

中国美术学院美术考级教材 中国书画分册 小彦主编 广州：广东人民出版社，2009

摇 I 圆舞 摇 II 圆舞 摇 III 圆舞 摇 IV 圆舞

摇

如果发现印装质量问题,影响阅读,请与出版社(中国文联出版社)联系调换。

【出版社网址】 www.95506.com 浏览: www.95506.com 电子邮箱: 95506@163.com

图书营销中心 园园原猿猿猿猿猿

朱其 艺术资本主义在中国的实验
杨小彦 作为资本的艺术象征及其解释危机
曹俊杰 艺术市场：星火燎原 2014年

摇摇摇

艺术与资本



圆元苑

读懂中国 · 年度读本系列

2003

艺术中国

朱摇其

艺术资本主义在中国的实验

前几天我看到《美国艺术》发表了一篇《向钱看：中国当代艺术》的文章，由三个跟中国艺术圈很熟的美国批评家和策展人进行了关于中国艺术的对话。同前十几年西方评论界对中国大唱赞歌不同的是，近来开始不断出现批评的声音。

当代艺术正在同我们的国家一样，引来一场一千年以来从未有过的大变局。当代艺术是一场正在上升的资本神话吗？卖得好就一定好艺术家吗？当代艺术有一半是不是伪艺术？那些站在拍卖天价上的艺术家都是伟大的大师吗？那些明星艺术家能代表未来中国的民族灵魂吗？这些疑问正在兴起。

艺术家，还是艺术资本家？

摇其

这些年当代艺术的格局发生了明显的变化，先是双年展的兴起，然后是艺术区的兴起，再是画廊的兴起，最后拍卖的兴起将这股当代艺术热推向高潮。这个所谓的兴起还不是零散的精英的崛起，而是一窝蜂的兴起。几年前之前中国一个双年展还没有，现在已经有三个双（三）年展了（上

此为试读，需要完整PDF请访问：www.ertongbook.com

海、广州、南京、北京、贵阳、安徽、成都)；艺术区 源年前还只有北京苑愿一家，现在全国已经有 苑个城市有了，光北京就有 怨家(苑愿 酒厂、草场地、观音堂、环铁、索家村、费家村、黑桥村、北京一号区)；画廊从 缘年前的不足 猿家，到现在至少有 猿园多家；拍卖公司 缘年前拍当代艺术的不超过 缘家，现在至少已经有 缘家介入。

这个庞大的艺术体系的崛起带来了大量财富，于是新老艺术家迅速变成百万富翁、千万富翁、亿万富翁，像方力均、张晓刚、罗中立应该都已经达到亿万富翁的财产了，年轻一点的像尹朝阳也早已是千万富翁，其余像李继开、陈可甚至迟鹏、张鹏这样 愿年后艺术家都迅速在一夜之间变成百万富翁，就是 愿愿年中央美术学院雕塑系的四年级学生的毕业展上，就有 猿个学生卖出从 愿万元到 愿缘万元不等的作品。至于拍卖的动辄千万的价格则更像是“文革”放卫星，什么粮食亩产 员万斤。



愿愿年艺术北京现场

艺术家迅速暴富，不断地买名车、高级公寓和别墅，艺术展开幕式都是豪华画册、飞机来回、住星级酒店，展厅门口停满高级轿车，美女和记者如云。知名的艺术家越来越明星化，电视、报纸访谈不断，每一次“放卫星”的拍卖纪录一产生，全国各大报纸跟进报道。北京、上海的艺术博览会现在就如广交会，参加展览的艺术家个个就像商人、制片人、大导演前来洽谈生意，身后跟着不止一个助手。现在很多艺术女生的工作理想就是给大艺术家当助手。

当代艺术的财富效应使这个圈子在这两年不断发生天方夜谭式的故事。像仓鑫、马六明、张桓、荣荣这些原来在东村苦苦挣扎的艺术家，现在都已经是百万或者千万富翁。一个摄影或者绘画卖数十万或者数百万已不是难事。圈中在传张桓在上海郊区已经建起全亚洲最大的工作室，有数十人替他加工作品。现在很多艺术家自己已经不亲自做作品，而是像电影导演一样，只出主意和想法，由助手替他画画、做雕塑、电脑制作摄影图片或者剪辑 广告。有些艺术家甚至接洽展览和销售作品都交给助手，他自己只要接电话同意就行了，后面的事情都有专门雇佣的助手搞定，包括

寄作品和作品资料、给媒体发简历和照片，作品卖了，他的账号上过一段时间就会有十几万或数百万资金入账。

像展望这样的艺术家，假山石作了十几年，他主要的任务是到各地假山石市场看石头，看定一块石头之后，他就不需要再多做什么了，会有助手替他结账，会有厂家替他加工，会有助手将作品运到展览机构，展览完后再拉回来，会有专人接洽销售价格，最后钱到账。像张桓、徐冰、蔡国强、王度这样的海外艺术家，都形成了一种全球化的艺术生产模式，最大限度地利用了国际都市、中心城市和地方小城这三点一线的资源，比如利用国际身份在北京建立同盟，利用北京盟友的资源，在国内宣传自己，在上层攻关，逐渐成为一个中国艺术代表，又利用中国身份在国际上获得展览、美术馆和基金会的资源。

在作品生产上，像从澳洲回来的沈少民利用像东北大庆这样的不发达小城，在那儿设制作工厂，利用那儿廉价的场地、劳动工人和原材料为他加工艺术品，在北京取得中国艺术家代表的身份，在大庆代表国际艺术家，请北京的艺术、批评家到大庆，最后拿在大庆生产的作品到北京和欧美销售，卖的是国际艺术品的价格。从“文革”后社会主义体系下成长起来的新一代中国艺术家，似乎比老牌资本主义体系下成长的艺术更精于艺术的生产和资本运作。比如工作室卖画制，不将**缘像**分给画廊。还有圈内盛传的，艺术家自己将作品送拍卖行，甚至圈内盛传的有些拍卖的天

价都是这个艺术家自己找人顶上去的，即使卖不掉也调动大众媒体追风报道，花点佣金做个广告也值得。

还有诸如控制自己艺术作品的投放数量，这在不少艺术家群体里已经变成一种口头相传的市场秘经，比如进入市场早期要有一定数量，尽量不要让一家画廊控制，要让多家画廊分摊作品经



上海艺术博览会国际当代艺术展现场

营，这样作品可以分散到各个收藏群体。一旦作品分散面和结构合理了，所有买家就等于陷进来了，即使你以后画得差，收藏家们要维持这个艺术家的艺术圈地位、口碑和市场价位，因为这个艺术家以后艺术水平和艺术地位掉下来了，对谁都没有好处。到这个时候，艺术家就可以控制作品数量了，比如一开始每年**缘**张到**缘**张画，每张卖**圆**万元到**圆**万元，等到

卖 500 万元到 1000 万元时，就可以只画 1 年到 2 张。

中国新一代艺术家在艺术资本主义运作方面所具有的天分和无师自通的操作能量，可能要超出很多国际艺术界和中国老一代艺术人的想象。中国艺术家也可以说是全世界最善于操作的艺术群体，比如在 20 世纪 90 年代中前期为了争夺去海外参加双年展的机会，结成兄弟会，一个外国批评家和策展人来中国后，从飞机场下来，见北京艺术家，由北京艺术家陪着去上海、杭州、广州及其他城市见艺术家，一直到登上飞机回国，这个外国策展人几乎见不到这个圈子以外的中国艺术家。

艺术展览的展销化

艺术双年展是整个 90 年代的一个焦点，由于威尼斯双年展的带动，使中国的双年展也成为学术象征，成为艺术圈地位、市场价格的一个评价指标。但近年来双年展逐渐敌不过商业体系的争夺，逐渐被边缘化。从原来万众瞩目变成只是没参加过的人才想过一下瘾的地方，在 2007 年的威尼斯双年展、卡塞尔文献展和巴塞尔博览会的同月举办，可以发现艺术家对巴塞尔博览会更热衷，在开幕那一天，几乎集中了全世界的新贵富翁。当然，现在艺术家也是新贵富翁。

政府双年展前几年还沉浸在夺回当代艺术主导权的满足中，但突然在与商业体系的对决中，很快失去影响力。但这一局不是输给前卫江湖圈，而是输给强大的艺术资本。这两年艺术创作、展示和销售几乎通过画廊、艺术博览会、拍卖被迅速演化成一体化创作、展示、销售联合体，像一个由资本润滑的生产链。画廊的美术馆化、艺术博览会的双年展化、拍卖的直销化，这些年在欧美艺术节还在争议但未敢大规模尝试，但在中国似乎迅速一步到位地完成了。像唐人、阿拉里奥画廊实际上都已经美术馆化，他们不仅是在做个展和销售作品，还有自己的基金会收藏，请最好的策展人组织群体主题展，甚至与国际美术馆和双年展联合策划主题展，它把基金会、美术馆和画廊销售一体化了，变成一个学术、商业联合体。

艺术博览会这些年都开辟了学术特展，不要展位费，给全世界的非盈利空间作为展区。像北京的“艺术北京”和上海的“巴塞尔”艺术博览会也迅速仿效。博览会将展位包给画廊或者开辟特区请策展人策划所谓的非盈利展，费用由赞助解决。艺术家就像参加学术展一样提交方案，甚至像装置作品就在博览会现场完成，在展会期间被藏家看上也可以马上卖掉。

这就把博览会、美术馆和画廊销售一体化了。由于中国的拍卖大量让艺术家不通过画廊直接将作品送拍，在中国市场的强大诱惑下，苏富比和嘉士德拍卖也史无前例地大规模直接找艺术家要画，这在欧美拍卖史上也是破了百年成规的。这也算是中国式的艺术资本主义开始影响欧美艺术资本主义的代表例子，中国相比要走得更远，只要挣钱就行。

画廊在中国迅速地崛起，它可能对明星艺术家是无能为力，但对年轻艺术家或销售不好的艺术家越来越具有主宰权。明星艺术家实际上是一个自产自销或者前店后厂的模式，他的工作室就是画廊。画廊为了怕年轻艺术家成名后将来也变成工作室自销制，所以现在拼命限制艺术家参加更多的展览，尽量延缓他的成名速度和单飞能力。画廊制的形成也加速了20世纪90年代形成的艺术江湖模式的崩溃，艺术家不再可能形成像东村、圆明园、宋庄早期那样的兄弟会式的群落，每个人都单线跟画廊发生关系。

除了双年展，现在几乎所有的展览都是在画廊的支持下产生的。北京每个周末都有至少五六十个当代艺术展，没有人能把这所有展览都看完，而且随着艺术水准的平均化，展览也都大同小异，北京各大艺术区的展览就是这么四五个左右艺术家在拆分组合，无非是将作品从这个画廊搬到那个画廊，与另外一波人重新组合。很多展览实际上不是展览，而是以展览为名义的促销会或者艺术派对，大家也很少真正看展览，而是在吃东西、换名片、拍照留念或者物色可以偶遇的异性。

十几年前的前卫艺术展很少能看到几个女孩，现在则是美女成堆。随着艺术富翁群体的崛起、上流社会新贵的涌入、画廊机构的雨后春笋、资本的不断膨胀，艺术圈充满了来自各个领域的爱好艺术的年轻漂亮的女性，有学计算机的、学医的、学会计的、学文学的、学电影的、学新闻的、学音乐的，就像前些年的IT和房地产行业。

画廊的增多导致好艺术家和好作品不够，所以各画廊展开了抢艺术家的风潮。一开始试图抢明星，明星抢没了就抢“死”后，死“后”抢完了就抢“活”后，现在有些画商甚至跑到美院抢大四学生了。八五新潮的代表人物抢完了，大家就抢八五的边缘群体，八五抢完了就抢星星画会，星星抢完了就把只要当时叫过一个什么会的艺术家都找出来，收购他们的作品，找批评家来补写历史。

以前画廊遇上一个年轻艺术家还要考察几年再考虑签约，现在都赶快签掉，不然过几天就被别家签了。画廊之间的残酷竞争，好比等不了树苗长成树，必须从抢树苗开始。树苗们被抢割后的结果，就是很多年轻艺术家美院一毕业迅速就变成百万富翁，随着不停创作订单作品，他那点青春

才华和痛苦被消费掉之后，艺术越来越苍白。

艺术和批评：作为一种符号资本

从 1993 年下半年艺术市场泡沫热开始以来的两年半时间，经济的繁荣并没有促进艺术的突破和创造力的提升。随着资金注入的越来越多，中国当代艺术就像一架刹不住车的列车，越来越多的艺术家想挤上这列车，生怕下一趟就没有通向艺术富翁这列车了。艺术市场越来越像疯狂的股市，不断地有海内外资金注入。资金来源也越来越复杂，有山西煤矿老板的资金、有洗钱的资金、有欧美基金会的资金、有房地产的资金、有银行的资金、有上市公司老板的资金，甚至据传还有军队的资金。

越来越多的机构和藏家把钱像加汽油似的疯狂灌入火车头，加盟的资金和新贵的增加，艺术界的权力结构也在发生变化。1993 年的收藏家都是这两年加入的，像希克这样的老收藏家已经被稀释为少数群体，游戏规则就由占资本人口多数的新人群来决定。新资金的大量涌入带来的是收藏量、画廊、拍卖公司的急剧扩容，现在是钱多、画廊多、拍卖公司多，都需要大量艺术品来维持销售和流通，幸运的 1993 年后、1994 后的年轻艺术家首当其冲地成为市场扩容的收编对象。

张晓刚从出道到成名几乎花了 1994 年时间，但后面的艺术家实际上的磨难周期不断缩短，甚至几乎没有。1993 年后像李继开、秦琦毕业后最多被埋没了 1 年，1994 年后像张鹏、迟鹏毕业后一年就成名了，而 1995 年中央美院的几个雕塑系学生，毕业证书还没拿到，就已经在以六位数的价格卖作品了。画廊、拍卖以及新加入的新贵藏家直接跑到小艺术家的工作室，使得原来江湖艺术圈由几个大哥操控展览和销售渠道的格局被打破，所有的中小画廊都在主动出击，搜遍美院、熟人圈和聚居艺术区的各个群体，寻找具有才气的从星星画会一直到 1994 后的未被发现的“新人”。成功和出名的机会和渠道迅速多元化，像张鹏这样不善交际的 1969 年出生的小艺术家，在 1994 年前根本没法在江湖圈混，但在这一轮搜寻新人和“漏网之鱼”的运动中被被季节画廊带出来，迅速在一年不到的时间走红。

大大小小的策展人都能找到一个画廊提供多少不等的资金做展览，画廊体系也培养了新一代艺术家的人格模式。比如像方力均、刘小东这一代，都是属于单兵作战型的地下党式的艺术家，既能搞艺术创作，又能平衡江湖关系，就算与组织失去联系，也照样能打开革命局面。而现在的新

一代小明星艺术家都是属于腼腆型的，不善说话，不熟市场，甚至怕见陌生人。但他们很幸运，赶上了一个由画廊替他打理一切的时代，就像歌星、影星与经纪公司签约。

但他们也赶上了一个不幸的时代，批评家和艺术家之间真正的交心和灵魂交流的时代再也不会有了。这个时代是个一切都要收费的时代，每一次合作都要单次结算。就像女朋友跟你做一次爱不用马上结账，三陪小姐则马上就要跟你结算。资本主义的社会关系和价值观，就是不再可能先一起为共同的理想做事，而是在做事前先要谈好利益分配，做完事马上结算，不能等到共产主义实现后再结账。艺术资本主义在中国的实验在学术收费制上表现得比西方更彻底。《美国艺术》杂志上那篇“向钱看”的对话中说得很经典，中国艺术界现在公开谈钱都很坦然，甚至比西方人更不会产生尴尬。现在大部分艺术家谈的都是钱、房子、车子，这在中国艺术圈是前所未有的。

现在批评家已经不愿意再免费给艺术家写文章了，策展人也不愿意再自己贴钱搞前卫艺术展了，因为他们认为所有的艺术都带有商业性质。其实还不是钱的问题，~~1984~~年代后期和~~1985~~年代前期，批评家和策展人都是在将自己的青春、理想、激情和受难精神贡献出来，现在即使是一百元钱一个字也买不到这个东西了。从这一点说，像方力均、张晓刚们还是幸运的，因为赶上了一个彼此义无反顾、不计得失的时代，前卫艺术的神话就是这样起来的。所以，这一次艺术市场热也是中国前卫艺术神话的最终破灭，这都源于一切都回归到收费制和单次结算制的实行。为什么要实行单次结算制呢，因为理想变成资本和销售狂欢的那一天，没有多少人会顾及以前做过奉献但不好意思开口要求结算的人。

所以，开口收费成了学术界知识分子自我改造的一门实践课。因为在人人觉得收费制正常的时代，你不好意思开口而给别人做了事，别人也不会因为不跟你结算而内疚，而是反过来嘲笑你，谁叫你自己开始不讲清楚。这样，为免遭伤害和以理想名义的无偿劳动，就只能“从此各自管自己，做一次就结一次账”。八五新潮以来穷兄弟帮穷兄弟的江湖情怀也就此结束。伦理价值观在这里就完成了一种洗心革面的更替。

收费制在艺术界以前也有，但没有一次像现在这样迅速蔓延，就像在拳击台上对垒。批评家写文章收画或高额稿费，艺术杂志收版面费和画，画廊、美术馆收画抵场租和画册成本，这些现象并不是中国才有，欧美这些年也在讨论艺术评论的广告化。在中国这两年还有更混乱的现象，像批评家开画廊，策展人兼经纪人，在展览上带收藏家来卖画，卖了画从艺术

家那儿提成，画廊老板、艺术家、艺术官员当策展人，杂志社拿了画送拍卖，拍卖公司出钱做学术展和文献展，展览作品直接销售和上拍。

这是一个角色混乱和欲望直接行为化的年代，在中国艺术圈已经形成一种无规则的游戏竞争。首先是一个群体先不守规则，然后像多米诺骨牌一样，一个群体接一个群体地被逼着应战，也跟着越位和不守角色，朝向多角色、无规则、重新洗牌的一片混战格局，所谓狭路相逢勇者胜，你越轨扮演了我的角色，我更越轨也扮演你的角色。这场混战的唯一规则是资本，所有的越位和角色篡夺都是为了最大限度地接近和掌控更大的资本，判断这场混战的唯一指标是看谁最接近资本大鳄，谁拥有最多的可直接支配的资本。

名声、绘画、资金、照片、雕塑、人脉，甚至与大腕的交情都是资本，并且都是可以相互转换的，但最终还是要兑换成现金资本。在这场资本争夺战中，艺术家、画廊和投资人是一个权力轴心，艺术市场就像一个股票市场，画家生产股票和筹码，画廊下订单、组织宣传和销售，出资人购买股票，然后和其他投资人在拍卖会上相互炒作价格。在这场游戏中，批评家和策展人实际上还是重要的，看看历届拍卖图录上艺术家的简历就知道了，艺术家由于策展人和批评家组织的展览在小范围名声骤起，然后有一定的作品销售，又参加更高一轮的展览，名声更大，价格更高，直到越过了名声和价格的基本线，就是没有批评家和策展人的参与也成立了。这个时候他已经社会化，由媒体、社会机构、发烧友和投资人接着捧，一直捧到成为国家的一代宗师，就更不受批评家、策展人和学术圈制约了，除非碰到像“文革”、纳粹统治这种可将人一棍子打回十几年前的非常时期，他的画再差，都不会影响他的社会名声和市场天价。艺术从来没有像当代艺术这样荒诞过。

这是一个读图的时代，这句话只说对了三分之一。还有第二层意思：这还是一个有钱人要占有图像实物的时代。第三层意思：这还是个可以拿这个图像实物在市场上进行资本运作的时代。当代艺术已经不仅仅是艺术本身，它还是一个金融资本的衍生产品，是股票、期货、银票或者抵押品。全球化的新贵们没有时间看书，他们只想看五分钟内一眼就能看完的东西，这就是图像作品；光看完还不够，他们还要占有这个图像的实物载体，这就是绘画、雕塑、照片等；占有这个图像实物还不够，他们还可以拿来形成一个竞价转卖的市场，吸引更多的有钱人进来，以高于最初收藏价的几十倍甚至几百倍卖出去。这就是艺术资本主义！

当代艺术实际上已经金融资本主义化，在中国则正在以加速度超越西

方人的心理极限。但也不能说所有的中国新贵们都是“暴发户买烂油画”，但确实大部分艺术投资人不太懂艺术，他们也不认为批评家的建议就一定是正确的，大部分买画主要依据自己的兴趣和市场潜值。这也是批评家和策展人很重要，但不是这一轮竞争的权力轴心的主要原因。艺术家、画廊和投资人这个交易轴心事实上控制着越来越多的资本和格局，而策展人、批评家的权力资源基本上在过去 15 年没有怎么增长过，除了少数重要策展人，大部分策展人只是成为了画廊的一个广告营销环节。

由于艺术交易的资本分配主要在展览之后的销售和拍卖进行，所以，艺术市场的盈利拿得最多的是投资人在竞价转卖的环节，其次是艺术家从最初的画廊销售中拿到的 ~~利润~~，画廊虽然也拿到 ~~利润~~，但扣除各种经营成本，实际上拿到的比艺术家少。而批评家、策展人拿到的只是一个零头。但角色的篡位就此开始了，已经在拍卖竞价上风头正健的明星艺术家，很快自己直接将作品拿到拍卖会上，甚至学会了自己做自己的投资人操作拍卖竞价；一些画廊也直接上拍卖会参与收藏和拍卖，因为走传统的给艺术家做展览和店铺销售的模式没有投资人挣得快。另一个原因是有些投资人也开始跳过画廊，直接跑艺术家工作室拿画。

负责解释艺术、推广好艺术并制造口碑和好名声的艺术批评家、策展人，这些宣传和鼓动的发动机也不甘于只是拿一笔宣传费和策划费，他们开始将批评家、策展人、经纪人一体化，直接将展览当作展销会，带收藏家来看作品，卖了作品提取回扣。有一些策展人、批评家则干脆直接开起了画廊。这当然也并非无益，批评家开画廊眼光总是高一点。

艺术，还是艺术生产？

艺术市场的火爆使艺术变成了艺术生产，艺术家变成了符号资本家，他的任务就是找一个现成图像改造一下，变成自己的图像符号，将这个符号炒红，再不停地复制和卖这个符号。这种模式直接带来了两大后果：一是艺术的生产化、交易的资本化、展示和评论的营销化。二是艺术水准的平均化、艺术精神的虚无化、艺术图像的模仿化。

中国不同层次的艺术家正在几年内建立起比同等级别的西方艺术家规模大得多的工作室，并且廉价的劳动力使他们可以雇佣不止一个甚至一堆助手和“枪手”；画廊和拍卖的交易价数额从五年前的几千万猛增到数十亿。所有的艺术形式都在使用美国二战后的艺术语言：波普艺术、观念艺

术和新媒体艺术。当代艺术成为一种外来的观念和形式加上中国的图像内容的一种加工品。

在语言上，大家都在使用美国后现代艺术的挪用、模仿和拼贴理论作为自己窃取现成图像加以改造变成自己符号的合法借口，每个人从杂志上、网上、艺术史上、老照片上、老广告上、革命宣传画上，甚至生物学、医学、民俗学、武器史等非艺术类书上寻找现成的图像，然后在电脑上修改、拼贴变成自己的图像符号。王广义、方力均、张晓刚的个人符号的成功助长了这种跟风，后现代挪用理论成了可以不要图像原创的借口。观念摄影这两年开始卖出高价，像一张摄影照片可以拍卖几万元到二十万元不等，一个底片可以复制十张，全部卖完的话就是两百多万元，这实际上就是油画的价格了。现在所有的人都在做表演摄影，像拍电影电视剧剧照一样，找几个人表演一个场景，就是所谓的前卫摄影。当然由于中国投资人莫名其妙地喜欢写实油画，照片只是少数人卖得好，同一张照片图像，画成油画就能卖，以摄影照片的形式就卖不掉。弄得很多写实技术不好的画家直接将图像丝网印刷到画布上，再在上面填色或描色。

当代艺术市场的火爆有着极大的荒诞性，实际上只是局限在写实油画、雕塑和一部分观念摄影上，装置、~~灾难~~作品也有收藏，但只是个零头。就是在绘画这一块，实际上抽象油画、表现性油画卖的也不是很好。这主要在于两个原因：一是很多艺术投资新贵认为写实油画不可复制，但实际上每个人都在变相复制，一个头像转一个角度再画一张就是变相复制。另一个原因是写实油画的情节性适合新贵们从社会经验而不是艺术史的角度来理解绘画，这也是抽象绘画不受欢迎的原因，因为没法从情节和日常经验来解读。

每个艺术家尽管都是在现成图像模仿，但也要找到不同的图像，这样才能有符号差异性。几乎所有能想到的图像题材只要有一个人在市场好卖，就一窝蜂地跟进模仿，一个受过美院教育的人所能想到的所有图像都有人挪用过，像毛泽东、天安门、杜尚的小便池、苏州花园、格瓦拉、假山石、玛丽莲·梦露、大眼睛的小女孩、可口可乐罐头、合影老照片、月份牌、明清家具、山水画、“文革”宣传画、“文革”电影、工农兵雕像、红卫兵都是常见的一窝蜂使用的题材。有些艺术家把自己当作了一个符号企业来生产，各种图像题材就像他的符号产品，而且做成绘画、雕塑、摄影、~~灾难~~各种媒介的产品。

这最终导致了一个中国当代艺术的荒诞循环：艺术家将反叛和痛苦表达成作品，再将这个痛苦卖给资本家，他自己也成为了资本家。资本家消

费了他的痛苦，他从此没有了痛苦，变得养尊处优和精神虚无。这一轮循环就宣告结束。下一代艺术家再将反叛和痛苦表达成作品，再将这个痛苦卖给资本家，他自己也成为了资本家。资本家消费了他的痛苦，他从此没有了痛苦，变得养尊处优和精神虚无。再下一代艺术家再来一次同样的循环，这样周而复始。再大的痛苦和反叛也最终要变成痛苦的符号和产品出售，并被消费掉，资本家需要艺术图像的痛苦感应来填补空虚，艺术家需要出售痛苦来获得拯救，这就是艺术资本主义！

更值得思考的是，艺术资本主义在中国的迅速崛起正在引发社会和国家反应。大批的艺术家、经纪人成为名车和高级住宅的主要购买群体；大批的下岗工厂区和城郊结合部的废置荒地变成了一排排兵营似的艺术工作室区；一群群中国各地的年轻艺术家涌向北京，准备成为下一个方力均和张晓刚；政府不再像十几年前那样驱赶圆明园和东村的北漂艺术家，而是要把盲流艺术村落变成文化创意产业区；北京准备给 5 个艺术区发放 5 亿元人民币的创意产业基金；越来越多的从京城到省城的电视台、报纸、时尚杂志都在将前卫艺术家当作明星追捧，甚至有些省市的宣传部长也出席了当代艺术开幕式。这一切的核心主要在于当代艺术开始拉动经济和资本运转了。

方力均、张晓刚以及后面接着而来的岳敏君、曾梵志、刘小东，拍卖天价都超过千万，如果确是真的话，那他们的收入都至少是每年一亿人民币以上。这意味着什么，这比上市公司老板还挣得多，上市公司老板实际上手头的现金并没有很多，都是股票市值，那是不能随便卖的。也有明星声明过，他工作室实际卖出去的价格没有这么多，最多也就是几百万的价格。那么拍卖行上的天价行为只有两种可能：一种就是在“做局”，以几乎十倍的天文数字卖给刚入行的“冤大头”收藏家，这就是近乎合法的骗局了；另一个也是“做局”，即只是给拍卖公司付一笔佣金，最后还是自家人买回去，算是做一个广告。最近两年似乎形成了一个拍卖报道效应，只要一出现天价，媒体就一大片跟着报道。拍卖纪录几乎可以很容易地操纵媒体。

为什么这一切成为以资本为轴心的运转，以及各方的角色篡位？这是由于中国当代艺术 10 年来一直没有真正的艺术标准，从来就没有真正说过什么样的艺术才代表中国未来的精神和灵魂，大家关注的是什么样的艺术才能带来中短期的收入和名声效应。这一切没有别的原因，就是因为钱。

不久前在 苑的尤伦斯美术馆刚举办了一个“八五新潮：中国当代艺

术的诞生”展览。这个展览也是一系列争夺八五新潮话语权的展览之一，这个倒不重要，重要的是那个开幕式现场几乎很少看到真正的中下层艺术家，中下层艺术家也进不去，门口站着一排排黑社会小弟似的穿黑衣服的男青年，跟你要贵宾卡。这个活动被搞成了一个 ~~派对~~ 酒会，除了那些媒体小记者和各种设法混进去的人，整个场面几乎就是一个百万富翁、千万富翁和亿万富翁的聚会。其中有上市公司老板、画廊老板、富翁级的明星艺术家和他们的助理、各城市的美术馆长、外国使馆官员、各种老外、艺术经纪人、美女记者、名媛等等。如果谁因为穿得随便了一点，会不让进去。

艺术资本主义正在从每个毛孔渗透进我们的血液，中国前卫艺术曾经的痛苦和勇敢的反叛，成为了达官贵人中外资本家的手中玩物。十几年前让青年一代热血沸腾的八五新潮作品，如今像木乃伊一样被安上了玻璃罩子，成为冷冰冰的圣物。前一场前卫艺术运动就此结束收场，而另一场运动正在疯狂地兴起，这场运动我只能把它叫做“艺术资本主义在中国的实验”，我想找不到比这更确切的称呼了。

（《中国美术馆》~~1995~~年第 18 期）

2003

艺术中国

杨小彦

作为资本的艺术象征 及其解释危机

谈论中国当代艺术已经变得相当困难。“八五美术”运动的纪念才过去不到两年，对于曾经先锋的中国当代艺术，批评界几乎无语，因为现在连三岁小孩都看得清楚，“先锋”这个多少让人借以缅怀往昔斗志的伟大词汇，早就变成了街头流行的套话烂语四处瞎蹿。今年出尽风头的艾未未大言不惭地宣称，艺术品要的就是暴利，而能够在艺术市场上大行其道的东西，和品位根本无关。我相信这位常常口出狂言、刚刚才完成让世人目瞪口呆的“童话”方案的人，所说不无道理。优雅的艺术上层精英用不着对此表示震惊，这个惯于在建筑、设计、前卫、媒体、展场中自由走穴之徒，只是用常人都能明白的说法，把艺术市场的本质给捅了个底朝天。况且，他本人也在这聪明之极的一“捅”之中，把“自我炒作”运动再次推向高潮。而在几个年轻的新锐批评家近乎开骂的文章中，指责对象表面上是“前卫艺术”，实际上是整个艺术界。反正，在中国特有的艺术现场，骂之所获总体上超过捧之所获。更何况艺术的污泥浊水很容易找到，无须花费太大功夫。借体制获利的人们自有其权力竞争的逻辑，和民间热闹的骂相没有关系。许多曾经活跃在实验或者前卫第一线的昔日艺术家，随着年龄和威望的增长，占据权位已经如探囊取物般容易。他们摇身一变，各种艺术职务加身，才发现官方话语原来还有如许魅力，艺术和权力的错位

摇源

居然能够产生巨大的利润，于是也就心安理得，甚至比曾经不齿的前辈还要热衷于“建设”了，哪怕这建设照常虚伪。在一个犬儒主义盛行美学大话连篇累牍的国度，艺术早就和羞耻脱离了关系。艺术批评尽管不断左冲右突，但可以指责的东西俯拾皆是，所以骂骂也就无伤大雅了。曾经先锋的艺术家们的确太失人望。当年谁也不敢想象艺术市场会有这样迅猛的发展，今天还成为投资市场中的一块，和股票、房地产三分天下。虽然艺术这块天下无法和张艺谋《英雄》中的天下相比，但毕竟实实在在地创造了艺术经济的神话，所以也就金光闪耀，令人眼花。略为尴尬的是，我总觉得突然富裕起来的艺术家并没有做好当富人的准备，当钱多到足以让自己光鲜得不行的时候，从小成为惯习的波希米亚生活方式就被无原则地放大，扩张为社会过度抢眼的“品行”行货，进而成为当代艺术的外在标签。

自己也知道不会受到主流社会欢迎的法国社会学家布尔迪厄，曾经把不留情面的探针插向了艺术体制。在他看来，艺术提供了绝妙的例证，好证明他所说的“文化资本”的运作真相。在《文化资本与社会资本》一文中，这个法国佬用冷僻的经济学和社会学词句，向我们描述了艺术利益产生的原因：“利益的产生必定同时伴随着它的负面对应物—超功利性，没有超功利性也就不可能有利益。从事实的阶级都有一个明确的目的，就是追求金钱利润的最大值，但是另一方面，如果它们的活动不带有文化或艺术实践及其产品的无目的性，它们也同样不能被界定为从事实的阶级。资产阶级人类世界使用的是复式记录会计学，资产阶级人类世界如果不生产出纯粹的、完美的艺术领域和知识分子领域，不生产出为艺术而艺术的无偿活动和纯理论的话，也就不会有复式记录会计学了。”姑且不论“复式记录会计学”、“人类世界”这些经济学原社会学词汇的具体含义（翻译究竟有没有出错也不去追究），仅仅看到布尔迪厄把“超功利性”作为一种特殊“利益”而不是纯粹价值提出来讨论，就已显见这位仁者的睿智。在该文后面，布尔迪厄具体谈到了“文化资本”的客观化形式：“在物质和媒体中被客观化的文化资本，诸如文学、绘画、纪念碑、工具等等，在其物质性方面是可以传递的。例如绘画收藏可以同经济资本一样被一代代传递下去（其传递性有可能比经济资本更好，因为资本的传递更为隐蔽）。”紧接着在讨论了文化客观化的具体过程之后，布尔迪厄笔锋一转，尖锐指出：“文化资本的客观化可以采取学术资格这一形式。”这种现象导致了对学术资格的反复认证过程以及认证本身的制度化，其中，“学术资格和文化能力的证书起了很大作用，这种证书赋予其拥有者一种文化

的、约定俗成的、经久不变的、有合法保障的价值。可以说正是社会炼金术生产了这种文化资本。”

布尔迪厄观察的是成熟的资本主义社会，在这个社会里，艺术市场已经建立，画廊和拍卖行运转正常，一级市场与二级市场间的分工也明晰化，所以，社会炼金术只是形容，落实到文化资本中就是制度本身。但是，从任何意义看，这个形容非同寻常，其准确度也无与伦比，把当代社会文化资本赖以获取利润的核心给描述了出来。全部的意义正在于点石成金。在资本的支持下，这个曾经是炼金术士的中古狂想已经成为现实。布尔迪厄希望揭示其中的运作，并把隐性利益公开化。但是，类似现象在中国却似乎还很遥远。这个国家才刚刚开放，资本好不容易获得合法性，开始自身的周转。所以，当中国学者热心向国人介绍布尔迪厄的理论时，多少还带有某种前瞻性质。然而，完全出乎预料，布尔迪厄所指称的“炼金术”在中国不仅迅速现形，而且还超快发育，把资本强行裹挟进来不说，更让西方观察者们跌破了一打打的眼镜。

没有人怀疑中国当代艺术在过去十几年中是和一个又一个的颠覆联系在一起的。但是，同样不容怀疑的是，今天中国的当代艺术已经成为资本的另一种表述，成为资本的艺术象征。这是一个不算太长的过程。随着经济的发展，我相信艺术的发迹史还会变得更短，更富有戏剧性，更让人不可思议。于是，在这样一个艺术现场中，对艺术的解释也变成了真正的炼金术，从而干掉解释本身。结果是，艺术的繁荣转而成为解释产生危机的条件，而让价值讨论从容出场。既然价值出场，解释的分崩离析也就在情理之中了。