

王成艺术 WangCheng

黄凤祝 安妮 主编



德国波恩英格哈特出版社
Englhardt-Ng Verlag Bonn



同济大学出版社
TONGJI UNIVERSITY PRESS

王成艺术

诗学与艺术系列

黄凤祝 安妮 主编

Wang Cheng

Herausgegeben von Ng Hong Chiok und Anne Engelhardt



同济大学出版社
TONGJI UNIVERSITY PRESS



德国波恩英格哈特出版社
Engelhardt-Ng Verlag Bonn

图书在版编目(CIP)数据

王成艺术: 汉、德、英 / 黄凤祝, 安妮主编. - 上海:
同济大学出版社, 2009.12

ISBN 978-7-5608-4201-1

I. ①王… II. ①黄… ②安… III. ①油画-作品集
- 中国-现代 IV. ①J223

中国版本图书馆CIP数据核字(2009)第200196号

王成艺术

黄凤祝 安 妮 主编

责任编辑 刘 芳 责任校对 徐春莲 设计 黄 平

出版发行 同济大学出版社 www.tongjipress.com.cn

(地址: 上海市四平路1239号 邮编: 200092 电话: 021-65985622)

经 销 全国各地新华书店

印 刷 苏州望电印刷有限公司印刷

开 本 787mm × 1092mm 1/16

印 张 10

印 数 1-1500

字 数 249000

版 次 2009年12月第1版 2009年12月第1次印刷

书 号 ISBN 978-7-5608-4201-1

定 价 100.00元

本书若有印装质量问题, 请向本社发行部调换 版权所有 侵权必究

序/在情的39度中寻找美的凄凄戚戚

要成为一个波希米亚画家，酒、色、毒必须样样俱全。这三样技能，阿玛代奥·莫迪利亚尼（Amedeo Modigliani，1884-1920）都学会了，他也因此被称为最后一个波希米亚画家。如果没有过人的艺术素养，莫迪利亚尼就不可能成为一个好画家。莫迪利亚尼的后期创作以肖像画为主。他的肖像画，构图简约，色彩纯净，线条流畅。那些略显忧郁的女人像，长颈，削肩，瓜子脸，斜欠着身子；没有瞳仁的眼睛，却无可辩驳地以独特的感觉，凝视着画框外的观者。这种美的表达，使莫迪利亚尼超越了波希米亚画家的范畴，跻身于20世纪西方现代派艺术的开拓者之列。

王成的肖像创作，更多融入了基弗（Anselm Kiefer）的创作元素与手法。王成喜欢酒色，但他不是莫迪利亚尼类型的波希米亚画家。综观王成1990年以来的创作，画面中常常出现各种肖像，或张扬，或隐匿。那些肖像大都是被扭曲的、不和谐的，不同于莫迪利亚尼肖像简洁的美，却流露出一种近似于莫迪利亚尼的失落。由于酗酒和罹患肺病，莫迪利亚尼英年早逝。王成酗酒却健康耄耋。

王成笔下的人物肖像，扭曲、失落、令人窒息；他的狗肖像，却极尽优美。王成画了很多写实的狗肖像，只是从未展出。偶尔可以看到几幅被扭曲的狗肖像。如果王成是作为一个“狗画家”，可能会更“成功”。

近二十年来王成的绘画创作主要以人物为主题。王成的肖像系列创作包括：《人物》（1997）、《凡人》（1998）、《缺氧》（2003）、《文字与女人》（2004）、《儿童问题》（2007）、《岁月》（2007）、《情38度》（2007）、《伊甸园》（2007）、《名人们》（2009）。2007年创作的《忆江南》系列和2008年的《怀念大工厂》系列，人物完全消失在风景中。王成的“肖像”画是对社会生态扭曲的一种批判；《忆江南》和《怀念大工厂》则是对自然生态扭曲的批判。只有在画狗时，王成才不会扭曲画面。王成喜欢狗，自己也养狗，但他不是一个“犬儒主义者”。

王成的作品表现出对文化、情欲和生活环境的批判。他的批判针对的不是某一个体、某一社会团体或意识形态，而是被扭曲的社会现象和人类生命的堕落。《情38度》、《忆江南》和《怀念大工厂》弥漫着一种苍白的怀旧感：怀念流失的情欲，对江南风光不再的遗憾，以及对昔日大工厂时代衰落的伤感。在画面的构图上，王成没有张扬基弗创作的志趣，也没有流于“犬儒主义”消极的清静无为，他摆脱不了声色犬马。这就是生命矛盾在创作中显示出来的力量。

感谢DZ对出版这本画册的支持。

黄凤祝

2009年8月30日，波恩

创作手记

多年来我一直在运用负片这种特别的视觉模式绘制着我时常关注的现实与理想的矛盾冲突，传统与当代融合的问题，以及环境保护、战争与和平、社会流行与时尚风情。我常常借用几种不同的文化元素多元地混合于作品中，在图片与文字的重叠之后寻找所需求的现实与虚妄相融的感觉，在影像与绘画之间寻找一种画面的可能性。

人人都有自己的语言和不同的口音，随着时间的推移，环境的改变，语言和口音也会因此而变动。无论怎样的变化，我想只要用自己的语言和口音，把想要“说”的事“谈”清楚，“说”明白即可。

王成

目录

序/在情的39度中寻找美的凄凄戚戚 黄凤祝

创作手记 王成

现代、后现代与中国艺术 刘丽荣 黄凤祝 /1

新感知与犬儒主义绘画 埃尔玛·特瑞普透 (Elmar Treptow) /15

绘画是一种伟大的手段, 它使世界万物得以和谐相处

——关于王成及他的艺术 迪特·荣特 (Dieter Ronte) /18

从政治波普走向对自然的沉思 伯恩哈特·格林贝格 (Bernhard von Grünberg) /21

时间的断裂与创作的间隔化——评王成的创作思路 高宣扬 /23

智慧与激情——读王成近期作品 陈孝信 /24

偶然曝光的底片照亮我们的双眼 沙子 /26

汇流展评论 安妮·英格哈特 (Anne Engelhardt) 黄凤祝 /27

角度 李小山 /28

形影相随 孙建春 /29

艺术神话 张晴 /30

Kunst 21 in China

Anne Engelhardt, Ng Hong Chiok /31

Reflexionen über eine Collage von Wang Cheng

Elmar Treptow /34

Malerei ist das große Mittel, sich mit allen Dingen in der Welt in Harmonie zu setzen

——Wang Cheng und seine Kunst Dieter Ronte /37

Über Wang cheng

Bernhard von Grünberg /42

Painting is the major way, which brings all things in the world into harmony

——Wang Cheng and his art Dieter Ronte /45

王成作品

王成活动影照

媒体报道

王成简历

作品索引

现代、后现代与中国艺术

刘丽荣 黄凤祝

一、西方的现代与后现代艺术

绘画的起源可以追溯到岩画。岩画是一种原始绘画，是先民根据自己对具象的印象，绘制而成的图画。从这一意义上说，岩画是一种抽象绘画。中国和埃及的象形文字，就有岩画的印迹。为了书写方便，图画被简化为更为抽象的符号或文字。汉代的杨雄把中国书法称为心画：“言，心声也。书，心画也。”书法，可以说是中国抽象绘画的最高发展。

西方艺术从抽象的岩画发端，经由写实绘画，之后重又回复到印象主义的抽象绘画和表现主义的抽象绘画，抽象绘画至此达到高峰。中国的写实绘画，始终远离意象主义的影响，停留在印象绘画的阶段。因此，中国的抽象主义绘画，跨越了写实绘画这一阶段，而直达抽象绘画的高峰。

岩画泛指绘在岩石表面的图画，早在三万年前就已经存在。据不完全统计，有记载的人类岩画图像约有两千万幅。岩画的功能有四种：一、记事和传授知识；二、表达对神灵崇拜和宗教虔诚的情感；三、对生活理想和生殖崇拜的表述；四、自娱与个人情感的宣泄。

艺术历经了几万年的发展，其功能并没有多大的改变，基本上保留了记事、宗教、政治、教育、抒情、装饰和商品等功能。只是在不同的时代，会强调某种特殊的功能。在中古时代的欧洲，艺术的宗教功能最为突出；在现代工业社会，被大写的是艺术的商品功能。艺术商品化是现代资本主义的伟大发明。资本主义把所有的价值都转化成为可以用金钱衡量的商品，它用理性使情感商品化，用金钱来衡量艺术的“价值”。资本主义利用兜售感情来促销艺术。

在当代西方艺术界，大量的艺术创作并不是对美和心的一种追求，而是作为赢利的一种手段。当代中国艺术家也受到这种潮流的影响，“卖自己！秀自己！”成为当代艺术的主流意识。这与中国传统文化所主张的“修身、齐家、治国、平天下”的理想背道而驰。手段（金钱）成为（绘画）目的，目的（绘画）成为（赚钱）手段。艺术在当代，无可选择地被异化了。这种异化，被一些人视为中国的现代或后现代艺术。模仿西方现代或后现代艺术的创作，不可能是一种创新，本身也不可能成为现代艺术或后现代艺术，充其量不过是现代主义或后现代主义艺术。西方文化是一种自我中心的文化，不能容忍其他的文化理念。随着西方物质文明取得全球性的统治地位，西方文化也被认为是最先进的文化，进而垄断了全球的价值判断。西方文明不仅在绘画，而且在音乐和文学领域，利用其财力、物力来影响第三世界文化的走向。一系列偶像在第三世界被塑造，如朗朗和高行建等，成为谋求自我发展与独立创作的艺术家和文化人的麻醉剂。

西方各种艺术流派的形成，都有其不同的物质基础、历史背景、哲学理论和独特的创作实践。他们主张创新和价值重估。尼采的哲学代表了西方哲学的取向。这种取向就是表现自己。模仿是创新所不愿见到的，但这只是对他们自己来说。对于其他文化的独立创作，许多西方人并不乐见。他们要求全世界都模仿西方。中国的当代艺术，就是缺乏创新的力量，而停步于对

西方艺术的模仿和商品功利的层次。拿来主义没有创建，却是抹杀艺术的刽子手。关于这些问题，下文将会作详细的论述，现在让我们继续谈谈抽象绘画。

1. 抽象主义与绘画

抽象和具象、局部和整体是一种相对的关系。将整体分割为部分，事物可以具体地显示出来，这种显象是事物抽象的一种显示，即只是显示真实事物的某些侧面。抽象是具体事物部分的显微。抽象艺术可以由具象到抽象，由有形到无形。这个过程我们可以称之为：得意而忘形。从无形到有形的抽象，是显象的一种过程。显象艺术是以形象来表达意的境界。这种显象过程是一种创生的过程。有关显象过程，即生生过程，用老子的话来表达最为恰当。老子说：“道生一，一生二，二生三，三生万物。”

各种在场的现象和显象，主体都可以从两种方式获得其生活的体验：一是作为旁观者，二是作为参与者来体验具体的生活。但是，在现实体验的过程中，在场的主体只能选择其中一种方式，作为其在场的具体位置。

这两种在场的方式产生了不同的空间与显象。一是作为旁观者在场。在场的事物对旁观者会有一定的影响。由于在场者只占有一定的位置，不参与活动，对其他事物不会产生主动的影响。他的影响，只限于他在场所占的位置。二是作为参与者在场。在场者主动地参与活动，不断地对周围事物发生影响。其影响的强度，与其对事物占有的强度相关联。活动，建立各种关系，关系的建立，也是占有强度的确定。在场各种关系的确定，产生了在场者的空间。关系在场的体验，界定了在场事物的空间。

康定斯基认为抽象绘画是一种具体的艺术。康定斯基指出，色彩与图形是绘画的基础，离开了这两个元素，艺术家就无法创作。20世纪之前，西方绘画有一定的对象。直到20世纪初，西方绘画才开始脱离对象。到这时，绘画的对象才是可有可无。康定斯基把“无对象的画”称之为“抽象绘画”，与“具体绘画”相区别。

绘画是色彩和线条在空间分配的结果。画家在尚未确定的空间中，用点、线、面和色彩将自己的意象确定下来。从不确定的意象，过渡到确定的意象，是建立用点、线、面和色彩具体关系的一个过程。这个过程包含两个环节：一是将线条（点线面）和色彩变成画面，一是将画面置于空白中。在抽象绘画中，留白的过程是非常重要的创作因素。留白赋予抽象绘画一定的生命力。

康定斯基第一次看到莫奈的《草垛》时，认为画家没有权利将画画得这样模糊不清，使得绘画失去了物象。但是从这幅画中，他得到一个启示，即“物象”作为绘画的一个必要因素开始受到怀疑。

绘画捕捉了一个特定的时间和空间，绘出时空的某一情节。绘画的情节由静止或活动中的点遗留下来的痕迹组成。相对于“具象”而言，这些用全部生活和全部理智去把握的艺术——抽象艺术，使静止或运动着的点，像音符一样，激发出一种巨大的生命力量，使“我”有可能生活在时空之外，“我”再也感觉不到我自身的存在。在抽象绘画中，点线给予人们的感受，如同禅定中无我的悟性一样，是一种“无我的空灵”境界。

抽象绘画有两种对象：具象与意象。具象作为外在的对象，在抽象绘画中经历了一个解构

的过程。意象是画家内在的对象。绘画是画家表达内心意象的一种具体化的过程。在绘画过程中，画家同时使用解构和建构的方法进行创作，问题在于画家以何种手法作为创作重心。

2. 艺术的功能与任务

所有的艺术都来自情理的深处。心是所有艺术的源泉。艺术表达的器具有所不同，由此产生了不同种类的艺术。文学、绘画和音乐都是艺术。音乐的表达需要时间与音符。绘画的表达需要空间与色彩。在文学作品中，作者以符号（文字）来表达艺术，读者以阅读来欣赏作品，他需要拥有宁静的心灵和主动的想象力。音乐家用声音来表达艺术的内容，听众则是用耳朵来聆听艺术的内涵，听众的想象力，被音响直接激发出来。绘画的艺术内涵，以点线和色彩为表达。欣赏者用眼睛来观赏画家的创作，感觉同样来自外界对感官的直接刺激。戏剧综合文学、音乐和绘画，彰显其内涵，观众用心灵、视觉和听觉去感受演出。

看一部小说、听一首歌曲和观赏一幅画作，对于一般人来说是一种怡乐。除了消遣之外，一般人对作品并没有更高的要求。但是教会、政党、教育机构、社会工作者、艺术评论家等，可能会对作家、作曲家和画家提出不同的要求。其要求的提出，一般是根据他们对艺术的认识来判断的。艺术是什么，在他们的心中早有定数。在其个人意识中，对艺术已有一定的界定，他们知道“艺术是什么”，艺术应当有什么功能、任务和目的。至于艺术及其功能、任务和目的究竟是什么？艺术是否存在一个共同的界定，具有一个共同的功能、任务和目的？这些问题尚无定论，需要我们作进一步的探究。

中古时代，西方绘画大都以圣经的内容为题材。文艺复兴是欧洲艺术的一大转折。但基督教绘画，直到18世纪乃至19世纪，依然是西方艺术创作的一大主题。基督教绘画理论，成为一种固定的、严格的绘画语言，在欧洲各地世代相传。西方中古时代，一般的平民都不识字，所以无法阅读圣经。基督教的绘画语言，为教会提供了教化信徒的一种有效机制。圣经的道德内涵，通过绘画，获得具体的形象。艺术将抽象的道德具体化了。造型艺术成为宗教道德和宣传神灵的载体。在中古时代，基督教会决定了艺术是什么，艺术是基督教道德的载体。艺术的功能是教化民众。艺术的任务是宣传基督神圣的教义。艺术的目的是要使每个人都成为虔诚的基督教徒。

当时的艺术家把先辈的作品或其他艺术家的作品作为其创作理念的样品。他们经常抄袭他人绘画中的某些主题或元素。这种抄袭不但获得允许，而且被认为是一种艺术行为。“艺术来自艺术”是当时流行的一种观念。至于所谓“艺术是由艺术家自己创造出来的”，要求艺术必须拥有“原创性”的理念，则是现代发展出来的一种艺术理论。

文艺复兴时期，中古时代兴起的欧洲城市工商业繁荣，城市开始发挥其潜在的力量。自治城市发展成为反对封建制度的堡垒。新兴的资产阶级，不断蚀食着罗马教会和封建贵族的权力。西方艺术的理念在这时开始发生转变。在反对中世纪教会禁欲主义的同时，古希腊的人文主义被重新肯定和重用。对自然的研究和技术的探索，透视学和解剖学的发展，为建筑、雕塑和绘画技巧提供了新的发展前景。写实绘画在这种氛围里走向巅峰。

行会制度的变化，是推动文艺复兴艺术发展的一个重要因素。中世纪的建筑师、雕塑师、石匠都隶属于同一个行会，这种制度制约了艺术家个性的发展。随着贵族大力资助艺术家建

立个人作坊，艺术家的地位逐渐提高。行会虽然依然存在，但已无法约束同行艺术家之间的竞争，这给予一批艺术家施展才华的机会。达·芬奇（Leonardo da Vinci, 1452–1519）、米开朗基罗（Michelangelo, 1475–1564）、乔尔乔内（Giorgione, 1477–1510）、拉斐尔（Raffaello, 1483–1520）和提香（Tiziano, 1490–1575）都是这一时期杰出的艺术家。文艺复兴时期，艺术从基督教艺术逐渐转向帝王将相的艺术。随着新大陆的发现，殖民主义席卷全球，助长了一批新贵的气焰。为宗教服务的艺术，开始转向为权贵服务。艺术从显示宗教的神圣，转向衬托权贵的奢华与权力。

在法国大革命（1789年）之后，资产阶级夺取政权的初期，绘画被用于歌颂革命和自由。这一时期艺术的政治功能非常突出。大卫（Jacques-Louis David, 1748–1825）的《荷拉斯兄弟的宣誓》、《布鲁斯特》、《马拉之死》等，德拉克罗瓦（Delacroix, 1798–1863）的《自由引导人民》（1830），给古典写实主义带来巨大的冲击，对后世的社会主义写实主义和纳粹写实主义绘画也具有巨大的影响。

自文艺复兴以来，权贵和富有的家庭常常会请画家给男女主人或全家绘制肖像，把祖先的容貌留给后人。家族的住宅、园林、婚丧嫁娶以及国内外的重大事件，成为这一时期绘画的主要题材。绘画凭借文字记录所无法表达的功能，给予子孙和后来人直观的感受。绘画因此成为历史档案重要的组成部分。

1826年，法国人尼佩（Joseph Nicéphore Niépce, 1765–1833）制造出第一张照片，摄影开始取代绘画的叙事功能。在照相馆中停留片刻，就可以完成画家工作室中的许多工作，而且照片比绘画更为逼真。于是很多人不再请画家绘制肖像，而是到照相馆去留影。

摄影的写实功能，是传统写实绘画望尘莫及的。绘画如果按照写实这条路走下去，将会失去艺术的创造功能，甚至沦落为摄影的附属品。人们开始重新思考艺术“模仿自然”这一美学理念。绘画创作开始发生重大的转变。

艺术创作，是一种理念先行的实践活动。新的时代产生新的理念，新的理念又会带动艺术创作的新观念。绘画的转变，首先从观念上的转变开始。现代的理念、科学技术和经济的发展，为这种转变提供了动力和可能性。

3. 印象主义和表现主义

纵观西方绘画发展史，人们不难发现，画家经常把同时代科学技术的进步与成就融入其艺术创作中。19世纪光学的发展和色彩研究的成果，推动了绘画领域光学、色彩和美学的结合。光和色彩成为当时画家追求的主要目标。对光和色彩的追求，使画家对客观事物的观察，更多地停留在表面的感受上。光和色彩的显示，是在“瞬间的印象”中产生的。对感受的捕捉与描绘，使绘画停留在事物表层，而忽略了对事物内在本质的表达。

早在16世纪，威尼斯画派就非常重视对光和色彩的描绘，提香就是其中的一个。鲁本斯和伦勃朗也善于描绘光和色彩。在强调阳光和色彩的时代，画家走出画室，走进大自然，从此开创了“印象”写生的先河。由于这些理念和实践得不到传统学院的认同，他们的作品不能在“官方”的沙龙展出。1863年，一些画家在巴黎举办了“落选沙龙画展”（Salon des Refuses），1874年举办了第二次非官方展览，名为：“无名艺术家、油画家、雕塑家、版画

家协会展览”。这次画展展出了莫奈(Claude Monet, 1840-1926)的风景画《印象·日出》(*Impression, Sonnenaufgang*, 1872)。艺术评论家勒罗瓦(Louis Leroy)发表了一篇评论,题为《一次印象派的展览》,印象主义绘画(Impressionism)因而得名。莫奈的印象主义绘画受到日本版画的影响。

印象主义绘画反对日益落入俗套、矫揉造作的浪漫主义绘画,他们追求的是绘画中的平等理念。雷诺阿(Auguste Renoir, 1841-1919)认为:“自然中,决无贫贱之分。”印象主义抛弃传统的绘画观念,摆脱了以往艺术的形式,反对对历史和宗教的依赖。绘画作品的重心不再是内容和主题,而是逐渐转移到内心情感和视觉的感受上。

1900年弗洛伊德(Sigmund Freud, 1856-1939)的著作《梦的解析》(*Traumdeutung*)出版。弗洛伊德对人的本能、潜意识和性欲的研究,促使人们对启蒙以来所主张的理性主义和实证主义进行反思,引起艺术界的响应。在这种思潮的影响下,艺术界出现了不少新的艺术团体。1905年,马蒂斯(Henri Matisse, 1869-1954)和一些年轻艺术家组织了一次反自然主义的艺术展览,被称为“野兽派”(Les Fauves)。这些团体从主观主义出发,强调自我感受与主观意识,认为艺术是用以发泄内心情感的载体。

1911年,德国艺术评论家沃林格(Wilhelm Worringer, 1881-1965)在评论柏林的前卫艺术家时,首次使用了表现主义(Expressionismus)这一概念。表现主义是从印象主义的理念衍生而来的。表现主义注重感情色彩,在色彩上追求强烈的对比,造形中追求扭曲和变化的美学,在人格上注重艺术家独特个性的表现。最有名的表现主义画家当属梵高(Vincent van Gogh, 1853-1890)。蒙克(Edvard Munch, 1863-1944)的作品《呐喊》(*Der Schrei*, 1893)是德国早期表现主义的代表。蓝色骑士和桥社是德国著名的表现主义创作团体,20世纪初,曾在德国艺术界产生极大的影响。1933年以后,为了逃避纳粹的迫害,表现主义画家纷纷离开德国,纳粹写实主义成为这一时期德国绘画的主流。

作为立体主义绘画的奠基者,毕加索(1881-1973)并没有跨出表现主义的门槛。1937年,毕加索、米罗和达利应西班牙政府的邀请,为巴黎世界博览会的西班牙馆各创作一幅壁画。因为主题没有确定下来,毕加索迟迟没有动笔。4月26日,西班牙的佛朗哥政府雇佣德国纳粹军队的飞机,对格尔尼卡进行轰炸,这一事件轰动了整个巴黎。巴斯克自治政府利用这一事件,夸大事实,大肆渲染,掀起反对佛朗哥政府的浪潮。巴斯克自治政府派巴斯克诗人拉列亚去找毕加索,请他以这一内容创作壁画。毕加索根据他人陈述的“事实”,创作了27平方米的壁画“格尔尼卡”(*Guernica*, 1937)。画面中,没有飞机、炸弹、坦克和枪炮,只有男人、女人、孩童、牛马及照明物体。毕加索在战争的画面上投入蓝的色调,利用浅青和淡灰,在黑色的对照下,画出了求救者高举的手、奔逃的脚、断臂倒在地上的士兵、屹立的公牛、嘶鸣的马匹、抱着死去婴儿啼哭的母亲……人的绝望、恐怖、痛苦和残暴在画面中一览无余。但是这一切景象,并不是从画家亲身经历的实景激发出来的,而是被煽动出来的感觉。扭曲的事实和扭曲的画面用扭曲的感觉表达出来,至今被后人当作史实来礼拜。这幅画的复制品目前挂在联合国安全理事会议室大厅的入口处,聆听着种种欺骗的语言。

总体来说,20世纪的现代绘画,大都可以划入表现主义的范畴。

4. 新表现主义与波普艺术

1952年在伦敦当代艺术学院召开的一次会议上，一批年轻的艺术家的宣布成立一个团体，共同致力于“大众文化”。第二年他们举办了一个展览，主题为“生活与艺术等同”。他们将工业化大批生产出来的日用产品艺术化，宣称一切商品都可以成为艺术品。英国艺术家汉密尔顿（Richard Hamilton，1922）创作于1956年的拼贴作品《到底是什么使得今日的家庭如此不同、如此有魅力？》（*Just what is that makes today's homes so different, so appealing?*），被公认为现代第一件波普艺术作品。

波普艺术起源于英国，但却是在美国开始流行的。

波普艺术的出现，是对抽象艺术的一种反叛。西方的抽象艺术，追求绘画的纯粹艺术效果和唯美主义，完全脱离现实生活。波普艺术重新将大众和日常生活带到艺术中，使商品成为艺术。在波普艺术理念的影响下，照片、地图、盒子、药瓶、食具、家具、工具、工业金属、钢板等，在艺术家的重新组合下，都被搬上艺术祭坛。

1961年5月在巴黎举办了一次名为“高于达达40度”的展览。这次展览，打出新现实主义的旗号。新现实主义的宗旨是：为欧洲的艺术在自然里寻找新的出路。美国艺术家，将机械、工业产品和广告都纳入自然的范畴。新现实主义则号召装置艺术家，把艺术装置的媒介从工业品转向日常用品。装置艺术家利用各种物品作为装置材料，如家具、工具、食物、金属、垃圾，动物甚至人体。装置艺术家的行为，对一般人来说是一种怪僻或越轨的行为，艺术家有时甚至被视为精神病患者。从艺术哲学的角度来看，艺术家利用装配和重组，改变了日常物品的实用功能，把日常的感觉，转换为艺术感受，使观众可以从物件的厚度、亮度、体积、数量、质量中，体会、联想、感受和想象到兴奋、喜悦、惊奇、恐惧、迷惑，甚至产生出厌恶之情。

工业革命以来，西方资本主义获得蓬勃发展。进入20世纪，西方的商品生产空前繁盛，累积了大量的社会财富。在美国功利主义的引导下，追求最大的商业利益，成为西方思潮的主导。生产过剩，使经济陷入危机。为了捍卫既得的利益，掠夺更多的资源，发动战争是经常使用的手段。战争消费物资，促进军工生产，战争的一切负担，都由本国民众和战败国来承担。在和平时期，解决经济衰退的方法只有鼓励民众消费，使国民产值保持持续增长。无论是战争还是平时时期，消费经济始终是资本主义用来解决经济危机的手段，西方社会由此建立了一套非常完善的消费经济机制。这套机制和意识形态渗入到社会的各个方面，艺术本身逃脱不了被商品化的命运。在现代社会，艺术本身成为商品，艺术行为成为某一意义上的商业行为，艺术家成为艺术商人，已是无可非厚的事实。艺术的创作、评论和流通成为一种商业行为。艺术变成商品，艺术品也成为保值和增值的金融手段。一些名画被拍卖行炒到天价。画廊、画展、媒体、广告、拍卖行、艺术交易会形成了一套非常完善的艺术商品市场。画商、收藏家、评论家和媒体成为艺术家的主宰。艺术创作为迎合现代人的心理趣味，艺术家完全失去自己。暴力色情、哗众媚俗、玩世不恭、标新立异和投机取巧的作品充斥艺术市场。20世纪50年代以来，波普艺术之所以能够在美国流行，并进而影响到其他国家，就是被这种意识形态所推动的。

正当波普艺术冲击全世界时，德国的表现主义思潮聚集成为一股抵制波普艺术的力量。二次世界大战结束后，德国人面对希特勒遗留下来的血债和战后支离破碎的家园，同时面临被

人分割的痛楚。和同时代的年轻人一样，波依斯(Joseph Beuys, 1921-1986)经历了战争和废墟，面对纳粹德国的罪恶、被征服与被分割的伤痛，感到深深的悲哀。人类患上严重的疾病，众生需要拯救。他认为拯救众生最好的药物就是将人类艺术化。他把人当作艺术材料，作为重新塑造的对象。他要使人重新回到动物、植物和自然身边。向上要求，人必须与天使和神灵建立关系。这种救世的思想是波依斯艺术创作的動力。在救世艺术理念的框架下，波依斯努力推动“扩展的艺术观念”和“社会雕塑”实践。

1966年在丹麦哥本哈根举办的一次展览中，波依斯在一块黑板上画出了十字架的上半部，形成一个凸形，凸形下方写了EURASIA(欧亚)几个字母，黑板右侧是DIVISION THE CROSS(分割的十字架)。黑板下沿有三行字：毛毡角度32度；油脂角度21度；温度摄氏42度。黑板前方放置了一只被压扁的兔子标本，兔子的四足被缠在四支铁杆上，兔身被凌空托起，直达黑板上方，兔子头部被两支铁杆托着。一根长度长于黑板的铁杆，从兔子的嘴边和尾巴穿过，凌空横挂在兔身上。波依斯用这件艺术作品，象征德国的分裂和东西方的对抗。

波依斯的艺术理论对于战后德国艺术的发展具有很大的影响。1978年，伊门多夫(Joerg Immendorff, 1945-2007)开始题为《德国咖啡馆》的系列创作，灵感就来自老师波依斯有关德国分裂的装置艺术。《德国咖啡馆》系列，共有42幅作品，大部分草稿是伊门多夫与彭克(Penck, 1939-)在东德的一家咖啡馆里共同完成的。草稿画在A4纸上。当时彭克还住在东德，伊门多夫经常到东德去探望他。在《德国咖啡馆》系列的第三幅画中，伊门多夫画的是他自己和彭克在咖啡馆中共同作画的情景。画面中心，伊门多夫和彭克坐在咖啡馆中，举笔共画。在他们的右侧，一面铁丝网将咖啡馆一分为二。在隔离的环境中，人心和艺术仍是融合在一起的。在《德国咖啡馆》系列的最后一幅画中，伊门多夫用朱笔写道：“我们的方向是正确的”(Unser Weg ist richtig)。1963年伊门多夫进入杜塞尔多夫艺术学院学习，后师从波依斯。1968年伊门多夫参与德国学生运动，受到社会主义写实主义的影响。他和彭克、巴塞利兹(Georg Baselitz, 1938-)、吕佩尔兹(Markus Luepertz, 1941-)、里希特(Gerhard Richter, 1932-)、基辅(Anselm Kiefer, 1945-)、波尔克(Sigmar Polke, 1941-)等人同为德国新表现主义的代表人物。他们的绘画理念一方面继承了德国桥社和蓝色骑士的表现主义传统，另一方面受到二十世纪六十年代西方学生运动思潮的冲击，同时接受了波依斯艺术理论的反思，在美国波普艺术和商品艺术的冲击下，形成了自己独特的文化力量，使多元的艺术文化，在全球化这一单一的商品文化的浪潮中依然挺立，并对美国文化和艺术垄断的进程构成一种反动。

德国新表现主义画家都有个人独特的创作风格，但是他们也有一个共同点，就是以德国传统文化作为起点，抓住德国二战以来的创伤：大屠杀、废墟、重建和分裂，在表现主义的传统和波依斯大众艺术理论的基础上，探索德国艺术的出路。德国新表现主义无论在形式、理念和实践上都植根于德国的本土文化。这是德国当代艺术和中国当代艺术最为鲜明的对照。

二、全球化浪潮中当代中国艺术的取向

中国当代绘画，在形式、材料、理念和实践上，大多是模仿西方。拿来主义是一种模仿，是一种附庸艺术，本身尚未进入独特的创作阶段。当代中国艺术有以下特征：1. 模仿性艺术

(缺乏独创性), 2. 功利性艺术(不存在休闲性的、古代传统文人的艺术境界), 3. 精英型艺术(不存在大众艺术的基础), 4. 商品性艺术(以市场来衡量艺术作品的价值和创作取向), 5. 媚外艺术(后殖民主义艺术), 6. 排他性艺术(缺乏多元文化意识)。

简而言之, 当代中国没有(西方意义上的)现代或后现代艺术, 只有(西方意义上的)现代主义或后现代主义艺术。

20世纪80年代, 中国当代艺术已经进入波恩的视野, 我所接触的艺术家中来自北京的艺术家古干。他的作品从波恩被介绍到欧洲其他城市, 并走入大英博物馆。其后还有南京画家任戎和西安画家张国龙, 他们现在都成为中国知名的画家。关于当代中国艺术在德国的取向, 我以两个我熟悉的中国艺术展作为例子, 即: 1996年3月波恩艺术博物馆举办的“中国!”艺术大展, 以及两年之后(1998年6月)在波恩妇女博物馆举办的“半边天——中国女性艺术家展”。

1. 波恩“中国!”艺术大展

入选波恩“中国!”艺术大展的绘画作品, 都是为西方人比较容易接受的“中国当代油画”, 这些作品是中国画家们尝试从形式上——即从“物质文明”上对西方艺术的接近, 从感性上对西方现代主义、后现代主义等一些流行流派的模仿。在“精神文明”上, 画家对西方的文化、哲学、艺术思潮和文学等, 并没有进行深入的“感性”或理性的接触与研究。在选择作品时, 波恩艺术博物馆馆长迪特·荣特教授, 曾经考察过古干的作品, 但是没有录取。协助策划此次展览的两位画家张国龙和任戎也没有入选, 原因是他们当时“住在”波恩。中国美术馆馆长杨力舟推荐的艺术家也没有入选, 原因是那些艺术家“太官方”了。展览策划之初, 是以中国美术馆和波恩艺术博物馆合办的名义来筹措经费的, 立项获得德国官方的认可后, 中国美术馆就被搁置了。

被录取的画家, 大都是策展人能掌握到其作品的画家。作品在内容上表现的大都是“中国题材”, 而这些题材又往往是出自画家本人对“中国现状的主观感受”。其“审美观”源自西方艺术形式对中国社会的冲击, 画家用直观将其接纳并融入自己的绘画冲动中。用邱世华的话说, 是“与喜怒哀乐有关”的绘画。

在“中国!”大展中, 邱世华也许是一个例外, 正如他自己所说的, 他从前的画都“涉及人情, 与喜怒哀乐有关”, 而现在画的则是“之初”、“之始”的洪荒世界。也许他画的是老庄的“空灵”, 但内心是否能“得意而忘形”, 就不得而知了。

此次参展的油画所受到的“流派影响”, 最为明显的是: 1. 中国年画, 2. 象征主义, 3. 超现实主义与达利的绘画, 4. 波普艺术, 5. 庸俗艺术。

画中带有浓厚中国年画色彩的是刘大鸿和魏光庆。魏光庆的红墙系列是年画的翻版。他的《春梅寄柬讲佳会》是现代和古代春宫画的汇集, 《1997》打的则是政治擦边球。刘大鸿的《蝶恋花》是年画加上政治波普, 用年画和香港的背景来丑化政治领袖。

张晓刚、石冲、岳敏君和方力君的作品都带有超现实主义的影子。戴加郁则直接剪取了多个达利的《梦露-毛泽东》画像, 作为其绘画的本体。郭晋、刘枫华和鹿林的画中也都有达利的影子。王成和管策的作品则带有强烈的波普艺术色彩。

2. “半边天”中国女性艺术家展

1996年在波恩艺术博物馆举办的“中国！”艺术大展，展出了30位年轻的中国当代艺术家的作品。但是在这次展览中，人们没有见到一位中国女艺术家的作品。在波恩储蓄银行举行的“中国！”艺术大展记者招待会上，当被问及为什么没有女艺术家参展时，波恩艺术博物馆馆长荣特教授回答说：“中国女艺术家的档次不足以入选此次艺术展”。为了抗议男性馆长的偏见，波恩妇女博物馆在女馆长玛丽安娜·皮岑（Marianne Pitzen）的率领下，在三八国际妇女节这天封锁了波恩艺术博物馆。在向前来参观的观众散发的传单上这样写道：“今天你们不能进入这家博物馆，我们反对把中国女艺术家拒之门外。宣称在12亿人口中找不到一位女艺术家，是狂妄自大和愚蠢的表现。”为了平息女士们的怒气，荣特后来又补充解释说：在中国确实没有女艺术家，但是在海外流亡的中国人中，也许能遇到几个令人感兴趣的女艺术家。这进一步激怒了妇女博物馆的女士们。为了举出更多的实例来反驳荣特的观点，波恩开始酝酿举办一次中国女性艺术大展。

1998年6月，来自大陆、台湾以及海外的女艺术家齐聚波恩妇女博物馆，向西方观众展示她们的作品。这次名为“半边天”的中国女性艺术家展，为西方观众提供了一次深入了解当代中国女性艺术家创作的机会。参展的女艺术家共25人，其中有18位来自大陆，5位是旅居纽约、巴黎和柏林的女艺术家，还有两位女艺术家来自台湾。这是中国女性艺术家在海外最大规模的一次群展。

此次展出的作品有30余件，其中空间装置作品占据了绝大多数。1996年波恩艺术博物馆“中国！”艺术大展展出的作品都是架上绘画，作品以油画为主。为了有别于1996年的选题，“半边天”艺术展特别突出了装置艺术。另一个原因则是因为装置艺术当时在中国还很难被人们接受，展出的机会不多，而妇女博物馆馆长玛丽安娜·皮岑、策划人克里斯·维尔纳（Chris Werner）和邱萍都是从事装置艺术创作的艺术家，所以难免有所偏好。

20世纪90年代在大陆从事装置艺术创作的几位最为著名的女艺术家，都参加了此次展览。展出的绝大部分装置作品，都是由女艺术家本人在波恩妇女博物馆亲手创作完成的。比之单纯地用集装箱运送作品，这些女艺术家获得了更为充分的表现机会。

3. 艺术评论界对“半边天”的反应

德国艺术评论家认为，波恩此次专为中国女性艺术家举办展览，在艺术策略上是非常适时的。20世纪90年代，日益宽松的氛围使中国女性艺术家的创作获得了长足的进步，女性艺术家高水准的艺术作品、鲜明的个性及其强大的阵容，使其在当代中国艺术界的重要地位日益凸显。这一时期，西方观众有越来越多的机会，欣赏和认识中国同时代的艺术，在世界各地先后举办了一系列中国艺术展，但在这些展览中，人们却很少能够看到中国女性艺术家的身影。1993年在柏林举办的《中国前卫艺术》大展中，男女艺术家的比例是15:1；同年香港《后89中国新艺术展》出版的画册中，介绍了50位中国当代艺术家，其中只有两位女性。一种解释说，这主要是因为中国女性艺术家的艺术风格多变，很难为艺术批评家和欧洲艺术经纪人所理解，所以常常以“过于隐晦”而被拒之门外；还有一种观点认为，这一现象与展览策划人的视

野范围和对实际情况的了解深度有关；另一些人则认为，在海外举办的众多中国艺术展上，女性艺术家屡屡缺席，主要是囿于女艺术家自身的创作水准。

波恩中国女性艺术家展的创意缘起即源于上述争论。作为“半边天”艺术展的策划人之一，女艺术家邱萍在为1998年大展撰写的文章中写道：新一代的中国女艺术家，对于八九十年代流行的政治波普艺术，几乎没有显示任何兴趣，因而在西方造成了一个中国没有女艺术家的错觉……陈妍音、施慧、李秀勤等人虽没有在政治波普艺术中充当豪杰，然而在对于装置艺术这一国际现代艺术语汇以及表现形式的理解和运用上，却走在了整个时代的前列。

4. 中国当代西化艺术

象征主义与政治性艺术的结合，形成了中国今天的政治波普。在社会大变动的时代，人们的生活习俗与社会地位都处于改变之中，西方资本主义思潮对个人的蚕食，使以往个人认同与存在的意义不复存在。在这场大迁移中，浪漫的社会主义与社会现实主义的绘画已失去了反映现实的功能。人们寻求着新的、能够表达这种社会大变动的自我表现方式。政治象征主义绘画由此产生。总的说来，1996年波恩中国艺术展展出的作品，大都带有这种倾向。

19世纪法国的象征主义，追求的是更加观念化、想象与抽象的艺术表现方法。象征主义在写实绘画中加入某些具有特殊代表性的符号、怪物、神话、宗教色彩等元素，用以强化画家所要表达的观念。虽然象征主义的外壳笼罩着神秘的色彩，但主题所要表达的，依然是活生生的现实中的人与社会和自然变动的对抗。这是象征主义绘画与达利绘画最基本的差异。

达利的绘画属于超现实主义。他认为绘画不应受任何理性控制，应该摆脱道德和审美上的偏见。绘画对于他来说，是人的精神在激奋状态下的产物，本能和潜意识中的东西，才是创作的源泉。他否认艺术的功能是反映现实生活。他反对自然主义与传统的抽象绘画。他的绘画受到弗洛伊德心理学的影响，作品常常以“梦境与幻觉”作为题材。1996年波恩“中国！”艺术大展，给予中国画家更多的机会，在国际上展示其超现实主义的意念，将中国的超现实主义绘画推上高峰。

波普和庸俗艺术的结合，也是“中国！”艺术大展参展画家的一种取向。后现代主义艺术的收藏家，从个体收藏转向大众收藏。现代的生产技术、大众传播与商业性的版权法，使这一转向最终成为可能。现代技术可以百分之百地准确复制任何艺术品。艺术画册的印刷，可以使印刷品与原作的色差降低到肉眼难以分辨的程度。艺术爱好者如果要观赏艺术作品，仅从画册里即可获得原有的艺术效果。波普艺术由此应运而生。

波普艺术打破现代主义的艺术界定，重新引进具体的形象：诸如为人们所熟知的名人、事物或工业产品等。波普绘画借助社会崇拜的偶像，来启发人的联想与感觉，将艺术家的主观意图压抑在其艺术内容中，不再要求艺术作品的一次性与艺术风格的单一性和特殊性，而是强调艺术工业的复制性与推广性。本雅明（Walter Benjamin）认为，技术复制艺术品，使艺术的大众化成为可能。将知识性的艺术工业化，即艺术的工业化，在艺术中展开了工业革命。

庸俗艺术的兴起，是一些艺术家因不满足波普艺术对艺术家主观性的压抑，经过一番酝酿，将庸俗艺术推进艺术的圣殿。庸俗艺术在打破现代主义的艺术界定方面，比波普艺术更进一步。它将艺术爱好者从“群众艺术”带到孩童时代。这个孩童时代当然不是观赏者的孩童时

代，而是艺术家所创建的艺术的童年。让所有的人回复到“童年的我”，一个“愉快幼稚的自我”。

庸俗艺术对于色彩有特殊的偏爱，使用的大都是艳丽与悦目的色彩，不强调色彩的深浅与浓淡。其题材与内容是多方面的，画面都以“甜蜜”为主。“高级艺术”与“装饰美术”的界限在这里被取消。传统的手工艺在庸俗艺术中重新得到其新的、也可能是原有的位置。

庸俗艺术重新介入宗教绘画，以神的形象，来激发人对幸福的联想与感觉，传达人在工业社会中对浪漫与神圣世界的渴望。庸俗艺术贴近浪漫派绘画，试图以自然的力量，来启发人对自然的渴望与回归自然的感受。它引用波普绘画中的社会偶像，来安慰工业社会中的芸芸众生，用人体绘画激发性的欲望，净化物质对人的诱惑。用“工业化的童真”来追悼人类的童年美梦。

艺术史上被大写的“原作性”规律，在波普绘画与庸俗艺术中被颠覆。庸俗艺术强调复制，要求大量翻版与生产，将本来是“贵族商品”的艺术变成“大众商品”，由“贵族的收藏”转向“大众的收藏”。这种转变，只有在工业社会——即欧美的“富有社会”才有可能成为现实。在经济落后地区，不可能产生这种“主导性的艺术流派”。也许人们可以跟着这些流派茫然前行，但始终不能以引导者的身份，出现在“艺术的圣殿”中。应该怎么办？每个艺术家心中自有定数。问题的关键在于成功还是失败。

5. 以西方观点看来，谁有可能成为当代中国成功的艺术家

如果说，现代主义绘画把艺术逐出“艺术圣殿”，那么大众传媒和信息社会则是彻底摧毁了“艺术圣殿”。艺术至此失去了“圣殿”中的神秘氛围。为了拯救艺术的没落，波普艺术营建了艺术的“第二圣殿”——“工业生产的庙宇”，将伟人、明星和工商业名牌都搬进了“艺术圣殿”，向这些“工业产品或大众的偶像”下跪，如同国人向自己的祖先礼拜烧香一样。后现代主义的艺术由此变成“偶像”的艺术。利用个人崇拜偶像的“心理吸力”来增加艺术的力量，作为“艺术第二圣殿”，以填补“艺术圣殿”被摧毁后艺术所丧失的魅力。

谁是当代“成功的艺术家”？两辆车祸后损坏变形的汽车，被拖车司机拖到指定的地点，艺术家确定了停放位置，并标示出残骸部件，这些废铁就成为他的艺术作品。20年后，这件“雕塑”作品的市场价格已达到25万马克。

这里所评估的不是艺术品的好坏，而是谁是第一个迈出这一步的人。第一个驾驶飞机飞越大西洋的人是谁？即使一时不知道，也可以很快查出是查理·林德贝格（Charles Augustus Lindbergh, 1902-1974）。那么谁是第二位驾驶飞机横渡大西洋的人呢？这个问题不易回答。这个人叫贝尔特·痕克勒（Bert Hinkler, 1892-1933）。但有谁认识贝尔特·痕克勒？

推销艺术和推销商品一样，最重要的原则是创造一些东西，一些使你处于最前端的東西。在这类艺术商品中，你应试问：“我是第一个吗？”

商品销售的法则有三：一、与众不同，二、物以稀为贵，三、好不一定是成功的保障。商品销售能否获得成功，至关重要的一步就是“与众不同”和“与其他商品相比具有独特性”。至于“我的作品的品质终将被人们认识”，或者“好的品质永远会获得承认”，只能欺骗自