

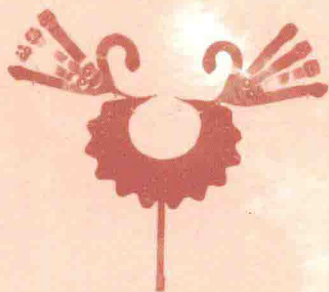
亞太藝術

Asia-Pacific Art 第1輯



南京大學亞太發展研究中心
Centre for Asia-Pacific Development Studies, Nanjing University

主 编 杨小民 副主编 丁 骏



L'Art en Asie-Pacifique

- 艺术当代：南京线索三十年
- 重塑东方
- 古代波斯、伊斯兰风格与中西方装饰艺术之关系略论
- 丝绸之路希腊化艺术对中国古代艺术影响初探
- 中国境内与美索不达米亚地区出土马车比较预研究
- 16—18世纪三大伊斯兰帝国的纺织艺术
- 西亚音乐述略
- 萨珊波斯时期的联珠纹样探微

南京大学出版社

Kesenian Pacificik Asia

亞太藝術

亞太藝術

Asia-Pacific Art 第1輯



南京大學亞太發展研究中心
Centre for Asia-Pacific Development Studies, Nanjing University

主 編 楊小民 副主編 丁 駿

图书在版编目(CIP)数据

亚太艺术. 第一辑 / 杨小民主编. — 南京 : 南京大学出版社, 2017.10

ISBN 978-7-305-19204-3

I. ①亚… II. ①杨… III. ①艺术—介绍—亚太地区
IV. ①J13

中国版本图书馆CIP数据核字(2017)第188865号

出版者 南京大学出版社

社址 南京市汉口路22号 邮编 210093

出版人 金鑫荣

书 名 亚太艺术 第一辑

主 编 杨小民

责任编辑 陆蕊含 编辑热线 025-83592401

照 排 南京紫藤制版印务中心

印 刷 南京爱德印刷有限公司

开 本 787×1092 1/16 印张 10 字数 200千

版 次 2017年10月第1版 2017年10月第1次印刷

ISBN 978-7-305-19204-3

定 价 66.00元

网址: <http://www.njupco.com>

官方微博: <http://weibo.com/njupco>

官方微信号: njupress

销售咨询热线: (025)83594756

* 版权所有, 侵权必究

* 凡购买南大版图书, 如有印装质量问题, 请与所购
图书销售部门联系调换

亞太藝術

■主 办:南京大学亚太发展研究中心

■总顾问:张异宾 吴为山 尚长荣 蒂姆·尼布洛克(Tim Niblock, 英国)

■学术委员会顾问(以姓氏笔画为序)

中方:

丁 方 王云骏 王月清 王明生 石 斌 乔晓光 刘索拉 张 敏 杜骏飞
言恭达 郑 钢 周 宪 周京新 金鑫荣 赵绪成 徐秀棠 萧 平

外方:

贝特朗·巴龙(Bertrand BELLON, 法国)

徐小虎(Joan Stanley-Baker, 美国)

斋藤香坡(日本)

■学术委员会委员(以姓氏笔画为序)

中方:

方小壮 孔 珺 乐 泉 史一梅 传 义 邬烈炎 张朋川 李秉忠 沈爱凤
李倍雷 胡 平 封 钰 聂危谷 顾丞峰 徐沛君 倪健林 韩丛耀 薛龙春

外方:

M.阿克拉姆·多斯·俾路支(M. Akram Dost Baloch, 巴基斯坦)

让·卡巴恩(Jean Cabane, 法国)

阿布德拉利·邦什克鲁恩(Abdelaali Benchekroun, 摩洛哥)

杨迎生(英国)

严若婉(lucy yan, 美国)

胡若诗(Florence Hu-Sterk, 法国)

梅德顺(Paul Boey, 马来西亚)

■主 编:杨小民

副主编:丁 骏

■编辑部

陆蕊含 官欣欣 殷 洁

目 录

第1辑

特 稿

01 / 艺术当代:南京线索三十年

杨志麟 黄峻 赵勤

25 / 重塑东方——“重塑东方美”题记

葛兆光

29 / 重塑东方美

林逸鹏

中亚西亚专题

34 / 古代波斯、伊斯兰风格与中西方装饰艺术之关系略论

倪建林

53 / 丝绸之路希腊化艺术对中国古代艺术影响初探

汪璐

62 / 中国境内与美索不达米亚地区出土马车比较预研究

杨欢

68 / 16—18世纪三大伊斯兰帝国的纺织艺术

杨静

81 / 西亚音乐述略

薛雷

86 / 萨珊波斯时期的联珠纹样探微

杨静

艺术研究

94 / 中国书画中的“手”

[法]幽兰

105 / 解读枯山水

许浩

112 / 书写线条,绘画线条:刘海粟作品中的共鸣与协调

[法]帕斯卡莱·沙扎莉-艾尔巴茨

119 / 当法国博物馆遇上众筹

王晶

125 / 生日快乐! 艺术博物馆庆祝百年生日的重要性

严若婉

艺术家

- 127 / 左右意蕴,几度陌生 [英]理查德·朵门特
- 132 / 记忆的重置者:艺术家裴公庆 [法]让·卡巴恩

南雍水墨沙龙

- 139 / 第1期 水墨的突围
- 142 / 第2期 今天,我们需要怎样的水墨?
- 146 / 第3期 我的水墨观

艺术聚焦

- 149 / "一带一路"电影交流高峰论坛在上海举行 闻欣
- 149 / 印度与中国雕塑艺术大展在浙江开展 毕明
- 149 / 第14届德国卡塞尔文献展开幕 易茗铭
- 149 / "归来·丝路瓷典"展在北京举行 碧山
- 150 / 立陶宛艺术展在北京举行 颜民
- 150 / 第八届中国京剧艺术节开幕 岱号
- 150 / "一带一路·国际艺术展"在浙江开展 华溟
- 151 / 首届"一带一路"国际音乐季在深圳开幕 穆义
- 151 / 亚太音乐创作者联盟在北京成立 涵翠
- 151 / 摩洛哥马拉喀什艺术展值第22届联合国气候变化大会之际成功举办 [法]贝特朗·巴龙
- 152 / "中国古代玺印精品展"在西安展出 路青
- 152 / 莱克星顿林地艺术节开展 杨逸苏

艺术当代：南京线索三十年

■ 杨志麟 黄峻 赵勤

一 自觉：20世纪80年代

杨志麟

院子

20世纪50年代学美术的人，有着差不多的经历：上大学前是“工、农、兵”，上大学后即经历了“’85美术运动”，不管是站在哪个阵营里，说受影响是不可能的……总之，躲都躲不开。

我读高中时已参加过南京市级的美术展览，基本方法是速写加淡彩，类似黄胄的那种；到1977年恢复高考的时候，用这种方法去考试便不适用了。1978年我考上南京艺术学院工艺系以后，了解到我居然是

百名录取生的最后几名幸运者，震惊与羞辱压倒了喜悦；事实上像我这种情况并不是特例，有些公认的优秀考生连区一级的预考都没通过，现在回想起来，这里面早已预埋了不安的种子。

我正式学习“苏式”明暗素描，是从上大学后开始的，通过同学的引荐，我可以整天坐在南京师范大学美术系



1983年5月，“四人画展”杨志麟与友人



1984年，杨志麟在“六人油画展”上对观众讲解



1984年，杨志麟在“六人油画展”上与瑞典友人



1985年，“江苏青年艺术周·大型综合艺术展”的主要组织者

徐明华先生后学习他的写生方法。徐先生是留苏学生中的佼佼者，也可以说是最优秀者，那段时间我受益良多，素描成绩在第二年就上升到优秀，也了了我的一桩心思。

中国有一个特殊的词，叫“单位”，原用于计量，如多少公

斤、多少公尺，等等；以后扩大了用，就成为工厂、村庄、部队的指称，这些单位的特征就是由院墙隔开的一个个的院子，现在的居民小区依然承袭这样的思维，由一道道院墙隔开成为各自的世界。

大学也是单位，中国大学与西方大学最大的不同就是院墙形成的院子：一个自我封闭、自我满足的系统，而所谓吸收外来文化，其实都是经过政治严格筛选的产物。大学里学习的素描是外来文化，而写实的古典素描，加之后来被视为造型正统的苏联明暗素描，却是有意识的、具有强制执行意味的美术教育手段，它对于视觉思维的控制作用也是显而易见的。

1977年恢复大学美术教育后，统一以“苏式”素描作为造型的正宗，1979年、1980年召开过两次全国艺术院校素描教学会议，其实是统一口径的会议，会上南京艺术学院的毕颐生先生拿着我的一匣素描大出风头，因为那证明了改变后进学生的成绩，他一点不知道我在徐明华处吃过“补药”。而浙江美术学院（今中国美术学院）舒传熹等人的“德式”素描虽然受到称许，但仍然受到排挤，当事人感到莫名其妙，我想其中奥秘早已越出了美术的范畴，这是艺术家很难想象的。

回想起当年在南艺的院子里的日子，画画、吃吃饭、读读书、睡睡觉、晒晒太阳，好不惬意。有时候一张长期素描要画二十天，一幅临摹的工笔画要渲染半个月，这对于彼时精力旺盛的我们不啻于煎熬。社会上说是教育改革，其实只是将时间回溯到50年代，我们听到的仍然是旧得不能再旧的艺术概论，傻得不能再傻的创作方法，从某种程度上说，我们的老师是一群被吓坏了的老人，他们的活力已然逝去，在院子里他们说话算数，但离开了这座院子，我们能感觉到他们内心的恐慌。

天窗

院子里天地虽然狭小,但毕竟提供了一块安谧的所在,我们又可以乱读书了,记得第一学年我在图书馆的借书卡换了三次,借书达140本以上,可见读书乱到什么程度,但那些20世纪50年代出的书基本上一个调调,很快就不合胃口了,远不如我们一位同学秘藏的旧版《世界各国女人体》来得刺激。我们到处寻找新的食材,以每周两次书店、两场电影、两

场戏剧的频率加强着学习的密度,课堂上除外语(南艺是全国院校中最差的)课,一概是展现才华的场所,这才华有语言才华、运动才华、表演才华、卖萌才华等,总之不完全是美术方面的,由于这个原因,某场南京某机关百人内部观摩的电影,竟发现南艺学生拥有两百张难辨真假的入场券,最后大部分人只得站着观看。那时候内部书、内部电影、内部书店其实得到了百分之数百的关注度,成为真正的导向,因而关注内容具有极高的相似度;那时候青年男女相处,不懂生理卫生不要紧,不说两句美学方面的词汇就显得老土了。

于是“25本”来了。所谓“25本”,其全称为《世界现代美术全集》,日文版,共25本,每本一位艺术家,从后期印象派、野兽派、立体派、表现派、超现实直至抽象派,其中印象

派的有蒙德里安、康定斯基、克里、达利、米罗、马格里特、马蒂斯、毕加索等,编得很全,图片质量很好。据说中国图书进出口公司总共进了五套,分给中央美院、中央工艺、浙美、鲁美、南艺每院一套,南艺分到这套书与老院长刘海粟香港卖画捐给文化部的外汇有关。这套书一进南艺就成了“院宝”,要在上课时看,看书要由老师带队,还要十几人同时看,并由一人带白手套翻阅,规矩很大。像我这种迅速“中毒”的,只好候在图书室门口,跟随别的班进去蹭书看,这种难得的经验让人更加兴奋与仔细地观看,更加地深入骨髓。事实证明以上五校学生在“’85美术运动”时期开窍较早,均与这套书的引进有关,虽然我们事后得知,这套书在日本是给富有闲暇时光的家庭妇女提高修养用的,但我们依然看得如痴如醉。

不知为何,“25本”让我成了蒙德里安的信徒,我向同学钱大经学习了油画的基本技巧后,放开胆子画格子,最多一天能画六张,被很多同学要去,挂在床头充当现代主



1985年,“江苏青年艺术周·大型综合艺术展”杨志麟与主要组织者谈话



1985年,“江苏青年艺术周·大型综合艺术展”上杨志麟在参展作品《鱼是人的进化——人喜食鱼》前

义的标榜,也有年青人结婚要张“格子画”充嫁妆的,反正很快让你意识到,蒙德里安这样的现代风格的画,在当时绝对是一个象征,审不审美已不重要,重要的是它的存在,它是不回避的时代象征。

20世纪80年代初,刘海粟先生身体健硕,“八上黄山”、“九上黄山”、“十上黄山”就是在那个时段。他每次途经南京都做几次讲座,他的讲座除了毫无遮掩地表扬自己外,也透露20世纪二三十年代中国美术运动的些许信息。由此知晓,那个年代中国美术与世界美术并无现在这么大的差距,中国艺术家在当时已介入世界美术运动。刘海粟的每次到来,也会请他的一些老友来校上课,像朱屺瞻、王个簃、程十发、黄胄、肖娴、武中奇、叶浅予、周轻鼎等都来教过画。我们亲眼目睹这些老画家作画与课堂教学相距十万八千里,如果仅就学习效果说,我们这辈的南艺学生应当算是隔代遗传,课堂上的每日苦学不如老先生来校教一次的绘画表演,而我们死记硬背的那些考试教条,不如翻阅一套外版的图书,我们就是在这样的情形下,逐渐擦亮并打开了天窗,使得小



1986年11月14日,“红色·旅第一驿画展”

院并不那么的黝黑,也明白了什么是蓝天之蓝。

破壁

大学毕业不到一年的1983年4月,我就策划了“四人画展”(杨志麟、丁方、钱大经、冯忆南),我们四人与秦淮区文化馆有着很深的渊源,因此展览地点就放在夫子庙后面的文化馆展厅内。办画展的动机,是我听信了高冠华先生转述的潘天寿遗训:“是画家,常办展。”另一个原因是毕业前两年,我与丁方去北京结识了“星星画展”的包炮,看了黄锐、艾未未等人的作品,也看了陈丹青尚未展出的《西藏组画》,受到启发,于是我就策划着办了。画展上展出了我的抽象油画、丁方的黄土地系列、钱大经的水乡系列、冯忆南的纸刻版画,我还特地拿出了毕业展上禁止展出的一张大幅的毕业作品,算是出了一口恶气。这个展览只在少数的专业人士中有影响,培养出最初的一批“粉丝”。展览中唯一的笑点是,一位老者在展厅门前突入,被告知要买四分钱的参观券,他愤然离去,嘴里嘟囔着:“参观粉碎‘四人帮’的展览,居然还要门票,岂有此理!”这个展览使我与钱大经、冯忆南结成合作伙伴,连续多次合作招贴画并获奖,被誉为江苏美术的“三驾马车”,直至1984年在第六届全国美展上,我们三人的合作得了银牌奖。这个奖本来拟发金牌,因画幅超大2厘米,



杨志麟“红色·旅第一驿画展”的参展作品《星座》

被降为银奖。这个荒谬让我看清了“国展”的游戏性，也让我很快回归到艺术的正道上来。

1984年11月18日，由许信荣策划的“六人油画展”（杨志麟、丁方、许信荣、柴小刚、杨迎生、陈琦）在鼓楼公园展出。说是油画展，但我用的仅是涂料与布贴，反正没人追究。一位在南京大学学中国古典文学的瑞典人反复对我说：“了不起！了不起！”蛮叫人高兴的，但后

来发现他只会说这一句。那个时候我已有意识地掺用水墨，也已画了排列整齐的鱼，为半年后《人是鱼的进化——人喜食鱼》做准备。

1985年，我因在青年艺术家中的号召力被推举为“江苏青年艺术周·大型综合艺术展”的主要负责人，10月15日展览开幕，这个展览在当年创造了若干个第一：1985年最大规模的现代艺术展（展品有300多件）、1985年最年轻的评委团（评委12人，平均年龄26岁）、1985年作品淘汰率最高的展览（送展2000件，展出300多件）、1985年参观人数最多的展览（苏、浙、皖、沪等地观众，售票为20000多张）、1985年问题最

大的展览（展览闭幕后江苏美协的讨论会上，我的画被理论名家评论为“攻击社会主义制度是‘人吃人’的社会制度”）。另外，这个展览也是在江苏省宣传部的政治审查中拿掉画最少的展览、正面冲突最明显的展览（朱新建为展出管策的画几乎开打），以及报道次数最多的展览（江苏电视台、南京电视台、《中国美术报》《江苏画刊》等10家媒体报道）。实际上这个展览是“'85美术运动”中最出风头的一个展览，但却不是一个纯粹的“现代主义”意义上的展览，这个展览很大程度上容忍了当时时尚的一些画风，诸如后来的“意象油画”、“新文人画”等，它只是一个拥有年青活力的展览，展现很大的包容性与可能性。也由于展陈的特殊安排，造成了厚此薄彼的效果，如将较现



杨志麟“红色·旅第一驿画展”的参展作品《夜兽》



1987年，“红色·旅第二驿画展”

代的作品集中放在一层的显眼处,将保守些的放在三层偏僻处,导致人们拍照形成数个完全不同的展览印象,当然媒体集中宣传的部分是现代的部分,我们又故意将原展名改为“江苏青年艺术周·大型现代艺术展”,那造成的传播效果也就截然不同了。

这个展览导致了三个重要的结果:第一,催生了“红色·旅”的诞生;第二,南京美术进入了“'85美术运动”的历史;第三,促使“江苏现代美术研讨会”的召开,这是极少为人知的会议,但这个原来计划很好的会议,因为一些人为的作用而冲淡,变成一个被挂起来的会议,不能不说是一个遗憾。这个会议是由江苏美术出版社组织的着重点在于理论研究的会议,因此主要参与者是江苏当时美术界理论方面的头面人物与现代画家,这现代画家中成分有些复杂,比如“新文人画家”与“意象油画”等人也夹杂其中。在研讨会开始前数天,沈勤与徐乐乐在江苏画院聊到此事,后演变为一场争吵,事后徐乐乐到朱新建家哭诉,引得朱新建认为此次会议与批判“小脚肚兜女人”有关,而大为光火。会议展开当日我赴会有

些迟了,见先到的人面色异样,就很奇怪,结果会议一开始由潘小庆代读朱新建的一封公开信作为开场白(朱未到场),火药味就很浓,但与会者大都不是冲这个来的,话头虚晃了一下就过去了。由于朱新建的信造成了大家无法结合南京的美术具体事件说话,许多话头欲言又止,为



1989年2月5日,北京“中国现代艺术展”开幕式

避免矛盾大家就嘻嘻哈哈地过去了,原本一个严肃的会议,以喧哗开始到不置可否结束,我参加了这样一个会议,头脑涨涨地离开了,完全抓不住要领。这个会议当然是南京现代艺术过程中的一个插曲,但它明显暗示了即将出现的新的矛盾:中国现代艺术不单单是要面对官方文化的挤压,还要面对民间文化的侵占,是真正夹板中的文化,它所代表的知识阶层的觉醒在一时半刻是做不到的。这是我在当时就有的感觉,并为此而感到无力。

1986年,“红色·旅”诞生了,催生的动力来自于“珠海会议”,丁方将我们(丁方、杨志麟、沈勤、管策、徐累、柴小刚、曹晓冬、杨迎生)的宗旨带到了珠海,并将我们描述成“至上”的追求。其实,“红色·旅”明显有着超现实主义的影响,只是出于面子,当时谁也不愿意承认,只含糊其辞地解说为“生命(红色)”、“过程(旅)”。我们的那份“红色·旅”阐释文件也因为放在公共场所被警察无意翻阅到,将沈勤带去派出所质询,此是后话了。

1987年10月14日,“红色·旅”举办“第一驿画展”,地



1989年，北京“中国现代艺术展”中国美术馆前的海报

点设在南京艺术学院的展厅。“第一驿”的名字是徐累起的，意思是指“红色·旅”经过第一站，展览费用是我与徐累画画挣的。有钱了，我们就把高名潞与周彦从北京请来，想深入交流一下。画展进行得挺顺

利，江苏电视台还在新闻专题上做了报道，但在与高名潞的交流上出了问题，丁方执意要把“红色·旅”分成两拨人，他与柴小刚、曹晓冬、我与沈勤、管策、徐累分别与高名潞交流，理由是观点不同。本来在一个艺术团体内出现观点分歧也属正常，但他硬用暴露化的方法来凸显此事，就属非常了。为此我非常生气，就放弃与高名潞面对面交流的机会。至此，“红色·旅”在第一次画展后即已分裂，这让人很难接受，但也无奈，因为这种情况在全国的现代艺术群体



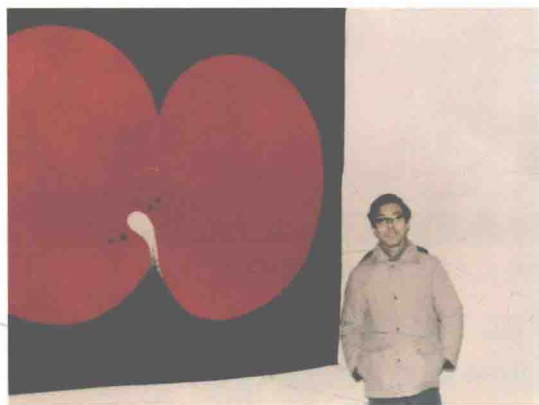
1989年，北京“中国现代艺术展”中国美术馆前广场上的铺布

内非常普遍，反映着艺术家心智上的幼稚和艺术目的与动机的不纯。

此后的1987年，我又利用江苏出版大厦尚未装修好的展厅，策划举办了“第二驿画展”，这个展览吸纳了徐维德、徐一晖、赵勤，排除了丁方、柴小刚、曹晓冬。作为一个姿态，也作为继续前行的象征，这个展



杨志麟1989年“中国现代艺术展”的参展作品《大浴女》



杨志麟1989年“中国现代艺术展”的参展作品《红果实》

览吸引了高名潞、周彦、张蔷、韩信、安亚兰等人的关注,作品整体上也较为整齐,许多人拿出较大型的作品,将展厅塞得满满当当。只可惜这个新展厅没有名气,位置又偏,许多来参观的人找不到,所以观众并不多。

1988年“中国现代艺术展”进入了正式的筹备阶段,在京的高名潞、栗宪庭、范迪安、周彦、唐庆年、孔长安、侯瀚如、费大为等都是积极分子。这个

展览首先是学术层面上的问题研究,如作品内容的归类、展览的分层、作品相近的组合、重要作品的突显等,蛮复杂的。另外,最难落实的是展览地点与展出经费问题,好不容易中国美术馆同意展出了,但展出费用需要十万元,这在当时是个天大的数字,这笔钱很长时间筹不到位,差点没把高名潞逼疯。后来不知谁说动了靠经营盒饭起家的宋伟,加上几家报刊借用的钱才保证了展览的运作。当周彦与唐庆年拿着宋伟提供的一大包油腻腻的零钞时,激动的心情无法描述。与此同时,安徽省合肥市书画院为了提高声誉想搞一次全国性活动,当时的画院领导裴家同及凌徽涛促成了中国现代美术的研讨会,以此为契机,高名潞、栗宪庭等人将全国知名的现代艺术家召集到屯溪市(今黄山市)的江心洲开会,即“黄山会议”。南京参加会议的有我、徐累、刘典章、刘鸣四人,我还遵栗宪

庭之嘱,带去了画展的海报、标志的稿子。会议通过了画展的名称、宗旨、规模等,我设计的“禁止调头”的画展海报及标志也很快通过了。原来这个展的标志侯瀚如已有设计,见了我的设计后就放弃了他自己原有的设计,转而延伸设计了参展证等小型的印刷件。本来说好整个展览是由我主持设计的,但栗宪庭通知我赴京的信件被误投入邻居的信箱,等我赶到北京时距开展还只有两天了,因此我只干了些运画的杂活,展场的布置全由老栗与工艺美院的几个学生干了。他们最初的设想是用黑布把中国美术馆全包起来,这当然行不通,于是这些黑布就平铺在馆前广场,看上去就像中国美术馆在办丧事。我配合栗宪庭将入选作品安排展出的位置,能够看到全国各地送来的作品,真正是琳琅满目、五花八门,有些

淘汰的作品今天想起来也是不错的;但当时展线很紧张,要布展成一个统一的展览,真是不容易。我最强烈的印象是:中国的现代美术绝不是个别的现象,它在全国可以说只要有美术方面的大学毕业生,就必然存在,并且一时间形成了井喷的现象。当然这些作品整体上说主要是情绪型的,从精神到方法都不那么老到,有独立艺术价值的作品不多,但中国现代美术的存在是不容置疑的。

“中国现代艺术展”在1989年2月5日开幕,后经张盛泉的“幽灵”、张念的“孵蛋”闹得沸沸扬扬,又因肖鲁的“枪击事件”,无名氏的“爆炸物事件”搞得匆匆收场,然而历史毕竟证明了那一刻,它让“’85美术运动”在高潮中凝固,也就必然放大了原有的信息,持续了它的影响力,这是一段完全无法复制的历史环境,因此它是绝佳的历史个案。

“红色·旅”中的主要成员(杨志麟、沈勤、徐累、丁方、柴小刚)参加了这个展,与其他团体相比,南京的作品大多不具备“新闻点”,不可能形成轰动效应,这不是说南京的作品不重要,没有影响,而恰恰说明南京人作品的非故事性、非传奇

性与非大众性,但也有例外,那就是后来“新文人画”中的朱新建,他是很有新闻性的人物,所以说是个特例,但他与现代艺术也没什么关联。“中国现代艺术展”之后,我设计的“禁止调头”海报成了这个展览的形象代言,说明了这个展其实是“主义”领先为主的,那些“感觉”领先的画只好等待着下一阶段了。综观20世纪80年代中国现代美术,它是自觉发生与自觉运动的产物,虽是那个时代的产物,但却不是“浪漫”、“激情”、“‘文革’后遗”的结果。南京的现代美术从一开始就有着较高的自觉性,它表现在感觉的自觉、创作的自觉与组织的自觉之中,而这个组织是散漫的,且充满着矛盾与冲突的集群,南京的这种自始至终的个人化,使艺术维持着某种距离感的特质。尤其值得注意的是,1989年以后,江苏现代美术教训是,其一,没有尽可能地网罗同僚,比如江苏的“新野性”及“晒太阳”的主要策划人都找我商量过如何联合办展,我作为“红色·旅”的具体操刀人,也曾征求过成员的意见,均因偏见与自以为是拒绝了联合,这大大削弱了南京现代美术的力量。其二,1989年后,没有集中力量与资源形成南京现代美术的根据地,致使影响力迅速低迷,现代美术被分兵击破。其三,1989年以后,没有形成较为完整的具有说明力的理念,而被情绪化过多干扰,放弃了应尽努力,这使得以后20多年的南京现代美术生存空间更为狭小与艰难。

1989年的下半年,是中国艺术的冰河期。我却始料未及地画起了水墨,由于传统水墨画的保守性,画水墨就似乎意味着放弃现代主义,于是就有人攻击我“调头了!”其实在我的意念中,水墨是中国人的视觉神经,只有动了这根神经才有可能狠狠触到中国视觉的根本,我此后的20多年的艺术经历也证明了这一点。1989年对于我来说是个分水岭,此前是综合实验期,而此后是水墨实验期。1991年在王天德的帮助下,我与黄峻在朵云轩举办了双个展;1992年又与黄峻合作编辑了《’89-’92中国现代艺术》画册;再其后,我表示“十年不看画”,我知道一个沉寂的时刻到来了,我需要真正的沉淀。

二 自省:20世纪90年代

黄峻



20世纪90年代初出版的
《'89—'92中国现代艺术》画册

一起关乎作品的开枪事件,迫使1989年在中国美术馆开幕仅三天的“中国现代艺术展”提前关闭,同时也宣告了现代艺术史上80年代美术思潮十年一个段落的结束,但是它对续写后来的艺术史影响却是

深远的,由艺术家杨志麟设计的“不准掉头”的展览海报令人印象深刻。三十年光阴指顾之间。

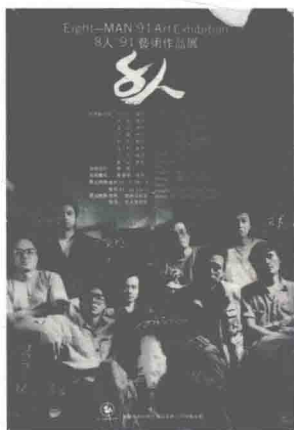
当年经历这一场耐人寻味事件的艺术家长们便已经意识到对“'85美术思潮”的反思是一种必要的选择,表面看起来接下来的相当长时间“现代艺术”(20世纪80年代至90年代对前卫艺术的统称)创作似乎有点拘俗守常、不温不火,而人心萎靡的现象更是在许多当事人的口中均有提及,确切的文字记载能在网络上的某些访谈录中得到印证,无论用何种理由对这一现象做出解释,其中一条绕不开的线索恐怕是:在继承“'85美术思潮”精神的前提下冷静追问“中国十年的现代主义艺术运动是否只是演绎了一百年来的西方艺术史?”大多数参与其中的人感到了作为西方文化附庸的窘迫和难堪,因而部分有智者率先开始冷静下来做新的探索,诸如从自身文化背景中找寻艺术精神的现代性依托,反思那种特定时期里亟不可待、一窝蜂的、饱含诸多政治色彩祈盼带来功名利禄所产生的普遍性不稳定的艺术心态,它导致的与艺术相关的其他功能和目标被轻易抽离,功利追求及竞赛含义远远超出了艺术本质的需求,观念上的投机取巧,形式符号上的



“8人'91艺术作品展”开幕现场



“8人'91艺术作品展”资料



1991年江苏综合材料艺术展招贴



“北京西三环艺术研究文献(资料)南京巡回展”海报

抄袭,语义含混不清造成了许多艺术作品的乏力、虚弱和苍白,而过度的蛮横与自负又丢掉了艺术批评的意义。这种困惑与反省的情绪在90年代初南京“艺术与神话”活动的一篇关于“艺术家生活及手记”的文章《重症患者》里有所描述:“这是一种我过去从未体验过的巨大压力,它来自于 Perception (知觉)内部的绝非虚构的感觉限制,如同逃避某种秩序的时

空流形的存在……”

确切来说就是要打破一拥而上、毫无结果、令人不安的局面,艺术家唯有摆脱与艺术无关的世俗纠缠,做到人格上的独立才可具备正常的艺术态度,于安静的思考、质朴的实践中打开个性之门方能实现既定的目标。当然艺术创作不排除作为人生抗争的一部分甚至很大一部分意义源于此,严肃的艺术态度往往又会给艺术家带来更大的心理伤痛及其负重感,理想主义与现实无力感的冲突再次加重了这种负荷并引发出极端的情感化个性,面对这些矛盾,艺术家要么坚守希望积蓄力量重新投射到艺术的创造中去,要么割须换袍去如黄鹤与艺术做个了断。随着时间的推移,我们发现许多曾具备了才华的艺术家选择了后者,然而当90年代后半叶国内外艺术基金、画廊及策展人开始助力中国现代艺术且开始形成展览、收藏的良好环境时,其中一部分人又去而复返,尽管这种带有“机会主义”色彩的行为有些许的不光彩,但至少它意味着经过多年历练曾经被边缘化的中国现代艺术慢慢成为主流的创作形式并在文化生活中扮演着重要的角色。如上所述,“89后”的中国现代艺术的挣扎与突破是需要经历一个曲折痛苦的过程,这种痛苦来自社会信息化和交通便捷化打破了丹纳所言的“种族、环境、时代”论,带有地域性色彩的文化保守主义在世界主要城市中已然褪色,那么它引出另一个相关的问题:现代艺术的普遍性意义与地域文化特性之间究竟怎样产生关系并直面我们的生活?

艺术作品与艺术家之间无疑是一种情感相互依存精神又互相牵制的关系,与文字叙述模式无法避免的直接性局限相比,图像符号既能赤裸地铭刻又能掩饰内心



20世纪90年代的《江苏画刊》