

1

张晓凌：90年代艺术现象

冯博一：窗外的风景与自己的房间

何泰：山西民间刺绣

杨爱国：包罗万象 深沉雄大——山东画像石概说

顾丞峰：没有英雄的年代

——“给定与超越”展与70年代艺术家

魏小明、陈文骥、阎平、李伯安、约恩·任诺作品

中国美术出版总社主办



中国艺术

CHINESE ART

封二图：《西厢记》纹遮裙（局部） 山西

中国艺术

CHINESE ART

目 录

CONTENTS

4. Zhang XiaoLing: The Art Phenomenon
in 1990S

41. Wei Ge: Theoretical Context and
Artist's Selection

43. Yi Bing: Ink as Life——Considering Li
BoAn Eva Choung-Fux on Wei Xiaoming

69. He Tai: The Shanxi Embroidery

72. Yang Aiguo: A General Survey on
Shandong Stone-Painting

学术思考

ACADEMIC TRENDS

4. 90年代艺术现象

张晓凌 文

8. 转型中的国际艺术格局及海外中国新艺术

张朝晖 文

41. 话语情境与艺术家的选择

卫戈 文

当代美术

CONTEMPORARY ART

11. 爱娃·丁·福克斯谈魏小明

王炳钧 译



33. 感受新鲜的生命

——阎平绘画简析

易英 文



36. 窗外的风景与自己的房间

——关于陈文骥的油画创作

冯博一 文

43. 身家性命水墨中

——感悟李伯安

乙丙 文



主 编：程大利
副 主 编：周林生
责任编辑：霍静宇
版式设计：石建国
本期执行编辑：霍静宇
中国美术出版总社主办

展讯报道

ART EXHIBITION

38. 没有英雄的年代

——“给定与超越”展与 70 年代艺术家

顾丞峰 文



40. 第 48 届威尼斯双年展观后感

王田田 文

观念艺术

CONCEPTUAL ART

68. 面对时空的咏叹

——踪迹艺术弦外音

柯文辉 文



域外来风

NEWS FROM OVERSEAS

65. 自然，永远的朋友和艺术的源泉

李应雨(韩) 文 申顺熙(韩) 译



民间美术

FOLK ART

69. 山西民间刺绣

何泰 文



古代美术

TRADITIONAL ART

72. 包罗万象 深沉雄大

——山东画像石概说

杨爱国 文 王书德 摄影

美术作品

THE FINE ARTS WORKS

13—20 魏小明作品

21—22 海外华人艺术家作品

23—27 阎平作品

28—32 陈文骥作品

47—50 李伯安作品

51—52 “给定与超越”展作品

53 张大我踪迹艺术作品

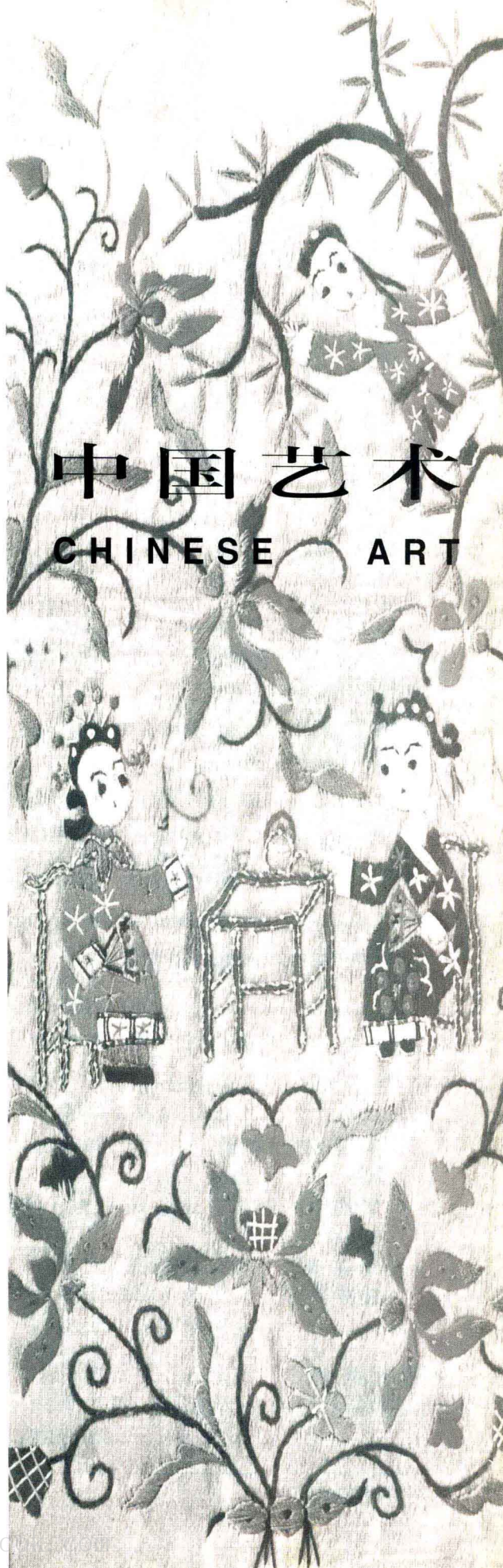
54—58 山西民间刺绣品

59—61 丹麦自然美术家约恩·任诺作品

63—64 韩国自然美术家作品

73—79 山东画像石

封面图：白云之间 高 50cm 汉白玉雕刻、铸铜
魏小明

The image shows a detailed section of a traditional Chinese textile, likely a silk robe. The pattern is composed of several elements: at the top, a figure in a dark, patterned garment is partially visible, surrounded by stylized, dark, swirling branches and leaves. Below this, the title '中国艺术' (Chinese Art) is printed in large, bold, black Chinese characters, with 'CHINESE ART' in smaller, bold, black capital letters underneath. Further down, two more figures are depicted, seated or standing, wearing dark robes with white star-like patterns. They are positioned on either side of a central, stylized floral or geometric motif. The bottom of the image features large, dark, swirling floral patterns. The overall style is characteristic of traditional Chinese silk embroidery or printed textile designs.

中国艺术

CHINESE ART

封二图：《西厢记》纹遮裙（局部） 山西

中国艺术

CHINESE ART

目 录

CONTENTS

4. Zhang XiaoLing: The Art Phenomenon
in 1990S

41. Wei Ge: Theoretical Context and
Artist's Selection

43. Yi Bing: Ink as Life——Considering Li
BoAn Eva Choung-Fux on Wei Xiaoming

69. He Tai: The Shanxi Embroidery

72. Yang Aiguo: A General Survey on
Shandong Stone-Painting

学术思考

ACADEMIC TRENDS

4. 90年代艺术现象

张晓凌 文

8. 转型中的国际艺术格局及海外中国新艺术

张朝晖 文

41. 话语情境与艺术家的选择

卫戈 文

当代美术

CONTEMPORARY ART

11. 爱娃·丁·福克斯谈魏小明

王炳钧 译



33. 感受新鲜的生命

——阎平绘画简析

易英 文



36. 窗外的风景与自己的房间

——关于陈文骥的油画创作

冯博一 文

43. 身家性命水墨中

——感悟李伯安

乙丙 文



主 编：程大利
副 主 编：周林生
责任编辑：霍静宇
版式设计：石建国
本期执行编辑：霍静宇
中国美术出版总社主办

展讯报道

ART EXHIBITION

38. 没有英雄的年代

——“给定与超越”展与 70 年代艺术家

顾丞峰 文



40. 第 48 届威尼斯双年展观后感

王田田 文

观念艺术

CONCEPTUAL ART

68. 面对时空的咏叹

——踪迹艺术弦外音

柯文辉 文



域外来风

NEWS FROM OVERSEAS

65. 自然，永远的朋友和艺术的源泉

李应雨(韩) 文 申顺熙(韩) 译



民间美术

FOLK ART

69. 山西民间刺绣

何泰 文



古代美术

TRADITIONAL ART

72. 包罗万象 深沉雄大

——山东画像石概说

杨爱国 文 王书德 摄影

美术作品

THE FINE ARTS WORKS

13—20 魏小明作品

21—22 海外华人艺术家作品

23—27 阎平作品

28—32 陈文骥作品

47—50 李伯安作品

51—52 “给定与超越”展作品

53 张大我踪迹艺术作品

54—58 山西民间刺绣品

59—61 丹麦自然美术家约恩·任诺作品

63—64 韩国自然美术家作品

73—79 山东画像石

封面图：白云之间 高 50cm 汉白玉雕刻、铸铜
魏小明

90年代艺术现象

张晓凌 文

批评家、艺术史家都不约而同地把1989年作为中国现当代艺术的分水岭。这是可以理解的。因为1989年在这里具有双重含义：时间的和文化的。时间的意义指的是，1989年是80年代向90年代过渡的一个重要的时间标志；文化的意义则意味着两个不同年代在文化性质上的重大区别。可以说，90年代艺术在新的时间范畴内，正迅速衍生出自己的话语方式、价值观念、思想主题、表现形态、运作制度和新的艺术家。和思潮、运动迭起的80年代比起来，90年代的美术界显得异常的平静——一切均在平静中发生着变化。这种变化也许不够热闹，但却更为深刻，因为它是全面的——从制度到观念的变化。因而，这段时间发生的艺术现象就有了不可避免的研究价值。

90年代伊始，我们便经历了我们从未经历过的社会与文化巨变。市场加快了整个社会机器的运转，在不假思索中，当代艺术进入了新的历史语境，在本土/世界、自我/他者、东方/西方、中心/边缘、传统/现代复杂的二项对立与互融中开始了自身的重建。这不仅不可拒绝，而且十分重要：只有在新的历史语境中寻找起源的依据，当代艺术才能再生。时间之轴由此断裂：80年代那种促使艺术家们产生过量激情的意识形态神话烟消云散了，空洞的理想主义连同它所有的神学迷雾也梦幻般地消失了。没有任何一种超历史的价

值构造再能统驭人们的想象力和观念，价值多元化和个人经验崇拜已弥漫在整个生存观之中。当代艺术的意识形态和神学外壳正逐渐蜕去，就目前的情况而言，它更像是现实功利、个人欲望和市场操作的混合物。然而，令人欣慰的是，当代艺术有两点是不变的：其一，感时忧世的传统未变；其二，现代性主题未变，它将在新一轮历史语境中被重新书写。

作为当代艺术的开端，90年代艺术的现状并不令人乐观。在某种意义上，它几乎可以看作艺术再生和复兴前一段不可绕过的“文化稗史”阶段——它具备了“文化稗史”所共有的特征：市场意识形态统治了一切，利益之轴磨损了一切我们可以称之为精神的东西，在犬儒主义、个人主义的泛滥中，所有的神圣意识——包括宗教意识都成了浮夸的标签。当然，仍有人在坚守，以个人立场进行着真诚的现实关怀，以致于在边缘地带，我们仍能看到零碎而执拗的各类价值命题建构，看到各类语言和形态实验的动人情景。本文旨在对一些有代表性的现象进行简短的描述。

一 新潮艺术的逃亡与“玩世”之风

80年代中期是中国新潮艺术的黄金时期。对于后来的艺术家，它犹如一个神话——一个几乎超出历史负载的神话。从1980年开始，依托着国家变革的背景，知识阶级和艺术家在饱经磨难之

后，以社会良知的角色获得构筑社会意义系统的权力，开始了他们的雄心勃勃的启蒙运动。艺术家们在借用来的现代艺术语言中，肯定并强化出社会变革所带来的一系列进步的价值观，以此对抗、批判平庸的现实和权威话语，并力图为其寻找到终极理由——这是80年代先锋艺术作为理想意识形态的基本内容。在理想主义激情的怂恿下，新潮艺术以“大写的人”为建构核心，提出了两个超级人文概念：“理性”和“大灵魂”。新潮艺术由此形成了自己的神圣传统，也形成了自己的集团经验。

任何先天不足的革命只能草草收场。新潮艺术也逃不出这一历史逻辑。准确地说，新潮艺术在神学领地内所构筑的是一套相当脆弱的价值观。过分胶着于政治和现实功利使它根本不具有超越性的力量。仅仅两年后，它就在失却现实前提——理想化意识形态社会的境况下遭到被废弃的命运。作为一个幻想之物，一个时代的超级神话，它在历史和社会转型中已裂隙四布：世俗欲望碾去了其神学外壳，当下关注取代了“终极关怀”，神圣的价值世界不过是一堆语言幻觉。新潮艺术差不多在诞生之时就走到历史悬崖的边缘，在失败中成为“现代性”实验的历史见证者。

为了消解理想主义失败的痛苦，90年代的新一代艺术家迫不及待地喊出了“我不相信”的口号。老一代的新潮艺术家们也以“清理人文热情”的方式，努力规避着新潮艺术失败的结局。一股“玩世”之风由此弥漫了整个美术界。在大大小小的展览和研讨会上，嘲弄“终极价值”、调侃人生、品味世俗生活、玩味虚无等成了主要话题，一代“泼皮”们大受时代青睐。在新潮艺术失败后严重失语的批评家们，又再次谰词如潮，把“泼皮”们的“玩世”之作看作是新的先锋模式。

“泼皮”艺术是对新潮艺术价值的全面反驳：他们首先不相信新潮艺术编织的那一套意识形态话语及价值观。在他们看来，所谓的“终极关怀”、“人文精神”根本就是词语游戏，充满着虚伪和矫情。他们更相信自己的文化记忆——以偷窥的方式而日积月累起来的生活经验。这个经验告诉他们，世界不过“像个垃圾场”，“人们像虫子一样/你争我抢/吃的是良心，拉的是‘思想’”（何勇《垃圾场》），只有世俗利益的争夺，而没有什么形而上学的理想。因而，他们“宁愿被称作失落的、无聊的、危机的、泼皮的、迷茫的，却再也不能被欺骗的”（方励均语）。他们以拒绝任何文化命名的姿态，逃离于意识形态的意义体系

之外，以此构成无主体的“主体”。既然主体性都丧失了，艺术更算不上一回事，它不过是艺术家的排泄物，是一种休闲方式，是生活的流水帐，既无深度，也不表达任何意义。

“泼皮”们的“玩世”之风构成了90年代初期短暂的艺术思潮。它既是对新潮艺术价值的反驳，又构成了新潮艺术的一种逃亡方式。同时，更重要的是，“玩世”的价值态度也多少印证了一个民族在理想主义失败之后的精神状态。这一切再次使我们震惊于这样的历史主题：一个民族的精神追问如果不能在形而上学领域找到结果，并以此滋生出现实的报偿体系，那么，它就会在世俗社会中凝聚为死亡的意象和对人生的轻视。

二 观念艺术的崛起与先锋艺术的重建

我们可以简单地勾勒出80年代末到90年代初先锋艺术精神分裂症式的发展图景——准确地说，是从新潮艺术意识形态理想中多重逃亡的图景。主要逃亡路线有三条：走向“纯化语言”的形式主义艺术，返回世俗生活的“新生代”艺术，以及最后的意识形态表达欲望的“政治波普”艺术。对中国的先锋艺术而言，任何借口——不管这借口是多么充分——逃亡最终都只能是死亡与终结。因此，如何在社会、历史转型的文化语境中重建“现代性”，既是先锋艺术所必须面对的现实问题，也是它重获历史功能因而获得再生的唯一道路。

先锋艺术在此被推上了一个极其特殊的位置：这是历史和现实多重压力凝聚的空间与时间。它既要承担反思和突破新潮艺术神学话语的压力，又要面临新潮艺术的“历史神话”终结之后价值匮乏的局面；既要以无意义的方式作为这个意义虚无时代的表征，又要使无意义话语在观念、思考的语境中重获意义；既要把艺术从逃亡的不负责任的态度上挽回到责任感的重建上，又要以新的话语方式承担起当代社会问题的前卫性思考。一句话，转型社会中的那些完全未知的问题和经验必须加以探索和把握。

在多重压力下，中国先锋艺术引入西方观念艺术话语和学理以应付、解决上述各类问题，并作为重建“现代性”的尝试是可以理解的，因为观念艺术在这里即使不是唯一的却是最为敏锐、有效的艺术方式。

首先，观念艺术成功地消解了新潮艺术在话语、价值论及社会危机等多方面的压力。一方面，在观念艺术那里，新潮艺术以“创新”为核心的轴心转换为以观念为轴心，使在形式本体论狭窄

范围内本已无路可走的先锋艺术绝处逢生。以观念为轴心,艺术话语呈现出无限的开放性与表达力量;另一方面,观念艺术成功地将艺术的价值观由政治神学性质转换为人性性质,意义模式由此从神学终极走到当下关注,从超验走向经验,从一元到达多元,从形而上学返回日常生活,从政治领域退守至文化领域。一个多元价值和多极意义的世界由此被呈现出来。

其次,先锋艺术在社会转型中所要面对的是一个前现代/后工业社会、本土化/全球化、民族性/世界性等各种因素共时并存的复杂世界,以及这个世界中特有的文化、社会问题。中国艺术家可以说是在猝不及防中被带入了这样一个时空:一个由技术理性、消费主义和权力话语共同控制的世界;一个资源遭到破坏性消耗、污染密布的生存环境;一个人类对自身异化状况浑然不觉或猛然惊醒的时刻;一个后殖民生产和重建民族文化记忆的时代。面对这个世界及其问题,新潮艺术的老式意识形态话语根本无力担当起反思的任务。而观念艺术却以新的本体论状况承担起前卫性思考的责任,它的无限开放的话语结构有力地保证了这一重任的实施。

90年代以来,观念艺术的各类形式在边缘地带进行着,并频频参加国际艺术交流,形成了“墙内开花墙外香”的独特的艺术景观。如何真正介入当代生活,不仅是它面临的重要课题,也是它生存的关键所在。

三 新保守主义潮流

80年代文化激进主义的失败,直接为新保守主义的兴起提供了最好的理由。这一点,在美术界表现得十分明显。从80年代末到整个90年代,“回归艺术本体”、“皈依传统文化精神”等呼声逐渐成为统治性的价值目标。辉煌一时的“终极关怀”、“人本”、“新理性”、“大人类生命意识”等形而上学追求迅速消沉于语言的精心研制行为中,一大批艺术家更乐于从传统中寻求精神慰藉和语言的依据,显示出迷途知返的姿态。“新古典风”、“新文人画”、“新学院派”、“中国流”等风格和流派迭出。古典风俗画在肖像、人体、静物等平易近人的题材中拒绝过多的思想含量,增加绘画的技术层次,并力图重建出古典美的永恒、静穆的境界;新文人画则在恢复传统笔墨价值上孜孜以求,在超脱匀净的题材中,不食人间烟火。

无论新保守主义在价值追求上如何繁杂,它们的兴起均源于同样的历史反思:80年代文化激进主义对“现代性”的片面追求,对艺术的意识

形态功能的过分夸大,对“破坏即创造”这一艺术演进和创新模式的膜拜,以及对“唯批判论”的一味推崇,共同把当代艺术推向了灾难的境地。以致于使当代艺术形成了只有“新潮”而无艺术的局面,并酿成了一代空疏、浮躁的艺术风气。这种历史性的反思很快地达到了学理上的默契:只有重新皈依传统文化精神,重建艺术的本体论,才是当代艺术的真正出路。

具体地讲,新保守主义有这样几个特点:在精神价值方面,崇尚“古典精神”,追求永恒、纯净的审美情趣,以对传统文化精神、品格、意境等本质的追求来推动艺术的发展;在艺术信仰方面,新保守主义坚信5000年的中华文明和欧洲古典艺术具有高超的对艺术的认识与把握能力,值得人们去发掘,并重新创造;在艺术本体论方面,新保守主义对“艺术即思想”,“艺术即观念”的本体论嗤之以鼻,在他们看来,艺术的本体就是语言和形式,离开这个本体,艺术根本无从谈起,更别谈什么社会功能和思想的表达。新保守主义对艺术家试图去扮演启蒙者、思想家这一行为也十分反感。他们认为,艺术家的重要职责是做好艺术的本职工作,把艺术当作启蒙者或实现社会功利目的的工具,往往会给艺术带来灾难性的后果。

可以看出,上述的学理追求,并非只具有简单的学理意义,在80年代末到90年代的时空中,它还具有十分明显的文化象征意义,并具有强烈的文化策略色彩。象征意义在于,当代艺术将在价值、语言、主体和风气方面发生全面的转型,并进行知识、语言系统的转换;其文化策略意义在于,退守艺术的语言论本体,皈依传统文化精神。一方面,使当代艺术逃离了无路可逃的窘境;另一方面,以学理追求的名义远离现实问题和艺术的社会功能,显得天衣无缝,可谓一举两得。

在某种意义上,新保守主义所设定的价值和学理目标,无形中也暗合了国际文化策略调整的趋势。在一个“全球化”的时代,重新皈依传统文化精神是中国当代艺术获得与西方对话的重要筹码。这当然不失为一种机智的文化策略,但反过来说,这也恰恰迎合了西方“他者”的眼光,因为这种选择为西方的理论视点提供了最好的人类学材料,成为西方批评的一种文化资源和原材料。

新保守主义的阵容十分庞大、驳杂,其艺术观也不尽相同,但作为文化反思和文化策略调整的产物,它毕竟形成了不小的影响,以致于一些前卫艺术家也纷纷加入到其队伍中,形成了奇怪

的、令人忍俊不禁的艺术现象。但它的兴起也引起了这样的忧虑：仅仅皈依传统文化精神，一味地玩弄语言的游戏，是不是当代艺术的真正出路呢？

四 后殖民文化生产与本土化

对中国当代艺术而言，比市场迷信更为危险的是后殖民文化令人惊讶的繁衍。它不可遏止的原因一方面源于技术理性时代全球一体化的历史进程，另一方面则是，当我们面对一个杂芜共存的文化语境时，只有“后现代”话语才似乎能勾勒出当下的现实。

然而，“全球化”并非纯粹的文化概念，而是饱含意识形态企图的术语。在它所隐含的“强——弱”、“中心——边缘”的文化定势中，进入西方主流话语便意味着必须付出本土经验和文化记忆被压抑、被改写的代价，分享中心话语的同时也就是被其控制的时刻。因而，所谓的“全球化”文化语境从根本上来讲是后殖民性的。就当下的情形而言，不管是源于文化内在匮乏补充的需要，还是出于文化格局上的战略考虑，西方对中国的价值指认和形象虚拟都是在中心——边缘这一格局中进行的。进入西方主流话语，在“全球化”的文化语境中谋取文化权力和身份，必然以压抑本土文化经验和记忆为代价已成为第三世界国家文化的经典性困境。第三世界的“人民记忆”摇摇欲坠，在后殖民文化生产中被压抑、改写、修正，被重新编码为一种虚伪的文化记忆。这种情形席卷了中国文化界，成为90年代一个巨大的文化现象：在文学界，各类政治控诉加东方风情的小说大获西方舆论的青睐；电影界、美术界也在心领神会中卷入了后殖民文化生产。电影界的东方秘史类影片，美术界政治纵欲式的“波普”艺术在西方均得到极大的赞赏。然而，在这里，一张通向西方主流文化的“证书”意味着什么呢？文化重建的起点，还是文化衰败的象征？

90年代，后殖民文化意识肆无忌惮地弥散于中国艺术界，构成了当代艺术的不祥之兆。依我看，这是一种被后殖民文化力量、文化霸权意识、美元、意识形态偏见及本土功利主义、文化盲动主义所共同产生出的文化意识。其内容可以大致归纳为几点，其一，文化的意识形态判断。其源出于两点：对中国政治文化传统的认识以及长期意识形态对垒导致的文化偏见。在后殖民文化看来，只有政治文化才是典型的中国文化。这一判断有力地压抑了近现代以来传统文化断裂和中国现代化种种努力的事实；同时，冷战后东西方政

治意识形态表面的对立已告结束，但深层的文化和思想的对立依然存在。后殖民文化仍有理由坚持它的文化偏见。本土文化经验的多样性、现代化建设中的独创性以及当代精神创造中丰富的可能性，在这里被有效地阉割了。其二，价值的负面性定位。在后殖民文化虚拟的东方形象中，东方价值观似乎只有在负面性上才能产生它的真正含义，构成“人民记忆”的只能是“渎神”的行径，“玩世”的心态，无聊的人生态度，以及对低级欲望的放纵，总之，是一种包裹着东方怪异色彩的病态意识。有关中国民族的任何崇高性意识和超验价值的构想都被视为意识形态话语，都将遭到拒绝。其三，审美的猎奇式欣赏。“政治波普”中的革命战斗姿态以及对“文革”画面反讽式的拼贴、组合，“泼皮”艺术中怪诞、丑陋的东方形象，共同织成了政治化的东方情调，既成为后殖民文化审美欲望中的填充物，也弥补了其视觉匮乏的饥渴。

面对如此糟糕的局面，我们不得不提出这样的忠告：任何丧失本土文化经验和人民记忆的、忽略第三世界特殊生存课题和文化特性的话语，在进入主流时都只不过是简单的后殖民文化生产和再生产；任何以犬儒主义态度获得的“国际文化身份”都不过再次证明了身份的丧失。只有具备自身文化属性、文化记忆和非欧美的异质性的艺术，才能在全球化时代不至于沉没。在经历了后殖民文化生产的煎熬后，我们必须从抛弃文化传统、民族、本土和国家概念的所谓的“国际化”的骗局中惊醒，致力于自身的现代文化特性、价值观和文化记忆的重建。目前，它们还仅仅是一些经验，一些体验，但这些来自于不同个体和群体的经验将构成无形却是实在的意识的编织物——它最终表现为集团共有的想象力、知识传统、价值观、信仰、习俗、思维特性和话语，总之，一句话，一种相互辨识的文化标记，一种文化特性和身份。它向世界提供着不可替代的价值观及话语，并以此构成这个世界的一部分。在任何历史断崖的边缘，它都构成一个民族生存下去的基础。在这个意义上，对我们自己文化特性和记忆的维护，本质上也就是对我们国际文化身份和位置的维护。

1999. 11

转型中的国际艺术格局及 海外中国新艺术

张朝晖 文

对于关注国际艺术发展潮流的人而言,90年代可谓波澜起伏、蔚为壮观的十年。到网络空前发展的地球村时代,每一个人的生活都在越来越多地受到艺术的影响,海外中国新艺术的崛起,似乎和中国以大国的面貌和姿态出现在国际舞台上一样,成为国际艺坛一道最为绚丽的风景线。

在全球化的趋势日渐明朗和清晰的世纪之交,海外中国新艺术和国内新艺术实际上并没有多大的区别。工作和生活在新加坡、巴黎的中国艺术家和展览策划人经常回国工作或者实施自己的艺术方案,而居住在北京、上海或广州的艺术家也同样和海外中国艺术家的作品同时出现在国际艺术大展上。刻意区分海内外的中国新艺术显然是不合时宜的,但限于篇幅所限,我在本文中描述和分析的虽是海外中国艺术家,但行文当中则不可避免地谈到国内的形势和艺术的发展。

从国际艺术运动发展的趋势来看,进入90年代的所谓欧美主流艺术再也没有产生象60、70年代那样风起云涌的大地艺术、观念艺术、涂鸦艺术和行为艺术;而以技术和人造物为媒介和材料的艺术却异军突起。韩国人白南准在60年代起便从事电视雕塑的实践;劳申伯格在70年代初便创办全美艺术与科学协会,协调美国艺术家与科学

家的合作项目;也就几乎在同时,雷曼使用摄影、安迪·沃霍尔使用电影胶片来探讨艺术的可能性。或许我们可以追溯得更早一些,当尼采宣布上帝死了的时候,杜尚宣布自己不再从事绘画,而着手他的现成品。所以到了90年代,经过几十年的积累和实践,欧美艺术舞台的视像艺术、电脑艺术和装置艺术成为主流,更有一些综合多种技术和材料的视像装置和媒介艺术,涌现出马修·伯尼、斯坦·道格拉斯、莫纳·哈同、比尔·维奥拉、加里·黑尔等一批新锐艺术家;以高科技、新材料和新媒介及全球观念的面貌出现的艺术极大地改变了90年代国际艺术面貌。但从这些西方新锐艺术家的实践中,我们可以发现另一个带有普遍性的有趣现象,那便是向东方禅学和神秘主义的回归,这似乎表明当技术和理性的强大力量出现时,艺术家总是保留或探寻着人本的和生命原初的神秘精神力量。这或许说明,技术并不能解决任何人类的问题,当技术能量和人的艺术智慧找到最佳的契合点时,艺术家的创造力才能借助技术的翅膀飞到理想的境界。这或许可以看作在地球村时代东西方文化传统的新一次磨合。

国际艺术的发展密切联系着政治、经济的演变,国际政治、意识形态的斗争也体现到艺术界,

例如在 90 年代初,一大批前苏联和东欧的艺术展在欧美主要艺术博物馆展出,这些艺术大都是为了满足欧美对前苏联的铁幕的好奇心,也不乏美国人以冷战胜利者自居时的姿态。当冷战不再是话题的时候,那些前东欧和前苏联的所谓“前卫艺术”也就灰飞烟灭,成为政治斗争的武器和牺牲品。

日本的经济在战后一直以强劲的势头发展着,日本艺术家也一直寻找着摆脱欧美中心主义以及建立自己的新艺术的道路。从 60 年代到 80 年代,先后有“具体小组”和“物派”艺术家们的不懈努力,试图将东方哲学和西方技术及观念结合在一起;90 年代初,随着日本国力的日益强大,日本政府在国际舞台上推售日本艺术新品牌的欲望也膨胀起来,在日本官方组织“日本基金会”的支持下,先后在欧美主要国际艺术博物馆推出了 20 多个介绍日本当代艺术和文化的展览,以宏扬日本新文化、新艺术。在这一过程中,涌现出森村泰昌、荒木经惟、森万里子等一大批有广泛国际影响的新锐艺术家,展示着日本在技术和艺术领域的创新态度,积极参与国际艺术对话和交流的大国姿态。

在 90 年代初,当东南亚经济发展势头正猛的时候,南亚和东南亚的艺术也被介绍到美国,例如亚洲协会举办的《传统与张力》展,但终因那里的文化积淀浅薄,难以产生有份量的艺术家,似乎成为西方猎奇者的掌上玩物,用过便束之高阁,不过这也预示着少数优秀的东南亚国家艺术家开始步入国际艺术舞台。

国际艺术格局在 90 年代的另外两个重要特点是当代艺术博物馆的国际化和各种国际艺术大型展览在世界各地举行。各国、各主要城市纷纷把建立、改建或扩建当代艺术博物馆作为城市文化设施建设的主要内容。在台北、光州、大阪、神户、洛杉矶、麻省、墨西哥城都建立了规模不等的当代艺术博物馆,特别是纽约古根海姆博物馆于 1992 年在西班牙北部工业城市比尔博建立比尔博·古根海姆博物馆,体现了古根海姆博物馆国际拖拉斯化的野心。1997 年,共有 7 个大型国际双年展,在五大洲各主要城市举行,例如威尼斯双年展、圣保罗双年展、约翰内斯堡双年展、伊斯坦布尔双年展、哈瓦纳双年展、光州双年展、亚太双年展等,另外还有台湾的台北双年展。这些双年展的举办为世界各地的艺术家提供了宽广的展示舞台。当代艺术博物馆的广泛建立和双年展的举行为艺术展览策划人走到艺术潮流的前沿和

艺术体制的中心提供了可能。艺术策划人的地位和作用的日益重要既显示当代艺术社会化的趋势,也是艺术格局发展演变的内在要求。来自不同文化背景的艺术策划人在国际艺术论坛上担当起文化代言人的角色。

90 年代国际政治经济的发展和国际艺术格局的演变,为海外中国艺术跻身国际艺坛提供了良好的机会。80 年代末到 90 年代初到海外寻求发展的一大批有才华的艺术家经过十余年的奋斗历程,终于成为有重要国际影响的国际艺术大师,例如蔡国强、徐冰、黄永砷等。他们以自己的艺术实践深深地切入过去以欧美艺术家为主导的国际艺术舞台,在国际艺术交流、对话和沟通的过程中担当了文化使者的角色,将中国传统、中国精神、中国气质融入到自己的作品中,成为“文化互渗”的典型代表。

蔡国强 1957 年生于福建泉州,1985 年毕业于上海戏剧学院,1986 年赴日留学。在 80 年代风起云涌的新潮美术运动中,他逆唯西方化的潮流而动,深入研究中国传统文化的精髓,努力将之转化为当代艺术语言,并侧重亚洲文化根性的研究。以问题为《为外星人所做的计划》为突破口,蔡国强将他那规模宏大而壮观的火药爆炸作品推广到五大洲,成为在国际舞台最具震撼力的作品。1995 年他来到纽约,又接二连三地获得国际大展的大奖,他在国际舞台的出现象旋风一样扫到各地,以至于西方一些策划人和评论家认为“他是亚洲文化背景的最具颠覆性的新兴势力,预示着古老中国文化的发展的无穷潜力”。^①

徐冰在 1990 年赴美之前,便在国内展出了极富争议的作品《析世鉴》(通称《天书》)。这件作品被拿到欧美之后,立即引起极大轰动。这件堪称中国 80 年代最经典的观念艺术作品,也深深地拨动着每一位西方观众的心弦,以至于十多年之后,西方学者仍然在探讨着这幅作品的价值和意义。在以后数年中,他又推出了《文化动物》、《鬼打墙》、《新英文书法入门》、《蚕系列》、《链条》等重要作品。1999 年 7 月,徐冰获得美国最高的艺术奖“麦克阿瑟艺术天才奖”。2000 年,华盛顿的赛克勒艺术博物馆将为徐冰举办大型个人展览,那将是中美艺术交流在 2000 年之际的一件盛事。

黄永砷于 1989 年随大地魔术师展来到法国,并开始了他的海外艺术生涯。1993 年后,逐步进入国际艺术舞台,他的国际影响逐步由法国扩张到欧洲和美国,尤其是在今年,他代表法国参加



世纪蘑菇云 蔡国强 1996年 美国纽约



您贵姓（日本版本） 徐冰 1999年 日本

威尼斯双年展的国家馆的展出，被认为是法国新吸收的东方文化精华。

和海外中国艺术家一样，活跃在国际艺坛的一批年轻的中国艺术策划人，也为海外中国艺术的发展起到了推波助澜的作用。

海外中国艺术发展表现出三个较为明显的倾向，首先是挪用传统或古代中国文化符号。在海外的许多中国艺术家作品中，滥用中国符号在90年代是十分普遍的现象，上到5000年的中国龙、凤、太湖石、大红门，甚至远古的陶罐、青铜，下到文革期间的政治性符号，都被艺术家们所借用、

参考。既构成他们的作品的材料，也成为传达艺术观念的载体。问题的关键不是在于运用怎样的材料和媒介，而在于以什么样的态度在不同的文化背景中阐释出什么样的个人化的见解，并处理成不落俗套的艺术语汇和形式。除了上述几位优秀的中国艺术家外，我们很难见到这样的作品。不过，这对于初来乍到欧美世界的中国艺术家来说，挪用中国符号显然是最便捷也是最初级的形式。以这样的方法论完成的优秀作品，包括蔡国强的《为外星人所做的计划》、《将马可·波罗忘带的东西带到威尼斯》、《龙来了·狼来了·成吉思汗的方舟》、徐冰的《新英文书法入门》、《旗帜计划》及陈箴的《圆桌》。

第二个倾向是主动摆脱中国符号情节，而力图用中国传统精髓发展出新的方法论，并向西方主流艺术体制挑战。这表明中国艺术家鲜明的文化个性和犀利的见解，也表现了中国文化的强大衍生力和发展的潜力。例如蔡国强的《纽约蚯蚓室》等，尽管这样的作品较为少见，但对西方主流艺术界而言却拥有极大的刺激性和威慑力。

第三种取向是以国际、政治、经济为背景而展开艺术对话。它并不涉及历史性的问题，而是对人类生存状况做出整体的判断，但却展示出中国人独有的幽默和智慧，表现出中国艺术家在国际论坛上的声音。例如蔡国强的《世纪蘑菇云》，王度的《廉价新闻》等等，这类作品的出现表明中国艺术家已经从关注个人、关注本民族的命运，走向对整个世界或人类共同面临问题的关注。这便上升到另一个层面，即全球化或文化的互渗。这正是当代国际文化势力演变发展的趋势。中国艺术家力图在这一新的国际潮流中成为弄潮儿。

毫无疑问的是，海外中国艺术家的发展和中國影响力在国际社会的扩展难以截然分开。中国日益成为国际焦点的事实，促使世人对中国的历史、文化和现实的发展做出重新认识和评估，尤其是伴随中国的发展而成长起来的新一代艺术家。他们是怎样承接5000年文明的脉络，又怎样在今日世界确立自己的位置、认识自己并把握整个世界。中国、中国人、中国文化的崛起已成为国际格局的重要力量，新世纪将为中国艺术家提供更宽广的前景。

① 珍·法华：《蔡国强的艺术》，选自《文化大洗浴》图录。1997，皇后美术馆，纽约。

爱娃·丁·福克斯谈魏小明

王炳钧 译

创作并不难。

难的是，

进入创作之状态。

康斯坦丁·布兰库西，罗马尼亚/法国，1950年

80年代，魏小明在欧洲学习，创作，旅行。他徜徉于博物馆，直面西方文化从古至今的扛鼎之作。他发现，现在和当今正在酝酿着的文化时期，放之四海而皆准的生活共同体以及对相关联的超验性的表达都付之阙如，不仅文学与音乐如是，造型艺术同样如此。一度可以理解并充满意义的符号语言已缺失（艾略特将普遍可解的图画象征当前的缺失，称作敏感性的“离散”）。倘若单个人的艺术语言尚未成为理所当然的习语，尚未能被大众所接受，这一语言现象昭示着一幅未来的世界图景吗？在工业和交往中，早已确立了具有普遍习语的新的符号语言。

“我心中最先苏醒的，是太阳的美丽和温煦。

从安宁、爱与满足的感觉中，

天堂鸟升腾向有意识的生活”。

马克斯·魏勒，奥地利，1970年

志同道合的妻子冬琳和他们的儿子安娜是魏小明的天堂鸟吗？饭厅兼作创作室。早餐前，创作；饭后，创作；直至深夜——创作。从未有过对孩子的不耐烦，从未有过夫妻间的不愉快。艺术家仿佛在各种意识层面都同样清醒，同样专心，同样全神贯注。

他走在这条路上，不断创新着内心的积累，始终关注着本质，围绕着他的主题，他在塑造、梳理、凝聚、净化。

“目标始终是构想的起始——创作的终结。”

迈斯特·爱克哈特，德国，1260—1327年

谦卑的手工劳作与自由的艺术观念在魏小明的作品中融为一体，包括他的巨型作品，艺术家将空间因素的心理表现力发挥得淋漓尽致。

“一具雕塑，或任何别的艺术作品，都能够完

雕塑家魏小明





风与大地 高：45cm 铸铜

美地展现‘不存在’之物的存在，显然‘不曾存在’之物的存在，先于此物改变并确立其存在之时。不管怎样，‘无’在被展现之前，存在于经验的活力中、知识的记忆中、向往和直觉中。存在者存在于知性精神的细腻感觉中，知性精神凭直觉知晓自己的力量，敢于将力量召唤出来。雕塑、绘画以及任何别的艺术作品都足以证明，大胆的预感终将变为现实，这也是继续相信创造之必要性的最重要的原因。”

皮拉·里巴尔·依·西莫，西班牙，1999年

魏小明与各国雕塑家建立了友谊（尤其是比约尔·塞德尔〔注：已故〕），不仅有瑞典的雕塑家，还有德国、瑞士、奥地利、意大利、西班牙以及其他国家，他们在对话中加深了彼此的理解。在交流中，魏小明增进了朋友们对取之不尽的中国文化和艺术的了解。

几个世纪之前已知的知识可能会遗失。在遥远的地方，这些知识的断片可能在几代之后重又

诞生，重新被知晓。已知的事物可能超越一切界限而与朋友共享。

魏小明与本国的艺术家和各界人士也建立了友谊。共同的辛劳激发了兴趣，使中国在天津、长春等地举办了国际雕塑研讨会。

“艺术意味着帮助，将艺术与帮助等同起来，正是研讨会期间我的工作之宗旨……身为雕塑家，我们认为，人们应当重新思索人道。这项任务，艺术能完成一部分。这也应当付诸实施。例如以一块石头为形式，石头表示抗拒。抗拒作为面对我们这个社会的表达方式”。

卡尔·普兰特勒，奥地利，1998年，摘自75岁生日之际，与赫尔加·利佩尔的谈话，发表于《帕纳塞斯》1998年第四期。

魏小明身为中央美术学院的副教授，深受每位学生的爱戴。他善于启发和引导。我曾在此做客，亲眼目睹（尽管客观环境相对艰难），年轻的艺术家人正在干劲十足地寻觅着自己真实的道路。魏小明为他们开启了通向广阔视野的大门，每个人都自己决定，是否迈步穿过大门。

“简单不是目标，而是在不可回避地接近事物的真正意义。”

康斯坦丁·布兰库斯

对于魏小明来说，造型是他的预想的承载形式。身体的解剖，不论它多么尽善尽美（米开朗琪罗），都激不起他的任何兴趣。他关心：

“一种精神气候的重力，身体的存在融于这气候中”。

魏小明，摘自与爱娃·丁·福克斯的谈话，北京，1999年

他的作品，石头、铜或木头，都是自己制作的艺术事实，每件作品都是他双手辛勤劳作的结果，独一无二。如果制作铜器时，熔铸出了多个作品，他就会将每一个作品各着其色（变化中的独特）。以裁减的方式进行石头和木头的创作，以增加的方式进行铸铜作品的创作。他的精确的想象力像电流一般，传到了他的身体（他的最好的工具），直至每一个指尖。

随着每一次创作，魏小明日益深湛成熟。但愿他周遭的社会给予这位艺术家足够的空间和时间。他作为社会的一分子，毕竟要向社会传达他的爱与人道的信息。

维也纳，1999年10月

爱娃·丁·福克斯

维也纳实用美术大学教授



黄金时代 高：8m 铸铜

魏小明作品