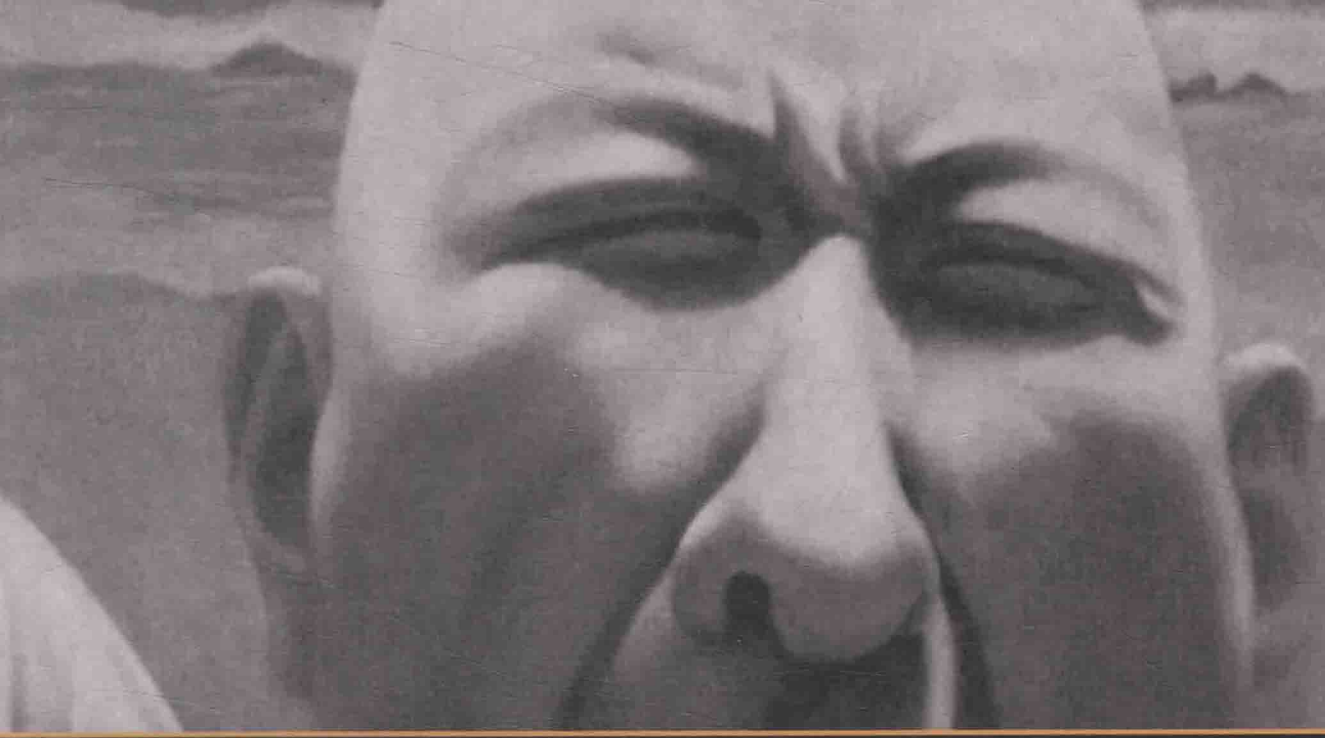


CHINESE CONTEMPORARY ART 中国当代艺术三十年 1978-2008

2013 增订版 ADDTION EDITION

鲁虹 著

湖南美术出版社

中国当代艺术30年
CHINESE CONTEMPORARY ART 1978-2008

鲁 虹 / 著

湖南美术出版社

图书在版编目（CIP）数据

中国当代艺术30年：1978－2008/鲁虹编著．—长沙：湖南美术出版社，2013.6
ISBN 978-7-5356-6258-3

Ⅰ．①中…Ⅱ．①鲁…Ⅲ．①艺术史－中国－1978～2008
Ⅳ．①J120.97

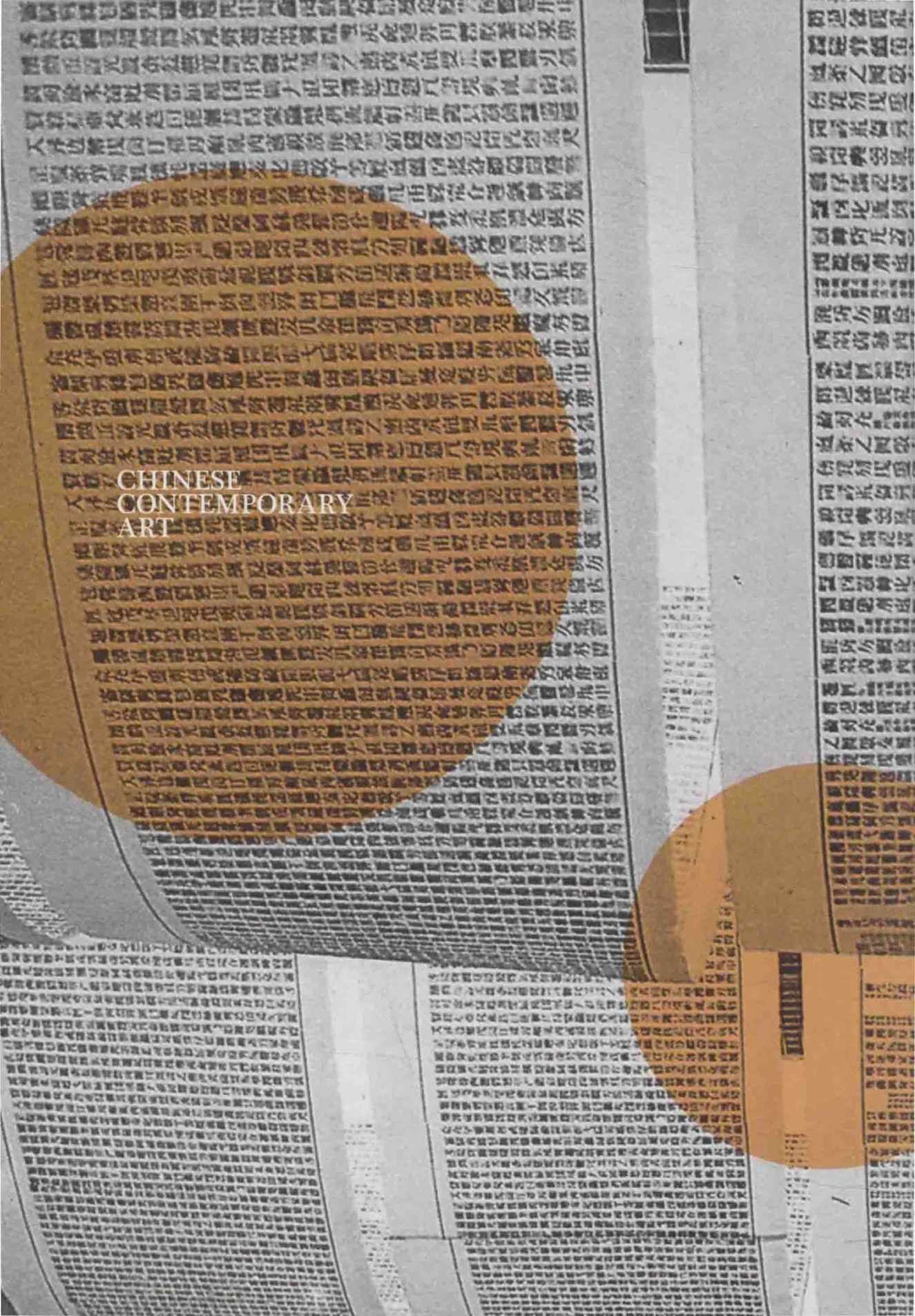
中国版本图书馆CIP数据核字(2013)第105446号

中国当代艺术30年：1978－2008

出 版 人：李小山
编　　著：鲁　虹
组稿编辑：黄　啸
责任编辑：王柳润　柳刚永
装帧设计：戴　宇　马艳琴
出版发行：湖南美术出版社
（长沙市雨花区东二环一段622号）
经　　销：湖南省新华书店
印　　刷：恒美印务（广州）有限公司
（广州南沙经济技术开发区环市大道南路334号）
开　　本：787×1092　1/16
印　　张：35.125
版　　次：2013年7月第1版　　2013年7月第1次印刷
书　　号：ISBN 978-7-5356-6258-3
定　　价：398.00元

【版权所有，请勿翻印、转载】

邮购联系：0731-84787105　邮编：410016
网址：http://www.arts-press.com/
电子邮箱：market@arts-press.com
如有倒装、破损、少页等印装质量问题，请与印刷厂联系调换。
联系电话：020-84981812


CHINESE
CONTEMPORARY
ART

北窗风雨逐云急，陋室弦歌有布衣

序
Preface

唐翼明

唐翼明，湖南省衡阳县人，武汉大学硕士，美国哥伦比亚大学博士，台湾政治大学教授，魏晋文史专家，书法家。是中国新时期第一位硕士，也是赴台湾开讲大陆当代文学第一人。现任江汉大学讲座教授、武汉市文史研究馆馆员。著有《The Voices of Wei-Jin Scholars: A Study of Qingtan》（英文）、《古典今论》、《魏晋清谈》、《大陆新时期文学：理论与批评》、《大陆"新写实小说"》、《魏晋文学与玄学》、《大陆当代小说散论》、《大陆现代小说小史》、散文集《宁作我》。曾在纽约、东京、台北、武汉多次举办书法个展，出版书法作品有《湖湘四典》（与沈鹏、李铎、卢中南合作）、《故宫百联》（与卢中南、谷有荃、刘文华合作）、《曾国藩嘉联钞》（与饶宗颐、周治华、何家王、卢中南、谢和平、王鲁湘、鄢福初、苏美华、龙开胜合作）。

当鲁虹把他出色的艺术专著《中国当代艺术30年：1978–2008》送给我，并要我为此书的出版写几句话的时候，我毫不犹豫就答应了。鲁虹当然知道我并非艺术家，也非艺术评论家；我也无意冒充内行，胡乱发些不着边际的高论，但我确有些话想说——非关艺术，而是关于艺术后面的人生。

我认识鲁虹是在"文革"后期。那是一个相当奇怪的年代，虽然政治气压仍然很低，"批林批孔"运动也正在每个单位紧锣密鼓地进行着，但"文革"前期那种强台风般的狂风暴雨毕竟已告一段落，人们开始有点行动的自由了。我那时在武汉市一个中学当老师，一家三代六口住在一间不满20平方米的小房子里。可就是这间陋室，却常常聚集着一二十个朋友，床上凳上，或倚或坐，一杯清茶，谈笑风生。朋友中有同辈如周翼南的，有大我二三十岁如曾卓的，也有比我年轻一二十岁如鲁虹的，一种莫名所以的吸引力把大家团结在一起，这里没有权力的攀附，没有利益的纠缠，没有名誉的追逐，也没有酒肉，没有麻将，没有卡拉OK，甚至连稍为丰足一点的食物都没有——那是一个什么都要凭票购买的年代。

现在想来，这其实是在一个精神和物质双重匮乏的年代里，一群不满现状而又不甘沉沦的朋友因为精神气味相投、人生追求相近而自然形成的圈子。其时"文革"的文武大戏已唱得差不多了，副统帅居然从天上掉了下来，看戏的人们渐渐看清楚了一些门道，对大人物及其追随者们不再抱希望，也不再表尊

敬，但对国家和民族，尤其对这个民族的文化，却还不曾绝望，不相信情形会一直这样坏下去，于是便“逍遥”在一起，读书、写字、画画、清谈，谁弄到一本好书，必会在圈子中传阅，直到读破为止。那时还真看了不少好书。还有那些谈天，上下古今，纵横中外，无拘无束，现在想起来还叫人怀念不已。记得我曾经有一首七律给翼南，尾联说：“北窗风雨逐云急，陋室弦歌有布衣”，“北窗风雨”自然是影射北京的权力斗争，而“陋室弦歌”则是我们的自豪兼自慰了。不敢说我们当时就有明确的“捱斯文于不坠”的使命感，但不甘心，也不相信一个民族的文化传统会那样消亡下去，则是大家共有的真实心情。

人是很奇怪的东西，社会也是很矛盾的存在。在“文革”那样的年代里，像我和曾卓这样可以任人宰割的“分子”，偏偏会在周围聚集起一批真诚坦率的朋友，一批很有志气的青年，关系之亲密融洽，感情之自然纯洁，反而是我后来在民主自由的美国和其他地方所没有遇到的。不能单用“相呴以湿，相濡以沫”这样的话来形容当时的关系，这未免有点可怜；其实我们在高压之下仍然有欢笑、有歌舞、有爱情，仍然有意气风发的一面，甚至借用伟大领袖“指点江山，激扬文字”的豪言来形容也没有什么不可以。那时的中国，像我们这样的地下小圈子其实各地都有，“文革”结束后便一一浮出地表，成为改革开放中各阶层的活跃分子、骨干分子，也蔚成了八九十年代中国文化思想界的繁荣盛景。

Preface

序

我于1981年去美国留学9年，继在台湾任教18年，二十七年间我虽身处异乡，仍然心系故园。我乐观祖国在改革开放中的长足进步，我尤其欣喜我的朋友们一一成为改革开放中的弄潮儿，或从政，或经商，或治学，或游艺，莫不斐然有成。鲁虹正是这些朋友中表现出色的一位，当年的毛头青年今天已经成为国内有数的美术评论家了。当我回到故土，与善腊、丽莉、赵军、鲁虹、小宝、峰琼、建国、大江、启新、光照、为林等一批老朋友相聚的时候，他们竟然都不约而同地说当年在我那陋室中的清谈是青年时代最难忘的记忆之一，对他们后来的人生道路有相当重要的影响。我由此推想，鲁虹在本书中评述的1979至2008年这30年的中国当代艺术，未尝不是酝酿于70年代中国各地无数的不满现状而又不甘沉沦的朋友圈，以及无数陋室中的清谈。甚至夸大一点说，改革开放以来的种种思潮，与我们今天取得的种种进步，也未尝不是酝酿于同样的朋友圈，同样的清谈。我们还可不可以这样说：所有这些朋友们其实是

以种种“行为艺术”在演绎着改革开放以来的中国——这人类历史上极其壮阔的画卷呢?

鲁虹此书准确而又简洁地向人们叙述了改革开放30年来中国当代艺术的发展历程,为了将此历程生动而鲜明地呈现出来,也让中国当代艺术的历史进入更多人包括艺术圈外人的视野,鲁虹改变了传统艺术史的写作方法,大胆创新,代之以“文图结合”、“文图并进”的方法,针对不同时段,向读者提供了大量插图,而且又针对每一幅插图作了说明。由于文图相配,读起来更直观、更丰富、更有具体的视觉感受,因而使人耳目一新。此外,为了说明中国当代艺术发展的历史背景,同时也增加学术深度,作者采用了以问题的链条来串联、组织具体材料,在每一章节里安排了简短的概述与“相关链接”的栏目,这就使读者在阅读的过程当中对中国当代艺术有了全面而历史的理解。近五百幅插图之外,还配有“作者简历”与“中国当代艺术大事表”等栏目,便于读者检阅与索引。总之,鲁虹此书可说融学术性、知识性、历史性、文献性、直观性与可读性于一炉,既适于艺术家、批评家与文化学者阅读,也适于具有高中以上文化水平的读者阅读,是一本很有创意、很成功的艺术史著作。我为鲁虹感到骄傲。

我以为,鲁虹此书不仅讲述了30年来中国当代艺术的发展,实际上也从一个侧面向我们勾勒了整个中国文化在这一段时期的巨大进展。此书第一版时曾以《越界:中国先锋艺术1979–2004》命名——此次再版则延续到了2008年。我很能也很赞成作者的用意,这里存在着双重的“越界”:一方面是超越传统文化的边界,另一方面则是超越1949–1979年的“革命文化”的边界。其实不仅是文化艺术,改革开放以来的中国各个方面都在经历着这种双重超越。我们既要超越古人,也要超越自己。果能如此,则一个强大而崭新的中国必将崛起于世界。

谨以此文为鲁虹《中国当代艺术30年:1978–2008》序,并纪念我们这一群朋友三十多年来的奋斗与友谊,且告慰老朋友曾卓在天之灵。

2011年12月

中国当代艺术30年
CHINESE
CONTEMPORARY
ART

前言
FOREWORD

改革开放以来，中国艺术创作发生了翻天覆地的变化。一大批优秀艺术家结合新的社会背景及文化需要进行了开创性的艺术实验。这不仅使中国当代艺术逐渐作为一种新的传统而存在，也得到了国内外学术界的广泛认可。本书的宗旨，就是希望向广大读者客观而清晰地评介这一新艺术传统由成长到不断发展壮大的过程。其时间上限是1978年，下限则是2008年。为什么要将上限定在1978年呢？在我看来，没有1978年展开的“关于真理问题的讨论”以及12月召开的中共中央十一届三中全会，中国的当代艺术创作绝对不可能迅速突破呆板、僵化与陈陈相因的局面。我注意到，2011年1月出版的《中国共产党党史》第二卷就将1978年定为新时期的开始，而将1976年至1978年定为重要的过渡期。对于其界定，我甚为认可。[1]

本书是在本人著作《越界：中国先锋艺术1979-2004》与《中国先锋艺术：1978-2008》的基础上重新改写而成的，并加进了一些作品与事件的图片。[2]现在回想起来，当初之所以将书命名为《越界》，乃是因为改革开放以后出现的中国当代艺术已经明显突破了传统艺术理论对于艺术的定义与分类，进而开拓出了艺术创作的新边疆。这当中既包括对新题材、新观念的开拓，也包括对新媒介、新形式，甚至包括由审美领域到审丑领域的开拓。当时对于“先锋艺术”一词的运用则是借鉴了西方相关说法。[3]而此次出版将书改名为《中国当代艺术30年：1978-2008》，主要基于如下考虑：首先，以“当代艺术”取代“先锋艺术”是为了与整个学术界在称谓上保持一致。至于去掉“越界”二字，则是为了避免双重书名的情况出现。

不过，在本书的写作中，所谓“当代艺术”，远不是一个时间上或时期上的概念，也不是某种特定艺术风格的代名词，更不是西方当代艺术在中国的翻版，而是专指那些在特定阶段内，针对中国具体创作背景与艺术问题所出现的艺术创作，其特点是：一直处于学科前沿，并对此前主流或正统的艺术呈批判

[1] 中共党史出版社出版。

[2] 《越界：中国先锋艺术1979—2004》一书，2006年1月由河北美术出版社出版，同年9月上北京三联书店排行榜。2011年8月由台湾艺术家出版社以书名《中国先锋艺术1978—2008》出版，但内容略有增删。

[3] 现有的资料告诉我们：“先锋艺术”的概念最早可以追溯到法国空想社会主义者亨利·圣西门那里。在其后期的学说中，他坚持认为艺术的先锋派应该作为美好社会的领导者。亨利·圣西门逝世后，他的追随者通过非凡而有效的努力，吸引着美术、文学、音乐等种类艺术中激进的实践者，更加发展了他的这一学说，致使“先锋艺术”的概念远远超出了法国，具有了世界性的影响力。一般来说，在世界艺术的领域里“先锋艺术”总是用来特指比较前沿、比较另类比较边缘比较激进的探索性作品与现象，并且在不同时段，它总包含了对此前主流艺术的强力反拨。（详见《艺术与政治中“先锋派”的观念》，多纳德·艾格伯特，载于《艺术史与观念史》，南京师范大学出版社，2003年9月。）

态度。按理论家巫鸿的说法，其在艺术媒介、作品内容和展览渠道三个方面都进行了实验。在很大程度上，“当代艺术”其实是一个属性或类别的判断。不可否认，若是以世界艺术史为参照，在中国出现的相当多“当代艺术”根本无法放到特别“先锋”与“前卫”的位置上，[4] 有些甚至带有明显的模仿痕迹。这一点我们通过出国参观美术馆与阅读国外画册便可发现。所以才有人说，中国的当代艺术基本是对西方现当代艺术的模仿与翻版。但我坚持认为，针对中国的具体情况，它们的出现却是非常有意义的。因为它们在充分展现新的艺术价值观与创作方式时，已经使中国的艺术史走向发生了转折性的变化。更何况中国当代艺术家通过挪用和创造性的误读，加上对现实的关注与对传统的借鉴，的确创造出了许多与西方不同的作品，这是我们绝不能忽视的。常常有这样的情况：当某一阶段内出现的“当代艺术”完成了既定的历史使命，又会为后来出现的“当代艺术”所取代。关于以上两点，笔者将会在书中结合具体的创作现象给予评述。

必须指出，以“当代艺术”这样的概念来指称改革开放以来至今的所有中国新生艺术，并不太准确。站在今天的立场上看问题，从 1978 年至 1989 年，中国的新生艺术在对以往的官方现实主义进行强力反拨与对现代性目标的孜孜追求中，更多借鉴的是西方现代艺术的观念与手法。因此，我个人更愿意将其视为中国的“前当代艺术”——也就是中国的“现代艺术”。可以说，其是延续了上个世纪 20 至 30 年代曾经在中国出现，但后来中断了的现代艺术探索。在此阶段中，一些作为个体的艺术家开始与国家意识形态分离，并努力摆脱附属于国家的身份而追求独立与自由的创作。应该说，虽然这对于形成多元化的艺术局面显然有着十分重要的意义，但也在一定程度上导致了“西方化”或“去中国性”的问题。

相比起来，由 1990 年至 2008 年的中国当代艺术，在更强调关注现实与人的生存状态的过程中，转而借鉴的是西方当代艺术或后现代艺术的观念与手法。而且在这一时期，已经有一些艺术家从追求中国当代艺术的民族身份与文化身份出发，开始在努力解决中国当代艺术的民族身份问题与“再中国性”的问题。很明显，这前后两个阶段的艺术无论在追求的目标上，还是在观念与手法上都有很大的区别与不同，并不能混为一谈。如果以俄国装置艺术家伊利亚·卡尔巴夫的话来看现代艺术与

[4] “先锋”与“前卫”这两个词都是从 Avant-Garde 一词翻译过来。

此为试读，需要完整PDF请访问：www.ertongbook.com

当代艺术的关系，我们可以发现，这两者最根本的区别就是对待艺术语言的不同态度，即前者强调艺术语言的创造；后者关注的是寻找观念表达与艺术语言之间的关系。而且，前者是在针对过去或艺术史发言，后者则是在针对当下发言。这当然会使两者的创作有所区别。[5] 在如果借用艺术家汪建伟的话，那就是当代艺术企图在公共保险上与观众建立联接。[6] 而现代艺术强调的是自我表现。

的确，站在极端民族主义的立场上，人们很容易认为，中国出现的所谓“当代艺术”是在割裂传统、数典忘祖、一味模仿西方，但还原到具体时空中，并联系实际情况进行认真而严肃的分析，我们并不难得出如下看法：虽然在“前当代艺术”时期，有相当多的年轻艺术家存在“西方化”的倾向，甚至到现在还有一部分艺术家存在类似问题。但总的来看，大多数从事“当代艺术”探索的艺术家对西方现、当代艺术的借鉴，乃是为了突破既往创作观念与模式的巨大局限性，继而寻找到某种表达的新突破口。实践充分证明，这些艺术家中的佼佼者——特别是到了后期，既在西方现、当代艺术的批判吸收、改造重建和促使其中国化上做了大量工作，又利用新的意识重新发掘了传统艺术中暗含的现当代因子，而这一切对于建构当代中国文化却具有无可估量的作用。正是基于以上想法，本书将不介绍那些主要是在传统艺术框架内进行创作的艺术作品——包括延续和修改中国古典艺术传统以及所谓社会主义现实主义传统所出现的艺术作品与现象。即使有，也仅仅是作为背景材料加以介绍的。

在这里，还有一点应该强调一下，即虽然本书作者一直希望尽可能客观地撰写中国当代艺术的历史，但由于过去三十年所出现的艺术作品、艺术事件，还有艺术家，不仅浩如烟海，无限复杂，而且零碎不全，杂乱无章。所以，本书作者在不可能全面、真实重现或还原历史的前提下，所做的只能是依据一定的理论框架、逻辑关系或学术标准去选择相关艺术作品、艺术事件与艺术家予以书写。这意味着，本书充其量也只是表达了本书作者对于这一段历史的认识。另外，由于笔者很信奉美国著名艺术史家詹森为编辑《艺术史上的重要作品》一书制定的标准，故在写作本书时，努力地加以了借鉴和运用。詹森的具体标准是：“作品对艺术发展方向的影响，在同类作品中的独创性，以及艺术文化的一般潮流中的代表性。”[7] 按我的理

[5] 参见《二十世纪视觉艺术》第 3 页，中国人民大学人民出版社，2007 年 4 月版。

[6] 参见《剧场·话语反控制及艺术人道主义》，载《剧场·汪建伟的艺术》，第 45 页，岭南美术出版社，2008 年 6 月版。

[7] 见《艺术教育：批评的必要性》第 89 页，四川人民出版社，1998 年 10 月版。

如同迦达默尔所说，效果历史的原则已经预先规定了那些值得我们关注和研究的学术问题，它比按照空洞的美学、哲学问题去挑选艺术家、艺术作品要有意义得多。笔者相信，只要以艺术史及当代文化提供的线索为依据，认真研究效果历史暗含的艺术问题，我们就有可能较好把握那些真正具有艺术史意义的艺术家及作品。令人遗憾的是，能够尊重“效果历史”的原则是一回事，如何具体掌握又是一回事。鉴于作者的视角、水平及掌握的资料都很有限，难免会挂一漏万，特敬请广大读者谅解。由于本书并不是一部关于中国当代艺术的作品大全，所以如果有读者想要更全面、更深入地了解某一时段、某一艺术家的创作详情，还需要查阅相关资料。[12]

借此机会，我还要做出几点说明：

第一，将某位艺术家放在特定的时间段，乃是从这位艺术家的艺术活动和作品的突出表现来考虑的。但在具体的写作上则不会受特定的时间段限制，即有时会结合他在前后不同时期的情况进行综合分析。

第二，本书有两条发展线索，其一是文字部分，其二是图片部分。它们是相互说明的，而且全部图片都配有一定的文字说明。这样的编排方式既在文字部分保留了传统艺术史的写作方法，又在图片部分加上了简短的文字说明。关于前者，这里不必多说。后者则是希望方便读者的阅读。也就是说，那些暂时没有时间阅读纯文字部分的读者，可先看图片配文部分——甚至可以从任何一页看起，以后有时间再回头看纯文字部分。这无疑是一种后现代的阅读方法，也许更适合我们这个快节奏的时代。应该强调一下，少数图片的配文在文字部分已有，有的则加写了一些内容。但更多图片的配文在文字部分并没有，是专门结合图片写的。

第三，为了让读者全面了解有关作品的信息，本书结合若干作品介绍了一些艺术家的简历，[13] 如果同一艺术家的作品在后面的章节中再度被介绍，将不会重复性地配上简历。因本书的主旨是介绍新兴艺术，所以对少数不属于此范畴的艺术家并没有附上简历，希望相关人士予以理解。

第四，本书中有些图片是从很多年前的刊物上翻拍下来的，因此质量不是太好，这是非常令人遗憾的。

第五，由于个别在刊物上翻拍下来的作品图片以及一些画家提供的作品图片未能标明作品的创作年代与材料，所以关于

[12] 关于挑选作品的具体标准，我大致是按以下几点去做的：一、作品是否提出了当代文化中最为敏感与最为核心的问题；二、作品所提出的问题是否从中国的历史与社会情境中提炼出来的，而不是对西方作品的简单转换与模仿；三、作品是不是用中国化的视觉经验，如中国符号和图像等来进行表达，以突出了本土身份；四、作品的表达是不是很智慧；五、作品在语言上有没有创造性。但这些有关问题的标准需要放在具体的文化情境中，用比较与分析的方法结合具体的作品来谈。

[13] 少数艺术家的简历或出生年月实在找不到，只好遗憾地空着；此外，因一些艺术家的工作地址与职称发生变动后无法得知，也只能按已知信息处理。

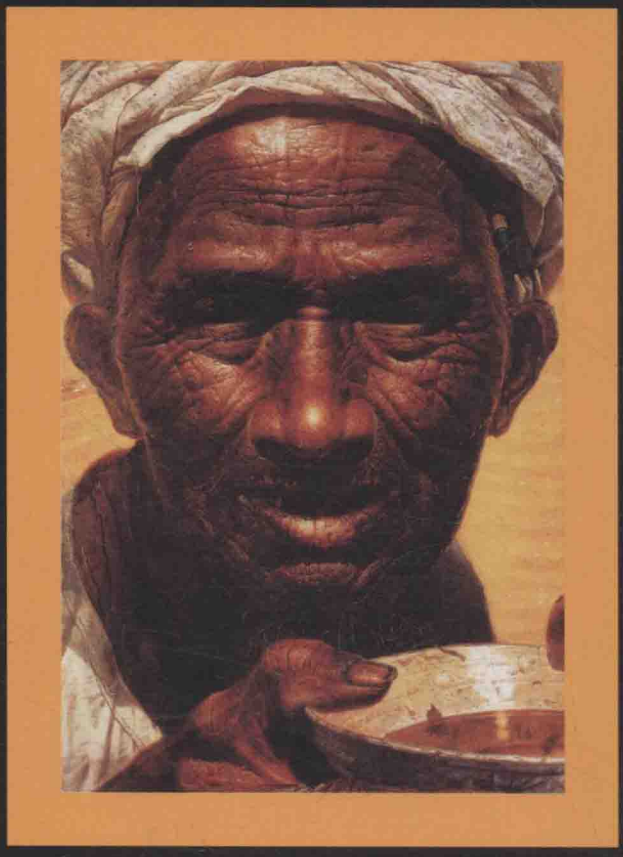
作品的文字介绍尚不能做到规范化。

第六，每一小节内的作品基本上按创作年代予以排列，但若干小节内的作品则按分类排列。

第七，在本书的若干章节中，援用了我与孙振华先生合写的一些文章与书籍内容。在此，谨向孙振华先生表示谢意。

最后，作者谨向所有提供资料和图片的艺术家、批评家表示衷心的谢忱，因为没有他们的大力支持，本书的写作和出版是不可想象的。作为本书插图，本来会有更多的艺术家与作品列入预定的名单之中，但受版面和行文的制约，一些艺术家的作品最终未能在本书中刊出，对于这些艺术家，作者深表歉意。借此机会，我还要诚挚地感谢湖南美术出版社的领导李小山、黄啸和编辑王柳润、柳刚永为我提供了这次难得的出版机会；诚挚地感谢冀少峰先生、李邦耀先生、王小丁先生徐力田女士为促成本书的出版所做的大量工作；诚挚地感谢刘媛女士专门为本书撰写了《中国当代艺术大事表：1978-2008》与《中国大事记》；诚挚地感谢李娜女士为本书做了关于艺术家简介的工作；诚挚地感谢一切曾经给我帮助的朋友们。

2011 年 12 月 28 日
于深圳美术馆定稿



目录 Contents

CHINESE CONTEMPORARY ART

1978-2008

第一章

反拨“极左”的艺术创作模式
1978-1984 /1

第一节　作为重要背景的“文革美术” /2

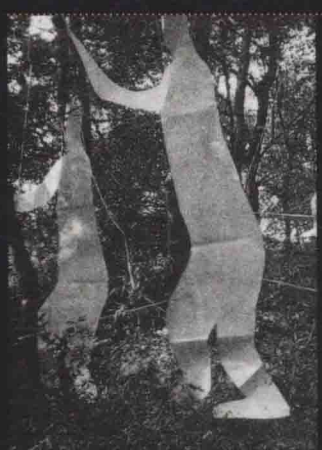
第二节　“后文革”时期的美术创作 /11

第三节　对“文革”创作模式的有力反拨 /20

第四节　“伤痕美术”与“生活流”美术的出现 /28

第五节　“形式美”之风席卷全国 /42

第六节　多元化的艺术追求 /53



第二章

势不可挡的青年艺术大潮
1985-1989 /65

第一节　从“第六届全国美展”到“前进中的中国青年美展” /66

第二节　蓬勃兴起的青年艺术群体 /78

第三节　令人瞠目结舌的“另类艺术” /98

第四节　尴尬的现代水墨 /112

第五节　“中国现代艺术大展”的举办 /124

第三章
中国当代艺术的社会学转向
1990-1999 /137

第一节 文化情境的巨大转换 /138
第二节 中国当代架上艺术成就斐然 /145
第三节 中国当代雕塑异军突起 /180
第四节 走向成熟的装置艺术 /194
第五节 不断引发争议的行为艺术 /214
第六节 视像艺术横空出世 /244
第七节 女性艺术备受关注 /270
第八节 艰难行进的现代水墨 /290

第四章
进入新世纪的中国当代艺术
2000-2008 /319

第一节 从地下到地上 /320
第二节 “另类艺术”日益担当主角 /325
第三节 血腥化的问题引发道德争论 /362
第四节 当代架上艺术活力无限 /376
第五节 反思中国当代艺术 /436

附录一
中国当代艺术大事表
1978-2008 /471

附录二
中国大事记
1978-2008 /511

附录三
写作参考书目 /535

跋 /540

此为试读，需要完整PDF请访问：www.ertongbook.com