



重返冈瓦纳大陆 综合材料 朱丽·梅雷图

是一种混合的艺术形式，它将绘图法、建筑制图、城市规划以及抽象绘画的要素糅合一致。艺术家在着色的平面、斜纹、平行四边形、拱形、楼梯、长划和圆圈的上部，使拖曳的线条彼此之间交叉与叠加，这样图像体系的构建创造出了艺术作品本身那饱含活力的特质。于此，一种未知的地形学的规划、设置便油然而生。梅雷图笔下生气勃勃的都市风景使我们回想起荷兰建筑师康斯登 (Constant) 关于城市情境绘画的手稿——画面上方是建筑物在漂浮，画面下方则只剩下两条空间的地带以供人们生活。

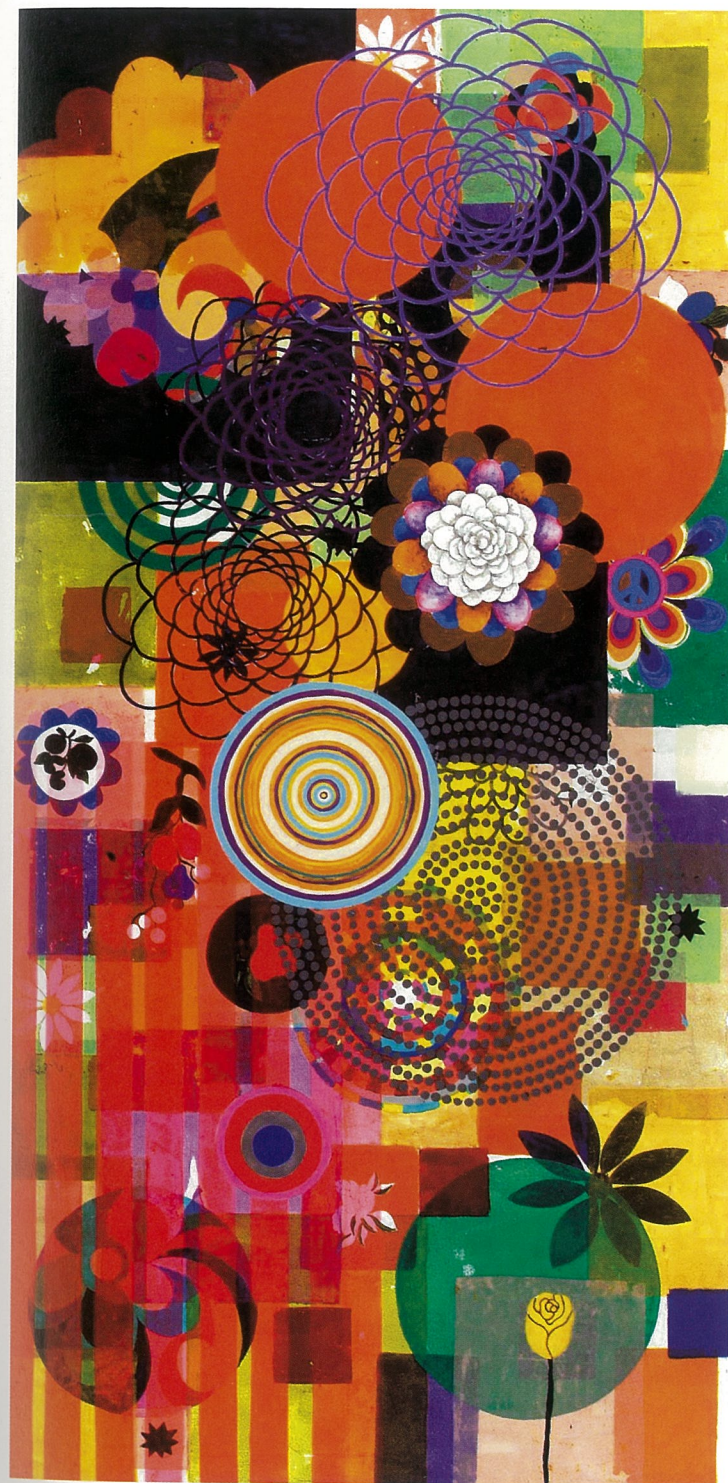
同样，艺术家对于城市规划模型的设立也进行了细察，抛弃了那种认为强迫建立起一种与城市及其居民一样，流动、不稳定的严格结构是可能的旧有观念。城市的景观远远大于建筑物和人们相加的总和，这被朱丽·梅雷图视为精神地理学，它能够估计到在其自身运动和交互作用假定的模式之外的诸种自发行为及遭遇的发生。

例如，朱丽·梅雷图在作品《重返冈瓦纳大陆》，表现的就是艺术家想象出来的复合城市的其中之一。该作品灵感一方面来自于抽象绘画，另一方面则源自复杂的建筑学系统。画面将焦点聚集于一个旋转的曲线轴，而红色和黑色的、类似于至上主义绘画中的线条则指引着视线，使其游离在由符号和几何形状构成的密集网络周围。她那一簇簇的符号象征了居住在各种各样走廊的人们，或许他们其中有的会彼此被隔离开来，有的会聚集在一起，也有的会日复一日地定居在某处，但终究都为移动的斜线所操控。这个大都市拥有着多样的地域，它的圆形外形让人们觉得在其顶部似乎还存在着

一个竞技场的空间。该作品的材料仿佛是一层层叠加起来的，外形好似迈拉、牛皮纸以及半透明纸张的结合物。它连同梅雷图的标志制造一起呈现在一张单纯的画布上，其效果仿若是用油漆喷雾器喷洒在丙烯媒材上所形成的稀薄涂层。叠印是一种强烈的修辞方式，从此点上而言，朱丽·梅雷图的作品与当前关于全球化的讨论、全球化对于人们与他们产生直接联系的环境所造成的影响方面，尤其相关。画面中的每一层均能意味着一种明确的观点和看法，一个处于社会中的人或是诸多个体中的某个他人，可以说，作品中活跃的、移动的成分描绘出了人们整体的生存状态。

又如她的墨水、丙烯画《回顾光明的新未来》，朱丽·梅雷图用缭乱的曲线、斑点、图示，勾画出一个乌托邦式的理想地图；而《神性》一作，则用破碎的书写线条构筑出一个仿若磁场的景观；《慈悲七行》以建筑式的蓝图、极度扩散出去的场域，图解了一个不可名状的神圣空间。梅雷图的作品虽然表现的是抽象世界，却更接近文艺复兴时期的意大利艺术家，因为她将复杂的叙述性内容消融进一个属于过去、现在、现实和想象的多元世界领域。

总之，朱丽·梅雷图的作品同时强调了绘画性的必要存在，以及艺术与个人生活哲学的认知。在梅雷图那仿若抽象表现主义的艺术世界里，所有情绪化的宣泄都被知性的行动所收伏。艺术家注重自创的新结构，并透过天马行空的奇异想像力和描绘行动，修持出一个脱胎于现实材料的新想像世界——这不是简单的、荒谬的集合，而是借由讯息、有机体和环境，变奏出的具有试验性和实践性的艺术地图。



时髦的爆米花 2006 布上丙烯 比翠兹·米哈泽斯

Beatiz Milhazes: Through The Garden Of Earthly Delights

比翠兹·米哈泽斯： 穿越俗世快乐的花园

◎ 编译：姜影

Edited and Translated by Jiang Ying

“比翠兹·米哈泽斯的绘画就像美丽的手指，穿过骨头触碰着你的神经；如此精疲力竭却又生机勃勃的画面，真是让人难以置信。”

——詹尼佛·黑吉 (Jennifer Higgie)

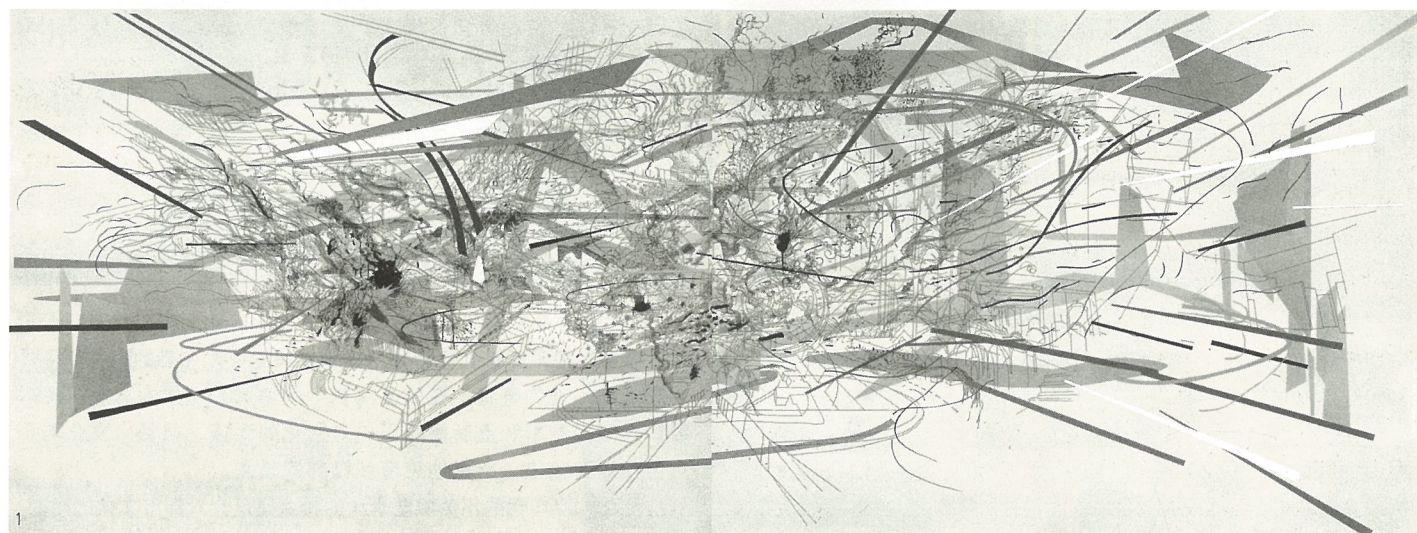
比翠兹·米哈泽斯 (Beatiz Milhazes) 生长于被葡萄牙人称为“美得让人流泪”的巴西海滨城市——“狂欢节之都”里约热内卢。巴西人都说，“上帝花了六天时间创造世界，第七天创造了里约热内卢”。然而，花费了上帝整整一天时间的里约市，在它无限旖旎的外表下，另有一种复杂在流动：身无分文的流浪汉与腰缠万贯的富翁可以并排躺在银沙炫目的海滩上分享空气、阳光和海浪；你可以在城市里找到森林，也可以在乡村找到高楼大厦；不同肤色种族的人会相互抱怨或是示威游行，但是街头欢快的桑巴舞却从未停止过……里约热内卢是无法用一个形容词来形容的，因为你总是会找到它的反义词，正如比翠兹·米哈泽斯的绘画创作无法用一个词语来概括一样，因为这些作品浸透着整个里约的气质：光纤亮丽之中另有一种复杂在等待你去发现。

在里约热内卢市的街巷，常常有成群结队的青年男女在欢快的桑巴舞曲声中翩翩起舞。比翠兹·米哈泽斯就是听着桑巴舞曲长大的，桑巴这种通过打击乐器加强节奏和节拍重音，具有强烈律动感的音乐是她生命中不可缺少的部分，如同色彩在她的画作中所起到的作用一样。也许很多人初看比翠兹·米哈泽斯的作品时，认为那只是轻松随性的简单画作，然而在细细品读中这种误解会从容地破除，并转变成完美的心理体验。在她的画布与色彩之间，我们能感受到类似桑巴的节奏与韵律：或柔媚或娇艳的色彩在画布上自由地延展，就像裹覆着骨骼的皮肤，不同的色块就像是皮肤表面的纹理，在一种彰显的完美与潜藏的疲倦相交织的状态中蜿蜒，每一块看上去都十分的清

朱丽·梅雷图：身入化境的艺术地图

● 编译：李芳

Edited and Translated by Li Fang



Julie Mehretu: Elegant Art Map

地图、蓝图、图表……一提到这些东西，恐怕很少有人将它们同艺术联系起来，艺术家似乎也与他们无甚干系。然而，一位当代画家恰恰对这种地图、蓝图、图表式的结构津津乐道，对其表现出浓厚的兴趣，并在强调其结构性的设计系统和钻研古典名画里的布图结构的基础上，在画面上制作出重心和场域的建构解析关系——这便是美国女画家朱丽·梅雷图(Julie Mehretu)所创造的艺术世界。

朱丽·梅雷图于1970年出生在埃塞俄比亚首都亚的斯亚贝巴，现今生活和工作在美国纽约。早在1995年，梅雷图就在英国汉普郡学院举办了她的首个个展“祖先映像”。2004年，艺术家便在卡内基国际展中崭露头角。朱丽·梅雷图的作品描绘了多空间、多种分层的领域，这些均与过去、现在以及将来的建筑或处所有联系。

在面临选择抽象还是电脑虚构作为其叙述语言的关键时候，艺术家并没有做出明确的答复，而是将她的油画、素描以及墙面作品外化为多样的地图、蓝图或图表的形式。梅雷图通过这种形式将数字时代的精神——互联网似的复杂本性，清楚地呈现出来。于是，一种由超文本经验所掌控的思想便彼此联系起来，并与其连结物相交迭。当然，这些作品代表了艺术在视觉图像如何通过一种再结合方式，来达到继续发展的方面所作出的探索，这与早期现代主义者的实验——其中，特别是与未来派画家、构成主义者与至上主义者

相一致。朱丽·梅雷图双管齐下，将早先人们的艺术探查与自己的钻研结合起来，描述为无数的碎片图式。

艺术家在融合多种语言学的记录、不同风格的城市地图、异质的潦草书体及符号形态的基础上，将其幻化为以黑色墨水和红色、黄色及蓝色的丙烯描绘而成的有趣的书面图形、高度饱和的色彩以及简洁的、平坦的几何外形。这样，每一幅绘画中的整体图像和透视关系就处在一种朦胧的状态之中，令人神智昏迷。于是，那富有物理特质的空间与深度便被不知不觉地营造出来。

在艺术家所构筑的艺术世界里，没有地平线的存在。或许更准确地说，地平线在此已经脱胎为一个由于自身内部爆裂而全力弥散开来的轴，它将视线引向各种不同方向，使能量不断向外释放、传播，并逐渐地转变为消失不见的点。朱丽·梅雷图的作品让我们联想起爆炸、速度以及反射物，然而作品本身的制作过程却非常缓慢。梅雷图在画布上一层一层地建构自己的艺术图式，反复斟酌、覆盖，当其最终成为作品的一部分时，便又会被艺术家投之以更加强烈的创作热情。当观众对业已完成的整个作品心领神会时，便立刻会为作品中那小的标志和漫画似的微小图形，所建造起来的假想中的都市风景所吸引，并对其进行片刻的观察。

当然，朱丽·梅雷图的作品并不仅仅是绘画和绘图方式的一种实验，我们先来看一下艺术家的详细背景资料——她出生于亚的斯

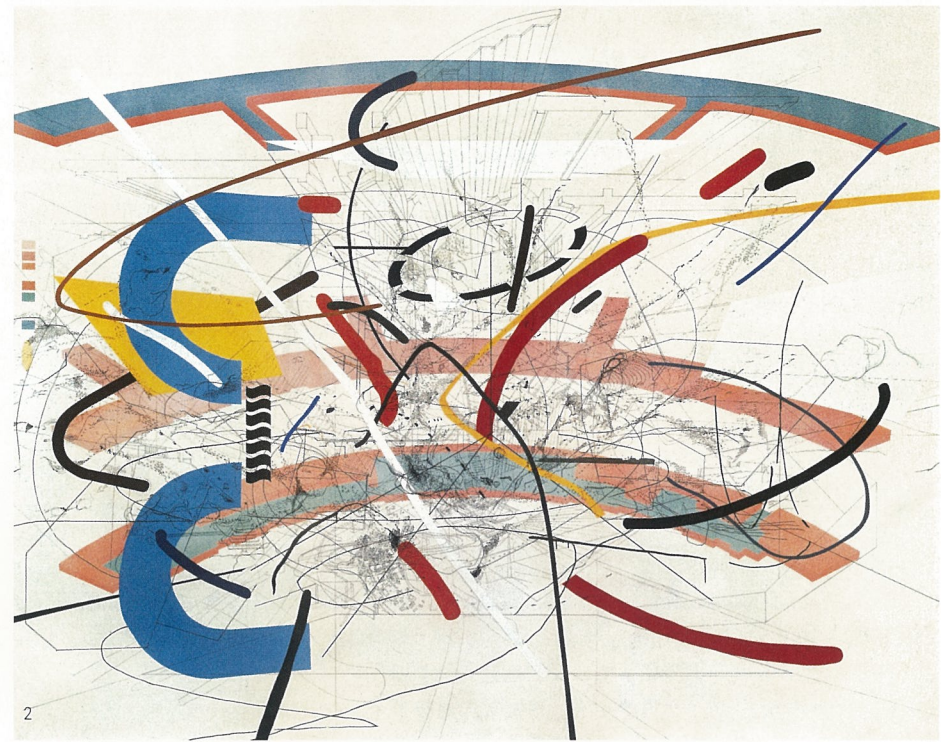
亚贝巴，拥有波兰、法国、美国弗吉尼亚州、南美以及埃塞俄比亚黑人的多种血统，在美国密歇根州和德克萨斯州度过了自己的童年，稍后又在西非塞内加尔和美国罗德岛州学习，现在则以纽约为基地居住和工作——如此多元混杂的文化视角、跨度广阔的地理经验所导致的影响，在她的油画及素描作品中一览无遗，记忆力和想象力凸显出空间的清晰度。

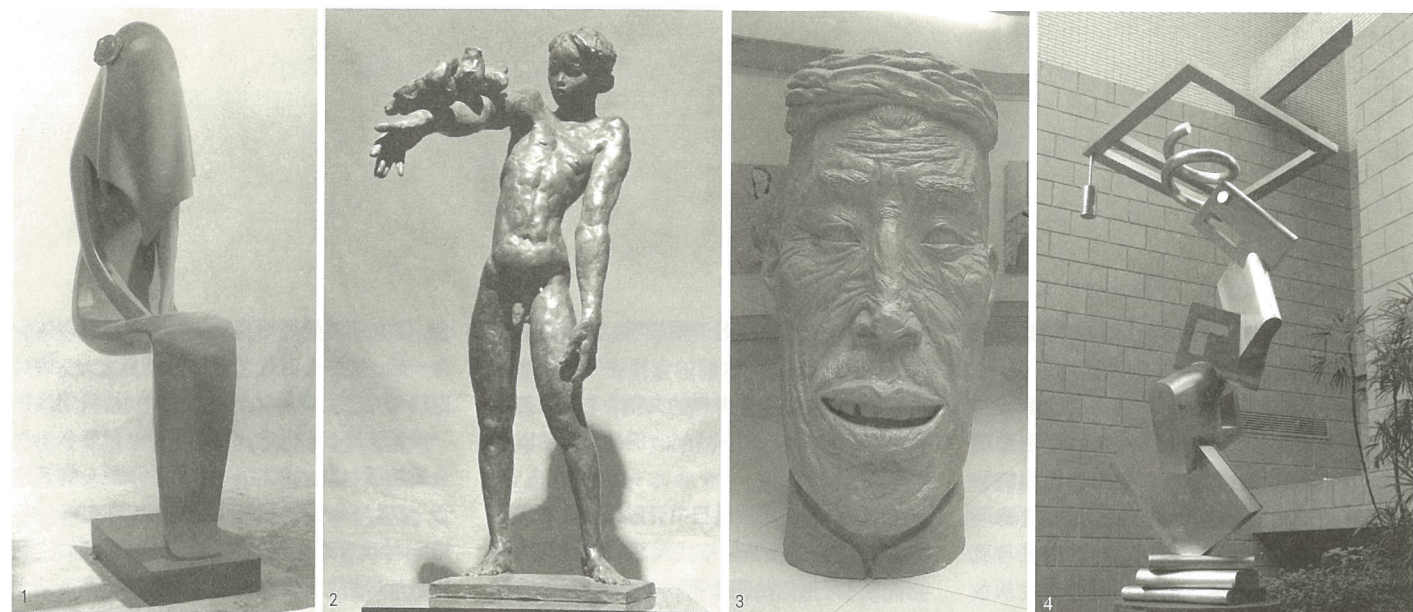
一方面，正如艺术家所言，“我用一种充满想象的、复杂的语言，它由处于运转、斗争、移动和社会化状态之中的符号与标志组成，来创造出一种隶属于人工的抽象宇宙论中的详细地图及建筑制图方式。”梅雷图的“地图”包含了一些可认知的元素——如几何外形、墙体、网络线，它们都有可能被误读为一种建筑立面图或地面设计图——而非某个真实的地方。或许，它们是艺术家知晓和曾经居住过的场所的合成物，也是对于空间的一种集体经验的改编。街道、公路、政府大楼、机场、博物馆以及露天大型公共场所，在这里均被描绘为一种密集的、持续的运动形态。与情境画派的起源一样，梅雷图将诸多熟悉的场所用一种无法预料的方式呈现出来，这种陌生化的图像显然胜于机械描述环境的图形。这样，艺术家的图式结构就带有了少量的物质特性，具有了与电脑空间相类似的特点。

另一方面，它也促使了梅雷图的艺术直指世界全球化的速度及其需求。朱丽·梅雷图的艺术作品缺乏所有一元化的观点，它向我们暗示了非等级的、分散权力式的、混种化思想和观念的重要性。她的艺术提出和描绘了一种国际化语言产生的可能性，当然这并不意味着均匀的一致化，而是一种乐观的观点，这与许多持有革命式乌托邦情结的早期现代主义者相似。

因此，可以说朱丽·梅雷图的艺术作品

1. 无题 综合材料 朱丽·梅雷图
2. 新至上主义者的崛起 综合材料 朱丽·梅雷图
3. 破裂/爆炸 综合材料 朱丽·梅雷图





雕塑之维

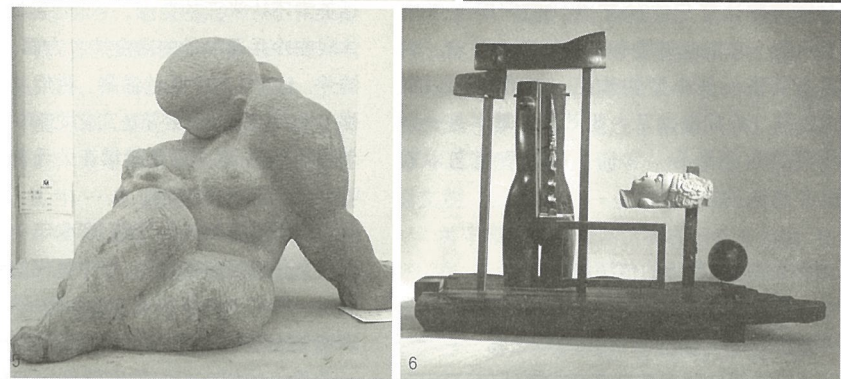
——浅谈都市文化与雕塑创作
Dimension of Sculptures ----Discussing City
Culture and Sculpture Creation

◎何桂彦 He Guiyan

90年代初,由国际和国内新的政治格局和新的经济形式所引起的文化转型首先将雕塑艺术推向变革的临界点上。雕塑艺术如何介入当代都市生活,关注当代人的生活境遇便成为雕塑艺术在90年代转向的主要动因。

如果时代的文化转型只是雕塑界寻求变革的外因的话,那么雕塑内部存在的问题以及80年代雕塑界创作的滞后状态便是促进其变革的内因。学院的雕塑艺术本身是西方艺术的舶来品,其教育体系也来自于苏联,特别是新中国建立以后,它所具有的价值主要体现在对主流意识形态的宣传功能上,其艺术价值则处于从属地位。尽管80年代中期,中国的雕塑在向西方现代主义的学习中力图解决雕塑本体语言和雕塑艺术的民族化问题,但许多作品仅仅停留在作品的形式表层,在文化和精神层面上并没有与当代生活发生直接的联系,缺乏现实的针对性。同时,八十年代中期,中国的“城雕热潮”客观上也阻碍了雕塑介入现实生活。因为巨大的经济利益的驱动几乎耗尽了艺术家们的创作热情。

毋庸置疑,雕塑作为一种主要以单纯器材和技术来完成的形式,自身具有它的坚实性、沉稳感和非即时性,因此在当代文化瞬息的变化中体现自身的价值、继承精神文化的恒常性等方面,自然有自身的优势,然而,在来至装置艺术和架上艺术的双重“夹击”下,很容易便会陷入技术性、手工性、单一性的学院主义的泥潭之中。



因此,90年代初雕塑界的变革迫在眉睫。同样,川美雕塑也处在这个寻求变革的浪潮中,并出现了以刘威、李占洋、焦兴涛等为代表的以表现都市文化和寻求新的雕塑语言的雕塑家。

如果说,刘威在80年代中期的作品如《阳光·空气》、《生命·运动》中,更多的是在探索作品的形式与内容如何有机融汇的话,那么从《时间·空间与人》开始,他便尝试在当代的文化语境下对内容和形式的界限进行有意识的重构。在他后来的《有躯干的作品》(第六号)和《龙骨》中,这种创作思路表现得尤为突出。在这一系列作品中,刘威喜欢利用传统的文化符号与人体的并置来寻求作品的意义表达,他运用中国建筑中的构架、穿斗方式来组合几何形和自然材料,有效控制纵向和横向的关系,以此造成形体漂浮、退隐的特殊视觉感受,并通过人体形象的削减、分离、倒置等手段介入作品,使不同的符合共同形成一个多维、重构的意义系统。

这种新的创作手法不仅使作品摆脱了传统雕塑的空间关系和意蕴程式,同时并置的手法强化了作品的现场感,在一个有机的系统中拓展了不同符号所具有的文化外延,增添了作品的开放性特征。

如果从对都市生活的表现,及对当代雕塑语言的拓展上讲,李占洋的作品都具有重要的意义。在《丽都》、《山城夜色》系列中,我们看到了一些陌生化、异样化,但却又是十分真实的都市生活场景。一次偶然的机李占洋去了中央美院附近的丽都舞厅,无意中

他被那些感性的、充满艳俗色彩的生活所震惊。他忽然意识到,原来都市生活中藏有另一个秘密性的公共空间。于是,在最早以“丽都”为题材的系列作品中,李占洋用一种框式的场景,媚俗化的色彩,夸张的造型,戏剧化的情节将其展现出来。然而,在这看似荒唐的、陌生化的场景里,悄无声息地流露出他对都市人现实生活的关注,以及对都市人格的深度心理表现。在这些作品中,那些扭打、奔走、争吵、拥抱的人们暗示着不同的情感冲突,那些充血般的肢体和异样的表情潜藏欲望的释放,那些美容美发之类的符号暗示着色情的勾引……

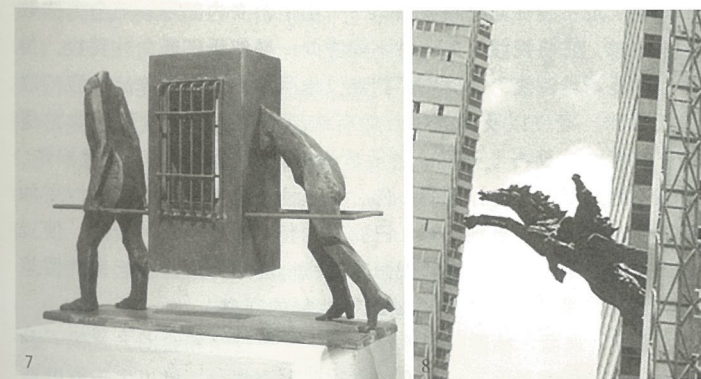
在后来《人间万象》中,李占洋已从公共空间中的私密化表现转向近距离的现实生活。在那些打麻将、吃饭、抹背、按摩的生活小景中,流露出一种更为平民化和世俗性的思想。然而,正是这些场景化、夸张化的生活片段却触动了观众麻木已久的神经。或许,快捷的当代生活早已使人显得忙碌无为,肉身的存在与欲望的构想早已让人不堪重负,而熟视无睹的世俗生活更易让人失去生活的激情。而李占洋却在熟悉的陌生化表现中让人惊诧,在戏剧化的场景中让人重新反思被“形而上”理想所遮蔽的现实生活。生活的陌生化正是当代人精神的隐喻,而主体的缺席与精神的不在场使他的作品更具批判性。

同样,焦兴涛具有解构主义倾向的雕塑创作作为当代雕塑的多元化发展提供了另一种可能性。他喜欢对后工业时代的废品——铜、铁等材料进行形式上的转换,并将它们巧妙的与传统文化人物结合起来。在他看来,“烧焊的过程是让人兴奋的,烧灼、切割、溶化、滴淌、重叠、扭曲,让人体会到一种从未有过的惬意,我浑身的创作激情都在这个过程中”。例如在他的《才子》、《佳人》、《门神》等作品中,这些具有东方文化意蕴的古代人物形象便在材料方式、构造方式、语言方式、观念方式上融入了当代雕塑的文化范畴。

不难看出,当代艺术中的垃圾艺术、废品艺术的精髓都熔于焦兴涛的作品中。同时,在当代雕塑的文化转型中,他对作品观念表达的强调、对传统文化资源的利用以及对个人风格的建立都具有独特的意义。

如果说,刘威、焦兴涛的雕塑作品更多的是从观念的表达切入当代文化语境的话,那么在余志强、申晓南、彭娣等艺术家的作品中,便出现了大量直接表现现实生活的作品。

在90年代余志强的雕塑创作中,他将早期对形式探索的热情用在了对情感的表现上。在《鸽子与男人》、《爆竹》中,他有意留下雕琢的印痕,力图把握住那转瞬即逝的、强烈的、直觉性的内心情感冲突。在另一件名叫《呼喊》的作品中,理性对情感的束缚让人感到窒息,内心的挣扎与无言的呐喊,恰是对当代人精神生活丧失的隐喻。



申晓南早期的《家》便流露出极强的观念性。没有脸部的个体失去了个性,人物肩上的三块正方形更是精神枷锁的象征,于是只有肉身的存在便成为当代人生存的宿命。在他后期创作的《人行道》中,他延续着关注和表现现代人生存状态的创作思路。不过此时的语言逐渐抽象,人物除了表现出面对个体精神荒芜时所作出的呐喊外,只剩下了空洞的躯壳。在他同期创作的《川东汉子》中,他对那些生活在的层人民的表现更具有社会学上的意义。

彭娣的作品夸张、怪诞,且充满着陌生感。在当代后工业文化社会的脉络中,她以女性特有的体验,强化着人性与工业文明的荒诞。在她的《数字化的柔情》和《智能大厦》中,科技带来地异化让人触目惊心。

在对当代文化的切入同样反映在徐光福和唐勇九十年代的作品中。在《空间——关于压力的话语》中,撞击、压抑性的空间表现出当代生活的紧张和沉闷,而那些压扁的头像使人触目惊心,让人反省……唐勇利用现成品的并置和对砖块人物的塑造,使作品的观念性大于技术性,他对电脑文化对人性的浸蚀和物化的关注,通过智慧式的转换巧妙将其融入了当代语境之中。

曾岳的作品在抽象化构成中注入了对于文化历史二律背反荒诞性的理解,他常常在几何形体中突如其来地置入变异的衍生性,从而产生梦幻般的奇特。在作品《梦·投影》和《婚房》中,他以敏锐的眼光剖析和重新阐释历史对文化的误读。显然,文化与历史的扭曲和错位,正是他思考和批判的起点。

无疑,90年代的川美雕塑最大的特点便是介入都市文化的同时,推动了川美雕塑向多元化方面的发展。具体说来,在题材上,雕塑家们以都市题材为中心,开始关注社会,表达自己的人文关怀,如孙闯的《厚土》系列,余志强的《呐喊》,李占洋的《人间百态》,彭娣的《数字化的柔情》等作品。这种对现实的关注与过去表现政治题材的作品不同,这些作品有着真实的生活与情感;和单纯进行形式语言探索的作品不同,这些作品与当代都市发生了直接的联系,彰显出艺术家的社会责任感。在观念上,川美雕塑开始由审美走向文化,由对语言形式的关注转入对文化观念表达的强调,如申晓南的《家》、徐光福的《空间——关于压力的话语》等作品。在语言上,川美雕塑向着多元化的方向发展,有在抽象方面探索的隆天成、龙宏,有在抽象与具象中寻求突破的余志强,也有坚守在传统写实领域并寻求创新的孙闯。在创作形态上,雕塑家开始尝试多种的可能性,并打破了传统艺术门类的界线,开始与建筑、绘画、装置、观念艺术寻求融合。如刘威、李占洋的作品明显具有装置艺术的倾向;焦兴涛的作品有着解构主义的色彩;曾岳的作品尝试与建筑艺术寻求嫁接;唐勇的作品有着观念艺术的影响……

- 1、新娘 雕塑 隆天成
- 2、泉的联想 雕塑 余志强
- 3、远山的呼唤 雕塑 申晓南
- 4、学径 雕塑 龙宏
- 5、孙闯雕塑作品
- 6、刘威雕塑作品
- 7、婚房 雕塑 曾岳
- 8、海王神像 雕塑 何力平

的宣传功能, 浅显的形式、大众式的解读、触媒的表达方式一目了然。

几乎所有的西藏艺术都具有神性, 它们是宗教教化的某种范本, 具有颇强的程式性, 正如西方中世纪的雕塑、绘画一样基本上也带有这种类似的特性。肖像学的经验如此, 文字的描述更如此。那些封尘的手抄本和历史上的印刷版本丰富了人们的想象。如此, 我们得以走近历史而不失鲜活。意大利国家东方艺术博物馆所保存的西藏图文, 在欧洲首屈一指。这些研究对中国文化研究的整体性, 特别是对佛教如何与中国本土文化结合、融合的研究都是意味深长的。

印度, 甘地哈拉 (GANDHARA) (现巴基斯坦)

收藏在意大利国家东方艺术博物馆南亚的甘地哈拉 (GANDHARA) 的文物艺术, 在欧洲同类博物馆中, 其收藏品首屈一指, 藏品的主要部份来源于现巴基斯坦的斯瓦特 (SWAT) 河流域的文物发掘。它是由意大利中东、东方协会组织的意大利文物考古队与巴基斯坦同行合作互换的成果。发掘工作是在圣·布堤卡拉一世的墓区进行, 这是一个规模庞大的墓群。墓群建于马罗亚 (MALIRYA) 时代, 时间在公元前三世纪左右。文物的具体发掘点为沙都·夏力弗 (SAIDU SHARIF) 和潘尔 (PANR)。相当多的文物现收藏于意大利国家东方艺术博物馆, 巴方所获取的文物存放在沙都·夏勒夫 (SAIDU SHARIF) 博物馆。除此之外, 有关布堤卡拉 (BUTKARA) 发掘地的文物, 以雕塑为主。据考证, 它们属于那个时代最重要的崇拜物。在意大利国家东方艺术博物馆组织的南亚的展览上, 以上述方面的出土为主。上述这些物品展示在博物馆第四展厅。令我们惊奇的是, 来自酷尚希腊的文物, 它具有希腊钱币的某种特征, 引人入胜。时间的消逝并没有削弱文物的某种文化性格反而形成美的积淀。就像展示甘地哈拉 (GANDHARA) 时期的文物, 它们厚重的南亚历史感得到了参观者的赞赏。(历史

上甘地哈那属于印度, 英国退出南亚的殖民统治后, 巴基斯坦独立, 甘地哈那现属于巴基斯坦) 在第二展厅我们能够寻找到巨型的石碑艺术, 如帕腊—森 (PALA—SEN) (收藏权归意大利非洲—东方协会所有), 维细卢 (VISHNU) 神和瓦洛克特萨瓦那 (VALOKITE SVARA) 佛, 它们来自印度的中心区域, 代表各自不同的象征, 时间大概在公元十世纪左右。它们是这个展厅的基石和重心。我们还看到印度宋嘎 (SUNGA) 时期的雕塑文物。对谷比塔 (GUPTA) 艺术的研究亦可圈可点。最近博物馆从市场上购买的半身佛像, 亦是很有意义的补充。有意思的是, 其中一尊佛像体现了库西拉 (KUSHANA) 和谷比塔 (GUPTA) 两个时期转换的特点, 由于它们类型的转换特点, 被挑选展示在现在的展厅之中。

让我们看看绘画方面的情况, 目前所展示的微型绘画, 是由博物馆方面所提供, 它们体现了克力尚那 (KRISHNA) 和拉底哈 (RADHA) 的历史风貌, 属十八世纪的作品。除此之外, 展厅中的小型铜雕依然值得关注, 它们来自于阿孔牟拉 (ACCOMUNA) 地区, 作品的创作时间大概在公元八世纪至九世纪之间。

东南亚

东南亚文物的丰富程度与它们的地缘性有关, 也在于它们体认文化的多元, 值得高兴的是意大利方面参与了曼达拉 (MANDALAL) 王国 (1871年至1885年) 在庇马那范围的文物发掘。它们包括不同类型的主体神书、彩色木雕的神像、金银器皿、二个完整的带链的金勋章、绘画、木质的容器、仆从模型、刺绣壁挂、家具等等。东南亚的陶瓷是值得关注的优势与强项。那些捐赠给国家的大量文物收藏品, 包括了泰国、越南、缅甸的陶瓷及一些小型铜器, 丰富了博物馆的藏品, 其中不少藏品来自卡哈麦 (KHMER) 地区。对陶瓷的研究范围而言, 尤其是泰国和卡哈麦方面的藏品

博物馆拥有相当的数量。

关于佛像方面, 作品来源的渠道是与泰国有关方面进行交换, 同时也在市场上购买。有意思的是泰国的部分佛像来自于缅甸, 雕塑的质地是一种雪花石膏式的, 另外的是在木质上镀金, 为了展出效果, 两种不同质地的佛像都进行不同方式的展出。近期从安珂 (ANGKOR) 地区获得的维细卢 (VISHNU) 类型的半身雕像, 是一种双面雕的作品。它们的表情特征是维细卢式的, 同时又具有佛像的相关特征。不仅如此, 意大利非洲—东方协会通过与泰国 THAI 大学艺术系及泰国史前文化中心的合作, 联合发掘文物, 经常举办一些展览活动。

关于印尼的收藏品主要在于首饰方面, 在1966年, 有关部门收购了一批做工颇为考究的金银手饰品。意大利方面对印尼的收集重点在金银器方面, 尽管如此, 博物馆方面也收集一些用简陋的材料做成的装饰品。

日本与韩国的藏品, 博物馆从整体上将其归类在东南亚这个范围, (虽然两个国家



在地理上属于东北亚) 两个国家的主题展示, 也是围绕着东南亚这个大区域来展开。就日本而言, 其展品来自博物馆的收藏, 并专门展示在一个展厅。日本文化似乎无所不包, 兼融东西方的特征, 但自己民族的特点有限, 这也正是选题的困惑。就展览而言, 通过有限的展品, 表达相对的物性与灵性, 也不是一件易事。总之这种差异性从各个侧面表达了日本的艺术, 但同时也带来了问题, 它们对环境有一种特殊的要求。韩国主要是一些小型的作品, 其收藏品以赠送为主, 近期增加了一些藏品, 基本是一些现代的陶瓷作品, 它们是韩国陶瓷艺术家协会赠送的。

中东地区附近的传统史脉

中东地区附近的传统史脉, 其历史跨度为公元前4000年至公元前1000年之间。中东地区比较重要的研究依据来自于夏汗尔·依·苏珂塔 (SHAHR—I—SOKHTA) 的文物出土, 包括这个文明系统的肇始, 经过公元前4000年的向后发展。这是伊朗东部的西斯坦 (SISTAN) 的一个大的普洛托巴洛 (PROTOURBANO) 研究中心与意大利中东—东方协会的合作项目。从研究的成果看, 夏汗尔·依·苏珂塔的文明相

当的成熟 (从当时的经济规模看, 商品交易已经采用大型集装箱, 大型的仓库等等)。除此之外, 其他区域亦赋有多样的文明色彩, 如美索不达米亚 (MESOPOTAMIA), 巴勒斯坦, 以色列等地。

那些文物在研究过程中无形地修改着文明史。就文明史脉而言, 描述伊朗与巴基斯坦那丰满的月牙形刀的图案不仅是一种象征, 它包括美索不达米亚的范围。中东地区的史脉, 还体现在冷兵器时代的冶金技术方面。通过展出的斧、匕首、剑之类的武器, 我们从中寻求到那个时代的政治、经济、文化之间的关系。从考古的推算, 这些活动持续在公元前2000年中叶至公元前1000年前。

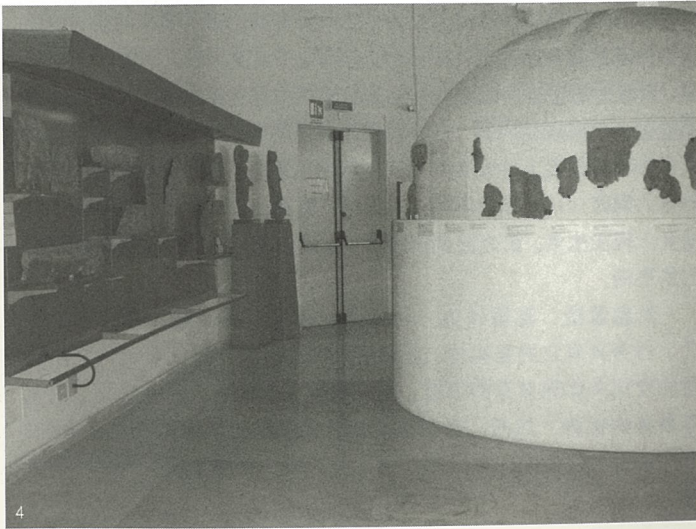
值得提出的是公元前1000年中东地区附近的文化已经非常成熟。那个时代的帝国资本提供一种扩张的可能性。随着夏汗尔·依·苏珂塔 (SHAHR—I—SOKHTA) 地区的进一步发展, 一个更大的城市中心的文脉在向东的西斯坦 (SISTAN) 外延。通过东方艺术博物馆几十年始终如一的从古中东地区附近文物的专题收集, 丰富了博物馆的馆藏。叙利亚和阿拉伯南部的文物收藏达到相当数量。在陶瓷方面, 公元前1000年的伊拉克文明已是异常灿烂。

伊拉克与伊朗近邻, 虽然历史上分分合

合, 但文化差异是明显的。圆柱体与装饰体合为一起, 是那个时代艺术品的特点之一。伊拉克的爱克麦力得帝国时期的艺术, 给我们提供一种新视野, 它们是那样的鲜活, 代表着一种金属物质材料的风格平台。那些卓里—安莎尔帝 (ZOLI—ANSALDI) 式的文物, 是1935年意大利政府赠送给古罗马博物馆保存的, 到1984年这些文物再转交给意大利国家东方艺术博物馆收藏 (根据意大利涉及博物馆文物收藏与转交的相关法律, 一个博物馆应该将收藏品转交给专业博物馆收藏研究)。

上述的有关介绍穿越了我们的描述旅程, 无论从地理上还是从年代学的角度, 都是一个值得的尝试。从文化的影响而言, 这些展出的伊斯兰的物品, 交流于东西方之间, 它带有东方的特点, 其中我们可以寻找出这种影响的痕迹, 如土耳其, 伊朗, 亚洲的中心地段以及印度, 而带有某种西方特点的, 基本涉及到埃及、西班牙等地。

1. 博物馆正门外景
2. 博物馆外景
3-4. 博物馆内景



的政治态度是反战，我们才能够理解他在欣赏战争机器的同时哀悼死于战争的儿童。

问：可否谈谈军旅生涯对你的艺术创作的影响，尤其是越南战争对你的影响？

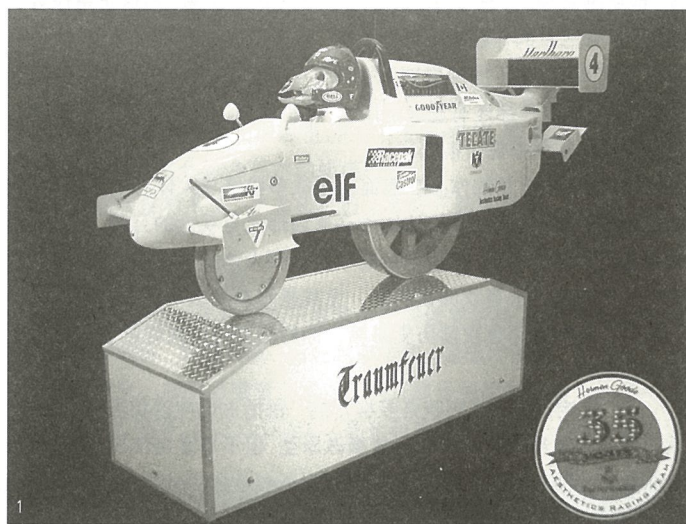
答：越战经历对我的影响，其实不如电视的影响。你别觉得奇怪。我在军队的时候，还是个傻小子，根本不知道这场战争是怎么回事。我们成天关心的就是吃饭、活命，不喜欢长途行军。但是当你坐下来看电视时，你会看见士兵们在装棺材、运送棺材。这才是影响。

我在海军陆战队的时候，对神话感兴趣，对军事技术着迷，觉得武器的形式之美，真是妙不可言。是啊，战争机器很漂亮，从审美的角度说，绝对漂亮，比如军用飞机的形式之美。

在我们关于军用飞机的形式之美的语境中，形式指的是战争机器的物理外形和机械结构，也指仿生学（bionic）意义上机器与人体形式的相似关系。堂·巴兰的艺术中的观念，无法与形式相分离，他的观念与他对武器形式的迷恋分不开。在他的作品中，武器形式同人体形式的合一，正是观念之所在。

问：这是不是说，你关注武器的形式，超过了关注武器的功能？

答：是这样。就说现在人们使用的电动工具吧，它们看上去就



像武器。如果你拥有一把手枪，你就会理解那枪是多么美妙。你扣动枪栓，会感受到枪之美。这种感觉，也是我要在作品中表达的。

问：那么，你为什么要将武器的形式同人体的形式融合起来？

答：我并不是仅仅制作一架米格飞机，我的作品中还有别的东西，是飞机的一部分。我喜欢用人格化的方式来处理战争机器，这就是从有机形式到几何形式，又从几何形式再到有机形式，最后你并不知道这究竟是几何形式还是有机形式。这就是我对战争机器的人格化处理。

我不怕机器，我怕的是人。技术是上帝的恩赐，就像天火降落人间，但这天火也可能是核弹。技术本身，并不是问题的结症，问题的结症在于人，在于使用技术的人，在于人们滥用技术。

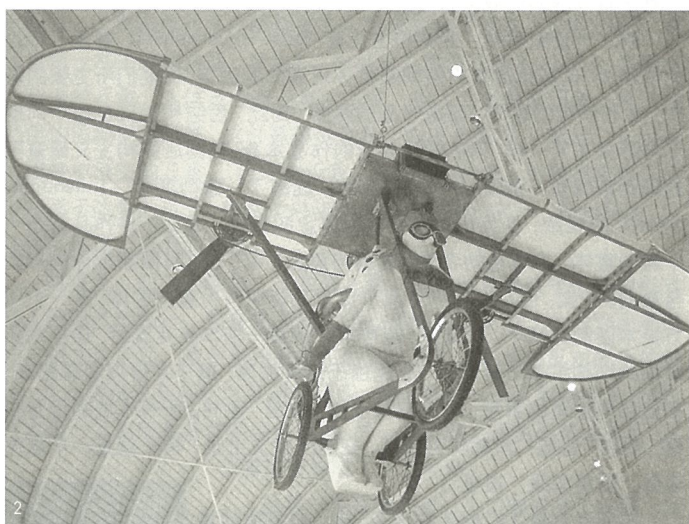
这是艺术家对问题之关键的把握和阐述。照艺术家所说，他在欣赏战争机器的形式之美时，以及欣赏武器的形式与人体的形式之融合时，他对武器的实用功能和人类的邪恶一面有清醒的认识。照我的理解，战争机器的形式与人体的形式是不可分的，武器之美与战争之罪有着复

杂的政治、历史、文化、经济关系。同样，武器之美与人的善恶两面，也有着复杂的关系。在形式的层面上说，人类之天使的一面，由人体的形式之美来反映，这同武器的形式之美相对应。不过，在人类文化心理的层面上说，人类之魔鬼的一面，则与战争的罪恶相呼应。

我对堂·巴兰的电话采访，从艺术家的视角探讨了作者意向的问题，尤其是这位雕塑家为何要融合战争机器的形式与人体形式的问题。艺术家的意向，是要在欣赏战争机器的形式之美时，表达自己的反战态度。在这位艺术家看来，武器本身并非罪恶，罪恶在于使用武器的人。由于这样的意向，我在本文前面提出的可能的观念矛盾问题，便迎刃而解了。换言之，艺术家对战争机器的欣赏和赞美，与他对战争罪行的谴责，这二者间并未构成矛盾。

五 问题尚未结束

但是，问题并未这样简单地结束，与上述可能的矛盾相关联的其他问题，仍然有待解答。首先，就观念而言，既然战争罪行并不在于战争机器，而在于发动和从事战争的人，那么，为什么艺术家不在他那机器与人合为一体的作品中，呈现人类丑恶和邪恶的一面，而是展现美丽的一面？



其次，就二十世纪西方艺术的发展历史而言，观念主义产生于形式主义之后，并以反对形式主义为号召。那么，堂·巴兰既然强调艺术中的政治态度，他为什么又对机器与人的形式之美有浓厚的兴趣？如果一言以蔽之，说艺术家是复杂的，艺术作品是多样的，这样的解答是否过于聪明？

为了探讨这些问题，我们需要超越作者意向的论题，而作进一步的研究和考察，涉及作者的态度。

1、梦中之火 雕塑 堂·巴兰
2、双轮推进 雕塑 堂·巴兰

跨越式时空的东方文化之旅

Spatio-temporal Voyage of Going Across East-West Culture

●吴松 宋刚 Wu Song Song Gang

在西方社会，文化以一种特殊的方式扩张。文化的张力，使一切活动充满了“文化化”的意义。研究东方的历史就是对现实的折射，是现实的需要，因此，其研究不仅是代表学术知识本身，而且业已成为文化政治、符号政治的必然。东方主义在当下几乎成为激进的话语，并展示其自身力量的特殊性。从感性上讲，西方人更愿意接受东方的过去，这在大英博物馆、意大利国家东方艺术博物馆的收藏状态可见一般。

对意大利国家东方艺术博物馆的介绍，我们以馆藏资料藏品及展品侧重点的不同，以我们接触的范围大体分为中国、中国西藏与尼泊尔；南亚印度等国；东南亚；中东地区及附近的传统史脉（包括公元前4000至公元前1000年古代中东的介绍）等几个部份。

博物馆犹如是一种诠释文化历史的触媒。艺术史学家，往往是通过实物考证来描述历史与艺术，阐述作者的观点。像所有收藏中国艺术品的博物馆一样，它们有史的连线，有主题倾向化。因此，展示中国古代社会某一个时期中国的社会历史断层也是一件有意思的尝试。意大利国家东方艺术博物馆所展示的中国古代文明，以古代中国的视觉景观来渲染东方价值观。

传统的中国古典视觉艺术的典范是书法与绘画，尽管国内学者在反思与修正这一命题，但这丝毫不影响我们对此的研究。从中国的新石器一路沿此走来，通过出土的罐、瓶、盆等样式以及所显示的礼仪，历史留下了片语残文。意大利东方艺术博物馆第九展厅的中国商朝和周朝的展示，显示了“黄河文明”商与周的原型。历史入秦至汉，秦汉文化的霸气丰满，强悍强盛凸显在大漠孤烟直，长河落日圆的诗情画意里，凸显在壮士断腕，金戈铁马的悲情壮怀之中。其相关的展品出自于墓穴，它们展示在博物馆第十二展厅。就汉而论，整个文化思潮至上而下，其内在结构进化的显示方式是准哲学式，并带有泛宗教式的忧虑，这是需要我们

去阐释的艺术式的文化现象。在汉代，除了正宗的儒学以外，道家也有一席之地。炼金术与金、木、水、火、土是外表，犹如青铜镜子的映像，这些“像”给我们提供了一种静然沉思的对象。在博物馆第十三展厅的青铜镜子系列，第十四展厅的翡翠玉器系列，都给我们一种厚重的历史感。

自公元一世纪以来，印度的文化哲学西渐东进。佛教在中国的渐进意味着进化与解构的双重变奏。佛的表象依然存在，谱依然是那个谱，但调式是禅，那是中国式的。这些文化现象反映在公元四世纪至公元六世纪之间。其相关的文化现象在博物馆第十三展厅得到实证。通过展品间的相互比较，我们回到十四展厅，散步在隋唐之前，感受着美的气息。这些具有代表性的佛像亦出自于墓穴，其殉葬品十分巧妙地将生与死结合在一起，世俗而又泛宗教的情绪与佛的目的性结合在一起。就瓷器而言，明代至清代，是中国烧制工艺的又一个高峰。欧洲一些讲究的人家通常也摆设一些

中国古代的陶器及字画。

中国西藏与尼泊尔

从地缘角度而言，中国西藏与尼泊尔邻位，文化相互影响。1995年6月意大利国家东方艺术博物馆为中国西藏和尼泊尔举办了专题展览。这个展览的作品，材料上有木、金属，而有关西藏的绘画（唐卡）大多数是彩绘在棉布上，雕像则采用相应的金属材料的舍图呢（CEFTULE）的图式，壁画、家具多是贯穿着宗教仪式的语言，这些都是西藏艺术方面的重要藏品。这种“唐卡”的图式与内涵，带有延绵不断的宗教性质，而它又是“审美”的，又是神性的，如“晒佛”这种大型的宗教活动；它是一种纪念碑式的特殊仪式。就尼泊尔的艺术而言，那些历史上的珍贵的木板雕刻忠实地记录和反映了那个时代的社会风貌和文化艺术。由于这些木版

1、文化部驻博物馆负责人罗伯特·强南博士
2、博物馆考古学家罗伯特·费卡博士
3、博物馆远东馆馆长马利亚·路·乔基博士



意向与形式

Intent and Modality

◎段炼 Duan Lian

引言：三个概念

意向 (intention) 是二十世纪后半期以来西方批评理论中最重要的概念之一,指艺术家的创作意图或目的。探讨这个问题,可以从艺术发生 (genetic) 的角度来解释艺术现象。本文以美国纽约雕塑家堂·巴兰 (Don Bonham) 的创作为例,探讨作者的意向问题。巴兰最近在法国巴黎举办了个人雕塑作品展,其作品的外观多为机器与人体的整合。我有幸参观过巴兰的展览和雕塑工作室,发现他的作品中似乎存在着观念的矛盾,于是对他进行了电话访谈,讨论他的艺术意向。

本文的另一重要概念是形式。一般说来,形式涉及作品外在的存在和显现方式。用二十世纪前期英国著名形式主义理论家克利夫·贝尔 (Clive Bell) 的术语说,形式是指“有意味的形式”,涉及绘画中线条与色彩的使用,及其相互关系。在本文的语境里,形式指雕塑作品的视觉外观,如机器与人体的外形和结构之类。

本文的第三个重要概念是观念,指艺术作品所蕴含的作者思想,如作者的政治态度和社会伦理思想。在本文的语境中,观念这一术语的含义,并不局限于当代观念艺术的所谓观念。

对其他次要的术语,本文将在行文中进行即时界定。

二 可能的观念矛盾

堂·巴兰于四十年代初生于美国中部的俄克拉荷马市,十八岁加入美国海军陆战队,驻守日本,后赴越南参战。退伍回国后,巴兰进入大学研读美术史,并学习雕塑艺术,后来任教于美国和加拿大的多所大学。九十年代中期,巴兰迁往纽约,先在布鲁克林设置了一间大型工作

室,后在曼哈顿的苏荷区开了一家画廊,随即又将自己的雕塑工作室移往纽约上州 (Up State New York)。

在纽约上州的工作室里,我看到了巴兰尚未完成的雕塑《米格29》(2004)。这件作品看上去象是前苏联的同名军用战机,但机头却是一个全裸的女人人体。机头的人体与机身的机械形式融为一体,就像美人鱼的童话中,少女与鱼身融为一体。这件作品既展示了战争机器的优美形式,也展示了女人体的优美形式,更展示了这两种形式的和谐共处之美。观赏这件作品,我们可以看到艺术家对形式的欣赏,尤其是对战争机器之形式的欣赏。

在巴兰的工作室,我还看到了另一类作品,其中一件,是一个站立儿童的大半身像,名《诺亚之子》(1997)。孩子的面部表情忧伤,全身松弛,让我联想到米开朗基罗的奴隶塑像和罗丹的《加莱义民》。我还看到一件平躺的作品,名为《二十世纪儿童纪念碑》(1998),表现一个死去的儿童,人体造型有点像木乃伊,但人头却像高浮雕一样从木乃伊的顶端突出起来。这件雕塑的台基上刻有几行字,“献给二十世纪的战争中消失的儿童”。巴兰告诉我,创作这些作品,为的是纪念二十世纪死于战争的孩子,特别是近年死于海湾战争的孩子。毫无疑问,这些作品传达了反战的思想。

通观堂·巴兰的雕塑,在表面上看,他的作品是战争机器的形式与人的形式的合一。但在更深的文化心理的层次上说,他的作品是形式与观念的互动,意在借用战争机器的优美形式来表达反对战争的意愿。在此种形式与观念之互动的背后,我觉察到一个可能的观念矛盾:艺术家一方面欣赏并赞美战争机器,另一方面却又谴责战争的罪行。这二者是否构成了一个矛盾?

这是一个观念问题,为了解答这个问题,我决定从加拿大蒙特利尔打电话到美国纽约,对艺术家进行访谈,与他探讨意向问题。为了让他有所准备,我先用电子邮件给他传去了三个话题和问题:

其一,军旅生涯与反战思想:你的创作意向是什么,这意向与你的越战经历有何关系?

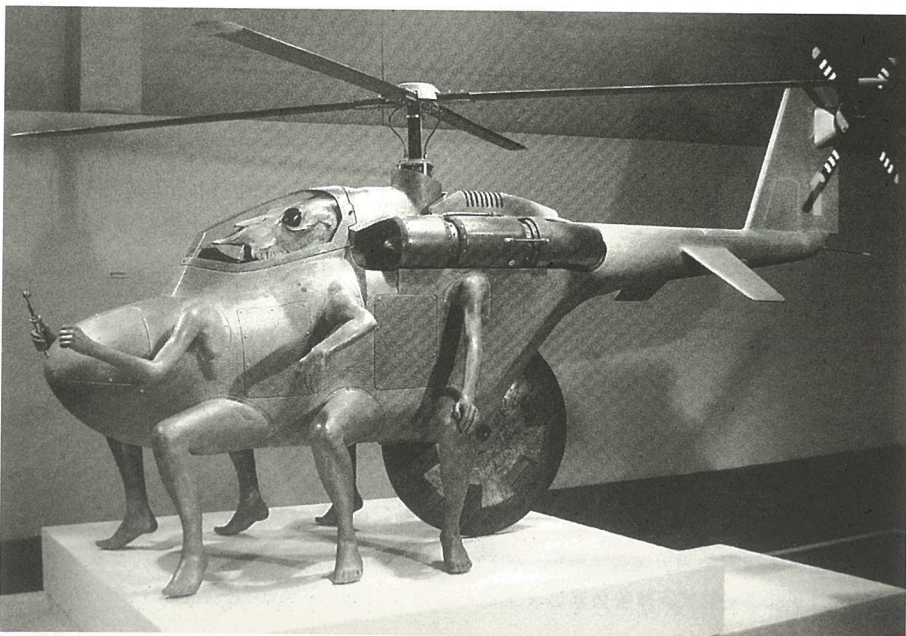
其二,影响问题:你阅读历史书籍是否影响了你的艺术创作?

其三,形式与观念:你的艺术关注什么,你为什么将战争机器的形式与人的形式合为一体?

三 意向概念的历史小考

为了给访谈建立一个理论框架,也为了点明访谈的话语语境,本文在此先对二十世纪后半期

直升机——神话与技术 雕塑 堂·巴兰



以来西方批评理论中的意向概念进行简要的历史叙述。

如前所言,意向指艺术家的创作意图,因而这个术语的全称是“作者意向”(authorial intention)。早在二十世纪中期,当时掌握着批评理论话语权的形式主义理论家们,承认作者意向的存在,但反对用作者意向来对文艺作品进行批评的阐释。这派理论家看重文本自治,也即看重作品本身,而不关心作品之外的其他因素。在文学界,这种形式主义理论被名为英美“新批评”(New Criticism),这是针对过去的社会伦理和传记式批评而言的。美国新批评派的著名理论家维姆萨特 (William K. Wimsatt) 在其形式主义经典《语词之象》一书中,写有《意向的谬论》一文,反对过去的文艺批评对作者意向的强调,并在该文结尾处写到:“批评的探讨不得依赖于对神喻的咨询”。他所说的“神喻”,就是指作品本体以外的因素,尤其是作者的意向。

堂·巴兰的雕塑,看上去相当形式主义,因为这位艺术家欣赏并赞美战争机器与人体的形式之美,例如他的《米格29》和《直升机》(1992)。但是,巴兰并不是一个形式主义艺术家,他看重形式背后的政治隐喻。“隐喻”是一种修辞设置,在西方文论中,隐喻的表面所指与实际所指不同,后者隐藏在作品的深层结构里,是作者着意所为。巴兰在作品中不仅意欲表达自己对军用飞机之形式的欣赏,更欲表达反战的意图,这意图具有强烈的政治色彩。

到二十世纪后期,后结构主义者 (post-structuralists) 掌握了理论的话语权,这派批评家不赞同新批评对意向的否定,但他们所主张的意向,并非作者的意向,而是作品的意向。因此,后结构主义在这个问题上与形式主义一样,仍然看重自治的作品本身。美国后结构主义最重要的理论家保罗·德曼 (Paul de Man) 提出了“意向客体”(intentional object) 的观点,认为作品本身具有特定的意向,因此一件作品就是一个意向客体。在德曼的名著《盲目与洞见》中,有《美国新批评的形式与意向》一文,他在文中打了两个比方来说明何为意向客体。第一个比方是木匠制作椅子。德曼说,制作椅子的每一块木头完成后,这些木头之间的结构关系十分重要,正是由于这种关系,椅子才得以组装起来。在这结构关系的背后,存在着椅子的“被坐”意向。所有木块的组合拼装,都以“被坐”的意向为原则。在这个意义上说,椅子就是一个意向客体,其意向是“被坐”。

德曼还有猎人打野兔的比方。猎人打野兔的意向,或为食肉或为出售,但是,当猎人打靶时,其瞄准的意向仅仅是为了瞄准本身。德曼说,这时的瞄准构成了一个完美的封闭体系,瞄准的目的和意向就是瞄准,而不是瞄准之外的任何其他目的。德曼认为,作为一个封闭的意向客体,文艺作品最重要的因素,是自身的意向和与之相应的结构。我不能苟同德曼的说法,因为猎人打靶的目的,除了游戏,也还是为了练习枪法,而练枪法的最终目的是为了打猎而非打靶。与此相似,即便是椅子“被坐”的意向和结构关系,也是由木匠决定的,木匠的意图就是作者的意向。德曼也看到了作者的意向,不过,他称作者意向为“偶然”因素,认为这无益于批评的阐释。

就巴兰的雕塑作品而言,他的反战意向并非“偶然”,而是着意为之,不是德曼所说的那种作品的意向,而是作者的意向。关于这一点,巴兰在访谈中有清楚的说明。

二十世纪最后二十年,后现代主义者夺取了理论的话语权,在后现代的众声喧哗中,呼声最高的是文化研究。这些理论家们十分关注作者的意向,他们从艺术本体之外的视角,来阐释和评价艺术作品。这

些外在的视角,主要有政治视角和社会伦理视界。英国批评家雷蒙·威廉斯 (Raymond Williams) 认为,文艺作品来自人的思想和语言,所谓价值、真理、观点等等,即便是审美的,也不局限于艺术的形式本身。所谓“人的思想和语言”,便是作者的意向。

要了解作者的意向及其表达,对批评家而言,访谈是一种有效方式,只是我们应该时刻警惕,艺术家所说的话,在多大程度上可靠,这取决于批评家的判断力。

四 堂·巴兰谈意向

下面是访谈的几个要点。

问:今天给你打电话,是想请您谈一谈意向问题。你的作品是否隐含着某种信息?

答:我的作品可以从不同的层次去看。一件好作品,应该可以从不同的角度去看。我不喜欢“为艺术而艺术”的观点。文艺复兴时期的画家作画,其实就是表达一种政治态度。如果一个艺术家没有在作品中表达政治意见,我只能说他是一个傻瓜。我喜欢委拉斯贵兹和培根画的教皇肖像,这样的作品里就有政治态度。

在这段对话中,我们可以清楚地看到,堂·巴兰不是一个形式主义者,他所感兴趣的,是在作品中表述个人的政治见解,而这正是作者的意向。尽管巴兰的作品具有形式之美,但正如这位艺术家所言,我们可以从不同角度、在不同的层次上去解读他的作品。这也就是说,除了形式的层次,他的作品还有观念的层次,我们可以因此从政治的视角和社会文化的视角去探讨他的作品。

如前所言,巴兰的作品在表面上是战争机器与人体形式的融合,但在更深层的文化心理上说,他的作品来自形式与观念的互动,艺术家的政治意见和历史意识,被蕴含在战争机器和人体的形式中。巴兰有美术史的教育背景,他喜欢阅读历史,尤其是军事和战争历史。

问:我知道你喜欢读历史书籍,你的历史阅读对你的艺术创作有没有影响?

答:影响很大。这影响是多样化的,包括古代神话和圣经的影响。我在作品中采用这些经典里的故事做原型,但不是直接使用,我会扭曲这些故事,例如我的《精灵炸弹》。那时候里根收拾卡扎菲,人们都在谈论精灵炸弹。但是我制作的精灵炸弹,却具有人的形式,暗含着一种幽默。

堂·巴兰的雕塑《精灵炸弹》,来自历史阅读和政治时事。这件作品的外形是一个空对地炸弹,即所谓“精确制导”的炸弹,然而弹头却是一个人头,与弹身融为一体。二战以后世界上最大的军事行动之一,是美国在海湾地区的军事行动,巴兰的作品显然对此有所指涉。弹头的人像,可能是荷马史诗中的大英雄,但这个英雄却双目紧闭,他那向前伸出的双手,也以摸索的动势,在寻找着陆点或弹着目标,这可能是艺术家的反讽所在。在西方当代批评理论中,反讽 (irony) 类似于中文里的“指桑骂槐”,看似言不由衷,实则精心策划。堂·巴兰的精心之处,是指涉冷战政治,具有二十世纪政治和战争的含义,既有历史性,又有现时性。

当然,我们对这件作品也可以做出相反的阐释。如果说卡扎菲代表了国家恐怖主义,里根便是神话英雄。不管是哪一种情况,《精灵炸弹》的目的都不在于形式上的悦目。艺术家制作的人格化了炸弹,内藏政治信息,表达的既是艺术见解,更是政治态度。正因为堂·巴兰

人做思想工作做出来的,或者说从根本上来说是按照主流意识形态选择过的,这个城雕的制作方在找模特儿这一过程上,就能让我们知道这样的事实。参与组织《深圳人的一天》的老道就是这样记录当时寻找模特儿的细节:

我那一组首先是找一个打工仔,就是外来求职者。我们去的是红桂路一家职业介绍所,早上七点半出发,职业介绍所还没有上班,已经有一些人在等待了,同时在外面的一些广告栏边也都有三三两两的人在看一些信息,大厅里比较冷清。我们从远处一看,大家的目光都不约而同地落到了现在选定了的外来求职青年李合珍身上,后来就上去攀谈了,把意思讲清楚,当时他们也不明白,因为对他们来讲从来没有遇到过这种事。李合珍来自河南焦作市的一个乡下,他刚来深圳不久,是他姐姐陪他到职业介绍所去找工作,当时姐弟俩在一起,他们当时也不怎么明白。但我自己体会,他们刚好处于那种生活里比较受不住的时候,总觉得任何一个外来的机缘都可能会对自己的生活有一种改变。旁边有很多人围观,我觉得那些围观的人肯定也是求职者,他们想看看究竟,是不是有什么“人生奇迹”出现,类似见到“中了彩票”这回事,他们是这样“阅读”这件事的。但李合珍姐弟俩没有显得很兴奋,他们不知道会有怎么样的结果,只是生活终于有了一个外来的、刺激的巧遇,对现在处于生活低谷的他来说,可能会有一些转机。这也是我的一个揣测。当时晚报的记者也去了,把记者的证件给他们看了一下,好像也想获得一个信任感。在我们这个陌生的城市里,两个陌生人的交往的确有一定的方式。后来我们就把他带到了雕塑院,让他看了一下这个单位,让他们的心落定了下来,然后拍了几个形体造型的照片,躺在地上的,这个是预先设计好的。

就是这样,当《深圳人的一天》做成雕塑以后,和所有的求职者一样焦虑地出现在职业介绍所的李合珍,现在已经成为永久性雕塑一直可以很悠闲深圳城市的街头睡觉,而什么事都不用焦虑了。这是老道回忆的一个雕塑模特儿,其他的也是同一个问题,老道还举例说:

比如说找公务员,我们到市府二办,在厅里面我们试图通过“随机性”、“偶然性”的方法在那里等人。当时很多人在那里上班,行色匆匆,夹个皮包,我们就上去把情况说说,但有的人,一听说这个就冷漠地摆摆手。连好奇心都没有,或者说对这件事有种惯性的想法在制约着他。后来我们就上楼了,当时随便选了四楼,四楼大概是计划局和妇联。当时刚好看到一个小伙子的背影,那小伙子大概是科员,他也很耐心地听了我们的话,他的几个同事也都觉得挺好玩,但那小伙子考虑了一下,就采取了那种挺习惯的方式,请示一下之后,他很委曲地说了三个原因:第一是自己刚工作不久,资历浅;第二也不是先进人物、标兵;第三是官也不大,上面还有处长,处长上面还有局长。他的标准让他无法“随机性和偶然性”,和我们的标准是大相径庭的。另外一个就是比较“灰色”的群体,比如咨客。当时找到的是园岭社区内信息中心招待所的酒楼的一个咨客,都已经说好了,她好像也觉得很幸运,她的理解还是认为别人承认她的漂亮。过几天她好像就心事重重的,心里有想法,好像考虑到肖像权的问题,可能想在经济上得到更好的报偿,后来也就没有谈好,没同意。过了一段时间我们就接着找,到了田心酒店,刚好进门的时候遇到见一个咨客,是广东梅县人,小女孩也蛮活泼的,当时雕塑家的感觉也是觉得“雕塑感”比较强一些。她听了此事,很高兴,当时还跟我拉了勾,决不反悔。第二天她给我通了电话,又不行了,说她的男朋友不同意,说你的雕塑放在那,以后给人摸来摸去的,他就不能忍受了,反正她的男朋友不同意。我当时好说歹说,她好像也心动了,但很难决定,后来就不了了之了。后来我们找到了现在的谭晓芳,虽然是“陌生化”的原则在找人,但需要一些时间沟通,接近谈话的距离。另外我也是使了一点小计,甚至说是花言巧语,来了一通划拳赌酒,最后她还喊了我“道哥”,后来就同意了。她当时自己不敢签协议,说要跟姐妹们商量一下。第二天她给我打来电话,说她的姐妹们认为这件事可能是一个骗局,有人会把她

她的头拍下来以后,放在一个裸体上,她说这样就不行了。我当时就下了很多的功夫,给她讲了很多的理论,终于说服了她。然后就开始翻模了,她翻模的时候也不是怎么太积极,反正我和几个雕塑家哄着她,哄着哄着终于把工程做完了。

老道的这段叙述同样是对孙振华认为《深圳人的一天》要让市民告诉我们怎样做的一个反驳,这些模特儿谁都不愿意,而且还要用上哄骗的方式,以至于说《深圳人的一天》是强奸民意还差不多。或者虽然孙振华说《深圳人的一天》是“公共艺术的方式记录与公众生活息息相关的故事”,而其实是记录他们哄骗公众的故事。根据老道的继续记录,即使是愿意参加的模特儿也不是很顺利地就可以和深圳雕塑院合作,比如老道一边在反思,一边在讲叙当时真实的情况:

寻找模特的过程事后觉得像一次社会调查,也有些粗浅的结论。18个模特中我觉得有三个阶层:经济收入较高的人、年轻人、从事的职业跟社会交换频率比较高的人,都很容易理解和接受《深圳人的一天》,而且参与意识比较强。比如像“股民”、“休闲的女人”、“公司职员”。但最耐人寻味的是,不同人群中因为文化的差异而产生的对《深圳人的一天》的“误会”。比如“中学生”的父母和“学龄前儿童”的父母,他们就怕孩子被做成雕塑以后承受不住这种荣誉,怕孩子骄傲。那他们就是把一种随机性标本选择当作一种社会奖励了,肯定是觉得自己家的小孩子很乖,或者懂事等等。又比如清洁工陈阿姨,当时找到她的时候,她家里来了一个富人,她得回家去做饭。做饭这个事对她相当重要,一直用这个理由推辞。后来她很担心自己做铜像,是不是让人觉得很骄傲,出风头?她在清洁工里工资算比较高的,对一个“老保安”也很不容易,她一直担心会不会丢饭碗。再比如找巡警,部队领导让巡警战士排成排让我们找,看看哪个威武,可以代表我们的巡警形象。后来巡警也选了,小伙子也是蛮壮实的,形象也很好,都很不错。后来翻模都

翻完了,他告诉我们,他母亲不同意,他母亲说一个年轻人做铜像不吉利,这个孩子只能听他母亲的。当时部队领导下了命令的,真是“忠孝不能两全”,下命令也不行。可见这里面一种差异和矛盾。

还有,就是“小学教师”,铜像都落成了,又不同意了,开园第二天铜像撤掉了,我也是事隔几天才知道的,因为开园前我们冲洗现场的时候还在。她讲的不知道是不是真正的原因,说是自己的这个形象也不怎么好,不能代表小学老师的形象,说把这个作为小学老师的形象放上去,不是给小学老师丢脸吗?大概就是这个意思,但我不知道更深层的、更个人化的原因是什么。

老道的《深圳人的一天》策划记录就编在深圳雕塑院编的《深圳人的一天》的书中,由湖南美术出版社作为公共艺术丛书出版,孙振华说《深圳人的一天》是公共艺术,但其实是主题性的让你登台表演你就要表演的空间,每个模特儿在这个公共空间中只是项目负责人的应召对象,更何况18个模特儿就是生活在深圳的全部吗?比如乞讨者、刑满释放人员等等不能代表正面的深圳的那些群体将如何放到《深圳人的一天》中去呢?

三、鲁虹与“70后”研究

鲁虹对正在发生变化的社会现实作出呈现的主张不但在他的“都市水墨”评论中,而且还在他的油画评论中,与“都市水墨”一样,他的这种油画评论可以称为“都市油画”。我们现在举例来说,鲁虹在2005年《美术文献》第37期上以《数码时代的新架上》为主题做了一个艺术家专辑,这个专辑其实也就是对新一代艺术家的推荐,用鲁虹的年代概念来区分就是“这些艺术家大多出生于20世纪70年代后期”。这期专辑的艺术家有熊莉钧、罗丹、杨静、李继开、王尊、徐波、王颀、谢其、黄正敏。鲁虹还在“解说词”的栏目写了一个《数码时代的新架上》来压阵,文章的趣味一如《消费时代的水墨方式》,鲁虹说:

数码时代的到来,不仅极大地改变了我们

的生活方式与价值观,也极大地改变了艺术的生存方式:一方面,各种数码艺术一如观念摄影、录像艺术、电脑艺术作品就像雨后春笋一样大量出现;另一方面,作为传统媒介的架上艺术在接受各种数码艺术影响的同时,也发生了深刻的变化。对于数码时代的新生架上艺术来说,体现在题材选择与观念的表达上,它更多与消费文化、都市文化、大众文化、科技文化与青年亚文化有关;而体现在艺术表现上,它已经基本消除了从写生到创作的传统“反映论”模式,取而代之的是从借鉴数码图像到进行“后期处理”的“构成论”模式。所不同的是,有人仍然在一定程度上沿用了传统油画的技法,有人则在很大程度上借用了大众文化一如卡通、广告的技法。必须指出,所谓“构成论”模式,乃是以“虚拟”性美学为基础,进而对各种数码图像进行重新“编码”与绘制的过程,其目的乃是为了在一个十分主观的艺术框架内,强调生活的本质。一般来看,借用数码方式进行架上艺术创作的艺术家大多出生在20世纪70年代后期,由于他们既没有参与“文革”与“上山下乡”的经历,又缺乏对空洞理想的信仰与追求,所以,在进行艺术创作时,他们普遍采用的是“微观叙事”的模式,并着重表达个人的生存体验与身边的生活。熟悉艺术史的人都知道,这与传统的“宏大叙事”模式是绝对不一样的。因此我们绝对不能用传统的艺术标准对他们的作品进行简单化评判。本辑《美术文献》集中介绍了一批年轻艺术家创作的架上艺术,从中我们足以见到架上艺术在我们这个时代所发生的巨大变化。我们希望各界人士能对这一创作现象给予必要的关注,同时希望批评家们能从理论上给予深度诠释。

鲁虹这篇文章的日期标明是“2005年5月30日”,写于深圳美术馆,文章中已经告诉我们,鲁虹在《美术文献》上编这样一个专辑,“希望各界人士能对这一创作现象给予必要的关注,同时希望批评家们能从理论上给予深度诠释。”

鲁虹推荐的理由是(1)这些艺术家普遍采用的是“微观叙事”模式,并着重表达个人的

生存体验与身边的生活。与传统的“宏大叙事”模式绝对不一样的。因此我们绝对不能用传统的艺术标准对他们的作品进行简单化评判。(2)对于数码时代的新生代架上艺术来说,体现在题材选择与观念的表达上,它更多与消费文化、都市文化、大众文化、科技文化与青年亚文化有关。(3)这些艺术家有的仍然在一定程度上沿用了传统油画的技法,有人则在很大程度上借用了大众文化一如卡通、广告的技法。有了这些理由,鲁虹认为这是一个非常重要的艺术现象,所以不但自己要研究这个现象,而且还要各界人士和批评家们给予必要的关注(一般的关注还不够)和从理论上给予深度诠释(诠释得不深也不行)。用一句话来说,数码时代到来了,艺术也要紧跟数码的时代精神。

结语

鲁虹和孙振华的艺术的社会学转向,已经受到了一些人的批评,他们都用了庸俗社会学一词来对鲁虹和孙振华的评论方法加以概括。当然艺术史告诉我们的是,不是所有的现实主义作品都是庸俗社会学,批判现实主义是不庸俗的,被动现实主义艺术本身也不是全部庸俗,但肯定是很平庸的,而革命的现实主义无容置疑会庸俗,因为它专门制造社会学假象(假如我们也将它看成是社会学转向的话)。鲁虹和孙振华的评论明显不属于批判现实主义,但也不完全是革命的现实主义,毕竟时代已经变了,所以革命的现实主义也在变味,变得在被动现实主义与革命的现实主义之间,同一种说法就是在被动平庸与庸俗假象之间。由于鲁虹和孙振华(尤其是鲁虹)的评论要求艺术家通过艺术作品反映当前的社会现象,由于这个社会现象与中国的“改革开放”有关,那么“改革开放”中的种种社会行为方式就像“旧的挥之不去,新的来者不拒”那样全面地在鲁虹和孙振华那里得到了体现,如他们评论“都市水墨”、《深圳人的一天》和“79后”中所含有的态度那样,为了方便起见,而且能将鲁虹与孙振华的评论特定化,我姑且总称它们为“改革开放”现实主义艺术。

“Opening up and Reform” Realism: Determining the Nature of Lu Hong and Sun Zhenhua

“改革开放”现实主义艺术：对鲁虹、孙振华的定性

近年来，鲁虹和孙振华联手打造他们的“社会学转向”艺术评论，然后参与到当代艺术的争论之中，但是从鲁虹和孙振华的相关论述来看，他们既不是我所论述的社会学转向，也不是当代艺术评论，而是艺术的“时代精神”与现实主义评论模式的再次运用，如他们以下的艺术评论：(1)“都市水墨”，(2)“深圳人的一天”城雕，(3)“70后”艺术。

一、“都市水墨”与“新中国画”

鲁虹的“都市水墨”由三个方面的错误组成，第一，鲁虹将水墨的“可能性”理解成水墨的“全能性”；第二，鲁虹将革命的现实主义创作理解为当代艺术；第三，鲁虹将玄学等同于精英文化，以为反对玄学就是反对精英文化，这就导致了鲁虹的“都市水墨”是由这样三个方面组成的，第一，水墨要表现任何的东西；第二，水墨要反映“都市”；第三，“都市水墨”要有具体的都市内容。

自从我批评了“都市水墨”以后，鲁虹就是我的不屈不挠的论敌，他的核心是否定我的水墨局限性的论述，否定我的有关当代艺术中的现代主义前提。这种否定的武器就是“都市水墨”。鲁虹认为我的错误在于“得出了水墨画只能往抽象方面发展的结论”，而“都市水墨”是走出形式主义抽象水墨的当代艺术，这是鲁虹对“都市水墨”的定义，但是鲁虹一直没有对这个问题有足够的认识，即：“都市水墨”还在形式主义的抽象水墨之前，这就导致了我批评抽象水墨同时更批评了“都市水墨”，假如让我必须在两者之间作出选择的话，按照现代艺术的倾向我当然会选择抽象水墨（在理论态度上，而不是现在的“实验水墨”小

群体），因为“都市水墨”的思维基础是社会反映论，它正是我们从85新潮美术到现在的当代艺术所要解决的难题。

关于“都市水墨”，鲁虹写了不少的评论文章，即他说的水墨要画都市，这种被鲁虹称为的走向当代的“都市水墨”画又是从“城市水墨风景画”开始的。

《聚焦现代都市，寻找新文化的表达——关于创作水墨城市风景画的思考》是鲁虹的中国画要走向现代都市的呼吁文章，也是对深圳画院举办的《深圳画家画深圳》与《城市山水画》写的吹捧文章，同时又是重新肯定“新中国画”的创作模式的一篇文章，鲁虹说：

现有材料表明，在1959年至1961年关于“国画题材和文人画问题”的讨论中，大多数国画家面临着如何协调传统山水画与为现实生活服务的矛盾。从1959年人美出版的画册《十年中国画选集》来看，相当多的国画家选择了一种既“明智”又有“创新”意义的实验方式，这就是直接用传统的笔墨形式来表现现实生活的场面，所以有一定的借鉴意义。正像大家知道的，当时关山月画了《新开发的路》，张文俊画了《梅山水库》，何海霞画了《驯服黄河》，李斛画了《江心——长江大桥工程》，李硕画了《移山填谷》，钱松岩画了《芙蓉湖心》等。推而广之，李可染、石鲁、傅抱石等人的旅外写生、国内风景写生及文革中产生的一批工业题材风景画也应视为此类画。

鲁虹对“新中国画”的回顾其实就是在说这种与现代艺术完全对立的“新中国画”却是他的“都市水墨”的源头，鲁虹将1990年代的中国画实验与“新中国画”连接了起来，然后鲁虹在这篇文章的结尾处用了口号式的笔调写到：

总起来说，水墨城市风景画的创作无论从

文化内涵上、符号提炼上、技法表现上，都取得了一定的成绩，相信在不远的将来，水墨城市风景画，作为一个新型的画种，会引起海内外同行的关注，20世纪即将过去，充满着希望的新世纪即将到来，每一个有使命感的水墨画家都应负历史的重托，为再创水墨画的新高峰而奋斗！

说鲁虹是当代美术批评家总是有点不对位，应该说鲁虹是一个相当不错的美协评论家，这从鲁虹的口号式评论中可以看出。他以“新中国画”的创新目标为参照系，然后派生出他的“都市水墨”主张，还是在他的这篇《聚焦现代都市，寻找新文化的表达——关于创作水墨城市风景画的思考》中，鲁虹在举了关山月、张文俊、何海霞、李斛、李硕、钱松岩、李可染、石鲁、傅抱石的“新中国画”价值后，也指出了他们的不足：

客观地讲，当时的每位画家在协调传统技法与新题材的矛盾上，都颇费心机，并且使画面具有一定的艺术效果，有些作品至今也难以超越。但我们不能不看到，以上所说的每位画家都没有沿着这种路子走得太久，更没在这方面有太大的建树。问题的结症究竟在哪里呢？我觉得，简单地说艺术家们缺乏对新生事物的敏感度是不对的。细想起来，制约他们继续前进有着更深层次上的原因。

鲁虹将这个“更深层次”上的原因概括为下面几点，第一，艺术家必须是掌握了一定的图式符号，再按照自然的样式来修正原有的图式符号。但问题是，画家们面临的现代建筑、工业厂房与传统水墨画的图式技巧相去太远，以至他们必须改变传统的入画标准、图式符号系统，这使他们感到很不易上手，较难适应；第二，借用西方的写生方法意味着画家采用了西方的图式系统，但这一方面会牺牲传统山水

画的笔墨表现力。造成前者的原因是：画面的符号及符号之间的搭配关系完全变了，造成后者的原因是：现代化的建筑、厂房等与山川、树木不一样，并不能提供一个较大的自由表现空间；第三、传统的表现手法与传统水墨画的符号系统以及文化内涵是互为适应的，也就是说，历代文人画家由自然母题中提炼出来的山林、独舟、小亭、断桥、曲径、茅舍等一类代码符号，正好表达了超然出世、悠然自得的心境，而那一整套让画面显得荒寒枯疏、萧条淡泊技法也恰好与之合拍，这使得画家借用传统技法时，常常难以消除固有的意义和表达新的审美感受和艺术观念。

上述论述中，鲁虹的几个关键点是非常清楚的，水墨画要有新的图式符号，而新的图式符号需要写生，而写生的对象是“现代建筑”和“工业厂房”，这就是鲁虹的“都市水墨”的构成要件。“新中国画”有了写生，有了现代建筑和工业厂房，但是还没有在新的图式中很好地体现出来，这个“新中国画”的光荣任务就要落在“都市水墨”的画家身上了，正是“天降大任于斯人也”。因此尽管鲁虹反复地说，“都市水墨”才是当代艺术，但他为“都市水墨”找到的源头——“新中国画”，却是革命的现实主义，他对这些“新中国画”异常地赞赏，就如他现在对“文革美术”也异常地赞赏那样，所以鲁虹是否还想将革命的现实主义直接肯定为当代艺术，以至于已经忘记了当时那些画家的政治压力，即这种“新中国画”创新是在没有创作自由的状况下进行的。就今天而言，假如中国画一定要表现都市，这不但是水墨画种的本质主义，而且还将中国画的当代性讨论返回到了革命现实主义的年代，鲁虹认为油画能做到的水墨也能做到，“都市水墨”与现实主义油画的区别在于这种反映论绘画用的是水墨材料。在批评了实验水墨“缺乏与现实生活的直接勾联，故让许多观众感到十分隔膜”后，鲁虹认为：

我倾向于认为，实验水墨画家在完成了阶段性的目标（语言转型）后，应该根据现实文化

情境的特殊性来调整他们的价值取向，使之从语言层面的清理转入到对当下现实的关注中，进而以自己的方式对迅速变化中的社会与人的状况作出有力的反应。我甚至觉得，同油画一样，水墨画完全可以表达当下中国人的生存经验和艺术经验。只要“实验水墨”画家摧毁隔在艺术与生活之间的栅栏，直面我们生存的现实，那么艺术问题的当代性就会使水墨画这一古老画种再获新生。

《超越现代主义，直面现实生活——关于实验水墨画创作现状的思考》一文应该是鲁虹向“实验水墨”画家和评论家挑战的一篇文章，上述引文就出自该篇文章，但是鲁虹的这种挑战是一种用现实主义艺术对当代艺术的曲解，而且这种现实主义中依然保留了很多革命的现实主义的成分，即艺术要及时反应社会现实的变化。鲁虹将当代艺术理解成，对正在发生变化的社会现实作出呈现，而割掉了当代艺术介入社会最核心的一个连接方式——“否定性”，这种“否定性”既是艺术形态上的，也是艺术主题的，我将这种当代艺术转述为“更前卫艺术”。所以鲁虹的“都市水墨”从他的“走进都市”开始到现在的“都市新体验”，当然是鲁虹的风格，都市发展了，水墨画也要跟在后面一直体验下去。鲁虹有关“都市水墨”的文章写得不少，但都是相同的那几句话做电脑粘贴，下面是鲁虹为“都市新体验”展写的《消费时代的水墨方式》，从它的标题中我们就可以看出，因为社会流行“消费文化”，所以“都市水墨”也要反映消费文化的时代特征：

伴随着中国都市化进程的历史性步伐，我们迎来了消费时代的到来。在这个前所未有的时代里，消费已经成了一个系统的行为和总体反应方式，而当今的文化体系就建立于其上。人们承认也好，不承认也好，事实上它有力地控制着我们的整个生活。不但在很大程度上改变着人们的价值观、生活观，也演变成了有力与有影响的文化意象。在我看来，这正是“都市水墨”应运而生的内在原因。尽管它眼下在中国水墨创作的总体数量上并不占优，却显示

出了蓬蓬勃勃的朝气。

在这篇《消费时代的水墨方式》的文章结尾处，鲁虹又用口号式的语气宣布：“都市文艺——如都市电影、都市文学、都市摄影、都市电视等作品在我国的争相出现，广受关注。因此，与它们一样，都市水墨必有着着远大的前景！”

二、《深圳人的一天》与形象工程

孙振华在谈论当代艺术的社会学转向和批评精英主义艺术时，最常用的武器是深圳的城雕《深圳人的一天》，就像“恋物癖”艺术家喜欢用哲学家为自己撑腰那样，孙振华和鲁虹一起喜欢找社会学家壮大自己的队伍，但是他们的艺术向社会学转向很大部分是艺术向主流意识形态转向，《深圳人的一天》城雕又是一例。

孙振华对《深圳人的一天》所作的几个评价都是错的，其中一个错就是在创作方法上的评价，孙振华将《深圳人的一天》雕塑宣布为：把雕塑家的作用降到零。但这个口号只是雕塑家内部的口号，因为它只是说雕塑可以借用前卫艺术的方法（真人翻模），而不是真的就不需要雕塑家了，所以《深圳人的一天》到头来还是雕塑家的作品。第二个口号是要用公共艺术的方式记录与公众生活息息相关的故事，让社区居民告诉我们做什么。但是《深圳人的一天》却是设计者与策划人预谋出来的，并不是居民告诉他们的，也没有任何的民间故事为蓝本。孙振华又说《深圳人的一天》用的是社会学方法，即根据这个城市的生活特征，以一种平民化、日常化的角度分层为十八个角色，并认为这十八个角色是要能反映出相对集中和相对典型的模特儿。但我们如果将这种社会学方法称为是田野调查的话，那么到了《深圳人的一天》变成了典型环境中典型人物的理论翻版，正像在革命的“典型环境中典型人物”创作发展出了“假、大、空”的作品那样，《深圳人的一天》这种典型环境中的典型人物也是通过设计者和策划

Is Modernization Alive or Dead? — Question the Kassel Documenta 2007

现代性是死了，还是活着——问 2007 卡塞尔文献展



1. 有建筑性的胡扯

当代神话学家约瑟夫·坎贝尔 (Joseph Campbell)，称詹姆斯·乔伊斯 (James Joyce) 那本充满死亡、复活、神话、变形、生活、意识的《芬尼根守灵记》是：“用没完没了的胡扯来帮我们的故乡爱尔兰施肥。”更多人指出，那是一本“在海上乱丢垃圾”或是“喋喋不休的道听涂说”。不过，没有人否认，爱尔兰和乔伊斯，都靠这具有建筑架构的垃圾文字而更加不朽。事实上，《芬尼根守灵记》不仅只为爱尔兰施肥，它更为现代主义施肥，同时还肥及了后现代主义。

2006年六月，收到德国文件大展的筹备新闻稿，遂想到不断在当代生活找寻新神话的约瑟夫·坎贝尔之语。这个联想绝对没有对当代艺术不敬，相反地，而是对所有可能的施肥者致敬。一个文学的乔伊斯不够，当代艺坛正在征召更多艺术的乔伊斯。作为一个读者，想着要在许多投掷出的胡扯或高论中，寻找属于当代神话的意义，仿若已荣幸地成为肥水之战的一员，自然也要思考着一些具有建筑性的道听涂说，是如何地结合与分解。

针对论述权的被剥夺，艺术家们继2002年文件大展与2003年的威尼斯双年展之后有了一些集众之声。2003年7月至10月，欧陆艺术家们出现反对之声。将近30位国际艺坛老中青三代，包括前世纪70年代的观念装置艺术家们丹尼尔·伯罕 (Daniel Buren) 与劳伦斯·威纳 (Lawrence Weiner) 等艺坛大老，曾在网站上进行对话，其主题便是“下届文件展应该

一位艺术家当总策划”。2007年文件三大主题的提出令人莞尔，它们以提问的方式，提供了一个公海，把表述权还给了艺术家。相对于进入21世纪第一个十年的前期命题，即2002年的后殖民主义平行论，代表21世纪第一个十年后期命题，重新关注了当代人共同生活的面相，尤其，也包括了艺术家的面相。

2. 今日牝鸡不司晨

2007年文件大展由1962年出生柏林的策展人罗杰·布鲁格 (Roger M. Buegel) 和艺术史学者鲁斯·诺克 (Ruth Noack) 合作策划。早在2005年12月，在串连出各地作品之前，罗杰·布鲁格已先提出了足以反映当代艺术趋势的三大课题。作品还没有挑选展出，策展人的命题有什么意义呢？好比“鸡与鸡蛋”的前置和后设问题。反对策展主题存在的论者，认为每件作品已有艺术家的论见存在，实不需再做多余的主题贯穿工作，以免雀占鸠巢，曲扭艺术家原意。赞同策展主题存在的论者，认为许多当代作品，或许同质异地存在，能整理出主题脉络导向，有益更广面的导读。由于文件展每五年才举办一次，它的确需要先考察研究、制订主题才能确认作品。而此主题也往往与时代思潮有关，以便合于“视觉文件”的时间性。在此前提下，文件展的作品往往形成“鸡与鸡蛋”并置的现象。策展单位既是鸡场拾蛋者，同时也像生蛋的母鸡。一般人以为，这只牝鸡可以司晨，不管其主题是否一鸣惊人或陈腔滥调，当代艺坛总是会以“守灵”的精神，希望在一夕之后，看到年代生活的种种征兆或隐喻。

犹记2002年的文件大展，艺术界对策展人设定主题，理论先于作品的现象提出质疑，认为政治性领导了艺术性。2007年的文件大展主题，从善如流，改用问号的方式，将“司晨”的问题丢给了观众和艺术家。罗杰·布鲁格提出当代艺术的主旋律是绕着三个已是老生常谈的主题转，它们是如此寻常，但又是这么具代表性。它们是属于艺术家的思考范围，甚至还是艺术家的功课。带着一种近乎吟颂的态度，布鲁格用音乐的旋律样态 (Leitmotifs)，形容它们在展览里出

现的频律，总是这里那里的到处出现，或交迭或响应或分散，抑扬顿挫中主调于焉形成。对以为文件大展将出现大论述的读者而言，这三个主题也是一项非常幽默的提问，它们犹如“用没完没了的诘问帮我们的当代艺坛施肥。”试图用基本问题再掀出一波新浪花。这三大议题是：现代性过时了吗？什么是真实的生命呢？什么是该作到的呢？

3. 现代性是死了，还是活着？

第一个问题是：现代性过时了吗？(Is modernity our antiquity?) “antiquity”这个被当作“古时候”的用词，有正负两个意思，一则表示已成为具影响性的内在传承；一则表示已不足为维持当代前进的落后物。至今，没有人知道，现代性是死了，还是仍活着。在有的人还未理清什么是“现代性”之际，有人已宣告现代性有前后之分，也有人认为它已经在20世纪的专制灾难中阵亡了。有没有觉得这像是一则正义严词的谣言呢？传说，与日俱增的自然或人为灾难、被瓦解的殖民文化、以及新兴的生活危机，迫使现代性成为过时的人文供品。对想象力仍然充满着现代性的艺术家来说，他们也过时了吗？当一座源自包豪斯的当代建物，被诠释成“认同”或“文化”的产物时，建物内的人究竟是现代性内的人或是现代性外的人呢？是人不在里外，抑或里外不是人？用21世纪的眼光来看，20世纪现代性仍充满如此致命的暴力和吸引力，能在生生死死中自我颠覆内爆不息。文件大展的新野心是，用这反诘后的自信，设想为死去的人或仍活着的人，在“现代性”里找到共有生态的平行视野。从语词上看，所要证明的，应该是“现代性还活着。”

4. 你的痛苦，我的愉悦？

第二个问题是：什么是真实的生命？(What is bare life?) 这个探讨存在 (being) 的哲学命题涵括性极广，但所涉的却又是非常根本的生存问题。它可能关乎性情、梦境、心理、意识的愉悦与痛苦，也可能是基本生存的保障。文件大展的关照面向来庞大，政治和战争

所带给人们的生存威胁，还有人际的自由度与人和自然的新关系，在今日仍然犹新地成为人们生命存有的思考向度。当代艺术家，显然努力在表述痛苦主题与愉悦尺度的理智区隔，但2007年文件大展对喋喋不休的艺术表现提出一问：“这些作品，对阅读者而言，意义何在？”这个思考，也让人想起柏拉图在《共和国》一书中的第七章，有关“洞穴人”的经验和知识的真实差距。艺术讯息若来自艺术家的经验，那么观众如何去体验那份真实？艺术观赏已变成由上对下的教育或教化了吗？

5. 什么是必需做的？

第三个问题，正是回归到艺术家的养成和当代艺术教育上的思考层面。艺术该做到的是什么呢？(What is to be done?) 艺术家以形式和主题做自我的教育，观者以美感的经验做自我的教育。作为一个展览机制，如文件展之位置，如何在挑战中，以尊重而不损艺术家已见的状态下，能明确地整合出整体性呢？这个三方位的反思，使文件大展仍然掌握到“理论势必存在”的制高点。全球化的文化转译情结，已使艺术进入一个无法规避的公共论坛。罗杰·布鲁格用德文的“教育”来解释当代艺术与公共教育的特殊关系。他称德文之“教育”一词，包括了“世代”或“根基”的意思；但今日，“教育”一词却也包括了被污名化的邪恶意味，如权威、学阀、恋物癖等印象。意犹未尽，这些问题，最后将由来自全世界的参展艺术家们，个别在2007年六月回应。What is to be done? 没有指称出“谁”要去完成该做的工程，但无论是指艺坛或艺术家的工作，这问题已呈现出一个客气的质询：我们各位，能为社会做什么？

2007年文件三问是一篇开放的论述，但这次，主办单位把答复权交给了艺术家。为什么大会会选那些艺术家来答复这些长期已存在的问题呢？其扶选动作，不得已地又要扮演了“决定”的权威角色。至于观众，或许必需相信，就像阅读《芬尼根守灵记》那本书，相信所有浮游于海的文字，一定会汇集出时代的声音。你可以说那是“喋喋不休的道听涂说”，但是不能不说，那也是一种对年代的施肥方法。

Galaxy 群英会·孙振华专栏 The Column of Sun Zhenhua

The Principle of Art Criticism: the **B**etter the Loss, the Lesser the Gain 艺术批评的“优败劣胜”定律

一物，一点都不含糊。

从批评界的现状看，“死汉”不多，“莽汉”不少。对他们，大家躲得远远的，谁会没事找事去招他、惹他？就是偶尔不幸被“莽汉”的棍子抡上了，除了赶紧躲在一边揉揉，还能怎么样？

比较活跃的是“赖汉”。目前对中国艺术批评影响较大的应该是这种“赖汉批评”。

“赖汉”内心深处潜藏着强烈的“王小丫情结”——他们一心想当王小丫。

为什么？因为王小丫手里总是握有各种标准答案，她总是向参与“开心辞典”的人宣布：“对不起，你答错了”；或者“回答正确”。“赖汉批评”并不喜欢讲道理，他们只是喜欢当裁判，总是急于得出结论。例如：“xxx的说法由N个方面的错误组成的”；“xxx的几个评价都是错的。”恍惚之间，真的把自己当成王小丫了。

但是“赖汉批评”不专业，起码是工作态度不认真。他会混淆很多东西，或者他是故意不把对象的原意弄清楚的，就是要气你，气死你！

“赖汉批评”满口“痞话”。我们知道，在娱乐文化盛行的时代，讲痞话，具有很强的视听效果和颠覆力。不管有没有道理，说两句俏皮的“痞话”，听的人准会发笑，好了，你们只要一笑，他感觉自己好像已经赢了。

“赖汉批评”还有一个常用的方法是“请君入瓮”。就是在批评之前，早就把被批评对象的位置给定好了，坑也挖了，陷阱也铺设完毕；然后，请进来吧！对被批评的人来讲，不容分说，只要他缠上了你，那犹如“黄泥巴掉进裤裆里，不是屎也是屎。”他们写批评文章时总是有一个特点，常常从若干文章中挑出只言片语，然后强加给别人一个莫须有的逻辑与一顶大帽子。

中国艺术批评界普遍存在着一个“自说自话”的现象。就是在批评别人的时候，永远按照自己的思路走，有的时候为了批评的方便，自己树立一个莫须有的“假想敌”，硬生生地栽在别人头上，然后痛批一番，也不管事

实是不是这样的。

例如，我们经常听到这样的谴责：“有些人就是要鼓吹‘全盘西化’，全面地否定传统文化”，然后批得热火朝天。冷静一想，谁说了这样的话？在什么地方说的？没有！这些年来没人说过！这是一个假想敌。爱树假想敌，爱批假想敌，这是中国批评界的顽症。

“赖汉批评”特别擅长此道。他们比较喜欢唯一性的方向，他喜欢简单地在艺术领域使用对、错的概念，他喜欢非此即彼的思维……。由于这样，他们常常是在“自说自话”，为了让自己正确，不断地树立假想敌，制造“冤假错案”。反正对他们来讲，有了快感他就喊，不管喊对喊错。至于这对别人是不是客观、公平，他是不管不顾的。

正因为这样，一个奇怪的现象出现了，“赖汉”骂人，随心所欲，想骂谁就骂谁。挨了“赖汉”的骂一般是无人回应的。这里头除了不屑和轻蔑，还有一个重要的原因，就是健康的“好汉批评”和自说自话的“赖汉批评”相互不接轨，尿不到一个壶里。

老是这样不理好像也不是办法。大家都这样，是对“赖汉批评”的间接鼓励和怂恿。时间长了，搞得“赖汉”同志们很“泡”（读第一声）。大家越不理，他们越来劲，动不动就“发彪”。长此以往，不利于他们的心理健康。他们误以为自己真牛，真王小丫，越来越不能正确地判断形势，也不能正确地判断自己。

“赖汉”敢骂人，骂了还白骂，这种感觉真爽啊！何况，总是会有些看热闹的在旁边起哄，喝彩，久而久之，“赖汉”开始“得瑟”，（东北土话），不知道自己在哪儿了！

要是大家都不愿意惹事，就是被骂了，也息事宁人。这将客观上使得“优败劣胜”定律成为艺术批评界的潜规则，也使艺术批评的生态环境严重恶化，从此以往，艺术批评好得了吗？

兰正辉 体量水墨展

展览时间：2006年10月28日—11月7日中午12:00/展出

地点：中国美术馆六号展厅/学术主持：刘骁纯

兰正辉，1987年毕业于四川美术学院。现旅居

加拿大多伦多，职业艺术家。多年来致力于中国表

现性抽象水墨的探索。近年来形成了以“体量水

墨”为代表的个人风格。受到东西方专家的肯定。

更多作品请浏览网上相册
 联系电话：13336666666
 电子邮箱：lzhzhzh@163.com
 网址：www.lzhzhzh.com
 鸣谢：加拿大安省艺术委员会

“体量”一言物质——巨笔巨纸大墨缸大画幅。
 “体量”二言精神——力、势、气、神的体量。

