



中国 前卫艺术 的兴起

汪民安 宋晓萍 著

北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

中国 前卫艺术 的兴起

汪民安 宋晓萍 著



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

著作权合同登记号 图字: 01-2016-4954

图书在版编目(CIP)数据

中国前卫艺术的兴起 / 汪民安 宋晓萍著. — 北京: 北京大学出版社, 2018. 10

ISBN 978-7-301-28661-6

I. ①中… II. ①汪… III. ①艺术史—研究—中国—现代 IV. ①J120.97

中国版本图书馆CIP数据核字(2017)第203333号

书 名 中国前卫艺术的兴起

ZHONGGUO QIANWEI YISHU DE XINGQI

著作责任者 汪民安 宋晓萍 著

责任编辑 于海冰

标准书号 ISBN 978-7-301-28661-6

出版发行 北京大学出版社

地 址 北京市海淀区成府路205号 100871

网 址 <http://www.pup.cn> 新浪微博: @北京大学出版社 @培文图书

电子信箱 pkupw@qq.com

电 话 邮购部 62752015 发行部 62756723 编辑部 62759833

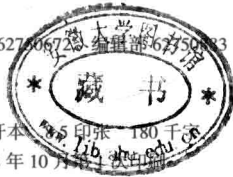
印 刷 者 天津联城印刷有限公司

经 销 者 新华书店

787毫米×1092毫米 32开本 88.5印张 180千字

2018年10月第1版 2018年10月第1次印刷

定 价: 59.00元



未经许可, 不得以任何方式复制或抄袭本书之部分或全部内容。

版权所有, 侵权必究

举报电话: 010-62752024 电子信箱: fd@pup.pku.edu.cn

图书如有印装质量问题, 请与出版部联系, 电话: 010-62756370

目录

绪论 1	两张绘画	001
绪论 2	欲望与历史	035
一	开端	051
二	高潮：'85 新潮美术	139
三	总结：现代艺术大展	247

绪论 1

两张绘画



王式廓,《血衣》,油画,100cm×150cm,1972—1973



我们谈论的这幅作品是《血衣》¹，首先来看这幅作品的构思：画面讲述的是一群农民对一个地主的控诉。这个地主站在画面左方，他和周围的人群隔离开来，孤身一人。准确地说，他被周围的人所包围，无处可逃。他成为这个人群包围圈中的一个重要的观看客体。在他的左边、右边和后边，全是人。这个呈弧形的人群如此完满地缝合在一起，丝毫没有露出一丝缝隙。唯有前方，是画面一个大大的豁口，但是，我们知道，无数的观众面对着这个豁口，无数的观众在画外用目光在审视它。这个犯下错误的孤独的人，这个被审

1 这幅画的作者是王式廓（1911—1973），是中央美院的教师。他从50年代开始画这张作品，最开始画的是素描，是各个人物的局部的素描。围绕着这幅作品，艺术家呕心沥血，前后大概画了20多年，直到他去世前，油画《血衣》才最后完成。在创作这幅作品的时候，王式廓深入河南农村，同当地农民一起生活，去观察农民的生活习性，观察他们的表情、姿态和气质——这符合典型的现实主义创作观念：生活的真实是艺术真实的基础。在20世纪50年代到20世纪70年代，社会主义文艺观念的要求是：艺术家一定要从群众中来，到群众中去——绘画应该把群众，把普通人民的经验，把他们的表情和气质，逼真而生动地转换到画布上来。

判者，他在劫难逃。他不敢面对怒目注视着他的周围人群，他的身体只好对着画面的前方，对着他暂时无法看见的画外的观众。也就是说，他不仅要接受画面内部周围人的审判，还要接受画面外部无数观众的目光审判。在这些愤怒的目光的炙烤下，他昔日耀武扬威的形象被颠倒了：现在，他弓着腰，垂着头，眼睛无奈地望着地面，并且颇富丑剧性地露出了他的秃顶。

这个秃顶当然是生理现象，但是，我们看看他身上的绸缎衣服就能明白，他是一个富人。他的衣服在画面中独一无二，正是这衣服使得他和周围的人区隔开来，正是这衣服使得他和周围所有人都存在着一种经济上的反差关系，正是这衣服表明了他受审判的根源。这华贵的衣服不仅同周围人群的破衣烂衫形成了比照，而且正是它导致了那些破烂衣服的诞生，这二者之间存在着一个逻辑关联。这数不胜数的破烂衣服体现出的是财富的匮乏，是财富的被剥夺感，这被剥夺的财富恰好被聚集被浓缩到这绸缎之中。但这是一个丑陋的事实，它为自然法则所不容忍：华贵的衣服注定导致身体的丑陋。在这件绸缎衣服的上面，是一个秃顶的头颅。尽管人工性地攫取了财富，但是自然正义在惩罚你。越是有钱的人，越是丑陋；越是外表光鲜的人，越是灵魂肮脏。在此，财富

是丑陋的伴侣，而身体的丑陋又是灵魂丑陋的可见性表象。在此，一个表现性的美学法则建立起来了：财富意味着身体和灵魂的双重丑陋。财富为什么意味着丑陋？这和财富的攫取相关：财富的获取没有正当性，财富总是来自对一部分人的掠夺和剥削。财富，尤其是个体的财富，起源于丑陋的灵魂。这就是审判的总根源。

我们再来看看画面中的这个妇女，这个妇女拿着一件白色的衣服，这件白色的衣服上面有血，这就是所谓的“血衣”，也是这幅作品的名称。画面清晰地画出了五级台阶，这个妇女站在最高的台阶上，她也因此从人群中脱颖而出，她将血衣高高地扬起，这实际上是将悲剧事件显赫地暴露出来。确实，血衣在画面中占据着绝对性的主导地位，血衣，被夸张地展示，构成一大片白色的景观，使得它毫无疑问成为画面的重心，成为观看的重心。不仅如此，画面上的很多人也在看着血衣——血衣既成为看画者（观众）的对象，也成为画中人的观看对象——它成为双重的观看客体。画面上的人的目光分成两类，一类盯着地主，一类盯着血衣。地主和血衣成为画中人的观看对象——我们可以想象，画面中的人的目光实际上是在血衣和地主之间来回移动。这种目光在这二者之间建立起了联系，显然，它们并不能截然分开，也

就是说，血衣和地主紧密相连：血衣是地主造成的悲剧性后果，地主是血衣的起源。妇女将衣服尽可能地抖开，并且让它直接指向低头的地主，地主无法（不敢）正视这衣服，他低着的头既是对周围人群目光的回避，更是对这件指向他的血衣的回避。这件激烈抖动着展开的血衣，仿佛在向这地主颤抖着怒吼着。不仅在场的人在控诉，这血衣本身也在控诉。而这个妇女的头却极力向后侧偏转，好像她也不愿意正视这件衣服，好像她也承受不了这件衣服带给她的痛苦记忆。就此，这件衣服同时偏离了地主和妇女的目光，从而自主地完全地显现，它在独立地呻吟。但是，它恰巧在妇女和地主之间建立了一个痛苦的联系纽带。血衣、地主和妇女是分离的，没有目光的交接，但是，他们又是一体化的，是无法分开的一个总体，它们构成了一个事件的相关性要素。在此，人们实际上在倾听或者说追忆一个整体性的悲剧事件：地主残暴地折磨死了一个男人，一个三口之家的脊梁——孩子无依无靠，毫无支撑，只好无力地匍匐在母亲的脚下。她们不得不以乞讨为生。

我们无法得知这个男人的具体死亡过程，但我们能够肯定地知道这个男人是被暴力致死。因为一件沾满了鲜血的衣服是他的一个悲剧性替补。尽管他本人缺席（他离开了现世，

无法出现在这个批斗会上)，但他的遗物还在，他的遗物在说话、在呻吟、在愤怒。但是，这个男人为什么留下的是一件白色衣服？我们看到，画面上没有一个农民穿白色衣服，白色衣服在农民中并不具有普遍性（农民只是经常性地带上白色头巾）。只有这个死去的男人才遗留了一件白衣服——事实上，只有衣服是白色的，红色的血才能和它形成一个巨大的对比，血才能在这件衣服上得到恰当而醒目的表述。也只有白色的衣服，才能和画面中的各种深色衣服区分开来，从而构成画面的重心。尽管画面出现了无数的人物，但是，一件衣服（物），因为它的姿态，也因为它的色彩，毫无争议地占据了画面的中心。

这是血的控诉。血是暴力最显而易见的迹象。迫害和流血，这是画面场景之前发生的故事——此刻，画面呈现出对迫害的控诉和颠倒——画面在进行一场反迫害的复仇审判。控诉者除了死者及其一家人之外，几乎所有人都加入到这场审判中来：一个盲人妇女无法用眼睛来宣泄她对迫害者的怒火，就拼命地将手伸出来指向这个迫害者来传达她的激情；一个跛子的身体受到了如此的折磨，以至于他除了乏力地蹲坐在地上之外都没有能力来指责这个迫害者了。在此，身体的残疾构成了被迫害的直接证据。在画面人群的最前列，在

这两个身体证据的中间，出现的是一个拿着地契的人。他展现的是迫害的物证。一个跛子、一个聋哑人、一张地契，这身体和物证所展示的是各种不同的苦难，呼应着这个死去的男人。这个不在场的男人并不孤独，他还有无数的被压迫的在世同伴，这些被压迫的残疾同伴们正处在半死亡的状态，或者说，他们在通向死亡和地狱的途中。他们是他们身后一大群人最显而易见的代表。因此，他们，连同那个站着的领头妇女，由上往下地呈一条斜线被推向了人群的前方。而他们身后的人群和他们一样全部是不可遏制的复仇面孔。

这是一个悲剧性的人群，但是非常幸运，他们现在翻身了。他们可以颠倒这个世界了，他们让那个压迫者垂头丧气。但这颠倒是由谁来决定的？我们看到画面有一个主导性的审判台，两个军人坐在台前。只有他们坐着，他们和整个人群区隔开来：身份的区隔，衣着的区隔，姿态的区隔。一个军人目光冷静而犀利，他坐在桌前，身子微微后撤，试图获得一个更加开阔的视角，从而能够将整个局面纳入自己的眼帘。他的双手放在桌上，态度坚决，毫不含糊。他冷静地看着愤怒的人群，和他们保持距离，从而不让自己陷入同样的愤怒。另一个女性军人低头记录，她是唯一没有目击这个场景的人，但是，她也是唯一记载这个场景的人。她要让这一切进入书

写之中（似乎女人更适合书写和记录），让它变成真正的历史文献。这两个人置身于这个控诉的场景之中，但又超越了这个控诉场景。他们构成一个整体，密不可分。但他们也分工明确，男性在主导着这个场面，他更接近画面的中心位置，而女性则偏向画面的边缘，她作为一个副手在被动地记载着这个场面——即便是在革命年代，一个强大的男性中心主义视角仍旧建立起来了——今天，人们依然信奉一个男性领导和一个女性秘书的组合神话，男性是主导性的强力信奉者，女性是更加柔弱的辅助者。不过，无论如何，他们既非控诉者，也非被控诉者——但他们是这场控诉的仲裁者、主导者和记载者。他们是这场颠覆的基础：正是他们导致了这场颠覆，正是他们导致了这场审判，他们构成了军事、法律和历史的综合机器。此刻，他们冷静地注视着他们打造的这个场景、书写着这个场景。他们是“枪杆子里面出政权”这一伟大理论的实践者和代言人。

同时，“枪杆子里面出政权”的领导者也在画面之中。虽然他是以一幅画像的形式出现的。毛泽东的画像悬挂在画面的左上角，悬挂在最高处。这画像如此之高，足以让画像下面的人无法挡住毛主席的面孔。同时，毛主席的面孔也比画面上所有的人都要大。也正是这制高点，这最宽阔的面

孔，这画面左上角一个具有最大透视角度的位置，使得毛主席的目光能够远眺。他确实在远眺，以至于根本没有顾及眼前这个情景。他意不在此。他的目光从容不迫地穿越至未来的深邃地带，而不会聚焦于此时此刻。他注目的是历史的大趋势，是一个遥远的人们难以预知的未来结局。在此，毛主席是一个精神性的背景。眼前这一幕，同毛主席有关（所以他出现在此），但是对毛主席来说，这不过是他辽阔而深邃的目光的一个短暂瞬间。也就是说，这场轰轰烈烈围绕着土地的革命，这场农民针对地主的颠覆性革命，是由毛主席来指导的。但是毛主席远远地超出了这事实，这仅仅是他的伟大革命计划的一个细节。毛主席在此作为一个先知般的引路人，他的眼光温和而自信。他运筹帷幄，眼下所有这一切，他了然而胸。

在画面的右上方，是滚动的云彩和起伏的山峦。在此，大地和天空都在运动。如果说，深色的山脉是斜线般地上下起伏的话，浅色的云彩则呈现螺旋般的圆圈转动。这种差异性使得画面无人的右上方充满了层次感：人群、山脉和天空，一波一波地从低到高由近及远地逐渐远推。三个层次，既相连接，也相区分。但它们都不平静。愤怒的人群不平静，但是，天空和山脉仿佛也在同这个不平静的人世间发生呼应，

仿佛这人世间的革命也惊动了天地，仿佛它们也在伴随着人世间的愤怒，仿佛它们也在控诉，也在翻转和颠覆。这是全方位的颠覆，自然终于参与到人世间的纷争中来。自然之物的波澜起伏，正同此时此刻革命的波澜起伏一道共振。

就此，这个画面右上方的空白之处，这个自然片段，同样蕴含着意识形态，它们并非一个无关紧要的背景性的客观存在。更重要的是，它们形成了一个既闭锁又开放的空间。那些逶迤的山脉看上去包围了这个狭小村庄，使之与世隔绝。这暗示了这个乡村千百年来的寂静状态。但是，这个闭塞的四周杳无人烟的乡村，此时却处在纷争的喧嚣之中。这正是革命的奇迹，革命已经深入到一个难以抵达的地带，革命像游牧者一般地在摧毁所有的界线。就此，这个偏僻的角落，这个被群山所无情包裹的场所所发生的事情，注定会在另外的角落发生，注定会在山的外部的所有地方发生。连绵的山脉将村庄辖域化的同时，也在不断地被解域。而天空，本身就是封闭性山脉的对立面，它无边无际，覆盖了山的内外，覆盖了大地上的一切，它的翻滚就是朗朗大地的翻滚。由此，一场不停息的革命席卷了山内山外，天上人间。这是活生生的天翻地覆。

现在，让我们来总结《血衣》的表现技术。首先，这是一次历史的记载，艺术家通过这幅画来记载一个历史事件，他就如同画面中那个奋笔疾书的军人在记载她眼前的历史一样。绘画强调了它的再现功能——这是一种经典的再现模式：对场景的勾勒，对细节的刻画，对景深的运用，对透视法的忠诚——绘画中的一切都有视觉上和事实上的现实依据。这一切都没有逃脱写实主义的威严律令。它试图逼真地还原一个历史场景。但是，这并非一个单纯的历史场景的自动再现和还原的问题，它在再现的同时还充满着解释。也就是说，它将解释融入再现之中，将再现同解释相结合。再现就是抱有一个目标地再现，它在再现一个场景的同时还试图明确地解释这个场景。具体地说，它再现了一个批斗的场景，但是，它同时也在解释为什么会出现这个批斗场景。如果说，我们将这个场景视作一个颠倒性的革命瞬间的话，那么，革命的深层原因、背景和性质也出现在场景之中了。为什么要