

# 《重要的不是艺术》

## 图书基本信息

书名：《重要的不是艺术》

13位ISBN编号：9787534408199

10位ISBN编号：7534408199

出版时间：2000

出版社：江苏美术

作者：栗宪庭

版权说明：本站所提供下载的PDF图书仅提供预览和简介以及在线试读，请支持正版图书。

更多资源请访问：[www.tushu000.com](http://www.tushu000.com)

# 《重要的不是艺术》

## 作者简介

1949年生吉林省

1978年毕业于中央美术学院中国画系

1979——1983年任《美术》杂志编辑，正值中国刚刚改革开放，力图从文化战略的角度把握当代艺术的新变化。推出“伤痕美术”、“乡土美术”和具有现代主义倾向的“上海十二人画展”、“星星美展”等。并在杂志上组织过“现实主义与现代主义”、“艺术中的自我表现”、“艺术中的抽象”等理论讨论。

1985——1989年任《中国美术报》编辑，并把该报改变成为推介新思潮和新观念的主要阵地。诸如推出“’85美术思潮”、“新文人画”等艺术思潮。同时对一些敏感的艺术观念问题，如“后现代主义”、“大灵魂和语言纯化”、“现代设计”、“城市雕塑”等艺术问题组织过讨论。

自1979至1989，主要通过编辑刊物和报纸，对新艺术的发展起过推波助澜的作用。配合这些工作，发表过多篇艺术批评文章，有文集《重要的不是艺术》。1990年以来以独立批评家和策划人的身份活动至今。

1989年2月，作为主要策划人策划《中国现代艺术展》，中国美术馆，北京。

1990年3月，策划《中国现代水墨展》，世田谷美术馆，东京，日本。

1993年2月，策划《后89中国新艺术展》，香港艺术中心和大会堂，香港。

1993年5月，策划《Mao Goes Pop.》，当代艺术博物馆，悉尼，澳大利亚。

1993年6月，参与策划《第45届威尼斯双年展：走向东方》，意大利。

1994年10月，出席日本国际交流基金会组织的《当代艺术讨论会1994——亚洲思潮的潜能》国际学术讨论会，作《文革后的三代艺术家》、《中国近代艺术思潮》的演讲。

1995年5月，应温哥华美术馆、西蒙·菲莎大学当代艺术学院的邀请，到加拿大讲学。

1995年5月，应纽约当代艺术新博物馆和纽约市立大学皇后学院亚美研究中心的邀请，到美国访问讲学。

1995年9月，策划《从国家意识形态出走》中国当代艺术展，国际前卫文化中心，汉堡，德国。

1995年12月，出席韩国95年艺术组委会组织的《远东亚洲艺术——今天和明天》的国际学术讨论会，作《引进与再创作》的演讲。

1996年5月，与廖雯共同策划《大众样板》、《艳妆生活》艺术展，北京艺术博物馆画廊和云峰画廊，北京。

1996年10月，出席德国世界文化宫组织的《形象的空间：文化的地志和乌托邦》国际学术讨论会，作《当代艺术，挑战艺术的西方概念》。

1997年5月，应新加坡艺术博物馆、南洋艺术学院、LASALLE SIA艺术学院、’97宝藏国际艺术博览会的邀请，赴新加坡作关于中国当代艺术的演讲。

1999年1月，《时代转折》国际艺术展策展人之一。德国，波恩艺术博物馆。

1999年5 - 6月，策划《酚苯乙烯》展览，北京，中山公园。和廖雯合作策划《跨世纪彩虹》展览，天津泰达艺术博物馆。

1999年10月——2000年4月，获得美国洛克菲勒基金会ACC（亚洲文化协会）的研究基金，在美作当代艺术研究。

2000年5月，策划《对伤害的迷恋》展览。

2001年5 - 12月，策划创办《新潮》另类艺术档案月刊。

2001年9月，首届日本《横浜三年展》国际委员会委员。以及策划过《大众样板》

2001年3——10月策划《12花月》《死亡档案》展览。

# 《重要的不是艺术》

## 精彩短评

- 1、感觉是顶级的
- 2、越看这些内容，越觉得那些沉溺与艺术这种没有定论的垃圾研究中是多么可笑，特别是那些没什么水平的评论家，有时间跟绝大多数“艺术家”一样无病呻吟外，还不如干点其他事。还不如社会底层的劳动者。
- 3、他不仅是批评家，他更是前进的斗士
- 4、老栗这本书我当年是在贵阳的西西弗站着读完的，有几篇还反复去看了几遍。但我却没有买这本书，当时觉得印刷很为粗糙，可到如今也没等到一个好的版本。
- 5、老栗的这本书我并没有完整的读过，只是里面收录的论文部分看过。以前在川美都没找到，今天居然在这所学校的图书馆找到了。虽然书页泛黄但很新，估计没人翻过。这本书今天回过头在读读很有意思。一些前瞻性的话语已然有了现实的参照。
- 6、年终总结。
- 7、书法从来不是现代意义上的抽象艺术，尽管中国书法对现代抽象艺术产生过影响，但两者在本质上是截然不同的两种文化结果。西方近现代文化，自借古希腊之魂，走上反叛基督教文化之路后，为了人的主体的突出，艺术语言日趋翻新。尤其现代抽象艺术最后彻底从传统写实样式中脱出，画面便在最大程度上摆脱了对物象的倚重，使主体获得了空前的自由，这是艺术史上的一个质的变化。但中国书法自古至今，都没有摆脱“字形”。所谓真草隶篆，在晋唐即定性且高度成熟，此后所有的书法流派，以及时代的个人的风格都是在这四体的范围里实现的。固然，我们在完全不认识一幅草书字义的情况下，可以从字里行间感受到作者的某种情绪和性灵的倾向，就这种角度，它与现代抽象艺术别无二致。但对于书写着、品评的内行，乃至一切有文化的人，却不能超越字形的规范，而字义是字形的必然结果，字义即相当于未脱离物象的艺术样式中的物象因素，在语言的层面中，对于主题人的表现多了一个间接因素，对于欣赏者必然要首先引起对字义的追问，即和人们首先追问未脱离物象样式的画面画的是什么样。一般认为中国字形是抽象的符号，但由于他有着严格的客观规范和含义，旧式这种客观性对于艺术家和欣赏者，与物象的客观性具有同样的作用，而与抽象艺术中不确定性的表情符号大相径庭，此其一。其二，书法成为书家比较自由和自然地抒发情绪的工具，是在相当熟练地掌握字形以及一整套结字、用笔的审美规范的基础上才有可能。而且这个审美规范是前年不易的。

一点成一字之规，一字乃终篇之准，起伏隐显，阴阳向背，皆有意态。

清代对力度的渴求，是时代衰微后的内心的一种补偿，然国不盛气则难盛。这种病态的时代气氛，使大多碑学书家的作品病于一种怪味和不够舒展，甚至有某种扭曲感。

- 8、大灵魂
- 9、呜呜，发现好几位的美术评论和美术史都很不错
- 10、狭义艺术圈真tm累……再也不看了。真诚这词在投机者面前就是个牌坊，为了自己那高尚的不得了的虚荣就可以随便放弃。传统美学要深入进去研究，真正领悟才可辅助孕育创作。远远不是狭义艺术圈的几个市场理论缠斗能相比肩的。
- 11、偶像！

1、书法从来不是现代意义上的抽象艺术，尽管中国书法对现代抽象艺术产生过影响，但两者在本质上是截然不同的两种文化结果。西方近现代文化，自借古希腊之魂，走上反叛基督教文化之路后，为了人的主体的突出，艺术语言日趋翻新。尤其现代抽象艺术最后彻底从传统写实样式中脱出，画面便在最大程度上摆脱了对物象的倚重，使主体获得了空前的自由，这是艺术史上的一个质的变化。但中国书法自古以来，都没有摆脱“字形”。所谓真草隶篆，在晋唐即定性且高度成熟，此后所有的书法流派，以及时代的个人的风格都是在这四体的范围里实现的。固然，我们在完全不认识一幅草书字义的情况下，可以从字里行间感受到作者的某种情绪和性灵的倾向，就这种角度，它与现代抽象艺术别无二致。但对于书写着、品评的内行，乃至一切有文化的人，却不能超越字形的规范，而字义是字形的必然结果，字义即相当于未脱离物象的艺术样式中的物象因素，在语言的层面中，对于主题人的表现多了一个间接因素，对于欣赏者必然要首先引起对字义的追问，即和人们首先追问未脱离物象样式的画面画的是什么样。一般认为中国字形是抽象的符号，但由于他有着严格的客观规范和含义，旧式这种客观性对于艺术家和欣赏者，与物象的客观性具有同样的作用，而与抽象艺术中不确定性的表情符号大相径庭，此其一。其二，书法成为书家比较自由和自然地抒发情绪的工具，是在相当熟练地掌握字形以及一整套结字、用笔的审美规范的基础上才有可能。而且这个审美规范是前年不易的。一点成一字之规，一字乃终篇之准，起伏隐显，阴阳向背，皆有意态。清代对力度的渴求，是时代衰微后的内心的一种补偿，然国不盛气则难盛。这种病态的时代气氛，使大多碑学书家的作品病于一种怪味和不够舒展，甚至有某种扭曲感。

2、读这本是想对中国当代艺术有个简略的全景式的了解，读完觉得超出预期。虽然出去玩也会钻一下美术馆，但我对现代艺术基本还是抱着“看不懂”的敬畏。艺术反映时代的精神状态，以我对生活的肤浅认识，恐怕艺术品在大喊大叫，我也只能像个听力障碍者。这书不能教我看懂的方法，但是至少明示我一个态度，艺术表达可能是嬉皮的嘲讽的，但是观众却可以是认真的。当然作者对自由个性的认真口吻属于活跃在八十年代那一拨人，如今的艺术批评应该不同了，说起来那一年的事件对中国政治经济（尤其是）思想的领域的冲击可能被淡化的程度比我相像的大得多。如果把话语权交给观众，是不是艺术鉴赏主观上没有门槛？艺术对于日常生活价值何在呢？异化的现代人对社会产生的不信任不安全感，通俗说就是难以从人人带着面具的现实世界得到响应的时候，可以从艺术里得到共鸣。现代艺术表达的痛苦焦虑迷茫是真诚的，是个性的。这两样东西足以让人获得些许安慰，当然艺术无力也不应该承担哲学的功效。尤其是现代艺术，更多的是无力而不是力量的产物。

### 1、《重要的不是艺术》的笔记-第118页

时代期待着大灵魂的生命激情

编者按：与前几期强调纯化语言和艺术自律性的倾向不同，本期推出一些强调新的精神与人格的文章，用意不是做结论，而是为了推动讨论在更高层次上的深入。

当前，“纯化语言”是艺术界最热门的话题。

当人们从骤然爆发的新浪潮冲击中冷静下来，艺术家，尤其是艺术院校中的中青年教师们，发现了他们最无法忍受的新潮美术的弊病：概念化和语言粗糙，并把这归咎于轰轰烈烈的运动形式和强烈的政治、哲学色彩。这就是“学院派”艺术家为什么热衷于纯化语言的原因。所有此类艺术探索和理论思考均有相对的合理性，然而当各个相对分离的局部总和起来时，展现在我们面前的便是对新潮美术的巨大逆反心态：相对急风骤雨的运动形式，他们强调沉静下来；相对各种新理论、新观念此起彼伏，强调作品本身的价值；相对重激情和审美内涵，强调对语言的纯化。而且多数文章只是泛泛地强调，并没有真正具体讨论语言及作品本身，所以当这种逆反心理在展览会、座谈会、报刊中形成一种带倾向性的问题时，它就背离了强调艺术自律者的初衷，同样变成一种社会思潮了。

问题的实质并不在于是否强调语言和作品的艺术价值，而是在于用什么样的标准强调它以及如何把握当代美术发展的大趋势。

#### 【对“时代心理”的粉饰】

几乎没有一个艺术家不强调真诚。然而当我们从一个大时代的整体，宏观地回顾现代美术史时，我们又惊愕地发现，真诚是如此地稀少。

我们时代的灵魂是在东西方文化的巨大冲撞和先进与落后的巨大反差中形成的。在这个巨大的灵魂深处，剧烈滚动着无穷的困惑：希望与绝望的交织，理想与现实的矛盾，传统与未来的冲突，以及翻来覆去的文化反思中的痛苦、焦灼、彷徨和种种忧患。所有这一切，在美术创作中都被淡化了，艺术家们大都在不同程度地寻找着个人完善的“净土”。从局部来看，成功的艺术家们都是最真诚的。无论是黄宾虹的浑厚华滋，齐白石的天然朴拙，徐悲鸿的寓教于乐，都是他们生命激情的结果。但所有的局部总和起来又是不真诚的——时代灵魂中巨大的困惑消失了。我们没有理由让所有的艺术家都卷入时代的困惑，牧歌式的抒情也是时代灵魂的一个侧面，但如果我们的艺术在整体上对时代灵魂深处的动荡不安采取回避和逃遁，那么我们就不能逃避粉饰的责任。

80年代初以四川为风源的批判写实旋风的最大功绩，在于大胆面对了社会外在的真实；'85~'86美术新潮的最大功绩，在于大胆面对了民族心灵的真实，它是批判写实风的合逻辑发展。而当前的“纯化语言”风潜藏的最大危险，就是重新退回到对时代心里的逃遁与粉饰（就其总体而言）。而中国艺术走向现代化的过程，必然要以艺术家从麻木中惊醒起来，勇敢正视整个民族心理真实为真正的起点。

#### 【大师作品的“背后”比作品更重要】

不可否认，“绘画创作一经完成，作品的艺术价值便只能由作品本身决定。”问题是，判断艺术作品价值的标准是什么？]。安格尔会认为德拉克洛瓦的作品好吗？优雅的马蒂斯不是曾经被讥为“野兽”吗？这种发生在两种价值标准交替时代的事件，是艺术史上的常识。离开了价值标准，“请看作品”就只是一句空话。

是的，当种种艺术观念的争论烟消云散时，安格尔与德拉克洛瓦，由于他们的作品完美地体现了各自的审美内涵，都被尊为了大师，但德拉克洛瓦对整个艺术发展的推动作用，却是安格尔根本无法相比的。事实上，历史上的任何一个“当代”所以争论不休，恰恰说明当时人们从来不是以作品本身作为价值判断的起点，相反总是以潜藏在作品背后不同的价值标准来评判作品的。没有西方整个价值体系的更新，毕加索、马蒂斯等是不会被尊为大师的。所以，对于当代人最重要的莫过于对新的价值标准的探索，作品在何种程度上体现某种新的价值标准，也就同等程度上具备了获得新的价值的前提

当我们只强调大师的作品本身时，艺术史实际就变成了陈列大师完美作品的画廊，我们瞄准的仅仅是作品本身所呈现的一切：特定的审美边界、语言范式、技巧等等，而潜藏在这些作品背后更重要的东西却被忽略了。事实上，大凡承前启后的大师，总是以他们特有的敏感，在自己的生命活动中酝酿和完成了他的时代价值体系的变化，他的灵魂因而也成为该时代的灵魂，作品不过是这个过程的一个结果而已。梵高燃烧的笔触是他生命状态的表现，也是19世纪、20世纪相交的整个西方灵魂的不安；宋人悲悲切切的心态，才产生了“长吁短叹”的词の様式。

艺术家的可悲，莫过于太执着于做一个艺术家，这会使艺术家把自己置身于整个以大师为标志的艺术史面前，而不是痛感到自己存在于这个活生生的时代中。一旦语言、技巧、风格成了艺术家的目标时，艺术家就变得像工人不得不上班那样，艺术便在“自律”的幌子下，失去了它生命冲动的自足状态。

从这个角度说，那种刻意想通过“纯化语言”，眼睛盯着大师作品和博物馆的心态，才是一种真正的急功近利。至于新潮艺术家，他们作品中的躁动，他们行为上的热切，与其说是想去高雅的艺术殿堂争牌位，不如说是急于要冲破社会对自己生命的压抑。

### 【不可能脱离文化的大背景】

由于中国整个大文化系统的稳定状态，也使绘画文化（尤其宋元以后）基本保持了某些境界追求的稳定，笔墨趣味的纯化和变异便成为近千年的主要潮流。而“五四”至今，我们对于传统文化的反省和批判，构成了二千年以来一个大的文化背景的动荡时期。当整个中国人赖以支撑的精神根基崩溃和变异的时候，没有比对新的审美境界的创造更为重要的了，然而我们对这些还研究得太少太少，就急于躲进象牙之塔去纯化语言，是不可思议的。

其实，所谓艺术中（注：疑为“艺术史”），只是艺术史家从社会历史中抽取的一条线索，而社会历史从来都是完整的。这种完整性的重要，就在于一个时代的艺术风格的形成，并非只是该时代艺术家对前代艺术自身未完成任务的承诺。如同语言与心态在创作过程中始终交织在一起，语言也不可能离开某种心态而有一个专门被纯化的阶段。因此，语言、艺术史的范畴只存在于研究方法中。这就是我在文章开头用了“学院派”一词的原因。游离文化大背景，自觉纯化语言之时，也是一场艺术浪潮失去生机勃勃的状态被“学究化”之日。

的确，西方19世纪以来文化发展所奠定的造型语言纯粹化的倾向，使西方艺术史学家往往通过造型的承演变，来把握现代艺术的发展。但是，这种被称为艺术自律的发展模式，具有普遍意义吗？里德在《现代绘画简史》序中无不遗憾地承认，把墨西哥画派排除在现代史之外是“最易于受到非难的”。如果我们承认墨西哥画派并非传统艺术，就至少说明西方现代艺术走进对纯造型价值的探索，只是在那样的文化背景上才顺利成章，而不是所有现代艺术发展的必经之途。更何况西方现代艺术背离人类大精神这一趋向，正应了西方思想家对现代文明深刻困境的形容，诸如海德格尔的“世界之夜”、艾略特的“荒原”、克尔恺郭尔德“信仰的深渊”。

当然，近代以来中国文化的动摇，直接导源于西方现代文明的冲击。但中国对西方文化的接受，既是在对本土文化沉痛反思中开始的，又是与西方思想界正在反省西方现代文化同时进行的，这便使得中国文化面临的抉择异常地复杂和痛苦。因为这不仅仅在对民族命运的观众中，企望先进的西方文化对陈腐的本土文化的拯救，更饱含着对人类终极价值的追问。在这种背景下：艺术仅仅是艺术自身吗？尤其当整个民族、社会通过我们的生活，给我们的生命注入过许多苦难的时候，怎么可能把波洛克对平面化、毕加索对多维空间这样的探索作为艺术的最终目的呢？

### 【中国知识分子的分裂人格】

这种人格表现为：一面对社会和人生有着深沉的忧患，一面又极力修炼和净化内心，以达到遁世和超脱的境界。这种超脱是以牺牲人的许多可能性和欲求作为代价的。尽管近代以来时有批判，但是，就连许多风云人物最后还是走了遁世的路。诸如许多画家从西方学画回来都改画水墨画，并重新堕入文人画的境界，对异质文化的吸收，就只剩下对水墨语言的改良。大概不会有人怀疑，开启中国现代艺术之门的林风眠作为改革家的形象，但如果把他后来的水墨画与早期油画比较，其水墨在很大程度上堕入文人画情调。这是他后来逃离早期关心社会的艺术道路，躲进象牙之塔的缘故，最终是中国传统文化造就的知识分子人格在起作用。

## 《重要的不是艺术》

当前，传统避世主义又找到了西方现代艺术纯化语言的外壳。

因此，我强调大背景的实质，是强调一种强大灵魂，即艺术家“必须及时领会到比之他自己私人的精神更为重要的精神”（艾略特语）。这绝不意味倒退到“文/革”中艺术从属政治的水平，那是个人情感被强制和异化的结果。我强调的是个人人格中流淌着与人类命运共悲欢的血液，当整个时代的价值体系动荡时，作为一个艺术家，他的敏感，他对新的生活理想的渴望和追求，必然体现为对社会乃至政治的热切关注与深沉忧虑的灵魂状态，这一切并不是社会强加给他的，而是他生命冲动的结果。这才是一个现代人，这才能创造出比传统艺术更博大、更深沉的境界来。

正是从这种意义上，被理论家弄得玄妙、复杂的文化问题，在生命的追求中变得异常简单。无论是对传统文化的批判，还是对新的文化的构建，只有存在于这种生命的追求中才有意义。同时也使大的文化背景这个理性的概念，变成艺术家灵魂中活生生的审美境界。所以，标志一个时代新艺术的诞生，首先是对一种新的人格的追求。（1988年夏）

2016.2.3 北京

# 《重要的不是艺术》

## 版权说明

本站所提供下载的PDF图书仅提供预览和简介，请支持正版图书。

更多资源请访问：[www.tushu000.com](http://www.tushu000.com)