

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

编辑、记者 蒲 倩 张 良 林 辉 黄 蓉

Executive Editor Pu Qian Zhang Liang Lin Hui Huang rong

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

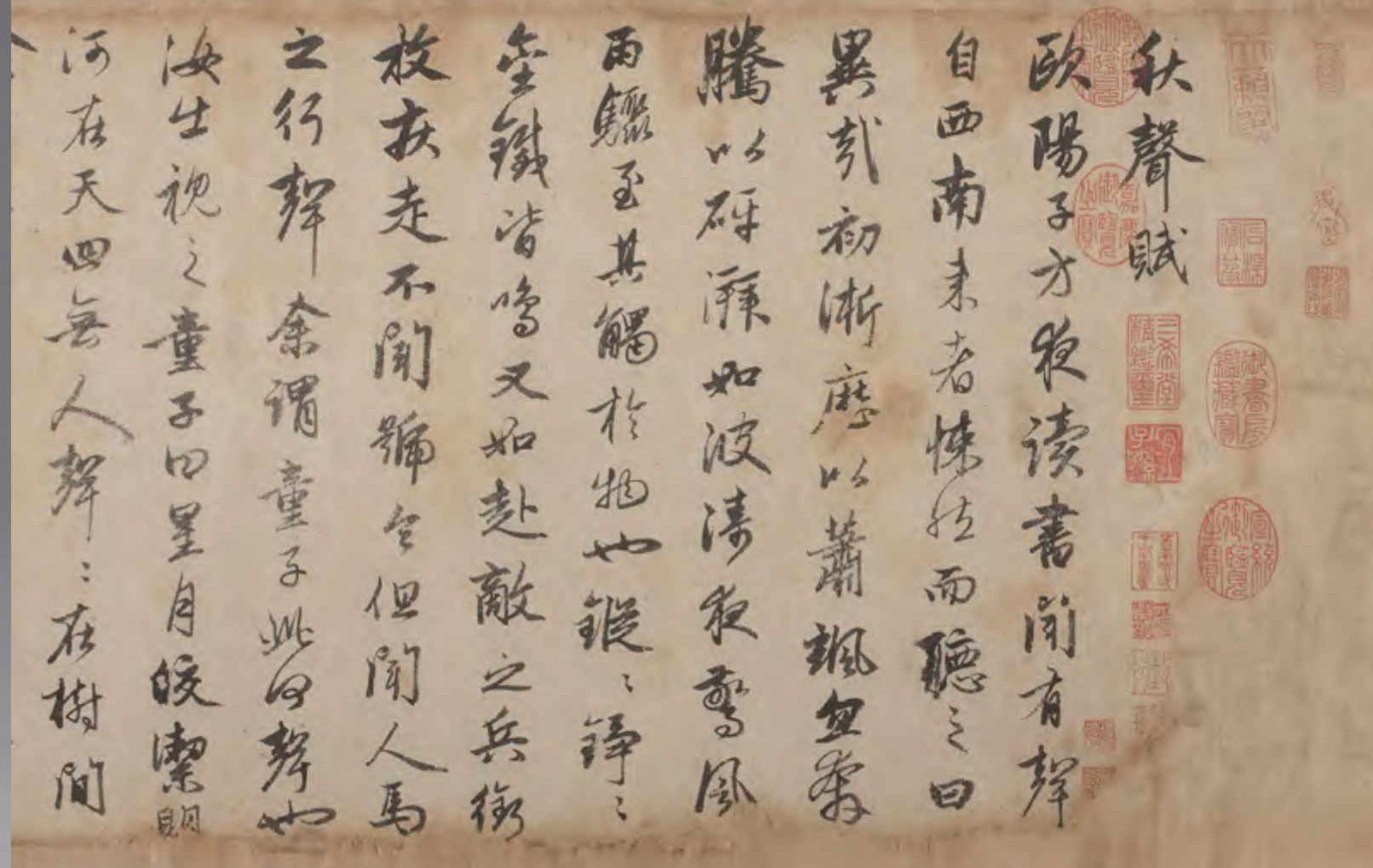
杨丹霞 故宫博物院研究员

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 汉字三千年——汉字的美学与历史
- 010 他吸引了全世界目光
- 013 “仁泽无疆中日书法名家邀请展”开幕

专题策划

- 016 书法艺术的没落与经典文化的消解
- 022 文化的 DNA 与文明密码

亚洲视野

- 032 东京富士美术馆馆长五木田聪访谈



艺事

批评专题

- 043 写给张晓刚
- 047 写给叶永青
- 048 与狼共舞 替天行道
- 054 美术批评有什么用
- 058 重读经典案例

主编访谈

- 066 金钱是一种身体的能量
- 078 艺术与生活皆是一场战争

艺术家

- 084 有感刘伯骏指画艺术
- 092 陈连富雕塑漫谈
- 102 陈鸿志的“谜光”



卷首语

THE FRONTISPIECE

文化与艺术不仅是沟通世界上人与人之间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 



艺术与批评

- 106 艺术史、艺术情境 后艺术命名
- 118 以新视角揭开艺术的进化
- 134 “真社会性”与艺术史写作的真实性
- 142 艺术批评何去何从
- 152 重新写作艺术史



“汉字三千年”展览日本京都站开幕式现场



中国人民对外友好协会副会长卢思社在展览开幕式上致辞



陕西省文物局副局长齐高泉在开幕式上讲话

中国驻大阪总领事馆总领事李天然致辞

汉字三千年

汉字的美学与历史

国际巡展日本京都站成功启幕

备 受瞩目的“汉字三千年——汉字的历史与美学”大型中国文物国际巡回展，于2016年10月18日至12月4日在东京富士美术馆首展告捷之后，获得了国际媒体和文化机构的广泛关注和赞誉。展览第二站京都展于2017年3月24日在京

都市美术馆别馆隆重开幕。中国人民对外友好协会副会长卢思社、日本中国文化交流协会常任委员竹内浩一、陕西省文物局副局长齐高泉、京都市美术馆馆长潮江宏三、中国驻大阪总领事馆大阪总领事李天然、京都府副知事山内修二等出席了开幕式并讲话。



“带有汉字的兵马俑”



本次展览是由中国人民对外友好协会，中国国家文物交流中心主办，株式会社黄山美术社策划承办的大型国际文物展览，展览分为“汉字的历史”、“汉字的美”两个篇章，展出了共计 110 件文物，其中包括 23 件中国一级文物。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。

在展览“汉字的历史”篇章里，展出了在中国历史上极具代表性的文物，展示了从甲骨文到行书的演变过程。展览既有 3000 年前中国殷商时期的《“歲于中丁”牛胛骨卜辞》、《王申有鹿龟腹卜辞》等国家珍贵文物。也有中国西周时期的《车工鼓》，它是公元前 770 年左右的一个石鼓，以诗歌的方式讲述了车工造车的坚固华丽，驾车的马雄壮整齐，它以诗歌的形式向我们展现了那个时代的文化与历史。

在此次展览中最有意义的当数“井真成”墓碑，在它上面的碑文里中国第一次出现了“日本”二字，它是 1000 多年前两国人民友好交流的历史见证，见证了中国与日本文化交融的历史。

展览的第二个篇章叫“汉字的美”。书法，不仅仅是美的，更是一种中国文化的精神性呈现。此次展览展出的怀素的《千字文》、赵孟頫书写的《秋声赋》、唐寅书法作品《落花诗》都是中国书法史上的典藏之作，代表了中国文化的精髓与汉字之美。

日本京都的巡展是“汉字三千年——汉字的美学与历史”大型国际巡展在日本的第二站，在展览的新闻发布会上也受到了中国人民对外友好协会、中国驻大阪总领事馆、中国陕西省文物局、日本中国文化交流协会、日本京都府、日本京都市美术馆等单位的大力支持。据悉日本京都的展览将持续到 4 月 21 日，欢迎大家前往观看。



日本前首相鳩山由紀夫出席展览开幕式

《他吸引了全世界目光——周恩来总理回顾纪念展》 在日本京都展出

2017年3月27日，为了纪念中日邦交正常化45周年，大型展览《他吸引了全世界的目光——周恩来总理回顾纪念展》在日本京都市劝业馆隆重开幕。

1917年，19岁的周恩来为寻求救国真理东渡日本求学，两年的日本求学生活，尤其是京都的美丽风光，给青年周恩来留下深刻记忆。新中国成立后，周恩来总理以超人的外交智慧，采取“民间先行、以民促官”等切实有效的措施，不断克服障碍，打破僵局，推动中日关系向前发展。1972年在周恩来总理不懈努力之下，中日两国终于实现了邦交正常化。

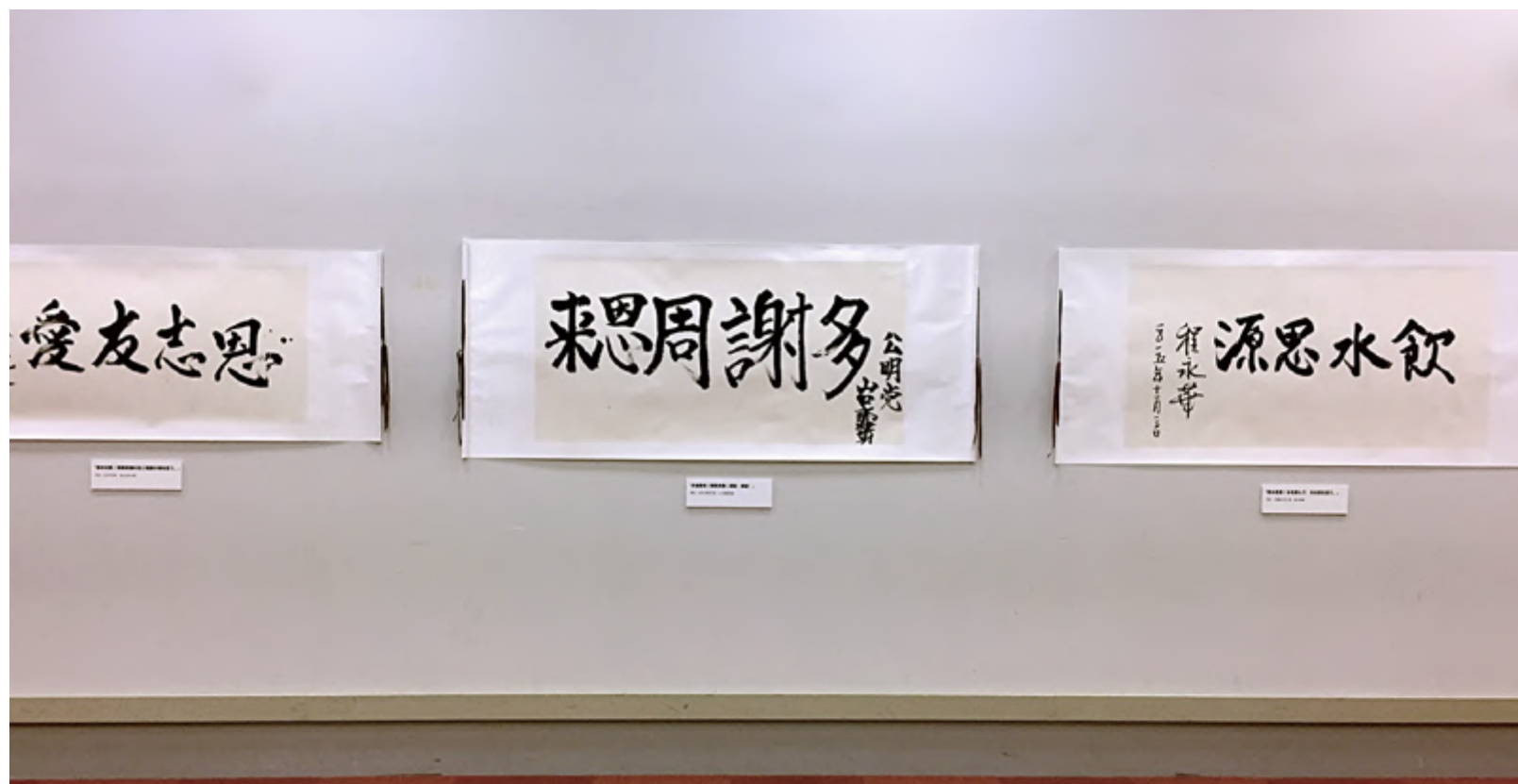
在许多日本人心目中，周恩来是当代世界伟大的政治家，是一个具有高尚品德和情操的完人，是一个值得信赖的亲人，是一个对改进中日关系维护亚洲和平最富有诚意及远见的伟人。中日两国人民永远铭记他为中日关系的改善、中日友好交往的发展、中日邦交正常化的实现所作出的重大贡献。

此次赴日展览重点展示在周恩来总理诞辰100周年之际，大型电视专题艺术片《百年恩来》摄制过程中，以及此后收集和珍藏多年的中国及世界各国人士的题词、书画、摄影珍品和珍贵历史资料。其中包括中曾根康弘、西哈努克、基辛格、池田大作、二阶堂进、田中真纪子等国际政要的亲笔题词与图片；当年参与推动中日邦交正常化的廖承志、赵朴初、孙平化、林丽韞、冈崎嘉平太、小川平次郎、栗山尚一、小山五郎等中日人士的题词和图片，关山月、欧阳中石、沈鹏、李铎、李琦等著名书画家专为纪念周恩来总理创作的珍品；意大利著名摄影家焦尔乔·洛迪面赠周恩来亲属并题词的蜚声世界的《沉思中的周恩来》原版照片。

展览共分“昭”“公”“清”“爱”“和”五部分，展品绝大部分均系真迹原件，具有很高的历史价值和艺术价值。



中国人民对外友好协会副会长户思社（右三）与周尔均将军、邓在军女士参观展览并合影





戸思社副会長出席 “仁澤无疆中日书法名家邀请展” 开幕式





户思社副会长向鸠山先生赠送礼品



值 中日邦交正常化 45 周年之际，由中国人民对外友好协会和日中文化交流协会联合主办、中友国际艺术交流院和日本黄山美术社承办的“仁泽无疆——中日书法名家邀请展”于 3 月 27 日在日本京都市开幕。

日本前首相鸠山由纪夫、中国人民对外友好协会副会长户思社、日本中国文化交流协会专务理事中野晓、中友国际艺术交流院院长言恭达、日中协会理事长白西绅一郎、日本著名书法家杭迫柏树等嘉宾以及参展中日书法家、书法爱好者、在日华人华侨 200 余人出席了开幕式。

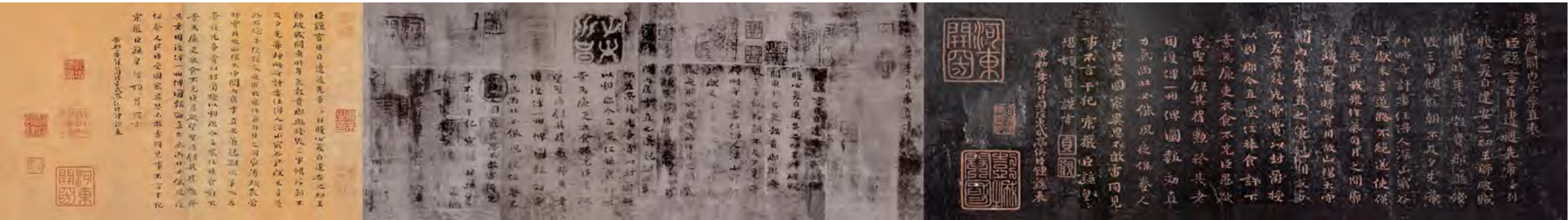
中日书法名家作品邀请展延续了中日文化交流的历史传统，进一步加深了中日两国书法艺术家的友谊。展览共展出中国国内 20 位当今中国书坛的优秀代表性书家和 20 位当代日本书法名家作品 100 余件。作品内容以中华传统文化《论语》《礼记》等经典辞章为主，既展示

了多元众彩的书法艺术魅力，又倡扬了以“仁”为核心的世界，求真向善的同理心文明；既推动了中日文化的交流互鉴，又促进了两国人民的友好往来。

开幕式结束后，中日双方的书法家们，还现场举行了交流笔会。代表中日友谊的毛笔，游走于宣纸之上，书法家们，将中日世代友好的祝福书写下来。一幅幅精湛的书法作品赢得了现场观众们赞扬。

展览期间，在京都还分别举行了“仁泽无疆——中日艺术家京都对话”、题为《中国书法的审美价值与文化底色》的文化讲座等活动。系列活动反响强烈，深受日本社会各界关注。





三国时期曹魏 钟繇 楷书 荐季直表 16x121 宋拓

专题策划

书法艺术的没落与经典文化的消解

文化的 DNA 与文明密码

(上)

书法艺术的没落 与经典文化的消解

文 / 王灏

这种观念出现在我的脑袋里已经很久了，从文化的角度来看，我们今天与历史上的中国相比，到底处在哪种水准，是我一直所关心的问题。首先让我们界定一个标准，何谓经典文化，所谓“经典”一词在传统中国文化中指的便是儒家的经典著作，《汉书·孙宝传》：“周公上圣，召公大贤。尚犹有不相说，著於经典，两不相损。”而今天对于经典的理解，则缺少准确的定义与规范，但是在我的理解中，经典便是文化发展过程中的最高的水准，那么毫无疑

问，中国的历史上文化的最高峰便是诸子百家时代，杨朱、庄子、老子所代表的道家学派，孔子、荀子、孟子等所代表的儒家学派，韩非子等所代表的法家学派，墨翟为代表的墨家学派，这一个个闪耀的明星可以说是奠定了中国两千多年来的思想、文化、社会的基础和行为规范，虽然他们之间各有矛盾、分歧，但是他们之间的争鸣与相互潜移默化对中华文明的影响，至今不论经历多少的变迁，依旧在产生着作用，虽然越来越微弱，甚至可以说在消解。

然而，这和书法有什么关系呢？

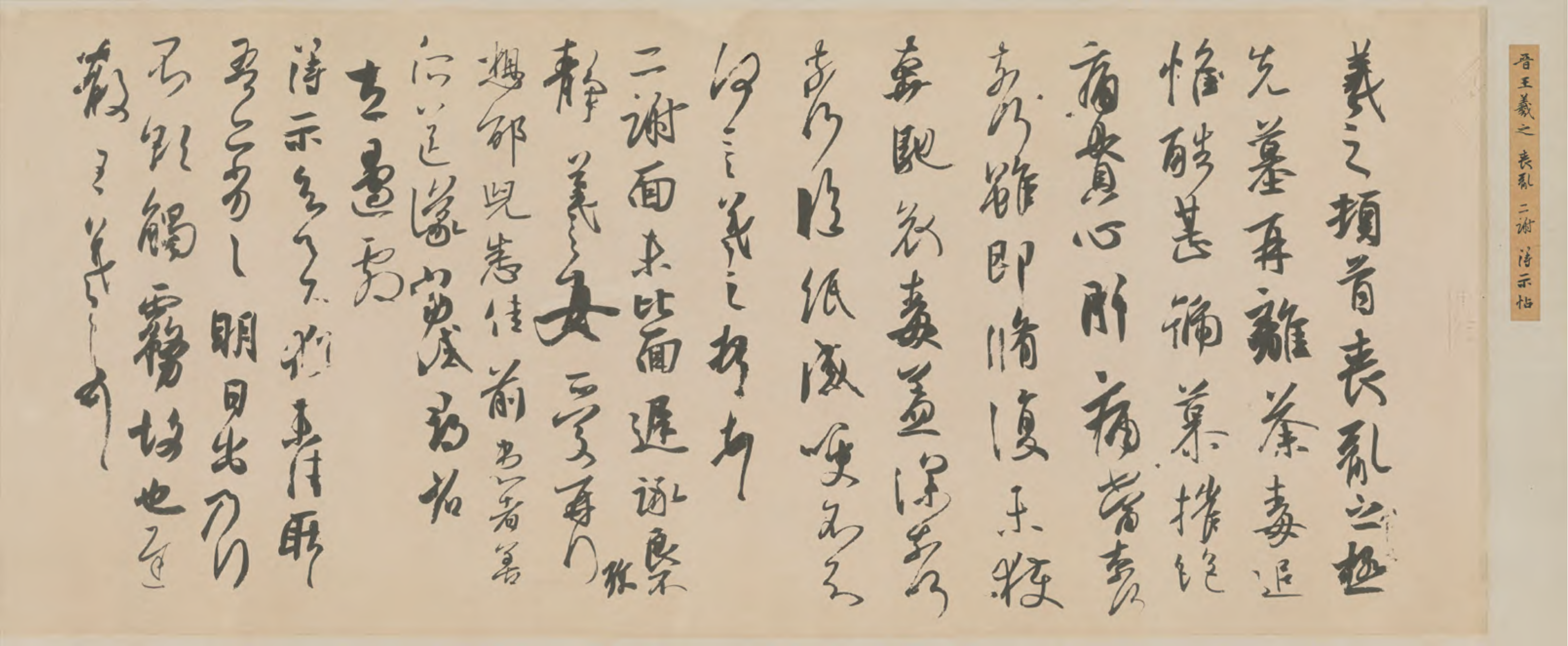
如今我们将书法视作一门艺术，这当然是受近代西方美学的影响，而中国古代，艺与术是分开来用的，“艺”字本身是在甲骨文时代就出现的一个古老的汉字，是一个会意字，左上为“木”，表植物；右边是人用双手操作。又写成“執”，从壺，土块；从珣，拿。后繁化为“藝”。“艺”从“帅”，乙声，本义为种植，而术字也在甲骨文中就有，是个形声字，本意为道路，特指城邑中的道路，那这么看来，最初的艺术，在中文中，指的是一种技艺，而英文的 ART，也就是我们所翻译的艺术，则更多的将词义偏向了精神性，虽然并不排斥技术性。而在中国的古代，书法一词是不存在的，只有单独的书一个字，并且它是艺的一种，换言之，它是一门在周王朝就在教育中开始存在的一门基本技艺，写好字作为为官的基本技能，这种要求一直延续至清代。我们从许慎的《说文解字》序中便可以看到。“尉律：學僮十七以上始試。諷籀書九千字，乃得為史。又以八體試之。”这段话中所讲的就是汉代取士的考试内容，汉代做书史的小吏要认识 9000 个汉字，进一步升迁还需要考试八体，这八体指的是：“一曰大篆，二曰小篆，三曰刻符，四曰蟲書，五曰摹印，六曰署書，七曰殳書，八曰隸書。”（许慎《说文解字》序）每次看完这段话，我都十分的感慨，如今我们强调教育的普及，然而莫说高中生（汉代要求年满十七岁的年轻人想做小官就要认识 9000 个汉字，而且这个十七岁还是虚岁，实际上也就是 16 岁，等于我们现在的高中生），就算是中文专业的博士生，也未必能够认全 9000 个汉字吧，并且还要求写好 8 种字体，恐怕今天的书法家协会主席也万难符合这个标准，而这仅仅是汉代“公务员考试”的基本科目。这实在让当今的书法家们，情何以堪，有些所谓书法家，写一辈子字，恐怕连一种书体也写不好。

从周王朝到汉，书写，都作为重要的技艺而存在，而在东汉之前，以今天的学术标准来看，书写还并未注入更多的美学思想，我

想那时肯定是有，只不过没有成文的美学描述存世，然而从后世流传的甲骨、钟鼎、石碑或摩崖来看，那时一定是很深刻的审美标准的，只是我们只能去感受它们的美，而无法去阅读当时的人是如何去界定他们在书写中的审美。这种现象，直到东汉，才得以结束，出现了相对系统而全面的理论文字，如崔瑗的《草书势》、如赵壹的《非草书》、蔡邕的《篆势》、《笔赋》、《笔论》、《九势》等。这些文章（是的，这些都只是文章，而非理论书籍）并不像今天来自西方的美学或艺术史的理论阐述方式，它们大都是书写者感性的描述，文学化倾向远远地大于其理性的评说，崔瑗的《草书势》第一句话说的就是子虚乌有的故事：“书契之兴，始自颉皇；写彼鸟迹，以定文章。”用今天的标准界定，它是不符合“科学标准”的，而他的美学阐述，也是文学化的，“兽跂鸟跬，志在飞移；狡兔暴骇，将奔未驰。”试问，如今一个想学写字的人，看了这两句话之后，他还能写字吗？这实际上是中国书法理论的致命问题所在，太过于文学化、诗意化，不具备很高的空间想象能力和文字理解水平以及深厚的学养，这些话就等于废话。然而，这透露了其中的另外一个文化密码，就是中国古代书法的教育及传承问题，在漫长的古代，从西周封建到秦建立帝国至帝国的终结清代，学习书法，都是老师言传身教，老师教也都是用自己的亲身示范告诉他的弟子，何谓“俯仰有仪；方不中矩，圆不中规。抑左扬右，望之若欹。”，哪种是“是故远而望之，漉焉若注岸奔涯；”。后世，王羲之跟卫夫人学过写字，颜真卿向张旭请教过笔法，当师承的教育模式与这些文学化的“书论”放在一起才能成立，割裂来看，毫无疑问是错误的，完全看不到书写的真谛。

所以，中国文化的精深部分，很大程度上是结构性的，不能单独地研究其中的一个部分，破坏了这个结构，你便看不清他的真实面目。

而谈到书写的精神性注入，不得不谈到魏晋这个独特的历史



晋 王羲之丧乱 + 二谢 + 得示贴白麻纸本 28.7x63

阶段，今人对魏晋的了解程度便少，然而魏晋却是将书写推向高峰的时代，然而，这是其历史的独特性造就的。想象一下，中国人的两种世界观，入世与出世，儒家、法家与道家。虽都源起于春秋至战国的百家争鸣，却定型于魏晋，最早有名的两位“出世”者，恐怕是饿死于首阳山的叔齐、伯夷吧，后世那些遁于郊野的“文艺青年们”该将这两位老者供奉为祖师爷才对。然而正是这种入世与出世的对立，才将书写与书法分割开来，书写是技能性的，是取士基本技艺，这种技能性的要求，直至清代都还顽固地存在，不然，馆阁体该做何种解释呢？这，是入世的“书写”，而魏晋名士，炼丹嗑药（其实就是吸毒），流连于山林之间，要么饮酒作乐，要么长啸于山谷于清风之中，要么写诗作赋，舞文弄墨。正是这种魏晋的风气，说好听点也可以说是魏晋的风度，将书写注入了我们今天赞叹为高峰的精神高度，这是书法与书写的最基本的区别，当然，我们不能说魏晋之前的书写不具备精神性或者审美的高度，如今所叙述的“”高古“一词，谈到的就是魏晋之前的书法作品，只是

那个时代的书写，我们早已窥不到真实的面貌，有的尽是经历时间沧桑，风雨洗礼之后斑驳的痕迹，而这些痕迹早已远离了它最早的样子，被时间的流逝赋予了许多想象的空间，这也就是清代一些书法家自知再也超不过前人，寻觅到碑学这一个对古代书法刻意误读的独特道路，完成了清朝文人在历史的自卑感中焦虑的使命，当然，这是后话。

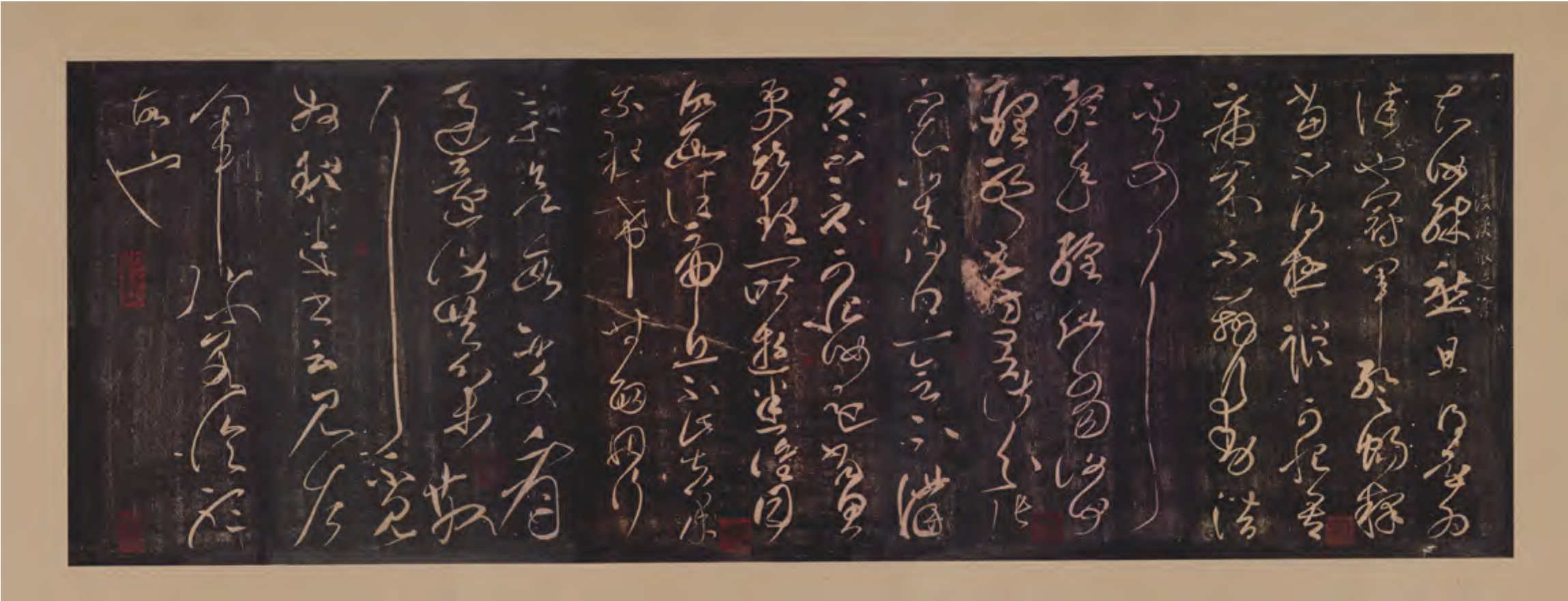
我们说魏晋风度，其实也带了许多我们对历史的想象，因为它久远，又是文人名士的故事，所以我们把许多美好的愿望寄托在了上面，当然，若以解构主义的眼光来看待魏晋，无非是一帮“吸毒”和“乱搞男女关系”的纨绔子弟的花天酒地与醉生梦死，不过，我们也可以将魏晋视作中国历史上最有精神洁癖的一个历史阶段，那些崇尚清淡，热衷冥想、迷恋酒与诗歌、音乐和书法的士族，过着后世艳羡的生活，颇像希腊神话里狄俄尼索斯和他的崇拜者们将希腊的文学和艺术推向高峰。魏晋的名士，在推杯换盏中，也将中国的艺术推向了高峰，以至

于后世再难企及，即便在伟大的宋代，也将魏晋的书法家们，视作永难超越的高峰和挥之不去的阴影。苏轼曾言：“笔成家，墨成池，不及羲之即献之。”虽近似戏言，然而不及羲之，却道出了宋代第一书家对王羲之的敬畏之情。

唐，虽被视作晋之后的又一个高峰，然而盛唐，这个“少数民族”政权，在文化上相对的自由与开放，还是将中华文化的深度与广度进行了拓展，书法艺术在盛唐，进入了一个理性与规范的时期，然而太宗的趣味，决定了大唐的书法几乎都在二王的“势力范围”之内，而唐代的书法理论则在魏晋的书论基础之上变得更加“格式化”和具体化，以至于出现了欧阳询“八诀”与“三十六法”，身为大唐的“侍中”（相当于宰相）和初唐四家之一的他，竟然编了书法“入门指南”，实在是一个有趣的现象，从侧面反映了唐代书法教育的普及，以及科举制度对书法的影响。然而即便是唐代书论已经非常的详尽与具体，然而惯有的文学化、诗意化的表述方式还是贯穿了唐代书法家的论述作品，这里

我们谈到了一个概念就是中国古代书论都是由书法家完成的，几乎没有例外，未曾听说有哪个从来没有书写经验的人出过几篇书论，这 and 现代是完全两码事，因此进一步验证了我在前文中所描述的书法也是建立在中国的人际关系之间的一门艺术，虽有摹刻的传播，而你仔细看一下中国书法史，同时代最牛的书法家之间，差不多都是朋友，他们的作品与论述，也都是在彼此之间传播的，因此，即便是文学化的描述和诗意化的表达，彼此是可以心照不宣或者心领神会的。

魏晋至唐，无论在书写实践还是在书法论述的影响是极为深远巨大的，以至于近代的一些书法家的思维模式仍旧是从晋唐中来，我曾看过林散之的论书中有一句：“强笔用弱纸、弱笔用强纸”，则直接从虞世南那里搬至王羲之，虞世南的《笔髓论》【释真】中所讲“右军云：’书弱纸强笔，强纸弱笔；强者弱之，弱者强之。’”林老先生虽名冠“当代草圣”，实际上他还是魏晋人的徒子徒孙，谁叫百年来没几个真正名副其实的



唐 张旭（芝）冠军帖草书 25x66 宋拓本。

的书法家呢。

既然已经将文章写到了盛唐，不得不引出一个极为关键却在书法史上不太重要的话题,那就是书写的工具,主要是纸和笔，既然王羲之有“弱纸笔强，强纸弱笔”的表述，那么笔与纸就肯定有很多种，那么何谓强纸，何为弱纸呢？纵观汉至明的墨迹，除了类似明朝的王铎，因为穷困潦倒买来农民使用的草纸来写字，无意间个别笔划渗出墨来，一千多年的时间里，几乎看不到任何一幅作品有笔划边缘渗化出墨痕迹，而当今书法家，笔速稍微一慢，或者用笔稍微一湿，便成了卫夫人所说的“墨猪”，还是游泳墨猪，为什么呢？那是因为当今书法家，除了生宣纸，不大知道还有什么纸张存在，或一知半解而不太敢用其它纸张。生宣纸用于书法和前文讲的清代兴碑学有直接的关系，若是模拟碑刻的痕迹，不借用一些独特的技巧与工具如何实现？于是柔软的羊毫笔、裹锋的运笔方式、吸水的生宣变成了清代一帮文人向传统挑战，树立自己身份的三件法宝，我的导师王小箭先生曾讲，如今的中国人有两种焦虑“落后焦虑与身份焦虑”，满清的文人看来这两种焦虑也很深，只是他们的这两种焦虑来自于儒家的：立德、立功、立言这三不朽对后世文人的心理暗示。试想，那时的书法家若不走这样的道路，几乎没有任何超越古人的可能性。

写魏晋至唐的书法及精神，刚才的线索是所谓正统书法的线索，换而言之是文人或官方趣味的线索，并且是近现代书法史常用的撰写逻辑，然而不能忽略掉另外一个为文人所轻慢的书法历史阶段，那就是与魏晋并行的少数民族政权时代，以及延续之后的南北朝，这一时期的书法，在正史之外，是依

托于佛教的兴衰以及民间的参与而出现的，即便是有郑道昭 and 僧安道壹的存在，北朝的书法家以及他们的作品，依旧被放在二王及唐诸家之下，这背后涉及的是魏晋及隋唐的政治统治的思想核心问题，也是隋唐的文化结构问题，纵然唐代是重佛教的（除个别时间段外），唐的社会思想和统治思想核心依旧是沿用的汉公孙弘、董仲舒等美颜之后的儒家思想，即便儒释道在唐已经相互影响且渗透在了社会的各个层面，然而维护皇权和限定社会秩序人伦礼仪的儒家，还是在统治阶层的内心被认定为最重要的价值观，自然那些熟读儒家经典的达官贵胄，不会视佛教书法为上品，再加上李世民对王羲之痴迷得近似着魔，那么大唐王朝的书法审美观姓王，也就合情合理了。

郑道昭被奉为与王羲之分庭抗礼的第二书圣绝对不是在他生活的年代出现的，不然，这么大个人物，同时代的书论为何几乎从未提及，又为何一幅墨迹也留不下？王羲之享有的待遇却截然不同，真真假假流传至今的也不下几十种墨迹，其中的道理一想便明白了！将郑道昭奉为师祖和伟人的差不多都是清朝人，给他写文章的也几乎都是清朝人，而不亚于郑道昭的僧安道壹则近代以后才得以重视和研究，问题不在于他们怎么样，而是谁喜欢他们怎么样和谁需要他们怎么样，文化的一部分是文化权利，甚至是文化权力，书法自古至今，除了正史表面书写的伟光正，背后又何尝不是一个巨大群体的“势力范围”呢？敦煌那几十万卷经书若不是西方列强将它们掠去放在自家博物馆视为珍宝，恐怕今天早已消失殆尽，因为这些东西在西方的文化语境中变得珍贵了，所以在我们的文化自尊心中也就变得重要了，也许因为我们的确地大物博，在

洋鬼子发现敦煌经书之前，完全没有太当回事！

敦煌的佛教书法给我们了另一个启示，也给我们司空见惯习以为常的思维模式予不少的刺激，诸如敦煌所发现的竹笔、芦苇笔便让我们意识到,书法阵营之中可不是只有毛笔一种，流传至今的书法作品很多都是硬笔所为，并非到了钢笔出现才有“硬笔书法”，另外道统与礼教的极端化之后才有所谓身正则笔正，五指执笔，手中要能塞一个鸡蛋进去才能把字写好的荒谬论调，这些荒谬的论调正是在帝国没落的清末才被变成刻板的教条的，清朝大书法家刘墉便喜欢两指执笔，写到兴致高昂处，笔都飞出去了。清代人何元普那副著名的对联的上联说得最有意思：世外人法无定法然后知非法法也！因为我们的文化流传热衷于迷恋那些动人的传说，所以很多的以讹传讹最后变成了某些愚蠢的规范，多少年来曾流传当年王羲之在书写《兰亭序》时使用蚕茧纸和鼠须笔，实际上蚕茧纸是楮皮纸，因它洁白，纤维细密而冠上了蚕茧纸的美名，王羲之在自己的《笔经》中说：“世传张芝、钟繇用鼠须笔，笔锋强劲有锋芒。余未之信。鼠须用未必能佳，甚难得！”连王羲之自己都说鼠须笔是传说，后世的许多人却信了，这不是有点傻吗？

说回到南北朝书法，因为佛教的大肆崛起、兴旺发达，使得抄经刻碑大行其道，我们看同代的墨迹与石刻，竟然天壤之别。北朝墨迹《令狐天恩墓表》及隋代墨迹《画伯演墓表》笔画虽有不少方笔，但并不像龙门二十品一般生硬尖锐。略内行的人便知道，石碑刻字圆润最难，方折最易，因圆润需修饰，方折则直接入刀便可，刻过印章的人就能明白，边款因是直接

入刀，所以便凌厉粗犷，和北朝碑刻无异。既然南北朝佛教以流行音乐一般的速度侵袭中华大地，到底有多少耐心的石匠将写在石头上的墨迹毫发无差地刻下来，这，是一个严肃的问题，清代碑学以及影响至后世的拙派书法，都是对南北朝书法有意无意的误读和曲解，这些人！大大的狡猾！

历史，有时候是粗糙和嫌贫爱富的，书法史差不多也是，因为它都是依照皇家和读书人趣味来编写的，读书人又怎么瞧得起边塞那些写经的匠人呢？然而从今天所留存的南北朝和唐代的墨迹，有不少并不亚于同时代的书法名家，只是，他们只能沉睡在历史中一千多年，如今他们的作品光芒万丈，成了国家宝藏，然而这些人，将继续沉睡，再不会醒来，也不再会有人提及他们的名字，这就是历史。

但是敦煌这些经书，带给我们看待历史的另外一个启示：与之并行的魏晋至唐，远不像我们所揣测的那般封闭，那个年代是开放的，回鹘人、契丹人、波斯人、印度人甚至罗马人，都频繁地往来于长安与他们的国家，长安有点像今天的上海，但比上海更加像世界的中心，因此前文中提到的芦苇笔，便是从中亚传至中国，芦苇笔是一个极其重要的符号。当下的许多书法家，在众人的簇拥之下，半推半就地磨磨蹭蹭半天写不出三个字来，还边写边咂摸滋味，写败笔的地方还回头描两下，这，不是一般的荒唐，俨然一场半身不遂的滑稽表演。古人，可是要坦率得多，他们的书写当然都是娱乐，没有主席、理事身份的束缚，更不考虑自己作品几个钱一尺，然而，他们的作品却被整个社会摹写传播，敦煌的工匠也不乏高手中的高手，临摹的王羲之不比褚遂良差。当然，这不是本段文章的关键，芦苇笔代表什么？它的造型与近代的钢笔无异，蘸一下墨汁可以洋洋洒洒写十数个字，我们不要想象古人的生活都是慢动作,王羲之不会慢吞吞四个小时写一篇兰亭序，蘸一次墨写数十个字应该是古人的常态，你看《蔡侄文稿》那浓淡的变化，正是墨从饱满到干枯的变化。书写，无论是在书法家那里还是在民间，一定是自由的、流畅的，为了这个自由与流畅，必须要调整笔锋，将弯下的笔尖调正，将散开的笔尖调拢，而调锋的动作一定在书写的过程里，这样，才是书写正常的状态，基于这个目的，才诞生了藏锋与中锋用笔的概念，而不能以玄学的角度来理解藏或者露，不要忘记了，在从先秦至宋的一千多年时间里，兔毫（或称紫毫）是最佳的书写工具，而兔毫锋颖锐利，书写时，若不将其折入笔端，是没办法完成书写的，这就是为何兰亭序许多竖画的起笔，有一个小的弯折，这与工具有关。

在这里我想纠正一个被误解不知道多少年的概念,什么叫笔锋？锋字本义是武器尖端或锐利的部分（底厉锋镞。——《汉书·萧望之传》），也指器物尖锐犀利的部分（方家以磁石磨针锋，则能指南。——《梦溪笔谈》），因此，笔锋就是笔尖，而不是笔毛，长锋则指的是尖锐的部分较长，而不是笔毛较长。同样长度的紫毫笔与羊毫笔，即便是都用最好的原料最好的工艺，紫毫笔的笔锋一定比羊毫笔笔锋更长，懂得了这个，便读懂了晋唐的作品和书论。



新石器时代刻符陶片

新石器时代刻符红陶钵

文化的 DNA 与文明密码

“汉字三千年”展览的文化价值探索

文 / 王灏

萦绕在内心的一直有一个问题，是什么让我们称作中国人，又是何让中华民族的文化与文明有别于世界上的其他民族和文化？有一次在新闻中看到，中缅边境有一个“山寨”的中国，叫“曼尼普尔”，国徽与国旗几乎就是原样照搬自中国，但是为何我们却不可能将他们视作中国？最近也有学者在南美印第安人的遗址中发现了甲骨文，并且印第安语中的“花”与“河”与中文的发音非常的相似，甚

至有学者认为印第安人就是约三千多年以前周王朝打败殷商后，殷商遗民逃亡至南美的后裔，以至于有些学者认为印第安就是印第安人问候“殷地安”的发音。但是，为何我们很难将印第安人视作是中国人或者视他们为华夏民族的后裔呢，即便他们的五官特征和我们很相近？这，是一个非常值得思考与探索的问题。

历史总是在更迭的，国土在更迭中也是有所变化的，但是无论如何变化，为何总有些东西是没有或者极少变化的？中国历史上有许许多多的少数民族甚至外来民族统治的经历，比如五胡十六国，甚至连伟大的唐王朝都是有一部分鲜卑族的血脉，元代与清代更是典型的少数民族政权，又是何我们仍旧视他们为我们华夏文化的一部分，他们甚至构成了极为重要的历史篇章。

其中的核心，便是文化，而文化更是依赖文字进行链接与构建。

这次的“汉字三千年”展览，便是试图通过文字将中华文化赖以传承的 DNA 与文明的密码进行传递，许多记者和朋友曾产生疑惑，为何叫汉字“三千年”？而不是汉字“五千年”或者汉字“八千年”呢？

其实答案也很简单，那便是目前中华文化可考的历史实际上只有3700年(二里头遗址碳十四测定的年代不早于3700年)。在之前，更多是在传说与想象流传在我们的历史之中，以至于毛泽东主席在《贺新郎·读史》中写到：“五帝三皇神圣事，骗

了无涯过客。”在中国第一部系统分析汉字字形和考究字源的许慎《说文解字》序中，开头便写到“古者庖犧氏之王天下也，仰則觀象於天，俯則觀法於地，觀鳥獸之文與地之宜，近取諸身，遠取諸物；於是始作易八卦，以垂憲象。及神農氏，結繩為治，而統其事。庶業其繁，飾偽萌生。黃帝史官倉頡，見鳥獸蹄遠之跡，知分理可相別異也，初造書契。”而庖犧氏便是伏羲，毫无疑问伏羲不会是发明八卦的人，因为伏羲只是一个传说，而神农与仓颉也没有任何证据证明他们曾经存在，文字，不可能是某一个人发明的。

然而，这并不是最重要的，最重要的是我们从文字中获取了什么，比如我们今天仍旧使用的“中国”一词，早在西周就已经出现，目前发现的中国二字出现最早的物证是西周的《何尊》上的铭文中——“曰：‘余其宅兹中国，自之乂民。’”而这两个字从中央之邦、中央之国变成了中华民族的代名词，仅仅是一种偶然吗？那为何每一个少数民族政权都不遗余力地想证明自己是“中国”呢？中国二字代表的绝非是地域范围，而是一种文化价值和思想观念，直到今天的中国人，依然生活在“中”这种思想文化中，我们将政府核心称作“中央”，中医将人的



车工鼓



新石器时代刻符红陶钵



“胆”称作中正之官，而鼻子正下方有一个“人中”穴，这些绝不是物理意义上的中，而是哲学和思想意义上的中，和西方的center是两个概念，这体现了中国人独有的思考方式和认知方式，西方人不会认为某个不存在的东西会是中心的。

而这种文化的DNA正是存在于文字之中，这也是我们试图举办一场以文字文物为核心展览的第一个初衷，因为全人类文化中只有汉字一种文字仍旧保有其三千年以前的含义，也仅有汉字一种文字，让现代的中国人稍加训练便能识别3700年以来的文字，并且一个受过高中教育的人大致能够读懂三千年以前一句话的含义，这在任何其他的国家几乎都是不可思议的事情，今天的伊朗和伊拉克的高中生不可能识别苏美尔人记事的泥板，今天的西班牙的年轻人也不可能读懂一本拉丁语的书籍。这，是中国文化的独特性，也是汉字的魅力所在。

“汉字三千年”的展览的第一个篇章是“汉字的历史”，用在中国历史上极具代表性的文物展示了从甲骨文到行书的演变过程，若是将关注点放到这次展览最早的展品《岁于中丁》牛腓骨卜辞》、《王申有鹿龟腹卜辞》，时间又将我们带到那个我们陌生的殷商，之所以陌生，是因为那个时代对我们来说非常的遥远，不仅仅是时空距离上的遥远，也是思想意义上的遥远。之后西周是一个农业社会，而在其后的接近两千多年里，直到清王朝的灭亡，我们依旧是农业社会，农业社会的思考方式是非常类似的，而殷商则是商业民族，思考的方式可能完全不同。思想界对商周的不同的得出过一个定论，认为殷商时代是“残

民事神”，西周时代是“敬天保民”，其中的区别也太明显了。占卜，虽然今天依旧兴盛不衰，然而对于殷人来说，占卜的意义却不完全一样，殷商时代的甲骨卜辞中有“焚小母”“焚永女”，据说就是焚烧女性巫觋来求雨，换言之就是人性，人性起源于具体什么时间并不可考，然而兴盛于商代，周代开始大幅度减少，代之以泥木人形的制品殉葬。然而即便是以泥木人形代替，孔夫子仍旧愤怒地诅咒：“始作俑者，其无后乎！”孔夫子，似乎喜欢和向往西周，而对殷商，则没什么好感。

时间进入西周，中国的文化似乎开启了一条不一样的道路，比如我们重要的展品《车工鼓》便是公元前770年左右的一个石鼓，以诗歌的方式讲述了车工造车的坚固华丽，驾车的马雄壮整齐。“调车即工，调马即同。”这种诗歌的形式和诗经极为相似，因此读起来就不是那么费力，现代人大致可以明白其中的含义。

而《鄂君启金节》则是另一个重量级展品，这个金节便是战国楚怀王时期的交通运输通行证，并详细规定了鄂君启水路、陆路交通运输的路线、运载额、运输种类和纳税情况，是研究战国时楚国交通、政治、经济、地理和商业赋税制度的珍贵资料。或许，如今那些重型的“货车”很难再寻觅了，或许找到了也无法再开口，然而这枚金节，却在2300多年以后向我们讲述了一段尘封的历史。

历史是有趣的，在遥远的西周早期，车工鼓出土的地方还称之

为“西狄”，而鄂君启节出土的地方被华夏族称之为“南蛮”，如今却都是华夏族后裔居住的地方，并不是谁灭了谁，而是大家都学会了用一种方式思考，都习惯于一种文化下生活。虽然西狄的称呼在今天只见于学者的口中然而在北方的传统地带，尤其是一些农村，仍旧习惯于将说南方话的外地人称之为“南蛮子”，虽然这称呼早已没有任何的敌意，然而不得不说西周的文化影响如此深远，我们今天所形成的礼仪、习俗有太多都是来自于两千多年以前的西周，只是如今的人无法将其串联起来罢了，当然，这是题外话。然而当你看到西周时期的文字，你还是会很容易辨认出“王”、“上”、“下”、“正”等文字，而带心字的“德”，也是从西周开始出现的，并且已经具备了今天的意思，难怪孔子总是怀念西周时期的“礼”与“乐”了，礼、乐是中华文化和文化秩序赖以延续的核心甚至我们的思维模式，都有可能来自于遥远的西周，别忘了，只有中国人会祭祀祖宗，宗法制度，应该也是从西周开始完备的。而中国人的祖宗，有奇功的变成了神，如炎帝、皇帝，有思想的变成了圣，如孔子、孟子，没什么成就的就只能变成鬼，如我们大家的祖宗，这一点，我们比较务实！

既然汉字三千年是一个关于汉字文化历史和汉字艺术的展览，就无需每一件文物都介绍，如今所能够发现的最早的墨迹，应该就是在战国。春秋末期至战国的初期，是中华文化最为璀璨的时代，这个时代诞生了足以照耀中华的后世子孙和照亮世界其他各国的诸子百家，更有趣的是孔子、苏格拉底、释迦牟尼等都差不多生活在同一个时间段内，以至于德国思想家卡

尔·雅斯贝尔斯在《历史的起源与目标》一书中第一次把公元前500年前后同时出现在中国、西方和印度等地区的人类文化突破现象称之为“轴心时代”。我们的展品之中便有与之同时代的竹简，竹简不仅仅是目前所能发现的最早的书写痕迹载体，更是研究战国时代思想与社会文化的重要工具，许多重要的法律条文、社会生活信息、思想著作都记录在这些竹简之上，让我们可以窥见战国时期的方方面面。

篇幅有限，不能每一件文物都做详细的分析，而通过这些文物我们却能够将中国古人如何思考、如何生活进行有趣的串联，若再将我们所熟知的历史人物与历史故事与这些文物联系起来，在我们头脑里面展现的便是一幅幅生动的历史画面。面对兵马俑的时候，你不仅仅是在观赏一件由工匠所精心制作的陶俑，他也不仅仅是大秦帝国一个军官的模样，它带给你的是一系列的疑问——如此盛极一时、不可一世的大秦帝国，又是如何在那么短的时期内盛极而衰，那指鹿为马的赵高又是如何将一代名相谋害致死？李斯又为何将他的同学、大思想家韩非设计陷害？韩非可是对人性看得极为透彻的大思想家，他又怎样轻信了李斯的诡计呢？这一切，不是故事，而是历史的帷幕，拉开这扇帷幕，看到的是历史的沧桑与多变。

在除罪金简面前，你能够想象的是那个心机与豪情并存的武则天，她可是将日月当空作为自己名字的一代女王，也是她发明了“天后”的称呼，她可知道这个称呼在她死后的一千多年里又重新被使用，不过使用这个词的竟然是几个唱歌的歌星。



战国 《鄂君启金节》



唐 武则天 《除罪金简》

若她知道，兴许会嗤之以鼻吧，几个庸俗的歌姬凭什么能有资格用她发明的高高在上的称呼？

不得不提到一个叫“井真成”的人的墓碑，这个人，和早他许多年的一个叫小野妹子的男人和在他之后叫空海、阿倍仲麻吕的人一样，都是来中国做“友好交流”的日本人，即便他没有那几个人名气大，然而他的意义，却一点也不小，这些人开启了日本不一样的历史时代，以至于今天我们有机会在京都与奈良得以看到大唐的模样。大唐！一个有四分之一鲜卑血统的混血王朝，却是中国人的骄傲与魂牵梦绕的繁华传说，以至于直到今天，我们竟然管满清末年“海上劳工”的工作服称作唐装，还穿着它招摇过市，这岂不是大唐的影响？

井真成的这个墓碑上，在中国第一次出现了日本二字，这两个字与中国二字你来我往了一千多年，分分合合、若即若离，日本人自己承认他们的文化来自中国，对中国的历史敬畏有加。大唐早已不在，然而大唐的投影，如今依然留在京都、奈良那千百座的寺庙之中。

每一件文物都代表一段历史，一种思想，若想写明白还真需要写一本书……

展览的第二个篇章叫“汉字的美”，汉字的书写恐怕是世界上唯一一种有资格称之为高深艺术的技艺吧？虽然其他文字，也有人将其美化书写，但是恐怕只能称作美术，而无法称之为艺术。崔瑗在《草书势》中说：“观其法象，俯仰有仪；方不中矩，圆不中规。抑左扬右，望之若欹。兽跂鸟跄，志在飞移；”这哪是在描写书法，你不觉得他在描述星空那捉摸不定的星云吗？这，就是书法的魅力，两千多年里一直兴盛不衰，多少帝王将相、文人名士以书法当作毕生最重要的追求，唐玄宗更是对王羲之的《兰亭序》痴迷有加，不仅仅命令他善书的大臣褚遂良、虞世南、冯承素将其临写摹刻，更是贪婪地将这绝世珍宝带进了自己的坟墓，至今音讯全无，若是某天《兰亭序》真迹重见天日那不仅仅是所有中国人的节日恐怕全世界都会为之疯狂，克利姆特的油画不是卖到了几个亿美元吗？《兰亭序》恐怕多少亿美元也买不到吧！文化无价，谈钱，俗了！



井真成拓片

书法，不仅仅是美的，更是一种中国文化的精神性呈现，蔡邕在《书论》中说：“书者，散也。欲书先散怀抱，任情恣性，然后书之；”这里的散怀抱，便是将内心释放，进入一种近似于“空灵”的状态，放弃一切的思索，将性灵浸入到笔墨与纸张中去。很难解释，为何独在中国诞生了书法艺术，它的审美也包含了典型的东方思想，王羲之说：“运笔，有偃有仰，有欹有侧有斜，或小或大。”而书写的急、徐、轻重、浓淡，章法的疏落或紧密、清新或厚重，构成了中国书法独有的哲学式审美，仅凭这一点，它就高出西方绘画许多，直到西方现代主义美术兴起，才有西

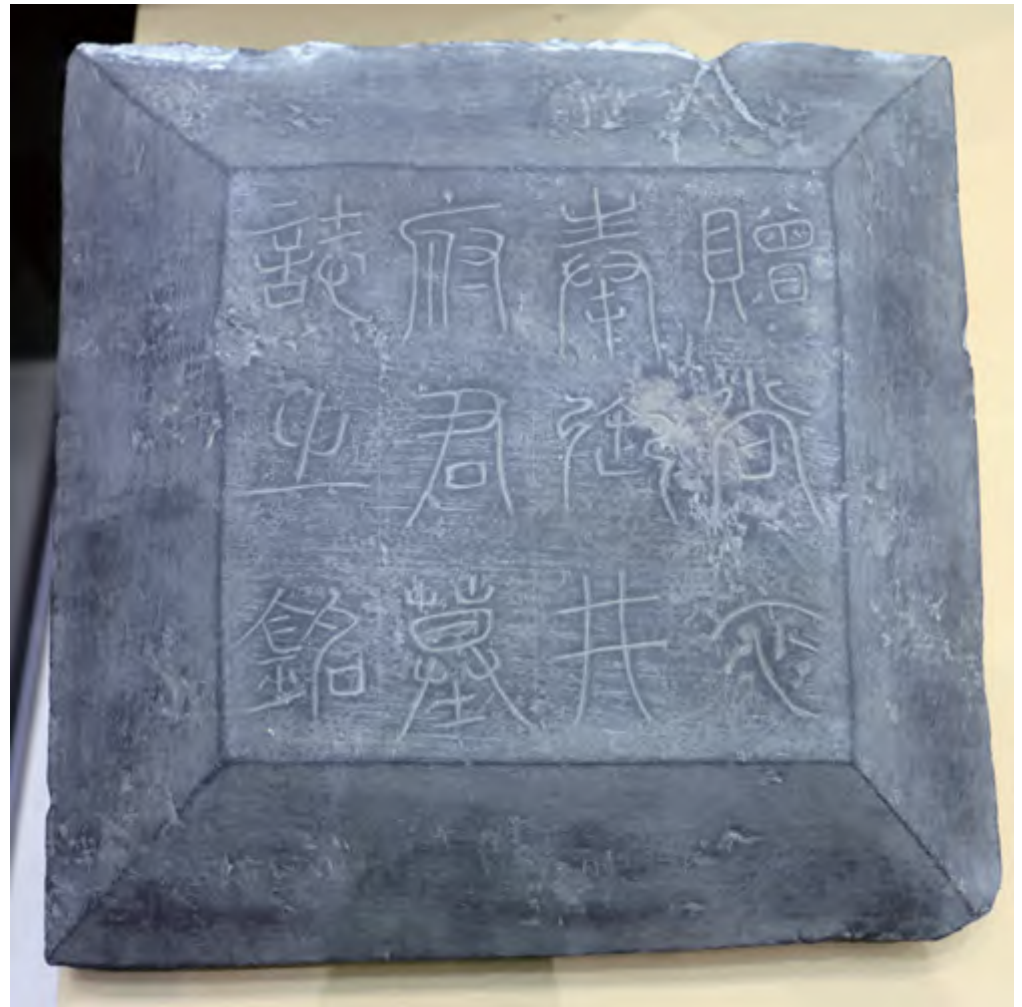
方艺术家受到书法的启发来关注哲学式的表达方式。当你看到泰山刻石的沉着雍容、看到王羲之王献之的洒脱飘逸、看到欧阳询的险绝惊奇、看到颜真卿的气势磅礴、看到苏轼的豪情多姿，你会不为所动吗？还有其他什么艺术能带给你这样的感受吗？恐怕没有！

“汉字三千年”展览中有许许多多的经典作品，怀素的《千字文》拓片是其中的代表，古人以“颠张醉素”来形容他与怀素的书写风格，唐任华有诗写道：“狂僧前日动京华，朝骑王公大

人马，暮宿王公大人家。谁不造素屏，谁不涂粉壁。粉壁摇晴光，素屏凝晓霜。待君挥洒兮不可弥忘，骏马迎来坐堂中，金盘盛酒竹叶香。十杯五杯不解意，百杯之后始颠狂。……”怀素善以中锋笔纯任气势作大草，如“骤雨旋风，声势满堂”，到“忽然绝叫三五声，满壁纵横千万字”的境界。这篇《千字文》便可以感受他急风骤雨般的疏狂，酣畅淋漓，意犹未尽！而另一件经典作品，赵孟頫书写的《秋声赋》也是这次展览中的明星作品，欧阳修在他这篇著名的赋中写到“嗟乎！草木无情，有时飘零。人为动物，惟物之灵；百忧感其心，万事劳其形；有动于中，必摇其精。”而赵孟頫一开始的书写四平八稳，但是到了这里，也开始随着文字的内容情绪波动起来，用笔变化增多。书法家，有几个是冷冰冰的“理工男”呢？赵孟頫，可是才情与魅力足以与唐宋的大家相提并论的天才，他与夫人管道昇的完美爱情，也成了后世津津乐道的美好故事。

“别人笑我太疯癫，我笑他人看不穿，不见五陵豪杰墓，无花

无酒锄作田。”写出这样诗句的人，一定不是等闲之辈，没错，他正是唐寅，人称风流才子的唐伯虎，后世有多少他的传说在不停地流传，然而有多少真的和他有关我们不得而知，然而他在诗画与书法上的才华却是让人从心底里喜欢敬佩，他的书法代表作品之一的《落花诗》也在本次展览上出现了，“衰老形骸无昔日，凋零草木有荣时。和诗三十愁千万，肠断春风谁得知？”一个伤春悲秋的诗，一个完美主义的艺术，岂止是在感怀花瓣的掉落，而是慨叹生命的脆弱，时光的易老，书法，总是和文字相生相伴，历代的大书法家，有几个不是能诗善作的学者？没有文学的想象力，又岂能将书写变成艺术？他们，可不像今天那些练几年字就去大庭广众下招摇的书法家，他们是将书写、心灵、知识、情怀融会贯通的艺术家，是不会考虑书法是否会为他们带来利益的。在中国文化中，在中国文化人中，尤其是在两千多年的帝王统治时期，文人心中都有一个田园，在官场失意之时，得以慰藉失落，而书法，也是中国文人的精神田园，既寄托了梦想，又安放了灵魂。



井真成碑



东京富士美术馆馆长 五木田聪访谈

访谈 / 《艺述中国》

艺：日本有很多收藏着现代艺术以及古典艺术的美术馆。东京富士美术馆的定位是什么？

五木田：东京富士美术馆成立于 1983 年，并走过了三十年的风风雨雨。池田大作先生创立这座美术馆的初衷是，想以东京富士美术馆为中心向全世界开展文化交流。日本有专门收藏近代美术的美术馆，有致力于帮民间艺术家举行展览的美术馆，还有专门介绍日本美术的美术馆等。

东京富士美术馆则不局限于时代性和地域性，面向全球。池田大作先生曾说过，要让东京富士美术馆成为“介绍全世界的美术馆”。这句话也是我们的工作理念。并以“介绍全世界的美术馆”为根本，开始展开工作活动。池田大作先生访问过全球 50 多个国家，他和许多民众沟通交谈，并以维护世界和平为理念开展活动。东京富士美术馆也不只局限于狭隘的日本或近代的日本，而是从古代到现代，从亚洲到欧洲甚至美洲大陆，通过美术和所有国家都结成友谊，为维护世界和平奠定坚实的基础。

东京富士美术馆就是为了实现这一理念而创立的。从全球各个国家借藏品举办展览会，也将东京富士美术馆的珍贵藏品借给海外的各大美术馆，让更多的人可以参观、欣赏，交流感想。通过人员往来与美术品的往来增进友谊，也是东京富士美术馆的一种独特的活动风格。

艺：东京富士美术馆有在中国举办过展览吗？

五木田：有的，而且是我直接参与的，这给我留下了很多美好的回忆。

第一次在中国举办展览是 1992 年的秋天。我们在北京的中国美术馆举办了“西洋绘画名作展”。第二次是在五年后的 1997 年，为庆祝香港回归这一历史性事件，在北京举办展览那段期间，我在北京住了一个半月。

从展览的准备到收尾，我每天都要去中国美术馆，以确保展览的顺利进行，现在想起来真的好怀念啊！那次展览的目的是促进，日中两国恢复了邦交正常化，1992 年刚好是恢复邦交正常化的 20 周年纪念。东京富士美术馆创立人池田大作先生在 1968 年就呼吁日中两国应该尽快恢复邦交正常化。这在当时的日本引起了很大的轰动。

展览是为了庆祝并纪念日中恢复邦交正常化 20 周年，也是对东京富士美术馆创立人的奋斗足迹的记录。

让我最为高兴的是，当时有很多年轻人从中国各地赶来参观展览。有一所美术大学的大学生，在老师的带领下换乘了好几天的火车赶到了北京。

美术馆早上开门前就等在了外面，几乎整天泡在美术馆里欣赏名画。

看到他们这样热爱美术，我真的非常高兴也非常感动。

艺：我很明白他们的心情，在特殊的历史时期，中国年轻人完全没有接触西洋美术的机会。改革开放后能看到的也只是复制品和照片，能亲眼看到真品的机会实在是太少了。东京富士美术馆举办这样的展览，给中国年轻人欣赏真品的机会，实在是太难得了！

五木田：是的，在展览期间，我也和不少前来参观的人进行了交流，大家都说，从前只能看到复制品、印刷版，现在能在近处欣赏真品真的很难得，学习到了很多。我们东京富士美术馆也会尽最大的努力来实现促进文化交流的使命。能了解到更多人内心对艺术的追求，能为想成为画家的人提供学习的机会，我也是非常高兴的。

艺：东京富士美术馆举行过拿破仑的展览，如果这个展览也能在中国举办就好了。那么为什么要收藏关于拿破仑的艺术品呢？

五木田：作为举办展览的一个切入点，如何决定展览的主题，是个让所有主办方都要费脑筋的事情。东京富士美术馆以拿破仑作为展览的主题，是希望能通过一个人物来看其所在时代的美术和文化。这是非常有趣的切入点。

不只是收集名画，也不只是收集一个时代的名画，而是从一个杰出人物的视角出发，来探索当时的文化。拿破仑给后世留下了很多伟绩。

他在军事方面的成就想必大家都很清楚，不大为人所知的是，他还推动了文化走向新时代。我们觉得这个侧面是很有意思的。

举办拿破仑展有两个目的，一是拿破仑创造了近代的历史，在拿破仑出现前，法国的实权都是掌握在国王手里，而在拿破仑之后法国开始革命，他成为了国王，开创了一个由国民治理国家的新时代。同一时期的美术也一样涌现了新古典主义和浪漫主义，可以说是近代美术的开端。从这点来讲，作为近代创造者的拿破仑不是很有趣吗？另外，把卢浮宫建造成现在这个样子的人也是拿破仑。在此之前，艺术品都是国王的财产，但是到了拿破仑的时代，意识形态发生了改变，国王的财产变成了民众的财产，大家的财产。这才有了今天的卢浮宫。

池田大作先生和拿破仑很有共鸣，为什么这么说呢，因为池田大作先生也认为，美术、艺术、文化是属于每个人的，是民众的，而不是某个特定的掌权者的。把美术、艺术归还给民众是拿破仑和池田大作先生共同的理想。

艺：您在大学学的是什么专业？为什么美术造诣如此深厚？

五木田：在我还是个高中生的时候，就想作美术馆的研究员。距离现在都有 40 多年了。在当时，美术馆研究员这个职业并不像现在这样广为人知，只有极少数人才知道。比起画画我更喜欢看画，所以觉得研究员这个职业非常适合自己。为了成为研究员，我查了一下要学习什么专业，了解到懂得美术史是做研究员的基本条件，所以报考了有美术史专业的大学。实际上我在大学期间没有特别努力地学习谈不上是好学生，毕业论文选择了在西洋美术史里地位比较特殊的一个人苏格蘭的建筑设计家查尔斯·马金托什。我的毕业论文就是关于查尔斯·马金托什的研究。当时新艺术派很流行，我则倾向于 19 世纪末欧洲的装饰艺术，当时我很迷恋这些，我很喜欢马金托什的设计，所以毕业论文就选择了研究他。马金

托什是个建筑家,也设计过一个咖啡馆,里面的刀叉都是他亲自设计的,就连海报都是他画的,总之是个全才型的设计师。就想学习他的这种艺术设计。当时的学生就知道听老师的话,吸收老师教的知识,不懂得自己真正想要追求的是什么,真正想干什么。

大学里大多数学生研究问题也是有主流的,比如专攻西洋美术史的一般就选择研究意大利文艺复兴时期,专攻日本美术史的就选择研究佛教美术或者桃山时代、江户时代的绘画,基本的研究方向都已经定型了。但是我不是这种从众式的研究方式,喜欢自己寻找感兴趣的。我想起了一件有趣的事,前文化厅长官青柳正规先生在东京大学任教时期,也在我的母校东京艺术大学兼职。我没有选择青柳先生的专业课意大利美术史,而是选择了他教的基础课程的意大利语。青柳先生脾气好,对待学生非常亲切,所以我就经常旷课,在期末考试那天,他收完答卷后问大家,“想要学分的人请举手”,大家都争先恐后地举手,他看了看说,“好的,我知道了”,于是我们所有人都有了学分,真的是位很随和的老师。

艺: 您曾为了成为美术馆的研究员而奋斗,如今已经做上了美术馆馆长,可以说是实现了梦想,您为此感到快乐吗?
五木田: 平时真没有细想过,现在你一说,我也觉得是这么回事。说到文化交流,大家可能都觉得基本就是人到目的地就行了。刚才我提到了青柳老师,是因为刚到美术馆工作时,我的一个任务是去有关在意大利西西里岛出土的古代希腊文化展,我是这个文化展的学术监修,每天都要去东京富士美术馆调查出土文物,做笔记等。当时指导我做这些的,就是青柳老师。我说:“上大学的时候,您教过我意大利语啊。”当然,青柳老师是不会记得像我这样的差生的。所以青柳老师很吃惊地说:“啊,是吗?”所以说,人与人的缘分,就像好几个重叠在一起的圆圈,并不是只相遇一次就结束了,而是在几次相遇中逐渐

建立起来的,这也是我认为的文化交流的基础。

艺: 是啊,文化交流就是人和人之间的结缘。比如说人在选择艺术品的时候,肯定会根据自己的人生观、价值观来选择。再比如说古典艺术,就是人类对美的追求的极致,而现代艺术又是一套和古典艺术完全不同的体系。这两者之间是不是有矛盾的地方呢? 您是怎么看待现代艺术和古典艺术的?
五木田: 这个问题还挺难回答的。我认为古典就是人人可以模仿的东西,是一种基础,是世界对美的衡量标准,或者说就是标准本身,是全世界共通的一个标准。所以谁都可以模仿,也有让大家模仿的价值。古典艺术就是值得艺术专业的年轻学生和艺术家们都去模仿的东西,它有这样的价值。就好像中国艺美术里的绘画、书法、工艺品等,都是先从学习古典、模仿古典开始的,这是一种传统。现代艺术则大多是由一个天才或者一个有着独特个性的人创造出来的,是很难被模仿的,这需要卓越的才能为基础,就像毕加索、安迪·沃霍尔、宫崎骏的现代艺术,是只有他们自己才能达到的领域。说到古典艺术,我还想到了我们去年举办的有关列奥纳多·达·芬奇和《安吉里之战》的展览会。《安吉里之战》的特殊之处就在于只画了一部分的场景,没有人看到全景,是把达芬奇的有关战争的激烈场面描写原汁原味地体现在了壁画上,是具有很高价值的一幅画。达芬奇把战争激烈的场面表现得淋漓尽致,马和人相互碰撞,马因为恐惧而充血的眼睛,以及在死亡瞬间的人的扭曲的表情,碰撞纠缠在一起的四肢等。这种类型的画作是前所未有的,是革命性的画作。以鲁宾斯(国内翻作:鲁本斯)为首的很多画家都模仿过这幅画,等于是达芬奇在教大家,战争就应该这么画。所以这幅画,就是战争画里面的古典艺术了,因为它有复制、模仿的价值,满足这种标准的,就是古典艺术。
艺: 东京富士美术馆收藏了很多从 15



世纪到 20 世纪的西洋美术作品,但每个鉴赏者对美术的理解是有一定局限的。东京富士美术馆是如何将这么多类型的美术品有效地展示给鉴赏者的呢?
五木田: 这个问题很重要。日本大致可以摸索出从文艺复兴到现在的 500 多年的漫长的西洋绘画史,根据实际作品或名师巨作大致可以摸索出来,但是能系统性地收藏这些美术品的美术馆比较少,最具代表性的是国立西洋美术馆。它既是国立的,又是专门收藏西洋美术的,是我们这些民间的美术馆所无法企及的。国立西洋美术馆可以说给我们提

供了一个展示的范本,他们像教科书一样收集了从文艺复兴时期到 20 世纪的具有代表性的画家作品,值得我们借鉴。那么,这些作品怎么介绍给大家呢?方法是多种多样的,比如我们就是采用了常设展示厅的展示法每幅作品都有一个固定的展示位置,不管谁来什么时候来,都能在那个固定的位置上看到那幅画,这是一种最基本的展示法。还有一个展示法就是走出去,到外面举办展览会。通过出借或出差的方式,在日本全国各地的大小美术馆里举办我们的西洋美术品展览。今后这种形式的展示法我们还会继续做下去。有机会还举办海外展览,比如我们在北京和香港都举办过的展览。

艺: 卢浮宫和大英博物馆都有全球顶级的名画,东京富士美术馆有没有计划借来这些名画到亚洲各国举办巡回展览呢?
五木田: 我觉得这是可以试试的。到目前为止,我们经常向欧洲各国的美术馆借美术品到东京富士美术馆举办展览,这样的展览举办过很多次了。今后不只限于日本,想把范围扩大到整个亚洲,我觉得这种巡回展览是很有可行性的。在准备阶段,就要跟对方交涉这是要在亚洲做巡回展览的从整个亚洲出发来考虑的话,我们相信不久的将来巡回展览是一定能够实现的。
艺: 在中国,要想欣赏真正的欧洲艺术品,一般很少是去美术馆看,大致上都是去大学里看。大学里有俄罗斯或英国的学者带过来的艺术品,专门介绍给美术专业的学生。东京富士

美术馆也可以这样做吧。

五木田：比如英国伦敦有一个皇家艺术学院，画家们经常在那里聚集，它本身也拥有美术馆，收藏了一些英国艺术家的作品。在几年前，皇家艺术学院曾计划过举办亚洲·澳洲巡展。当时我们也参加了。

皇家艺术学院的原计划是从澳大利亚出发，途经亚洲的两个国家，最后在日本结束巡展。遗憾的是，没能在亚洲其他国家找到合适的会场，最后就只去了澳大利亚和日本。如果事先能进行充分地准备的话是可以把外国的艺术品拿到中国展览的。我们也会在能力范围内去扩大到中国展览的可能性。

艺：有一些著名的美术馆为了扩大自己的影响力，不仅会展览收藏品，还会推助学术研究，东京富士美术馆的情况如何呢？
五木田：关于学术研究，和展览相比，我们表现得并不大活跃。当然这也是我们东京富士美术馆今后的一大课题。我们每隔几年就会发行一次研究杂志，就是为了给各位学者也包括我们美术馆里的研究员们提供一个发表研究成果的平台，帮助全世界的学者和研究员们扩大交流渠道。

提到学术研究，我又想说说刚才介绍过的这幅画。这幅画我们收藏了 20 年，最终赠送给了意大利。赠送给意大利已经是 2012 年的事情了。我们和意大利以此为契机，签署了一项文化交流协议，其中包括在日本举办意大利艺术展，和将日本的艺术品送到意大利进行展览，另外，关于这幅画日本和意大利也组建了合作研究小组。可以说，是这幅画为意大利的学者和全世界的达芬奇研究家提供了一个发表自己意见的平台。美术馆的工作有很多方面，包括研究、展示、保存以及教育普及等，这些缺一不可。

我认为最重要的就是要平衡性地展开工作，协调好整体。我再补充一点，在教育普及方面，我们为了能扩大东京富士美术馆收藏的西洋绘画的影响，邀请美术馆所在的八王子市的中小学校学生到馆内参观，学习绘画，把美术课搬到展示厅里来上。到目前为止，有许多中小學生都来过我们东京富士美术馆学习。

艺：希望东京富士美术馆能像卢浮宫一样，给全世界的美术专业的学生提供学习的场所。

五木田：欧美国家的一些大型美术馆，的确为学生们提供了临摹、学习的机会，日本目前在这方面还有些落后于欧美国家。我们东京富士美术馆也是希望让不同阶层的人，尤其是年轻人能够自由平等地利用文化资源，这也是我们的基本宗旨之一，所以被赋予了“公益财团法人”的资格。“公益财团法人”就是要为大众做贡献，扩大贡献的内容和范围。美术馆的四大工作重点就是保存、展示、研究和教育普及，今后我们也要协调好整体平衡性地开展工作。

在日本，尤其是在东京这样的地方，有很多的美术馆，几乎每天都在举办着各种形式的展览会，内容丰富多样。我们东京富士美术馆作为东京的美术馆之一，也必须考虑如何提高自身的品牌价值。

考虑到今后的发展，美术馆的运营其实和大企业的运营是一样的必须努力提高自己的品牌价值。其实，美术馆不是追求品牌价值的地方，但在全球的大趋势下，美术馆们也不得不追求自己的品牌价值了。我最近对此尤有感触。

艺：那么东京富士美术馆在这方面有哪些措施呢？

五木田：目前还没有具体的方案，但有必要考虑一些措施了。

艺：说到提高品牌价值，卢浮宫的镇馆之宝是《蒙娜丽莎》、北京故宫博物院的镇馆之宝是《清明上河图》，法国的有些美术馆还摆放了很多舒适的沙发，吸引游客驻足，又或者纪念品店里的纪念品设计得很有特色，就连里面卖的一个面包都很有设计性等。您会参考以上的这些做法吗？还是会觉得这是在亵渎艺术？比方说台北故宫博物院里的“翡翠白菜”很有名，尽管还有很多珍贵的藏品，但是普通人一般都只是为了看“翡翠白菜”而去，卢浮宫里的《蒙娜丽莎》也是同理。美术馆希望大家能了解更多的展品，但大家往往都只冲着—个展品去。这种理想与现实的分歧您怎么看？

五木田：您说得很对。比如说台北故宫博物馆里的“翡翠白菜”和“东坡肉型石”非常有名，吸引了很多游客组团去那里看，但在故宫博物院的研究员们看来，这样并不理想，因为故宫博物院里还有很多有价值的藏品，怎么能来一次就光看两个呢。我觉得这其实也是没有办法的事，所以不会去用批评的眼光去看那些游客。就算有人去卢浮宫只是为了看《蒙娜丽莎》，也不能批评他。这也是去美术馆的一个出发点，为了让更多的人知道—自己的美术馆，应该多创造一些途径或者叫入口。就好像富士山有很多个登山口，从哪个登山口都可以攀登富士山，这是登山者的自由，反正最终目的就是登上富士山。为了某个特定的藏品而去美术馆的现象也是可以理解的，能以此为契机接触到更多的藏品就更好了比如在日本美术馆就有很多玩法，不仅仅是去看藏品，有的美术馆里的餐厅特别好吃，有的美术馆里卖的纪念品特别可爱等，都是吸引人去的要素。

艺：东京富士美术馆的价值，专业人士是非常清楚的，但是一般老百姓可能不大了解，那么如何和其他美术馆拉开距离呢？
东京富士美术馆与其他美术馆不同的地方在哪里？

五木田：和其他美术馆不同的地方，在于我们的美术馆有很多很多支持我们的志愿者，在积极地行动着。我知道，台北故宫博物院也有许多志愿做解说员的人，喜欢为大家提供展品解说，这样的解说员有几百人。我们美术馆的志愿者不是解说员而是免费为我们做推广。

比如说我们要举行展览会了，他们就帮忙贴海报，发宣传单，跟自己的邻居们做宣传，到大街上张贴海报等。这样的志愿者也有几百人。而且不仅仅是在八王子市内，在八王子附近的市区也有志愿者。他们在帮助我们美术馆做推广、宣传，这是其他美术馆所没有的。



艺：在中国大型美术馆里可以看到两种现象，一种是为了欣赏藏品而来的，一种是因为有趣、时髦而来的。后一种被认为是—对美术的亵渎，您怎么看？

五木田：我觉得还是自由一点比较好，从狭义上来看，美术馆的确是个用来展览藏品的地方。如何吸引大家来看，让大家看后还愿意多在美术馆里停留多来美术馆几次，喜欢上美术馆里的氛围，必须做出很多这方面的努力才可以。我举一个我个人觉得非常好的例子，就是日本金泽的 21 世纪美术馆。人们可以自由地穿过美术馆去公园，即便不用花门票钱，也可以看到藏品，即便不是去看藏品，也可以进到美术馆内。所以去那里的人就格外多。因为那里除了藏品外还有更多吸引人的地方。关键就是要够吸引人才可以。我觉得去美术馆可以有各种理由，我对哪一种都不会否定。

艺：想必您也知道，中国在艺术领域的发展比日本要晚上几十年。现在中国人终于有了经济能力开始对美术品感兴趣了。1992 年贵馆在中国举办的展览非常轰动，如果今天再到中国举办展览，我相信会更受欢迎的。取得更大的成功。
五木田：我也是这么认为的。

艺：如今，有很多地方到中国举办美术展览，带过来的都是些仿制品，即便如此也有很多人去参观。我真心希望东京富士美术馆能把更多真正的美术品、艺术品带到中国。不久前，

韩国有一家公司到中国举办莫奈作品展，但事实上，莫奈的真品都没有，只有一些影像和照片，但入场费价格却超越了一般展览，仍然有很多人来看。这就让我更加希望东京富士美术馆能到中国举办展览了，让大家看到真正的艺术品。

五木田：我们也希望能在—中国举办大型展览。到中国的各大城市去举办的愿望非常强烈，西洋绘画展也只在—北京和香港各举办过一次。日本美术展和拿破仑展都还没有拿到中国。除了北京和香港外，中国还有很多大城市都有美术馆，哪怕花费几十年的时间，我也希望能在—中国举办—次巡展。比如说在上海、西安、重庆等—些主要城市进行巡展。为此，我们今后会努力了解大家的需求，尽快实现这一愿望。

艺：谢谢您接受访谈，我很期待富士美术馆在中国的展览！

批评专题
ART CRITIC

王 林：中国著名艺术批评家、策展人。四川美术学院教授，西安美术学院博士生导师。

布拉格

人会受伤
城市也一样
但没有什么能磨损诗歌
就像没有什么能够取代布拉格的广场

在这里
我向学生下跪
他们在春天自焚
有深邃而忧郁的目光

因为你们
城市英名远扬
因为你们
鲜花轻松开放
因为你们
我想做一会儿捷克人
呷着咖啡
思考我的故乡

只需要卡夫卡
再加上一位梦游的女郎
你就能征服世界
哪怕是天下着雨
哪怕是雨遮住了历史的苦难与辉煌



批评专题
ART CRITIC

威尼斯

月夜
清冷
威尼斯小街
河里总是温暖的水
小桥总是恭候

这是旅游者的城市
这里的人只想赚他们的钱
很多居民搬走
他们不相信政府
这里终究会沉没
连同它的辉煌
它的浪漫
以及难以言状的艺术

城里面不乏骗子
也不乏小偷
但这里有世界上最能干的女人
有经验的人告诉我
意大利的坏习惯很像中国

这里很适合做梦
世界上最美的梦
全是流光溢彩的玻璃
全是面具诡异的女巫
全是谈情说爱的艺术家
全是肥硕的鸽子和海鸥

威尼斯就是人类之梦
离开它你会感觉困惑——
如果梦想永远沉没
我们将去往何处

2011年3月20日晨
于威尼斯堪拉瑞格酒店





写给张晓刚

很多事与你无关，但你坚持记录在案。

从生生不息的爱开始，你憎恨刀，迷惑于命运的扑克牌。爱惜人，情同手足。为之痛心的是，人人都有一双凄惶的眼。

黑色暗红色或铁铸一般的灰色把你带入地火般的煎熬悲壮惨烈、高尚到使所有人肃然。在生与死的边缘，在经验与超验的临界线，你终于变得像一条河，用缓缓的沉默的力量，护卫着一大群生灵。它们脆弱得离不开空气，但向往自由，在水底犹如在蓝天。

只有在这个时候，你才是非功利的，双目有神，前额放光，再也记不起老婆的模样——画坛的确是一座祭坛。

除了书页简单到面对圣像，或复杂到念《古兰经》，你总在构造一个角形空间。这些角落让我想起那些向隅而泣的人。按“成则为王，败则为寇”的历史观他们永远是被嘲笑的失败者决无轮回的希望。只有惠特曼，不顾一切地说：

“当失败不可避免时，失败也是伟大的。”

为祭奠那些伟大的失败者，你拒绝向胜利欢呼。历史，曾使我们膜拜太多的英雄。

感觉沉重时，我们起码有权利肢解自己，通过解剖，洞察一个时代的秘密。只有当这些被肢解的部分还活着，还在思想的时候，人类意识才会感到压迫的痛苦——这时候，遗忘如一个必须充填的括号，等待着新思维的诞生。

诞生永远痛苦。但亚当有能力取下肋骨来生成伟大的爱。耶稣能够在十字架上看见信仰升起。追赶太阳的夸父一头栽倒，只一根手杖便长出成片桃林。你的画无端要人们承受不断诞生的痛苦，所以你成为快乐原则的天敌。为此，地狱里的烈焰在等待着你——你真愿意跨进来么？

补遗：

上文是1991年夏天写的，当时张晓刚只是新潮美术中西南艺术群体的代表人物，还不是一位有国际知名度的画家。1993年我们一起组办《“中国经验”画展》曾有过一番争论。当时他旅欧归来，受到德国新表现主义大师基弗尔的影响，路过北京又感兴趣于新生代画家刘伟、方励钧。于是，用广角近摄的方法取像，画了一批变形人物肖像，加上基弗尔那种宽阔而厚重的笔触。然后请我

去观赏作品。艺术家没有人不认为自己的作品是最好的，但批评家又总是从问题开始，难怪奥利瓦说“批评是艺术的敌人”。我看了之后摇头，认为变形为新生代所长，与调侃嬉皮相通，和“老哥萨克”根深蒂固的历史感相去甚远，更何况基弗尔的笔触乃是深邃空间中的强音，如宏伟的历史哀歌，决不是新生代玩世绘画的消解可以兼容的。张晓刚一听顿时恼火，正告我道：这是我的真实感觉，现在我看人都是变形的！我一听也顿时恼火，正告他道：美院的人最爱“操”感觉，考生犹甚。我们成天都在感觉，但艺术是什么感觉？毛泽东说过许多话，有一句是专门谈感觉的，他说“感觉到了的东西，我们不一定能够理解它；只有理解了的东西，我们才能更深刻地感觉它。”这话才是真理。艺术需要的是深刻的感觉，而不是“感觉”。

当时我只喜欢他画家庭合影的作品，这种感觉和张晓刚正在萌动的创作倾向是一致的。因为在那之后举办的《“中国经验”画展》其场刊首页就印了一张老式的相馆合影，而这主意正是张晓刚出的。

争论之后，张晓刚另画了一些作品，一并参加《“中国经验”画展》。那是他走向国际的起点，接下来是“香港后八九中国新艺术展”，然后是“圣保罗双年展”，进而是“威尼斯双年展”。

张晓刚的创作从此进入了一个新的阶段，他以中国生活中常见的家庭合影或个人登记照作为素材，画了一大批木然、沉寂而俊俏、标致的人像。其形象是中性的无个性的，从衣着、发式、佩饰等均可见出50年代中国社会生活的痕迹。

这些人像不仅在装束和表情上和我们保持着历史的距离，而且以一种具有穿透力的目光永久地顽强地注视着我们，试图触动我们深藏于内心的伤痕。背景的晕染是含混的暧昧的，突如其来的光斑是异样的和魔咒式的。张晓刚把最市俗的炭精画像技法作了有意思的转换，通过画布上的揉擦，创造了特殊的视觉效果，一种灰蒙蒙的质地感，仿佛是历史灰尘永远笼罩着画面。

他的作品把建立在血缘家族制度基础上的历史问题引向当代，以个人特殊的精神体验来指证社会病态，在最直接最通俗的图式中，象征性地揭示我们经历过并正在经历的时代。

正是这种“老哥萨克式”的充满中国经验的历史感和时间性，使张晓刚在国际展览中的出场得到认证。由此看代沟的存在，并不是没有好处的。

（1991年初稿，1999年4月完稿）

九十年代的中國美術：“中國經驗”畫展



圖為前排左起張曉剛、王川、周春芽 後排左起葉永青、王林、毛旭輝

主持人

批評家 王林

參展人：

藝術家 毛旭輝

藝術家 王 川

藝術家 葉永青

藝術家 張曉剛

藝術家 周春芽



北 京

一座不得不来了就烦的城市
那么大——
大得没有道理

像打开后盖儿的钟表——
古今中外东西南北
运转得永远不明不白

太多无聊的仪式
太多无耻的话语
太多无法无天的秘密和无言无语的叹息

韩愈说事在四方要在中央
圣人执要四方来效
——可圣人也在做生意

这里是全世界最大的赌场
优越得莫名其妙——
赌资本赌身体赌痞得厉害赌酷得吓人

出租司机最讲政治
从国家大事到小道消息
正乐着哩——沙尘暴又要来临

只有在冰雪冻住的日子
还有老乌鸦的身影
那巢挂在高高的树枝上
有如母亲捧出的手
在寒风中摇曳

2012年5月31日供奉穷人和富人共有的信仰
在金色的阳光下
一个灰色的牧人
赶着白色牛群和黑色的身影
突然听见暮归的鸦鸣
我才明白——
我们是“钱狼”（China）
是一群不知去处的中国人

（2010年末）

西 安

地下全是鬼魂
画画儿画的是写实的画
写诗写的是押韵的诗

人很多
街很宽
没有鸟
春天也会迟到
大雁塔变得很小

住在丈八沟宾馆
佛教徒题字的地方
三百年的树
五万年的石头
周恩来住过的房间
——他做过共和国总理
是人杰又是人臣
死的时候很瘦
据说目光炯炯

这是我的出生地
身份证可以证明
一个月离开
几十年后返回
奇怪——
中午就着阳光睡觉
没梦见大榆树下的小院
只有一头牛追逐我
翻山越岭
过巷穿街
它用诚恳的表情说
这是为了爱

（2011年4月）



1996年《“个人经验”画展》于四川美术学院举办，策划人王林，参展人张小涛、杨兑、廖一百



1996年第四回文献展“雕塑与当代文化”研讨会与人员合影，缺席者为易英

写给叶永青

你的画总是一个方框，在方框中生存，仿佛在城围的古堡，古堡里藏着军队。我们是名传四海的中国人，用方块字述说古往今来的历史。

那些叶片随着悄悄的热情生长，这热情倾向谁人？在你的画室里，有人草拟杨贵妃画像，在杨贵妃旁边，你勇敢而坚强。

也斜着眼睛看奔腾的马，分不清是公的还是母的，我们之所以指责堕落鸟类，是因为鸟图腾战胜过鱼图腾，最奇怪的是还有箭头残存，像神殿，像迷宫，像秦陵的方阵，像半夜里一位知识分子的叹息。

在天黑的时候，你最好用墨说话，绿色的世界，蓝色的世界和属于凡高的黄色的世界，被你，并通过你被人类威胁到死无葬身之地。

为什么懒散自由的人，会选择画地为牢的方式？当然，如果有人想自杀，便会有另外的人说：弱者自杀毫无意义。我们失去了乐观的自由，又失去了悲观的权利，困在三面是墙一面是窗的房间里。

那窗高高在上，只有云和鸟——被方框捕捉又飞走的鸟，偶尔带来神的消息，这消息，一切的消息都使我们凄惶。你的手毫无用处，只能摸背后充满危机的影子，还有就是掂掂肋边肥瘠，如掂量一个社会。

在那一管管挤不出来的颜色里，说不上感动，说不上叹息，我们藏一颗青年时代的心，不知道为什么要述说这个秘密。

(1990年10月)



1996 年文献展第四回展研讨会（四川大学）会场



1996 年王林策划“首届上海双年展”时在上海美术馆住所与荷兰策展人利赫女士交谈



1998 年起王林与温普林合作，为中央电视台“美术星空”拍摄反映西南艺术创作专题片《水的保卫者》、《城乡的对视》



2011 年第五十四届威尼斯艺术双年展平行展《碎裂的文化 = 今天的人？——中国当代艺术作品展》讲座“历史与现场”，由威尼斯孔子学院主办，在威尼斯玛格丽特教室讲演厅进行，王林主持，应天齐（右一）、王小松（右四），翻译傅森（右五）等参加。

批评专题 ART CRITIC

与狼共舞 替天行道

关于“批评和我”

批评了一位小姑娘

小时候我住的那条街在重庆南纪门，原名叫 kǎng 井街，就是上面一个“穴”字，下面一个“坎”字。在重庆方言中就是“盖”的意思，大约早先有口井，盖住了，不用了，成了街道。因为邮局的电码本没这个字，发电报只能用“坎”字来代替，久而久之，kǎng 井街改成了坎井巷，莫名其妙，和庄子文章中的“坎井之蛙”有了点什么联系。

这是一条典型的重庆街巷。房屋依山而建，街道拾级而上，有些石梯就是在山石上凿出来的。学校设在山腰，放学时孩子们你追我赶，一不小心，收不住腿，常常一个跟头摔在青石板上，痛得半天爬不起来。

念书之前，我很胆小。记得有一次随外婆傍晚回家，看见邻居小孩子捉迷藏，便要求同去。谁知外婆说：“小孩晚上不准离家，你去今晚就打死你！”然后还说了“晚上出去肯定要学坏”之类的话。我只听进了“今晚就打死你”这一句，心惊胆颤，夜不能寐，想到各种恐怖而悲惨的死法，越想越怕，于是悄悄起床逃生。弄得家里人从半夜找到天亮，最后才在草堆里抱回早已熟睡的孩子——那时是初夏，街上的人会把铺床的稻草收拾起来，放在墙角檐下。

从托儿所开始，有了比较连贯的记忆。许多年以后整理旧物，我发现了五岁时阿姨写的评语，填在油印表格上，在一张银行废报表的背面：

能独立生活，会管理自己的一切生活，如自己会穿脱衣服、鞋袜，

盥洗等。能爱护托儿所的玩具和公物，如教室里布置的东西，不乱撕。能玩一切大小玩具，能参加集体的游戏和作业。会正确地跑步、跳跃，能跟着琴声有拍节地伴奏小乐器。乐器有手鼓、碰铃、木鱼等。会有表情的唱歌，喜欢听故事，能体会故事的内容。喜欢作泥工、纸工、图画，如能用泥作火车、苹果、桃子等，用纸折船、气球、衣服、裤子等，用蜡笔画苹果、桃子、太阳、国旗等。爱帮助小弟弟、小妹妹做事情，喜欢看图画书，也喜欢看电影，并能把自己看过的电影简单地叙述出来。知道敬爱领袖，热爱人民解放军、人民志愿军战斗英雄、劳动模范等。知道的组合如 4+6=10、5+5=10，并知道托儿所在和平路管家巷。

胆小、对一切事物不敢大胆地去做，自尊心比较强。希望家长加倍培养他的勇敢，并与托儿所多联系，取一致的方式对他进行培养和教育。

那时的人单纯而质朴，工作很负责任。这种精神传递给我，有一个明显的例子。

在重庆人民银行的一次春节联欢会上，托儿所也上台演出。记得是跳舞，一队小朋友一边跳一边摆手。突然有个女孩将右手摆成了左手，这时我停下来，走上去很认真的对她说：“你摆错了，应该是这样。”“你才错了，应该是这样！”“你错了！”“你才错了！”台上争执不休，台下哄堂大笑。直到阿姨上来把我们全都领下台去。回家的路上，大姐对我说：“这是表演，错了也要让它演下去的。”——这话让我记忆深刻。后来在美术界混，发现表演真是太多。只要是表演，就没有对错之分。这件事大概可以证明将来我是要做批评家的，不然怎么会去当众批评一个我很喜欢的可爱的小姑娘呢？

注定你考不上高中

我是生在新中国，长在红旗下的一代人，小学的第一课是“毛主席万岁”。头回做作业，就挨了一长排的红杠，横看竖看，怎么也不明白错在哪里。过了许久，才知道毛主席的“席”字中间还有一横。此事让我在人前很没面子，因此记得，从此读书不再马虎。犯错误的要义是犯得早，犯迟了有些事要改也来不及。

小学伊始，平平。三年级换班主任，又来了新同学。来者姓周名能全，是重庆川剧团名丑角周玉祥的儿子。此人长得白净肌肤，斯文模样，还戴了一顶皮制小帽，像个日本士官生，和我们这群街上长大的孩子区别颇大。班主任很喜欢他，说他作文做得好，在班上大声朗诵。我心想也不过如此。于是等第二个作文题目下来，“我的理想”，便不顾一切，洋洋洒洒写了三四千字。大意是说我将来要做文学家，用自己的笔去描绘山河大地、花草树木、小桥流水以及共产主义理想等等，用了所有想得到的形容词，也用了刚刚学会的长长的排比句。老师阅后大吃一惊，叫了我去了办公室，问：“是你写的么”？还当场布置题目，叫我再写一篇。这也难怪，在此之前，我的作文不过二三百字，看不出有写作的才气。嫉妒有时是向上的车轮，要不是能全兄，我并不知道自己“能够在三四千字的作文中如此通顺而没有一句空话”（老师批语）。

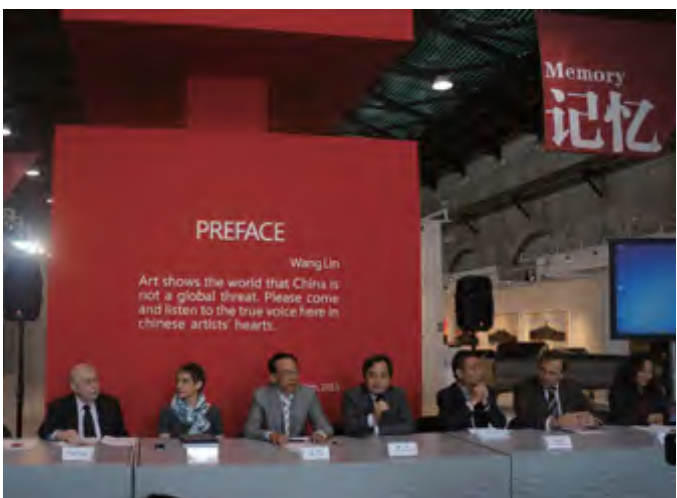
老师叫何炳菊，是我遇到过的最好的老师，一位能干且有主见的女性。她的丈夫是诗人，在重庆小有名气。1958 年以言犯上，成了右派，丢掉工作呆在家里。何老师第一次领我到她家，就是去看诗人的书橱。只觉得是巨大的书墙，对我有如阿里巴巴“芝麻开门”一般的辉煌。何老师拿给我一本《自愿军英雄传》，从这本书开始，我的小学生涯便在中外小说和马路行走中度过。那时我母亲在中学教书，中午上她那里吃饭，距离一站路，边走边看。结果是小学毕业作文会考得了 98 分，当然，也戴上了 275 度近视眼镜。离开何老师时，她送了我一支笔，一套《古代诗歌选》，还有一本纪念册，并用那支笔在



2011 年重师中文系毕业 30 周年之际，赠送给母校的石景雕刻《金石之恋》。



2012 年第十三届威尼斯建筑双年展平行展《“世纪遗痕与未来空间”当代艺术展》展前新闻发布会在北京七九八亚洲艺术中心举行。图为策展人王林、撰稿人史密斯 凯伦、参展艺术家应天齐、台湾亚洲艺术中心负责人李宜勋。



2013 年第五十五届威尼斯艺术双年展平行展《未曾呈现的声音》展览开幕论坛现场。



2013 年，第 55 届威尼斯双年展平行展《未曾呈现的声音——中国独立艺术展（1979 至今）》开幕论坛现场。

扉页上题写了几句诗：“天才之花在奋斗中开，劳动的汗珠把它来灌溉，丰富的生活是多彩的画笔，饱满的感情来自对祖国的热爱。”我的眼睛潮湿了,不是因为别的,只因为被人信任——其实何老师知道这孩子前途并不光明，他的父亲曾是国民党航校教员，家庭成份伪军官。这是当时所能想象的最糟糕的家庭出身，相当于二战时期欧洲的犹太人。

中学无话。贯彻阶级路线。我从班长降至学习委员，算是“不给出路的政策不是无产阶级政策”。因为勤奋，再加上斗气的原因，成绩好得出奇。三年六学期各科平均成绩为 91.3 分，而其中体育和政治对我而言都是先天不足，不管怎么努力，最多只能得 80 来分。我之所长在数理化，一点不费力，考试总在一二名，着实为在同一学校当语文教师的母亲争了光。以此优异成绩,竟考不上高中。在接到不录取通知书的那一顷刻，我终于明白了社会是怎么回事，明白了努力并不都能得到公正与回报。

为了母亲的安全，我去了农村。先是林场，后是生产队，名副其实上山下乡。知青生活没什么希望，更非“大有作为”。但也不像后来知青小说写的那么阴霾而悲惨。农村四季分明，朝晖夕阴，与政治运动终隔一层。农民告诉我说，地主比工作组好，栽秧捋谷，大酒大肉，痛快得很。至于对我，他们总是说，要不是国家政策，你怎么会到这里来。所以我在生产队受到的照顾，比这辈子任何时候都要多。队里有座砖窑，最辛苦的事就是晨起远行挑煤。队长的女儿总是先把饭煮好，放在窗台上，再敲门叫我。她先出发，我吃完饭再去煤厂，回家时，她已匆匆返回来接我,让我只挑一半的路程。当时只是心存感激，不知道她就是李春波歌中的“小芳”。直到她出嫁时，对着我号啕大哭，我才有点明白，但为时已晚。只记得她的伤心和我的惆怅，像田间暮霭一样迷离。

不知怎么到了美院

在农村还认识一位知青，当地小学校长之子，偏好藏书。文革时斯文扫地,他窃了几百册书锁在柜子里。我用蔬菜和他交换，从史记汉书到斯大林全集，乱七八糟读了不少。有书为伴，春去冬来，一晃就是八个年头。

1972 年的一天中午，我正扛着锄头准备上工。远处突然传来一阵呼救声，原来是附近生产队一个小孩掉进了水塘。我飞奔而至，“咚”的一声跳下去，潜在水里，摸了半天，喝了不少泥水，才把那孩子拽上岸来。赤脚医生手忙脚乱，做了好一阵人工呼吸，没救活。到晚上我开始发烧，喉咙里像塞进一把火。医生说我得“封喉症”，村里人说我中了邪。还好有个知青身份，县里派了辆救护车把我送进医院。一个星期说不出话，咽喉脓肿，整个儿脱了一层皮肉。声音从此变调，沙哑得特色鲜明，一打电话别人就知道你是谁,再也没了隐瞒姓名的机会。

出院后回重庆休养，偶遇中学老师，才知道本人也可以按政策顶替退休在家的母亲。就这样，不到半个月，我的身份又从乡下人变成城里人，成了重庆市市中区教师训练班的一名学员，并在一年后以初中学历当上了中学教师。俗话说“救人一命胜造七级浮屠”尽管没救活,大概在菩萨那里也算是造过了。中学几年，除了喜欢汉语，就是喜欢学生。1977 年高考时我正带着学生“学军”。对付考试，我还行。当时不公布成绩，等了好久也没拿到通知书。后来才知道是四川省教委做了手脚，把教师身份的考生全都压下来。直到邓小平回川探亲才改正补招。开学一个多月后，我进了重庆师范学院中文系。

欢送会上，党支部书记致词，说“王林都考上大学了，政策确实变了”。她说得一点不假，以前全是推荐，汉代所谓“察举”，怎么也不会有我的份儿。

大学生生活辛苦而兴奋，中文系的学生主要是背。每到期末，背了这科赶紧考，考了以后赶紧忘，腾出脑子来背下一科。背了四年也算有点收获，毕业时老师同学都推荐我留校做古汉语教师。但我终于没做成：一个原因是系主任喜欢班上一位女同学，要我帮忙，去四川美院以便腾出个留校的名额来；另一个原因，乃是留在母校人人都是前辈，不如去美院还有点挑战性。我读过川美 77 级那批人的油画，很沟通，罗中立的《父亲》正是我下乡去的大巴山区的老农民。

命运总是阴差阳错，你想走这条路，却进了那道门。如果我父亲去了台湾，也许我会是哈佛工商管理的优等生；如果我不去救那小孩，也许我会是大巴山乡镇上的一名裁缝；如果我的系主任没喜欢上那位颇有心计的女同学，也许我正在写训诂学的文字……真的，人一旦有了经历，便容易相信宿命。宿命让人轻松，把麻烦交给上帝。仿佛一切早有安排，注定你要在 1982 年春天来到这里：重庆市九龙坡区黄桷坪 108 号，四川美术学院，空气恶劣，环境肮脏，混乱复杂但充满生机。

做点别人不做事

刚到四川美院，自学了几年。1985 年去中央美术学院美术系念书，正值新潮美术运动如火如荼。因为对中国社会各种运动无甚好感的缘故，我只愿隔岸观火。当时的兴趣是骑上辆破自行车，去中国美术馆，去北京图书馆，去断壁残垣但可以自由出入的圆明园。岁末美国艺术家劳生柏来办展览，使国人大惊。包装盒、轮胎皮之类的东西全都成了艺术品，让中央美院师生目瞪口呆，上不下去传统的素描课。波普艺术本来是美国六七十年代的东西，劳生柏作为抽象表现主义向波普过渡的代表人物，在当时还不算是最前卫的。可见 80 年代

中国艺术资讯还处在历史落差中，和世界艺术相比滞后了一大截。新潮美术实际上是争取艺术自由的文化运动，借助西方现代艺术成果发起对新老专制主义及其艺术制约的攻击。新潮美术激进地反传统，和“五四”以来的革命运动同出一辙，就是相信文化革命可以使中国走向现代化，当然其间还夹杂着取而代之的农民革命思想。但不管怎么说，新潮美术在中国造成了多元化的艺术格局。北方的理性思潮、西南的生命之流、上海的本体追求和厦门的达达主义，都以其肤浅而坚决的尝试，为中国艺术带来了新鲜的活力，成为中国当代艺术创作成就的基础。

1989 年是一个转折，现代艺术大展象征性地预见了时局的变化。宋海冬抹去东西德柏林墙的地球仪和肖鲁枪击电话亭影像的行为，成为具有巫术效果的代表作品。当时我在北京，受组委会邀请举办学术讲座，但此时艺术家的心态已被不断发生的事件所牵引，学术问题只留存于批评家和杂志编辑心中。在研讨会上，我谈到对徐冰作品的看法，由此引发了我对文化决定论的反思。现在细想起来，和我生活于西南，长期关注西南艺术不无关系。西南艺术家重视生命的感觉与感受、欲念与欲望，其艺术作为生存需求和存在反应，具有浓重的人本主义倾向。他们总是从当下的具体的个人周遭的问题出发，去揭示中国经验中的精神倾向。我的批评思路和西南艺术是互动的。那篇《又一头饮水的熊——关于徐冰“析世鉴”》的文章，则是《江苏画刊》编辑陈孝信一再催促的结果。在 1989 年 6 月后所谓沉寂的日子里，在媒体上坚持传播现代艺术信息的编辑中，陈孝信和杨荔应该被记住的。

正是借助他们的胆力，我在杂志上提出并和西南艺术家一道讨论了“中国—89 后艺术”，并举办了“中国当代艺术研究文献资料展”。事后来看这个展览，的确不如后来各类名目的双



父亲身陷囹圄，母亲奔波在外，本人从小由外婆带大。外婆王桂氏，后名桂金枝。原在重庆江北务农，不识字，上户口时听京剧《打金枝》，问知“金枝”为皇帝之女，遂自取其名。



上山下乡出发前一家人合影。走后全家剩下的只有女性。旧时抓丁有三丁抽一，两丁抽一之说，而一丁抽一亘古未见。



在下乡落户老屋前(中间一间)和当年生产队同龄人叙旧。(2005 年摄)



第一回文献展南京巡回展研讨会会场

年展。但在当时，这是一种立场、一种精神、一种态度，表明批评的责任，表明对新艺术的支持，这种支持出于学术良心而不屈从任何压力。文献展一共做了六届，有人嗤之以鼻，有人打小报告。学术者，天下之公器；而天下人无奇不有，实在不必在意。其实我所做的工作，乃是关注那些刚刚萌芽、正在生长的东西，基础工作，发生学而已。我相信歌德的话，艺术不过是一种可能性。如果说，艺术家的成功和批评多少有关，那么，成功的艺术家则和批评没有什么关系。对此我深有体会。我既然反对艺术的集权主义，我自然会反感批评的中心主义、反感把中国美术江湖化、“黑社会”化。由此得罪了不少喜欢拉帮结派的艺术家。思前想后，本人并无一点悔意。

1993 年我和西南艺术的几位领军人物一起策划了《“中国经验”画展》。这个展览最后只确定了五个人参加，张晓刚、叶永青、周春芽、毛旭辉、王川。但筹展却历时两年，在北京、广州、昆明、重庆、成都与批评家、艺术家讨论艺术中的中国经验问题。展览于岁末在四川美术馆开幕。当时成都美术界尚在沉闷之中，一个画展竟弄得从媒体封杀到事后告状，唯一一篇报道的题目就是成都晚报上登载的《“中国经验”画展起风波》。展览印了一本黑皮书，成了后来年轻人模仿的样本。五位参展艺术家从乡土到新潮，又值于 90 年代艺术转型，正是这个展览确定了他们后来创作的方向。对成都而言，这个展览也是一个转折点，相继而起的前卫艺术活动使这个古老城市在世纪之交成为中国当代艺术最活跃的地方。

万事开头难，中国人把开头说成“滥觞”，说成“毕路褻褻”，从语感上讲总是不高档不到位。其实这些词语用得蛮好，在中国做事，你很难有尽情发挥的机会，在大多数情况下，只能尽力而为。1996 年，我游说上海美术馆创立双年展，后来又住在上海美术馆做展览策划，其经历即可为例。上海双年展的初衷：一是使中国当代美术有多元化的展示舞台；二是使中国当

代美术批评有自主性的文化身份；三是使中国美术创作有国际化的双向交流。但第一届展览只能把所有这些东西写在宗旨里，预言到 2000 年第三届时能够如愿以偿。为了这个理想，第一届展览我们邀请了上海籍的海外艺术家陈箴、张健君、谷文达到一个以油画为主的展览上来做装置作品。谷文达当时并没有意识到这个展览的重要性，只送了一块发砖。陈箴、张健君倒是挺认真，做了很有意思的作品，尤其是陈箴做事特别投入。这是装置作品第一次在国家管辖的美术馆展览上展出。而在当时，就连陈钧德画的人体油画，叶永青的涂鸦作品，就足以让我们半夜起床，开会讨论第二天开幕时必须应对的种种人和事。为了使上海双年展不至夭折，在否定一妥协一争取一协商之间，用心比展览更多。今天上海双年展名声鹤起，我们不应忘记中国美术的文化情境在很多方面并没有发生变化，批评家仍然需要力争，需要开拓，需要批评立场，需要胆略和思想。对上海双年展，我是批评最多的人，前些日子还写了一篇文章，题目叫《上海双年展何去何从》。上海双年展正在成功但并非已经成功，我们还没有到欢呼胜利的时候。上海双年展还没有真正成为以学术主题引领中国美术发展的展览。

90 年代前半段，我在北京、上海、南京、广州、成都、重庆和全国二十几座城市做过展览活动，提出过“八九后艺术”、“中国经验”、“政治波普”、“第五代艺术家”、“深度艺术”、“雕塑与当代文化”、“都市人格”、“知识分子与批判性”、“问题意识”等诸多问题。有人说我是启蒙主义，并不全错。我以为中国文化正处在前现代、现代、后现代交织的状态中，启蒙主义的追求并没有失去意义；有人说我是理想主义，也对。理想就是思想对现实的批判，人们所争取的社会，不可能是最好的，只有不是最不好的，批判的目的就是使之不至于变得不好或最不好。不管怎么说，在艺术失去既定归宿和固定方向之后，我们即使不需要艺术的目标，也需要寻找艺术的起点。艺术必须有一个假定，就是精神个性是需要不断生长、不断充实、不断深化和不断升华的，是需要全面发展的，而艺术就是对于这

种需要的呈现与关怀。如果失去了这个出发点，我们还搞什么艺术，还干什么批评？中国某些前卫艺术家以抛弃责任为荣，如果只是对否定个人性的社会要求表示反感，尚可理解，但如果是为一己之私利，化凶残为调侃，变无赖为天性，我以为可耻之极，绝不与之伍。

有两件事，我知道自己不会有什么好结果。

第一件事是在美院搞学术。

美院历来以创作为重，以体制内外有一定地位为荣。这本身并非坏事。但长期养成的习惯以为创作就是学术，加上在中国画画，做雕塑也可以有硕士、博士，就越发自以为是。其实美院作为大学根本就不合格。大学者，研究高深学问的地方。而中国的美术学院大多不过是高等技工学校级别。所谓高深学问在这里不过是边缘，是点缀，是附庸，中国的美院院长绝不会找一个理论家、批评家来做便是明证。近年中国大陆又兴起艺术家策展的热潮，艺术家取批评家而代之，成为中国式短期行为的典型例证。历时的参予持续的观察长期的积累、深入的研究和深刻的思考，这些对于美术批评来说至关重要的东西，为功利操作所淹没。在美院这个呆过二十多年的地方，我的确有陌生之感，一种诗的感受：“异乡 / 像一块金属 / 竖起来 / 高傲而又孤独。”——幸好有位艺术家说过“孤独是一种幸福”，所以我仍然幸福地生活在四川美院，该说什么就说什么。直到没有机会言说为止。党委书记说我“古道热肠”，——很有意思：“古道西风瘦马，夕阳西下，断肠人在天涯”，乃是很孤独的。我总是被责任感所诱惑所欺骗。“衣带渐宽终不悔，为伊消得人憔悴”，这多少有点矫情，还是陶渊明“结庐在人寰”，“心远地自偏”对我而言更质朴、也更真实。

第二件事是在研讨会上发言。

美术界有个不成文的规矩，你要开研讨会，就得负责机票、食宿，一个人住一间，并且要态度好，最好还发点出场费。一个研讨

会下来，有人计算过，真正用于研讨的时间，平均每分钟要花成百上千元人民币，真是一寸光阴一寸金。所以，凡是开研讨会，我都会抓紧时间发言，并且有一个原则：直说和明说。经常是对得起金钱对不起主持人。在上海双年展研讨会上我曾中场站起指责主持人媚日行为，其实并无恶意，只是情势所迫，没机会为主持人着想。意象水墨和意象油画的研讨会，我都曾提出过命题的虚假性，让以此立足的同行恨也不是爱也不是，恨的是吃家饭屙野屎，爱的是有质疑就有争议，场面上很热闹。在成都双年展研讨会上（主持人把研讨会改成座谈会本想敷衍了事），谁知姓王名林者又不知趣，偏要去深究展览的学术命题，“世纪与天堂”和出资者宣传房地产开发的关系，让一帮对老板和主持人感恩戴德的艺术家愤慨不已。天杀的，居然敢说老子参加的展览没学术性，不就是说我的作品没学术性么？凡此种种，结果只有一个，许多需人说好话的研讨会将不再有我。也好，清静，写文章自言自语，不至于有什么障碍。

大概以后还能做的一件事，就是写文章。这原是批评家的本分，也是我最热爱最向往的生活——生活在观察和思考中，生活在批判和品评里。这里是可以自由言说的地方，批评家的胆量无非就是敢于说点别人不敢说的话，批评家的智慧无非就是能够说点别人说不出的话。既然知识分子在已被当代消费文化挤至边缘，只剩下阐释历史的权利，那就像司马迁一样，好好做点自己分内的事情吧。

天意难测，大道无言，只有替天行道的愿望不时在心中闪烁。对我这个喜欢批评家职责的人而言，“喜欢”就是理由，这是人生的经历也是人生的寄托。吾道一以贯之，中国美术界尚能容忍否？

（2005 年 8 月 3 日，原载批评家网站 2005 年 10 月）

批评专题
ART CRITIC

美术批评有什么用



文 / 王林



1992年为筹备《九十年代的中国美术：“中国经验”画展》，主持人与参展艺术家在昆明海埂开会讨论，时参展艺术家张晓刚旅居德国。



1991年文献展部分筹展人员合影，从左至右为吴梅、倪卫华、王林、范迪安、黑阳、杨荔、牧石、何工、李新建

“美术”一词来自日本，由英语单词 Arts 译出，本义为“艺术”，而不是 Fine Arts——“美的艺术”。

西方艺术史描述的主要是绘画、雕塑、建筑。由于古典主义追求和谐即美的艺术，如果对“美术”一词望文生义，很容易把古典艺术标准当作所有艺术标准。就整个艺术史而言，美是不够的。艺术可以美，也可以丑，或是不丑不美与非丑非美。用美不美来看待艺术，不说是很大的谬误，起码也是极有局限的。现在中国大陆的学科门类，增设“艺术”，不再把视觉艺术纳入“文学”，这是对的。“名无固宜，约定俗成谓之宜”，“美术”之于中国大陆已是一个约定俗成的称谓，本文姑且用之。另外，还有一个词——“美学”也得说明，不是关于美的学问，而是 aesthetics 关于感性的学问，指的是人对世界基于感性的体悟。至于艺术门类之下设“美术学”，“艺术批评”之下设“美术批评”是否恰当，不是本文所讨论的问题。美术批评是对美术事实及相关视觉文化现象的分析和研究，美术批评方法则是分析研究所由出发的理论根据，由此形成关于美术批评本身的知识谱系。美术批评作为美术学研究对象，包括批评原理、批评方法及批评史，而实践性的美术批评即对于具体美术现象的分析评价，则是美术批评学及其批评史学的基础材料。其意义一方面是把经过选择的美术创作交给美术史；另一方面是把自身系统化以后交给思想史。

美术传播与美术批评密切相关，因为传播往往是批评的意图。从广义讲，美术传播即美术教育，不同的是传播机制比教育机

制更缺乏系统性。不管是美术策划、美术赞助，还是美术展览、美术市场都具有相当大的随机性，很大程度上受制于文化时尚和经济水平。在美术传播中最值得研究的是美术教育及视觉文化教育。

可以看出，美术批评方法是实践性的理论和理论化的实践。批评方法是人们阐释美术事实及相关视觉文化现象的根据，作用于阐释，结果在阐释。所以阐释学是批评的基础，而形态学则是阐释的基础。批评的困境起源于语言和艺术或者说词语语言和艺术语言的差异。线条、色彩和形体所传达的生命感觉和情感体验，常常不可言喻的。批评家应该警惕语言对感觉和体验的破坏，维特根斯坦的话是正确的：“对于我们不能说出的，只能保持沉默。”

认识到这一点，并不能取消艺术批评。艺术不是孤立的精神体验，而是一种社会交际活动。在交际过程中，艺术作品一方面是艺术家精神活动的产物，表现出相当的私人性质，因而有“都云作者痴，谁解其中味”的隔阻。但另一方面，它又是生命活动的载体，直接作用于人际感知的共通性，能够激发接受者产生独特的精神体验，所以亦有“愁闻《出塞》曲，泪满逐臣缨”的沟通。美术批评的使命不在于说出个人化的某种体验，而在于通过体验指出那些引起体验的要素和程序，严格地说，批评是对审美发生的揭示，而不是对情感状态的描绘。美术批评的专业性即在于此。



1991 年文献展第一回研讨会，正面为周彦、郎绍君、邓林、曹星林、高居瀚等。



1992 年《“今日状态”艺术展》合影



1977 年恢复高考，猛攻高中数学两个月后考上大学。时任班主任，班上女同学哭诉不让走，故有此照（王林前右四）。



1992 年昆明《92’ 图画展》展场，左起为王林、栾小杰、朱发东、段玉梅

对美术批评来说，这种揭示基于两点理由：一是视觉的思维性，源自边缘神经系统和中枢神经系统的统一；二是语言的指物性，通过大脑两半球活动的转换，词语组合能够接近直观之物。批评家无非是要发现感觉形式和思维成果的联系，内省作品激活心理的过程。而作为知识背景参与的，乃是现实文化语境和美术史上下文关系以及美术形态、美术观念、评价作品的批评意识在不同时代所发生的变化。批评家只有全身心地投入体验和分析，才能发现感觉的起点和情感的生成。批评是对作品的审美研究和文化研究，不是诠释而是启发。

批评是一种界定，不论是思想还是心理，人都有既成性，批评家也不例外。传统经验都是累积的，不管出现在潜意识或是意识里，也不管是个人的还是原型的，艺术活动既然与个体生命的生存经历及体验有关它就必然包括从感知到思维、从潜意识到意识的全部精神活动，包括本我、自我、超我在内的全部人格心理。在审美发生的那一顷刻，身与心、文化传统与个人经验都在参与。批评从起点开始，也就必然打上了个人的历史的烙印。推崇毫无偏见的批评和推崇纯粹的个人印象，都显得过于天真。

艺术作品乃功能性实体，并不就是创作的终端。任何艺术品都在向欣赏和批评发出召唤，而作品价值就存在于欣赏与批评理解和评价之中，其生命力是由接受来赋予的。首先发生作用的是时间，艺术创作留下了创作和接受的距离，而时间不仅使作品意义得以显现，而且使新的理解源泉不断涌现出来。时间还规定了批评的时代情境，批评家的主要职责便是立足于现实情境，去发现那些见证历史、建构历史的作品。批评对于作品不是被动、给定的，适应境遇与认可同化，并

不是批评的目的。接受是一种创造性的精神活动，批评更是如此。而创造之于个人而言，就是在发生认识的过程中，改变认识结构，对自我进行调节。对社会来说，亦复如此。正如吴冠中所言：“知识分子的天职就是推翻成见”。对既成权利、既得利益和既定意识形态保持反省、博弈与批判，才能重获社会的开放性，为人们提供自由感、主动性和精神更新的机会。批评家以此创造出作品的历史意义。正是这个原因，我们可以说批评产生了作品，也产生了懂得作品的社会公众。

美术批评在中国，常常被视为创作和欣赏的中介，并在市场机制中把它和展示、销售、拍卖等等直接联系起来。这种说法很容易使人产生误解，以为批评不过是生产谋求消费或为购藏选取作品的手段。就购藏而言，其实不一定非要经过批评的中介，朴素的审美趣味作为欣赏，完全可以成为购藏的理由。

只有依赖于理论的学科性，批评才有其独立的价值。批评家尽管可能成为创作和欣赏，创作和购藏的联系者，但他的真正出发点不是艺术家，也不是藏家或艺术品消费者，而是批评出发的理论框架和理论体系，据此为时代为历史挑选出代表性的艺术现象、艺术家和艺术作品。批评家不仅在现实中披沙滤金，而且在历史中钩沉辑佚。一个批评家，如果失去了一以贯之的艺术观念和自成体系的理论思维，失去了恢宏的时代感和庄严的历史性，他也就失去了作为一个批评家存在的理由。批评的权威性建立在理论自我证明的基础上。每个人都有权从自己的认识和需要出发去评价艺术作品，但只有那些表现出理论深刻性、系统性并代表当代思想水平和文化水平的艺术评论，才是最有价值的。

美术批评方法使实践性的批评活动具有理论化的学科性，乃是批评家自我实现的方式。批评的结果不外有二：一个是使自在的美术事实，成为批评的事实；另一个是使批评的事实在选择与淘汰中成历史的事实。

为了达到这个目的，批评本身必须是自由、自主甚至是自在的。批评家的独立性不仅是一种个人品格，而且是一种历史要求，因为不同的批评结果必须接受历史选择。批评何以独立？首先是不依附于艺术家。艺术家主要在感性领域工作，有时以为自己就是创造世界的上帝。但任何一个艺术家的创作都是局部的、片面的，最好的艺术家也只是历史的一个点。艺术家容易以感觉的完整性来抵制思维的分析性，但艺术不是感觉而是“深刻的感觉”，“深刻”之谓，一是思想，二是历史，历史与思想的更新正是批评之维。批评不是艺术的敌人，也不是艺术的仆从，艺术批评和艺术创作时间有先后，精神相平行。两者关系如同铁轨，相互关联，互不重叠，共同构成艺术史的方向性。

其二是不依附于体制。艺术运转需要社会体制，但艺术不是体制运转出来的。反过来，艺术常常是挑战体制的结果。艺术首先是野生的，其野生状态具有自发性和自在性。批评的任务一是发现二是推动三是保护。“发现”具有问题意识和创作智慧的艺术作品，通过批评阐释进行传播。“推动”体现人的生存经验和思维水平的艺术倾向，通过展览等传播渠道予以呈现。“保护”有方向感和可能性但尚未成功的艺术家助其生长而不至于在惯性意识和集体社会中自生自灭。批评家身在体制不等于依附体制。精神的原发性注定了艺术不可能被体制一网打尽，不管这种体制是商业的、技术的、还是学院的、官僚的。

其三是不依附于自己。批评是一项面对历史的学术事业。学术者，天下之公器也。个人见解除了证明批评的独立性之外，并不能证明更多的东西。而独立性来自于美术史的知识根据，来自于当代文化的思维智慧，来自于批评方法的理论证明。此三者对批评家来说，不是自明的、任意的，而是连贯的和可论证的。批评是一种需要知识根据的言说，根据的合理性使批评话语成为可检验的对象，也成为再批评的对象。因此批评是被批评反省的一种讨论，需要不断追问——追问艺术定论、艺术习惯、艺术体制和艺术历史。追问作为批评的天性，使批评成为一个质疑对象也质疑自身的过程。正是由于不断的追问和永远的质疑，批评家摆脱了自恋、自明和自以为是的古典知识分子心态，成为一个具体的、真实的，在文化现实和历史关系中搜寻可能性并挑战不可能的人。

归根到底，批评的历史选择本身也是历史性的，因为先前历史选择的结果必须接受后来的历史选择。美术史就是这样一部不断选择的历史。批评家的价值体现为对艺术魅力的独特发掘，对美术事实及相关文化观念的深刻透视。

批评是对感性创造进行理性思考并深度结合的精神活动。不管今天的艺术如何多元化，我们必须假定一个出发点，那就是人需要自我个性的生长、丰富、深化和升华，需要在精神心理上的充分发展和全面发展。艺术批评有助这种发展。艺术是让人自由进入的王国，向每一个人敞开。批评就是这样一种声音——召唤更多的人愿意进入并能够进入艺术世界。从这个意义上讲，艺术批评永远是面向历史的社会活动，以知识分子的良知、道义和责任，高举自由的明灯，守护生命的尊严与需求，推动人类文明保持趋真向善的方向性。

2016 年 5 月 31 日
修改于川美虎溪校区



1991 年王林和北京圆明园艺术家在画室前合影。



1989 年王林和张晓刚、叶永青等在四川美术学院公共课阶梯教室介绍北京“中国现代艺术展”。



《九十年代的中国美术：“中国经验”画展》主持人与参展艺术家在展厅毛旭辉画前合影



1977 年高考时，因为身份为教师，先被排斥，后补招为走读生。我们五个同学自己在教室外搭建一间寝室，成为当时中文 77 级著名的不熄灯寝室。

批评专题 ART CRITIC

重读经典案例

文/王 林

例一

凡·高《一双皮鞋》：何谓艺术之“物”

凡·高一生多次画过农妇的皮鞋，海德格尔讨论艺术物性时作为经典分析案例。

在习惯性的美学理解中，“物”通常被分解为两个方面：一个方面是作为艺术对象，如静物、景物、人物等等；另一个方面是作为工具和材料，如画笔、画布、颜料等等。运用工具材料进行创作，以某种形式来描绘对象，是古典艺术所假定的模仿真实的方法。当模仿的真实被认为是真实的时候，绘画反而成为幻觉丧失了它本身作为视觉对象而存在的真

实性。难怪库尔贝要强调颜料对于现实主义的重要性，认为颜料作为现实的物而存在，对视觉反应有直接而具体的作用。在罗杰·弗莱对“印象派之后”的研究中，塞尚的创造性并非体现在幻觉里而是体现在真实之中，即艺术作品的价值不是再现对象而是本身作为对象存在的真实性或者说，艺术也是在真实存在于幻觉对象之间可以发挥创造力的领域。——所谓真实就是运用工具材料以某种思路来形成绘画自身的形式—结构关系，属于个人对绘画、对艺术史的贡献。

如此表述留下了模仿与再现留居艺术的可能性。其实问题不在于模仿、再现等古典技艺是否已达到极限，而在于重新

运用这些技艺的创造性理由和艺术史根据。

最需要讨论的也许是艺术作为创造之“物”的真实性。这一问题并非简单的创作感悟，有关理解离不开既有研究与相应的知识背景。让我们先看看海德格尔以凡·高《一双皮鞋》为例对物性的研究。他认为艺术的物性不是日常事物的形式化，而是艺术作品作为此在之物显示其存在的真实性，亦即“艺术显示存在的真理”。如何显示？首先是存在的背景和环境，改变其自然属性而使之成为艺术之物。——什么是背景和环境？就是绘画本身的形式—结构关系及其作为历史存在的上下文关系。

所以凡·高笔下的皮鞋不再是日常世界中的鞋子，而是绘画世界中的这一双鞋子。尽管海德格尔“从鞋之磨损了的、敞开着的黑洞中可以看出劳动者艰辛的步履。在鞋之粗壮的坚实性中，透射出她在料峭的风中通过广阔与单调田野时步履的凝重与坚韧。鞋上有泥土的湿润与丰厚。当暮色降临的时候，田间小道的孤寂在鞋底悄悄滑行。在这双鞋里，回响着大地之无声的召唤，呈现出大地之成熟谷物宁静的馈赠，以及大地在冬日田野之农闲的荒芜中神秘的冬眠”，但他并不认为这样基于图像的联想，就是批评所寻找的作品的现实，他要追问的是“在此发生了什么？作品中是什么在活动？”他认为，“凡·高这幅画是对一双皮鞋真正所是的揭示，揭

示出它是什么并如何是。那么，作品中便存有在活动着的真理的发生、出现。”——真理就是对事物是什么并如何是的揭示，真理就是一个发生、出现和揭示的过程。

“如果事实如此，那么走向确定作品物性显示的道路，就不是从物到作品，而是从作品到物。”更进一步，海德格尔还认为此在的揭示与真理的发生，是在现实（世界）和基础（大地）的矛盾（争执）中，通过对固有文化知识的否定而实现的。海德格尔这样说道：“争执的发生并不是为了使作品把争执消除和平息在一种空泛的一致性中，而是为了使争执保持为一种争执”。——艺术不能以美即和谐为归宿，形式无法消弭现实世界与人及其文化所由发生的根据这两者之间的冲突，而只能去内在地揭示这种冲突。

也就是说，不能用作品的统一性去消除和平息作品内在的矛盾性，在这里最重要的是“活动着的真理”的过程性和过程中的矛盾性。

同样的问题交到了法国现象学者梅洛·庞蒂手中。他把视觉看成是“各式各样的存在的混合点”。而视觉作为观察的思维，通过现代绘画把人们从物质幻觉中解放出来，使之有了创造同一性、差别性、结构性和物质性的个人维度。在现象学看来，物并非自然客体，而是“意向性客体”或“亚主体”，创作过



1991 年文献展第一回研讨会，正面为周彦、郎绍君、邓林、曹星林、高居瀚等。



1993 年《九十年代的中国美术：“中国经验”画展》展览情景。



小学毕业合影，摄于重庆南纪门天登街金马寺小学广场。后排左七为王林。前排右七为何炳菊老师，从小学三年级到六年级她当了王林所在班级四年级班主任。



1992 年文献展第二回研讨会会场。

程既是对象的还原又是主体的重建。但这种合二为一的“本质直观”，基于知觉整体论的美学信念，却从未得到过理论证明。相反，主体在艺术中的重建不仅与对象的还原有关，而且与主体在社会关系中的位置有关。也就是说，心物关系中的心并不是纯然自在或“我思故我在”的，而是必然为意识形态、知识型构和文化权力所浸染、所左右。主体的重建亦即对象的还原，必须也只能在艺术创造的矛盾之中、在法兰克福学者们所言及的批判与自我批判之中才有可能。用梅洛·庞蒂的话说：“视觉不是某一种思想方法或向自我的呈现；这是赋予我的一种手段，使我可以不在自我之中而从内部去亲眼看到存在的分裂。”——只有不断否定自我的既定性、自明性和确定性，在自我批判中将自我从自己之中解放出来，才能在存在的分裂亦即海德格尔所说的“争执”之中，去揭示出艺术存在的真实性和真理性。

无论是存在主义还是现象学，还是其他很多学说，似乎都有一个公认的假设，即认为艺术将物体从日常世界抽离出来，为的是让人体会与理解创造的独特性，或者说艺术物体的意义就在于其独特性。这样一种对于艺术作品的迷恋，安德里安·派柏认为，正好是马克思所批判的“商品恋物主义”。他说：“认为物体自身具有独立于人类介入的逻辑和智慧，受到超越个人能力控制外的法则（自由市场的经济法则）的观点，是错误的。事实上，人类劳动所创造的物体仅是人类互动的触媒，存在于人类社会关系和经济关系的脉络之内。”因此，派柏认为：“我们不应像目前所做的那样，过于认真地把物体的新颖性和创新性作为美学评价的标准；我们需要更多地想想以下几个问题：物体是否在我们心目中激发出了应有的反应火花？又或者激发的火花是否足够？物体是否能够迫使我们重新思考对彼此和一般世界基础的、未经检视的预设？抑或只是巩固了我们既有的期待？物体能否传

达给我们有意义的信息和体验，而这些信息和体验或许能使我们成为更完美的个体？换句话说，我们评价物体所用的字眼应该从商业的转变成人本主义的。”——人本主义并非如启蒙主义所做的那样只有宏大叙事。人对物体包括艺术物体的占有根深蒂固，艺术作为创造物的独特性追求，在于创造的个体性而非占有的私人性。资本主义唯利是图对于艺术的浸染，恰恰是以个人主义取代个体意识，以商品占有取代精神价值。因此只有以个体意识通向公共意识，以精神价值通向艺术价值，才是真正的批评之路。

物的问题由此而成为人的问题，成为人的问题的问题。中国艺术批评最大的弊端，就是假借后殖民文化语境和民族主义心态，以重返传统之名，用天人合一、心物相契、物我两忘之类的整体论来掩盖中国当下社会、文化和历史中人的问题。而这种古典主义的美学和谐与权力主宰的相通性则隐匿其间，隐匿的目的乃是利益的追逐与共谋。——物的问题同时也是艺术体制的问题，是艺术体制（批评、理论、美术史、博物馆）的作用使安迪·沃霍尔的“布里洛盒子”成为艺术之物，阿瑟·丹托对此有深入研究。

例二

马格利特《烟斗系列》：否定的意义

马格利特一生有二十多年时间前后画过烟斗，最有名的是他在画中写上“这不是烟斗”或“这不是一只烟斗”的油画和插图。后现代思想家福柯专门写书《这不是一只烟斗》谈论过马格利特相关画作，对其中题为《双重之谜》的素描插图最为着迷。画面中有一幅画着烟斗和写上“这不是一只烟斗”字样的画板，然后在画板上空再画有一只更大的烟斗。对此，福柯一口气提了七八个问题：“这是关于同一支烟斗的两张



1994 年叶永青于四川美院创作装置作品《冰床》。



1995 年王林策划《“陌生情景”艺术展》，参展艺术家郭伟、郭晋、忻海洲、张瀛等。



1995 年王林主持云南美术馆《“现代状态”展》及研讨会。



1995 年文献展第四回展展前会,左起为邓乐、余志强、刘威、谭云、王林、何力平、刘建华。

画? 还是一支烟斗和它的画, 或者是各自再现一只烟斗的两张画, 或者是两张画中一张再现一只烟斗而另一张不再现烟斗, 或者是两张既不是烟斗也不是再现烟斗的画, 或者是一张再现的不是一只烟斗而是画有一只烟斗的另一张画?” 最后一个问题是: “和画板上那句话有关系的是什么? 是紧接其上的画面吗?”

好家伙, 福柯究竟想从中得出什么结论?

显然马格利特的绘画思路来自于一个基点: 画出来的烟斗并不是实物的烟斗。这是常识性的真理, 但它却为关于绘画的知识所遮蔽。因为传统绘画基于模仿的相似性, 人们会对画得很像烟斗的画作出判断: “这是一只烟斗。” 对此而言, 福柯讨论了两个问题:

一是相似和仿效的区别。相似为再现服务, 使自己成为负责护送和让人识别的模特; 而仿效则为重复服务, 它分离相似与确认的关系, 让仿效之物在不确定状态中回到自身。相似和仿效都来自模仿, 但从相似到确认是一种既成的集体的思维惯性, 而仿效则因模仿不能确定和难以确定而获得某种自由。因为相似只允许一个唯一的同样的解释, 而仿效则增加了不同说法而具有多种可能的结果。

二是词语与图像的关系。一个图像和一句话同时出现在画面上, 具有相互否定的效果。让一只烟斗在视觉中被封口——你不能再借助相似得到确认; 在阅读中被隐形——你也不能仅凭借文字得出结论, 因为艺术家的确把那个图像画得很“像是”一只烟斗。这是关于一只烟斗的绘画性存在, 并非存在于似与不似之间, 而是存在于是与不是之间。也就是说, 艺术既不存在于生活对象里, 也不存在于语言表述里, 它只

存在于词语与图像相互否定的辩证关系之中。说到底, 艺术就是要在词和物之间建立新的关系, 以揭示出二者在日常生活中被忽视的东西。当人们用异样的眼光看待马格利特的作品时, 他们从仿效和否定的缝隙中, 进入到了艺术家开拓的新的视觉反应和思想智慧的领域。

“这不是一只烟斗”——这句否定的话, 实际上隐含着肯定判断: “这是一只烟斗”, 因为他所否定的东西正是认知的确定性。从福柯“绘画不是确认”的结论出发, 我们可以提出“艺术不是什么”的命题。当我们在表述艺术是“什么”的时候, 这个“什么”已经成为关于艺术的知识, 而艺术恰恰不是由词语、逻辑、理性认可的知识所能限制的。艺术不是既有知识的生产与再生产, 艺术是人生的意外, 是既有知识的意外, 是词和物、语言和图像相互否定时出现的地裂与天机, 是不可见和不可说的存在之物和艺术家偶然相遇的结果。

对我们所有人而言, 艺术不断推翻成见的必要性还在于权利分享的内在要求。福柯举了一个很好的例子, 他说, 如果有一个老师给学生讲解马格利特画在画架上那只烟斗, 他会遭遇的尴尬是: “几乎就在道出‘这是一只烟斗’的同时, 他也不得不立即改口, 含混不清地说: ‘这不是一只烟斗’, 而是一幅烟斗的画”, “‘这不是一只烟斗’这句话不是一只烟斗”, “在‘这不是一只烟斗’这句话中‘这’(作为代词)不是一只烟斗; 这个画板、这句写出来的话、这张画有一只烟斗的画, 所有这些都有一只烟斗”。这位老师的尴尬就是知识权力之于艺术的尴尬, 而对于既有知识权力的颠覆正是福柯要做的工作。

否定与肯定的关系在黑格尔那里是通过“肯定——否

定——否定之否定”这样的三段式来表述的。现代主义二元思路对辩证法三分法的简化, 恰恰抽掉了黑格尔辩证法中最核心、最精髓的东西, 即特殊性作为普遍性和个别性这一对矛盾的中介, 乃是实现对立面的转化、统一之最重要的概念。这就像老子《道德经》所说: “道生一, 一生二, 二生三, 三生万物”。——请注意是“三”生万物, 而不仅仅是“一分为二”。三是中介, 是“二”即两者之间的转机。否定中包含着肯定, 这在福柯和马格利特的表述中都很明确, 福柯说“这不是一只烟斗”之谓是对相似的否定却是对仿效的肯定, 马格利特说“可见物可以被掩盖, 而不可见物则不掩盖任何东西”, 因此它才是可以被认知的。

但否定必须成为肯定的前提, 正如只有特殊性作为对普遍性的否定, 才有可能成为对个别性的“否定之否定”, 从而转化为新的更高层次的肯定。从这个意义出发去看阿多诺的否定艺术观, 就不难理解, 他为何如此强调辩证法在艺术中的作用。阿多诺把艺术看作是自然和人类的中介, 因而能够“以自然和人类不能言说的方式在言说”。艺术创作在形式要求和现实介入、在同一性和差异性之间, 是一种辩证的存在。因此, 阿多诺这样说: “艺术由于在艺术形式水平上反对现实世界, 同时也由于时刻准备援助和改造现实世界, 结果成为一种性质相异的实体。”而“美学同一性的差异表现在这一重要方面, 即它意在协助非同一的事物来抵制那统治外部世界的、具有约束性的同化强制力量”。——官方意识形态、大众文化工业、传统习惯势力正是这样的力量。对此, 阿·加缪直言不讳的宣称: “艺术否定现实, 但不回避现实”。

否定的意义并非仅仅是外在的。因为只有通过非艺术、反艺术以及跨艺术, 才能对抗占统治地位的一体化的主流文化

和流行文化, 从而保持艺术家赖以生存的个性; 只有通过否定才能揭示真相; 只有通过表现现实的无希望和社会的不人道, 才不会成为统治的工具和虚伪的意识形态。所以阿多诺进一步认为, 艺术成功的标准乃是双重性的: “首先, 艺术作品要将材料与细节纳入内在的形式法则; 其次, 切勿抹去整合过程中遗留下来的裂痕, 而应在审美总体中保留那些抵制整合的痕迹。”这也就是马格利特作品中词与物、词与图、图与物种种关系不肯定和不确切之处, 正是这些深不可测的裂痕与缝隙, 在视觉反应和思想意识中引诱观者之思旁逸斜出, 有了无限的可能性。

1935 年, 当马格利特在《意象的背叛》画面上写下“这不是一只烟斗”时, 艺术对整个既成世界学会了说“不”; 1979 年, 正是从说“不”开始, 中国当代艺术从那时走到了今天。几十年后当我重读马格利特时, 突然发现: 许多当年拒绝现实的人今天已点头称是, 正在享受着既成体制为自己带来的成功的快乐。

例三 科苏斯《一把和三把椅子》: 间指的作用

让我们来看看约瑟夫·科苏斯作品中的三把椅子:

第一把椅子是辞典关于椅子的一段文字解说, 这是词语的相互解释, 是能指的循环, 其意义的产生来自语言符号彼此间的关系。可以印证现代主义艺术观, 即认为艺术就是语言表达符号本身及其结构关系, 艺术即形式、艺术即媒介乃至抽象艺术为最高级别艺术等等认识, 皆由此而来。

第二把椅子是放在地上、可以让人坐上去的一把椅子, 是有

质料、有形态的实物。实物本身沉默并不言说，只有当语言表述它的时候，才被照亮并显示出意义。此时意义从何而来呢？来自于语言的指物性。指物性在词语的相互关系中是隐匿的，被抽离为意义，这种抽离是人类知识化对象的结果。在语言知识化过程中，对象的实在性被悬置，被虚化，这是知识产生话语权的根本原因。因此，仅仅有语言学关于意义的研究是远远不够的，词语指物性的实在化和对象化，必须加上言语学维度，才有可能得以彰显。言语学是对语言发生与运用的研究，它把词语置于现实语境和正在发生的上下文关系之中，使词语从语言学抽象中逆向重返交际现场，并使词语所指的意义，打破能指的自我循环和知识生产，成为在场的现实性。由此当代艺术不再纯粹，要求介入现实、介入正在发生的政治经济生活、文化精神生活以及围绕生活本身的生态环境和人文环境。

第三把椅子是椅子实物的一张照片，是对于椅子形象的复制。这种复制让椅子重新作为符号，不仅是词语的符号，而且是对象的符号。其居间性质使照片既非能指亦非所指，或者说既是能指亦是所指，本文姑且称之为“间指”。间指产生的基础不仅仅是技术而且是人的记忆与想象，照片的椅子可以离开现实的椅子形成人关于椅子的形象。人对椅子的记忆与想象则使“椅子”能够打破实在对象的沉默和知识生产的定向而成为不断被重新认识的过程。间指包含了词语的抽象性意义，同时受制于词语的指物性意义。比如“李白”这个词，李白在世时其指物性是现实的、实在的，李白去世后尽管这个词会变得非现实、非实在，但其指物性并未完全抽象化和能指化，而是存在于关于李白的历史记忆和历史想象之中，可见历史是具有现实性和实在性的。因此，艺术符号并非只呈现出两极性：语言学和言语学、本体论和反映论、抽象性和具象性、个人性和社会性等等。艺术之重要特征在于它作为另类语言符号的间指属性，包含着不可言说或不可尽解之物。因为以记忆和想象为基础的间指倾向于符号历史学和知识考古学，对于正在发生的社会生活和交际活动，既是个人言语的介入，又是社会历史的见证。

科苏斯以《一把和三把椅子》挑战艺术有史以来的整体性、统一性、整一性及其呈现方式，指出艺术并非形式、材料、媒介之总和，而是以现成品、复制品和文字概念的分别，表达出艺术可能的方向。对此，利奥塔曾在《后现代状况——关于知识的报告》一书中这样写道“我们为缅怀整体和统一，为观念和感觉的契合，为明晰可见和可沟通的经验的一致，已经付出高昂惨重的代价。在争取宽松和普遍的倦感的状况下，我们居然听到一种祈望回到恐惧感的咕哝，渴望让

幻想成为真实而去把握现实的幻想。我对此的回答是：让我们向统一的整体开战，让我们成为不可言说之物的见证者，让我们不妥协地开发各种歧见差异，让我们为秉持不同之名的荣誉而努力”。

当代艺术及中国当代艺术之欲何为，不是可以由此变得清晰些么？

例四 罗尔斯顿《我在外故我在》：我何以能在？

按传统看法，这不是一件作品，只是一句话。按今日概念，这是一件摄影作品，上面写有一句话。摄影之所以成为艺术作品，靠的是机械复制手段。罗尔斯顿很聪明，他知道自从有了摄影这种手段之后，艺术再也不能拒绝照片作为艺术存在的理由，即使是作为最边缘的一种存在。然而，这并不是——一张致力于美学表达、形式技艺及拍摄方法等等让摄影成为艺术的照片。它就是一只手拿着一张写着字的纸片，没有影调、光色、构图、形象之类的摄影问题可言。或者说作为摄影作品，其在艺术史上下文关系中没有值得一提的创造性，甚至只是一个广告而已，因为那张字片上只有三行清楚明白的字样。于是，它就以作品世界中边缘的边缘，呈现在你的眼前。

通常讨论作品时，艺评家不会去讨论边缘作品，更不用说边缘的边缘，艺术史家也不会，比如一户寻常人家因为团聚用手机顺便拍下的家庭合影。但问题在于罗尔斯顿需要眼前的图像走向边缘、走向边缘的边缘，其理由来自作品中的那句话：I am out therefore I am(我在外故我在)。话语是图像的一部分，并非如其所说的在外，而是内在于边缘而又边缘的作品之中，即图像本身靠外甚至“在外”而话语反而“在内”。在作品世界中，尽管你可以不理睬它，但你不能把它完全排斥出去，于是它顽强而又执着地在这场，在你视觉所及的场域里。更进一步，作品对于作品世界在外与在内的关系，成了那句话中关于“我”的隐喻——一幅原本似乎没有任何表达的照片，因为那句话，也因为似乎没有任何表达的影像，变成了因自身理由而存在的艺术作品。

这就是观念艺术（或称概念艺术）的观念，也就是非艺术、俗艺术、最低限艺术转化为艺术必须要有的方法。观念如果没有方法，难以成为有意义的图像。因为没有方法，即有思想亦无智慧。思想可以表述，就像罗尔斯顿可以直接说出那句话；但智慧需要感悟，所以罗尔斯顿要把那句话纳入视觉图像之中。通过对图像的感悟去感受智慧，激发思想，



1996年上海(美术)双年展西南艺术家叶永清、周春芽、罗中立、罗发辉、何多苓、曾晓峰等人参展。



1996年第四回文献展“雕塑与当代文化”研讨会与会人员合影，缺席者为易英。

而不是简单地来一场哲学辩论。

我们现在可以和笛卡尔先生讨论讨论了。

他说：“我思故我在。”——这话有一个前提，一个假定，就是我是自足而完整的，是思的主体，主体因思而自在，这是肯定的。在笛卡尔时代，此乃经典之说，没什么问题，或没什么大问题。比如一个相信上帝的人，只要他主动思考，其存在意义上上帝会赋予他，无可怀疑。但可惜的是，上帝死了，人也死了。“死了”是一个比喻性的说法，比较准确的解释是：“上帝”有问题了，人的主体也有问题了，不再确定无疑，不再自足而完整。上帝之有无姑勿论——连霍金先生也一会儿相信一会儿否认——这里只说人。二十世纪以来人之主体最大的变化，就是不再仅是面对问题的思考者，而是成为问题的一部分，是问题的构成者、制造者之一。这个世界上的种种问题，生态、环境、人口、贫富等等，难道你不是问题的共犯吗？即使特雷莎修女自甘贫困去救助穷人，但这位伟大女性仍有最低生活保障而真正的穷人则可能完全没有。

主体成为问题的共犯者，只是其一。其二，主体不再是纯粹的、自在的主动者，从佛洛依德到阿多尔诺再到福柯，思想家们所揭示的，乃是人的主体受到潜意识、集体无意识、既定意识形态、既成权利关系以及文化工业、传统势力等等的制约。人只能通过否定、抵抗、反省那些操控人心的力量，才能重返自我而能有所思。

罗尔斯顿说“我在外故我在”，这是必须的。因为在外意味着突围，意味着反思。但我在外，我就在么？不一定。请注意那张置于画面中心突出位置的纸片，在那句话的结尾处，没有标点符号。这不是疏忽而是重要之处。没有标点符号，这句话就变得不确定而成为多义语。这句话就不算是一句话而是一张图片，就像脑中

作为图片传输的信息，其文字是整体的而非字句可拆分的。这里显然留下了观者可以补充、可以自设的余地。是句号——肯定判断还是惊叹号——带有赞美情绪？是冒号——开启各种可能，还是省略号——一言有尽而意无穷？抑或是一个问号：我在外我就在么？

对我而言，这句话就是一个问号，因为被动在外和主动在外是有很大区别的。区别的关键在哪里呢？恰恰在笛卡尔所说的“思”。依我之见：我在外而思故我在，或者，我在外而思故我可能会在。这是哲学讨论，不是罗尔斯顿真正要做的事情。他揭示的是一个问问题，一个关于主体的重大问题，但并非要回答这个问题本身。重要的是这个问题图像化而非话语化地存在于作品中，话语中的“在外”和话语本身作为图像的“在内”，构成了自相矛盾而又高度统一、对抗而又和谐的关系。在这种关系的夹缝里存有空白、漏洞、破绽所保留的非逻辑、非线性的可能性空间，是看这幅摄影作品并阅读那句话的人可以自由介入的。于是你开始思考，并因为你对于画面而“在外”的思考，保持着自我存在的意义。

一件最观念而又最图像的作品，一件最普通而又最智慧的作品，一件最平常易懂而又最深入难解的作品。介入、可能、意外——这些东西不就是当代艺术价值之所在么？

（以上读例心得，写于2014年1月—10月，曾发表于《库艺术》、《新视觉》等书刊，本文集成时有所修改）

金钱是一种身体的能量

《艺述中国》/ 宋永平访谈录

宋永平访谈 01

艺: 我们从您最近的主题聊起吧, 您最近的作品主题是金钱。很长时间我也在思考类似的问题, 但是我思考的问题, 不论是中国人还是西方人都很有趣。前段时间我看了一部西方电影, 里面有一个冥界的内容, 要过一条河, 和中国很多神话传说都很类似, 东西方文化里面有很多相同的东西。这个电影里面的人过到阴间去, 要收他的钱, 人死后也是要烧纸钱。可以说自古以来, 东西方民间对钱的话题都是不回避的, 也是充满欲望的。但是, 您做这个“金钱”的作品, 是站在哪个角度和立场呢?

宋: 我先讲一个很有意思的故事吧, 讲的是一个律师, 处理主人过世后留下的遗产, 主人没有后代。有一天律师在写支票, 别人就问为什么要写。律师说这是主人的财产, 这个财产我得先替他收起来, 但是我得给他写一张支票, 因为这个财产属于他。

这个故事听起来是个玩笑, 听起来像是他偷了主人的财产, 但是在工作上他要完成一个流程, 把支票写好, 因为财产是主人的。这里面讲述了一个金钱和人的关系, 金钱和现世的关系。中国人也是人死了以后撒一些纸钱, 我父母过世以后每一年我都要去祭祀, 也烧纸钱, 而且那个纸钱很大, 每一张都是几千亿的金额。我根本也挣不了这么多钱, 但是这也是我的一个心愿。但在现实世界当中, 金钱是衡量现实世界成功的标准。

给逝去的亲人烧钱, 就是你现实中达不到的愿望和理想, 其实当时他们生病住院, 生活也没有现在那么好。我的努力也达不到那样的一个状态, 所以这个钱的事情是刻骨铭心的。钱对于每一个人来说都是那么的需要, 而且已经成为运转现实社会的必要条件。

我有时候在想, 金钱到底是个什么东西呀? 我在做中国版画院展览的时候, 通过我的艺术加工, 以一美元为创作元素, 去掉了华盛顿的头像, 换成了马克思和我身边的一些朋友的头

像, 加上了一些语录, 用阿拉伯文字来表现出来, 有一种调侃搅局的意思在里面吧, 因为对于我个体来说没有办法去撼动金钱社会的这种现实。

艺: 无论是古代还是今天, 我们对待金钱的态度都非常有趣。如当代艺术与当今的资本市场有着各种千丝万缕的关系, 在这种关系中您是如何来平衡的呢?

宋: 无论是中国人还是西方人对钱一直是有警觉的, 比如圣经里面的摩西, 在锡来山上砸损了“十诫”的石碑, 原因就是当时的犹太人崇拜金钱。中国也是常常讲“知足常乐”, 也是告诉我们对金钱要取之有道。

包括很多宗教里面对金钱的态度, 也是让我们对待拜金主义要有一种警惕。在我看来, 金钱只是一种能量, 像风一样, 你抓不住也留不下来。它能给你带来一种价值, 但是你留不住它, 也没有意义, 因为那样的人生就像风一样。

艺: 但是在历史上有一个很有意思的现象, 越是在巨大发展的时代, 越会出现对金钱的警惕。比如像巴尔扎克小说中的高老头, 东西方文化里面都会有这样的内容。

我小时候生长在北方的农村, 过年的时候对联上常常都会写上“招财进宝”, 从这个角度来说, 人类对金钱的态度一直是在警惕与迷恋之间, 相互的纠缠, 从来没有停止过。虽然您刚才讲到宗教对金钱的态度一直有一种警觉, 但是其作用越来越小。

宋: 不论是人们对它迷恋也好还是警惕也好, 这些典籍都告诉你了, 就像是青少年的教育一样。人生一定自己去经历, 才能知道什么是酸甜苦辣。金钱也是其中一个味道, 人们喜欢金钱。和我一个朋友聊天, 说很多人看到钱以后的一种反应, 这种心理反应变成了一种生理反应。

艺: 我看过一个视频, 在发达国家的街头, 一个人站在豪华跑车旁对街边的美女搭讪, 说我送你回去吧, 女孩们都很高兴,



于是他就走到后面的一个小破车旁，打开副驾驶门让女孩们上车，当时这些女孩全部都拒绝了，这是一个很有趣的场景。这背后到底是一种什么心理在作祟呢？

宋 这一定是符合了她心理的某种需求,如果没有符合就会逃离。

艺: 这个还是和时代有一定的关系。在上古时代，一个强壮的男子获得心仪女子的机会。佛洛伊德是这样讲的，女人在考虑配偶的时候更加长远，她要考虑到繁衍性和稳定性，这也许是女性思考的一种方式。

宋: 佛洛伊德讲的人的几个需求层次，从最低层次的安全生存需求到最高层次的自我实现。从物质需求到精神需求。刚才您讲到的问题，在生存还没有保障的时候，你必须依赖一种力量，有了这个力量才有生存，所以才会崇拜英雄的时代。再往后和平年代,英雄的作用也就没有那么大了,甚至会带来死亡和荒芜，变成他的反面。和平年代，每一个都能去追求自己的理想和愿望,有一个稳定的社会结构以后,文明的作用就显得非常重要了。而你刚才讲的跑车和破车的视频，我认为是财富的一种视觉化的反应，谁都知道这个背后意味着什么。

艺: 美国做了一个福布斯财富榜，英国人胡润也到中国来做了一个胡润榜,我们的社会主张上,也是不断地往这个方面去引导。我最近在观察互联网的栏目结构排在首位的一定是政治经济，然后是娱乐、汽车、体育，最后才是文化。

宋: 我认为这个时代是一一切都拿钱来衡量的时代，所有的东西都通过金钱来衡量他的价值。这个后面的运行结构是怎么样的我不太清楚，他的背后的机制是什么我也不太明白，但是这一切都是可以市场化的。

我和一个朋友聊天，她代理了一款山西的酒，我为什么要说这个呢？我是山西人，我父亲有脑淤血的后遗症身体不是太好，当时我就买过这酒，就几十块钱也不贵，还是山西的老字号。现在这个酒包装特别好，运用了市场化的方式，我也不知道当时的价格有没有增长,反正就是市场化了,她就描述这酒多么的好，我说好我来一瓶，于是问这酒多少钱。她说一万多。我就说好，那要不下回再来买，这价格太离谱了。

艺: 对，就是价格和价值偏离得特别的离谱。

宋: 没错，这就是我看到的。那酒是个好东西，也是百年老字号，但在这个中间经历了市场化之后，他本身的价值变得面目全非，我们完全不认识了。



宋永平访谈 02

艺: 我完全理解，因为我也在做这方面的工作，就是把普通的东西，通过设计包装，增加它的价值。这是一个全球化的时代，我们给它装上很多虚无缥缈的外壳。我以前给企业家讲课，如大众汽车，我们都知道桑塔纳、帕萨特、迈腾，但是在出厂的说明书上都是写的帕萨特，比如帕萨特 B1、帕萨特 B7，今天就形成了我们都关注这些虚空的东西，不关心真实的东西，只关心表象。

宋: 就是在这样，我可以理解。进入市场化之后，通过设计来给商品一件外衣，改变了花样，把一个圆的变成方的。一辆汽车变为三个轮,这就是一个技术性的改变但是你把它的外观或颜色改变，这是一个很简单的事情，这符合成本的需要。

艺: 对，大家都去看那些表面的东西，不去看实际的东西。

宋: 这个例子就是在一定的价值体系里面，做一些改变来实现价值的改变。在我们社会主义国家，之前价值和价格的波动相差不

是很大，基本上就是货真价实。但是进入了市场之后，就膨胀得非常厉害，参与的人越多成本越大这是可以理解的，但是从十多元到一万多元，这个中间的差距就太大了。如果四五百元是可以接受的，但是差距太大这里面就有问题了，针对一般的大众这都是可以接受的,不是那种一拍脑袋这个事就这么定了，就像我们这个时代，脑袋一热这个事就定了，这种方式是不行的。

西方为什么会有良性的发展，除了美国，你看一个“房利美”就把全世界带入了危机。当然，有一点就是当时的金本位，我有多少黄金就印多少钞票。当然还有美国的各种资产这都是衡量美元的一种标准，但是离开金本位之后，可以随便地印，这个就没有上限了。美国有一个政策，就是可以向未来借钱，那可以借到八千年以后，但那个时候才来还这些账务，就等于说把全世界都带入了深渊。因为他有货币的发行权，世界好多问题都是由于这个引发的，比如叙利亚战争等诸多问题，都和这个有一定的联系。

就如中国和日本来说，以前中国和日本的关系是挺好的，美国就搞了一个美元和日元对冲的机制。以前是什么呢，我们两个

国家买东西，我要先换成美元，再换成贸易国货币，两个国家要通过美元来进行结算。包括欧洲也是一样，人们不能去欧洲花人民币，要先换成美元再换成欧元。两个国家的贸易都要通过美元，就是美国什么都不干，就要在中间赚一笔，这个美国的霸权也太厉害了吧。为什么呢，美国就用这个掌握了世界的经济，我的作品里面也是对霸权的一种态度。因为美元是一种世界货币，所有的经济活动都要通过美元进行，于是我就拿美元作为了一个作品载体。

艺: 您自己对金钱的态度是怎么样呢？

宋：人是需要金钱的，但是要取之有道。这不是你喜欢或不喜欢，还是有什么态度。这是人真实的需求，你去医院也是需要花钱的，因为人有肉体，这个肉身是需要花钱的。

艺: 我认为您的作品的指向性里面还有一种金钱的价值观和评价吧？

宋: 有，我们不是谈论国际货币或金融问题，而是谈论生存的

感受问题。有钱没钱，我们都要先照顾好自己吧，也不要去想这么多。没有钱反而不需要去痛苦，我们在六七十年代不是都没有钱吗，那时候也有没钱的乐趣。但现在市场化之后，人们都去做一夜暴富的梦，梦始终都是梦，其实没钱也有很多没钱的乐趣。

艺：进入商品化的时代，人们的幸福感和觉得有乐趣的事越来越少，很多人都觉得无趣。

宋：很多都是钱带来的痛苦吧。

艺：是不是中国人没有安全感，需要用钱来找到这样一种安全感呢？人们手里面有钱，会让人觉得安全一些。

宋：这是一种很真实的状态。在《疯狂的贵族》的影片里面，他就是把金币放在床下面，每天晚上睡觉和早上起来都会把金币数一遍，钱这个东西实际是对欲望的满足。

我 1998 年去纽约参加展览，呆了几个月，有个朋友说，你来纽约见到流浪汉你一定要给他们几个硬币。结果我发现街上很多的流浪汉，我见到都会给他们几个硬币，在纽约要是没有钱就很难过。但是，我突然发现问题，好像觉得我比他们都有钱，内心很安定，我会感觉很高兴，不是说我很有钱，而是在于给予，给予别人的时候不是说你的钱就多了，而是说你的心饱满了，给你一种幸福感。

给予和中国的舍得不一样，舍得是一种算计，而给予是在精神上



的一种满足和富有，是一种非常美妙的感觉。如果我们这个社会都去给予别人的话，大家都不会觉得自己没钱。

艺：但是大部分的中国人还是处在内心没有安全感的层面上，比如上下公交车都是争先恐后。

宋：是这样。

艺：我一直在思考，早些年很多东西不是工业化的，比如现在苹果手机。它在生活当中也许就是你生命中的一个见证，会融入到你的生命中去。而今天的这样一种社会节奏，很多东西都无法流传下来，什么手机、汽车这些东西都不能流传下来。工业化的产品让我们对很多事物失去了情感和回忆，今天的金钱也让我们人与人之间的关系变得疏离。

我父亲的外婆去世的时候用红布包了三块银元给他，我想那个时候这个银元的意义和现在的金钱意义就完全不一样，发生了

很大的变化。

宋：实际不只是金钱，而是人们对物质的观念上发生了很大的变化，今天很多物质很容易得到，对物质的态度也发生了变化。日本、德国和英国人，他们一直在传承一个手作的概念，就是一把椅子一个沙发，可以使用五百年，他不是为了马上换钱，而是要把这个东西做到极致。

比如像劳斯莱斯的汽车，为什么那么昂贵，就是因为他是用生命在交换这个东西，他不是要效率，而是要用心把一个东西做到最好，这个态度在我们这个社会没有。比如我们的食品，很多专家研究它的目的不是为了这个食品有多么的好，而是为了这个食品的产量有多高，能挣多少钱，这就违背了自然的原则。中国没有经历西方国家几百年的现代化历程，而是在短短几十年走过了别人几百年走的路，这个过程里面，从封建社会到现代社会，社会结构发生了很大的变化，我们的国家和社会都需要经历一个漫长的过程。

宋永平访谈 03

艺：艺术家能对这个时代产生能影响的难度越来越大，您的作品都是能够让人们直接思索现实的，你是如何做好两者之间的平衡呢？

宋：我有一段时间的困惑，我上大学那会儿是1977年—1979年，这几届的学生都有当时语境下的社会责任，那个时代的教育有一种为无产阶级服务的意识，但也是一种精英教育。一个班上的人员是很少的，我们班就只有6个人。在那种训练下面有一种矛盾，一是封闭的教育，另外是一个逐步开放的时代。那个时候不拒绝西方文化的学习，当时李泽厚或是朱光潜提出，我们写一些文艺理论的著作还不如去翻译一些著作。因为世界的思想没有停止，各种思想都在那个年代发展起来，被称为“理想主义”时代。

后来的新思潮运动也是基于这一时代思想基础，我在那样一个时代接受的教育就是，人去思考时代的东西比去思考自己的东西要多那个时候都是为人民服务为社会着想的这样一种状态。

艺：实际上中国传统文人身上也有着这样情怀。

宋：对，就是在这样一种社会状态之下，是一种根深蒂固的想法，但是那个时代还有一些西方感性的色彩在里面。当时接触了西方小说、画册，也有很时髦的一些理论，如弗洛伊德的精神分析，尼采的哲学等。人生的荒诞，加缪的小说局外人，影响很深。灵魂可以离开肉体，你可以从另外一个角度去看你这个人。罗素的数学原理，讲数学的逻辑关系，但是最后发现按照这种逻辑就回不到起点了，没有终点，成为一种无限的逻辑关系。

欧洲一个学派的伪论，就是去用很多论证去反驳那些经典的理论。比如，两个同样大小质量的球体，同时自由落体落下，它们有没有可能不是同时着地。因为自由落体一定是质量一样，速度一样。他们就是去通过实验反驳这些伦理，在那个年代这些对我都很有启发，觉得很有意义。意义在于，在那个年代给我们很多启发。对启发我们的思想，起到十分积极的作用，不再只是集体主义思想，能让我们更好地认识自我。

艺：今天的社会在主张上少了一些思考的东西。

宋：我们梦想回到五六十年代，但是那是不可能的了，如果我们

不能真实地面对这个世界的本质的话，最后我们可能什么都不是，我是这样理解的，当时的环境就是这样，我们做作品都要去思考社会和作品之间的关系。

艺：对，一种历史的情结、使命感、责任感。

宋：但是中国当代艺术三十年是在不断强化个体感知的这样一个过程，我和这种潮流是不一样的，是矛盾的。

艺：但是在强化自己的时候，个体却在不断消失。

宋：实际上有些人在策展的时候，会有很多自己的观念角度和方法，越来越强化艺术家的独特性。实际上这是对集体主义的一种反对，但是今天又被社会稀释了，通过金钱来稀释。

艺：还有就是传播的分散性，以前传播的途径是很单一的，现在更加的多元和非中心化了。一些正面的信息进入不了人们的关注，反而是一些负面的荒诞的事情引起人们的关注，几乎没有谁会把视角转向那些崇高的能够产生心灵震撼的事物。

宋：这个时代就是一个娱乐的时代，“娱乐致死”就是我们的一种状态，玩得你什么都忘了，最好就是去打麻将，现在的自媒体就是这样一个概念。今年，我去了一趟朝鲜，发现他们的生活就和我们上世纪七十年代以前一样，时间就在那里停止了。

我为什么去那儿，我父亲年轻的时候在东北吉安当兵，我和哥哥1970年到1975年小时候就在那里呆过。当时我回去见了一帮我的朋友，那时小时候的记忆全部都消失了，全中国在那里都是一个模样。然后就去了朝鲜，一去就发现这才是我三十年前的记忆，几乎就没动过。在街上还有中国五十年代的汽车，还是烧着锅炉，就是小时候的感觉。

艺：从另外一个角度有没有对以前有留恋。

宋：也不是一种留恋，而是对儿时生活状态的一种记忆。你去朝鲜的什么军事博物馆里面，却能看见富丽堂皇，最先进的电梯和环屏影院都有，声光电体验特别强烈，做得非常好。还有很多人民艺术家画的写实主义绘画，画得非常的棒。

艺：你怎么看待当代艺术的边缘化。

宋：这是一个好事情，起码可以让你很自在，能认真地去



倒是很多人围着你看，那才是大麻烦。

艺：如果作品没有很大的传播性，受众就会很少，有没有这个可能性？

宋：这个不会影响你作品的价值，并不是都要被时代追捧才是好作品，你要认同这个观点做什么都无所谓。并不是一定要在聚光灯下面才能有作品，西方艺术历史也是一样，当时巴黎美术学院的院长布格罗特，印象派没有红起来的时候，他的作品也十分的不错，只是没有对当时的艺术史产生影响。

宋永平访谈 04

艺：在历史上艺术高峰的时代都从上而下的，是政治领导人 对艺术的一种引导，比如美第奇家族对文艺复兴产生的影响，法国大革命前后贵权阶层对艺术的支持都是这样。《泰坦尼克》电影有一个片段是一群新贵在谈论毕加索，可以看到从上到下人们对艺术判断力都是比较模糊的。

宋：其实对当代艺术这个部分，人们就更没有什么判断力了，因为这个系统都是西方打造出来的。原来的古典艺术是硬币的一面的话，那当代艺术就是硬币的反面，或者根本就没有边际。

艺：这里面有着很强烈的商业色彩。

宋：艺术需要商业去推动，不同的需求都是可以流通和商业化的，他们把硬币的正反面都拿来流通，这是非常大的一个贡献，人性不分高低贵贱，是一个平等自由的观念。

年轻的时候争强好胜，在太原的时候聚在一起笔绘，喜欢来一个集体创作，大家都画《介子园》，都用一套方法，油画不能这样画吧，就在那个画布上涂了不少的松节油，一笔上去全是那种笔墨淋漓的效果，我现在来想当时太年轻了，只想着自己痛快，后面那几位都没法画了，现在想起来还是比较不应该。

艺：这可能和中国文化里面，“天下第一按资排辈”的思想有关，西方文化里面就没有谁是天下第一画圣这种概念在里面。

宋：是这样，现在人们更强调你的风格方法等等，其实我没有固定的模式，也没有那种愿望。现在就是符号化，比如张晓刚的“大家庭”系列，把老照片按照合影的方式来反复表现，其实这一种方式更适合商业的市场化运作。

艺：符号化本身就是西方商业化的一种方式。

宋：对，成为一个商标便于识别。像西方近现代的毕加索等，运用各种主义让你去识别他的一种特征。像安迪沃霍尔的作品里面，作者都已经消失了，只留下了商业符号，并且是批量生产。他有意思的地方是他有很多作品，自己都没有见过，都是工厂生产，把自己做成了品牌。他曾经做过玛莉莲梦露，人们只需要知道这些作品是安迪沃霍尔做的就可以了，消费的就是他的品牌。在文化上他还是有一定的意义，把艺术的边界进行了拓展，拿包装箱做成现成的艺术品，艺术家也就终结了。

对中国当代艺术来说，我有一种不在场的感觉。一个画家朋友武艺就对我说过，说我的作品里面没有作者，和传统很类似。

艺：其实宋代的绘画里面没有签名，也没有极度的风格化。

宋：对，风格是对后人而言的，那是我们从艺术史中看到了不同风格的变化，这很有意思。

艺：对。在晋唐以来，极少有职业画家，但是有职业画工，比如给庙宇画壁等。画家多而且多半都还是有文官的职位，多半是为了让自己愉快一下，到了明清的时期才出现了职业画家。

宋：有市场之后才出现了的，如任伯年让自己的绘画更加的风格化，便于市场更加好推广。齐白石为了加一个虫子多少钱，为了市场的需求去建设的一套方法。到了现在，市场给你一个价格，便于买卖，可以交换。用钱可以改善自己的生活，这是积极的方面，负面的就是会迷失在里面中去。因为能挣上钱，都希望自己的作品更有价值，但是如果不为市场，市场可能也就不会理会你。

宋永平访谈 05

艺：从历史上来说，就一直没有离开过钱，俗语什么有钱能使鬼推磨等。多数的历史文明都绕不开这个东西，

宋：其实在文化上中国人对钱一直是一种回避的态度。

艺：他一直是双层态度，在伦理道德层面一直是比较高尚，跟儒家的伦理道德连在一起，不会提到钱的事情，这个在东方文化里面一直是一个主流。在《道德经》里面有这样一句话叫“金玉满堂，莫之能守”，验证了很多人心里面还是对金钱有一种向往。在中国人面子上都会认为自己很高尚，多么鄙视金钱，但是在内心里面却是



十分向往的。

宋: 在中国文化里面，很多人把钱妖魔化了，钱实际上是一个中性的东西，现在钱变成了一个道德相对应的反面角色了，可钱上又印一些德高望重的人的像，这又是一个非常有意思的事。

艺: 我最近也在研究不同国家的钱币，从中可以看出不同国家的意识形态。

宋: 有些国家的钱币很有意思，甚至会在上面留白，因为要对国家发展有贡献的人物才能够印上钱币，没有这样的人就只能留上空白。还有的国家把艺术家也放进去，这也是国家对此类文化的一种重视和尊重的表现。

在中国文化对钱意识里面是回避的状态，大家都避而不谈。而是通过一些其他的方式来谈这个问题，比如古代不叫给钱叫润格，用这些来代替这些事情，官员也要通过上贡的方式来获得财力，久而久之形成一种生态体系避免不了，在根子里面跟现代文明是一种冲突的状态。

艺: 真实的生命是十分鲜活的，过好自己的生活是很重要的一件事。

宋: 对。其实过好自己的生活才是最重要的，很多知识分子对社会有很多的使命感。我在父母那套作品以后很长时间没有画画，大概有十年，因为没有画画的理由。在市场化的标准下，市场不会选择我，我的作品也没有什么特征。我画画也很多年了，但是在市场化的这个标准里，市场却不理会你，这是一件很痛苦的事情。那个时候对自己是有打击的，舞剧开始了你以为你在舞台上，但是真开始了发现没你什么事了。

费大为在尤伦斯做的 85 年代回顾艺术展，最早他给我发了邀请征集我的作品，我的行为作品是拍的录像，当时是别人帮我拍的，可后面资料没有拿到，就把我的作品改为文献作品了。那时我就想不通，就是改变了我的艺术历史了，再后来我的作品还成为了别人的作品了，然后就被边缘化了。历史太幽默了，这种边缘化的过程让我就觉得这世界太有意思了，我也没往心里去，因为作品该是谁的那就应该是谁的，我一直是这么想。

宋永平访谈 06

艺: 我在十几年前读雨果的小说里面讲到拿破仑的“滑铁卢战役”为什么会失败，他找的当时的当地人做向导，一是走错路了，二是当时下大雨大炮无法移动。

宋: 这些事情都很有意思，我在零几年的时候就是画不出画，没有状态，很多人还平时不怎么画，卖得还很好。是上天已经注定的，让我消停一下。我拍完我父母的照片后就一直没感觉，中间也做了一些事，吕彭做“xx 山房”，美院的苏新平展览让我去写点东西说一说。我们大学住一个宿舍，住了三年半，我们还经常在一起。

曾文会从他老中央美院的地方出来，在北京三环边上，中央电视台的地方有一个环球国际金融中心，在那里做一个会所，让我去帮他们设计一下。做完空间设计以后呢，他们的董事长李国昌就说，你是艺术家帮我们做一个艺术品吧。这个空间是一个既能用餐，又能进行展示和新闻发布的这样一个多功能空间。

我就想这个空间就是金融中心,这个空间既需要有金融的元素，也应该有文化的元素，两者应该要结合起来，这是 2013 年的事。再之前我看过岛子写的《后现代主义》这本书，里面有一段话就是马克思说的“金钱是一个巨大的幻影”，这句话对我触动是非常大的。

艺: 我记得你展览的时候就引用了这句话，后面还加上了注解。

宋: 有，而且《艺术银行》杂志上面还做过一个封面，用的就是 6 块金砖，有一张 2.4 米高，6 米长的一幅画，上面就是一张放大的一美元，上面把华盛顿换成了马克思像，把标语换成了德语，那德语还是在谷歌上翻译的，德国朋友看了之后说那语法还是有点问题，但就是那个意思。电脑翻译的，不是那么严谨，还有一些幽默，第一个作品就是结合金融与文化为美术馆做的。

做那个作品以后，苏新平就对我说，我们能不能去天津美院做一个展览。但是当时我手里已经没有什么作品了，想着怎么把之前马克思货币的那一组作品衍生一下，把我周围的一些哥们放上去，再加上一句话去说一些对社会对生活的观点，这样还很有意思。

我们当时希望展览两个部分，我们已经离开天津美院有三十年了，也想做一个回顾展。当时我、苏新平还有李津。苏新平是画油画，李津是画国画，我画的是版画，我们在一个展厅有 400 多平米，当时做了十几张 1.5 乘以 2 米的作品，然后另外一组作品就是拍父母的照片。我的想法是，一边是想表达金钱与社会的关系，另一边是我父母的照片是我生命中最重要的一组作品，是一些很私人的生活的照片。一边是社会生活，一边是私人生活，我想去表达这两者之间的一个内在关系。

在展览之前我们在一起沟通，他们说这个在学校展示不太合适，



后来父母的那组作品就取消了。但是在我内心深处，如果只有货币的那组作品，也不是我最想去表达的东西。而且作品上面都是我的一些朋友和学生没有关系，感觉不是特别完整。

那个时候离展览的时间也越来越近了，但是还是没有找到好的办法，有一天在翻来覆去睡不着，看见地上有一张踩扁了的一毛钱，我突然一下豁然开朗，为什么我们不把那种折过的钱用来做作品呢？我之前的作品有铝板非常的薄，像纸张一样，这经过腐蚀后是完全可以用来做作品的，一定很有意思。但是墙上有作品，地上也是一地的钱，也还是很有意思。但制作一问需要花好几十万，当时我的一个朋友帮助我出了这钱，当时是做了一千多张，一张就有一平米，还是正反面。

我就是想把四百平米都装满，然后就开始做了。开幕时间是 2013 年 12 月底，但是当时我们都没在国内，是开幕之后再做的讲座，做讲座的时候才把钱拉过来，一地都是钱。当时现场还是很震撼，这一地都是钱，这非常神奇。当时有一个出租车司机说，看到地上都是钱但是就是放不到兜里，其实就是这个感觉。

前一天没到展场，但是现场效果还是不错，可惜就是当时没有怎么做展览宣传，甚至还有学生问可不可以考我的博士生。第二年在财经大学，也做了一个金钱的展览，不但是以前的作品，放在地上的，还有就是折起来的，做成版画，还印了三本书《拜

金主义》。当时的美国为了中国的马年还做了一块马币，因为马是马年，发行了 88888 张。我就用这个制版，印了几本法典一样的大书放在财经大学的展览上，因为那里是中国号称“金融黄埔”的这样一个地方。当时还做了录像，像是一直在印刷，后面就用这个做了书。

后面还做了一个视频作品，就是用富兰克林做的动画，最后他眨了一下眼睛，流下一滴眼泪。还做了一些中国的经济学家的访谈，在展厅里还做了四个投影，交叉摆放，里面有学者在谈论经济，还有 20 多台电脑里面也都是在讲经济话题，每个电脑发出来的声音相互交错，你听不清在讲什么，但是又什么都在讲。这样就把“金融和金钱”这个话题很好地表达出来了，这个展览做得很不错。今年这个座谈会，也是在之前的作品上进行的延续，更重要是座谈会的这种方式，虽然是个展览，但是把它做成“座谈会”这个方式本身就很有意思。

有趣的是因为准备不足，现场录音也没有留下，当时就在朋友圈里面发微信，征集一下谈话的东西，结果第一天就有 20 多个人来谈论这个话题，于是就做成了一个空间，就是讨论“钱和生活”的关系，成为一个无限衍生的话题。

岳敏君：艺术与生活皆是一场战争

《艺述中国》/ 岳敏君访谈

艺：对于您的艺术生涯，包括我在内的许多人都很早开始关注，从而对您本身也会产生好奇，从您的艺术上分析，它是紧贴时代的，另外也与您本身的艺术经历有关系。到了今天，您在各方面都收获了成功，您自己满意现今的处境吗？

岳：在个环境中，绝大部分都是不满意的，因为他们认为自己处于一个悠久历史的文明之中，面对着世界世界全球化的进程，而在这个进程中仍然处于较为被动的情况，所以大多数人是看不满意的，当然这个不满意不是吃不吃得上饭的问题了，更多是对民族文化的现状感到不满，看不到辉煌的苗头。

艺：会不会存在这样的一个变化，您早期绘画中一直藏有的是对当下人的精神描写，更多的是思维的深刻，二在最近的绘画中开始转向自由的元素探索，里面开始有了中国的元素。这种变化我在何多苓那里也发现了，他也开始学习中国绘画，开始以中国的感觉绘画。

岳：我很明白你的意思，在我看到，后现代的必须带有自我辨识的符号，何多苓先生绘画初期也是带有个人命运之感，后期却倾向传统的感受力，对于我来说，这种传统的感受力不是抒情的，而是接近于一种新的批判方式，描写传统文化在感受之后的心理状态，更像是对“山林”文学的直接描绘，山林文学的产生与知识分子、士大夫重压之下逃避现实有关，于是他们做抒情式的绘画，我想描绘的是这种人的精神状态，将这种杂乱无章的元素组合，形成梦幻一样的绘画。

艺：那是否有您自己的情绪在里面，比如“无力感”。

岳：当然会有这方面，这也是一种心理状态，只有在无力的心理状态之下，才能创造出无力的感觉，才能给予其他人精神提示。

艺：在您的画中，即便是一种空洞、无力表情、漠不关心、无可奈何的情绪，也是用一种充满力量的方式表达的，不知道年龄和心理有关系。

岳：我想画出迷茫的感觉，其实跟表达内涵一样，但是表示方式的语言不一样。更加贴向对文化根源的思考。

艺：是否这个根源会使得其更迷茫，有些做传统绘画，画院，

甚至学院画家，有时候对于如今的趋势一无所知，永远按照既定的方式在进行，这样就变成了一个圈子一个圈子的化界。

岳：这种情况普遍存在，但是我认为这是一个好事，在文化的范畴中，应有更多的方向和概念，才会有文化碰撞的更多的可能性。

艺：西方的艺术跟商业的发展有着直接的关系，您早期的艺术作品似乎是参照了商业逻辑的绘画模式，这种商业概念用的符号和象征，覆盖面是否更广阔呢？

岳：这种方法在挖掘文化问题的时候，容易让人从西方思维出发，但是我认为从这样的方式进入传统时会发现它本身的趣味。

艺：您的绘画形象重复了甚至 20 多年了，您在重复之时会感到痛苦吗？

岳：一点痛苦都没有，我在创作这些形象时，更加关注形象后面的精神内容，这不像你说的那种厌倦，反而每次都是一次挑战，每一次创作的感受都不相同。

艺：最先创作这样的形象之时，在里边有没有策略性的考虑？

岳：一开始并不是那么强的意图。创作的最开始是一种感觉，随着创作的进行会加深这样的情感，使得其更加明晰，于是在情感加深的过程中开始深挖形象本身，整个过程即是挖掘背后的精神。

艺：听您周边的朋友，在您创作的初期实际上是很艰难的，但是您的绘画中没有把这种情绪放入进入，而很多艺术家的绘画即使反应个人情绪的，例如马堡中先生他的绘画就有强烈个人情绪化特色。他痛苦、沉重都在画面上。

岳：这都是手法不同，有的艺术家想让你在画面开始就看到他内心的痛苦，直接感受到悲剧的情绪，有的艺术家放置内部，不会让人轻易看到，他们的艺术表达手法导致他们的绘画语言的不同，于是在画面的感觉就会出现不同。

艺：您怎么看您作品出生的时代？

岳：那个时代和现在都是一样的，只是这个时代的物质更加



充盈，如果把物质放置在恒定变化的首要标准的话，那么这个时代就变了，如果不把物质放在衡量标准之上，那么这个时代就没有变化。

艺：一点变化都没有吗？

岳：是的，没有变化。但是要除开物质上的变化，除开物质，就没有变化了。

艺：我没经历过 80 年代这代人的生活，在 90 年代的影视作品、文学作品以及艺术作品，没有现在那么的悲观，从您的作品上来说里面有很多很痛苦的情绪，受到无法改变的状况之后，选择用一种嘲讽的态度去对应，但是这种态度起码是积极的。今天怎么弥漫出这么多的消极呢？

岳：就如我说的那样，现代人的精神状态和 30 年前没有变化，我们把很大程度的力量都放在物质生产之中，没有了精神生产，于是精神就会变得极度空虚，人会不满意现状，无法释怀，无法满意，所以中国人总想从文化方面去谈论今日人的精神状态。

艺：很多美院科班出身的艺术家有着强大的自信心和人格，他们往往会有一些清高，但是您并不是名牌大学出身的，在我看来，或许正是这样的经历使得您能够到达今天的思想高度，不过，在您的过程中是否带有些自卑和不满呢？

岳：挫折感和自卑感都会有，时常交替发生在我们身上的，可能某天你会觉得自己什么都不是，或者第二天你就又是一个伟大的艺术家。

艺：您有像伦勃朗那样说自己是一个伟大艺术家么？

岳：（笑）他嘴上这么说，实际上他能够知道自己在绘画中还欠缺什么，只是没必要说出来。

艺：您当时来到北京是基于什么样的目的？

岳：我 3 年级在北京上学，父母都在北京，1989 年大学毕业，1990 年以后经常会回北京，与许多画家同学来往。其他地方还是和北京不大一样，这里能够遇到各种艺术家，对于我的思想提升很有帮助。

艺：来了北京之后，是不是您最为艰苦的日子？

岳：算正常范围，那个时候处于改革开放的初期，社会各行各业都在创业之中，每个人都不富裕。我跟我朋友一起去卖过服装，在夏天和另外一个画家朋友一起去卖过西瓜，那个时候各行各业都十分困难。

艺：人的痛苦来源于比较，我也经历过这种生活，小时候也随父母去街头卖货，不过在那时是一种常态了，大家过得都不如意，也就没有什么可比性了。

岳：实际上大家都是一样的。

艺：但是我认为态度不一样，那个时代的人总是想着积极向上，努力工作。

岳：有的人记住了记忆的苦，有的人记住了快乐，有的人把痛苦和快乐全部打消，不愿意回首往事。他们或许更愿意面向未来，相反有些人还活在过去。这些都是由于人生特质造成的。

艺：您那个时候有没有发生特别有意思的事情。

岳：特别有意思的事情都是荒诞的，一直以来你认为事情是这样的，但现实中却发现事情往相反的方向走了。

艺：那您身边有这样的么？

岳：很多很多，日常生活中的所有方面，比如刚开始对牛仔裤认识，开始用劳动裤改造，最后见到真的牛仔裤发现自己的裤子不是牛仔裤。比如现在汽车，在国外的价格和国内的价格差距也是荒谬的，这种差异、这种现象到现在实在是太多了。

艺：您之前是在北京的圆明园么？

岳：父母住在石油学院，20 分钟可以到圆明园，现在的交通需要 30 分钟左右。我每天去圆明园就是去画画，再回来吃饭，住在父母处，也是为了节约开支。

艺：您那个时候除了画画还有没有从事过其他职业？

岳：也做过，因为经济拮据给别人画过壁画。给人教过绘画，一个礼拜 1 次左右，教韩国小孩画画，勉强能够维持生活。

艺：那个时候您在卖画么？和现在的作品有关系么？

岳：那个时候也开始画一些关于“笑”的作品，1994 年的时候开始卖出画了。有了钱就去转了拉萨一圈。第一是因为确实没有去过拉萨，再则是那个时候大家都在西藏寻找精神的崇高。1994 年还去了德国，很多人去过国外就不回来了，然后终老他乡。

艺：我有很多朋友也出国并且留在了外面，但是他们在国外的生活反而没有国内的人过得好，您怎么看这个情况。

岳：如果中国经济没有这么快速的发展，那么他们一定比我们过得更好，只是这个社会发展得太快，所有人在各个领域取得成功，所以也有了可比性。当然有很多在国外的艺术家也非常不错，相对大陆来说，成才比例要高。

艺：有什么事情给您命运改变最大？

岳：1996 年在德国波恩做中国主题当代展的时候，我第一次看到我的作品被挂在展厅里，空间挺大，效果很不错，这是我的作品第一次被挂在展览馆上，我流连忘返地一直看。在中国没有给当代艺术留太多空间，得不到这样的关注。1994 年我在圆明园做过一个展览，把画放在小树林里，自己摆个摊，喝喝啤酒，根本没有室内空间，这两件事给我感觉特别大的不同，



境遇完全不一样了。

艺：我在叶永青先生的社交网络里经常看到您的出席，写字、画画、喝酒聊天，那种状态是一种幸福么？还是一个不得已的选择？或许只有这群人才能交流在一起，这当中是主动的选择还是被动的选择？

岳：我觉得这是艺术中的一种状态，以前遭受过痛苦和困难，而现在生活日益好转，我们也能够体验闲散的生活，体验户外阳光的照射。艺术家需要这些东西，所有人都需要。从心理状态去感受这样的生活才能丰富创作本身。

艺：感觉这是矛盾的，古人说“居庙堂之高、处江湖之远”，实际上还是以出世方向来的。

岳：他如果没有那种想法的话就无法感受相应的情绪，很多的

把自己夹在自己的空间进行创作，这无可厚非。中国的高速发展里面充满了亟需解决的矛盾，所以我也用一种矛盾的画法来穿过，把很多东西穿插在一起表现，有时候会觉得自己在云里雾里不知所终，所以其实是这样时代造成了这个时代的绘画的感觉，其实绘画就是某一段时间的生活，所以形成绘画还是那一段时间的发生。

艺：您觉得您身上还有那么多的“气”么？

岳：现在的时代是平庸时代，更多的公众站出来了。

艺：人总还是需要深刻的东西的。

岳：当然，那是社会前行的基础力量。感受到平庸的吸引力之后大量的作品变成温柔、抒情、雅致的方式。这与社会的现状有着密切的联系。

艺：我在与您交谈的时候，您的表情呈现出的忧郁的色彩，和您的作品表情完全相反，也跟您早年的作品形成鲜明的色彩。我接触过许多优秀的艺术家，他们都有着同样一个特点，就是悲观和无力感。

岳：很多悲观和无力感，便是时代塑造的情绪，这种方向与思想不明确造成了这样的无力感。

艺：您的作品当中有着丰富的形式，各种繁杂的符号纠缠在一起，您生活中也是这样吗？

岳：差不多，这是一种感觉，我在努力寻找一种语言，很奇怪的是，只有这样的作品才能使人身心定下来，如果你处理得很平静，很舒服，反而心里面感受不到舒适。艺术家一直都有心理需求，在创作中，必须满足自己的欲望和要求，才会有力量继续走下去，当你没有欲望的时候，可能做两下就难以继续了。

艺：中国古人常讲的五十知天命，过了五十从内心的变化是什么？当我们撇开艺术，从生活来谈起，您又是怎样一个状态呢？

岳：五十岁时人比较明显的不同，在人的经历与心理都会有着那么一种感觉，你在判断事物面对过多的信息，你会在某一时刻觉得思想不够清晰，这个时候可能需要你的直觉判断。人的身体影响着人的心理，当你身体各个方面都在疼痛，你就难以全身心投入其他事情。五十岁就是人的一个分界点。

艺：您在那个时候感到恐慌吗？

岳：还是恐慌的，人到了一个年龄段的时候，应该恐慌。在这个时候也是会做一些看似幼稚的事情，那可能是因为童心，一种儿童般的破坏力的表现，喝酒、折腾自己都是童心的表现。过于的静适于养生，但是难以抒发自我情绪。

艺：跟欧洲 19 世纪末 20 世纪初的艺术家有着相同的状态，这种似乎是对自己不利的状态。

岳：是的，当然和自己童年经历一样，可能没有满足童年的破坏欲望。

艺：为什不能像中国古代一样，崇尚一些淡雅的生活，能够延年益寿。

岳：在它们前面有着无数的人构造了这一类的价值观，我不愿意这样做。现在这样的艺术家很少，很多人附庸风雅，实际上和艺术没关系，更多的是一种策略和工匠意义。

艺：中国有许多种传统叫法，有一种传统是从宋朝以来的士大夫的传统，还有一种传统，先秦的诸子百家的传统。而这种传

统，我们，经常性地选择忽视。我们一谈就谈到了孔子和老子，这种闲情的，其他的，都没有什么谈。你觉得是为什么呢？

岳：我们所说的传统，是几千年留下来对现代社会有作用的传统。被我们所搁置的抛弃的，那些思想，也许不在我们所说的传统之类。在中国就是儒家，道家，以及佛教等传统，为什么我们会一直在重复地思考佛教？就是因为我们现在，比较崇尚这些思想，或者这种思想在我们当代社会当中是有用的。

艺：假设再回到您的青春年代，您还会选择这样一条路吗？还会原封不动地这样走过来吗？

岳：也许吧，因为你就没有其他的路可以走了，现在的年轻人可能会面临着多种选择，寻找适合他自己的方向，但是在那个时候的我们，只能顺着这种道路走下去，也没有什么其他的选项。

艺：嗯。偶尔我也会胡思乱想，但是我跟您一样可能也会选择同一条道路走下去。个人的生命体验是非常重要的。生活中的您跟您在作品中所表现的您反差大不大？

岳：我觉得挺大的不太一样，现实生活会更加理性一些。不会像图像中表现那么夸张，那么外露，一个人静下来的时候会看一些书，安静地呆在一个地方。

艺：艺术家都有很多的向往，像您为什么没有走向自己的向往，比如，去美国什么地方？以您今天的条件，就完全可以轻松地过去了。

岳：当一个人置身在繁杂的世界环境之中时，让他马上进入安静的环境，他会感受不习惯，我现在的生活是我自己选择的，然后如果让我马上进入一个有利于思考安静的那种环境，我会非常不自在的，一旦自己作出选择，并且经过长期，习惯了这样的生活状态，再轻言改变的话，也很难去适应。

艺：那您，在年轻时候对未来的憧憬是什么或者您年轻时候的乌有之乡是什么？

岳：对于一个画家来说，总是想让自己，静下心来，努力画画，那个时候没有想太多，没有想着与社会上建立联系，你认为自己的绘画，不会与社会建立联系，但是在今天看来，所谓的艺术，都是和社会紧密联系的，切掉与社会的联系，艺术家是根本没有办法进行创作的。社会的本质就是这样，与思想与思潮与文化与变革是紧密地联系在一起的。

艺：还有一个问题就是关于市场，您有没有想过一个问题，假如您的作品没有那么高的售价之后您会怎么样？

岳：我认为这个市场应该是这样的，应该要分为几个阶段，比



如没有市场是怎样的，有一定的市场规模是怎样的，然后有着完备的市场结构又是怎样的，在每一个阶段，都要对市场有所感悟。完全不顾市场规律的行为是比较肤浅的行为，全部投身于市场也是有问题的。如何在与市场的交道中，把握住自己的独立性和稳定性，这也是需要智慧的，非常难。中国人需要很长时间去理解市场，而且需要很长时间去建立市场。

艺：市场的概念是一大群人，在市场中的进出，所以说市场中总会出现各式各样的问题，会产生一种无序感。而且这种问题会在中国急速出现，一时间大家可能会接受不了，但是我相信很快，他就会按照市场规律正常下去。

岳：市场总是有波动的，市场不是一人的，不会以人的意志为转移，它会随着商品的价值波动，个人不要试图去控制市场价格，市场

超越了任何宗教，非理性非感性，它是纯抽象的，有着自己的价值和意义。也超越了个人，也超越了社会。人类历史中，很多东西都被废除或者取消了，但是货币，不能被取消。开始，不以任何的个人意志所控制的发明，她控制的所有的经济行为其比艺术，在社会当中具有更大的影响力。

艺：您是怎么看待您的作品被卖得很高价的，您自己的生活有被改变吗？

岳：你必须要有度过一个适应期，在这个适应期中，你必须要想明白你的画为什么是这个价格，在这个适应过程当中，你是会有烦恼的。但，你慢慢适应了的话，也就意味着你人的本质提升，因为你可以跳出价格看问题了。



刘伯骏先生近照

十指禅机，彩墨丹青 有感刘伯骏指画艺术

文 / 潘公凯

刘伯骏先生于我并不陌生。早在 2002 年秋天，也是现在这样秋高气爽的季节，我见到了刘伯骏之子刘南平，带着他父亲的新作约 30 余幅，迢迢地从千里之外的大巴山进京来给我看。当时看画的感觉印象比较深刻，那时刘老的作品风格特别，很放得开，和我父亲的画已经拉开了较大距离。当时我对刘南平说，建议刘老再安心画一两年，然后来北京办展览，希望能够像黄宾虹、齐白石一样，晚年变法成功。时光如梭，转眼整整 9 年过去了。今天，又是这样天高云淡的日子，我再次看到了老先生八尺、六尺的大画，既震惊又感慨！

刘伯骏先生 1942 年考入国立艺专，他家学渊源，有良好的国画和西画基础，天资聪慧且刻苦用功，深得当时



九十正当春 - 四川美术馆展览现场



九十正当春 - 四川美术馆展览现场





国立艺专国画系主任吴弗之先生厚爱。吴先生经常带刘伯骏先生去我父亲在校的办公室，请家父为刘伯骏指点绘画。家父与吴先生友情深厚，对吴先生倚重的学生自然重视；况且家父本来就督爱后学，从不拿架子，面对肯钻研的学生，总是尽心指教，从不敷衍。家父课外为刘伯骏先生开小灶授课，直到刘伯骏先生毕业。其间，刘伯骏先生着力追随家父研习指画，夜以继日，废寝忘食，家父感念其求学之心迫切真挚，为刘伯骏当场作指画范画。这在家父是不常有的，他作画最不喜人在旁观看，即使家人也不例外。家父能为刘伯骏先生做范画，尤其作指画范画，足见刘先生求学之心意深深打动了家父。

至于刘伯骏先生毕业的 1947 年，家父以个人名义为其举办的在当时看来颇具规模的《潘天寿门生青年国画家刘伯骏作品展览》，在家父，也是非常之举，这恐怕也是他一生中唯一一次以个人名义为学生举办的展览。说起这一年，于我也意义非凡，正是这一年我出生。三代人之间的渊源，似乎冥冥中已经注定。如今，64 年的时光已然过去了。我已鬓染霜色，而刘老，更是已经 90 岁高龄。过去的这多半个世纪里，多少人与事，多少悲与欢，多少失去与获得，多少忘却与记忆……翻看着刘老一幅幅作品，尤其看到这么多大幅的指画，竟按捺不住对家父的深切怀念。家父在中国艺术史上的地位，史家们多以风独特格，观点鲜明为立论，另有独特技艺——指画。家父的指画成就，也是颇能重笔勾勒的。指画一艺，以手指、手掌代替传统毛笔，蘸墨作画，难度较大，研习者自古寥寥无几，成就斐然者更是寥若晨星。正如前辈常任侠先生所言“此项艺术（指画）本为清人高其佩所创，但真正集大成并发展至高峰者，首推潘老。”而刘伯骏先生的指画，因早年得到家父亲授与心传，后苦练 60 余年，且左右手同时开弓、十指并用，挥洒指墨，这在当今画坛可谓是独一无二，不能不说是艺界奇迹。

刘伯骏的指画成就在于他继承我父潘天寿指画精髓又有自己独特的个人面貌，尤其他对线、点苔和彩墨的运用。家父指画中的线取篆、隶法入画，古雅、圆润，文质彬彬。而刘老指画用线追求行、草的狂乱与苍劲，奔放和洒脱，这是他与家父指画用线的主要差异，但二人都善以指墨画长线，于不可能处见奇迹。殊不知，手指和手掌的水墨存留量比较有限，不像毛笔那样可以存留充足的水墨。用一个存留水墨量很少的作画工具——手指、手掌，去画一根需要水墨量很大的长而饱满的线条，这一高难度挑战对一个画家来说，是真正的试金石。刘伯骏追求笔断意连，用线时断时续，他的荷梗、兰叶突出运用“断笔残线”，尤其能显示出指画不同于毛笔的天性，充分发挥指画独特的运笔魅力。

刘伯骏先生的苔点与家父截然不同，家父的苔点非常之大，而刘伯骏则反其道而行之，小而秀润，玲珑别致，疏密有致，映衬着主枝干的老辣苍劲。刘伯骏先生的点苔突出在荷梗与梅花上。刘老点苔比较常用的方法有两种，分别用指甲和指头肚点苔。用指甲点出的苔，边缘是线性的，中间有时为淡墨清润，有时又寥寥无痕；而指头肚点出来的苔点墨色丰富，有浓、淡、干、湿，变化微妙。

刘伯骏先生的彩墨作品造诣精深，彩墨一改传统色墨两分之法，以彩代墨，墨气由彩而生而非由墨而生。刘老所有的作品中，色彩的运用比较突出，尤其强调补色的运用。他热衷于运用黄紫、橙蓝、红绿，对比强烈且层次丰富，使彩像墨一样可分五色。刘老的彩墨运用不排除受西方的色彩观念之影响，特别是印象派色彩的影响。然而，他作品的整体意蕴和色彩观，仍然基于中国古典文化与审美心理范式。刘老将色彩当作墨来运用，只是有像墨那样的层次变化，而不太有不多有西方的色相色性变化。刘老画中基本上以一两种、两三种颜色配合重墨营造气氛，要么是黄、蓝和墨形成一幅作品，要么是橙、紫和墨形成一幅作品。从这个角度看，刘老是在传统中国画的色彩运用而不是在西方的色彩理论基础上用色改造墨。

以上是刘老指画上的几点突破。从这个意义上看，可以说，刘伯骏的指画是继高其佩、潘天寿之后又一造诣精深者，尤其其他的“十指禅”功，恐怕在当今画坛独一无二。正如前辈常任侠先生所言“唯指画难度较大，潘天寿之后继之寥寥。现仍执著于指画艺术并卓有成效者，只伯骏等少数画家，因而亟须发扬。”

潘公凯
于中央美术学院

（作者简介：潘公凯，国画大师潘天寿之子，中央美院院长，教授，博士生导师，中国美术家协会副主席）



身体的发现

——陈连富雕塑漫谈

文 / 孙振华

可能很多男性观众都会暗暗地羡慕陈连富，因为他雕塑了那么多美丽的身体。

陈连富虽然也做过许多金属焊接作品，也做过一些头像之类，但是最有代表性，也是最有成就的，应该是那些女人体。

一个男人喜欢女性的身体，特别是性感的，有魅力的身体，是最自然不过的事情了。在这一点上，它不是什么“当下”不“当下”

的问题，而是一个永恒的问题。

当下的男人关注女性的身体；过去的男人难道就不关注吗？何况，当下的女性同样也在关注自身的身体问题。只是，身体这件事情一直到现在，常常都是不能拿到桌面上来说的。

女性的身体曾经是一种中国的禁忌。尽管古往今来，没有人在内心里成心要跟女性的身体过不去，——除非有病——但是，在







光冕堂皇的言说中, 在艺术的表现中, 作为肉体的, 感性的女人
体, 常常是被遮蔽的。
其实何止是中国呢!

在人类的历史上, 身体的历史是一部意味深长的大书。身体作
为生命的本体和物质承载, 作为工具和机器, 作为语言和符号,
它凝聚了太多的社会和历史内容。

在艺术的表现上, 身体是遮蔽还是敞开? 是鄙视还是膜拜? 都
是我们解读人类文化的一种方式。也就是说, 不同的时代的身
体观念和态度, 不同时代的身體藝術和表現方式已經成為人們
窺視人類文化的一個特殊角度, 這就是——發現身體。

所以, 在肉体上, 在生理学意义上, 喜欢女人的身体并不是一个
“当下”的问题; 但发现身体的重要性, 将身体问题提升为一个
文化问题, 则毫无疑问地是一个当下的问题。
在这个意义上, 陈连富将女性身体的表现作为他一贯的研究课
题就不再是一个男人喜欢女人那么简单问题; 也不再是从两性
的意义上, 对身体本身的关注, 而是将身体问题提升为一个文
化人类学的研究课题。

关注和表现中国女人的身体, 也就是发现中国, 研究中国的一
种特殊的文化方式。只有把陈连富的工作放在历史中, 放在中
国女性身体艺术的发展链条中, 才可以充分地发现他的作品的
意义。

前面说, 女性身体曾经是中国的禁忌, 这句话并不全对。也就
是说, 从雕塑的历史上看, 女性的身体有自然袒露, 被顶礼膜拜
的历史; 也有天真无邪, 无所顾忌的历史。这些在中国的原始文
化中, 都有表露。

随着文明的发展, 身体日益被遮盖以后, 佛教艺术的传入, 给了
女性身体一次解放的机会。在魏晋南北朝时代, 在唐代, 那些半
裸菩萨的妖冶身姿就是明证。

宋以后, 女性身体又开始被严严实实地遮蔽起来。再后来身体
的女性特征越来越模糊, 越来越远离身体的真实形态, 仅仅成
为一种抽象的指代。

这种情形随着古典中国向现代性中国发生转变而产生了变化。

从二十世纪开始, 一种西方式的雕塑传入中国, 伴随这个过程的,
是一种与西方传统密切相关的“人体”塑造的题材和语言方式。

在二十世纪前期的人体教学中, 我们从当时的女人体雕塑中,
能感到明显的西方女人体和东方女人体相混合特点。也就是说,

由于刚开始引进, 古老而封闭的中国缺乏对人体美的研究, 早
期的人体作品还有概念化的问题, 因为它们还没有来得及真正
展开对中国女性人体的研究。

仅仅只是开了一个头, 很快就被搁置了。战争, 革命, 救亡, 压倒
了对女人体的关注。尔后, 一种新女性身体语言开始取代中西
合璧式的女人体。这就是红色经典的身体模式。

1949 年以后, 女人体只是作为教学和基础训练而存在, 将女人
体直接作为作品来进行表现是不被提倡的, 甚至是禁止的。

红色的身体模式一般都是着衣的, 它的特点是神圣性、去肉身化;
她要去掉的是任何与性感和妩媚相关的身体魅力, 而保留一种
向上的, 激昂的, 中性化的身体姿态。这种模式上世纪六七十年
代发展到了高峰。

1979 年以后, 随着人的思想的解放, 人的身体也逐步获得解放。
女人体重新回到了艺术的殿堂。到了这个时候, 似乎是到了应
该好好研究一下人体的时候了。

遗憾的是, 我们的脚步太快。新的艺术观念和思潮像风一样地
掠过, 艺术家为了证明自己没有落后, 也担心被淘汰, 只好匆匆
地追赶一趟趟时尚的列车。

身体又一次被忽略了。不过, 这一次不是因为禁忌, 而可能是因
为太没有禁忌。

在陈连富稳住精神, 依然以具象的方式, 架上雕塑的方式, 坚
持研究女人体的时候; 一种观念的, 以身体作为材料的先锋艺
术又出现了。这是一种大胆, 带有暴力美学特征的艺术方式。

陈连富的身体研究被夹在了中间, 似乎显得不够前卫。

如何看待陈连富?
陈连富作品的意义需要正视。他所研究的这个环节恰好是被历
史一次次遗弃, 而从艺术史, 文化史的角度看, 又不应该被遗漏
的环节。

陈连富作品的意义在于对身体的发现, 他让人们发现了中国的
身体。

他的雕塑展现的是一种中国的人体美。这个工作过去我们一直
没有做到位, 做到家。而陈连富则一直坚持在做。在艺术史上,
我们看到了无数优美的西方女人体; 那么, 站在中国体质人类
学的角度看, 有哪些中国女人的身体可堪与之比肩呢?



往深处说，这是一个“未完成的现代性”。在人体的问题上，中国还需要启蒙，还需要解放，还需要坦然面对身体的从容心态，还需要把身体真正作为审美对象的气度和宽容。人的身体既不淫秽下流，也不肮脏龌龊。对待人的身体的态度，在某种意义上，是一个社会进步和开放程度的标尺，也是一个社会现代性的发展尺度。在这个问题上，中国还有很长的路要走。

陈连富没有简单地重复老一辈人的工作，他的女人体具有明显的当代趣味和眼光。

纵观中国仅有的一些女人体雕塑，过去学院式的创作比较多地停留在结构、比例、体量的层面。在那里，人们看到了很多“正确的”的女人体，但是很少看到鲜活的，生动的，性感的女人体。这当然是由雕塑家的身体观念所决定的。

陈连富塑造女人体的时候，具有一种直率、坦荡的特点。它

的人体细腻，性感，富于肉体的诱惑性和触摸感。他丝毫不掩饰对塑造对象的那种欣赏和赞美的态度。他的女人体，抛弃了那些空洞的，伪善的关于女性美的教条，直逼视觉的真实。显然，他更愿意将女人还原为女人，将身体还原为身体，将性感还原为性感。

发现身体，发现感性，发现东方式的温润和委婉，这一切都渗透了雕塑家个人的情感态度。当他带着自己的身体观观察对象的时候，他不是概念地塑造人体，而是让作品还原为一种真实：既是视觉的真实，又是他面对中国女性，在中国女性的身体表现中捕捉东方神韵时的那种感觉上的真实。这种身体的发现使他的人体作品成为当代中国雕塑中为数不多的成功个案。

（孙振华：深圳雕塑院院长 博士）



陈鸿志的“谜光” 一种超验的视象

文 / 范迪安

由北京今日美术馆主办，康泰纳仕集团 (Conde Nast) 旗下智族 GQ 杂志协办，“谜光——陈鸿志新作展” 于 2015 年 9 月 25 日下午 4 时在今日美术馆 3 号馆举行。展览由中央美术学院院长、著名艺术策划人范迪安先生担任展览策划，对陈鸿志的系列成果进行立体式的汇编和集中展示，以期形成艺术界和社会公众对他艺术创作的进一步了解和认识。

进入 21 世纪以来，全球化趋势和由信息技术引动的图像化浪潮为世界范围内的视觉艺术提供了空前丰富的资源，也提出了前所未有的冲击和挑战。在这种新的文化情境中，如何在全球和本土这两种文化维度之间找到自己的学术立足点，谋求和探寻新的艺术思维与创作的方法论，是中国当代艺术家所面临的愈急迫的学术课题。作为艺术家个体，许多人不愿意背负过分沉重的文化诉求，但当代文化生态的整体态势，又是每个艺术家个体无可逃避的现实，因此，考察一个艺术家的所思所为，不能不辨析其与当代文化情境的关系。

许多年来，陈鸿志与当代艺术中心漩涡的关系是既近且远、若即若离的。所谓“近”，是他一直对当代艺术的发展态势投入关注，正如许多从学院出身的艺术家，都有着急切改变原有艺术观念特别是创作手法的迫切心理。作为当代艺术“北漂”一族的成员，这种选择本身就透露出他试图使自己融入艺术当代圈的意愿。另一方面，他又一直对当代艺术保持审慎的距离，尤其不愿意在思想观念上成为潮流的追逐者和时尚风格的附庸，而是一直保持着自己几分孤傲的心性，由此，他更多地执守在自己的精神世界和工作方式之中，执守着一种相对纯粹的追求。他这些年的作品，在形态上涵盖绘画、雕塑、影像等形式，在不同的媒介材料上做过各种实验，但总起来看，他在表现方式的尝试上和不同材料的接触越来越集中，在不同材料媒介的实验中形成了逐渐清晰的指向。就像光在各种

介质中传播时由于受到介质的相互作用，其传播的路径会发生偏折，产生反射与折射的效果，从而形成一种趋向，并且拥有自身的结构。陈鸿志这些年来的艺术实验也正如这种现象，形态多样的作品汇成了以“谜光”为题的展览，构筑成一种光的“谜境”，证明在他的感觉与媒介、思想与物质材料不断交汇碰撞的过程中形成了一种“思维之光”，这种“光”具有一种愈发强烈的穿透力，超越物质媒介的框定，洞开了一方属于自己的艺术世界。

在陈鸿志这些年的作品中，大致可以看到他艺术发展过程中的三个阶段。第一阶段，是他运用有机玻璃进行绘画创作的一批自然风景。在这批风景主题的作品中，他描绘了大量的树木和蔓草，笔法潇洒，色泽葱郁。在这类作品中有两个语言特点，第一是四面围合的有机玻璃画面突破了架上绘画的视野，透过有机玻璃相互叠影，形成一种蔓延的景观，使画面的容量获得扩展。第二，他将这种“柱状”的风景形成排列，跌宕起伏，构筑成一种种风景的空间，使画出来的风景与周遭的自然风景形成一种对话。可以说，在这些作品中，他把绘画拓展成为公共艺术，把“自语型”的风景主题扩展为“对话型”的风景主题，在自然的景观中置入了一种艺术的景观，从而折射出自我意识勃发的心理，这种作品形态是他自我心理之光的洋溢与扩展。

第二个阶段，以《黑教堂》系列为代表，他进入到一种文化性



的叙述当中。这一系列的作品体现出一种打通现实世界和自然世界、打通时间界限的综合叙事，人物与动物的生活空间，自然世界、现实生活与神话传说完全杂糅在一起，犹如一组巨大的图像寓言，淋漓尽致地书写了生命的狂欢，也通过不可理喻的逻辑关系构筑成梦幻般的景观。他画得酣畅淋漓，神采飞扬，将曲线和动感交织成迷乱的视象，在某种意义上，可以称之为巴洛克艺术的一种当代版本，反映了陈鸿志尽情倾诉的创作状态。

陈鸿志运用这种复杂的“光”语言，究竟想要叙述何种意义？我认为，不能简单地将其破解为在宗教心理上有着对“光”这种观念的皈依，但他的作品又不由自主地流露出一种历史观念乃至信仰意识。在西方的历史文化中，对于“光”的感受和阐释实际上联系着宗教的信仰，光的显现是创物的神迹，也导致了一种种超越物质的艺术形态。在陈鸿志那些券拱形的画面和装置中，很容易让人联想到哥特式教堂内部的形态，那种透过有机玻璃的迷幻光斑，犹如教堂的彩色玻璃镶嵌画，渲染着一种超越现世的遐想也生成一种朝向超验世界的心理寄托。以《黑教堂》为例，这些被悬挂起来的有机玻璃油画构建起一个类似于建筑的物质和精神空间，如同悬浮的教堂，画面中的形象自下而上，层层发展，仿佛是生灵万物的漩涡，形成一种强烈的向上升腾的趋势，将人的视线引向顶端。

实际上，艺术家的创作过程总是在一种无名的冲动中寻找心理突围的过程，这个过程既是具体的语言宣泄，通过放大、重复语言元素使自己的情感和观念得到投射，这种“语言的移情”几乎是当代艺术不断寻求突破与创造的必然过程。但是，任何语言又是现实文化的自然折射，在艺术家与外部世界的关系中，艺术家所感受的通常不是具体的文化现实，而是笼统和整体的一种文化感受。中国当代社会的快速发展，特别是现实生活情境的巨大变迁，不断发酵和膨胀的现实景观往往使艺术家个体感到自我的渺小，也生成一种文化心理上的防御机制，意欲用艺术语言的抒发实现内心的突围，实现自我心理与文化现实之间的平衡。这种现象既体现了中国文化现实对艺术创作心理所产生的冲击与压迫，也反映了文化现实所给予的一种巨大能量。陈鸿志不仅感受到这种能量对他的支持，也在这种境遇中逐步明确了自己的表达方式，由此更加确定地抓住了“谜光”这个语言，将现实感受和历史文化连接起来，将个人体验与文化寓言结合起来。在他近年的《谜光之神话》系列中，他更加集中地把握了这种语言，并使之更加明确。

在《谜光之神话》系列中，可以看到他在形式语言上经历了一种自我蜕变。从形式上看，他运用渲染、叠影的绘画技巧更加纯粹，画面的色泽也由五彩斑斓变得朴素单纯，仿佛拂去了表

象的迷丛，进入一个更加玄奥的世界，在那里，仍然有许多来自现实感受的景象，但更如一个超现实的世界，其中包含的人物是社会的群像，有着一种种来自现实的状态，他们或在讨论、或在围观、或在沉思、或在评价，但是每个个体间的关系又都是疏离的，这种画面结构让人想起从博斯到勃鲁盖尔笔下的人物关系，也让人联想到菲谢尔的绘画到杰夫·沃的摄影作品，当然，也有达利笔下的梦境和埃舍尔画中的矛盾空间……但是，我们更可以看到陈鸿志作为中国当代艺术家的感受，他把一种人与社会的复杂关系表达出来，用光线构筑成一个迷幻的舞台，把所有的社会角色从具体的现实关联中抽离出来，成为一种戏剧性的显现。他在作品中提出问题，也让作品中的角色去寻找问题的答案，这种剥离了谜底和悬置了答案的造像手法，形成了视觉的陌生化效果。“陌生化”不是“陌生”本身，而是一种似曾相见而又恍如梦境、似有所悟而又不可理喻的景观。

这种不断深化的创作过程对陈鸿志来说也是一个艺术成熟和精进的过程。他在把握自我与把握语言媒介之间达到了一种平衡，也在自我心理与外部世界的对话之间建立起一种桥梁。他之所以能够越来越娴熟地掌握媒介的特性，施展自如的技巧，这和他良好的造型感受力和表现力有关。他在绘画上一向追求表现性的语言，他也在造型上特别注重形象的质感。他曾经创作过一系列小型雕塑，将生活的细节表现十分充分；在他的跨媒体作品中，他很好地把造型的语言和材料的性能结合在一起，例如他在作品中能够很好地将“光”与“气韵”结合起来，在虚与实、显与隐的关系上形成生动的交互关系，甚至在影像中形成水墨语言的韵律。在某种程度上，他作品中语言上的综合特点体现了一种当代的意识，作为光媒介的作品，突出了光与影的视觉效果，通过细微的变化来表达精神末梢的感受，在媒介的实验中突出手绘的精妙，这种能力，使他的作品在工艺性和制作性方面留存了精神性的痕迹。

2015年9月





陈鸿志

陈鸿志, 1979 年出生于福建仙游, 1999 年毕业于福建师范大学美术学院油画专业, 现为职业艺术家。

n 1979, Chen Hongzhi was born in Xianyou, Fujian province. Being as a full-time artist, he has a professional background by graduating from Fujian Normal University with major in Fine Arts.

个展:

2016 年, 谜光II——陈鸿志个展, 福建省美术馆, 福州

2015 年, 谜光——陈鸿志个展, 今日美术馆, 北京

2012 年, 平行世界——陈鸿志个展, 铸造美术馆, 北京

2008 年, 五夸克——五个个展, 多伦美术馆, 上海

2007 年, 迷墙——陈鸿志个展, 圣东方画廊, 上海

2006 年, 游戏, 圣东方画廊, 北京

Solo Exhibition:

2016, Myst II , Fujian Museum, Fuzhou

2015, Myst, Today Art Museum, Beijing

2012, Parallel World, Found Museum, Beijing (Solo Exhibitions);

2008, Pentaquark – Five Solo Exhibitions, Duolun Museum of Modern Art, Shanghai

2007, The Lost Wal – Solo Exhibition of Chen Hongzhi, Holy Oriental Art Gallery, Shanghai

2006, Game – Holy Oriental Art Gallery, Beijing

群展:

2016 年, 穿越敦煌, 文明的回响·系列展览·第一部, 太庙, 北京

2015 年, 蚁巢美术馆开馆展——多维视界, 漳州, 中国

北京民生现代美术馆开馆展, 北京

“异质体” 神话、叙事、想象, e 当代美术馆, 深圳

2014 年, 壹贰叁肆伍——中国青年艺术家联展, JJ 中正画廊, 首尔, 韩国

乱展——一个不能把握整体的时代, 上舍空间, 北京

2014 芳草地艺术节主题展“小逻辑——当代艺术的语言编码与话语表述”, 芳草地 画廊, 北京

“马中建交 40 周年——中国闽籍当代艺术展”, 马来西亚

2013 年, 今日绘画中的媒介与方法, 寺上美术馆, 北京

2012 年, 艺术·前沿, 宋庄美术馆, 北京

2011 年, 图像的重构——当代艺术联展, 多伦美术馆, 上海

2010 年, 中国元素, 现代画廊, 台湾

2009 年, 重庆双年展, 国际会展中心, 重庆

都市中——中国当代艺术选展, 子午线国际空间, 美国

2008 年, 中国新潮, 现代画廊, 台湾

艺术北京主题展——艺术突破, 中国农展馆, 北京

第二现实, 子午线国际空间, 美国

2007 年, 无忌当代——中国当代艺术邀请展, 圣东方画廊, 上海

后先锋中国当代四个艺术方向, 英皇道 633 号, 香港

2006 年, 今日中国美术大展, 中国美术馆, 北京

中国当代艺术文献展, 中国世纪坛艺术馆, 北京

汇合——国际当代艺术家联展, 厦门大学美术馆, 厦门

2005 年, 视觉惊艳——2005 上海青年美术大展, 刘海粟美术馆, 上海

2004 年, 纯粹——当代艺术展, 福建省画院, 福州

少年心气——中国新锐绘画奖, 何香凝美术馆, 深圳

Group Exhibition:

2016, Echo of Cilciliation——Crossing Dunhuang, Taimiao, Beijing

2015, Vision of Multi-dimensional, Ant Nest Art Museum, Zhangzhou, China

Beijing Minsheng Museum Opening Exhibition, Beijing

Hetero-Entity: Mysths, Narration, Imagination, e MoCA, Shenzhen

2014, I II III IV V – Young Chinese Artists Group Exhibition, JJ Joong Jung gallery, Seoul, Korea

Chaos – A Fragmental Era, Shone-Show Gallery, Beijing

“Lesser Logic – Linguistic Encoding and Discursive Expression in Contemporary Art”, Parkview Green Art, Beijing

“40th Anniversary of the Establish of Diplomatic Relations Between Malaysia and China, Exhibition Contemporary Fujian”, Malaysia

2013, The Material & The Method in The Painting, Sishang Art Museum, Beijing

2012, Art Frontier, Songzhuang Museum, Beijing

2011, Image Reconstruction – Group Exhibition of Contemporary Art, Duolun Museum of Modern Art, Shanghai

2010, Chinese Elements, Modern Gallery, Taiwan

Presentation Exhibition of Young Artists, Shanghai Mart, Shanghai

2009, Chongqing Biennial of Young Artists, International Exhibition Center, Chongqing

Within the City – Selected Exhibition of Chinese Contemporary Art, The Meridian International Center, US

2008, Art Beijing, National Agriculture Exhibition Center, Beijing

The Secondary Reality, Meridian International Center, US

2007, Post Pioneer and Four Directions of Chinese Contemporary Art, Hong Kong

Unrestricted Time – Invited Exhibition of Chinese Contemporary Art, Holy Oriental Art Gallery, Shanghai

2006, China' s Today Art Exhibition, China Art Museum, Beijing

Document Exhibition of Chinese Contemporary, Beijing World Art Museum, China Millennium Monument, Beijing

Convergence – International Group Exhibition of Contemporary Artists, Art Gallery of Xiamen University, Xiamen

2005,

Visual Charm – 2005 Shanghai Youth Art Exhibition, Liu Hai Su Art Museum, Shanghai

2004, Purity – Contemporary Art Exhibition, Fujian Fine Arts Academy, Fuzhou

Juvenile' s Ambition, Awarded “Chinese Young Artist Painting Prize” by He Xiangning Art Museum, Shenzhen

艺术史，艺术情境 后艺术命名

文 / 牧野

当我们谈论当代艺术史的时候，首先遇到的第一问题是什么呢？也许我们可以例举出 N 个问题作为备选的答案，诸如什么是艺术史，什么又是当代艺术史，当代艺术有没有艺术史，当代艺术史如何言说，艺术史应该由谁来写作，艺术史的“合目的性”的“目的”所指是什么，等等。但是在我看来，这些都不是问题的问题，或者根本称不上谈论艺术史的问题。

如果我们不把文明史作为谈论艺术史的背景的话，不把文明史的叙事行为作为谈论的依靠或者支撑的话，或许不会有“第一问题”的问题的提出。谈论艺术史将是顺理成章的事情。只要还有人类可能拥有的时间，不管过去、现在、或者将来，艺术都不会也不可能淡出时间运行的历史，即便艺术的涵义发生最为彻底的转换。因为正像艺术史一词一样，它的命名联系着文明史邀约的实在，亦即是文明史证词的书写。艺术史正是在文明史的指挥棒操控下，并且合乎文明史的合目的性书写走上神话的书写现场的。

居于文明史从属地位的艺术史

艺术史的神性地位，并非从源头开始合目的性建立的。无论人类的历史源头多么地遥远，甚至必须借助想象力可以勉强抵达，我们能够指认的艺术行为，比如洞穴里的岩画，尽管纳入了艺术史的叙事经验和事件，和我们所说的、正在谈论着的艺术史都不是可以同日而语的，我们谈论、追溯、指认的时候，并不认为、也不会想到指鹿为马早已成为了我们熟悉的艺术生活习惯。

我们只能凭借想象力想象搁置未来文明史下的艺术史的、数

万年前的一位或者一群作者，他或者他们伏在岩壁上涂画的情形。可以肯定地说，即便我们拥有全部的文明史的经验，也不可能体验到他们作画时的动机和情境。这样说，搁置一词仍然是基于文明史的艺术史的经验，之于那些不知名的图画者来说，无论搁置主动还是被动，都是现代人的文明史思维的揣测，或者基于文明史动机的揣测。显然，这种动机那么地可笑、幼稚和动机不良。甚至还可以说，他们主动或者被动拒绝了艺术家的命名和对其的指认；他或者他们没有历史的概念，但是，命名的欲望已经潜伏在图像之中，语言也将从此出现。当我们以文明史事件和艺术家神话谈论他们，对待他们留下的涂画痕迹时，我们可能以惊讶的、充满非常敬畏的仪式形式将其请入了艺术史。事实上，我们使用的手段、包括保护性措施延续它的生命，都不能证明它的存在和艺术史有关，也不能证明艺术史证明了文明史的可靠，之于他或者他们，不显得唐突和尴尬。

如此，艺术史的合文明价值观目的性的书写，之于岩画及其图画者，都是风马牛不相及的言说。涂画者或者作者，都不适宜放在他们的身体上，更不用说艺术家一词。他们是赤裸裸的他之他者，任何词语，即便倒转时间也不可能附着在他之皮毛之上。但是，居于文明史从属地位的艺术史，以文明史的合目的性书写为要旨，强迫自己建立在了他之涂抹图像上，视为艺术史的基础、源头。在文明史看来，除魅是文明的第一要义，人类走出了神话的存在，除了强迫上帝死亡，就是驯服、强迫人的自然属性死亡，变成征服自然、改造自然，创造未来的文明人——异化、乖戾的无常动物。一部文明史的写作，就是人类替代上帝思考，与伊甸园苹果关联的性幻想的暴力实践和性高潮的欲望表达。艺术史的写作，在整个文明史的书写中，无非其中 N 个元语言的一个点面线。





保罗·克利作品



杜尚



杜尚作品《泉》

艺术史家追根溯源求证人类艺术表达的天性，找到最为久远的洞穴岩画纳入艺术史的开端也许最能说明文明的霸道和威权。明白了文明史的书写价值观取向，反而使当下的我们手足无措，无言以对。

在标示出其源头之后的艺术史书写中，源自意大利的文艺复兴在人类文明史、艺术史上，确立了和上帝比肩的艺术精神的高度，达芬奇、米开朗琪罗等等艺术大师，一手牵着神话，一手牵着人性的光芒，走上了神圣的祭坛，艺术史、艺术事件、艺术大师在地中海、欧洲大陆文明的理性审查中，与被命名为艺术的事物相互纠缠，互为镜像，成就了艺术家挑战上帝这一特殊职业。艺术史在艺术发展的一次次自我颠覆的运动中，证明了人类的创造力，同时将欧洲中心主义的艺术史抬升到形而上的哲学高度，艺术史书写拥有了天然的合法性，形而上学的艺术史为世界艺术立法建制，成为文明史叙事的重要部门。

文明史神性地位的确立，在观照艺术的表现上，基于文明理性制定的道德与伦理话语，在艺术史上同样制定了一套逻辑严密的圣明话语体系，造型、线条、色彩、透视关系、风格等具有法定的视觉语言的技术至上权力，维护贵族阶层、博物馆藏品库的炫耀趣味成为了形而上的终极价值和可输出的

观念理想。这种话语具有无可争辩的、绝对的、无条件的真理性，同时有着神圣不可侵犯的边界。

脱离文明史的背景谈论艺术史，依然是文明史的虚妄，脱离文明史书写艺术史，艺术史将无所放置。

艺术史的终点

艺术史终于走出了文明史阴影下的非独立性存在，也让我们看到了艺术的真实面目。“艺术是什么就不是什么”，这句话既是常态又是非常识的一种现时的指认。这里所说的“现时”，只是因为形而上的艺术、形而上的艺术史死亡之后的、艺术运动着的时间，和指向未来的、平行中的时间性相互联系。它存在，但从此没有文明史的依靠。

没有文明史依靠的艺术依然是艺术，在时间的、或者非历史的相对时间区间内，一如绘画劫持的可以用厘米计量的规格，一种尺度丈量的距离，艺术在资本叙事如此的时间空间内，构成某一国家、地区、或以当代艺术命名的全球化图式中。艺术家的艺术作品不是依据时间的行走构成艺术历史的证词，而是在人民币钞票图像中的点位像素。基于形而上的“艺术时间的历史”——“是”陷入文明史的悖论之中，它不再



也不能居于神性的天空，引领人类精神的飞翔；它也不能如意大利文艺复兴时期的大师们，在人神同体同性的观念指引下，完成艺术形而上的神话书写，比喻“未来的现在”的艺术史权力；也不能如浪漫主义时代的诗人们，从圣经的逻辑原点出发，以唱诗班的童音迷醉于人文主义幻觉的梦境，抒情、装饰现在进行时的现在；更不能在人完成替代上帝的时代，无所禁忌地高举科技理性的现代主义大旗，创生现代艺术哲学的世界。

杜尚 1917 年在美国参加艺术展览时，当所有参展的艺术家以对待艺术形而上敬畏的尊严奉上那一时代尊严的艺术作品时，杜尚也许是在垃圾堆里捡来的一件瓷质小便器，作为艺术品参加了展出，并且因此轰动、从此改变了艺术的世界。也许是同一时间，美国诗人史蒂文森将寓意生命意象的坛子，庄严肃穆地放置在了田纳西的无名高地上，依然强调人性的光辉可以让世界拥有文明赋予的类自然的神性秩序。

杜尚对艺术本体的质疑拉开生活即艺术的当代艺术的帷幕，以生活为支点和依靠的艺术，颠覆了形而上的艺术本体；艺术史的时间和自然时间性的纠缠，也在是与非的态度上做了彻底的了断。在现代性完全洞开的文明的空间，人性与神性最后一点遮羞布终于退出了有历史的文明祛魅时间后，艺术与文明借助资本叙事的力量实现了全球化，也使我们清楚了文明的空洞和蒙昧的前现代性的不可往复。精神不在，时空不在，生活成为为人的全部依靠，终点似乎站在了人类以采食为终极目的地的起点。

文明的终结完成了相对时间的人的历史。文明命名的艺术的历史，也仿佛人类的路途没有走完。艺术在另一伪装的借口下，穿着皇帝的新衣粉墨登场。在起点与终点之间，如同观念的动物，在终将完成人类文明全部元叙事的解构快感中，以科技文明的神奇自负姿态解构着赤裸裸的人性藏匿的肉体。无论现实的批判，历史的拼贴，时空的错位，禅宗的无念识，还是艺术本体方法论的自以为是的妥协，能够告诉我们的唯一事实真相，无非就是生活的艺术吃着文明史的垃圾，拉着消费主义趣味的资本欲望的艺术。同时告诉我们未来的现在：它能够不虚妄地打扫干净文明的垃圾场，将起点和终点焊接起来，并且能够做到天衣合缝，不留下文明史创生的伤口疤痕。

文明史的惯性思维冲动

后现代的言说方式，及其所谓多元的文化表现，带来了我们称之为后现代社会的文化状况。我们认识的多元，在当下的现实里，是人类文明在不同地域、地理环境和社会结构的原始情境中，人与自然、社会关系产生的 N 多元语言的共同

在场的表现。从文明史的规约角度讲，无疑又是文明史邀约的元语言的集合。自理性启蒙始，在理性文明的圣明话语的统摄下，经由现代性完成的文明道德伦理的整理，进入文明史的叙事行为，构建了现代主义形而上学宏大叙事主体。但是在有着 300 年东西方文化的交感融汇进程中，基于神话叙事建构的逻各斯中心话语以人为主体的存在理想，让实证主义的逻辑思考陷入虚无主义存在的依靠上，最终从神话到人本，从理性到语言，从文本到资本叙事，不仅没能建立人类理性文明的巴别塔，反而在自我颠覆、自我解构的文明悖论之中，消解了文明神性书写的意义，元语言在文明仪式场扮演的角色，成为解构和嘲笑的对象，被一一挑选出来，彰显元语言叙事原型脱落文明操控的矛盾与冲突。

由此我们可以看出，在资本叙事强大的推进下，资本全球化带来的文化经济全球化，彻底摧毁了现代主义文明体系，元语言的共在事实既被指认为后现代社会的景象，又在无中心论的相互消解中确定了资本叙事的中心地位。全球化的现代社会彻底转型。毫无疑问，这一现象是在对文明史的圣明话语的质疑中进行的。也就是说，上帝死了、人死了，由之衍生的文学、艺术死了，建立在社会基础之上的文明理想，没了存在的实体根柢，文明史的理想主体在多元语言的众声喧哗与发散溃逃中，丧失了圣明话语的权力和威严，文明语言的神圣不可侵犯的边界被资本与科技理性的力量冲垮、决堤。文学、艺术创作的表现从脱离现实生活的纯粹精神高蹈的状态，垂直下降到形而下的物化层面。美国式的资本叙事话语的推进，颠覆了欧洲中心主义文明神话，艺术史狭窄的通道如溃坝的长河，以扁平化思维方式，拒绝深度、高度，泛滥弥散。

但是，在当代艺术还没有建立话语边界的当下，当代艺术史的写作依然延续着理性文明史的思维惯性，以艺术史的写作冲动处理艺术现场的艺术时间，仍在文明史写作范式上试图建立艺术史的话语霸权。命名的欲望，采取现代主义主体建构方式，编织当代艺术史的语言肢体，背后的企图不言而喻——以现代主义圈地运动为书写镜像、摹本，以此为当代艺术立法建制。

杜尚的现成品小便器，与先民洞穴里涂抹的岩画一样，被当代艺术史的合目的性拣选，成为了艺术史重新开端的源头。不到 90 年的时间里，确切地说，当代艺术的确立，不到 60 年的时间里，终结了文明史的写作，让艺术史写作完成了转型过渡时期。所以在我们认识的当代艺术史的概念上，艺术形式、语言的命名，因为资本文化的推动而快速得到了确立，一批艺术大师的地位才获得了品牌化、时尚化化的合法性身份。被称为当代艺术大师的安迪沃霍尔也以资本艺术大师的形象走上当代艺术的神话祭坛。



方力钧作品



如此，中国当代艺术的语境中，玩世现实主义、艳俗艺术、政治波普艺术、卡通艺术等等，也是在西方当代艺术的命名指认下，以语言无性繁殖的形式，借助资本话语的力量，得到中国当代艺术史写作的认同。一批时尚艺术家的身份命名编织进入中国当代艺术史的叙事文本。事实上，上世纪 90 年代正式拉开中国社会大转型的帷幕后，对转型期的艺术史写作，社会学、意识形态学、现象发生学的艺术价值观是这一时期艺术史趣味所在。我们可以这么说，艺术史书写者的资本话语动机，在文明史冲动的驱使下，尚且没有顾及学术性与时间性悬置的基本事实，以消费主义的书写行为，游戏性地追认艺术史的学术性价值，建立了我们近在眼前的当代艺术史。

国际当代艺术的基本情境

简要阐明国际当代艺术的基本情境的却不是那么简单的事

情，无论美国、欧洲，还是发生在新兴市场经济体的艺术家的艺术实践，与互联网、虚拟时空、信息爆炸的时代同步共振，巨量的艺术事件、活动和观念形式的表达，呈现了当代艺术语言无性增殖的活力，也为梳理、描述带来了难题。在我看来，艺术从自然主义到现代主义，再到后现代主义，尽管走过了几次革命性的运动，仍然围绕着俯就文明史和独立于文明史展开。特别是当代艺术，突出特点就是对文明史、艺术史的质疑和突围，无边的艺术观念从艺术本体出发，走向更为开阔的社会学领域。

主要表现在：“生活是艺术的生活”，而非艺术形而上学的终极叙事。二是源自宗教美学的西方艺术，经过文艺复兴、理性启蒙和工业文明对艺术价值观的三次人类虚妄的质疑和反叛，终于走上了末日审判的法庭，出任法庭裁判权的不是罗马教皇，不是西方建构的虚拟存在哲学与美术史，而是源自东方人文思想的世界另一文化系统的出场。当代艺术正在走向东方，毫无疑问，艺术突围、向社会学转向选择了东方

文化。

三是所谓的全球化语境。究其实质是以资本统摄的全球性资本文化叙事，资本替代了上帝，替代了现代理性主义，替代了人类建构的道德与伦理，在当下扮演了世界中心价值观的角色。后现代主义解构元叙事，表面上看，消解了理性启蒙给出的民主、自由、平等、科学等宏大理想叙事，但是人类正陷入资本叙事制造的另一陷阱，完全走上技术理性主义之路，同时在资本叙事的多元主义伪装下，文化丧失了基本的批判立场。在资本叙事面前，艺术和其它商业文化一样，奴性文化的特征越来越明晰。资本叙事拒绝深度，排斥一切精神活动的存在，使得人类日益物质化和平面化，文化艺术扁平化。在近几十年特别是上个世纪六七十年代，西方的人文焦虑达到了白热化状态，而在当下的东方，人文焦虑的社会情绪正在进行着复述和重新排练演出的努力。

一方面，西方当代艺术用东方哲学改造着自身的传统，涌

现出类似博依斯，安迪·沃霍尔等一大批明星艺术家和艺术作品，开创了一个新的艺术现场。资本叙事的价值观，越过艺术史和学术价值的评判，突出当下性，直接获得市场合法化权力，颠覆了艺术史的思维惯性，同时以资本话语的暴力降伏学术批评；另一方面，西方传统文化被彻底颠覆，东方文化的思维方式越来越占资本叙事的主导地位，游戏性的指认消解了所指，而使文本意义上的能指分延与播撒，所指与能指的不确定性使“存在”哲学显得可疑。这无疑是东方文化的实用功能在西方当代文化中的现实体现。中国乃至东方文化圈的艺术家的地位不断抬升和艺术作品的迅速资本化也是一个最好的明证。

可以看出，国际当代艺术之所以突出“当下性”，主要急于摆脱时间的控制，依靠资本强权建立非历史非学术的艺术语境，将艺术的历史性、学术性价值属性予以悬置，存而不论，这是资本叙事典型的消费主义行为，也是东方处世哲学的方法论体用。再则，东方“天人合一”的人文精神，作为世界文明的另一主体，与世界物我同体，在 2000



年之前老子、庄子以及后来的禅宗早就解决了关于“存在”的问题，西方文化找到了依靠和落脚之处，经济全球化，让东西方文化直接建立了对话关系与合作机制。

中国当代艺术的失语情境

中国当代艺术的探索实验已经走过 30 年的曲折进程，某种意义上讲，基于社会的转型和经济全球化语境的现实，中国当代艺术家及其作品在国际上终于得到了关注，但是仍然仅仅局限于架上绘画作品而言。

一方面，获得关注的艺术家及其作品从语言上说，仍在西方绘画艺术伦理之中，并没有超越其艺术本体内在的规定性。西方后现代艺术哲学建立的国际当代艺术只是在中国社会大转型的语境中建立了模范图式，艺术仿写与观念表现的启示意义远远大于艺术成就的认同。

另方面，从社会学角度审视，中国当代艺术并没有在国际当代艺术语境中建立东方话语主体和艺术意识形态，也就是说，

国际当代艺术现场没有东方人文背景支撑的艺术语言和东方艺术家的身份素养。中国当代艺术尽管从表象上看，融入了国际当代艺术的语境中，出现了有代表性的中国当代艺术家，并且确立了国际化的地位，究其实质而言，是以自我身份的沦丧介入其中。我们看到，玩世现实主义、波普艺术、艳俗艺术以及观念艺术等几种主要艺术样式的现场表演，几可代表我们当下的基本状况，如果抽离社会学的艺术功能及其系统评估，在艺术本体上考察，和当下的社会现实的反映一样，虚弱并且虚妄，仍在西方文化“影响的焦虑”之中。这也正好说明，中国当代艺术在国际上只是被关注，这就是中国当代艺术 30 年发展取得的全部成就。

如果我们把“关注”当作“成就”理解，显然和 798 艺术区的建立有着市场化回报的满足感，至少，我们建立了国际艺术市场的一块自留地，事实上，又是在西方收藏家对中国经济大国崛起的现实中，以资本投资的形式建立的艺术后花园，这符合二战之后西方建立的市场游戏规则给出的国家市场经济地位，其中不可或缺的，以中国而言，最后一块显然只有艺术市场这么一块处女地。认识到这一点，就可以简

要地说明，中国当代艺术为什么被关注？中国当代艺术的成就并没有脱离社会转型带来的契机和国家资本主义带来的想象。恰恰如此，在 30 年的转型期内，在资本经济全球化的语境中，我们的当代艺术反映了国际当代艺术召唤的可能。认识到这一点，可以让我们更清醒地面对未来而不是过去。

再则，当我们不以狭隘的国家主义、民族主义，不以二元对立的东西方关系，而以世界文化多元化的后现代艺术态度理解、审视、把握，就会发现，中国当代艺术被西方的接受，相当的理由是以中国元素的交换实现的，并没有艺术伦理的素养和话语支撑，显然，在国际艺术的多元格局中，中国元素和中国符号，不可能具有确定的对话身份和对话主体。这么说，显而易见，在国际当代艺术现场，中国当代艺术不具有现场的对话主体，也没有建立自身的话语身份，我们所说的中国当代艺术只是基于西方当代艺术的仿写，或者叫克隆，只是人家克隆了多利绵羊，有着科学的发现，我们克隆了猪，陈文令式的物化扑满猪而已。

在中国当代艺术现场，如果我们引以为骄傲和自豪的话，

那就是在艺术市场的西方市场化猜想的期待下，当代艺术拥有了超越世界任何一个国家和艺术区的艺术家队伍，仅以北京宋庄小堡村而言，就有近 4000 位艺术家，而全国，类似这样的艺术创作基地更是不计其数，散布在中国城乡各个角落的以当代艺术和国画、水墨等形式创作的艺术家，如果完整地加在一起，一定超过欧洲任一国家的国民人口。以艺术人口论，这就是中国艺术的未来，堪比哥德巴赫猜想。那么，这么大的国家人口和艺术国民，在国际当代艺术语境的失语状况，这么大的创作力量，在文化经济全球化的当下，不具有国际当代艺术现场对话的身份和话语，30 年的实验探索，我们只能说，取得被国际当代艺术“关注”的“成就”，是一点也不值得骄傲和自豪的事情，不仅骄傲不起来，自豪不起来，甚至也可耻不起来。

可以说，对西方文化的理解和认知，中国的学者、诗人、艺术家几近达到如数家珍的地步，骄傲与自豪，也是来自这一知识的范畴，而对自身身份的缺失和失语状况，甚或达到无知的境地，造成这一尴尬局面的原因是复杂的，既有国体的原因，意识形态的原因，社会流变的原因，经济全球化的原



米罗作品

因，等等，也有作家诗人艺术家自身的原因，说穿了，文本的镜像与本体的服从丧失了身份，在殖民心理中变态，在他人话语中失语，在东方文化断裂中沦丧。

无须讳言，由于西方强势文化对世界的冲击和洗礼，西方哲学、自然科学和社会学建构的文明系统，完成了事物的命名和语言肢体的编织。在艺术语言表述方面，我们的学者、理论家、批评家同样陷入语言的迷宫之中，借用西方哲学理论生搬硬套进行艺术批评的起承转合，借用西方逻辑思维完成批评家、理论家的身份证词，在某种意义上，遮蔽了自身文化的传承，泯灭了东方文化的心智，后殖民的精英意识在处理意识形态的批评、理论上，有着跑马圈地的权威性，而在处理复杂迷离的当下问题情境和艺术未来的认知上，给不出恰如其分的

感知方案，更遑论文化自信心的建立。正如一位活跃在艺术现场的艺术家所言，中国没有真正意义上的理论家、批评家，中国的艺术理论与批评至少落后西方 30 年。尽管这句话听来让人心生惶恐，我以为，也不失为一剂清醒剂，特别是在批评话语与市场利益共谋的当下。

显然，没有东方话语的国际当代艺术，对整个人类而言，是不完全的世界，对西方文化来说，没有对话的对象，全球化没有成立的理由。当东西方世界终于走在了一起，我想，无论艺术也好，文化也好，人类自身的存在状态也好，一定到了相互携手解决问题的时候了，一定是任一单元文化都不可能解决人类面临的危机的时候，一定也是近 300 年西方主导人类文明终于遇到自身不可克服的末日情绪的时候。

审视自己，直面国际艺术现场，让我们找出解决自身缺失的身份和话语的态度，在全球化和国际当代艺术语境中，相互融合，创造东西方文明交合孕育的新文化……

后艺术：东方人文叙事的觉醒

自伏尔泰始，黑格尔，卢梭，海德格尔，荣格等等，在建构西方存在主义哲学体系中，无一不是受到了东方文明或直接、或间接的强大影响。特别是解构主义大师德里达，从毛泽东彻底颠覆、解构中西方传统文化和毛式哲学的新文化建构中受到启发，提出解构主义哲学观点。而和德里达同时的一批欧洲后现代哲学思想大师，又无一不是之前的结构存在主义哲学家。由此说明，在西方现代主义冒犯改造东方文化的同时，东方文化已经如幽灵一般潜伏在西方文化意识形态的权力核心，彻底消解了以逻各斯中心主义为支撑点的西方哲学体系。

但是，中国的五四新文化启蒙运动，面对被殖民被毁灭的民族主义恐慌情境，同样颠覆割裂着自己的文化传统，从西方拿来的“德先生”“赛先生”，从根本上说，是实用主义的“抄家伙”反抗救亡行为，引进来的西方文化也是极端片面的，直到上世纪八九十年代才完整认识、全盘接受西方文化。而五四新文化启蒙运动基础上建立的国家 and 主流意识形态已经完成，或者说告一段落。

如果我们不是机械地认为，后现代是现代主义之后的，分别时间先后上的概念，而是把后现代作为人类社会的一种发生状况去理解，那么，在中国的历史上，曾经存在着后现代指认的社会状况。关于后现代的文化多元性表现，礼崩乐坏的周天子王朝之后，权力意识在当时扮演着和当下的资本叙事同样的角色，由此解构了周王朝的礼乐文化体系，形成多元表达的“百家争鸣，百花齐放”的战国春秋图景，和后现代状况互为镜像。明朝太监文化与王权道统文化相互缠绕，共谋相声的统摄之下，明朝文化一改唐宋文化旨趣，呈现日常化、庸俗化的世俗文化特征，创造了实用化与艺术化相结合的瓷器、家具、景泰蓝等多元多类别的精湛工艺品，文人绘画从纯粹的文人精神表现转向文人山水画与花鸟虫鱼小品并置的情趣游戏，戏剧小说在对士文化向平民文化的推进上，同样有着明显的后现代社会文化状况征象。

后现代状况，基本就是中国历史状况的影像，也可以说，中国以天人合一为潜在社会心理结构的文化特性，就是当下全球化语境下的后现代思维的历史摹本。东方文化体现了物我一体的宇宙思想观，世界和个体同体通融，

不存在西方竭力要摆脱的神学命题的终极关怀，和虚无主义的焦虑。可以说，东方文化没有人类终极价值观的思考，形而上学的哲学构造并不存在，文化是生活态度的文化，和时间同行，和生命周期有着循环往复的体悟印证。因此，在中国的封建社会，在五四运动之前，不会陷入西方直线型指向未来的终极思考，也就不会有末日审判的末日概念和末日情绪——焦虑与恐慌。

西方挪用、引入东方文化改造和消解了自身文化的单一向度的逻辑思维定式，在艺术表现上，不仅开创了一个全新的艺术场域，同时正在建构新的艺术历史和批评话语。其依靠现代主义强大的理性力量，以资本强力提升的手段，借助成熟的工业化和商业化的技术主义话语优势，已经形成向全球扩张的艺术市场化体系。在中国政治经济社会向经济政治社会彻底转型中，由于我们一直有着后殖民文化心理，并且在实际的艺术表现和批评上，借用模仿西方特别是美国当代艺术的话语形式，掩盖了西方依靠东方文化改造自身的事实。更由于我们的批评家深深陷落在西方批评话语情境中，对全球化的艺术状况缺乏穿透眼光，看不到东方文化已经成为全球化文化语境的支撑主体，不自信的批评态度表现在方方面面的观立场之中。比如，在对待近几年的天价艺术家作品，以及中国当代艺术的崛起时，起码缺少一百年艺术历史过程的眼光，更看不懂西方文化为何发生如此彻底裂变的真实原因。

因此，我把有着明显东方人文思想表现的国际当代艺术命名为“后艺术”，就是基于上述的思考和对东西方文化全面系统的考量、比较和辨析的基础上，观其流变、自我更新及其相互影响融合，发现了东方文化在艺术表现上呈现了主体话语功能，并且，由东方人文精神推动的、一个国际性的脱离西方传统艺术轨道的新艺术实验阶段即将结束。提出后艺术概念，对其概括指认，还东方文化在国际艺术转型中发挥主导作用的本来面目。同时，在东方艺术家的表现上，东方人文思维的心智已经敞开，开始脱离简单幼稚的美国式艺术反叛姿态，进入以东方文化为主体话语的艺术生活化态度的描述上。我相信，在可预见的时间内，具有全球眼光的后艺术大师将在东方艺术家中产生，并且由此影响，引领世界“后艺术时代”的文化走向。



尼安德特人的建筑。



尼安德特人的头盖骨

以新视角揭开艺术的进化

文 / 彭德

语言进化

艺术语言通常指的是艺术作品中的形式构成，比如诗歌的句式、音步与韵律，绘画中线条、明暗、色彩的组合，音乐中的节奏与旋法等。艺术语言同口头语言是两种不同的文化对象，不过这并不妨碍我们进行类比研究。

语言学家和解剖学家对远古尼安德特人的头盖骨和咽道进行测试，古人说话速度可能只有现代人的十分之一。鉴于古人的平均寿命远远低于现代人，两相比较，古人通过语言输出的信息总量在理论上只占现代人的十分之一以下。又由于

尼安德特人的咽道分不清 A、E、O 这几个元音，其信息的质又要打上折扣。思维主要是用语言做媒介的，语言的表述速度制约着思维的速度，由此可知古人的思维能力和强度远不如今人。

语言表述速度同文化程度成正比的现象，至今仍然广泛存在。在中国，语言的表述速度，沿海快于内地，南方快于北方，城市快于农村，平原快于山区。越是偏远落后的地方，语言表述速度就越慢；越是人口稠密之处和文化发达地区，语言表述速度就越快。

古代先民的语言拖沓和思维缓慢无疑限制了艺术语言的表达力。大禹的夫人在思念和期待丈夫时唱的歌词，只有一句：“侯人兮猗！”（等人啊吡！）另一首在春秋时期仍流行的古歌《弹歌》。其词曰：“断竹，续竹，飞土，逐肉！”（斩断竹竿，做成竹弓，弹出陶弹，驱逐禽兽！）

这歌词无论我们起用哪一家的哲学、美学、心理学或文化学去阐释，也无法挖掘出什么深奥的意蕴。其形式除了简洁、朴实、规整之外，也就没有什么太多的妙处可以赞扬了。这种水平一直延续到西周的风、雅、颂出现后，尚未突破。历代儒家无不将风、雅、颂奉为诗经，但历代文人无不更加倾心于后起的楚辞。而楚辞的艳丽、夸张与铺排被汉赋推向极致后，诗歌并没有停滞。诗歌中的格律化与散文化、音乐感与非音乐感、英雄情调与市民趣味、协和与不协和、可解与不可解、诗与思等问题，至今有相当一部分仍在探索之中。

艺术语言原本属于形式和技法的范畴，但到了当代，由于符号学的出现，有人尝试将语言划分为小语言和大语言。以绘画为例，小语言指的是画面形式、技法，大语言则是指有意

味的符号。

技术进化

技术包括艺术工具、材料、载体、传媒的更新与使用。远古手拉坯的发明，使陶艺制品变得完整和轻巧；八千年前手捏的制陶技术，决不会产生薄如蛋壳的彩陶；号称音乐之王的交响乐，在古希腊也决不会产生，因为当时的欧洲乐器只有屈指可数的几种；照相制版和彩印技术，成千成万倍地拓展了艺术的涵盖面；计算机使美术家能在短时间内不断更换和修正自己的构思；激光唱片的高清晰度提高了人们对音质音色的敏感；电子合成音响能制造乐器和人喉无法表现的音乐效果。

对于技术的进步，古代人同现代人的态度大不相同。秦汉前后数千年的历史时期中，中国帝王和思想家们对“淫技奇巧”大都侧目而视，以致整个社会对新技术的萌芽缺乏正常的接受能力。比如陶艺中的窑变是陶瓷艺术中激动人心的现象。在古代，人们无法控制窑炉中产生的突变，宋代的粉青、月白或米色釉瓷器，在烧制过程中会不明原因地出现紫红颜



色，甚至构成了蝴蝶、禽鸟、麒麟和虎豹形状的花纹。皇帝得知后便不分青红皂白下令复制。可惜皇帝的圣旨不仅不能有助于解决技术问题，反而给难以遵旨的窑工埋伏了杀身之祸而致使技术夭折。宋代江西吉安的永和窑，有一次窑变，烧出了碧玉一样美丽高贵的制品，然而在窑工眼中纯属不祥之兆，他们像见到魔鬼一样赶紧封窑，逃之夭夭。与此截然不同的，现代社会鼓励新技术的开发，窑变瓷器也就从宫廷陈设品进入了普通人家。

照相技术的发明和影视艺术的勃兴，是技术促进艺术进化的典型事项。它使人类的视听知觉进入了全新的境界。电影、电视的出现不仅随之诞生了新的艺术规则与新的艺术语言，如总体的蒙太奇效果和局部的切、划、闪回等手段，同时也可将古曲艺术规则和艺术语言纳入自己的体系，比如古老的反映论、再现论以及晚近的表现主义、超现实主义等，都能更加强烈而贴切地予以体现。如果说新的艺术总是统领着它所处的历史时代的总体感受，如果说新的艺术能够兼并旧的艺术而旧的艺术无法涵盖新的艺术，那么影视艺术的出现就

出示了有力的证词。

影视艺术以其巨大魅力使沿传了千百年的民间艺术大幅度的萎缩。近十年来，伴随电视的普及，中国境内县一级剧团纷纷下马，演员大幅度改行，民间艺术后继乏人。无论我们进行什么美学上的训导或文化学上的恫吓，都无法扭转这大雪崩的趋势。在美国，当电视普及后，民间人士曾自发组织了一个反电视协会。这个协会仅有三百多人，约占全美国人口的七十万分之一，只是一种反常的特例。

类型进化

不停顿地生产新的艺术类型，应当是艺术发展链上最不可逆的过程。

艺术类型的进化同生物进化中的突变十分相似。生物进化表明，一个生物种群可以理解为一个互相交配的基因库，其中任何一点的突变都有可能传播到另一处。当种群的一部分已

经积累了足够的遗传改变以致同其他部分不再互相交配时，便形成了一个新种。

对比较高级的生物来说，大约只需要其遗传基因内核苷酸序列的百分之二十，就足以确保基因组完成编码和发挥规范调节功能。剩下的百分之八十通常被称为“沉默 DNA”。这些沉默的节段被认为是突变的关键。

艺术的突变同生物的突变的类似之处，在于艺术的创造者也有“沉默 DNA”，不过不是沉默的基因，而是沉默的潜能—想象和直觉。上世纪初叶，美国心理学家威廉·詹姆斯认为一个正常健康的人只运用了其能力的百分之十。上世纪末叶，玛格丽特·米德认为只是百分之六；上世纪末叶，奥托认为只是百分之四。请想一想，当艺术家百分之九十以上的潜能一旦释放出来时，现有艺术类型的地盘够用吗？

艺术的突变同生物突变的不同在于，后者是自发的和极其缓慢的过程；前者却是自觉的和突发的过程，越是到了现代越

是如此。对艺术类型增长的认可不仅仅是理论界的判断，而已经是一种社会默契。由于家用录音机需要不断更换新的录音磁带改变播音印象，作曲家和歌唱家就必须接连不断地推出新作；艺术展览馆为满足观众不断变幻和升级的视觉要求，艺术家就必须异想天开地创造出超越过去的视觉经验的艺术品。

艺术类型的进化是对多样化要求的产物。这种社会要求的自觉并不是特别久远的传统。在中国，民间戏剧到十八世纪末叶才进入宫廷。二十世纪六七十年代，八个样板戏仍然可以打发八亿人的十年光阴。在上帝安排的世界中，艺术也不是高尚的事业。柏拉图也就有理由扬言将诗歌逐出他的理想国。这种情形同科学的早期遭遇十分相似：陨星被人从维也纳博物馆中扔出去，是因为在太阳系的描述中没有它们位置；在中世纪的动物审判案中，下蛋的公鸡被严肃地处死，比当代社会制裁同性恋更加严厉，因为它们被认为违反了自然的法则和上帝的法则。

频率进化

在史前时代，艺术的进化同生物的进化几乎没有差别。青铜艺术持续了一千年以上；雉艺术持续了三千年以上；彩陶艺术维持了大约五千年。相隔千年之久的两件出土的彩陶器皿，其器形和纹饰的细微差别，只有训练有素的考古学家才能识别。而以一千年以上为兴衰周期的艺术，对于个人，无异于感觉的枷锁。

古代社会信息传播媒介落后，人的社会化必须反复借助于某些艺术方式和手段来完成，因而古代艺术需要千古不变的程式和样板，需要重复和传承，需要权威和普及。从创造角度来看，古代艺术品的周而复始只是艺术的机械运作，它是进化中最低级最平庸最无聊的形式。

有人认为，时间的概念在人和自然中，而不是人和自然在时间中。需要补充一句：时间不是无所作为地在人类社会中，而是在进化着的、变异着的人类社会中。从这个意义上可以得出一个极端的结论：远古艺术没有时间。

古生物学告诉我们，在第三世纪的 6000 万年中，哺乳动物出现了 30 个新属，鱼类只出现了 6 个种类。原因很简单：生活在陆地的哺乳动物由于分布在不同构造的地貌和不同的生态环境内，变异机会增多；多而生活在海洋中的鱼类由于

海水环境的变动小，且海洋连成一片，缺乏地理隔离条件，变异机会减少。

与此相映成趣的是，社会系统的艺术进化中，尤其是在现代社会中，情况颇有相似之处。现代社会信息传媒先进，人们在瞬间就可以生活在一个共同的信息场。一支歌、一幅画、一部影片通过跨区域的电视台能迅速传遍全国甚至全世界。信息网络的一体化同第三纪海洋连成一片一样容易消解进化中的变异。它很容易使独创的艺术普及。所不同的是人是地球上唯一能把握进化的物种，他们必然会促使独特的艺术高速涌现。

感受进化

人类的感受经历看由简单到复杂，由单调到丰富、由浅薄到深刻、由零乱到系统、由小系统到大系统的过程。这过程的确立说到底应该是由“沉默 DNA”并不是一个有限的量，因为人通过生殖不断复制着这种蕴藏着奇迹的基因。

诚然，艺术感受是瞬间形成的。当我们面对具体的艺术作品时，有时会震惊，有时会漫不经心地浏览，有时会有不屑一顾，其感受都不是经过学究式的分析来形成的，更不是通过掐指计分来确立的。不过，瞬间感受却携带着我们整个的感受经验和感受能力。一个艺术行家从艺术品中看出的东西比一个外行要多得多。同样，平庸艺术家和杰出艺术家的感觉



差距也不难发现。

感受力的差距在艺术史的纵切面上表现得同样明显。当然，艺术感受经验和程度今胜于古的比较，是一种对等的比较，而不是莎士比亚同当代某个街道业余剧团的替补演员的比较。

对等比较的含义还在于，过去某个时代的代表性艺术类型中的杰作，只能同现代具有代表性艺术类型中的杰作相比。王羲之的书法不能同郭沫若的书法比，相比之下我们会放弃对郭沫若书法的兴趣，同时得出人类艺术每况愈下的结论。书法毕竟不是我们这个时代艺术舞台的主角，不可能产生前无古人的大师。我们应当用当代电影杰作同王羲之的书法或顾恺之的绘画的感染强度相比。书家和画家对《兰亭序》和《洛

神赋》可能会叹为观止，但更多的人，包括书家、画家和各类艺术鉴赏家却不约而同地对当代电影杰作表现出更大的兴趣。《兰亭序》和《洛神赋》可能会引起我们的的好奇心并使我们感到愉悦，但不大可能像当代电影杰作一样抓住所有人的心。

有人认为，艺术作为精神现象，纯属个人的体验，它无法进行比较。

人的心理的精神虽然要靠内省的方式去考察，但它不会因此而成为研究屏障。个人的心理体验，不论古人还是今人，都可以理解为个人的躯体和大脑同环境和经验关系的内部描述。当我们把个人的内省同他的背景知识连接起来时，人与人之



中世纪绘画



中国古代西域壁画

间的心理就得以沟通，人们的艺术感觉也就可以分析。一个已故的艺术家如果不留下他的艺术思想，我们要找到他的感觉的确是困难的。但是他的作品本身却展示了他的感觉质量的种种信息，而从一些相关的历史文献中，我们不难发现古文献作者的感觉程度，它勾划出了那个时代的眼界。

中世纪绘画

同现代史学家关心广阔的、深层的、系统的问题不同，古代历史学家记录的只是历史表象、传奇人物和意外事故。有人指出，与一个只知道关注国王、战役、瘟疫和奇迹的公元1000年的编年史家相比，一个20世纪的史学家想法更多，更细致入微。战国学者惠施号称“学富五车”（竹简抄写的文献可装满五车），在当时学术界是屈指可数的饱学之士。以出土的竹筒体量、竹简字数和车辆容量估算，惠施的阅读量充其量只有五百万字。到明代时，学术界提出“士不读三通（通史、通典、文献通考）则不通”，其中仅通史就有五百多万字。艺术感受尽管不在于知识的积累，但却不能不受到积累着的知识的辐射。或问：高更远离文明社会，同样能创造惊世骇俗的艺术吗？答曰：请不要忘记，高更曾接受过系统的西方文化。而这正是落后的塔希提岛上的土著部落不会产生一位影响国际画坛的大师的反证。

对于反进化论者，我们不妨提出一个大跨度的比较让他们思考：从单细胞阿米巴到复杂有机体毕加索之间，在感受能力、范围、程度上的巨大落差是显而易见的。那么，从阿米巴到腊玛古猿，从腊玛三古猿到尼安德特人，从尼安德特人的“艺术”到古希腊人的艺术，从古希腊艺术到当代艺术，其间是不是也有落差呢？

艺术感受的进化犹如一位旅行者的经历：他每到一个新的旅游点，他就超越了原有的视觉经历。这种超越并不影响他对过去经历的怀念。只有当一个声音限制他只能在原有的旅游点永久性地消磨下去时，不论他厌倦与否，他的视觉敏感将会变得迟钝，他也不就再是一个旅行家了。

功能进化

人类的艺术尽管可以追溯到史前时代，但是作为独立的精神现象，历史并不悠久。公元前八世纪希腊赫西俄德的《神谱》一诗中，文艺女神们分别分管的“文艺”有抒情诗、喜剧、悲剧、歌舞、爱情诗、颂歌或舞蹈哑剧、史诗、历史、天文九类，后两显然不是艺术。中文“艺术”一词，始见于东汉。当时所谓的艺，或指儒家六经，或指礼、乐、射、书、御、数六项教育内容。“术”则指巫术、医术、养生术之类的技能。其中，礼、乐、书以及巫术，同后来的艺术有着种种联系，但功能的差异显而易见。比如尚未绝迹的巫术，它几乎囊括了音乐、舞蹈、诗歌、绘画、雕塑、工艺、建筑等所有的古代艺术形式，但这些形式却一律从属于巫术的功能。

各种艺术化的巫术活动同现代艺术一样，富于诉诸我们感官的魅力，遗憾的是它们都是旨在达到艺术之外的功利目的，或祈神、或驱鬼、或招魂、或求事、或医疗、或放蛊、或制敌等等。如果不同外在于艺术形式的功能直接联系，具有艺术色彩的巫术活动就立即显得苍白无力。中国土家族至今盛行为死者“跳丧”的原始巫舞活动。只要有老人去世，人们就会围着死者的灵柩既舞且歌。据采风者介绍，倘若仅仅出于纯艺术的目的，让土家族人围着空棺材进行跳丧表演，情景就同真正的跳丧大不一样，当事人只能机械地重复跳丧的动作和唱腔。

史前艺术、古代艺术可能同现代艺术一样充满着狂热，但狂热中包裹的是从众心理和对利益的期待。与此相反，现代艺术中强调个性和自由，强调无利害的静观。两者的功能导致的心态差异，不可同日而语。

艺术功能的独立只有几百年的历史。当中国元明以来的画家声称“逸笔草草，不求形似，聊写胸中之逸气”时，当文人画家们将绘画视为“墨戏”时，才算推出了艺术的独立宣言。艺术功能的独立或纯化，是艺术自身进步的重大标志。它将成为艺术在自主的层次上升华和泛化的起点。

功能进化的另一侧面是艺术家的专业化。中国古代“表演艺术家”如优孟、优施、优旃等人，不过是一班借助于艺术技能在帝王面前装模作样、插科打诨的高级小丑。司马迁在《史记》中只能将它们冠以“滑稽家”的名号。被奉为梨园鼻祖的优孟，其艺术业绩最辉煌的一章，是乔装已故宰相达到乱真程度。这种化装和模拟术只不过是现代专业演员的基本功而已。

在欧洲，被当作画坛泰斗的达·芬奇，其专业身份却相当杂乱。达·芬奇身兼哲学家、数学家、发明家、天文学家、解剖学家、工程师、音乐家、画家等十多个角色。角色的重复使专业化显得脆弱。达·芬奇临死前难过地写道：“我一生一事无成。”这遗言表明他从事的每项工作都没有达到他理想境界。

价值进化

平庸的艺术变成杰出的艺术。非艺术转化为艺术，堪称艺术价值进化中的典型结论。

在十九世纪的欧洲画坛，一位精神病患者画过一批经来严格训练的油画。这些作品由于形体结构不准确以及笔触莫名其妙受到时人的嘲弄和冷落。到了二十世纪，这些一度显得拙劣的作品却被视为人类绘画史是最伟大的典范，因为它们以其强烈而骚动的个性，宣告了现代艺术形态的诞生。二十世纪的画坛没有一个画家不知道这位名叫梵高的人物。



莫奈作品

在塞尚、莫奈、高更等画家的经历中，存在着类似的情形。这些人的戏剧性遭遇并非评论界蓄意操纵的结果。古典主义一统天下到了梵高去世之后必定要结束，因为大工业生产和现代科学的出现改变着人类的生活方式，同时也改变着人们的艺术趣味。社会相应地需要一批同时代生活内容、生活节奏合拍的艺术家，不论他们是正常人还是精神病患者。梵高这位生理上的疯子正是由于他的与众不同的画风，充当了艺术转型时期的象征人物。

价值观的改变有赖于艺坛的宽容，或者说有赖于艺术权威、艺术仲裁人和艺术管理者的宽容。宽容态度无论出于何种动机都有利于艺术价值的进化，正如艺术价值被某种社会契约加以限制，无论出于何种需要都是荒谬的一样。二十世纪以来的东西方画坛，印象派音乐和绘画已先后在价值共识中变成了优美的新传统，但在一个世纪以前，印象派艺术在欧洲官方沙龙艺术圈的判断中，只是有伤风雅的邪门歪道。一八九四年围绕是否接受一种精选的印象派画家收藏品的论争，曾持续过两年多的时间。在中国十年动乱中，浙江美术学院有人因临摹印象派作品竟被判决为“现行反革命”。而今的浙江美术学院学生如果不懂得印象派绘画的价值及其在美术上的地位，就会被人视为没有教养。

从非艺术变为艺术，往往比平凡的艺术变为伟大的艺术更难令人接受。

我们不妨以极端化的艺术活动来考察艺术与非艺术的关系：猫在画布是留下的爪印不是艺术，而当现代派画家将猫爪的印痕予以装框，堂而皇之地挂到美术馆的展厅中让观众欣赏时，它就成了艺术，人们通常会将它们当作坏艺术，但坏艺术仍然属于艺术。艺术是一条河，非艺术是河源的雪峰。

信念进化

艺术信念是对艺术和艺术家文化地位的确认，是一种约定俗成的社会心态。

艺术作为高尚的事业被社会广泛认可，大抵只有一个世纪左右的时间。在古希腊，柏拉图在他的对话录中，扬言要以亵渎神灵的名义，将希腊艺坛的首席代表—诗人逐出他的理想国。在古代中国，艺术在士人的眼中无足轻重。唐代权臣房玄龄在主修《晋书·艺术·序》时，对“艺术“的态度仍相当暧昧。他写道：“详观众术，抑唯小道，弃之如或可惜，

存之又恐不经。”与房玄龄同时代的大画家兼朝廷大臣的阎立本，有一次随唐太宗游园。皇帝一时兴起，传旨让阎立本当场对景写生。大画家只好在文武百官评头品足的议论声中，诚惶诚恐地匍伏作画，弄得汗流浹背。阎立本把这段遭遇当作人生的一大耻辱，并告诫他的家族永世不准当画家。很显然，皇帝需要的不是艺术，而是对艺术的控制和把玩。画家必须遵旨，在毫无激情甚至感到羞耻的状态中作画。阎立本《步辇图》画面的呆滞，折射出画家心态的枯寂。

唐代以下，社会对艺术的态度如同元朝统治者将不同民族的臣民划分等级一样，艺术的各种形式不都是平起平坐的。词在诗之下，号称“诗余”一诗的余绪，它没有资格进入科举的考场。绘画有书法之下，号称“书余”。歌舞、戏剧及其演员则处于艺术和艺术家的底层。直到清末，各地修纂的家谱中，不少家法和族规仍将戏剧、曲艺演员等同于娼妓，凡属家族成员如果充当这类角色，就要受到开除谱籍的严厉惩罚。

艺术信念进化在欧洲艺坛也不乏其例。1812年，42岁的贝多芬同63岁的歌德一道在波希米亚散步，途中路遇奥国的全体皇族成员。歌德立即退到路边站着，深深地弯着腰。贝多芬对此大为反感，故意趾高气扬地直冲过去，让皇后率先向他搭腔。其实，贝多芬的自傲狂放与歌德的自卑同样俗气。艺术信念进化中的自尊是有一个以平等为准则的界线的。当艺术家的自尊获得公认之后，最需要排除就是艺术家的帝王梦，即热衷于追求和制造有关艺术和艺术家的种种神话。

艺术最高或最佳境界，总是被终结于终结者的视野之内。这也是艺术信念进化中不断重演又不断破灭的神话。瓦格纳认定音乐的最高形式是他从事的“无所不包”的歌剧艺术；卓别麟希望电影永远停留在他所擅长的无声电影的阶段；世界名著《宽容》的作者房龙，他对艺术探索的宽容只到德彪西和莫奈为止。

在艺术信念进化中，最有害的是用过期的艺术观规范发展着的艺术。它使得一些失去灵魂和魅力的艺术像植物人一样得以继续生存。由于外在于艺术的原因而造成的艺术停滞和倒退，在艺术史上时有所见。这种反常的短期行为所得的报偿，只能是永恒的诅咒。对我们可以转引阿诺尔德·盖伦的一句话：“假死是一个生物学的范畴，而假生则是一个文化的范畴。”

艺术进化的特征 进化赌场？

如果说历史不以公正为目标，也不以公正为手段，那么艺术史此伏彼起艺术现象就是这种历史观的注脚。艺术家的成功与失败，艺术品受宠与不遇，在艺术现实中常常难以捉摸。被世人推崇的艺术大师似乎并无多少异常之处，然而他们的成功又几乎不存在可模仿和可重复性，每一个成功的

大师都是一个前所未有的特例。通常为人们不经意地赞美的才气、勤奋和执着，并不能保证艺术家的成功，也不能保证艺术品的杰出。经过社会筛选的成功者常常出乎人们和当事人自己的预料。

艺术的浮沉仿佛是受无常支配和一场明争暗斗的赌博，优与劣的判断总是取决于它们在艺术界内外或艺术史上形成的舆论效果。这颇似中国古代“成则为王，败则为寇”的政治传统。人们于是认为艺术的竞赛是一场赌博，艺术界是一个无法预测的赌场。

按博弈论的解释，在对抗性竞赛局势中，参加者的得失总和永远是零，胜者的所得是以负者的所失为战利品的。莱斯特·瑟洛的《零的社会》，正是描绘的这种一群人之所以得是另一群人之所以得失的大赌场。

需要指出的是，进化着的艺坛决不是被当作赌具的棋盘，更不是一场总和为零的竞赛。

在艺术进化中，新艺术对社会的选择和社会对它的选择，的确同下棋的策略有些相似，但却和轮盘赌之类只诉诸运气的赌博形式毫无共同之处。行棋的逻辑是每一步都同上一步有关并制约着下一步，或者说每一步都是对既成局势综合判断的结果。稳操胜券者采取保守的下法或局势不妙者采取孤注一掷的下法，都有经得起解释的理由。

下棋通过复盘，能够找出致胜或致败的妙手或恶手；艺术史却不可能复盘。尽管艺术史家不断在考察过去的艺术中转变或选择是否有效的原因，但它对已经有了新背景的艺术家并不具备直接的指点迷津的作用。当下的艺术创造总是处在困惑的动荡之中，这几乎是每个时代艺术家传记中的常见题材。如果说在这种境界中容易滋生类似于置身于赌场的心态，或许是可以理解的。

超越轮回

艺术进化不是一种自然过程，尽管自然过程在艺术史是曾经有过鲜明的表现，而且至今尚未消除。

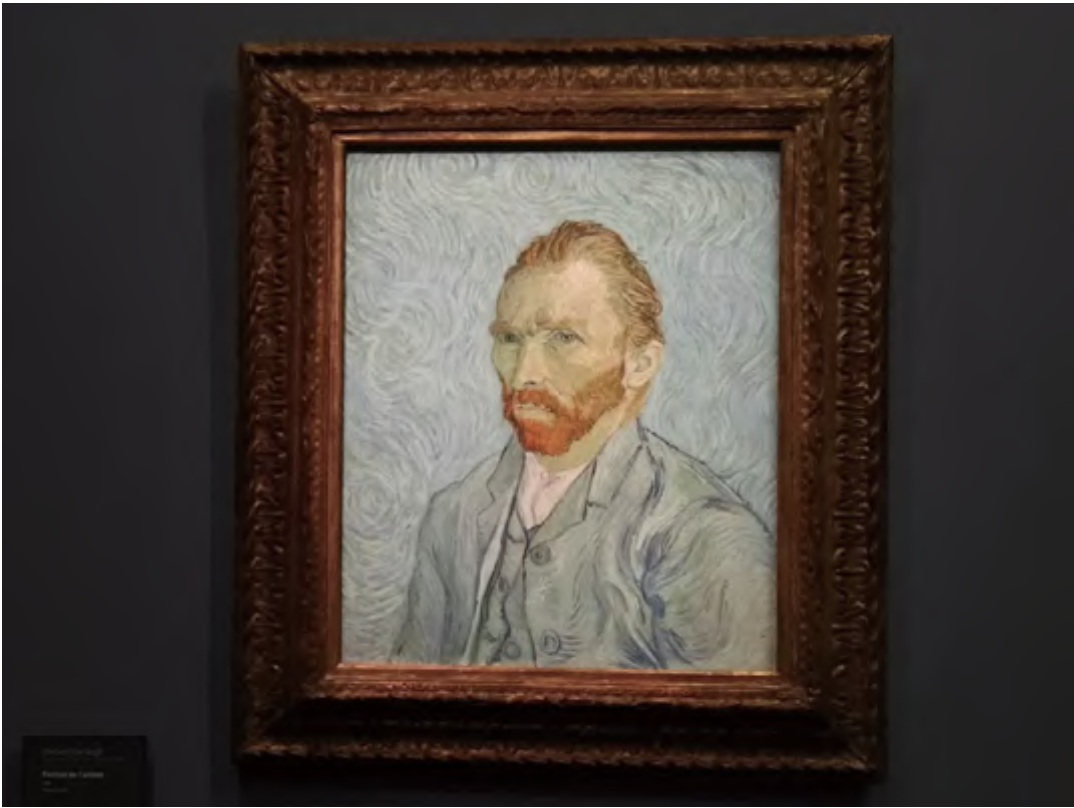
只要人的艺术行为由他的动物本性所决定，或者说表现出了动物本性的特征，他的行为就沦为非历史的自然过程。当动物一旦一次性地被划定了一个生存环境之后，就只能按照既定的模式，一代接一代地重演单调的生活乐章。越是低级的动物越是如此。作为动物的人，其行为的某些方面也还残存着动物的本性。人为了活着而不断地重复食用相同的食物，不论人们对此是否有兴趣，都得坚持一辈子，越是贫穷的地方越是如此。人类的这一存活方式无疑影响了人们对艺术的态度。茶馆里听评



唐 阎立本《历代帝王图卷》美国波士顿艺术博物馆 长卷 绢本 设色



皮影艺术



梵高自画像

书的茶客，戏院里的票友，他们以吃饭一样的高超毅力周而复始地接受某一种艺术，正是精神需求被生理需求同化的结果。

波伏瓦《人都要死的》一书中，主人公从文艺复兴一直活到现在。他多次结婚，每次的情爱形式大同小异，令他厌倦，再有魅力的女郎都难以唤起他那百无聊赖的情绪。他唯一的渴望就是尽快结束自己长生不死这个乏味的事实。假如一种艺术到了波伏瓦的男主角这步田地，那么这艺术除了自杀以外，就没有第二条值得赞许的选择了。

艺术家常常是他的艺术框架心甘情愿或无可奈何的囚徒，是他的语言框架、经验框架、期待框架的殉葬品。他依靠这框架而凸起，也由于这框架而崩溃。这在古典艺术中尤为突出。恕我直言，即便是贝多芬这样的天才，也都只能在他自己既定的框架中重复他的劳作。贝多芬在他活着的最后十二年里已完全失聪。他固然靠顽强的意志排除了自杀的念头，但耳聋对他从事音乐创作的损害却是不言而喻的。他只能靠理性从事他的工作，其作品既不能以感觉为起点，也无法受他的感觉的检验。他的艺术作品也就只能是建立有凝固的经验背景和推理基础上的悬空的幻觉。当音乐史家认定贝多芬最后十二年的作品是他一生中最重要的创作时，与其说指出了天才的伟大，不如说揭露出人类艺术判断力的渺小。

人的封闭着的头颅总是执着地以为宇宙是一个像头颅中的血液一样封着的模式，以为艺术进化的轨迹是一种像头颅中的血液一样不能越界的轮回式循环。

艺术轮回的另一形式是非此即彼的二元宿命论。每一种传统艺术似乎都必须成为新兴艺术的绊脚石，每一种新兴艺术似乎必须以取消已有的艺术作为自我确认的铺垫，这种艺术观是古典政治模式对艺术发展趋势的不良同化。它不仅仅是新兴艺术运作中的失策，而且陷入了新老艺术轮流做庄的宿命论泥沼。

李约瑟指出，西方思想总是在两个世界之间的摆动，一个是被看作自动机的科学世界，另一个是上帝统治着的神学世界，他认为这是典型的欧洲痴呆病。长期以来，我们热衷于在东方与西方、古典与现代、具象与抽象、严肃也通俗、商业与非商业之间进行从一而终的押赌，不也是一种痴呆病的征兆吗？艺术进化论不是骚扰古典艺术的一件武器。在古典艺术形态走向现代艺术形态的今天，需要抨击的不是古典艺术作品，而是古典主义一统天下的艺术观。不是用现代艺术取代古典艺术，而是二者并行不悖。不是用新的一元艺术观取代旧的一元艺术观，而是用多元艺术观取代一元艺术观。这才是对轮回的超越。

决定论与选择论

把艺术进化论判定为一种决定论是完全有理由的。问题在于决定论能否成为检测理论真伪的标志。

人们在试图按照自己的意愿从事之前，他就被有形或无形的模式与规则决定了；甚至当他试图反对决定时，他也就为他反对的动机所决定了。任何能被称之为理论框架的思想体系都属于决定论。对历史决定论进行不遗余力的抨击的波普尔，就不否认他自己的理论也是一种决定论。艺术进化的决定论是否有效，取决于两个前提，一是有没有推介和捍卫它的人，一是有没有批判和检测它的人。

决定论不是一顶可以简单判定是非的帽子，因为艺术进化论涉及的不是简单的现象。

进化论是一种总体论。在波普尔的逻辑中，总体论和历史决定论是同义语。波普尔指出，总体论把人类历史当作一条巨大的、无所不包的发展洪流，而这样的一部历史是写不出来的。在他看来，总体论必然引向乌托邦工程学。对此，波普尔提出“零碎工程学”的概念，将世界撕裂成碎片来展开他的工作，其方法就是“试错法”。

总体论的历史固然写不出来，却可以被我们理解地存在着，可以被我们理解地在时空中不可逆地增生着。我们每一个活着的人都是这种展开着的艺术史的见证。我们没有包揽无遗地去纪录它，不是没有能力，而是没必要。彻底的归纳法并不是总体进化论逻辑起点。

作为无出其右的总体论和决定论，进化论不需要排斥“零碎工程学”和“试错法”之类的小决定论。无论是总体大于零碎之和还是小于零碎之和，后者对前者并不构成实际威胁。零碎工程学和试错法其实可以变成总体化的决定论的制动器。

需要申明的是，进化论作为决定论，它不同于被波普尔所特指的宗教或准宗教的历史主义。历史主义包含着历史进程中的必然规律，人们能轻而易举地依照这种规律去预言未来。

进化论不排斥对未来的预言。但它同宗教预言中命定的结局有着根本的不同。在进化着的艺术进程中，预言就是一种参与，或者说是一种期待。预言本身对预言的结果常常产生离心作用。进化的实际轨迹就不会是被预言者事先编排就绪的定期航班中的固定航线。

在进化论统摄的复杂机制中，即使按照比较单纯的博弈规则进行演化，结局也难以预料。按照博弈规则，在每一个个别情况下，有待于参加者的素质和技巧来开拓。进化过程中的参加者所构成的动态系统不可能是一个严格地被决定着系统。直至今日，没有一个人曾按照博弈论的原理到赌场去创



杜甫画像。



波伏瓦



瓦格纳



古埃及壁画

造只赢不输的纪录。因而，进化论更倾向于选择论。选择论不是赌场上只能依赖上帝的押赌。选择的合理根据是既成的艺术史以及当下艺术趣味与艺术倾向。选择的合理虽然不能保证人人成功，但成功的艺术家都有过合理的选择。

总体进步与局部摆动

历史进步的提出一直受到学术界的怀疑和排斥。早在十八世纪，卢梭就认为人类文明史是人类不断堕落的历史：人类的发展如同儿童的成长，随着年龄的增加，儿童与生俱来的种种优良品质如天真、直率、活泼与同情心等，逐渐丧失殆尽，变得虚伪、狡诈、狠毒和暮气。

实证主义者宣声，历史是一件可诅咒的事情接着另一件可诅咒的事情。如果从每一个个体角度出发，这种立论的确有无数的附会者。历史中的进化之筛，筛掉过不计其数的平庸者和不幸者，这种不大合理的淘汰至今仍然顽强地延续着。在3500万年前，曾有三百万种生物被无情地抹杀了。如果让进化链上的这些悲剧角色来撰写历史，历史当然是一条通向地狱的道路。

进步在艺术史上的提法被怀疑和排斥，似乎能找到更多的理由。中国的每次改朝换代，从社会的重新统一、安定以及生产力的恢复和发展来看，历史是又一次进步了；然而艺术却在每一次改朝换代之后相当长的时间内总是显示出停滞或倒退的迹象。清初一世纪，专事模仿前人的四王，一直被奉为画坛正统。明初八十年，诗坛三杨推出的“台阁体”曾大走

红运。这种无聊的诗歌因充斥着歌功颂德的谀词而为后人所不齿。在文艺昌盛的唐代，也不是一开始就显示出繁荣的姿态。“初唐四杰”，值得恭维的作品实在不多。

不过，这种短期滑坡的现象并不能引伸出一条艺术走向衰败或艺术只是上下摆动之类的普遍规律。杜甫在评论初唐四杰时写道：王杨卢骆当时体 / 轻薄为文晒未休 / 尔曹身与名俱灭 / 不废江河万古流。这首绝句恰切地揭示了艺术史中整体进步与分局部摆动的关系。

总体进步的观念是同艺术史研究中对“长时段”的考察联系在一起。倘若人们只是按照个人生命时间尺度去对待艺术现象，用“短时段”去验证艺术进化的合理性，就很容易误入歧途，艺术史就很可能是一笔令人失望的糊涂账。事实上，艺术史除开少数引起巨大波动的转折期外，它在多数情况下都是处在平静而缓慢的推进状态之中。对艺术史的有效考察，只有放到一个漫长的进化背景中，才能找到答案。

波普尔将包括艺术在内的精神突现，看作是生命进化中的伟大事件，是精神照亮的宇宙。他援引爱因斯坦的话说：要是没有这种内部的光辉，宇宙不过是一堆垃圾而已。需要补充的是，精神的突现不是进化史上的过客，它绝不是一次性的。精神照亮了宇宙，照亮着精神领域的光辉又是什么呢？那就是人类无穷无尽的创造新画物的潜力。

艺术史的总体进步包含两层意思。



拉斯科洞窟

第一，艺术涵盖力的不可逆。古代艺术可能同现代艺术一样震撼人心，不过，古人无法感受现代艺术而现代人中的艺术专家却可以感受或理解古代艺术，进而将这种感受和理解纳入现代艺术。从这个意义上讲，现代艺术高于古代艺术。人类学家 M·格拉克曼指出：科学使这一代的傻瓜超越上一代的天才。的确，假如牛顿参加当代高考，他就将因缺乏常识而名落孙山；同样，假如拉斯科洞壁画的作者至今仍然一成不变地复制他的杰作，当代美术学院一年级的学生也会对他嗤之以鼻。

第二、总体进步是指艺术动态结构的不断展开。一个中国牛仔也许至死不会对二胡独奏或水墨画笔墨发生兴趣，至死不知道半坡彩陶或敦煌石窟究竟是何物。他们在这些古典或古老艺术面前完全可能表现为明显的无知，但这丝毫不妨碍进化的存在，更不能当作进化的否认，因为牛仔们对流行艺术的感受同古人对古典艺术的感受，将先后流入人类艺术感受的海洋之中。

优势与潜势

任何艺术在它的生存圈中都保留着它特殊的优势。茶馆艺术在茶馆中保持着优势，酒吧间艺术在酒吧间保持着优势，廉价商品艺术在小市民家庭中保持着优势。艺术进化中的优势指的不是这种小环境中的局部优势，而是整个艺术空间中通过比较而形成的整体优势。

一种占优势的艺术形态携带着与之相关的占优势的文化背景。在先秦，以楚辞为代表的南方艺术对相对刻板的北方艺术保持着优势，直到汉代，整个中原地区仍然受到这种优势的强烈影响。在古代欧洲，希腊城邦艺术对周边地区的艺术保持着优势，进而成为其周边地区的艺术范例。在这些优势背后，希腊艺术携带着希腊城邦中和民主制度以及先进的哲学、科学和技术；楚辞艺术则携带着中国南部优越的生态环境、多样化的民族艺术、自由不羁的人文精神和艺术个性。

文化人类学家指出，当孤立落后的社会同技术进步的社会发生交往时，二者之间会经历一个“涵化”的适应过程，前者进入后者的规范，为后者所涵化。涵化者对被涵化者显示出文化进化的优势。近代以来，技术先进的西方社会便一直试图让世界文化的总趋向使东方从属于西方。在艺术上，东方从属于西方的现象不言自明。在东西方艺术汇合的过程中，总是循着一条不平衡的倾斜轨道在行进。人们发现，这种不平衡使中国艺术家难以以超越者的心态来审视东西方艺术，总是把对民族命运和前途的忧虑倾注在传统艺术的感情上，始终跳不出“体与用”的二元思想模式来回应西方艺术的“挑战”。

需要指出的是，任何文化优势或艺术优势都不可能是万能的和永恒的。考古发掘中，不同形态的文化层叠压和穿插，清晰地提供了证据。否则，艺术发展就只能流于一元直线式或一元堆砌式简直模式。流行的、占据着支配地位的艺术不一定是时代的制高点。即使它们处在制高点上，也不能保证它们能够永远君视天下。因为具有活力的艺术才能处在时代艺



古希腊雕塑

术的制高点上，而愈有活力的对象由于潜力发挥的迅速而愈容易衰亡。

西方当代艺术对国际艺坛有着广泛的冲击力。然而它对于本区域艺术传统借鉴和区域之外异质文化的吸收差不多到了无以复加的地步。它自身的展开已经无所不用其极，已经到了它的巅峰状态，它的优势也就很难持久地保持下去。

艺术进化之筛不同于生物进化之筛，筛下一切落后的物种而只留下人类。艺术进化之筛留下出类拔萃的品种，使它们一时间形成不可一世的优势，而筛下去的品种却不会象进化中的某些生物完全灭绝。它们仍然有机会在后来的时代中崭露头角。

文化人类学家在确立文化优势法则的同时，提出了文化进化的潜势法则。按照潜势法则，既成的艺术现象总会有机遇重新被人提起，完全不可救药的艺术即使不能说没有，也是罕见的。

任何系统的进化意义，不在于它当下得宠的地位，而在于它所能产生的进入下一个较高层次的能力。一种艺术形态如不具备这种能力，那么即使调动一切宣传媒介来加以鼓吹，即使采用法律的形式加以维护，也将无济于事。

艺术史上有一些总是被中断的问题有着隐蔽的连续性。这些问题一直被忽视、排斥或攻击，被当作伪问题或坏问题去处置，但却一次又一次、一代又一代地被人们重新提出来，这些问题就很可能具有巨大的进化潜势。

克里斯玛式裂变

克里斯玛 (CHARISMA) 意指神授的能力，是追随者用来形容诸如摩西、耶稣之类具有非凡号召力的天才人物的用语。马克斯·韦伯认为克里斯玛人格是历史中富有创造性的革命

力量，有着这种人格的人物以传统的名义出现，却是传统大刀阔斧的改造者。由于有了克里斯玛人物，传统以一种同以往不大相同的形式与实质而延续下来。

克里斯玛先知的典型口吻是：“我谈的都是经典著作上的意见，不过我向你们这样讲……”这同中国学者所谓的“六经注我”有着异曲同工之妙。

在文化演进过程中，对于一个知识水准参差不齐而各个层面人物的自我感觉普遍良好的文化环境中，克里斯玛式裂变特别有效。耶稣在世时，犹太人、异教徒甚至最初的基督徒都认为基督教不过是犹太教的一个变种，直到耶稣去世了好几十年，人们才发现两者之间的深刻差异。

在艺术形态的转折时期，克里斯玛式裂变同样特别有效。在这种时期，传统艺术的惰性力足以窒息任何新的艺术形态。如果新艺术以传统的发展者出现，则不容易产生激烈的非议。早期摄影术问世时，曾刻意模仿纪实绘画风格以取得画坛的认可和订货人的青睐。正是有了这种模仿，摄影艺术在成为纪实绘画谢幕人的同时，也获得了存在和发展的权利。

艺术创造力常常是由传统的不完美而激发出来的。在这种逻辑背景下，必须有一个作为跳板的传统。同样重要的是，创造者还必须拥有一批将同样的传统作为跳板的追随者或接受者。

米家山水的点染模式之所以有争议，以致鲁迅也否认这种画法的实际价值和潜在意义，在很大程度上是米氏没有延揽一批有力的追随者。而米家山水之所以能作为独特的艺术现象被传承下来，甚至受到清初四王的赞扬，首先是对米家山水创造者信任的结果。米芾是权威的传统绘画鉴赏家，对传统推崇备致；他本人又是一代才子，诗、书、画名重一时；更重要的是米芾作品从材料、工具、构图、整体趣味及画面意境上，均出自业已流行的传统。

（此文为转载）



米芾 山水画

“真社会性” 与艺术史写作的真实性

文 / 吴鸿

艺术史是在一定的时间段内，客观记录、整理、分析某个地域范围内的视觉艺术（或基于视觉的其它艺术形式）现象，并进而得出写作者自己的主观判断。关于艺术史学史的研究相较于其它专门史或通史的史学研究而言，其实一直并无特别突出的观点或体系，无非是套用或借用其它门类的史学研究方法而已。及至今日，虽然美术史的写作已经从早期的艺术现象的罗列和艺术家的行状记述，以及近代的技法、风格研究，发展至今天在符号学和图像学理论背景下的社会整体视觉文化分析；即便如此，作为基础性的数据、素材的搜集和整理，依然具有重要的意义。

一般而言，我们从过程论的角度来看，艺术史写作的逻辑是一个线性发生的过程。它大致可以分为两个大的阶段：其一，对于基本素材、数据的收集和整理，在这个阶段中，不管是收集还是整理，都应该尽量体现出一种客观的态度和立场，否则艺术史的写作就会变成了一个个人态度史；其二，在前一个阶段的基础上，写作者所展开分析和研究，并进而得出自己的观点和判断，这是一个以客观的素材为基础进行主观、抽象的思考过程。在这两个过程中，前者的客观性和后者的主观性是不可相互替代的。前者失去了客观性，也就意味着艺术史写作失去了一定的针对性、真实性和广泛性；而后者失去了主观性，也就失去了每一位写作者依据自身的学养和经验而形成的独特性和差异性。

但这只是一般意义上的规律和愿望，具体到每一个个体的写作活动中，受个人的偏见、局限、能力等所限制，其实是无法做到在第一个阶段中对于素材的客观、真实的收集和掌握。即便如此，这种有局限的写作结果，也不失为是一个“真实”地反映了个人局限性的过程。而在今天的市场化的背景下，因为艺术品越来越金融产品化的市场属性所决定，艺术史写作也往往变成了一种可以为艺术市场背书的可主观操纵的过程。在这个背景下，前述的艺术史线性写作逻辑就变成了一个逆向的主观控制后的结果。具体来说，它不再是一个从“客观”的结果中去得出判断的过程；而是先有一个预设的判断，

进而围绕这个预设，去搜集那些能够支持这个预设的“论据”，甚至是主观制造、放大一些非真实的基础素材。虽然从结果的非客观性来看，这种替市场背书的方式，与上述的因为写作者个人局限性所带来的视野片面性有一定的相似程度，但是，究其本质而言，背书的方式是在伪造历史。个人的局限性尚可通过与其他人的对比和参照中得以弥补，而以“历史”的名义伪造历史则给后继的研究者带来了甄别的难度。

即便如此，体现在“第二阶段”的这些为了支持写作者主观观点的论据，仍然是一种间接性的“二手素材”；更为隐蔽的是作为“元素材”面目而出现的那些主观元素的结果，比方说那些基于个人恩怨和主观偏见而对素材的收集、整理任意删减的“大事记”。后者的危害性在于，它一旦被其他的个人或机构纳入到第二阶段的“正史”式的表述过程中，后继者再从中引述和转译，历史就会真正迷失在这种个人戾气所笼罩的迷雾之中了。

正是为了破除由“个人局限”、“市场化操纵”以及“恶意增减”这三种不负责任的艺术史写作恶习所带来的对于历史真实性的危害，本人曾经提出过在基于数据数字化的前提下，经由互联网环境的搜索引擎应用，可以厘清这种因为主观随意性所造成的“艺术史写作个人化”的流弊。

具体而言，建立在“传输控制协议”和“互联网协议”（TCP/IP）基础之上的国际互联网（因特网）（internet），实现了全球的计算机在共同使用公用语言基础上的互联网络；进而，万维网协议（WWW）最终实现了以超文本标注语言（HTML）与超文本传输协议（HTTP）为基础的面向因特网（Internet）服务的、一致用户界面

的信息浏览系统。所以，从原理来讲，只要是按照传输协议接入到互联网的电脑，都可以实现上传和下载的功能。但是，互联网应用也是一个信息量不断增殖的过程，不断加入的海量信息对于人类个体而言是无法及时而有效地检索到的。这就像一个超级图书馆，一方面是书刊资料不断的持续添加；而另一方面，如果没有一个有效的检索系统的支持，读者也只能是面对一堆杂乱无序的资料库而束手无策。这里就涉及到互联网的第二个基本应用——搜索引擎。

简单来说，搜索引擎（Search Engine）是指根据一定的算法策略，运用特定的计算机程序从互联网上搜集信息，并且在对信息进行组织和处理后，为用户提供互联网内容检索服务的系统。

在互联网的发展早期，国外以雅虎为代表、国内以搜狐为代表的这些网站所建立的“分类目录查询”非常流行。在这些网站上，分类目录由人工整理维护，按照各种内容分类精选互联网上的优秀网站，并加以一些简要描述，分类放置到不同目录下。用户查询时，通过一层层的目录树的层级分类点击来查找自己想找的网站。有人把这种基于目录树状结构的检索服务网站称为搜索引擎，但从严格意义上讲，它并不是搜索引擎，而只是类似于传统的图书馆卡片检索功能的一种人工分类方式。

在搜索引擎技术出现之前，由于没有统一的信息组织标准对网络信息资源进行加工处理，难以对无序的网络信息资源进行检索、共享，这样，分散在各种数据库中的信息就会形成“信息孤岛”。网格技术（great global grid）就是要消除信息孤岛实现互联网上所有资源的全面连通。Robot（机器人）一词对于互联网信息的检索、共享有着特殊的意义。Computer Robot 是指某个能以人类无法达到的速度不断重复执行某项任务的自动程序，由于专门用于检索信息的 Robot 程序像蜘蛛（spider）一样在网络间爬来爬去，因此，搜索引擎的 Robot 程序被称为 spider 程序，Computer Robot 有时候也被形象化地成为“网络爬虫”。正是在这个基础上，网络技术不再仅仅是一种技术应用，而是具有了社会学的一些基本特征。

地球脑

地球脑（The earth's brain），也有人称之为社会脑（social brain）、超脑（super-brain），在其早期的概念中，一些学者提出了社会可以看作为带有自己的神经系统的有机体的概念，也即是超有机体（superorganism）。而近些年来“地球脑学派”的观点则认为，网络与人工智能的发展已经把“地球村”变成了“地球脑”。人类个体的头脑只是新的庞大的“全球性大脑”的一个“脑细胞”，而因特网就像大脑神经把我们这些“脑细胞”紧紧地联系在了一起。人类在新的媒介环境下正在进化为一体。地球脑是正在



涌现的以“网络全球化”为基础，数量巨大的拥有发达大脑和创造力的所有人类个体，他们借助于各种信息处理工具，通过各种通信方式，彼此之间相互作用，联系，结合成的具有神经系统特征的自组织巨型网络。该网络具有比个体的人脑更高级的信息处理能力和创造力。它所表现的智能，就是“地球智能”。或者，为了让大多数人更容易接受和传播地球脑思想，我们可以将它概括为：地球是一个脑，每个人是一个神经元。在地球脑的概念下，新的集体智慧或集体智能（collective intelligence）并不是无数的人脑的叠加，而是具有独立智能的一个超级有机体。

在早期互联网中，数据库与普通大众的联系是单向的，大多数人通过网络实现的仅仅是信息的浏览和下载。而在以社交网络为代表的WEB2.0时代，普通人也可以通过互联网发布和上传信息。这样，这个超级智能的神经元就真正触及到了普通人的大脑之中。正是基于这样的现实，我曾经乐观地认为，艺术史的“真实”将脱离开个人写作的局限性，而真正能够实现在集体智慧的参与下的集体写作。同时，这种的“集体写作”是随着读者不同的立场和不同的语境，而随时变化着不同的版本。因为“个性化趋势”是搜索引擎的一个未来发展的重要特征和必然趋势之一，读者基于这种个性化的搜索方式所得到的结果即是那个合乎自己所需要的艺术史的“真实”。



信息酶

但是，网络和人工智能的独立发展也使之呈现出一种社会有机体（Social Organism）的特征，法国社会学家爱米尔·涂尔干曾经提出，一个有机体或社会的功能越专业化，那么其发展程度也越高，反之亦然。也就是说，这个不断演化中的超级智慧实际上所表现出来的是一种“社会生物学”的特征。

真社会性（Eusociality）“真社会性”是一种在生物的阶层性分类方式中，一类具有高度社会化组织的动物的生物行为学特征。在真社会性群体中，对于个体来说，进行群体与群体间竞争的利益，大于进行群体内竞争的利益，同时，群体的高度智能化和高效化，是以个体的“功能专业化”和角色的单一化为代价的。就拿“真社会性”生物的代表——蚂蚁来说，个体的进化让位于整体的社会角色分工，也就说，但就某个个体而言，它在集体化的社会种群中已经失去了个体智能全面发展的必要性。集体化的社会智能高效性只是需要个体在忠实扮演社会角色的同时，只要具备一种能适应集体行动的信息沟通能力和沟通方式就可以了。

“博格人”隐喻 博格人（Borg）是美国科幻影视系列《星际迷航》中虚构的一个宇宙种族。博格人生活在银河系的“德尔塔象限”，是一半为有机物一半为机械系统的生化人。博格个体的身体上装配有大量人造器官及机械，大脑为人造的处理器。以《星际迷航》为代表的生化“异形”一直是好莱坞的一个永不枯竭的灵感来源，它不仅仅是一种科技幻想的载体，同时也是代表了美国的保守主义的“自由”价值观对立面的一种政治隐喻形象。在《黑客帝国》、《异形》等大多数的好莱坞科幻作品中，作为政治隐喻形象而出现的“博格人”其实表现出来的就是与自由主义价值观相背离的“真社会性”。它既是某种对于未来技术型社会发展的想象，同时也有着现实的对于集体主义价值观批判的政治针对性。

和作为真社会性生物的蚂蚁社群一样，博格人是严格奉行集体意识的种族，从生理上完全剥夺了个体的自由意识。博格人的社会系统由“博格集体（Borg collective）”组成，每个集体中的个体成员通过某种复杂的“子空间通信网络”相互连接。

信息素（pheromone）

信息素（费洛蒙）区别于荷尔蒙（Hormone）也被称做外激素，指的是由一个个体分泌到体外，被同物种的其他个体通过嗅觉器官察觉，使后者表现出某种行为、情绪、心理或生理机制到底改变的物质。它具有通讯功能。在蚂蚁的真社会性生物行为协作中，协调各个个体之间的统一行动的，信息素起到了决定性的作用。

蚁群算法（ant colony optimization）



蚂蚁特写



蚂蚁社群雕塑作品



蚁群算法又称蚂蚁算法，是一种用来在图中寻找优化路径的机率型算法，其灵感来源于蚂蚁在寻找食物过程中发现路径的行为。当一只蚂蚁找到食物以后，它会向环境释放一种挥发性分泌物“信息素”，吸引其他的蚂蚁过来，这样，随着越来越多的蚂蚁经过这条路线，蚁巢和食物之间最正确的那条道路上的信息素也就会越来越得到加强；反之，那些偶然走过的路线上的信息素也会随着时间的消逝而慢慢挥发掉。这样，个体的行为虽然是盲目的，仅仅是一只蚂蚁跟随另一只蚂蚁而已，但是通过集体的选择之后，似乎又能呈现出某种“群集智能”的特征。

信息酶

酶（Enzym）是指一种具有生物催化功能的高分子物质。在酶的催化反应体系中，反应物分子被称为底物，底物通过酶的催化转化为另一种分子。而“信息酶”是笔者杜撰出来的一个名词，指的是信息在传播的过程，会因为某种传播机制的作用，而发生信息的性质和强度的转化。

比方说当用户以关键词的方式在网络中查找信息时，搜索引擎会在数据库中进行搜寻，如果找到与用户要求内容相符的网站，便采用特殊的算法——通常根据网页中关键词的匹配程度、出现的位置、频次、链接质量——计算出各网页的相关度及排名等级，然后根据关联度高低，按顺序将这些网页链接返回给用户。这也有点像蚁群算法的另一种变体，由“关联度”而决定的排名等级实际上也有些类似于一只蚂蚁追随另一只蚂蚁的信息素的过程。这是由搜索引擎特殊的算法机制而决定的，其中也必然包含了大量的盲目性。比方说，2008年由于贵州瓮安的一起群体事件而使“俯卧撑”成为了当年的“年度热词”，随着这种搜索“关联度”的加强，广州的某位主持人在几年前做的一组本已被人遗忘的行为艺术“俯卧撑”，也随之走红。

另外，以Facebook、Twitter，以及中文的微博、微信等为代表的社交媒体，一方面改变了互联网信息的传输主体属性，也就是说，个人可以轻而易举地通过互联网上传信息；而不像此前那样，个体在不是某个网站的管理人员的前提下，是无法将信息上传到互联网之中的。同时，从另一方面而言，通过“转发”和“评论”的功能，普通大众的“关注”也可以参与到该信息在传播过程中的社会属性。特别是中文语境下的微博、微信等，更是发展和强化了大众的这种“关注力”的重要性。这种在信息的传播过程中促使其发生性质转化的因素，所体现出来的社会学特征即是上述的“真社会性”。它所体现出的特点就是在整体的智能型得到强化的同时，是以个体的无意识性为前提的。个体按照信息素的指引，在信息接受行为

模式上呈现出某种趋同性；同时，这种趋同化的行为本身也在强化着那个信息素的通讯功能。网络黑客技术中有一个术语叫“肉鸡”，指的是那些可以被黑客远程控制的机器。黑客可以随意操纵它并利用它做任何事情。而在社交网络中所体现出来的这种集体无意识行为，也就像有一个超级大脑通过以信息酶为工具，控制并利用那些浑噩的肉鸡（包括那些抽象的算法技术，以及具体的、受网络集体无意识行为模式控制的大众）。其过程，也印证了涂尔干的“社会有机体”观点，也就是一个社会的发展程度越高，越是以其组成个体的“无机化”为代价的。

去酶化 在现代网络化的真社会性的现实中，联系、集合各种信息，并通过自身的技术或社会性机制衍生出新的“子代信息”的，正是信息酶的作用。在这里，信息酶的概念是一个象征,我们把某个进入到网络传播机制中的信息称之为“底物”，底物在这种具备了“酶性”的机制的作用下，在量级或属性上发生变异，成为另外一种信息，这就是“信息酶”的作用。这种象征性包含了两个层面。

其一，通过搜索引擎的算法和排序所体现出来的技术性层面。能否从海量的数据量中将有效的信息提取出来并推荐给用户，从而使信息的重要级从“一般数据”变成成为“有用的信息”和“重要的信息”；而用户通过反复点击推荐链接的过程，也会不断增加这种信息的重要级从量变到质变的“畸变”权重关系。也可以这么说，算法机制影响到大众对于某个信息的接受程度，而大众在信息酶作用下“从众”式的浏览行为方式也会进一步加重该信息酶的强度，从而使“元信息”的性质发生本质性的变化。

其二，在社交媒体中所体现出来的社会性层面。社交媒体就相当于是一个用网络连接起来的虚拟的“超级广场”。原理上，每个人都可以发言，每个人的意见其他的所有人都都可以能听到。但是正如同在现实中一样，这种原理事实上是做不到的。就像在现实中的广场聚会一样，除了聚会的组织者（社交媒体的编程者和管理者）之外，其他人更多的只是在一些小圈子里窃窃私语，并不能把自己的意见有效地传递更多的听众。设想一下，大众是处于在无序的状态下，并无相互之间沟通可能的“囚徒困境”，在群氓的状态中，只能是简单地通过提高自己的音量来获取别人的注意。如果每个人都是这样想的话，其结果只能是众声喧哗，信息的有效性和重要性在相互干扰中被抵消掉了。有效的解决办法无非是，一方面夸大信息的重要性和奇异性,以满足受众的猎奇心理;另一方面建立更多的关系网络,进而通过这种网络来有效传播自己的意见。这样，在社交媒体的环境中就很容易产生一种信息的“奇观化”，也可以这么说，在众声喧哗的社交媒体中所折射出来的心理本质也即是“奇观社会”的媒介化变



星球大战

现。在这里，社交媒体通过“转发”和“评论”的方式所表现出来的信息的“奇观化”的过程，与上述的搜索引擎通过算法机制的关联性“权重畸变”在本质上是一致的，所不同的是程序算法在这里被替换成了大众心理。而大众心理的趋同性更符合前述的信息酶的原理，最终所呈现出来的也是大众在信息酶的吸引下,通过“从众”式的浏览行为方式的参与，进而改变“原信息”的性质的过程。

我们把问题再简单整理一下：为了打破美术史的传统写作方式方式中，“个人化写作模式”的主观性、局限性和利益操纵性所带来的对于艺术史真实性的篡改和歪曲，通过将艺术现象的数据转换，并且个人得以自由上传各自所掌握的艺术史原始素材，再经过国际互联网的联接，从而实现一个理论上的全球共享的信息平台。但是这个理论上得以全球共享的超级数据库是原始的、混沌的，在搜索引擎技术被发明出来之后，这个全球共享的知识平台开始具备了大脑神经的有机性特征。从现阶段的网络技术和计算机程序水平而言，所谓的全球脑还仅仅是一个假设，因为超级数据库的实现只是解决了一个“脑容量”的问题，即使是通过国际互联网的集合和互联，个体意义上的“人脑”之间的联系性被无限度地加强了，人脑变成了“地球脑”的一个个神经元。但是即便如此，作为关键性因素的地球脑的“独立意识”的觉醒及至目前还仅仅是一个理论假设，所以，地球脑在现阶还只是体现出一种人脑的集合体的意义。也就是说，通过网络而实现的虚拟的互联网社会，从生物社会学的意义上而言，只不过是个体价值越来越弱化的“真社会性”生物行为学特征。在这个阶段中，在地球脑的自我独立意志觉醒之前，应用型的技术还是带有人性的劣根性和局限性。信息酶的假设，是基于网络

技术和网络社会在现阶段所表现出来的“真社会性”特征，而提出来的一个揭示网络信息“奇观化”的本质的命题。

最后，为了解决好在数据互联、共享过程中的“真社会性”的弊端，以及在现阶段互联网环境中“信息酶”因素的干扰和影响,从而实现基于超级数据库基础之上的对于艺术史“真实性”的还原，我们需要做的是一个专业性的“去酶化”的过程。比方说，那些为了迎合搜索引擎的信息关联性的算法机制的“程序化”原理，恶意的“搜索引擎优化”就是利用这些原理的结构性缺陷而人为操纵信息的内在关联度和结果排序，从而使信息的“艺术史”意义发生改变。去酶化就是通过“反程序”来去除这些恶意“优化”所带来的这种权重关系的干扰性。再比如，通过社会网络媒体的信息奇观化，大众的从众心理被极度地加强。很多善于利用这种奇观化和从众性社会网络特征的人，通过一定的可认为控制的方式放大、强化那些和自己有关的的信息的重要性，从而也是要使信息的“艺术史”意义发生改变。去酶化的过程也可以通过判断那些信息与作为信息提供者的当事人之间关联度的多少，以及围绕当事人的社交网络关系所累积的权重度，按照一定的比例去除这些权重，最终还原到作为元信息的真实状态。

总而言之，去酶化是一个复杂的过程，它需要艺术史研究学者、网络技术人员,以及网络社会学学者的共同参与,通过“反程序”的技术编程，最终去除掉那些因为网络程序和互联网社会的“真社会性”所带来的对于艺术史真实性的干扰性因素。

（此文为转载）

艺术批评何去何从？

文 / 詹姆斯·艾金斯

美术批评 · 没有读者的写作

美术批评处于一种普遍的危机之中。它的声音变得极为微弱，而且成了朝生暮死的文化批评背景上的喧闹。但是，它的衰落又并非普通意义上的山穷水尽，因为与此同时它比以往任何时候显得更健壮。美术批评可谓蒸蒸日上，它吸引了大量的写手，而且也常常得益于高质量的彩色印刷和全球性的发行。在这种意义上说，美术批评是繁荣的，但是，它却又不在当代的理论论争的视野之中。因而，它无所不在，又没有什么生命力，只是背后有市场而已。

我们几乎无法计算当代美术批评到底有多少。画廊几乎总是要为每个展览至少做一张硬卡，而假如有能力印制一份 4 个页码的小册子（通常是折页）的话，那么一般还会有一篇论述艺术家的短文。如果再讲究一点，就会收入一篇论文或若干篇论文。画廊也会收罗当地报纸上的有关报道的剪报以及豪华的美术杂志上的图与文的复印件等，任何人只要有要求，画廊的主人就会乐意提供拷贝。如果午后到北美城市中的画廊区去走一走的话，那么你就会很快得到一大堆展览图录，每一本都印制精美，开篇就有至少一百字的文章。豪华的美术杂志的数量也有迅速的成长，尽管从企业家的眼光看，市场的风险很大。豪华版美术杂志数量可观，可是图书馆和艺术数据库却并不把它们当回事儿，既不收集，也不编入索引。一般地说，学院派的美术史家是根本不读这些杂志的。没有人知道每年究竟会有多少展览图录，原因在于弄不清天底下到底有多少画廊。像纽约这样的大城市虽然每年出一份画廊指南，但是这种指南并不齐全。据我所知，除了艺术的高端市场的信息是例外以外，世界上没有一个图书馆会收集画廊所印制的东西的。

在某种意义上说，美术批评确实是非常健壮的。它是如此健壮，以至于超过了读者的数量。美术批评多得可谓读不胜读。与此同时，美术批评又差不多是奄奄一息的。大量的美术批评被炮制出来，同时也被迅速地忽略掉。学院领域里的学者倾向于阅读那种具有丰富历史信息、同时又有一定学术背景的批评。这主要指的是由美术史杂志和大学出版社所发表的有关当代美术的论述。专门研究现当代美术的美术史家

虽然也阅读像《美术论坛》(Artforum)、《美术新闻》、《美国美术》等杂志，但是却不会引用这些杂志上的资源（即使是为这些杂志撰稿的美术史家也很少引用其中的资料）。唐纳德·库斯比特 (Donald Kuspit) 的《美术批评》是一本外围性的杂志，但却是任何美术批评家感兴趣的，尽管其发行量很小。其余的则是面目不清的，如《美术论文》(Art Papers)、《现代画家》(Modern Painter)、《艺术月刊》(Art Monthly)、《艺术问题》(Art Issue)、《艺术快讯》(Flash Art)、《艺术文献》(Documentssur l' art) 等。而那些精美的杂志在学术圈中也少有人问津，如《艺术世界》(Univers des arts)、《美国艺术家》(American Artist)。同时，美术史家对报纸上的艺术批评也不是太在乎。这样的艺术批评仿佛是透明的纱巾，漂浮在文化对话的微风中，却没有什么安身之处。

虽然报纸上的艺术批评比较难衡量些，但是其流布极广，已经有上百年的历史了。1824 年的巴黎，20 家报纸开设了美术批评的专栏，此外还另有 20 份杂志和小册子是报道美术沙龙展的。尽管当时几乎所有的作者都不是专业的批评家，然而他们中的有些人却是倾注了全部的时间。如今的报刊方面的批评家似乎大不如从前。在电视和广播中的美术批评的缺乏也大略相似。19 世纪早期的哲学家和作家对当时的美术批评家是颇重视的，因为批评家自身还是重要的诗人或哲学家。波德莱尔对于 19 世纪中叶的法国美术批评的贡献是无与伦比的，他自身就是一位极为重要的诗人。到了现代，这种情形有所改变。格林伯格 (Clement Greenberg) 作为现代主义中最引人注目的批评家对哲学却是一团糟，他与其说是要从康德那里寻求更多的依据，还不如说是想自己站出来说话。格林伯格特别擅长写作，文字煞是清朗，但是却又远不如波德莱尔。那么，如今又有哪些举足轻重的批评家？列举起来并不困难，如《纽约时报》的罗伯特·史密斯 (Roberta Smith)、迈克尔·基姆尔曼 (Michael Kimmelman)《纽约客》的彼得·施杰尔达 (Peter Schjeldahl)。不过，在不是为那些发行量在百万份以上的报刊而写作的批评家行列中，又有哪些人是当代批评中重要的声音呢？我在这里可以列出一些有意思的作者：约瑟夫·马谢克 (Joseph Masheck)、托马斯·麦克埃维约 (Thomas McEvelly)、



巴尔蒂斯



巴尔蒂斯

理查德·希夫 (RichardShiff)、克米特·尚帕 (Kermit Champa)、罗莎琳德·克劳斯 (Rosalind Krauss) 和道格拉斯·克利姆帕 (Douglas Crimp)。不过，他们在读者的心目中未必就是一言定尊的人物，其身后尚有一大串的名字，如戴夫·希基 (Dave Hickey)、埃里克·特罗西 (Eric Troncy)、彼得·普拉根斯 (Peter Plagens)、苏珊·苏雷曼 (Susan Suleiman)、弗兰切斯科·波纳米 (Francesco Bonami)、金·勒温 (Kim Levin)、海伦·莫尔斯沃思 (Helen Molesworth)、唐纳德·库斯比特 (Donald Kuspit)、布兹·斯佩克特 (Buzz Spector)、米拉·肖尔 (Mira Schor)、汉·乌尔里克·奥布利斯特 (Han-Ulrich Obrist)、米温·夸恩 (Miwon Kwon)、杰曼诺·西朗特 (Germano Celant)、乔治·维佐蒂 (GiorgioVerzotti)。国际美术批评家协会 (AICA) 称，现拥有 70 个国家的四千多个会员。

20 世纪上半叶，批评家们由于关注美术史以及批评本身的历史，常常是从大处着眼。罗杰·弗莱 (Roger Fry) 和克利夫·贝尔 (Clive Bell) 就是绝好的例子。贝尔的宣言《艺术》贬低一切处于 12 世纪至塞尚之间的东西，他把文艺复兴说成是“古怪的新病”，而伦勃朗则既是天才，也是“当时典型的衰败”。贝尔的判断往往颇具一种大而论之的气魄。即使是 20 世纪早中期的批评家也还是极有论辩色彩的。相形之下，当代的批评的思绪却不想越出展览和特定作品本身。这样做，有时就是对豪华的艺术杂志的一种承诺：不要胡来，扣紧主题。2002 年，由哥伦比亚大学“全国艺术新闻项目”所做的研究发现，美国的美术批评将对艺术品的判断列为一种最不受欢迎的目标，而最受欢迎的是对艺术品做单纯的描述，这一种惊人的逆转，就好像物理学家宣布说，他们不再对理解宇宙感兴趣，而只是想欣赏宇宙而已。

21 世纪的美术批评家不一定是大学科班出身，在某种意义上说，这是没有大碍的，因为几乎没有人是专门被培养成批评家的。大学的美术史系大多是不开美术批评课的，即使有也可能是诸如“从波德莱尔到象征主义的美术批评史”之类的课。美术批评并不被看作为美术史大纲的一部分，它不属于历史性的学科，而有点像创造性的写作。当代的美术批评家的背景各异，异常自由，却缺少一种可以安身立命的学科的依傍。我是说批评如果更有学术的规定性，就可能有某种中心感。批评家在写展览图录文章时，会稍稍受到某种期望的约束（如作品不应是那么不受人喜爱的），而给大报写稿的批评家也会有所约束，因为公众是不习惯新艺术的，或者说更习惯于温和的观点。但是，诸如此类的约束较诸缺乏那种学术归属的限定就无足轻重了。不管什么样的学科，它们通常都会对其中的实践者有两方面的压力，一是同行的意识，二是研究的历史感。可是，这两样东西在当前的美术批评中都是缺乏的。

这就是我对美术批评的一种勾勒，全世界有数千人在写批评文章，可是却没有一个共同的基础。同时，美术批评又与大笔的孔方联系在一起，因为即使是最不起眼的展览图录也印数可观，封面和图版都挺讲究，而这些在学术出版物中却是不多见的。即使如此，批评家也不全是以写批评文章过日子的。大部分为美国最重要的报刊撰写批评文章的人一年的进账不到 25000 美金，但是成功的专栏批评家每年却可以写二三十篇，最低稿费每篇 1000 美金，每个字 1-2 美金，或者每篇短评 35，50 美金（大概我自己的情况居中，例如 1，2 页的文章可得到 500-4000 美金不等）。活跃的批评家会被请到大学去讲演或受邀参观展览，所有费用在 1000-4000 美金之间。刊登在豪华美术杂志的文章的稿费为 300,3000 美金。批评家写这些文章既可增加收入，又可以引来更多的邀请。相比之下，依靠学术吃饭的美术史家和哲学家可能一生著述等身，却没有得过什么稿酬。批评比比皆是，有时连谁是读者都不知道就已名利双全了。批评家难知道在美术馆之外谁还会是真正的读者。常常除了出钱的美术馆和作为批评对象的艺术家就再也不会会有什么别的读者了。这是一种幽灵似的职业，符合一种幽灵的需要，然而却又气度不凡。

一方面是当代美术批评的大量炮制，另一方面却又是它从文化批评的火线上的撤离。确实，当代美术批评中最有想法的往往又是极为保守的人士。我不认为保守主义对批评有益，它也不是批评的恰切的意识形态方向。像希尔顿·克雷默 (Hilton Kramer) 这样的批评家已经远离了艺术界中最有意思的东西。这是一个迷人的问题，为什么 20 世纪后期之前的批评是如此引人入胜，既有激情又有丰富的历史内容，而当代的批评却变得如此薄弱，虽然有大量的孔方的投入。我不禁要问两个问题，第一，将美术批评单独作为一种实践来谈论是否有意义？或者说，它是不是具有不同的目标和不同的活动？第二，批评的改革是否有意义？

美术批评是怎样合成的

假如我要对当前的美术批评描绘一幅图画的话，那么我会将它画成一条七头怪蛇。第一个头就是由商业性画廊委托撰写的展览图录论文。有人说，展览图录论文不是美术批评，因为它们是用以捧场的。但是，它们不算是批评的话，又是什么呢？第二个头是学术性论文。它们洋洋洒洒地引用各种含混的哲学与文化研究的概念，从巴赫金、布伯 (Buber)、本雅明一直到布尔迪厄 (Bourdieu) 等人的著述都是引用的资源。它们往往是保守派集中攻击的对象。第三个头是文化批评。在这种批评中，美术与流行的图像混为一谈，美术批评成了大杂烩中的一种味道而已。第四个头是保守派的宏论，其中的作者会大谈特谈艺术必须如何如何。第五个头是哲学家的文章。这类文章所论证的是艺术忠实或偏离的某些特定



法国卢浮宫



法国卢浮宫

的哲学观念。第六个头是描述性的批评。依照哥伦比亚大学的调查，这是一种最流行的批评。这类批评的目的与其说是在做判断，还不如说是在鼓动读者接近他们或许不那么想去看的作品。第七个头是诗意的美术批评。批评文章本身的写作成了重要的一环。

我并不是说上述的七个头就是怪蛇所拥有的所有的头了，或者说这些头不可以作其他的描绘。对美术批评所作的批评实在是不多，因而，批评家们并不总是习惯于文学批评和学术争鸣中那种司空见惯的尖锐批评和回击。我在这里的兴趣不是特定的文本或作者，而是想探究视觉艺术目前得以描述的方式。

首先，在七种批评中，展览图录文章（我指的是一般展览手册上的文章，而不是各大博物馆所编辑的论文集子里的文章）肯定是读者最少的一种批评，尽管其总的数量或许可以与报纸上的评论相提并论。人们对这类文字不以为然，其原因是，它们均由画廊委托撰写的。我发现这些论文的作者通常是没有特别顾忌的。他们可以随心所欲地写，并不觉得写一些正面的东西而避免反对性的判断意见有什么不妥。而据我所知，对于这类文章根本就没有什么审查可言。我个人的经历使得我对这类批评不抱乐观的态度。我为朋友写过展览图录文章，也接受过画廊和策展人的委托。我在为友人写作的时候，并不想说什么贬损的意思，因而写起来特别顺手。可是，为不熟悉艺术家写文章，就是另一回事了。起初，我对画廊与艺术家一起要求我改动我的文本而感到惊讶，仿佛文章是饭店里一道可以退回的菜。依我之见，一个复杂而又矛盾的艺术家的意思要比一个神话般的艺术家有意思得多。可是，展览图录文章就像是求职用的推荐信似的，其中只要有一点点错误的暗示，就可能被理解成推荐信的作者对被推荐者暗含厌恶之情。在为一些较大的展览写作时，作者尽管有更多的自由度，但是这也不能免除来自艺术家的反对意见，而艺术家们的否定性的反应可能就意味着作者下一次不会被邀请来写展览图录文章了。我曾经为维也纳附近的埃斯尔收藏馆(Essl Collection)写过一篇长文，为此招来几个艺术家的反对意见。有的艺术家觉得我是唯一一个不能真正理解他的人。艺术家在一种与世隔绝的状态下会认为，只有他才是比别人更能理解自己作品的人。展览图录文章最好是对艺术家的举足轻重的意义大加发挥。如果能显出绝对的权威性，缀满重要的名字和作品等，就更是处处讨好了。其中的论点也不要过于复杂，因为需要吸引住那些可能只是瞄一眼的读者。与此同时，论点又不能完全开门见山，因为假如过于直白，读者会觉得作品根本没有什么东西。因而，还要稍稍写得放开一些。

为说明问题，我可以随意地从我的书架上大约三千本的展览目录中取下一本凯特·谢泼德(Kate Shepherd)的画展图

录做例子。其中，批评家对画家的作品介绍是这样的：谢泼德的早期作品是写实的，例如她对那些旗帜、鞋和鲜花等的描绘“优雅而又细腻”，显得既“有些超然”又有些“奔放”。她的趋于抽象的新作也是一以贯之的结果，因为艺术家用特定的几何形体所组成的视觉语汇建立了某种经验主义的游戏，其中的规则是“不断变易的”，而最终又获得了一种“优雅平衡”。这些说法包含了当代的图录文章所要有的三种效果：第一，通过将艺术家与重要的艺术运动（极少主义）联系起来，使读者对艺术家在精英艺术方面的抱负深信不疑。第二，通过勾勒艺术家创作轨迹的一贯性，强调艺术家创作的严肃用意。第三，在没有形成特别的结论的行文中强调艺术家的创作是井然有序的。接着，批评家为了强化艺术家与艺术史的联系，甚至还作了一种大胆的联想，即把谢泼德的竖条画与17世纪西班牙的全身肖像相提并论，因为后者常常占据的是一种像舞台般的中性的空间……要对这样的批评文章中的论点进行总结并不容易，因为它实际上是什么论证的。如果谢泼德是后极少主义艺术家，同时还与17世纪的肖像画传统有关。那么，其他数以千计的后极少主义的画家又该怎么说呢？这就是大量的展览图录文章的情形，全世界数以万计的商业画廊都在炮制这样的文字。可是，既没有什么读者，甚至无法跻身于各大图书馆。当然，大型博物馆和美术馆为主题展和回顾展所汇集的文章应该另当别论。第二，学术性论文虽然有学术味，但是未必与学术有关。因为写作此类批评的作者往往不是在习惯专业中工作的专业人士。换一句话说，写美术批评只是业余的行为而已。美术史方面的专业人士往往不认识非专业的批评家所认识的艺术家，更不知道这样的一些批评家到了那里以后准备写些什么。像麦克·乔拉·雷斯(Mac Giolla Léith)这样的批评家本行是研究某种语言的，美术批评只是其副业。他的文章中引证繁富，有语言学、法国后结构主义、马克思主义、现象学、符号学和精神分析等的内容，其中雅各布森、班维尼斯特(Benveniste)、德勒兹(Deleuze)、瓜塔里(Guattari)、本雅明、梅洛·庞蒂、索绪尔和拉康都是普通的名字，更有一些时髦的学术术语，用意无非是增加批评的分量和说服力，可是并不促使读者作深入的思考，仿佛批评话语的密集是首要的，而观点与论证则退而次之，对作品本身的分析也就可想而知了。这样的批评或许会红极一时，但是却会褪色的。

第三，我指的文化批评是报刊杂志上雪崩似的、内容又包括了美术的批评文章。因而，其本身不就是美术批评。典型人物为萨拉·沃威尔(Sarah Vowell)。她的文化批评什么都写。她在我现在执教的芝加哥美术学院当学生时，对批评史或艺术史均无兴趣。她将美术与文化放在一起进行谈论，其实是早已有之的做法。大众文化批评家劳伦斯·阿洛威(Lawrence Alloway)就是一例，而后又有尼古拉斯·米尔佐夫(Nicolas Mirzoeff)、戴夫·希基和维克托·伯金(Victor Burgin)等人。他们的共同点在于，美术已经成为深深地介



法国卢浮宫馆藏作品

入到大众文化之中的存在，因而再去吁求所谓的“精英”艺术，就过于老派和误导人了。依照沃威尔的看法，文化混融使得美术批评家不再是必要的，因为美术批评已经解体并融入了更为广泛的文化批评。文化批评的要害在于，它含有一种反美学的美学观念，同时到了最后又是回避当代文化中的一些极其严肃的问题的。

第四，保守派的宏论的最好例子当然是希尔顿·克雷默。2001年，克雷默主编的《新批评标准》杂志的“编者按”是这样写的：从一开始，我们努力要奉献的不只是报道，而是批评。我们所说的“批评”就是“辨别”，也就是说，有见识的价值判断……同样值得注意的是，辨别并非敌对的态度——尽管就其本质而言，对当代美术界的辨别性的评估在很大程度上是一种否定性的评估。批评怎么可以做到这一点？因为我们正在谈论的是一个狡辩、意识形态的做秀和玩世不恭的商业行为都很猖獗的世界……这里所说的批评就是区分好与坏、成功与失败。我推想，撰写编者按的人就是克雷默本人。在他看来，辨别的缺乏和当代美术的失败是相伴相随的。他想要看到的是那种在“和谐与传统”的名义下完成的、技巧高明而又非政治性的艺术。诸如此类的价值观有时候还会将克雷默引向艺术以外的地方。他曾经为画家奥德·纳德勒姆 (Odd Nerdrum) 写过一篇有趣的评论。初看起来，这个画家确实是克雷默标准中的完美艺术家，因为前者的技巧绝对过人，也憎恶商业性的东西，同时极为关注伦理的问题。克雷默起先说：纳德勒姆在“官方的美术界”中毫无成功可言，他的作品批判了“当代艺术中所有的正统观念”，他对自己回归于伦勃朗毫无愧疚意，他的技巧登峰造极，而其作品题材中的强烈的道德感使其和《格尔尼卡》一样前卫。他自豪地将自己的绘画称为“反现代主义”，可是又与后现代主义阵营的姿态无关……如此评论下去，克雷默应当将纳德勒姆列为大画家，可是，实际上他又没有到那种可以说出这种看法的地步，这或许是因为克雷默感觉到了，纳德勒姆是过于奇怪地迷失于这一时代了。无疑，克雷默的生活与真正的艺术界的实际状态相距甚远。

第五，哲学家的文章也许最佳的例证就是世纪之交的阿瑟·丹托 (Arthur Danto) 的批评文章，尽管托马斯·克罗 (Thomas Crow) 在评论极少主义和观念艺术时运用了一种更为哲学化的语调。在克罗看来，诸如极少主义和观念艺术都显而易见地和哲学问题联系在一起，因而需要展开哲学化的批评。而且它们为重要的哲学问题提供了向作为门外汉的公众进行展示的最为重要的场合。由于哲学已经退缩到了一种狭窄的学术圈子里，那么，观念艺术家就能“名正言顺地要求那种最后的公众哲学家的地位”。不过，他也提醒道：哲学的意义当然只能延伸到极为少数的人身上。他指出：艺术作品不是还原为哲学本身，它们是各种各样的问题和立场，在严肃的

批评家眼里，它们较诸用语词表达的哲学问题还要具有挑战性和魅力 (可是，我本人并不完全同意克罗的具体见解，因为有些艺术作品所具现的哲学问题并不是那么有意思或“迷人的”)。丹托的笔调显得轻松些。不过，他也关心艺术品的哲学力量。他的哲学论文——与他的美术批评不一样——总是围绕一个著名的观点——即美术史在 1963 年沃霍尔的《肥皂箱》那里就终结了。在我看来，有两类读者对丹托的哲学论文以及美术史已然终结的观点感兴趣。一类是哲学家、社会学家和教育家等，另一类则主要是艺术家，他们用历史终结的观点来解脱自己的压力，即不再对历史负责，因而也就不用心自己在现代主义和后现代主义历史中的位置。

丹托一直在为欧美的各个博物馆和美术馆撰写批评文章。他在批评文章中提出了全然不同的问题。我特别感兴趣的是美术史终结之后的美术批评写作的观念。丹托觉得是为自己的观点而写作，而别人的见解也可能是有效的。令人觉得奇怪的是，即使是在为沃霍尔之后的艺术家写批评文章时，丹托也是旁征博引。他对艺术运动、风格、艺术家和观念等进行比较，也不无说服力。在哲学家的文章类别里，还有斯蒂芬·梅尔维尔 (Stephen Melville) 对 20 世纪 80 年代美术的审慎的、解构式的读解：惠特尼·戴维斯 (Whitney Davis) 最近关于雕塑的论述等。我之所以将他们也纳入其间，是因为他们都把艺术品看作是一种不可替代的哲学领域。

描述性的批评在 20 世纪有很大的发展。根据哥伦比亚大学对 230 位最重要的美国艺术批评家 (那些为发行量最大的报纸、周刊和新闻杂志写稿的作者) 的调查，批评家认为批评的最重要之处就在于“提供一种准确的、描述性的叙述”。有一位调查的答卷者说，美术批评就是要在艺术家和读者之间“建筑一座桥梁”或展开一种“对话”；第二个答卷者说，批评是“促使读者去观看和购买艺术品”；第三个答卷者认为，批评是将读者引向“不同的文化和其他的视角”；第四个答卷者则直截了当地说，“我们告诉读者城里有什么展览，是为了赚到钱”。不过，人们也十分重视美术批评要提供历史性的背景，尽管这与美术史的目的相重合。

《纽约时报》的主要批评家迈克尔·基姆尔曼说，他的《肖像：在大都会博物馆、现代艺术博物馆、卢浮宫博物馆等处与艺术家交谈》(1998 年) 一书或许可以充当未来的美术史对那些参加交谈的艺术家进行研究时的重要资料。但是，此书不仅仅是为了成为以后的美术史研究者的资料而已，因为作者在其导论中也对美术史有点较劲，“我觉得，这儿的艺术家们使过去的艺术重新获得了一种史学家们担心或忽略的直接感……伦勃朗是伟大的人物，但是我们没有必要非得喜欢他的作品。”基姆尔曼希望他的《肖像》与美术史或者较有评判性的批评拉开距离。



吕西安·弗洛伊德作品



弗兰西斯·培根作品



美国大都会博物馆作品



美国大都会博物馆作品

但是，没有历史感和学术感的支撑，基姆尔曼的选择就毫无意义。事实上，在基姆尔曼书中出现的名字尽管不少，但大多已是国际著名的艺术家。譬如：巴尔蒂斯 (Balthus)、伊丽莎白·默里 (Elizabeth Murray)、弗朗西斯·培根 (Francis Bacon)、罗伊·里希滕斯坦 (Roy Lichtenstein)、吕西安·弗洛伊德 (Lucian Freud)、苏珊·罗滕伯格 (Susan Rothenberg) 等。也就是说，都是可以写入美术史的人物。尽管《肖像》是低调的，并没有想在其 16 个谈话之外还有什么说法，但是它的潜台词却是：假如有更多的人愿意关心艺术家们对艺术品的选择以及谈论的方式的话，那么就有可能创造出一种真实而又充分的思考视觉艺术的途径。我并不认为这是可行的，因为在《肖像》中艺术家所发表的各种各样的观点也只有参照以前构成 20 世纪美术史总体的观点、判断、研究等时才有意义。难道像《肖像》所说的那样，只要注意——而不用进一步解释——普桑的说法，即卡拉瓦乔是要捣毁绘画的，就能写出一本 17 世纪法国美术史，而描述性的美术批评就仿佛是刚刚发掘出来的矿石，尚不能作什么用。

什么是好的批评

我对其他人的观点的怀疑并不妨碍我来叙说我所赞赏的那些批评类型。在阅读报纸上的美术批评时，我通常喜欢的是那些开放地提出的观点。我想要了解批评家的所思——而且，我也喜欢感受批评家所说的文字背后的忿忿不平或者激情——同时，我想理解批评家在论述诸如立体主义、超写实主义、现代主义和后现代主义等较为大型的历史运动时可能提出的观点。假如批评家是将当代艺术场景中的多元主义当作一种特许证，从而不再对更为广泛的问题进行思考，或者，批评家是以华丽的文字来掩盖思想的贫乏，那么我就会感到苦恼。彼得·施杰尔达在 20 世纪 90 年代的大部分批评文章就有诸如此类的毛病，他执意不做任何明确的判断，或者将自己在一个个的专栏里的想法进行比较。他在字里行间的漫不经心常常令我失望。不过，他最近发表批评文章变得清晰起来，而且涉及更为广泛的历史问题。发表于 2002 年 2 月的《重访超现实主义》一文已接近我所知的理想的美术批评。这是一篇评述大都会艺术博物馆的展览《超现实主义：不羁的欲望》的文章。除了具体作品的评论之外，作者对超写实主义的活力很是担忧。他认为，在 21 世纪的人们心目中，超写实主义是不可能再有什么力量的，因为“一点点现实的怀疑主义就可以很快完成‘不羁的欲望’”。此外，超写实主义的绘画又可能是贫弱的，恩斯特“疯狂而又呆板”，达利“带着过时的想法呻吟”。他们的作品不过是“理性化的性欲迷宫”而已……在我看来，文章很是精彩。它不仅讨论了一个最受争议的现代主义运动，而且精心地以 1600 字写就。施杰尔达对超写实主义的否认有异于格林伯格的观点，也不是针对那些对超写实主义颇多赞誉的美术史家（如罗莎琳德·克劳斯和哈尔·福斯特）。他论述的完全



美国大都会博物馆

是他自己的观点。以报纸的文章字数容量限制计，这篇论文的每一个段落的见地都超过了绝大多数论述超写实主义的专著。它也表明，拥有广泛的读者群的报纸上所刊登的美术短评未必不能通向那种具有历史的反思性和鞭辟入微的美术批评。

我在这里提一下好的批评的特征。

第一，大胆的判断。我认为，批评最好是坦诚、大胆，也就是说，批评家愿意将评论的作品与过去的作品进行比较，同时用以前的评论家的东西来对照自己当下的判断。我喜欢的美术批评家是那些努力感受历史的分量的作者，他们仿佛是当着所有的艺术品、美术批评家以及美术史家而写作的。我被那些批评家所吸引，他们显然认真阅读过文献，同时理悟和解决了来自像阿多诺、本雅明、利奥塔和詹姆士等人的关于现代和后现代艺术的重要论点。

第二，对判断本身的反思。尽管美术批评依然可以陶醉在自

身的描述中，但是，如此就会无声无息地消失在笼统的文化评述的汪洋大海之中。美术批评也可能是各种各样的说法（或《新批评标准》的编者按中所说的“辨别”）的陈示，可是如此的话，就可能是保守的，教条气息十足。我喜欢批评家都认真对待判断，而且还要对判断作反思。

第三，重要的批评即历史，反之亦然。我愿意看到刊登在《纽约时报》《纽约客》或《泰晤士报》上的美术批评会被诸如《艺术通报》(Art Bulletin)、《十月》或《美术史》这样的刊物所引用。这是有可能的。我也希望由商业画廊出版的展览图录文章会由大学出版社来出版，文章的作者如果关注当前美术史研究中的问题的话，那么这同样是可能的。报纸的批评文章要过很长时间才会被引用，而这是因为它们被看作是历史的见证，表明艺术品是如何被接受的。我的意思是，当代批评家如果对艺术品有令人信服的解读，就可以进入美术史的对话。当然，批评和美术史应该是双向的交流。

（此文为转载）

重新写作艺术史

文 / 朱青生

艺术史正在经历着一个前所未有的境遇。电影、电视、计算机虚拟技术和传播方法，使艺术本身产生了巨烈的变化。现代艺术发生之后，扩展了艺术的范围，形成了人对艺术的新的理解。今天的艺术，可以没有具体“作品”，也可以与审“美”无关，更超出形式、风格、技巧、独创、精美等概念之外。当人们面对这个天翻地覆的艺术境遇时，不得不重新写作艺术史。

重新写作艺术史有两种方案，一种方案是把现代艺术发生之前、电视电影和计算机虚拟、传播技术发明之前的艺术写成一种历史，再辟另一现代的历史篇章，二者之间泾渭分明，让人们在传统和现代的两个世界中徜徉，感受到历史的鸿沟的鲜明。另一种方案是把艺术看作一个整体，传统艺术发展到现代艺术，其中包含艺术自身的逻辑，深刻地反映着艺术的本质。历史的突冲要求我们重新找到解释艺术、分析历史的方法。当前已有的艺术史写作的几位专家如：Janson、Fleming、Gombrich，都试图在延用传统的艺术史的思路和方法继续解释艺术史的这次翻覆。更常用的办法是直接采用第一种方案，就象 Propyläen 美术史，将现代艺术单列一本，体例和方法与前期不一致，开本也稍有区别。现在，我们问题是现代艺术是否进一步地揭示和展现了艺术的本质？如果不是，当然，我们就把现代部分作为一个例外，只要用传统艺术的审美标准来检取其间遗留的往昔品质和意味。如果我们对此问题并不确定，那么我们宁愿以开放的心态重新看待艺术，有责任重新审视传统的艺术标准是否千古常青。纵使 we 热爱和沉迷于此，我们也还要重新反省艺术的意义和价值。因为有了现代艺术的规律与理解，我们不得不用现代的眼光来重新梳理传统，重新写作艺术史。

不同的文化中，艺术在人的精神领域所占据分量、方式和状态有所不同，尤其是文明渊源不同的文化，在其初创和成熟时期并不互相融汇的文化之间，对于“艺术是什么？”“艺术何为？”不同的解答，对本质形式功能的不同认定构成了

特定的艺术和人的关系，也形成了艺术与“科学”、“思想”及其各自的衍生领域之间的结构系统。每个文化都会有自己的艺术观念，而且都会以自己观念对世界上所有的艺术作出评价，写作自己的艺术史。古代中国就有西域、南海、天方（阿拉伯地区）和蛮夷的评述。文明进程中的记录曾经这样启示：“一个文化的发展水平，上看经济政治体制，下看艺术史。”艺术史是一种最无关国计民生和权势利益“托底”行当。当一个文化中对世界艺术史完整地进行写作，显示着这个文化不再是被动地被他人观看，而是主动地放眼世界，胸怀全球。

在中国文化中的艺术史重新写作发生在艺术发生巨变之后。与全球所有的文化中人一道，共同应对艺术中敏锐、细微、深刻、奇特地蕴涵着的所有问题，关涉世界的前途和人类的理想。同时，中国文化中的艺术史重新写作还有两层特殊的角度和境遇。20 世纪中国的处境是被逼迫着，不得不自我解决自己文化内部的问题。那么，新世纪就可以使中国人自觉地把地方性课题奉献和推广为人类的普遍知识，进一步把一个文化的现实境遇中的冲突，升华为为人类共同的境遇解释疑难，解决问题的动力。

这两层特殊其一是传统文化结构中对艺术的认定和使用，流传为东亚地区范围数千年的另一套对艺术的理解，这个理解和用法与希腊传统艺术不同，也与在中东发源而展开的犹太、基督和伊斯兰传统艺术不同，还与印度的传统、美洲传统、以及已经消失了的埃及、两河的传统不同。在目前所能见到的艺术史，无论用何种语言写成（包括汉语），都是暂依“雅典——耶路撒冷”对艺术的定位和标准体系来叙述历史。任何一种学术的真正完善是人类的各种理解，特别是处于潜伏和边缘状态的支流理解，都能充分地互相交流和对话。所以用另一套对艺术理解来重新写作艺术史已是一个漫长的、长得令人失望的等待。

即使是从现代的理解，而不是从希腊——耶路撒冷的传统理



MH090= 塞尚



Dr Paul Gachet 1890 凡高 作品



Harvest in Provence 凡高 作品

解或中国传统的理解出发，重新写作艺术史在不同的立场和视角下会有不同的呈现。而作为具有当代中国文化背景的作者，经过整个二十世纪对西方文化的吸收和拒斥，开放和主动误取的过程，终于到了一个历史的关头，无论是中国人自己，还是外人的期待，都关注着我们对世界的反应和评价，而重新写作的艺术史，正是这种评价的深层体现。因为在一个经济后起，飞速发展，政治文化正在变革的国度中，文化包含着极为丰富的资源，同时也孕育着创造的契机。这就是两个特殊之其二。这个契机的激发因素，既不是单纯的外来影响（虽然作为一个后发展民族，对发达国家的学习和吸收在所难免），也不是对于本民族传统文化的一味守护和复用（虽然作为一个全球化世界的成员，对西方文化之外的尤其是自我的文化所包含的人类文化财富及其普遍价值，负有维护和发扬的责任），而是处于传统和现代、西方 / 外国和中国的双重冲突中，使得身处其中之人内心充斥着焦躁和激动，充满着欲念和抱负。把握不当，显现为浮躁。知行合一，则可能对世界的前途和人类的理想贡献新的看法。

今日世界上许多的艺术史的重镇分布在美国、德国、法国、英国和意大利等，那里的学者也在以自我的认识和理解思考和研究着艺术的问题，但是只有在中国才有中国遭遇的冲突，才有这样巨烈的社会变革和文化交错。如果说写作艺术史，在目前的中国是条件薄弱的地方，而其愿望和需要恰恰又是最为强烈的地方，况且中国要建立世界艺术博物馆这种百年的期待正在实施之际，重新写作艺术史就成为可能和必须。翻译一部分英语美术史，模仿一个法国的艺术馆或借鉴一套德国展示技术和思路都不能解决我们内心的冲突和实际的需要。所以无论从主动的创造文化、解释世界艺术的意义，还是从被动地应对精神压力，承担中国建设世界艺术博物馆的任务出发，不得不重新写作艺术史。

艺术史的根据是存世的“艺术现象”。这个事实很容易误导而认为艺术史就是目前的世界人类艺术遗产的编制。然而，存世的艺术现象并不是当时的艺术实况，希腊雕塑原本状况是彩色的，神庙也有红色的立柱和蓝色的三垅板、檐口，而壁面上的五彩图画早已荡然无存，留存到今天巴特农神庙洁白静穆，浮雕和饰带，以及“残缺”的三女神雕像，风韵绰约，到底谁是艺术史的对象？在现代雅典的闹市之中洁身朝天的卫城，而它的雕塑又割置在千里之外大英博物馆灰色的大厅里，沐浴着天顶透进的白光，与射灯的淡黄交辉映照，这种观赏的角度和状态又是什么？

更何况当我们带着温克尔曼的对于静穆的描述逼近这建筑雕刻之时，心中有这一是非；当我们熟读了法契隆的形式分析，远望它们之时，另一是非抑或油然升起。所以，艺术史的写作是在“有——存——观”的三字诀中摇动。历史的实况、而今的遗存和作者的观察使写作自由广大又陷阱密布。雄心勃勃的学者总想以作者的经历为根据，反省和观察艺术现象而形成观念，去穿透眼前的遗物去恢复历史的真实，而这种真实确实只是一种解释，不同的作者有不同的理念，不同文化又滋养不同的眼光。如果不是抄袭和编撰，每一部艺术史何尝不是在被重新写作？每一个朝代都会产生一部新的艺术史，而每一个民族又都会奉献艺术史。甚至，每一个人或多或少在心目中都有一些关于艺术的理解，实际上那就是一部没有成文的个人艺术史的断简残章。因此，在图像信息可以充分、方便地调用的时代到来之后，重新写作艺术史就不再是必须身处海德堡或哈佛才能进行的专业，而正是要求不同的文化处境中，处于冲突和压力之下人们向人间渲叙艺术的理解。最后，一部艺术史成为一种思想，将此时此地对于人性的体悟借助艺术的故事得进行张扬。

处于传统与现代、西方（希腊、基督教传统的现代化了的文化）和中国的双重冲突和压力之下。迫使艺术史的重新写作的问题必须清晰。必须明确三个基本问题：艺术是什么，艺术的功能和作用，以及种种作用形态在历史上如何发生、发展、演化和消退。今天我们写作是在摄像技术革命完成之后，电影、电视和计算机虚拟技术和传播方法把人类形相活动的难题彻底解决。四万年以来的最耗人心神的艺术模仿造型和形象记录任务，掩盖着艺术中更切合人性的问题，于是在十九世纪八十年代以来的现代艺术运动中分为四个程序被层层揭开。

首先由塞尚、凡高一代人将艺术作为个人的物象，这个物象不是描述世界，而是对世界的人为的再造，是对宇宙内在规则揭示和人生体悟的渲泄。艺术是人造的形象，不再是对客观世界表面现象的描摩。其次由毕加索、康丁斯基这一代将艺术作品进一步做成独立的对象，还原到这种事物本身。艺术本身还原成一个自在的东西，而不再是再造一个可以辨识的形象。艺术品就是它自己，它所具有的形式和生命，而不要借另一个形体折射其形象和生命。第三步是达达这一代，将普通实物当成了艺术，将生活变成艺术而一反艺术作为艺术的标志，解脱了艺术中的由人来造物的习性。第四步则是沃霍尔和波伊于斯这一代，将艺术变成一种生活，一种由于艺术活动而产生超常意义



和启示觉悟的生活。

现代艺术到了今天正在进行着第五步，就是将艺术既不作为生活，又不作为非生活，而是针对现代异化了的人性，激发和点醒，回归到人的本来面目。而今，艺术的形态是形象的再造，还是还原到作品作为物本身；是将日常生活用品解构艺术，还是让艺术直接干涉生活，都被不可言说的悖论所消解，留下的，只是一种原创的冲动和无限的自由在被现代分工割裂的人性碎片上空招摇。正是由于电影、电视和计算机所产生出来的图像时代对艺术的爆破和淹没，我们依稀看到从现代艺术中展现出来的层层揭示，都曾潜藏在自古以来独创的风格、卓越的技巧、超凡的劳作所造就的精彩作品之下，令人震惊、感佩、沉迷、景仰。于是，三个基本问题的追问，形成了重新写作艺术史的理念。

艺术史的写作是一次诉求，爱人所爱，好人所好，敬人所敬，世界才能和平，人间才有平等，民族冲突和国际间的偏见才能减缓。艺术史告诉我们，每一个文化都是人性在一时一地的全面变现，其中，人性各个方面都以独特或相似的方式和结构关系展现出来，当我们将世界艺术——不同时期不同人对自己的境遇和理想不同的显现形式通盘观察。

一方面我们会赞叹各个文化都有其天才的创造，从而生起敬仰之心，从尊重历史上的文化，进一步尊重现实中这个文化的继承者，理解他们某些与我们不同的行为特点和观念取向。另一方面，我们会惊奇，同样一种人情在不同的地方竟会演化为千差万别的面貌，有些我们一见倾心，会意相解；有些，我们则永远觉得奇异和神秘，不得其解，也不能欣赏其中的奥妙。于是“不理解原则”就成了理解力相对的补充。我们不理解，但是有人理解。不懂就承认自己认识的局限，承认理解的限度，承认文明的差距，承认对同一情况做出反应的相异的、甚至是相对的冲突，保持着一种理解上的自律克制和自我反省。因为艺术史中，差异显示得最为明显，却又不涉及现实的功利，所以艺术史成为一个人增广见识和演习宽容的精神操场。重新写作艺术史也是对信息时代爱人所爱，好人所好，敬人所敬的一次倾诉。

重新写作艺术史因此就不再是对一些美丽的物品的重新排列，而是在新的形势和境遇中对世界的前途和人类的理想的关怀，在这个前提之下，任何一部艺术史就要求一种自觉的、诚意的眼光，重新来写，是要用一种中国眼光来重写。这种眼光并不是一种偏见，将世界都按自己的有色眼镜去做一遍曲解；而是相反，因为有了自己的眼光，才能比照出古往今来他人与我们有何不同，才能仔细地理解差异，深入地认识世界文明的博大和丰厚，从而在心里增加对人类全体成员的接纳。世界艺术作为一个整体，对人性的变现更为透彻的揭

示，从而让我们更加重视人的权利，这种权利不仅仅是在交易和市场上自由的利益竞争，而是了解和尊重在人成其为人的漫长岁月里，积累在各个文化中的举手投足中的形式渊源。现代化社会人的生存，除了在物质上的满足，不因饱暖而丧失尊严、健康和人生自由；除了在政治制度上的允许自主表达意愿，并且选择自己的社会制度而不受压迫和奴役，并有足够的保障和对自己的选择负责；这两条底线之上，还有人的神圣的性质正是在艺术中变现为作品和遗存，标示着与生命的意义同等重要的另一个端点：对崇高与尊严的意识和向往。这种意识和向往存在于历史，所以我们呈现着评价和私见去参与和讨论；这种意识和向往必定铺陈于未来，所以，我们表达着我们的观念和方法去奉献和建设。

中国的眼光具体落实于两点。第一点，在中国的艺术传统中形成的观念，第二点，中国作为后发展国家，在近代受到西方文化刺激和影响后的重看世界的方法。中国的传统观念所判定的现代意义上的“艺术”，不同于希腊——基督教传统中的观念。艺术与科学（常体现为技术）根植于人的理性、思想和神性，三性一身，互为交织，互为生发，构成了人生的整体。但是各个文明之间这三性引发了不同的交织和生发关系，组成了相异的结构关系。即使在雅典和耶路撒冷之间，对于神性引出完全不同的理念和艺术，前者把人欲望的完美想象升华为神谱系，并在神庙、神与英雄的雕像以及尽人之智慧和体能的盛会（如奥林匹亚）中呈现。后者则把人的欲望与对情欲的克制、消解和反省作为对抗的二元，在对上帝的唯一崇拜和启示的感召之下追求超越和解救，在祈祷的圣堂里共享爱意，消弭和忏悔人之作为人的罪恶，仰视和依归借助一件件圣像作为心灵的道路通向圣言和真理。

但是，与中国传统中艺术在人性中的结构关系相比，希腊传统和中东传统毕竟已经在欧洲文明的长期发展中展开形成整体，其中对艺术的性质、功能和分类分期方法已有共识。这就是西方艺术，并由此生成一般的艺术史观念。

中国的眼光在早期体现为祭祀等方技行为以及相关活动使用的场所、摆设（装置）和器具；艺术活动实际上是与生产技术活动共存的精神和想象生产方式，体现为对宇宙和人生的神秘奇特的系统解释，并设计和动用各种方式对那些不可知的领域进行干预，有时虔敬文雅，有时激愤壮烈，有时悲悯幽思。所以，所谓“艺术”（如《晋书》中所用），不仅是遗存下来的庙堂陵墓（场所）和物品（摆设和器具），而同时也是当时的人在其中的活动历程。而在这个活动过程中由于事关国家存亡、人民祸福，因而在材料、形制、色彩、尺度上极尽天下之能事。虽然，有些日常生产工具、实用武器和生活用品也被留存下来，而那些服饰用具也具有超出其实用功



古希腊艺术



能的象征意义，在古代中国，用作尊卑贵贱的标志，宣扬警示的表征。如果我们充分地理解（以董仲舒《上武帝书》为代表）神圣（不可知的领域的最高境界）是由于德行合于天地才得以尊贵，那么尊卑贵贱就不是人之间的区别，而是社会太平（和平和繁盛）的形式。用这样的一种古义（艺术的传统观念）来看待世界上现存的各种作品，所有的建筑都在这种观念下成为一个背景和场所，所有的器物图像都是对不可知领域的种种干预活动留下的装置摆设，用器和使用痕迹的遗留。也就是说，我们将任何一件“作品”都看作具有原始使用功能的载体。分析其形象与意义时，就展开了那个时代的人的活动。但是，这种意义上的艺术所进行的活动，都是非常之需要所做的超常努力的结晶，所以它才神秘、深沉、完美、精致，以使代代珍视，留存至今。这是中国艺术观念的上古意义。致使我们将世界古代遗存看作一个舞台，一个背景，一个衬托着仪式的装置。

中国古代关于艺术的概念在晚期体现为“书画”，将艺术和自然，艺术和人情世故，艺术和神圣的理想都融汇在个人独自的理解和修养之中，转成貌似简单，奥妙无穷的“人画”。将人的存在变成“笔墨”，倾泻涵养为幅幅心图。皇帝（如宋徽宗）、贵族（如王羲之）、权臣（如苏东坡）的参与，对技巧性更高的建筑、雕塑和壁画的制作匠师的贬抑，透露出

艺术追求的主要目标，不同于文艺复兴时代欧洲艺术对自然的探究，对规律的析取，对物象的解剖和分析，对人类的写实造型能力的精确追求。中国的晚期艺术观念，在摄影和电影取代了文艺复兴式艺术的主要功能之后，才为人们所看重。

20 世纪 30 年代中国艺术活动的主要精神领袖蔡元培，一直计划用拉斐尔式的科学性艺术“改造”中国艺术。就在此时，柏林由 Otto Fischer 邀请蔡元培共同主持中国艺术展，却让受过表现主义洗礼的德国艺术界赞赏备至，（Fischer 从乐浪出土的漆画上，都看出并强调其写意的笔法）使蔡元培有所触动。而今，中国的学院已用文艺复兴式绘画（油画）完成了中国艺术教育的根本改造，反过来，用“书画”眼光去评价现代绘画，进而回溯到历史上所有绘画，如何评价摄影、电影机器能够取代存形、构图、叙事和揭示现实意义之外的部分，成为艺术的课题，也成为对图像更新解读的挑战。也就是说，我们可以把有史以来的图画看成是一部漫长的电影，但是我们更应该将图画看成是在不同的时间、地方的人画和心图，他们常常反历史、超历史，直抒人性的未来，造成了艺术家们无今无古寸心所知的另一种存在的变现。它们在历史上发生，但是并不记录和反映历史，而是以不同的层次和不同的角度与异代、



晋 顾恺之《洛神赋图卷》(第一卷 完美版)画心绢本

异文化的观者心心相印。

以中国的眼光重新写作艺术史，因为中国传统提示的角度和方法，使艺术展现为人的活动的场所和用具，展现为人的问题的变现和写意。在近代中西文化的吸收冲突中，使我们更为关注现代艺术革命对西方艺术传统中隐蔽的部分的重新揭示，而这些部分的某些法则在中国的艺术传统中又是显性的传统。虽然这种历史的遭遇为我们重新写作艺术准备了一次精神上的锻炼和艺术判断力的磨砺，但是，我们非常警惕表面的巧合遮盖着文明和社会的发展程度的差异。中国古代艺术的观念与西方现代艺术观念的相似，只能说明艺术在人性中有其本来的位置，由此，作为中国的重新写作艺术史就有了因重合而加强的独特角度。但是也许这一个方面的加强，反而导致偏执和单一，而对其他文化艺术中的原则，以及那些原则同样具有的与现代艺术相似和重合视而不见。我们在不断地反省，警惕，不断呈现差异和承认我们的不理解。当然，我们因此也就为学术提供一种意见，对话因此才可以发生。因为引发讨论，激起对话，一次艺术史的重新写作就成为一次文明对话工程。

艺术史的写作并不仅仅是一件美丽而优雅的工作。现代艺术的发生使我们意识到那些美丽和优雅的事物，都分担于商业设计，影视制作，大众媒体及其传播网络和计算机数字艺术，古代的数术方技在科学昌明之中已经不能与人的心灵相接。所以我们看到了艺术的形式曾经是美丽优雅的，但其本质未必，或者正相反，穿透了表面形式，如果我们还能看到艺术，那么，其原创精神的粗粝，其对社会罪恶和人的本性的卑鄙一面的揭露，其对观者的刚强理性和自觉判断力的要求和刺激，是人真正感觉到艺术史的写作是一种痛苦的思索，是对人的问题再一次全面的观照和承受。即使退一步说，我们更侧重于变现为形式的表面部分，我们集中于陈述构成、色彩、质感、空间处理和装饰纹样也时时不能释怀，那些美妙的形

式常常是纵欲而成的奇技淫巧。

有些杰作也是一种无关德行的造作，因为“作”就已经远离最朴素宁静的心灵状态，过去我们总想在心理寻求平衡，把精美华丽的工艺视为劳动人民的智慧，自古“满身罗绮者，不是养蚕人”，少数贵族的奢华的品位，正与多数人的饥饿、贫困和疾病同时，一直绵延到现代化之前，纵使是高耸的教堂钟塔，雄伟的长城，虽然包含着普通平民对神的信仰和对国家的义务，但是毕竟只有在众多的人群没有个性、没有权利的时代，巨大的工程才得以实施，艺术史的丰碑下压着累累白骨。最近的研究说明了埃及法老的金字塔是解决社会失业状况的公共工程，建造者可以获得报酬，但是我们从摩西的红海之渡的行动中，还是体会到那种工程对人的奴役和对人的尊严的根本的忽视。所以，依旧相信我的艺术史启蒙老师秦宣夫教授的解说：“尼罗河边盛产棕榈，做成鞭子抽打奴隶的脊背，打断十万根，金字塔才得以建成。”重新写作艺术，是对有史以来人的境遇的再一次全面的反思和忏悔。

艺术史作为人性的杰出超常的变现，其中充满壮烈与喧嚣，敬畏与恐怖，崇高与变态，幽静与骚动，压迫与挣扎。对于整个世界的艺术，好之者虽则流于色相，却不失爱美之心，即使在教堂的柱顶，也以且恨且讶的方式透露。爱之者虽则耽于奢侈，却不失精审之意，即使在严峻的刀兵之上，也或刚或柔地保留。敬之者虽则失于惶恐，却不失崇高之愿，即使在泥偶之上还若有若无地包孕着神圣。重新写作艺术史是对艺术的观察和解释，是对宇宙和人生的映照和剖析，是对人的问题的综合解答，艺术史是一种思想。

艺术史作为一种思想，是根据对艺术理解和解释对艺术事实的“有一存一功一观”进行整体的解析和归类，从而解释每一个问题和所有问题。

(此文为转载)



林风眠 白蛇传



徐悲鸿《猫踞图》纸本