

# 中国现当代艺术史写作的价值判断问题

2009-11-11 12:53:32 作者：段君

摘要：批评界对已出版的各种中国现当代艺术史多感到不满，批评的声浪此起彼伏，不时显得十分苛刻，但我认为还是很有必要的，因为任何公开出版的艺术史都必须接受质疑和挑战，才能促使更高质量的艺术史出版，才能防止在艺术史写作中沆瀣一气的事情发生。高名潞在《中国当代美术史 1985~1986》导论部分详尽引述 20 世纪 80 年代流行于中国学术界的历史理论——克罗齐的“一切历史都是当代史”，在当时无疑具有积极的引领性意义，对提高中国现当代艺术在中国美术史中的地位起到理论奠基的作用，同时对他们首开中国现当代艺术史写作之先河也是很大程度的自我鼓舞。但时至今日，“一切历史都是当代史”的命题竟然成为部分批评家臆造中国现当代艺术史的挡箭牌。尽管当前是一个相对主义的时代，但我认为历史学的基本准则并没有丧失殆尽，“一切历史都是当代史”并不意味着个人意志或主观愿望可以左右艺术史。

批评界对已出版的各种中国现当代艺术史多感到不满，批评的声浪此起彼伏，不时显得十分苛刻，但我认为还是很有必要的，因为任何公开出版的艺术史都必须接受质疑和挑战，才能促使更高质量的艺术史出版，才能防止在艺术史写作中沆瀣一气的事情发生。高名潞在《中国当代美术史 1985~1986》导论部分详尽引述 20 世纪 80 年代流行于中国学术界的历史理论——克罗齐的“一切历史都是当代史”，在当时无疑具有积极的引领性意义，对提高中国现当代艺术在中国美术史中的地位起到理论奠基的作用，同时对他们首开中国现当代艺术史写作之先河也是很大程度的自我鼓舞。但时至今日，“一切历史都是当代史”的命题竟然成为部分批评家臆造中国现当代艺术史的挡箭牌。尽管当前是一个相对主义的时代，但我认为历史学的基本准则并没有丧失殆尽，“一切历史都是当代史”并不意味着个人意志或主观愿望可以左右艺术史。

在已出版的各种中国现当代艺术史中，吕澎的著作最受关注，因为他对艺术史的写作兴趣是中国批评家中最强烈和最持久的，并且每本书的出版都会在艺术界掀起波澜。当然，对他的艺术史的批评之声也是最强烈的，尤其是《中国当代艺术史：1990~1999》。普遍的意见是认为他的著作多为资料汇编，把各类搜集来的材料整理后进行堆积型的叙述。其中出现的问题，正如吕澎、易丹当年自己在《中国现代艺术史：1979~1989》中所担心的：“当代历史使作者感到困惑，不仅因为他知道得太多，也因为他知道的东西没有完全消化，连贯不起来和太零碎。只有在精密地、长期地深思熟虑之后，我们才开始了解何者为本质，何者重要，才开始了解到事情如此发生的理由，这时编写的才是历史，而不是新闻。”(1)我个人倒认为，《中国现代艺术史：1979~1989》对“连贯不起来和太零碎”的问题处理得还算比较得当，因为它整体上的理论支撑尚靠得住，称得上是一本优秀的中国现当代艺术史著作；但《中国当代艺术史：1990~1999》显然差强人意，“连贯不起来和太零碎”的缺陷十分严重。松散，是我个人在阅读这本书时的最大感觉，尤其是我认为不应当以媒介分类的方式，来讲述 20 世纪 90 年代的中国当代艺术史，这一问题在吕澎《20 世纪中国艺术史》的最后一章《90 年代的艺术：1989~1999》中更是被放大，仿佛行为艺术家、录像艺术家、女性艺术家和画家们分别在各自不同的媒介框架内工作，彼此间在艺术和生活方面的联系和联络甚少，而事实显然并非如此。

相比之下，高名潞的《墙：中国当代艺术的历史与边界》对材料处理得更好。高名潞在扉页上写道：本书不仅是一本展览图录，也是一部中国当代艺术简史。尽管高名潞的简史也大体上是分绘画、观念艺术、行为艺术、女性艺术等门类，但由于高名潞的归纳能力更强，加之理论准备也更为充分，所以整体上并没有太过松散的感觉，即便是在单个框架内论述单个艺术家或某个艺术现象时，高名潞也会注意到艺术家之间或艺术现象之间的联系，所以我个人认为高名潞的《墙：中国当代艺术的历史与边界》倒是目前最具理论性和整体性的中国当代艺术史。



反过来看吕澎的著作，其实他在主观上还是极强调历史观和历史意识的，尤其是在《中国现代艺术史：1979～1989》中体现得较为明显，他和易丹试图首先建立起清晰的历史观以便正确处理纷繁的材料，在具体的写作中也把握得比较理想。但在这之后他撰写的艺术史中，这一品质越来越弱，我最近几年看到吕澎撰写的有关中国现当代艺术史写作方面的高质量论文，都是他纯粹讨论艺术史写作历史观的单篇文章，比如《历史的合法性——关于中国现、当代艺术史写作中的几个问题》——当然他的历史观比较明显是旧历史主义和历史决定论的。他在这些论文中提出了大量的问题——包括最近与王林的争论文章，在我看来，吕澎提出问题的数量过度，而且其中有不少是假问题，这就容易沦为一种刻意的方法论设计。最令人不能满意的是：在具体的艺术史写作过程中，他倡导的历史观和问题意识并没有很好地贯穿在对材料的论述中。

对早期的中国现当代艺术史写作而言，文献性和资料性还是比较重要的，比如吕澎、易丹的《中国现代艺术史：1979～1989》以及高名潞等人的《中国当代美术史 1985～1986》收录了不少当时连艺术家本人都未必留存至今的原始材料，曾有艺术家本人于不经意间在其中发现自己当年作品的资料后激动异常。这如同早期的纪实摄影，其价值恰恰在于他们对历史的记录。但摄影发展到今天、艺术史写作发展到今天，单纯的历史记录已经没有太大的意义，因为资源共享的时代正在到来。与 20 世纪 80 年代的艺术史写作不同的是：占有更多资料或者占有一手资料对艺术史的写作并不构成绝对优势，艺术史写作的当代性是要求作者以当代历史观处理材料，同时也应该是批评性的艺术史。所以尽管我在很大程度上认同王南溟的说法——批评家不写艺术史，但我仍然期待批评家的艺术史，我坚信更优秀的当代艺术史是由批评家写出来的。当代艺术史的写作不同于古代艺术史的写作，因为当代艺术本身就有着极强的实践性质，所以必须充分考虑中国当代艺术史写作的具体功能，它不是纯粹的科学，从文本到文本是无法把握住当代艺术史的。比如巫鸿有关 20 世纪 90 年代的中国当代艺术史写作，引用的材料几乎都是已出版的或已公开的，很难发展出突破性的观点，通过二手文本推论的观点也容易产生偏差，并且由于巫鸿不在 20 世纪 90 年代的中国当代艺术现场，所以在叙述上还存在着较强的隔膜感。只是最近 10 年，在他积极介入当代艺术实践以后，其写作才有了较为鲜活的品质。

## 二

各位都知道，吕澎和朱朱也正在组织有关中国当代艺术史写作的研讨会，我实际上是比较反对他们拟定的题目——制造历史，因为历史不是制造出来的，这个问题我将在他们的研讨会上细谈。不过，我认为目前出现在中国现当代艺术史写作中最严重的问题，不是批评家利用艺术史牟利的“商业写作”，也不是现当代艺术史写作中学术规范的松懈或知识范畴的混乱，而是中国现当代艺术史的写作究竟具有怎样的针对性？比如中国现当代艺术史的写作有否针对官方艺术史的写作话语以及官方艺术史的意识形态？目前比较正面的例子是吕澎在《20 世纪中国艺术史》中对 20 世纪二三十年现代主义艺术的重视，在一定程度上打击了官方艺术史对现代主义艺术的视而不见。但吕澎在处理现代主义艺术的时候，也存在着一些理论上的不足，比如他对现代主义艺术的研究并没有强调现代主义的多重基础，我们可以参考高名潞对现代主义艺术的研究。高名潞认为现代主义从来就没有被我们认真地研究过，现代主义作为艺术流派的产生可以从四个方面来考虑：“第一，从社会体制的角度，艺术脱离了皇家赞助。这一点特别重要，而且这点在西方研究现代主义的时候有很多书研究这样一种转化。因为它脱离皇家赞助转为个人赞助的时候，就给了艺术非常大的自由，所以它导致艺术从体制上独立。第二，哲学和文化的启蒙，使艺术家的功能产生变化。艺术向个人和精英主义这方面发展，这点大家都知道。第三，艺术视觉的样式是革新和进步的。所以它一个流派可以在哲学和美学的支撑下去探讨。第四，视觉语言从模仿社会现象和附庸于文学系统中独立出来，并且不断受到结构主义语言学的影响，它与结构主义语言学的关系是非常密切的。”(2)

高名潞的研究显然是基于西方现代主义的标准，但对中国现代主义艺术的研究还是有效的。吕澎没有涉及到这些方面，除了知识背景的原因，也跟吕澎与高名潞不同的写作方法有关。吕澎更加强调在历史写作中对社会整体氛围的重建，以便更真实地展现和理解艺术家在大的时代背景下所作出的选择；而高名潞更看重现代主义艺术背后的语言和文化等因素，这里面包含着高名潞试图建立民族身份，并创造中国自己的国际性艺术的愿望。当然，他的愿



望正遭受批评界更惨烈的攻击。吕澎在讨论现代主义艺术时还有一处疏漏，就是对台湾现代主义艺术的研究。《20世纪中国艺术史》中有一节专讲《台湾的现代艺术》，其中对五月画会和东方画会着以重墨，对谢德庆以来的台湾现当代艺术却一笔带过：“1979年12月的‘高雄美丽岛事件’开始了台湾新的政治局面，所有的可能性从此生发出来并在80年代——兑现。这一年，旅美的台湾艺术家谢德庆开始了他‘自囚一年’的行为计划。”(3)其后吕澎对台湾现代艺术的展开再无交代，这种处理无疑过于简单化，可能会造成谢德庆的重要性不如五月画会和东方画会的印象，而实际上台湾现代艺术更重要的、更有成果的、更富有挑战性的发展恰恰是谢德庆以来的历史时期。

由于历史的局限，大陆现当代艺术史的写作似乎还没有完全摆脱官方话语习惯，有些著作甚至直接使用官方叙述话语，认为这种语言风格简单明了，持这类看法的批评家通常以为用这样的语言书写艺术史更为有效——包括很多老艺术家迷恋毛的风格，无疑是因为长期受统治意识形态熏陶，同时也是自身惰性使然，在写作过程中照搬官方语言，无须费力反思过去已经成为习惯的语言模式，而语言习惯恰恰是思维惯性的前提，语言系统不更换，思维也就难逃窠臼。所以在中国当代艺术史的书写中，根本不应该把官方艺术或主旋律艺术作为叙述对象——尤其是涉及到20世纪90年代。邹跃进的《新中国美术史：1949~2000》在论述1990~2000年中国当代美术的第三章里，用第一节大篇幅谈论主旋律美术，我认为是缺乏当代艺术史书写标准的。主旋律美术在20世纪90年代以歌功颂德为多，几乎没有当代性可言。以主旋律艺术为首要书写对象的艺术史，其最大的问题就是对主旋律艺术的平庸避而不谈、对先锋艺术的思想性视而不见。所以，如果不首先对主旋律艺术进行价值判断，那么直白叙述主旋律艺术的写作就没有任何意义，或者要么承认《新中国美术史：1949~2000》的写作从一开始就没有考虑自己是在书写现当代艺术史。

更大的问题是：有关中国现当代艺术史写作的目的还停留在所谓的正史阶段——抛不开正统艺术史情结。目前出版的中国现当代艺术史写作，尽管从材料上都在论述官方艺术史所接受不了的前卫艺术，但其写作思维与官方艺术史如出一辙，仍然是有霸权心理的、妄图独尊的，试图成为前卫艺术的官方版本。但真正的现当代艺术史写作不仅要超越官方艺术史，同时也应当超越任何现当代艺术史写作的固定格式。吕澎的当代艺术史就是对当代艺术界约定俗成的说法和命名缺少怀疑，缺少检验。

我们以对新中国艺术史的研究为例。在我看来，根本没有所谓的“新中国艺术史”，新中国艺术史——尤其是建国30年的艺术史，比如新国画运动，在艺术史中根本无法成立，因为它几乎都属于被动创作，同当前所谓国家重大历史题材绘画几乎是一回事，艺术家的主体性完全丧失，真正清醒的只有少数，我们不必宽容这些艺术家在所谓政治压力下的所作所为，也不必同情他们在当时所谓的信仰，历史是残酷的，艺术史书写的当代性也正是站在当前的时间位置来看待过去。比如陈履生对建国初期新国画和新年画的研究尽管也是通篇的平铺直叙，但我还是费尽千辛万苦从中找到了他所持有的批评态度的蛛丝马迹，他在中国美院的讲座《新年画创作运动与〈群英会上的赵桂兰〉》中提到了上海艺文书店出版的《东方红，中国出了个毛泽东》和武昌人民教育馆印制的《中华人民共和国万岁》这两幅作品，(4)并对画作中的毛泽东及其出现的光景进行了分析，从他的描述文字中，我们还是能看出陈履生对神化个人的做法表示难以认同，这是陈履生极少的、有闪光点的文字。

王明贤、严善錞的《新中国美术图史1966~1976》更是典型的实证主义历史，作者将主要精力集中在对原始材料的搜集上，对“文革”艺术品的形式质量、创作历史、象征母题以及艺术家传记作了详尽的叙述，但不作任何价值判断。尽管这也是非常有益的工作，但后续的研究需要在原始材料的基础作更明确的价值判断。谈到这里，我对历史的书写有一个观点是，我认为写入历史的不一定完全都要是好的作品。在目前已出版的中国现当代艺术史中，很少有作者对所选入的作品进行批判，仿佛只要是选入的作品就是没有问题的好作品，只要是选入的艺术家就是没有问题的好艺术家，很多艺术家也以自己的作品能够进入艺术史而欢呼雀跃。我主张艺术史的写作可以引入不好的作品和不好的艺术家，分析为什么这些作品和艺术家会出现问题？为什么作品会这么差？





这里我想更进一步来谈谈邹跃进的《毛泽东时代美术》，实际上这是一部主题性的艺术史，我认为这种主题是有效的，它能够揭示政治的影响。鲁明军曾批评《毛泽东时代美术》，认为“毛泽东时代美术”并不能“涵尽所有”。以我的理解，邹跃进从一开始就没有要以“毛泽东时代美术”的概念来涵盖当时所有的艺术现象，也没有将精力放在对现代主义潜流的关注上，而是选择性地描述了受《在延安文艺座谈会上的讲话》所影响的艺术品。实际上《毛泽东时代美术》最大的问题是出版审查使作者对毛泽东时代美术不可能有太多的质疑，当然，其中也包括邹跃进自己的价值判断。我始终坚持：基于毛的集权主义，我强烈反对颂扬所谓毛泽东艺术的美学特征——主要是针对“文革”美术，不包括抗战时期的毛泽东美术。我认为首先应该对“文革”美术有清醒的价值判断，比如“文革”美术到今天是不是具有重要的积极价值？毛泽东文艺思想是否因为深入人心的所谓“效果历史”以至于无可置疑？

我一直对邹跃进研究的“文革”美术有不同看法，邹跃进在中国美院的讲课《“文化大革命”时期的美术》中谈到他对“文革”美术进行价值判断的标准：“如果用西方现代主义的标准，‘文革’美术肯定一文不值，用中国古代文人画的标准，‘文革’美术也不值一谈，但用毛自己的《讲话》来检验毛泽东时代美术的发展历史，我们就会发现……”（5）邹跃进的方法完全是历史决定论的，以它产生的标准来评判它，我认为无法真正看到它的问题。“文革”美术给中国艺术的发展带了巨大的灾难，我看到丹托在《艺术的终结之后》中文版序言中直接将俄罗斯和中国排除在全球的艺术系统之外，因为这两个国家由于政治原因没有经历现代主义时期。（6）毛泽东时代美术所建立的形象体系确实比较独特，但并不是独特就有价值，毛所建立的也并不是所谓的“中国式现代民族国家”，现代即现代，没有邹跃进所说的“中国式现代”，谈“中国式现代”就是降低现代的硬性指标。（7）非常欣慰的是，我在吕澎、易丹的《中国现代艺术史：1979~1989》中，看到了他们对“文革”艺术非常明确的否定：“既然思想内容建立在一种与‘每个人的自由发展’无关的政治纠纷和权力之争或者说一种政治的错误判断之上，那么具有这种内容的文艺又有多大的艺术价值可言呢？的确，‘文化大革命’艺术中充满着工人、农民和士兵的形象，甚至绝大多数作者都是‘战斗在工农业生产第一线’的工人和农民以及‘保卫祖国边疆’的战士，但这说明什么问题呢？当人民的概念从具体变为抽象，当我们在工人、农民和士兵这样的光荣名词后面再也看不到有呼吸的工人、喘气的农民和有血有肉的士兵时，我们怎么能够相信一台革命的机器在生产一个充满幸福的世界呢？正如政治上强制性的自我封闭必然会导致体制的僵化，以至最终产生僵化的崩溃，最为文化封闭的刻板的‘文化大革命’艺术的结束首先是刻板的简化教条主义的结束，‘文化大革命’艺术的结束证明了反文化的绝对控制永远不可能是文化健康发展的前提。”（8）

这种判断是深刻的，同时也是因为历史距离近的原因，所以还能强烈感受到“文革”带来的苦难。但时间时常冲淡苦难，人太容易遗忘，在吕澎《20世纪中国艺术史》第四章第24节《1966~1976：“文化大革命”时期的艺术》中，我再也看不到这样直截了当的、清醒而有力度的价值判断，整节几乎都是史实的叙述。

历史距离过近地书写当代艺术史，我认为会出现价值判断激进的弊病，比如吕澎、易丹在《中国现代艺术史：1979~1989》中断定：“在中国近现代文化史上，有三次最重要的文化革命：‘五四’新文化运动、‘文化大革命’以及改革开放的10年。但是，唯有改革开放的10年才取得了真正的文化革命的意义。界定这个意义的基本依据是：在这10年之中的中国文化界已经通过对传统的全面性思索而将现代化的进程提升到整体性革命的阶段。”（9）



今天来看，这个论断肯定是过于仓促，因为身处其中，所以不经意间就拔高了改革开放 10 年来所取得的成果。还有一个例子是对 2000 年以后中国当代艺术发展特征的归纳太急躁，比如高名潞认为：“从 2000 年开始，中国当代艺术进入了‘美术馆时代’。我们用‘美术馆时代’这一概念是受到中国台湾 20 世纪 80 年代美术现象的启发。当时有人称 80 年代的台湾美术处于‘美术馆时代’，因为 70 年代台湾的‘乡土’运动以后，随着经济奇迹般的发展，官方体制的美术馆在台北、高雄等地纷纷建成，这对台湾 80 年代的艺术起到了推波助澜和整合的主导作用，也为 90 年代留学归来的年轻艺术家搭好了体制的平台。”(10) 中国台湾当代艺术的发展与内地当代艺术的发展的确具有很大的相似性，但当时台湾各大美术馆对当代艺术的支持是在台湾整个政治体制改革的基础上发生的，2000 年以后的内地根本不具备这个基础，官方也并不是中国当代艺术的主要赞助人，官方对中国当代艺术的“支持”明显是有选择性的，比如文化部的“中国现当代艺术推广计划”就是由不懂当代艺术或不懂装懂或懂装不懂的官员在操作，而具有前卫精神的当代艺术家也不会认同官方举办的各类大展，比如北京国际美术双年展，以及目前屡遭诟病的威尼斯双年展中国馆。所以站在 2009 年的时间点来看，2000 年以来中国当代艺术的发展是否已经进入了“美术馆时代”，还是值得商榷的。王林和吕澎的争论也关系到中国当代艺术合法性的问题，吕澎对保守型的学院教授表示不满，因为他们在政治、情感和趣味上不认同当代艺术。在我看来，根本不必赢得这类人的认可，为什么只有得到他们的认可，中国当代艺术才算是获得了合法性？他们自己是否就有合法性？

#### 四

身处时局对书写历史的影响也没有想象中的那么糟糕，有时反而是当代人撰写当代史的先天气势，因为作者可以更强烈地感受时局和气氛，对当前现象作更为明确坚定的判断，比如我在吕澎、易丹的《中国现代艺术史：1979~1989》中，看到他们当时对新文人画的想法：“对新文人画进行过细的分析是不必要的，它不过是在客观上适应了人们酒后茶余的消遣和过度疲劳之后的心理调节，它与传统文人画的笔墨技法、文人气息和淡雅格调的确相去不远，它满足于一种休息的心理。所以，作为一种风格，它缺少创新，由‘线’和‘皴’产生的符号在语言上虽然有新的内涵，也终未有明显的突破。更令人不安的是它的精神倾向一种逃避主义，这与中国传统士大夫的哲学在本质上是完全吻合的。”(11) 而在吕澎《20 世纪中国艺术史》中，我们却再也看不到他的“令人不安”，反而开始“感怀有加”地讲道：“‘新文人画’不是运动、风格或流派，也根本就不是一种不为人知的新思想，而仅仅是文人画传统及其精神的死灰复燃。在忽暗忽明的星火中，由于这种传统属于中国人，所以，作为中国观众，我们能够看到一部分敏感的画家对传统精神依依不舍的眷念——我们的确也对其感怀有加。的确，在一个相对主义的时代，什么是人类的喜而什么又是人类的悲呢？在这个意义上讲，‘新文人画’的存在仍然是值得欣慰的。”(12) 吕澎对新文人画评价的变化，也是一种修正与重写，但并不是所有的修正与重写都是有意义的，吕澎的前后微妙变化我认为前卫精神的倒退，反映出他个人以及整体艺术界对传统警惕的放松，同时也反映出在中国现当代艺术史写作中的确存在的实用性功能。

当代艺术史的修正与重写也提出了一个古老的问题，即对历史的检验。古代史最无法改变的事情是古代史完全讲述过去的事情，所谓死无对证，臆造和杜撰也无法确认。当代史却可以被直接检验，因为当事人都还在，但当代艺术史写作的困难恰在于此：即便是艺术家们本人提供的资料也不是完全可信的，尤其是艺术运动，当事人之间会因角度的不同而产生对



事实有误差的看法和回忆，史学家需要更为谨慎地、批判地处理这些材料，所以艺术家对当代艺术史学家的信任度往往都相对较低的情况是不难理解的。另一方面，完全客观的历史学显然是不可能的，真实性与客观性也并不是历史学的特殊问题，学术界几百年前就在讨论这个问题，它是所有科学面临的哲学问题。修正与重写的目的正是为了无限逼近客观，但吕澎对新文人画评价的修正再次提出：我们怎么能确定我们的修正与重写是在逼近事实的道路上，而不是南辕北辙？在这一点上，我是悲观的，因为当前有关中国现当代艺术史写作的最大争论点，不在于什么是真什么是假，而是当代艺术界各利益集团的较量。

“重写”作为学术话题，早在 20 世纪 80 年代的中国学术界就是热门话题，但由于“重写”要求非常严肃的理论和文献的双重准备，所以“重写”的呼声常常成为激情的表达，积淀下来的学术成果不算太丰厚。在中国当代艺术界，也有“重写”的先例，典型如 2002 年首届广州三年展的时候，主策划巫鸿对 20 世纪 90 年代中国当代艺术史的重写，就是一次大规模的“重写与修正”活动。巫鸿主要是想用“实验艺术”替代“前卫艺术”一词来重新描述 1990~2000 间中国当代艺术的发展，他认为“重新解释必然要针对现存的解释，对其进行修正。然而在目前的计划中，我们的目的不是仅仅用一种意见取代另一种意见。这个展览的策划人都认为，90 年代中国实验艺术既具有深远的意义而又是一种极为复杂的现象；任何对这类艺术品和同期实验电影所作的严肃解释或重新解释，都必须面对历史研究的和方法论的挑战，解释者不仅需要广为搜集研究素材，而且需要审视分析研究的标准和方法。”<sup>(13)</sup>巫鸿授意国内有影响的批评家以他所倡导的“实验艺术”概念分门别类地重新书写 20 世纪 90 年代的中国当代艺术史，以集体名义行个人之事。我个人认为“前卫艺术”更符合中国当代艺术的实践，它更具有政治性和对抗性，巫鸿所说的“实验艺术”更加强调风格、技巧、媒介的问题，显得文质彬彬，而且在 30 年来的中国当代艺术文献中，也比较少用到“实验艺术”，我还注意到当时参与写作的批评家后来在他们的写作中并没有坚持“实验艺术”的提法。巫鸿的初衷恐怕是为中国当代艺术活动在国际上争取所谓的独立身份，不愿意把中国前卫艺术与西方历史上的前卫主义混淆，巫鸿强行概念置换给中国现当代艺术史的叙述造成了一些不便，当然叙述上的不便是很小的问题，巫鸿组织的重写活动在历史研究与方法论层面的成果一直没有得到学术界的严肃评价，不管结果怎样，巫鸿的努力还是提供了一种思路，希望此次“修正与重写”活动也能够发展出一些新的路线。

---

#### 注 释：

- (1) 吕澎、易丹著：《中国现代艺术史：1979~1989》，长沙：湖南美术出版社，1992 年 5 月版，第 1 页。
- (2) 《“无名画会”与美术史角度——高名潞演讲与对话》，载《艺术时代》2009 年 2 月第二期，第 57 页。
- (3) 吕澎著：《20 世纪中国艺术史》，北京大学出版社，2007 年 2 月版，第 624 页。
- (4) 吕澎、孔令伟主编：《回忆与陈述——关于 1949 年之后的中国艺术和艺术史》，长沙：湖南美术出版社，2007 年 3 月版，第 37 页。
- (5) 邹跃进著：《“文化大革命”时期的美术》，载吕澎 孔令伟主编《回忆与陈述——关于 1949 年之后的中国艺术和艺术史》，第 49 页。
- (6) [美]阿瑟·C·丹托著，王春辰译：《艺术的终结之后——当代艺术与历史的界限·中文版序言》，南京：江苏人民出版社，2007 年 4 月版。



- (7) 邹跃进编著《毛泽东时代美术（1942~1976）》，长沙：湖南美术出版社，2005年10月版，第15~17页。
- (8) 吕澎、易丹著：《中国现代艺术史：1979~1989》，第20页。
- (9) 同上，第3页。
- (10) 高名潞著：《墙：中国当代艺术的历史与边界》，2005年布法罗美术研究院、中华世纪坛艺术馆，第80页。
- (11) 吕澎、易丹著：《中国现代艺术史：1979~1989》，长沙：湖南美术出版社，1992年5月版，第356页。
- (12) 吕澎著：《20世纪中国艺术史》，北京大学出版社，2007年2月版，第918页。
- (13) 巫鸿主编：《导论：中国实验艺术十年（1990~2000）》，载《重新解读：中国实验艺术十年（1990~2000）》，澳门出版社，2002年11月版，第10页。

