

roducing - 2

制造-8/Pro

ing - 3

制造-9/

- 4

制

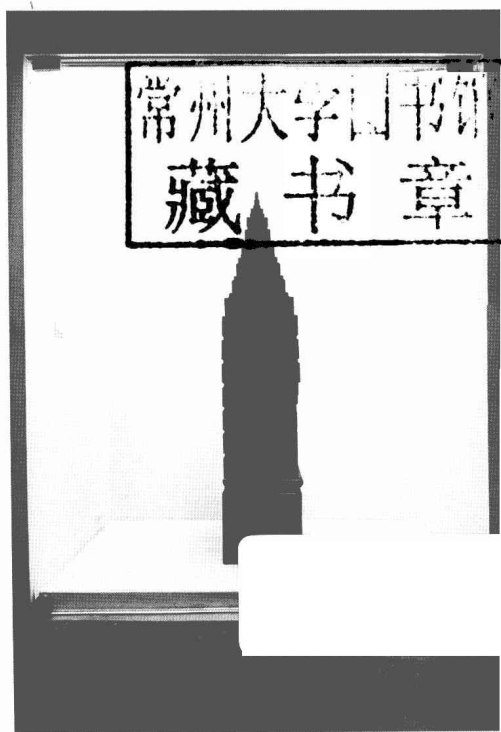
为什么是 当代艺术

浦捷著

上海大学出版社



为什么是 当代艺术



图书在版编目 (CIP) 数据

为什么是当代艺术 / 浦捷著. — 上海: 上海大学出版社, 2013.1
ISBN 978-7-5671-0594-2
I. ①为… II. ①浦… III. ①艺术-研究-中国-现代 IV. ①J12
中国版本图书馆CIP数据核字 (2012) 第304475号

策划编辑 千 艺
责任编辑 农雪玲
装帧设计 施羲雯
技术编辑 金 鑫
章 斐

为什么是 当代艺术

浦 捷 著

上海大学出版社出版发行
(上海市上大路99号 邮政编码200444)
(<http://shangdapress.com> 发行热线021-66135112, 66135109, 66135211)
出版人: 郭纯生

上海上大印刷有限公司 各地新华书店经销
开本787x1092 1/16 印张10.5 字数200 000
2013年1月第1版 2013年1月第1次印刷
印数: 1-4 100
ISBN 978-7-5671-0594-2/J·277 定价: 28.00元

前言

确切地说，本书是我这几年与朋友闲聊和与学生交谈时所显示的一些个人思考，时间久了，对某些问题渐渐产生了兴趣，并最终于以文字形态加以认识上的整理。

今天，当代艺术国际化已经成为事实，而国际化的根本原因是当代艺术的开放性和当代艺术在国际经济体中获得的发展。诚然，当代艺术既有着深刻的国际背景，又有着必要的现代经济形态，其开放性同样是针对于一个国家或者国际性发展的需要。今天，当代艺术已经被世界各国接受并得到发展，成为真正意义上的多元的国际化艺术，这是一个历史的过程，也是一个现代性的过程。因此，从社会层面、经济层面以及在东西方不同的文化背景下来探讨当代艺术，是一个必要的自我认识基础。20世纪80年代在中国崛起的现代艺术也都是这种国际背景下的产物，所以中国当代艺术既与中国社会形态有着密切的关系，又与国际环境有着必要的联系。有一点是肯定的，中国当代艺术为中国文化的现代性构建起到了十分重要的催化作用，就此一点来说，它在中国现代性发展中具有历史性的意义。但是，无论中国当代艺术如何发展，中国文化本身的固有性将会使中国当代艺术呈现出自身独特的现代性。

时下，中国当代艺术几乎已经成为现今中国艺术的一种潮流，这与现阶段中国社会的发展和中国经济的发展有着深刻的关系。此外，中国年轻一代艺术家出现了普遍的对当代艺术的青睐，这同样说明当代艺术在更大程度上是一种当下的艺术，它更容易体现人们对艺术的认识和把握。

正是着眼于当代艺术的现代性，有必要就东西方当代艺术的历史和现状进行文化上的梳理，以探究当代艺术更真实的含义。诚然，东西方当代艺术的发生和发展并不是一个孤立的现象，它与时代、与文化背景、与东西方关系有着密切的联系，这也是本书着重想探讨的，以便在宏观上对当代艺术作出较客观的认识。此外，本书力求从社会形态和经济形态来认识东西方当代艺术，因为今天的东西方当代艺术正处于商业化社会背景中，它与经济全球化又有着某些亲密的关系，中国当代艺术也好，西方亦然，商业文化对当代艺术的影响已经日趋广泛，这是当代艺术面临的挑战，也是时代潮流对当代艺术的作用，同样也是本人不断修正认识的过程。以往，从文化性来讲，艺术的商业性往往受到文化的批判，但是这种批判无论对艺术持一种怎样的立场，有一点是肯定的，当代

艺术商业化也是当代艺术现代性的一种体现，只是这种现代性在文化的习惯性上不被重视，或者被否认，正是这些原因，对商业化社会的文化形态更应该作出基本的剖析，这也是本书想努力探讨的问题。

最后，真诚地感谢为本书提供作品图片的所有当代艺术家，是这些优秀的作品让本书具有了更多的思想启示，同样要感谢上海大学出版社张天志副社长长期以来对当代艺术的支持，当然还要感谢始终支持和鼓励我的家人和朋友，是他们让本书得以与大家共享。

浦捷

2012年11月21日于上海

右页

浦捷

《中国梦》

装置

材料：综合木材及老式家具

210cmx45cmx45cm

2011年

目录

1	前言
1	第一章 艺术形态的分化
5	第二章 走向国际
11	第三章 疑惑与激情，思想的时代
19	第四章 观念的冲撞
29	第五章 “向西看”
39	第六章 当代艺术的商业化时代早已经来到
53	第七章 当代艺术国际化是时代的潮流
59	第八章 当代艺术国际化是世界经济的一种表现
69	第九章 当代艺术的空间流变
79	第十章 当代艺术是大国的一种文化显现
87	第十一章 商业化时代的艺术投资
95	第十二章 当代艺术国际化是世界政治流变的一种产物
101	第十三章 “暴露美学”是社会困惑的一种反映
109	第十四章 当代艺术是现代社会感官刺激的需要
115	第十五章 东西方当代艺术的某种混乱
125	第十六章 骚乱的西方当代艺术在于西方文化对人的有罪之观念
131	第十七章 当代艺术的另一面或许就是“潘多拉之盒”魔花的绽放
139	第十八章 东西方不同的艺术思辨状况
147	第十九章 商业文化下人与物的异化状况

第一章

艺术形态的分化

无论从哪个方面看，20世纪80年代的中国社会由原初的“统一意志”，到这个被神化了的“意志”迅速瓦解，整个中国社会发生了激烈的震荡，社会原有的“意志”不复存在，但是未来去向何方，成了当时最为困惑的问题，因为它直接关系到社会的走向，民众的生存。

20世纪80年代最为显著的一点就是原有的“社会意志”已经不符合新的社会需要，但是，新的“社会形态”在过去严厉的政治批判下带有浓厚的社会否定性，并且人们心中具有深深的惶恐，旧的“社会意志”与旧的“文化理念”根深蒂固，整个社会在质疑和迷茫中以一种不安的、“不可能”的心理在思考“可能”的“社会形态”，并在实践中既质疑又企盼，既观望又希望，既肯定又否定，这就是20世纪80年代中国社会普遍的政治心理。

中国社会在变迁，但人心仍然处于深刻的矛盾状态。

观念解放。

意志转移。

实际上这正是20世纪80年代整个中国社会最迫切最需要的社会趋向。

正是这种不可扭转的社会心理，80年代中国思想界迎来了对社会的根本性思考，整个中国社会开始了一场根本性的革命。

思想界开始了根本性反思，中国艺术界同样也产生了激烈而深刻的震荡，到了80年代，中国艺术界形成了历史性的第一次真正的观念上的巨大转变，它的直接后果导致对体制艺术产生了根本性的质疑，并对体制艺术形成了深刻性的批判。而观念解放，意志转移，在思想上寻求新的艺术观念、新的文化态度，这无疑使现代主义艺术在中国真正地崛起，并成为20世纪80年代最为引人注目的一面。而到了21世纪初，我们所说的当代艺术使整个中国艺术发生了最根本性的革命。

无疑，中国当代艺术的到来，其激发点是20世纪80年代中国社会形态的巨大变革，而这个变革给予了中国艺术两种形态，即时代改变了艺术，艺术也在改变着时代。

20世纪80年代以前，被人们认为不可动摇的“社会立场”长期地覆盖着中国社会的各个方面，视觉艺术同样在这样的环境下被长期抑制，并且严重地受到权力的支配，表

现在艺术上的权力支配往往具有所谓的“学院主义艺术”的称号。但事实上，这个“学院主义艺术”的本质唯与当时特定的“立场”保持一致，以“社会立场”决定艺术正确，那些看似“经典”的“学院主义艺术”，或被称为“主题性艺术”，实际上则完全是特定历史下特定政治形态在特定艺术上以特定的艺术手段表现特定的艺术样式，但又往往是苏联艺术理念在中国的翻版，这是80年代中国艺术的基本状况。

不可否认，这种体制化的艺术在20世纪40-60年代对当时的中国文化构建、社会构建具有相当大的促进作用，甚至对民族文化同样具有深刻的意义，尤其在当时的中国刚结束了长达一个多世纪的民族动荡、国家危机之际，它的作用和意义在中国历史上是独一无二的，也是无法取代的，并且具有不可否定的历史作用。

但是，随着权力的构建中不可避免的权力官僚化和权力的自闭性，被命名为中国艺术“视觉标准”的“学院主义艺术”到了20世纪80年代，却几乎成了艺术发展、艺术更新、艺术解放的种种学术障碍。主要原因在于，“学院主义艺术”长期在权力的宠爱下权力膨胀，权力绝对化，权力取代学术，权力支配艺术，导致权力本身的失真，并走向愚昧和官僚的学术道路。但这恰恰使新观念艺术崛起，并形成与体制艺术强烈的观念反差，它构成了中国现代主义艺术的批判性思想，它针对的是体制的保守、僵化、不公正以及早已经不适合时代的中国艺术理念，它出现的时间就是20世纪80年代，这一过程被称为“85中国美术运动”。

20世纪70年代后期，世界处于极度的分化和动荡时期，东西方之间的冷战达到了巅峰状态，政治对立无法逆转，西方社会得益于长期的工业化发展，物质财富以历史性速度增长，科学技术获得了巨大成就，这使建立在物质繁荣基础上的资本主义社会对东方形成了强大的攻势。

这个攻势客观上具有两种政治派别：一种，站在经济学角度上看待东西方世界；另一种，站在保守的意识形态角度上对待东方。后者常常具有根深蒂固的地域政治文化，其政治理念始终将自身的话语视为全球最合法的。然而，两者的共同点都是以所谓的“市场经济”作为全球唯一合理的社会形态，或是合法的国家政治形态，并以此来判断国家的社会体制，区分东西方之间的政治界限。这在70年代仿佛成了西方的一种政治定律，也是界定世界各国的重要标志。然而历史证明，这无疑是一种滑稽的看似意识形态化的政治术语。

但是，这个术语的契机在冷战时期并不是所谓的“市场经济”，而是“市场经济”背后必需的竞争意识，即由市场竞争导致必然的政治竞争。

几百年来，西方社会模式一个是自我调节的市场经济，另一个是形式上的自由选举。这已经成了整个西方社会的惯性，但这个惯性的中坚实力主要是西方正统派政治，它在整个西方社会具有绝对的力量。相反，在选举的前提下，任何现时的政治集团都没有实力与之抗争，所以西方社会很难出现像东方那样疾风暴雨般的政治更改，或者社会

剧变。通常，西方社会的变革主要是通过政治改良，以议会为体系，来变更社会的某种关系，而选举的本身无疑受到利益集团的严重牵制。显然，西方政治集团既依赖经济现象，又要受集团利益的严重牵制。但是东方式的“计划经济”，其庞大的国家形态和结构，相对于西方自由化的市场经济，在结构上具有一种压倒性，其力量之比也是失衡的，这是自由化市场最为忧虑的一面。例如，20世纪五六十年代苏联经济飞速发展，并一跃成为世界性超级大国。

事实上，“计划经济”与“市场经济”的对立，原本就是一种冷战的政治策略。在国家的政治构建中，实际上根本就没有以“市场经济”或者“计划经济”来区分国家的社会形态。冷战期间，对经济模式的“纷争”，无疑是一场世界政治闹剧，以经济形态来区分国家政治形态，其用意是国家之间以经济实力抗争，各需击垮对手。

事实上，任何一种经济模式只要对经济发展有利，就是最好的经济形态。例如，当下美国的金融危机，奥巴马采用多项国家援助政策，而这些政策，恰恰被反对派称为“社会主义计划经济模式”，但是这些经济政策在今天的美国却获得了效果，这说明只要社会需要，任何一种经济形态都是可取的，更是必需的。

国际纷争，历来是真真假假，假假真真，以假为真，以真为假，国际上任何政策历来就是双方战略与战术的需要，现代社会更是如此。

事实上，20世纪70年代的东西方冷战，表面上的政治纷争其实质还是国家财力之争。问题是，在东方，意识形态的教条化，使物质追求与意识形态严重对立，大量的精力置于人斗内耗，并用意识形态区分人与人之间的政治界限，由于高筑意识形态大墙，民心受到了严重的分裂，每一个人仿佛随时会被隔离在政治大墙之外。这样的社会形态，显然使国家力量的投放点重心主要放在意识纷争之上，社会财富增长无疑受到严重的削弱，人心压抑，其结果是文化荒芜、政治痴呆、经济衰弱，国家一蹶不振，这是70年代所有政治上僵化了的国家普遍的社会现象。

回顾历史，长达10多年的“经典”构建，中国的经济框架几乎完全由“思想立场”来决定，而不是由社会需要来决定。然而到了70年代后期，由“思想立场”选择的经济形态使得国家经济几乎到了崩溃的边缘，这不得不使决策者忧虑“意识形态社会化”给国家经济造成的严重后果。幸运的是，80年代中国知识界越过了僵化的思想模式，并产生了最为睿智的认识：

开放！改革！

改革开放，是20世纪80年代中国必须作出的选择，也是不得不为之的选择。

社会意识的转变，使得原来神圣的“经典”轰然倒塌，这意味着曾经的“思想立场”不应该再继续，僵化的思想再也不能主导社会，社会需要真正的改革。

但是如何改革？

社会仍然是一片混沌，20世纪80年代的中国显然处在一个混沌和意识需要改变的社

会形态中。这个时期的社会思想各种幻觉纷飞：政治对立、文化对立、社会态度对立、艺术对立、道德对立。其结果是，原有普遍的原则深深地陷入被质疑的境地，政治形态、文化形态处于严重的休克时期，各种政治思潮、文化思潮以风起云涌之势在社会的每一个地方蔓延，社会处于极大的能量爆发时期，民众迫切需要新的认识，需要表达自我的意愿，这在80年代是任何力量都无法抵挡的社会潮流，而这恰恰是80年代中国现代主义艺术崛起的社会背景——因为此时中国艺术界需要一场根本性的艺术革命。

但是，长期以来习惯于政治主导的中国艺术，在混沌和失真的时期却突然面临了开放，这不得不使中国艺术界处于深刻的盲动和混乱状态之中，这个时期的中国艺术界就像开启了的水库闸门，各种艺术观念、艺术样式、艺术话语、艺术要求，甚至各种文化要求、政治要求、体制要求、权力要求、表达要求，都处于自由的流动状态。80年代中国艺术界事实上到了时代的十字路口，因为没有任何一个艺术方向可以被大多数艺术家认可，也没有任何一种艺术观念可以被大多数艺术家接受，就是西方现代主义艺术理念，同样也被人们深深地质疑，被大多数艺术家不断地争论。所以80年代中国艺术界在思想上几乎是无政府主义的，艺术家不认可任何一种艺术理念，也不认可任何一种学术权威，就是对西方现代主义艺术也同样带着深深的怀疑心理。

但是，80年代唯一的共识就是，体制下的中国艺术现状必须得到改变。

艺术，应该是个人的思想，艺术是独立的，每一个人都有选择自我艺术的权力，艺术绝不是体制的一种延续，这是80年代中国艺术变革的基本信念。这些理念，在日后也恰恰构成了中国现代艺术或当代艺术最基本的文化立场。

这一艺术思想的形成也恰恰构成了中国艺术界两大阵营：一部分艺术家以维护现有的艺术体制为原则，仍然进行经典式的艺术发展，并在原有的美学观念下，仍然提倡“主题性艺术”，这部分艺术家具有良好的社会背景，并往往与艺术权威联系在一起。而另一部分艺术家则深刻批判原有的艺术体制，反对那种虚假的经典式的艺术，提倡个人化艺术，这部分艺术家既来自体制内，又来自社会的各个阶层，但他们往往与权威没有直接的利益关系。由此，中国艺术界形成两大截然不同的阵营，并且延续至今，被称为体制内艺术和体制外艺术，而这也是世界上唯一的一个国家两种不同的艺术形态并存。体制内艺术与体制外艺术基本的对立主要是学术观念与社会态度的区别，它既是艺术的问题，又是文化立场的问题，但是，随着中国社会的变化，任何一种艺术形态的争论往往不仅仅是艺术和文化的问题，而是会引申到更广泛的社会领域，这是80年代中国改革开放必然的结果，也是中国艺术发展的必然结果。中国艺术形态的分化无疑说明中国社会思想解放的时代已经到来。

第二章

走向国际

20世纪80年代的改革与开放显然是中国社会必须走的路，但是，作出这样的选择必然使中国与西方的距离变得相近，并且具有更多的政治、经济、文化、艺术的想象。

而冷战的结束，使得东西方原有的政治纷争失去了意义，双方之间不是对手，但仍然不是朋友，这种相互观望又相互等待的局面无疑使东西方处于一度的政治休克，却又形成互为文化企盼的状态。

所以，80年代的东西方关系是没有敌人，但也不是朋友。

如此的国际环境之下，中国艺术界总的来说是带着幻想和理想在西方寻找能够为中国经济发展所用的现代西方艺术知识。但是在80年代，长期受抑制的中国艺术家面对如此开放和剧变的西方现代主义艺术，显然在艺术观念上受到了深深的刺激。例如，1985年“法国印象派及20世纪初作品展”、“美国现代艺术家劳申伯作品国际巡回展”以及其他一些西方现代艺术展览在中国的出现。这些展览让绝大多数中国艺术家第一次直面西方现代主义艺术形态，第一次看到西方现代主义的艺术观念，尤其劳申伯作品在中国美术馆展出，其作品的材料运用、表现手段、艺术理念，都使当时的中国艺术家震惊。此后，“从国家意志出走/中国现代艺术展”在德国的展出，使得更多的中国艺术家感到“走向国际”意味深长，这在根本上激发了中国现代主义艺术向国际发展的迫切愿望。

中国艺术走向国际，事实上始终是中国艺术家梦寐以求的愿望，也是中国学院艺术证明其学术合法性和学术成就的主要依据。尽管学院派艺术体制在中国具有绝对的权威，但是，在叙述这种权威的合法性和成就时，学院派艺术也常常以其出处：来自欧洲学派或者苏联学派为荣耀，并以此认为其学术具有不可置疑的合法性，是国外正统艺术在中国的延续，故在学术上不存在质疑的可能性。这一思想迄今依然如此，也仍是中国学术界最普遍的学术心理。

但是，这种以国外（主要是西方）为学术终结的合法性意识无疑给整个中国社会传递了一种明确不误的思想，即中国的学术以海外为权威，中国知识分子以国外留学背景为最高荣耀。以西方或者海外留学经历来鉴定中国知识分子的学术权威性，无疑给整个中国知识界带来了价值观念深深的西方情结，甚至自我学术价值的判断在某种层面上的虚无。直至今日，来自西方的学术已经成为中国知识界最关注的一面，去西方留学也成

为中国民众普遍的愿望，这种心理在中国艺术界同样如此，包括体制内艺术和非体制内艺术概莫能外。中国社会认可西方，并视其学术为真正的权威，其“崇洋”无疑是全面的，更是深刻的，它存在于社会各个方面，包括中国人现代的情感和未来的某种构建，所以在追随学术的合法性和人生的“荣耀”之时，“崇洋”始终是中国现代社会最基本的社会心理。因此在中国存在对某些“崇洋”行为的批判，却几乎不存在对“崇洋”本身的藐视。

走向国际，更直接地说走向西方，这一普遍的中国社会心理，其根源还是来自100多年前中国与西方的交织。1840年鸦片战争，西方用炮舰轰开了中国这个曾经封闭而自傲的国家的大门，中国社会原有的刚愎自用心理、无视外部世界的心态——被打破，从此再也没有回到原来的自信。但这场战争并不是中国的失败使国人恐惧西方，而是西方炮舰背后的技术含量和现代性思想使国人深感自身的败落，尽管以李鸿章为代表发起的“洋务派运动”对中国的衰落找到了自身文化与科技的症结，但终因制度的腐败而不能如愿改变。但是，一个强国，文化科技仅仅是社会的一个方面，其背后更重要的是文化与体制、社会与人心。19世纪以来，中国知识界始终呼吁以现代理念治理国家，但未能如愿，此后中国社会经历动荡，一直到五四运动提出“打倒孔家店”，再到民族独立，所有的这些历史过程中，中国与西方始终有着不解之缘，其中心主要是以西方的民主、科学、文化为基础进行中国的现代性改造，这是现代中国基本的社会趋向，并且至今没有丝毫的改变。

正因如此，出于体制需要被派往过苏联的中国艺术家以及部分留学过欧洲的中国艺术家，在之后所建立的中国学院艺术体系，在本质上同样是中国与西方（加上苏联）的历史情结之结果，所以，70年代的中国学院艺术体系在政治交锋中看似自信，事实上其学术心理与学术合法性同样是以西方和苏联艺术为权威。例如，当体制内谈论徐悲鸿的艺术，人们更多地会谈论他在法国如何，他的艺术在法国获得多大的成就，词语之间无非是他的艺术多么正统，是来自西方的经典。就是今天，人们对老一辈中国艺术家的评价，也常常会拿他们在海外的经历作为资本，并常常称他们为“艺术大师”，是东西方艺术的桥梁，是他们引进了西方伟大的艺术，是他们在中国发展了艺术……这些表述往往具有学术终结心理，这无疑是中国社会浓厚的西方情结以及叙述体制学术合法性的重要依据，甚至也是叙述体制权力正当性的重要依据。

以海外留学为荣耀的知识权威和知识合法性事实上也证明了来自西方的知识经验在中国获得了巨大，甚至惊人的成果。例如，“两弹一星”的功臣，几乎都有欧美留学背景。这不得不说，中国的西方情结既渗透了民族的自卑意识，又取得了丰硕的现代文化成果。走向国际，走向西方，是现代中国有为之路，但又是充满东西方文化纠结与政治纠结的过程。

一个多世纪以来，中国文化严重地向西倾斜，中国知识界以欧美文化为参照物，

这种深刻的西方情结在现代中国具有不二的选择，并已经成为一种价值判断标准。而20世纪80年代中国的开放，中国现代艺术或者当代艺术走向国际，在本质上同样是中国社会长期的西方情结在当代的另一种社会心理反映。当然，这对中国现代艺术或者当代艺术来说只是所有问题的一个方面，不同的是，这一次中国现代艺术与中国体制艺术的对立，让中国现代性艺术家看到了西方更多的文化开放性和艺术的自由性，而这恰恰与中国艺术体制形成鲜明的对比，所以今天的中国现代艺术或者当代艺术的西方情结主要是现代文化观念的需要，它与西方艺术的技术性没有主要的关系；今天的走向国际，主要是中国艺术认识论发展的需要，也是中国艺术形态发展的需要。

事实上无论是早期的中国艺术走向西方，还是今天的西方情结，它们的共同点都是中国文化的现代性构建。回头来看，中国艺术的西方情结或者西方艺术对中国的影响主要来自4个方面：

第一，清朝时期，一些西方传教士把西方的绘画和宗教带到了中国，其主要人物以郎世宁为代表，他们带来了西方人的绘画艺术和技巧，然而，它们的作用主要是博取那些高层官僚的欢心。由于清朝是一个封闭的社会，作为高雅文化的艺术只是在有限的高层官僚之间流传，此外，清朝是一个十分重视文学的社会，而视觉艺术在其中几乎没有实质性的认识，所以朗世宁等人带来的西方艺术对当时中国社会的影响是微乎其微的，几乎可以被忽视。

第二，民国时期在海外的中国留学生专心学习西方艺术，并对当时的西方艺术具有较全面的知识，其代表人物像刘海粟、徐悲鸿等，他们是第一批在西方学习艺术的中国人，并且最后都在中国发展他们的艺术，但是他们的艺术成就仍然以中国画为主，并且最终都以中国画为最高成就。值得指出的是，这批人不仅带来了西方绘画技巧和理念，还带来了西方艺术教育的模式，尤其是西方的“明暗画法”，给以后的中国艺术带来了很大的影响。

第三，20世纪50年代，由体制选拔的留学苏联的中国画家，加上部分留学欧洲的中国画家，他们拥有全面的“明暗技巧”和“色彩知识”，并在中国建立起一套完整的艺术教育体系，他们的教学始终如一地贯彻他们曾经学习的方法，他们的艺术被称为中国的学院派艺术。这个体系对中国的现代艺术教育具有极大的影响力，并且至今仍在延续。正如他们所从事的艺术，其成就以西画为主。此外，他们的艺术始终与现实的政治保持一致，与体制具有更多的内在关系，并得到体制的有力支持和政治上的宠爱。

第四，中国的改革开放，大量的西方图书和一些有影响力的西方艺术作品在中国的出现，同时更多的中国艺术家在欧美学习、考察或者直接参加欧美有影响力的当代艺术展览，这无疑对中国艺术产生了深刻的影响，并在根本上改变了中国当代艺术的价值判断。

回顾4个时期西方艺术对中国艺术的影响力，我们感到随着时间的改变，中国艺术受西方的影响更加全面，中国艺术的开放度更大，中国艺术与西方的关系更加密切。从

早期的西方艺术方法论，到今天的西方价值观念判断，中国艺术的由表及里的西方情结的深化，正在变得更加全面，这不得不说是中国艺术的现代性趋向，也是整个亚洲共同的艺术趋向。例如，日本、韩国、新加坡、中国台湾和香港地区的艺术同样如此。可以说现代亚洲正在深受西方文化的深刻影响，并且已经形成以西方文化为合法性的现代亚洲价值体系，随着时间的迁移，整个亚洲在很长一段时间内将沿着这条轨迹发展，中国同样如此。当然从地域文化性来看，中国的现代性是以儒家文化为基础的现代性，这与西方以基督教文化为基础的现代性也是不同的。但是亚洲的现代性无疑在面临各种文化上的冲撞，现代性发展也是一个痛苦的过程。同样，中国的80年代是一个开放的时代，但同时又是一个争论的时代。

80年代中国的开放性表现在：文化层面上，整个中国社会对来自西方的文化已经失去了过去的政治对立性，也基本搁置了意识形态的严重分歧，一切在对话中甚至表面的友好上进行；知识层面上，更倾向西方，追求国际的意义；艺术层面上，以现代主义艺术为立场的中国艺术家更着眼于西方艺术学术的先锋意义，以改变现有的中国艺术形态。

但是，现代艺术与体制内艺术的争论在于：来自西方的现代主义艺术是否是一种有害的艺术？它与中国的艺术体制是否具有实质性的冲突？它对中国艺术的发展是否真的有用？而另一种观点则认为，中国的艺术必须是开放的，现有的艺术体制必须得到改变。

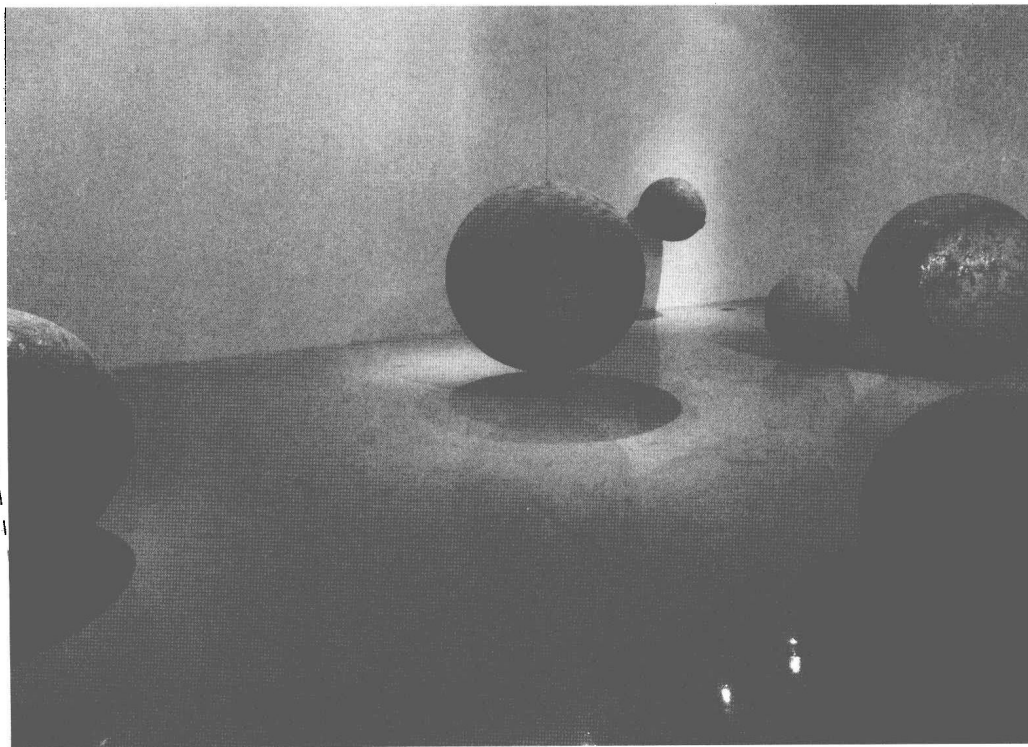
这种开放与争论，在80年代整个中国艺术的构建中始终具有不同的声音，彼此之间甚至难以逾越观念上的对立。中国现代主义艺术的崛起，正是在这样的背景下选择了西方现代主义艺术理念为自我艺术的发展方向，并具有积极的社会、文化、艺术的思辨性，它主要有3个方面的核心思想：艺术观念的解放，自我权力的解放，创造力的解放。

这3个方面，是当时中国艺术家最向往同时也是最困惑的。针对于体制那种僵化了的艺术状态，中国现代性艺术家首先要获得文化的基本权力，这是被长期禁锢在扭曲的权力下的一种来自内心的政治反抗，也是开放后中国艺术家本能的文化反应，要寻找艺术的本源，表达艺术家内心的思想，用艺术来叙述对社会的认识，这是80年代中国现代艺术基本的思想层面。

总的来说，80年代中国现代主义艺术渴望走向国际，以西方现代主义艺术为参照物，这种深深的西方情结显然是他们先辈的西方情结在现代中国的另一种延续，也是现代中国向往走向国际的社会心理反映。事实上80年代走向国际的不仅仅是中国的现代艺术，还包括中国的政治、经济、文化，尤其是中国的经济改革，更多地在思考和运用西方经济经验为中国服务，这是80年代中国社会的基本态势。

显然，观念更改、思想解放、表达的自由性是80年代中国艺术的呼唤，也是80年代中国艺术最基本的需要，但问题是这种呼唤首先面临来自体制艺术的抑制，80年代艺术形态的变革事实上遇到的不仅仅是艺术的问题，同样也是政治的问题，甚至关系到艺术家的政治前途，其交锋常常具有70年代的文化形态，甚至艺术问题不是主要的，思想问

题成了第一位。显然新旧时代的分离从不具有光滑的历史性切面，新旧时代的交替常常是复杂的，这就是历史。但是在80年代，中国现代艺术走向国际，走向西方，是那个时代必然的选择，所以“为什么是当代艺术”无疑是中国艺术发展和现代的需要。



高 珊

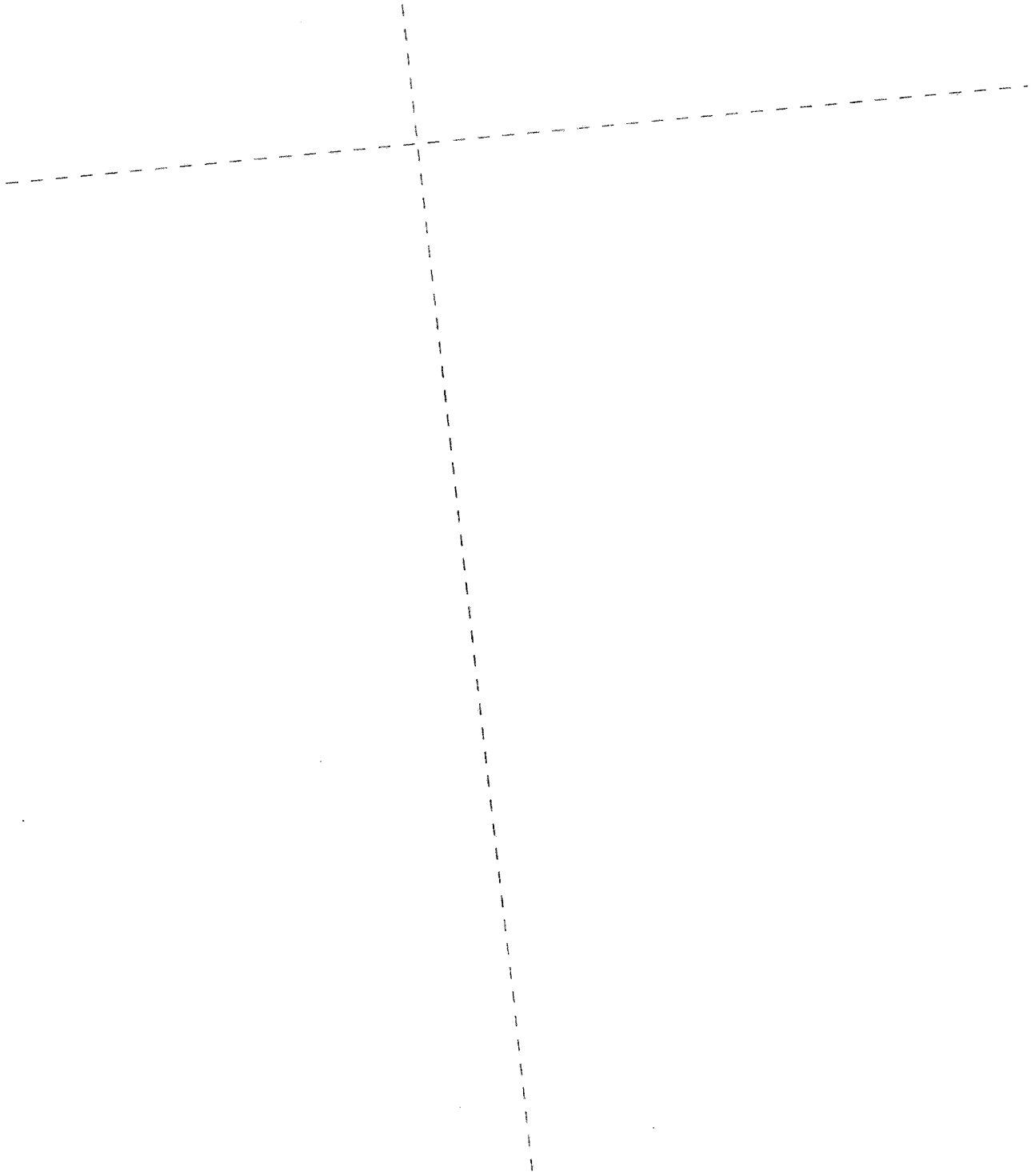
《空间中的球体形态》

装置

材料：海绵

可变尺寸

2009年



第三章

迷茫与激情，思想的时代

迷茫

20世纪80年代，中国现代主义艺术实际上经历了一场宏大的历史与现状、社会与文化、中国与西方的深刻性思辨，它以艺术为激发点，对艺术家自身命运、艺术形态、文化状况、东方与西方的艺术进行历史性的探讨，这在中国艺术史上还是第一次；也是第一次，中国艺术家感知到艺术的意义远远超越视觉的本身，艺术具有不容置疑的思辨性；同样还是第一次，使中国艺术家在文化史上获得了真正的独立的艺术文化权力，现代艺术超越了这个时代，摒弃了传统上艺术只为某种政治目的服务的工具功能或者为社会“抹胭脂”的功能，成为一种有思想有立场的现代性艺术，然而这在80年代需要相当的政治勇气和文化认知。

当然我们不能说，所有的中国现代性艺术家都是这个层面上的思想者，但是出现在80年代那种社会性的现代主义艺术思潮恰如“涓涓细流汇成大海”，艺术家“自主自卫”的社会性学术思辨，在80年代无疑汇成了中国现代主义艺术的思想波涛，终使现代艺术或当代艺术成了今天中国艺术的潮流，它对中国当代艺术的构建无疑起到深刻的历史作用。

在刚刚终结了“70年代文化”之时，旧的文化余波仍然深深地影响着中国社会，人们对艺术的判断和认识仍然深深地陷入“历史的反映论”，艺术的“路线正确”仍然是思想的基本反映，体制对艺术的权威仍然不可置疑。所以现代艺术的崛起在当时无疑是一种文化上的反叛，其“被抑制性”是那个时代必然的命运，但是这种“被抑制性”恰恰构成了现代主义艺术观念反弹，使现代主义艺术具备了自身学术的真诚与文化的勇气，并使它一路走来，成为80年代中国艺术界最具思想的先锋艺术。

但事实上，在80年代，刚刚崛起的中国现代主义艺术对于现代主义艺术的理念、形态基本处于既迷惑又激情的状态，大概情况如下：

第一，什么是现代主义艺术？

这对于刚刚崛起的中国现代主义艺术家来说是一个无法解答的问题。在80年代的中国，有关现代主义艺术的认识还处于混沌状态，现代主义艺术的概念、样式，对于绝大多数中国艺术家来说几乎没有任何知识，他们对现代主义艺术的核心思想了解十分有限，对西方现代主义艺术的理解同样微乎其微，他们更多只是凭着对现行艺术状况的不