

当代美术批评家文库

构建

尚辉◎著

尚辉美术研究与批评文集

富有学理的美术批评，往往也是对当代美术价值谱系的研究与构建。20世纪以来的中国美术，是在引进与移植西方美术和表达与塑造中国社会的审美诉求与人文形象的过程中，对民族美术进行的一种变革与重构。这种变革与重构，都意味着中国当代美术价值谱系的创新性。即中国当代美术的价值判断，既非纯粹的传统也非完全的西方，而是在东方与西方、传统与现代的协力与挤迫之中再造本土当代的价值构体与核心理念。本集对于当代美术的研究与批评，不仅旨在提出问题，更试图于问题之中寻绎与勾画中国当代美术的价值理念与谱系轮廓。

河北美术出版社

当代美术批评家文库

构 建

——尚辉美术研究与批评文集

尚 辉 著

河北美术出版社

策 划：曹宝泉
责任编辑：徐秋红 冀少峰
总体设计：王小丁 杜雅东
技术编辑：毛秋实

图书在版编目（CIP）数据

构建：尚辉美术研究与批评文集 / 尚辉著. —石家庄：
河北美术出版社，2009.3
（当代美术批评家文库）
ISBN 978-7-5310-3179-6

I. 构… II. 尚… III. 艺术评论—中国—现代—文集
IV. J052-53

中国版本图书馆CIP数据核字（2009）第037762号

当代美术批评家文库

构建——尚辉美术研究与批评文集
尚 辉 著

出版发行：河北美术出版社

（石家庄市和平西路新文里8号 邮编：050071）

制 版：石家庄市翰墨文化艺术设计有限公司

印 刷：深圳华新彩印制版有限公司

开 本：787mm × 1092mm 1/16

印 张：30

印 数：1~2000

版 次：2009年3月第1版

印 次：2009年3月第1次印刷

定 价：78.00元

目 录

面对当代

新世纪中国画开启一个新时代	3
本土意蕴,当代中国油画的审美价值	6
中国当代美术批评与国家美术形象塑造	10
一个汇聚不同文化坐标的观景台	14
当代中国画教育理念的变迁与挑战——写在“走进学院·2008年全国院校名师 作品展”之际	18
从审美的客体性走向主体性——30年人性精神的社会表达	23
“牺牲一代”的文化担当	25
难忘记忆——60年后的人文视角与审美价值	29
欲望与焦虑——当代新现实中的水墨人物	34
面对历史与当代——北京油画学会首届油画展凸显的学术命题	38
当代中国文化的审美符号——写给行进10年的当代油画九人展	40
“意象”与“表现”的文化质感——写在中德艺术家面对面互动创作展览之际 ..	44
历史主题的不同审美视点——以抗战美术为例谈当下重大历史题材创作的审美 转换	48
写意精神,中国画的民族审美品格何以式微?	52
水墨画的审美期待	55
葱郁繁茂的草原——为“草草25年”而作	57
上海新水墨论	62
海派油画论	67
中国版画当下状态的指向	71
丰富版画家的文化身份	73
融入城市化浪潮的“学院版画”	75
新兴版画的文化机遇——感于“上海早期版画珍品展”	78
上海版画何以消沉	81
地域特色弥散后的文化个性——从江苏看新生代对当下中国版画流派的消解	84

从“海平线”看人物画的文化转换	91
触摸都市的真实——写给上海第二届当代艺术邀请展	93
大美术的开放视野——评第六届中国艺术节中外美术系列大展的创意	95
参照，一个没有摆脱的文化处境	98
都市心态下的中国画——新世纪中国画笔谈	102
经典的力量——2004年岁暮·从周秦汉唐到印象主义	105
中国当代陶艺的三种审美取向	109

精神寻绎

区域地貌与中国山水画的风格及流派	117
20世纪中国美术现实主义内涵的变化与发展	127
从笔墨个性走向图式个性——20世纪中国山水画的演变历程及价值观念的重构	140
笔墨与造型的世纪审断——20世纪水墨人物画的更生与历练	154
中国人物画解决造型方案的奠基理论——评蒋兆和的《国画人物写生的教学 问题》及与几种教学观点的比较	168
从文化寓意走向视觉消费——20世纪花鸟画的演变脉络及文化观念的转换	174
中国画的传统情结——20世纪后半叶江苏画派对于民族主体艺术精神的突现	189
新中国画院50年——北京画院、上海中国画院对民族传统艺术的凸显与创造	201
不惑碑纪——江苏省国画院40年艺术成就评述	217
论第一代油画家文化心理	234
意象油画百年	257
个性与精神的独白	270
思想的力量——试论新时期美术四个阶段的审美突破与文化穿越	274
凝重色调——从现场到历史的不同审美视点	287
20世纪不同审美视角中的农民形象	304
版画审美中的藏族人文形象	308
反思与启蒙，1980年的《美术》	315
原国立美术陈列馆的筹建与变迁	324

图像背后

民族审美心理对刘海粟艺术观念确立的影响	337
齐白石山水画的地域特征与形式语言	346

作为中国现代艺术先驱的李青萍	356
从李锡奇的“本位”看中国当代艺术的文化策略	360
袁金塔,一种人文批判的现代性水墨符号	365
清水玄墨——大竹卓民从笔墨语系钩沉水墨语系的审美构建	368
“伤痕美术”的历史记忆	374
陈家泠所凸现的现代媒材价值	377
林曦明艺术道路及简笔大写意的现代性价值	379
从陈平图式看中国山水画时空转换	386
孙晓云书学选择在当下的意义	391
掩藏在画面背后的孤独眼神	396
时尚的碎片	399
喻慧对工笔画现代意识的解读	402
清水丽人,刘泉义勾染的民俗图像	407
农民本色——散论王有政人物画	410
华彩清晖——张华清印象光色的东方之路	416
阳光下的农民——孙为民为中国写实油画塑造的当代人文形象	424
从沈行工江南风景看中国油画价值标准的确立	430
吞吐生命	434
都市文化时代的乡土中国	438
土地的意象——徐福厚油画的人文情怀与个性语式	441
光影与造型的意味——马琳进入当代中国写实油画的本土性角度	445
图像背后的精神与观念	450
虚幻的真实,当代人文心理的大风景	453
荒原的苏醒——袁庆禄的《高原牧女》揭示的当代人文精神	457
闲情并非偶寄	461
洪荒漠野的精神构架	464
后记	467

面对当代

新世纪中国画开启一个新时代

新世纪中国画的繁盛是有目共睹的。这不仅表现在近些年各种全国性中国画大展的繁多，产生了一批又一批优秀作品，涌现出一拨又一拨新面孔、新画家等方面，而且体现在中国画整体创作实力与水准的“高原”式构成特征上，体现在中国画在继承传统的同时凸显了当代性的学术探索上，体现在中国画作为一种民族文化的载体在当代世界文化格局中已形成的富有活力的民族文化精神上。如果说20世纪后20年中国画的发展，主要着眼于在开放的语境中，从回归文人的笔意墨蕴而超越现实境界的表达，从回溯传统的文化精神而探索和形成中国画现代性的语言形态，那么，新世纪中国画的发展则更多地呈现了中国画家在世界当代多元文化中的眼界与选择，他们表现的是当代中国的人文风貌与精神品格，他们探索的是中国开放的文化心态中对于民族文化精神的坚守与开拓，中国画的这种当代性无疑站在了一个更高的当代世界文化的观点上。

前不久在中国美术馆落下帷幕的“第三届全国中国画展”，便是对新世纪中国画这种创作面貌的大检阅。当我们在第三届全国中国画展现场，面对从八千多位作者所投的万余件作品中精选出的三百余件展品和几十件获奖作品时，这种感受尤为强烈。的确，新世纪中国画已面对着和上世纪八九十年代完全不同的文化语境与学术命题，这意味着新世纪中国画已开启了一个新的时代！那个时期的中国画，一方面着重于对传统笔墨特别是文人笔墨的回归，因为传统文化在“文革”浩劫中遭遇的罹难造成了20世纪最大的一次文化断裂，新时期对于“文革”美术的反思首先包含着对于中国优秀传统文化的肯定；另一方面则是着重于对中国传统文化精神的张扬，因为国门初开，西方现代主义艺术思潮的冲击，让刚刚处于思想解放的国人遽然间对中国画产生一种危机意识，这种文化心理的失衡，迫使中国画家在“穷途末路”的激烈论争中开始寻求现代艺术语言与中国传统文化精神的契合点。这两个方面都是新时期中国画面面对的主要问题，新时期中国画的艺术面貌也便由此而展开，所谓新潮文人画、抽象水墨运动和笔墨价值论争等等，都体现的是那种文化现实中孕育的或“以退为进”或“以西为新”的重构中国画审美体系的探索路径。这些问题的展开，无不是整个中国社会从计划经济走向市场经济、从工农业文明走向现代文明和信息文明的折射。因而，中国画的精

神诉求，也便从五六十年代单一的客体性，逐渐走向多维的主体性，既具有传统文化的内敛蕴藉，也具有现代语言的张扬刺激。

而新世纪以来的中国社会，已经形成了以城市为经济发展中心、以市场经济为纽带的消费型社会。进入全球经济大循环的中国社会，再也不是国门初开、社会转型初期的生产型、封闭型的社会。新世纪中国社会经济、文化的问题，无疑都被切入了城市建设，以及中国作为一种发展中的经济与文化符号在全球化语境中享有的话语权与影响力。这是在完全开放的文化心态中，怎样认知与开拓传统文化的问题。显然，新世纪中国画发展的取向，更带有国家文化保护与战略的视角。中国画的推进与所体现的民族精神，便不仅仅是从中国画自身的继承与发展的脉络，也不仅仅是从借鉴他者的融合与创造的路线，而更多地是从塑造一个民族的灵魂、提升一个民族的精神、激发一个民族的创造力的角度去实现。中国画在新世纪能够大发展、大繁荣的本身，就表明了中国画家对于民族艺术的文化自信心。这种文化自信心和新时期曾经历过的“穷途末路”论的危机意识以及“守住中国画的底线”的文化自卑感都具有天壤之别。一个鲜明的事实是，第三届全国中国画展的作品都普遍注重中国画的写意精神，都普遍把中国画特有的笔墨语言作为中国绘画最重要的文化身份，而且和新时期那些制作性的中国画、探索实验性的水墨画相比，这些作品更加具有中国文化的格调与质感。可见，中国画家在当代世界文化的眼界中，都自觉地把中国画的写意精神、文化身份与文化格调作为中国文化最重要的特征予以强化和凸显。

作为当代民族精神的载体，新世纪中国画更加自觉地切入了时代文化的主流话语。新世纪的人物画更加真实地呈现了当代中国的精神面貌，从充满青春活力的时尚青年的刻画到都市人物心理状态的捕捉，从城市农民工亦土亦洋的形象呈现到当代弱势群体生存状态的描绘，画家们都很注重从当代现实生活中汲取最为鲜活的形象资源，以不断刷新上世纪八九十年代形成的人物画新传统。这些人物画远离了小品式的文人画腔调，也回避了笔墨加素描的正统性，而注重用新的笔墨规范探索当代人物的心理状态与精神维度。在山水画领域，都市山水成为中国画创作的一个新的亮点。都市山水有两重含意：一方面指城市化的山水景观，或完全以现代城市建筑为表现对象的城市风景；另一方面则指用都市审美方式和现代语言形态重新整合的自然山水。前者体现了中国画题材的拓展性，城市作为中国当代社会的辐射中心终于进入了中国画的审美视野，而这种由水泥、玻璃和钢组成的巨大人文空间，也为传统笔墨语言的现代性提出了严峻的挑战。后者则是将山水的自然形态纳入到被城市审美整合后的

观照中，自然山水由此具有了城市风景构成性的视觉特征。在花鸟画领域，一方面是将传统的折枝取景还原到花鸟的自然生态环境，从而打通山水与花鸟的边界；另一方面则是用现代视觉语言去整合花鸟的自然形貌，使之更具有当代社会的视觉消费性。

毫无疑问，新世纪中国画除了对当代中国人文精神的表述，还具备了当代性艺术语言的一些共同特征。这主要体现在由笔墨的书法语言走向空间的造型语言，再从空间的造型语言走向图像的平面语言。毋庸讳言，当代巨大的展览空间改变了传统中国画把玩的观赏方式，巨大的公共空间都无一例外地要求鲜明乃至刺激的视觉形式。因而，当代中国画和其他绘画一样，在不断增大画面尺寸的同时，也把视觉个性的探索作为最重要的一种个性标志，无论人物画还是山水、花鸟画，图式个性的探求都远在笔墨个性之上。显然，相关视觉形式刺激的图式个性，是当代视觉文化最富有消费意义的一种营销理念。当造型语言和平面语言从书法语言中演绎出来之后，也便意味着内敛性的笔墨语言的弱化，笔墨由此而具备了媒介的观念。因而，当代艺术最大的语言特征，便是泛媒介化，中国画的当代性构建，既包含着把笔、墨、纸、砚作为一种民族文化的身份，也意味着扩大中国画的媒介范围，借鉴其他画种的艺术语言，已成为新世纪中国画构建新的审美规范、形成新的审美品格的重要途径。而事实是，新世纪中国画的审美特征，便是由这种文化自信而开放的语言意识建构的。

作为当代民族文化的载体，新世纪山水画与花鸟画既不同于传统“人格比赋”“饱游卧看”“以形媚道”和“聊写胸中逸气”的出世文化观念，也迥异于上世纪五六十年代兴起的再现现实时空的物我背离的美学思想，而是把山水与花鸟置入人类赖以生存的自然环境中，由此凸显人类与自然的和谐精神。新世纪中国画的这种审美理念，既是传统中国哲学思想的现代展延，也是后现代社会对于科技背离人文精神而发展的一种社会批判。因而，中国画能够成为当代民族文化载体的理由，就在于它一方面体现了“天人合一”的中国哲学思想，另一方面则揭示了后现代社会将人性解放置于自然回归之中的一种当代人文理想。而中国画的笔墨观、虚实观、意象观所阐发的形而上思想，恰恰神遇而迹化了当代世界艺术的文化理念。或许，站在世界更高的文化视点，上，才更能凸显与构建当代中国画的民族精神！

2007年10月6日于上海

原载《文艺报》2007年10月18日

本土意蕴，当代中国油画的审美价值

继2006年“现实主义之路——七人油画展”之后，2007年中国油画界又先后重拳推出“精神与品格——当代中国写实油画研究展”和“形象对话——中国油画·工笔重彩·水墨肖像艺术展”。2007年还可以载入史册的一个重要事件，是中国艺术研究院油画学院的成立，一个以杨飞云为院长的当代中青年写实油画家教学梯队的强强重构。毫无疑问，新世纪中国油画再度兴起了写实主潮，一批从上个世纪90年代开始进入人们视线的油画家成为21世纪初中国写实油画运动的骨干。

相对于上个世纪不同历史阶段呈现出的不同油画风貌和创作心态，新世纪中国油画的步履深沉而稳健。当代中国油画不是把还有多少形式可以翻新，还有多少技法可以试验，还有多少先锋性与前卫性可以发现作为前行的课题，而是不盲从西方当代社会流行的新媒体艺术、观念艺术和装置艺术，坚守传统媒介的架上绘画。当代中国油画这种深沉而稳健的步履，更多地体现在坚实的本土化的探索实践中。这里，没有高呼“油画民族化”的口号，却是在扎扎实实地研习欧洲油画源流的基础上塑造油画中的中国人文形象，凸显当代中国的人文精神，并以此丰富和创造中国油画的语言形态和个性风采。这里，没有用一种思想观念取代另一种思想观念，不论经典写实还是现代语言，都并行不悖，兼收并蓄，为我所用，为我所化。中国油画的本土化，已穿越歧路彷徨、剧烈冲突和激烈论辩的历史过程，开始在新的起点上构建中国油画的审美价值，续写世界油画史的中国篇章。

的确，已经走过一个世纪的引进与创造的中国油画历程，都不曾出现今天这样平和、深沉而稳健的文化心态。百年之前，中国开始引进欧洲油画的时候，正是西方现代主义艺术兴盛之时。那时，摆在中国艺术家面前的，不仅有文艺复兴以来的写实油画，而且有新兴的现代主义绘画，于是，引进与选择哪一种油画观念，成为20世纪上半叶中国油画家激烈争论的话题。那是中西文化急剧碰撞、剧烈冲突的时代，徐悲鸿“一意孤行”地倡导写实主义，以此作为改良中国画的武器；刘海粟以“艺术叛徒”的形象推动中国的现代主义运动，认为人类文明已发展到现代社会，不必再走西方传统的老路；高举“中西调

和”旗帜的林风眠，试图用西方现代主义的绘画语言表达中国文化的内涵与精神。他们水火不融的激烈论辩，显现了中国第一代油画家对于西方文化的不同认知，而这种认知是和他们在华重建何种本土化的油画模式、选择何种油画本土化的道路联系在一起的。

他们的激烈论争，因20世纪50年代新中国主导的现实主义而归化。五六十年代，对于俄罗斯巡回画派的膜拜和对于前苏联现实主义绘画的崇尚，形成了中国苏派油画的现实主义运动，用恢弘而凝重的画卷描绘激情燃烧的岁月，成为中国第二代油画家的历史钦定。那是个单一的却不乏深刻的现实主义油画的本土化过程。虽然当时明确地提出了“油画民族化”的课题，但全盘苏化的一种腔调以及对欧洲其他油画传统的隔绝与排斥，显然是在失去和断绝欧洲油画传统的前提下对自我民族传统的某种复制，缺少油画意蕴的“土油画”，也谈不上是真正意义上的本土化。新时期当我们从单一的写实油画中挣脱出来的时候，当我们重新发现和肯定艺术主体的创造价值与作用的时候，当我们饥不择食地拿来和借鉴西方现代主义艺术的时候，我们也不自觉地成为现代主义的追随者。对西方现代主义的追逐模仿，开始形成新一轮的以西方艺术发展为参照的思维定势。后现代主义开始大量涌入中国前卫艺术家的视野，片面地追求艺术的先锋性和前卫性，也开始产生了中国在引进油画不足百年的时限内对架上绘画存在价值与生存空间的质疑和否定。一时之间，大有“绘画终结与死亡”的论断。显然，这种“先锋性”与“前卫性”是把高度发达的西方社会错置为中国的社会现实与文化现场的结果，而“先锋性”与“前卫性”的进化论艺术史观，只看到了艺术发展的历时性，否定了艺术发展在不同的民族文化之间相互融合与创造的空间性。

20世纪不同历史阶段出现的这几种不同的创作风貌与文化心态，都是中国油画本土化走过的蹒跚之路，是探索之中的实验与试错；当然，也都是缺少民族文化自信心的一种表现，是一个发展中的国家在学习外来文化时必然经历的一个摇摆不定的过程。而新世纪以来，随着中国经济的腾飞、综合国力的增强和民族文化自信心的高涨，中国油画的本土化才能臻至今天的平和、稳健与深沉。

世界范围的写实油画在当代中国再次获得了长足的发展。无论“现实主义之路——七人油画展”，还是“精神与品格——当代中国写实油画研究展”，抑或“形象对话——中国油画·工笔重彩·水墨肖像艺术展”，都更为直接和广泛地描绘了当代中国的社会现实。相对于上世纪五六十年代英雄主义的人物面孔、八九十年代因理想的幻灭而流露出的苦涩与泼皮的人物神情，新世纪的

人物形象塑造更多地是从日常化的生活视角近距离切入。这种“近距离”，既没有拔高也没有贬低对于现实生活的价值判断，尊重真实成为当代中国写实油画本土意蕴的一个新的审美路标。徐唯辛以领袖画像的尺幅塑造的农民形象，既没有任何英雄主义的色彩，也没有罗中立《父亲》那样包含着某种悲剧性，他捕获的是没有典型意义的最普通的农民形象。他要表达的不是一个叱咤风云的伟人抑或一个惊天动地的英雄，而是一个最普通的生命个体在当代社会存在的意义。郑艺笔下的北方农民朴素而真切，无论《炽心已飞》《驰骋的心》还是《眺望新世纪》《等待收获》，他捕捉的是“从他们的脸上能找出的人类尊严与温情”，因而那些普通农民的神情都具有了这个时代的某种庄严性和神圣感。忻东旺笔下的农民更多地具有了城市化的色彩。如果说上个世纪中国油画中的农民形象表现的是农民和土地的关系，歌颂的是土地之于农民的恩赐与淳朴，那么，当代中国农民都不由自主地身处整个中国城市化的进程中，消费性的社会使他们更多地体现了与城市之间的关联。忻东旺似乎一直寻找着城市和乡村在这个社会大转型时代呈现在农民身上的某种尴尬，城市服装和农民面孔的对比、喧嚣的都市在农民内心造成的窘迫，都被画家以“近距离”的视角切入了画面。中国是有9亿农民的农业大国，农民形象的变化最鲜明地体现了这个时代巨大的社会变革。而我们在孙为民、徐唯辛、郑艺、忻东旺、王宏剑笔下看到的农民形象，正是这个转型社会的时代缩影。

“近距离”的日常化描写，不仅是当代中国油画塑造农民形象的视角，而且是当代中国油画描述和把握社会真实、丰富和发展现实主义的基本审美方式。刘小东、喻红、朝戈、谢东明、郭润文、石冲、范勃、冷军、井士健等人塑造的当代中国人文形象，已触及了当代中国社会现实的方方面面。他们淡化了以往人物形象的职业特征，也鲜有鲜明的歌颂或批判的价值判断；他们力避以往生活诗意的矫情，也远离唯美形象的虚夸。他们更注重的是对当代人物日常生活真实感的捕捉，以及对日常生活中不经意之间流露出的精神状态与心理情绪的揭示。这种刻意的日常性，甚至于人物形象选择的即时性、随意性与纪实性，都体现了当代社会对于个体生存价值的尊重，都体现了人类在进入消费性社会以后所产生的种种前所未有的精神维度。

日常生活形象的写实性，并不代表这些形象的刻画是完全自然的、被动的和机械的。写实油画之所以不能被电子图像所取代，不仅因为这种刻意的日常性本身就是艺术家的主观选择与主观创造——刻意的日常性并不等于纯客观的记录，而且这种刻意的日常生活形象也完全不是客观记录的图像。应

该说，当代中国写实油画的再生与繁荣，是在电子图像大众化的急剧挤压中寻求的自我生存空间与审美价值。它一方面从欧洲写实油画的传统源流与当代西方写实油画大师乃至某些现代主义艺术语言中直接获取写实油画的技艺与语言，另一方面则是将这些技艺与语言创造性地运用到当代中国人文形象的塑造中，不仅用眼、脑、心、手这种人类独有的生理与精神完美结合的形象塑造的创造性去反拨电子图像的模仿性与乏味性，而且在消化吸收他者技艺语言的同时，也更注入与凸显了中国油画独特的审美意蕴。这才是当代中国油画审美创造的价值所在。

中国油画的本土性审美特征，可以鲜明地体现在“形象对话——中国油画·工笔重彩·水墨肖像艺术展”中。该展不仅集中展示了当代中国肖像油画精湛的写实技艺，而且以油画、工笔和水墨并置的方式，探讨了中西绘画语言在塑造人物肖像时呈现出的各自不同的智慧与神采，探讨了中西绘画语言相互借鉴与融合的层面与通道。而“形象”之所以能够“对话”，那是因为当代中国油画和中国画在艺术语言上的某种内在联系。这种内在联系，恰恰反射出当代中国油画已经具备了丰厚的本土化意蕴。我们看到，这些写实油画塑造人物形象的精微与深入，但又各具个性和神采。精微与深入显现的是他们坚实的塑造能力，而个性与神采则凸显了他们各自的艺术追求与个性创造。我们看到，他们将古典主义融入朴素而醇厚的民族审美心理，将印象主义的光色浸润在古朴而隽永的乡村土壤，将癫狂的表现主义化为意态绰约的写意精神。我们看到，这种本土意蕴是“来源于民工用抹子泥墙的感觉”，是“牢牢守住精神这根底线”（忻东旺语）的精神转换。写实形象的背后，呈现的“就是他的思想的价值”（郑艺语）。而这些，都是世界油画史上不曾出现的人文形象与审美品格。

照相机的发明，葬送了建基在“再现”之上的整个西方美学思想的大厦；摄像机、微电脑和互联网的大众化，在催生新媒体和观念、行为艺术的同时，也成为横扫一切西方架上艺术的掘墓人。而世界美术史留给中国这个时代的，恰恰是这样一个让油画承传兴盛下去的历史机遇与创造空间。

2008年1月21日于中国文联大厦《美术》杂志社

原载《文艺报》2008年2月26日

中国当代美术批评与国家美术形象塑造

前不久，笔者再度赴法国巴黎，在陈列从现代主义到后现代主义艺术作品的蓬皮杜艺术中心，有幸看到中国当代艺术家蔡国强、方力钧、严培明的作品成为该馆的永久收藏而和毕加索、马蒂斯、波于伊斯、伊门道夫、巴塞利茨等西方现、当代艺术大师的作品并列相陈。这给予笔者的触动很大，一方面是为中国艺术家走出国门并终于进入了西方主流艺术而自豪和欣慰，另一方面则为中国本土主流艺术作品受到西方主流艺术价值观的遮蔽而担忧和隐痛。毕竟，蔡国强、方力钧、严培明这些在西方主流艺术圈已很火爆的中国当代艺术家并不在中国主流艺术的话语中心，而为本土当代艺术构建发挥着重要作用和影响的诸多中国当代艺术家也未必能在短时期内为“他者”所认同。在某种意义上，中国当代主流艺术家的艺术创造也许永远不能进入西方当代主流艺术的视野。因为，中西主流艺术价值观不仅存在着差异，而且在某些重要方面存在着思想观念上的矛盾和冲突。

这里存在着怎样理解中国当代艺术的问题，是依据西方主流艺术的批评价值体系还是按照中国主流艺术的批评判断逻辑？它所涉及的似乎只是艺术的批评标准，但其背后揭示的是不同的国家主流意识形态之间的矛盾与冲突，是不同的民族文化利益和不同的国家文化主权的坚守与护卫。显然，树立什么样的批评价值观念就决定了塑造什么样的国家美术形象。

新时期以来，门户开放，中国开始了20世纪继“五四运动”之后又一次规模空前的向西方学习的文化浪潮。新时期中国美术的繁荣是以开放的姿态，引进西方现、当代艺术批评价值观念并重建民族美术的批评价值体系而展开的。问题的另一面是，在相当长的一段时期内，我们的主流美术更偏重于对西方现、当代艺术价值观的学习与借鉴，忽视甚至于放弃了对于本土主体美术价值观的构建与推导。

我们看到当下许多被市场追捧的美术作品，或以光头造型、愚笨呆笑的“泼皮”形象作为中国当代最典型的后现代文化符号，或挪用目光虚幻而痴滞的“文革”式家庭照片、夸张而简洁的“文革”工农兵刊头形象作为“政治波普”，或醉心描绘坐便器上男女的丑态、洗浴中心龌龊不雅的举止、卡拉OK低俗的三陪小姐以表现当代消费主义社会各种俗艳景观，或以太多太滥的无意

识、潜意识、无意义、无目的来贬低人本、崇高、忧患、和谐等健康思想情感的叙写。总之，我们在798、酒厂、草场地等艺术园区和一些大型艺术品拍卖会上看到被市场哄抬的所谓中国当代美术作品，和我们这个社会的主流文化价值观相去甚远，乃至形成剧烈的矛盾和冲突。然而，我们却很少听到或看到来自中国主流美术批评价值观的声音和主流价值观进行的理性判断。

如果说本土价值体系的殖民化是当代中国主流美术批评价值观的精神缺失，那么批评的资本化，则使中国当代美术批评堕落为艺术市场的营销同谋。艺术市场既是市场经济的文化扩展，也是艺术大发展大繁荣的基础和表现。在艺术市场的产业链中，艺术产品的市场价格形成是和艺术产品的社会价值实现相统一的，而美术批评是艺术产品社会价值实现的重要途径和方式。应该说，当下中国美术市场与拍卖业的火爆，固然是中国市场经济发达与繁盛的表现，但一些被西方选择的中国当代艺术家的作品被炒出天价，也不能说不是西方主流价值观操盘手运用市场操控制造的市场价格对于艺术价值的严重背离，也不能说不是一些中外当代艺术批评参与市场营销、制造市场神话的虚张声势。在某种意义上，国际市场的高位定价与西方艺术批评主流价值观的合谋，共同打造和拼接了西方视角中的中国当代美术图景。从艺术市场巨额利润中分得一羹的美术批评，已难以抵制丰厚稿酬的诱惑，在市场的妖魔化中，美术批评能坚守多少真诚的理性判断、多少真理性的价值拷问，是我们今天值得警惕的职守沦丧。显然，市场化是中国当代美术批评放弃阵地、失守良知、软化风骨的另一重要因素。

的确，改革开放30年，中国终于完成了市场经济的社会转型并加入了全球市场经济的大循环，中国人也终于站在了一个全球化的文化观点上，学会也逐渐养成了对于不同国家、不同民族的不同文化价值观的包容心理与平和心态。798、酒厂、草场地等艺术园区便是中国本土通过创意文化产业的经济方式对世界文化艺术保持的一种开放、互动的姿态与途径。在巴黎蓬皮杜艺术中心和世界一些著名双年展上出现的当代探索性、实验性的作品都可以在这里找到，都可以在这里展示和生存。无疑，这里也是包容世界各种文化价值观、呈现世界各种艺术生态的文化特区。但这种包容与平和并不意味着放弃中国主流美术批评价值观的推导，这里所呈现的艺术探索与实验也并不都意味着是中国主流美术的方向，这里所生发的当代艺术也并非是中国当代美术的全貌。

那么，什么是中国的当代美术？什么是中国当代主流美术的批评价值观？中国当代美术批评所要进行的价值判断，当然不能仅仅依据西方意志中的当代艺术理念。中国当代美术批评所要进行的价值判断，更主要、更重要的是建立