

当代中国艺术理论对西方 现代派的接受与反思

张冰¹

【摘要】：改革开放以来的中国艺术被称为“当代艺术”，它的确立和发展，与西方现代派艺术在中国的传播和接受直接相关。在中国视作西方现代派艺术的东西，包括了西方艺术发展中的现代派艺术和后现代艺术。这些艺术风格直接引发了当代西方的艺术终结命题。从这个角度来看，中国当代艺术在接受西方现代派艺术的同时，也接受了艺术的终结指向的基本话语。然而，中国艺术界对西方现代派艺术热情模仿，但对艺术的终结这一话题则反应寥寥。这与中国艺术界并不需要这一话题作为自己的话语资源有关。由此可知，在接受西方话语的过程中，中国从来没有丧失自己的主体性，一直以本土的文化现实需要为基本的接受前提。

【关键词】：西方现代派 艺术的终结 中国当代艺术 理论旅行

【中图分类号】 J120.0 **【文献标识码】** A **【文章编号】** 1004-518X (2021) 01-0074-08

易英在描述当代中国艺术发展时指出，自十一届三中全会召开到 20 世纪 90 年代初，是中国现代艺术运动从兴起到衰落的阶段，这一进程中存在着两条线索，其中的一条就是“以青年知识分子为主体的思想解放运动，其中最为显著的是文学艺术领域内在西方现代文化思潮影响下的各种前卫或先锋的文化运动”^[1] (P99)]。可以说，中国当代艺术是在受到西方文化强烈影响下发展起来的，这是知识界的共识。然而，值得注意的一个现象是，在这一过程中，西方艺术终结命题产生的语境以及具体指向都曾作为西方现代主义文化思潮的内容被引进中国，与文学和美学领域对此的回应相比，艺术实践领域的回应却有其特殊性，本文将重点分析这种独特性的表现及其原因。

一、西方现代派艺术观念在当代中国的传播

此处的“当代”，时间上是指“改革开放以来”。虽然从历史分期上来看，一般是将新中国成立视为“当代”的开始，但由于当时特殊的社会语境，一直到改革开放之前，艺术的发展，从视野到具体风格，都相对封闭，现实主义创作方法定于一尊。中国共产党十一届三中全会以后，西方艺术和观念尤其是现代派艺术再次进入中国，迅速打开了中国学者的思路，改变和更新了国内艺术创作的格局。因此，这里将“当代”界定为改革开放以来。

苏立文在描述 1977 年前后中国艺术的发展状况时指出，1977 年的全国美展上的作品非常正统，但 1978 年，文化上的解冻却贯穿始终。“6 月 15 日，小泽征尔在北京演出。这是自解放以来首次让一个外国人来指挥中国的乐团。3 月号的《美术》杂志发表了比拉纳西的两幅铜版画。4 月号发表了现实主义画家库尔贝和巴斯蒂昂-勒帕热的绘画，还有日本现代美术，以及宋元的古典山水画。”^[2] (P349)]

苏立文的描述比较客观，并提供了一个信息，即从 1978 年开始，西方艺术开始再度走进中国人的视野。相应地，美术批评领域也逐渐出现松动。“（19）79 年以后，美术批评开始有了起色。许多在过去根本不能触及的理论禁区被打开了。诸如形式与

¹基金项目：国家社会科学基金重大项目“新时代中国特色美学基本理论问题研究”（18VXK010）

作者简介：张冰，西南大学文学院教授、博士生导师。（重庆 400715）

内容的关系问题、表现自我与表现生活的关系问题、艺术的本质与功能的问题，现实主义与现代主义的问题、抽象与具象的问题、艺术个性与民族性的问题，以及形式美、抽象美、人体美的问题等等。”^[3]这些问题在 20 世纪 70 年代末到 80 年代初，获得了十分广泛的讨论。

在讨论过程中，西方知识不断地参与进来，给讨论者以智力支持。这个时期，学者们对西方艺术的态度，可以 1979 年创刊的《世界美术》“发刊词”中的表述为代表：“每一个民族都应该一方面向其他民族提供自己的经验，对人类做出应有的贡献，一方面虚心学习其他民族的长处，弥补自己的不足，使自己更加强大起来……和其他事业的发展相比较，我们对国外美术历史和现状的研究，应该说是落后的……在这种情况下，介绍外国美术的任务就显得更加迫切。”^[4]

引介国外的美术作品与理论，推动社会主义美术发展是当时国人的共同期待，因此自那时起一直到现在，无论对西方思想和文化持有的态度发生了怎样的变化，对其引介一直是中国文化建设的重要内容。身体力行，就在《世界美术》创刊的第一期上，刊发了梵高、马蒂斯等人著述的翻译，同时还刊登了邵大箴介绍西方现代美术流派的文章。

作者用非常简洁的话语勾勒了西方现代派艺术的发展历程，使当时的学界对现代主义艺术重新有了印象。《世界美术》后来一直秉持着发刊词中提到的宗旨，广泛刊登各国美术史家和理论家的著作文章的翻译以及国内学者撰写的介绍评述类论文，以开阔中国艺术家视野，繁荣中国美术事业。期刊方面，除了《世界美术》，《美术》《新美术》和《美术译丛》等在当时影响也非常大，尤其受到青年艺术家的喜爱。

在书籍方面，1978 年前后，一些国外艺术家的作品陆续被介绍进来，如，人民美术出版社出版的“外国美术介绍”系列，介绍了门采尔、梵高、德加、伦勃朗、毕加索等，该出版社还出版了《外国美术资料译编》《外国美术选集》等。

上海人民美术出版社也出版了“外国美术参考资料”系列以及一些国外艺术家素描等方面的画册资料。到了 20 世纪 80 年代，关于西方艺术方面的书籍更是俯拾即是，如，《欧洲现代画派画论选》《现代派美术作品集》《美国雕塑百图》《世界现代城市雕塑》等，这些史论书籍和画册等对于当时中国艺术界来说，是急缺的精神食粮，是他们了解世界的一扇窗户。

除了引进西方艺术家或艺术史家的作品画册、著作、论文等外，一些中国学者也积极致力于对西方美术发展的介绍。以邵大箴为例，他撰写出版了很多相关著作，如《现代派美术浅议》《传统美术与现代派》《西方现代美术思潮》等，这些对中国艺术家了解和认识西方，尤其是认识当代西方艺术发展起到了重要的作用。

在最初介绍国外美术发展状况时还有一个现象值得注意，即，虽然印象派、野兽派、立体主义、未来主义等所谓的西方现代派艺术也被介绍进来，但当时介绍最多的仍然是现实主义以及社会主义国家的艺术，例如，《美术丛刊》1978 年第 2 期翻译和介绍了罗马尼亚的美术，《美术译丛》1981 年第 2 期翻译介绍了捷克“人民艺术家”什瓦宾斯基等。

尤其是苏联艺术家和艺术理论家的著述引进的最多，并且最初对西方艺术的理解，苏联也是一个重要窗口。例如，改革开放之初，国内翻译了很多苏联学者对西方艺术的评述和研究类著作，如，《美术史论丛刊》第 1 辑“外国美术研究”专栏中，名为《十八世纪末至十九世纪初的美国美术》的文章，作者却是苏联的契格达耶夫。《美术译丛》1981 年第 2 期《现代英国艺术》一文的作者是苏联的罗宾斯。

这表明，虽然当时的中国已经逐渐向世界敞开，但很大程度上，中国知识界是通过苏联人的眼睛看西方艺术。当然这种局面很快就发生了转变，到了 20 世纪 80 年代中期前后，西方现代派艺术在中国同行这里，已经耳熟能详，大概是在这个时候，中国本土的前卫艺术也逐渐形成气候。

此后，西方的艺术理论、艺术史、艺术批评等著作在中国的传播变得比较顺畅，范围也越来越广。例如，著名艺术史家贡

布里希的代表性著作《艺术的故事》《秩序感》《图像与眼睛》等在 20 世纪 80 年代全部翻译到了国内，其名著《艺术与错觉》甚至出现了多个版本。很多艺术家的作品不仅出现在美术类刊物中，其原作也逐渐出现在国内各大城市的美术馆和博物馆里。这些对中国艺术家了解世界，提升自己的理论素养和技法都有极大的帮助。

除了美术领域自身积极主动地引进西方艺术理论和介绍相关作品外，哲学和美学领域的翻译活动也对当时艺术创作的知识和视野更新产生了重要影响。哲学、美学和艺术理论三者之间，是互相沟通、互相支持的关系。这在改革开放以来艺术和美学领域表现得尤为明显。

一些引领了 20 世纪思想潮流的哲学家，如叔本华、尼采、弗洛伊德、海德格尔、萨特等，也启发了美学和艺术领域的思考或创作，受到艺术家们的普遍喜爱。例如，画家钟鸣曾于 1980 年创作了一幅有关萨特的绘画——《他是他自己——萨特》。20 世纪 80 年代“美学热”的重要内容之一，就是“美学翻译运动”，国内学人翻译了大量的西方美学和艺术理论著作，对当时的思想界产生了重大影响。

艺术与美学，有着天然的联系，在现代美学大家的眼里，美学本应叫做“艺术哲学”，其研究对象就是艺术。因此，美学领域翻译的一些书籍，如阿恩海姆的《艺术与视知觉》、克莱夫·贝尔的《艺术》、苏珊·朗格的《艺术问题》《情感与形式》等，对艺术家和艺术批评家们理解艺术的本质等有着非常重要的参考意义。

总体而言，自改革开放以来，西方艺术经验就成为中国艺术发展不可或缺的资源。在西方艺术理论和创作的启示下，中国艺术的面貌也发生了很大的变化，当然，这种变化并不是为了单纯地模仿西方，而是借此提出和解决中国自己文化和思想领域中的问题。

二、西方现代派艺术影响下的中国当代艺术的形成

20 世纪上半叶，中国艺术家如徐悲鸿、刘海粟、林风眠等，他们所受到的西方艺术影响，主要是西方传统艺术和 19 世纪末 20 世纪初的现代艺术。

20 世纪 80 年代中国艺术界对西方的接受，主要是 20 世纪以来的西方艺术风格，这不仅包括 20 世纪上半叶的野兽派、达达主义、未来主义、立体主义、表现主义，同时也包括 20 世纪下半叶的抽象表现主义、极简主义、波普艺术、概念艺术、新现实主义等。因此，就西方艺术发展内部变迁而言，这不仅包括西方现代派艺术，也包括所谓的后现代艺术。

但国内学界往往将之统一称为现代派艺术。这些西方现代派艺术风格在中国的传播和接受，深刻影响了中国艺术的当代格局，赋予了中国艺术以新的特质，形成了目前艺术理论界所称的中国当代艺术。因此，对中国当代艺术的这种“当代性”的认定就与西方现代派艺术在中国的传播直接相关。

也就是说，学界一般认为，中国当代艺术就是指改革开放以来受到西方现代派艺术实践和观念影响的艺术家的艺术。¹由于最近四十多年来中国也发生了巨大变化，学术界一般又以 20 世纪 90 年代为界，这与 20 世纪 90 年代后中国以市场为经济运行的主轴相关。

相应地，在艺术领域，20 世纪 80 年代与 90 年代也有差别。例如，20 世纪 80 年代的艺术意识形态意味更浓，而 20 世纪 90 年代之后的艺术则拥抱市场，迅速市场化和资本化。但有一点二者却是一致的，就是都受到西方现代派艺术的强烈影响，只是受影响的方式存在差异而已。这一点在王瑞芸的论文中已经指出：“到 80 年代，我们模仿西方现代派……到了 21 世纪，我们模仿当代艺术。”^[5]模仿的内容虽有差异，但对西方进行模仿，却并没有变化。

改革开放伊始，从创作手法上来看，现实主义仍然是艺术家们的主要选择，这与历史惯性有关，与艺术家们当时的知识视野有关，当然也与时代任务有关。因此，改革开放以来的美术是从“伤痕美术”开始的。艺术家们刻画了很多创伤记忆场景等，但此时的现实主义，与以往的现实主义又有着内在差异。

文学领域曾有学者指出，中华人民共和国成立伊始一直到“文化大革命”结束，虽然主流的创作方法是现实主义和社会主义现实主义，但如果仔细推敲，就会发现其内里则是浪漫主义的，因为所提倡的现实，并不是生活中正在发生的，而是符合历史发展趋势的、理想的生活。^[6]

这种情况同样适用于那一时段的美术领域。而改革开放伊始的美术，其现实主义，却是将目光真正投向了发生着的现实生活。并且这种目光由外及内，逐渐开始关注内心真实。吕澎、易丹在其著作中指出了这种变化：“‘伤痕’艺术是一个信号……艺术家已经不再注意自然的事实、物质的真实……艺术家开始注意内心需要的指向，遵循人性的基本要求，寻找相适应的艺术表现。”^{[7] (P31)}

这段文字指出了改革开放初期艺术的变化。我们想借此进一步指明，正是由于这种对内心真实的关注，与西方现代艺术之间会达成一种默契，成为二者可以沟通的基础。具体说来，艺术家对内心的关注，迫切地需要新的风格来突破现实主义创作方法对内心表达的局限，而西方现代艺术恰好可以提供新的观念和方法，因此后者很快就在国内艺术圈中流行开来。

当回头去看 20 世纪 70 年代后期到 80 年代中期，短短十年的时间，中国艺术发生了巨大变化。对于这种变化，我们以高名潞的研究来做进一步的说明。

高名潞及其合作者曾经做过自 1977 至 1986 年十年间有关中国现代派艺术的分析。他以《美术》杂志上发表文章的总数为个案，将美术类型分成学院派、政治美术、现代美术和民间美术等七类，发现在这十年中，《美术》上发表的文章，现代美术占比 21.2%，学院派占比 38%，政治美术占比 12.4%，他还做了每一年的具体分析，发现 1977 年有关中国现代美术的文章为零，现代外国美术占比 2.4%，政治美术占比最高，达到 56.1%，到了 1986 年，现代美术类则占比 45%，如果加上现代外国美术，则占比 53.6%。^{[8] (P447-451)}

高名潞所说的现代美术，就是国内艺术界对西方现代派艺术的研究，而外国美术则是指对西方现代派艺术直接引介的部分，而西方传统艺术的践行和研究，则被他放到了学院派美术之中。从这个数据中可以看出，改革开放以来，现代派艺术的研究和践行，在中国逐渐占据了上风，成为最近四十多年以来美术占比最大的部分，因而成了中国当代艺术的核心内容，同时也成为当代艺术的判断尺度。

20 世纪 90 年代之后，中国进入转型期，市场迅速成为社会运转的主轴。尤其是中国加入了 WTO 后，与世界市场成为一体。在这一语境中，中国当代艺术的生存环境也发生了巨大变化。艺术面对的不仅是中国市场，更多面临的是世界市场。想在后者中占有一席之地，中国艺术只能选择西方现代派艺术的风格和创作道路。

世纪之交，中国思想界热烈讨论的词汇中有一个就是“全球化”，其实所谓的全球化，是以西方的经济和文化为运行主轴，是以西方价值体系和经济运行机制为主导的一体化。这也可以用来解释 20 世纪 90 年代以来中国当代艺术的发展，这时候的艺术，不再是学院象牙塔内部的尝试，而是通过社会上的艺术馆、博物馆等机构的策展活动，通过艺术评论家、策展人和艺术家的活动不断造势，产生话题效应和产品效应，并将之推向国际市场。在这一过程中，中国当代艺术的西化程度不断加深。

艺术批评家王林曾指出中国当代艺术的特点，就在于“西方现当代艺术的影响和中国文化独立性诉求之间的关系”^[9]，前者是当代艺术成为“当代”并走向世界市场的前提，后者是西化语境下“中国艺术何去何从”这一文化困惑的表现。如果说改革开放之初，接受西方现代派艺术，更新中国艺术格局，从而迎来了中国当代艺术的新局面，那么，随着中国走向世界，其地域

性和本土意识凸显，这些新的内容同样加入了当代艺术的话语构成之中。

三、从艺术的终结看中国艺术界对西方现代派艺术的接受

与中国当代艺术发轫、发展差不多同时，西方艺术界提出了“艺术的终结”这一话题。具体而言，这一话题是一个复合命题，在 20 世纪 80 年代，由美国哲学家丹托²、德国艺术史家汉斯·贝尔廷³等人提出。这一命题针对的就是 20 世纪艺术中的哲学化、反艺术、反美学等现象，立足的艺术实践就是西方的现代派艺术和后现代主义艺术。

在这些艺术终结者看来，西方的现代主义和后现代主义艺术挑战了 18 世纪以来的艺术观念，冲击了传统艺术的边界，从而使艺术这一观念在当代面临危机。而西方的现代派和后现代主义艺术恰好是中国当代艺术形成的知识语境，因此从这一点来看，中国思想文化界对西方艺术的引进存在显性与隐性两个方面。

就显性方面来看，是对西方现代派艺术的引进和模仿，而隐性方面则是把艺术的终结命题以实践和事实的方式引了进来。然而，有别于对西方现代派艺术的正面回应，中国艺术界对“艺术终结”的接受呈现出了不同的特点，而这些特点又可以成为我们反思和审视中国当代艺术的窗口。具体说来，体现在以下几个方面：

首先，西方的现代派艺术是导致西方学者提出艺术的终结问题的直接诱因，例如，丹托提出艺术的终结，发端于对安迪·沃霍尔作品《布里洛盒子》的评论，迪基的相关讨论，基于杜尚的《泉》带给他的启示。

沃霍尔是波普艺术的代表，《泉》是达达主义的著名作品，而这两种艺术风格在当代中国艺术领域都有相应的践行者，如以黄永砗为代表的“厦门达达”，以王广义、舒群等为代表的波普艺术。

不仅如此，实际上，改革开放四十多年来，西方现代派艺术中的多种风格，如表现主义、抽象表现主义、超现实主义、行为艺术、偶发艺术、概念艺术等，在国内艺术界都有践行者。用批评者的话来说，现代艺术家们“将整个西方现代主义演绎了一遍”^{[10] (P283)}，但他们的创作，从未引起批评界有关艺术终结式的质询与反思。

其次，事实上，中国的艺术评论家们普遍了解西方的“艺术的终结”，但从未将这一话题实质性地与中国艺术的发展境遇相连，也从未因为中国出现了现代派艺术而对艺术的边界有过西方同行相似的焦虑。邵大箴在其著作中曾提到西方艺术界有现代艺术危机论的提法，例如，在《痛苦的思考》一文中，他指出：“现代派文艺的危机，在西方闹了快 30 年了。”^{[11] (P117)}

而王端廷更以西方存在艺术的终结的提法来质疑中国现代派艺术的合法性。他说：“必须指出，正当新潮美术盲目模仿西方现代艺术时，西方思想界却在对其现代文化进行着深刻的反省，因为现代艺术自身已经陷入了山穷水尽的困境。”^{[12] (P10)} 新潮美术是学界对中国现代派艺术的另一种提法。

在王端廷看来，西方现代派艺术自身存在着重重危机，一个在发源地就已经走到了山穷水尽的艺术，不可能在中国有更好的发展，而中国现代派艺术以模仿西方为旨归，注定了不会有好的前途。王端廷本人一直否认中国现代派艺术的存在，也对新潮美术一味模仿持否定态度，这是他本人的观点。我们在此关注的是，中国评论家和艺术家们事实上是完全了解现代派艺术在西方的现实境遇的，也了解“艺术的终结”在西方知识界造成的紧张氛围，但这些并没有引起他们相应的情绪。

再次，更为值得注意的是，在对当代艺术的评论中，批评家们实际上大量使用了艺术的终结命题指向中的具体语汇，例如，抽象化、哲学化、反艺术等，但在使用中，既没有对这些概念带给现代艺术观念的冲击有所反思，也没有过多关注它们与我们正在使用的艺术观念之间的不兼容。

这些现象总体带来了一种理论上的吊诡：当下的艺术领域正在践行的艺术活动，恰是西方提出“艺术的终结”的直接原因，但中国艺术界完全没有将自身活动与“艺术的终结”相连；艺术评论家们大量使用艺术的终结这一命题的语汇和理论，却完全不关注它们与“艺术的终结”之间的关联。这本身就构成了一个值得我们深思的问题。

四、中国当代艺术界对艺术终结命题反应的症候分析

在我们看来，中国当代艺术界对“艺术的终结”反应的症候，可以从如下方面得到解释。

其一，从理论移植和传播的一般原理来看。一个理论的旅行，是从源发地到异域的移动和传播，源发地是理论生成的地方，有其发生逻辑与相应的情绪反应，但到了传播地即异域的时候，由于地域、文化等的差异，理论在其源发地的发生逻辑与情绪反应很可能被隔断，因为异域没有也无法提供该理论发生的文化土壤，并且还会用自身的思想和文化语境来消化它，如果没有这个过程，理论也无法从一个区域真正旅行到另外一个区域。

具体而言，西方的思想和理论来到中国，需要与中国本土的文化相结合，这包括西方现代派艺术的各种风格，也包括我们正在讨论的艺术的终结命题。在西方，这两者之间存在因果关系，某种程度上也是一种循环论证的关系：因为现代派艺术的出现，挑战了18世纪以来的现代艺术观念和体制，使流行了两百多年的传统的艺术的定义变得捉襟见肘，不再具有解释效力，因此才有了艺术的终结的理论预设；而持艺术终结论的学者在论证这一命题时，其症候对象恰恰就是现代派艺术，也就是说，他们在用现代主义艺术创作和作品来确证自己提出的“艺术的终结”的合法性。

但是，在中国，这两者之间的逻辑关系被取消了，现代派艺术和艺术的终结都只是作为西方知识进入中国，它们之间的因果联系以及带给西方艺术界的震撼和紧张并没有随之进入中国的艺术领域，相应地，中国艺术评论家们也不可能对“艺术的终结”带给西方知识界的那种焦虑感同身受，故而对这一话题反应十分平静，更多的是将之视为一个西方知识界的危机，而自身则完全可以置身事外。

其二，从中国移植现代派艺术的特殊性来看。中国艺术界之所以无法感受现代主义艺术带给艺术界紧张氛围的具体原因在于，现代主义在西方，并不是一个整体，存在着历史推进的线索，后出现的艺术风格往往是前面出现的艺术风格的对立面，但由于是在短短数年之内迅速传入中国，这种历史性和异质性被取消，而变成了并置的空间性存在。

西方现代主义的发生，一般是从19世纪80年代梵·高的后期创作算起，一直延续到20世纪60年代。期间经历了20世纪第二个十年杜尚为代表的达达主义对现代艺术观念体系的冲击，20世纪50年代抽象表现主义对新的艺术道路开拓的期待与失落，以及20世纪60年代波普艺术的商业化取向将艺术彻底世俗化。此后，人们又经历了一个非常平庸沉闷的70年代。

丹托在他的著作中说：“20世纪70年代这10年就其自身而言是和10世纪一样黑暗的。”^{[13] (P16)}正是西方艺术界发生的这些情况，才引起了西方艺术评论家们在20世纪80年代开始对过去将近百年的艺术状况进行深刻反思，并把这种反思一直持续到现在。我们无意描述西方现代主义的历史，但自19世纪80年代开始到20世纪60年代，艺术创作发生了极大的变化，艺术家们不断地在尝试艺术的各种可能性，冲击着艺术的传统边界。

这种冲击带给西方理论与评论领域的挑战和压力以及这种冲击之后突然停滞所带来的沉闷，还有由此而来的紧张和焦虑，都是中国学人所无法感受到的。那时的现代主义风格，对中国艺术家而言，它们都是既成事实，都是作为艺术的一种新的存在形式而摆在了大家的面前，它们根本没有提供中国知识界建构起这些风格之间理论逻辑链条的时间和机会。因此，中国艺术界对“艺术的终结问题”不敏感也是可以理解的。

其三，从西方知识在中国的特殊性来看。学者王德胜对西方思想在中国的特殊性曾做过描述：“对于20世纪中国美学的发

生、发展而言，‘西方’有着某种既定性——它不只是思想活动的认识对象、思想的参照系统，更是一种已经被确认的有效知识体系，是中国美学在自己的现代路程上所寻找到的知识性根基。”^[14]虽然他的描述主要针对的是美学领域，但这种情形同样适合于西方艺术观念在中国的传播。

就总体而言，接受西方知识的过程，是中国学界确立和建构自身思想的现代性的过程。在这一过程中，对待西方知识，主要任务不是反思和批判，而是借由西方知识对中国思想的参与和更新，改造中国思想，使之适应当代社会的发展。在这种情况下，西方思想存在的内在冲突与龃龉不在中国学人思考的主要范围之内。

尤其是改革开放以来，中国知识界迫切需要西方知识的介入，改变原来一元化的知识格局，在这种情况下，对西方思想做严谨论证不大可能。更重要的是，最近四十多年来，西方思想在中国有着特殊的位置，它作为“一种已经被确认的有效知识体系”，它的全部，包括西方现代艺术体系和现代派艺术观念，都因为这种“确定性”和“有效性”而作为真理性知识被中国知识界所吸收。

所以，西方现代艺术观念体系与现代派艺术之间的冲突以及现代派艺术内部的冲突都被消解，而与之有关的所有知识、概念术语都被中国学者借用过来，用而不疑。这也可以解释，为什么中国艺术评论家们既使用现代艺术观念的语汇，又使用现代主义艺术的语汇，甚至还使用后现代主义艺术的语汇，但基本不关注它们彼此之间的本质区别，当然也不会去关注与之相关的艺术的终结命题。

从学界接受情况来看，艺术的终结命题在中国获得重视是在 20 世纪末至 21 世纪初，关注的领域也不在艺术领域，而是美学和文学理论领域。在我们看来，中国艺术界对艺术终结命题的反应与美学和文学理论领域对其回应，就其原理而言，都是一致的，即当一个西方的话题有利于讨论我们自己的问题时，我们就会对此有所回应，相反，则反应寂寥。

“艺术的终结”在美学和文学理论领域反响热烈，与世纪之交网络文学的勃兴和消费时代日常生活审美化景观的出现直接相关，是因为本土出现了新的文化现象因而需要新的话语资源的结果。而这一话题在艺术界回应寥寥，最主要的原因，其实仍然是中国艺术界不需要用这个话题来解释中国的艺术实践。甚至，这一话题与中国艺术界正在从事的活动之间存在激烈的冲突。

当我们试图用舶自西方的新的知识来更新我们的既有体系，并试图借此获得艺术发展的勃勃生机之时，如果这个时候来论证新知识本身也是危机重重的话，实在是不合时宜。由此我们发现，西方话语在中国的传播以及接受程度，其实背后一直是有着中国本土需要这一潜在条件的，或者说，在接受西方话语的过程中，中国从来没有丧失自己的主体性，其区别只在于这种主体性是否得到有意识的强调而已。

参考文献:

- [1] 易英. 社会变革与中国现代美术[A]. 张祖英. 新时期中国油画论文集（1976—2005）[C]. 广州：岭南美术出版社，2005.
- [2] (英) 苏立文. 20 世纪中国艺术与艺术家（下）[M]. 陈卫和，钱岗南，译. 上海：上海人民出版社，2013.
- [3] 方舟. 批评本体意识的觉醒——美术批评二十年回顾[J]. 美术，1986, (11).
- [4] 本刊编辑部. 发刊词[J]. 世界美术，1979, (1).
- [5] 王瑞芸. 回应“当代艺术困惑”[J]. 美术观察，2018, (5).

-
- [6]钱竞. 中国现代文艺学研究[M]. 济南: 山东教育出版社, 2009.
- [7]吕澎, 易丹. 1979 年以来的中国艺术史[M]. 北京: 中国青年出版社, 2011.
- [8]高名潞. 85 美术运动——80 年代的人文前卫[M]. 桂林: 广西师范大学出版社, 2008.
- [9]王林. 当代艺术何去何从——再谈当代艺术之争[J]. 艺术当代, 2019, (4).
- [10]吕澎. 中国当代艺术史: 2000—2010[M]. 上海: 上海人民出版社, 2014.
- [11]邵大箴. 中国现代美术理论批评文丛: 邵大箴卷[M]. 北京: 人民美术出版社, 2011.
- [12]王端廷. 王端廷自选集[M]. 太原: 北岳文艺出版社, 2015.
- [13] (美) 阿瑟·丹托. 艺术的终结之后[M]. 王春辰, 译. 南京: 江苏人民出版社, 2007.
- [14]王德胜. 百年中国美学: 知识背景及其他[J]. 锦州师范学院学报, 2001, (1).

注释:

1 改革开放以来, 中国艺术的发展一直受到西方现代派的影响。并且还需在此补充的是, 就时间而言, 改革开放以来出现的所有艺术活动、作品、观念、批评等都属于当代艺术的范畴, 这就不仅包括了我们正在讨论的部分, 还应该包括学院派艺术、民间艺术、政治艺术等, 但由于我们要考察的核心议题是西方现代派艺术以及作为这一艺术潮流的理论成果的“艺术的终结”, 所以, 我们只把讨论视阈放到这部分, 并且我们还认为, 虽然当代中国艺术活动呈多元化格局, 但受到西方现代派艺术影响的这部分, 一直是最近四十多年来中国艺术实践中最具有冲击力的部分。

2 丹托 1983 年在一次学术会议上提交论文, 讨论“艺术的终结”, 这篇文章于第二年发表, 篇名定为《艺术的终结》。

3 汉斯·贝尔廷于 1984 年出版的《艺术史终结了吗?》一书中提出了“艺术史的终结”。