

艺术

「第一辑」
黄宗贤 主编

当代文化的视觉转向·金元浦〔北京〕

当代油画图像修辞学转向·鲁虹〔深圳〕

中国当代美术思潮·易英〔北京〕

图像的政治·黄宗贤〔成都〕

专栏

四川大学艺术学院

ART COLLEGE OF SICHUAN UNIVERSITY

河北美术出版社

图书在版编目(CIP)数据

艺术——黄宗贤主编——石家庄：河北美术出版

黄宗贤 主编
第一辑

艺术

四川大学艺术学院

主办·四川大学艺术学院

主编·黄宗贤

编委·黄宗贤 彭彤 支宇

定价 30元

如发现印刷质量问题，影响阅读，请与印厂联系调换。

河北美术出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

艺术.第一辑 / 黄宗贤主编. - 石家庄: 河北美术出版社, 2007.5

ISBN 978-7-5310-2849-9

I. 艺… II. 黄… III. 艺术-文集 IV. J-49

中国版本图书馆CIP数据核字(2007)第058452号

艺术.第一辑

主 编 黄宗贤
编 委 黄宗贤 彭 彤 支 宇
责任编辑 曹瑞峰
版式设计 胡绍中 姜金兵

出版发行 河北美术出版社
地 址 石家庄市和平西路新文里8号
邮 编 050071
制 版 四川新华彩色印务有限公司
印 刷 四川新华彩色印务有限公司
开 本 690mm×960mm 1/16
印 张 12.75
版 次 2007年5月第1版
印 次 2007年5月第1次印刷
印 数 1~1000
定 价 30元

如发现印刷质量问题, 影响阅读, 请与印刷厂联系调换。

前言

001/时代境遇与艺术尊严/黄宗贤

黄宗贤 [成都/四川大学] 图像的政治

003/主持人语

004/视觉形式的权力诉求

——从布尔迪厄的艺术思想看当代公共艺术的生产 / 黄宗贤/ 赵志红 [成都/四川大学]

018/对西方图像霸权的反抗

——中国当代油画本土化思潮的政治之维 / 彭彤 [成都/四川大学]

035/农民：一条图像的链条

——毛泽东文艺思想影响下的农民形象创造 / 卫戈 [甘肃/西北师范大学]

易 英 [北京/中央美术学院] 中国当代美术思潮

043/主持人语

044/现代化与全球化 / 易英 [北京/中央美术学院]

048/是什么让我与众不同 / 冀少峰 [石家庄/河北美术出版社]

063/跃入美术批评的自由之境

——三论栗宪庭美术批评话语的后现代性 / 支宇 [重庆/四川外语学院]

鲁虹
[深圳/深圳美术馆]当代油画图像修辞学转向

078/主持人语

079/中国当代油画创作中的图像修辞学转向 / 鲁虹[深圳/深圳美术馆]

086/“图像转向”的依据与误区 / 何桂彦[北京/中央美术学院]

093/身体的隐喻 / 方志凌[北京/中央美术学院]

金元浦
[北京/中国人民大学]当代文化的视觉转向

103/主持人语

105/“视框”研究 / 曾军[上海/上海大学]

119/目击“道”存：观看的美学 / 刘悦笛[北京/中国社会科学院]

132/诗画关系中的“文人形象”塑造及其传播意义 / 于德山[南京/南京师范大学]

147/展示与观看：视觉文化批判 / W.J.T.米切尔[美国/芝加哥大学]

168/视觉研究，或思维的僵化 / 马克奎德·史密斯（Marquard Smith）[英国/伦敦金斯顿大学]

超链接

188/超链接·近期重要油画展 [李原原整理]

192/超链接·近期重要国画展 [唐毅整理]

196/超链接·川大近期重要美展 [熊宇整理]



前言

时代境遇与艺术尊严

黄宗贤

艺术在当代世界中的意义问题已然成为一个令人深为困惑的现代性问题。

在经验层面，现代性以一种极其迅急的方式将艺术盘整至当代生活世界的中心位置。在我们感知所及的场域，艺术品——架上与非架上、视觉与非视觉、族性与非族性、现成品与非现成品……杂然纷呈，甚至“艺术品”这个术语的真实语义也开始备受质疑。艺术与审美的扩张甚至已经抵达现代人生命存在的纵深地带——这也正是“艺术化生存”或“日常生活审美化”最本真的含义。尤其是在鲍德里亚“消费社会”理论与后现代“超美学”视野中，现实生活已经被四处漂浮、不断内爆的符号和“拟像”所替换，虚拟现实犯下“完美的罪行”并最终完成了对真实的“谋杀”。置身于这样的仿真时代，视觉文化理论家们惊异地发现“地球村”业已赫然转化为“像素星球”（尼古拉斯·米尔佐夫），现实生活与艺术幻境的区分与边界彻底“内爆”。生存经验的重塑意味着艺术不再以“非功利”、“距离”、“虚壹而静”等传统审美范畴所阐释的方式在场，恰恰相反，艺术正不断拆毁形形色色的现代性“视框”（画框、镜头、荧屏、舞台、界面……）而与生活交融杂糅，并最终成为现实生存经验中再也无法析出的成分与元素。艺术仿佛已在西方形而上学思想史的逻辑序列中上升到了可能的巅峰。

然而，正如海德格尔在《世界图像时代》一文所揭示的，现代性“构架”从根基处剥夺了本真生存与艺术的诗性——既以现代科技的理性方式也以现代艺术的审美方式。就此而言，当代世界生活艺术品的泛滥与审美性的蔓延状况绝非表征着艺术已经决定性地赢获了自身可能的尊严。毋宁说，艺术更可能是在艺术性的扩张与日常生活的审美殖民过程中更深地跌入危险与意义亏空的深渊，它的意义与价值变得更加晦暗不明。

循此理路，从尼采到海德格尔、从德里达到福柯、从审美主义者到后现代主义者，忧心如焚的哲人们一再赋予艺术现代性反省与批判的使命，企图在现代性反思的至深根底处为艺术的意义与功能奠基。可问题在于，随着金融资本的跨国性流通、资讯信息的新介质播撒以及生产生活方式的普遍同质化，现代性以不可逆转的汹涌态势推进到全球界域中的每一个民族国家。至此，置身于现代性反思的时代境遇，我们不得不面对的问题是，艺术如何担负重整现代人生存世界的神圣使命？

在“历史祛魅”之后（马克斯·韦伯语）的当代中国，艺术的运命其实比西方远为艰险。晚清以降，中国艺术在革命现实主义话语模式下一路高歌猛进。经新时期初期审美浪漫主义的复兴与20世纪80年代中后期现代主义与后现代主义交替冲击，经典现实主义艺术的历史遗产几近全然消散。在社会转型期的心理困惑与消费主义意识形态的双重挤压下，中国艺术能否有力地回应着现代中国人独特的生存之音？如何以介入或吁请的方式将中国人引领至更有尊严的生存状态？

谁沉冥到那无边的“深”，将热爱着这最生动的“生”。——荷尔德林

基于对当代艺术尊严的敬畏，我们创办《艺术》辑刊，以期为一切实跨学科的艺术之思与论提供一个严肃的思想平台。

朱新代林怡左洪赏琳

——从朱新代公共艺术管理思想看公共艺术的发展——

洪赏琳 贺 荣

(860016 湖南大学艺术学院 湖南)

黄宗贤 图像的政治

[成都/四川大学]

ART COLLEGE OF SICHUAN UNIVERSITY

20世纪西方艺术学从帕洛夫斯基创立“图像学”以来,图像的形式学分析及内涵意蕴的阐释几成当代艺术史写作与研究最基本的方法与路向。循此思路,20世纪西方艺术图像学研究已经蔚为大观。相形之下,20世纪中国美术研究仍受制于主题学分析与传记学批评的理论范式,对西方艺术图像学研究的方法与路向相当陌生。

即令如此,“图像学”这一西方理论在中国的话语有效性仍然有待检验与修正。鉴于20世纪中国艺术与意识形态话语生产之间的互动与渗透,美术图像与视觉经验早已充分政治化与权力化了。在当代中国,视觉艺术与权力话语之间既相互对抗又暗中勾联,图像感性力量与理性内涵及德里达所谓“延异”力量既一目了然又隐而不彰。“图像的政治”以图像学的视野与方法来审视与读解当代中国视觉现象与视觉经验,揭示图像背后意识形态话语的生产与再生产,图绘一幅当代中国思想与话语的权力谱系图,以期将中国当代美术研究与写作引入与思想史相关的宽广论域。

视觉形式的权力诉求

——从布尔迪厄的艺术思想看当代公共艺术的生产

宗 贤 赵志红

(成都 四川大学艺术学院 610064)

[内容摘要]: 艺术生产理论在布尔迪厄的思想里以“场域”的特性呈现而来,其生成和法则都受到政治权力场的制约。本文通过对当代公共艺术的生产中的赞助因素和评估体系的研究,表明无论是赞助还是评估都是由政治权力主导,而在民主的社会里,政治权力从狭隘的意识形态走向更隐蔽的政治空间。在当代公共艺术视觉样式背后,暗含着各种权利的博弈和艺术赞助者或评估体系中主导力量的权利诉求。

[关键词]: 公共艺术生产 政治 赞助 评估

“公共艺术”(Public Arts)通常是指由公权机构规划,由公权机构或财团赞助,由艺术家创作,置于公共空间领域与所在的物理环境和人文环境相融洽,反映时代精神、民族愿望甚至是市民趣味的艺术品。显然,“公共艺术”与哈贝马斯的“公共领域”(Public Sphere)概念密切相关。哈贝马斯在早期著作《公共领域的结构性转型》中将“公共领域”视为一种介于公民社会中日常生活的私人利益与国家权力领域之间的社会实践空间。在这样一种“公共性”空间中,个体公民平等地聚集在一起,共同讨论他们所关注的公共事务并达成某种一致性的意见,从而有效地维护公共利益。哈贝马斯明确指出:“公共性本身表现为一个独立的领域,即公共领域。”[1]。严格地说,当代公共艺术既不是一个艺术流派,也不是独立的艺术运动,它之所以成为学术界关注的对象,归结于艺术自律性之外的诸多因素,如它所体现出来的城市形象塑造问题、折射出来的空间权利和文化权利等。

对于公共艺术的生产,很多艺术社会学的研究主要从赞助人和艺术家之间的关系角度去分析艺术的审美流变,通常关注的是在艺术赞助方式的演变下艺术风格、

[1] 哈贝马斯:《公共领域的结构性转型》,曹卫东等译,学林出版社,1999,第2页。

艺术形式的变化,对于在艺术活动中各种类型参与者的动态关联上的分析,以及蕴涵在视觉形式下的权利诉求,没有引起应有的重视,也缺乏有效的理论力量将人们的视野导向这一层面。显然,要讨论公共艺术,我们必须要有的一种全新的理论话语与概念工具。在我们看来,法国当代著名社会学家布尔迪厄的“场域”理论就是切入公共艺术问题的一条有效的理论路径。

皮埃尔·布尔迪厄(Pierre Bourdieu, 1930-2002)是法国当代著名的哲学家、社会理论家和社会人类学家之一。二战后,很多法国学派的人物早期都受到马克思主义的影响,布尔迪厄也不例外。尽管布尔迪厄不承认自己是法国的马克思主义传人,然而,他的基本思想仍然承续了马克思主义的思想。特别是他的象征性实践(la pratique symbolique)思想,可以看做是马克思实践思想的发展。因为这一概念表现了人的行为中的内心活动与外在表现、主观与客观、社会与个人等相互的关系,是具有肉体与精神双重生命、过着社会文化生活的人所特有的社会的实际活动(pratique)。这一概念,既是马克思关于实践就是一种现实活动的思想继承,又是对马克思特别强调的实践的能动作用的发挥。因为布尔迪厄不是以主客体对立的区分为基础,而是从主客体相统一的角度,来把握实践这个概念的基本思想,这就注定了布尔迪厄首先注意到了实践的象征性和中介性。因此,他的象征性实践的思想就同文化有着紧密的联系。

在布尔迪厄看来,由于实践的中介性,就使得人的实践本身复杂化,同时也使得人的实践有可能在中介化中不断自我更新,这就为实践中的主客观因素的相互渗透和转化提供了极大的可能性,社会世界就是在这种象征性实践中建构起来并不断“再生产”出来的。同时这种实践也决定着这个世界的双重同质结构:“社会结构”和“习性”,习性和社会结构又反过来决定人的行为,从而决定着社会世界。这些思想构成了布尔迪厄所谓的“文化实践”(des pratiques culturelles)的主要内容。

这种实践固然具有一般实践的特征和运作逻辑,但是,作为人类社会的一种特殊的具体实践,它又有着不同于其他具体实践的特征和运作逻辑。例如,与以劳动

这一特殊的具体实践相比,它又有着不同于其他具体实践的特征和运作逻辑。例如,与以劳动为主的生产实践不同,文化实践,作为审美活动,具有康德所说的那种“无目的的合目的性”,它所追求的是摆脱一切物质利益的精神乐趣。因此,它是一种高于一般认知活动、伦理活动以及其他社会活动的现实活动。由于这些特点,布尔迪厄认为,“艺术的界定,以及由此而来的‘生活的艺术’的界定,就成为决定着各阶级间争斗的命运的关键场所。”[1]这就是说,在布尔迪厄看来,艺术,并不是一种个人纯粹的审美活动,而是同社会中的各个阶级之间的权力争斗有着紧密关系的,因而具有强烈的政治性。甚至是资本的竞争,他也认为是政治权力之间的竞争。因此,布尔迪厄的艺术生产是与权力场域紧密相关的,无论这种权力场域是独立于艺术场域之外还是滋生艺术场域内部。

1992年布尔迪厄出版了《艺术的法则:文学场的生成和结构》,虽然这部著作着重讨论的是艺术和文学在法国现代主义历史过程中的生成和结构问题,然而,作为当代艺术发展的见证人和亲历者,布尔迪厄认识到了当代文学、艺术生产在运行机制方面出现的新特点和新趋势。因此,他对文学艺术的生产理论进行了富有创造性的阐释,深入讨论了社会空间的构成以及艺术品所属的艺术场的构成等诸多问题。他的理论阐释对我们去分析、认识当代艺术,特别是当代公共艺术的生产条件、生产机制,以及这些条件和机制对艺术形式与艺术话语的影响,有重要的借鉴价值和意义。

场域(field)就是位置或者是领域。这一概念是同布尔迪厄的社会制约条件相连的。他认为,在不同的历史时期,社会制约条件的不同,其场域是不同的,从而决定了艺术家在场域中的位置不同。在《艺术的法则》一书中,布尔迪厄研究了19世纪法国文学艺术生产场域,具体分析了艺术场域从社会政治、经济领域中独立出来,并成为自主场域的历史生成过程。他指出,文学艺术生产场的生成是以纯粹艺术的建立为标志的。这样的纯粹艺术,是纯粹艺术家们在与通俗艺术、资产阶级艺术和宫廷艺术家们的权力竞争中胜出的,因为那时纯粹艺术是享有文学艺术场中象征资本最高的艺术形式。这样,他把文学与艺术生产放进“场域”中进行了考察,

[1] 布尔迪厄:《论区分》Bourdieu, P., La distinction. Critique sociale du jugement. Paris: Editions de Minuit. 1979, p. 50.

把关注点从个体性的艺术家的创作特性转向整个艺术场域中艺术生产主体的“习性”研究，这使我们在分析艺术家的创作活动时不再简单地用背景、艺术家、作品三维一体的传统方法进行研究，而是采用以社会世界中的各种场域为基础，从与权力相关的各种社会条件中来研究，这就为我们深入地研究艺术创作开辟了新的角度和方向。

所以，从这种观点出发，布尔迪厄认为，在当代社会中，资本的拥有决定了艺术家在场域中的位置。对于艺术家来说，不仅要占位，也要争夺资本，尤其对于文学、艺术场域来说，象征资本不仅会带来经济的好处，更重要的是赋予占有者对整个场域合法性的支配权。在这一方面。我们可以明显地看到，布尔迪厄是将马克思的政治经济理论用到了艺术生产的研究上，突出了资本在艺术生产中的作用和力量。对此，他说道：“众所周知，认为（马克思就是一例）艺术品的商业价值与其生产成本没有共同尺度，这一点既对又错：对，如果仅仅考虑物质产品的生产，唯独艺术家（或至少是画家）对物质产品负责；错，如果把艺术产品的生产看做神圣的获得认可的物品，一个巨大的象征性炼金术工厂的产品，与之相应的是在生产场中起作用的全部因素，他们具有同样的信心和相差悬殊的利益。”[1] 在这里，布尔迪厄认识到，在艺术生产场域中，不仅有经济资本、社会资本和文化资本之间的竞争，更重要的还有文化资本带来的象征性资本的竞争。这些竞争就使得资本正当化，而正当化的实质就是社会权力的分配过程，也是各种资本汇集到社会精英和统治阶级手中的过程，同时又是所有资本转化为象征性资本的过程。象征性资本就是当代艺术的典型特征。

而象征资本又是如何生成的呢？为此，布尔迪厄提出了同源性概念，即文化场域、经济场域、权力场域之间的关系不是一致的，也不是相同的，但它们之间的关系在结构上和功能上是同源的，除此之外，它们还与权力场保持了一种结构同源的关系，因为它们的主要主顾来自于权力场。因此，“象征利益”的形成本身就是由权力带来的。19世纪的法国“由于缺乏真正的专门认可机构，政治机构和王室成员对文学场和艺术场直接进行管理，不仅通过制裁来打击报纸及其他出版物，还通过分配物质利益和象征利益：年金，在剧院、音乐厅或沙龙上演或展览作品的可能

[1] 布尔迪厄：《艺术的法则—文学场的生成和结构》，刘晖译，中央编译出版社，2001年，第207页。

性，奖掖的职务或职位，荣誉等级，法兰西学士院，法兰西研究院等等”[1]方式来加强象征利益的形成。随着艺术场域的自主化，政治机构和王室成员把持了艺术评判的权力，如果其他场域要对艺术评判施加影响，也只能借助艺术场域的规律间接地进行，任何外部力量必须被重新构造后才能以折射的方式进入艺术场域。

在布尔迪厄看来，19世纪末形成的相对自主的艺术生产场，属于社会的支配性场域中的被支配的亚场。因此是一个享有相对自主的艺术生产场。但是，这样的艺术生产市场从未断绝与权力的交往。正如布尔迪厄所言：“文学（等）场中的位置和全部社会场的位置之间的同源性从未像文学场和权力场之间建立的同源性那么彻底，在大部分时候，主要的主顾都来自权力场。无疑，作家和艺术家处于文学场中经济上被统治地位（和象征意义上的统治地位）的一极，文学场本身也处于暂时的被统治地位，作家和艺术家感到自己（至少在他们的拒绝和反抗上）与社会空间中经济与文化上被统治地位的占据者密切相关。”[2]

由此可以看到，布尔迪厄的“场域”理论，突出强调了艺术生产的经济运作以及权益争夺，反映了艺术家在艺术场域的定位和占位的斗争。这种斗争不得不形成了艺术场域中的政治性。这样，艺术的风格和理论往往成为了艺术场域内政治角逐的强大力量。因此，他认为，对文学场、艺术场的研究，除了要考虑文学作品、作者、读者因素，还要关注赞助商、出版人、监察机构等行动者和社会制度的影响力。布尔迪厄指出，在艺术场域、社会场域和政治场域之间具有同源性关系，它们都受制于社会支配机制的作用。因此，那些在艺术场里占据等级秩序高位的艺术流派或风格（比如说19世纪得到承认的先锋派、为艺术而艺术的生产），通常会被更多幸运的、生活状况良好的以及有影响的权势人物所赏识。另一方面，要是一种流派很受欢迎从而被更多的大众所接受，其先锋性也就降低了。

由于布尔迪厄生活在当代社会，因此，他特别注意当代艺术的象征性，并在他的文化实践的基础上，全面而系统地分析了艺术的运行机制。这就是他提出的权力与“资本”的争夺，揭示出艺术场的生成法则以及权力关系对艺术生产场域的支配作用。

[1] 布尔迪厄：《艺术的法则——文学场的生成和结构》，前引书，第64页。

[2] 布尔迪厄：《艺术的法则——文学场的生成和结构》，前引书，第299页。

公共艺术的生产和其他艺术形式的生产一样有自身的发展规律，同时也会受到社会生产力的制约以及资本和权力的支配。作为与社会关系联系最紧密的公共艺术生产，创作者的活动比其他艺术类型更受到社会的约束，尤其是在资本主义条件下明显呈现出这种关系，从艺术的生产过程到产品的最终完成，社会的作用往往超过创作者的个人活动。这表现在两个方面：一是公共艺术计划项目通常是由政府部门或私人财团委托的，作品的风格和趣味必须符合其要求；二是公共艺术资金的来源上主要是通过国家基金（公众的纳税）、开发商的百分比（有的带有强制性）、私人行为（通常为自愿）等渠道获得的，它们保证了公共艺术的正常运行，但同时也借艺术赞助的形式将赞助人的标准，比如说政治标准、经济原则、甚至是出资人的个人趣味，带进了公共艺术生产过程中。

作为最早从博物馆走向公众的当代艺术，公共艺术自其滥觞以来就以裹挟着国家意识形态、融入大众关怀、超越艺术家个体行为的艺术表征出现，它不仅打破了传统精英艺术高高在上的地位，也酝酿了全新的艺术运行机制，从而引发了人们对艺术的重新认识和思考。

公共艺术全新的运行机制与传统艺术在形态与性质上都具有很大的不同之处。其中，首当其冲的就是国家干预的出现，这种干预表现在政治因素与经济因素的双重结合。因此，在追述当代公共艺术的最早出场情形时，不少学者将20世纪初期的墨西哥壁画运动和美国罗斯福新政作为开端。墨西哥壁画运动是一场具有浓厚国家意识形态的艺术运动，与当时所有惶恐不安的、颓废反叛的、标新立异的现代艺术不同的是墨西哥壁画以民族身份作为艺术的精神力量。其著名的三位壁画家迪埃戈·里维拉(Diego Rivera)，何塞·克莱门特·奥罗斯科(José Clemente Orozco)，及大卫·阿尔法罗·西凯罗斯(David Alfaro Siqueiros)，复兴了壁画这门古老而又具有深远影响的艺术形式，他们认为壁画是唯一真实的艺术，艺术具有教育人民的目的，他们所描绘的也是人民相信和接受的，他们的理想就是为了人民。由此，创作出一种面向社会大众的公共艺术形式。

现代意义上的公共艺术在墨西哥凭借国家资金的保证以大规模的壁画形式出现,在题材的表现上,壁画家用视觉形式形象地阐述一些民族共同关注的话题。他们将社会、政治事件和文化以及艺术家的创作革新联系在一起,对市民的权利运动、城市中的贫穷和暴力、日益增长的中产阶层的生活理想以及当时发展迅猛的科技和通信手段给人们带来的生活方式的变化都给予形象的揭示。这种对社会和政治观念的视觉诠释,显示出了艺术家自觉将个人的艺术理想与国家意识形态结合、书写历史主题的态度。

这种国家力量与民族意志的结合和传统的公共艺术生产有了本质区别,传统意义上的公共艺术生产在国家政权的控制之下往往成为强势政治集团、宗教势力的代言形象。而在20世纪初首先出现的墨西哥壁画运动,在相当长的时间里,不断在公共建筑物上用壁画的形式去传达民族的吁求,从而在公众和艺术之间建立了一种前所未有的新范式。在公共艺术领域这种新范式使艺术家的角色和政府赞助之间有了明显变化,对后来的公共艺术产生了影响,尤其“就政治和审美两者来说,很多欧美艺术家和墨西哥革命文化有很强的联系”。[1]这种影响很快波及到相邻的美国。

美国在20世纪初期经历的经济大萧条,改写了长期以来欧美国家的艺术赞助方式。在欧洲,18世纪前的艺术赞助主要来源于教会机构和统治阶层,赞助人购买艺术品或支持艺术家的行为,都是出于实际的功用目的,将艺术品作为交换商品或彰显财富以及权利的符号,并以雇用优秀艺术家为其服务而视为荣耀。即使个别的艺术家因为个人的成就可以脱离赞助人的束缚,但更多的艺术家依然要遵从于赞助人的情趣和要求。在艺术生产者和赞助之间的关系上,艺术家往往是附属的,对直接的订购者或对艺术资助者和官方保护人都有难以摆脱的依赖性。艺术话语的言说者,不单是艺术作品的生产者,正如布尔迪厄所说的因为享受艺术和文学的主顾大部分来自于权力场域,因此,“艺术作品是捐赠人的作品”。[2]

[1] Pam Meecham and Julie Sheldon, *Modern Art: A Critical Introduction*. 2nd edn, London and New York: Routledge, 2005, p177.

[2] 贡布里希:《作为艺术赞助人的早期梅迪奇家族》,《文艺复兴—西方艺术的伟大时代》,中国美术学院出版社,2000年,第154页。

大约从18世纪中叶开始，随着资本主义市场经济的萌芽，艺术家因从封建统治阶层获取的赞助减少而获得了更多的自由，但是因为长期以来对艺术资助人和官方保护人的依赖性，他们同时也失去了安全感。这一时期，新兴的工业家和商人成为社会的新生力量，他们充当了艺术的新的赞助者和保护人。与18世纪艺术赞助的单一性渠道不同的是，艺术作品的生产面临两种选择：“一方面是市场，它的制裁或限制要么通过销售量、票房收入等直接作用于文学活动，要么通过报纸、出版、插图及文学产业的一切形式提供的新职位直接作用于文学活动；另一方面是持久的关系，这种关系建立在生活方式及价值体系相似的基础上，它尤其通过沙龙至少将一部分作家与上流社会的某些部分联系起来，并有助于指导国家对艺术的资助。”[1] 这样，艺术生产受到了来自“市场”和“沙龙”两个领域的制约，前者迫使艺术家在艺术才能之外通过报刊媒体的传播提高市场的竞争力，其知名度的提高可以使他们的艺术品被国家博物馆等权威机构收藏，最终名利双收。后者（沙龙）的存在，是艺术生产和流通的过渡空间，艺术家将作品放进沙龙进行展出，随之而来的就是出售作品，并可得到一些意向性的定单。重要的是，沙龙是艺术场和权力场交汇的“折衷机构”，艺术家们通过权贵的保护获得了物质上或制度上的好处，这些好处是无法从市场得到的。沙龙将艺术生产者与潜在消费者联接起来，使艺术家更容易获得国家订货的机遇，从而获得更多的荣誉等文化资本。

在20世纪经济大萧条中，私人赞助急速减少，面对大量的失业艺术家，美国罗斯福新政中出台了许多的艺术政策和计划，比如说1933年11月，在当时刚成立不久的劳工署（Civil Works Administration）之下，建立了公共艺术策划局（Public Works of Art Project; PWAP），专职雇佣需要工作而且有专业成就的艺术家（包括画家、雕塑家与版画家）从事公共艺术品的生产。由于这是带有工作救济性质的机构，从而引起了不少的争议，再加上这也只是治表的手段，所以在经费上对它的支持也仅维持了七个月。1935年，出台了公共事业促进局管辖下的联邦艺术计划（the Federal Arts Project; FAP/the Works Progress Administration; WPA），这一计划在墨西哥壁画运动民族主义精神的影响下，支持与地方历史和国家理想相关的公共艺术创作，在聘用大量的艺术家与工匠进行公共建筑物的装饰时，就要求作品要体现

[1] 布尔迪厄：《艺术的法则——文学场的生成和结构》，前引书，第64页。

地方特色，反映出社区和艺术家所生活的地域环境，让大部分公众都能理解那些显而易见的美国风格。这一时期，虽然抽象主义非常盛行，但是这些艺术家很少用抽象形式来表现政府倡导的价值观，而更多采用叙事手法来表现。实际上，这和墨西哥壁画里宣扬的民族精神是吻合的。

与此同时，文化资产部还主导了两项艺术计划。一是1935至1939年实施的艺术资产辅助计划（Treasury Relief Art Project; TRAP），像WPA/FAP一样，聘用大量艺术家。另一项是于1934年建立的文化资产部绘画与雕刻处（Treasury Department's Section of Painting and Sculpture，即后来艺术处的前身）。该处通过总统以行政权力拨出新联邦大楼的百分之一作为美化用途，在九年的时间里，前后总共推出将近1400多个委托案，[1]直到1943年战争使联邦减少对艺术的资助而被迫解散。这一在经济萧条下实施的将建筑总费用的百分之一用作艺术的做法，成了美国后来公共艺术兴起的强大经济保证。

罗斯福新政的目的不仅在于让民众、让艺术家有工作可做，发挥他们的才能去美化联邦大楼和公共场所，更重要的是使民众、艺术家保持乐观的精神状态。这种独特的意识形态与基调，与墨西哥壁画运动唤起民族信念振奋民族精神方面是一致的。艺术品也不再全然囿于画廊、博物馆这类场所，开始向邮局、学校、医院和机场等公众场合挪移。然而，我们看到，无论是墨西哥壁画运动还是罗斯福新政中的艺术规划，现代公共艺术概念是在与国家政权珠胎暗结中酝酿的，在张扬民族精神的旗帜下不可避免地打上了国家意识形态的印记。

继罗斯福新政后，出现了由现代国家政府出面实施的艺术发展保护政策，很多国家和政府都设置了类似艺术发展基金的组织，负责对本国的艺术发展和国际间的文化交流提供资助，比如说英国的艺术委员会和地区的艺术协会，美国的国家艺术基金，在艺术面临越来越大的市场压力的情况下，为艺术创作提供了相对稳定而可靠的保障。尤其对公共艺术来说，投资大，并且与单纯的艺术相比有更多的社会意义，因此政府的保护政策往往通过艺术赞助的形式实施，并且是依靠立法的形式进行制约，著名的公共艺术的百分比计划政策就是国家立法规定发展商必须拿出百分之一的建设资金用于艺术。

[1] 哈莉叶·西奈、莎莉·韦伯斯特主编《美国公共艺术评论》，慕心译，（台湾）远流出版社出版，1999年，第203页。