



#1

谁推动了新潮美术？

——致关注新潮的年轻人

Who Improve the Contemporary Art

——To The Youth Who Pay Attention to New Trend

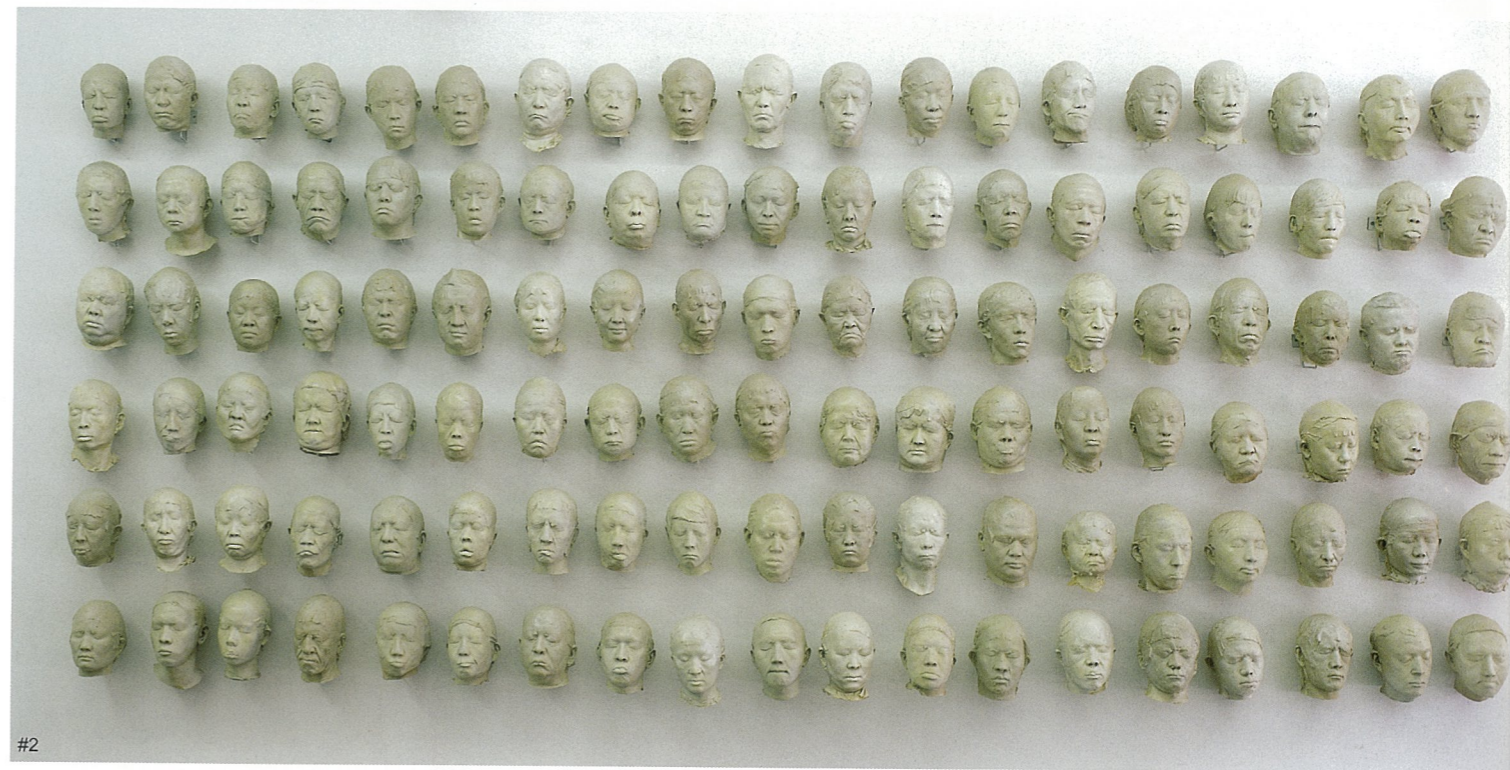
彭德 Peng De

谁推动了新潮美术？这是人们经常面对的发问。这种绿林好汉或宗教信徒式的发问不是学术问题，它体现出国人渴望寻找土皇帝、土教主的情结。以往的逻辑以为潮流的背后总会有一只上帝之手，其实当代潮流的形成是无数雨滴汇集的结果，哪一滴蒸发了哪一滴冲到了前面，取决于机遇，而各个雨滴的素质如同人的素质大同小异，只有变态狂才会自以为不同凡响。这样说当然不意味新潮美术是良莠不分的集体大合唱，鬼使神差般地同时暴发，而是说各种合力造就了激进的潮流。

以往对新潮美术的兴起，更多地是寻找外部原因。这是因为新潮美术在很大程度上不是自发而是它发的运动，外部原因促成了美术界内部的松

以往对新潮美术的兴起，更多地是寻找外部原因。这是因为新潮美术在很大程度上不是自发而是它发的运动，外部原因促成了美术界内部的松动和变革。

动和变革。一些决定中国文化走向的政治事件，比如中苏交恶促成中美建交、四人帮被捕而文革终结、华国锋让位与改革开放等等，离开了这些大背景，极左路线可能还会延续，美术家的个性与创造力依旧被窒息在文革样板画的创作模式中，美术家依旧接触不到欧美现代艺术，美术事业只能在农民画的境界中原地踏步，新潮只会是没有河床的激流。另一方面，大的政治事件的形成反过来又受制于一些偶然的或个人的原因。比



#2

如四人帮被捕同江青在更年期的喜怒无常也许有关，她在这一时段朝令夕改、飞扬跋扈的作风，几乎伤害了所有的开国功臣，结果促成了自己的覆灭，从而提早了中国改革开放的进程，使得新潮美术在缺乏正常铺垫的背景下仓促出现。

外部的原因，还可以追溯到新潮美术前期的事件和相关的人物。这些事件与人物为新潮美术的兴起铺平了道路，成了后来者的铺路石。这批人物，中老年多是新潮美术的支持者、同情者或默认者，年轻人则成了后来的参与者。一个没有被重视的事实是，很多支持或参与新潮美术的人物，都属于文革时期的“黑五类”分子或其子弟。黑五类即地主、富农、反革命分子、坏分子、右派分子的合称。比如邓小平出身地主；刘少奇出身富农；文革期间的石鲁被判定为“现行反革命分子”，现行表示现在进行时。中国美协副主席、浙江美院院长潘天寿，文革期间被监禁三年之久，因被定性为“反动学术权威、敌我矛盾”（反革命分子的具体表述）而病故。已故中国美协书记处书记、国际艺苑创始人刘迅，曾被打为反革命分子，在监狱呆了二十余年。原《中国美术报》社长水天中因为是“历史反革命”家庭的成员，在文革期间接受劳动改造，被遣送到腾格里沙漠中央，那是个荒无人烟、逃驻皆死的人间地狱。皮道坚父亲原为中共地下党员，建国后

得到的却是十几年的牢狱之灾，家人长期遭受歧视。栗宪庭尽管是农民家庭出身，但因反对文革领导小组的成员陈伯达而被投进了监狱。右派分子大体是指那些反对极左路线、提倡民主自由、敢说敢为的人士，中国的右派相当于法国的左派。比如支持1978—79年星星美展的中国美协主席、中央美院院长江丰曾是右派分子。星星美展是新潮美术的预演，它是政治色彩浓厚的业余美展，基本倾向是反文革、反偶像崇拜，而新潮美术更多的是关注文化和艺术自身的变革，参与者大都有学院背景。此外还有建国初期指称的资产阶级分子和文革期间的资产阶级知识分子，后者包括所有的大学生在内，理论上都是无产阶级敌对阵营的成员。这个打击面尽管非常宽广，但人口总数却不到中国人口总数的百分之五，属于“一小撮”。一小撮是文革术语，坏分子的同义词。

黑五类及其子弟之外，还有众多遭受排挤的人物。《美术》杂志副主编何溶因为起用和支持栗宪庭等激进新人而被免职，栗宪庭也在1983年被清除出《美术》杂志。周韶华因为不是标准的科班出身，他的艺术和艺术主张，长期被保守派和学院派画家视为异端。总之，新潮美术的参与者，有不少人是在社会与心理的双重高压下成长起来的美术家。他们一方面在社会角色上饱受文革极左思潮的压制和迫害，一方面受到僵死的艺术观念的排斥。他们受到的折磨最烈，反弹力也最强。

新潮美术兴起之前和兴起之初，有两件事值得一提。一是1984年10月第六届全国美展理论研讨会，当时分画种进行，油画在沈阳，国画在南京。我参加了南京国画研讨会。关于中国画的前景，两派争论激烈。当时陕西搞了一个落选画展同全国美展分庭抗礼，作品尽管并非新潮，但分庭

#1 联合国——我们是幸运的动物 装置艺术 谷文达

#2 一百个中国人 装置 张大力



#1

抗礼却史无前例。一是1985年4月在济南召开的第四届全国美代会，会议由华君武主持，主要议题是主席团换届。当时其他协会换届都推行年轻化，中国美协却提出由老人继续执政而增加几名新人的“加法制”，为此又确立了由代表选理事、由理事选常务理事、由常务理事选主席和副主席的间接选举法。与会者顿时哗然，湖北、湖南、山东三省代表团联手上书要求改变加法制和选举法。次日会场大乱，中青年代表们纷纷跳上主席台抢话筒申述己见，比如连环画《枫》的作者李斌、《月牙儿》的作者李全武等。美协首脑华君武一气之下撂了摊子。广东和上海急于回家的与会者在会下调侃，主张将会议军管以便早早收场。会议最后还是老人们获胜而继续执政。后来青年化的新潮美术常常以在野形象出现，同这次会议的结果不无关系。

新潮时期的喝采者，类似当今歌坛的追星族。尽管他们早已被人遗忘，尽管史家可能永远也找不到他们的踪影，但他们的存在非常重要，正是他们造就了社会氛围与舆论，使新潮美术不至于变成空谷回音。比如1985年在武汉举办的“国画新作邀请展”，邀请了谷文达等20余位中青年国画家参展，展览带明显的新潮倾向，观众写满了5本留言簿。由于留言簿丢失，留言者是些什么人，他们为什么表示赞扬、质疑或反对，固然是成了历史之谜，但这些议论却调动了当时美术界的激情。1986年《中国美术报》第29期评选1985年“中国美术界十件大事”，中国美协机关刊物《美术家通讯》曾予以转载：

1.《美术思潮》创刊(试刊号为1月5日)。2.“油画艺术讨论会”于4月21日在安徽泾县召开。3.全国美协第四届美代会于5月6日在山东济南召开。4.“前进中的中国青年美术作品展览”5月份在中国美术馆展出。5.《中国美术报》于7月创刊。6.“浙江美院85届毕业生作品展览”及就展览举行的学术讨论会7月在杭州召开。7.李小山的文章《当代中国画之我见》在85年第7期《江苏画刊》上发表。8.“半截子美展”10月13日在北京展出。9.中国美协成立油画、壁画、版画、插图装帧四个艺委会。

10.美协湖北分会主办的“国画新作展”10月底在武汉举行。同时，《美术思潮》编辑部主持召开了中国画创作问题的讨论会。

上列十件大事，除了2、3、9之外，都属于新潮美术事件。《江苏画刊》、《美术思潮》、《中国美术报》在当时被称为“两刊一报”。《中国美术报》的骨干是水天中、张蔷、刘骁纯、栗宪庭、郎绍君、丁方、戴士和、陈卫和等，培育了目前任职北京各部门的一大批理论家，如范迪安、易英、殷双喜、朱青生、费大为、孔长安等，也推介了一大批新潮美术家。近水楼台先得月，北京的画家有徐冰、吕胜中、孟禄丁、王友身、施本铭、成肖玉、曹力、王鲁炎。最早、最强烈的变革地区在长江流域，被人指称为“三大震源”——杭州、南京和武汉。杭州的知名新潮艺术家最多，包括谷文达、吴山专、张培力、唐宋、肖鲁、耿建翌、王公懿、宋纲等。如果说北京的优势在于大使馆效应，杭州的优势则是图书馆效应。浙江美院原本是民国时期的中央美院，该校图书馆始终在接受欧美美术书刊的馈赠。这些图书给师生们提供了参照。比杭州更活跃的是武汉。按年龄排列，画家有尚扬、杨国辛、李邦跃、傅中望、黑鬼、燕柳林、曹丹、冷军、刘明、左正尧、黄雅莉、罗莹、肖丰、石冲、魏光庆、方少华、曾梵志等，理论界有皮道坚、彭德、祝斌、鲁虹、李松、孙振华、严善錞、黄专、邵宏、赵冰、曾春华等人，

武汉一度被称为中国的纽约而北京被称为中国的巴黎，同理论与创作并驾齐驱有直接的关系。当时，栗宪庭、黄永砫、张培力都曾有调武汉的动议，王广义、舒群、任戩等先后调入。武汉的领军人物是周韶华。南京及苏北等地的代表人物是索菲、陈孝信、李建国、李小山、顾丞峰、朱新建、周京新、管策、徐累、沈勤、柴小刚、盛军、杨迎生等。如果说南京有民国首都背景，重庆则有民国陪都背景。民国与欧美文化的裙带关系间接地在新潮时期起到了作用。以罗中立、张晓刚、何多苓、周春芽、王川、顾雄、任小林、杨述、忻海舟、沈小彤、王林、吕澎、牟群为代表的川渝地区涌现出众多画家与批评家就是证明，可惜当时没有一份刊物作为平台，向外辐射比较迟缓。在我的印象中，以李路明、邓平祥、贺大田、邹建平、孙平为代表湖南群体，以毛旭辉、叶永青、潘德海为代表的云南群体，以王广义、舒群、任戩为代表的北方艺术群体，以黄永砫为代表的厦门达达，以李津、阎秉会、李孝萱、江海为代表的天津群体，以王易罡、于振立为代表的辽宁群体，以高氏兄弟、张强为代表的济南群体，以宋永平、宋永红为代表的山西群体，以贾方舟为代表的内蒙群体，以曹涌为代表的甘肃群体，以李正天、王度、侯瀚如、杨洁苍、王璜生为代表的广州群体，以孔长安为代表的西安群体等等，都曾有过突出的表现。鸦片战争使得南京、武汉继上海、广州、厦门等城市之后，被迫成为西方列强的通商口岸。这些有租界的半殖民地城市，同欧美有着千丝万缕的联系，因祸得福，为新潮美术借鉴西方经验提供了方便。然而在新潮时期，上海美术界除了李山、刘大鸿等外来的个体户之外，没有群体的现象曾引起过美术界的困惑。或许由于在20世纪初，上海兴起过现代美术，曾经沧海难为水，没兴趣了；或许由于上海人独立，不爱群体活动；或许由于当时有锋芒的上海画家如陈箴、张健君等都在忙于出国，无暇组织群体。值得研究的是，19世纪的开放是在列强的枪炮下被动形成的态势，而20世纪80年代的开放则是主动地打开国门。当时固然有全盘西化的呼声，但带有压倒优势的舆论是强调中西结合或中体西用，相当于鲁迅所说的拿来主义。因而简单地把新潮美术等同于后殖民主义美术，是不负责任的议论。

八五新潮美术是编辑编剧、批评家导演、画家演出的一场美术运动，刊物在其中所起的作用不言而喻。除了两刊一报，《美术》杂志自从栗宪庭离开，高名潞、王小箭调入，从1985至1989，一直在全力推介新潮美术。我曾提议湖北美协邀请高名潞到武汉做讲座，听讲的美术青年



#2

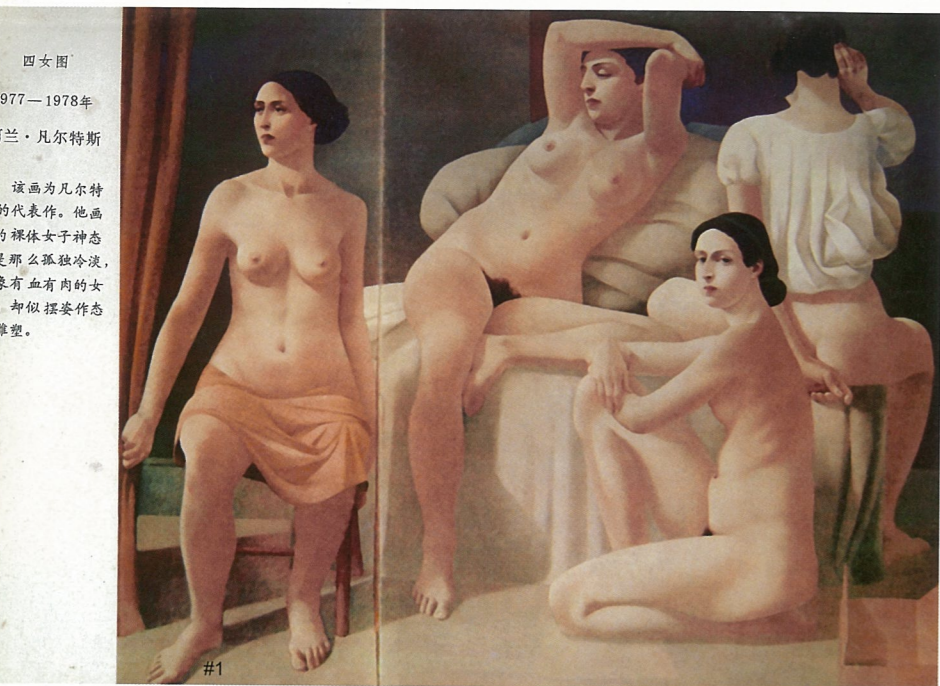
有千人之多。由李路明主编的《画家》(1985.10—1991.5)也引人注目，由于湖北批评家投稿踊跃，以致湖南画坛戏称《画家》成了湖北的殖民地。从1985年起，频繁的艺术研讨会对新潮美术起到了推波助澜的作用。仅我参加的重要会议就有：

1985年10月，武汉，中国画研讨会，《美术思潮》编辑部主持，与会者有周韶华、刘国松、皮道坚、郎绍君、栗宪庭、卢辅圣、李路明、鲁虹、严善錞、谷文达、朱新建、周京新、张志扬、鲁萌等40余人。当时会议的关键词是“立交桥”，表示画家各走各的路，多元并存。

1985年12月，北京香山会议，邵大箴等主持，王朝闻、王伯敏、靳尚谊、李松涛、叶朗、水天中、郎绍君、张蔷、薛永年、孙克、皮道坚、贾方舟、张士增、邓平祥、易英、高名潞等48人出席。这是中国美协组织的会议，老中青咸集。

1986年6月，陕西杨陵会议，程征等人策划，刘骁纯、郎绍君、皮道坚、潘公凯、卢辅圣、谷文达、葛岩、陈云岗等百余人出席。与会者上百人，画家同批评家很对立，画家说根本不想听批评家的发言，葛岩说他面对他不喜欢的画则视而不见。

#1 新蚂蚁的计划——国家大剧院 综合材料 马哈
#2 欢迎世界名牌 玻璃钢 罗氏兄弟



四女图
1977—1978年
埃贡·席勒

该画为席勒的代表作。他画的裸体女子神态是那么孤独冷漠，象有血有肉的女子却似摆姿作态雕塑。



1981 美术译丛

MEISHUYUEKAN 80/4

1986年7月，烟台会议，毛云之等主持，王朝阳、沈鹏、郎绍君、陈醉、翟墨、贾方舟、许祖良、皮道坚、潘公凯、高名潞、邓平祥等70人出席。会上王朝阳反感“反思”这个词，经皮道坚解释，王朝老认为自己的理论需要重新反省，表示自己已经老了。

1986年8月，珠海，新潮美术研讨会，王广义、石果等策划，刘骁

- #1 美术译丛内芯（80年代）
- #2 美术译丛封面（1981年）
- #3 H2O—Carrying the cross 摄影 缪晓春

纯、李正天、皮道坚、陶咏白、高名潞、舒群、王度、丁方、李山、陈卫和、李建国等出席，会议讨论了举办中国现代艺术展的提议。

1988年4月，桂林，中国现代美术史研讨会，邓福星主持，王朝阳、郎绍君、陈醉、陈舜祥、皮道坚、潘公凯、邓平祥、卢辅圣、王林等数十人出席。台湾画家刘国松主动同年轻批评家合影，声称他们是中国美术界的精英。

1988年8月，杭州，牛庄摄影会议，李媚等策划，李媚、杨小彦、范景中、洪再新、杨思梁、皮道坚、祝斌、黄专、顾铮、陈锦、潘科、伍时雄、冯汉纪等近30人出席。

1988年10月，南京，中国当代美术研讨会，索菲等主持，刘骁纯、张蕾、陶咏白、高名潞、陈孝信、陈传席、李小山、黄专、罗丽、李铸晋、安雅兰、董欣宾等30余人出席。

1988年10月，北京，国际水墨画研讨会，张士增主持，中、日、美及港台学者50余人出席，年轻学者有贾方舟、皮道坚、张士增、王鲁湘等。

1989年2月，北京，现代艺术研讨会，高名潞等主持，甘阳、张瑶均、刘东、刘骁纯、张祖英、栗宪庭、唐庆年、周彦、范迪安、王明贤、费大为、孔长安、侯翰如、邵大箴、郎绍君、陶咏白、贾方舟、皮道坚、王林、杨小彦、索菲、陈孝信、李正天、李路明等百余人出席。会后，时任《江苏画刊》责任编辑的陈孝信召集上述部分与会者，探讨《江苏画刊》的编辑方向。

1989年7月4日，武汉，现代艺术研讨会，彭德等主持，张志扬、皮道坚、鲁萌、李媚、祝斌、鲁虹、杨小彦、黄专、严善錡、陈家琪、邓晓芒、易中天、王又平、汪申申等出席。这个会是1989年下半年中国唯一正面议论新潮美术的会。

1991年4月，北京西山会议，议题是评价新潮美术，水天中、王镛主持，李松涛、刘典章、贾方舟、皮道坚、潘公凯、栗宪庭、范迪安、尹吉男、张祖英、周彦、李路明等出席。李希凡指令不得邀请郎绍君出席，郎绍君中途列席而慷慨陈辞。



#3

招降：当代美术的一种应变策略

Recruit Desert: A Response Tactics of Contemporary

段炼 Duan Lian

“招降”也是对中国当代美术之文化现状的一种认知。虽然招降不是应对西方影响的全部或唯一策略，但却是一种潜在和隐蔽的重要策略。

这是一个关于西方艺术文化对中国当代美术之影响的系列研究，属于美术史研究中的比较美术方向。从学科角度说，比较美术类似于比较文学，是一种跨文化的影响研究，涉及不同文化间信息的输出和反馈，涉及各民族、各国家、各时期、各类型之美术间的相互影响。不同的是，比较文学多倾向于文本研究，而比较美术的研究则不仅见诸文本，更见诸图像。本课题所研究的西方影响，既是视觉图像的影响，也是作为文本的

图像理论的影响。

笔者的观点是，面对西方艺术文化的强势影响，中国当代美术生成了一种行之有效的应变策略：招降。

自上世纪七十年代末以来，中国当代美术在三十年的发展进程中，经历了戏剧性的变化。其中最重要的是“西化”，即主动接受西方艺术文化的影响，追求西方艺术文化的审美观和价值观。在本课题研究，所谓“西方艺术文化”，指西方现当代美术、美术理论及文化哲学思想。今天，无论自觉与否，中国当代美术的西化目的都非常明确，这就是要让曾经落伍的中国美术成为西方文化全球化的一部分，实现“与国际接轨”的愿望。毋庸置疑，这一愿望是中国当代美术的发展主流，然而我们细心观察却会发现，这浩荡的主流只是表象，在这表象之下，中国当代美术还暗含着汹涌的潜流，这就是中国当代美术对西方艺术文化的“招降”。作为面对西方影响的一种应变策略，“招降”是隐蔽进行的。

在二十世纪后期，随着后殖民理论在西方文化界兴起并得势，西方文