

“无名”：一个悲剧前卫的历史

The No Name : A History of A Self-Exiled Avant-Garde



高名潞 主编 Gao Minglu

在中国当代艺术史上，无名画会是第一个在野的艺术团体。它比星星画会更早。在“文化大革命”期间，他们与“文革”艺术反其道而行之，倡导“为艺术而艺术”。多年来，这些艺术家默默地作画，很少参与公开的艺术活动。另一方面，这些艺术家的“纯艺术”观念也和过去二十年注重社会性的时尚艺术思潮不相符。所以，直至今日，人们对无名画会仍很陌生，无名画会的活动历史、艺术家成员、他们的艺术作品和艺术观更是鲜为人知。

今天，当我们重新回顾这段历史时，有许多问题值得我们去思考。

关于中国当代前卫和现代艺术的起源问题，本书试图重新还原中国当代艺术的早期历史，揭开20世纪六七十年代被“文革”政治艺术所遮蔽和被当代美术史忽视的一个重要侧面。无名画会的活动是在未受到西方现代文化及艺术思潮的直接影响下发生的，这与20世纪80年代后受西方现代、后现代文化影响的前卫艺术很不一样。

我们应如何看待无名画会的那些非政治和无社会性题材的“纯艺术”作品？我们是否可以简单地把它看作某些西方现代主义的“美学独立”的派生物？还是应当把它们放到中国具体的现代性情境中去解读？如果从本土情境去看，无名画会“为艺术而艺术”的追求，其实是中国现当代美术发展中的一个非常独特的现象。这种现象甚至可以回溯到20世纪初。无名画会的理念是一种理想主义的、对



政治时尚和物质时尚都拒斥的反媚俗的现象。无名画会拒绝媚俗的信念和创作是他们过去三十年中国本土的政治、社会和艺术变迁的反应和抵抗。在“文革”中，这类非政治的、“纯艺术”的存在，其本身就是一种政治现象。所以，他们是中国本土现代性的合逻辑的组成部分，同时也是前卫艺术中的另类现象。从这个角度讲，他们的艺术实践本身其实带有很强的社会性和政治性。无名画会所启示的“媚俗”和“反媚俗”的文化意义和复杂关系需要放到中国本土的现代性逻辑以及全球化的语境中去解读。

这种现代性的视角还会引申出现代艺术家的主体性问题。无名画会的主体价值是个体的、精英的。艺术对他们而言是宗教性的、陶冶性情的自我完善之路。所以，它又是一种超越了“为艺术而艺术”的“大艺术”的观念。这种个体完善的主体性与建立在社会变革和全球价值之上的社会主体性是现代性结构中的两翼。但是，在过去三十年中，前者是被忽视的。社会现代性是主流，所以，它造成了中国当代艺术的现代性和前卫性叙事的畸形和缺失，其结果

就是为文化殖民和全球化提供了可乘之机。

无名画会的主要创作是风景和写生，但不是为技术训练而作的习作，而是自然、自我和社会环境的统一和对话。写生的地点和无名画会活动的历史背景紧密相关。因此，“风景”就超出了通常的写生意义，而与社会、政治和个人生活状态形成了不可分割的关系。“风景”非景，是社会景观，这些“风景”因此不可能独立于它们所产生的全部社会和文化系统，但是这种关系往往不能简单地从画面中解读出来。这需要我们艺术家对艺术家的生活和社会背景做深入的研究。我们的研究工作不仅试图对无名画会的艺术观念和创作实践进行客观、全面的介绍和研究，同时，我们也希望能促使人们在思考无名画会历史意义的同时，也要思考它在中国现代艺术和现代性语境中的意义和作用。



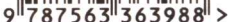
GUANGXI NORMAL UNIVERSITY PRESS

广西师范大学出版社

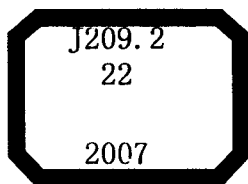
如果我们只是表面化地从西方现代主义[比如印象派]的角度去理解无名画会的风景,就会忽略掉“无名”的本土性和独特性。因为,他们的目的不是探讨外光的形式感(而是自我感受和表现),也不是都市社会的现代景观(而是大自然的美和它的反社会性的因素),我们也不能把“无名”风景“画”的风景之美理解为向“无名”的艺术家对大自然的纯粹审美观。因为,“无名”艺术家的某种特定的“审美实践”是在一个被遗忘和逃避的社会情境中发生的,所以,“观照”本身由此就有了政治性因素,而“观照”的对象本身也就不知不觉地转化为一种隐喻符号了。

比如,几乎所有的“无名”艺术家都画过荷塘,有人会认为,这一题材可能是受到了莫奈的“睡莲”的影响。其实,这只是一个巧合。即便如此,对于“无名”艺术家而言,关键也并不是要像莫奈那样去表现它的色彩和形式,而是传统中国人对“荷塘”与“莲花”的道德性的领悟,即“出污泥而不染”的本质。尽管每一个人画荷塘的角度和办法

什刹海是北京市中心偏北的传统居民区,是对坐落于此的三个美丽的小湖泊——前海、后海和西海的统称,也是对这一居民区和风景景区的统称。由于赵文量 1967 年搬到了什刹海的煤炭厂胡同 5 号,杨雨澍、张达安和石颖宇经常到他的住处谈工艺,杨雨澍更是常客。从 1968 年开始,一拨又一拨的年轻人来到什刹海跟赵文量、杨雨澍学画,使得这里成为了无名画会活动的重要据点。所以,钓鱼台和什刹海可以被看作是对于这一阶段“无名”历史具有象征意义的两个地点。



定价：120.00 元



“无名”：一个悲剧前卫的历史

The No Name : A History of A Self-Exiled Avant-Garde

高名潞 主编

Gao Minglu

图书在版编目 (CIP) 数据

“无名”: 一个悲剧前卫的历史 / 高名路主编. —桂林:
广西师范大学出版社, 2007.1
ISBN 978-7-5633-6398-8

I. 无… II. 高… III. 绘画—艺术—团体—研究—中国
—现代 IV.J2-23

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2006) 第 160065 号

广西师范大学出版社出版发行

(桂林市中华路 22 号 邮政编码: 541001)
网址: www.bbtpress.com

出版人: 肖启明

全国新华书店经销

发行热线: 010-64284815

北京世艺印刷有限公司印刷

(北京市通州区永顺镇乔庄村 邮政编码: 101100)

开本: 787mm × 1 092 1/16

印张: 35

2007 年 1 月第 1 版 2007 年 1 月第 1 次印刷

定价: 120.00 元

如发现印装质量问题, 影响阅读, 请与印刷厂联系调换。

“无名画会”是中国当代艺术中第一个在野画会。虽然我对无名画会早就有所了解,并且在中国和美国都和一些无名画会的艺术家有联系交流,但是,对无名画会等“文化大革命”中的在野画会进行深入的研究一直是我的长期心愿。1970年代末,我看过很多画会的展览,如“新春美展”、“星星”、“同代人”、“紫罗兰”和“北京油画研究会”,等等。但是唯独1979年7月举办的无名画会第一次展览没有赶上,因为那时我奔波在内蒙古和天津美术学院之间。读研究生时又全部沉浸到古代艺术史之中。毕业后到《美术》杂志,于是投入到“85美术运动”,根本无暇回头去关注“文革”时期的地下艺术。1992年我在纽约见到无名画会的张伟。1993年到美国哈佛大学,我碰到在历史系读博士的无名画会的艺术家王爱和。我们谈起了无名画会。有一天,在她波士顿的家里,她从箱子里取出了保存多年的幻灯片。其中大部分是她自己的作品,还有几张无名年代的照片。我看后很感动:有才气,有真情。她的作品和85时期的群体艺术很不一样。但是有一点类似,就是都有一种诚挚和真情那样的最能打动人的东西。那时我就和

王爱和说,等将来有机会,我要把无名画会的历史整理介绍出来,把那些“文革”中的作品展示给公众。90年代中,我在香港和北京见到小说家马建。他给了我一篇他写的关于无名画会的文章。他反复向我强调,无名画会是比“星星”还要早的中国第一个在野画会。他试图说服我为无名画会的历史研究做些工作。后来,当我在纽约策划美国第一次大型的中国当代艺术展Inside Out的时候,我曾经想到是否在我的展览中包括早期的在野画会和“文革”期间和“文革”刚结束的艺术作品。但是,最后展览的作品还是从1980年代中开始。一个重要的原因让我改变想法:当我策划Inside Out时,纽约古根海姆的“中国艺术五千年”展览也在同时筹备。它也包括中国当代艺术部分,特别是“文革”和“文革”刚刚结束直到1980年代初的中国当代艺术。因为内容上的冲突和寻找那个时代的作品很不方便等,我就放弃了最初的想法。但是我在对中国当代美术历史的描述中,把中国当代艺术的开始放到了“文革”刚刚结束的1978年。但是遗憾的是,由于对无名画会尚没有做深入的研究,所以,没有描述无名画会的历史。至今我仍然

非常遗憾。后来在纽约见到了无名画会的马可鲁，我邀请他到我任教的匹兹堡大学艺术史及建筑史系做了一个关于无名画会的讲演，很受欢迎。我记得马可鲁开车四个多小时到了我的住所后，坐下来没有喘口气就滔滔不绝地谈起了无名画会，从赵文量和杨雨澍谈起。我们畅谈了三天。我也谈到要做一个无名画会的回顾展，把无名画会的历史整理出来的想法。马可鲁回去后不久就写出了五万余字的充满激情的诗史文字《无名年代》。今年，我终于可以坐下来和无名画会的画家们座谈，畅谈他们的历史，他们的艺术观。我和他们中的大多数人是同代人，都是从“文革”上山下乡走过来的。所以，谈起来非常亲切。我和我的几位助手还分别访问了在北京的一些艺术家的“工作室”[图001—图005] [其实就是他们的家]，包括赵文量、杨雨澍、石振宇、马可鲁、李珊、韦海、郑子燕等人。遗憾的是，无名画会的一名重要艺术家史习习已经在去年去世。看着他们一个个饱经沧桑的面孔、存放多年积满尘土的作品和那些历史照片，我深深感到我所做的不仅仅是通常意义的当代艺术研究和展览策划，更重要的是对中国当代美术的一段重要历史，一段被忽略的历史的抢救。因为，无名画会的史习习已经离开了人世。因此，我希望借这次机会，把无名画会的历史材料充

分梳理一下，并对无名画会的创作背景和意义进行分析和讨论，供研究者参考批评。

今年，由于我有相对空闲的学术研究时间，我和助手在一个夏季里，在北京走访了十几位无名画会的主要成员，进行调查访谈。不但搜集编纂了“无名”的历史文献，同时还举办了无名画会的回顾展。我们将文献编纂成这本书，奉献给读者和研究者。在整个研究调查过程中，我深深感到，和当初我所接触的“85 美术运动”的艺术家不一样，无名画会的艺术家主要用画而不是语言去述说他们的艺术观和他们的历史。大量的“读画”工作也成为我的研究工作的重要组成部分。我在和他们谈话与相处的过程中，得到互相了解并与他们结下了友谊。重要的是这个过程。

我再次向所有为本书和“无名画会回顾展”给予支持和帮助的人表示感谢。

首先，向无名画会的所有艺术家致意，对他们精诚合作的态度和对展览以及文献整理的大力支持表示感谢。特别是赵文量和杨雨澍两位先生，他们不顾劳累和病痛，全力配合我。无名画会的艺术家李珊作为联络员做了大量的工作，常常跑东跑西进行联络。在本书编辑的最后阶段，她投入大量时间和我们一起工作。我团队中的每一个人都喜欢她。不仅因为她的勤快努力，更因为她为人

热情、开朗和诚恳。非常感谢 Y.Q.K. 艺术中心的考云岐先生，以及 TRA 画廊的章晓红女士为这个展览所做的大量工作，以及他们对艺术家的热情帮助和奉献。我也非常感谢广东美术馆的王璜生馆长以及上海多伦现代美术馆和证大现代艺术馆的沈其斌馆长对“无名画会回顾展”在广州和上海的巡回展所给予的大力支持。感谢中国国际经济文化促进会常务理事李国昌先生为我的助手们提供工作室使用，从而使这段紧张的筹备工作得以顺利进行。再次，我也感谢孙晓彤女士的热情支持。也感谢柯卫的翻译校对工作。

著名艺术家朱金石以及我的朋友冰逸在筹备过程中，与展览机构和艺术家之间做了

大量的协调和交流工作，我在此深表感谢。

我要特别感谢我的四位助手盛葭、章润娟、王志亮和张丹纳。他们利用全部暑假的休息时间全身心地投入展览和协助编辑本书的繁重工作。没有他们默默无闻和夜以继日的辛勤工作，本次展览和文献工作是不可能完成的。特别感谢 Philip Taniry 翻译了我的总论《无名画会——拒绝媚俗的悲剧前卫》，并对全书的英文部分进行了校对。最后，我要感谢广西师大出版社出版这本书。特别要感谢阳光谷的王联女士，谢谢她的热烈支持和严谨细致的编辑工作，从而使此书得以在短期内出版。

2006 年 9 月 12 日于北京

目 录

006 前 言

总 论

011 高名潞：无名画会——拒绝媚俗的悲剧
前卫

历 史

141 无名画会的早期活动——高名潞和赵文
量、杨雨澍的访谈

163 无名画会与星星画会 ——高名潞和赵文
量的访谈

175 三十年后看“无名”——无名画会成员座
谈会纪要

195 赵文量：对1979年无名画展的回忆

199 陶咏白：对1979年无名画展及研讨会的
回忆和记录

207 马可鲁：无名年代【选摘】

231 郑子燕：我对无名画会的回忆

255 无名画会活动年表

目击者评论

311 刘迅：因势利导，繁荣群众美术活动

315 高尔泰：“无名画展”印象记

321 刘海粟：美在斯——谈几位青年无名画
家的创作

347 马建：现代派艺术的开拓者——无名
画会

353 朱金石：优美的弦

图 版

360 记忆与想象

380 远郊

408 玉渊潭

438 什刹海

460 家

476 人物

490 荷塘

500 静物

549 艺术家小传

CONTENTS

006 Preface

Introduction

095 Gao Minglu, The No Name Group: An
Avant-Garde in Self-Exile from Kitsch

History

141 Gao Minglu, Early Activities of the No
Name Group: An Interview with Zhao
Wenliang and Yang Yushu

163 Gao Minglu, The No Name and The
Stars: An Interview with Zhao Wenliang

175 Thirty-year Retrospect of the No Name:
Summary of the No Name Conference

195 Zhao Wenliang, Memoir of 1979 No
Name Exhibition

199 Tao Yongbai, Notice and Memory of 1979
No Name Exhibition and Conference

207 Ma Kelu, Years of the No Name
[selection]

231 Zheng Ziyan, My Memory of the No
Name

255 Chronology of the No Name Group's
Activities

Witness Reviews

311 Liu Xun, Toward a Healthy Direction of
Mass Art

315 Gao Ertai, Notice on the No Name Exhi-
bition

321 Liu Haisu, Such a Beauty: The Artistic
Creation of Several Anonymous Painters

347 Ma Jian, Pioneers of Modern Art: The
No Name Group

353 Zhu Jinshi, Beautiful String

Plates

360 Memory and Imagination

380 The Outer Suburbs

408 Yuyuantan Lake

438 Shichahai

460 Home

476 Portraits

490 Lotus Pond

500 Still Life

549 Biographies of Artists

无名画会 —— 拒绝媚俗的悲剧前卫

The No Name Group: An Avant-Garde in Self-Exile from Kitsch

高名潞

Gao Minglu

在中国当代艺术史上，无名画会是第一个在野的艺术团体。它比星星画会更早。在“文化大革命”期间，他们与“文革”艺术反其道而行之，倡导“为艺术而艺术”。多年来，这些艺术家默默地作画，很少参与公开的艺术活动。另一方面，这些艺术家的“纯艺术”观念也和过去二十年注重社会性的时尚艺术思潮不相符。所以，直至今日，人们对无名画会仍很陌生，无名画会的活动历史、艺术家成员、他们的艺术作品和艺术观更是鲜为人知。

今天，当我们重新回顾这段历史时，有许多问题值得我们思考。

一、关于中国当代前卫和现代艺术的起源问题。本书试图重新还原中国当代艺术的早期历史，揭开20世纪六七十年代被“文革”政治艺术所遮蔽和被当代美术史所忽视的一个重要侧面。无名画会的活动是在未受到西方现代文化及艺术思潮的直接影响下发生的，这与20世纪80年代后受西方现代、后现代文化影响的前卫艺术很不一样。

二、我们应如何看待无名画会的那些非政治和无社会性题材的“纯艺术”作品？我们是否可以简单地把它们看作某些西方现代主义的“美学独立”的派生物？还是应当把它们放到中国具体的现代性情境中去解读？如果从本土情境去看，无名画会“为艺术而艺术”的追求，其实是中国现当代美术发展中的一个非常独特的现象。这种现象甚至可以回溯到20世纪初。无名画会的理念是一种理想主义的、对政治时尚和物质时尚都拒斥的反媚俗的现象。无名画会拒绝媚俗的信念和创作是他们对过去三十年中国本土的政治、社会和艺术变迁的反应和抵抗。在“文革”中，这类非政治的、“纯艺术”的存在，其本身就是一种政治现象。所

以，他们是中国本土现代性的合逻辑的组成部分，同时也是前卫艺术中的另类现象。从这个角度讲，他们的艺术实践本身其实带有很强的社会性和政治性。无名画会所启示的“媚俗”和“反媚俗”的文化意义和复杂关系需要放到中国本土的现代性逻辑以及全球化的语境中去解读。

三、这种现代性的视角还会引出现代艺术家的主体性问题。无名画会的主体价值是个体的、精英的。艺术对他们而言是宗教性的、陶冶性情的自我完善之路。所以，它又是一种超越了“为艺术而艺术”的“大艺术”的观念。这种个体完善的主体性与建立在社会变革和全球价值之上的社会主体性是现代性结构中的两翼。但是，在过去三十年中，前者是被忽视的。社会现代性是主流。所以，它造成了中国当代艺术的现代性和前卫性叙事的畸形和缺失。其结果就是为文化殖民和全球化提供了可乘之机。

四、无名画会的主要创作是风景和写生，但不是为技术训练而作的习作，而是自然、自我和社会环境的统一和对话。写生的地点和无名画会活动的历史背景紧密相关，因此，“风景”就超出了通常的写生意义，而与社会、政治和个人生活状态形成了不可分割的关系。“风景”非景，是社会景观，这些“风景”因此不可能独立于它们所产生的全部社会和文化的系统，但是这种关系往往不能简单地从画面中解读出来，这需要我们对艺术家的生活和社会背景做深入的研究。我们的研究工作不仅试图对无名画会的艺术观念和创作实践进行客观、全面的介绍和研究，同时，我们也希望能促使人们在思考无名画会历史意义的同时，也要思考它在中国现代艺术和现代性语境中的意义和作用。

在中国当代艺术史上,无名画会是第一个在野的艺术团体。它比星星画会更早。在中国现代美术史上,无名画会的活动也是跨度最长〔近半个世纪〕的艺术群体。其主要成员赵文量、杨雨澍从20世纪50年代末就已经开始从事现代艺术创作,即便是在“文革”期间,他们仍然不顾环境的恶劣,与“文革”艺术反其道而行之,倡导“为艺术而艺术”。虽然,“无名画会”这个名称正式出现是在1979年,主要是为了1979年7月7日开幕的第一次展览,但往前追溯,无名画会的历史甚至可以1959年赵文量和杨雨澍在熙化美术学校结识为起点,在此后近半个世纪的合作中,他们二人志同道合,结下了深厚的友谊,并成为无名画会的导师和灵魂人物。赵文量、杨雨澍,还有1962年先后结识的张达安、石振宇,他们共同形成了无名画会最初的中坚,他们的活动也奠定了无名画会的基本理念和活动方式。〔图001〕

1973年后,有更多的年轻人加入到无名画会的团队中,集合了张伟、李珊、马可鲁、史习习、王爱和、韦海、郑子燕、刘是、田淑英等一大批正直而富有才华的艺术青年,形成人们称之为“玉渊潭画派”的绘画群体。在赵文量和杨雨澍的组织下,年轻的现代艺术家们常在周末或假期相邀出游写生,最多时,人数可达二十余人。1979年和



图001 写生途中,徐延宗、赵文量、石振宇〔前排左起〕,赵文量女儿、杨雨澍、赵文量侄子〔后排左起〕,1965年,石振宇提供图片

1981年,无名画会在北京举办了两次公开画展,这是迄今为止仅有的两次较为集中的、公开展示无名画会作品的展览。尽管无名画会在1979年7月7日举办的第一次展览要比星星画会早三个月,而且所有参展艺术家在理念上较之星星画会更为统一和纯粹,且引起了刘海粟的高度重视并写下了洋洋万言,称赞其艺术精神,但是,无名画会的艺术活动及理念并没有得到人们的重视,并被很快忘却。虽然无名画会、星星画会、同代人、新春画会等在20世纪70年代末和80年代初都很有影响,但星星画会的展览由于政治上的影响,而成为了中国当代美术史所认可的第一个前卫艺术展览。^{〔1〕}而对于无名画会而言,直到1994年,韦海才在北京当代美术馆举办个展,2004年,赵文量和杨雨澍的联展在北京中国美术馆举办,2006年北

〔1〕 关于“星星画会”的集中材料见香港汉雅轩编辑发表的《星星十年》,1989年出版。关于“文革”后的画会活动介绍,见高名潞等著,《中国当代美术史,1985—1986》,上海人民出版社,1990年,第29—33页。



图 002 高名潞与助手章润娟在赵文量、杨雨澍家观看有关无名画会的录像资料, 2006年8月9日, 张丹纳摄



图 003 赵文量和高名潞的助手在德山艺术中心, 2006年, 8月12日, 盛葳摄



图 004 高名潞与助手章润娟在李珊工作室, 2006年8月19日, 王志亮摄



图 005 赵文量、杨雨澍北京方庄芳古园家, 2006年8月9日, 张丹纳摄

一、“无名”的前卫意义

从赵文量 1956 年开始画他的第一件风景作品至今, 约半个世纪, 无论社会政治和经济如何变化, 无名画会从没有得到社会的充分关注。他们既没有获得政治上的殊荣, 也没有商业上的成功。然而他们不计得失, 仍然坚持最初的理念和理想。今年, 当我坐在赵文量和杨雨澍的住所 [同时也是“画室”] 的时候, 我看到屋子里到处都挤满了画, 上千张画, 一排排的, 层层叠叠, 已堆到了屋顶, 连走路都得极为小心, 否则就有可能碰到画。屋子里仅有的家具, 两张单人床被挤到角落, 成为客人的“座椅”。这和今天到处可见的巨大的艺术家工作室形成了巨大的反差。这种贫困“潦倒”令人非常感伤。[图 002—图 005] 但是, 赵文量、杨雨澍没有丝毫窘迫和焦虑, 相反, 非常淡然、平和和自信。难怪有人称他们为当代的伯夷、叔齐。“不食周粟”就是既不媚政治之俗, 也不媚商业时尚之俗。虽然, 半个世纪的修炼使赵文量、杨雨澍的个人人格得到了自我完善, 但是, 作为中国当代美术史中的一个重要现象, 在我们的艺术史研究中, 对无名画会悲剧性命运的关注不能说不存在严重缺失。“无名”不仅仅是一个画会的个案问题, 它涉及中国现代美术史的整体

京 TRA 画廊相继组织了李珊、张伟和马可鲁这三位无名画会成员的个展。但是, 人们对无名画会仍很陌生。尽管一些文艺理论家曾写过一些评论,^[2] 无名画会的活动历史、艺术家成员及其艺术作品和艺术观, 仍然鲜为人知。

[2] 见刘海粟:《美在斯》,《齐鲁谈艺录》,山东美术出版社,1985年,第377—400页。其他重要评论有高尔泰:《“无名画展”印象记》,《论美》,甘肃人民出版社,1982年,第104—107页;马建:《现代派绘画的开拓者——无名画会》,原载《大趋势》杂志,香港,年代不详;后收录于马建:《人生伴侣》诗歌散文选,香港新世纪出版社,1996年1月,第24至32页。栗宪庭:《再访赵文量和杨雨澍》,《新潮》,2001年第8期,第73—78页;许和州:《赵文量、杨雨澍——边缘守望》,《边缘》,2004年2月,第97—111页。



图 006 杨雨澍，1970 年代中期，赵文量提供图片



图 009 颐和园谐趣园，1970 年代中期，郑子燕提供图片



图 007 赵文量以石振宇为模特进行绘画，1970 年代，赵文量提供图片

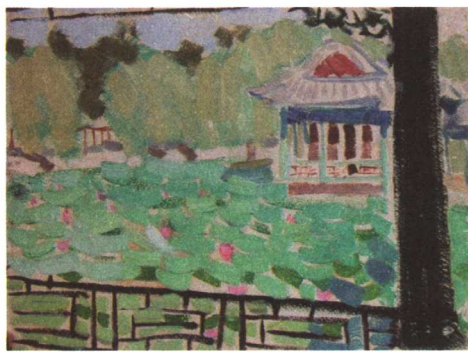


图 008 马可鲁，《谐趣园》，1975 年，纸上油画，26cm × 19.6cm

叙事的全部问题。

无论从哪个角度讲，无名画会都可以被称为中国现代艺术史上一个重要的前卫艺术群体。首先，他们不向政治献媚。在“文革”前和“文革”中，他们敢于用“为艺术而艺术”的行为反对“文革”的意识形态艺术。在无名画会艺术家的眼中，那些看似无主题的风景和静物才是真正的艺术。因为，在其中，他们可以寄托自己对真、善、美的真实理解。要知道，这种无主题或非政治主题的风景、静物和人物写生直到“文革”结束后两年，即 1978 年，才在上海的“十二人画展”上出现。[图 006—图 009] 而在北京，直到 1979 年，这类无主题绘画才在“新春画展”以及“同代人”、“紫罗兰”和“北京油画研究会”的展览中出现。当人们从“文革”的禁欲主义思想中解放出来，很多艺术家开始拥抱“纯艺术”，甚至那些往日的社会主义现实主义的“巨匠”们也转向了“为艺术而艺术”。但是，这个时候的“为艺术而艺术”和“文化大革命”中无名画会的“为艺术而艺术”完全是两回事。“无名”的纯艺术观念是一开始就确定并始终坚持的信念，其纯艺术是反政治、反学院的，而前者则是时尚，是旧的意识形态艺术向“学院主义”的转型。令人悲哀的是，“无名”总是不在时尚之中，它永远处于边缘，“文革”中它是



图 010 赵文量,《八月十八日》,1966年,包装盒纸,21.3cm × 18.2cm,画于长陵外官墙

边缘,“文革”后仍是边缘,在全球艺术市场火热的今天,它还是边缘。然而,只有边缘才是前卫艺术的真正品质。

从无名画会自身去寻找造成这种局面的背景,其原因恐怕主要来自两方面:一是他们坚持古典的真、善、美的审美境界,这和或者以社会题材、或者以视觉刺激为审美标准的中国当代艺术显得格格不入;二是他们对任何形式的[集权政治的或流行时尚的]媚俗均予以排斥,不屑一顾。不论外部的政治形势

如何变化,他们始终坚信艺术是拯救灵魂的最有效手段。

无名画会又是精英的艺术。他们不主张艺术是为了拯救和教育大众,而认为艺术首先要拯救自己,艺术创作是为了自我完善。当然,有人可能会认为,“无名”的前卫品质与中国的“正统前卫”,或者说“时尚前卫”的差异在于他们不关心政治。据此,人们会说,星星画会和“政治波普”以及“玩世现实主义”的政治性才是中国前卫艺术最

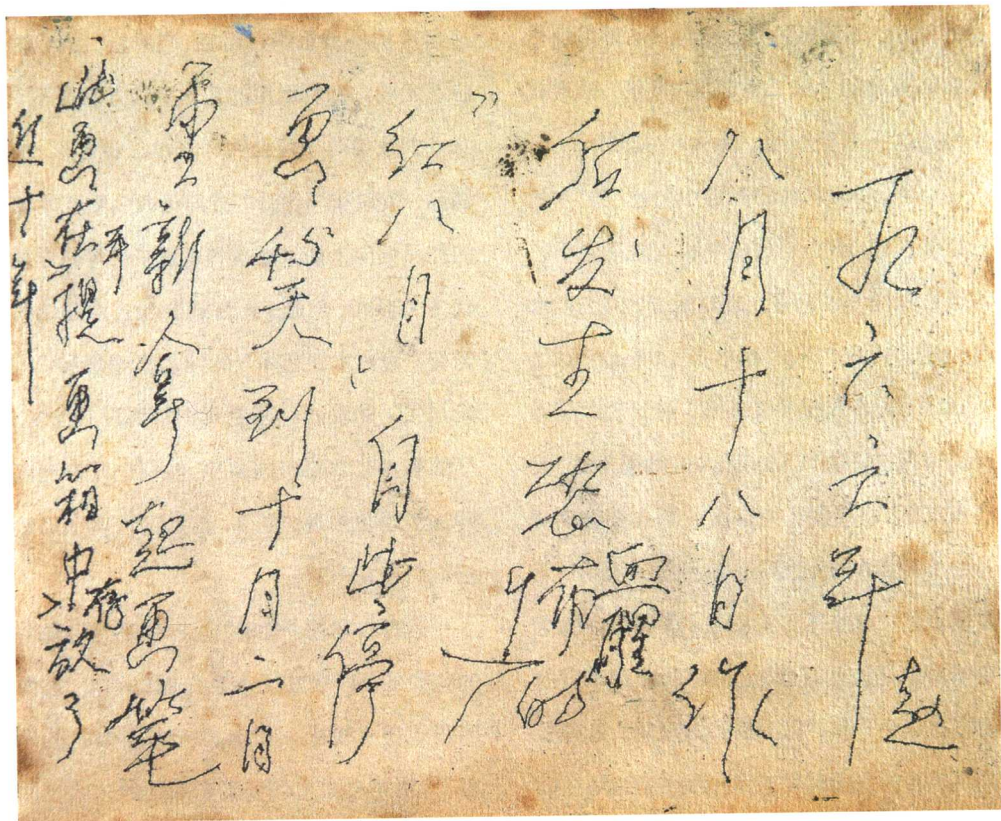


图 011 赵文量,《八月十八日》,1966年,包装盒纸,21.3cm × 18.2cm,画于长陵外官墙,背面

主要的责任和特色,而“无名”的“为艺术而艺术”则不能称之为前卫。但是,如果我们不是从艺术的直接内容,而是从政治态度和政治行为的角度去检验无名画会,我们同样可以看到他们鲜明的政治立场,比如,对“文革”政治和艺术的抵触和对抗。1966年8月18日毛主席接见红卫兵的那天,赵文量、杨雨澍和石振宇并没有像全中国人民那样都“沉浸到革命盛大节日的兴奋之中”,而是远离北京中心,全天都在北京郊外写生。正如,

赵文量在《八月十八日》的那张风景画的背面写下的文字所说:“此画作完后,发生恐怖血腥的‘红八月’。我停画四十五天。到十月二日重新拿起画笔。此画在手提箱中存放了近十年。”[图010—图011] 又比如,1976年“四五”天安门事件发生的当天,无名画会的大多数成员都到天安门广场,有些还直接参与群众的抗议活动,和警察对抗,并用摄影等形式记录了这一重要的政治事件,好几位无名画会的艺术家后来都创作了这一题