《躺着的男人和远去的白马》《顶光》《网中之羊》和《生命之树》等作品中，他不仅完全从地域特征

的叙述中超脱出来,而且通过时空错置、光影夸张和动作的悬置、切换、展延,营造一个虚拟的空间,从而表现出画家对于现代生活与生存状态的独特体验。宋光智的石版画也是始终围绕着这种视觉感受的转换与发掘,他从简单直接的现实复制中走出来,在对物象进行重新排列组合后,呈现出一种罕有的纯化和凝固感。他的《彼岸》显然不是用现实中富有个性化的人物形象去表达一种意念,而是在削弱个性化形象的同时,以人物形象复制排列的方式造成独特的视觉感受,那些女性形象之间似乎毫无联系,却被画家注入了思绪的时空。而《寻觅者系列》似乎表达了人类生存空间与精神欲望的冲突,那些作品不断出现的长出两翼的男性形象,被赋予这个时代所特有的焦虑和烦躁;他的夸张而富有戏剧性的动作与被解构的马的造型,更加强化了一种冲突的状态。

与李帆、方力钧、苏新平、宋光智等是通过具象描绘表达与真实图像相异的视觉心理不同,王连敏、钟曦等则是通过抽象构成体现种种的心理感应。王连敏的《变奏的组合》,集中展现了现代人的一种生命心像,作者把对生命的体验与感悟通过铜版坚硬的材质和刻蚀挤压的触碰所产生的特殊语汇凸显出来,从而给人以强烈的视觉冲击力和难以名状的隐喻性,它揭示了现代社会某种人性的扭曲与裂变。钟曦显然在画面构成上更注重自我感觉与理性思维间的调控,在《维度系列》和《速力系列》中,他把空间、时间与力度的心像图式进行了理念化的视觉表达,可以看出作者逐渐打破自己的预设图式而进行随即直觉性表现的探索过程,而《漂浮》《生命系列·衍生》和《夏季的风》等作品则更加注重偶或图式中的手感痕迹,特别是在整体视觉话语上,运用块面的硬边与松散轻淡的点线所构成的对比性抽象语素,去体现空间与时间、速度与力感、符号与意象的对比统一,从而实现他的精神超度与直觉把握。

如果说 80 年代末中国版画逐渐走出具有鲜明地域指向的风情图式而凸显的是一种主体意识或文化个性,那么在 90 年代,版画本体语言的发掘与拓展也成为一种主流意识,即从原来公共性