

“新绘画”的三条历史线索 Three Historical Clues of "New Painting"

蓝庆伟 Lan Qingwei

摘要：新绘画的三条历史线索

摘要：在中国当代艺术的发展过程中，作为链接 20 世纪末与 21 世纪初的“新绘画”，是其中不可或缺但又有着独特特征的一环。本文聚焦于“新绘画”三条历史线索展开讨论，试图通过美术学院的探索、全球化语境下的个体转型、屏幕时代的绘画回应三个方面来剖析“新绘画”的特征，并试图找寻“新绘画”与“’85 美术”的关联关系、“新绘画”的文化与图像变化以及“新绘画”所面临的挑战。

关键词：“新绘画”，美术学院，全球化，屏幕时代

关键词：新绘画，美术学院，全球化，屏幕时代

在“新绘画”的发生过程中，有三条历史线索是不容忽视的，一是美术学院的探索，在经历了“’85 美术”之后，以“新生代”为代表的学院化艺术不断发展，并形成了以个体化为中心的创作主体；二是全球化语境下的个体转型，以艺术市场化、社会都市化为表征的全球化，将艺术家从 20 世纪 80 年代的人文化带向了 90 年代的物质化，时代、环境、都市的多重变迁，让艺术家无不经历着宏观与微观、潮流与个体的变化；三是屏幕时代的绘画回应，随着物质化时代的到来，手机、电脑、电影、互联网等屏幕移动互联技术的发展，绘画这一形式从图像的创作者变为诸多图像创作的方式之一，随之而来的是艺术家艺术创作的多样性选择。

改革开放后的 20 世纪 80 年代又被称为思想解放的时代，在这个时代中，虽然没有如鸦片战争后中西直接冲突的历史语境，但是这一时期的中西问题是整个 20 世纪 80 年代的核心问题，集中体现在中国的思想解放与向西方学习方面。西方的思想更多地通过书籍的形式进入中国，包括艺术在内的中国文化界，对文化艺术有了新的认识，以此

Abstract: “New Painting” is an indispensable stage with unique features, which has connected the end of the 20th century and the beginning of the 21st century in the development of Chinese contemporary art. This article focuses on the three historical clues of “New Painting” and tries to dissect its features by three aspects including exploration of fine arts institutes, individual transformation in the context of globalization, and painting responses in the screen age. Besides, it attempts to find the connections between “New Painting” and “The 1985 New Wave Movement”, changes in cultures and images of “New Painting” and its challenges.

Keywords: “new painting”, art academy, globalization, the age of screen

Abstract: “New Painting” is an indispensable stage with unique features, which has connected the end of the 20th century and the beginning of the 21st century in the development of Chinese contemporary art. This article focuses on the three historical clues of “New Painting” and tries to dissect its features by three aspects including exploration of fine arts institutes, individual transformation in the context of globalization, and painting responses in the screen age. Besides, it attempts to find the connections between “New Painting” and “The 1985 New Wave Movement”, changes in cultures and images of “New Painting” and its challenges.

冲破“文化大革命”十年的思想钳制。同时，改革开放所倡导的解放思想在中西文化交流中，比较突出地体现在向西方学习方面，以艺术为例，西方以现代主义为主的艺术流派、组织形式被中国的艺术家们广泛接受与表现，此时的现代主义不是绘画的风格与本体问题，而是艺术家们在实现解放思想上的具体手段问题。在这次思想解放的浪潮中，艺术中的表现主要在艺术形式、艺术媒介、艺术组织方式等方面，在艺术表现上，以个体为中心的现代主义的风格成为艺术家学习的对象；在艺术媒介中，艺术媒体起到了积极的艺术传播与艺术公共化的作用；在艺术组织方式上，艺术团体成为一种主要的组织样貌，艺术家通过看似更为有效的艺术团体方式来从事艺术工作。

1989 年第七届全国美展如期举行，展览分不同画种于 5 月至 8 月间在北京、沈阳、哈尔滨、南京、上海、广州、深圳、昆明 8 个城市举行。关于这一届展览的最大特点，郎绍君给出了“中性”一词——“排除了极端新潮和极端传统的作品”¹，“中性”“平淡”不仅仅是艺术家复杂真实的心态，更多地是

一种现实语境。在刚刚过去的这一年农历春节，“中国现代艺术展”在中国美术馆开展，这一被称为“85 新潮美术”闭幕曲的展览，在各种行为的喧嚣中落幕，也同样是在这一年，中国发生了巨大的变化。20 世纪 80 年代的激情、理想、崇高、关怀，似乎一夜之间消失了，在这样的背景下，“中性”“对文艺复兴风格的模仿”成为了一种现实语境下的合法，艺术语言成为艺术家强调的重点，艺术从理想进入艺术本体，绘画也不例外。

美术学院的探索

在 20 世纪八九十年代，伴随着市场化 的发展，两个十年之间的政治、经济、文化都发生了明显的变化，这样的差异特征在艺术方面也不例外。以“’85 美术”为代表的 80 年代，充满着文化理想与人文热情，群体 / 团体是这一时期的典型特征，而在 90 年代初，以“玩世现实主义”为代表的“群体图像”代替了群体 / 团体现象，艺术家们在图像选择与生产上，抛弃了理想主义，更多地选择自我的经历与时代烙印。与此同时，美术学院在经历了 1978 年“恢复高考”及

80 年代的十年发展之后，呈现出一种学院化特征，最为突出的是与 80 年代艺术家的“草根性”相比，90 年代的艺术家有着一普遍的学院背景，学院化对学院艺术家所带来的突出影响是艺术本体的追寻，学院艺术家们开始逐渐放弃 80 年代的哲学思考与绘画回应，进而转向“眼前所见”的艺术再现，形成了从绘画“哲学工具化”向艺术个体化的转向。

1990 年与中央美术学院有关的几个展览引起了艺术界的注意，“中央美术学院建院 40 周年教师作品展”“刘小东画展”“女画家的世界”，参加这些展览的艺术家大多是中央美术学院及其附中的青年教师，如刘小东、喻红、王浩、陈文骥、马路、曹力、苏新平、姜雪鹰、刘丽萍、李辰、陈淑霞、韦蓉、余陈、宁方倩。1991 年 7 月 9 日至 14 日，《北京青年报》主办的庆祝北京青年报副刊十周年展览“新生代艺术展”在中国历史博物馆举办，参展艺术家为：王虎、王浩、王玉平、王友身、王劲松、王华祥、韦蓉、申玲、朱加、刘庆和、宋永红、庞磊、周吉荣、陈淑霞、展望、喻红。在 1991 年 1 月 4 日北京青年报社办公室编《〈新生代艺术展 > 艺委会²第一次会议（纪要）》中有展览艺委会对“新生代艺术展”价值的描述：“这个展览集中地反映了当今美术史中十分重要的部分，这也可能是近几年美术史上十分重要的展览，因为它集合了这个时代人的心态。目前还没有这种艺术倾向的集合性展览，它既是首次推出，又是重要总结。”³在“新生代”的艺术中，以人物为对象、架上绘画、感觉与技巧、真实与感受是其中的关键词，在“新生代”艺术家的思想中，“85 新潮美术”中的哲学、理想、复杂不再是绘画的全部，取而代之的是简单的人物和艺术家绘画技巧的表达，艺术家强调自我的真实感受在画面中的表达。“新生代”艺术家的作品呈现着一些现实主义的特点，但又有着明显的区别，正如刘小东所言“现实本身是一种样子，我们重新组合又成了另一种样子。这就和传统现实主义产生了某些差异，看后让人幽默之余又心有余悸”⁴，在刘小东的《田园牧歌》（1989）等作品中可以找到这种脱离传统现实主义的新形象。在易英看来，在“新生代”艺术家的作品中，出现了一种近似“无意义的现实主义”⁵。王华祥

在 1991 年的个人版画展“近距离”则在展览名称上便体现出对艺术的主张，“近距离”消解着宏大叙事与理想，更加强调微观与个体。韦蓉以照相写实手法来描绘生活场景，这些场景带有强烈的随机性与无意义。“新生代与近距离艺术仅仅是个开端，正像 20 世纪 90 年代刚刚开始一样。新生代艺术家尝试以相对样式化与风格化的艺术语言同各自潜在切近的人生感受相结合，开始了他们的艺术实践。”⁶

在很多批评家看来，1988—1989 年是“85 新潮美术”的衰落期，以西方现代主义为参考对象的新潮美术逐渐丧失了发展的动力。在栗宪庭看来“1989 年是艺术思潮萧条的时期，因为作为动力源于思想——艺术观及精神变化——的思潮艺术。在 1989 年初北京举行的“中国现代艺术展”上几乎穷尽近百年现代艺术的各种观念，青年艺术家的处境异常艰难，人们精神上更加茫然，无论弗洛伊德和尼采，还是萨特和加缪，都不再能提供给艺术以遮风避雨之处，人们就再也找不到一个完整的世界了，只好无可奈何地面对这精神破碎的状态”⁷。在“85 新潮美术”的向西方学习过程中，艺术家并没有找到自己不变的精神支柱，反而在匮乏的现实社会中增加失落感。在 1976 年至 1979 年之间也有一次学院化风格时期，在此期间，艺术家大多延续着“文革美术”的模式，只不过在描绘的对象上发生了变化，更多地回顾前 17 年的美术。自 1978 年恢复高考之后，中国的美术学院及其教育逐步走向正轨，并且逐步从学院内部走向学院外部——社会，他们带有典型的学院特征及写实主义特征，但与社会主义现实主义相比，这一时期的学院派又有着现代主义的教育，此种新学院派风格构成了“新生代”的基本风格。

“新生代”与“85 新潮美术”之间的关系是不容忽视的，他们之间有着千丝万缕的联系。首先，在时间线索上“85 新潮美术”构成了新生代的语境，两者有着时间上的接续关系。其次，在人员组成与组织形式上，“新生代”与“85 新潮美术”的艺术家主体分属两代人，并且有着明显不同的生活经历，“85 新潮美术”有着更广泛的团体性与宣言性。“新生代艺术家较多集中在北京。出生于 20 世纪 60 年代的这批艺术新人都

没有当过红卫兵和知识青年，因缺乏惊心动魄的历史性回忆和心灵伤痛而与 50 年代出生的人存在着明显的精神断层。他们群体意识淡化，没有彼此都一致认同的人生原则艺术主张。”⁸除了年龄层次的不同，“新生代”的艺术家有着更多学院教育的背景，并且大多都在学校担任教职，他们没有参与过“85 新潮美术”，但对艺术创作有着自己的理解。再次，在作品的表现上，“新生代”抛弃了“85 新潮美术”的“哲思化”“象征化”，而是以更加学院化创作方式，将图像聚焦在自己的身边与目光所及之处，追求自我的所思所想与真实。从表面上看从“85 新潮美术”到“新生代”，像是从现代主义走向了学院派的写实主义，是一种退步。但实际上不然，“新生代”面临着更加复杂的时代诉求，“我们概括出新学院派在中国现代艺术中的两个交结点，一是与传统的纵向联系（包括中国的文化传统和欧洲的学院派传统），二是与西方现代艺术的横向联系，而后者是新学院派的催化剂，正是在西方现代艺术的影响下，才使我们用新的目光重新审视和观照传统。与传统的联系在形式与内容上体现为对传统价值的认同和弘扬，但这不同于所谓的‘民族化’口号。”⁹“新生代”既面临着中国发展的既有路线，又糅杂着西方现代艺术在中国的影响，易英在这里表述的“民族化”实际上是包含着进步论在内的中国艺术实践，是中国艺术家在面对东西方思想冲撞下的反思与自我强化，这恰恰是“85 新潮美术”及其之后中国艺术面临的核心问题。

最后，在思想层面，“85 美术思潮”所强调的创作自由、自我表达，也被“新生代”继承与发展，只不过是采取了更加学院化的形式，同时从时代英雄走向个体经验。

作为“85 新潮美术”后第一个艺术潮流的“新生代”，有着诸多的意义，这些意义无不对“新绘画”有着影响。第一，绘画成为表达自己内心世界的主要手段；第二，“新生代”的学院化，使得后期很长时间里美术学院的发展中突出绘画的作用，绘画作为“85 美术思潮”“新生代”的主要媒介，影响着后期艺术家对绘画媒介的坚守；第三是个体经验在绘画中的强化。“新生代”除了学院化的特征之外，有着流行文化的特征——青春偶像，“流行文化在中国兴起于

20 世纪 80 年代中期，当初起时还被年轻人的理想主义热情所掩盖；到了 20 世纪 90 年代后，流行文化却成为消解理想主义与英雄主义的象征。”¹⁰ 也恰恰是基于消费主义的象征，“新生代”所涉及到的“无意义”又为“玩世”“泼皮”奠定了思想基础。

全球化背景下的个体转型

如果说改革开放所带来的的是艺术家自我表现的自由，那么艺术市场给艺术家带来的则是自我选择的自由——这种选择包含个体身份的认知。20 世纪 90 年代的艺术市场既给艺术带来了新的出路，也给艺术带来了“神话”分割——话语权规则的变化，社会与物质上的变化，让人目不暇接，最为关键的是，中国的独特社会语境正在被全球化和互联网化所迅速解构。20 世纪 80 年代的思想解放运动，其潜在的背景是中国改革开放的特殊环境；90 年代初的艺术国际化，潜在背景是东西方的差异化；20 世纪 90 年代中期以来的“新绘画”，其面临的语境不再是中国问题，而是全球化问题。在全球化的背景中，艺术家的创作既融入在全球物质变化与科技潮流，同时又面对着中国是否仍具备特殊性的问题，还面对着全球价值语境下的个体选择。毫无疑问，艺术家们的问题从宏观走向个体，是自我化的选择问题，是宏观与微观的冲撞。在全球化的背景下，艺术家们开始找寻经历了现代主义思潮之后的个体图像，在这个找寻的道路上有着两种截然不同的路径，一是全球视野下的图像创造；二是独特的个体经验。同样地，全球化背景下艺术家的精神状态也面临着诸多的冲突，一是国内外信息的去差异化；二是物质与理想间的矛盾；三是过往经验的失效与自我的重建。

如果认为进入 20 世纪 90 年代以来的“新生代”“波普”“玩世现实主义”“艳俗”艺术更具群体症候，那么“青春残酷”绘画则是转向了集体追忆，与群体症候所面对的社会、理想、历史等叙事相比，“青春残酷”更多地面对着自我追忆与青春伤痛，他们有着两种看似不同的倾向，一是以自我为主体，进行个体反思与青春追忆；二是将目光投向多变的社会、复杂的社会想象与底层人文。当然在这个过程中，“青春残酷”所面对的最大变化是都市变化、都市景观、都市文化，这是消费主义时代最大的表征，似乎宏大的

叙事与理想至此结束，随之而来的是围观叙事与个体想象。在图像来源方面，“青春残酷”的“70 后”艺术家们有了更多样的选择，媒介方式的变化使得信息的传播与重组都变得方便，与刚刚过去的 20 世纪 80 年代的纸媒时代不同，市场经济带来了电视、网络、数码等新互联工具，信息从匮乏变得应接不暇。正是基于这样的背景，一种呈现青春、创伤、焦虑的“青春残酷绘画”在 20 世纪 90 年代后期出现。

朱其认为“70 后”的艺术是被市场改变的一代，而其中的“青春残酷绘画”则是一种青春的集体逃亡，它既有着一种“受伤”的集体精神症候，又有着“自我焦虑和道德不确定性：青春绘画的精神分析特征”，还带有“语言性：一种青春的集体逃亡”。在总结“青春残酷绘画”的意义时，朱其这样描述：“‘青春残酷绘画’代表了 20 世纪 90 年代后期社会性主题的前卫绘画在基本风格、主题和内心气质的根本转变，在绘画观念上其基本特征表现为绘画的寓言性和新学院派风格，代表中国当代绘画的一个重要阶段。如果说这个阶段有意义，是由于这一批作品表达了自己的矛盾，它继承了伤痕绘画和新生代绘画的传统，即失败的人生由于无望的自我拯救，重新获得了肯定。”¹¹ “青春残酷绘画”是艺术家在 20 世纪 90 年代面对市场经济机制做出的探索与实践，在绘画之外，艺术家们虽然都有着学院化的背景，但他们也面临着市场化的浪潮，在这个浪潮中最为典型的是艺术家职业化的趋势，与 20 世纪 90 年代初艺术市场的初始阶段不同，2000 年前后是艺术市场与艺术生态逐步走向专业化、国际化的阶段。在他们的绘画中呈现着诸多特点，首先，虽然艺术家早已放弃了现实主义的绘画风格，但他们对社会现实的描绘没有停止，同时他们放弃了宏大叙事与意识形态，在他们的绘画中更多地是一种放弃社会场景的新画面。与新生代相比，他们画面中关注的重点不再局限于身边的人，他们的描绘对象一方面可以被归纳为“新人类”，这种“新人类”包含新的社会风貌与都市化场景，二是青春记忆与创伤，物质社会带来的琳琅满目、灯红酒绿更加映射着自我的思考，在这既身在其中又无法安放灵魂都市之中，人类所面对的最大问题是自我价值的追问。其次是对绘画语言的追求，

不难发现如谢南星、忻海洲、赵能智等艺术家，他们在强调画面的同时，更加强调对绘画语言的探索，去符号化成为这个阶段绘画艺术家们的新追求。在绘画图像的来源上，他们从摄影图像上有着吸收和借鉴。再次，艺术家们面临着从集体到个体的转向，个人意识逐渐觉醒，虽然批评家们对此给予“青春残酷绘画”的称谓，但艺术家呈现出来的缺失一种最大化的个体性，他们不同于 20 世纪 80 年代的艺术团体的集体性，也不同于 20 世纪 90 年代初绘画风格的集体面貌，而是呈现着一种精神的共性——市场经济下的艺术个体追求。最后是生活方式的转变，市场经济、都市化除了带来了物质化、城市化的变化，其最大的改变是个体生活方式的变化，与“50 后”“60 后”所不同的是，“70 后”艺术家既没有历史的包袱、也没有思想的负担，他们需要面对的是不断变化的现实。

屏幕时代的绘画回应

“新绘画”面临的问题并非是其独有的，而是“绘画”所共有的。

图像与绘画的关系是“新绘画”的重要问题，这与“新绘画”的本质有着重要的关联。在“新绘画”的媒介上，始终没有逃离架上绘画，但“新绘画”却越来越多地面临着其他媒介图像的借鉴，在绘画的图像来源上，已经发生了巨大的变化，最为明显的变化是绘画对象的变化。在“新绘画”的画面中，写实技法仍然在使用，但图像来源的对象不再是写实主义的画面，也不再是现实主义的画面，“新绘画”的图像更多地来源于新的媒介图像，如摄影、影像、电子等新技术，这种再现的手法很容易引发争议，“新绘画”很容易被理解为不同图像的选择与再现上，“在这一点上可以看出，形象对于‘影像画家’而言不是技术性的，而是文化性的。”¹² 舒阳在文章中并没有对“文化性”展开具体的论述，但可以读出文化性的指向：公共文化、共同记忆、城市生活。王春辰认为“新绘画”“进入到多媒介的绘画语言和形式的领域中，甚至不乏把绘画看成是整个艺术表达的一个手段，绘画不是目的，是多种艺术语言的一种”¹³，王春辰的观点提示了与“新绘画”同时并存着的诸多新媒体艺术，照相机、录像机、电视、电脑、互联网为主题的图像获取技术以及图像处理技术，让艺术家

们有了更多艺术语言的选择，这与装置、现成品等手段一样，成为不同艺术家众多表达方式的选择，而绘画从曾经的单一艺术表达手段，退而成为众多表达手段中的一种。在诸多人看来，“新绘画”中的图像选择性在画面上体现较少。另外，“图像化”的概念仍然存在风格学上的概述，甚至是图像潮流的总结，也时常是艺术潮流相似图像的代名词，“图像化”可以在最大程度上消解“新绘画”在图像选择上的主动与语言。徐可、漆澜则认为绘画是超越图像的，在讨论新绘画的同时需要理清“绘画”与“图像”之间的关系，在他们看来，“‘绘画’属于创作论范畴，而‘图像’属于认识论范畴，‘绘画’是主体，而‘图像’是客体……简洁地说，是绘画创造了图像而非图像决定或限制了绘画。”¹⁴ 徐可、漆澜的观点有效地解决了“图像”与“绘画”的顺序问题，“图像化”所具备的风格化、模式化显然不适合“新绘画”。

除了图像与绘画间的问题，“新绘画”在屏幕时代还有两个方面的语境变化，一是图像生产机制的变化，绘画这一曾在人类发展史中占有绝对图像生产话语的方式，在 21 世纪屏幕时代变成了图像生产的众多方式之一，艺术家既面临着图像生产方式的挑战，又面临着图像生产机制的选择。二是价值判断的去标准化，“新绘画”所面对的受众范围不再局限于中国，而是信息时代的全球。时代的发展在催生新的图像生产的同时，也在颠覆既有经验。

对于“新绘画”历史线索的讨论势必会涉及“新绘画”的意义。首先“新绘画”是绘画发展的一个重要过程，需要从时间的概念上讨论改革开放以来的中国绘画发展问题，自 1978 年以来中国当代艺术已经有了四十余年的发展，在这个发展过程中——尤其是在前 20 年里，绘画是最为关键的媒介，20 世纪 80 年代以“85 新潮美术”为代表的绘画从“文革美术”千篇一律的绘画工具化实现了现代主义自我表现的转换，此时的学习西方艺术风格成为艺术家自我表现的形式。90 年代初，在经历了“玩世现实主义”“政治波普”之后，“新绘画”在图像上实现了新的生产机制，摆脱了程式化与模仿化。其次，“新绘画”是艺术家自我意识强化下的艺术追问。

20 世纪 90 年代的市场经济是“新绘画”

的基础语境，在艺术市场的催生下，艺术家的选择变得多元，艺术市场为艺术提供了一种有别于官方展览机制的新可能，在此基础上，职业艺术家成为有别于“画院艺术家”的群体。不仅如此，在经历了 20 世纪 90 年代“中国化”图像之后，以地域性为特色的图像构成逐渐扁平化，新绘画实际上是在国粹主义传统与行政化美学传统——两种制度化美学的双重压力之下突围的。¹⁵ 最后，“新绘画”是全球化中的一次融合。世纪之交的中国，与其说加入 WTO 是融入全球化的标志，不如说是中国实现对外开放的一次行动。在全球化融合的过程中，影响最大的莫过于全球移动互联网的发展，这使得中国在经历学习西方艺术思潮、“中国化”之后，逐步摆脱了“东方”与“西方”、“传统”与“现代”、“民族”与“世界”等二元对立观念，“新绘画”艺术家所面临的问题不再仅仅是地域性的问题，而是一种全球化共时下的思考，这种思考夹杂着架上艺术的危机、图像泛滥等新问题。

作者简介：蓝庆伟，成都大学美术与设计学院讲师、艺术学博士。

注释：

1. 一冰，《一个值得研究的重要展览——首都部分美术理论家、评论家座谈第七届全国美展》，《美术》1990 年第 1 期，第 5 页。
2. 《新生代艺术展》艺委会名单：邵大箴（艺术总监）、范迪安（艺术顾问）、周彦（艺术顾问）、易英（艺术顾问）、孔长安（艺术顾问）、尹吉男（艺术顾问）、王友身（展览策划）。《新生代艺术展》组织委员会：崔恩卿（展览总监、《北京青年报》社长）、张延平（主任、《北京青年报》副总编辑）、王国之（副主任、《北京青年报》总编室主任）、王友身（秘书长、《北京青年报》美术编辑）。北京青年报社办公室编《〈新生代艺术展〉艺委会第一次会议（纪要）》，转引自《艺术当代》2018 年第 7 期，第 83 页。
3. 北京青年报社办公室编《〈新生代艺术展〉艺委会第一次会议（纪要）》，转引自《艺术当代》2018 年第 7 期，第 84 页。
4. 刘晓东，《尊重现实》，《美术研究》，1991 年第 3 期，第 18 页。
5. 易英，《从英雄颂歌到平凡世界——中国现代美术思潮》，中国人民大学出版社 2004 年 11 月第 1 版，第 164 页。
6. 尹吉男，《新生代与近距离》，《江苏画刊》，1992 年第 1 期。
7. 栗宪庭，《当前中国艺术的“无聊感”——析玩世现实主义潮流》，《二十一世纪》，1992 年 2 月号，总第 9 期。
8. 尹吉男，《新生代与近距离》，《江苏画刊》，

1992 年第 1 期。

9. 易英，《新学院派：传统与新潮的交接点》，《美术研究》，1990 年第 4 期，第 21 页。

10. 易英，《从英雄颂歌到平凡世界——中国现代美术思潮》，中国人民大学出版社，2004 年，第 165 页。

11. 朱其，《青春残酷绘画——一种青春的集体逃亡》，《艺术当代》，2002 年第 5 期。

12. 舒阳，《中国影像绘画》，《美苑》，2004 年第 5 期，第 55 页。

13. 王春辰，《关于“新绘画”及其边界》，《艺术评论》，2009 年第 8 期，第 68 页。

14. 徐可、漆澜，《超越图像的中国新绘画》，上海书画出版社，2008 年。

15. 同上。