

中国当代艺术的 历史进程与市场化趋势

CHINA CONTEMPORARY ART IN THE HISTORICAL PROCESS AND MARKET TRENDS

吕澎/著



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

中国当代艺术的历史进程 与市场化趋势

吕 澎 著



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

图书在版编目(CIP)数据

中国当代艺术的历史进程与市场化趋势/吕澎著. —北京:北京大学出版社,
2010.1

ISBN 978 - 7 - 301 - 16243 - 9

I. 中… II. 吕… III. ①艺术史 - 研究 - 中国 - 现代 ②艺术 - 市场 - 研究 - 中国 - 现代 IV. J120.97 J124

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2009)第 222433 号

书 名: 中国当代艺术的历史进程与市场化趋势

著作责任者: 吕澎 著

责任编辑: 魏冬峰

标准书号: ISBN 978 - 7 - 301 - 16243 - 9/J · 0276

出版发行: 北京大学出版社

地 址: 北京市海淀区成府路 205 号 100871

网 址: <http://www.pup.cn> 电子邮箱: weidf@pup.pku.edu.cn

电 话: 邮购部 62752015 发行部 62750672 编辑部 62752824

出版部 62754962

印 刷 者: 涿州市星河印刷有限公司

经 销 者: 新华书店

730 毫米 × 980 毫米 16 开本 31 印张 524 千字

2010 年 1 月第 1 版 2010 年 1 月第 1 次印刷

定 价: 60.00 元

未经许可,不得以任何方式复制或抄袭本书之部分或全部内容。

版权所有,侵权必究

举报电话:010 - 62752024 电子邮箱:fd@pup.pku.edu.cn

前言

跟大多数写文字的人一样,经历了数年的写作生活之后,还是要选择以前写过的东西,将它们出版,这似乎是写文字的人的传统与习惯。不过,按照陈寅恪的理解,一个人的写作到了最后可以几乎全部删去,因为中国传统文人或者知识分子终究是把人生看成虚无,他们感怀自己过去的生活,却也觉得自己总会离开它们而去,不过一场梦而已。

的确,是一场梦,因为我们很难证明我们的生活究竟在什么意义上是客观的和真实的。这是一个古老的哲学命题:我们如何证明自己是存在的?除了我们的感觉与知觉告诉我们眼前的一切,那些已经过去的东西究竟是否真的出现过?它们究竟对谁有意义?有什么意义?按照一些历史学家和哲学家的看法,我们对历史的了解是没有太多把握的,一段文字总是需要物理事实上的支持,才有可能被认为有具体的含义。如果我们暂时还承认“人类社会”这几个字是大致有效的,就会认可:缺乏权力的协助,文字完全是没有力量的,即便那些文字发自作者的肺腑——这个肺腑是没有人一定要去给予理解的。

然而,不要小看“梦”的重要性,西方人的理性精神不过是要告诉我们:如果一个人的梦与他人的梦联系在了一起,并且产生了新的梦,就会有一种叫做“文明”的东西得到延续。再退一步说,即便这里说的“文明”也不过是梦而已,如果我们了解这些梦与梦之间的延续,那么,就权当人类就是生活在一个真实的梦的世界里吧。

我同意相对主义的态度,因为这种态度让我们警惕自己的

“梦”将有可能没有什么意义,除非我们理解他人的“梦”并将这些“梦”联系起来。可是,我们用手来掐自己的身体,会感到不适甚至疼痛,这告诉我们:我们有一个肉身,我们有一个具体的局限,同时,这个局限也告诉我们:他人也同样如此。于是,我们只有面对一个局限的世界来思想和工作,从这个意义上讲,我们可以从“梦”中退出来,或者就是不断去建筑那个永远不能苏醒的“梦”。

的确,从本书的第一篇文字中可以看到,我的文字是针对他人的“梦”(言与行)进行的,我在谈论上个世纪80年代中国现代主义艺术面临的问题。回头再读《语言批判的策略》,我才知道,那时我已经深深地受到德里达的影响,受到后现代理论的侵蚀,我的“梦”与他人的“梦”混淆在一起。可是,我试图要讨论的是发生在中国的艺术现象,产生我的文字的语境与德里达当初写作《无底的棋盘》时的特殊原因肯定不同,我们如何能够证明我所受的这个影响是有意义的呢?我不得而知。

就这样,我继续写作,试图陈述并分析一路感受到的各种艺术问题,直到最近的一篇关于从1979年以来的中国艺术的语境的文章,我都几乎很少去抽象地讨论艺术理论问题。可能是无意识的原因,我很早就不喜欢那些离开现实与社会问题而抽象地进行的艺术理论的讨论,在多种学科的方法论被有意识或者无意识地引入艺术研究的情况下,我对形而上学的讨论的确失去了兴趣,考虑到我力图使用渐渐熟悉的“艺术史”这个词并讨论了通常被归纳进这个词的一些问题,所以,我给本书第一部分内容确定的题目是“艺术史问题”。

显然是由于相似的原因,我过去写的一些文字涉及了很具体、很物质甚至很“俗气”——一些批评家一直是这样看的——的市场。这类写作开始于1990年底,那时,我在具体负责《艺术·市场》的编辑与出版筹备。回想当初,我充满理想地开始了《艺术·市场》的编辑和写作工作,我在家里写信向批评家朋友约稿,在我住的大院门口的一个小电脑公司校对稿子,进行着在今天看来粗糙不堪的排版,也正是在这个时候,我开始有了图书出版技术流程的知识。出于对新艺术的支持,当我发现仅仅是说话还不够,还需要行动的时候,1992年,我和其他十几位批评家共同策划和组织了“广州双年展”,我甚至提出了一个口号:“艺术走向市场”。这个口号连同我在展览中遭遇的问题,使得我直到今天也没有得到一些批评家的理解。我注意到,很多年来,没有太多的人去真正了解产生这几个字的具体原因和特殊的历史背景,而仅仅是带着对“市场”的先验的色彩——这主要是1949年到1978年期间的政治和意识形态教育的结果——来理解从90年代初开始的“艺术市场”,直到今天,也很少有艺术批评

家将“市场”对中国当代历史的影响有更多的认识,尽管他们已经毫不犹豫地收取稿费和各种名目的出场费用。

关于“艺术市场”部分的文字可以看成是我的工作记录,其中包括思考与行动。有趣的是,对中国当代艺术从2006年开始的“天价”,到2008年经济危机中遭遇的“悲歌”,很多人缺乏历史的考察,结果,我又写了很多曾经决定不再写的市场问题的文章,我的目的很简单,是想提醒:对于中国当代艺术来说,“市场”不仅是一个简单的经济概念,也是一个政治概念和文化概念,最终,是一个不可避免的历史概念。我相信,在若干年后,人们能够更清楚地认识到市场对1989年以后的中国艺术的重要性,那时,我的文字也许可以提供一些文献和考证依据。

人生总有结束的时候,我也同意“虚无”的不可抵挡,不过,我们可以通过不同的方式将人生的过程记录下来,如果我们的记录可以影响他人,或者为他人的梦提供素材——即便“文明”仅仅是个“梦”,也是值得的,毕竟我们能够感知到肉体的疼痛,这告诉了我们真实是存在的。

以上是我将过去的文字经过选择编辑出版的原因。

吕 澎

2009年9月20日

目 录

艺术史问题

语言批判的策略	/ 3
关于成都现代艺术状况的对话	/ 7
《现代艺术与文化批判》作者说明	/ 11
'85 情结与当代问题	/ 15
前卫艺术“下课”	/ 24
从“Is Me”说开去	
——关于 90 年代中国艺术的零散看法	/ 29
四十小结	/ 36
缘起与经过	/ 44
成都的画家	/ 50
我们今天不能问“什么是艺术”	/ 55
批评、权力与信念	/ 59
什么是当代史？	/ 64
在贺兰山留下永久的记忆	
——贺兰山房设计与建造过程的记录	/ 71
当代艺术史的微观叙事	
——《1992：艺术转型年代》前言	/ 97
叙述当代艺术 20 年	/ 105
假象的制造与问题	
——从玩世的模样到水果般的青春形状	/ 121

重要的不是“什么是当代”	
——我们应该关注在历史中形成的当代性	/ 128
从“新具像”到“新绘画”的历史	/ 137
历史的合法性	
——关于中国现、当代艺术史写作中的几个问题	/ 202
“黑、白、灰”的历史与现实的针对性	/ 211
“新绘画”的历史上下文	/ 220
影响力、中心与责任	/ 227
管理历史	/ 231
《当代艺术家丛书》前言	/ 234
什么语境或谁的香港？	/ 238
“’85 新潮”的遭遇	
——从尤伦斯美术馆开馆展“’85 新潮”说起	/ 241
来自中国的新绘画	
——以 16 位四川画家的绘画为例	/ 245
历史感的重要性	
——《艺术史中的艺术家》序言	/ 254
个案的作用	/ 259
民国油画的历史背景	/ 262
当代的凯旋	
——关于“青城山·中国当代美术馆群”的建筑	/ 282
中国画问题	
——用笔墨纸砚完成的绘画之继续存在的基础究竟是什么？	/ 288

艺术与市场

《艺术·市场》第 1 辑前言	/ 311
给画家何多苓的一封信	/ 314
中国企业如何投资艺术	/ 319

关于中国大陆艺术家在市场中的心态	/ 323
标准必须由中国人自己来确定	/ 328
展开 90 年代	/ 332
走向市场	/ 334
艺术操作	/ 337
从“广州双年展”看大陆 90 年代艺术发展的基础及方式	/ 358
“广州双年展”后的反省与问题	/ 364
操作、权力与形而上学	/ 369
批评家在市场中的心态	/ 414
漫谈艺术市场	/ 418
我们仍然热爱艺术吗?	/ 424
批评与权力	/ 430
艺术就是生意	/ 436
我的立场	/ 439
资本与艺术	/ 443
市场的凯旋	/ 445
投资的教养	/ 448
你到底要买什么?	/ 451
热闹未必无凄凉	/ 454
三种自以为是及其危害	/ 457
让当代艺术的“泡沫”漫天飞舞	/ 460
中国当代艺术的语境	
——对近十年资本在中国艺术市场中的作用与 相关问题的陈述与判断	/ 464
当代艺术三要素:观念、市场、权力	/ 473
形而上学的妄想应该终止	/ 477

艺术史问题

语言批判的策略^①

’85 艺术思潮之后,出现了一次“纯化语言”的讨论。提出这一口号的人据说旨在使“概念化、哲学化的”’85 艺术倾向得到纠正,使艺术回到自身之中,即所谓让画面自己来说话。然而,画面能够告诉我们什么呢?直至今天,什么作品又是“纯化”得令人信服的试验品呢?无论如何,尽管还存在着其他因素的作用,“纯化语言”的幼稚举动也仍然应对目前的艺术弱化现象(“新文人画”是这一弱化现象的最明显的表现)承担部分责任。

长期以来,语言被批评家们视为一种躯壳,一种可以随时选用的工具,至少它是一种永恒理念的表征,某种精神性的问题是通过语言这一“代言人”公之于众的。语言与精神成了两个可以分离的独立部门。但是,考虑到我们今天的文化推进,我们必须说,把语言视为一种可以随意组装的零件的现象应该结束了。就艺术而言,语言是不可重复的独特的形象陈述。这一种形象陈述的对象不是语言后面的可以任意解释的“终极意义”,而恰恰是处在文化史层面上的语言关系。这很可能会被认为是暴露了类似于“纯化语言”的弱点,即将语言作为一个孤立的事实来看待。这一误解是容易消除的,因为,对于一个具有智慧的艺术家的来说,语言事先并不存在,除非他已经通过创造性的工作确立了我们能看到的语言。语言不是在“纯化”的而是在发生文化联系的过程中产生的,正如贡布里希(E. H. J. Gombrich, 1909—2003)所认为的那样,艺术是沿着一条文

^① 载《艺术广角》1991 年第 4 期。

化修正的路线在发展。任何新的修正后的图式都无法真正还原,文化史的链条是由开辟未来的环节构成的。正是由于艺术符号不确定性的特征,使得每一次有意(更多地依赖于理智)或无意(更多地依赖于直觉)的“修正”工作都会产生出新的形象语言。由此我们可以比较出“纯化语言”的机械主义哲学背景。

更值得解答的疑问可能是这样的,既然语言陈述语言关系,那么“意义”又在何处呢?进而,艺术开始丧失“意义”了吗?对这样的问题我们有必要作认真的回答。

’85时期以来,艺术家们普遍在寻找并确立新的意义,尤其是年轻艺术家,从柏拉图(Platon,前427—前347)、黑格尔(Hegel,1770—1831)、叔本华(Schopenhauer,1788—1860)、尼采(Nietzsche,1844—1900)、萨特(Sartre,1905—1980)等西方哲人以及老庄(约前369—前286)等中国古代思想家那里寻找并确立意义。按照历史主义的观点,这些“寻找”和“确立”并不是完全无效的。然而,很少有人注意到,正如“文化大革命”时期人们普遍不得不承认的“意义”实际上早被抽空而丧失意义身份一样,由西方和本土思想家在艺术家头脑里造成的“意义”同样因其泛滥而处于被消解之中。我们看到,涉及“拯救”、“信仰”、“真理”、“本质”、“存在”、“自由”这些问题的探讨和表现,出现了不可收拾的混乱,尤其是在所谓“人的问题”这一普遍关心的问题上,我们看到了不同角度以至不同语境的解释,至于作品中的形象,更是具有毫无文化意义的个人主义的色彩。这样的结果,使得对许多被认为是有意义的问题的探索坠入迷雾之中,更可怕的是,这些问题转而成不是被嘲弄的对象就是被利用的工具。实际上,我们虔诚的内心所想到的或者说希望追求的真理在我们将其表述为文字与形象之后,被一种无法避免的社会结构给大大曲解了,在一个并非几件艺术品就能改变性质的文化现实中,我们丧失了为自己作品的内在意义正名的权利。既然如此,我们如何能够保证我们的“意义”真正产生意义呢?这的确是很困难的。

在新的艺术中,“意义”恐怕应该消失了,这种消失虽然可以表述为战略的退却,但我宁可将其视为一种必然性,或者说一种文化的逻辑发展程序,毕竟艺术的使命之一是通过新的形象语言来体现新的意义。艺术家王广义在《江苏画刊》1990年10期里说:“我们应当抛弃掉艺术对于人文热情的依赖关系,走出对艺术的意义追问,进入到对艺术问题的解决关系之中,建立起以已往文化事实为经验材料的具有逻辑实证性质的语言背景。”这些话在很大程度上是针对“意义的泛滥”来说的。也就是在一年多以前,王广义在谈到他未来的工作

时说：“当代艺术的本质是意义的盲点，而盲点的获得要靠对艺术语言的分析处理，具有意义盲点性的艺术品会将当代人的判断力阻隔在途中。”表面上看来，这种看法具有一种放弃责任感的特点，也许还会被指责为形式主义的东西，但敏锐的批评家和艺术家会明白，艺术的批判职能不会因“分析处理”而丧失，恰恰是在可以信赖的形象语言的建立的同时，我们能看到语言的批判事实。人们会清楚，只有语言真正成为事实的时候，它才具有切中要害的作用。这当然不是说‘85时期的作品没有意义，而是指，要使文化能够得到有效的推进，我们必须扫去与艺术语言无关的虚张声势的尘埃，必须消解掉大量空泛而又不可证伪的问题，使我们的工作具有准确的针对性。当然，新的形象语言的产生并不像王广义所说的那样具有一种逻辑的系统法则，直觉与情感仍然起着探索与契机的作用。意义的盲点恰好也正是意义的诞生之地。由此新的意义才有资格取得文化价值的身份。

许多艺术家在过去相当长的一段时间里相信一种神话：即认为真诚的情感、自我的表现、个人的灵魂具有无限的上帝的身份，艺术家唯一的任务是将这个上帝形象化。可是，我们并不是生活在一个真理一经确立便不会再次更改的现实之中，我们的所有言行都不可能不受到历史与现实的影响，不管我们愿不愿意，我们的工作肯定只有在这种影响与关系中才能呈现出它的价值和意义。简言之，我们的工作必须具有文化的针对性。你为什么要呈现一个你所呈现出来的那种画面、那种造型、那种效果？任何一个艺术家被问及这个问题的时候，都不会仅仅说这是“闹着玩”（如果有艺术家如此说，那他不是真的在闹着玩而不值一提，就是在说假话），他肯定会说出如此作为的理由和目的，那么我们在什么样的基点上来判断这个“理由”或“目的”的价值呢？“功夫”？“技法”？“新奇”乃至“不可思议”？显然都不是。我们应把这位艺术家的工作放在整个文化史的背景之中来加以考察，看他或者他的作品解决了一个什么样的文化课题——哪怕是一个极其具体和不大的问题，他的作品具有什么方面的文化针对性。一件作品如果缺乏文化的针对性，无论它是什么形式和材料构成的，即便不是个人主义的无病呻吟，至少也无文化价值可言。那么，艺术家声称的一切即使再动听也是无意义的，甚至是有害的。关于这一点我们所能随手举出的一个例子是吕胜中和徐冰1988年10月的那次众口称赞的展览。这两位艺术家给我们提供了无疑具有审美满足的对象和空间，但由于他们的作品仅仅是对‘85美术的一种功夫化的或精致的整理，而几乎没有提出新的文化问题，因此，其作品的文化价值是要大打折扣的。你可以喜欢他们的作品，但你的喜欢没有

文化判断的权力。

从事艺术是一件苦差,但这主要不应该从艺术家在未出名时经济上很贫困这个角度来说,艺术家是一个永远会遭遇问题而同时又不得不主动揭示问题的使徒,艺术家不得不把不断揭示问题视为自己的真正工作。此外,艺术家当然可以永抱一个终究不能达到的信仰目标,但是,对这个神圣的(倘若它真是神圣的话)信仰目标的虔诚之举不是表现在空泛的呐喊上,而应体现在接近这个目标的过程中对文化课题的解决上面——只有这样的解决,我们才可能有效地接近我们的目标。因此,我们的精力应放在每一次具体的操作之上,而不是对虚幻的偶像的无休止的凝视。

运动式的历史已经成为过去,未来的艺术工作需要艺术家的想象力和视觉方式上的敏锐性。将极端个人的一般情感作为崇拜的偶像而不考虑已有的艺术文化事实,我们的工作就丧失了针对性,而针对性的丧失便意味着批判作用的消失,那么,我们的工作怎能谈得上有意义呢?明言之,文化批判必须改变策略,今天的任务就是对形象语言进行富于文化针对性的分析处理。毫无疑问,这种分析处理的最终结果是一种具有新的意义的风格的诞生。

1990年11月21日

关于成都现代艺术状况的对话^①

采访人:《江苏画刊》编辑顾丞峰

答问者:成都青年美术理论家吕澎

问:新潮艺术退潮以后,在出国和艺术商品化大潮冲击下,探索中国现代艺术的局面出现了相对的缄默,你能否对地处内地一隅的成都的艺术与艺术家状态做一下简单的描述?

答:目前,对艺术仍然抱着执著态度的艺术家在成都这个内地城市的确微乎其微。’85时期,成都有一个叫“红黄蓝”的团体,当时参加该团体的艺术家为数不少,但到了90年初的“000,90艺术展”,就只剩下几个人了。这个展览也不是以团体的名义举办的。此外,更早些时候的重要艺术家如像何多苓、周春芽几乎是独自在自己的家里作画,与外界没有什么学术交往。出国在成都的艺术家看来,虽然仍然是一件值得认真对待的事,但远远不如北京、上海以及沿海一带的艺术家那样急切,这可能不完全是由于内地的机会少的缘故。比如何多苓曾去美国一趟,结果提前回来了,虽然他最近又要去美国,但我看他对美国也没有十分大的兴趣。说不定哪天又不期而归。周春芽在西德呆了两年多,回到成都感到很自在,对重返西德兴趣也不太大。不了解情况的人(乃至批评家)只以为这种情况也许与地域心理有关,但我知道,这些艺术家清楚出国对推进艺术并无什么直接作用,出国倘若成了目的,就事先别谈什么艺术问题。倒是商品化的大潮使许多艺术家改行赚钱去了。当然,这种

^① 载《江苏画刊》1991年第2期,总122期。

人也许生来就不是干艺术的。89年从四川美院毕业的沈小彤、郭伟、忻海洲在最近一年中画了不少好作品,这些艺术家的经济状况很糟,沈小彤根本就没有工作,但却画了很有分量的画。简单地说,这与作为艺术家的天分有关。使人增加信心的是,他们对艺术的关注远远胜过了对出国的兴趣。总的说来,艺术家就是那些为数不多的自愿背上艺术十字架的人,这样的人在任何时候都不会轻易受外界的影响,他们在成都还有那么几个。

问:80年代初四川的“伤痕美术”劲风如今在这一代艺术家那里仍有体现吗?

答:“伤痕美术”实际上是一种具有最为基本的人道主义态度的写实主义美术,其中有一个关切人的真实情感的重要成分。如果这是事实的话,那么可以说“伤痕美术”的某种精神性的东西仍然出现在许多艺术家的作品之中,比如说在四川美院的叶永青、张晓刚的近期作品,甚至在像沈小彤这一代新的艺术家的作品中,也反映出了这一点。当然,今天的艺术家面临的和要解决的主要问题与“伤痕”时期不同了,例如在叶永青作品里的“焦虑”与张晓刚作品里的“恐惧”都不同于“伤痕”艺术涉及的问题,像沈小彤这一代艺术家要解决的问题就更为具体和不同了。至于像庞茂琨的作品,可以说与“伤痕”艺术几乎沾不上边了,那是一种富于独特审美趣味的古典之作。

问:几天来据我的观察,几位画家如周春芽、沈小彤、牟恒的油画中,尽管他们的作品侧重不同,完成的情况不一,但在造型上往往给人印象最深的是头部的处理,似乎有某种不约而同,请问这种情况的出现是否有某种内在的因素在起作用?他们在对西方现代艺术的借鉴上有哪些相应的地方?

答:他们对头部的处理我认为是不同的。至于关注于头部,恐怕与头部的造型结构上的复杂性有关,头部可以做文章,并且的确可以传达出人的身体其他部位不能传达出的东西,也许这与四川艺术家仍然对人的关心有关。周春芽最近的头像是试验性的。在此之前他画了一幅风景画,做了很厚的底子,用的是立德粉和乳胶。以后他又想在人物画上做试验,寻找一件仅靠色彩平涂不能达到的表现力。效果确实还可以。他下一步是想将这种做底子的手法用于大幅油画,并且是全身的。沈小彤的头部处理实际上与周春芽是不同的,在“底子”这种处理上,他比较控制,并且不张扬。加上他对氛围的精心绘制,使得画面给人联想的余地很宽。五官处理显得很荒诞,但这种“荒诞”富于一种审美的特征,与张牙舞爪的形象不同。牟恒的头像使我们想起格里柯(El Greco, 1545—1614)。实际上他是喜欢格里柯的。但形象却具有“鬼气”,这主要与牟