



搜索

j 搜索拙風 j 搜索网络

新潮美术在中国当代美术格局中的地位及意义

作者：高名潞 来源：当代艺术

1985年在大陆狂飚般兴起的新潮美术是80年代后半期最引人注目的新潮美术运动。1989年2月在北京举办的《中国现代艺术展》是这一新潮美术运动的总结，它宣告新潮美术完成了它在这一阶段内的最后一个高潮。

目前，新潮美术的沉寂，一方面是政治原因造成的，另一方面这也是其自身发展的必然阶段，从喧嚣到冷静是它自身完善的必要一步。此后，无论画家是否更新，画派是否交替，在这个基础上，进一步完善与确立中国现代艺术体系已是不可动摇的方向和必然要发生的现实。

正是新潮美术的出现，改变了中国当代美术的格局，为中国现代艺术争得了一席之地。从而使当代美术形成鲜明的三个方面：

(1) 传统美术

它包括旧传统和新传统。旧传统即源远流长的文人画等本土传统。新传统就是“革命的现实主义”美术。从50年代(甚至可以说从三四十年代开始)到70年代末，这两种传统在共处有时也相斥的状态中并存发展，成为这一时期的主流，当然旧传统经常处于被压抑的状态，比如在文革时期。但自80年代初以来，传统文人画复兴，其间虽然革新中国画口号及其派别几次更迭(如时下即有呼声很高的“新文人画”)，但终未逾越旧传统的苑囿。而新传统则自80年代初逐渐衰竭，但“现实主义”的创作手法仍被沿用，并抽掉了革命内容，转变为自然主义或温情主义的绘画，成为学院主义的支脉，同时也是当今大陆商品画的主要来源。

(2) 学院美术

目前的中国学院美术不同于西方19世纪古典主义规范的学院主义，不专指古典写实主义，同时也不专指我们现今美术学院的教育体系或与之相符的教学观念，它主要是指一种崇尚风格主义的纯艺术派别。其主要画家大多为美术学院的教师或画院的画师，并以中年画家为主。学院美术在外观形式上是混杂的，既有西方古典写实风格，也有西方印象派或表现主义风格，甚至是较为抽象的形式。在精神意蕴和情趣格调上，学院美术回避社会性与文化思潮，讲究技巧和形式，强调安逸、高雅甚至贵族气派的格调。严格讲，中国的学院美术成熟于80年代，在80年代前期，它表现为明显的唯美主义倾向，形式美、抽象美、自然美是其早期反文革美术的主旨。学院美术的中性特征，使它与传统美术和新潮美术都保持着若即若离的关系。

(3) 新潮美术

现代主义是新潮美术的核心，尽管在新潮美术内部，对现代主义的理解也不尽相同。中国现代主义美术的萌芽可上溯本世纪30年代，但它无力与旧传统和新传统抗衡，所以，只能是昙花一现。80年代初，虽有“星星画会”和少数画家致力于现代艺术的探

热门文章

陈醉：人体模特儿与裸体艺术
源于生活、高于生活
张彦水墨山水写生的追求（图）
当“中国君子”面对裸体艺术
怎样看美术反映生活
对中国画艺术发展的几点思考
钟涵：写实油画问题提纲
从社会学角度看上海“画家村”
吴冠中的大美与不美
中国绘画艺术创新与发展的思考

推荐文章

鸥洋：意象油画探索20年有..
王西京：美在对生活的自然和谐
陈燮君：中国当代写实油画的..
中国当代油画创作中的图像修..
身体与情色：九十年代以来中..
雕塑艺术与城市文化
孙克在“何水法2002年福..
中国当代美术堕落的模式——..
中国绘画艺术创新与发展的思考
油画的危机还是油画家的危机

索，但未酿成潮流。80年代前期，中国美术以两大潮流为主，一是以“伤痕”绘画、乡土写实绘画为代表的关注社会与现实的潮流，一是强调纯艺术的唯美主义潮流。至1985年前后，现代艺术群体蜂拥而起，各种展览、宣言、论文呼啸而至，'85美术运动狂飙骤兴，新潮美术于是以其强烈的社会性和文化功能意识并裹挟着各种西方现代派的形式跃上画坛。它对传统美术具有强烈的反叛意识，对学院美术也持批评态度。它在同传统美术和学院美术的对抗中，在意识形态和政治的排斥和压抑下，自强不息，形成了自己的格局。或许新潮美术只是中国现代艺术的实验和启蒙运动。但它完成了这初步的使命，奠定了中国现代艺术进一步发展的基础，也就奠定了它在中国当代美术中的重要地位。

新潮美术的发展阶段及其内涵

(1) 1985~1986“理性绘画”与“生命之流”——理性表现阶段。

就精神内涵而言，新潮美术与80年代前半期的“伤痕”“乡土写实”绘画有着渊源关系。“伤痕”与“乡土写实”绘画无疑具有批判现实的意味，它关注社会与人生，出于直接对文革的逆反，这些作品从暴露现实到描摹现实，内中体现了画家对人性进行了泛爱的理解，这是理想的然而也是伤感的人道主义，未免有乌托邦的意味。新潮美术更直接、更明确地张扬人性主题，但对人性则从文化的、宗教的、生命的、社会的各种角度进行了解释。这种解释不仅通过作品，也通过宣言、论辩等形式表达出来。

理性绘画

“理性绘画”这一概念本身即存在着语义矛盾，但它也非常准确地概括了新潮画家在艺术价值与文化价值的选择方面的冲突与矛盾。新潮艺术家一开始就想将作品成为负载他们的文化意识、精神内涵的工具，对文化与社会人生的极大关注导致他们关注自己的思想远于关注其作品的表现方式。所以说，从创作观念方面看，它是理性表现主义的美术。另一方面，从他们的思想和作品内涵本身看，也有强烈的人文理性色彩。这在新潮美术兴起的最初两年中最为明显。（参见拙文《理性绘画》）

生命之流

与“理性绘画”几乎同时，在西北、西南、湖北、湖南等地也出现了强调非理性的美术群体。他们的作品主要关注生命的体验，故称为“生命之流”绘画。“生命之流”的画家不像“理性绘画”的画家那样把人性的本质推到玄念的彼岸世界，也不想超越生命现实，而是力图进入人的深层结构之中，体验生命的实在。因此，可以说两者都是通过绘画对人性进行探究，但“理性绘画”强调超越，“生命之流”的画家则强调体验。

实际上，“生命之流”的画家在艺术本体观念上与“理性绘画”是相同的。他们都将绘画作为艺术家表现意图的载体，故关注的中心主要在什么是“人性”“生命”这类哲学本体问题。（请参见《新潮美术与新文化价值》一文）

“理性绘画”和“生命之流”是1985年至1986年新潮美术发展第一阶段的主流。但是，就影响和实力而言，“生命之流”不及“理性绘画”，尽管“生命之流”画家的人数并不比后者少，分布的区域也较后者广。

要言之，1985年至1986年的新潮美术显示了一代人对文化、哲学、人生的真诚执著的探究精神，对艺术自由的环境的强烈憧憬，对释放久被压抑的生命活力的渴望……这些都是那么真实感人，生动自然，尽管它显得粗糙甚而有些浅薄，许多作品也有言不尽意的幼稚之处。但它那恨不得将满腔的社会激情、生命的渴望、文化的焦虑和哲学的冲动完全倾泻到那容量有限的艺术作品中的真挚感情，至今令人难以忘怀。这真是一个浪

漫表现的然而又充满理性热情的时代。

(2) 1987~1989走向观念和行为的艺术，改良主义——非理性与理性的对抗、多元相持阶段。

新潮美术第一阶段向后发展的逻辑趋势应当是完善自身的语言，以克服言不尽意的苦恼。在完善语言的同时，更为深刻地反省、清理并发展既有的精神内涵。然而，任何艺术运动都不是在真空中封闭静止地发展的。从1987年(实际从1986年末就已开始)新潮美术受到了来自外部的干扰和内部的冲撞。在外部，政治上的反资产阶级自由化运动压抑并遏止了新潮美术正常发展的进程，于1987年7月成立的、由全国各地的中青年理论家组成的“中国现代艺术研究会”和基本就绪的各地新潮美术群体的交流展览被迫流产；此外，商品画的潮流也冲击着新潮美术的阵脚。同时，在新潮美术自身也出现了新的变化和趋势。

前卫与超前卫

从1986年下半年开始，观念艺术形式和行为表演艺术形式越来越多，成为试图“超越’85”的一种趋势。从艺术本体的角度看，这是一种艺术扩张的趋势，旨在批判旧的绘画观念，寻求新的艺术样式。在观念艺术中，以黄永砗为首的“厦门达达”群体首当其冲，晚来风急。黄永砗的观念艺术的哲学支柱是维特根斯坦和中国的禅宗，其艺术本体观念则是“方法即本体”、“语言即一切”。黄永砗和“厦门达达”确实以其自身的逻辑和相符的手段完成了他们的“前卫”之举。而他们提出的“后现代主义”的口号以及各地不断出现的行为艺术、观念艺术潮流也着实冲击了上一时期的主流“理性绘画”的阵脚。从1988年到1989年2月《中国现代艺术展》期间，一些颇有影响的“理性绘画”的画家放弃了已初具规模的架上绘画的天地，去搞观念艺术和行为艺术，但由于财力不济以及自身不具备这方面素质等原因，均未获明显成功。

非理性与理性的对抗

不断探索是必须的，新潮美术整体走向“前卫”也是必然。这里的“前卫”是指对新文化价值的认定，对艺术本体观念的拓宽和丰富，对艺术语言的创造和发展。然而，外观的“前卫”以及某个体艺术家的惊人之举都并非是衡量中国现代艺术的发展水平的标准。可是在不少新潮艺术家那里担心自己不“前卫”和急于“超前卫”的心态愈来愈强。20世纪中国文化人的急功近利和浅尝辄止的旧病似乎又在复发。

针对上一阶段理性绘画的“理性”倾向，一种非理性的呼声渐高，一方面，这导致了较之“生命之流”更为直观的生命绘画——性美术的出现。其中的一些作品确实隐喻地揭示了现实对性意识的压抑，但多数作品流于发泄和躁动，反而缺少了“生命之流”绘画的“形而上”意味。另一方面，这种非理性倾向又将未经现代文明洗礼的原始民间的野性罩上现代生命主义的光环，同时又将其标举为民族的阳刚之气，将此视之为大生命。这并不能根本拯救民族的命运，虽然这种非理性热情导致的骚动发泄的情绪有可能转化为积极的社会性因素，但长远地看，却不利于冷静地分析批判现实并建树新的文化体系和理想社会。

改良主义

早在1987年就已有不少新潮艺术家意识到要想完善自身，必须在发展严密自己的艺术观的同时，更要寻找符合表述自己观念的独特语言，脚踏实地地实现“独创性”。

1988年10月徐冰和吕胜中的展览显示了这种趋势。徐冰的《析世鉴》自创“汉字”几千个，用活字木板印一时的方法制成近百米长的长卷和一些线装书，人们称之为“天

书”。这件母题取自东方传统的观念性装置作品引起人们的极大关注。人们一方面关注其作品，另一方面注意到徐冰嫁接了“新潮”与“学院”，这种“退一步”式的改良形式反而获得了前卫的效果。

与此同时，也有一批新潮画家致力于将学院美术的语言修养与新潮美术的艺术观念相结合的尝试，遂出现了一种新潮美术自身中的“改良主义”现象。尽管从外观看，似乎其“革命”色彩不强烈，但这不激越的基调或许更能蕴含深刻而丰富的哲理。1989年《中国现代艺术展》结束后，一些主要的新潮美术家仍在沿着这一趋势进行创作。严峻的现实使他们更深邃地透视现实，也使他们的语言更为系统和完善。

结语：新潮美术的困惑

总之，1989年初，新潮美术在样式上和艺术观念上都呈现出更为多样的局面，《中国现代艺术展》即是这一现象的集中展示。理性与非理性的不同精神内涵，架上绘画与装置艺术、行为艺术等诸种样式的强烈对比都表明新潮美术将中国的美术范围撑宽到了极限。

新潮美术作为一个历史时期内的中国现代艺术的探索实验运动，不仅仅承担着艺术革命的使命，同时也承受着社会、文化、政治等各方面给予它的重负，这也是艺术家自愿承负的历史使命。所以，新潮美术也集中了各种具有时代意义的矛盾。有时这些矛盾使它困惑，甚至无所适从。比如，在艺术价值和文化价值的关系方面，它既要尊重艺术专科的自律性，又要关切这特定文化时空中的文化价值取向，但往往二者会发生冲撞，冲撞的原因在于文化价值在一个专门学科中的确立往往要由整个文化系统来决定，而在很多情况下，艺术家个体甚至专门学科自身也是无能为力的。然而，艺术家和专门学科又必得承担改造全部文化系统的使命，否则系统也不会坐享其成。

其次，不论对艺术价值还是文化价值都应该有终极关切，不确立终极价值的信仰以及对其坚持不懈地追求即不能完成现代艺术的建树。然而，艺术家又必须面对现实，正视自身的生存状态，那么政治的变革和经济的改善就是当务之急，而一旦艺术家投入改造现实的工作中去，奔向终极价值的超然心态就显得多少有些不切实际甚而荒唐可笑。于是长期建树即被“急功近利”所取代。这种困惑、忧患和无可奈何也正是一个世纪来中国知识分子所摆脱不了的命运。（原文发表时题目为《当代大陆新潮美术——新潮美术在中国当代美术格局中的地位》。

共有 72 条评论 [【发表评论】](#) [【到论坛讨论】](#)

相关链接

- 中国当代美术堕落模式：从基夫尔展览反观中国观念艺术（作者：段炼）
- 中国当代美术堕落的模式——从基夫尔的展览反观中国观念艺术（作者：段炼）
- 谈当前中国画坛的几个问题（作者：陈传席）
- 中国当代美术堕落的模式（作者：段炼）
- 漫谈中国美术众生相（作者：张咏清）
- 功利至上的艺术：20年中国当代艺术中的策略意图（作者：靳卫红）
- 中国当代美术应该关怀谁？（作者：刘亚璋）
- 成功，要付出极大真诚和执著——2005中国美术盘点（作者：陈醉）
- 丁绍光析中国画坛四大弊端（作者：佚名）

发表评论

用户名： 密码： 匿名发表： [注册新用户](#)

评论:

发表评论

[关于拙风](#) | [联系方式](#) | [广告服务](#) | [版权声明](#) | [欢迎投稿](#) | [友情链接](#) | [网站设计](#)

版权所有: 2005-2007 拙风文化网 粤ICP备06013051号

电子邮箱: wenhua13@126.com 拙风文化系列QQ群 技术支持: Thirteen Studio

Copyright © 2005-2007

www.wenhua.cn.com

All Rights Reserved