



The Chinese
Art Book

人民美術出版社

PHAIDON

中国艺术

人民美术出版社

图书在版编目（CIP）数据

中国艺术 / (英) 普拉特 (Pratt, K.) 等著 ; 吴蕾译.
— 北京 : 人民美术出版社, 2014.11
ISBN 978-7-102-07037-7
I . ①中… II . ①普… ②吴… III . ①艺术史—研究—中国 IV . ①J120.9

中国版本图书馆CIP数据核字(2014)第273905号

Original title: The Chinese Art Book © 2013 Phaidon Press Limited

This Edition published by People's Fine Arts Publishing House Co., Ltd under licence from Phaidon Press Limited, Regent's Wharf, All Saints Street, London, N1 9PA, UK, © 2013 Phaidon Press Limited.

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system or transmitted, in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise, without the prior permission of Phaidon Press.

中国艺术

编辑出版 人民美术出版社
(北京北总布胡同 32 号 100735)
www.renmei.com.cn
责任编辑 尹 然 胡晓航 吕 震 白劲光
中文设计 鲁明静
责任校对 马晓婷
印 刷 博罗园洲勤达印务有限公司
经 销 新华书店总店北京发行所

2015 年 2 月 第 1 版 第 1 次印刷
开本: 889 毫米 × 1194 毫米 1/12 印张: 29
印数: 0001-5000
ISBN 978-7-102-07037-7
定价: 299.00 元

版权所有 侵权必究
如有印装质量问题影响阅读, 请与我社联系调换。

致谢

诚挚感谢为本书做出贡献的Katie Hill, Keith Pratt, Colin Mackenzie和Jeffrey Moser, 他们运用渊博的专业知识甄选书中的艺术品并作出相关评述。感谢Amanda Renshaw对本书的信任和支持, 感谢Diane Fortenberry和Tom Melick在本书出版过程中所付出的努力。还要感谢Mike Mei, 他挥笔写就了本书的封面标题。感谢 Rebecca Moldenhauer, Sarah Smithies和Axel Wang对画面的研究, 感谢Hans Stofregen和Sharon Mah的装帧设计和排版, 感谢Tim Cooke和Cleo Lepart所付出的编辑服务。

原书名: 中国艺术 © 2013 Phaidon Press Limited

本版由Phaidon Press Limited 授权, 人民美术出版社出版。

© 2013 Phaidon Press Limited

版权所有。若非获得Phaidon Press书面允许, 不得以任何方式复制、在检索系统中保存及传播本书任何部分。

著作权合同登记号 图字: 01-2014-3507

翻 译 吴 蕾
翻译审校 蒋岳红
古代部分审校 邵 彦 赵汗青
当代部分审校 张 晨

前言	4
300件艺术作品	II
时间轴	312
艺术家	330
词条及延展阅读	332
博物馆 画廊 收藏	339
索引	344

中国艺术

人民美术出版社

前言	4
300件艺术作品	II
时间轴	312
艺术家	330
词条及延展阅读	332
博物馆 画廊 收藏	339
索引	344

这本开创性的书为大家提供了一种新的方式，去走近古老、多样、丰富和现代的中国艺术。这里展示的300幅作品以前所未有的方式排列，同时与其文化的复杂性相得益彰，令人振奋。此外，书中包含的现当代艺术并非事后追加，而是觉得其与传统艺术一样值得关注。它们反映了20世纪的奋斗，中国作为一个经济大国的崛起，以及中国艺术当今的声望。四千多年来，朝代更迭，都城更替，外来人口的流入改变了中华文明的面貌并创造了部分世界上最绚烂的艺术。这里的作品搭配，不管是有关联的作品排列还是大相径庭的作品组合，本书的编辑和作者都认可传统艺术的影响和联系，并提出问题。这个问题既关注当代艺术与传统艺术是否有关联，也关注中国艺术在全球化世界的未来会是怎样。

远古传统和早期朝代
(公元前5千年—前3世纪)

中国自称全球最古老的文明，这在其自新石器时期至今一脉相承的艺术传统中得到证实。这些传统和其表现的美学价值反映了中国人运用自然资源进行艺术创作的才能。中国黏土资源相当丰富，因此制陶成为中国最古老和影响最深远的艺术传统也就不足为奇了。公元前5000年，中国的新石器时期部落能制造出种类繁多的艺术陶器，有些上面用软毛笔(类似日后在绢纸上创作书画所用的毛笔)描绘(230页)，有些出于效果制造出繁复精巧的形制(90页)。雕塑较为罕见，器皿在中国文化中具有独特的重要地位。

玉历史悠久，在其他任何一种文明当中都无法像在中国这样具有深厚的文化底蕴。自公元前5000年起，中国人就珍视这种温润莹泽、缜密坚韧的石头。玉坚硬难刻，只能通过雕琢和打磨来加工，而这无疑也变成了它的附加价值的一部分。在新石器时期，玉被认为可以辟邪，到周朝(公元前1046—前256)和汉朝(公元前206—公元220)，人们将其赋予了“德”的内涵和对永生的祈盼。

公元前2000年到公元前1000年期间的两个朝代——夏朝(公元前21世纪到前16世纪，在考古学上仍未确定)和商朝(约公元前1600—前1046)——占据着北方中原。这一时期大规模地铸造青铜器。商朝很少用青铜制造雕像，而是用来铸造礼器盛放祭祀贡品。在其后的周朝(约公元前1046—前256)随着音乐成为宫廷典礼不可或缺的一部分，双音编钟(14页)也越来越普及。孔子(公元前551—前479)认为美好的音乐能营造社会与政治的和谐。铸造这些令人叹为观止的青铜器采用的不是源自西亚的“失蜡法”技术，而是一种独特的复杂工艺“块范法”，这是从新石器制陶工艺发展演变来的(91页)。中国直到公元前6世纪才引进了“失蜡法”，而且那时仅限于复杂的透雕花饰。这一时期的后期有大量的丝织品和漆器保留下来，明显呈现出源于各自制造工艺的不同纹饰。

中国的统一和秦朝
(公元前221—前206)

东周时期，列国群雄割据。在这一时期的后半段(称之为“战国时期”)，秦国消灭了其他国家。公元前221年，秦王嬴政建立了跨越华夏东南西北的大帝国。尽管秦朝仅仅存续了十几年，但是它统一了标准，如文字、货币、度量衡并持续了几百年。秦朝最著名的大事件就是修建长城(通过将已有的城墙连接起来形成)，而最壮观的艺术遗迹是兵马俑，大约7000个真人大小的陶俑被埋在墓坑中，象征性地守卫着秦始皇帝(183页)的陵墓。尽管之后再没有出现如此大规模的墓葬，但兵马俑开了陪葬人俑之始，这种习俗一直延续到清朝(1644—1911)。

汉朝期间(大概与罗马帝国同时期),政体模式确立了下来。儒教——一种向社会各阶层推崇社会责任感的哲学——成为国家官方意识形态。儒家学者成为中国官员的骨干。中国正式建立与中亚的联系,丝绸之路是将中国、印度、西亚连接起来的路线,将异域的产品和新思想带入中国,深刻地影响了华夏文明。其中对文化艺术最重要的影响来自佛教,由公元1世纪自印度传入中国。在此之前,塑像仅限于墓葬俑,但随着佛家寺庙的大量兴建,塑起了大量的佛像和菩萨(已经得道但仍留在人间解救他人的佛)像,汉朝的灭亡和公元前3世纪国家的分裂可能加快了佛教被接受的进程:外族朝代如北魏(386—534)和之后的朝代成为其重要的赞助人。他们修建了饰有华丽的佛教雕像和壁画(268、306页)的巨大石窟。同样有价值的还有木结构的庙宇,建有巨大的画像和壁画。遗憾的是,在辽(907—1125)、宋(960—1279)、金(1115—1234)以前只有很少的此类庙宇留存下来,寺中有许多神圣庄严的佛像,尤其是观音(慈悲菩萨)造像。这时期还制造了大量小型鎏金铜像(72页),部分为私人宅邸供奉之用。和佛教同时期的还有道教,这种强调追求永生的本土宗教也建造了自己的庙宇,创作了许多艺术作品(191、270页)。

我们发现了书法和绘画这两种最受推崇的艺术形式起始自战国和汉朝的直接证据。这两种艺术使用同样的工具和材料——笔、墨、绢、纸(纸发明于公元前2世纪)。对这些工具的选择和其产生的视觉效果很大程度上决定了这两种艺术形式的美学价值。毛笔取材于不同动物的柔软毛发,将其固定于笔管中,对于手腕的力量尤为敏感:轻轻勾勒可以描绘如丝的细线,重压之下又可制造厚重的墨点,甚至于侧倾时可形成宽阔的墨条。中国画的审美标准来自于艺术家运用笔墨的娴熟变化。不管是书法还是绘画,气势和意境被认为比细腻的笔法或中规中矩的临摹更重要。谢赫的六法论(fl.c. 公元500年)显示这种看法在6世纪已经形成,谢赫的第一法——气韵生动——到现在都被认为是中国画优劣的标准。

在历经400年的分裂之后,中国在隋朝(581—618)和唐朝(618—907)又重新统一。中国的影响延伸到中亚,丝绸之路上的交流也达到一个新的高峰。丝绸之路上出口的物品用以换购外国的奢侈品,如宝石、金银、水果、玻璃和其他舶来品。中国的金属加工工艺也由基于铸铜的工业转向能进行贵金属冷加工的工业。这种推崇金饰的时尚,部分是因佛教而起,也有部分是因为居住在长安(今西安市)的外国人而起。从人数和面积上来说,长安是当时全世界最大也是最国际化的城市。玄奘(602—664)从印度取经归来之后带来了新一轮的佛教影响和佛教艺术。西安近郊庄严壮观的墓葬群透露出唐朝社会的国际化特征。壁画上描绘着优雅的宫女(113页),以及狩猎和马球比赛(由丝绸之路传入的波斯游戏)的场景,巨大的城墙上建有和后来的北京紫禁城类似的建筑,而埋葬的小塑像——骆驼、马、外国人,有的施以明亮的三彩釉色(29、249页),有的带有鎏金的装饰——反映出唐朝时中国对外界的开放。

这时期或更早期的著名艺术家的作品都少有留存。王羲之(303—361)的《兰亭集序》被推崇为中国最伟大的书法作品,对后世书法家的影响毋庸置疑,唐太宗(626—649年在位)珍爱至极以至于用其陪葬;著名的顾恺之款《女史箴图》画卷可能是唐朝(或更早)的作品。从这些作品和其他少数一些留存至今的唐朝绘画作品,我们很清楚

地看到绘画的主题多为墨线勾勒、浓彩设色的人物或动物。

宋代文艺复兴
(960—1279)

唐朝于906年灭亡后经历了短暂的政治分裂,直至北宋(960—1127)再次统一,但政治和军事力量已经有所削弱,领土面积也有所减少,且常受北方前线的外族攻击。但从文化上来说,宋代是个重要的转折点,重新恢复了对儒家经典和科技发明的兴趣。宋朝是重视知识精英的,因为要想入朝为仕必须要通过科举考试而不是世袭,至少理论上如此。

许多在唐朝吸收的异域元素迄今已经被同化成了本土文化并成为之后朝代的文化基础。在这一时期,中国画的主题出现了显著的变化,山水画主题日臻成熟,声望渐渐超过了人物画。这一变化是世界艺术史上最具革命性的突破。对自然的描绘不仅是展现秀丽风光,还包含了道德情操和自我修养的内涵。这一理念直到今天一直在启迪着中国艺术家。宋代绘画手卷、立轴、册页的存世数量远远多于前朝,这部分要归功于宋代皇帝的收藏家身份。宋朝的开国皇帝,宋太宗(976—997年在位)喜欢收藏古画并且召集画家至京都汴梁(现开封市)。但是宋徽宗(1100—1126年在位)才真正是集艺术家、赞助商和收藏家于一身的皇帝的缩影。宋徽宗本人就是一位颇有造诣的画家(156页),他建立了宫廷画院,致力于培养赞助杰出的艺术家。他的藏品包括七千多幅书画,但现今存世不足百幅。

在宋朝丢失了北边半壁江山,迁都到今天的杭州并在那里建立南宋(1127—1279)政权后,朝廷的影响力还在。在那里,宫廷画家,如马远(48、304页),其子马麟(146页)以及夏珪(267页)发展出山水画的新风格,既反映了南方的景致,又反映了新的政治态势,画面多为烟雨迷蒙的宁静景致,而不是北宋画中的崇山峻岭。宋代兴起的一种新的文人绘画风格源于自称为业余画家的名士,他们与宫廷或者民间靠酬金为生的职业画家都不同。文人画家是将绘画不作为职业,仅作为爱好的业余画家(这是从原则上来说,尽管实际上不全是这样)。对这些画家来说,他们的目标是进行艺术化的自我表达和对早期风格的含蓄影射,他们并不关心其科学上的精确性或者是装饰上的华丽。尽管如此,文人画还是被宋朝院体画家更为工谨的风格所掩盖,直到后来的元代才获得真正的声望。

这个时期也是考古学家重点关注的,它持续地赋予中国艺术灵感,直至清朝(1688—1911)。徽宗的藏品包括古青铜器和古玉器,许多藏品都被仿制成新的样式,仿制品既有采用原来材质的,也有采用陶瓷的。唐朝时皇宫就常接受带有蓝绿釉彩的陶器和瓷器贡品,宋朝对此的兴趣有增无减。定窑烧制的白瓷(26页),河南汝州的汝窑(237页)是专门为宫廷定制的。南宋的皇家赞助仍旧持续,在新都修建了官窑(32页)。许多其他的民窑也大量烧制陶器和瓷器。这些器物的形式令人惊叹地符合现代审美标准,采用极少或朴素的装饰,釉色细腻,完全不同于唐朝墓葬中发现的釉色鲜艳的陪葬品。

元代(1279—1368):外族统治者
和泛亚洲贸易

南宋被蒙古人推翻是中国历史上最大的耻辱之一。蒙古人是由成吉思汗联合的游牧部族联盟。他们的骁勇善战源自他们精湛的骑射技术、高超的军事组织能力以及绝对的勇猛。1135年,他们已经控制了中国北方。1272年,他们建立了自己的首都大都(北

京)。1279年,在忽必烈(137页)带领下,他们推翻了南宋,重新统一中国,建立元朝。蒙古人下决心不被数量上占优势的汉人同化,他们的统治依赖于将征服者和被征服者分开,但在很多高官职位任用外族人。

尽管蒙古宫廷间歇地赞助汉人画家,但从未激发出任何类似宋朝时期流行的院体风格。也许是和其游牧民族的背景有关,对他们来说,画比不上便携的珠宝来得重要。相反,宫廷外的文人绘画走到台前。这一时期的文人画家,多数离官还乡后居住在现苏州所在地区,有意识地拒绝南宋宫廷画的装饰风格,而去探索新的山水画的构图和笔法。山水成了墨戏的载体,指向反写实或超写实的绘画目标的“写意”一词开始流行。自此以后,文人画家时常在其画上题诗或写个人评论以增加画面的文学影射效果。四位画家——吴镇(293页)、黄公望(258页)、倪瓒(199页)和王蒙(168页)——创造了个人风格明确的人文画风格,这四位也是后世的人文画家最常引用的古代典范。

元代宫廷最有影响力的赞助是对奢侈品和对陶瓷的赞助。中国的陶瓷很早就出口亚洲乃至欧洲,但青花瓷的出现大大提高了中国瓷器的知名度。瓷器一直以其洁白,胎薄和质地坚实受到赞誉,而它的装饰魅力在使用了氧化钴的颜料后大大提升。氧化钴在罩上一层透明釉后,经火烧变成明亮的深蓝色(120页)。一些数量有限的青花瓷可能为唐宋时期制造,但在14世纪30年代青花瓷的生产才开始。尽管青花瓷是在南方景德镇生产的,但氧化钴这种颜料最早却是从波斯进口的,蒙古人对贸易线路的控制推动了青花瓷的制造。青花瓷被大量出口,特别是出口到印度和波斯,最终到达欧洲和北美,成为世界上影响最深远的传统制瓷工艺,以及中国艺术精华的象征。

大明(1368-1644): 宫廷的辉煌和文人文化

无能的统治者和天灾的压力导致元朝瓦解。朱元璋,一个做过和尚的农民,驱逐了蒙古人,并将国家重新统一,建立了明朝。由于害怕蒙古人有一天会攻回来,他领导重修了长城。但与此同时,明早期永乐(1402—1424年在位)和宣德(1426—1435年在位)皇帝在位期间,派出了一系列大型的远洋船队到东南亚和印度,带回了许多奢侈品和番邦异物。

15世纪前半叶是宫廷艺术最辉煌灿烂的时期之一。都城由南京迁往北京,还修建了紫禁城。瓷器、景泰蓝和漆器都受益于宫廷的赞助,并且开始被刻上有皇帝年号的款识以标示其皇家身份。光是瓷器的生产规模就足以令人震惊:即便在15世纪,有一年有记录的订单就超过10万件,而且在嘉靖(1522—1566年在位)年间,景德镇生产了超过100万件瓷器,可以说是世界第一大工业城市。15世纪明朝宫廷的赞助推动了宋代风格的院体绘画的繁荣兴盛,且更为工谨富丽。这些作品有些为单色调,大多数色彩鲜丽,装饰用途显而易见。寓意吉祥的鸟兽和其他自然主题的绘画以及历史题材的人物画特别流行。

宫廷以外的流派也开始出现。“浙派”是来自浙江和江苏的职业画家团体形成的一个松散的画派,它传承发展了中规中矩的南宋院体风格。但绘画界最有影响力的流派是“吴派”,以苏州为基地。文人画家,如沈周(85页)、文徵明(165页)和唐寅(104页)开始在山水画上题字,画面上的题字和图画相得益彰。另一位来自苏州的大师仇英(266页)是一位职业画家,他的创作多为工细雅秀的南宋院体绘画风格。按说仇英并非文人名士,不应被看重,但是他精湛的技法使得他广获认可,他与其他三位被后世并称为

“明四家”。在晚明时期，画家、书法家、理论家董其昌（160页）提出了“宗派论”，即树立他认为可被效仿的风格典范。董其昌将绘画史归成影响深远的“南北宗”论，北宗萎靡颓废，而南宗（真正的文人画家）值得临摹效仿。董其昌自己的绘画都是对山水画进行坚定大胆的创作尝试。他的理论和绘画对许多他的追随者和后来的画家都有深远的影响，如清代的“四王”对董其昌树立的权威典范进行了保守的二次创作。

至18世纪早期，明朝已经岌岌可危，宦官控制朝廷，文人对政府的作为已经不抱幻想，腐败和起义已经危及其存亡。这时满族人——一个来自东北说满语的民族已经占领了北京并且建立了清朝。像蒙古人一样，满族人希望保持他们民族的纯粹性，但不同的是，这些满族人全盘接受了汉人的物质文化。

三位伟大的清朝皇帝，康熙（1662—1723年在位）、雍正（1723—1736年在位）和乾隆（1736—1796年在位），都是艺术的狂热赞助人，他们在全国搜罗古代字画、青铜器和玉器，并将皇家藏品编撰目录。在这些皇帝的统治下，促进了装饰品艺术的大量产生，如漆器、玉器、陶器和其他工艺品，包括犀角雕（215页）等。官窑又在景德镇重新建立起来，在一系列有才华的督造官的照看下，瓷器的烧制技艺达到了一个新的高度。清朝人和外族人一样，用艺术品来彰显其政治权威性。他们甚至资助艺术家用文人画的方式，使用很少的敷色作画，如公认的正统派画家王翬（169页）。而在另一方面，同时还有传教士画家郎世宁（Giuseppe Castiglione）及其中国追随者。这些人将欧洲的明暗对比法与中国细腻的绘画风格结合，创造出色彩丰富的、富有幻觉效果的作品。

但是最具革新的绘画出现在清廷之外。明朝的没落，满族人执政产生了一种和当年元朝建立时类似的现象，即一些文人官员保留着对前朝的忠诚，因而隐居。在这些隐士画家如龚贤（142页），八大山人（朱耷，185页），石涛（原济，36、132页）等看来，隐居似乎是找到了一种个人主义的表达，有时会有一些刻意而为的怪诞之风。

晚明和清代富庶的商贾阶层的出现也带来了新的画派的产生，如扬州八怪。其他的职业画家如袁江（fl.c.1680—1730），袁耀（115页），描绘亭台楼阁在烟雨迷蒙的山水背景下的景致，仿佛又回到了北宋的理想状态。这些画家的市场可能来自于那些追求宫廷地位的富商和市民，在19世纪为画家提供了大多数的赞助。上海是由英国和其他外国列强控制的贸易港之一。在1840到1842年的鸦片战争失败后，作为条款，上海成为商人的贸易之地，并且是“海派”绘画的发源地。尽管国外的影响可以被忽略，但是强烈的轮廓线、简洁的构图，以及背景的留白和浓烈的敷色，都代表了这个画派的特色，这主要是新生的城市阶级对他们认为是深奥的和老派的文人画的反映。在诸如画家任熊（300页）的著名自画像中，艺术家将自己展现得更像功夫大师而不是文人，我们从这里看到了现代性的觉醒。

中国的封建王朝时代于1911年结束，自此激发了中国绘画上更激烈的革新。中国艺术始终受政治的影响，但是20世纪中国经历的政治巨变比其他早期任何时候都更直接地影响了艺术活动。

这时期的艺术分为三个宽泛的阶段。第一个阶段始于清末，中国艺术家首次直接

从事西方艺术并在广泛的领域尝试欧洲艺术活动。第二阶段，始于1949年中华人民共和国成立，艺术家完全受命于政治创作，服务于人民（或者，其实是“文革”）的作品。第三阶段，始于1979年中国改革开放，艺术家又重获参与国际艺术活动的自由。

在清朝灭亡之后的二十年间是政治和社会极为动荡的时期，中国开始被分为军阀和孱弱的政府两部分，大城市住的外国人越来越多，而在东北的日本人越来越挑衅。中国人被外国人控制的耻辱感激发了当时的知识分子质疑传统的社会文化价值观，并通过科技和教育追求现代化。

在这种形势下，不难理解艺术家在社会的角色是革命化了的。它影响到艺术家如何培训，市场和赞助如何运营。文人画的地位首次受到西方艺术形式的挑战。中国艺术家开始求学海外，首先在日本，接着在欧洲和北美。一些艺术家回国后变得颇具影响力，领导着艺术学院和学校——一种新生现象。在这些新建的学院里，建立起了西方的实践模式如画欧洲石膏雕像的素描课、室外写生课和裸体模特写生课（260页）。到了20世纪30年代，连最前卫的欧洲流派，如野兽派、象征主义以及超现实主义，都在中国得以实践。

日本人1937年侵略中国导致艺术创作被破坏，许多艺术家逃亡到重庆这个国民政府的陪都。中国画仍旧流行，但有一些新的风格出现了。画家如傅抱石（71、92页）、黄宾虹（130页）给山水画带来了新的活力，而留在北京的齐白石（53页）则给花鸟、人物画带来了充满妙趣的稚拙纯真之气。

当西方艺术和中国水墨毫无例外地继续为艺术而艺术时，木刻运动的支持者将艺术作为了一种社会工具。20世纪30年代早期的木刻运动由左派作家鲁迅（1881—1936）倡导，他看到这种戏剧化的黑白媒介很适合用于评论中国当时社会的弊端，并在日本侵略时期培养大众爱国情操。

在共产党人控制的地区延安——毛泽东长征（1934—1936）后在延安确立了其地位——艺术受到党的领导。毛泽东认识到艺术具有能帮助其推广政治理念的能力。他的《在延安文艺座谈会上的讲话》指出，艺术要服务于人民，尤其是工人、农民和军队。

随着1949年中华人民共和国的建立，伴随着共产党的英明领导，艺术的社会地位在全国得到提升。油画成为最适合表现新中国的特定媒介，20世纪50年代，苏联老师被请到北京的中央美术学院代课，当然水墨画仍能为庆祝新中国和新领袖发挥作用。李可染（93页）的山水弥漫着红色，这是革命的色彩，而石鲁（84页）的《转战陕北》描绘了背靠延安黄土高坡的毛泽东。那些年里，描绘阶级斗争的海报，描绘领袖和理想农民形象的油画（171页）是唯一通过审查的艺术。因此，20世纪70年代最具创新力的作品出自移民群体也就不奇怪了。例如香港画家刘国松（27页），吕寿琨（18页），发展出与西方运动如抽象表现派艺术类似的新颖水墨艺术。脱离了传统主题和媒介，他们和其他一些艺术家预示了未来在大陆将要发生的运动。

1976年毛泽东去世后，邓小平（1904—1997）开始实施经济改革，艺术家中开始出现批评新中国的倾向。其中最早的团体之一是星星画会，他们1979年在北京举办了星星美展。

20世纪80年代也是水墨画回归的时期，但是新一代艺术家的出现更为关键。他们在“文革”中接受训练，但见识了西方艺术后从陈腐的主题中解脱出来。30年来，艺术家第一次享受到官方审查给予的相对自由，并且能通过杂志和书本接触到整个西方艺

术史。和20世纪二三十年代与西方艺术的第一轮接触不同，那时中国艺术家大多在追赶西方潮流，而在这个新时代，艺术家不再跟随国际趋势而是将他们自己打造成全球当代艺术的一分子。艺术家诸如徐冰、谷文达、蔡国强、张培力（73页）、张洹（301页）和黄永砫（76页）采用西方前所未有的方式，利用当代艺术媒体进行创作，即使是油画家王广义（89页）、张晓刚（307页）、方力钧（297页）也迅速发展出引人注目的个人风格和样式。这些爆发的创造力在北京中国美术馆1989年的“中国现代艺术”展上达到了高峰。此后一些画家移居欧美，其中一部分人开始展示他们的当代艺术探索作品。

这些作品的成功之处都在于他们的创作者结合了西方艺术形式和中国文化的艺术元素。例如蔡国强成为了一名成功的火药大师（21页，火药由中国人发明）、徐冰（37页）和谷文达（58页）用语言和文字做实验，而视频艺术家杨福东（46页）则回顾古代中国的主题。

21世纪中国的艺术市场经历着又一个转变，这既是对传统艺术也是对当代艺术而言。中国日益提升的经济实力和日渐宽松的审查制度也是促使具有国际声望的艺术家回到祖国的原因。艺术家如徐冰、蔡国强已经回到国内工作，但同时在国内和国外办展。而那些从未出过国的，如邱志杰（42页）也获得了国际认可。富有的藏家在中国争相建造美术馆的现象激发了对更多展品的需求，无论当代的还是传统的。此外，在考古挖掘中不断有令人震惊的古物被发现，不仅增加了我们对古代文化的认识，有的甚至修正了我们对古代文化的了解。今天，我们既热情地包容新形式和新方法，同时也重温对中国古代艺术家技艺的欣赏——本书中所展示作品的挑选与排列正是受到这种充满活力的持续性和创新力的指引。

注：fl. 为拉丁文floruit的缩写，用在人名之后表示该人显要日子的纪录。本书不译出，后同。

300件艺术作品



唐朝

《金刚波罗蜜经》（扉页），868年
手卷，纸本墨印
26.5厘米×533厘米（10.5英寸×17英尺6英寸）
大英博物馆藏，伦敦

这卷《金刚波罗蜜经》是由中亚探险家奥莱尔·斯坦因于1907年在敦煌莫高窟发现的。这是存世最早最完整的印刷品，为雕版印刷（中国于公元8世纪发明了雕版印刷）。本卷由7张纸拼接而成，自右向左阅读。第一页如图所示，描绘了释迦牟尼为须菩提说法的场面。画面布局饱满严谨，线纹细密流畅，墨色均匀，刀法熟练，显示出雕版印刷的技法已相当

成熟。据卷末印有“咸通九年四月十五日王玠为二亲敬造普施”的刊记，可知本卷刻于868年5月11日，由王玠为其双亲刻印普施。9世纪早期是佛教在中国的兴盛时期，但唐武宗于845年的灭佛运动毁灭了许多佛教经文，王玠此举应是对此运动的反击。



宋冬

《印水》，1996年
行为艺术，西藏拉萨河
昆士兰现代美术馆藏，布里斯班

此系列共36张照片，展现了宋冬（1966—）坐在西藏拉萨河中，拿着刻着“水”字的大印不断地“印”在河水中的过程。水面受到短暂撞击后依旧无痕，象征着在永恒的大自然面前人类的徒劳举动。钤印一般是传统中国文人创作书法或绘画作品后的举动，但印章同时令人想起官僚主义国家官方的文件批示行为。

宋冬的艺术大多批判性地探索家庭、政治和日常生活中的难以触及的方面。如在“水写日记”系列作品中（1995年至今），他的灵感来自其成长背景中的北京老人，尤其是那些在公园用水在地上练习书法的老人。数分钟内，写过的字迹就挥发得无影无踪。