

#1

## 冷眼旁观

——透过艺术评选和排行看艺术的本质

Artistic Essence Behind The Awards-list

晏燕 Yan Yan

近些年来，中国艺术领域的各类评选和排行司空见惯，随着此起彼伏的评选排行占据人们的视野，人们也开始对这种艺术现象进行进一步的分析与探讨。

### 大众文化与媒体

当代艺术与市场的紧密结合是毋庸置疑的，绘画评奖与排名背后所带有商业目的是不言而喻的。实际上，艺术、媒体与商业的结合，只是艺术

我们发现，排行榜的出现，为大众生活增添了许多艺术的娱乐性，但这种所谓的大众传媒的产物，只能始终停留在问题的表面，无法更为深入。

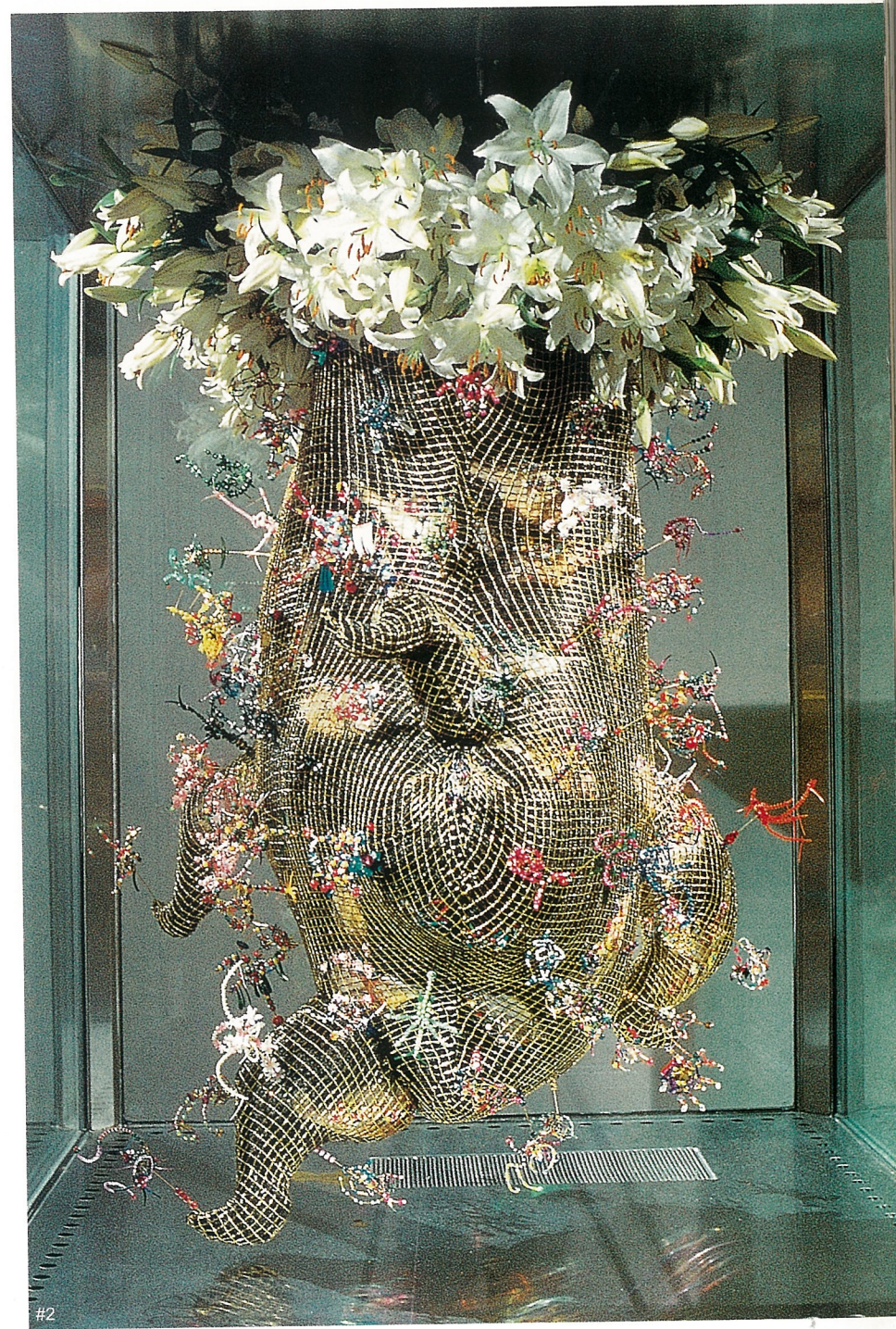
商品化、市场化不可避免的结局——销售成了盈利性艺术机构的唯一目的，而艺术评选和排行无疑为实现对艺术的炒作提供了一种可能。正如影视娱乐界的情景一样，相关的艺术排行榜让人眼花缭乱（艺术家排行、资产排行，艺术权威人士排行等），而这些排行榜全都是大众媒体的杰作。

在中国，媒体日趋反映了它无穷的影响力，艺术杂志、艺术报纸、相关网络编织起人们对艺术事件、艺术活动全方位的认识，构筑起了一个有影响力的媒体空间。学者鲍德里亚的相关著作提出“仿像”这一概念，就是揭示如何通过广告、媒体构建起一个“虚拟的真实”。他的理论让人认识到：在一个消费广告充斥的媒体氛围中生活，人的认知能力确实受到一定的影响和控制。作为大众传媒的工具，媒体以服务大众为己任，强调娱乐性、大众性，但同时不同刊物、网站，为不同品味的人群提供所需，实际上可能同时具有娱乐性、知识性或研究性等特色，只是在缓慢的发展中，有所偏好。实际上是指，艺术领域中，对庸俗的艺术的普及与推广往往容易被大众所接受，相对比较超前，相对纯粹的艺术以及相关的学术成果难以被大众所接受。因此，大众媒体在宣传和推广过程中逐渐淘汰这部分内容。从某种意义上来说，这也可以解释艺术媒体为何大肆报道艺术评选，组织艺术排行的真正原因——迎合大众趣味，体现大众媒体的世俗化、大众化倾向。我们发现，排行榜的出现，为大众生活增添了许多艺术的娱乐性，但这种所谓的大众传媒的产物，只能始终停留在问题的表面，无法更为深入。

### 关于艺术“品评”的标准

对大众媒体评选和排行的质疑，使我们开始思考其背后是否真正存在所谓的艺术评判标准。然而通过不同层次的分析，我对评奖和排行后的艺术标准深表怀疑。

话说“品评”，在中国绘画史上确实有这个传统，从南北朝时期到唐宋，绘画品评的标准一直在变化，无可厚非，“品评”这种思想意识在中国人的心中占据着独特的地位，因此也很能理解人们在解读当代艺术作品的时候，不可抛弃这一“品评”的传统，也就是今天所谓的“艺术评选”；再加之，中国近现代百年历史上，对西画的吸收、学习，架上绘画成为一代又一代中国人心许的传统绘画形式，技法与绘画的表现力成了无法抛弃的内核，这在一定程度上，都为学院派绘画以及其他类架上绘



#2

#1 自然系列之三十一 装置 梁绍基  
#2 宏伟壮观 装置 李晔



#1

画的品评提供了一种硬性的标准。在这个理解层面和语境下，谈论艺术评奖和排行的问题，似乎具有一种可行性与合理性。比较具有规模的展览要数全国美术家协会每五年举办一次全国美展，它为各地的艺术家提供一个展现自我的平台，以此推陈出新，同时，给予年轻艺术家一定的奖励，以示对他们的鼓励。当然，全国美展对中国各地艺术的繁荣和发展起到一定的积极作用，但我要在这要指出的是全国美展并没有提供一个展示“当代艺术”的空间。因为绘画艺术并不能指代“当代艺术”这个更为宽泛的艺术概念，而评判绘画艺术所具有的硬性标准，在其外延扩展后，其内涵也相应萎缩。

我认为中国当代艺术的评判是没有硬性标准可言的。在西方，艺术发展与艺术理论并行，从杜尚开始抛弃架上绘画，将小便池放入展厅，西方后现代艺术理论中的“挪用”这一概念，就被大家所承认，随后的波普艺术、行为表演艺术、装置影像艺术侵占了本属于架上绘画的大片领地，充斥着欧洲的艺术空间，以致架上绘画在当代艺术中大为萧条。各个时期在评判的基础上，实现了自圆其说。当然其中的功劳也归功于类似于格林伯格、斯坦伯格、阿瑟·丹托等艺术家和批评家。而这种打破规范、打破艺术界限的艺术，正越来越大的占据着当代艺术的舞台，所以反问艺术标准如何才能在这种语境下存活？

#### 关于艺术机制

中国当代艺术的问题，并非关乎艺术标准，而在于艺术机制的最终完善。

在西方一些欧洲国家，定期举行世界性的大展，比如威尼斯双年展、卡塞尔文献展，这些国际上闻名的大展主要都是由国家政府或相关基金会提供资金赞助的。所表现的特征是，其艺术目的相对比较纯粹，艺术性比较强，艺术家在表现的过程中也比较自主。这种国家投资艺术的行为，当然也带有一定的目的性，这些西方国家一般以此显示他们对艺术的支持，标榜国家艺术上的繁盛，以此来提升自己的国家形象和整体的艺术品位。但通过国家或基金会资助艺术的行为，为艺术家提供一个有利的平台。艺术家可以通过向有关艺术部门申请，得到一定的艺术经费创作艺术。总体上来说，西方这种艺术的运作机制还是相对比较完备的，值得中国借鉴，因为只有真正做到了体制上的完备，还艺术家一定的创作独立性，艺术的发展空间才会比较广阔，艺术家不再将艺术创作与商业销售等同起来，艺术重回其纯粹性成为可能。但就中国目前实际的艺术状况而言，并不乐观，肆意鼓吹艺术产业化发展，艺术无法真正地消除实用性、观赏性和审美性的纯粹，往往与商业、投资和各种利益关系紧紧地结合在一起。艺术已经不再是一个纯粹艺术的问题，同时涉及到许多其他方面的问题。

#### 权威话语体系的建立

如果要更深地解决中国当代艺术的问题，除了要国家提供足够的资金，实现对当代艺术的赞助之外，相关艺术机构，学术建树都应该进入日程，不断实现艺术机制的完善。最为核心的就是要建立权威的话语体系。一方面要对现行中国当代艺术话语权有所认识，另一方面要加强自身话语的建设，策展人和批评家摆正自己的位置，与此同时，艺术家纯化自身，并不断努力突破自身，创造更具实力的艺术作品。

2007年《东方视觉》邀请全球艺术记者、艺术观察员和独立撰稿人进行不记名提名，通过网友投票制作了所谓的“五四榜”，评选出年度对中国当代艺术影响力最大的人以及机构。其中前美国联邦储备委员会主席艾伦·格林斯潘(Alan Greenspan)名列榜首，中国艺术家艾未未位居第二，策展人侯瀚如名列第三；总体上看，艺术家所占比重最大，画廊商次之，接着就是策展人和美术机构的馆长，而整个排行中，批评家只占极小比例，并且地位也不高。实际上这只是2007年的一份调查，且不说它是否具有足够的权威性，但它确实可以为我们提供一个反思的空间——中国当代艺术到

底为谁所治？实际上，在九十年代前期，中国当代艺术的发展面貌还是相对自由独立的。随着国外友人参与到对中国当代艺术的支持以及收藏，他们的品味嗜好，或多或少的对中国当代艺术的整体品味产生影响。比如说在中国，最开始为中国当代艺术家颁奖并提供一些赞助经费的，一般都是以一个画廊或艺术机构作为依托，依靠外资或者相关公司的投资来维持奖项的。比较早的“中国当代艺术大奖”是由瑞士著名收藏家乌利·希克(Uli Sigg)在1997年创立，它是由一位前瑞士驻中国大使并在十年前就对当代艺术的收藏产生重大影响的人物，一般这类大奖最初的想法可能还是比较单纯的，只是为给艺术家提供一定的资金，为他们更好的创作而创造条件。但随着中国当代艺术发展的热潮，这类评奖活动超越了单纯的界限，跨入了一个更为广泛的经济与权利话语领域，形成了外国友人在中国当代艺术“权力榜”上的独特地位。

实际上，在国外同样也有类似的艺术权威榜，甚至是终身权威榜，可想而知，那些权威人士对艺术影响的强大实力，同样是对金钱的控制力，把持对艺术的批判标准，但他们学术建树牢固而底气十足。因此，从这一点上看中国的问题，可能还是出在学术建构上——中国学者对中国当代艺术的研究还不够深入，应该适当关注中国当代艺术的发展，以及冷静沉着地对当代艺术进行从现象到本质的分析，提升分析的理论高度；另外，批评家对艺术批评也不够深刻，与此同时，在利益驱使下的“批评”，无法真正实现客观、体系的批评，无法真正把握“批评”的意义所在，从而不能为艺术史的最终建构提供建设性意见。在中国，还有一股歪风，策展人成为支撑起中国当代艺术界半边天的中坚力量，掌握了一定的“权威”话语权，但他们不居安思危，却同样以“批评家”的身份自居，并打着权威的幌子，招摇撞骗。这种奇怪的现象同样源于艺术机制的不完备，加强对艺术认识的学术性，确实迫在眉睫。

最后，为捍卫中国自身权威话语体系，同样对艺术家提出了新的要求。实际上，当代中国一批中年艺术家陷入到一个极为尴尬的艺术境地，换句话说，实际上他们如此年轻的时候就饱尝成功的喜悦，也是他们的一种悲哀。因为他们太过年轻就获得了成功，同时意味着他们的艺术道路过早的结束，因为当他们过早出名后，就很难改掉他们所谓的固有风格——被商品符号化的绘画标签，深深地烙在他们的画布上，要抛弃这些符号，就意味向自己的成功



挑战，很多艺术家都不愿承担这种风险，于是默许无创作力的艺术余年。是不是这些“成功”艺术家也应该站出来，重新审视，为捍卫自身，捍卫艺术，捍卫话语体系而做出一些力所能及的事情？

#1 暖流 油画 盛洁  
#2 赵半狄和熊猫宝宝 摄影 赵半狄