

# 画廊

双月刊 · 1994 年第 4 期

从威尼斯到圣保罗

关于第 22 届圣保罗国际双年展

艺术家工作室报告：石冲 · 石果 · 唐晖

上海书画拍卖市场透视



总 47 期

R T G A L L E R Y

画廊杂志社地址

广州市水荫路 11 号 10 楼

国内统一刊号 CN44-1008 国际刊号 ISSN1000-4815

电话 (020) 7768688-440 传真 (020) 7771049

电挂 1306 邮编 510075

广告、邮购、订阅联系电话 7782167

广告经营许可证：粤工商广字 01211

全国的画店、廊、斋、轩、堂、馆、拍卖行约六千间

宠大的美术创作队伍约一百二十万人

每年各种美术展览不下五千个

投资收藏队伍则不断扩大

数字即信息

作为艺术市场的信息传媒——《画廊》

创刊十四年来

传播多少信息？拥有多少读者

可能是上述数字的……倍

至少有一点是清楚的

创作界——经营界——收藏界

几乎无人不知

《画廊》

创作·生产

投资·收藏

代理·经营

欢迎刊登广告

欢迎邮购、订阅

一册在手

一传十

十传百



1994年第4期 总47期

重点栏目

艺术家工作室报告

报导在中国当代艺术中具有一定学术地位和潜力的艺术家的学术近况、工作方式和材料使用技法,它是我们提倡专业化和技术化的艺术批评的重要步骤,也是我们向高层次的艺术博物馆和艺术市场推荐艺术家的主要学术依据。

艺术市场巡览

以“传真”手法专稿报导国内(外)重要的市场现象、市场走势,披露市场问题。

名馆·名廊·名行

向艺术创作界及投资收藏界介绍较高层次、较有影响的艺术品经营机构,介绍这些机构的历史、地位、实绩及珍藏。

赞助·投资·收藏

面向投资收藏界,普及投资、收藏、鉴赏知识,透露投资收藏现象及动向,介绍有声誉的艺术赞助企业及收藏家,交流收藏心得,激励艺术消费,提升精神品味。

潮流观察

在巡视艺术大环境中追踪艺术探索的热点,对潮流与时尚予以辨析。

|           |          |
|-----------|----------|
| 主编: 杨小彦   | 王璜生(广州)  |
| 副主编: 赵克标  | 鲁虹(深圳)   |
| 责任编辑: 黄专  | 严善錞(深圳)  |
| 设计总监: 白榆  | 杨杰圣(香港)  |
|           | 张颂仁(香港)  |
| 特约编辑、撰稿人: | 李锦萍(香港)  |
| 张晓军(北京)   | 李淑桢(台湾)  |
| 殷双喜(北京)   | 张弘曼(台湾)  |
| 舒士俊(上海)   | 吴明珠(新加坡) |
| 邵琦(上海)    | 科恩夫人(美国) |
| 祝斌(湖北)    | 杨思梁(美国)  |
| 杨荔(沈阳)    | 候瀚如(法国)  |
| 黄专(广州)    | 孔长安(意大利) |
| 邵宏(广州)    | 莫妮卡(意大利) |

编辑:《画廊》杂志社

国内统一刊号: CN44-1008

国际刊号: ISSN 1000-4815

出版、总发行: 岭南美术出版社

地址: 中国广东省广州市水荫路11号10楼

电话: 7768688-440 传真: 7771049

邮政编码: 510075

经销: 广东省新华书店

制版: 广州锦兴电分制版有限公司

印刷: 东莞新扬印刷有限公司

出版日期: 1994年12月

定价: ¥9.5元 HK\$20元 USA\$2.5元

编辑人语

我曾说过,艺术市场对我们来说永远都只是一种文化策略。它的含义是,我们谈论的市场是有选择的,进一步说,这里的市场是指有助于推动当代文化和艺术发展的那种机制。所以,这本刊物除了主编杨小彦先生陈述的几点职能外,我还想补充一点,那就是,它的职能还应包括推动当代艺术批评的学科建设和发展,报导和评述当代艺术中的热点性问题,那怕这些发展和问题与市场并无联系;反过来,那些与当代文化和艺术发展无关的市场活动将不会成为本刊关注的对象。因此,对这本刊物还有兴趣的人不妨多读读“艺术家工作室报告”、“潮流观察”和“艺术与法律”这类栏目,它们才是这本刊物工作的中心和精髓,也是它成败的关键。为达到这一目的,本刊将尽量摒弃那媚俗的“评论美文”,而增加报导性技术性批评文字的分量。

黄专(本期责任编辑)



石冲《影子》油画 180×80cm (1994年)

|                 |    |                                                   |
|-----------------|----|---------------------------------------------------|
| <b>潮流观察</b>     | 3  | 从威尼斯到圣保罗<br>——部分在京批评家、艺术家谈中国当代艺术的国际价值             |
|                 | 6  | 关于第22届圣保罗国际双年展<br>——第22届圣保罗国际双年展现场报导 王广义          |
| <b>艺术家工作室报告</b> | 10 | 对“有意义结构”的创造与复制 鲁虹                                 |
|                 | 13 | 石果：在东方气质与西方图式之间 白荆                                |
|                 | 16 | 唐晖：青春主义和理性精神 皮力                                   |
|                 | 29 | 石果近作                                              |
|                 | 35 | 石冲近作                                              |
|                 | 39 | 唐晖近作                                              |
| <b>市场巡览</b>     | 6  | 上海书画拍卖市场透视 邵琦                                     |
|                 | 21 | 日本的艺术市场 刘晓路                                       |
| <b>理论探讨</b>     | 24 | 再谈文化理想主义<br>——建立中国当代艺术品市场的检讨和<br>关于第二届广州双年展的说明 黄专 |
| <b>艺术与法律</b>    | 25 | 什么是艺术法<br>——从《金銮宝座》版权纠纷案看艺术法 周林                   |
|                 | 26 | 艺术法这门学科是全球性的<br>——《艺术法概要》中译本前言 伦纳德·D·杜博夫          |
| <b>赞助·投资·收藏</b> | 27 | 西方艺术赞助简史(二) 胡震 邵宏 编译                              |
|                 | 51 | 艺术投资要诀 魏建华                                        |
| <b>名馆·名廊·名行</b> | 33 | “艺术是我们生活中不可缺少的一环”<br>——访香港中国油画廊有限公司总经理杨洁圣 杨小彦     |
| <b>画家手记</b>     | 43 | 段建宇近作                                             |
| <b>展览</b>       | 44 | “第二届广州美术学院油画系作品双年展”作品选                            |
|                 | 55 | 部分国际艺术大展简介                                        |
| <b>拍卖·价格</b>    | 53 | 94'嘉德秋季拍卖会报导 殷双喜                                  |
| <b>星河</b>       | 46 | 陈天作品                                              |
|                 | 47 | 杨建国作品                                             |
| <b>艺术新闻</b>     | 58 |                                                   |
| <b>装置点评</b>     | 64 | 王广义的《VISA》和《东欧风景》 黄专                              |
|                 | 封三 | 王广义作品《东欧风景》                                       |

封面 石冲作品《影子》局部

|             |                      |
|-------------|----------------------|
| <b>下期要目</b> | ▲94' 香港亚洲艺术博览会现场报导   |
|             | ▲94' 广州中国艺术博览会透视     |
|             | ▲艺术家工作室报告：邓箭今 李邦耀 刘彦 |
|             | ▲苏富比、克里斯蒂登陆上海        |
|             | ▲装置点评 林一林作品          |
|             | ▲谈美术馆在中国当代艺术中的职能和地位  |

# 从威尼斯到圣保罗

## ——部分在京批评家、艺术家谈中国当代艺术的国际价值

市场机会和国际机会是进入九十年代后中国当代艺术遇到的两个新的文化课题，与八十年代当代艺术问题（政治性、意识形态化和纯精神性的）比较，它们显得更加深刻和有趣。

近几年来，在艺术界中西方对东方的关注，是国际文化政治版图上“后殖民主义”、“非欧洲中心化”思潮的一种反映，它有没有冷战后西方中产阶级和文化界对东方的那种“含情脉脉”的文化猎奇的味道呢？我们是应该去迎合这种趣味抑或利用这一机会，重新确定中国当代艺术的国际方位呢？以何种姿态进入国际或者说如何深入了解国际规则、摆正中国当代艺术的国际位置、认识其准确的国际价值是从文

化意义上真正使“中国话题”转化成“国际话题”的前提条件，否则，国际机会就可能变成一种国际陷阱。相信对中国当代文化和艺术负有义务的人都会以严肃的态度关注这个课题。为此我们编发了最近两年参加过几次国际展览的部分批评家和画家的讨论和一篇关于圣保罗双年展的报导，看他们是如何以“在场者”的身份看待这个问题。我们希望以此为契机，展开以“中国当代艺术如何获取国际身份”为题的讨论，希望关注这一命题的所有海内外文化界、艺术界的同仁们来稿来信。

黄专



威尼斯双年展中国展厅（东方之路展）

在当今公认的三大国际艺术展中，除了卡塞尔文献展，中国当代艺术在继威尼斯展之后，再次进入圣保罗双年展。参加的作者是王广义、方力钧、刘炜、张晓刚、余友涵、李山。应《画廊》杂志之约，栗宪庭邀请了在京的王广义、方力钧、刘炜，以及去年参加威尼斯展的冯梦波、王友身和一直关注此事的廖雯，于1995年11月8日进行了座谈。

### 圣保罗双年展中的中国当代艺术

**栗宪庭**（下简称栗）：我因为去东京参加“亚洲现代艺术思潮的潜力”的会议，没有机会和你们同去圣保罗，所以回来一起谈一谈。我想先听你们谈一谈圣保罗的情况，在日开会期间也有从圣保罗回来的，他们说中国的艺术在那反映很好，回来也陆续地听到圣保罗这次盛况空前，我希望你们谈谈见闻和艺术界的人对中国的看法和评价，包括那些目前引人注目的艺术家和主持人。

**王广义**（下简称王）：展览馆和威尼斯的分布情况不一样，特别集中，一个是长方形的，一个是大的象圆包形的建筑，四层，来参加的都是名流艺术家，奥里瓦这一次是意大利和电视媒体部分的主持人，还有下届卡塞尔的主持人卡特琳娜·大卫，她是这次法国部分的主持人，她到中国部分看了之后，对中国当代艺术表示了极大的关注。

这届的副主席说：如果下一届圣保罗双年展他当主持，将更为隆重地邀请中国艺术家，而且场地和规格将更高，还有另外的一些博物馆的负责人，都特别主动地与中国艺术家联系，记者就更多了。

**刘炜**（下简称刘）：很多人我都不认识，奥里瓦特别激动并特别主动地说我们以后要做展览，他给我们写文章，还有很多人我都不知道是谁，来看画，聊天。

**栗**：有没有特别喜欢你的画的？

**刘**：有一些，象他们当地的一些艺术家，南美的艺术家很感兴趣，很喜欢。

**方力钧**（下简称方）：圣保罗这次感觉上比

威尼斯成功，就是艺术家和一些比较高层次的博物馆双年展的主持人，表现得很激动，参展的中国艺术家几乎都找到了象博物馆长层次的人特别激动的崇拜者。

**王**：这是现场的感觉，从一种规格衡量，很高层次的一些聚会都邀请中国艺术家，圣保罗双年展主席私人晚会，一些重要的博物馆、艺术主持人和特展艺术家（大师）的聚会都邀请中国艺术家。

**方**：这次中国艺术家全部作为特展艺术家，大家都比较高兴，特展艺术家一般是一些有地位、被承认的大师。但我们的这种情况其实有点悲剧的感觉。

**王**：因为我们没有国家的外交程序，不能和其他国家一样放到国家展里，组委会就作了这样特殊处理。

**栗**：你刚才所说的悲剧是指中国是以一个民间的形式被列入特展？

**方**：说悲剧有点过分，造成这种局面大家显然是尴尬的，因为所有国家的艺术家都很容易地找到自己的位置，他以什么身份，有什么样的场地，有什么样的待遇，很简单，但在中



批评家栗宪庭在座谈会上

国艺术家这都是一个很大的问题，把中国全部的6位艺术家都作为特展艺术家，按我们的资历和以往的惯例好象不是很正常的，可能也是组委会对中国不太好把握。

王：我想他们组委会采取的是一种比较折中的方式。

方：对不了解情况的人和其它外国艺术家来说，把中国艺术家放在特展这一部分里，他们特别不高兴，待遇太高，但是中国艺术家他们明白这里面的故事是怎么回事。

王：其实那个特展是二十世纪艺术回顾，大师的东西，同时也包括特别有影响的年青艺术家。和威尼斯双年展的场地相比中国这次的场地最起码大三四倍，人数又减去了一半。从正门一进就是中国艺术家的，比较气派。

栗：冯梦波，与圣保罗展的同时，你在香港办了你第一次的电脑作品展，你能谈谈情况吗？听说诗华兹表用你的画作一个纪念表，他们只用过少数艺术家的作品如哈林的。

冯梦波（下简称冯）：诗华兹香港总裁看了我的作品很激动，然后就说尽快把方案送到总部去审查，因为那个审查是特别复杂、特别慢的，它考虑很多因素，商业的还有它在宣传上的效应各方面的，所以现在还没有决定用不用，至于展览，因为我在北京最近的展览有一个特别完整的计划，这是第一次有我的电脑作品和音乐的作品参加，等于是一个媒体作品，以前还没有过这样的经验，汉雅轩也没有过这样的经验，但效果还是相当不差的。

栗：反应怎么样？

冯：反应都是积极的，就是相当的肯定，而他们说的没有光说我什么，实际说的就是中国的艺术。例如有一期杂志的文章说的就是中国的政治波普，其实他对于中国当代美术有

所了解，有所准备，展览以后，他们有一个总的看法，所以把这个人放到那里去谈。我喜欢这样，因为光谈一个人有时候不容易谈清楚，其实我这个展览对中国先锋艺术有一定作用。

方：这次和威尼斯双年展的主要区别是准备工作很充分，技术安排比较好。第一次威尼斯展的经历让我们明白了很多事情。很多西方人包括博物馆馆长或者是双年展很高层次的人，都说如果中国艺术家在西方工作很快就会取得非常的成功。现在中国还没有一个艺术家和西方一个特别走红艺术家办展览，这样的待遇好象现在还没有。这种局面下，我觉得在技术的安排上是很重要的。威尼斯双年展在技术上没有准备，那么这一次要充分得多了，包括场地画册等各种宣传，无论参加展览的权威、专家、一般的观众都得重视，他一重视就能够从中国这一部分找到更多的好处和更让自己激动的地方。威尼斯空间那么小，搞得非常混乱，有点第三世界的味道。展览空间很挤，象一个杂烩似的，大家都没办法。

王：所以这次的安排与上次不同，很明显的一个地方是和好几个大师放在一起，给人的感觉这个位置很重要。

栗：那么，中国艺术家在这些大师群里面有没有感到特别逊色的地方呢？

王：我感觉不差。

刘：没有差到那儿去。

## 参加国际大展遇到的技术问题

方：我想不是谁好谁差的问题，从威尼斯到圣保罗，同样的作者，作品差不多，效果差异极大，所以我现在考虑的是我们参加国际交流的技术问题，我们如何参与这种国际交流。我们缺乏经验和技术上不够熟练，在威尼斯的时候，别人几乎挤掉我们一半的展厅，而我们根本就不知道，没有人把他们赶走，这对我们就极不利，我们十几个人被挤在一半展厅，那效果是很明显的；这一次也有相同的情况，但组委会那些活动能力很强的人告诉我们很多技术细则，比如安排灯光等那些非常细的规则，情况就要比威尼斯好得多，所以说经验和技術是非常重要的。威尼斯展时，我们许多问题没有想到，有人也想到了，但没有去做。这次我们知道了做了，效果就特别好，我想这个文化交流不只是把画拿去。

刘：每个人要有图纸，每个艺术家各自有

自己的位置，但在威尼斯要找一份图纸来找到自己的位置是很难的。

王：打个比方，这次组委会把我们安排在主席台上，无论说什么意见都可以，如果组委会把我们安排在台下，你来举手发言都是可理可不理的。这次组委会为中国安排这样一个重要位置，如果谁占我们场地，组委会也出面制止。

方：我想是这样的，这次也有占场地的问题，并且是组委会同意的，允许他们把画放在那，他们已经交涉好了，当我们不同意的时候，组委会出面说也不行。在威尼斯的时候是同样的情况，但我们在威尼斯的时候没有经验，我



中国艺术家王广义的装置作品《VISA》局部（圣保罗双年展）

觉得决定因素是参展的艺术家的心理准备。至于威尼斯的情况是完全一样的，当时把我们的场地占掉，如果我们当时十几个艺术家一起抗议是绝对能够赢的，把它要回来不用怀疑。但是当时没有经验，我们甚至不知道那块地方属于我们。我觉得中国以后还会有越来越多艺术家参加诸如此类国际大展，积累经验是很重要的。

## 当代艺术——离开对语言范型的原创性追求之后——解体中的欧美中心与外围问题

栗：这次我在东京开会，出钱的是外务省的国际交流基金会，请了亚洲十几个批评家参加会议。日本主持会议的是老一辈评论家，他极力引导会议讨论“亚洲问题”，有点建立大东亚联盟的野心，包括在福冈搞的四年一度的现代艺术展，泰国批评家批评这个展览是企图建立新的霸权主义。就艺术的角度，其实没有一个亚洲问题，它和非洲、南美洲遇到的是同一个问题，这都是中心与外围的问题，因为，现

代艺术先是欧洲然后是美国，他们创造的是一个中心发源地，然后辐射到外围地区，包括非洲、拉丁美洲、亚洲，我们都是在学习西方现代艺术的基础上搞自己的现代艺术。日本的经济和科学技术虽然在世界上处于与西方平等的状态，但艺术上与中国等第三世界一样处于外围地位，造成了日本文化与经济的不平衡状况。这一点很残酷，他逼迫我们面对这样一个问题，即如何在西方进行了一百年的现代艺术之后又要有所创造。我从威尼斯回来后的那篇文章，以及广义在我们搞的采访中谈的是世界神话还是中国神话问题，包括国际化民族化的问题，实质都是个在西方现代艺术基础上的再创作的问题。有人以为只要个人化就可以了，个人化谈何容易？艺术是依赖语言的，而一个艺术家从开始学习艺术，艺术就以各种语言模式呈现在你面前。尤其是现代艺术，西方近百年来几乎穷尽了各种方式，你一不小心就陷进了各个流派大师的阴影里。且不说学院派对西方古典主义技巧的模仿、中国水墨对传统大师们的相象，就是自以为个人化的现代艺术，看过去，不是表现主义就是超现实主义、波依斯等，每一个大师都可以看到他的中国摹仿者。中心与外围本质是个再创造的问题。中国不可能一下子出个大师，就这点而言，中国当代艺术举步维艰，这还不把外部环境对当代艺术的压制算在内。这几年我集中精力推了“政治波普”和“玩世写实主义”这两种潮流，所以它们很快走上了国际。事实上，这两种潮流放在整个国际范围看，特别具有个性化和语言上的创造性，当然是在美国波普以及写实、超现实主义这些西方语言基础上的再创造。去年奥里瓦在中国与我一起讨论威尼斯画家名单时，也极力强调要政治波普与玩世这两批作者，他认为他们语言上的创造性很鲜明。而我把整个十年中国的当代艺术中凡有自己一点创造性的都选出一些代

表，奥里瓦则认为其他东西不象波普、玩世更具个性化而拒绝，这是我与奥发生争执的地方。这里我谈的第二点就是当代性，西方现代主义在经历了百年的对于语言原创性的探索后，几乎找不到什么新鲜方法了。60年代后，西方对后现代、当代的强调，即强调对于当下生存感觉和生存环境的关注。在这一点上波普、玩世非常能反映中国当下一种精神情绪，不管这种精神肤浅与否，这大概是不乏人攻击这两个潮流的原因。但是你说你深刻、永恒、语言呢？你没有体现出来，你很象超现实、表现或波依斯等。当然不是说除了这两个潮流，别的都没有创造性，还有不少，这正是我与奥里瓦争论的地方。但主要原因正是这两个潮流在强调当下精神包括当下现实、社会等等，与西方艺术有不谋而合之处，并且非常鲜明，易于让人一目了然。别的艺术家将会在以后的日子里也被国际艺坛承认。重要的是这两个潮流开了一个头，它使我们看到一个非常重要的问题，即当代艺术是一种在现代艺术基础上的国际共时性的艺术，只有当代艺术能消解中心与外围的问题。正是这两点，中国当代艺术才能与西方或者说国际中心艺术世界进行对话。有人认为这是迎合西方，有点奇怪，因为中国出现这些潮流时，还没有走上国际，先有中国的这些艺术，然后才是我写了推出的文章，乃至被国际艺坛接受。其二，就是刚才说的，当代性正是国际性与民族性的区别达到同一的起点。没有什么谁迎合谁的问题。其实，只有通过对话才能找到自己的位置，更加个性化。现在这两个潮流中的艺术家，尤其在圣保罗双年展上展出的作品，愈加离开作为一种社会潮流的表面倾向，愈加个人化和走向深入了。

王：世界各地的艺术家在创作中关注的是自己国家的历史上和包括生态环境的一些问题，是一个历史的聚集，正是这一点把中国艺术家推到一个平等对话的水准之上。美国艺术家、德国艺术家也面临着同样问题，尽管每个国家的艺术家由于国度不同面临的问题有些区别。就中国而言，“政治波普”、“玩世写实主义”同国际正常对话的是一些基本的东西，现代主义在欧美确实有一个中心，但原创的基本点是一个范式，你只能这样做，才能被接纳。当代文化之后，文化在内部发生了变化，每个民族关注自己民族、意识形态、生态等问题，中国艺术家也同样，你只要活着，都要关注这些问题，所以一下便拉开距离。

栗：这就是当代艺术与现代艺术最基本的



中国艺术家方力均在自己的作品前（圣保罗双年展上）

一个界线。

王：前几年宣传第三次浪潮来临的时候，中国有过一句话，特别有道理：“这是世界给我们提供了一个特别奇妙的机会”。都进入电脑时代，中国不得不这样。电脑有一种压迫感觉，你只要在搞电脑其实你就是在进行同等对话。当代艺术进入到更加关注本民族意识形态对人的影响等这样一些问题上，所以中国一下子也进入了这样一个层面。

由于当代文化内部结构变化了，这个中心也已经变化了，比如说一个法国人他所面对的问题和我们所面对的是一样的。在现代主义阶段不同，他们关注那样一种东西，建立各种范式，进入当代文化他们也不关心那个问题了，因为这个范式已经完成了。完成这个范式时中国没有参与，没有进入到这个层面。但是进入到当代艺术却偶然的巧合了，我想是这样一种情形。中国的当代艺术起步是现代主义的尾声。其实那几年所有中国的艺术家、批评家都非常茫然，拿不准，模模糊糊的，这是个过渡时期。这几年整个欧美也关注这些问题，而我们也关注这个问题。

栗：中国搞现代艺术的起步是把西方现代主义和当代主义或后现代一起接受的。广义的意见是从这个角度看中心消除，谈得很精彩，但现实中并没有消除。包括西方也在消除这个中心主义，但这种消除是以接纳外围艺术开始的，这个开始中我们成为被动的一方，又充满中心与外围的种种现实矛盾。

方：这一个问题，关于迎合别人。这实际上是一个常识问题，我们有权力去选择别人，西方的人也有权力来选择我们，这种权力是相互、平等的。如果我们是想迎合别人的，是不对的，这是肯定的，第二个问题，世界艺术有没有中心的问题，如果我们现在所有的人都没有考虑

（下接第63页）

中国艺术家刘炜在自己的作品前（圣保罗双年展上）

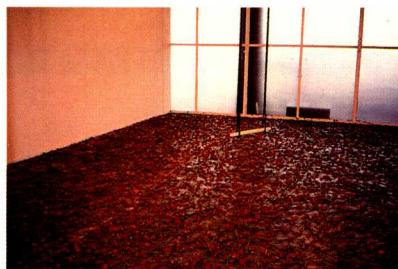




中国艺术家在圣保罗双年展主会场前合影  
左起：刘炜、方力均、王广义（参展艺术家）、  
张颂仁（中国部分主持）



第 22 届圣保罗双年展主席 E. C. Ferreira 在开幕式上讲话



巴西艺术家 V. SOARES 的作品是散满地  
面的玫瑰花和在空中摆动的秋千。现场感令人迷  
醉，是本届双年展中引人注目的装置艺术



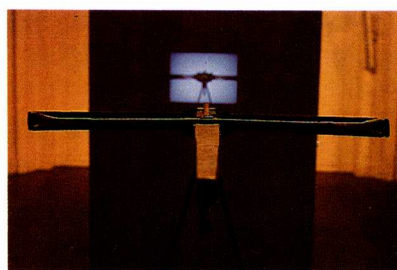
澳大利亚艺术家 F. GRAF 的参展作品



来自 ARGENTINA 的艺术家 P. SUAREZ  
在用软体材料做成的一个男人体身上布满了虫子，  
揭示了当代社会对人性基本尊严的无视



巴西艺术家 N. RAMOS 的装置艺术，在石  
灰岩上面将烧化的松香强迫性的联在一起，  
现场弥漫着令人恶心的气味



波兰艺术家 H. LUCZAK 的 VIDEO 作品。  
一架古老的弓箭，射出的声音伴随着电视图像，  
在展厅中缓慢地播放着

# 关于第 22 届圣保罗国际双年展

## ——第 22 届圣保罗国际双年展现场报导

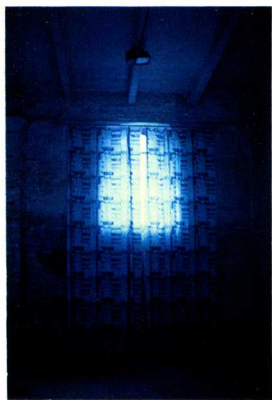
王广义

经过长达 28 个小时的空中飞行，我们来到了巴西圣保罗州的国际机场，然后直接赶往被当地人称为 Blenal 公园的圣保罗双年展主会场。

进入展览馆，好似进入了一个巨大的建筑施工现场。不仅对艺术界以外的人，就是对一个艺术家而言，也很难判断哪些是艺

术品，哪些是纯粹的原材料。在这种混杂的环境中，以艺术家身份在场的人正以极严肃的神情，在助手的帮助下制做其作品。此种场景，很有一番在废墟上建造乐园的壮观景象。

圣保罗双年展距今已有 50 多年的历史。二战之后，圣保罗双年展与威尼斯双年展、卡塞尔文献展一起推波助澜，导演出国



王友身参加威尼斯双年展  
“开放 93”展作品《报纸·窗帘》



中国艺术家张晓刚的作品展示场景



波兰艺术家 KOPYSTIANSKY 的作品是将  
古典名画印在一个古老刑具上。构成了好  
似游戏一般的景象



德国艺术家 A. GROOTING 的作品,表达了  
德意志精神对人性的压迫感,将日常的用品纳入  
意识形态来思考,现场感令人恐惧



来自美国的行为艺术家 M. TALIS 扮成天使状,  
站在英国艺术家里查得·朗的作品上,以表达其对  
“第一自然”的准宗教观念



瑞士艺术家 M. BROODTHAERS 的装置作品,  
复制了他曾经住的一个房间,墙面上的文字记录了他  
在此生活的无数个政治与艺术梦想



意大利艺术家 H. OITICICA 的装置作品与  
一个真正的施工现场没什么区别

际艺术的无数次潮流与艺术观念的变革,是艺术家们光荣与梦想的文化战场。

圣保罗双年展对于中国艺术家而言是一个遥远的神话,在它以往的历史上不曾有中国艺术家的参展,所以在第 22 届圣保罗双年展上出现中国人的面孔,对所有人来说都是一个惊奇。

展览期间,一些大的国际新闻机构和重要的美术馆对中国艺术家的作品表示了极大的关注。圣保罗双年展组委会简报上评述说:“中国当代艺术给国际艺术界带来了新的活力”。

第 22 届圣保罗双年展主持人之一瑞士国家美术馆馆长奥拉松先生认为:“呈现世界各国艺术家的最新创造,也就基本展示了当代艺术发展的状况”。这个很中立的观点,决定了本届圣保罗双年展不同于第 45 届威尼斯双年展的那种由主持人的观念左右展览的霸权意识。所以 1993 年第 45 届威尼斯双年展的主持人奥利瓦先生在第 22 届圣保罗双年展上作为意大利部分

的主持人,只能局部地实施他的思想。而 1997 年卡塞尔文献展的主持人卡特琳娜·大卫,在本届圣保罗双年展中作为法国部分的主持人,也不得不有一种屈就的感觉。当然,等到 1997 年卡塞尔文献展时,那就是她的天下了。

第 22 届圣保罗双年展由两个大的部分构成。其主体部分是来自 50 多个国家近 200 名艺术家的作品,然后是呈现 20 世纪各个潮流代表人物的回顾性作品。整个双年展的作品就主题而言,一类是关注意识形态的作品,另一类是关注人与自然关系的作品。就作品类型而言,百分之六十是装置艺术,百分之二十是平面作品,百分之二十是 VIDEO 艺术,有百分之二的行为艺术家在展场几个入口处表演。

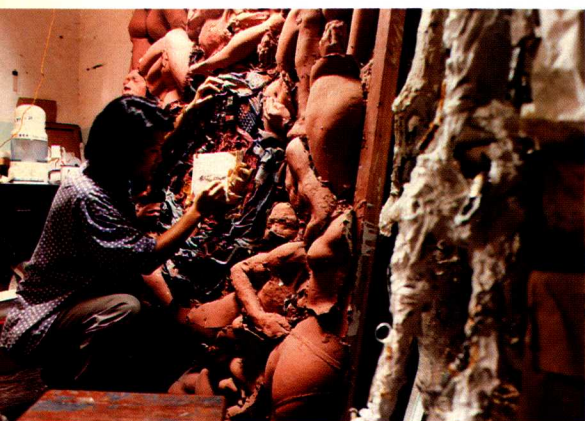
最令人感慨的是许多国家参展的艺术家身后都有一些自己国家的电视台和记者助阵,以此宣传本国的艺术。由此可以感觉到,所谓文化战场是与国家集团的利益相关联的。

# 石冲

## 工作室 报告



“综合景观”作画工具



正在制作“综合景观”的模本



制作“综合景观”



鲁虹

# 对“有意义结构” 的创造与复制

石冲对画面综合材料的试验开始于1988年。如果联系此前在中国引起巨大影响的塔匹耶斯画展看,我们不难发现,石冲当时的艺术探索显然承继了塔匹耶斯的艺术传统。不过,从一开始,石冲就无意搞单纯的“语言实验”。现有的材料告诉我们,为了表现出对人的生存状态的强烈关注,他一直喜好运用材质感很强的画面形象符号。从表达画面意义的角度看,他当时力图解决的是象征表现的问题,其目的是希望将对生命的隐喻建立在新象征的符号中,这也使得他完全放弃了对真实场景与人物的描绘<sup>(1)</sup>;而从艺术表现的角度看,他当时力图解决的则是加强实体感觉,进而在画面上产生肌理感、触摸感的问题,用他自己的话说,他是想用不同属性的物象质感、肌理效果给观者带来某种隐喻式的联想。

客观地看,石冲当时的艺术探索尽管具有一定的个性特征,但并没有为艺术史及当代画坛带来新的东西,因为无论就其提出的艺术问题,还是在解题方案上均缺少严格意义上的独创性,充其量只能说,石冲当时在塔匹耶斯所确立的艺术体系内小有发展,而且把自己的作品做得很精到、很耐看、很有品位。

使石冲艺术探索发生质变的契机是“91中国油画年展”。据画家后来介绍,这个展览不要装置及综合材料作品的具体规定,使他不由得萌发了用架上油画摹写综合材料作品的冲动。可他万万没想到,在这种冲动下创作的油画《被晒干的鱼》竟获得了银奖。

的确,实现作品二次转换的想法乃缘于偶然,但难能可贵的是,画家几乎在第一次尝试中,便敏感地意识到了这种偶然中蕴含的巨大意义。继91年之后,又完成了

《井与鱼》、《生命之像》、《行走的人》等作品,所以他使其最终转换成了一种必然。这自然不是简单地向传统写实油画回归,而是对观念艺术、综合材料艺术及写实艺术的成功综合。也由于这个原因,石冲的油画作品要比一般意义上的写实油画高出很多。正如批评家祝斌在《发现与创造》<sup>(2)</sup>一文中深刻指出的那样,石冲由此超越了作品与自然匹配的传统限制,于是,所谓综合材料作品在石冲那里便转化成了“艺术摹本”,其好处在于:一方面,天生对材料很敏感的石冲能够比较自由地把他的想法、意图、观念宣泄在摹本的制作过程中;另一方面,石冲的原创性也可以毫无障碍地通过人们乐意接受的写实手法传达给观看者。可惜得很,由于认定石冲的创造性主要体现在“摹本改造”上,而对摹本的复制则主要是借用前人的写实语言,故祝斌在进行他的论述时,仅仅强调了“摹本改造”的意义,以致基本忽视了石冲在实现作品

中的二次转换时,为写实绘画带来的新因素——或曰发展性因素。

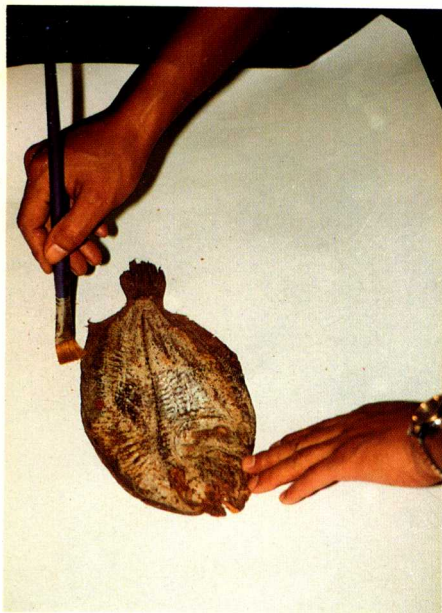
难道石冲面对“艺术摹本”写生时,完全是在沿用前人的写实语言吗?

答案是绝对否定的。事实上,为了使架上油画具备综合材料作品一样的视觉冲击力,并有效唤起观看者对多种材质内含的丰富联想,石冲在进行作品二次转换时,十分强调在二维平面上突出实体的肌理感与触摸感。这就意味着,石冲的写实目标已在很大程度上逸出了传统写实油画语言所规定的范畴。



石冲工作室一角

不错,历代写实画家一向很注意表达客观物象的质地,如铜具就是铜具、玻璃器皿就是玻璃器皿等,但从特定情境中的审美需要出发,他们一般都没有把强调画面上的肌理感与触摸感当作重要的问题去解决。因此,他们在作品中,更注重从整体的视知觉上还原客观对象的真实性,至于其细节,只有当画家认为具备显示物象特征时,才被处理性地描绘出来,否则就会减弱和忽略不计。另外,为了强调笔触与色调的独立审美趣味,历代写实画家不得不以牺牲写实性为代价,常言所说的“远看一朵花,近看烂屎巴”多少也说明了这问题,它足以证明,古典写实油画虽然在整体的视知觉上还原了客观物象的真实性,但对局部的处理却是非常不写实的。用贡布里希的话说,古典油画所具备的真实性,更多是靠读者相关的知识背景加以还原的。毫无疑问,只要石冲希望逼近前述的艺术目标,即在二维平面上还原客观物象的肌理感与



被药水腐蚀后的鱼。再加以人工处理，使之转换为作画时需要的效果

触摸感，他就不可能完全借用古典的写实语言。在这里，他的唯一出路是根据需要逐步偏离传统写实语言。

那么，石冲是如何偏离传统写实语言的呢？

通过对石冲创作过程的了解，我发现，石冲对传统写实语言的偏离主要表现在，他不仅努力从整体上还原客观对象的真实性，还锐意在每一细小的局部中体现客观物象的丰富性与真实性。关于这一点，每位观看了石冲作画过程的人都会有着深刻的体会，因为这位画家在强调整体效果的前提下，几乎没有放过“摹本”上的任何细节——一条小缝、一点转折都被他巧妙地、如实地转换到了画布上。站在他的面前，人们很难不被画面所具有的真实性所撼动，以至有走近看看、摸摸的感觉。我想，比较一下传统写实油画与石冲油画对局部处理的方式，人们就会深刻体会到两者之间在艺术表现上有着多么大的距离（参看夏尔丹作品的局部与石冲作品的局部）。不过，要

“影子”模本的制作



是有人以为画家如此而为完全是为了炫耀技术或迎合精细描写的时尚就大错特错了。如前所述，在画家那里出现的细部描写其实是为了意义表达的需要。对石冲而言，重要的是在画面上保持观看时的肌理感与触摸感，以便很好地建立起观者与“艺术摹本”直接对话的可能性。要不然，他的艺术观念就没法子实现。

当然，与以上所说的相关，石冲在作画的前后还采取了一些辅助性措施。比如，为了真实再现每一个局部，他故意采用了散点聚焦（观察），局部作画的办法，而且他注意有意识地用聚光来照耀“艺术摹本”，专门选用一些十分吸光、十分粗糙的材质。很显然，所有这些正好导致了石冲艺术语言的特色。这就是：由于局部观察能清晰地捕捉住对象的每一个细节，并感觉到物体与物体之间十分明确的边缘线，所以石冲的细节处理得真实丰富；边线处理得硬朗明快。此外，由于人为安排的灯光使然，所以石冲的光感处理得凝炼、沉着，富有戏剧性效果；物象的肌理感、触摸感则处理得几近乱真。美国艺术史家詹森曾著文认为，要确定一个艺术家或一件艺术作品是否具有艺术史价值，关键要看独创性是否达到一定的高度<sup>(3)</sup>。所衡量的标准一是要将其与艺术史以及当代画坛上的同类作品进行比较；二是要看其在当代画坛上的影响度如何。如今，石冲所创立的“依据观念制造摹本，再实现作品二次转换”的作画方案已风靡画坛，他也随之成了这个领域中凤毛麟爪似的人物。依此而言，石冲应算是一个具有艺术史意义的画家了！

注释：

- (1) 石冲读书时，练就了很强的写实本领，代表他当时创作水平的作品是在 86 年—87 年创作的《盲女》、《西藏组画》、《噶马日吉》等。
- (2) 见《艺术市场》1994 年总第九期
- (3) 见《独创性——评定审美价值的依据》载于《艺术译丛》1986. 3.



在“行走的人之二”模本上施色

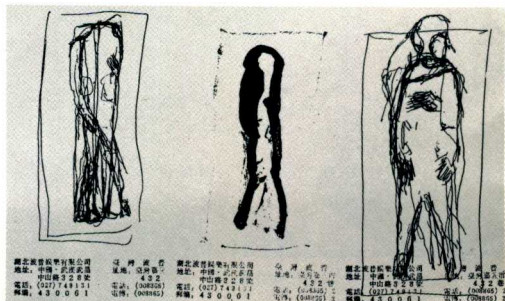
## 石冲的创作近况及作画习惯

石冲创作是从观念入手的。通常他依据直觉去选取材料与符号。一般来说，所选的材料总是粗糙吸光的。然后再用观念去引发这些材料与符号迸发新的能量。其具体做法是将其置于一个新的背景环境（结构）中，改变它们并赋予其新的意义。也只有当画家感到作品的确成为一种对外在生命及内在状态的隐喻时，他才认为艺术摹本做完了。这些艺术摹本无疑是一个个审美的结构，但更是一个个有意义的结构。正因如此，“意义在先，制作在后”便成为了石冲工作的座右铭。

在实现作品的二次转换时，石冲即便在白天，也要以日光灯照耀摹本，这样做除了适应散点观察的需要外，还为了使对象具有明显的明暗变化与戏剧性的光照效果。据我所知，石冲作画的过程是从局部到整体。

石冲的画布是自己做的，方法是先在亚麻布上括白乳胶，干后再刷炳稀颜料，并用水沙纸磨数次，以平为原则。石冲在画面描写及运笔上既强调绝对到位，又不失机巧地趣味处理。画面较平，且较多地使用毛笔。他的作画工具（颜料、画笔、刮刀及调色刀）全是英国温萨牛顿公司生产的。

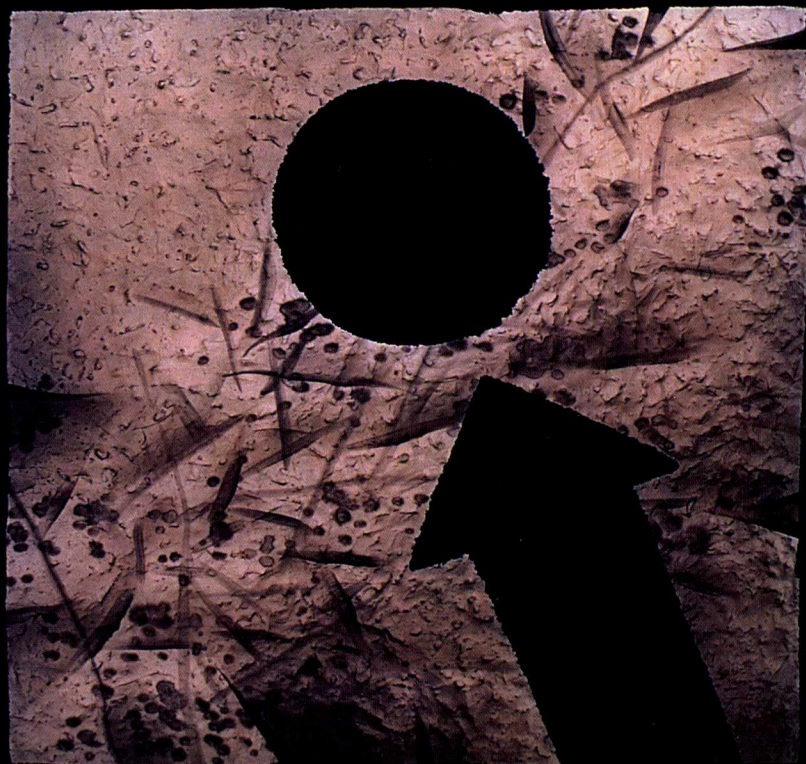
1994. 11. 于深圳美术馆



“影子”原始草图

# 石果

## 工作室报告



# 石果：在东方气质与西方图式之间

本刊特约记者 白 荆

石鲁之子石果由古都西安迁徙到特区珠海已经十几年了，他在这个文化边缘的地区挣扎了十几年。80年代他曾参与组织过最著名的《85'新潮美术幻灯展学术讲座》，担任过珠海画院副院长。而今天他必须靠拍商业照片维持生计和艺术创作，最近由于珠海文联裁员甚至面临着失业的境况。他对“特区”的生活已十分厌倦，唯一能够安慰他的只剩下十几平方米大小兼作客厅的画室和真正属于他自己的工作和劳动。记者最近专程到珠海访问了画家的工作室，并进行了以下的访谈。

记者：请简要介绍一下你的艺术经历和目前的创作状况。

石果：85年以前我是一名传统派，85—89年间我是一名彷徨派，90年之后我成了一名实验派。所谓“彷徨”，是那一阶段的美术新潮对传统中国水墨画冲击甚大，李小山从理论上，谷文达从实践上的破坏性冲击使水墨画界乱成一团，那时我对水墨画几乎丧失了信心，焦虑多而画得少，甚至改用其它媒材（如88年“珠海特区综合图像〈北京〉展”中的丙烯画《超级市场》）。直到90年后，我进入了一种封闭状态，冥想

水墨画种种新的可能性，并着手在技术方法上拓展，面壁3年之后，新的实验作品开始纷纷出笼。目前我的水墨画实验创作已有了清晰的逻辑和方向，理性的抽象图式显然已使我直接进入了具有当代针对性的语境中。

记者：在当代中国画实验中，你的作品在将写与做、东方气质与西方图式的结合上独树一帜，借用一个传统的语言表达方式，可以说你的艺术实验是在“东方气质与西方图式之间”，请谈谈你的艺术观念和语言是如何形成的。

石果：李小山“中国画穷途末路”一说，我是在意志上逆反，理智上承认。因为真正关心当代社会和文化进程的人们，都应该看得出传统中国画就整体状况而言与当代无关痛痒。所以“置诸死地而后生”就成了我沉重的座右铭。东西方文化的冲突，是我辈面临的最大问题，这构成了当代东方艺术再生的基本情境。实验艺术就是直面这情境，去表现我们的困窘、失落和无意识深处的苦涩。所谓“天人合一”的理想，实是虚无飘渺的乌托邦，与当代无关。你所说我的作品是“东方气质与西方图式之间的一种实验”，相当有意思，但这结合之中就有冲



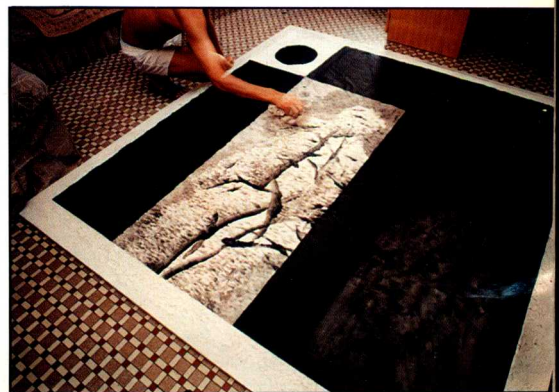
作画步骤一·框架的平涂



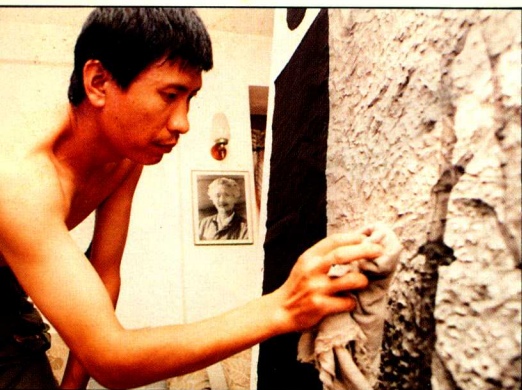
作画步骤二·“团块”笔墨之骨架



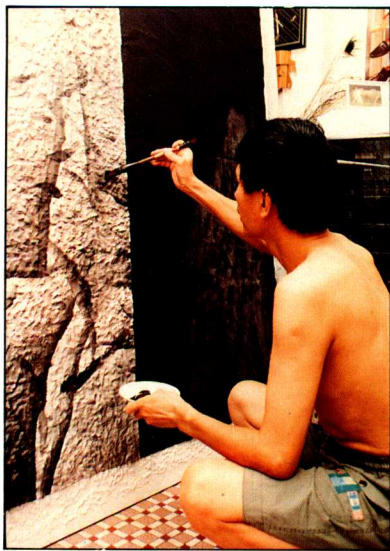
作画步骤三·肌理预制板



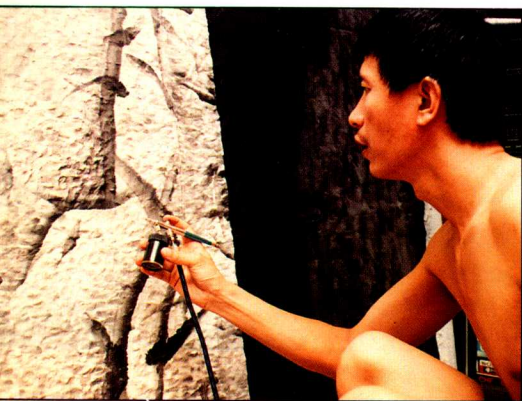
作画步骤四·肌理的拓印（一）



作画步骤五·肌理的拓印(二)



作画步骤六·笔墨反复皴点



作画步骤七·淡墨渲染



作品完成

突,因为双方的原则差距太大。反之冲突中才有未来的结合,我的图式即是在抽象符号上演绎这种关系。我的符号系统一是“团块”,即由笔墨、肌理构成具有东方直感的自由形体;二是平面理性的几何形体,乃西方文化的象征。在我最近的这批作品中,框架已由早先的比较随意性发展到了严格的硬边工业标志,其结果团块不得不被挤压在特定范围之内,自由性大大丧失,但其“既结合又冲突”的情境更为鲜明。由此来谈“写与做”的关系就很明白,水墨画界有“主写派”,有“主做派”,各执一端。写是东方自由直感的,做是西方理性规定的,当代文化情境需我熔其于一炉,写与做都是为我所用的语言。

记者:我看你的画室挂的这幅你父亲的照片,就想到了这样一个问题:你父亲石鲁在五十年代就以他的言论和实践提出过许多与我们当下面临的问题有关的思考,譬如说:中国画发展有没有可能放弃传统笔墨中心主义和其它造型法则而选择新发展的可能性,这一点是石鲁的真价值,但还远未被人认识,我觉得你的艺术实验与你父亲的学术目标有某种逻辑上的共通性,你能谈谈你的艺术实验与你父亲石鲁的艺术有何联系吗?

石果:先父石鲁是我的精神导师,我的人格、感情和意志皆受他的影响而形成。我同他一道经历了“文化大革命”,他的悲剧使我产生了对传统文化的批判意识,最终导致我成为一名实验艺术家。其实先父石鲁就是他那个时代的实验艺术家,六十年代他就实验其“野怪乱黑”,被人骂得一塌糊涂。但在艺术语言上,早先我学他的笔墨和风格,现在明显不同,这是文化情境改变使然。他那时面临的主要是保守传统与自由个性的冲突,而现在是西方文化大规模的东渐,对我民族而言,是极复杂的既进步又瓦解同时发生的过程。而西方发达国家商业消费文化的输入,构成了另一种消灭个

性的强大力量。中国的当代艺术刚刚起步,却已面临着被大众卡拉OK的口水淹没的危机。因此在这个意义上,我的艺术实验在冥冥中仍以先父精神为支柱。语言嬗变,理所当然,观念精神,一脉相承。

记者:你能否简单介绍你作画的具体技术和方法?

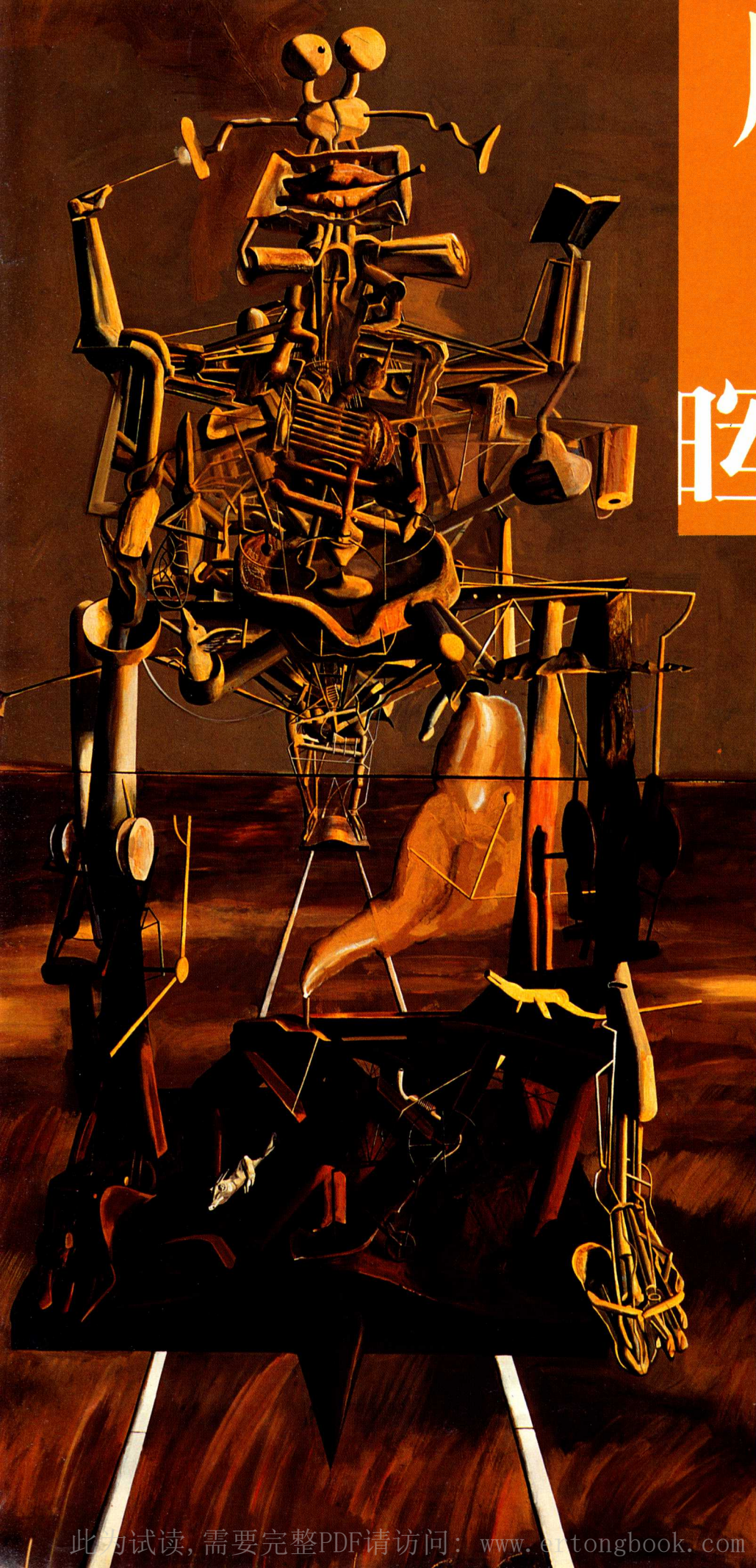
石果:我的原则是在材料上保持水墨画的简单和原本性,只用宣纸和墨汁,而在效果上力求复杂和裂变性,这就要求技法的综合使用。我的框架图像只用板刷墨汁平涂,像画广告牌,只要涂的仔细。我的团块形体兼有写、画、染、拓、喷,综合起来谓之“塑”,因为这类似于制做雕塑的感觉。具体步骤见作画过程图片。

记者:问一个大一点的问题:你对中国画在当代的发展前景有何看法?

石果:不大乐观。做为一种国粹艺术,中国画难以在短期内发生大规模的改观,中国的正统文化和海外华人商业圈(他们是主要的购买者)都认可它的现状。少数实验艺术家的铤而走险势必要以寂寞与困顿为代价。但中国画是否穷途末路,不是一个宿命的定论,而是取决于我们的选择和先行的勇气。

记者:如果有可能你能否谈谈你下一步的艺术实验有什么新计划?

石果:艺术实验的乐趣在于无穷尽的演进,这便是无功利的工作动力。但实验艺术家首先是当代生活的觉察者,“生活是艺术的源泉”堪为真理,然而实验艺术家抓住的必定是改变历史进程的生活,而非西双版纳式的猎奇生活,黄山烟云式的游览生活,品茶饮酒式的文人生活,采菊东篱式的古人生活,标语口号式的概念生活。艺术实验是当代的精神探险,也是重铸语言的系统工程,双管齐下者胜之。我计划每年至少推出两个系列的作品,并拉开较大的跨度。水墨艺术的当代化需要一批不停顿的推进者,相信我便是人选之一。



# 唐 晖

## 工 作 室 报 告



唐晖《在DOS的轨道上》  
220×110cm（1994年）（自藏）