

市场、理解与文化心理分析

中国当代艺术的 被选择与选择

丁月华

黄作林

著



西南师大
国家一级出版社 全国百
家出版社之一

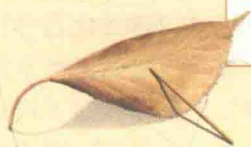
■ 教育部人文社会科学研究青年基金项目

■ “西方艺术市场推崇中国当代艺术的文化心理分析”（项目编号：10YJC760015）结题成果

市场、理解与文化心理分析

中国当代艺术的 被选择与选择

丁月华
黄作林
著



西南师范大学出版社
国家一级出版社 全国百佳图书出版单位

图书在版编目(CIP)数据

市场、理解与文化心理分析：中国当代艺术的被选择与选择 / 丁月华, 黄作林著. —重庆：西南师范大学出版社, 2015. 5

ISBN 978-7-5621-7322-9

I. ①市… II. ①丁… ②黄… III. ①艺术市场—研究—中国IV. ①J124

中国版本图书馆CIP数据核字(2015)第039309号

市场、理解与文化心理分析

——中国当代艺术的被选择与选择

SHICHANG LIJIE YU WENHUA XINLI FENXI

ZHONGGUO DANGDAI YISHU DE BEIXUANZE YU XUANZE

丁月华 黄作林 著

责任编辑：雷刚 郑先俐

版式设计：重庆朋诚文化传播有限公司

封面设计：仅仅设计

出版发行：西南师范大学出版社

地址：重庆市北碚区天生路2号

邮编：400715 市场营销部电话：023-68868624

<http://www.xscbs.com>

经 销：新华书店

印 刷：重庆共创印务有限公司

开 本：889mm×1194mm 1/16

印 张：18.5

字 数：523千字

版 次：2016年3月 第1版

印 次：2016年3月 第1次印刷

书 号：ISBN 978-7-5621-7322-9

定 价：50.00元

市场能给艺术带来多大自由？（代序）

——王林

重庆师范大学美术学院丁月华女士把她和黄作林先生一起花费四年时间写成的一本书《市场、理解与文化心理分析——中国当代艺术的被选择与选择》，送来让我作序。重庆师范大学是我的母校，我理当对相关学术研究尽心效力。拜读之余，深感国人与当代艺术之间的隔膜。其原因，书中引陈丹青之言说得很好：“中国还是一个单元文化的国家，需要几个像样的媒体明星，这时候大家来看这些人的时候就很划一。”“我本意是想说些真话，但是最后成为一个被消费的媒体明星，我们今天的文化现实就这样。”

本书即是关于这样一种文化现实的调研报告。从调研结果可以看出，“中国当代艺术的被选择”不仅是将具有多元政治立场和多元文化态度的当代艺术纳入一元化政治格局和文化权力之中加以规训，而且应了查常平先生关于今日中国不过是“混现代”的说法。我一直讲中国文化现实乃前现代、现代、后现代并存交织，认真检讨起来，还是查常平所言的“混现代”概念来得更鲜明、更直接。

中国当代艺术之“混现代”，不乏混沌、混乱、混世，最混之处正是艺术市场。

这本书做了不少关于市场的调研，有引用，有访谈，也有问卷分析。当人们把靳尚谊、杨飞云、王沂东、陈逸飞等和张晓刚、王广义、周春芽、方力钧这些人放在一起讨论当代艺术的时候，只让人觉得历史突然一下子变得十分荒唐、可笑、可悲以至于无言以对。后面这些人，当年不就是因为学院美术教育存在很大的问题而举起新潮美术的义旗么？怎么今天摇身一变竟同列榜单呢？关键是“举义者”如此享受、如此荣耀，这能证明什么？证明当年所言为错？所为是假？还是要证明市场就是这些英雄艺术家胜利的归宿呢？

当代艺术何为？它是相对于现代艺术之本体

论、自足性和精英化而言的。其最大特点就是文化的介入性，即从主流意识出走，从多元、边缘、野生的角度，挑战既成体制、既有权力和既得利益，以及由此形成的社会—文化—政治格局，重申艺术对自由的向往与召唤——人的自由。人的自由不是屈从于文化一体化，而是伸张文化的多元化。当代艺术之介入性，基于艺术家作为创作个体的问题意识。这种个体性是精神个性生长、发育、丰富、充实、深化和升华的历史见证。当代艺术之于中国，是现代化进程中中国人从封建主义之集体优先性转向现代社会之个人优先性的推动力量。舍此而论，艺术还有什么当代性可言？！

由于调查的选择性、代表性以及被调查者数量有限种种原因，这本书所下的结论也许并不精准，但通过作者的努力，我们仍然可以看到中国当代艺术市场的大致趋势。

该项目研究做了大量的文献分析和访谈资料搜集工作，以此来了解西方市场推崇中国当代艺术的文化心理，并根据Artprice 2009年至2013年每年度《艺术市场趋势报告》，从拍卖额前500名的艺术家中挑选出23位中国“当代艺术家”的作品展开问卷调查，以此分析中国大众对中国当代艺术的认知。请原谅我在此对“当代艺术”一词加上引号，因为其中许多人和我所理解的当代艺术家相去甚远，尽管这并不影响我们在“混现代”状态中去了解公众对于“当代艺术”作品的认知。

据本书对农民（占20%）、工人（占20%）、知识分子（占20%）、专业学生（占20%）、非专业学生（占20%）所做的问卷调查，其中“频繁接触”或“经常接触”美术作品的人只占25%，而“从没接触”或“较少接触”的人则占了61%。请注意这里的问题，首先是专业学生居然有相当部分没有“频繁接触”或“经常接触”美术作品，更可

怕的是年龄构成和学历状况：30岁以下占76%，大专以上学历也占76%。也就是说，这些年轻人起码有51%没有经常，更不用说频繁接触美术作品。如此分析的结果是，那些在艺术市场上名列前茅的艺术家及其作品，其实与公众甚至是有大学文化程度并最为关心时尚的青年一代没有多大关系。作品的高价并没有给公众带来接触作品的更多机会，只是带来了所谓一线艺术家成为明星的机会，也就是说，既有的市场操作并没有为公众在精神上增加获取自由的多大可能性。

中国当代艺术市场只是一个虚高的市场，起码到现在为止，当代艺术并没有真正进入民间、公众的家庭收藏，一个中等收入家庭买得起当代艺术作品的平价市场（栗宪庭语）并未形成，明星艺术家们似乎也不希望有这样的市场。更有甚者，由于国家对艺术品经营从未出台过减免税制度，中国艺术市场基本上是一种黑市交易，买卖双方都会为了避税而私下成交。只要不公开售价，艺术市场就不可能形成透明、诚信、健康、合理的机制，带来的必然结果是，成交量越大、成交价越高，因而影响力越大的艺术家用艺术的方式对主流意识形态进行反省，甚至尖锐地指出问题所在，会变得非常困难。在金钱至上的追逐中，以真诚追求真实甚至真理的当代艺术创作还能有问题意识与文化立场吗？而这样的艺术市场恰恰为权与利、官与艺的共谋提供了最好的机会。只要看一看书画市场上谁当官谁涨价，昼夜之间，平尺可涨十倍数十倍，你就可以明白，为什么有些中国艺术家包括当代艺术家要争先恐后挤进体制，捞个一官半职了。其间的区别只有一个，书画市场早已如此，习以为常，而当代艺术则初试鸳鸯、期待蜜月。

今天的中国经济高速发展，与此同时，留下的却是生态环境的严重破坏和巨大的社会贫富差距。艺术市场在少数人画价飙升而名利双收、少数藏家得到充分好处的同时，留下的乃是文化的、精神的、历史的废墟。中国艺术家为追逐利益而不顾一切的心态之让人震惊，读一读本书所引日本艺术家村上隆的看法，或许可以明白：“我自己认为我已经是个比较根据市场需求创作作品的人，而中国艺术家采取更为彻底的、只是关注市场的这种策略。

这对我来讲是个冲击，我觉得那样做也是对资本主义经济的挑战。刚才我已说过社会对艺术家的印象就是不为金钱束缚，艺术就是应该厌恶金钱。艺术家在一个稳定的社会中依靠美术馆和画廊，还有为数不多的富人的支持而生活。事实上，在当下，一开始就是瞄准扩大市场、重视数字，只看数字是资本主义的终极形态。比如公司成长需要上市发行股票，发行股票后还要推广销售。如果艺术也完全遵循这种模式，是我完全不可想象的，而将这种模式付诸实施，只看数字确实是令人恐惧的挑战精神。”

中国当代艺术市场造就如此“令人恐惧”的心态，在中国批评家那里却一再被简单地表述为“市场为艺术家带来了自由”。是因为艺术家卖画有了生活条件因而可以无后顾之忧地从事创作，还是因为艺术家价位出名因而更有条件去“自由”地进入体制？如果是前者，不过是正常社会的本有之义；如果是后者，恐怕这里所言的自由，不过是交出自由的“自由”罢了。

在中国，需要多元、边缘和野地当代艺术的发生，需要介入性、见证性、批评性（王南溟语）艺术的生长。吴冠中说“知识分子的天职就是推翻成见”，他实在是太过天真。有一种“知识分子”，像梁山泊的王伦和宋江，或者就只想占山为王，然后尽力去除那些敢于挑战山头的人，或者想着被招安。王伦和宋江的名字在今天正叫作——“当代艺术家”。

是为序。

2015年6月25日
四川美术学院桃花山

前言

选择的对象

以市场传播系统里的油画为主

20世纪50年代以来，具有现代精神和现代语言的现代艺术成为世界艺术发展的主流。20世纪80年代，中国现代艺术运动兴起，受西方现代艺术文化理论的影响，艺术家多有共同的艺术观念，有共同的艺术创作倾向，而这些共性主要是以西方艺术为摹本。21世纪初期以来，世界艺术的发展多是依赖于传播，包括市场、博物馆、翻译者、出版物的传播等。20世纪90年代至今，西方艺术市场制造了中国当代艺术（油画）的价格神话，以致中国当代艺术跟着市场走，走价格，走功名。需要说明的是，在西方艺术市场选择中国一批艺术家之前，这些艺术家也在创作，对社会理性提出自己的思考。跟着市场走，走价格，走功名是频频出现价格神话后的一种现象。本书在回答选择什么样的作品进行分析这一问题的时候，主要是以Artprice报告中冠以“中国当代艺术家”字样的艺术家及其作品为对象，选择的主要是油画作品。书中有时候会用到“西方艺术市场推崇的中国当代艺术”字样，意思是指在艺术市场中价格特别高的艺术家的作品，是中性的说法，无褒贬之意。有的艺术家不喜欢谈论艺术市场问题，但无论艺术家喜欢与否，市场拍卖的价格奇高是事实。市场拍卖的价格奇高往往有多种原因，有的是投机炒作，有的是看重艺术作品蕴含的文化特色（借机上升到某国文化战略高度），有的是看重艺术作品的形式语言……那是市场在选择。艺术作品进入市场后，艺术市场的价格波动的确和艺术家本人没有什么关系。许多学者指出，谁都无法否认海内外资本结构和资本数量的变化直接影响着中国当代艺术市场的走势。2007年，北京文化发展基金会对中国当代艺术市场进行了调研，并指出一些西方艺术机构或个人携巨资进入市场，人为抬高艺术品价格，左右当代艺术的创作方向。2009年，一位已经第五

次参加“艺术北京”博览会的画廊负责人David告诉《中国经济周刊》的记者：“中国当代艺术一直被看作西方艺术在中国的嫁接，它从一开始就遵循西方的标准和框架，出现了很多为了迎合西方藏家口味的主题和风格。”笔者认为，特定时期有部分中国当代艺术家，包括作品拍卖价格特别高的艺术家有向西方现代艺术学习的痕迹，但并不能说在西方艺术市场选择中国画家前，画家是有意识地遵循西方的标准和框架，西方画廊负责人的话语是西方人对中国画家的理解，是一种刻板印象。西方艺术市场在对当代艺术进行选择时，不排除在别国的艺术中找寻自身文化体系里的基因，以此来寻得认同感的可能。有些批评者认为是中国画家在主动迎合西方，这对西方艺术市场最初选择出一批画家来说是不恰当的评价。天价作品自有天价作品的道理。中国当代艺术有许多作品呈现的是“精神力的紧张”和“感性力的紧张”，如果按照席勒对美的理解，即美是消除这两重力的紧张的话，中国当代艺术作品呈现出来的内容不一定会给人带来美感。这也说明了中国当代艺术家对于今天社会的美的作用的思考，用艺术的媒介（物质）来呈现当今物质生产与生活的状态。席勒曾指出：“道德状态只能从审美状态中发展而来，而不能从物质状态中发展而来。”中国当代艺术家以诸多类似于复制的作品来刺激那些过于追求物质的人们，试图唤醒人们思考美丑的问题和道德的问题。复制是工业文明、机械时代的特征，大量的“复制之感”（并非真的复制，系列作品都各有差异）试图唤醒人们思考当今社会人的感性状态、理性状态。这些作品也有信息社会的特征，呼唤的是社会理性的回归，思考的是人的自然、社会的秩序与多样性等问题。

本书在谈及“中国当代艺术的人文精神与文

化意义建构思考”时,主要选择的是在艺术市场日趋理性的当下,艺术实验系统里的作品来分析的。作品不局限于油画,也包括实验水墨、装置、行为、新媒体等。从艺术市场推崇的油画作品切入最后对中国当代艺术实验系统里的作品进行分析,也是有原因的。以对2013年4月至2014年6月在《画廊》《画刊》《当代艺术》、雅昌艺术网上登载的北京、上海的展览信息进行

梳理为例,据不完全统计,已有各种形式的当代艺术展览200多项,足见当代艺术展览的丰富性和展览频次的密集性。而事实上,中国的当代艺术市场还在培育阶段,看热闹的多,购买能力较弱。之所以分析的作品后来不局限于油画,是试图从多方面展示中国当代艺术的活跃情况,从社会文化建设的视角来分析中国当代艺术创作实践对艺术市场的理性回应。

研究的逻辑

中国当代艺术的自我选择、被选择到自我选择

第一部分已经谈到“在西方艺术市场选择中国一批艺术家之前,这些艺术家也在创作”,这是中国当代艺术的自我选择。从2003年至2008年上半年,中国当代艺术迎来了艺术市场的盈利时期,当代油画艺术频频在国际知名拍卖场拍得上千万元的天价,国外藏家的热情被认为是最主要的推动力,此为当代艺术的被选择。到底是什么原因使得西方艺术市场如此青睐、推崇中国当代艺术?国际市场需求缘何产生?近两年来艺术市场上价格波动异常,忽低忽高。虽然2008年的全球金融危机使中国当代艺术市场由沸点降到冰点,泡沫破裂,市场低迷,但2009年秋艺术市场排名出炉,前20强中中国艺术家占8席。来自雅昌艺术网的消息,2010年5月,在“艺术北京”博览会上,国内外很多重要画廊和艺术机构均缺席,所以,需要反思的是西方艺术市场价格高低背后隐匿的衡量体系是什么,中国当代艺术的价值评判尺度是什么。对上述问题予以深入的理论探究,可以使中国当代艺术在全球化境遇下有自己的选择。具体的研究步骤如下:

1) 梳理“文化”和“文化心理”的内涵及结构;

2) 制订调查表;

3) 到上海、北京、南京、成都等地调研画廊、艺术品公司的经营运作,走进画廊和艺博会,对一些策展人、画廊负责人、收藏者就有关艺术市场方面的情况进行访谈,掌握第一手资料;

4) 参加拍卖会,了解拍卖的流程;

5) 访谈欧美国家当代艺术家、艺术策展人,以及对中国文化有所了解的,到中国参观、学习的外国友人和在中国工作的外籍人员(潜在观者);

6) 搜集藏家(西方艺术市场的买家)访谈录,了解市场动态;

7) 搜集西方艺术市场推崇的高价艺术作品创作者的创作日记、访谈录及画家、观者对作品的解读;

8) 访谈长期在欧美等国的画家及研究当代艺术的知名学者,搜集他们对西方艺术市场的了解和感悟;

9) 整理资料,查阅文献,形成论文。

研究从文献分析和调查着手并展开,搜集了在西方艺术市场上拍卖价格较高的中国当代艺术家的作品,搜集了与投资有关的各类艺术刊物对画廊、艺博会的报道,分析了中国当代艺术作为意识形态形象系统的西方解读,挖掘了西方艺术市场在观念系统等方面的符号阐释及西方艺术市场推崇中国当代艺术的文化心理。

探究了西方艺术市场推崇中国当代艺术的文化心理之后,还得分析中国大众的文化心理。中央美术学院的王春辰指出,艺术创作也是对社会现实的回应,是中国的社会现实驱使艺术家为中国看、看中国、让中国看。^①故中国的当代艺术历程不是艺术形式的探究史,艺术家像医生拿解剖刀为病人做手术一样,用不同的表现介质见证社会历史矛盾,并作为见证者展示自己对社会、人生、自身的体验。本书分析了西方艺术市场对中国当代艺术的选择,也就是中国当代艺术的被选择,以及其被选择后进入公众领域和大众视野

^①王春辰. 图像的政治[M]. 北京: 中央编译出版社, 2013: 13-14.

所引发的认知与反响，是想说明大众的喜好与画家思想的距离。有些前卫艺术家的作品不被理解，并不意味着作品不存在艺术价值。本书有一部分是从艺术与社会现实关系的角度来分析艺术形式的多样性和社会文化建构之间的关系问题。从这样的视角看艺术，逻辑起点是艺术而不是为艺术而艺术，艺术是社会认知诉求的一部分，是时代的一面镜子。当代艺术的创作者必须自觉地熟悉中国文化的逻辑链，主动选择以什么样的方式创作，有独立的判断和思考，对时代的体验进行视觉传达，建构起属于时代的视觉文化。从艺

术自律的角度看，艺术家在形式的探索里获得审美自由，其作品经传播也会促使社会道德从审美状态中发展而来，形式的探索是美的探索的一部分。只有这样，艺术探索才会更具多样性，不会受到各种条款的限制。因为探索者处于特定的时代，所以，探索的艺术作品集合体也属于特定时代建构的视觉文化的内容的组成部分。

中国当代艺术

视觉文化建构部分的案例选择

视觉文化建构部分的案例，一部分来自 Artprice 为主报告的艺术家的作品，另一部分来自西南艺术家群体。艺术家毛旭辉在接受雅昌艺术网的采访时指出：

参与20世纪80年代中期现代主义运动的主要活动的，就是1985—1986年间在上海、南京、昆明、重庆举行过四届“新具像”画展的年轻艺术家们，其主要成员为潘德海、张晓刚、张隆、侯文怡（上海）和我。1986年的珠海会议之后，叶永青把四川美术学院的作品和艺术家（其中有许仲敏、王毅、蓝（兰）正辉等人）拉到“新具像”的阵容中来。这样在昆明也就是在我的家里（和平村2号），成立了西南艺术研究群体，昆明一批新的艺术家也参与了进来……还有河南的丁德福、山东的董超、贵州的成肖玉、上海的宋海冬也参与了进来。这群年轻人基本上都是“文革”结束恢复高考之后来自各个学院的毕业生，他们的创作和展览活动改变了官方展览一统天下的局面。由于群体主要成员都工作、生活在边疆小城昆明，自然这里就成了一个学术的小中心。^①

20年前的西南艺术家以表现风情、乡土、反思历史及直面伤痕的绘画风格形成了西南艺术群体的特殊性，这里面的许多艺术家与重庆的四川美术学院有诸多联系。吕澎曾撰文指出：“在市场的支持下……‘西南’已经包括

了北京以及欧洲与美国不少画廊和美术馆里的展览——例如毛旭辉的‘剪刀’可以‘剪’向任何一个领域，‘西南’成为全球化中的一个充满诱惑力的资源，‘西南’被融化进了这个时代的艺术中。”^②

中国除了北京、上海，其他地区的艺术市场并不繁荣，选择云南、重庆、四川等地的艺术家，是因为西南艺术家虽偏于西部，但仍受到市场的影响；同时也保持着对艺术朴素的信仰。

此外，本书还选择了2014年北京艺博会、“水法与墨道——三十年回望·2013中国水墨学术邀请展”以及呈现中国本土新锐艺术的“文脉当代——2013中国美术批评家年度提名展”中的画家的部分作品和2014年9月“转译的脑震荡——2000年以来中国新媒体艺术的方法与实践”系列讲座与论坛召开期间的部分新媒体艺术家的作品作为案例。这些案例在市场、展览系统里，也在当今的视觉文化建构系统里。当今画家很多，书中只在笔者及本书的其他研究者力所能及的范围内选择了部分案例作为研究样本，特此说明。

丁月华

2015年1月18日

① 裴刚.毛旭辉专访：为当代艺术注入一种绿色的价值[EB/OL]. [2015-01-16]. <http://gallery.arttron.net/20100816/n118578.html>.

② 吕澎.新绘画与西南艺术家群体[J].天津美术学院学报,2007,2:11.

CONTENTS

目 录

第一章 艺术的历史分期与中国当代艺术/1

- 第一节 理解模式与艺术的历史分期/1
- 第二节 中国国画、油画的历史分期/5
- 第三节 外来影响下中国当代艺术（油画）的发生及进程/13
- 第四节 中国当代绘画的新叙事性/17

第二章 Artprice为主报告的中国当代艺术家及作品/24

第三章 西方艺术市场推崇中国当代艺术的文化心理分析/61

- 第一节 西方艺术市场中的消费者/61
- 第二节 推崇中国当代艺术的动机/65
- 第三节 中国当代艺术作品收藏的评估尺度/70
- 第四节 中国当代艺术消费图式及其意识形态/74

第四章 大众文化心理解读/81

- 第一节 调查问卷制订、被试选择及施测/81
- 第二节 大众喜好、情绪反应等统计结果/85
- 第三节 大众对中国当代艺术的态度/90

第五章 中国当代艺术的人文精神与文化意义建构思考/91

- 第一节 图像消费中的审美困境反思/91
- 第二节 跨文化交流语境下中国当代艺术精神当议/96
- 第三节 中国当代艺术的社会功能/100
- 第四节 当代艺术视觉文化系统的建构思考/103

第六章 中国当代艺术的选择

——以近年来四川、重庆、云南当代艺术创作实践概况分析为例/165

- 第一节 近年来四川当代艺术概况/165
- 第二节 近年来重庆当代艺术概况/180
- 第三节 近年来云南当代艺术概况/201
- 第四节 中国当代艺术的属性及选择/223

参考文献/243

附录/246

后记/273

第一章

艺术的历史分期与中国当代艺术

第一节

理解模式与艺术的历史分期

一、话语模式与艺术的历史分期

周计武(1977—)在《什么是我们的当代艺术》中指出,作为一种历史的分期概念,当代艺术的提法是为了与现代艺术、后现代艺术区分开来,而区分的方式是看赋予艺术事实以历史方向和意义的话语模式的不同。^①

关于“话语”一词,在英国文学理论家特里·伊格尔顿(1943—)看来,它可以是“语言即表达,涉及说与写的对象,并因而至少在潜在意义上也涉及读者和听者”。法国哲学家福柯(1926—1984)的“话语”和“知识”有关联,“知识”是“话语”,是“无中心的散布结构,时刻处在局部的流变之中而自行解构”,历史性、非中心性、非连续性、断裂、散布、变化是福柯话语分析的核心。^②福柯指出,文艺复兴时期的知识基础是以“相似”为核心的知识型,古典时期的知识基础是以“描画”为核心的知识型,现代知识的基础是以“历史”为核心的知识型。^③由于不同时期的知识基础不同,不同时期的话语模式则不同,也就形成了不同的艺术分期。文艺复兴时期的绘画(一直持续到16世纪末)基于相似性,艺术家将所画之物与物等同起来,所画之物(记号)与物的秘密之间具有相似关系,是基于符号学和阐释学的符号表征;古典时期的艺术(17世纪开始至19世纪初),如绘画,是将画内的符号仅看作对画外的事物的描

画,艺术家所画之物与物不是等同的,关注艺术语言的描画功能,而非艺术语言本身。根据鲁明军在《视觉机制与认知秩序——论克拉里的视觉考古学与现代性叙事》^④一文中的阐述,可以看出了解艺术的分期需要理顺以下关系,见图1-1。鲁明军文章中的艺术分期示例参见表1-1。^⑤

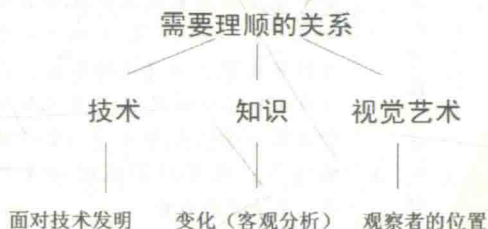


图1-1 了解艺术的分期需要理顺的关系

① 周计武. 什么是我们的当代艺术[J]. 文艺研究, 2013, 3: 25.

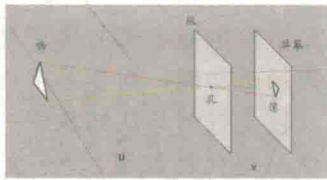
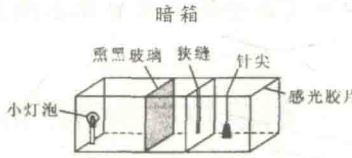
② 余虹. 艺术与归家——尼采·海德格尔·福柯[M]. 北京: 中国人民大学出版社, 2005: 221.

③ 余虹. 艺术与归家——尼采·海德格尔·福柯[M]. 北京: 中国人民大学出版社, 2005: 223.

④ 鲁明军. 视觉机制与认知秩序——论克拉里的视觉考古学与现代性叙事. [J]. 文艺研究, 2014, 5.

⑤ 图1-1、表1-1均为本书作者根据鲁明军上述文章整理、制作.

表1-1 技术变革与绘画分期

时间	视觉的性质	技术	主体的位置	绘画特点	作品举例
15世纪	一种认知方式 (被物象所控)	<p>15世纪意大利建筑家布鲁热莱斯基创造了透视学;达·芬奇对透视学做了科学论述,他在《绘画论》中阐述了绘画中形体透视、空气透视的原理和规律,奠定了早期透视学坚实的基础,形成了良好的开端</p> 	主体与物相对,主体的观看受控于物象的外部轮廓	逼真写实	<p>马萨乔(1401—1428)在《圣三位一体》中,应用了严谨、准确的透视法来表现空间感。瓦萨里评价:“按照透视法画成的筒状拱顶又被分割成许多方块。每一个方块里镶嵌着一个圆花饰,这些圆花饰真实、精确地按透视法缩短,看起来就像墙上开了一个洞。”</p>
16—19世纪	一种认知方式 (主体性增强,反控制)	<p>暗箱</p>  <p>暗室成像的现象在古代就已经被发现了。1558年,G.波儿塔就曾对暗室成像加以清楚的叙述。大约也是在这个时候,人们发现将墙壁上的小孔挖大,装上一个望远镜的镜头,便可以形成一个更明亮、更清楚的影像</p>	主体孤立、封闭。主体处在黑暗中,不被物的形状所控制,得到的却是十分逼真的摄影图像	主观印象	<p>英国画家透纳(1775—1851)于1846年创作的布面油画《站在阳光中的天使》。透纳擅长捕捉瞬息变幻的光与色,他笔下的光线有非常主观的情感色彩。晚年的透纳不再关注事物的具体轮廓,而是着力于捕捉变幻的光色。从他晚年那些大胆的习作中可以找到印象主义和现代抽象主义的发端</p>
19世纪后	一种认知方式 (控制与反控制)	<p>人体解剖学的发展,双眼视差、视后像理论的提出</p>	人处在与物相对的位置,试图在三维空间中表现物体。对整体和局部关系的认识,可以是局部,也可以是整体	多元碎片组合	<p>如毕加索(1881—1973)的《亚维农的少女》</p>

现代艺术的话语模式，可以从美国艺术批评家克莱门特·格林伯格(1909—1994)所宣扬的“艺术的主体就是艺术自身，展示每一种特定的艺术中的独一无二与不可还原的东西”中可窥见一斑。^①结合福柯的理论，现代知识的基础是“历史”，历史语言是非中性、非透明的，是没有肉体的，所以，艺术的“艺术性”表现为语言的独立自在性。现代艺术关注视觉艺术形式，现代主义绘画遵从“自我批判”原则，使得绘画走向平面性和纯粹性。按照这样的话语模式，印象派、后印象派、野兽派、立体主义、抽象表现主义属于现代主义，而超现实主义、“达达”主义则不属于现代主义的范畴。^②20世纪50年代发端于英国的文化研究融进了艺术史。“文化研究”从一开始就以社会批判和政治介入为核心，20世纪五六十年代的阶级文化研究，70年代的亚文化研究，80年代的种族研究和性别研究，都致力于发掘社会边缘群体与主导阶级之间的权力关系，揭示文化塑造社会的作用。^③根据此话语模式，与大众文化结合的当代艺术，如观念艺术、女性主义艺术、新一代前卫艺术、新兴绘画和新媒体艺术等表现出反形式、反美学特征。中国当代艺术呈现出的面貌是由“文化研究”取向带来的，表现为致力于发掘社会边缘群体与主导阶级之间的权力关系、问题的提出等。

二、内向观——风格变化话语模式与艺术分期

瑞士美学家海因里希·沃尔夫林(1864—1945)把文化史、心理学和形式分析统一于一个编史体系中，不去过多地研究艺术家，而是仅仅盯着艺术品本身，把风格变化的解释和说明作为美术史的首要任务。^④奥地利艺术史学家阿洛伊斯·李格尔(1858—1905)认为艺术的进步是艺术描绘形式的“触觉”原则和“视觉”原则的交替，这对沃尔夫林产生了重要影响。沃尔夫林也受到康

拉德·菲德勒(1841—1895)的“纯形式”概念的影响，研究中完全排除了艺术的思想内容，排除了对整体的价值判断，只从形式因素分析作品。他以文艺复兴和巴洛克艺术为主要研究对象，先后归纳出五对包含着辩证关系的基本概念：线描[如文艺复兴时期的主要艺术家，16世纪以丢勒(1471—1528)等为代表]和涂绘[17世纪以伦勃朗(1606—1669)、委拉斯开兹(1599—1660)等为代表]、平面和纵深、封闭的形式和开放的形式、多样性的统一和同一性的统一、绝对清晰和相对清晰。其中，最主要的是第一对概念，其余四对，每一对的第一个概念与“线描”有对应关系，第二个概念与“涂绘”有对应关系。这只是从形式来谈艺术史，包含理解的形式和表现的形式。每一种西方艺术的风格，正像它有其古典时代一样，也有其巴洛克时代。也就是说，古代艺术史与现代艺术史一样，以同样的概念发展，周期性的观念涉及各种发展的停滞和复归。在一种西方的同质的艺术发展中，重心一定是根据个别民族的特殊性而转移。无论民族的特性如何不同，有约束力的、普遍的人的要素比所有那些分离的要素都要强大。

三、外向观——社会文化背景话语模式与艺术分期

英国艺术史学家贡布里希(1909—2001)在《艺术发展史》^⑤前言里告诉我们，创新是在特定的文化背景里相对而言的。通观其书的结构可以看出，贡布里希对艺术的历史分期是通过特定时期、不同地域的人们对艺术作品认识的逐步深入及艺术方法、风格传统的不同来进行的。他虽然按时间顺序编史书，但是很多章节为并列关系，表现为在同一时间轴上不同地区的横向比较。他也注意到了对整个历史脉络的把握，即各民族、各国艺术的不同以及一些时间节点上的融合等。19世纪下半叶的欧洲，受进化论思想的影

①[美]安·达勒瓦.艺术史方法与理论[M].李震译.南京:江苏美术出版社,2009:20.

②何柱彦.为现代绘画“立法”——浅析格林伯格的形式主义批评与现代主义理论[J].美术研究,2009,4:109.

③[美]安·达勒瓦.艺术史方法与理论[M].李震译.南京:江苏美术出版社,2009.

④[瑞士]沃尔夫林.美术史的基本概念——后期艺术中的风格发展问题[M].潘耀昌译.北京:北京大学出版社,2011:译者前言第1页.

⑤[英]贡布里希.艺术发展史[M].范景中译.天津:天津人民美术出版社,2006.

响，美术史家们都接受以发展、进化的观念来解释视觉艺术的历史进展和自然进展，秉持线性思维。按此思维，艺术的几个阶段是：写实主义—印象主义—后期印象主义—现代主义。

有学者把西方美术的历史概括为三个阶段，即前现代—现代—后现代。这种分期中，一切艺术都是围绕着“现代”来确定时间段的。旅美日本文学理论家酒井直木指出：“前现代—现代—后现代的序列暗示了一种时间顺序，我们必须记住，这个秩序从来都是同现代世界的地缘政治构造结合在一起的，有人说，凡是当代出现的艺术都是当代艺术是不对的，比如同处19世纪，中国是封建帝制国家，西方已进入资本主义。”美术评论家林木（1949—）指出，中国美术界存在追赶西方美术价值标准的心理，这种心理是以承认西方美术的发展阶段是普遍的人类艺术发展模式为前提的。在当代史学界，这种线性思维的历史决定论受到了批判，西方人走过的历史进程是其历史的若干条件共同形成的，中国美术由于传统、文化、社会、民族诸多因素都与西方美术不同，这种后殖民的世纪性的追逐风显得愚蠢可笑。^①德国的海因茨·佩茨沃德（1950?—）指出，法兰克福学派第一代批评理论家的“文化”定义是意指物质性的物质生活和社会性的“客观精神”之间的媒介领域。弗洛伊德（1856—1939）的精神分析学说被视为是从社会心理方面去处理文化再生产以及社会生活的、生产的一个手段。卡西尔（1874—1945）的“艺术符号形式”和前面所述批评家认为，艺术必须被置于更加广阔的社会生活的动力学中。瓦尔特·本雅明（1892—1940）在《机械复制时代的艺术作品》中指出，复制技术使公众接触艺术作品以及围绕艺术作品进行社会交往有了新的可能，视觉作品的膜拜价值降低，艺术作品的灵韵消失，应当把社会可及性的极大扩展所带来的裨益考虑在内。马尔库塞（1898—1979）认为，在自由资本主义阶段，艺术是那些在日常生活中无法满足的需要和欲望的文化储存库，这种语言与日常生

活、社会生活的现实原则始终保持着紧张的关系和尖锐的冲突，而在后自由主义社会（有转化为极权主义社会的危险）时代，这种意识形态和乌托邦的混合物开始土崩瓦解，大众文化给社会提供了文化整合和社会缓和的手段。西奥多·W.阿多诺（1903—1969）从集权主义社会的初始阶段看到了艺术作品的文化性所发生的一个意义深远的变化——艺术领域和日常经济生活的差异消失了，整个文化领域被分为文化工业和精英先锋派文化，前者体现了文化的主流。^②在尤尔根·哈贝马斯（1929—）那里，文化是一种由政治演员、科学研究者和艺术创作者所共同完成的背景知识的储存库，文化成为世界观生成过程中的一个实例，沦为该过程的认知环节。而进入法国学者朗西埃（1940—）的异见中，不再是对艺术以现代主义、后现代主义这样分期、分类型来讨论或叙事，而是以艺术的美学体制、伦理体制和再现体制的某种关系来看艺术，这样，艺术的功效在于打破艺术移动、行动的边界。^③艺术的政治性也不是体现国家意志或是精神观念，而是与其时代被给定的可见性配置逻辑的不同一性和距离，即突破主流对政治和艺术的概念，是作为异化的形式呈现创新。^④

① 林木.对本世纪中国美术几个问题的检讨[J].美术观察,1999,10:59-62.

② [德]海因茨·佩茨沃德.符号、文化、城市:文化批评哲学五题[M].邓文华译.成都:四川人民出版社,2008:32.

③ 王春辰.当代艺术及其不满——进入朗西埃的异见中[J].当代艺术,2011,7:44-45.

④ 刘红惠.制域与空隙:朗西埃论艺术与政治之双面性[J].当代艺术,2011,7:50.

第二节

中国国画、油画的历史分期

一、借鉴西方理论的中国画历史分期

美术、艺术史、艺术理论及艺术学等概念在中国的引进和形成是20世纪的学术现象。中国古代对绘画艺术的研究和论述一般以“画学”称之。中国画学在长期发展中形成了一套独特的概念、话语和理论系统。中国古代画学研究和著述有着“知行合一”的特点。传统画学主要体现文人绘画的价值理念，使中国绘画史研究成为绘画创作的经验总结、艺术实践的感性经验层面的描述和对画家、作品、事迹的罗列，与整个文明史、文化史研究关系不大，从而难以上升到理性思辨的高度。在对中国美术史的分期处理上，滕固（1901—1941）的著作《中国美术小史》以进化论分析美术史，将中国古代美术分为汉以前的生长时代、魏晋南北朝时的混交时代、隋唐五代宋的昌盛时代和元明清的沉滞时代。1933年，滕固的著作《唐宋绘画史》倡导从风格史的角度来研究绘画史的观点，提出应将绘画“从艺术家本位的历史转变为艺术作品本位的历史”。^①

就中国画而言，两千多年来有五次较大规模的融化外来艺术的经历：魏晋南北朝的曹不兴、张僧繇接收中亚、印度传入的佛教艺术凸凹法；唐代的尉迟乙僧、吴道子发展了立体感；明清之际利玛窦、郎世宁等传入了西洋古典绘画的明暗、透视法；五四运动以后，西洋近现代绘画输入；20世纪80年代，一部分画家从国外现代艺术中汲取营养。^②

五四新文化运动以来，中国画的处境一直不好，除了金城的中国画学研究会和后来的湖社之外，差不多都对传统中国画持否定态度。^③新中国成立之前，中国画被看作封建地主的腐朽艺术、资产阶级的闲情逸趣，不能为抗战服务、为

工农兵服务、为宣传服务。

新中国成立之初，中国画接收的历史传统主要是宋元明清和近代某些画派的思想方法和表现方法，是文人画系统，对先秦汉唐的中国画的研究非常少，接收的革命传统在中国画的表现上主要是服从政治和以西画改造中国画。^④1956年底，在美术界掀起了一股“厚西洋、薄传统”之风，以西洋画的观点指点中国画。20世纪60年代，中国画一度百花齐放，“文革”十年跌入低谷。“文革”结束后，中国画逐步复苏。80年代，以第六届全国美展中国画作品为例，有的作品无形、抽象；有的作品逼真刻画，不遗余力追求细节；有的作品色彩浓烈。审美意识的深刻变革是艺术大繁荣的前提。中国画的现代化归根到底是画家们现代化审美意识的确立，是对现实生活直接的、新鲜的呼吸，是他们从现实与理想的统一中熔冶出来的独特的美，是画家们对这个时代的信仰，是在灵魂深处与现实的契合，是寻求时代使命的最严肃、最热诚的一种本质力量。^⑤20世纪80年代初期，吴冠中发起对形式美的价值、抽象与具象的关系、内容与形式的关系问题的讨论。石鲁（1919—1982）也就形神问题提出了自己的见解，主张中国画应抒发真性情。这些讨论与见解是针对如何继承传统和借鉴外来的艺术经验而提出的，是五四时期、“文革”之后到现在也还在讨论的话题。

要进入当代语境，从艺术创新来看，应体现艺术的社会功能，以表达思想、观念的一种视觉方式介入当代问题。20世纪80年代，创作氛围较为自由，表现主义和怪异风格再次盛行，包括李苦禅（1899—1983）、刘海粟（1896—1994）、李可染（1907—1989）等老画家，时时让自己随兴而为；许多年轻画家也极欲突破传统，几乎将国画拓展到极限。^⑥这种拓展的尝试一直延续至今。

① 薛永年. 滕固与近代美术史学[J]. 美术研究, 2002, 1: 4-8.

② 马鸿增. 中国画的现代感与创新思潮[J]. 美术, 1984, 12: 9.

③ 陈传席. 就百年画史中一些问题答客问[J]. 美术观察, 1999, 10: 62.

④ 潘絮兹. “变”与传统精神[J]. 美术, 1984, 12: 6.

⑤ 周韶华. 处于更新换代中的中国画[J]. 美术, 1984, 12: 10.

⑥ [英] 迈克尔·苏立文. 20世纪中国艺术与艺术家(下)[M]. 陈卫和, 钱岗南译. 上海: 上海人民出版社, 2013: 399.

二、从历史叙事看中国油画的历史分期

油画是20世纪初期才引进中国并传播开来的。“五四”以来高扬个人价值和个性，在经过短期的对科学写实的崇拜之后，一大批油画家纷纷向个性强烈的现代主义靠拢，以1931年成立的“决澜社”为例，他们的绘画宣言是“我们要用全生命来赤裸裸地表现我们泼辣的精神。”^①

20世纪20年代末30年代初期，写实主义和表现主义的交锋非常激烈。20世纪三四十年代，一大批画家由于条件限制，也出于革命斗争的需要，放下了画笔，拿起了木刻刀，中国油画艺术的发展较为缓慢，但是以林风眠（1900—1991）、刘海粟为代表的北平及上海艺专画家仍倾向于表现主义绘画，以徐悲鸿（1895—1953）为代表的国立中央大学等画家仍趋向于写实主义绘画。中国油画艺术创作的第一个高潮是1949年至1957年，涌现了一批像徐悲鸿、吴作人（1908—1997）、董希文（1914—1973）、艾中信（1915—2003）、冯法祀（1914—2009）、李瑞年（1910—1985）、吴冠中（1919—2010）、卫天霖（1898—1977）、胡一川（1910—2000）、莫朴（1915—1996）、王式廓（1911—1973）、罗工柳（1916—2004）、辛莽（1916—2007）等优秀的画家。油画家面临的课题有艺术与政治的关系、如何为工农兵服务等。画家们以表现革命历史、反映社会主义劳动和建设为主。^②

经历了“反右”运动之后，20世纪60年代初期是中国油画艺术创作的第二次高潮。侯一民（1930—）、林岗（1925—）、高虹（1926—）、蔡亮（1932—1995）、全山石（1930—）、钟涵（1929—）、杜键（1933—）等画家都创作了当时很好的作品，如罗工柳的《毛主席在井冈山》、艾中信的《东渡黄河》、董希文的《西藏及长征路线写生组画》等。20世纪50年代到70年代，中国美术界将苏俄绘画的现实主义作为唯一标准。20世纪60年代，北京十分活跃的地下文艺沙龙，一个是郭沫若（1892—1978）之子郭世英（1942—1968）组建

的“X诗社”，一个是张仃（1917—2010）之子张朗朗（1943—）组建的“太阳纵队”，倡导对美与自由的追求，但在特殊年代招致无数现实之祸。粉碎“四人帮”之后，油画艺术迎来了第三次高潮。20世纪70年代末80年代初，西方现代绘画的形式和观念影响了许多画家，一批画家广泛吸收西方现代绘画的艺术经验，勇闯“真实禁区”和“形式禁区”，拓展艺术表现的可能性，如阎振铎（1940—）、官其格（1939—）、王怀庆（1944—）、陈丹青（1953—）、秦明（1958—）、罗中立（1947—）、何多苓（1948—）、高小华（1995—）、王沂东（1955—）等描绘了一批直面现实、揭示美好心灵的作品。1978年以来，美术领域相继出现了“伤痕美术”“乡土写实主义”等艺术潮流。“伤痕美术”如程丛林（1954—）的《一九六八年×月×日雪》表现了城市武斗的悲惨情景；高小华（1955—）的油画《为什么》展现了“文革”期间一场武斗间隙的场面，描绘了经过一场激烈的战斗之后，疲惫不堪、陷入迷茫的红卫兵们。“乡土写实主义”如罗中立的《父亲》、陈丹青的《西藏组画》等，此外还有闻立鹏（1931—）的《红烛颂》、陈逸飞（1946—2005）和魏景山（1943—）的《蒋家王朝的覆灭》、靳尚谊（1934—）的《塔吉克新娘》等一批优秀的现实主义油画作品。由于人们对油画不是中国本土画的偏见，所以导致出国基本不展油画，艺术博物馆基本不收藏油画，画廊不卖油画，出版社不出版油画的局面。这种偏见使得新中国成立初期的美术界开始关注油画民族化的问题。吴冠中在1979年的《美术》杂志第2期上强调要重视油画问题，他指出：“油画的民族化，一定要研究。”1983年，社会上“抵制资产阶级自由化”“反对精神污染”，美术界的创作氛围很压抑。李松在1984年指出，在美术界存在一种鄙薄现状研究的风气，对美术界、对当代有重大影响的美术家、美术作品做深入系统研究的专论文章很少。20世纪80年代，吴冠中掀起了关于内容与形式的大争论。林木指出，形式、内容这种西方文化色彩极浓的术语并不等同于中国的诸如

①林木.对本世纪中国美术几个问题的检讨[J].美术观察,1999,10:59-62.

②林木.对本世纪中国美术几个问题的检讨[J].美术观察,1999,10:59-62.

“笔墨”一类的概念，从20世纪80年代到90年代掀起的，实际上早在20世纪20年代就讨论过的“形式自律”问题，在中国画方面将国画笔墨的独立表现与西方形式自律的观点相混淆的比比皆是。在油画方面，1979年9月举行的“星星美展”是对展览行政权力进行挑战的代表事件。这次美展的参与者均为业余身份，时代的特殊性让他们深切地感受到社会和个人命运的坎坷跌宕，因此，对政治批判的态度和激进的社会情绪在作品中体现得一览无余。其中，王克平(1949—)的雕塑《沉默》，以口被塞住、眼睛盲瞎的人的“沉默”，表现出体制外艺术家个人思想表达被阻挠后的无奈与控诉。20世纪80年代初的“星星画会”拉开了中国油画追求现代形式的序幕，显示了向西方现代绘画学习的坚决意向。1985年，李小山(1959—)在《江苏画刊》上发表了《当代中国画之我见》，引发了一场关于中国画的大讨论。1985年4月，在油画界的“黄山会议”上，美术界达成要高举“创作个性的发扬”“创作的多样化”大旗的共识，从而对整个美术界的思想解放起到了推波助澜的作用。根据高名潞(1949—)《近年油画发展中的流派》一文，1978年至1985年的油画发展分为“伤痕唯美流”、对西方现代派拿来的“理性自然主义”、“照相写实主义”三个阶段。^①到1987年，中国油画界总体是不令人满意的，大部分作品只是层次上的感觉积累，缺乏逻辑深度，缺乏有意味的形式。许祖良在1987年指出，新时期美术创作形态表现出丰富性，运用多种工具、材料和手段创作作品，如福建、四川、湖南、湖北、江苏、上海、北京等地青年的部分作品，体现了现代艺术的理念和当代意识。

三、“中国当代艺术”概念界定

1993年度威尼斯双年展的总策展人阿基尔·

波尼托·奥利瓦(1939—)邀请了14位中国艺术家参与威尼斯双年展，当时大多数中国人还不知道“当代艺术”为何物。何为中国当代艺术？一种说法是1979年到现在的艺术，标志是1979年的“星星画展”，体现了对官方和传统的反叛。在1978年12月实行改革开放政策半年后，轰轰烈烈的“星星画展”在街头举行，艺术家用自己的语言把心灵的创伤告诉观众，观者达上万人。1979年4月，北京油画艺术研究会成立，成员的作品虽多模仿西方现代主义，但内容上指向当时的社会现状。

英国的迈克尔·苏立文(1916—2013)在《20世纪中国艺术与艺术家》中指出，自新中国成立直到1979年，中国存在一个艺术主流，在1979年召开的中国美术家协会第三次会员代表大会上，江丰坚持艺术需要集体领导，而另一位艺术家则强调思想解放的艺术家的创作权利需要得到法律的保护。直至1987年左右，这期间，美术界有关艺术创作的争论一直存在。^②

南京艺术学院的常宁生(1955—)指出：“当代艺术一般指的就是近25年到30年里的艺术，甚至不确定。中国当代艺术通常指1985年‘八五新潮’以后，中国艺术家有了独立的表达后至今的艺术，更多的是对于当代文化的一种表现、认知，甚至是一种反思还有批判。”^③王林(1949—)认为，西方波普艺术以后的艺术为当代艺术，中国1989年以后的艺术称为当代艺术，包括1989年前后出国的中国当代艺术家，他们是中国当代移民艺术家，如谷文达(1955—)、黄永砷(1954—)、陈箴(1955—2000)、蔡国强(1957—)，以及徐冰(1955—)等；另一部分是通过国际展览，逐渐被西方人所知道的中国大陆的当代艺术家。^④程美信认为，当代艺术是基于西方现代派先锋艺术或波普艺术的历史纬度，它至今仍处于非主流地位，更缺乏广泛的社会基础。^⑤

就“当代油画”而言，笔者对《美术》1985年至今的全部杂志进行查阅，发现1985年至1997年的《美术》期刊上没有提到“中国当代油画”，倒是有多篇文章提到“中国现代艺术”。1986年4月，由

①高名潞. 近年油画发展中的流派[J]. 美术, 1985, 7: 62-66.

②[英]迈克尔·苏立文. 20世纪中国艺术与艺术家[M]. 陈卫和, 钱岗南译. 上海: 上海人民出版社, 2013: 362-364.

③常宁生. 从当代艺术的流变性到批判性[EB/OL]. [2015-01-28]. http://www.cnstock.com/paper_new/html/2009-06/06/content_70948887.htm.

④王林. 从后先锋到中国当代艺术的立场问题[EB/OL]. [2015-01-28]. <http://news.hexun.com/2009-06-06/118375026.html>.

⑤程美信. 西方人眼中的中国当代艺术[EB/OL]. [2015-01-28]. <http://blog.artintern.net/article/156453>.