

鲁虹 主编

2000-2005
新世纪
中国当代艺术
图鉴

Illustrated Handbook

New Century

of Chinese Contemporary Art

2000-2005



湖南美术出版社

新世纪中国当代艺术图鉴

New Century
Illustrated Handbook
of Chinese Contemporary Art

2000-2005

鲁虹
主编



湖南美术出版社

图书在版编目(CIP)数据

2000-2005新世纪中国当代艺术图鉴/鲁虹主编. —长沙: 湖南美术出版社, 2006.10
ISBN 7-5356-2562-2

I .2... II .鲁... III .艺术—中国—2000—2005—图解
IV .J12-64

中国版本图书馆CIP数据核字(2006)第121079号

2000-2005 新世纪中国当代艺术图鉴

主 编: 鲁 虹

责任编辑: 邹建平 李路明

特约编辑: 宋 珮

执行编辑: 戴 宇

版式设计: 邹 铮

封面设计: 戴 宇

图文制作:  嘉伟文化
JIAWEI CULTURE

责任校对: 彭 进

出版发行: 湖南美术出版社 (长沙市东二环一段622号)

经 销: 湖南省新华书店

印 刷: 长沙湘诚印刷有限公司

开 本: 635×965 1/8

印 张: 37

版 次: 2006年10月第1版 2006年10月第1次印刷

印 数: 1-2000册

书 号: ISBN 7-5356-2562-2/J·2360

定 价: 180.00元

【版权所有, 请勿翻印、转载】

邮购联系: 0731-4787105 邮 编: 410016

网 址: www.arts-press.com

电子邮箱: market@arts-press.com

如有倒装、破损、少页等印装质量问题, 请与印刷厂联系调换。

进入新世纪的中国当代艺术 001

图鉴

艾未未 018

蔡文颖 019

苍 鑫 020

曹宝泉 022

曹 斐 023

曹 勇 024

陈长伟 026

陈羚羊 027

陈庆庆 028

陈劭雄 030

陈顺筑 032

陈文令 033

崔岫闻 034

戴光郁 036

戴 耘 038

邓箭今 040

段江华 042

方力钧 044

方少华 046

冯 斌 047

冯 峰 048

冯梦波 050

冯倩钰 052

奉家丽 053

符 曦 054

付晓东 055

傅中望 056

高氏兄弟 058

耿建翌 060

龚 剑 061

宫 林 062

郭 晋 064

顾 雄 065

郭 伟 066

海 波 068

何 岸 069

何 森 070

何汶 071

何唯娜 072

何云昌 074

洪 浩 076

洪东禄 077

黄 锐 078

New Century
Illustrated handbook
of Chinese Modern Art 2000-2005

黄 岩 079

黄一翰 080

胡介鸣 082

黄永砅 084

胡向东 085

江 衡 086

江 宏 087

姜 杰 088

蒋 樾 090

蒋 志 092

焦应奇 094

靳卫红 095

冷 军 096

梁矩辉 097

梁 铨 098

李邦耀 100

李华生 102

李大方 103

李 华 104

李 季 105

李路明 106

林天苗 108

林一林 110

李天元 111

刘大鸿 112

刘建华 114

刘 鸣 116

刘 洵 117

刘庆和 118

刘小东 120

刘 瑾 122

刘 铮 123

李孝萱 124

李占洋 126

陆春生 128

陆 军 129

罗子丹 130

陆 琤 132

吕 鹏 134

马堡中 136

马六明 138

毛旭辉 140

缪晓春 141

莫鸿勋 142

倪海峰 144

琴 嘎 146

邱志杰 148

祁志龙 150

1

从地下
到地上

进入新世纪以后，一个最重要的文化现象便是中国当代艺术终于取得了合法的地位，其标志性的事件是“第三届上海双年展”的举办。自此以后，一些中国当代艺术不断地出现在由官方艺术机构举办的各类展览中。相对于20世纪90年代中前期当代艺术展览身份的质疑那种尴尬，有了很大的改观。更加重要的是，不仅各地艺术机构都开始争相举办不同类型的“双年展”或“三年展”，以迅速加入到“世界著名双年展和三年展”的全球俱乐部中去。而且由国家文化部门出面，接连在国外举办了好几个中国当代艺术展。

为什么会形成这样的局面呢？

其原因当然是多方面的，但以下两个原因肯定是不可忽视的：

首先，经过十多年的努力，中国当代艺术取得了长足发展，其学术成果不断在国内外的重要展览、画册与美术馆中出现，并成为不可无视其存在的文化事实。此外，国内外学术界的态度也促使新一代有文化的领导者终于认识到：艺术的概念是随着时代的发展而发展的，用既往理解艺术的方式去评判新生的艺术已经不合时宜；再说中国当代艺术实际上是新文化需求下的产物，与其简单地采取打

压政策，还不如参与进去，并进行必要的交流与沟通，否则只会取得适得其反的效果。

其次，我国在经济上坚持改革开放政策的同时，与国际间的文化交流也日益频繁，这使新一代领导者敏锐地发现，举办具有当代艺术性质的“双年展”或“三年展”，既有利于加强国际间的文化交流与经济交流，也极有利于提高一个城市或美术馆的知名度。不可否认，这一因素对于中国当代艺术的合法化起着至关重要的作用。与此相关的是，从追求与国际接轨的目标出发，举办机构也做出了必要的调整，即一方面采用了相对应的策展方法，另一方面，也挑选了具有国际艺术水平与当代艺术特点的作品。

现有的资料表明，在“第三届上海双年展”举办之际，主办方还举办了为期两天的学术讨论会。本来，会议讨论的两个议题是“文化融合”与“城市未来”。但“国际化”的问题却演变成了研讨的中心，并出现了两种完全相对的观点。一种观点认为，当代艺术已无法脱离国际化的背景与语境，由于在国际的范围内，文化的问题已经趋同，因此，要强调国际融合，而不要在意东方与西方的区别；另一种观点则认为，强调国际对话无可厚非，但应突出中国当代艺术的独立性，这与狭隘的民族主义是不可同语的。^[1] 值得关注的是，在“第三届上海双年展”举办之后，随着中国当代艺术合法化进程的出现，一些当代艺术家与批评家还就中国当代艺术合法化问题展开了极为广

泛的讨论。持有比较激进的观点的人指出，当代艺术的被招安，只会使其丧失批判性的立场，进而成为为主流意识形态服务的工具。从现实的情况来看，的确有一部分当代艺术家的作品具有形式化、优雅化、装饰化与学院化的趋势，更有甚者，仅仅借用了当代艺术的语言方式，却不去涉及现实的社会文化问题。与此同时，也有一些当代艺术家只是涉及了保险系数比较大的社会文化问题——如环保问题、公共道德问题等等，而不愿涉及更深刻的社会文化问题；另有一些人针锋相对地指出，当代艺术是针对现实社会文化问题才出现的一种新生艺术，它的根本目的就是要促进中国当代文化的健康发展，只要能够实现这一目的，参不参加由官办机构举办的展览一点也不重要。实际上，围绕中国当代艺术合法化问题出现的前后两种观点都有一定合理性，并没有根本性的冲突。批评家巫鸿说得很道理：“实验艺术最根本的因素是它的自我边缘化。因此，尽管‘第三届上海双年展’代表了中国实验艺术正常化的一个新阶段，但要保持实验艺术的创造力，实验艺术家必须超越这个展览所建立起来的标准。”^[2]

在这里，还有一个问题应该强调，即随着中国当代艺术学逐渐取得了合法性地位，中国当代艺术在艺术市场上也格外受欢迎。而就在国内外重要机构与收藏家都在踊跃收藏中国当代艺术的同时，中国当代艺术还堂而皇之地进入了高级别的拍卖市场，并且不断创造了价格上的新高。在这样的情况下，有极少数较为成功的当代艺术家为了满足市场需要，作品已出现过分风格化、产品批量化的特征，加上他们热衷于追求贵族化的生活方式，所以其作品中的新锐性与批判性立场已基本丧失，这是非常可惜的。好在新的当代艺术家与优秀作品不断在出现，这也使中国当代艺术仍然保持着前进的动力与巨大的活力。2000年11月，当一部分老资格的、优秀的中国当代艺术家带着他们的作品进入了“第三届上海双年展”的时候，一部分新生

的中国当代艺术家却借这一时机举办了外围展，其作品既极具冲击力，也饱受争议。这真是一幅具有象征性的社会“图画”，它生动地说明了中国当代艺术在当下的实际状况。

2

“另类艺术” 日益担当主角

从新世纪举办的众多中国当代艺术展来看，有一点是非常突出的，即所谓“另类艺术”——如装置艺术、行为艺术、影像艺术已经成为名正言顺的主角，特别是影像艺术越来越红火。这正好证明阿尔文·卡尔南说过的话“电视不仅是旧事情的新方法，也是看世界与解释世界的全新形式。”^[3]事实上，这一态势的形成，除开国际当代艺术走势与重大展览的影响外，一个很重要的原因就是：出生于上个世纪70年代以后的艺术家日益登上中国当代艺术的历史舞台。正如大家知道的那样，这批人的世界观基本是在改革开放的过程中形成的，他们生长在风平浪静、经济迅速增长的年代，既没有接受“文革”的洗礼，更没有追求伟大理想的经历，有的只是对消费文化、高科技文化、西方文化、大众流行文化的深切感受，所以，他们不仅在创作时更容易使用具有新时代特点的新媒体与新方式，而且，创作的主题也与以上提到的几种新型文化密切相关。这一点，我们完全可以在由黄笃策划的“后物质”展、由冯博一策划的“北京‘浮世绘’”展、由顾振清策划的“趣味过剩”展或由张朝晖策划的“新都市主义”等展中清楚地见到。而且，与上一辈艺术家喜欢关注重大社会文化问题不同，年轻的艺术家拒绝把大的意识形态作为艺术创作的整体框架，更喜欢表达个体性的生存体验与零散经验。对他们来说，个体仅仅是漫长生存链上的一个环节，如果脱离具体真实的、可以把握的生动环节去追求一些宏伟理想就会显得大而无当。我认为，这也正是青春亚文化

成为这一时期艺术主题的重要原因。(同一现象在中国当代架上艺术中也可以明显看到)如果对比一下两代当代艺术家的作品,我们并不难发现:在前者那里,仍然是在采用宏大叙事的创作模式表达对社会重大问题的关注;但在后者那里,则明显是在采用微观叙事的创作模式表达他们的价值理想、精神追求与人文关怀。此外,年轻的当代艺术家还大胆地开拓了新的表现领域与新的表现手法,从而为中国当代艺术的推进创造了良好的契机。

不可否认,的确有少数青年艺术家的作品深受西方当代艺术家的影响,但更多的年轻艺术家却是在努力从中国现实的大众文化中寻求艺术的灵感。在他们看来,新的时代带来了新的艺术课题,新的艺术课题又需要新的方法。传统与经典虽然也是一种方法,可并不是唯一的方法。既然当代大众文化已经成为现代社会文化结构的一部分,也就是说成了当代性的日常生活,并生动地体现了当代人的欲望与想法,而传统的经典文化又离他们过于遥远,那么对于当代大众文化的借鉴也就是合情合理的事了。问题是要从中提出积极因素,除去平面化、庸俗化、物质化、金钱化等消极因素。实践证明,许多年轻艺术家在这方面已有成功的探索,这也使中国当代艺术在新世纪显示出了全新的发展趋势。遗憾的是,极少数年轻艺术家出于各种原因,尚有走火入魔的现象出现,关于这一点笔者在后面的“反思中国当代艺术”一节中将会有所论述。

3

血腥化的问题 引发道德争论

在世纪之交,中国的行为艺术突然由默默无闻的配角变成了备受媒体与公众关注的新闻点。原因是,一些年轻的行为艺术家在做作品时,再也不像以往那么“温文尔雅”了,为了达到振聋发聩的效果,他们采取了一系列超

常规的做法——特指违反社会行为规范的做法,也有人将其统称为“血腥化倾向”——即一方面大胆将“自虐”与“自残”当做了一种语言方式,如烙印人体、放人血、割人肉等;另一方面还将人与动物的尸体当做具体的材料来使用。比起1994年左右那些以裸体方式出现的行为艺术,实在是有过之而无不及。针对这种情况,一向批评行为艺术的人此时谈的不再是“艺术的底线”问题,而是“道德的底线”问题。因为他们觉得,带有暴力化倾向的行为艺术已经向法律、道德、人性等提出了公开挑战,并影响了正常的社会生活秩序,应该予以坚决制止。此外,由于一些媒体记者从制造新闻的角度出发,对个别作品进行了扩大化的、不适当的宣传,以致使行为艺术在公众的心目中变成了“乱搞胡来”的代名词。目前在中国,当代艺术基本上取得了合法的地位,大都可以公开展出,唯有行为艺术除外,其原因就在这里。

如果说,针对极端行为艺术的批评文章在新世纪以前也曾散见于各地报刊的话,那么自2001年起,各地报刊则开始以较为集中的火力猛烈批判极端的行为艺术。在很大程度上,拉开这场批判序幕的应是杨凖于1月8日发表在《文艺报》上的文章《以艺术的名义:中国前卫艺术的穷途末路》。在这篇具有很大影响的文章中,作者分类介绍了近年来出现的各种极端行为艺术——如割肉、食人、喂人油、玩尸体、虐杀动物等等,并强调指出:“不管行为艺术的行为如何前卫,都应该在一定的底线范围之内,这个底线就是艺术的命根,是艺术和非艺术的界限,包括不能超越社会道德和法律,不能超越人性和公共利益,不能仅是以艺术的名义。”稍后,《美术》还转载了向南的文章《有害的艺术》:

“在一些美术展览会、美术刊物和美术院校的作品中,常有颓废、下流、色情和血腥刺激的东西借着现代艺术之名招摇过市,污染社会文化环境与风气,腐蚀和破坏

我们正在努力建设精神文明的事业，影响一代青少年（尤其是学美术的青年学生）的心理健康与成长。”^[4]

为了与杨凖的文章相呼应，《中国社会导刊》与《美术》杂志分别于第3期、第4期发表了两组文章。参加者有知名的艺术家、批评家、编辑、法律工作者。其中，有些人在两个刊物上都发表了文章，内容基本差不多，只不过是标题不同罢了。此外，在2001年11月22日，由文化部艺术司与法规司召开的落实中共中央《公民道德建设实施纲要》座谈会上，主办者以及与会专家对极端化的行为艺术也进行了批判。从整体来看，无论在报刊上，还是在座谈会上，参加讨论的作者的观念基本上如杨凖一样，即认为极端行为艺术的问题主要发生在如下两个方面：一、有违于公正的社会道德伦理原则；二、有违于艺术的内在规律。而产生极端行为艺术的根本原因则在于，一些人为了惊世骇俗与取悦于欧美雇主的脾胃，进而迅速成名致富，所以想方设法“比着狠、比着恶”，这实质上是“以艺术的名义强奸艺术”。^[5]

在这之后，各种报刊上陆续刊登了一些批评行为艺术的文章。而且，文化部还于2001年4月3日下发了一个《文化部关于坚决制止以“艺术”的名义表演或展示血腥残暴或淫秽场面的通知》。可能是行为艺术所具有的新闻效应使然，媒体此次对行为艺术的关注远远超过了历年来对于任何当代艺术创作的关注。其观念大部分是对以上文章与言论的通俗化阐释。例如发表在2001年5月9日《深圳晚报》上的一篇文章《行为艺术血腥化引发全球关切》在介绍了国内外的极端行为艺术后指出：“以虐待和自虐为主线的‘行为艺术’，变本加厉宣扬血腥和残恶，并且‘以自虐为道德’。这种变态的‘艺术’早已背离了艺术道德的底线，也远远背离了社会道德、良知和法律。”客观地看，出现类似情况固然与新闻记者和编辑们的文化责任感与道德感有关，但有一点不可否认，即极端的行为艺术具有明

显的新闻炒作点，它足以吸引公众的好奇心。事实上，由于一些新闻记者为了创造新闻热点，一味夸大其词，以偏概全，结果使许多老百姓误认为行为艺术就是“吃小孩、虐杀动物”。这是非常令人遗憾的。

应该指出，对于极端行为艺术的批判也并不限于非当代艺术圈。现有的资料表明，自极端的行为艺术出现后，不少一直关心当代艺术探索的批评家和艺术家都明确表示了他们的反对意见。这里随便挑选两个人的观点，即足以说明问题。例如批评家岛子就在文章中指出：

“近年来的某些所谓‘观念’性展览，衍发了一种十分流行的感官刺激性的景象，医护人员供医用解剖的冷冻尸体、死婴、连体婴儿变成艺术家的雇佣、租赁对象，以至于不惜伤害动物、家禽、畜牧，来演绎另一种达敏·赫斯特的中国版本。诸如‘后感性’、‘对伤害的迷恋’、‘人与动物’这类徒有‘震惊’外观的展览，已使前卫们的集体无意识逐渐形成了动物的血腥祭坛。”^[6]

在“’85思潮”期间十分前卫的批评家彭德也发表了他的看法：

“相当多的前卫艺术家的精神开支，仍旧是典型的20世纪文化遗产，并且变得更加浅薄、怪异、极端和偏执。他们在承袭旧式前卫艺术形态的同时，就将60年代欧美新文化的三大主题——暴力、性、吸毒——改装为文化暴力、性变态、享乐型精神吸毒。其中以文化暴力抢眼。前卫艺术中的暴力化之类的倾向，发泄的是人类的破坏欲，追求的是感官刺激。这种刺激同暴力、性和毒品带来的刺激如出一辙。整个20世纪中晚期生活和出生的人，无一例外地被笼罩在这三大主题的阴影中。一批又一批对前卫艺术精神缺乏理解的艺术家的，沉溺在这种病态的艺术中无法自拔。病态的常见症状是自大。同哲学界、科技界、政界、商界中的专业自大狂一样，一些前卫艺术家的自大意识也相当厉害，从而使得前卫艺术肿胀成诊断一切社会弊

病的特异功法。”^[7]

在以上两个人中,批评家彭德无疑显得更为突出,因为他不仅用写文章的方式批判极端化的行为艺术,还身体力行,与批评家李小山在2002年9月28日策办了“广州三年展”,其具体的口号就是:前卫加优雅加非暴力。这足以表明,彭德对于暴力化倾向是多么的深恶痛绝。

不过,以上两位批评家的观点也受到了另外一些人的反驳,如批评家顾振清就认为:

“艺术表述方式中的暴力化倾向预示了当代艺术在国际化、本土化双重进程中的转型和突变,也成为当代艺术探索不容回避的主要问题之一。其实,在每一个人的精神世界中都充满了纵容抑制暴力的矛盾,关键是如何平衡这一矛盾并有效地抑制住人性中的阴暗面。”^[8]

青年批评家冯博一则认为:

“以伤害、自虐为主题的前卫艺术家,借用‘伤害’的行为和痛苦感觉,一是以此来表现社会的记忆、社会经验、生存现状的另一个侧面的真实,并通过自己的直接经验的反思,对主流文化、权力话语予以批判与制衡,对社会存在着激进的影响;二是将社会现实的施虐转化为受虐者的自虐,以此作为生存环境下痛苦的宣泄,甚至将这种‘嗜酷’,掩蔽着弱者式的复仇、以血肉淋漓或以死对施虐的报复。并且自虐者与受众在演示与呈现过程中互为激发,在屏气的观看与心理感受中得到某种残酷的快感与陶醉,压抑着的施虐得到爆发。伤害、自虐的经验似乎已挪向制度内合法化的暴力,合理化的伤痕。它虽然不可承受,但如雷击一样,刺激着我们面对也回避的经验中不堪言说的部分。同时不可避免地导致了对传统道德主义的碰撞与质疑,这种碰撞与质疑在于艺术不能在道德问题上对人的价值有任何的影响。”^[9]

限于篇幅,我们只能简单地介绍各方面对于极端化行为艺术的看法。从中我们不难发现,除了极少数人是在利

用极“左”的政治标准乱扣帽子、乱打棍子外,更多的人还是在进行学术上的严肃探讨。

那么,究竟应该如何看待一些超常规甚至带有“暴力化倾向”的行为艺术呢?笔者认为,对此不应一概而论,更不应无限上纲、乱扣帽子,而应从学术的角度出发。在这里,有两个方面的问题一定要把握好:一方面,对那些纯粹为了惊世骇俗而胡乱挑战现有社会规范的做法肯定应该予以批判;另一方面,人类现有的行为规范并不是全然不可挑战的,因此它也不应成为评价行为艺术的绝对标准。衡量的标准应是:艺术家能否用特定的行为方式提出和解决具体的文化问题。但对于这个度,我们必须把握好,过于偏向某一方面都是不对的。

此外,笔者还要就一些人针对行为艺术所谈的问题谈一谈自己的看法。

第一点,美与艺术分属于不同的概念范畴,正如美的东西不一定是艺术一样,是艺术的东西也不一定美。否则,任何美丽的女人与风景都会成为艺术本身,而罗丹的作品《欧米哀尔》与蒙克的作品《呐喊》则会被人们从艺术史中去掉。再说,中国当代艺术——包括装置艺术、行为艺术、新影像艺术强调的就是对社会现实的干预与批判,并没把所谓审美性当做一个重要的目标去追求,人们完全没必要把美不美当做衡量行为艺术好坏的标准。

第二点,在人类的历史中,艺术的内涵总是在不断的扩大,关于什么是艺术的争论过去没有、将来也不会有大家都认可的结果。美国哲学家J. 迪基曾明确指出,被称为艺术的东西并没有共同的必要和充分条件,事实上,不同地域、不同时期的艺术作品特征总是与特定艺术世界的制度背景有关,^[10]而何为艺术也正是由特定时空中的“艺术共同体”所授予的。忽视了这样的基本前提,硬是要按照传统艺术的定义去分析新生的当代艺术——包括装置艺术、行为艺术、新影像艺术,就会得出十分荒唐的结

论。早在1989年，批评家范迪安就指出过：“行为艺术从根本上看是造型艺术内涵的延伸，并通过延伸改变固有的关于艺术的界定。”^[11]

第三点，艺术的分类标准总会随着艺术定义的不断变化而变化，从来就不存在永恒的艺术分类法。如果因为新生的艺术——包括行为艺术——无法进入传统的分类法，就称其为非艺术，那么，艺术史就会成为凝固的状态，也分不出新的历史阶段来。我们应当明白，当代艺术强调的就是观念的表达，它不仅大量使用了新的媒体，而且常常是你中有我，我中有你。死守传统分类法，要么是对新生的艺术状态缺乏研究，要么是过于学究气了，显得很不合时宜。

第四点，如前所述，对于具有血腥化、暴力化倾向的艺术，应当区分开来评判，如果一棒子打死，显然只会扼杀艺术自由的特性。因为在很多时候，一些情况与一些现实事件，如果不用带有暴力的表现方式，的确难以达到效果。在这里，关键在于作品能否涉及当代文化中的敏感问题，能否表达艺术家的独特体验，能否智慧地提示某种观念。只有那些专为出人头地而使用暴力的做法才是我们应该大力批判的。而且，虽然在现有的道德规范中，的确有一些具有永恒的价值需要我们去遵守，但另有一些则已经明显不适应形势的发展。所以，笼而统之地用现有的道德规范来评价行为艺术并不妥当。而且，艺术与道德也分别属于不同的领域，需要区别对待。

第五点，所谓优雅只是趣味问题，在历史的长河中，不优雅的艺术一直有存在的空间，在今天更不应成为问题。其实，按传统的标准，在广州艺博院举办的“三年展”中，相当多的作品一点也不优雅。而所谓“雅文化”的概念则总是与传统精英阶层紧密地联系在一起的，即便在其前面加上“当代”的定语，也不能掩饰一些批评家实质上是在用精英主义的方法论，或者说是‘85时期的现代

主义的方法论操作中国当代艺术，这一点与当代艺术强调“公众性”的特点是完全背道而驰的。

4

当代架上艺术 活力无限

虽然新兴的艺术样式——如装置艺术、行为艺术、影像艺术在新世纪日益担当主角，但这并不意味着当代架上艺术从此销声匿迹。事实上，正是对新兴艺术样式的合理借鉴，中国当代架上艺术——特别是当代油画艺术才焕发出了新的生命力，进而成为一种表达当代文化意识的新载体。相对传统写实主义的架上艺术而言，当代架上艺术在价值取向上最大的不同就在于它不但注意从社会学和文化学的角度切入现实，还十分强调对主题与观念的表达。而且，从“虚拟性”的美学原则入手，它常常在一个精心设计的主观框架内，任意塞进一些东西，其目的就是要强调观念的表达。这表明在大多数当代架上艺术家的心目中，如何真实再现生活并不是重要的问题，他们努力要做的便是想办法超越现实的表象，以便使人们洞悉世界的本质。在艺术史的上下文中，“虚拟性”本来是相对“写实性”而言的，后者的含义是用作品真实客观地把对象呈现出来。前者明显不同，它的含义是在现实的基础上用夸张的手法创造出一些形象，以适应表现上的需要。在当代艺术出现以前，也有艺术家使用过“虚拟性”的手法，但并未走向极端。非常有意思的是，到如今，这种手法在大众文化中已经得到登峰造极的发挥。恰如许多学者指出的那样，从特殊的宣传效果出发，有时它会无中生有，有时它又会严重歪曲事实，结果便成了与“写实性”完全对立的概念。此外，为了操作上的简便与更大限度地进入公众，大众文化采用的“虚拟性”手法逐渐演变成了对某类数码形象的纯粹性编码。一些中国当代架上艺术家的聪明之处

是：一方面他们按大众文化的原则和趣味创造了自己需要的艺术形象；另一方面又巧妙地赋予作品以新的含义，这是非常不简单的。

在这里——特别是当代架上艺术家——实现价值转向的有效手段乃是图像的革命与修辞方式的变化。因为通过对各种公共图像予以创造性的、富有新意的运用，或者按新的方式创造图像，艺术家们才巧妙地涉及了主题与观念，思想与意义。而在技法层面，一部分艺术家是对经典现实主义、表现主义、超现实主义、波普主义进行借用与改造；另一部分艺术家则把借鉴的视角延伸到了绘画领域之外——如广告、民间炭精像、卡通、动画等等。后一类做法因太偏离传统架上艺术的表现规范，所以又被人称为“坏画”。

于是，后期制作的方式也进入了中国当代架上艺术家——主要是平面艺术家——的创作过程中，甚至成了不可或缺的一个步骤。本来，后期制作是从事摄影、摄像和电脑图像工作的人必然要做的工作。但现在已被中国当代架上艺术家广泛采用。他们或者先做出一个装置艺术和行为艺术作品，然后再将其转换到画作上；或者广泛借用影像艺术的手法处理作品。由于中国当代油画家基本上不对生活中的对象进行写生，所以他们作品中的造型语汇、表现方式与组织方式也呈现出了新的趋向。与此同时，一些新锐的油画家还常常用自由联想的方式去创造具有流行效果的、喜剧的、荒诞不经的作品。由此，他们也创造了各自不同的艺术表现方式。依照传统的标准，许多人不一定看得惯他们的作品，但当人们结合特定的时代背景去分析他们的作品，就会发现，这种变化带有历史的必然性，谁也阻挡不了。笔者还认为，对外来文化、大众文化和各种新的艺术样式进行借鉴恰恰是中国当代架上艺术家面对新情境压力所采取的文化策略，这也使作为传统媒介的架上艺术获得了新的发展空间，人们没有必要指责他们。

也许有人会问：既然中国当代架上艺术家如此热衷于向新的艺术样式学习，为什么他们不去从事新兴艺术的创作？为什么他们要将传统的架上艺术弄得不伦不类？对此，笔者想回答的是：第一，中国当代架上艺术家不仅都受过专业性的学院式教育，也迷恋着架上艺术的方式。在他们的心目中，架上艺术仍然是观察自然、认识自我的有效途径。在他们看来，从注重个体体验与反抗机械复制的现象出发，他们仍然无比珍视架上艺术所具有的个人化与手工化的特点；第二，媒介本身并无优劣之分，只要将独特的思想观念与生存体验纳入创作之中，架上艺术仍然在当代艺术的格局中占有重要位置。例如在伦敦、柏林，架上艺术——特别是油画至今还是当代艺术中既普遍又重要的媒介；第三，在国际当代艺术格局中，中国当代架上艺术——特别是当代油画仍然有着相当大的优势，一个既缺乏新兴艺术学术背景，又在架上艺术方面有所专长的人完全没有必要放弃自己的优势，去盲目追赶新的艺术潮流；第四，在中国当代架上艺术家的作品中明显带有大众文化的影响，并不能说明当代架上艺术的堕落。恰恰相反，他们创造的艺术形式，既是对当下文化环境的一种暗示与规定，也是他们艺术十分成熟的标志。

中国当代艺术家创造的当代架上艺术再次让我们看到了思想价值的巨大力量。应该说，正是在反复遭遇当下中国人生存的基本问题中，他们的艺术才形成一个特殊的文化象征系统，这无疑是值得欣慰的。

反思 中国当代艺术

5

在前面的文字中，笔者更多以肯定的方式评介了中国当代艺术。在下面，笔者将对中国当代艺术提出反思，其目的是希望能促进中国当代艺术的健康发展。

1. 名利场的逻辑

尽管中国当代艺术已经取得了合法的地位，但直到现在，在不少老百姓看来，这仅仅是一小批怪人做的不可理解的事情；而在相当多的社会管理者看来，中国当代艺术——特别是行为艺术仍是不宜提倡的艺术，它可能构成对现存社会文化秩序的一种破坏和触犯。正是在这样的背景下，人们结合部分中国当代艺术作品展开了有关“道德底线”的讨论，这足以表明：一些“中国当代艺术家”的做法已经引来了人们对道德危机的无比恐惧。其情况很像一些水墨画家的言行使得水墨画界有人提出要“坚守水墨的底线”一样。

本来，中国当代艺术在价值取向上强调的就是对当下生存环境与精神状态的关注，并用各种方式批判渗透在我们生活和意识中的社会异化现象。而且，它还是对艺术的殿堂化、精英化的一种抵抗，以便将艺术与日常生活结合起来。但为什么一些中国当代艺术会走向它的反面，竟至演变成了一种怪异、奇特的标记，甚至带来了道德上的麻烦呢？

很明显，关键的问题就是名利场的逻辑在作怪。从我们对一些所谓中国当代艺术家的了解，我们感到他们已经把当代艺术看成了争名夺利的竞技场。特别是更年轻，知名度更低艺术家坚持认为，倘要延续既有的“轨道”，即按常规进行创作，将永无出头之日，而改变命运的最好办法，就是要用惊世骇俗的方式去创造新的“轨道”。于是，如何向人们的习惯认知挑衅便成了重要的课题；这样，道德随之成了无辜的牺牲品。既然“当代艺术”演变成了“事件”与“谋略”，成了一种好勇斗狠的扬名方式，其内在的价值与存在的合法性也完全失去了。这也使相当多的人视当代艺术如洪水猛兽。心理学在解释小孩尿床时，认为主要的并不是生理上的毛病，而是心理上的问题，因为小孩希望通过尿床这种方式来引起大人的注意，

并获得大人的关爱。部分当代艺术家的名利场逻辑在心理上就有点像小孩尿床一样幼稚可笑。

我在上面的说法，并不意味着人们的习惯认知与传统的道德标准是金科玉律，全然不可批判。问题是一个被批判视野的形成必须源于艺术家对生活的严肃关注与反思。如果被批判的对象仅仅是引人注意的手段，这种艺术肯定是有问题的，它也不可能与社会产生互动性的对话关系。所以我觉得，对于部分当代艺术家来说，重要的问题还是调整自己的心态，使之多一些历史的使命感，少一些名利场的逻辑。近来，人们时常在谈论一些中国“当代艺术家”出奇制胜的故事，老实说，我在听到这些耸人听闻的故事后，更担心一个个出奇制胜的故事会变成一个个陷阱，原因是：渴望在“当代艺术”竞赛场上头角峥嵘的人难免会形成一种病态的创作逻辑，这使得他们更多考虑的是如何在复杂的竞争场上出奇制胜，如何创造知名度，如何引人注目等等。

然而，这样的做法恰恰违背了从事当代艺术应该遵从的道德标准，那就是以艺术的方式促进当代文化的健康发展。在当代艺术的发源地，一些西方评论家常说，当代艺术应该是常新的。按我的理解，这句话的意思并不是要人们不停地追赶艺术的新浪潮，更不是要人们卷入一浪高过一浪的新奇竞赛，而是要当代艺术家们将眼光投向自己生活的现实，直至提炼出具有文化意义的新艺术观念和个人化的表达方式。有一点是无法否认的，即虽然当代艺术在很大程度上超越了传统标准，但它并不是无标准的，更不是可以随意胡来的。它的标准就体现在：首先，一件作品是否涉及当代文化中的敏感问题；其次，一件作品是否深含着艺术家独特的个人体验；再次，一件作品是否充满智慧地表达了新的观念。在这里，完全以出人头地作为既定目标去追求，就会使我们以极其浮躁的、盲目的、非理性的态度去投入创作。问题的严重性还在于，陷入此种怪圈

后，就算有人真的可以显赫一时，也不可能在艺术史与当代艺坛上生效，它仅仅是闹剧一场而已。不仅无助于我们创造具有当代文化价值的艺术，也无助于艺术家对个人价值的弘扬。我们并不否认，每个艺术家都有“机会主义”的成分，否则他（她）就会失去必要的敏感度，最终像唐吉珂德一样肩负着不切实际的文化使命感，被时代淘汰。历史的发展进程证明，相对古典主义时代的艺术家，现当代艺术家的机会主义因素在增加。传记《毕加索》中一些关于这位艺术大师如何操作批评家、经纪人以及新闻记者的事例足以证明这一点。不过，机会主义无限地膨胀，艺术家难免会异化为阴谋家。作为其结果，所谓当代艺术也会丧失它的人本属性，成为冒险家的智力游戏。正因为如此，我们呼吁那些视当代艺术为闹剧的人必须对以往的做法进行深刻的反省。

时尚的旋转木马仍然在当代艺术的名利场上转动，每一个严肃的当代艺术家都应该时时提醒自己：多一些使命感，少一些名利场的逻辑。当然，尽管有些伪当代艺术作品令我们反感之至，但我们决不能从整体上简单否定当代艺术本身。因为在本质上，这两者根本不是一回事。

2. 模仿的陷阱

凡是对西方当代艺术有所了解的人，都很容易在中国的一些当代艺术中找到西方的原始版本。批评家杨小彦甚至将其称为画册效应。其中，最为典型的一个例子便是个别中国当代艺术家对英国艺术家达敏·赫斯特等人的肆意抄袭与模仿。

1999年，纽约的布鲁克林美术馆筹备了一项名为“耸动：沙奇收藏的‘英国青年艺术家画展’特展”的展览。由于这个展览里不仅有达敏·赫斯特的作品：即将动物的肢解尸体浸泡在福尔马林里；还有另一位黑人艺术家欧菲利的作品：即用大量的粪便和显示许多屁股的照片塑造了

“圣母像”，加上这次展出有多件此类作品，于是，纽约市市长鲁道夫·朱利安尼对这个展览出示了红牌。

朱利安尼宣称，这项展览有许多作品亵渎了艺术，所以政府不予支持，并决定停拨对该馆的700万美元的补助，这笔经费相当于该馆预算的三分之一。同时，他宣布取消对该馆的最近一次补助，金额为50万美元。纽约市长的制裁措施引起了布鲁克林美术馆的抗议，纽约市其他美术馆也联名抗议，从而在纽约掀起了一场轩然大波，这在纽约的历史上也是很少见的。

引发这场争论的所谓“英国青年艺术家画派”都毕业于伦敦的高德斯密斯学院，师从的是观念艺术的教父格莱格·马丁。马丁除了教他们观念，还教他们如何在复杂的市场上游刃有余，如何创造知名度，如何引人注目等等。

对于被称为“冷宫的一代”的英国青年艺术画派的评价我暂且不说，我想说的是，中国善于模仿的艺术家“拿来”得太快了，那边争论的硝烟还没有散尽，这边的尸体就玩开了。就如同前些年昆斯十分走红，在中国当代艺术界很快掀起了昆斯热一样。可问题是，西方当代艺术的理念与风格，是在特定的历史上下文中相互作用的结果。如此简单地抄袭与模仿，使中国老百姓实在难以接受。中国人信奉的是“人之发肤，受之父母，不可弃也”。把玩人的尸体或动物的尸体，没有任何中国文化的根据和接受方面的习惯。由此，艺术家所要强调的观念与问题，也难以被观众所理解。

当然，如果一些人的模仿是源于创造力低下，我在此也不必饶舌了。可对于一些人来说，问题的本质是，由于在中国尚没有一个强有力的推出当代艺术的机制，所以有一些人偏执地认为：成功标准完全取决于能否被西方承认——如参加西方艺术大展、被西方重要艺术机构收藏作品、在西方重要艺术刊物上发表作品等等。于是，“文化迎合主义”与“文化机会主义”在一些中国的当代艺术