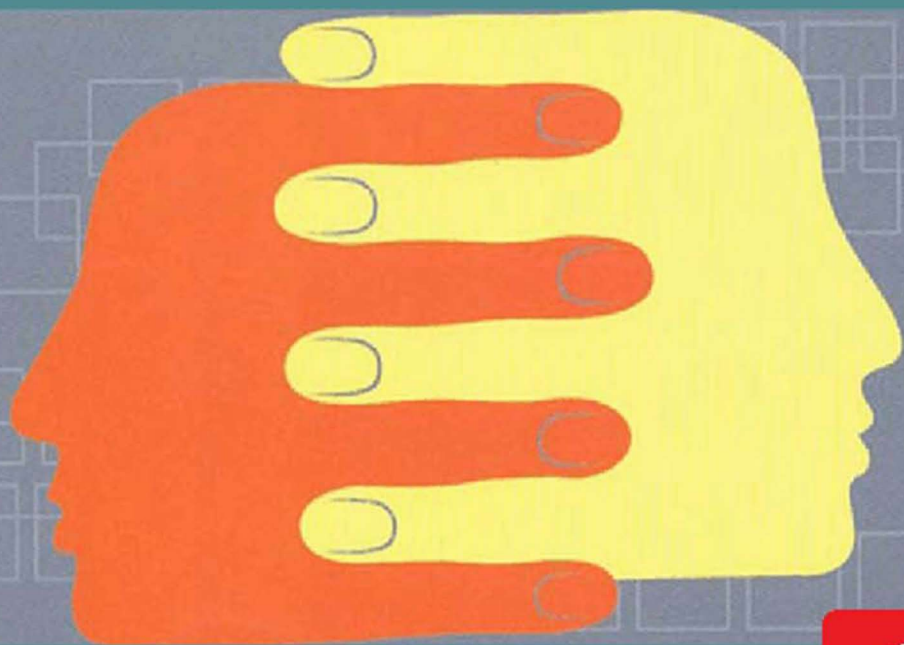


大众媒体当代艺术

报道的演变及困境 (1995-2015)

谭小荷 著



四川大学出版社



目 录

第一章	引论：作为社会现象的当代艺术·····	(1)
第一节	理论话语中的当代艺术·····	(4)
第二节	公众眼中的当代艺术·····	(14)
第三节	大众媒体：解决之道抑或始作俑者？·····	(20)
第四节	小结：建构论视野下的大众媒体及其当代艺术报道 ·····	(24)
第二章	萌芽：大众媒体当代艺术报道的兴起·····	(30)
第一节	20 世纪 90 年代初期大众媒体普遍的艺术报道模式 ·····	(32)
第二节	《三联生活周刊》艺术专栏的“破冰”·····	(35)
第三节	《南方周末》的转型及其艺术版的改版·····	(43)
第四节	小结：为中国当代艺术推波助澜·····	(50)
第三章	大众媒体当代艺术报道的发展·····	(54)
第一节	《新周刊》：“新锐杂志”的观点贩卖·····	(56)
第二节	《新民晚报·国家艺术杂志》：都市报艺术周刊的 先行者·····	(63)
第三节	《东方早报·艺术评论》：另辟蹊径的探索者·····	(70)
第四节	《新京报·新艺术》：厚报厚特刊的“试水”·····	(78)
第五节	小结：几种报道模式的对比·····	(83)

第四章	个案:《南方周末》中的中国当代艺术“镜像”	… (92)
第一节	作为“新闻专业主义”代表的《南方周末》	… (92)
第二节	《南方周末》当代艺术报道内容分析:1999—2011年	… (95)
第三节	中国当代艺术家的“镜像”	… (110)
第四节	中国当代艺术展览及作品的“镜像”	… (130)
第五节	小结:为中国当代艺术画像	… (145)
第五章	偏向性的陈述:以《南方周末》为中心的考察	… (147)
第一节	探析新闻价值构成要素	… (148)
第二节	市场无辜,体制担责	… (161)
第三节	“市场明星”的负面形象	… (179)
第四节	小结:偏颇的建构	… (193)
第六章	新闻的“后窗”:当代艺术报道的困境	… (196)
第一节	新闻选择的困境:什么是值得报道的艺术新闻?	… (196)
第二节	信源选择的困境:谁在专线记者的名单上?	… (210)
第三节	报道视角的困境:艺术的视角还是社会学的视角?	… (224)
第四节	报道框架的困境:呈现事实还是追问意义?	… (245)
第五节	小结:悖论交织的当代艺术报道	… (265)
第七章	看不见的影响(代结语)	… (267)
附录	录	… (279)
附录1	《南方周末》1999—2011年当代艺术报道全部样本篇目	… (279)
附录2	编码表	… (293)
参考文献		… (301)
后记		… (319)

第一章 引论： 作为社会现象的当代艺术

从“理想主义的样板”到“消费主义的狂欢”，当代艺术提供了看中国的最好视角，“艺术眼”看到的是中国病痛和幸福的根源，以及我们这个时代的“爱与怕”。^①

——胡赳赳

当代艺术的“成功”被认为有两个重要标志：其一，当代艺术市场异常火爆；其二，当代艺术进入体制机构，如中国当代艺术院和中国美协实验艺术委员会成立等。^②

——郝青松

2010年，艺术史学者尹吉男在接受采访时概括2000年之后中国当代艺术的两大特征，一是“高度市场化”，二是“高度主流化”，二者互为因果。^③如果暂且搁置这两大特征带来的影响到底该作何判断，仅就事实层面上来看，中国当代艺术在这十来年间，的确不仅实现了从“地下”到“地上”的逆转，更经由大众传媒的

① 胡赳赳：《空，欢喜：扯一扯当代艺术》，江苏文艺出版社2014年版，第29页。

② 郝青松：《谁之立法？当代艺术史写作的主体价值与知识生产困境》，《文艺研究》，2013年第2期。

③ 尹吉男：《重新确认中国当代艺术家身份》，《东方艺术·大家》，2010年第1期。

“扩音”和“放大”在公众中刷出了巨大的存在感。

资本的热情、拍卖的天价引来了媒体的普遍聚焦。2006年3月，张晓刚的《大家庭：同志第120号》在纽约苏富比拍出97万美元，成为中国当代艺术第一个“百万纪录”。同年，保利秋拍上刘小东的巨幅画作《三峡新移民》以2200万元再破纪录，市场的转折来得太快，几乎是猝不及防——就在1991年，刘小东估价仅几万港元的《缠绵》还流拍于香港佳士得；并且直到2004年，刘小东作品上拍的数量仅20余件。^①此后近两年时间中，中国当代艺术在二级市场一路凯歌高奏。有策展人评价说：“中国当代艺术可以说是全面成功了，在美国和亚洲都积累了足够的人缘和财气。”^②还有媒体宣称“中国艺术已经被世界认可”，这篇报道的导语透出难以抑制的兴奋感：“中国当代艺术家的作品现在和安迪·沃霍尔的作品放在一起拍卖，圈外人很难明白个中深意，这实际上是从最根本的层面对中国当代艺术的认可。”^③而2008年的全球金融危机给艺术市场带来的震荡和调整同样万众瞩目，国内外媒体纷纷以“洗牌”“冬眠”等标题形容艺术市场的这场变局。熬过“寒冬”之后的中国当代艺术市场慢慢恢复元气并挺进“亿元俱乐部”——2013年10月5日“香港苏富比四十周年晚间拍卖”上，曾梵志《最后的晚餐》以1.8亿港元落槌。

除了拍卖场的“过山车”刺激着人们的神经外，其他各种艺术投资、艺术商业行为也同样令人眼花缭乱。作为一级市场的国内外画廊先是扎堆开门，继而在激烈的竞争中大量关张，2015年又有不少新画廊在政策导向的带动下“逆市开业”。自2007年7月民生银行推出“非凡理财·艺术品投资1号”投资于中国近代书画

① 张桂森：《拍场的“秀台”》，雅昌艺术监测中心，2012年12月30日，http://amma.arttron.net/observation_shownews.php?newid=434656。

② 李振华：《中国当代艺术2006年奇遇》，《新京报》，2007年1月5日。

③ 杨子、任剑琼：《中国艺术已经被世界认可》，《南方人物周刊》，2007年第16期。

及当代艺术版块，国内艺术基金开始了大规模扩张，金融资本高调介入艺术领域，“艺术品成为继股市和楼市之后的第三大投资领域”的说法频频见诸各类媒体。紧跟全球私立美术馆热潮的步伐，国内私人美术馆亦如雨后春笋，“有关数据显示：中国目前每年新建的美术馆多达 100 多家”^①，另一个相对保守的说法是“几乎每半个月就有一个新美术馆被建成”^②。798、宋庄、莫干山等各个艺术区经历着形形色色的开发整改，变身文化创意园……甚至各种民间商业活动，诸如地产项目的启动，也借赞助当代艺术展之名在媒体上大造声势。

这种“高度市场化”的空前盛况不仅仅是民间资本的自娱自乐，要达到“高度主流化”还必须经过官方的首肯或者进行“体制化”的调整改造。21 世纪伊始，官方不仅不再在展前频频“拉闸”，还出钱在柏林、巴黎、威尼斯举办中国当代艺术展，国内的广州双年展、上海双年展、成都双年展等官方或准官方当代艺术展也此起彼伏、如火如荼。2009 年 9 月，由北京市海淀区委等几家政府机构联合主办“艺术中关村国际博览会”，“圆明园画家村”回顾展作为其中的一部分在海淀展览馆拉开帷幕，《新京报》用了一个颇为醒目的标题：《圆明园画家村获官方“正名”》。文中称“如今盲流已经变成了主流”^③，诚哉斯言。2009 年 11 月 13 日，隶属官方中国艺术研究院的“中国当代艺术院”挂牌成立，21 位著名的一线艺术家进入体制内成为“院士”，院长罗中立在发言中提出要组建一支“当代艺术国家队”。自 2011 年十七届六中全会首次提出“推动文化产业成为国民经济支柱性产业”^④后，政府以前所未有的投入关注艺术产业，设立国家艺术基金，文化部、央行、财政

① 孙伶、许望：《这是最好的时代》，《21 世纪经济报道》，2016 年 1 月 9 日。

② 高鹏：《这是最坏的时代，也是最好的时代》，《东方艺术》，2015 年第 3 期。

③ 《圆明园画家村获官方“正名”》，《新京报》，2009 年 9 月 7 日。

④ 《中共中央关于深化文化体制改革、推动社会主义文化大发展大繁荣若干重大问题的决定》。

部联合发布《关于深入推进文化金融合作的意见》。2011年11月14日，中国美协成立实验艺术委员会，正式将当代艺术招致麾下。2014年第十二届全国美展首次设立了实验艺术展。

有媒体人如是描述：“最多时，北京一天有30个展览同时开幕。极盛时，30家艺术杂志创刊……顶级的MOMA策展人会来找私人收藏家管艺借作品。”^①当代艺术已经成了媒介“拟态环境”中关于当代文化最鲜活的表征。

不管公众是否理解、是否喜欢，各种与当代艺术相关的词汇已经硬生生地被大众传媒塞进了我们的生活。从时尚杂志到财经新闻、从市民小报到文化类报刊，当代艺术几乎无处不在。有鉴于此，本书试图梳理主流的、具有较大影响力的市场化大众媒体从1995年至今的当代艺术报道，一方面在新闻与时代、与社会大环境，以及新闻与当代艺术自身发展的多重互动关系中观察其报道模式的嬗变，探析其报道面临的种种悖论和困境；另一方面通过对新闻文本的细读和内容分析，勾勒其呈现在公众面前的中国当代艺术形象。

第一节 理论话语中的当代艺术

“当代艺术是什么？”——对这个问题的回答可以是一整本书的厚度。

根据法国《艺术期刊》杂志主编米叶出版的《当代艺术》一书中对“当代艺术”概念的理解，其发轫的象征性起点是1969年哈罗德·塞曼策划的“当态度成为形式之时”展览，但是早期艺术界主要是在中性和时间的意义上使用这一名词，而到20世纪80年代以后，德国学者汉斯·贝尔廷和美国学者阿瑟·丹托几乎同时提出

^① 胡赳赳：《空，欢喜：扯一扯当代艺术》，江苏文艺出版社2014年版，第31页。

了“现代主义艺术的终结”这一命题，丹托更是建议将“当代艺术”（Contemporary Art）用大写的方式作为专有名词使用，此后“当代艺术”才开始成为一个特指，特指成为当今西方主流艺术的那部分“当代艺术”。^①

对于“当代艺术”这样一个概念而言，它的产生历史、文化内涵、概念流变、中西方语境的异同或承继，历来众说纷纭。如果说古典艺术的特征是写实，其美学定义是“美”，那么现代艺术的特征是变形抽象，其美学定义是个性——从发展艺术家的个性，到强调艺术自身的个性，即让艺术独立。而当代艺术的定义却不能用三两句话来概括，“因为它实在是边界模糊，而且手段任意，它不仅没有一个属于自身的风格，也不存在共同的美学主张。因此理解把握当代艺术是一件远比把握前两者更难的事情”^②。尽管在“当代艺术”和“中国当代艺术”这两个概念的理解和使用上矛盾重重，没有公认的准确定义，但笔者还是要冒着语义上的危险，✕ 从“当代”和“艺术”两个方面来拆解“当代艺术”，以近似地说明笔者所观照的客体（新闻）之客体（当代艺术）。

一、关于“当代”的两种理解路径

当代艺术概念的核心争议在于：“当代”意指时间还是属性？^③

——《中国艺术报》

下一个当代艺术的定义我做不到，但是让我判断一个东西是不是当代艺术，就一眼看出来了。^④

——王度

① 河清：《艺术的阴谋：透视一种“当代艺术国际”》，广西师范大学出版社2005年版，第21~22页。

② 王瑞芸：《西方当代艺术理论》，《美术观察》，2010年第7期。

③ 乔燕冰：《在中国，究竟何为当代艺术？》，《中国艺术报》，2013年5月29日。

④ 转引自王春辰：《艺术的民主》，中央编译出版社2013年版，第71页。

从字面上看，“当代艺术”是一切关于“目前这个时代的艺术”，任何一个生活于当下的艺术家在当代创作的作品似乎都能满足这一指称的字面意义。但是，如果一个名为“当代艺术展”的展览中，我们看到的是现今某国画家用传统国画语言形式画就的花鸟虫鱼、水墨山石，或者是现今某油画家完成的带有马克西莫夫烙印的素描、油画，是否会有有一种错愕感呢？这种错愕感来自于对“当代艺术”概念的认识分歧。

“当代艺术”（Contemporary Art）有时被视为一个时间上的分期概念存在于学者们的理论表述中：“作为历史的分期概念，当代艺术是现代艺术终结之后的艺术，即后艺术（post-art）。”^① 其内涵可以理解为后现代艺术，或者说有意识反对现代主义信条的艺术。但也有学者认为：“不但现代艺术在今天的延续不能称为当代艺术，而且那些后现代阶段的艺术也不能称为当代艺术。我一直在论证，当代艺术是对后现代艺术超越之后的艺术。”^② 邵大箴是坚定认为“传统形态的艺术也可以有‘当代性’”的少数学者之一，2015年接受《东方早报·艺术评论》采访时他明确说道：“我们现在有些习惯用语好像所谓当代艺术就不包括有时代新意的国画、油画，好像当代艺术就是前卫艺术、装置艺术，似乎只有这些有‘当代性’，这都是不恰当的。”^③

更多学者认为：“虽然当代艺术必定是产生在‘当代’这个历史阶段，但并非产生在当代的艺术都可以称之为‘当代艺术’。”^④ “在艺术史上，无论是西方还是中国，‘当代艺术’（Contemporary Art）这一概念的使用都与历史分期没有关联。”^⑤ 他们认为“当代

① 周计武：《什么是我们的当代艺术》，《文艺研究》，2013年第3期。

② 王南溟：《作为艺术史概念的“当代艺术”》，《美术观察》，2007年第12期。

③ 姜岑：《当代艺术不仅是前卫艺术——专访中央美院美术史系教授邵大箴》，《东方早报·艺术评论》，2015年5月27日。

④ 乔燕冰：《在中国，究竟何为当代艺术？》，《中国艺术报》，2013年5月29日。

⑤ 王端廷：《什么是中国当代艺术》，《美术观察》，2012年第11期。

艺术”是包含了某种精神指向的描述，“定义中国当代艺术，比时间界限的划分更重要的是对中国当代艺术精神内涵和表达方式的确认”^①。巫鸿持有类似观点，他认为当代艺术的重要内涵是一种“另类”立场：“‘当代艺术’这个名词在国内具有强烈的前卫意味，常指对传统或正统美术机构、系统或形式进行挑战的各种美术实验。”^②高名潞、周彦等人撰写的第一部以“当代”为题的美术史著作也直陈：“当代的意义，是指思想、意志和人的认识而言，排除了时间的观念。”^③《美术》杂志执行主编尚辉也不认同在时间概念上使用“当代艺术”，他认为这是个形态概念，“是指具有当代媒介特征，被高度观念化了的艺术”^④。

鲁虹较为全面地总结了这两种截然不同的认知路径：

在当下中国有两种使用“当代艺术”一词的方式：一方面，属于“主流艺术共同体”的一些人士，更多是从时间的维度来使用它的。他们将当下所有人创作的艺术都称为“当代艺术”，于是就有了“当代工笔画”“当代水彩画”与“当代版画”等概念出笼；另一方面，属于“前卫艺术共同体”的人士则更多是从文化的维度来使用它的。在他们的艺术词典中，“当代艺术”一词特指在艺术前沿比较另类、比较边缘、比较激进的探索现象，并且它还包含了对主流艺术的强烈反驳。^⑤

① 王端廷：《什么是中国当代艺术》，《美术观察》，2012年第11期。

② 巫鸿：《作品与展场：巫鸿论中国当代艺术》，岭南出版社2005年版，第31页。

③ 高名潞、周彦等：《中国当代美术史：1985—1986》，上海美术出版社，1991年，“导论”第2页。

④ 乔燕冰：《在中国，究竟何为当代艺术？》，《中国艺术报》，2013年5月29日。

⑤ 鲁虹：《对“当代艺术”一词的理解》，《美术观察》，2007年第12期。当然，鲁虹此文作于近十年前，以现今的语境而言，“主流”和“前卫”的分野似乎早已不那么清晰。

贯穿本书的“当代艺术”或者“中国当代艺术”概念更多是基于后一种视角。就当前的惯例而言，当指称一种名为“当代艺术”的艺术时，更重要的是指它所包含的艺术价值观念、艺术性质和艺术风格的取舍，故而“并非今天任何的艺术家创作的任何东西都是当代艺术”^①。要之，笔者在使用这一概念时，所指称的是一种特定意义（相对于全部产生于“当代的”艺术而言）上的造型或视觉艺术，是一种通过约定俗成的方式出现在各种大众传播媒体和艺术专业媒体上的艺术类型，一种在当代艺术话语系统和日常使用的心理关系中成为“符号事实”的艺术。

从发生语境上看，中国当代艺术起源于两个大背景，一是西方从工业社会向后工业社会的转型，使之产生了一套相应的艺术发展逻辑。文化上就是从古典主义到现代主义再到后现代主义。二是中国社会在“文化大革命”后经历的一系列思潮和社会转型——从20世纪70年代末开始的轰轰烈烈的思想解放运动，到80年代的新左派与自由主义之争，再到90年代初改革开放、经济向市场经济转型，最后是进入21世纪后经济一体化、全球化带来的机遇与冲击，尤其是80年代的西化热潮，使当时的文艺青年短时间内接触到大量来自西方资本主义国家的哲学、商业及文艺资讯和理论，正如H庭所言，“如果我们把谷文达、黄永砵、王广义等人读过的书，做一个书单，那是非常惊人的。他们每个人几乎都读过弗洛伊德、萨特、加缪等人的著作”^②。

在20世纪80—90年代中国当代艺术尚未成气候之时，“前卫艺术”“先锋艺术”“实验艺术”乃至“现代艺术”“后现代艺术”和“当代艺术”在许多语境下其实都指称的是同一事物（尽管如果要进行学理上的区分，现代与后现代、现代与当代的区别都将是巨大的）。这些异表同里的说法，几乎是在2000年以后才逐渐统一为

① 王春辰：《艺术的民主》，中央编译出版社2013年版，第15页。

② H庭：《从“后文革”到“后八九”》，《Hi艺术》，2010年第5期。

“当代艺术”。而这种统一的形成有其特定的历史语境，可以简单交代一下。

2001年4月，文化部针对“后感性”“对伤害的迷恋”等展览所引起的负面社会反响颁布了《关于坚决制止以“艺术”的名义表演或展示血腥残暴淫秽场面的通知》，被实验艺术界称为“保守势力封杀实验的最后努力”，前者对这一禁令进行了各种论战甚至公开的冷嘲热讽，不过——

这一场乱战在年中，炎热的7月底忽然转机：中国申办奥运会成功。申奥成功是中国政府对实验艺术转变态度的开始。制止“暴力行为艺术”的禁令不了了之，后来的艺术区热潮、艺术市场热潮、实验艺术教育都始于这种转变。中国的实验艺术大体上走出地下状态。这一年9月，中国美院设置了新媒体研究中心，这是“体制内”的第一个实验艺术教育机构。

政府接受实验艺术的存在是需要台阶下的。模棱两可的“当代艺术”这个词汇正是这样一个理想的台阶。它的描述性的实质让实验艺术家们可以接受，它的无意识形态内涵的分期概念的句法形式，让政府部门中的人士不用为过急的转身而不好意思。

同时，不管是媒体报道还是商业运作，“当代艺术”这个词汇都被发现是一个兼容性很大的词汇。大家都能接受的词汇。^①

一方面，各种带有二元对立色彩的词汇在面对新世纪中国当代艺术的现状时，都不断失去其意义和阐释能力，正如高名潞所言：“自甘寂寞和反潮流在当前似乎比以往都要艰难。因为，官方反官

^① 邱志杰：《区分描述性概念和分期概念——中西语境中的“当代艺术”概念考察》，东方视觉，2010年12月14日，<http://www.ionly.com.cn/nbo/news/info3/120091229/1152624.html>。

方、体制反体制、保守反保守等界限比任何时候都模糊了。”^① 另一方面，“非官方”“地下”这些词汇过分地强调了这种艺术在政治上的极端性，“前卫”“实验”这些词汇又过分强调了这种艺术在艺术上的极端性，因此“当代艺术”不失为一个折中称谓，或者说一个能让其“合法”存在下去的乖巧策略。尽管此后不断有艺术家、批评家提出使用其他概念的合理性，比如张朝晖提出“新锐艺术”、朱青生提出“现在艺术”、王林提出“先锋艺术”等等，但这些都已经无法阻挡“当代艺术”成为事实上的主流称谓^②，尤其在大众传媒中，这个称谓的统一比在艺术界内部来得更加迅速。

二、从“美术”到“艺术”：内涵与外延的拓展

本书所论及的“艺术”主要是20世纪初至20世纪中期以绘画和雕塑为大宗的“美术”的沿革之物。“美术”作为一个舶来概念，其被引入中国有着非常明确的政治性，不管是蔡元培“以美育代替宗教”的号召还是陈独秀等人在《新青年》上提出的“美术革命”之对话，写实性的西方绘画技法都是他们大力提倡的现代化运动的一个部分，甚至宣称“要改良中国画，断不能不采用洋画的写实精神”^③。可见，“美术”之初入中国，其内涵近于西方古典艺术特征，而且在相当长的一段时期成为对古往今来所有艺术作品的泛称。然而到了20世纪中后期，西方开始将艺术形式本身的发展演变作为研究对象，中国美术界在经历了短暂的形式主义风潮后摆脱

① 高名潞：《另类方法另类现代》，上海书画出版社2006年版，第26页。

② 关于这一点，邱志杰的一篇文章中记述了一个小插曲：“上个星期也是在广州的会议上，老朱（指朱青生——笔者注）来介绍他的‘现代艺术档案’。口头言谈中，还是只说‘当代艺术’。我偷偷问他，你怎么不坚持用‘现代艺术’了呢？他面露无奈：为了和人们交谈嘛。由此可见，‘当代艺术’依然是今天最强势的词汇。”摘自 <http://www.ionly.com.cn/nbo/news/info3/120091229/1152624.html>，2010年12月14日。以邱志杰为代表的很多当代艺术家都将“当代艺术”对“前卫艺术”“实验艺术”的替换视为一种“统战”的需要。

③ 参见巫鸿：《美术史十议》，生活·读书·新知三联书店2010年版，第4~5页。

掉“为艺术而艺术”的藩篱，迅速地用“现代艺术”“当代艺术”这样的范畴和概念替代了“美术”，大量“非美术”的视觉材料被纳入以往美术史的领域，经典的“美术”和“美术史”被解构，作为替代品的“艺术”和“艺术史”迅速膨胀起来。

从表现形式上看，“当代艺术”不再局限于传统“美术”概念所包含的国油版雕四大类。艺术批评家彭德认为，当代艺术的典型标志是“新观念、新形态、新载体”^①。按照沈伟的定义，在目前语境之中的“当代艺术”，“是指现代主义以来的观念艺术（concept art）的各种表现形态”^②。而李峰则细化了这一定义：“‘中国当代艺术’主要指的是当代油画、雕塑、版画领域里，在艺术观念或形式语言上有所贡献、有所创新、颠覆先前陈规的先锋性艺术，更包括摄影、装置、观念、行为、录影、多媒体等新艺术形式。”^③ 这一定义侧重于与“架上”绘画传统不同的新媒介技术，也就是说，当代艺术在外延的一个显著特征是包括了大量的“非架上”艺术作品，甚至以“非架上”艺术为主流。这种新媒介艺术并非是对一种技术手段的简单运用，而应视为一种介入世界的新方式。进一步看，对这种技术手段的运用是和一定的价值观、新的方法论以及艺术家的成长背景、生活状态、生存经验、视觉经验密切联系在一起的。对于这点，顾振清在一篇访谈中说道：“艺术之‘架上’‘非架上’的分野本身并不重要，重要的还是艺术之观念和方法论的变革。这是我针对当代艺术的一个态度。‘非架上’的媒介是一个必然，为什么？因为我们虽然在学院里头，大部分教的都是架上的媒介和方法，但是现在的年轻人长大，他首先接触的是很多非架上的工具和材料、媒介，比如说照相机，比如说摄像机，比如说电脑工具、数码技术等等，包括现在游戏等等。年轻人都最先

① 孙琳琳：《对中国当代艺术的七个误解》，《新周刊》，2011年8月1日第352期。

② 沈伟：《“当代艺术”在当代中国的含义》，《美术观察》，2007年第12期。

③ 李峰：《中国当代艺术28年》，《东方艺术》，2007年第13期。

接触的是除了专业美术学院必须要学素描和色彩以外，很多人在日常生活当中，首先接触了很多非架上的工具和材料。所以大家用自己熟悉的材料去做创作，这是情理之中的事情。所以所谓非架上的工具、材料、媒介等等使用得越来越多，这是必然，都是现代社会，随着科学技术进步所带来的一个必然结果。”^①

传统的“美术”概念以“审美”为价值核心，而“当代艺术”显然不是一种为了“美”而存在的艺术类型。从价值诉求上看，中国当代艺术摒弃了为艺术而艺术、为形式而形式的现代主义美学要义，进入到以“观念”为立足点，以“介入社会”为切入点的创作上。现代主义美学关注艺术本体，从贡布里希到阿恩海姆，从康定斯基到格林伯格，这一理论影响、孕育了包豪斯的徒子徒孙；而当代艺术关注艺术表达的对象，其庞大的野心不仅仅局限于艺术领域，而一再介入社会，“在经典的艺术观点看来，这些都不应该是艺术，也不是艺术力所能及的事情”^②。“他们在组织、策划展览时不再单纯以艺术特征为主，因为今天的问题不是艺术性可以回应的，而是以艺术的方式▲ 览的方式将我们所面对的时代问题、各种话题、遇到的各类挑战都纳入到关注的视野之内，不是就艺术谈艺术，倒是以艺术的名义来讨论问题。所以，以艺术的名义不是一个消极的借口，而是成为具有正当理由的一种新表达。”^③

三、社会身份、创作性质及其他相关说明

从艺术家的社会身份上看，20世纪90年代以后的中国艺术家走上了三条不同的道路：一是传统的体制化道路——艺术家供职于画院、高校，拿着国家发的工资，以全国性展览的获奖作为评职

① 《新媒体使艺术创作的领域更为宽泛——对话策展人顾振清》，艺术国际，2010年12月1日，<http://blog.artintern.net/blogs/articleinfo/laokang/60387>。

② 〔美〕佐亚·科库尔和梁硕恩编著，王春辰等译：《1985年以来的当代艺术理论》，上海人民美术出版社2010年版，第437页。

③ 王春辰：《艺术在淡化，论题在增加》，《东方艺术·大家》，2011年第8期。

称、涨工资、住大房的条件。二是商业化道路——艺术家以迎合市场需求（主要是中产阶级需求）为创作方向。三是艺术家脱离固定的单位和稳定的工资，追求一种“自我表现、自我追求的道路。但这类作品的市场主要在欧美……他们提供资金，提供参展的机会，甚至是各种大型展览，像威尼斯双年展、卡塞尔文献展、圣保罗双年展等一些重要的展览都有中国艺术家参加。但是作品必须符合他们的标准”，这一类艺术家“代表了中国实验艺术的主要方向”。^①本书中涉及的“当代艺术”即指由第三类艺术家的创作所构成的一种艺术。

从社会学的角度看，整个中国当代艺术已经越来越接近西方当代艺术的制度化和系统化，当代艺术作品的创作已非艺术家纯粹自发的个体行为，而是一种发生于社会生产流通场域的行为，涉及一系列相关的社会关系网络。艺术家的作品必须进入系统、进入流通、进入公共领域，才能获得承认。在艺术家、画廊、经纪人、批评家、策展人、拍卖行、收藏家、美术馆、传媒的艺术生产、流通循环链条中，中国当代艺术在实质层面上越来越带有商业化和媒介化的特征。吕澎在他最新的艺术史前言中写道：“新世纪十年的艺术是伴随着影响艺术变化和发展的环境生态同时进行的，其关联密切的程度，使得我们不得不将整个艺术生态的变化和发展看成是十年艺术史的一部分。”^②

最后需要补充说明的是，在本书的表述中，将尽可能悬置对于当代艺术的价值判断。至于这个概念是否应该回到年代学的语义上，是否是某种“后殖民”语境的产物，是否能够就其起点、发展逻辑和内外动因达成共识，都不在本书的讨论范畴。因为对本书的

① 参见易英：《20世纪90年代艺术：理论的回顾》，《文艺研究》，2002年第5期。按照巫鸿的划分，在当代艺术之外，还有四个艺术系统，分别是政府扶持的官方艺术、提倡学术训练和美学修养的学院艺术和传统艺术、都市流行艺术和由画廊扶植的“高级”国际性商业艺术。其分类较易英更为详细，但大方向上算是殊途同归的。

② 吕澎：《中国当代艺术史2000—2010》，上海人民出版社2014年版，第ii页。