

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

吕澎自选集



山西出版传媒集团

北岳文艺出版社

BEIYUE LITERATURE & ART PUBLISHING HOUSE

中国
当代艺术批评文库

— 吕澎 / 著

吕澎自选集



山西出版传媒集团



北岳文艺出版社
BEIYUE LITERATURE AND ART PUBLISHING HOUSE

图书在版编目(CIP)数据

吕澎自选集 / 吕澎著. — 太原: 北岳文艺出版社, 2014. 10

(中国当代艺术批评文库)

ISBN 978-7-5378-4236-5

I. ①吕… II. ①吕… 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226296号

书 名: 吕澎自选集

著 者: 吕 澎

责任编辑: 赵 瑞

助理编辑: 范 戈

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: bywycbs@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: 250千字

印 张: 17.5

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 978-7-5378-4236-5

定 价: 38.00元

批评|艺术|当代|中国

吕澎，1956 年出生，1977 年上大学。1979 年开始学习西方艺术史，1981 年开始写作艺术史的文字。20 世纪 80 年代开始陆续出版西方艺术史的翻译和著作，1989 年底与易丹共同写作《中国现代艺术史：1979—1989》。1991 年编辑《艺术·市场》，1992 年主持“广州双年展”。2004 年博士论文《溪山清远：两宋时期山水画的历史与转型》出版。2006 年底《20 世纪中国艺术史》出版。2009 年《20 世纪中国艺术史》增订版英文版出版。2011 年策划并组织第五届“成都双年展”。

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，至少这种开放的态度是不容我们置疑的。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	《艺术·市场》第一辑前言
004	85 情结与当代问题
014	走向市场
017	展开 90 年代
019	艺术操作
042	从“广州双年展”看中国大陆 90 年代艺术发展的基础及方式
048	“广州双年展”后的反省与问题
054	什么是当代史——关于当代艺术史的写作
062	《20 世纪中国艺术史》初版前言
070	市场的凯旋 ——今天的艺术市场究竟具有什么性质
075	让当代艺术的“泡沫”漫天飞舞
079	《个案——艺术史中的艺术家（I）》序言
085	《美术的故事 从晚清到今天》前言
088	艺术体制与观念的变迁 ——对“上海双年展”和“广州三年展”新世纪两端 展览的历史陈述和问题分析
101	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
122	从“疯人岛”到阿玛尔菲 ——“给马可波罗的礼物”的散记
146	《20 世纪中国艺术史》增订本英文版序言
151	《失忆与记忆：张晓刚书信集（1981—1996）》序言
158	什么是我们讨论当代艺术史的基础
175	溪山清远——中国当代绘画的气质转向
183	传统才刚刚开始 ——关于未来中国当代艺术家的重要课题
187	《中国艺术编年史 1900—2010》序言
196	《21 世纪中国艺术史》前言
200	“新绘画”的历史与语言流变

220	《广州双年展 中国广州首届 90 年代艺术双年展 (油画部分) 20 周年文献集》前言
228	《如何学习研究艺术史》前言
232	《如何学习研究艺术史》引言 ——学习艺术史之前的提示
237	历史之路: “威尼斯双年展” 与中国当代艺术二十年
245	《20 世纪中国艺术史》修订本英文版与法文版序言
250	文明的维度 ——晚清洋风画的历史及其与中国近代美术史的关系
265	后记

《艺术·市场》第一辑前言^[1]

经过了十年的经济改革，中国以她特有的发展方式和速度赢得了国际社会的强烈关注。其中，人们把注意力放在了能够反映作为人类一个部分的中华民族的精神面貌、哲学思想、道德观念以及审美意识的艺术文化方面。在近十年中，中国艺术通过展览、出版物以及其他形式进一步影响了全世界，这也就正如西方艺术和其他外来文化以相应的形式在中国得到广泛的介绍和传播一样，东西方社会从来没有任何时候像今天这样交往频繁和相互施以影

[1] 载《艺术·市场》第1辑，于1991年初正式出版。创办《艺术·市场》丛书一开始的想法与“市场”无关，只是由于朋友们希望有一个发表文章和作品的阵地，而在美术杂志不多的情况下，办一个类似杂志的丛书是有益的。此外，由于我在收集《中国现代艺术史：1979—1989》一书的资料时，发现许多从事现代艺术实验的朋友家境贫困，而媒介对他们的宣传又太少，所以，借用《艺术·市场》对他们宣传一下，我当时想，这也许能有助于他们的作品的销售，以便于他们有资金从事艺术实验。需要特别说明的是，创办《艺术·市场》的初衷只是一种理想主义的策略意识。由于我们赞同的艺术语言在当时缺乏有力的权力体系的支持，因而从“市场”的角度来寻求现代艺术生态的培植是必要的。两年过去了，“市场”的叫卖声音甚嚣尘上，买卖成了主要的话题，艺术的声音十分微弱。这种现象不必怪罪市场经济活动本身，因为每个真正的艺术家是清楚他自己应该干什么的。这正所谓远处并非幡在动，唯心动则幡动是也。

响，以致政治、经济、文化更不用说艺术的相互批判性地融合与渗透构成了人类的新的存在方式。在这样一个背景中，在一个只有用类似“经济化文化”这样的术语才能更准确地表述当代文化的时代里，中国当代艺术正以种种不成熟的形式和渠道进入世界“艺术工业”的大循环，尽管这一事实并未被更多的人敏锐地意识到。不过，正因为如此，一份引导博物馆、美术馆、画廊、收藏家、画商、艺术经纪人、艺术出版商、中间人和艺术家对这种肯定有利于艺术发展的“进入”有一个正确的理解和参与的资料就显得至关重要了。我们知道，当代社会中的艺术面临一个区别于其他时代的情况，即它的价值不得不通过价格才能真正全面体现出来——尽管艺术的价值并不就是经济意义上的价格。就此看来，艺术品的买卖就成了艺术家和画商、画廊、美术馆更不用说艺术经纪人的工作同时生效并产生意义的基本前提或保证。在当今社会，一种缺乏“经济实证”的文化居然能够生效，这简直是不可思议的。

对于世界各国的美术馆、画廊、收藏家、经纪人、出版商来说，一件中国艺术品如何能够被肯定为自己的收藏品、投资对象或出版对象，这除了就近的权威和批评家、历史学家的鉴定以及学术文献外，一份切合一个特定民族文化历史和实际的资料是必不可少的。我们应该承认，不同艺术品因产生的不同背景而具有其特殊性，在很大程度上讲，不同艺术品自身的独特价值正好包含在这样的特殊性之中。因此，如果要收藏和购买一件中国艺术品，从中国批评家、理论家、艺术史家或考古学家那里获得相关的知识、意见和信息是十分有益的。《艺术·市场》的一个任务就在于：为世界各国画商、收藏家、艺术经纪人、画廊乃至出版商提供一份有关中国艺术和艺术家的学术权威性的背景材料和信息，以便提请他们注意在世界艺术市场领域里的一个极有发展潜力的收藏方向和寻找准确的投资对象。

《艺术·市场》将有选择地介绍中国艺术家以及他们的作品与风格，提供中国艺术尤其是当代艺术的背景与走向，并推出新一代具有创造力且富于潜力的艺术家。与此同时，《艺术·市场》试图为中国艺术品在国际市场上实现流通提供涉及展览、出版以及其他艺术市场活动方面的帮助，使它的桥梁作用产生物理意义。

自然，中国艺术家也十分渴望了解世界艺术市场方面的信息，他们作为艺术品的生产者，无疑希望自己的作品价值得到广泛的承认，而这样的承认的意义应该是双重的，即文化的和经济的。因此，《艺术·市场》也会向中国艺术家大量介绍有关世界艺术市场方面的信息，世界各国的博物馆、美术馆、画廊和其他收藏、拍卖以及出版机构。

应该看到，虽然中国杰出艺术家以及优秀艺术品不乏其数，但由于历史的原因，相应的艺术市场并未在中国建立起来。这就为中国艺术品的投资者、收藏家、艺术机构管理者乃至批评家提出了一个课题，即如何在中国建立一个能与国际艺术市场相适应但又考虑到国情的艺术市场。《艺术·市场》将站在一个宏观而富于战略性的角度对这个课题展开研究与讨论，并欢迎任何关心这个课题的人参与我们的这项工作，因为这个课题的意义是超越国界的。

最后要说的是，《艺术·市场》欢迎来自各方面的意见、建议与合作，她的所有编辑人员都相信：没有这些意见、建议与合作，《艺术·市场》的意义与作用是值得怀疑的。

1991年1月

85 情结与当代问题^[1]

任何文化都是策略的文化

知识与文化界（艺术界理应包括其中）在第二次世界大战——这是现代与当代的分界线——之后建立起了一个常识，即：任何文化都是策略的文化。不幸的是，这个常识在中国并未得到清楚的认可，这当然与波普尔（K.R.Popper）所说的那种“无知”有关。

〔1〕载《艺术广角》1992年第5期。这篇文章本来是应广州的一个朋友之约写的。后来，这个朋友所说的杂志不办了，文稿在家放了一段时间。后蒙《艺术广角》编辑杨荔不嫌，拿去发了。这篇文章写作的目的有二：其一是想说明一下由于社会生活的变化，本质主义哲学观念的问题越来越明显，这种观念令许多批评家和艺术家纠缠于一些不可能解决和展开的问题。换句话说，我想提醒一下社会生活已经改变了我们的话语方式，如果一定要想使现代艺术合法化，就必须改变策略。就此而论，市场策略是这篇文章的潜台词。此外我也认为：消解本质主义的哲学观念的必然结果，肯定会面对市场问题。至于新的学术根基，或者说，形而上观念的复兴，则必须在经历了一个经验主义历史阶段之后，才有可能得到有效的考虑。当然，我也借此机会，发表了我对“泼皮”艺术的意见。直到今天，我仍然反感“泼皮”艺术，我认为这类艺术缺乏人生品位，低俗。当然我很清楚：“泼皮”艺术家对“人生品位”“教养”“高贵”是不屑一顾的，他们以为这个社会人人都在陷害他们，而实际上，每个人的工作都很忙，谁会有闲心去顾及街边的垃圾呢？

对于任何一个个人而言，人生只有两条路：一是经验世界的游戏；二是非理性的原始情感的偶像寄托，这两条路并非互不相关，因为经验世界的游戏总是有范围有局限有空隙的，而非理性的原始情感的迷信般的信仰状态往往难以支撑肉体的自我，这种情况在都市社会就更是如此。这也就是为什么在一个忙碌而烦琐的当代社会里，人们不得不把更多的时间放在遵循经验世界游戏规则的制造、维护、破坏与再制造上的基本原因。在这个过程中，非理性的原始情感成了与他人无关的个人情感，它只与它的拥有者的恐惧、无奈、希望、崇拜（宗教）等心理因素有关，即使它被用于经验世界的游戏规则的制造，也并不具备普遍的可接受性的身份。一个愤世嫉俗的人可以在公共场所诅咒这个社会，甚至不顾别人的反对在大庭广众之中展开恶作剧，但他的言行本身并不是值得骄傲的理由，更不是逼近文化的证据。人们必须思考一些与此相关的问题，才有可能将这个愤世嫉俗的人的言行明确为属于个人的还是社会的，属于文化的还是非文化的，是有意义的还是无意义的。

所谓“任何文化都是策略的文化”，是指任何一种文化现象总是在一定的文化情境之中产生的，因而任何一种新产生的文化现象总是有它在文化方面的针对性，它总是要根据文化现实中的问题而制定自己的“行动方针和斗争方式”，它总要制定自己的一个目的。因此，从杜尚以来的种种“反艺术”或“反文化”的现象不过是人类当代文化场中出于“规则”的变更而采取的策略而已，不管参与者的主观愿望是否明确，他（或她）都只是在从事一种在劫难逃的文化活动。因此对于一个指望在当代文化艺术领域里工作并希望自己工作得到社会认可的人来说，最无聊最可笑的莫过于继续以非理性的“达达”态度来对待艺术与文化，而内心却企求社会对自己的承认。作为艺术家，我们应该理直气壮地面对艺术问题，作为文化人，我们必须找到文化的真正疑难，为实现自己的目标，每一个文化艺术参与者都应该极富智慧地确定自己的工作策略。在今天，没有策略的行为与文化建设无关。

关于85情结

无须对85时期的艺术思潮做全面的回顾，我们就不难发现其中的问题，

从哲学的角度看，85时期是一个陈述形而上问题的语言规则转换的时期。艺术家普遍关心的是“自我”这个上帝，关注的焦点或中心从偶像和单一的文本转向自我与丰富的语词——尽管它们最终服务于同一个形而上的命题。毫无疑问，这个转换是十分重要的，因为这个转换为文化的变化提供了可能性。从艺术语言来看，85时期用西方艺术的传统替代了中国艺术的传统。在这个替代过程中，艺术家也许并非完全受西方思想的刺激，但来自塞尚、梵高、高更直至战后西方前卫艺术的影响是极其明显的。今天，当我们面对85历史时，需要检讨的并不是思想的“因袭”和语言的“滥用”，而是这样一个问题，当现实发生了想象之外的变化时，什么是我们的工作的针对性，并且，怎样的努力才能使我们的工作有效。于是，85时期的问题就真正暴露出来了：这就是哲学上的本质主义和艺术上的简化主义。

85时期哲学观念上的本质主义具有几个相互关联的因素，其一是道德主义因素。这种因素即把道德判断凌驾于哲学的判断之上，使哲学带上了浓厚的道德色彩。我们知道，道德同样是一种习惯而成的社会规则，但这种规则的变化总是落后于哲学观念的变化，因而，道德判断对哲学思想的僭越，必然为后者带来不利的迷雾，不仅哲学难以走出原来的范围，而且也为人们认识哲学问题增加了难度。85时期涉及“死亡”课题的艺术家尤其反映出这样的问题。在这样一些艺术家的思想中，“死亡”一词成了一个本质主义的手杖，它被用来支撑对“生命”的歌颂或渴求。对于这类艺术家，要活下去的思想成了问题的全部。的确，从普通经验上讲，死亡总是令人可怕的，死亡随时就在眼前，人必须随时反抗死亡，不过问题在于，死亡在什么样的角度上能够成为我们可以不断谈论的主题，与此相关的是，生命在怎样的状态下可以被认为是可能的，而什么又是生命不断被肯定的证据。这里，的确存在着语词的死角，所谓“人的问题”就成了本质主义神话中的无用之词。作为前卫观念的哲学思想就被狭窄的道德关怀给抑制了——艺术家由此失去前进的目标或坠入自设的陷阱之中。

85时期哲学观念上的本质主义所具有的第二个因素是带有浓厚宗教色彩的理想主义。这种极富魅力的理想主义在85思潮中占据了重要的一部分。一

般说来，这种本质主义倾向是“理性”的结果，即艺术家指望将他们无法继续信任的理想置之—边，而重新建立一个终极目标。并且，这类艺术家相信，他们重新建立的终极目标是最为可靠和绝对真实的。由于相信自己设立的“绝对真实”，故而这类艺术家将艺术作为了一个走向这个“彼岸世界”的手段。在85时期，这种倾向的产生是十分合理而有效的，因为当时的文化针对性是更换“绝对真实”，或者说是重新明确“真实”一词的内涵。这自然是文化演变过程中游戏程序的一个部分。所以我们必须以历史主义的态度加以非常的肯定，这也就正如我们应该积极地赞同对“生命”加以高扬的艺术家—样。但是，当我们十分熟悉这套游戏规则之后就会发现：—、所谓“理性”不过是一种新的（对于中国艺术家而言）语词规则，它的可靠性本身就是值得加以理性怀疑的，这种值得怀疑的原因来自“社会写作”与原始情感对语词的左右；二、新的“终极目标”在什么样的情况下较之陈旧的偶像更为真实，这本来不可能用支撑新的“终极目标”的语言规则加以证实，在这一点上，宗教思想的陈述反而更为有效，而由所谓“理性”支撑的新宗教如何能保证自身的稳定性，这是一个严重的问题；三、“真实”这个词的过分漂泊不定，导致了我们对它的警惕：如果存在着—种绝对的真实，那么，我们就应准备回复到世界唯一的上帝原则，“真实”由此成为不必讨论的信仰，成为—个自欺欺人的“上帝”；倘若“真实”并非具有恒定的证明的可能性，那么，对“真实”的解释就只能是一种有目的的假定，即将自己假定的“真实”用于批判陈旧规则中的真实的目的。然而只要承认这一点，也就得准备在新的“真实”被揭穿之后更换新的规则。这也就是为什么像王广义这样的艺术家在85时期之后抛弃掉“神圣的”观念的原因。

85时期哲学观念上的本质主义所具有的第三个因素，是—种至今还以变相的方式存活下来的心理主义。具有这种心理主义的艺术家对自己的心理状态是否属于文化毫不怀疑，他们相信心态本身可以创造文化，甚至认为心态就是文化。因此，由特定现实在艺术家的心中确定的实为属于“原始情感”的状态就成了艺术家对自己的工作抱之以绝对信任的依据。85时期，这种心理主义被融入了具有针对性的文化批判，个人的心理状态的合理性在承认

“自我”的价值并对非人化的机械主义说教的批判的过程中，具有了文化的身份——即个人的特殊的心理状态应被重新加以必要的尊重。然而这种心理主义的问题在于，在一个心理自由已被肯定的文化环境中，我们在什么样的条件下认可某种心理状态的文化成分？85时期的许多有表现主义倾向的艺术家十分强调心理因素的真实性，而当时的“强调”肩负着一一种争取艺术创造的可能性这样一个不乏价值的使命。今天，部分艺术家借口理想已经丧失，新的意义难以建立，而放纵自己庸俗的无聊心态，并且也有批评家把这种放纵视为超越现成文化的值得称道的表现，同时在理论上将其作为中国本土的解构艺术。批评家栗宪庭在一篇文章里谈到这类艺术家的工作时写道：“泼皮幽默现实主义对无聊感的把握，才真正具有解构的意义，它消解了多年来统治人们和整个社会现实的意义、价值观和体系。”批评家的这个评语是让人吃惊的，因为，他所谈及的正是85时期的艺术家主要的、卓有成效的工作（在这个时期，作为批评家栗宪庭和高名潞起到了重要的作用），而事实上难以归集中且并未产生任何社会影响的“泼皮”艺术是无力承受新的历史阶段的解构工程的。就当代而言，相信某种心态的文化力量，也就是相信在现代都市里可以建立原始的田园——这的确是可笑的。

从前述的道德主义、理想主义和心理主义，使我们看到85时期艺术运动的本质主义问题，正是由于这个问题的深沉与持久，构成了我称之为的“85情结”。

当代问题

85时期之后，不少艺术家和批评家逐渐有了一个理论上的共鸣，它表现为在剔除85情结的阶段中继续肩负起文化建设的责任，所采取的基本文化立场即是意识形态批判，为使我们清楚地了解这样一个积极的文化立场，我想先澄清两个普遍存在着的误解。

第一个误解是将“消除意义”理解为放弃意义，理解为一种不负责任的强行颠覆。而事实上，“消除意义”这一解构作业并非意味着让一种新的虚无