

中央美术学院附中  
当代美术馆

主体的“85 美术新潮”，成为中国前卫艺术的主旨，也标志着一个新时期的到临。1989 年初在北京中国美术馆举办的“中国现代艺术大展”可以说是中国 80 年代前卫艺术的一个带有总结性的回顾展。由于展览期间发生了艺术家对自己作品的枪击事件和匿名信事件以及一系列的行为艺术表演，引起了关注和国内外新闻媒体的争相报道。中国美术馆为此作出了向七家主办单位罚款和今后两年不允许这七家单位在中国美术馆举办任何活动的处罚。紧接中国的文化艺术处在沉寂和反思阶段，也意味“85 美术思潮”终结。而这种沉寂和反思从某种角度来说恰恰是告别“85 美术思潮”的前提和条件。

像艺术史当中的许多概念一样，我们对中国前卫艺术这个概念，很难作出一个精确的定义。然而一个大致可见的轮廓是，90 年代的中国前卫艺术是由几个交互重叠交织的线索构成的：一是经过“85 美术思潮”的洗礼，一批艺术家尤其是年轻的艺术家开始利用多媒体寻求新的表达方式和表现语言，具有一种原始的朴素激情和冲动力量。而“前卫”的意义在于对未定性的追求，这种追求也赋予了中国前卫艺术一种崇高的、实验性的气质。因其生存的状态、观察社会现实的独特视角和在意识形态上与既定社会观念与道德规范相冲突，使中国的前卫艺术具有了某种“地下”色彩。二是它与西方文学、电影、音乐等艺术门类的现代主义、后现代主义相呼应，许多艺术家用造型艺术来处理相同的议题。在全球化和跨国资本的运作下，中国的前卫艺术从 90 年代开始在欧美，包括日本、新加坡、韩国等国和台湾、香港等地区举办的各种前卫艺术展览，并频繁地亮相于国际大型的双年展、三年展，既直接影响、激励了中国前卫艺术的创作，又体现了西方体系延续冷战思维的“后殖民”文化的某种国际化的趋势。第三是活跃与执著的一些独立策展人通过展览策划，逐渐成为介入到当代艺术范畴新的话语力量，他们依托展览本身和在专业、大众传媒的作用下，具有了较为广泛的社会性影响，对中国前卫艺术的变化起到了推动作用。第四是随着 90 年代末期中国社会经济文化转型的进一步深化，文艺政策的调整，其展览系统及机构开始有限度地接纳、展示中国前卫艺术，形成了中国前卫艺术在某种程度上与政府的协调与合作关系及“体制化”倾向。近两年，民族情感和市场原则之间的内在张力逐渐变成艺术创作的动因，自我存在和发展的能力变成了艺术想象的一种必要的存在，表现了中国发展的力量和中国艺术的活力，一些年轻的艺术家的创作也显示了中国人改变自身命运的激情和对于新生活渴望的正当性。

### 三、“地下”状态

#### 1、“地下”展览

上世纪 90 年代的中国前卫艺术始终以衍生于亚文化的极端方式，生存在主流文化及其建制的边缘。所谓主流艺术强调的是以写实主义的形象为主，作品的社会效应都是通过对形象的模式化塑造活动而形成大众熟悉的公共性的视觉形象。它反映了一定社会的主流思想，树立起社会生活的价值样板，潜在地影响人们的行为方式和生活方式；它强调的是社会价值观的稳定性，对艺术作品的要求更看重其美化生活、积极向上、鼓舞人心的

功能。而中国前卫艺术始终挑战主流意识叙述的合法性，其自身旨趣各异，他们或是揭露批判，或是质疑反讽，或是鄙弃现实主义，或是诟病艺术的商业成功。在处境维艰的边缘状态中，又始终强化题材的尖锐性与形式的极端性：死亡、暴力、权力、时代的激变与困惑，都以令人眼花缭乱或瞠目结舌的方式来结构和再现。因此，在 90 年代，尤其是 90 年代初期中国文化的特殊情况下，文化机构对前卫艺术基本上是采取限制，即不允许在诸如美术馆等公开的展览空间正式展出。美术馆曾明确地有一条内部规定：装置艺术、行为艺术等不能展出。而在有限的艺术专业刊物等媒体上，也不报道和刊登有关前卫艺术的展示及活动，而是对其批判和谴责。作为一般的大众由于受到这种限制和传统审美的使然，也很难看到、了解和接受带有实验性的艺术作品及展览。中国的前卫艺术只能在一种“匿名”和“地下”中艰难地存在，他们的展览和活动时时面临着被限制的状态而无法进行正常的展示与交流。

因此，“地下”前卫艺术产生于 90 年代初期。90 年代的中国前卫艺术基本上是处在地下的展示和通过非公开出版物的纸上媒介传播、交流的状态；在居住上是自发地聚集在城乡结合部的郊区农村；或是来自欧美艺术系统的支持与赞助的在海外举办的较大规模的中国前卫艺术展。可以说这几方面构成了中国前卫艺术在 90 年代



《我》 蔡国强 杭州，天正下大雪，参观者在大雪的包围中欣赏雪景 摄影：空本



## 星星之火，可以燎原

□冯博一 Feng Boyi

——关于 20 世纪 90 年代以来的中国前卫艺术

### A Single Spark Can Start A Prairie Fire

——About the Chinese Avant-garde Art since 1990s

*By a single spark can start a prairie fire. I mean that influence can start from little to great with full speed. It is the case with the Chinese avant-garde art, which has gone through the hardship of being covert, since 1990s, to the present glory.*

#### 一、题释

“星星之火，可以燎原”是毛泽东主席于 1930 年 1 月 5 日写的一篇文章题目。他指出：“星星之火，可以燎原，这就是说，现在虽只有一点点小小的力量，但是它的发展会是很快的。它在中国的环境里不仅是具备了发展的可能性，简直是具备了发展的必然性”。这一观点以后演化为中国革命力量由小到大，由弱到强，最终取得彻底胜利的代表性表述。我在此借用这一标题，是试图借喻中国 20 世纪 90 年代以来的中国前卫艺术，如何从地下、半地下的状态，逐步变化成为至今的繁盛过程，谈及并介绍中国前卫艺术在不被承认、支持和中国缺乏文化艺术发展机制，一些民间、民营的公司、企业又受到传统审美的局限而难以接受、赞助前卫艺术的情况下，中国的前卫艺术何以在经过了十几年的创作实践，作为一种始终与主流艺术保持独立的另类立场，并且生机盎然地在中国和国际上呈现着它所具有的特殊魅力和活跃的状态，以及对衍生出来的一些主要问题和现象的思考与评价。

#### 二、基本线索

80 年代的中国，一方面是全社会向市场经济转型的改革开放，另一方面是文化领域的自我解放。以启蒙、理性的人文关怀为基本文化情势的激情表现和以绘画语言方式实验为



# 艺术市场中最为走俏的艺术品投资分析

Investment in The Best Sellers on Art Market □王建军 Wang Jianjun

自中国改革开放以来,艺术市场有了前所未有的发展,特别二十世纪至今,艺术市场更是一片充满生机勃勃的景象。现在,人人都可以成为艺术家,人人都可以是投资者,人人都可以是收藏家。

在这些艺术品中,公众对艺术品的认识已经普及化、世俗化,在不断地提升自身的艺术修养,以满足多元文化的精神需求。而在这个时候,艺术品的核心审美价值逐渐发生变化,由最初作为精神意识功能的产物,逐渐脱离精神层面与物质实体紧密相连;艺术品也由最初单纯的审美等简易功能,逐渐转移到商业社会的盈利模式中。

在商品层面上理解,艺术品和其他任何商品一样,都需要在市场上进行生产,销售,流通,消费。一件好的商品,一件在市场上销售量巨大的商品,除了它本身的使用功能之外,还要加上独到的创新之处和完善的内外设计,强大的整合推广,才能做到家喻户晓,拥有良好的生存和发展空间。在艺术品层面上理解,艺术品和商品具有相似性,什么样的艺术品决定什么样的价格,什么样的艺术风格决定什么样的受众面,或者反过来说老百姓喜欢的艺术风格会促成某种艺术品的主流发展,因此,老百姓喜欢的风格和样式,以及升值潜力和空间是否巨大,永远是某类艺术作品走俏的最根本原因。在现代商业的艺术市场中,人们在购买一件艺术品,更多的是以自己兴趣为出发点,以自己喜爱的风格、特点、样式为基础,以是否能够快速增值为远景。而在这个过程中,存在很多人并不关心作品本身的现象,只关心作品的价值潜力。这种情况随着经济文化的发展开始变得活跃,繁荣,这是当今商业艺术的事实,理解这一点对艺术市场中走俏的艺术品尤为关键。

就目前来看,大凡在艺术市场中发展空间大、价值提升高、增值潜力快的艺术品主要集中在现当代这块领域。这与中国艺术的发展现状有很大的关系。现当代艺术的发展充满着戏剧性的巨大变化,这种变化无论体现在对绘画本体语言的探索,还是图式形象的变化上都让人为之震惊。从艺术作品作为政治的宣教工具到具有批判的意识形态,从集体主义精神到个人的性情张扬,从旗帜鲜明的艺术态度到多元的主题性观点,从单一的展览概念到现今商业介入的多元展览机制,都全方位渗透到艺术的各方领域,不断影响我们的审美心理,不断改变我们原有的视觉图式,也不断催生新的投资机制来体现艺术品的价值。这种对艺术品的投资主要为中国的油画市场,而且是一个非常活跃的市场群体,分别体现在老一辈大师、中年艺术家、青年艺术家三代身上。

我们常说的中国现代艺术大师主要指的是林风眠、吴冠中、李铁夫、徐悲鸿、潘玉良、吴作人、赵无极等人。他们的艺术品无论是从拍卖行上,还是投资收藏的热度,都处于领先地位,是其他作品无法超越的。他们的艺术作品无论是在绘画风格,还是作品的表现力度,

都具有时代的先锋,即使是在经济不景气的时候,他们的艺术品仍旧是人们投资收藏的热点。他们的作品开创了国画迈向世界的先河,而给他们的回报就是基本上确立了他们在市场上的价格定位。例如在2002年秋季,赵无极的作品创下了新的世界记录;吴冠中先生的油画作品在海内外的华人艺术品市场中也广泛受到欢迎。还有艺术大师林风眠的绘画作品,尽管其作品尺寸不大,但价值很高,技法的纯熟,风格的清新,屡次创下了他的个人拍卖记录。还有徐悲鸿、卫天霖、李铁夫等艺术大师,都在各自的领域里被各界投资收藏人士看好,也是人们争先投资的对象。对这些艺术品进行投资的人群,一般都是较为成熟的人士,这与新兴的投资收藏家有很大的区别。

这些大师的艺术作品之所以能够在艺术品市场中被看好,不是因为时代的造就,而是由于在特定的历史环境下,他们的辛勤耕耘,他们绘画风格的唯美,他们技法图式的成熟,他们对艺术本体的探索……更重要的是他们对中国美术发展作出的贡献,这些都是当代艺术家无法超越的,因此他们创造的艺术品具有先天的历史价值。纵观整个艺术市场,他们作品的成熟性、探索性以及时代性,成为现当代艺术品投资最稳定、风险最低、回报最高的投资对象。

第二类被各界投资和收藏人士看好的艺术家为靳尚谊、朱乃正、闻立鹏、陈逸飞等一代为代表,他们不仅是多产的艺术家,而且在艺术市场发展中的非常活跃。尤其是陈逸飞,自从劳逸过度去世之后,其作品的价格一下子变得猛涨起来。他们所处的社会环境已经处于中国艺术发展的变迁阶段,他们的思想成熟,技法高超,绘画表现力突出,关注社会问题,据很多人士透露,早期介入的收藏家们也已经取得良好的收获阶段。因此,他们的作品在艺术市场中广为人们看好。

第三类受到投资收藏关注的是一些青年艺术家,且大多具有较高名声和地位,也得到市场的广泛认可。比如说罗中立、艾轩,还有女性画家阎萍、夏俊娜,以及艺术市场中升值最快的艺术家张晓刚等人,这些人是艺术市场中最为活跃的艺术家的,他们的作品成为很多人争先投资收藏,购买的热点。例如在2007年3月21日,苏富比推出亚洲当代艺术拍卖专场。拍卖会上,张晓刚的油画《血缘系列:三位同志》拍出211万美元最高价。因此,许多收藏家更看好中国当代艺术的作品收藏。他们的作品在艺术市场上基本确立某种地位,但能否成为一代大师还需要时间和历史的进一步检验。但是,不可否定的是,他们的作品已经具备了投资收藏的价值体系。

现在,很多投资收藏家在不断搜索新的艺术家,培育他们的作品,特别是80后出生的当代艺术家,更为他们看好,说不定几年之后又出现第二个新的“张晓刚”。因此,这种具有风险的投资带来的高额回报,更吸引人们。

的圈子内的一种展览,很难与大众见面。这就形成一种不正常的循环:无法公开展示,就只能很边缘地找圈内人来看,这就导致神秘,从而酿成了艺术事件,更引起国际媒体的关注与报道。事实上,“地下”的命名是源于不能公开展览的事实,也来源于国际媒体的称呼,把这种中国前卫艺术看成“持不同意见者的艺术”,夸大这些前卫艺术的涵义。之后,多少异化为艺术家尤其是青年艺术家成名的一种途径和国际化策略。因此,对“地下”的考察,不仅横跨了90年代体制内与非体制内的艺术,而且成为第三世界艺术家和艺术作品在全球化、后冷战的镜城中映照出的一份别样的突围与落网的图景。

## 2、边缘生存

与此同时,1990年底一些被社会媒体称之为“流浪”的艺术家,如方力钧、岳敏君、杨少斌、徐一晖、徐若涛、鹿林、丁方、伊灵等在生存方式上开始自寻地入住北京城郊的圆明园,成为90年代中国前卫艺术家的主要生存地——画家村的雏形。1992年,继北京圆明园画家村之后,又一处流浪艺术家新的聚居地——北京东村形成。张洄、马六明、苍鑫、荣荣、朱冥等20多位艺术家开始散居此地。据由北京东村艺术家集体口述,孔布整理的“核聚反应——北京东村艺术家观念写真”一文的介绍,他们“强调的是生存体验和对当下文化氛围的感悟性,注重作品产生的特定语境及必然性。只从自身条件允许的范围内创作。他们对中国艺术的未来不以为渺茫,不因身出当下的历史境况自愧,也无畏西方艺术的峰芒。”他们集体创作实施的作品有《为无名山增高一米》等。90年代中期,随着一批艺术家在艺术市场上的逐渐成功,又选择聚居在北京通县郊区的宋庄。这次已不是租借农民的房屋,而是以较便宜的价钱购买农民的宅基地和旧房重新翻盖装修,建筑自己的工作室和住宅。一直到2002年,又有一些艺术家开始在北京的城区原国营的798厂的厂房形成了“北京大山子艺术新区”。

这一围绕着北京都市城乡结合部的边缘艺术家群落的出现,和逐渐地从郊区渗透到北京的城区内,并不断地在世界各地的曝光,又始终在本土保持匿名的状态,都是边缘艺术家的存在方式,集中说明了他们在各大美术学院毕业后的以往必需的职业身份的转化,摆脱了传统的“编户齐民”式的身份限制,而成为职业艺术家的一种对个体生存状态自由的向往、寻求与关注,其作品的共同特征也表现为一种强

烈的自我表达的愿望。这一地域边界从地理概念的扩展线索也说明了中国前卫艺术从“农村包围城市”的过程。但其文化定位却不根据艺术家的初衷来完成。一个更为有趣的事实是,当东、西方这一互为想象的事实成为一种自觉而清醒的认识时,边缘艺术家特定的文化位置的选取,事实上本身便成为一种有意识的“修辞策略”。

(未完待续)



的基本状态和走向。

这里所说的“地下”的展览是特指那些如:社区公寓的地下室、城乡结合部的工厂仓库、车间、艺术家的住宅、工作室或酒吧、公园以及一些西方国家驻北京的使馆等非展览空间,但不能在正式的美术馆、博物馆等机构公开展示的前卫艺术或实验艺术。比较主要的展览有:1992年5月张培力、耿建翌在北京外交人员大酒店的新作联展;圆明园画家村于1992年6月在圆明园画家村旁的树林中和12月在北京大学三角地、人民大学校园内的露天艺术展;1993年黄锐在艾未未家中和自宅的三次个人作品的展示,1993年广州“大尾象”工作组在广州红蚂蚁酒吧举行的第三次作品展;1994年2月徐冰在民间的北京翰墨艺术中心实施《文化动物》作品;1994年8月王功新在自宅举办的“工作室开放”展;1994至1995年朱金石先后在北京的家中和北京后海、郊区等地露天策划举行的“十个星期在中国”、“后一装置艺术展”、“中轴线”“一二,一二”女艺术家展等;1998年1月由冯博一策划的“生存痕迹”展在北京姚家园村的仓库内展出;1998年11月由徐一晖、徐若涛策划的“偏执”展在北京中国文联职工宿舍地下室开幕;1999年由吴美纯策划的“后感性.异型与妄想”展在北京一社区公寓地下室举行;1999年5月由栗宪庭策划的“酚苯乙烯”当代艺术展在一家公司的办公室内举行等。

这些展览的产生除了由于限制之外,还受到了一些从海外归来的艺术家的影响。1993年后,旅居海外的艺术家艾未未、徐冰、黄锐、朱金石、王功新等回到北京或往返于美国、日本、德国与国内之间。他们对中国和国外当代艺术的了解和思考以及行为开始融入并直接影响到中国的艺术现实之中。这对于那些尝试着进行实验艺术并不甚成熟的暂露头角的年轻艺术家来说,无疑起到了引导性作用。不仅开启或扩展了“公寓艺术展览”等非展览空间的先河,也似乎为他们创作观念的形成带来了某种新的启发。那一时期,先后涌现出宋冬、尹秀珍、王蓬、王晋、庄辉、张洄、朱发东、马六明等一批年轻的边缘艺术家,他们至今仍活跃在艺术的前沿。

如果说“地下展览”是前卫艺术、实验艺术、非主流艺术的代名词,那么中国的“地下艺术”并非完全是从艺术史的角度,一方面这些前卫艺术意味着某种艺术上的颠覆,挑战了主流意识叙述的合法性,因而被禁止公开展览;另一方面指出中国前卫艺术在当下的一种生存处境和产生方式。这些展览开幕展出一两天后就结束,带有“飞行集会”的性质,基本上是在前卫艺术