



孙振华

〔在艺术的背后〕

〔在艺术的背后〕



图书在版编目 (CIP) 数据

在艺术的背后 / 孙振华编. — 长沙: 湖南美术出版社, 2003

I. 在... II. 孙... III. 艺术 - 随笔 - 文集
IV. J-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2003) 第 058963 号

在艺术的背后

作者: 孙振华

责任编辑: 张卫

整体设计: 张卫

湖南美术出版社出版、发行
(长沙市雨花区火焰开发区 4 片)

经销: 湖南省新华书店

印刷: 湖南省化工地质印刷厂

开本: 850 × 1168 1/32

印张: 8 字数: 10 万

2003 年 8 月第 1 版 2003 年 8 月第 1 次印刷

印数: 1-3000 册

ISBN7-5356-1896-0/J · 1766

定价: 23.00 元

【版权所有, 请勿翻印、转载】

邮购联系: 0731-4787105 邮编: 410016

网址: <http://www.arts-press.com/>

电子邮箱: market@arts-press.com

如有倒装、破损、少页等印装质量问题, 请与印刷厂联系调换。

孙振华

1956年出生于湖北荆州。华中师范大学中文系毕业后任文艺理论教研室助教，后获美学专业硕士学位，1989年1月获中国美术学院博士学位，留校任讲师、副教授。现任深圳雕塑院院长，国家一级美术师。

著 作

《中国雕塑史》

《生命·神祇·时空——雕塑文化论》

《美术与美育》《走向荒原》《雕塑空间》

《中国美术史图典·雕塑卷》

策划 主持 展览

第一届和第二届“当代青年雕塑家邀请展”

2000和2001“西湖国际雕塑邀请展”

永远的回归—97南山雕塑展

1998年当代雕塑艺术年度展

重新洗牌—当代艺术展

目 录



当代艺术与中国农民.....1

重建艺术社会学.....11



社会雕塑：一个老红军的私人生活.....21

透视“架上”.....26



走向权利的时代.....33

走出美术馆.....38



生活在南方.....43

我们置身何地.....49



我的批评观.....57

关于文化的速度.....60



小脚、高根鞋和女性方式.....63

走进“蓬皮杜”.....67



梵高的耳朵与艺术史哲学.....70

世纪之憾.....79



前卫艺术的处境与反思.....85

新潮美术与“愉快的风格”.....91



坏雕塑：拆还是不拆.....95

雕塑在民间.....103



平民的日子·····113

关于公共艺术的对话·····119



公共艺术论纲·····125

第二届青年雕塑家邀请展综述·····141



选择: 全球化状况下的积极回应·····153

从城市雕塑触摸世纪中国·····165



关于收租院·····171

当代文化视野中的中国雕塑·····181



“他们”在想什么?

——18届国际雕塑大会侧记·····193



牛、狮子、深圳人

——公众的城市雕塑·····199



在香榭丽舍看世界雕塑·····209

未来城市雕塑·····213



陶艺的公共性·····219

走出《四方城》·····227



谁走在城市的大路上? ·····232

尊重城市及其人民的文化·····238

当代艺术与中国农民

从20世纪90年代开始，中国的前卫艺术开始从现代主义形态向当代形态进行转化。现代主义艺术关心的是审美问题：语言、形式、材料、个人样式等等；当代艺术关心文化问题，它强调艺术与当代文化的对应关系，强调艺术的文化批判立场和针对现实社会的问题意识。

当代艺术十分重视自己的“文化身份”，这是因为当代艺术的全球化背景使它不可能以一种封闭的方式自娱自乐，强调以中国的文化身份参与国际间艺术对话和交流，是面对国际艺术格局中事实上不平等关系所采用的一种文化策略。接下来的问题是，当代艺术在重视它的文化身份的同时，一直忽略了自己社会学的基础，也就是说，当代艺术的文化身份如果没有“社会身份”作为前提，它无法回答这样的问题：中国当代艺术是谁的艺术？如果当代艺术的社会属性都不清晰，它的“文化身份”的合理性就很成问题。

在艺术的背后

1

当代艺术与中国农民的关系就是对当代艺术的社会学的追问。按说，中国的当代艺术并没有招惹农民，它们二者井水不犯河水，基本不相干。问题在于，正是对于农民的熟视无睹，暴露出了当代艺术“文化身份”的虚幻性，如果将中国农民、农村排除在当代艺术的视野之外，我们是否还有足够的理由在当代艺术的前面冠上“中国的”字样？

看来，中国的当代艺术面临着一个当年毛泽东闹革命的时候也碰到过的类似问题：当代艺术的普遍性如何与中国的具体实际相结合？尽管中国的当代艺术把后现代主义的理论操演得蛮像那么回事，尽管在作品的形态上，基本也做到了“人所具有的我都有”，然而，没有社会学的基础，没有真正中国问题的基础，当代艺术与中国的关系只能是一种悬浮的状态。



有批评家说：中国做当代艺术和参观当代艺术展览的加起来不过一千人左右，这个数字可能对当代艺术的打击太大了，不过，即使加上十倍、一百倍；就算是一万人，十万人；对于十几亿人口的中国，还是一个让人寒碜的数字。我不怀疑当代艺术的先锋性，以及它在当代中国的必要性，问题是，中国的当代艺术家和批评家面对这个如此狭小的圈子，竟没有充分的危机意识和自我反省。

关于这个问题我询问过一些艺术家，有人说，农民的问题不是当代的问题，当代的问题主要是后现代的问题，而农民问题是前现代的问题；也有人说，当代艺术实际是都市艺术，它集中反映的是经济发展到一定水平的都市的状况；按照这些说法，当代艺术只不过是城里人的艺术，而且在城里人里面，还只是极少数白领和小资的艺术（我估计大款和城市平民一般不会对当代艺术有兴趣），那么当代艺术文化身份将会受到置疑。

当代艺术忽视了农民，这个中国最庞大的社会阶层，这就等于它忽视了社会的大多数，当代艺术对农民、对农村的“不作为”，事实上不动声色地表现出对农民的排斥甚至轻蔑，如果中国的当代艺术愿意站在中国的立场，立足以中国的身份进行文化表达，那么什么是中国问题？如果农民的问题不是当代中国最迫切需要解决的问题，那么我们还能设想出什么更重要的中国问题？重新解放农民，是眼前中国改革开放最迫切的任务，它关系到中国社会发展和进步的基础，如果这个问题没有当代性，那么在中国还有什么更具有当代性的问题呢？

许多当代艺术家在他们的创作中关心生态、关心环保、关心女权、关心吸毒、关心艾滋病、关心社会暴力，等等，这些固然重要，但是在感觉上，他们的出发点多少有点和“国际接轨”、与国际同步的意思，既然是“中国”的当代艺术，为什么不关心中国的农民和农村呢？拿生态和环保来说，这是国际上很时髦的艺



张浩 《源头》1989年

术主题，在中国，如果把这个问题与农民的生存状态联系起来，完全可以获得比国际上一般作品更为深刻的社会意义。例如，一方面是需要保护的野生动物，一方面是饥寒交迫的农民，在有限的条件下，我们先保护谁？生态和环保在西方是中产阶级最热衷的话题，在城乡差别和温饱问题已经基本解决的前提下，他们所做的，就是遏止人的过于膨胀的物质欲望和要求：保护环境，保持生态平衡，不要穿皮衣，不要虐待动物，等等。这个问题放到中国则要复杂得多，因为许多中国农民的基本的生存愿望都还无法实现，他们饿着呢，没法空着肚子“以身饲虎”或者“与狼共舞”。在中国，如何对待农民，已经成为检验我们这个社会的基本正义和对人的基本权利起码尊重的标识。占中国人口近70%的农民是中国的最大的弱势群体，他们中间的数千万人还没有解决温饱问题，这些处于绝对贫困状态的农民其生存状态比较城市贫民和下岗工人要悲惨得多，而中国农民这样一个庞大的社会群体居然与当代艺术没有任何关联，我们的当代艺术居然对这个最需要关怀的社会群体无动于衷，那么，当代艺术的文化身份的基础是什么？

由于长期的隔膜，我们并不了解农民，不了解农村，如果能深入进去，我们是可以改变我们许多观念的。举个例子，我以前一直有一种好奇，自从上世纪初，西方式的雕塑传入中国后，中国雕塑的主流被这种外来样式取代了，中国几千年传统的雕塑方式只是在农村自生自灭，事实上，中国有两种雕塑，那么，现在传统雕塑在民间是怎样的呢？带着这份好奇，去年冬天，我专门访问了浙北农村一个做“泥菩萨”的农民雕塑家，在那里，我惊奇地看到了一种农村的雕塑状态。

这位叫许良国的农民雕塑家专门为乡村农民建设的佛教寺院、道观、庙祠做神像或者纪念像。我们根本想像不到，这类雕塑在农村有如此庞大的市场。许良国的雕塑订件已经排到了半年以后，如果不日夜加班，根本完不成。在近十年的时间里，他做成的塑像已经达到了五千多件。这完全是我们不熟悉的另一种雕塑方式，



张浩 《歪咀坡》1989年

另一种艺术生态，他的日“产量”让我们咂舌，他的价钱让我们吃惊，他的工作方式让我们震动，他的工艺让我们肃然起敬。

许良国的雕塑是家庭作坊式的，1米多高的塑像一天能做到四到五个。这个“产量”让任何一个雕塑家咂舌。他的做法是流水作业，兄弟和帮手先做粗胚和一般部位，他负责面部、手这些重要部位以及最后总体效果的把握，他的妻子负责装彩上色。他的速度与他的造价有关，如果按所谓“正规雕塑家”的速度来塑像，他是无法支撑的。这是因为他的泥塑的造价与他泥塑的多产一样令人难以置信，以青云寺大雄宝殿为例：真人等大的18尊罗汉，4尊2米左右的菩萨，还要加上佛像背后的观音、善财童子、龙女，一共25尊像，总造价1万6千元。这个价格使任何一个城里的雕塑家都无法与他竞争。

许良国的吃苦耐劳也是一般城里的雕塑家无法想像的，他无法向几毛钱、几元钱积攒起来的农村老头、老太太收取更多的造像费用，他只能以超时、超强的工作来化解低廉的造价，在他的行业内也有竞争，这种竞争完全是以农民满意的程度来决定的，为此他们要揣摩群众口味的变化，如果一成不变，就不会有更多的订件。更有意义的是，许良国保留了中国古代泥塑的传统工艺，例如：直接以泥塑作为成品，对泥塑作品采用色彩装套的方式，采用镶嵌的手法，某些真实道具的直接运用等等。许良国今天采用的是与古老的敦煌彩塑基本相似的工艺，以前，我考察敦煌泥塑时那些残损部位暴露出来的工艺方式，今天在许良国这里得到了印证，这让我十分惊喜。许良国以泥塑作为雕塑的成品，除了成本低廉外，还有农民在接受方面的原因，例如，农民不拜玻璃钢、不锈钢所做的神像，只拜泥、石、铜这些传统材料的神像，农民的这种选择让人觉得很有意思。

许良国和他的乡村雕塑是一种很特殊的艺术状态，其实，这也没有什么好奇怪的，他的工作方式只不过像活的化石，保留中

国的雕塑传统而已，许良国这种民间雕塑家与农民的精神世界有着天然的联系，他们与乡村的血缘的关系维系着他们，也制约着他们，他们从来没有把自己当作艺术家，他们制作老百姓的精神偶像就像盖房子、打铁、做家具一样，不过是一种手艺而已，这一点似乎几千年来都没有改变。波伊斯“人人都是艺术家”的后现代主义的艺术理想，在中国几乎被认为是天方夜谭，然而，在农民的某种艺术情景中，竟然可以是一种非常真实的状态。在许良国的工作场地，当我看到几百尊泥塑整整齐齐地排列在阳光下的时候，恍惚之间，仿佛看到了历史情景的再现，看到了古代艺术的复活，我们今天被视为中国文化瑰宝的古代雕塑遗产，不就是出自这样的地方，不就出自这样的人之手吗？

我举这个例子的意思，并不是让当代艺术成为农民艺术，成为民间美术，我的意思是想说明，农民、农村也有他的艺术生活，你可不屑于欣赏许良国的艺术，认为他不过是一个大量重复某种样式的工匠，不能算一个纯艺术家，但是，他的雕塑作品与如此广泛的人群的精神信仰发生着关系，他的工作与乡村社会发生着密切的关系，他从来不担心他的作品没有观众，他从来不像一个处心积虑，操办个人画展的艺术家那样，担心开幕式成为闭幕式，除了开幕这天热闹一阵子，再就很少能看到多少观众。我还想说明，如果我们一定要以米开朗基罗、罗丹、亨利·摩尔来教化中国农民也许是一个错误，中国的农民完全有理由不选择米开朗基罗，不选择罗丹，这不是落后，这是文化的选择，如果这样，我们按照米开朗基罗、罗丹的逻辑培养出来的雕塑家们，面对中国最广大的人群又能做些什么呢？

有人说，我们过去不是有过大量歌颂工农兵的艺术吗？我以为那些艺术不是对农民的歌颂，而是对农民的强奸。农民和农村不仅仅是个题材的问题，艺术作为文化权利，它和农民的关系体现为一种价值观，它体现的是社会的道义和良心，公平和正义。而在中国，真正站在农民的立场，关心农民的生存状态，关注他们

喜怒哀乐，这样的艺术一直付之阙如。上个世纪80年代初期，罗中立的《父亲》从一个全新的角度提出了这样的一种可能性，可惜的是，仅仅只有一个良好的开头，这种探索并没有能继续下去。令人欣喜的是，二十年后，在2000年，中央美术学院的年轻毕业生梁硕以他的《城市农民》的雕塑，再次引起了大家的关注，成为近两年来雕塑界的一个经常被提起的作品，可见，尽管这样的探索属于凤毛麟角，但它牵动着社会敏感的神经。

看来，中国当代艺术仅有文化的转型是不够的，中国当代艺术只有在强调公共性的基础上，完成社会学的转型，让它成为大多数人的艺术，才会真正有自己的未来。

（原载《读书》2002年第9期）



翟小实 《鸭子》



田世信《秦腔》1995年

重建艺术社会学

历史是需要不断回望的。

回过头看上个世纪70年代末期以来的中国艺术，它曾经像是要脱掉一件脏衣服那样，急于摆脱“庸俗社会学”。当时，“庸俗社会学”是个杀伤力很大的贬义词，它指的是在长期强调阶级斗争的年代里，在强调艺术为政治服务的历史情景中，艺术图解概念、简单地充当宣传工具的现象。

社会学一旦“庸俗”了是可怕的，但艺术的社会学立场和方法却没有什麼不对。问题是，出于对“庸俗社会学”的嫌恶，结果矫枉过正，艺术社会学也被打入冷宫。从上个世纪70年代末期开始，中国艺术开始由“工具”向“审美”的转型，这个转型便是从对“庸俗社会学”的批判开始的。

在艺术的背后

11

与艺术社会学的立场相对应的是“艺术本体论”的立场，这是中国艺术界在上个世纪80年代的主流立场。它强调艺术和艺术家的本体地位，强调审美，强调艺术的自身规律、强调艺术语言、形式和表达方式，强调艺术家的精英主义地位，它甚至认为，艺术就是艺术，它可以摆脱社会、历史、意义而独立地存在。

1980年关于“形式美”的研究，关于对艺术独立性的研究，以及那个时期出现的美学热，就是与艺术本体论直接相关，相对与过去将艺术简单地作为工具的庸俗社会学，艺术本体论的立场无疑对中国艺术是一个重要的推进。从这个时候开始，中国艺术由于呈现出对外开放的态势，它受西方艺术的各种思潮、观念的影响越来越大，而艺术本体论的立场正好与西方现代主义艺术观念有某种对应关系。

有趣的是，在艺术社会学的问题上，中国正好和西方呈现出