

## 周波翻译作品选

## 如画的摄影

——中国、香港、台湾当代摄影展

斯佳丽·程 著

摄影改变了我们对世界的看法,它无处不在——从我们每天路过的街上和地铁中的广告,到我们每天买的书报杂志,到我们随身携带的身份证件,事实上,我们随处都会遇到它。一般来说,摄影被认为是记录现实、捕捉画面的手段,而有些艺术家、批评家和展览主持人却已努力推动摄影,使其作为一门真正的艺术而被接受。

在西方,尤其是在美国和欧洲,由于长久以来就有艺术家以摄影为创作手段而闻名,故此摄影艺术已被广泛认同。远在本世纪初叶,就有摄影艺术的先驱如阿尔弗雷德·斯德利兹和爱德华·斯太钦。近的有罗伯特·罗森伯格。他把摄影结合进他的艺术作品中,经过染色处理,再把照片用于纸上。卢卡斯·莎玛拉斯熟练地掌握了大幅人像的拍摄技术,拍出真人大小的怪异肖像。威廉·韦格曼用他的魏玛莱纳小狗作模特,构图轻松幽默。辛迪·谢曼把自己装扮起来,有意模仿——实则嘲弄——因循陈旧的样式,创造出自画像般的肖像。后期的罗伯特·梅波索普则回归古典,以花为主题拍摄优雅的静物。

在以上艺术摄影的例子中,快门的闪动,或暗房处理的过程并非是最艰苦的。为了拍摄一张照片,艺术家需准备几小时、几天、甚至几个星期,这才需付出最艰巨的努力。例如,在山迪·史科朗的超现实主义场景中,每一个细节都须为一次拍摄而细心安排、精心创作。

渐渐地,摄影作为一种艺术——或至少作为一种值得细嚼的个人表达的形式——的观点在亚洲站住了脚。最近在香港艺术中心举办的中国、香港、台湾当代摄影展正体现了这一领域的各种思潮。此次展览由39名摄影家于近十年拍摄的200幅作品组成。展览是1994年香港艺术节的一部分,由爱克发公司赞助。爱克发公司对香港的这一非主流艺术贡献甚多。

自1840年摄影术传入中国后,由于器材和材料均十分昂贵,早期的摄影仅局限于少数特权阶层。第二次世界大战前,艺术摄影具有一种诗意的倾向,试图模仿中国画。虽然大陆、香港、台湾有着相同的文化,但在过去的几个世纪里,它们却有着不同的历史发展轨迹,这也当然地反映在艺术作品中。

至70年代,艺术摄影在台湾已具强势,而在香港则刚刚萌芽。本次展览的策划人奥斯卡·何说:“香港的艺术摄影与70年代大有关系,当时社会活动家的活动风起云涌。”香港此刻也变得更富裕,更易得到外界的信息。在中国大陆,自从打倒四人帮后,摄影也摆脱了仅仅作为纪实和宣传手段而走上了艺术之路。

对这样的展览虽然不能笼统地评说,但差异是明显的。何先生说:“香港的摄影家通常表现的是单个人或单个事物,他们在作品中表现出的孤独感和分离感几乎令人感到可怕。”至于原因,他推说道:“人们无法锁定自己的文化认同,他们始终游离在外,对他们生活的土地没有特殊的热情,这也许是因为他们确实不属于任何地方。”

另一方面,台湾的摄影家则传达出显著的自我肯定,对他们的民族文化表现出信心。他们毫不遗憾地看着他们乡村的根逐渐消失,毫无惧色地面对艰难的街道生活和现代城市的下层文化,而且,他们的意象充满了个性化的宣言。

而中国大陆则仍在探索。摄影家们仍常用照片表现诗意,如王巍(音译)的少数民族彩色照片,或以摄影来纪实,如本次展览中的一组重要人物的肖像。

艺术中心因袭了一种聪明的惯例,即用水彩条在每个墙角标签上标明作品产生的国家——如绿色表示台湾,兰色表示香港,红色表示大陆。观众因而不眼便能看出摄影作者来自哪里,而不论作品的题材是什么。

“当代摄影展”的题材从摄影者在探索周边环境过程中,在旅行途中对对象的直接摄取,到严格的肖像,到完全是操作安排的意象,均有所涉及。在后一类中,有香港的约瑟夫·方拍摄的城市的高楼和码头的深景。它本该让人联想起美丽的明信片,然而方在暗房中把一切变了形。一条巨龙飘浮在空中,

云成了人的一串串眼睛。大陆的罗军(音译)则创作出了他自己的静物——小鸟蹲在塑料制品扎成的窝里,或是绿色铝质襁褓中的小鸟栖息于鸡蛋箱上。这一取名为“都市新感觉”的系列作品色彩耀目,主题直指为都市生活中充斥的塑料制品所污染的自然。

尽管这次展览中的许多作品倾向于艺术性——往往是通过拍摄对象的技术性和主题性处理——最有感召力的仍是那些纪实摄影作品。摄影家通过精心选题,并组织画面,与我们共享了他或她对现实的洞察。

有些作品纪录了将要消逝的过去,如王娥碧(音译)优美的建筑摄影。80年代中期,她拍摄了一组彩色照片,纪录了在匆促建设中将要毁掉的古老屋宇的内部和外部。宏大的拱门,马赛克装饰的天堂牧歌般风光的天顶、铸铁灯饰,这一切细节统统体现了一个更为优雅的时代。这样的建筑几乎没有被保护下来为大众所用实在是非非常可惜。在这一系列中的“月顿宝汉路”(音译)中,王娥碧甚至在作品的左下角捕捉到一个模糊的人影,在鬼气森森的大厦中一个鬼魅般的身影。

作品清淡的色彩增加了遥远和忧郁的气氛。她三幅作品纵向排列,小幅作品挂于一侧的呈现方式也具有特别强烈的效果。

来自台湾的一些摄影家则着迷于遥远的乡村景色。他们抓住那个仍旧原始的,未受污蚀的,有着自己尊严的世界。此袁以勇(音译)的小孩肖像为例,肖像打上了美丽的光。其中的一张有四个小女孩挤坐在靠椅上,她们都穿着浆过的塔夫绸长裙,伸出一双穿着白色长袜的脚,许是婚礼上的傣相吧。另一幅照片中,独坐着一个女孩,她双手交叉放在腿上,充满自信的目光直视镜头,那件令她自豪的自制裙装由英文新闻纸制成,既令人费解又相当令人感动。张超唐(音译)则走进边远的澎湖岛,捕捉台湾文化在边远村落中的沉闷气息,及被夹在简单的过去和匆促的现在间的感受。

台湾的另一些摄影家则倾向于摄影中所谓的“烟缸派”。何钦尽(音译)为街头醉鬼和乞丐所吸引,而潘晓莎(音译)则记录了类似酒神狂欢的场面:在廉价的有妓女的小酒馆里,人们炫耀着他们的纹身。

这次展览中最有震撼力的纪实作品当推王有声(大陆)(音译)的“我的祖母去世之前”系列。这些作品记录了他祖母生命中的最后几小时。祖母苍老的、布满皱纹的脸在乱蓬蓬的白发下显得格外憔悴。房间里空无一物,她一会儿坐在床上,一会儿双膝抬起躺在在床上。有一会儿她似乎清醒了,发现镜头近近地对着她,然后她的头沉下,眼中的光芒消失了,嘴巴也松弛了下来。

以自然光线拍摄在粗纹相纸上的这组黑白照片记录了一个可怖却又无可回避的过程。展览中,照片被夹在相册里,放在桌子上。当你坐下翻看相册时,你会深切地感到对这一经历的熟识,就像在看着你某位亲人的照片一样。

在你面前,有三幅放大的照片:祖母已死,躺在殡仪馆里,人们准备为她进行最后的仪式。

与此形成强烈对比的是张海(音译)拍摄的1990年在广州花园饭店举行的选美比赛或时装表演之类的一帧照片,在更衣间和走廊上,年轻女子浓妆艳抹,服饰叮当,高跟鞋作响。每个人都进入情景,为此刻而活着。在这过于艳俗的纷乱中,死亡显得无比遥远、极不真实。

夏云红(音译)的大幅黑白作品挂在入口的左侧。我认为这些作品比较有“艺术性”。在暗房处理过程中,化学物质的不均匀分布使意象变了形,画面上还有许多划痕。另外,也出现了裸体男人体,其中的一幅作品是一个男子的正面形象,扬着头,一只手抓着他前面人的腰。

当然,作品本身的指向并非裸体,亦非色情。几年前在美国,曾经有反对罗伯特·梅波索普的一个包括一些同性恋情照片的展览的呼声。其实他的作品更直接,它们是什么便是什么,而夏的作品却更具自我意识,更是造作

的色情,那种扭扭怩怩和遮遮掩掩使人觉得在看“黄色照片”而非艺术。

也许阿尔蒙德·朱的裸照代表了另一个极端。朱曾因拍摄充满戏剧性的香港名流的黑白照片而闻名。在此,他拍了些男子和女子的裸体照片,在照片处理中,截去了他们的手臂或大腿,使之看上去像西方古董一样。他事实上也选择了一些极美的、雕塑般的胴体,肌肉发达平滑如米开朗基罗的大理石雕像。尽管如此,它们却毫无生气,没有个性化的脸,沦为仅仅作为物体而存在的身体,使人觉得这些照片不过是值得一试的暗房实验而已。

## 早就应该说明的事实

贝克尔哈特·里默施耐德 著

马丁·基彭贝格经常地被艺术评论家和朋友,被同事和公开宣称的反对者所谈论。这位艺术家本人也一再地助长他的作品受到评论。对马丁·基彭贝格的作品没有什么可指责,根本不能用“如果……”“但是……”之类的话加以论及。按照他固有的原则,宁愿失去一位好友也不愿放弃他的艺术观点。所以他在他与周围环境之间划出了一条明显的界线。在这个问题的看法上就可明显地分辨出谁是朋友谁是敌人。对基彭贝格来说重要的就是工作。这首先就是一个对我们的艺术理解力不同寻常的过高的艺术。

基彭贝格也经常地谈论自己:在文章中、诗中,在画册中,在展览会海报和邀请卡上。按照他先锋派的基本理解力,把他和他的作品推销出去而采取任何方式方法都是不足为怪的。

当然还有很多值得一看的:绘画、雕塑、素描、出版物和摄影照片。迄今为止这个艺术家以极快的速度出版的优秀的作品总集就置于我们眼前了。或许这还并没有完结;他以清楚准确的基彭贝格格式的表达方式让其同行和艺术家的想法一再地落了空。

此书无意于撰写一部艺术史——把艺术家从博物馆的地下室中解救出来。——只是让人对马丁·基彭贝格重要时期的作品有所了解。艺术家把该说的都说了;基于他艺术产品的广泛,马丁·基彭贝格同时也堪称他的最好的评论家。我们所要做的就是建立起其中的联系。

因此我们把这本书看作是根本上的澄清而不是对基彭贝格现象的一种解释。这种现象使我们对即将发生的所有的事情保留自己的看法。我们把此理解为对基彭贝格思想介绍的尝试,尝试着跟上艺术家飞快发展的思想,这就是:《今天思考——明天完成》,即:“谁不爱惜自己就会孤独。”

如果有人向马丁·基彭贝格提出什么是一个好的艺术家这种对他来说明显是多余的问题的话,按理回答大概应该是这样的工作,不会让人误解的工作,直到一切得到澄清。

如果有人想对这两个问题中的第一个问题加以补充,问及艺术创作理想的内容,那么他会这样回答:真实,除了真实而非其他。人们对这样的问题总是不会厌烦,对此会穷究其底,那么回答只能是:良好的道德,唯有其才是好的艺术的前提基础。这些就是他们针对马丁·基彭贝格的艺术提出的问题和得到的答案。

整个事情如果没有更多相同的困难的话,那么显然就只有一个困难。因为真实——只有道德才能实现对其的认识——转瞬即逝,唯有通过艺术才可将其捕捉,一部同魏尔勒·比特勒,阿尔伯特和马丁库斯·厄伦共同出版的目录说明书指明了具有纲领性质的观点:“事实就在你身边”,但是它只存在于目前,“把它画入一幅画中,一旦这幅画出色地完成,真实便可永久地保留下来。”

真实能被找到的最大的地方是国家,其次是博物馆。其结果是:真实存在于日常生活中,也就是在日常生活中可以找到艺术。进而言之:解决问题是艺术创作的基本要素,就象从博物馆和居室中清除垃圾一样。

工作是真实的,谁提出问题就得到回答,谁提出愚蠢的问题得到的是更为愚蠢的回答。但是它是由事物自身本质引起的。马丁·基彭贝格不断提出这样的问题:“我是真的存在吗?”“您的喜好是什么?”“在战争时期我如何能够明白骨折和未来主义的关系?”或者:“你们赞成什么?”当然他没有责任回答这些问题,因为:“什么也没得到,什么也没失去。”“我无论如何也不可能对X字号有正确的评价。”。他的问题全都涉及到人性。“房租·电·气”就是1986年在黑森州达姆施塔特州立博物馆举办的一次展览的主题。这里大概没有艺术家能够提出的偏激的问题。

这些问题必然需要回答。只有这样我们才会更接近真实,既然是回答又包含了新的问题。提出问题的人最初常常被看作是傻子,可是往往并非如此。因为仔细看来,这些常常是很愚蠢的问题证明是阴险的圈套——对它的提出者没有丝毫的伤害,而对对其感兴趣的鉴赏者则是危险的。粗劣的绘画不会取得我们的赞同。基彭贝格坚决固守着不留下任何解释的余地的原则。他所做的一切也都是纲领性的。他的绘画始终强调着其基本的观点,我井不出色,显然故意画得很糟。但现在画成了!那么,感兴趣的鉴赏者,如何呢?

(I.N.P——绘画),即并非拙劣的绘画,也是1984年一次展览的主题。这样的绘画很多,在博物馆、在国家,甚至在自己的居室中。正因为如此马丁·基彭贝格作了一项永久性的结论。“敢于绝裂”是他的座右铭。这些拙劣的绘

一种艺术形式是否被接受,其晴雨表之一便是市场。首先是否有这样的市场存在。就摄影而言,无论是大陆,香港还是台湾,对摄影却并无大的需求,尽管在台湾,市场已初露端倪。

然而,在这一地区已出现了艺术摄影的意识,这种意识与人们能够更批判性地看待他们周围的世界有关。这次在香港艺术中心的展览面向着未来,因而我们希望这样的展览能经常性,比如每年一次地举办。

画不仅有碍观瞻,而且也难以让人在精神上产生愉悦。一篇同阿尔伯特·厄伦共同撰写的演讲词中干脆将其称之为“对牛弹琴”。对真实的追求不应惧怕打击,他所受的打击已够多的了:从有良好的鉴赏力的艺术评论家、博物馆人员也包括他的朋友那儿。

马丁·基彭贝格是一位勇士——一位伟大的艺术家——可以与格奥尔格·巴泽利兹,西格马尔·珀尔克或者约瑟夫·博伊斯媲美。终有一天他会不孚众望画出好的作品来。人们必须清楚地认识到,一个好的艺术家拥有的时间比人们想象的要少得多。这意味着:必须尽可能快地对给人留下深刻印象的事物作出反应。绘画不必做到很真实,只要方法对就行。谁要是能很快地对身边的事物作出反应,那他就一定可十分熟练地运用其手法。

让交货要求成为合理的要求的唯一的可能性便是使其作品泛滥成灾。正如阿尔伯特对基彭贝格的评论所说的,基彭贝格绝不会停止作为一名艺术家。因为优秀的艺术家从来就没有假期。在1986年到巴西的一次旅行中他就把三张自制的小唱片、素描作品、照片,224种扑克牌的玩法,当然还有一系列的绘画作为旅游纪念品带回来了。所有这些都收集汇编在多种目录中:“最后的1——3卷”,最后从他“迷人的痛苦之旅”回来后他就立即寻求举办展览的可能性。

去年他的展览活动大概创造了所有的纪录。马丁·基彭贝格亲自负责展览会的一切事务。既是收集者又是介绍人。他出版书籍,发表演讲,设计展览会海报,他所做的这些不仅仅为了他自己,也为了那些关系友好的艺术家。正如一家报纸所宣传的一样,他不仅仅是名艺术家,还是“挥霍者,鼓动者和表演者,狂妄者,带头人和自荐者”所有这些,总而言之都集中于他——基彭贝格一身。

当然,所有这些不可能由他一个人独自来完成。基彭贝格在所有对他而言具有重要战略地位的世界各地聘请了一大批的助手、顾问、评论家和朋友。因为职业水准是最高的艺术责任。他自己没有时间把他的思想逐个地实施。他乐于将此托给他人并且提供样品。早在1981年——当时代大多数同事都急于在作品中表现出自己的风格——他却把他的工作交给一位宣传画家进行。“亲爱的画家,帮我画吧”作品集就这样问世了。

马丁·基彭贝格乐于放下手中的笔把工作交给其他人来完成。不为了谋求个人风格的工作分工是他最高的信条。

对马丁·基彭贝格来说成为艺术家总是等同于制造神话。只能这样说:制造个人神话。前提是这样的神话是虚假的。1984年他委托一名女作家创作他在比利时海滨浴场一段假想的经历。这本在编排印刷和纸张上都效仿雷克拉克姆出版社的黄色袖珍本的小册子更胜一筹,马丁·基彭贝格展示了以前真实的东西,单装表演就代表了整个的真实性,而且这已经足够了。

时代是不可信的,生活和工作期间的艺术家又是如此之多。基彭贝格的愤怒并未使伪造他作品的伪造者感到害怕。这就意味着:你自己也来伪造自己的作品,直到平静下来。不切实际的期望只会令人失望。马丁·基彭贝格玩世不恭的态度总是会受到艺术评论家的指责。他的艺术是“破坏性的侮辱性的”,“法西斯般的”,“十足的德国空想无产者的风格”。我对此不敢苟同。

您的喜好是什么?

您最羡慕谁?

1983年一项工作的标题是:“站在深渊边上的人不应感到惊奇,如果他能够飞的话。”一个带有门窗的垃圾桶——象征着国家、博物馆和家——正好漂浮在深渊之上。这幅画指明,好的艺术可能做到的就是让人仿佛置身于如此令人目眩的深渊之边缘。通向那儿的路是狭窄的,只有通过对每一个错误的发现才可过得去。让所有的参与者确实感到为难的时候,艺术家和鉴赏者也不会感到轻松。只有让人感到痛苦的艺术,也是我称为的艺术道德才是好的艺术。只有藉此才能长久地担负起来自各方的压力。

那些将通向艺术之路视为畏途而满足于现状的人一定会将向前不懈的探索看作是可笑的。这里有很多一流的画家。马丁·基彭贝格将其看作是二流画家中的佼佼者。那些对此还不能表示理解的人我们也不必再费唇舌。因为:“不会跳舞的人只会说乐队不会演奏。”或者说,看不见的人感觉特别灵敏。

马丁·基彭贝格自己也清楚他的艺术的矛盾心理。“请不要送回家”不仅是个多重性的题目。一则古老的格言说到,先知至少在本乡受到尊敬。因此他预先就同不愿跟随其后的人作了告别。

# 进步知识分子的艺术

章松任 著

假如有人要把油画笼统地归入中国知识分子的文化生活,那他必须先回顾一下绘画在中国传统社会的发展史。绘画和书法在艺术王国的特殊地位是不言而喻的。随着宋朝官方画院的成立,在那里的画家都穿与领导地位相符的官服,画家中的成功者的经济情况和社会地位已与高级官员相仿。一百余年过去了,绘画及书法不可分地与学者的文化生活联系在一起。尽管传统绘画的美学观点与现代艺术完全不同,但二者还是可在一个前提下相提并论,绘画越来越被当作知识分子和学者的艺术,几十年前当人们正经地从事传统画向西方画艺靠拢时,这就已成为进步知识分子的追求。

第一所现代艺术学校是1906年由满族政府官方开办的,学校雇用日籍教师,并把油画课排进课表,第一所由政府开办的传统艺术高等学校是1918年创办的北京高等艺术学校。1928年杭州又开办了国家艺术学院,以法国艺术学院为模式,作为先锋派思想的中心直到1949年中国解放对中国知识分子都有巨大影响。1949年在北京艺术高等学校基础上成立了艺术中心,出于向苏联看齐的观点,艺术中心不加疑问地接受了苏联式的学院课程。杭州国家艺术学院是一所兼容并包的学院,对所有艺术方式都开放。他象教授传统文化一样教授在俄罗斯和欧洲存在的先锋思想,欧洲艺术发展的成果被自愿吸收并改进得适合中国文化,这一点在今天完全不可思议,但在解放前先锋们的思想已经非常出名。甚至为了找到与大众文化的切口,《上海画报》(1917创刊)和《时代画报》(1934年创刊)还运用了一些属于立体派,未来派,超自然主义,表现主义等不同流派的版画技术。

即使一方面学院成员代表的西方现实主义文体占尽上风,人们还是必须承认,西方艺术,尤其是油画迅速在传统画之外开创了门面,成为进步知识分子的新艺术。接下来的时代里学者的艺术就多了油画这个文化遗产,当画家在美学与精神领域中工作的时候,现代知识分子把社会和政治大事变为他们的美学目的。对外国文化的接受标志着承认外国文化、也标志着文化对抗的开始,这至少也预示着中国传统文化自我发展所面临的危机。

本世纪头十年产生的对西方事物的兴趣,不是出于简单的对未知事物的好奇和改良自身的期望,人们大多是这样的观点,旧中国拒绝新事物,那正出于旧中国的保守。在特定的情况下,说不出口的羞耻和卑劣感及对旧中国的厌恶,就理所当然地用补偿式的反对外国压迫和阶级敌人的作品表现出来,随着二战日本侵华,这种进步思想又更多地与民族救亡运动联系在一起。

有趣的是这种进步人士的观点,在八十年代的艺术先行者身上又体现出来。那时新的艺术风格和新的知识分子的观点,接踵进入中国,这些受共产主义思想教育的学院里的现代画家们又积极准备变为进步的挥舞画笔的知识分子,用新思想,新力量改良中国。

油画被一个有相当发达的绘画传统的国家接受,并且从一开始就被视为绘画这个高品位艺术的两个分枝之一。这个事实意味着:在艺术家眼中,西方油画从未是单纯的消费品。人们怎样逐渐学会判断哪一种西方艺术的当时的重要性,研究这个问题据说提供了一个引人注目的关于中国文化的兴趣所在和需求的答案,从1949年后油画的地位及艺术中心和其它高校的开课情况看,油画被人们作为传统画之外的已习惯了的艺术形式冷淡地对待。

中国油画本世纪末已走出一条自己的路,这一点也不会令人惊奇。让西方观察家震惊的是,中国在脱离现代艺术超过三十年之后,又在1980年重新投入到现代艺术之林。(文化大革命从1966持续到1976)。从事现实主义和在本国传统艺术基础上不断革新给中国油画创立了一个相当独立的根基。我们可以这样说,西方文化遗产在中国与他的本土不在同一个方向上发展,这导致,中国准备进入自己的现代艺术的成熟期了。

70年代晚期,由于集体主义思想的影响,人们要建立一个统一的思想体系,艺术的个性被扼杀,但艺术家、尤其是画家的地位特殊,他们与知识分子、作家一样是人们保持距离的对象。1979年,中国成立30周年纪念日时,艺术家队伍《星星》成功的组织了一次有意义的游行,这可以被看作是中国艺术家进步了的标志。

现在我们谈谈中国现代艺术在现代艺术家眼中七十年代晚期的发展,那些有知识的,天生有反叛精神的艺术家把时代的意义和希望表露了出来。

七十年代晚期和八十年代初期艺术的特点,正是集中在与思想控制的矛盾上,文革中被压制的有个性的、人道的艺术领域都想取得合法地位。著名的“现实主义”运动就是关于被折磨的灵魂。另一个潮流就是扔掉政治包袱,从事把重点放在装潢和视觉方面的表现主义创作,学者的艺术主要都是这一潮流。最重要的矛盾来自没有在学院进修过艺术圈,他们对西方现代艺术尤其偏爱、他们永不消耗的直接的工作给七十年代末呆板的文化生活带来了一些新鲜空气,同样,这些反叛者的作品不受展览馆欢迎。为了改变窒息人思想的社会风气,他们《星星》组织了具有历史意义的示威游行。

但这个先驱者的行动带有狭隘的色彩,它是在解放前试图把西方画艺中国化的思想的再次高涨的旗帜下举行。

八十年代勇于进入新艺术领域的艺术家被相当简单的按学识丰富的画家的模式教授课程。同《星星》不同,这些艺术家赞扬学院进行了一个正确的教育,二十世纪西方不同的艺术运动造就了他们的观点,这又使他们的精神产品完全不同。

许多由于文革,那段岁月精神变得贫脊的艺术家现在大量阅读和创作,在1985年铺天盖地的有创意的作品形成了这十年上半段创作的最高潮,那次高潮又被称为“85新潮”。尽管那一年的许多作品都被视为有西方反动的艺术倾向,但中国的新艺术仍慢慢地发展并形成了自己的风格,他们对受意识形态左右的艺术观念感到厌倦,这些艺术家转而把文化界的其它观点作为本国的思想意识主导,从人文主义和理想主义的观点出发,他们建立了同国际社会的联系,这样他们同时代潮流就挂上了钩。

八十年代末又出现了对本土艺术和民族传统的兴趣,运用在西方流行艺术的革新中获得的透视技术充实了本土艺术和民族传统。

八十年代的艺术可以通过1989年的两次美术作品展总结。那是香港举行的《星星》创刊十周年画展和一月份在台北的画展。另外一次是在北京举行有远见的《中国先锋战士》画展,它突出了中国艺术新的发展全貌。

1989年后的艺术普遍地说明了八十年代特有的到处流露的理想主义画法的失败。结果是艺术作品明确地表达了知识分子的矛盾情绪,悲观的颓废和无忧的大意这两种尚存的艺术是这个时期的艺术主流,另一方面,人们有了艺术创作的更大自信和趋于向个人题材发展。我们可以认为89年后中国当代艺术又一次成熟了,1993年的画展“中国的新艺术”(到1997年底一直在美国展出)用阴暗的气氛表达受伤的悲哀和把精神上的性欲反常形象化。而那时的人正用明快的,没有敬意的题目处理流行文学和现实派中的不满。

从八十年代开始,张晓刚、毛旭辉和周常芽是新艺术领域的积极分子,他们的作品倾向于浪漫主义,人文主义,理想主义。张的新画用令人难忘的美丽的画框和呆板的肖像表达了向充满激情的家庭和亲属题材的转变。毛的关于左画的诠释仍与政治相联,周的人文主义思想把忍受的孤独用自然界事物通过表现主义表达。从事这些题材的年轻的画家缺少对未来的幻想和悲伤的意味,画家张放之和宋永纪也不例外地表现了对受苦者和权势的兴趣。汪冠一是流行风格的代表,他的优美的具讽刺意味的象征当代文化生活的娱乐性作品意义重大。年轻的,玩世不恭的一代中最优秀的是刘伟,柳大洪和汪精荣。刘这几年的发展很有趣地表现出怪诞的非常幽默的性和人体的观点,这精神满足的恶心的夸张的看法反映在他把人体扩展为艺术题材的兴趣上。

假如幻想落空的失望和苦涩地玩世不恭的气氛是89年后的情绪的话,1992年后又开始了一个新的氛围。由于消费文化和自由市场经济的入侵,人们都变得很迷茫,因为那迅速得到加强的文化和经济唤醒人们的希望。市场经济规模不断扩大增加了人们的自由,但也唤起了们不愿看见的担心,私有制的发展在接下来的那两年在艺术领域也得到反映,随着经济自由化,人的精神和性有了更有意识表现出来的可能性,刘伟对此有直观感受,并且在他的有逻辑的颓废的作品中表现了出来。

九十年代中期艺术反映了日益增长的关于个人和历史及过去的关系的兴趣。人们可以说,有趣的是在中国艺术领域中至今对本土的疑问仍不是真正的题材,同过去岁月的毁灭性的断裂层仅仅被看成历史遗留问题,中国本体西化的问题未被提出,柳大洪的娱乐性的生动的马路小报反映了充满幻想的当代文化界中混乱的观点,这恰是中国文化现状。一般地说,中国人的政治立场很分明,要么同意,要么反对,不会象在这纯个人的关于艺术的讨论中那样,不切入主题。不过新近不断增长的历史对个人的影响和个人对历史的作用的观点已唤醒人们把过去的文化旗帜接下来。张小岗的肖像画表明了现在的人对过去的怀念,这也把知识分子肩负的重担的根源灵活的表达了出来。

最近出现的特别的中国式油画作品,从画家对本土题材的热爱可以预见,传统画已找到一条向油画发展的道路,例如对画家求是华来说,这已是一个需求。他把亚麻布面的色彩减到极限,并让自己处于一个沉思的状态,以致精神完全宁静,这样他能把全部意念在他的风景画中表现出来,这种特别的方法,这种习俗的自然风光的画法的创新引起了人们对传统画的深思。

可以大胆地说,在这世纪末,在中国第一所关于油画的艺术学校成立了接近100年的时候,这重要的艺术传媒,最终已成为中国文化的一部分,我们现在都正处于这激动人心的刚呈现在地平线上不断发展历史进程之中。

(注:人名均为音译)