



1
陈可
碧波
布面油画
100cm x 100cm
2004

2
李继开
高台上的孩子
布面丙烯
90cm x 65cm
2009

作为历史的新绘画

——基于“川美新绘画的一代”展览的叙述

New Painting as History

——Narration Based on “The Generation of New Painting in SCFAI”

田萌 Tian Meng

摘要：笔者将作为 20 世纪 90 年代绘画现象的“新绘画”作为切入点，分析、阐述绘画艺术自 20 世纪 90 年代以来的转向。首先，分析了“新绘画”发展的历史语境与外部条件；而后与“旧绘画”进行对比，总结出“新绘画”的三个特征；最后，对其发展的阶段划分为三个部分。

关键词：新绘画，嬗变

Abstract: The author takes "new painting", a painting phenomenon in the 1990s as an entry point to analyze and explain the transformation of painting art since the 1990s. Firstly, it analyzes the historical context and external conditions of the development of "new painting"; then it compares with "old painting" and sums up three characteristics of "new painting"; finally, the stage of its development is divided into three parts.

Keywords: new painting, evolution

“新绘画”并不是一个艺术概念名词，不像历史上各个流派有着明确的主张和清晰的边界，也就是说它没有确切的所指，甚至可以作为很多尚未被命名的新的绘画现象的修辞。因此，当我们以“新绘画”作为讨论对象时，就应该将其放置在一种特定条件中予以理解。就“川美新绘画的一代”展览而言，“新绘画”指向 20 世纪 90 年代初到 21 世纪初这十多年与川美绘画转向有关的现象。作为“川美新绘画的一代”展览策展人的吕澎曾撰写过以“新绘画”为题的文章，如《从“新具象”到“新绘画”的历史》《“新绘画”的历史上下文》《来自中国的新绘画——以 16 位四川画家的绘画为例》等，同时，他也将“新绘画”写入《20 世纪艺术史》中。在这些文章和著作中，他都将“新绘画”置于 20 世纪 90 年代政治、经济与艺术变化的语境之中。可以说，这里所谈论的新绘画不是一个正在发生的绘画现象，而是一个艺术史中的新绘画现象。

“新绘画”作为一种绘画现象的修辞，其潜在的话语是向“旧绘画”告别。告别一方面源自于艺术外部世界的剧烈变化所带来的对艺术认知的嬗变；另一方面则是基于艺术认知的变化而转向艺术内部的自我反思。

在 1976 年之前的几十年，中国基本没有产生基于个体的新艺术观念的条件。受压抑的个体内心对自由的渴望蠢蠢欲动，或以一种极为私密的方式，小心翼翼地释放被压抑的能量。在经过一番对真理标准的大讨论之后，1978 年的十一届三中全会明确了将工作重心向经济建设的转移，并推行了实施改革开放的政策。与此同时，社会上也展开了轰轰烈烈的思想解放运动。20 世纪 80 年代的各种艺术思潮都是在这一历史语境中展开的。由于长期封闭，改革开放与思想解放伴随着新旧观念的较量，也伴随着对未来结果的未知。这个过程充满了不确定性，这也可以被看作一场社会试验。

在改革开放初期，中国的艺术就在两个方面同时展开着。其一是以“星星画展”、形式美、抽象美为线索的强调表达的个性与自由的艺术现象和思潮。其二是以“伤痕美术”“乡土绘画”为线索，旨在反思过去十多年人们的经历，并将绘画视角拉回到真实现实的艺术现象。这两方面都脱离了此前的艺术创作原则，艺术的创作和评价体系都在



#2

发生着变化。到 1985 年前后，全国各地出现了许多艺术群体，并提出相应的艺术主张，一股全国性的美术思潮被掀起，参与者充满了人文的理想和热情。人们相信通过观念的更新可以改变现实并实现人的解放。然而，这种人文理想在 1989 年遭遇了挫败。艺术遭遇了新的困境。

在外部条件变化和对艺术意义的反思中，“新绘画”进入人们的视野。它是在与“旧绘画”有意识或无意识的区别中显现出来的。

概言之，“新绘画”区别于三种“旧绘画”：一是区别于意识形态主流下的绘画。新潮美术是非常少一部分人所参与的现象。1989 年以后，在新潮美术遭遇挫败的时刻，寻找一种新的方式来回应艺术在当时所遭遇的困境。

二是区别于传统的艺术思想和形式。人们带着现代意识进入了 20 世纪 80 年代。这种意识使其不仅远离旧有官方体系，而且也将传统作为批判的对象。“新绘画”没有



3
郭晋
杂技女孩
布面油画
200cm x 200cm
2007

将传统作为一种选择，没有从传统的艺术中寻找艺术的未来。

三是对反思的再反思。可以说，“新绘画”在以上两种区别中延续了20世纪80年代艺术的基本立场和选择。正如1989年“中国现代艺术展”的标志一样，这是一条没有回头的路。在这一点上，“新绘画”是自觉的。但是，“新绘画”也是对20世纪80年代的再反思。其实，在1988年的黄山会议上，王广义就提出了“清理人文热情”，即对新潮美术中的形而上学神话进行了反思。无论是批判现实主义还是后来的各种现代艺术运动都建立在更为本质主义或宏大的叙事结构的基础上的。在这种基础上，人真正的现实遭遇往往是被遮蔽的。某种意义上，“新绘画”既是对1989年后社会与人境遇的反应，也是艺术观念总体上的转向。吕澎在《20世纪中国艺术史》中在谈到新生代艺术的变化

在当时具有普遍的意义：

较之于20世纪80年代的现代艺术家，“新生代”是年轻的一辈。在他们的知识背景中，没有历史包袱和感伤的回忆。这些20世纪60年代出生的画家缺乏被称之为“集体主义”的精神，这倒不是他们没有机会去体验“集体主义”，而是现实生活的紊乱和缺乏意义中心的精神氛围使他们对“集体”抱有本能的反感。过去的艺术家们关心“人类”以及“终极目标”这类问题，“大灵魂”和“拯救”这类观念占据着许多20世纪80年代前卫艺术家的大脑。可是，新生代画家对这类思想没有丝毫兴趣，他们在面对现实时的观念与心境发生了变化：从人类到个人，从形而上的“天国”到形而下的日常生活，从抽象到具体，从热情到冷漠，从拯救到逍遥，从分析的理性到反映的感性，从间接的想象到直接的表现，从冒险到平静，

从诗意到叙事，从集体主义到个人主义，从中心到边缘，从焦虑到无奈，从严肃到嬉皮，从责任到放弃，从遥远到“近距离”——正是因为这样的变化，使得新生代艺术家的写实主义作品与同时存在的古典风绘画或十年前的伤痕写实主义有了鲜明的区别。¹

“新绘画”是在艺术外部条件的变化及其与其他三类艺术关系中被认识的。确切地说，这提供了一个关于“新绘画”的基本语境。“新绘画”不是一个艺术流派，也没有一种主义；没有自身的宣言，也没有统一的风格。正如“新”这一修辞所提示的，“新绘画”不能使用既有的艺术概念来给予其一个有清晰指向的命名，因而这成为当时所出现新的绘画实践和现象的泛指。因此，“新绘画”所涵盖的范围广泛，它并不是一种艺术创作的范式。

适合使用“新绘画”这个词汇的地方发生在“玩世现实主义”与“政治波普”以及

它们的交汇处，如果一定要找寻他们的共同点，那就是：没有本质主义的追问，却有现实问题的揭示；不是西方主义的标准，却有全球化的普适态度；不再攻击具体的目标，却有着并置出来的冲突；不讨论什么是艺术，却坚持艺术史的立场；没有独一无二的阐释，却有鲜明的观念。20世纪90年代中期，各个艺术现象正是在这样的开放性思想空间里发生，所谓的“艳俗艺术”“实验水墨”“观念摄影”“行为艺术”“VIDEO”乃至“女性艺术”，正是在这样的思想和观念开启下的结果。²

“新绘画”所涵盖的绘画现象具有以上的相似性，但这些相似性并不源自于他们对某一观念与目标的自觉选择和联合，甚至他们之间也会存在不同的主张。事实上，“新绘画”与“旧绘画”告别也成为中国向当代艺术转向的现象。基于个体表达所形成的个性和多元主义取代了基于群体的集体表达所构成的本质主义和群体运动。“新绘画”将艺术的问题从宏大和形而上的世界中带到日常生活的领域，抽象主义、表现主义、超现实主义等现代主义的观念也不再作为一种进步的观念而被使用。在这个意义上，“新绘画”是一种当代的绘画。

“新绘画”是一个全国性的现象，在很多现象中，我们都可以看到从四川美术学院走出的艺术家的身影。“川美新绘画的一代”展览就是对川美新绘画的历史性回望。作为历史的“新绘画”有其历史的上文，也有历史的下文。根据以上对“新绘画”的认识，我们可以将川美新绘画的现象划分为三个部分：

第一阶段是参与过伤痕美术与新潮运动的艺术家们进入20世纪90年代的蜕变。这一代艺术家虽然有历史包袱，也有对现代主义的向往，但是在时代的巨变中，他们也自觉地思考艺术该走向何处。比如张晓刚的《一个共和国的诞生》以及后来的“血缘：大家庭”系列、陈卫国的“道具”系列等。他们从形而上的观念走向了具有历史维度的思考与表达，借助于记忆或历史的图像将艺术的问题拉回到艺术家所处的现实以及所遭遇的问题。较之于过去，他们完成了自我的蜕变并展开了他们的“新绘画”。

第二个阶段是从20世纪80年代后期到90年初期成长起来的一代艺术家的“新

绘画”。就四川美院的教学特点而言，这一代艺术家虽然没有“历史包袱和感伤的回忆”，但他们在精神上受到了上一代艺术家的影响。这并不是说，我们在上一代的阴影中看他们的“新绘画”实践。他们继承了批判现实主义和现代主义的精神遗产，不过，相较上一代艺术家，他们更关注周遭生活、当代文化与自我心理，而不是沉重的历史。无论在绘画语言和图像的使用方式上，他们也更有意识地强调了与过去绘画的距离。他们通过新的绘画语汇与叙事方法提供一种具有异质性的个体经验。在20世纪90年代，这些艺术家所自我组织的诸如“今日状态·1992”（1992年）、“陌生情境”（1994年）、“切片”（1994年）、“个人经验”（1996年）等展览都在以不同方式将绘画指向“今日”和“个人”。

第三个阶段是进入新世纪的“新绘画”现象。20世纪90年代“新绘画”从根本上打开了绘画新局面，使绘画的问题向更广阔的领域展开。进入新世纪，“新绘画”所面临的语境和20世纪90年代还有所不同。改革开放进一步加快，世界加入WTO，互联网进入中国，消费社会的到来等等，这些都构成了艺术的新语境。大量的流行图像和卡通形象成为这一阶段“新绘画”的元素。这是更为波普的图像，是一种去历史化甚至现实化的快乐形象。这以2003年的“转向”展览最具代表。正如“转向”这一展览主题所暗示的，这类“新绘画”对是20世纪90年代新绘画的告别。最初，这被视为真正的新绘画，是脱离了西方现代乃至当代艺术方式，并逼近当代绘画最前沿的新绘画。

“新绘画”何以为新？这里的“新”并非是建立在一种进步论意义上的新，也不是强调艺术的绝对性原创，而是将艺术建立在一种特定社会、政治与文化语境中的艺术变化及其所产生的相对意义。“新绘画”让绘画的问题从本质主义与宏大叙事中摆脱出来，进而转向我们生存的处境。作为历史的“新绘画”是变化的，随着绘画外部条件的变化而变化。这不是说，“新绘画”总是在被动地回应对应着外部世界的变化，变化也包含着一种自觉的诉求。川美“新绘画”的三个阶段在后来时间中是有重叠的，但绘画本身却保持各自不同的选择：第一阶段艺术家后来的绘画几乎是在历史和记忆的维度中

延续；第二个阶段的艺术家则各自朝向不同的方向展开，个体之间的差异也逐渐明显；第三个阶段的艺术家则延续着“快乐的图像”，并在其中不断完善其语言和特征。在三个阶段的变化和比较中，我们看到了“新绘画”中的深度逐渐被推平，直到将绘画的图像的所指抽空。绘画变得越来越轻盈，或许，这既是“新绘画”的胜利，也是“新绘画”的衰微。

注释：

1. 吕澎，《20世纪中国艺术史》（增订本），北京：北京大学出版社，第799页。
2. 同上，第960页。