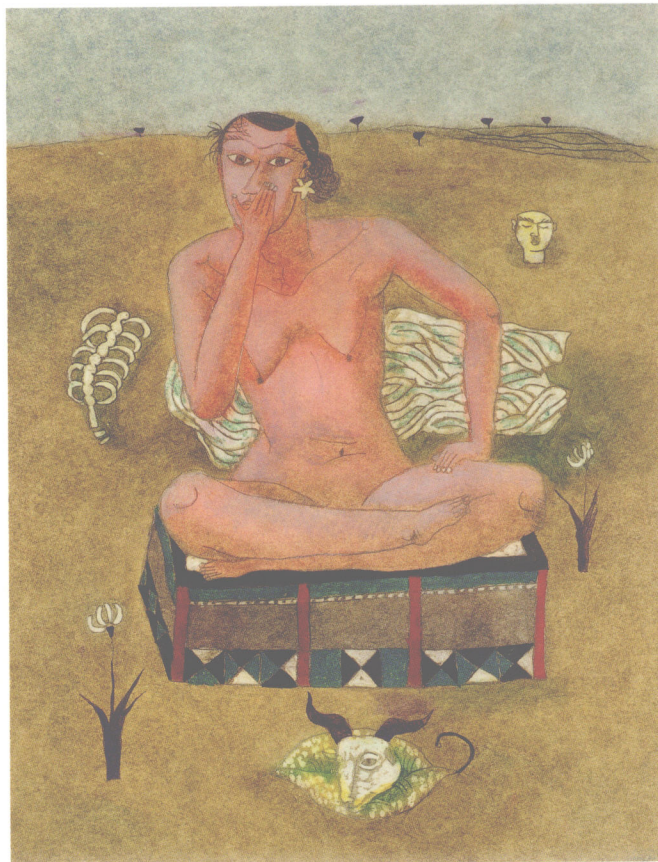
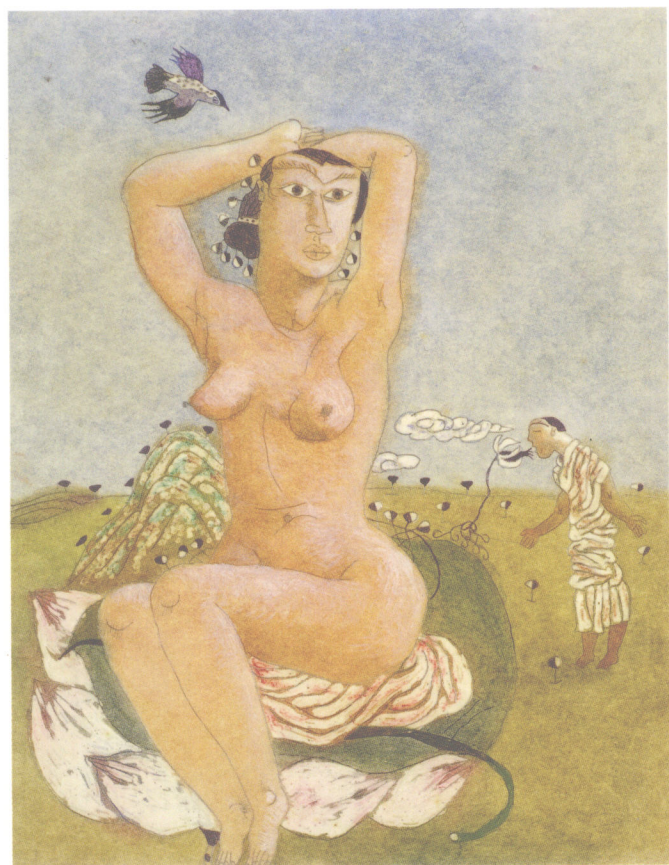


# 从新具像到新绘画

From New Figurative Image to New Painting

湖南美术出版社





图书在版编目（CIP）数据

从新具像到新绘画/吕澎编，—长沙：湖南美术出版社，  
2007.5  
ISBN 978-7-5356-2667-7

I . 从… II . 吕… III . 油画—作品集—中国—现代  
IV . J223

中国版本图书馆CIP数据核字（2007）第049974号

从新具像到新绘画

主 编：吕 澎  
出版策划：李路明  
装帧设计：曹泽琼  
责任编辑：李路明  
资料收集整理：杨 洋

出版发行：湖南美术出版社  
（长沙市东二环一段622号）

经 销：湖南省新华书店  
印 刷：北京雅昌彩色印刷有限公司  
开 本：889×1194 1/12  
印 张：22  
版 次：2007年4月第1版  
2007年4月第1次印刷  
印 数：1——2000册  
书 号：ISBN 978-7-5356-2667-7  
定 价：268.00元

【版权所有，请勿翻印、转载】

邮购联系：0731-4787105 邮编：410016

网 址：<http://www.arts-press.com/>

电子邮箱：[market@arts-press.com](mailto:market@arts-press.com)

如有倒装、破损、少页等印装质量问题，请与印刷厂联系调换

# 从新具像到新绘画

From New Figurative Image to New Painting

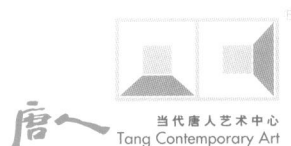
展览策划：吕澎  
Curator: Lv Peng

*From New Figurative Image to New Painting*

从新具像到新绘画

Presented By: Tang Contemporary Art  
Opening: 16:00, Sunday, April. 22, 2007  
Dates: April. 22, 2007 – May. 16, 2007  
Venue: Tang Contemporary Art, Gate No.2, 798 Factory, Jia 4, Jiuxianqiao Rd, Chaoyang Dist., China.  
Curator: Lv Peng  
Assistant Curator: Li Qiushi  
Head of Construction: He Wei  
Media & Public Promotion: Zhou Hailan, Lin Jia

主办: 当代唐人艺术中心  
开幕酒会: 2007年4月22日(星期日)下午4点  
展期: 2007年4月22日至2004年5月16日  
展地: 北京当代唐人艺术中心, 北京朝阳区大山子酒仙桥路甲4号798工厂2号入口前行300米  
策展人: 吕澎  
策展助理: 李秋实  
现场设计主管: 何伟  
媒体推广: 周海岚、林佳



Chairman of the Board: Liu Shilai  
Art Director: Zheng Lin

董事长: 刘诗来  
艺术主持: 郑林

Tang Contemporary Art, Beijing, China  
Add: Gate No.2, 798 factory, Jiuxianqiao Road Chaoyang Dst  
Postcode: 100015  
Tel: +86-10-64363518/64363658  
Fax: +86-10-64363018  
E-mail: [info@tangcontemporary.com](mailto:info@tangcontemporary.com)  
Web: [www.tangcontemporary.com](http://www.tangcontemporary.com)

北京当代唐人艺术中心·中国  
地址: 北京市朝阳区大山子酒仙桥路798工厂2号入口前行300米  
邮编: 100015  
电话: +86-10-64363518/64363658  
传真: +86-10-64363018  
邮箱: [info@tangcontemporary.com](mailto:info@tangcontemporary.com)  
网址: [www.tangcontemporary.com](http://www.tangcontemporary.com)

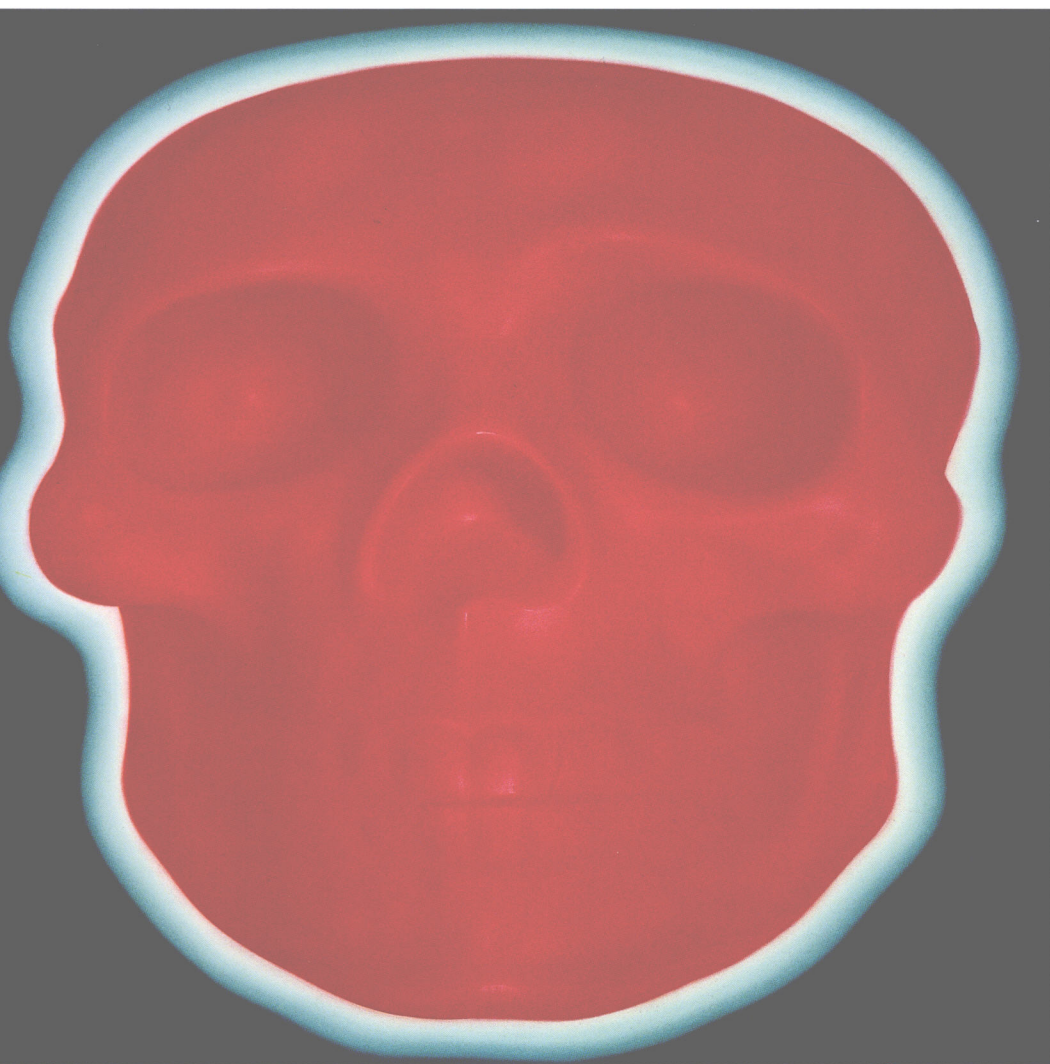
Tang Contemporary Art, Bangkok, Thailand  
Unit B-28(Basement), Silom Galleria Plaza, 919/1 Silom Road (Soi 19),  
Bangkok 10500 Thailand  
Tel: 0066-2-6301114, 0066-2-6303264  
Fax: 0066-2-6303264  
Email: [bkk@tangcontemporary.com](mailto:bkk@tangcontemporary.com)  
Web: [www.tangcontemporary.com](http://www.tangcontemporary.com)

曼谷当代唐人艺术中心·泰国  
地址: 泰国曼谷是隆路19巷门牌号919/1 是隆画廊大厦B层28号  
邮编: 10500  
电话: 0066-2-6301114, 0066-2-6303264  
传真: 0066-2-6303264  
邮箱: [bkk@tangcontemporary.com](mailto:bkk@tangcontemporary.com)  
网址: [www.tangcontemporary.com](http://www.tangcontemporary.com)



目录  
Contents

|       |                      |      |
|-------|----------------------|------|
| 展览论述  | Exhibition Discourse | P6   |
| 艺术家作品 | Plates               |      |
| 陈文波   | Chen Wenbo           | P80  |
| 俸正杰   | Feng Zhengjie        | P90  |
| 郭晋    | Guo Jin              | P102 |
| 郭伟    | Guo Wei              | P112 |
| 何森    | He Sen               | P122 |
| 李季    | Li Ji                | P132 |
| 毛旭辉   | Mao Xuhui            | P142 |
| 潘德海   | Pan Dehai            | P152 |
| 沈小彤   | Shen Xiaotong        | P162 |
| 唐志刚   | Tang Zhigang         | P172 |
| 忻海洲   | Xin Haizhou          | P182 |
| 杨千    | Yang Qian            | P192 |
| 叶永青   | Ye Yongqing          | P202 |
| 曾浩    | Zeng Hao             | P214 |
| 张晓刚   | Zhang Xiaogang       | P224 |
| 张小涛   | Zhang Xiaotao        | P234 |
| 赵能智   | Zhao Nengzhi         | P244 |
| 周春芽   | Zhou Chunya          | P254 |
| 版权    | Credits              | P264 |









# 从“新具像”到“新绘画”的历史

吕澎

## 第1章 历史背景

我们不是超人，不可能在什么都不了解的情况下，超越多元发展的当代文明并向现代化转化。

——毛旭辉

《新具像画展》从1985年6月至1986年12月在上海、南京、昆明、重庆共举办了四届。成为了中国85美术运动的重要组成部分。一批重要的画家脱颖而出，他们将继续为中国的现代艺术奋斗下去。尽管一切都将是自费投资，纯属个人行为。1985年和1986年对中国的现代艺术和我们这一代人非同一般。我们深受西方现代艺术和现代哲学思潮的影响，在那两年间做出了积极的实质性的回应。那是人性复苏，寻找自我的时期。尽管它不断地受到指责，即西方现代艺术的痕迹太重。在89年以后，还有另一种说法，即它的理想主义色彩太浓。客观地说，我们今天仍然将西方的现、当代艺术作为自己创作的一个重要参照系统。无论如何今天不能回避这个事实。尽管我们的民族自尊心可能会受到伤害。但我不能设想如果没有塞尚(Cezanne)和毕加索；没有凡·高(Van Gogh)和蒙克(Munch)；没有杜尚和博依斯(Beuys)；没有德·库宁(De Kooning)和安迪·沃霍(Andy Warhol)；没有卡夫卡和普斯特(Proust)；没有乔伊斯(Joyce)和艾略特；没有尼采和萨特；没有柏格森和弗洛伊德；没有勋伯格和巴托克；没有德彪西(Debussy)和肖斯塔科维奇……我们的工作从何做起？！我们无形之中已被拴在世界文化的圈子里了，已被拴在当代文明的船上了。我们不是超人，不可能在什么都不了解的情况下，超越多元发展的当代文明并向现代化转化。

可以肯定地指出，中国当代严肃的艺术家在接受西方乃至世界文化的影响，其中一个基本的出发点是要解决中国在向现代化转变过程中所遇到的复杂的现实和文化的问题。并非是将外来文明作为一种时髦和装饰，而是有着更为内在的意义。否则精神活动就成了真正的象牙之塔了。但实际上这样的象牙之塔在当代中国并不存在。

以上是“新具像”的代表艺术家毛旭辉于1993年9月1日在昆明“棕树营”——改革开放后这个城市最早开发的生活小区之一——写下的文字。的确，那些一开始就对“新潮”或者“现代主义”艺术反感的人就是依据这样的背景对八十年代不安分守纪的年轻艺术家



新具像画展，南京，1986  
New Figurative Painting, Nanjing, 1986

给予嘲笑和批判的。他们总是唠唠叨叨地告诉人们：全面接受西方艺术影响的人是缺乏传统教养并且不可能真正将中国艺术推动向前的人；从20世纪初以来的向西方艺术学习的艺术家从来就没有将传统有效地接续下来，并且误导了人们对艺术发展的认识，他们的艺术不过就是西方艺术的翻版，甚至可以说，他们的艺术是短命的，没有前途的。让人困惑不解的是，居然过去的历史（从30年代到70年代后期）无一例外地证明了，在中国，学习西方艺术，尤其是学习西方的现代艺术（通常被理解为一个从印象主义以降直至二战后期不同风格和流派以及艺术现象的集合的概念）的确是“短命”的。根据这个“短命”的结果，所有亲身经历过1976年之前的历史的人——如果他还活着——都不同程度地认为：对西方现代艺术应该保持高度的警惕，否则，这个民族的艺术传统将彻底被摧毁。应该承认，这样的历史观直到今天也拥有足够的资源，在国家美术馆，至今也没有收藏一件“新具像”成员在“新具像”时期的作品，尽管在新世纪到来之际，作为国家艺术机构的上海美术馆和广东美术馆陆续开始谨小慎微地收藏和展览现当代的艺术，可是，观众更多的是在四处出现的商业画廊和机构看到这类艺术家的作品。无论怎样，早期的现

代主义者至今仍然走在争取自己的艺术取得合法性的道路上。

人们使用的“价值”这个词是一个非常模糊的概念，而对历史的判断需要这样的词汇，有什么理由让我们对“价值”或者“意义”这样的词汇能够有效地使用，以至人们认为这样的使用是恰当的与合法的？对于虽然具有同情心但多少有些懒惰的哲学家来说，时间可以说明一切；然而，对于急促而宝贵的生命来说，还有什么比不断清晰的事实能够说明什么样的艺术代表着时代？还有什么理由不能为已经发生的现象做全新的认识？

中国人曾经拥有的不是“艺术”，而是“书画”的传统。这个从两宋展开，经过元、明、清近千年完善的传统优雅无比，直到今天，作为中国人的当代艺术家都不同程度地对之表示深深的敬意。可是，从19世纪后半期开始，中国受到了西方文明的强烈影响，这个影响的更为深刻的原因无疑与人类发展进程的需求——尽管这个需求经常是以武力和强迫的方式体现出来——有关。可是一开始，有深厚传统教养的中国知识分子对来自“蛮夷”的文明没有多大的兴趣，他们具备儒家思想的知识，却不知道人类另一种文明的教养，所以，当不同的文明发生联系的时候，他们没有充分的思想准备，这就出现了将传统视为僵死的教条的现象。主要是20年代，中国有很多因国家受到凌辱而留学日本和西方国家的知识分子开始重新认识什么是文明，什么是传统。他们——以蔡元培、陈独秀、胡适等著名知识分子为代表——不同程度地开始清楚不同文明之间的冲突是可以转化为相互补充和融合的。在上个世纪二、三十年代，知识分子们为这个民族和国家面临的灾难而忧心如焚，无论是否急促和粗糙，他们的出发点充满责任与善意。而事实上，对一个有悠久历史文化和传统的国家与民族来说，希望她仅仅在很短的时间里就能够有效而安静地融合不同的文明因素显然是不可能的。大多数知识分子和有教养的国民能够清楚地看到改变历史的困难。可是，满清政府遗留下来的复杂社会问题、相应出现的军阀混战局面，以及本来就十分地不成熟而很快又向独裁转变的国民党，都对这个国家的现代化和民主制度的转化构成难题。30年代之后，日军入侵中国，使得国家危亡在即，文化建设难以为继。直至1945年，人们对和平建设与发展的希望再次因为国共两党进行的战争而破灭。这个时期，关于民主和自由——春秋战国时期就已经证明它们是文化建设的前提——的问题被搁置。

1949年以后的文化艺术开始没有阻挡地接受毛泽东在《延安文艺座谈会上的讲话》的规定。表现什么（主题）和如何表现（风格与方法）应该按照党的文艺领导人根据对“延安讲话”的理解所指定的方针和政策来进行，在50年代和60年代上半叶，通过意识形态和政治权力对“中国画”进行改造，以适应党的文艺方针和政策。从此开始，“传统”与“革新”的含义是随着时间、问题或者政治原因而被不同地给予表述，有历史经验的人会发现，这样的词汇本身几乎没有什么恒定不变的意义。文艺领导人决定着一个艺术家的艺术是革命的和继承传统的，或者反革命的和虚无主义的定性。随着时间的流逝（主要从1942年开始），这样的文艺现实构成了一个新的传统，一个革命文艺的传统。。这个传统不仅在来自延安的艺术家的思想和艺术中得到了继承，也在这个国家所有的“文艺工作者”的日常工作中得到贯彻。

可是，早在1976年的时候，这个国家的艺术工作者已经看清，他们不同时期响应号召而完成的艺术不过是一种在政治上的理想主义。怀疑主义开始了，“星星”美展和“无名画会”中的表现主义情绪构成了最早的怀疑。同时，人们开始拒绝由“红、光、亮”和“高、大、全”构成的“力量的美”，袁运生开始在首都机场描绘温情与人体，吴冠中可以大胆地为他早年在林风眠的教导下知道的印象派风格作辩护。在70年代末和80年代初，思想上的“解放”空气给予了艺术家重新认识艺术的自由。艺术家、批评家和艺术史家开始为“什么是美？”——早年蔡元培等人的工作，“什么是艺术”——早年刘海粟等人的工作，“什么是现代主义？”——早年决澜社成员的工作，“什么是东西方艺术的融合”——早年林风眠和林文铮等人的工作进行面红耳赤的争论。关于对不同文明之间的关系的认识又重新开始。于是，当人们听到“反传统”这个口号时，应该清楚，这个时候所谓的“传统”就是工具论的传统，是艺术服务于政治的传统。直到80年代上半叶，还很少有人将目光重新回到陈师曾、潘天寿和早年傅抱石以复杂的心情担心的问题上，十一届三中全会已经将改革的“号角”吹响<sup>1</sup>，西方的哲学、文学、艺术以及相关联的意识形态再次——与20世纪初出现的“全盘西化”的形势相似——以合法的身份进入中国，于是，出生于50年代，而这个时候正处在青春期的年轻人开始迅速吸收外来的文明成果。之前，由于他们的幼年学习断断续续——武斗导致听课而复课之后又很快被要求前往农村接受贫下中农的再教育——以及所学也不过是革命的口号和枯燥的政治术语，也就很自然地失去了对传统文明进行重新认识的时间和空气。现在，我们开始明白了，为什么毛旭辉会说出



前面的那些话来,为什么这一代艺术家面对对他们的指控时会异常愤怒,他们在80年代就以宣言和作品给予了回应:如果艺术仍然与人有关,如果艺术不是专制的工具,为什么我们不可以自由地表达自己的内心世界?在“实践是检验真理的唯一标准”的意识形态辅助下,艺术家开始敢于表明:艺术是自我表现。尽管这些来自西方思想影响的词句完全缺乏古文那样的幽雅气质,可是,有什么理由能够证明这些年轻人的思想是不合法的和不符合他们自己愿望的?在一个“上帝”——在中国是皇帝或者专制领导人——被宣布已经失效的历史时期,谁还有对年轻人的艺术言行给予致命的绝对的评判权力?

由于曾经长期处在封闭和专制的环境里,年轻人迎接新世界的急切心情表现在所有能够表现的地方。在控诉“文革”的“伤痕”美术取得合法地位之后,在高小华的《为什么》和程丛林《1968年×月×日雪》对历史提出了尖锐的质疑,在罗中立的《父亲》唤起了普遍的同情心,在何多苓的《青春》暗示了历史带来的灰色的伤感情绪之后,新的可能性开始不断衍生。1985年5月,在北京举办的“前进中的中国青年美术作品展览”出现了新的作品。展览表明了艺术家选择艺术形式的自由与可能性,这与之前不久的艺术家只能按照工具论的要求进行创作形成了明显的对比。鉴于有延安经验的艺术家华君武在同年之后不久举行的中国美术家协会第四次代表大会上已经敢于呼吁“和一切干涉创作自由的现象作斗争”,这足以表明这时的艺术形势让人欣慰。展览中的《在新时代——亚当、夏娃的启示》具有象征意义:打破任何藩篱是天赋予的权力,就像艺术家自己说的那样:

一切定论对青年来说都是有疑问的。进步的压力迫使我们以往进行反思。有的秩序对我们来说越来越不适应。<sup>2</sup>

这句话尽管出自艺术家之口,但它已体现出了当时一种重要的思想倾向:怀疑主义。作品的风格来自对超现实主义的模仿,可是,作品要传达的是:从此之后,艺术家不相信“原有的秩序”及其主流意识形态的艺术思想,他们宁可像亚当与夏娃那样吃下危险的果子而体验人间的苦难,也不愿被上帝所左右而享受没有光明的天堂的幸福。在展览中,袁庆一的《春天来了》透露出了另一种怀疑主义精神状态,春天来了,然而这是一个什么样的春天呢?虽然房间里充满着阳光,但这并未给我们一个有生气的气氛。春天来了,但它与“我”有什么关系呢?什么是证明春天属于“我”的依据呢?春天即便来了,它又会导致

与“我”有关的什么结果呢?春天是否就意味着“我”的希望呢?既然“原有的秩序”及其内在依据在这一代艺术家看来是极其片面的,那么,对春天的解释就必须另寻途径,因而艺术家很自然地接受了他认为能说明问题的存在主义思想学说:

存在主义学说把“自我意识”提高到一个高度,强调了人的主动性,迫使人类在社会现实中完善自己,也完善社会,推动人类及社会的发展。存在主义和老子学说虽然不一样,甚至相差甚远,但它们还是有一个共同点,即人自身的作用,用人自身的力量完善人自身……<sup>3</sup>

人的问题再次成为问题的中心。

在文化领域,“传统”这个词汇事实上具有特殊的象征意义。在讨论新时期艺术发展的时候,批评家李小山借“中国画”开始了对“传统”的批判。由于西方艺术风格被普遍运用并且具有势不可挡的势头,时代对人们的审美有了新的要求,李小山可能在趣味上的确对用宣纸和笔墨完成的“中国画”有些失去信心,可是,不管当时出自什么样的目的,他于1985年第7期的《江苏画刊》发表题为《当代中国画之我见》的文章所涉及到的问题核心是文化与制度。他声称“中国画已到了穷途末日的时候”的依据是:“传统中国画作为封建意识形态的一个方面,它根植在一个绝对封闭的专制社会里。”这里的逻辑很显然,专制社会是应该被彻底唾弃的。制度的合法性从来是通过文化来辩护的,当文化本身的合法性被质疑的时候,还有什么能够说明改变制度的重要性?这样,改变文化的具体形态就成了这个时期的艺术家的任务。

涉及到“中国画”问题的争论,当时的美学家高尔泰干脆说:

我们看到,例如在文学的领域,要不要新概念、新方法的争论,几乎已经牵扯到要不要改革、要不要开放等这样一些尖锐的社会问题。这一争论实际上在各学科之间不同程度地都在进行,争论的意义远远超出了各个具体的文化(狭义的)、文艺、社会问题,而涉及当今和未来时代价值观念的重新构建,以及祖国前途命运和个人存在方式的选择。这已经不仅是理论问题,而是我们时代面临的迫切的实际问题。而所有这些问题之间,又存在着一种内在的联系。

从1985年开始,创作自由已经成为艺术家们公开发表的言论了。尽管有批评家坚持提醒不存在绝对的“自由”。与二、三十年代的情况相似,团体和运动开始出现。那些从艺术院校毕业的学生和相似年龄的年轻人构成了美术运动的主力。在不同的城市,青年团体的出现和相应的展览的确可以用“雨后春笋”来形容。这个时期的现代主义被概括为“85’美术运动”,在很大程度上是因为社团、宣言以及充满火药味的活动十分泛滥。当官方美术机构不能够制度化地支持现代艺术、更不用说还有普遍怀疑和抵触情绪的时候,年轻的艺术家们可能做的也只能是依靠他们自己的力量。普遍怀疑的话语仍然出现在不同的主流媒体上,年轻人面对这种压力采取了他们自己的抵御方式:组织团体。85’86’现代艺术运动最突出的特点之一,就是各种艺术团体蜂拥而起。从1982年到1986年,全国各地一共成立了79个青年艺术群体,分布于中国版图的23个省市、自治区,举办了97次艺术活动(童滇)。

批评家高铭璐在《新潮美术运动与新文化价值》一文中,从“防御功能”、“建设功能”、“实现价值”、“精神功能性效用”等诸方面分析了群体现象产生的原因。然而最为重要的也许还在于这样一个事实:这是他们展出自己作品的唯一方式。这些艺术家们所从事的艺术,在85’、86’是没有被承认的艺术。因此,在各地的由美术家协会或者官方机构举办的艺术展览中,要看到单个艺术家的“前卫性”作品,似乎是不可想象的——他们的作品注定不容易通过评委的审查而得以展出。由于经济上的原因,以及在知名度和“权威性”上的考虑,一般的展览馆和展厅同样不愿意为这些默默无闻的年轻人举办“个展”。在这种情形下组织团体,尤其是组织团体性的艺术展览,似乎是艺术家们发表自己对现实看法的最佳方式。

然而,社团的产生不是具备新的统一性,相反,正是由于在80年代还没有更宽松的条件让艺术家充分表达个性,他们也就不得不这样依靠自己的力量寻求表达个性的方式,这样,一个脱离体制的艺术形势出现了。与此相呼应的是,那些掌握在思想具有前卫性的编辑手中的艺术杂志和报纸成为推动85’美术运动的工具,《美术》杂志的编辑栗宪庭(以后他成为《中国美术报》的重要编辑)、高名潞,《中国美术报》的水天中、刘骁纯,《美术思潮》的彭德、皮道坚,《江苏画刊》的编辑群,《画家》的李路明,都是当时对中国现代主义的推动者。与大量西方人文领域的著作翻译出版相呼应<sup>4</sup>,共同构成了现代主义

的精神气氛。

一个渴望知识和对问题进行追问的年轻人很难不受到这个“时代空气”的影响,可是,这不等于他们对所有的新问题有不可更改的认识,他们从萨特和尼采那里知道了自我选择与独立人格的重要性,可是,在一个复杂变化的时期,什么是应该选择的未来?这同样不是一个小问题。年轻人大量地阅读西方著作,根据一次不完全的抽样调查,在全国主要艺术群体的成员中,当他们被问及“你最近喜爱看的书”时,他们的回答是:生物学、哲学、东方传统思想、西方现代美学理论、艺术理论。而在这当中,喜欢哲学/社会科学的人占40%。在艺术家们的阅读书目中,既包括了尼采和柏格森(Henri Bergson)等人强调直觉与生命力的读物,也包括了时髦的弗洛伊德博士关于人的梦和潜意识的论著,甚至包括诸如罗素(Benri Russell)和维特根斯坦这一类哲学家艰涩难读的书本。此外,存在主义、东方禅宗、道教、佛教,也是艺术家热衷于阅读和发表评论的题目。不管艺术家们是否真正读懂了维特根斯坦的《逻辑哲学论》或海德格尔(Martin Heidgger)的关于存在或亲在的论述,不管他们对于他们所喜爱的思想的选择是否盲目,有一点是可以肯定的,他们通过那些多少有些晦涩的翻译文字,感受到了无限未来的可能性。这样,就自然出现如下的词句:

艺术的创造是欲罢不能的巨大生命需求。(王度)

形式是一种生命的存在方式,艺术形式就是艺术生命呈现在人们面前的外部样态。(陈箴)

艺术即生命自身。(李山)

我喜欢让直觉本能地、直接地、整个地去把握形式。(武平人)

……

与这种对自己本能的有意识渲染相联系的,是一种对孤独感和冷漠感的有意识强调。孤独作为一种哲学范畴在20世纪的西方哲学家那里得到了最大限度的发挥。萨特的名言“他人即地狱”成了这种发挥最生动简洁的论证。同时,尼采、海德格尔、克尔凯郭尔(Kierkegaard)等人关于个体与世界、个性与社会的种种论述,也给集体意识一贯强烈的中国艺术家带来了某种新的思索线路。诸如“全能意志”、“本体”、“绝对精神”、“自在之

物”一类的超验的哲学范畴一时间沸沸扬扬。这些概念自身的超验性似乎就已经向艺术家们指示了一种超乎尘世和人情冷暖之上的自我精神世界的画图。孤寂、荒诞、悲剧性、宗教氛围、牺牲精神成了一批艺术家所力图要在自己作品中展示的主题。值得提出的是，在对人自身的孤独和冷漠的提示同时，许多艺术家还将中国传统哲学中的许多思想也当作了孤寂的另外的论释。因此，在许多作品里，我们发现被描绘为孤寂的人物往往又同他或她周围的自然环境保持了若隐若现的关系。

1986年8月，高名潞与艺术家舒群、王广义共同策划的“珠海‘85青年美术思潮大型幻灯展”由官方机构珠海画院和《中国美术报》联合主办。高名潞记录说：

这应是自八五美术运动以来第一次群体艺术家的大聚会，各地与会的艺术家有王广义、舒群（哈尔滨）、张培力（杭州）、丁方（南京）、毛旭辉（昆明）、李正天、王度、王川（广州）、曹勇（甘肃）、李山（上海）、谭力勤（湖南）等。但此次会议还邀请了多位从中国美术家协会、中央美术学院、中国艺术研究院以及广州美术学院来的开明的中青年艺术家与理论家。此一幻灯展于一九八六年八月十五日至十九日举行，共收到了从全国各地征集到的一千一百多张作品幻灯片，最后选出了三百四十二张作品参加展览。八月十六日和十七日参加映展的群体作品包括：甘肃“探索、发现、表现”五青年画展，苏州部分青年画家近作，国际青年年度美展，北方艺术群体、河北米羊画会，“中原艺术集团展”，浙江八五新空间展览，杭州“池社”作品展，浙江“红75%，黑20%，白5%”展览，江苏“新野性主义画展”，江苏油画年展，江苏大型艺术周展，四川部分青年作者作品，湖南“0艺术集团”展，湖北部分青年作者作品，“广州105画室”作品，南方艺术家沙龙，山东青年“奉献展”，上海地区部分青年作者作品，安徽油研会青年画展，江西青年美展，天津四人画展，北京“11月画展”及北京青年画会，山西现代艺术展，内蒙古部分青年作品，云南、上海“新具像”展，西藏部分青年作品，深圳“零展”以及珠海青年画家作品。

这样的聚会凝聚着热情与理想，同时也开始了朦胧的权力结构的胚胎，尽管这样的结构根本上就谈不到合法化以及合法化的未来，利用官方机构本身就包含着风险，而更大的政治制度的背景在事实上决定着新艺术发展的界限。但是，无论如何，像高名潞这样的批评家的言行多少表现出具有历史梦幻性质的领袖角色的表演，内心的“五四”青年运

动的模式成为自信的基础，如果可能，就将一次会议、一次活动、一次展览演变为一场真正的与人类历史相关的运动。<sup>5</sup>就像幻灯展会议中的一个讨论课题“八五美术运动到底是思想解放运动还是艺术运动”一样，年轻的艺术家和批评家们更希望他们的事业与人类发生关系，这样，艺术本身究竟如何始终是他们反复讨论而没有结论的问题。

高名潞显然是将八五美术运动纳入到这个时期整个思想解放运动中去考察的，他甚至将问题的焦点放到了更为宽泛的背景中，所以他面对那些对新艺术表现出困惑的老一代油画家时这样开始他的观点陈述：

人类的文化史是人不断自我解放的历程。人只有在创造文化的活动中才成为真正意义上的人。也只有在文化活动中，人才能获得真正的自由。而这种文化创造活动的阶段延续性则体现为不断递变的文化运动。85年，在中国大地上发生了一场自五四新文化运动以来的又一次文化变革运动。

画坛上也兴起了一场美术运动，它几乎包融了该年文化运动的基本特征和主要问题，它是该年中西文化碰撞现象的组成部分。<sup>6</sup>

这是年轻的艺术家普遍倾听柴科夫斯基（Tchaikovsky）与拉赫玛尼诺夫（Rachmaninov）音乐比如降b小调第一钢琴协奏曲，c小调第二钢琴协奏曲的时期，“急行”与“热情”是那些在简陋的家庭空间和聚会场所中的艺术家的内心世界，艺术家之间尽管有对西方文化知识了解的比附心理，但是更多的是他们对西方哲学、思想、艺术的发自内心的接近。这样，开始于文艺复兴的西方人文主义思想从各个领域浸透到年轻人的心灵，使得艺术本身自然成为他们表现新的世界观的工具。他们的不同于上一辈的感受，他们从多少难以获得的画册中发现的新的眼光，他们对中国过去政治与社会现实采取的西方思想角度的重新审视所产生的疑问以及对习以为常的一切的反感，构成了不断涌现的渴望潮流。所以，高名潞说：“‘85美术运动的针对性则是面对开放后的西方文化的再次冲击，反思传统，检验上一个创作时代（上一个运动），其指向性，则是中国美术的现代化。”<sup>7</sup>“美术的现代化”这样的说法让人想到社会的一般进程，或者联想到进化论的逻辑。事实上，高名潞没有解释什么是他所理解的“现代化”，他对艺术家群体的分类表明了西方语言





新具像画展, 南京, 1985  
New Figurative Painting, Nanjing, 1985

影响的不同表现。被认为提倡理性精神的艺术家们对哲学问题的思考几乎是一种经过个人幻想过滤的誊写,像舒群、王广义等艺术家提出的“北方文明”只是一个具有遮蔽性的概念,她一点不表明任何真理,而只是一种远离传统观念的说法,“崇高”、“庄严”与“肃穆”这类词汇成为一种姿态,与南方的艺术家的特点形成了语言路线的对比。而被同样归类为“理性”的艺术家像张培力和耿建翌的“冷漠”与“孤寂”更与“静穆式的伟大”没有任何关系,这两位浙江的艺术家已经提前感受到了理想的危机。同时,高名潞将那些不同表现性风格的画家的倾向归结为“直觉主义与神秘感”,这类倾向的艺术在直觉、原始、神秘甚至生物性方面有明显的表现。这样的表现所针对的是以往对人的感性领域的压抑,这时,将人的自然性表现出来,突出人精神世界的丰富性,就已经是一种对抗与批判,进而是一种解放。那些奔腾、翻滚和变形的形象是内心宣泄的一种形式,是过去不被允许的一种精神状态的抒发,并且表现出怪异与畸形,显然,这样的形象容易让人联想到德国的表现主义。高名潞引用了上海、云南《新具像展》前言中的话:“首先是震撼人的灵魂,而不是愉悦人的眼睛,不是色彩和构图的游戏。”为什么一定要“震撼人的灵魂”?艺术的这样的目的是否与此时的社会与政治现实发生了一种吻合,即一种“颠覆”的内在要求?中国知识分子回答“现代化”这个问题开始于十九世纪末,那些层出不穷的理论探讨始终没有间断,二十和三十年代的现代主义回答被复杂的政治与战争现实给中断了,而八十年代年轻艺术家恢复了这样的回答。就在高名潞向与会的老一

代艺术家陈述新艺术的曙光的同时,他又提醒了一股“潜流”,这个“潜流”的核心问题是“危机”、“失落”与“悲剧”。理想的无意义性在理想的鼓动中凸现出来,进步的价值被进步的问题所否定,事实上,任何努力与目标都可能获得悲剧性的结局。这样的矛盾非常生动和忧郁地提示了“现代化”的性质。理想与问题的并置构成了“现代化”的艺术陈述,所以,这样的陈述导致了持久的反感与批判是很容易理解的。没有人愿意在对历史问题的回答过程中同时又提示回答本身所存在的问题,而现代艺术家开始了这样的自我诘难。

所谓“自我诘难”表明了一个现象,各地的年轻艺术家对哲学问题产生极大的兴趣。以至高名潞在提出“理性绘画”这样的概念时,将所有对人类、宇宙、社会、自然进行思考的艺术家统统纳入到“理性”的范畴,在他的“关于理性绘画”文章里,我们能够读到“王广义”、“舒群”、“谷文达”、“丁方”、“吴山专”这样的名字,尽管这些艺术家的作品表现风格上有明显的差异,但是,他们的共同性是对哲学问题的兴趣。这些艺术家在西方著作中提取了太多的单独的词汇,在自己的理解基础上给予表述与利用。所以,高名潞在谈到浙江美术学院学生的作品和思想背景时用这样的话来赋予理解:“他们也谈康德、黑格尔、萨特、维特根斯坦,自然全凭兴趣,取用为我所需,甚至也可‘断章取义’,因为他们毕竟不是‘理论家’”。<sup>8</sup> 这样的看法与栗宪庭一致,只是高名潞使用了更为冷静的态度,而栗宪庭的语气中透露出一种悲剧性的气味。

事实上,这仅仅是一种人生态度发生转变后的现象。生活本身的问题迫使人的思考与反省,而在过去,人们没有思考与反省的工具。70年代末,尤其是80年代以来,年轻人迅速接受了西方人的工具,尽管这些工具在80年代的西方社会已经失效,中国的艺术家和批评家仍将其作为解放思想的武器。高名潞在强调“理性”的重要性时不妨使用莱布尼茨的表述,以肯定“理性的真理”比“事实的真理”更为重要,这里,独立思考与批判的能力与必要性成为价值的基本尺度。

思想的复杂性被彻底地打开,就像潘多拉的盒子放出的幽灵不再能够将他们收回来,这些复杂的思想因子随着艺术家的生活而发生演变,从萨特的一个概念演变成为一种个人的痛苦;从卡夫卡的一个甲克虫,演变为一个莫名其妙的生物;从索尔·贝娄的都市人物演

变为生活在中国某个城市水泥房里的骷髅……如此等等。既然一切开始了,他们就只能让一切继续,这就是从“新具像”开始发展到“新绘画”的基本背景。正如毛旭辉提示的那样:他们不这样又能够怎样?——那些对现代主义持有强烈异议的人一开始就必须回答这样的问题。

1 当1978年末开始的中共十一届三中全会确立了以经济建设为中心的发展目标时,这就在事实上确定了过去长期的以政治斗争为中心的历史的结束。在此之前(5月11日)《光明日报》头版头条发表的评论员文章《实践是检验真理的惟一标准》批判了“两个凡是”的教条主义政治路线。所以,8月11日在《文汇报》上发表的直接批判文化大革命的小说《伤痕》开始了在文化艺术领域里的自由倾向。尽管这样的倾向隐含着对国家和社会的怀疑,但是,这样的怀疑与当时中共主导领导层的目的一——对文化大革命和“左倾”路线的批判与否定——没有冲突,以至引发青年人、文学家和艺术家更为充分的表达。在文学中有刘心武的《班主任》、张抗抗的《爱的权利》等小说,以表现对历史的控诉;艺术领域有何多苓、唐雯、李小明、潘令宇的《我们曾唱过这支歌》、王亥的《春》、程丛林的《1968年×月×日雪》、罗中立的《父亲》等大量的绘画作品,以表现让人忧伤的历史;在学生中间,有以潘晓的名义1980年5月发表在《中国青年》题为《人生的路啊,怎么越走越窄……》的文章所引发的关于“自我”、个人价值高于国家的广泛讨论,将西方存在主义的思想融入到对未来的迷惘心情之中。所有的现象表明:过去的英雄主义、民族主义、爱国主义的国家意识形态开始丧失有效性,年轻一代的信仰出现普遍危机。

2 《美术》1985年第7期,第47页。

3 《中国美术报》1985年,第15期。

4 1978—1987年间,涉及人文科学著作的翻译,达到5000多种,是之前30年的10倍。这个规模还没有包括文学翻译。翻译的著作主要来自西方,西方的哲学、历史、政治以及涉及意识形态思想领域的成果构成中国知识分子的食粮,极其充分地影响着他们的精神肌体。

值得注意的是,从1949年以来产生的翻译界在这个翻译运动中完全不是主角,甚至参与的人数寥寥。思想与哲学界的精英领导着轰轰烈烈的翻译运动,如思想家与美学家李泽厚主编《美学译文丛书》、思想史学者金观涛主编的《走向未来丛书》和研究西方现代哲学的学者甘阳主编的《文化:中国与世界丛书》。正如《走向未来丛书》的“编者献辞”中所表明的那样,编者的真实意图不是过去意义上的文化引进与借鉴,而是希望让翻译工作成为迎接“一个富有挑战性的、千变万化的未来”使中华民族“又一次真正的复兴”的思想解放运动。事实上,丛书选题所涵盖的领域包括科学、哲学、政治、历史、伦理、艺术,在这个翻译的时代,人们——那些关心中国命运的人——似乎希望将西方文明的所有内容在短短的时间内全面吸收以回答历史的疑问,解决这个民族为什么如此落后与愚昧这类令他们痛苦的问题。

80年代的翻译关注的中心不仅偏离了国家意识形态,而且对专业性和学科性的建设没有太多的兴趣,那些有意识或无意识带有五四精神气质的主编们将重点放在了思想启蒙这个焦点上,在这个时期,他们认为彻底地改变是问题的重点,所以与“全盘西化”的口号在事实上构成了紧密的呼应。如果不是一个开放的时期,那些激进的思想家的更为“越轨”的行为会构成官方的高度疑虑与警惕,因为那些历史人物利用学术的背景已经开始自己的组织建设,并试图与官方出版机构发生对等的合作关系。金观涛不仅设立了一个以自己为领导核心的“走向未来丛书编辑委员会”的“执行委员会”,并且以一种中国特有的“挂靠”方式,依附于中国社会科学院青年研究所,以便使自己的机构合法化,形成一个起码是思想界的权力中心。同样的方法与目的,甘阳的《文化:中国与世界丛书》编辑委员会“挂”在了从重要的国家出版机构人民出版社分离出来的三联书店。所有这些从根本上讲是脆弱的举动旨在参与社会与政治事务,不管这种参与在以后看来是否真的有效。(对80年代翻译运动政治性质的更为深入的介绍可以参见王晓明的论文《翻译的政治——从一个侧面看1980年代的翻译运动》收入该作者的文集《半张脸的神话》广西师范大学出版社2003年版)

5 高名潞在他的“‘85美术运动”的结尾处直接表明:“没有运动,没有历史”。(《中国前卫艺术》江苏美术出版社1997年版,第125页)

6 高名潞《中国前卫艺术》江苏美术出版社1997年版,第107页。

7 高名潞《中国前卫艺术》江苏美术出版社1997年版,第107页。

8 高名潞《中国前卫艺术》江苏美术出版社1997年版,第145页。

## 第2章 “新具像”画展与西南艺术群体

毕加索说:“艺术家应该像个太阳,发出千道光来。”我想,如果肚皮里是石头,能发光吗?

必须心中有光才能在生活中看见美,才能照亮他所歌唱的生活,画必须从心里开始。

——叶永青

“新具像”的成员几乎都是长期居住在云南的艺术家。在1967年之前的行政区划上,云南、四川和贵州被称为“西南地区”。这表明了在历史和地理上,这三个省份的相似性:偏于西南一隅,太多的山脉,太多的少数民族,与政治中心缺乏快捷的联系,信息传递缓慢,如此等等,在很长的时间里,艺术界的人们也是这样看的,尽管这样的看法没有形成不可更改的观点。毛旭辉本人就完全不承认关于云南“封闭”的看法:

我个人没有觉得云南是个特别封闭的地方,至少没有某些人感觉的那么可怕。云南很大,地理和人文环境十分复杂。从与东南亚各国接壤的亚热带丛林到与西藏接壤、有着香格里拉美誉的高原地带,从横断山脉到云贵高原及长江上游的金沙江,穿越亚洲六国的澜沧江流域,居住着50多个民族。1910年由法国人投资建造的滇越铁路(昆明-越南河内)就已经全线通车,从那时起云南就不是一个封闭自守的地区。在更远的年代,马帮——茶马古道将这个地区的文明与内地始终紧密地联系在一起。(刘淳《毛旭辉访谈录》,2002年)

对人的思想与感觉产生影响的各种可能性统统存在,事实上,任何明显的变化都需要一个甚至是偶然的契机。毛旭辉在回忆他1982年从云南艺术学院毕业,分配到昆明百货公司作为“一个写广告、招牌、剪布标的人”的生活内容:

工作非常无聊,不过在那一年看了不少书,也画了不少的画。1984年在朋友的推荐下,费了一番周折调到昆明电影公司宣传科的美工室。这个工作还比较对口,画电影海报还比较有意思。而且比较幸运的是我碰到一位好书记,这个书记是一位转业军人,读过不少世界名著,对我这个留着一头长发,穿牛仔裤的大学生与其他人有着不同的看法。到电影公司一上班,就赶上庆祝国庆的电影周,4块2.5米高、4米宽的海报等着我去画。当时用了一周的时间就画完了3块,另一块由帮忙的一个老美工分担了。我最早画的那3块是吴天明导演的《人

生》，郭凯敏主演的《邮缘》和越战片《高山下的花环》。(刘淳《毛旭辉访谈录》，2002年)

可以看到，即便有了满足爱好的可能性，也并不等于能够在思想和观念上获得根本性的变化。毛旭辉在上大学之前就与以后的“新具像”的成员张晓刚成为了朋友，“当时我和他都在昆明附近的晋宁县，他是知青，我是被单位派到那里的农业学大寨工作队的一员。一次，晋宁组织了一批知青搞美术学习班，我去那里玩儿，碰见了张晓刚，那个学习班的许多知青后来考上了大学，他就是其中之一。从那以后就有了往来，在大学里经常通信，各自汇报学习的情况，交流一些美术上的认识。每逢假期他回到昆明，会带一些四川美院同学的习作给大家观赏，像何多苓、周春芽、高小华等人的素描。”(刘淳《毛旭辉访谈录》，2002年) 艺术家提及的往事也许非常普通，可是，正是他早年结识的这些朋友成为多少年以后仍然共同举办展览和谈论艺术的“战友”——这是一个在20世纪80年代之前对具有深厚友情的朋友一种具有政治色彩的称谓。作为长期生活在昆明的朋友，毛旭辉、张晓刚、叶永青以及其他一些年轻画家熟悉云南的农村，他们在多少年之后对曾经写生的地方感怀无限。无论如何，1976年发生的根本变化——党将“四人帮”的罪行公布出来，使年轻人有了更多的空间，他们到上海拜访了已经80岁的颜文(1979年夏天)——在这位早年油画的提倡者以及艺术教育家的家中看到当年在欧洲的写生；到南京观看石鲁——一个因为画了站在黄土高原上的毛泽东而受到怀疑与批判，以致精神几度失常的延安艺术家——的个展；在北京拜访袁运生——一个早年的学生右派而后来在首都机场画出人体的画家、马德升和黄锐——“星星”美展的重要成员，他们分别在不同的时期成为早期现代主义的实践者。这些经历也许正潜在地起着作用。不过，对于这些年轻人来说，直到1984年情况仍然混乱不清：

毕业之后，张晓刚回到昆明，大家各自的处境都不好，张晓刚找不到工作，一度还去当装卸工。我在金碧商店呆得很烦躁，那时感到大学期间的理想——当艺术家的理想，一下子窒息了，社会根本不需要艺术家，而那些稳居专业职业的人与艺术根本不沾边。张晓刚的家庭是那种古板沉闷的干部家庭，他在家根本呆不住，我从小出来工作，习惯和朋友泡在一起，所以那些年常常在一起借酒浇愁。后来他谋到一个在昆明歌舞团的工作，也是做美工，还有一间12平方米的宿舍，在走廊的尽头，那里就成了昆明一些画家和文学青年聚

会的窝子，他楼上的道具房很大，后来也成了我们这帮人开圣诞party的地方。每到周末、节假日都要喝个一醉方休，疯狂地谈论人生和艺术，唱俄罗斯民歌、黑人民歌、《毛主席语录》歌。从东北吉林来的潘德海，诗人王坤红、张夏平和已经留在四川美院的叶永青，还有从各地分配回来的画家，从新疆回来的吴文光，上海的张献都经常泡在这里。那时在一起玩儿的人少，凡是打着艺术的名义，对现代艺术感兴趣的都在这个圈子里串来串去。有时在节日的party上会出现40多人，非常膨胀。喝醉了的人就像垃圾一样被扔在一旁，能喝的继续喝，继续唱。那是一些狂欢之夜，骚动的灵魂主宰的夜晚、魔鬼的夜晚。

周末的聚会和狂欢只是生活的一部分，一种青春消耗的方式。其余的时间还要干工作，晚上画画、读书。这帮人一致地成了学院派的叛徒，后印象派、巴黎画派、毕加索、蒙克、弗洛伊德、萨特、尼采、卡夫卡，斯特拉文斯基、卡朋特等人成了大家共同的精神领袖。那几年翻译过来的东西不少，在精神上帮了大忙。否则完全靠自己“悟”，我看没有那么容易。如果没有引进西方现代主义文化，我们今天还不知在干什么。(刘淳《毛旭辉访谈录》，2002年)

毛旭辉所描述的情景大致适合于上个世纪80年代不少渴望表现和追问人生价值的青年，既然过去的日子因为特殊的政治背景而不是残酷就是枯燥，现在，西方艺术家的生活方式与情调就成为了他们有意识或无意识模仿的对象。正如毛旭辉所说的那样：“社会的变化并没有书本和头脑中来得那么快”。有时仅仅是西方哲学家的一句话，就可以改变年轻人的世界观。在没有任何人承认和关注的时期，这些年轻人表现出的波希米亚式的生活方式显然来自他们对西方小说的阅读和对西方艺术家生活传记的了解。

回想起来，在那些青春躁动、穷愁潦倒、怀才不遇的日子里没有沉沦下去，全靠艺术这根缆绳了。酒喝干了，歌唱完了，在夜深人静的时候，你无法逃避灵魂的审视，看着一天又无言地死去，孤独和绝望并没有动摇，最后你只有在窄小的居室里继续摆弄颜料和调色板，在画布上证明我的生命和灵魂的存在，去反抗死亡。(刘淳《毛旭辉访谈录》，2002年)

年轻艺术家们将这样的艺术生活看成是“精神上的自救之道”，他们渴望理解，渴望认知，渴望他们自以为真实而凄美的忧郁为人们所赞赏。在现代主义的精神鸦片的熏陶下，





第三届新具像画展, 昆明, 1986  
The Third New Figurative Painting Exhibition, Kunming, 1986

他们相信自己的生命和艺术是“血肉般地连在一起”的。<sup>1</sup>

尽管这是一个改革开放的时代,可是,对于这些生活在西南边陲城市的年轻人来说,机会仍然是偶然到来的:

不久机会来了。在上海读书的昆明小伙张隆回昆明度假,偶尔看到这几个魔鬼的作品,大声叫好,表示一定想办法在上海联系展厅,大伙儿一起隆重推出。说干就干,没有钱就去打工挣钱,挣不到就去借。在1985年初夏之际,万事俱全,我和潘作为搬运工将一百多幅作品,共八大件弄到了上海。做广告、布展、发送请柬都是自己的活计,上海参展的主要艺术家侯文怡女士为展览取名为“新具像”。(毛旭辉《心灵之路——一份简要的心灵自传[1956—1985]》)

1985年6月22日,首届“新具像画展”在上海市静安区文化馆开幕,有包括油画、雕塑、拼贴、综合材料在内的120件作品参加展出。早年在日本学习油画的关良也参加了这个很容易引起回忆的展览。这样的机遇对年轻人来说仍然是宝贵和令人欣慰的。7月16日,展览在南京市卫生教育馆继续展示。展览期间,得到了’85时期的一个重要艺术家丁方的帮助。不久以后,丁方与其他南京青年艺术家组织了在全国引起反响的“江苏青年艺术周·现代艺术展”。

可是,谁能真正记住这样的展览?谁会真正关心现代艺术在此之后的命运?展览无疑让“新具像”的成员体会到了最初的兴奋,然而,谁能够证明展览的意义?按照毛旭辉的记录:“1985年的首届‘新具像画展’结束后,潘德海去了深圳,张晓刚回到四川美院,侯文怡准备出国。那一阵子感觉这件事情就完了,世界并没有因为你的冲动而发生什么变化。从上海和南京回来后我和潘德海身无分文,还是昆明市美协知道了此事,给每人补贴50元钱才暂渡难关。”

半年之后,毛旭辉得知在1986年4月的全国油画艺术讨论会上,推动’85新潮美术的批评家高名潞作了《’85美术运动》的书面发言,他在向与会者放映具有现代主义倾向的’85新潮美术作品的同时,对“新具像画展”给予了肯定性的评价。毛旭辉开始与高名潞联系。他参加了1986年夏天在珠海举办的“’85青年美术思潮大型幻灯展”。这个在当时被认为具有资产阶级自由化倾向的“珠海会议”成为前卫批评家和艺术家一次最初的欢宴,在大多数参与者看来,一场更为彻底和充分的现代主义运动即将到来——在高名潞以后的回忆里,“珠海会议”是1989年终于在中国美术馆得以举办的“中国现代艺术展”的策划会议。毛旭辉对参加“珠海会议”有着本能的热情,当正式邀请通知从“北方艺术家群体”的重要代表王广义——他也是“珠海会议”的发起者和组织者之一——那里发来时,他参加了这个有全国各地不同团体成员参加的非法集会。王广义以后被迫离开珠海画院与他发起并组织这次会议而最后没有得到官方肯定的背景多少有关。在党再次开展“反对资产阶级自由化”的运动之前,1986年第11期《美术》杂志还刊载了毛旭辉的《云南·上海“新具像画展”及其发展》。在这篇短文里,毛旭辉写道:

“新展”的最高愿望是试图使观众和艺术家达到一种沟通。这种沟通是建立在观众通过艺术品与艺术家一道站在人的立场上面对生命这个实体基础上的。人们长期生活在世界的表象之中,对隐没的世界的内象没有一个充分的认识。物质文明的发展,还不足以说明这些问题的解决。现代科学也还无法为诸如此类的问题下一个完整的定义。而这些问题,正是每一个活着的人必须严肃探究的。这也是现代艺术存在的理由。艺术家在这片空虚中充当了急先锋,凭借直觉的投枪在这片巨大的深渊和空白中比一般人走得更远,也更孤独。艺术家凭借艺术的手段记录下这一段生命的历程和体验,这一份精神财富为人类提供了一个原型的样式和参照,人类可以根据这种样式和参照来解释自己的命运。“新展”的意

义正在于此,它企图唤起更多的观众共同来追寻生命本身的意义,也正是在这种无休止的探究和寻问中,生命获得本质上的意义——人的意义。<sup>2</sup>

“新具像”产生的影响也引起了当时的一份前卫杂志《美术思潮》的注意。主编彭德约请毛旭辉撰写文章,以阐述“新具像”的艺术思想。很快,1987年第1期《美术思潮》发表了毛旭辉《新具像:生命具像图式的呈现和超越》的文章。也许是在今天,“新具像”的艺术家才更加清楚地看到,他们当年偶然选择的一个展览名称的确已成为了一个抹不掉的历史符号,并成了一个值得珍惜的文化思潮的形象证据。毛旭辉后来回忆说:新具像是侯文怡顺口说出来的,大家也没有对它有什么思考,“什么叫新具像,我们都不知道”。事实上,正是展览里令人吃惊的作品,赋予了“新具像”极其重要的文化含义。

从1985年到1986年间,“新具像画展”在上海、南京、昆明、重庆举办过四次展览,先后参加展览的有43位青年画家、雕塑家、诗人,以及理论研究者,这时,展览成员为来自云南、四川、贵州、上海、河南和山东等不同地区渴望个性获得充分解放的志同道合的艺术家。

在很大程度上可能是由于受到了珠海会议的感染和鼓舞,毛旭辉回到昆明后《云南美术通讯》上发表了文章《珠海之风》——毛认为这篇文章传递了“一个时代的感觉”,并于同年10月与张晓刚、叶永青、潘德海、张隆等人讨论成立了“西南艺术研究群体”,成员还包括毛杰、张华、邓启耀,两个女画家孙国娟、张夏平,以及画风类似蒋铁峰的苏江华和杨黄莉夫妇。<sup>3</sup>为使西南艺术家能为观众所知,他们同时在昆明举办了“新具像”第三届展。此次展览是以幻灯的形式展出的,包括400多张幻灯片,200多张作品图片和7篇论文,展览名称为“新具像作品幻灯学术论文第三届展”,参加的艺术家人数远远超过了第一届的数量。除了西南艺术研究群体的成员外,山东的董超、河南的丁德福(他是潘德海的同学)也有作品参展。在云南的一份杂志《青年与社会》1988年第1期的一篇回顾性的评论文章里,作者记录了“新具像”的影响:“‘新具象’发出的信号很快在云南引起了反响。1986—1987年,云南青年画家一群接一群,一伙跟一伙纷纷从各自的角落走出,向社会公开展示他们的存在:‘南蛮子画展’、‘空屋画会’、‘朦作品展’、‘七星画展’、‘云南艺术学院三学生画展’、‘昆明八青年美展’、‘罗辉个人画展’……叫人目不暇接、眼花缭乱。”在“西群”的《简报》一号里,年轻人这样写道:

1986年秋“西南艺术研究群体”主要成员在昆明聚会,讨论了中国当代前卫艺术的有关问题。大家认为三中全会以来,中国文化艺术正处于迅速发展时期。祖国的现代化进程促使广大艺术家,特别是当代青年艺术家充分意识到自己的历史使命。现代艺术的意识是更宽容、多元,能广纳人类一切优秀文化成果,具有鲜明现代精神和现代气质的整体性意识;它是自由、独特、健康,能创造性地实现艺术家个人的艺术理想,以唤起人们奔向未来的崇高激情。

《简报》使用的语言虽然充满积极的情绪,可是具有官方的色彩,与作者们每天晚上在自己的房间聚会使用的词汇完全不同。不过,对于艺术给予这个民族之精神的拯救功能与可能性,他们发自内心地充满信任。正是由于对现代主义的精神性力量的高度认可,他们决定继续沿着模模糊糊的未来之方向行进。1986年11月,第二届“新具像”展在上海美术馆举办;12月,“张晓刚又将‘西群’的作品幻灯、图片,加进一批新作,在四川美术学院举办了‘新具像’第四届展。所有这些展览,经费都是自己想办法解决。第四届一结束,可谓是最后的晚餐。”。(毛旭辉)

究竟是什么样的绘画表现让艺术家本人如此的紧张而担心人们普遍不会接受。在1983年到1985年之间完成的油画《红色体积》、《运动中的体积》、《夜晚中的两个体积》这样一些作品体现出明显的表现主义特征,艺术家甚至还用报纸、商品包装、杂志、画报、废布来完成了一系列拼贴作品。这是20世纪80年代,西方国家的艺术已经进入了后现代时期,表现与拼贴已经成为现代主义经典,如果不是因为那些德国人,例如贝克曼(Max Beckmann)或者法国的布拉克、毕加索的综合材料能够在新的艺术家大脑里唤起别的更为特殊的观念,人们丝毫不会在意。然而,在80年代上半叶的中国,前苏联写实主义的方法仍然是主流,画家可以在这样的官方美术技术上有所变化,但是,没有谁敢越雷池一步。中国美术家协会控制着展览,那些曾经被批判为“具有形式主义倾向”的绘画在这个机构的权威眼里完全没有任何机会。毛旭辉这样的艺术家思想并不复杂,他们不过是想通过表现主义或者超现实主义的方法去“强调生命力的扩张和潜意识的解放,呼唤人的生命意识”,因为“生命意识是创造的最原始的力量和动因。它实际是对死亡的抗议。死亡可以理解为社会和现实对人的制约而导致的心理上的障碍、痛苦和屈服。这类作品创造的形象都是夸张的、刺激的、不可思议的、动荡的,带有性的色彩。这些都与当今大众