



后85现象：1988年——1989年的中国美术（下）

The phenomenon of post 1985: Chinese contemporary art during 1988—1989 (Part II)

鲁虹 Lu Hong

三、中国抽象艺术的出现

受西方现代艺术的巨大影响，在1930年代，中国的一些老艺术家曾经进行过相类似的探索，但由于战争、政治与国家存亡的原因，涉及这方面的探索后来基本上中断了，于是，以赵兽为代表的抽象艺术探索与其它现代艺术风格的探索一样，在中国并没得到长足发展，而以徐悲鸿为首的写实艺术，因为在很大程度上应和了政治需要，则成了绘画的主流。50多年之后，即在1980年代初期，虽然曾由吴冠中先生引发了一场关于“抽象美”的大讨论，但并不曾在中国出现真正意义上的抽象主义运动，也没有一个因做抽象艺术出名的艺术家。按批评家易英的说法：“在当时的条件下，抽象艺术只是一个现代艺术的代名词，并没有现实的意义，而真正关注形式的艺术风格或实验，如吴冠中、袁运生等人的作品有太多唯美主义的倾向，……”^[1]这意味着，在当时一些艺术家的心目中，所谓“抽象美”不过是超越政治内容的“形式美”而已，这也导致了唯美风盛行的情况。尽管如此，在特定的文化情境中，当时强调“抽象美”追求的艺术探索还是起到了一定的作用：一方面，由于其强调把绘画的手段，即点、线、面作为本体来研究，于是

就从学术的角度把政治性的、文学性的主题巧妙地排除在了绘画之外，题材也随之成了形式存在的理由；另一方面，由于它追求个性解放与自我表现，所以在很大程度上促进了艺术多元化局面的出现。不过，即使到了“85新潮”期间，有关抽象艺术的探索还是热乎不起来。只是在1987年举办的“中国油画展上”，方形成一股小小的艺术风潮，并开始受到了人们的关注。很明显，其兴起既与“纯化语言”的大背景有关，也与赵无极此前在浙江美术学院举办的抽象艺术讲习班有关。相比较而言，从80年代中期到晚期，南方的李山、余友涵、周长江、尚扬；北方的孟禄丁、顾黎明、于振立等人在当时出现的所谓“抽象风”中显得比较突出。但将1986年前后出现的所谓抽象探索与所谓“古典风”相提并论，显然不

很准确，因为其在规模上、影响上都没法与后者相比较。比如，曾经以画《在新时代——亚当、夏娃的启示》出名的孟禄丁，或以画《再见吧，小路》出名的王川，在转入抽象绘画创作后，为 人所关注的程度大为降低。

原因究竟何在呢？分析起来，主要的不外如下三点：第一，近百年的中国美术学院教育基本是以写实的体系为主干，这使得从新时期初期到“85新潮”期间的前卫艺术家们在进行架上绘画的革命时，更多借鉴的是西方具象类艺术，如超写实绘画与表现主义绘画等等；第二，历史文化的深远影响无疑起着潜在的重要作用。众所周知，中国的水墨和传统艺术尽管含有抽象的成份，可一直也没有走到纯粹抽象的地步，这是由于水墨画素有与诗意表现相结合的悠久传统，而其它类型的传统艺术，包括壁画、民间绘画等，无不和表现历史故事、象征寓意紧密地结合在一起；第三，则与当时的文化情境有关，如前所述，“85新潮”并不像西方现代艺术运动是以形式的变革为起点，其延续了“五四运动”的遗风，更强调思想的解放与观念的表达。而抽象艺术由于既超越了图像，又缺乏陈述的功能，故在广大青年艺术家中鲜有实践者。

有一点很值得人们注意，即就整体而言，中国当时出现的所谓抽象类探索的艺术其实无论在观念上，还是在形态上，都与西方抽象艺术有很大的不同。熟悉西方现代艺术史的人都知道，西方抽象艺术的出现与古典主义、现代艺术运动与由现代工业技术支持下的新工艺美术运动这三大背景有密切的关联。对于前者，其是为了反抗在特定政治权势支持下的文化专制。具体方法为，以平面构成体系反抗立体造型体系，以超叙事反抗叙事；对于后者，其是对印象派、后印象派、纳比派、野兽派等的继承，进而将简化形象、纯化色彩、追求平面化的目标推向了极致；对于后者，其是将新工艺美术运动，特别是现代建筑中的“抽象构成”知识转换到了绘画中。正如批评家易英所说：“所谓表现的抽象实际上是在构成的抽象确立之后发生的，……”^[2]中国的抽象探索明显缺乏相应背景，完全是从西方移入的。甚至可以说，如果按西方抽象艺术原教旨的定义，当时被很多人称为抽象艺术的作品似乎还称不上抽象艺术，因为原教旨的西方抽象艺术追求对点线面的纯粹构成、注重对媒材特点的表现以及对情感的泻，同时，它也要求艺术家在作品中抛弃任何对自然外表和非艺术主题的表达，以排除观众任何对自然现象和非艺术主题的联想。也正是从这样极端化的标准出发，我认为，西方“抽象艺术”的观念在中国这个有着悠久文化传统的古国落地生根之后，已经和它在西方诞



生之时的艺术理念渐行渐远。不管我们愿否承认，很多中国艺术家在借鉴了西方“抽象艺术”以后，又有意无意的使中国式的抽象艺术具有了“半抽象”的特点，也逐步形成了对西方“抽象艺术”的中国式转换。值得我们做更加深入的研究、分析。而且，其中彻底剥离意义的抽象作品很少，远不是自给自足的艺术。

概括地说，中国式的抽象艺术有两个大的趋势：一个是采取了“符号化抽象”的做法；一个是采取了“意象化抽象”的做法。意即，前者往往是借助一些文化符号来表达其观念与想法；后者则往往是将一些文化意象与自然意象做抽象化的表达。就前者而言，无论是孟禄丁，顾黎明；还是李山、余友涵、周长江等人的作品都足以说明问题。比如，在孟禄丁的当时作品中，就清楚地出现了人体器官、子弹壳、纸箱的纸皮等符号，虽然它们相互并置，并不构成故事性的表达，但按艺术家顾黎明的说法，他是想以这样的方式来表现对生命的独特体验；至于李山、余友涵的作品，则是想借助画中的符号与特殊处理手法，表达对于宇宙的理解，只是他们的艺术编码与想法很难为观众所解码与读懂。按我的理解，他们的做法明显与东方神秘主义的影响有关。而后者则深受赵无极、刘国松的影响，其做法是把传统的山水画抽象化。故当观众欣赏作品时，就难免会有一个复形的内在心理活动。受此启示，此后也有人把传统花鸟画、书法或自然物象抽象化。毫无疑问，以上两种做法其实和纯粹的西方抽象主义追求并不一样，所以，人们要想在当时出现的半抽象作品里去寻找西方原教旨主义式的“裸抽”作品，肯定是难上加难的。

注：

[1]见《从英雄颂歌到平凡世界》196页，中国人民大学出版社，2004年11月版。

[2]见《从英雄颂歌到平凡世界》194页，中国人民大学出版社，2004年11月版。

四、浙美“新学院派”展览及其相关观点

就像在新时期初期，强调批判现实的“伤痕绘画”、真实反映生活的“乡土绘画”与追求形式探索的绘画并存一样，进入“85新潮”以后，虽然追求观念与思想表达的新潮绘画显得风风火火，并吸尽了人们的眼球，但实际上，更加强调绘画本体探索的纯学术展览与活动从来也没有间断过，只是社会影响相对要小一些罢了。这明显与宣传的效果有关。例如，1985年10月13日举办了“半截子美展”；^[1]1986年3月29日至4月20日举办了“当代油画

#1 不知道你走了多久，也不知道你要去什么地方 现场 胡晓

#2 社会植物与思想痉挛 录像10分28秒 徐坦



展”^[2]——展览期间还举办了“全国油画艺术艺术讨论会”；^[3]1986年6月30日举办了北京“国际艺苑第一回油画展”等等。^[4]如果我们对参加这一类展览与活动的艺术家加以统计便不难发现，其中以在学院与画院系统工作的中年专业人士为主，此外，他们都很自觉地专注于风格语言与个性化的表达。在他们看来，艺术的语言才是艺术创作的主体，而一部艺术史就是语言与风格不断变化的历史。相比之下，所谓题材不过是绘画语言存在的先决条件。新潮艺术家的错误，就是让绘画承担了不能承担的文化使命。由此出发，他们反对一切超越艺术语言，过分强调主题与观念表达的做法——既反对过分文学化的做法，也反对过分哲学化的做法。很明显，这与新潮绘画总是将语言与技巧放在从属地位绝然不同。一个很有意思的现象是，受“纯化语言”的大背景影响，在当时，强调绘画本体探索的追求开始由中年艺术家转向青年艺术家，不仅促成了“新学院主义”的出现，同时对唯美的倾向有所偏离。比如，在1988年12月24日，由浙江美院学生举办的“新学院派”画展在杭州“湖畔居”开幕。据知，展览的组织者原计划搞10人展，后因想参加的人太多，只好发展到了30多人。此外，这个最初是自发的展览原准备到街边展出，后在院方的支持下，最后得以在学院陈列馆展出。在一篇并不太长的《前言》中，组织者这样写道：“我们以‘新学院派’自居，因为并非历代的变革都由反学院派的学生率先挑起逆反大旗，……我们深切地感到今天的美术发展已成为诗文哲学阐释的小摆设，画家没有真情实感的矫饰之风仍盛行不衰，……我们，不约而同地走向了艺术本体。”^[5]《前言》还强调指出：“我们在寻找真实地体验自我意识的途径，力求熟练地掌握表达自己的艺术语言，让画来表述语言文字无法企及的真实视觉意蕴。”为了深入地强调参展艺术家的想法，作为组织者之一的杨劲松，在文章《一封关于“新学院派”的信》中做了更深入的说明。他说道：“现在有一种轻视专业训练的主张，以讹传讹，全国艺术院校的学生几乎都受到了冲击。连一句话都讲不清，连一个想画的形象都不能正确表达的人，能搞出现代艺术吗？”他还指出：“我们深切地看到原有教学体系僵化的弊病，但我们又看到学院派对技巧、语言训练的不可取之处。中国当代美术思潮进入较高的理性层次将由‘新学院派’发端。”^[6]在后来所写的一篇文章中，他认为国粹派与全盘西化派都没有前途，只有“‘新学院派’把握住了中国当代美术的文化主体精神，找到了新美术文化构建的突破口。”^[7]

浙美“新学院派”画展与相关文章的出现，显然代表了当时的一种思潮。按吕澎的说法，就是“对新潮艺术过分的社会化和政治化而忽略艺术语言或没有回到‘艺术本体’的一种提醒。”^[8]仔细分析浙美“新学院派”画展的《前言》与杨劲松的文章，我们不难发现，其中表达了以下四层意思：第一、学院派并不是保守的代名词，中国当代美术进入较高的层面最终将由‘新学院派’来领军；第二、当下的不少绘画不仅成为了哲学的附庸，也显得虚情假意；第三、艺术家表达真情实感或自我意识，必须熟练地掌握地道的艺术语言；第四、绘画与哲学有着本质上的区别，不应越代。应该说，这些想法在专业人士之中无疑具有广泛的代表性。不过，虽然针对部分新潮绘画，其的确有一定的道理，即要重视语言与技巧的问题，可针对那些既表达新观念，又明显超越传统绘画标准的人，显然并不适用。事实上，到“85新潮”中后期，很多艺术家都认识到了创造个人话语与向传统学习的重要性，这也为90年代中国当代艺术的兴起，准备了有利条件。关于这一点，我将在下一章再谈。而从另外的角度看，浙美“新学院派”的组织者关于中国当代美术思潮将由‘新学院派’来引领的预言只是一种主观臆断而已。“新学院派”中末流的负面影响是，在过分追求对现实超脱的过程中，不仅放弃了精神性的诉求，也表现出了极为浓厚的“小资情调”，更有甚者，在90年代以后竟成了行画市场的专业户，其创作与真正的艺术创作已经明显无关了。

有一点是很明确的，由于浙美的“新学院派”，并没有明确的理论基础，所以远非铁板一

块。如果说，属于“新学院派”的艺术家确有共同之处的话，那就是：首先，其既与学院教育体系密切相关，又与中国当时特定的文化背景有关；此外，其在艺术追求上，似乎有排斥观念表达、追求语言技巧的特点。问题在于，在浙美“新学院派”的展览中，并没有出现十分引人注目或留得下来的作品。用批评家孙振华所说：“大多数作品与画展的名称和前言不相吻合而使人觉得名不符实。”他由此猜测“也许画展的组织者们仅仅只是把它看作是一次性的展览，而忽略了这个名称可能蕴含的重要意义。”^[9]相比之下，在下一年度，即1990年上半年，由中央美院一些青年教师举办的二个展览，如“中央美术学院建院30周年教师作品展”、“女画家的世界”，明显要好得多。批评家易英由此甚至认为，1990年上半年中央美院一批青年教员的新作为“新学院派的形成进一步提供了理论探讨的依据。”^[10]这一点且留待下面章节再谈。

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。

注：

[1]1985年10月13日举办的“半截子美展”，有蒲国昌、费正、广军、吴小昌等10位中国艺术家参加。参展艺术家大都选用了新材料与新形式。

[2]1986年3月29日至4月20日举办的“当代油画展”，是继“黄山会议”以后举办的一次大型展览。展览没有设评委会，各地送展的作品也不需经过地方美协。即凡参加“黄山会议”的艺术家均可自选二幅作品参展。展览呈现出多元化的趋向。

[3]1986年4月14日至4月17日举办的“全国油画艺术艺术讨论会”有80多人参加。会议听取了高名潞、朱青生、水天中所作的报告，观摩了1985年以来，大量青年艺术群体的作品图片，并围绕“六届美展”后的创作现状进行了讨论。

[4]1986年6月30日举办的北京“国际艺苑第一回油画展”，有刘迅、艾轩、毛栗子、王沂东、孙景波、刘巨德、葛鹏仁、杨飞云曹力等16位艺术家参展。这次参展作品还可出售。

[5]见《一封关于“新学院派”的信》，杨劲松，载于《中国美术报》1989年第2期。

[7]见《何谓新——再谈“新学院派”》，杨劲松，载于《中国美术报》1989年第41期。

[8]见《中国当代艺术史1990—1999》，吕澎，湖南美术出版社2000年3月版，70页。

[9]见《建立美术新秩序》，孙振华，载于《中国美术报》1989年第10期。

[10]见《新学院派：传统与新潮的交接点》，易英，载于《美术研究》1990年第4期。



#1 木本心·十年树轮 装置 邵译农

#2 浴室 布上油画 张恩利

#3 不遇之时 装置 蒋志