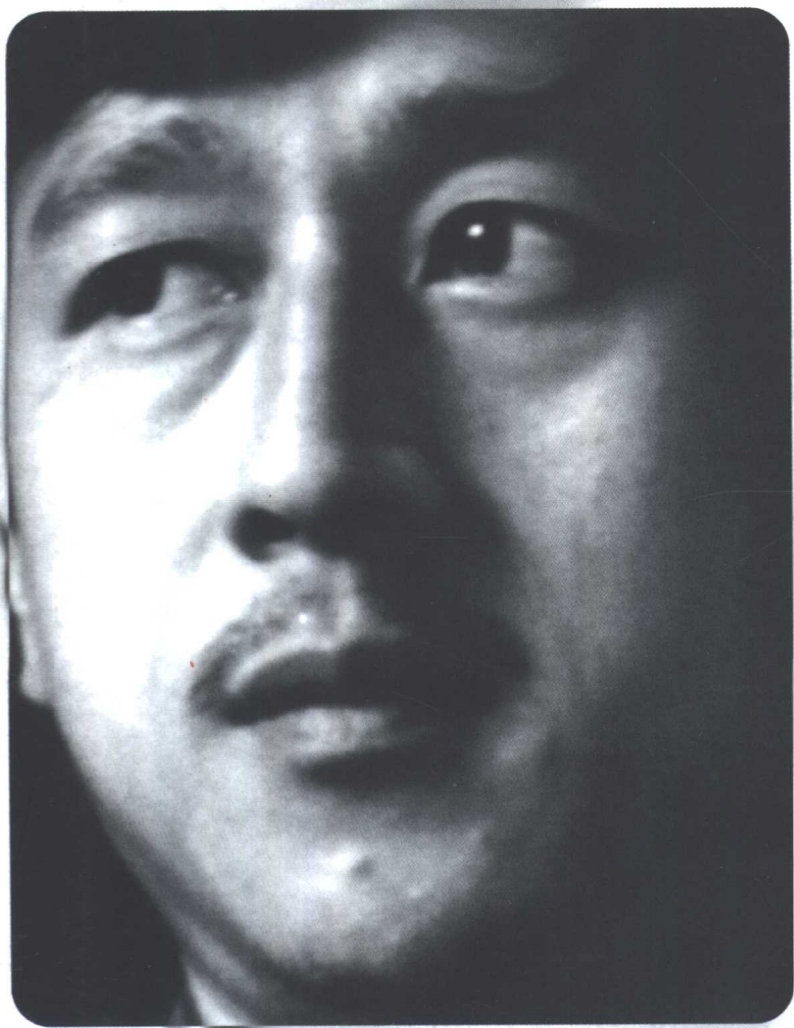




鲁虹

「为什么要重新洗牌」

「为什么要重新洗牌」



图书在版编目 (CIP) 数据

为什么要重新洗牌 / 鲁虹编. —长沙: 湖南美术出版社, 2003

I. 为... II. 鲁... III. 艺术评论 - 中国 - 现代 - 文集 IV. J052-53

中国版本图书馆CIP数据核字(2003)第059028号

为什么要重新洗牌

作者: 鲁 虹

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: 8.3125 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

ISBN7-5356-1894-4/J · 1764

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。

鲁虹

1954年生于武汉，祖籍江西。1981年毕业于湖北美院。1983年湖北美术家协会。中国美术家协会会员。美术作品多次参加全国美展。60万艺术批评文字发表于各种专业刊物。任职于深圳美术馆研究部。国家一级美术师。

著 作

《鲁虹美术文集》

《现代水墨二十年：1979——1999》

《中国当代美术图鉴：1979——1999》

策 展

“重新洗牌——当代艺术展”

“进入都市——当代实验水墨展”

“观念的图像——中国当代油画展”

“国画改革二十年理论研讨会”

序 言

孙振华

1994年，在征询了二百多个人不同的意见以后，鲁虹还是疑疑惑惑地调到了深圳。

这个潮湿、闷热、有着漫长夏季的城市，可以安慰人的，是数不尽的鲜果、美食，可是这些对于“吃饭只吃七分饱”的鲁虹似乎并没有多大诱惑，他多次对我说，我饿着没事，吃饱一次，就特别难受，几天都不想吃饭。我心想，好在中国这样人的不多，要不农民就更没事干了。

鲁虹在深圳干什么呢？读书写作，和来深圳前一样，基本上没有什么改变；正因为此，到现在，他还会问自己，为什么要来深圳？

跟农民伯伯种地一样，到哪里都是种，只要肯下力，都是有收获的。鲁虹在来深圳的这些年里，著述甚丰，这本文集里所收的就是鲁虹近年来所发表的文章汇集。

我读鲁虹的文章，总的感觉是有事说事，有理说理，不装腔作势，不故弄玄虚，拿一句比较过时的话说，就是文风朴实。其实，要想把文章写得花哨，寻章摘句，雕龙绘凤，这些东西对于职业弄文字的人来说，只不过是雕虫小技，鲁虹还是美术批评圈子里，为数不多发表过小说的批评家，但是鲁虹坚决反对那些华而不实、隔雾看花的文字，让人朦朦胧胧，似懂非懂。在鲁虹的文章里，赞成什么，反对什么，提倡什么，总是让人一看就明白。他的批评文字可能不是美文，但我能保证，它们有内容，而且力求明确的意义。

鲁虹很注意文章的针对性，有很多地方看似无意写来，其实都是有所指的，有的是读书的某种感想、联想；有的是对同类某种看法的呼应；有的则是他对某种说法的不同意见。这些他不一定在文章中交代，我知道一些，是因为有些想法他跟我说过，所以读到文章的时候就明白了，原来这段话是针对这种看法而写的。看来如果真的要写批评文章，还要有一定关于作者的背景知识，才能真正弄清楚作者写作的来龙去脉。我甚至想，一个饱学之士完全可以在一个人的文章里，看出作者最近看什么书，关心什么问题。鲁虹的文章就是这样的，他的文章总是和他在这一时期的阅读和思考有着直接的关联。

有玩笑说，称一个人是“批评家”是骂这个人。这是因为，艺术批评不是一件容易的事，同时，艺术批评界的确也存在许多问题。正是因为有这些问题，我愿意谈一谈鲁虹的批评风格。我突出的感觉有两点：第一，鲁虹对艺术作品有着敏锐的感觉和品鉴能力，这一点很重要。鲁虹是画画出身，在20世纪80年代，他的作品多次参加全国美展，后来因工作原因转行评论。鲁虹面对画面时的那种感受能力，对于作品细微之处的领悟，常常是其他许多批评家所不及的，因此，这成为鲁虹批评的强项，也是让许多被评论的艺术家所服气的地方；第二，鲁虹对艺术作品、对理论著作有大量的阅读经验，这使鲁虹在从事批评活动时，始终有将问题历史化的特点，这也是鲁虹老放在嘴边上的话，“从艺术史的上下文关系中来问题”。这种方法的基础就是阅读量，关于图式、理论著述的阅读量。每个艺术家都希望批评家说自己是最好的，好不好，放在艺术史上看就知道了；每个艺术家都想说自己的图式是独创的，是不是独创，放在图式的历史系谱中，同样一目了然。

鲁虹是个认真的人，前面说过，要不要来深圳，他像做考据一样，询问了二百多人；他家里装修，据说被他询问过的，也不下150人。一个认真的人，在什么地方都认真，有了对鲁虹“认真”的了解，我们也就知道了会如何对待自己的专业。前不久，一个著名的德籍中国艺术家来深圳何香凝美术馆办展览，郑重其事地向工作人员打听，认不认识鲁虹，怎样和他取得联系。这个工作人员恰好是鲁虹的妻子，于是，鲁虹在家庭中的地位指数上升了好一截，他更有理由不做任何家务而专心写文章了。

钱钟书有一件轶事：一个研究他小说的外国学者想见他，被拒绝了，他调侃道，你吃了一只鸡蛋，觉得味道好就够了，何必还要见下这只蛋的鸡呢？钱钟书的托词虽然很妙，但我不同意，好奇是人类的天性，何况是研究者？研究者的任务不光要研究这只蛋，还要研究为什么这只蛋偏偏是这只鸡下出来的。为鲁虹的文集写序，也就是想告诉你，我所知道的鲁虹。我在这里多评价文集的内容没有用，因为你马上就要见到它，但是鲁虹你不一定见到过，那么，这篇短短的序言想说的是，这些文章就是这样的一个人写出来的。

2003年3月27日上午于深圳园岭新村八角楼
(作者为深圳雕塑院院长、国家一级美术师、博士)

目 录

	是真问题还是假问题·····	1
	让美术史走向更多的读者·····	7
	消除“本土主义”情结·····	12
	当代艺术与名利场逻辑·····	16
	防止“过度创造”·····	21
	增强批评的有效性·····	25
	价值转换与图像革命·····	35
	为什么要“重新洗牌”·····	49
	我们需要什么样的艺术·····	59
	“业余性”的魅力·····	65
	都市化进程与水墨画变革·····	75
	走向观念表达的水墨艺术·····	83
	大众文化与水墨创作·····	93
	清理实验水墨·····	106
	蜕变中的突破·····	119
	破除“玄学”，解放水墨·····	132
	笔墨之争另眼看·····	137
	美术馆的展览与策划·····	144



加强美术馆与现当代美术的互动性····· 149

中国未来的美术馆····· 153



是谁制造了艺术市场的迷雾····· 160

“文革”期间艺术家面临的问题情境····· 165



“绿色主义”和观念素描····· 187

高新科技与水墨元素的结合····· 192



反思金钱神话····· 199

理解生命的意义····· 204



传统符号与现代图像的大拼装····· 208

一种具有使命感的呐喊····· 214



进入当下····· 222

寻找水墨创作与现实生活的连接点····· 229



象征的图像····· 234

冷冻后的复苏····· 237



关注都市亚文化····· 242

跋····· 247

是真问题还是假问题

关于“架上”艺术的讨论，近一段时间在当代美术界似乎成了热点，比如在“美术同盟”网站上就发表了一组批评家的文章，又比如《美苑》杂志近来也在组织一些相应的文章等。正如大家知道的那样，这一现象的出现明显与去年年底举办的“成都双年展”有联系。因为其主题不仅涉及到了“架上”艺术，而且还明确地把“世界当代语境中的中国架上艺术”列为了学术讨论会上的重点。

但是，所谓“架上”的问题究竟是一个真问题还是一个假问题，或者说是一个有意义的问题还是一个无意义的问题呢？

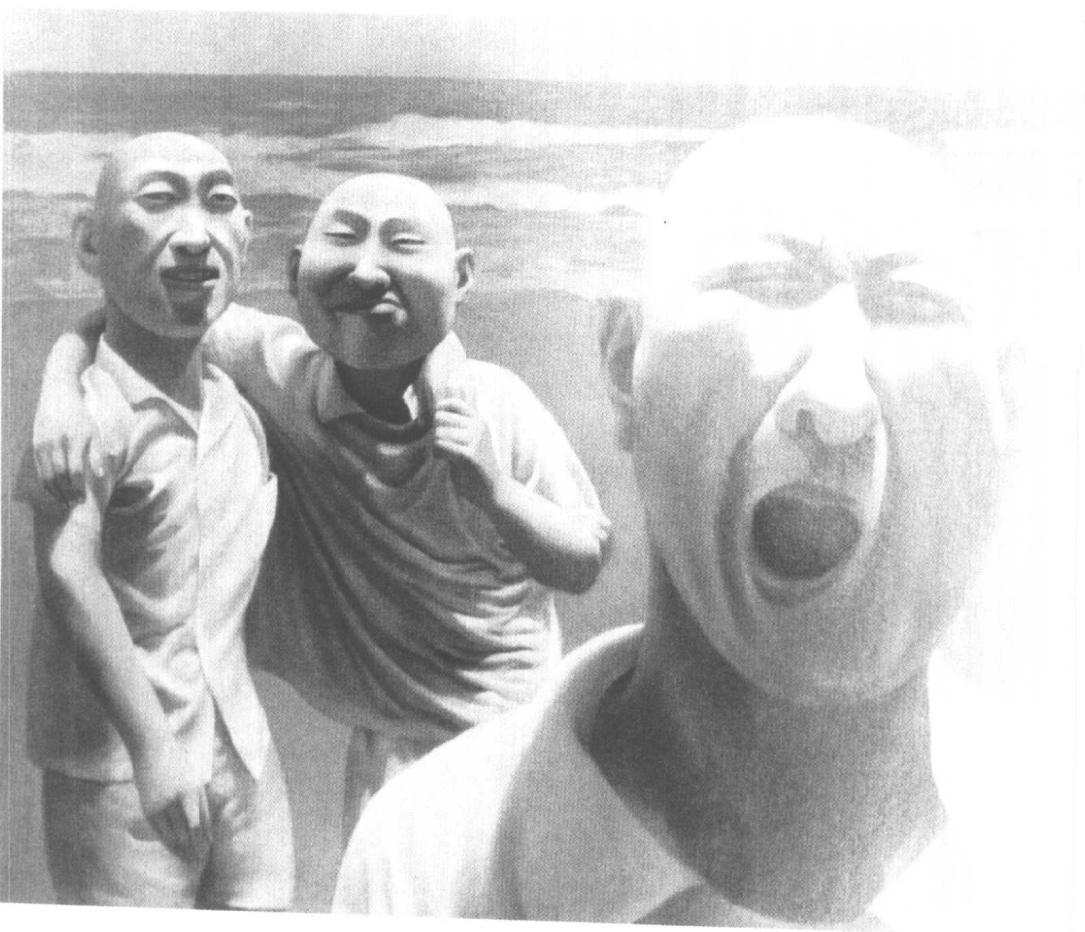
英国哲学家波普尔曾经指出，在辩论及讨论的过程中，只能证明某个结论与问题的前提不成立，而不能简单地、直接地否认某个结论与问题。在这里，我将借用他的方法参与对“架上”艺术的讨论。



那么，“成都双年展”提出“架上”主题的前提条件又是什么呢？以我对近阶段艺术史与国内现实的了解，我认为其前提条件不外乎两个，其一是基于学术上的考虑，其二是基于非学术上的考虑。

首先让我们看看第一个前提条件：在世界当代艺术的语境中，由于装置艺术、行为艺术、影像艺术等新艺术样式越来越成为创作的主流，于是有人担心作为传统的艺术样式，即所谓“架上”艺术不但已经失去了龙头老大的位置，还面临着淘汰出局的危险。这也使他们认为将“架上”艺术向当代艺术转换乃是一个亟待解决的问题。

另一个前提是出于商业或其他原因的考虑，投资人指定要搞

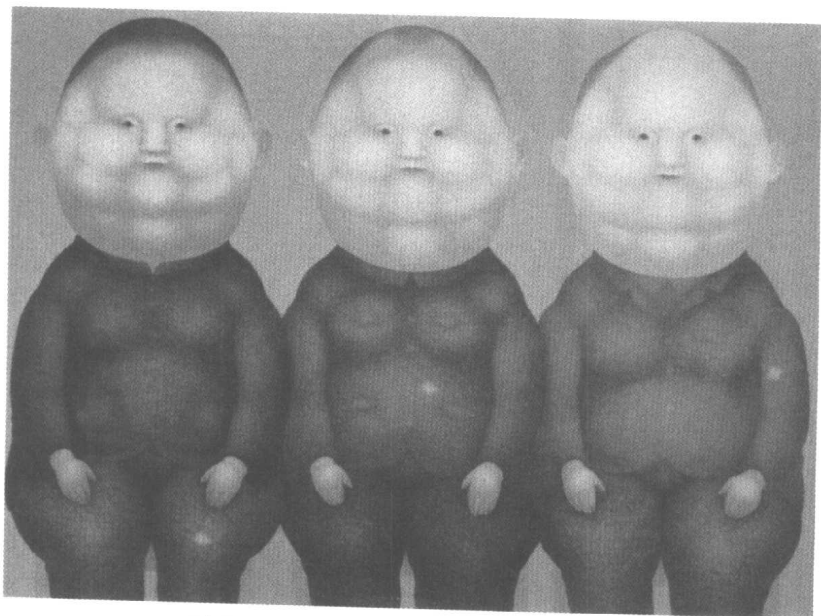


方力钧 《1990 系列之三》 油画

一个较为纯粹的架上展览，由于展览主持人一方面要按投资人的意向策展，即做“命题文章”，另一方面又希望将“成都双年展”融入当代艺术的范畴内，于是主持人便硬凑了一个“架上”的主题。我并不能肯定主持人究竟是因为哪一个前提条件设定了“架上”的主题，但我坚持认为，无论基于何种前提条件，“成都双年展”所设定的学术主题都是无意义的假问题。也由于这一点，尽管该展不乏优秀的艺术家与作品参加，但还只能算是一个不太成功的展览。

为什么这样说？

先来看与第一个前提条件相关的问题。我认为，这一前提条件在前些年也许还构成问题，但在现今情况下却并不构成问题了。原因是在一批当代艺术家的努力下，相当多的架上艺术在不断地吸收各种新艺术样式，包括观念艺术的养分时，已经成功地超越了传统架上艺术所确立的标准，进而完成了向当代艺术的转换。这正好说明架上艺术作为一种传统的载体，在当代艺术的语境内仍然有生存的可能性。正像它不可能吃掉其他新艺术样式一样，其他新艺术样式也不可能完全吃掉它——虽然它在中国当代艺术中所占的比例并不大。例如王广义的《大批判》、张晓刚的《大家庭》、石冲的《外科大夫》等作品，无论在观念的表达上，还是在符号与图像的处理上；无论在文本策略（反讽、并置等等）的运用上，还是在技法的表现上，都包含着许多成功的解题方案与深刻的理论问题。由此我们可以发现架上艺术与当代艺术的关系问题已经较好地解决了，而从学理的角度看，当一个问题被充分解决成为常识与历史时，这个问题由于价值下降就会变成无意义的假问题。作为策展人，重要的是提出一个既符合文化发展需要，又属于尚未解决的问题，这样他（们）才有可能引起大家的关注，促进创作的发展。而基于一个过了时的问题去策展，该展览的价值当是可想而知的。



潘德海 《头发越来越少》 油画 130cm×100cm 2000年

再来谈与第二个前提条件相关的问题，也就是与非艺术因素有关的问题。恕我直言，如果——注意我说的是如果主持人基于后者提出了“架上”的主题就要比基于前者提出“架上”问题更应受到批评，因为前者仅仅是一个学术判断的问题，后者则涉及到了策展人的人格问题。据我所知，批评家黄专在“成都双年展”筹办之初也曾与投资方进行过谈判，后因感到投资方对学术横加干涉才断然退出，并在有关网站上发表声明，强调“成都双年展”将与他无关。我觉得，这才是一个独立策展人应有的人格品质。本来，一个企业家喜欢投资什么性质的展览是无可厚非的，近年来不是有很多企业家投资一些花鸟画展、山水画展与风情画展吗？为什么偏偏“成都双年展”要备受批评呢？依我看，原因是投资方出于商业或其他方面的考虑硬被主持人披上了学术和前卫的外衣。明明是一个假问题，还要让人作一番正经的讨论。这种用包装使其堂而皇之，把无中生有的空穴来风说得好

像煞有介事的做法难道不是有点学术腐败的味道么？近来在网上有篇刘卜天的文章，名为《不学无术的成都双年展》。看后我倒是真诚地希望主持人仅仅是在学术判断上犯了一点点小错误。

与此同时我又有些担心，即担心主持人会在某种诱惑之下情不自禁地涉及人格缺失的问题。记得赛义德曾经在《论知识分子的代表性》中尖锐指出：作为一个有思想的、负责的阶层——知识分子决不能放弃文化批判的职能，决不能被任何集团笼络收买，并成为其喉舌工具。我想，倘若是因了第二个前提条件而提出“架上”问题，“成都双年展”的主持人不是太差劲了么？难道出场就这么重要吗？

顺便要指出的是，“成都双年展”的学术讨论会上还提出了一个讨论题，即“多元艺术生态中的样板与标准”。大家知道，在艺术中确立样板与一元化标准的做法产生于“文革”，这两个概念都有强烈的排他意味，如果将它们与多元化放在一起，进而形成一个问题实在是不妥当的，我不理解主持人为什么没想到这一点。如果主持人为了迎合投资人的喜好而力图推出什么样板或标准，其结果只会是适得其反，因为不仅大家不会买他（们）的账，而且对他们的形象有损，事实难道不是这样吗？

本文载于《美苑》2002年第1期

注释：

注意，本文采用的当代一词，是文化上的概念，而非时间上的概念。

关于这方面的问题，主持人刘骁纯与顾振清已在有关采访中指出。见《策划人刘骁纯与顾振清就成都双年展答记者问》，载《美术同盟》。



袁晓舫《“鹰”飞计划》油画 1998年

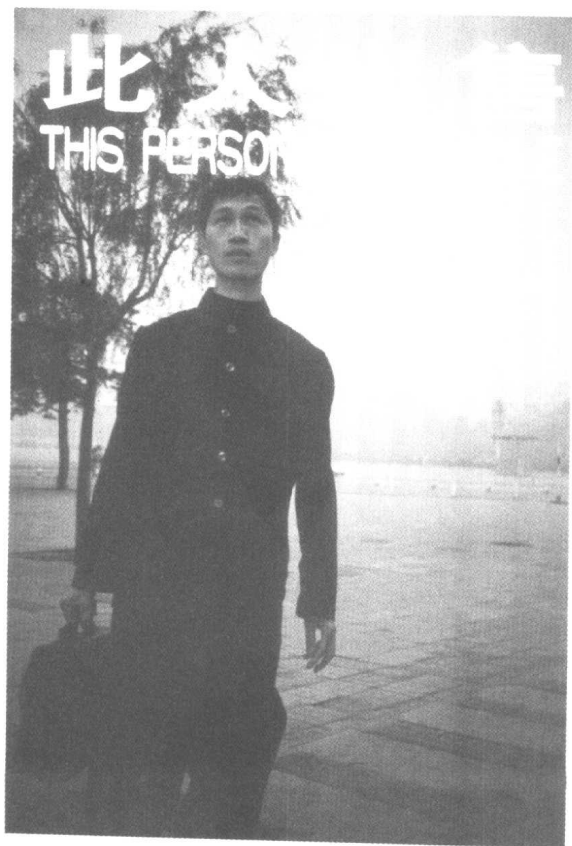
让美术史走向更多的读者

——关于《中国当代美术图鉴》的出版

在中国的现阶段，凡是涉及美术史方面的书，特别是介绍现代中国美术历史的书，读者总是很少的。据我所知，不要说一般读者，就是专门的美术家和美术批评家也很少认真地去读此类书籍。除非有人要撰写相关文章，或者要查找相关资料，才会出现意外。2000年，我受湖南美术出版社的委托，撰写了一本介绍现代水墨20年历史的书。在整理书稿的时候，我就在思考怎样才能使这本书获得更多的读者。当然，我也知道，在一个“读图时代”，也就是说在一个工作、生活节奏都越来越快的时代，你想要更多的美术家、批评家乃至读者安下心来读美术史方面的书几乎是不可能的。因此，我在撰写该书时，想办法分了两条线，一条线由文字组成，是书的主体部分；另一条线由图片加文字组成，是书的辅助部分。按我的设想，偏重看纯文字的人总是少数，但看图片加文字的人则可能会相对多些。我的办法是将重要作品及有关背景图片按年代排列，同时在每一张图片之下附了一段文字说明。我希望那些没时间、没耐心看完全部文字的人，将有可能像看连环画似的大致把握全书所描述的主要内容。相信在这样的过程中，还会吸引一些人去看书中的文字部分。后来，我在整理该书图片资料的时候突然发现，完全可以用不同于以往的方式去编美术史，即以更直观的效果吸引更多的人去阅读它。那就是以图片为主，以文为辅的方式，而且作品要按其创作的年代顺序去排列。其实，我这样的做法在艺术史上也不是创造，许多专家都知道，在西方，一些艺术史作者在撰写艺术史之前，一个重要的工作就是要给重要的艺术作品排序。在这里，我只不过是把这种排序规范化了，并配上了文字说明加以出版。

起初，我的想法仅仅限于水墨画，后来又拓展到了油画、雕塑、观念艺术等方面。于是就有了出版《中国当代美术图鉴》

的想法。《中国当代美术图鉴》的时间上限是1979年，下限是1999年。为什么要选择这个时间段呢？因为我觉得，改革开放的20年是美术创作大转型的20年，也是美术创作空前繁荣的20年。在此期间，一大批优秀的艺术家创作的优秀作品已经构成了现代艺术传统中的重要组成部分，如果能出版一本全面反映美术20年创作成就的大型画册，不仅可以向广大美术家、批评家提供一部资料性、学术性、文献性都很强的美术图录史，进而解决许多专业工作者查找资料困难的问题，还可以让更多的人了解这一时段的美术发展史。记得几年前我到北京一些高校了解大学生对美术书籍的出版意见时，许多大学生都指出，他们其



朱发东《此人出售》 行为 1994-2002年

实也很想了解当代美术，但专业性很强的美术书籍大多太玄很难进入，那么，我们为什么不能在保持学术水准的情况下，适应一下他们的需要，以便让他们了解美术创作情况、提高艺术修养、增强审美感知能力呢？所幸的是，我的这一想法很快得到了湖北教育出版社领导及编辑的认同，据知，这与该社“弘扬学术、传播新知、服务教育”的出版方针正好相吻合。《中国当代美术图鉴》共分观念艺术、油画、水墨画、雕塑、版画、水彩6个分册。每本画册都集中发表了不同艺术种类从1979—1999年期间重要艺术家的重要作品。该画册为大16开，全彩印，每页发1幅作品，共有六百多位艺术家创作的一千多幅作品入册（作品按创作时间排列），在“读图时代”，这的确不失为一种适应各方面人士文化需求的有效出版方式。在具体的编辑过程中，我特意邀请了一些既有知名度，又有一定理论水平的艺术家，如傅中望、石冲、刘子建、钟曦、刘寿祥作为每个分册的艺术主持。我这样做的目的是想避免以往出画册过于注重观念而忽视艺术效果的做法。不过，《观念艺术分册》则由批评家黄专任艺术主持，因为我觉得他对作品的艺术效果有很好的把握。此外，为了方便广大读者了解与作品相关的背景知识，该套画册还分别配发了由批评家黄专、祝斌、鲁虹、孙振华、齐凤阁等先生撰写的专论文章。相信这对于广大读者理解艺术家们的追求会有所帮助。

毫无疑问，出版一套反映改革开放20年来中国美术成就的大型画册是有相当难度的，其一是它离我们太近，使我们很难站在合适的高度上，冷静客观地把握它；其二是由于改革开放形成了多元化的创作局面，我们不可能像“文革”时期，按单一的艺术标准挑选艺术家与作品。因此，在编辑本画册的过程中，我与各位同仁一方面努力把对作品的选择与特定的文化背景结合起来，即在注重各种不同的价值追求与创作倾向时，更注重作品对艺术新发展方向的影响、在同类作品中的独创性以及艺术文化的一般潮流中的代表性。正是从这样的角度出发，那些虽然在运用传统标准上惟妙惟肖，但由于未能与当代文化构成