

1996年沈语冰针对邱志杰所谈当代艺术，写了一篇批评文章《语言唯我论与陌生化的歧途》，指出了邱志杰用的那套语言唯我论其实不是当代艺术理论，而事隔多年，沈语冰的这种批评换来了邱志杰的解释，邱志杰说，人只有在歧途中才有意义，这种回答完全是掩耳盗铃式的自作聪明。当然邱志杰如果作为一个自由艺术家，说得一点学理都没有也不会有太大的危害，但现在邱志杰回到了它的母校，面对学生还是这样地拿狡辩当智慧，那就有问题了，因为学生首先从老师那里得到知识，然后还特别依赖老师给他的信息，鉴于这种情况我也对邱志杰予以了彻底地清理，在我《前卫欲望与恋物癖：痞子神话对暴力化倾向的纪念》等文章中已经论述了，邱志杰充其量只是一个恋物癖艺术家，他以为自己在谈论当代艺术，而其实与当代艺术根本就不沾边。

缺乏学理性思考会使邱志杰的写作东拉西扯，写到自己都不知道如何收场。《一个合格的美术学院教师必须接受策展人的训练》又是邱志杰一篇思路混乱的文章，这种混淆策划人与美术学院教师之间不同角色的做法，表面上是一种教学创新，而其实是一篇分不清什么事应该怎么做，好像他是策划人，所以他就更会有教学成果，而恋物癖教学法也确实成了邱志杰的成果，如果这也能称为成果的话。比如：

在2004上海双年展接近尾声的时候，上海美术馆一楼展厅的中心位置莫名其妙地展出了一座用玻璃搭建的九曲桥，桥下摆满了大大小小的老式电视机，电视机仰面朝上，组成一只眼睛的形状，电视机里播放的是学生手绘的幻想未来电视样式的动画片，并将拍摄的模拟看电视的方式的短片循环放映，同时播放中国从1958年出现电视机以来发生的重要社会事件的新闻资料片。这件名为《九曲桥》的录像装置作品就是由邱志杰带领中国美术学院综合艺术系总体艺术工作室的29名学生共同制作完成的，作为最后进场的双年展集体创作完成的参展作品（在上海美术馆展览完后还要拿到杭州去参加新媒体艺术节）。九曲桥的创意来源于上海城隍庙中那座著名的江南小桥，邱志杰是这样阐释这件作品的，九曲桥的形式在两点之间，营造一个

可以左顾右盼的视觉空间，不断变换观看的角度。而2004上海双年展的策划助理高士名还为这件作品参展说了这样一个理由：对于电视这个艺术形式，我们一直想在本次展览上应该有一件合适的作品。《九曲桥》把影像叙事与电视里公共事件联系在一起，把双年展的主题延伸到日常状态。我不知道高士明的这个愿望是邱志杰的还是他自己的，好像双年展也要如大卖场那样，什么货都要齐全，搞完了“上海正明月”的恋物癖主题还不放弃旧电视机。而且这些学生就这样跟着邱志杰学新媒体艺术和做这样的作品。如果这也能让邱志杰和策划人满意的话，那么下次双年展不需要邱志杰带领，学生们自己就可以做，用邱志杰的恋物癖方法可做的东西太多，就像邱志杰那样，可以忙不过来，比如，做一个上海东方明珠塔，然后放些电脑，用显示屏组成一张大口，像这次用旧电视机做成眼睛那样，如果要达到邱志杰所说的不断变化观看的角度，可以做一个梯子，让观众走上去看，再走下来朝上看。或者学生们也可以像邱志杰做“三潭印月”雕塑那样，选一个杭州的“柳浪闻莺”，用一根根铁丝像弯弯的杨柳那样从美术馆的厅上悬挂下来，加上录像中的一辆辆汽车开过，汽车噪音取代了鸟叫声，这样取作品名称为“柳浪无莺”，没准要比邱志杰的“三潭印月”不知道要好多少。

四、重要的是阐释：向孙原、彭禹建议在2005年威尼斯双年展中国馆开幕后，我即写了《把中国牌打回老家去——看威尼斯双年展中国馆》的文章，其中涉及到《农民杜文达的飞碟》作品，因为在中国馆开幕前一个星期的新闻发布会上，策划委员会宣布的是让农民飞碟飞上天，然而却成为威尼斯双年展中国馆最大的败笔，即孙原、彭禹两位中国艺术家拿着农民杜文达的自制飞碟作为他们的作品到威尼斯去试飞，结果在中国馆开幕式上，由杜文达坐上去驾驶的这个飞碟启动后，却颤抖了老半天而不离开地面。我们也可以这样的事例来分析，艺术家的阐释在当代艺术中的位置。

从阐释的角度来看，我们不能绝对依据试飞失败就判定这个作品没有做好，因为好

与不好不在于简单地看农民飞碟飞得起来还是飞不起来，如果有好的阐释，即使飞不起来，它也能成为一件好作品，而如果没有好的阐释，哪怕飞起来了，也会成为一件不好的作品。

当然在《把中国牌打回老家去：看威尼斯双年展》中我对“农民飞碟”作品持批评态度，说这是“一帮乱搞的人”，当我的文章发表后，引来了反馈意见，认为我误解了艺术家的意图，理由是他们这个作品就是要让农民飞碟飞不起来，然后还有其它的文章在附和地说，飞得起来很好，飞不起来也很好，当然免不了就是一大堆飞不起来好在哪里的理由，这种事事后诸葛亮式的阐释，或者见人说话，见鬼说鬼话的阐释，似乎反应很灵敏，其实根本不符合艺术作品的阐释程序。因为，飞不起来的农民飞碟有飞不起来的做法，关键就在这个阐释，农民飞碟的意义会随着阐释的改变而改变其作品，当农民飞碟从简单地在威尼斯试飞转换为另一种语境的话，那么这个飞就不是一个单纯的技术展示，而是某种社会的潜意识在农民飞碟上的呈现，如果设定了这样的语境，农民飞碟就变成了艺术的挪用而不是原物试飞，但是这需要艺术家自己的阐释，一、在方案的阶段就要明确这个农民飞碟是飞不起来的，二、就是要阐释它是飞不起来的。三、飞不起来的飞碟到底说明什么问题。这样一来，飞不起来的农民飞碟不能称它为“批评性艺术”，至少也是一件“讽刺”的作品。这就是让现成品成为艺术作品的条件，它不能当时不说，事后才说我们就是这意思。而那次威尼斯中国馆的农民飞碟试飞，因为事先并没有这种阐释，所以只能当作试飞来处理。当然我的这种论述又要受到这些艺术家的反对，他们用于反对的武器是桑塔格的“反对阐释”，但关于这个问题我已经有过文章加以澄清，我的文章的标题就是《反对不阐释》。^[1]

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

抓精品是个假问题

The Nonsense of Emphasizing Exquisite Works

精品是个好东西。希望艺术作品中多出一些“精品”，是个特别美好的愿望。不过，有了一个好愿望是一回事，这个愿望能不能如愿以偿则是另外一件事。

“精品”不是一件装在箱子里的宝物，只要找来钥匙就可以取出来了。希望精品到来，是个主观预期；精品来不来，是个客观效果。如果把一种愿望和期待的东西当成了可以实际操作和控制的东西，把一件“或然”的事情当成了一件“必然”的事情，那么，这种愿望多半会落空。

当许多地方提出了要搞艺术“精品工程”的时候，当一些领导人动不动就提出来“要抓一批艺术精品”的时候，他们多半认为，所谓“精品”真的就像是一个基建工程项目一样，只要多化一点钱，只要技术问题解决了，只要态度非常认真，它就可以顺利地生产出来。

但是，这种“精品工程”的结果我们都是看到了的。

我们总是对现状不满意，因为知识和教养让我们摆脱了孤陋寡闻，让我们知道了什么是好东西。我们看到艺术史上那么多灿若星辰的名作，一个个镶嵌在荣誉的天空上。我们有些着急了。应该承认，这是一个不平凡的时代。问题是，为什么这个不平凡的时代总是只能出现一些平庸的作品呢？为什么没有出现我们所希望的那么多的艺术精品呢？这是一件特别让人郁闷的事情。这也是“抓精品”的原因所在。

要把精品这个事情说清楚，我们得举个例子。

唐代的佛像太多了，被我们称作精品的却只有一小部分。洛阳龙门奉先寺的卢舍那大佛就是精品。奉先寺是“皇窟”，相传是武则天“助脂粉钱二万贯”建起来的。当年武则天没有具体指示说要把它搞成“精品工程”，我们不知道。但它的确是好，好到什么程度？好到成为唐代佛教造像风格的标准件，好到成为体现中国佛教雕塑艺术成就的代表作。

当我们说它是精品的时候，我们并不知道这个佛像的作者是谁。这个作者是不是有明确的精品意识？我们不知道。这个作者是不是得到的工钱特别多？我们也不知道。但是我们可以肯定地说，精品并不是钱多钱少的问题，也不在于是不是皇窟的问题。因为唐代比卢舍那大佛花钱更多，建得更大的佛像多了；唐代的皇窟也远不止奉先寺这一个。但是看来看去，就觉得这个佛像特别好。

因此，当我们说卢舍那大佛是精品的时候，首先得承认它是归纳的结果。只有通过归纳，比较了很多的唐代佛像，然后才发现了了特别的出类拔萃的作品，它就是精品。

但是，归纳出这个结论以后，并不能据此来进行普遍性的推理。我们不能说，卢舍那大佛是精品，唐代皇窟的佛像都是精品；我们也不能说，卢舍那大佛是精品，奉先寺里的每一尊佛教雕塑都是精品，这种推理是荒谬的。就拿奉先寺的这一铺造像来看，卢舍那大佛旁边的迦什和阿难在比例上，就没有卢舍那大佛看起来那么舒服，旁边的菩萨和天王也雕刻得比较一般化，我们在唐代的佛教雕塑中，可以找到一些比它们精彩得多的作品。

同样是一个作者（或者一批作者），同样在一个时期做事，他们的作品中间就有精品和非精品的差别，这就充分说明了精品这玩意的复杂。联想到我们“精品工程”的做法：集中一批很有创作成就的作者，领导挂帅，层层动员，后勤有充分保障等等。这样做是否就一定能出精品呢？不一定。拿龙门石窟来说，从主观上说，每个开窟还愿的施主都希望他捐助的佛像是精品；在客观上，他们都花了钱，请了他们认为合适的工匠。但是，结果只有个别的作品成了精品。

一个人过去画过一幅好画，不等于他将永远都能画出好画，就像一个雕塑工匠能把卢舍那大佛做得特别好，他不一定就必然能把菩萨和天王做得特别好一样。艺术史恰好还证

明，有许多精品往往出自初出茅庐的年青人之手。这就说明了“抓精品”的尴尬：推溯既往，拿作者过去的成就，作为未来精品的保障，这是不成立的。

精品之所以被称作精品，在于它一定体现了某些创新的成分。这些新的东西是观赏者的经验里所没有的。因此，精品的出现是一个过程。一种新的审美经验的上升，提炼出来需要一个过程。当一件作品出现了一些新的东西，这种东西可能是有价值的，也可能是没有价值的，至于它是否被人们所接受，要依仗其它的很多东西。

其中比较玄乎一点的，应该说，精品是一种相遇。一种新的视觉经验的价值如何，不是预成的，而是生成的。它是作品和观赏者的遭遇中间，在它们的互动中间产生的。除了作者的创造力之外，时代背景、文化境遇、知识的状态、观赏者的需要等等都在决定一个作品是不是精品。所以，精品不是单向的，而是多种因素的复合体。“抓精品”的困境在于，它把那些复合的因素都剔除掉了，只可能抓住作者这一个方面的因素。

还有，当我们说卢舍那大佛是精品的时候，一千多年过去了。在曾经漫长的岁月中，人们甚至没有把它当作艺术，更谈不上精品不精品了。也就是说，当我们说一个东西是精品的时候，它已经包含了时间的因素。精品是艺术家、观赏者和时间一起塑造出来的。

当我们说，今年要创造一个精品的时候，等于是把未来的判断前提了。在艺术历史上，没有多少事例可以证明，精品是可以预支的，我们可以把多少年以后的结果给预测出来。

所以，我们应该认真地抓创作，希望能够出精品。但是，一旦要把精品变成一个实实在在的创作指标和数目的时候，就等于把一个假问题当作真事情了。^[2]