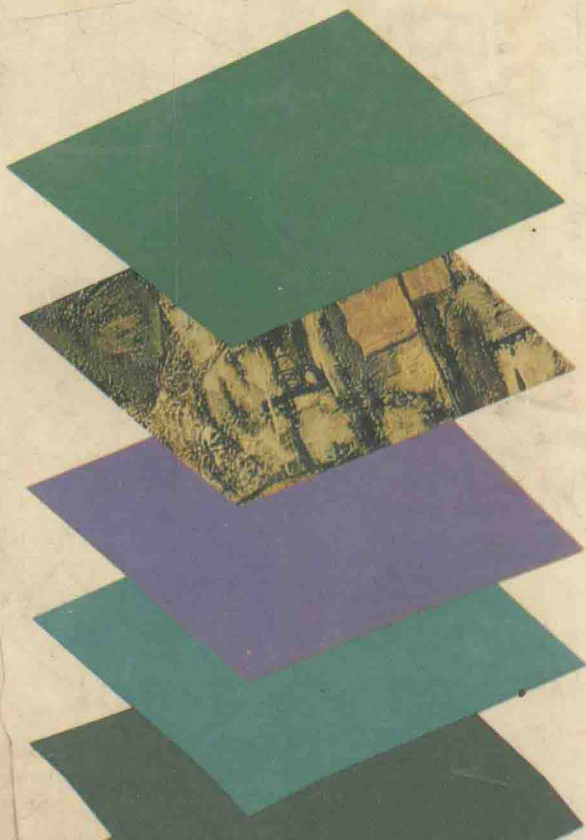


当代 中国的美术状态

王 林



ZHONGGUO DANGDAI MEISHU YANJIU 中国当代美术研究

王 林

当代中国的美术状态

江苏美术出版社

当代中国的美术状态

王 林 著

江苏美术出版社出版

江苏省新华书店发行

泰州人民印刷厂印刷

开本 850×1168 1/32 印张 13.75 字数 306000

1995年8月第1版第1次印刷

印数 1—2000册

书号 ISBN 7—5344—0482—7/J·483

定价：16.50元

社址/南京市中央路165号
电话/3303409 邮编/210009
发行科/南京市湖南路54号
电话/3211554 邮编/210009

编者的话

80年代初，在担任江苏美术出版社总编辑期间，我结识了一批在全国颇有影响的美术批评界的朋友。读他们的学术论文，听他们的学术报告，敬重之情油然而生。他们研究工作的出发点、角度、方法、语言以及风格各不相同，然而却都有一种良好的学术品格。

他们不是那种“颠狂柳絮随风舞，轻薄桃花逐水流”的庸人。在他们的身上，有一种在某些人眼里一文不值，然而确能使文人堂堂正正站立起来的傲骨。我认为，这在权钱对抗戏大出风头的今日，是尤为可贵的。马克思曾经批评庸俗经济学的学者：“超利害关系的研究没有了，代替的东西是领津贴的论难攻击，无拘无束的科学研究没有了，代替的是辩护论者的歪曲的良心和邪恶的意图。”时下，我们是多么需要这种超利害关系的研究。

他们是从神的怀抱中反叛出来的，大多接受过相当正规和长期的马克思主义教育，至今也没有放弃对它的信仰。正如信仰一切科学一样，那不是神灵的启示，也不是经文的教条，需要不断修正和完善。多年来，社会科学奥林匹斯山上的“诸神”令我们高山仰止。然而，长期的仰视往往使我们失去了在常人面前

惯有的苛刻和怀疑，泯灭了我们与之平等对话的需求和欲望。他们较早地摆脱了久已形成的思维定势和惰性。对任何来自权威和大师们的言旨，不愿盲目附和，往往执拗地发问或提出异议。马克思在《评普鲁士最近的书报检查令》中有这样一段质问：“你们赞美大自然悦人眼目的千变万化和无穷无尽的丰富宝藏，你们并不要求玫瑰花和紫罗兰发出同样的芳香，但你们为什么却要求世界上最丰富的东西——精神只能有一种存在的形式呢？”基于此，他们在学术研究中最需要的不是谆谆教导，也不是点头称是，而是平等的对话。当然，这种良好的学术氛围要由我们共同去营造。

近十年来，学者们竞相挣脱“政治代替一切，压倒一切”，“文艺从属于政治，是阶级斗争的工具”这种唯政治化思维的羁绊，深入艺术本体，探究其发展的脉络与规律，为文艺批判和建构扫除障碍。《中国当代美术研究》这一系列汇集了他们的研究成果。它既没有为读者提供绝对的真理，也不存在变革中国艺术的灵丹妙方，有些见解还难免偏颇。然而，他们讲真话，叙真情，求真知。于是，就能助你了解和认知我国的艺术现状，为你思索和探求提供一份素材，也为尔后的学人积累一部较为翔实的史料。人生有期，探求无涯，期望在作者、编者和出版发行者通力合作下，使这一套系列图书连续不断地出下去，展示新情况，

提出新问题，发表新见解，将一代又一代学人的独立精神、独立思想、独立学术成果奉献给读者。

历史上很多文艺高峰期总是有正确先进的理论在前面清道和奠基。然而理论要成为先进和正确的，就不能只是实践的“副本”和“解说词”，要对实践具有“超前”的性质和预测未来的功能。列宁关于马克思主义活的学说的各个不同方面分别提到首要地位。（《列宁选集》第2卷，第398页）愿作者朋友们在上述方面不断有所作为，并依据实践的新发展，检验以往的理论，修正某些不正确或已过时的己见，不断进行自我扬弃。

至此，我想重提爱因斯坦悼念居里夫人时说过的这段话作为结束语：第一流人物对于时代和历史进程的意义，在其道德方面，也许比单纯的才智成就方面还要大，即使是后者，它们取决于品格的程度，也远超过通常所认为的那样。

索 菲

目 次

一、序论

当代中国的美术状态 (1)

二、现状论析

是句号还是问号 (46)

评彭德“新潮美术终结”论 (51)

从文化危机到精神分裂 (54)

论“89后艺术” (66)

我们从哪里来?

我们是谁? 我们往哪里去? (69)

西南艺术家的种种推进 (94)

东北当代油画中的表现主义 (98)

深沉的潜流 (104)

中国——“89后艺术”

的文化取向和精神取向 (110)

向批判精神致敬 (119)

艺术是当代文化的批判力量 (125)

对中国波普的追踪评论 (1991—1993) (133)

异样与直呈 (137)

论深度绘画 (147)

- 出场、定位与定价 (155)
- 市场神话与批评权威 (164)
- 转型期的美术创作和美术批评 (171)
- 奥利瓦不是中国艺术的救星 (175)
- 论艺术的当代性 (180)
- 跳出怪圈 面对当代 (185)
- 版画创作的困境 (187)
- 步入九十年代之后 (190)
- 1993 雕塑点评 (195)
- 从适应到不适应 (200)
- 艺术与学术 (202)
- 批判的行为与行为的批判 (206)
- 九十年代的 中国美术:
- “中国经验”画展的学术意图与批评话语(210)
- 关于“中国经验”画展的一封信 (216)
- 《中国经验画展》前言 (218)
- “中国经验”画展记事本末 (220)
- 中国当代艺术研究文献资料展美国巡展
前言: 1989 年以后的中国艺术 (231)

三、艺术家及作品评介

- 第二代画家与杜泳樵油画创作 (234)
- 记住历史 记住真实 (245)

- 文人眼底的中国 (265)
- 通往终极之路 (275)
- 光荣的冥想 (285)
- 在否定中保持自己 (287)
- 王川和《时间的仓库》(290)
- 形式与激情的东方化 (293)
- 悲壮的乐章 (296)
- 隔离与冲动 (298)
- 记忆与现时 (301)
- 柔弱的人生 (302)
- “重庆七画家”作品刍议 (303)
- 切入生活 (305)
- 疏离之在 (307)
- “昆明图画展览会”前言 (311)
- 江碧波版画析论 (313)
- 关于墙的话与画 (320)
- 徐冰艺术：又一头“饮水的熊” (322) ·
- 死亡、艺术与何力平《鬼城系列》(329)
- 生命的高贵与形体的静穆 (334)
- 组合中的体悟 (337)
- 生命沉思：聚向与张力 (340)
- 置之死地而后生 (343)
- 突破口上的张浩 (345)

- 由梅忠智花鸟画所想到的 (348)
在连通东西的道路上 (351)
切片与透视 (355)
为了忘却的纪念 (358)

四、批评观与史论研究

- 我的形态学的批评观 (360)
理论的自主权和理论家的自信心 (369)
批评的难题 (371)
亮出你的底来 (373)
对几个批评术语的清理 (375)
“统一——分离”的艺术观 (377)
传统的裂变 (388)
对裸体艺术的历史反思 (393)
艺术的非意识形态性 (403)
后现代：一种过早的必然 (405)
服饰艺术的审美本质 (408)
史诗的图画 图画的史诗 (416)
上古艺术的瑰宝 (419)

后 记 (423)

- 《当代中国的美术状态》
篇目脱稿期及发表情况一览表

一、序 论

当代中国的美术状态

严格地说，要从形态学的角度来描述当代中国美术，时机并不成熟。这首先是由于当代中国美术的各种艺术倾向还没有得到自为的、充分的展现，其次是当代中国各种美术样式的发展极不平衡，绘画走得较远，而书法、城雕、建筑的现代倾向才刚刚起步。但不可否认，中国当代美术特别是绘画在近年来发生了重大的变化。描述这个变化过程及其所形成的艺术状态，将有利于我们去思考中国美术的未来。

第一节 走向现代的历程

由于中国封建社会的长期延续，

中国美术没有像西方美术那样在十九世纪末和二十世纪初开始从古典艺术形态向现代艺术形态转化。东方美术对西方美术的冲击曾推动了欧洲的美术革命，但反过来，中国美术最初接受西方的影响，却并未造成艺术形态的根本变化。中国美术有限地接受和降格地运用西方古典美术的语言模式，自有其历史的原因。由此，造成了中国美术发展和世界美术发展的不同步状态，也造成了中国美术自身主体性的衰落。这是一个漫长的过程，其中经历着种种矛盾：社会意识的被动与主动，中西美术的沟通和排斥等等。直到二十世纪八十年代，我们才真正开始正视国外的全部艺术成果，把国外美术作为一种创造的力量而不仅仅是作为一种模式来看待。是八十年代的美术活动推动了中国美术自身向现代形态发展。对中国美术走向现代的经历，我们划分成两个阶段来进行描述。

一、统一形态的渐变

中国美术最早接受西方的直接影响是写实绘画，开始于清代。尽管尚形贵真的绘画思想古已有之，秦代也有写实倾向突出的兵马俑，但中国古典美术的主流却是写意抒情的。清代末年受西方美学思想的冲击，开始真正转向写实论。邹一桂在《小山画谱》中就认为，“未有形不似而反传其神者。”而1883年（清代光绪九年）四川雕塑家黎广修主持创作的昆明筇竹寺罗汉正是以造型逼真而著称于世。当然，中国真正出现具有现代意义的写实绘画，乃是本世纪二十年代的事，出现同类的写实雕塑，则已至三十年代。

1. 二十年代~四十年代:

这中间,有两个人物是必须提及的,一个是徐悲鸿,一个是刘开渠。他们分别于1919年和1928年游学欧洲,在绘画领域和雕塑领域影响过并至今影响着当代中国美术。当时,徐悲鸿首倡写实艺术,疾呼“西方绘画可采入者融之”。但他所指的“西方绘画”至库尔贝为止,对当时席卷欧洲的现代艺术运动采取排斥态度。他的美术教育思想属西方正统学院派,由此造成了中国现代写实绘画的发展,即西方古典绘画语言和东方古典审美心态的某种结合。徐悲鸿绘画的现代性表现在内容方面而不是形式方面,旧瓶装新酒,以古典绘画形态(西方的或中西结合的)反映现代生活。与他同时,尽管有刘海粟、林风眠、庞薰琴、黄新波等人对西方现代绘画的引进,但终因或流于仿效,或取路狭小,或有始无终而未成大观。只有黄新波在表现主义倾向的油画、版画创作中的成就令人瞩目。刘开渠在巴黎学习雕塑语言,亦止于罗丹风格,尽管当时立体主义、未来主义、构成主义和表现主义雕塑已先后出现于欧洲。他回国后所完成的第一尊纪念雕塑《淞沪抗日阵亡将士纪念碑》是典型的倾向浪漫主义的写实作品。徐悲鸿曾说过:“吾国因抗战而使写实主义抬头。”其中的道理是,当时中国的战乱和危机使艺术家无暇进行形式探索和艺术本身的变革活动。在这样的时代,艺术成就是和艺术家的社会责任感成正比的。

2. 五十年代~七十年代

徐悲鸿、刘开渠等人对西方美术的移植,是在东西方古

典美学思想具有一致性的基础上进行的，就其主要方面而言，是地域局限的沟通，对突破中国美术传统的封闭性功不可没。但由于社会的、历史的和个人的原因，他们并未成为中国美术走向现代形态的推动者。他们的移植是美术品种的移植，是对西方古典美术语言模式的移植，因而是一种有限的引进。而五十年代中国美术对俄罗斯美术的学习和模仿，更加强了这种有限性。

俄罗斯美术自彼得大帝改革之后，向西方借鉴，到十八世纪七十年代至十九世纪二十年代，由于“巡回画派”的活动而成就赫然。俄罗斯美术的发展主要是在绘画艺术的文学性（诗意化和戏剧性冲突）处理上，并没有为西方造型艺术语言提供更多的新的东西，但由于俄罗斯博大深厚的文学传统有力地介入绘画领域，使俄国写实绘画保持着史诗般的宏伟感。十月革命前后，俄国曾一度成为现代艺术的策源地之一，至上主义（马列维奇）、抽象主义（康定斯基）、未来主义（马雅可夫斯基）和行动艺术等等都曾经影响过欧洲，但对俄国美术来说这只是昙花一现的经历。俄罗斯美术在以后相当长的时期内基本上率由旧章，只是注入了新的历史内容。

从五十年代起，俄罗斯美术和美术教育输入中国。苏联美术学院接纳了大批中国留学生，苏联美术家在中国开办了油画训练班和雕塑训练班，其结果是契斯恰柯夫美术教育体系一统中国。这个体系的培养目标是：“把物体描绘成它在自然界中存在的那样和像我们的眼睛所看见的那样。”显而易见，这是西方古典主义的真实观和艺术理想。全盘苏化的结

果，不仅在相当程度上使中国美术自身传统的延续性发生断裂，而且使我们对西方自印象派开始的艺术变革采取了坚决抵制的态度。五十年代~七十年代的中国美术，其发展是相当缓慢的。不可否认，也有不少艺术家在俄罗斯画风的影响和政治运动的规范下创造了有影响的作品，如油画《开国大典》（董希文）、《血衣》（王式廓），国画《转战陕北》（石鲁），雕塑《人民英雄纪念碑浮雕》（刘开渠等）等等，其中主题性的革命历史题材特别是领袖题材占了相当大的比例。这些作品不乏歌颂共和国开创者的英雄主义激情，但艺术家几乎是作为一个统一的群体为政治生活服务的。值得一提的是泥塑《收租院》，它的创作本出于忆苦教育的目的，但由于采取了尽可能逼真的种种手段（真人大小，真实道具等），把逼真推向极端，超乎作者本意，成为早于汉森的“超级写实主义”雕塑。

过多的政治运动僵化了艺术家的感觉、灵性和创作力。十年文化大革命，人们记忆中似乎只留下了一幅画，就是《毛主席去安源》。这幅画从产生到宣传，都体现了这样一种“真实”观：政治需要是第一性的，历史可以据此取舍和替换。上井冈也好，去安源也好，依形势而定，人选可以完全不同。董希文数次奉命改动《开国大典》中的人物，曾画过《刘少奇和安源矿工》的作者侯一民被迫深刻检查，并受命再画《毛主席和安源工人在一起》。艺术家在如此环境中，哪里还有什么创造可言？文革时期的中国美术界，是一片艺术家失去自我，艺术丧失本体的悲惨局面，这种状况在文化大革命结束后的头几年，也少有改变。1977年在首都中国美术馆举

办《热烈庆祝华国锋同志任中共中央主席、中央军委主席，热烈庆祝粉碎“四人帮”篡党夺权阴谋的伟大胜利全国美术作品展览》，各地画家紧跟形势，以“你办事，我放心”为创造意旨的作品近百件。甚至到1979年，经过一番讨论之后，才在艺术院校教学中恢复使用人体模特儿。

3. 1979~1984年

1979年以后，随着政治形势的变化，中国画坛开始变得开放和富有生机。世界各国的现代画展不断在北京举办，美术界开展了关于裸体艺术、抽象美和形式美、自我表现等一系列过去被视为理论禁区的讨论，各地民办性质的画展和画会纷纷活跃起来，各个艺术院校更是集结了一大批在文革动乱年代有过不平凡生活经历的青年艺术家。

接二连三的政治运动曾伤害过许多人，但这种当代中国的悲剧在过去的艺术作品中从未被反映过。从连环画《枫》开始，美术界出现了不少具有“伤痕”特征的绘画作品。一是把文化大革命中司空见惯的事情作为悲剧加以再现，如《一九六八年×月×日·雪》（程丛林）。二是回顾自己特殊经历而创作的反映知识青年上山下乡的作品，如《我们曾经唱过这支歌》（何多苓）。这些作品在展示青年一代屡受创伤的同时，对历史灾难进行了大胆的批判，恢复了生活和历史的真实，表现了艺术家的良心和自觉的社会意识。其反思历史的沉重感和凝重、深沉的俄罗斯画风是比较吻合的。但由于时间距离太近，这些作品耽于具体情节，缺乏历史深度，绘画语言的运用也尚未有新的东西。

在反思历史灾难之后，人们自然地关注现实。强烈的社

会责任感使相当多的青年画家把目光投向社会的最底层和我国最落后的地区，大量反映农民生活和少数民族生活的作品问世，其中引起过强烈反响的是罗中立和陈丹青。罗中立的成名之作《父亲》，以惯用的领袖像的尺寸，极为细致地描绘了一个饱经沧桑、艰苦劳作的老农民，那凄楚、迷茫而又带着渴望的目光，那苦涩、凝重的乡土风格震动了许多人。陈丹青的《西藏组画》表现真实、质朴的藏民生活，色彩单纯灵动，笔触潇洒而自由，不完整的构图仿佛是偶然发现的直书，其浓郁的生活气息和隽永的人情味，给人留下难以忘怀的印象。

对农民生活和少数民族生活的表现，意味着在更大的时空尺度中对历史的反思，其社会价值是不言而喻的。但这是立足于城市文化观照，不管是罗中立的批判现实主义，还是陈丹青的自然主义“生活流”，都不可避免产生文化隔膜。因为这是文明对愚昧的呼唤，是先进对落后的同情，是一种文化对另一种文化的俯瞰和抽取，缺少该文化圈中生活者自身的生命活力和价值观念，他们在画面中是作为客体而不是作为主体出现的。尽管如此，我们也应充分肯定上述作品所表现的责任感和道义感，由于文化大革命对人性的侮辱和践踏，同情和入道已成为人与人之间最可宝贵的东西。更何况这些真实生活和真挚情感的表达，借取和融合了多种写实语言，罗中立和陈丹青都己能在绘画语言上多方汲取，自成风格，单一的、僵化的苏联模式已不能完全规范他们。

这一时期的进步主要是写实油画，还谈不上美术形态的整体变化。但在中国当代美术发展史上有这样的意义：我们