



CONTEMPORARY ART IN 21ST CENTURY CHINA

中国当代艺术史

吕澎 著

2000—2010

文
景

世纪出版集团 上海人民出版社

Horizon

CONTEMPORARY ART IN 21ST CENTURY CHINA

中国当代艺术史

2000—2010

吕澎 著

图书在版编目(CIP)数据

中国当代艺术史. 2000—2010 / 吕澎著. —上海:
上海人民出版社, 2014. 9
ISBN 978-7-208-12509-4

I. ①中… II. ①吕… III. ①艺术史—中国—2000—
2010 IV. ①J120.97

中国版本图书馆CIP数据核字(2014)第182984号

责任编辑 张铎 苏本

装帧设计 简枫



世纪文景

中国当代艺术史：2000—2010

吕澎 著

- 出 版 世纪出版集团 上海人民出版社
(200001 上海福建中路193号 www.ewen.co)
- 出 品 世纪出版股份有限公司 北京世纪文景文化传播有限责任公司
(100013 北京朝阳区东土城路8号林达大厦A座4A)
- 发 行 世纪出版股份有限公司发行中心
- 印 刷 北京华联印刷有限公司
- 开 本 787×1092 毫米 1/16
- 印 张 26.5
- 插 页 6
- 字 数 420,000
- 版 次 2014年10月第1版
- 印 次 2014年10月第1次印刷
- I S B N 978-7-208-12509-4/J.378
- 定 价 228.00元

文
景

Horizon



世纪文景

北京世纪文景文化传播有限责任公司 出品

试读结束：需要全本请在线购买：www.ertongbook.com

前 言

对那些天生热爱“历史”的人来说，只要“历史”这个词还存在，它本身就是一种能量无尽的兴奋剂，无论“历史”在时髦的思想家那里被视为“旧的”、“新的”，抑或是根本就不存在。

在20世纪80年代，历史学家们遭受了哲学家们的嘲笑，前者被告知：“历史学的秋天到来了。”在艺术史学科领域，早在1987年，汉斯·贝尔廷（Hans Belting, 1935—）就写出了一本直到21世纪第一个十年里才让中国艺术家、批评家以及艺术史家开始重视的著作《艺术史终结了吗？》（*The End of the History of Art?*）。基于西方国家的艺术现实和艺术史学科的状况，贝尔廷提醒艺术史家们：一种线性的、貌似有规律的历史记录方式应该终止了，因为人们遭遇的艺术现实已经处在交错发生并缺乏分类学意义的状况：没有边界，没有逻辑，甚至没有时间，因而也就没有历史。从2006年开始，汉斯·贝尔廷以“全球艺术”（Global Art）这个概念，来分析1989年“冷战”结束之后发生在全球范围内的艺术状况，他与他的同仁试图对发生在不同国家、地区、时间、文化、经济、政治背景下的艺术进行更加富于开放性的观察。

但是，如果我们共同使用的文字（无论是中文、英文，或是别的文字）继续保持着文明的基本惯性，继续保持着使用它们时所给出的知识语境以及对语境本身的警惕立场，我们都会在开放性地了解新知的同时，坚定自己的个人判断与知识书写。事实上，类似贝尔廷的观点提供了对艺术史“开放”、“流动”以及“多重解读”的理解空间，而不是让人们始终飘浮在相

对主义的白云之上。

在一个网络的、多种媒体复合传递信息的时代，我们自然可以去利用所有的方式与路径传播我们的思想，书写历史同样如此。我当然知道，对于那些需要通过现场进行观察的艺术现象，传统书写方式已变得非常困难：我们如何去描述和分析在时间中呈现的一件通过综合手段完成的作品？那些没有经历过现场的观众将对我们书写历史的文字如何进行阅读和给予判断？新技术正在以每分每秒的速度呈现出它不断翻新的面貌，于是，当处在不同的空间和时间，通过不同的手段操纵虚拟平台与技术载体的艺术家和合作者在共同创作新艺术的时候，我们能够如何有效地去描述那些新的艺术生产过程与成果？

每一个艺术史家接受着他自己的知识背景的影响，接受着他所感知到的语境（社会、环境以及个人经验）的影响，当然，也接受着不断变动的艺术现象的影响。知识——如果有的话——本身因其特性而没有限度。可是，文明的衍生要求我们必须去完成的判断却是有限度的。这就意味着，作为艺术史的写作者，一旦确立了写作的目标（“历史”是我的兴奋剂），我就不得不去确定书写的结构与体例。于是，一个属于个人眼中的艺术史就这样开始塑形。

与大多数批评家和历史研究者一样，我对2000—2010年之间的中国当代艺术的发展状况，面临着困惑与难题。像之前《中国现代艺术史：1979—1989》（与易丹合著，1992）、《中国当代艺术史：1990—1999》（2000）以及《20世纪中国艺术史》（2006）所使用的体例不再完全适用于对新世纪第一个十年艺术史的写作，我注意到，新世纪十年的艺术是伴随着影响艺术变化和发展的环境生态同时进行的，其关联密切的程度，使得我们不得不将整个艺术生态的变化和发展看成是十年艺术史的一部分。在一个剧烈变化的时代，我们该如何去书写艺术家的工作？如何在书写中去把握不同城市与地区的艺术家工作之间的关系？我们该如何使那些直接和间接影响艺术家工作的具体问题——体制对艺术家的制约和放松，艺术空间的需求和变化，作品的展览以及去处，画廊和拍卖行与艺术家的关系，等等——与我们理解的历史发生关系？基于这十年艺术生态变化在当代艺术家的工作的重要性与创作上给予影响的性质，同时也基于对艺术家的工作进行有利于叙述的分类，我将本书的结构与体例分为“上篇 艺术生态”和“下篇 艺术与艺术家”。通过这两个部分的安排，读者可以对这十年的艺术有一个符合多重视角的整体了解。

本书的体例逻辑是这样的：“生态”既是语境的概念，也是这十年艺术生产的结构与过程；基于“生态”，我们就可以观察那些复杂的艺术现象之间的关系，发现一个艺术家或者艺术现象为什么会这样而不是那样。同时，与那些炫耀新理论的思想家不同，我对时间具有强烈的敏感性，即便是这些用词活泼的思想家通过语词对时间进行了抽离，也不能够使我摆脱对时间的观察与分析。难道不是吗？艺术就是时间。读者从目录中就可以看到，阅读的顺序基本上是这十年中依照时间出现的问题的顺序；即便是对艺术现象的描述，也是基于现象发生的时间顺序进行的。除了一目了然地将世纪初发生的“行为艺术”现象（“第四章 行为与暴力：美学的彻底退位”）放在了艺术现象的首位，即便在一章之中，我也遵循着时间的逻辑。例如在“观念艺术”（“第五章 观念艺术与综合艺术”）一章里，我陈述了观念艺术在这十年中的思想状况和流变，在涉及现象描述时，也是根据艺术家的重要作品出现的时间进行安排的。这样，读者可以在阅读中把握艺术现象变化的时间顺序，也能够观察不同艺术家的工作之间的符合历史判断的差异。同时，读者可以在阅读的过程中发现那些在作者看来更为重要的艺术家的出现，并对他们个人的工作进行前后历时性的了解。

需要说明的是，本书使用了大量来自网络的文献，这与经典的历史书写的要求似乎明显不同。不过，我想说的是，就当代艺术而言，没有什么文献来源有网络文献如此多样、全面和及时。网络信息当然需要分析与过滤，但是，我近年的书写经验是，网络帮助了我对正在发生的艺术现象的收集与认识。我相信，对历史，尤其是当代史的研究与书写，将越来越需要网络文献。

在这里我还要感谢我的学生亓丽丽，她用了大量的时间为我的写作准备资料；此外还要特别感谢作为朋友的叶永青，是他建议我躲开城市的喧嚣到大理完成本书的最后写作。的确，白天写作结束，晚上在“九月”喝酒和倾听音乐的短暂时光让人怀念，这样的感受已经是多年来没有过的了。

大理

2012年1月14日

世纪文景 2011 年 10 月 10 日出版

目录
卷首语：2011—2012 年度文学盘点
——王德胜

卷首语：2011—2012 年度文学盘点
——王德胜

卷首语：2011—2012 年度文学盘点

卷首语：2011—2012 年度文学盘点
——王德胜



世纪文景 2011—2012 年度文学盘点

王德胜

卷首语：2011—2012 年度文学盘点

卷首语：2011—2012 年度文学盘点

卷首语：2011—2012 年度文学盘点

卷首语：2011—2012 年度文学盘点

卷首语：2011—2012 年度文学盘点

卷首语：2011—2012 年度文学盘点

卷首语：2011—2012 年度文学盘点

卷首语：2011—2012 年度文学盘点

卷首语：2011—2012 年度文学盘点

卷首语：2011—2012 年度文学盘点

卷首语：2011—2012 年度文学盘点

卷首语：2011—2012 年度文学盘点

新浪微博：@世纪文景 豆瓣小站：世纪文景
Email: wenjingbook@gmail.com

社科新知 文艺新潮

书店联络：021-63914038
媒体联络：010-52187586

封面作品：《工具》毛同强，2008年

目 录

序言	1
----	---

上篇 艺术生态	7
----------------	----------

第一章 艺术体制与意识形态控制的式微	9
---------------------------	----------

社会断裂与意识形态控制的式微	11
----------------	----

“上海双年展”与“首届广州当代艺术三年展”	20
-----------------------	----

策展人及其问题	30
---------	----

第二章 艺术空间的兴起	39
--------------------	-----------

过渡时期的“实验空间”	41
-------------	----

798：背景与新空间	47
------------	----

艺术空间与美术馆问题	76
------------	----

宋庄及其象征	93
--------	----

第三章 市场、资本突进与体制问题	101
-------------------------	------------

画廊、博览会与拍卖	103
-----------	-----

争议	123
----	-----

艺术体制问题	133
--------	-----

下篇 艺术与艺术家 143

第四章 行为与暴力：美学的彻底退位 145

价值标准混乱的国际语境与个人主义的历史回顾 147

“后感性”：“观念艺术”之后 150

“感性”的蔓延 157

批评与争论 165

第五章 观念艺术与综合艺术 177

观念艺术问题 179

影像艺术与艺术家 184

综合艺术与艺术家 205

新雕塑与雕塑家 247

第六章 新绘画与画家 279

1978年后的艺术史背景 281

语言流变与重要成员 286

个人主义新趋势 329

早期新绘画画家的变化与绵延 353

最新倾向及其与传统绘画历史的关系 367

尾声 进入第二个十年的背景 391

注释 403

人名索引 413

序言

从2008年开始，中国被深深卷入全球经济危机，这应该是三十年前中共十一届三中全会作出的政治决定的某种结果。该会议号召全党用经济建设去替代“以阶级斗争为纲”的政治路线，这导致原本应用于资本主义的市场经济法则被引入社会主义的中国。直到新世纪的第十个年头，尽管中国的市场经济地位还没有被国际社会最终承认，但是，中国正在加速度地参与全球化的进程却是一个明显的事实。

经济危机让中国艺术家和批评家真正体会到了什么是全球化的影响。的确，按照通常的观点和经验，全球化源自经济的力量。像阿兰·鲁格曼（Alan Rugman）这样的经济学家认为：全球化可以定义为跨国公司跨越国界从事外国直接投资和建立商业网络来创造价值的活动。另外的学者则认为全球化应该理解为经济、政治、文化、技术等领域的复杂过程。但是，主要由经济力量导致的政治和文化的综合实力事实上全面影响着人类的其他活动。在这样的背景下，中国艺术家面临两难：一方面，他们明确意识到价值的区域化标准不能构成艺术价值判断的权威与合法性；另一方面，民族文化的建设又受到全球化的挤压而不可能像西方国家那样经历充分的民族国家文化的系统建设。因此，当失去西方的选择机会时，艺术家们会感到失去了价值，而当西方人有所选择时，又难免有“文化殖民”的嫌疑。早在1990年代中期，批评家黄专将由此产生的矛盾在文化艺术方面的表现表述得十分清楚：“文化含义上的第三世界的当代艺术在表述自己的思想和问题时，始终面临着这样的悖论：从处境上看，它在不断反抗西方中心主义的文化压迫，摆脱自己的臣服地位时，又要不断小心警惕避免使这种反抗坠入旧式民族主义意识形态的陷阱；从方式上看，它在不得不使用第一世界的思想资源和表述方式来确立自己独立的文化身份时，又要不断警惕叙述本身有可能给这种身份带来的异化性。”¹

在艺术领域，1990年代若干艺术问题的讨论以不同的形式延续到新世纪，而那些在1980、1990年代充当现代主义和当代艺术重要角色的艺术家已经进入了中年以上的人生阶段，艺术的敏感性与问题的差异性正在年轻的一代艺术家身上呈现。不过，考

察年轻艺术家的工作已经不同于分析1950、1960年代出生的艺术家的艺术。大多数1970年代尤其是中期以后出生的艺术家对1978年之前的历史没有直接的体会，他们出生的时候，正是这个国家开始恢复国民经济并且通过西方思想——这次主要是西方的自由主义思想——检讨从1966年开始到1976年结束的“文化大革命”的时期。他们直接受惠于对西方知识与思想的开放和相对宽松的言论自由，却仍然没有在教科书里读到多少关于1949—1978年三十年间的中国历史，因此，他们虽然得到了部分西方新知，却缺乏历史比较的经验。当官方通过各种媒体与机会将宣传与教育大致限制在对改革的赞美的時候，可以想象，这个年龄范围的人对历史并没有因为开放而获得太多的知识。的确，西方思想已经充斥于知识分子的话语和社会各个角落，但是，在官方控制的教育领域，从小学到大学，学生接受的政治与道德教育仍基本被限制在党的意识形态和政府宣传的范围，人类文明的基本知识与传统的道德教养并没有得到全面而系统的传播，至于普世价值观念——这是一个来自西方、但在中国始终未被充分讨论的模糊概念——至今也时常受到批判。² 党与媒体的确越来越多地宣传民主、公平与正义这样的概念，但是，这个国家的政治制度仍然是一党执政，“社会主义”作为一个意识形态概念和社会制度仍然存在着。多少矛盾的是，尽管1980年代的思想解放给不同形式和性质的个人主义提供了可能性，可是这不等于人人对关于民主制度与自由思想的上下文有系统的了解，部分青年人经常将个人自由理解为任何人可以为所欲为，在讨论具体问题时缺乏情景与历史意识。他们中间的大多数人不知道今天的自由和个人主义与1977年7月中国共产党第十届中央委员会举行第3次全体会议通过的《关于恢复邓小平同志职务的决议》有关；不清楚与1978年5月10日中央党校内部刊物《理论动态》发表的经胡耀邦（1915—1989）审定的《实践是检验真理的唯一标准》有关；不清楚与这年11月25日中央工作会议全体会议决定为1976年4月5日发生的天安门事件给予平反有关。当然，他们中间很多人也完全不关心如后的事实：1978年12月18—22日中共十一届三中全会决定把全党工作的重点“从1979年转移到社会主义现代化建设上来”这样一个基本事实究竟有多大的历史重要性。他们仅仅是享受这些历史事件带来的不同后果，甚至，他们将今天的自由与个人世界的合法性仅仅视为理所当然，而不重视产生这个“理所当然”的基本背景及其政治原因。其实，他们几乎不关心1950年代的人所关心的那些政治问题，只有很少的人——例如以小说和言论而成为偶像的韩寒——将类似网络中出现大量屏蔽词的制度性原因（阻止人们自由交流的虚拟墙）视为必须解决的严重问题。

从1949年以来，中国的艺术总是与政治发生密不可分的联系。1980年代初，批评家号召人们更多地去关注艺术的审美功能，抛弃对艺术的工具主义的立场。由于历史——主要是“文化大革命”十年的历史——的原因，直到今天，艺术家和批评家都倾向于避开使用“政治”这个词。与经济学家将政治看成是分配公共品的一个机制的

角度不同，艺术家和批评家将政治主要理解为思想、观念与意识形态，这样，由于意识形态的惯性和现实的原因，当代艺术家往往将艺术与同政治有关的事物有意或者无意地结合起来，但他们常对艺术与政治的关系语焉不详。艺术界和批评界仍然弥漫着尽量避开尖锐的政治问题的空气，但是政治问题始终在新闻出版、网络媒体、展览审查、资源分配上屡屡被昭示出来。同时，社会事务的复杂性也导致了政治表现的复杂性——例如生态问题、涉及城市化进程的拆迁问题，乃至对处于自然灾害中人们的拯救中隐含的政治尖锐性。

就像很多年轻艺术家作品宣示的那样，市场经济的高速发展以及物质领域里的“进步”满足了人们——主要是城市里的人们——的基本要求，当“中国制造”也成为全球范围内一段时间里时髦的概念时，很多人——当然包括那些年轻的艺术家——很自然地、似乎也很容易地将今天的世界理解为一个与20世纪50、60年代出生的人所理解的完全不同的世界。在学术界和艺术界，“后现代”理论从1990年代初起已经泛滥了近二十年，大街小巷充斥着在全球范围流通的商品，而互联网所带来的全球链接甚至也让人有消除国家边界的幻觉。在艺术圈子里，艺术家到纽约、巴黎、威尼斯、伦敦以及其他西方国家的众多城市参加展览或出席活动已经变成了家常便饭，这也非常容易导致人们对边界——国家、历史、政治、经济、文化、意识形态乃至生活习惯——的模糊，这样的感受也模糊着人们的判断视线。

物质领域里的变化导致人们普遍认为改革和市场经济具有基本的合法性，基于政治对日常生活产生影响的间接性和隐形特征，同时也基于社会缺乏新的主导性价值观，结果，随着经济的发展，利益、经验以及个人的知识背景开始影响人们对事物的判断。2000年的上海双年展之所以给人以消除意识形态空气的感受和全球化色彩，就是由于决策、操作，参与者不同的艺术观念、趣味倾向、利益诉求，以及不同程度的政治敏锐性消弭了单一的意识形态标准的缘故。还是有不少批评家仍然怀疑这样的“全球化”现实在中国是否具有制度上的保证，可是，早在1990年代初期就确定的对“资本主义”和“社会主义”的界限不必讨论的政治规定持续地保护着不争论的现实——即不让意识形态冲突表面化。在中国，人们长期以来被要求接受将经济与政治分离开来处理的解释：用市场和技术，为社会主义的经济服务，市场经济与社会主义并不矛盾。可是，这种解释在文艺领域里没有相应的制度基础和一致的价值判断。部分当代艺术家和批评家（主要是部分学院教师）与体制有着不同程度的联系，例如他们是学院里的教师，他们在不同的空间里凭借各自不同熟练程度的技术在体制内外来回游弋。可是，这不意味着体制内与体制外没有了界限，在1990年代初逐渐形成的体制内与体制外的两个平行现实明显地存在着，不管体制内的艺术标准如何模糊不清，旧有意识形态与寄生其下的官方标准仍然存在，官方宣传的所谓“主旋律”仅仅是过去的“政治任务”的另一种含含糊糊的替代词。而那些必须依赖画廊和市场交易

的艺术家却完全不受制于这样的标准。结果，在一个中国，无形中存在着两个艺术世界——尽管这两个世界的信息经常也在同样一个网站（例如雅昌艺术网）中出现。

2000年之后，没有人能充满说服力地指出艺术应该朝着什么方向发展，在不断有资本家占据主流的合法身份（如果愿意，他们也可以加入到曾经作为无产阶级先锋队的共产党的队伍中去）的时期，艺术的服务对象与发展方向以及艺术的机制问题更加凸现出来。复杂的经济成分产生了复杂的社会阶层，究竟哪一个阶层才是这个社会的主要力量，抑或不同阶层构成了新的历史时期的整体？官方美术体制内很少有人考虑，更不用说回答这些问题。

大多数人都看到了，经济领域的改革严重地影响到了旧体制的权威性，影响到了“专家”与“权威”的话语权。吴冠中是体制内的一位老画家，他是一个有趣的特例，因为他很直率地对文联、“美协”和国家画院存在的必要性提出了质疑，对此，官方的“权威”与“专家”表现出高度紧张，大发雷霆。根本地讲，他们从吴的批评中感受到了自己在新的历史时期中的合法性已经变成问题。事实上，这些机构在市场经济迅速发展过程中之所以继续存在，是因为这个国家的政治体制没有变化，文化艺术领域里的旧有意识形态标准仍然存在。站在改革者的改革步骤、策略与成本核算的立场上看，这些机构所消耗的成本相对于旧体制的其他领域微不足道，由于制度的原因，艺术的宣传功能仍然占据意识形态管理部门工作中的重要位置，因此，这些机构的继续存在仍然拥有政治上的理由，市场权力及其制度建设还没有进入到对这些机构的强制性干预阶段。同时，由于艺术品具有立即兑现的商品属性，那些在体制里消耗纳税人金钱的人也同样可以将自己的作品通过权力与巧语投入市场，结果，他们不仅拥有权力资本，同时也获得了市场给予的物质利益，他们利用着体制内（权力）和体制外（市场）的双重机会，从这个角度上讲，资本也部分地维系着旧体制。

改革三十年，除了1989年“现代艺术展”对中国美术馆的民间借用，官方美术机构从来没有将中国现当代艺术给予整体性的展出，这表明，还没有新的艺术制度来支撑新艺术及其艺术家，艺术制度与标准还完全没有成为符合这个国家改革历史的制度和艺术标准。当国家美术馆究竟应该收藏什么样的作品才是符合改革和这个国家的历史进程的实际要求时，这个问题就会变得非常严重。不过，在私人财产受到保护已经写入《宪法》的市场背景下，作为私人物品不断流通到社会中的当代艺术品，构成了建设新制度的重要资源，随着社会收藏日益增多，私人物品向公共品的转换就不可避免。

新世纪第一个十年让批评家困惑的一个现象是，在1993年之后就开始陆续获得国际影响的“玩世现实主义”和“政治波普”的艺术品在国际艺术市场上赢得了让人惊讶的“天价”。直到2008年，有批评家干脆直接对那些在拍卖场上获得“天价”的艺术家及其艺术发起攻击。与此同时，参与对“天价”艺术家进行批评的也有老一代批

评家，例如在美国生活了近二十年的高名潞，他吃力地附和了其他批评者的观点。另一方面，从1990年代初开始的中国当代艺术没有受到官方“美协”的认可，直到2008年12月，当代艺术也仍然受到全国美协《工作报告》的指责，因此，至少在对待“玩世现实主义”和“政治波普”这两个艺术现象上，前述批评者因没有透露出明显的价值立场而与官方“美协”的意见构成了事实上的一致性。

政治制度领域的转型与三十年来的经济体制的改革没有形成一个吻合的模式，这也可算作一种“中国特色”，然而，“中国特色”的主要体现是在市场经济的发展中作为结果的物质财富和不完全市场化的现实，它导致了一个特殊的“断裂的社会”。无论如何，“社会主义”的性质——一党执政和不彻底的市场经济——在官方媒体、意识形态宣传、教育体制以及政治制度上获得了保证。也是这个原因，国家才可以用大量资金去举办歌颂主流意识形态的展览，而那些反映或者体现了现实问题以及新观念的艺术，却继续在市场给予的不确定的机会中艰难地生存——它们与国家资源没有干系。

政治作为分配公共品的机制仍然对当代艺术起着钳制性的作用。一旦对1979年以来的美术历史进行考察就会看到，当讨论到艺术交流的平台，讨论到艺术品的交易环境与艺术家获得交易、交流的成本和资源条件时，政治对当代艺术究竟产生了什么影响：真正拥有合法交流的权力、机会和资源的是官方美术机构，这类官方机构控制着国家的代表权以及相关资源的分配权。那些在国际社会中已经成为重要角色的中国当代艺术家完全没有成为这个国家当代文化的代表。作为国家意识形态的行使者，“美协”对这些艺术家在国际上的地位根本没有给予理会，他们倒会怀疑，究竟是谁别有用心地将这些中国艺术家推向显著的地位？

概括地说，今天的艺术界已经没有了象征时代的观念大厦，这表明新世纪第一个十年的中国艺术进入了一个更加复杂的新阶段。考虑到涉及艺术的新制度正在市场经济发展中产生，艺术现象的多样化和价值观的纷乱以及批评界立场、观点与策略的多重性，我们将新世纪的第一个十年看成是在1979年以来开始的现代主义和当代艺术基础上发生“碎化革命”的十年，也许是适当的。

2011年2月5日

