

前言

1972至1982年艺术实践小考

刘鼎、卢迎华

一、概要

在有关中国当代艺术的普遍记述中，作为文化大革命正式结束的节点，1976年往往顺理成章地被视为新艺术时期的起点。1976年既是政治社会历史的分水岭，也是中国当代艺术历史中一个重要的分界点。一些历史书写将从1976-1978年的中国艺术称为“后文革美术”，将1979-1984年的艺术称为“人道美术”，而1985年以后的艺术则是“人本美术”。¹在这种叙述中，前两个时期的艺术家要求艺术表达情感，展现生活趣味，代表个体个性和形式风格，描绘历史的真相。²

从1976-1984年间出现的艺术也被称为“新时期美术”，它涵盖了“后文革美术”和“人道美术”两个时期。³“后文革美术”主要包括三方面：以和蔼可亲之态刻画新领袖形象、用浪漫和夸张的手法批判“四人帮”和大量复现革命先烈和普通英雄形象。⁴“人道美术”主要指“伤痕艺术”和“生活流”。“伤痕”和“生活流”都强调艺术应该描绘平民百姓的真实生活，而不是为政党政治服务。其本质是对现实主义的回归，批判性地揭示现实和历史的黑暗面。当时有关形式主义与形式美，以及现代主义的讨论也备受关注。在艺术活动方面，“星星画会”的几次展览往往被认为是该时期具有代表性的艺术运动，由此也引发了一场关于自我表达和艺术自由民主的讨论。⁵

这些被选择过的史实使人们对文革结束后数年间的艺术动态形成一个基本印象。从论述者和接受者的心理感受而言，对于这个时期的认识主要是基于一种“断裂”的意识，即将注意力集中在区分文革之后与文革时期所出现的艺术创作和思潮之上。这种取向有一定的合理性，也有坚实的认同机制作为后盾，在社会层面获得广泛认可。在实践中，这种区分认识一方面有助于我们把握“新时期”涌现出的新艺术思潮；但它同时也忽略了对这两个时期之间复杂的关联性进行更深入的探索。事实上，这两个时期之间

1 高名潞等著：《中国当代美术史1985-1986》（上海：上海人民出版社，1991），页24-55。

2 一些画家喊出了“人民万岁”的口号，并且呼吁美术作品要表现感情，表现生活情趣，表现个性和形式，描绘历史真实。见《美术》，第1期（1979），页3；又见高名潞等著：《中国当代美术史1985-1986》，页24-55。

3 1977年8月，中国共产党第十一次全国代表大会召开，将文革结束之后的中国社会称为社会主义革命与建设的“新时期”。一般来说，它指的是从1979-1989年的这段时间。见洪子诚著：《中国当代文学史》（北京：北京大学出版社，2010），页233；又见张旭东著：《改革时代的中国现代主义：作为精神史的80年代》（北京：北京大学出版社，2014），页105。

4 高名潞等著：《中国当代美术史1985-1986》（上海：上海人民出版社，1991），页26-27。

5 吕澎著：《20世纪中国艺术史》（北京：北京大学出版社，2006），页617-673。

既存在着断裂，也存在着超越简单的相斥关系的深刻，和复杂的关联与互动。换句话说，为了更全面地把握“新时期”艺术的历史逻辑，我们应该追问：“新时期”的艺术实践和思想如何产生？它与1949年后前三十年的艺术运动有什么关系？

本文希望通过对一个短暂历史阶段的梳理，主要以1972-1982年间发生在北京的现代艺术活动为例，来尝试进行一些还原和连接的工作。我们将着眼于分析从文革结束初期至“新时期”的开启，即70年代末至80年代初，短短几年间在北京发生的艺术现象和思潮，它们的历史动力、思想基础和所涉及的实践主体。通过对具体的时间与空间中的人与事的考察与深描，突破以往观察中国官方体制的僵化视角以及将当代艺术等同于反体制的简单看法，试图描述一个艺术实践与国家意识形态之间的动态交互过程。其中，艺术实践是作为人的精神活动和主体性的外化，而国家意识形态在一定程度上构成了人们所形成的意识与所展开的行动的思想基础。

二、1949年以来艺术与艺术话语的政治化

1949年以来，艺术随着新国家的建设被加速体制化并相应地意识形态化，这个过程不仅限于艺术创作本身，同时还关涉了在诠释、评价艺术等方面的话语建构。艺术话语政治化的这个漫长过程产生了深远绵延的影响。自1949年至1976年文革结束，全国的文艺活动长期受到政府的控制，实施控制的主要手段在于建立和发展出一个庞大的体制与奖惩机制，为艺术工作者提供社会地位和经济支持，限制可能出现不同意见和创作体系的空间，逐渐形成了艺术观点与实践高度一体化的局面。艺术的创作、发表和评价都与当时的国家与政党政治紧密相关。任何偏离或违背“主流”艺术规范的艺术观点和作品都会遭受到批评。但如果仔细研究，会发现在这个时期处于高度控制下的艺术与文学实践中，偏离或违反“主流”的个案也是时而存在的。而且它们构成了一条实践和思想上的潜流，尽管微弱，但执拗地在场，时而断裂，时而又延续。

60年代，当江青试图在政治上和实践中通过行政命令规定艺术与文化的样板时，仍有地下诗人开展与其背道而行的文学实践，这个事实便是政治高压下存在思想缝隙的一个典型例子。1966年11月28日，江青在文艺界大会上发表讲话。会议上，她宣布：“资本主义已经有几百年了，他们的所谓‘经典’作品也不过那么一点，他们一些是模仿所谓的‘经典’著作，死板了，不能吸引人了，因此完全衰落了；另一些则是大量泛滥，毒害麻痹人民的阿飞舞、爵士舞、脱衣舞、印象派、象征派、抽象派、野兽派、现代派等等，名堂多了。一句话，腐败下流，毒害和麻痹人民。”⁶然而，即使在现代主义理想被完全异化和否定的严峻环境中，以诗人食指为例的“具有现代派艺术特点的新潮诗歌仍然在‘地下’滋长和成长”。⁷食指原名郭路生，1968年8月插队落户到山西省汾阳县杏花村。当时在村庄里同时插队的有黑帮高干、高级知识分子、“靠边站”的中层干部和平民百姓的孩子，还有许多北京中学生到这里来，因为怕和原校那些战天斗地的革命左派在一起。和这些背景的“知青”（知识青年）一起插队，使郭路生得以避开了席卷全国的文革以及被打成反革命的危险，从事了几年自由的诗歌创作。他的诗歌贴切地描写出当时知青们与家人分离的情景和气氛，是知青生活的真实写照及其情感的准确表达，在知青之中获得强

6 江青著：《在文艺界大会上的讲话》，《江青讲话选编》（北京：人民出版社，1968），页13-28。

7 王尧著：《五个“关键词”的修订与当代文艺思潮的演进》，《作为问题的八十年代》（北京：生活·读者·新知三联书店，2013），页151。

烈的共鸣，并通过手抄的方式传播到全国其他有知青插队的地方，激发其他地区的知青进行写作，再将其作品抄写流传。⁸这场诗歌运动是20世纪60年代中期至70年代存在于文革期间的一股暗流。⁹它为文革结束之后涌现出的一股诗歌写作与阅读的热潮作了重要铺垫。

同样的，在视觉艺术领域中，1978、1979年出现的活跃景象也可在文革期间甚至文革之前找到部分渊源。我们有必要将文革刚结束后几年内突然间呈爆炸式增长的艺术活动与文革时期所发生的事情联系起来，而此前在讨论1976年后的艺术时，人们很少细究文革时期的情况对于这个阶段的影响。造成这种现象的其中一个原因，是人们普遍认为，在文革时期，革命浪漫主义艺术占绝对主导地位。在与苏联破裂之前，毛泽东就已表明了对苏联模式进行修正的想法，他提倡创造一种具有中国特色的无产阶级艺术形式，以区别于苏联的社会主义现实主义。¹⁰通过提出现实主义与浪漫主义的“对立统一”，毛泽东的设想是将革命现实主义与革命浪漫主义相结合，强调社会主义现实主义中具有革命浪漫主义色彩的元素，鼓励艺术家利用政治乌托邦和浪漫主义热情的概念和目标“制造”现实。同时，他呼吁工农兵走进艺术和文学，成为创作的主体。这些激进文化战略，经过高层文化官员、理论家和艺术家的解读、转化和落实，对接下来几十年的文艺实践与文艺思想产生绝对性的影响。尽管在实践中也仍然存在着个人理解的差异和从理论到行动的偏离。

在讨论江青对样板戏的指导时，文学史家洪子诚谈到江青既高调地、决绝地批判“资产阶级文艺”，又在行动上选择“封建主义”的京剧和她所钟爱的西洋乐器钢琴来为京剧伴奏。¹¹因此，在思考文革时期的艺术时，我们也应该看到相当精英化的文艺领导者自身所具备的艺术修养的多样性。在通过权力和体制来主导和规训的艺术主流中，作为高级艺术官员和教育者，一些在民国期间受过教育的老艺术家们将他们的经验和记忆带进新中国的艺术空间中。新中国成立至1970年代末的三十年间，中国传统艺术与西方现代艺术的影响持续通过家传、物件、画册、巡回展览和留学交换等渠道流传，使艺术资讯的来源具有一定的多样性。¹²这些多重的电波在一定程度上“干扰”和“介入”了政治意识对于艺术的形塑。

但直至今日，有关中国艺术的评论、历史书写和意识仍过于单一和绝对化地强调特定时期的政治环境、影响和因素对于艺术的普遍性塑造，而对艺术，尤其是对具体的艺术实践与个体思考的关注甚少。比如，人们普遍认为文革时期的艺术全都是政治宣传的产物，完全不加以区分。事实上，文革期间，与政治宣传艺术同时并存、作为暗流和个例的艺术实践，以及在政治宣传艺术中艺术家个体之间的差异、同一艺术家不同时期艺术风格上的微调，都鲜有被讨论。这些被遮蔽的课题，在后来叙述文革十年的反思性和批判性的文本中，继续被边缘化甚至忽略。这一缺憾，即使在那些有意重建艺术自主性、让艺术远离政治的艺术家和历史学家那里也一样存在。历史叙事基于普遍的预设，倾向于将艺术的转变和发展与政治上的变化对应起来，成为直接的因果关系。这种认识本身证明，有关艺术的意识始终受到政治考虑的制约。

8 戈小丽著：《郭路生在杏花村》，刘禾编：《执灯的使者》（广西：广西师范大学出版社，2017），页288-298。

9 洪子诚著：《〈朦胧诗新编〉序》，《文学与历史叙述》（河南：河南大学出版社，2005），页267。

10 毛泽东1956年4月的《论十大关系》就已表明了对苏联模式的修正；在1958年3月的成都会议上，毛泽东告诫党内同志，“硬搬苏联的规章制度就是缺乏独创精神”。见吕澎著：《苏联“社会主义现实主义”的影响与向“两结合”的过渡》，载《20世纪中国艺术史》（北京：北京大学出版社，2008），页418。

11 洪子诚著：《革命样板戏：内部的困境》，《读作品记》（北京：北京大学出版社，2017），页89。

12 李秀实著：《从“油画民族化”谈起》，中国艺术研究院美术研究所编：《油画艺术的春天》（北京：文化艺术出版社，1987），页118。

文革后，在建构“新时期艺术”的概念和范畴时，着重强调了1976年之后的艺术与此前大相径庭。这种区别性话语的形成，一部分原因在于艺术家和评论家们对于1950年代至1976年间，艺术创作受制于压迫性的政治环境这一事实的整体性疲倦与质疑。在这二十多年间，艺术实践和话语逐渐被整合、吸收、规训，成为政治体制的一部分。“新时期”的提出以及与之相关的叙事结构的形成，是通过重塑五四运动中启蒙艺术的主体地位，并将左翼艺术和延安艺术边缘化而实现的。相对于直接介入现实和政治的艺术实践和活动，五四运动中启蒙艺术的思想脉络强调的是艺术本体的研究。在“当代艺术”中，这种话语结构体现为艺术史叙述中对确立“新时期艺术”的主体地位，以及将创作于1950—1976年这段时期的艺术边缘化的处理方式。同时，在与“新时期”相关的话语中出现了现代化的概念。这个概念最初是中国政府在1975年发表的官方文件和政治领导人的演讲中首次提出的。自此，“四个现代化”¹³也成为了“新时期”指导国家各方面建设的重要议程。¹⁴围绕“新时期”发展出来的意识结构有意开辟新的空间，以现代化作为价值导向，这也影响了“新时期”艺术的取向。

1949—1976年间在中国占主流地位的艺术，被逐渐排除在以西方艺术史为范式所认定的“现代艺术”的范畴之外。在艺术与非艺术（政治）、启蒙与救赎、现代与传统等辩证对立的分类中，它归属于应当被舍弃的一类。¹⁵1976年以后艺术界的偏好与对未来的投射，深刻地左右了艺术分期与经典的确立，抹去了长达十年的文化大革命以及在那之前的艺术活动与思想，和它们对当代艺术的形态、经验内容和历史进程的影响。艺术家、历史学家和批评家对围绕艺术的话语产生和传播有重要影响。只有将“新时期艺术”、“现代艺术”和“当代艺术”等术语，与创造并传播艺术话语的艺术家、历史学家和批评家在这些术语中所投射的特定内涵与意图联系起来，在动态的历史情境中把握这些术语，才能更好地理解它们的语义、所指和实质。

在20世纪80年代，现当代艺术的主流话语，都围绕着“新”这一概念而展开。随着文革后期入学受教育的新一代年轻艺术家的出现，他们意欲与文革艺术的政治宣传主旨和“红光亮”的形式保持距离，摆脱文革时期艺术被政治绑架的污名，这几乎是那个时代的写照与共识。文革艺术将自20世纪30年代以来不断发展的左翼艺术运动推向高潮。政治权力机构对于文艺生产的利用与控制，从20世纪30年代初的“苏区”和40年代的延安一直发展到文革时期，表现得更为直接和严密。¹⁶在这个艺术政治化的过程中，五四运动中作为一种思想取向的“纯艺术”传统被政治化艺术的主流所遮蔽。¹⁷文革结束后的“新时期艺

13 “四个现代化”指农业现代化、工业现代化、科技现代化、军事现代化，1963年由周恩来首次提出，在毛泽东1978年逝世后，由邓小平在农业、工业、国防、科技等领域制定计划并实施。四个现代化的目标是让中国在21世纪初成为经济强国。一个伟大的经济强国，其关键是让中国在经济方面实现自给自足。

14 贺桂梅著：《80年代、“五四”传统与“现代化范式”的耦合——知识社会学视角的考察》，《文艺争鸣》，第6期（2009），页6—18。

15 借用北京大学文化历史学家李杨的说法。在写给洪子诚的一封信中，他这样描述当时的文学。见洪子诚著：《与李杨就当代文学史写作及相关问题的通信》，《文学与历史叙述》（开封：河南大学出版社，2005），页173。

16 洪子诚著：《革命样板戏：内部的困境》，《读作品记》（北京：北京大学出版社，2017），页89。

17 1919年5月4日，中国学生在北京游行示威，抗议中国政府对日本的屈辱政策。由此引起一系列的罢课、罢市、罢工及其他事件，最终导致整个社会的变动和思想界的革命。没过多久，学生们就为这新起的时代潮流起了个名字“五四运动”。大体来说，这个运动的主要事件发生在1917—1921年之间，是一个复杂现象，包括“新思潮”、文学革命、学生运动、工商界的罢市罢工、抵制日货运动，以及新式知识分子所提倡的种种政治和社会变革，是一项大规模的现代化运动。学生和新起的思想界领袖们希望通过思想改革、社会改革来建设一个新中国，提倡西方的科学和民主观念。新文化运动是其中的一部分。该文化运动的创始人最初聚集在北京大学，得到时任北京大学校长蔡元培的支持。参与这一运动的学者包括陈独秀、蔡元培、李大钊、鲁迅、周作人、胡适等，他们曾经接受古典教育，却发起抵制儒学的运动。他们希望在中国创造一种以全球和西方世界为标准，注重民主和科学的新文化。胡适最早开始创造白话文学，标志了新文化运动的开启。可以说，新文化运动是一场由文学革命开启的运动。见周策纵著：《五四运动史》（北京：世界图书出版公司，2016），页2—15。

术”重提五四运动中这一精神分支，倡导艺术回归自身，意欲摆脱被作为特定政治宣传工具的命运。

饶有意味的是，20世纪80年代的这种观点，随着90年代的到来而改变。艺术评论家们普遍认为，90年代初期的艺术区别于80年代最核心的特征之一，就是在1989年之后，艺术家们重新回到对于艺术语言形式问题的关注与讨论，并借此与80年代时艺术与社会、政治以及意识形态的高度关联拉开了距离。¹⁸而实际上从70年代后期开始，形式问题就一直是讨论的焦点之一。通过这个例子我们可以看到，不同时期的艺术家和评论家可能根据其所面对的当下的情境而对早期的观点与定义进行调整和修订，以便对新趋势的差异性特点进行阐释。但评论创作的话语与创作两者都容易受限于一一种过于简单和固化的设定，将纯艺术与政治艺术、艺术语言、内容和意识形态二元对立起来，往往预设前者被政治话语所禁锢，并以挣脱和超越政治意识框架作为其正当性的保障。在这种阐释框架中，艺术形式上的探索被赋予了摆脱意识形态的政治性。这就突显了这种阐释框架的内在矛盾和局限。

三、文革期间的北京市美术公司

发现并理解文革期间艺术实践的差异和复杂的肌理，对于解读文革之后艺术的流变至关重要，可以使我们更好地把握当时整个的艺术景观，而不只是看到被摆在眼前的所谓事实，或仅仅接受关于这个时期的种种印象和预设。只是嘲笑和否定千篇一律的“全、多、大”与“红光亮”式的作品，或者干脆认定它们根本不是艺术，这种做法并无法帮助我们认识文革时期的美术实践在中国现代艺术历史序列中的作用与意义。在文革时期，同样存在着不同经验和意识的主体，我们也需要用流变和甄别的眼光来看待钳制与规范艺术实践的政治运动和意志。引入对文革美术的细化分析，可以帮助我们更好地理解在文革后期和文革结束后艺术创作的变化。

美国艺术史家安雅兰 (Julia F. Andrews) 曾在她对文革美术的论述中以1971年9月的“林彪事件”区分文革艺术的两个时期。她写道，此前的艺术沿用了延安时期文艺工作者以艺术进行战争动员的方式，以宣传画、漫画、素描、水粉画草稿、木刻等可批量复制并广泛传播的媒介为主，主要以批评旧文化和体制，歌颂毛泽东和宣传“文化大革命”的革命成果为主题。1971年之后，江青加强了对于以油画和水墨画为媒介的创作的推动，在内容上突出工、农、兵形象，形成一种全国性的风格。此后，文革美术也从延安时期由八路军和鲁艺成员所发展出来的革命艺术，逐渐演变成为一种更为学院化的、社会主义的风格。¹⁹

在文革期间，特别是中后期，一些艺术家一边为官方创作社会主义现实主义的命题绘画，完成国家分配的任务，一边在私底下继续尝试探索现代主义创作的技法与风格，这个现象构成了文革期间艺术的部分暗流。在文革时期同时参与社会主义现实主义创作的艺术家中，在艺术教育的渊源上存在着千差万别，这些个体的差异往往在人们对文革艺术开展整体性认识时被忽略。

18 区别式的表述在“新生代展览”之后的研讨会中评论家们对于“新生代”的评述和界定中可见一斑。见王友身、范迪安、易英、周彦、殷双喜访谈：《艺术状态与现实——关于〈新生代展览〉的讨论》，《艺术广角》，第6期（1991），页55-61。

19 Julia F. Andrews, *Painters and Politics in the People's Republic of China, 1949-1979* (Berkeley: University of California Press, 1995), pp. 314-349.

以一些在北京的艺术家为例，如闫振铎、庞均、曹达力、王路等，他们都是文革前毕业于中央美术学院的艺术家，毕业后分配到北京市美术公司工作。据闫振铎介绍，他于1968年加入北京市美术公司，在文革期间作为北京市美术公司的工作人员得以继续作画。²⁰北京市美术公司是北京市文化局的一部分，其业务主要为筹办国内和国际展览、交易艺术作品、并完成政府委派的各类艺术任务。公司里既有艺术家成员，也有木匠、电工等技术人员。其中，创作人员主要来自延安，包括辛莽、庄严和刘迅等鲁艺艺术家。在文革期间，北京市美术公司的美术创作活动也保持了一定的活跃度。虽然美术公司创作组在1965年被撤销，一些创作人员被调出美术公司，但为了保证公司的业务正常进行，一些专业艺术家又陆续调进。除了上面提及毕业于中央美术学院的闫振铎和他的朋友们，还有天津美术学院毕业的陈以禄、毕业于清华大学建筑系的杨燕屏等加入了美术公司负责油画创作；雕塑方面由毕业于广州美术专科学校并参加过抗日救亡工作的张松鹤、毕业于中央美术学院雕塑系的陈淑光和包炮等承担。他们除了参与北京市和全国各种展览的设计制作以外，也肩负创作任务，到延安、井冈山、长沙、南昌等一些革命故地去写生，到北京周边地区农村和厂矿深入生活。²¹

闫振铎在18岁时尝试报考中央美术学院附属中学，但由于年纪过大，未能如愿入校深造。1959年19岁时，他通过考试进入北京师范大学。北京师范大学的艺术学科包括了音乐、戏剧、美术等多种艺术门类，在建国初是北京高等艺术教育学科的重要基地。1949年，中央教育部派曾留学日本的艺术大师卫天霖组建北京师范大学美术工艺系，由卫天霖任系主任。许多在这所大学任教的艺术家，像张秋海、左辉、吴冠中、李瑞年等都曾留学日本、法国、比利时，学习现代艺术。虽然其中也有来自鲁艺的庄言、辛莽，以及40年代中期在俄罗斯受教育的刘亚兰等艺术家，但在闫振铎的回忆中，他主要提及的是当时留日和留欧的艺术家教师对他的艺术影响。²²然而，自1956年起，中国的艺术界涌现了一股民族化探索的热潮；很快地在1957年，“反右运动”开始。在这种氛围之下，艺术教育也不得不将苏联与欧洲的艺术排除在公开的教学内容之外。不同教育背景与持不同艺术主张的艺术家们很快发现，他们的地位高低，取决于他们属于哪个艺术流派。不同流派的艺术不仅政治地位不同，甚至还会被划分入“正确”与“错误”两个阵营，面临政治压力，甚至压迫。这种情况一直持续到文革结束才改变。

这是建国初期至文革期间中国艺术政治化一个例子。什么能够传播、什么不能够传播，很大程度上取决于当时的政治环境。洪子诚教授以50年代小说因内容反映政治立场而成为被批判目标为例，指出1949年以来中国当代文学具有的极端政治化的特点。原本属于虚构范畴的小说，却在当时特殊的政治和文化气候中被等同于历史书写，其内容的政治取向直接决定了该作品所可能得到的评判和待遇。这种倾向也同样存在于艺术领域之中。对一切艺术问题只作简单化的阶级划分，以此决定什么艺术可以被传播、被实践，什么必须被批判。中央美院的教授詹建俊也曾指出：“在美术领域内对西方美术史中所有的风格和流派可以容许流传的范围也很有限。除了古典主义、写实主义极窄的方面外，印象派以后均被视为资产阶级没落的意识形态的表现，一概受到排斥和粗暴批判。在美术教育上也唯有一种学派受到推崇。造成了第一化的状态。”²³

20 北京美术公司的员工之前属于北京人民艺术工作室。北京人民艺术工作室于1950年创立，是被北京市文教局文艺处领导的文化事业单位，协助政治宣传。该工作室在1958年关闭，而其大部分艺术家都来到了北京美术公司。

21 北京画院编：《“文革”中后期的北京美术活动》，《20世纪北京绘画史》（北京：人民美术出版社，2007），页338。

22 北京师范大学的官方网站上所刊登的《北京师范大学艺术学科发展简史》提供了有关1949年组建美术工艺系的信息。见<http://www.art.bnu.edu.cn/Content/index/id/724>（获取日期：2018年12月14日）。闫振铎在与笔者回忆起在此求学的经历时，只提及了留日、留欧等老师的名字。

23 詹建俊著：《董希文先生的“兼收并蓄”和“顺水推舟”》，载北京画院编：《董希文研究文集》（北京：文化艺术出版社，2009），页92。

新中国成立以后，由于中苏两国的友好关系，苏联美术对中国美术的影响越来越大。从50年代初学习苏联开始，伴随着经济建设中各个专业的苏联专家相继来到中国，中国官方全面引进苏联的美术，苏联艺术家和展览也被请进中国。1952年，文化部派出第一批留苏学习美术的学生，1954年派出第二批。两批留苏的学生中既有画家罗工柳、李天祥、林岗、邓澍、冯真、苏高礼等，也有学习理论的学生如程永江、劭大箴、奚静之、李玉兰等。他们在学成归国后，基本上都被安排在教学和研究岗位上。应中国文化部邀请，1955-1957年，苏联政府委派首位美术专家画家马克西莫夫来北京，举办油画培训班，兼顾指导人民美术出版社创作室的业务进修，即“校外油训班”。这个举措推动了受苏联影响的油画教育方式的形成。然而，20世纪50年代后期，中国与苏联交恶，在那之后，艺术院校的学生在进行绘画练习时就只能画中国人，尤其是工农兵的头像。

有关评价“印象主义”的讨论也是在这个历史时期艺术政治化的一个生动的例子。从1956-1957年间，“双百方针”的提出曾掀起一场关于如何评价印象主义艺术的热议讨论。²⁴ 从1956年11月23日至1957年1月23日，中央美术学院西洋美术史教学研究室主办了四次讨论。²⁵ 参加讨论的有六、七十人，其中包括中央美术学院的三位院长，油画系大部分教师，油画培训班学员，西方艺术史教学研究中心全体成员，中国美术史教学研究室部分成员、雕塑、版画以及彩墨画系的部分教员，中央美术学院附属中学的主任和教师，以及《美术》杂志社编辑。

这些讨论中不同的见解主要集中在三个问题上：其一，印象主义是否属于现实主义的范畴？其二，印象主义的革新有什么意义？其三，风景、静物画与情节性绘画在绘画艺术中的地位如何？中央美术学院主办的《美术研究》杂志（每年四期）不仅报导了这四次讨论，还在1957年第二、三期中都刊发了重要艺术家和理论家讨论印象主义的文章。其中包括江丰的《印象主义不是现实主义》（1957年1月17日）、王琦的《印象主义是现实主义，还是自然主义》（1957年2月5日）、金冶的《论莫奈及印象主义艺术的性质：关于印象主义评价问题的一些看法》（1956年6月），以及许幸之的《印象主义就是印象主义》（1957年第3期）。尽管印象主义被认为是资产阶级艺术的流派而颇具争议，但此次讨论的总体基调是要开阔视野，理解印象派的特征与局限，拒绝将其完全视为形式主义，或者只是从现实主义的框架来理解它。在1957年《美术》杂志的第2期中，编辑在介绍四篇有关印象主义文章的翻译和刊载时写道：

印象主义绘画对中国画家来说，并不是什么新鲜东西，很早以前就和它打过交道了。那么，为什么今天又把它当作问题提出来呢？情况是这样的：有人说印象主义就是现实主义，这岂不是值得研究的吗？对于这个问题，人们的看法是复杂的，决不象我们说得这样简单。不仅对印象主义，对现实主义有这样或那样的理解或解释，而且也涉及对社会主义现实主义的理解，等等。因此，把印象主义作为问题提出来讨论、研究就很有必要。²⁶

24 “双百方针”是指“百花齐放，百家争鸣”。1956年4月28日，毛泽东在中共中央政治局扩大会议上说，艺术问题上的“百花齐放”，学术问题上的“百家争鸣”，应该成为我国发展科学，繁荣文学艺术的方针。这一方针由毛泽东提出，经中共中央确定的关于科学和文化工作的重要方针。该运动在一定程度上是对知识分子感到被共产党疏远、积极性不高等现象做出的反应。这样自由化的时间并不长，很快毛泽东变突然转向，用权力的方式压迫挑战了共产党政权的人。这样的镇压一直持续到1957年，以“反右运动”的形式继续进行，批判那些对共产党政权和其意识形态提出批评意见的人。

25 中央美术学院华东分院美术史系通信组著：《关于印象主义的讨论》，《美术研究》。上海：上海人民美术出版社，第2期（1957），页24。

26 《论印象主义》编者按，最初刊登于《美术》第2期（1957）。见孔令伟、吕澎主编：《中国现当代美术史文献》（北京：中国青年出版社，2013），页449。

然而这个讨论很快陷入停滞，起因是1957年开始的“反右运动”，迅速波及文艺领域。1958年，“双反运动”即“反浪费反保守”运动爆发。²⁷在中央美术学院，“双反运动”以大字报、论坛和展览的形式展开，批判了艺术专业化以及艺术脱离工农兵的问题。²⁸1958年5月，毛泽东在中共八大二次会议²⁹上提出了艺术实践的原则：无产阶级文艺应当将革命现实主义与革命浪漫主义创新地结合起来。³⁰从那时起，直到文革结束之时，包括印象派在内等形式主义的所有流派，都被认为是资产阶级艺术，是反对工人阶级的，因此是社会主义现实主义的对立面和应该被批判的艺术。

因此，当闫振铎这一代艺术家在50年代末入学时，北京师范大学的老师们在课堂上是无法直接向学生完整讲授印象主义的。在课堂上，艺术史虽然可以一直讲授到印象主义，但那纯粹是技法层面的讨论，完全不解释印象主义与个人内在情感和生活经验的联系。学生更无从学习如何绘制印象主义的画作。尽管当时大部分教师都有过学习现代主义艺术的经验，但在课堂上他们不得不回避关于印象主义的讨论。在“反右运动”中，至1957年底，印象主义被扔进垃圾箱。这种“气候”的转移竟然在短短几个月内就完成了。由批判美术界的右派、“拔白旗”到鼓吹“共产主义的艺术萌芽”，在看待艺术家和群众的关系、政治思想和艺术创作的关系等方面，将一切问题的出路归结为“政治挂帅”和向工农学习，出现对知识分子和“专家”的否定与贬低。

1963年，闫振铎入学中央美术学院，在罗工柳所领导的第二工作室学习。第二工作室的教师力量是由留苏的艺术家组成的，包括邓澍、林岗、李天祥以及冯真等。他们在教学中主要遵循的是苏联的训练模式。当时美院的其他两个工作室，一个是由曾赴比利时留学的吴作人领导，而另一个则由曾留学越南河内巴黎美专分校的艺术家董希文主持。虽然闫振铎主要在罗工柳主持下的工作室进行学习和创作，但他也有机会上其他工作室的课程。通过上吴作人的课，他增长了对欧洲绘画的认识。他也在接触董希文主持的第三工作室的教学中产生了对敦煌壁画的兴趣，对董希文在教学实践中摸索油画民族化的创作体系和理论有所认识。所以尽管是接受以留苏艺术家为主的学院训练，闫振铎对于其他艺术流派和语言也并不陌生。

在1968年加入北京美术公司后，像当时许多艺术家一样，闫振铎的两大任务之一就是为毛泽东画肖像。这些毛泽东的肖像画主要被用在舞台剧和展览中，来表达造反派对毛泽东的忠诚。还有一些被其他机构拿去装饰他们的会议室、公共空间和教室。闫振铎的另一项任务就是在中国革命博物馆、军事博物馆等政治场所里，根据具体的场地和要求进行命题创作。据闫振铎回忆，当林彪被确定为毛泽东接班人后，他曾绘制了一幅毛泽东和林彪的画作，足有五、六米高。这些大幅的画作都是在北京美术公司那个十米高、五六十米宽的工作室里完成的。在美术公司工作的艺术家按月领工资。1968年初入公司时，闫振铎的工资是每月47元，在当时属于中上收入。供职北京市美术公司期间，闫振铎曾用部分时间和精力研究印象派的颜色变化，并观察其在中国语境中的运用。他意识到，由于中国不同地区的气候和空气质

27 毛泽东在1958年1月31日发表的《工作方法六十条》（草案）呼吁每一个单位、工厂、合作社、学校、武装部队等，用“宣传意见、整改和改革”的方法每年都进行一次“反抗”“废物”的行动。2月，军事部响应号召，开展了一次“反浪费”运动，旨在消灭部门内所有单位的浪费、官僚主义与怠工现象。此次运动受到广泛关注，中央国家党委在2月16日召开推介会，检查“反浪费”和“反保守”运动的开展情况。参见Alfred L. Chan, *Mao's Crusade: Politics and Policy Implementation in China's Great Leap Forward* [《毛泽东的十字军东征：中国大跃进的政治和政策实施》] (Oxford: Oxford University Press, 2001), 页166。

28 记者（未署名）：《改造思想 力争红又专——记中央美术学院双反运动》，《美术研究》，第1期（1958），页8-11。

29 中共八大二次会议于1958年5月5日至23日在北京召开。

30 洪子诚著：《1956：百花时代》（北京：北京大学出版社，2010），页220。

量不尽相同，南方与北方的湿度差异较大，因此不可能用一种颜色表达对中国不同地区的印象。这正是他当时试图探索的一个与印象主义相关的问题。

从现在的角度来看，当时受雇于北京市美术公司的艺术家们实际上更像美术工作者，他们以作画为生。作为公司的雇员，他们实际上与当时的文艺界有一定距离，这种情况也使像闫振铎这样的艺术家在文革中没有承受太多的政治压力。据他回忆，只要完成了分配的任务，他就可以在私人的时间画静物画，或到北京郊区类似颐和园这样的地方，去写生风景。从这个意义上来说，闫振铎认为自己首先是一个根据获分配任务作画的美术工作者，与那些根据自己的意志创作的艺术家是有所不同的。对于闫振铎和其他在公司工作的美术家朋友来说，画画是一项有偿的工作。

与这些受过专业训练、把作画作为主要工作内容的艺术家们不同，这个时期还有一些画家，他们因为各种原因报考美院落榜，在文革爆发后，他们更没有机会进去艺术院校学习。只能在工厂里从事不同工种的工作，绘画对于他们来说仅仅属于一种爱好。他们大多在中学或民间美术补习学校接受过一些艺术训练，在工作之余的闲暇时间里抽时间画画，一般被认为是业余爱好者。有些业余画家也在工人文化宫学习画画，他们的老师就是这些受过学院训练的艺术家们。以北京为例，在文革期间，这两类人都会去郊区写生，并会遇到彼此。所以在文革期间，专业画家和业余画家之间通过这样的方式产生艺术上的往来。

1957年反右派运动中开始的美术批判，在后来几年里虽有起伏，但始终没有平息，持续的批判一直发展到“文化大革命”的“全面专政”。许多在1949年以前接受美术教育的画家，如果在这个时期无法顺应毛泽东所支持的革命浪漫主义，就会被边缘化，在“极左”的文艺思潮中受到严厉批判。其中一些人在20世纪70年代，因为文革期间受到不公正的待遇，身心受损，甚至纷纷过世，其中就有董希文、潘天寿等艺术家。50年代中后期，董希文在中央美术学院油画第三工作室的教学主张和做法，使之招致非议。他将“百花齐放、百家争鸣”的文艺方针作为工作室的指导原则，容许各种艺术学派、艺术样式、艺术风格和艺术方法的并存和广泛流传，重视和肯定学生的艺术个性。然而这些被曲解为走个人主义的道路，也就是反对社会主义的道路，而第三工作室也被当成了“宣扬资产阶级艺术方向”的代表，从老师到学生都受到不公正的批判。

像董希文一样，在文革前和文革期间经历磨难，遭受迫害、诋毁的艺术家，许多都曾既深受传统文化的熏陶，又曾在中国、日本、越南、欧洲（主要在比利时和法国）等地的艺术学院受教育，受到现代主义的影响。从50年代中后期开始至文革，因为被人为地隔绝在一个封闭式的社会里，这些艺术家中的大多数人没有机会把握世界现代艺术的潮流，也无法在了解世界文化潮流的背景中去探讨中国现代油画的问题。身在大陆的现代中国艺术家常常热衷于油画民族化或装饰性艺术，其中一个原因便是企图找到一个现代艺术的藏身之所。在70年代后期参与北京机场壁画绘制的艺术家袁运生在追忆其老师董希文的生涯时写道：“60年代以后许多人去研究中国古代艺术和民间艺术，发现和希望那里有一座桥梁，可以名正言顺地通往现代艺术之路，而不用在理论上遭莫名之灾。”³¹

31 袁运生著：《袁运生追忆其恩师董希文》，载北京画院编：《董希文研究文集》（北京：文化艺术出版社，2009），页27。

闫振铎和同时代的其他艺术家，大多生于20世纪40年代，在60年代初进入艺术院校时，他们仍然可以接触到艺术界的前辈，比如教过闫振铎的董希文、吴作人等，了解他们是如何创作的，理解他们的思想。从20世纪50年代末至60年代，以这些前辈画家为代表的艺术知识和体系经历了被边缘化和被压抑的过程，被主流艺术潮流，也就是社会主义现实主义，特别是革命浪漫主义，所排挤。尽管在此期间，这些艺术家还是在持续实践，有一些也还在艺术院校教书。然而，他们的经验、实践和思想逐渐成为了暗流。进入20世纪70年代，他们中的一些人陆续过世，而随着他们生命的终结，他们独有的贯连1949年前后两个时期的经验也消失了。

文革开始后，1949年以来建立起来的文化艺术体制被批判和瓦解。这种权力集中的制度结构就是由国家支持艺术媒体、美术家协会、美术馆以及艺术院校。直到20世纪70年代末，中国文化机构的组成部分，如艺术院校、艺术协会、博物馆和媒体等，才得到恢复。在北京，从1969年初秋到1970年的上半年，政府艺术机构和艺术院校的工作人员被迫停止了艺术创作。他们被派到五七干校或军事农场进行劳动改造。艺术院校的学生被派到农村去接受工农兵的“再教育”。1966年，北京的中国美术馆相关规划完全停止，直到1972年才得以恢复。

四、1971年之后的艺术空间

20世纪70年代后半期，在一个短暂的时间段内，频繁的艺术活动与实践重新出现在全国各地，大多数活动主要是由艺术家自发组织的，此时尚未完全恢复原样的官方艺术体制仍未成为艺术活动的主要主导者。但要理解70年代最后几年艺术领域所出现的空前活跃的现象，我们应该把视野投向文革之中，特别是1972年前后，政治文化上所出现的转折与松动。除了中国美术馆重新开放展览的事实之外，还有许多迹象表明，1972年开启了一个我们可称之为“长期复苏”的过程，尽管这一过程中仍将出现诸多反覆与波折。开启艺术领域这些变化的首先是出现在政治领域的重要转机。

1967年中，一部分扰乱社会治安的红卫兵遭到打击，学校“复课闹革命”，工厂、农村“抓革命，促生产”。直至1968年下半年，工宣队、军宣队开进学校、机关、团体，红卫兵运动才偃旗息鼓。1969年4月28日，中国共产党九届一中全会在北京举行，全会选举了新的中央领导机构，成立于1966年5月的“中央文革小组”停止工作。随后，中国共产党九届二中全会于1970年8月23日至9月6日在江西庐山举行，毛泽东主持会议，周恩来宣布全会的议程，重点讨论修改宪法、国民经济第四个五年计划和加强战略问题。此后，文革初期的混乱局面逐渐平息，全国政治形势相对稳定，经济上基本刹住前两年生产下降的趋势，并且开始出现回升的迹象。1971年以后，国内形势有所变化，一些在文革初期关闭的图书馆局部开放。

1971年9月13日林彪叛逃坠机身亡，这成为文革期间一个关键的转折点，它在客观上宣告了“文化大革命”的理论和实践的失败，人们也已意识到“文化大革命”无休止地破坏社会秩序的现象不应当再继续下去了，动乱势头有所减弱。从这一年开始，毛泽东的健康状况也开始下降；同年，周恩来在毛泽东的支持下主持党中央的日常工作，使社会秩序、生产状况等方面都出现了改观。周恩来重视文化教育、科技等方面，亲自部署和指导文化、卫生和体育等领域，肃清极左思潮的影响。文艺事业随着迎来了转机，全国性美展也被提上日程。相应地，艺术家们能够相对公开地追求自己私人的艺术志趣，尽管这种追求依旧是谨慎的和保持在小范围内的，但相比之前已经放松了许多。