

# 艺术 的 阴谋

河清 著

透视一种“当代艺术国际”

YISHU DE YINMOU



GUANGXI NORMAL UNIVERSITY PRESS

广西师范大学出版社

# 艺术 的 国际

透视一种“当代艺术国际”

河清 著

广西师范大学出版社  
· 桂林 ·

**图书在版编目(CIP)数据**

艺术的阴谋：透视一种“当代艺术国际”/河清著.

桂林：广西师范大学出版社，2005.9

ISBN 7-5633-5532-2

I.艺… II.河… III.艺术评论-世界-现代 IV.J051

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2005) 第 077799 号

广西师范大学出版社出版发行

(桂林市育才路 15 号 邮政编码：541004)  
网址：www.bbtpress.com

出版人：肖启明

全国新华书店经销

发行热线：010-64284815

北京市平谷县早立印刷厂印刷

(北京市平谷区马坊乡早立庄村 邮政编码：101204)

开本：965mm × 1270mm 1/32

印张：11.375 字数：280 千字

2005 年 9 月第 1 版 2005 年 9 月第 1 次印刷

印数：0 001~7 000 定价：29.80 元

如发现印装质量问题，影响阅读，请与印刷厂联系调换。

因为我们没有一种真正的国族个性,我们将现代主义本身作为我们的文化。我们以出口我们的地方主义,改变变形了其他文化,并赋予这种混乱以一种‘普世性’的外观……因为我们的文化没有唯一的地理渊源,**我们倾向于将自身定位于一种时间的位置——这个世纪,而不是定位于大地上的某个地方。**我们出口了一种综合性的文化——麦当劳、可口可乐、希尔顿酒店等。由于各国族文化纷纷退却让给我们地盘,它们最终失去了对自己生活有意义的机制的控制,由此变得在政治上和经济上依附于我们。

——约瑟夫·科苏斯 (J. Kosuth), 美国“概念艺术”祖师

**前言 / 1****总序 国际当代艺术是一种美国艺术 / 6****第一章 何谓“当代艺术” / 20**

1. 时间意义与特指意义 / 21
2. 不是“先锋”，仍是“先锋” / 22
3. 绘画雕塑靠边站，装置概念占前台 / 26
4. “当代艺术”，原产美国 / 29
5. 切除“历史”的横切面 / 32

**第二章 “美国绘画”的横空出世 (1945—1960) / 35**

1. 文化冷战——“一块红布前的公牛” / 36
2. 中央情报局——美国的“文化部” / 42
3. 纽约现代艺术博物馆——“民主和自由的堡垒” / 47
4. “非政治”的政治画 / 50
5. 艺术史的暴力——“绘画”的最后一曲挽歌 / 57

**第三章 “美国艺术”国际地位的确立 (1964) / 70**

1. 黑山学院——“美国艺术”的黄埔军校 / 71
2. 激浪派——美国艺术“国际”的雏形 / 76
3. 卡塞尔文献展——“美国式艺术”的“国际大展” / 86
4. “农村包围城市”——COBRA、杜塞尔多夫、卡塞尔、威尼斯、米兰和尼斯对巴黎的合围 / 90
5. “另立中央”——纽约取代巴黎成为“世界艺术中心”（“威尼斯的背叛”……） / 98

**第四章 欧洲的“美国式艺术” (1960年代) / 104**

1. 克莱恩、曼佐尼与博伊斯 / 106
2. 法国“新现实主义”（“波普艺术的欧洲变种”） / 117
3. 德国“激浪派” / 124
4. 维也纳“行动派” / 128
5. 意大利“贫穷艺术” / 130

## 第五章 “国际当代艺术”——顺美者昌，逆美者亡(1970年至今)/136

1. 以“国际”(世界主义)和“当代”(时代精神)的名义/138
2. “美德轴心”/141
3. 英、瑞、荷“中坚”/159
4. 法、意、西“臣服”/168
5. 苏、东欧“归降”，亚非拉“国际”(“当代艺术”日不落)/187

## 第六章 “无形的学院”——“三M党”/206

1. 当代艺术市场/210
2. 当代艺术博览会/221
3. 当代艺术双年展和博物馆/224
4. 当代艺术理论家和策展人/228
5. 当代艺术媒体宣传/233

## 第七章 “国际当代艺术”之情状/237

1. 日常性：生活即艺术(“日常的神话”)/237  
大便小便皆艺术，指鹿为马铁成金/238  
种菜煮饭也艺术，展厅成了养猪场/239  
木匠花匠出大名，猩猩稚童大画家/241  
工人保安无师通，自学成才当明星/242
2. 杂耍性：混淆各艺术门类(“总体艺术”)/243  
杂耍乎？戏剧乎？/243  
摄影拿了雕塑大奖/244  
音响的雕塑/244  
耳听的绘画/245
3. 受操控性/246
4. 股市投机性/246
5. 文化性(政治性、挑衅性、自恋性、宗教性、粗俗性、儿戏性、重复性、假大空……)/247

## 第八章 西方艺术，中国制造/257

1. “当代性”遮盖“地域性”/258
2. “同质的多样性”/262
3. 中国性的告缺/263
4. 为“国际”而艺术(“中国概念股”)/271
5. 美术学院, 解散? /275

## 结论/279

### 附录一/283

- 一. 国际当代艺术中的“美德轴心”或美国霸权/283
  1. 政治力量造就了“世界”艺术中心/285
  2. 中心的边缘/285
  3. “无形的学院”——黑手党式的小圈子/287
  4. “影像艺术”——美国的全球文化战略/289
- 二. 应当绞死建筑师? ——中央电视台新大楼中标建筑方案质疑/293

### 附录二/302

- 一. 波德利亚尔:《艺术的阴谋》节译/302
- 二. 多梅克:《没有艺术的艺术》节译/305
- 三. 多梅克:《艺术的贫困》节译/307
  1. “此时思维”(pensée-desormais)/307
  2. 言说与作品: 极简主义解构/310
- 四. 克莱尔:《论美术的现状》译评/312
  1. 艺术——“宗教的退化形式”/312
  2. 克洛诺斯(时间)与摩涅莫绪涅(记忆)/319
  3. 恒久性与地方性/324
  4. 西方先锋与苏联艺术(西方“文化审查制”)/330
  5. “新”与更新/340
- 五. 克莱尔论威尼斯双年展/347
- 六. “文化霸权”与“文化侵略”——塞尼叶女士访谈/351

### 参考书目/353

# 前言

这年头，“当代艺术”在中国真可以说是红红火火。放眼“国际”，我们有官方出钱在柏林、巴黎、威尼斯操办“中国当代艺术”展。哪怕洋人们看了暗自说：“瞧，现在中国人也玩我们的玩意儿”，哪怕海外中国人看了直骂（巴黎蓬皮杜中心举办的《那么中国呢？》展览留言本上的中文留言，连篇都是气愤的骂语），当朝艺术主管们感觉好着呢，那是我们中国“开放”的表现。

在国内，上海双年展、广州三年展等官方或准官方的“当代艺术”展也在媒体大造声势。本来头上长角身上长刺、以“反抗”、“异议”官方体制为己任的“前卫”艺术家，竟然大摇大摆地进入官方主办的大展。这种胜利与其说是官府降伏叛逆、显示皇恩浩荡的“招安”，不如说是破天荒，是官府对“逆民”的屈服，因为“逆民”有“国际”的支持。“造反有理”这句久违的口号，仿佛又成了现实。

既然“当代艺术”官方化已触目可见，那么历来都是自上而下、上行下效的中国社会，便出现了“当代艺术”向民间扩散的现象。去年或是前年，得悉南京郊区某地用农民卖苹果的钱，赞助举办了一个“当代艺术”展，并邀得“国际”华人“前卫”艺术家参展。这样的展览花国家的钱已经让人心痛，花农民的辛苦钱，更觉是一种犯罪。



又据2004年7月7日杭州《都市快报》，“当代艺术”大闹“西部开发”：西安陕西美术博物馆举办了一个“什么艺术展”（抄搬美国当代建筑师爱森曼 [P. Eisenman] “随便什么”的说法）。这个名称匪夷所思的展览，热热闹闹，轰轰烈烈，来了南北官办美术学院教师的影像装置作品，更来了一大群国内国际自由“艺术家”实施“什么艺术”：有用塔吊倒悬身子搬水泥的，有用消防车水枪向人群喷水的，有花钱雇来十位民工搞“突发性行为艺术”，让他们充任“评委”给展品评分，还有两人各准备了一大桌食物和一堆糖果让大家“吃艺术”……报纸图片上，但见一些雇来的老农民表情漠然地在敲鼓击钹，还有几位“没有经过任何培训”、“打扮很经典的”陕北老农胸佩“讲解员”小牌……此情此景令人愀然：“艺术家”们简直在愚弄这些老农民。

面对这些莫名其妙的展品和“艺术”，不少观众半途退场，有些观众直接批评展览“很傻”。西安几家主要媒体也一致表示：“看不懂展览到底在展什么。”

然而，展览的主旨却据说是：“希望通过‘什么艺术’、‘艺术了什么的’的质问，对当代艺术脱离群众、套路化、圈子化的情况进行反思。”这种贼喊捉贼玩弄玄虚的说法，本也是国际国内“当代艺术”的套路。

事实上，这样的展览根本不是给西安市民看的，而是为了给“艺术家”们摄成录像拍成照，增加些个人简历，日后可拿到“国际”上去兜售。因此可以说，这只是一个面向“国际”的展览，不仅“脱离群众”，而且脱离中国。

一个有辉煌五千年文化艺术历史的民族，本以现实理性、老成世故而著称于世，怎么忽然显得如此小儿般幼稚？对这些装疯卖傻、耍颠弄狂的事，为何政府以至民间都诚惶诚恐，目为“艺术”？对这些本不是玩意儿的玩意儿，吾人竟没有底气站出来说“这不是玩意儿”？

这里面最根本的原因，是百年来中国深受西方“进步论”（社会进化论）的蛊惑，以物质性标准（生产力水平）来判定一个社会文化的“先进”或“落后”。一个社会的物质生产力水平高，那么作为其“上层建筑”的文化也先进；反之，物质生产力水平低，其文化也落后。这

是当今众多国人的思维定式，并积淀为一种深深的**文化自卑感**。

“进步论”假设西方社会的“进步”历程普世皆然，是全人类都要经历的，由此表现为一种**“西方中心的世界主义”**：西方的政治经济文化艺术现象，是全人类都要这样“进步”的。于是，“西方”等同于“现代”（“当代”）。西方“当代艺术”，就是中国“当代艺术”的方向。不绝于耳的“走向世界”、“与国际接轨”、“全球化”口号，都是这种“西方中心的世界主义”情结的表现。

尤其“进步论”压在中国人心头的文化自卑感，使中国人**先验地否定中国自己的文化，丧失了用自己的文化艺术价值标准去评判事物的能力**。中国人失去了说这个东西好、那个东西不好的底气，或者是有理说不清。人家的艺术**先验**就是“国际先进水平”，你的观念**先验**就是“落后”，甚至是“前现代”、“农业社会”。所以才有了这样的怪诞现象：众多国人对一些国内外“当代艺术”本是看不下去接受不了，却又觉得“理”不在自己这一边，欲说还休，没法说。当你原来用了几千年的“理”被国人普遍认为“落后”时，你还有什么可说的呢？你只能眼睁睁地看着这些“国际当代艺术”在中国成为朝野时尚。

另一个原因，是美国人的文化宣传能力实在是太高太强。美国人能够把一种二战后由美国发起推广确立的“美国式艺术”，潜移默化地让人们确信为“国际当代艺术”，让你明明是在搞一种“美国式艺术”，然而却自以为是在搞“当代艺术”。这是何等的手段，何等的法力！

什么叫宣传？大呼小叫喊口号、贴标语散传单发公告，这是宣传的小儿科。1950年7月10日美国“国家安全委员会指令”显示了惊人的老谋深算：“最有效的宣传”就是**“宣传对象按照你所指定的方向走，而他却以为这个方向是他自己选定的”**。这才是“宣传”的最高境界。润物细无声啊。

如今中国的南北东西，从城市到农村，到处都有人“自己选定”地搞“美国式艺术”，自认是搞“中国当代艺术”，胸怀全球，放眼世界，很“开放”，其实无不显示美国人“最有效宣传”的成果。

如果说美国人二战后两场“热战”（朝鲜战争和越南战争）都打

输了，但在看不见战线上的“冷战”，即意识形态冷战或“文化冷战”方面，却大获全胜。尤其对苏联，不战而屈人之兵，简直臻于中国兵法的化境。“和平演变”竟真的在苏联实现。难怪前不久去世的美国前总统里根，要被美国以至整个西方那么隆重地悼念。

美国的“文化冷战”导致形成一种以美国为主导的“当代艺术国际”。“美国艺术”和“美国式艺术”被确立为“国际当代艺术”。个中真情，国人少有察觉。甚至我这位“专攻”西方艺术史的人，相当长时间也没有发觉。

完稿于1990年底的拙著《现代与后现代——西方艺术文化小史》，阐述了一条西方现代艺术“进步”的内在文化逻辑（“进步论”+“新之崇拜”=“先锋逻辑”），以为战后西方出现的超越绘画、走向实物—装置—行为—概念的“艺术”，即今所谓“当代艺术”，仅仅是出于这个内在文化逻辑。然而，随着近年研究的不断发现，这一内在的文化逻辑，不足以揭示西方“当代艺术”的全部真实。事实上，同样重要，甚至更为重要的是其外部原因：战后美国的“文化冷战”。

《现代与后现代》仅揭示了西方“当代艺术”的内部文化成因，而没有昭示其形成的外部政治原因。于是本书为之续，以补阙如。

书名是拿别人现成的。前些年，曾在《江苏画刊》译介过法国哲人波德里亚尔（J. Baudrillard）的一篇文章——《艺术的阴谋》。没有比这个说法更适合作为本书书名的了。也许“阴谋”之说稍微过了一点，因为“文化冷战”并非全部在阴影里展开，许多事实，其实是“阳谋”。中央情报局的傀儡机构“文化自由大会”在1967年被曝光之后，美国人在全球资助、推广美国式“当代艺术”，可谓在阳光下进行。只是国人对于二战后这场没有硝烟的“文化冷战”，几乎还没有认识。称之为“阴谋”，倒也恰如其分。

2004年3月下旬，曾去北京中央美术学院、清华大学美术学院和北京大学艺术学系作讲座，后来整理出《试论国际当代艺术是一种美国艺术》一文，自然想用在本书中。但若把它打散到各章节，有些于心不忍，于是就拿来作为全书的“总序”。事实上，此文确是本书的主

干构架。

“附录一”收录两篇近年自认比较重要的文章，尤其是《应当绞死建筑师？》一文被国内报刊网站广泛转载。“附录二”精选了法国文艺界声讨“当代艺术”著述的一小部分。多梅克《艺术的贫困》“此时思维”篇和克莱尔《论美术的现状》“克洛诺斯(时间)与摩涅莫绪涅(记忆)”篇，对“进步论”的时间思维和“时代崇拜”作了极透彻的分析。克莱尔抖出西方也存在苏联那样的“文化统制”和“文化审查制”，令人震惊。尽管法国艺术界已被美国主导的“当代艺术国际”所掌控，但在当今世界也只有法国人才跟美国文化霸权叫板，只有在法国还能听到一些对“国际当代艺术”的抗议。

曾在巴黎留学生活过十年，对“国际当代艺术”多有领教，只是怎么看怎么觉得不好“玩”，太多小儿科。本书只是不迷信，说些大实话而已。

# 总序 国际当代艺术是一种 美国艺术\*

确切地说，“国际当代艺术”在根本上是一种“美国艺术”，或“美国式艺术”。就是说，其形成、发展和确立，除了内在的西方艺术史文化逻辑，完全是美国推动促进的结果。它由美国所主控，代表了美国的社会文化精神。

说国际当代艺术是一种“美国”或“美国式”艺术，如此强调艺术的“国族”性，对于听惯了“全球化”、“世界化”的耳朵，几乎是反动透顶。但，当我越深入这块中国对西方现代艺术史研究的巨大空白，我就越坚定这样的看法。

我以为，“国际当代艺术”形成于二战后的美苏文化冷战时期。

这里首先要弄清何谓“当代艺术”。就这个题目可以写一篇长文或一本书，这里只能简而言之。我个人觉得法国“前卫”艺术杂志《艺术期刊》(*Art Press*) 主编米叶(C. Millet)女士的观点较为简明。她认为所谓“当代艺术”产生于1960年代，确立于1980年代。<sup>[1]</sup>事实上，“当代艺术”的说法在西方自1970年代起，渐渐取代了“先锋(前卫)”的说法。

之所以会发生“当代艺术”取代了“先锋”标签，我以为这与美国在1960年代夺取了西方艺术的主控权有关。所谓“当代艺术”，也可以

---

\* 本文根据2004年3月下旬在中央美院、清华美院和北大讲座整理。曾发表于《美术研究》2004年第3期。

说是对1960年代获得国际化的“美国艺术”的确认。1964年美国人劳申伯格夺得威尼斯双年展大奖是“美国艺术”在欧洲确立并赢得国际地位的划时代标志。

正当1947年苏联阵营建立“共产情报局”(Kominform)以取代原先的“共产国际”(Kominter)之时,1950年美国中央情报局也建立了“文化自由大会”(Congress for Cultural Freedom),并在西方各国建立分会,两者都是“国际”性质。

与苏联强大的文化宣传相对应,美国也在欧洲以及世界各地开展了一场毫不逊色的“文化战争”或“心理战”(艾森豪威尔专门设立“心理战略委员会”[Psychological Strategy Board,简称PSB])。从“文化自由大会”1950年创立到1967年更名再到1979年正式结束,<sup>[2]</sup>在这将近30年的时间里,美国中央情报局动用马歇尔计划和160多个基金会(尤其是洛克菲勒基金、福特基金和卡内基基金)的巨额资金,全力在欧洲宣扬“美国文化”和“美国艺术”,首先把抽象表现主义,然后把波普、行为、极简、观念、装置、影像等“美国式”艺术确立为国际当代艺术的主流,由此把世界艺术的中心从巴黎“移到”纽约。

加拿大法裔艺术史学家吉尔博(S. Gilbert)1983年出版了《纽约是如何窃取现代艺术的概念的》一书<sup>[3]</sup>,揭露了美国把抽象表现主义绘画捧炒为“典型的美国艺术”,然后将其推向欧洲确立为“国际艺术”,最后推崇为“普世性艺术”(American-international-universal)的三部曲。“窃取”(voler)的说法很有意思,带有用不那么正常、不那么光明正大的手段获得某物之意。吉尔博批评艺术史学家们都仅仅从审美形式或从现代艺术演变史的角度来解释“美国绘画的胜利”,避而不谈这种“美国绘画”成功后面的社会、政治和意识形态的因素。吉尔博正是从后一种角度,阐述“美国艺术”在一种“文化政治化”的背景下取代“巴黎画派”的过程。他把1948—1950年,作为“美国艺术”最终确立的年份。

早在1948年3月,抽象表现主义理论发言人格林伯格在《党派评论》(*Partisan Review*)杂志(当时受中央情报局资助)上宣告:“在过去5年里美国艺术发展到如此高的水平,涌现出戈尔基、波洛克和史密斯这样新一代的天才……我们自己也没有想到,西方艺术的主力终于也随着工业生产和政治权力重心一起,转移到美国来了!”<sup>[4]</sup>今天习惯于美国引领

“世界”艺术主流的人恐怕难以想像，当时的美国文化艺术在欧洲人眼中毫无地位，始终处于“外省”、“乡下”的地位。纽约是巴黎艺术的“殖民地”，美国人始终与物质主义、粗鲁、没有文化教养的形象相连。为了改变这种文化弱勢的形象，美国的文化冷战决策者们全力要制造一种“美国艺术”，向巴黎宣告自己的“独立”，并压倒直至取而代之。

吉尔博指出：“1948年，宣传的主要目标是确定美国的文化形象……选什么形象呢？正是在这样的背景下，眼光转向了先锋（抽象表现主义）。”（250页）波洛克于是被历史地推到荣耀的顶峰。“美国性”被空前地强调：波洛克是一个地地道道的美国人，不是来自欧洲的移民，也不是“毕加索和马蒂斯培养出来的”。其次，波洛克的艺术是“彻底美国的”（radicalement américain），与优雅阴柔的巴黎画派截然不同。波洛克的绘画是阳刚，表现的是“暴力、力量、巨大、直率、未完成”，完全“反巴黎”（antiparisien）。格林伯格高亢激昂地把抽象表现主义绘画称作“美国式绘画”（American type painting）！

一时间，“美国”这个形容词满天飞：除了格林伯格的“美国式绘画”，还有“美国行动绘画”（理论家罗森堡）、“新美国绘画”（纽约现代艺术博物馆主管巴尔）、“现代美国绘画和雕塑”（艺术史学家亨特）、“美国绘画的胜利”（艺术史家桑德勒）<sup>[5]</sup>……1949年的《艺术杂志》（Magazine of Art）还曾发问：“存在一种美国艺术吗？”众多艺术评论家异口同声表示肯定。

为了强化这种“美国艺术”的形象，原先同属抽象表现主义集体，但画风较接近巴黎画派的画家，如布罗恩（B. Browne）和霍尔蒂（C. Holty）等人，立即遭到排挤和封杀，作品半价抛售，以致布罗恩几年后（1952年）被活活气死。

1949年8月8日，美国大众杂志《生活》在封面上宣称波洛克是“美国最伟大的活着的艺术家”，波洛克的名字家喻户晓，以波洛克为首的抽象表现主义绘画在美国艺术市场迅速走红。

这样一种“美国艺术”既已在美国出炉，那么“传播美国艺术，并使其在欧洲得到承认，便提到议事日程”（吉尔博，251页）。1950年3月，12名参议员提出“一个思想领域的马歇尔计划”（un plan Marshall dans le domaine des idées）。就这样，与经济的马歇尔计划同时，“美国制定了一个指向欧洲的文化计划。由此，艺术成为外交政策的主角”（249页）。

美国人全面实施了“凡是敌人拥护的我们就要反对，凡是敌人反对的我们就要拥护”的策略：凡是苏联提倡的艺术形式美国就反对，凡是苏联反对的艺术形式美国则全力倡扬。面对“为极权专制服务”的苏联艺术，美国全力向欧洲表明，美国艺术象征着“自由”，体现了“个人创造”。历史学家施莱辛格（A. Schlesinger，中央情报局圈中人）提出的“新自由主义”，被拉来与抽象表现主义相挂钩。艺术只是“个人自由”的表达，是个人之事，而苏联的“集体性艺术”（art collectif）或“社会性艺术”则不合时代。表面上，抽象表现主义绘画没有内容，显得“非政治”（apolitique），但恰恰是这种“非政治”正可以对抗苏联的“政治艺术”。事实上，格林伯格和许多抽象表现主义画家（如罗斯科和戈特利布），都从左派转变为坚定狂热的反共人士。

吉尔博非常形象地再现了这场“文化战争”的画面：“美国选用了美国艺术家和知识分子，作为艾森豪威尔称为‘心理战’的突击部队。”（269页）“美国文化像潮水般涌向欧洲，伴随着一种震耳欲聋的政治宣传……”（14页）

英国女记者桑德斯（F.S. Saunders）1999年出版《文化冷战与中央情报局》（国际文化出版公司，2002）。这本厚达570页的书，以极其翔实材料披露了美国中央情报局通过“文化自由大会”，运用音乐、绘画、电影、杂志、书籍等形式，在欧洲及世界各地进行广泛持久的宣传美国文化艺术的运动。

尽管桑德斯这本书的大概内容此前我已有所闻，但一册在手通读下来，仍有太多史料让我感到触目惊心。这个由中央情报局出资、由中央情报局特工乔斯尔森（M. Josselson）总领导的“文化自由大会”，在反共的旗帜下拢聚的文化艺术名人之众，令人难以置信。我熟知的有：艺术史家赫伯特·里德，美学家克罗齐（倡“直觉表现”），艺术评论家格林伯格，写《荒原》的诗人艾略特，哲学家有大名鼎鼎的罗素、以赛亚·伯林（提出“积极自由”和“消极自由”概念）、汉娜·阿伦特（海德格尔的情人，著有《极权主义起源》）、丹尼尔·贝尔（提出“后工业社会”概念），还有法国的雷蒙·阿隆（著有《知识分子的鸦片》和《民主与极权》），作家有海明威、马尔罗（法国第一任文化部部长），音乐家有斯特拉文斯基（作有《春之祭》），还有指挥家卡拉扬，建筑师莱特（他的“落水别墅”在今



天中国建筑界依然是神话)……这些人都是我进行西方现代文化艺术史研究时经常跳到眼前的显赫人物,是在书店和图书馆时时要相遇的名字。

桑德斯披露,马歇尔计划援欧资金的5%,约2亿美元被中央情报局用于文化宣传(114页)。中央情报局可以随意动用这笔代号为“糖果”的巨额秘密资金。苏联人和一些欧洲人认为美国人只重视物质,不重视文化艺术,于是美国人便不惜一切手段向世人表明:美国也拥有“伟大的”“美国”文化艺术。美国不仅是军事经济强国,也是文化艺术强国。

桑德斯用一笔笔确凿的美元数字,披露了中央情报局资助文化自由大会在欧洲举办各种音乐节,出版各种文化性杂志(被称为“文化的北约”)<sup>[6]</sup>,在欧洲各大城市举办各种画展和巡回展的事实。

其实,这种美国在欧洲宣传“美国绘画”的行为早在1945年二战一结束就已开始。

1946年,美国国务院和战时新闻办公室出资在伦敦举办“美国18世纪以来绘画展”,其中有马瑟韦尔、托贝、奥基夫、戈特利布等抽象表现主义画家。1947年,美国国务院又出资在巴黎和布拉格举办“前进中的美国艺术”画展。

从1946年起,纽约现代艺术博物馆(MOMA)就介入威尼斯双年展,用洛克菲勒基金会的钱买下威尼斯双年展的美国馆。1948年美国馆展示了德·库宁的画。1950年除了德·库宁,还展示了波洛克和戈尔基的作品。从1954年到1964年威尼斯双年展美国馆的展览,都是由纽约现代艺术博物馆独家组办。

纽约现代艺术博物馆的董事长长期由纳尔逊·洛克菲勒担任。他母亲是该馆的创始人之一,他弟弟戴维·洛克菲勒也曾当过该馆董事长。所以纽约现代艺术博物馆几乎可以说是洛克菲勒家族的博物馆。而这位纳尔逊·洛克菲勒何许人也?他曾当过纽约市长和美国副总统。他和弟弟戴维兄弟俩不仅是中央情报局的圈中人,二战期间还有自己独立的情报网。尤其是当时的纽约现代艺术博物馆,上上下下从董事到部门主任,都与中央情报局关系密切(巴尔[A. Barr],惠特尼[J.H. Whitney],达农古尔[R. D'Harnoncourt],还有另外7位有名有姓的人),形成中央情报局、现代艺术博物馆和洛克菲勒基金会的三位一体。在美国新闻署一度受制于反现代艺术势力的情况下,是这个三位一体与“文化自由大会”配合,担当了