

中国当代艺术年鉴

2007

北京大学中国现代艺术档案
何香凝美术馆OCT当代艺术中心
芝加哥大学东亚艺术中心
主 编 朱 青 生

中国当代艺术年鉴

2007

北京大学中国现代艺术档案
何香凝美术馆OCT当代艺术中心
芝加哥大学东亚艺术中心
主 编 朱 青 生



GUANGXI NORMAL UNIVERSITY PRESS

广西师范大学出版社

·桂林·

图书在版编目(CIP)数据

中国当代艺术年鉴. 2007 / 朱青生主编. —桂林: 广西师范大学出版社, 2009.8

ISBN 978-7-5633-8655-0

I. 中… II. 朱… III. 艺术—中国—2007—年鉴

IV. J12-54

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2009)第 103096 号

广西师范大学出版社出版发行

(广西桂林市中华路 22 号 邮政编码: 541001)
(网址: <http://www.bbtpress.com>)

出版人: 何林夏

全国新华书店经销

广西师范大学印刷厂印刷

(广西桂林市临桂县金山路 168 号 邮政编码: 541100)

开本: 787 mm × 1 092 mm 1/16

印张: 35.25 字数: 1000 千字

2009 年 8 月第 1 版 2009 年 8 月第 1 次印刷

印数: 0 001~2 000 册 定价: 180.00 元

如发现印装质量问题, 影响阅读, 请与印刷厂联系调换。

编者前言

2007卷在2006卷调整的基础上继续做了如下调整：

专题研究只针对相关专题的事实进行综述，而把与此主题相关理论和讨论集中在理论综述之中。理论综述在方法上作了重大改变，不再以语录集锦附加编者按的方式集中呈现各个理论主题，而是通过编辑的阅读，对与主题相关的所有重要文本分析、归纳，进行综述。为了减少对原义的误读，各家意见主要部分均完整引用，注明出处。

大事记进一步精简，从原来平均每月记录20件事减少到一年总共记录80件左右，以示其意义的确比一般的日志所及重大。虽然已经运用统计学客观衡量与编辑委员民主推选、反复斟酌相结合的遴选大事记的做法，但是由于编辑的见识局限，又免不了本位立场的干扰，所以这一件工作有待从方法上提高。目前，巫鸿教授已经把纽约现代艺术博物馆出版英文《中国现代艺术文献集》所附“大事记”交由“北京大学中国现代艺术档案”承担编制，《年鉴》编辑工作组收集了到目前为止坊间、业界编成的所有同类大事记，详加对勘，核对出处，希望借此总结经验，改进方法，在编制2008年大事记时，再有所提高。

其他工作均依2006卷编辑方案。

编者

2008年6月

附：2006卷编辑方案

2006卷沿用2005卷的编辑方针，调整之处陈述如下：

2005卷设置了一些研究性专题，但是由于时间迫近，无法完成深入的研究。2006卷专题报告不再设置编者的专题研究，而改为编者和特约编辑进行的问题与情况整理。由于《中国当代艺术年鉴》的客观性和文献性，所以我们在问题与情况的整理中一般不侧重于专门的研究，只是根据实际发生的情况，整理和汇集相关专题的文本（客观记载）。但是年鉴的容量和方向决定了它“只记录变量不记录常量”，所以在用年表日志和大事记记载信息之外，对于另外两种信息，以专题报告的形式进行补充。第一种是重要的活动和事件，大事记不足以揭示其全部状况，所以列为专题；第二种是传统的、流行的艺术分类，虽然其中的部分情况已经记录，但还是按照这个分类做一个调查报告。或者，有些常量现象（与以前的年鉴记

录相比较,没有发生变化,相对处于延续状态的艺术现象)虽然不在本年鉴中记录整理,但是却与年鉴中的问题形成结构性关系,也用专题报告补充。

个人调查是2006卷《年鉴》的工作重点。调查程序如下:1. 人物名单的确定以2005卷中的二百多位立项人物作为基础,之后陆续增加的立项调查对象作为补充,初步拟定一份名单,先行调查,再送达学术委员会,以资定夺。2. 第一次征集工作以群发电子邮件为主,传真和纸本信为辅。3. 信件确认工作基本通过电话,确保所有文件资料送达立项调查对象或其助手手中。4. 资料回收后立即归档整理,根据资料的回馈情况,再确定进一步的联络方案。

关于调查对象的身份定位。根据调查对象的主要身份,在征集材料时配以不同的信件模板。调查对象的身份暂分为四大类:艺术家(泛指)、策划人、评论家/理论家、活动家。根据各人的不同情况分出主次,在电话联系和拜访时区别详细身份。

关于征集名单的扩展。征集名单本身就具有可扩展性,可补充、修订。2006卷将部分台、港艺术家列入征集名单当中(香港有25位左右的艺术家曾列入2005卷),但因为联络不便,台湾资料缺乏。不过,由于同东海大学展开合作,台湾的部分已经有规模地展开,从人物入手,涉及年表和大事记的各项内容。香港部分虽然已经与香港大学的祁大卫(David Clarke)教授尝试合作,但具体工作尚未落实。

2006卷特别强调,对于一些重大展览中出现的年轻的艺术人物,可将其作为重点对象进行调查,并收入《年鉴》。同时继续2005卷的做法,通过地域性普查、类型普查和专门调研,关注那些没有进入商业和公共领域,但实际上具有高度创新性、反叛性、突破性的人物与作品/活动。虽然在本年度,专项人物有

限,但是档案工作正在广泛地开展,现在可联络到的人物有两千人左右。

在如何选择艺术家进入《年鉴》的问题上,在2005卷由各位编辑委员提出和确定的名单的基础上,2006卷确定的选择依据如下:

1. 以前调查过的对象继续跟进;
2. 重要期刊中多次(还需量化,比如两次以上)提及;
3. 学术委员会推荐的对象;
4. 多位重要评论家多次提及(还需量化,比如两人以上、两次以上);
5. 国内外大展中参与的艺术家的;
6. 在重要画廊举办个展的艺术家;
7. 新的艺术现象中的代表性艺术家。

编辑工作组一直在追问,我们的选择如何能做到不受商业影响,保持学术性?不受铺天盖地的商业影响而选出真正有学术性的艺术家,是非常困难的事。现在商业活动太过蓬勃,艺术领域所有的商业行为还都以学术的面貌出现:目前美术馆、策展人、评论家大多数是受了商业委托才进入工作。因此,现在要求比以前具备更为清明的鉴识眼力。既要有眼力,但是也要跑圈子,广泛地调查研究。我们的工作人员是否真的具备这种选择真正好作品的眼力?普遍调查根本缓不济急。以我们现在的能力和资源,可能无法避免地受到遮蔽与影响。因此我们只好随时保持警觉与反省,尽量避免忽略对多年之后才能崛起之艺术家的记载。

建立数据库的工作,2003年起已经在北大着手进行,2006卷《年鉴》是在建成数据库之后才开始进行互证和编辑的。这个数据库目前是一个内部数据库,我们将与各个合作伙伴共同建造异地同构的数据库。现在,我们与芝加哥大学、云南大学、东海大学、西安美院、广东美术馆、四川大学等已经建立了共建合作,还有一些合作正在协商之中。数据中有公共价值的信息将会逐步上网,网络交流平台让信息

时代的创造活动平等地呈现和交流，使新的艺术观念和新的人物因展现而得到记录和成长。

其他工作均依2005卷编辑方案。

附：2005卷编辑方案

一切艺术，在某种意义上，都是当代艺术。

《中国当代艺术年鉴》记录变量，不记录常量。它不是美术界的当年活动总结（中国美术大事记编委会编有《中国美术大事记》），也不是分门别类艺术的年度记录（中国艺术研究院准备编《中国美术年鉴》），而是对中国艺术正在进行的实验、探索、创新和遭遇进行调查和整理，以年度为单位，客观地记录事实，并对各条记录进行核实、简明描述和对照索引，使当代艺术的变化得到显示，进而努力揭示各个重要事实之间的关联和意义，记载中国的现代化过程及社会思潮、文化现象和当代人对其作出的最敏锐的创造性反应，同时标示艺术对现代化过程的推动和反省的作为。

《中国当代艺术年鉴》的编辑在1986年建立的中国现代艺术档案的资料基础上进行。当代艺术中包括现代艺术和传统艺术在当前的重大变化。现代艺术有三个常用概念：时间上指发生在五四运动之后的各种艺术现象；文化上表示与前现代和后现代并列的艺术状态；艺术上区别于传统经典性质的先锋实验性质的部分，学术界也称这个部分为“当代艺术”。有鉴于19世纪90年代以来世界上所有发达国家的当代艺术史和当代艺术博物馆都以记载先锋实验性质的部分为主，现代艺术档案一直以第三个概念作为理念。同时，因其尽量客观和全面地记录变化着的艺术事实，所以自然就涉及中国文化特有的前现代、现代和后现代并存而且互相冲突、互相促进的状态。又因档案的学

术研究性质，所以在注重先锋、实验艺术的同时，也全面研究当时发生的各种艺术现象，自然就包括时间上为现代的艺术现象。但是，《年鉴》限于任务和篇幅，以记录先锋实验性质那部分现代、当代艺术为主，旁及三代（前现代、现代、后现代并列）的文化状态和其他艺术现象，因此在后三个方面，只涉及重大事件和那些性质虽非先锋实验却显示着重重大变革的艺术现象。有些流行艺术事件被作为当代艺术的变量记录下来。

当代艺术的活动正在发生，其意义和价值一时难于判断。我们根据两个理念指导这个工作：第一，科学学术规范，即尽最大可能调查研究、记录事实、考证因果；第二，艺术学思想，即充分意识到艺术现象的特殊性，尊重各种人物的主观意志和独特感觉，以揭示各种现象、陈述和事实间的关联、互相印证为客观目标。这两个指导理念实际上内在相互矛盾。当代问题的调查研究是一个科学工作，以社会学为基础，结果体现为北京大学二十世纪中国文化研究中心（陈平原教授主持领导）的一个项目“中国现代艺术档案”。《年鉴》则是一个有时间限度、有篇幅限制的报告，而且这个报告不可能不经过大量的整理、选择、编辑，并且事实上包括了编者的意向和学术目标，即为中国艺术的现代化过程提供一份索引。而艺术现象本身是主观创造，并且不断发生新意义，对艺术现象的接受也是见仁见智的，即使是编者，在不同的时间，对同一事物的理解也会出现变化。这种不断变动、没有恒定意见的事实如何呈现为一个科学工作的结果，其实正是这一部《年鉴》的意义之所在。因为作为变量——无论对于作者还是观者而言都是变动不定、理解各异——这件事本身，正是事实的真实状态，而恰是如此，才是人类精神的状态，才是学问的现代性本质。在古代就发展起来的真理观念，将事实本质归结为简化的公式和教条，呈现为物理学学术观念，因此事实成

为考察的对象，人们将其分门别类，分析因果关系，转化为定律，结合为“解”和定量。近代，在社会科学发展之后，真理和本体问题被搁置，对于现象的关注的差异成为学术的主要内容，由观察和体认差异而发展出“质的研究”，由统计和计算调查数据而发展出“量的研究”，发现和调节变量以解决现实中的问题，呈现为社会学/人口学学术观念。《年鉴》的性质达不到对真理的揭示，只能局部地在某些问题上展开对差异和数据的调查和报告。

然而，由于《年鉴》所针对的现代艺术问题，这个学术工作具有了一种艺术学/美学学术观念。这个观念20世纪70年代以来由法国的一批思想家发展起来，对现代性、理性、逻各斯、历史的定见和主流社会强势文化的习俗、规定进行反思，以分析评论文学和艺术作品作为手段。这种方法对于被研究的问题是一个扩展，它主张物理学事实和社会学/人口学事实常常是在人的理解和感受中成为“真实”，而每个人的理解和感觉又根据其处境（地域和社会），随时间的推移而不断变化，艺术作品就把这种变动的和变异的理解和感受变现为一个“实物”，我们称之为“形相”。形相问题是扩展了的自然和社会。而艺术学/美学方法本身不把研究者当作一个纯粹“无我”的客观者、调查者，而是把研究过程作为一次评论，就连自我的理解和感受也成为学术的一部分，这就是在上个世纪末成为国际思想界的重要依托的文化评论和艺术批评的时代特点。《年鉴》工作在这个艺术学/美学层面上切入问题。所以《年鉴》的记录即使对意义和价值一时难于判断，调查、记录、考证不周全，文字和图像保留着作者的主观意志和独特感觉，编辑过程必有编者的理解和感受融入，但我们认定，这种主观理解和感受也是艺术学/美学时代思想和学术的真实状态。

调查原则基于社会调查的基本方法，试图对艺术现象及其相关因素进行量性的研究，这

个工作将与美国密歇根大学合作进行，在2005年的《年鉴》中还未来得及展开。“质的调查”采取了抽样问卷调查、定点访谈和地域性普查的方法。

调查过程还是尽量追求周全。调查的结果采取了三证法：本证，调查对象的陈述和直接引用的资料；旁证，同一事实的另外证据，包括人证和物证；佐证，在另外事实中涉及这个事实的证据。孤证不立，但是由于历史和现实的原因，并没有完全做到逐条事实完整考证。毕竟，这是一个工作的原则，我们尽力追求。

“三证”的求得则以三种基础工作为先，首先是全面普查，其次是逐步建档，最后是建立数据库。

全面普查就是要对出版物、各种文本（包括各种媒体的广告、招贴、请柬、传单、通知、报表等）进行收集和整理，对网络信息进行定时的搜索和分析、归类、整理。同时不依赖出版物与网络资讯，而是根据社会学调查原则设计按地区、人群或类型的普遍访问制度；设立专项，根据学术课题进行专项调研以及个别访谈、合作研究等。

逐步建档，就是将原始资料集中之后，对资料本身进行清理和核对，发现矛盾，找出问题，再进一步辅以调查、访谈、对证、学术会议和讨论、专项核实、搜集旁证佐证等方式，使对资料的条理、因果、可信程度有所判断，这才是真正意义上的档案。

建立数据库的工作2003年起在北大已经着手进行，但是由于技术问题和资源局限，2005年《年鉴》并不能在建成数据库之后再行互证和编辑，不过2006年以来，这个工作程序终于得以开展。

参与档案和《年鉴》工作的有不同层次的委员会和工作组。中国现代艺术档案的指导委员会由北京大学的二十世纪中国文化研究中心学术委员会主任陈平原教授、督导本项目的吴志攀教授及中国美术界权威人士——美协主席、

各大美术馆馆长和各大美院院长——组成。档案工作是个规范的、长期的学术基础工作。

《年鉴》具有极强的选择、判断性质的时效性，其学术委员会由《年鉴》的合作方之一——黄专领导的何香凝美术馆OCT当代艺术中心的艺术指导委员出任。增减完全随之，主编也是由学术委员会委托并对之负责。

《年鉴》的编辑委员会由国内外当代艺术界专家组成，他们直接参与具体的选择和判断，对《年鉴》的结构、方向、人物、机构和活动的名单作出决定，报送学术委员会审批。

《年鉴》的工作委员会由北京大学工作组（及北京大学软件学院工作组）、芝加哥大学工作组和何香凝美术馆OCT当代艺术中心工作组、巴黎工作组、柏林工作组、首尔工作组、云南大学工作组构成，编辑委员亲自参与或委托专人参与。工作组分工合作，并且领导着一百多位志愿者参与档案调查整理、进行《年鉴》编辑。

在各委员会的指导和工作组的实际操作下，档案对人物进行调查，调查的对象包括艺术家、艺术理论家、评论家、策划人、活动家、收藏家、行政官员、专业报刊记者、出版人等。档案调查范围的逐步扩大取决于我们的调查能力和资源。

这是20年来日常工作的延续和扩大。虽然当代艺术是一种文化现象，但是具体的人物总是一个可以建档的专案，所以多年来，档案对许多艺术家、理论家、策划人和活动家的资料进行收集整理。在一般情况下，我们只是定期向被调查者本人索取资料。一旦资料整理完成，工作小组会交给本人核实，将要在《年鉴》中发表的材料，一定交付给本人核对。当我们将张洹2005年艺术活动的日志交给他核实时，他表扬道：“你们掌握的张洹资料比我自己掌握的齐全。”档案建立后，调查者会出具对人物对象的专门综述报告。当我们将巫鸿当代艺术活动的综述报告交给他本人时，他

也觉得有意思。由于时间的限制，对香港的调研只涉及27位艺术家和3位活动家，对台湾的调研没有完成，只能在以后年度的《年鉴》中弥补。有些人物因为各种原因不参与和配合档案的调查和建档，但是这并不能妨碍我们作为学术研究的调查研究，我们照旧按学术规范整理，只是在发表时注明“交给本人核实未果”。极少数对抗我们的学术工作的人物，也不能阻止我们对其的调查研究。如果其声明在《年鉴》中不能出现其姓名，我们会作出如下处理：1.在引证材料涉及其姓名时注明出处，不改；2.在综述中用“等人”隐去其姓名；3.在专案中用“某位”替代姓名。

档案中的立项是逐步增加的，因为没有名额上限，所以虽有或缺，只是资源和时间未谐，将会有计划地弥补。《年鉴》中出专门条目的人物名单的选择有一定时间限度和名额限度。名单的选择是由编辑委员会的学者和专家提出清单，并反复增删，集中交予委员推敲，最后由学术委员会确认批准。《年鉴》主编和工作小组完全按这个名单工作，在工作中发现有重大遗漏并且在时间上还有补救可能的，提交编辑委员会，建立增补，再由学术委员会批准后加入。但是，这个方面我们的工作有很大缺陷。学术委员会批准的名单中，有些人的材料没有能收集到，未能圆满完成承担的任务。原因有三种：1.联系不上，如有一位上海的女艺术家所有的联系方法都不能接通；一位艺术家因故离家，有意切断了与外界的联系。2.联系之后不配合，比如有一位在外国生活过的艺术家，要求我们到798买他的画册，主编本人去两次、工作小组成员去六次未购得，后来得到香港亚洲文献库捐赠的此画册，发现其中没有2005年的材料，使我们无法立项，发表相关信息。3.更多的情况是遗漏，不仅是编委会和工作小组的遗漏，而是整个艺术界和学术界的眼光、潮流和陈见造成的遗漏。我们工作小组作出重大努力，对不在立项名单中的人物进行

系统普查和分类发表，但是终因心有余而力不足，留下重大遗憾。我们打算一如处理台湾艺术家暂缺的办法，在来年的《年鉴》中增补。

当代艺术的批评家、策划人、活动家有些本身就是学术委员会成员，对他们的选择和记录有两个原则。第一个是近水原则，只要是学术委员会的正式委员都予以记录，理由有两个：其一，如果委员会不具有权威性，档案和《年鉴》就不可能有可信度，而权威性在委员身上的具体表现就是他们各自的活动是有影响的、不能忽视的，因此有必要立档记录和在《年鉴》中记载。只能说，在各学术委员之外有许多同样有必要调查记录的学者和活动家，而学术委员会委员却不能不被记录。其二，《年鉴》不是功过簿，只是借助事实揭示艺术现象，从而揭示社会心理和精神趋势，从学术的角度来看，对个人的观察有时只是作为方法的观测切入点，所以联络方便的专家学者记录起来更加周全，核证起来更为方便，所谓“近水楼台先得月”。第二个是借景原则。只要是当年活跃到一定程度的具有一定影响的学者、活动家就选入。因为有了互联网，统计成为可能。现在艺术界的活动虽然并不是每人都亲自操持网络，但是会被被动地呈现为网络资讯。虽然网络具有偶然性和混杂性，但这是现代清议，还有什么途径能更公允、公开地表达人们对一理一事一人的评价？当然，为了防止偶然性和混杂性造成遗漏，我们借助了中国美术批评家网站的名单，凡是中国美术批评家网站所立专项的批评家全部予以记录；并适当参考其他网站，因为专门从事网站工作的专职人员不会长年累月地遗漏或错过重要的人物，除非他们有自己的抉择标准，而这个标准也可以理解，理解之后可以由我们从另一方面和角度弥补。借景成画，就把当代艺术的批评家、策划人、活动家同艺术家一样记入《年鉴》。

艺术家个人立项是刊登一件作品和简历，批评家、策划人是刊登一篇文字（文章、策划

案和其他）和简历，活动家是发表一个活动的照片和简历。

调查的另一个重点是机构。我们对于各大美术学院都专门立案调查研究，只动用了有限人力，在各院长的直接支持下，一般是与所在学院办公室配合进行。目前，调查范围正逐步扩大到中国的各种艺术教学机构。同上所述，我们在档案中不记录常量，而记录变量，所以凡是当年学院和教学单位在理念、措施、课程、人员和机构上变动的部分，都会反映在《年鉴》之中。

对各美术馆、博物馆的调查也是在馆长的直接支持下，与所在馆的学术部、教育部配合进行。受学术目标所限，我们只记录对当代艺术有作用和影响的艺术活动，对于文化意义相当大的古代艺术展、传统艺术展和外国艺术展，有时只是有所涉及。有些美术馆本身就有自己的年鉴和馆刊记录相关的当代艺术活动，因此《中国当代艺术年鉴》的记录就侧重于提纲挈领，起到一个展示橱窗和目录的作用。对基金会、协会的调查同此。

对画廊和拍卖公司、博览会等机构的调查在方法上一如以上的非营利机构，只是增加了对经营模式和规模、顾客取向等经济方面的调查内容。在中国大陆，画廊经常从事公益活动 and 学术活动，其作用相当于美术馆，而反过来，美术馆有时也介入了经营活动，所以机构调查的范围不断根据实际情况作出调整。

机构调查由于多为合作进行，所以调查的结果在细致程度和深入程度上还不统一，主要是因为调查方力量不够，所以对院校和美术馆/博物馆的建档及《年鉴》立项方面都存在较大的欠缺。随着各院长和馆长的指导工作的深入，今后会有补正。在对画廊和艺术经营机构的调查中，由于经营活动的特殊性，许多数据不能得到或不准确。画廊的经营者一般非常支持我们的工作，并对我们工作的方法，甚至问卷的设置栏提出了建议。还有一些画廊的

具体工作人员主要工作是销售，对档案和《年鉴》工作不够重视。有些画廊，我们的工作人员去了六七次，几乎没有获得什么结果。所以2005卷只收录提供资料的画廊，其活动和展览记入“年表”（日志）和“大事记”。

《年鉴》的编辑分为两大部分，第一部分为基本事实，第二部分是主题记载。

基本事实分为时、地、人、事四个大的专栏，顺次编辑。

时项：有一个日志式“年表”，按时间顺序排列，每日占据一页，固定时间框架，所以《年鉴》的正文页码保持在365/366页。“大事记”每年以十二个月进行分配，每月以十个分项（可酌情增减）为度。

地项：数种中国当代艺术的分布图（Atlas），以不同的分布图来表明一些艺术家居留地的变动，艺术流派、观念的流变，重大事件发生的地理状态等，同时以分省的方式对艺术中心（如北京、上海、广州、深圳）之外发生的事情作有概观的记录。

人项：对一些艺术家、策划人、理论家和活动家以个人为专项记录其行状。除去记录重要人物（其名单确认方法已如上述），也记录新人，主要记录年轻新秀和偶然有突出作为的人物。

事项：对各种艺术事件进行记录。1. 当代艺术各种大型和主题展览，以及重要的小型展览、个展。2. 机构。对国内各艺术组织、院校、学会、协会的活动进行分项记录。3. 收藏与市场。对行销、拍卖和行情甚至参考画价进行记录。4. 对基金会与国际艺术家工作室的活动进行记录。

主题记载是根据一年或一段时期以来发生的艺术情况，从各个特别的观察、调查角度进行的专项整理，使《年鉴》遵循一种“自组织”原理，“事实”因为各种关联而联系起来。这种关联有时只是一个展览的主题，或是一个研究的课题，甚至是一个年龄段的划分或

一次拍卖专场的规定，看似偶然，但是关联会使一部分同一个时、地、人、事的事实因为在不同的联系中出现而显示出不同的意义。当这种关联达到一定的数量之后，就会显示为一种现象，展示风潮和流变，成为《年鉴》严谨求实精神的显现。由于当代艺术的活动是自由意志的最充分的体现，而年鉴又最为要求冷静、客观、中立地记录事实，所以这种“自组织”方法就是将不可避免的主观观察的节点和关系扩大、丰富，让联系本身因为多元和相互作用而变为一个现象，完成本《年鉴》的学术目标。

受OCT当代艺术中心委托，与芝加哥大学合作的《中国当代艺术年鉴》只是中国现代艺术档案的日常工作中的一个具体项目。现代艺术档案20来的工作，实际上为许多学术和其他艺术活动准备了资料并创造了条件。与之相关的活动将会逐步展开，而所有这些活动，都是为推进中国现代化过程中艺术的变异和发展贡献绵薄之力的基础工作，望海内外方家教正。

导论

朱青生

事物不会随年份发生均匀的节律性变化，一年有一年的不同寻常之处。2007年的中国当代艺术可圈可点。

中国当代艺术市场在2007年继续保持着超乎寻常的繁荣，同时，对艺术现象及诸多内在问题的反思和追究，也有进一步的深化和扩展。横观纵览，无论是在描述艺术现象方面，还是在揭示表面潮流的内在意义方面，中国的当代艺术研究现在都已经取得了相当重要的成果。经过整理、归纳、分析，当代艺术的形象逐渐透现出来。中国现代艺术档案在系统收集整理一年艺术活动信息的基础上，按既定方针逐步加强了调查统计工作。这种调查和统计的对象既包含艺术界的现象，诸如艺博会、画廊和艺术家的活动及其社会影响，也包含正在涌动和成型的观念和思想。此类工作已并非由中国现代艺术档案和《年鉴》工作独力支撑。

2007年年底，与中国“当代艺术界”并立的“美术界”的核心代表之一——中国油画学会在秦皇岛举行研讨会，主题为“中国油画现代性问题”。会议从一个传统美术门类的角度出发，探讨了当代艺术的问题。中国美术家协会新任负责人吴长江和新近改组的《美术》杂志编辑班子出席了会议，参加当代艺术关键问题的探讨。油画学会的主要领导在上世纪80年代对于推动中国现代艺术运动发挥过重大影响。1986年，中国当代艺术发轫期第一个关于现代艺术问题的全国性研讨会就是由他们发起，从油画的角度先行切入当代问题。让现代艺术的核心参与者在公共空间发表了关于当代艺术的基本思想（会上发表主题报告《西方美术思潮下的中国油画》、《八五美术运动》和《当代西方画坛隔岸观》，并确定举办探索性艺术的全国性展览），这些思想通过美协的《通讯》和《美术》杂志迅速影响到中国美术界比较激进的分子，促成了中国现代艺术运动的全面展开和当代艺术理论的自觉。当代艺术中的一些常用概念，如“八五美术运动”、“美术思潮”、“当代”、“观念艺术”等，都是在这个会议上提出的。21年后，中国油画学会再一次主动切入当代艺术的核心问题，这一情况说明，20年来已经逐步走向各自为政的中国艺术两界（“美术界”和“当代艺术界”）在2007年新的艺术形势之下具备了重新融合的可能。不少当代艺术的代表受邀赴会，以积极参与的态度向新一任美协领导提出了请求，同时在大会上公开呼吁，这就是：美协要在理论界营造更为宽松的研讨气氛，使中国艺术契合国情，面对严峻的现实与文化挑战，在世界范围内扩大影响，争取在已有的成绩基础上作出原创性贡献。如果要使中国艺术传统摆脱西学遮蔽，重显光明，就必须在吸收世界文化资源和中国古代文化资源的基础上，充分发挥创造性，探索艺术的本质以及艺术超出现有理解和习惯之外的可能性，这样才

能在根本上拓展出新的艺术格局，创造出伟大作品。当代艺术不仅是一种风格，而是艺术活动中必不可少的实验态度。但是2007年年底以前，中国美术家协会理论委员会的主要成员和机关刊物《美术》杂志的主要编辑还没有介入当代艺术的活动。

2007年年底，首届中国美术批评家年会在宋庄召开。全国批评家集于一堂，汇聚了对当代艺术的观察与批判。虽然由于背景和年龄的差异，学者和批评家们的思想和观点各不相同，接触时难免锋芒逼迫、互有争执，但是希望、努力和差异毕竟得到了聚集和审视。本次年会的主题是“关于艺术意义”。关于意义的讨论可以追溯到上世纪90年代，《江苏画刊》的顾丞峰刊发了易英的论文《力求明确的意义》，引发了大讨论，当时邱志杰、王南溟等都表示了不同的意见。这一次重提该问题，是针对全新的艺术创作现象和艺术市场的畸形繁荣，表明当代艺术界将更多的注意力放在了考察艺术的社会价值上。艺术家的创作或批评家的评介是否应该以关注社会为重？这种人文精神怎样表达才体现了艺术的现代性？现实的问题究竟在哪一个层次上发生意义？人文精神的有无多少是否足以成为判断艺术的标准？这些问题成了艺术家和理论家争论的焦点。

当今的中国艺术中，对意义的理解与实践有三个层次。

第一层指的是作为意识形态的意义，它表述一个统一的理念系统，或可称为理论基础，甚至是一种宗教的教义。所谓意识形态，实际上是把思想作为一种体系，借助政治权力或“体制”去保证它的贯彻与执行，并压制违逆的言论。艺术家个人可以服膺于一种思想和信念，并用自己的艺术来为这种思想和信念服务，但是他也可以服膺于一种思想和信念而不为其服务。从意识形态的角度讨论艺术，其实是要求艺术家“用自己的艺术来为这种思想和信念服务”。在改革开放之前，所有的艺术都

要为无产阶级政治服务、为工农兵服务（这里的“工农兵”并不是指工农兵作为人本身的意志和欲念的真实需要，而是指政治权威为“工农兵”规定的一种抽象需要，即无产阶级专政的需要）。改革开放以来，艺术家越来越被要求具有独立的个性和敏锐的眼光，这种个性和眼光比一般的政治和欲望的需要更具有超越性，似乎艺术家应该站得更高、看得更远，从而能够揭示现实问题，促进社会良性发展。也就是说，如果当代艺术家为一种意识形态或政党服务，就会被看成是不够的，因为那只是宣传部门和政工部门的职责；而自觉选择并主动为底层人群、弱势群体服务，才会被认为是符合艺术特征和符合艺术家身份的社会态度。这种典型的知识分子性特征是当代艺术“当代性”的一个组成部分，并成为区分传统美术家和当代艺术家的判据。但态度本来是个人的选择，艺术家可以为某一政治理念或政府政策进行解释、宣传，即所谓的“文以载道”；也可以时刻保持对政治势力和经济势力的反抗姿态，不仅自己不参与宣传服务，而且揭露参加者的行状和潜在动机，鼓励别的艺术家保持对世界的独立判断，用作品或直接、或隐晦、或象征性地表达意义，同样可以谓之为“文以载道”，只不过“道不同不相与谋”。2007年，底层人群成为艺术家关注的焦点，这实际上是一种当代艺术倾向。艺术家的作品关注矿工、贫困地区的农民、城市贫民及持不正当职业者的生活境遇和工作状态，得到了积极评价甚至受到推崇，因而获得道德上的优越感。这成了当代艺术自我标榜的标识。目前，国人对美术的理解尚未完全脱离为政治服务的习惯性思维，这种关注底层的艺术立场在当下显然具有某种针对性。但是，如果因此就认定这种问题意识和批判能力是评价当代艺术的价值标准，则会导致一些有失偏颇的判断。独立表达对意识形态的态度，并不能保证艺术在现代性或当代性方面具有优越性。艺术家可以选择为一种

既定的国家意识形态服务,也可以在意识形态体系之外去反映和揭示,前者是集体主义规训,后者是个性化的评判,其实二者都是对某种理念和意志的表述,都可以完全忽视艺术性质上的实验性和探索性。传统的写实主义方法、学院派技术,同样可以表达独立意义。当然,当代艺术家自觉与主流意识形态和流行文化保持距离,是现代社会发展对公民意识和个人尊严的要求。

改革开放之前,为政治服务是艺术的唯一任务,也是其存在的唯一理由。艺术被分为形式和内容两个部分,规定“形式服从内容”,在内容方面进一步强调“政治标准第一”,作品必须是对意识形态“政治意义”的表达。同时,官方用意识形态来钳制艺术家的创作和思想。改革开放以来,中国当代艺术逐步突破了政治的禁锢。改革开放起始即以“解放思想”为旗帜。在艺术上,“解放思想”对于意义的开放可以是“横向”的,也可以是“纵向”的。“横向”的开放是指放弃单一的政治标准,不再使用行政方式干预艺术创作和评论。此时,市场的力量还没有介入艺术创作,所有的作者在这个旧的“后作者”(政府、权力)撤退之后、新的“后作者”(出资人,即市场上的买家,包括国内外的基金)还未形成之前,依赖“前作者”(假定某种历史标准和美学标准的观众和行家)开展了艺术的“拨乱反正”。艺术创作出现了现代艺术运动发生之前的第一次繁荣(1979—1984),在这次繁荣中,被“文革”文艺方针禁止和压抑的“封资修”艺术得到了发展。

1. “封”,即中国的传统艺术。这种艺术以脱离现实、超越现世生活为理想,追求个人修养和内心意图的自由表达(写意),反对和轻视为俗务、宗教及迷信服务的民间实用的造型艺术。由于“拨乱反正”,各种以传统笔墨作为方法和以文人意趣作为观念的水墨画、国画和书法得以创作和展出。

2. “资”,即西方艺术中非苏联斯大林主义(即社会主义现实主义)的部分,包括希腊罗马以来的古典主义、中世纪的注重心灵的艺术、文艺复兴以来的科学主义、注重激情和奇异感觉的浪漫主义,以及凡高、塞尚、毕加索以来的现代主义艺术。“拨乱反正”之后,美术学院全面恢复教学,西方艺术观念(即艺术是视觉世界的描述和再现)和技术(写实和写生)重新得到重视,包括原来被视为“资产阶级艺术”而遭禁的印象派、后印象派、抽象派和表现派。

3. “修”,即斯大林主义(观念)和俄苏情调的艺术。由于政治原因,中国在上世纪60年代与苏联和东欧国家处于敌对状态,艺术学院中学习苏俄传统的倾向减退。但是在冷战格局下,理论上的政治联盟和意识形态的统一阵线决定了马、恩、列、斯还是中国政治的象征和导师。所以,在“反修防修”(反苏联)的政治现实之中,艺术上的社会主义现实主义一直没有受到触动;在“红、光、亮”、“高、大、全”成为艺术规范的“文革”时期,社会主义现实主义也没有受到清算。由于“拨乱反正”,这种苏派艺术在题材上发生了转变,在保留其写实的东北部欧洲色彩调子的同时,继续发展为伤痕美术、知青美术、主旋律创作和历史题材创作。一大批运用同样方法的年轻艺术家将这类艺术彻底转化为具有社会揭露和批判意识的当代艺术,它们是另一种“现实主义”的艺术,是一种用写实或符号的方法承载意义的艺术。这里的“意义”还是第一种含义,只不过从“积极向上、歌功颂德”变成了“阴暗怪异、揭露批判”。

1984年之后发生的中国现代艺术运动(当时被《美术》杂志称为“八五美术运动”)是在第一次繁荣的形势之下与“拨乱反正”后的中国、西方传统艺术同时发展的。这实际是意义“纵向”的开放。虽然之前有一些零星的探索性展览,比如“星星画展”,1977年恢复高

考之后，各大学院的学生也有或多或少的个人探索，但是，对艺术“意义”持续有效的开拓，是从上世纪80年代中期开始的。在当代艺术的自我意识上，当时一部分人主张艺术以思想解放的政治功能为主，并理论化为“重要的不是艺术”；另一部分人接受克莱夫·贝尔、罗杰·弗莱“有意味的形式”的现代艺术理念，主张艺术以精神建构和形式自觉的“意义”为主，并理论化为“重要的正是艺术”，从而开启了第二种意义的拓展。1986年，第一次现代艺术展进入初期筹备阶段，当时“现代艺术学会”（筹）的成员和《中国美术报》、《江苏画刊》、《美术思潮》等媒体的艺术家、理论家依赖中国美术家协会的支持来运作艺术活动，并在中国美协的机关刊物《美术》上宣传自己的主张。1989年，展览终于办成，是由美协“批准”举办的；据中国现代艺术档案的调查，1989年2月5日展览因故（开枪事件等）关闭之后，重新开放的决定也是由当时美协负责人作出的。正因为如此，才会出现本文一开始提到的1986年现代艺术集团和经典绘画集团的短暂结合。在对“资”和“修”（上述第2、3点）进行“拨乱反正”时，因为两个集团有共同的精神枷锁和共同的解放目标，所以秉持第一种意义的经典写实绘画观念与秉持第二种意义的现代艺术观念可以并存。

因此，当代艺术作品和非当代艺术的作品可以在当今的艺术市场上同时展销和拍卖也就不难理解。中国的当代艺术并未经现代艺术革命的转型，与学院派、苏联画派和古典主义艺术在方法上完全合拍。这种“合拍”有时候是表面的，道貌岸然之下，常常隐藏着机会和市场份额的斗争。更深层的冲突也已经显现：上世纪80年代，这两个集团共同与“四人帮”的文革艺术立场冲突；而今是二者之间的冲突，不仅是艺术价值观和艺术理念的冲突，更是社会立场的冲突。同样都在“开放”，而开向第一种意义和开向第二种意义的冲突随时

会爆发。象征性事件是天津出版的中国油画学会刊物《中国油画》约请从事现代艺术的人写专栏，第一期使用了关于伦勃朗艺术的评介文章，第二期却拒退了关于伊夫·克莱因的评介文章，于是合约结束。回顾这段历史时，我们也许可以这样理解，之所以21年前当代艺术中的现代艺术方向（秉持第二种意义）会为经典绘画（秉持第一种意义）的领袖人物所接纳和支持，除了当时具有共同的思想解放的精神倾向之外，还在于用第一种意义的眼光看待现代艺术运动中的探索现象时，会注重其中包括进来的表达第一种意义的性质，或者，干脆对第二种意义的探索视而不见，或将其作为混杂的、毛糙的、“乱搞”的部分，随时准备剔除。

第二个意义与意识形态不同。艺术作品之所以成为艺术，而不是科学的插图和思想的图解，就在于艺术作品中有超越意义的意义。第一个意义指的是内容，是“道”，是被容器、形式和载体承载和运输的东西；而第二个意义是艺术“容器”的形式、状态本身的意味、感觉和力量，作品以形式和状态直接对人起作用。艺术如盆盛汤，第一意义是喝汤，第二意义是观盆。从第一意义入手，汤为艺术之意义，得汤（意义）则可以舍盆；从第二意义入手，盆为艺术之意义，盛汤还是装饭，完全随遇而为之（至于为何非得在第一种意义之外破旧立新，追寻第二种意义，在此不赘述）。上世纪80年代，现代艺术运动引发了中国的艺术革命之后，第二意义的逐步被认识是现代艺术阶段艺术本质的发展。因此到了2007年，艺术作品的意义问题再次成为作者和观者（专业学者、批评家、艺术从业人员、普通观众和藏家）关注的重点。这时，一个似乎过时的问题被不断重提，这就是抽象艺术的作用。抽象艺术在许多理论家和批评家的分类中被归为现代艺术，即所谓后现代/当代艺术发生之前的形式主义探索。但是为什么抽象艺术会兴盛在后

现代/当代艺术之后?其中对“超越意义的意义”的需要是潜在的诱因。

2007年,抽象艺术的兴盛是诸多缘由的凑集,原因相当复杂。抽象艺术在不同的艺术家和理论家心目中所指的方向和风格有所不同,甚至可能相反。抽象艺术出自欧美,虽是同一个词,所指的事情本身却大不相同。在欧洲和美国,抽象艺术经历了两个发展阶段,每个阶段都有双向的后果,一有俱有。早期欧洲抽象艺术以直接用自由笔法和非写实造型表达情意,或用理性测量绘制手法和几何分割画面算计对象,双向同质。此类艺术抽取形相本质以达到直接表达第二种意义的阶段,但是这种抽象刚从传统的写实、模仿造型里脱胎出来,留下了符号和象征的意味,与传统绘画观念藕断丝连。后期(特别是二战后)美国和欧洲的抽象艺术,以各种材质对心绪和意气作极端表现,或消除人的情意和实物之间的所有差异,使之合为一体,达到极简形态,双向同质。这种抽象达到了较为纯粹的第二种意义,消除了与传统的写实绘画观念之间的联系。中国的抽象艺术是以上述两个阶段的范例为榜样,以两个阶段各自双向对立发展的四种抽象艺术的定义为衡量标准的。由于中国有书法和水墨写意画的传统,加上日本现代书法的启发,上世纪80年代出现了现代书法运动,其中一部分作品已经脱离“书法”,接近或者就是抽象艺术。自古以来有意无意的水墨泼墨和单纯强调用笔的习惯,加上抽象表现主义绘画(曾受益于书法)影响,80年代出现了现代水墨实验,其中一部分已经远离传统的中国造型和笔墨的限度,接近或者就是抽象艺术。因此,中国抽象艺术实际上有六个种类,其间的混种不计其数。虽然表达第二种意义的方式不能完全归并到抽象艺术的问题之中,但是,毕竟抽象艺术确实是承载第二种意义的典型例证,因为它更单纯。任何具体的形象和实在的物体在艺术中都可以被艺术家用作第二种意义的承载,

却不单纯,因为具象和实物不能拒绝和阻断观者具体的经验联想,会自然而然地滑向第一种意义(画的是什么);艺术家本人在创作过程中也很难清除形象/实物与日常经验的联系。因此,抽象艺术在西方现代艺术第二步革命中的伟大成果是:作品就是其本身,不再是其他现象和物体的转述和描摹,不再具有其他意义(第一种意义),它本身就是它的意义。中国当代的抽象艺术是中国当代艺术界自我反省和自我批判的结果。对“超越意义的意义”的需要是当代艺术发展的一个趋势,从意义问题入手,可以观察中国当代艺术界这一次自我反省和自我批判的几条线索。

第一条线索是对图像符号简单重复倾向的反省。由于资本的介入,中国当代艺术成为投资热点之一,2007年有继续升温之势。许多对艺术缺乏判断力的炒家加入到投资的行列中。1992年,彼得·路德维希率先收藏了一批带有鲜明图像符号的作品,稍后,张颂仁的汉雅轩跟进。方力钧、岳敏君、张晓刚、王广义、曾梵志和刘小东等艺术家的巨大成功,带动了大批艺术家创造图像符号。目前,这个方法开始变质,更多的艺术家不是因为切身体验和社会意识的需要,而是为了迎合市场而制造图像符号(俗称“大人头”)。在艺术商家的操纵下,大量对当代艺术缺乏判断力的投资者,以“收藏”为名,把资金投向这类作品。我们在《年鉴》2005年卷导论中曾反复警告,艺术市场的突然繁荣不符合经济规律,更不符合艺术规律,而今尤甚。一般的年轻画家,除极个别的例外,按其劳动时间加上资历计算的收入都不可能超过中产阶级上层(如律师、高级主管、有兼职能力的高级教授、私营医院的主任医师,等等)的收入,超出即是虚高,从长期来看,必将回归正常范围。市场的潮流无法抑制,但是在当代艺术内部,批评家对图像符号的制作现象提出了批评,这就是对图像符号简单重复的现象加以反省的线索。把当代艺术从

表象的判别深化为实质的判别,从另一个角度讲,也就是把艺术从传达内容(第一种意义)的工具作用,推向艺术自身的作用(第二种意义),即形式对人的精神的直接作用,以及艺术使人摆脱社会体制和道德观念压抑、返归内在自由的作用。上世纪90年代初期图像符号绘画刚出现时,艺术家的生存状况艰难,具有当时极为真实的社会意识,创作者通过调侃社会和嬉笑自虐的图像符号最为恰当、有效地表达了他们的切身体验。其社会意识被批评家总结为“玩世”、“调侃”、“艳俗”现实主义,其切身体验被批评家总结为“是我”现象。但是,2000年第三届上海双年展之后,中国当代艺术的社会境遇发生了巨大改变,社会意识不再压迫性地进入切身体验,无需“是我”,即能公开表达。艰难的生存状态已经被极端奢华的生活彻底置换,切实的压抑在市场需求压力下逐渐蜕变为一种表演,图像符号的内容已经不再真实。由于原创,第一批艺术家已经功成名就;因为其商业上的成功,出现了大量的模仿、追随现象。作为替代,目前尚无商业利益、不为迎合市场而生产的所谓“抽象艺术”之类的艺术方向就被批评界广泛关注。所以这一条线索可以看作理论上对泛滥的图像符号的整饬。从表面上看,图像符号泛滥是市场炒作的结果,与艺术无关。如同一切商品一样,进入市场的艺术品(批量制作或根据需要定制)是经济活动的载体。当代艺术创作和批评之所以关心这一条线索,是因为艺术创造的天敌是“流行”。以现代艺术为主要成分和主导方法的当代艺术,必然带有现代艺术的两个性格:反传统和反流行。市场以制造流行行为手段。文化产业就是要迎合大众的审美需要和对荣耀的向往,诱导大众进行文化消费,利用艺术进行政治、宗教宣传,发布商业广告。至于流行的是通俗艺术还是古典艺术,或是现代艺术,对市场来说并无区别。这就是为什么一个拍卖公司可以同时拍卖当代艺术作品和奢侈工艺品的

原因。真正的当代艺术应该具备先锋性和实验性,所谓“先锋性”是指观念上“史无前例”的探索,拓展人类文明的边界;所谓“实验性”是指方法上“前所未知”的试验,将艺术与艺术之外的可能性相连接。所以,一旦当代艺术作品可以买卖,有了市场,严格地说,它已经不再是具有真正当代性的当代艺术,而是“过去”的当代艺术,已经被社会认可、被观众接受,其观念和方法的创造已经完成。因此,具有真正当代性的当代艺术不可能恪守传统,不可能流行。当下的艺术流行图像符号,那么,必然出现对它的反省。这就是第一条线索。

第二条线索是对痞俗倾向的反省。由于品位问题一再被重提,痞俗和高雅又成为当代艺术的课题。根据第一条线索,“俗”才能为大众所喜闻乐见,才能流行,才可能形成市场效应。在这一点上,艺术(造型艺术)一如演艺。在威权社会中,文化政策是自上而下的,而通俗化是一种争取人性自然(天然状态)和自由(为所欲为)的一种策略。通俗化与权威宣传、灌输统一观念完全出于不同的动机,指向不同的目的。艺术上的“痞化”是对通俗化的极端和激烈的表达,用自虐来反体制,用自嘲和反常来拒绝控制和奴役,从一开始具有极强的革命性。上世纪90年代初期,圆明园画家村雅俗倾向并存,正痞方法并用,但是在社会上造成影响并获得成功的是痞化方向。痞化在现代市民社会中永远有着令人警醒和触动的批判作用,就像英国的“青年艺术家”以及美国的“恶俗艺术”(杰夫·孔斯)和“乱搞艺术”(辛迪·舍曼和蔡国强)。但是,如果市民社会尚未形成,痞化艺术的社会精神作用就没有一贯的针对性,也没有发挥到极致的可能。因此,争取自然和自由的反抗活动就会与丧失价值观念的痞子流氓气息混淆,连艺术家本人和文化批评者也无力一一辨别和澄清。近年的作品中,随处可见关于领袖形象、

国家象征的变形，对社会各阶层，特别是小人物和暴发户的丑化，对性器官和生理缺陷缺乏政治和文化针对性的自我暴露，迎合无聊和无奈的社会愤怨的脏话和恶意调侃……种种痞化潮流迅速减弱了痞化艺术的反抗意识和文化批判精神。近年来，中国的美术界和当代艺术界对痞化艺术均有反省，但是内涵不尽相同。来自美术界的反省是强调艺术的典雅和美好形式，其中有不少出自自觉维护政府形象和推行宣传政策的美术界各级领导。来自当代艺术界的反省分为两个意义分歧的方向：以第一种意义为艺术追求的人强调艺术家的社会意识和批判精神，继续把艺术作品视为思想解放和政治体制改革的推动力，把它看成是社会的“良心之镜”；以第二种意义为艺术追求的人强调艺术不同于思想、理论和科学的独立价值，把艺术看成是人类被现代性异化之后回复为完整的人的机缘。当代艺术作品不断地制造现代精神的不同寻常的境遇，给现代人提供自我觉悟的“禅机”，而又不给人的自由意志套加先定的意义和理念。近年来，彭德、李小山所提倡的高雅艺术又被重提，高名潞明确提倡当代艺术的精神品质并公开反对痞化，王南溟激烈贬斥“痞子就是痞子”，栗宪庭提倡真实和面对（成立以资助纪录片为主旨的基金），王林、李公明、鲁虹、孙振华、易英等关注社会学（实际上指艺术的社会责任），年轻批评家反复强调艺术意义，以及我《年鉴》系统（北京大学、芝加哥大学和OCAT）一贯关注、记录与发表艺术中的观念创新和技术试验，都在这条反省痞化的线索中开始发生作用。

第三条线索是“为艺术”还是“艺术为什么”的问题。2007年，一些相当敏感的批评家指出：一些具有批判勇气和能力的当代艺术家在经济地位和政治地位提高之后，如果其作品的艺术性质不改变，作品还是停留在“现实主义状况”，就非但不再具有推动社会、批判现实的力量，反而会退回到虚情粉饰、造作仿效

的现实表面，而且更具有迷惑性，更媚俗。从第一条线索可以看到，流行的图像符号艺术的创造者已经功成名就，经济地位发生了巨大变化，然而更为深刻的变化是他们政治地位的变化：从体制的对抗者变成合作者，甚至歌颂体制。艺术家社会地位的变化本来是社会性的规律，也许有些艺术家无论自己的社会地位和经济状况发生了什么样的变化，都能保持对现实问题和民间疾苦的同情和怜悯。如果这些艺术家完全靠信念来创作，不夹杂个人体验，也许还可以保持本色。但是，中国上世纪90年代形象符号艺术的主要倾向为“是我”，“我”已经变化，“是”何以存之？只有揭示内在欲望和身在其内的“社会腐败”的作品才会有“真是”的力量。即使是强调文化记忆的作品，其真实动机和直接性都显得缺少说服力。因此，这些批评相当清晰地揭示出，无论作品中的内容（意义）多么具有煽动性和对抗性的自由意识，如果不在艺术本体上推进，随时都会变质。这样，“为艺术”的问题就被提出来了。艺术活动包含观众与艺术的关系，但是，艺术作品仅仅追求让人懂、迎合人的理解能力是不够的。因为理解的根据是旧规范，因此就被旧艺术局限。当代艺术对人类精神的作用确实应该突破现有的局限，进入现在的人还不怎么懂的境地，让人学会“不理解原则”。要在不理解中意识到自我的局限，意识到传统的观念和欣赏的习性对自我的异化，充分认识到人的审美其实从来就不是自然而然的（除了对相关色相的简单、表面层次的欣赏），而是一个艰难的建造过程。历史上，传统经典的标准一旦形成，就会塑造人的眼睛，逐渐变成威权，对任何创新和个人差异进行规训和宰制。审美的传统经典标准对人的异化的可怕之处在于，接受其统治的人“心甘情愿”，不仅从心里因感动而佩服，而且为了维护其所服膺的经典及其标准，不惜集体性地打击和消灭一切创新力量 and 个人的微妙差异。换言之，审美成为旧制度对