

中国当代艺术批评文库

A Series of
Contemporary
Art Criticism in
China



策划·刘淳 主编·续小强

吴鸿自选集

山西出版传媒集团



北岳文艺出版社

中国
当代艺术批评文库

——吴
鸿一著

吴鸿自选集

山西出版传媒集团



北岳文艺出版社
Beiyue Wenyi Chubanshe

图书在版编目(CIP)数据

吴鸿自选集 / 吴鸿著. — 太原: 北岳文艺出版社, 2014. 10

(中国当代艺术批评文库)

ISBN 978-7-5378-4245-7

I. ①吴… II. ①吴… III. ①艺术评论—中国—现代—文集 IV. ①J052-53

中国版本图书馆CIP数据核字(2014)第230390号

书 名: 吴鸿自选集

著 者: 吴 鸿

责任编辑: 赵 婷

装帧设计: 张永文

出版发行: 山西出版传媒集团·北岳文艺出版社

地 址: 山西省太原市并州南路57号

邮 编: 030012

电 话: 0351-5628696(太原发行部)

010-57571328(北京发行部)

0351-5628688(总编办)

传 真: 0351-5628680

网 址: <http://www.bywy.com>

E-mail: bywychbs@163.com

经 销 商: 新华书店

印刷装订: 山西人民印刷有限责任公司

开 本: 720mm × 1030mm 1/16

字 数: 288千字

印 张: 18.5

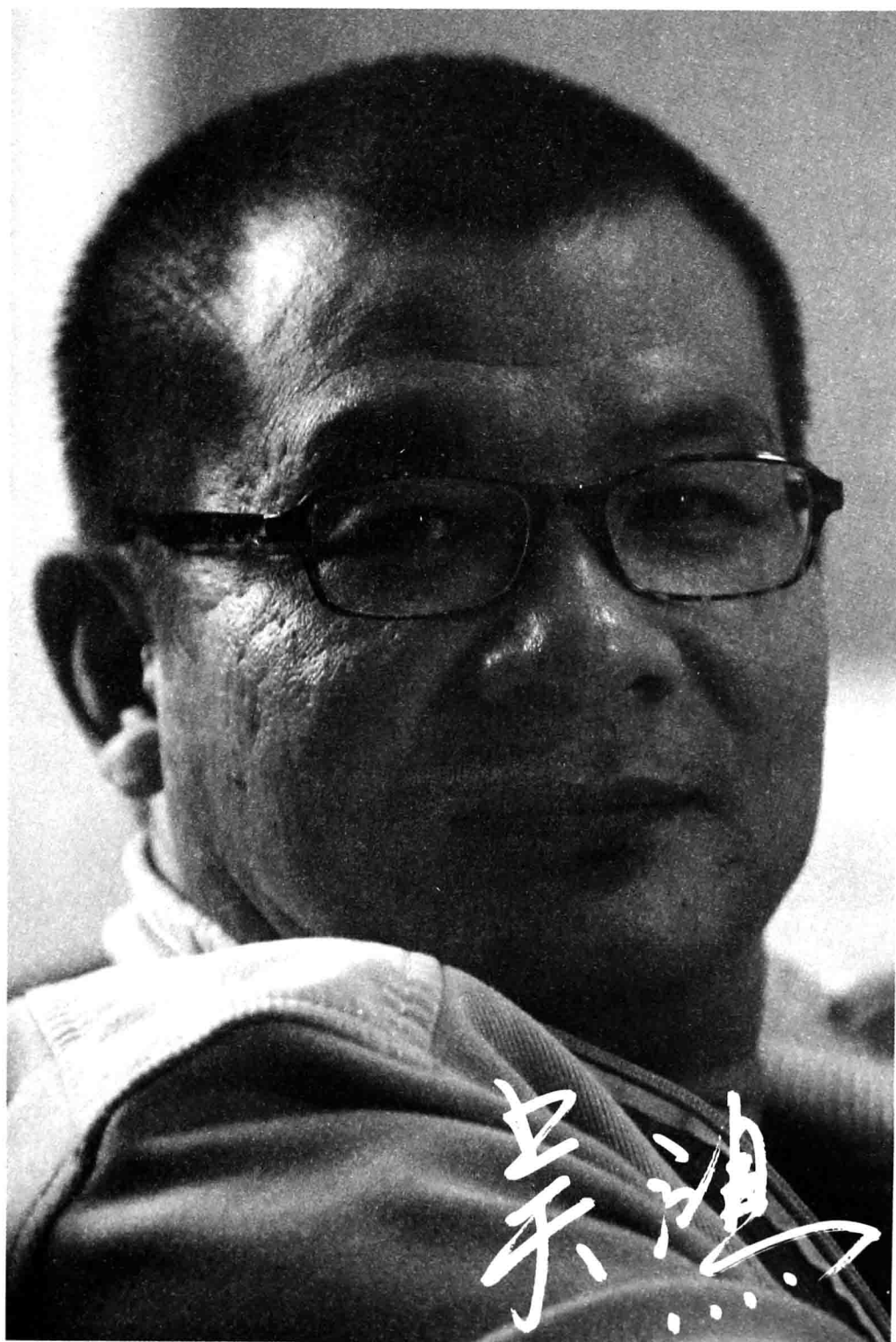
版 次: 2015年1月第1版

印 次: 2015年1月山西第1次印刷

书 号: ISBN 978-7-5378-4245-7

定 价: 38.00元

批评|艺术|当代|中国



吴鸿，出生于 1968 年，先后接受汉语言文学专业、雕塑专业和美术学专业的教育。2000 年至 2006 年担任国内重要的艺术网站“美术同盟”的主编，2006 年至 2008 年担任“雅昌艺术网”总编。2008 年 2 月至今，创建并主持大型中英双语艺术门户网站“艺术国际”。同时，从事当代艺术评论及展览策划工作。

出版说明

关于中国当代艺术肇始何时，目前尚无定论，不过，无论将其起点归结何时，中国当代艺术都与中国社会的发展进程密不可分。强烈的时代精神指向既催生了中国当代艺术早期对政治、社会、历史、文化意义的强调，也助力了后来的反传统、反美学标准和批判性、个体化特质的形成。与此同时，中国当代艺术批评对艺术创作观念和艺术实践上的反哺，也同样起着不可忽视的作用。事实上，当代艺术批评在与当代艺术并辔而行的同时，自身的思考和表达也渐趋成熟，并一直引导、推动着后者的发展。

我们推出这套《中国当代艺术批评文库》，在见证和记录当代艺术的成长史、梳理中国当代艺术发展脉络及可能未来趋势的同时，更直接的指向则是，全面展现当代艺术批评的整体实绩。

所有这些设想的实现无疑有赖于好的作者，即具有敏锐判断力和创造性思维的艺术批评家。我们所延请的二十位作者便是如此，他们尽管职业和身份不同，研究方向和艺术旨趣亦有差别，但均对中国当代艺术予以了长期的关注和思考，并在当代艺术发展史上留下了清晰的印记，有的甚至一度引领了当代艺术发展的潮流和走向。即便到现在，他们的身影仍活跃在中国当代艺术现场，努力去寻找着当代艺术新的价值和意义。

文库收入的每一本“自选集”，都是他们各自在过去二三十年间从事艺术批评的菁华，也是他们一贯的学术思想的集中展现。我们期望，通过这些批评家“自选集”的出版，能够让艺术家和读者更深入地了解中国当代艺术，并对中国当代艺术批评体系的建构和完善发挥其应有的作用。至于它的文献和学术价值自是其中应有之义，此不待言。

中国当代艺术从诞生那天起便具有一种开放的胸怀，域外文化艺术的成果对本土艺术创作的影响有目共睹，先不论这种影响在多大程度上塑造了中国当代艺术的形象，至少这种开放的姿态是不容我们置疑的。与艺术创作相伴而生的艺术批评也是如此。事实上，正是批评家们不同乃至截然相反的思想交锋，才使当代艺术批评变得鲜活起来，有意义起来。另一方面，当代艺术正在发生或将要出现许多新的征候和变化，比如当代艺术市场的日趋活跃以及艺术与资本的联姻对艺术纯洁性的挑战，再比如当代艺术是秉承新传统还是将迎来一个新的历史拐点，如此种种，恐怕是任何一个批评家都无法回避的。换句话说，艺术在今天呈现了什么，将要呈现什么，应该是每一位批评家思考的重要课题。这些都表明，当代艺术批评的使命远没有结束。

这套文库的出版只是一个开端，开放包容是我们一贯的姿态；我们期望有更多的批评家、学者加入进来，一道为中国当代艺术和艺术批评的建设不懈努力、添砖加瓦。

北岳文艺出版社社长、总编辑 续小强

目 录

001 快意江湖

- 003 从“体制”到“圈子”
——20世纪90年代后期以来前卫艺术状态分析
- 008 丹青归来，“魂”兮安在
- 013 北京烤鸭、四川火锅和“架上”艺术
——关于成都双年展的批评的批评
- 018 “倚老卖老”与“倚小卖小”
- 021 新媒体，你到底怎么个“新”
- 025 愚民同乐：2004年艺术界岁末大点评
- 035 买椟还珠
——北京“双年展”，仅仅是一个名称的游戏
- 039 “买得起的艺术”是一个
- 039 理想主义的假设
- 044 “批评”之病
- 052 “猪”们为什么敢公开“耍流氓”
- 056 被透支的“未来”
- 059 论“飞天神女”的拆掉
- 063 肖鲁之“鲁”

069 角色内外

- 071 文化之间的摇摆——对蔡国强的访谈
- 079 如果没有网络，一件事不可能传播这么广泛
——吴鸿访谈
- 088 我怀疑我做的一切是否有意义

099 艺舟双楫

- 101 中国前卫艺术“生态”考察

- 109 我“闪”故我在
- 116 网络多媒体艺术概述
- 120 当“画幅”可以成为态度的时候，
它也可以成为策划一个展览的理由
- 125 何处忆江南——文化怀乡与地方意象
- 134 “艺术宋庄”的前世今生
- 140 从“理想”的偏执到“时尚”的狂欢
——中国当代艺术嬗变的社会文化分析
- 152 “摄影”何为
- 157 “西藏”在哪里
——一个以主角身份来叙述的配角故事
- 162 “风骚”之河
- 168 对象·方式·背景——数字时代的艺术批评
- 175 以展代教——当代艺术教学的一种思路

181 品人评画

- 183 “意义”的森林
——与封岩的照片有关和无关的一些废话或不废话
- 187 静观玄览 以玄观玄
——论李天元摄影作品中时空的精神性表现
- 191 黑暗中的光
——张小涛作品中的心理、环境及社会背景分析
- 204 灵光乍现
——作为“文人画”传统体现的叶强作品
- 210 “一切坚固的东西都烟消云散了”
——评郑路的雕塑作品
- 218 叙事与图像战争
——瑞士艺术家彼特·库尔特的数字影像艺术

223	“上帝之眼”——关于王劲松的近作
227	破碎的乌托邦——评汤杰的工业题材摄影
230	渡河之舟——评张勇的雕塑作品
235	视觉考古 ——作为一种社会图像学批判的石珩伯作品
240	手术：身体与社会的转译
246	以梦为乡 ——关于李玉端作品的心理分析
257	“天堂”九章 ——关于乌托邦和敌托邦悖论的图像演绎
279	后记

快意江湖

从“体制”到“圈子”

——20世纪90年代后期以来前卫艺术状态分析

中国前卫艺术二十年实践的结果之一是造就了一批游离于国家行政体制之外的、所谓的“自由”艺术职业者。按照一般性的表述来解释这样的过程的时候，人们往往会认为这是艺术家为了追求自由、独立的精神状态而自发性的“自我放逐”于体制之外，以追求一种理想的乌托邦境界。这种理想化的表述方式实际上还是源自于20世纪80年代新潮美术式的、简单化的革命冲动。

如果我们剥开这层理想主义的外衣，以一种更贴近事实的本来情况的态度来分析这样一个变化过程的时候，我们会发现，在这个过程当中，艺术市场化实际上是起到了决定性的作用。在20世纪90年代中后期，这种情况尤为突出。这期间既是前卫艺术越来越市场化的时期，也是这种没有“合法”身份的艺术家的数量空前的时期。这二者之间的因果关系是显而易见的。

如果我们以“艺术市场化”作为分析20世纪90年代前卫艺术的一个主要线索的时候，我们会发现20世纪90年代的很多情况完全不同于20世纪80年代。

首先，作为参与20世纪80年代前卫艺术实践的主体，那个时期的这些艺术家的身份大多数还是与国家行政体制联系在一起的，20世纪80年代后刚从各个艺术院校毕业，又在各个艺术院校任教的人构成了这批艺术家的主体。这不但决定了20世纪80年代的前卫艺术实践的着眼点除了纯粹的艺术语言的所谓“探新”之外，就是对一些抽象的哲学命题的晦涩的表达。同时由于这些参与者的身份所决定，20世纪80年代的前卫艺术运动其实与官方的一些艺术行政机构是联系密切的。

我们客观地来分析20世纪80年代的前卫艺术运动的发展过程的时候，上述的运动主体与国家行政机构的关系是不言而喻的。同时，20世纪80年代的前卫艺术运动发展与一些基本上是在国家体制范围内的专业学术刊物的参与是分不开的。另外，也由于上述的这些参与者的身份所决定的是，作为20世纪80年代前卫艺术的一些标志性事件的重要活动和展览，也与国家的艺术行政机构的参与是不可分割的。因为在计划体制的环境下，不但所有社会活动必须具备官方的色彩才能具有“合法”的身份，而且对于那些运动的参与者来说，只有把这些活动纳入了官方、主流的范围之后，他们的所作所为才能在他们所身处的体制内发生作用，所以，我们可以发现，在20世纪80年代的许多前卫艺术的展览和学术活动中，会有实际上作为国家的艺术行政主管机构的各级美协的参与。时至今日，某些冠之以“中国××展”前卫艺术展览仍是这种情结的延续。

综上所述，我们可以看到，虽然20世纪80年代的前卫艺术运动的形式与传统的官方体制内的以行政方式来管理艺术活动的情况有很大的不同，但是，我们也应该看到，整个20世纪80年代的所谓“新潮美术”运动的发展与主流体制之间还是有千丝万缕的联系。现在仍存在于各艺术院校的所谓“艺术教育改革”的成果以及主流体制认可范围内的“实验艺术”，基本上还是延续了这种与主流体制若即若离的情况。他们一方面为了要表明自己的“现代”的姿态，刻意地与主流的艺术体制保持一定“距离”；另一方面，由于他们的身份所限制，他们又不可能走得太远。“若即若离”是他们理想的生存状态。在未来的时间里，我们有理由相信，这种艺术形式有可能为官方所支持，以

反对那些他们所不喜欢的，被认为是过激的、没有“智慧”的艺术形式。

与20世纪80年代的前卫艺术运动明显的“学院”背景相比，在20世纪90年代从事前卫艺术创作的艺术家构成中，我们可以发现显著的“草根性”的特征。

首先从“出身”与知识背景来看的时候，我们会发现，在20世纪90年代，特别是中后期的前卫艺术家中，有很多人并非是正规的纯艺术“科班”出身，另外，他们中的绝大多数人没有惯常意义上的“正规”职业与“合法”身份。身份的特点与20世纪90年代中后期以后前卫艺术“市场化”的形成，使他们不再将进入主流的艺术体制作为他们努力的方向。与此而联系的是，和20世纪80年代的“新潮美术”运动基本上还有迹可寻相比，20世纪90年代中后期的前卫艺术的面貌往往会使我们面临一种“无迹可寻”的尴尬状态以及评判标准的多元化。今天，我们关于“好艺术”与“坏艺术”争论会集中到某位艺术家或某一件具体的作品上的时候，实际上是从另一个侧面说明了我们原有的知识储备与批评经验对于当下的艺术现象的“失灵”。

在试图说明错综复杂的20世纪90年代中后期前卫艺术现象的时候，由于既有经验已经缺乏了具体的针对性，这样我们就需要避免从自己主观的角度来试图对此进行所谓的“宏观”的把握和评判。我们可以就一些具体的现象来做具体分析。这样，便可以发现“圈子化”是20世纪90年代中后期前卫艺术的一个显著的特征。

“圈子化”不仅仅是指艺术家的生存状态。从这个层面上来说，由于这些艺术家们不再有组织或机构对他们进行管理，所以这种“圈子化”是他们进行信息交流的方式之一，也是他们因为展览和解决作品的销路的需要而保持与“业界”的联系的唯一方式。在20世纪80年代以及更早的时候，我们也可以看到一些相对于当时主流的艺术而言的“非主流”的艺术家团体的存在，但是，它决不同于我们现在所说的“圈子化”的状态。其实“圈子化”最大的特征之一就是它的“非组织化”和“非团体化”，它恰恰是这些艺术家在放弃了体制化的生活方式之后的结果，它的前提是每一个个体高度的自由性。这也就是为什么在20世纪80年代还有许多带有一些体制化特点的艺术家的群体，

反而在外在环境相对宽松的20世纪90年代消失了一部分的原因之一。这也是从另一个方面说明了“圈子”是大家都能感觉得到，但又是无迹可寻的。就像空气，感觉得到，但看不到。

如上所述，20世纪90年代中后期的前卫艺术的面貌往往会使我们面临一种“无迹可寻”尴尬状态以及评判标准的多元化，在评判一件艺术品的时候，我们不再像对待传统架上的艺术形式那样，会有一些能够得到“基本多数”认可的评判标准。那么，必然会有这样的问题，到底什么样的东西可以称之为艺术品，什么样的人可以称之为艺术家呢？

按照传统的经验来回答这样的问题的时候，我们必然要依据这样一个推导过程：这就是，首先必须要有一件艺术作品不被基本多数的人认为是艺术品之后，那么创作它的作者才有可能被别人认为是艺术家。这里的时间顺序是先有被公认的艺术品，然后才有被“命名”的艺术家。但是，我们如果依据这样一条规律来对20世纪90年代中后期的前卫艺术现象进行分析的时候，会发现上述的推导过程在这里恰恰是被颠倒了过来，我们在分析一件作品是否是“艺术品”的时候，我们往往会求证于创作它的人“是不是艺术家”这样的判断。虽然波伊斯说过“人人都是艺术家”，但是我们还是不愿意将艺术家等同于一般的大众，这是因为艺术家有“点石成金”的特权。这也是我们面对“这样的‘作品’每个人都能做出来”“如果是一个普通的人做出来的也能称为艺术品吗？”这样的责难的时候，我们的理由往往只能是“创作它的人是‘艺术家’，你不喜欢它可以，但是，你不能怀疑它是不是‘艺术品’”。事实是，我们在面对某一个具体的对象来评判的时候，也只有事先将对象设定为“艺术品”之后，我们的评判、分析才会具有在“圈内”流通的可能。换句话说，我们在对具体的对象进行批评的同时，必须接受“你所评论的对象是‘艺术品’，你的评论才是‘艺术评论’”这样的看似悖论的事实，而它的前提仅仅是“创作它的是艺术家”。

那么，“艺术家”究竟是由谁来命名的呢？——圈子！

如果说20世纪80年代之前的艺术运动是依附于社会政治运动，艺术家必须通过将自己的艺术创作参与 to 社会政治运动之中，才能得到体制的认可。