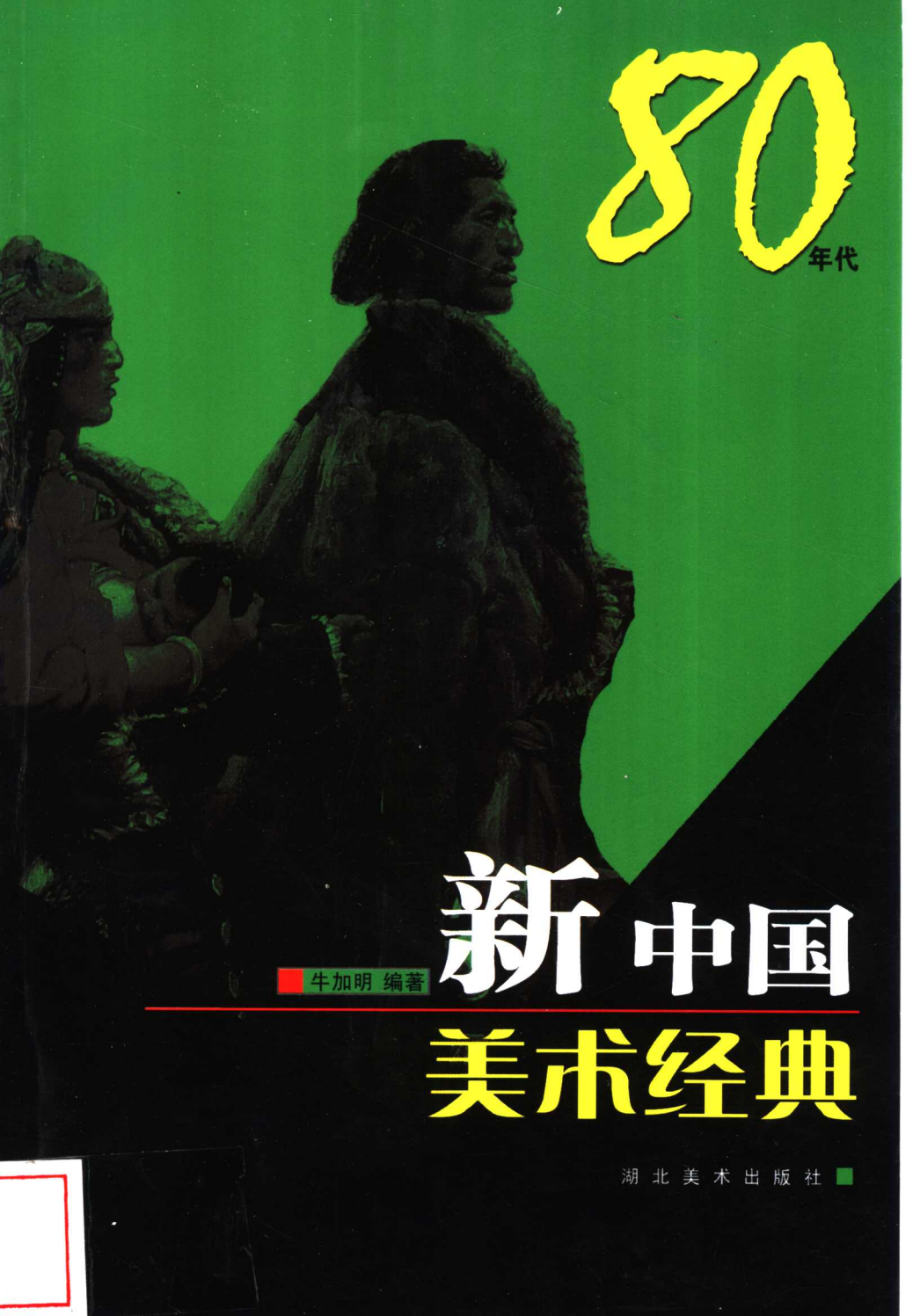




80年代

新中国
美术经典

牛加明 编著

湖北美术出版社



206466279

J121

N707

JR1,



牛加明 编著

646627

湖北美术出版社

新中国美术经典 80 年代/牛加明编著.

—武汉：湖北美术出版社，2004.7

ISBN 7-5394-1569-X

I. 新 …

II. 牛…

III. 美术—作品综合集—中国—现代

IV. J121

中国版本图书馆 CIP 数据核字（2004）第 048109 号

新中国美术经典 80 年代 © 牛加明 编著

出版发行：湖北美术出版社

地 址：武汉市雄楚大街 268 号

湖北出版文化城 C 座

电 话：(027) 87679520 87679521 87679522

传 真：(027) 87679523

邮政编码：430070

印 刷：湖北省新华印务有限公司

开 本：787mm×1092mm 1/32

印 张：5.75

印 数：3000 册

版 次：2004 年 7 月第 1 版 2004 第 7 月第 1 次印刷

ISBN 7-5394-1569-X/J · 1298

定 价：28.00 元

让美术史走向更多的读者（代序）

——关于《新中国美术经典》的出版

鲁虹

在中国的现阶段，凡是涉及美术史方面的书，特别是介绍现代中国美术历史的书，读者总是很少的。据我所知，不要说一般读者，就是专门的美术家和美术批评家也很少认真地去看法类书籍。除非有人要撰写相关文章，或者要查找相关资料，才会出现例外。为了用一种比较通俗的方式——即以更直观的效果——介绍半个多世纪以来中国美术的历史，也就是说，让美术史走向更多的读者，本书采用了图文相互映照的方式，而且作品也是按创作年代排列的。我们的目的是希望在一个工作、生活节奏都越来越快的时代，能让那些没时间、没耐心看很多深奥文字的人，像看连环画式的大致把握中国近代美术史的主要线索。实际上，我们这样的做法在艺术史上也不是创造，许多专家都知道，在西方，一些艺术史家在撰写艺术史之前，一个必要的工作就是要给重要的艺术作品排序。我们只不过是把这种排序规范化了。

《新中国美术经典》涉及的时间段原来定为1949年至1999年，后因出版社的编辑感到20世纪90年代的作品在时间上离我们太近，有些作品恐怕难以称为经典，所以又将下限定在了1989年。应该说，这样的做法是负责的、慎重的。为什么要选择这个时间段呢？因为我们觉得，从艺术史的角度看，新中国成立后的40年是美术创作大转型的40年，也是美术创作空前繁荣的40年。在此期间，一大批优秀的

艺术家创作的优秀作品已经构成了现代艺术传统中的重要组成部分，而出版一本全面反映中国美术 40 年创作成就的丛书，不仅可以向广大美术家、批评家提供一部资料性、学术性、文献性都很强的美术图录史，还可以让更多的人轻松地了解这一时段的美术发展过程。记得几年前我们到北京一些高校了解大学生对美术书籍的出版意见时，许多大学生都指出，他们其实也很想了解新中国的美术，但专业性很强的美术书籍太多、太玄、太杂，使他们很难进入。因此，我们在编辑本丛书时，努力做的便是在充分保持学术水准的情况下，尽力适应他们的文化需要，从而达到让他们了解美术创作情况、提高艺术修养、增强审美感知能力的目的。《新中国美术经典》分为 20 世纪 50 年代、60 年代、70 年代、80 年代 4 本。每本都集中发表了在不同时段里重要艺术家创作的重要作品。该丛书采用了一页文字与一页作品并置安排的方式，共有 200 多位艺术家创作的 320 幅作品入册。我们认为，在“读图时代”，这的确不失为一种适应各方面人士文化需求的有效出版方式。此外，为了方便广大读者了解与作品相关的背景知识，每本书还分别配发了专论文章。相信这对于广大读者理解艺术家们的追求会有所帮助。

毫无疑问，出版一套反映建国 40 年来新中国美术成就的丛书是有着相当难度的：其一，从出版的成本出发，出版社要求每本书只能发 80 件作品，而优秀的作品成千上万，任何人想以 80 件作品来反映 10 年中国的美术成就都是十分困难的；其二，它离我们在时间上还是太近，这使我们很难站在合适的高度上，冷静客观地把握它。因此，在编辑本丛书过程中，我们比较注重“效果历史”的原则，即尽可能地挑选那些在不同时段已经产生广泛学术影响的艺术家与作品。如同迦达默尔所说，“效果历史”的原则已经预先规定了那些值得我们关注和

研究的学术问题，它比按照空洞的美学、哲学问题去挑选艺术家与作品要有意得多。我们认为：只要以艺术史及当代文化提供的线索为依据，认真研究“效果历史”暗含的艺术问题，我们就有可能较好地把握那些真正具有艺术史意义的艺术家及作品。遗憾的是，尊重“效果历史”的原则是一回事，如何具体掌握真正具有艺术史意义的艺术家与作品却是另一回事。因为编者的视角、水平及掌握的资料都有限，难免会挂一漏万，特敬请广大读者谅解。

2003年8月于深圳东湖

八十年代中国艺术概观

牛加明

黑夜给了我黑色的眼睛
我却用它来寻找光明

我觉得这句诗可以作为对 20 世纪 80 年代初期艺术家苦苦求索心态的概述，它道出了一代青年人探索真理的心声。“青山遮不住，毕竟东流去。”1979 年至 1989 年这十年间，美术思潮风起云涌，创作方法异彩纷呈，中国美术与其他文化形式一起参与了社会的伟大变革。星星美展、伤痕美术、乡土现实主义、八五新潮、观念艺术、中国画的变革……构成了一幅五彩斑斓的中国新时期的美术图景，这十年中国美术的发展，在 20 世纪可以说是最值得纪念的一个黄金时代。

一、新潮涌动

20 世纪 80 年代初期，经历过十年“文革美术”话语权力的压抑，获得解放的美术界表现出对艺术本体——形式和情感因素的强烈渴望。伤痕美术、唯美画风、乡土自然主义一时间成为潮流。伤痕美术以写实再现“文革”现实为手段，抛弃了“文革美术”虚假的“高，大，全”和“红，光，亮”模式，将目光对准普通人在这段历史中的生活场景，用冷、灰、暗的色调和细腻的笔触渲染记忆中的伤痛情感。程丛林的《1968 年×月×日·雪》、何多苓的《我们曾经唱过这支歌》等都是其中的代表作品。伤痕美术以有限的语言方式开启了新时期美术的情感表现闸门，将美术引领到关注人性深层感受的方向上来。乡土自然主义的题材从“文革记忆”转向更宽泛的小人物生活和风土人情，愤

遭、感伤的情绪让位于平静的人性慨叹和风景陶醉。其中以陈丹青的《西藏组画》和罗中立的《父亲》最为突出。与此同时，唯美画风在追求形式美、反对主题先行的旗帜下开始了对美术形式因素的张扬回归。袁运生的机场壁画《泼水节——生命的赞歌》、吴冠中的江南小景、靳尚谊的人体人物油画使美术语言形式因素得到极度的突出，描绘乡土风情的画家也采用写实手法，但更加质朴和风格化，如刘德润、李燕的《沂蒙娃》、王玉琦的《腊月》、高天雄的《老乡》、姚仲华的《啊，土地》等，它们表现了作者对生活的热情。

和油画的活跃性相比，水墨画、版画、雕塑则略显稳定、保守与滞后，虽然1979年“星星美展”的部分作品暴露某种现实之“真”和“本质”，但是大部分水墨画、版画、雕塑仍然在进行美的形式的探讨。如水墨画家李世南的写意人物画对西画造型和色彩的成功借鉴，吴冠中在传统文人审美趣味的基础上，加上留学欧洲所训练的敏锐的感觉，使得他们的作品特别符合中国人的审美趣味。

二、八五新潮及后八五运动

在八五新潮美术运动的短短两三年内，当代美术演练了西方美术从古典主义到批判现实主义，从印象主义到表现主义，从立体主义到超现实主义，从达达主义到行为装置艺术……近一个世纪的发展历程中几乎所有的语言方式。但是这些语言探索一开始就不是单纯的形式自治发展要求的结果，而是为了承载有别于“文革美术”也有别于新时期美术的情感现实和精神指向。1985年的“国际青年年美展”中，俞晓夫的《孩子们安慰毕加索的鸽子》把印象主义的手法与时空场景虚拟相结合，营造了一个超现实的诗意氛围；张群、孟禄丁的《在新时代》则模仿达利的超现实主义手法，构成了一个富于想像力的形象世界；而袁庆一的《春天来了》走的虽然是现实主义的创作道路，但却流露出冷漠、孤寂的调子和一种怀疑主义的情绪。

八五新潮美术运动的突出特点是群体和宣言的众多，写着不同道德理想和艺术主张的旗帜在彼时的美术界触目皆是。伴随着文化热潮中西方哲学、文化、艺术理论的大量引进，清算传统文化、呼唤现代人文精神成了美术界压倒一切的声音。作为现代美术主潮之一的“理性之潮”，主要是由北方艺术群体、'85新空间展览和江苏大型现代艺术展等美术活动和团体组成。“生命之流”则主要以新具象画展和西南研究群体为代表。“极端现代主义”则表现为“厦门达达”和1989年的中国现代艺术大展中的一些极端行为。王广义、张培力、丁方等美术家所代表的“理性之潮”倾向，有力地表达了对现代人主体物化、人人自危的严峻现实的强烈关注；毛旭辉、张晓刚等的“生命之流”充分调动了现代主义艺术狂放的表现能力，呼唤着生命本能的回归，诉说了生命的隐忧与死亡的焦虑；1989年声势浩大的“中国现代艺术大展”为整个新时期的现代美术画下了句号。

现代水墨画在近十几年的艺术探索中，一直充当着对经典表现规范进行反叛的角色，带有强烈的前卫色彩，他们参照西方现代艺术，打破固有的文化秩序，导致了本土画种的裂变，形成了相对独立的艺术体系。^①谷文达把西方超现实主义引入中国水墨画创作中，以一种破坏性的构图、巨大体量、文字游戏以及刺眼的红叉向传统的纸上水墨开刀，他成功地影响了不止一代人。而出现于20世纪80年代末、90年代初的新文人画，既是对八五思潮中一些青年人过分西化的反拨，又是对新中国建国以来一直占有主流地位的写实水墨的反拨。大多数新文人画家虽然在艺术观念与艺术表现上主要参照的是传统文人画，但也融入了西方现代艺术的表现因素，有些人甚至融入了民间艺术及漫画艺术的表现因素。^②朱新建的笔墨线条等等无疑是传统文人画的延续，他画中的仕女仍然是那种小家碧玉的田园气味，其画风明显流露出旧式文人的那种闲情雅致之态。

进入新时期后，版画界和雕塑界都发生了比以前较大的变化。1986

年的湖北青年美术节上崭露头角的黄雅莉的《静穆系列》用取自古代器皿的造型并加以夸张和装饰化,以一种充满人情味的方式展示出楚地文化的风范。傅中望的《天地间》则借助金属的焊接工艺,将八口大铁锅悬挂在空中,让人朦胧中感受到一种东方的神秘气氛,是典型的中国古代青铜器和西方现代波普艺术的结合。田世信的《侗女》《苗女》《欢乐柱》表现出对中国少数民族生存状态的关注。而黎明的作品则走向另外一个路子,充满了昂扬的斗志,和奋发向上的精神,充满了一种大无畏的气势,《天地间》热情歌颂了那些勇于和大自然进行搏斗、“敢教日月换新天”的劳动者。

齐凤阁则将 80 年代版画发展归结为“转型期的过渡形态”。一类是侧重于版画语境的转换,这种往往以理性追求见著的作品不同于传统的一般意义上的主题性绘画,它摒弃具体的情节因素,甚至借助超现实主义的表现手法,时空错位的结构方式等,写实形象与抽象情理融合,营造出一种超常的情境与氛围,而使作品具有一定的精神含量和学术品格。另一类作品则侧重版画语式的转换,着力从传统的造型体系中脱出、突破以往的视觉方式,在形的变幻与图式重构中体现出有别于传统版画的新锐的创意。^⑨在创作上的表现则是一些老版画家与一些富有社会责任感的中年画家仍然倡导版画与生活联系的传统,强调版画的社会功利性,但经过八五思潮的洗礼的版坛新秀则着力于精神层面的突破,创作上摆脱了文革时期“高,大,全”、“红,光,亮”的模式,回归到传统轨迹上进行提升创造,版画家主体意识的觉醒,对于确立自身、塑造艺术个性有着积极意义。使版画家能够毫无顾虑地大力开拓版画艺术的表现语言。

三、行为艺术的出现

20 世纪 60 年代在欧美地区产生的“观念艺术”(Conceptualart)突破了架上艺术单纯靠二维视觉感知创造静态艺术空间的局限,对西方

当代艺术的发展产生着无法逆转的影响，使艺术不再作为风格和技术媒介，而是作为某种新型的视觉方法论和智力活动成为人类知识系统的一部分。^④中国的行为艺术（Performance Art）则始于 80 年代中期，尽管起步很晚，是一个向西方学习和引进的时期，但在《美术思潮》《中国美术报》《江苏画刊》等媒体对“观念艺术”的介绍和传播下，特别是 1985 年在北京意外展出的美国波普主义艺术家劳申伯格的展览的推动下，年轻的行为艺术家不断涌现和执著的创新精神，令人赞叹和钦佩。

80 年代中期是一个充满自由主义的时期，中国的行为艺术受克里斯托的影响，普遍采用“包扎”或自虐的方式，这与八五运动初期年轻艺术家通过反文明、反艺术的手段，求得灵魂的挣脱的总的价值取向有关，无不透露出受此前 17 年政治运动压抑而寻找解脱的强烈时代愿望。1986 年，王度、陈皆、林一林三位广州的艺术家发起创作的《南方艺术家沙龙——第一回实验展》对于当时的中国艺术发展是十分有益的一次尝试。同年 11 月，宋永红、宋永平在山西太原工人文化宫也进行了一次叫做“1986 年 11 月 4 日 15——17 时的一个景象的体验”的行为艺术表演，来表现出自己对艺术的理解。“观念 21·长城”是由盛奇与其他艺术家做的行为表演。他们每个人的身体裹着红布、黑布和白布，表演被石头活埋，在烽火台上倒立等，很显然，他们的观念直接受理性主义和自由主义思想的感召，而艺术形成包涵着英雄主义和集体主义的精神。

1989 年在北京举行的“中国现代艺术展”真正开启了行为艺术公共空间的对话，戏剧性地呈现了中国错综复杂的现代艺术现状，也真实和集中地呈现了处于萌芽阶段的“观念艺术”的尴尬处境，唐宋和肖鲁“枪击电话亭”、吴山专的“卖虾”、张念的“孵蛋”、李山的“洗脚”、王德仁的“抛撒避孕套”已成为“经典”。展览的停展，并非出于行为艺术在形态或艺术作品的体裁方面的非合法化问题纠缠，而是

因为“偶发”的“枪击事件”触犯了无艺术法可依的“法律”。^⑤这个展览与其说是中国现代艺术的一次大检阅，不如说是交织着现代主义与“观念艺术”的一种混乱的视觉拼盘。

四、80年代中的论争和论争中的艺术传媒

1. “抽象”与“形式”之争

新时期的理论活跃是自1979年吴冠中发表的《绘画形式美》开始的，之后他又在《美术》、《文艺研究》等刊物上发表了数篇谈形式美和抽象美的文章，从而引发了一场关于形式和内容、具象与抽象的争论。吴文首先指出，形式即是美术本身，抽象美又是形式的核心，从他的文章开始，一场波及艺术界、批评界、理论界的关于形式、抽象、美感、形式与内容的论战开始了。一大批的艺术家、美学家如刘纲纪、徐书城、艾中信、栗宪庭等人从不同的角度肯定了“抽象”，而洪毅然、梁江等人则否定了“抽象美”，他们认为“抽象美”是反艺术、反审美的。

这场一直持续到1983年的争论，对艺术创造的促进和影响是不言而喻的，为艺术家更大胆更自由地去找寻自己的语言、为中国现代艺术的萌芽开拓了一条曲折但是光明的通道。

2. 有关“自我表现”的论争

1980年第8期《美术》杂志发表了千禾的《“自我表现”不应视为绘画的本质》一文，从而引发了一场关于“自我表现”的学术大讨论。叶朗、杨成寅等反对“自我表现”，认为它是一个存在主义口号；洪毅然、袁运生、郎绍君、沈鹏等在承认艺术的主客观制约关系的基础上，提倡自觉的能动反映。钟鸣、朱旭初等人从人的价值角度出发，认为“自我表现”不仅仅是艺术个性。邵大箴、金冶、杜哲森、钱海源等持反对意见，认为艺术创作的决定作用是后天影响，而生活积累、冲动等非理性因素只是诱发剂。总之，关于“自我表现”问题的提出和讨

论,为中国80年代油画的表现主义倾向提供了理论基础和文化背景。^⑥

3. 有关现实主义的论争

中国能不能有抽象主义?现实主义是不是惟一的创作方法?

长期以来,在中国艺术界占据主流位置的一直是现实主义,虽然许多艺术家在创作中使用到一些非现实主义的创作方法,但是对现实主义的创作方法却是一直没有突破。发表在《美术》上的《任何一条通往真理的途径都不应该忽视——只有现实主义精神才是永恒的》引发了一场有关现实主义概念的讨论,梁江、栗宪庭、吴甲丰等人对胡德智的观点进行了反驳,此外皮道坚等人也对以现实主义与非现实主义的论争贯穿美术史的理论提出了批评。

4. 有关中国画的讨论

李小山发表在《江苏画刊》的《当代中国画之我见》将中国画归结为“封建意识形态的一部分”,“中国画已经穷途末日”了,在当时无疑不啻一枚重型炸弹给沉寂的中国画画坛带来一场震动,从而引发了又一场声势浩大的论争。丁涛、马振国、万青力等人对“穷途末日”进行了反驳,侗傜则干脆明了地要求“推销国货”;吴冠中先生的《笔墨等于零》则将传统国画的精粹完全抛弃开来。

李文发表以后,许多中国画有关的文章都间接或者直接地受到李文的影响,由之引发的有关中国画的界定问题也成了批评家和艺术家们讨论的重点,李小山的文章并没有给我们提供学术的成果,但是不可否认,正是这篇文章才给我们带来了思想上的震撼。

5. 论争中的当代艺术传媒

80年代初全国的专业美术刊物微乎其微,对新潮美术的报道更是少之又少,只有栗宪庭所在的《美术》曾经对“星星美展”事件做过隐晦的介绍。

自1985年下半年开始,一大批美术史论专业的毕业生进入到一些美术机构担任职务。随着美术运动的兴起,《美术》杂志迅速跟踪美术

思潮，及时把握分析美术形式，从1986年起，《美术》更是集中报道新潮美术运动的情况，同时为新潮美术的各种观点的面世提供了阵地。由艺术研究院美术研究所创办于1985年6月的《中国美术报》，对八五美术运动的生存和发展提供了很大的发展空间，对中国当代美术的发展也产生了很大的影响。1985年1月创刊的《美术思潮》和同时期其他刊物相比，比较重视理论的争鸣和侧重于对具有开拓型的青年画家的介绍，具有哲学的意味，是《美术思潮》独特的一面。在新潮运动的促进下，《江苏画刊》迅速确立了“立足当代，面向中青年，走向未来”，以提高为主，关注当代美术思潮，促进学术争鸣与创新的宗旨。为新潮美术运动的成长壮大做了大量的工作。创办于1985年11月的湖南《画家》杂志，则是侧重于全面对某一个画家的评介，在当时给新潮艺术家带来了很大的希望。相比之下，《美术译丛》和《世界美术》则是侧重于引进西方的美术思潮、画家、流派，给中国的当代艺术提供借鉴的对象，与中国现代美术运动存在着信息互为反馈的同步关系。

不难看出，当时的中国美术传媒在倡导理论思考的风气，提供理论阵地，强调发现培养人才，促进中国当代艺术的发展起到了极其重要的作用。

新时期美术的10年发展历程对后来的中国美术具有多方面的深远影响，主要表现在以下几个方面：

1. 确立了当代美术作为文化批判与重建之一员的角色地位，其自身实践是对这种角色意识的极端张扬。八五新潮美术运动本身就具有浓重的文化关怀倾向，事实上，艺术家的文化关怀不仅是一种文化发展策略，更是美术作为人的精神显现方式这种特殊属性的必然要求。“何时艺术不是谈论艺术本体，而是谈论人的问题的时候，则是艺术自身的光复。而从社会功能角度讲，艺术扩张这一文化战略具有将艺术与人类生活和精神真正结为一体的重要意义。”^①

2. 对西方艺术思维和艺术手段的大量引进和搬演，极大地开拓了

中国当代艺术家的视野。使今天中国艺术家对信息和资讯的重视和交流变成一段基本活动，并造就了一大批艺术从业者，更年轻的艺术家，不自觉地以此作为借鉴而谋求突破与发展，为 90 年代美术准备了国际化的目光和起点。

3. 美术演进中表现出的过分观念化、工具化的倾向及这种倾向使其最终失去存在合理性的结局给 90 年代美术极大的警醒：观念运动必须遵守艺术自身的游戏规则。如果彻底撇开美术的艺术限度与要求，结果将不是观念的突现，而是观念与形式一同坍塌。

4. 在向西方学习的潮起潮落过程中也包含着一些美术家们一味模仿的艺术投机心理。有些以超前意识自居的“前卫艺术家”在艺术活动中沿袭西方艺术的发展路线。这种西化倾向在很大程度上影响了中国艺术家们形成自己独特的个性艺术表现语言。进入 90 年代后，艺术家们不仅面临西化倾向的压力，而且进一步面临市场上庸俗艺术品味的强烈冲击。可以预料，中国艺术家们在个体话语和个人风格的确立上，仍将有很长一段路要走。

【参考书籍】

《中国现代艺术史 1979—1989》吕澎、易丹，湖南美术出版社

《中国当代美术史 1985—1986》高名潞等，上海人民出版社

【注释】

- 1.2. 参见鲁虹《蜕变中的突破：1979—1999 年水墨创作 20 年回望》
3. 参见齐凤阁著《二十世纪中国版画的语境转换》，载《文艺研究》1997 年第 6 期
4. 参见黄专《没有坐标的运动——中国观念艺术 20 年》
5. 岛子《行为艺术的国际化与本土化境遇》
6. 《中国当代美术史 1985—1986》上海人民出版社高名潞等
7. 中国美术报 1989 年第 18 期

目 录

让美术史走向更多的读者（代序）	
八十年代中国艺术概观	
九歌·山鬼	16
矿工图	18
江南小镇	20
少女肖像	22
西藏组画	24
他是他自己——萨特	26
1978年夏夜	
——身旁，我感到民族在渴望	28
伯乐	30
父亲	32
钢水·汗水	34
偶像	36
黄河魂	38
绣球花	40
春风已经苏醒	42
诺尔盖的季节风	44
节日	46
月牙儿	48
荷塘	50
塔吉克新娘	52
爷爷的河	54
天地间	56
西藏组画	58
太行铁壁	60
太行丰碑	62
卖花姑娘	64

十九秋	66
充满色彩的幽灵系列	68
我的梦	70
根	72
主人	74
欢乐柱	76
饮水的熊	78
开采光明的人	80
渴望和平	82
凝固的北方极地	84
十字架的天折，业的相映	86
互补系列	88
水泥房子里的人体·几种状态	90
在新时代——亚当和夏娃的启示	92
潮	94
走出城堡	96
孩子们安慰毕加索的鸽子	98
天地间	100
硕果	102
红色系列（之一）	104
正反的字	106
粉红色的纸	108
春天唤醒冬眠者	110
琅琊草和画架上的琅琊草与人	112
没有门的空间	114
墙上的阴影	116
圆系列	118
山气	120
静穆系列	122