

当代美术批评家文库

之间

尚 辉◎著

穿越历史的审美叙述

中国美术的自主性无疑是在与当代国际艺术的互动性中生发的，“之间”构成了中国美术和世界其他国家与民族艺术在当代的联系，这正像“当代世界艺术”不应该只指当代欧美艺术或其他几个国家或民族的艺术一样，“之间”才是当代所有国家与民族艺术汇集成的“当代世界艺术”的真正涵义。

河北美术出版社

关于本书

21世纪中国美术遇到的最大挑战就是如何走自主发展的道路问题。在经历了上个世纪中国美术引进与坚守这两种美术形态的纠结、混搭与融合之后，人们终于认清了这样一个基本事实，这就是，中国美术既不可能完完全全复制西方的艺术进程，也不可能完完全全回到传统的艺术观念，中国美术必须在这个国家与民族的全方位发展以及和世界其他国家与民族的互动中寻求一条自主拓展的路径，而这种寻求不是虚妄的，它一直隐藏在我们已经走过的和正在当下展延的路途中。当代美术研究和批评的价值与意义或许就在这里。

之间，穿越历史的审美叙述

尚 辉 著

河北美术出版社

责任编辑：徐秋红 安兵武 张永明

技术编辑：毛秋实

总体设计：翰墨／曹磊磊

图书在版编目（C I P）数据

之间：穿越历史的审美叙述 / 尚辉著. — 石家庄：
河北美术出版社，2013. 4
ISBN 978-7-5310-5334-7

I. ①之… II. ①尚… III. ①美术-文集 IV.
①J-53

中国版本图书馆CIP数据核字（2013）第060471号

之间，穿越历史的审美叙述
尚 辉 著

出版发行：河北美术出版社

（石家庄市和平西路新文里8号 邮编：050071）

发行电话：0311-87060677 85915060 85915009 85915045（传真）

网 址：<http://www.hebms.com>

制 版：石家庄市翰墨文化艺术设计有限公司

印 刷：石家庄名伦印刷有限公司

开 本：787mm×1092mm 1/16

印 张：35.5

印 数：1~1500

版 次：2013年4月第1版

印 次：2013年4月第1次印刷

定 价：86.00元

目录

现实角度

新中国美术的基本价值观	3
当代人文视角中的历史画卷	8
2008, 中国美术的审美表情	15
2009, 中国美术的历史承载	19
2010, 中国美术深入行进	23
2011, 中国美术的主体自觉与文化担当	29
透视中国现代美术的风貌与趋向	39
绘画性何以成为当下绘画创作的重要问题	44
写实, 仍是本世纪一二十年代中国油画的主潮	47
抽象艺术离中国油画多远	50
陌生化的写实图像	52
中国油画还缺乏对油性审美意蕴的深入认知	55
从“舌尖中国”到“笔端中国”	57
在关注现实中探索油画的民族学派	
——检视新世纪中国油画本土化路向	60
审美的呈现与揭示——油画艺术家眼中的当代中国	67
感性经验的诗意记录	
——第二届中国油画写生作品展对于当下绘画性品质的关切	70
从中国青年油画作品展透视的语言研究	74
中国写实油画的当代性探索	
——首届凤凰当代油画青年作品展凸显的学术命题	81
现实·超越——2010中国百家金陵画展凸显的现实精神	85
真诚与朴实——2012·中国百家金陵油画展凸显的审美品格	90
魅力西藏, 一个令人向往的艺术圣地	93
行进中的新疆油画	
——“油画新疆·当代油画艺术展”对于当代性的油画本土化探索	95

油画江南的探索之旅	99
画不尽黄山	101
展望·学院精神	106
笔法维度, 中国画写意精神的坐标基点	108
工笔画的“现代性”与当下症结	
——写在全国首届现代工笔画大展之际	113
学术前瞻的路口	
——当代中国工笔画20家作品展提供的感性经验	116
转型中的当代工笔山水画	118
殊途同归, 香港与内地水墨画之比较	120
水墨画的深度文化跨越——香港水墨画的当代价值	124
水墨中国, 新的文化自觉	127
新的人文“居”境——《新富春山居图卷》承载的历史与文化	130
在虚幻与真实之间	133
重返自然, 山水画的当代性命题	135
城市之观	137
版画, 不够鲜明的当代视觉艺术	143
水印媒介进入当代的图像特征	147
水彩画的新时代	149
《收租院》, 富有当代性的现实主义经典	151
见证历史的朴实叙事——纪念深圳特区成立30周年美术作品展览所凸显的	
审美意蕴	153
现代性版图的中国地标——武汉画院在新时期学术探索的意义	156
论新吴门画派的文化取向	159
城市的精神生存与视觉见证	165
从生活体验到文化与历史的寻根——中国当代著名画家中原行作品展凸显的	
艺术取向	167
当代书法的纠结与转向	169
史诗中的当代艺术探索	171
 历史视线	
新中国美术人文思潮的涌动与流变	177

开创人类艺术史的新篇章

- 中共对于建立与发展人类新型艺术形态的探索 183

穿越历史的艺术命题

- 《讲话》精神及中共美术主导思想的继承与发展 196
- 新现实中的审美转换——新世纪中国版画的当代意识与本土立场 210
- 中国当代美术批评体系的历史积累与现实整合 214
- 进行中的新世纪中国美术 217
- 寻求东方文化品格的中国油画——中国油画艺术展的历史叙述 224
- 纯朴的诗意（1949至1963年间的版画） 230
- 红色的“大众化”（1964至1978年间的版画） 236
- 乡土·风情·形式（1979至1984年间的版画） 241
- 纯化与拓展（1985至1992年间的版画） 249
- 主体精神和本体语言的彰显与拓展（1993至1999年间的版画） 256
- 当代意识与本土立场（2000至2009年间的版画） 263
- 中国藏族美术与藏族题材美术概述 271
- 新时期新疆题材美术创作的审美开拓 277
- 现代草原民族形象的人文记录 294
- 中国近现代美术的起点——上海近现代绘画藏品特展展开的历史 318
- 太湖流域绘画对于20世纪中国地缘美术谱系性的探讨 325
- 在表现历史与现实之间构建中国主流美术
 - 解放军艺术学院美术系教学与创作成果评述 329
- 开启中国油画修复学之著 334

时代背影

- 海派画学对于白石画风形成的影响 339
- 刘海粟，一个中国现代美术史的传奇和神话 347
- 一个时代文化背影里的思想容量
 - 张充仁雕塑与绘画思想对于历史的承载 364
- 平实的隽永——写实主义绘画体系中的宋步云 370
- 可染的50年代，从写生的发现到个性图式的建立
 - 读释李可染写生作品 377

苍茫云水间	385
跨文化的孤独之旅	388
方增先水墨人物画的时代跨越	397
纯朴的诗意——刘大为塑造的当代民族形象	402
苍生·远山——冯远人物画的生命底色	406
素朴之境——吴长江的精神高原	409
笔性的张力——张培础的画意人生	416
文化人的精神塑像——从王为政的形象塑造看水墨写实人物画的价值	420
戏曲，马书林进入传统与现代的另一种方式	425
繁复与瑰丽，徐惠泉水墨重彩人物画的独特语式	428
以心接物，李乃蔚工笔人物画的写实境界	431
孙玉敏工笔画的当代人文意蕴	434
回归，另一种跨越	437
超验的秘境——卢禹舜对中国山水画心理时空的探索	440
许钦松山水画对于当代视觉审美心理与价值观念的探索	444
视而非见，卢辅圣艺术展策展手记	448
变奏中的单纯——张雷平对于海派中国画的现代性探索	451
笔墨图像——赵小海山水画的玄幽之境	454
苍茫化境穆家善	457
大土三阳对于传统的返归与出新	460
海峰，雄浑崇高的喻象	463
当代工笔山水画的困境与突破——兼谈杨东平青绿山水画的艺术特征	465
用格调 and 胸襟超越——王明明花鸟画凸显的生命意识	467
简朴拙厚写精神——刘伯骏对于当代大写意花鸟画的审美创造	469
当代视觉体验中的禅意参悟	472
陈建辉，游走于笔墨与水墨之间	474
樊枫的城市审美经验	477
恢弘的城市图景——王秋童的水墨空间	479
面觑与侧隐，中国当代油画两种不同的绘画观照路径——评郭润文与陈子君 ..	482
《红颜》，另一种精神自画像——刘曼文绘画的两种精神面具	486
当代少数民族女性形象的精神呈现	
——卓然木·雅森对于油画本土化的个性探索	490

属于那片土地生命的黄土油画探索	493
心灵的场景	496
心理场域的形象再造	
——从戴平均的画室幻境看70后写实油画的艺术追求	498
图像的叙述与追溯	501
优雅的感伤——莫雄油画的意象转换	504
存在的追问——季宏敏在恢弘与崇高中表达的生命美学	507
生命的本我经验与自我放逐——严智龙现代性油画的本土价值	509
一部敞开的生命寓言	511
笔迹，一种都市生存的精神抽象	514
后物象的绘画性——肖素红的文化漂移	516
生命意象，陈燮君油画的东方诗情	518
忧患与博大——赵延年对于黑白木刻的写意探索	521
吴家华版画抒情式的优雅笔调	527
优雅的间离	530
淡远的禅意——卢治平版画的文化心境	533
灼痛的记忆——应天齐对于我们这一代人文化迁徙的见证	536
观念的具象，朱建辉对于版画当代性的探索	541
深刻的简约——陈坚对于水彩画创作性特征的探索	543
思绪的色痕——诗迪绘画的语言图式和观念形态	547
阅读一个时代——贺友直连环画陈列展带给人们的温情回忆	550
美林，一个时代的审美创造	553
后 记	559

现实角度

新中国美术的基本价值观

中国美术观，实际上是中华这个多民族群体拥有的造型艺术观。它既指涉这个多民族群体整体的审美文化与审美意识，也指涉这个多民族群体用什么样的价值尺度去创造与判断造型艺术。显然，美术观中的审美文化与审美意识是一个民族视觉审美的基因，而美术观中的价值观则是这种民族视觉审美基因的思想显现。如果说一个民族视觉审美的基因，会随着这个民族整体的文化迁移而发生变异，那么，美术观中的价值观也就不是一个恒定的尺度。

因此，讨论中国美术观必须予以时间的界定。在当下，中国美术观其实就是新中国美术观。在笔者看来，1949年新中国成立也促使美术的基本价值观发生了调整与改变。新中国美术的60年，在某种意义上，也是形成与强化新中国美术价值观念与审美取向的60年。讨论中国美术观，最值得深入探讨的是新中国美术的基本价值观。

毫无疑问，新中国美术的价值观，是以新民主主义文化观为价值核心而建立起来的造型艺术价值体系。这种新民主主义文化观，强调了每一个人在社会上都享有文化民主的权利，尤其是社会主体——劳动人民享有和上层社会、贵族阶层平等的文化权利。建立在这种新民主主义文化观之上的造型艺术价值观，毫无疑问，也会把社会主体——劳动人民作为艺术的表现对象和艺术的受众群体。新中国成立之后，国家主流艺术观念的变化都和如何表现这个对象、怎样让这个受众群体得到审美权利的保障密切相关，几乎每一次美术运动与思想的交锋，都是围绕着这个主题而展开。

比如，上世纪50年代初对于中国画的改造，50年代末对于印象派、后印象派的批判，都涉及表现什么与为谁表现的问题。这里所蕴含的更深刻的命题是，如何对待民族传统与如何处理外来美术？“改造”与“批判”的核心，实际上也是站在艺术是否具有大众民主意识的立场。而新时期以来，人们不仅对被改造的中国画有了重新的认识，而且从艺术本体的角度，对民族传统绘画、尤其是对传统文人画重新给予了充分的肯定。对于西方艺术，也不仅重新认识了欧洲自文艺复兴以来的写实油画，而且引进、包容、借鉴了大量西方现当代的艺术思潮与创作理念。新时期对于传统美术与外来美术的重新认知，依然涉及的是如何对待民族传统与如何处理外来美术。但重新认知的背后，隐含了对于大众民主的不同理解和对于人性解放的根本认识。由此可见，新中国美术的价值观至少涉及有关传统美术、外来美术、大众美术、现实主义美术以及有关艺术史演进的对于现代性与当代性美术的价值认识问题，国家主流美术的价值

观也由对于这些问题的价值判断凸显而出。

新中国美术的基本价值观应包括：对于传统美术的承传与创造的价值观，对于外来美术的借鉴与融合的价值观，对于艺术社会学与本体论的现实主义美术与现代性美术的价值观，对于大众人文关怀与个体人文关怀的大众美术价值观与当代性的美术价值观。

承传与创造是新中国美术对于民族传统艺术持有的一种态度。这种价值观首先强调中国现当代美术对于传统美术的延续性，而不是断裂性或叛逆性；其次则是在延续与承传的基础上进行变革与创新。新中国美术60年的发展实践证明，批判传统、叛逆传统的所谓“变革”与“创新”和崇古、仿古的所谓“传统的至尚性”“笔墨中心主义”，都难经得起历史的考量与沉淀。在某种意义上，承传与创造是中国文化特有的思维模式。中国文化从来都是崇尚“大同小异”的文化延续方式。“大同”即要求“七分”的对于这一文化血脉的继承，“小异”则是“三分”时代的、自己的、独特的创造与新变。如果这个比例颠倒过来，大多会招致非议，也难以获得广泛的认同。

新中国成立之初因建立新社会美术价值观的需要，曾展开过“改造”中国画的运动，“改造”的目的是提倡人民大众的现实主义的中国画。其积极的作用是推动了传统中国画的现实主义思想的审美转换，在五六十年代也因强调这种变革作用而产生了新金陵画派、长安画派和新浙派水墨人物画，他们提出的变革格言“思想变了，笔墨就不得不变”和“一手伸向传统，一手伸向生活”，也成为传统中国画承传与创造的经典名言。其负面影响，是不恰当地完全套用写实绘画，削弱了中国艺术精神与笔墨语言自身的艺术表现力。而对于传统的彻底否定，大多出现在民族虚无主义占上风的时期。比如，上世纪50年代初强行推行用西洋画改造或代替中国画、“文革”十年对于传统艺术的根本批判与否定和上世纪80年代在西方现代主义猛烈冲击下形成的中国画的“穷途末路”论等。但是，这种对于民族传统艺术的否定与批判，都不会长久地左右中国画的发展，都最终会回到继承与发展的正途。

因此，新中国美术的价值观首先体现在如何继承与发展民族传统的艺术上。这种价值观所倡导的“批判地继承遗产”与“创造地继承遗产”，都强调了通过表现现实生活、表现现代人的思想观念与审美经验对于中国画的变革作用，尽管这种变革必须是在继承传统基础上的合理创新，但这种价值观也表明了民族传统艺术的流变性与发展性。

借鉴与融合是20世纪以来中国美术主体对待外来美术的一种态度。受西方强势社会的影响，近现代中国社会的演进都绕不开西方社会的巨大辐射。20世纪以来，中国最优秀的知识分子都是贯通中西文化的先觉者，美术家也是这样。这就构成了20世纪以来的中国美术，都不是本土美术按自身逻辑演变的结果，而是本土与外来美术共同的合力作用。因此，新中国美术的价值观也绕不

开怎样对待外来美术的问题。新中国美术倡导对于外来美术的积极吸纳，既不是不分时间与空间的无条件的“拿来”，也不是彻底的否定与批判。借鉴与融合既是中国美术主体对外来美术的方法，也是新中国美术的基本价值观。这种价值观认为，中国本土美术只有在借鉴与融合中才能展现现代性与当代性的转型，外来美术品种与样式也只有被本土化与民族化，才能获得中华民族的文化认同与新的生命活力。

比如，上世纪五六十年代对于苏联美术的学习、尤其是对于俄罗斯巡回展览画派与批判现实主义的推崇，就深化了中国美术对于现实主义审美内涵的理解，也产生了一批可以彪炳历史的主题性美术创作。但由于当时欧美对于中国经济与文化的封锁和我们主观上对于西方现当代艺术的批判与排斥，也导致这种借鉴与融合的局限性，“苏化”的单一化与偏食症最终僵化和窒息了整个国家的艺术发展与生命。如果说，新中国美术前30年对于外来美术的借鉴与融合还是规避与恐惧触碰诸多政治上的“雷区”、还是保守大于开拓的话，那么，改革开放的新时期，才在真正意义上用西方的现当代艺术打开了中国美术的视野。虽然“85新潮美术”曾一度在模仿西方现当代艺术思潮中丧失中国文化的主体性立场，但是，不经过这个饥不择食的潮水涌入的开放过程，便很难形成中国美术多样与多元的艺术生态，也很难在真正意义上开始本土性的现代性与当代性的美术探索，并在全球化的文化语境中产生中国当代艺术的世界影响。

新中国美术60年，我们积累了许多学习外来美术的经验与教训。这个经验与教训，除了极“左”思潮时期把写实绘画作为现实主义美术的唯一表现方式，把西方现代艺术流派当做洪水猛兽、避之犹恐不及的病态心理之外，主要在于如何处理“体”与“用”的关系问题。“借鉴”的本义，就是引进、吸纳外来美术应以“我”为主，为我所借所用；而不是丧失自我，失去本土美术建设的主体，完全被“他者”所化。而“融合”的大度与胸襟，也揭示了“体”与“用”的关系。“融合”是在拓展的同时，发展和强化自我与本体。新中国美术借鉴与融合的价值观，在于如何在各个历史阶段针对当下中国美术的状态把握“体”“用”关系的“度”。

写实与现代是新中国美术处理艺术主客观关系两种最基本的创作方法与表现方法。写实与现代不仅是舶来语，而且是舶来的价值观念。如果说新中国美术所发生的深刻的历史变革的话，这便是写实（现实）主义创作思想与表现手法对于新中国美术主体价值观的确立。写实主义表现方法自20世纪初引入中国，至20世纪三四十年代而升华为创作方法与表现方法的统一，新中国成立后被确立为国家美术的主导方向。新中国的现实主义的艺术创作，要求最大限度地以真实的情感和写实的手法表现丰富广阔的社会现实，塑造广大的劳动人民形象。现实主义的艺术创作，一般具有明确的主题性和创作主体鲜明的思想倾

向性，并善于处理形式与内容、题材与主题、人物与环境、一般与典型等艺术真实与现实生活的辩证关系。而“现代”几乎和“写实”同时舶来中国，对中国传统形态的美术而言，现实主义美术本身就意味着中国美术的现代性，这是中国美术的“现代性”和西方“现代主义”不能等同齐观的地方。当然，新时期以来，中国美术的“现代性”既包含着对此前形成的中国写实绘画这个新传统的反叛，也体现了以西方现代主义为参照的对于艺术主体的个性张扬与人性解放。

比如，新中国前30年的整个美术界，试图以车尔尼雪夫斯基等为代表的俄罗斯现实主义文艺思想作为美术创作的价值核心，当时产生的许多作品，不仅注重对于历史与现实主题真实事件真实人物的形象塑造与刻画，而且注重视觉艺术中对于文学叙述性瞬间的选择与描绘，注重艺术主体对于历史事件的想象与重构，注重英雄主义与理想主义精神的表达与发掘。作为这个时代的美术理论家，王朝闻关于“面向生活”和“一以当十”问题的讨论，都是针对上世纪五六十年代中国美术创作现状、尤其是主题性创作而进行的现实主义中国化与实践性的理论探索。而新时期30年，更多地受到了主观唯心主义哲学思想的辐射，曾深刻地影响着西方现代主义美术理论的克罗齐、柏格森、格林伯格、科林伍德和克莱夫·贝尔等，同样也成为中国美术现代性探索的精神领袖。新时期中国美术的现代性，强调艺术的独立存在价值，强调艺术发展自我的规律性，排斥他律性。对于美术视觉规律的追寻，对于美术语言自身价值的凸现，对于艺术主体自我个性的发挥与张扬，都成为“现代性”美术的主要内容。“现代性”的价值判断，由外在现实生活的再现，转化为内在的主体性的表现。

不论“写实”还是“现代”，对于新中国美术而言，或许都可以从总体上用“现代性”这样一种价值观予以描述。即前30年的现代性，是具有现实主义美学思想的“现代性”；后30年的现代性，是具有个性张扬与人性解放的“现代性”。前者是客体的“现代性”，后者是主体的“现代性”。而“现代性”所揭示的，恰恰是新中国美术在这60年间发生的一种深刻的历史性的转型。

大众与当代是有关新中国美术受众对象的价值观。如果说新中国美术对现实主义的提倡，强调了艺术对于现实社会与社会主体——劳动人民的人文关怀与人文反映，那么，“大众化”则着眼于艺术作品具有广泛的受众性。为人民群众所喜闻乐见的表现内容与形式，是新中国美术重要的价值观。这种价值观不仅决定了新中国美术对于民族美术与民间美术的重视，而且决定了对于写实性美术的普及与推广。而“当代性”主要着眼于艺术家这个特殊知识群体的消解。作为艺术“当代性”经典名言的“人人都是艺术家”，赋予了每个平凡人都能参与或进行艺术创作的权利与可能。“当代性”的另一种价值观，就是赋予日常生活的现成品以观念性的文化寓意的表达，并因不同的文化上下文而获

得多重意念与丰富寓意的传递。

“大众化”是新中国美术倡导的重要价值观。20世纪五六十年代对于大众美术的倡导，促使了年画、连环画、宣传画、版画等画种的蓬勃发展与广泛普及。在某种意义上，对于富有情节性的写实美术的提倡，对于上世纪50年代初期中国画的改造，以及六七十年代对于西方印象派、现代主义的批判，都和倡导“大众美术观”密切相关。而上世纪90年代以来，顺应文化大众化的时代潮流而兴起的当代艺术，则把“大众化”和“当代性”作为新兴艺术的同一种概念予以使用。以装置、影像、观念和新媒体艺术为代表的当代艺术，提倡人人参与艺术的可能性与互动性，几乎所有的国际双年展（包括国内一些重要的双年展）都积极地推导这种大众参与性极强的当代艺术。正是这种新的“大众化”价值观赋予了中国艺术的国际符号。艺术的“当代性”，成为当下正在行进的衡量作品是否具有新的“时代价值”的中国美术价值观。

显然，上世纪五六十年代倡导的美术的“大众化”，着眼于接受美学的价值体系，为人民群众所喜闻乐见的表现内容与形式，就是美术作品能否“大众化”的价值标准。而世纪之交的“文化大众化”则是信息媒介的大众化带来的一种新型传播文化，当代艺术便是从艺术媒介的廉价化与大众化之中，扩展了艺术媒介，也拓展了一种新的艺术创作方式。或许，当代艺术的“大众化”更着眼于这种艺术创作方式的可参与性与互动性，但就“当代性”艺术作品所显示的反映与被反映、艺术主客体的关系上看，并没有脱离现实主义的创作方法，其对于当代现实社会的人文关怀与精神指向恰恰是极其敏锐与鲜明的，而就作品传递的思想深度与寓意信息而言，往往显得晦涩而歧义。这和接受美学的“大众化”，可能背道而驰。

对于传统美术的承传与创造、对于外来美术的借鉴与融合、对于创作方法的写实与现代、对于接受美学的大众与当代，这些构成了新中国美术最基本的价值观。在很大程度上，新中国美术60年的运动、思潮、流变与演进，都是这些价值观相互推导、互为辐射的结果与痕迹。

2009年12月13日星期日于北京团结湖寓所

原载《美术观察》2010年第2期，转载《光明日报》2010年3月15日

当代人文视角中的历史画卷

国家重大历史题材美术创作工程，是中国当代主题性美术创作的一个新的标志。这个新的标志，就在于在艺术崇尚自我、表现自我与极端个性化的当下，许多美术家仍能潜心创作反映这169年民族复兴的历史主题，并以当代人文关怀的审美视角深入到历史的空间。这个新的标志，就在于在影像传媒异常丰富与发达的今天，许多美术家仍然坚守着传统造型艺术的表现方式，在借鉴与汲取当代艺术观念与语言的同时积极推进架上艺术的当代性表达。



历史曾为这169年的民族复兴之路留下许多珍贵的影像，但不论哪一帧历史的截影，似乎都不能直接放大成为一件历史主题的美术杰作。历史题材的美术作品作为一种历史的图像，当然是对缺失的历史纪实影像的弥补，但更重要的是对符合历史逻辑与想象的一种艺术创造。一幅历史主题的美术作品，至少记载并浓缩了一个历史事件，也通过这个历史事件塑造了历史人物。比如，为我们所熟悉的“开国大典”的一些珍贵历史镜头，特别是毛泽东主席站在天安门城楼上向全世界庄严宣告中华人民共和国中央人民政府成立的那一帧照片，但是这样的一帧纪实照片似乎并不能直接搬上画面而成为一幅历史画。很显然，观众们希望在“开国大典”这样一个庄严的历史时刻，能够读到更多的出现在那个现场的历史人物，也包括大典壮观的受阅场面。所以董希文的《开国大典》比任何一帧照片都具有历史的概括性，比任何一帧照片也都具有艺术的感染力。因为，那幅画面不仅是对历史瞬间的纪实，而且蕴含了作者自己对于历史的理解与创造，甚至于它代表了一个时代对于历史的符合逻辑的想象。这样的作品是很多纪实影像无法替代的。正因如此，美术作品的《开国大典》，已成为人们对于新中国成立印象最深的形象记忆。

历史题材的美术创作，无疑浓缩了艺术家个人以及这个时代对于历史的认知与理解，并因这种认知与理解而还原了即使史实的细节没有呈现的历史现场。历史是客观的，但是叙述历史与重现历史都不会完全客观地还原，都不免烙上每个时代的人文特征与艺术家个人对于历史的感悟与把握。

比如，关于抗战主题的美术创作，就因不同的时代而形成审美视点上的变化。在上世纪抗战爆发的三四十年代，像李桦创作的《怒吼吧！中国》、胡一川创作的《到前线去》《八百壮士》和荒烟创作的《末一颗子弹》，或是用极具震撼力的画面表达了青年们激昂的战斗精神，或是表现抗战中的英雄主义气