

*Give Me a Mask*

Series of Critiques on Chinese Contemporary Art

当代中国艺术批评文丛

# 给我一个面具

邱志杰 著



中国人民大学出版社


*Give Me a Mask*

# 给我一个面具

*Series of Critiques on Chinese Contemporary Art*

当代中国艺术批评文丛

邱志杰 著

 中国人民大学出版社

HA 1506/02



图书在版编目(CIP)数据

给我一个面具/邱志杰著.

北京:中国人民大学出版社,2003

(朗朗书房·当代中国艺术批评文丛)

ISBN 7-300-04790-4/J·32

I. 给…

II. 邱…

III. 艺术评论 - 中国 - 现代

IV. J052

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2003)第 057782 号



当代中国艺术批评文丛

给我一个面具

邱志杰 著

---

出版发行 中国人民大学出版社

社 址 北京中关村大街 31 号

电 话 010 - 62511242(总编室)

010 - 62515351(邮购部)

网 址 <http://www.crup.com.cn>

<http://www.ttrnet.com>(人大教研网)

经 销 新华书店

印 刷 北京瑞宝画中国画印刷有限公司

开 本 787 × 1092 毫米 1/16

印 张 20

字 数 144 000

邮政编码 100080

010 - 62511239(出版部)

010 - 62514148(门市部)

版 次 2003 年 10 月第 1 版

印 次 2003 年 10 月第 1 次印刷

定 价 49.80 元

---

版权所有 侵权必究

印装差错 负责调换

## 序言：之间的书写

其实我不怎么为艺术狂热，艺术应该只是人生中的一部分而绝不是全部。这一部分对有的人来说也许不可或缺，对有的人来说算是锦上添花，我的态度在二者之间。

它很重要，但在很多具体的情况下也是可以放弃的。也许这件事的奥秘在于，正因为此事不是非要搞不可的，你在她面前才是自由的，你才有资格说自己爱她。

15年前我决定报考美术学院，得选择专业，我选了版画。一则因为受鲁迅的影响，二则因为啥都不想放弃。那时以为，学了油画就画不了国画，学了国画就画不成油画，就选版画系读，版画系毕业生，画国画画油画常常比科班的还强呢！这也是一种骑墙的态度，一种“之间”的位置。

我读书时，“个性”已经成了艺术院校中最动不得的词语了。有一次我们做反个性实验，我教唆低年级同学风格互相抄袭挪用，交上去的作业几个人一模一样。评分的老师急了要下毒手，最后我只好各用一种风格替几个人画了交上去，才帮他们过了关。我自己不怎么相信风格和个性，只在它们之间。

后来我在艺术界果真成了一个“之间”的角色：我写文章，组织活动，做作品，是在批评家、策展人和艺术家之间。作为艺

术家，我的工作室在城乡之间，这张桌子上在电脑里搞互动多媒体，那张桌子上写书法，我在传统和现代之间正邪兼修；在架上和非架上之间，在雅致和粗野之间，理智和癫狂之间，地方和国际的之间；现在，在江湖上我还是年轻艺术家和成名人物之间，有钱的和没钱的艺术家的之间，南方和北方的之间。

我在这个之间的位置占了很多便宜，也吃了很多亏。比如说正因为我写书法，在做录像时我不可能陷入简单的媒体进化论里去；正因为我做录像，我把书法理解成时基媒体（time-based media），用录像倒带的思维去倒着写字，才能做出《唐诗十首》那个作品。坏的是，因为你没法贴标签，艺术市场这个资本主义超市里的机器识别不了，你就不可能畅销。再比如，人家写文章，想到你丫自己就写那么多东西，一恶心就不爱写你了，这样的事儿多了去了。

这个情况半是天性使然，半是有意为之，这态度也在二者之间。

这本集子的这些文章正是这样一些“之间”的书写。它们都是十年来在各种场合和心情之间陆续发表过的，大体可以分成四部分：

第一部分是比较理论性的，有些艰涩，主要是清理实验艺术的一些基本概念，反击庸俗社会学再现论，捍卫实验主义的立场。

第二部分是关于十年来中国艺术的各种问题，涉及制度建设、媒体出版、创作心态的方方面面。这些文章写作时身份近于策展人，动机很明确，是为解决具体问题改变具体境况而发的，有些现在看来就难免时过境迁了。我曾犹豫着要不要收录进来，现在放在这里，是考虑到许多是我作为当事人记下来的，其实是十年来中国艺术发展很写实的轨迹，因为我专说特土的大实话，

留着一个现场感也算生动。反正后之视今亦犹今之视昔，就算今天自以为了不得的不朽之言，又焉知不是不值后人一嗤？我本不为艺术狂，对于中国艺术哪来这许多道义感？却终于和它纠缠得如此之深，也是有意无意之间。

第三部分是谈别的艺术家的文章，这时我的身份变成了所谓的批评家，有捧场的也有骂人的，算得上爱憎分明，未曾撒谎。

第四部分是我作为艺术家发表的见解。不是要仗这身份求大伙儿谅解前面那些说法的疏漏，而是用自己做个案来对前面说的进行印证或者拆台，算是双手互搏。

自古有许多恶例，说过分动脑之人便搞不好艺术，于是我也会遭这样的诟病：艺术家朋友们毁我时便说邱文章写得比作品好。其实我写这些文章并非嗜好舞文弄墨，只是因为耳边总是灌满了各种胡说，为了给自己加持些定力，才求助于文字来澄清，免得被话语弄得看不清楚局面。维特根斯坦说对不可说的东西要保持沉默，我总觉得那前提是，要把可说的东西彻底说清，不可说之物才会被逼问而现身，就如同要呕吐个精光，饥饿感才会前来。于是，那公式就变成：可以说的东西把它说清楚，不可说的东西，就把它做出来。

照例要感谢许多人：出版社已经和即将付出劳动的朋友们；帮我整理打印的郭昱、兰兰、理沙、丁洁、小刘和他老婆常景等等；帮我校对文稿的廖阿萱老师、洋子；还有历年来穷凶极恶地催我稿子的各位编辑；使我精神和思想上受惠的朋友和给我情绪上支持的朋友更不计其数。这本书的书名，是有一回在北大东门的“雕刻时光”谈事时，说起我这“之间”的含义时，赵汀阳和王铭铭帮着想的。

## 关于作者

邱志杰，福建漳州人，毕业于浙江美术学院版画系。现任北京二万五千里文化传播中心艺术总监，同时任教于中国美术学院。作为拥有国际知名度的重要的当代艺术家之一，他主要生活和作品在北京。他的创作领域贯穿绘画、摄影、装置、录像和行为等各种媒体，其课题触及时空、灵肉、生死、权力等多种问题，其作品在世界各地的美术馆和艺术节被广泛展出和收藏。他同时也是中国艺术界影响广泛的理论写作者和展览策划人。

## 关于本书

作为批评家和策展人，作者亲历了20世纪90年代以来中国当代艺术成长历程中的风风雨雨。本书包括各种重要展览的策展文章、策划过程纪实和对重要艺术家和艺术现象的分析和评论。中国实验艺术如何从地下走向公众，本土经验如何遭遇全球化变局，艺术家个人与社会如何对话，其间种种困顿、迷乱中的选择与行动，得失与智慧，令人感慨深思。因此，作为当事人的叙述，本书不但是关于十几年来中国艺术发展不可多得的重要史料，其文字亦见生动贴切，犀利直接。

1/11/2014





朗朗書房

long-long Book House

当代中国艺术批评文丛

丛书策划主持 呼延华

- |                |       |
|----------------|-------|
| 1. 重要的是现场      | 邱志杰 著 |
| 2. 自由的有限性      | 邱志杰 著 |
| 3. 给我一个面具      | 邱志杰 著 |
| 4. 相信艺术家还是相信艺术 | 舒可文 著 |

责任编辑\罗 洁 王华伟

版式设计\林 立

封面设计\守望者艺术设计工作室

牛亚勋



## 目录

序言：之间的书写	1
“中国牌”之我见	1
《后感性》展览始末	63
家？	71
家的提案：平行的言说？	87
《家？》展览筹划始末	99
参与建筑展的始末	108
触摸——多媒体行为艺术展的始末	114
福州印象：艺术是可以接受的	119
“福州制造”及其他	126
东亚艺术中的现代主义：体用之辩	130
澳门，一次录像艺术展	138
行为艺术，有没有搞错？	144
用感动换来的出版	152
实验性的贡布里希	162
与《收租院》相关的话语分析	167

就《收租院》讨论致王林的信	175
中国需要实验精神	184
就优雅与实验的讨论致彭德的信	188
盘点1999: 在路上	194
盘点2001: 从游击时代进入根据地时代	
——中国的实验艺术空间	198
我们真的需要一个双年展吗?	204
打开花家地的门	210
汉字的力量	224
和欲望有关——徐冰烟草计划评述	234
看看蒋志这个人	239
谢德庆: 几乎是一个圣人	245
设置问题, 思考问题	253
颜磊: 生产厌烦	259
建筑不是哲理诗	265
艺术的两种故事——读《世界美术名作20讲》	272
赵汀阳的漫画为什么流行?	277
形态的启示录与炼金术	282
生产神话的神话	287
图版目录	294

## “中国牌”之我见

### 大背景

中国传统学术和文化在“五四运动”时期发生激烈断裂，视觉艺术方面虽并不像文学那样直接地与新文化运动相关联，但将20世纪之头两个10年视为分野之期亦无大不当。在此之前，利玛窦等传教士带来了铜版画光影凹凸画法，但郎士宁很快归服清庭的风气，对传统文人画尚清雅的笔墨情趣的大方向可以

郎士宁 乾隆帝及后妃图







郎士宁 花阴双鹤图轴

延安鲁艺的学员在上雕塑课



说没有产生丝毫影响，倒是使明清民间肖像画风发生了一些改变。鸦片战争前后，油画在广东等开埠地区成为商业画种之一，其实只是肖像摄影的权充物，应属实用美术。

到“五四运动”这一代人才真正面对了中西两大视觉文化体系的巨大差异。以任伯年、吴昌硕为传承的国画大师，如黄宾虹、潘天寿等明显地是在一种巨大的压力下坚持了传统文人画的创作道路，其艰难在于同时保持传统文人的生活方式和心态，这显然越来越不可能。另一阵营的蔡元培、徐悲鸿等人致力于在中国移植欧洲视觉艺术体系，双方渐行渐远。

解放初期各大美术学院都设置绘画系，50年代初全国院系改革之时，来自传统阵营与西画阵营（延安鲁艺系统又是其一独特分支）的观念已无法相容于同一教学体系，遂分设油画系与中国画系。至今各美术院校以国油版雕为四大专业，其后三者皆以西方系统为主，主要是法意学院派和前苏联的教学体系。学院内的国画系中人物画也受到西方强调写生体系的极大影响，各校都采用了素描人体教学课程。在南方，以浙江美院为据点，把西方水彩画的晕染体积感画法和中国画线条勾勒造型方法并用的“浙派人物画”成为成功范例，这是一次典型的杂交：第一代浙派人物画家都是由在绘画系学过西式素描

的学生改画中国画的。学院还把福建仙游画派的民间画师聘为教授，此举在风格形成中亦起到值得注意的作用。蒋兆和将民间炭画肖像素描皴擦画法与水墨结合的风格则在北方的中央美院形成又一种权威模式。

值得提到的是，“中西之辩”在民间艺术中未能形成强有力的话语，因此各种模式的互相组合的实践在民间率先开展，并为这一时期提供了重要的资源。山水和花鸟专业则更多地维持了写生和临摹并重——事实上更重后者，以及师徒授受的课徒传统。传统阵营除以中国画系的方式在学院中占据一席之地外，大量民间遗留下来的传统画家则被编入地方画院系统，收容供养，以尽天年。

“文化大革命”十年，西来的体系以革命写实主义绘画的身份在正统体系中混得不错，甚至爆出了样板画的卫星。而传统型艺术和艺术家受尽摧残，只有西画化了的水墨人物画稍有“表现工农兵生活”的机会与能力。文革后传统艺术复苏，书法热席卷全国，硕果仅存的传统延续型大师重新受到尊重。但是在全国美展系统中纯正的中国传统型的绘画仍难于入选和获奖。

传统型艺术的真正复兴是借民间资金而起的。中国和海外华人对传统型艺术消费热情在20世纪90年代初创造了拍卖市场上的热潮，如今东南亚热潮虽过，由新富起来的乡镇企业家们组织的以收藏为目的的“笔会”依然足以使新一代传统型画家过得殷实优游。从而，醉心于古董琴棋，名茗饮酒狎妓参禅，闲来游戏笔墨的“江南名士”式的传统文人艺术家居然在灭绝了几十年后死灰复燃。这是上世纪中国艺术文化史中怪异的收笔之一。

## 反正统说成是反传统

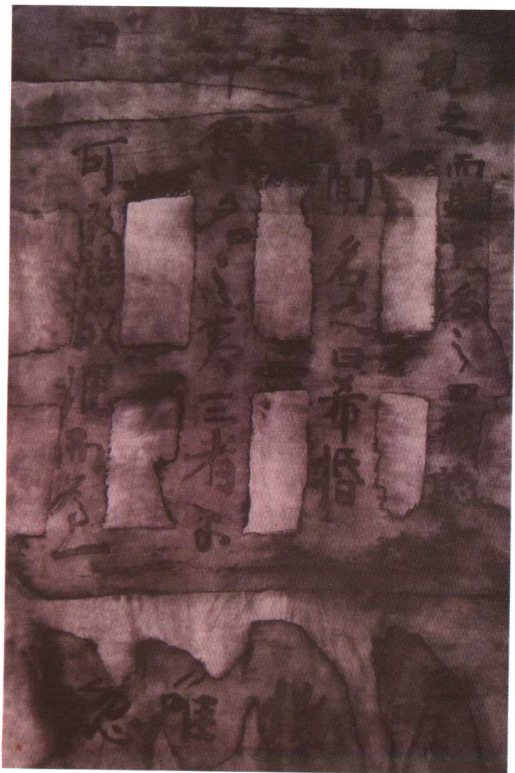
80年代实验艺术在中国兴起，“八五美术运动”到1989年北京的现代艺术大展时期多被称为“新潮美术”或“现代艺术”，90年代上半期经常可以听到“前卫艺术”的说法，而在1995年后至今则更多地自称或被称为“当代艺术”或“中国新艺术”。

“八五新潮美术”的典型口号之一是“反传统”，其后也被正统美术批评者罪之以“反传统”。其实，现在考之于当时的作品和理论，并不存在对传统艺术形态的强烈的敌意，该口号其实是“反正统”的有意无意的替代性词语。此时中国美术的正统是高度政治意识形态化的写实主义体系，理论上则是“来自

生活，高于生活”的能动再现论，应该说是舶来的艺术技术体系与本土政治欲求的怪异组合。这是一个高度官僚化的裙带系统，善于将艺术分歧作为政治罪孽进行控告和镇压。当新潮艺术家们准备攻击这样一个体系时是不能明告天下的，所以这时候“传统”一词就成了替罪羊。当是时，传统型艺术大劫余生，元气尚未尽复，其实不足以构成“反”的目标。而出生于50年代中晚期并在文革中受教育和成长起来的新潮美术家受真正的传统艺术影响并不多，中国传统艺术并没有成为他们创作自由的真正桎梏，“反传统”之说势难成立，他们跟传统没有多少关系。此论由多位新潮美术重要人物后来潜心于中国古代思想体系的表现可以

谷文达 书法 1986

谷文达用分解重构的汉字作为水墨画的抽象元素，是当时“反传统”的代表人物。但他的绘画中采用了传统的宿墨法。

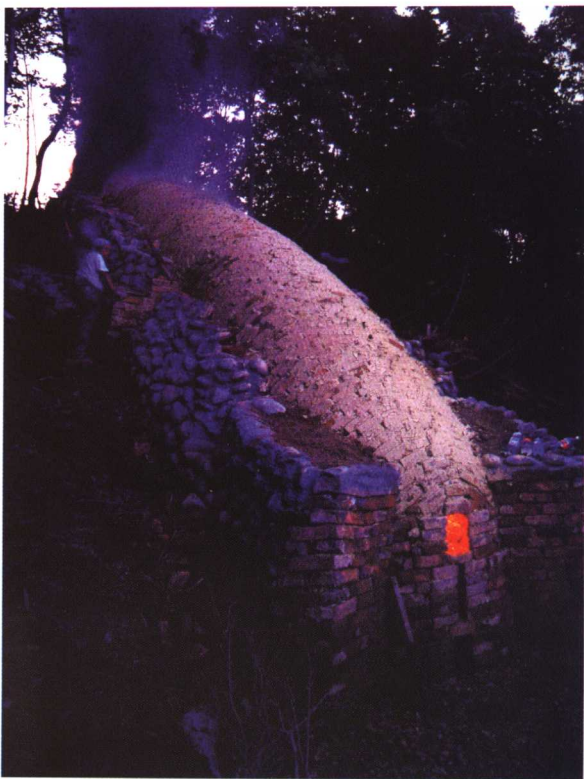




证实。彼时南京批评家李小山写有名文《当代中国画之我见》，与其说是为了反对传统型艺术，不如说是成心挑战正统观念，因为正统体系虽然一直独霸天下，却一直以政治协商和统一战线式的口吻在话语上安抚传统型艺术。

一般来说，新潮美术被看做是一种来自西方现代主义影响的艺术现象。在整理新潮美术的资料时许多论者提出：“它在短短十年间把西方现代主义的各个流派上百年的历程从头到尾在中国上演了一遍。”这一话语存在这样的误区：首先，如上所述，“新潮美术”在中国当时特定的历史条件下有其具体假想

敌，首先是涉及创作自由。其次，在涉及创作方法论方面的主要论点，如“厦门达达”的反文化，“理性绘画”的抑制表现，“新具象”群的生命意识等，确实不难在西方现代主义中找到其对应物甚至引用的来源。但是这些思想方法本来驳杂地存在于各种不同的甚至矛盾的思想体系之中，包括在东方思想之中，是欧美现代主义极大的开放性使之获得了充分的表现，但并非西方现代主义所独有，对这类思想的认同很难等同于复制西方现代主义。而在当时中国艺坛风气中是把一切看不惯的东西都笼统地归之于“西方现代派”的。尤其是，所谓“西方现代派”本身并不是一个潮流继起秩序井然可以按时间顺序重复上演的单向秩序，而是各种思路间的穿插和斗争，“重演”的话语本身



蔡国强 龙 2000 当代美术馆

蔡国强将福建民间烧砖用的“龙窑”搬用在日本越后妻有三年展上作为美术馆长期使用，每次三年展他都邀请艺术家和策展人在他的“龙之美术馆”中展出当代艺术，而这成为他作品的一部分。

已经是对它的线性简化。

正像反正统要说成是反传统，想要抑制另类实验，却必须表述为批判对“西方现代派”的“肤浅模仿”，这样就具有极大的杀伤力。这又譬如历来统治者批判反贼时必定称其“里通外国”，这是吾国政治与学术话语的深奥之处，不足为外人道也。

事实上，在西来的占据正统地位的艺术体系与退居民间的中国固有的艺术体系深刻断裂，表面一团和气其实老死不相往来的僵死格局中（如郎绍君所谓的“峡谷论”：中国艺术家处于中西两大高峰之间的万丈深渊），正是实验艺术的崛起成为活跃的第三种力量，为二者的会通提供了桥梁，为其交锋提供了战场，为其谈判提供了桌面。实验艺术对各种资源的交互运用而不皈依于一尊的开放态度势必创造大量的机遇，特别是在它和本土文化传统从没有关系到发生关系的过程中。这里有自然而然的客观因素，也有主动选择的结果，这一变化是在90年代初发生的。

隋建国 中山装 雕塑





## “中国牌”产生

90年代初中国艺术中最重要的现象，第一，是对“八五”文化批判理想的反动和清理。在此基础上产生两个结果：一是强调个人体验，对现实的非理想状态持客观态度并加以正面描述的思潮，从“新生代”到其学院外的变种“泼皮”绘画均属此类；二是由空泛的文化话语转向对各种媒体可能性的务实探索，从而在90年代中后期导致了摄影、录像、装置、行为等各种非架上艺术形式的繁荣和成熟——成熟的标志是，媒体的使用自身失去了其进化论意义。

最重要的现象之二，是国际舞台的呈现。近十年的艰难奋

2001年挪威奥斯陆“烫”中国  
艺术展开幕式上的古琴表演

