



假如真理造成伤害，那就是真理的过错 装置扑克牌，石块 2012年 没顶公司

后85'现象 (1988年——1989年的中国当代美术) (上)

After 85' Phenomenon (1988 - 1989 Chinese Contemporary Art)(I)

鲁虹 Lu Hong

一、“纯化语言”与“大灵魂”的对话

正如李小山的文章与新潮水墨的出现曾经引发了激烈的学术争论与“新文人画”的出现一样，新潮绘画——这里主要指以油画为主的激进式艺术实验，不仅在很大程度上引发了“古典风”、“抽象风”与“新学院派”的出现，也导致了“纯化语言”问题的提出。1988年第31期的《中国美术报》，刊登了中央美院86级油画系研究生丁一林的文章《画家必须进入绘画语言状态》。在为这篇文章所写的简短“编者按”中，编者明确告诉读者，《中国美术报》将要推出一批关于艺术语言思考和探索的文章，原因是在新潮美术的大肆冲击后，美术界正弥漫着“纯化语言”的气氛。而从更深的层面看，这一现象的出现其实是对一些新潮美术过于注重观念的探求而忽视艺术本体的反拨。在并不太长的文章中，年青的艺术家丁一林写到，如果考察经历了85'新潮冲击的美术界，人们不难发现，很多艺术家已经不满足于观念的

表达，转而将目光转向了绘画本身。他还指出，对人类社会、宇宙的反思不能用图解的方式，艺术家重要的是建立自己的语言体系。事实上，早在丁一林发表这篇文章以前，就有一些艺术家提出了相类似的看法，比如湖北“部落·部落”群体的艺术家李邦耀等人不仅表达了相似看法，还在创作中贯彻了这一想法，只是在过分强调理性绘画的大背景下，他的相关言论并不太为人关注，更没得到很好的宣传。又如著名理论家邵大箴在《谈青年艺术群体与其它》一文中，也曾经语重心长地批评了一些青年艺术家所存在的相关问题。^[1]有充分的证据表明，丁一林的文章发表

后，立即得到了广泛的呼应。如1988年第33期的《中国美术报》就发表了青年艺术家朱祖德、刘正刚《几点想法》的文章。他们认为，“纯化语言”与提高艺术价值的问题是不可回避的，要是艺术家仅仅急切地关心观念的表达，而没有找到相应的艺术语言，就如同以艺术图解政治一样。这无形中将艺术表达观念的做法与文革前的做法联系在了一起。针对丁一林等人的文章与类似说法，批评家栗宪庭以胡村为笔名，发表了文章《时代期待着大灵魂的生命激情》。在文章中，他明确强调，自己的观点与前几期（《中国美术报》发表的）文章强调“纯化语言”与艺术自律不同，因为新艺术要表达新的精神与人格，他还指出：“我强调大背景的实质，是一种大灵魂，即艺术家‘必须即时领会到比之他自己私人的精神更为重要的精神’（艾略特语）这绝不意味着倒退到文革艺术从属于政治的水平。那是个人情感被强制和异化的结果。我强调的是个人人格中流淌着与人类命运共欢的血液，在整个时代价值体系动荡时，作为一个艺术家，他的敏感，他对新生活理想的渴望与追求，必然体现为对社会乃至政治的热切关注与深沉忧虑的灵魂状态。这一切并不是社会强加给他的，而是他生命冲动的结果。这才是一个现代人，这才能创造出比传统艺术更博大、更深沉的境界来。”^[2]

然而，呼应栗宪庭的人极少，更多的人发表了意见极不相同的观点，这当中甚至包括一向支持新潮美术的批评家。如批评家贾方舟在《回到艺术本体上来》一文中就极为尖锐地指出，^[3]艺术家如果只是关注人类的命运或强调忧患意识，就会忘掉自己的使命。作为艺术家，重要的是要把人的生命状态转化为艺术的生命状态，进而在本体的意义上实现自己。他还强调说，要做斗士，就不要当艺术家。在同一期报纸上，批评家彭德甚至还对所谓理性美术也提出了严肃的批评。他认为，理性美术并不是最佳方式，而是翻过去了的一页。在一定程度上，哲学化的泛滥，使哲学与美术都受到了伤害。青年批评家殷双喜则为一些年青艺术家“纯化语言”的提法予以了辩护，在《灵魂的生命激情在何处显现》一文中，他认为，学院派热衷于“纯化语言”的做法，并不是对新潮美术的不满，而且，对于语言的追求，也不是要脱离内容，追求形式自律。^[4]相比之下，批评家刘纯并不偏颇任何一方，而是强调了两者的辩证关系。他说道：“对于中国艺术发展而言，‘纯化语言’的主张具有战术意义，而‘大灵魂’的呐喊却是具有重要的战略意义。”他还说：“本体应该强调，不强调本体不必研究艺术，然而，本体必在与非本体发生关系中存在，在一定的条件下它们会相互转化。”由此，

他断言：“一种强大、深沉、雄浑、博大的当代中国文化精神将逐渐一起，中国艺术家要有大作为，不能脱离这种新精神，艺术的新语言和形态，只能在这种新精神的催发下，在创造性地融汇前人已有的艺术语言中开拓新的领地。”^[5]由于这方面的文章与言论较多，在此就不一一列举了。

过不了多久，相关争论也出现在了1988年10月在南京召开的“当代中国美术发展趋势国际研讨会”上。^[6]后来对外发表的简短纪要表明，大多数入会者都赞成“纯化语言”的看法，并质疑美术界近年出现的哲学化倾向。海外著名学者李铸晋甚至认为，“大灵魂”的提法野心太大，中国当代艺术应该想办法从中国传统中寻求借鉴。^[7]在这里，李铸晋一方面对“大灵魂”提出了批评；另一方面也对大陆新潮美术过于西方化的问题提出了严肃的批评，但在当时的情境中，大多数人并没有体会到他话中的分量，也鲜有相关回应。

时过境迁，回头再看这一场争论，我们可以发现：赞成“纯化语言”的人虽然更多从“本体论”的角度思考艺术的问题，但并非是铁板一块。比如一些身在学院的艺术家因为根本无意于对社会学、哲学与精神性进行表达，加上逆反于文革中时兴的“题材决定论”，所以更关注艺术的本体、风格与个性问题。不过，其中有人是站在古典主义的立场上看问题，有人是站在现代主义的立场上看问题。而支持新潮美术的几位批评家则与他们明显不同，因为他们并不是从“本体论”的意义上反对表达观念，更不是要简单地强调传统形式主义者的价值观，应该说，在架上绘画的框架内，他们其实是在反对不顾艺术自身特点的“观念热”做法，并希望青年艺术家在寻求观念表达的时候，要注重个人的感受与建构合适的艺术语言。在特定的历史上下文中，他们的观点是完全可以理解的。至于栗宪庭的看法，则明显与此前出现的所谓表达哲理追求的观点有很大的区别，更不是要重新去提倡理性绘画。其实他更多是从“大文化”的角度思考艺术的问题。熟悉特定文化背景的人都知道，在当时，不仅经济改革在向纵深推进，而且以电视片《河》、报告文学《自由备忘录》、《强国梦》等为代表一大批带有政论色彩的文艺作品已经促使人们从新的角度认识传统与现实文化的问题。应该说，栗宪庭是希望新的艺术作品也能参与到这样的时代大潮之中。虽然究意何为大灵魂，他并没有说得很清楚，但从他的文章来看，他显然希望艺术家不要成为只关心手艺的匠人，而要关注社会与政治，并在超越个人狭隘性的前提下，自觉地表现与人类命运相关的精神与灵魂状态。毫无疑问，这也与西方“后现代艺术”明确反对自我表现，强调关注政治与人的生存状态，并追求表现公共性文化问题具有很大的—致性。只是他当时尚没有清楚地指出，追求这样的目的，倘要完全依赖传统的艺术媒体与样式——即架上绘画——并不可能实现，而要在解构与超越过去媒体与语言方式的过程中去完成。联系他的文章《重要的不是艺术》考虑问题，我们将很容易理解作为批评家的栗宪庭为什么从1989年举办“中国现代艺术展”开始，更加热衷于推出既关注当下社会文化问题，又具有“后现代”艺术特点的艺术作品——毫无疑问，这其中不仅包括在“中国现代艺术展”中所出现的装置、行为等，也包括在“后89艺术展”中所出现的“泼皮绘画”与“波普绘画”等。从这样的角度看，倘要说批评家栗宪庭是中国“前当代艺术”向“当代艺术”过渡的重要推手并不为过。

注：

[1]见1987年第1期《美术》。

[2]见1988年第37期《中国美术报》。

[3]《回到艺术本体上来》发表于《中国美术报》1988年第49期，是从《时代呼唤艺术自身的拓展与更新》一文中选登的一节。（《时代呼唤艺术自身的拓展与更新》载于文集《多元与选择》，贾方舟，江苏美术出版社，1996年版。在该文中，作者指出：“如果1985、1986两年中新潮美术多注重观念的探求和哲学的沉思因而在一定程度上游离了艺术本



1号塔 纯棉布蓝晒 张大力

体。那么，沉静的1987年则使许多画家再度返回到对艺术本体的研究中来。这种微妙的转化在1987年底举办的中国油画展中得到了比较集中的反映。很多作品表明，画家思维的重心已从对新观念的认同转向对画面本身的完整性的追求。这种新的追求，显然是旨在消除新潮美术在表现上给观众留下的语言粗俗的印象。就这个意义上看，1987年是对轰轰烈烈的1985、1986年的一个小小反叛，但在本质上，这一新的流向却是导源于新潮美术的。”

[4]见1988年第52期《中国美术报》。

[5]见1989年第27期《中国美术报》。

[6]1988年10月在南京召开的“当代中国美术发展趋势国际研讨会，由江苏美术出版社与《中国美术报》主办。

[7]见《十月南京会议印象》，白吟，1988年第49期《中国美术报》。

二、“古典风”的兴起

1987年12月21日，由中国美协油画艺委会与美协上海分会联合举办的“中国油画展”在上海展出。据有关方面介绍，所陈列的500幅作品是从7000多件作品中选出来的，为老中青三代艺术家于近两年所创作。这次展览虽然相比官办的全国大展要学术得多，也没太受“题材决定论”的影响，但还是多少带有官办的性质，其给人十分突出的印象是“古典风”的兴起。这似乎反映出部分专业人士针对新潮绘画，极想进行学术清理的心态，而他们显然是借用了在西方已经成为经典性的风格来反拨前者。例如，有人借鉴荷尔拜因等人，追求典雅、静穆的效果；有人像英国的拉·尔前派一样，借鉴早期文艺复兴的画家，追求神秘、伤感的效果。其共同的特点是强调造型的严谨与庄重，边缘的实在与明，运笔的细腻与含蓄，色彩的细腻与柔和等等。结果与新潮绘画形成强烈的对照。非常有趣的是，第二年底在中国美术馆展出的“人体艺术大展”，相当多的作品再一次延续了这一大的趋向。而这一趋向的出现无疑是继“乡土写实主义”之后在大陆油画界兴起的另一种新写实风格。一方面显示了中国写实油画“脱苏入欧”的追求；另一方面

对新潮油画也有着强烈的反拨。所以，在中国国特定的文化情境中，是有着一定意义的。就前一点而言，由于其突出了艺术的本体地位，遂与强调政治宣传的伪“现实主义”相疏离；就后一点而言，这样的特点又与一些新潮油画只顾观念表达，忽视艺术语言的做法构成了特殊的上下文关系。于是，它无形中变成了中国现代艺术运动中的重要现象之一——尽管其与新潮美术在观念与追求上完全不一致。

“古典风”的代表性人物是时任中央美院院长的靳尚谊先生。在解释古典主义在当时为什么会有影响时，他这样说道：“因为它也是中国这个阶段的需要。搞写实的现实主义搞腻了，想换换口味。中国人喜欢细腻感，而古典主义的油画恰有这个特点，因此很容易接受，画家容易接受，群众也容易接受。”^[1]靳尚谊先生于上个世纪50年代毕业于中央美院，不仅深受徐悲鸿先生的影响，而且接受过苏联专家马克西莫夫的严格训练。1961年，他曾经以典型的写实风格画出了著名作品《毛主席在12月会议上》。到了1972年，因受“三突出”与“红光亮”等极左艺术标准的制约，他与一批中央美院的教授还以近似于宣传画与年画式的新艺术风格画出了油画作品《要把无产阶级文化大革命进行到底》。80年代，他远赴德国、美国考察欧洲古典艺术后创作走向大变。而标志就是1983年创作的《塔吉克新娘》和于1984年创作的《青年女歌手》。在这两件影响很大的作品中，他大胆抛弃了印象派过于强调虚实，苏联油画过于强调笔触的做派与银灰色调，同时还努力强化了造型与轮廓、明暗与体积感。加上作品去繁求简，人物神情含蓄，作品格调典雅，意境纯净淡定，所以在新潮绘画大行其道之时，他既给画坛带来了一股清新之风，也影响了很多在艺术院校工作与学习的青年教师与学生。在这当中，不少人本来就对新潮绘画极不感兴趣，在有了榜样的力量后，也照样行动起来了。相对而言，靳尚谊先生的学生杨飞云与王沂东的作品比较突出一些。据知，他们两人都画过“乡土写实主义”的绘画，但创作转向后，不约而同地在想办法借用古典技法表现自己所感兴趣的题材，事实上，在很大程度上，题材仅仅是他们呈现绘画技术的前提。不过，前者的肖像画具有都市化倾向，画的都是与他朝夕相处的妻子，其作品内敛含蓄、冷静淡定，具有不同于西方古典绘画的东方美；后者则以家乡沂蒙山区为资本，并以扎实的素描为依托，画的基本上是农民肖像与现代农村题材。在《我与古典主义绘画》一文中，杨飞云认为，艺术并无过去与现在之分，喜爱现代派与古典主义都没有错。关键是“不违背自己的良心，按照自己的喜爱真诚地做

去，……”他还指出，中国油画对古典主义很少接触，所以他“希望有更多的人喜爱古典绘画来填补这个空缺。”^[2]后来，靳尚谊先生的另一位学生孙为民也发表了观点极为相似的文章《新古典主义及其启示》。在文章的开头，他对新古典主义的缘起与价值追求进行了简单的介绍。接下来他认为，“艺术创造了‘第二自然’，而作为‘第二自然’的世代相继的精华所在——传统，对于艺术本身的发展，从某种意义上讲，其价值胜于第一自然。”很明显，孙为民所说的“第二自然”与英国哲学家波普尔所说的“世界二”一样，都是指人类创造的文化物及其传统。此外，孙为民还通过文艺复兴的大师拉·尔虽然孜孜不倦地临摹前人，但始终独具一格的例子引申出了如下道理：“古人的教理会不会妨碍人的天赋素质经典理论会不会妨碍甚或抑制思想的飞跃，这全在个人的天赋、素质、心态与毅力。只有‘以最大的毅力打进去，又以最大的勇气打出来’，那么，传统方能显灵，促进天赋才能的发展，加强智慧的力量，使人们的意志卓有成效，传统无疑是助力而不是阻力。这正是新古典主义大师给我们的重要启示。”他继而强调道：“艺术上的创新，并非都是以反传统的斗争姿态出现。”这显然表明了他对当时极端反传统的做法是很不赞同的。^[3]

“古典风”当时在中国各艺术院校广泛出现是由多方面原因所导致的。其中既有美术学院教育制度上的原因，也有对伪“现实主义”或新潮绘画逆反的原因。与此相关的是，“古典风”的出现还引发了关于“伪古典”和“伪现代”的争论。现有资料表明，《美术》杂志曾于1988年2月13日召集部分学者就这一问题进行了严肃的讨论。在会上，邵大·指出，“对‘伪古典’和‘伪现代’的‘伪’字，我看有两种解释。一种解释是贬义的，即不是真正的古典主义与现代主义，是冒牌的、虚假的。另一种解释，就是带有中国的色彩，因为地地道道的古典主义与现代主义在中国不可能产生。”他还认为，“在学派的争论中，互相对立和交锋是难免的，也是有益的，有利于理论的发展和艺术的繁荣。”另一位发言者顾征宇在发言中，对一些人仅从表面摹仿现代主义的做法提出了严肃的批评，他认为“作为对这种倾向的‘反拨’，一些青年画家转向古典风格，从欧洲油画的生成期（特别是尼德兰、北欧）中去寻求和探讨。”他还说道，“目前油画创作中的怀旧、复古，是在八十年代西方画坛上出现新写实画风的背景上出现的。它的意义是‘以复古为更新’，是对三十年形成的写实画风的反叛和冲击。”批评家郎绍君则认为“中国不存在‘伪现代主义’与‘伪写实主义’，

只存在具有现代主义倾向的新潮美术与古典式的写实艺术。”他还指出，“‘五四’以来的经验教训是我们对西方艺术及精神的研究、理解都太肤浅，太实用主义。因此往往只是袭其皮毛而不能掘其真髓，或者泥古不化。所谓‘古典风’‘现代派’，都有此病。”^[4]

“古典风”在90年代出现以后，逐渐衍变成了官办美术大展与艺术市场的主流风格。特别是新世纪以后出现的“新写实画派”，由于并没有根据艺术史的上下文关系提出有建设性意义的艺术目标与新艺术问题，仅仅只是重复以往艺术大师的观念、技巧，并将许多画照片与十分矫情的作品罗列在一起。虽然颇受市场与一般老百姓的欢迎，但已经与学术自身没有多大的关系了。批评家易英认为，所谓“新写实画派”只不过是画照片画派，还很有道理的。

注：

[1]见《关于人体艺术——答〈美术研究〉记者问》，靳尚谊，载《美术研究》，1989年第2期。

[2]载于《美术》杂志1985年第1期。

[3]载于《美术》杂志1987年第10期。

[4]载于《美术》杂志1988年第4期。

按：此文根据我正在撰写的《中国当代艺术史：1978—2008》书稿改写而成。因受文字上的限制，去掉了对相关艺术群体、展览、作品与个人进行介绍的文字，敬请读者理解。