

中国当代艺术倾向丛书

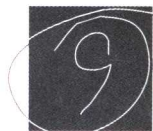
主编 \ 邹建平

艺术发展的基本历史，以批评家群精辟的总结和判断，分析研究了这个时期中国当代艺术发展过程中具有代表性的艺术家和具有影响力的事件，它对于我们深入了解这一段艺术历史具有引导和启发性的意义。

艳俗艺术

从1979年至20世纪末，中国当代艺术历经了一个复杂而多元的发展过程。政治、经济的改革激发了艺术的创造，改变了我们的视觉经验和生存方式，从结构到解构，从解体到重建，中西方文化的碰撞和融会，演化成我们今日生活中的当代艺术关系。《中国当代艺术倾向丛书》基于二十年来

邹跃进 万小平 \ 著
湖南美术出版社



艳俗艺术

邹跃进
万小平
著

图书在版编目 (CIP) 数据

艳俗艺术 / 邹跃进 万小平著. —长沙: 湖南美术出版社, 2002
(中国当代艺术倾向丛书)

I. 艳... II. 邹... III. 艺术评论—中国—现代 IV. J052

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2002) 第 094162 号

中国当代艺术倾向丛书

艳俗艺术

邹跃进 万小平著

丛书主编: 邹建平

丛书策划: 邹建平

责任编辑: 邹建平

整体设计: 念 潮

封面设计: 戈 巴

湖南美术出版社出版·发行

(长沙市雨花区火焰开发区 4 片)

设计制作: 张念工作室

经销: 湖南省新华书店

印刷: 北京佳信达艺术印刷有限公司

开本: 889 × 1194 1/32

印张: 9.25

字数: 15 万

版次: 2003 年 5 月第 1 版

2003 年 5 月第 1 次印刷

印数: 1—3000 册

ISBN 7-5356-1834-0/J.1712

定价: 39.50 元

1	序 言
5	第一章 评述
6	第一节 引言
10	第二节 缘起与经过
40	第三节 情境与语境
51	第四节 方法与问题
85	第二章 访谈录
86	徐一晖访谈录
104	杨卫访谈录
122	祁志龙访谈录
134	王庆松访谈录
148	胡向东访谈录
160	刘峥访谈录
170	李路明访谈录
184	孙平访谈录
196	于伯公访谈录
208	罗氏兄弟访谈录
220	俸正杰访谈录
234	田力勇访谈录
242	刘力国访谈录
254	邵逸农访谈录
268	卢昊访谈录
280	张亚杰访谈录

R4736 / 54

序 言

20世纪90年代后期，中国经济通过高速发展和市场催化，整个中国社会的上上下下似乎完全忙碌于物质化的制造和大众化的消费之中，人们似乎已不再仅仅满足于简单的“吃喝玩乐”的生理层面的欲望需求，更有了追逐时尚、包装形象的审美和精神需求。于是，中国在富庶殷实的推动下，社会生活开始变得像一颗颗廉价的彩色玻璃球般令人着迷，人们在闪烁的霓虹灯前扮演着这个时代的“物质人”鲜活的角色，俊男靓女、松骨足浴、灯红酒绿、美容美发，人们的精神信念支离破碎，艳丽的、历史的、复古的、空虚的、无奈的、迷信的、神话的、无聊的……等碎屑散落遍地。今日大众文化的特点便是以其休闲、刺激、享乐、消费性和平面化体现着大众的精神取向。这意味着，在当代文化语境中，经济的有序和无序膨胀，一种适应其特点的大众文化正与昔日的主流文化或精英文化分享着它的受众，而这种典型的世俗化和小市民文化趋势和审美情趣，犹如雨后春笋般涌现在我们的生活视野之中。从文化上说，伴随着市场经济的兴起和迅猛发展的大众文化，它们不仅改变了中国社会文化的方式和格局，而且最为重要的是创造了一种新的文化气氛、新的价值标准、新的感受方式，并通过它们，绵延不断地创造和生产欲望的主体和与欲望的对象。

“艳俗艺术”便是上述场景产生的一种文化倾向。

“艳俗艺术”概念的最早提示者是栗宪庭。他认为艳俗艺术中的大众文化被表现为渗透了农民意识、或者被农民暴发户所欣赏的花里胡哨的审美情趣（栗宪庭），是对贵族文化的简单拼凑和肤浅模仿（廖雯），也显露出粗俗与浅薄，混乱与无序的特征，提示出在中国当代文化语境中的文化发展方面，农业文明与工业和后工业文明之间前重后轻，前深后浅的非对称结构（邹跃进）。

当代大众文化的出现，“艳俗艺术”无疑对当代美术的精英情节是一种挑战。

尽管“艳俗艺术”缘起的过程在本书中各位艺术家表述不一，仍有强调个人作用和功绩的方方面面，但其创制之初决不是某个人能成气候的，重要的它产生的场景是否具有艺术生产的能力和不断扩张的效应。从历史情境看，“艳俗艺术”他们聚在一起完全是一种偶然，但从文化语境看，“艳俗艺术”便是市场经济催化下必然的产物。90年代初期，波普艺术化倾向和玩世主义艺术采取以消解’85新潮美术以来的现代主义的精英情结、人文关怀、主体意志的策略，但是，波普艺术在政治意识形态上表现出的对抗立场，玩世主义彻底的无聊感和颓废心态，这都让一批立志于参与现实的艺术家的感到失望，“艳俗艺术”以大众化的意识形态为主导方向，从新中国以来的大众文化和90年代的流行文化的意义入手，重新寻找艺术的表达方式。在90年代，北方的“艳俗艺术”，南方的“卡通一代”，都企图通过他们的艺术创造与“波普”和玩世艺术拉开距离，在中国现实场景中找到了较好的文化切入点。

“艳俗艺术”在技术上是反对学院主义模式的，艺术家们抛弃一切已有的文化感和历史感，回到对艺术的一无所知，一无所有之中；“艳俗艺术”弱化了艺术的反抗和批判功能，与大众同流为出路，赞扬和肯定生存的欢乐，让我们去怀疑这种肯定背后中的虚幻，重新赋予现实以另一种意义。

“艳俗艺术”对民间资源的采伐挪用，使其在一定程度上让我们怀疑它的艺术价值存在的危机和合理性，正是通过这种应用，显示了中国作为一个长期封闭的农业社会在开放时代亦难摆脱农民特点的本质；“艳俗艺术”是中国现实主义的一种扭曲，从反映的内容来看，大多数是现实生活内容的直接模写或抄写，它具有一种通俗的具象语言。其中，它与艺术家们现存的境况有着某种言语说不清的

内在关系，特别是生活在圆明园时期的艺术家，他们在文化含义上去批判精英艺术多少是带有情绪，尤其是面对这个物化的世界，灯红酒绿、歌舞升平的表象下隐含着一些溃败的创口，他们找到了赖以言说的内容。

在艳俗群体中，艺术家们的观念与倡导的批评家之间的立场有许多背离之处。本书的第二部分作者运用采访的形式体现，让每一位艺术家真实地阐释自己的基本观点，我们可看到，对一些关键性的问题的认识和理解也不完全一致，对一些问题的认识，艳俗艺术家们尚未十分明确，并缺乏深度，我们深入地了解他们对艳俗艺术家参与的动机和目的性便可见一斑，在某种程度上：它是偶然的，是艺术批评家操作策划的产物，是集体谋合以后企望改观艺术出路的突围方式。

“艳俗艺术”对具有现代化特征的一些现象（如机器和商业）只有表面的认识，但仍嫌模糊，在作品语言中则体现出一种含混，或是肤浅，它强调一种视觉快感，因此，在它的集结过程中，表现的形式即是对在90年代的文化语境中，获得了言说中国的历史和现实的能力，并使“艳俗艺术”能在90年代获得当代艺术身份的原因。“艳俗艺术”在中国的表达还有待完善，我们在“当代艺术倾向丛书”中将其视为值得研究和必须陈述的事件。因为，它的文化针对性和语言方式提示了一种实在的场景，我们在大众媒体，特别是大众电视媒体亦可见到这一文化的热点，我们更应该反讽和着力批判的不仅是普通老百姓生活中的媚俗取向，而应该是文化层面的媚俗观念、心态、趣味和行为，对这一倾向的产生，我们作出直接叙述、反映和阐释，这一问题对于当代艺术的丰富性、当下性具有文化和社会的意义。

邹建平

2003年3月15日于长沙高桥



LAUGUAGE CONCEPTION AND LOCATION OF FEMALE ART

艳俗艺术的语境与定位

当代艺术

15

第一章

评
述

第一节 引言

从艳俗艺术诞生的那一天起,我们就一直认为它是20世纪中国艺术史和文化史上一个非常重要的艺术与文化现象。这种重要性,主要表现在它在90年代的社会结构和文化语境中,对中国的大众文化、消费文化和商业文化作出了及时的回应和表达;以互文的方式,检讨了中国20世纪以来大众文化、大众文艺中的文化问题。不过在这里,我们想着重说明的是,使艳俗艺术显得重要的理由。我们认为有以下3点是值得关注的:

- 一、研究、阐释、批评艳俗艺术的方法和立场;
- 二、生产艳俗艺术的客观化的文化语境;
- 三、艳俗艺术、批评方法与文化语境三者之间的关系。

这意味着在抽象的意义上,当我们说某种艺术现象很重要时,我们的意思是说这一艺术现象在共时的层面上,与当时文化生产方式中的分析、阐释、评价系统有了相关性,与艺术批评的方法之间,形成了相互影响的共生关系,并且这种共生关系又是整个文化生产和文化语境的重要组成部分。所以,当我们说艳俗艺术在中国20世纪的艺术史中很重要时,实际上正是从上面谈到的3点来判断的。当然,在本引文中,我们只对在本书中采用使艳俗艺术显得重要的批评方法,即“文化研究”的批评方法给予说明。(图1)

首先,在文化研究的方法中,大众文化是最主要的研究对象之一。



1. 徐一晖《美元与鲜花》陶瓷
42cm×31cm×21cm 2000-2001
年

正像有的学者所指出的那样，谈文化研究不涉及它对大众文化的研究，等于演李尔王而没有哈姆雷特，由此可见大众文化在文化研究视域中的重要性。而艳俗艺术，作为对中国大众文化的表达，本身就具有文化研究的方法论倾向。与同是以研究大众文化著称的法兰克福学派所采用的文化批判的方法相比，文化研究中的大众文化研究具有新的特点，即对大众文化采取历史化、情境化、语境化的分析和阐释方法，多项互动的阐释模式。更具体地说，文化研究不仅像法兰克福学派那样，研究大众文化的生产者对大众的主体性的控制、建构、压迫的方面，而且也

关注大众文化的接受者抵制、臣服、解构、重塑、反抗、认同大众文化的复杂多样的功能。法兰克福学派与文化研究的另一不同点是，法兰克福学派的大众文化理论完全从政治意识形态的立场对待大众文化，从而把大众文化视为资产阶级支配、控制、欺骗群众的工具，这样，资本主义社会中的大众文化，就成了法兰克福学派大众文化理论研究的有效对象和限定的范围。而文化研究则没有这样一些限制，因为它的大众文化理论是情境化、历史化的，并把文化实践与日常生活实践相结合，反对仅从意识形态的角度研究大众文化。所以，当我们借用文化研究的方法来研究艳俗艺术与中国大众文化之间的关系时，就容易把我们研究的问题语境化和历史化。

其次，艳俗艺术作为一种对中国大众文化的艺术表达方式和阐释方法，与文化研究的方法是共同的。实际上，也正是这种同一性，成了我们借用文化研究方法的又一个根据。通过这种方法，一方面我们可以把艳俗艺术作为一种艺术方法来对待，研究它表达大众文化的文化意义；另一方面，我们又可以视艳俗艺术为一种文化的实践和生产，研究它与20世纪以来的大众文化、消费文化，商业文化的实践和生产之间的互文关系。（图2）

最后，我们认为艳俗艺术在文化研究的理论范式中之所以变得很重要，还在于这种研究方法，可以使我们不必从艺术本体和审美至上的立场出发，关注艳俗艺术在艺术语言、风格样式、审美特征等方面是否有所突破，有所发展的问题，而只要从文化语境和文化生产的角度，分析研究艳俗艺术，是怎样有效地利用已有的艺术手段和方式，在话语和题材上，对90年代以来的大众文化提出问题就可以了。换句话说，我们并不是从艺术史的上下文中，考察艳俗艺术在艺术方面的原创性，我们甚至认为艳俗艺术像中国20世纪中的许多重要艺术现象一样，在艺术的本体和方法论上，几乎毫无贡献，但对于我们的目的来说，这一点并不重

2. 杨卫《中国人民银行》油画 145cm × 182cm 1997 年



要,因为文化研究方法的重点不是对艺术作品的审美和艺术质量做出价值上的评价和判断,而是在描述、阐释和分析一种艺术现象的文化意义时,重建艺术与社会和文化的联系。

在这里,我们还想说明一点的是,在本书中,对艺术家的访谈构成了本书的主要内容。这样做的意图是我们想把艺术家们的艺术观念、想法、态度尽量充分彻底地呈现出来,别让批评家的声音掩盖了艺术家的声音。虽然我们不能说批评家和艺术家在阐释艺术作品的意义上,哪种声音更真实,更具权威性,但是,至少我们可以通过让艺术家成为发言主体的方法,呈现艳俗艺术多重立体,甚至是相互矛盾的意义,从而使艳俗艺术在各种不同的阐释中,成为一种开放的文化和艺术现象,而这一点,也是与文化研究的方法一致的。

第二节 缘起与经过

一、缘起

艳俗艺术产生的缘起和经过，是在它有了有价值的结果，或者说效果之后才显得重要和不可忽视的，并且也正是它的结果的性质和意义，决定了艳俗艺术在开头与缘起阶段，哪些地点、时间、人物、思想和事件是值得关注和描述的。

从时间上看，对于艳俗艺术来说，从1991年到1995年无疑是一个重要的时段，因为正是在此阶段，先后有祁志龙、徐一暉、杨卫、王庆松、刘峥、胡向东、于伯公、常徐功、罗氏兄弟来到圆明园居住，从事艺术创作，寻找发展艺术的机会，创造自己的历史和故事。他们在相互交往和交谈中，因志趣相投，身份类似，才有了多少有些共谋性质的艳俗艺术的合作；或者用徐一暉的话说，大家能经常聚在一起讨论艺术问题，最终弄出个艳俗来，也许仅仅只是相互瞧着眼顺。尽管徐一暉的这种说法有避重就轻的嫌疑，但从当时的历史情境看，他们聚在一起完全是一种偶然。（图3）

在艳俗艺术的发生过程中，另一个重要的事情是艳俗艺术最早的发动者、策划者和组织者，特别是艺术观念的创造者和阐释者对艳俗艺术的作用。就此而言，徐一暉与杨卫扮演了极其重要的角色。

在圆明园的那批艳俗艺术家中，徐一暉是继祁志龙之后来到圆明园



3. 祁志龙《消费形象》之二 布
上丙烯、油彩 162cm × 130cm
1992 年

居住的。虽然在'85新潮美术那场现代主义运动之初，徐一晖就已经介入其中，并在90年代初从南京来北京担任《艺术潮流》杂志的摄影编辑，对北京乃至全国的当代艺术创作比较了解和熟悉，但在当时，他去圆明园的目的并没有带着去发动一场哪怕是小小的艺术运动的使命，而仅仅只是因为那里房租便宜，同时还有那么多的同行住在那里，聊天能找到听众，当听众也会有感兴趣的话题。然而，从另一个角度看，如果他没有长时段的现代艺术经历，并具有把当时的艺术现象放在当代文化语境中来思考的能力，他在艳俗艺术中也就不会起到重要的作用。(图4)

另一位对艳俗艺术的产生起到了与徐一晖同样重要作用的艺术家是杨卫，他在1993年入住圆明园，并在1994年开始与徐一晖开始了虽然短暂，但却对艳俗艺术的产生起到



4. 徐一晖 圆明园租的房子里弟弟和小狗 1993 年

了至关重要的作用的合作。杨卫不像徐一晖那样有较长的参与现代艺术的亲身经历和体验。如果说对于徐一晖来说，'85 新潮美术以来的现代主义艺术是与他的身体和精神的变化同时发生和发展的话，那么对于杨卫来说，中国的现代主义艺术，则是通过同时性的阅读、思考、交流才转换为历史的；如果说'85 新潮美术以来的现代主义艺术的历史，对于徐一晖来说是自己身体的一部分的话，那么对于杨卫而言，则仅只是由文本、话语和文献构成的历史。当然，他们合作的基础是他们两人都喜欢读书和理论思考，并且能从具体的历史情境和宏观的文化语境两个角

度提出一些艺术和文化上的问题。事实上也正是这一点，才使他们两个人在艳俗的产生过程中，发挥了其他人不可替代的重要作用。因为在当时，对于那些既不满足已有的艺术观念和语言，又苦于找不到更好的艺术方式切入中国当代社会问题的艺术家们来说，首先在理论和观念上找到一个有效可行的方向，确立一个充满许多可能性的出发点，就显得至关重要。

与徐一晖、杨卫同时进入艳俗群体，或者说同时参与有关艺术问题讨论和交流的艺术家有王庆松和刘峥，在1995年初，徐一晖的同学胡向东从南京来到圆明园居住，并积极参与了这一群体经常进行的聊天和相关的艺术讨论活动，最终成为艳俗艺术群体中的重要一员。在1995年期间，参与艳俗群体的还有常徐功，并经他介绍，于伯公也在这一年进入这一群体之中。艳俗艺术中的罗氏兄弟（罗卫东、罗卫国、罗卫兵），在1995之前一直从事与政治波普有关的艺术创作，但因一直在圈外活动而不为人知，默默无闻。1995年经栗宪庭介绍，罗氏兄弟中的罗卫东与徐一晖相识，并正式加入了艳俗艺术队伍，这使他们有了找到组织的感觉，并在后来的艺术创作中，成为这个圈子中的重要成员。

二、经过

1. 1994年——聊天年

也许可以说，观念先行是艳俗艺术的一大特点，这也是使徐一晖和杨卫两位艺术家，在艳俗艺术群体中显得格外重要的原因之一。不过，重要的问题不是观念是否先行，而是先行的观念是否具有艺术生产的能力和不断扩张的效应，关于这一点，徐一晖和杨卫，以及其他参与其中的艺术家，在开始也并没有绝对把握，原因是他们当时也只是一些朦胧的想法，他们需要在相互交流的过程中使想法变得具体和丰富起来，使