

当代美术批评家文库

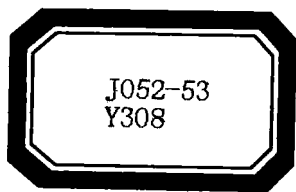
杨小彦◎著

篡图 杨小彦艺术批评文集

通过对现代城市文化、流行图像、影像暴力等在社会学意义上的分析，杨小彦揭开了一定的文化制度对于大众文化现象之后的意识形态的发展和本质，拓宽了我们对图像时代的当代艺术的深入认识。杨小彦有关“篡图时代”的现象分析和概念讨论，从构成视觉个别因素开始，着重于对图像意义的重建，是国内美术理论界所不曾注意到的最具前沿意义的研究方向之一。

COMMENT ON PICTURES

河北美术出版社



当代美术批评家文库

篡图

杨小彦艺术批评文集

杨小彦 著

河北美术出版社

策 划: 曹宝泉
责任编辑: 徐秋红 冀少峰
装帧设计: 王小丁
平面制作: 张纪坤 张 健

图书在版编目(C I P)数据

纂图: 杨小彦艺术批评文集 / 杨小彦著. — 石家庄: 河北美术出版社, 2008.10
(当代美术批评家文库)
ISBN 978-7-5310-3100-0
I. 纂… II. 杨… 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(2008)第 052485 号

当代美术批评家文库

纂图 —— 杨小彦 艺术批评文集
杨小彦 著

出版发行: 河北美术出版社
(石家庄市和平西路新文里 8 号 邮编: 050071)
制 版: 广州金彩分色广告有限公司
印 刷: 深圳华新彩印制版有限公司
开 本: 787mm × 1092mm 1/16
印 张: 27
印 数: 1 ~ 2000
版 次: 2008 年 10 月第 1 版
印 次: 2008 年 10 月第 1 次印刷

定 价: 78.00 元



带着伦勃朗风格的自画像，后面的飞机是F16……

献给我的父母，
正是他们，培育了我最初对艺术的热爱……

杨小彦
2007年8月

序

行走生活与学术之间

殷双喜

杨小彦要出版文集，嘱我写序，我毫不犹豫地答应下来。这是因为检索自己的学术之路，我意识到，在许多方面，他都像一位学长，给我以启发。还在20世纪80年代末期，作为迟轲教授的研究生，他和一批同学共同翻译的《西方美术理论文选》，就已经成为我自学西方艺术理论的入门教材，并且在以后成为我写作时的重要参考文献。他有关“读图时代”和“影像”、“卡通一代”的研究，更是直接启发了我对“图像与影像”及“大众文化和微观政治”的研究。然而细想起来，杨小彦的文章给我的印象，不仅在于研究选题的敏锐、关注现实生活与文化思潮的变化，更在于他的治学思路 and 文风。还记得他在20世纪90年代中期提倡美术史论治学要注意学理基础，强调必须在一定的学术阅读量基础上进行研究。他本人就是这样博览群书、躬行实践的，这使他在当代中国美术界成为一位特色鲜明的作家。无论从哪一方面来说，杨小彦的文章都是属于可读性很强而学术内涵丰富的当代美术文献。

杨小彦的文集分为两大类：一类是对绘画的“评论”，以艺术家评论为主；还有一类他称之为“综论”，主要是有关一些重要的学术观念的梳理和讨论，里面也有一些为展览所写的前言。大概他认为那不是板着面孔的学术论文，所以归之为“综论”。然而在我看来，他的这两类文章其实是可以放在一起来看的，他的文章通常是夹叙夹议的，研究与思考、讨论与判断是很难截然分开的。

先说评论。自1983年起，杨小彦开始写评论，这里收集的50篇评论是其中的主要部分，大多信笔写来，更像散文。自1995年起，他为中国南方重要的纯文学杂志《花城》的四封挑选艺术家和作品，并撰写精悍的短评。说是短评，更近于随笔，这炼就了他自由无拘的文笔，文体的自由表明了作者的思想自由。最短的写青年画家刘庆和的短文只有356字。但他对刘庆和及其所代表的“都市水墨”现象有着深入的认识。但他也

写出了《形是一切——王肇民论》这样的万字长文，其中见出他对艺术家个案研究的深厚功底。从杨小彦的这些评论文字中，我们可以看出他的写作，并不拘泥于一两种模式，而是文由心生，笔随意行。例如他写青年画家唐晖，就采用了关键词阐释的写法。用这种方式，他剖析了时尚中的陈逸飞，切中要害，“革命”、“怀旧”、“殖民地”三张脸之说，源于他对于上海这座城市的底蕴和中国的中产阶级的透彻理解，揭示了陈逸飞作品中的“情欲”与“怀旧”、“倦怠”与“伤感”。作为同行，我读这样的文字真是觉得过瘾。

从这些评论来看，与大多数评论家注重艺术作品的形式分析不同，杨小彦擅长写人，注重生活趣味，而艺术品鉴潜行其间。或者说，他从来不单独离开所评的对象去讨论他的作品。他的笔下涉及人的跨度很大，从前卫青年到沉浸于传统的艺术家，这些被他所写之人，都会因他所写而鲜明地活跃在纸上，从而令人读过后印象深刻。例如杨小彦写陈侗的文章就是非常好的人物白描，足以见出他的文学功底。这与杨小彦对人与画的独特认识有关。很多年前，他就意识到，评画不是重要的，重要的是论人，一如他所言：“画无足轻重，画因人而变得弥足珍贵，不可多得，人画一体时，画才是真画。”

当然，杨小彦长期在广州和温哥华生活，他所接触的艺术家多是他的生活圈中人，他无法自由地选择所要评论的人与主题，这对他的评论，也产生了一定的局限，这个局限在他的“综论”中得到了很大的改观。在这些“综论”中，可以看出他选择自己感兴趣的研究领域和主题自由生发，文章中流露出一种酣畅淋漓的学术漫步的自由与想象力。

画家出身的杨小彦，对艺术作品的形式与技法具有天然的敏感，而他长期从事美术史研究和文化研究的兴趣，又使他的评论和综论，具有美术史家的历史感与学科交叉的敏锐的问题意识。他写李占洋的雕塑，虽然是散文一样的生活感想，但具有深刻的回味。我想，这也是一种艺术批评。《写实主义在中国的命运》这篇文章，就具有美术史的眼光，虽然是写郭润文这样一位写实画家，但杨小彦通过梳理写实主义的文脉，突出了中国油画的西方美术史背景和开阔的文化视野。再如他写安林这样一位当代的中国画家，能够从古代美术史到现代水墨的发展历史来看安林的创作与美术史价值；还有对石冲等重要的观念性写实画家的讨论，对写生与观看、写生与图像等写实主义的本质问题进行的探讨，以及对于中国当代水墨画的评论与分析，都体现了杨小彦举重若轻的美术史功底与开阔的学术视野。

杨小彦的学术背景，可以归为上个世纪80年代中国美术界对西方美术史学和人文科学理论的介绍与研究。这其中，范景中先生是一位非常重要的学者，他对贡布里希艺

术史学的引进和介绍,以及由贡布里希的美术史方法论延伸至对波普尔哲学的关注,多少增加了当年国内史论界的学术厚度,冷却了那一时期美术学界的浮躁情绪,我们这一代80年代成长起来的人都深受其益。那时跟随范景中的还有严善錞、邵宏、黄专、祝斌等人,他们被称为中国美术界的“贡派”,其研究方法乃至文风都深受贡氏影响,虽然这些学者后来的发展并不相同。1984年,杨小彦在广州美术学院读研究生期间,就写了一些文章,发表在当时的浙江美术学院(今中国美术学院)学报《新美术》上。在这些文章中,他试图运用贡布里希的理论讨论其时盛行的美学,特别是李泽厚的美学。1986年,他在《美术》上发了一篇文章,题目叫《我们面临着选择》,提出艺术理论不能指导艺术实践,批判了艺术理论中的黑格尔主义,试图让艺术实践走出固有的框框。这篇文章很是引起了一些非议。

但杨小彦的学术优点是不拘于一家一派,而是在反思中不断追求新知。2003年,在给好友冯原的信中,杨小彦对他所熟悉的贡布里希理论产生了怀疑。他认为贡布里希谈图像学,谈像的视觉基础,谈趣味变化与文化的关系,谈艺术的根本价值,就是不谈资本主义的生产方式,不谈画廊制度与艺术体制,结果是把人们引进一种“纯趣味”的价值观之中。杨小彦指出,这种只谈艺术内部问题而不涉及当代社会的现实状况的话语方式,可能潜藏着一种明确的政治态度,一种属于资产阶级所能拥有的态度。杨小彦认为:

“对当代艺术的研究,根本就不可能是一种‘艺术’的研究,而只能是对资本主义批判的一部分。也就是说,那种以为有独立和伟大艺术存在的态度,本身就是19世纪资产阶级所遗留下来的风气。20世纪只能谈艺术的生产和竞争,谈艺术体制与资本挂钩的实际情形,是资本化的艺术体制在创造着一个又一个当代艺术的神话,是资本的运作与增值使艺术趣味像万花筒那样千变万化,是庞大的艺术市场在创造着‘艺术家’、‘收藏家’、‘时尚爱好者’和‘艺术资本家’。贡布里希所回避的不是当代艺术的复杂性,而是在回避当代艺术的生产性,回避当代艺术的资本性质。”

杨小彦的这一学术批判的独特性和力度,是我所见到的国内美术学者所少有的,从而也有助于后现代时期我们对“艺术”、“艺术家”和“艺术史”这些传统美术史概念的重新认识。

在有关图像与影像的研究方面,杨小彦在讨论图像对当代视觉文化与精神生活的重要影响的同时,也表达了他对图像泛滥的忧虑。他思索图像在给人们带来更为直观的阅读方式的同时,也带来了视觉专制所产生的深远影响。杨小彦强调:“图像所具有的双

重性：一方面，图像是世界的表象，是人们认识世界所依赖的有效路径；另一方面，图像是隐形的视觉暴力，它有效地统治着人们的观看乃至思维。一方面，图像是数字化时代大量制作四处泛滥的符号生态学的产物；另一方面，图像又是实施文化控制的、政治与经济一体化的一种直观策略与权力手段。”在我的印象中，杨小彦是国内美术界最早提出“读图时代”这一概念的学者，他与中国摄影界的深入交往和积极参与其间活动，不仅提升了他对影像与图像的学术研究水平，也促进了中国摄影理论的现代转型。

通过对现代城市文化、流行图像、影像暴力等在社会学意义上的分析，杨小彦揭开了一定的文化制度对于大众文化现象之后的意识形态的发展和专制本质，拓宽了我们对图像时代的当代艺术的深入认识。杨小彦有关“篡图时代”的现象分析和概念讨论，从构成视觉个别因素开始，着重于对图像意义的重建，是国内美术理论界所不曾注意到的最具前沿意义的研究方向之一。

有关“卡通一代”的研究，也是身处南方，与“卡通一代”艺术家有直接交流的杨小彦的重要学术成果。他对“卡通一代”的研究和推介，不仅确立了这一当代美术现象的内涵和意义，而且直接影响了近年来的“70后”和“80后”等青年艺术家对大众文化图像的表达方式。杨小彦对“卡通一代”的研究，重新确认了艺术与生活的关系，并且预言“卡通一代”在艺术与生活之间寻找直截了当的通道，将日益成为一个普遍的潮流。这些研究体现了美术史出身的学者杨小彦，在当代艺术研究与评论方面所具有的重要性。

收集在这本文集中的评论与论文，跨度颇大，它们不仅是观察杨小彦生活的一种方式，而且已经成为杨小彦学术生命的一部分。行走于生活与学术之间的思考，使杨小彦的这些文字充满鲜活，虽然已经成为历史，但仍然具有现实的针对性，体现了一位人文知识分子的责任感，从而也就具有了一种可贵的“此在性”。伴随着轻松的阅读，它们将会进入我们的学术视野，成为我们现在生活的一部分，在其中发酵并给我们以宝贵的启示。借用杨小彦评论梁剑冰的一句话：“他们知道，现在最重要，这一刻最重要，谁也没有资格为了过去和未来而放弃现在。”从这个意义上说，杨小彦的文章属于现在，属于这一刻，是他对于眼前际遇与视觉历史的一种独特回答。

2007年1月15日于巴厘

篡图时代

——写在前面的话

1

1999年，我在《天涯》杂志写《读图时代》，这个词就开始大泛滥了，泛滥到让我不好意思再提。然后，有个在网上自称为“企划专家”的著名网络写手童天一（原来我多年前就认识他，真名叫钟健夫），就一直着急地争辩说，他才是“读图时代”一词的发明者，言下之意是我犯了“名词盗窃罪”。在他看来，发明一个词实在太重要了，如果要当读图时代的领军人物，全在于确认词的发明者是谁。我看他真有点受了冤枉的感觉，而忘记了我根本就没有说过“发明”一事。我不敢掠人之美，但也不承认童天一不断在网上唠叨的事全是真的。只是，我觉得，辩那玩艺儿几近无聊，全说真了也没有意思。可能历史就无法全真，真真假假才是历史的本来面目，否则养那么多历史学家就没有意思了（但我要声明，我希望历史是真实的）。同时，也幸好全世界至今都没有成立一家“名词专利局”，否则，写文章的人对用词就要格外警惕，以至于无法再写什么。而更为根本的原因是，我其实从来都没有欢呼“读图时代”。细心的读者如果检索一下的话，就会发现略早于《读图时代》一文，我已经在《花城》杂志上写了另一篇文章，题目叫《站在文图之间》，粗略描绘了20世纪文字和图像的一场“战争”，从而提醒人们注意，图像正日益显著地影响着我们的生活。随后，我又在《新周刊》写了篇长文，叫《中国人驶进了卡通时代吗？》，专门讲卡通画流行的问题。这个题目是杂志编辑给起的，算是命题作文。但由我来写，也算合理。因为那阵子我对卡通画，特别是香港的连环画生产方式并不陌生。20世纪90年代中叶，由于工作的关系，我已经和香港的黄玉攘公司有所接触了，而且还去香港专门参观了他们的卡通生产车间，亲眼目睹一张画是如何由一堆人来分头完成的。要知道，那场景可是非常地反“美院”的，和半个世纪以来形成的美院绘画教育完全不同。种种经验在加强了我对图像认识的同时，自然也增加了对

图像泛滥的忧虑。我开始思索图像背后的价值和意义。图像在给人们带来更为直观的阅读方式的同时，也给世界带来了更广泛的视觉暴力。我没有为此而欢呼，这一直是我的态度。直到最近，童天一仍然在网上为“读图时代”的发明烦恼不已并受到某些网民的近乎幽默的抨击时，才公开承认我的“读图时代”和他的“读图时代”不一样，我的本意是对“读图”的批判，他的本意则是对“读图”的欢呼。

其实童天一仍然没有完全弄清楚我的意思。他毕竟不是搞图像出身，虽然说了半天“读图”，一个劲地推销“图本”这个词，而实际上对图还是没有多少直观认识，更缺乏图像理论的训练。我一直想强调的是，图像具有双重性：一方面，图像是世界的表象，是人们认识世界所依赖的有效路径；另一方面，图像是隐形的视觉暴力，它有效地统治着人们的观看乃至思维。一方面，图像是数字化时代大量制作四处泛滥的符号生态学的产物；另一方面，图像又是实施文化控制的、政治与经济一体化的一种直观策略与权力手段。

在我看来，任何离开“图像双重性”的说法，都无法真正揭示图像本身的意义，更无法廓清图像在当代世界中的作用。

2

现在，我倒要宣布一个新词的诞生了，那就是本文的题目：“篡图时代”。

当然，这个词没有专利，任何人都可以使用。这个词也没有什么特别的意义，只是觉得奇特，有一种畅快，有一种幽默。关键是，这个词针对了图像精英主义，并通过瓦解图像精英主义的方式来颠覆图像的暴力。篡图主义者，我的意思是说，那些热衷于此种勾当的同志们，宣称要用一种前所未有的、甚至是粗鲁的方式来篡改所有的图像（如果有可能的话）。或者说得直接些，要用拉郎配的方式，生拉硬扯地把不相干的图像嫁接在一起，以便在图像世界中（这个世界现在已经成了我们每天都熟视无睹的对象）来一次戏谑式的造反。关键是，当篡图成为事实以后，人们会在篡图当中读出另外的意思，会对视觉惯习的遮蔽性有所警惕，从而意识到眼前所发生的颠覆究竟意味着什么。

多少年来，当视觉图像日益显著地占领我们的世界时，当人们越来越习惯生活在各类视觉符号涌现的汪洋大海中时，图像就已经稳固地建立起了它的尊严。除非有特别的原因，对图像制作总是和修改美女封面照一样，具有同等的性质。很少有人会提起美女

光滑的脸庞是电脑修版技术的产物，哪怕明白了这一点，也愿意认同眼前的“完美图像”。这当然无可非议。可当人们激动万分地通过 CNN 的镜头，看到近乎完美地展示出来的美国陆战队的英雄们勇敢而机警地抢救“美国女英雄”，同时也是金发美女林奇小姐的新闻片断时，他们难道能够设想其中之诈吗？观众早就习惯了好莱坞的战争电影的镜头模式。前线摄影记者也知道这一点，所以他们知道，用这种模式是能够制造非常真实的轰动效应的。

现在，“抢救林奇”的电视新闻已经成了西方传媒批判学派的典型案例，内中的是非也有了长篇的论述与分析。但是，图像世界的尊严似乎仍然存在，难以撼动。在视觉领域，人们早就习惯了严肃，习惯了图与图之间等级森严的分类界限。雅俗之间，东西方之间，真实与虚构之间，艺术作品与图像证据之间，风格与流派之间，线条与块面之间，圆与方之间，黑白与彩色之间，摄影与绘画之间，数码与模拟之间，不要说篡改，就算是串通也几乎不可能。更何况图像当中所表达的权力尊严，几乎成了接受此类信息时不能逾越的鸿沟。谁要想搅乱图像的权力尊严和等级秩序，那就无异于要搅乱视觉时代的基本秩序。

不过，创造历史的机遇也就在这里了。“不可能”几乎就是艺术创新工作的基本前提，只要艺术摆脱了外加的、因而是虚假的“责任感”，艺术也就可以通过“乱搞”来达到颠覆的目的。当有人把图像世界的森严等级作为开玩笑的对象时，“篡图时代”也就正式来临了。从这个意义来说，“篡图时代”所指称的，是在视觉泛滥的年月针对视觉等级世界的一场模拟性的颠覆与造反的游戏或运动，其中促使造反和游戏继续进行下去的规则是，把那些原来属于“波希米亚”的图像嫁接到“布尔乔亚”的优雅风格上去，从而破坏掉那份讨厌的“优雅”。在表面不相干的、分属不同阶级的图与图之间，修筑种类繁多和风格各异的桥梁与迷宫，搭建回旋往复的立体交叉道路，来把所有图像的“阶级阵线”模糊掉。

也就是说，“篡图时代”指的正是这样的一些运动，这样一些桥梁、迷宫和道路。篡图家们，他们是一些特别的视觉工程师，通过不间断地“乱搞”和“篡改”来修筑花样翻新的桥梁、迷宫和道路，并形成有效的运动。他们的目的无非是让人们走上这些桥梁，进入这些迷宫，穿越这些道路，然后把视觉时代的真相，一个关于图像神话的真相，端出来，摊开它，撕烂它，然后放在“篡改”的阳光下，晒它那么一晒。

不是谁都可以成为“篡图时代”的先锋人物的，也不是谁都可以明白篡图的真正意义。面对如此庞大、完善而可怕的人类图像库，渺小的个人几乎没有信心去“乱搞”，因为他们无从下手，不知道在什么地方下手，不知道如何下手，更无法下手。现在，有那么两个人，年龄居然不小，却有幸获得第一批“篡图学家”的称号，一个是艺术工作者张卫，一个是笔者，视觉研究者。

张卫在好几年前就开始了这项奇特的篡图工作。开始时人们并不在意他的“拼图游戏”，业内人士以为张卫的“拼图”不过是通过电脑而实现的“乱搞”而已。比如，他让玛丽莲·梦露在齐白石所画的莲花池中戏水（《齐白石 VS 梦露》），让席勒的性感裸女躺在了中国传统春宫图的森林中，被画中小流氓调戏（《鸳鸯秘图 VS 席勒》），或者让克林姆特的肥妹和“西门庆”在“金屋”乱搞男女关系（《鸳鸯秘图 VS 克林姆特》），等等。

由于篡图篡得厉害，篡得滑稽，也篡得过分大胆，真真正正的乱搞，以至于艺术界中人，包括艺术界之外的不少人，开始知道张卫其人其事其篡其图了。

张卫是我在广州美院读书时的老同学，也是著名的出版人和电影发烧友（可能很快就成为职业电影人了）。说起来，张卫有一点和我颇为相似，那就是长期生活在文字和图像之间。现在看来他还生活在电影之间，生活在静止图像和活动影像之间。他不停地写作，创作视觉作品，同时还弄电影。当年我就听他聊过如何“画”小说，也就是说如何来创作一部视觉的小说。比如他就声称，要用很多图，还要用很多不同的色彩去写字。很多年过去了，他的视觉小说始终没见出来，他那些篡图式的视觉作品反倒出来了，让人印象深刻。

我一看张卫的篡图，就登时明白了他背后的颠覆意义。

从视觉理论上说，把互有歧意的图像强行放在一起，马上会导致两个后果：一是原有的图像意义被曲解；二是碰撞出新的意义。事实上，研究视知觉和图像的学者都知道，图像的多义性和读图的单一性是互为存在的。从视觉来说，图像的多义性取决于图形本身传达意义是以象征为基本手段的，而象征要达成意义，则往往和观看者的教育与学识背景有关。更重要的是，对视知觉的大量实验研究已经证明，观看者总是从多义的图形中读解出其中的一种意义，因为不同意义在视知觉中是互为排斥的。视错学本身就很好地说明了这个普遍现象。这也说明，人们为什么总是自觉选择意义明确的图像，而放弃意义含混的图像。

张卫的颠覆正在这里，首先，他要把意义明确的图像复杂化、暧昧化、胡乱化；

其次，他要破坏图像世界的正常秩序和等级，让“唐装钉军扣”、“西装配运动鞋”成为不争的事实（比如让性感女郎梦露在齐白石的莲花池中撒娇等等）；再其次，他要传达出一个基本含义：图像的意义正在于图像装得有意义。

我完全相信，当张卫在进行这种“图像乱搞”的篡图工作时，他的快感是空前的。我可以设想，刚开始时，当张卫把梦露放在了齐白石的莲花池中时，他会有惊人的发现。他甚至不敢相信眼前的荒谬，因为原来的图像意义给完全换掉了，而且是双向换掉。齐白石的笔墨情趣成了笑话，这个被誉为“中国最后四个文人画家”之一的国画大师，现在居然给时尚高手迷人妖精玛丽莲·梦露戏弄了。其实梦露也给戏弄掉了，她一屁股坐在大师的莲花中，其媚态就会变得奇怪。张卫就是这样开始了他的图像乱搞运动，也就是篡图运动。本来席勒就是一个沉迷在性幻想中的颓废主义者，可当他那多少带有色情伤感的裸女“闯”进了中国传统春宫图的森林中时，伤感就登时变得多余，颓废也成了难以启齿的笑话。同样，西方的图像也改变了中国传统绘画的意义。春宫图在西式裸女的“帮助”下，格调一下子得到了“提升”，似乎可以列入世界美术史的经典画廊中。同样，八大山人的名作，在性感明星的“积极参与”下，也失去了“杰出”的光芒。

这是张卫的方式。我呢，则和我的这位同学有着异曲同工之妙。在我长期着迷于东西方观看差异与视觉对立的过程中，我发现人们往往只能用文字来表达这种差异和对立，而从来没有在图像上寻找解释的途径。其实谁都能一眼看出西方油画和中国水墨画的差别，但人们就是不断地用各种美学名词来解释这些差别，然后冠冕堂皇地套上“意象美”vs“物质美”、“写实”vs“写意”、“焦点透视”vs“散点透视”等等名词。我总在想，难道我们不能完全用视觉的、而非概念的方式来一语道破这当中的秘密？于是，我就开始尝试进行一种“视觉拼合工作”，以便于让人们对双方的差异一目了然。

我的途径刚好和张卫相反。他是从乱搞开始，着重于对图像意义的颠覆，我是从构成视觉个别因素开始，着重于对图像意义的重建。在西方，我把两个人作为解构对象，一个是15世纪的丢勒，一个是17世纪的伦勃朗。同时我也把中国一些传统的绘画，比如顾恺之、陈老莲等人的画，包括南朝时佚名画家所画的《道士图卷》拿来嫁接。比如，我把丢勒的四幅关于透视的木刻置换成顾恺之的《女史箴图》图。也就是说，我让丢勒图中的人物去画顾恺之的画。结果很自然，丢勒马上就茫然不知所措，因为他从来没有处理过这一类型的视觉问题。我让阴影爬上了《道士图卷》中的道士的双手，本来已经静修得很有境界的道士，给吓得魂不守舍。我又让陈老莲式的文人闯进了伦勃朗的铜版画《亚当与夏娃》当中，把正在讨论是否应该吃智慧果的一男一女给吓了一跳，因为他们从来也没有想到过，一个用线条构成的离奇的“外人”，居然会闯进到处都有阳光因

而也有阴影的极乐园。当然，类似的嫁接我还在进行当中，而且会越来越甚，直到人们用一目了然的眼光“哦”了一声以后，我才会有所了然。

张卫在乱搞。从某种意义上说，我也在乱搞。只是，我乱搞的目的是还原，是想让图像本来的意义在荒唐的对比中显现自身。张卫则是颠覆。他对搅乱图像世界的固有秩序充满了强烈的兴趣。用一个不恰当的比喻来形容我们两个的差异：我们分别属于两个曾经对立现在却想着调和的阶级：他是无产阶级，我则是资产阶级。而究其根底，搞颠覆的“无产阶级”和搞还原的“资产阶级”，这两者原来是一体的，都从视觉意识形态当中催生自己的力量。

2005年5月3日于中山大学康乐园

目 录

第一部分 综论

2	我们面临着选择
7	在艺术时尚的背后 ——影响广州艺术的若干因素
15	从岭南画派到后岭南画派 ——一次历史性的机会
21	主流意识与边缘情境 ——从广州美术学院十五人油画作品看学院艺术的变化
32	告别机会主义 ——从几个艺术个案看 90 年代中国艺术的走向
42	水墨画作为一个问题
48	卡通一代 ——关于中国南方消费文化的生存报告
60	走向生活 ——“卡通一代”第二次展览前言
61	话语喧哗与失语焦虑 ——艺术批评中的学理背景与学术规范
66	写实的等级 ——油画作品中“人脸”的意义
69	来自温哥华的一封信
72	“埋堆”：南人圈子的内与外

75	一面，另一面 ——二十个人的立场
82	杂乱而自由 ——“无大无小”艺术展的价值观
84	怎一个雅字了得
86	重建艺术家对社会的关怀
91	半个世纪的目光
94	大声“喊”出来的展览 ——写在“大声展”之后
96	走出“宏大叙事” ——关于中国油画的“进步”与“问题”

第二部分 评论

102	欧洋的东方想象
105	思维器械与另类模型 ——唐晖绘画中的“器械”、“古风”及其他
108	十九画人短论 ——1995~1998
124	啊，像杀猪一样难忘的生活 ——李占洋的中国众生相
128	水墨画中的边界情结 ——从方土的抽象水墨画实验谈起
135	问题中的山水与山水中的问题 ——李东伟山水画的形制与意义
139	零度状态与都市人格 ——薛继业与他的油画创作