

大展丛书 GRAND EXHIBITION SERIES

图像就是精神

改革开放三十年广东美术

馆藏作品专题集

**Images Reflecting 30 Years of
Reform and Opening-up:
Collections of
Guangdong Museum of Art**

大展丛书 GRAND EXHIBITION SERIES

图像就是精神

改革开放三十年广东美术

馆藏作品专题集

**Images Reflecting 30 Years of
Reform and Opening-up:
Collections of
Guangdong Museum of Art**

图像就是精神

改革开放三十年广东美术

馆藏作品专题集

Images Reflecting 30 Years of
Reform and Opening-up:
Collections of Guangdong Museum of Art

 广东美术馆 编
GUANGDONG MUSEUM OF ART

前言 Foreword

广东省文化厅厅长 方健宏

今年是我国改革开放三十周年。1978年召开的十一届三中全会犹如一声春雷,宣告中国从此踏上了改革开放的历史征程。30年的沧桑巨变、30年的光辉历程,铸就了一个民族的百年梦想。中国人民正以一往无前的进取精神和波澜壮阔的伟大实践,谱写着中华民族自强不息、顽强奋进的壮丽史诗!

改革开放的三十年,也是文学艺术蓬勃发展、硕果累累的三十年。思想解放和社会变革,为文艺的繁荣发展营造了宽松和谐的氛围,提供了创作的丰富题材和广阔空间,也极大地激发了广大文艺工作者的积极性和创造力,使文艺的百花园展现出姹紫嫣红、欣欣向荣的喜人景象。作为改革开放的前沿和先行地,广东的文艺创作同样高歌猛进、成就斐然,为丰富人民群众的精神文化生活做出了突出贡献。

美术是中华文化宝库中的璀璨瑰宝,是深受广大人民群众喜爱的艺术。三十年来,广东的美术家以高度的社会责任感和历史使命感积极地投身到这场伟大的历史变革中,以饱满的创作热情、个性化的艺术语言书写了对改革开放伟大实践的赞美,涌现了一大批反映时代精神,思想性、艺术性、欣赏性相统一的精品力作,为时代前进的步伐和人民群众的宏伟创造留下了永不消逝的真实记录。本次专题展就是从广东美术馆丰富的馆藏中,挑选出五十多件这三十年来具有代表性的精品佳作,分为“开放里程碑”、“信念的力量”、“建设新天地”、“畅想新生活”、“花开的日子”及“多元新状态”六个单元,展现了广东改革开放以来社会生活各个方面所发生的深刻变化。这些作品不但反映了丰富多彩的社会生活、刻画了生动感人的艺术形象,而且描绘了人民群众艰苦创业的奋斗历程、弘扬了积极向上的时代主旋律,具有深厚的思想性、鲜明的时代性和很高的艺术价值。因此可以说,本次画展既是对三十年来广东巨变成就的图像见证,也是对新时期广东美术创作发展全景的一次重要巡礼。相信通过本次画展,能够进一步激发起我省广大美术工作者的责任感和使命感,积极投身于改革开放新的伟大实践中,创作出更多更好的美术作品,为繁荣发展广东的文艺创作,提高我省的文化软实力,推动我省文化事业的大发展大繁荣作出新的贡献。

衷心祝愿本次画展取得圆满成功!

图像就是精神

改革开放三十年广东美术略析

王璜生

今年是改革开放三十年的纪念年，改革开放，对于中国人来讲，不亚于一次新的“解放”，中国人从经济、生活到思想、精神面貌，都发生了难以想象的巨变。说难以想象，是因为在之前的那个年代，很少有人会想到中国人可以这样来发展经济，来改变生活，并且能够在一定程度上的张扬思想，表现出一点属于自己的精神面貌。当然，这一切构成了中国艺术家艺术表现的基础，也构成了中国这一时期的艺术嬗变的历史和精神文化史。本文将从时间和形态的线 and 面作一些描述。

重现和探讨一个时期的美术现象，在这些历史见证物——具体的作品面前，重新感受当年的那种历史氛围，那种创作热情和创作心境，那种为这些作品所感动或有争议的心理过程和精神状态。改革开放三十年以来的美术创作，不论是主流的或非主流的创作，都一直处于一种意义的“建构——解构——重构”之中。以此为线索，我们重新审视这一历史阶段广东主流和非主流美术作品，以及这一时期广东美术的生态现象，这些作品和现象跨越了30年的时空，面对时代的变迁，生活、意识的变化，我们可以看到，不同时期不同艺术家的作品都呈现着不同的形象风貌和对意义追寻的不同姿态。对这一时期这一领域的美术作品和现象进行梳理，我们强调的是构成这一时期美术及解读的三重意义：一是这些艺术作品是在什么样的精神状态中产生及表达了怎样的精神内涵；二是改革开放以来广东美术是在怎么样的一种叙述话语中被记录被总括下来，并展现它不同历史阶段的具体意义；三是今天我们是以前何种叙述话语来重新阅读历史，追寻其精神及意义，为历史记下我们的阅读心得，并延续这份历史。

要谈1978年开始的改革开放，首先必需回溯自1976年。

1976年是中国政治生活的一个重要转折阶段，打倒了“四人帮”，全国一片欢腾，艺术家喊出了自己的心声“人民胜利了！”。王维宝的这一作品一下子攫住了无数人的眼光和无数人的心，它体现了艺术家的敏感和兴奋，体现了这一历史时期的兴奋和激动，它的意义如同后来人们静下心来对历史的伤痕进行种种反思一样，成为时代心声的标志。

1979年12月，党的十一届三中全会召开，“标志着在中国‘文化革命’结束而开始的一个新的历史时期”。^[1]年底在建国30周年美展草图观摩会上，大家讨论了中央领导关于“文艺作品要多歌颂工农兵群众，多歌颂党和老一辈革命家，少宣传个人”的提议，认为“这个提议说出了广大美术工作者早就想说，但不敢明说，多年压在心底的话”。^[2]这可以说预示了美术界在创作思想和



农机专家之死 邵增虎 1979年



千秋功罪 尹国良 张彤云 1979年

艺术观念方面将发生较大的转变。

在1979年10月“广东省美术作品展览”中，一批体现了创作思想和艺术观念重大转变的作品涌现了，它们敢于面对历史，面对人生，面对伤痕，令这一阶段广东美术界热血沸腾，泪恨辛酸。这是一个有着太多辛酸、太多责任、太多道义的重负和心灵的重伤的时期，对历史的反思，对心灵的抚慰，在文艺创作中的表现，主要的选择是从题材作为切入口。因此，画面的现实当下性意义被放在突出的位置，时代借助于个人在作品里的情感倾诉而得以体现其重大的历史转变。一幅幅至今仍让我们回想起来就为之震撼的作品，一幅幅体现了广东艺术家勇于思考，勇于承担责任和充满道义、理想的作品，如邵增虎的《农机专家之死》、项而躬、李仁杰的《无声的歌》、唐大禧的《勇士——献给为真理而斗争的人们》、张彤云、尹国良的《千秋功罪》、雷坦的《故乡行》、伍启中、刘仁毅的《低头》、涂志伟的《思》等等。这些作品，同当时在全国引起强烈关注和争议的连环画《枫》、油画《1968年×月×日雪》、《为什么》、《春》等等，构成了在中华人民共和国历史上具有特殊意义的“伤痕美术”。

“伤痕美术”的出现，在当时之所以引起如此巨大的震动，并代表了美术史上的一种特殊意义，一方面是因为人们对造成心灵种种创伤的“文化大革命”有着一一种反感和宣泄的强烈愿望，艺术家们从不同的角度不同的点上引发人们的阵阵心痛，激起大家的反思；另一方面，“伤痕”意识的被认真对待，这其实代表了中国艺术观念出现重大转变，从过去不敢正视或回避正视生活阴暗面，转而变为敢于揭露敢于说话，说出大家想说又不敢说的话；同时，从过去只希望喜气洋洋、“红、光、亮”的正喜剧效果，转变为一种直面人生，表现残缺美的悲剧精神。在实践中被证明，正是这种悲剧的美所产生的艺术震撼力是无可替代的，人们在承受悲剧美的过程中，心灵获得一次解脱和净化。

“我要感谢大胆的画家，因为他冲破了禁区，表达了历史的反省、生活的真谛，画出了真正的悲剧。”（廖冰兄文）^[3]“解放思想，打破禁区的根本要求，首先是要求艺术家睁开眼睛，面对现实，点燃内心的激情，从‘拔高’、‘粉饰’、‘八股调’、‘应制贴’、‘赶风头’、‘看眼色’等束缚中解放出来，做一个无论在内容和形式的创造方面都具有胆略的艺术家。”^[4]而在这阶段，廖冰兄画出了《自嘲》一画，极为深刻地揭示了禁区虽然打破而思想无法解放的悲剧现实。“伤痕美术”体现出来的是一种观念、一种勇气和精神，甚至是一种人本主义的哲学思考。

美术创作从“高大全”的条条框框中挣脱了出来，获得了一种前所未有随心所欲的激情喷发。从“伤痕”到“反思”到“人本主



故乡行 雷坦 1979年



无声的歌 项而躬 李仁杰 1979年

义”，题材及其与之相关的意义，由以往的单向度逐渐趋向多义性，“美丑”的既定法则受到质疑并衍生了多重的含义，在“大乱大治”相交接的年代，人的情感和思维方式被扭曲后的“复原”中活跃空前，一个经由自己选择的信念产生了，那就是对“人”自身的执着信念和对人道主义精神的追寻。

从那一时期艺术家谈论自己创作心态的只言片语中，我们似乎注意到这样的精神追求，也即人道主义情怀和人本主义哲学思考已伴随着对现实、历史的反思和揭露而一同出现。如邵增虎在关于《农机专家之死》一画的创作谈中写道：“当我要寻找世界上最精炼的语言表达自己对‘文化大革命’十年大劫难的感受时，我发现了‘死亡’两个字；当我要用艺术形象表达这种感受时，我找到一具自己同志的尸体。”^[5]如果说“尸体”是对现实事件的形象化象征性的揭露，那么，“死亡”却是从一个抽象的哲学层面来概括和思考一个历史时期的问题，思考历史中关于人和人生的问题。黄新波在这一时期创作了《创世纪》一画，这是一件诗意与哲理相融合的象征性作品，显然，超越于关注当下的控诉和反思，而呈现执着的信念和追求，散发着理想之光精神之光。也许，在当时的历史情景中，人们会将“创世纪”的题思归入对“新时期”的隐喻和象征的思维套路。然而，黄新波却表示：“画家要画理想、幻想，但是把理想、幻想变成现实，却要经过人的意志，归根结底，我的画赞美人的意志。”^[6]人的理想、意志成了艺术家着力赞美和关注的对象，这在同时期的艺术作品中是较为超前的。

伴随着艺术家观念意识的解放和觉醒，艺术形式问题很快便引起普遍的关注，要表达艺术的多重意义，单纯靠题材的开掘是不够的，而艺术形式具有深化和独立的意义。《美术》杂志1979年第5期发表了吴冠中《绘画的形式美》一文，引起了热烈反应和争论，在相当程度上促使了人们从“内容第一，形式第二”的思维惯性中猛然醒来，开始重新思考两者的关系，并从艺术的本体上探讨形式的特殊性。广东的《画廊》杂志创刊号（1981年）便发表了王肇民的《画语拾零》，王肇民更以坚定的口气提出“形是一切”，特别强调造型及造型的形式因素在绘画中的本质意义。

1979年前后这一阶段，广东艺术家们在注重艺术作品的主题意义的同时，那种关注形式、企求在形式上有所突破或臻于完美的倾向是比较明显的。理论家迟轲特别指出，“有胆略的艺术家”应该在内容和形式方面都有所创造，同时提出应该大胆创造多样化的风格，要有“拿来主义”的气魄，“不单是印象主义的技巧应该学习，立体派、超现实主义等流派中有可取之处，甚至有些抽象主义、超现实主义、光效应艺术中的经验，也未尝不值得研究，无需担心吃了牛羊就会变成牛羊的。”^[7]汤小铭的《让智慧



九月黄麻 黄中羊 1981年

发光》，抓住了一个极其普通的细节，让李四光这样一位大科学家在轻松自如的氛围中闪现他的智慧光芒。这幅画最动人之处还在于汤小铭非常到位地应用了那“诗意般的灰色”，从艺术形象的选取表达到色彩魅力的表现，都可以看出艺术家在艺术本体问题上所着意的程度。在这一时期广东的不少作品中，都可以看到这种较为重视运用新的或独特的艺术形式来对一个主题性内容更充分表达的倾向。

那是一个现实理性精神得到高度张扬的历史阶段，也是一个理想与意义建构的阶段，这种建构不仅仅体现在题材内容上，更体现在艺术家对形式语言的自觉上。

二

1981年“庆祝中国共产党建党60周年广东省美展”，是广东主流美术的又一次大检阅，同时也标志着广东美术进入一个新的阶段。

这一年的1月，“第二届全国青年美展”在北京评奖，其结果是罗中立的《父亲》获一等奖，一下子各类报刊纷纷登发这一作品，无数人的心灵为之一震，热泪为之盈眶。《美术》杂志该年1月号上与《父亲》同时发表的还有陈丹青的油画《西藏组画》，也同样备受关注。这两件作品的同时出现，至少代表了这一时期美术的重要发展倾向，即一方面大胆直接地应用外来的“现代”手法，切入对中国题材、中国问题的关切和表现。假如不是“拿来”西方超级写实主义的手法，假如拿了这种手法而不是表现中国普遍关注的农民问题和人道问题，《父亲》一画就不可能产生如此巨大的轰动效应；另一方面，关注艺术朴素恒永的本质，由这朴素恒永的艺术本质引向人道关怀和社会关怀，在这关怀中体验艺术的最高境界，体验艺术朴素恒永的美。至此，关于“人”的信念追求有了实质性的开拓，信念表达已经不是停留在题材、形象的层面，而是进入了语言本体的层面。也就是说，艺术开始关注自身本体的问题，并将这一关注引向更高一层的思考和实验。

这一全国性的美术趋向对广东的影响是深远的。广东这一阶段的美术开始朝着多样化的路向发展，并探讨着艺术形式语言的本质问题，虽然这一阶段的美术在题材方面已没有1979年那阵那么富于震撼人心的张力，但有部分作品在艺术探讨和深化表现上却给人留下深刻印象。在这一阶段作品中，刘仁毅的《月是故乡明》用近于点彩派的手法，探讨着色相色度微妙的关系，在



六隻戏毽图 司徒绵 1981年

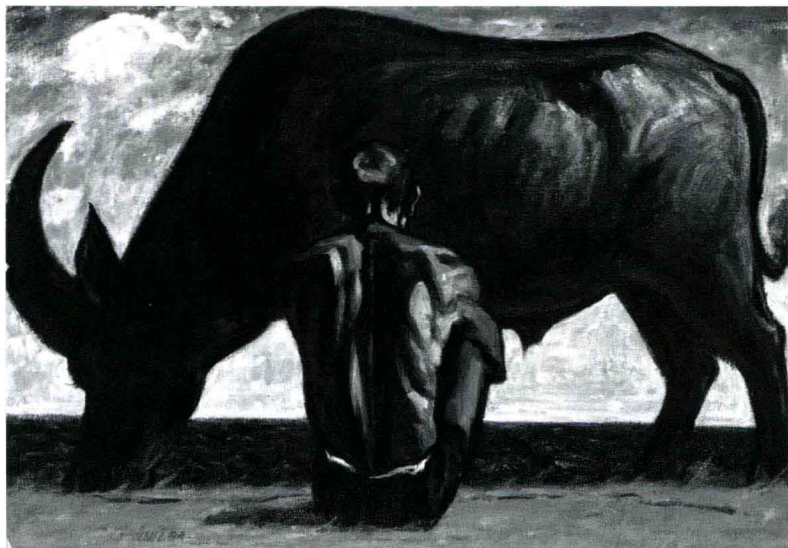


卖花姑娘 王玉珏 1984年

桔黄浅绿等颇为独特的色彩关系中体现出一种朦胧含蓄的诗意；杨尧的《牛·农民·土地》，以类似中国画写意的手法，制造高强度高概括的造型和画面视觉效果，体现了一种与当时内地流行的乡土苦涩风不尽相同的理解和表现，也似乎着重于大地、农民的那种凝重的力量和意志；潘鹤这一阶段创作了《鲁迅像》，他这一作品的原名为《睬你都傻》（粤俗语，意思是横眉冷对，无所顾忌），艺术家有意借鲁迅性格形象表达对社会、人生及刚刚过去的历史的态度。林墉、苏华则以他们恣丽的笔墨、生动的造型和深情的色彩表现异域——巴基斯坦的人情风物，尤其关注着经历了战争苦难之后人类执着自信的生命状态，因而获得国际国内相当高的评价。

这一阶段曾有几件作品在全国引起较多的关注，这其实也是对“文革”后第一届硕士生的一种关注和期盼。黄中羊的油画《九月黄麻》在《美术》等专业刊物上发表，那印象派特别是点彩派的动人色彩感受是构成这一作品深入人们印象的主要方面。光和色的独特美感超越了长期以来过分地强调题材、主题、形象、典型、情节、意义等的创作思维套路，他甚至意识到，“跳跃、轻松的色点犹如欢快的音响，直接给人愉悦的感觉。”^[8]《九月黄麻》的抒情性和光色魅力与同时期的不少作品拉开了距离。司徒绵的油画《六隻戏毽图》则以略带幽默的手法，关注于平民式的生存方式。同样是现实主义的艺术手法，司徒绵借鉴和应用的是前苏联当代的现实主义，而非长期在中国占据统治地位的马克西莫夫模式，在他的作品中创造出健硕的形体沉实的色彩和独特的空间关系。而他的油画《红土》则表达着自己对大地、人和时代诚实的理解，“我用红土塞满了画面的空间，红土是这样广大，她像母亲一样哺育儿孙，儿孙又为她流了多少血汗。”^[9]陈振国的国画《1979年春》则用朴实的现实主义手法在水墨画上再度探讨着造型与笔墨、主题与抒情性等的关系。

可以感受到，这个阶段广东美术较突出的一点是借地处改革开放大门之便，较方便直接地接触国外的美术资料，尤其是美术院校的师生，国外图书资料的引进成了他们敏感地吸收新的表现手法和艺术思维的主要途径。在此前后毕业的“文革”后第一、二届本科生，这种敏感的汲取、勤奋的思考和表现的冲动构成他们共同的特点。其实，这可以说与罗中立、陈丹青等所关注的问题和体现的特点是相当接近的，也即以学来的“西方”或“现代”的手法来重新思考和表现中国问题，把“人”摆在首位，关注“人”及与之相关的问题。值得注意的是，这种关注已不仅仅从形象、题材等层面上入手，而且是从表达方式、形式语言诸角度切入。意义的追寻显得更加含蓄而深入，在经历了追求强烈的煽情效应之后，艺术开始回到对本体意义的追寻上来。



牛、农民、土地 杨尧 1981年

三

1984年围绕着“第六届全国美展”及“广东省美术作品展”，主流美术再一次显示其独特的感召力，由是出现了不少代表性的作品。在这样一种总体氛围和成果中，标示着广东主流美术的历史性意义和阶段性特点。

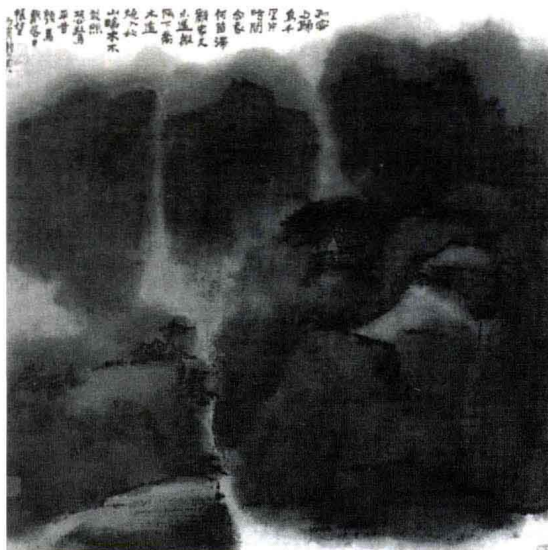
可以说，在五年一届的全国美展来临之际，全国各地，当然广东也不例外，美术界总会大热闹一阵，涌起一个新的高潮，出现一批新人和新作品。尽管，有些人会对这样的集体性行为提出质疑，认为存在着“主题先行”、“题材决定”等不符合艺术创作规律的因素；^[10]存在着组织方式和评选方式不完全合理和难以令人信服，从而抵消了艺术家创作个性等的弊端；认为艺术家的个性难以在这种有限的题材自由度和评选合理性中得以发挥和表达，然而，毕竟这种大规模高规格的全国性大展，其权威性和感召力依然是巨大而无法替代的，有种种现实的理由使众多艺术家意识到这种感召力的存在和现实的意义。因此，大展当前，创作热情也便空前高涨，竞争意识、竞争心态和手法也都达到新的层面。

客观而论，即便是“主题先行”、“题材决定论”，或某些因素难以让人心服口服，但从主流美术的历史意义上讲，这样的大型展览依然激发着并产生了一些能够代表一定时期艺术高度和特点的作品，“代表性”作品以一种事实出现之后，它们的备受关注和由此而构成的历史价值便也无庸置疑地成为事实，同时也获得了种种进一步阐释的可能性。

1984年“第六届全国美展”前后的阶段，一大串的作品已深深刻入我们的记忆，如王玉珏的《卖花姑娘》、杨之光、鸥洋合作的《天涯》、汤小铭的《孙中山先生》、陈衍宁的《新浪》、杨尧的《赤土》、林宏基的《步步高》、何克敌的《特区正午》、汤集祥的《旧中国的一件真实事》、陈永铨的《土地》、方楚雄的《故乡水》、梁如洁的《涛声》、唐大禧的《新空间》、陈振国的《詹天佑》、郑爽等合作的《丝绸之路》组画、黄中羊的《儿时的歌》、潘行健的《啊，大海》等等。而这一时期，关山月的《碧浪涌南天》、潘鹤的《开荒牛》、《和平少女》（合作）等等，更是在美术史和历史上产生了巨大的影响力。

必须指出的是，至1984年，国家的改革已初见成效，广东的经济开始进入一个腾飞的阶段，人们包括艺术家们的生活逐渐走向安定而富裕，心境也由控诉的炽热走向安定的平和，对艺术意义的理解也大体上由崇尚悲壮美转向对清新的心态和沉静的形式的沉缅。

在这里，我们似乎看到了这批主流美术作品出现的倾向特点：一是对改革开放以来新生活新现实的热切表现欲望；一是尝



孤山与归鸟 赖少其 1989年



北伐前夕 林宏基 1992年

试着用新的艺术形式来达到抒情的美感效果。如果说“第五届全国美展”（即1980年2月在中国美术馆举办的“庆祝中华人民共和国成立30周年全国美展”）是以“伤痕美术”、“反思美术”为代表性特点的话（如获奖的作品程丛林《1968年×月×日雪》、高小华《为什么》等），那么“第六届全国美展”，特别是广东地区的作品则表现为对新时期以来新生活的关注和讴歌。感受开放之风送来的清新空气，沐浴于南国特有的明媚阳光，“特区”、“新浪”、“新空间”、“开荒牛”、“赤土”等无不与改革给这片区域带来的令人兴奋的新气象有关。这种气象曾令多少远方的人羡慕和向往，而身居其中的广东艺术家自然感受最强，表现的欲望也无可回避。当然，“画什么”和“怎么画”是两个差距很大的概念，对于五年一搏的全国性大展来说，艺术家的“怎么画”成了竞争的焦点。面对“题材撞车”的可能性，“怎么”处理同一题材是成功的关键，以怎样的角度切入题材，以何种形式手法来创造视觉的最佳效果，广东的艺术家除了在题材的切入角度方面往往有出奇制胜令人叹服的特点外，更主要的特点是在形式方面，尝试着种种新的表现方式，创造了清新而独特的艺术形象。王玉珏的国画《卖花姑娘》以传统的工笔手法同现代的构图和色彩相融合，将清新、愉快、轻松的心情形象化地表达出来；林宏基的油画《步步高》，方方正正、横线直线的构图与金灿灿的色彩，将包产农民的丰收喜悦之情热烈地再现；梁如洁的国画《涛声》，装饰性、趣味性的构图和造型，在中国传统的水墨运用中产生出新的视觉效果。

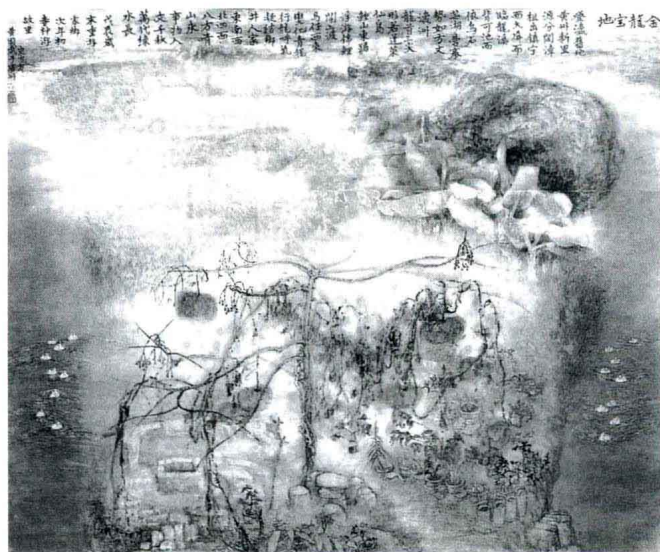
这个时期整个广东主流美术呈现明亮色调是显而易见的，凌厉的激情让位于典雅的抒情。对现实明亮题材的热切关注和讴歌式的抒情表达，对形式语言的创新尝试与现实性的表达，这可以说是“第六届全国美展”前后阶段广东主流美术的主要倾向。

四

从1984年到1989年，这是当代中国美术界最为活跃也最多争议的五年。从活跃的角度讲，包括观念的挑战、思想的交锋、对权威和定势的质疑和否定、创作手法的丰富多彩，这一切无不带来勃勃生机；从争议的角度看，由挑战、交锋引起的火药味，由怀疑、否定引起的无所适从，由丰富多彩引起的鱼目混珠和标新立异等等，同时也造成了相当程度上的失控和混乱。但是，勃勃生机的活跃往往是与富于挑战意味的争议分不开的。艺术家们在这样的历史情景中接受着种种新的考验，并体现和追寻着他们各自在时代中的人生体验、审美趣味以及个性的意义。



岭南三月 周彦生 1994年



金龙宝地 黄国武 1989年

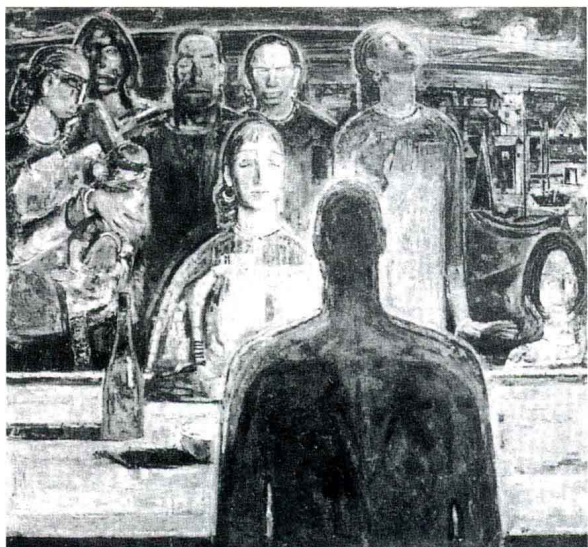
经过五年的撞击和淘洗，在引人注目的“第七届全国美展”到来之时，一方面主流美术依然以其强大的创作定势，召唤着众多艺术家以自己的现实情怀和人格精神，展现其艺术才华，寻获其作为历史中的艺术家的意义；而另一方面，艺术家也以其对历史、对现实的多角度的关注，力求在艺术表现上能够达到新的高度，整个创作心态在趋于沉静的成熟。一种明显的事实出现于整个“第七届全国美展”之中。相对于以往的全国大型展览，这次展览的作品，在题材和艺术形式的可能被接受的范围内，出现了最为多样化的局面。

在这届美展中，广东的中国画可以说取得了空前的收获，入选之多，获奖之多，在历届全国美展中居于首位。个中的原因一是这届美展中国画的展场设于广东，广东美术界上下都动了起来，领导重视，组织得力，艺术家也全力投入，“主场”之利由之体现；二是这一阶段正值老艺术家进入炉火纯青境界（如获奖的赖少其作品《孤山与归鸟》等）；中年艺术家创作精力和艺术风格、思想成熟程度达到一个高峰；而刚好有一批青年艺术家适逢这一机会浮出水面，大展身手。天时、地利、人和，构成了广东中国画界的一种新气象、新格局。

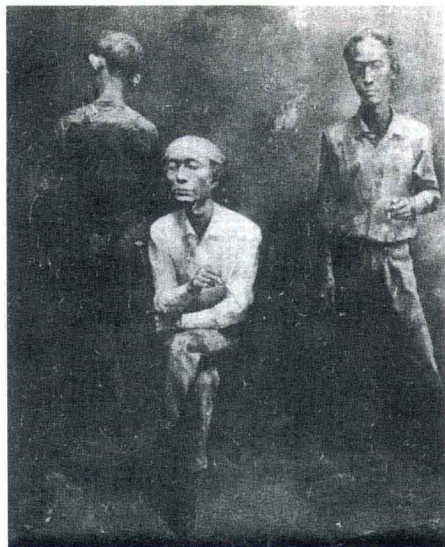
纵观一下获奖的中国画作品名单，似乎多少可以看出这次美展广东的特点：王玉珏《冉冉》、梁如洁《桑田》、万小宁《木瓜花》、赖少其《孤山与归鸟》、伍启中《康有为》、周彦生《岭南三月》、李劲堃《大漠之暮》、黄国武《金龙宝地》、安林《藏女》、林若熹《春夏秋冬》。从题材的角度看，主题性与非主题性，重大题材与日常题材，地方题材与非地方题材，人物、山水、花鸟兼容并蓄。在山水画的范围中，既有像梁如洁《桑田》、黄国武《金龙宝地》这样一类反映地域生活新景观隐喻重大变革、欣欣向荣的作品，也有像赖少其《孤山与归鸟》、李劲堃《大漠之暮》等的表达苍凉、枯淡、静穆的生命意志和山川精神的作品。花鸟画题材也在这届美展中以较为纯粹的身份备受关注，精致考究的技巧与唯美理想的巧妙结合，使花鸟画在这酷烈的竞技场上能够占据重要的一席之地。从形式手法的角度讲，广东艺术家再次显示了他们的特点：构图的奇特性装饰性，笔墨、渲染手法的“做”功夫“染”功夫，还有各种对水墨颜料媒材性特殊的感受和绝招。这一切，使广东的中国画出现了一些崭新的样式，令人印象新鲜和深刻。

广东这一时期的美术实现了真正意义上的多样性。

可以说，从1985年到1989年这一阶段，美术界各种思潮各种风格都在分解中建构各自的意义，分解是前提，分解之后的目的



大海家族 钟蔚帆 1982年



某日黄昏·房子的问题 范勃 1994年

是标志出新的独立的意义,这不同于后来的“消解”和“解构”。这一阶段,无论是新潮美术,从对传统、权威的猛烈抨击,到一次次地发布“宣言”、申诉“意义”;或是传统美术,从对传统的经典意义和发展潜力的张扬,到推出一个个“艺术大师”(如黄秋园、李可染等);或是“新文人画”、“新学院派”等,在新的旗帜下重整“经典”的价值。如此等等,无不体现着分解和建构两层意义,“多样性”便是在这种分解的状况下被重新建构起来的意义。“分解”,将被定于一尊的格局分割化解,形成无数各自独立的格局。在主流美术的范围内,同样呈现了一派多元争辉的景观。毕竟,主流美术以其前所未有的宽松宽容的姿态,接纳潜川百流,打破了一元化的沉闷格局,多元共存使这一时期的广东主流美术出现前所未有的繁荣局面。

五

如果说1985—1989之间这一阶段是美术界走向“多样化”的意义建构,那么,到了1994年,“第八届全国美展”变换了举办方式,以各省展区为单位,扩大了全国美展的范围,同时也使“国展”趋向于开放化、平常化。这可以视作中国主流美术由意义的多元走向权威性意义的消解,以“消解”的形式来形成新的历史意义。

此前的阶段,“中国油画年展”、“广州艺术双年展(油画部分)”、“中国油画双年展”、“国际艺苑水墨画展”等较为大型的展览,以其带有经济手段的操作方式,并以经济与学术相辅助、策划与操作为特点,相当程度上刺激和吸引了新一代艺术家。无论诸如上述一类的展览是否都操作成功或无可争议,但其比较新颖和实利性的操作方式对传统的展览方式构成一定的挑战性,从而产生了意义深远的影响,它至少告诉了新一代艺术家,通往成功的路并非只有挤在大型的主流美术展览中才能冲杀出来。而作为大型主流美展的主持者主办者如美术家协会系统,却因其机构改革、经济改革以及运作方式等原因,多少减弱了以往独尊的吸引力和权威性。

那么,到了五年一度的全国美展来临之际,全国美协采取了新的举办方式,权力下放,权威下放,由各省、地区自己去独立主办,而名义上是“第八届全国美展在”,全国美协只关注“优秀作品”。这确实是一种顺应新形势的新举措。这种带有“消解”性质的举措,不仅是一种形式上的变革,更是从本质上转换了“全国美展”的固有涵义。那种层层淘汰、杀出重围的感觉弱化了;那种入选的荣誉感、成功感也淡然了;全国美展所特有的权威性和神秘感也趋于平常化和开放化了。这一切,从较深的层面上,影响



苍天英雄 林抗生 1995年



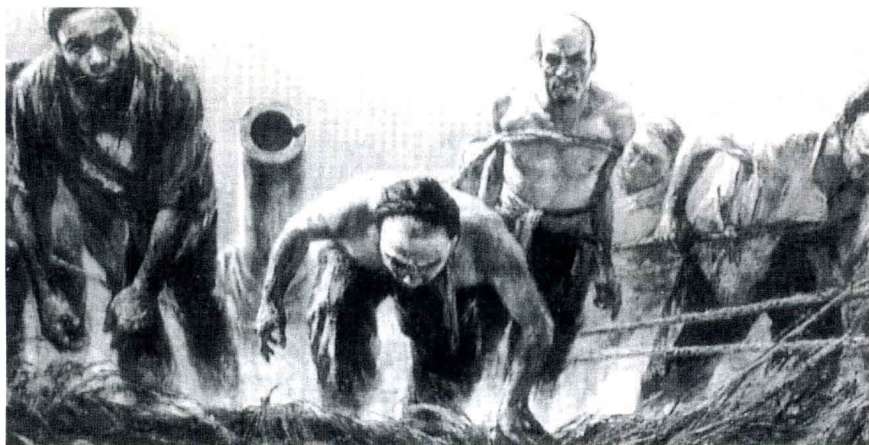
家园有我一首歌 林塘 1992年

着艺术家们的创作心理和表现倾向，构成了主流美术新一轮的意义追寻。

不过，广东美协在对待“第八届全国美展”广东作品的组织方面，都极其认真，并提出了一系列具有指导性的要求。“我们力促的新作，应该有强烈的时代感和鲜明的广东特色，有深度、有力度。应该在艺术观念、艺术语言、审美情趣、风格流派、制造手段等展现我省美术创作上的新面貌。”^[11]同时特别提出“主旋律”问题，指导艺术家从美术史的角度对表现时代精神的自觉意识，在创作实践中具体体现“主旋律”。1994年1月广东美协召开了一次较大规模的美术创作座谈会，会上大家对即将来临的“第八届全国美展”创作必须面对的“主旋律”问题有了一些重要且开放性的理解和认识，认为不能简单化和狭隘化地认识“主旋律”，应该从“代表着时代的精神状态”、“时代的心声”来理解和加以反映。就创作主体来说，“主旋律”体现在艺术家身上，应理解为如何提高、完善艺术家的人格力量和生命张力；而从艺术本体上探讨，则体现为建构变革时代新思想新精神所要求的新的艺术语言和艺术价值标准。^[12]

从后来“第八届全国美展”广东展区的作品及评出的广东获奖作品中，明显地见出一种开放性、消解性、平常性的心态。无论是对“主流美术”、“主旋律”的开放性理解、或是对权威、功利的消解性认识，或是对创作题材的日常化、平常化表现，这样的心态使艺术家在各自熟悉和倾心的题材上及各自擅长的形式手法上构造自己的作品。有着力表现抒情性和乡土田园气氛的，如林丰俗《清泉》、李东伟《静夜》、方向《农家春禧》、区焕礼《草滩舫舸》、林宏基《最后的宁静》等；有沉湎于各种记忆的空间，企求接通某种隽永的感动和不灭的理想，如郭润文《失去的空间》、林永康《缫丝女》、方土《天长地久》、黄国武《山高水长》、尚涛《大器》、梁明诚《钢琴》、苏百钧《圆寂》等。还有一类较注重于生活中的平凡和艺术技巧的展现，如刘仁毅《老少平安》、陈新华《乡土》、安林《丽人行》、许钦松《庇护下的小树》、谢楚余《木板上的拳套》等。当然，作为大型美展，也不乏关注重大题材和深层的精神心理现象的作品，如黎明《龙脊》，着力表现民族苦难坚韧的精神状态；邓箭今的《都市民谣》、范勃的《某日黄昏·房子里的问题》，则关注生存空间和生命存在状态；而杨小桦《改革》、肖映川《大都市·特区印象》，则以新的表现形式切入改革开放的主题。

可以看出，开放性的“消解”带来了艺术创作思维的活跃和轻松，从而形成了艺术家们较为自由、充分表达自己个性和艺术修养、艺术兴趣的新局面，这也较为全面地展示一个地区的美术风貌以及其所抵达的文化高度。从艺术的本质意义上讲，权威指向



残阳如血 雷坦 徐兆前 1992年

的消解使艺术回归于自身，按自身的规律发展。毕竟，艺术创作是相当个性化的，艺术家的创作个性只有在一种宽松的境地，在排除了权威话语的导向、经济的考虑、功利的诱惑等等之后，才能得到最充分最彻底地展现。而问题的关键更在于，思维与手脚放松之后，艺术家习以为常和孜孜以求的权威意识消解之后，艺术家在获得可以充分展现个性自由的同时，却面对着自己将如何张扬个性，并确立自己个性高度的新问题。这也就是“主旋律”对艺术家的开放性要求，“如何提高、完善我们的人格力量和生命张力”。具体而言，艺术家在获得自由的同时，却不得不面临重新寻找自己艺术意义的困惑。大家都是在自己特定的背景下成长，大家的表达方式乃至艺术个性，都深受这种“成长背景”的影响和制约。如何“个性”？何谓“个人表达”？这是一个不易把握的问题。往往是当可能舒展个性表达自己时，不少人却有所茫然，无从表达。在“第八届全国美展”广东展区中，不少参展作品表现出不约而同的趣味：对田园乡情的沉湎、对旧屋土舍的记忆、对家居情怀的迷恋和对形式抒情性的追求，这些都或多或少地流露了对某些主体开掘不深、把握不定，以及对共通性的趣味不自觉趋同的态势。可以说，该届美展，作品总体面貌上纤细有余，力度不足；“精品”可数，“力作”难觅，这一情况与主流美术权威性的消解失落不无关系。它多少表明，熟悉于主流创作方式的艺术家在重新进入个人空间的片刻，难免产生某种“失去重心”的茫然。然而，别具意味的是，与此同时作为主导者和组织者的广东美协，一直以一种有效的组织方式，从历史的角度重整主流美术的旗鼓，那就是广东的历史画创作。

六

在广东的主流美术中，历史画创作这一现象是很值得关注和深入研究的。

1991年，广东美协主席团会议提出组织部分有兴趣又有创作能力的艺术家集中起来，进行关于广东近现代历史画创作，争取出一批有影响力、有历史感的作品。而后，美协通过组织、发动和资金投入、人力投入，终于有了“广东近现代历史画创作第一回展”（1992年5月）和“广东历史画创作第二回展”（1994年8月）。后来为了纪念抗日战争胜利50周年，又组织举办了具有历史画创作意义的“纪念抗战胜利50周年广东省美展”（1995年8月）。在这三批历史画创作中，的确产生了部分有相当分量的作品，构成了广东主流美术中的特殊意义。

其实，探讨广东这一独特的现象及其所包含的意义是相当必要的。