

# 中国当代艺术史 1978~2008

CHINESE CONTEMPORARY ART HISTORY 1978-2008

大学教材

University Textbooks

鲁虹著



河北出版传媒集团  
河北美术出版社

策 划：田 忠

责任编辑：徐秋红 安兵武 张永明

封面设计：鲁 杨

装帧设计：翰墨文化

### 图书在版编目（C I P）数据

中国当代艺术史1978-2008/ 鲁虹著. -- 石家庄：  
河北美术出版社，2014. 6  
ISBN 978-7-5310-5786-4

I. ①中… II. ①鲁… III. ①美术-文集 IV.  
①J-53

中国版本图书馆CIP数据核字（2014）第060471号

中国当代艺术史1978-2008（大学教材） 鲁 虹 / 著

---

出版发行：河北美术出版社

（石家庄市和平西路新文里8号 邮编：050071）

发行电话：0311-87060677 85915060 85915009 85915045（传真）

网 址：<http://www.hebms.com>

制 版：石家庄市翰墨文化艺术设计有限公司

印 刷：河北联合印刷有限公司

开 本：787mm × 1092mm 1/16

印 张：28

印 数：1~10000

版 次：2014年6月第1版

印 次：2014年6月第1次印刷

---

定 价：78.00元



河北美术出版社



淘宝商城



官方微博

质量服务承诺：如发现缺页、倒装等印制质量问题，可直接向本社调换。

服务电话：0311-87060677





# 前言

◎俞汝捷

鲁虹先生的《中国当代艺术史 1978~2008》是一部从观念到体例都别开生面的史著。

若干年前，他出过一部《越界：中国先锋艺术 1978~2004》，书名即显示出鲜明的价值取向。而本书正是在前著基础上写成，其目的诚如作者自序所言：“就是想以文图相配的方式向广大学生与读者生动而清晰地评介这一新艺术传统由诞生到不断发展壮大的过程。”研评对象既定而明确，由此便将同一时段的非“先锋艺术”予以割舍，从而也就表明了该书内容的新锐。

譬如，20世纪八九十年代，不少老画家包括若干大师级人物都还健在，正从“文革”劫余的废墟上重新出发。倘是一部面面俱到的艺术史，应该会用相当篇幅来评介一番“老树新花”。然而本书中，除对勇于变革的吴冠中着墨较多，又因观念相合或论述需要偶尔会提到《雀墩》（黄永玉）、《丽人行》（程十发）等作品外，基本上对这个有着深厚功力的老人群体未予置评。同样，对许多当时正值中青年，如今渐入佳境，却并无前卫意识的画家，本书也一概予以忽略。

而对纳入评述范围的艺术，著者所下功夫殊深。首先是史料（包括文字和图片）丰赡，史实确凿，这是历史研究的基础。1978年至2008年，正是改革开放的30年，也是艺术领域最缭乱缤纷的30年。鲁虹先生于20世纪80年代担任《美术思潮》编辑，90年代去深圳后成为著名策展人和诸多艺术研讨会主持人。作为历史亲历者，他对30年间的画坛风云、美术新潮可谓如数家珍，曾按时序（从1979年到2009年）主编出版

过 4 套图鉴。全局性的把握使他能对历史的曲折前进与变迁作出合理分期（即书中划分的 4 个时段），并对各时段的代表性事件、人物、作品作出客观的遴选与评介。对于青年学生和像我这样的一般爱好者来说，本书足以让我们对当代先锋艺术的潮起潮落、云舒云卷有所认知。

因为熟谙历史，著者谈任何时段的艺术，都能清晰地勾勒出相关的政治背景、思潮脉络和社情民意，并通过“相关链接”和“相关作品”等富于创意的设置，对上述内容做更详尽的阐明。这是该书的又一特色。法国艺术史家丹纳在其名著《艺术哲学》中曾从“种族、环境、时代”三要素出发，谈到“精神方面也有它的气候，它的变化决定这种那种艺术的出现”。本书对时代环境的描述堪称把握了当代艺术在各时段或萌生壮大或彷徨求索的“精神气候”。阅读之际，它曾多次将我带入往昔岁月，勾起旧的回忆，引发新的思索。譬如星星画展，我不但看过，还记得同时期有个由“四月影会”举办的名为“自然·社会·人”的摄影展，与该画展一起给沉闷已久的艺坛带来了一股青春气息。又如程十发是我相当熟悉的画家，30 多年前我曾为其书画集写过多篇序言，但并未从“精神气候”方面予以阐释。而本书却在评介“后文革”时期的创作时，于“相关作品”中举到程氏的《丽人行》，指出“曾被视为禁区的古装画又出现在了美展与报刊上”。这就从政治气候的改变，从历史的高度对作品意义作了新的评价。

著者对新生事物满怀热忱，但评述、分析又十分客观理性，这就使一部新潮著作读来并不偏激，即便是对传统艺术比较偏爱、对当代艺术比较陌生的人恐怕也都不难接受。这一平和公允的持论特色体现在本书的各章各节。且以第四章第六节为例，该节谈的是当代艺术的“再中国化”问题。著者首段即从前文所谈“精神气候”入手，指出今日的“文化情境”已与 20 世纪“八五时期”不同，“如果说在当时，出于特定原因，艺术家们主要突出的是反传统的价值观，那么，今天的艺术家恰恰

应该与传统联接来进一步解决‘再中国化’的问题。而之所以要这样做，乃是由于历史的上下文关系发生了深刻的变化，绝不能简单地用‘此一时，彼一时’的机会主义态度来加以解释。”这段话平实理性，且符合辩证逻辑，“否定之否定”当然决不意味着回到原始起点，而是指事物螺旋上升到一个新的高度。在本节的后续段落中，著者进一步论述1978至1984年艺坛的两大趋势及由此带来的转折性变化，1985年许多青年艺术家采取的“反传统”和“接轨西方”策略的正面意义与负面影响，80年代中期以后少数艺术家意识到“本土价值”而走上“再中国化”之路，等等，最后又提醒艺术家们于探索途中要注意避免“简单挪用政治符号”和“商业国粹主义”。凡此都显示出他眼光的深邃与持论的周全。由于这是全书的最后一节，读来更带有总结和前瞻的意味。

本书的体例也别创新格，值得一提。前面已经谈到，本书每节正文后面，设有“相关链接”和“相关作品”栏目，前者是对重要活动、事件的说明，后者是对代表性作品的解读。因为有此两项设置，正文的论述就避免了繁杂和枝蔓，而显得简洁和流畅。同时将相关的活动、事件以“链接”形式逐条列出，解释也就更加鲜明清晰。至于将作品用图配文的形式列出，其优长就更明显。由于审美习惯等各种原因，先锋艺术作品对于许多观者来说不容易领会，现在有了针对具体图片的文字分析，当然能增进理解，从而获得更丰厚的审美享受。

此外，作为教材，书末附有《中国当代艺术大事表》，各节又有“复习要点”，包括名词解释和思考题，这对学生了解时代背景，掌握重点，提升鉴赏与研习能力，无疑也是非常实用而有帮助的。

2014年5月

俞汝捷，浙江上虞人，1943年生于上海，早年师从文史学者瞿蜕园，1966年毕业于复旦大学中文系，1992年起享受国务院政府津贴。现为湖北省社会科学院研究员、湖北省文史馆馆员、上海市文史馆特聘研究员、湖北省文艺理论家协会顾问、中国作家协会会员。主要从事小说理论和小说史研究，兼研诗词、书画及其他。所撰《小说24美》获湖北省最高文艺奖——首届屈原文艺奖。其他主要著作有《学诗26讲》《人心28论》《幻想和寄托的国度——志怪传奇新论》《长江小说史略》（合著）《黄鹤楼碑廊诗注》及长篇小说《李自成（精补本）》等。



# 序言

◎鲁虹

改革开放以来，中国艺术创作发生了翻天覆地的变化。一大批优秀艺术家结合新的社会背景及文化需要进行了开创性的实验。这不仅使中国当代艺术逐渐作为一种新的传统而存在，也得到了国内外学术界的广泛认可。遗憾的是，至今国内许多艺术院校都没有正式开设中国当代艺术史的课程，书店里也鲜有相关教材。针对这一现实，河北美术出版社希望我在著作《越界：中国先锋艺术 1978~2004》一书的基础上编著教材《中国当代艺术史 1978~2008》。<sup>[1]</sup>而本教材的宗旨，就是想以图文相配的方式向广大学生与读者生动而清晰地评介这一新艺术传统由诞生到不断发展壮大的过程。应该说，在“读图时代”，这的确不失为一种适应广大学生与各方面人士文化需求的有效出版方式。相信这也对他们理解这30年来中国当代艺术的追求会有所帮助。

现在回想起来，当初我之所以将书命名为“越界”，乃是因为改革开放以后出现的中国当代艺术已经明显突破了传统有关艺术的定义与分类，进而开拓出了艺术创作的新边疆。这当中既包括对新题材、新观念的开拓，也包括对新媒介、新形式，甚至包括由审美领域到审丑领域的开拓。而对“先锋艺术”一

---

[1]《越界：中国先锋艺术 1979~2004》一书，2006年1月由河北美术出版社出版，同年9月上北京三联书店排行榜。2011年8月由台湾艺术家出版社以书名《中国先锋艺术 1978~2008》出版，2013年3月由湖南美术出版社以书名《中国当代艺术 30年 1978~2008》出版，但内容略有所增删。

词的运用则是借鉴了西方相关说法。<sup>[1]</sup>此次出版将书改名为《中国当代艺术史 1978~2008》，主要是基于如下考虑：首先，以“当代艺术”取代“先锋艺术”主要是为了与整个学术界在称谓上保持一致。至于去掉“越界”二字，则是为了避免双重书名的情况出现。

不过，在本书的写作中，所谓“当代艺术”，远不是一个时间上的概念，也不是某种特定艺术风格的代名词，更不是西方当代艺术在中国的翻版，而是专指那些在特定阶段内，针对中国具体创作背景与艺术问题所出现的艺术创作，特点是一直处于学科前沿，并对此前主流或正统的艺术持批判态度，正如艺术史家巫鸿所说，其在艺术媒介、作品内容和展览渠道三个方面都进行了实验。不可否认，若是以世界艺术史作为参照，在中国出现的相当多的“当代艺术”作品根本无法放到特别“先锋”与“前卫”的位置上，<sup>[2]</sup>有些甚至带有明显的模仿痕迹。但我坚持认为，针对中国的具体情况，它们的出现却是非常有意义的。因为它们在充分展现新的艺术价值观与创作方式时，已经使中国的艺术史走向发生了转折性的变化。更何况中国当代艺术家通过挪用和创造性的误读，加上对现实的关注与对传统的借鉴，的确创造出了许多与西方不同的作品，这是我们决不能忽视的。

事实上，以“当代艺术”这样的概念来指称改革开放以来至今的所有中国新生艺术，并不太准确。站在今天的立场上看问题，如从1978年至1989年，中国的新生艺术在对以往的官方现实主义进行强力反拨与对现代性目标的孜孜追求

---

[1] “先锋艺术”的概念最早可以追溯到法国空想社会主义思想家克劳德·亨利·圣西门那里。他坚持认为，艺术的先锋派应该作为美好社会的领导者。亨利·圣西门逝世后，他的追随者更加发展了他的这一学说，以至使“先锋艺术”的概念具有了世界性的影响力。（详见《艺术与政治中“先锋派”的观念》，多纳德·艾格伯特，载于《艺术史与观念史》，南京师范大学出版社，2003年9月。）

[2] “先锋”与“前卫”这两个词都是从 Avant-Garde 一词翻译过来的。

中，更多借鉴的是西方现代艺术的理念与手法。也导致了一些“去中国化”的问题出现。正是基于此，我个人更愿意将其视为中国的“前当代艺术”——也就是中国的“现代艺术”。

相比起来，自1990年以后的中国当代艺术，则更强调关注现实与人的生存状态的过程，并借鉴的是西方当代艺术的理念与手法。而且在这一时期，已经有一些艺术家从追求中国当代艺术的民族身份与文化身份出发，开始在努力解决中国当代艺术的民族身份问题与“再中国性”的问题。很明显，这前后两个阶段的艺术无论在追求的目标上，还是在观念与手法上都有很大的区别，并不能混为一谈。在很大程度上，前者更强调艺术语言的创造；后者更关注的是寻找艺术语言之间的关系。而且，前者是在针对过去或艺术史讲话，后者则是在针对当下发声。

的确，站在极端民族主义的立场上，人们很容易认为，中国出现的所谓“当代艺术”是在割裂传统、数典忘祖、一味模仿西方。但还原到具体时空中，并联系实际情况进行认真而严肃的分析，我们并不难得出如下看法：虽然在“前当代艺术”时期，有相当多的年轻艺术家存在“西方化”的倾向，但总的来看，大多数从事“当代艺术”探索的艺术家对西方现、当代艺术的借鉴，乃是为了突破既往创作观念与模式的巨大局限性，继而寻找到某种表达的新突破口。实践充分证明，这些艺术家中的佼佼者——特别是到了后期，既在西方现、当代艺术的批判吸收、改造重建和促使其中国化上做了大量工作；又利用新的意识重新发掘了传统艺术中暗含的现代因子，而这一切对于建构当代中国文化却具有无可估量的作用。

还有一点应该强调一下，即虽然本书作者一直希望尽可能客观地撰写中国当代艺术的历史，但由于过去三十年所出现的艺术作品、艺术事件，还有艺术家，不仅浩如烟海，无限复杂，而且零碎不全，杂乱无章。所以，本书作者在不可能全面、

真实重现或还原历史的前提下，所做的只能是依据一定的理论框架、逻辑关系或学术标准去选择相关艺术作品、艺术事件与艺术家予以书写。记得被称为“历史学之父”的古希腊历史学家希罗多德曾说过，人所记述的历史永远也达不到完全的“客观真实性”，因为那超出了人的智慧范畴，只有神才有此能力。这意味着，本书充其量也只是表达了作者对这一段历史的认识。

在具体的写作过程中，由于笔者很信奉美国著名艺术史家詹森为编辑《艺术史上的重要作品》一书制定的学术标准，故在写作本书时，曾努力加以借鉴和运用。詹森的具体标准是：“作品对艺术发展方向的影响，在同类作品中的独创性，以及艺术文化的一般潮流中的代表性。”<sup>[1]</sup>按我的理解，既然艺术史是不断提出问题与解决问题的过程，那么，凡是能够敏感提出前瞻性学术问题，同时又能很好解决相关学术问题的优秀作品，不仅会对艺术史的发展方向产生深刻影响，也会具有艺术文化的一般潮流中的代表性。至于判断一个艺术家解决的学术问题是否具有艺术史意义，则取决于对艺术史，还有现实文化情境的比较性研究。毫无疑问，如果由其他人来写作，加之关注的问题或采用的标准不太一样，其选择的作品与事件肯定会有所区别。这也正是英国著名艺术史家贡布里希曾经感叹“有多少艺术史家就有多少种艺术史”的原因。<sup>[2]</sup>

当然，我在以上的说法并不意味着在艺术史的写作中，所谓客观性是可有可无的。记得几年前彭德在博客中曾经说过：“还原历史只能是史家的个人愿望。如果他一开始没有这个愿望，几乎可以说他没有资格撰写历史；如果他最终确信这种愿望在他的笔下成立了，他就是一个沉迷在历史之外自不量

---

[1] 见《艺术教育：批评的必要性》第89页，四川人民出版社，1998年10月版。

[2] 曹意强，《艺术与历史》第108页，中国美术学院出版社，2001年1月版。

力的狂人。”<sup>[1]</sup> 彭德的话至少还透露了这样一层含义，即作为艺术史家，无论他本人如何围绕自己理解的重大学术问题去选择相关艺术作品、艺术事件与艺术家，他都必须要有着追求真相的良好愿望，绝不能凭感情或利益去做有违史德的事，甚至有意无意地对既已有学术影响，又有学术意义的作品、现象视而不见，反过来竟将并无学术影响或意义的作品、现象大加推介。我完全同意彭德的看法，也一直是努力按此要求来做的。现在我谨把本书交给广大学生与读者评判，并真诚地希望得到指导与批评。

我清楚地意识到，尽管我为撰写本书在 10 多年里做了大量的准备工作。也就是说，在向美国艺术史家詹森的方法学习时——即于写作前将重要的作品加以排序——<sup>[2]</sup> 我先后主编出版了从 1979 年至 2009 年的 4 套图鉴，<sup>[3]</sup> 并以文图对照的方式撰写了《越界：中国先锋艺术 1979~2004》一书，由此还积累了相当的文字资料与图像资料，但在今天，撰写一本关于中国先锋艺术的书仍然是有着相当难度的：一者是它离我们太近，使我们很难站在一定的距离之外去冷静、客观地把握它；二者是中国当代艺术尚处在发展运动的过程中，加上好几次文化背景上的重大转换（如从反传统到反西方中心主义、从追求“现代性”到对“现代性”的反思等），导致不少艺术家在创作上都做了重大调整。仅从现象上看问题，不

---

[1] 见“艺术国际网”，彭德博客，2009 年 9 月 7 日。

[2] 著名艺术史家詹森在写作艺术史之前，总先要列出一个很适用的艺术范本目录。他的工作证明：具有杰出艺术价值的作品是书写艺术史不可或缺的一环与重要材料，而做重要艺术作品的排序工作，则十分有利于艺术史家从中探寻重要的艺术问题与书写的框架。（详见《艺术教育：批评的必要性》第 89 页，四川人民出版社，1998 年 10 月版。）

[3] 以下图鉴均由我主编出版：《中国当代美术图鉴 1979~1999》（六集），湖北教育出版社，2001 年 8 月版；《新世纪中国当代艺术图鉴 2000~2005》，湖南美术出版社，2006 年 10 月版；《聚变：中国当代艺术图鉴 2005~2009》，河北教育出版社，2009 年 12 月版；《新中国美术 60 年 1949~2009》（上、下集），河北美术出版社，2009 年 9 月版；《中国当代艺术全集》油画第一卷，上海书画出版社，2010 年 12 月版。

用说给前后不一致的变化下定义十分困难，就是清楚地描述它也是很困难的。出于尊重史实的原则，本书作者在书写的过程中将力图重建艺术家面临的问题情境，以便根据具体的情境逻辑客观、准确地把握艺术家面临的艺术问题和解题方案。

此外，出于对“效果历史”原则的尊重，笔者将尽可能从那些在艺坛上已经产生了巨大学术影响或造成客观效果的重大创作现象中，选择具有代表性的画家与作品作为描写对象。如同德国哲学家伽达默尔所说，效果历史的原则已经预先规定了那些值得我们关注和研究的学术问题，它比按照空洞的美学、哲学问题去挑选艺术家、艺术作品要有意得多。笔者相信，只要以艺术史及当代文化提供的线索为依据，认真研究效果历史暗含的艺术问题，我们就有可能较好把握那些真正具有艺术史意义的艺术家及作品。令人遗憾的是，能够尊重“效果历史”的原则是一回事，如何具体掌握又是一回事。鉴于作者的视角、水平及掌握的资料都有限，难免会挂一漏万，特敬请广大读者谅解。

在这里，我还要做几点说明：

第一，本书有两条发展线索，其一是文字部分，其二是图片部分。它们是相互说明的，而且全部图片都配有一定的文字说明。这样编排的目的是希望方便读者的阅读。也就是说，那些暂时没有时间阅读纯文字部分的读者，可先看图片配文部分——甚至可以从任何一页看起，以后有时间再回头看纯文字部分。这无疑是一种后现代的阅读方法，也许更适合我们这个快节奏的时代；

第二，为了让读者全面了解有关作品的信息，本书结合若干作品还介绍了一些艺术家的简历，<sup>[1]</sup>如果同一艺术家的作

---

[1] 少数艺术家的简历或出生年月实在找不到，暂按空缺处理；此外，因一些艺术家的工作地址与职称发生变动后无法得知，也只能按已知信息加以处理。

品在后面的章节中再度被介绍，将不会重复性地配上简历；

第三，将某位艺术家放在特定的时间段，是从这位艺术家的艺术活动和作品的突出表现来考虑的。但在具体的写作上则不会受特定的时间段限制，即有时会结合他在前后不同时期的情况进行综合分析；

第四，全教材分为四编二十四节，每节都设有“复习要点”，这既有利于学生学习时能掌握重点，也利于学生的复习；

第五，为便于学生理解中国当代艺术的发生背景，特在教材后配有《中国当代艺术大事表》；

第六，本书中有部分图片是从很多年前的刊物上翻拍下来的，因此质量不是太好，这是非常令人遗憾的；

第七，由于个别在刊物上翻拍下来的作品图片以及一些画家提供的作品图片未能标明作品的创作年代与材料，所以关于作品的文字介绍尚不能做到规范化；

第八，在本书的若干章节中，引用了我与孙振华先生合写的一些文章与书籍内容。在此，特向孙振华先生表达谢意。

最后，作者谨向所有提供资料和图片的艺术家、批评家表示衷心的感谢，因为没有他们的大力支持，本书的写作和出版是不可想象的。作为本书插图，本来会有更多的艺术家与作品列入预定的名单之中，但受版面和行文的制约，一些艺术家的作品最终未能在本书中刊出，对于这些艺术家，作者深表歉意。借此机会，我还要诚挚地感谢河北美术出版社为我提供了这一次难得的出版机会；诚挚地感谢冀少峰先生、李邦耀先生、冯峰先生、王小丁先生、徐力田女士、刘媛女士、我夫人杨克宁与我儿子鲁杨为本书出版所做的大量工作；诚挚地感谢一切曾经给我以帮助的朋友们！

2014年4月8日完稿





# 目录

## 第一章 反拨“极左”的艺术创作模式：1978~1984

- 第一节 作为重要背景的“文革美术” / 2
- 第二节 “后文革”时期的美术创作 / 10
- 第三节 对“文革”创作模式的有力反拨 / 19
- 第四节 “伤痕美术”与“生活流”美术的出现 / 27
- 第五节 “形式美”之风席卷全国 / 44
- 第六节 多元化的艺术追求 / 55

## 第二章 势不可挡的青年艺术大潮：1985~1989

- 第一节 从“第六届美展”到“国际青年美展” / 70
- 第二节 蓬勃兴起的青年艺术群体 / 81
- 第三节 令人瞠目结舌的“另类艺术” / 103
- 第四节 尴尬的现代水墨 / 119
- 第五节 “中国现代艺术大展”的举办 / 130

### **第三章 中国当代艺术的社会学转向：1990~1999**

- 第一节 文化情境的巨大转换 / 146
- 第二节 中国当代架上艺术成就斐然 / 153
- 第三节 中国当代雕塑异军突起 / 181
- 第四节 走向成熟的装置艺术 / 192
- 第五节 不断引发争议的行为艺术 / 205
- 第六节 视像艺术横空出世 / 226
- 第七节 女性艺术备受关注 / 243
- 第八节 重新洗牌的现代水墨 / 257

### **第四章 面向新世纪的中国当代艺术：2000~2008**

- 第一节 从地下到地上 / 286
- 第二节 “另类艺术”日益担当主角 / 292
- 第三节 血腥化的问题引发道德争论 / 309
- 第四节 当代架上艺术活力无限 / 324
- 第五节 反思中国当代艺术 / 344

### **附录一：中国当代艺术大事表：1978~2008 /388**

### **附录二：参考书目 /425**



## 第一章

反拨“极左”的艺术创作模式  
1978~1984

## 第一节 作为重要背景的“文革美术”

之所以将对“文革美术”的介绍放在本书之首，是因为1978年以后出现的新生美术创作现象其实是为了反拨它才出现的。此后又引发了一系列新生艺术现象的出现。如果不理解这一前提，我们对于后来出现的美术创作变化将会感到莫名其妙。

所谓“文革美术”产生于“文革”期间，而“文革”则以中共中央《5·16通知》<sup>[1]</sup>为开始的标志，并以粉碎“四人帮”为结束的标志。“文革”的全称是“无产阶级文化大革命”，又称“十年动乱”或“十年浩劫”，是指1966年5月16日至1976年10月在中国由毛泽东错误发动和领导、被林彪和江青两个反革命集团利用、给中华民族带来严重灾难的政治运动。被广泛认为是自1949年建国至今最动荡不安的灾难性阶段。应该强调的是，本书所强调的“文革美术”，并非指在这一时间段里出现的所有美术创作，而是指在特定的政治压力下，专门服务于主流意识形态，并明确表达了具有“文化大革命”政治意图的美术创作。这意味着，每件从属于“文革美术”范畴的作品，无论是对于题材的选择，还是对于图像的制作，甚至包括对艺术手法的运用，都可以在当时的政治文件和党报社论中找到理论上的依据。

总的来看，“文革美术”的政治功能体现在以下两个方面：其一是猛烈地批判形形色色的阶级敌人——包括混进党、政军、内的走资派，地、富、反、坏、右分子及反动学术权威；其二是热情地歌颂无产阶级英雄——由于革命领袖是英雄中的英雄，所以往往被无限地神化。为了叙述上的方便，我

[1] 见《两个座谈会》，载于《美术》1980年第1期。

把前者称为“批判类”的“文革美术”，把后者称为“歌颂类”的“文革美术”。相比较而言，“批判类”的“文革美术”更多出现在运动的中前期，并且以街头及各单位的大字报栏、小报与民间出版物为主要阵地，采用的艺术形式主要是漫画、宣传画、版画，具有十分普及与大众化的特点。而“歌颂类”的“文革美术”则主要出现于由各造反组织与各级革命委员会举办的各类政治性展览中。特别是1972年以后，在国务院文化组<sup>[1]</sup>的统一指挥下，各地相关部门为参加四个重要的全国性美展，连续组织了大量迎合政治需要的美术创作。这使得“歌颂类”的“文革美术”逐渐多于“批判类”的“文革美术”。与此同时，“文革美术”也逐步走向了规范化与专业化的道路。这显然与中共“九大”后结束无政府状态，更强调一元化领导的政治需要有关。

当然，“文革美术”也并不是从天上突然掉下来的。事实上，它的出现既与20世纪50年代以来越来越“左”的政治气候密切相关，也与这一阶段逐渐形成的美术创作模式相关。不过，为了具体落实国务院文化组与《上海座谈会纪要》<sup>[2]</sup>的有关精神，它更强调为现实的政治需要服务，即十分明确地把美术创作划在了绝对革命化、政策化的范畴内，基本上没有给艺术家的自由创作留下太多的余地。最极端化的表现为，在“文革”的后期，有关部门与领导越来越强调那些配合当时政治形势及政治斗争的题材——如歌颂“文革”、新生事物与批判“走资派”的题材。此外，按照文艺必须服从政治和形式必须服从内容的金科玉律，就连具体的创作方法也给予了严格的限制，即进行艺术创作时必须运用革命现实主义与革命浪漫主义相结合的方法，必须遵从“三突出”<sup>[3]</sup>“红光亮”“高大全”的创作模式等等。以致把与此无关的题材内

[1] 栗宪庭，《现实主义不是唯一正确途径》，载于《美术》1981年第2期。

[2] 见《几点艺术浅见》，载于《美术》1981年第1期第24页。

[3] 见《美术》1983年第8期。