



CONTENTS

赵力/主编

中国当代艺术

现在与未来



中国青年出版社
CHINA YOUTH PRESS



CYPI PRESS

律师声明

北京市邦信阳律师事务所谢青律师代表中国青年出版社郑重声明：本书由中国青年出版社独家出版发行。未经版权所有人和中国青年出版社书面许可，任何组织机构、个人不得以任何形式擅自复制、改编或传播本书全部或部分内容。凡有侵权行为，必须承担法律责任。中国青年出版社将配合版权执法机关大力打击盗印、盗版等任何形式的侵权行为。敬请广大读者协助举报，对经查实的侵权案件给予举报人重奖。

短信防伪说明

本图书采用出版物短信防伪系统，读者购书后将封底标签上的涂层刮开，把密码（16位数字）发送短信至106695881280，即刻就能辨别所购图书真伪。移动、联通、小灵通发送短信以当地资费为准，接收短信免费。短信反盗版举报：编辑短信“JB，图书名称，出版社，购买地点”发送至10669588128。客服电话：010-58582300。

侵权举报电话

全国“扫黄打非”工作小组办公室	中国青年出版社
010-65233456 010-65212870	010-59521255
http://www.shdf.gov.cn	Email: law@cypmedia.com MSN: chen_wenshi@hotmail.com

主 编 赵 力
副 主 编 彭 玮
编 辑 中国现当代美术文献研究中心（CCAD）
中青雄狮数码传媒
总 策 划 郭 光
责任编辑 郭 光 冉 悦
书籍设计 张宇海
翻 译 飞译艺术资讯 / Crosby & Co Art

本书由中青雄狮数码传媒科技有限公司策划编辑，版权由中国青年出版社、北京中青雄狮数码传媒科技有限公司、中国青年出版社国际有限公司(CYPI)共同拥有，国际中文版由中国青年出版社独家出版发行。

图书在版编目(CIP)数据
中国当代艺术：现在与未来 / 赵力主编；中国现当代美术文献研究中心编著. — 北京：中国青年出版社，2009.9
ISBN 978-7-5006-8952-2
I.中……II.①赵… ②中… III. 艺术家—简介—中国—现代 IV.K825.7
中国版本图书馆CIP数据核字(2009)第164171号

书 名 中国当代艺术：现在与未来
出版发行 中国青年出版社
地 址 北京市东四十二条21号
邮政编码 100708
电 话 +86 (010) 59521188
传 真 +86 (010) 59521111
网 址 www.cyp.com.cn
www.21books.com

印 刷 利丰雅高印刷(深圳)有限公司
开 本 889×1194 1/12
印 张 30.5
版 次 2009年12月北京第1版
印 次 2009年12月第1次印刷
书 号 ISBN 978-7-5006-8952-2
定 价 320.00元

“北京北大方正电子有限公司”授权本书使用如下方正字体
方正准雅宋、方正中雅宋、方正粗雅宋、方正兰亭纤黑

赵 力/主编

现在与未来



中国青年出版社
CHINA YOUTH PRESS



CYPI PRESS

前言 FOREWORD	004	祁志龙 QI ZHILONG	118
艾未未 AI WEIWEI	010	邱志杰 QIU ZHIJIE	124
蔡国强 CAI GUOQIANG	016	尚扬 SHANG YANG	130
陈文波 CHEN WENBO	022	宋冬 SONG DONG	136
方力钧 FANG LIJUN	028	隋建国 SUI JIANGUO	142
顾德新 GU DEXIN	034	王广义 WANG GUANGYI	148
郭伟 GUO WEI	040	汪建伟 WANG JIANWEI	154
洪浩 HONG HAO	046	王鲁炎 WANG LUYAN	160
洪磊 HONG LEI	052	王音 WANG YIN	166
黄永砅 HUANG YONGPING	058	夏小万 XIA XIAOWAN	172
季大纯 JI DACHUN	064	向京 XIANG JING	178
林天苗 LIN TIANMIAO	070	萧昱 XIAO YU	184
刘建华 LIU JIANHUA	076	徐冰 XU BING	190
刘小东 LIU XIAODONG	082	杨少斌 YANG SHAOBIN	196
刘野 LIU YE	088	尹秀珍 YIN XIUZHEN	202
卢昊 LU HAO	094	尹朝阳 YIN ZHAOYANG	208
马六明 MALIUMING	100	岳敏君 YUE MINJUN	214
毛焰 MAO YAN	106	曾梵志 ZENG FANZHI	220
缪晓春 MIAO XIAOCHUN	112	曾浩 ZENG HAO	226

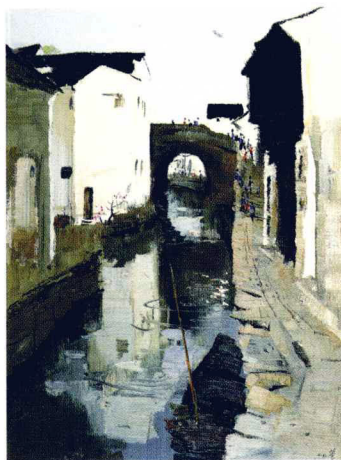
[illegible]

前言

—— 我们从哪里来? 到哪里去?

何谓中国当代艺术? 目前有两种看似不同的定义。1.中国当代艺术指的是20世纪70年代末80年代初改革开放以来的中国美术创作的整体; 2.中国当代艺术专指那些具有前卫性、批判性、实验性的美术创作。前一种说法强调了创作的时间属性, 而后一种说法则强调了创作的观念属性。毋庸置疑的是中国当代艺术的时间属性非常明确, 而同样明确的一个时间起始点则是20世纪70年代末中国的改革开放, 具体而言是指1978年12月十一届三中全会的召开。它在艺术史上的意义, 即是宣告了“文革艺术”的结束和中国当代艺术创作的开始。倘若我们进一步加以观察的话, 那么还可以发现中国当代艺术的发展在不同阶段也具有了不同特征——即20世纪80年代的“走向多元”、90年代的“融入全球”以及21世纪以来的“立场中国”, 其时间属性同样是非常明确的。然而, 中国当代艺术不仅纯然为明确的时间属性, 其观念属性也显得非常重要。“走向多元”的80年代、“融入全球”的90年代以及“立场中国”的21世纪, 三个发展时期有着鲜明的阶段性特征, 但是统辖前卫性、批判性、实验性的观念突破却始终成为贯穿其中、经久不变而越发被强化的命题线索。以此而论, 中国当代艺术更准确的定义应是20世纪70年代末80年代初以来注重观念突破并具体体现为前卫性、批判性、实验性的中国艺术创作。

20世纪70年代末的中国以改革开放的崭新面貌出现在世界面前。伴随着这一全新的改变, 中国艺术界在思想观念上既要以往进行批判反思又要积极拥抱未来, 也就是说出现了“向后看”与“向前看”两种不同的面向。也正是在这一大背景下, 中国艺术创作进入了一个“新的时期”。“新时期”伊始的中国艺术创作, 在历史性的反思、民族精神的回望、人文情怀的观照等方面涌现出了“伤痕美术”、“乡土美术”、“风情美术”等创作流派; 在个性的自由倡扬、风格的多元探索、语言的纯粹表达等方面涌现出了像“12人画展”、“新春画展”、“同代人”、“紫罗兰画会”以及吴冠中通过思想论争逐步推动的对“形式美”、“抽象美”的强调; 而以“无名画会”、“星星美



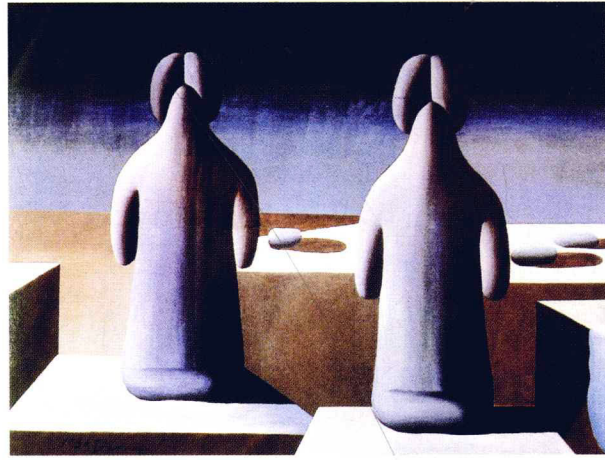
《鲁迅故乡》，吴冠中，1977
木板油画，61x46cm



《父亲》，罗中立，1980
布面油画，215x150cm



《春风已经苏醒》，何多苓，1981
布面油画，95x130cm



《凝固的北方极地》，王广义，1985
布面油画

展”为代表的艺术创作群体，在批判与实验两个方向上的努力更代表了改革开放的不断深化，他们大多选择了对西方现代艺术创作的观念引入，“革命性”地改变了昔日被僵化了的艺术面貌。

至20世纪80年代中期，中国的艺术创作已经初步完成了从单一走向多元的历史过程，而在“要多样，不要一统”的口号下，艺术的个性化努力随即变得更加自由与普遍。然而，此时的中国艺术创作在不断趋于多向性的全面吸收前提下，依旧无法彻底摆脱起步阶段的选择偏狭和浅尝辄止的窘境。于是稍后在全国范围展开的85美术新潮，不仅是在新形势下中国艺术创作旨在直面窘境的突破、尝试和探索，也反映了中国艺术创作转入至更深刻的自省阶段。

85美术新潮以1985年5月在北京中国美术馆举办的“国际青年年美展”为先导，随即展开为一场“疾风暴雨”式的艺术运动。事实是“国际青年年美展”的很多艺术作品，是从题材入手去分解题材，把个性释放出来，并在批判中获得自觉，真实体现了新时代的要求。受此影响，1985年全国各地的艺术青年自发组织起来，举办展览，成立艺术群体，逐步把始自“星星美展”并在“国际青年年美展”中已确定下来的批判与实验的两个方向推至深化。

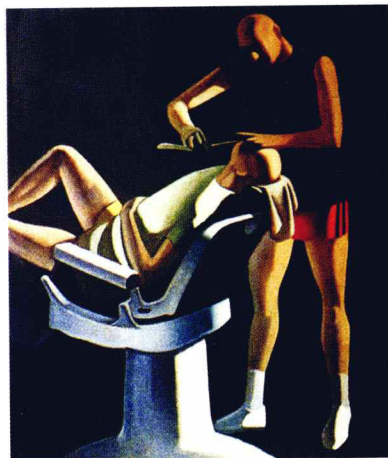
虽然85美术新潮呈现出了所谓的“理性”与“感性”的两个倾向，但无论是注重理性还是宣扬感性，两者在20世纪80年代后期都具有强烈的现实针对性和社会批判性，都是对人类崇高而不可侵犯的人权思想的极力弘扬，旗帜鲜明地反对人性的压抑，为中国文化思想的现代化启蒙作出了突出贡献。具有理性倾向的中国当代艺术家把艺术上升到一个形而上的高度，在这种思辨的层面上艺术成了认识世界的方式，成为人类永恒理性的物化形态。观念化、哲理化是这些创作的普遍特征，其中最重要的艺术群体是“北方艺术群体”。“北方艺术群体”宣称“人类已有的一切传统已荡然无存”，并积极建立“一个全新的、坚固、永恒、不朽的世界”¹，他们把艺术作为这个“世界”的创造者，从而显示出人类理智的力量、人类的高贵品质和崇高理想。艺术家王

广义、舒群、任戡等人，通过庄严、冷漠、抑制情感和强调明确轮廓线来标示理智和高贵，并以超现实的态度来传达他们的观念，从而创立出了一系列符号化的语言形式、单纯朴素的色彩以及神秘神圣的画面气氛。除了“北方艺术群体”之外，艺术家张培力和耿建翌等则致力于将自身的创作更针对于都市以及自身生存状态的批判，在作品的现代性与观念性的表达上投入了更多的精力。与理性倾向相反，另一部分的艺术家的更强调的是内心的真实性，更强调画家个人情感的真实。他们认为情感才是人的本质中不可改变的客观存在，才是人性的最高和最强有力的真实，而艺术即是这种真实的体现与反映。他们大多排斥脱离个人的所谓恒定、本质的理性，力图进入个人内部的深层结构中去体验生命的活泼和力量。因此这些创作不同于理性倾向的艺术家般地力图去打破旧世界和建立新世界的乌托邦，它们更倾向于在原有的世界上恢复人性光芒，是从自由存在的角度给予自由以肯定，逐步强化实践和伦理上的自由。这些艺术家往往通过推崇直觉、称赞灵感、重视本能与个性，所以他们作品中的形象是狂野的、梦幻的和神秘的，过去三维空间里的叙事结构也得到了自由突破，表现性与抽象性被全面地肯定下来并得到了极大的发挥。具有感性倾向的艺术群体在85美术新潮之中更为普遍，“西南艺术研究群体”、“米羊画室”、“新野性主义群体”是其中的代表，而各个群体在具体创作面貌上也有着各自的面目。其中的“西南艺术研究群体”以毛旭辉、张晓刚、叶永青、潘德海为骨干，力主从生活世界的表象逐步深入至世界的内象，进而通过视觉的方式去捕捉生命的原型与生命的本质意义。虽然感性倾向的艺术家往往把生命视为一种升华的现象，让我们总能看到一种上升的趋势，但是这种升华的趋势无疑在本质上与理性倾向所追求的对不死的幸福彼岸的向往，把现实世界的表象加以肢解，有着异曲同工之处，也最终反映出这两种创作倾向所具有的批判与反思的时代共性。

85美术新潮，从一开始就以激进的批判姿态出现在我们面前，所以人们以“前卫”这个词来



“85 新空间”参展艺术家在展厅入口前言处
从左起：王强、张培力、耿建翌、宋陵



《理发3号—1985年夏季的又一个光头》，耿建翌，1985
布面油画



《在新时代—亚当与夏娃的启示》
张群、孟禄丁，1985
布面油画，197x165cm



中国现代美术大展的场外布置

命名它也就变得如此得恰如其分。然而历史地加以言说，我们就不难发现85美术新潮在自我语言的建构上无疑得益于改革开放后西方现代艺术观念和方式的大量涌入，它的每一次前进的足迹事实上就是我们对西方现代艺术逐步认识的深入印痕，而要想实现新潮美术中所追寻的人的真正解决与艺术的真正自觉，中国当代艺术需要的正是贴近生活、有明确理解基础的创作，而不是“全盘的西化”或“局部的西化”。

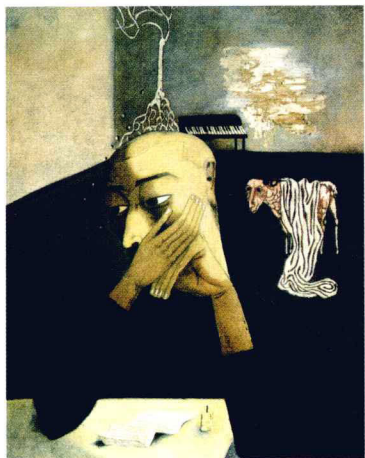
随着1989年“中国现代艺术大展”的草草收兵，中国艺术创作也转至另一个发展的阶段。这一时期原先那种拥抱自由后的狂喜与躁动已经渐渐远去，而登堂入室的已是“后89的艺术”。因此，如果说整个20世纪80年代的艺术多元是包含了个性解放要求下的多元想象的话，那么90年代的多元却是一种客观存在的多元事实，一个排弃喧哗与骚动在心平气和下相互竞争的艺术格局。

20世纪90年代初期首先出现的是所谓的“新生代现象”。“新生代”的艺术现象无疑是由60年代出生的更年轻一代所创生的创作面貌。“新生代”没有明确的宣言纲领，但是“艺术的真正力量在于个人的最一般的日常生活之中”显然成为了他们的某种共识，而新生代艺术的意义也正是来自于这种生活的敏锐感知²。于是60年代出生的这批艺术家，开始把眼光投向日常的事物，开始讲述个人的现实境遇和生活体验，他们的作品具有一种显见的冷静观看与平凡叙事的态度。被归为“新生代”的艺术家，大多拥有美术学院正规教育的背景，对于艺术传统、现代艺术以及当代潮流都深谙于胸。他们的创作基本上采取了写实主义的态度，但是这种“写实”的态度又因人各异而具有了多种倾向，如具有超级写实倾向的王浩、韦蓉，具有表现式写实倾向的王玉平、申玲、陈淑霞，具有现实式写实倾向的刘小东、赵半狄、宋永红，具有调侃式写实倾向的方力钧、刘炜、王劲松。虽然新生代艺术的表述形态具有某种保守性，那些美术学院或艺术学校的年轻一代可以发挥自己的优势，然而以当代生活为背景和对象又使他们的创作具有了当代性，

因为新生代艺术与中国社会文化的发展同步，呈现出了极强的时代性和地点性，所以也就具有了很强的当代针对性。当然新生代艺术从一开始就保留着许多各异的倾向与鲜明的个性，充分彰显了整体发展中的个性差异，而正是这些个性差异最终导致了新生代在不久的将来的瓦解与破裂，但从更积极方面来看，新生代艺术既反映了90年代中国艺术创作革新变化的新方向，也强化了个性努力和差异性对于中国当代艺术推动的价值。通过历史的评估，我们还可以看到新生代艺术的许多不足，譬如新生代艺术在再现对象中寻找意义，在自我境遇中感知生活，这注定了艺术家认识是残缺的、碎片的；即便新生代艺术有效地反对美术新潮的叙事宏大、观念空泛以及囫圇吞枣式的西化，但是他们的艺术创作过多局限于绘画领域，从而失掉了在观念拓进和媒介发展等方面的介入动力。

事实是在20世纪90年代初期，无论新生代抑或昔日85美术新潮中的骨干，都针对于80年代“那种试图以西方现代思想拯救和重建中国文化的理想主义思潮”提出了普遍的怀疑，由此“人们似乎再也找不到一个完整的世界了，只好无可奈何地面对这精神的破碎状态”成为了他们的精神状态，而亟需某种的改变就成为了他们创作的立场³。除了90年代初期既成事实的“新生代”现象之外，在1989年“中国现代艺术大展”上已见端倪的“政治波普”和“玩世现实主义”也逐渐成为了90年代初期某种显见的创作方式。只是此时的“政治波普”和“玩世现实主义”不仅仅反映出艺术家“不再相信一些现成概念能解决艺术家的灵感问题”而转向“有许多烧灼感的直觉中的现实”的心理过程⁴，同时更针对于自己当下的生存状态而具体表达为批判式的幽默与荒诞，以及泼皮式的无聊与玩世。

85新潮美术的一些代表人物，在1989年之后则不约而同地以“政治波普”的创作面貌与过去告别，他们放弃了形而上的姿态而选择以幽默的方式去“解构对中国最具影响力的对象和政



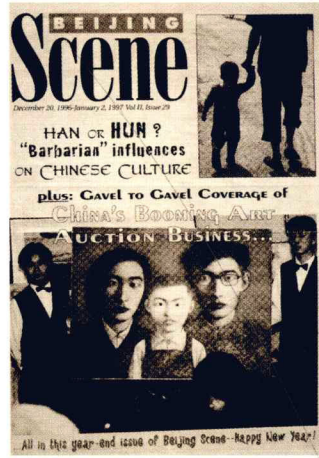
《重复的空间 No.2》，张晓刚，1989
纸面油画，50x40cm



《第二状态》，耿建翌，1987
布面油画，132x170cm



《父子》，刘小东，1989
布面油画，130x97cm



20 世纪 90 年代，艺术品拍卖已不稀奇

治事件”⁵。如王广义的《大批判》系列、任戡的《抽干》系列、舒群的《+ - X ÷ = 0》系列、张培力的《中国健美》与《1989标准音》系列、耿建翌的《合影》与《书》系列。即便如此，与更年轻的一代相比，“政治波普”的艺术家们仍然倾向于对社会的宏观体验，关注的现实也是文化的大框架中的现实意义。于是历史性的图像和当代性的图像往往被时空错位式地并置在一起，同时借助于这种并置以实现所谓的“解构的张力”⁶。“政治波普”的出现标志着中国艺术创作在20世纪90年代初期的重大转折，如栗宪庭所言：“这种转折在于艺术家从对西方现代思潮和艺术的关注中，从对大而无当的人的、艺术的普遍追问中清醒，转而关注中国人生存的真实空间。而政治波普以幽默的方式出现，带有对政治情结的自我消解的倾向，这是中国现代艺术走上自己的道路的标志之一。”“政治波普”的出现，也对90年代中国艺术创作的走向产生了重大的影响，如稍后的“艳俗艺术”无疑就受到了“政治波普”的影响，而流行于整个90年代的解构方式以及图像化、符号化的创作趋势也与之有着密切的关联。

在1993年前后，方力钧、岳敏君、王劲松等更年轻一代艺术家的创作，通过无聊及泼皮式的幽默与玩世，既给与20世纪90年代初期的中国当代艺术家介入现实生活的独特方式，也造就了他们与过往艺术的根本差异——“以平视的角度看待人生，用泼皮的方式去描绘自己及自己周围熟视、无聊、偶然乃至荒唐的生活片断”，从而抛弃了80年代的“理想主义”和“英雄色彩”以及“因责任感而令作品过于的沉重和悲壮”⁷。从作品而言，这些艺术家往往通过两个角度来表现自己的旨趣：“一种是直接选择荒唐的、无意义的、平庸的生活片断；另一种是本来严肃的、有意义的事物滑稽化”，而在具体的创作中艺术家又在“内向的自嘲”和“外向的嘲世”等方向上形成了各自的表述⁸。

“艳俗艺术”作为新的艺术现象而为人熟知，是在1996年“大众样板”、“艳妆生活”等展览之后，而1999年在天津举办的“跨世纪的彩虹——艳俗艺术”无疑是对这一现象的某种阶段

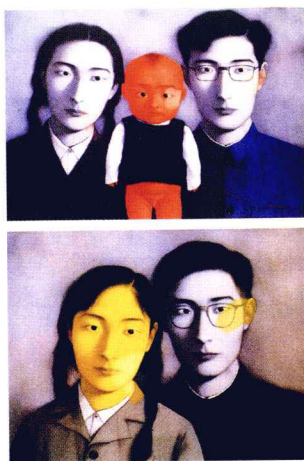
性总结。关于“艳俗艺术”，有“后波普”之说，也有“艳俗艺术是中国波普走向衰落的标志”之说，虽则说法不一，但是都明确了“艳俗艺术”与20世纪90年代初期“政治波普”之间的某种关联性。从90年代的“政治波普”发展为90年代中后期的“艳俗艺术”，充分反映了90年代以来中国日渐商业化的社会现实以及在这一社会现实之下人类的沉迷、挣扎和内心的抗拒。艳俗艺术家们往往通过针对现实生活的看似简单、表面的刻意模仿，挖掘那些被消费文化侵蚀的心灵创伤，被形形色色的时尚流行压抑的个性抒发以及被物欲横流掩盖的精神渴望，从而展现出了其鲜明而自觉的社会批判特征。

如果说“艳俗艺术”还称得上是对20世纪90年代初中国艺术创作的某种程度上的接续的话，那么2000年以来逐渐崛起的“70后”、“80后”，则是对具有时代断裂性意义的新一代的某种概括。“70后”、“80后”的中国艺术家大多成长于改革开放之后的中国情境之下，成长于日趋多元复杂的全球化背景之中。变化的现状环境与不确定的未来成为了他们必须每天面对的现实，而艺术对于他们而言不是为了追求虚幻崇高的工具，而是让自己活得更加从容平和的方式。因此他们的创作更多地回到了个人的基点，以艺术去记录自己的内心漂移、自己对周遭的态度以及由此生发出的喜怒哀乐。也因为如此，“70后”、“80后”的艺术创作往往是透过个体而呈现的“外界镜像”，借助这些视觉证据我们才能获知他们的所思所想，进而确知时代的“星移斗转”。

“卡通一代”是“70后”、“80后”中的一部分。或许“卡通一代”并非是一个经得起学术推敲的艺术命名，但是一些艺术家的确借助于“卡通”的形象塑造以区别于他人。对于日益泛滥的商业文化，“卡通一代”不再是无条件地排斥而是有选择地加以拥抱，并逐步将其改造成为自己手中的“利器”。在他们的作品中，对商业文化的沉迷、模仿无疑是对沉浸其中的自我的有力剖析，而玩偶化、中性化、数字化的形象以及平面化的绘制手法，却构成了针对商业化的消解与针



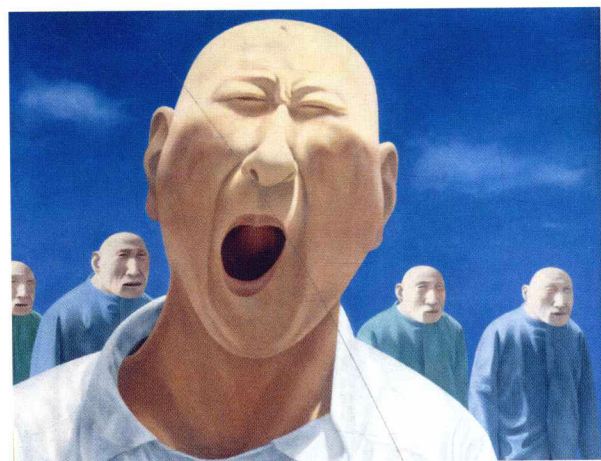
《大批判—万宝路》，王广义，1992
布面油画，175x175cm



《大家庭》，张晓刚，1995
布面油画



《消费形象13号》，祁志龙，1993
布面油画，170x200cm



《1993.3》，方力钧，1993
布面丙烯，180x230cm

对当代生活的异化。如果要深究“卡通一代”的艺术意义，我们不妨这样加以评价：他们是以夸张的姿态与过往的社会传统告别，刻意追求艺术的日常意义和平民化，“其创作的全部理由是使生活更美好，而不是使艺术本身更美好”⁹。

作为某种显见的趋势，20世纪80年代、90年代中国实验性的艺术创作至2000年之后逐渐形成了深化拓展的征候。装置艺术和行为艺术，在80年代中期具体反映为中国艺术家的前卫性方式与观念表达，在90年代进而呈现为急于和国际潮流同步和接轨的愿望，然而“由于主流艺术对于它的漠视和警觉，在社会艺术资源的权力分配中，它始终处于边缘化的状态”¹⁰。而2000年以来的装置艺术，不仅基于中国都市化发展进程中的艺术家日常生活经验，形成日益融入全球化的热点话题和针对中国社会特征的有力表述，同时在表述方式和阐释语言上，装置艺术不仅可以兼顾艺术家的个性化、私密性和直面空间以及公众的展示手段的非常规性，而且通过这一创作形式也可以促进艺术家针对观念、想象力和制作执行的充分应战。此外，装置艺术不具有平面绘画的商业前景，极容易成为一种公众视野中事件的特性，以及自身针对特定展示空间的大型化或者组装性的自由与弹性，也越来越吸引更多中国艺术家的积极参与。除了像艾未未、蔡国强、徐冰、隋建国、汪建伟、宋冬、尹秀珍等这些长期致力于装置艺术创作的艺术家之外，刘韡、刘鼎等是年轻一代中的代表，而方力钧、岳敏君、曾浩等则是近期从平面绘画逐步转向装置艺术创作的众多案例。行为艺术在2000年之后由于受到社会环境的制约和文化情境的变化渐趋萎缩，但是原来作为行为艺术的记录方式的摄影和影像创作却有了长足的进展。这一方面因为受到国际潮流的影响，一方面在于中国多媒体技术的发展给与艺术创作的强大支撑，此外中国美术院校的教学转向与多媒体工作室的建立，也为中国当代摄影和影像创作培养出了年轻的一代。中国的观念摄影大致可以分为两个发展阶段：第一个时期是从1993年至1997年，这是中国观念摄影的萌生期，这一时期的创作者

往往都属自发地介入此一领域；第二个阶段是1997年至今，是中国观念摄影的拓展期，不仅出现了日趋丰富的个性风格，而且出现了专职的创作者¹¹。即便中国观念摄影的历史还非常短暂，但是中国观念摄影已经在自我身份和社会身份的两条线索上开始回应国际的提问和国内的关注。中国的影像艺术，与中国的摄影艺术一样，在叙事结构和风格手法上具有更宽泛的视野，而在介入领域上也更加的多元。除了像西方那样关注于流行文化、城市亚文化之外，中国社会生活的剧烈变化以及在宗教、信仰、文化等方面的中国特征，也成为了中国影像艺术家创作的无尽资源，成为了中国影像艺术家区别他人而“安身立命”的立场背景。此外，与数字化等高科技的加速结合，也让中国影像艺术家有了更多的拓展空间，有了更丰富的媒介载体，充分展现了中国的所谓“后发优势”。

如果从历史的角度加以观察的话，我们不难发现中国当代艺术创作的发展历程，既有中国自改革开放以来与世界不断接轨的外部背景，也有中国当代艺术不断拓展的内在逻辑。而当历史的钟摆划向21世纪之后，中国当代艺术也必须重新面对新的形势而再出发。

进入21世纪，变化已经成为了当今世界的总体特征，而在这一急剧变化的大背景下，共同性的扩大和差异性的彰显更成为了并行不悖的两种趋势。交通便利、信息迅捷、经济协作与文化融合，既是全球化的产物，也是继续推导全球一体化趋势的动力。然而由全球一体化为基础所形成的共同性的扩大并没有抹煞世界的众多差异，却是以差异性的存在作为发展的前提，因此不仅固有的差异性依旧存在，还在新的条件下生成出了新的差异性。

进入21世纪的中国，一方面其融入全球的发展速度正在加快，与全球的趋同性也越发明显；一方面在全球化背景下共同性扩大的同时，中国同样没有失去自身固有的差异性，事实是当今中国社会变革进步的广度和深度，也正成为了新的差异性生成的源泉。

诚然，中国当代艺术如同当今的中国一样，在全球化的进程中也不断呈现出了同一性的扩



《地窖》，隋建国，1992～1994
河卵石、钢筋焊接，50×60×70cm×26



《水一辞海标准板》，静帧 A.，张培力，1991
单视频录像



北京 798 时代空间画廊

大趋势。中国当代艺术越来越积极地融入艺术的世界舞台，并在自身的发展中反映出与世界同步拓进的轨迹线索。为了挑战自身的极限，中国当代艺术也乐于接受多元化的文化观点，关注日常生活中的意义与活动，拥抱科技时代的媒材创新，宽容面对文化层面的断裂、局限、矛盾与变迁，传达人文精神的普适关怀。然而随着中国当代艺术的蓬勃发展，那些专注于图式化和符号化的群体创作已经告一段落，那些仅仅通过视觉图像的移用或转借做出简单化处理的流行诠释也早已成为过去。艺术家们更倾向于打破求同的稳定模式，转而强调高度个人化、原创和多元的语言，或者说提倡创作语言的异质多重本质，即多元式的话语异质；强调艺术创作不追求单一的、绝对的答案或标准，将艺术家、欣赏者、策展人（或展场）以及环境（或现象）有机结合，使得艺术鉴赏与艺术创作同样变得异常多样。的确，作为当代社会文化真实反映的中国当代艺术，其独立性、选择性、多变性和差异性皆因立足于中国社会变革的现实而得到不断强化，而只有那些着力表现中国的变化，反映中国现实并呈现中国精神气质差异性的中国当代艺术，才能引发更积极的关注与更丰富的解读，才能赢得世人的普遍尊敬，自己掌握未来的命运。

注释

- 1 舒群，“‘北方艺术群体’的精神”，《中国美术报》，1985年第18期。
- 2 冷林、赵力，《当代中国油画现状》，1992年第一版，今日中国出版社。
- 3 栗宪庭，“后89艺术中的无聊感和解构意识”，香港中文大学《21世纪》，1992年2月号。
- 4 宋永红，“宋永红笔记”。
- 5 同注释3。
- 6 同注释3。
- 7 同注释3。
- 8 同注释3。
- 9 赵力，“卡通方式”，岭南美术出版社《画廊》杂志，2003年第5期。
- 10 殷双喜，“边缘状态与文化关注：90年代以来的装置艺术和实验雕塑的创作与展览”，2007年。
- 11 黄岩，“中国观念摄影的特点与欧美的区别”，2007年。

参考文献

- 1 冷林、赵力，《当代中国油画现状》，1992年第一版，今日中国出版社。
- 2 赵力、余丁，《中国油画文献1542-2000》，2002年第一版，湖南美术出版社。
- 3 吕澎、易丹，《中国现代艺术史，1979-1989》，1992年第一版，湖南美术出版社。
- 4 吕澎，《中国当代艺术史1990-1999》，2003年第一版，湖南美术出版社。
- 5 吕澎，《20世纪中国艺术史》，2006年第一版，北京大学出版社。
- 6 高名路，《中国当代美术史1985-1986》，1991年第一版，上海人民出版社。
- 7 高名路，《墙：中国当代艺术的历史与边界》，2006年第一版，中国人民大学出版社。
- 8 高名路，《85美术运动》，2008年第一版，广西师范大学出版社。
- 9 栗宪庭，《重要的不是艺术》，2000年第一版，江苏美术出版社。
- 10 邹跃进，《新中国美术史》，2003年第一版，湖南美术出版社。
- 11 邹跃进，《艳俗艺术》，2003年第一版，湖南美术出版社。
- 12 朱其，《中国先锋摄影档案》，2004年第一版，湖南美术出版社。
- 13 李文，《观念摄影》，2005年第一版，湖北美术出版社。



AI
Wei
Wei

艾未未

1957 出生于中国北京
目前居住工作于北京

- 1979 “首届星星美展”，北京中国美术馆外
- 1980 “第二届星星美展”，北京中国美术馆
- 1982 个展，美国旧金山亚洲基金会画廊
- 1986 “中国前卫艺术展”，美国纽约州立大学奥尔巴尼美术馆
- 1989 “星星：十年”，香港汉雅轩画廊
- 1999 “全面开放：第48届威尼斯双年展”，意大利威尼斯
- 2004 个展，美国纽约罗伯特·米勒画廊；
“第9届威尼斯双年展国际建筑展”，意大利威尼斯
- 2005 “赫尔佐格 & 德·梅龙：展览”，英国伦敦泰特现代艺术馆
- 2007 “卡塞尔文献展”，德国卡塞尔；
“真实事件：中国‘当代艺术’”，英国利物浦泰德美术馆
- 2008 个展，美国纽约玛丽·布恩画廊；
个展“中国加油！艾未未”，荷兰格罗宁根博物馆；
“超越房屋建造的设计：第11届威尼斯国际建筑双年展”，意大利威尼斯；
“麻将：希克‘当代中国艺术收藏展’”，美国加州大学伯克利分校艺术博物馆 / 太平洋电影档案馆
- 2009 个展“会有标题吗？”，德国慕尼黑现代美术馆；
“大千世界：中国‘当代艺术’近作展”，美国芝加哥文化中心

艾未未是一个极具叛逆精神的艺术家。1979年和1980年，艾未未参加了两届被认为是中国当代艺术开端的“星星美展”。当时他的参展作品带有明显的西方后现代艺术中的表现主义色彩，这在当时的中国是迥异于“文革美术”而具有颠覆意义的。在参加完两届“星星美展”后，他远走美国，在那里感受到了完全不同于中国的资本主义文化。艾未未的父亲、著名诗人艾青对他说过：要做自由的人。所以艾未未这些年来无论是作为艺术家、建筑师或者是导演都是以特立独行的方式令中国和世界震惊。

艾未未的创作从来都是不拘一格，无从把握的，但他通常所使用的方法是对既成事物的解构和颠覆。比如对自行车、桌子的重组和改造，用可口可乐商标装饰一个汉朝的瓮，或者为石器时代的泥罐刷上“沃霍尔颜色”——这些都是对现成品或者古董的改造，这一思路直接承接了杜尚以来对于现成品的“兴趣”。

2007年艾未未带领1,001位中国人去参加卡塞尔文献展，这1,001人全部从中国的各阶层人中选出，他们将免费出游卡塞尔，整个事件的过程组成了艾未未的作品《童话》，这件作品使得艾未未名噪一时。1,001这个数字取自童话《一千零一夜》，作品在现实中上演了一把真实的童话。免费出国，吃住全包，这对于大多数人来说是不可想象和没能力实现的，而人数的众多和不可控性，实现起来就是一个“童话”，这同时把现实和童话两者颠覆和解构了。与其说艾未未作为艺术家创作了一个行为艺术，不如说他导演了现实中的一出戏。

除此之外，艾未未也是一位广受赞誉的建筑设计师，当年给“艺术文件仓库”设计的极简主义风格的院落受到国际建筑业的关注与褒扬，这使得他之后在此领域一发不可收，从大家所熟知的北京SOHO现代城景观设计到他参与设计的更受人瞩目的2008年北京奥运会主会场——鸟巢。深谙中西方文化的他，不断地在不同的文化和领域中周旋，重组、解构着观念、现成物体，并保持着独立思考，继续挑战着常人的精神底线，继续给这个世界带来着惊奇。如今，可以说他的影响力已经超越了，或者是模糊了艺术家的身份。无论采取何种方式，艾未未的行为都是希冀用自身的影响力来进行反抗，希望能让更多的人改变在他们脑中认为是平常或者是无力改变的事实。他想颠覆的是人们的观念。

他对现成物体、现实以及观念的颠覆可能都归结于那句话：做一个自由的人。（孙国胜）

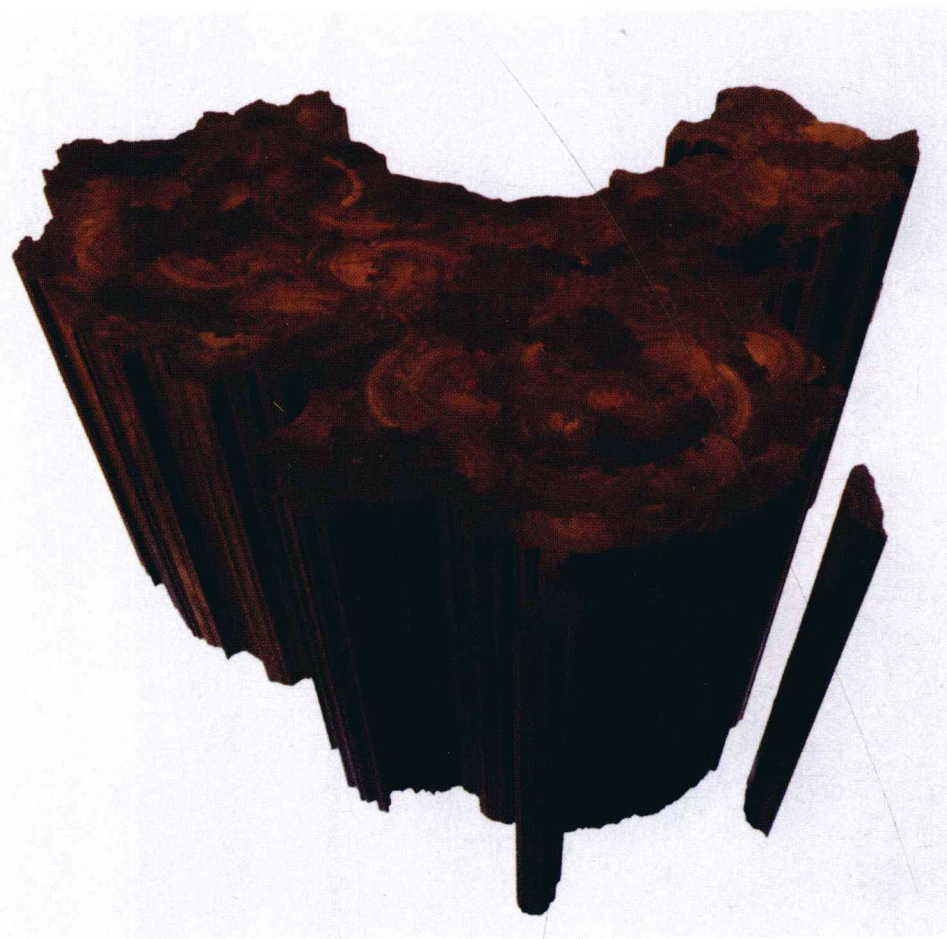
1 《灯光喷泉》，2007
混合媒介，装置实景





2

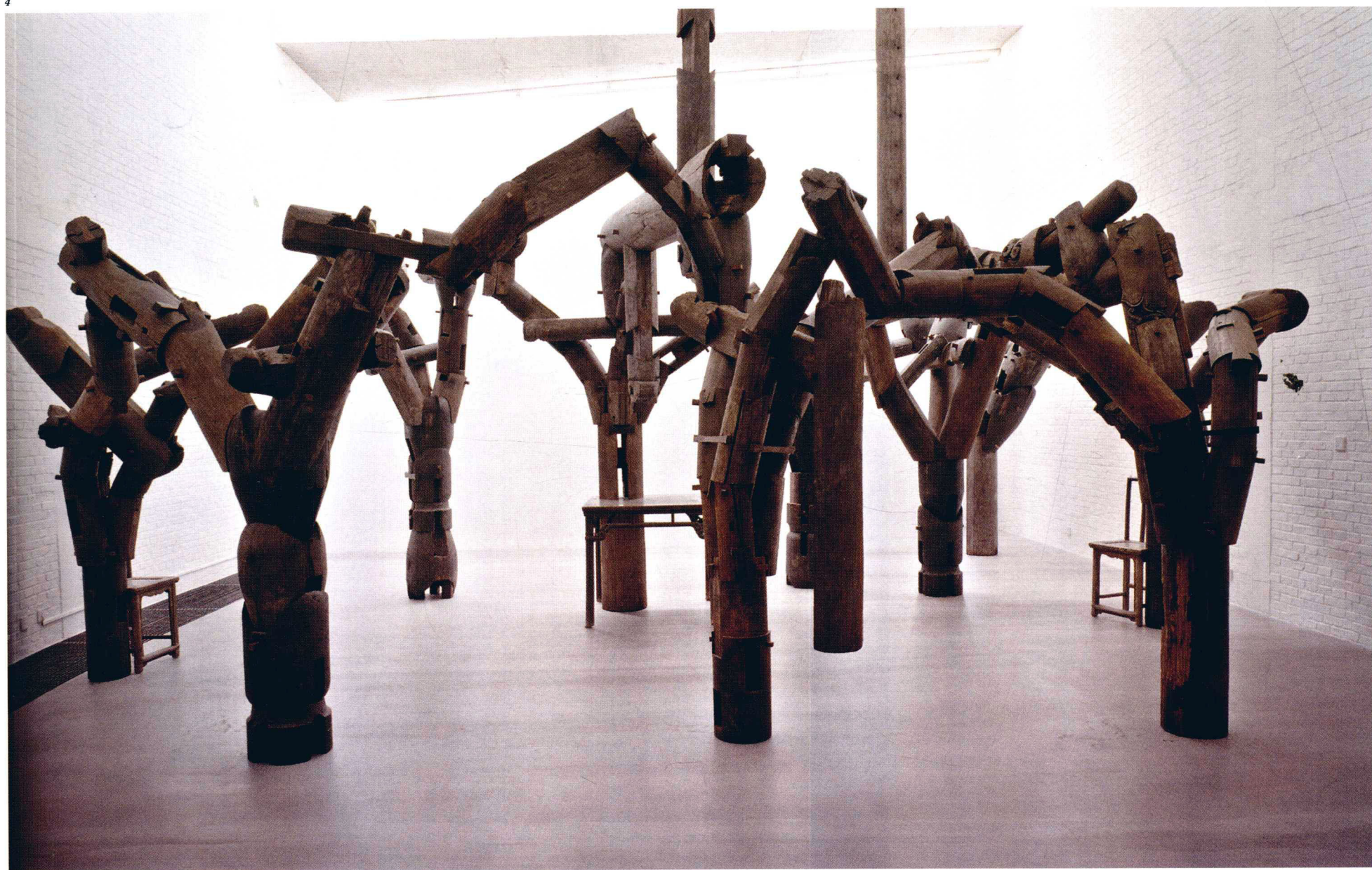
2 《画着可口可乐商标的陶瓮》，1995
陶上彩绘

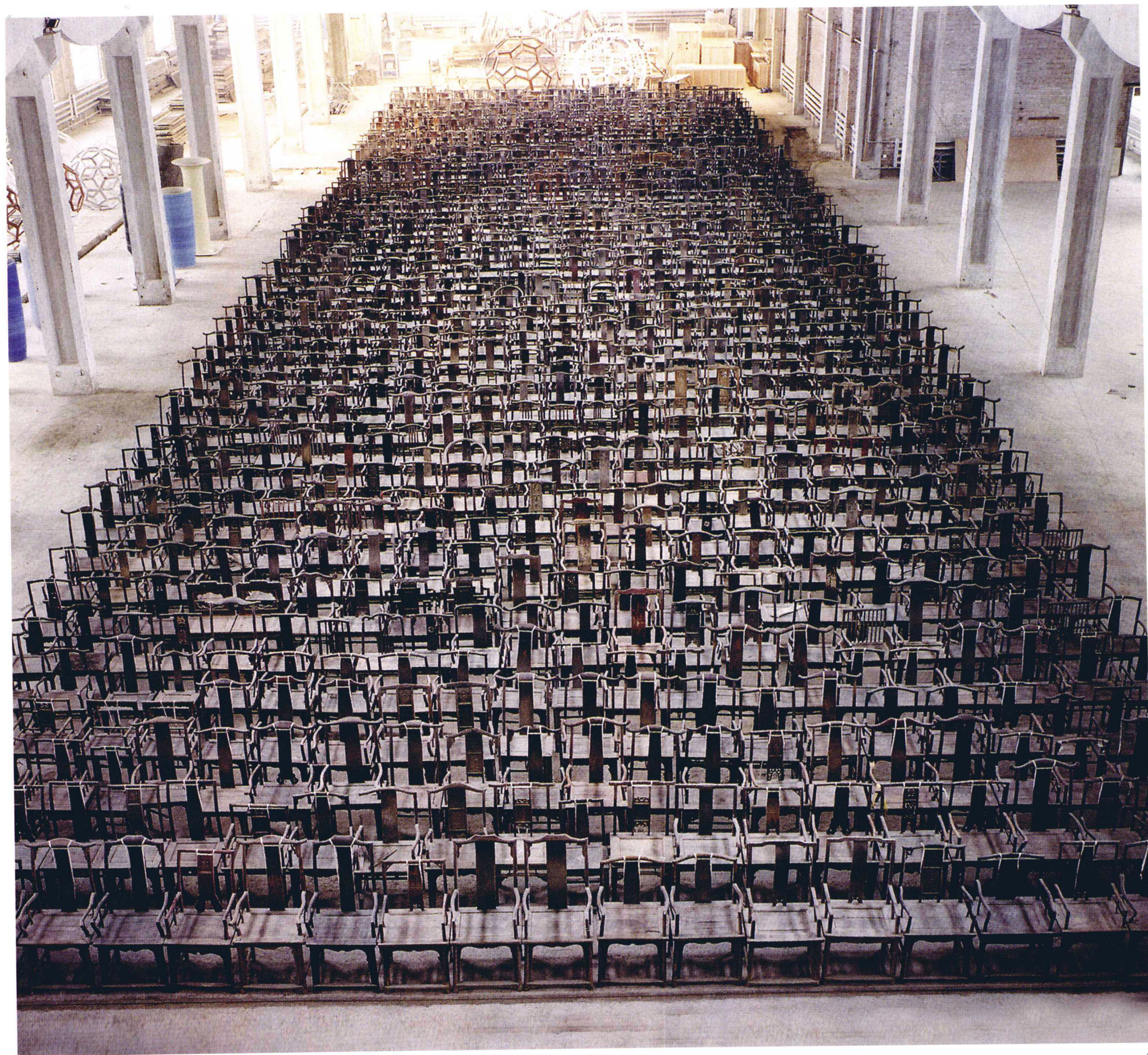


3

3 《中国地图》，2006
铁木，取自一座毁坏的清朝寺庙中

4 《碎片》，2005
铁木、清朝桌椅、梁、柱
850×700×500cm







5-7 《童话》，2007
1,001个中国游客，1,001张清朝椅子