

成员强调绘画的严肃性，认为绘画应传递出精神生命感、崇高感及神秘性。该群体分别于1987年5月与1988年10月举办了“第一驿画展”与“第二驿画展”。

之五：“’85新空间画展”与“池社”

1984年10月，一群毕业于浙江美术学院的青年学生——张培力、耿建翌、查力、包建斐等人成立了一个名叫“青年创作社”的团体。

经过长时间的筹备，这个团体在浙江美协的支持下，于1985年12月2日~15日，在浙江美术学院展览厅推出了“’85新空间画展”。展览还邀请了非“青年创作社”成员参加，一共展出了50多件作品，其中包括油画、版画、中国画与雕塑，大部分作品接近两米。由于在筹展中策展人强调作品除了必须强化造型语言、抑制表现外，还必须传达现代意味，加上大多数作者刻意突出人在现代社会中的孤独感与无助感，所以展览在整体上给人以冷漠超然的感觉。1986年5月27日，张培力、耿建翌、王强、宋陵、包建斐、关颖等人在以往的基础上组成了一个名为“池社”的新团体。在宣言中，他们强调要回归艺术本体，思考艺术本质，追求艺术自律，关注人的健康发展。但与具有形式主义倾向的艺术家对本体理解不同，“池社”的成员追求在努力表达精神追求的前提下按艺术的自律性来从事艺术创造。这一点我们可以从他们的作品中看到。

“池社”成立后，以非常特别的方式举办了4次别开生面的艺术活动，即以带有行为艺术特点的作品寻求与公众的对话。这足以表明“池社”的成员已经开始向观念艺术过渡。

之六：“厦门达达”

1983年5月，黄永砗与林嘉华、许成斗等人在厦门推出了“五人现代画展”，展览以质疑“美”的法则与“艺术”定义为目的，明确提出要超越“纯粹的绘画或雕塑的语言本身，在艺术与生活之间建立一种桥梁”。作品多是立体与平面的结

合、实物与手绘的结合。1985年，美国艺术家劳申柏在中国美术馆举办了个展，这不仅对黄永砷与其他厦门艺术家有很大的影响，也深化了他们的想法。在经过几个月的认真筹备后，他们终于在1986年9月28日推出了“厦门达达——现代艺术展”，除参加“五人现代画展”的成员外，还增加了林春等，成员共有13人。该展共展出作品近百件，作品明显具有西方“后现代艺术”的色彩，与“八五新潮”期间的许多作品也拉开了相当大的距离。展览同时还出版了图录，上面配有黄永砷等人写的文章。他们认为，“达达”就是非艺术与反艺术的代名词。展览结束后，也就是10月5日，黄永砷与其他成员用两个小时的时间，将作品全部烧毁。此后，他们又做了一系列活动，均产生了不小的影响。在这些活动中，透露出最强烈的信息是，“厦门达达”要用破坏性的方式来反思以往的艺术，并在此过程中与公众达成一种新的交流。

之七：“湖北青年艺术节”与“部落·部落”

1986年初，湖北美术家协会主席团在第一次会议上决定，要在年内举办规模宏大的“湖北青年艺术节”，并定下了“自筹经费、自寻场地、自选作品”的基本原则。11月1日，“湖北青年艺术节”在武汉、黄石、沙市、襄樊等多个城市开幕，共有50个群体与单位和个人的近2000件作品在28个场地展出。其中，湖北省美术馆、湖北美术学院与武汉青年美协推出的展览更为受人关注。1987年4月24日至5月9日，“湖北青年艺术节作品选展”在中国美术馆展出。虽然从如此大型的展事中，人们很难找到统一的艺术宗旨与精神指向，但湖北青年艺术家在探索现代艺术的大目标下，还是有着共同的特点的，即强调艺术创新，追求将西方现代派与传统的结合。遗憾的是，因为许多湖北艺术家过于求新求变，而没有坚持一以贯之的想法，并努力做深入，所以最终有少数艺术家成为了昙花一现的人物。“部落·部落”群

体是由湖北美术学院15位青年教师组成的。出于反对运动式做法的目的，该群体有意于“湖北青年艺术节”后，即1986年12月20日在湖北美术学院展览厅推出了第一回展，共展出了80多件作品。大多数成员一方面强调“表现本我、正视本我、评价本我、高扬生命”，另一方面又强调追求艺术语言的完善。“部落·部落”群体成员压根儿没有想到，这也使该群体处在了新潮美术与“新学院艺术”的夹缝之间，显得有点两不靠。另外，与“北方艺术群体”和“西南艺术研究群体”相比，湖北“部落·部落”的一些成员尚缺乏持之以恒的努力与持久有效的宣传，这就使其影响远远小于前两者。

之八：太原“三步画室”与相关展览

1985年1月，毕业于天津美院的王亚中与宋永平经过商议成立了名为“三步画室”的群体。同年12月，已发展成七位成员，并举办了首展，参展者有王纪平、王亚中、马建中、宋永平、渠岩等。这次展览上共展出60多件作品，其中不仅有油画、丙烯画、拼贴、雕塑，还有王纪平、王亚中、马建中等人做的装置作品。不少作品运用了生活中的废弃之物。此外，灯光、音响、录像等因素也被纳入了展览中，这使观众体验到了环境对作品的巨大影响。展览的宗旨是：强调人的本能，提倡原始的野性和血腥的震撼，反对精巧、苍白、冷漠的贵族趣味和文人艺术，取消艺术与生活的界限。艺术家们宣称，他们是受了不久前在北京举办的“劳申伯展览”的启示。第二年11月，他们举办了第二次展览，共展出陶艺三百多件。主要是些面具、盾牌和中国古代兵器。在这次展览中，艺术家们有意让陶艺与树桩、椅凳等构成了装置性的场景艺术，在此基础上，艺术家宋永平、宋永红兄弟还做了体验烧陶的行为艺术。

之九：“徐州现代艺术展”

1986年5月举办的“徐州现代艺术展”由“星期天画会”发起，参加展览的还有“犀牛画会”“红黄蓝艺术会”“黑

举办的大型展览中尚属首次。此外，为了与国际接轨，上海美术馆还邀请了两位独立策展人来设计此次展览，但由于策展人和美术馆、策展人和策展人之间有很多折中与调和，所以这几者之间的导向作用很难划分。

图 4-1-1：为“海上·上海”第三届上海双年展的开幕式。



图 4-1-1

之二：“不合作方式”展

2000年11月4日，由冯博一、艾未未策划的“不合作方式”展在上海西苏州河路仓库举行，共展出了48位先锋艺术家的实验性作品。参展者多是血气方刚的年轻人。由于不少作品具有侵犯性、扩张性、冲撞性与暴力倾向，所以引发了各界人士的争议。据策展人介绍，所谓“不合作”就是与主流时尚、与艺术界已经形成的格局、与西方标准等等不合作。他们还指出：“我们关注的是这些具有独立精神的个体如何通过个性化的语言来表达和体验属于个人的艺术存在方式。”^[1]



图 4-1-2

图 4-1-2：为“不合作方式”展的现场。

之三：“广州当代艺术三年展”

2002年11月18日，首届“广州当代艺术三年展——重新解读：中国实验艺术十年(1990年~2000年)”在广东美术馆拉开帷幕。此次展览分为四个部分，分别是“回忆与现实”“人与环境”“本土与全球”“继续实验”。对20世纪90年代的中国当代艺术进行了严肃认真的学术清理，并出版同名画册。此次展览的策展人是巫鸿、王璜生、黄专、冯博一。



图 4-1-3

图 4-1-3：图为在“广州当代艺术三年展”期间举办的学术研讨会。

之四：“中国怎么样”当代艺术展在法国展出

2003年6月24日，由批评家范迪安策划的“中国怎么样”当代艺术展在巴黎著名的蓬皮杜文化艺术中心隆重开幕。该展

[1] 见画册《不合作方式》。

策 划：田 忠

责任编辑：徐秋红 安兵武 张永明

封面设计：鲁 杨

装帧设计：翰墨文化

图书在版编目（C I P）数据

中国当代艺术史1978-2008/ 鲁虹著. -- 石家庄：
河北美术出版社，2014. 6
ISBN 978-7-5310-5786-4

I. ①中… II. ①鲁… III. ①美术-文集 IV.
①J-53

中国版本图书馆CIP数据核字（2014）第060471号

中国当代艺术史1978-2008（大学教材） 鲁 虹 / 著

出版发行：河北美术出版社

（石家庄市和平西路新文里8号 邮编：050071）

发行电话：0311-87060677 85915060 85915009 85915045（传真）

网 址：<http://www.hebms.com>

制 版：石家庄市翰墨文化艺术设计有限公司

印 刷：河北联合印刷有限公司

开 本：787mm × 1092mm 1/16

印 张：28

印 数：1~10000

版 次：2014年6月第1版

印 次：2014年6月第1次印刷

定 价：78.00元



河北美术出版社



淘宝商城



官方微博

质量服务承诺：如发现缺页、倒装等印制质量问题，可直接向本社调换。
服务电话：0311-87060677

前言

◎俞汝捷

鲁虹先生的《中国当代艺术史 1978~2008》是一部从观念到体例都别开生面的史著。

若干年前，他出过一部《越界：中国先锋艺术 1978~2004》，书名即显示出鲜明的价值取向。而本书正是在前著基础上写成，其目的诚如作者自序所言：“就是想以图文相配的方式向广大学生与读者生动而清晰地评介这一新艺术传统由诞生到不断发展壮大的过程。”研评对象既定而明确，由此便将同一时段的非“先锋艺术”予以割舍，从而也就表明了该书内容的新锐。

譬如，20世纪八九十年代，不少老画家包括若干大师级人物都还健在，正从“文革”劫余的废墟上重新出发。倘是一部面面俱到的艺术史，应该会用相当篇幅来评介一番“老树新花”。然而本书中，除对勇于变革的吴冠中着墨较多，又因观念相合或论述需要偶尔会提到《雀墩》（黄永玉）、《丽人行》（程十发）等作品外，基本上对这个有着深厚功力的老人群体未予置评。同样，对许多当时正值中青年，如今渐入佳境，却并无前卫意识的画家，本书也一概予以忽略。

而对纳入评述范围的艺术，著者所下功夫殊深。首先是史料（包括文字和图片）丰赡，史实确凿，这是历史研究的基础。1978年至2008年，正是改革开放的30年，也是艺术领域最缭乱缤纷的30年。鲁虹先生于20世纪80年代担任《美术思潮》编辑，90年代去深圳后成为著名策展人和诸多艺术研讨会主持人。作为历史亲历者，他对30年间的画坛风云、美术新潮可谓如数家珍，曾按时序（从1979年到2009年）主编出版

过 4 套图鉴。全局性的把握使他能对历史的曲折前进与变迁作出合理分期（即书中划分的 4 个时段），并对各时段的代表性事件、人物、作品作出客观的遴选与评介。对于青年学生和像我这样的一般爱好者来说，本书足以让我们对当代先锋艺术的潮起潮落、云舒云卷有所认知。

因为熟谙历史，著者谈任何时段的艺术，都能清晰地勾勒出相关的政治背景、思潮脉络和社情民意，并通过“相关链接”和“相关作品”等富于创意的设置，对上述内容做更详尽的阐明。这是该书的又一特色。法国艺术史家丹纳在其名著《艺术哲学》中曾从“种族、环境、时代”三要素出发，谈到“精神方面也有它的气候，它的变化决定这种那种艺术的出现”。本书对时代环境的描述堪称把握了当代艺术在各时段或萌生壮大或彷徨求索的“精神气候”。阅读之际，它曾多次将我带入往昔岁月，勾起旧的回忆，引发新的思索。譬如星星画展，我不但看过，还记得同时期有个由“四月影会”举办的名为“自然·社会·人”的摄影展，与该画展一起给沉闷已久的艺坛带来了一股青春气息。又如程十发是我相当熟识的画家，30 多年前我曾为其书画集写过多篇序言，但并未从“精神气候”方面予以阐释。而本书却在评介“后文革”时期的创作时，于“相关作品”中举到程氏的《丽人行》，指出“曾被视为禁区的古装画又出现在了美展与报刊上”。这就从政治气候的改变，从历史的高度对作品意义作了新的评价。

著者对新生事物满怀热忱，但评述、分析又十分客观理性，这就使一部新潮著作读来并不偏激，即便是对传统艺术比较偏爱、对当代艺术比较陌生的人恐怕也都不难接受。这一平和公允的持论特色体现在本书的各章各节。且以第四章第六节为例，该节谈的是当代艺术的“再中国化”问题。著者首段即从前文所谈“精神气候”入手，指出今日的“文化情境”已与 20 世纪“八五时期”不同，“如果说在当时，出于特定原因，艺术家们主要突出的是反传统的价值观，那么，今天的艺术家恰恰

应该与传统联接来进一步解决‘再中国化’的问题。而之所以要这样做，乃是由于历史的上下文关系发生了深刻的变化，绝不能简单地用‘此一时，彼一时’的机会主义态度来加以解释。”这段话平实理性，且符合辩证逻辑，“否定之否定”当然决不意味着回到原始起点，而是指事物螺旋上升到一个新的高度。在本节的后续段落中，著者进一步论述1978至1984年艺坛的两大趋势及由此带来的转折性变化，1985年许多青年艺术家采取的“反传统”和“接轨西方”策略的正面意义与负面影响，80年代中期以后少数艺术家意识到“本土价值”而走上“再中国化”之路，等等，最后又提醒艺术家们于探索途中要注意避免“简单挪用政治符号”和“商业国粹主义”。凡此都显示出他眼光的深邃与持论的周全。由于这是全书的最后一节，读来更带有总结和前瞻的意味。

本书的体例也别创新格，值得一提。前面已经谈到，本书每节正文后面，设有“相关链接”和“相关作品”栏目，前者是对重要活动、事件的说明，后者是对代表性作品的解读。因为有此两项设置，正文的论述就避免了繁杂和枝蔓，而显得简洁和流畅。同时将相关的活动、事件以“链接”形式逐条列出，解释也就更加详明清晰。至于将作品用图配文的形式列出，其优长就更明显。由于审美习惯等各种原因，先锋艺术作品对于许多观者来说不容易领会，现在有了针对具体图片的文字分析，当然能增进理解，从而获得更丰厚的审美享受。

此外，作为教材，书末附有《中国当代艺术大事表》，各节又有“复习要点”，包括名词解释和思考题，这对学生了解时代背景，掌握重点，提升鉴赏与研习能力，无疑也是非常实用而有帮助的。

2014年5月

俞汝捷，浙江上虞人，1943年生于上海，早年师从文史学者瞿蜕园，1966年毕业于复旦大学中文系，1992年起享受国务院政府津贴。现为湖北省社会科学院研究员、湖北省文史馆馆员、上海市文史馆特聘研究员、湖北省文艺理论家协会顾问、中国作家协会会员。主要从事小说理论和小说史研究，兼研诗词、书画及其他。所撰《小说24美》获湖北省最高文艺奖——首届屈原文艺奖。其他主要著作有《学诗26讲》《人心28论》《幻想和寄托的国度——志怪传奇新论》《长江小说史略》（合著）《黄鹤楼碑廊诗注》及长篇小说《李自成（精补本）》等。

序言

◎鲁虹

改革开放以来，中国艺术创作发生了翻天覆地的变化。一大批优秀艺术家结合新的社会背景及文化需要进行了开创性的实验。这不仅使中国当代艺术逐渐作为一种新的传统而存在，也得到了国内外学术界的广泛认可。遗憾的是，至今国内许多艺术院校都没有正式开设中国当代艺术史的课程，书店里也鲜有相关教材。针对这一现实，河北美术出版社希望我在著作《越界：中国先锋艺术 1978~2004》一书的基础上编著教材《中国当代艺术史 1978~2008》。^[1] 而本教材的宗旨，就是想以图文并茂的方式向广大学生与读者生动而清晰地评介这一新艺术传统由诞生到不断发展壮大的过程。应该说，在“读图时代”，这的确不失为一种适应广大学生与各方面人士文化需求的有效出版方式。相信这也对他们理解这 30 年来中国当代艺术的追求会有所帮助。

现在回想起来，当初我之所以将书命名为“越界”，乃是因为改革开放以后出现的中国当代艺术已经明显突破了传统有关艺术的定义与分类，进而开拓出了艺术创作的新边疆。这当中既包括对新题材、新观念的开拓，也包括对新媒介、新形式，甚至包括由审美领域到审丑领域的开拓。而对“先锋艺术”一

[1]《越界：中国先锋艺术 1978~2004》一书，2006 年 1 月由河北美术出版社出版，同年 9 月上北京三联书店排行榜。2011 年 8 月由台湾艺术家出版社以书名《中国先锋艺术 1978~2008》出版，2013 年 3 月由湖南美术出版社以书名《中国当代艺术 30 年 1978~2008》出版，但内容略有所增删。

词的运用则是借鉴了西方相关说法。^[1]此次出版将书改名为《中国当代艺术史 1978~2008》，主要是基于如下考虑：首先，以“当代艺术”取代“先锋艺术”主要是为了与整个学术界在称谓上保持一致。至于去掉“越界”二字，则是为了避免双重书名的情况出现。

不过，在本书的写作中，所谓“当代艺术”，远不是一个时间上的概念，也不是某种特定艺术风格的代名词，更不是西方当代艺术在中国的翻版，而是专指那些在特定阶段内，针对中国具体创作背景与艺术问题所出现的艺术创作，特点是一直处于学科前沿，并对此前主流或正统的艺术持批判态度，正如艺术史家巫鸿所说，其在艺术媒介、作品内容和展览渠道三个方面都进行了实验。不可否认，若是以世界艺术史作为参照，在中国出现的相当多的“当代艺术”作品根本无法放到特别“先锋”与“前卫”的位置上，^[2]有些甚至带有明显的模仿痕迹。但我坚持认为，针对中国的具体情况，它们的出现却是非常有意义的。因为它们在充分展现新的艺术价值观与创作方式时，已经使中国的艺术史走向发生了转折性的变化。更何况中国当代艺术家通过挪用和创造性的误读，加上对现实的关注与对传统的借鉴，的确创造出了许多与西方不同的作品，这是我们决不能忽视的。

事实上，以“当代艺术”这样的概念来指称改革开放以来至今的所有中国新生艺术，并不太准确。站在今天的立场上看问题，如从1978年至1989年，中国的新生艺术在对以往的官方现实主义进行强力反拨与对现代性目标的孜孜追求

[1] “先锋艺术”的概念最早可以追溯到法国空想社会主义思想家克劳德·亨利·圣西门那里。他坚持认为，艺术的先锋派应该作为美好社会的领导者。亨利·圣西门逝世后，他的追随者更加发展了他的这一学说，以至使“先锋艺术”的概念具有了世界性的影响力。（详见《艺术与政治中“先锋派”的观念》，多纳德·艾格伯特，载于《艺术史与观念史》，南京师范大学出版社，2003年9月。）

[2] “先锋”与“前卫”这两个词都是从 Avant-Garde 一词翻译过来的。

中，更多借鉴的是西方现代艺术的理念与手法。也导致了一些“去中国化”的问题出现。正是基于此，我个人更愿意将其视为中国的“前当代艺术”——也就是中国的“现代艺术”。

相比起来，自1990年以后的中国当代艺术，则更强调关注现实与人的生存状态的过程，并借鉴的是西方当代艺术的理念与手法。而且在这一时期，已经有一些艺术家从追求中国当代艺术的民族身份与文化身份出发，开始在努力解决中国当代艺术的民族身份问题与“再中国性”的问题。很明显，这前后两个阶段的艺术无论在追求的目标上，还是在观念与手法上都有很大的区别，并不能混为一谈。在很大程度上，前者更强调艺术语言的创造；后者更关注的是寻找艺术语言之间的关系。而且，前者是在针对过去或艺术史讲话，后者则是在针对当下发声。

的确，站在极端民族主义的立场上，人们很容易认为，中国出现的所谓“当代艺术”是在割裂传统、数典忘祖、一味模仿西方。但还原到具体时空中，并联系实际情况进行认真而严肃的分析，我们并不难得出如下看法：虽然在“前当代艺术”时期，有相当多的年轻艺术家存在“西方化”的倾向，但总的来看，大多数从事“当代艺术”探索的艺术家对西方现、当代艺术的借鉴，乃是为了突破既往创作观念与模式的巨大局限性，继而寻找到某种表达的新突破口。实践充分证明，这些艺术家中的佼佼者——特别是到了后期，既在西方现、当代艺术的批判吸收、改造重建和促使其中国化上做了大量工作；又利用新的意识重新发掘了传统艺术中暗含的现代因子，而这一切对于建构当代中国文化却具有无可估量的作用。

还有一点应该强调一下，即虽然本书作者一直希望尽可能客观地撰写中国当代艺术的历史，但由于过去三十年所出现的艺术作品、艺术事件，还有艺术家，不仅浩如烟海，无限复杂，而且零碎不全，杂乱无章。所以，本书作者在不可能全面、

真实重现或还原历史的前提下，所做的只能是依据一定的理论框架、逻辑关系或学术标准去选择相关艺术作品、艺术事件与艺术家予以书写。记得被称为“历史学之父”的古希腊历史学家希罗多德曾说过，人所记述的历史永远也达不到完全的“客观真实性”，因为那超出了人的智慧范畴，只有神才有此能力。这意味着，本书充其量也只是表达了作者对这一段历史的认识。

在具体的写作过程中，由于笔者很信奉美国著名艺术史家詹森为编辑《艺术史上的重要作品》一书制定的学术标准，故在写作本书时，曾努力加以借鉴和运用。詹森的具体标准是：“作品对艺术发展方向的影响，在同类作品中的独创性，以及艺术文化的一般潮流中的代表性。”^[1]按我的理解，既然艺术史是不断提出问题与解决问题的过程，那么，凡是能够敏感提出前瞻性学术问题，同时又能很好解决相关学术问题的优秀作品，不仅会对艺术史的发展方向产生深刻影响，也会具有艺术文化的一般潮流中的代表性。至于判断一个艺术家解决的学术问题是否具有艺术史意义，则取决于对艺术史，还有现实文化情境的比较性研究。毫无疑问，如果由其他人来写作，加之关注的问题或采用的标准不太一样，其选择的作品与事件肯定会有所区别。这也正是英国著名艺术史家贡布里希曾经感叹“有多少艺术史家就有多少种艺术史”的原因。^[2]

当然，我在以上的说法并不意味着在艺术史的写作中，所谓客观性是可有可无的。记得几年前彭德在博客中曾经说过：“还原历史只能是史家的个人愿望。如果他一开始没有这个愿望，几乎可以说他没有资格撰写历史；如果他最终确信这种愿望在他的笔下成立了，他就是一个沉迷在历史之外自不量

[1] 见《艺术教育：批评的必要性》第89页，四川人民出版社，1998年10月版。

[2] 曹意强，《艺术与历史》第108页，中国美术学院出版社，2001年1月版。

力的狂人。”^[1] 彭德的话至少还透露了这样一层含义，即作为艺术史家，无论他本人如何围绕自己理解的重大学术问题去选择相关艺术作品、艺术事件与艺术家，他都必须要有着追求真相的良好愿望，绝不能凭感情或利益去做有违史德的事，甚至有意无意地对既已有学术影响，又有学术意义的作品、现象视而不见，反过来竟将并无学术影响或意义的作品、现象大加推介。我完全同意彭德的看法，也一直是努力按此要求来做的。现在我谨把本书交给广大学生与读者评判，并真诚地希望得到指导与批评。

我清楚地意识到，尽管我为撰写本书在 10 多年里做了大量的准备工作。也就是说，在向美国艺术史家詹森的方法学习时——即于写作前将重要的作品加以排序——^[2] 我先后主编出版了从 1979 年至 2009 年的 4 套图鉴，^[3] 并以文图对照的方式撰写了《越界：中国先锋艺术 1979~2004》一书，由此还积累了相当的文字资料与图像资料，但在今天，撰写一本关于中国先锋艺术的书仍然是有着相当难度的：一者是它离我们太近，使我们很难站在一定的距离之外去冷静、客观地把握它；二者是中国当代艺术尚处在发展运动的过程中，加上好几次文化背景上的重大转换（如从反传统到反西方中心主义、从追求“现代性”到对“现代性”的反思等），导致不少艺术家在创作上都做了重大调整。仅从现象上看问题，不

[1] 见“艺术国际网”，彭德博客，2009 年 9 月 7 日。

[2] 著名艺术史家詹森在写作艺术史之前，总先要列出一个很适用的艺术范本目录。他的工作证明：具有杰出艺术价值的作品是书写艺术史不可或缺的一环与重要材料，而做重要艺术作品的排序工作，则十分有利于艺术史家从中探寻重要的艺术问题与书写的框架。（详见《艺术教育：批评的必要性》第 89 页，四川人民出版社，1998 年 10 月版。）

[3] 以下图鉴均由我主编出版：《中国当代美术图鉴 1979~1999》（六集），湖北教育出版社，2001 年 8 月版；《新世纪中国当代艺术图鉴 2000~2005》，湖南美术出版社，2006 年 10 月版；《聚变：中国当代艺术图鉴 2005~2009》，河北教育出版社，2009 年 12 月版；《新中国艺术 60 年 1949~2009》（上、下集），河北美术出版社，2009 年 9 月版；《中国当代艺术全集》油画第一卷，上海书画出版社，2010 年 12 月版。

用说给前后不一致的变化下定义十分困难，就是清楚地描述它也是很困难的。出于尊重史实的原则，本书作者在书写的过程中将力图重建艺术家面临的问题情境，以便根据具体的情境逻辑客观、准确地把握艺术家面临的艺术问题和解题方案。

此外，出于对“效果历史”原则的尊重，笔者将尽可能从那些在艺坛上已经产生了巨大学术影响或造成客观效果的重大创作现象中，选择具有代表性的画家与作品作为描写对象。如同德国哲学家伽达默尔所说，效果历史的原则已经预先规定了那些值得我们关注和研究的学术问题，它比按照空洞的美学、哲学问题去挑选艺术家、艺术作品要有意得多。笔者相信，只要以艺术史及当代文化提供的线索为依据，认真研究效果历史暗含的艺术问题，我们就有可能较好把握那些真正具有艺术史意义的艺术家及作品。令人遗憾的是，能够尊重“效果历史”的原则是一回事，如何具体掌握又是一回事。鉴于作者的视角、水平及掌握的资料都有限，难免会挂一漏万，特敬请广大读者谅解。

在这里，我还要做几点说明：

第一，本书有两条发展线索，其一是文字部分，其二是图片部分。它们是相互说明的，而且全部图片都配有一定的文字说明。这样编排的目的是希望方便读者的阅读。也就是说，那些暂时没有时间阅读纯文字部分的读者，可先看图片配文部分——甚至可以从任何一页看起，以后有时间再回头看纯文字部分。这无疑是一种后现代的阅读方法，也许更适合我们这个快节奏的时代；

第二，为了让读者全面了解有关作品的信息，本书结合若干作品还介绍了一些艺术家的简历，^[1]如果同一艺术家的作

[1] 少数艺术家的简历或出生年月实在找不到，暂按空缺处理；此外，因一些艺术家的工作地址与职称发生变动后无法得知，也只能按已知信息加以处理。

品在后面的章节中再度被介绍，将不会重复性地配上简历；

第三，将某位艺术家放在特定的时间段，是从这位艺术家的艺术活动和作品的突出表现来考虑的。但在具体的写作上则不会受特定的时间段限制，即有时会结合他在前后不同时期的情况进行综合分析；

第四，全教材分为四编二十四节，每节都设有“复习要点”，这既有利于学生学习时能掌握重点，也利于学生的复习；

第五，为便于学生理解中国当代艺术的发生背景，特在教材后配有《中国当代艺术大事表》；

第六，本书中有部分图片是从很多年前的刊物上翻拍下来的，因此质量不是太好，这是非常令人遗憾的；

第七，由于个别在刊物上翻拍下来的作品图片以及一些画家提供的作品图片未能标明作品的创作年代与材料，所以关于作品的文字介绍尚不能做到规范化；

第八，在本书的若干章节中，引用了我与孙振华先生合写的一些文章与书籍内容。在此，特向孙振华先生表达谢意。

最后，作者谨向所有提供资料和图片的艺术家、批评家表示衷心的感谢，因为没有他们的大力支持，本书的写作和出版是不可想象的。作为本书插图，本来会有更多的艺术家与作品列入预定的名单之中，但受版面和行文的制约，一些艺术家的作品最终未能在本书中刊出，对于这些艺术家，作者深表歉意。借此机会，我还要诚挚地感谢河北美术出版社为我提供了这一次难得的出版机会；诚挚地感谢冀少峰先生、李邦耀先生、冯峰先生、王小丁先生、徐力田女士、刘媛女士、我夫人杨克宁与我儿子鲁杨为本书出版所做的大量工作；诚挚地感谢一切曾经给我以帮助的朋友们！

2014年4月8日完稿

目录

第一章 反拨“极左”的艺术创作模式：1978~1984

- 第一节 作为重要背景的“文革美术”
- 第二节 “后文革”时期的美术创作
- 第三节 对“文革”创作模式的有力反拨
- 第四节 “伤痕美术”与“生活流”美术的出现
- 第五节 “形式美”之风席卷全国
- 第六节 多元化的艺术追求

第二章 势不可挡的青年艺术大潮：1985~1989

- 第一节 从“第六届美展”到“国际青年美展”
- 第二节 蓬勃兴起的青年艺术群体
- 第三节 令人瞠目结舌的“另类艺术”
- 第四节 尴尬的现代水墨
- 第五节 “中国现代艺术大展”的举办