

CONTEMPORARY ACADEMIC ART

当代 学院艺术

丛书第4辑

- 清华中院的现代性与艺术的未来形态
- 学院精英精英的“学院”
- 后现代性的学院话语
- 超越性、理性、人文精英主义的学院人物
- 学院精英：精英的“学院”
- 精英的“学院”
- 当代精英下的美术学院公共性
- 当代精英的精英呈现
- 精英的精英精英



美力出版社

CONTEMPORARY ACADEMIC ART

当代
学院艺术

丛书第4辑

河北美术出版社

CONTEMPORARY ACADEMIC ART

出品人：吴振文

主编：曹宝麟

执行主编：冀少峰

编委：贾方舟、鲁虹、孙振华、吴鸿、
易英、殷双喜、俞可

特约记者：郑荔(北京)、卢绫(上海)、谭勋(天津)、
韩晶(重庆)、李玉莎(深圳)、梁洁(广州)、
杨阳(新西兰)、李景芳(德国)

责任编辑：徐秋红、安兵武

资料整理：付宁宁、梁金燕、刘鑫山、聂小强、孙立闪

总体设计：刘学军、付志敏

主办：石家庄当代美术馆

图书在版编目(CIP)数据

当代学院艺术. 1/曹宝麟主编. — 石家庄: 河北美术出版社, 2008. 1
ISBN 978-7-5310-2935-9

I. 当… II. 曹… III. 艺术—丛刊 IV. J 55

中国版本图书馆CIP数据核字(2007)第201998号

地址：石家庄市合作路81号

邮编：050051

电话：+86-311-85025265

传真：+86-311-85025258

E-mail: sjzddmsg@163.com

WWW.mocasjz.com

出版：河北美术出版社

设计：天中集瑞艺术设计工作室

印刷：石家庄真彩印业有限公司

发行：河北美术出版社

出版日期：2008年1月

定价：45.00元

MOCA Shijiazhuang

石家庄当代美术馆开幕展

共振2007

RESONANCE

中国当代油画邀请展

方少华Fang Shaohua / 邓箭今Deng Jianjin / 石磊Shi Lei

李邦耀Li Bangyao / 肖丰Xiao Feng / 杨国辛Yang Guoxin

徐文涛Xu Wentao / 袁晓舫Yuan Xiaofang /

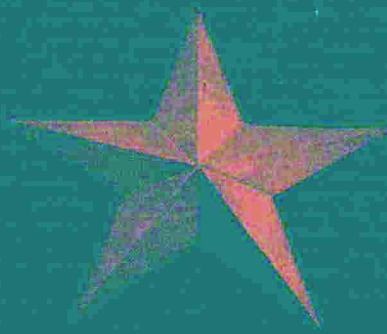
郭正善Guo Zhengshan / 魏光庆Wei Guangqing

展览时间: 2007年5月28日~6月28日

展览地点: 石家庄当代美术馆 (合作路81号)

主办: 石家庄当代美术馆 深圳美术馆 总策划: 吴振文 宋玉明 学术主持: 曾虹 黄少峰

媒体支持: 艺术当代 当代美术家 画廊 美术研究 世界美术 大公报 美本报 美术文献 南方周末
南方都市报 读者 河北日报 石家庄日报 燕赵都市报 燕赵晚报 河北青年报 雅昌艺术网 美术批评家网



目录

教学研究

探寻中国的现代性与艺术的未来形态	潘公凯	01
------------------	-----	----

理 论

独擎一片蓝天		
——中国嘉德油画拍卖的回顾与展望	林 松	14
当代语境下的美术馆公共性	梁 洁	18
后现代性的哲学话语	汪民安	21
被感知或被透视的“景观”		
——关于第六届深圳当代雕塑艺术展	冯博一	27

艺 术 家

由笔性·墨性·人性看曹宝泉的水墨人物	冀少峰	30
物、偶然性和错位	汪民安	40
自我的迷幻与陶醉	王 林	44
快乐诱惑：杨纳的卡通图腾	王 林	47
摇滚的面孔	冯博一	50

口述历史

岳敏君口述	尹吉男	54
-------	-----	----

展 览

当代城市的视觉呈现		
——关于“都市镜像”展览的对话	孙振华 鲁虹	68
城市化与艺术化	于长江	72

资 讯

石家庄当代美术馆		88
----------	--	----

大学生

一次教学实验		
对接·熔合 天津美术学院雕塑系金属工作室教学成果展示	谭 勛	104

封面 岳敏君 迷宫系列之寻找天堂(局部)

封底 杨国辛 漂浮——城市故事.12(局部)



CONTENTS

Teaching Research

- A probe into modernity of China and the future of art 01

Theory

A strong point

- review and look forward to China Guardian auctions 14

- The publicity of museum in contemporary context 18

- The philosophical thinking of post-modern 21

Be perceptible and be penetrated “view”

- about the sixth Shenzhen contemporary sculpture exhibition 27

Artist

- Analysis of Cao Baoquan’ s ink and wash figures 30

- Object, fortuitousness and misplacement 40

- Fascinated and Intoxication 44

- The pleasant allure 47

- The rocking face 50

Oral History

- Oral account of Yue Minjun 54

Exhibition

The various art forms of contemporary city

- the dialogue on “Urban Image” 68

- Urbanization and Artistic City 72

Information

- Shijiazhuang Contemporary Art Museum 88

College Student

- Welding & Melting 104

A probe into modernity of China and the future of art

探寻中国的现代性与艺术的未来形态

■ 潘公凯

一、对中国现代文化的自觉

自20世纪90年代以来，我们所处的国际国内环境发生了很大的变化。可以预见，在21世纪初期的20年中，随着中国综合国力的增强及其在世界上的影响力日益扩大，中国的文化领域包括艺术领域，从观念到实践的各个层面将发生重大变化。

文化作为社会和经济发展的战略资源，已是一个国家综合国力的重要组成部分。在世界文化多元化的趋势下，民族文化认同成为中国与世界文化交流中重要的基本问题。中国原有的传统文化是世界文化的一元，但是20世纪以来的中国现代文化是否也能成为当之无愧的一元？我们如何在全球范围内构筑中国特色的文化形象和价值体系？这是我近10年来着重思考的问题。

早在1992年，我应加州伯克利大学东亚研究所邀请赴美一年有半。当时我是带着中国画生存和发展的的问题去的，时至今日这依然是我们画中国画首先面临的问题。我徜徉在旧金山美术学院、纽约现代艺术博物馆，心里想着的却是20世纪中国美术的问题。当时我就在想，以中国的传统文化为根基，究竟是否能引申和构建出另一种不同于西方现代主义的艺术形态，一种中国自己的现代主义？

对20世纪中国现代美术的反思性研究是从80年代中期开始的，海内外研究的侧重点各有不同：中国内地美术界的研究主要从史学

清夏图



的角度对重要画家和主要流派作偏重于史料梳理的研究，中国台湾的研究侧重于30年代的早期油画家，近些年欧美对此项研究兴趣日增，尤其关注85新潮以后的艺术探索。这些研究已经为当下的思考积累了比较丰富的史实基础。但与此同时，其中亦存在着一大共同的疑惑和误区：即在对“现代性”的判定上还没有跳出“现代即西方，传统即中国”的思维模式。其缺憾在于将中国的现代美术等同于西方现代主义在中国的推演，而将20世纪中国现代美术的主体部分：传统演进、中西融合和大众美术等富有中国特色的艺术形态排除在“现代性”之外，使20世纪中国美术无法在世界美术史中得到合理的解释和恰当的定位。

我感到我们美术界在许多重大学术问题上存在着模糊认识，诸如美术的“现代性”的含义究竟是什么？什么是中国的现代美术？如何辨析和界定20世纪中国美术的现代性？什么是中国画发展演进的现代形态？这种转型以什么为标识？大众美术在中国美术的现代转型过程中究竟处于何种地位？尽管不断有“全盘西化”的思潮涌动，但在中国的可行性却又如何？“中西融合”的不同样式背后的社会指向如何？如何从本体论的角度来为这些样式定位？应该如何看待中国的前卫艺术及其在中国现代美术中的位置？中国现代美术在当今全球化境遇中的未来可能性又将如何？

为了在宏观战略和基础理论上回答这些问题，我在1999年提出“中国现代美术之路”的研究课题，并着手搭建研究梯队，自1999至2004年先后在中国美术学院和中央美术学院招收博士研究生十余人，通过课题研讨推进研究、培养人才。我自己也在这些年的思考中，逐渐形成了以“自觉”作为区分传统与现代的标识，以“传统主义”、“融合主义”、“西方主义”、“大众主义”作为中国现代主义美术基本形态的理论构想。

在我看来，20世纪中国美术研究最基本的问题是定位、是正名，其实质是“现代性”问题，这个问题不解决，20世纪中国美术要么游离于全球性话语之外，要么只能作为西方现代性的边缘例证，成为在西方中心外围的“多元”特殊性的一种表现。那么，如何理解和切入对“现代性”的探讨呢？

我最终找到了两个关键性的概念，即“连锁突变”和“自觉”。我把现代性在全球范围的扩散，看成是一种连锁反应，就是从原发地发生“现代性事件”后，经传递和点燃扩散到继发地形成“继发现代性”。在这个传递的过程中，有一个关键环节就是“自觉”。

“自觉”栖身于原发与继发之间的时间差与结构变异的复杂时空里。在继发性突变中，“自觉”是一种现代性态度。在我看来，

叠荷



中国美术的“现代性”主要体现在，艺术家对20世纪中国特定的社会矛盾、民族危机和精神文化氛围，以创造性的艺术形式加以应对的“自觉”上。艺术家对中国现代情境的“自觉”，就是传统与现代的分界点。我把这种“自觉”看成是传统向现代转型的标志。

我的“连锁突变”想法，与我看问题的一个前提视野有关，亦即将现代化看成是人类未来巨变的序幕。如果我们以未来的视野，回望今天和从前，那么现代化过程中的连续变化统统属于未来的、更大巨变的序幕。我喜欢以核裂变反应为喻，说明“连锁突变”的传递与点燃。所不同的是，在核裂变连锁反应模式中，每个铀235都是一样的；而在“现代性”“连锁突变”的模式中，引起突变的“现代性事件”在原发地和继发地却是不同的。这里特别值得说明的是，所谓“原发”也是偶在的，就“现代性事件”的发生而言，“原发”主要指整个“现代性”突变的开始；所谓“继发”主要是从现代性事件的效果而言，主要指变异的显现。

在我看来，“继发现代性”的结构是由植入性因素和应对性因素组成的。所谓植入性因素是“原发现代性”在继发地的“相似”再现，也就是基本能用西方现代性框架衡量和对得上号的部分。而“应对性因素”是继发地对外来现代结构所做出的反应、回答、应对、抗衡和激变。它可能是某种接纳性应变，也可能是融合现象，也可能是打散后的重组，也可能是拒绝和抵抗行为，也可能引发出巨大过敏反应或剧烈的暴力革命等等。在对植入因素的抗衡、拒绝与应用、变通中，展现出继发地域原创的“现代性”。这是用西方现代性框架无法衡量、也对不上号的部分。对于继发地而言，植入是“现代性事件”，应对与抗衡也是“现代性事件”。而以往的研究，或关心原发现代结构的研究，或偏重对继发现代结构内部植入部分的分析，而对继发地应对性和抗衡性策略行为的现代意义估计不足。实际上，无论哪种反应都是“现代性事件”的组成部分。这样说来，无论继发型现代结构也好，还是再发型现代结构也罢，都和原发型现代结构同等重要，它们共同构成了全球“现代性”的图谱。

从“现代性”思考进入美术史，是对西方话语的认同，是不得不进入西方“现代性”学科框架中的讨论。

这种进入是因为问题的提出是在西方框架之下提出的，又因为我们的目的是在全球性语境中为中国现象正名，出发点和目的都与西方话语分不开。但是这并不表明，我们只能依靠西方既有的现代主义美术的理念模式和形式特征，来界定和认识中国美术现代形态。由于20世纪中国美术的基本事实，在很大程度上无法与西方现代主义美术对号入座，那我们就只有回到事实本身：一方面是中国百年曲折发展的历史，另一方面是世界现代化与中国的关系，从事实出发探讨中国美术现代性的发生和因果。“一切从事实出发”就是我的方法论。

以“现代性”问题进入20世纪中国美术史，只是对“现代性”主流话语系统作为能指的认同，而不是对所指的实存的事实和现代模式与道路的照搬。尽管西方现代结构存在着一定的普适性，在其移植的过程中表现为原发性结构与继发性结构两者之间的相似程度；但是不仅在移植过程中具有深刻的偶然性，而且在继发现代结构内部也有复杂的机缘与偶然性，这样对应相对的普适性也就有深刻的偶在性存在。如此而言，“现代性”基本没有标准模式，只有“现代性事件”，断裂与突变是共有的特征。

通过对20世纪中国美术“现代性”的研究辨析，可以使我们对西方现代主义美术的价值标准是否具有普适性做出合理的判断。正如不同国家和地域的社会经济形态的现代化道路各不相同一样，不同民族文化的现代转型也不可能重复同一个模式。20世纪中国美术的发展既是与西方“现代性”相关联的，又不可能是西方现代主义的翻版。它走过了一条自己的现代美术之路，即是在中华民族救亡图存、独立自强的奋斗历程中，在中西文化冲突下整体的精神文化氛围之中，艺术家们对时代巨变所做出的“自觉”回应。

我提出的这个“自觉”说，既有突破性又有冒险性。通过“自觉”这一概念的阐述和转换，突出了在中国美术现代转型过程中应对与变异的原创力量，甚至将以传统文化为根基的应对策略也划入了“现代美术”的范畴。但是，我对“现代性”的理解、阐述和发挥，是否能够经得起“现代性”研究和历史研究的考验？

为此我邀请两岸三地和海外著名学者，参加了由中央美术学院和香港城市大学中国文化中心主办的“现代

性与20世纪中国美术转型”跨学科学术研讨会。同时（2006年4月29日至5月1日）还举办了“中国现代美术之路”文献展。林毓生、李欧梵、金观涛、甘阳、刘小枫、酒井直树、包华石、泰瑞·史密斯、张隆溪、郑培凯、夏铸九、葛兆光、陈平原、孟悦、杨念群等学者在会上发表了精彩的主题演讲，在“现代性”的历史关系和理论表述的矛盾中，探索了中国问题的基本形态及其理论阐释。在最后一天的圆桌会议上，各位学者还就我的“自觉说”以及我对“现代性”的认识与建构，从学术的角度提出很多宝贵的建议，令我心怀感激与敬意。

2006年年底，中央美术学院和上海美术馆联合主办“中国现代美术之路”课题的第二场学术研讨会，着重探讨作为中国现代美术策略性选择的“四大主义”。邀请美术史学界的朋友们，面对中国现代美术的主体部分共襄学理，在观念的交锋中试图对中国美术的现代演进达成合理的理论阐释，重新认识我们刚刚走过的一个半世纪，并面向未来为中国美术的发展提供话语支持。

二、静水深流

我现在做“中国现代美术之路”的课题研究，就是为了给中国画的现代发展提供一个合理性支撑。所以，我们整本书（《中国现代美术之路》）都没有涉及艺术本体形式语言的价值判断。这是我们下一步的事情。这些都和我画画有关。

我画画的路子，也是出乎大家意料的。比如有人敏感到我很容易走现代抽象的方向，画起来一定比现在这样出效果。其实我也时常手很痒，一不小心就会往抽象的方向去，我是有意识地控制着，努力把握好这个“度”，避免走向西方的抽象绘画。为什么我要这样舍近易而求远难呢？

中国画在今天的生存与发展，从宏观上来讲是中国画的传统图式和表述方式，如何在现代社会里转型为与现代审美和现代的精神活动相协调的新的语言形式。具体到绘画实践上，探索中国绘画改革的道路占据主流的大体有两种：

一条道路是以中国画笔墨中可用的一部分来表现当下的社会生活，这个方向可以全国美术展览的国画部分为例，历年参展的作品大多是画人物，密密麻麻的人物，而且造型能力普遍都很强，仔细地看也有点笔墨。

山水花鸟题材，大多是小笔触满纸铺排，有的作品笔墨也不错，但都是小笔小墨。这个方向在表现社会生活内容方面，颇有成绩。这条道路探索的基点，是试图将中国画的观念形式纳入再现艺术体系。这样的努力方向，或多或少将限制中国画抒情写意的根本特质，由于它与中国画体系的深层内核难免不协调，因此潜伏着难以克服的矛盾。最终，中国画原有的富于哲理、善于表现内心情操、精神深度的优势，也就失去了。

另一条道路是实验水墨的探索，这个方向是朝向西方的，除了笔、宣纸、墨、水等媒介材料是中国画传统的以外，观念都是从西方现代主义来的，不过由于所用的媒介材料是中国的，所以还会有些中国的味道。这个方向也不失为一种艺术的拓展，但是却失去了中国画传统中最宝贵的精神性的文化底蕴。

上述两种水墨探索的不同基点与角度，对中国画传统也有或多或少的继承，但是它们对中国画传统的主线都有很大的偏离和割裂。所以，在与现代审美和现代精神活动相协调，逐步形成新的语言形式上，都还不是最难的道路。最难的是什么呢？最难的是在今天对文人画传统中抒情写意的那一部分，抒发中国文化氛围中中国人内在精神的延续和拓展。这条道路难就难在中国传统文化精神与当下的社会生活之间的鸿沟与差距很难超越。倘若说到中国画的现代转型，我始终觉得形式语言上的转型为次、为表，而内在精神的转型为主、为里。内在传统精神的现代转型怎么转？这是比语言形式的转型更复杂也更重要的问题。

这是我脑子当中的问题意识。我的画是根据这个问题意识来画的。

面对这样一个宏大而抽象的问题，我也不可能想到有什么现成的方案。我的办法是一小块、一小块地去做。我现在这个阶段正在做的是：尽可能地守护和保留中国画的笔墨，同时又要使这个笔墨传统合乎当前变化了的绘画观赏功能。原先中国画的观赏功能主要是把玩，所以笔墨都很小，小笔小墨。现在中国画的观赏功能主要是在现代的大型公共空间里展示，所以需要大笔大墨。比如我画的大画，如果用传统的小笔小墨，根本没办法画。像《仲夏之梦》，我想画得很黑，整个把它压得黑黑的，让荷花亮出来，让这个光点亮出来。这个

亮点有点像眼睛，有点像萤火虫。我这样画，必须要改造笔墨：把笔墨从小笔小墨改成大笔大墨。在我看来这个笔墨的改造是必须的，如果我把笔墨全丢掉，虽然更容易一些，可是也就没意思了。我的想法是既要发挥笔墨的优势，又不能因此而使中国绘画局限在案头把玩的状态。我要设法让笔墨适应我们今天的艺术观赏方式，可是改造了以后的大笔大墨，还要能跟笔墨原有的传统价值评价标准对接得上。

传统的价值评价标准，到了晚明以后有一个重要的演进趋势，就是笔墨的进一步独立。笔墨与客观对象的关系，进一步地由笔墨依附和贴近对象形体，转向与对象的疏离。这个转向的潜在变化就是对创作者主体意识的高扬，以表现主体为主，“象物”与“造景”的成分进一步减弱，这是笔墨独立的内在价值。

在中国画发展的早期，是以表现客观对象精神气韵为主要标准的。在以山水题材为主题的发展中期，“意境”成为基本的价值中心。如果说“意境”更多地体现为创作主体与客观物象的对应关系的话，那么什么范畴可以作为近代中国画的价值中心，用来体现创作主体与语言形式的对应关系呢？受我父亲的启发，我以“格调”作为近代中国画的品鉴价值中心，并且从中国画价值结构历史演进的宏观角度，认识和确立“格调”作为近代中国画价值中心的地位，提出将“神韵”、“意境”、“格调”三个范畴确定为中国画价值中心转移的三大阶段。

“格调”这个范畴，涉及的是通过中国画的形式语言来表现作者的人格、气质与情感。作为一个价值尺度，它的高下主要取决于两个方面：一是人品学问，二是形式语言的修养。在中国画的体系里，这两个方面又是相辅相成的。晚明以来笔墨进一步独立以后，中国画的审美价值正是由这两个方面决定的。在明清的画论里对笔墨的品评都非常人格化，人品与画品是紧密相联的，这一点在中国艺术精神里也有很深的根基，无论是画论、书论，还是文论，对作品的品评最终都会落实到对人物的品藻、对作者的评价上。无论“神韵”、“意境”还是“格调”，概莫如是。所以笔墨独立的价值，不在一味的形式主义，而在于如何将中国知识分子的人格理想渗透或投射到笔墨的形式语言当中去。笔墨的修养有功力，人格才能有呈现，因此也就形成了对中国画传统、对笔墨技法相对较高的本体论要求。

“格调”所讲究的正是笔墨在传承基础上的演进，与新的审美趋向之间的复杂关系。“格调说”既对晚明以来绘画语言风格的重大转变，提供了一个评价和解读的价值基点，同时它又与以往的价值结构在学理上、渊源上和本体自律性上一脉相承。我自己的画，

野趣



仲夏之梦

既要把笔墨改造成大笔大墨，又要使改造后的笔墨与原有的传统价值评价标准对接得上，这个传统价值评价标准就是“格调”。

我的学画经历和我的同代人一样，都学过西画，要想完全排除西画的影响，既无可能，也没有必要。但是这个现实并不能决定了我们只能主张去画“不中不西”的画。我一直以为既要了解西方，对西方的语言和艺术传统有深入的感悟，同时又要拉开距离的“自觉”。譬如我自己的画很容易往西方抽象画的方向走，但是我强忍住不走。为什么？因为我的画如果不往西方抽象方向去，得到的实际上比失去的要更多，也更根本。

笔墨、章法与境界是中国画传统价值建构三个最基本的组成部分。在中国传统文化与哲学当中，非常强调矛盾的对立面之间的中间点。中国人对于这个“度”、对于中庸与和谐、对于对立之中的统一的研究，恐怕是世界上其他民族难以企及的。从社会和经济发展到日常生活，中国人都强调对立面之间的平衡与统一。在中国画的价值当中，从来不认为向一个方面偏过去是伟大的成就，也从来不认为过于偏激是很困难的，而是将过于奇、过于怪、过于极端、过于标新立异，看作是比较容易的事情。难的是“奇中有平，平中有奇”。为什么过去狂怪的“野狐禅”风格，会被中国传统价值体系看得比较低呢？就因为它不需要把握“度”的那种非常敏感、非常纯粹和到位的能力，其综合的难度比较低，精神的品位也相对偏低。在中国画的价值体系当中，最难最高的是对各个方面的关系都把握得恰到好处的本事，诚所谓“居中之处”。这个“中”不是现成的就在矛盾各方的中间，而是在动态的矛盾各方之间不断生成的构成。这是跟西方现代主义艺术截然相反的价值尺度。

今天我们大家都面对着多种或对立或交互运动的价值系统，我

凉暮



对自己水墨画实践的一个主要的要求,就是在多重矛盾的价值评价标准当中把握住这个“度”。

三、笔墨与结体、景与境

近10年来,我先后担任了中国两所最重要的美术学院院长,在高等美术教育学科发展和学院管理上投入了大量的时间和精力,用于作画尤其是创作大幅作品的时间的确很少。但是,我对中国画的思考和实践却从未停止过。画画这件事,其实并不是从早到晚的每天画就一定能画得好的。在我看来,艺术创作与个人多方面的修养贯通和经验体会有关。回顾近30年我的绘画探索历程,既同我对中国画发展问题的思考密切相关,也同我在学院多个方面的学科建设思考有关。比如,我对当代实验艺术的思考,对设计学科的思考,甚至对建筑学科的思考,都与我的艺术探索有潜在的互动关系。为了思考高等美术教育在新的历史时期的发展构想与各个学科的定位,我必须尽可能地全面了解不同学科在当下的发展状况,尽可能地把握国际趋势与最新动向,甚至尽可能了解新学科发展的关键细节,并与欧、美、日等发达国家校长、教授讨论十分广泛的教学与学术问题,全方位地组织实际教学与国际交流等等。繁杂的工作,虽然把我累得几乎病倒,但这些工作大多与学术有这样或那样的关联。在大美术概念下多学科(尤其是新学科)组建过程中,我从国际学术发展和学科建设的前沿获取的信息,和学院教学中碰到的具体问题及相关思考,都对我的中国画探询有重要的启示和佐证的意义。

20世纪80年代初我对于文化讨论热的关注,90年代后对学术界动向的留意,特别是1982年、1986年、1992年几次出国考察期间,我对西方现代艺术的认真思考,以及当院长的经历,决定了我在改革开放以来对中国画发展问题的思考。这些看起来是在画画以外所费的功夫,却使我越过了许多纠缠不清的表层问题,把现代中国画的探索重点放到“笔墨”、“结体”与“境界”的内在关系与“度”的把握上。

回想自20世纪70年代末以来的二十多年,我的绘画实践大致可分为三个阶段:

第一阶段,是20世纪70年代末至80年代初。这是一个方向不确定的尝试阶段。一方面是改革开放的初春的气息,令人兴奋;另一方面是“文革”迫害、家破人

亡、清理废墟的责任给我的拖累。但我利用有限的时间做过多方面的尝试:1976~1977年除了卫生防疫站工作所需画水粉宣传画外,自己还在画连环画。1978年到浙江美院进修,开始重新温习素描。同时画写意人物写生和创作,风格是浙派人物画的路子,受李震坚、方增先的影响,又画过白描人体。当时已经意识到素描写实技法与中国画笔墨的矛盾,又在整理父亲画论的过程中加深了对这个问题的思考,于是,就放弃了素描。曾想尝试完全摆脱素描影响,纯用线、平面化造型来画人物。1982年用几天时间试着画了一个顾恺之,想画出顾恺之的才俊与神思。画完后觉得这条路子自己不满意,仅此试了一幅,就放弃了。随即又想尝试用略带装饰性的手法画《诗经》,试了两三张纸,就没有继续。在这以后,我的注意力就转向了写意花卉。开始是临摹、研究吴昌硕的笔墨风格。父亲对吴昌硕的推崇对我有影响。我也喜欢任伯年,还有虚谷。但是对文人气浓厚又有力度的吴昌硕更感兴趣。我临吴昌硕都是临作品的局部,是临个感觉。那时正好也在整理父亲作品,结合着与多个画家的比较(包括蒲华、后来的王个移、吴弗之、以及作为潘天寿学生的来楚生等等海派一路),加深了对潘天寿作品的理解。但直接临父亲的作品倒不多,因为他的风格太强烈,怕掉进去出不来。

第一阶段的尝试跨度很大,像走跳棋那样,跳来跳去,每一条路试验时间都很短。既是因为其他事压力太重,画画时间太少这一客观条件的限制,更是因为自己还没有找到真正能表达自己内心情怀的风格样式。

第二阶段,是20世纪80年代中期到90年代。对父亲的研究大大地加深了我对文人画传统的理解,进而涉及到中国传统文化中对艺术与审美的论述。这时西方的译著大量进来,自己也有了出国考察的机会。正是在中西两大绘画体系的对比中,我越来越觉悟到了中国绘画传统(尤其是文人画传统)在世界上的独一无二性和它的巨大价值。我对中国的文人画,尤其是后期的写意花卉一路,才真正有了一些体会。

中国的文人画,之所以在元以后的绘画史上被视为传统的主线,就是因为文人画的知识分子特征,或称精英性。如果将社会文化构成比喻为一个三角金字塔的话,文人画代表了这个金字塔顶部的精英们的最高文化

成果（视觉艺术形态），它不仅独特，而且极细致精深。就像交响乐培养了音乐爱好者欣赏交响乐的耳朵一样，文人画培养了中国文化人极精微地欣赏文人画的眼睛。在这个创作者和欣赏者互动的互相培育的过程中，笔墨成为一个关键的联络中介。而在笔墨的近代演进中，吴昌硕又是一个关键的转折。我从吴昌硕入手学写意花卉，自己觉得是找准了切入点。而在同时，我又特别喜欢八大山人、黄宾虹，还有潘天寿。向上追溯，还有一个倪云林。这几位大家构成了我对文人画、文人气，或者说中国画的精英性质的认识框架。

但学中国画单靠理解和“悟”还不行，还必须熟悉它的一套程式化的语言模式（关于程式的重要性我在谈“概略意象”时已有涉及）。所以，我在80年代中期开始，利用时间学习梅、兰、竹、菊、松、荷等的常用表现程式，画了一些小幅面的作品，兼取昌硕、八大山人、潘天寿笔意，注重理法，兼顾笔墨、章法和情韵。于是，逐步形成了我作品中比较传统的一条路线。而在同时，我又试探了一下偏于现代画面结构的新路，画了一些浓墨为主的略带抽象意味的注重结构的作品，用线取父亲的瘦硬，结构多垂直交叉，注意线与大块墨色的对比。1991年我在纽约SOHO区画廊的个展，基本是这一风格取向。可惜这批作品大多都卖了，以支持我在美国的最低水准生活。可以说，在80年代中期到90年代的十几年中，我的探索是在传统范畴的重笔墨和现代范畴的重结构之间探询和实践。

第三阶段，是世纪之交以来的近几年，这是我校工作最繁忙的时期，但关于艺术的思考和实践仍在继续。我想做的是将上述的两条路线连接融通起来，看看能不能找到一种方式，达到笔墨和结体的理想结合。在这里，“笔墨”是一种较广义的理解，既包括可视的笔墨语言形态，也包括可视形态背后的价值演进。“结体”是指平面的画面结构，亦即章法、布局（因结构一词来自西方的三度空间立体结构造型理念，用在中国画上容易发生歧义，所以还是选用了中国书法理论中的“结体”一词）。在我的理解中，笔墨是承载主体精神的形式语言，是精神的载体，结体也是承载主体精神的形式语言，也是精神的载体。在中国画的现代转型中，画面的章法布局，亦即“结体”的改变，无疑具有不亚于笔

墨演进的重要意义。在绘画史上可以找到很多例子，例如比较范宽和董源的作品，或比较倪云林与八大山人的作品，其间的差异不仅在笔墨不同，也在画面布局即结体的不同。而笔墨和结体，都是由背后的主体精神所决定的。

现在的中国画作品，要面对的主要是公共场合中的展示功能，随着画面的增大，对笔墨和结体提出了全新的视觉观赏要求。要画大幅作品，就不能没有支撑全局的大结构、力度感；也不能完全放弃“景”对“情”与“境”的组织作用。这一新的要求，与传统范畴的笔墨理解以及明清以来的传统价值演进，都有一定程度的内在矛盾。如何协调这一深层次的矛盾，就是我一直探索、实践的课题。这次在中国美术馆展出的作品，就是对这一课题的呈现。具体说有三个问题：

1. 小笔小墨如何变成大笔大墨，而形成高格（至少不降格）？
2. 有法与无法（或新法）的尺度关系，也能否以格调为标准？
3. 情、景、境的内在关系、尺度，是否也只能以格调来统筹？

这三个问题的共同指向都是“格调”，其思路是用近代逐步建构中的新价值中心——“格调”来定位自己的艺术实践，来给自己的探索与尝试划出一个边界与范围。其目的是使自己在当下众人高唱多元的热闹局面中，不至于迷失和浪费精力。

四、“游于艺”与实验的人生

当初我去美国的时候，是带着中国画的发展问题去的。到了那里，我首先遭遇的是西方当代艺术中艺术与生活的问题。这个问题其实直接关系到当代艺术的发展前景。我尝试着站到更为宏观的人类整体生活形态的角度来审视这个问题。我当时的设问是：“作为整体的西方现代艺术，与人们的日常生活之间究竟还有没有界线？在可预见的将来，艺术与生活之间将是一种什么样的关系？”

大家都在说生活和艺术已经分不开啦，生活就是艺术，艺术就是生活啦……我在美国一年半，从西海岸旧金山美术学院（SFAI）到东海岸纽约的PS1，看了半天，我觉得其实到现在为止，艺术和生活一点儿都没混，这

句话根本就是说错了。我在纽约的时候就动笔写《论西方现代艺术的边界》这篇长文（载《新美术》，1995年第1期），其实就是在讲一句话：西方当代艺术到了最最当下，它的所谓“作品”跟现实的生活仍然判然有别，一点都没有搞混。我觉得到目前为止，最接近突破界限的是波依斯，因为他企图把参加竞选和种树作为自己的作品，但他还是不敢真正突破，因为一旦突破了，他的艺术家就当不成了，砸了自己的饭碗，实际上本质问题就在这儿。所以这个事杜尚做不了，波依斯做不了，其他所有的前卫艺术家也做不了。因为他们可以放弃一切以往的艺术的手段，代之以各种非艺术的方式，但是他们最终却不能放弃从事职业艺术创作的艺术家身份。

游目骋怀，最后我的思考出路还是在“审美超越”，也就是说把一切形式的艺术，当然也包括中国画在内的绘画艺术当做人生的拐棍、云梯和渡筏。我想，这恐怕是艺术再往后发展最好的出路了。这样一来，艺术和生活真的是要混起来了。我当时就判断自己会走这样一条路，要通过作品把生活和艺术真正混起来。我想我能做。之所以有这样的判断，是因为我从小就不害怕自己当不成艺术家，从来就认定做人比为艺更重要也更根本。至于生活与艺术到底有没有搞混，这里的差别不在于作品，而在于一念，只有在一念这个差别上，二者才能混起来。我在美国的时候就已经想得很具体了，我用草图记下了这个“一念之差”的念头，存在一个朋友家的阁楼上。这是我此后十余年人生的一个伏笔。这个伏笔很重要，因为我在今天如果说以往的十余年时间是我的作品的话，我就要有一个标记，把这段时间切出来。

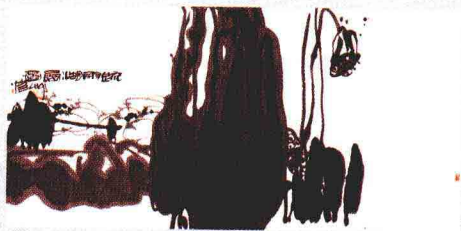
当时我想到这里的时候也一阵欣喜，我意识到这条路走下去的话就有可能突破杜尚和波依斯。第一，艺术是一个概念，审美是一个概念，把艺术从艺术创作扩大到“审美超越”这样一个大的范围当中去，就把艺术的范畴大大地扩展了，也可以说是把艺术的位置抬高了；第二，艺术作为一种文化形态，在未来社会它的存在方式是必将改变的，我们谁也左右不了，也阻挡不住，即使不愿意也得改变，就像杜尚那时候开始的革命。有人不是说杜尚是架上绘画果篮里的毒蛇嘛，不管是什么，毒蛇的长大是阻挡不住的。实际上，艺术走到现代和后现代，作为一种职业分工的、职业性的艺术一直是在走向消亡。现代艺术，就是艺术的职业性在走向消亡，因为它已经变得任何人都可以做了，它已经没有专利了，它自己一步一步就走到了这样一个自己也没有料到的阶段，这个趋势也是使“审美超越”可能成为未来艺术的存在方式之一的恰当条件。

美究竟是什么？古今中外有无数睿智的回答。我也有自己的回答：美是人从生活的逻辑之网上脱落下来以后，在无所牵挂的

秋酣图



疏雨湖西图



状态下的，澄怀专注而后的一种心理感受，一种愉悦。美既不能简单地说是黄金分割，也不能简单地说是主观的美、客观的美，美的本质实际上就是脱开了合目的性的生活之链，它使人处于一种无目的的状态。在这个状态下人所看到的、所感受到的，就有一种愉悦，这种愉悦就是美。“审美超越”也是与中国传统文化对于艺术、对于人生的基本看法一脉相通的。如果我们把“游于艺”的体系构建出来，就有可能解决19世纪以来中国人精神价值上的合法性问题。因为我们总是拿西方的来用，这在中国也有个合法性问题，像近年学界就有对中国哲学合法性问题的讨论。可是，我们原有的精神传统也没有合法性，因而就被搁置了。

从艺术的角度来讲，“审美超越”的确是一场革命，在“游于艺”的体系里，艺术就是一个媒介，也是一个工具。不过，艺术并不是第一次经历这样的震动。在为革命服务的文艺思想体系里，艺术就是革命的工具或媒介，这一次艺术受到的震动，是丧失艺术本体的。而“审美超越”的革命，是把艺术的本体大大地拓展了，而且使之内心化和虚拟化。

我把艺术作为拐棍，作为云梯，作为渡筏还是什么，作为一个工具来说，也把艺术的范围无限扩大了。中国画、油画、装置、观念、多媒体以至虚拟技术等等，皆可囊括其中，作为我们的拐棍。而且，这个拐棍是可以随时更换的，从木头拐棍一直到最最现代的虚拟拐棍，都是可以的。但是，无论是什么媒介，它们就是拐棍，真正的作品是在我们的内心。这大概就是儒家所说的“内圣”吧！我想，今后的艺术创作将会越来越属于个体的事情，我们看到的都是一个个体的，它的成果就在自己的心里，它是不可言传的。这可能会是未来艺术存在的一个重要的特征。未来我们在展览上能够展出的只是一些“痕迹”，我们永远展示不了作品本身。真正的作品已经逝去，留下的只是“痕迹”。

“我始终把自己的作品看作和其他的事情一样，看成是我生命的痕迹。”这是我在这篇自述开题时说的话，现在我可以从容地返回去讲：我当美术学院的院长，其实也是我的大艺术作品的一部分。

1996年4月我接任中国美术学院院长，2001年6月接任中央美术学院院长。其间我已经做了10年的美术学院院长工作，现在也还在继续做着。在世纪之交先后交到我手上的这两个美术学院，都是中国高等美术教育中最宝贵的财产。随着国民经济的高速发展，中国高等教育到了必须高速发展的阶段，否则就会拖整个国家发展的后腿。跟上急剧变化的国内外高等教育形势，迎接跨越式发展的机遇和挑战，这是历史性的任务。但是摆在我们这代人面前的是重

霜秋



重的困难与矛盾。首先是经费不足。更让人无奈的是体制陈旧，大锅饭机器运转不灵。我们的体制还处在从计划经济向市场经济过渡的阶段，业绩与各级责任人的个人利益挂钩挂得很松。所以整个操作系统的运转，好像说人人都是主人，实际上呢，就是谁也不是主人；好像说人人都有责任，实际上呢，谁都不负责任。我知道做校长常规的做法是上面有什么文件，就用好这个文件，能做多少就做多少。但是我也知道，常规的做法只能有常规的效果，只有超常规的发展才能在这两所美术学院实现历史性的跨越。实际上这是这两所学院自创办以来变化最快，规模最大的第二次创业，宏观地看，对这两所美术学院真是意义重大。所以，我仍然是“知其不可为而为之”。

我在接手中国美术学院的时候，学校正处在矛盾重重、人心涣散的半瘫痪状态，经济上亦因进出口公司的脱钩而十分困难，附中的新校舍就有很大的资金缺口。按照常规的做法，这个时候不能去搞大发展，因为风险太大。但是让我感到深深忧虑的是：这所有着70年历史的名牌学校，如何以崭新的面貌重新站在中国美术教育的最前列？为了学校的发展，我一反常规地展开了若干个大动作。在从上到下的不解和疑惑中，启动并最终完成了南山路校园整体改造工程，钱江南岸的过渡校舍等，国家投资3.2亿元。那段时间，我为了争取立项、资金等光是跑北京找国家计委和文化部的领导汇报工作就有五十余趟。为了发展设计教育，我在纠结的利益矛盾中将中国美院原有的工艺美术系成功地分为视觉传达、工业设计与陶瓷、染织与服装、环境艺术四个系。收并了浙江省工艺美术学校，创办了综合绘画工作室，建立了书法系。还冒着被上级领导批评的风险，创办上海设计艺术分院，创建了全国第一个董事会领导下的分院院长负责制，实行了全新的管理模式。为了建造全新的校舍，我亲自跑了许多地方选址，最终在上海浦东张江开发区建成了一片白色的新校舍。

2001年我到北京接任中央美术学院院长时，人生地不熟，按照常规也不能有大动作。但是当时的形势是，我国高教事业已经进入跨越式发展的中期阶段，而中央美院还是一个总数只有700多学历生的单科院校。是为个人利益保险起见，按照常规做法去做，还是抢抓跨越式发展的最后机遇，加速发展，使中央美院在短期内建构一个能够面向未来的新的学科结构？我当然选择了后者。我们审时度势，看准学院发展的根本利益与长远利益，运筹整体布局，果断决策，迅速而细心地落实各项工作，实现了发展的超常规高速度。在四年半的时间里，将原有的七个系九个专业扩展为七个分院二十五个专业，将中央美院建构成造型学院—中国画学院—设计学

沉香

