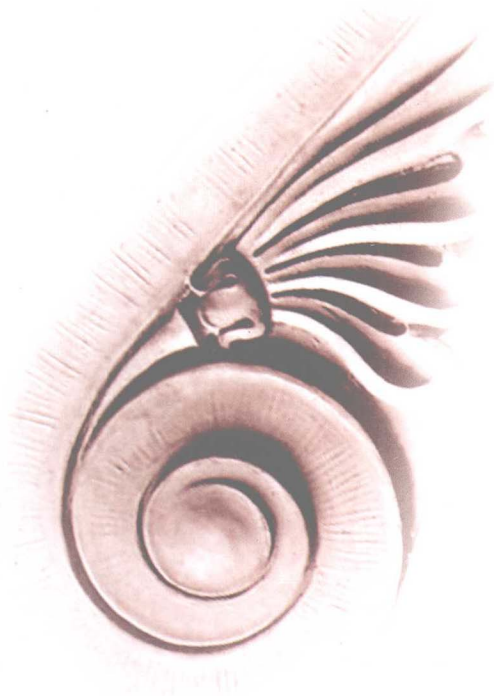




观念与形式——当代批评语境中的视觉艺术

GUANNIANYUXINGSHI—DANGDAIPIPINGYUJINGZHONGDESHIJUEYISHU

视觉文化是20世纪末和21世纪初才出现的一门新兴学科，其要义在于视觉文化产品的传播与解读方式。



本书从艺术批评的角度出发，视艺术现象为一完整的文化世界，包括作为创造主体的艺术家、作为艺术本体的作品、作为作品生存环境的美术史和跨文化语境、作为被观照对象的外在现实和内在自省，以及艺术批评本身。这种完整性，见于观念与形式的统合。

段 炼◇著

文化艺术出版社

Culture and Art Publishing House



丛书主编/查振科

观念与形式——当代批评语境中的视觉艺术

GUANNIANYUXINGSHI—DANGDAIPINGYUJINGZHONGDESHIJUEYISHU

段 炼◇著



文化艺术出版社
Culture and Art Publishing House

图书在版编目 (CIP) 数据

观念的形式: 当代批评语境中的视觉艺术/段炼著.
北京: 文化艺术出版社, 2008. 6
ISBN 978 - 7 - 5039 - 3566 - 4

I. 观… II. 段… III. 视觉形象—实用美术—研究
IV. J506

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2008) 第 126278 号

观念与形式

著 者 段 炼
责任编辑 金 燕
责任校对 崔建文
封面制作 雪 媛
出版发行 文化艺术出版社
地 址 北京市朝阳区惠新北里甲 1 号 100029
网 址 www. whysebs. com
电子邮箱 whysbooks@ 263. net
电 话 (010) 64813345 64813346 (总编室)
(010) 64813384 64813385 (发行部)
经 销 新华书店
印 刷 三河市国英印务有限公司
版 次 2009 年 1 月第 1 版
2009 年 1 月第 1 次印刷
开 本 720 × 980 毫米 1/16
印 张 15.375
字 数 200 千字
书 号 ISBN 978 - 7 - 5039 - 3566 - 4/J · 961
定 价 32.00 元

版权所有, 侵权必究。印装错误, 随时调换。

目 录

引 言 从摄影与电影进入当代视觉艺术	1
第一章 艺术家的主体观念	15
作者的复活：艺术再现中作者的介入	17
作者的意向：堂·巴兰雕塑的目的	30
作者的态度：柏汀斯基的“恶之花”	39
作者的语言：艺术家对观念语言的探索	47
第二章 视觉艺术的形式语言	55
具象形式：观念边缘的写实绘画	57
抽象形式：莫迪利阿尼的人物变形	64
表现形式：桥社的表现主义绘画性	74
象征形式：纳比画派的寓意风景	80
第三章 修辞语言与审美语言	85
修辞语言：从形式到观念	87
修辞语言：杰姆·戴恩的象征符号	94
审美语言：法国风景画的历史观	100
审美语言：龚贤山水画的意境	107

「人文博士论丛」——观念与形式：当代批评语境中的视觉艺术

第四章 批评家的历史意识	117
今日眼光：阿特米希娅的情色与暴力	119
回望过去：被重新炒作的德拉普尔	130
重返往昔：拉斐尔前派的骑士梦幻	138
旧题新说：迪索的小资艺术与私人空间	148
 第五章 文化影响与艺术比较	155
浮世彩绘：日本江户时期的版画	157
东渡扶桑：潇湘八景与浮世春宫	164
海外画踪：纽约和东京的南宋山水画	176
西风东渐：日本早期西洋画与中国现代绘画	185
 第六章 批评家的批评意识	193
批评的自省：当代美术批评的反思	195
从自省出发：批评的缺陷与人性的弱点	207
直率的批评：反对当代美术的堕落	220
批评与探究：语言的枯竭与观念的痴肥	231

[引言]

从摄影与电影
进入当代视觉艺术

一 视觉文化的传播与美术馆

视觉文化是 20 世纪末和 21 世纪初才出现的一门新兴学科，其要义在于视觉文化产品的传播与解读方式。视觉文化的内容涉及视觉艺术、摄影、影视、新媒体、图像广告等等，其中的视觉艺术以美术为中心。由于现代科技的发展，视觉艺术的传播方式也产生了变化，当代视觉艺术的一大特点，便是媒介、语言、式样的多样化。就美术而言，传统美术的概念，仅指绘画、雕塑和建筑，而当代美术的概念，则增加了装置、行为、视像等新的式样，而摄影与电影，更与当代美术越走越近，并成为视觉艺术的热门式样。

用当下文化研究的眼光看，美术是一种文化工具，是人类进行交流的一种审美的视觉传播工具。这种工具的效用，首先涉及美术馆的职能。在北美，将废弃的旧厂房改建成工作室、画廊或美术馆，是 20 世纪后半期以来的重要文化现象，也是试验性前卫艺术的标志。

从作品的展览场地和方式上说，1913 年的美国纽约军械库展览，开创了 20 世纪前卫艺术的非沙龙化先例。自此，以旧仓库、废厂房为场地的前卫艺术展，在西方大行其道，以致这样的场所成了前卫的符号。1977 年落成的巴黎蓬皮杜艺术中心，更以裸露的管道系统，使军械库的符号特征定型化了。

半个多世纪前的第二次世界大战，让美国大发了军火横财，欧洲人的钱，像滚滚流水一般涌入了美国商人的腰包，欧洲的艺术，也被美国人廉

价捞了过来。二战结束后，军火生意衰退，不少工厂倒闭，工人随之失业。在美国最发达的东部地区，你只要乘火车留心观察，不时会看到铁路两旁有破败的工业城镇，大片红砖厂房被废弃，要么门窗洞开、鸟兽出入，要么断垣残壁、杂草丛生。其中最典型者，要数纽约西郊的纽瓦克（Newark）和费城东郊的堪顿市（Camden）。二次大战结束后的二三十年中，失业工人的孩子们，就在这样的环境里长大，废弃的厂房成了他们吸



美国麻州当代美术馆

毒、滥交、械斗的场所，好莱坞的电影渲染过不少这样的场面。不过，自80年代以来，美国各级政府出了大手笔，重振这些衰败的城镇，一些旧厂房被改建成文化活动场所。麻州的当代美术馆，虽然同倒闭的军工厂的故事略有出入，但却是一个将旧工厂转变为美术馆的成功范例。

麻州是美国一个很小的州，然而却是最有文化的州。例如，全美排前三名的大学，就有两所在麻州，他们是哈佛大学与麻省理工学院；而全美排前三名的文理学院，也有两所在麻州，分别是安城学院与威廉姆斯学院；美国最有名的女子大学，前两所仍在麻州，即卫斯理学院与史密斯学院。麻州的波士顿美术馆，是全美最好的公立美术馆之一，而麻州的克拉克美术馆，则是全美最好的私立美术馆之一。我曾经任教的威廉姆斯学院与克拉克美术馆仅一街之隔，我的住所与麻州当代美术馆隔街相望，在离

我住所的不远处，还有麻州当代美术家创作中心。

麻州当代美术馆坐落于深山小城北亚当斯（North Adams），由旧厂房改建，共有二十七座建筑，建于1872—1900年间，距今已逾整整一个世纪。这些建筑，原是一家纺织品印染厂，在其四十多年的经营历史中，是北美最大的印染厂。1942年该厂倒闭，同年，厂房卖给了一家生产电容器的公司。二战期间，电容器是一种军需产品，这家电容器厂在生产的高峰年代曾雇佣了四千余工人，可见当年的繁荣。1985年，电容器厂迁址，留下一大片空厂房，当地近半个世纪的繁荣就此消失。次年，威廉姆斯学院的美术馆要组织一次当代美术作品展，因不少参展作品为大型装置，需要超大空间来展示，于是美术馆便向北亚当斯市政府租借这片旧厂房。市政府灵机一动，便向州政府提出计划，要将这片厂房改建为麻州当代美术馆。由于州政府的财政支持，改建计划得以实施。1999年，麻州当代美术馆建成，正式向公众开放，成为美国最重要的当代美术馆之一，曾经凋敝一时的工业区，就此再现了往日的繁荣。当然，这是一种不同的繁荣，是后工业时期当代美术的文化繁荣。

麻州当代美术馆内，除了有专门空间展出各种作品外，还有电影放映厅、表演艺术中心、美术教育及儿童艺术活动中心、数码艺术与新媒体工作室，以及电子商务等相关部门。这座美术馆的兴起，形象地展示了西方艺术从工业时代的现代主义向后工业时代的当代美术的转变过程，具有历史的象征意义。这座建筑的历史沿革和人文地理环境，也象征地反映了西方当代美术的时代背景和生存条件，即后工业社会里美术的功用、美术馆的策展体制、政府财政援助的重要性。

对于本书的论题而言，麻州当代美术馆展出的摄影作品，以及播放的相关电影，成为我们通过美术馆而进入视觉文化和当代美术领域极好途径。

二 当代美术中的摄影

麻州当代美术馆落成不久，我从纽约上州迁到北亚当斯居住，在那里看到了纽约艺术家格里高利·克鲁德逊（Gregory Crewdson）的摄影作品

「人文博士论坛」——观念与形式：当代批评语境中的视觉艺术

展。这位艺术家将布景排演和快照抓拍结合起来，探讨不同情境之间的互动、探讨从一个情境向另一个情境的转换过渡、探讨自然与非自然、现实与超现实之间的关系，使我得以管窥当代视觉文化和当代美术的一斑。

克鲁德逊展览的第一组作品，是黑白摄影《盘旋》系列（Hover Series, 1996 - 1997），摄于麻州西部一个很小的古镇。其中给人印象特别深刻、让人不得不驻足思考的一幅是《后院》。在这幅大场面作品中，一头大黑熊闯入住宅区觅食，将某家后院的垃圾桶打翻在地，弄得地上一遍狼藉。闻讯而来的警察和警车将熊围住，却拿它无可奈何。住在这里的人们远远看着这一切，表情淡漠，似乎在旁观一场与己无涉的行为。我不太清楚这是偶然抓拍的，还是刻意布置的场面。作为实际生活中的一个事件，这样的场面在北美并不少见，尤其在郊外别墅区，野生动物闯入后院司空见惯，只是人们通常都会在后院建一小垃圾房，而不会将垃圾桶置于室外招惹动物。于是，我怀疑这是一起由艺术家精心策划、与警察串通合谋的行为艺术。若真是这样，那么作为一件行为作品，艺术家想要说些什么？在形式的层次上，我们可以看到动和静的对比，在心理和观念的层次上，我们能看到近于凝固的空气同警察之紧张的对比。同时，我们也能感受到黑熊的旁若无人，同我们这些观众的好奇心的对比，而黑熊的悠闲自在，更同摄影家的专注形成对比。很难说这纯粹是件超现实的作品，但是，不管这是抓拍还是摆拍的作品，我不相信作者就仅仅满足于这些外在和内在的对比。也许，作者更关心的是对比双方的相互转化，例如，究竟是黑熊闯入了民宅，还是人们闯入了野生动物的领地。正是这种看似毫无意义的环保主义玄学问题，同人们日常的实际生活发生了近距离碰撞，才使艺术家想要表述的观念，变得如此贴近我们每一个人。照片上那些看熊的人，无论是紧张的警察也好，还是冷漠的邻居也好，都变成了被艺术家所观看的熊；而艺术家的观看，又通过照相机的镜头得以被我们观看。在这里，艺术家通过自己的作品，将他个人的观察和看法传播给我们，既让我们在美术馆的虚拟平面空间里直接观看，又让我们从他的写实镜头里立体地观看。他不仅要将他个人的意见强加给我们，而且，还要观察甚至欣赏我们怎样回应他强加于人的行为。在这个意义上，这件摄影作品，具有很强的介入意识和干预意识，它让作为观念艺术的行为表演同作为观念艺术的摄

影，以再现和被再现的关系、以凝视和被凝视的关系而获得了沟通。

如果说上述作品多少还像是抓拍，那么，相比之下，克鲁德逊的其他作品则以摆拍为主，他有意识地将家庭后院的私人生活场景，同街道公路上的公众生活场景戏剧化地结合起来，以冷淡而幽默的态度，诠释二者的冲突，造成一种对比和互动的张力。例如，在自家门口设计一个车祸的场面。尽管是现场摆布，克鲁德逊的摄影就技术而言是写实的，但就作品的效果而言，则是超现实的。在这件名为《翻车》的作品中，一辆接送学生上学的校车侧翻在路中央，车冒着蓝烟，从车上逃出来的学生围着车观望，而其中一个学生竟爬上车看热闹。作品的构思有点像法国画家埃舍尔的版画，讲究自我引证。例如，埃舍尔画中水渠的水明明向下流，最后却流回到自己的源头。克鲁德逊作品中的学生本来是车祸的受害者，但逃出来后却成了不关痛痒的旁观者，最多也不过是坐在路边等待警察。他们一起围观自己所经历的车祸，这种自己看自己的观照，没有借助镜子的映像，于是跳出了埃舍尔式的形式上的循环，从而将自我引证的怪圈带进了一个更为现实的可能性中。这件作品的用光也比较奇特，借用了夕阳无法照射之处的阴影，为车祸现场渲染了一种鬼魅的气氛，从而强化了现实生活中自我引证的循环式超现实情境。

这种超现实气氛在《恐怖的车房》中有更强烈的表现。作品摄于日落后的傍晚，天空布满阴森之气。路灯下一辆私家车停了下来，车门和后



克鲁德逊摄影作品

「人文博士论丛」——观念与形式：当代批评语境中的视觉艺术

仓盖已经打开，驾车人正要下车。车旁的一片亮光，显然不是来自路灯，而背景中照在墙上的蓝光，同天上阴暗的云色相呼应，让人联想到超现实主义画家马格利特笔下日光和夜色的共存与冲突。车旁的绿树上，闪烁的树叶反射着强烈的日光，这与车尾的红灯和房屋窗口的灯光形成了超然的光与影的矛盾。艺术家如此处理光影、渲染恐怖气氛的目的何在？或许这件作品的意图比较抽象。但是，无独有偶，在《悔过的少女》中，我们又看到了类似的光影、气氛和效果。只不过，这一作品的社会性显著多了：站在屋外的那位少女，几乎赤身裸体，她低着头，却无法回避刚驾车回家的母亲的质询。这是一个十分难堪的场面，少女的越轨，被母亲逮了个正着。但是，对于作品所展示的尴尬场面，在潘洛夫斯基图像学的表面层次上说，我们也可以质疑上述解读：如果赤身裸体的少女有越轨行为，她为何不是在室内，而是在室外被母亲撞破？这种不合逻辑的场面安排，给作品的社会性注入了抽象因素，使作品更具超脱意味。

克鲁德逊的另一组作品《暮色系列》（Twilight Series, 2001），在麻州当代美术馆内设计、拍摄，该馆为他提供了舞台演出所需的全部设备，尤其是灯光和布景，以及模特和三十多名工作人员。作品利用从窗口射入的暮色表现室内景象。在这组私人空间的系列里，《奥菲丽亚》借用莎士比亚之王子复仇记的故事，让女主人公身穿睡衣，仰卧在被水淹没的客厅地板上。这件叙事性的摄影作品，将莎士比亚的古代故事移植到当代生活中，将女主人公的失足落水改为刻意自溺；然而水却只有浅浅一层，不足以淹人至毙。在此，这出荒唐的自杀闹剧，既涉及现实的社会政治，例如家庭暴力和心理治疗问题，也涉及后现代艺术对古典艺术的挪用和戏仿，例如作品改变了奥菲丽亚的死亡方式和环境。在同一系列中，也有男主人公在浴室里修理浴缸的作品。从画面上看，显然是下水道堵塞了，男主人公伸手去掏堵塞物。可是我们在镜头上看见，他的手所及之处，却是空无一物的地下室。这件作品的构思，故意违背生活常理和人们的思维逻辑，像是一出荒诞剧。也许，作品正是要指涉当代生活中的荒谬方面，而这正好是当代艺术所关注的当代意识问题。

三 一部关于摄影的电影

在麻州当代美术馆，我还观看过一部美国电影《纯艺术》（High Art）。这部电影为我们理解当代美术中的摄影，理解摄影作为一个艺术门类的制作和运作机制，特别是了解当代摄影艺术家的工作情形，提供了不可多得的参考。《纯艺术》与好莱坞的快节奏大异其趣，反倒有点像欧洲电影，尤其是法国电影，注重心理表现。这部电影节奏缓慢，用好莱坞的影评术语说，属“催眠”一类。正好，在催眠状态下让个人的心理流程同非个人的群体行为发生互动，是作为当代艺术摄影的一个方面，这也有助于我们通过电影来了解摄影。

《纯艺术》于1998年由美国“十月电影”公司（October Films）推出，制片人多丽·豪尔（Doly Hall），编剧及导演为丽莎·科洛登科（Lisa Cholodenko），获当年“太阳之舞电影节”评委特别奖。作品的女主人公瑟德（Syd）由澳大利亚新秀瑞达·米西尔（Radha Mitchell）出演。片中的瑟德刚大学毕业，在纽约有影响的摄影杂志《画面》（Frame）当助理编辑。她在大学期间学习的是文化研究和批评理论，对解构主义、女权主义、德里达、福柯、克丽丝蒂娃等了熟于心。女主人公的此种专业背景，为当代美术的观念化、理论化倾向作了注脚，也为我们理解当代摄影提供了一个切入点。电影一开头，瑟德从实习生变为助理编辑，一位女同事问她，是怎样得到这份美差并获提升的，瑟德不知该如何回答，只说自己有理论背景。

一个偶然的的机会，瑟德认识了住在楼上的邻居露希（Lucy Berliner，由艾丽·西迪 Ally Sheedy 出演），发现其住所有不少拍得很好的人物摄影作品，一问，方知是露希所摄。瑟德对露希印象不错，觉得她的作品展示了人际关系的私密性，有心理内涵，便同她谈起自己的感受，露希的回答颇意味：“我已经很久没被人这样解构过了。”瑟德向《画面》主编谈起露希，并带了一本露希作品集给主编看。主编和杂志老板都很吃惊，没想到露希在纽约。原来露希曾是美国有名的前卫摄影艺术家，十多年前突然从影坛失踪，神秘地远走柏林，摄影界也就渐渐淡忘了她。现在露希既

「人文博士论坛」——观念与形式：当代批评语境中的视觉艺术

然回到纽约,《画面》便想重新推出她,并让瑟德具体负责。

瑟德同露希成了朋友后,发现露希是个同性恋,而且生活很颓废,整日与一群堕落的朋友沉溺于吸毒和滥交。瑟德是个很有事业心和献身精神的人,为了做好工作,她不顾男朋友的误解,强迫自己加入露希的圈子,不仅参与吸毒,而且与露希上床,二人似乎堕入了同性的爱河。露希有点男性化,她在同性恋中扮演男角(dyke),与来自柏林的女友格丽塔(Greta)同居。露希也是个追求自我满足的人,她原在摄影中追寻满足,后在吸毒和同性恋中得到了这种满足,于是看淡了艺术,遂到柏林与格丽塔同居,过了十多年后,又将女友带回纽约。自从认识了年轻的瑟德,被她的天真、清纯和与众不同的性感所吸引,露希迷上了她,心中的艺术也渐渐死灰复燃。

《画面》决定为露希推出专题,发表其系列作品,对于作品的内容和形式,均让露希自定,而露希则指明要瑟德在该期杂志做自己的编辑。瑟德一心要把杂志做好,想知道露希打算拍什么样的作品,还表示愿在纽约艺术家聚居区为露希提供一套工作室,协助她安排设备、寻找模特,等等。露希说,自己从来不摆拍,只拍即兴的纪实作品,谢绝了瑟德的好意,而且不告诉她自己对作品的构想。眼看截稿日期一天天逼近,瑟德焦急不安,露希却毫无动静,反倒时时外出旅行,似乎对《画面》的约稿并不在乎。其实,此刻露希的内心充满了矛盾,她在回到艺术与重入颓废之间挣扎,在瑟德与格丽塔之间挣扎。

敏感的柏林女友格丽塔看出了露希的异心,便以自杀相威胁,向她摊牌。同时,瑟德也不断催稿,于是露希告诉瑟德,自己将与女友重回柏林,但在走前要去纽约北郊的老家一趟,她邀请瑟德同往。为了不使杂志的发稿计划落空,也为了自己的事业和前程,瑟德答应与露希出行。于是,在乡下别墅,二人有了一场充满激情的床上戏。次日凌晨,在瑟德将醒未醒之际,露希拍下了晨曦中卧眠于床的瑟德,以及她们二人的激情场面。

回到纽约后,露希给了瑟德两组作品,分别拍的是格丽塔和瑟德。那天正好是杂志的截稿之日,瑟德匆匆将露希拍的格丽塔交给主编。看了作品,主编和杂志老板大失所望,认为这组作品毫无内在联系,没有语境,

是平面化的，完全不知所云。显然，这期杂志要砸了，主编和老板很愤怒，对瑟德的不负责任非常不满。眼看自己的事业和前程处于危险之中，瑟德将心一横，拿出了露希在乡下为自己拍的激情之作。作品才出手，编辑室里立刻就充满了惊叹，主编和老板大赞这才是名家作品。

在杂志出刊的那天早上，瑟德得知露希死了，她既吃惊又哀伤。瑟德来到编辑部上班，得到了新出的杂志。露希为自己拍的作品，刊登在封面，中页也是露希拍的大幅瑟德，包括二人的床上戏。主编和老板都来祝贺瑟德，对她的工作表示赞赏。这时，在电影开头问她怎样才能获得提升的那个漂亮女同事，用“我终于明白了”的眼光看着瑟德，对瑟德的哀伤，露出一幅自以为聪明的表情。

四 电影对当代美术的形象阐释

电影《纯艺术》既是心理的，也是观念的。就心理而言，露希在艺术与颓废之间挣扎，她最后抛弃颓废的生活方式，选择了艺术。但这一选择给她造成的痛苦，使她最后走上了死亡之路。瑟德也在两种选择之间挣扎，但与露希相反，她为了艺术，而选择了堕落，涉足于吸毒与同性恋，最后获得了事业的成功，但失去了男朋友，并被人误解。露希与瑟德天性不同，但为了同样的目的，二人都经历了痛苦的选择，最后却有不同的结局。俗话说“人为财死，鸟为食亡”。露希虽然一度放弃了艺术，但她在骨子里却仍然是个艺术的动物，当艺术与她的生活方式发生冲突时，她最终选择艺术而走向了死亡。瑟德也是一个艺术的动物，她为了自己的事业和追求，不惜以身试毒，并卷入三角同性恋，而让自己正常的情爱，走向毁灭。露希的第一组作品之所以失败，是因为她为艺术而放弃了柏林女友；那组以格丽塔为主题的作品，虽然在形式上无可挑剔，在内容与观念上却平淡无奇。露希的第二组作品，以瑟德为主题，由于她转恋瑟德，选择了艺术，于是作品充满激情。她关于艺术的观念，即对人际关系的亲身介入也隐含其中。在电影中我们看到，她的作品主要都拍的是她身边的亲朋好友，例如母亲和情人。

于是，这部电影的心理内含便同观念意图有了联系，这联系见于剧中

「人文博士论丛」——观念与形式：当代批评语境中的视觉艺术

人物的象征意义。作为女主人公的瑟德，象征了当代美术，其特征是理论的背景。她从观念上对露希作品的阐释和推崇，其实是对露希的解构，她的成功，以露希的死亡为代价。也就是说，后现代以来的观念艺术，像蚕蛹一样，先进入现代主义内部，或者说产生于现代主义内部，然后又从中突破出来。当代的观念艺术，之所以能登上艺坛主宰的地位，正因其咬破茧壳，葬送了现代主义，终得脱颖而出。露希象征了现代主义的前卫之死。她在十多年前淡出艺术界，象征了现代主义老前卫的告别。当她重返纽约艺坛时，因迷恋年轻的瑟德，而与后现代的观念主义合流。然而这一合流，却有违往日的忠诚，于是她与自己的柏林女友发生了冲突，最后只能以死了结。至于这位柏林女友，她因吸毒而病人膏肓，甚至连纽约的饭馆都因其昏昏欲睡的白粉面孔而要赶她出门。她的象征意义具有双重性，她一方面代表了现代主义在后现代时期不得已的腐朽和没落，一方面又体现着当代观念艺术的语境，也即没落的现代主义是当代美术的垫脚石。所以，在《画面》的主编眼里，以这位没落女人为主题的摄影，并没有自己的生存条件，这组作品是平面而毫无价值的。

如果说瑟德和露希分别象征了纯艺术的现在和过去，那么，《画面》的主编和老板，则象征了后工业时期纯艺术的商业性，象征了今日西方的艺术体制，象征了策展人和文化企业的运作机制。往日的现代主义，以形式上的创新来追求前卫艺术的纯粹性，后现代以来的观念艺术，以当代哲学和文化理论为支撑，通过社会和文化批判来追求观念艺术的纯粹性。然而，在今天的商业化社会中，纯粹的艺术理念连一天也不能生存，当代美术需要商业的操作。《画面》杂志对作品的选择，实际上是一种商业运作，杂志所强调的作品语境，正是文化企业得以生存发展的社会经济条件。电影中只在开头和结尾出现的一个并不重要的人物，那个只关心怎样获得提升的自作聪明的女同事，象征着对当代美术一无所知的芸芸众生。这些无知的人，正是被《画面》和艺术体制所操纵的观众，他们构成了当代美术之所以能被接受的社会基础。

电影《纯艺术》是对当代美术理论、当代美术和观念摄影的阐释。我对《纯艺术》的理解，让我想到一部类似的德国名片，著名导演温德斯（Wim Wenders）拍于1987年的《欲望之翼》（Wings of Desire）。这