

中国当代美术二十年启示录

A REVELATION OF THE 20 YEARS CONTEMPORARY CHINESE ART

上卷

郭晓川 主编

文化艺术出版社



531

中国当代美术二十年启示录

上 卷

主 编 郭晓川
副主编 华天雪
张 敢

文化艺术出版社

1998·北京

《中国当代美术二十年启示录》编辑委员会

主 任 郭晓川

副主任 王 刚

执行秘书长 孙朝晖

秘 书 刘晓励 张 玥

版式策划 齐 鹏

印务总监 朱晓宇

印 务 王颜明 王 宇 蓝 江

电脑设计制作 易斯特图文设计有限公司

魏 伦 王立强 黄宇明

谢雪芳 王 磊

序

郭晓川



采访袁运生现场(右为采访者徐恩存)

我们进行的是一项学术活动，该活动包括两个部分：一是举办了名为《中国当代美术二十年启示录》的美术作品展览，主要包括油画、水墨画和雕塑，参展美术家有二十一人；二是编辑出版这套书，上卷主要由这次参展的美术家的口述美术史资料组成，下卷是参展美术家的作品集。这次活动的目的有四：一、对中国当代美术在二十年中的发展作出一定程度的反映；二、尝试一种新的美术史研究方法，即口述美术史；三、运用一种方法论，即从社会、政治、经济、个人家庭及心理的角度透视美术家的创作活动；四、对二十年艺术理论和艺术观念作出反映。现就几个方面的问题略作说明如下。

一 分期



采访田世信现场(中为邵大箴，左为郭晓川)

作为美术史的研究，首要工作是分期问题，分期问题反映出美术史家的观念与方法。我们此次活动关注的时间范围是1978至1998年的20年。

从中国社会来看，1976年10月6日王洪文、张春桥、姚文元和江青被“隔离审查”，以及14日中共中央宣布粉碎“四人帮”，这一事件意味着历时10年的“文化大革命”的结束，也就是说，中国在政治上进入了一个新的历史时期的前夜，而真正的转折是在1978年。这样说的原因在于，虽然“文革”结束，但是整个社会并未从其惯性中完全脱离出来，最具代表性的是当时任中共中央主席的华国锋提出的“两个凡是”原则，即“凡是毛主席作出的决策，我们都要维护；凡是损害毛主席形象的言行，都必须制止。”因而此时人们的观念仍未脱出“文革”的窠臼。此时的美术作品无论在观念上还是在语言上，仍然是“文革”艺术创作的延续，如《要把无产阶级文化大革命进行到底》、《你办事 我放心》、《华主席和我们心连心》等作品。1977年8月12日至18日召开的中共第十一次全国代表大会的政治报告将“无产阶级专政下继续革命理论”规定为大会的指导理论，包括对“文革”的高度评价以及继续使用“文革”政治口号。尽管有这些问题，但是1977年的一系列政治活动为1978年的根本性转折作了大量的铺垫。

1978年5月11日，《光明日报》发表了《实践是检验真理的唯一标



采访尚扬现场(左为徐恩存)



采访罗尔纯现场(右为采访者徐恩存)

准》一文，在全国掀起了大讨论和政治辩论。这一问题讨论的意义首先在于突破了“两个凡是”，其次是冲击了“左”倾教条主义和个人崇拜思想，因而带有深刻的反思性质。该年年底，中共中央分别召开了工作会议和十一届三中全会，明确提出了“解放思想”的口号，由此打破了长期沉闷的政治局面，1979年初中国的意识形态领域开始出现了一个大的转变。1977年11月刘心武《班主任》和1978年8月卢新华《伤痕》两篇短篇小说的发表，标志着“伤痕文学”的兴起。文学创作思潮对美术创作的影响不容忽视，虽然1978年美术领域并未出现大规模的“伤痕”作品，但是作为一个前导期，1978年是一个重要的分界线，因而它被作为我们这次活动考察对象的上限。

把1998年作为这次活动考察对象的下限，主要是从分期形式上所作的考虑。我们并不认为人为的时间度量单位有更深刻的历史涵义，如认为世纪末的来临与人类活动有某种关联。我们在此仅仅是将二十年作为一个时间单位，以便于观察和分析。



采访孙家钵现场(右为采访者殷双喜)

二 美术家

在二十年中取得重大成就的美术家并非仅是参加我们这次展览的美术家，但是我们挑选的这些美术家的确在二十年中发挥了一种不可替代的作用，实际上，他们是二十年来勇于探索和创新的中国当代美术家的代表，观者通过此处的二十一位美术家或可以见出二十年发展之一斑。我们选取的二十一位美术家有如下特点：1、非苏化，即对前苏联素描教学体系持保留态度。2、立足于中国古代和民族传统并调和中西方文化和艺术冲突。3、具有较强的表现色彩。

三 口述美术史

尽管口述历史在国外已经发展了一个相当长时期，在中国历史研究领域亦有部分使用，但是口述美术史在中国尚未开发，我们在此则尝试了这种美术史的研究方法。口述美术史是以美术史当事人或亲历者回答美术史家设定的有关问题的形式而完成的，它不同于美术史家在书斋或研究室中编撰的美术史，由于是当事人或亲历者的口头陈述，因而具有



采访田黎明现场(右为采访者徐恩存)

生动和鲜活的特色。它可以成为详实的美术史资料，供今后的美术史研究者从各种角度进行考察和研究，还可以成为一切艺术家、美术家、美术教育家和艺术爱好者珍贵的第一手参考资料和生动的教材。在中国美术史研究方法比较贫乏的情况下，口述美术史研究尤值得一试。

四 方法论

美术史之方法应该综合化多样化，这也是我们这次活动的一个基本观点。观察一个美术史家、美术现象、美术史时期或阶段，依据单一的方法论或很难揭示更多的内涵，所以我们主张应综合使用多种必要的方法来对美术史做出研究。尽管从艺术自身的形式方面进行考察是十分重要的，但是更多的层次也有待揭示，如政治的、经济的、社会的、文化的、心理的等等。因此我们认为，除了艺术形式理论外，马克思主义理论、心理学理论也应该成为美术史研究的主要方法。所以虽然由于条件的限制，我们此次采访活动还比较幼稚和仓促，但是我们在所设问题中基本考虑到了美术家所处的时代、家庭背景、成长和发展环境，以及政治、社会和文化事件对其艺术选择所起的作用与影响。这或许可以反映出我们的方法论观点。

五 口述美术史的意义

像一般美术史一样，口述美术史首先具有纯粹的艺术欣赏价值，也就是说，它是美术史家所创作的艺术品的历史流程，具有纯粹的历史审美价值；二它还具备一般美术史的借鉴价值，它可以反映一种规律性的东西，从而成为后人行动的重要参照系。除了一般美术史的这些重要特征外，口述美术史还具有第三个特点，即原资料性，它具有与档案、原件、原作等历史原始资料相同的价值。

衷心感谢中央美术学院研究部、易斯特（中国）有限公司、北京现代美术博物馆的鼎力相助。



采访朝戈现场（左前为采访者邹跃进，左后为摄像孙朝晖）



展望（左）与殷双喜在采访现场



总策划郭晓川在后期制作现场



易斯特（中国）有限公司总裁 史悟腊 (COLA SVENSSON)

*We wish China's Art work
even greater success during
the new century!*

Ola Svensson

祝中国美术事业在新的世纪
不断取得更大成绩！

史悟腊



易斯特（中国）有限公司总裁助理
易斯特（中国）有限公司北京分公司总经理
易斯特（中国）有限公司文化发展研究中心主任 王 刚

中国美术研究中有很多亟待解决的问题，二十年的回顾与总结更是我国现当代美术研究中的一个重大课题。如何认识二十年，对中国美术在下一个世纪的发展至关重要。我曾经是一位普通的美术工作者，为祖国的美术事业做出自己的贡献，一直是我最大的心愿。

参与这次学术活动，既是我们公司开展文化传播事业的良好开端，也是我本人进一步涉足美术探索领域的契机。我将和公司全体同仁一如既往地为祖国美术事业做出更大贡献。

Wang Gang

采访者简介



徐恩存简历

1949年 生于山东

1987年毕业于中国艺术研究院艺术理论研究生班，曾先后工作于河南省艺术研究所、《中国美术报》、《美术观察》杂志，并出版多种专著，发表评论文章数十篇。主要从事美术理论研究和美术批评。



祝斌简历

生于1951年，中国美术评论家，现为世界华人艺术家协会理事、湖北省美术家协会驻会副主席，1987年在湖北省文联文艺理论研究室从事美术理论研究。论文《在冲突中实现自我：兼论新兴艺术群体》（载《美术》1987年第2期），1988年应邀参加“杭州视觉艺术研讨会”，“中国文化学术讨论会”（武汉大学）。论文《对中国当代美术理论的评价与反思》（载《美术》1988年第7期），1988年应邀参加“中国现代艺术回顾展艺术讨论会”（北京）。1990年主编《湖北艺术1978——1990评论集》，湖北1990年版，论文《美术批评的批评》（载《江苏画刊》1990年第12期）。1991年调入湖北省美术家协会，应邀参加“91中国油画年展学术研讨会”。论文《批评：问题与方法》（载《艺术广角》1991年第2期），1992年被聘为“广州九十年代首届艺术双年展”评委。论文《精神偶像与情境逻辑》（载《艺术广角》1992年第2期）。《市场情境中的艺术批评》（载《艺术市场》丛书1992年总第7期）。《王广义1985——1990绘画作品中的游戏成分》（载《当代艺术潮流中的王广义》四川1992年版）。1994年，论文《艺术中的游戏成分与价值感》载《艺术潮流》1994年第1期，《石冲绘画作品中的艺术价值》、《艺术创造：植根于神话中的美学观》。1996年被聘为“首届当代艺术学术邀请展”文献工作委员会委员，撰《90年代中国当代艺术批评 现状与评价》。



殷双喜简历

1988年考入西安美术学院美术理论专业。

1989年到北京，入中国美术家协会机关刊物《美术》杂志任编辑、记者，随中央美术学院教授邵大箴先生（博士生导师、中国美术家协会理论委员会主任）学习，专业方向艺术批评基础理论。1991年毕业，获硕士学位。

1989年参与组织中国现代艺术大展。1991、1993年作为学术秘书参与组织第一届、第二届中国油画年展。1993年参与策划组织90年代广州当代艺术双年展，任资格鉴定委员会副主任。1993年到1996年，多次参与中国当代艺术文献展。1991年至1996年，参与组织第一、第二、三届中国美术批评家提名展，任执行委员。1996年至1997年，组织策划首届当代艺术学术邀请展，任组委会副主任。曾应邀参加全国美术理论建设与教学研讨会，上海美术双年展学术研讨会，广州中国当代水墨艺术研讨会，成都中国当代雕塑研讨会等。自1981年以来，在国内外专业报刊上发表美术理论及美术评论文章近百万字。美术评论专著《对话与批评》即将出版。曾参与组织在欧共体、日本、香港等地举办的中国当代艺术展览并撰写画册评论文章。1990年作为中国当代艺术评论家被收入意大利出版的《ART DIARY》，1997年被收入《世界名人录》、《世界华人艺术家成就博览大典》。曾任《艺术市场》、《画廊》杂志特约编辑，《美术文献》、《美术界》特约编辑，现为中央美术学院《美术研究》编辑。

邹跃进简历

1958 年生于湖南省隆回县，艺术学硕士。

现为中央美术学院教师，美术理论博士研究生。

专著：《他者的眼光——当代艺术中的西方主义》（作家出版社出版）。

曾经在《美术研究》、《文艺研究》、《美术观察》杂志等学术刊物发表学术论文多篇。



华天雪简历

1967 年生于辽宁营口，1989 年毕业于中央美术学院美术史系，获学士学位；1994 年毕业于中央美术学院美术史系，获硕士学位。现任职于中国艺术研究院美术研究所。主要学术论著《在古今中外的交汇点上一吴冠中论》。



张敢简历

1969 年 6 月 生于北京，1991 年 7 月 毕业于中央美术学院美术史系，获学士学位。

1994 年 7 月 毕业于中央美术学院美术史系，获硕士学位。现为中央美术学院美术史系讲师。

读书与工作期间，发表论文，译文多篇，参与撰写和单独撰写（译）著作：《美术概论》、《西方现代美术》、《艺用解剖学》等。



目 录

郭晓川 序	1
采访者简介	1
范迪安访谈录	1
邵大箴访谈录	10
卢沉访谈录	18
袁运生访谈录	28
罗尔纯访谈录	38
尚扬访谈录	42
田世信访谈录	50
朱新建谈话录	58
朝戈访谈录	62
田黎明访谈录	73
孙家钵访谈录	80
何家英访谈录	88
隋建国访谈录	100
张进访谈录	108
王华祥访谈录	113
傅中望访谈录	122
武艺访谈录	129
唐晖访谈录	137
姜杰访谈录	140
展望访谈录	145
石冲访谈录	157
王天德访谈录	162

范迪安访谈录

采访人：郭晓川

时 间：1998年9月5日晚7:00

地 点：中央美术学院美术馆



范迪安

郭：范先生，作为美术史论家和艺术批评家，请您以一个见证者的身份，谈一谈中国美术20年来的发展概况和如何看待这20年的美术状况的问题。

范：要谈20年，觉得是不容易的。从个人对时间的感觉上说，这20年过得飞快，一转眼我们已人到中年，就自己的个体来说，所做的太少，而且思维往往跑在行动前面，深深感叹实际上做得太少，但若对中国美术20年投去怀想，这20年则是极为丰富又极为复杂的20年。从美术历史上看，很少有哪个20年的时间段像这个20年这样波澜壮阔、丰富多彩，也很少有西方艺术历史上的20年能够与中国美术的这20年相比，中国美术这20年的变革、变化不仅是属于中国的，也是世界美术史上的重要篇章。我们读过许多本艺术史，特别是20世纪的艺术史，西方人写20世纪只写西方，虽然称为世界史，但主要写西方。我相信，现在西方学者如果要写一本20世纪的世界美术史，他就必然要写到中国，中国这20年的美术已经成为世界艺术的组成部分，这是无疑的。

在今天来谈过去的20年，又特别地富有意义，因为马上就要跨世纪了，在世纪之交的时刻，特别容易让人发“思古之幽情”。今天的信息时代迅速地把一切变为历史，变成过去，所以，20年美术许多故实也有点遥远了。在迎向新世纪的时候，美术界认真地回顾和总结20年，对于思考新世纪中国美术的走向，肯定是有意义的。你策划的展览称为“20年启示录”，这个题目出得好，它不仅是一个题目，而且是一个学术主题，“启示”二字，有对历史价值的基本判断，更提出了问题。20年给中国美术带来多少启示！给中国文化带来多少启示！这的确是需要回顾的。只是要让我在今天短暂的时间里和即兴的访谈中谈这么大的题目，我觉得很有些没把握。你刚才说我是见证者，我觉得应该是参与者，在其中者，“见证者”难免有在局外旁观之嫌，这20年实际是身在其中，但因为身在其中，又难免片面，所以只能谈一些感受。

现在回顾起来，20年前的1978年，的确是中国社会转折的重要年头，虽然那时候美术界还没有什么大的活动，还有点处于“文革”结束后的一段迷惘期之中，但1978年的中国政治发生了深刻变化。那年5月开始的那场后来成为中国改革开放号角的思想论战，也就是“实践是检验真理的唯一标准”的大讨论，从思想上开始了解冻和解放。那年冬天党的十一届三中全会，使我们国家和社会获得了命运的大转机，冲破了长期“左”的思想的禁锢，开始了从经济到文化都重新建设的里程。我还记得当时的三中全会这样提到：“一个党，一个国家，一个民族，如果一切从本本主义出发，思想僵化，那它就不能前进，它的生机就停止了，就要亡党亡国。”这种提法，真是振聋发聩！把思想能不能解放和党、国家、民族三者的生死存亡联系在一起，这无疑是要所有中国人都感到振奋和感到责任重大的警示！中国艺术和文化的新时期也就由此开始了。到了1979年，北京油画研会的“新春画展”开始了，中央美术学院的学报《美术研究》恢复了，《世界美术》创刊了，王式廓、董希文等老艺术家的作品回顾展举办了，全国美协正式恢复了，首都机场的壁画落成了，星星画会的美展也出现了……1979年的美术活动前所未有的繁荣起来，真有一夜春风来，千树万树梨花开的势头，因此可以说，我们这20年的美术，



范迪安在画展现场（范迪安摄）



1977年第一期《美术》发表的作品，显示出前一个历史时期的巨大惯性，同时也说明“解放思想”的紧迫性。

一开始就是变革，是变革的观念、变革的理想带来了艺术创造的动力，激活了艺术的格局。从那时候开始，变革的主题贯穿于20年中国美术的思考和实践之中，至今仍未结束。

你刚才说到要谈谈对20年美术的总的感觉，我想主要是两个特点，一是这20年，我们的美术界是空前的活跃，艺术生产力是空前的解放。这个词比较有政治色彩，也比较有社会色彩，但是想来想去，归纳20年美术的特点，首先不能不谈到艺术生产力的空前解放。如果没有改革开放带来的艺术生产力的解放，我们就不可能有这20年艺术上的变化和获得的成果。在这个历史时期，老、中、青几代艺术家，特别是在老中年艺术家突破原来比较狭窄的艺术观念，展开了各个层面的探索，在各个种类展开了实验，使整个中国美术走出原来单一的模式，特别是概念地反映现实，概念地服务于具体政治的模式，这才有艺术上的多样并存，进入了一个初步的繁荣时期。现在总结20年美术，恐怕还有人不敢理直气壮地肯定改革开放带来艺术繁荣的成果，还仍然觉得问题比成果多。当然，问题是有的，特别是学术问题还很多、很突出、很尖锐，但是这20年美术的基本面貌对应了改革时代中国社会变化、进步、发展的形势，这是不应怀疑和犹豫的。通过艺术生产力的解放、通过艺术变革，现代形态的中国艺术初步地建立了起来，这是20年美术的主流。另一个特点是，20年中国美术是在东、西方文化的碰撞、矛盾和冲突中展开的，总体上表现为中国艺术对西方艺术的应战与自身文化价值的建立。20年来，从油画、版画、雕塑到中国画，各个种类都经历着遭受西方艺术影响的过程，也都努力在克服西方的影响，寻求艺术中的中国文化特性与价值。尽管今后的艺术史家将从千姿百态的美术作品淘汰、筛选留下来的代表作，但这个整体的与西方艺术遭遇和互动的过程本身就是20年重要的现象，没有这种碰撞与矛盾，中国艺术也就没有生机，这是前一个特点的深化层面。正是中国美术在这世纪末的最后阶段经历了“文化间”的互动，才使我们能够展望下一世纪中国美术的新的走向。

郭：你能不能对这20年美术作一个大致的分期，谈谈各个不同时期的特点？

范：不少艺术批评的同行都考虑过这个问题，我想，大致上思路是相近的。我以为，可以分为三个阶段。第一个阶段，从1979年至1984年，也就是第六届全国美展为止。第二个阶段，从1985年开始到1989年。第三个阶段，九十年代以来至今。第一个阶段，我觉得可以称为艺术情感转换期。经过了“文革”的扭曲和压抑，在新时期来临之后，艺术家最迫切的愿望是自由地抒发自己的情感，下笔之际不再受“遵命美术”的阴影干扰。那个时期，美术界整个都在反思。反思什么？反思“文革”期间虚假的东西，呼唤真诚的东西。从詹建俊《高原的歌》到袁运生的首都机场壁画，从陈丹青的《西藏组画》到罗中立的《父亲》，从东北群体的“伤痕美术”到四川画派的“乡土写实”、从“同代人画展”到“半截子美展”，以及许多老艺术家离开都市，到乡村去，到边疆少数民族地区去深入生活，都是为了寻找纯洁的人性和真实的情感。从艺术观念来说，那时候是一种共性的观念，也就是共同的人道主义意识，把艺术中失落的人性建筑回来，特别地借助塑造形象和描绘边塞风情，来抒发自己的情感。在油画上是这样，在水墨画上，版画上也是这样，从周思聪、卢沉到周韶华，从黄新波到王公懿，那时候的老中青在艺术取向上是一致的，就是努力表达自己的情感。现在看来，连当时的吴冠中提倡艺术上的“抽象美”，也是一种情感抒发的需要。第二阶段，可以称为艺术观念分野期。在此之前，艺术界没有特别地强调观念，只是在题材上各有侧重，艺术形式也基本上在具像造型的范围之内，当时有一个术语很时髦，就是“变形”，也就是艺术形式上的初步的探索。但是，在六届全国美展之后，画坛开始讨论个性，而讨论个性就是讨论观念。从思想的解放到观念的突显，原先比较整体的状况在更深的层面上被打破了。于是有了从85年到89年这段时间艺术观念的大分野。除了老、中艺术家之外，新一代的青年画家登上历史舞台。谈到这里，我们首先不得不讲“85美术新潮”。新潮这个词的出现，或者说在批语中用上“新潮”这个字眼，借以来推动美术的发展，那当然出于很多评论家、包括活动家的一种策略，经过历史的检验，它是否能够成为一个历史名词？我觉得“85美术新潮”这个词是还是比较贴切的。经过82、83年时候的一些准备，特别是一些院校、一些青年教师和青年学生的准备，到1985年就出现了许多青年艺术群体，从北京、上海，到浙



1977年第二期《美术》发表的作品，显示出前一个历史时期的巨大惯性，同时也说明“解放思想”的紧迫性。

江、到西南、到广州，很有点全面开花之势。这些青年艺术团体在当时都是标以艺术革命这面旗帜，都高喊艺术观念的变革，也就是说他们需要有一种新的精神的凝聚力，来把年青的朋友结合起来。现在看起来，“85美术新潮”是一个历史现象，是中国艺术发展的必然现象，虽然新潮之中最后留下的作品、实际上立得住的作品并不多，主要表现为一种活动，甚至表现为一种口号、一种宣言。一个群体搞一个宣言，就能标明他们有一种新的艺术观念。在绘画的学理上他们还远远没有触及到西方现代艺术，但他们表现出来的一种革新的精神，一种艺术观念上的突破精神，是积极的，是有锋芒的。年青人艺术的难能可贵之处就是充扮一种前卫的姿态，更着重创造，希望与众不同。这种探索的锋芒是一种锐气、热情和理想，我觉得都是非常可贵的。一个国家的艺术如果没有青年人的激进，就会显得沉闷。85美术新潮在这个时候出现，而且开始提出很多问题，冲击一下原来虽然活跃但还是显得不够的局面，我觉得它是有价值的。这个时期也同样出现了一些误区，就是它直接了当地提倡向西方现代艺术学习，实际上并没有向西方现代艺术那样真正在艺术的问题、在艺术的课题上有多少钻研，基本上是对西方现代艺术采取浮光掠影的吸收，这里面也有不少是模仿，也有不少是照搬，所以那时候大部分作品有精神但是没有留下形态，艺术家有热情，但是还是比较盲目，这就显得不够，所以今天来看这个时期留下的作品我觉得还是不够，但是话还得说回头，在这个时期还是有好几个比较重要的艺术现象，我觉得在整体上对中国艺术的发展是有意义的，比如说谷文达当时进行的水墨的试验，那是很早了，尽管水墨这个领域，已经有很多老艺术家也在探索，但是，谷文达确实打破了原来我们所有的水墨观念，他开始进行新的水墨试验，把水墨从原来的小画变成大画，把水墨原来一种描述性的、抒情写意的这样一种文人传统变成水墨艺术形式的张扬，在水墨原则上就起了变化。水墨画领域的观念突破是相对不易的，当时大部分画家只是往深里走，而谷文达往宽里走，他的作用不在于画出新的水墨，而是从水墨的道路出发，走上一条搞现代艺术的道路，在艺术观念上比较有前卫色彩。再比如“厦门达达”，在福建厦门，黄永砵等几位年轻画家开始进行，“厦门达达”采取的是什么态度呢？它首先要从根本上否定艺术存在的合理性，否定原有艺术法则的不可动摇性，所以它采取比较极端的、甚至破坏式的态度，质疑艺术的现状，要打破艺术与非艺术之间的界限，要打破好的艺术与坏的艺术之间的界限，它特别直接借用了达达主义这样的名称，称之为中国的达达，厦门的达达，它的用意就是要否定一切。现在看来否定一切固然是很危险的，实际上也是不可能做到的，哪有一个艺术家可以否定一切呢，一个艺术家否定一切最后的结果，只能是创造了他自己的那一份，他是没有可能否定所有一切的。但是我觉得这个出发点对于黄永砵自己后来艺术的发展是很有好处的。他当时搞了一个艺术实验，再也不用面对画布来画，而是搞一个转盘，就是把画家的主体、画家的价值给去掉了，依靠转盘转到哪里，给我规定颜色，我就用这个颜色去画。看上去这是一个很荒谬的游戏，但实际上他所做的是要把原来的艺术家脑子里已经学到的东西，已经有的一些模式，已经有的一些痕迹，都要去掉，要变成一个重新开始，重零开始，从最原生态开始的这样一个状态来进行画画，他要把艺术家一个主动的角色转变为一个被动的角色，不仅否定艺术原有艺术形式的存在，而且否定艺术家的存在，这个东西在中国是很前卫的。大约在1986年冬天，他和他的小组还在福建省美术馆搞了一个现成品的展览，把美术馆外的一些废木料搬进展厅，装置起来，大有拆除博物馆界限的意思，但因为这种观念在当时太激进，没有搞成，他又把自己的作品拉到广场去烧掉，在地上写出“达达死了”的大字，把否定一切、包括否定西方与东方，否定艺术与自己的意识直接表达出来。象谷文达和黄永砵的这种作法，十分有代表性地表明了新一代艺术家在思想上强烈的反叛性，在强烈的观念性。当然，那时候青年群体还有许多，像浙江张培立、耿建翌的“新空间”、西南毛旭辉等人的新表现、南京丁方的新理性等等，都标榜了各自的观念。所以，1985年青年美展上孟禄丁、张群的那张画《走出伊甸园》是很有象征味道的，艺术家走出了封闭的幸福领地，走进了思想和认识追寻，精神飘泊的航程。

在85年到89年这段时间中，艺术上重要的现象不仅仅是“新潮”美术，这一点要



1979年第三期《连环画报》发表《伤痕》，这是中国当代美术史上第一次出现表现伤痕主题的作品，它标志着“伤痕文学”最初在美术中的出现。



1979年第八期《连环画报》发表《裸》，在艺术表现上引起争论，该期《连环画报》一度被政府有关权力部门命令停止销售。



特别提出来，因为有一种观点认为这个时期有价值的东西就是“新潮”，除此之外，其他艺术都是“延续型艺术”，不值得谈论和研究。还有种观点是否定“新潮”的必然性和它有意义的方面性质，这也是片面的。你可能说我这样讲是中庸之道，是力求辩证，但是，有时候你想中庸之道也不容易，许多问题和现象不是当时就看得清楚的，而是需要在不断的比照、认识中学会宏观一点、历史地看问题一点，才可能看得清晰一点，才可能作出辩证些的看法。为什么我说这个时期是观念分野期呢？因为80年代前期老、中、青之间比较统一的东西到那时候分化了，取向各不相同了，学院内和社会上的画家艺术追求的东西也不相同了，甚至连北京和各地都不同了。比如那一阵子涌现出来的青年群体，就主要是在各地，相反北京倒少有出现，再比如学院里培养出来的新一代学生和70年代末、80年代初毕业的学生就很不一样，“代”的距离也似乎缩短了，代沟也明显了，这就是一种分化、分野、分流。在那个时期，另一个重要的现象是我们熟悉的油画中的新古典主义，也就是由靳尚谊、杨飞云、朝戈等一批画家为代表的在油画领域向西方古典艺术作更深入一步研究的现象，这也是一种新的观念，因为在此前，俄罗斯苏联学派的油画风格仍占主导，油画上向西方古典的再学习，与借鉴西方现代艺术一样，也是一种新的观念。由此扩大的就是“纯化语言”，对绘画性的再认识、淡化主题内容题材等等，把语言的问题抽出来给予重视。

再说观念的分流，还要提到中国画。中国画这个时候出现了李可染的晚期高峰，出现了黄秋园绘画的认识，还包括对20世纪一代画家的重新评价，出现了地方性的结盟或不结盟的画派，如“新长安画派”，山水西北风、“新文人画”，也出现了田黎明为代表的新水墨等等，这些现象一都有艺术家自己或群体的观念在作出发点。版画中有代表性的自然是徐冰，没有观念的驱使，徐冰不可能在88年冬天拿出他的“天书”。他埋头刻“天书”的时候说到他已厌倦与其他人争辩艺术问题，所以关起门来寂寞地做，通过做，使自己的观念有了落实。因此，他的那件作品说到底是一件观念性作品。

有一件事至今使我觉得有意味。那是1988年冬天的一个早晨，我在美院校门口看见两拨人在忙碌，一组是准备办“人体艺术大展”的中古教员，他们拿着大画集中拍照，好些画在操场边上排开，后来就有了那个轰动社会的“人体艺术大展”。另一组是一些高年级学生，他们正在往车里装“道具”，准备到郊外去搞室外装置、搞行为艺术，他们的活动状况后来不得而知。我当时想，艺术的分流就在这里，这是无可抗拒的，是必然的。在开放之后的一段时间里，中国艺术必然从一个板块分化为万花筒般的碎片，作为一个过程，也成为一段历史。

我这样讲行不行？是不是有点罗嗦？你说这次搞一个“口述美术史”，这是一种新的形式，应该请大家都来讲，每个人讲的之间有共同点，也有不同点，不同的材料，放在一起，作为再讨论的素材，这是有意思的，我看不需要叫美术史，叫大家提供材料，共同梳理。但是，这种一次性的即兴之谈，肯定难免挂一漏万。接下来说九十年代，也就是第三阶段。总起来看，90年代是一个艺术主题嬗变期和艺术风格综合期。所谓主题嬗变，就是说这个时期的艺术家在各个层面上有了自己的关注，作品的主题性特别明显地实现出来，这反映了艺术家在思想上的深化。所谓风格的综合，就是指一方面中国画、油画、版画、雕塑在语言形式上更加成熟了，一方面又有打破边界、相互渗透的综合态势，这也是中国艺术整体上的深化。具体的现象是大家都比较熟悉的，就不列举了。但是，问题也是比较突出的，主要是两方面，一是如何面对越来越趋严重的艺术商品化的挑战，二是如何在当代文化层面上看待中西艺术的关系。

郭：那么作为新生代和近距离包括政治波普这种现象，是不是可以也纳入到您所划分的第三个阶段？你怎样评价？

范：这两个现象发生的时间来看，是属于90年代。在90年、91年左右，刘小东的个人展览在美院画廊举办，那时我为他写了一篇文章，那时看刘小东的画，我就有一个大的感觉，他的画从造型基础和造型手法上，是比较学院的，但十分直接，更重要的是，他在主题上十分直接，他画周遭的、周围的一些可视的现实，这种可视的现实，后来井古男用了“近距离”这个词来概括，我觉得“近距离”这个词用得很好，很恰当，表达

了艺术家画周边的现实,又具有生活原生状态的这样一种痕迹,不加修饰,他把艺术从遥远的地带转移到一个非常近距离的视野里,所以他的画出现了很多新的东西,也可以称之为新客观和新现实主义,这是90年代在青年画家里面发生的一种新的现象,它的长处是它很鲜活,把艺术家自己那种生活经历和生活素材画到了作品中,所以每个人看他的时候,能够直接和这个作品产生非常短兵相接的对话和感受,你看到他的作品,感觉似曾相识,你看见他的作品画出来的艺术氛围,你好像曾经体验过,所以你觉得很亲切,能够接受,包括在文学和电影上都有这么一种现象,但问题是,这种现象后来也出现问题,几乎泛滥,尤其青年画家都画自己身边的事,问题在这里,因为年轻人的生活方式很相同,生活状态很相似,他们具体的生活行为呀,交往的圈子啊,都很接近,那么好了,这就出现大量的重复,他画的和我画的都差不多,你画咖啡馆我画茶室,你画酒吧,我画哪个街头的一角,带来了这种素材上的大量相似,那这时候,剩下可比性就变成了每个人的画法不同而已,其实你仔细把这些属于近距离绘画、新客观绘画、新现实绘画组合在一起你会发现,造型是很接近的,人的面部表情是很接近的,整个作品的主题和气氛是比较接近的,这样就出现问题了,所以就变成一种风尚,很多作品就变得没有力量,很空洞,而且反映出来的问题是年青一代的画家很窄了,他们所关注的东西太少了。90年代另一个最重要的特点,是中国艺术界和国际艺术的沟通,这是90年代整个区别于80年代不同的。80年代主要是西方艺术到中国来,展览来,艺术家来,还有很多艺术家走出去,走出去主要是学习,只有少部分人参加到国外的、西方社会的主流的文化群里边去,基本上还是去重新学习的这么一个阶段,但90年代发生变化,是因为从整个国际角度来说,西方出现了对它主流的怀疑,对它中心的怀疑,从西方艺术的本位出发,它需要吸收了解东方的艺术,特别要注意中国的艺术,所以它开始要注意中国当代艺术,我们知道90年代许多中国艺术家有很多机会到国外去,并没有一个西方的展览策划人或者西方的艺术机构在中国举行一个大规模的国际艺术展,主要是吸收中国的艺术到西方去,这是他们的需求,反过来中国的艺术家在这时候也希望和国际上多有交往,有这个机会,当然就大批地出去,出去之后,就使我们知道一个现象,原来在国内的一部分画家搞的这个政治波普,在一段时间里,成为国际上的中国艺术代表,就我个人来看,这就出现了问题。因为中国艺术它是一个丰富的现象,是一个在变革中生机勃勃的现象,各个艺术家、各个艺术种类都是非常丰富,怎么就选择了政治波普这么一种类型成为中国艺术的代表?看上去好像中国艺术家获得了机会,参加到国际大展中去,但是这种机会不是你主动选择的结果,而是被选择的结果,它不是你对西方文化的一种回应,或者对中国新文化的一种建树,反过来它是一个由西方的价值标准或者说是一个文化需求尺度的产物。所以我觉得出现某些波普作品作为画家个人创作无可非议,波普手法,它本身对应现代社会,尤其对应后工业时代的这种图像世界,60年代在美国起端以后,90年代到中国来,打通这个精英艺术和大众文化之间的关系,它使得形象更加通俗化,反映艺术家对大众文化日常生活现实的一种贴近,这无可非议;波普作为一种手法、作为一种艺术的语言部分地吸收过来,可能也能出一些很有意思的中国作品,但用一种政治的态度来使用这样一种语言形式,那么就会出现问题,这样对整个中国艺术的国际形象是有影响的。但这个时期也不算太长,这两年也已经消退,1986年上海双年展上,开始对这个现象出现批评。所以90年代一方面是非常丰富多样,但一方面出现了问题,就是说我们在更严峻的情境下来探讨艺术的发展。

郭:请范先生为我们谈一谈我们怎么样来看待西方的艺术以及20年来西方的艺术对中国美术的影响,还有一个是我们应该如何借鉴西方艺术,以期对中国的美术发展有所助益。

范:我想,谈这20年就离不开中西艺术关系这个话题,也可以说中西艺术关系一直困扰着中国艺术家和艺术理论家,特别是基础理论和艺术批评这个领域。虽然我自己不是搞西方艺术史研究的,但是一旦要从事艺术评论,包括观察、分析中国当代艺术,就不能不注意西方艺术的历史走向。20年中国艺术的发展,是在西方艺术大量涌进中国这样一个状态下展开的。中国艺术变革的一个非常重要的参照系,一种借鉴对象,就是



发表在1981年第一期《美术》杂志上27岁陈丹青创作的油画作品《进城》(《西藏组画》之一)



西方。中国在探索自己的艺术发展路子，这个路子总体来说是一个现代化的进程。由于西方社会从20世纪就开始进入了现代化的进程，它的文化在现代层面上已经急剧发展起来，所以我们在考虑自己艺术发展的时候，必须把目光投向西方。在很长一段时间，西方画家可以不看中国，他用不着关心中国发生了什么事，他用不着注意中国画家在做什么，我指的是当代艺术层面上，但是中国画家却不得不了解西方，不得不注视西方画坛曾经出现过什么，现在又出现了什么？这就是因为西方的现代艺术已经整整走过了一百年的历程，而其中突出的又表现为经历了现代主义和现代主义之后这么两个阶段：我觉得我们对西方艺术的理解，大概也是有过程的，80年代的时候，主要是对西方现代艺术的了解，一方面我们了解从立体主义以来的各个流派的发展，最初的一些对西方艺术的介绍只是零星的文章，后来变成整本整本的对西方艺术史的翻译和介绍，也出现了中国学者自己研究西方现代艺术的心得的作品，所以应该说目前我们的出版物上至少有十几个版本西方现代艺术史，甚至包括当代。我觉得我们对西方艺术的态度是很有意思的，

一方面我们对它的现代发展非常注意，觉得非常兴奋，觉得从观念到语言到形态的各种变化给了我们一种刺激，也给了我们一种动力，这种动力就是要创新，要变革，要更加开阔，但是另一方面呢，我们对西方艺术又从来就缺乏逻辑性的去研究，实际上我们并没有时间也没有条件经历一个西方艺术的逻辑演变。西方现代艺术是一个逻辑演变的过程，一种流派的消失和一种流派的兴起，是呈更替状态的，原有的问题解决了，又冒出了新的问题，它体现了不断提出问题和解决问题的递进式的文化样式，这与西方现代的“进化论”社会发展观有关系。西方艺术经历了一个现代主义时期和现代主义之后的一个时期，这个分界限大概在70年代末期。这里可以先从我本人的感受谈起。我1992年到北美，先到加拿大，后到美国，在美国主要在纽约。纽约是当代艺术中心，到纽约一般要看三个博物馆，一个是都会，它是一个综合性的博物馆，特别是古典艺术的博物馆，从古代东方埃及到希腊和两河流域，各个时期、各个地区的艺术遗产都有，也包括中国古代，它是一个综合性的古代艺术历史的宝库，在那里可以看到人类艺术历史的很多精品，是一个历史教科书般的博物馆，作为一种历史知识和阅历的补充，是必须去看的。第二个博物馆是现代艺术馆，它主要展出的是现代主义时期的艺术家的作品，或者我们通常所说的大师作品的展出地。第三个艺术馆叫惠特尼美术馆，它的最重要的活动，就是美国惠特尼双年展，也就是美国的当代艺术，也通常是从各个画廊中发展起来的艺术家的集合。我刚到美国特别急切的心理，就是想在很短暂的时间里，去感受美国当前的艺术是什么，希望能比较快地把到美国当代艺术的脉搏，要不然的话，展览非常多，画廊非常多，会使人眼花缭乱。大都会就不用说了，看了自有收获。在现代艺术馆里面，那时候正在展出一些大师的雕塑，一个很好的雕塑回顾展，从世纪初开始到五十年代的雕塑，还有侧厅的一些大师的绘画，看了之后，一方面觉得很新鲜，因为西方雕塑的原作在国内是不容易看到的，看雕塑作品的图片资料往往是损失很多，现代绘画很多作品到过中国，但是雕塑呢看得少。在这个馆里徜徉，我的感受是一方面有所收获，等于弥补了观察现代艺术原作的缺憾，但是另外一方面又觉得时间距离虽不遥远，但是那些所谓的现代艺术大师的作品已经是历史的一部分，已经跟我们今天的感受有距离，而且觉得他们堂而皇之处在现代艺术博物馆的墙面上和空间里，与我所置身在美国现实空间有距离。那些雕塑拥有很大的陈列空间，灯光配得很好，一幅尊贵的面容。现代艺术是一场革命，是一种非常锐气的与当代现实碰撞的产物，可是在我的眼前，它们已经冷冰冰的高踞在博物馆的宝座上。突然使我产生这样一种感觉，他们和大都会看到的古典艺术作品没有什么两样，他们只是人类过去历史的一种结晶，要从这些作品里面去触及美国当代社会现实，很困难。他们代表的是西方社会的过去，不是现在。我再看第三个博物馆，就是惠特尼美术馆的展出时，我才感到贴近了当代。那是93年的惠特尼双年展，一进展厅，对着观众的第一件作品就是电视现成品，电视里正在播放92年洛杉矶白人警察殴打黑民众的录像，直接把新闻事件搬进了展厅。整个展览中，很多作品反映的都是当下的现实问题。有一件雕塑是人体的男、女，老、少，他们手拉着手，造型仿真，但同一般高矮，让你在看的时候产生错觉，当视线落在老人身上时，旁边的孩子变成巨