

一个被塑造的神话

——重构《在新时代——亚当·夏娃的启示》的生产与接受过程

王志亮

《在新时代——亚当·夏娃的启示》通常被追述为“八五新潮美术”的开篇之作。在一般意义上,作品被认定为表现了中国青年打破封建桎梏,走向现代的美好图景。然而这一积极向上的美好图景却是作者使用众多修辞手法建构出来的神话。事实上,它至少掩盖了两方面内容,第一是意识形态的在场,第二是作者面对传统时的两难处境。作品展出时之所以备受关注是因为它集中体现了1985年主流与前卫话语系统对艺术创新的迫切需求。作品虽然表面上看来要打破传统,实际上却隐喻着“八五新潮美术”时期中国当代艺术与传统文化之间的整一性关系。

一、神话的策略

要想讨论是什么样的策略使得《在新时代——亚当·夏娃的启示》(以下简称《在新时代》)一作成功塑造了迈向新时代的神话,我们首先要做的是不放过任何一个细节。水天交接处框形结构将观者缓缓拉近,重复的类似画框的结构塑造了一个连接过去与现在的通道,隧道最前端的框格形状已经扭曲;女青年徐徐走来,显然,一丝丝微风拂过,风从观众右边向左吹去;作为障碍的玻璃被击碎,女青年却面无表情,她居高临下,注视着观众,观众正在经历神迹的降临;女青年左手四指拖着苹果盘,右手虚空搁置,将我们的目光引向夏娃;中国的夏娃一手遮着私处,一手拿着苹果,以古典维纳斯的错位S姿势矗立于大地之上,她对面的中国亚当则类似背向观众的大卫;他们故意向观众展示手中的苹果,显然,苹果取自女青年的盘中;亚当、夏娃背后是一扇敞开的带有辅首与门钉的中国古城门,城门自上而下逐渐隐去,让我们再次将视线投向远处,那是经典的焦点透视塑造的三维假象;亚当脚下是正在建设的现代化工业城市,右下角是一位陷入沉思的青年,衣服上标有英文“China”,他的视线指向远方的长城一端,桌子上的八卦餐盘业已破碎;左边夏娃脚踩山脉,山下是古代石窟,远山上是蜿蜒的长城;

再靠下则是往往被我们忽略的一部分,擎起高山的作者,身边是他们的作品,作品卡在山与地之间,石窟是悬空的,在我们的视觉中心,是一个钟表,微弱、躲闪着观众的视线,带着阴影。如此众多的细节,在创作者以及那个时代的读者眼中却没有得到同等的对待。

《在新时代》在展出时曾遭到非议,据说展览开幕前组织者依然在讨论作品是否可以展出的问题。但是展出结果出乎意料,受到欢迎与好评,获“鼓励奖”,并在《美术》和创刊不久的《中国美术报》上发表,作者也受约撰写了创作感言。在当时《美术》杂志约稿的四篇谈论青年美展的文章中,有三篇谈到这幅作品,并表达了对作品的肯定意见。可以说,这件作品以其出色的技法和新颖的观念使其他获奖作品黯然失色。

在发表两位作者的创作谈的同时,《美术》杂志发表的徐冰《他们怎么想?怎么画》一文也介绍了作者创作这件作品的主要动机。作者发表在《中国美术报》上的文字较短,其主张也都包含于《美术》杂志的《新时代的启示:“在新时代”创作谈》中。从作者的文字表述中可见,“创作自由”是作者表达的核心观念,因为“创作自由使我们振奋,驱使我们勇敢地对原有艺术模式和框框做出新的评判”^①。他们虽然名义上说的是创作自由,但是实际上强调的是人的普遍自由。对于1985年的情况来说,创作自由在艺术创作方法上的直接体现就是观念更新。更新就是抗拒伤痕和乡土等主流现实主义创作模式,更进一步说就是反对艺术再现生活的方式,“基于对艺术源于现实生活的原则的片面理解,艺术的检验尺度便以像不像为标准,遂导致了艺术创作的单一途径”^②。作者所要强调的是自己这件作品所体现的艺术方法,即从表现客观世界转为表现内心的隐性世界。这种新创作方法的选择实际上有明显的针对目标:其一是上面已经提到的以四川画家为代表的乡土伤痕绘画,其二则是20世纪80年代初在对抽象美的讨论中出现的仅注重视觉刺激的绘画。

在创作自由、观念更新、反现实主义之外,艺术家对裸体的描绘是他们创作的最初动机。袁运生的机场壁画因为描绘裸体而遭政治干预,之后壁画被封。由此可见,虽然《美术》杂志在80年代初掀起了关于裸体艺术的大讨论,但是裸体艺术并没有得到主流审美意识的认可,而《在新时代》最初追求的“破”字也是从裸体入手,他们描绘的裸体则要比袁运生的壁画写实得多。徐冰作为当时“前进中的中国青年美展”的评委,他的那篇文章在一定程度上补充了两位作者对作品的创作陈述,说出了创作动机:“他们的创作构思是围绕‘破’字展开的。起初他们想画一张带有创作性质的人体。以此来打破我国绘画创作领域这一不应有的局面。”^③

这一单纯的动机在经过作者一步步细节修饰、主题升华后,却成了一个预示青年走向新时代的神话。在当时《美术》和《中国美术报》刊登的评论文章中,我们可以发现对该作品的两种不同解释倾向。作为评委的袁运甫和马克皆谈到了《在新时代》,他们很自然地接受了作者制造的新时代神话,将作品与当代社会的伟大变革结合起来。马克认为这件作品揭示了“当代青年敢于解放思想,冲破一切不合理的束缚和框框的进取精神……它符合我国当代青年的实际,也符合目前四化建设的需要,因而具有时代的光泽”^④。袁运甫则更为深入地解读了作者所刻意制造的符号,他说:“《在新时代》尽管画面出现的是圣经故事里的人物……但它象征和寓意的恰恰是又一个新的世纪的诞生。这是一个打破已有的传统束缚、冲破框框和险阻,奔向美好未来的新时代……右下方身着中国字样的男青年,正在重新整理业已破损的传统文明,我想这是不言而喻的,是一个十分积极、健康、向上的推理。”^⑤

对《在新时代》持肯定意见的评委们,大都将注意力集中于作品中出现的可供阅读的符号,并被作者在画面中设立的二元对立所吸引。在他们的解读下,作品成为对整个社会急剧变化的歌颂。几乎与《美术》杂志同时出刊的《中国美术报》则刊登了高名璐(署名高铭)的文章

《新一代,新的观念》^⑥。该文章的评论角度与袁运甫、马克的不同。高名潞在文章中丝毫没有谈及作品与社会现实的相关性,而是关注作品在创作方法上的突破。可以说,高名潞与两位画家在观念上是一致的。高名潞在文章中也指出了“新”观念的含义:“上述新的观念趋势也昭示了:以物质对象的自然结构(忠于细节与情节真实)的现实主义艺术将不再独占鳌头,试图以思维真实直接揭示本质的艺术正在崛起。”^⑦但是作为第一本中国当代艺术史的作者,高名潞等人在《中国当代艺术史——1985—1986》中,又回到了当时《美术》杂志的解释,将《在新时代》解释为以“打破封建主义的禁锢为主题,试图表现出人类不断寻求解放和自由的进取精神。画中顶天立地的男女两个裸体青年,象征中国具有现代精神的青年一代,而画面正中的从一个个悬置在空中的框子中撞破玻璃迎面走来的青年女子,则象征着中国当代青年正在冲破种种封建主义的禁锢和传统文化的清规戒律”^⑧。某种意义上说,这是对作品中画家所设置的新时代神话的顺从。

二、在场的意识形态

确实,孟禄丁与张群在这一作品中采用了不同于现实主义的创作方法,但是,这种创作方法却恰恰为作品本身套上了一层修辞外衣,意识形态就居于其中。作者通过一系列修辞手法迎合了主流意识形态的期待视野,并借用这种迎合的方式击败了一批可以看穿这套修辞外衣的“保守分子”。这件作品能够得以展出,就说明了这套修辞的成功。实际上,那些反对者恰恰是那些最能直接感受到作者表达要旨的人。马克和徐冰证实了《在新时代》引起争论的事实^⑨,却没有具体说明问题争论的焦点在哪里。而现存文献为我们寻找问题焦点提供了两条线索,一是作者发表的文字,二是《中国美术报》第2期头版的内容。从孟禄丁和张群的创作谈中可以看到,他们除了强调新的创作方法外,就是要挑战当时主流意识形态对人体艺术的限制,更何况,在此画创作初期,创作两个裸体人物是作者最初的目的^⑩。试图突破人体艺术藩篱的动机,在1985年第2期《中国美术报》中表现的特别明显。该报头版刊载了孟禄丁和张群《从伊甸园走出来》一文,作者说“人体艺术在中国画坛上从来没有名正言顺地出现,其原因并非人体艺术的形式本身,而在于中国封建伦理道德观念对人性的片面理解,不敢正视人体,甚至扭曲,抹杀它”^⑪。紧接着这篇文章,编辑在报纸的右下角摘录了《国务院关于严禁淫秽物品的规定》(1985年4月17日)中的一条:“查禁淫秽物品的工作,既要坚决、认真,又不要扩大范围……表现人体美的美术作品……不属于淫秽物品的范围,不在查禁之列。”^⑫这一在今天看来多此一举的做法,说明对裸体的表现在当时仍存障碍。当时谈论《在新时代》的文章中,没有一篇流露出对作品中人体艺术的赞扬,反而一谈到两个人体便立刻自觉地转入作者构造的神话中。作者的这一手段多少有些类似于文艺复兴时期艺术家假借女神之名表现世俗人体的策略。最终,人体的问题在这件作品中被弱化,得到强化的是意识形态对新时代神话的解释,这也是作者故意为之的结果。

《在新时代》试图表达的新观念符合了整个美术界自1984年底开始讨论的观念更新的潮流。《美术》杂志1984年第12期上刊登了署名为“时真”的标题为《第六届全国美展油画研讨会在沈阳举行》的报道文章。文章首先以辩证口吻提示要“充分肯定油画的成绩”,其次才提出了油画创作中存在的四大问题:

1. “题材决定论”的影响依然很大,有些作品仍然是所谓的“大题材”,架子大,板着面

孔,使观众感到疏远。2. 有些作品重视美术的教育功能而忽视美术的审美功能。说教、说明,而不能给人以美的享受,使观者感到乏味。3. 形式风格过于单调和简单,油画形式的丰富性和技巧的特殊性,未能得到充分研究和发挥。4. 油画应该走出展览馆、博物馆、画院和学校,到社会上去,满足广大人民对油画日益增长的需求。^⑬

以上观点当然也可以说是一个官方的陈述,欲言又止,语焉不详。1985年《美术史论》杂志发表了陈醉的文章,也同样给出了与上述评价近似、但更为具体的判断。在《从形式角度看第六届全国美展》一文中,作者写道:

如果我们稍微从历史的宏观角度,稍微拉开一点距离来看这次展览的话,似乎隐约有一种异样的感觉——打个比方吧,就好像大家都憋着一股劲但又发泄不出来一般——不少人想大声疾呼,但欲言又止,很多人跃跃欲试,但又小心翼翼!内容是这样,形式更是如此。^⑭

对这届展览中油画内容和形式的缺点,陈醉的总结更为具体,少数民族、农村和历史题材占据了油画的半边江山,形式上少有创新。在对比了刚刚结束的“苏联现代画展”之后,他也做出了与孟禄丁和张群同样的判断:

大量的作品,几乎还是走着三十、甚至五十多年来一些惯常的路子。比方说,以再现现实生活中的自然形象和事件来表达一个主题,通过一个故事情节来说明现实生活中的某种道理、甚至图解某种政策精神等等。这里面的确有很多好作品,而且这种手法也是艺术百花园中的一枝花。但是这枝花独放的时间太长了,这个花园太单调了。^⑮

这些摆脱束缚的渴望,直接反映在1985年4月在安徽泾县召开的“油画艺术讨论会”中。上述文章的作者陈醉也参加了这次会议^⑯,美术界开始大量使用的“创作自由”和“观念更新”等关键词都来自于这次会议^⑰。虽然这次会议以中年油画家为主,“八五新潮”中的青年艺术家并没有参加,但是两个群体所面临的问题是一致的。据记载,这次会议主要讨论了六个问题,即“题材决定论”、“油画民族化”、“创作个性”、“画家与观众”、“理论与创作”和“现代派绘画”。其中对“题材决定论”和“创作个性”两个问题的讨论对后来的美术创作影响最大,也直接与新潮绘画有关。可以说,这次油画会议是继第六届美展之后,第一次大规模的对油画面临的问题展开的反思。在“题材决定论”的讨论中,与会者的意见很明确,也很具体,均对“题材决定论”持坚决的否定态度。而这里所谓的“题材”就是政治题材。会议对这个问题的明确态度还表现在,他们具体说明了要想摆脱“题材决定论”,就必须同时解决说明性、解释性的政治图解和主题性、情节性的文学因素^⑱。

对“创作个性”的讨论与“创作自由”密切相关,两者均关涉到摆脱“题材决定论”的问题。因此,在1985年的语境中,追求创作个性就是追求创作自由。强调创作个性即是打破千人一面的局面,破除长期以来由题材决定论造成的惟政治马首是瞻。总之,“这次会议重要收获之一,就是对创作个性问题重要意义的认识和加强……保证和发扬创作个性,应视为解放艺术生产力的金钥匙,有了这把金钥匙,创作上的许多问题就会迎刃而解;反之,失掉了它,那就不但产生不了好作品,同时也取消了多样化,也无法创新,无法形成艺术的民族风格”^⑲。

1985年5月,组织者为“前进中的中国青年”展览印刷了一本画册,但是画册编辑没有选择《在新时代》这幅作品。这或许是由于时间的原因,但更可能是一种意识形态策略的体现。因为画册题目为《国际青年年美术作品选》,制作目的是:我们从这次绘画艺术展中遴选出一百四十三幅作品,编成这本画集,献给国际青年年,我们衷心期待她成为中国国际青年与世界各国青年扩大交流、增进友谊的纽带。这个前言的署名是国际青年年中国组委会。一本代表国家形象的画集当然不能刊登争议最大的作品,由此,我们可以看到,作品虽然可以换一种解释方式得到展出,但是不能被拿来代表“中国形象”。

展览画册还给我们透露了一个信息,就是这次展览的评委委员名单。在这个名单中,吴作人、靳尚谊、张蔷、伍必端均参加了在安徽泾县举办的油画艺术讨论会^①,他们必定熟知研讨会中对观念更新和创作自由的讨论。从杂志发表的文章中,我们可以看到,无论老年、中年还是青年艺术工作者,他们对观念更新和创作自由所针对的对象是没有异议的。《在新时代》也仅仅是用作品的形式表达了他们的这种想法,而没有像后来的新潮作品一般去试图解决这个问题。什么样的作品能够解决这个大家已经达成共识的问题,这或许正是“八五新潮”青年艺术家、批评家与老一代美术工作者的分野。

从1985年美术思潮的上下文来看《在新时代》,就会发现它的两面性。它一方面表现了一定的政治正确性,另一方面又表现了新潮美术中前卫们的态度。在徐冰的文章《他们怎么想?怎么画?》中,作者很直白地说出了画家添加一些可读性符号的用意:“至于现在看到的画面上有些说明性的内容,他们不隐晦地说是为审查时能通过加上去的,如封建大门的敞开等。”^②《在新时代》的作者通过将作品解读的重点从裸体转移到可读性的文化符号,从而实现了作品的政治正确性。中国与西方、现代与古代等一系列二元对立符号的出现帮助作品实现了这一功能。敞开的城门、男子面前破碎的八卦盘子、衣服上的中国字样、被截断的古代石窟、长城与现代都市等等,这些都造成了古代与现代的对立。通过位于画面视觉中心、冲破玻璃和框架走来的女青年,作者表达的态度很明确,即在现代与古代的二元对立中选择前者、抛弃后者。作品中最为显眼的符号是敞开的城门,这明显指向封建统治阶级的意识形态。因此,作者要抛弃的“古代”具体是指总体的封建意识形态。但是对于1985年改革开放的主流意识形态而言,总体的封建主义意识形态已经遭到彻底否定。所以,作品无论如何突出在这方面的“破”都是无害的。与此同时,代表具体封建意识形态的人体问题被遮蔽了。

孟禄丁和张群有意弱化了《在新时代》中所隐含的最富于挑战性的问题。他们不仅仅通过对作品中形象原初语义的劫夺,也通过文字阐述掩盖着人体问题的事实。他们在提交给展览会的文字中,关于人体的问题只字未提。所提到的均是那些符合主流审美倾向的内容,即表现哲理、更新观念、破除封建迷信^③。总之,作者通过可视图像与文字解释的结合,努力提示作品中意识形态的在场。正是通过意识形态的在场,作者掩盖了表现人体的本意。

三、传统的两难

《在新时代》反映出的古代与现代的对立,也体现了作者对传统文化的态度。新时代神话的形成就在于作者极力贬低传统,突出对现代的向往。传统在这里被认为是封建主义的禁锢。但是实际上,那个时代的整个观者群都被作者所制造的神话所迷惑,甚至连作者自己也被迷惑了。他们始终跳不出时代的局限。对于创新的渴望,对于现代的向往确实是当时作者们的想法。而他们却没有发现,他们每向现代迈进一步,都携带着传统的影子,传统是他们认识自身

的镜子。在《在新时代》中,除了城门、长城表示一种具有政治倾向的封建意识之外,八卦和佛教符号都是中性的传统文化的象征。由于作者在作品中未加区分地使用了传统文化符号,所以,整个符号系统自身就出现了裂痕:传统既可以是封建政治意识形态,也可以是无政治倾向的民族文化。很明显,作者所谓的“破”,破的都是前者。他们对民族文化的态度是中立的。佛教、八卦符号在他们使用中仅仅被赋予了“居于古代”的时间内涵,而少有价值判断。之所以得出如此结论还在于作者通过这幅作品彻底否定的对象并非是中国古代文化,而是时刻限制他们的僵化刻板的现实主义创作方法。所以,作者面临传统时的两难在于,他们本不想彻底否定传统,但是为了达到政治正确性的目的不得不通过一些修辞来表示对传统的否定。他们虽然对传统摆出了否定性姿态,却在创作的每个细节中,又不得不依赖传统。画面中传统符号本身又存在着差异性的张力,他们在撕扯着画面,要求我们对传统分别对待。

我们可以将长城与古城门作为封建意识形态的代表进行悬置。它们是作者政治正确性企图的呈现。而我们需要分析的是作品中另外一个层面的传统。传统在这个层面的两难既隐藏在作品的角落中,又与图像得以再现的方式融为一体。我们可以把作品画面中每一个元素解释为“破”,这也与文献中作者陈述的意图一致。打开的城门、破碎的盘子和窗户、扭曲的框架、悬浮的石窟等这些图像都以破碎的形式展现给观者。但是,将破碎的图像等同于作者“破”的意图,这恰恰是结构主义的观点。当阐释的角度从画框内移向画框之外,结论可能就会恰恰相反。上文对画面表现的“破”与实际要想“破”的对象之间的差异性的解释在一定程度上说明了这一问题。

作者在作品中有意将主体的第一人称“我”从文字变成了图像,使得主体自身也参与到了整件作品的符号运作过程中。作者的有意加入构成了这件作品的空白处或裂缝处。另外,作者对画面中女青年的手势的描绘,在表现亚当和夏娃时对西方古典资源的运用,进一步说明了传统的两难:作者一直有意识地表现对传统的突破,但是事实上,传统作为确认作者现代性身份的他者,永远被作者握在手里,成为作者身份的一部分。

作品左下角两个正在擎起整座石窟的年轻人正是两位作者自己的画像。身份的确认是通过他们旁边那张《在新时代》的微缩品完成的。可以这么说,作品的这个角落才是作者创作意图的最强表现。作者的主体性最终被左下角的人物形象再现出来。他们通过擎起石窟,想表达的是与画面一致的“破”字。但是,这一处画面的最强音,恰恰是画面最弱的地方。作者自身的参与表现出了隐藏在他们无意识中的时代精神。这种精神就是中国前卫与传统文化的整体性特征。在本想以个体最有力的方式表现对传统束缚进行突破的地方,却表现了作者无论如何也摆脱不了传统的现实。画面像是一面镜子,作者通过它将自我客体化。这成为他们确认自己主体性不得不采取的一种方式。他们虽然高高举起了石窟,但却永远抛弃不了它。两位作者与这件作品一起连接着石窟与大地。正如上文所述,作者在这件作品中反对的并不是古代传统文化,而是封建意识和禁锢他们的艺术体制。他们要做的无非是希望在现代文化和传统文化裂缝处寻找出路。

作者在将自我他者化以确认自身主体性时,采取的依然是情节性的表现方式。而在创作画面中一些具体图像时,他们直接挪用了传统图像的形式。这种创作方法进一步表现出传统的在场与不可或缺。夏娃的造型来自于作者对西方文艺复兴时期维纳斯形象的改造,亚当更是混合了米开朗基罗的大卫和罗丹的思想者的造型。这种看似笨拙的方式实际上体现了作者在那个时代的无可奈何感。当把人物定义为亚当、夏娃时,西方的传统随之而来。作者所选择的写实性再现方式决定了他们仅仅能够从西方图像资源中获取灵感,在被限定的范围内进行

创新。在亚当和夏娃之外,最为隐蔽的一处对传统图像的利用体现在图像中心的女青年身上。从拉斐尔的《西斯廷圣母》中,我们可以看到女青年的雏形,包括她被观众欣赏的视角都与西斯廷的圣母一致。圣母怀抱基督,为人世间带来了幸福的希望,女青年手捧禁果,为时代带来观念更新的曙光。

最重要的是女青年的手势。无论作者有意还是无意,这双手呈现出与佛像手印相类似的姿势。它们是被改造过的佛教手势。作者借用中国佛教文化来传达出观念更新的信息。无论女青年是圣母还是菩萨,她们都来自于传统文化。这个细节体现了作者对传统的真实态度。女青年的食指悬空,仅用拇指和其余三指托住苹果盘。从日常生活经验看来,这种姿势是没办法长时间维持的,也不合常理,我们一般的姿势是用整个手掌来托住盘底,这样可以借助整个臂力,如果我们以画中女青年的这种手势去托住盘子,重力会全部付诸手指和手腕。作者似乎没有寄希望于如实地再现合情合理的客观世界。整幅作品是一个饱含符号的复杂意指系统。作者通过改造佛像的手印描绘了女青年的双手姿势,左手中指翘起是释迦牟尼的智吉祥印,作者将这个手印稍加调整,中指、无名指和小指均翘起。我们可以从天津蓟县独乐寺观音阁中的两尊胁侍菩萨中看到这个手势的雏形;在四川大足石窟北山佛湾一三六窟的日月观音塑像中,我们还可以看到女青年左手更准确的形式来源,观音左手持器物的方式与女青年左手的姿势如出一辙,诸如此类的例子还有很多。这在某种程度上说明了中国佛教文化对上世纪80年代青年的影响。

《在新时代》是“八五美术运动”的一个宣言式的作品。但它仅仅是宣言而已。作者通过作品只是喊出了口号,却没有提供任何解决之道。作品再现了一个新时代的神话,在这个神话中又存在众多纠结之处。作者的矛盾心理体现在对两种性质的传统的混合使用。作品反映出的对待传统文化的这种态度,成为后来“八五美术运动”中前卫艺术的基本特征之一。

①② 孟禄丁、张群:《新时代的启示:“在新时代”创作谈》,载《美术》1985年第7期。

③⑨⑩⑪⑫ 徐冰:《他们怎么想?怎么画?》,载《美术》1985年第7期。

④ 马克:《希望在他们身上》,载《美术》1985年第7期。

⑤ 袁运甫:《评画印象记》,载《美术》1985年第7期。

⑥ 《中国美术报》第2期没有标注具体出版时间,但是从第1期发表的消息可以得知,中国美术报社于1985年6月3日举行成立大会,该报第6期于8月17日出版,因此第2期的出版时间应为6—8月。

⑦ 高名路:《新一代,新的观念》,载《中国美术报》1985年第2期。

⑧ 高名路等《中国当代艺术史——1985—1986》,上海人民出版社1991年版,第80页。

⑪ 孟禄丁、张群:《从伊甸园走出来》,载《中国美术报》1985年第2期。

⑫ 《国务院关于严禁淫秽物品的规定》,载《中国美术报》1985年第2期。

⑬ 时真:《第六届全国美展油画研讨会在沈阳举行》,载《美术》1984年第12期。

⑭⑮ 陈醉:《从形式角度看第六届全国美展》,载《美术史论》1985年第3期。

⑯ 鲍加、周昭坎:《中国油画艺术的春天——'85黄山油画艺术研讨会的回忆》,2010年。

⑰⑱⑲ 《迎接油画艺术的春天——油画艺术讨论会纪要》,载《美术史论》1985年第4期。

⑳ 具体参见《国际青年年美术作品选集》,以及《中国油画艺术的春天——'85黄山油画艺术研讨会的回忆》的与会名单。

(作者单位 中国人民大学哲学院)

责任编辑 金宁