



《中国现代美术史》 文献集

第一辑

主 编 / 张晓凌

副主编 / 陶宏 陈明

马丽娜

中國現代美術史
文獻圖錄

《中国现代美术史》

文献集 第一辑

主 编 / 张晓凌

副主编 / 陶宏 陈明

马丽娜

图书在版编目(CIP)数据

中国现代美术史文献集·第一辑 / 张晓凌编. 北京:
人民美术出版社, 2007.1

ISBN 978-7-102-03863-6

I. 中… II. 张… III. 美术史—中国—现代 IV. J120.96

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2007)第 016875 号

中国现代美术史文献集第一辑

主 编: 张晓凌

副 主 编: 陶 宏 陈 明 马丽娜

编辑出版: 人 民 美 术 出 版 社

(北京北总布胡同 32 号)

电话: 65122584 邮编: 100735

<http://www.renmei.com.cn>

责任编辑: 刘士忠 葛小琳

书籍设计: 胡 妍

制版印刷: 北京燕泰美术制版印刷有限责任公司

经 销: 新华书店总店北京发行所

版 次: 2007 年 1 月第 1 版第 1 次印刷

开 本: 889 毫米×1194 毫米 1/16 印张 10.25

ISBN 978-7-102-03863-6

印 数: 1-1500

定 价: 80.00 元

卷首语

PROLOGUE

《中国现代美术史》中的“现代”一词，释义甚广，可以从时间的角度来理解，也可以从文化性质之变迁、社会生活转型的视野中加以诠释。以后者的立场，“现代”一词可以覆盖史学界一直沿用的“近代”、“现代”、“当代”三个有着时间逻辑关联的用词，其含义主要指百余年来中国美术的现代性叙事。在我看来，百余年的中国美术也是中国美术史孜孜构建现代性的历史。

美术史学界一直有撰写近现代美术史的打算，呼声已有多年，成果还未有端倪，可见此事之难。偶或有之，多是材料的简单积累，不堪卒读。百余年美术的宏大历史史实和史学界的麻木、简单乃至无能，已呈现畸形的不对称性。缘于此，召集同仁数人，合力撰写此书，不仅是一种兴趣，更是一种责任。

此课题的首要难点是文献资料的准备。史书不是时评文章，凭感觉就可以闭门造车，道听途说亦能成文。史料收集、整理、考订是硬功夫，也是相对枯燥的。虽然时有发现的兴趣，但基本上是在沉闷的状态中进行的。编辑《中国美术史文献集》事实上也是一种史料的收集与准备工作，之所以出版发行，一方面有推介艺术家的意思，同时也是为了打破史料整理工作的沉闷与枯燥。

口述史一直是历史文献的重要部分。每位艺术家可以根据自己的创作历程和生活体验，谈出一些鲜活、尖锐的经验和观点来，其中还有些动人的故事、经历，亦给史家的写作提供了兴奋点和思路。

艺术家本人的创作体会、随笔和杂文不仅仅是作品的背景，亦或许就是作品本身。在新历史主义的研究视野中，它的文本价值和文化学意义，甚至超过了美术作品。

文献集收录了部分批评家的短文，虽然文字不长，但亦留下了当代学者的所思所想。其中值得借鉴处甚多，史家不可不察。

“原生态”史料的收集与校订是文献集的主要目标和工作任务。第一集的编辑出版可以说已略具意思，其后的编辑、整理工作仍会在这一目标下不厌其烦地推进。

目 录

CONTENTS

(以年龄为序)

	杨松林·····	1
	尚 扬·····	11
	戴士和·····	19
	闫 平·····	27
	刘 虹·····	36
	王克举·····	45
	施本铭·····	55
	段正渠·····	64
	徐唯辛·····	73
	王心耀·····	83
	刘亚明·····	92
	顾黎明·····	102
	刘曙光·····	112
	马 琳·····	121
	李贵男·····	130
	朱春林·····	139
	贺文庆·····	148

杨松林

YANG SONGLIN

批评家/张晓凌

在中国当代画家中，还没有人能像杨松林那样长久地保持对自然的眷恋之情。在几十年的创作生涯中，他一直以写生的方式与大自然进行对话。如果说写生在别的画家那里只是一种收集素材或基础训练方式的话，那么，在杨松林那里，则是他体验大自然生命的方式，也是他在大自然面前的惟一创作方式——他所有的风景作品均在大自然的怀抱中完成。长期的艺术实践，使杨松林形成一种我称之为自由抒情主义的绘画风格。在这种风格中，不仅包含了写实、写意、表现、印象等方法和技术层面因素，而且还内蕴着虔诚的自然信仰观——在杨松林眼中，自然的赐与就是艺术生命的本原，同时，自然还暗示了一种诗意存在的可能，启示出令生命焕发本真的境界。因而，人类有什么理由不敬畏自然、表现自然，并以它替代虚无的众神而形成普遍的信仰观呢？

有论者道，大自然是印象派画家的安乐窝和精神支柱。这句话，用在杨松林身上也同样的妥贴。在与众多的山水的对话中，他特别喜欢那种迷失性的体验：凭虚御风，进入物我两忘之境；或拂去烦躁，在静寂中聆听天籁之音，体验自然鲜活不滞的灵性。自然信仰观和对自然的内在体验，迫使杨松林不可能在某种具体的艺术手法或风格上驻足，他只能不断地游走于各种风格和技术之间，以综合性的表现方法来构筑他内心体验到的诗意世界。在杨松林的作品上，写实主义的构思，抽象主义的观察方法，表现主义雄健有力的笔触，印象主义斑斓明快的色彩，与中国水墨或澹逸或沉厚的线条及逸笔草草的造型观不可思议地融合到了一起。超越具体风格的画面，尺幅虽小，却蕴涵了一个廓然大公、诗意盎然的境界。

摘自《消费主义时代的抒情诗人——读杨松林的作品》

从乡土到现代 ——看山东当代油画

杨松林

18年前，在黄山召开的首届中国油画艺术讨论会上，我曾就山东油画作过这样的比喻：“在孔夫子的家乡发展油画，有如在中华民族的摇篮里，抱来了一个由希腊神话世界诞生的艺术之子。出乎意料的是，她竟然因吮吸了齐鲁广袤大地的甘美乳汁，神话般地成长起来。”诚然，经几代人的努力，这个神话已在山东变为现实。

山东油画事业缘起于20世纪50年代，早年留学欧洲的李超士、戴秉心等老一辈艺术家，直接引进欧洲绘画，在山东播下油画艺术的种子。几十年来虽几经坎坷，却在曲折中得到发展。新时期以来，山东的油画创作、教育、研究和队伍建设均取得长足的进展，呈现出人才辈出、作品如云、硕果累累的生动局面。

上世纪80年代初，以写实风格为主体的“山东风土人情”油画创作所选取的“乡土现实主义”的路子，不仅自觉不自觉地击中了当时中国文化进程的鼓点，把关注的焦点定位在人性与人文情结上，通过表现乡土生活肯定了人的价值，这在当时“犹如一股清泉流进了人们的心田”，使得山东油画一度走出地域，在全国及海外产生影响。更在组织形成山东油画队伍、确立发展路

向、开拓山东油画新局面方面产生不可忽视的历史性作用。立足本土、关注现实，遵循从生活到艺术的规律，已成为山东油画发展的出发点。当然，也应看到由于观念、修养、语言、功力等方面的局限，这时期的创作仍处于一个起步阶段的较浅层次上。其后，由于接踵而至的现代艺术思潮的冲击，山东画家也许因受儒家文化中庸之道的影响，在几度激越的思潮涌动、汰旧换新的过程中，基本采取了一种温和的而非极端的态度和方式，其中也包含着因缺乏应有的文化敏感和相应的文化准备而一度陷入茫然，以致在现代运动的边缘徘徊，处于一时的默默无闻的被动状态。

进入90年代，中国油画对自然发展的现状与趋势有了比较清醒的认识，油画的本土化转型已经成为一种趋势。沉潜下来踏实地在学术上做真诚的投入也已成为共识。加强对本民族传统文化的研究和把握，加强对西方优秀文化的研究与把握，求得在两种文化的比较与融合中寻找自己的发展道路，是中国油画家有待长期付诸努力的课业。在这样的背景下，山东艺术教育和油画队伍，一边在拓展观念、开阔视野、提高修养、丰富语言的表现力方面做了切实的补课性努力；一边坚持艺术探索和试验，在经历了痛苦的嬗变后，获得了新的发展生机。1996年山东油画学会成立，标志着一个新的发展历程的开始，为山东油画注入了新的活力。学会着力于从艺术和社会

发展的宏观背景上作出判断和选择。在具体进程中,透过层出不穷的展览所呈现的五彩缤纷的艺术面貌,可以发现一些流行样式、时髦观念或西方大师的踪影所构成的新雷同,以及因注重语言纯化、观念追逐而忽视对现实生活、情感环境、传统文化的关怀与体验所产生的虚假,均失去可贵的真诚品格。中国当代油画艺术究竟该怎样走?这是我们必须作出明智选择的时代命题。无论是“个人化”探索还是群体性追求,都无法回避这个严峻的现实。近20年中国美术的发展历程已经证实,那种试图以西方现代思想观念和模式,以及西方的评价标准来构建当代中国美术的理想,既不可能为中国美术在世界艺坛争得一席之地,更不可能为中国美术获取独立的文化身份和学术话语权。我们只能走“以我为主”的发展道路。即由跟随、模仿转向创造自己民族的新艺术上来。我们只有立足自己的文化土壤和发展环境才能走出一条“由本土走向现代艺术之路。”对此,我们已形成共识,并把它作为一个有待长期共同努力的基本目标,用以凝聚山东美术家的创造智慧。从这个基本点出发,针对山东油画发展的现状,相继策划、举办一系列不同主题、不同规模、不同类型的展览及学术活动,从而把个人化追求汇聚成一种进取的“合力”,有效地推动了山东油画的发展。

为迎接《携手新世纪——第三届中国油画展》而举办的《我们的时代——山东油画展》则是近时期山东油画进程中的一次阶段性合成与集中检阅。从我们自身发展的纵向比较看,可以看到以下进展:

一、从不同角度和基点出发去寻求突破。

80年代初乡土绘画的那种群体性的创作方式显然被“个人化”的选择所替代。画展不仅风格样式彻底改变单一的传统写实风格,呈现出多元化的面貌;还在选择突破点和文化形态上形成明显的差别。比较突出的有以下类型。(1)以信息文化与消费文化为背景的作品,多出现在关注当下时尚文化冲击下个人的处境与感受的青年画家的探索中,体现了当代社会文化语境面前的积极反应(如《逍遥游》等)。(2)以民族民间传统文化为资源,调动内心深处的文化记忆,通过某些语言符号,在东西方话语的综合中作现代形态转换的作品(如《鱼》、《裸场》、《服饰》等)。(3)以画家的视角关注当代人类生存与发展中的紧迫问题,采用综合绘画形式和试验性语言来表现自己的思考与见解的作品(如《大风》、《空难》、《框架》等)。(4)坚持生活中的人性体验,用富于感情色彩的画笔,不断调整升华,以温暖的人性铺展现代之路的作品(如《母与子》、《小戏班子》等)。(5)以写生方式对大自然作执着的精神与审美的体验,用个性化的语言实现写实绘画的现代转型的作品(如《金风》、《梧桐花开》等)。(6)抽象表现与抽象材料语言实验在青年画家中仍是颇受青睐的课题,展览中几件通过良好悟性和实验取得精神与物质双重奏效果的作品,反映了抽象艺术在构建本土现代艺术上的思考(如《无题》、《一指禅》、《侧躺的人》等)。此外相

当一批“新生代”画家从身边最熟悉的生活入手,体验着用新鲜形式和语言直率地表现内心世界,营造当代生活模式与文化形态的作品(如《卖花女》、《渤海之夏》、《情绪》等)。总之,展览把不同类型画家的个人、多极化追求都包容进来,形成一种渴望突破与进取的合力与张力,成为本次展览的突出特点。

二、在体验与试验中发现与创造。

尽管画展的作品中仍可见对某些流行样式或某大师话语的模仿痕迹,但值得关注的是包括许多青年画家在内,通过创作机制上的个体性调整,把以往习惯于对某种观念或艺术样式作目的性追求,转向了画家对体验过程的关注上来。正象德·库宁说的:“形式应该体现真实体验到的情感”。或如克兰所说:“就像波洛克,你不要以某人的方式去画,要通过观察你的生活,寻找你不得不画的,你的画是不由自主的,那是生命本身。”这样做的结果,就会有效地改变山东画家长期以来在技术性补课中所养成的对技术因素的偏爱,由表面的审美追求转向对生存状态的文化观照,这将有益于强化作品的精神深度和画面的视觉锐度与力度。那些真正属于画家自己的发展性创造,正是在这种体验与试验的过程中“不由自主”产生的。

三、在参与中国油画的进程中建立梯队。

本次画展共收到来自全省各地360位油画家的730余件作品,其中青年画家约占80%以上,大批新生力量涌现出来。他们的作品洋溢着热情奔放的青春气息,物化着他们充满活力、富于幻想的健康心灵;表现出信息时代所孕育出的无拘无束、多维多向的探索性格,同时也昭示出发现与创造的多种可能性。我们欣喜地看到新一代有才华的青年画家正成长起来,已经成为山东油画队伍的中坚力量,这是我省油画事业发展的重要标志和希望所在。

四、在时代的召唤中逐步走向现代。

“我们的时代”这一主题的提出,既出于构建本土现代艺术的基本命题的需要,也针对山东目前油画创作的现状。就本次展览而言,即可概括为“不乏时代特点,仍缺时代精神。”因此提出这一主题,首先是一种倡导,即如詹建俊先生在《中国油画的处境与选择》的讲话中指出的:

“要真正创造有民族特色、民族气派的中国油画,必须使油画艺术具有充足的时代精神,油画家必须深入到我们生存的时代生活中去获得切实的精神体验和具有时代特色的创造感悟。”

“我们的时代”是一个广阔的范畴,包含了对当代艺术和艺术家所应具备和要达到的全部要素和要求,因此,一个基本前提是“画家要生活在当代!”要把目光投向当下,与时代保持“零”距离。然而展览的总体面貌又告诉我们:艺术家的创造意识还落后于时代进步和广大民众的进取意识。我们应该看到自己与时代的距离。

我们生活在一个伟大的时代,关注并真诚地用艺术语言去表现这个时代,是一项有待长期面对的课题和使命,因此从这个意义上讲,本次展览实则是一种过程,而非结果。

面对时代的召唤,我们任重而道远!



杨松林 2005年于山东大学（威海）艺术学院

杨松林 简介：

1936年生于南京。1957年毕业于山东师范学院艺术系，并留校任教。1982年入中央美术学院油画研修班深造。1984—1997年任山东艺术学院副院长，1988—2004年任山东省美术家协会主席。现为山东大学威海分校艺术学院院长、中国美术家协会理事、中国美术家协会油画艺术委员会委员、中国油画学会常务理事、中国科普作协科学美术专业委员会副主委。相继担任第八、第九、第十届全国美展、20世纪中国油画展、携手新世纪中国油画展、大河上下·新时期中国油画展等全国重要大型展览艺术委员会委员（评委或总评委）。为两届《世纪风骨——中国当代艺术家展》的当选艺术家。

主要艺术成就：

1979年，组画《奇光异彩》获全国科普美展一等奖。

1983年，油画《国画家李苦禅》参加北京美协·光明日报美术奖作品展，获二等奖，北京美协收藏。

1984年，油画《毕业答辩》参加第六届全国美展，获优秀奖，中央美术学院收藏。

1992年，油画《海之女》等15件作品参加中国现代艺术展（德国·美茵茨）、《女人·思》被莱法洲美协主席冯·鲍里斯收藏、《女人·暮》被莱法洲美协前任主席恩菲扎克收藏。

1993年，油画《渔人与海》参加中国油画双年展，获优秀奖（初稿），中国美术馆收藏。

1994年，油画《红礁》（《沧桑》之一）参加中国画·油画精品展，获优秀奖，上海美术馆收藏。

1996年，油画《开创共和国——孙中山就任大总统》参加孙中山与华侨国际美展，获银奖，孙中山纪念馆收藏。

1999年，油画《明代画家游文辉为利马窦画像》参加中国艺术大展，获金奖，澳门博物馆收藏。

2000年，油画《毕业答辩》、《沧桑》参加20世纪中国油画展。

2001年，杨松林油画风景展。主要作品：《捕鱼》、《日出》、《月出》、《嬉水》。

2002年，油画《静穆的海》、《沧海之旅》参加“世纪风骨——中国当代艺术50家”展。

2003年，油画《欢乐的海》、《海之韵》参加“今日中国美术”大展。

油画《新港》参加第二届全国画院双年展。

油画《框架》参加第三届中国油画展精选作品展，中国美术馆收藏。

2004年，油画《渔人与海》（新稿）、《框架》参加第二届“世纪风骨——中国当代艺术名家”展。

2005年，油画《毕业答辩》参加大河上下·新时期中国油画展。

油画《新港》参加第三届当代中国山水画·油画风景展，中国油画博物馆（筹）收藏。



2001年在中国美术馆举办个人画展时的研讨会现场



1982年组织策划“山东风土人情油画展”，在中国美术馆开幕时，听取吴作人先生指教。



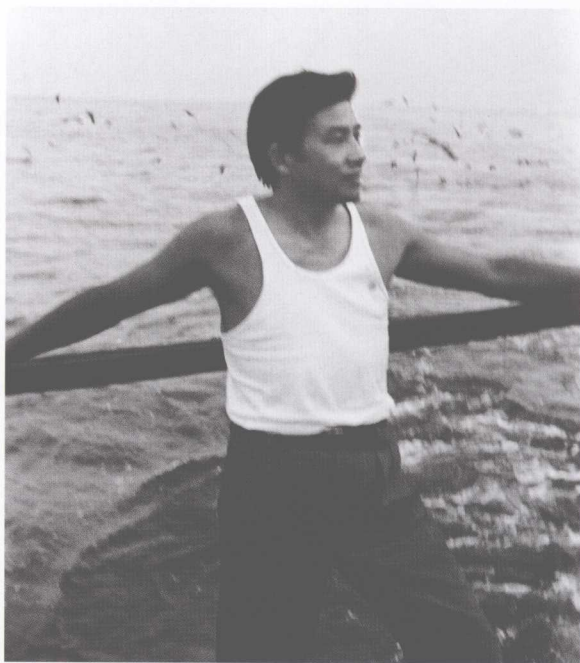
1984年，中央美术学院油画研修班结业时在画室里排演《最后的晚餐》（右三为杨松林）。



1998年接受靳尚谊先生颁发的中国美术家协会油画艺术委员会委员聘书。



2002年在第11届卡塞尔文献展上与卡塞尔市美术家协会主席巴塞尼兹会晤。



1983年在远海捕鱼的渔轮上体验生活。



1999年应邀赴德国举办画展期间在驻地作画。



杨松林/毕业答辩/162cm×187cm/1984年/布面油画



杨松林/激越的海/65cm×65cm/2002年/布面油画



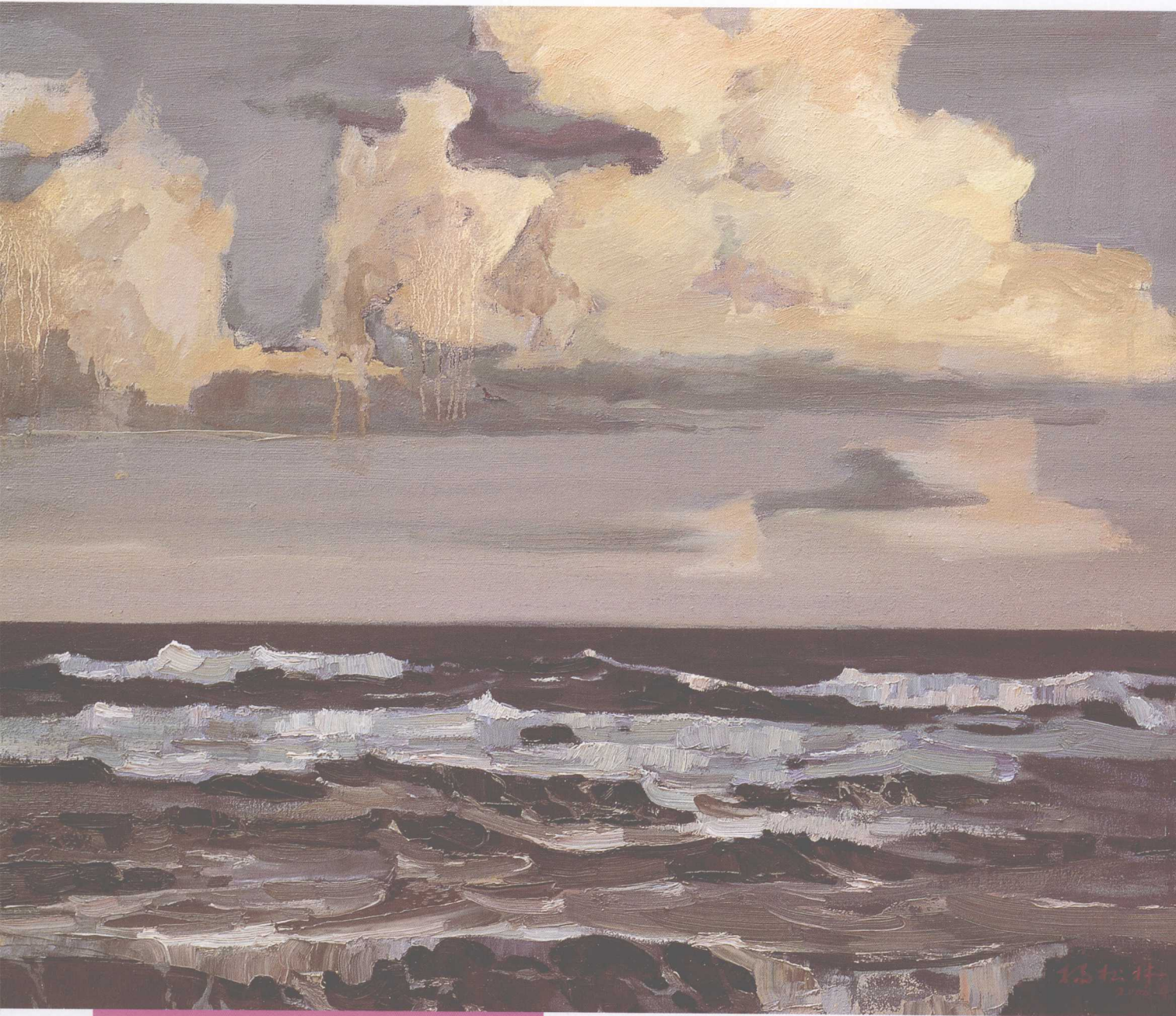
杨松林/框架/180cm×180cm/2003年/布面油画



杨松林/新港/180cm×180cm/2003年/布面油画



杨松林/渔人与海/180cm×180cm/2004年/布面油画



杨松林/海景/80cm×150cm/2006年/布面油画

尚 扬

SHANG YANG

批评家/余虹

我认为尚扬的“艺术世界”主要由两个“之间”和两个“元素”所构成，即他以独特的“视觉元素”和“精神元素”将他的艺术世界构造于“人与自然之间”以及“艺术与当代现实之间”。尚扬没有像大多数艺术家那样盲从于几百年来的“人化”潮流而将自然变成人化的风景，他的作品拒绝对自然的人化，谴责对自然的人化，并以特有的视觉样式将隐匿的原生自然呈现在人化自然的背后，重新恢复被现代性意识和实践所取消的自然与人的“差异”。在此意义上，尚扬的作品既确立了人与自然的“之间”（没有差异，何来之间？），也确立了艺术与当代现实的“之间”（没有对人化现实的拒绝，何来之间？）。而站在这个“之间”并呈现这个“之间”是尚扬艺术世界独特的精神立场。此外，尚扬也没有被当代艺术的观念化时尚裹挟而去，他坚持艺术的视觉立场，坚持以“风景化”的方式表达他对前现代世界和后现代世界的“看”法。而超越时“见”另辟一“看”正是尚扬二十年来艺术探索的视觉目标。

摘自《“大风景”——尚扬的艺术世界》

《大肖像》与我的艺术转型

尚扬

一、1990年，对于中国现代美术来说，是一个相对静寂的年代。80年代新潮美术的喧闹和激情，在这一年冷却了下来。并不特别甘心脱离群体和运动状态的艺术家长们，还是渐渐地从中走了出来，沉潜到各自的工作中去。一直对新潮美术抱有很大热情，但却从不参与任何艺术群体和运动的我，也因个人际遇的原因，在一年多的时间里，没有进行任何的创作。在此之前的1989年4月，我以一组综合材料作品《状态》系列参加了在中国美术馆举办的《八人油画家》展。作为中国当代美术最早的综合材料作品之一，《状态》系列受到学术界的关注，引起良好反响。这些作品的尺幅都不算很大，只是我由来已久的对综合材料的偏好的一次释放，也是80年代末我在自己的艺术转型中的一次尝试。

就在《状态》的创作过程中，关于在不久即将展开的这个系列的更具规模的制作计划，在我心中已然酝酿成熟。

时维新秋，我回到阔别年余的工作室，重拾旧题，拟再续《状态》，却真切地感受到“时过境迁”这句话里所包含的空灵与无奈。那时的踌躇满志，在一年以后已变成“肌无力患者”对往昔健康状态的记忆，当初完整的创作计划和制作方案，已变得涣散和抽象，已无从实在地去把握。我知道，《状态》已经存进了它所应存在的那个时段。我收拾心情，回到架上作品，以一组安安静静茶壶的绘画来调整自我。《致利奥塔》的内涵和它的处理方式，有着东方哲学的气息，创作过程的静谧与内省，使我的情绪真正地平静下来。

此时的中国，一种前所未有的综合因素在发轫，文化形态日趋混杂，市场开始增长的活力与变革中的无序以及纷乱搅和在一起。地处中部的武汉，这种感觉尤为明显。生活在此时，种种感触纷至沓来，我拟以《大肖像》创作一批关涉“文化与市场”的综合材料作品。这又是一个较大的计划，我立即着手，搜集了不少现成品和与90年代开始时中国文化状态有关联的种种制作材料。1991年春夏之际，我完成了这个系列的最初的两件作品《新娘》和《蒙娜·梦露》。

这两年作品都以蒙娜·丽莎像为依托。《蒙娜·梦露》以玛丽莲·梦露的面孔与蒙娜·丽莎的脸部重合，她的身上用卡通的手法画上了肺部的造型，肺里有些“气泡”，那是50年代电视机的复印件。《新娘》则是在蒙娜·丽莎的脸孔和身上覆盖了武汉各种市场搜集的食品包装袋，这些五颜六色的印满各种图样的文字的塑料袋今天满街都是，而在90年代初却是稀罕之物。它们裹满了这个世界最具文化象征性的永恒的女人，其含义是显而易见的。这件作品问世后，得到了最初的喝彩。著名美国艺术评论家琼·柯恩在作品完成不久后见到时，也留下了深刻的印象。1996年她发表在著名的美国期刊《艺术新闻》上的关于我的专文，标题即是“Mona Lisa Covered by Food Bag”，即“被食品袋覆盖的蒙娜·丽莎”。

二、完成了这两件作品之后，坐在画室里，我却突然自省。我看到了关于作品当代性的努力中，我此时的思维方式、指向和轨迹，以及图式的形成与视觉形态，与我内心深处的文化根性和基本立场有着相当大的距离。这个系列原拟创作10件作品，设若都以这种方式完成，也许会成为当时中国艺术中一件十分引人注目的事情，但这