

Map
of
Contemporary
Art
in China

◎杨卫 尉彬 主编

中国 当代艺术生态

Map
of
Contemporary
Art
in China

 天津大学出版社
TIANJIN UNIVERSITY PRESS

Map
of
Contemporary
Art
in China

◎杨卫 尉彬 主编

中国 当代艺术生态

Map
of
Contemporary
Art
in China

 天津大学出版社
TIANJIN UNIVERSITY PRESS

图书在版编目 (CIP) 数据

中国当代艺术生态/杨卫主编. —天津: 天津大学出版社, 2008. 10

ISBN 978-7-5618-2803-8

I. 中… II. 杨… III. 艺术—概况—中国—现代 IV. J12

中国版本图书馆CIP数据核字 (2008) 第149581号

出版发行 天津大学出版社

出版人 杨欢

地址 天津市卫津路92号天津大学内 (邮编: 300072)

电话 发行部: 022-27403647 邮购部: 022-27402742

印刷 北京佳信达艺术印刷有限公司

经销 全国各地新华书店

开本 180mm×260mm

印张 10.5

字数 429千字

版次 2008年10月第1版

印次 2008年10月第1次

定价 39.00元

移动的家园 (代序) 杨 卫

自由艺术村现象出现在中国是门户开放以后的一个独特文化现象，在某种意义上说，它的出现是西方商业文化侵入中国市场的集中体现，也是西方民主与自由思想的启蒙结果。在传统中国，以乡村构成基本生活单位的社会形态下，不可能产生自由聚集的艺术村现象。因为乡村是以生产自救、农耕自给为生活模式，而纯属精神活动的艺术创作不可能有效地纳入这样一个农业生产的模式当中，成为生产消化的一个环节，所以无法形成批量化生产及其村落化聚集。正如古代中国的文人墨客们只能在庙堂聚集一样，尽管庙堂以外还有着江湖作为疏散之域，但江湖之所以能够逃脱权力的束缚，部分地获取自由，却恰恰是因为它居无定所、无根漂泊的游牧性质，即以所谓浪迹天涯、云游四方的生存形态才得以实现的。当然，这种天地间的游历、远山间的奔走，也提供了许多江湖之士有充分的空间与时间去饱览山河之壮美。中国古代山水画、田园诗的意向之所以大都朦胧而悠远，就是因为距离拉开了内心的感受层次，启发了人的无穷想象。李白跟杜甫之间的友谊相隔千山万水，所以，也就只能通过诗和画来寄托思念，借助于山和水来传递信息了。这是乡村社会的文化艺术特质，封闭的社会系统，缓慢的生活节奏，也给文人墨客们带来了某种个人表达的自足。

开放无疑是对这种自足性的破除，而现代化进程则更是一种对距离的缩短。我们现在常说的地球村概念，就是开放社会的一种引进观念，这种观念带给艺术创作的直接影响，就是将艺术从远景拉到了近景，从由修身养性的表达方式而转变成了现实干涉的参与手段，并直接纳入社会生产的资本流程中，成为消化剩余资本的重要一环。

事实上，国外自由艺术村也是现代工业文明以来资本膨胀后才开始出现的一个文化现象。之所以像巴黎早些时候的蒙马尔特、纽约后来的格林尼治等现代艺术村落均都出现在经济大都市，就在于这些大都市里存在着更多的商业机会，有着巨大的市场消化能力，这是艺术能否摆脱某种单一的权力限制，比如摆脱教堂的阴影，摆脱政权的限制，而获取相对独立创作空间的一个重要前提。其实，波希米亚一族之所以能够保留下一种较为自由松散的生活方式，也是因为城市经济的发展，提供了他们赖以游走的流动空间。当然，中国的自由艺术村情形并不完全跟国外一样，就如同中国的现代艺术其创作的角度跟西方现代艺术仍有着一定的差异一样，文化形态的不同必然会导致生活形态与创作方式的不同。但从大的历史环境来说，自由艺术村出现在中国，

伴随着中国现代艺术的兴起，都是因为改革开放、经济搞活所带来的，是一个社会变革时期的生存现象与精神现象。

二

在中国最早出现的自由艺术家村落，应该说是“圆明园画家村”。从20世纪90年代初开始，全国各地有不少艺术家开始打破铁饭碗，放弃公职，陆续来到北京闯荡，并不约而同地选择在清华、北大附近的圆明园村、福缘门村等一带居住，由此而形成了一个独特的生存现象与文化现象，史称“圆明园画家村”现象。毫无疑问，“圆明园画家村”的出现，使大批艺术家开始走向职业化的创作道路，所依赖的正是自由的市场经济的社会条件。假如没有自由经济的出现，没有市场条件的形成，假如还是在过去计划经济时代，受户籍制度的严格控制，是不可能出现“圆明园画家村”这种现象的。从这个意义上讲，“圆明园画家村”现象是改革开放的成果，也是1978年以来思想解放运动的成果。

正是由于改革开放形成了对封闭传统的强烈攻势，才使各种全新的思想观念得以有效释放，这是中国现代艺术运动由此诞生的一个历史契机和社会背景。其实，无论是20世纪30年代上海出现的“决澜社”等先锋派实验组织，还是20世纪80年代所全面兴起的现代艺术运动，都是因为视域的开放带来了观念的更新。而西方现代艺术作为一种全新的语言方式正好吻合了这种求新求变的社会心理，因此，得到了许多激进主义者尤其是热血青年们的积极拥戴。但20世纪80年代的现代艺术运动跟20世纪30年代那些零散的现代派探索实际上还是存在着一定差异的，不同之处就在于：20世纪80年代的现代艺术运动是伴随着整个国家的改革开放与经济复苏展开

的，这就使得这场运动能够深入而持久地发展下去，并最终在市场经济条件下得以壮大，结出一个又一个自由艺术家村落这样的现实硕果；而20世纪30年代的现代派实验却是处在一个剧烈动荡、战火连绵的历史时期，因为没有社会大环境的烘托，尤其没有经济后盾作为创作的市场保障，所以，除了一部分向延安革命圣地转移或朝往重庆大后方撤退，以配合各种政治宣传得以继续外，剩下的大都只是昙花一现，作为一种纯粹的理想追求，很快便如堕烟海，在战乱中颠沛流离、偃旗息鼓了。

当然，“圆明园画家村”之所以能够在20世纪90年代初得以成长壮大，除了经济市场逐步开放的外因，还有一个内因也非常重要，那就是由80年代的现代艺术运动打造和铺垫出来的那种自由创作的文化空气。因为，从20世纪70年代末开放以来的历史进程中，尽管也一直隐伏着一条自由创作的线索，比如从白洋淀“知青一代”诗人中较先开始，继而到“朦胧诗”、“星星画会”等创作现象的出现，自由创作的倾向就已经逐渐波及到了不少艺术家的思想意识中，但这一切如果没有20世纪80年代现代艺术运动的推波助澜、大面积影响普及，最终打开文化僵局及其市场局面，仍然不可能形成后来自由创作的村落化聚集。正如“圆明园画家村”在鼎盛时期曾聚集了三四百位从全国各地流浪来京的外地艺术家一样，如果没有相应的文化环境和市场保障，这样的情形是不可能发生的。

从这个意义上讲，20世纪80年代的现代艺术运动无疑是取得了较为实际的成绩。因为就一场不仅仅只是艺术风格运动的精神重建运动而言，20世纪80年代中国现代艺术运动的价值核心就是要改变过去封闭的思维传统，在这新旧交替的时代夹缝中实现一种具有现代意识的思想启蒙。就这一点来说，20世纪90年代以后北京所陆续出现的“圆明园画家村”、“东村”等艺术家群落现象，导致越来越多的艺术家走出固有的体制，选择自由职业的道路，恰



恰正是20世纪80年代文化启蒙思想的一种身体力行的实践。

三

应该说，自由艺术村的出现也是现代艺术能够得以繁荣的一个后备储蓄。正是因为有了这个后备力量的存在，现代艺术才能导入正常的实验性流程不断地沿袭、变革、发展。这就像20世纪90年代的中国现代艺术，诸如“玩世现实主义”、“政治波普”、“艳俗艺术”乃至蜂拥而至的行为艺术等艺术潮流大都出自各种自由艺术村落，即职业艺术家群体当中一样。因为不受任何命题创作的限制，这些职业艺术家以自我的生存经验作为表达的基础，也使他们的艺术作品最为敏感而直接地反映出了这个变革时代的心理特征。

从这个意义上讲，自由艺术村落的出现不仅只是一些艺术家的需要，也是一种市场化的需要。因为市场需要活力，需要刺激，需要不断推陈出新，而这恰恰是艺术创作的特征。之所以自由艺术村现象散了又聚，从北京的“东村”、“圆明园画家村”解散之后，不仅北京又出现了“宋庄”、“上苑”、“滨河小区”、“费家村”、“索家村”以及“798工厂”、“酒厂”、“环铁”、“草场地”等自由艺术家聚集的村落，而且上海、昆明以及深圳等城市也相继出现了诸如“莫干山路”、“上河会馆”、“大芬油画村”等一系列自由艺术家聚集的村落，就在于市场的需求赋予了艺术村存活的条件。在资本经济的竞争当中，自由艺术村落的出

现，无论是从新闻操作的角度，还是从地产增值的角度，无疑都为处在市场竞争机制下的各种商家提供了一个又一个兴奋的卖点。

事实上，从最初“圆明园画家村”的出现到现在“798工厂”等现象的出现，在聚集的性质上实际还是有了较大区别的。正如“圆明园画家村”出现在20世纪80年代末90年代初剧烈动荡的文化转型时期，带有某种强烈的文化悲剧色彩一样。如果说“圆明园画家村”现象完全是一种自由组合，这种组合中包含了某种文化冲动，即20世纪80年代那种挥之不去的文化理想，那么到后来这些所谓自由艺术村的逐渐成形则更多是一种商业化的趋同，带有了越来越多市场操作的意味。其实，这也是经济社会所重新导致的一个历史悖论，获得了更大的经济自由也就是带上了更大的经济枷锁，市场经济解放了人的劳动力、创造力，但同时又带来了更大的市场化羁绊。10多年中国的自由艺术村落在形态上的这些变化，就如同20年中国现代艺术的变化一样，都是经历了经济市场和文化市场的一次次淘汰与一次次重新组合而慢慢沿袭过来的，其艰苦程度并不亚于当年转战南北的红军战士们过草地、爬雪山。

但无论好坏，艺术村现象作为中国改革开放后的一个独特生存现象与精神现象，都已经构成了一段丰富多彩的历史，而且随着经济的发展，市场条件的日趋成熟，这段历史还会不断繁衍下去，并最终成为社会转型及其文化转型时期的一道独特人文景观，被我们从乡村到城市的社会发展历史所铭记。

移动的家园（代序） |

圆明园₀₀₁ 东村₀₃₅ 滨河小区₀₄₁ 宋庄₀₄₅798艺术区₀₆₀ 北京其他艺术区（环铁、东营、草场地、索家村、费家村、酒厂、上苑、观音堂、花家地）₀₇₅上海莫干山艺术区₀₉₄ 川籍油画₁₀₀重庆501艺术区₁₀₃ 川美艺术₁₀₅ 坦克库艺术区₁₁₀成都蓝顶艺术区₁₁₆ 南京当代艺术区₁₂₄深圳当代艺术创作库₁₂₆ 杭州凤山艺术区₁₂₈云南当代艺术区₁₃₄ 贵州艺术区₁₄₆湖南“西街创意领地”₁₅₀ 广州艺术区₁₅₆



圆明园画家村

杨 卫

沿着中关村大道向北，从北大南门绕到北大西门，再往前，经101中学左转，到达圆明园宾馆门口，有一条右转的小路，往里走大约五百米，便能看到一个村子，这就是当年闻名遐迩的“圆明园画家村”。现在这个地方早已经荡然无存，被铲为了平地。但在十多年以前，这里还有着密密麻麻“住不完的小平房”（诗人俞心焦语）。那些高低不平的院墙和错落有致的房屋，就趴在圆明园废墟的遗址之上，据说，最先也都是由一些流落到北京的外地移民所建。解放以后，国家实行户籍制管理，政府把这一带的自然村落与游散的居民匡定起来，分为福缘门和圆明园两个行政村。十多年前，我和许多画家朋友们就居住在福缘门村，而并不是外界谈论的圆明园村。但因为福缘门村就坐落在原来的圆明园废墟之上，且跟圆明园村首尾相连，不分彼此，所以，外界更愿意将我们当年所居住的福缘门说成是“圆明园画家村”。

将圆明园废墟作为某种象征，包含了文化复兴的宏愿。废墟中夹带着历史的沧桑，往往也孕育着重建的冲动。雅典的提修斯神庙，法国的阿尔勒剧场和圆形竞技场，德国的特里夫斯公共浴池，西班牙的塞哥维亚引水渡槽以及葡萄牙的埃武拉神殿等古代建筑，后来虽然都成了废墟，但它们却作为某种文化标志，为欧洲的文艺复兴注入过历史的信息。圆明园废墟也有着特殊的纪念意义，因为它见证了近代以来中华民族受屈辱的沉痛历史，所以，也就作为一种凭吊，成了我们痛定思前、百废俱兴的象征。这也是新中国成立后，政府一直保留着圆明园废墟，并把它规划成公园供世人吊祭的原因。事实上，中国的现代文化及其现代艺术进程，跟圆明园废墟确实有过千丝万缕的联系。早在20世纪70年代末，北岛和芒克等北京诗人就曾以《今天》杂志的名义，在此废墟之上组织和举办过多场诗歌朗诵会；稍晚一点，又有北京的现代艺术家林春岩，以“印象派”的绘画风格在此画过不少有关废墟题材的作品；而与林春岩同一时期的北京现代诗人黑大春，还曾租房于此，创作了诸如《圆明园酒鬼》等许多跟圆明园意向相关联的名篇……正



圆明园艺术家们 |



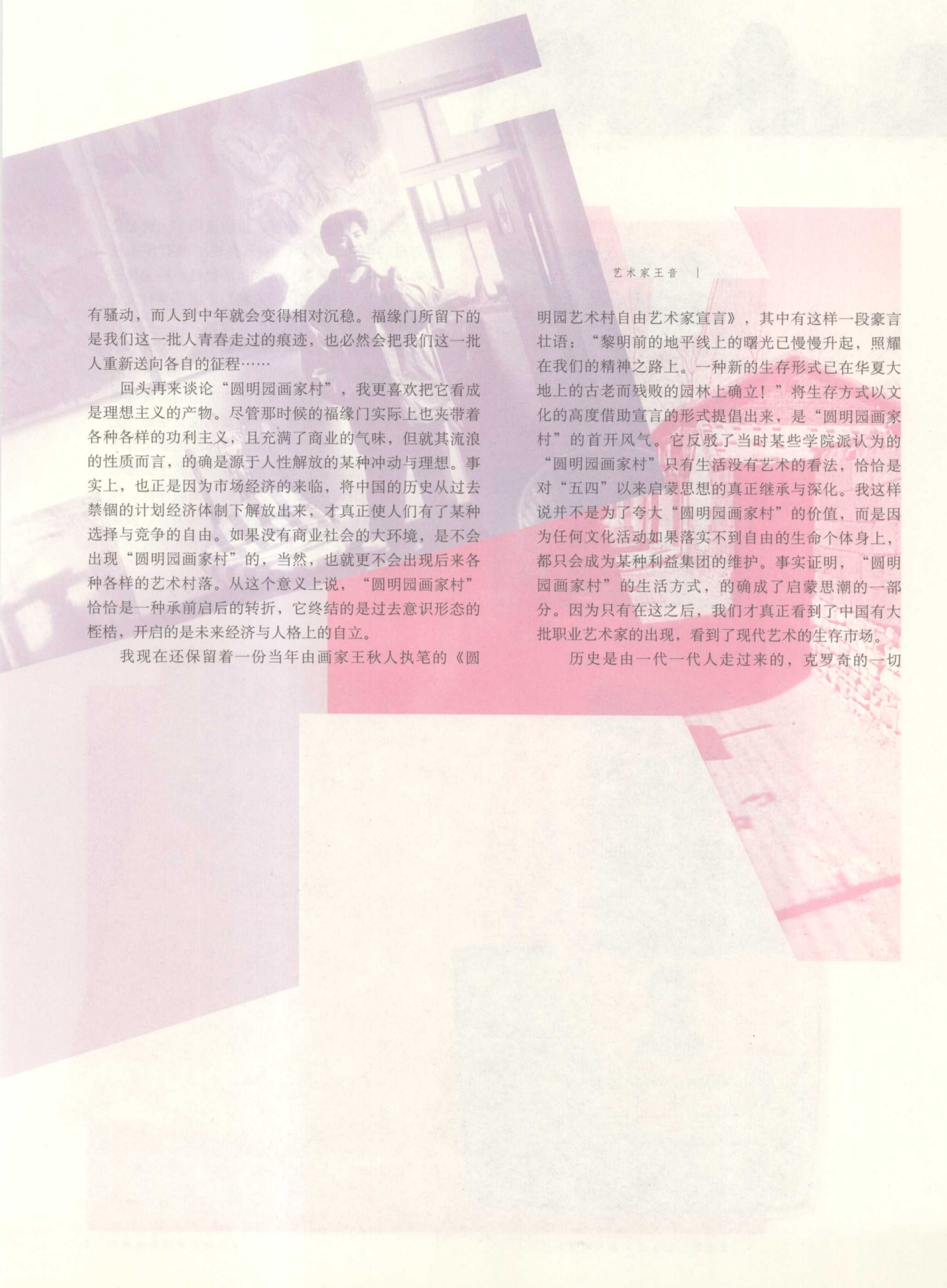
圆明园艺术家们 |

是这些人的创作与行动铺垫了20世纪90年代初出现的“圆明园画家村”，也为“圆明园画家村”的历史植下了现代文化的精神种子。

20世纪80年代末，先后毕业于北京一些艺术院校的华庆、张大力、牟森、高波、张念、康木等人，主动放弃国家的分配，以“盲流”身份寄住在圆明园附近的娄斗桥一带，成了京城较早的一批流浪艺术家。吴文光早年拍摄的电影《流浪北京》记录了当时这些人的部分生活状态。尽管这些人后来大多都踏出国门，去了海外，但他们那种自由择业的勇气，却撼动了户籍制度的基石，为后来更多的艺术家流浪北京，选择自由职业牵线搭桥作了某种索引。尤其是他们均寄住在圆明园附近，以此为创作与生活的根据地，因此也成为了“圆明园画家村”的最早雏形。1990年，曾经参与报道京城流浪艺术家的《中国美术报》原工作人员田彬、丁方等人，因其报社解体，也都纷纷撤退出来，与方力钧、伊灵等艺术家一起迁到了福缘门村画画，从而形成了一个艺术家聚集的中

心。这就是“圆明园画家村”的历史序幕。此后，随着序幕的拉开，越来越多的流浪艺术家纷至沓来，也就吸引了许多媒体的关注，“圆明园画家村”的称呼便不胫而走，渐渐成为了一个文化象征。

我到“圆明园画家村”是1993年春，那时的福缘门已经聚集了几十位艺术家，我在那里居住了两年半，时至1995年，据说，艺术家人数已经达到了三四百。我虽没有对“圆明园画家村”的艺术家人数做过具体统计，但的确感受过那种摩肩接踵、熙来攘往的热闹情形。在我的印象中，那时的福缘门几乎每家每户都有艺术家居住，甚至还有许多房东干脆搬到别处，而将自己的房子全部租给艺术家。现在回想起来，还真觉得那时的福缘门像个世外桃源，像个艺术家的天堂，文化人的圣地。我后来甚至都不敢往下想，如果“圆明园画家村”不在1995年解散，按照当时的情形发展下去会是什么样子。也许一切都是必然，就像人的生理周期，青春期



有骚动，而人到中年就会变得相对沉稳。福缘门所留下的是我们这一批人青春走过的痕迹，也必然会把我们这一批人重新送向各自的征程……

回头再来谈论“圆明园画家村”，我更喜欢把它看成是理想主义的产物。尽管那时候的福缘门实际上也夹带着各种各样的功利主义，且充满了商业的气味，但就其流浪的性质而言，的确是源于人性解放的某种冲动与理想。事实上，也正是因为市场经济的来临，将中国的历史从过去禁锢的计划经济体制下解放出来，才真正使人们有了某种选择与竞争的自由。如果没有商业社会的大环境，是不会出现“圆明园画家村”的，当然，也就更不会出现后来各种各样的艺术村落。从这个意义上说，“圆明园画家村”恰恰是一种承前启后的转折，它终结的是过去意识形态的桎梏，开启的是未来经济与人格上的自立。

我现在还保留着一份当年由画家王秋人执笔的《圆

艺术家王音 |

明园艺术村自由艺术家宣言》，其中有这样一段豪言壮语：“黎明前的地平线上的曙光已慢慢升起，照耀在我们的精神之路上。一种新的生存形式已在华夏大地上的古老而残败的园林上确立！”将生存方式以文化的高度借助宣言的形式提倡出来，是“圆明园画家村”的首开风气。它反驳了当时某些学院派认为的“圆明园画家村”只有生活没有艺术的看法，恰恰是对“五四”以来启蒙思想的真正继承与深化。我这样说并不是为了夸大“圆明园画家村”的价值，而是因为任何文化活动如果落实不到自由的生命个体身上，都只会成为某种利益集团的维护。事实证明，“圆明园画家村”的生活方式，的确成了启蒙思潮的一部分。因为只有在这之后，我们才真正看到了中国有大批职业艺术家的出现，看到了现代艺术的生存市场。

历史是由一代一代人走过来的，克罗奇的一切



刘锋植、刘辉、徐若涛 |



杨少斌 |

古代史即是当代史的命题，恰恰证明了当代是历史创造的结果。所以，朱熹会说“唯有源头活水来”。这里说的源头活水指的就是一种文化的青春与活力。“圆明园画家村”象征了某种文化的青春期，虽然当年稚嫩的它还没有什么作为，也不可能有所作为，但它却蕴涵了一批人青春的热血，蕴涵了一批人理想的冲动。正是这种青春热血与理想冲动使得那满目疮痍的圆明园废墟重新焕发了生机，孕育出了一种新的文化生命与艺术形式。我总觉得“圆明园画家村”的意义并不在地理概念的过去，而是落在了未来的生命形态上；它的价值也决不会因为它的消失而冲淡，相反，只会随着历史时空的转换而不断突显，会随着我们这一批从中走出来的人于后来的种种作为而逐渐放大。

2005.2.5于通州

北京市
暂住证

北京市公安局

姓名	任文志	性别	男	出生年月	68.1.20	常住户口地址	南京路100号	暂住地址	北京正阳门大街	暂住时间	94.8	居民身份证号码	110101196801200017
姓名	任文志	性别	男	出生年月	68.1.20	常住户口地址	南京路100号	暂住地址	北京正阳门大街	暂住时间	94.8	居民身份证号码	110101196801200017

任芝田（任文志）当年的暂住证 |

任芝田以明确关注今日社会与时代
度来从事艺术创作，这表现他作为这一
行的实践者已具备了成熟的艺术品质，
他的作品较充分地体现了他的这一态度。
譬如《在战时》、《打靶》等构图新颖
独特，立意丰富，如果计划实施，会是
出色的，和具有影响的。作品。
在中国的前卫艺术们这些在前苏联
的今天，企业界之士对文化历史的关注和
支持是非常有意义的。
任芝田志趣明确，是能够超而开阔
充沛活力，可理与文界干出成绩来，能
特向企业界推荐他，希望能够给予支持
和帮助！
此致
敬礼！
栗宪志
1995.2.10

老栗为任芝田写的推荐信 |



圆明园艺术家们 |

重温画家村

——对圆明园艺术群落的社会学思考

于长江

说不定过一段时间回来一看，发现每个房东都已经在家中支起一个画架，拿着调色板和画笔，正在聚精会神地创作后现代艺术作品呢……

—— 某圆明园画家

十多年前存在过的这个艺术家群落——圆明园画家村，成为中国当代另类前卫艺术的一个创世纪的神话，它是一群人，一个时代，一种狂想，一种遗憾，一种惭愧……

回想起来，有很多信手拈来的话题，比如，单说它的“地缘”，就很特别——北靠中国近代史上感慨万千的圆明园的废墟，南接中国现代史上惊心动魄的“东北军”的墓地，真是鬼使神差……

当然，今天我们把目光投向这个已经逝去的“西村”，倒不是出于追忆或怀旧之类的心情——这种“历史化”的做法，目前还为时过早。事实上，今天更多的论者，恐怕还是把它视为一种当下的事实和感受。因为它可以被视为一个连续的都市社会演进过程中的一个侧面甚至断面，透过它，可以深刻理解我们居住的城市在人文、心理、结构、理念等诸多方面的变革，也透视出中国都市文明在经历百年沧桑之后强劲复苏和蓬勃发展的景象。

一 “另类”的意义

对于都市中的这类艺术家群落，人们充满了疑问，这里究竟是一个道德崩垮的废墟还是一个新文化建设的工地？是一群正常生活的破坏者还是新时代的创造者？……对此，只能说不同的人有不同的视角，见仁见智。比如，你可以从人的审美精神的角度，或都市文化的角度，或社会流动的角度等，来审视这同一个现象，得出迥然不同的结论。

从都市社会学的角度，这种群落属于一种“亚文化群体”，他们是“边缘人”（marginal person），是主流社会的“外人”（stranger），或多或少地具有非主流甚至反主流的性质，也可以说是被拒斥在主流之外的东西，但他们又是现代都市社会中几乎不可避免地要出现的一种社会群体。像伦敦曾经出现过



的激进的切尔西(Chelsea)和当前的豪斯顿(Hoxton)艺术村、纽约一度疯狂的格林尼治村(Greenwich Village)的“西村”(West Village)和苏活区(sohu)，法国孕育出多种偏激文化思潮的“左岸”、柏林的东柏林区、东京的向岛等，充斥着各种“另类”(alternative)和“波希米亚”(Bohemian)们的生活，都是盛极一时的都市反主流文化群落。

而在北京圆明园附近，从20世纪80年代初期开始(我认识的人中最早在1983年)，就有一些“另类”——包括一些搞文学、诗歌、戏剧的人以及某些人受不了宿舍或家居的大学生——开始在那里租房子居住。不知道冥冥之中究竟什么力量，把这些试图远离常人生活、构建自己独立存在方式的人们，引向了这片举世闻名的废墟周围——当时最表面最直接的原因，是那里位置偏僻，房租便宜。后来的画家村的形成，其实是在这个基础上的延续，大约1990年后，入住这里的画家人数急剧增加，在这里占了绝对优势，所以成了“画家村”，但其中一直存在着个别从事其他爱好的人。

在当时的北京，这些另类的出现，是新的社会因素出现的迹象，预示着这个城市多样性、异质性的发展已经到了某一个临界点，有些人已经不可能继续留在“同一性”的社会结构中，不能再一味自欺欺人地伪装成与主流“完全一致”的“良民”了，他们开始宁可付出很大的——有时是惨重的——代价，也要偏执地从同一性的刚性结构中出走，在当时十分狭小局促的“体制外”的空间中，凭空构建出一种新的生活结构。这种革命式的行为，孕育着我们城市社会内部一种重要的质变和飞跃，但当时很少有人从这个角度理解这些现象。这也难怪，原有的观念和思维框架中，很难理性地解释这一新出现的社会群体和全新的社会因素。

二 梦想与宿命

是什么因素导致这些画家来到北京，聚集在这里呢？站在不同的立场，有不同的解释。最正面的评价——包括这些人本人——把他们视为为艺术献身和牺牲的一群殉道者；而最负面的评价，可能把他们想象成在别的地方混不下去、甚至违法乱纪、坑蒙拐骗之类等。在这些极端的评价之间，比较平衡的评价是：他们到这里以这种方式，追寻自己成功的梦想。

当然从某种意义上可以说他们只身来北京是一种“献身艺术”的创举，但也不能把这种纯粹抽象的目标无限夸大。公允地说，其中多数

人到北京是来追求自己世俗意义的“成功”，世俗成就的冲动仍然是主流动机，而不是宗教式的不计得失的对艺术的“牺牲”，也不是要永远选择那种所谓彻底“自由”的叛逆的人生状态。

这些画家原来大多来自体制内的各类单位，个人背景也参差不齐，并不都受过正规完整的美术教育，虽然很多人出身美院，但有些是大专班、培训班等。他们中一些人在体制内常规竞争中，并不一定具有优势，由此，干脆打破世俗常规，放弃眼前的稳定生活，到北京闯荡，在漂泊中追求一种梦想和价值。

他们“迁徙”到北京，也有一些外在“推力”。比如，当时很多画家来自东北，那个时候东北正处在社会经济各方面急剧衰落的时期。此前40年，东北曾经是我们经济、社会相当发达的工业基地，托起了一个相当庞大的文化艺术教育体系，大量培养这方面人才；而大量企事业单位，也为这些人才提供了大量的岗位。但从20世纪90年代开始，东北社会经济呈现衰退趋势，尽管总体上还保持了一个宏大的外观，但内在的社会机制已经漏洞频出。在微观层次上，原有的社会机构解体，很多非实质性生产的部门开始无用武之地，突然不需要那么多“奢侈的”文化艺术工作者了。各单位宣传部门、地方文化馆、艺术团体等都解散了，相应的职位消失了，很多受美术训练的人，毕业就失业，无事可做，没有出路，这是被体制转换“溢出”的一大批人才。

改也改不了，这些人从某种意义上更像欧美社会中的那种另类人士（alternative），最后会长期选择这种生活方式……总之，当时画家村并不是所有人都发自内心喜欢或习惯于那样的生存状态，不是所有的人都不在乎现实物质条件、纯粹追求精神完美。应该说，就像任何一个社会群体一样，当时村里的画家也是形形色色，参差不齐。他们自然地发展，也会有很大的分化，相差会越来越悬殊，逐步进入不同的阶层和不同的生存状态，形成某种新的等级秩序。

三 一种人格

基于这些人梦想成功的基本心态，画家村的走向本来是不难预测的。假如画家村当初不是被强制取缔，而是自然发展，以后也会出现明显的分化。一部分人会“成功”，也就是说其作品被别人承认、购买或举办了画展等，名利双收，就可能脱离那种物质生活贫困的生存状态，进入富裕阶层。同样，经过发展竞争，也会有一批人最后“不成功”，他们中一部分本来也不喜欢这种生存方式和状态，来这里不过是等待机遇的权宜之计，在成功渺茫的情形下，他们可能就会放弃这个群落，转入别的生存形式。最后剩下很小一部分，是天生喜欢这种另类自由的创意的生活，经过各种选择，最后总是回归到这种生存状态，

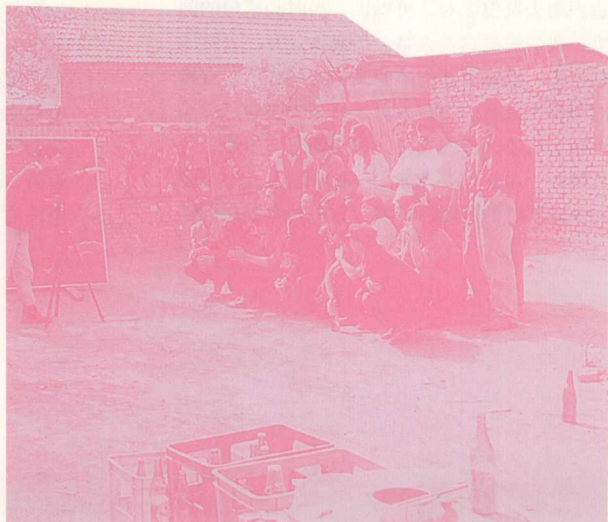
画家村的存在隐含着种种悖论。比如，画家村之所以成为“画家村”，实际上并不是因为他们是“画家”。这个村的存在和价值，主要的并不在于他们的美术专业。首先，专业画家到处都有，各种美术院校、文化机构或主流独立画家，构成真正画家群体的主体；其次，他们也不能说就是中国美术界里艺术水平最高的部分，因为不同的艺术理念具有不同的标准，即使按照现代艺术的标准，也很难说画家村的画家就是最高水准的；第三，画家村画家也未必就代表未来“美术”的方向，他们自身还在探索之中，不知道未来是什么。笔者认为，这里聚集成为一个如此特殊的群体，实际上并不是因为“美术”这个因素，也不是专业水准的问题，而是他们具有人格上的共性。

简言之，这个群落，代表了艺术人群体中某一种特定的人格倾向，那就是勇于自由地超越、探索、创造新的人生状态——这是一种对人生本身的“超越”、“创造”和“再创造”。

人类一直有这么一个人口比例，他们把自由、超越和创造看得比别的价值要高，他们也有常规的生活需要，但是不很看



圆明园艺术家们 |

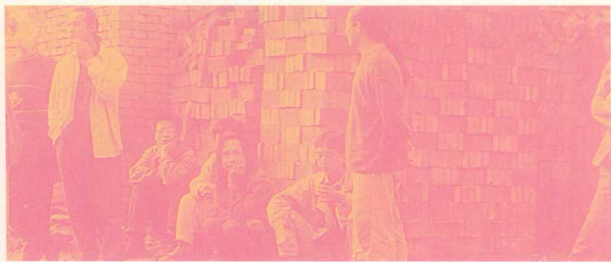




重，不是第一位的，这些人天生有某种回避常规、回避主流大多数人的趋向。他们的种种标新立异，并不一定是有具体功利目的的哗众取宠，而是一种连自己也控制不了的“强迫行为”，是一种最真诚的真实自我的回归。应该强调的是，任何一个社会都会有这么一部分人，只要社会控制相对松弛，这部分人就会浮现出来，这也算人类社会的一种常态。如果在发展比较成熟的社会，社会规范和制度设计本来就为这类人格预留了空间，这些人会“正当”地从事一些另类的事业，比如艺术、学术、哲学、宗教等，使他们和主流社会基本上和睦相处。

人们可能比较多地注意到现代西方发达社会对这些另类的开放与包容，其实，成熟的中国传统社会在理念上和实践中，也同样维持一种多元和宽松的状态，因此，中国古代一直不乏这种非主流人士脱颖而出——包括李白、杜甫、苏轼等在内的狂士怪才，都有这种自我流放的倾向，可以说史不绝书。比较接近现代的明清时代，更有蒲松龄、曹雪芹、扬州八怪等各种超越常规的文人墨客，他们一直是社会文化传承中一种不可或缺的灵感与活力之源。

但在出现画家村之前的几十年里，中国社会在制度设计上完全忽略这一类人的存在。当时我们构建社会的假设中根本不考虑这些人。到20世纪80年代末，尽管当时中国改革开放已经十多年，社会实质上已经达到了这个多元化的程度，超出了造就这些“另类”的临界点，但社会主流对这种动向并不敏感，也没有有意识地去调整应对。可以说，当时画家村的画家，代表的是这批人第一次集体公开、公然地站出来，在没有任何体制庇护的情形下，直接面对整个社会。这些人勇于公开表明自己想成为跟主流不一样的人——包括理想、习惯、行为等……这是一种革命，一种中国人人生态度和生存状态的跨越性扩展，它对社会公众相因



成习的、天经地义的各种“常规”（convention），构成了直接的挑战和冲击。

四 生存的探索

从这个意义上说，画家村的艺术家很大程度是人生观、生存方式和行为方式的一种“探险”和“创造”。因为当时的中国正处于从封闭走向开放的转折点，整个社会心理层面的多样性和开放程度还比较低，同质性很强，社会对于另类生活的宽容度和接受性都不高，所以当时的这种“探险”，突显出时代的意义。事实上，当时那些人的“尝试”方式如果放到今天，已经没那么“超前”了，但在当时是开创性的。因此，笔者认为画家村的精神和实践，不是对美术或艺术本身的探索，而是一种新的人生价值和生存方式的探寻；它的精彩，在于其实践性，它是一种勇于实践自己理念的群体，这在某种社会文化刚刚形成的初始阶段，尤其重要。因为各种历史和社会的必然偶然原因，当时我们社会对于人生的这种探索，落到了他们身上，这种历史的使命，也是这个群体的幸运。

事实上，当时中国社会很多层面都出现了这种对于新生活方式的探索，只是方向、程度不同。它是社会变迁到一定程度自然发生的一种对“常规性”的善意颠覆和良性反叛。这种社会局部出现的人文潜流，在大都市造成一些规模不大的新兴亚文化的“飞地”。比如从20世纪80年代开始，在很多大学里，就已经出现了类似的趋势，形成类似的另类人格群体。这种情况在整个20世纪80年代一直存在。某种意义上，当时的北大在这方面也充当了领导潮流的角色，校园里有比例颇高的一批人，具有不断超越常规、创建新人文生态的冲动，事实上已经成为探索新生存方式的领跑者。

单纯从数量上说，20世纪80年代的各类大学里这种“另类”的总人数，要远远超过画家村的人数。但是这些人与后来形成的画家村还是有一些不同。他们在空间上和社会意义上并没有作为一个集中独立的群体存在，而是分散于、隶属于“大学生”这个群体之内。他们不是独立存在于社会上的，而是在很大程度上受到“大学”这种特殊身份和制度安排的保护，并不是赤裸裸地暴露在一般生存竞争的社会环境中，完全依靠自我奋斗而生存。因此画家村和高校中的一些另类尽管有相同的趋势，但还存在着一些基本条件的不同。也许正是因为这种社会性的“屏障”，造成画家村和北大这两股潮流尽管地理上近

在咫尺，但基本上没有发生实质联系。北大绝大多数人根本不知道、不关心北大存在这么一个群落。笔者只是当时北大为数极少的几个和画家村关系比较密切的人。

从这个背景来看，画家村对世人的吸引，主要不在于其现代艺术的类别、风格或水准等方面。事实上仅就艺术本身来说，包括对现代艺术的理解，很难说他们就一定超过学院派或其他艺术群体。他们的魅力，在于他们是当时社会中一群特殊的探索者；他们的存在本身，就是对我们社会的容量、弹性和韧性的一种检验；他们的试验，在当时条件下为中国社会开辟了一种新的生存方式的可能性，这对一个都市社会不断拓展其文化潜能是非常重要的。一个社会必须不断有人这样“志愿地”自报奋勇，宁愿付出代价，也要站出来开拓各种“可能性空间”。这些新的可能性，是其他常规的、主流的人们原来不敢想或想不到的，更不用说实践了；但这些另类人们不仅想到了，而且敢于尝试，并做到了。这种行动，说起来容易做起来难，今天都有难度，更不用说当时了。这确实需要一种勇气，更确切地说是需要一种“狂”（craziness）。至于这种做法是“对”还是“错”，其实没有一个标准。从绝对值来说，他们的精神和心理状态，放在今天似乎已经不那么超前了，放在当时的发达社会的都市里也没有那么特别，但在当时的北京，他们构成一个极特殊的人格群体，在当时的中国社会显得特别稀缺，一定程度上撬动了很多人心灵深处“积习”的重压，具有一种四两拨千斤的作用。

五 心灵共同体

画家村作为社会生活中一个漂流者的孤岛和另类的绿洲，也常常形成一种特殊的认同感，有些像德文中“Gemeinschaft”或英文中“community”（通译成“社区”，但不是今天我们说的街道居委会的“社区”的含义，而是指一种基于文化和情

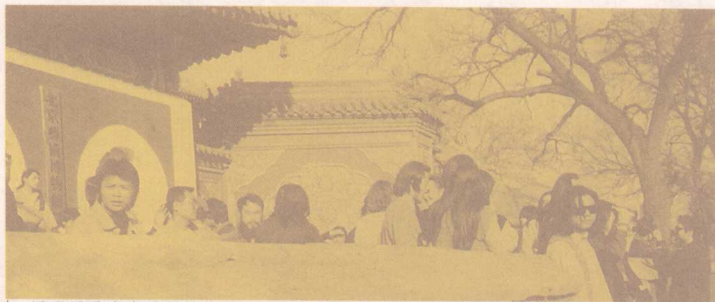
感的命运“共同体”）。人们之间感到彼此有一种休戚相关的关系，但是这种关系不是制度性的，而是心理、感情和精神方面的。它强调某一种共同的处境认同，强调一种共享的集体记忆，在内部形成一种小群体的规矩，一种“亚文化”（subculture）。这种认同感，又很容易被外部压力造成的悲情——集体挫折感、同病相怜、末世意识等所激发和放大。

这种画家群体内部人与人构成一种“初级关系”（primary contact），就是说类似于家庭、亲属、邻里、战友一样的关系。这是一种彼此之间全方位了解的“熟人”关系，它以人、个性、情绪、情感为基础，其中每一个人，都差不多了解其他所有人的事情，人与人之间的交往十分频繁，全方位关照，日常生活细节基本透明，喜怒哀乐都互相关联……社会学上称之为“强纽带”（strong ties）。它与现代都市中常规的、正式的、片面的、基于物质利益的、事本主义的关系，很不相同。

这种精神层面的认同感，能够超越和整合很多具体层次的差异性。画家村这个群落自身内部一直都很繁杂，什么性格的人都有，内部彼此之间也存在着一些分歧、矛盾甚至冲突，但这些矛盾本身也是一种高密度的“关联性”（mutuality）。比如，一些人对另一些人可能很不欣赏，某一个画家可能激烈批评否定另一个画家……但这种“批评”（甚至“攻击”）仍然是一种共同体“内部”的感觉，是因为一种强烈的“共生关系”（symbiosis），才会如此关注彼此，才会如此措辞激烈地评论——因为觉得跟自己有关！人们通常不会同样激烈地去反感或批评某个房东或临近居住的民工，因为他们和画家们不搭界，不是一个共同体内的人，谁也不会真的在意他们。所以，心理上同属于这个画家村的人，不管个人关系好不好，不管互相有没有抱怨或批评，都还是隐含着一种“命运攸关”的群体认同。

可以说这个“村”主要是一种社会意义上的共同体，它具有一种“拓扑化”（topologized），或者说超越物理、地理意义的属性。不管这些人实际上身在何处，他们的心理感受上都会保持这种群体意识。从这个意义上说，这个“村”，最重要的还不是存在于现实中，而是存在于人们“心”中，有点像“虚拟社区”的道理。比如，当时笔者认识的那些画家村朋友，常常从圆明园来到我在北大的住处，他们在空间上地理上是离开了福缘门那个地理位置，但是从社会意义上还是在那个“村”里。“村”是指这群“人”，是这群人之间的关联和通感（compathy），不管这些人走到哪里，走多远，心理上都保持一种归属，感觉上还是属于那里的，这是一个抽象化了的“精神家园”。

“画家村”这个群体其实不仅仅包括画家，融入这个群体的人，未必百分之百都是画家。个别人不是画家，但因为种种原因和这个群体形成联系，心灵相通，长期密切交往，也能形成一定程度的认同感，形同“村民”。



| 圆明园艺术家的展览开幕



艺术家王音 |



黑月工作室 |

游湘云、杨卫、刘彦、刘辉、王逦 |