

当代美术批评家文库

殷双喜◎著

对话

殷双喜艺术研究文集

以一种批判意识与问题意识，又以呈现实、建立实证的历史态度，描述和记述了中国当代艺术在不同时段所走过的不寻常的发展道路。内容涉及当代艺术研究、现代水墨研究、雕塑与公共艺术、艺术市场与产业文化四个领域，为读者了解中国当代艺术的发生、发展提供了一种有益的文本。

河北美术出版社

对话——殷双喜艺术研究文集

殷双喜 著

河北美术出版社

责任编辑：徐秋红 冀少峰

总体设计：王小丁

技术编辑：毛秋实

图书在版编目（CIP）数据

对话：殷双喜艺术研究文集 / 殷双喜著. —石家庄：河北美术出版社，2008.12

（当代美术批评家文库）

ISBN 978-7-5310-2549-8

I. 对… II. 殷… III. 艺术评论—文集 IV. J05-53

中国版本图书馆CIP数据核字（2008）第143484号

当代美术批评家文库

对话——殷双喜艺术研究文集

殷双喜 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）

制 版：石家庄翰墨文化艺术设计有限公司

印 刷：深圳华新彩印制版有限公司

开 本：787mm × 1092mm 1/16

印 张：30.5

印 数：1~1500

版 次：2008年12月第1版

印 次：2008年12月第1版

定 价：83.00元

序

——文心浸润 复归于朴

冀少峰

水天中先生在《十年小结》一文中曾这样写道：“20世纪80年代以来，中国美术进入了一个前所未有的新时期。曾经长期寂寥的美术评论也开始重现生机。美术评论的再生，当然基于统治文坛的极左思潮的完结和改革开放政策的实行，而评论界使人耳目一新的清风，却要归功于评论新人的出现。他们以新的思路和新的视角投入评论活动，冲击着美术评论的陈规。”水天中先生所言“使人耳目一新的清风及评论新人的出现”，就是讲的殷双喜这一代人，包括高名潞、范迪安、易英、王林、黄专、杨小彦、朱青生、孙振华、鲁虹、李小山、王明贤、周彦、孔长安、王小箭等。他们的登场，无疑为当时的中国美术批评界注入了一股清新的活力。在那段令人回味又激情燃烧的岁月里，他们正值青春年华，风华正茂，意气风发，以青年人特有的敏锐与果敢针对当时的艺术思潮与现象，不时地投出一篇又一篇激扬的文字。在这些文字的背后，我们窥见到他们为此付出的青春及一代人的文化理想与精神诉求。那一代人的出场，可谓是一个独特的历史现象，他们历经“文革”的磨难，又沐浴在思想解放、改革开放的春风下，而多元化的知识结构和学术背景也注定了这代人必定是承上启下的一代。他们秉承前辈理论家严谨求实的精神，又具有开放的知识视野，因此勇于突破禁区。这使得他们的艺术主张常常成为那个时期艺术领域思想解放的号角，也注定了他们必然进入历史，在中国当代艺术的坐标系中取得了真实的位置，后辈们已然把他们作为学术的路标，研究与超越的对象。时光荏苒，曾经激情过也青春过的他们，如今都已步入了中年，继续在中国当代艺术的舞台上扮演着重要的角色，并且续写着曾经火热过的激情。殷双喜先生以一种十年磨一剑的毅力为我们贡献了《永恒的象征：人民英雄纪念碑研究》（以下简称《纪念碑》）和《现场：殷双喜艺术批评文集》（以下简称《现场》）两部力作。《纪念碑》被誉为50年来研究人民英雄纪念碑不可或缺的文本，它填补了人民英雄纪念碑研究的空白，因而问世不久即获得了“三个一百”原创工程奖和中国国家图书奖提名奖两个重要奖项，其好评如潮，就不再赘述。而《现场》的出版则让我们看到一个“具有清醒的历史意识”的殷双

喜，“表现出视野宽阔而脚踏实地，感觉机敏而推理审慎的特色，这成为他有别于许多同道的艺术风格，不故作惊人之笔，但在平易明晰的言语中不乏尖锐的针对性”。水天中先生的这一评价再一次在《对话：殷双喜艺术研究文集》（以下简称《对话》）中得到验证，字里行间渗透着的是一种朴实平易、浸润心灵的诗意。读其文，识其人，殷双喜先生以一种从容淡泊、宠辱不惊的心态在当代艺术的田野中躬身耕耘。徜徉其文论之间，可以领略其广博通透的学识，体验其鲜活的在场体验与精准直观的语言表述。这种表述基于充沛的阅读量之上，因而内涵悠长，往往超出当时人们对艺术的理解。在他的成名作《当代美术中的哲学侵入》一文中，他“反对急功近利的忙于‘创新’，反对哲学凌驾于文学艺术之上，以哲学思维代替艺术思维，将艺术批评变为西方哲学的读书笔记，将作品为己所用，随意剪裁，使作品成为观念的传声筒和验证物。”他强调批评应该立足于丰富的艺术现象和艺术作品之上，而不是某种哲学观念之上。不仅提出了“哲学不能证明艺术实践”，更强调艺术批评必须立足于艺术作品的观点。这些20年前发出的声音，即使在今天对于某些空洞的“观念艺术”依然具有针对性；而在《灵魂的生命激情在何处显现》一文中他指出：“如果认为新潮美术家不是在努力建构一种新的艺术语言，一种对于生命和存在的新的艺术思考和观看方式，那才是对于新潮美术的真正误解。因此，在前述对艺术语言追问的基础上，我们依然要对每一个从事艺术创作的人说，关注时代，请看画面。”以冷静的分析和独特的视角契合了当时整个中国社会文化中普遍存在着的现代化诉求，并重申艺术批评必须立足于艺术作品并要关注艺术的创作过程、创作心理和思维模式的主张；在《大众文化与微观政治》一文中，他以“当代艺术对社会的切入，正是从个体与微观的层面上，对传统价值与观念的解构与重建。因此，无论是有意识还是无意识，当代青年艺术家在认同、参与、体验甚至享受当代生活的外表下，正在发展出一种对传统社会结构和价值观具有解构性的艺术图像系统”。正是从大众文化的微观层面上，让我们看到了一种在悄然生成的新的价值观念与理想景观——以影像文化为基础的时尚消费和传媒形象的不断变化已经并且将迅速地改变我们的文化结构与心理方式，从而改变人们的思维方式；而在《从岭南画派的革新看现代中国画中的“革命”与“现实”》一文中，他能够不为当时的诸般议论所动而提出在中国画界谈“科学”不如谈“自然”为好的精辟见解。《影像与图像》一文，不仅突显了与时俱进的学术探求精神，更彰显了批评家在新的艺术媒材与风格样式面前所持有的清醒的学术判断与立场。“并不是每一个人每一个时

刻的每一个琐碎的思绪、想象和幻觉中的形象都具有艺术表达的价值，虽然每个人都有自我表现、自我欣赏的权利。”在1989年发表的《转折时期的中国现代艺术》中，他更是前瞻性地提出了艺术管理与市场经营的理念，虽着笔不多，却有着超越时代的洞见。须知2001年之后中央美院才着手筹建艺术管理学系，培养艺术管理与艺术市场方面的专门人才。

如果说《现场：殷双喜艺术批评文集》侧重的是对艺术家、艺术作品的研究和批评的话，那么《对话：殷双喜艺术研究文集》则侧重艺术思潮与现象、艺术热点与艺术理论的深度论述。它涵盖了当代艺术研究、现代水墨研究、雕塑与公共艺术、艺术市场与产业文化四个领域。前者突显了殷双喜先生兼顾形式分析、艺术史研究与文化价值的分析判断，以及始终围绕艺术作品的观看来完成自己的艺术批评写作。后者则带有一种很强的批判意识和问题意识，又有呈现事实、建立实证的历史态度。他以独特的视角描述和记述了中国当代艺术在不同时段所走过的不寻常的发展道路，为当代读者了解当代中国艺术的历史提供了一种有益的文本。

当然《对话》亦可作为《现场》的姊妹篇，在阅读时互为参照，从而一窥殷双喜先生的为人与治艺思想，而实事求是、朴素平易的文风、独特的想象与流畅的文笔，每每读来又让你身处和他面对面交谈的语境中，因而会启发你与他同思同行，观察和品味中国当代艺术风云奇诡的广阔风景。

2008.8.31凌晨于石家庄

目 录

第一辑 当代艺术研究

艺术风格的运动	3
当代美术中的哲学侵入	11
深化艺术创新	15
灵魂的生命激情在何处显现——对艺术语言的追问	17
转折时期的中国现代艺术	19
面对接受：当代油画创作中的四种类型	27
当代艺术与广义媒介	32
开放之门：1976~1989中国美术	42
世纪转折：从写实到具象	50
开放的空间——1980年以来的中国当代艺术概述	64
电子时代与卡通	68
都市意识与都市人格	70
物象·意象·心象——风景画的创作方法	73
影像与图像	79
边缘状态与文化关注——90年代以来的装置艺术与实验雕塑的创作与展览	86
80年代后期中国油画中的古典意向	97
影像的阅读与批评	110
后现代主义与后殖民主义	121
现实与理想——从朝戈、丁方的绘画看当代艺术的人文精神	139
断裂与转型：版画与社会	154
大众文化与微观政治——当代艺术中的社会学切入	161
霜叶红于二月花——90年代以来的吴冠中油画艺术	169
我们现在需要什么样的现实主义？	179
前卫与现代性	184
当代艺术：差异与差距	203
不尽长河——90年代以来的中国抽象艺术	209

“当代艺术”与“当代性”	216
关注现实与走出地域——90年代以来的西南当代艺术	225

第二辑 现代水墨研究

山水精神与现代性	233
水墨之道：拓展与延伸	238
虚拟空间：当代水墨画中的空间与结构	241
实验水墨的文化意义及收藏	248
城市·水墨·现代性	253
20世纪中国水墨画中的自然——艺术与自然散论	263
水墨·文心·现代性	272
开放与延伸：当代文化中的实验水墨	276
写生与写意	282
从岭南画派的革新看现代中国画中的“革命”与“现实”	288

第三辑 雕塑与公共艺术

蓦然回首：半个世纪的足迹	297
设计与民主	315
自由与交流——当代艺术中的公共性	321
雕塑的开放与开放的雕塑	329
开放的空间——20世纪90年代中国雕塑概述	333
纪念碑及其作为建筑艺术的公共性	340
刘开渠与人民英雄纪念碑的组织工作 ——纪念刘开渠诞辰100周年中国美术馆学术研讨会论文	348
公共艺术的组织与实施	363
转型期的学院与公共艺术教育	373
真正的艺术——刘士铭雕塑艺术研究	382
公共性与公共艺术	392
大道沧桑——曾竹韶先生雕塑艺术研究	405

第四辑 艺术市场与文化产业

开拓中国的复数性艺术品和复制艺术品市场	425
---------------------------	-----

我们仍要学习——关于双年展与策展人	431
大型展览：90年代中国艺术走向市场之路	437
艺术品拍卖（artwork auction）	443
艺术市场（Art Market）	445
艺术与复制	447
迟到的追尾	451
双年展制度与非盈利文化事业	455
博物馆与美术馆	465
后记	477

第一辑
当代艺术研究

艺术风格的运动

在这篇文章中，我无意建立一个风格动力学的理论模式，也不打算作纯思辨的美学演绎，只是表达我对艺术创作的历史和现状的一些思索。当代艺术剧烈动荡的潮流和社会审美趣味的变换，使得传统的艺术观念和批评标准受到极大冲击，平衡正在失去，稳定不复存在。艺术风格转换和流派更替的速率如此之快，使艺术家和批评家都陷入了困惑和痛苦之中。对艺术家来说，是坚持自己的风格，保持“纯洁”，以满足社会公众已形成的审美趣味，还是听从心灵跳动躁动不安的艺术追求，向新的风格挺进？放弃自我与追求自我，尊重观众与尊重自己，成为一个恼人的两难选择。而批评家则面对着一个旋转的艺术世界，在这个世界中，一件艺术作品可以同时出自不同的根据，建立在多种认识的基础上；一个艺术家不仅能够创作不同风格的作品，而且还把不同的风格带进同一件作品中。理性的本能和心智框架使批评家努力概括、区分、把握各种风格、准风格、风格主义的作品，以辨认和评价其价值，而纷纭的作品却迫使他不断反思自身，修改、丰富及至重建自己的批评框架。显然，对风格的静态描述、机械分类已不能适应艺术运动的节奏。必须从风格的确定性与模糊性，风格的稳定性与变动性中来整体地、辩证地把握运动的风格。

一、风格定义与风格运动的实质

涉及到风格定义，是因为人们对风格的理解不同。在布封的“风格就是人本身”这句名言中，风格是艺术家通过独特的表达方式而见出他的人格的主观性特征。吕莫尔将风格限于艺术家对题材的内在要求和创作物质媒介的适应。而黑格尔所指的风格，除了服从题材和材料的特性，还推广到一定艺术种类、体裁的要求、规律所形成的一种表现方式，是客观的。康定斯基认为，风格是一种和“个性”并列的客观的“时代精神”，它和个性共同形成艺术作品的时代特征。我这里所谈的风格，是艺术创作主体和创作对象、创作手段辩证的独特的组合在作品中的整体表现风貌，它更接近于黑格尔所指的“独创性”。

“它把艺术表现的主体和对象融合在一起，使得这两方面不再互相外在和对立。从一方面看，这种独创性提示出艺术家的最亲切的内心活动；从另一方面

看，它所给的却又只是对象的性质，因而独创性的特征显得只是对象本身的特征，我们可以说独创性是从对象的特征来的，而对象的特征又是从创造者的主体性来的。”^[1]在风格的诸构成因素中，客观对象（题材、主题、体裁、物质材料）固然制约着风格的形成，而艺术家的创作个性（独特的审美感受、认识和独特的表现方法）却是更为重要的，在艺术家心理的统摄内化和外化表现中，客观对象的本质和风格要求升华为“灌注生气”的艺术形象。在这一意义上，可以说艺术风格实质上是创作个性的显现，创作个性在社会实践过程中历史的形成、发展过程，就构成了艺术风格转化理论的基本内容。

风格运动既存在多种因素的模糊组合，又确实存在着一种内在的逻辑的发展。对于风格发展的根本动因和本质，近代西方艺术史家以不同角度进行了探讨。李格尔认为，艺术家的“艺术欲望”（创作冲动）是风格变化的重要动力，他以这种否认社会、文化等外部因素影响的主观的解释，来反对斯宾塞及其追随者关于风格因材料和技巧的革新而变化的观点。沃尔夫林认为风格的转变起源于艺术家眼光的转变，他举出文艺复兴盛期风格与巴洛克风格的五种对立，来论证这是两种不同的想象方式和视觉能力的对立，而视觉能力的发展有其本身的历史。德国表现主义的支持者沃林格则注意到风格对立与艺术创造中世界观的不同和民族差异的关系。他认为，整个美术史存在着一种几何的（抽象的）形式和有机的（移情的）形式之间的差别，抽象的审美风格是受自然压迫和注重精神现实的民族的特点，有机的风格是亲近自然并能在自然中得到满足的民族的特点。以上这些风格转化理论，都忽视了社会历史文化的长期积淀和时代审美意识的重大作用，过分强调艺术家的“艺术欲望”和视觉能力，割裂了创作个性与时代审美共性的联系。我们强调创作个性在风格运动中的决定作用，而创作个性的形成（独特的审美感受力和表现能力）却是历史的、实践的、社会的产物。从根本上说，一个时代的艺术风格的变迁，是某一时代审美意识变化的产物，而艺术家的风格变化，也只有在时代审美潮流变化的背景上才能定位评价。但时代艺术风格的变化，必须通过艺术家个人风格的变化来体现。我认为，艺术风格运动的实质，是艺术家对外在世界和内心世界的本质、个人情感和社会性情感的不断探测的过程（即感觉印象提升到心理——经验意识中的总体想象性经验的过程），并且以各种艺术材料、手段、组合方式在传达过程中进一步探索意识、潜意识、情感、想象的清晰完美表达的过程。追求

[1]黑格尔：《美学》第一卷第373页，第51页，第370页，第40页。

审美意蕴的内在深刻和丰富、传达表现方式的独特完美是艺术风格运动的主要动力。

这个审美意蕴，是充满情感、形象的想象世界。它包括宇宙意识（人对自然和人与自然关系的认识）、历史意识（人对社会和人和社会关系的认识）、本体意识（人对个体和类的自我观照及深刻反思）。风格运动的本质，确立了风格变化的审美判断和价值评价的基本参照坐标，即艺术作品表现这种内在审美意蕴的清晰度、深度和独特程度。它要求作品既包含对客观世界真实的表达和解释，又能超越表象，成为富有表现性的独特精神表述——冥想与静观的集合。

二、风格的进化与退化

风格，这是技巧升华，独创性的才能表现。某种风格的形成和确立，标志着艺术家对内心世界和客观世界本质某一方面的同步深入和清晰表达。技巧的运用和表现，既从属于艺术家内在意旨的要求，也较好地适合了艺术表现对象、体裁、题材、材料等方面的客观风格要求。风格的形成是主客观的统一，对立面的统一。它的进一步良性发展，即上升到独创性——天才。天才是高度的才能。如果说，在作风这一层次中，还能见出对其他风格的模拟，在风格这一层次中，还能见出对其他风格的融会吸收，那么在天才的作品中，则不依靠模仿，不受一般的技术技巧规则约束，是一种开创性的风格，“大匠不琢”，“至人无法，无法而法，乃为至法”^[1]。与风格进化序列同存的，还有一个风格退化序列，即风格→作风→熟练的退化。某一艺术风格由某一艺术家创造，由门徒或他人全盘仿效和反复沿袭，称之为“风格主义”，逐步丧失了主体内心情感的表现，就成为“习惯”、“习气”，退化为作风。而作风的进一步沿袭，几乎成为僵化的程式，成为模仿者的第二天性，就退化为一种没有灵魂生气的、枯燥重复的矫揉造作，丧失了艺术的本质特征，变成一种手工业式的熟练。

同时，在风格进化的三个层次中，并不是一种必然的能级跃迁和匀速前进过程。存在着层次僵化（某些人一生始终停留在熟练或作风层次，不能形成风格）、层次横移（即在技术、技巧或风格初期的某一水平阶段，呈现出一种不明显的长期的极缓慢发展）等多种运动形态。

[1]石涛：《苦瓜和尚画语录》。

三、风格运动的基本类型

风格变化的动因很多，根本动因是艺术家“自我复现”、“自我创造”的内在需要。“人要把内在世界和外在世界作为对象，提升到心灵的意识面前，以便从这些对象中认识他自己。当他一方面把凡是存在的东西在内心里化成‘为他自己的’（自己可以认识的），另一方面也把这‘自为的存在’实现于外在世界，因而就在这种自我复现中，把存在于自己内心世界里的东西，为自己也为旁人，化成观照和认识的对象时，他就满足了上述那种心灵自由的需要。这就是人的自由理性，它就是艺术以及一切行为和知识的根本和必然的起源。”^[1]

艺术风格变化的另一重要原因根基于艺术的时代性，每一时代和民族都产生自己的艺术品，具有自己的艺术风格。艺术和风格就本质上说是非重复性的，因为客观世界和人的精神发展也不是简单重复，因此，当一定的艺术风格形成后，其表现的客观世界和人的精神发生了变化，艺术家对世界的认识和表现就需要寻求更密切更适合的方式，以求达到新的主客观统一的把握和表现。

正是这种追求心灵自由，不断探寻表现人和世界的自由理性，使艺术家在取得一定成就，初步形成风格特色后，常常陷入苦恼：变，还是不变？其实，艺术风格始终处在运动中，所谓“变”和“不变”，只是风格运动的两大基本类型，即深化渐变型和转移突变型。

深化渐变型风格就是指艺术家对已形成的个人风格进一步深入完善，使其个性化特征更加鲜明强烈而又更加符合外在世界本质。这种艺术上的深巷掘进过程，往往耗去一个或几代艺术家的生命，从而形成一种影响深远的流派风格及时代风格，产生艺术史上的巨匠大师。风格深化渐变的另一个浅层原因是风格的社会性和历史性，即艺术家的个人风格与流派、民族、时代的风格的内在一致性，而艺术家的深入探寻，既是对个人内心的深入，也是对民族、时代审美意识乃至潜意识的深入。在这一渐变的过程中，艺术家并未丧失个性，但他常感到个性与共性的矛盾，即心灵自由的追求与时代、民族、流派审美趣味和风格的制约。

这一风格运动类型特别注重风格的个性特征与风格的社会性的统一，它的深化成功与否，很大程度上取决于艺术家个人心态、素质与时代审美趣味和民族深层审美心理结构的内在契合程度，以及某一流派风格对艺术家个人的制约、影响。

[1]黑格尔：《美学》第一卷第373页，第51页，第370页，第40页。

近现代中国画大师齐白石、潘天寿等人的风格发展，基本上是中国传统绘画深化渐变型的典型代表。而西方绘画在印象派以前，也基本属于此类型，它具有稳定性，方向的单一性，注重传统风格的学习积累等特点。在深化的过程中，风格的有益特征日益强烈，局限缺点也同时鲜明，如莫奈对印象派风格的贡献与暴露。

而转移突变型不过是艺术家从多侧面、多方面对风格运动本质的接近，即艺术家力求多侧面地深入探测并表现他们内心世界和外在世界的审美意蕴，以求更加立体、全面地把握世界的真实、美的本质和人的本体，它常常表现为艺术家不拘于已有的风格，为心灵自由的需要所强烈驱使，不断探寻新技法和新风格。在经过一个沉默（适应摸索）或暧昧（风格特色不明显）的风格孕育期后，以新的独创性面貌出现，而超越社会、时代、民族已有的艺术风格。在这种类型中，艺术家个性与社会共性的距离显然更大，往往是挑战的意味多于适应的顺从，艺术家也往往得到的是社会的冷淡、沉默或反对。但是，只要这类风格在本质上与人类深层审美意识或时代民族审美意识相一致（或部分重合），那么，随着时间推移，社会就会接受并追随这一风格。由于这类风格更见出主体的自由心灵，以及对审美时尚的超越，它的形成也更为困难，也更易流于肤浅的“非他性”（不是真正的个性）。求新变异的激烈竞争，往往导致创新的雷同，使个性渗失于沙漠之中，很难形成巨匠大师和有吸引力的中心。结果，新的风格往往以流派群体的面貌出现，形成帕诺夫斯基所说的“无名的美术史”。现代派艺术的发展生动地显示出这一点。毕加索可以作为转移突变型的代表，他的成功，与他在转移突变中内在的、始终如一的审美追求分不开，也与他早年对各种造型材料、手段的学习训练，多方向的跳跃思维所形成的思维定式有关。“他是一个充满能量的太阳，他发射出的每道光芒代表着他的每一种不同的风格。”^[1]

深化渐变与转移突变都在艺术作品中复现和创造了自我。前者是继续攀登风格之峰，在保持自我中完善自我，后者是走下风格之峰，向新的风格之峰碑挺进，在放弃自我后寻找新的自我。这自我一旦和人类、社会、民族的内在深层审美积淀相沟通，就会融化在人类本体的“大我”之中，在有限中获得无限。

[1]赫伯特·里德：《现代绘画简史》第84页。

四、风格运动的若干原则

这里谈到的风格运动的原则，指的是风格运动在时间序列（或风格的历史序列）和空间区域中的几种趋势和状态。它们是风格运动本质和风格的基本特征——独特特征（即多样性）的不同侧面的表现。体现为一件作品或一系列作品，一个艺术家或一批艺术家中普遍存在的现象。反映出时代审美意识与艺术审美意识的差异与统一。如果用一个明确的概念来概括这些原则的内在一致，那就是“不重复性”。不重复不等于风格，但风格区别的前提是不重复（这里不排除不同风格内部构成因素的部分重复）。风格不重复的必然性在于世界的多样性和艺术家个性的多样性以及审美欣赏者的趣味多样性。

1. 选择原则

选择体现出艺术家心灵的自由。这心灵的自由来源于艺术家长期的生活和审美实践，在这一社会实践基础上，形成了艺术家敏锐的感觉、思维和表达方式，即“实践性感觉力”。对客观外界和主体内心，美术家、音乐家、文学家等各有其感觉选择、表达的独特方式，每一艺术家由于实践、个性、素养的不同，也有自己的选择表达方式。“每一个艺术家都从影响他那时代的形式选择他喜爱的形式，通过它们来表达自己的。”^[1]

2. 完善原则

在艺术史发展的每一阶段，我们都能看到艺术家对风格完善的追求，一旦他形成了某种风格，就会尽力使其更加鲜明、强烈，所谓“更加成熟”。这种追求的实质，是艺术家对艺术审美意蕴表达的独特性和深刻性的渴望。它以艺术家对完美的技术和表现技巧的追求为基础，以艺术作品构成的诸因素和组合达到高度的完善和谐为理想。它体现在某一艺术家的系列作品中，也体现了艺术家群体同时或先后的不懈追求。它尊重前人的积累，注意对同代人的借鉴，是一种古典的、传统的、内聚吸收原则。

3. 极化原则

这一原则既是完善原则的特殊表现形式，又反映在现代艺术的形而上学倾向上，即为了求得艺术发展，将艺术整体的诸构成因素分析出来，专门探索其艺术表现的可能性极限。它可能是在艺术观念的层次上，也可能在艺术形式的层次上，也可能在技术和材料的层次上，表现出浓烈的兴趣和顽强的追求，“独持偏见，一意孤行”（徐悲鸿），而且它一旦以某种风格出现，就会身不

[1]康定斯基：《论艺术中的精神》第74页。