



画室中的

画家

吴 亮 著

上海三联书店

画室中的画家

著 者/吴 亮

责任编辑/陈达凯

版式设计/李庆西

封面设计/李杭育

责任制作/沈 鹰

责任校对/张大伟

出 版/生活·读书·新知 上海三联书店

(200020) 中国上海市绍兴路7号

发 行/新华书店 上海发行所

生活·读书·新知 上海三联书店

印 刷/中华印刷厂

版 次/1997年4月第1版

印 次/1997年4月第1次印刷

开 本/787×1092 1/20

字 数/170千字

印 张/12

印 数/1—8000

ISBN7 - 5426 - 1009 - 0

J·41 定价 24.80 元

序

原先在文学圈里，没有人不知道吴亮。事实上，在八十年代的中后期，吴亮及其文章、言论，已经是文学圈里经常性的话题之一。吴亮说了什么？吴亮最近又说了什么？这些都是那时的文学圈里经常在窃窃私议的。虽然吴亮做出样子像煞是自说自话，没要你们拿他的话语当作要紧，但正如我那时在一篇文章里说的，无论如何他身后总是会有一大群追随者的，吴亮要装蒜也不行。

但是后来，到了八十年代末，吴亮忽然不说什么了。没有话语了。文学圈里的人们一下子不习惯了。甚至，吴亮没有话语，也是许多人窃窃私议的题目。为什么吴亮“缺席”了？

我也曾问过吴亮这个问题。他好像没有正面回答过我。当然我也不想装蒜。我明白，他是觉得，我们这些写小说的，一天天地没落，越搞越没精打采。仅剩的一点精神头儿都在升官发财上了。如今在我们这儿，或许让吴亮觉得，可说的只是一堆笑话。

不过，以他这么个智力的人，长久不说话也难受。吴亮是爱说话的，而且私下里也一直没有放弃话语过。只可惜笑话都只是在饭桌上讲讲而已，他没有把它们写成文章。当然，除了笑话，吴亮还一定很想讲一些更有意思的话。

好在，在我们的只有笑话的文学圈以外，吴亮找到了可让他说话，而且是真有兴趣说的题目。当代中国的美术，在他看来是比我们的小说更像话，也有意义多了。

我本人也有幸结识了几位画家，并爱慕上他们的画儿了。我于是也明白了，吴亮是如何让当代的绘画艺术激活了他的话语。知道吴亮的人大概

都会同意我的看法，吴亮的价值就是他的话语。

读他的这本（也是第一本）美术评论集，我很容易觉得出，吴亮的话语依旧是很鲜爽，很有气息，很富有想象力。吴亮的话锋依旧锐利。

但也和早先有些不同了。吴亮也有变化。我读他这本集子里的文章，觉得如今的吴亮，更多倾听，更注重当下经验，话语也更实在而切中，乃至更有质感了。的确，吴亮拒绝以美术评论权威自居是很聪明的。当权威哪有当个自言自语的观画者来得自由、惬意？读吴亮的这本书，我喜欢也就喜欢在他把这种自由和惬意传达给了我。如今的吴亮，看来真是不要什么追随者而只求有几个能给他会心一笑的简简单单的读者了。我愿意算一个。

总之，吴亮又有话语了，这真好。

李杭育

一九九五年十一月

目 录

序	李杭育 1
中国当代美术的今天处境.....	1
什么是“政治波普”.....	7
批评家何为.....	10
谁是够格的美术批评家.....	16
图像的匮乏.....	19
一九八九年三月十七日下午.....	23
“车库 91 展”札记	42
画室中的画家	52
我与《最后的晚餐》	63
用场景说话	65
“新架上”的意义	67
每个人的理由.....	73
总结的或是预言的.....	79

悬浮的形象·····	83
与“它们”共舞 ·····	92
圆和偶像 ·····	95
涌现在临界处 ·····	99
作为一种存在物的“痕迹” ·····	104
多变的和不变的 ·····	111
通往胭脂帝国的道路 ·····	116
线与面的游戏 ·····	125
倪海峰的“书写” ·····	128
玩世的写实 ·····	130
景国和他的《中国数律》 ·····	132
胡建平的装置 ·····	134
形象的历史、涌现场所及其纯度 ·····	136
压抑下的激情 ·····	138
何旻的恶梦 ·····	140
离开命名 进入形式 ·····	142
栖居与行旅 ·····	145
帝国的虚影 ·····	148
健君和《永恒的对话》 ·····	151
重现夕阳 ·····	153
关于冷宏 ·····	168
通了灵的画 ·····	169
西藏的魂思 ·····	171
自由的象征 ·····	173
忘怀万虚的罗汉图 ·····	176

袁舜和他的罗汉	178
钉在平面上的花卉	180
躯体的解放	182
 城市里的画家们	 188
阐释比观看更重要	197
身份的负担	199
画家的责任	201
你喜欢什么你不用去说	203
交际的贫困	205
入场券	207
做个不受约束的艺术家	209
表演的匮乏	211
放弃	213
兴趣广泛的人	215
贫穷或者有钱	217
有衣服,但没有国王	219
停摆的钟	221
留住时间	223
 后记	 225

中国当代美术的今天处境

今天，不仅来自中国以外地区的艺术观察家，甚至连那些一直置身于中国境内的本土艺术家和评论家，都多多少少在对当代中国美术的描述与评估方面，或此或彼地持有国际化标准和地区性标准的对立意见。我们并不能指望这些相冲突的意见可以立即获得澄清，相反地，它不但表明了中国当代美术在今天所处于的被多重阐释的现实处境，而且从两个方面构成了中国当代美术的导向性动力。问题在于，这相反的意见背后却有相似的出发点，即急于描述、概括和指导中国的当代美术，为它定位，并据此在外部世界的某处寻找承认，和它建立沟通管道以及谋求平等对话的可能。

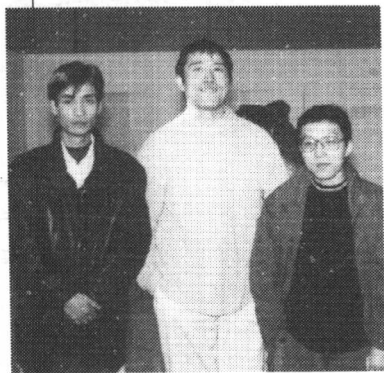
但是，这种旨在寻找承认、谋求平等对话的努力是在一个有限的、带有机遇性的和被设定的范围中进行的。对方可能是中国境外的某个画廊，某位对中国当代美术有特殊兴趣的人士，也可能是在中国境外的某地举办的专题展览会，某家新闻报纸的专访或采写。这些不同的遭遇性的对话对象，不仅影响了，有时还决定了对话的方向和重点所在。这就导出一个尖锐的问题：中国当代美术的存在依据，究竟是在它本身，还是在它之外的某种特殊需要？它是对话之前就先期存在的自足作品吗？还是由对话对象操纵的，某种外在的权威理念的附属物？所谓现代美术史、重要画廊或形形色色的中心论，是否已经成为一种权势强大的无形权威体系，



吴亮



画家们



在画展上

由它来判定发生在它之外的世界任何一处的美术，然后给予某个地位；而不是相反，美术作品和创造它们的艺术家一旦出现（不管他处于怎样一个不利的地点）即已经不可分离地存在于人类文化的共同体之中，而它们中的当代性和贡献程度将由一些更为重要的准则来判定？对一个国家、一个地区或一个艺术家的美术作品进行估计，和这种估计的进行地点有必然关系吗？

在数年前，中国的当代美术曾致力于本土的精神反叛、价值重估和视觉革命，它更多地着重于倾听和了解外部世界（主要是欧美）视觉艺术的进展情况，以此促进主题的转换和形式的更新，激活本土艺术家的创意和想像力。过不多久，由于交流疆域的开拓，外部世界的渗透（商业画廊、收藏家和评论家纷纷涌入中国）和大量当代美术家的移居境外，那种立足于本土的内部交流就转向了对外宣传、阐释和对话。这种转变立即产生了新的问题：中国的当代美术对中国之外的世界文化秩序意味着什么新的含义？一个学习了世界多种现代美术风格的流派（或受其影响）的美术现状，是不能把这种学习成果作为自己的特殊风貌来向外展示的（尽管它对本国的视觉艺术史产生意义）。至多也不过向人们表明，这种学习已经在一个固有文化模式日益解体，视觉形式开始出现新质的地区达到了什么样的追随程度，并证明某种既定的，关于世界文化艺术趋向于一体化的现代过程业已在一个发达的文明体系的边缘地带形成，成为一个后随的、从属的、补课式的和围绕着某个中心缓慢旋转的美术运动。

这种中心在别处，然后向该中心努力靠拢的见解，其基础在于承认在中国境外的某处有一个衡量中国当代美术的权威，而忽略了中国当代美术的存在依据在它内部，是中国当下处境、集体心理、文化冲突、艺术家个人灵魂和

视觉形式转换的表现。为了摆脱那种次要的、从属的、被判定的地位，另一些艺术家和评论家开始注重本土意义的发掘。

由此产生的持续努力，走上了两条不同的路向。为了强调地区性的展示，或者说，为了迎合外部世界对这种地区性风貌的需求，重新回到中国本土的传统模式就成为不得已的选择。从过去的历史遗产中挖掘属于中国的视觉语言、形式和美学理想（包括中国腹地和遥远地区因长期封闭而保留至今的视觉化石），以此拉开和外部世界的距离，使中国美术获得一种便于识别的特征，赖以确立自己的地位。这种地区范围内的复古倾向就是在前述的权威中心的压力下形成的抗拒姿态。不过，由于竭力表明这种地区风貌差异的目的，仍然是为了求得这个权威中心的承认，同时，它导向了一个过去时代的、不合时宜的复旧模式，并不能揭示今天艺术的精神背景和创意，因此，这种修复以及制造假古董的后果只能加剧不平等。它是向后的和缺乏现实感的，产生的仅仅是一种怀旧式的、无力的文物博览，满足外部世界（特别是商业画廊）对一个东方文明古国的好奇心和观光需求，绝不能反映出它的时代性和个人性。传统仍然成为强大的阴影，它使艺术家回避了当下的问题，创意和想像力面临萎缩，成为某个地区民间艺术的模仿匠人和旧哲学的图解术士。

除了上述对中国传统的所谓重新发掘和解释，另一个路向就是致力于对中国政治和文化思想变化中的现象把握。这条道路的假定前提是，既然传统主题和形式已成为过去时代的遗产和幻影，那么中国的特殊性就只能表现为它今日的生活方式、政治现状和文化处境。只有这种因素及其画面表现，才是区别于世界其它地区美术和既定的美术史先例的重要内涵。

由于中国当代美术在世界文化格局中处于一个不利的地点，它的焦虑与紧急行动是必然的。

外部世界想通过美术
来了解中国，这一要求并
没有错。



画展中的画家

几乎所有在国外的朋友
都对国籍身份有深切体
会，但他们很少向我谈起
作为人的体会。

在这里，中国当代美术的存在仍然是第二位的，因为它只是为了说明某个（或某些）美术之外的社会状况和思想状况。形式被它所指向的内容所淹没，特别是，它迎合了另外一种外部世界的偏见性需求：即把中国当代美术仅仅看作是一个非美术的媒介，人们不过据此来了解中国的一般社会状况和思想进程，把它看作一个晴雨表和寓意性的社会学插图。美术依然没有获得独立，它被外部世界关注，是因为指向的社会状况首先被关注。人们还是认为（甚至加深了这种成见）：中国当代美术只是为了解释一个地区的特殊问题才存在，随着这些特殊问题的过去或变得不重要，表现它们的作品也就失去了依据。

上面提及的两种企图表达地区特征的路向，都忽视了艺术中的两个根本特征：艺术是人类共同体的普遍冲动和表现之一，它的存在和定位并不有赖于某个（或某几个）权威中心的判定和认可，任何地区的艺术家都不受它的题材分配；艺术又是人类中最富有创意的纯粹个人的精神表达和造型表现，它的价值不在于它所附加其上的集团、集体和地域的重要程度，而在于它触及了个人和人类共同体之间的连接点。在这里，传统背景的浓厚与否不解决问题，一个社会的普遍话题被引入作品与否也不解决问题。由于一些评论家总是致力于把艺术介入某个似乎是强大的集体背景中予以评述（某地区的传统或是某地区的社会政治环境），这就导致了艺术家个人性的隐退和人类共同体的被忽视。而这两者，恰恰是描述和评估中国当代美术的关键之处。

为了从形形色色的中心霸权论中解脱出来，国籍身份不应被过分夸大，因为它必然导致一种题材的分配和视觉语言的规定，而这恰恰是那种中心／边缘理论所指派的。重新强调艺术家个人的重要性，重新强调人类艺术共同体

的重要性,是中国当代美术面临的迫切问题。毫无疑问,一国一地的环境、问题、特殊性都不可能从艺术家视野和创造的作品中彻底消失,它们或多或少地反映出来,成为普遍交流的共识基础之一——不过,这并不表明艺术是从属于这些事物的。一国一地的当代美术作品得以让别国别地的人们了解关于那儿的生活信息,但是作为艺术,其中必有更高的精神内涵和更富表现力的形式感,它们是超地域超国界的。

问题是不能回避的,谁来作出上述判断?有没有作出上述判断的中心?由于我们这个世界历史过程和文化分配的不均衡(它表现为财富、媒介、权力、知识和地理位置的不平等分布),这样的中心存在着已经是一个现实。但是,这个中心的存在是否已经在影响我们对当代美术的观念?影响到什么程度?它是否在一切方面都显得可信?

不管是认同这个中心,还是拒斥这个中心,都会导向自我的消亡:要么归顺那个中心,放弃国籍、母语、当下处境,要么试图逃离这个中心,回到地区保护主义和自我封闭。如果我们不试图慢慢形成更多的中心,那么边缘的位置将永远是我们的位置。也许,一个文化新秩序的形成还需要时间,但是我们仍有可能在这个秩序形成之前在世界其它地区找到共识,这当然不是一次文化艺术上的不结盟运动,而是为建立更合理的文化秩序而必然要迈出的一步。

反观中国当代美术的处境,正处于那种两难状态之中。母语/世界语、地区性/国际性、传统/现代、边缘/中心、集体/个人、社会性/视觉形式,这种互为反对的对立项有可能辩证地统一吗?它们是否也是其它地区的美术现状共同面临的问题呢?

种种迹象表明,尽管有这么一些问题,中国当代美术仍然显示出它的活力和现代性。在复古倾向、地区风俗画和政

地域差别如今再次被强调,这常常是争端的理由。



画室外的画家

现在看来,美术并无必要面对诸如此类的重大问题。

治美术之外，艺术家的个人性和人类共同体的连接点已经被一些最出色的前卫画家表现出来。他们通过他们的作品，反映了他们的当下经验，传达了那个变幻莫测的时代最敏感最内在的精神状态——这些当下经验和时代精神与他们生活的地区有关，同时又指向这个地区之外——对他们来说，世界其它地区的人和他们共处一个空间，发生在其他地区的事件（包括一切文化活动和成果）并不是与他们无关的事件。他们知道他们已经在这个巨大的共同体中了，现在需要的只是更多的沟通，而不是被接纳。问题是，今天能这样想的艺术家还只是少数人。

(1992)



在画展上

什么是“政治波普”

在所有被命名为“政治波普”的架上绘画作品中，我们从来没有发现过“宣传”的或能让大众直接消费的特征，也没有丝毫“复制机器”的非个人化倾向。政治力量不对那些画家有淹没的迹象，而只是被用来作为一个主题或要素——这都显示了那些被归在“政治波普”名下的架上绘画作品缺乏诉诸大众的唤起力，它们基本是准知识分子化的、影射的、少数人的。“政治波普”一词在这儿明显地具有双重的诉求：中国的特殊性质和美术史的先例，而前者是以社会学来掩盖这类作品在图像上的粗糙、匮乏与平庸；后者则企图以一个另一个文化环境中的术语来为这类作品找到合法身份。

我们依次发现，那些被称之为“政治波普”的作品总是同时兼有反讽与机会主义的两重性——一切都是刻意地设计的，巧妙地避开当前的政治焦点，在无关痛痒的层面，让观众从中轻易地“看到”政治：似乎显得尖锐，但又是过去式的，不触及当前的政治资源与构架，甚至绕开当前意识形态的一般句型、范例以及日常表现。在历史性的图像回顾中（如毛泽东形象的惊人生产），政治成为一种怀旧仪式的背景或道具，那种昔日的流行图像严格说来，在当时也是强行推广的产物，这就使当前的“回顾”具有反省的意味。有趣的是，这种做法在政治上是非常保险的。歧义当然也会时不时产生，人们对此加上各种似是而非的深度诠释，希望在另一

在我所批评的“政治波普”范围中，可以找到非常多的图像例证。但那些画家直接或间接地都是我的朋友，我就不想惹他们生气了。



薛松的作品中也有毛的轮廓，它会被误读成“政治波普”吗？

个语境中（学院的、美术圈的或者境外的）获得另外的认定。于是，双重媚俗就由此形成了：它可以淡化其中的政治性（因为它不与当前政治形成冲突），也可以强化其中的政治性（因为它能够向那些不熟悉中国政治的人士阐释图像的政治含义）。

正由于“政治波普”的图像资源基本来自历史（文革期间或更早些时候），它必然不具备围绕着我们现实的直观依据。它是资料性的拼凑，而不是现成物品、物象与图式的运用。无论从哪方面说，“政治波普”都没有提供当前政治的图像与最基本的说明。如果“政治波普”有它的诸种困难，那么这种拐弯抹角的、回避的、貌似尖锐的、似是而非的倾向就应当被如实地指陈出来，而不应被赋予一种“实现了意图”、“揭示了现状”的虚假重要性。

在另一些“政治波普”作品里，文革时期的人物宣传画样式重新被捡拾起来，企图以此介入当前的日常生活。但是，这种曾经带有政治宣传的“符号”进入当前的日常生活，是含有讽刺性的，也可能是挖苦的或警示的，它影射一种政治幽灵的徘徊，指出意识形态在扬弃自身时的不彻底性——这些都是批判的，而不是共舞的或狂欢式的。这种深度立场，都表明它的隐喻性质：含蓄地表态，而绝非是波普式地认同。于是。画家就成了另一种写作方式的知识分子，他们的兴趣，首先并不是绘画。

毫不奇怪，把绘画视为社会学工具，把目标确立在绘画之外的历史对照中，并由超美术的文字去解释，赋予社会内容，进而获取“主流”的身份——这就是我们见到的“政治波普”。

由于一开始，所谓“政治波普”就表现出对画面本身的轻视，因而在那些与之相关的诠释中，我们看不到“空间”、“平面”、“色彩”方面的有效切入与分析。“政治波普”只是社

社会学的一个旁注,而这恰恰是人们看重它们的唯一原因。

问题是,即使在社会学方面,人们也犯下了简单化的错误——关于我们生活于其中的政治环境(当然是今天的,而不是昨日的),人们避重就轻地躲开一些关键环节。也许人们不得不如此,可是,这样一种不彻底,必然影响到这一命名(即“政治波普”)的说服力。我们在人们的阐释中没有看到社会学的专业优势,我们只是在需要看到美术分析的时候,冒出一些社会学兴趣;而待我们想追究社会学观点时,它又悄悄地绕回到美术上去了。“政治波普”是浅尝辄止的,同样,与此对称的阐释也是浅尝辄止的。

“政治波普”是中国近年美术的一个畸型产物,它的起源在于中国图像的崩溃与匮乏。在政治的影响下,人们开始从美术撤退,回到了意识形态和历史,回到了作家的半介入、半边缘的暧昧立场;同时,他们又希望在另一个语境中出示自己的“特殊母语”。如果不是传统和文脉,那就是意识形态和它的历史性。这一切均表明了“政治波普”的反美术特征,它是机会主义的、羞羞答答的,似乎是文化异类的,同时又是妥协的、渴望成功的、对政治一窍不通的。

中国当前政治及文化环境的歧义与多变,使我们陷于一种不间断的迷误之中。在一系列的迷误中,“政治波普”便是一例。也许阐释者要承担责任,也许责任并不在他们。他们并不是随便决定要说什么的,在他们说话之前,是知道了,在某处的某些人需要听到什么。也许,只有这种迎合(画家们同样怀有迎合的意思),才揭示出我们文化中的真实处境。“生存的策略”是人们不断在思考的严峻问题,为此目标,人们可以虚构一种理论。但是,如果我们不能认清一种理论和它环境以及所描述的美术现象的真实关系,那我们就只配永远生活在不间断的精神谬误之中。

(1993)

“政治波普”已经过了它的繁盛时期,因为它早就过剩了。

杨旭和周铁海的“涂鸦”中早就挪用了大字报和宣传画的样式,但他们并没有被归在“政治波普”的名下。





于是我就开始出入另一种空间，那就是画家们的画室

那时我并没有想到要成为一个美术批评家。

批评家何为

问：你曾经是一位文学批评家，后来，据我所知，好像是一九八九年以后吧，你转入了美术批评，能告诉我其中的缘由吗？还有，经过四年的时间，你能向我大致描述你对中国美术批评及前卫美术的评估吗？

答：确实，在那个精神突然休克的时刻，我的写作面临许多不言而喻的困难。既有的文学环境崩溃了，朋友们四散而去，不再有可讨论的话题，一切都暂时沉寂，十年中留下的一大笔文学遗产没有人去清理，而未来又是如此的茫然。那时我的情绪糟透了，这种状况持续了好几个月。后来我尝试着对自己说：“走出书斋，去一些别的地方看看吧！你不能总这样沮丧下去，你得干些什么。至少，你应当结识几个新朋友。”于是我就开始进出另一种空间，那就是画家们的画室。在那儿，我看到了精神的延续，困境、贫穷、压力和孤独，这都是精神的兴奋剂。许多问题在画室中涌现，它们停留在画室中，悬置在画面上。我们用仅剩的热情在继续谈论它们，相信它们的存在——它们幸存在岛屿上，周围是一片精神休克的海洋。我顽固地相信总有一天会驶来一只船，然后靠在这岛屿边。世界在某个遥远的地方，画家们似乎被遗弃在这里了。但我是目击者和在场者。我会为这里的精神事件作证！快乐是不期而至的，这些相继认识熟悉起来的画家们，是我那个充满危机的时刻最好的朋友。他们向我展示了奇异的景观，我沉湎于其中，想一些相关