

当代艺术新

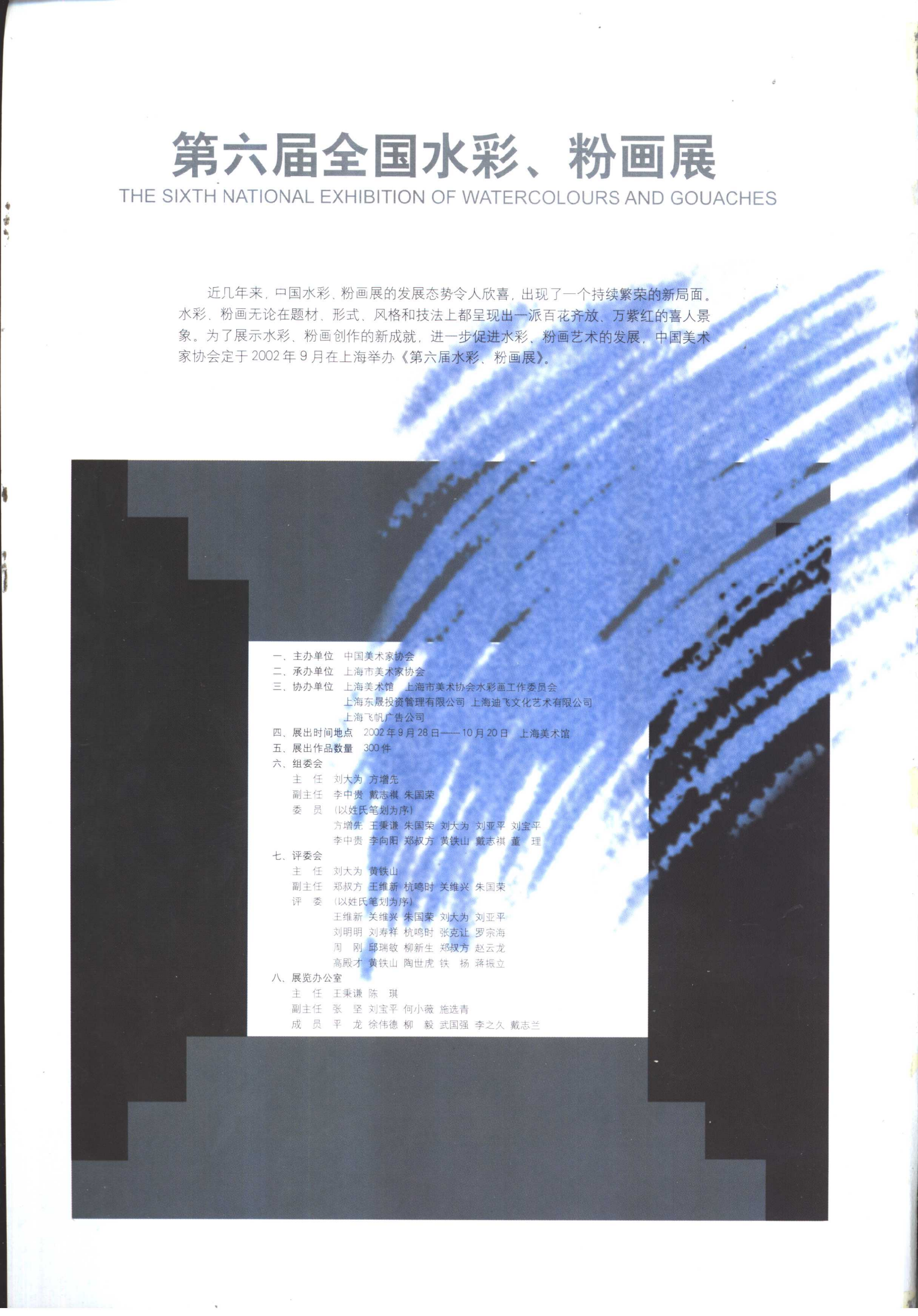
ArtChina

3/2002

第六届全国水彩、粉画展

THE SIXTH NATIONAL EXHIBITION OF WATERCOLOURS AND GOUACHES

近几年来，中国水彩、粉画展的发展态势令人欣喜，出现了一个持续繁荣的新局面。水彩、粉画无论在题材、形式、风格和技法上都呈现出一派百花齐放、万紫千红的喜人景象。为了展示水彩、粉画创作的新成就，进一步促进水彩、粉画艺术的发展，中国美术家协会定于2002年9月在上海举办《第六届水彩、粉画展》。

- 
- 一、主办单位 中国美术家协会
 - 二、承办单位 上海市美术家协会
 - 三、协办单位 上海美术馆 上海市美术家协会水彩画工作委员会
上海东晨投资管理有限公司 上海迪飞文化艺术有限公司
上海飞帆广告公司
 - 四、展出时间地点 2002年9月28日——10月20日 上海美术馆
 - 五、展出作品数量 300件
 - 六、组委会
主 任 刘大为 方增先
副主任 李中贵 戴志祺 朱国荣
委 员 (以姓氏笔划为序)
方增先 王秉谦 朱国荣 刘大为 刘亚平 刘宝平
李中贵 李向阳 郑叔方 黄铁山 戴志祺 董 理
 - 七、评委会
主 任 刘大为 黄铁山
副主任 郑叔方 王维新 杭鸣时 关维兴 朱国荣
评 委 (以姓氏笔划为序)
王维新 关维兴 朱国荣 刘大为 刘亚平
刘明明 刘寿祥 杭鸣时 张克让 罗宗海
周 刚 邱瑞敏 柳新生 郑叔方 赵云龙
高殿才 黄铁山 陶世虎 铁 扬 蒋振立
 - 八、展览办公室
主 任 王秉谦 陈 琪
副主任 张 坚 刘宝平 何小微 施选青
成 员 平 龙 徐伟德 柳 毅 武国强 李之久 戴志兰

和

艺

术

发生

关系

2002年6月号要目

安的房间

慢慢地度过每一天

婚姻以内 爱情以外

你去看书法，还是坐沙发？

别让我老婆子出丑

电影狂人赫尔措格

福克旺让人看得懂

2002年《艺术世界》月刊继续为您提供最新艺术资讯和精彩内容，有趣、有用、有深度。
2002年《艺术世界》杂志开本不变，页码从80页扩展到88页，采用进口雅粉纸精印，
定价人民币15元，国内代号4-306。

《艺术世界》杂志社

(021)64313023/(021)64740676 FAX/artworld@eastday.com

上海文艺广告传播中心 (021)64431400/(021)64430367FAX

ART
WORLD

淡墨·淡·漠

朱海云

现代水墨画展

展览日期：二〇〇二年七月二十日—八月十日
Exhibition Dates: 20 July-10 Aug., 2002



海上山艺术中心
HaiShangShan Art Centre

中国201103上海市吴中路618号 #618, WuZhong Road Shanghai, 201103 CHINA.

开放时间：每天 10:00-18:00 Gallery Hour: 10:00am-6:00pm Daily

TEL: (8621) 64064626 64063718 FAX: (8621) 64063414

Http://www.HaiShangShan.com E-mail: office@haishangshan.co

目 录

今日视点

- 6 尹吉男 中国当代艺术的异型地图
- 7 徐建融 对“前卫”艺术的开元审视
- 9 殷双喜 自由与交流——当代艺术中的公共性
- 12 赵本嘉 梅 笙 我们为……而艺术?
- 15 史 建 自我妖魔化——从上海看当代中国城市的表象与潜质
- 18 王南溟 “图片”与“录像”的意义:痕迹与语境焦点
- 21 徐龙森 画廊的文化身份与生存空间
- 24 邱志杰 新媒体艺术的文化逻辑

艺术时空

- 28 林 波 都市群像——第25届圣保罗双年展
- 34 田所政江 后小路雅弘 共同合作——第二届福冈亚洲美术三年展2002
- 42 甘一飞 美 光 惠特尼2002双年展
- 50 成完庆 查尔斯·伊斯科 侯翰如 张锡源 暂停——2002年光州双年展
- 58 李 喆 世界也许是奇幻的——2002年悉尼双年展
- 64 李小山 现实的背面——另类现代
- 68 陈 默 连续九周的新锐艺术展
- 70 孙红兵 来去无处的影子——纪念汉斯
- 72 任 丽 书法之外还有书法

现场目击

- 74 单 增 徐可 卡特琳娜·希维汀——一位图片时代的艺术精英
- 82 杨 荔 朱加访谈录
- 90 汪建伟 事件·过程·状态——我的近期工作

新闻经纬

- 98 当代华人抽象艺术展在广州开展
- 100 重新演绎好莱坞——Rico Cratson录像作品展
- 101 走进21世纪的新加坡美术大展
- 105 中国影像2002年度展
- 108 不落的太阳——“2002南京晒太阳艺术派对”
- 110 达利登陆羊城
- 111 首届广州当代艺术三年展新闻发布



艺术当代

ArtChina 3/2002

主编 卢辅圣

编委 许 江

沈揆一

张 晴

杨 荔

范迪安

周 兵

郑胜天

策划 张 晴

杨 荔

编辑 徐 可

漆 灏

记者 任 丽 (广州)

俞 俏 (香港)

谢佩霓 (台中)

有 耳 (成都)

蔡 元 (伦敦)

菲 兰 (威尼斯, 蒙特利尔)

甘一飞 (华盛顿)

管怀宾 (东京)

顾 雄 (温哥华)

李 喆 (悉尼)

江大海 (巴黎)

美 光 (纽约)

单 增 (柏林)

夏 蔚 (温哥华)

尹在甲 (汉城)

张健君 (纽约)

张继荭 (阿姆斯特丹)

设计 潘志远

校对 郭晓霞

技编 杨关麟

主管 上海市新闻出版局

主办 上海书画出版社

编者《艺术当代》编辑部

编辑部地址 上海市钦州南路 81 号

邮政编码 200235

电话 021-64825514

传真 021-64519007

E-mail shcpbh@online.sh.cn

制 版 上海丽佳分色制版有限公司

ISBN 7-80672-281-5/J · 241

定 价 25 元

Editor in Chief

Lu Fusheng

Editorial Board

Xu Jiang

Shen Kuiyi

Zhang Qing

Yang Li

Fan Di'an

Zhou Bing

Zheng Shengtian

Curator

Zhang Qing

Yang Li

Executive Editor

Xu Ke

Qi Lan

Reporter

Ren Li (Guang Zhou)

Yu Qiao (HongKong)

Xie Peini (Tai Zhong)

You Er (Cheng Du)

Cai Yuan (London)

Francesca Dal Lago (Venice, Montreal)

Gan Yifei (Washington)

Guan Haibin (Tokoyo)

Gu Xiong (Vancouver)

Li Zhe (Sydney)

Jiang Dahai (Paris)

Mei Guang (New York)

Shan Zeng (Berlin)

Xia Wei (Vancouver)

Yin Zaijia (Seoul)

Zhang Jianjun (New York)

Zhang Jihong (Amsterdam)

Designer

Pan Zhiyuan

Proof Reader

Guo Xiaoxia

Technologist

Yang Guanlin

Shanghai Calligraphy and

Painting Publishing House

81 Qinzhou Nan Road

Shanghai 200235

P.R. China

Tel:(86)-21-6482-5514

Fax:(86)-21-6451-9015

Email:shcpbh@online.sh.cn

CONTENTS

Focus Today

- 6 Yin Jinan Bizarre Macrograph for Chinese Contemporary Art
- 7 Xu Jianrong Inspecting Avant-garde Art at the Beginning of New Century
- 9 Yin Shuangxi Liberal and Communication : Publicity of Chinese Contemporary Art
- 12 Zhao Benjia & Mei Sheng Art for What
- 15 Shi Jian Self-Demonizing: Appearance and Nature of Chinese Contemporary Cities
- 18 Wang Nanming The Cultural meaning of Graph and Video
- 21 Xu Longsen Cultural Status and Existing Space of Art Galleries
- 24 Qiu Zhijie Cultural Logic of New Media

Art Scope

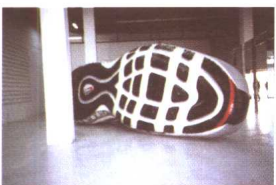
- 28 Lin Bo Metropolitan Iconography —— 25th São Paulo Biennale, 2002
- 34 2nd Fukuoka Triennale, 2002
- 42 Gan Yifei & Mei Guang Whitney Biennale, 2002
- 50 Kwangju Biennale, 2002
- 58 Li Zhe Sydney Biennale, 2002
- 64 Li Xiaoshan The Back of Reality —— Eccentric Modernity
- 68 Chen Mo Emerging Elite Art Performance in 9 Weeks
- 70 Sun Hongbing A Shadow Coming and Leaving Without a Trace —— in Honor of Hans
- 72 Ren Li There is Calligraphy Beyond Calligraphy

Live Report

- 74 Shan Zeng & Xu Ke Kathrina Sieverding —— An Elite in Graphic Time
- 82 Yang Li An Interview with Zhu Jia
- 90 Wang Jianwei Event, Course, Mood —— Wang Jianwei's Recent Work

Global News

- 98 Guangzhou, Chinese Contemporary Art Exhibition
- 100 Reinterpretation of Hollywood
- 101 Walking into the 21st Century Grand Art Exhibition
- 105 2002, China Image Art Annual Exhibition
- 108 Never-setting Sun —— Art Party of "Sun Bathing" in Nanjing
- 110 Salvador Dali Landing Guangzhou
- 111 Press Briefing of 1st Guangzhou Contemporary Art Triennale



艺术当代

ArtChina 3/2002

发行联系 黄 佳
地 址 上海市钦州南路 81 号
邮政编码 200235
电 话 021-64519010 021-64519020
传 真 021-64756731

邮 购 部 上海市场北路 8 号
电 话 021-56407649
邮政编码 200435
户 名 上海书画出版社
开 户 行 工行徐支华分
帐 号 1001271509004601369

代 销		
北 京	三联韬奋图书中心	010-64002710
北 京	藏酷新媒体艺术空间	010-65065592
北 京	美苑书艺图书发展公司	010-64771251
北 京	国林风图书中心	010-62534371
上 海	上海美术馆	021-63272829
上 海	季风图书有限公司	021-64459065
上 海	外文书店	021-63223200
上 海	易典画廊	021-54651648
上 海	尔冬强艺术中心	021-34060737
上 海	思考乐书局	021-64268955
上 海	东方书报亭	
天 津	津美书画社	022-23280489
沈 阳	东宇图书有限公司	024-23254608
大 连	图书大厦	
哈尔滨	学府书府	0451-6609792
长 春	学人书店	0431-5638139
太 原	绿洲书店	0351-4068999
南 京	先锋书店	025-3325082
重 庆	新华书店	
成 都	一品文化公司	028-2902138
广 州	博雅艺术有限公司	020-83196401
深 圳	博雅艺术有限公司	0755-5186037
昆 明	麻园金荣艺术书店	0871-5354730
杭 州	外文书店	0571-7025779
长 沙	湖南美术出版社艺术书店	0731-5519703
兰 州	艺术书店	0931-8468855
武 汉	视觉书屋	027-88915996
武 昌	湖北美术出版社楚冈艺术书店	027-88915996
西 安	方圆工艺美术社	029-8221912
温 州	东南书店	0577-88826625
金 华	元畅艺苑	0579-2310068
湖 南	湖南美术出版社艺术书店	0371-5519703
海 口	海南创新书店	0898-66113849

中国当代艺术的异型地图

Bizarre Macrograph for Chinese Contemporary Art

尹吉男 Yin Jinan

有人说，站在布鲁克林看曼哈顿，林立的高楼像墓碑。9·11后，两座最具象征性的“墓碑”成了无辜人民的“无碑的墓地”。可是在我们的媒体里，形容改革开放后的中国大城市的建筑群都是一些好词儿，如“雨后春笋”。“春笋”不仅有朝气，而且速度迅猛，这就是中国当代文化和艺术的背景之一。

城市大了，楼房多了，现代化的风格与嘴脸并存，依稀是人的模样。弱势群体越发显得自身的渺小。中央电视台《实话实说》做过一期节目，题目为《好大一棵树》，既有对现代化的忧虑，又有对于忧虑的民主性的消解。“春笋”般的城市景观是文化异化的外壳，这个空间还仅仅是物质性的，尽管被偏狭的单一理念所支配。精神性的空间就远比这个复杂。不过也都配上了“多元化”的好概念。

当艺术不仅仅只是政治工具的时候，它的商业品质就被以市场为中心的社会改革凸显出来。艺术的现代化首先是艺术市场的全面形成。艺术博览会可以对应那些一年一度的商品交易会，艺术拍卖会可以对应股市，画廊对应于商品专卖店，而那些不纳税的家庭艺术品交易差不多相当于黑市。无产阶级艺术家要经过这个过程才能成为资产阶级艺术家。不管你是主流非主流、官方非官方、学院非学院、实验非实验、行活非行活、先锋非先锋，似乎都要做这类填空题和选择题。

在中国，前卫的含义通常不是指称一种文化状态，而是代表一个阶层。通常是指那些富起来的“另类”，而那些穷下去的“另类”似乎就和“前卫”无缘。前卫不仅有阶级差别，还有地域差别，比如，在前卫批评家的心中，外国的“另类”高于中国的“另类”；北京的“另类”胜于外地的“另类”。北京的“另类”是近亲，外地的“另类”充其量是远亲的远亲，远到可以忽略的程度。这种阶层和地域差别不仅表现在早期的圆明园画家村里，也表现在日后的宋庄之中。前卫也有性别的差别。女性主义艺术家无疑比“男性主义艺术家”更“前卫”；同性恋或双

性恋艺术家比女性主义艺术家更时髦。此外，前卫还有材质上的特权，玩深刻不如玩材料，玩材料不如玩身体，玩身体不如玩尸体。依此类推，不一而足。

20世纪90年代是精英化的个人主义在中国泛滥的时期，其泛滥的程度已经放大到所有公共领域。这种“个人主义”很复杂，既有国民性，又有帝王性，而后者的味道更强。这种个人主义经常假冒国家主义干预他人的生活。艺术家的“个人主义”一旦与某个城市主管者的“个人主义”合拍就会占据当地的大众广场或城市的其他公共空间。蔡国强说：当代艺术可以乱搞。不过，观众不许乱搞（“乱看”、“乱问”），只许崇拜。平民的个人主义已被体制和精英抑制到最低限度。大众在被精英呵斥之后还得做追星崇拜状。追星崇拜状随后又被精英们呵斥，循环往复，以至无穷。

艺术界是徘徊于主流和边缘之间的名利场。一夜之间暴富的神话在经济界越来越难以成活，但在艺术界则是“东方不败”、别有洞天。现实的示范性具有无穷无尽的行动的诱惑力。诱惑所扫荡的人群不限于艺术家，还包括批评家、策划人、经纪人和收藏家。

艺术家的成功的路数非常耐人寻味。在中国是“地下艺术”，到了西方就是“地上艺术”。再由“地上艺术”变成“民族艺术”或“国家艺术”，以及“全人类的艺术”。为此可以有如下概括：先边缘，再主流，主流之后，于是变成国内的边缘、国际的主流，或者是国际的边缘、国内的主流。“地下艺术”差不多是少数艺术家的“终南捷径”。

西方大牌策划人的傲慢脸色是中国部分艺术家的“希望风景线”。西方公牛和中国母牛的爱情与绝情故事依旧在上演。得势的母牛高唱“全球化”的赞歌；失宠的母牛高举反对西方文化霸权主义的战旗，加入到现成的文化行列里；无论此前唱过赞歌还是举过战旗，当另一批西方艺术策划人到来时，还是要排在朝见“先知”的长长的队伍里，这在北京艺

术圈被戏称为“看病”；当邀请信寄来时，天之骄子或反帝战士都会兴高采烈地奔向西方，这在北京艺术圈被戏称为“唱堂会”。中国艺术在国际艺术大展上被认为是“西方宴席上的一道中国春卷”，享用的是西方人，制作的却实实在在是中国人自己。这是由供求关系而组成的相对稳定的职业生产线。中国是欧美普通“物资消费品”和“精神消费品”的产地之一。

批判话语权力的理论家逐渐认识到话语权力的现实魅力而牢牢控制媒体的话语权力。20世纪80年代的精神鼓动已经让位给了90年代以来的现实策划与操作。批评已经腐烂。一切大型艺术展览的学术合法性都成了问题。学术只是一个名义，成了奶水被无数滥俗的展览吸干的半老徐娘。评审制度与评委身份的合法化危机，不仅存在于官方美术大展（比如，美术家协会主办的全国美展）中，也广泛地存在于民间操办的美术大展中。当美术媒体抨击北京的中国美术馆为了营利而出租展场和出售行画时，美术媒体也在大幅度地出售版面，批评家也在无耻地吹捧那些名实不符的“艺术家”。艺术产业只不过是不同利益集团的“经济共同体”。

从90年代初一路数过来，在各种非官方的艺术大展之后，浪漫的艺术投资人纷纷坠马。一些不负责任的策划人和艺评家在无情地破坏当代艺术赖以生存的文化生态。用金钱神话误导无知而又心动的艺术赞助人，畸形的操作接连不断，好像要把中生代恐龙的命运降临到有限的艺术赞助人的头上，大有斩尽杀绝之势。我相信，那些无知而又心动的艺术赞助人在英勇就义的时刻，一定会喊出“千万不要相信策划人”的临终遗言。赞助人前仆后继，策划人喜新厌旧。

现在是东方挑战西方，精英批判大众，资产者鄙视无产者的时代。这份中国当代艺术地图变化的受制因素虽说很复杂，但描画的结果却出自中国人自己的集体大手笔。 □

对“前卫”艺术的开元审视

Inspecting Avant-garde Art at the Beginning of New Century

徐建融 Xu Jianrong

2001年，是人类文明史步入21世纪新纪元的开元之年。在这一年，世界和中国发生了多起重大的事件，促使我们对所谓的“前卫”艺术现象作出更深刻的审视。

“前卫”艺术又称先锋艺术、现代艺术、实验艺术等等，它在中国艺坛的大规模兴起，是以1985年的新潮美术为发端的。毋庸置疑，它在当时的形势下，是有一定的积极意义的，但在后来的发展中，它的越走越远，对于精神文明的建设，则是弊大于利了。

“前卫”艺术的本质之一，是打着“创新”的旗号崇洋媚外，否定中国民族的、传统的艺术，认为它们是保守的、落后的，提倡西方现代的艺术，认为它们是先进的。提出这一观点的依据之一，是19世纪下半叶以来，中国的政治、军事、经济在应对西方文明时所处的落后挨打局面，认为中国的政治、军事、经济不如人，所以，文化、艺术也不如人，如有的“前卫”艺术家便明确表示：今天的世界，美国的实力最强，一切都是美国说了算，因此，中国的艺术家要想进入世界主流文化、主流艺术的行列，便只有抛弃传统，迎合以美国为首的西方现代艺术。依据之二，是因为世界一体化、经济全球化进程的加速，认为文化、艺术的前景也必然是一体化、全球化的，而民族的、传统的文化艺术，则将沦于“被开除球籍”的结局。如此等等，被美其名曰“走向世界，接轨国际”，并以马克思、恩格斯《共产党宣言》中的预言为证：“过去那种地方的和民族的自给自足和闭关自守状态，被各民族的各方面的互相往来和各方面的互相依赖所代替了。物质的生产是如此，精神的生产也是如此。各民族的精神产品成为公共的财产。民族的片面性和局限性日益成为不可能，于是由许多民族的地方的文学形成了一种世界的文学。”

对此的审视，我们可以明确地认为：崇洋媚外、全盘西化是没有出路的。首先，文化艺术并没有简单化的先进、落后之分，我们不能认为罗丹的雕塑先进于古希腊的雕塑，莎士比亚的戏剧先进于关汉卿的戏曲，五四的白话诗先进于唐诗宋词；其次，文化艺术上的“先进”、“落后”之分，也决不是以政治、军事、经济上的实力强弱为依据的，否则的话，马蒂斯、毕加索等西方现代艺术家也就不会主动地向东方的、原始的艺术学习。至于20世纪的世界，美国的实力最为强大，美国方面也一厢情愿地企图把自己的文化形态强加于其他国家和民族，但事实上，经济的一体化或全球化，决不可能导致政治、文化的一体化或全球化，而只能是政治的多极化、文化的多元化。所谓“世界文学”的真正涵义，也决不是各国、各民族文化艺术的“大同”，而是说不同国家、不同民族的文化艺术将不再在封闭自守的状态中互不往来地地自生自灭，而将从世界大同的背景下来确立各自的民族性。

据1999年8月14日《人民日报》有一篇古平的文章《老成谋国的忠告》，提到最早提出以美国强权政治作为推行文化“全球化”蓝图的“圣人乔治·凯南”，于95岁之际在1999年8

月3日《华盛顿邮报》上所发表的一篇反思性文章《凯南的忠告》，表示应“尽量削弱我们朝着可能成为世界领导者的方向发展的梦想和愿望”。因为，“占世界三分之二人口的国家的精英们——中国人、俄国人、印度人、阿拉伯人、穆斯林人和非洲人，视我们为‘对其社会造成威胁的惟一最大外部力量’。不是军事威胁，而是政治和文化威胁，侵犯他人，干扰主义、霸权、伪善，从事金融帝国主义和文化殖民主义活动”，所以，美国“在官方层次上应以最细致入微的礼貌和尊重对待中国人，但别对他们希望太多，他们不会喜欢我们的，无论我们怎么做，他们也不会变得像我们一样”。因此，尽管“前卫”的中国艺术家们，希望以抛弃传统的、民族的“包袱”走向美国的强权世界，希望“变得像美国一样”，但凯南“无论我们怎么做，他们也不会变得像我们一样”的忠告，很显然，不仅是对美国“官方层次”的警示，也正是对中国“前卫”艺术家的警示。在科学技术、经济实力的范畴，世界是有一体化的标准，但政治、文化、艺术，永远是有民族性的差异的。不同民族之间的艺术，应该相互对话，相互借鉴，但这种对话、借鉴，决不应是取消本民族的特性而“变得像他民族一样”。

在世界文明史上，古埃及文明、古巴比伦文明、古印度文明，乃至古希腊、古罗马文明，均已中断，惟有我中华五千年文明，历经磨难而生生不息地可持续发展着。20世纪，是中华文明史上苦难最深的一百年，它尚且不灭，不仅不灭，而且创造了举世瞩目的成就，即以绘画艺术而论，黄宾虹、齐白石、潘天寿、张大千、傅抱石、李可染……无不标程百代。21世纪的开元之年，实施改革开放政策之后的中国更如潜龙腾天，日新月异强盛起来，申奥成功，男足打入世界杯，APEC的成功举办，加入WTO……正可谓好事不断。在这样的形势下，对民族的、传统的文化艺术丧失信心，不是以民族性自强自立于世界文化艺术之林，而是企图以抛弃民族性、全盘西化“走向世界，接轨国际”，是完全没有道理，没有出路的。

“前卫”艺术的本质之二，是打着“创新”的旗号“创新”，追求所谓的“视觉冲击力”和“轰动效应”，否定艺术的基本法则，提倡“不择手段即择一切手段”的“我用我法”、“无法而法”，否定艺术真、善、美的社会功能，提倡假、丑、恶的“自我表现”、“自我发汇”。提出这一观点的依据，是艺术必须具有个性，这当然是不错的。但是，第一，个性是针对共性而言的，在世界性和民族性的关系中，世界性是共性，民族性是个性，“前卫”艺术家的主张是要共性不要个性；在个体的创作中，基本的法则和社会的功能是共性，“我用我性”、“自我表现”是个性，“前卫”艺术家的主张是要个性不要共性。这不仅是自相矛盾的，而且这种把个性与共性相对立、相违背的做法，在逻辑上也是根本行不通的。第二，即使就个性的创作而言，所谓的个性也有两种，一种是奥运会式出类拔萃的个性，如达·芬奇《最后的晚餐》、拉斐尔《西斯廷圣母像》，从所画的题材内容到

所使用的写实技法，都是其他画家所描绘过，所运用过的，但是，他们的创作，比之其他的画家，体现了更扎实的功力，表现了更高超的技巧，创出了更深刻的人文精神。另一种则是吉尼斯式与众不同的个性，别人画过的题材内容我不画，别人用过的技法形式我不画，而是挖空心思地用别人所没有用过的技法画别人没有画过的题材，如杜尚的把小便池搬到美术馆中，又在《蒙娜丽莎》的脸上加上胡须作为自己的个性“创新”之作。这样的个性“创新”，虽然新奇搞笑，但却因失去了共性的比较依据而没有难度，没有美感，于是，艺术与非艺术，艺术家与非艺术家也就没有了界限，其结果只能导致艺术的消亡。有一则传说，王羲之少年时的书法颇佳，有一次写了一个“大”字请他父亲王羲之指教，王羲之拿起笔在下面加了一点成为“太”字。王羲之又把这字拿给其他名家看，名家们无不交口称誉，又而一致认为那一点写得最好。与此相对应的另一则传说，有一位现代艺术家拿了一幅油画去参加沙龙展出，路上一头毛驴踩坏了他的油画箱，蹄上沾满油彩后又一脚踢到作品上，结果作品展出后大家一致叫好，并认为毛驴所踢上去的那一“笔”最为精彩。

当脑汁绞尽、心思挖空之后，与众不同的个性“创新”，难免沦于艺术的邪教。如波洛克的画画方法，简直就是一种传奇，他把画布铺在地上，提着颜料桶在画布上乱滴色彩，据他自己的叙说，整个“创作”过程就是一次降神的活动，当他开始进入画里时，他们有神灵附体，自己根本意识不到是在干什么，当“创作”完成之后，神便离去，他仍无法解释自己的所作所为。这样的艺术，发疯而为中国“前卫”艺术家的吃死婴、放血等等，实际上成为精神文明的污染。

艺术作品是人类的精神食粮，艺术家是人类灵魂的工程师，所以，艺术必须是真、善、美的，才能体现它的社会功能。然而，“前卫”艺术家们却认为，艺术只是艺术家“自我表现”、“自我发泄”的形式，而且，“天才的艺术家与疯子只有一步之遥”，或干脆就是疯子。个人主义，极端的自我中心主义，愤世嫉俗，没有心理承受能力，没有社会责任心……是“前卫”的现代艺术家们的共同表现，甚至被误认为是一切艺术家的共同表征，以致于电视连续剧中，只要出现了一位不修边幅，疯疯颠颠的青年，即使他不作画，观众也能百无一失地指出：“这是一位画家！”而从他们的创作来看，不论看得懂还是看不懂，当然大多情况下是看不懂的，一般多是假、丑、恶的一些东西，充满了恐怖、混乱、骚动、不安。不容否认，这类作品都是富于“视觉冲击力”的，但“视觉冲击力”有两种，一种是崇高、壮美的，另一种是邪恶的、恐怖的。崇高、壮美的视觉冲击力，可以云冈石窟造像，范宽的《溪山行旅图》，潘天寿的花鸟画，周思聪的《人民与总理》，《拉奥孔》，德拉克罗瓦的《希阿岛屠杀》，《自由领导人民》等作品为例，它们可以激发观者积极向上的英雄主义精神，代表了先进文化的前进方向。邪恶、恐怖的“视

觉冲击力”，则可以西方现代文化中的一些作品如美国的恐怖小说、好莱坞的恐怖片为例，它们可能刺激恐怖分子的极端行为，代表了腐朽文化的堕落方向。据报载，美国9·11的恐怖事件，几乎就是此前所流行的一些恐怖小说、恐怖片的翻版！

英国某电视台曾报导，美国中央情报局网罗了一批反共学者，他们认为：“为了保卫自由世界，用抽象绘画在文化领域开展反共斗争，抵制共产主义宣传，是最合适的工具。”于是，中央情报局就用钱收买一批画家向社会主义现实主义开战。此事的创始者，前中央情报局局长汤姆·希雷明确表示：“如果这样鼓励前卫艺术是不道德的，那我就以这种不道德为荣。因为对我来讲，这正是中央情报局的辉煌业绩。”

早在改革开放初期，面对资产阶级自由化的西方文艺思潮的涌入，邓小平同志在1983年的《党在组织战线和思想战线上的迫切任务》一文中便旗帜鲜明地指出：“文艺方面的一些人对文艺为人民服务、为社会主义服务的口号表示淡漠，对文艺的社会主义方向表示淡漠……对为社会主义现代化而奋斗的英雄业绩，缺少加以表现和歌颂的热忱……有些人大肆鼓吹西方的所谓‘现代化’思潮，公开宣扬文学艺术的最高目的是‘表现自我’……”可见抵制“前卫”的西方现代艺术，坚持代表先进文化的前进方向也即“双百”方针和“两为”方向，是我国新时期开始以来精神文明建设领域一项长期而艰巨的任务。

那么，是否说，“前卫”艺术作为“反共”的“最合适工具”，就意味着是弘扬资本主义思想，为资本主义服务的最佳艺术形式呢？社会主义要抵制现代艺术，资本主义就必然提倡现代艺术呢？也不是的。据路透社1999年7月21日发自洛杉矶的电讯报导，56位美国学者和社会名流，包括前总统卡特和福特，在《洛杉矶时报》上联名发表文章，要求社会共同努力，来制止“越来越有害的流行文化”，以“净化文化，救救孩子”！9·11事件，正是用事实印证了这一呼吁的正确性。现代文化、“前卫”艺术在美国的泛滥导致了如此严重的后果，我们又怎么能容忍它们在中国肆虐呢？当然，9·11事件的起因是多方面的，不能完全归咎于现代文化和“前卫”艺术，但现代文化和“前卫”艺术，在其中起到了催化的作用，当也是不争的事实。

对“前卫”艺术的如上审视，并不意味着我们在今天就应该全盘否定，彻底打倒它。而只是要求给它以恰当的限制，不使它全面地铺开、泛滥，不让它肆无忌惮地成为21世纪中国艺术的主潮。21世纪中国艺术的主潮，应该坚持中国自己的民族特色，应该坚持真、善、美的艺术基本标准，应该坚持为人民服务、为社会主义服务的方向，而不应该是崇洋媚外的全盘西化，不应该是假、丑、恶的无法无天，不应该是个人中心主义的“自我表现”。当然，从本着主旋律和多样化的关系，为了维系文化艺术生态的平衡，作为多样化中的“一样”，我们应该允许“前卫”的艺术家们作适当的探索，包括允许他们在适当探索中的失败。

□

自由与交流

——当代艺术中的公共性

Liberal and Communication : Publicity of Chinese Contemporary Art

殷双喜 Yin Shuangxi

90年代以来,中国当代艺术的一个趋势,就是始终在寻求艺术表达的自由。我们从艺术家的个展和群展中可以看出,这种表达的自由,表现为两个方面:一是艺术内容的表达自由,即对艺术的定义、艺术的功能与作用、艺术思想的讨论与拓展。拓展的结果是艺术内涵的扩大,艺术定义的泛化(包括艺术与生活的界限、艺术种类的界限、艺术的功能与作用的界限,较之以前都更为模糊和宽泛)。二是艺术表达方式的自由,即艺术体制的开放和艺术活动方式的自由。它表现为展览方式、作品收藏、艺术出版等艺术机制的自由。争取自由是在一定框架和限制中的争取。在计划经济时代,从体制到艺术,都受到意识形态的支配;而在市场经济条件下,艺术也没有成为一块不受限制的“飞地”,它仍然受到市场经济的限制。市场经济具有强大的控制力,它也是一种意识形态,即反映一定价值观念、生活方式的思想观念的体系。

在全球化思潮与民族主义冲突的今天,作为一种对群体意识的逆反和确立自我的需要,90年代后期,艺术家的个人价值观正日益成为艺术创作的出发点,特别是青年艺术家对个人经验与感受的重视,超越了对于普遍性理想与社会群体价值观的关注。如何认识当代艺术中个人创作的自由与社会公众的对话沟通?在现代信息社会条件下,当市场经济中的强大的流行文化成为普遍的精神生活的符号与代码时,它能否满足现代人自我表达与交流的需要?艺术能否通过对传统文化与流行文化的挪用和重组,来呈现当代人的心理状态与精神象征,就成为当代艺术公共性的基本问题。换一种说法,90年代以来,中国当代艺术的一个重要转变,就是通过对大众文化和流行时尚的吸收与整合,运用摄影、录像、电脑等新媒体的复制性、虚拟性特点,更多地进入社会公共领域与公众生活,例如赵半狄在上海浦东机场的摄影招贴作品,就已经模糊了公益广告与艺术作品的界限,正在加入到日益泛滥的大众视觉影像产品的生产洪流中去。我理解当代艺术中的公共性,最重要的两个基本原则,就是艺术的社会性与民主化。它体现了随着现代化过程加速,人们对于周边世界生存环境的剧变所带来的困惑,需要新的艺术表达系统,对其加以分析判断和定位,通过与艺术家及其作品的对话,获得精神上的安定。艺术在这一过程中,正在从传统的艺术家个人的自我表现,转向对大众生存状态和社会问题的关注。

从发展的现状看,艺术对表达自由的寻求,在90年代以来取得了很大的进步,经济不断发展,社会日益开明,政治也在走向民主与法制。但是,在这种发展中,要注意当代艺术特别是公共艺术中对自由的理解,应该是有限度的自由。艺术是一种对自由的追求,更是一种对交流的渴望。当代艺术中的公共性,首先是建立在一种个人表达的自由中,还是建立在大多数人共同认可的社会基本价值基础之上?也就是说,当代艺术中的个性表达,在材料运用与形式语言上,已经取得了很大的自由度,但是这种自由度的落脚点,是为了突出艺术家的个性,还是为了更为深入地切入当代生活,使观众产生更大的共鸣和参与兴趣?我想,在当代艺术的自由与交流中,艺术家要更多地关注交流的可能性,它体现在两个不同的层面,即公共艺术与艺术中的公共性,这是两个差异很大的问题,不能混为一谈。

2001年12月24日在西安举行的“2001中国雕塑论坛”上,有论者认为:“公共艺术必然反映市民阶层的审美取向,可以将这种取向概括为彰显公共意志,融会多元文化。公共艺术毕竟不是艺术家个体化创造的展览,它的艺术趣味是指向公共背景下最广泛的审美取向,体现公共的意志。公共意志是市民阶层的普遍意志,体现民主之精神,具体到艺术语言来说,就是在内容与形式上都具有普遍传达性,不可传达的观念和情感的作品作为公共艺术是不成立的。”这里的问题在于,什么是“公共意志”,有没有一种普遍性的“公共意志”?它是一种由流行文化所潜移默化地形成的公众流行趣味,还是一种代表社会一般审美水平与趣味的审美期待?公共艺术是否就只能是社会一般水平的市民艺术?与文革期间由政治制度、意识形态从上而下的强烈灌输所形成的集体意识相比,它是否会发展成为另一种来自社会底层的公众自发的视觉专制?当我们讨论公共艺术中的“普遍性”时,必须从历史性的角度反省形成这些不同形式的“普遍性”的历史的、客观的前提。例如,哈贝马斯对于启蒙运动开创的批判的普遍性持肯定态度,而福柯从解构主义的立场出发,则认为“批判性”应该界定为对被认为是普遍的和必要的东西的提问。福柯认为:“我的目标之一是向人们表明,许多他们认为是普遍的、是他们风景的一个组成部分的事情,实际上是一些非常确切的历史性变革的结果。我所有的分析都是为了反对关于人类存在着普遍的、必要性的想法。”

从传达与交流的角度，我们可以从公共艺术进入到当代艺术中的公共性的讨论。

强调当代艺术中的公共性是为了什么？如果说，当代艺术中的公共性内涵在于其对于现代人对自由与交流的关注，那么我们为什么要关注现代社会中的自由与交流？我想艺术中的公共性，首先要对“现代性”这一概念加以理解，当代艺术中的公共性与现代性问题直接关联。在哈贝马斯看来，现代性的一个内涵是公民对于自我决定和自我实现的自由。他指出：“我们必须对‘现代性’这一令人难以理解的概念的真实含义予以界定划分。18世纪末，曾经有过这样的社会知识和时代，其中预设的模式或者标准都已经分崩离析，鉴于此，置身其中的人只好去发现属于自己的模式或标准，由此看来，‘现代性’首先是一种挑战。它是一种个人自由的表现，即作为科学的自由，作为自我决定的自由——任何观点如果不能被看作是他自己的话，其标准断难获得认同接受，还有作为自我实现的自由。”将现代性的标准和基础定位于自我决定和自我实现，并且嵌入日常生活中的交流实践，哈贝马斯认为“现代性”并非一个可以任意决定是否取舍的东西，它仍然包含着规范的、令人信服的内涵，同时哈贝马斯也充分意识到现代的社会和经济发展中存在着根植于体制性的、自我生成的危险，需要把握这一过程的内在矛盾和复杂性。

无论是作为对现存社会价值规范的挑战，还是作为对现存社会价值失范的回应，“现代性”并不等于公共性，公共性也并非一味地强调个人对于社会价值规范的破坏与越界。我们也许可以将当代艺术中的现代性概括为现代生活、现代意识、现代艺术形式、现代媒介、现代观念，但无论哪种概括，我们都不能摆脱现代性固有的内在矛盾。哈贝马斯认为自己并非现代性的卫道士，他充分意识到现代性自身充满矛盾，有其黑暗面。艺术是个人与社会的界面，应该与社会达成交流。在对传统的限制冲击之后，大都市中现代人的无所适从是一种自我的失落，现代人在获得某种自由选择生活方式的权利的同时，也有一个重新构建自我的任务，即在一个日趋自由的现代社会中如何与他人共处和交流。现代性的一个重要成果是对个人主义的承认与发展，个人主义成为社会发展的动力，但个人主义也易于使人沉溺于对政治和公共事务的冷漠，使社会生活整体上趋于平庸化、平面化、公式化。在当代青年艺术家中，对于宏观理想话语的厌倦，对于自身日常生活的崇拜，对于无目的的随机生活方式和对个体心理感觉的放任，正在流行文化的牵引下，成为一种文化流行。“我喜欢，我愿意”即是追求日常生活的快感和个体生理感觉的快感。这种生存方式的存在，也许从社会的整体生活来看，是多样化的表现，是紧张的现代经济生活中的必要补充，无可厚非。但是，是否任何一种琐碎的感受，都可以发展成为艺术的构思，获得艺术制作与评价的价值？为了完成对公众的现代性意识的培养，当代艺术有必要成为一种文化沟通与精神的激励，它表现为对公众想象力的培养和对公众民主性的培养，前者以艺术家对现代社会各种信息的独特处理方式激发观众对现实生活和个体日常生活经验的联想，后者更加注重培养观众开放、平等的参与意识，使其在当代艺术的接受与参与中获得自我的实现。

当代艺术在今天的发展，已经将艺术观念（如现代性）的提出与思考，作为检验艺术公共性的标识，这种艺术作品的提问能力，检验出当代艺术家对全球文化与自身环境的反思能力。作为艺术家参与社会发展与塑造的先驱，波伊斯的作品具有鲜明的提问能力，他的创作的出发点是向观众提问，引起他们的思考。在此我们注意到后现代主义艺术对内容的关注，对社会和大众的关注，艺术不再是少数精英艺术家的先知先觉的“神启”与“说教”。

我们可以大体上从不同角度思考当代艺术中的公共性。

一是当代艺术公共性的存在与社会普遍价值理想的关系。艺术是否需要这一价值理想给予形象的再现和阐释？或是如福柯所认为的，正是通过对普遍性价值的质疑和对不同声音的多元化价值的凸显，当代艺术确立了自身的公共性？

二是当代艺术创作中的公共性。即为了观众的接受和进入，艺术家是否应该受到鼓励，采用更多的流行文化形象和符号，以及流行的表达媒介（如电视、录像、摄影）等吸引观众。而在艺术的表达方式上也应采取更为轻松的、游戏的形式与心态，使艺术展览成为观众的视觉与其他感觉的综合性娱乐节日。

三是当代艺术展览中的公共性。无论是作为代表社会主流文化的博物馆或美术馆，还是作为社会文化个体的展览策划人，其所策划或举办的展览基本的出发点都应该面向最广大的市民观众。无论是普及型或是实验型的展览，都要将观众的理解与参与放在第一位，调动一切手段，尽一切可能，吸引最多的观众来观看展览。展览公共性的另一个含义即展览中的艺术作品，虽然是艺术家个人情绪与思想的流露宣泄，具有艺术表达的充分自由，但必须考虑与观众的平等交流，艺术家的创作应该尽可能地关注时代、社会最为迫切的问题，关注公众最为关心的领域。展览公共性的第三个含义是，从展览策划的技术

角度来说,要考虑运用各种影像、文献、讲座、对话、导赏等多种手段,在展览现场与观众发生即时交流,而不是让观众被动地成为静止的观赏者。展览公共性的第四个含义是,努力使展览从美术馆的空间走出,运用大众媒体、室外空间、社会制度等,推广更为广义的“艺术”乃至“艺术观念”。

艺术家在当代的存在价值,也许就是通过个人化的行为,表达出一种与社会公众的平等交流,对全球文化传统与价值的共享,以此来抵抗从上而下的意识形态强制,以及由大众文化所形成的流行趣味对个人精神自由的泯灭。但是,艺术家对于自我的尊重与抒发,是否可能发展成为一种自我膨胀的极端个人意志?无论是追求精英化的文化英雄理想,还是追求在国际双年展的舞台上成功亮相以及成为艺术市场的明星,其基本的价值观念是立足于平民化的现代文化的构建,还是极度自恋的得意忘形?我对90年代以来中国当代艺术中的浮躁和暴力倾向表示忧虑,那些热衷于以血与肉、伤害与虐待为展示内容的行为和作品似已成为一种风气,好像不如此就难以引起圈内人的关注,就显不出“酷”和“派”。如果说,中国的新一代艺术家只有以这种极端化的方式伤害动物、摧残自己、肆虐他人,才有可能在国际艺术界占有一席之地,那么我们宁可抛弃这种所谓的“中国特色”,也不要成为古罗马斗兽场中被观看的对象。不可否认,在这种对暴力和伤害的迷恋中,少数怀有各种动机的“策展人”起了推波助澜的作用,他们在很大程度上毒化和窄化了中国当代艺术的生存空间。那些哗众取宠的展览,往往发展成为事件,引起媒体的极大兴趣,从而使健康的当代艺术在媒体的误读与公众的误解中,难以光明磊落地面向社会得到展示。

70年代以后出生的青年艺术家,通过录像、摄影和电脑多媒体,把北京、上海、广州等中国大都市的日常生活加以记录、剪辑、复制,推到了中国当代艺术展览的舞台上。这种非摄影专业的影像作品,以其数量与普及性,也成为当代艺术民主化的一个表征。在这些以影像媒介为主体的作品中,身体及其变化、艺术家的日常生活与环境、对某些个人生活的瞬间感受和体验,作为创作的资源直接得到记录、复制和挪用。这些日常生活的碎片和零星琐屑的感受,以一种非逻辑化的排列方式加以组织呈现,直接折射出艺术家对“日常生活的感觉可以用理性方式把握”的怀疑主义态度。他们所采用的表现方式,除了少数人运用电脑软件处理素材和生成新的虚拟影像,相当多的艺术家是采用摄影与录像的自然主义再现手法,与那种说明性、情节性的写实绘画相比,区别在于画笔变成了照相机,主题变成了“观念”(实际上大多数这类作品并没有可以获得理论性阐释的观念,而多是灵机一动的想法与点子),从而获得了传统写实绘画所难以具备的图像生成的速度与数量。这种“低技影像艺术”与中国的艺术家普遍地没有受到过现代数码影像技术的训练,而多是从传统的绘画专业转入这一领域有关。如果说,这就是中国当代新媒体艺术中的现实主义,不如说这只是运用照相机和数码相机对日常生活的写实主义再现。有一些艺术家之所以对日常生活中一些极为平凡的物品、行为和现象倾注了极大热情,是因为他们坚信在平凡中蕴藏着不平凡,在日常中可以见出异常。有国外的论者认为这是一种东方禅宗思想的影响。我想,正如我们对西方艺术总是无法摆脱西方文化主流意识的角度去理解,一些国外的艺术策展人,也常常是带着对东方文化的一知半解与虚拟想象(例如东方神秘主义、文化殖民主义、社会主义意识形态专制等)来观察中国艺术的,这种东西艺术之间的相互误读,已经成为90年代以来中外艺术交流的一个基本模式。

从艺术的公共性来看,艺术家可以将个人生活经历作为艺术表达的主体内容,但这种个人生活却应该是社会与自然密切相关的,而不是彻底的自然主义的日常生活实录。也就是说,当代艺术家对于自己的私人话语,具有自由处理与表现的权利,但一旦进入公共话语空间,这种私人话语的自由言说权不能膨胀为无视公众反应,任意侵犯观众的权力。从法律上说,权利与义务是共生的,只讲权利,不承担义务和责任,不是当代艺术中的公共性,它可以成为少数人以艺术的名义进行的自慰和私人空间中的狂妄游戏,但不具备与公众进行交流的起码诚意。蔑视、嘲笑和戏弄大众的所谓艺术,最终只能为公众所唾弃。当代艺术的公共性,最重要的内涵是艺术的社会性和艺术的民主性,它首先表现为对一个社会的基本文化价值观和公众人格的应有的尊重,它应该具有对那些无名的广大观众的一片爱心,真实地表现人,深刻地触及带有普遍性的东西。艺术家可以通过自己的作品,揭示公众所忽略的社会生活的重要变化和现代人的精神误区,但这应是自然而然的平等交流和对话,而不是尼采式的居高临下的宣喻以及粗暴的视觉挑衅。我同意艺术家林天苗所说,“一件好的作品应当能够给予观众一个宽阔的视野,没有强迫性的理念在其中”,日常生活进入艺术,本来就是艺术史的传统,但只有在自然的非强迫性的感受与思考中,才有可能洞见日常生活中所蕴含的异常的意义。艺术创作中的自由,不是无限的自由,而是基于平等对话和尊重他人的自由;而艺术作为现代社会的交流方式,则必须尊重创作者和接受者共同的自由,这或许是我们对当代艺术中的公共性的基本态度。□

我们为……而艺术？

Art for What

赵本嘉 梅笙 Zhao Benjia & Mei Sheng

从“尽可能地多做”说起

人在劳动中认识自己，这是人的本性，也就是说，自觉和自由是劳动的本质，劳动如果失去或违背了这一本质就意味着异化。对于“劳动”这一概念，许多学者已经指出它其实就是指“人的活动”，如此，则艺术显然也是一种“劳动”。劳动的自觉为我们的生存自由提供了坚实的物质保障，而艺术的自觉却是另外一回事了，它改变了我们与艺术的关系，让艺术与我们的关系变得紧张起来，把艺术创作掀进日趋狭隘和被动的境地，让艺术活动日益与艺术的精神背道而驰。可见，艺术的异化往往是在我们清醒、自觉而又无可奈何的情形下发生的，尤其是在商品经济的逻辑情景中，更是如此——艺术已被我们当成一种商业手段，艺术的本身已不是目的，它已沦为（台中）于商业目的的物化手段。从本质上来讲，这就是现代艺术的异化。《杜尚访谈录》中有这样一段对话：

卡巴内：所有这些年轻的画家都有点像是你的后代。

杜尚：人们是这么说的……我想每一代年轻人都需要一个样板。因此我就充当了这个角色。我很荣幸。但仅此而已。在我所做的和他们现在所做的事情上并没有明显的相似。而且，我是尽可能地少做，这不同于现在流行的尽可能地多做的方式——为的是可以多挣钱。

其实，这段对话值得每一个喜欢以杜尚的后代自居的“后代”好生玩味。杜尚这里所说的“少做”或“多做”的是什么事情呢？我想这是大家都清楚的，耐人寻味之处在于“少做”。为什么要去“尽可能地多做”呢？这内在的动因或许是评介当代艺术文化品质的重大关挐。

为……而艺术？

“为……而艺术？”这个问题与异化理论有关，所谓异化，以艺术而论，就是指艺术为异己的势力所宰制并成为与自己的本质相异的东西——此即异化理论中所说的“自我疏远”。艺术原本是人的本质力量的显现，美是自由的象征，但在历史上它并非总是如此，譬如，在西方中世纪，艺术就曾经长期沦为宗教的宣传工具，还处于与手工技艺等同的卑下地位（在中世纪只有音乐才有幸被列为艺术）。艺术是在文艺复兴时期才变得重要起来的，一方面它摆脱了宗教的桎梏，另一方面它也彻底脱离了以往的卑下地位。但这并不意味着艺术就彻底摆脱了异化。对于文艺复兴美术，一般人只看到它的人文精神和它的科学与艺术的结合，事实上它还有另一面，即神化艺术和艺术家的一面。在文艺复兴美术中有两种对立的东西：电话面它是当时先进文化的体现，具有人文主义精神，在技术层面上运用了当时最先进的科学原理和技术手段；另一方面它又“重蹈中世纪走过的不同艺术的价值对立的形而上学老路”，在观念层面上制造了“天才论”之类新神话，艺术家成了“尘世的神”，艺术也几乎被弄成了一种新的宗教。

19世纪后期发生的唯美主义运动是耐人寻味的，从某种意义上说，它是一次最接近艺术本质的或向艺术本体回归的运动。艺术之所以会在工业文明日渐昌盛之时向内收敛，在于工业文明创造了新的传播媒介，并在此基础上形成了新的文化生产方式和文化传播、消费方式：新媒介如印刷、摄影之类的出现，正好使得绘画无需继续充当一般意义上的视觉文化载体而走上“为艺术而艺术”的道路。这个事实说明，绘画、雕塑、建筑之类不仅是所谓的造型艺术，同时也是广义的视觉文化；作为纯美术（Fine Art），它们是非功利的，或主要是与美的创造有关，是美学观念最为集中而纯粹的文化样式，其自身演绎的动因相对自主；作为视觉文化，它是美学观念的泛化，它们被具有功利性的动因触发，从而与社会生活的方方面面发生着千丝万缕的联系。

唯美主义对20世纪的艺术具有决定性的影响，它促进了工艺美术运动，倡导了新艺术流派，而更重要的是，它的“为艺术而艺术”的思想对于这些新艺术流派艺术家的深刻影响。我们有理由认为，杜尚等人正是本着这种思想来进行艺术探索的，他们试图在现代文明日趋加速演进、分裂、衍生的现实中为艺术开辟一条新路。为此，他们很自然地选择了与传统作战的策略，这是

因为“现代思想的力量在一定程度上是一种反作用力，这种力量通过与先行于它的思想作比较或对照，又通过抵制或否定先行于它的思想而衍生出意义和动力”。于是，我们看到，从塞尚开始，在杜尚等人那里达于极致的对传统艺术的颠覆，以及对各种艺术手段本身所固有的潜在因素的挖掘，所有这些颠覆和挖掘都体现在他们的艺术实验之中。他们的艺术实验成功与否姑且不论（许多从事实验艺术的人似乎并不十分关心“结果”），但他们的确是在真诚地、“为艺术而艺术”地从事艺术的颠覆和挖掘。

但是，当这种颠覆与挖掘逐渐从边缘走向中心，从无利可图变成有利可图，它就完全渗透了资本和资本的逻辑，渗透了商品的逻辑。毕加索曾经以一段艺术告白说出了这一事实带给艺术家的痛苦。他说：“当我独处时，便没有勇气以艺术家这个古老、伟大的名词的意义来想象我自己是一名艺术家。乔托、提香、伦勃朗、戈雅才是伟大的艺术家。我只是一个公开卖艺的人。这个人了解他的时代，并且力尽所能地扮演了与他同代人的种种愚蠢、贪婪和杂耍。我这段痛苦的告白比它实际上的含义还要痛苦，但我感到了坦然告白的喜悦。”毕加索在这里公开承认自己“只是一个公开卖艺的人”，这使许多热爱并一心想要追随他的人感到无法接受，而宁肯认为这是毕加索似的幽默或伟大的谦虚。

艺术弄到为了多挣钱而“尽可能地多做”的地步，这种改变说明了什么呢？……

没有异化感的异化

异化首先是这样一种感觉：“感到个人的命运不受自己控制，而由各种外力、命运、运气、机遇或制度的安排所决定。”（《大不列颠百科全书》）也就是说，当艺术受到各种“外力”的左右时，艺术家往往会因为对自己的艺术命运无能为力而产生异化感，这一点对于世界上所有的艺术家都是一样的。然而，左右艺术的“外力”在不同的国家或民族那里往往是有区别的，给艺术造成的问题也就有所不同，这一点是艺术文化非常不同于其他文化的地方，也是最容易被人们忽略或最容易把人搞糊涂的地方。这就是说，并不是在所有情况下艺术家都能清楚地意识到艺术问题之所在，当人们忽略或弄错了自己在艺术上所面临的真正问题时，异化将在没有异化感的情况下发生。

说到艺术的异化，令每个中国艺术家刻骨铭心的是艺术在“文革”时期的遭遇。如果说艺术在西方主要是受到资本和资本的逻辑的左右，那么，在当时的中国，我们则看到政治和政治逻辑对艺术的全面渗透；艺术在当时完全成了政治的附庸、意识形态的宣传工具。“文革艺术”可以说是古今中外艺术异化的典型实例。

随着“文革”的结束，中国出现了某种意义和程度的“文艺复兴”，艺术一时间呈现出勃勃生机，尤其是现实主义这一路取得了突出的成就。但随后，也首先是现实主义的创作遭遇到一些难以言喻的“外力”的左右，未能达到它应该达到的高度。到了80年代初期，西方的现代主义、后现代主义艺术受到国内艺术家们的关注，“85新潮”给艺术界带来了新的希望，人们在准备迎接一次新的文艺复兴的到来。

但“85新潮”以来近二十年的时间里我们做了些什么呢？我们把西方的现代艺术从头到尾地模仿了一遍，从抽象、变形到装置、行为……从形式模仿到观念模仿……从现代主义到后现代主义……在这个过程中，我们不仅巨细无遗地抄袭了西方现代艺术的种种表现形式和手法，而且全盘地接受了西方现代艺术的内在逻辑，不仅受宠若惊地接受了西方“资本”的策划或代理，而且还争先恐后地接受了它强加给艺术的西方游戏规则和商品逻辑。我们都天真而教条地相信，艺术的国际接轨与科学技术的国际接轨具有同等重大的当代意义……然而，现代艺术的移植看来没有像现代科技和经济的移植那样，为中国的现代化进程产生积极的作用，甚至也不像20世纪初“拿来”的西方传统艺术那样，迅速成为人们所喜闻乐见的一种新的美术形式，总而言之，与其说它把艺术引向了人们所期望的那种更加自觉自由也更加感人的“现代”境界，毋宁说它反而在某种意义上使艺术变得更加矫情虚妄而不着边际。

为什么会这样呢？大约有这样几点原因：第一，我们在引进西方现代艺术时，暗中有这样的认识：在艺术上，西方的今天就是我们的明天；第二，把诱发西方现代艺术的社会文化问题当成了自己的问题，对自己所面对的社会、文化问题却视而不见；第三，从形式手法上皮相地模仿西方现代艺术，说明我们对西方现代艺术的本质缺乏真正的认识；第四，由模仿而依附，缺乏独立的民族文化人格，使中国现代艺术最终成为了西方社会、文化的附庸而失去了自己的本土文化意义。

导致中国现代艺术发生一连串变异的初始原因，就是我们在把“艺术”与“现代”相连接时，在价值尺度、评介尺度上失于偏颇。可以这样说，没有任何一个时代像今天这样，把“当代性”强调得如此的至高无上。为了赶上“当代性”的马拉松，今天的艺术家累得够呛。“当代性”已经成为今天艺术生态中最为清醒、最为自觉也是最具典型意义的艺术追求。盲目地肯定艺术样式、形式及媒材等外在因素的新奇，热烈地推重偶然、非理性的价值取向，极力张扬极

具颠覆意义的个性色彩，漠视甚至否定艺术的共性、理性和逻辑秩序，使艺术陷入无从评介和指对的混乱状态之中——在五彩缤纷、泥沙俱下的个性群落中，让人眼花缭乱的发明创造都在寻求超越的表现姿态，要命的是，却没闹明白究竟要超越什么。共性、理性、逻辑的镜子被砸碎，折射出当代艺术支离破碎、光怪陆离的生态图景。

艺术必然会告别传统而走向现代——而这个转换过程已经在西方实现，所以，在艺术上西方的今天就是我们的明天。我们的艺术家已经自觉地接受了这样一条简单的逻辑。的确，从某种意义上说，自19世纪末以来中国一直在学习、借鉴、移植西方文化，而且是全方位、无所不包地学习、借鉴和移植。总的说来这种学习、借鉴和移植都是立竿见影、卓有成效的，久而久之，人们形成了这样一种坚定的信念：西方的今天就是我们的明天！是的，我们可以指着西方的摩天大楼、磁悬浮列车之类的东西说，西方的今天就是我们的明天，甚至还可以指着它的种种具有普遍适应性的先进文化说这样的话，但我们不能指着它的寄托精神信仰的宗教文化和表现审美旨趣的艺术文化说这样的话。为什么呢？因为艺术和宗教乃人类灵魂栖息之所，灵魂是自由的，信仰什么喜欢什么或被哪种精神生活方式所感动，所有这些均取决于当事人自己的自主选择，也就是说人类精神生活的这些方面没有也不应该有统一的标准和模式。艺术在本质上是对自身所处的文化现实和历史承传的感悟、阐扬、确证、反思和批评，我们毫无必要越俎代庖，把自己虚拟成西方的当事人，一旦陷入虚拟的文化情景，我们面对的将是无所适从的混乱和力不从心的被动。

艺术应不应该或会不会从传统走向现代？回答是肯定的。但这并不意味着必须与西方或所谓“国际”接轨。我们的关键问题出在这儿：把艺术的“当代化”与“西方化”混为一谈，在物质技术、资本流通等领域，“西方化”具有进步、建设性的意义，但超出这个界限去使用，却是荒唐而危险的。但是，我们却天真而武断地把“西方化”当作了演绎当代艺术的逻辑起点。

有了这样一个错误的逻辑起点，中国的现代艺术就合乎“逻辑”地迈出了第二步：把诱发西方现代艺术的那些问题当作自己的问题。我们的艺术家“义不容辞”地把西方艺术家所面对的问题当作了自己的问题，并全力以赴地去力求解决，他们以惊人的真诚、耐心和精力卷入了一种类似童话般的虚幻的文本描述之中，把自己卷入了本来与自己不相关或不甚相关的文化纠葛之中，使自己成为了西方艺术的“当事人”，使中国当代艺术蜕变成了看不出国籍的艺术群落。说中国当代艺术家在自己的文化场景中替别人做梦，也许一点也不过分。

艺术在某种意义上可视为文化的“肖像”，就是说有什么样的文化就有什么样的艺术。造就某种艺术意图的东西不是别的，主要就是他所胎息的文化母体的种种问题，源自不同的文化，问题也就会不同，这就构成了不同的文化情境或问题情境。正是这些不同的问题或文化情境衍生出了不同的艺术。我们知道，不同民族或国家之间，要在文化上提出完全一样的问题，并在些基础上形成完全相同的文化格局几乎是不可能的。中国的现代艺术在模仿西方现代艺术时，对此显然缺乏认识，结果是在把人家“演算”过的那些问题又拿来“演算”一遍之后，并没有真正触及和解决那些属于自己的问题。当代艺术热衷于模仿西方现代艺术具体的表现手法和样式。这种模仿由于缺乏文化的根基，始终游离于现实文化情景之外，因而只能停留在外在的形态叙述层面，无法触及或者干脆回避触及文化内核，这已与艺术的精神背道而驰，因此，它无法进入历史的逻辑和秩序。

对人家先进的东西我们总要先“拿来”，开始总是要模仿的。此前我们不是也模仿过西方的传统艺术么？是的，20世纪初我们是“拿来”了西方的传统艺术，但仔细想想，被我们“拿来”的究竟是什么？被我们“拿来”的其实主要是那样一种绘画语言、造型方法，以及它的一整套科学原理之类；西方的传统艺术之所以能够被我们“拿来”，恰恰在于它有这么一个统一的、建立在科学原理之上的技术文化系统。20世纪以来，西方现代艺术从解构具象开始，一步步地瓦解了传统造型艺术的这个技术文化基础并逐渐变成一种没有“技法”或共同的技术规范可言的艺术（为什么会这样呢？其实瓦解传统造型艺术的东西不是别的，正是它一向以为基础的那个技术文化系统——它发展出了新媒介技术，如摄影、印刷、电影等等，使得传统艺术所运用的技术手段即手绘或手工写实技艺相形见绌）。失去了统一的造型原理和技术规范的现代艺术在某种意义上是不可学的，模仿现代艺术从“形式技巧”着手无异是缘木求鱼！我们用来学习西方现代艺术的方法，其实就是我们以前用来学习传统艺术的方法，这种“学习”在观念和方法上都一成不变，毫无新意。

就这样，中国的当代艺术从一个虚假的命题出发，为自己构建了一些虚拟的情景，在虚拟的情景中一步步走向全面模仿，又在全面模仿中更深地陷于虚拟的情景，这就使它既无法在本土生根，又无法真正介入西方的精神生活。因此，当来自西方的文化理念和资本逻辑对我们说“这里有个好去处”时，我们终于发现了毕加索所说的那个秘密：原来艺术是这样一种可以成为商品的戏法或杂耍！不同的只是，看到这一点时毕加索感到痛苦而我们却觉得好玩，毕竟我们是生活在另外一种文化中。觉得好玩或不好玩，都别忘了，毕竟我们是生活在另外一种文化中。 □