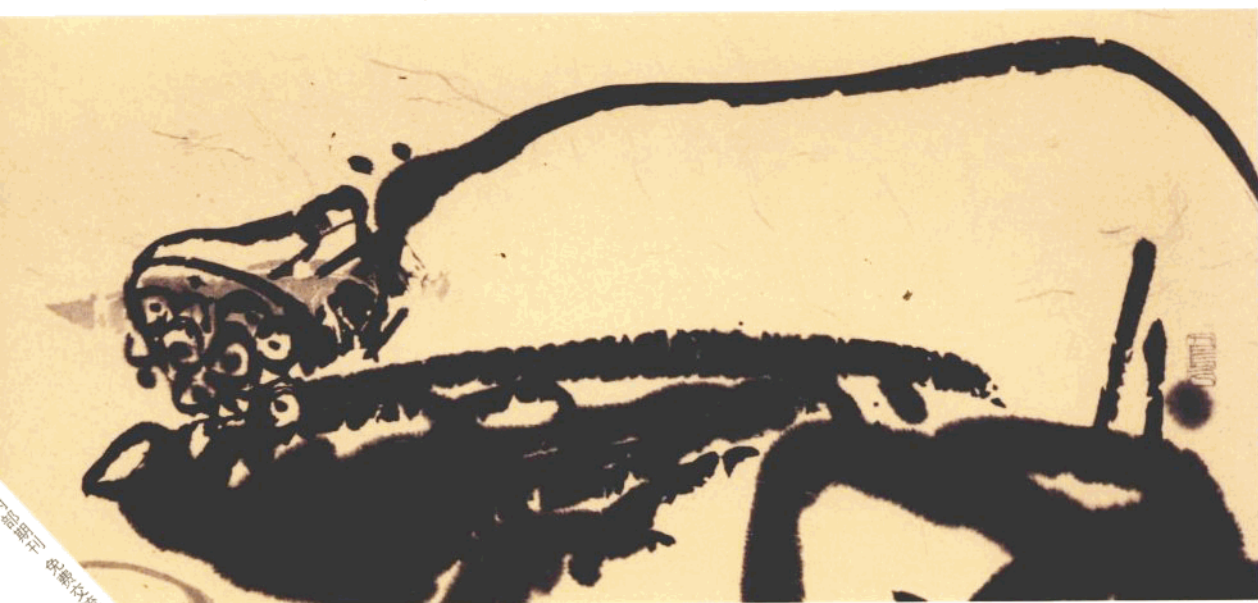


NINGBO MUSEUM OF ART 宁波美术馆



作品展示 名家收藏

4

第4期/总第4期

2007

颠峰时空,尽显学术份量/“自觉”与现代转型/“现代性:思想与艺术”学术研讨会/
 宁波籍艺术家研究—沙耆/胡振宇访谈/笔墨从20世纪出走—潘公凯作品随感/
 充分发挥美术馆的社会公益性作用,提升构建和谐社会的基础建设/
 前卫与学院——关于浙江油画的思考/心理再造:从群氓运动到利益共识/
 国内外展览/眼神 表情的力量所在——林绍灵/朱金漆木雕/



宁波美术馆 NINGBO MUSEUM OF ART

宁波美术馆馆刊

2007年第1期 总第4期

主办 宁波市文学艺术联合会

宁波美术馆

地址 中国宁波市人民路122号

电话 0574-87661709

传真 0574-87661705

邮编 315020

网址 <http://www.nma.org.cn>

浙内准字第8037号

印刷 宁波市鄞州启鸣印务有限公司

出版日期 2007年9月25日

顾问 全山石

名誉主编 陈继武 傅丹 沈明华

主编 韩利诚

副主编 张维萍

编委成员 韩利诚 张剑 张维萍

孙佩梁 宋文翔

责任编辑 宋文翔

执行编辑 葛斐尔

编辑校对 孙周王为

摄影 凌华铮



CONTENTS

目录 | PUBLICATION OF MUSEUM

学术研究 | Art Research

01 颠峰时空,尽显学术份量

02 “自觉”与现代转型

03 “现代性:思想与艺术”学术研讨会

甬籍名家 | Ningbo's Notabilities

29 宁波籍艺术家研究——沙耆

35 胡振宇访谈

展览评述 | Exhibition Comments

39 笔墨从20世纪出走——潘公凯作品随感

美术馆学 | Art Museum Studies

43 充分发挥美术馆的社会公益性作用,
提升构建和谐社会的文化建设基础

现代艺术 | Modern Art

47 前卫与学院——关于浙江油画思考

49 心理再造:从群氓运动到利益共识

展事回眸 | Exhibition Retrospections

53 国内展览

56 国外展览

东方视觉 | Orient Vision

59 眼神 表情的力量所在——林绍灵

61 朱金漆木雕

封二、封三 潘公凯作品

颠峰时空,尽显学术份量

——宁波美术馆举办潘公凯、古仪画展和“现代性：艺术与思想”学术研讨会系列活动纪实

2007年1月16日上午,由中央美术学院、中国美术家协会和宁波市文联主办,宁波美术馆承办的《静水深流—潘公凯作品展》、《悠悠乡情—古仪画展》和《中国现代美术之路文献展》在宁波美术馆开幕,这是继宁波美术馆开馆系列展之后又一次顶级学术性活动。浙江省文联、省美协、宁波市委宣传部、市文联等领导及海峡两岸的著名专家、学者三十余人出席了开幕式。

潘公凯先生是中国美术界著名的艺术家和史论家,现为中国美术家协会副主席、中央美术学院院长。潘公凯先生出生于艺术大家门第,是中国画大师潘天寿之子,自幼有条件获得丰足的艺文蒙养而形成全面的禀赋,他以坚韧不拔的精神长期将心力投注于美术教育事业,体现了事业为公的胸怀和当代艺术学人的优秀品质。同时,他以全面的学养和宽阔的见识,在专业上主研中国画理论与实践,在改革开放以来的中国画变革中,提出了许多重要的理论命题并形成自己独到的见解,为推动中国画的当代发展作出了积极的贡献。此次《静水深流—潘公凯作品展》、《悠悠乡情—古仪画展》和《中国现代美术之路文献展》在家乡展出,不仅体现了他们浓厚的乡情,还全面展现了潘公凯先生、励国仪女士的艺术创作和潘公凯先生的课题研究成果,为我们提供了丰厚的现代中国画视觉盛宴,并集中体现了潘公凯先生为推动中国美术“现代性”所作出的努力。

《静水深流—潘公凯作品展》作品气势宏大,笔墨恢宏,不仅是作品的尺幅上,还是用笔用墨上,以及整个作品章法的经营与架构上,都有强烈的视觉冲击感,既继承了其父亲在中国画作品中对于笔墨和构成的研究,又对中国画如何体现现代感作了突破性的实验和探索。潘公凯先生作品中的这种“势”超越了作品本身,把美术馆的空间给“镇”住了,可以说,宁波美术馆馆体的这种现代感和潘公凯先生作品相宜得彰。

《悠悠乡情—古仪画展》则体现了江南乡村中恬静的生活情趣和人文气息,古装女子和乡村女子意象造型,神态优雅、闲适,充满在朦胧的画面之中,用色古雅,乡情悠悠,体现了一种大雅如诗的韵致和氛围。

《中国现代美术之路文献展》是以课题研究为中心,图文并茂地梳理了从1840年以来到20世纪末中国美术的现代化道路。这是潘公凯先生主持的“中国现代美术之路”课题历时七年的结果,作为一项对20世纪中国美术进行全面梳理并给出明确定位的工程,文献展由四十万字的专著和两千幅图片构成。这个展览全面展现了课题的意图和抱负:即要立足美术领域对中国社会和文化的现代转型作出积极回应,提出一个源于中国经验、切合中国现实的现代性理论架构,并对其超出美术学科和中国范围的普遍性抱有合理的期待。

同时,继香港、上海举行的“中国现代美术之路”系列研

活动之后,宁波美术馆承办了“现代性:思想与艺术”学术研讨会,这是由海峡两岸著名专家和学者们共同参加的学术盛会。来自台湾、北京、浙江三十余位专家学者围绕中央美术学院院长潘公凯教授主持的“中国现代美术之路”课题展开讨论。

1月16日下午,中央美术学院院长潘公凯教授首先介绍了整个课题的情况,他以中国美术的现代性为思考的出发点,通过寻求理论的架构,以“自觉”为判断中国现代美术史上诸种主张与方案之现代性的基本标识;以“传统主义”、“融合主义”、“西方主义”、“大众主义”为中国现代美术的基本形态,对中国美术的“现代性”追求进行了系统梳理。此前,经过数十次课题组的研讨活动,潘公凯的理论结构已经想得到不断阐发和深化,并在作为初步成果的“中国现代美术之路”的专著和文献展中得到落实和体现:“自觉”,是判断中国现代美术史上诸种主张与方案之现代性的基本标识;“传统主义”、“融合主义”、“西方主义”、“大众主义”,是中国现代美术的基本形态。“自觉”和“四大主义”,构成了课题的基本框架。其后,该课题组的两位成员、潘公凯先生教授的高天民博士和孔令伟博士分别介绍了“大众主义”和“融合主义”、“传统主义”和“西方主义”。

1月17日,北京大学著名学者王岳川教授、台湾著名学者陈昭瑛教授、首都师范大学教授陈明教授、四川师范大学徐仲偶教授、中央美术学院邱振中教授、台湾著名学者林安梧教授、浙江大学著名学者陈振濂教授、中国美术学院著名学者曹意强教授、张坚教授和陈永怡博士等先后对课题的取向和中国美术的现代性进行了评述,并分别以自己的视角或视点出发谈了自己的主张和观点,许多有真知灼见的思想观点发生了碰撞,产生了对课题有益的见解。

本次研讨会是近年来美术史和理论界高水平、大规模的学术盛会。课题组还将在各地继续展开研讨和对话,在充分吸取各方面意见、建议和批评之后,“中国现代美术之路”这个课题将得到进一步完善。与会代表还在中与西、古与今的整体架构和历史与未来交融的整体视野中,展开了激烈讨论和平等对话,它必将对今后构建中国现代美术的整体框架和细致研究产生更加深远影响。

本次系列活动《静水深流—潘公凯作品展》、《悠悠乡情—古仪画展》和《中国现代美术之路文献展》以及“现代性:思想与艺术”学术研讨会的举办,标志着宁波美术馆领导提出的“以美术馆为学术平台,引进和承办高水平、高质量的学术活动和展览,实现国内外顶级学术水平的宁波本土化”的学术活动理念得以初步获得成功,并将在今后通过这种理念,进一步提升宁波美术馆在国内外的学术地位,更好服务于宁波广大市民。

宋文翔整理

2006年12月14日,“中国美术的现代转型”学术研讨会在上海美术馆开幕。会议为期三天,由中央美术学院、上海美术馆共同主办,来自大陆、香港、台湾和美国的五十余位专家学者提交论文近四十篇,围绕中央美术学院院长潘公凯教授主持的“中国现代美术之路”课题展开讨论。

作为一项对20世纪中国美术进行全面梳理并给出明确定位的工程,“中国现代美术之路”课题历时七年之久,研究成果初步体现为四十万字的专著和两千幅图片构成的文献展。课题更大的意图和抱负,是要立足美术领域对中国社会和文化的现代转型作出积极回应,提出一个源于中国经验、切合中国现实的现代性理论架构,并对其超出美术学科和中国范围的普遍性抱有合理的期待。

潘公凯的构想和抱负,直接源于他参与美术界“八五思潮”论争以来对中国画出路思考,并承接了父亲潘天寿先生从艺术创作、理论到教育都直面中国画及中国传统当代命运的探索与担当。1992年赴美国考察当代主流艺术一年半,潘公凯得以深入考察艺术中的现代性问题和西方现代艺术的边界问题,并回过头来在中国画中发掘传统主义的现代意义,将追问的重心从中国画的出路上升为中国现代美术的性质与形态,使问题进一步明晰化:什么是中国的现代美术?中国美术的现代形态是什么?从20世纪中国美术的问题和经验中,能否引伸和建构出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?沿着这一方向继续拓

展、深入,整个中国社会现代转型的理论和现实问题就进入到潘公凯的视野中,他由此而涉入现代性论域,以期对20世纪中国美术的分析和判定能够获得厚实的历史感和坚实的理论支撑。到1999年,潘公凯正式提出了“中国现代美术之路”的研究课题,在中国美术学院和中央美术学院先后招收了四届“中国近现代美术研究”博士生和一届艺术学博士后研究人员,主持了数十次课题研讨活动,把他对1840年以来中国美术的整体把握跟中国的现代性经验和问题、以及他对现代性的理解和反思都联系起来,带领课题研究团队对中国美术现代转型的历程与线索、性质与形态、标尺与走向进行全面的清理。在这过程

“自觉”与现代转型

——“中国美术的现代转型”研讨会综述

周瑾

中,其理论构想得到不断阐发和深化,并在作为初步成果的“中国现代美术之路”的专著和文献展中得到落实和体现:“自觉”,是判断中国现代美术史上诸种主张与方案之现代性的基本标识;“传统主义”、“融合主义”、“西方主义”、“大众主义”,是中国现代美术的基本形态。“自觉”和“四大主义”,构成了课题的基本框架。

在潘公凯这一理论构想背后,有着强烈的现实焦虑感和问题针对性。对这一百多年的中国现代美术史,其性质、身份、形态乃至价值,都必须有一个合理的说法,这既是理论阐释的需要,也是现实担当的要求。潘公凯明确指出,20世纪中

国美术研究最基本的问题,就是定位、正名,这个问题必须解决,否则20世纪中国美术研究就只能游离于全球性话语之外,失语、漂浮;最多只能作为西方现代性的边缘例证,成为西方中心之外围的“多元”特殊性的一种表现。定位、正名是什么?就是明确自己的位置,给予恰当的名份,也就是自我认同的问题,并与现代性问题紧密相关。这个问题要得到解决,首先就要对现代性问题有一个新的理解、阐发和解答。正是在这个高度上,潘公凯进入现代性领域,提出其现代性理解的几个关键概念:未来视野,现代事件,偶在性,连锁突变,自觉。

“未来视野”,是课题的一个前提性的意识和方法。对历史和现代进行观照,如果引入未来的维度作为潜在视野,现代化就可以被视作未来更大巨变的序幕,潘公凯这个提

法,一方面是由于对科技生产力的极端重要性及在此基础之上的未来巨变的敏感,同时又是在这一人类共同前景下,给20世纪的中国社会、文化一个公允的位置和身份,亦即同处于人类未来巨变的序幕中,20世纪中国社会和文化与先发达国家和先进文化同样起着关键性的作用。不管先发达国家与后发展国家的差距是多么巨大和深刻,原发现代性与继发现代性的区别有多么重要和根本,置诸人类未来空前变革的视野中,就都不再是本质性的,而统统从属于整个现代事件的突变。“现代事件”的重要性和现代转向的必要性由此得到凸显,在潘公凯看来,对现代性突变现象和问题的勘察,需要从关注现代话语、现代结构转向关注现代事件本身。原发现代性的一整套评判标准、运作机制确实具有相当程度的普适性,但这种普适性与其说表现为绝对标准和理想范型,毋宁说是对后发国家具有示范效应和学习意义,并且在学习和模仿的过程中,会随时被经验和事实所调校、修正乃至扬弃、超越。与上述理解相伴随的,是潘公凯的重视。原发现代性结构和话语系统的产生本身具有历史偶然性,其向后发国家传递、植入的过程及得到的结果,乃至后发国家内部不同层面、各种力量的相互作用,全都存在着极大的偶然性。在这个意义上,可以说现代性没有不可变易的标准和范型,只有



断裂与突变是共同的特征。断裂和突变从原发地向继发地传递、扩散、点燃，构成一种“连锁突变”，这是现代性在世界范围扩张的基本模式。潘公凯认为继发地的变异和创造尤为重要，其中又有植入性和应对性之别。植入、学习和模仿当然是现代性事件，应变、转化乃至抗衡同样是现代性事件，甚至更能体现继发地的社会文化生命力和自主性，但以往的研究对此注意不够，尤其对继发地主动调整、积极应对的策略行为之现代意义估计不足。潘公凯有针对性地提出“自觉”的概念，作为判定继发现代性是否真正具备了超出传统的意识、能够作出相应判断和采取相应行动的重要标准。当然“自觉”概念对原发现代性也同样适用，主要表现为观念层面对社会层面的纵向自觉；但继发现代性在纵向自觉之外更有横向的自觉，亦即不仅存在着观念意识对于社会突变的感知与思考，还存在着对原发现代性之传递、植入的自主反应和策略应对。综合起来说，“自觉”既关乎目标、策略，也涉及行为、身份。由整个连锁突变的传递过程来看，“自觉”是最为关键的环节，是继发现代性判定的起始与标识。

在全球连锁反应导向未来巨变的大视野下，人类社会正以愈益加速的态势逼近某个临界点。无论是原发现代性还是继发现代性，对于人类未来巨变的催化作用都是等值的，共同构成作为未来巨变之序幕的全球现代性图谱。现代事件的本体意义凸显出来，继发现代性的地位和重要性得到充分肯定，20世纪中国美术在性质和形态上的认定就有了一个合理的平台，不再以西方现代艺术的理念、价值和模式为绝对标准，而是回到20世纪中国美术的基本事实来进行。所谓基本事实，一方面是中国一百多年来的曲折历史和强国梦想；另一方面是当今世界的现代化与中国的关系，在进入全球化语境后更表现为文明交融和竞争、文化认同诸问题。由基本事实出发，以“自觉”作为现代性判定的标识，潘公凯带领课题组考察中国现代美术史的各种问题、主张和方案，把由植入和冲击引起的各种“自觉”应对（策略、行为、结果）归结为“西方主义”（植入性组成部分）、“融合主义”（变异、融入本土）、“大众主义”（变异+原创）、“传统主义”（继发结构中的原创），并以之

作为中国现代主义美术的基本形态。

以人类巨变的未来视野为潜在维度，关注现代事件本身的连锁突变，用“自觉”和“四大主义”为主干构成课题的基本框架，从而给中国现代美术以明确的定位、正名，这是“中国现代美术之路”课题的宗旨和任务。潘公凯希望，这个课题的初步完成和充分展开能有助于对中国美术的未来发展作出前瞻性思考，有助于中国艺术、学术和文化自主性的挺立，更为与中国现代化进程密切相关的现代性反思，从美术领域出发提供有益的视角、思路和经验。

潘公凯的这一抱负和努力，得到了与会学者的高度认同。范景中特别将其提到宏观的文化政治策略的高度，是要为民族的心理需要和文化表达在现代世界中寻找正当理由，在这样一个大的抱负下，个别概念、论述上当然还有可讨论的余地，但可贵的正是勇于面对现实的胆略、智慧和眼光。杜键对课题的现实针对性给予重要评价，认为是从实际出发，对当前美术发展根本问题作出的有完整理论形态的回答，在理论上具有自主性。薛永年指出这是在中国综合国力迅猛增加的世界新格局里面，用宏观的战略眼光为中国美术的未来发展提供自觉、雄辩的理论支持。钟涵、袁运生都高度肯定了课题自觉的历史和文化使命感。黄专认为课题的提出标志着这样一种努力：要恢复对中国文化进行整体把握、综合判断和宏观思维的能力和兴趣，并由此强调，中国当代艺术缺失了本土的思想资源，就不能确立在世界格局中的理论合法性。

课题的出发点是要为中国现代美术提供合法性论证，学者们对这一工作的必要性比较认同，分歧在于合法性论证建立在哪里、怎么来提供。杜键不同意课题对定位和正名重要性的过分强调，认为20世纪中国美术研究更为基本和实质性的问题应当是中西问题，话语权上的正名并不重要，关键是要提高文化的质量和力量。李公明认为现代性的政治常识是张扬中国文化主体性的前提，否则会成为反现代性；类似地，朱锦鸾强调个性发展、理性发展作为现代性的先决条件，否则只是类现代。沈揆一认为文化上的更新既需要向内寻找资源，也需要向外吸取力量，向外学习恰是自信的体现。易英也指出，进入以

西方为主导的全球化是中国的历史性抉择和历史发展必然。林木则认为，中国当代艺术必须建立自己的标准，向外学习必须要有自主选择意识，是在中国立场上的辅助与补充；中国当代艺术应该是一种从传统延伸出来并能适应当代精神的表达，要反映中国的现实和情感并具有中国自身的思想史基础。邵大箴、袁运生肯定课题为20世纪中国美术正名的现实意义，袁运生还指出，这意义不在于话语表述而在于自主性，文化的多元包容本身不是问题，问题在于多元中有没有主体意识和自主的文化理想。

围绕着文化与政治的关系，不同的立场、角度和思路构成了一种张力。范景中赞许课题含有超越单纯学术的文化政治策略，丁羲元认为艺术没有这样的意义和作用，于洋针对丁羲元的质疑，认为这种“学术政治”是对文化策略性的追问，体现为文化使命感。潘耀昌强调20世纪中国一大特点是把政治问题和文化问题捆绑在一起，并习惯于以政治方式来介入和解决文化问题。李公明指出，无论是极端的意识形态化还是极端的去政治化，都对艺术与政治真实关系构成遮蔽和扭曲，要认识和评价中国美术的现代转型，就必须恢复艺术史中的政治因素真相。包华石（Martin J. Powers）的研究提示了另一种思路，通过在艺术领域中揭示这一真相——自18世纪以来“现代性”在文化政治战场的功能是将跨文化的现象建构为纯粹西方的成就并掩盖其国际性来源，包华石试图在充满争夺和较量的国际文化政治视野中呈现文化政治与现代性话语之间的互动关系，并在这种关系中拷问所谓“西方”或“现代”文化的纯粹性。

会议讨论的焦点，还集中于课题的关键概念和论点。关于“四大主义”，课题的执笔者高天民、李超、惠蓝、孔令伟就各自承担的部分作了陈述，或介绍“大众主义”的界定与历程、主体与对象、内部结构及与意识形态的关系，或以抗战时期上海地区的文化融合选择为例讨论“融合主义”，或从“自觉”程度上对“传统主义”的内在差异给以定量分析，或通过考察西方人体知识在中国的传播与转换，揭示“西方主义”形成过程中事实与话语之间的真实关系。对于以“四大主义”来概括中国现代美术的基本格局和艺术史脉

络,水天中表示赞同,钟涵则指出各个“主义”在界定标准上不够统一,丁羲元认为概念还需推敲,并希望少谈主义、多突出问题。高天民对此作了进一步解释,作为20世纪四条重要的线索,“四大主义”既非流派的概念,也不是由统一的标准(或形式语言、或价值取向)来划分;用“主义”之名,是考虑到其有有理论和目标、有针对性的自觉实践,这也有助于在20世纪艺术史现象多以主义命名的平台上建立与学术界的对话。

关于“自觉”能否作为判定现代性的标识,王林强调形式语言系统才是区分艺术中古典与现代的关键,杜键认为,主观性的“自觉”一定要有客观表现才能成其为标识。孔令伟对此作出回应,认为形式语言变革从晚明就开始,但促使形式语言变革的更深刻、更重要的原因,就是历史突变及所引发的价值观变化,课题对其间重要联系环节“自觉”的强调,是要突出主体选择的能动性和创造性;“自觉”的策略选择也一定会伴随相应行动和客观效果。

对于“未来视野”的提法,钟涵由理论应当具有预见性而予以肯定,王林认为根本不存在未来眼光,李公明和邹跃进都表示,未来作为一种维度可以构成思考当下的潜在视野,林木指出对未来眼光的否定是受社会进化论影响,洋从文化生态范畴上为“未来视野”提出辩护。针对课题主张从关注现代结构转向关注现代事件,以“一切从事实出发”作为根本态度和方法,邹跃进否认有所谓的客观事实,事实不可能脱离人的思想观念和动机。孔令伟认为强调事实本身,是要把被各种现代主义话语排除和遮蔽的重要艺术史现象揭示出来,这远比分析人的意图、动机更有力量。此外在艺术史分期问题上,不同于课题以1840年作为现代的起点,陈瑞林和水天中分别强调了洋务运动和戊戌变法的标志性意义。

在上述焦点争论之外,一些学者对课题的思路和视角提供了重要补充。水天中提出中国现代美术之路实际上是对传统的“通变”之道的继承,而把“通变”视作现代中国美术的核心问题,就是要在西方军事、经济、文化冲击的重要原因之外,强调中国文化内部本来就存在着变革、发展的遗传基因。他强调指出,在包容基础上的通变,使得中国文化在不纯粹、不彻底的同时能一直保持着生命活力。与此相呼应,安雅兰(Julia Andrews)检视了十七世纪中国画家的审美创新,把20世纪的几次美术革新运动视作其现代传承,探寻两者在艺术理想、精神气质、思想解放上的联系,从而论证艺术革新动力的内源性。邵大箴对艺术的现代形态作了有启发性的补充说明,强调在对西方的现代性反思和批判有充分了解之后,要从中国的角度、方式、背景和价值观念来思考中国艺术的现代转型和现代形态。

就这次会议提交的论文来看,在“中国美术的现代转型”这一主题下有两方面的展开。第一类是从宏观上对现代转型的理论思考和历史考察。邵琦用“自我性”概念来讨论“转型”的根据和趋向,期望真正具有了文化“自我性”的中国艺术能消除“强势文化”的掠夺性、殖民性、消费性。吕澎从艺术与政治相关联的角度对20世纪中国艺术史线索作了宏观勾勒。邹跃进结合着现代民族国家的建构来分析中国美术中的现代性,

提出“混杂的现代性”概念。洪惠镇区分“中国现代美术”中的原生体系和外来体系,强调两者的现代转型在目标、现状和策略上都应有所区别。舒士骏在绘画性和写意性的辩证关系中寻找中国画和西画的出路。王宏建从中国油画在20世纪的转型来探索现实主义油画的走向和命运。皮道坚考察了现代水墨艺术在都市化和全球化背景中的自我更新和创造能力。孙振华以中国现代雕塑为例讨论中国美术遇到的现代性矛盾:既要向西方吸取资源和动力,同时又要确立自己的民族文化身份和主体地位。徐虹认为这种相辅相成的诉求,是现代美术转型中一种基本的立场和态度。黄专以“江湖”为符号,对中国当代艺术的生态特征、生存现状和边缘身份作了比喻性描述,并谨慎地期待着具有开放气质和批判力道的江湖性的中国当代艺术,在日益欧美的当下所可能敞开的新的发展空间。

会议论文的另一大类是以个案研究来触及现代性问题,探讨国画画派、学科建设、人才培养、艺术家的角色与品格、艺术实践与教育思想等在现代转型中起到的作用。陈瑞林提请人们关注城市文化孕育下的、以中小资产阶级为主的市民化的大众美术,沈揆一通过考察民国中期画家在西方教育体制下建立起中国绘画史学科的努力,来评估知识精英在现代转型中的角色,徐建融提出了转型期艺术家人品问题的重要性,潘耀昌从上世纪50年代彩墨画与国画的两次更名来审视美术转型中的观念形态变化和话语权转换,曹庆晖由罗工柳油画研究班的教学个案入手,总结新中国“油画民族化”探索中的教学经验和教育思想及其对现代美术教育所具有的现代性意义,郑培凯比较关良和高马得的戏曲人物画,从后者发掘出对中国传统审美情趣既有承接又有发展的一种“写意的现代性”。

本次研讨会是近年来美术史和理论界高水平、大规模的学术盛会。“中国现代美术之路”课题的意义得到了与会代表的充分肯定,而针对具体研究中一些关键问题的往复探讨,构成了极富张力和激发性的问题场。邵大箴在会议总结中高度评价本次研讨会,认为经过学者们的充分讨论,中国现代美术之路确是艺术先驱们自觉的选择,课题极为重要的意义就是对“自觉”这一点加以重视和强调。他表示相信,在吸取各方面意见、建议和批评之后,课题的进一步完善和理论框架的愈加严密值得期待。会议还广泛涉及中国现代美术历程的宏观把握、现代性与现代主义的理论问题、文化和政治的关系、转型期民族身份与文化认同等主题,与会代表在中与西、古与今的整体架构和历史与未来交融的整全视野中,展开激烈讨论和平等对话,从所涉议题到参与者自主意识和理性精神,都切合了全球化与本土性、现代进程与传统根源多元交融的时代要求,对于今后关于中国现代美术的整体把握和细致研究将产生深远影响。

据主办方介绍,“中国现代美术之路”系列展览和研讨活动,此前已在香港以“现代性与20世纪中国美术”为主题由中央美术学院和香港城市大学共同举办过一次跨学科研讨会。接下来的系列活动还会在宁波、广州、成都、北京等地举行,期待着不同学科、各个领域的专家学者继续关注、积极参与。

“现代性：思想与艺术”学术研讨会

时间：2007年1月17日 地点：宁波美术馆四楼学术报告厅 主持：（周瑾、高天民、孔令伟、陈振濂、曹意强）

主持人：现代性理论涉及哲学、美学等整个社会科学体系之间的构建问题，今天参加我们这次“现代性：思想与艺术”学术研讨会的都是在艺术理论研究、艺术创作实践和艺术教育方面有着非常深入研究并对“现代性：思想与艺术”有一定思考和建树的学者。我们先请台湾新儒家第二代的代表人物——陈教授陈昭瑛女士发言。作为徐复观先生的弟子，她对儒家与现代化关系尤其是儒学理论的普遍性，以及地域理论的普遍性，再结合创造出新的表现形态，新的表达方面在这些方面都有非常深入的研究，形成了自己的思想主张。我们现在请陈教授发言。



陈昭瑛（台湾大学中文系教授）

陈昭瑛：按照台湾长辈有序的习惯和标准在这个场合不应该轮到我先发言。既然主持人和今天在场所有的专家学者厚爱，我只能是个带个头，抛砖引玉一下吧，因为昨天下午听到各位前辈介绍你们所进行的课题的内容思想以及一些意见，蛮受鼓舞的。因此今天我想我应该首先表明我的立场，我想我的立场对我的理论会有影响。基本上我是个传统主义者，一个大众主义者，但是我对融合主义，怀着深深的乐观，不

过我对现代主义却有一点点想法，但并不是敌意。因此我的想法是跟我的立场有关系。我想先谈一下时间的关系，因为用时间来叙述我的思想，用时间为核心来衡量在它之前之后的关系的话，我们就可以找到很多历史发展的轨迹。不过我作为一个台湾人的观点来看，我觉得可以作为一个参考的一个历史经验。关于对时间、对台湾人来说还有一些重要的事件，那么假如台湾是中国的—一个部分，那么台湾的现代美术是不是中国的现代美术？如果是的话，台湾现代美术史的经验，显然应该纳入中国现代美术史的部分。2002年我到复旦大学做中国古代学的讲课，我每天上课的内容主要是讲台湾美术的。当时他们古代文学研究中心邀请我去讲课，就是考量到在涉及中国现代文学的这个部分不能够也不应该忽略台湾现代文学的发展，因为台湾现代文学的发展也应该是中国现代文学很重要的、很必要的也是不可分割的一部分。因此我今天谈一下在课题框架里面提到一些年份，我想这些事件发生是非常重要的，对社会政治与台湾传统化儒学的生活各方书画思想方面都会有影响。这样的影响也以日本的影响作为一个对比的前提。儒学在台湾的现代美术开始萌芽，但是并不是使用目前课题所采用的四大主义的框架，其实有很多书画家他是纯粹的传统主义者并以书法为主，就是说从之前的确要考虑到这是三百年之前那两个时间点，对台湾人非常重要，对台湾的美术史、现代的美术史非常重要，即就是1895年割让台湾与日本的意义，因为割台之前，台湾的

书画主要是以传统的为主，当时的书画业累计了相当的作品，也就是说，如果没有用主义的思想去解释，他们是传统主义者，他们抵抗或者不理睬也好，现代美术对他们的影响，我们继续做传统书画的创作，那样的传统主义似乎没有办法容纳到四大主义里。就是中国现代主义的这样一个框架里，我的问题就是，是不是有一种传统主义它有可能是没有办法纳入中国现代主义的，如果有，那样的一个创作贡献，在过去的表现值不值的注意？在未来有没有一线生机？这是我的问题，我感觉台湾的经验可以提供一些参考，再有一个重要的关于台湾现代美术的一个重要的时间点是，1945年，就是光复之后，光复初期的一个台湾现代美术一个最重要的现象和发展就是鲁迅提倡的木刻艺术。儒学对台湾的影响太大了，从台湾看到周瑾寄给我的课题介绍，关于大众主义的里面好几种介绍或者是漫画，很多种画，我觉得为什么没有提到木刻画，我刚刚说到这个……我翻阅了一下，我觉得如果把木刻画的这一部分补上的话，台湾的木刻画家或者在光复初期，从中国大陆到台湾的木刻画家不断左右了美术的理念，而且他们甚至为此付出了生命。其中最重要的一位就是黄荣灿，他是非常重要的木刻画家，他曾经用木刻画的方式，反映台湾在1947年发生的那个事件的木刻画作品。他创作了那幅画之后，不敢在台湾发表，在事件发生两个月之后，他把画带到上海发表了。那幅画在以后的时间里，在举办任何一个会展的时候都会拿出来作为一个标志，很少有人知道他是一个左翼美术家木刻画家，所以在

二八事件以及台湾的受难作者都受到左翼美术家关注和反映。不过在木刻画中加以反映和付出的代价,后来他当被当作左翼画家逮捕枪决了,那么他之后很多木刻画家都跑掉了。事实上,在他之前,有很多木刻画家,在台湾光复初期的那五年,我们党支持过左翼画家的一些活动或者是行动,在黄荣灿之前,都离开了。大家都觉得很危险,他觉得他没有问题,他留下了因为他没有参加共产党。

左翼的思想影响非常大,黄荣灿没有戒心,他没有参加共产党他就觉得他没有问题。所以他对二八事件之后他参与了木刻画的创作,但很不幸,他遇难了。在同时期,在台湾的木刻画家很多都跑了。所以木刻画即中国左翼美术对台湾的很短暂的影响,但是却是非常有意义的,现在台湾有一些学者尤其是研究台湾史的学者都非常重视光复五年时(1945—1949)台湾这一段时间,这一段左翼思想的文化是非常活跃的,除了木刻画之外,那段时间,通过国民党接管之后因为种种社会问题,也出现很多漫画来反映当时的社会现实。我想光复初期的台湾现代美术可以为这个课题当中关于大众艺术左翼艺术,特别是在反映人民生活的这一方面的作用和影响可以提供很好的例子。这是我台湾经验所做的一点补充。

另外一点,我刚刚也提到我是一个大众主义者。那么我对于这个课题的整个计划回避使用马克思主义而使用大众主义我有些不了解,也许等一下下面的画家可以来相互交流一下,因为我想马克思主义在台湾和大陆是不一样的,在台湾的学者要研究马克思主义是有一点的困难,资源很少,也借不到书而且有很多的问题和限制。但是我感觉使用大众主义这个词要花很多的时间,要用通俗与媚俗和商品化的东西要划清界限,我想在课题上它需要在更加充分和更多的理论和论述去明晰的,接下来我想谈一下,新儒家对现代艺术的看法,以及对传统艺术的看法。徐复观先生的中国艺术精神除了谈到孔子的艺术和精神,绝大部分他谈中国山水画中的精神和哲学的基础,主要的结论是他认为中国的山水画是庄子思想的产物,所谓庄学的产物这是他的看法。但我不同意他的看法,我觉得在中国传统山水画当中,除了道家禅宗思想之外,儒家的思想影响也非常深,我在一些山水画中发现,没有任何活动内容的山水画中。但我们也看到很多山水画家在作品的构图方面有非常多的农村农民生活的反映,家庭生活的情况。

这样的画面我们也可以经常看到,我们想说山水画没有理论的反映家庭生活的表述,我觉得不可以这样说,我想儒家精神对中国的山水画没有影响我认为这不太可能成立,同时在山水画精神里面,他们所追求的精神方面,他们强调儒家身心平衡等方面的精神也有密切的关系,要训练一位山水画家解读出他画作的经营构图的思想,我们在训练学习的过程中,不是只有庄子的思想和禅宗的思想可以发挥的,我想在功夫方面要经过千锤百炼的训练,我想还需要一些儒家的精神意义和耐力。在山水画的画意那个

方面不仅体现画家的功夫修养,而且我觉得是有儒家的思想影响的,画的内容方面,我觉得儒家也是有影响。徐复观先生在中国艺术精神的论述里面虽然他忽略了儒家思想影响的论述。在这一点上,我完全不同意他的看法。我想说在谈到的有限篇幅里,他非常重视传统思想的影响,也就是说,他对阐释道如何影响中国绘画他花了很多功夫去辨析,去论证,我没有时间看各位所做的传统主义的部分论述,昨天听的报告也不是很完整,所以我今天对这个部分非常好奇,就是关于传统主义到底是在中国现代美术方面有什么影响,那些影响有没有开展,有没有在未来发挥更大的作用?为什么很关注这一点?我还是觉得中国传统绘画还是我们的宝藏,因为在西方人的眼光里,中国的绘画特别是中国的山水画,是中国人的精神的体现,是西方所没有的东西,是我们的特色,我觉得艺术这样一个活动事业或者是职业,我觉得和其它人文的媒体、教育方面的一些活动不太一样,就是说,艺术是特别讲究特性,特性、特色是它的重点,在讲特色特性我们原有的民族性应该就要发现出特色和特性出来,我加入现代性思想的绘画潮流的时候,我觉得我要坚守我们的特色,我想在四大主义里面,我觉得传统主义这个部分应该在未来能够更加发展发扬它,但是我觉得在这样一个框架里面把传统主义放在第一位让我觉得非常好、非常不容易。传统主义有这么大的分量我觉得很不容易,我在想这样的一个方式在现代主义之下的四个主义中,这样的对接是不是传统主义的地位很是附属,在现代主义里面是不是没有办法改变的现实。假如是一个现代主义和传统主义并列状态的话,我的感觉可以让传统主义得到更多的分量或者说他更可以平衡现代主义和现代性所带来的冲击,或许传统精神的力量、传统中国绘画的宝藏应该得以发挥它的作用。因为我不是深入研究这个课题的人,我只是代表个人立场所说的意见,但如果从现代性、现代主义的无法避免的道路里看,是一个历史上一个应该确定的走向这个角度来看,传统主义能够在这个框架中得到第一位的重视,我觉得非常好。我们觉得在20世纪以来有这么多的美术作品和艺术发展的势头来看,我觉得不可以简单的论述,能够摆脱失语的状态,能够对这些美术作品、美术活动进行用现代语言,尤其是现代学术语言去表述论证它的这样一个课题,我想是会对中国现代美术做出很大的贡献的,而且这个会议上给我们请这么多非美术学界的学者来共享参与,让开放的心和开放的态度让我觉得这是台湾美术学界应该学习,在台湾很少有这样的机会和其他学界的学者来交流和沟通。我觉得这个机会对我很难得,我非常感谢主办方热烈的款待和邀请,非常感谢各位与会学者的交流机会。

主持人:陈教授的发言给我们提供了一个视角,即如何认识台湾的现代艺术在整个20世纪中国美术发展中的地位,相信对我们课题的深入研究会有极大的拓展作用。她给我们提出了一个问题就是希望对大众主义的概念做

一个更清晰的界定,对大众主义确立一个新的立场的阐述,用历年来对现代主义进行新的间接,最后提出了她对山水画有一个不同意见的阐述,她认为中国传统山水画面里,有很重要的因素在里面,在画里面面对伦理精神的一些阐述,另外是儒家对中国山水画面城市语言和追求的状态之间有没有密切的联系,这都是非常好的意见,感谢陈昭瑛女士。接下来请王岳川先生发言。

简单介绍一下,王岳川是北大中文系教授,他研究文艺理论较早,在我们当前的文化困境中,自觉到西方去享有更多对西方的了解,用来回答中国的问题解决中国的困境他非常全面介绍西方后现代主义一些殖民文化女权主义方面的知识,对大陆学界在深入了解西方文化之后回到东方文化中来发现了很多问题,尤其是发现东方文化转向和文化输出有文化抱负等一些关键主张。下面请王岳川教授来阐述自己的高见。



王岳川(北京大学中文系教授)

王岳川:谢谢大家,参加这次会议我觉得非常荣幸,我觉得像音乐方面一些相关的问题,可以说在中国现代音乐的发生在形态研究方面我觉得是比较滞后,在建筑方面也比较滞后,另外在我们大家感兴趣的书法和现代行为方面也没有这么透彻的图文并茂地来谈这个问题。我觉得看一些照片可以很相识能建设性地提出这些问题,我觉得在美术方面之外我可能有一定的发言权,比如在传统和事业方面,但存在学院内学院外、体制内体制外两套话语圈子,研究后现代艺术的我是两个圈子的人,因此地面的活动和地下的活动我都参加过,这样使得我可以观察两套话语权方面的统一,但我有一些想法可以提供给大家一些参考意见,一是现代形式是很

严重的话题,过去我们研究现代形式是一种严谨的态度来研究它,所以说起科技民主发展都是神话的,任何质疑都是落后退步反动的代名词,所以有些词是不可以出碰的,但是历史的问题在于我对现代性的理解是单面的而不是多面,是简单的而不是复杂的,是单维而不是多维并生的。在于现代性以及西方现代性都有他们自己对自己问题的理解,是从中世纪走出来的意义。在这个意义上,他的进步性还向中国的儒学获得精神资源,所以很多人搞不清楚为什么启蒙思想家,从孔子那里寻求资源,因为2500年前的孔子其实要比中世纪的神学研究要高明得多,朴实的多,所以西方的,维纳斯的思想、蒙娜丽莎的微笑这些的研究……他比西方的他们高明,他所阐述的是从本质走出来的思想,他在表达了一系列的思想与体制。在这方面,西方科技在建立在文化的突起和海洋文化的发生,所以中国文明成为陆地文明最高的地位之后,我没有发现海洋在地球上占有70%的部分,最后找到了四种现代性:第一是制度现代性,关于希腊关于国家一些城邦的现象,逐渐建立民主国家。当然有他的好处,全球化导致霸权化。可以说今天主体性,西方特别强调主体性。但是西方告诉我们,人要大胆地像标准而发展,因为这样导致了中华民族审美有一种断裂,断裂有一种主体性的断裂,自然就不美了,所以要建立现代形式的制度的我们在各个方面都可以有一个健康正面的形象,对人的不屑会导致很多问题。第二个是科技现代性。当然就是军事现代性,因为我们现代的东西都是首先用于军事,包括我们在设计师用的数码相机,他就是一种真正的用于军事目的的东西。最早我们从天上偷拍对方国家的照片用降落伞降落到相关地方,其后发现我们在法国的研究生考虑一种新的技术,即如何不用降落伞而用到了数码,数码今天已经民用了,这是我今天举了个例子。但是科技的现代性我们不要高兴太早,我们研究西方知识体系的内部质疑有两个分析,第一就是西玛,其次质疑是制度,其后是后现代最初是先科技现代性,包括今天西方已经相当多的人已经反科技,一大批老板退回到边缘的生活,过极简的生活、极慢的生产发展的过程,

所以在这个现代性让我们对科技的思考也要有新的认识。提供一个数据关于科技的问题,直接影响我对美术、现代美术精神内在素质的一个现代性,也是我们需要对现代性反省的一个极重要的方面。我们设想一下,人类的战争从来没有停息过,它受季节的影响,最近半个世纪以来,1949年以来,占全世界在四分之一人口的中国基本没有战争,这话是不确定,比如1962年中印冲突等等,但是以美国为首,以制度现代性、军事现代性以所导致的质疑以及这些国家导致世界现在各地战争起伏,所以我有一个想法:如果这个世界有参与中国经验、中国的思想的话,他的声音可以放大,他可以成为国际上认证的体制上的思想,那么战争有没有可能减少,我想是可能。

包括世界上伟大的也是最好看的电视就是美国打萨达姆的时候,当时人的良知受到痛苦。如果我们把萨达姆的真实图像真实的呈现给大家,你们还会觉得图像画面非常好看的,当时我想科技现代性的出现以后,这样的时期导致我们的美术从古典的美变成了丑,这一点很少有人把它说清楚。就像在二战时期犹太人一样被一批又一批的处死,在奥斯威新之后,上帝是不存在,上帝给我们油画的那一抹光也是不存在的,世界不管是我们的朦胧的诗,还是我们的印象派给你的光已经不是艺术的光上帝散的光,他就是朴实性大众的光,这样一来艺术家要反这个丑陋的世界,因为这个世界太可怕的,人死的差不多了。从这个意义上说,人类开始反省世界是不是这么美,我们应该如何做。现代艺术变得恶心了,它不在关注进步,不再关注神的崇高,不再关注人所谓的一切普遍和典雅,他关心呕吐黑暗所谓的边缘状态,艺术变成中国性的经典造成很多冲击,中国儒家以和谐为美的和谐美面对西方一些狰狞和丑陋的东西变得非常丑陋,同一些民族的欣赏行为有了很重大的冲突,这种冲突导致很多问题,于是创新维新的艺术变成了丑陋的艺术,而坚持古典典雅的艺术就变成了落后不开放不正经甚至被人认为没有层次的艺术,殊不知天底下的事情不断的轮回。这种美丑二元性,画得越丑越好的艺术遭到了质疑,这个质

疑从心从科技开始，去年美国人做了一个实验，拿了这么一杯水，搞到了巴赫莫扎特的音乐当中演奏的20多分钟，希望这杯水在水分子结构的演奏中出现像钻石一样的现象，结果把它放到了摇滚重金属……西方出现的快板书的那里，20分钟后通过分子结构检验这个分子结构出现的白细胞的现象。

为什么西方很多艺术家的生命很短暂，而我们中国的书画家有很多人生命超过了80岁，道理很简单，是因为我们用艺术不断催生自己，而且是在催生他们自己的生命体验，我们一定要知道，海德格尔为什么要提出何谓艺术，艺术究竟要干什么，艺术仅仅是为了这个世界更加丑陋的，用更丑的东西来创造明天，艺术仅仅是这个世界对我们不公正的发泄，而艺术究竟是信钱呢？还是应该信权？还是应该信欲望，还是信奉……我觉得艺术应该重新定位，我们的艺术在西方现代性走过的过程中，是什么使我们的艺术家变成了短命的艺术家，使大众变成了抛弃艺术的大众，所以我们在生产艺术的深层消费出现了脱节现象，比如说，北京大学有五位艺术家，宣布某一天要北京大学校园里裸体的男性艺术家，他从北大游泳池走出来的时候，只穿着小三角裤，发现里面都是女生，在寒风中，赤裸裸的站在那里，同样一位伟大的教授举办一次国际性的展出，他同样用一种方法来冲击世界的高度，要超越西方的现代性，因为西方提供的最新的艺术已经有激光的艺术，发出三束激光出现裸体的美人，它的清晰度超过的千万象素。如果中国艺术家用这种方式，所谓的方式来获得绿卡难道艺术应该是这样的吗？第三个问题就是审美现象性问题，制度是斑马线，科技现代性和我们的宝马、奔驰汽车，如果制度现代性是红绿灯，如果审美现代性就是反红绿灯，反斑马线，反所谓的民主国家以及科技体制军事等一系列的问题导致艺术家不在信奉这些东西，所以审美现代性，恰恰就是反现代性，后审美现代性，忽略了很多现代性的理念，所以审美现代性，很多的思想是对立的，他变成了反抗的艺术，恶心的艺术，没有成为真正推动科技军事现代性的进步的思想。第四个是符号现代性，也称为形式现代性，比如说生活中的盖房子，很多的设施，重建商谈强调视觉冲击力，一般都是形式和符号现代性，这样的说，我们对现代性的研究，一定要警惕立马来看，符号形式现代性，具有建设性意见外，其它三个都要保持警惕性。审美现代性变成了一种空碗，这个空碗是没有水的，第二个问题，就是中国前景非常重要，中国现代性在某种意义上是中国现代美术的发生了中国人现代美术的困惑，中国现代审美的困苦以及中国现代审美对西方强势而不是我们自发的在这种情况下，中国人变得空前痛苦。我这想提出一下，今天的很多文学家，认为不再当做审美，只关注自己的内心的存在，这个内心的存在其实和社会的紧密相关，我们设想一下，如果我们不关心政治战争，李白如果不关心政治部参与政治，“两岸猿声啼不住，青丹

已过万重山”这些词语又怎能出现，其实很多的作品跟政治是紧密相关的，我想中国当代的现代性有一个重要的问题就是政治和军事，比如说我们的GDP，1952年很低，我们的1992年GDP比当时增加了270倍，但是我们的很多东西并没有随之增加了270倍。

日本人有80%对中国人有好感，我们的GDP总量当时是日本的四十五分之一，结果短短的30年，中国的GDP变成了世界第四（总量）而且成为日本第二仅仅隔了一个河，于是日本开始警惕中国，美国也同样如此。所以前不久提出了一些新的想法，就是说当西方在X-7可以在垂直起飞以后，可以在空中飞行19个小时之后，中国没有办法办到，如果我在想，如果下次发生战争，发生在东方，我们的一些艺术家可能会少很多，20世纪的一个战争史，伊斯兰教的一个战争史，今天看到人家说中国有一个董存瑞，中东有成千上万的董存瑞，中东人不相信有来世，中东人不相信我们的国家会被摧毁。21世纪是基督教与儒家文化的世界。

所以中国的思想是西方开始寻找中国的探月计划，没有任何人可以阻拦，所以我们的艺术家可以继续画一下让大家愉快的作品，这个意义上说，中国的国家和土地与历史究竟有没有关系，如果没有关系他从头到尾就是梳个辫子在那里玩或者是起码画一个有个性的形象，但这种说法是尤为海格尔这种艺术家的思想，我们在书中要提到这样一个思想，一个是现代性与后现代性的问题，后现代性在中国其实像行为艺术，像庄子艺术尽管在现代性中有一些特征，但在后期有它的特殊性，有人成为极端的现代性，有人成为后期现代性，他是现代性的一个参照性，如果忽略这样一个问题，很可能变成中国广义现代性的理念，这本书就变成了一个后现代性的阐述论了。第二个现代性与后神秘性的关系，这个也是不可能忽略的，殖民是殖土地，殖黑奴，后殖民是殖文化殖心态和钱包，当你认为美元比人民币坚挺，当美国人比中国人强的人，你就是后殖民者，在这个意义上说，我们应该要坚持中国民族的想法。我们的怀疑往往是种族主义的，这种民族主义的资本成为后殖民的普遍化留下了空间和地位。

后现代性深掘性的扩张，被很多人认为今天已经到了视觉时代，还有人出书叫视觉文化时代，所以我们的美术也是成了大众最喜欢的娱乐方式，而中文系，历史系，考古系萎缩，哲学系更是萎缩，甚至前段时间教育部讨论是不是全国高校只建两个哲学系，把其他的合并或者改变，可见思想正在萎缩，在这种情况下，我觉得我们的视觉和文字的关系，图文时代图像时代还是文字时代的问题，可以进入这个书，有些人认为，这个跟我没有关系，我们是画画的，是视觉艺术工作者。

不一定。曾经有一个朋友，他拍了一幅照片叫退休之后没有获奖，又取名叫老头乐也没有获奖，他拍的内容是一些老人在树下下棋，我建议他改一个名字叫我这一辈

子，结果获了一等奖，我不相信图文和文字没有关系。

从另外的角度来看问题，这就是表明文字的力量是多么的重要，第四个现代性和消极性的问题，我认为名牌政治名人崇拜引导性的消费与超前消费和正常的消费是区别的，所以消费型消费主义变成今天美术另一个大半，所以现代性与这四个方面紧密相关，最后一点我想说，我特别佩服潘公凯先生的未来的眼光，通过课题完成了《中国现代美术之路》。昨天我来时听到有人反对这个书，但我认为起码海格尔如果能见到这本书的话，一定会有话说。我们做认为事情都是经验，一样的，学科只要经验，用形而上学的思想必定是超前没有超前的东西必定被别人超前，所以今天我们要看一下，我们曾经被欧洲称为远东，中国人一直把远东加了个引号，因为是欧洲中心论的看法，他往远处看，他有近东和中东和远东，也就是我们的东洋，但是美国人改变了这种看法，因为今天不是欧洲说了算，今天的美国往西看，那是谁呢？是中国，上北北纬，中国是近西，从中国远东这个贬义词到近西大家可以看看中国的重要性，既然美国人说中国重要，为什么中国人自己认为自己不行呢？所以在我看来，我们真正需要未来重新来发现中国的有哪些有被抹煞遗忘和妖魔化的东西要重新成为我们的中国式的肢体语言，我看中国文化也来到了非洲，中国经验已经进入了非洲，拉丁美洲是非洲的后院，拉丁美洲也进入了美国的后院，他的文化圈我认为要占领亚洲，我去过东亚，韩国已经开始不相信中国的文化艺术和宗教，甚至认为孔子都是韩国的，还是上次开会王羲之的兰亭序写的笔和纸是韩国造的，可见是匪夷所思，那么日本也认为他们的现代书法是中国说法的基础，他们把中国说法评比了，一再跟老外打交道，中国绘画《浮世绘》，一种说法也说是日本现代说法，中国艺术家应该警醒了，在我看来，现代性将东方文化的实根，表现为西方全球化的成功，我们已经在改变这个事实，我们也看到了黑心的一面，同时中国现代性的经验，一定要推广向世界，因为中国现代性的经验是痛苦的，我们是被迫连根拔起重新在一块土地上生长。我

们存在精神的裂变是特别的，是特殊的，我们说中国是传统国家现代国家还是后现代国家，所以中国痛苦的现代经验应该表现在美术史当中，现代美术之路表达我们的想法。我希望这本书被翻译成英文推向西方，告诉西方我们中国的传统的现代的文化思想。最后我想说如果过去的200年中国是把西方的现代性经验纳入自己的思想变成中国化的，那么未来我相信像潘公凯这样的高手应该带领更多的年轻人把中国的视觉绘画经验世界化，这个全球化不是认识世界的唯一的全球化，而是变成世界多元当中中国的声音，让弱者倾听东方的声音，因为东方的声音是和谐的美好的是值得大家借鉴的。

主持人：谢谢王先生，首先对现代文化做了正反两方面的剖析，科技审美制度的现代性做了剖析，对符号现代性的形式做了一些阐述，另外王先生提出一些非常有意义的话题，比方说是中国性的问题，什么是中国人的现代经验，在当代艺术中谁是我们经常提到艺术家存在的一些现象，自我治理，想要表现个人的一些内心的世界的创造思想他认为这个未必是中国性中国经验的代表，并且对这个东西做了进一步的剖析，也是非常道理的，正是强调极端强调个人内心体验感受的经验是和中国传统文化整体的联系是相违背的，是有一定距离是需要质疑的，是在现代思想中存在的一些现象，还有一些现代性和后现代性的关系，图象和文字的关系，像对未来了一些眼光和思想，中国现代性



陈明（首都师范大学中文系教授）

的一些价值和影响通过王先生在这里都做了一些深入的讲解。下面请陈明先生做发言。

陈明：我觉得我的想法和潘先生的想法非常接近，因为有基本的共识所以我这

里的发言从这样一个大前提出发来对这个已经不错的结构做一些补充性、一些调整性的建议。

第一个不正之声是社会主义本身就是不成立的，中国现代性的发展是不是社会主义发展的历史来进行的，第二个不正之声是所讲的他们是讲资本主义社会主义的理念或者是历史的终结，这我是他的西方经验，特殊性经验普遍化，在这里今天的话语权利获得一种优势的地位是在一种政治上的意识形态上的企图，在后面的，另一种我觉得是似是而非的一种秘密就是历史后讲的那种启蒙与焦灼的状态。他实际上是调和的一种东西，他是救亡是一种生存性的活动这也是事实，也是课题记录的一种前提，但是他为什么要愿意在讲出一个齐名和辩证呢？实际上是因为他所讲的对话一样的他对启蒙就是从15世纪西方开始这样一种社会的进程把他普遍化了，以及就是说我们也应该走这个路，使救亡的原因在这里缠绕反复或者是影响迟滞了这个启蒙的进程，为什么说这个矛盾调和的东西他还是希望中心论、还是进化论，但是对中国历史的经验完全无视，他试图纳入同一个体系里面，把这个矛盾进行调和，这两种命名在今天来看，第一是权利上面是已经应该说不成立，第二从我们现实的角度来说，是二三种命名都不能达到。在现代的情况下来解释过去的经验描述现代的感受表达未来的崇敬，不成为这个证明。

也就是说，就是民族性的主干，话语系统是缺失的，还可以说是现代话语来说，我们中国人不知道自己是谁，不知道自己从哪里来应该到哪里去，不知道的，所以这个是非常重要的实际上就是要从自己的内在性出发，给我们的历史过去是一个时段给历史一个整体的定位，同时我觉得证明还是从内在性出发是指把这个历史遗憾成中华民族自我肯定的深层的活动。我看到前面讲到民族生命意志的问题我是认可的，从美术的角度来讲是有共识的，美育宗教的问题显然是把美术作为一种一个方案解决贡献的。我觉得这是非常好的，这是现代性讲的就是从哲学上讲他是一种理性化，从经济上说是市场经济的一个效率，从政治上来说它是指现在的自由，从

这些东西和个人的权利以及个人的需要连在一起的，是互相的，是互动的一个系统，那么从这个刚刚逻辑来说，实际上宪政也是一个方案是需要解决经济上政治上追求更大正义实现程度的方案，而市场就是追求工作效率的一个方案，而理性化同样是的，也是凸显的一个方案，把它作为方案就是指不能把它作为绝对理念为绝对理念做事，我们的生命不要在它的里面体现出来的，我们的方案就是确立这个声音的主体性，从这个角度来讲，所以证明是成立的，是必要的，并且在思想界中他都意识到这个问题，再提到下面的一个概念就是现代性的问题，按照我的想法来讲，从现代性说，从哲学上讲是理性化，从经济上说是市场，从政治上是宪政，当然也有一系列相关的概念，这是我觉得是确定的。现在的问题是，我们的课题组搁置西方艺术的现代性的概念，是不能够把这样几个概念现代性这三层的意思也搁置掉，这是一个问题，我觉得西方现代艺术中间的一些问题和我们讲到现代社会发展的一种现代性是存在不同的层面上的，我你可以搁置那个但不可以搁置这个，这两个层面需要有效的把握，我觉得他们是可解决的，为什么可以解决因为我们确立主体或者艺术家，创作者他的前提和基础，所以那些方案进入我们的社会进入我们社会理论的结构不仅是可能的，而且也是必要的。为什么你要改变一个方案的意义，自己放在整体性这里很多人认为是不成立的，所以介绍很多创作者在这样的一个理论来实践，刚才讲的解决问题的方法，以中国为主，西方为辅，哪个作用大就选择谁。

我要讲分析这本书，因为我举这个处理的对象，或者是150年140年的东西，实际上是要记清楚，这140年在时间上，搞的内涵上面不是主体，要在意志上要有足够的重视，比如说从1849年到1949年产生审美的原因是什么样，1919年到1949年又是不一样的，刚才提到的，台湾的经验又是不一样的，1949年到1979年到1985年又是不一样的甚至到现在又是不一样的，这种意志性，如果你完全把现代性的内涵把它搁置掉，那实际上是技术可能保持内在性的纯洁性，可是形成它的丰富性和可同源性，因为按照内制性出发，把这种证明和自觉联系在一起，一个中华民族它的生命在一个挑战应战的一个近代世界的情境之间来寻求建立自身文化新形态的过程中，从这个角度来说，把他作为挑战近代世界的新形态的过程也是一个自我性的活动，在这样一个基础上面，西方主义的任何思想都是可以找到根源的，因为要讲出它的原理，正是因为他说的西方现代艺术性西方资本主义的时候一般意义现代性，也不属于西方的，是人类社会发展到一定程度的就会产生的产物，我们后上路后遭遇他们先上路先遭遇，这是因为在说内在性的时候把现代性作为一个形式的突变，作为现代性事件的一个本质规定我是不懂的。

什么是突变是很重要的一个问题。国民党败退台湾是不是突变，1976年唐山大地震是不是突变，这是为什么

呢？我觉得必须要对它作进一步剖析，我感觉我试图讲中国现代性问题的时候，在内在三个课题框架之内，我是在自己发展的轨迹中讲他自己的发展过程。这是现代性，实际上这是检验非常好在讲这里的时候，把横向的东西结合进来只讲突变的问题，不是很容易接受和我认为这样理解是比较困难的，从证明意见建议自己的文化系统出发我觉得可能会比较好，我们再讲一下再处理这个课题的时候，主创人员的普遍性的理论追求和美术的专业性的特征之间的一种平衡。如果来处理这种平衡，我认为这种平衡要界限分明。另外一个还要凸现个性奇妙，个性奇妙作为普遍性的代表就要成为一个代表性的个案。成为一个章节性的亮点，我觉得这本书的目录还是比较历史性的介绍，还是特征不够强烈，还是像山一样的从一个坡一样看，比较没有突出点，像一个理念性的导读，但是前面手写的部分又太空洞成为了一个独白性的东西了。要再进一步细叙一下，我还有一些想法就是准备跟课题的一些批评者比如说反对城市住房反对讲个性全球化东西的人一些来做一个交流，但是今天这些人没有来，我想在后面人发言的时候我再做发言。

主持人：陈老师首先谈了一些证明的问题，因为有证明首先是有不证之明，其后他谈到了启蒙意义对近现代史的影响。第二个问题他认为我们的要退出一个方案来描述中国发展现代史的一个描述，我觉得他对中国现代化经验不是很系统是非常概括的东西没有太具体的思路，因为发展过程是一个不确定的东西，过程是不可认为控制的，所以我们要做进一步梳理。第三方面我们要搁置了西方艺术现代性的问题，另外一个问题就是我们无法回避课题上的一些突出矛盾，这是事物发展到一定程度必然产生了一些产物，他也提出了一些问题，他提到图片的问题是什么，表现出什么思想。

主持人：我们下面要请徐仲偶先生发言，徐先生也是湖南师范大学视觉艺术学院的创办者，他是版画家，是艺术实践者同时也是艺术教育者，他对艺术理论有深入的思考，他现在在思考如何用健康的意识保证优秀的人才得到

良好的发展使体制性的问题得到的发展。

我们希望能听到一些精采的发言。（鼓掌）

徐仲偶：这一次我来的目的是学习，没有准备发言，昨天听了潘先生对课题研究



徐仲偶（四川大学艺术学院教授）

究的动因和框架，今天又听到一些学者的发言引发了我的一些思考。我是画画的，画画的人一般都比较感性，比较容易冲动也容易受感染，理性思考比较差，所以我只能以感悟性的方式来谈。

今天的现场给我们提供了潘公凯先生水墨艺术展及由潘先生花费七年时间与课题组的十多位博士研究生共同完成的“中国现代美术之路”文献展。这两个“事件”让我想到了“自觉”这个词。我以画展举个例。昨天在读潘先生画作的时候，一位研究生问我说：“潘先生画的这些大作从根本上并没有改变中国画，画一出书这些大画看上去不是和平时画的一些小画一样吗？”我告诉她她这些大画有四个层面的自觉。

第一个“自觉”将中国文人画内倾性格局转入公共对话的主动性格局，这是对中国画改造的一个重要突破口。中国古代士大夫首先的职业是为官，画画只是作为个人修身养性及朋友间的雅集。作为一种公共艺术的自觉性转换，到了今天，几乎绝大多数的中国画家没有思考这个问题，而潘先生身体力行走出了这一步。虽然潘先生的父亲潘天寿大师也画大画，但并没有站在现代性角度思考。

第二个自觉：潘先生由于将中国士大夫水墨艺术从雅集走入公共艺术这一课题，大画的难度与前辈大师必然会拉开距离。笔、墨、纸、水的控制在表达的限制与拓展的力度上有了更大的超越性。画画的人都知道，画幅超过一定的尺度要控制画面是很难的。各种因素互为关系的表达就显得复杂而艰难。我对绘画艺术品评标准有两点：一是物以稀为贵；二是难能可贵。画画是要讲艺术与技术的含金量。

第三个自觉：潘先生的画作在画面上所表达出来的诸种关系尺度的“自觉”性。在画面布局上建立相对开放的视觉形式意味与相对封闭的文人画书写精神，以中国文化的内涵与笔墨结构的现代性图式的展开完成画面既保留极浓的中国文化精神又让画面的形式意味让人为之一震。墨法、笔法、水法在纸上形成的互动与张力。既受中国画理的控制又跳出传统的圈子与现代生活所引发的心性之情怀的互动，是精神内涵与视觉相对对立的互动的有机把握。我发现潘先生的画作能在复杂交错的内在结构中构建起一种秩序，诸种因素在互生共融中展开并形成一种和谐，这是让人深深感动的地方。

第四个自觉：回归中国士大夫绘画中的心性出写态度是潘先生画作一个重要的“自觉”。今天的中国画界人才辈出，同时花样翻新，但真正堪称为大家的是极少的。中间有一个根本就是丢掉了以心性书写作为中国画精神表达的根基。所以，潘先生在做人作画、在格调、在意境都坚守中国士大夫的儒雅、洁净与正气。天下为公之精神使潘先生的画作具有了大气磅礴和清新高洁的品格。虽然相继作为中国高等美术院校之首的两院院长，但完全没有因为为官而失了作为一个真正知识分子的品格。中国画的发展在形式意味上固然也很重要但中国画的根本应该守住——那就是人格与画格。

潘先生的画作信息量很大，只有分流成许多板块来看并细细的品味就会发现有许多可以学习的东西。

通过潘先生的画作可以看出潘先生身上所具有的文化“自觉”形态。在这个课题上同样也反映出这一点。而这个“自觉”对中国今天的文化界、艺术界是一种必须也是一种震动。这个课题从局部来看仿佛只是在谈美术界的事，但藏在后面的事对整个20世纪中国文化发展的一次梳理。我15日一到对这个文献展从头到尾读了一遍。昨天上午接着又看了一遍，下午又听了潘先生的介绍和两位博士的发言，对这个课题有一些感受。我分述为三。

一、把个人学术与国家民族、命运联系在一起，这在今天的知识界是比较缺乏的。95年我筹建四川大学艺术学院受邀开设的第一场讲座的题目是：中国知识分子死了。引起了强烈的反响。今天的知识分子为真理思想的人有多少，经过文化革命及经济大潮的洗礼，为车子、为票子、为房子、为自己那点名份、利益斤斤计较的知识分子越来越多。潘先生在作为两院院长并忙于处理行政事物之中抽身思考并身体力行与他的群体来完成这个课题，可以看出潘先生的理想主义情怀。

二、这个课题是一个“突发性现代事件”。我相信他所引发的连锁反映会波及到中国的思想界、文化界。这是一个对未来有影响力的课题。虽然这个课题还需要更加深入细致的推进，并获得来自学界方方面面的帮助，但总体来讲大的框架已经出来需要得到大家的关注和支持。

三、这个课题表达出来的是国家文化战略。所以他已不是十几个人自娱自乐的劳动成果，而是以“未来视野”作为课题前提的意识和方法。我们应该通过一定的途径引起国家的重视，并由上而下的各种形式的研讨将这个课题深入完善，成为一种真正意义上的有效性现代性事件。要达到这一点应对“偶在性”的态度，事物往往是在“偶在性”的过程中引发出事物不可预测的巨变。没有牛顿从“苹果事件”引发的万有引力定律就不会有英国的工业革命；没有爱迪生发明电灯就不会有今天的美国。在此我建议这个文献展可否首先在北京的高校巡展，不要仅仅局限的美术院校。可以在工科、理科、文科院校让我们的学生知道中国20世纪文化发展的整体格局。使之对未来有一个更清晰更准确的文化定位。教育年轻一代是我们应该引以为高度重视的事情。以上发言只是我的一孔之见。谢谢大家批评指正。

主持人：感谢徐先生，他对这本书做了很高的评价，我也代表潘先生对徐先生表示感谢！另外徐先生强调在现代主义学界里面和艺术界里面出现的问题，特别强调我们要正视当代知识分子责任引申出隐藏在体制内的知识分子的责任，另外徐先生对我们的书和展览的一些后续活动都提出了一些非常有异议的建议。对今天上半场的发言我补充一点点，他们之间的发言形成了很好的纲领结构，陈老师提到了古典主义的思想，古典主义和传统主义本身就是相互联系的，陈老师讲古典主义本身具有的优雅和谐对人类的发展有很深的影响，他对现代性的质疑对古典本身的一

种优越性给予了高度的肯定，但是这个课题来说把传统主义放在现代主义之下是有我们的考虑，因为人类在未来剧变的大的背景下，也是人类不可回避的一个重要的阶段，所以西方先进的学术发展来说，回归古典对古典进行质疑再塑造又是现代学术的新形式，在这些背景下，我们可以重新思考古典与现代的关系，不仅仅是局限于现代主义的框架之下，也有老师对突变本身做了进一步阐述，如何有一个清晰的界定，如何使课题有更为坚实的基础，这是他的主张，徐先生我觉得他跟陈昭瑛老师有一个共同点，他对课题表示肯定的同时，提出了一些对文化产生的负面影响，这些主张让觉得我们不仅看到了它不仅是一个美术史领域的发展，它也代表了各方面哲学宗教的一些所谓思想的发展，最后统一到文化文明自觉的高度。徐先生也提到可能是儒家宗教文化的突出，也可能在伊斯兰宗教文化的突出儒家可以扮演居中调和的角色。我们认为我们整个这个课题应该是开放性的，期待接下来的学者讨论同样会有针对性，同样深入和精采，接下来我们休息十分钟然后进行下半场的讨论谢谢大家。

.....

下半场

主持人：我们开始上午的下半场，下半场有三位学者发言，一位是林安梧教授，一位是邱振中教授，还有一位是李公明教授。因为时间关系，请每位发言人把握10分钟的发言时间。下面，我们欢迎邱振中先生发言。



邱振中（中央美术学院教授）之后听了大家的发言，现在让我来说几句。我也在考虑我应该说什么？因为这个课题很大，又非常重要。而且和每个人都切身相关。我说的切身相关是我们每个人的所作所为都应该在论题的范围之内。但是对于我来讲对于现代性和后现代性的东西我虽然很关注但又说不上有多少思考。所以我只能从我自己的一些体会中提炼出一些问题然后加以一些解说并且向各位请教。

从课题本身来说，我有一个小的建议。这个建议是基于我个人的考虑。这是一个非常有理论意义的课题同时也是一个艺术史的课题，而且可以作为非常重要一段美术史册的课题，这个课题重视的是文献和思潮对此有比较充分的把握，但我觉得在文献和思潮这个线索之外还有一个特别重要的线索。特别是对一些参与者的经历非常有关，它跟思潮有关，但又有多不同的东西有矛盾有冲突又如何

解决冲突的方案和成果。我觉得这些如果能做一些细致和深入的考察，我想我们肯定能提出一些文献和思潮之外的一些东西。这是我个人的一些期望。

我做的是非常具体的工作。主要是两方面。一个是对书法的现代阐释，另外一个是在我自己做书法创作的基础上再做一些现代的的水墨作品。今天我讲一些我在现代思考中的一些体会，首先简单介绍几句我自己所做的具体工作和思考的问题。第一个是我对书法的技艺有非常深入的思考，总想探索它的奥秘。我在进入美院的时候我想做两件事，把书法的理论做成当代学术中非常重要的理论，把书法技艺作为当成技能中的重要技能讲述。在第一个方面我做构成的分析，对书法的运动时间空间特征做了一些研究，其中的反映在对笔法演变史和章法演变史的考察中作了一些分析。今天来看也许还不够细致，但是在原来已有形式分析的基础上做了一些工作，这些工作也引起了一些人的疑问。主要的疑问是中国的艺术能不能用这样分析的方法拆解。有人提出用西方的手术刀来解剖中国艺术，可不可以？在这一方面我做了一些思考，这些思考与现代性有一些关系，我现在的一些博士学生也做了一些分析，就是说在整个传统中形式构成的成熟和分析一直是存在的，但是存在的心理动机是不同的，当时就是一种经验的表述，那种分析和实际表述是仅仅联系在一起，但到后来这种东西有了变化，到今天的工作里面这种分析比较明显。但这种发展决不是一个人所能左右的，这里面也许就反映了……（主持人给发言者一张纸条，上面写着还有两分钟，与会者笑）

具体我就不讲了。简单地说，我的工作一个是形式分析，一个是对书法起源的考察，以前的书法考察是对毛笔的考察，但是我在思考是不一样的，实际是从书法在语言形成的过程中跟语言是共生的，在很长时间是与文字关系联系很紧密的东西，但我研究的内容是不一样的，这样我从中国语言的角度来追溯书法的根源，这样一思考就发现了书法跟语言的现代学分析哲学建立起了一种关系，整个对书法性质的分析跟以前就建立在一个完全不同的基础上，第三点就是对书法文献的陈述的重视程度，有很多的例子在中国书法的发展中出现了落后的现象，但是当我把这种陈述的方式当做一种语法结构来看待，分析这种局势的成立产生和运用以及发现问题和解决问题的历程中发现了一些完全不同的东西、崭新的东西。我之所以要说到这样几个例子是想说我个人的一些东西，就是想设在面对中国现象进行思考的时候我对所有的方法都被排斥，毫无疑问应该说中国的传统文化提供的现代分析的手段是极其有限的，我们一说到现代方法我们是不可避免的，当然主要是西方的，我认为一个现代人面对传统方法的话，现代的方法现代的现象等等全部都是贯通的，当然有些人认为你的想法是反传统的，所以我们面临一个问题是对于所有的方法进行深入的思考，当然这是很困难的，我们今天听到

的发言是从各方面的角度出发的，不是说你对传统主义有好感你就是传统主义的学者，这是不清楚的，是很不清晰的界定。当然有两个问题，第一是如何深入，第二是深入与否如何鉴别。

如何深入下午再说（鼓掌）

主持人：时间太紧张了，邱老师没有发挥好，现在有一个紧急通知一下，因为



范达明（浙江省美术评论研究会会长）

有两位学者马上要离开会场，所以我们穿插一下我们请美评会的会长范达明先生来发言。

范达明：首先，感谢宁波美术馆与公凯先生邀请浙江省美术评论研究会参加今天的研讨会。我是范达明，是美评会的秘书长，我旁边的是张所照先生，是美评会副秘书长。我俩都是第一次到宁波美术馆——美术馆很大气，有现代感；而上午看了公凯先生的个人画展，同样是大气磅礴，同样有现代感。这也应该是一种现代性的表现。

浙江省美术评论研究会前不久刚刚开了会纪念建会18年，还出版了一本100万字的文集《美术评论十八年》；公凯先生到中央美院前一直是我们美评会的副会长，文集有公凯先生的代序，也收入了公凯先生的学术档案与理论文章。按照我们文集的编辑构想，每个人编者还得有一篇新写的“我的批评观”。2006年5月14日我在杭与公凯电话联系，他说太忙，在我的催逼下，他的“批评观”就是直接在电话里口述给我的，他讲了“美术批评不可忽视的两个前提”，一个就是理论前提，主要指西方的；一个则是现实的前提，就是指中国近代以来历史的现实。今天会前看了在他主导下的学术课题“中国现代美术之路”文献展，使得我对于他在“我的批评观”里讲的“两个前提”有了进一步的体

会，因为这与他在文献展里所展现的“中国现代美术之路”的基本思路是相符合的。

可以说，关于中国美术的现代性问题，或者说关于中国美术未来发展的思路问题，近20年来一直是公凯先生为自己内心所叩问的基本问题，并且这一问题还显示出逐渐得到宏观化与深化的发展态势。如果说1985年公凯先生的《关于“绿色绘画”的构想》还是针对中国绘画并主要是针对中国画的未来的话，那么，今天他所思考与构想的就是整个近现代以来中国美术的走向亦即中国美术的现代性及其未来的问题了。我想，这与他现在所在的中央美术学院院长的位置，以及他作为中国美术家协会副主席的身份是相吻合的。

这一课题的基本思路是不把西方的现代性或现代主义简单地套用到中国的现代美术中来（所谓“搁置”大概就是指这一点），企图用“传统主义、融合主义、西方主义、大众主义”这“四大主义”来解释中国自己本土的现代美术的发展状态。这个思路当然无可非议，是有针对性也有现实意义的，也是与他1985年来的思路相通的。不管这“四大主义”的概念或说法本身是否贴切或到位，总的来说这四者相互之间的区别特征还是鲜明的。但是，我在文献展中却看到有一个大的通栏标题：“四大主义”就是中国美术的现代主义。这让我比较吃惊。这里不就是在说“四大主义”就等于一个什么的现代主义吗？——这让我联想到吴冠中的“笔墨等于零”的文章标题。如果你去读了吴冠中题为《笔墨等于零》那篇文章的全文，他所说的“笔墨等于零”还是有上下文的语境的，或者说是有前提条件的。如果是置于这个语境或前提条件下，那么他所说的“笔墨等于零”就差不多不能成为张汀等对立面所借以作为批驳的靶子了——因此，“笔墨等于零”作为他那篇文章的标题是以偏概全的，是不恰当的。回到我们的课题上来。我觉得“现代主义”这个词本身有其非常牢固的、特定的内涵所指，不管你前面怎么加上“中国美术的”等等限制词，简单地使用这个词来作为中国现代美术的笼统的泛概念是很危险的，也是颇能令人产生误解的——它很可能造成人

们对它歧义的或异化的误读，就如同吴冠中“笔墨等于零”这一文章标题所造成人们的那种误读一样。

就这“四大主义”来说，初听感到是新的说法，细想又觉得有些别扭。虽说“传统”、“融合”、“西方”、“大众”这四个主词相互之间是有区别的，关键是各自在加了“主义”这一后缀之后所形成的概念，在内涵所指上仍显得不很明确：传统主义，究竟是指借古开今而有发展有革新的传统，还是指复古守旧而泥古不化的传统？这两者其实是有很大不同的。融合主义，一般还好说，但融合也存在究竟是“中体西用”的融合，还是“西体中用”的融合；是材料媒介层面的融合，还是形而上的观念层面的融合？西方主义，究竟是指科学技术层面的西方主义，还是艺术文化层面的西方主义？是指西方的传统主义，还是指西方的现代主义？甚至“大众主义”，也有一个究竟的“大众化”，还是“化大众”的问题等等。四者无分析而笼统地用一个主义的称谓以概之，就容易给人一种缺乏学理深度的感觉（尽管在各个篇章或历史阶段是有具体的阐述的）。

此外，“四大主义”还存在一个概念的对称问题：如果“传统主义”能与“西方主义”构成对称的话，“大众主义”就缺少与之对称的概念：这里似乎有必要引进可与之对称的“精英主义”这一概念——仅仅把1942年《讲话》开始的延安文艺统标以“大众主义”显然是难以说服人的，因为《讲话》本来就是延安整风的产物，本身就是一篇文艺批评文献，说白了，它所整的、所批评的就是延安当时搞的“大洋古”的文艺“精英主义”，以至于随后就提出了从“小鲁艺”走向“大鲁艺”的口号；另一方面，《讲话》也讲了普及后的“提高”，讲了为“工农兵”大众之外也要为“干部”，不能“一样的‘小放牛’，一样的‘人、手、口、刀、牛、羊’”；要“下里巴人”，也要“阳春白雪”。换言之，《讲话》同时又是包含或肯定了精英主义的。这里，按照《讲话》的说法，根本的问题首先还在于文艺是为谁人的问题，是文艺能否服从政治、服从革命战争需要的问题，这是方向

问题，也就是政治问题。一切历史首先就是政治史，一切艺术史也不能不包含政治的因素。就这一点说，我很同意李公明在上海研讨会上阐述的观点：“无论是极端的意识形态化还是极端的去政治化，都对艺术与政治真实关系构成遮蔽和扭曲”。另外，课题提出的“四大主义”在相互关系上似乎也缺乏主心骨，何者为四者之主要矛盾或主要的矛盾方面？或者是以何者作为近现代美术的主体？——比方说，如果以“传统主义”为主体的话，那么它应对或碰撞的首先是“西方主义”，其上边如果有精英主义，其下边就一定就是大众主义；而居中者就是“融合主义”。当然，也还可以是另外框架的组合与构成……

我觉得，“四大主义”的实质，从某种意义上说也就是一种“融合主义”——一种不主张一种主义而肯定多种主义之共存的“融合主义”，是“四大主义”之中那个小“融合主义”之外的大“融合主义”，其实质可以说就接近或基本等同于“文革”前在“左”的思潮中引起过很大争论的周谷城的“时代精神汇合论”。而“时代精神汇合论”作为一种历史观，分明是可用于任何社会与任何历史阶段的。我想，我们不妨试一试，把“四大主义”不是放在近现代以来或20世纪，而是放到18—19世纪或者放到元代或明代，看看它是否也能够成立——如果对它做适当的

的解释后也行得通，那么，要咬定“四大主义”就是中国现代美术的基本形态，就不能算是很严密的足以断代的历史科学的命题了。

张所照：听了潘公凯先生关于“中国现代美术之路”这一课题的主题陈述，



张所照（浙江省美术评论研究会副秘书长）

我感到这是围绕“现代性”定位在做“思想与艺术”的大文章，是进入现代语境对于中国近现代美术史作全方位观照，力图谋求与世界美术平等对话的话语权，显然具有占领制高点的意味，令人有耳目一新之感。同时，从命题本身来看，也颇觉其肩负职责的份量之重！事实上，作为其成果的书稿，已动用几位博士历经七年时间的共同研究，充分表明这是一项凭藉严肃态度与艰难跋涉打造的重工程。

这一课题从历史的事实出发，提出由“传统主义”、“融合主义”、“西方主义”、“大众主义”这“四大主义”构成“中国现代美术”的基本形态之见解，力图概括鸦片战争以来经过民国到新中国诞生后的迄今为止，中国美术在各个时期受西风东渐影响所引发的各种艺术倾向，尤其是在当代，对于圈内圈外或体制内体制外所面临的各种美术时潮，应如何通过“现代转型”的体悟来加以审

视，进行全面、系统、客观、周密的清理，给予科学、权威、清晰、深刻的诠释与阐述，得以在“与世界接轨”大行其道的态势中，形成富有影响力的“精英意识”，从而正确把握“中国现代美术之路”的走向，这是非常必要与重要的。因此，我衷心期盼这一课题研究，能把自己的主张建立在坚实的理论基础上，经得起政治与历史、经济与现实，以及艺术与哲学的敲打，使之听上去能发出悦耳动听、“当当响”的金属声，而不是一敲只见一个“坑”。有人针对“四大主义”提出了不屑一顾的意见，认为“少谈些主义，多研究些问题”。而我的看法是，首先要把“主义”弄真，促使“四大主义”上下左右的关系合乎逻辑之说。只要“主义真”，不怕“鬼敲门”；至于诸多“问题”，也不应回避，应当认真对待，把话说出来，同样采取不怕“鬼敲门”的态度，均予以正面应对。总之，“路”是人走出来的。再者，我们还应该看到，“历史”本身就是以政治为背景的，中国或外国，东方或西方，任何“精英美术”之产生，包括其代表性人物，谁也不能够脱离其所处各个时期体制内或体制外的“政治背景”，所谓“现代性”被强调亦是一样，如果回避中国特色社会主义来谈“中国现代美术”的“思想与艺术”，即便自以为是高举“学术”大旗，只会把自己陷入误区而无从“自觉”。我希望是在有机会拜读了这一课题初步形成的专著后再来发表具体意见，或许意见会更为成熟，而不是隔靴搔痒。

潘展，及其研究课题所推出的文献展，利用巡回方式在各地举行研讨会，以期广泛征求意见，这是非常明智的一种策略。因为它有助于其研究成果在“经风雨、见世面”后，最终以独当一面、力能扛鼎之作问世。



李公明（广州美术学院教授）

路。

（PPT大屏幕演示）

对于课题组研究的这个课题的思路，我觉得有必要进行一些个人的表述。就是他们走到这一步我觉得应该从一个长远的、新的角度来思考，当然它有一些特征并不是说它做的不好，相反你对鲜明的框架并不以为这框架是完美没有错误的，问题是他有强烈的突出和问题的认知度，也包括人们对问题指出的质疑和真实存在的问题。所以我个人觉得对于课题组做的意义的认识其实它不是一个简单的

主持人：感谢范先生和张先生的发言，虽然很简短但很鲜明。

接下来请李公明先生发言。

李公明：各位，我很简单作一下介绍，我请大家看屏幕来参考我的一些思路。

评价,甚至说不是一个简单的吹捧和表扬,他具有的意义是对现有的状况一个评估会涉及到下一步继续做研究工作的展开。我对课题组做研究异议提出一个新的研究方式,他对新的现代美术史研究区别在于什么地方?但是要知道宏观的角度描述它的结构和逻辑关系的细节有没有得到非常的重视?这是非常重要的问题。我觉得课题组对宏观做了虚实结构的构建。潘先生对于每一个部分逻辑关系的陈述我觉得是非常好的,他带来的问题是空间和力度的把握程度问题。我们也谈到一个语境的问题,潘先生认为做学术最高的境界是要做到一个语境的空间,作为一个文化再生意识,上午会议上范达明先生提到一个这样的意识,我比较同意,要有前瞻性,我觉得要有坚定的信心,第二个是我发言的真正的主题我想谈虚实的一个问题。在他们的结构里面可能跟当时提倡的主义密切相关,为什么虚实的真实性会成为一个问题,我从三点剖析,一个从极端的政治虚实成为一种对事实的扭曲与遮蔽,第二是在价值理性方面我们普遍感到有一些价值认同的冷漠和梳理感。然后呢?审美领域中审美冲动的麻木,我不知道大家还会不会有一些审美的冲动,我希望有一个红星可以代表我对审美艺术的冲动,这就是要阐述这三个问题。我在前年延安座谈会上的研讨中因为时间有限实在没有时间来展开我的想法。所以虚实的架构都是与美术史发展有关的。

我们来看这幅图来表现农民对军队的反抗,这些都是符合历史文献。我们有大量关于1933年上海出版的文献,在国民时期所做的图表我们知道是非常真实的事实,我们实在不要用政治的眼光来批判把一切事实都否定掉,这也有一些历史的材料,另一个作家叫温涛(图片)它是1934年的作品,都是对左翼反抗正义的表现,再后来这样的作品也有很多,但不能在现实中区别,因为这是没有意义,因为作品的反映就是当时现实的存在。政治虚实的真实性我们不可以把它轻易的抹煞,再后来左翼美术的文艺表现都有区别,他们的是有区别,然后我关键是想说,在政治虚实的研究方法是原点构成图,原点方案问题这是一个很重要的问题;第二点我们看看西方对毛泽东思想和主义的研究是新左派把毛主席置放于现代性问题的预警中分析的方法,还提到革命虚实和现代性意义的话题。

但在现实中他们是有很现实的联系的,课题组面临的是真正文化推进的研究,我建议能不能把课题组进一步扩大,像现代史研究有定期的交流和可能性的研究,第二是有人谈到最终的介入一定是艺术史的研究,所以我个人觉得还是应该把《中国现代美术之路》一书变成现代美术史的普及性读物。这样就会把成果性的研究做进一步的推进。

主持人:谢谢李公明老师。李老师对问题的思路把握性很强,他对自己的思考思路非常清晰并提出了一些个人的建议。最后我请林安梧先生发言,他对传统艺术有深入的研究,他对政治权利意识各方面的关注,对传统与现代化



林安梧(台湾师范大学教授)

的转化,对传统与现代的融合有深入的研究我们期待他的精采的发扬。
林安梧:主持人、在座的各位朋友大家好,很敬佩潘先生潘院长能够召集到这么多的朋友来讨论这个问题,作为中国美术现代之路来说我身为潘先生潘院长的战友想会引发更多的讨论,我好像是在中国当代市场发展过程里面也可以有一些类似的概括,所以在这一天半以来,我们接收到的信息实在让我感受到我作为中国哲学专业性研究者的我想到中国哲学这方面的思路还是不够的。这也会引发更多的思考。我第一个想到是佛教传进中国会有藏教,潘公凯比较的过程是《中国现代美术之路》的这样的一个课题,是作为一个话语的起点而不是重点,在这个过程里面从方法论的深层反省和概念使用上还可以有继续检讨的地方,我觉得这并不妨碍可以引发更多的讨论,这些都可以召集更多人进行思考。我现在把具体涉及到融合主义、大众主义、西方主义、传统主义的理解与否在方法上恰当与否提出我个人的看法,因为在美术方面我不是专业,我倒想从这个问题引发到一些相关的问题,我想说从1998年年底在1999年年初在香港开了一个以“中国文化21世纪”为题的文化讨论,有很多著名的学者和香港的一些哲学名家参加,我想是否会有有一个中国文化代表来参加这个讨论会,结果那天我把长袍穿上,在这个年代穿上的长袍是需要勇气的,居然只有我一个人穿长袍,他们说我的长袍非常好看,他们问我在什么地方可以买到,有的与会者说早知道你穿长袍我也穿长袍了,其实我那天就讲了文化与服饰的发展。

如果我们没有自己的货币区和经济区,货币就没有用途了。话语方便和货币方便我们干脆使用美金好了,如果使用美金就失去自己了货币经济的一个范围,一样的道理。像我穿的唐装其实今天没有人穿唐装,其实是很舒服的,因为没有人穿就不容易买到,所以不容易买到,就没有人去穿,所以在西方背景下的中国现代传统文化的种种思想和精神都侵蚀在慢慢地处于倾斜的角度。我在意大利餐厅里也习惯于用筷子,他们的侍者告诉我说:“我们是意大利餐厅我们这里没有筷子只有叉子。我记得我在欧洲的餐厅里吃意大利面时只要你是黄皮肤黑头发的人他就会问你需不需筷子,但我们在自己的国家里面却没有筷子只有叉子,吃意大利面只能用叉子吗不能用筷子吗?当然是不一定的,难道穿唐装打领带不可以吗?

比如说中国传统是否适合现代化,中国传统如何走出现代化,我觉得这是一个虚假的问题,我想现代化是有一