

ART WORLD

艺术中国

指 导 DIRECTOR

中国人民对外友好协会

CHINESE PEOPLE'S ASSOCIATION FOR FRIENDSHIP WITH FOREIGN COUNTRIES

主 办 ORGANIZER

中友国际艺术交流院

SINOPAL INTERNATIONAL ART EXCHANGE INSTITUTE

名誉主编 李小林

Honorary Editor Lin Xiaolin

主 编 王合善

Chief Editor Wang Heshan

出品人 陈建中

Producer Chen Jianzhong

国际媒体顾问 蒋 丰

International Media Consultant Jiang Feng

执行主编 王 灏

Executive Editor Wang Hao

编审 俞晓东

Professor Of Editorship Yu Xiaodong

编辑部主任 严 舸

Editorial Chair Yan Ge

美术指导 李 龙

Visual Director Li Long

审 读 李文秀

Copy Editor Li Wenxiu

责任编辑 陈工布

Executive Editor Chen Gongbu

编辑、记者 蒲 倩 张 良 林 辉 黄 蓉 黄 露

Executive Editor Pu Qian Zhang Liang Lin Hui Huang rong Huang lu

出品发行 黄山美术社

学术支持 丁方 中国人民大学艺术学院院长

刘尚勇 资深艺术市场顾问

马路 中央美术学院造型学院院长

青柳正规 国际美术史论家、文化使者

王璜生 中央美术学院美术馆馆长

张强 两江学者、四川美术学院教授

(注:姓名无先后,排列按首字母拼音顺序)

版权所有, 违者必究

ALL RIGHTS RESERVED



艺行

友协资讯

- 006 中友国际艺术交流院召开第二届理事会第二次会议
- 010 “汉字三千年”大型中国文物展在东京隆重开幕

批评专题

- 013 形而上学的妄想应该终止
- 020 四十小结
- 027 艺术史的风景——涉及当代艺术史书写的八个问题

亚洲视野

- 040 南条史生：当代不是艺术的幌子



主编访谈

- 046 从画家到勇士—王川的艺术人生
- 056 传统与现代—贾方舟访谈



艺术与批评

- 094 图像证史与图像撰史
- 102 没有线条的历史——对中国当代艺术史叙事的思考
- 114 废墟艺术——追求终极和正义的当代精神性艺术
- 122 中国当代艺术中的日常话语与观念生成
- 140 中国百年艺术思潮
- 152 未来的回归——研究中国当代艺术的可能性

卷首语

THE FRONTISPIECE

文化与艺术不仅是沟通世界上人与人心灵和情感之间的桥梁,也是强化国与国之间理解和信任的纽带。

中国艺术是东亚艺术的策源地,具有独特的视觉体系。中国艺术在与世界艺术的交流过程中,逐渐形成自己的艺术主体性,在当今世界的艺术中有着举足轻重的地位。艺术作为中国软实力的重要组成部分,承担着尤为重要的历史使命。

中国人民对外友好协会始终承担着中国与世界进行文化与艺术交流的重任。《艺述中国》杂志将致力于向世界弘扬中国文化,展示中国艺术独有的魅力和经久不衰的精神内涵。并将世界范围内的优秀艺术思想、作品、工艺带到中国来。

文化和艺术是全世界共通的语言,尽管因其差异会有理解的不同,但本质上都是趋向于美好和对普世价值的认同。我们应该包容地对待来自各民族各地域各类型的艺术成果,相互理解,相互尊重,相互包容,相互欣赏,相互学习,取长补短,共同维护和发展人类的文明成果,共同创造更加美好的未来。

中国人民对外友好协会会长





中友国际艺术交流院 召开第二届理事会第二次会议

2016年12月12日，全国友协中友国际艺术交流院第二届理事会第二次会议在京召开。全国友协会长李小林出席会议，全国友协副会长户思社在理事会上代表全国友协讲话，会议由中友国际艺术交流院王合善秘书长主持。在会上，全国政协委员、中国书协顾问、东南大学中国书法研究院院长、博士生导师言恭达被聘为中友国际艺术交流院院长。

会议审议通过了中友国际艺术交流院《2016年工作总结及2017年工作计划》，并审议了理事会理事调整方案。根据中组部和民政部新的文件精神，表决同意增聘言恭达同志为艺术院理事。调整后的第二届理事会理事由王合善、钮立卫、言恭达、李晓文、邹燕军、翟优、姚劲松等7人组成。同时会议审议并

变更了理事长，选举王合善担任理事会理事长，增选钮立卫担任理事会副理事长。

会上，户思社副会长做了讲话。他感谢全国友协各部门以及理事们对艺术院过去一年工作的大力支持和帮助，他说，作为艺术院的主管单位，友协会一如既往支持并更加重视艺术院的管理，希望艺术院在友协宗旨的框架下，遵照艺术院章程，围绕民间外交这个主题，把打造民间外交艺术交流平台放在首位，把我国优秀的艺术作品、艺术人才推介到国际上去，在中国人民和世界各国人民之间搭建交流、理解、友好的桥梁。

户副会长对艺术院今后的工作开展提出了四点建议和要求：



一. 艺术院属于社会组织，国家对社会组织的管理会越来越规范。艺术院各位同志应该要学习好社会组织管理知识，把好关，把国家对民办非企业的要求落实好。

二. 艺术院应加强内部管理体系的建设。在管理制度的制定上不能超出全国友协和社会组织的管理制度，在此基础上，要有属于艺术院自己的具体管理措施。

三. 艺术院未来的发展，需要艺术院各位同志和各位理事的工作和贡献。目前，艺术院已有一些属于自身的特色项目，

今后要更注重树立项目的品牌效应以此来带动艺术院发展。在此基础上，做好交流项目要具备创新思维，在开拓好的合作伙伴、整合优质资源上下功夫。

四. 希望艺术院继续得到友协各部门的支持和帮助，希望理事们为艺术院发展添砖加瓦，在 2017 年取得好的成绩。

会后，各位领导还对近期的工作进行了深入的交流与探讨，为更好地做好各项中外文化交流事业做出不懈努力。









“汉字三千年”大型中国文物展 在东京隆重开幕

2016年10月18日下午2点,由中国人民对外友好协会、中国文物交流中心主办,黄山美术社策划实施的“汉字三千年”大型文物展览,在日本东京富士美术馆正式开幕。在开幕式上,中国驻日本大使程永华、中国人民对外友好协会副会长户思社、中国文物交流中心主任王军、日本东京富士美术馆名誉馆长原田稔先后在开幕式上发言致辞,多个国家的大使、文化官员、著名文化人士,以及广大汉字文化爱好者千余人到达开幕式现场。



本次展览一共分为两个篇章,第一部分为“汉字的历史”,展示了从甲骨文、金文到大篆、小篆、草书、行书、楷书的演变过程,其中出现了诸如带有汉字的兵马俑、鄂君启金节、武则天除罪金简等国宝级文物,第二部分为“汉字的美”,展出了中国书法历史上鼎鼎大名的赵孟頫、董其昌、文征明等书法家的佳作,引发了众多观众的赞叹,另外还设置了现场体验拓片的环节,许多观众兴趣盎然地进行了尝试,据主办方介绍,本次展览将会展出被誉为最古老汉字的甲骨文在内的110件文物,这其中包括23件中国一级文物,东京富士美术馆作为此次日本全国巡回展览的首站,在东京站之后将会在京都、新潟、宫城、群馬等地进行继续展出。



汉字,是世界范围内唯一广泛使用的,脱胎于象形的文字,同时也是唯一沿用超过三千年以上的文字。其不仅没有在现代商业文明中式微和边缘化,反而焕发出新的青春活力,这不只是因为使用汉字有着坚实的人群基础,更因为汉字所蕴含着古老的东方文化基因和远东历史厚度,是世界上最为独特的语言形式之一。如果拉丁语是西方文明建立的基础,那么汉字毫无疑问的是中华民族甚至是所有汉字使用国独特于世界的文化核心,同时,也是中日文化友好交流的重要机遇。



在现今世界范围中,和平友好是发展主题,每类文化都有着不可替代的价值,中日两国在汉字的交流上渊源长久,日文中至今有沿用汉字的部分传统,这也是中日两国文化长久交融的佐证。黄山美术社在中国人民对外友好协会和中国文物交流中心的大力支持下策划了“汉字





三千年”展览，其意义在于进一步加强中日文化交流，加强汉字文化圈的凝聚力，致力于兴盛文化艺术的富士美术馆以及各国友好人士，共同推动汉字文化，以文化交流的方式推动中日两国及中国与世界的文化交流。

最后，策展方黄山美术社社长陈建中谈到：文化事业需要耐心与执着，它不是一个功利性的领域，而是一个惠泽后世的崇高事业，更是一项依赖使命感和情怀的不朽信仰，希望未来在文化交流的领域，中国和日本乃至整个世界会有更多的交流与合作。



评论与批评

CRITIC

形而上学的妄想 应该终止

文 / 吕澎



2014年12月3日 在捷克国家美术馆



2013 年 10 月 在成都当代美术馆策划捷克艺术家的展览

“遭遇当代艺术的盲点时是否还可以使用形而上学的方法？”这是最近我为深圳的一个讨论会确定的题目，这个题目来自我与舒群讨论他的个人展览和艺术历程时的联想。舒群是“85’新潮美术”的重要艺术家，那个时候，他不断使用黑格尔、尼采等西方哲学家的术语，阐述一代年轻艺术家的思想与观点，那是一个思想解放的年代，在今天，那些阐释已经变得模糊不清，思想的激情已经非常遥远。90 年代之后，他，以及不少坚持本质论的艺术家的形象逐渐没落了，没有历史知识的人也许认为这些人什么都不是，如今的世界缤纷灿烂、目不暇接，舒群是谁？

为什么对思想与观念如此着迷的艺术家会遭遇冷落？的确，大多数人早就没有兴趣于 80 年代那样的形而上学的空气，哲学，按其本性，似乎要尽量避免社会与现实问题的附加，然而人类的历史从来都是将任何一个思想的有效性安放在权力、机遇以及物理世界的基础上的，这就是为什么从马克思主义一路下来政治学、社会学、人类学能够进入哲学与思想

领域的重要原因。

我想借用这个话题来提醒：在中国，自 1989 年以后，形而上学的声音之所以软弱无力，是因为现实与肉身问题造成的。

我们知道，批评家们习惯使用书本上获得的词汇，很多人相信书本中的语词可以在自己的智慧的操纵下编制出新的思想或者体系，并且在无须任何社会对应的条件与情况下抽象地将其完成。高名潞要证明他的“精神整一性”，说那是创造性思想的新的可能性，可是，当问及这个所谓的“精神整一性”如何能够得到证明的时候，他说，无须证明。这是 2009 年 6 月发生的事情，这无异于说，思想的合法性本身无须得到社会与现实的证明，而仅仅是在少数智者的大脑里自然成型。这个现象表明，形而上学的妄想至今还毒害着许多人，他们仍然坚持认为：价值是自明的，那些不理解价值的人天生就不具备理解价值的智慧。可是，这样的妄想仍然不能回答：自己的思想如何能够被确认之为思想而不是个人意见或者不是动物



的呻吟？其实，这是哲学史在一百年前就解决清楚了的问题：没有社会行动及其物理世界的证明的思想是不可思议的。

自命为“知识分子”或者“批评家”的人习惯于组织词汇的快乐，就个人生活而言，这本来是可行的。但是，一旦把自己的工作目标放在现实的针对性上时，我们如何能够向他人说明我们确立的目标和价值不是虚妄的？如何将我们的自信与改变世界的责任合理地联系在一起？其实，这个问题是一个常识性的问题：我们如何证明我们是一个可以信赖的精神主体。

到了1990年，大多数艺术家和批评家还没有看到中国的未来究竟会发生什么，但是，他们中间大多数人已经体会到，80年代对哲学问题的争论可以休息了。最重要的是，大多数人陡然发现，那些哲学概念已经不能解决心智或者心情上的任何难题。在北京，艺术家和批评家开始说说无聊的

笑话，在西南，艺术家们仍然讨论着人性在严酷的政治现实中的可能性，谁也没有什么新思想，即便那些在美国的中国批评家。渐渐地，在北京的艺术家开始了自我嘲笑的艺术，在国内的批评家栗宪庭将其命名为“玩世现实主义”。在武汉，艺术家们开始将日常生活中的形象搬进他们的构图里，王广义将文化大革命遗留下来的宣传小册子中的形象涂在了他的帆布上，写上了在商店里经常看到的国外商品的文字或者符号。之前呼吁“大灵魂”的栗宪庭在犹豫了一段时间之后，为这样的艺术贴上了“政治波普”的标签。调侃、自嘲、挪用与并置，这些情绪与手法在之前的“大灵魂”作品中几乎没有见过，而现在，既然艺术家提供了这样的素材，就一定有现实的原因，一定有什么针对性，这就是把这两个现象中的“消极”信息转换为“积极”态度的意识形态逻辑。的确，栗宪庭采用的是这个有效的逻辑，否则他很难解释这些充满智慧的艺术为什么能够画出如此浅薄而又缺乏形而上使命感的作品？1993年之后，这些艺术家的作品逐渐出现在西方国家的展厅，这时，在西方资本主义制度的养育下休息了几年的中国批评家有了说话的精力，他们在没有任何证据的情况下决定认为：这类“犬儒主义的”中国当代艺术大行其道是西方偏见的结果，如果可能，也是西方阴谋的证明。他们使用了本质主义的表述：这些来自国内的中国当代艺术不能够代表中国今天的艺术（侯瀚如）。在国内，批评家的心情同样也很复杂而沮丧，他们认为中国艺术不过是西方宴席中的“春卷”（栗宪庭），批评家王林带着很大的情绪说：“奥利瓦不是中国艺术的救星。”所有这些情绪和态度究竟是与纯粹的思想有关？或者是与实际的话语权的旁落所产生的情绪有关？他们的言论没有表明清楚。至少，他们统统没有说出谁的艺术能够代表那个时候的中国？西方的宴席加上了中国菜肴的原因究竟是什么？最重要的是，究竟什么是今天（那时的今天）的中国？人们听到了批评，但是，很少听到分析的声音；人们注意到了不满，但是也没有发现思想的解决方案。时间在急速地流逝，直到新世纪的来临，那些被质疑的艺术已经成为全球追逐的经典作品。

因为80年代的思想解放和90年代玩世现实主义和政治波普对观念的进一步开启，中国当代艺术冲破了本质主义的藩篱，任何表现都变得是可能的。更多的年轻艺术家在90年代的后期涌现，不过，艺术所涉及的问题是如此地细小和具有差异，在避免宏大叙事的时尚中，很少有艺术家能够创作出具有统摄力的艺术作品。然而，一个重要的景观出现了，“以经济建设为中心”的目标导致了市场经济的开始，而市场经济在90年代的迅速发展又引发了艺术市场的崛起，结果，价格成为了人们关注的中心。艺术家本能地感受到了物质世界的急速变化，以至与这个奇异的消费社会发生关系的艺术大量涌现，形成了一个眼花缭乱的格局。批评家却感受到组词的困难，如何面对与说明眼前琐琐碎碎的艺术现实？具体地说，如何去解释一幅画、一个装置或者一件影像作品的艺术价值变得非常困难。可是，一件作品如果获得了比另一件作品更高的价格，就自然成为人们判断的依据，尽管大家都知道这样的判断是很危险的。矛盾的是，

大多数批评家鄙视价格，尽管他们对艺术家的价值与价格可以模棱两可地说出一些“辩证”观点，但是，艺术品的价格与艺术价值是不能等同这个抽象的常识是他们的基本标准。现在，重要的不是复述那些基本标准与道理，重要的是，要回答那些看上去似乎没有“审美形式”的作品为什么获得了如此高的价格？批评家不同程度地知晓一些关于市场的常识，他们也听说了不少“炒作”的故事，于是决定在这样一个冰火两重天的艺术市场中去寻找可以阐释的问题。奇怪的是，他们没有去冒着生命危险搜寻市场中的违法乱纪的证据，却去放大“炒作”的不正当性，并将这样的不正当性去覆盖市场本身的必要性。最醒目的是，他们很快将攻击的矛头直指至“天价”艺术家，而不是那些制造“天价”游戏的“投机分子”，他们在缺乏证据的情况下说那是一个利益集团，艺术家难逃其究。终于，他们说出了一个内心制造出来的“秘密”：这些“天价”艺术家的艺术本身也是可疑的。结果，他们有意识地、公开地否定了过去三十年的艺术历史——这是高名潞对 90 年代之后的艺术不屑一顾与朱其对 90 年代中期以前的艺术（尤其是 80 年的艺术）的轻蔑相加的结果。

存在着艺术的真理吗？谁是这个真理的评判？一个批评家的看法的合法性依据在哪里？难道萦绕在一个没有上帝身份的批评家的脑际中的玄思可以不自证自明？

在全球经济危机的背景下，中国当代艺术好像一栋烂尾楼：它似乎有些成型，却完全缺乏完整性；它似乎还保留着基本的结构，却被怀疑是危险的；它似乎也拥有图纸，但是人们质疑图纸的合法性。可能事实的确如此，从来没有人批准这栋大厦的建造，仅仅是一些大胆的艺术执意要去建设而已。一开始，在清晨的阳光的衬托下，施工的号子与剪影如此地美丽，这引起了更多人的好奇心，甚至也引起了他们的参与。不过，他们中间有些人并不关心图纸的合法性，不关心建设中的材料问题，不关心这栋大厦的后续资金，却指望在这轰轰烈烈的建设中展示自己的权力；他们不去运输水泥和砖头，不在烈日在下拧动螺丝或者操作水泥振动器，却愿意成为指指点点的监理。批评家说，批评就是艺术实践的监理，这是批评家的权利。可是，你没有阅读图纸，你不了解今天的审批程序，你没有了解建筑的基础设施，你懂得什么是有效的监理？

我用的的确是房地产的常识术语，这样的比喻容易让人理解：艺术领域与任何领域一样，有其操作上的共同性。我们要问：什么是这个建筑的合法或者非法的依据？她的今天与未来究竟面临什么问题？

但是，这并不意味着当代艺术这个建筑具有现行的合法性，这个民族在当代社会中的价值观、更不用说艺术史教育内容

的制定，公民对当代艺术的知识以及相关制度系统的建设几乎为零，这些状况成为当代艺术完全不合法、并在市场出现危机的时候顷刻崩溃的重要原因。就在 2008 年 12 月的《中国美术家协会第七次全国代表大会上的工作报告》里，发言人这样写道：“加之某些西方国家对当代中国当代美术的局部现象不遗余力的引导，甚至别有企图地以政治波普和玩世现实主义为主打造出一个病态的‘中国形象’，导致对中国当代美术的认识出现严重的偏狭和扭曲。”官方美术家协会的这类表述虽然已经难以成为专业杂志或者报纸的主导话语，却仍然表明了旧有意识形态十分牢固地控制着国家（包括纳税人）的全部资源，那些“创作奖”、“理论评论奖”或者“终身成就奖”颁发的依据与三十年前的标准不会有什么根本的区别。市场经济处于高速发展的时候，意识形态的控制非常薄弱，市场为所有自由艺术家敞开了创作的大门。那些对当代艺术进行漫骂的“批评家”可以思考这样的问题：既然你使用的话语就是中国美协的话语，你的文字还会有什么新意？这些批评者没有看到，那些从市场中获得收益的艺术家即便身价上亿不也是自己的私人财产，而那些欺世盗名的美术机构对纳税人每一分钱的滥用事实上都是非法的。他们中间没有人去注意这个合法与非法在复杂的转型期中的变化与对比。按照一个走向民主与公平的国家制度的目标要求来看：那些骂骂咧咧的批评者不是无知的文人就是别有用心心的破坏者，他们在言辞与实际行动上参与了旧体制对当代艺术大厦零部件的拆卸。

今天所说的合法性，就是指三十年前就已经在星星成员的口号里喊出的目标：让艺术创作真正获得制度上的保证，并且让每一个艺术家能够享受到国家资源的公平分配。改革三十年来，除了那些必须听从美协指令，接受相应的“美术家”，成千上万的自由艺术家无法获得国家资源的公平分配，他们也就只能通过市场这个存在着荆棘的途径去寻求发展，这当然是困难的、艰辛的和充满问题的。我们的批评家，我们的知识分子，不应该脱离艺术家生活与工作的基本语境去讨论形而上学，去讨论所谓的思想与观念的演进，去讨论艺术的标准，去讨论艺术应该如此还是不应该如此。什么是“中国标准”？美协的“工作报告”的标题是“熔铸中国气派，塑造国家形象”，可是，谁是“中国气派”的评判人？“国家形象”究竟由谁来判定？

市场在过去的两年成为批判乃至攻击的对象。批评者补充说：他们不是在批评市场，而是在研究问题。这当然是在说谎，因为，对于市场，对于制度建设，没有解决方案，就等于没有研究问题。尽管人们从上个世纪 90 年代就熟悉“市场”这两个简单的中文字，但是，作为一种新的制度，作为一个支撑文化艺术的新体制，中国市场经济的结构仍然是岌岌可危的，

1992 年 武汉, 吕澎与任戡



因为中国的市场没有得到相应的政治体制有效而健康的变革呼应，这是市场出现的大多数问题难以得到进一步解决的根本原因。可是，这难道不是那些具有责任感与使命感的人可以献出你的智慧与思想乃至身体的时机吗？的确，在高名路这样的批评家看来，“市场”与“资本”根本不是问题，只有“思想”才是至高无上的。这样的观点在 80 年代现代主义时期可以被看成是天真的知识分子立场，而在今天，却只能是愚蠢的读书人的无知与别有用心的。大量批评市场的文章表明，50 年代出生的（更不用说 40 年代出生的）艺术批评家对“市场”的认识不比一个街上卖菜的农民多多少，剔除掉那些似是而非的表述，批评者几乎没有关于市场的任何富于洞察力的见识，这决定了他们只能通过哗众取宠的声调与语词去欺世盗名，而这个不健康的、需要制度完善的市场正好提供了这种欺世盗名的可能性。

不要把“坚定信念”，“坚持理想”与“思想的纯洁性”作为口头禅，没有行动或者没有物理证据的口号很可能是骗人的口号，在经济危机肆虐全球，中国当代艺术几乎停盘的今天，有责任的批评家应该成为艺术家信心的实际支持者而不是怪里怪气的挑刺者。没有社会行动的思想难以证明自己是思想；没有将问题放在历史的语境中的批评很难证明自己是批评。从 2006 年以来关于上个世纪 80 年代新潮艺术的批评之所以很少成绩，是因为大量的文章缺乏基本的历史语境分析，他们对事物之所以如此的上下文似乎毫无兴趣。

不要有本质主义的标准，不要以为人的精神都像美协报告里所说的那样是“健康的”或者“积极的”，任何情绪与精神表现都具有人性的合理性。政治波普与玩世现实主义早已成为历史，今天仍然纠缠这些概念说明了今天的现实与当初的历史背景仍然存在着藕丝般的联系。在大量的当代艺术现象中出现的“畸形”、“病态”甚至“恶心”，难道就没有现实的反映？批评家真正应该保护的正是精神的丰富性。

不要以为当代艺术是几个参禅悟道的精英在大脑里完成的，艺术本质上是由社会促动的精神生活的物理产品，智慧与知识的抽象性不能够替代艺术本身的社会呈现，这就不得不让艺术家和批评家将艺术与社会或者人类的具体问题牵扯在一起。没有谁愿意去赞助精英的智慧，这倒不是说他是否认可被赞助者的智慧，重要的是，谁能够证明这个要求赞助的智慧是值得赞助的？谁能够通过什么安全的方式认可这个精英的思想价值的合法性与对人类知识的贡献的有效性？如果全世界的赞助者（无论是西方的还是中国的资本家）缺乏判断能力，谁

又能够成为智慧与思想的真正赞助人？其实问题非常具体，在今天，除了市场，谁能够、谁愿意赞助中国的当代艺术？除了市场制度，什么制度可以成为当代艺术合法化的保护力量？智慧从来就是在人类社会中呈现与发展的，今天的艺术家的任何一件作品都不是来自形而上学的深渊，而是来自他对现实与个人经验的理解，至于对新艺术的推动，显然来自物理世界的力量。如果认为市场与资本不是学术问题，那么同样可以说，被迂腐的批评家推崇的“思想”也是垃圾，因为这个“思想”与我们、与社会、与艺术根本没有任何联系。

不要重复唠叨“精神”的重要性，这样的唠叨如果没有改造世界的目的性很容易演变为形而上学的妄想症。我们不是要否认精神的重要性，相反，正是因为拥有精神，拥有智慧，拥有来自无意识深处的“深度体验”，我们才需要如此迫切地通过物理的方式将其呈现出来。艺术史不能简单地理解为精神史，曾经遭遇 27 年批判的“市场”与“资本”是创造三十年中国当代艺术历史无可争议的重要资源。从这个事实上讲，利用金钱而又表示出鄙视金钱，借用市场又表示出鄙视市场，依赖资本却又表示出鄙视资本的“知识分子”——我姑且继续使用这个词汇——是虚伪的和道德的，因为他们否定了金钱、市场和资本后面的劳动与创造性价值。他们自以为是真理的代言人，在要求别人同意他的思想、赞助他的思想的同时，却又告诉人们这样的赞助资源是可疑的毒品。为了抢夺话语权，为了让自己成为庸俗的权威和领袖，他们不惜试图推倒已经形成的历史，凭借虚妄甚至是庸俗的欲望去重建所谓不证自明的“体系”，结果，他们事实上成为试图削弱中国当代艺术的文化资本与象征资本的捣乱者，这是中国当代艺术遭遇的最尴尬最难堪的现实，也是至今中国的新艺术缺乏合法性与制度结构的重要原因之一。

基于上述，概括地说，三十年的历史告诉我们：只有物理呈现的思想才有价值，形而上学的妄想应该尽快终止。（2009 年 6 月 28 日星期日于三亚椰海）



四十小结

文 / 吕澎

人到 40 岁时，不时产生一种感觉，而且已经出现了许多次：老在想过去的一切仿佛真的像梦一样，再也不会出现了。往事——其中自然没有一件是伟大的一一从来没有像今天这样感到陌生，这种陌生感日甚一日，每每产生这种感受，心里便萌发忧郁。对于我个人来说，直到 1992 年前，忧郁是一种美，一种生活的养料，一种文化滋补品，甚至是一种幸福的象征。然而在今天，忧郁其实是一种恐惧，一种无意义的提示，一种空白。

现在很难回忆起读大学时的心理生活。能够在记忆中留下痕迹的是当时有一个人生的指标：每年出版一部书，当写作出现倦意时，只要推开窗户见到窗外的绿色，桌旁有一杯茶水，人生也就很幸福了。事实上，从大学毕业到 1994 年，这一可以叫“幸福的指标”基本上是达到了，然而，幸福却不存在了，没有了，生活索然无味了。

在相当长的一个时期，我对“艺术”与“文化”充满崇敬与向往。我翻译和阅读可能读到的书，我相信有一种虽然遥远不可企及的精神即便说不上去追求也值得去接近。一个小小的英文词“other”也会使我感到一种神秘，一种与天国接近的空间，一种不可捉摸的异物。总之，一个小小的符号提示，会使我浮想联翩，思绪不断。然而，这种充满形而上冲动的状态在今天消失了，每每碰到他人充满激情的语词时，心里感到滑稽与无聊，真的，非常的感到无趣。“other”不再是神秘，不再是“一种与天国接近的空间，一种不可捉摸的异物”，而是几个被称之为“字母”的东西被习惯地放在一起罢了。

尽管我从未对任何人产生过崇拜的心情，但是，曾经认为艺术家是一种充满特殊精神内容的动物，值得认真地尊重与交往，这种看法确实是有过。我过去真的十分在乎艺术家的情绪。记得数年前帮助一位北京画家卖画（那是 1990 年 4 月或 5 月的事），后来听说他认为我介绍的人给了太少的钱，以至于我作为中间人似乎犯了错误，实在没有把艺术家的精神劳动给予高度的尊重。栗宪庭之后来信说：“关于您上次

在北京买画之事，朋友们有些气恼……我们总还是要和这些画家打交道，不能一锤子买卖，这点请您慎重考虑。”当我读到老栗的信，有一种几乎该坐监狱的感觉了，我感到我似乎犯了弥天大罪。几年过去了，我完全没有了当时的那种犯罪感。我不再认为解释与说明或者其他举动有什么意义了。心情的确已经平静，当我再看到一位被称之为“艺术家”的人，心里不会升起任何特殊的尊重，除非他是一个我生活中的朋友，否则他在我的眼中只是一个类似街边的皮鞋匠这样的角色，是社会各种行当中的一种。严重的是，我的这种有辱斯文的心态对于任何一个被称之为“文化人”（无论是画画的、写小说的、写诗歌的、当演员的还是搞哲学的或弄思辨的）都一样。没有任何时候有今天这样感到过去的人生恍如戏剧，每一个场景或每一个角色的变换是那样的急促，那样的缺乏永恒性，速度是那样的快，以至我心里感到深深的苍白。

我曾经经常提醒自己，人生本来就是一场戏剧，关键是如何扮演好自己的角色。然而，什么是自己的角色？扮演好自己的角色的意义又在哪里？其实我越来越不清楚了，模糊了。而且，真的感到这样的问题本身已变得没有意义。其实，在过去的岁月里，并没有任何生动有趣的故事发生。

今天，窗外下着雨，“唰唰”的声音居然使我回想起过去的一些情景。

我在大学期间就开始翻译西方美术史方面的文章与著作，直到 1988 年，我第一次为艺术家朋友组织画展。当时我是省剧协的副秘书长，但我想利用职权办一个美术展览。然而老同志问：剧协为什么去搞美术展览？所以我把展览的名称定为“艺术中的戏剧性”。我沉浸在与艺术家朋友交流的氛围之中，我以为我办了一件好事。但是，一位画家的画被谁无意捅破了一个洞，出事了一一这位画家的女朋友到我拍电视剧的现场大哭大闹。我能够理解，但开始产生烦躁，我开始隐隐约约感觉到一种具体的问题在产生。这是我第一次参与现代艺术活动。



2011年11月 成都双年展接受采访



2011年5月22日 吕澎与斯坦福大学艺术史学系教授(左一,左二)在学术讨论现场

在过去若干事中,最容易回忆但又最想回避的事是“广州双年展”。当然,回顾“双年展”很难不去将更早的两件事牵涉进来,一是写作《中国现代艺术史:1979~1989》,二是创办《艺术市场》。

大约是在1989年初,李路明意向性地给我谈过:希望我能写一部反映1979年以来的中国现代美术历史的书。当时,我把李路明的想法只当作玩笑,一点也不在意。我对中国现代艺术的评价并不高,甚至认为不值得去认真对待。在此之前,我一直在翻译、写作有关西方美术方面的书,我认为国内的现代艺术的确是西方现代艺术的“乡下版本”。易丹与我的想法一样的。我们都认识在四川的现代艺术家,比如80年代初就知名的何多苓、周春芽、张小刚,以后又认识叶永青、毛旭辉。但是,我们的关系更多的是朋友关系,一块喝酒、打牌、聊天,但很少认真谈及艺术的学术问题。涉及艺术的谈话总是在泛泛聊天中随意两句,不像王广义、丁方、舒群、张培力这样的艺术家,与他们交谈总是让人紧张和累。

1989年4月中旬,我和周春芽去长沙玩。李路明再次提及《中国现代艺术史:1979~1989》的事。在地质招待局里,我还征求周春芽的意见,如何推掉这件事。我告诉李路明:如果

一定要写,就只能从批判的角度写,比如可以写一本叫做《中国现代艺术批判》这样的书。李路明说:“可以,随便你怎么写。”一天晚上,邹建平请客,当时的湖南美术出版社负责人又是画家的萧沛苍也被请去邹家。李路明再次谈到出版《中国现代艺术史:1979~1989》的事,萧沛苍在态度上很支持这个选题,这时,我觉得事情已变得严肃了。于是,我答应了考虑写作该书。

回到成都后,考虑到这本书工作量大,加上与易丹在看法上一致,就与易丹商量,希望能共同来写作这本书。当时,易丹正在办理再去美国攻读博士的手续,但是,看上去他对再去美国没有太大的兴趣(积极者是对方美国教授)。由于兴趣中心的转移,易丹答应不去美国,一块写作《中国现代艺术史:1979~1989》。

1989年5月,我与易丹从四川省国际贸易促进会那里争取到几千块钱,着手收集资料并拍摄关于中国现代艺术家的电视片。拍摄的第一站是在重庆的四川美术学院。在此期间,我们拍摄了张小刚、王毅、叶永青、扬述、马一平和一些学生的工作情况。拍摄期间,艺术家的艰难的生活条件给我留下深刻的印象。5月19日,易丹、我和摄像师刘波乘机飞往北京。刘波是1988年拍摄电视剧《第一追杀》时认识的画家。

几天以后,我们到了长沙,拍摄了李路明、邹建平、萧沛苍和其他画家的一些材料。这时,我们大家有了一种感觉:这个时期的许多东西我们还没有将它们记录下来,写作《中国现代艺术史:1979~1989》的态度也就更加明确了。

5月30日,我们到了昆明,拍摄了毛旭辉、潘德海、马云、陈恒。毛旭辉是国内表现主义风格的重要画家,他的表现风格的作品很棒。但是,毛旭辉的画画条件很恶劣,环境也衰败不堪。好在毛旭辉可以从电影公司拿一些颜料或材料回家,以解决经济拮据对画画的影响。潘德海是一所中学的美术教师,画画的房间接近牢房,由于房子太黑暗,他在墙上画了一扇窗户,以表达对阳光的渴望。所有这些,都给我这样一个印象:中国艺术家面临着一个潜在的问题:经济问题。随着社会生活朝向市场经济的变化,艺术家所面临的问题就更加严峻。

整个1989年里,由于我代表所在单位与中国录音录像出版社就一部电视剧(名叫《第一追杀》)打官司,在北京的时间很多,许多时间是住在栗宪庭家。我与王广义就是在栗宪庭的家里认识的。那是10月份,王广义到北京领取第七届全国美展铜牌奖的证书。此外,王广义到北京也是为了寻找工作,因为他的所在单位珠海画院要他在三个月内离开单位,生活的压力使王广义不得不另外寻找避难所。给我印象颇深的是,即便生活的问题如此严重,但是,王广义仍然能兴致勃勃地大谈学术问题,紧张的政治空气也没有怎么影响他的艺术思维。我们谈到很晚才睡觉。从王广义那里,我开始与舒群、彭德、魏光庆有了联系。

《中国现代艺术史:1979~1989》的序言的第一章的“历史的回顾”、“理论问题”、“‘伤痕’艺术与现实”这几部分内容就是在栗宪庭家和我哥家完成的。那是11月份,写作冲动按捺不住。12月,我和易丹就开始全面推开艺术史的写作。有时,周春芽、张小刚等一大群人在我家打牌,我也仍然抓紧写作。1月底,我和易丹就完成了各自的写作和统稿工作了。

原来打算完成艺术史的写作后,继续研究西方艺术史,但是,经过这次写作后,中国艺术家的种种问题在我的脑海里跑不掉了。在诸种问题中,经济问题显得特别突出,如何能解决这样的问题呢?

创办《艺术市场》。

早在1989年4月去长沙的时候,我就与孙平讨论过办一份《艺术市场》杂志。不过,当时的这个打算有另外一个原因:由湖南美术出版社出版的《画家》这份以书代刊的杂志有停办的可能。为了能让新的艺术思想的不断发表,有必要再办一份刊物。1990年底,第一辑《艺术市场》出版了。今天回

头去读第一辑的前言,让我吃惊,我想不出为什么当时就这份借口“市场”问题的小刊物里涉及到了90年代艺术所面临的根本问题。事实证明,在以后的几年里,策略技术成了战略措施,市场真正成了一个不可避免的问题了。

当然,办《艺术市场》的另外目的,是想将一些前卫艺术家的作品介绍出去,以便有机会给他们带来卖画的可能。第一期介绍王广义的原因是由于我对王广义的智商很佩服,觉得有必要将有智慧的艺术家的作品推出来。此外,自从认识王广义之后,我们联系非常频繁。在1990年的时候,王广义的生活在变动之中,他想买下珠海画院分配给他的房子,加上生活的困难,很希望通过卖画来解决这些问题。所以,我说服了我的当公司经理的大学同学孙玉涇和唐步云买了王广义的不少“后古典”作品。既然如此,我当然有义务利用《艺术市场》来介绍他们的收藏作品。事后不少艺术家说王广义这个人会“操作”,有一套自我宣传的办法,但是我知道,倘若当时收藏者买的是另外画家的作品,第一期《艺术市场》推出的艺术家就不一定是王广义了。

大约是1991年7月或8月,我的另外两个在西蜀艺术公司工作的大学同学来找我,希望我去给他们公司做艺术顾问。我对艺术市场的介绍和对公司发展方向的鼓励,使公司总经理罗海全很兴奋。他办艺术公司的最初目的是为他的另外一个卖汽车零部件的公司作公关服务。在过去,企业拉关系的手段是送烟送酒。随着生活水准的提高,送烟送酒的作用不大了,罗海全就试着用他的两个画国画的朋友的画做礼品,代替送烟送酒。据他自己说,这样做的效果不错,由此,他有了办艺术公司的想法和行动。看来艺术对于一般人来说仍然是神秘而有趣的。经过我的游说,罗海全对于艺术公司的未来有一种信誓旦旦的精神状态。在经过了若干次正式和非正式的经营问题的讨论后,我仍然认为简单的展览是不能解决问题的。要造就一片新的空气,就必须耍搞大动作。在这样一个指导思想下,10月的一天,我搞了一个展览方案,定名为“广州首届90年代艺术双年展”。确定“双年展”这个名称的目的是希望能够两年办一次这样的展览,至于是否真能坚持下去,我没有多想。就当时的目的而言,主要是想给年轻艺术家提供一次展览、发表、卖画的机会。至于作品是否真正能够在展览中卖出去,我心中没有多大的把握。说到底,我是想通过这次展览为前卫艺术家寻找一次办展览的机会。

参加了“双年展”的工作的人人都知道,在“双年展”的筹办期间,自始至终都面临着经济问题。萧全曾用相机记录过我和黄专、邵宏、杨小彦焦虑地商量如何渡过难关的情景。直到深圳市东辉实业有限公司总裁陈显旋与西蜀艺术公司总经理罗海全于8月18日签定以100万元人民币购买双年展27幅获奖作品的合同书之后,双年展的操作经费才有了基本保证。自此,广州地区的各大报纸纷纷介绍这个事件。《羊城晚报》



2014 年 12 月在巴黎街头

在 8 月 27 日在头版头条位置以“继房地产、股票投资的又一热点”为题，介绍了这个事件以及“双年展”。同时，我又与广州的美术界的专家和领导进行了不同程度的沟通，使“双年展”的工作获得了广泛的支持和宣传。在这方面，杨小彦做了许多许多的工作。

正如我估计的那样，由于西蜀公司的经济承受能力差，展览结束后公司不能及时处理付款、退画等事宜，造成一系列的经济问题。好在我一开始就意识到了出现问题的可能，所以

聘请了律师王琪为“双年展”制定了一系列的法律文件，使艺术家为保护自己的权益有法律上的依据，构成了获奖艺术家一年之后在与西蜀公司进行的官司中取得胜诉的基础。事实上，自从“双年展”之后，国内的艺术生态发生了巨大的变化。在这巨大的变化中，艺术家、批评家、画商、企业以及整个社会都在对艺术进行重新认识，而正是这样的“重新认识”构成了今天的艺术的生态基础。拍卖声此起彼伏，不同的商业性展览在频繁举办。对此，我很难从好坏、善恶、先进或后退这样的非此即彼的方式来评价。

不知什么原因，“双年展”之后我开始偏于对被称之为“知识分子”的人的生活的关心而不仅仅对艺术家有兴趣。我感受到了许多不仅仅属于艺术家的问题。1993年5月，我写了一篇题为“最是文人有自由”的文章，发表在这年第八期的《读书》上。文中对在市场经济逐渐替代计划经济的时期里愤世嫉俗反复抱怨、迷茫失落的文人有些调侃。没有想到这篇随意写的东西引起了微词，这使我开始逐渐认真地思索涉及中国知识分子的更多问题。

从1994年底，我开始写作《工具与权力——20世纪中国知识分子的政治问题》。我注意到，中国近代史上有两件事给予了提示，好像中国本世纪的读书人争取独立自主、试图获得改变历史的权力的现代努力有了可能。一件是在张之洞等人的努力下科举制的最后废除（1906年），另一件是清朝政府的被推翻（1911年）。最初，问题显得较为简单，被称之为“知识分子”的读书人因为拥有知识特别是西方知识而自信是民族的精英。他们对即将掌握改变中国命运的权力丝毫不予以怀疑。但是很快，他们就发现：充满乐观主义的革命热情在革命成功的一刹那，就被与理想毫无关系的争论和权力斗争给泯灭了，甚至学术争鸣很快就成为政治论争的一部分。那些坚持独立身份却没有实际的权力支撑，但又时时企图通过思想的自由陈述去争取影响历史的知识分子，因为没有政治操作所必须的权力身份不是历经艰辛、倍遭磨难，就是掉入并非学术规则所能界定的政治陷阱。

儒家“修齐治平”的精神是大多数中国知识分子的人生观的基础。可是，“修齐治平”的可能性是建立在权力基础之上的。事实上，从产生“学而优则仕”一语的春秋时期到19世纪末，中国有抱负的读书人都是沿着通过晋“仕”而拥有“修齐治平”的权力这条路线行进的。只是在本世纪，情况发生了变化。由于西方思想的影响，中国知识分子摆脱了传统的发展模式，他们希望通过思想的独立来争取人格的独立并成为变革历史的精英。然而，经过了100年来的艰苦努力，中国知识分子的地位及角色虽然发生了复杂的变化，与过去时代相比，这个世纪的知识分子采取了新的方式与途径，但他们采取的那些新的方式或途径大多是失败或不生效的。这当然是从理想的原初模式是否成为事实的角度上说的。因为在没有作为事实的理想的证明的情况下，那些“努力”或者“牺牲”很容易成为不同时期权力者政治操作的素材，进而其后未实现的理想的最初含义也会被改变。

不过我清楚，要对本世纪知识分子言行中的正义与非正义或者善与恶作出准确的评价是非常困难的。因为这涉及到政治立场和道德立场方面的错综复杂的判断标准问题。我并不打算从道德主义的立场研究20世纪中国知识分子的历史，也不对中国知识分子的政治立场作历史性的判断。而是想采用颇有点像福柯的知识考古学的方法那样，将面上的道德主义的表层扫开，分析其下的权力结构和围绕权力结构的产生、发展及变化而发生的经验化的动机与结果以及动机与结果之间的

关系。这种研究方法自然会导致在一些地方拨开中国知识分子历史精英的面纱，将他们的从道德主义角度上看不太体面的问题暴露出来，但我认为这是有益的。

我越来越坚持这样的看法：中国知识分子因自己对作为文字的知识的控制所导致的不乏虚荣色彩的自尊很少作自我检讨，加上复杂的文化背景的缘故他们不时掩盖在政治方面的无知、人格方面的缺陷和类似政客或平民身上常见的恶劣表现。但是，我们在大量的历史文件中见到更多的是他们可歌可泣并唤起人们同情的材料，这使我的研究面临极大的困难。好在我改变了过去习惯了的生活，观看生活的方式发生了变化：从1993年起，我逐渐减少了写作的文字。我不得不思考今后的问题。

我决定寻求经济基础的建设——我开始公司的经营，开始与只对金钱有兴趣的人打交道，开始被有钱的人指来挥去，开始了对过去的陌生，开始对金钱非常重视但又对名利缺乏激情，开始注意到自己随时都可能死去因而提醒自己生活中的得失无关紧要，开始产生虽然事情有了美好的开头也随时准备失败的态度，开始懂得一百个人就有一百个真理以至唯一的真理十分难以论证，开始知道人生游戏有不同的规则关键是你参加哪种游戏，开始明白努力是必须的但不一定非要有一个预期的结果，开始发现哈姆雷特对责任的焦虑在今天成为笑话，开始发现被称之为爱情的东西更加可以触摸而缺乏诗意，开始发现每个人都在忙碌却更少有人来得及思考忙碌的目的，开始发现生活的物质形态变得更加精致而生活的精神状态愈加粗糙不堪，开始发现文化人越来越对金钱感兴趣而商人越来越想到文化圈内图虚荣，开始注意到继续自称“知识分子”的人在继续遮蔽知识分子的虚弱与尴尬，开始注意到今天的文人仍然在有意或无意模仿旧文人的言行款式却显得越发肤浅和不适时宜，开始羡慕青少年，开始真正懂得在中学时老师不厌其烦地告诉我们的青春的宝贵是真的，开始理解老人对年轻人的态度，开始真正意识到时间的珍贵，开始稳重不慌不忙地做事，开始无所畏惧但又轻轻松松，开始反复回忆往事中某次场景或某个人的姿态或细节，开始对过去的一切无论坏事还是好事均给予美好的评价，开始再次去思考友谊、理解与同情的真正含义……不甚感慨的各种开始。

写到这里时与彭德通了个电话，在通话中，彭德提醒说从墓穴中取出的尸体都会发生变化，更何况活生生的人。所以我想，种种“开始”无非意味着自己的不可避免的变化，既然“不可避免”，我就只能顺其自然，开始步入40岁以后的仍然不可捉摸、也许还能找回点意思的生涯。

1996年7月10日

作者小传

1956 年生于重庆。

1982 年春毕业于四川师范大学。

1982 年至今, 为四川省文联编辑。

1990 年, 筹办《艺术市场》期刊。

1992 年, 组织策划广州 90 年代艺术双年展。

著作:

《欧洲现代绘画美学》(1989)

《现代绘画: 新的形象语言》(1987)

《逃避与责任——20 世纪艺术文化》(1990)

[与易丹合著]

《艺术一人的启示录》(1990)

《现代艺术与文化批判》(1992)

《中国现代艺术史: 1979—1989》(1992)[与

易丹合著]

《艺术操作》(1994)

译著:

《塞尚、凡高、高更书信选》(1984)

《论艺术里的精神》(1986)

《风景进入艺术》(1988)

《达利》(1988)

《蒙克》(1990)

论文:

《图式修正与文化批判》(1992)

《走向原始的开端》(1992)

《生命的具象与陈述》(1991)

主要文章:

《展开九十年代》(1992)

《走向市场》(1992)

《艺术操作》(1992)

《从广州双年展看大陆九十年代的发展基础及方式》(1993)

《操作、权力与形而上学》(1993)

《批评与权力》(1993)

《前卫艺术下课》(1993)

《从 ISME 说开去——关于九十年代中国艺术的零散看法》(1995)



艺术史的风景

涉及当代艺术史书写的八个问题

文 / 吕澎

当代艺术史写作的合法性是艺术史学科的逻辑结果

作为在 19 世纪才彻底建立起来的艺术史学科, 在 60、70 年代失去了活力, 因为那些由德国艺术史家建立起来的艺术史学科体系在面对非欧洲艺术、现代和当代艺术现象时, 实在是面临巨大挑战。60 年代末, 肯尼斯·克拉克 (Kenneth Clark) 用艺术的历史给电视观众讲述的“人类文明”仅仅限于欧洲文明, 这无异于说这位艺术史家的知识逻辑仅仅限于欧洲文明背景。的确, 精神分析、符号学、阐释学、解构理论以及女权主义等等理论的介入, 使艺术史学科恢复了活力, 而这一次活力的恢复却使任何“规范”、“模型”以及“系统”失去了稳定性。对欧洲艺术史家而言, 瓦萨里的艺术史建立的“诞生、发展与衰落”的分析模式, 不仅使“高级”与“低俗”之分具有了合理性, 还培养出一个进步论的心理习惯, 影响到之后的艺术史学。这样, 19 世纪末与 20 世纪初, 艺术史学科的确呈现出不断累叠与完善的状况, 可是, 如果我们稍稍动动脑筋就会发现, 沃尔夫林 (Heinrich Wölfflin) 等人的分类不过是将一些视觉的相似性纳入规范化的价值判断, 以便使得曾经仅仅限于象征与指示性作用的形式, 成为被赋予有“高级”色彩的“审美”形式, 并且给与了那些被分析的对象以艺术史学科意义上的合法性。可是, 现代主义, 以及当代艺术现象迫使艺术史回答一些从未面临过的问题: 究竟哪些艺术是艺术史研究的范围? 艺术史的界限与准则是否还继续存在? 于是, 传统的定义遭到彻底的挑战: “什么是艺术?” 这个问题被不断翻新的当代艺术搞得无法回答, 每一次新的定义在第二天就差不多失去了意义。我们注意到, 大多数艺术史家显然受制于历史上的作品及其已有的判断, 当你习惯一种被艺术史证明了的“审美”形式时, 你就很自然地不太容易接受还没有被证明的形式。结果, 在 70、80 年代, 新的艺术现象要求艺术史研究范围必须扩大, 否则人们只能限于对传统或者符合艺术史学科解释的艺术的理解, 结果, 艺术史学科的堡垒被瓦解, 以致出现了“视觉文化”这样的词汇。这就是说, 不仅任何国家、地区、民族、时期的视觉对象都可能成为艺术史研究的对象, 而且没有不可能用于研究的对象, 即便是路边的广告牌。这意味着: 欧洲中心主义或艺术等级制的崩溃——一种文明逻辑的不可避免的失态。这样, 面对新的艺

术现象也许有两种基本的态度: 宣布艺术和艺术史的死亡 (不少艺术家、哲学家和理论家是这样说的, 例如丹托 Arthur C. Danto 或贝尔廷 Hans Belting) 要不就是寻找新的知识策略。可能是因为人类还继续存在的原因, 宣布艺术或艺术史死亡的结论还是无效, 因此, 继续观察当代艺术就成为艺术史家的工作, 人们在使用什么言词与概念讨论当代艺术不是这里的重点, 一个明显的事实是: 关于当代艺术的写作没有停顿。有拘谨的学者认为可以将今天的写作称之为“当代艺术”, 但是不能够在后面加上“史”的字样, 意思是说“历史” (history) 这个词仍然是需要慎重使用的。下面我想说, 既然我们已经具备了新的哲学意识和知识经验, 既然我们知道“审美经验”不是一种视觉惯习就是一个难以划定边界的虚构, 既然我们对人类文明的理解具有了更为广泛与丰富的认识, 我们对历史的概念就有了更为开放性的理解, 书写当代艺术史的可能性就显然存在。

1, 时间与空间

时间的起点: 中国艺术圈使用“当代”这个词汇是混乱的, 即便批评家使用了 contemporary 这样的英文单词。90 年代后期以来, 各种文章对“当代”给与了费力的说明, 2003 年, 在中国美术学院的一次会议上, 有人 (黄河清、邱志杰) 对这个词进行了非常不同的定义与解释, 可是, 直到今天, 没有人能够提供这个词的具有共识效应的说明。最近, 我在着手收集 17 至 19 世纪欧洲有关中国的历史文献, 朋友给我寄来的书中有一本题目是: LA CINA CONTEMPORANEA (《当代中国》), 作者为 Giuseppe de Luigi, 出版时间是 1912 年, 这正是辛亥革命时期。不要辩解说艺术领域的“当代”具有与历史学不同的特殊涵义, 也不要过分地去考察和追究西方作者是如何将战后的艺术界定为“当代艺术”的, 实际上, 我们在涉及艺术的问题上, 与欧洲或者西方学者在语境和判断角度上有根本的不同。在中国学术界, 一些时间点非常重要, 例如 1793 年、1840 年、1894 年、1911 年以及 1949 年, 甚至 1978 年, 可是, 学者们在将这段时间给予历史定性的判断上, 各执一词, 从来没有统一过。

2015 年 11 月 巴黎



选择什么时间作为什么历史问题的定性，取决于历史学家确立的问题要求，如果我们讨论东西方之间的关系，而将西方对中国的基本判断的改变作为问题点的话，那么，1793 年就是一个重要的时间点：因为从此欧洲人对中国早期的神话预期结束了。如果我们认为中国的现代艺术开始于与欧洲的最初接触，那么，80 年代的现代主义艺术所归属的历史问题就应该与 20、30 年代截然不同，这就更不用说徐悲鸿的写实绘画同库尔贝的宣言根本没有干系；又例如想将 80 年代的中国艺术与西方的当代艺术混为一谈显然也是不明智的，因为 80 年代的西方艺术（所谓“后现代”或“当代艺术”）及其观念正好在新世纪的中国才开始全面上演。批评界经常将 80、90 年代的艺术混合表述为“当代艺术”，可是，在艺术的出发点、哲学背景、语言基础上，这两个十年区别非常明显。事实上，“当代艺术”一词在中国艺术界的使用，开始于 1990 年之后。在 1991 年 1 月出版的《艺术·市场》里，王广义使用了“当代艺术”这个词汇——希望有人指出在 1991 年 1 月之前还有谁在什么地方针对什么问题使用了这个词。之前的艺术（大致为 1979 到 1989 年期间），人们是用“先锋艺术”、“前卫艺术”以及“现代艺术”来命名的。对于一位艺术史家来说，“当代”这个词汇可以不重要，只有问题才是他书写的对象。“当代艺术”如果还有价值，那不过是艺术史家认为某个艺术现象与这个时期已经使用的文字标签具有历史的关系，否则，出现在展览中的“当代艺术”——无论其体量与所占有的空间有多大——在艺术史写作来说并不具备书写的意义。

空间范围：在这里，空间可能是一个含义复杂的词汇。从 1979 年之后，中国的艺术体制逐渐受到商品经济进而市场经济的影响，在 1992 年之后，那些本来会按照惯性收进体制艺术机构的艺术家（来自教育的生产）大量地进入社会，准确地说是进入市场，直到今天，体制外的艺术家所占有的规模远远大于体制内，其影响力和市场的份额也与之成正比。就社会学和考古学的角度看，没有什么现象不可以成为历史的现象，不过，基于历史学家的数量太少、书写的条件以及制度化的知识僵化，少数历史的写作者们只能在有限的条件下关注他最想关注的对象。这时，什么现象构成的问题最为突出与特殊，则成为历史学家关注并书写的对象。很自然地，体制内的艺术现象随着时间的流逝和市场权力的扩大而变得无足轻重，尽管这些艺术现象由纳税人的金钱维护着，但那是旧体制持续存在的结果，如果不是从体制的政治任务出发，艺术史的写作者就不会去关注体制内的现象，这就是为什么现在出版了的有关 1979 年以来不多的艺术史著作中，几乎没有涉及体制内的艺术现象的基本原因。究竟有什么样的历史问题可以去讨论和研究？当体制外的艺术现象层出不穷而问题一个接一个的时候，本来人数就极少的艺术史作者就只能去关注那些具有刺激性、挑战性的艺术问题（被这些艺术史作者认为是艺术史问题），而不会去书写没有任何变化和问题的体制内的艺术。

当然，将今天的艺术简单地分为“体制内”与“体制外”是不准确的，不同官方艺术机构尤其是艺术院校中仍然存在着值得非常重视的艺术家和艺术现象，某些艺术家的身份也许正好可以进入这个时期中的艺术史问题的分析——就像艺术史家对文艺复兴时期的前前后后的艺术家的身份的分析一样属于艺术史问题。但是，我们通过对艺术现实和现有制度的观察可以做出这样一个基本的判断：正是市场经济提供的空间，使得那些有自由思想的艺术家具有自由发挥创造力的可能性，如果官方的展览不能够展出他们的作品，他们就很自然地将自己的作品放进市场（画廊、博览会、拍卖行等等）中去流通。因此，存在着旧的艺术体制与新兴的艺术市场之间吸引、竞争艺术家的情况。市场经济导致的人才、资本以及相关资源的自由流动，为艺术创作提供了极大的可能性，这就使得我们考察艺术的空间有了更多的余地。因此，关于当代艺术的空间问题根本上是思想与观念的空间问题，而不是物理的空间问题。

当代艺术史的范围：我们涉及到当代艺术史的研究范围了。在史学界，钱穆将历史研究分为不同角度或领域的历史：通史、政治、社会、经济、文化等，包括学术史，这种分类可以理解，但是交叉与不可分割的问题很多，钱穆在“文化史”部分就提醒说：前面关于政治、社会、经济、学术、人物、地理方面，“均属研究中国文化的一部分”（《中国历史研究法》三联书店 2013 年版）。这意味着不同领域的历史研究有着相互的关联。可是，既然将不同领域的历史分开来说，书写与研究的侧重性就自然不同，因此就存在着文献的收集的特殊性与问题的针对性，艺术史自然会将其艺术品及其关联要素作为其研究与考察的范围——这是历史研究分类的两个面向之一。然而，我们今天所说的当代艺术的范围是在既定而有微妙变化的艺术制度——由社会的大致分工例如画廊博览会拍卖行这类经营机构、艺术教育机构甚至政治对艺术的管理机构构成的——内所发生的事件，与人们过去对艺术家身份的特殊性的想象不同，今天有更多的人可以声称自己是艺术家进入这个范围，只要他设法（比如寻求权力或资本的力量）在这个艺术制度中落实他的言行和尽可能的传播。这样的局面使得经典艺术史作者愤怒不已，以致对当代艺术产生了极大的反感和质疑，可是，我们知道，未来的艺术与艺术史的状况不会有任何经典主义或精英主义的逆转——人类的未来趋势就是在不断地调整规则的同时不断地放权。我们看到，维米尔画中的地图，在荷兰经济史的考证上给历史学家带来的愉悦可能远远超过在课堂上给学生无休止地讲述趣味与技法艺术史老师。这个时候，我们坚持认为前者的工作就不是艺术史家的范围吗？这个例子是说，艺术史的研究范围显然是相对的而不是封闭的，当代艺术史更是如此——这也就是为什么那些有哲学或者文学基础但缺乏艺术史知识的人经常跑进当代艺术领域从事批评工作的原因——对此，我没有说好说坏。



2011年5月旧金山亚洲艺术博物馆《溪山清远》展览学术对话与开幕现场

2, 当代艺术状况

混乱与秩序：提出“艺术史的终结”的说法发生在20世纪，这一个事实本身说明了经典的艺术史规范已经失效。就西方艺术史学来说，瓦萨里提出的、并由温开尔曼巩固的艺术史规范已经失效，当黑格尔强调“绝对精神”最终会溢出物质的表面而获得真正的自由的时候，艺术连同她的历史的确就寿终正寝了。由19世纪末之前的艺术培育出来的艺术史家们对当代艺术的判断无所适从，这是可以理解的，但是，在一个尊重每一个人的选择与自由的时代，我们该如何去规范艺术与艺术史的边界呢？这对于知识的捍卫者来说，是一个严峻的挑战。贝尔廷在他的文章《艺术史终结了吗？》中举的那个例子（Herve Fischer在蓬皮杜文化中心进行的行为艺术）发生在1979年2月，这时，“伤痕绘画”的作者们才刚刚在重庆开始准备创作，如果当时在四川美术学院的那些学生（高小华、程丛林、罗中立、何多苓）得知了这个展览的信息，会有什么样的反应？这个举例不过是说：关于艺术的任何说法，就像有关人的任何说法一样，是因时因地而不同的。除非你将黑格尔的观点，或者欧洲白人的观点奉为高悬——这会导致“伤痕美术”包括之后的“85美术运动”一无是处。殖民主义与种族主义的历史早就过去了，欧洲文明逻辑的陈述越来越暴露出不适应其他国家、民族和地区的文明变化了，我们该如何来看待艺术的今天？或者说看待当代

艺术？的确，我们今天面临的不是所谓“创新”这样的旧问题，今天最为突出的问题是“混乱”，是每个人对“艺术”的毫不羞愧的声称——每一个人（至少在中国）都将杜桑（Marcel Duchamp）或者 Joseph Beuys 作为他的艺术言行的依据。

基于上述，我们不可能对混乱的当代艺术做出任何规定，但是，也不可能对“混乱”本身置之不理。的确，现在不是先锋主义的“创新时代”，这个被认为是资产阶级的进步论也早被抛弃，如果不是到希埃纳的教堂、奥赛美术馆或者美国大都会美术馆去查看旧账，艺术史家还有什么可为？

边界的可能性：各种关于艺术的死亡（关于绘画的死亡论调更多）的论调也许不会再发生了，人们习惯了惊世骇俗的声音，知道了理解力的限度，明白了人类的继承性的继续存在，就不会再对危机——对另一种历史的开始的表述——有什么恐慌了。可是，那些仍然留在艺术院校的课堂、研究机构以及有电脑的书桌边的艺术史教授和作者，还是要回答人们提出的问题：如果艺术没有死，她会在哪里？我们该如何去延续艺术的历史？语言既是通往可能性的门户，也是关闭可能性的铁锁，因此，艺术的可能性正好在语言的能力的范围内。与19世纪末、20世纪的欧洲不同，在难以计数的声称“艺术”（包括“反艺术”）的事件中，艺术史家采取的策略应该不是提心吊胆的容纳，而是立场坚定的抛弃。艺术以及艺术史的



2013年6月 巴塞罗那圣莫妮卡美术馆《溪山清远》期间与 CHARTA 出版人

边界,存在于艺术史家的“抛弃”之后,即在艺术史家的书写中。的确,写作的权利人人都有,没有任何一个职业的历史学家拥有真理的身份,但是,如果我们将宇宙变迁置之一边,人类的基本价值观仍然对艺术史家起着决定性的作用,正如克拉克的基本观点:活力与创造性仍然不是重点,关键是艺术家是否为“永恒”提供了贡献,只有“永恒”是人类文明所需要的。寻找这些涉及“永恒”的因子就是艺术史家的任务,当代艺术领域哪些艺术现象存在着通过对问题的揭示而获得永恒可能性的因子,这不仅仅是艺术家的声称,也不是资本的单方面推动就可以被证明的。从这个角度上看,众多艺术家的工作不过是艺术史家的各种选项中的一部分,它们是否成为艺术史的内容,的确取决于艺术史家的写作。

3, 历史真理?

历史就是探究及其书写:很多学者因其可以理解的严谨与严肃的态度和立场,将“历史”视为真理的最终陈述。可是,从孔子、司马迁,到希罗多德、修习底德(之后的历史作者在这里不用论及)的历史真正成为“真理的陈述”了吗?修习底德将希罗多德说成是“属于那群把娱乐大众看得比探求真理来得重要的作者”(John Burrow:《历史的历史:从远古到20世纪的历史书写》)你会赞成这个说法吗?虽然历史不是真理的道理很容易理解,但是,无视社会的复杂性,无视人的局

限性以及无视人的个体差异性的现象普遍存在,反映在对知识的认识上就是知识的专制与叙述的霸权。考虑到包括19世纪以前获得知识的路径有限,存在着权威与学术专制的土壤,使得人们在对历史问题的判断上总是依据经典与权威的表述。这种情况在尼采之后,尤其是在20世纪发生了改变,当话语权随着民主社会的发展,教育越来越获得普及的时候,怀疑便有了充分的理由。这里不讨论关于“历史”的定义,要说明的是,历史就是书写,是活生生的有生命的个体的书写,是在有限知识与经验基础上服从于个人判断的书写,因此,历史在真理问题上的相对性是显而易见的。任何自信地声称他(或者她)要书写历史的人,就是历史学家,他所提供的文本就是历史。我们可以对他的历史进行评头论足,但是,我们几乎没有权力说他的书写不是历史,因为除了重新书写历史,我们自身不能证明历史的真理。

不要眷恋本质论:本质论来自基督教的学说,以后在康德和黑格尔那里达到限度。马克思的历史观是一种实践的学说,他将一种世俗的成果视为历史的成果,并且建立了行动就是历史的书写这样一种理论。之后的欧洲哲学以及美国杜威的实用主义,都是脱离本质论的不同表现形式。从60年代开始,德里达等人的解构主义或者后结构主义哲学,彻底地抛弃了作为“深渊”的本质论——逻辑中心主义。通俗地说,本质

论希望人们怀揣“绝对真理”，并终身为之奋斗。这在历史学领域就养成了一个寻找历史真理的习惯，所有的探究与书写，都必须朝向一个中心——追求历史的真相。而事实上，在后现代哲学的推动者看来：真相有很多种，重要的是我们需要什么样的真相？对于艺术史家来说，如何用文字靠近艺术品本身的含义几乎是一个神话，对乔尔乔内的《暴风雨》、对伦勃朗《夜巡》、对库尔贝的《石工》，或者对蒋兆和的《流民》以及李可染的《层林尽染》，艺术史家的语言该如何去接近？真正的问题是，画家有什么意图而又是如何地翻制成他的作品，以致我们可以在作品中找到一个绝对的含义用自己的文字去给与解释？——这是一个粗略的不可能实现的理想，对于罗兰·巴特这类思想家来说，这个问题不存在。就艺术史来说，不存在着图像与文字的对称性的真理问题，只存在着对被称之为“艺术品”的对象给与不同目的的分析与阐释。即使我们可以测量物理事实，可是，当巴特农神庙的柱头后来被发现当初是涂有颜色的时候，我们就必须回头去思考曾经对白色的大大理石的质感分析究竟是想说明什么？当我们真正放弃了本质论的思维习惯，我们就解放了自己，就知道历史，即便是艺术史，是带着所有的经验与知识的作者对世界的反应书写出来的一一艺术史家显然不是上帝。

在当代，历史的本质论者往往是历史学领域的专制主义者，他们总是将历史书写的权力控制在自己的手中，将历史神秘化和神话化。这个现象也是当代史被阻止书写的原因之一。历史信仰的意义：信仰的存在是为了弥补相对主义带来的副作用。任何文明的人都理解本质论者的一个担心：让历史什么都不是。对于历史学家来说，所谓历史的信仰不过是追求真相的一种努力，这种努力要求放弃党派、个人嗜好以及缺乏知识背景的任意书写。存在着多种历史（即便是针对一个主题），就像存在着多种对上帝的解释一样，但所有的解释都朝向上帝。历史信仰的核心是：将历史看成是严肃的和神圣的——我们可以批判已有的“历史”，但是我们不能渎神。历史学家对真理的热忱非常重要，但是，正如布罗提醒的：史学史上对真理的热忱是光谱而不是绝对。

4, 哲学(或思想)的角色

观念在当代艺术中的作用：大概所有涉足当代艺术的人知道了，审美判断已经彻底退位。在经典美术史里，形式或风格学意义上的分析往往与美学分析联系着，可是，随着艺术的变迁，尤其以概念艺术的出现为标志，艺术家提醒艺术史家，“观念”成为分析艺术现象的重点。这样，思想成为艺术史家（当代艺术史）关注的中心。人们很容易问：艺术史与思想史之间的关系究竟是什么？在文艺复兴时期的意大利，思想领域的人文主义总是与艺术领域的人文主义成果具有联系，可是，这种情况在当代并不显明。在不同的社会背景、制度背景、文明背景下更是如此，这就是为什么西方思想家的思想作品在中国是否能够成为一把解释艺术的钥匙受到质疑的原因。

问题的复杂性在全球化的背景下更为诡异：一方面，差异的存在是根深蒂固的；另一方面，由信息技术和资本流动导致的共同语境与人类的问题似乎又抹去了狭隘的民族主义惯习，以致也许人类存在着一些共同的问题可以用一些通用的语言模式来解释。可是，需要着重提醒的是：艺术史家是通过作品来思想，而不是用表述思想的概念去解释作品。

艺术是哲学的物质形式：艺术家是否在作品中留存着一种观念需要我们去发掘？这是一个需要谨慎小心回答的问题。但是，艺术家确实是在一种动机或者想法的基础上完成的作品。可是，我们通过艺术家对自己的动机与想法的交代就可以了解作品的结构与含义了吗？这显然是不可能的。但是，阐释学，或者罗兰·巴特（Roland Barthes）匆忙的追随者很容易自行其事地对作品给与解释。实际上，艺术思想与哲学思想都是一个特殊时代的人的思想，不如说，艺术家与人们（艺术史家当然包含其中）共同在促成关于世界与人的新的看法与解释。在用哲学思想与作品之间的对话是刺激一个没有过的思想的产生，反过来，对刺激这个思想产生的物品（艺术品）就很可能进入一个历史性的叙述。因此，当代史与思想史的确是交互发生作用的，因为的确，事实上，艺术家的工作刺激着人们新的思想与认识。所以，将艺术看成是哲学的物质形式（占有三维空间，也许还有声音的物品）也没有什么错误。由此，我们完全不可能用形式分析、美学分析、风格分析去解释作品，而只有用观念分析去让作品历史化。贡布里希注意到了艺术史两种侧重：心理学的和历史学的，前者注重形式与风格，后者注重历史与观念。

5, 文献问题

我们有多少文献需要收集：中国传统学问没有将实物与图像从历史研究中清晰地分离出来，这除了学术方法上的特殊性外，还有一个观看与判断上的思维习惯。古史的资料文献来源当然是古籍，官府档案、史书以及其他出版物，尽管官修史书为多，但是私修也非常普及，如果官方认可，就像司马迁的《史记》那样，也会被作为官史来看待。社会与自然的因素导致史料的丧失与改变，而转抄、刊刻、更不用说伪作，都将影响到史料的利用。太多的古代文献难以一一列叙，考订与校勘也是无穷尽的工作。今天，我们有了数据库，但是，浩如烟海的文献资料是难以收尽的。即便如此，孔子还是有“史之阙文”之说，早年章太炎对彝器、钱物、诸谱为琐屑之物，并抹杀殷墟甲骨文字的真实存在，说到底，古史的文献研究也有一个判断上的问题。这就是说，任何时代的文献与资料的完整性总是相对的。

当代史不受实物不再之困，可是，实物的判断仍然不简单，涉及当代艺术史的写作，自然会有很多方面的问题，但我们的主要任务是找出艺术现象产生的原因并说出其特殊性或差异，给予价值判断。今天的文献问题已经不是寻找的困难或

2014 年 参加迪拜艺术博览会





2009年6月,《给马可波罗的礼物》展览期间吕澎和奥利瓦

者像古代史那样，出现伪作的辨析与考订，而是如何在应接不暇的信息潮流中确定需要的信息。“当代选择”是不可避免的。在云存贮的时代，这个问题越发显得严重不堪，如果我们等待着时间的筛选，结果很可能是别人的“当代筛选”的结果，如果没有人在当代筛选信息，这个信息可能就不再存在，或者沉入信息的汪洋。实际上，即便是对古代艺术史的研究，我们也不可能为文献而文献，我们总是在设定一个问题的前提下，收集文献资料，当代艺术史更是如此。一种已知的艺术现象究竟是否成为我们收集的内容，取决于我们根据已知的信息和知识背景做出的判断。在古代史的研究中，人们经常面临考古和文献的新发现，而对于当代艺术史的研究来说，这样的问题几乎没有，除非你根本就不了解文献与信息的上下文。当代知识的逻辑是人为的，没有一个本质论的目标供我们遵循，唯有一些人类的基本价值观与道德在我们的心中存储着，对我们的知识判断起着潜移默化的作用。例如，克拉克说：活力与创造性并不是文明的重点，因为野蛮人也有这些特质，而对永恒的追求，譬如通过自己的言行为人类的继续存在提供的帮助等等，才是我们关注的重点。霍金最近说：人类在地球上的可能性最多只有 1000 年的时间，如何寻找人类新的栖身之地应该是科学家们的当务之急。所以，关心人类的大小问题的言行与事务才是我们关注的重点。在这个细微末节不断繁衍以致让人不堪重负的时代，这个问题尤其重要。抓紧时间筛选资料文献的工作是必须的，历史的写作本身就是一次筛选的过程。否则，我们不知道该怎么筛选，即便堆积文献，如果没有一个基本的判断，我们也无法同时也没有条件堆积，除非上“云”天。顾颉刚少年时作自述时说：“恨不能读尽天下图书。”后来知道也的确是难以实现，何况信息社会的今天。

此外，很多年前，顾颉刚在回答有人问“你们讨论古史的结果怎样”时说：“现在没有结果。因为这是一个大问题，它的事实在两三千年以前，又经了两三千年来之乱说和伪造，哪里是一次的辩论所能弄清楚的！”他说他“愿意终身在彷徨觅路之中”，不至于“从此没有事了”。（《走在历史的路上：顾颉刚自述》江苏教育出版社 2005 年版）顾颉刚说到了两个问题：一是古史研究面临的情况，二是个人的能力限度。在当代史的研究中我们面临的情况是应接不暇和能力有限。因此，不存在着绝对的文献收集与绝对的历史判断。

思想决定文献：在北京，有时一个月的展览已经超过 400 个，这个基本的事实已经决定了我们对资料与文献的收集变得非常困难——文献铺天盖地。这时，我们只有依凭我们的知识与经验对在手或者被送到手中的资料文献进行筛选，基本上讲，思想决定文献。既然我们已经知道了资料文献的无限性，既然对问题的设置来自艺术史家自己，所以，仍然是思想决定文献的收集归类与整理。尽管书写的工作还没有展开，可是，由一定的价值观引发的问题意识决定着究竟什么样的文献属于收集与整理的对象，这是当代史研究的一个重要特征，与古史研究完全不同。也许有人会说，这样收集资料只可能

是局部的和不完整的，可是我要反问：什么是历史的全部与历史的完整？！

6，谁是艺术史中的艺术家

自称的合法性：在今天这个人人都可以是艺术家的时代，“艺术家”这个称谓并不重要，重要的是艺术家的工作。将贡布里希的那句名言——没有艺术，只有艺术家——反过来说大致也是这个意思。艺术史家关注作品以及由此带来的历史问题。是“艺术家”的工作事实上闯入了艺术制度之中——无论那是怎样的一个艺术制度，可是，这种闯入一开始是“艺术家”依赖于个人经验而自己设定的，他的工作受到批评家的关注，得到画廊的受理，他被策展人邀请到一个展览中，甚至获得一个奖项，这时，“艺术家”的自称具有了艺术家身份的合法性。可是，艺术家的工作是否进入艺术史？这取决于艺术史家，而不是艺术家的自称或对艺术的自我陈述。所以，在我看来，重要的不是艺术家，是艺术问题。

如何让小丑出局？今天，艺术家的身份更像一种职业，而不是印象主义以来直至 70 年代被认为的独立思想者或者知识分子。艺术家所具有的神话或者道德外衣彻底被剥夺，因此，并不是艺术家的身份决定了他的艺术价值，而是他的艺术价值决定了他的艺术家的身份。而他作为艺术史中的艺术家的身份则取决于艺术史家，是艺术史家的选择让 A 或者 B 成为艺术史中的一个案例。艺术史家依据他对艺术史的理解——艺术史的学科规范与技艺以及他新设定的艺术问题——对手中的资料与文献进行判断，来决定究竟是哪一个艺术现象构成了他理解的艺术史的内容？艺术家曾经是手艺人，直至文艺复兴，艺术家的身份似乎获得了科学与人文知识的陈述者的身份，可是，在历史上，艺术家受雇于雇佣者的现象非常普遍，这意味着他的工作是被选择的，他的机会来自于社会——商人、机构与宫廷（当代包括沙龙评审委员会）等等——的需要，而大致从印象主义开始，艺术家的工作更多地依赖于市场的需要与选择。看上去，杜桑是艺术家的独立身份最典型的例子，他的工作似乎从根本上就旨在摆脱艺术制度的束缚，可是，这个无处不在的艺术制度再次修改了它的规则，杜桑的工作不仅获得了认可，也成为艺术史家写作中的范例。博伊斯的工作大致也是如此，当艺术家的思想通过他的行为改变了社会的思维甚至行动的习惯时，艺术史家自然会将其写进艺术史中。艺术家要问的是：为什么我的艺术不能够进入艺术史？——这是我们经常听到的提问。但是，艺术史家的回答也许并不神秘：因为还没有发现你的工作及其成果有必要写进艺术史。艺术家的争辩与自信并不是他进入艺术史的理由。这样，一位艺术家的工作最终是否进入艺术史，取决于时间和艺术史家的判断。艺术家，包括社会往往会受到艺术史的讨论与神话陈述的影响，可是，艺术家只有进入艺术史才具备有神话的身份，这个道理与事实来自文明的游戏规则，而不是感伤主义的追忆。

个体与历史链条：作为个体的艺术家被写进艺术史，这意味



2014 年 8 月 与著名学者范景中老师在银川

着这个个体与历史具有一种关系。的确，尽管人们对艺术史的危机以及新艺术史持有不同的看法，但是，历史作为人类文明的一种文化选项，承担着陈述个体与社会之间的关系的任务。以往艺术史在形式、风格、图像上所消耗的篇章使得人们习惯于认为不同历史时期的形式、符号以及图像有着“必然的联系”，可是，后现代的态度嘲笑了这种逻辑。因此，一位艺术家的工作是否与历史发生关系，取决于艺术史家的书写：在个体的言行结果（包括过程）与社会之间建立一种他所理解的艺术史的关系，并将这样的关系用一种他所使用的艺术史语言确定下来。可以想象，并不存在一个思想统一、行动一致的艺术史家的队伍，艺术史的写作者之间显然会发生激烈的争辩与分歧。但是无论如何，一位艺术家以及他的工作被写入称之为“艺术史”的书中，他可以声称他是一位“艺术史中的艺术家”。当代人因其知识能力、经验惯习、道德瑕疵以及特殊的个人原因，往往会否定被写入“艺术史”中的艺术家，或者否定某一部“当代艺术史”，但是事实上，只有艺术史本身可以让“艺术史”消失，这就是说：只有不断书写的艺术史才可能对已有的艺术史提出严峻的挑战。

7, 艺术史的方法

艺术史的目的性：在中国，尽管历史学的变化因素很多，通常人们把在世纪初梁启超《新史学》（1902年）的发表，看成是中国史学逐渐接受西方史学传统与方法的标志或者开始。这里要说的是：从20世纪初，新兴知识不仅是中国急剧变化的社会与现实的上下文，也是其重要的内容，新知成为知识与学术界的工具。传统史学不仅仅是面临新的理论与方法的问题，关键是，新的问题——其实就是我们今天说的“当代问题”——很难用旧理论与方法给予解决，20-40年代，欧洲史学在中国知识界盛嚣尘上，传统史学的方法与运用很容易被排除在与现实问题有关的当代史研究之外。将古代画论或者史论纳入新艺术的研究不仅勉强，也没有好的范例，陈师曾、傅抱石以及潘天寿都不同程度地借用日本学者的方法和体例书写中国古代绘画史，可是，其方法也大致是对日本学者已经开始应用的欧洲艺术史学的翻译之后的借用。更微妙的问题是，虽然20世纪中国艺术家已经直接和间接地学习了欧洲艺术的技术、方法、风格与观念，西方艺术史的理论与方法是否就可以有效地运用于这个时段的美术或者艺术的历史研究？精确地问：究竟有什么西方艺术史的方法适用于20世纪中国艺术史？按照邵宏教授的看法：20世纪的中国艺术史学方面的成就乏善可陈——尽管像滕固这样的艺术史学者提供了可贵的新史学实践。1949年至1978年之间的艺术史并不存在。与任何一门人文学科（例如哲学史、美学史以及历史）的命运一样，艺术史不过是政治运动和意识形态的工具，我的记忆中，在这个领域的例子有李浴的《中国和西方美术史》。80年代开始了对20世纪不同时期的美术史的研究，而针对正在发生的艺术现象的历史研究的著作开始于80年代末，90年代，涉及正在发生的艺术现象的艺术史著作开始增加。新世纪开始，有关1979年以后的艺术史写作更加频繁，其中包括不少在国外的学者。需要提及的是，随着20世纪的结束，

我们还很少见到有关这段历史时期的艺术史著作，可是，了解中国国情与制度背景的人都知道，这显然不简单是艺术史家们在学术方面谨言慎行的结果，其基本的历史写作面临着政治上的风险。

问题决定方法与语言：严格地说，西方意义上的中国古代艺术史是不存在的，大量的画论存在着丰富的史料，可是，古代作者的重点也仍然是介绍画家如何作画及其笔墨师承这类描述。以后滕固采用欧洲艺术史学得来的历史分期方法，对中国美术史进行了分期，这意味着滕固旨在使只有时间没有问题提示的中国美术史有一个问题的分期，这样，针对中国绘画史过去的断代与门类叙述传统，而产生出根据风格来研究的绘画史。由此，分析不同历史时期的艺术问题。的确，即便是西方艺术史，也存在着多种理论与方法。西方艺术史的书写方法与其学术传统有关，按照时间分期，或者按照文化或美学问题的分期，取决于研究者的角度与目标。可是，进入20世纪之后，无论是西方艺术史还是中国美术史，编年史与风格学的方法和术语已经非常不够用了，在20世纪上半叶，人们还可以使用“运动”来分期，试图从中找到风格或语言分析的条理性。可是在二战之后，尽管我们见到了“抽象表现主义”、“波普艺术”或者“新表现主义”这些词汇，可是，这些词汇本身是否靠近被陈述的每一位艺术家也是值得怀疑的。事实上，艺术史的语言与作品之间的关系从20世纪初就变得危机四伏，面对当代艺术，我们可以用分析性、哲学性、指引性的文字，而不是简单的描述性的文字去书写，可是，这样的文字真的可靠吗？作者的意图也许是最为重要的，我们该如何去把握作者的意图呢？阐释学为历史的写作者提供了更多的权力，结果，任何一位艺术史家都希望读者按照他的理解去理解艺术史，读者凭借什么来首肯这位艺术史家的历史叙述呢？我们知道，绝对正确的叙述与绝对的开放性叙述一样是不存在的。因此，描述性的和指示性的语词都存在着与叙述对象偏离和文不对题的可能性。同时，当特殊语境下的艺术现象被观察时，引进新的词汇将冒更多的风险，因为这样很难插入对对象的关联描述，你必须去重新建立一个语言结构或话语系统，这又很容易回到哲学的基础工作上；当然，陈词滥调与习惯性的描述逻辑也难以说明问题，或者说根本就提不出任何历史问题。补充说，就艺术史而言，形式主义理论似乎最靠近视觉艺术品，但是，沃尔夫林的“无名艺术史”的概念与后面的方法显然无法适应当代艺术问题，或者正如我们在前面提示的那样，他的分类方法从一开始就决定了审美判断的前提，只有富于活力的思想在引导着艺术史的写作。过去的分类不可能引导未来的艺术史的写作，尽管艺术史学家对不同历史时期的分类具有天生的学科癖好。归纳地说，从历史经典中寻找今天的依据仅仅是一种有教养的策略，根本地讲，我们必须与其他知识学科一道，建立新的分析平台或逻辑，哪怕是短暂的。

图像与实物是艺术史研究的对象，可是，如何用文字来书写与那些图像与实物有直接关系的艺术史却不是一个很简单的事

业。从今天的艺术史专业的角度上看,艺术史所使用的语言如何与艺术品实现有艺术史意义上的匹配,几乎是一个艺术史家的终身事业。而这个问题在当代变得更为困难,因为,当代艺术的重要特征之一就是“思想或观念挂帅”。什么是讨论一幅画?一件雕塑?或者更不用说一件装置的分析工具?我不相信有一套逐渐成熟的描述与分析的方法。可是,当我们将一个被称之为“艺术”的对象放在与其他事物或问题的关系上进行讨论时,我们可以在之前的艺术史的尾部建立一个临时的描述与分析结构,这个结构可以被视为艺术史,而不是别的什么的一个写作局部。

小结: 在一个瞬息变化的时代,我们只有根据问题的特点来选择理论与方法。从1979年以来的艺术已经有三十多年的时间,我们该如何等待或者书写?

历史的限度: 我们应该记得,最早现代意义上的艺术史家布克哈特(Jakob Burckhardt)最初是历史学家兰克(Leopold von Ranke)的学生,这不是说布克哈特的学习碰巧开始于历史学,而是,历史学一定赋予了布克哈特的一种不局限于艺术史的眼光。由于当代艺术涉及的问题远远跳出了形式与风格的规范,我们显然应该更加重视而不是忽略历史学的理论与方法。当赫斯特(Damien Hirst)的作品像垃圾一样堆放在画廊而被清洁工丢弃时,我们已有的艺术史观点与方法似乎难以起到作用。可是无论如何,的确存在着艺术史与历史的区别,但是,对既定的规范的依赖是冒风险的。

所谓“历史”这里说的就是历史学。人类依赖于历史著作对过往的描述,不过,对于那些思想者和历史的利用者来说,历史本身是可疑的,因为历史不过是一个书写的文本而已。历史在描述过去一百年,一千年,甚至一万年,可都是有限度的人写出来的,因此,历史的整体主义只是一种理想的神话,搞不好是个人编造的骗局。实际上,这是史学领域的变化,人们不再希望通过此刻为终点来描述过去的一切,或者为过去定性,这意味着,一百年以后,也不会出现包罗万象、绝对无误的历史。相反,正是在不同的历史,尤其是不同的当代史的写作中,能够为未来的“过去史”写作,提供有价值的文献。20多年前,与赫伯特·里德(Herbert Read)写作《现代绘画简史》一样,我与易丹在《中国现代艺术史:1979-1989》的“前言”中同样引用过柯林伍德(R. G. Collingwood)的一段话:当代历史使作者感到困惑,不仅因为他知道得太多,也因为他知道的东西没有完全消化,连贯不起来和太零碎。只有在精密地、长期地深思熟虑之后,我们才开始了解何者为本,何者重要,才开始了解到事情如此发生的理由,这时编写了才是历史,而不是新闻。我们都清楚柯林伍德的提醒:小心新闻成为历史。我们也同意书写历史要慎重的观点,可是,这不是我们不写作当代史的理由。

8, 艺术史作者的位置

打破艺术史家的神话: 对艺术品的观看是因人而异的,通常,

只有当观众在艺术史家的引导中观看,才具有知识的连续性,可是,这也只是一般知识的积累和传播而言的,事实上,艺术史家的引导本身也是值得怀疑的,这就像已有的知识也是值得怀疑的一样,面对当代艺术更是如此。不是说我们不需要过去的知识,例如古典主义或者一般学科的规范,而是说,艺术及其历史学本身就在告诫我们必须打破之前的规范:我们不能定义“艺术意志”,但是我们可以目睹种种艺术的现象与之前的规范之间的冲突,结果,我们会选择某个艺术现象进行可能属于艺术史性质的研究。所以,艺术史家如果还有能力引导未来的话,他所熟悉的艺术史规范不是能力的重点,他对艺术的敏感性以及对于规范的批判性质疑才是关键。在很多情况下,人们发现艺术史家难以引导他们观看当代艺术,真正的原因是,这些艺术史家不是对当代艺术没有兴趣,或对当代艺术缺乏研究,就是还停留在之前的规范里不能够自拔。专业领域内确实有人会说:不断巩固规范的先例并不在少数,回答是:当代的规范转瞬即逝,巩固是徒劳的,甚至是反知识逻辑的。

不用否认,我们虽然能够对艺术史家的基本素质进行一般意义上的陈述,但是,每一位艺术史家的成长与专业倾向,总是具有特殊性。甚至,成为一位艺术史家的路径也并不一律,尽管许多经典必须了解,但是,每一位艺术史家成长的路径是与他的环境、条件、目的以及兴趣相联系的。顾颉刚从读“四书”开始,这是一个学习中国古代史的基本路径,他保持了之前进入传统史学的习惯。50年代出生的人在1977年之后才能够读到一些西方小说,80年代才可以接触到西方现代哲学与艺术,80年代后期开始感觉到了传统的香火是否接续的问题,90年代开始领略全球化的风景。可以分析的是,这个年代的艺术史研究者几乎没有(扎实的)古代知识,原因有三:历史背景——不允许、不懂古文,学习的条件——老师被打倒了,自己的原因——也许没有太多的自学天赋。可是,80年代的阅读以及社会与思想领域的变迁,使得这一代研究者特别容易理解转型中的中国现实,以及相适应的文化艺术现象。他们大多用西方的古典、启蒙以及现代思想来分析判断有三十多年的文化断裂的中国现实,有很多研究与写作成果是有历史价值的。一个最重要的艺术史写作现象是,很少有现代艺术史的写作者将西方艺术史(尤其是西方现代艺术史)的叙事与分析模型(比如里德的语言方式的艺术史)简单地套进1978年以来的中国现当代艺术史的写作中——写作起来实际上也套不进去,而是将艺术现象放进特殊的历史语境中,这使得人们对这段历史的观看能够发现特殊性的历史问题。

参与历史: 如果我们同意书写眼前的艺术现象就是书写历史的观点,那么,不可避免的是,当代艺术的实践不仅赋予了艺术家,也赋予了艺术史家参与艺术史成形的机会。与对古代史或早期艺术史的写作不同,艺术史家对当代的写作可能是随着艺术事件的发生、发展以及变异的过程而进行的。艺术史家将艺术实践同书写艺术史合二为一。人们当然会质疑:你这一分钟的言行怎么可以入史?基于前述各个问题的复习,现在我们的回答可以轻松了:怎么不可以入史?质疑者当然必须拿出



历史的理由来阻止这样的艺术史的写作，可是，历史的理由并不存在，它将在学术的讨论中像幽灵一样漂浮，直至消失。因为说到底，历史的本质论已经失效，历史学家的谨慎与理性并不与书写的时间构成绝对冲突，权力已经从绝对真理（所谓的权威）那里转移到了在新的艺术制度下工作的艺术史家。这样，重要的不是艺术史家是否参与了艺术事件，重要的是艺术史家是否具有理性的历史意识与书写历史的天赋。

艺术史的风景是变化的，但是这不是我们不去观察和描绘的理由。就像布鲁列列斯科（Brunellesco, 1377-1446）的透视方法不能够测量天空的云彩一样，艺术史的既定规范也远远不是万能的。理性、感性以及历史的同情心仍然是艺术史家的书写基础，而艺术史家给我们描绘的艺术史风景究竟是什么样子，也的确是因人而异的。关键是，人类无需等待一个终极结论，相反，人类需要历史的万花筒，艺术从来就没有让我们找到真理的意图，艺术需要的不过是让那些理解人类社会的人更加明白人类的理解的复杂性而已。

结论：

我们应该承认：艺术史（当然包括我们所说的“当代艺术史”）的风景是广阔而无限的，正如我们现在不可能判断人类的终

结一样，我们不可能穷尽艺术史的问题。也许我们会为“艺术史”这个词寻找一个替代品，可是，将“终结”这类词汇跟在艺术史的后面多少是有点哗众取宠的，我们也很难说那不过是另一种有关艺术的历史的研究方法和路径而已。“视觉文化”据称完全不限于经典性的对象，不限于精英艺术，例如广告可以告诉人们特殊的视觉方式。从这个角度看艺术史的可能性，我们的艺术史写作工作是没有尽头的。艺术史这门学科并不景气，原因之一是不面对当代问题，这中间的确有本质论和精英逻辑的原因，可是，就生动与活力而言，今天已经没有任何精英文化了，艺术正在走向充分的社会化。重要的不是代名词，是我们考察、研究并写出来的事实，是这些事实与我们的文明状况的关系，是这些事实赋予人们理解生活的意义与生命的可能性的那些特殊动力。用“风景”来修饰艺术史领域，这是一个有趣的比喻，这意味着我们总是带上了自己特殊的观察角度与范围。“风景”不像“山水”那样具有无边无界的性质，一处风景一处景，那就是我们每一个人书写的历史或艺术史的场景。

040

亚洲视野 || ASIA VISION



南条史生： 当代不是艺术的幌子

访谈 / 王灏 编辑 / 艺述中国

王灏：森美术馆的建立时间并不太长，是什么促使它能够在这么短的时间发展成世界著名美术馆的呢？

南条：我认为答案不止一个。美术馆最重要的还是展览会的筹办流程。怎样筹办一场展览会很关键。我们这个美术馆的流程是这样的：有日本艺术家的个展也有外国艺术家的个展，亚洲的艺术家占三分之二左右，这三分之二里又有一半都是日本的艺术家的。我们不是只展出亚洲作品的美术馆，而是更加国际化的美术馆，所以还有三分之一展览的是非亚洲国家的作品。总之，从概念上来说，这体现的是我们这个美术馆如何跟全球相连接的。就是有一些艺术家的个展，还有一些是介绍各个地域的艺术品。所以才有阿拉伯、印度、中国这样的按照地域来划分的展览。还有“Thematic Exhibition”（主题展览），就是先敲定一个主题，再围绕这一主题来搜集展品。现在正在举办的《宇宙和艺术展》，就是主题展览。

然后还有一些是关于建筑领域和时尚领域的展览，不光展示美术品，也会展示不同领域的设计。通过这些展览，可以看出这个美术馆所要体现的理念，其实也是对外国释放的一种信息。

王灏：森美术馆的第一任馆长是David Elliot（大卫·艾略特），其是一个纯正的西方知识体系人的艺术人，所以其对于森美术馆有着什么样的影响？

南条：直接关系到外界对美术馆的评价。我们再回到刚才那个问题，我虽然没和第一任馆长David Elliot讨论过这方面的课题，但我们举办的第一个展览——《HAPPINES欢乐》就是主题展，为此还从全球各地收集了与主题相关联的艺术品。所以我认为我和第一任馆长的想法没有根本上的差异。第一个主题展览就很成功，吸引了欧洲国家的美术馆馆长前来考察。所以说，欧洲的美术业界应该是最早注意到我们美术馆的。



王灏：我在日本以外听说，森美术馆所经营的大多是都是当代艺术，于是在中国大多数人认为森美术馆是以当代艺术闻名于世的。

南条：美术馆最初是作为现代美术馆而成立的，但现在不仅仅展出现代美术，还展出了很多其他类型的作品。比如眼下正在举办的有曼荼罗展还有达芬奇展等等，是古典主义的艺术作品，并不是当代艺术。

但也有最新的现代美术，为了展现新的理念也可以加入古典的东西。我们不会像博物馆那样，强调年代久远的、古典的，就是最有价值的。而是想向大家展示一种如何欣赏古典艺术品的理念。

王灏：那么森美术馆选择展览艺术家的标准是什么？

南条：就像刚才说过的那样，不同的展览会有不同的做法。比如说举办个展，就得先找到一位有资格开个展的艺术家。就是有一定名气和经验的艺术家。这样的艺术家会有很多作品可以供选择。而且种类丰富，不都是类似的作品。这样的话，个展上才能给大家展示更多的作品。才能给观众带来各种各样的感受。如果艺术家只关注于创作同一类型的作品，展示效果就会非常单调，这样的艺术家可能就不大适合举办个展。另外还要看艺术家在美术界的地位如何。我个人认为，那种只差一步就能成为国际知名人物的艺术家最好。这样的艺术家是骨干力量，并且有着丰富的经验，无论是名气还是实力都即将更上一层楼的，比如说即将走向世界、轰动全球，又或者是在国内即将负责一项很大的艺术工程的。像这样有一定经历的，处于中间地位的艺术家最适合举办个展了。不过



实际举办个展，还要看作品是否符合主题，同样的作品是不是已经有人创作过，这些都是选择的标准。还有很多完全不同的标准。有种说法叫“好的创作者”但怎样才能被叫做“好的创作者”呢？“好的创作者”的衡量标准是什么呢？我们不会因为他是“好的创作者”就选择他。而是要考虑他是否符合展览会的主旨。

王灏：森美术馆被许多人认为是随着西方艺术逻辑在进行，诸如美国、法国、德国等，而忘记本国艺术的发展，您承认这样的批评吗？

南条：大概在三分之一左右，有 Bilbao、Annette Messager 以及 Andy Warhol。西方艺术家的个展的话也就 3 到 4 个，

非常少。大型展览会的话，就像刚才说的主题展，我觉得两种都有。不好意思，我想说那样的人应该也没什么文化。他们就知道西方的一些名人，也只看那些名人的。其他的亚洲艺术家他们都不知道，所以也不看展品。就像举办《LOVE 展》的时候，最著名的是 Jeff Koons 的作品。如果往后面走走，就还能看到印度尼西亚艺术家 Entan Wiharso 的作品，还有伊朗的女艺术家的作品等，都在里面。但是不认识这些艺术家的人，就会说那样的话。就会觉得展览里没有这些作品，其实都有。我们还举办过印度的现代美术展览会，介绍了 30 多位印度的现代艺术家。在那之后，还介绍了 30 多位阿拉伯的艺术家。但我想说这样话的人肯定不知道这些艺术家。比如说，台湾年轻女艺术家的《LOVE 展》。



虽然不是最主要的,但里面也有她的展品,她应该是展出的艺术家里最为年轻的。还有很多很多的亚洲的艺术家。这个是一位不太有名的日本艺术家的展品,他现在住在夏威夷。这个是巴基斯坦的这个是印度尼西亚的。真的有很多亚洲艺术家的展品。

王灏: 森集团是亚洲的重要商业集团,是什么样的原因来关注艺术?

南条: 这个问题最好去问问森大厦的人。森稔先生是做这个之前的前会长。是做开发项目的公司吧。好像在这附近还建造了ARK Hills。那里还建了一个Suntory Hall 的音乐大厅。在做土地开发的时候,必然会加入文化设施。在一开始的开发计划里,就有音

乐大厅。所以就想到要在这里建设一个美术馆。我只是单纯地猜测。并且还建在了大厦的最顶层,也就是最为重要的地方。通过这个也可以传递一个信息,就是在城市建设上是非常重视文化的。ICF 的资料,其实也是城市建设的一种记录。上周举办过一个非常大的国际论坛对吧。就是 innovative City Forum (ICF 论坛), 其实是我提出的倡议。在六本木 hills 十周年之际,作为森大厦的倡议提出去的。这个倡议是想让负责城市建设的人和广告创意界的人设计界、建筑界、艺术界的人以及创新产业、最新科技和科学界的人,都能聚到一起交换意见,交换关于城市建设的最新意见。最好每年举办一次论坛,探讨 20 年后我们的生活追求,就是为了探讨这种未来构想而组建的论坛。所以我们美术馆也有参加到核心建设中我们森大厦

的理念,就是通过文化事业来打造城市建设。所以关于 20 年后的未来的探讨也是基于以上的理念。

王灏: 这基于文化价值的考虑还是参考着商业价值。

南条: 最根本的问题,就是人的生存方式的问题。这是一个比较哲学性的问题。比如说在论坛中经常出现的有关最新科技的讨论,一是 AI(人工智能)将如何改变我们的生活?二是比特币。一旦比特币普及,会不会越过国家管控,改变经济体系,如果国家管控不了怎么办。比特币的普及可能会带来一场巨大的经济革命。三是生物技术。目前,生物技术已经给艺术创作带来了变化,也将改变人们的生活。以上三点是这次国际论坛的核心议题。所以建筑业的人要参与,艺术界的人也要来参与。公众艺术也是这次论坛的议题之一。比如使用最新科技创作出来的艺术品,美术馆里可能就放置不了,就有可能变得城市到处都能看到各种艺术品。

王灏: 在传统社会中艺术体系是相对完整的,比如封建时期,帝王、贵族的权力在支配艺术的走向,文化艺术的整体是相对完整的。但在现代社会之后文化开始分裂,商业冲击对人的灵魂造成了什么样的影响,尤其是艺术开始破碎的时候。

南条: 我们还有一个艺术项目,就是茨城县正在举办的艺术节。这是个社区性活动,而且举办地是个人口正在不断减少的地方。现在有 85 名艺术家在那里协助艺术节的举办。会场非常大,面积是东京的 2.52 倍。这个是会场的地图。昨天 KANBO 的委员也来了。在这里举行的展览分三种形式。一种是在大自然当中创作艺术品的艺术家。比如说这个,这是俄罗斯艺术家 Kabukov 的作品,在沙滩上的绘画。还有一种是运用科学技术,特别是生物技术的艺术家,大约占到了三分之一左右。最后一种是社区艺术家(Community based Artist),就是和当地人一起创作,为了当地人创作艺术品的艺术家。比如说有的艺术家将道路上的东西都用针织品包装起来,还有的艺术家是把孩子们不要了的玩具收集起来做成装置艺术。这个是用大家丢弃的家用电器组装起来的电子乐器。用这个图案把大家的肖像画都掩盖住。这个是用废弃了的酒吧看板做成的装置艺术。这些装置艺术里包含了很多当地人的因素,这些艺术品既不是画也不是雕刻,这意味着什么?意味着他们的艺术品在艺术市场上是没法出售的。所以最近日本出现了两种不同的观点。一种认为这样的艺术品达不到欧美艺术品市场的要求,质量不够高,属于不合格的艺术品。一种则认为艺术品不单单是那些能够在欧美市场出售的,和大家一起创作的艺术也

是很有必要存在的,而用钱能买到的艺术就只是有钱人的艺术。现在这两种观点相互冲突。

王灏: 这里我认为需要提及“文化权利”的问题,您所列举的艺术家和论点中,主导他们的仍然是西方的价值取向或者商业权利,他们的出现是否依然是在这种背景之下导致的结果。

南条: 西方,并不等于全部。不过市场是西方的,所以(西方)不大认同日本的社区艺术家也不会走上这样的创作道路,这是有关人生追求的问题。我最近常常思考一个问题,日本的江户时代有过 300 年的和平稳定的时期。在这 300 年期间,日本人又都做了些什么呢?大家几乎都投入到自己的兴趣爱好当中。江户时代最流行什么?音乐,舞蹈,俳句,还有茶道和花道等多种艺术形式。因为日本实行的是家元制度,所以能构成一个稳固的三角形。最上面的是老师,中间的既是老师也是学生,也就是说,没有专业和非专业之分。日本有很多已经形成了庞大的金字塔的家元,大家在家元制度下每天快乐地生活着。他们追求的不是成为专业的艺术家,而是如何度过安稳、美好的生活。

王灏: 但是在江户时期人们的价值取向相对单一,社会中或许只存在着一种类型的评价标准,而当今社会的价值取向是多维的,所以评价标准也是多维的。那么在这种多维的评价系统中,传统的评价何去何从?其还被现代人所需要吗?

南条: 日本注重传统文化。日本文化厅每年有 90% 左右的预算都用于保护古建筑等。但是我觉得文化厅应该把更多的财力和物力用于创造新的事物。比如说现代美术,还有类似于 Innovative City Forum(ICF 论坛)的应该多展望未来,思考今后新的发展。话说回来,我觉得江户时代的人们生活方式和现代艺术,和这种社区型艺术,其实是一脉相承的。从外国引进的东西,日本习惯将它本土化、日本化,所以三年一度的国际美术展览会,两年一度的美术展览会,到了日本都变成了艺术节,其实就是庙会。日本全国都有各种形式的庙会。现在,日本很多地方都有艺术节。就跟很多地方都有庙会一样。只是运用艺术的庙会增加了而已。从前的日本人的爱好,就是欣赏各种艺术,这和现代的社区型艺术其实是一脉相通的,形式特别像。刚才不是说了很多欧美的事情嘛,其实欧美也有类似的。但普通人可能不太知道。不知道也没关系,用自己喜欢的方式来欣赏、接触现代美术,这种想法本身就很好了。

从画家到勇士

——王川的艺术人生

访谈 / 艺述中国 编辑 / 严舸





艺术

王川访谈录【艺术篇】01

艺：您是不是和中国的艺术界保持了一定的距离？

王：艺术是很个人性的东西，谈论到民族性、差异性也是一个相对概念化的。艺术强调的是个人语言问题，个人语言要去解读的时候，不是简单的强调西方或则东方，因为一个人是在一种多元文化里的。对各种文化的理解、消化、互动与重构，个人的性格、世界观、观察方式、思想维度等等，才能产生出艺术家独特的语言结构。

举个例子，德国的吕希特，60年代从东德跑到西德去，前期受到苏联写实主义的影响，后来又有抽象的作品，他就有一套抽象的语言，让抽象元素发挥了最大的价值和张力。同时他也保持了写实性对历史的诉求。他的叛逆与转型两种语言都是极限的，西方的艺术如抽象表现主义，它就是点、线、面的构成，不像写实绘画有一定的模式性。

艺：他就是生活在艺术的环境里面，所有东西都是自发的。

王：对，他们强调个性就是一种自然的表现。我在美国观察过一个小孩画画，就是在他家里面画一些图画，都不是具象的，颜色都是一种自己的感觉。就像画一个房子画一只鸟，人们看的是这一张画，而不是这一只鸟像不像。这些都是对象都是有的，但是别人看到是一张画，画的语言、画的节奏、画有没有意味才是我们要看的东西。

艺：西方在经历了现代主义之后，出现了各种各样的艺术流派，人们在美术馆都能看到。

王：西方的美术馆你可以看了梵高、高更的艺术品后，用美术馆提供的材料，自己来画来体验。还有就是有那种大板子，小孩进去可以到处乱画，后面进去的小孩就可以根据前面画的内容，加一些自己的内容上去。

这一切都不是强制性的，如果他自己不懂是怎么做的，他就会去看别人是怎么做的再去看博物馆看艺术家是怎么画的，他们更强调个人的感受，他会去引导你，比如这是一个东方的元素，那是一个印第安人的符号。

我们老是要去强调东方文化，是因为我们没有很强的文化自信，一种文化自卑感，没法和别人来很好地交流。

艺：油画是一种材料系统的划分，但是我们中国画往往会去强调这种地域的概念。

王：无论艺术家使用什么样的材料，铅笔、油画棒、亚克力这些都是为了去完成自身的表达而去做的。我们在艺术教育上去划分，什么是油画、版画、中国画，这都是十分机械的划分。如果把机械的概念往下推的话，那么画画是模式的概念，艺术家画画就是一种模式。我是通过版画画出来的，这给你一个要求，这个是用油彩画出来的，又是一种要求，这里面是没有任何个人性产生的。

艺：我见过你近期的油彩的绘画，在精神层面上跟水墨是一样的，只是在材料上有一定的区别而已。

王：我不太愿意去做装置是什么原因呢？因为观念艺术在西方80、90年代就已经到一种极致了。现在做艺术不要只是去说水和墨是怎么样已经终结了，而是要去看宣纸与点、线、面这种方式画下去他还有没有可能性，还有就是在这个巨大的围城里面，去发现是不是还有一些空隙，去发现还没有被画过的东西，如果有可能还有一些系列作品，对艺术有没有敬畏感，有尊重的东西与可为的部分。

对于现代人来说使用宣纸、水与墨如何来使用这些材质？西方人发现了水墨材质的独特性，比如日本的井上有一的作品，对水墨的结构性进行了解构。



艺：对他们来说是一种自发的探索与发展，对我们更多的是模仿与借鉴。

王：我认为当代艺术是对特定时间段的艺术进行的研究，你去讲水墨材质有什么东方性，这是一个十分荒唐的事情。材料和材质是任何人都可以用的，只是东方与西方有着不同的标准。比如交响乐是西方的传统，他们对此有很好的传承和发展。

比如西方的医学，它是一种科学性专业性的发展，相对是独立性的，而中医更多的是讲究整体的关系，东西方对同一个事物有着不同的说辞，但本质是一样的。在绘画上，我们要说明一个事物，用很多不同的材料，大家也不知道你想要表达什么？最后等于没有说。

画画也是一样的，一个笔墨下来要充分的说明空间。西方的一条线有上下前后，是有空间感的。而东方的一条线是一种感受性的，这是有很大差异的。

抽象绘画里面有很多非说不可的东西，而个人性的语言是经过个人对绘画的理解消化之后的结果。比如毕加索学习非洲的木雕，然后创造出来很多新的艺术作品，他最后得出一个结论，艺术不是一种创造，艺术是一种发现。这里的发现是个人发现的，不是自身创造的东西，因为这个是自古以来就有的东西。

艺：其实就是和自己想表达的东西相吻合了，最后就把他表现出来，西方人是比较直接的表达。

王：其实中国的老画家里面还有这样的讲究，潘天寿就讲过墨中有墨，笔中是有物的。像八大山人作画的时候也不会去纠结技术问题，完全是一种情感性的表现了。那个技术是一种工具性质，最终是你要表达的一种东西。

艺：托尔斯泰说过一句话，他说艺术就像骑自行车一样，在学习技术阶段你会去关心如何去骑，但是真正到了会骑车的阶段，你不会去思考如何骑车。艺术也是一样，到最后就

是自身完全的表达。

王：最后材料工具就是一个载体了，艺术最后表达的是情感和观念。

艺：中西的界限在你这里好像已经没有了？

王：对，没有了。比如别人说你是一个中国人，这只是一个入种问题，没有排斥的意思在里面。艺术的纯粹在于语言，语言有没有透彻的东西，如果一种材料就能发挥到极致，就没有必要加上别的东西了。这种纯粹性是来源于多元化的，好的绘画给别人的感受要有一种超越休息的感觉，不是一种非常沉重的东西。

这是一个二元性概念，在禅宗里面讲水不能生水，火不能生火，这就没有二元性，没有二元性就没有比较，也就不能超越。一根线就是一根线，没有什么被赋予的东西，因此抽象绘画在中国也是一种边缘化的东西，要把它放之于四海那就不太可能。

王川访谈录【艺术篇】02

王：中国还有一种现象，比如中国的学院派可以是一段时期群芳，比如罗中立、何多林、刘小东、毛焰等等。在抽象绘画里面，比如上海的抽象绘画，在160多个人里面就出来一个丁乙。在上海的绘画关系比北京要简单，画画就是画画，人的交往就是交往，这两者是有区分的。你说这种环境里面都只出来了一个人，你要抽象绘画出来一帮人，而且是集体性地进行“中国式”的抽象绘画那是根本不可能的。

艺：是的，因为没法给它打上中国的标志。

王：比如蔡国强他有自己的团队，他的作品都是很有戏剧性的，如烟火作品、草船借箭、收租院等等都是很有故事性的。虽然他自己在西方当代艺术里面有一个位置，但是也无法改变在西方当代艺术本身的发展主流。

所有的展览都是西方来进行选择的，这是一个大的历史现状。比如徐冰也有自己的一套说辞，西方也看到作品中文字的一种观念性，双方都可以通过一种误读来进行说辞，但是他没有进入到西方主流的系统中去，这就是我们中国当代艺术所处的一个背景。比如大都会美术馆的展览，他们一定会按照西方人所定的一种规则标准去选择艺术家，

里面有蔡国强、徐冰、黄永砗等，都是水墨概念，他们还是用西方的观念和人来选择和决定。

艺：也就是我们的艺术家在西方的艺术舞台上处境还是被动的？

王：对，中国在国际上的文化处境还是一样，虽然现在中国很有钱了，可以去炒作了，但是人文素质其实没有改变。

艺：那我们来看西方的一些华人艺术家，您是如何来看待他们和西方的关系呢？比如说赵无极。

王：他的成功是有一些因素，他是20世纪40年代末去到的法国。他的家里特别有钱，所以给他很多帮助，在蒙马特高地租房，其他的时间都是在学习。去到法国时他有一些中国的基础，诗书画印都会一些，都是当时没有很深入的研究。去了以后学习保罗克利，遇到了很多的艺术家、作家、诗人，当时50年代美国有波洛克艺术，赵无极的绘画也是在这种西方艺术系统里面。法国人喜欢这种抒情抽象，讲究一种优雅和浪漫，而美国人是喜欢一种假大空，特别粗野。

而当时的欧洲也希望有一种欧洲抽象绘画与美国以“波洛克”为代表的抽象绘画形成一种对抗，而赵无极刚好就在这个系统里面，成为一个标志，因为欧洲和美国双方都在相互暗中较劲争夺这个艺术中心的位置。

艺：很多中国人把赵无极当作中国民族自尊心的一种表现，这可能是一种误读？

王：这是一种错觉。

艺：那当时的法国人并不把赵无极当作东方人的代表。

王：是，其实我们在文化上的误读也是很大的。而这种艺术语言在一个比较大的国际视野里面，通过自身的独立思考，与周围的语境产生互动，产生互动后出来的艺术语言是比较有说服力的。其实回到艺术里面，我们去强调东西方艺术并不是最为主要的东西。

强调艺术家自身的独立观点，有没有批判性，有没有自己的话语这才是更加重要的部分。所以赵无极的成功也是在一个大的艺术对抗的环境中，找到了自己的定位。



人生

王川访谈录【人生篇】01

王：80年代初期的时候，当时的现代摄影杂志来找到我，问我愿不愿意去做主编，当时我也希望出去看一看。去了那边以后，看了很多西方现代的照片和图片。当时有一个摄影师托马斯来香港，我们就过去参加座谈会，那个时候我的思想和观念就有一些变化了。

艺：您看了哪些其他国家和世界时尚的东西呢？

王：托马斯当时有一个为纸张公司做的广告，一男一女在打湿了的纸上，最后这个纸张被撕裂。当时的深圳文联做了一个座谈会，于是他就介绍了这个他做的广告。我看了之后很受启发，就拿了我当时的作品给他看，他当时还不是很理解，因为我们都是用同一种手法去表现世界，他可能不太理解这样的表达。

我们讲以前国家没有开放，艺术上面也是一样。西方的手法





是点线面，我们的手法就是叙事观念入手，西方的是一步步，一个完整的体系走过来的。大概在 1985 年的 11 月份，我就用水墨来进行创作，因为以前就是学习国画，对水墨和材质还是很有感觉。记得那天通宵地进行创作，当时就画了 20 多张，画面上点线面进行组合，很有感觉。

就是从国画的材料里面，发现了很多有意思的东西，一根线里面抽离出来很多有意思的元素，脱离了形体的限制，就是线条的组合，用点线面的语言来表达。

艺：我看你以前的水墨作品都是结构性的，后面的作品更强调精神性上的表达。

王：1989 年接触到极少主义，当时和香港“汉雅轩”签了约。我是 1986 年辞职，1987 年生存上有点压力，之前《再见吧，小路》在香港做过展览。和他们的艺术总监迈克尔陈，平时也有一些交流和来往。那时候我正在创作新水墨画，当时他买了一些画也帮我卖画，后来与“汉雅轩”合作，在意大利美术馆做了展览，展览的反应比较好，当时和刘国松的作品放在一起，传统的是一部分，抽象水墨很少。

和“汉雅轩”签了 10 年，后来就有了很多订单。香港会议展览中心 1989 年落成，当时的建筑设计师要找 180 张艺术作品放到里面去，要求要极少主义的，让我画极少主义的，也给了我画册，要求是极少主义的风格。开始画的时候，一个月才能出一张作品，极少主义要画出很有韵味的东西是需要琢磨的事儿。因为中国当时是没有极少主义绘画的背景，没有留学的背景是无法理解其中的精神内涵的。

艺：对，就中国绘画而言，八大山人的绘画是比较接近极少主义的概念的了。

王：没有这种西方对几何文化的理解，就不能很好的去表达。中国的绘画是比较圆润的，不像西方这样直角分明。后面画了几张，我就想去创作一张墨点，当时是画了六个墨点，后面画三个点，最后画到一个点。

艺：工具是用毛笔在宣纸上画吗？

王：对，当时我想把这个做成作品展览，后面和一个朋友去国贸吃饭，朋友对我说如果你是真想做这个展览就下决心做吧。我当时的想法是找个干净的展示空间，用一种极致的符号性的方式来把水墨消解。他对我说你看深圳的房子，过 30 年后也就会被拆除修新的起来，但是你做这个展览在美术史上一定会很有意义的，对你个人而言也是有价值的。

那个时候我身上有 7 万元，1989 年的时候可以买一个微利商品房，虽然我那个时候辞职了，但是在当时的深圳是可以买的。我就下决心



花钱在深圳美术馆做这个展览，当时我买了 200 多平方的白布，把 180 个平方的展示空间全部包起来了。

因为深圳美术馆是当时的深圳市十大建筑，不让在里面钉钉子和灯光。我就和馆长沟通，馆长还很支持，说你要做就把门关上做吧，一个星期就把这个展场布置完了。后来就给高名潞写信，希望他来，结果当时他在国外。又给尹吉男联系，他说可以来两天，但是要上课能否报销飞机票，再后来联系李震天也不行。

但是展览上花费很大，资金也不够。当时万科的王石和我有来往，他资助了我 5000 元钱，说这个钱不是公司的钱，是他个人的钱。

王：王石当时在开幕式上有点感动，他表现出一种高贵的沉默，也表达了他的想法。看到展览现场深受感触，他说：“这些作品是十分干净明快的，我是做金融股票的，我认为做人也是一样的。我没有什么可以帮的，一是出 5000 元钱，二是我们那里有一个摄影公司可

以做一些专辑。”而我的作品就是一些装置，没有什么可拍的，只能拍成静态的照片。后来亚洲电视台来拍了一个英文的影片，但是没有播出，因为那个时代播出来可能会对自身有一定的影响。

王川访谈录【人生篇】02

王：做完画展就回成都了，在这个期间一直在画极少主义，大概两年多吧，中间一直在和“汉雅轩”合作。但是中间合作出现了摩擦，本来有一幅作品，合约谈好不会销售，作为永久的藏品，后来被卖掉了。

艺：那大概是哪一年？

王：是 1991 年，到 1992 年合作就有一些不愉快了，到 1993 年你画的所有东西他就不买了。做了后 89 的展览之后就没有收入了，没有收入以后我就去了广州太阳神公司做广告策划了。当时四川美院的朋友在太阳神做

广告，就把我带过去了，给我的条件也特别好，给了我一个单独的画室可以画画。当时老板也不是要我的画，而是要我的人。他听说当时王石要我去万科，我到太阳神之后，王石就少了一个人。

八十年代王石要我去公司是有条件的，公司有两套管理办法，10点钟必须到公司报到，见王石必须叫王总。他说以前你是艺术家，我是企业家，我们是朋友。但是你到了公司上班，就要遵守公司的规章。他安排我到下面的广告公司上班，还答应给我房子，但是我觉得不自由，最后也就没有去。

1994年在广州太阳神做广告策划也没有多久，后面又去了画廊，到旧金山做了几个展览，在纽约、旧金山看了看。1997年移民到了美国，在那里一边卖画一边在街头画像过了一段时间。

王：1998年5月在美国被确诊为胃癌，美国的医学检查十分严格，当时做的活检，家庭医生还说没有确认最后是否是癌细胞。

艺：这个事情对你的影响大吗？

王：有点大，当时在考虑在美国还是国内治疗，美国医疗体系还是不错，如果需要化疗没有家人的话就很麻烦。我前妻就说，帮我国内找最好的医生，最后找了一个返聘的老教授，是专门研究和治疗胃癌的专家。

手术还是比较成功，因为医生很有经验，手术后也没有让我化疗。1999年10月我到了美国，到年底又回到国内，后来在大连疗养，那边空气很好。我心里面一直没有去想这个事情。

那时候深圳画院的朋友来看我，都是很要好的朋友。他们说有一个画院在山里面，有一个国际工作室你有兴趣可以去看看，后来就去了画院。画院有8套客房，都是供艺术家进驻创作的地方，那段时间就一直在那里画画，直到2000年6月份。一个偶然的的机会，遇到了西甲达瓦，省美协的秘书长，他说你来客座吧，他也刚调到那里人生地不熟的，我就答应了，就在那里工作了两年。

王川访谈录【人生篇】03

王：2001年，陈逸飞来深圳画院参观，其他人都出去

了，只有我刚好在。我当时在学习佛法，于是在门口写了一个谈话不超过四五分钟，见面请预约。我也不知道谁是陈逸飞，就没有让他进来，当时是工作室很乱，怕进来看到不太好。这其实就是一个误会，没过多久我也就被解聘了，这样就回成都了。

2002年4月份去检查身体，发现癌细胞指标有点高，后面去复查还是很高，当时我就有点绝望了。当年10月初我就去了喜马拉雅雪山，这个时候我就认为那是一个圆满的地方，可以了断生死。去了之后，朋友就给我找了一个车，开了5个小时。当时去雪山一看就有一种救赎的感觉，到了雪山才发现，很多事情都能放下了。

我住在当地一个德国后裔的家里面，父亲是德国人母亲是印度教的信徒，每天都要念经。吃的是印度大米，喝的是雪山水，能吃到山里面的野果子，那种生活真是非常惬意。在那里呆了一段时间，我父亲到了肝癌晚期，于是我才回到成都。后来又去了深圳在一个海边渔村生活了两年，再后来我认识现在的妻子，一直到现在。

2004年我去北京做展览，当时杨干工作室已经在花家地了，在张晓刚隔壁，平时有很多藏家到张晓刚那里看画，他把杨干也推荐给她们，杨干也比较健谈，慢慢地画就卖出去了。

2007年我也到了北京，当时花了2万多租了一个房子就开始画画，我也不是讲究。有一个经纪人从我这里过，他问我《再见吧，小路》是你画的吗？我说是，当时他就买了4张画，一切都是顺其自然。

2009年6月我到了宋庄隆德庄的一个画室，100多平方的地方，到现在还没有搬走。

艺：看你的人生一直都在奔波？

王：对，职业流浪人，哈哈。

艺：那您现在的身体状况怎么样？

王：还行吧，但是要像以前那样到处奔波可能是不行了。

056

主编访谈 || INTERVIEWING CHIEF EDITOR

传统与现代

贾方舟访谈

访谈 / 艺述中国 编辑 / 陈工布



艺：您是否是批评家中资历最深的呢？

贾方舟：从年龄上讲是最大，但是资历最深的还要算栗宪庭，他从1979年就一种关注当代艺术，而其又在《美术》杂志工作，不管从哪方面来说他从事批评的时间都还是比我长的。

艺：您1983年也在《美术》杂志上工作过。

贾方舟：嗯，是因为写过一篇文章参加一个研讨会，被几位杂志编辑认可，然后被请为特约编辑去那边工作了一段时间。我去的时候栗宪庭恰好因为一些原因被停职了，我恰好坐的他的办公桌。

艺：您好像也在美协有过工作经历。

贾方舟：我曾经担任过内蒙古美协的副主席，1988改选上任的，2002年改选之后卸任了。

艺：从您的批评领域看出，您有着多个着眼点，包括当代艺术、学校体系、以及中国古代艺术。您怎么看这几个板块的呢？

贾方舟：一个人最初着眼点，跟人后来的工作生活是有互相影响的，在最初的文章中，我讨论的是形式主义的问题，吴冠中提出了“形式美”、“抽象美”此类话题遭到了许多反对。但是我是站在赞成他的观点的方向，从理论上作为一系列的思考。但是我那时候还是在群众艺术板块，在包头群众艺术馆，1984年调到美协工作，我那时依照美术协会的工作方式进行工作，那时美协崇尚的是伤痕艺术、批评现实主义，实际上和艺术圈子里面没有太多的区别，都是在思想解放运动的大背景下产生的艺术现象。我从1989年以后，以民间作为着眼点，持续自己的研究，我曾经说过，在主流和非主流之间，我站在非主流的立场上；在体制和非体制之间，我站在非体制之间；在中心与边缘我站在边缘的立场上，从内蒙古到北京，从地理上看是从边缘到中心，实际上我是离开了体制把自我边缘化了。在北京基本上属于“浪迹京城”，大多活动都在民间，从那以后很少和官方打交道了。因为，我不属于辞职，在美协那边仍然保存着我的职务但是我过来之后，没有使用过那边的资金。这就是我自我革命的办法。

艺：您从体制到非体制，是追求表层的自由呢？还是追求自由背后的引申？

贾方舟：其实这种过渡也很简单，这是我内心寻求的东西。南方都市报做了我的一篇采访稿，他们发表的时候用了“自由的精神高过一切”这类题目来概括对我的采访，这也是能够概括我的艺术理念的。从离开原单位来到北京，最大的原因还是自己想掌握自己，自己管理自己，不希望别人支配我，希望能自己过自己的生活，即便这种生活是方力钧所说的那种像野狗一样生存。我1995年到的北京，那时候已经55岁了。

艺：这需要相当大的勇气。

贾方舟：好在我没有辞职，尽管我自己不用工资，但是补贴了家用，自身用自我革命的北漂精神来从事艺术。因为没有固定收入，从1995年到北京来前后搬了七八次家，到1998年才在这里（北京）买了一亩地，又建了小屋，才算是稳定下来了。

艺：中国艺术发展特别有趣，从星星画派开始，中国艺术实际上没有很明确的体制与非体制的分界，在其平衡过程中，会发现当两者思维对抗没有那么强烈之后，实际上民间与体制已经似乎有模糊分界的意图了。

贾方舟：在改革开放初期，中国艺术人在这个时代都是趋向自己的解放，例如星星画会对中国现代艺术的促进，不管是社会批评层面还是在作品的形式意义上，都具有突破性的意识，所以他们特别崇尚可乐绘制和毕加索，星星画展得到官方的支持，美协主席江丰写的前言，所以这种年轻人的朝气还是很有感染力的。但是后续的栗宪庭在1983年的关于形式主义、抽象主义的探讨，已经超过了官方的接受程度了。

艺：您的研究方向中，还有关于中国传统绘画的内容，包括水墨和传统绘画。但是以我个人的观点来看，中国传统艺术从五四运动以后几乎没有任何的长进和变化。绘画手段几乎是清末的手法和传统，许多人固守在此难以自拔，您怎么看待这个问题。

贾方舟：我不是理论科班出身，我以前也是进行着艺术实践，转移到理论方面是因为对理论的兴趣或者

反感,反感的是当时存在于全国的教条理论,所以我便想发出自己的声音,加上不断地思考,这样便转向美术理论。形式问题是三十年代禁锢最深领域。很容易走入当时批判的形式主义的范畴中去。王式廓曾经说,社会主义的艺术本质就是搞内容的。他将形式与内容对立起来了,而形式恰恰就是语言,如果没有语言的探讨,内容就无法深入,这是我当时所表达的内容。在艺术的接受论上我也有自己的看法,我当时认为,艺术的传播与接受是相互的,既要加强艺术贴近人民,同时也需要人民提高对艺术的理解,单向的立场会导致知识回流,难以取得进步。当时我写的《论艺术消费》就是谈的这个问题。当我进入批判语境之后,水墨、传统等方面都进入视野。在1986年有个“中国画传统问题讨论会”,中国艺术研究所在西安举行的会,在这会议上我写了一篇文章叫《中国画的三种选择》,写的是中国画从传统走向现在。从现在回头看以前的思路,还是正确的,三种选择一种是传统的;一种是反传统的选择;另一种是折中的创新派,第一种是进入传统,固守传统,第二种是打出去,突围,第三种是在传统和现代之间找到一个空白阶段,实际上就是倡导一个多元的艺术格局。

艺:整个中国绘画状态也逃不出您的这三种归类,但是,固守传统也不能从传统那边得到真正的精髓,一些走入用中国画方式来做写实描写,另外一批人仅仅是采用中国画的工具,方式和绘画的逻辑全是西方系统和中国画已经没有什么关系了。

贾方舟:确实存在着这个情况,我在后来将你说的这些现象称之为:新写实、新写意、新水墨。新写意的逻辑是延续写意传统,强调笔墨,吸收西方方法;新写实,是指的学院艺术,是建国以来的社会主义现实主义的新国画,实际上有着西方的写实背景,用中国的笔墨。新水墨呢,就如你刚才所说,便是将水墨当作一个材料借用,并不遵守传统水墨规范。此三种艺术现象构成了当前的格局(20世纪80-90年代)。我的主张是不能轻易否定,应该用多元的耐心去静观发展,谁能够延续水墨题材的历史,长久地存在,谁就是最后的胜利者。比如新文人画的兴起,实际上就是对毫无笔墨的中国画的反对,另外是对85新潮完全西化的抵触,所以出现新文人画。我在今年(2015)又做了新的归纳,第一是水墨进入当代,

用水墨来表达当代人的生存空间,当代人的心理状态,当代的人思考。第二是激活传统,将传统的思维转到当代,巧妙地用自己的智慧用传统的因素转述出来。第三种就是切换媒材,把媒介材料全部换掉,当时水墨精神还在,例如,尚扬、王怀敬、徐冰、蔡国强的爆破里面都有水墨精神。所以我们把这一块全部囊括进来。第四个就是忠于本体,探索水墨的本体,水墨语言层面到底能够走多远,例如李华生的格子,梁铨裁纸装裱的方式拼凑成画面,南希的点的水墨趣味这些人就是从水墨本体意义上走到今天的阶段,放弃了内容描述,进入水墨本体,走到水墨极端的向度。在更大范围内去探讨水墨的心的产生,这些人才是水墨的未来。

艺:中国绘画是建立在文化系统之上的,很大程度是避世的,直到明清的时候采用象征性的手法表达对现实的态度。而我们在中国画的谈论中更多的是谈到晋,没有继续往前追溯了,您觉得像庞薰琴一样再追踪到晋以前去探讨绘画的行为是有意義的吗?

贾方舟:我觉得很有意义,周韶华就是这样做的,他将原水墨的概念追溯到原始彩陶纹样,彩陶线描,因为这些便是中国画的最早形态,我在《水墨艺术流变》谈到这个问题,我认为最早开始出现水墨画概念是从唐朝开始,我查证了许多魏晋时期品评绘画的文本,主要是谈的用笔方法,不谈用墨,没有墨法。到了王维将水墨冲淡,于是有了墨分五色,于是在唐代的赋色画的之外,有了更为贴近文人情怀的绘画方式。于是从唐代开始有了“墨”的概念。到了宋代水墨已经成为定局了,有两个革命第一个是王维,他提出:

“夫画道之中,水墨最为上”,意思是把色彩的问题移走了。随后是苏轼,论画以形似,见与儿童邻,于是把绘画中的“形”给割掉了。在历史上有人却过于简单地看待中国画,其实里面含有深刻的问题,他有他自己的发展逻辑。他们是看到西方的写实主义传统之后,觉得应该把西方的一套理论拿来用,这有些过于简单了。

艺:跟您刚才交谈让我意识到,中国水墨题材是建立在文人主观心理之上的,而新水墨(现代)已经没有一个文人的体征,那么他们的知识分子共通性在哪里?

贾方舟：现代人的价值观、世界观已经发生了改变，所以我们在看待今天的水墨艺术的时候不会用传统的框架去看。但是从美术史的角度上也要找到其的根源，比如油画最重要的是色彩，但是有些艺术家放弃色彩，用黑白来创作，这就是受到传统审美的影响，他认为黑白能够表达自己的情景，甚至水墨的感觉影响到了诗歌，比如：山重水复疑无路，柳暗花明又一村，他不是说的柳绿花红，所以这种黑白趣味，一直都存在于中国。中国知识分子就是清晰淡雅的文人趣味，这种趣味任然仍然保存在很多人的心中，他们的不同是在于操持着什么样的一种手段去表达。

艺：我认为艺术家都是有一个时代精神依托，以前的是文人化的情怀，那么现代的艺术家是什么样的依托呢？

贾方舟：有两个方面，第一对当代社会的质疑，这是一种典型的知识分子价值观，看到了社会生存环境中的怀疑之处，他们更在意知识分子介入社会的批判态度。另一种自我艺术的渊源关系，希望继承中国文脉继续下去，他们更多在于艺术本体的革命。例如在当代的水墨艺术家，希望继承水墨，开拓水墨在当代的水墨路线，符合当代社会需要。

艺：以前的知识分子具有家族脉络，起到一定的作用，从 90 年代后中国画已经处于边缘，其在社会作用上已经没有以前那么强的作用了。

贾方舟：是这样的，我很欣赏南怀瑾说的一句话，“中国的文人得意的时候都是儒家，失意的时候都是道家，绝望的时候都是佛家”。在当代，知识分子确实没有自己的精神领域，马克思主义也是在资本主义的土壤中出现的，而马克思也都是向往着人性的解放。知识分子的价值就是在于保持人类社会的健康，发出社会警报，资本主义也是马克思主义来完善的。

艺：在当代艺术初期，有着相当大程度的思潮观感，但是由于商业的进入这种纯粹的思潮就开始淡化了，后面的大规模的模仿者从而失去了他们的艺术针对性，从而当代艺术从很多形式来入手，不去谈他们的精神性，您认为这种现象根源于什么呢？

贾方舟：这个问题很尖锐，这些艺术家最开始还是对中国当代问题介入，例如方力钧那种大头，就如智障一般的形象就是过去对社会中存在的现象的揭露，

揭露现代人已经失去了思想的动力。还有很多的画家不约而同地回溯迈入物质生活的人的精神缺失，岳敏君、张晓刚、刘伟等等，他们实际反应很尖锐的问题，因为失去了思想运动，那么民族文化便难以进步。反而在现在，玩世现实主义和波普艺术已经没有意义了，现代人应该学习用自己的思维来描绘世界。

艺：我也是如此的感觉，中国现代艺术，已经成为一种回音，正在渐渐远去。

贾方舟：所以我们不能把希望寄托在前任，过去是过去，我们面对的还是真实的世界。在新的时代中我们应该从新的方面去思考新的问题，艺术家们也在艺术方面进行突破，批评家们也在努力发现着，一切都在进行中。

贾方舟：对，现在是需要改变的时候了。

艺：中国艺术都是以“圈子”的方式存在的，即便是在崇尚自由的当代艺术中，也是有着同样趋向的艺术家、批评家、策展人，然后一个圈子一个圈子地环套在一起。这样的情况对艺术来说，是不是有害的呢？

贾方舟：我觉得这是自然选择，在一个圈子之中便是有着同样的价值取向。就如林风眠一样，他在香港的时候，只接待了吴冠中，因为吴冠中是作为一个已经有成就的学生去拜访老师，所以林风眠接待了他。这些人在一起是平等的，不平等的人很难走在一起，文人都是这样，文人相轻，都是要看得起你才会和你一起交流，民间交往都是很自由。

艺：您刚才聊到了民间，之前在与批评家王林聊的时候，他认为中国近代已经没有民间了，然而在中国文化中民间力量是巨大的。在昌平艺术村，在宋庄这些艺术家聚集的地方，在外界来说是无足轻重，说明今天的艺术与大众离得太远了。

贾方舟：王林站在他的角度来说民间的消失，我同意他的观点。在过去民间是一个聚集精英的地方，而现在民间精英已经消失殆尽了，以前从乡村出来的精英会再返回乡村，才会有乡村文化，而现在都不会再回到乡村去，没有乡村文化所以一定程度上就没有民间了。当代社会也有着两个主流，第一是国家引导的艺术样式，另一种是民间主流。市场让艺术家能够靠艺术家作为职业，而市场已经在绑架文化了，使得艺术家失去自我，用资本来胁迫艺术家。很多人认为用

钱可以打造出艺术大师，太过于狂妄。

艺：这种无知的狂妄是不是建立在文化血脉的断裂之上呢？

贾方舟：对呀！古时有钱与有文化是一体的，而现在并不是这样，是分离的。

艺：中国文化中有一条隐形的线索，古时候的艺术都是从上往下的，很多官员也是文化的先锋，比如李世民，他有非常高的艺术修养，而且能写出很好文章。这样的传统是否已断掉了呢？

贾方舟：历史和文化需要衔接，我们只是处于这个阶段，所有人都在追求精神需求，向文化靠拢。

艺：从80年代开始我们引进西方的美术史，大家都在认真研究，而年轻一代却在回避深刻，是不是因为深刻的思想有着太过难以解答的东西？

贾方舟：这是因为社会环境的原因，因为现代的年轻人处于一个非常舒适的社会环境、家庭环境之中，他们的成长没有受到多大的挫折，于是他们也吃不了那么多苦甚至于对于现实的大是大非都不在乎。所以“深刻”不是他们的主要所想。

艺：中国所有艺术似乎都在回避深刻。

贾方舟：作为批评家来说，我们没有能力去改变，也不能决绝地说现在的年轻人没有多么深刻的愿望，现在仍然无法讲清楚，未来是年轻的，我们无法就这么直接否定他们。

艺：我们在阅读的时候，往往会遇到一些人为的障碍，例如错别字，标点问题，断句问题，造成了很大的阅读障碍，书写的规范荡然无存。

贾方舟：我曾经阅读过一篇文章全无标点，但是从形式看还别具一格，在互联网时代的网络文化造成与前辈们完全不同的生活方式。在我以前策划展览中有一个艺术家别出心裁，做了许多小喇叭，将人们恋爱中的短信情话，完全贴出来，作品在恋爱中表现出来的情感、对话都是一种完全新的方式交流。我觉得事实上今天的年轻人应该抓住今天的生活方式和生活特点去表达，肯定会有好的艺术作品出现，艺术家在很多时候都是在交流之中创造出作品的，所以现在

的艺术家可以用他自己的方式找到艺术，毕竟过去的方法只是适用于过去的艺术，找到另一种当代人的理解，处理艺术的表达方式，艺术的思维都完全不一样。

艺：在我看来艺术的记忆基本都是掌握在物证里面的，而今天的记忆会不会因为电子记忆的兴起而消失殆尽呢？使得大家的精神、情感都漂浮在空中，我觉得这是有悖于人性的，您怎么看？

贾方舟：这个问题非常有意义，当人没有物证之时更加虚幻，现在很难看到一封手写的信。

艺：一次在一个朋友家里，他整理了一大箱子的信件，全是在《美术》杂志作编辑时期留下的信件，我建议他作一个文献展览，这是很有意义的事情。

贾方舟：电子媒体太不可靠了，一旦操作错误，资料就毁了。上海的一次火灾烧毁了一位先生几百万字的学术论文，先生是痛不欲生，电子媒体的弊端也在这里了，难以预料的灾难。鲍德里亚曾说过的 lixiang 讲的是人了解世界是通过他人的语言来说的，人通过转述的方式获得记忆，这种媒介捆绑住了人，就如手机一样，丢了手机就如丢掉了所有的信息和资料，这个有些可怕了。

艺：中国的当代艺术现在一直在消解权力和反抗体制，但是，他们面临着巨大的困难，您认为中国当代艺术的这种反对情绪，在未来会不会有所缓和。

贾方舟：遇到关于未来问题，我总是会很无语，完全想不到未来是什么样子，因为人类社会发展得太快，人类的未来，无法在现在去猜测。

艺：当代知识分子往往充满愤怒，其愤怒和文人的使命感，与其个人的性格是有关系吗？

贾方舟：这是有关系的，每个人，追求不同了，如果一个人连价值观都没有建立起来的话，那么他很难愤怒起来。

艺：孔子曾说过一句话，吾道一以贯之。在您的生涯当中，有没有这样的学术的线索？

贾方舟：实际上我是在不断地认识社会，然后在认识社会的过程当中认识自己，整个认识过程当中寻找目标，当然人只有经历了，才会明白一些事情，这是我的

原则，是坚持自己的大是大非，很多时候并不表明立场，但是一定要有底线原则。知识分子始终有一种怀疑的思维，怀疑一切，所以我们不应该把所有的怀疑抹杀掉。

艺：现在或许已经没有农村这个概念了，然而作为城市文化生产者的艺术家，却生活在农村之中，当代艺术家的思想和生活境地太过不符合了呢？怎么来看待他们的艺术与现实与生活？

贾方舟：我觉得还是不能这么看，宋庄就是生活在农村，这几个村子，我不承认他们是完全的农村文化，宋庄和过去的乡村文化完全不一样，他们不是依靠土地的劳动者，一年几乎不干活，靠着政府补贴过活，你是想象不到这个村子的存在。以前咱叫什么城镇化，农村包围城市，随后城市的边缘地带出现了这样的地方，处于农村与城市之间的概念。

艺：是失去了土地的人，同时无法进入城市的文化系统，那么他们是否也可以说是处在文化的边缘地带，但这个人数太过巨大的，而宋庄的艺术家们，只是到了——一个地理的农村，不是真正意义上的农村文化。同时城市文化又不在，或者中国也没有真正意义的城市文化。

贾方舟：这个问题呢，我觉得应该看清一个时代的文化的标志是什么？过去的时代就是这个乡村文化，乡村是过去的主体，因为文化人是来自于乡村，又回归到乡村，乡村是所有的发生和归宿，比如中国建筑的考证好多方面都可以在乡村找的，但是今天的核心是什么？城市？其实也不是，中国的城市化并不是典型的城市化，起码文化不是，所以从文化的角度上讲，很难用城市和乡村去概括我们现在的文化。算是一个过渡状态。

艺：那我们现在需要文化的完整性吗？你说我就是拿当代艺术而言有，更多的是用的西方人视角和西方的方法论在做事情，在当代艺术三十年里面，真正从中国文化传统中而来的艺术是非常非常少，对于今天而言，它会不会成为中国当代艺术非常重要的营养之源呢？

贾方舟：我们过去有过辉煌，但是当代世界思想是西方的，是因为我们在现代没有自己的思想基础，西方有多少的思想家哲学家，他们给社会提供了多么丰富的新鲜的思想，可我们不能继续，我们的思想界有存在吗？我们的哲学界，给我们提供了一个哲学家吗？或者一个可靠的哲学思想？所以这种现实也是很无奈的。所以

我们不能太排斥西方。今天，就像有人撰文批评当代艺术对现代人没有思想建设一样，这是很可笑的，思想家永远走在人类前面，艺术家没有反过来指责思想家对于当代艺术的贡献就很好了，因为艺术家知道在今天我们面临着巨大的困难。所以不会去责怪思想界。

艺：现在有这样的现象，当代艺术用一些似是而非的手段来创作，例如把曾经的西方的现代主义的思考拿过来，比如博伊斯的复制。早期的艺术家可能还会有一些思考，但是现在的当代艺术家似乎失去了思考的能力了，您觉得是这样吗？

贾方舟：有点，倒是符合现状，就是说，我也有一点在意这个问题，新世纪以来，这个阶段中我们没有感到特别有价值的新艺术出现。但是很多艺术家现在也在不断地学习中，我们可以看到，还比较多的是，现在的年轻人从最初的学习和成长来说，已经和我们那个时候完全区别开来了？到现在，人们开始依赖手机、依赖电子设备，甚至于中国人这一点走到了世界之最。这个时候艺术家也处于这种生活之中，他们应该考虑的问题是如何表现当代的这种生活？我希望以后我也相信在我们看不到层面上，其实这些年轻人在关注着他们自己的生活，酝酿着新的艺术潮流出现，我们现在只能观望，我都不太愿意去责备他们，对于年轻人的创造力还是充满希望的，他们也需要慢慢成长。