

A HISTORY OF CHINA MODERN ART

● 吕 澎 易 丹

# 中國現代藝術史

1979 — 1989



湖南美術出版社

● 吕 澎 易 丹



# 中國現代藝術史

湖南美術出版社



湘新登字 367 号

**中国现代艺术史**

吕澎 易丹 著

---

湖南美术出版社出版·发行（长沙市人民路61号）

责任编辑：李路明

湖南省新华书店经销 湖南省新华印刷三厂印刷

开本：787×1092毫米 1/16 印张：26.75 字数：42万 插页：49页

1992年5月第1版 1992年5月第1次印刷

印数：1—3000册

---

ISBN 7—5356—0478—1 / J · 423 定价：68.00 元

# 出版说明

基于如下两条理由，我们出版了这本《中国现代艺术史：1979——1989》：

第一，1979至1989是我国人民在党的十一届三中全会的精神指引下，改革开放取得了丰硕成果的十年。无疑，艺术界也不例外。艺术界在这个大背景下，也取得了新的突破和进步。因此，我们认为出版一本对这十年的中国现代艺术进行描述的书是有必要的。

第二，中国的现代艺术的产生与发展，是一个客观存在的事实。我们觉得，有必要及时展开研究。而此书对中国1979至1989期间的现代艺术描述具有很强的资料性。它为我们提供了大量的形象资料和艺术群体及艺术家的文字资料。为了艺术界进一步研究中国十年来的现代艺术拥有资料上的便利，为使记录和保存这段时期中国现代艺术产生和发展的客观历史事实，我们也认为此书的出版是必要的。

就此书的出版，我们作两点说明：

第一，作者尝试着写作第一部有关中国现代艺术的历史的书，这本身就是一种前进的姿态。但作为这个学科的第一部书，肯定存在不少不妥与不足之处。我们希望它的出版能起到抛砖引玉的作用，能引发艺术界对这段历史更有深度与更多角度的研究著作的出现。

第二，本书所陈述的观点属于作者自身的学术观点，并不代表出版者的观点。我们认为，如果广大读者就此书展开不同意见的学术讨论。这样，无疑会有助于活跃学术空气，进一步繁荣我们社会主义的文艺事业。

湖南美术出版社

1991年12月

# 简介

《中国现代艺术史：1979—1989》是国内第一部反映从改革开放以来中国现代艺术的兴起和发展的历史著作，本书以700多幅图片和丰富的第一手资料介绍了现代艺术在中国的缘起和发展的背景及原因。以具体的艺术家和他们的作品为中心，对艺术家的精神和艺术个性进行细致的描述和分析，并在分析中将艺术家与所处的社会和文化氛围联系起来，是本书的一个特点。在讨论艺术发展的同时，作者还对艺术批评界的论争进行了总结，为读者理解这一段历史提供了一个有效的参照系。

《中国现代艺术史：1979—1989》是一部指南性的著作，它将向那些有意于了解中国艺术这一特殊历史阶段的人们展开一幅多彩的图景，并为他们提供在这图景中寻找艺术家和他们所处时代的复杂关系的线索。它也为读者提供寻找艺术家们在这段历史中的位置的依据。本书文笔深邃流畅，逻辑严谨而不失生动。在对作品进行微观的分析时，作者以敏锐的艺术感觉深入微妙的艺术空间，以寻找艺术家的内在世界的复杂表现。与此同时，作者又将那些或直露或隐晦的艺术图式与社会文化环境相联系，在文化接受的角度上建立艺术相对于历史的重要意义。在此基础上，作者阐述了他们自己艺术和历史的判断与评价，为读者理解和认识中国现代艺术这一段复杂的历史提供了有价值的前提。

Consisting of more than 700 hundred colour and black—and—white plates, A HISTORY OF CHINESE MODERN ART: 1979—1989 is the first of its kind to be ever published in China. Concentrating upon individual artists and their works, the writers of this book carefully examine the artistic and spiritual identities of them against the social and cultural background. While analyzing the developments of arts in various aspects, this book also gives detailed introduction to the tides and debates in the critical circle, providing readers with a valuable referent source for understanding this particular period of Chinese art history.

A HISTORY OF CHINESE MODERN ART: 1979—1989 is a guiding book for those who are interested in knowing the fantastic developments in the art world of China since beginning of the great reform in 1979. With first—hand materials, the book describes and analyzes drastic enlightenment and change in the art movements as well as in the individual artists, bringing light upon the complicated and fascinating relationships between the artists and their times. In the meantime, the book gives its plausible and valuable judgement, not without historical objectivity, on the varied subjects, providing the readers with sound basis for locating the artists, place in this fast—changing history.

## 作者简介

吕 澎 1956 年生于四川重庆市。毕业于四川师范学院政教系。现为《戏剧与电影》编辑。他是艺术批评家和史论家。曾出版《欧洲现代绘画美学》、《现代绘画：新的形象语言》、《艺术——人的启示录》和《逃避与责任——关于 20 世纪艺术文化》（与易丹合著）。译著有：《塞尚、凡·高、高更书信选》、《论艺术里的精神》、《达利》、《风景进入艺术》和《蒙克》等。

Lu Peng born in 1956 Chongqing, Sichuan. He attended Sichuan Teacher's University in 1977, where he studied political science. He graduated in 1981 with a B.A. in law. Well-known as an art critic, he is the author of several books — AESTHETICS OF MODERN EUROPEAN PAINTING, MODERN PAINTING: A NEW LANGUAGE OF IMAGES, ART — APOCALYPSE FOR HUMAN, ESCAPISM AND RESPONSIBILITY: ON 20TH CENTURY ART AND CULTURE (co-author with Yi Dan). He also translated and published art books, among them are: W. Kandinsky's CONCERNING THE SPIRITUAL IN ART and K. Clark's LANDSCAPE INTO ART etc. Lu Peng works as an editor at CINEMA AND THEATRE magazine in Chengdu.

易 丹 1960 年生于四川，1977 年考入四川大学中文系，1981 年毕业，获文学学士学位。1982 年赴美国密西根州立大学留学，1984 年毕业，获英、美文学硕士学位。现为副教授，任教于四川大学中文系世界文学、比较文学教研室。

曾出版《从存在到毁灭——对 20 世纪西方文学理论的反思》、《逃避与责任——关于 20 世纪艺术文化》（与吕澎合著）。并发表有多篇关于文学艺术的评论、译作，以及中、短篇小说。

Yi Dan, born in Chengdu, Sichuan in 1960. Attended Sichuan University in 1977, graduated with a B.A. in Chinese language and literature. In 1982 he went to study at Michigan State University in U.S., graduated in 1984 with an M.A. in Literature. Known as an established writer and critic, Yi Dan has published critical papers on art, literature and other subjects. He also published novelettes and stories, and two books: FROM CONSTRUCTION TO DECONSTRUCTION — A CRITIQUE ON 20TH CENTURY LITERARY THEORIES, ESCAPISM AND RESPONSIBILITY: ON 20TH CENTURY ART AND CULTURE (co-author with Lu Peng). Yi Dan now is a professor at the Chinese department of Sichuan University, Chengdu.

我们这个时代可以称为批判的时代，没有什么东西能逃避这批判的。

——康德 (KANT) 《纯粹理性批判》

历史不过是追求着自己目的的人的活动而已。

——马克思 (MARX) 《神圣家族》

# 目 录

---

## 序 言

### 第一篇 1979—1984:

#### 准备和突破

第1章 文化大革命艺术的终结与“伤痕”艺术及“生活流” (11)

第2章 形式与抽象 (58)

第3章 “星星”事件与历史 (69)

第4章 “自我表现”与艺术本质 (84)

第5章 现实主义与现代主义 (102)

### 第二篇 1985—1986:

#### 展 开

第6章 群体现象 (109)

第7章 北方艺术群体 (157)

第8章 新具象画展与西南艺术研究群体 (173)

第9章 江苏青年艺术周·大型现代艺术展 (191)

第10章 85'新空间画展 (208)

第11章 湖南现代艺术家群体 (226)

第12章 湖北现代艺术家群体 (244)

第13章 北京现代艺术家与活动 (258)

第14章 厦门新达达 (281)

第15章 对汉字的批判倾向 (288)



### 第三篇 1987—1989:

#### 回顾与问题

第16章 “大灵魂”与艺术本体问题 (301)

第17章 中国现代艺术展 (325)

第18章 清理与推进 (354)

#### 结 论

事 记 (1976 — 1989)

# CONTENTS

---

## Introduction

### BOOK I 1979—1984: Preparation and Breakthrough

- Chapter 1 The End of the Cultural Revolution Art and the Emergence of the “Scar” Art and “Life Trend” (11)
- Chapter 2 Form and Abstraction (58)
- Chapter 3 The “Stars” and History (69)
- Chapter 4 The “Self— Expression” and Artistic Property (84)
- Chapter 5 The Realism and the Modernism (102)

### BOOK II 1985—1986: Expansion

- Chapter 6 The Phenomenon of Artistic Groups (109)
- Chapter 7 The Northern Art Group (157)
- Chapter 8 The New Figurative Exhibition and The South— West Artistic Research Group (173)
- Chapter 9 The Jiangsu Young Artists Week · The Grand Modernistic Art Exhibition (191)
- Chapter 10 The '85 New Space Exhibition (208)
- Chapter 11 The Modern Artists Groups in Hunan (226)
- Chapter 12 The Modern Artists Groups in Hubei (244)
- Chapter 13 The Modern Artists and Their Activities in Beijing (258)
- Chapter 14 The New Dadaism in Xiamen (281)
- Chapter 15 The Critical Attitude Toward Chinese Written Characters (288)

**BOOK III 1987—1989: Retrospection  
and Polemics**

Chapter 16 The “Majestic Soul” and Problem of  
Ontological Property of Art (301)

Chapter 17 The China Avant—Garde (325)

Chapter 18 Clearing up and Moving Forward (354)

**Conclusion**

**Chronology of Major Events  
(1976—1989)**

# 序 言

---

在没有丝毫历史距离的情况下，要对在此之前的十年中国现代艺术的发展状况作出科学的分析和评价，这对于任何一位艺术史家来讲都是非常困难的。赫伯特·里德（Herbert Read）在他那部中国现代艺术家熟悉的《现代绘画简史》第一章中引用的柯林伍德（R.G.Collingwood）的一段话，也可以用在这里，以提醒读者注意本书始终面临的问题：

当代历史使作者感到困惑，不仅因为他知道得太多，也因为他知道的东西没有完全消化，连贯不起来和太零碎。只有在精密地、长期地深思熟虑之后，我们才开始了解何者为本质，何者重要，才开始了解到事情如此发生的理由，这时编写的才是历史，而不是新闻。<sup>①</sup>

我们将要进行描述的十年，正是中国社会文化激烈变革的十年。在十年的时间内，中国艺术家所经历的种种变化，所表现出的种种风格，所参与的种种思潮，也许超过了中国历史上任何一个时期艺术家们所能够亲身经历的一切。正是由于历史自身的这种丰富性，使我们不得不花费更多的时间和精力去分析、体会、理解、思索和评判。

也正是由于历史自身的这种丰富性，由于中国社会、中国文化和中国艺术家在这十年中所经历的各种各样的事件的错综复杂，我们在对它进行历史描述时还面临着里德或其它西方艺术史家所没有面临过的局面。因此，“整个艺术史是一部关于视觉方式的历史”（里德）这样一个卓越概括在用于本书的课题时就需要特别的说明和补充。否则，认为中国十年的现代艺术“不过是西方现代艺术的一般模仿”和“中国现代艺术只有站在与当代西方艺术同样的起跑线上才具有真正的价值”这两种不负责任的观点就有可能把这十年的历史从中国艺术史中抹掉。我们将会看到，中国现代艺术在这十年中的历

程不仅仅是一个“视觉方式”的历程。从某种程度上讲，“视觉方式”的变革只是精神变革的一种符号表达方式。而这种精神变革，不论它以哪种态度、从哪个契机、遵循哪种角度来发生发展，总是与中国的社会、文化诸因素紧密相关。现实似乎总是以不同的方式在提醒我们，寻找中国现代艺术发展的内在动力和本质的努力不应该也不可能局限于“视觉方式”的范畴之内。

## I

现代艺术一开始就给人以这样的深刻印象：它是人们或某个地区的人们（如中国现代艺术之于中国观众）不曾见过的东西，因而是“非传统”的。可是，一旦涉及到“传统”一词，批评家、理论家、美学家乃至哲学家都显得与观众一样困惑。这种状况在中国尤为显著，它正反映出中国现代艺术的特殊背景和其自身的特殊性。而围绕传统的争论几乎是一个对历史作出全面评判的契机。

其实，对传统这一概念的过分赏析是没有任何意义的，传统不过是人类共有的一种永无止境的寻求生存、反抗命运的批判精神。传统最原始的成果（无论是生产的还是艺术的）就是人类寻求生存、反抗命运的最初表现。在寻求与反抗的过程中，传统创造了被我们今天的人称之为文化、政治、技术、哲学的东西。随着人类不断面临的困境和对困境的解决，传统创造的成果就越来越丰富。在一定意义上讲，人类的包袱也就越来越厚重。当这些成果作为人类的辉煌业绩进入博物馆之后，传统仍然在不同的民族中发展，在那些具有更多批判精神的民族中，传统有了真正的保护人。这些保护人坚信，只有对命运进行不断的反抗，只有对既成现实作永不停止的批判，传统的生命才可能得以延续。因此他们不囿于传统留下的解决某个历史问题的思想；也不受困于那些为了维护一定历史时期人类稳定的社会秩序而用以现

察事物的方式，以及特定历史中的文化的风格和样式。我们自然也清楚，传统在人类历史中留下的种种造物（包括思想与物质形态）不是用后丢弃的废布，而是有可能成为可资利用的因素。其基本原则是：“我注六经”。

在本世纪的中国，围绕传统的争论之所以复杂，是因为艺术的实践和理论的争鸣已完全超越了艺术乃至文化的范围。最后，敏锐的艺术家和批评家发现，中国现代艺术的这种不纯粹性恰恰具有纯粹的真实性，因为我们面临的不是局部，而是整体。当代西方马克思主义者卡尔·科斯克（Karl Kosik）在分析宗教与社会互为因果的复杂性时指出：

一座中世纪的大教堂不仅是这个封建世界的表现或形象；它同时也是这个世界的结构因素。它不仅复制中世纪的现实；它也生产这种现实。<sup>②</sup>

难道有一种批判教堂的形式而不触及形式背后的思想的可能吗？恰恰值得提醒的是，作为物质形式的教堂是人类文化史的形象见证，因而批判的矛头应该指向形象后面已经失去威力的思想。要想把“中国画已穷途末日”的观点与其它文化领域对传统文化的批判、哲学领域大量西方现代哲学著作的介绍以及思想领域的变化截然割裂开来的确是幼稚的。在这十年中，种种“现代艺术”现象已经汇成了一种整体性的变革力量，这也就正如中央11届3中全会公报指出的那样：“实现四个现代化，要求大幅度地提高生产力，也就必然要求多方面地改变同生产力发展不适应的生产关系和上层建筑，改变一切不适应的管理方式、活动方式和思想方式，因而是一场广泛、深刻的革命。”

事实上，人们从“传统”这个不朽的字眼里找不到辉煌的精髓。真正的传统不可能再以“传统”这个表面的文字体现出来，它就自然会通过对“传统”的批判来争取应有的地位。

在中国近现代文化史上，有三次最重要的

文化革命：“五四”新文化运动、文化大革命以及改革开放的十年。但是，唯有改革开放的十年才取得了真正的文化革命的意义。界定这个意义的基本依据是：在这十年之中的中国文化界已经通过对传统的全面性思索而将现代化的进程提升到整体性革命的阶段。至关重要的是，在批判腐朽传统的同时，人们已经有意识地在为开创新的文化格局而努力。新的文化需要新的框架来支撑，否则它的发展就没有可能。也就是说，改革开放十年的文化既是新的历史的表现也同时是新的历史的建设因素。这样的状况是历史上没有的。

“五四”时期知识分子的起点是没有错的，民主与科学一开始就是他们的旗子。出于历史的种种原因，从根本上拯救中华民族的启蒙工作被民族主义热情取而代之。中国知识分子处在一个两难境地：解决文化变革的“问题”与救国图存的“主义”孰为重要几乎不是一个理论问题，灾难的历史迫使每个人必须即刻作出行为反应。所以，康有为对主张先立学堂、再行新政的王照说的那番焦急之语“列强瓜分就在眼前，你这条道如何来得及？”并不是一个思想理论上的分歧，而是一个有待立即解决的问题。最后，中国知识分子走上了单纯的政治解决的道路。历史也使艺术家以最为通俗的语言形式参与当下的政治。陈独秀所倡导的“美术革命”虽然包含着科学主义精神，但仍旧脱离不开服务于现实的工具性质。徐悲鸿的“吾国因抗战而使写实主义抬头”的论断则是实用主义的进一步发展。文化与艺术既然成了解决现实问题的工具，就不可能达到对传统文化给予富于创造性的批判的目的。在徐悲鸿、林风眠、刘海粟这一代艺术家中，唯有徐悲鸿的影响最为广泛和持久，其最为根本的原因在于写实主义长期以来是最为有效的解决现实问题的工具。在这样一种状态下，对“传统”的思索与批判已不可能。

## II

工具主义的对艺术的认识，事实上正是传统的儒家思想乃至中国文化的理性特点。“文以载道”、“成教化，助人伦”等关于文艺的功能的判断和训导，在“五四”文化运动之后恰好又被文化革命的先锋们应用起来。而在本世纪 60 年代的所谓文化大革命中，这一最本质的传统文化命题不仅没有得到思考和怀疑，反而得到更进一步的发挥。但是，如果我们就此对“文以载道”进行盲目的否定和批判的话我们也势必误入泥潭。我们应该清楚，在 60 年代的文化大革命中，写实主义发展到极端的工具化不是批判儒家文化教条“文以载道”、“成教化、助人伦”的充足依据。在这里，我们应该找出真正的文化革命与文化工具论之间的分界线。

“文以载道”作为儒家思想不断地受到一些知识分子的批判，是因为这些知识分子有意识或无意识地感到，由家庭制度、宗法官僚制度以及相应的伦理体系构成的礼治秩序已经把“道”的内在涵义固定下来了。在批判这个“道”的同时，“文以载道”这一规律往往一并遭到否定。“文”与“道”成了两个没有关系的孤立物。可是，“五四”新文化运动和文革十年的经验教训已经证明得再清楚不过了：“文”与“道”是不可能分开的。文化思想上的革命如果是以民主为手段、法治为保障，人的解放为目标的话，那么文载“人的解放”之“道”就势所必然。个性、人的主体性既然成了思想文化革命的出发点，“文”就必然相应地发生改变。前面提到的分界线问题在这里就显露出来：只要“道”的内在涵义得到改变，“文以载道”就不是一个问题。十年文化大革命由于不是建立在“人道”的基础上，不仅新的文化没有建立起来，连以往的文明财富也给摧毁了。要承认，儒家思想传统在文革十年中的确遭到了批判。然而，我们看到的是，传统道德的批判代替了传统价值的批判，内容和形式的间离代替了思想与文化的



重建，所有的继承问题仅仅归结为形式的借鉴，新的社会结构和文化格局并未形成。

改革开放十年中的现代艺术之所以具有真正意义上的文化革命的性质，它之所以具有建设性意义，就在于它确立在人的解放这个基点上。正是在这个基点上，艺术家开始了对艺术与社会、艺术与宗教、艺术与哲学的全方位的重新审视。这是对传统真正意义上的整体性批判。但是，中国现代艺术面临着一个特殊性：即所有的问题最终都将归结到社会政治上去。种种社会因素、宗教倾向、哲学思想都已完全超越了纯粹的统一性，以一种思想标准来确立艺术的命运越发变得没有可能。从“星星画展”到85'美术思潮中出现的种种艺术样式并不是单纯的形式游戏，而是各种思想感情在艺术语言上的表述，这些艺术样式的产生和变化的根本原因是发自艺术家对现实的评价和对历史的批判的需要，所以要把它们与现实分离开来是十分困难的。中国艺术家确实通过各种展览、画册以及其它途径熟悉了西方现代艺术家的作品。但更为重要的是，叔本华（Schopenhauer）、尼采（Nietzsche）、萨特（J-P.Sartre）、佛洛伊德（S.Freud）、荣格（C.G.Jung）、加缪（A.Camus）和爱略特（T.S.Eliot）等一大批现代西方哲学家、心理学家、文学家、美学家的著作被翻译介绍到中国，而这些理论与人们早已十分熟悉的思想又构成了抵触，艺术就不可避免地会具有整体性批判的功能。“五四”时期的反传统运动因民族存亡的问题没有真正持续下去，作为十年浩劫的文化大革命又因从根本上丢掉了民主与科学的旗帜，走向了一种绝对的同一体性，反传统的本质问题——人的解放——被作为谬误加以批判，文化艺术当然不可能发展。

就艺术而言，人的解放是通过摆脱传统样式、风格、手法、材料以创造出丰富的艺术语言体现出来的。然而，中国现代艺术家面临着更为困难复杂的局面。西方现代艺术和哲学思想的影响是显而易见的，这毫无疑问会遭到习

惯性的批评。不管艺术家们以及一些评论家们是否愿意，无数的批评和指责往往超出了他们自己所想象的艺术形式的范围，这种局面是十分尴尬的。他们对艺术形式本身所进行的探求，往往获得非艺术的价值评判，而他们通过他们的艺术所表达的认识、感受、情绪等等，则更多地受到道德上的非难。可是什么是健康的表现，哪里又存在理想的基础呢？对于艺术家来讲，精神从它的纯粹的统一性走向了丰富，虚幻的上帝不复存在，各种虚假的谎言已经被揭穿，对自身的命运的真正把握已逐渐成为可能，这恰恰是对堕落的有力批判。艺术家渴望生活，他们与堕落相去甚远，因为堕落的本质是死亡。而什么是死亡呢？用阿多尔诺（T.W.Adorno）的话来说即：“奥斯威辛证实了纯粹的统一哲学命题就是死亡。”理想的实质是生命，生命也即是具有批判精神的创造活动。中国的现代艺术家正是这样看待“理想”的。

### III

现在我们要具体明确一个问题：什么是我们判断这十年现代艺术的标准？因为这是写作本书的前提。

在我们面前放着两把可供选择的价值判断的尺子：

第一，看一件作品“新的形象”是否确立可能是我们判断十年现代艺术的标准。这把尺子的一般有效性在于，新形象、新语言是与反传统和创新联系在一起的。更有说服力的依据似乎是，一部由塞尚（Paul Cezanne）、凡·高（Van Gogh）、高更（Paul Gauguin）、马蒂斯（Henri Matisse）、毕加索（Pablo Picasso）、康定斯基（Wassily Kandinsky）、蒙德里安（Piet Mondrian）等众多伟大的艺术家的创造所构成的西方现代艺术史，证明了西方现代艺术史是由难以计数的新形象体现出来的。甚至可以说没有那些出自天才的新形象就没有现代

艺术史。但是，我们不得不说，这把尺子用于中国十年现代艺术是有缺陷的。这把尺子的不适用并不在于我们从中国十年现代艺术发展中看到了似曾相识的东西，比如我们从马德升的木刻中看到了柯勒惠支（Kathe Kollwitz），在何多苓的油画中看到了怀斯（Andrew Wyeth），在一些波普现象中看到了杜桑（Marcel Duchamp）和劳申伯（R. Rosenberg）以及在众多的作品中看到了德国表现主义的痕迹，以致有可能作出悲观主义的结论。这把尺子之所以不适用，是因为它很容易把我们的关注点仅仅放在“视觉方式”问题上，这样一来，这段历史就可能失去它应有的光泽，因为在中国究竟有多少艺术家找到了新的视觉方式或新的形象呢？这正是里德在《现代绘画简史》中的结论不适合于中国现代艺术的原因所在。因而仅仅从风格话语角度来讨论这十年的中国现代艺术是难以说明问题的。

在前面我们对“五四”运动以来的反传统问题中的思想文化方面的提示，已经暗示了第二把尺子，这是我们唯一可以用于中国十年现代艺术的价值判断标准：**批判的形式**。

**批判的形式**首先不回避并有意识地强调形式的社会学意义，这是十年的历史与现实决定的。中国现代艺术的产生与发展既然是人的思想和精神寻求解放的结果，而人的问题始终是艺术家们普遍关心的问题，那么，离开作品服务于思想与精神解放的社会批判意义来谈这段艺术史是不可思议的。对于这一点，马克思在《神圣家族》中的一段话是有力的支持，并且我们认为永不过时：

历史什么事情也没有做，它‘并不拥有任何无穷无尽的丰富性’，它并没有在任何战斗中作战！创造这一切拥有这一切并为这一切而斗争的，不是‘历史’，而正是人，现实的、活生生的人。历史并不是把人当作达到自己目的的工具来利用的某种特殊人格。历史不过是追求着自己目的的人的活动而已。③

**批判的形式**虽然是中国十年现代艺术发展中的一个主要事实，但在关于它的讨论以及今天批评界、理论界对它的看法中始终呈现出一种模糊的状态。人们似乎更倾向于抽取出艺术形式的社会学意义，而关注于它本来的价值，也就是所谓“艺术本体”。然而我们知道，艺术本体问题从一开始就是一个关于人的问题，对本体的呼唤如果脱离了艺术潜在的为着人的目的的批判功能，至少在20世纪是不太合适的。

批评界流行着“前卫”一词，并认为只有“前卫”是革命的。从一方面讲，这无疑是正确的。然而如果我们只相信这一面，我们就不免失之天真。对“前卫”性的比较有效的界定也许可以在马尔库塞（Herbert Marcuse）的思想中找到：风格和技巧——本体的形式载体反映出艺术的成就与革命性，这种成就或革命“预示了反映了整个社会的实际变革”。但是，我们不妨说，这种界定过于宽泛，而且它仅仅指向了一个外在的结果，它不能使我们把握住作品的质量、以及作品的内在的真实性。

在这里必须提醒的是，我们所说的“前卫”性或革命性回到了我们在前面一开始就触及到的实质问题，“前卫”既然是人为寻求生存、反抗命运的一种美学态度，那么还有什么精神能比这种态度更接近真正的传统呢？艺术的本体最终是人的本体，从这个意义上看，中国十年现代艺术的主流始终是在为传统真正具有生命而努力，当然我们不妨说传统就在这努力之中。

实际上，我们已经涉及到了本书所用的“现代”一词的内涵。这个适用于自文艺复兴以来的任何一个时期的、富于弹性的词在本书的范围内并不非常宽泛。它既不是一个时间概念，也不是一个风格学意义上的表述，它仅仅是这十年中众多艺术家对中国观众在此之前十分熟悉的艺术思想、观念、形式所进行的形象和行为批判的界定。只要一件作品能够起到抵触观众长期以来形成的审美惯性的作用，即便

这是一件在风格上人们所熟悉的作品，它也可能是本书“现代”范围内要研究和分析的对象。一句话，本书的“现代”可以象格林伯格(Clement Greenberg)解释现代派那样，“意味着一种转移，一种对前人传统的阐释”。本书所要证明的是，中国艺术家对传统的“转移”或“阐释”是整体性的，并不限于风格的演变。事实上，如果我们仅从风格学的角度上看，断裂的现实是不存在逻辑的“转移”或“阐释”的。而“转移”和我们习惯所说的“继承”的实质是收回创造的权力，以便于实现传统的最终目的——人的生命的永恒。只要我们面对本书中艺术家提供的经验，就不会感到本书的“现代”一词具有过分迂腐的学究或华而不实的时髦的性质。

**批判的形式**强调一个原则：通过对既成的“完美”的破坏促使艺术的变化是现代艺术的工作和责任。对“完美”的破坏并不是说艺术遵循着一种既定的游戏规则，即便是艺术家本人坚持艺术即游戏的看法，如果他对“完美”的实际破坏起到了推翻流行意识、普通经验、陈旧观念的作用，那么，他事实上就是在通过美学的形式对既定现实进行反叛。这个道理在中国十年的现代艺术发展不平衡与不稳定这一事实中能得到清楚的证明。

“完美”乃至“完善”意味着人们对习惯的生活方式的补充，意味着对现存秩序的巩固，在美学上意味着样式、风格、技法的固定。还有比这样的“完美”与“完善”离传统更远的东西吗？在真正的艺术家看来，既然“美”不过是某个流行观念，某个美学范畴，某种生活方式，抛开它以促进人们对真实的评判就理所当然，艺术对“完美”的破坏似乎是沿着黑格尔(G.W.F.Hegel)揭示的方向发展。“完美的”与“死亡的”，在中国现代艺术家的心中几乎已是同义词。事实上，我们完全可以从一个相对的角度来看待这一点。如果要回答“完美如何才能达到”这样一个善良的提问，我们所能提供的答案似乎只能是：艺术对自身的否定才仅仅开始——至少在中国是这样，艺术要脱去它历

史的外壳显现出它的真实或新的面貌需要一个过程。这个过程本质上是人的发展的过程，也就是说，完美只有在否定之中才能存在。因此，完美只有在破坏完美的过程中才有可能。中国现代艺术家对这个问题的认识是深刻的，因为，贝尔(C.Bell)或苏珊·朗格(S.K.Langer)所颁发的教材虽然起着重要的作用，但唯有现实而不是美学书才是他们真正的老师。

对批判原则的确立，是对撰写中国现代艺术史的基本前提的确立。这一前提的存在，无疑将影响我们对艺术家与艺术品的价值判断。实际上，我们对这十年中艺术发展的把握和对艺术家们的选择也是以此为基点的。当然，批判原则不是一切，前提不是整体。我们无意于在这样一部书中对那些没有加以评论的艺术家和艺术品作轻率的否定和排斥。我们只是想通过对我们所选择的人和事件的记述和评价，来表明一种历史的变迁，来阐明一种艺术与社会批判性关系，来寻找一种隐藏于艺术探求后面的人的真理。并以此来为今后没有身处我们这个激烈变革时代的人们提供一些理解我们、回忆我们的依据。

## IV

本书从三个阶段来研究中国十年来的现代艺术。

第一个阶段，真实作为一个起点被艺术家加以重新考察并由此回到艺术之中，批判的形式有了可能并初露端倪。时间为1979年至1984年。这个阶段可以概括为“批判的准备与突破”。在这个阶段，我们可以看到，对“形式美”的追求虽然是对废墟历史的一种不满，并表现了人对理想与幸福生活的渴望，但是，这种倾向还完全没有切中问题的要害，形式本身如果没有提出问题就只能滑向“矫饰”。这正是我们在《上海12人画展》、首都国际机场壁画中见到的情形。美虽然可以作为一个宗教意义上的终极目的，但不通过对真实的重新寻找，