

## “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，都市水墨必将有着远大的前景！”

#### 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

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队让我们找,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。