

99 年人文教育革新中綱計畫
子計畫三 人文領域人才培育國際交流計畫

系列講座
「建構東方美學教育體系」系列講座計畫

期末成果報告

指導暨補助單位：教育部

指導單位：教育部顧問室人文領域人才培育國際交流計畫辦公室

執行單位：國立臺中教育大學美術學系

計畫主持人：莊明中

執行日期：99 年 1 月 1 日 ~99 年 6 月 30 日

中華民國 99 年 7 月 15 日

目 次

- 一、計畫名稱
- 二、計畫目標
- 三、執行情形
 - (一) 開課情形-講授課程
 - (二) 學術活動舉辦情形
 - (三) 參與人數統計
- 四、經費運用情形
- 五、執行成果分析與檢討
- 六、結論與建議
- 七、附錄

一、 計畫名稱

「建構東方美學教育體系」系列講座計畫

二、 計畫目標

美學教育是我國教育發展中的一環，落實美感教育也是當前教育政策的重要方向之一。東西方美學的相遇與激盪，並不僅僅是一時的流行趨勢，而是文化主體性的論述與辯議，這種討論在上個世紀中葉曾經蔚為風潮，並且在接續而來的「現代與後現代」、「全球化與本土化」爭議中不斷出現，然而這些論戰縱有共識，卻並未真正的落實與深化。

這些問題雖然是東方美術，或者東亞地區藝術發展時所面臨的共同問題，然而衡諸當前學術發展大概，學者目前大多集中心力論述在多元文化下的社會品味變遷問題，相對於此，近年來，作為中國美術教育發展龍頭地位的中央美術學院，更積極倡議以民族美術作為美學教育體系基礎的可能性，其作為頗值借鑑。

美學品味往往與各個地區的歷史人文及社會傳統息息相關，台灣的美學教育在日治時期發生了相當重要的轉折，在此之前，源自中國，特別是閩南的傳統書畫和文人畫傳統，對於知識份子的文化薰陶確實有一定的浸潤作用，然而由日治時起開始，台灣地區接受工業化和現代化的洗禮，台灣美術也開始面對由日本所轉介的現代化風格運動，更以此一特殊身分加入了早期的全球化趨向。最初雖以圖畫手工作為教育內容，然而經過台灣美術教育前輩的諸多努力，卻已成功的將美術運動與社會文化結合。光復之後，台灣的美術教學與造形美感思維，仍然承續這個現代化的思維過程繼續發展，一方面與世界接軌，一方面又面臨傳統與現代，守舊或創新的文化抉擇。這種抉擇無論在美術教育與更寬廣的社會美學認知上都一直存在。揆其深髓，其實正是東西方文化主體與美學特質的差異與融合。

本系列講座借助講座教授易英先生近年的理論與實踐成果，提供台灣美學教育界以東方藝術的現代化為理想，以現代藝術教育思想為核心，以新的傳授機制為保障，以民族繪畫傳統為根基，立足台灣、面向世界，發展出具有民族特色的創造性藝術，培養富有創造性與探索新知識能力的人才。

三、 執行情形

本計畫邀請講座教授易英為大陸知名藝術史論與藝術評論家，現

為《中央美術學院學報》編輯部主任，《美術研究》雜誌社社長，《世界美術》雜誌副主編、教授暨博士生導師，發表的重要論文有《現代主義的困境與我們的選擇》(1989)、《學院主義的黃昏》(1993)、《大眾文化與中國前衛藝術》(1994)、《力求明確的意義》(1994)、《現代主義之後與中國當代藝術》(1996)等。譯著：《視覺與設計》(羅傑·弗萊文集)(1987)、《油畫風景技法》(1991)、《帕諾夫斯基與美術史基礎》(1992)、《素描手冊》(1995)、《當代藝術家的油畫材料與技法》(1998)。編著：《西方現代藝術美學文選-造型藝術卷》(1992)，專著：《世界美術全集(第20卷)-20世紀西方藝術》(1995)、《從英雄頌歌到平凡世界-中國現代美術思潮》(1996)…等。

計畫由國立臺中教育大學美術學系為主辦單位，國立台灣師範大學美術學系、國立台南藝術大學藝術創作理論研究所為協辦單位，負責執行系列講座兩次、深度討論乙次、主題座談兩場、研討會乙次，分別於台北、台中、台南三地舉行，以擴大參與及發揮計畫影響。其時程如下：

單元	內容
一	系列講座一：觀魚—東方美學與繪畫實踐 講者：莊明中教授 國立臺中教育大學美術學系主任 時間：5月4日 14:00-16:00 地點：國立臺中教育大學美術學系館國際演講廳
二	系列講座二：哲學美學與藝術的關係 講者：陳懷恩 國立臺中教育大學美術學系副教授 時間：5月18日 14:00-16:00 地點：國立臺中教育大學美術學系館國際演講廳
三	深度討論：中國抽象繪畫與現代性 主持人：龔卓軍 國立台南藝術大學藝術創作理論研究所所長 講者：易英 中央美術學院教授暨博士生導師、學報編輯部主任、《美術研究》雜誌社社長 時間：5月29日 14:00-16:00 地點：國立台南藝術大學藝術創作理論研究所博士班
四	主題講座：當代中國抽象藝術的發展 講者：易英 中央美術學院教授 時間：6月2日 09:30-11:30

	地點：國立臺中教育大學美術學系館國際演講廳
五	<p>建構東方美學教育—國立台中教育大學美術學系 2010 視覺藝術與文化學術研討會：</p> <p>主持人：國立臺中教育大學美術學系教授群 易英 中央美術學院教授</p> <p>時間：6月2日 13:30-16:30</p> <p>地點：國立臺中教育大學美術學系國際演講廳 臺中教育大學美術學系視聽教室</p>
六	<p>主題講座：當代中國抽象繪畫的文化語境</p> <p>講者：易英 中央美術學院教授</p> <p>時間：6月3日 15:30-17:30</p> <p>地點：國立台灣師範大學美術學系演講廳</p>

開課暨學術活動舉辦情形，如下表

(一)開課情形-講授課程

講授課程名稱	時數	參與人數									
		校內人數				校外人數				其他	合計
		教師	博士生	碩士生	大學生	教師	博士生	碩士生	大學生		
系列講座一：觀魚—東方美學與繪畫實踐	3	3		20	80	2					105
系列講座二：哲學美學與藝術的關係	3	2		15	60	1	1	3			82
總計	6	5		35	140	3	1	3			187

(二)學術活動舉辦情形

學術活動名稱	時數	參與人數									
		校內人數				校外人數				其他	合計
		教師	博士生	碩士生	大學生	教師	博士生	碩士生	大學生		

(二)自籌款實際執行與支用計畫差異對照表

※各受補助學校應另行提撥配合款，其額度應為本部補助額度 10% 以上。

五、 執行成果分析與檢討

本計畫初期執行時，原欲邀請兩位教授至台講學，唯袁運生教授因年齡因素，在大陸辦理出境手續上發生嚴重的延宕，未克於計畫實施時間內來台。經計畫主持人與易英教授聯絡協議，允以增加講座次數和協助指導本系辦理研討會方式，達成本計畫原定達成之成效。

本計畫於台北、台中、台南三所國立藝術學府舉辦，吸引參與人數 500 人次，服務暨參與範圍與原先預期效益相當。並已具體增進台灣學術界與中央美術學院的聯繫，該校是中國教育部唯一直屬的高等美術學校，1950 年 4 月由國立北平藝術專科學校與華北大學三部美術系合併成立。北平藝術專科學校的歷史可以上溯到 1918 年由著名教育家蔡元培先生積極宣導下所成立的國立北京美術學校，這是中國歷史上第一所國立美術教育學府，也是中國現代美術教育的開端。曾由徐悲鴻、江豐、吳作人、古元、靳尚誼等著名藝術家先後擔任院長。學院以其高度的歷史責任感，思考中國美術發展的全域，把握和引領中國美術教育的教學實踐和學術建構，引導中國美術教育的進程，成為中國美術院校的代表。本次邀約講座對象易英教授同時身兼中央美術學院博士生導師，亦即該學院在美術史論上具有學術建樹的教授。本國碩博士研究生在此系列講座內親炙體會大師教學指導過程，對研究所層級之研究人力具有具體的啟發作用。然而或許是受到台灣社會及媒體政治掛帥影響，以及一般同學

對大陸中文用法的陌生，少數本地大學生對大陸學者來訪仍有部分疑慮，甚至產生一些不相干的政治意圖猜想，此一情形在研究所層級雖然較不明顯，但亦足以令主辦單位自省，爾後在促進學術對話以及釐清學術與政治關係的作法上需要更加努力。

執行成果已編印為論文集，並於99年7月30日計畫成果發表會提報完畢。

六、 結論與建議

本計畫原訂目標在於提供本地學生親炙大陸美術名校教授，實際思考論辯東方美學之特色機緣，為擴大服務效果，除舉辦原計畫預定之前期講座與專題演講，並藉由深度討論會與研討會之舉辦，加廣計畫成效。本計畫在教育部經費支持與辦理方式指導下進行，無論執行進度管控與辦理成效，均有令人滿意的表現。

建議事項：本計畫申請原始規定明定各計畫應向外開放他校師生參與並設立審核標準，然而就實際執行狀況，各校報名情形並不令人滿意。反而是講座直接至北中南院校演講時，所產生的效果確定且顯著。建議爾後辦理類似性質計畫單位，可在能力所及範圍內安排講座至他校訪談，以擴大執行成效。

七、 附錄

(一) 活動紀實

本系為推廣此一活動，所設計之主題海報如下：



活動影像紀錄

教育部人文領域人才培育國際交流計畫深度座談—台南藝術大學



易英教授及計畫主持人至國立台南藝術大學舉行深度座談，與會師生含該校博士班、碩士生與大學部同學。



國立臺中教育大學美術學系 2010 建構東方美學教育講座暨視覺藝術與文化學術研討會
活動照片



系主任莊明中致詞



中央美術學院易英教授演講



專題講座活動會場



兩岸藝術實踐與藝術評論課題綜合討論

與會來賓合影

專題演講：當代中國抽象繪畫的文化語境——台灣師範大學美術系





教育部人文領域人才培育國際交流計畫成果發表會

日期：99年7月30日 地點：國立政治大學



(二) 「當代中國抽象藝術的發展」講座大綱

1. 中國的現代藝術運動是在沒有現代性生產和現代生活，以及與之相適應的意識形態的條件下進行的，在沒有本土現代性資源的條件下追求藝術的現代化，必定出現西方現代藝術的“拜物教”。對於一個封閉、落後和貧困的中國來說，西方現代藝術不只是指示著先進的藝術樣式，更重要的是指示著發達的經濟社會和現代生活的價值座標。新潮美術儘管在形式上模仿西方現代藝術，沒有更新的創造，但具有特定的合理性和合法性。
2. 新時期初期的三種藝術思潮：現實主義——現實的批判與歷史的反思，風格上是革命現實主義的繼承。形式主義——自我表現，傳統與現代的結合，唯美的傾向。現代主義——西方現代藝術的影響，著重思想與精神的價值。
3. 85運動與新潮美術。沒有現代性的現代藝術。模仿、抄襲與挪用，思想的價值重於形式的價值。
4. 90年代的轉向。現實主義的回潮與大眾文化的興起，抽象藝術的現實語境，後現代的遮蔽。

藝術批評與藝術運動——藝術批評的回顧與現狀

1. 藝術批評的興起。藝術批評的歷史，從50年代到80年代中期，意識形態宣傳。80年代初，思想解放運動。80年代中期，前衛藝術運動，藝術批評的出場。

2. 批評家的作用，新生代，潑皮的現實主義，政治波普。批評的交鋒：當代藝術的意義，新殖民主義。
3. 廣州油畫雙年展，批評的轉向，從批評到策展。
4. 2000年，批評的失落與距離。

（三）「抽象藝術與現代性——一個社會學批評的案例」

各位老師，各位同學，大家好。我從北京過來，不太會說客氣話。我今天要以北京的案例來說明抽象藝術與社會的關係。抽象藝術在西方藝術範疇內是一種革新，一方面算是西方藝術的一個主線，一方面又是西方現代化社會的反映。中國大陸在80年代，在思想上很大的受到西方的思想的衝擊，在藝術上，就是以抽象藝術來代表對現代性的追求。我想說明，實際上當時中國社會並不是一個現代化的社會，基本上還是前現代化社會。這和現代的西方藝術相對高昂的藝術領域自覺活動感覺並不一樣。

80年代在中國開始的現代藝術運動，當時把它稱為「85新潮」，因為它開始於85年的一個展覽。89年也有一個中國現代畫展。中國現代藝術運動的批評迄今尚未結束，對於這個80年代藝術的批評，主要是集中在：當時的中國現代藝術或前衛藝術、西方藝術。在沒有現代性的環境下，完全照搬、抄襲模仿西方的現代藝術品，這是值得加以批判的。但是中國現代藝術又有自己的一個特殊道路，也應該加以說明。我們還有一個觀點就是，傳統也好，現代也好，反正只要對現代化是有幫助的，發展到現在，都要接過來。中國的現代化首先是一個縣市一個縣市發生的，既從傳統走過來，也都受到物質性的文化、社會、歷史的影響，它是一個磨合的經過。下面我們就進入這個話題。

所以首先的出發點是，中國大陸的現代藝術運動，是在沒有現代性生產和現代生活，以及與之相適應的意識形態的條件下進行的，在沒有本土現代性資源的條件下追求藝術的現代化，也就是說在沒有本土的現代性資源下追求藝術的現代化，必定出現西方現代藝術的「拜物教」。也就是說把西方當作一個崇拜的對象，對於一個封閉落後的中國來說，西方現代藝術不只是指示著先進的藝術樣式，更重要的是指示著發達的經濟社會和現代生活的價值座標。新潮美術儘管在形式上模仿西方現代藝術，但是它沒有獨立性的創造，但它在特定的歷史條件下具有合理性和合法性。所以我們認定在80年代，中國大陸的行為藝術沒有創造力，但是它具有合理性，有他的思想價值、精神價值。

在80年代，抽象藝術是一個非常敏感的話題，但是大家並沒有清楚的概念，在當時一般人的說法中，西方的藝術稍微有點變形，不走寫實再現的路，就會被叫做抽象畫，連凡·高的作品都會被叫作抽象。當時在學校抽象藝術是不能教的，在生活上也不能亂講，大約在82年時，有一位中央美院的學生，現在是在清華大學任教，他們在北京勞動人民文化宮前面開展覽，其實畫得很簡單，就幾個顏色畫一下，這在當時是一種觀念，你說不能畫，我們就要畫。後來就有人在留言簿上寫一句話，上面寫著：你們畫這些畫，到底要給人民形成什麼樣的意念？落款上寫著國務院工作人員，展覽人員就很緊張了，不知道他是國務院的領導？還是國務院裡唱名的？只寫著國務院的工作人員，展覽就辦不下去了。這是80年代的一個現象，所以在當時，對西方現代藝術想要真正去落實它研究它，在當時是還做不到，但是如果擲用、抄襲、模倣它，它所體現

出來的價值並不是藝術文化，而是在當時針對思想的封閉和思想的解放的一種對立，而這種對立在當時的中國社會是全面的，它和政治、經濟等各方面都有關係。我以這個開頭來說明在 80 年代對現代藝術的追求，更多的是一種對思想開放的追求，而不是一個藝術運動的追求。

抽象藝術在我們的概念中是比較模糊的，在 80 年代初，現代藝術興起的時候，抽象藝術基本上是現代藝術的代名詞，泛指一切非學院的風格，變形的、表現的、非客觀的繪畫方式，都可以概括在抽象藝術中。當時在美術學院裡的學生，老師認為他在搞抽象，那就是危險的，那個時候要畢業都是要由國家分發工作，不然的話會找不到工作，所以師生關係不宜搞壞。但在當時也有一些具有反叛性學生，我記得當時我們學校有一個學生，他畢業展僅僅是模仿凡·高的作品，就被認為是搞抽象，搞抽象在當時有個非常嚴厲的帽子，叫做「資產階級自由化」，因為中國的改革開放面臨了一個問題，就是一方面他要引進西方的資金、技術、管理等等的，另一方面他又特別擔心西方的意識形態進來，會引發知識份子或一般大眾自由化的思想。所以從 80 年代開始就開始第一場反資產階級自由化運動，80 年、82 年、84 年、87 年，一直到 89 年政治風波（編按，即六四天安門事件），整個 80 年代對自由化的追求和對自由化的反對就成為一個延綿不斷的爭議過程，這個過程一直到 1992 年才告結束。

鄧小平認為；反正這麼浪費時間也不是辦法，所以他在南巡講話裡就說了：「改革開放邁不開步子，不敢闖，說來說去就是怕資本主義的東西多了，走了資本主義道路。要害是姓“資”還是姓“社”的問題。判斷的標準，應該主要看是否有利於發展社會主義社會的生產力，是否有利於增強社會主義國家的綜合國力，是否有利於提高人民的生活水準……不搞爭論，是我的一個發明。不爭論，是為了爭取時間幹。一爭論就複雜了，把時間都爭掉了，什麼也幹不成，不爭論，大膽地試，大膽地闖。農村改革是如此，城市改革也應如此。」鄧小平真的很有智慧，再加上他的權威，就一心一意的引進西方的資本主義。所以我們看到整個 80 年代特有的現象，就是在對現代化的追求的過程中受到一些壓制，這些壓制導致反叛，而這些反叛又是以西方的藝術為樣式，作為一個旗幟、口號和符號來表示對西方現代化的一個追求。

所以抽象藝術在當時是一個非常抽象的概念，他不是指非常具體的某種形態的藝術。在 80 年代的中國，抽象藝術首先是做為一種意識形態，抽象藝術本身是否純粹？是否美？抽象藝術的構成與表現，抽象藝術的教育與實踐是什麼…等等，這些問題都不重要。重要的是打出西方抽象藝術的旗號。抽象藝術在當時是一個很敏感的話題，而且是一個政治性的話題，在整個 80 年代中一輪又一輪的反資產階級自由化運動中，抽象藝術總是受到批判，這種批判是有合理性的，因為抽象藝術確實是西方現代主義藝術的核心問題。

從 1976 年文化大革命結束到 1980 年代稱做「後文革時代」，文化革命結束時，西方藝術改革開放還沒有開始，此時藝術反映出來的是對文革的批判，但是藝術的樣式仍然繼承文革的樣式，那時候沒有西方的參照，所以他還是採用這樣的一個手段和方法，不過藉以批判歷史和反思現實。所以我們說如果沒有西方現代藝術的影響，那麼中國的藝術會往哪個方向發展是很難判斷的！西方藝術的介入切斷了我們藝術歷史的發展，而他自身發展有一個路徑。

以四川美術學院學生程叢林的作品《1968年x月x日，雪》(1979)為例，創作所指稱的年代是在文化革命的中間，內容紀錄紅衛兵武鬥的情形，這張畫在當時影響非常大，它記錄了一段非常悲慘的歷史，但是他在整個風格上完全是傳統而且是模仿俄羅斯寫實主義畫家列賓(Ilya Repin)的風格，但是他反映的事實還是比較深刻。再以是四川美術學院何多苓的作品《春風已經蘇醒》(1982)，這張畫本來是畫他自己在農村的生活，因為改革開放第一代的藝術家都是早期的紅衛兵，我們稱作「知青」，這些知青全部趕到鄉下去當農民，一待就是10年，他們生活在社會的最底層，生活的相當艱苦，這也是這一代的苦難記憶，這是第一代西方藝術參與者的人生經歷。像何多苓這張畫本來是畫知青在農村的生活，但是他還有別的意思，因為他當好畫在1980年，當時剛好改革開放開始，所以被解釋為改革開放的春風已經蘇醒了。所以這張畫有他的象徵意義，我們看的出來這張畫採用現實主義的表現手法，它不是俄羅斯那種方式，當時已經吸收一點點歐美寫實風格的畫法，像是懷斯的懷鄉風格，在當時也是影響非常大。

這是陳丹青的作品《西藏組畫》(1980)，現在他在大陸也是非常火爆的文化學者，當時他是美術學院的研究生，到西藏畫了一組畫作，就叫做《西藏組畫》，在當時也是極為轟動，它採用了一種非常樸實的，現實主義的手法，它表現了當時社會，不但表現了貧困、宗教，甚至是民族的問題，現在看非常平常，在當時卻是很轟動的，它的作品很小，而且畫了7幅，而且一經流傳後，影響便的特別大，所以陳丹青現在做為一個文化評論者，還是建立在當時的名聲上。他的畫的風格受法國畫家的一些影響，我放這幾張畫的目的是，沒有西方藝術的介入，中國畫家可能還是用傳統的方式創作。

在80年代前後，還有另一個思潮，就是從形式上吸收西方現代藝術的成分，但是在樣式上又有中國傳統融合在裡面，像是袁運生的作品《潑水節——生命的贊歌》(1979)，他在80年代影響非常大，主要就是因為這張畫，這張畫是北京首都機場的壁畫，採用的是一種線描的形式，人物上有些變形，當然也包括了裸體的表現，這在大陸當時是一個非常大的禁忌，認為在公共場所放裸體的壁畫是非常不道德的，在當時引起相當激烈的辯論，甚至連中央領導都介入了，最後的結果是這壁畫還是留著，但是用木板把這幾個裸體擋下來，但現在不知是否還是用木板擋著，這是當時的另外一個面貌，我們把它稱做形式主義，他非常民族化，對當時西方藝術是有限的吸收，當然這種方式是官方意識形態，才是比較鼓勵的，也就是說對西方藝術我們要有批判性的接收，要和我們的民族文化結合在一起，袁運生是個代表人物，現在他也還是這個觀念，也還是要把中國傳統的東西融入現代，但我們不是很支持這種作法，因為它太唯美了！

這個是清華大學退休的老教授肖惠祥的作品，《科學的春天》(1979)，這張畫當時還引起西方的討論，認為是中國的立體派，當時這一代的先鋒藝術家現在都已經70-80歲了，他們對西方藝術的了解是非常有限、非常表面的，多半靠著看畫冊來吸收西方繪畫資訊，但他們對我們傳統的路線是不接受的，像是袁運生他們都是這樣，袁運生當時在中央美術學院才18歲，他畫的創作特別強調線條，在當時把他畫為右派，所謂右派就是在1957年，很早的時候，當時有些知識份子對共產黨提意見，提多了共產黨受不了就把他們劃為右派，思想歸為右派，不僅僅只是歸為右派而已，右派就是要給予一些嚴厲的懲罰，只要被

戴上右派的帽子就要被下放到農村甚至迫害致死，當時美術文化界被畫為右派的人際遇非常的悲慘，一直到 22 年以後，他們才得以平反，他們為此付出了很大的代價。袁運生在當時只有 18 歲，因為他的畫都是線描的方式，所以被劃為右派，他當時很小，不知道後果，到了後來不讓他畢業、不給他學位，把他下放到農村的時候，他才知道問題的嚴重性。所以他們這一代的藝術家有一個特點，就是和當時主流的藝術不是很合作，但對西方的理解也比較有限，所以出現很多這種裝飾性的風格。

我現在展示的是吳冠中 1978 年的作品，吳冠中從法國留學回來，他對政治性並不關切，所以一直畫風景畫，但是他的風景畫最後發展成一種具有民俗風格特徵的風景畫，譬如說他強調運筆，強調去除西方油畫的那種明暗，強調中國藝術的境界。最重要的是他在 80 年代提出一句話，就是：「藝術標準第一，政治標準第二」，這在當時是非常叛逆性的說法。長期以來，中國大陸的藝術地位是屈服在政治意識形態之下。毛澤東很早的時候提出了「政治標準第一，藝術標準第二」，所以作為一個藝術家，吳冠中這個時候突然提出藝術標準第一，相當令人震撼。他把西方的藝術都結合起來，還是形式的融入，這是一種在中國藝術影響下的表達方式。

另外在 1979 年，有個非常重要的社會事件，當時一批新的藝術家沒有考上美術學院，顯然被認為沒有畫畫的天份，當時他們非常不服，仇恨社會，仇恨美術學院，說美術學院不公，於是組織起來要辦展覽，美術館不讓他們辦。他們認為中央美術館是國家機構，卻阻擋他們一般社會人士辦展覽。於是就在中央美術館的馬路邊上，把圍掛了。當然後來這個展覽被查封了，查封了以後很快就釀成社會事件。星星畫展大概是全中國第一個前衛藝術運動。這是王克平(1979)的作品，政治性特別強，他是個雕塑家。這個作品很明顯的是一個對當時社會的看法。星星畫展的畫，我們現在看起來非常一般，但是他就是認為他在現代藝術的表現，就是放個圓明園，形式非常簡單。馮國棟《一個掃地工的夢》，這是一個工人，他就是清潔掃地的，他的畫作在當時被認為是非常抽象，非常的前衛，他也沒有受過專業訓練。在那個時候，西方文化進來的，我們會看到的大部分都在雜誌上，原作見得非常少，見了以後反而不能理解。大概是在 1981 年的時候，波士頓藝術館的藝術品到中國展覽，但是有展覽條件，第一、抽象畫要去掉，因為中國人民對抽象畫看不懂。第二、兩張肖像畫也去掉，其中一張是麥克阿瑟將軍的肖像，連肖像畫都去了。後來這個展覽很有意思，黃銳先生是精神上是抽象的，他那個抽象表現主義的感覺，都有內化，所以那個時候，抽象藝術的認識、理解，以及知識，非常非常有限，完全是憑想像來做，像馮國棟當時就被認為是抽象畫家，實際上他的東西並不抽象。



這個是星星畫展，星星畫展當時在美術館牆外圍欄上展出。展覽了2天以後，就受到警察的查封，查封以後藝術家就遊行。當然他們遊行還是有規矩，要經過申請，申請以後就讓他們遊行。當然，他們遊行也受到批評：「你們畫這個東西還好意思要自由？」所以當時的前衛藝術因為學院的壓力，官方的壓力，現在還有群眾的壓力，因為群眾根本不需要這個東西。所以這些藝術家很可憐，然後現在他們還被我們看不起。我們說他們自己畫畫畫不好，考不上美術學院，還跑去鬧事。但是他們已經為現代藝術構成了一個起點，一個非常重要的歷史事件。



這是1975年清明節，4月5號的請願運動，它非常有標誌性的意義，整個70、80年代，中國藝術思想解放運動，包含前衛藝術都和文革有非常密切的聯繫。然而官方總是要採行抵制、壓制的攻勢，對青年學生採行掌控的方式，雙方務必要產生惡性的鬥爭，它席捲了80年代，至於結果則是1989年的天安門事件。後來大家發現，這種作法兩敗俱傷，1982-1992年，將近20年整個社會都會付出代價。相對於80年代，街頭運動現在很少很少，反倒是拆遷啦，房子拆了不給我錢，現在都為了這些事兒才上街。

現代藝術是一個重要的話題，在1983年前後，《美術》雜誌也展開關於抽象藝術的討論，討論的重點在兩方面，一個是抽象藝術是不是西方的專利？因為《美術》雜誌是官方刊物，《美術》它屬於圖書部。所以當時這個美術雜誌的主編栗憲庭先生，思想上採取開放態度，現在已經去世了，他就主持這個討論，企圖為抽象藝術正名。他說抽象藝術不是西方的專利，中國古已有之，像青銅器、彩陶、書法，這些東西都是抽象，不能說抽象都是西方的。第二個就是關於美的本質和藝術的本質的探討，美的本質在形式，不在內容，藝術家、批評家，都盡量把美限制在形式上面。這場討論雖然是一場非常學術問題的討論，在1984年之後卻不了了之，雜誌主編也被上級給撤了。繼任的邵大箴先生是我的老師，邵大箴比較聰明，他不主動出來說什麼話，卻讓新的藝術家、藝評作品在上面發表，讓他們自己去討論出一個結果。這場討論是隨後而來的85新潮在理論上的預演。對於什麼是抽象藝術，有什麼藝術家創作了什麼樣的抽象藝術作品，大家還是搞不清楚，討論來討論去，結論竟然是抽象藝術中國古已有之，這絕對不是事實。

當時我們是85年，各個美術院校都產生了價值觀的激烈衝突。我記得85年的時候我們開了一個會，當時先生就說你們這些青年的思想不對，需要引導，我們就特別討厭這些先生。這些先生們又外語不懂，對西方藝術、現代藝術不懂，為什麼我們要你引導？你要有研究那還行。後來晚上睡覺的時候，一位先生就把我房間門推開，站在我床頭唱戲，唱完以後問我：你知道我唱什麼嗎？

我說我不知道，「我唱的是平劇」，他說：「平劇都不懂，搞什麼現代藝術！」然後就出門去了，他對我們極其反感，我們對他們也反感。

那麼確實在當時，比較成熟的現代藝術的方式，挪用了傳統文化的情況之下，谷文達在中國當時創造了怎樣的抽象藝術，挪用中國傳統的符號。雖然他現在也做藝術，但都做裝置。在 80 年代，他是學國畫的。這個是現在中央美術館的研究人員徐虹在 80 年代的作品，這是當時抽象藝術非常重要的一個窗戶，他把國畫和西方抽象的觀念結合起來。對西方的爭論，對現代藝術抽象並不理解，其實也不接受，即使他們辦了展覽，感興趣的人也不是很大，但是大家口口聲聲都在談抽象。這段話的意思就是說，我們對他們西方的現代藝術的核心價值，尤其他們最重要的藝評家格林伯格，把抽象繪畫視為最高的藝術，藝術中的藝術，抽象繪畫提高藝術了功能，所以他形容現代藝術為新的藝術價值體系。我先介紹畢卡索，畢卡索雖然沒有進入抽象，但是他起了個頭，使得抽象思想得以開展，接下來是義大利未來主義的藝術家，我們可以看到他在抽象方面的影響，表現多元化社會的關係與現代的藝術性，工業化與現代生活。俄羅斯的抽象表現主義者馬列維奇，畫面構成非常強，觀念性非常強，康丁斯基當然是最有名的抽象藝術家。80 年代的中國一直談抽象，藝術家掛著抽象的招牌，但是沒有真正的敢做抽象或做抽象，原因是自己沒有熱情，觀眾也不會理解，這是社會時下的壓力。過去的美術學院是非常壓制的，90 年代中央美術學院的學生，將幾張大的水粉畫掛在操場上，紀念凡·高逝世 100 周年，學校認為他在作行為表演，就把他開除了，原因是學校裡不准做行為表演。

我們可以看到西方他們的抽象藝術非常獨特，而且精神性、觀念性、理念性都很強，當然抽象藝術做為一個運動會有完結，藝術會在別的地方繼續發揮作用，但是到了二戰以後，抽象表現主義使純粹的抽象又延續了一段時期。

什麼是現代性的生產的社會？如果沒有現代性的生產的社會，有沒有可能產生現代藝術？這是一個問題，在中國關於什麼是現代性的爭論有各自不同的闡釋、不同的思想來來源，馬克思的現代性是一種理解方式，他從工人生產、社會發展的歷史階段各種角度來說。馬克思在《德意志的意識形態》中說「德國人是沒有歷史的！」德國人欠缺西方的金錢、工業生產及現代性的歷史階段。他在《1858 年經濟學手稿》中區分了狹義的生產、一般的生產、資本主義的商品生產、當市場交換達到一定水準之後所出現的資本主義生產、機器大生產以及現代性的生產。80 年代中國社會不具有現代性的條件或者現代性的生產，生產方式決定歷史的發展階段，歷史也決定生產方式，所謂的現代性是人民的感受及生活方式，我們可以用在生活中裡的體驗與感受來說明這個狀況。

我在 80 年代的工資只有 56 塊錢，居住條件，一家十幾坪，有一家十幾口子擠在一起、有十幾代人擠在一起，許多現在有名的藝術家當年就在這種地方開始談現代藝術，感覺實在荒謬。我提供的這些照片是 80 年代典型城市周邊的街巷景觀，不在城市中心。現在這種街景現在十分珍貴，所以加以保護，但在 80 年間是普遍的情況，當年的胡同現在面目全非。當年有一台黑白電視機，全村人都興高采烈，特別是有電視機的人家會成為村中觀賞電視的集會所，還要準備茶水、瓜子等等零嘴；如果拒絕外人觀看，便會破壞鄰里關係。騎自行車買冰箱回家的情景，這些照片是 80 年代的生活照，冰箱、電視機是因為社會發展需求的，人民生活發展提高。

前衛藝術、現代藝術、抽象藝術在這種環境下是不可能發展的，因為它是現代化的藝術；當時的現代藝術不是從本土資源裏產生的，而是反應了對現代化的需求的一種焦慮。羅中立的《父親》這幅畫出乎作者預料，原意是描繪收穫的農民，在參加中國青年美展時獲得一等獎，也立即被藝評冠以表現中國農民被壓迫、愚昧等等的各種解釋。羅中立後來並沒有依照這種寫實方式繼續往下走，而是將表現主義與鄉土情懷結合起來，這種表現手法是因為一種現代主義的壓力之下所產生的，並開始一直畫下去，雖然並不是很好。

中國自 1979 年開始改革開放，根本上是經濟的開放，科學、思想、文化領域，對外開放就意味著西方現代文化的進入，對於藝術來說，就是西方現代藝術的進入。因此一個追求現代化的藝術運動在 80 年代初開始形成。不過，正如馬克思對德國人沒有歷史的批評，當時的中國也沒有一個現代性生產的歷史，更沒有現代生活的歷史。1975 年周恩來在政府工作報告中提出，到 20 世紀末，中國會全面實現工業、農業、國防和科學技術的四個現代化，這也意味著在 80 年代的中國還處在前工業化或前現代性生產的社會，因此中國的現代藝術運動是在沒有現代性生產和現代生活，以及相適應的意識形態的條件下進行的，在沒有本土現代性資源的條件下追求藝術的現代化，必定出現西方現代藝術的“拜物教”。

我在前幾年曾經把這個看法投稿到中央美術學院刊物，當時的主編就提出中國 70、80 年代怎麼可能沒有現代化建設？我就用周恩來所提的報告來佐證；中國在 50 年代確實從蘇聯引進 20 多個工業項目，這些可能是現代工業化的基礎，至今早已過時。和真正的現代化生產還是有一定的距離。

以下所提的是 90 年代藝術家，非常火爆，被西方培植後加以哄抬，作品價位很高，他是屬於北方一群，他這幅畫，想說明現代藝術與傳統藝術的關係，用簡單的網格來象徵蒙德里安的抽象藝術，背景則是米開朗基羅的聖殤的造型，將兩者結合起來表達傳統藝術跟現代藝術的關係；其後將這種手法引入對中國人的現實，將毛澤東的形象以傳統的現實手法來表達中國的象徵，前方的網格是西方現代藝術的象徵，引申中國傳統對上西方現代的衝突。

1985 年李小山發表了一篇文章《當代中國畫之我見》，劈頭就是“中國畫已到了窮途末日的時候”，引發了全國爭議。他在文章中將具有現代化傾向的中國畫家劉海粟、石魯、朱屺瞻、林風眠、潘天壽、李可染等水墨大師順勢責罵了一番，指出中國畫無前途、死亡了。然後大家開始提出反駁圍攻，記得在一場討論會，年輕人和先生們討論的很激烈，後來有一位藝術研究院研究生站起來說「這樣的爭吵是沒意義的，中國畫有沒有前途，關鍵是在西方的民主自由和東方的專制的對立。」；我說那句話儘管比較極端，但說得很準確，一針見血，就這個問題。中國當代藝術的問題、當代社會問題，就是西方價值觀與中國傳統價值觀的衝突、碰撞。弄得不好，社會分裂；弄得好，有機會蓬勃。這段話在當時並不被理解。

大概從 1988 年開始，中國大陸開始進行 WTO 的談判，進入世貿組織，標誌著中國非得要放棄他的傳統的意識形態，西方的意識形態可以大量的進來，不能像 80 年代那樣進行封鎖，結果導致 89 年政治丕變。89 以後，西方的主要國家對中國大陸進行政治監視，在中國扶持它所希望的自由化的力量。這種方式

表現在各個領域裡面，滲透到文學、藝術、思想，知識分子的生活。比如說在華外事單位經常發邀請，來喝咖啡呀，帶學生過來喝咖啡，我們這兒有幾張從美國運回來的畫兒，其實都是抽象表現的畫，就讓他們看一看，如果你當老師，他們也會叫你把學生帶來，喝咖啡、吃個點心、聊聊天。我也收過這種邀請。這在 80 年代是政府不太允許，但是 90 年代隨著經濟上的要求，相對的也放開。80 年代西方人看我們中國大陸的藝術，他覺得都是一種模仿，沒有自己的個性。到了 90 年代的時候，他們發現這個時候有一批藝術家，不是抽象的、不是模仿他們的現代藝術樣式，而是具有現實問題、現實形象，他們邀這些藝術家去國外做展覽，同時以非常高的價格收購他們的作品，這是非常重要的——一個轉變。藝評界從 80 年代到 90 年代，我們忽然發現沒有豁免權了，藝術家不聽我們的了。大多跟海外合作、在海外拓展。抽象藝術在這個時候反而失去了他在 80 年代的意義，新一代的藝術家起來以後，更多的是追求一種寫實的藝術，以及對他們自己的生活方式的表達，這些作品並不具備 80 年代那批藝術家的理想，以及他們苦難經歷的表述。

以下是方力均的作品，這張畫題目是《打哈欠的人》，曾經在美國紐約時代新聞週刊上封面登出來，但是封面文案上寫的卻是：「這不是一個哈欠，這是解放中國人的一聲怒吼。」外面就把它政治化了。現在不太有人想揭露這個謬誤，到底是誰在出錢？美國有一個在國會下面的基金會，他們經常對這樣的一些藝術家、思想家、文學家進行聯繫，但是究竟是誰在提供資金來操作，不太明白，不太搞得清楚。但是這顯示了一個非常重要的現象：這個主軸和當時美國對華人文化政策形成了一個文化紐帶。但是這個時間不很長，由於後來有其他各方面的需要，贊助逐漸減少，但是這樣所產生的一種藝術形式，我們把它叫做政治波普，卻一直延續到現在，成為一個很重要的主流。這樣我們當然可以知道，抽象藝術逐漸失去了他在 80 年代的地位，反而被這樣一種具有國際性的、城鄉性的、甚至是殖民性的戰略逐漸取代。當然它也是經濟性的、商業性的，如果沒有商業性的支撐，這樣的風格也不會維持。

這是張小剛的作品，這是 95 年算是最紅的中國經驗作品。我們常開玩笑，張小剛在藝術學院裡面恐怕是畫得最差的，但是他找了很有效的一條路徑——畫照片，無形之間就趕上了國際化的潮流，就是繪畫的圖像化。他的其他作品也有這個特點——圖像化的方式、圖像化的語言。繪畫的圖像化，完了以後再對他的作品提出政論性的解釋。張小剛，我們當時對他的畫很不看好，沒想到他現在成為國際上非常推崇的。他的這張畫，出價最高賣到 6000 萬人民幣。最近他出版了他的書信集，送給我，我說歷史真是造就人物。藝術家並不知道自己怎麼會出來，但是他現在把他的書信集拿出來出版，像名人一樣。這個特別複雜，就是像這種藝術家出來，他造成了國際，當代藝術的走向。80 年代非常推崇西方藝術，追求西方藝術。90 年代倒過來，是西方作為主體操控現代藝術。他們運用各種方式，譬如說他們的出版、他們的拍賣、甚至是他們的評論。我來之前才剛剛和他們評論家舉行國際論壇，當時我們就衝突得很激烈。他們說我們大陸沒有自由，我說我們沒有自由怎麼還可以在這裡討論呢，這不就是自由嗎？那你們有自由嗎？九一一過去了，伊拉克那邊正在打，你現在能夠自由的討論這個問題，在藝術裡面自由的表達嗎？都各自有局限嘛，誰也不要說誰。但是就是說他們也很關注中國的問題，但是在我們對談的過程中，我覺得他們逐漸的失去了一個高度。80 年代的美國的批評家，那不得了了，都得聽他們的，反

正這種情況暫時不會變化。更多的合作、妥協、交流可能更加重要。當然現在的這種高價畫作，代表著現在的主流的作品，到底是誰在出錢？我還真是搞不清楚。在 90 年代初的時候是很明顯，那個時候美國、法國，他們最重要的使館不出面，都用一些很奇怪的國家來做展覽，比如說菲律賓大使館、墨西哥大使館，他們邀請大陸的藝術家作展覽，展覽邀請使館、夫人參加，來買他們的畫。通過這樣一種方式扶持藝術。現在這種現象就沒有了，而且現在買這些畫的人，大部分都是大陸的一些老闆。但是我不知道他們買來幹什麼？我倒相信你這會兒開個展覽，叫這些大老闆來花那麼多錢，砸在自己手裡，非把你們轟出去不可。這表示 90 年代以來西方藝術的影響，就是抽象藝術失落的很重要的一個原因。

岳敏君的作品是很強的政治波普，在觀眾看來，這根本是中國人的形象的自我醜化，一個傻笑的大臉。儘管我們在一些文章裡面講到，在 90 年代末期，在中國的批評家裡面，宣示著一種批判、殖民主義，一個浪潮吧，其中有一個談到他們這些作品。他們是按照西方人對中國人的政治傾向跟文化傾向去炒作的。當然很有意思的就是，批評家提出批評的時候，政府不跟我們合作，政府反而是支持這些作品，他們也非常廉價的把作品賣出去，給官方的博物館，官方的各種展覽，所以不管什麼活動，像中國油畫三十年、中國油畫六十年、百年世紀經典…都邀請他們參展，所以他們也可以在那邊耀武揚威，你看看：官方藝術家不就是我們這些殖民主義的畫家嗎？

底下是另一個潮流，一個現實主義的方向，有一群學院派的藝術家，他們沒有經歷 80 年代的前衛藝術運動，也沒有經歷過文化大革命，而是在現實的作為現代化過程中逐漸起來的一批人，他們喜歡畫他們所感受到的。劉小東是其中非常重要的一位藝術家，去年還前年畫的，不知道是誰在後面做推手，畫共軍和國軍，這幅畫是共軍，畫了 18 張，後來在展覽會上賣到 8000 萬。這幅畫《燒耗子》特別有意義，代表著社會的轉向，反映由於城市的發展，農村的土地被徵用，政府就付很多很多錢，多的話幾百萬，這些農民拿了錢以後，他們沒有工作，而且他們的孩子考不上大學，但家裡都有錢，膽大的話就打劫去了，膽小的就在村裡混。這張畫就叫做燒耗子，這幫孩子沒事幹，無聊，拿了耗子，澆上汽油燒。他的題材很深刻，這個反映了他們這一代，藝術家開始關注的是自己周邊的事。

其餘像喻紅，是劉小東的老婆，她也是比較早的反映社會變化的，譬如時尚、廣告、女孩兒生活。王玉平，他的風格是表現主義的，畫的是地下式的題材，反映的是家庭意識。宋永紅的題材畫得有些色情，它很有意義，意義在於，他本來是模仿新生代的藝術家，但是在市場的壓制下，他追求一種刺激性的東西，這樣可能使他獲得更高的價錢，實際上還是在於海外市場。這在 90 年代是一個很普遍的現象，他就把這個現實題材—色情結合起來，獲取市場上更高的價錢。很有意思的是，我們接受帝國主義的資金，但他們不是直接到亞洲來購買，絕大部分是透過台灣和香港的畫商來購買，所以這樣的一種題材，他是透過台灣和香港的老闆來交易，因為那個時候大陸的老闆還沒有這種實力。

這是老畫家尚揚先生的作品《大肖像》(1991)，他現在在首都師範大學，他在 80 年代也是前衛藝術的代表人物。尚揚在 90 年代的抽象回歸他藝術的本位，實際上他在當時的當代藝術已經被邊緣化了，他不是一個主流的也不是一

個價值體現的畫者，價值體現更多的我們看到的是在寫實藝術上，跟國際上的密切，丁乙是上海的一位畫家，這個畫家是有錢無名，什麼意思呢？他的畫完全不是通過我們的展覽和批評而出來的，他是被美國的老闆給抬出來的，因為美國的老闆對抽象表現主義特別喜愛，因為美國人覺得他的畫特別像抽象表現主義的風格，因為我有一次到一位美國老闆的家裡去，就看到丁乙的畫，我就問他：「你為什麼要買他的畫？」問他多少錢，他就說：「他非常的便宜，才8萬塊錢！」我說：「你瘋啦！這有什麼意思啊？」他說：他的畫很簡單，就用水墨在油畫上，就黑色油墨在畫布上畫下來，他說美國在北京做生意的老闆都喜歡丁乙的作品，丁乙就是到現在也還是畫這種風格，就是畫彩色的而已，很奇怪，他也沒什麼思想，他也不參與什麼活動，就老老實實的畫，但現在的畫家就多半是這樣。

王易罡（1993）也是比較偏向前衛的抽象表現藝術中做的比較純粹的，但這個我們就說他姍姍來遲，等到他開始畫抽象的時候，主流已經過去了。湖南的藝術家李路明《今日種植計劃》（1992），其實很有前瞻性，就是他把波普藝術和抽象結合起來，但是由於他這東西沒有經濟效益，所以到後來他自己放棄了畫這種波普的風格。張方白的作品《形之一》（1993），他現在在中央美術學院，他的畫是有政治性的，因為他是在六四的時候，最後一批從天安門撤出來的學生，所以他老想畫這種政治型態，畫這些燒焦的木頭，他到現在還是這樣，但是人們都不理解，就說你畫這個黑圈，就是燒焦的木頭象徵當時的政治符號，但是誰也不理解，所以他非常孤獨。張國龍的作品《生命系列35》，張國龍現在在德國，到現在還是在大陸和德國兩邊跑，在海外留學的這一批藝術家有一個非常可惜的特點就是他們做抽象做的比較專業，但是這種專業卻不見得被接受和理解。

朱金石的作品《拒絕繪畫》（2006），朱金石現在在抽象藝術的作品中也是價值比較高的，他的作品很奇怪，他的作品是平的，因為他的顏料堆這麼厚，他都是直接從顏料廠買一罐一罐的顏料，直接往上倒，顏料堆得很厚，幾年都不乾的，相對的就要幾年後才能展出，他才能懸掛，要是一、二年就懸掛，那顏料會垮下來，畫廊老闆都很喜歡他，聽說他解釋作品時都說他是用顏料雕塑。

譚平（2006）是現在中央美術學院的副教授，一般認為他是當前抽象藝術中最具代表性的人物，但是還是我說的那個意思，就是說抽象藝術他現在只是一個樣式，他不能存在更多的意義，我記得譚平跟我說：「你能不能寫一篇文章，把我寫的像劉小東那樣？」因為我寫過一本有關劉小東的書，在大陸非常暢銷，劉小東自己讀了這本書也說你怎麼把我寫的這麼好？而劉小東最近的畫賣的很好，他的畫賣了八千萬，出版社一看覺得這是個機會，所以這本書可以再版。但是劉小東一張畫八千萬，而我的書再版只拿了一千塊人民幣，這個差距實在太大。譚平跟我說後，我就說這是不可能的，因為你沒有他那種題材，我不好編故事，第二是你不見得有那種經歷，每個人不一樣，但那也不行，因為他是院長，強制要我寫，後來我就硬著頭皮寫，結果寫出來一點都不感人。譚平的抽象畫，因為他是院長，所以他沒有很多時間作畫，所以他都是偷偷的挪一點時間，在畫布上隨便抹兩筆，下次有空，再塗兩筆。不過我們大陸是個官本位的社會，他是院長，所以在經濟上他是很幸福的，他是畫家剛好又是院長，畫價自然就會高，所以我對譚平說：「你對當代抽象藝術是有貢獻的，為什麼呢？」

因為你是院長。」譚平他前兩個禮拜又開展覽，給我們發個通知，就是提倡低碳生活，所以希望你們來看展覽時，可以搭地鐵等交通工具，而且人去的特別多，我說你這個院長還是有號召力的，不然這種展覽有誰要來看，而且還要求低碳。

以上我對這幾位現在大陸表現還可以的抽象藝術的藝術家大致的介紹，他們的主題就是一種現代性環境和條件下的生活，對應於整個 80 年代中國現代抽象藝術是極其不同的。

(美術系研究生整理，陳懷恩教授修訂)

八、附件

附件一：建構東方美學教育——國立台中教育大學美術學系 2010 視覺藝術與文化學術研討會論文集