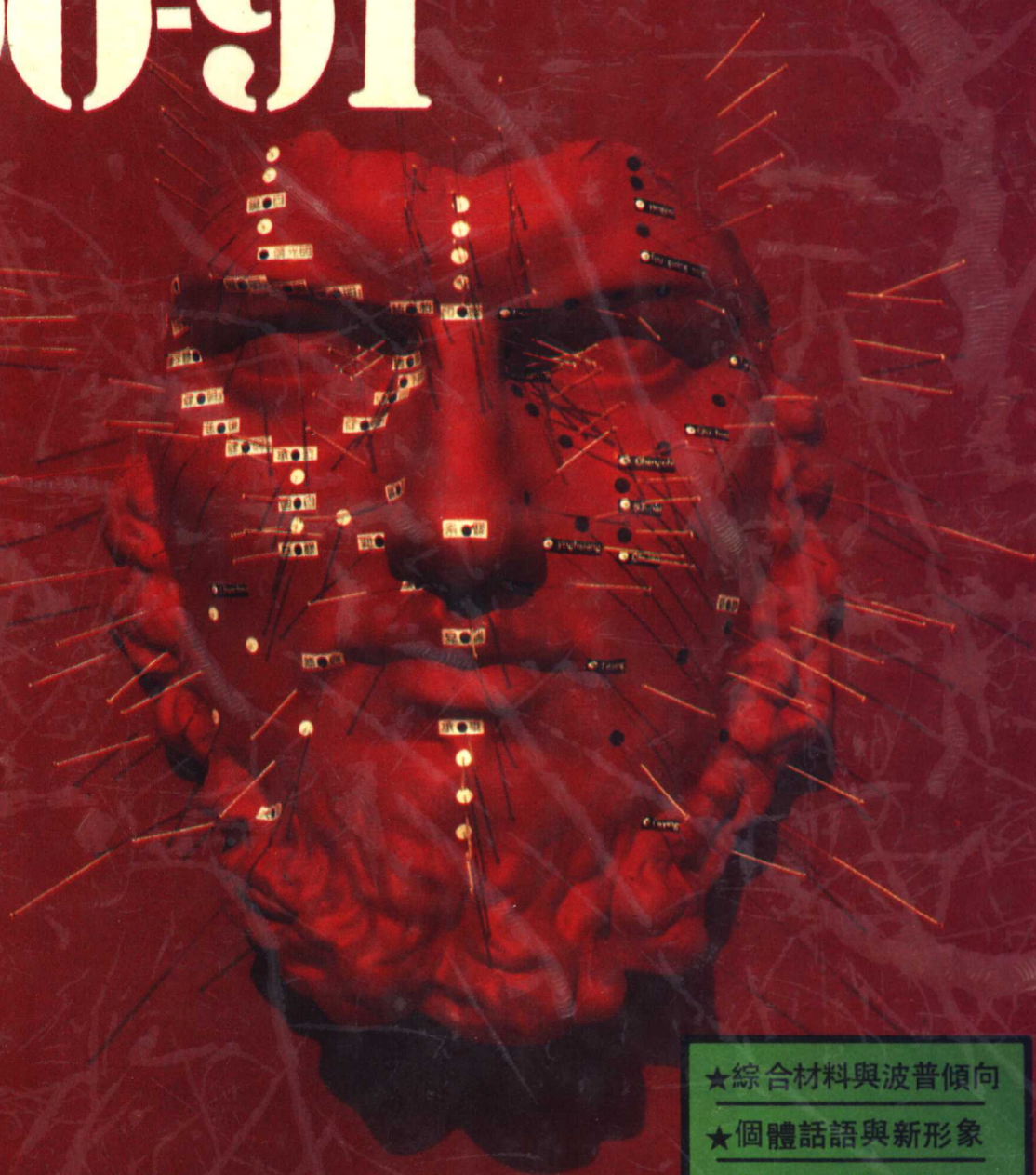


Chinese Contemporary Art Document 1990-1991

中國當代藝術文獻

90-91



★綜合材料與波普傾向

★個體話語與新形象

★現實主義新傾向

★對新文人畫的反撥

□湖南美術出版社

□李路明 主編

Chinese Contemporary Art Document 1990-1991

中國當代藝術文獻

☐ 湖南美術出版社
☐ 李路明 主編

1990
1991

J/21/20

AWT 758/04

湘新登字 367 號

中國當代藝術文獻

李路明 主編

湖南美術出版社出版·發行

湖南省新華書店經銷

湖南省新華印刷三廠印刷

開本：787 × 1092 毫米 1/16 印張：7 ½ 字數：2 萬 1992 年 7 月第 1 版 1992 年 7 月第 1 次印刷

責任編輯：姚陽光 印數：1—1500 冊 ISBN 7 - 5356 - 0524 - 9 / J · 469 定價：58.00 元

出版說明

● 自1990年以來，中國當代藝術已進入一個新的階段，一些優秀藝術家也隨之進入到一種沉穩、冷靜推進自身工作的學術狀態之中。

我們認為，處于這種狀態的藝術家的工作是有建設性的有效勞動。為將中國當代藝術中的有效成果與發展傾向及時展示給社會，存留于歷史；同時亦能及時將其歸納整理後提供給中國當代藝術的研究者及一切關注中國當代藝術推進進程的人們；我們特編輯出版《中國當代藝術文獻》。

● 《中國當代藝術文獻》為係列出版物，計劃每年度出版一集。以便及時展示每年度中國藝術具有挑戰性與實驗性的新近工作結果，使之成為中國當代藝術演進意義上的文獻記錄。

● 編輯方式以作品為文獻內容，輔以一個或多個有影響力的批評家的觀察分析文章。

● 編排方式將依據每年度的藝術發展狀況作出調整。

● 每一大類的作品先後順序以應約來稿先後為序。

目 录

呂 澎 關於 1990 年以來的藝術(1)

綜合材料與波普傾向

呂勝中 剪紙藝術展——招魂(9)

剪紙招魂活動(9)

任 翥 日蝕(10)

王友身 人像系列——現代佛龕(11)

報紙·窗簾(11)

無能 瑪麗安娜 廣化寺音樂(12)

何 工 與他人爭論時所聽到的鋼琴曲印象(12)

梁鉅輝 進入計劃(13)

陳劭雄 七天的沉寂(13)

林一林 理想住宅標準系列(14)

余積勇 門形系列(14)

陳少平 王魯炎 顧德鑫 “解析”展示場景(15)

“解析”作品中之一例(15)

孫 平 經絡療法·針灸——荷馬(16)

經絡療法·針灸——摩西(16)

孫 人 自然紀念碑(17)

眺瞰(17)

傅中望 樺卯·龍骨(18)

樺卯·器(18)

王 躍 凸凹系列之六(19)

凸凹系列之八(19)

尚 楊 消逝的平面之二(20)

消逝的平面之四(20)

韓中人 城市(21)

城市(21)

王 毅 混合材料作品· 10(22)

混合材料作品· 29(22)

洪 磊 米亞羅(23)

圓形廢墟的經文(23)

黃 峻 停止 STOP(24)

為×××展覽設計的海報(24)

徐 坦 90 嘉士利(25)

無題 1, 1991(25)

魏光慶 三個人——紅色框架系列之一(26)

男人·女人——紅色框架系列之一(26)

楊國辛 白色的“U”(27)

覆蓋的結構(27)

劉 鳴 A8-22(28)

鏽變 $\frac{4}{4}$ (28)

戴光郁 書齋中的石濤先生之五(29)

墨戲圖之六(29)

王發林 白色裸體(30)

扭曲的麻布狀態(30)

周長江 互補——法界之合(31)

互補——天道與人道(31)

關大我 織物系列之四(32)

九十年代的人類·男人(32)

黃 岩 圖騰(33)

植物系列(33)

王長百 玩具·中國象棋(34)

印刷品·詩集裏的詩(34)

陳國標 紙帶(35)

金屬(35)

管 策 傘系列(36)

景致(36)

耿建翌 作品(36)
曹 丹 視波電療(37)
視綫掃描(37)
王廣義 大批判——果珍(38)
大批判——麥氏咖啡(38)
舒 群 減法時代:文化 POP·崔健 B(39)
減法時代:文化 POP·崔健 D(39)
周細平 帳目五號(40)
帳目八號(40)
石 强 對凡·高自畫像的熱處理(41)
對修拉大碗島的熱處理(41)
祝錫珉 最簡明的卡通(42)
戴恒楊 對話(43)
他們接觸未來組畫之一(43)
劉大鴻 霜夜(44)
90 手抄本第 10 頁——陰間(44)
張培力 1990 的標準音(45)
1990 的標準音(45)
周繼平 漢字修正之三(46)
未 明 中國人(46)

個體話語與新形象

余友涵 A—90—6(49)
圓 91—1(49)
吳榮光 天葬之六(50)
天葬之八(50)
李路明 昨日種植計劃·春季 1 號(51)
昨日種植計劃·春季 2 號(51)
劉 采 大雲團·聚合之一(52)
大雲團·聚合之二(52)
陳 雷 辮子症結之七(53)
辮子症結之八(53)
吳德斌 夜游系列·窒息的候鳥(54)
夜游系列·夢囈的女人(54)
陳綠壽 羊之困惑(55)
三十六(55)
張方白 實在之四(56)
實在之六(56)

郁 濤 狀態之三(57)
張少軍 山水之三(57)
李 山 胭脂 NO.18(58)
胭脂 NO.19(58)
毛旭輝 有拱門的黃色調家長圖(59)
有紅鐘圖形的大家長圖(59)
曾曉峰 捕蟲·1(60)
捕蟲·2(60)
葉永青 浮沉(61)
逃逸的幻象(61)
張曉剛 手記 1 號(62)
深淵集 3 號(62)
楊 述 生活(63)
不規則的紅綫(63)
陳衛閔 掛着的背包(64)
坐椅(64)
潘德海 大芻草——自然的深處(65)
大芻草——[]子(65)
劉 莊 西部·輪系列——神器(66)
西部·輪系列——白單(66)
莫鴻勛 殼——被籠罩的英雄(67)
殼——沐浴者(67)
沈曉彤 大孩子——身後的斷牆(68)
背後的牆——一塊大紅布(68)
李邦耀 匆匆下坡的女人和狗(69)
斷牆(69)
姚陽光 第二十一次用眼睛呼吸的植物(70)
第九次用眼睛呼吸的植物(70)

現實主義新傾向

王華祥 綠色背景(73)
整潔的男人(73)
蘇新平 空曠的草地之一(74)
飄動的白雲之二(74)
劉小東 晚餐(75)
踏春圖(75)
喻 紅 情人們(76)

	夕陽 (76)
周春芽	蓬着頭髮的男人 (77)
	閉着眼睛的男人 (77)
李天元	來信 (78)
	艷陽天 (78)
範滄桑	小睡的兩個人 (79)
	畫室中休息的人 (79)
毛 焰	三個朋友的肖像 (80)
賈滌非	昏睡的夏日 (80)
王 浩	十字路口 (81)
	人行道 (81)
劉 雲	只有光留在過道裏 (82)
	這扇門能看到過道外的白牆 (82)
張祖英	古道——下弦月 (83)
	古道——曠寂的回聲 (83)
蕭沛蒼	光陰之二 (84)
	光陰之三 (84)
牟 恒	生命 (85)
	城系列之二·大戲臺 (85)
韋 蓉	公共電話亭 (86)
趙半狄	羅密歐與朱麗葉 (86)

對新文人畫的反撥

賈又福	墨夜之光 (89)
鄒建平	神聖家族·第二卷·紅色記憶 (90)
	神聖家族·第二卷·紅色故鄉 (90)
聶干因	臉譜 (91)
	臉譜 (91)
田黎明	林 (92)

	風 (92)
張 羽	被白雲吻着的自畫像 (93)
	兩個生靈的旅行 (93)
周 涌	五行對應圖 (93)
	五髒對應圖 (94)
楊志麟	簫夢·9 (95)
	簫夢·10 (95)
黃一行	東方天堂之· (96)
	東方天堂之· (96)
劉子建	水墨 1990·1 號 (97)
	游魂 1990·8 號 (97)
左正堯	
	中國神話·第一卷——不能行走之地 (98)
	中國神話·第一卷——精氣之血 (98)
鄧 林	90 年 4 號 (99)
銀小賓	荷—1 (100)
劉應雄	山川系列之五 (100)
徐 曩	午 (101)
	暮 (101)
李 津	西藏印象之· (102)
	西藏印象之· (102)
茅小浪	作品 (103)
	作品 (103)
張可欣	花神·藤 (104)
	花神·幽 (104)
李知寶	山水靈音 (105)
石 綱	藍穀 (106)
	扇系列之· (106)
編 者	1990—1991 中國美術事記 (107)

關於1990年以來的藝術

呂澎

1990年是一個極為方便和極為說明問題的分界綫，這倒不僅僅是說90年代已經來臨，我們已進入了一個新的十年，更為重要的是，1990年以來的藝術事實上正在發生顯而易見的變化。

當然，過去兩年的藝術並沒有出現令人吃驚的現象，相反，藝術就像整個社會生活那樣，顯得那樣平和與普通。因此，當我們要對過去兩年的藝術現象作出概括與分析時，我們必須具有一種必要的心理準備：與社會生活本身一樣，藝術存在着平庸與生機。

我必須重復一遍：1990年以來的社會生活是平和與普通的。生活的可能性均在人們的想象範圍之內，遙遠的刺激只是一種偶爾做出的菜肴，品嚐一下成了生活中少有的樂趣。可是，沒有任何一種力量能夠有“此在”的力量強大。我是說，在更多的時間裏，人們必須面對當下的現實，必須對自己的一言一行作出負責任的判斷。這樣，他們就會自然而然的發現：自己一度相信的東西或者說習慣性地使用過的語詞是與眼前的一切不相吻合的。社會生活雖然沒有呈現出只能刺激一時快感的“輝煌”，但它的形象却無時不在發生變化。我們必須適應它，換句話說，我們必須成為社會生活的一部分，我們的一言一行在放入整個社會關係之中時，改變着他人，也修正了自己。事實上，時間把人們從熟悉的過去帶到了陌生的今天。我們不得不作出本能或理智的反應。

我們很難說明一個藝術家當他完成了一批新的作品時，是什麼事件或生活內容對他產生了影響。但是，某些事實却能使我們找到可以描述的關係，並且我們可以將其看成是富於邏輯性的。

如果我們一定要把近兩年來的藝術看成是被置於某一空間裏的物體，那麼我們假設這個物體是由高光、亮部、陰影與反光呈現出來的。由於我們距離這段歷史太近，所以，我們只能說：構成這個物體形象的因素都是值得認真對待的。

關於綜合材料、裝置與波普傾向

對綜合材料的使用始於85'時期的美術。但就架上繪畫而言，1988年塔皮埃斯在中國的展覽對中國年輕藝術家產生了明顯的影響。我們不能完全肯定的說，究竟有多少中國藝術家完全是從某一位西方藝術家的作品獲得了靈感，但毫無疑問，變化的社會生活使不少藝術家感受到了“材料”的表現力。的確，對於中國的年輕藝術家來說，藝術的可能性在西方各種流

派的介紹尤其是杜桑思想的影響下，已經完全啓開，問題在於：材料在什麼樣的情況下能夠成爲藝術語言的一部分。

在畫布上試驗材料的較早的一位藝術家是尚揚。這位藝術家早在1988年就以犧牲“形象”與“純樸”的情況下而讓我們看到了由富於體積的肌理構成的心理“狀態”。應該說，尚揚的“狀態”以及以後用其它材料(諸如印刷紙型板)完成的作品在形象意義上講，與他早期的高原題材的作品有極大的距離，但是，我們從藝術家的作品中可以明顯感受到，對有重量有體積的材料的使用是這位藝術家對“高原”係列作品中沒能完成的課題的一種試驗性的解決。

在年輕藝術家中，王毅對泥沙、草木、紙漿的“泥水匠般”的使用，將“材料”推向了超越繪畫的邊緣。實際上，這位藝術家對畫布的使用只是一種具有延續性的權宜之計，重要的是，材料本身(比如紙漿)在呈現一種事實，我們在這樣的事實面前，不得不重新思考物質的變化中的含義。這方面，王毅不同於周長江。周長江在布上從事抽象的材料製作已有較長的時間，但是，這位藝術家在自己的作品中保持了“述說”的形象。這倒不是說我們從這位藝術家的一些作品中看到了生活的可視形象的影子，而是說，藝術家仍然把“材料”埋在了“審美的”外表之下。在最近的作品中，藝術家加進了手套，但是，手套的形象性減弱了材料本身的呼吁。

在南京的藝術家當中，管策與黃峻以及其他一些藝術家對材料的使用多少是有一點“肆無忌憚”的。在最近的“八人展覽”裏，觀眾明顯感受到了物質的重量。應該說，藝術家管策、黃峻已經拋棄了“底子”，而讓“材料”自身構成一個自足的形象世界。管策以不同的材料(比如廢紙板，鐵絲)來表現“內心潛意識裏經營着的某種心態”，但是，我們也能從藝術家的不少作品中(如“傘”係列)發現“審美的傷感”。我們似乎熟悉畫中一些殘缺不全的形象，但它們在紙板與乳膠白粉的遮掩下成了難以挽回的碎片，至於黃峻的作品，我們似乎更需要“觸覺”的幫助——有些作品底子已完全不存在了。

在使用材料方面，劉鳴的工作顯得有一些特殊，在這位藝術家看來，材料本身的物質性不一定非要直接體現不可。重要的是材料留下的痕蹟。有時，這樣的痕蹟更能使我的感受到物質的破壞性，進而在心中喚起精神生活必要的“傷感”。

戴光郁與王發林在1990年的四人展覽中所展現的作品，很容易使我們聯想到一些不陌生的歷史。的確，賈斯帕·瓊斯的影子在王發林的作品中較為明顯。而戴光郁則把傳統文化的符號作了一次次的調侃式的處理，以致我們可以在輕鬆的狀態下接受物質的遊戲。

綜合材料的使用很容易把藝術家引嚮立體的造型。王友身最初在畫布上使用了棉綫，之後很快，藝術家就對畫布本身的承受力產生了懷疑，於是，實物就成了語言本身。藝術家對絲網印、復印機的處理以及許多現成品的組織作過不少實驗。在這位藝術家的作品中，我們可以發現文化的非文化化的傾嚮，進而啓發着我們對在劫難逃的文化遊戲的反感。

呂勝中自從他1988年與徐冰舉辦聯展贏得批評界的關注以來，一直沒有放棄自己一開始就確立的圖式。藝術家把他生產的“小人”剪紙撕播於生活與自然的空間，以喚起一種“泛濫”的感受。最近，他又把自己的圖式加以放大，置於自然之中，試圖進一步張揚生命的活力，其結果是頗富審美效果的。

任戩在完成了“掃描”組畫之後，製作了一批與印刷有關的裝置作品。事實上，這位藝術家的裝置作品是要求我們作仔細的觀看的，也就是說，作品中的形象具有重要性，這樣，我們對材料本身便放棄了注意。但是，藝術家並不孤立地從事階段性的工作，而是把架上繪

畫，實物以及其它材料完成的不同作品，看成一個整體。這個整體是那樣地沒有邊際，以致我們可以在任何一個系列的作品中找到藝術家設置的問題。

藝術家王廣義在1990年以來一直就是一個頗具爭議的人物。這位“風頭”人物在自己的作品中強化了敏感的社會問題。在“大批判”系列裏，王廣義把“歷史”放置於“今天”，而同時，也可以說把“今天”推回到了“歷史”之中，以便讓我們對時間發出疑問：時間並不存在，除非我們放棄對時間的追問。這種啓發的結果，導致了人們對社會生活本身的變化的懷疑，但事實上，作品本身又證明了變化的客觀性。

事實上，綜合材料、裝置以及波普傾嚮的作品在觀念上導源於杜桑以及隨後的勞申伯（1985年勞申伯在中國的展覽對中國藝術家產生了最為直接的影響）。從事這類藝術創作的藝術家通過自己的工作再次證明了“一切都是可能的”。但是由於不同藝術家的不同處理，却給我們展示了反映社會生活的不同針對性。當藝術家張培力將一個衆所周知的形象置於畫布上時，作為熟悉這個形象以及這個形象的上下文的我們，是不可能簡單地用“波普”二字來陳述藝術家的作品的。

當我們在藝術家孫平最近的“針灸”系列面前，決不會把這些作品看成是一種輕輕鬆鬆的遊戲。藝術家以一種機智在提醒我們，文化本身存在着問題。

總之，使用各種各樣的材料來展示觀念的趨勢不會結束，相反，它很可能朝着更大的空間和更加富於物質性和重量的方向發展。

關於個體話語與新形象

對於中國年輕的藝術家來說，藝術的可能性已不成其為問題。這樣一來，藝術家對“自由”的神話又產生了懷疑。所以，當我們讀到以下一段文字時，不會感到吃驚：

我們已經明白一個簡單道理：限制藝術工作的自由。這是一個藝術家在當代藝術中生效的規則。遵循這個限制自由的當代規則，劃定每個人選定的形象語言領域，努力於富有邏輯感的推進工作，是我們揚棄現代新潮進入學術狀態的標誌。

這段文字是1991年由李路明寫的湖南“當代畫展說明書”。在這個展覽中，我們能從陳雷、劉採、吳榮光以及其他一些畫家的作品中看到可以用“形象專利”加以描述的形象，在陳雷的作品裏，辮子成了一個展開個體話語的母體，而劉採則把自然中的雲團組合為一個抽象的有機體，藝術家過去作品中的自然細節被轉化為富於體積的符號，但我們却對這些符號構成的形象難以作出直接了當的說明。因此，事實上藝術家在進行着一種將個體性的話語與新的藝術形象相對稱的工作。對於這類藝術家來講，憑藉想象力，仍然可以在畫布上進行遊戲。

如果我們對85'時期的藝術現象十分熟悉，一定會感受到“模仿”與“相似”的問題，因此，將個人的形象與人們熟悉的形象拉開，選擇更為準確的符號來再現自己的心理狀態就成了不少藝術家希望完成的工作。所以，樹立個人的形象專利就顯得至關重要。

在1989年2月的中國現代藝術大展中以獨特的“包米”形象引起批評界關注的潘德海在此之後仍然繼續對“包米”情結保持着興趣。畫家時而將“包米”形象放大，並展示其富於裝飾傾嚮的奇觀，時而他又把“包米”聚集在一起，以便展示靈魂的神秘，盡管我們也許可

以在貴州的某個偏僻的農村古老墓地找到相似形象的真實再現，但無論如何，畫家潘德海描繪的世界仍然屬於一個獨特靈魂的世界。

畫家曾曉峰的形象世界帶有一種可以忍受其痛感的詩意，畫家並不想隨意地折散自然(包括人)的結構，但他將我們可以賦於名稱的對象作了富於想象的重新塑造，這些形象使我們很容易想到“原始”、“神秘”、“巫術”這樣的詞，看來藝術家不回避這一點，他相信意義肯定是存在的，重要的是如何將其富於繪畫性地體現出來。

以“家長”形象樹立個人藝術形象的畫家毛旭輝一開始並沒有考慮形象專利這類問題，實際上，那種尖形的造型是藝術家內心難以言說的狀態的一種最有說服力的證明。正是藝術家在真誠地刻劃靈魂的肖像時，一個與其它形象無法混淆的“新形象”產生了出來，以至，這個被稱之為“家長”的形象成了一個痛苦的永恒象徵。

畫家沈曉彤並不指望一種獨一無二的形象建立，他相信：生活本身的獨特性必然會導致筆下形象的獨特性，就形象描繪而言，也許畫家難以回避不會讓人吃驚的結局，但是，那是一些什麼樣的形象呢？實際上，莫名其妙的陰影和已被“稀釋”或模糊了的形象把我們對生活的感受趕進了一個獨特的空間，在那裏，我們不得不認可生活本身的魔力。

對形象進行轉化並對這種轉化作富於邏輯關係的形象闡釋的藝術家是李路明。早在兩年前，李路明就提出了“新形象”這一概念，當時的針對性是新潮運動中的一些粗糙的靈魂展現。藝術家假定了一個出發點：理性地對生命問題加以不損害其本質特徵的表現，進而將由假定的出發點派生出來的一系列問題給以解決。無疑，在這位藝術家的作品中，我們可以看到由觀念而來的造型，它與那些彎曲的生命符號形成了對比。結果，我們看到的是一幕接一幕很可能不斷演下去的形象遊戲。

對於畫家張曉剛來說，也許“新形象”並不是一個問題，但是，潛存於內心的個體話語如何能成為有效的形象却是一個嚴重的課題，因此，事實上，藝術家在自己的畫布上不斷地改變、修正、乃至推翻已有的東西，同時不斷地檢回、恢復一些不可拋棄的因素。有時，畫家還將紙、布這類材料加於畫中，以表現關於“死亡”這類主題。但是，在強化自己的圖式方面，余友涵似乎更加傾嚮於讓圖式自身“繁衍”。這位畫家用色彩點子發展了他以前的單純的黑色點子。這樣，形象專利的特徵顯得非常明顯（畫家曾作過一點波普嘗試，但顯然那只是一個插曲）。不可否認的是，在藝術的形象資訊泛濫的今天，任何一個特殊的靈魂希望人們認可它的存在，都不得不使“靈魂的陳述”專利化，就語言生命而言，靈魂自身的獨特性是難以說清的，只有當差異在語言中產生時，靈魂才有展示的可能，語言也才真正成為事實。也正是因為這個緣故，許多藝術家才想方設法確立自己的藝術形象。

實際上，在1989年以後，中國藝術家明顯意識到個人形象獨特鮮明的重要性。無論是架上繪畫，還是綜合材料乃至裝置藝術，倘若工作的結果只是一個可以不費智力而任意歸類的東西，那都是無意義的。

關於現實主義新傾嚮

在弗洛伊德的作品畫冊的影響下，畫家劉小東以熟悉的社會生活為自己的藝術出發點，完成了一批頗受歡迎的作品。但是，正如藝術家自己所說的那樣，“對於個性，我不過多求之，

我以為個性是每個畫家與生俱來的最基本的素質。”的確，在直接面對生活對象時，畫家用不着作過多的思索，重要的是“紀實性”與“直接性”。可是，心理素質的特殊決定着表現語言的特殊性，因此，“紀實性”與“直接性”就必然染上個人的心理塵埃，而任何個人的心理狀態都不是“白版”，因此，弗洛伊德的魅力在畫家潛意識的投合下，便成了一種有效的形象代理。好在畫家十分敏感，在最近的作品裏，他減少了弗洛伊德的痕跡。

喻紅的個人風格早在1989年的第七屆美展中就已公諸於世，在這位畫家的直覺中，“膚淺”本身可以成為表現深刻的心理狀態手段。畫家採用的技法是極其平凡的，重要的是對形象的非真實的強調，由此使我們能夠感受到現實的平庸與無意義。

畫家王浩的作品無疑是一種照片式的記錄。畫家倒不是對“逼真”有什麼興趣，重要的是，可視生活的形象本身為藝術家的那種功夫修煉的心態提供了有利條件，一根根電綫，一塊塊磚頭，對它們的描繪都是一種滿足和實在，正如徐冰對文字一個個地刻出來一樣。以致，作畫的過程顯得比結果更為重要，對畫家來說，作畫工作大致就是如此。

畫家李天元的作品，幾乎完全遵循着現實主義的路綫。只是在對生活的形象方面，畫家往往採取了一個特殊的角度。如果我們一定要對這個角度作一個概括，那麼，我會用“對無意義的瞬間加以定格”這樣的話來表述。

有趣的是，現實主義新傾嚮的畫家大都是北京的藝術家，且多半出自中央美術學院。不管畫家自己是否願意，事實上，環境、傳統與氛圍影響着這些年輕的畫家，盡管劉小東不太承認“美院培養畫匠”，但是，無意識會不自覺地接受環境的慣性，另一方面，就照像寫實主義而言，既然語言本身的特點並不十分突出，內容就成了支撐語言價值的東西。我們在幾十年後可以不去追究藝術家的創造力，但我們能記住這一個特定時期畫家的心態。

自古以來，藝術家並沒有放棄形象，這不簡單地是因為形象本身是自然的卓越造型，更重要的是，人類需要一個證據：任何可能性最終是在我們熟悉的生活中發生的。此外，形象由於受到精神的修正，它就不再簡單的是形象本身，而成了精神可以自我作證的憑據，就此而言，現實主義（我是說可以在作品中看到具體生活形象的一種傾嚮）將會繼續發展下去。

關於對新文人畫的反撥

以“新文人畫”為旗子的藝術現象自1988年以來形成過一股不小的勢頭，就“新文人畫”的一些主要畫家來看，他們的工作旨在對傳統中國進行一次拯救，這當然是在85'美術思潮的刺激下所產生的一種現象。

冷靜地看，“新文人畫”是中國傳統繪畫在當代的一種發展，就此而言，它為我們提供了一些新的審美對象。但是，無論如何，“新文人畫”的主要畫家在精神上依賴的主要是超然塵世、清靜無為、把玩人生這樣的避世主義的觀念，而社會生活又是那樣地與之不相吻合，於是，不少作品顯現出病態的審美效果是完全可以理解的。盡管不同畫家的情況肯定有所不同，就風格而言，似乎我們還可以有大量的研究工作需要去做，但是，就傳統繪畫來看，“新文人畫”成了一種補充。在新潮美術相對平靜的時期，“新文人畫”有效地佔領了展廳、客廳與畫廊的空間，對於把藝術視為生活的點綴的人來說，這無疑是一件好事情。

然而，並不是所有使用中國傳統工具材料的畫家都始終持有一種把玩的心態。一方面，

他們相信材料本身並不是唯一的，宣紙和毛筆就像畫布與顏料一樣可以展示想象力觸及任何領域，另一方面，他們又意識到“把玩”的危險性，因此，他們試驗着用傳統的工具有對“新文人畫”的病理因素進行清除。

畫家鄒建平並不簡單地將傳統符號清除出宣紙之外，却是在看似熟悉的山水中加上破壞“清靜無為”之境的、並可能勾起情欲的女性人體。與朱新建的人體不同，鄒建平並不簡單地表現色情的遊戲，相反，他把人體置於有疑問的空間之中，以突出自然生命的神聖性。在最近的作品中，畫家加強了歷史形象的因素，用畫家自己的話來說：“我希望對歷史問題作一次重新的審視與處理，以表現我的一種新歷史主義的態度。”實際上，自然的神聖性只是一個神話，“歷史”與“革命”才影響着我們對自然、最終對人的認識。

畫家徐桑最近的作品給我們呈現出了一種“空寂”，這種“空寂”導致我們對“歷史”的懷疑。當然，畫家對空間與物象的設置帶有戲劇性。因為那張“歷史的”椅子，因為那只“歷史的”鳥籠，也因為那雙“歷史的”布鞋在那處處我們難以真正身入其間的環境中，使我們不可能不感受到一種“感傷的衰敗”。無疑，這樣的意境已超越了“把玩”。

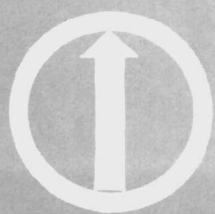
當然，畫家劉子建相信水墨可以顛覆筆墨的雕蟲小技的傳統：左正堯則以色彩的遊戲破壞着淡淡的詩意，而將色彩完成的形象置於構圖主體；田黎明黃色的斑塊居然帶上了“外光”的痕跡；而楊志麟，又在筆墨本身之上從事着對程式的顛覆工作。這些畫家與從事綜合材料、裝置以及波普藝術的藝術家不同，他們並不指望一種物質的或觀念的直接呈現，而試圖在有限的空間挖掘想象力的可能性，因此他們往往要在自己的工作中確立一個意義，如果我們把這個意義看成是畫家自覺或不自覺確立的出發點，那麼，我們就應承認其存在的必然性。

1990年以來的藝術並沒有給我們帶來狂歡的結局，但是，“狂歡本身並不說明問題。如果這個世界真有“真理”，那一定是藝術在作出證明，因此，即便我們看到了商品化的惡流衝擊着藝術的領域，但也正如我在一開始就提示的：藝術仍然充滿着生機。此外，社會生活的迅速變化肯定刺激着藝術家的神經，而生活的條件又改變着藝術家的環境，這樣，思想與手段勢必會導致更為令人滿意的結局。當展覽的次數在逐漸增多，關於藝術的話題又重新提起，問題又像過去那樣不斷湧現的時候，我們可以猜測：整個90年代的藝術將會是令人振奋的。

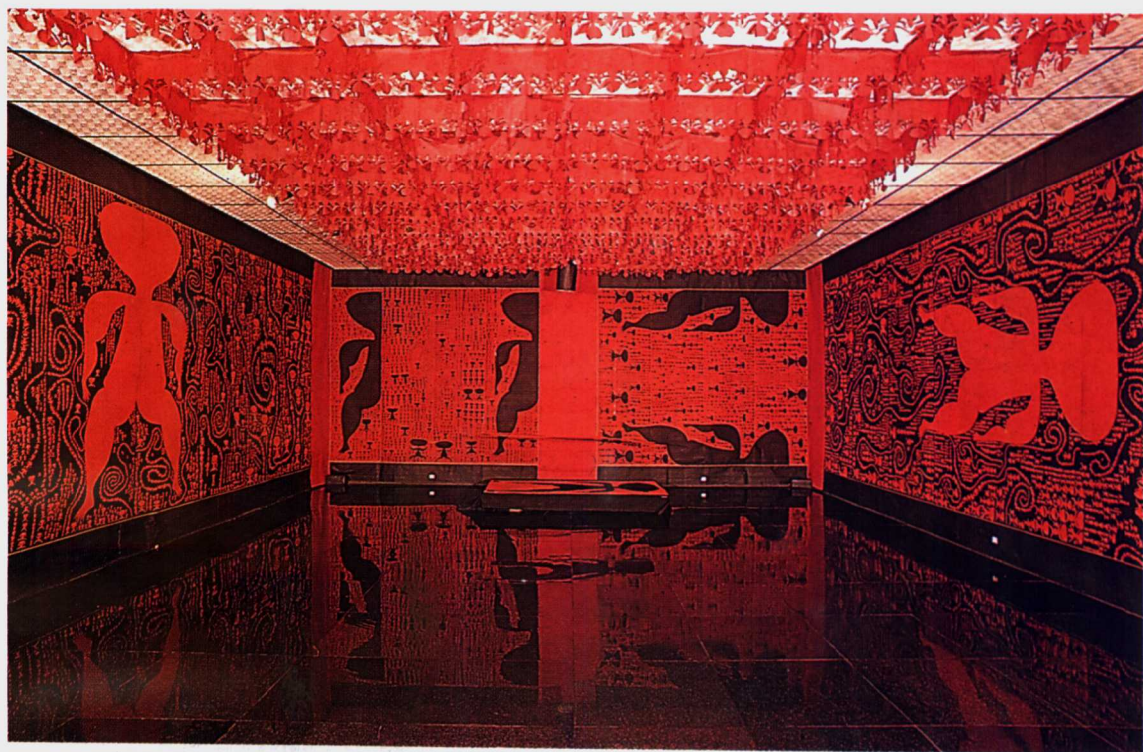
1992年1月

綜合材料與波普傾向

Synthetic Materials and Pop Tendency



剪紙藝術展——招魂
1991
裝置・剪紙



剪紙招魂活動
1991
環境・行為





日蝕 1991 膠板、布、鉛粉、清漆、照片，每冊50×400cm（共8冊）中國武漢個人藏

