

教育部人文社会科学研究项目

“77、78级” 艺术现象研究

徐晓燕 著

ART



WUHAN UNIVERSITY PRESS

武汉大学出版社

教育部人文社会科学研究项目

“77、78级” 艺术现象研究

徐晓燕 著



WUHAN UNIVERSITY PRESS

武汉大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

“77、78级”艺术现象研究/徐晓燕著. —武汉:武汉大学出版社,2014.1
ISBN 978-7-307-12722-7

I.7… II.徐… III. 艺术史—中国—现代 IV.J120.97

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2014)第 002194 号



责任编辑:赵恕容 责任校对:关 健 版式设计:浙江时代出版有限公司

出版发行:武汉大学出版社 (430072 武昌 珞珈山)
(电子邮件: ebs22@whu.edu.cn 网址: www.wdp.whu.edu.cn)

印刷:杭州豪波印务有限公司

开本:787×1092 1/16 印张:14.5 字数:260千字

版次:2014年1月第1版 2014年1月第1次印刷

ISBN 978-7-307-12722-7 定价:49.00元

版权所有,不得翻印;凡购买我社的图书,如有质量问题,请与当地图书销售部门联系调换。

特殊的美术学院“77、78 级”(代序)

1977 年冬天,全国 570 万年龄不同、背景各异的考生参加了“文化大革命”后的第一场高考,那是一场中国历史上规模最为庞大的高考。最后,仅有 27.3 万人成为幸运者,成为“文化大革命”后的第一批大学生,其录取率仅为 4.7%。尤其在美术学院,情况则更令人感慨,如当时的浙江美术学院(现中国美术学院),《学院的力量——中国美术学院新时期三十年 1978—2007 文献集》中这样记载:“学院恢复招生考试的消息传开之后,仅华东地区就有三万多人报名,考生们的报名作品在学校操场堆积如山……”^①1978 年 3 月,浙江美术学院入学的 77 级国画、油画、版画和工艺系学生总共 54 名,同年 10 月,76 位 78 级同学入学。罗力(四川美术学院常务副院长)在《改革开放造就了我们这一代》一文中提到川美当时的招生情况:“四川美院 77 级报考人数是 3600 余人,录取了 56 人,录取率仅 1.5%,四川美院 77 级的 56 位同学分为四个专业,油画 20 人,版画 12 人,雕塑 6 人,装潢设计 18 人,1979 年油画的何多苓、黄同江考上研究生,77 级本科毕业时有 54 名同学。”另据《四川美术学院改革开放三十年招生成果》记载:“78 年我校招收普通班 97 人,录取专业有三个院系的国画、油画、版画、雕塑、染织美术设计、装潢美术设计、陶瓷美术设计、漆器美术设计八个专业,学制四年……”

其他各地的美术学院的情况也是如此。另外,值得一提的是,同年招生的还有一部分很重要的新生就是 78 级研究生。作为“文化大革命”后的第一批研究生,其中包括了陈丹青、李少华、葛鹏仁、孙景波、刘大为、戴士和、徐芒耀、冯远、胡振宇等诸多优秀学子。特别是中央美术学院,学院以加强研究生教育为教育战略,包括美术创作及史论研究的 78 级研究生学生共有 53 人,其中,美术创作类的共 40 名,为当时美术界各种新流派、新思想的形成作出了巨大的贡献,也大大加强了改革开放初期的我国艺术创作队伍的力量。

作为“文化大革命”后的第一批大学生,“77、78 级”大多是老三届,是知青,他们经历了“文化大革命”的风风雨雨,上山下乡后再走进大学,“他们的年龄跨

^① 许江,毛雪菲,《学院的力量——中国美术学院新时期三十年 1978—2007 文献集》[M]. 杭州:中国美术学院出版社,2008:52.

度之大、人生阅历之丰富、思想之成熟，都是教育史上仅见的”。“77、78 级”成为我国教育史上的一个极其特殊的群体，他们曾经共同而特殊的经历，铭刻了共同的时代的集体意识，他们从一诞生、一懂事起就受到了与他们前代人相同的群体意识的熏陶，他们从中饮到了甘露，养成了坚忍、富于牺牲和顾全大局的崇高精神，然而其弊端又是顺从，这是一种向群体的合理内聚的习惯性，按照社会心理学家克特·W. 巴克的解释来说，就是群体具有一种共同成分——凝聚力。他认为：“凝聚力是使成员维持在一个群体内的合理。”而“凝聚力的一个重要的后果是失去个性化”。（《欧洲现代画派画论选》）以此观点解释一代人的艺术创作心理机制，或许有点片面，然而，如若对十年的社会心理进行反思，这一说法是有一定道理的。他们的种种经历和创痛也使他们都显示出了特有的思考力和透视力，随着新时期人道和人性的复苏，这一代的知青愤懑地向十年间不尊重人的个性的宗教式蒙昧主义进行了清算，作为一股新生力量和新时期学院教学的新主体，他们成为了这一时期文化运动的主力。

美术学院“77、78 级”的学子们，天生地带着对当代意识形态和传统精神形态的反思与挑战，在这样一个带着对涅槃重生的期冀，充满生机且昭示未来的新时代，面对长达十年的“文化大革命”中一直充当着重要的政治宣传工具的中国美术的现状，他们用自己的青春和激情揭开了中国当代艺术实践的深刻命题，自作主张用实际行动触发了中国当代艺术的“觉醒与复苏”。

从“77、78 级”的作品中可以体味到一种共性，而人们也习惯于以这种先入为主的共性去衡量评价他们的作品。这群体意识深入心扉的一代人本能地带有社会责任感，他们从正视现实到拥抱现实，从批判现实中的弊端和阴影到讴歌小人物的生命价值，从 20 世纪 80 年代初期的年轻在校学生们的“伤痕美术”、“乡土流”等的勇敢探索，到中期的“85 新潮”、后期的“89 美术大展”，“77、78 级”们掀起一阵阵思潮，不断冲锋陷阵，将中国当代美术划开了一道道的口子。这一群体形成了一种内在涌动的力量，竭尽全力地将中国当代艺术推向前进。自 20 世纪 90 年代后，“77、78 级”们整体上趋于平静和理性，随着经济的发展和他们中的一批人的纷纷出国，部分艺术家们又在国际当代艺术的舞台上成功完成了自己的角色定位，获得了国际当代艺术领域的认可。同时，随着资本市场的进入和经济全球化趋势的日益突出，他们中一些人又在中国风起云涌的中国当代艺术市场中成为翘楚，成了“金刚”和“明星”。

中国现代美术在改革开放至今的 30 余年间所走过的道路，可能比前 100 年的历程还要曲折，丰富和生动。30 余年沧桑巨变，“77、78 级”们在美术上的探索和思考与中国整个当代艺术的发展历程是相濡以沫的。“77、78 级”这个群体的特殊在于他们的青春时光正值了一个百废待兴的特殊年代，他们又欣逢了

改革开放所带来的一切新旧思想的强烈碰撞,他们经历了中国当代美术 30 余年发展过程中的种种蜕变与阵痛,从而推动了中国新的视觉革命。他们从“文化大革命”结束后入校,到之后 30 余年中国美术发展的各个时期,期间的沟沟坎坎,他们是重要的领军者、参与者、实践者和推动者,他们在中国当代美术的发展中所作的努力,以及不少的人物和事件必将被载入中国当代美术史。

现如今,当年美术院校的“77、78级”们有像黄永砗、徐冰、陈丹青、张晓刚、周春芽、陈箴等一批蜚声海内外的知名艺术家,和包含了像曹意强、高名潞这样的史论家、美术评论家、艺术策展人等综合性的一个艺术领军群体;有身居一线,在中国的美术界与美术教育界都扮演着重要角色的艺术家和美术教育家,如:中国美协常务副主席吴长江、刘大为,中国文联副主席冯远,中国美术学院院长许江,中央美术学院副院长徐冰,中国艺术研究院中国油画院院长杨飞云,四川美术学院院长罗中立,西安美术学院院长郭线庐,鲁迅美术学院院长韦尔申,湖北美术学院院长徐勇民,中国雕塑学会会长曾成钢与副会长陈云岗,上海师范大学美术学院院长徐芒耀,中国人民大学艺术学院执行院长徐唯辛,上海书画出版社总编辑卢辅圣等,还有王沂东、朝戈、马路、何多苓、叶永青等许多在学院或者绘画界坚守的艺术家。这一串串响当当的名字组成了“77、78级”阵营,没有他们,中国当代艺术的发展必将黯然。当然也可以说,他们的出现,是时代的必然。

从美术史角度来说,过往已经有不少美术史论家为中国当代美术立传,且每一个特殊的时间段,都会成为人们回望历史的节点,如改革开放 10 周年、20 周年、30 周年等,期间不少“77、78级”艺术家已经被载入其中。而对于当代美术史上一些重要的艺术事件或特定艺术现象、艺术概念、艺术思潮以及对困惑、机遇的思考,诸如“伤痕美术”、“85 新潮”等,自 20 世纪 80 年代至今,评论家们对它们的关注始终未停息,有的学者从艺术史学、美学、社会学、哲学等不同角度提出了自己的观点或独特视角;而对于目前在中国美术界占有一席之地的当代美术家、美术教育家、美术评论家、史论家等,他们的个人画册、著述与介绍从网站到书籍也更是屡见不鲜。而本书试图展示的是结合中国当代艺术的发展历程,对于“77、78级”这个特殊群体进行梳理和研究。

美术的发展不是孤立的,任何艺术事件的发生都与当时社会的政治、经济、文化相关,而艺术家个体在其中所作的思考和选择,在传递出当时的历史性面貌的同时,也必将体现其个体化的和人性化的挣扎。本书作为对于“77、78级”这样一个特殊群体的研究和思考,期间当然会涉及一些重要的艺术事件和社会背景,以及一些颇为重要的“77、78级”成员的个体性特征,同时,也希望通过“77、78级”们的群体性特征来反观他们对于中国当代美术发展的推进作用。

受学识水平所限,本书对“77、78 级”美术群体的研究尚为粗略,仅以此抛砖引玉,望更多有学之士关注“77、78”级艺术现象。

徐晓燕

2013 年夏于上海

目 录

特殊的美术学院“77、78 级”(代序)	(1)
“77、78 级”在校	(1)
一、百废俱兴、革旧鼎新的美术学院教育	(1)
二、艰难的转折	(7)
三、“77、78 级”在校	(9)
四、总结	(22)
“77、78 级”在“85 新潮”	(23)
一、关于“85 新潮”	(23)
二、“77、78 级”在“85 新潮”	(31)
“77、78 级”在 20 世纪 90 年代	(79)
一、20 世纪 90 年代的中国美术	(79)
二、“77、78 级”在 20 世纪 90 年代	(87)
三、20 世纪 90 年代旅居海外的艺术家之“77、78 级”	(165)
“77、78 级”在 21 世纪	(187)
一、中国当代艺术进入 21 世纪	(187)
二、“77、78 级”在 21 世纪	(191)
三、部分其他的“77、78 级”于 21 世纪	(213)
后 记	(217)

“77、78级”在校

在人类历史上,总有一些年份是沉甸甸的,它开创了一个时代,决定了一代人的命运,指明了一个民族和国家兴衰存亡的前景。它是一个记忆的源头,是走过来的人们共同的生命结点,是一个我们反反复复用来丈量后来岁月的大年。1977年、1978年就是这样的年头。

1977年,恢复高考,那是一场中国历史上规模最为庞大的高考,全国570万名年龄不同、背景各异的考生参加同一场考试,那该是怎样一种盛况。而对于那最后能够迈进大学校门的莘莘学子,那又该是如何一份幸运。

1978年3月,77级同学入学,同年10月,78级同学入学,“77、78级”成为了我国教育史上的一个极其特殊的群体。作为“文化大革命”后的第一批大学生,他们的年龄跨度之大、人生阅历之丰富、思想之成熟,都是教育史上绝无仅有的。“77、78级”们所处的是一个百废待兴的时期,这是中国现代文化史上一个思想长期禁锢之后的再次解放、重新启蒙的时期。

而作为美术学院,面对着拨乱反正的重要使命,努力改善办学条件,整顿教学秩序,重建创研体系。加上社会其他的美术机构开始重新启动,专业美术刊物纷纷复刊或创刊,这都为那些渴望探索艺术真理的学子们提供了条件。在这样的历史条件下,美术教育与美术创作进入了全面反思时期。

一、百废俱兴、革旧鼎新的美术学院教育

“‘文化大革命’阶段美术学院的教学一直处于混乱状态,因受极‘左’路线的干扰,一味强调文艺为当前政治服务而夸大所谓的创作教学。学生在‘高指标’、‘高要求’的压力下赶任务,大搞所谓的‘集体创作’,其结果是作品粗制滥造,学生无法系统地学到美术创作的基本技法,严重破坏了正常的教学秩序。”^①1977年,高考制度的恢复,促使本科教育进入正常的轨道。美术学院,面对拨乱反正的重要使命,担负着重新思考新时期美术发展与学术建构、引领美术教育

^① 许江,毛雪菲.学院的力量——中国美术学院新时期三十年1978—2007文献集[M].杭州:中国美术学院出版社,2008:42.

方向的重要任务,各大美术学院通过改善教学条件,恢复教学秩序,加强研究生的培养,迅速积聚起一批优秀人才,强化了教师队伍,学院复活了生机,学术气氛渐浓,文艺思想开始活跃,艺术创作出现了突破。

随着教学的逐渐恢复与重建,20 世纪 70 年代末的解放思想运动,和西方现代艺术的讯息纷至沓来,美术学院开始重新续写 20 世纪上半叶美术发展脉络的同时,也进入了全新的反思和革新的时期,这一时期的美术学院成为了具有人文精神自觉的艺术行为的实验性场所,成为了中国当代艺术发展的重要端口,从而书写了中国现代美术教育史上的重要一笔。

在续写传统与革旧鼎新相互交叠的改革开放初期的新思想下,美术学院在教学上,重新构建了明确的教学规范意识,开始重视掌握美术教学与创作的基本规律,讲究教学的顺序性和系统性,并重审美术创作、科研、教学活动的比重。同时基本明确了坚持党的“二为”方针,认清了“文艺不等于政治但不能脱离政治的”的思想。尤其通过“全国第二次素描教学研讨会”与“全国高等艺术院校美术创作教学座谈会”,各美术院校的教师通过学术纷争与认真研讨,更加严肃思考了政治与艺术、生活与创作、内容与形式、继承与创新的关系等问题。

(一)关于素描教学

20 世纪 50 年代后,在坚持革命现实主义的文艺方针下,“苏派”的契斯恰柯夫素描体系一直主导美术学院的教学与创作,素描教学上出现了较为单一的倾向。1979 年,文化部在浙江美术学院(现中国美术学院)召开了“全国第二次高等艺术院校素描教学座谈会”。^①

对契斯恰柯夫素描体系,会上许多与会者提出了各自的看法或质疑。例如:刘国枢(四川美术学院)、王流秋(浙江美术学院)、黄珂(湖南师范学院)等诸多老师认为“究其原因,这是文艺政策的指导思想造成的,文艺上极‘左’思潮带来了艺术形式简单化、公式化和概念化,并非‘苏派’主观上要独占画坛。‘双百’方针不能贯彻不能归咎于‘苏派’”。中央美术学院冯法祀在赞成钱绍武的“契氏与欧洲画派大同小异”的同时,还是认为“小不同可能带来大不同”,更补充说明“即使契氏方法也曾培养出巡回画派的一批大师,他们彼此之间的风格各异,做到了百花齐放,不能说他们是一个模子拓出来的”。培跃(四川美术学院)、王国伟(陕西艺术学院)、徐君萱、金一德(浙江美术学院)等教师提出了《对改革现行素描教学的一些意见》,认为首先要解放思想,“把素描教学从单一化的思想禁锢中解放出来,发展和形成多样化的素描,多样化、民族化是时代发展

^① 作者注:《新美术》1980 年第 1 期用了大量篇幅介绍此次会议的纪要和与会者们提出的观点。以下的相关观点均引自本期相关文献。

的需要,也是艺术发展的需要”。

同时,许多教师都关注到了目前素描教学中“自然主义倾向”问题。例如,王流秋老师提出:“俄国十九世纪中期以改革学院素描为目标的俄国进步教育家,在当时提出‘恢复普通人所见’、‘逼真的就是美的’等观点,起到了批判学院派古典教条主义的进步作用,给当时的现实主义教育奠定了最初的基础,但发展中却助长了过分推崇直觉经验的客观主义倾向,这是不足之处。”“学生要掌握的是艺术手法,要研究描写对象的绘画形式,而不是在纸面上重复对象的自然形式……素描属于艺术而不属于机械产品。”冯法祀通过徐悲鸿的素描教学观点为例,突出强调了要克服“表面模仿”的错误理解。夏培跃、金一德等还提出了“似与不似之间”的素描美学观,并认为“作为基础训练的素描教学中应该强调研究结构,树立结构观念”。

还有提到的观点有“素描要讲表现”,“艺术要作探索”等。中央美术学院韦启美提出在教学上应抓紧轮廓准确和注意整体两个环节,以保证学生在学习时不脱离严格训练的轨道,但是仅要求学生了解素描造型规律和掌握素描造型方法也是片面的。“我们应当在素描教学中谈艺术表现。不仅要专门讲,而且要渗透到教学的整个过程……学生在作业中作艺术上的探索应当受到鼓励。”王流秋也认为“应当从低年级开始,就把学生当艺术家来培养,给予技术和艺术的全面训练,两者是可以兼得的,且素描技法和绘画技法要有所衔接”。浙江美术学院舒传熹也认为,对学生基础教学的任务,“掌握自然规律方面的知识,这只是学习造型艺术的一个开端,远不是造型艺术的全部,更不是造型艺术本身。除了自然规律的研究之外,更重要的还必须灌输给学生以有关‘艺术’方面规律性的知识。这是艺术院校和教师们最重要的职责……如果我们的艺术院校在有关专业的课程中不去着重探讨研究‘艺术规律’,不把它当做一项极其重要的中心任务,而将学生的时间和精力引导到对对象的烦琐细节作无休止的描绘与庸庸碌碌的技法中去,那么,我们只能培养出大量的精巧工匠而绝不可能指望培养出真正杰出的造型艺术家来”。

另外,中国画专业素描教学的探索也是很珍贵的,尤其在浙江美术学院,“吸收西方素描线与明暗相结合的有效成分,弘扬以线为主的素描手段,辅以速写、默写,并把临摹、白描写生、水墨写生、工笔重彩、书法等课程设立为国画基础课的有机组成部分”,^①获得了很好的教学成效。在浙江美术学院,中国画教学一手伸向外来的素描造型能力,一手伸向中国传统精神和技法,尽力将其有机融合,以期更真实更生动地表现生活,创造具有时代感和民族性的新中国画,

^① 许江,毛雪菲.学院的力量——中国美术学院新时期三十年1978—2007文献集[M].杭州:中国美术学院出版社,2008:45.

张品操的《关于中国人物画的素描教学问题》、朱金楼的《从素描结合中国画专业谈起》都是对素描教学在中国画教学中的尝试与结合的经验之谈。

这次研讨会,“从今天的角度来看,其意义并不在于解决了什么理论问题,而是一个思想解放、学术自由的开端”。^① 这次关于素描教学的讨论,也成了拨乱反正时期,美术学院教育最主要的理论争论。

(二)关于创作教学

随着 20 世纪 70 年代末的关于形式美的大讨论^②,和《美术译丛》、《新美术》^③、《美术研究》、《世界美术》^④等刊物对外国美术的有选择有序的介绍,和一些国外美术论著中文译本的发行,加上 1979 年的“法国 19 世纪农村风景画展”、“波士顿博物馆美国名画原作展”在北京上海的展出等,国际当代艺术风潮渗透进来了,美术学院师生们的艺术视野逐渐打开,他们对原有的教学体系和原有社会主义的现实主义的创作模式进行了更为严肃的反思。20 世纪 70 年代末 80 年代初的各美术学院的创作教学获得了前所未有的成果,一大批在校学生,尤其是“77、78 级”,用他们所特有的思考力和透视度,用他们的青春和激情开始了中国当代艺术的实践。

1982 年 3 月,新中国成立以来第一次讨论创作教学的研讨会——文化部“全国高等艺术院校美术创作教学座谈会”在四川美术学院举行。会议的主要议题是,回顾新中国成立三十二年来的教学历程,总结交流创作教学经验,讨论创作教学中出现的新情况、新问题,进一步明确创作教学应遵循的基本原则^⑤。

1. 对艺术作品的社会功能的再认识

“文化大革命”后美术创作的风格仍体现了向 20 世纪 50 年代的社会主义现实主义的回归,并且艺术仍然在为政治做图解,仍然是为政治服务。但是随着解放思想和充满生机的新时代的到来以及“二为”方针的确立,美术学院“提

① 许江,毛雪菲,学院的力量——中国美术学院新时期三十年 1978—2007 文献集[M],杭州:中国美术学院出版社,2008:45.

② 作者注:1979 年 5 月《美术》发表吴冠中的《绘画的形式美》一文,发起了关于形式美的大讨论,艺术形式的探索对美术中内容决定形式的意识形态进行了全面的清理和反思,将艺术家的关注点拉回到艺术本体规律上来,从而为新的艺术探索开辟了道路。也预示了在创作上现实主义一统天下的结束。涉及学院创作教学上,一定程度上触发了师生创研思想和艺术价值观变革。

③ 作者注:《美术译丛》在 1979 年为《外国美术资料》,是浙江美术学院的校刊,1980 年改为《美术译丛》。《新美术》于 1980 年创刊,同为浙江美术学院校刊。

④ 作者注:《美术研究》为中央美术学院校刊(1979 年复刊),《世界美术》同为中央美术学院校刊(于 1979 年创刊)。

⑤ 中央美术学院. 当前创作教学中的六个问题[J]. 新美术,1982.

高认识、统一思想、改进教学”^①，重新确定艺术的功能同为人民服务、为社会主义服务的方向问题直接关联，同时，它又不再是简单地当前具体的政治任务或政策作图解宣传，而是广泛地对人民的精神生活起良好作用的功能。美术作品对社会的精神方面的作用，应是认识作用、教育作用、审美作用三者统一的^②。

2. 关于创作教学和艺术标准问题

美术学院的学生，不论喜欢什么学派，不论采用什么创作方法，也不论有何等创新的抱负，都要具备以下四种基本能力：①写实的能力；②造型的能力；③普及工作的能力；④独立进行科研的能力^③。这四个方面的基本能力的培养是美术学院教学的重要课题。

3. 关于体验生活

各美术学院在教学中实行一年至少一度去农村、工厂、工地、牧区渔区、林区等地方“下乡”，深入生活的制度。这种“积极组织深入生活，培养对生活的认识感受能力”^④的教学措施，实践证明行之有效。当时“77、78级”中央美术学院、四川美术学院、浙江美术学院等院校学生中出现了一些相当优秀的创作作品，比如：陈丹青的《西藏组画》、孙景波的《阿佤山人》、罗中立的《父亲》、周春芽的《藏族新一代》、高小华的《我爱油田》、侯震的《矿工和太阳》、许江的《劳动赞歌》等，和下乡体验生活制度是分不开的。

4. 关于主观表现——“尊重学生的创作个性，积极引导对主题的开掘”

创作之反映生活与主观表现是一件事情不可分割的两个方面。过去的创作教学长时期地有过强调“反映”一面而忽视“表现”一面的现象。重“象”而不重“意”，形成了片面崇尚如实再现的习惯，忽视甚至非议从主观表现的需要出发，其结果使创作向照相术看齐。“近年来的学生创作，明显地注意于抒发年轻人的自己的感受，表现他们的审美理想，散发出多彩的个性色彩，这是重要的进步。”^⑤

同时，“尊重学生的创作个性，积极引导对主题的开掘”^⑥不仅肯定了学生们热情反映生活的积极性和政治责任感，也引导学生注意主题鲜明与说假话的区别，注意反映真实与渲染落后的区别等，并倾注作者感情，体现作者爱憎。

① 许江，毛雪菲. 学院的力量——中国美术学院新时期三十年 1978—2007 文献集[M]. 杭州：中国美术学院出版社，2008：80.

② 许江，毛雪菲. 学院的力量——中国美术学院新时期三十年 1978—2007 文献集[M]. 杭州：中国美术学院出版社，2008：80.

③ 刘小岑. 关于创作教学和艺术标准问题的感想[J]. 美术研究，1981(2).

④ 魏传义，张方震. 我们是如何进行油画创作教学的[J]. 新美术，1982(3).

⑤ 中央美术学院. 当前创作教学中的六个问题[J]. 新美术，1982(3).

⑥ 魏传义，张方震. 我们是如何进行油画创作教学的[J]. 新美术，1982(3).

5. 关于创作方法

1958 年以后,学校各系的教学大纲中大抵都规定了革命的现实主义与革命的浪漫主义相结合的创作方法,尽管说明这不是唯一的方法,实际上要求却太窄太死,限制了艺术上发展的广泛可能性,“文化大革命”以后现实主义、革命现实主义、“两结合”等方法才得到新的发展^①。

现实主义问题,这是与新时期美术实践和批评密切相关的问题。关于现实主义在创作中的地位,多数人认为“现实主义”不是唯一的创作方法,不能笼统地说某种方法是最好的,而应该追求新形式、新方法,少数人如钱海原、杨成寅则坚持认为,革命现实主义应是我们唯一的创作方法,抽象主义在中国没有出路。现实主义问题的讨论,还围绕着一些具体作品和思潮而展开,如关于连环画《枫》、关于罗中立的《父亲》等作品的分歧较大^②。总体而言,这一时期美术学院创作教学,是提倡创作教学坚持既提倡革命现实主义方法的同时,又允许采取其他各种艺术方法,只要有利于为人民服务、为社会主义服务,鼓励艺术方法上的自由竞赛,且在理论上不断加强对历史上和现代各种艺术创作方法的研究和介绍。

6. 关于继承、借鉴与创新

在 20 世纪 70 年代末 80 年代初,对研究民族传统的创作经验与理论这个问题是开始有紧迫感的,美术学院作为国家的一个学术机构,在这方面自有责任在教学中充分体现出来的。吴冠中在《绘画教学的民族化问题》^③中认为,油画民族化的问题既不能片面地在形式上求出路,也不能唯凭内容来解决,还不能填鸭式地填以传统绘画中的某一形式,更非工具材质的问题,主要应学习前人的“画眼”,这才是教学中民族化问题的关键。即归纳起来看,基本练习教学能不能民族化,及如何民族化的问题,主要决定于我们教师本身对民族艺术的理解和修养。他还认为,为了贯彻党的教育方针,首先还是我们教师要加强对民族艺术的学习。

这一时期,另一突出的新问题是对外方现代诸流派的态度。有担心“资产阶级自由化思潮对美术创作和创作教学影响的”^④教师,也有提出“要看看世界的潮流,现在世界上的美术潮流,绝不是‘颓废’二字所能代表的。我们老用牛

① 魏传义,张方震.我们是怎样进行油画创作教学的[J].新美术,1982(3).

② 高名潞.85 美术运动:80 年代的人文前卫[M].桂林:广西师范大学出版社,2008.

③ 见《新美术》1980 年 1 月刊:第 69 页。

④ 记全国高等艺术院校美术创作教学座谈会.坚持毛泽东文艺思想探讨美术创作原则,把美术创作教学推向一个新的阶段[J].新美术,1982(9).

拉犁就不会前进了”^①的学生(李少文)。大部分老师还是认为应该既开放,又分析,加强研究,主动对待。既不一概排斥,又不盲目接受。这一时期,学生们在艺术上的强烈追求创新,打破了前些年的艺术创作沉闷状态,成为艺术上得以展现生机的一种动力。1980 年李少文创作的《九歌图》系列,将历史内涵蕴于美的线色和瑰丽的造型中,以其迥异于传统人物画的“现代味”在新时期画坛引起轰动。作者在中国工笔绘画的基础上,运用了诸多西方主义绘画的变形手法,作品所表现出的时空关系、人物造型、色彩处理让人耳目一新。然而,《九歌图》的兴趣和意境又出之于中国精神,特别是那种无处不在的诗的韵味,那种中国人特有的观察世界和表达情思的方式,使之不仅在构图、色彩和线描等方面可以看出于青铜器、画像砖、敦煌壁画的联系,更能以当随时代的笔墨传出中国文化之城。^②《空间·时间·空白——学习民族传统绘画的点滴体会》一文,是李少文学习中国传统艺术的产物,作为中央美术学院首届研究生的优秀论文发表于《美术研究》1981 年第一期。

7. 关于形式的探索

形式问题是艺术性的直接现实问题。过去往往把教学重点过于放在内容的反复推敲上,生怕不周全,而对于形式的精心经营却比较放松了。但随着 1979 年的关于形式美的大讨论,关于“风格与内容”的争论,一直延续到 1983 年,期间在学院创作教学中已广泛关注这个问题。同时,当时艺术界十分关注的中心问题还有如何划清形式探索与形式主义的界限。形式的探索是调动一切造型手段和语言的可能性,从中寻找到最恰当的、独特的具体处理来表现一定的生活和思想的特定内容,这是严肃的艺术创造所应有的品质。形式主义则是一种错误的艺术倾向。创作教学中形式探索的领域非常广阔,有必要着重加强对构图法问题、其他形式规律问题几个方面的研究。

这次美术创作教学座谈会虽然举办时间为 1982 年,却是对 20 世纪 70 年代末以来美术院校创作教学探索的归纳和总结,体现了新形势下创作教学的摸索过程,也暗示了师生们在创作思想中可能存在的分歧。

二、艰难的转折

在国外,20 世纪 70 年代末,兴起于 19 世纪末期的西方现代主义艺术运动

^① 问题讨论,两个座谈会. 美术[J]. 1980:3~4.

^② 中央美术学院. 中央美术学院艺术人文科学三十年:纪念改革开放三十周年中央美术学院学术研究精品成果集[M]. 长沙:湖南美术出版社,2008:14.

这时已走到了尽头,一个后现代主义的时代正在来临,美国波普艺术也进入尾声。在动荡的社会危机的影响下,观念艺术最后取代了架上艺术的前卫地位,在欧洲则是博伊于斯最活跃的时期,德国新表现主义也开始崭露头角……对于这一切艺术发展的情况,国内的美术界几乎一无所知。^①但是,随着浙江美术学院的《美术译丛》(1979 年为《外国美术资料》,1980 年改为《美术译丛》)和《新美术》以及中央美术学院的《美术研究》(1979 年复刊)、《世界美术》(1979 年创刊)等刊物对外国美术的有选择有序的介绍,和随着一些国外美术论著中文译本的发行,如《罗丹论艺术》、《现代艺术简史》等,以及学院购买的大量的国外画册;加上随着 1979 年的《法国 19 世纪农村风景画展》、《波士顿博物馆美国名画原作展》在北京上海的展出等,同学们从一个封闭单一的“苏联绘画模式一统天下”的局面逐渐了解了印象派及以后的现代派艺术的思潮。这些资讯也使得学生们开始反思原有的教学体系和原有社会主义的现实主义的创作模式。

1979 年“星星美展”在北京北海公园展出。这个有干涉社会强烈倾向的美展像一颗美术界的炸弹,成为一次带有革命性意义的艺术事件,其影响波及国内外。它提出的创作自由的口号给中国当代艺术起到了催化剂的重要作用。

尽管艺术的气氛开始活跃起来了,然国门的开启总是沉重而缓慢的,这是一个艰难的转折。作为学院,刚刚走出“文化大革命”的阴霾,其基本的重建方法就是向着“文化大革命”前回归。尤其对于 50 年代接受苏联影响的老一辈艺术家而言,到 20 世纪 70 年代末期,作为学院领导且正值创作高峰时期的他们,美术创作的风格仍体现了向 20 世纪 50 年代的社会主义现实主义的回归,并且艺术仍然在为政治做图解,仍然是为政治服务。莫朴(时任浙江美术学院院长)在 1981 年 2 月 6 日的《提高认识 统一思想 改进教学》的报告中一方面提出“题材决定论”是错误的,“艺术在题材内容、形式、体裁和风格上应该丰富多彩……”但是事实上还是对于新的创作思潮的到来有所担忧,而难免走向形式主义的一元倾向。

“也要防止某些人有意地利用‘双百’方针来否定四项基本原则,破坏安定团结,破坏四化建设,与党的方针唱对台戏。文艺不能脱离政治,作为反映生活的艺术作品,又对生活产生很大的影响。生活的范围是非常广阔的,生活内容当然不仅仅限于政治内容,但政治内容在其中占着很重要的位置,这也是无可怀疑的……过去,在战争年代,在抗日战争和解放战争中,我们强调美术为政治服务,甚至强调为战争服务,这完全是正确的……这一革命传统,我们不能丢……在文艺创作上,包括在美术创作上,我们提倡现实主义的创作方法。作

① 易英. 从英雄到平凡世界——中国现代美术思潮[M]. 北京:中国人民大学出版社,2009:53.

为社会主义国家的美术学院,在创作上更要贯彻现实主义的教育。”^①

但随着国门骤然洞开,动荡的国际当代艺术风潮渗透进来,学生们的艺术视野逐渐打开,年轻人的艺术激情已经被点燃,回到“文化大革命”前已经不可能,学生们对新艺术的渴望和对“文化大革命”前的艺术框架的叛逆与对抗已经产生,于是20世纪80年代的现代艺术运动首先在校园爆发。

三、“77、78级”在校

(一)浙江美术学院“77、78级”

当时浙江美术学院的青年学子们中间就出现了价值逆反的叛逆倾向,“这种叛逆倾向是溯着西方美术运动的潮头迅疾冲浪,直接地针对基础教学和创作教学提出了另类的价值追求”。77级油画班就是一例。学生们夸张的挑战的极端形态,备受持有传统教学观念的教师们的歧议和批评,由学生们的叛逆与挑战姿态引发的学院师生两代人之间的一种颇具紧张感的对话关系,“交叠而成了一幅改革初期的精神画卷”。

“这种叛逆倾向一边以严肃的批判精神、富于挑战性的关怀意识,直接诱发了学院的创造活力;另一边又起了扰乱刚刚走上正轨的学院教学的负面作用。面对这样的情势,莫朴先生那一代人寄予了严肃的关注,一方面全力恢复教学秩序,巩固教学的正统风格,另一方面仍然持续地扩大师生们国际化视野,希望将青年学子的注意力引回艺术本体自身。”^②

然而最终,许多同学对现有艺术语言的批判与颠覆的行为和义无反顾地走向前卫之路的决心,导致油画系77级中的林琳同学在毕业前二十八天被开除,查立同学没有获得学位证书、没有被分配工作,全班十三位同学中的许多同学都被分配去了边远地区……这是时代的局限,是中国当代艺术为自己前进付出的代价,是那些年轻艺术家们的“命运”。

林琳在校期间的插画作品《席方平》终于在2008年中国美术学院八十年校庆展览上公开展出。林琳画的蒲松龄《聊斋志异》中被锯成两半的席方平,大锯穿心,表情狰狞,血流遍地,视觉刺激强烈,具有野兽派和抽象表现主义的倾向,对于尚未见过德·库宁之类绘画的那个时代的人来说,其绘画是难以被接受

^① 许江,毛雪菲.学院的力量——中国美术学院新时期三十年1978—2007文献集[M].杭州:中国美术学院出版社,2008:80~88.

^② 许江,毛雪菲.学院的力量——中国美术学院新时期三十年1978—2007文献集[M].杭州:中国美术学院出版社,2008:30.