

中國美術館與 當代中國前衛藝術的發軔

● 黃碧赫

1979年3月舉行的中國美術家協會(中國美協)第二十三次全國常務理事擴大會議上,通過了中國美協正式恢復工作的決議,並為1957年被劃為「右派」、撤銷中國美協副主席兼黨組書記職務的江豐平反,委任其出任中國美協主席和中央美術學院院長,標誌着在文化大革命中癱瘓十餘年之久的藝術體制恢復運行。這套建立於新中國成立之初的藝術體制由美術家協會(中國美協及各地分會)、教育機構(美術專業院校)、創作研究機構(畫院)、展覽機構(中國美術館及各省級展覽館)、宣傳出版機構(如中國美協機關刊物《美術》雜誌)等五類機構組成。中國美協—各地分會構成一個嚴格的科層結構,是全國美術工作的核心。作為最高規格的官方藝術展示空間的中國美術館隸屬於中國美協,藝術家想要將自己的作品展出,就要通過美協分會—中國美協這個自下而上的渠道;未被納入到這個體制中的創作者便失去在重要展覽場所展出作品的可能。

一 廟堂與廣場

1979年9月27日,一群以返城知青為主體的美術愛好者在中國美術館外上演了一場廟堂與廣場的博弈,這就是轟動一時的「星星美展」事件。雖然彼時美術院校已經恢復招生,但「星星畫會」成員並未進入高校接受專業的藝術教育,也非在美協、畫院等官方美術機構供職,在主流藝術體制中沒有一席之地的他們無緣於中國美術館。然而,文革對於原有藝術體制造成的衝擊和後果卻並非即刻得到修復。歷經數次運動波折的新主政者從中心到邊緣,再回到權力中心,戲劇性的否定之否定的結果,就是原先等級層遞分明的藝術體制已被打散。

1979年2月1日,江豐以個人名義為北京第一個群眾自發組織的油畫創作組織「北京油畫研究會」舉辦的「新春畫展」撰寫前言,提倡自由結社,組織畫會,自辦展覽,不設審查制度。在此影響下,北京美術界群

眾性畫會紛紛產生^①。在時任中國美協常務書記的劉迅看來，江豐此舉自建國以來也還是十分罕見的^②。回到體制中心的主政者由廟堂放逐鄉野，又由鄉野返回廟堂之上的迂迴路徑，與返城知青經歷何其相似。不同的是，星星畫會成員雖然告別多年的插隊生涯回到城市，但求學無路使他們仍是彼時藝術體制的局外人。然而，恰恰正是相似的「被邊緣」經歷，使江豐對藝術體制外群眾自發結社的畫會表示「個人名義」的惺惺相惜。正如江豐在觀看星星畫會成員作品時所說，「美術館裏可以展，美術館外也可以展；美術學院裏可以出藝術家，美術學院外也可以出藝術家」^③。對於中國美術館來說，回歸的秩序中包含着朝野界限的模糊，經歷了體制內外之別被打亂，而中國前衛藝術從一開始就在其牆裏與牆外之間遊走。

9月28日，也就是星星畫會在中國美術館外小公園開展的第二天，畫會成員在公園柵欄上掛畫的時候，遭到了東城公安分局的制止。以下是一位警官與畫會成員王克平之間一段頗有意味的對話^④：

一警官問我：「你是搞宣傳的，你不知道北京市革委會六條通告嗎？」

我說：「當然知道。」

「通告規定除『西單牆』以外，不准張貼大小字報等。」

「我們這是藝術品，不是大小字報。」

「大小字報等，這也包括畫。」

「『等』只能用於同類，藝術品與大小字報不一樣，而且我們沒有張貼，我們是懸掛。」

在這個特殊語境之中，「張貼」還是「懸掛」，不僅僅是一個措辭問題。執



中國美術館（趙明攝）

法警官之所以單單強調「張貼」這一行為，將藝術作品劃歸為大小字報，是因為他意識到星星畫會成員的行為與在西單牆張貼大字報的相似性，即大小字報所代表的公開場合的個人意見表達。根據王克平的回憶，西單牆前的確是他們的備選展覽地點之一。與西單牆相比，他們更看重的則是中國美術館這一藝術空間所包含的象徵意義，將分割牆裏與牆外的鐵柵欄當做美術館懸掛作品的展牆，越過美協分會——中國美協的層層過濾和漫長周期的行政審批，在主流藝術體制的最高展示場所的側旁，開闢一塊別樣的展覽空間，可以看作是多年後才在中國漸漸發展起來的替代性藝術空間的雛形。

在當時的藝術生態之中，前衛藝術家要求藝術自由的訴求與社會主導輿論，與藝術體制內高層領導的改革先聲不謀而合。早在1979年初，江豐在《美術》和《人民日報》上分別發表〈民主要爭取 不能靠恩賜〉和〈文藝需要民主〉。同年，劉迅亦在《美術》上發表〈因勢利導 繁榮群眾美術活動〉，強調人民有集會結社自由，對於群眾性自發的藝術團體要親近和支持^⑤，以上兩位在星星美展中起到關鍵作用的美協領導對於群眾畫會的支持，是以個人之力對於主導輿論方向的一次嘗試性貫徹。如何對待新出現的自辦展覽，以及不同於社會主義現實主義的創作方法，星星美展為開拓美術界發展新思路的高層領導提供了一塊適時出現的試驗田。後來東城公安分局發出關停展覽的布告，星星畫會遂於1979年國慶日組織以「要藝術自由」為口號的遊行，則可以看作

是開拓「體制外因素」藝術空間受阻之後，不得不將活動範圍由藝術空間轉向政治空間的無奈之舉。特殊的時代空氣使藝術家爭取展覽空間不單單只是個人一廂情願的內心訴求，也包含着策略性和功利性的意識形態意圖。正如高名潞所說：「中國前衛藝術的活動空間在很多情況下都是難以確定的，它往往游離於藝術空間和社會政治空間之間，官方和非官方、地上和地下之間。前衛藝術的活動空間總是在與外部現實的社會空間進行較量和談判中存在的。」^⑥

1980年，第二屆星星美展由於江豐等人的支援，得以最終進入中國美術館展出。以業餘美術愛好者為創作主體的星星美展，是以體制外的身份和前衛藝術的面貌與中國美術館的第一次交涉。在當事人後續的回憶中，作為群眾美術團體的星星畫會與中國美協最高領導江豐和劉迅之間的個人周旋，是兩次星星美展中的關鍵橋段，而作為雙方都着力爭取的藝術展示空間——中國美術館，則處於較為被動的角色。不過，對於交涉的雙方來說，中國美術館本身的存在與其強烈的象徵意味已經足夠，而中國前衛藝術爭取展示空間的進程也由此開啟。

二 地方與西方

1984年10月，作為建國三十五周年獻禮的「第六屆全國美展」在中國美術館拉開了帷幕。這次展覽籌備工作歷時半年有餘，從全國九個展區5,994件參選作品中篩選了3,724件

入選作品，並評選出金、銀、銅牌獎和榮譽獎，展覽規模堪稱建國以來之最；動用工作人員之多，自上而下策劃安排之詳細周密，堪稱是文革結束後對於新中國「十七年」（1949-1966）全國美術作品展覽制度的一次完整再現。1983年底，在蘇州召開的全國美協工作會議上，與會者認為，籌備第六屆全國美展的過程與「清除精神污染鬥爭」相輔相成，並明確將矛頭指向在年輕一代中漸成氣候的新潮美術所直接借鑒的西方現代派。此時的中國美術館代表了文革後重新恢復的中心—地方的行政指令性全國美展體制；而第六屆全國美展所復現的文革中為政治宣傳服務的創作模式，使創作觀念恍惚回到文革結束前。

1984年底至1985年初，就在全國九個展區最終通過選拔的獲獎作品在中國美術館展出之時，一場被批評家命名為「85新潮」的美術運動正在中心以外的多個地區醞釀。在各地如火如荼進行的新潮美術運動中，呈現出了明顯的去中心化、強調地方性、邊緣性的傾向，以此作為對陳腐的創作模式和其背後的中心權力的拒斥，以及對大一統藝術體制的一種反撥。這種刻意避開中心文化與體制中心的運動，不僅僅意味着對於區域文化特殊性的挖掘，更是以不受體制中心歡迎的西方現代主義、後現代主義為主要借鑒。地方性與西方性的結合，成為反叛社會主義現實主義藝術規範的有效資源。

就在第六屆全國美展結束後不久，1985年5月，中國美術館舉行了以美術學院畢業生為創作主體的「前

進中的中國青年美展」，被譽為「85新潮」的開端。與第六屆全國美展相比，這個展覽明顯更具多樣性和表現出對於舊模式的突破。「85新潮」與中國美術館僅有的兩次交集是1986年的「湖南省青年美術家集群展」和1987年的「湖北青年美術節作品選展」。湖南省青年美術家集群展是首次在中國美術館舉行的地域性新潮美術群體展，匯集了活躍在湖南省內的「磊石畫會」、「○藝術集團」、「野草畫會」等新潮美術群體。湖北青年美術節作品選展則由中國美協湖北分會挑選1986年秋在武漢等多個城市同期舉行的「青年美術節」中的代表作品進京展出，是對本省新潮美術的一次總結。

在湖南省青年美術家集群展前言中，湖南籍批評家和藝術家鄧平祥和李路明這樣說道：「對自然，我們取認同與回歸的指向。對自身，我們從生命本體出發顯現自身力量。……對直覺與理性，我們崇尚前者淡化後者。……在新潮中，我們保持自己的獨立流向。」^⑦從中可以看出，展覽組織者力圖通過回歸地域文化傳統，注重直覺的感性抒寫，探索古樸神秘的自然力量，對湖南的新潮美術進行一番整合和提煉。對於1989年集結全國範圍新潮美術群體的「中國現代藝術展」（下詳）來說，湖南的進京展覽在某種程度上可以看作是中國現代藝術展的一次地區性演練。然而，基於原有美協展覽組織和作品挑選模式的新潮美術進京群展，雖然未遇到明顯的外部阻力，卻無法避免自我審查。批評家栗憲庭認為，在中國現代藝術展上感受到的一種「失去了活力的脂

粉氣」，在之前湖南和湖北兩個首次被官方展覽系統接納的新潮展覽中已初見端倪^⑥。

儘管主流藝術界對於前衛藝術和西方現代派藝術的態度一直搖擺不定，伴隨着「資產階級自由化」的陰霾和時鬆時緊的文藝政策，在整個1980年代，尤其是「85新潮」活躍時期，中國美術館的國外美術展覽活動一直沒有停歇。1980年代初，成立於1950年代的中國對外藝術展覽公司開始長期租用中國美術館的東北和東南兩個展覽廳，承擔文化部對外文化交流的來華藝術展覽工作，1981至1989年間共舉辦外國美術展覽141個，平均每年15.6個。1981年中美建交後首個來華展覽「波士頓博物館美國名畫原作展覽」、1982年「韓默藏畫五百年名作原件展覽」、1983年「畢卡索繪畫原作展覽」和「挪威蒙克繪畫展覽」等，在當時均產生強烈迴響。這些來華原作展覽在資訊閉塞時期，帶給渴望學習和借鑒西方現代藝術的中國藝術家以最直觀而生動的學習資料，赴北京中國美術館觀看外國展覽成為各地藝術青年重要的藝術朝聖活動。這一時期的前衛藝術家雖然以擺脫官方藝術體制的束縛為主要目標，但實際上，他們的求「新」實踐不僅在一定程度上得到國家體制的默許和庇護，在急切吸收來自西方的藝術養料並迅速轉化為自我的內部風景的過程中，也借助了國家所提供的有限卻必要的資源。

尤為值得關注的是1985年11月在中國美術館舉辦的「勞生柏作品國際巡迴展」。在此之前，中國藝術家

對於西方正在發生的當代藝術的認識只限於書本裏的零星介紹，美國藝術家勞生柏 (Robert Rauschenberg) 的這次展覽是當時在世的西方當代藝術家的首次大型來華展覽。現成品、裝置、拼貼，這些在西方已漸成主流的藝術形態對於中國藝術界來說卻是一次前所未有的視覺體驗，對於如火如荼的新潮美術運動無疑起到了恰逢其時的催化劑作用。「85新潮」時期的媒體先鋒《中國美術報》組織專版介紹勞生柏的展覽，邀約評論家就其作品展開討論^⑦。而勞生柏集合日常現實、打破藝術與生活界限的波普藝術 (Pop Art) 精神則直接影響了此後不久出現的吳山專和倪海峰等人在杭州組建的「紅色幽默」群體、以宋永平為主將的山西現代藝術家及其展覽^⑧。藝術小組「廈門達達」的主要成員之一黃永砫在其小組綱領性文章〈廈門達達——一種後現代？〉中認為，勞生柏的展覽首次帶來了一種「與生活滲透，參與，相容並包和多元的後現代的到來」，並將勞生柏與此前法籍華人畫家趙無極的畫展做一對照。與「前現代主義」的趙無極相比，勞生柏代表着中國藝術激進的發展方向^⑨。在1986年9月舉辦的「廈門達達：現代藝術展」中，黃永砫便將在畫布上烙印符號的參展作品取名為《給勞生柏的備忘錄》。

然而，如黃永砫這般能夠迅速轉化外在衝擊、引領風氣之先的藝術家畢竟只是少數。就在幾年之前，圍繞「內容與形式」、「抽象美」、現實主義到底是不是「唯一正確途徑」等問題的爭論還各執一詞，西方現代派仍然

時不時籠罩在「資產階級自由化」的疑雲之下。比抽象派更為超前的勞生柏，居然能在中國美術館展出他的舊紙箱、破輪胎、「美國現代破爛集錦」陳列，規模之大也是絕無僅有的。事實上，勞生柏的這次來華展覽並非中國官方邀請，而是其為期七年的「勞生柏海外文化交流計劃」(ROCI)的一部分。勞生柏試圖用藝術打破國界，以非精英的方式向民眾傳播西方藝術，並貢獻於世界和平。面對勞生柏以藝術融化意識形態隔閡的友好交流意願，在中國美術館方面，更多地將其看作改革時代的中國對於自身文化開放性的一次重要展示，文化外交的價值無疑高過展覽本身的意義。有趣的是，正是西方前沿藝術家與作為中國官方最高展示空間的中國美術館之間的反差所產生的張力，使勞生柏藝術在中國的影響力更深一層。而中國美術館強大的象徵意味，使官方眼中的國際文化交流，在新潮藝術家眼中變成了對於前衛派典範的一種官方承認，間接也可以看作是對於西方現代派影響之下的本土前衛藝術的一種默許。有這位榜樣在先，中國自己的前衛藝術登上最高藝術殿堂，似乎也指日可待。

三 佔領與消解

轟轟烈烈的「85新潮」給當時保守的主流藝術界以強烈刺激，而1986年在珠海畫院舉行的「85青年思潮大型幻燈展」，使「85新潮」以來分散在全國各地的前衛藝術家第一次聚集在一起，進行作品展映和交流。也正是在

這次展覽上，與會的批評家與藝術家共同發起倡議舉辦一次全國性的大型中國前衛藝術展。雖然1987年初的又一襲「反資產階級自由化」浪潮使已經敲定於北京農業展覽館舉辦的中國現代藝術展被迫流產，卻促成了兩年後中國現代藝術展與中國美術館的又一次強烈碰撞。1989年2月5日上午，在中國美術館中央大廳內，總策劃人之一的高名潞宣布：「中國美術史上第一次由中國人自己舉辦和參與的現代藝術展，今天終於在中國美術館開幕了！」話語中難掩激動和自豪的心情。而開幕式當天，中國美術館大廳入口鐫刻着「謹以此展獻給為現代藝術奮鬥的幾代藝術家」字樣的黑箱子，既像是一塊銘記奮鬥歷史的紀念碑，又像是一座定格勝利時刻的記功柱。在高名潞看來，在這個最高級別的官方藝術展示空間舉辦「異端」性質的展覽，既是對於權威的激烈挑戰，也為尚處於民間自發狀態的前衛藝術帶來廣泛的公眾效應。面對一些人所謂前衛藝術被招安的質疑，他則認為前衛藝術應該佔據文化傳播的制高點，這樣才能充分顯示其文化的顛覆性^⑫。

從展覽的實際操作層面來看，同為在中國美術館舉行的全國性大型展覽，與全國美展由美協分會推薦上報、層層篩選的辦展模式相比，中國現代藝術展最大的不同點在於它的民間籌辦方式，籌委會主要由富有經驗和藝術見解的中青年藝術評論家組成。在挑選作品方面，籌委會成員也具有較強的寬容度，較少干涉藝術家的創作本身，因而是對美協展覽機制的一次變革。在籌措資金方面，面對

中國美術館開出的高額場地費用，籌委會只得求助於民間資本。在多方打探和籌集資金仍有較大缺口之時，一位經營街頭速食生意的個體戶慷慨解囊，在開展之際解決了籌委會的燃眉之急^⑩。然而，恰恰正是這種「迫不得已」之下對新鮮民間資本的引入，保證了與個體經營同樣處於體制邊緣的前衛藝術得以發聲的文化空間，在某種程度上也為展覽贏得了更大的獨立性和主導權。中國美術館則依賴原有體制賦予的壟斷特權，借助體制轉軌契機，憑藉出租展覽場地和出讓籌辦主動權，完成象徵資本與經濟資本的相互轉化。

然而，這卻並不是一場單純的「民間」對於「官方」的勝利。即便是次展覽在資金方面引入商業操作和市場因素，卻仍然不可避免地置身於國家意識形態的管理和審查制度之中。籌委會最終接受中國美協所提出的三項要求（包括不得展出行為藝術），以換得展覽的最終成行。主要策劃人之一栗憲庭表達了對於籌委會內部問題的不滿，「一些籌委批評家對於藝術家居高臨下的態度是我無法忍受的，彷彿展覽是批評家恩賜給藝術家的一次進入『歷史』的機會」^⑪。進入歷史的急切心態不僅引發了籌委會與中國美術館和中國美協通過權利置換達到共謀、伴隨着從邊緣走向中心的過程，同時在展覽參與者內部進行着新中心的再置。「85新潮」西南藝術家群體代表之一張曉剛在多年後的口述中回憶，早在中國現代藝術展一年前，他就明顯感覺到各個地方藝術家群體的權力意識，「我感到那是一種爭權奪利的聚會，很像中國古代章

回小說，各路英雄到了一定時間要分割天下！」^⑫張曉剛所謂的「一定時間」，其實就是匯集各地新潮幹將佔領中國美術館，而中國現代藝術展就是佔領之後對於美術館的內部空間的分割和授賞。

在廈門達達藝術小組看來，「美術館的地位之高是藝術家的普遍心理所促成，而美術館對於藝術家的最大限制是來自藝術家自己想進入美術館的企圖」^⑬。在中國現代藝術展上，與大多數參展藝術家不同，廈門達達沒有攜帶任何作品參加展覽，此種行為本身就是試圖以消解藝術作品的方式，消解美術館的權威地位。以黃永砵為首的廈門達達設計了針對中國美術館本身的方案「逃離美術館」，主要思路是不佔有正式的展覽空間，以此繞開美術館的空間敘事，干擾美術館的權力象徵。如果說十年前的星星畫會在中國美術館之外的露天展覽是面對強勢的藝術體制和權力束縛，迫不得已開闢另類展覽空間，那麼「逃離美術館」則是針對前衛藝術家濃厚的博物館崇拜和妥協心態而採取的一種自覺的退避。廈門達達最終提交給籌委會的方案「拖美術館」比之前的「逃離美術館」更為激進。藝術小組在中國美術館大樓立面的不同位置上尋找六十個支點，然後將草繩分別繫在這些支點上，再將所有草繩擰在一起，固定在美術館前廣場的總支點上，由此拖動美術館大樓。這個計劃雖然在最終的審查會之前就被計劃的實施對象中國美術館以「場地不合適」為由予以否定，其明確的顛覆性只能停留在圖紙之上，但其在美術館一層到三層樓梯口等地段設置「絆腳繩」，

以此方式暫時性地打破參觀節奏，仍將觀眾的注意力從藝術作品引向美術館空間本身。

對於美術館展覽體制發起挑戰的藝術家非獨黃永砅一人。在展覽開幕式上，當時還在浙江舟山群藝館工作的吳山專，從家鄉託運200公斤對蝦在美術館展廳裏低價出售，時任中國美術館館長的劉開渠恰恰是海鮮攤的第一個顧客。與黃永砅的「拖美術館」相似，在美術館賣蝦，是「對審判美術品的法院——美術館的反抗。因為美術館的這種權力，將導致美術作品這一無『罪』的羔羊受到法律般程序的審判；導致藝術家作為現場的見證人出庭作證；導致空間浪費」^⑦，此舉旨在消解美術館固有的藝術作品展示和評判功能，將其改裝成一座地地道道的農貿市場。事實上，中國美術館以出租場地的方式獲得高額場地出租費，將原先的政治特權轉化為如今的經濟優勢，本身已然是一座出售展覽權的「黑市」。吳山專在當代藝術充分市場化之前，已經嗅出了展覽機制中秘而不宣的商業化因素，在美術館賣蝦不只是對美術館展示空間意義的解構，也是對於中國美術館在經濟體制轉型中自身性質變化的一種戲仿。

看到1989年初《中國美術報》上刊登的中國美術館將舉辦中國現代藝術展的消息，山西大同「WR小組」的第一反應卻是，「這麼快革命就勝利了？」在該展覽的開幕式上，小組成員張盛泉、朱雁光、任小穎裹着白色喪服，為中國前衛藝術弔喪。此時的「殿堂」已然變成了前衛藝術的陵墓，而中國美術館外陰鬱的黑色布幔和白

色招貼則像是為逝去的前衛精神招魂的經幡。正如張盛泉多年後的回憶中所說：「《三個白衣人》的本意表明了我們的一種看法：前衛藝術不應當向當局投降。」^⑧關於中國前衛藝術進入中國美術館是起義勝利還是繳械投降，前衛藝術與張盛泉所謂的「當局」是否全然對立，姑且擱置不論。肯定的是，以中國現代藝術展為契機，前衛藝術與中國美術館之間完成了一次全方位的交手。開幕當天藝術家肖魯頗具震撼的兩聲槍響雖然導致展覽直接被公安部門查封，卻無形中將官方藝術體制的容忍極限向前推進了一步；而以槍聲完成的作品《對話》，恰恰正是前衛藝術與官方體制之間「對話」的一種隱喻。中國美術館向中國現代藝術展發出「罰款2,000元，兩年內不准在中國美術館辦展」的警告通知，而後急轉直下的國內政治形勢，事實上預示了中國前衛藝術在與官方藝術體制的短暫照面之後，旋即由草野轉入地下。

四 尾聲：殿前的「盲流」

1993年10月，在中國美術館舉辦的中央美術學院油畫研修班畢業展「九十年代藝術展」開幕前十分鐘，美術館西門台階前，一位近乎赤裸的男子站在一塊鋪開的白布上，將一個灰色的鑊子舉過頭頂，鮮紅的「血水」連同塑膠嬰兒的手腳一起從他的頭上傾瀉而下。隨後，這個男子帶着一身血水走進美術館西北展廳，身後留下一串鮮紅的腳印。最終，他將滴着「血水」的塑膠嬰兒懸掛在展廳內的

一塊黑色畫板上，作品由此完成。這一名為《流淚的天使》的行為表演是藝術家張洄的第一件行為藝術作品，而這直接導致了與四年前中國現代藝術展類似的結局：展覽被封，「肇事者」張洄向美術館做出自我檢討，並繳納 2,000 元罰款。

就在九十年代藝術展前一個月，同樣的地點舉辦了「吉爾伯特與喬治訪華展覽」，展出英國藝術家組合吉爾伯特與喬治 (Gilbert & George) 新近照片拼貼作品五十五幅，其中四十幅專門為中國個展製作。這也是「八九」之後第一次較大規模的西方當代藝術展。這一時期中國美術館對於國外的文化交流展採取十分謹慎的態度，也許是由於純圖像的表達方式遮蓋了吉爾伯特與喬治兩位英國紳士頗為拘謹外表之下的叛逆因素，他們和中國美術館的接洽還算順利。就在該展覽開幕後的第二天，這對藝術家組合走訪了北京的盲流藝術家村，這個位於北京東北郊的大山莊以別名「東村」名揚海外。期間，藝術家馬六明的現場行為《與吉爾伯特和喬治的對話》引起兩位英國藝術家的共鳴。馬六明在多年後的採訪中回憶說，吉爾伯特與喬治的展覽是東村的一個轉捩點，他們的到訪對東村藝術家是很大的鼓勵^⑨。批評家皮力則更直接地認為，他們的展覽「催生了 90 年代在北京東村發生的觀念藝術和行為藝術，激發了比玩世現實主義和政治波普更加年輕的一代藝術家」^⑩。而這可以看作是「85 新潮」期間同樣在中國美術館舉辦的勞生柏個展的震動效應，時隔八年後的一次重現。

作為最早搬入東村的藝術家，張洄、馬六明在走出官方美術學院之前，事實上已經完成了向「盲流」的身份轉變。放棄油畫，轉而以行動主義的方式完成作品，已不僅僅是對於某一種藝術媒介的捨棄，而是宣布與原本渴望進入的官方藝術和學院藝術體系的徹底脫離。從中國美術館方面看，張洄的行為或許只是一個蜷居都市暗角的「盲流」在美術館大殿前發生的一起輕微事故；對於行為主體來說，卻是對中國美術館所代表的驟然收緊的官方容忍度的一次正面挑釁。富有意味的是，吉爾伯特與喬治訪華展覽和九十年代藝術展所遭遇的不同態度，折射出中國美術館對於西方和國內當代藝術的雙重標準。

1979 年星星美展是在野藝術家對官方展覽空間的積極爭取；1989 年中國現代藝術展上部分藝術家的現場突發行為是成功佔領官方最高展覽空間之後，在其中進行的反思與解構；1990 年代後，隨着進入官方展覽空間的路徑被阻斷，前衛藝術家和新興的獨立策展人開始有意識地尋找在此之外的另類空間。從私人空間裏組織展覽活動的「公寓藝術」，到基於都市生存經驗、發生在城市公共空間中的藝術實驗，中國美術館對於這些藝術家來說，已經失去了往日的吸引力。然而，作為中國官方藝術版圖的地理中心，中國美術館本身的象徵意味依舊難以忽視。1999 年，作為最早一批脫離官方藝術體制的盲流藝術家之一的張大力，完成了他的城市塗鴉系列之一《對話·中國美術館》：在近處一段拆遷中的殘牆上，藝術家噴繪了自己標誌性的光頭形象，與牆後方的中

國美術館黃色琉璃瓦屋頂遙相呼應。如此的視覺對話，不難讓人聯想起二十年前美術館小花園柵欄前人頭攢動的露天畫展，而其名稱本身，又不難讓人回想起十年前發生於美術館之內另一場令人至今記憶猶新的極端「對話」。

註釋

- ① 「新春畫展」在北京中山公園舉行。江豐為畫展所作前言，參見江豐：〈新春畫展前言〉，載余丁、江文主編：《發現：百年江豐文獻集》（南京：江蘇美術出版社，2013），頁243。
- ② 劉迅：〈因勢利導 繁榮群眾美術活動〉，《美術》，1979年第9期，頁9。
- ③④ 王克平：〈星星往事〉，載高名潞主編：《'85美術運動：歷史資料彙編》（桂林：廣西師範大學出版社，2008），頁16；18。
- ⑤ 江豐：〈民主要爭取 不能靠恩賜〉，《美術》，1979年第2期，頁7；〈文藝需要民主〉，《人民日報》，1979年2月20日，第3版；劉迅：〈因勢利導 繁榮群眾美術活動〉，頁8-9。
- ⑥ 高名潞：《牆：中國當代藝術的歷史與邊界》（北京：中國人民大學出版社，2006），頁33。
- ⑦ 羅政：〈湖南青年美術家集群·中央美院座談會紀要〉，《美術》，1987年第2期，頁19。
- ⑧⑨ 栗憲庭：〈我作為中國現代藝術展籌展人的自供狀〉，載《重要的不是藝術》（南京：江蘇美術出版社，2000），頁257；264。
- ⑩ 參見《中國美術報》，第22期（1985年12月21日），刊有郁風〈我看「頑童」作品——答中國美術報〉，鄭勝天〈勞生柏的新創作〉，李家屯（栗憲庭）〈勞生柏給嚴肅的中國觀眾開了個大玩笑〉、〈北京部分理論

家對勞生柏作品的反映〉，勞生柏（Robert Rauschenberg）〈意向書〉，遠小近〈勞生柏的藝術〉等文章。

⑩ 參見栗憲庭：〈勞森柏和中國現代藝術的歷史契機〉（2008年9月5日），藝術檔案網，www.artda.cn/laosushufang-c-725.html。

⑪ 黃永砵：〈廈門達達——一種後現代？〉，《中國美術報》，第46期（1986年9月26日），第1版。

⑫ 高名潞：〈瘋狂的歲月——「中國現代藝術展」始末〉，載《世紀烏托邦：大陸前衛藝術》（台北：藝術家出版社，2001），頁119。

⑬ 個體戶贊助人宋偉在展覽結束之後，收購多幅藝術家作品，他本人也被稱為中國當代藝術第一個本土收藏家。其後宋偉成立長城藝術博物館，雖未正式註冊運營，「名義上卻是中國第一個當代藝術的私人美術館」。關於宋偉贊助中國現代藝術展的經過，參見廖雯：〈宋偉的悲喜〉，《畫刊》，2012年第3期，頁37-40。

⑭ 劉禮賓採訪：〈口述史「85美術新潮」之張曉剛〉，《藝術世界》，2005年第9期，頁98。

⑮ 廈門達達：〈關於「逃離美術館」計劃的意向說明〉，載費大為主編：《'85新潮檔案II》（上海：上海人民出版社，2007），頁222。

⑯ 吳山專：〈關於《大生意》〉，《中國美術報》，第11期（1989年3月13日），第2版。

⑰ 臧紅花：〈大同大張（上）〉，《東方藝術》，2015年第9期，頁120-21。

⑱ 參見唐昕：〈北京十年——芬·馬六明〉，www.artlinkart.com/cn/artist/txt_ge/ab2bsz/464html。

⑳ 皮力：〈在震動之後〉，《中外文化交流》，2007年第5期，頁44。

黃碧赫 德國海德堡大學東亞藝術研究所博士候選人