

T12e 艺术创作和艺术市场/Artistic creation and Art market

时间：2010年7月8日-7月9日

地点：清华美院 B212

包林：

今天上午主要讨论的是第一部分：20世纪以来中欧艺术发展的和回顾。在很长一段时间以来，大批的中国艺术家、中国思想家、中国的有识之士到欧洲去学习。一百年过去了，他们所带来的一些思想成果以及他们的成绩在某种程度上改变了中国的命运。

中国艺术在欧洲被接受的价值标准是什么？欧洲艺术在中国被接受的价值标准又是什么？也就是说，我们在这一百年的历史里，我们是怎么样去看待欧洲的文化和历史。反过来，中国产生这么大的变化，欧洲人又是如何来看待中国的这种变化。



Martina Steckholzer:

因为我是一个艺术家，所以关于这个问题，我不想从比较科学或者宏观的角度来谈，而是从我个人的角度来谈，四个礼拜前我去了瑞士的巴塞尔博览会，跟不同的画家、艺术家聊天，我们得出一个结论，就是这么多年以后在欧洲出现了越来越多的中国艺术，而且很多中国艺术家已经开始在欧洲的一些博物馆或者美术馆举办个人展览，因此，我们觉得现在可以通过关注作品本身来探讨一下中国艺术在欧洲是什么样的研究位置。我不会关注某一个艺术家，而是从关注作品本身来说。我的兴趣点就是中国人如何看待欧洲的艺术在中国所处的位置。

杭间：

前天我在中国美术馆参加了一个中国20世纪30年代留学比利时的老画家李瑞年的作品捐赠仪式。李瑞年的风景画基本上是延续了欧洲的写实传统，但是他回到中国以后，有了自己的向山水画方向发展的变化，在当时得到了20世纪留学法国的艺术家徐悲鸿先生的鼓励。20世纪中国留学欧洲的艺术家里面，从事风景画创作的艺术家不多，像颜文梁等等，很个别的一些人，但是李瑞年的作品被徐悲鸿称为中国风景画的第一人。大家都知道，徐悲鸿在整

个中国 20 世纪的美术教育里面产生了非常大的影响，他对李瑞年的评价到底有什么样的出发点，我昨天参加了在中国美术馆举行的吴冠中先生的纪念展，我想起同样留学美国的吴冠中曾经说过“徐悲鸿是一个美男”。同样是在三个留学欧洲的在中国非常杰出的艺术家里面，他们对彼此之间的作品以及艺术趣味的评价会产生如此大的变化和分歧，我想这里面可能更多的原因是中国本身。这里面的原因我想在座的中国同行很多都非常清楚，我不做展开。我说第四个人，就在昨天下午的研讨会上，中国有一位留学德国的，在当代也是很有影响的艺术史家朱青生先生，他在发言当中说和吴冠中先生讨论关于美的问题，说吴先生“你对美的理解是有问题的”。

他说吴冠中对“美”这个词的理解很狭隘。从当代艺术角度出发，他认为吴冠中先生仅仅把美理解成愉悦、好看是有问题的。他认为艺术的发展，观念的因素、思想的因素是非常重要的。他回应了吴冠中先生认为他的作品是一个“垃圾”的解释。但是，他没有给我们保留吴先生在他讨论时吴冠中认为美的概念是什么。我想用一个事例来说明我们今天讨论的论题是多么重要。另外我也想强调，在整个 20 世纪中欧文化的整个交流和碰撞当中，理清它的历史线索和所在地的原因应该是非常重要的问题。

包林：

中国的艺术在欧洲被接受的价值标准是什么，欧洲艺术在中国被接受的价值标准是什么，这里有一个前提，欧洲的团队知道中国艺术，他们是什么样的中国艺术。反过来，我们在这一百年里面，刚才杭间提到有徐悲鸿、吴冠中、李瑞年等等无数的中国留学生在欧洲学习，带回来了欧洲的艺术表现方式，这些方式在中国产生了非常重要的影响，同时也影响到我们当代对一个问题的判断和审美。因此，我们就这个问题继续展开讨论。

王端廷：

20 世纪以来的中欧艺术交流，应该说先是欧洲对中国的输入，在改革开放以前，中欧艺术交流更长时间是单向的欧洲对中国的输出。直到改革开放以后，特别是到 21 世纪，中欧才真正进入双向的交流时期。问题的顺序就应该是，首先是欧洲艺术在中国被接受的价值标准，然后才是中国艺术在欧洲被接受的价值标准。

由于众所周知的原因，也就是社会形态、社会发展进程的差异，中欧艺术被接受的价值标准有过一些差异。从 20 世纪中国两位留学法国，后来对中国现代艺术和当代艺术产生重大影响的两位艺术家，一位是徐悲鸿，一位是林风眠。两位先生在解放以后，在中华人民共和国成立以后共同的遭遇，我们就可以知道当时中国对欧洲艺术标准的差异。

这两位艺术家在 20 世纪初，几乎是同期留学法国。徐悲鸿学习的是当时在法国几乎已经过时的写实主义绘画。林风眠学习的是当时法国新兴的现代艺术，就是野兽派、表现派、立体派的艺术。这两位艺术家回到国内以后，特别是在建国以后，徐悲鸿的写实主义艺术，而且带有社会内容的、政治寓意的写实主义艺术受到了政府的肯定。而与此相反，林风眠的形式主义的艺术，为艺术的艺术遭到了排斥。

从这里我们可以看到，在很长一段时间，在改革开放之前，在中国艺术界，与欧洲艺术接触更多的侧重于有社会学意义的艺术。这跟当时的中国社会对马克思主义的接受，以及解放以后我们追随过苏联的现实主义美术这样一段历史，这和当时中国的意识形态是密切相关的。

这段历史其实已经是常识了。我想说的是，改革开放以后，中欧艺术进入到一个相互交流时期之后，欧洲对中国艺术接受的双重标准问题。其实我们知道，进入 20 世纪 80 年代，中国改革开放时代的时候，欧洲艺术已经走过了它的现代史和后现代史，已经进入当代历史阶段，这个时候对于政治服务的艺术早已退出历史舞台。但同时被欧洲所接受的中国当代艺术仍然是一些政治内容比较明显的艺术，这可以看出欧洲学术界对自己艺术和中国同期艺术的双重标准，这是我们觉得不可理解的事情。

90年代，中国的艺术被西方所接受的主要是政治寓意、现实主义艺术等这样一些带有很浓厚的意识形态或者是社会学内容的一些艺术。这样一种接受标准，我觉得某种程度上影响了或者是制约了中国艺术非政治化、纯艺术的发展进程。令人高兴的是，到了21世纪，这种情况已经有所改观了，由于中国艺术家的自觉以及全球经济一体化不断的深入，我们中西艺术标准慢慢开始趋同。我们可以看到，在当代中国艺术界，这种超文化、超民族主义的艺术正在呈现越来越明显的势头。

杜大恺：

作为一个美术家，每天都在面对的问题，但是很难找到答案。今天非常高兴有来自希腊、法国、英国的艺术家，有些艺术家都有在中国生活的经历，我相信他们对中国艺术有一定的了解。我想反问一下，在今天的欧洲，有没有人愿意接受中国艺术？他们对中国艺术的接受，假设有的话，是愿意接受古典形态的中国艺术还是愿意接受现代形态的中国艺术？他们所愿意接受的中国现代艺术是和他们的样式相象的艺术还是中国特别的艺术？我对这个问题充满疑问，我希望能有来自欧洲的这些艺术家能响应一下我的提问。

Demonsthenes：

我们现在听到了比较重要而且有意思的一个话题，当然我们希望在未来，中欧之间关于艺术方面的互动是能够实现平衡的一种状态，在质和量上面都是比较完美的一种平衡。但是历史并不是这么理想的，所以我们看到在过去当中，中欧在艺术相互接受程度上会出现一些不平衡的状态。

Anthony Stones：

我首先要说的是，一个艺术评论家的一本著作中开头有一句话，“没有什么是中欧的艺术，有的只是艺术家”。就像问一个科学家什么是科学或者就一个科学现象和问题来谈论的话，他们都会有一个相互共同的理解，是这样的或者不是这样的。在科学上，对科学的很多问题是具有共识的，而在艺术上从来就没有实现过这样的共识。在欧洲的艺术历史上出现过很多艺术流派或者说是艺术运动，但是从来就没有一个共识说他们为什么要这样做。

Martina Steckholzer：

非常同意刚才Stones先生所说的，我现在想说的就是，我们抛开欧洲艺术和中国艺术的概念，从一个独立的看待艺术作品本身的角度去看待这些问题。我比较感兴趣的是当代艺术，我旅行的经验非常丰富，除了在中国以外，我还到世界各地的画廊、美术馆、博物馆等地方去看和寻找灵感，对当下艺术圈里面大家所关心的话题、问题以及新的兴趣点，都做了比较综合的研究和梳理。当代艺术这个领域就像一个桌子，上面呈现的是我们对这个时代的一些愿望，综合一些时代精神和各种各样的社会政治的、经济上的话题。在这个信息时代，一切现象都变得越来越活跃，话语权这个问题是大家讨论比较频繁的，这种话语权包括来自博物馆的，包括来自媒体的，以及像我们今天坐在这里讨论的中欧论坛。

大家看到我这些不同的作品，它没有比较固定的主题，我选主题是根据当代艺术话语权的动态来做的。我不想对话语权进行很多的分类，因为我觉得重要的不是解决方案，更重要的是如何提出问题和提出什么样的问题，这是我觉得当代艺术非常有意思的地方。

大家看到我的作品里面，借用了各种各样的美术元素，因为我喜欢以一种很开放的状态接受各种各样新鲜的元素。这种所谓的元素并不是大家已经很熟知的像一些符号式的元素。我关注的是抛弃那些国界、国籍性的、独立的、新鲜的美学元素。比如说在巴塞爾的博览会上，我留意到一位中国艺术家叫杨新广，他的一个装饰作品就是把树种在了地板上，这就非常有意思。因为我刚好有一个作品也非常类似，同样也出现了树和自然的元素，这在我看来就达成了交流的契合点，这就是我所说的抛开了是中国的艺术还是欧洲的艺术，在一种共同的元素或者共同的艺术上能够实现交流。

以上所展示的就是我对中欧艺术之间交流的方法，就是以开放的态度以及对新的事物的

敏感度。

Stephanie Bailey:

我在这边想讨论的就是关于中国和中国艺术在欧洲艺术圈的一些影响和看法。在欧洲，很多观点认为艺术是有力量改变社会思考，对社会发展是有影响力的。

刚才那个观点，我个人倒不是很确定它是否是真实的，其实在我看来并没有欧洲艺术家这个概念，你可以说这位是法国艺术家，但他可能在别的国家上学或者工作，也有可能他一直在在全球进行旅行，这种地理概念上的对艺术家的定位我并不是很赞成。

2005年在英国的维多利亚阿尔伯特博物馆看到了一个展览，欧洲对中国艺术的关注我觉得更多的原因是因为对整个中国概念的兴趣，因为中国闭关锁国很多年，所以开放以后，对整个中国都很感兴趣。2005年在维多利亚的这个展览，我们看到了很多中国艺术家带来的一些艺术，让欧洲人感到非常有趣。

我现在谈的是风景画，在中国风景画的历史比欧洲悠久的多，北宋的一位风景画家郭熙，曾经对中国风景画的描述是说，中国的山水人物之间其实是在寻找一种人性。如今风景画所探讨的已经超越了自然，引申到了历史和政治上面，但是对人性的探讨和追寻却是从来没有改变过的。在全球化不断深入和发展潮流中，我们非常期待风景画未来的发展会是什么样子。杜大恺：

这里有一个中国人和欧洲人对自然认识之间存在的巨大差异。古典意义上，在欧洲人看来，他可能寻找到中国人为什么这样画，用什么方式在画。国与国之间或者民族与民族之间，不同信仰之间，可以用一个相对平行的那一个立场去关照不同的存在。但是今天看来，在所谓全球化的意识下，我们在寻找一个普世价值，然后以这个普世价值为标准，反观一个一个国家、一个一个民族，甚至一个一个人的艺术，我觉得今天全球化是不是一个面对未来的问题？今天是不是实现了全球化？我们有没有全球化的普世价值规则或者标准？如果不断的使用这样一个“全球化”来衡量不同的社会存在，包括艺术存在的时候，我们最后能够得到什么？

包林：

下面讨论第二个问题，近20年欧洲对中国当代艺术的展览和解释是否存在误读？是否近20年中国对欧洲当代艺术的展览和解释也存在误读？

朱其：

我先谈一下前半问题。今年5月份，就是在两个月之前，在杭州有一个中西论坛，当时有一位美国的艺术家提出一个问题，海外的中国艺术家，比如蔡国强、徐斌，他觉得这些人非常有意思，值得研究。为什么？因为他们是1989年以后出国，因为1989年的事件，他们流亡西方，在西方开始做当代艺术，在西方变得很著名。当时有很多西方学者认为，就是下午有一个讨论，把1989年作为一个节点，作为解释中国艺术的关键点。

后来中国的一位学者，就是高名潞说，你搞错了，大部分人都是1989年以前出去的，比如黄永平1988年出去的，只有徐斌是1989年以后出去的，其他都是1989年以前出去的，并不是1989年以后出去的，这是一个需要纠正的事实。后来我就觉得很奇怪，其实很多欧洲的艺术人跟这些艺术家都非常熟悉，但是他们从来没有问过你是什么时候到西方去的。但实际上，这是一个什么问题呢？就是假设了一个模式，一开始就假设了一个中国当代艺术的模式，就是由于一个政治背景的原因流亡西方，然后艺术就融入了西方，用西方当代艺术语言来做艺术。其实是解释中国当代艺术的一种模式，我认为这种模式就成为解释当代艺术的一个很普遍的方式，很多西方都觉得如果存在这样一个模式，中国当代艺术就非常有意思，这个模式别的地方都没有，只有中国在最近30年有这样一种模式。但实际上这种模式是不存在的。

但中国当代艺术形式进入欧洲，最早是1988年，法国马尔丹的《大地魔术师》，大规模的出现欧洲是1993年威尼斯的双联展。从1993年到现在，基本上在欧洲做的中国当代艺

术展览都是“**奥利瓦**”这个模式的一个延续，几乎没有变的。17年以来，在欧洲艺术展没有展出的有两种，一个是抽象绘画，第二是当代水墨画。这两种作品，有很多当代中国艺术家在做，但是很少被选入欧洲艺术展。

我总结一下，在欧洲展览的中国当代艺术，大部分是这样一类作品，叫西方的语言盒子装上中国的窝窝头。西方的语言就像一个饼干盒子，里面装的是中国的内容，差不多都是这样一种方式。用的语言基本上是三种：观念艺术、波普艺术、新媒体。加上中国的内容，中国内容一种是中国符号，就是中国古代的符号，包括四大发明、长城、天安门，再加上“文革”符号，就是毛泽东。最近十年可能有一些变化，加上中国的资本主义，高楼大厦、农贸市场、洗浴中心这类内容，基本上是这几类作品。

另外，我想提出一个看法，对中国当代艺术的解读主要是后“文革”，还有就是“后89”，主要是这两个背景。实际上主要是用最近30年中国的变化来解释中国当代艺术。如果是在这样一个背景下，实际上水墨画、抽象画就很容易被排除出去。在这30年里，水墨画、抽象画在这个背景下就没有太大的价值。

最后，如果我们不是从30年来看，而是从最近100年东西方交流来看的话，你会发现水墨画和抽象画也会非常有意思。中国宋朝的绘画影响了日本的浮世绘，日本的浮世绘后来影响到欧洲的印象派，欧洲的印象派又反回影响日本画，美国的抽象表现主义又受禅宗和中国水墨画的影响，中国80年代的画家又开始学习西方抽象艺术，但他们还不知道西方的抽象艺术实际有很多亚洲的渊源，他们把它当做纯西方的艺术在学习。实际上如果从一百多年来东西方艺术交流来看，抽象艺术和中国的水墨画是非常有意思的，因为它是东西方文化交流的结果，而不是一个和政治有关的东西。如果你只是从30年来看或者只是从政治、文化交流来看，可能会对中国的艺术产生很多误读。

Jennifer Bailey:

我想回应的是，其实就像朱其所提到的一样，这样的现状正在改变。在纽约博物馆、大英博物馆都有中国水墨画的展出。之前提到的一些有政治背景的作品来了解中国，这对于西方人来说更容易一些。但是现在我们也更多的来关注中国的水墨画，关注中国传统的画派，在中国一直在传承并且继续发展的流派。欧洲的很多博物馆和画廊也在推广中国的水墨画。我就认识一个从事这方面推广工作的画廊从业者。在大英博物馆也有类似的展出，而且有很多私人收藏家在收藏中国的水墨画。

现在在巴黎博物馆就有一个关于中国水墨画的展览，由此可见，在欧洲，大家也正在向人们展示中国水墨画这种艺术以及包括这种艺术的传承，而不仅仅是关注像“文化大革命”这样一些有政治背景的当代艺术作品。

方索:

其实我对今天所听到的感到非常吃惊，在巴黎如果有一个关于中国传统绘画展览的话，会有很多人去参观这些展览，所以我不明白为什么大家认为中国传统艺术在欧洲是不被接受的。

朱其:

传统中国画在西方接受没有问题，主要是当代水墨画。

包林:

这里面有一个概念需要阐释一下，朱其谈到的，重要的不是中国的水墨画是不是被欧洲人所接受，我们在看待水墨画的时候，一定是从它的材料、历史来看待这个问题的。但重要的是在20世纪以来，我们关注更多的是艺术语言本身在中国的变化，当然，它的题材，它受到政治因素以及其他因素的影响，可能在绘画语言方面作为一种工具在使用，并没有多少改变。但是不论是水墨也好，还是油画也好，还是其他也好，它是不是从艺术语言本身的发展上作出探索，我们要关注的不是水墨材料本身的交流，而是它的语言交流，这是我们讨论

的重点。

马可鲁：

首先我要说我不是一个传统的中国画家，我本身对水墨、对中国画并没有非常多的实践，1968年正是“文革”的时候，那时候我最大兴趣是用铅笔在课堂上画米开朗基罗、拉斐尔。这时我带动了几乎全班的男生来画这些东西。

1969年我读了一本约翰·雷华德《印象画派史》，直到1971年看到修拉的作品，受到非常大的冲击。那么多的艺术家都没有错，那是他们个人的选择，很多问题还是在政治和意识形态上。1993年，我开始自己问我一个问题，我虽然在“文革”前、“文革”中在自己的艺术上是一种向西方的现代主义靠拢，但是我还要强调一点儿，我从来没有要反传统，对中国的传统艺术我至今是百分之百的仰慕，这一点是我个人的选择，无所谓对也好，错也好。到了西方，听许多人讲你要寻找新的东西，要与时俱进。1993年我用油画原料，蜡、丙烯和油画布，将一些中国17世纪大师的作品放到我这个画布上作为一个载体，我之前画了很多年的抽象作品，我不愿意给纽约再增加一个西方样式的抽象画家。1993年、1995年我画了20多幅，都是和八大山人有关系的。

我在1986年在国内花了半年时间旅行，我看山，走了十三四座山，住在庙观里。我不会画水墨画，但是中国绘画的情结和中国美术的情结，从小就没断过。后来几批，哪怕到2008年，我用了赵孟頫、董源这些放到我的画里，都是我个人的原因，我要过瘾，没有中西结合这个意思。要让自己开放，在我的绘画里，尽管我在语言、材料、方法论上进行一些探索，但是我不希望有一个风格，有一个枷锁。所以我的绘画完全不一样，完全抽象的，我不希望被归到任何一个类别。

方索：

在这里以我个人在中国的经验来看，我觉得中国的艺术家、教授、学生，大家对中国传统艺术都非常重视。当我们说到传统的时候，尤其在中国，它包含的意思非常非常多。传统并不是单指经典。我们把视线回到19世纪中期，那个时候欧洲的艺术、知识分子决定向他们过去的历史以一种更开放的眼光重新看待，以及所有的文明。他们所关注的文明也包括中国，而且是从一个更加笼统的角度来看待的。所以现代艺术有点像是一个混血儿。刚才提到的1989年在巴黎展出的《大地魔术师》，也开始意味着非美国艺术进入欧洲领域。现在绘画、雕塑、装饰以及媒体作品之间的界限越来越模糊了，所以艺术家这个称谓也逐渐开始出现跨界的现象。在我任教的两个中国艺术院校里面发现，这个观点并不存在。有些在欧洲被抛弃掉的或者被拒绝的一些艺术观念在中国会被很好的接受和吸收，我在中国的经验让我看到很多的艺术家，他们的创作类似，多样性没有欧洲那么明显。从我在长春的教学体验来看，发现90%的中国人都没有机会看到或者欣赏到当代艺术的展览。



包林：

今天下午进行应该第二个议题，关于中欧当代艺术思潮与艺术创作语音的梳理。我想这个话语权还得给我们在座的理论家、评论家，无论是在东方还是西方，理论家和评论家具有非常强的话语权利，实际上也是一种导向。我们所期望的是这种导向应该不是单一的一种导向，而是应该捍卫，无论是在欧洲的文化还是中方文化的多样性，当然这种多样性在欧洲是存在的，它有它的历史渊源，但是在中国，这种多样性是非常非常脆弱的。所以中国的艺术一旦形成一个样式以后，它就是一种很强的霸语话语权。我们讨论的第二个话题里涉及到三个小问题，一是在艺术样式的跨界扩张之后，中国与欧洲绘画语言的生存处境如何。特别是在欧洲，我们可以看到，在20世纪50年代以后，这个跨界的扩张是非常迅猛的，同时在上世纪80年代，非常深刻的影响到中国的当代艺术家。那中国可能在上个世纪80年代，我们更多的是运用西方的这种方式在做中国的当代艺术。我们在想，观念是否可以取代语言本身？二是朱其提出来的，就是当代艺术是否应该关注“人的解放”这个话题，实际上人的解放也包括审美价值的重构。三是中国当代绘画主流艺术形式是如何被选择、被承认的？反过来，欧洲的绘画主流艺术形式又是如何被选择、被承认的？

余丁：

我们要说语言问题。我的一个感受是要真正去讨论艺术问题是非常难的，因为艺术在今天这个社会已经不再是它的本体，不再是它的自身，而是处在一个复杂的系统里边。事实上，当艺术进入到当代这样一种境界的时候，艺术已经被周边很多东西包围，所以艺术不再是它自身，艺术一次一次的被宣布走向死亡，然后又重新崛起，又重新有新的艺术出现。在这个过

程中，其实中国和欧洲面临同样的问题，就是我们如何去面对过去所谓的艺术类语言或者创造一种新的语言，而语言本身到底是什么？它应该在艺术当中扮演什么样的角色？在2009年的春天举办过一个展览，叫“第三种”的一个展览，它的主题是展示从19世纪末期以来一直到1989年，美国的艺术家是如何学习东方艺术的。在这个展览里面，展现了美国历次艺术运动，对于东方艺术风格和语言的向往，但是我们发现这些作品都不是纯粹的东方作品。

与此同时，去年4月在费城，中国派出了一个展览，是中国当代水墨画的展览，叫《墨非墨》。我们发现在这个展览里边有相当多的中国水墨艺术家们在学习西方的观念艺术或者其他艺术的表达方式。在这个展览的研讨会上出现这样一种观点，就是东方和西方之间在互相学习过程当中，特别是语言表达的学习过程中，一直出现某种误读。在研讨会上，来自耶鲁大学艺术学院院长罗伯特·斯托提出来，正是这种误读才造成了美国现代艺术或者中国当代艺术的某种与众不同的东西。这种有益的误读，它既不是东方，也不是西方。所以我想今天来讨论语言的问题，其实是涉及整个艺术世界发展的共同话题，特别是语言问题在当代艺术当中应该处在什么样的位置，因为进入到当代以来，语言变得不再重要，而观念显得重要。

许多当代艺术，特别是实验性的当代艺术并不关注语言本身的发展，但是作为艺术史来说，艺术史得以延续或者说得以书写的本质是什么，这个是我们要考虑的问题。

李睦：

我想从作为教师的角度谈论一下中国现代绘画。中国现代艺术或者当代艺术和西方的艺术历史发展是相关的。上午提到两个代表人物，一个是徐悲鸿，一个是林风眠，他们回到中国以后，因为当时国家的文化、政治背景原因，他们两个人呈现了两个完全相反的结果。一个人的影响一直延续很久，一个人甚至被送进了监狱。在西方文化不同样式上的差异，在中国绘画艺术当中的体现是很不一样的。

今天来自欧洲的艺术家的朋友们所理解到的中国艺术或者是当代艺术，实际上一直没有脱离社会主义、现实主义方法论这个体系，这个体系就是延续了徐悲鸿主导的艺术价值判断体系，当然这跟当时的社会政治形态有关。这样一个社会形态主导下的艺术体系或者艺术语言，我想在这儿提醒大家一下，已经保持了近一个世纪都没有改变了。今天大家看到的中国当代艺术仍然没有脱离社会主义、现实主义方法论这样一个框架。以至于全中国几万个、几十万个教师、学生他们用一种方式表达自己的艺术，用一种方式去观看自己周围的生活。这对于发展中的文化国家来说是一个很悲哀的事情。

希腊的Maria谈到了他们的收藏，讲到前俄罗斯先锋艺术家纷纷离开了当时的苏联，不能在和我们相同的社会环境下生存，所以到了别的国家。他们在欧洲国家在艺术上的实践与前苏联的艺术语言是大相径庭的，那我们今天当代的文化没有在艺术语言本体上进行探索，那我在这儿想提出一个问题，当代艺术还需不需要艺术语言本身的研究和发展。

大家现在了解的中国当代艺术主流的艺术家，他们年龄基本上都在40岁以上了。今天中国年轻的艺术家不愿意用这样的模式再去创造，我觉得未来年轻的艺术家，他们的选择可能会有更大的变化。

朱其：

刚才余丁提到的展览，刚才提到美国五六十年代的艺术语言既不是东方的，也不是西方的，我稍微有点不同的看法，我认为还是西方的。为什么？日本禅宗的观点，日本禅宗不是中国的禅宗，日本京都学派，就是现象学理论重新解释的一个东西，日本京都学派几个创始人都是海德格尔的学生，所以日本禅宗其实是阐释学。

再有就是美国五六十年代疯狂迷恋日本禅宗，里面还有精神分析的因素。我认为它虽然吸收了亚洲的宗教观念，但整个思想基础还是西方的现代思想基础。它的问题还是西方绘画的问题，比如说像马克罗斯(音)色层空间，用两块颜色就可以构成一个画面。另外，美国的书法型抽象，是从中国的水墨墨分五色来看待书法抽象，西方绘画就是线条没有独立表现，

它认为中国的书法线条有独特的表现力和韵律。所以他学习中国的书法和水墨画，还是西方绘画推进到五六十年代抽象绘画的一个问题，它的出发点还是从西方绘画来的。

我认为中国现代艺术语言有一个特殊的问题，但是西方没有这个问题，因为它的价值观和问题一直是按照西方人自己的顺序进行的。但是中国的现代绘画，到了 19 世纪末，面临一个问题，就是它要抛弃自己一个基本的哲学概念。比如说关于西方风景，如果用风景画来理解中国的山水画就会有一个问题，因为中国对自然哲学概念的理解和西方不一样，西方的自然概念是说自然是人的对向，是站在人的对面的东西。中国的自然概念是人就是自然的一部分，就是天人合一，所以这不是一个概念。如果山水画要向现代转变的话，就得放弃中国人对自然理解的哲学基础。所以对西方人来说，传统艺术向现代艺术转变的时候，不需要放弃他基本的哲学观念。中国从 1911 年前后开始一直面临这个问题，如果要转向现代艺术必须要放弃很多基本的哲学观念。今天发言的艺术家一直在说中国当代艺术和传统的关系，就是大家还在纠缠一个问题，就是到底要不要放弃中国基本的哲学概念。其实中国传统的哲学就是自然哲学，中国现代艺术就是要不要放弃中国的哲学观念。

西方的风景画是在现场写生的，中国的山水画是不在现场写生的，中国人画画就是你在山里游的时候不用画，回家画，画什么呢？就是画关于对旅行的记忆，所以就是要不要放弃记忆的问题。

罗小华

在 20 年前，我曾经在巴黎作了十年的画家，曾经有一个画廊把我运作的非常成功，但是在最成功的时候我发现，有一些比我更优秀的中国艺术家没有在法国被很好的推荐出来，于是这里就有刚才的问题，就是谁被选择、怎么被选择的，这是形成当前艺术市场的一个主要的运作模式。我非常赞同刚才余丁讲话里的两个要点，他提出第一个要点是，今天的艺术形式已经跟以前不一样了，已经很复杂化了。那么艺术语言在今天复杂化的社会现状下扮演什么样的角色。第二个要点，记录艺术史本质是什么。

所以我今天特别希望能听到 James 和 Jennifer，因为他们俩都是在市场一线工作过的，我特别想听到他们欧洲在一线上的许多信息。谢谢。如果可能的话，我特别想听到 James 回答我刚才的问题，10%的当代艺术家是怎么出来的。

Pr. James Goodwin:

在我提到某一些，比如伦敦的萨奇，他非常出名的是非常善于推广艺术家。我们看到艺术市场，其实是用一种其他的角度来看待资本主义，我在艺术市场的从业经验有十年了，像萨奇（音）这样的收藏家，他要冒很大的风险，花大量的金钱来运作这些艺术家的。他们首先跟艺术家签约，然后会花很大的经费去做市场推广。在萨奇（音）非常强大的或者比较系统化的市场推广以后，艺术家的价格都会很快攀升。

这个图表就是我对艺术市场模式的一个总结。艺术家进入市场，然后把作品商业化，这不仅是金融机制的问题，同时也涉及到其他的商业机制和文化机制。艺术家对他们的艺术生涯来讲，他们的终极目标就是进入到蓝色的博物馆体制里，博物馆体制一般都是属于国家的机构。

那艺术家从最底端到蓝色这一快，可能中途需要花上 30 年的时间，在这个过程中，整个世界经济的状况也有很大的影响。

全球经济在过去两到三年有很大的变化，聪明的收藏家，比如像萨奇这样的收藏家，他就会在经济高增长的地区寻找代理的艺术家。在过去 5 年里，这些艺术家，就是被萨奇所拍卖的艺术品，这些艺术家并不代表被艺术史或者艺术界遗忘了，这是萨奇在经济形势变化之前所采取的一个行动。所以说，其实这些艺术家不会被遗忘，而是他们已经被提升到一个新的高度，相比那些年轻的艺术家来讲，他们未来的前途还是值得期待的。在去年拍卖市场的拍卖结果来看，所有藏家都采取比较保守的态度，大家更多关注中国经典的艺术。在一年时

间左右，在整个艺术市场回暖的时候，我们就会看到新的现象。

罗小华：

请问 James，站在你的立场上，对艺术的收藏在艺术史上会有什么作用吗？

Pr. James Goodwin：

只有时间能够告诉我们最终的结果，现在在全球范围内并不是只有萨奇这样的收藏家，他有非常多的竞争者，只不过他现在作出的行为是他个人的一种方式而已。

Laurence Aegerter：

我现在感兴趣的是刚才朱其先生所谈到的，中国艺术在转型期间似乎必须得放弃它本身的一些传统，我不是很明白，这是为什么？大家是否可以再回到这个问题上进行讨论。

Demonsthenes：

刚才朱其老师提到的，就是说我们在艺术转型过程中必须要抛弃我们的精神，抛弃我们的传统哲学的概念。我觉得这是所有艺术家都面临的一个困境，就是在我们艺术转型过程中是否就是要付出这样的代价，为什么呢？我们一定要放弃吗？我们是不是有别的一些可能性？我觉得这个问题是一种国际化的问题。我觉得在我们讨论这个问题之前必须首先要明确这样一个概念，就是什么是精神性。

朱其：

我觉得西方艺术分成三种语言的变化，第一，在 19 世纪，就是从写实主义往主观形式转变。第二，手工图象，就是绘画向物体作品转变，就是绘画向多媒体转变。第三，真实图象，就是现实经验图象向虚拟图象转变，就是计算机艺术、电脑的三维虚拟。我觉得后面两个问题不是个问题，现实经验的图象向虚拟图象转变，这也不是一个问题，跟传统没有关系，主要是第一个问题。19 世纪末有一个很有意思的现象，西方在往中国古典绘画靠拢，因为中国古典绘画就是主观主义，中国传统绘画认为画的像不像不是很重要的事情。

19 世纪末，中国向西方的传统靠拢，西方现在向中国的传统靠拢，在大体上是这样一个现象。其实我们原来不把写实看的很重要，但是突然把写实看的非常重要，这是不是有必要？

方索：

其实在西方写实主义对中国当代艺术的影响时间很短。

朱其：

这是中国自己的问题，不是西方的问题。

方索：

外国的一些艺术家来到中国来，也在尝试寻找不同的因素，会看到在西方许多被遗弃的东西，在这边却影响深远。

Stephanie Bailey：

中国艺术和西方艺术的相互影响一直都是在发生的，这种影响有的时候是非常微妙的。刚才我们说到西方风景画受到中国山水画的影响。

包林：

我们讨论这个问题好象是西方绘画受到中国古典影响，就像毕加索的绘画受到非洲文化的影响，实际上这是文化上的一种相互借鉴，它并不会影响到艺术自身发展的轨迹和规律。我觉得我们现在面临最大的困惑是中国艺术语言自身的一个问题。其实西方艺术所有的话语、所有的行为都已经定型了，成为系统了。但在中国，我觉得问题在于你的观念、你的思想是不是具有一种现代性的洗礼，我觉得这是非常重要的。如果没有，那我们艺术上符号的相互借鉴、相互吸收，只能对某个艺术家有影响，但并不会对这个国家或者这个民族的文化艺术产生彻底的变化。

Laurence Aegerter：

我不太清楚是否存在所谓的个性的艺术系统，在我们的艺术发展史上，我们也出现了一

些被视为怪兽的、有深远影响力的人物，像毕加索的影响，这都是你无法脱离的。

杜大恺：

我觉得几百年西方艺术对中国的影响，不是具体在样式上，而是艺术变成一个推进社会变革的力量。中国历史上只有先秦时期，艺术和社会有紧密关系，先秦以后，特别是魏晋南北朝以后，艺术不再和社会变革发生关联，而变成艺术家自身人格建设的一个行为。所以“五四”以后，我们抛掉的也是这样一种传统，我们形式上是回到先秦时期，但是具体和社会变革发生关联的那些质的规定又和西方一样，我觉得核心是在这个问题上。我们所以要采取能够接纳我们所谓的现实主义，实际上就是自然主义这样一个表述方式，它是和社会变革发生关联这样一个目的性决定的。我们能不能回到魏晋以后一直到清末这样一个漫长历史时期，中国艺术所承载的社会责任那样一类社会行为，这是中国社会艺术所存在的问题，我们艺术应不应该回到那种状态？不可能回到那种状态？回到那种状态，抛掉现在的状况，是好还是坏？这是中国艺术面临的问题。

袁佐：

向杜老师请教一下，是不是中国在过去 50 年里太多的去讲究艺术对社会的关心、对社会的意义和对社会的责任，而忘记了更多艺术自身的语言和艺术自身的表现？

杜大恺：

我觉得这是两个问题，一个问题是一百年来，中国社会变革，艺术要想回避这种变革是不可能的，这种变革是主导中国社会发生变化的主导力量，艺术必须从属这样一个变革。

第二个问题是这种变革本身，我们有一段时间是很不合理的，我们把艺术服从于一个不合理的目的，因为政治的慌乱性也导致了艺术的慌乱性。改革开放以后，整个社会又回到比较合乎理性的时代。所以艺术不再去关心中国社会的发展，把它和中国社会的发展同步，使它成为中国社会发展的一部分是没有意义的。

假设我们承认我们近 30 年中国社会发展的合理性，它的最大合理性是要完成人对精神本身的成长。像温家宝总理说的一样，人要活的有尊严。这就不是我们先前的政治目的能够完全解决的。当人的精神需求变得无限丰富的状态，假说一个艺术要和这样一种追求发生关联的时候，它的语言选择假设只有一个模式，实际上是对艺术的一种亵渎。

艺术语言的延伸不是它自己延伸的，正是人精神延伸的一个结果，人精神延伸物化的一个状态。所以实现了艺术语言的丰富性，实际上是以实现人的精神丰富性为前提的。所以我们肯定的不是语言本身，我们肯定的是背后促成它实现的一个结果。在这种前提下，没有人怀疑我

马可鲁：

刚才那段我听的非常沉重，而且有点进不了状态，关于艺术的语言。现在杜老师说回去回不去，没有意义，这个时代是一个百无禁忌的时代。艺术不止绘画，但是绘画可以是艺术。关于艺术的语言，这里有这么多艺术，今天的艺术已经有多媒体，有影像艺术，有装饰艺术，包括绘画、雕塑，所有这些都有它的一定语言，现在已经摆在那儿了，你用或不用是随你。重要的不是有这么多种类，重要的是感受力、理解力的问题，还有就是你到底做的如何。具体谈到艺术语言的话，任何一种艺术门类都可以谈，都有好坏高下之分。

另外，刚才说到关于艺术的责任，我觉得艺术承载不了那么多责任。我个人觉得，我不知道梵高也好，塞尚也好，他们当初有没有想这个问题，就是艺术对社会的责任。还有就是艺术功能性，在文艺复兴的时候，在中世纪，西方的艺术都是服务于教会这些，到了 19 世纪，由于个人主义思想的兴起，艺术已经没有至高无上的标准，它是整个人类到今天，可以从这个人到那个人，不管在世界的哪个角落，直接发生精神沟通的一种状态。我个人认为，艺术是没用的。要说有用的，一定要强调艺术的功能性，我还真的想不出来。反正我喜欢的很多艺术家，我发现他们都是没用的。

Martina Steckholzer:

刚才我们谈到很多绘画以及它的政治性、社会性的问题，但是我们能不能从一个非常简单的角度来观察这种差异，比如说单从沟通和交流这个角度。我觉得在我艺术创作或者欣赏艺术的时候，我脑子里想的就是交流，首先是交流什么，还有就是与谁交流，最后是如何展开交流。

在我们解释艺术的时候，艺术家是通过自己的创作来表达对自然的看法或者表达个人的情感、观念，比如说像杨福东的影像作品，他的媒介用的可能就跟电视一样，同样在进行着与人沟通交流信息，艺术家可以选择用什么样的媒介和用什么样的内容进行交流以及与谁交流。在我看来，艺术所面对的受众是大的还是小的，并不是很重要。我不同意艺术家是有用的这种观点，但是我同意艺术不必具有功能性。

Anthony Stones:

我们谈论很多艺术对社会责任的问题，艺术对社会责任，我可以用一段对话来说明，著名作家琼斯收到一封来信，问怎么样才能写好书。琼斯就回答说，写出做什么，说真话，不要夸张。我用这段话来说艺术家对社会的责任，就是真实，不要夸张。在我本人的创作中，我感觉对社会的责任就是你的创作达到完美的程度。

Laurenco Aegerter:

我不明白为什么不可以夸张，因为有时候夸张是另外一种真实。

Anthony Stones:

有一位伟大的作家写了一句话：美就是真实，真实就是美。我觉得这个事情是我们需要做的。

包林:

其实中国参会的代表们讨论到自身反思的问题了，这个反思里面包括什么反思呢？包括我们对价值判断的一种反思，对我们行为方式的一种反思，甚至对现代性重新的一种反思，和欧洲文化交流的一种反思，都含在里面了。因此我也特别想知道，在欧洲团队里，有没有对欧洲现状或者欧洲思想现状、艺术现状的反思发言，这是我今天特别想听到的，但是由于时间紧，今天没有听到，我希望明天听到。这种反思就证明，如果中国自身发展过程里，我们的艺术里面存在问题的话，如果欧洲没有问题，那我们很难进行一个对等的交流和讨论，只有双方的问题都摆出来了，而且这些问题具有共性，那这个讨论才有价值，而不是仅仅是一般的文化交流，要互通有无。因为我们在中欧社会论坛里还有一个目标，就是要对某种模式进行挑战，最终要达成一致行动方案的可能性。

艺术创作和艺术市场/Artistic creation and Art market

时间：2010年7月9日



包林:

今天进入第三个议题的讨论，就是中国和欧洲的艺术品市场现状以及未来的可能性。

Pr. James Goodwin:

今天我只能从一个西方人的角度给出我个人的愚见，因为我只是一个理论家，而在座的都是艺术领域里的艺术家，都是实际的从业人员，希望大家能够对我的看法提出你们的意见。

我们先看一下苏富比股价和纽约证交所对比图。苏富比是一个著名的艺术品拍卖行，它的另外一个竞争对手是佳士得，这两个艺术拍卖所在全球的艺术品交易当中占到了八分之一。所以苏富比的股价是很能说明问题的，在拍卖市场上主要出现的是二级市场以及在拍卖的一些艺术作品，这跟昨天我们所谈到的一级市场年轻一代的艺术作品有区别。

我们从图表上可以看到，从金融危机以来，苏富比的股价下降的非常厉害。这个急剧下降始于梵高作品流拍的事件。比较讽刺的是，梵高的作品在 80 年代的时候是最受热捧的作品，价格也卖的最高。苏富比为这一批高价的作品投了保金，但是这些作品都流拍了。但是佳士得付了原来约定的价格给了卖画的人。所以像佳士得、苏富比这样非常强有力的公司，他们能够左右这个市场，因为画还没有卖掉怎么就能把钱给了呢？事实就是这样发生了。

我想要说明的是，艺术机制是有一些畸形的，选择的过程并不是说高价的作品就有很高的艺术价值，低价的作品艺术价值就不够。拍卖品在拍卖之前就要投保，这样的做法是非常奇怪的，这也说明艺术品拍卖市场的僵化性。

这个图表展示的是全球艺术交易的情况，包括一级市场、二级市场。我们看到，这个交易也是下降的比较厉害。我们看到，艺术市场的份额是相对较小的。它的份额好比当今一家意大利电话公司的份额那样。从我的分析来看，这一个指数从 2007 年的高峰已经下降了 35%，回到了 45 年前的水平，而且这一趋势好象还要继续下降。但是历史并不是仅仅从数据和图表就能表现出来的。艺术市场让人兴奋的是，它在全球性的范围内都是呈增长的趋势。我们看到，全球的艺术品，70%是在美国和英国交易的。艺术品交易当中，拍卖品的交易占到了半数。2009 年，美国的艺术品交易额下降了 50%—60%。但是在中国，这个数据是上涨了 25%。这表

明市场的趋势正在发生转移。

这是西方绘画和中国艺术交易情况的对比图，粉色和蓝色的粗线条是中国艺术品交易的情况。就目前情况来看，西方艺术品的价格还是远高于中国艺术品的价格。但是中国艺术品，尤其是中国当代艺术的情况却出现了 500% 的增长。这一趋势是从 2004 年开始的。

从去年的拍卖交易情况来看，高价的作品不是集中在中国当代艺术品，而是较早的一些艺术品上。当经济出现衰退的情况下，人们就倾向于购买比较老的、经典的作品。我们看到这里有一个吴斌的作品，卖到了 2000 万美金的价格。还有齐白石的一幅作品，卖到了 1200 万美金的价格。还有今年早些时候，一个清代的白玉玺，也卖到了 1200 万美金的价格。从去年销售金额来看，一些年代比较早的中国艺术家作品也卖到了不错的价格。与此同时，一些比较有名的中国当代艺术家，比如像岳美君和张晓刚的作品，他们的拍卖价格却下降了 60%—90%。更重要的是这些作品的成交是在中国发生的，而不是在西方。



我们现在讨论的是第二个问题，就是这些危机是否在时间和空间的维度上表现出什么样的共性和差异，我在这里引用尼采的一段话。他在 1870 年的时候对创意的起源提出了问题。这个发问反应了二级市场保守主义的现象。但他关注的是创意的能源，而不是创意的结果。我们现在所有的优势就是我们可以去预见未来，可以去回顾过去。但是我想在我们现有技术的基础上，具有预测未来趋势的可能性。对创意的来源的好奇，其实可以回到更早的时期。在 19 世纪达尔文的著作里面，也对这个议题有所描述，关键问题是，什么是创意的来源。创意的来源究竟来自于社会的财富还是来自于社会的不安定情况呢？19 世纪，瑞士有一位作家认为，社会的文化存在高等和低等之分。那个时候也有观点认为，在社会经济形势不好的情况下，同样能够诞生伟大的艺术作品。尼采的观点认为，伟大的艺术来自于独立的、个体的好奇和激情。

我们现在要看到的是过去两个世纪以来，中国瓷器的销售情况，经济的循环发展也考虑在内。瓷器的交易一直是中国艺术交易的主线，因为它们在全球的交易已经进行了 500 年的时间。我们看到它早期的销售，从早期到一战的销售情况和 20 世纪的销售情况很类似。最大的负面影响是当全球贸易终结的时候，我们看到这个是从 1890 年到一战期间的。所以我们希望全球化的贸易要继续维持。比较让人好奇的是交易的价格还是相对较低的。

在交易市场上，有意思的是艺术家的年龄和艺术价格之间的关系。一般而言，艺术家在30—50岁之间的产出是比较受关注，也是比较重要的。

在艺术品市场上，供和求总会有一些差异，除了艺术家自身来说，还有其他外在的因素在影响艺术品的价格，比如说当时的经济环境以及其他因素。有供给的时候，可能会催生需求，这样就会对价格产生影响。

我们现在谈到文化这部分，在艺术文化当中，艺术史是当中最重要的一个。当代的文化始源于意大利。乔治亚·瓦萨里是最早的一位艺术史学家。在他的《艺术家生涯》这本书当中，他讲述了50位艺术家的故事，从乔托这个艺术家开始。他就像荷兰的一位艺术家一样，把所有荷兰艺术家排列了一下，看他们的创作情况越来越好。乔治亚·瓦萨里书中提到的这50位艺术家还是艺术市场上最有价值的艺术家。我认为这显示了艺术史学家能够推广艺术家的强大作用。他其中的一个朋友是米开朗基罗，他至今为止仍然被认为是欧洲最好的雕刻家。我们昨天提到西方的艺术史是全球艺术史当中的主要地位，所以，我们看待艺术市场的时候更多偏重从西方的角度出发。

袁佐：

这个表格是艺术史系在各个国家、各个大学里从2004年到2006年的分布状态。第一个是在英国和爱尔兰有97个艺术史系。在中国、日本和南韩才有65个。美国和加拿大有226个艺术史系。哪个国家的艺术史系多，他们的艺术就好象变得非常强大。

Pr. James Goodwin:

但并不是所有的艺术家都希望人们去这么解读艺术，英国著名的艺术家荷加斯，他鼓励人们应该学会如何去真实的看待艺术，而不是从艺术史家的角度来看。米开朗基罗也认为艺术应该超越自然。我们看到，右边的图片描述的是18世纪英国的一个场面，他描述的是典型的带有英式幽默的一个场面，荷加斯在这个意义上是真正的艺术家。

当然，自古以来，西方人们对东方都有很大的好奇，我们现在看到的这幅图1862年在博览会上的日本陈列厅，让人吃惊的是在英国这个比较小的国家里，有600万人去参观了展览。包括了28000个参展商，囊括了38个国家。所以说“全球化”并不是一个新鲜的词汇。我们昨天谈到从1868年开始，日本就向西方开放，开始展开贸易关系，由此引发了一场日本风潮，一些浪漫主义非常流行。虽然在艺术市场上，这种影响可能会显得比较慢，但是日本风潮到1990年为止来看，是非常大的。一开始是观念上的交流，这个看到的是浮世绘和梵高作品的对比。一百年之后，梵高的作品在拍卖行拍卖，并且达到了破记录的价格。《向日葵》是那个时期价格最高的一个作品，并持续了一百多年。有趣的是，二战后日本出现了很多富有的人，刚开始他们热衷于从国外购买自己本国的艺术品，从1970年以后，他们开始大量的买入法国印象派作品。所以我们看到东方日本和西方之间的一个对照。

我们在这里也看到西方艺术对中国艺术的影响。昨天有人问到艺术市场背后的推动力是什么？我在这里想提到一个叫“**摩尔迪奥**”（音）评论家关于趣味的评论。在西方，教育背景比较好的人会购买先锋艺术作品。

这个图表展示的是全球前200名收藏家收藏艺术类型情况的对比。著名收藏家的审美趣味对市场是有影响力的。左边这个毕加索作品是1941年以7000美金买下的，但是它却以1500万美金的价格于1997年在拍卖行销售出去。

西方艺术的品位趋向于以惊奇的姿态吸引藏家购买。我们现在看到的图片是一个连环杀人犯的照片，是1960年谋杀儿童的一个杀人犯照片。这个作品1997年在纽约的一个展览上展出。让人感到吃惊的是他的脸是被重新做过的，是用被他谋杀的儿童的手和他的脸结合在一起。展览以后，这幅作品引起了很大反响。因此，十年以后，年轻的英国艺术家开始受到广泛关注了，它的销售价格是在世艺术家销售价格最高的。

现在展示的这幅画，在品位、金钱和社会黄金因素影响方面，对艺术市场有一些影响，

这幅画就是两个美国艺术家再现的，他是根据他们的一个调查，就是在普通人的心目当中，艺术究竟应该是什么样的。在这个调查中发现，美国人喜欢蓝色，他们也喜欢这种山水风景，有动物穿梭，还有人穿梭，当然还有乔治华盛顿。这两个艺术家也根据别的国家人民的审美趣味创造了同样的一些作品。

余丁：

我今天讲的是就已经发生的一些现象来探讨问题。我要谈的是从2006年3月至2007年9月的18个月中，中国当代艺术市场发生的一些问题。

这是我们做的一个统计，从2003年3月31日到2007年9月的18个月当中，中国当代艺术的价格状况。我们发现，在这个表里，中国当代单件艺术作品价格平均增长了184%。

但是我们可以看到它的销售情况，作品的销售数量并没有大长，不是说因为总量的增加造成中国当代艺术市场大盘的增加，而是单件艺术品价格的增长造成了暴涨，买卖的数量并没有大幅度增长。

在这18个月当中，中国当代艺术在国际市场上的销售总额增长了191%。所以我们就做了这样一个研究，就是关于当代艺术这个品类，什么是当代艺术？我们把1950年以后出生的艺术家的作品称为当代艺术作品。所以我们把1950年以后、出生作品的单件超过100万美金的艺术家做了一个名单列表。当然是根据苏富比和佳士得的拍卖记录。

我们发现在这个名单当中，包括已故艺术家陈逸飞在内，中国有十位艺术家的作品单件超过100万美金。在1950年以后出生、作品单件超过100万美金的艺术家，把已故陈逸飞去掉，在世的这9位艺术家占全球这类艺术家的32%，居世界第一位。在美国，1950年以后出生的在世艺术家有6位是单件超过100万美金，占到这个份额里的21%。依此类推，英国占到14%，有4位艺术家。日本有2位，占到7%。意大利、德国各有2位，占到7%，其他国家分别是1位。

在中国这些艺术家里边，张晓刚在这18个月当中，他有17件作品在拍卖当中超过百万美金。所以美国曾经有一篇文章，说中国是新的力量。张晓刚的回报率，从2005年到2006年，回报率达到了893.6%，年回报率达到了424.6%。

方力均的作品也拍出了高价。他的作品回报率在这几年之间，从2002年到2006年，作品回报率是1096.6%。此外还有岳敏君。除此以外，还有其他一些像蔡国强、冷军、刘野、严培明等等，单件都超过百万美金。

除了这些以外，在国内还有两位艺术家的作品单件超过百万美金，就是刘小东，他的几件作品从2006年到2008年都超过了千万人民币。另一个是曾梵志，他的一件作品以7536万港元成交。

在2006年以前，中国没有一位艺术家的作品单件超过百万美金，但是从2006年到2007年这18个月当中，突然就有十位艺术家，并且他们的大量作品超过百万美金。那是谁在左右国际当代艺术市场的价格？我们知道，其实在60年代美国哲学家丹托提出一个艺术世界的概念。我们借用这个概念来看我们当代艺术所处的一个环境和系统。我们把围绕艺术家和艺术作品的这个系统分成六大块，它们包括了博物馆机构、策展人、批评，同时还包括了画廊、拍卖行和私人收藏家。我们把博物馆机构、策展人、批评我们称之为 Ideas。把画廊、拍卖行和私人收藏家称之为 Money。就是在这种观念和资本的同时作用下，形成了所谓的艺术作品价格或者是它的价值。事实上，艺术作品的价格有时候会受到纯粹的金钱的影响。但是从长远来说，只有这样一个系统的合力，才能打造一个艺术作品的价值。在这当中我们列举了一些对中国当代艺术有影响的机构和人，比如说一些画廊的老板。拍卖行包括了两大拍卖行。右下角的藏家是对中国当代艺术有重要影响，当然这里我们还漏掉了一个，就是尤伦斯夫妇。在策展人、批评，我只是列出了一些代表，事实上这个系统的合力营造了中国当代艺术从21世纪以来，特别是2003年以来的繁荣。但是这个图表并不能说明在2006年到2007年18个

月当中中国当代艺术暴涨的原因。

事实上，在金融危机之前，中国当代艺术的市场已经出现了非常大的泡沫状态。我们在系统当中发现，如果系统当中的某一个板块是缺位的话，它会导致艺术的畸形发展。在当代艺术体制当中，中国的艺术在批评上是严重缺位的，这个问题其实已经成为我们前些年批评界的热门话题。所以造成只是以价格来衡量艺术的价值。另外一个就是艺术操作市场本身不规范，在一级市场和二级市场有相互串通和勾结的情况。

还有一个问题就是关于市场做局和炒作的问题，还有就是作为金融工具的艺术品投资。中国当代艺术品在那 18 个月当中也逐渐成为国际洗钱的工具。所以当金融危机来临的时候，中国当代艺术一下子遇到了寒潮，一下子似乎被冻结。据我了解，很多单件超过百万美元的艺术家的，在 2009 年一张画没卖出去。但是在 2009 年的秋季到今年的春开，中国的艺术市场开始有一个新的动向，我们已经开始恢复。我手里有一份由中央美术学院市场数据中心做的一份 2010 年艺术市场分析报告，如果哪位有兴趣，我可以发给大家。

在今年的春季，我们对 6 个拍卖行，就是香港苏富比、克里斯蒂、中国嘉德、北京保利、北京匡时、北京翰海，这六大拍卖行的总成交额达到了 116.04 亿人民币，相当于 1.74 亿美金。而 2009 年同期，这六家拍卖行的总成交只有 63.75 亿人民币，根据 2009 年中国文化部的中国艺术市场分析报告，2009 年中国艺术品的总成交额是 203 亿人民币。右边这个图，当代艺术部分只占整个市场的 13%。而中国古代书画和中国近现代书画占到很大的份额，是 52%。

在今年春拍的前十位当中，全部是中国书画作品，其中 7 件是古代艺术品，只有 3 件是现代，两件徐悲鸿，一件张大千。在今年的春拍，中国古代艺术品书法创造了最高价值，就是 4.36 亿人民币，是黄庭坚的《砥柱铭》。而张大千在 1968 年创作的《爱痕湖》也拍到了 1.8 亿人民币，高出去年秋拍齐白石 8000 多万的价格。值得注意的是，刚刚去世的吴冠中先生，在他去世之前，在北京韩海中拍当中，创下了他本人的最高拍卖记录，是 1972 年创造的《长江万里图》。《长江万里图》是他 37 年前的作品，是他 54 岁的作品，刚才詹姆斯所谈的 30—50 岁是创作盛期，我认为可能是市场追捧价格的一个时间段。在香港佳士得春拍当中，陈逸飞作品拍出了 5368 万新的高价。在金融危机之后的新一轮市场增长过程中，我们发现市场开始有了新的变化，由原来的当代艺术古董、器物以及书画市场的“三三三”这样一个格局，而一边倒的倾向了中国书画。我个人认为，这是我们在经历了金融危机以后开始对当代艺术及其它的市场进行反思以后的一个结果和准备。

包林：

我觉得刚才两位谈到艺术品市场的时候，我们关注到他们两个有一个共同点，就是当代艺术在经过 2008 年以后，现在作品都往下跌的特别厉害。我想这里面提到一个很关键的问题，就是价格决定价值，我想就这个问题展开讨论。

蒋迎春：

中国当代艺术，在 2008 年 5 月底我们举办了一个为汶川地震的义拍之后，市场就有所变化，那个是中国当代艺术从极盛往下衰败的一个分水岭。那场拍卖一共有 112 位艺术家为四川汶川地震灾民进行了募捐，我们采取无底价的方式向社会公开拍卖，那场拍卖应该是最真实、最准确的。那场拍卖包括刚才余教授介绍的这些单件作品在百万美元以上的艺术家。我个人觉得，中国当代艺术从 2008 年夏季开始有所下滑的原因，其中重要一条就是由于全球金融危机带来的买家变化。

在 2006 年、2007 年，特别是 2007 年，保利拍卖的当代艺术夜场上，在夜场登记竞投牌时，有 30 多个的收藏家，其中包括很难想象到的爱尔兰和巴西的收藏家，所以它完全是一个全球化的市场行为。进入到 2008 年秋季以后，西方的收藏家就剩两三个、三四个，每场最多不超过五个牌。与此同时，包括我们和尤文斯（音）先生的合作，反倒是从海外的一些艺术品，包括中国当代艺术品开始大批量的回流国内。透过 2010 年的春开，我们感觉到中国当代

艺术市场应该是企稳，并且有逐渐回升的趋势。今年保利春拍，余教授说我们有 3.5 亿的成交额，这个就是整个油画、雕塑部分的总成交，和当代艺术应该是有所区别的。在介绍这个数字的时候，我想说一下，我对这个数字有点看法。艺术品的价格应该说，有时候价格和价值是偏离的，并且有时候不具有可比性。我们在鼓励一个艺术家这个不长的阶段里边，它的艺术品价格，这里边的支撑点往往是这个艺术家投放的量不够或者太多，还有就是艺术家提供的作品是否是精品，还是普通作品，许许多多的数字穿插在一起，导致这个价格并不能反映艺术的水平。

现在我们所知道的西方世界大师的作品，比如毕加索，但是真正的价格，文艺复兴时期的大师到现在没有什么作品，所以不能强调他们一定比毕加索价格高。反倒是中国，黄庭坚的《砥柱铭》是 4.68 亿的水平，将来要突破这个，很有可能是另外大师。这是一般的普遍规律，但是在 2009 年秋季的时候，保利春拍创的另一个记录，一个亿人民币对中国来说是很大的一个数字，我们认为超过这个数字的应该是元艺术家或者明艺术家，但是没有想到创造这个记录的是吴斌。我并不是说吴斌的这个作品不值 1.69 亿。我只是想说我举这个例子是想说明价格有时候是唬人的。

我们回到 2010 年春拍的 3.5 亿这个数字，市场分化是很明显的特点。这 3.5 亿里，我们国内叫写实，也有叫经典艺术，这块占了相当大的比重，包括陈逸飞、王沂东、艾轩。这些艺术家受到市场追捧的程度超过当代艺术。反映当代艺术的部分，我们觉得现在成交量和成交额很多，但是投放市场的精品并不多。

另外，除了一些个别画家受到追捧，每件作品拿出来都有很多竞拍以外，大部分都是在底价附近价格成交。

我们现在可以看的出来，现在市场上比较受追捧的艺术家，拿出作品来，可以有信心肯定能卖掉的艺术家的数量，也就是十个人左右。这和前些年大家一窝蜂普遍上涨的局面形成了鲜明的对比。从好的角度来看，这更趋于理智。从不好角度来看，当代艺术还需要进一步培育。

李英杰：

艺术市场无非就是金钱的买卖，在市场动力下体现艺术品的价格。价值用什么观点去考虑？我们现在很多人考虑是艺术市场的金钱价格，但是它的艺术价格、学术价格并没有讨论。很多艺术品在市场买卖，但并没有进入到比如说博物馆，比如说美术馆，很多就是在市场里流通的艺术品。我认为很多好的艺术品，特别是经典的、历代的，都没有在市场上流通，都在博物馆里。比如说中国故宫博物院，还有其他一些博物馆，有很多知名的、非常有高价值的艺术品，并没有进入市场，能进入市场的是极少极少的一部分，它也不能证明金钱的价值就证明某某艺术家或者某某作品就是最高价值。研究市场，它就和钱有关系，研究作品，他和具体艺术家、具体人有关系，和它的品牌有关系。中国艺术品市场的井喷和当前股票市场的井喷是一样的。从长远来看，这并不能代表中国和国际上的艺术品市场在中国就会飞速发展，因为当代很多艺术家，特别是很多二流、三六的艺术家，他们在市场经济下看到了金钱。艺术家希望自己的化作不断的升值或者是尽量升值，这种想法和做法都不符合市场的规律，我认为走得快，摔得也快，走得高，摔得也很。

很多人都想进入这个市场去博弈一下，很多艺术家想像企业家一样，想有钱，想参与市场，但最终是为了钱。价钱高的艺术品不等于是最好的艺术品，也不等于它有学术价值和艺术价值。希望不要被市场误导。因为收藏家有时候是为了今后升值去投资的，是投资的产品。收藏家收藏的目的并不是为了真正的欣赏或者给社会上留下什么遗产，他的目的是推动这张画不断的升值。有些收藏家、企业家、鉴赏家，他们这个收藏还是为了钱。所以我想在市场经济条件下，市场是一个好东西，但市场也是一个坏东西。而中国的市场和国外市场有很大的区别，比如说中国画拿出一幅来，你收藏一百年、两百年、三百年、五百年历史了，都一律被列为古董，甚至有很高的价值。它是古董，古董和艺术品也不是相等的关系。我说的话

就是想证明，价格不等于艺术品的价值。这是我多年收藏的经验。谢谢。

包林：

朱其谈到关于拍卖市场天价做局现象，引起很大反响。在价值和价格之间，我们知道它是分别的，但是它是怎么分离的，这个对艺术家来讲都是非常好奇的。

罗小华：

我只讲几个话题，第一，我们谈到中欧市场的拍卖交易情况，前期欧洲盛行，后来中国接盘，类似这样的问题，我提醒大家考虑一个侧面，就是中欧艺术市场起落的幕后原因是什么？第二，希望大家考虑的是，正当艺术市场繁荣火爆的时候，大家是否深入地考虑了究竟是艺术主流、主角们的盛期还是资本操控的盛期？第三，我们把指数称作为交易的货币，但是在艺术市场的指数，也就是说交易的货币里头有多少水分？我们为什么把指数称作交易货币呢？因为左边一方是艺术圈，右边一方是金融圈，当他完全不懂艺术的时候，他是根据这个指数货币进行大量投资的。但是艺术市场的指数有多少水分？

我在歌华研究艺术与金融的一年时间当中，接触不下4到5个艺术基金的形成。我作为一个专业学者，今天在我们自己大家庭的成员当中，我可以告诉大家，在这些金融炒家的组合计划面前，画家、策展人、评论家，甚至鉴定家，都是廉价的工具。当我们都一一研究过这些现状之后，现在之所以各种泡沫产生的根本原因是信息不对称。

黄晓华：

我在从事艺术管理工作之前，主要是作为建筑设计策划人和投资人。接触艺术管理以后，我自己的视角和眼光可能更多的是从现在的艺术现象背后，看到的都是社会文化的现象导致今天这样一个市场和价值的关系。中国市场经济的活动，进入时间很短，文化复兴的时间也很短，所以看到在艺术上价格和价值的背离以及混乱的现象，这是不奇怪的，因为我们在这方面还很年轻，我们国家在文化建设和艺术复兴上所走的路还很短。

我们经常看到，中国人自己常用的一句话，很多事情我感觉有好的一面，也有很可悲的一面，就是我们做什么事都要迎头赶上。但是艺术很难像经济活动和科学研究一样，投入立刻就会有对应的产出速度。我自己理解艺术，应该是自然生长的，这才是艺术，凡是经过金钱加工、社会推动的艺术是很难有长久生命力的。

中国现在有一个最大的被西方所看好的，就是市场，就是我们社会财富的聚集已经到了相当高的高度，总的国民生产总值进入世界前三名。但恰恰我们在文化发展和艺术教育等一系列基础方面的学习和时间增长是不够的，而财富到了很高的高度，这就是我们看到的当今艺术市场的现状。我们在一种原生态的艺术创作形式上，从学术到现代市场，到整个艺术群落，艺术群落就是从事艺术创作生产的，用“生产”这个词就是很多艺术作品不是创造出来的，而是被生产出来的，所以有大量的艺术家村落，每个大都市都有。这么多业界的从业者都要搭经济的车，都要向经济发展、社会发展一样突飞猛进，这是背离艺术规律的。

我们对中国传统的艺术形式也缺乏研究，但是我本人的兴趣在架上绘画这样一门艺术，我自己认为中国还是应该好好的向日本人来学习对待艺术的态度。我们在日本可能没有看到世界级的一大群绘画大师产生，但是我在日本发现了它在各个领域里的世界级设计大师，每个领域里，日本都有十几人之多。比如架上绘画，西方创作一个艺术形式，对它的尊崇和虔诚，我们对这方面的艺术态度总是想迸发出和国力、经济发展相对应的艺术价值判断、审美标准，这在短时间内是很难的。从中国社会财富增长来看，也必然会参与到对国际美术作品的收藏，而不会仅仅局限在国内的艺术家身上，这个趋势是会到来的。

我刚才已经提到，由于整个审美判断的缺乏所带来的市场同价值的背离，这样一个现象对投资人和投机人都是有机会的，看到这个现象，我的心情既觉得可悲，又觉得有趣，同时觉得也有机会，自己也想有所作为。谢谢。

王磊：

借此机会，简单的表达我对艺术市场的三个看法。第一，我对中国艺术市场的判断，在未来的5—10年，我认为决定中国艺术市场的力量不是国外资本，也不是国内的官方资本，而是中国的民营资本。

第二，在未来的5—10年里，我相信中国的艺术品价格还会不断地创新高。当然这两点其实和艺术家、和艺术本身并没有多大关系。决定的主要因素可能更多的是中国人民银行，因为中国的广义货币的发行量这些年来一直以超过20%的速度增长。所以在市场上的资金，应该说是很充足的，他们需要找到新的投资渠道，我们所说的艺术品投资，和传统投资不一样，我们叫它另类投资。这种另类投资，国有企业有钱也想做，但是受到很多政策性因素影响，还有它能力的不足，所以它做不了，受到很多限制。在这种情况下，民营资本将起一个主要的作用。

第三，中国的艺术品市场或者叫艺术投资市场，确实存在危机的，这种危机不是由金融危机引起的，国际金融危机对中国经济的影响没有我们想象的那么大，对中国艺术品市场的影响就更小。我说中国艺术市场的危机，它的表现是艺术市场离艺术越来越远。我认为这种危机主要是由精神危机引起的，它体现了中国当代诚信的危机、信仰的危机。在艺术品投资市场上也能看到缺少诚信，有人知假、卖假、制假、售假。在艺术品投资方面，我觉得更多的是缺少信仰。作为艺术品的投资者，特别是新进参加进来的投资者都是以赚钱为目的和手段。其实我觉得艺术品投资区别于房地产投资、区别于股票投资一个很重要的因素是艺术品投资是人类精神文化的一种供养。艺术品投资者利用自己的能力为人类精神文化的传承、弘扬和发展作出他应有的贡献。他的这种回报应该是长期的，这一点在国外投资者的表现上可能看的更清晰一点儿。比如大家都知道的欧洲麦蒂奇家族，他们在一四四几年的时间就开始艺术品收藏，这个家族的艺术品不断地捐献给社会，在佛罗伦萨以及在其他各个地方进行展出，因此，几百年来，这个家族伴随着这些艺术品得到了世界的认同，我们说是得到了生命了延续。

目前，意识到这些的国内投资者很少，所以在现在艺术品投资市场方面，艺术家以及国内外的艺术评论家们，能够做的一件事情就是要做投资者教育，就像我们在股票市场上一样，需要投资者教育。只有经过大家的努力，才能够拉近艺术和艺术品市场的距离，使艺术品市场更贴近于艺术。

Anthony Stones:

在上午讨论会上听了一上午钱的问题，最后提到艺术家这个词。今天上午詹姆斯先生放映了幻灯片，里面有一幅画花了7000美元，然后卖了很高的价格。对中国和世界的艺术家来说，都面临着同一个问题，卖的高价格和艺术家是没有关系的。从上面讲的这些大家可以明白，艺术家们得到一点点的利益。可以看到，阿特迪勒（音）和所有人围绕着艺术家，他们获得了很多利益，而艺术家什么都没有。在欧洲共同体已经建立了一些系统，艺术家可以得到自己的利益，中国也应该注意保护这些艺术家。

朱其:

我接着王磊先生的话说两句。中国艺术市场的未来还是看好的，这个看好跟艺术没有关系，只跟中国的经济增长有关系。无非就是两个结果，一是中国艺术在未来15年中伟大的创造，这个伟大的创造也带动价格的上涨。二是如果没有伟大的创造，艺术做的很差，价格也会增长。

上午有几位专家在分析拍卖市场、艺术市场，我想做一些补充说明。其实分析艺术市场不能只根据拍卖的数据，尤其是中国拍卖公司向社会公布的成交价格和数字，水分特别大，这个水分甚至达到50%—70%。比如说前几年，我记得最高的曾梵志一张卖1000万美元，大概相当于7000万人民币的标价成交了，其他两千万、三千万，宣布成交的太多了，我可以

绝大部分不会超过一千万成交。中国的拍卖就是对社会公布的价格和实际成交的价格相差非常大，可能只有十分之一的价格，跟社会说两千万卖了，可实际上可能就是三百万、四百万。前两年，还有很多所谓卖到几千万的东西都是假拍，就是左手卖给右手，70%不是真实成分。甚至2008年，在纽约苏富比的最后一场专卖，那场基本上全是假拍，根本没有成交。所以作为研究艺术市场的专家，尤其是在分析中国艺术市场交易的时候，绝对不能随便引用这些数据来证明未来几年的艺术趋向，因为数字本身是有问题的。

还有就是上午余丁说到，去年、前年中国有些媒体分析，世界上画家的拍卖价格前十名，中国画家占了7名，我觉得这个说法也是有问题的。因为有些比如欧美的著名画家，以及亚洲的知名画家，他的作品是不上拍卖行的，而是直接卖给博物馆或者基金会。比如说日本的草间弥生，他的画随时进行收藏，怎么会跑到拍卖行去呢？所以只根据拍卖行的成绩来证明中国艺术家在世界上很多很多，这是一个很荒唐、很可笑的结论。从中国整个艺术市场来看，很多国画家的收入远远高于在拍卖市场上那些非常有名的人，比如一些美协主席，一年几千万的销售收入，但是这些人的作品远远比张晓刚卖的多，但是他们从来不上拍卖行，就是在家自己卖，这些数据你上哪儿去找？我们国家美协领导人的收入远远高于这些人。这两年大家都说是因为金融危机来了，就像上午保利的蒋迎春说到，是金融危机影响了中国艺术的市场，实际上这个市场的崩盘，大大下跌，刚才有人说岳敏君的画下跌40%，我觉得远远不止，应该是下跌90%，我们开玩笑说作品打一折销售。我同意王磊的分析，首先是道德层次的问题，就是做局欺骗了很多投资人，几年之后他们认识到了这个问题，这是一个原因。还有一个原因是大量涌入的中国投资人一开始不懂艺术，慢慢他懂艺术了，知道有些画不一定花那么多钱买。第三，卖的好的作家投入的数量太多了，比如一年生产20幅画，这怎么可能。

上午Demonsthenes先生说市场的涨和跌规律在不同的时间和空间有没有可比性，我觉得是有的。实际上从巴黎50年代开始一直到现在的中国，只不过中间相隔了十几年、几十年，在不同地区发生市场的暴涨暴跌，巴黎为什么失去了艺术中心的地位？因为它50年代也有过一次像中国这样的暴涨暴跌，从此它再也不是艺术中心了，这个艺术中心转移到纽约去了。后来这个模式到80年代就转移到了亚洲，比如日本80年代发生过暴涨暴跌，90初，台湾、印尼、韩国，都发生了。可能唯一没有崩溃的可能是美国，美国在80有一次暴涨，很多人都去开画廊了，因为画太好卖了，但美国没有崩盘，可能是国家比较大，资本充足。前几年中国也有很多批评家去开画廊去了，我想中国也会和美国差不多，会撑住这个市场。

艺术和金融的关系需要我们重新认识，第一，对艺术品的定义，艺术作品在这样一个时代，艺术除了是一个艺术作品之外，其实它还是金融延伸产品。第二，在这种制度下，对艺术家的身份也会重新定义。现在一些著名艺术家，除了他们是艺术家之外，他们还是艺术企业家。比如英国的大卫霍斯特（音）以及中国很多艺术明星，他们不仅仅在创作，还在组织生产，不仅仅自己创作产品，还让别人给他们创作作品，宣传自己，做自己的销售，他们把自己的艺术当做一个企业来经营，这是很多社会公众和艺术家没有认识到的。对于一个好的艺术家来说，他有钱没钱都不是问题，都能创造出伟大的艺术，但是这样的艺术家在世界上不会太多，因为大多数艺术家和参与艺术投资的人会受到这种制度影响，这点是需要我们讨论和跟社会解释的。我们不应该只顾自己做艺术，应该有更多的人出来批评这种制度。

方案：

我从早上讨论中提出了几个问题，其中一个问题是给朱其老师的。就是关于市场的概念需要重新被定义。拍卖行的数据只是其中的一个内容，它能够提供一些数据，但是大部分艺术家的其他收入也是无法计算的。这个论坛的目的是要讨论艺术创作和艺术经济之间的关系。王端廷提出来中国在一些官方的，比如像美协这样机构的艺术家，他们通过自己的私人关系或者私人网络进行艺术品的交易。

接下来我给中方的这些代表提出一个问题，我们今天讨论的很多关于艺术家在国际市场

以及艺术市场上的一些表现情况，我们欧方的成员想了解一下，欧洲的艺术家在中国艺术市场上的表现。我们想了解一下欧洲的艺术家在中国的公共收藏系统和私人收藏系统里呈现什么样的情况，尤其是在博物馆这样的官方公共收藏系统里面。

Pr. James Goodwin:

我现在就回答大家在讨论当中提出的几个问题。第一个问题，提到的所谓艺术经济，我的观点其实并不仅仅是从经济的角度上来看待艺术市场的。用经济学的规律来看待艺术市场，应当将它进行理性化的分析，有时候是成立的，有的时候是不成立的。我们现在看到的，左边这个图是一个商品的供求关系图，它跟当代艺术的市场趋势有点相象，在市场上是由供应量和需求量共同来决定它的价格。在右边的这个图是拍卖行所从事的二级市场的艺术品情况。当这个艺术品的供量是固定的时候，如果你是在一级市场的从业者，你会非常想看到二级市场的交易情况，会像右图所现实的这样。就是当供给有提升的时候，需求也在增长。刚才朱其先生所提到的二战后巴黎的艺术市场的兴衰情况，巴黎的情况是一个特例，它是通过控制供给量来实现价格的调控。这个行为导致的结果就是20世纪40—50年代，巴黎很多当代艺术家都被遗弃了。艺术市场上价格的创造是一个非常复杂的过程，我希望在未来的会议中，我们有更多的对艺术价值的探讨。

我同时还对企业艺术市场的表现做了一些调研，这幅图所显示的流程，其实讲的是在艺术市场当中比较有分量的一些角色的关系。所有的结果都是你的作品最后卖了没有，有没有盈利。我们刚才也讨论到中国的艺术市场的透明度问题，在英国，比如在拍卖行，这些买卖和交易都是有法律保障的，我想请问，在中国这种艺术交易是不是也有法律来保障？如果艺术市场的规范建立起来的话，将对这个市场有很好的推动作用。在西方，90%的买家购买艺术是因为他们喜欢这个艺术，而不仅仅是出于经济上的考虑。我相信中国当代艺术目前正在经历的一个阶段是投机的阶段，但是在将来，这个应该能够提升到比较完善和成熟的高度，将来艺术市场更多的依赖于艺术的实际价值，这就是经济箫条给我们带来一个好处。

Demonsthenes:

我们现在有十分钟的时间来回答两位先生提出的问题，第一，欧洲的艺术在中国的公共收藏和私人收藏情况怎么样？第二，关于中国的艺术市场透明度和法律保障问题。

罗小华:

欧洲的艺术家在中国的藏品是不多的。

我在世界行业组织里工作了12年，所以知道法律和行业标准在国际上是怎么样参与市场的。我完全同意詹姆斯刚才讲的，如果这些法律和标准在市场上有一个很好的管理和参与的话，这个市场将会对艺术家、对艺术史和所有艺术界的主角来说是非常受益的，这就是我上午最后说的一句话，我们如何引进工具的问题。但遗憾的是，中国艺术市场，我了解很多法国艺术市场的规则和法律，在这方面，相差是非常远的。

Demonsthenes:

第一，我们所听到的、看到的这些统计数据非常非常重要，但是都需要更多的调研和对市场动态以及各种数据真实程度的调研，都需要再继续深入。同时对调研的技巧也要重新考虑和研究。第二，关于中欧两个市场之间的这些数据对比，以后有没有在这方面有合作的可能。我们可以从不同的观点来看待艺术市场，比如说单从经济的角度、社会的角度、文化的角度以及政治等其他方面的角度，所以接下来要做的就是需要对跨界的一些调研和研究方式进行探讨。

艺术品市场是一个由很多元素在一起的混合体，有很多东西需要考虑，可能中国的艺术品投资不光是中国自己的作品，还有很多西方的作品。关于艺术和市场的关系，不同的人对它的体验和看法都是不一样的，比如艺术家、机构、藏家以及投资者等等。艺术和社会之间的关系探讨在很多年前就有，比如希腊文化对中国文化的影响也是持续很久的，我们现在

看到的就是一个国际化的社会，相互之间的影响更加深远。我想这个问题是一个开放性的问题，现在需要重新来定义，在中国社会和欧洲社会，艺术的内涵、决策以及作用都是什么，我们需要考虑的是它以后发展的趋势是什么。对未来的整个艺术世界来说，所有的参与者都有自由发挥自己的影响力，所以这是一个开放性的游戏。

论坛最终以投票的方式选出了未来开展的合作计划

1 举办“变化中的风景”展

2 举办与收藏有关的展览

