

另一面：中国当代艺术的历史、文化与政治



吉林人民出版社



另一面

——中国当代艺术的历史、文化与政治

陈向兵

（深圳大学师范学院美术系，518060）

目录

序

上编：当代艺术的文化政治

观念的转向：重构的政治记忆

——中国当代艺术的政治文化及其合法性问题

从非常政治到日常政治

——检思中国当代艺术的文化政治实践

抒情性：中国当代艺术的另一面向

抒情的复活：在神话与政治之间

——以洪磊的观念摄影为例

抒情的本质：一个不应被忽略的艺术家

——尚连璧先生的中国画作品释读

艺术与政治的变奏：在个性传达与集体诉求之间

——1949-1976年广东油画创作研究

中篇：当代艺术的本土化问题

抽象艺术的中国问题

——现代性视域下中国抽象艺术的本土化及其路径选择

中国当代版画的文化自觉与当代价值

建构中国版画当代的本土话语

新中国广东版画的语境变异与话语范式的更迭

历史·传统与当代艺术的本土性

——三个展览及其在地化的艺术实践

写意油画的历史、现实与问题

——文脉传薪:2015中国写意油画学派名家研讨会综述

现代性话语与广东油画的写实性图像生产

——以1949-1976年广东油画为例

图像与话语

——关于第六届广东当代油画展的学术阐述

下编：作为方法的当代艺术

叙事的策略：虚构的世界与寓言化的表征

——自我超克的70后艺术家

作为方法的综合材料艺术

——以中央美术学院材料表现工作室为例

作为方法的女性主义

话语，图形：作为方法的手稿

水墨作为方法

边界与之间：也谈水墨是什么的问题

界·限：艺术的边界与延展

——中国当代版画家油画作品展评述兼论版画家的跨界现象

附编：艺术史写作及其反思

何种标准？谁之立场？

——当代艺术史写作的权力、意义与可能

跋

序

向兵是集创作和理论于一身的两栖型美术学教授。

何止两种身份呢？在我的印象中，这些年他角色多重，跨界频繁，活跃在多种学术场合：作为教师，他要上课、带学生；作为画家，他要创作作品，参加各种展览和交流；作为艺术评论家，他要写文章，做研究；作为系主任，他要负责美术系的各项工作；作为策展人，他要策划、组织各种展览和活动；作为馆长，他要负责深大美术馆的领导工作……

他真的是用了洪荒之力了。

当我拿到向兵文稿的时候，不免感到惊讶，第一次发现，这些年他竟然写了这么多的文章，而且每篇都这么认真，没有敷衍应景之作，就是拿一个专业批评家的标准来衡量，他也是毫不逊色的。

这绝非溢美之词。粗粗把他的文章浏览了一遍，我在里面看到了高度，看到了诚恳，看到了勤奋，看到了才情。

我在读向兵文字的时候，首先感叹的，是他对理论思维的那种真诚的向往和浓厚的兴趣。可以说，他是甘愿投身艺术批评的一位自愿者。

向兵学画出身，没人逼着他写文章，做理论；他写这些文章完全是出于自觉。放眼中国，画画的人成千上万，可向兵却与众不同，他有自己的志向，不只是想当一个凭功夫、手艺吃饭的画匠，而是要当一个学者型的画家。怎么才能当一个学者

呢？当然是读书、思考、写作。

一般认为，创作和理论是两股道上跑的车，它们的感受方式、思维方式、呈现方式都不相同。这种说法当然不能说是错的，但从另一个角度讲，艺术创作在某种程度上也是知识的汇集。在创作方法论、艺术图式、创作技术背后，无不充满了视觉文化的知识；艺术历史的知识；表现形式的知识……例如，一个画家如果他不懂得自己领域图像史的上下文，他如何确定自己的创作是有创新性，是有价值的呢？

当然，人们可能会举出一些似乎不懂理论的画家也能画出好画的例证，但这并不能证明这个画家不需要学习，不懂得艺术史，不懂得视觉判断，不懂得鉴别艺术品味的高下；只能说，他的“理论”可能是感性的，经验状态的，只是没有自觉化、系统化而已。

何况，当代艺术的状态与过去相比，又显得不同。当代艺术的观念化要求，决定了一个绝缘于理论的人，一个拒绝思考的人是无法成为一位当代艺术家的。事实也证明，在当代艺术领域，那些出类拔萃者，都是在理论上非常敏感，非常有个人见解的人，他们的许多观念和主张，常常直接就是一个时代的理论主张和创作风向。

由此看来，创作和理论的兼容是可能的。对每个具体画家来说，他和理论的关系大概有两种，一种是大多数，他们读而不作，思而不作，述而不作；另外有少部分人，就像向兵那样，除了读、思、述；同时还要作，即形成文字。

当然，写好文章谈何容易！文章千古事，写作是一件需要终生琢磨、终生操练的事情。在向兵的文章里，我们看到了他的努力和付出。

为什么我们前面说，向兵的理论、批评文章有高度呢？这是因为，批评写作的背后，呈现的是一个人的知识状态和批评方法论的自觉程度，在古代知识、现代知识、当代知识之间，立足于何处立场作为批评的出发点，差别还是很大的。

在古代知识的语境中，艺术批评关心的是“伦理教化”、是“情景交融”、是“栩栩如生”、是“生动传神”……在现代知识的语境中，艺术批评关心的是“原创”、是“材料和形式”、是“个人的心理世界”、是“艺术本体”……在当代知识语境中，艺术批评关心的是“社会文化”、“视觉政治”、“历史化和问题化”、是“身体和消费”、是“大众化和生活化”……

为什么批评界看起来有点乱？常常口水齐飞，纷争不断。很大程度上是知识状态的不兼容，不对等，导致出的各说各话，鸡同鸭讲。

向兵写作的知识状态和方法论是当代的。他善于从政治、文化、历史的角度关照艺术问题；他关心权力、性别、话语；他注重问题性、现代性、地域性；他熟悉社会学、图像学、叙事学的方法……

向兵这部文稿涉猎的领域非常广泛，有当代艺术的理论问题；有当代油画、当代版画、当代水墨的评论；有观念摄影、女性艺术、本土艺术的评论，等等。

作为学习艺术理论和艺术史出身的同行，我个人特别乐见向兵理论批评文章的结集出版，并希望他在这个领域有更多的作为，理由有二。

其一，在中国，创作者和理论家的关系一向比较微妙，有时甚至紧张，二者之间互不待见，彼此攻击的事情时有发生。

所以，我以为像向兵这种两栖型的学人出现，融创作于理论于一体，能体会二者各自的甘苦，或有助于缓解不时出现的紧张关系。

其二，向兵的学术状态也有利于改善批评界的生态。英国学者吉尔达·威廉姆斯在《怎样写作当代艺术批评》一书中认为，真正的批评写作不能出于批评家自己的私利。他提出了所谓“三不写”，主张将跟艺术批评家有利益关联的人、机构、收藏者委托等排除在写作对象之外。但是，对于当今的所谓“职业批评家”来说，要做到“三不写”好像很难，而向兵的批评写作，更多凭借的是自己的理论兴趣，他的这种状态可能更接近于那种“无利害关系”的写作，因为他不必将批评当作自己的饭碗。

总之，向兵文集的问世，不仅对他个人有意义，对深圳艺术评论界而言，也是一件令人高兴的事，因为它意味着新的，年轻的，充满活力的艺术批评力量的崛起。

孙振华 中国美术学院雕塑系教授，博导；中国雕塑学会副会长；《中国雕塑》主编；国家当代艺术中心专家委员会委员；深圳市文艺评论家协会主席

自序

本书集结了我近几年研究中国当代艺术的学术论文。旨在探讨中国当代艺术的问题与现象，分析中国当代艺术在各种意识形态话语与艺术形式之中其历史与文化、政治与艺术的关系问题。

全书分为三卷。第一卷，主要探讨中国当代艺术的文化政治。从中国当代艺术的建构与合法性问题及其从非常政治转向日常政治的问题，阐释中国当代艺术的不同面向。此卷希望透过重述纷繁的当代艺术历史，提示出其中的深层文化逻辑性，并立足于艺术的审美精神，从而指出抒情性是中国当代艺术的另一面向，并指出抒情性亦是在具体的艺术实践中随时代发展而发展的。虽然中国当代艺术只有短短几十年的历史，但本书依然尝试着挖掘中国当代艺术的独特性发展并试图放置到一种宏观的背景中去思考。并希望通过对中国当代艺术的分析，尝试发掘其美学努力中另类的蕴涵及其具有的中国本土性发展方向。

第二卷，本书对中国当代艺术的叙述，侧重分析了本土化问题，探讨了中国版画、抽象艺术、油画艺术等发展中的具体问题，包括自觉与非自觉的创作方式以及他们与社会、历史、文化之间的关系。希望能更感官、更具象、也更直接地再现中国当代艺术的一些层面，并指出其中带有的最清晰明了的历史与文化影响的印记。

在第三卷，主要以中国当代艺术作为一种方法，去分析当代艺术是如何构建自我特色的，通过分析指出当代艺术的多元叙事模式，从艺术的现在而言，则是如何面对当下艺术的种种

问题——比如艺术的创作资源、文化转换及艺术观念的更替等问题的反转思索，从而试图延异出新艺术的未来，引导读者去想象与认同中国当代艺术的另一个面向，换言之，以推论的方式解析中国当代艺术的主体，从文化和历史分析的双重视角来审视中国当代艺术。最后，我附加了我对中国当代艺术写作的权力、意义与可能的问题探讨。

本书以主题而非历史时期为组织原则。我选择了中国当代艺术的某些独特面向来讨论艺术与历史、文化政治的关系。问题的焦点不再仅仅是中国当代艺术如何植根于当代文化，而是落脚在我们以一种反思的方式来重新看待中国当代艺术，使我们以一种新的方式去阐释中国当代艺术与社会关系这一永恒话题。因此，本文对抒情性的关注，不仅仅是对已有的当代艺术实践经验的重述，更是对未来的当代艺术的审美精神的期盼。在创作资源日益枯竭的今天，这种重述是针砭当代艺术创作的各种症候的反思、对当代艺术资源的探索与发掘，期盼积淀与等待我们自己的当代艺术的经典，去掉当代艺术浮表的光华，彰显它被遮蔽的精神图景，发扬抒情传统在创造过程中所具有的中国性。

陈向兵

2016年10月15日于深圳大学三号艺栈

陈向兵：深圳大学美术系教授，系主任、美术馆馆长。主要从事当代艺术创作及研究当代艺术批评与理论，曾在各类重要因艺术学术期刊发表论文多篇，出版专著《艺术现场：当代深圳的视觉图像与叙事》等。

上编：当代艺术的文化政治

观念的转向：重构的政治记忆

——中国当代艺术的政治文化及其合法性问题

近来，中国当代艺术院的成立，引发了当代艺术被“招安”“收编”的种种非议，甚至导致人们对当代艺术的误解，但思索其背后的原由无外乎体现出一种关于当代艺术“合法化危机”的焦虑。程美信《艺术合法性的内在危机》一文对此开篇定论：就艺术内部而言，合法性就是一种死亡。并认为凡是具有创造性的艺术，它必然对既定历史秩序与现有规范体系构成颠覆性破坏。历史是通过不断创新与颠覆获得进步的动力，艺术作为一种经验意识，它自身处于一种不稳定的代谢状态，并赋予历史潜机更多的发展可能性。也就是说当代艺术合法化危机是由其内在的本质所决定的，其必须不合法才有价值。王志亮的文章《“合法性”的焦虑》则通过对当代艺术与意识形态、资本和市场关系的演变角度来分析当代艺术与意识形态的关系问题。文中同意鲍栋曾把吕澎的这种叙述说成是“艺术家用市场对抗意识形态”的历史这一说法，认定这确实是吕澎在进行艺术史叙事时遵循的内在逻辑。并进一步推理出艺术家用市场去对抗意识形态的最终目的就是要争取当代艺术的合法性。但是，意识形态与当代艺术的关系从来不是截然对立的，而是在对立中有合作。最近十年，意识形态和当代艺术产生的摩擦似乎越来越小，可是，这并不代表意识形态的消失，而是意识形态外延的扩大。由此他确论：“合法性焦虑”的问题不在当代艺术之外的意识形态，而在当代艺术本身。其实，青年

学者鲁明军早在《前卫性、正当性与合法性——当代中国实验艺术的一个政治哲学命题》一文中，就针对中国当代艺术面临的制度、道德与政治困境，提出了前卫性、正当性与合法性这一政治哲学命题。他通过分析、澄清以上三者之间的相关性，提出建立现代艺术机制或当代实验艺术自我辩护体系。并假设艺术实践制度化、合法化的实现与否，通过建立形而上自由主义的艺术实践逻辑，以期在历史与现实之间寻找新的公共支点及价值进路及其可能性，从而理论重构了当代中国实验艺术的身份认同与公共意义。他的论文《谁之批判？何种现代性？》针对当代艺术批评的问题指出要在回到自由主义的价值底色和基本共识的前提下，通过公共政治这一实践向度，展开现代性批判。这一批判并非是一种非此即彼的立场否决和随意盲目的道德指责，而是基于一种理性、正义、审慎——甚至不是些许宽容——及建设性价值向度上的公共性反思与考量。虽然他针对的是当代艺术批评而说，但我想对于中国当代艺术的研究亦然。^[1]

笔者以为，中国当代艺术的合法性焦虑，从政治层面上看，凸显了当代中国艺术主体状态的觉醒及对西方中心主义之无所不在的隐层影响和支配权利的警醒。因此，它的关切点应在于反思中国当代艺术的建构历程及其所带来的问题，探讨中国当代艺术走向合理化的思路和面向未来的姿态，反思中国当代艺术进一步走向自觉和自我建构的向度。

[1] 引言中所例举程美信《艺术合法性的内在危机》一文可参看他新浪上的个人博客。王志亮《“合法性”的焦虑》一文见于今日艺术网。鲁明军《前卫性、正当性与合法性——当代中国实验艺术的一个政治哲学命题》《谁之批判？何种现代性？》两文分别载于氏著《艺术·反艺术·非艺术》（人民美术出版社2006）、《谁之批判？何种现代性？》（人民美术出版社2009）。

在政治学里，合法性一般指的是政府基于被民众认可的原则来实施统治的正统性或正当性，而政治记忆是构建这种合法性的重要途径。各种政治力量在社会生活中通过对政治记忆的多重刻写，实质上是对政治权威合法性的争夺。在当代艺术中，通过重塑政治记忆的方式谋求合法性地位亦是当代艺术家创作中的一种普遍现象，致使许多人将这种现象简单地视作是对权威的挑战或者就是西方中心主义的话语代言。而事实是，由于各种力量的交合，中国当代艺术的合法性是不断在意识形态、资本和市场关系的演变中变得越来越迷离的一个问题。

本文试图围绕中国当代艺术的正当性与合法性问题，从当代艺术对政治记忆的反复刻写中，讨论中国当代艺术是如何通过重构的政治记忆完成其合法性建构的。同时分析当代艺术在诉求合法性时如何围绕着政治记忆的反复刻写展开的，以及在当代艺术的合法性危机中突显出来的正义难题等问题。以观念的转向为基点把握中国当代艺术，分析其转喻、阐释其政治意涵所提供的某种指向，指出处于边界状态之下的当代艺术家，是如何重构政治的记忆，以再书写、再表义的创作策略，建构一种逆向性的叙事，并通过质疑、削弱和解构主导政治文化来努力争取自我身份的合法性。

一：话语的嬗变：艺术与政治的变奏

当代中国文化的独特性在于：它是一系列意识形态变迁及解构的产物。^[1]从观念史的角度看，毛泽东时代美术的《开

[1]金观涛、刘青峰：《观念史研究：中国现代重要政治术语的形成》，北京：法律出版社，2009。导论页1。了解这些重要的政治观念，有助于理解支配20世纪中国人的政治思想以及意识形态的建构和变迁方式。



国大典》到《毛主席去安源》以及《攻占总统府》等关于政治记忆的作品无不宣扬了新国家的意识形态，巩固了新中国的合法性地位。影响“毛泽东时代美术”的中心观念，或者更具体地说毛泽东《讲话》中的中心观念，就是“文艺为工农兵服务”。在建构“毛泽东时代美术”中，“文艺为工农兵服务”的重要性，主要表现在它与毛泽东领导的中国共产党所确立的社会理想、政治制度、经济体制、伦理道德都发生各种各样的联系，即“文艺为工农兵服务”是一个集政治、经济、伦理（品德）、艺术和文化于一身的观念；它既规定了“毛泽东时代美术”表现的内容，也为美术家创造理想化的美术形态提供了方向。^[1]在这种情形之下，一切思想观念、文学艺术都成了意识形态，都要在某些方面和在某种程度上发挥“反映现实，界定情境”、“面对现状，指引方向”、“社会动员，付诸行动”的功用。^[2]十七年的美术即可充分说明。

文革结束后，中国进入一个新的历史时期。在国家“反思文革”和“解放思想”的浪潮中，艺术家反思历史，审视现实，思想观念的转变使艺术创作逐渐远离了文革模式，进入一个新的创作阶段。以1979年陈宜明等创作的连环画《枫》、高小华的《为什么》、程丛林的《一九六八年×月×日·雪》等为代表的“伤痕美术”艺术家脱离简单地图解历史的艺术手法，用典型的历史场景重新刻写文革时期的政治记忆。在反思与批判的图像中，“被历史遮蔽的痛苦呻吟再次回荡在我们耳

[1] 邹跃进：《作为美术史研究对象的“毛泽东时代美术”及其中心观念》，载《文艺研究》2005年第9期。

[2] 季广茂：《意识形态视域中的现代话语转型与文学观念嬗变》，北京：北京大学出版社，2005。页179。



边”^[1]艺术家以在场主义^[2]的视角，对那场非人权、非人道的政治灾难进行了追问与不可回避的批判。而正是这份精神遗产对上世纪80年代中国现代艺术的发展起到了积极的推动作用。在85新潮美术运动中，我们可以看到艺术语言的开掘尝试成为

[1]【加】弗莱切：《记忆的承诺：马克思、本雅明、德里达的历史与政治》，上海：华东师范大学出版社，2009。页212。

[2]在场主义即强调去蔽、介入、揭示本真。2010年获得“在场主义散文奖”的作家林贤治认为：“在场”意味着写作者自身的境遇，他与周围世界的联系，换言之，对他和他的同时代人的命运具有实质性的了解和认识。在我眼里，最重要的是政治身份的感受，在尊重事实的基础上，包括对生存意义的追问和责任的履践，都是“在场”写作者所不能回避的。其中，大量存在与现实生活中的现象，尤其是那些反人类、反人权、反人道的灾难性的现象，是“在场”写作者最为关注的目标。《南方都市报》2010年11月14日。