

現代美術

現代美術



第輯

現代美術

MODERN ART

MODERN ART / MODERN ART / MODERN ART
● 現代美術理論之研究 ● 現代美術之發展 ●
● 湖南美術出版社編輯 ● 第一輯 ●
理論之刊 ● 湖南美術出版社 ●
● 現代美術理論之研究 ●



现代美术理论

第一辑

我的批评观 专辑

湖南美术出版社



现代美术理论 丛刊

第一辑

出 版 者：湖南美术出版社(长沙市人民路 61 号)

印 刷 者：湖南省新华印刷三厂

经 销 者：湖南省新华书店

出版日期：1988 年 2 月第 1 版第 1 次印刷

开 本：787 × 1092 1/30 印张： 字数：205,000

印 数：1——1,000 册

ISBN 7-5356-0107-3/J.97 统一书号：8233 · 1195 定价：2.80 元

目 录

第一辑

水天中

(1) 美术新潮与美术史论
——代“我的批评观”

(11) 油画的创新、借鉴和现代生活
——从韦启美的近作想到的

(23) 批评家简历

张 蔷

(24) 关于《我的批评观》的通信

(31) 几种选择模式

(38) 批评家简历

刘曦林

(40) 纵想、横想与现实
——兼谈我的批评观

(45) 一批时代的逆子
——青年美术思潮与社会之间

(56) 批评家简历

彭 德

(57) 艺术批评六面体

(71) 在雅与俗的对流中

(78) 批评家简历

许祖良

(79) 从美术批评的历史说开去
——兼谈我的批评观

(82) 关于当代美术新潮的思考

(95) 批评家简历

陈履生	(96) 批评的主观性原则	7 天本
	(105) 闲话 Z 君之画	
	(107) 批评家简历	
周彦	(108) 批评作为阐释	
	——我的批评观	
	(111) 论复杂性	
	(125) 批评家简历	
曾景初	(126) 我的批评观	
	(128) 诗画展望	8 天本
	(144) 批评家简历	
高名潞	(146) 就撰写“批评观”致编者信	
	(147) 中国现代美术发展背景之展开	
	(166) 批评家简历	
皮道坚	(167) 我的批评观	8 天本
	(176) 也谈中国的视觉革命	
	(189) 批评家简历	
邓平祥	(190) 为理论,我要绿色	
	——我的批评观	
	(193) 论陈丹青	
	(214) 批评家简历	

- 葛 岩** (215) 批评即创造
 (217) 文化模式与艺术元素
 ——民间艺术及它和我们的关系
 (228) 批评家简历
- 谭力勤** (229) 错开的五官
 ——我批评观之凿透
 (241) 黑白归一 至高至极
 我、黄永砗与黄永砗的作品《黑与白》
 (245) 批评家简历
- 邵大箴** (246) 我还在门槛之外
 ——对美术批评的一点意见
 (250) 在传统与西方文化冲击面前
 (263) 批评家简历
- 王小箭** (264) 摒弃批评词语库
 (266) 十年来的中国美术(上篇)
 (285) 批评家简历
 (286) 编后记

●责任编辑:李路明

●封面设计:黄建成

●整体设计:李路明



水天中

美术新潮与美术史论

代“我的批评观”

公元十五世纪末期，佛罗伦萨的艺术大师达·芬奇上书米兰公爵鲁道维柯·斯弗查：“阁下，我愿向您表明，我的一生都是为您效劳的，我随时准备服从您的旨意。”在那个时代，美术家及其赞助人构成美术事业最基本的环节。美术评论不需要专门分工，因为艺术家的声誉取决于他的保护人（赞助者）的地位。随着封建贵族制度的解体，美术家成为独立的职业，摆脱个人的庇护和束缚，是他的艺术和他本人受到尊重的前提。而新的生活方式使美术家和一般观众之间的思想沟通，必须通过大众传播工具作为中介。美术评论的作用随着出版、新闻事业的发展，变得日益重要起来。斯塔索夫和约翰·罗斯金这样的评论家对于巡回展览画派和拉斐尔前派的作用，是人所共知的。

二十世纪以后，每一种新的美术潮流的形成都少不了评论

家的推波助澜。有时候,甚至很难说美术家和评论家双方,究竟是哪一方争来了新潮流的历史地位。现在,著名的“威尼斯双年展”、“圣保罗双年展”的策划和主持已经由评论家来承担了。

从美术的本体发展看,在美术家纷纷宣称思想和智慧比情感和感觉更重要的时候,便不能不听任理论家占有美术活动的一部分主动权。从前,美术创作有很强的个人感情色彩和很高的技艺性。不具有相当的专业修养的人对美术创作只能三缄其口。如今,既然美术作品可能是“不是哲学的哲学表述”,哲学家要染指于鼎,是很自然的事。从总的趋向看,现在不是思想、理论界向艺术家靠拢,而是艺术家向思想、理论界靠拢。在这种形势下,有些美术家频频表示其对美术理论之不屑,恰从反面证明了美术家无法摆脱理论的影响和作用。

新时期的美术理论自有其缺陷和难题,这里先提一下美术理论的成绩。第一,是对长期统治美术评论的种种“左”的习惯、教条的清理和批判。第二,是大规模介绍国外现代美术思潮。第三,是深入地开展中国传统绘画发展的论争。第四,是对当代中青年美术家及其创作的介绍和评论。第五,是对美术新潮的阐释和宣传。以上这几方面,听起来似乎平淡无奇,但如果缺少其中任何一项工作,当前生气勃勃的美术新潮就不可能出现。这不同的几个方面原是有联系,并互为因果的。

人们常说,先有艺术创作活动,而后才出现相应的艺术理论;理论赶不上创作的发展等等。对于具体的艺术家,或具体的作品来说这自然不错。但当一种艺术在不同国度先后发展起来的时候,在这特定的范围里,也可能是理论评介引发创作试验,或者是评论与创作两方同时吸收某种艺术思潮。“五四”时期,吕澂向中国美术家介绍未来主义,但中国画家作这方面的创作

尝试,却比这晚得多。八十年代中期的美术新潮则是后一种情况。近年中国美术界关于自我表现、关于抽象绘画、关于童心和原始艺术、关于美术形式的意义、关于中国画的变革……这些问题的提出和争论,并不全是在已经出现的创作实践基础上才产生的。

形成这种特殊局面的原因之一,是西方文化对中国文化的冲击。中国的现代美术应该不同于西方的现代美术,但在理想的现代美术形成之前,把模仿西方现代美术作为美术变革的途径,却已经是当代美术家相当普遍的选择。不论我们是否承认这一点,不论我们对“模仿”的意义和价值作何种解释,持何种态度,目前有许多青年画家的创作确实是对西方现代美术的模仿,这是不必讳言的。在这个新潮流中,不是理论家和画家谁引导谁,而是同时向西方学习。评论和创作互相启发,互相促进。

二

国外有人把艺术家归纳为这样几种类型:对理论和具体的艺术形式都熟悉的哲学型艺术家,缺乏独创性的理论思维能力但喜欢理论的艺术,具体艺术活动服从理论逻辑但不喜欢抽象讨论的艺术家与喜欢幻想、完全受感情冲动支配的艺术家。由于缺乏调查研究,无法把当代中国美术家分别归类。但我感觉到,当代青年美术家中,似以中间两种为多。这两种类型的艺术家居多数,不是生理或遗传性格方面的原因,而是社会文化环境造成的。这也是上文谈到美术理论对美术新潮发挥了巨大作用,同时有许多美术家对理论表示冷淡的原因之一。

美术新潮的兴起,既是美术家和理论家共同的劳绩,也给他

们提出了新的问题。“85 美术新潮”的参与者们不能原地不动。前进就意味着对既有成绩的否定和超越。在美术史上，每一种新潮、每一个流派的继续发展，必然出现成员的分化和转向。即使认定原来的路线一直往前走，也需要对已有的成绩加以重新重视。认为青年美术群体的许多作品不自然，无病呻吟、浅薄、粗糙、模仿痕迹太重……这些意见虽然刺耳，但并不都是个别人对前卫艺术的成见或偶然的吹毛求疵，确实值得考虑。

另一方面，青年美术家在各种评论声中要保持冷静和清醒。不论是否定还是褒扬，都不必闻风而动。

任何艺术风格、流派、群体，只有把它们置于艺术发展的全景之中加以比较，才可以判断其贡献和地位。批评的精髓是比较。古人谈艺论文，常有一个“品”字。品者，多也。品格、品第、品藻、品鉴、品评……都是通过比较，从众多的现象中评定种类和高下。研究任何艺术现象，如果不顾及周围和前后，只作孤立的观察，则揄扬也好，贬抑也好，都只能是理论上的空头支票。例如，不从现代美术的整个发展过程着眼，就无从判定当代美术家哪些地方是真正的创树，哪些地方是对前人的蹈袭。

经常有人反对对新起的艺术实验进行批评，主张少批评，多加油。这种意见自然出于善意。但如果大家都接受这种想法，使天下之士噤口。其结果是新的艺术潮流进入一个听不到不同意见的壁垒之中。一个开放的社会环境，所能给予艺术家的是试验、创作、与观众见面的权利，而不是不被批评的权利。任何艺术家都不能要求置身于鉴赏——批评圈之外，因为那不利于艺术家和他所从事的艺术的发展和提高，而且也超出了“创作自由，批评自由”的范围。

当前美术新潮的特点之一是各种哲学命题、各种理论概念

大量涌入。在很短时间里接受许多新的理论信息,这对美术创作无疑起了一定的促进作用。尽管有些伟大的艺术家认为哲学思辨对艺术创作有害,也有的艺术家认为哲学思辨赋予他的创作以灵魂。但即使在后一种艺术家那里,也需要理解、调整、选择他的理论装备。倾向于“理性精神”的美术家,在开山辟路,站稳脚跟之后不妨有一段冷静地思考和理论建设,对自己思辨色彩很浓的宣言、解说加以推敲和清理,使概念较为准确,说理更加明晰。这不是从哲学理论、宗教教义的角度去衡量美术家的艺术宣言,而是为了争取思想、理论与艺术作品能够互相阐发,相得益彰。同时,把由于概念的模糊和歧义,逻辑的不够严密导致对美术家的误解,减少到最低限度。否则,那些含混的理论命题会成为新的艺术突进中多余的负担。犹如寓言故事里的那头雄鹿,过于发达的角,妨碍了它在丛林中奔跑。其实这并没有什么高深的道理,一个美术家不论有多强的理念倾向,这种理念的价值完全维系于他的美术创作。人们之所以谈论美术家的哲学倾向、宗教意识,只是因为他的画,他的雕塑引起了人们的兴趣。

三

八十年代以后,美术评论的重担逐渐由原先美术界领导者、组织者的兼职,转移到中青年理论家肩上。美术评论的航线,从配合、传达政策意图,向美术自身的发展回归。这样,评论与创作之间平等对话的局面渐渐形成。同时,经过迂回曲折的实践,美术理论家开始争取理论的独立地位。在涪川山庄油画艺术讨论会、北京西山美术理论会议、烟台美术理论会议和多次油画讨

论会、中国画讨论会上，理论家一致认为美术理论不能再以附庸的角色出现，对政治、对美术创作都如此。

前面谈到评论家在青年美术群体的发展中所起的重要作用，这是八十年代美术评论的重要建树之一。发现和选择，是美术理论家首要课题，这体现着评论家的眼光和艺术素养。除了青年美术群体之外，这方面还有大量工作可作。

第二类课题是理论和实践均未解决的旧问题。如中国画传统与革新的论争者便是。在洗濯“左”的政治附加物，整理前人遗留的理论遗产之后，争论可望在较为平心静气的气氛中继续进行。不过，具有刺激性的尖锐意见，仍会使这场讨论奇峰迭起。尖锐的言论对于旷日持久的论辩，犹如一盆汤里的胡椒。康有为、陈独秀、徐悲鸿、邱石冥都曾讲过一些很有刺激性的话。如果当时他们都从文稿中删掉那些会刺激别人的语言，中国画争论就会变得平淡无味。因此，我很乐于看到诸如江丰、仵德、李小山、石虎等人文章中那些使有些读者生气的话。当然，胡椒虽然使汤有味，但汤的基本成分不是胡椒。可喜的是，八十年代的理论家们，正在各尽所能，从不同的角度把这场争论推向前去。

第三类问题是过去已经有过结论，但实践的检验引起人们对原有结论的怀疑。如美术创作与现实生活的关系，美术创作的现实主义方法等等。这一类问题虽然也有若干进展，但总的看来是落在文学界之后的。美术界对这一类问题，或停留在感觉、感情上，或离开美术家和美术作品，满足于理论概念的演绎推导。而真正把这些问题研究推向前去的途径，离不开对具体艺术现象的掌握和理解。

改变美术理论的附庸地位这种愿望，只有在理论自身萌发

出可以让人庇息的绿荫时,才会为理论家以外的人承认。美术理论可以有各种品质,但它也应该是一种艺术。美术史、论著述除了给同行阅读外,还应该争取尽可能多的一般读者,使它成为我国有教养的公民的文化修养必不可少的组成部分。这不会降低理论著述的学术品位,反而会扩大美术理论的影响,接受群众的检验,完成理论的最终使命。因此,美术史、论著述应该是有感情的,作者不必回避自己在艺术上的偏爱;应该是明晰的,含混和晦涩会造成理解和交流的困难;引进的新概念、新名词应该有准确的界定,借用自然科学、哲学中的概念,应该加以周到谨慎地考虑。

在晦涩玄虚成为文坛流行病的时候,美术理论家应该对理论的文风也来一番反思。晦涩玄虚与大量使用新名词、新概念有关系,但新名词与新概念并不必然常来晦涩玄虚。更主要的原因恐怕是作者对问题的思考本身就是晦涩玄虚的。大量使用新名词、新概念,有不同的情况。一种是形式和内容都新,用人们尚不熟悉的新术语,表述科学、文化的发展中出现的新理论和范畴,原有的术语无法表达新的内容;另一种是对陈旧表述形式的厌倦,使作者有意识地避开习用的词语,换用新词语。但在新旧概念“对译”时,未能即臻“文从字顺”的境界。甚至时时出现以大致相近的词作代用品的情况,语义上的“近似值”累积起来,使文字与作者的原意大相逖庭。这种常有明显主观随意性的名词、概念“换代”,使本来浅易之说化作艰深之辞。当读者费了老劲领会了文章的本意之后,常感若有所失。前一种情况是不可避免的,一定程度上是长期文化封闭造成的不适应。读者不能怪罪于作者,而应该主动地去适应;后一种情况,也许是出自“惟陈言之务去”这一类动机,本来无可厚非,但如果发展到因

文害义，“遗理以存异”，则徒然失去许多读者，还是适可而止为好。

美术史，论作者首先应该是好的观众，他应该时常放弃职业习惯，以普通观众的眼光，以孩子一般的眼光去欣赏美术作品。塞尚认为，绘画是视觉艺术，画家是用眼睛在思考。美术理论家如果不善于欣赏和感受作品，就不能与美术家交流。对具体的美术作品的感受能力，是别和理论知识无法代替的。从我自己的体会来说，只有我能够把我所论述的作品作为欣赏对象，而不仅仅作为理论分析的对象时，我才有可能把握它的真正价值。但我欣赏、感受作品的能力是有限的。这使我领悟，一个美术理论家不可能真正懂得古往今来的一切美术作品。如果这一点确有道理，它绝不是理论的“悲哀”，而是理论的希望。

各种新的艺术样式，各种现代风格的涌现，并没有使美术创作失去品评标准。对于理论家来说，除了从整体上认识美术家的创新探索，把它作为一种社会思潮、文化现象去分析之外，当务之急是培养对新风格、新样式作品的感受、品味、鉴别的能力。至少应该善于领略其中某一类创作的艺术趣味。这可以使我们对美术新潮的认识，不停留在概念的肯定或否定上。

四

由此想到我们的现代美术史。美术史也应该成为一般读者乐于阅读的书。古人修史讲求精练，但同时也追求“传人适如其人，述事适如其事”。《历代名画记》、《图画见闻志》这些书的篇幅都不算长，但它收录了大量美术家、美术活动的生动史实。我们正是从这些史实中了解我们先辈的艺术的。解放以后编写的

美术史只有干枯的结论,缺乏丰富的细节。写人如干部鉴定,记事如法院判决书,读来不能引人入胜。近几年,史论文章崇尚理性思维,读同时代人的记述好多篇,也难以了解具体人物和具体事件的真实状况。一切美术家都成为代表某种理念、某种文化潮流的抽象符号,而千姿百态的美术现象,则往往丧失了它们赖以发生的真实环境。这种无限制地删夷枝叶,只留下高度概括的结论的文体,是辞书或教科书的写法。对于未曾身历其境的研究者,倒是事实本身更为重要。但愿在现代美术史的研究、编写中不要出现大家都成了品酒师,却忘了收摘葡萄的局面。著名的理论物理学家、杨振宁,对中国青年物理学家的评价是“爱钻深奥的理论问题,而对实际问题注意不够”,“深入是够了,浅出不够”。他针对中国物理学研究的偏向,提醒大家“从现象来的物理,才是真正的物理。一个只注意计算而不注意物理现象的人,是很难理解真正的物理的。你搞计算,可能会发表很多文章,可是若干年后,可能发现你的文章与实际毫无关系,你的文章也就毫无价值了”。这一席话对我自己也颇有启发。

有一种看法,认为同时代人不能写史,因为只有经过时间的淘洗,才能理出历史的脉络。我的看法相反,最有资格、最有条件写史的正是同时代人。“隔代修史”,曾被我们的先辈看作史学的颓靡。最优秀的史籍,包括那些最重要的绘画史籍,都出自同时代作者之手。从伟大的司马迁开始,一代又一代史家都以撰写亲历的历史为自己崇高的使命。从他们这些“现代史”作者身上,我们可以学到许多有价值的东西。这种继承不仅可以提高著述水平,更重要的是可以提高美术史家的格调。

司马迁写《史记》,坚持“据事直书”。用刘知几的话来说,就是“爱而知其丑,憎而知其善,善恶必书”。没有这种精神,就会

造成历史记载的失实。在过去,记载失实的原因,或由于作者“宁顺从以保吉,不违忤以受害”;或由于鉴识不明,传闻失真。在今天,为了避免别人找麻烦,避免卷入门户之争的漩涡,于是在历史著述中搞平衡;或者对一些敏感的问题不置一词、使用外交词令、顾左右而言他,同样会出现记载失实。而“为尊者讳,为贤者讳”的《春秋》传统,也有它的市场。当然,许多艺术之外的原因,不是美术史、论作者所能消除。如果骤下断语非力所能及的话,实书直录其本末,总是可以争取的吧!

在现有的中国美术史里,“五四”以后这五、六十年中国美术的历史,被“左”的黑洞吞噬得无影无踪。只剩下个别美术家和美术现象,飘浮在无何有之乡。许多颇有文化,而且也关心美术的人,他们对中国现代美术历史的认识,竟然大部分来自电视剧《徐悲鸿》和关于潘玉良的小说!美术史、美术评论与小说历史剧毕竟不可以互相代替,章学诚讲过,“文士撰文,惟恐不自己出;史家之文,惟恐出之于己。”“史文而出于己,是谓言之无征”。所谓文出于己,就是对历史事实的夸张和臆造,撰写现代美术史和美术评论的理论工作者,应该使一般读者了解它们之间的区别。

我主张美术理论应该也是一种艺术,应该是有趣味的,这种趣味当然与历史小说、历史剧或报告文学是不同的趣味。

1986.9.

油画的创新、借鉴和现代生活

从韦启美的近作想到的

从事油画、漫画创作和美术教育已数十年的画家韦启美，近年创作了一批表现当代生活的油画，受到美术家们的重视。一位画家在谈到油画创新探索时，认为在中老年油画家们中，变化最大的“当推老画家韦启美，……他虽然身处老画家行列，却是这支队伍中高瞻远瞩，最不墨守成规的画家之一。”^①韦启美的新作之所以值得重视，是因为它包含着这样几层意义：一，韦启美追求新的表现技巧，更追求新的题材和新的意境。二，他大胆吸收西方现代绘画中有用的成分，而又不违现代中国人的审美要求。三，作为一个老画家，毫不保守地与自己习惯的技巧、题材和风格告别，为表现现代生活而改弦更张。这种艺术创新的勇气的确难能可贵。韦启美的创新探索也再次使我们看到，绘画艺术创新之路无限宽广，表现现代生活特有的美，其天地也无限宽广。

近几年来，油画家们从各不相同的途径致力于创新探索。