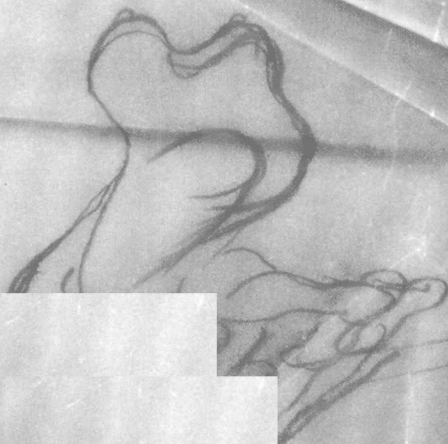


THE
PORTRAITS OF
100 MOST
INFLUENTIAL
ARTISTS IN
CONTEMPORARY
CHINESE ART

中国当代艺术最具影响的
100位艺术家肖像

中国当代艺术
最具影响的
100 位
艺术家
肖像

The Portraits of 100 Most
Influential Artists
in Contemporary
Chinese
Art



图书在版编目(CIP)数据

中国当代最具影响的 100 位艺术家肖像/高名潞编著

—武汉:湖北美术出版社,2005.4

ISBN7-5394-1699-8

I.中…

II.高…

III.①艺术家—生平事迹—中国—现代—画册

②艺术—作品综合集—中国—现代

IV.①K825.7-64 ②J121

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2005)第 028648 号

主 编:高名潞

策 划:郭雅希

责任编辑:吴国全

 湖北美术出版社
HUBEI FINE ARTS PUBLISHING HOUSE

中国当代最具影响的 100 位艺术家肖像

© 高名潞 编著

出版发行:湖北美术出版社

地 址:武汉市雄楚大街 268 号 C 座

电 话:(027)87679522 87679553

邮政编码:430070

制 版:武汉精美印务有限公司

印 刷:武汉精一印刷有限公司

开 本:889mm×1194mm 1/16

印 张:15

印 数:2000 册

版 次:2005 年 4 月第 1 版 2005 年 4 月第 1 次印刷

书 号:ISBN 7-5394-1699-8/J·1385

定 价:80.00 元

中国当代艺术
最具影响的
100 位艺术家
肖像

主 编：高名潞
策 划：郭雅希
责任编辑：吴国全

The Portraits of
100 Most
Influential Artists
in Contemporary
Chinese Art

目录

CONTENTS

- | | | |
|------------------------|------------------------|-----------------------|
| 001 序言一 | 044 邓箭今 DENG JIAN JIN | 084 刘建华 LIU JIAN HUA |
| 007 序言二 | 046 尹秀珍 YIN XIU ZHEN | 086 刘小东 LIU XIAO DONG |
| 014 丁乙 DING YI | 048 艾未未 AI WEI WEI | 088 刘炜 LIU WEI |
| 016 丁方 DING FANG | 050 冯梦波 FENG MENG BO | 090 许江 XU JIANG |
| 018 马六明 MA LIU MING | 052 申玲 SHEN LING | 092 邱志杰 QIU ZHI JIE |
| 020 方力钧 FANG LI JUN | 054 田黎明 TIAN LI MING | 094 李山 LI SHAN |
| 022 方少华 FANG SHAO HUA | 056 石冲 SHI CHONG | 096 李津 LI JIN |
| 024 毛焰 MAO YAN | 058 庄辉 ZHUANG HUI | 098 李路明 LI LU MING |
| 026 毛旭辉 MAO XU HUI | 060 叶永青 YE YONG QING | 100 李邦耀 LI BANG YAO |
| 028 王晋 WANG JIN | 062 吕胜中 LU SHENG ZHONG | 102 谷文达 GU WEN DA |
| 030 王度 WANG DU | 064 朱新建 ZHUXIN JIAN | 104 苏新平 SU XIN PING |
| 032 王广义 WANG GUANG YI | 066 孙良 SUN LIANG | 106 余友涵 YU YOU HAN |
| 034 王友身 WANG YOU SHEN | 068 朱发东 ZHU FA DONG | 108 冷军 LENG JUN |
| 036 王兴伟 WANG XING WEI | 070 宋冬 SONG DONG | 110 严培明 YAN PEI MING |
| 038 王庆松 WANG QING SONG | 072 宋永平 SONG YONG PING | 112 张羽 ZHANG YU |
| 040 王功新 WANG GONG XIN | 074 宋永红 SONG YONG HONG | 114 张洵 ZHANG XUAN |
| 042 王劲松 WANG JING SONG | 076 汪建伟 WANG JIAN WEI | |
| | 078 刘大鸿 LIU DA HONG | |
| | 080 刘子建 LIU ZI JIAN | |
| | 082 刘庆和 LIU QING HE | |

116 张大力 ZHANG DA LI
118 张小刚 ZHANG XIAO GANG
120 张培力 ZHANG PEI LI
122 张健君 ZHANG JIAN JUN
124 吴山专 WU SHAN ZHUAN
126 黑 鬼 HEI GUI
128 邵 戈 SHAO GE
130 邵逸农 SHAO YI NONG
132 陈文波 CHEN WEN BO
134 陈劭雄 CHEN SHAO XIONG
136 陈 箴 CHEN JIAN
138 苍 鑫 CANG XIN
140 尚 扬 SHANG YANG
142 岳敏君 YUE MIN JUN
144 郑国谷 ZHENG GUO GU
146 罗中立 LUO ZHONG LI
148 杨少斌 YANG SHAO BIN
150 杨诩苍 YANG JIE CHANG
152 杨国辛 YANG GUO XIN

154 杨福东 YANG FU DONG
156 林一林 LIN YI LIN
158 林天苗 LIN TIAN MIAO
160 金 锋 JIN FENG
162 钟 飙 ZHONG BIAO
164 洪 浩 HONG HAO
166 施 慧 SHI HUI
168 赵半狄 ZHAO BAN DI
170 周春芽 ZHOU CHUN YA
172 周铁海 ZHOU TIE HAI

174 周啸虎 ZHOU XIAO HU
176 喻 红 YU HONG
178 高氏兄弟 BROTHER GAO
180 姜 杰 JIANG JIE
182 展 望 ZHAN WANG
184 徐 冰 XU BING
186 徐 坦 XU TAN
188 郭 伟 GUO WEI
190 耿建翌 GENG JIAN YI
192 海 波 HAI BO
194 翁 奋 WENG FEN
196 顾德新 GU DE XIN
198 黄 岩 HUANG YAN
200 黄一瀚 HUANG YI HAN
202 黄永砵 HUANG YONG PING

204 隋建国 SUI JIAN GUO
206 曾 浩 ZENG HAO
208 曾梵志 ZENG FANG ZHI
210 焦应奇 JIAO YING QI
212 傅中望 FU ZHONG WANG
214 管 策 GUAN CE
216 谭根雄 TAN GEN XIONG
218 蔡 锦 CAI JIN
220 蔡国强 CAI GUO QIANG
222 薛 松 XUE SONG
224 戴光郁 DAI GUANG YU
226 魏光庆 WEI GUANG QING

大师、明星和生产者,都有自己的方法论 (序言一)

高名潞

当本书的策划郭雅希和责任编辑吴国全请我做主编时,开始我很犹豫。第一,这种“百人”或“百图”的编书形式显然有一种“明星效应”的意思,这是我很不擅长做的事。第二,很难用100个艺术家去界定对当代中国艺术有影响的艺术家的真正数量。为什么不是10个,50个或者101个?但后来,我理解本书的原意大概是意在介绍一大批在中国有影响的艺术家。至于100是多还是少,就让历史去筛选吧。也许历史就选少数几个人作为当代中国美术史的代表。此外,这种寥寥数语的点评与艺术家的视像为主的介绍方式大概也能提供一种独特的、有意思的视角,有点另类批评的意味。

做艺术家点评,等于将每个艺术家的个人历史做一个扫描式的回顾,同时这么多艺术家又构成了一个立体的中国过去20多年的美术发展史。我们有不少杰出的艺术家,他们使过去20年的美术发生了如此大的变化。但我有时又退远了去看他们,退得越远,看到的越是一个整体。所以,从整体的角度,我想在这里重复我最近以来常说的一个老话题,即,中国的当代艺术需要建立起一种方法论的意识。这不光是指对艺术家而言,要有创作的方法论,对批评和理论以及策划,也都需要一种方法论。或许,中国的当代艺术已经形成了一种方法论体系,至少在有些艺术家那里,已经有了成熟的方法。但是我们还需要清理出一个有机联系的总体的系统,如果真的有了这一体系的话。但我从悲观的角度看待这一问题的,就像我看到我们生产了那么多的物美价廉的汽车,却没有我们自己的国际品牌一样。有人会问,为什么非得要品牌呢?这不是很好吗,把人家的拿来即用,用了就卖,卖了就致富,很符合中国国情。但是我不相信,中国目前的这种反原创性的实用主义实践能把中国塑造为超级强国。在我看来,品牌其实不是一种物质标签,它是某种精神理想的象征和趣味品质的标志。它是一种超物质的东西,是一种“物质乌托邦”。在我们的国民精神中,我们需要这种东西。最近在建筑界,有人抱怨“中国成了西方建筑师的试验场”,但却看不到原因是自己没有能力,因为自己没有体系和方法论去挑战和填补这些“试验”。建筑现在是中国文化和艺术的最大显学,它反映了中国的各种现实和问题,同样也反映了当代中国美术中的不少问题。

—

或许中国一个多世纪以来没有在自己的现代艺术的方法论和体系上有突出的建树,是与我们对现代性的价值思考有关。

80年代我们有个口头语,那时大家都爱说,“短短的几年之内,我们把西方100年的艺术的发展走了一遍”。但是以后仔细一想,其实也不尽然。因为我们或者有意或者无意地,选取着西方某些流派的“方法论”,并忽视另一些。实际上我们这些年受的影响最大的应该是达达、超现实主义(1980年代),后来的安迪·沃霍的波普(1990年代初)和杰夫·昆斯(1990年代),当然其他的也对中国有影响,比如,后印象派、照相写实等,但是远不如前三者。值得注意的是,所有这些影响我们的“主义”都是来自西方更多地关注政治和社会性的艺术家和艺术观念,而偏于哲学、美学的立体主义、至上主义、构成主义、极少主义、观念主义等对中国的影响并不大。我们总是从影响我们的艺术现象那里去理解西方现当代艺术。然而,我们是从哪个角度去理解西方现当代艺术是一回事,而实际上西方现当代艺术究竟是怎样发展过来的又是另一回事。又比如,20世纪初西方包豪斯纸上画的功能主义的方盒子建筑并没在西方任何城市成批地出现,但却在20世纪末、21世纪初在中国成为现代都市的模式。像成都这样一个古都,马路很宽、很长,最不方便的是,中间路上还要拦上一个铁的栅栏,人就像动物似的在两边走。我的亲身感受是把纽约和洛杉矶的弊病合在一起

了。纽约到处是摩天楼，没有自然感。但纽约街道非常亲和，你可以很方便地去街对面买报纸。在洛杉矶，你一钻进汽车，就一两个小时出不来，这个城市的街道都是为汽车设计的，非常没人情味。但是到了成都我就感到是把这两种非人性的东西结合起来了，既要摩天楼，又要“现代公路”而全不顾人的不方便。所以它说明了一个问题，那就是我们头脑当中对现代(或后现代)、现代化有一种自己想像出来的模式，实际上我们在寻找的现代都市模式的“参照系”在欧美的城市中并不存在，我们对什么是现代、现代性、现代化这些问题的想象与理解决定了我们自己的“现代模式”。所以，在中国，西方意义的“现代”与“后现代”可能是错位的。尽管从文化传播的角度讲，我们承认这种错位的“合理性”，但是我们必须继续询问是否会有更合理的和更理想的“合理性”出现，如果我们的参照和选择不同。

20 世纪初以来，中国人对西方现代艺术的理解，与西方的原本意义有很大的差别。“现代”的社会意义和美学意义在西方是分裂的。一般来讲，西方学者是将资本主义社会的社会现代性(启蒙、进步、时间的可计算性等等)与美学的现代性区别对立；在西方学者那里，“前卫”也是分裂的。他们把空想社会主义者圣·西门最早提出的“前卫”概念看做“政治前卫”，而把波德莱尔的“前卫”视为“美学前卫”。当然，西方人把“美学前卫”视为西方现代艺术的正宗，而把“政治前卫”的桂冠戴在了后来的东欧(包括中国)社会主义国家的前卫艺术的头上。言外之意，后者的政治意义大于美学意义。

西方从 19 世纪到 20 世纪，一直到 70 年代后现代主义出来后对现代主义进行批判以来，都延续着我刚才说的这种分裂的现代或者美学独立的状态。这种状态的起源最早得追溯到 17 世纪法国启蒙主义运动。正是在法国启蒙主义运动的时代，西方出现了三元分立的状况，就是宗教、科学和艺术的三元分立。三元分立促使诸领域有自己的专家，他们要各司其职。这种三元分立，导致了西方的所谓的学术专业化，直到现在你可以看到，西方和美国的学院是个巨大的孤岛，它和好莱坞这种流行商业文化没有直接的关系，这样它所生产出来的东西很大程度有它的学术独立的性质。

在艺术领域，最初使这个分立具体化的是从波德莱尔开始，他强调美学的独立和美学的现代性，那是针对资本主义工业化生产出来一大批麻木无知、低级庸俗的中产阶级趣味。浪漫主义强调回归艺术，艺术要有自己的独立性，要纯艺术。什么是纯艺术？对浪漫主义来说就是相对于资产阶级所生产的光滑的物质性的媚俗的诱惑的东西。所以，脏的丑的，原始的自然的，都被看做真正的艺术。尽管以后西方不同的“主义”都有自己不同的艺术观念和艺术主张，但是艺术家死死地守着自己的领域，把艺术局限在自己的领域里面，聚在象牙之塔里，同所谓的庸俗的大众有一道鸿沟，来保持自己的纯洁性。

我们中国的当代艺术如今似乎面临着西方 19 世纪中叶波德莱尔所面临的同样问题，如何面对流行的中产阶级大众趣味。或许我们也应选择拒斥和逃避态度，去再创当代精英艺术，像阿德诺主张的那样，疏离和拒斥大众社会。或者我们应直接表现和批判这人性被商品异化的现实，如卢卡奇所主张的那样。前者主张艺术投身到自己的美学本体中，用美学的语言去隐喻现实。但再现现实绝对不是艺术的首要任务。语言和美术的自足是再现现实的首要任务。而卢卡奇则主张用现实主义的形式去再现和批判现实。因此被前者视为媚俗。但是，在中国的当代文化艺术中，似乎这两种都不存在，既不保持距离，也不尖锐批判。主流的存在则是拥抱那种大众趣味，至少愿意去模仿那种趣味。原因何在？

与西方的分裂的现代性相比，中国一开始就没有那样的分裂的现代性观念，一开始我们拿起“现代”的时候，就是将社会与美学笼统地看待。我把它叫做中国的“整一的现代性”。我们可以将科学、宗教，甚至政治与艺术互换或替代。比如蔡元培先生就提出“美学代宗教”，艺术代宗教，美育代宗教。从早期林风眠的“艺术为人生”到毛泽东的“大众艺术”乃至文革后的“自我表现”，“人道主义”和 85 运动的“人文热情”，都将艺术、科学、人生、社会、宗教混为一体。西方分得很清楚，宗教是宗教，艺术是艺术，科学是科学。在艺术史与批评

领域,康德、黑格尔首先把美学从传统哲学中分离出来。那么后来西方的艺术史家和批评家,里格尔、沃尔夫林,后来的帕诺夫斯基的图像学,都是在这种启发之下发展出来的,发现了它们自己的独立的方法论。中国不是这样的,中国强调一种“整一性”,那么这种整一性有什么好处有什么坏处呢?它的好处就是始终强调艺术家参与政治和干预社会,艺术家经常谈到与社会的同呼吸共命运,这就是一种使命感,或谓传统士大夫的精神的延续,尽管现代中国知识分子已经完全丧失了传统文人的政治和经济的生态环境。总之,我们纵观整个20世纪中国艺术的发展,确实有这样一种“社会性”特点。但是,历史地看,不可否认的是,这些“社会性”往往是苍白空洞的,甚至是虚伪的,无论是对于过来人还是新一代人,过后就不信了。当时过境迁,一些当年鼓吹这些“人文热情”和“思想灵魂”的人也会怀疑自己并放弃这些口号。于是以往的人文冲动也随之成为一时的虚张声势的乌托邦,而非永恒的理想。这是中国“整一现代性”的历史悲剧。另一方面,它这种“整一性”不容易促进形成自己的学科化的东西,不能形成一个在哲学方法论意义上的中国自己的当代艺术体系的东西;同时也不容易形成某种理想化了的物质形式,比如自己特点的抽象艺术(我们只要有形式美的艺术),即某种“物质乌托邦”。

因为我们常常过度强调“整一”,就很容易被意识形态和政治的或其他形式的体制所利用,不管是哪样的体制和意识形态都很容易把艺术和艺术家作为工具置入到所谓的“整一”之中。在这样的话语当中,艺术马上会变为一个附庸,一个陪葬品,它不能有一种独立性。尽管在20世纪的不同时期,有不同的体制在变幻,不同的意识形态在转换,不同的主导话语在更替,但是实际上这种现象从未改变。任何主导话语都要将艺术理所当然地视为“婢女”。

这特别容易使我们丧失建设一个自己的现代艺术体系的雄心。当我们考察我们的近邻日本的现代艺术史以后,你就会发现,他们在这一点上,比我们有雄心。日本明治维新以后的全盘西化,20年后很快地就回到重建自己的传统,逐步形成了日本画。不管我们喜欢不喜欢日本画,不管东方其他民族对日本的现代化怎么看,但是日本画是日本人的,它将西方的东西与东方的进行综合以后,形成某种东方的绘画的样式。但是后来到了二次大战期间,日本在艺术上就没有什么太大的建树,现代主义出现以后很快被民族主义摧毁了。但在50年代出现了“具体派”,后来到60年代出现“物派”,这几个五六十年代的流派,在当时主要注重的是如何把东方的古老哲学转化为当代艺术方法,与西方的艺术形式结合,可以向西方现代艺术进行挑战。比如说“物派”,有一件非常重要的作品,是在地面下挖了一个类似圆柱体的坑,然后把所有挖出来的土又在坑的旁边堆成一个圆柱体,这两个物质形式是互转的,阴等于阳,黑等于白,或者主体转为客体,无论你怎么讲它都是从东方的传统来的,即不把主体和客体绝对地对立,不把阴和阳对立,总是在互相转换当中。尽管它们的形式有点像西方的极少主义,但精神实质是绝对不同的。所以“具体派”、“物派”其实有很多很好的想法,包括韩国的一些艺术家也到日本去参与这种东方的现代艺术。我在1998年参与组织了一个“全球观念主义:50年代到80年代”这样一个展览,它是全球的。以往的观念艺术(Conceptual Art),都是特指美国、加拿大和英国最早发起的观念艺术的。此展就是要向这种欧美观念艺术的专利观念进行挑战,所以是各大洲的都有,而且包括了日本、中国、韩国,而日本被认为是第一个出现观念艺术的区域。因为50年代在西方美国还没有出现“观念艺术”这个词的时候,日本实际上已经出现了。我的意思是说拿我们的现代艺术和日本比较,我们还没有建立一种从哲学的角度、语言方法论的角度去建立中国或东方的艺术体系的雄心。至少我们还没有创造出类似“物派”的东西,也没有出现日本70年代以来的“日本后现代主义”建筑那样的体系和规模。这种体系非一日之功。那是日本从二战后,特别是60年代的“新陈代谢”派之后的几代人努力的结果。纵观20世纪中国的艺术,能持续建树的不多。大概最有中国方法特色的是文革艺术了,但即便是它也仍有苏联的阴影。

这种一代接一代的持续建设与追求需要一种理想精神的支撑。一个民族文化体系的建立与这个民族的

人种的品味标准和层次有关。中国人的当代人种标准是建立在流氓无产者的层次上的，并且是敢于造反的流氓无产者。一种高贵的人种意识长时间地被丢掉了。当然这其中有诸多的内部外部的原因。曾几何时，我们的人种比日本人高贵得多。荆轲、要离，燕赵悲歌不比武士道要高贵得多吗？记得80年代时，王广义、舒群等人整天说“超人”和“羊群”。羊群是芸芸众生，乞丐大众。这当然是受尼采的超人哲学的影响，但却是那时候中国文人的一种自我提升的心气。王、舒他们这种等级的划分是指品位，与平等或歧视的道德观念无关。但是，如果今天我们再听到王广义讲这些话会觉得好笑。其实，不是这话本身好笑，是我们的环境已经变了。

所以我总觉得，在当代艺术中，我们不乏眼花缭乱、瞬息万变的“中国现象”的形式表现，但方法始终是人家的，始终未创造出一种可以供国际上其他民族也能共享，也能启发他人的方法论和形式，就像我们用“超现实”、“达达”和“波普”作为我们的方法一样。这是我们的悲剧。比如，美国出了杰夫·昆斯，中国也随着出现一些中国式的“俗气”的东西，一些人也用花、美人等为题材在绘画、摄影中去制作直观的、得意的“艳俗味”作品。里面没有昆斯的那种对中产阶级的庸俗趣味的刻骨嘲讽和批判的原意，却是一种拥抱和投入。

二

但这种方法或语言绝不是简单的技巧问题，也不是指那种肤浅地运用“中国符号”的把戏。举个例子说明我所说的方法论。在库尔贝的时代，与库尔贝有同样的“阶级思想”的革命者不少，他们都对下层人关注。但是，库尔贝并没有停留在意识和文化问题的层次上去思考，而是找到一种语言方法去表现。那方法就是类似后来的相机镜头的近距离取景效果，不加修饰地描绘下层那些并不美的人，比如石工。这手段和他的革命意识是统一的，从而构成了他的现实主义的绘画哲学，或者方法论。再如，元初赵孟頫的革新要旨在于绘画应当是“写”画而非“画”画。所以，尽管写画同源的提法至迟在张彦远的唐代就出现了，但元以前画家仍用毛笔去画画而不是去写画。到赵孟頫“写”的方法论的明确，遂使笔墨形式大变，这“写”的笔墨又使文人的意境得到了充分的表现。《鹊华秋色图》即是这一方法论最初的实践。而后方有元四家的性情化的文人画，赵孟頫的画，画的是“方法论”，而非性情，所以比元四家更有艺术史价值。现当代可以举的例子就更多了。所以，简而言之，方法是一种类似念头的东西。它不是指一种具体的思想、意识或者文化问题本身，更不是一种技术。它是建立在图像关系之上的观念方法。这里的图像是指一个作品的整体形象构成，不是指个别的形象。作品的图像会产生符号学的意义。但是，作品的符号学意义不仅来自图像本身，同时还与作品出现的具体背景和它的批评的上下文有关。

在中国当代艺术实践中，方法论欠缺的一个明显例子即是对所谓的代表“中国现象”的“中国符号”的追逐。不论是古代的还是当代的，只要他能成为“典型的中国人”的象征。市场的参与与炒作又强化催生了这种“中国符号”时尚的流行。他们只有直观的“情绪”和“样式”，没有形象之间的图像学关系和方法论的基础，只有“符号”自身的“自恋式的修正和拼凑”。于是这催生了一种我称之为“不证自明”式的绘画批评话语。人们只要看到某种类似的“中国符号”，马上就会诉说出一大串人们不要看画也能说出的词句，如“自身生存状态”、“无聊”、“痛苦”、“孤独”、“社会意义”等。无需图像分析，可以直达意义。最后连艺术家自己大概也相信了他的“符号”先天地就带有这种绝对的“对等”的社会意义。

我在美国的大学里，也鼓励美国学生从方法的角度去研究中国当代艺术。比如用图像学的方法和符号学的意义的角度去解释中国当代艺术。比如，我让美国学生在讨论罗中立的《父亲》一画时，不用我们通常的“直达意义”的社会学方法。这种直达意义的思维方法可能会说，它表现了人道主义精神，画出了农民的痛苦，然后说明他在当时的社会意义。而是让学生尝试用罗兰·巴特的摄影理论，将《父亲》与文革前孙滋溪的《天安门》的图像语言进行对比分析。经分析，两者都是关于农民的，且都采取了摄影的形式。但构图的方式，在设置画面中的图像的关系方面很不同。如孙的以天安门的形为基本的中正、对称式构图；家庭成员中为何缺

少祖母；毛主席像居于家庭成员的正上方（暗示真正的父亲是毛主席），等等。这样一层层剥去图像的结构后，即得出孙画中的农民形象是承载“国家意识”的图像元素。而罗中立的《父亲》的农民形象则是“知识分子的人道意识”的承载图像。用自然呈现和暴露的方式摆在读者面前，而非不证自明地强加给读者。这种图像学方法倒不光指绘画，对于装置、影像等所有的形式亦如是。

我前一段策划的小型展览“极多主义”是我对方法论思考的一个个案。我无意去推出一种所谓的“极多”风格，一种所谓的类似西方的抽象风格的中国绘画现象，也不是意在强调某种退避的出家精神（在某些艺术家那里确实有）。我要强调的是这些艺术家的方法论的角度和它的现实意义。1）这些艺术家的作品中的西方现代抽象的外表形式表现的恰恰是一种非西方现代性。比如强调单调的过程和劳动力的重复，大或多的量感，等等，都是我所称做的“极多”的手法，一种农业性，它有传统和现实的继承合理性。2）虽然，不少艺术家运用整齐的几何形式，但是却抽掉了（西方后期现代主义的）几何形式的物理性（比如极少主义）或者几何形式的绝对精神表现性（比如马列维奇、蒙德里安等人的早期现代主义）。在这些中国当代艺术家的几何的“极多”形式后面则是一种日常的平淡的精神性。它比绝对性更为无限。3）这些艺术家的“表里不一”的方法传达了一种复杂的中国式智慧，是对主体 vs. 客体、形式 vs. 精神的二元意义解读方法的嘲弄和调侃。当然，这带有我的主观性。批评不可能不带主观性。但是，我希望其他人也能找到更多的不同的个案去展示中国当代艺术家在方法论方面的探索。其实，在点评中我们可以看到，不少艺术家在这方面的探索。

中国的当代艺术当然无须也不可能重复西方，但却逃脱不了面对与必须超越西方的命运。可能有人说，现在就是全球化和国际文化的交流时代，拿来与被借的双方都是平等的、必然的。空间的拉近使历史和差异变得微不足道。人人都是个人，面对全球化，人人平等，所以，也无所谓中国性。这作为一种自由的实践态度可以，但不能作为一种理想。就像我前面说的，最终我们还得有自己的汽车品牌。

在西方，语言学的发展对西方现代哲学、艺术及其他学科的影响至深，它也是西方现当代艺术的语言方法的基础。其实，中国的语言学也可以转化为当代艺术的启示。比如，类似于当代观念艺术家库索斯的“椅子”的观念，早在公元前的名家公孙龙那里即出现了。公孙龙说的“白马非马”就是和“看见的椅子、图像的椅子和字典概念的椅子”一样的道理。“马”是一般理念的马，“白马”是此时正在看见的具体的马。当我们想到马时，不会想到一匹具体的马，无论白马还是黑马，而是一种类。“白马”是殊，“马”是类。但是中国人，只说到这里为止，只点到它们之间的关系，不回去追究哪一个真实。比如，如果按照柏拉图的“影子”理论，和库索斯的“椅子”理论，他们会说，因为“白马”不是对一个类的概括，所以它是不真实的，只有理念的“马”是真实的。但中国人不这样说。这原理当然可以转换为视觉的方法论。但是中国的名家后来没有被继承下来，这是中国语言学和哲学的一大遗憾和缺失。一位画家最近对我说，20世纪西方对视觉再现的不断追究已走到了头，没有出路。他想将传统的佛教的空间观和时间观转化为他的绘画的视觉方法论。我钦佩他的雄心，这雄心我曾在80年代的不少艺术家那里看到过。但近20年后的今天，当再听到它时，深感这不能再是一个抽象的理想，而应当是一件非常具体的事。

我的这一通关于方法论缺失的感慨可能太悲观了。确实我们有很好的艺术家和艺术作品。现在我们又有了原来不敢想的美术馆和画廊，以及国外对中国艺术和文化的高涨兴趣。当代中国艺术的条件可能是多年来最好的时候。我将21世纪初的，也就是现在的中国当代艺术的现象称做为美术馆的时代，因为，展览体制和运作似乎代替了其他，已经成为一种主导的推动力。但我在方法论方面的悲观，是建立在我对一种精神理想的憧憬上。对于我来说，那种精神是超体制的、超物质的，是中国当代艺术的真正的存在和动力。

2004.10 于纽约

序言二

郭雅希

非常高兴能与高名潞先生合作《中国当代艺术最具影响的 100 位艺术家肖像》这本集子。

回顾中国现当代美术发展的历程,会使我们无限感叹。从“星星美展”和“伤痕”美术到'85 思潮,到'89 现代艺术大展;从中国第一次以当代艺术家的身份进入威尼斯国际双年展、圣保罗国际双年展、卡塞尔文献展到中国当代艺术家频繁地被国际策展人邀请举办个展、联展和综合性大展;从第一件影像、第一件装置、第一个行为的实验到影像、装置、行为艺术渐渐地走进官方美术馆、走进学院……中国当代艺术语言渐渐地从传统架上绘画转换出自己的新的语言方式和形态,并以此共同构成了全新的文化氛围。这其中包含着许多艺术家、批评家、美术教育家的巨大的努力。本书推出的百位艺术家,即是为中国当代艺术发展的开拓付出巨大努力,并在过去 20 年在国内外美术界有持续性影响的艺术家。

一

这本《中国当代艺术最具影响的 100 位艺术家肖像》实际上相当于一部以人——艺术家为线索的具有某种经典意义的“另类”的中国当代美术史。这一群“另类”不但富有一定的开拓性和创造性,其作品具有批判精神和思想深度,而且他们的创作也相对比较成熟并具有艺术发展的内在逻辑性。他们或者是在某一领域中发挥了开新潮流的作用,或者是在完善这一新领域方面做出了不可替代的作用。总之,他们不仅个人的成就突出,并且对中国当代艺术的发展具有持续性的影响,无论他们生活在国内还是海外。就这个标准而言,中国现当代美术或许不足百人,或许在百人以上,不可能正好是一百位,我们之所以将艺术家限定或充实为“百人”主要有四层意思:一、“百”不只是个具体的数字概念,还有多、丰富、规模大的意思,如“百姓”、“百家”;二、“百”有相对门类较全的意思,如“百科全书”;三、进一步引申“百”还有一种包容、繁衍、再生、无限的意思;再有,就是本书试图将沉重、严肃的中国现当代美术史作为轻松化、休闲化、趣味化,以获得更大范围接受面的话题,使更多的人介入进来。之所以规定为“百”人,既通俗上口,似有演义、传奇色彩,又实实在在,确有其事、其作、其人,真实可信。

二

目前,国内的出版社曾出版过西洋绘画、雕刻、风景、肖像画,中国古代绘画、版画、山水画、花鸟画等十多种“百图”,大概也有类似的意思。但到目前为止,与中国当代美术相关的带有普及性的“百图”,还从未出版过。分析其主要原因可能有这么两个:第一、当代艺术和当代艺术家多为叛逆性的“另类”,出于观念上的保守从心理上难以接受。第二、得不到行政领导的支持。作为从事出版工作的文化单位更多地受到了行政职能、自身兴趣嗜好的限制而少顾及人文关怀,应该说这是文化界的悲哀。在此,我不禁对湖北美术出版社的远见卓识和人文关怀由衷地敬佩。通过推进中国现当代艺术来推进人们对艺术、对社会、对世界的新的看法和新的认知,从而推进中国的现当代文化精神,仅仅靠从事不同门类的“另类”艺术家的默默奉献和艰苦努力是远远不够的,还需要不同社会角色的圈内与圈外的——批评家与文化人、传媒出版与企业家、艺术家与观赏者大众的共同参与。

我们大家都知道,鼎鼎大名的“星星美展”正是有了局外人的参与,圈内与圈外人的对话、互动和新闻媒体的声援使之成了中国现当代文化史中最早揭开封闭帷幕的具有里程碑意义的重要展览。据当事人王克平回忆:

1978年9月27-28日,以王克平、黄锐、马德升为首的29位艺术家的150多件作品包括水墨画、钢笔画、木刻、木雕等在中国美术馆外东侧小花园铁栅栏上展出,观赏者非常踊跃,但秩序井然。可是在29日第三天展出的时候被警察以“影响群众正常生活和秩序”为理由查封。于是,引起了10月1日国庆三十周年期间的“西单民主墙”演讲、游行、抗议,引起了国际新闻界的轰动,引起了10月2日《探索》、《活土》、《五四论坛》等刊物联合起草的公开信——《告人民书》对北京公安局东城分局“查封”行为的指控和对演讲、游行的辩护,从而促使北京公安局东城分局及相关管理部门不得不被迫让“星星美展”于11月份在北海公园画舫斋继续展出,也必然相应地引起圈内外更大范围的关注……

现在看来,当时人们对“星星美展”作品的强烈关注以及对“美展”事件的狂热参与并不是、也不可能是单纯的艺术目的,确切地说,它反映了在经过了黑暗的专制之后的人们,对来之不易的自由空气的一种本能的捍卫(见吕澎、易丹《中国现代美术史1979-1989》P70-72)。然而客观上,艺术家与圈内外人却大幅度地推进了中国在艺术观和精神领域的民主化进程。

与“星星美展”几乎同时产生,几乎又同样具有政治批判色彩的“伤痕”美术,不同于以往的文艺只描写现实光明,而是从暴露、揭示的角度出发,如1979年夏,罗中立创作的《父亲》以超大的巨幅、超级写实主义手法“破天荒”地展示了一个“苦难、驯良、慈祥、软弱、老实巴交”窝窝囊囊的父辈形象,从艺术真实的角度,艺术对艺术真实的探索,已经从简单概念化的图解、工具性的思路中解脱出来,以前所未有的率真、不加掩饰的直白、真诚朴实的人道主义信念,描绘了自己的所见所思所思,找到了适应自己内心指向的“现成”语言,开拓了一个全新的境界,从另一个角度推进了中国民主化的进程。

人是有感觉的政治动物,尽管很多艺术家自我标榜,他们的艺术与政治无关,但实际上,作品总会流露出对现实人的物质和精神生存状况的思考、认识和不同的态度,而这些反映恰恰都与政治有关。艺术创作永远也无法无视与政治有着千丝万缕联系的人性问题。现实人的艺术创作不可能是一个单纯的门类,当人们通过艺术嗅到了政治气味,从而产生了对与政治有关的艺术的极大关注,这在情理之中。尤其是在当时人们的精神生活极度贫乏,具有一定社会含量的造型艺术会很容易引起众人的关注。可是当信息时代来临,与信息时代相适应的各种各样的物质产品和精神产品满满地充塞着不同层次的人们的时候,造型艺术就显得不那么重要了,也许现在和将来美术圈内的人们再也无法体验到二十年前“星星美展”和《父亲》所引起的这么大范围、这么狂热的关注了。因为,今天有越来越多的艺术家从架上走向了行为、装置和影像。但是无论是平面的架上绘画、是雕塑,还是影像、装置和行为,“星星美展”和《父亲》的早期探索为我们提供了,同时也被后来的艺术实践所证实了的一个很值得重视的创作原则即是:任何创新都必须从两方面入手,一、从语言上突破;二、从境界上突破。

“星星美展”即主要从语言上突破的,它从象征、表现和抽象的角度,一反概念性的带有政治实用主义的“现实主义”规范,在中国美术界打开了一个全新的语言探索空间。此后,从事雕塑创作的隋建国、傅中望,从事架上创作的许江、尚扬、周春芽、毛焰、毛旭辉、蔡锦、丁乙、丁方、黑鬼、田黎明,从事实验水墨创作的张羽、刘子建、王天德,从事纸装置与火药装置创作的施慧、蔡国强,从事“烧烤”的薛松以及'85思潮,'89“中国现代艺术展”中的大部分艺术家的探索,主要是从语言上突破的。

《父亲》的作者罗中立主要是从境界上突破的。他几乎原封不动地挪用了美国超级写实主义克洛斯的画法,将下里巴人的农民形象不但以画“领袖像”的巨幅尺寸表现出来,还以前所未有的,比中国人看惯了的“现实主义”充实、具体、深入、真切得多的全新境界创造出来。像“政治波普”王广义、李山、余友涵、刘炜,“玩世泼皮”方力均、李津、朱新建、岳敏君、邓箭今,“湖北波普”杨国辛、李邦耀、任戡、方少华、魏光庆都属于这一类。这两点实际上正是栗宪庭对中国前卫艺术判断——即社会、文化

和语言批判——的根本标准。

通过回顾“星星美展”事件和“伤痕”美术,大家可以明白我们做这本册子的主要意图:1.加大疏通前卫艺术、前卫艺术家与圈内外人士对话、沟通的渠道;2.唤起更大范围的圈内外人士对当代艺术和艺术事件的关注与参与;3.以现当代艺术为机缘共同构筑超越民族、超越国界的民族当代文化精神。

三

上世纪70年代末,随着吴冠中《绘画的形式美》一文在《美术》(1997.5)上的发表,触发了历时五年之久的关于形式美(包括抽象美)在理论和创作上的大讨论。在当时,一批追求抽象和抽象意味的艺术家们渐渐地形成了思潮,在全国各地蜂拥而起。现在看来,这是艺术家试图突破内容决定论的僵化观念的束缚,对中国的所谓“现实主义”规范的更进一步批判。随着大量的西方现代哲学、文学、艺术书籍的翻译出版和引进,随着国门的进一步打开,一股势不可挡的狂风吹遍了整个中国美术界。西方人的全新看艺术、看人生的角度迫使人们反思,也为人们提供了全新的价值参照系统。从厦门的“五人现代画展”(1983),哈尔滨的“北方艺术群体”(1984),杭州的“85新空间”画展(1985),武汉的“湖北中国画新作展”(1985),太原的“山西现代艺术展”(1985),以至后来的“厦门达达”(1986),“析世鉴艺术展”(1988),“中国现代艺术展”(1989)所涌现出来的艺术家,对政治、对社会、对文化及对传统规范语言的批判激情远远超过了对“形式美”的热衷。这场席卷全国,在艺术语言和观念上的革命性的突破也许不是吴冠中所希望的,但他无意中起到了一个导火索的作用。

四

从前文提到的引人注目的展览来看,促使中国美术走出架上的一个重要契机是1985年12月在中国美术馆举办的劳申伯格艺术展。劳申伯格用实物模型、印刷材料和手绘等手法创造的“综合性绘画”的展出现场给中国人的强烈冲击,使中国人几乎在一夜间就领略了杜桑的价值所在。从黄永砅的“厦门达达”(1986)到《“中国绘画史”与“现代艺术简史”》(1987)到《爬行物》(1989),到吴山专的《白菜》(1989),到高氏兄弟的《子夜的弥撒——最后的审判》(1989),到林天苗的《缠的扩散》、《木箱和雪花膏》(1995),到朱其策划的第一个在官方美术馆展出的“以艺术名义”装置展(1996,上海刘海粟美术馆),都与劳氏在中国的“布道”有关。

五

20世纪90年代,是中国当代实验艺术在各个层面全面发展的一个重要时期。特别是1993,1994年,中国当代艺术第一次参与威尼斯、圣保罗国际双年展,随后又不断有当代艺术家参与卡塞尔文献展、光州国际双年展、亚洲双年展……不但进一步促进了中国当代语汇走向成熟,也使中国当代语汇与国际化现代化语汇的对话成为可能。

单从当代艺术各个层面实验的语汇角度来看,对社会、对文化、对传统语言的批判性和对现实真实的揭示是明显的,但具体到作品本身反映出来的一个更为明显的特征就是挑战极限。

其一,从现实真实、心理真实、人性真实揭示的手段来看:已不满足于原有的“现实主义”的性格、特征、规范化的“典型”表现了,无论是架上的油画,还是影像都带有波普化的单纯、直白和前所未有的对现实真实的揭示。张晓刚的《大家庭》系列用类似月份牌年画的手法,通过精致的描绘“假客观”的现实,有力地揭示了一个中国当代史中所特有的一个虚假的真实情境,一个人性被模糊化、中性化、诗意化和变异了的真实的现实。毛焰的肖像画的特殊技艺如同心电图,那种神经质般的灵感、紧张和心跳,那种对真实感受的内心主观表达,是对真实人性的前所未有的揭示。曾梵志的人物系列以几乎千人一面的没有变化的大眼睛,通过图式化的形象表现了一种不愿暴露真实的真实。最具震撼力的

是宋永平和海波的图片。宋永平的《临终现场》，将他父母备受病痛折磨的惨状，通过摄影形式真实地记录下来，这“感觉化了的”死亡现场过程在传统的被诗意化和浪漫化了的死亡题材中，是从没有出现过的，也是人们不愿让外人看到的。这充满着恐惧、绝望、凄惨的真实临终现场本身也是人们不愿看到，不忍目睹的。海波的图片虽然没有展示死亡现场，但图片中一目了然的真实的空缺同样使人们感到一种真实的时间的残酷……

其二，从架上语言实验的角度来看：实验水墨艺术家张羽、刘子建的非笔墨实验，王天德从平面走向空间的实验都可以看到，他们从传统的意象入手，到与传统的意象决裂的“墨象”，再到走出“墨象”，对社会生命、民族生命、宇宙生命终极本体真实的追问和探寻；另外，还有丁乙、王川的“极多”和“极少”实验；石冲、冷军的超级写实实验等等，如果从中国当代艺术史的角度来看，无论是从观念、思路，还是操作方式、语言表现都带有前所未有的，向极限挑战的特征。

其三，从综合媒介、现成品及现场创作的实验角度来看：顾德鑫的装置对塑料的运用，黄岩绘画对猪肉、猪骨和人体皮肤的运用，姜杰雕塑对蜡的运用，王晋行为对骡子的运用，张洹行为对苍蝇和自己身体的运用，马六明行为以自身“真实生存状态”作媒介的运用与尝试，洪浩影像用真实的“东西”直接扫描的尝试，蔡国强极端东方和极端西方，极端传统和极端现代的组合。另外，90年代中后期的行为艺术中极端反人性地运用动物、人尸以及血腥、暴力、自残的实验与尝试。还有高氏兄弟的行为《拥抱》针对前者的“血腥残酷”的极端，以相反的、极端人性化的形式的实验，都反映了这个时期在文化策略上的种种尝试。

从当代艺术的情境逻辑来看，只有挑战极限才能走出局限，无论是纯粹语言上的，是综合媒介上的，还是理念感受上的超越，都从这里开始。

六

20世纪90年代，中国社会一个极为重要的变化是，“中国知识分子正在改变有史以来的依附状态，不管这种依附是传统的还是外来的。”（见王林《中国——后八九艺术》，艺术潮流杂志社1997版P7）知识分子、艺术家“作为社会的神经中枢集结着中国人的生存经验，对文化现状、历史动态和精神向度始终保持着独立思考和深刻体验。”（同上）从艺术史角度来看，王广义的《毛泽东AC》（1989）是他寻求摆脱西方，又不同于中国传统，针对现实政治文化的一种态度，其后他的《大批判》系列以及后来李山的《胭脂》系列，余友涵的《毛泽东》系列，刘炜的《革命家庭》等作品则是王广义艺术图式基础上的逻辑推进。

如果说以王广义为首的“政治波普”带有消解政治文化意义上的意义，那么大部分出生在20世纪60年代的“新生代”和“玩世泼皮”则直接表现无意义的平庸、荒唐的生活片断，如刘小东、宋永红、方力均、李津、朱新建、刘庆和、王劲松、喻红等。在他们看来，艺术家的创作在于艺术家对自身生活的体验，任何现成的概念，无论是来自中国传统的还是西方现代的，对艺术家都毫无意义。由此引发的以视觉艺术为游戏的理念，即视觉艺术应消除文本的理念和凸显自身生存状态的“行为”（如朱发东的行为《寻人启事》1995）即是这一理念进一步引申的尝试。

在90年代的当代艺术中，由商品消费文化、大众流行文化引发出来的除“政治波普”和“玩世泼皮”，还有以林一林、陈劭雄、徐坦为代表的“大尾象”小组，以李路明、黄一翰为代表的“艳俗艺术”、“卡通一代”，由杨少斌为代表的“青春残酷艺术”，由周铁海、王功新、王庆松和实验水墨艺术家张羽、刘子建为代表的反后殖民文化倾向。

林一林的行为装置《1000块的结果》，徐坦的综合材料《广州三育路14号加建与改建》，陈劭雄的

装置《改变电视频道,改变新娘的决定》等作品表达了艺术家对正在中国兴起的商业大潮对个体消费、人格变异、城市改造的基本态度。

李路明的《中国手姿》、《种植计划》不仅仅有一种对严肃话题的嘲弄和讥讽,还有一种对生态问题、文化问题重建的责任和觉醒。这是一种对“流行图式的直接性向意义性的提升”。而黄一翰的“卡通一代”系列则“利用商品的现成性来传递他对消费社会的不愉快,但并不在意识上加以提升”(见吕澎《中国当代艺术史》P227)。

“青春残酷艺术”是90年代中期出现的一个非常明显的美术现象,批评家朱其认为,他们“不约而同地表现出这一代人沉闷外表下的愤懑、压抑、虚无、放纵、脆弱甚至近乎变态的内心两面性。”(见朱其《新艺术史与视觉叙事》湖南美术出版社2003年8月版P68)杨福东的表演摄影《第一个知识分子》、郑国谷的《阳江青年》系列摄影,杨少斌的油画《群殴图》都具有这样的特征。

有意对西方后殖民眼光的抵御和反抗,也是九十年代中国当代艺术中的一个重要倾向。就当代艺术而言,这种倾向主要表现:(1)直接反对西方中心主义,如王庆松的《又一次战争》系列。(2)从语言体系建构上既不同于西方,又不同于中国传统的实验水墨,如张羽的《灵光》、《指印》系列。(3)强调自己身份,利用自己资源解决自己问题,以自己的面貌参与国际对话,如蔡国强的烟火装置、《威尼斯收租院》(1999意大利),黄永砢的《六十甲子车》(1999法国)、《带车的大转盘》(1996法国),陈箴的《“绝唱”——“各打五十大板”》(1998法国),徐冰的《新英文书法》(1996-1999,美国),还有黄岩的《石山水》,傅中望的《四条屏——都市景观》,丘志杰的《说文解字》系列,宋冬的《哈气》,戴光郁的《吸纳·真如此冥想》等都属于这种类型。

在当代艺术中,还有一种倾向,即保持在理性的文本实验的范畴,如“新刻度”小组的王鲁炎、顾德鑫的实验,焦应奇、王友身的实验等,他们借用某一“数字”、“物理”或“文字”性的视觉形态来表达某种具体的在现象语境中的生存经验和文化态度。

在本文即将结束,我还想再提一下两位艺术家,一位是石冲,另一位是冷军。我不同意栗宪庭先生对石冲的看法,认为石冲画中由照片转换成油画的“螺丝成为螺丝,石膏人成为石膏人……”的手艺没有任何意义的观点(见栗宪庭《重要的不是艺术》P141)。正是由于石冲通过照片将一些纯粹“行为”的内容,冷军将纯粹物质属性的装置转换成了具有高超“手艺”的油画,才有可能使中国的部分装置、行为从地下走到了地上,走进了学院,进而走进了官方博物馆,走进了官方媒体,又从官方媒体走向国际。艺术家、批评家对承载着新兴文化的新媒体的推进是重要的,石冲、冷军潜移默化在权威机构有可能感兴趣的高超“手艺”层面的浸透,也是不能无视的,这也反映了他们在社会转型期的一种鲜明的文化态度。

这本集子我们侧重的是艺术家,但艺术家得意于作品。作品是有生命的,能够生长的,开放的东西。它需要不断地与艺术家、与社会、与社会生活、与人们的生存方式对话,并且在与艺术家、观众、艺术媒体的信息交流与不断地对话中发生、发展、推进、转换着。作品的生命在于它的连续性,连续性在于艺术家的艺术生命。从艺术史的角度来看,艺术家的艺术生命的盛与衰,既与艺术创作的连续与中断有关,又与流通系统和传播方式有关。这本集子即是想以通俗化的方式开拓一个更为宽广的传播途径,以创造和培育更良好的艺术生命生长的生态环境。

与高名潞先生合编这本集子不是按通常的艺术史概念,将艺术家放到不同的思潮类型中,给艺术家一个完整的小传和重要作品的分析,或者按编年体撰写艺术思潮的发展和艺术家的作用。我们的方式主要是想突出一种鲜明个性特点的视觉性和有画龙点睛式的阅读性。

2004.9 于天津