



群雕收租院

为现代艺术的样式，都是一种“行为”的结果，并且试图通过这种行为而使被拿取物“转化”为艺术品(或者如迪基所说“授予”艺术品资格)。问题在于，杜尚是将瓷便器、自行车轮子这些生活用品或者工业制成等非艺术品“转化”、“授予”艺术身份，而蔡国强所要“转化”和“授予”的“收租院”却原本就是一件“艺术品”！而且是当代中国一件极为著名而重要的艺术代表作！这就再一次显示出了作为行为与装置鼻祖的杜尚之“艺术行为”与作为对杜尚与西方样式追随者的蔡国强“行为”的不同。自然，就象有些人所说，蔡国强重置《收租院》，使得社会主义的《收租院》具有了在资本主义国家语境下、在世纪之交的世界情势下才具有的新内涵；但是这种内涵不过是依附于收租院原作艺术品的创作及其现实意义之上的附庸而已。皮若不存，毛将焉附？

由此，“收租院现象”就提出了一个对于当代行为与装置等现代艺术发展来讲攸关的问题，就是现代艺术发展中的“行为规范”问题。2000年初夏，在南京清凉山公园曾有一些所谓的年轻艺术家搞了一次活人从血淋淋的牛肚中“挤”出的“行为艺术”闹剧，引起了媒体与各界的议论、不满。在此，人们讨论的主要是行为艺术本身的“行为”规范问题，主要就是行为的社会道德界限问题，而蔡国强的《威尼斯收租院》却给我们提出了一个艺术“行为”对于作品的创作资源利用的法律界限问题。这两个现象提出了现代艺术发展中所不可回避的社会问题。回顾百年来的现代艺术史，曾给我们以现代艺术“无规范”、“反规范”，现代艺术没有禁区的印象。诚然，现代艺术史就是个不断突破旧有艺术观念和规范制约的过程，正是这一点使得现代艺术走向了今天这样的多元化与多样化。然而这只是问题的一方面。另一方面，现代艺术的每一步发展，我们都可以给之以归纳、分类、划时段，这表明它也是个不断建立新的规范的

过程。从杜尚的《泉》开始，杜尚就已经给了装置性行为艺术一个规范，这个规范在当时还是以一种反艺术反形式的“无规范”面世，可是随着以后追随者的不断重复与拓展，最终得以作为规范性的艺术样式而确定，现在我们可以将装置、行为艺术与大地艺术、录影艺术、工艺雕塑相对而区别开来，不正是其规范确立的结果吗？70~80年代法国曾有过一场现代艺术还能走多远的讨论。笔者认为，无论它能走多远，首先是在一定的规范重建基础上才能走出。一种艺术的发展、创新，就是在规范的不断被突破与重建中实现的。中国当代艺术在90年代表现出的一种良好的倾向就是对中国经验、中国资源、中国现实特色的利用与反思，然而如果开了随意取用他人艺术成果而冠以己名的先例，那将使行为与装置艺术从艺术行为蜕变为侵权行为。试想，如果蔡氏的行为可取，我们不也可以将毛泽东纪念堂前的工农兵群雕、将抚顺雷锋纪念馆的塑像移置于某个环境保护的主题展场，或者熙熙攘攘的街头？这里，我没有说要移植于国外的博览会，因为这又要涉及到中外文化交流中的西方中心主义或者后殖民主义问题，涉及中国现代艺术的出路与文化身份等诸多问题。限于篇幅，笔者在此就不一一述及了。

从杜尚的《泉》走到今日的《收租院》，装置与行为艺术中的“行为”在艺术家们的苦心孤诣下不断予人以新鲜感与刺激感，同时它也不断地引起各界解读不一的争执。有争论才会有进步。我认为，中国当代艺术界正可以借“收租院现象”这一契机，讨论、约定、共建一个现代艺术的行为规范与作品边界。这首先就会涉及到上面所提到的两个与现代艺术作品的存在息息相关的社会学问题：一是艺术家的所谓“艺术行为”的社会道德规范问题，如对于公众和社会公德禁忌的尊重与否。二是现代艺术品在对其创作所需的艺术资源的利用中的法律权益的尊重与否的问题。处理好这两个问题，就会使现代艺术在人前既能说得清，又可为人所接受；也就会为中国现代艺术的声誉、发展和品位提升奠定一个坚实的基础。

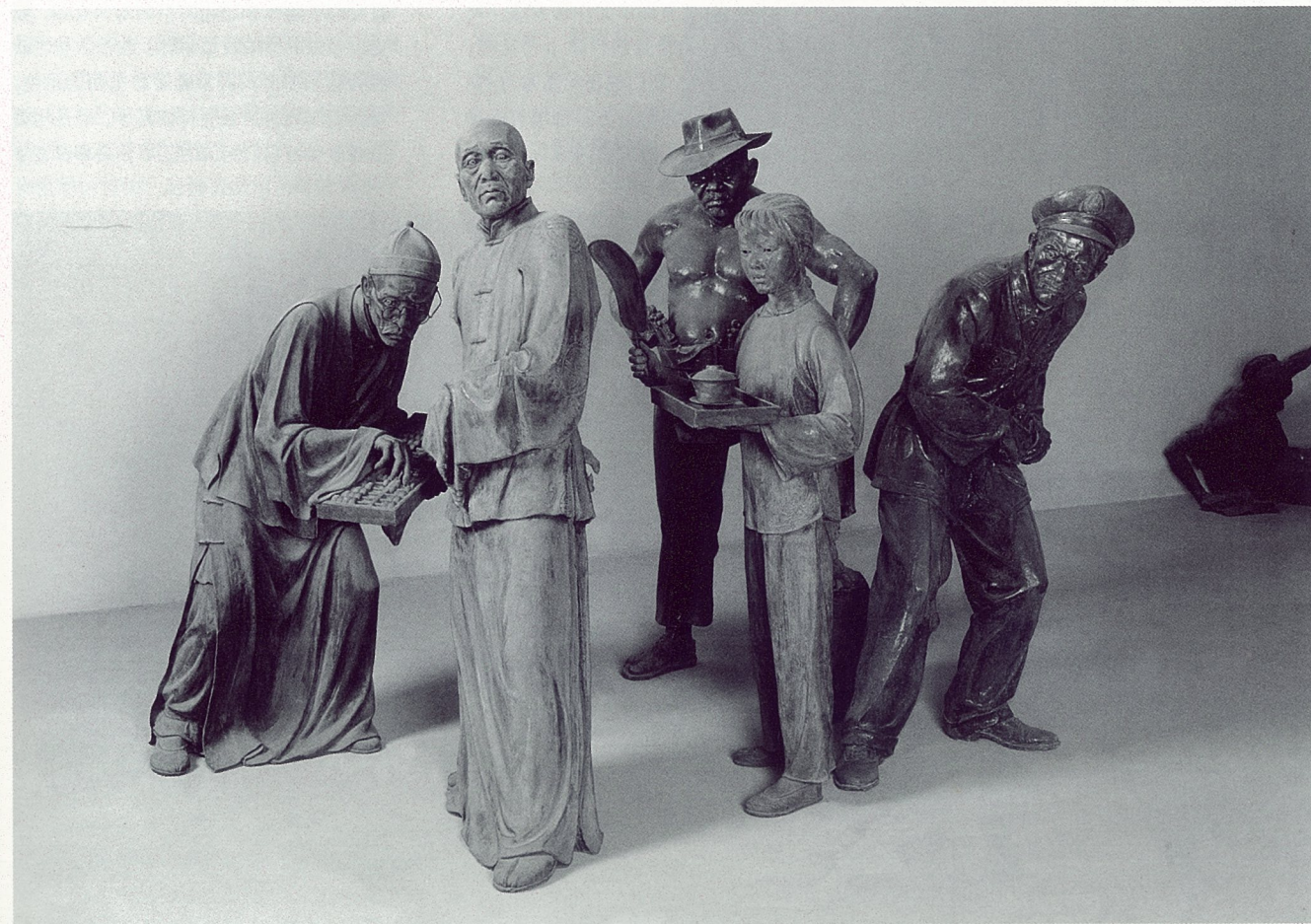
群雕收租院



明确文化身份 走出西方阴影

——关于《收租院》的对话

孙振华 鲁虹



群雕收租院

■ 孙：接到四川美院关于《收租院》问题讨论的约稿，在网上看了一下，真是热闹，说什么的都有。要打官司了，这在网络时代是一个容易引起人们的兴趣的好话题。不过，我感兴趣的主要不是蔡国强是不是侵权，该不该吃官司，我以为这不是问题而只是话题，我更关心的是人们对于《收租院》的评价，这个问题放在中国艺术发展的逻辑情景中更有学术意义。

□ 鲁：现在信息太多，这很容易把真正有价值的问题淹没在信息的海洋里，关于《收

租院》大家都在谈，问题是，我们怎么去谈它。《收租院》与我们的生活发生过关系，我希望从个人的经验出发，最后落实在学理的角度上，让它真正促使我们思考，而不是一阵风，使其成为文化消费行为。

■ 孙：对于《收租院》的评价，我归纳了一下，基本有三种：第一种是肯定的，但这是一种过去时态的肯定，这种对《收租院》的肯定是历史性的，全面的，这种看法的中心意思是，《收租院》以其鲜明地反映阶级斗争的政治内容和一些独到的艺术表现形

式，在历史上产生了广泛的影响，不仅成为社会主义文艺成功的典范，也成为世界雕塑史上的重要作品；第二种也是肯定的，但这种肯定是现在时态的肯定，它是站在今天的立场说话，从艺术史的角度，对《收租院》所具有的超越时空的艺术效果进行肯定，《收租院》从社会主义文艺的角度出发，无意中体现了当代艺术的一些重要观念，为人们认识二十世纪的艺术，重新思考文艺和政治的关系提供了一个可贵的文本；第三种看法是否定的，认为《收租院》这个作品本身是在一种“极左”的

背景下产生的，它所体现的思想内容和观念，是那个特定时代的产物，它所强化的“仇恨”意识，客观上对文化革命这场历史浩劫起到了推波助澜的作用。

□ 鲁：关于《收租院》的争议文章，我通过刊物与上网看了不少，我发现，当一些作者在极力肯定这件作品与《威尼斯收租院》时，往往是在用西方的标准与方式说话。好象一件作品好不好就在于它能否与西方当代艺术挂上钩。比如有一位作者在谈到《收租院》的艺术成就时，就完全采用了西方超级写实主义的标准，我不否认《收租院》的

这一点人们只要稍稍研究《收租院》产生的历史文化背景与西方当代艺术便可知。另外，按中国现有的法律文件，蔡国强的行为确有侵权的嫌疑。而这正好反映了现有法律落后于创作实践的问题。不涉及这样的事实，仅仅以“西方当代艺术常用复制、挪用的手法”与“‘威尼斯双年展’是权威性展览”来辩护显得苍白无力，因为法官不可能为此改变对现有法律文件的看法，可以说蔡国强的行为是合情合理不合法吧。这样的事情太多了，我们现在无能为力。如其花时间证明蔡国强的行为符合现有法律文件，还不如下功夫研究蔡国强行为的真

功利的、相对短暂的；而艺术在与政治发生关系的时候，自然也摆脱不了它的影响；但是艺术具有超越性，艺术的发展有它不受具体政治内容支配的独立的逻辑，一个母题、一种原型、一种体裁、一种表现手法、一种技巧、一种语言形式等等都可以从具体的作品中抽离出来，在艺术的历史上体现为继承关系。没有这些，艺术就没有了趣味和超越时空的永久魅力，历史上多少具体的政治事件、政治人物、政治利益和冲突；因为时间和空间的距离，与人们的利害关系变得淡漠了，但是历史上有多少与它们相关的艺术作品却保留下

笔勾销。这种思维模式其实与文革时的思维模式一样。《收租院》的确是历史与政治的文本，但它根据政治需要，在融合中西两大艺术传统时，也创造了具有艺术史意义的雕塑文本。而且随着岁月的流逝，后者的价值越来越凸现，我们绝不能因为前者否定后者。

■ 孙：我们对《收租院》，特别是它产生的时代背景是亲历者，读小学的时候参观过《收租院》泥塑的复制品，至今印象都很深。说实在的，如果愤怒的情感也是美感的话，的确观看《收租院》激起的是一种仇恨和愤怒的情绪，这种情绪是当时的意识形态所需要的，“对敌人的仁慈就是对人民的残忍”，做一个革命事业接班人随时做好痛击敌人的心理准备，要不，为什么当时的红卫兵在响应号召，出手打他们的教师，打所谓的“牛鬼蛇神”的时候会那么义无反顾，毫无心肝。不管怎样，《收租院》以及象这一类作品，如《农奴愤》、《圣婴院》、《矿工泪》等等，影响了一代人的心灵，我们从小受到的教育是，好人不能打，坏人能打；既然地主可以打穷人，穷人也可以打地主，这种以血还血，以牙还牙的报复逻辑推理结果是可怕的，既然地主打穷人是应该的，那么穷人翻身了反过来打地主等于肯定了地主的逻辑，肯定了地主的方式，反正大家都可以打，谁有强权和暴力，谁的拳头硬谁就有力量，这样在道德上就没有准则了，我以为托尔斯泰的“勿以暴力抗恶”，圣雄甘地的“不抵抗主义”才真正有道德力量。《收租院》是那个时代的产物，在那个具体的情景中，针对中国当时的问题，它的目的是突出阶级斗争，强化斗争哲学。所以，它的目的和出发点是不利于中国发展的，它在当时所起的现实作用是负面的，这种基本的价值判断要有，否则是糊涂虫；至于《收租院》在目的和手段之间，在政治内容和艺术表现形式之间，我们可以读出另一层意思，这是艺术大于政治的结果，而不是艺术为政治服务的必然优势，我们不能忘却历史和历史的情景。

另外，从中国雕塑史的角度看，无论在雕塑观念上，还是表现手法上，《收租院》都是中国传统雕塑的延续，如果仅仅从艺术的角度看《收租院》，我以为在这么一个特定的历史时期，基于这么功利的一个政治

目的，却发扬光大了中国雕塑的传统，使在二十世纪初期已经中断了的中国雕塑的传统再度出现，体现了中国传统雕塑的魅力，这种努力是有意义的，在当时有意义，现在看来，同样有意义。

□ 鲁：如果说它与西方有什么关系，那就是，这些参与雕塑的人不再是中国民间的工匠，而是受过西方写实主义雕塑训练的艺术

家，在人的造型上表现得尤为明显，这对于《收租院》来讲真不知是福是祸，从这个意义上，这种《收租院》的这种折中主义使它的学术性大打折扣。

我看到有的评论把《收租院》有些手法的创造性夸大了，例如，眼珠镶嵌玻璃球，这是一个非常古老的传统，而且还不能说是中国独有的，中国新石器时代的红山文化中间，出土的一个泥塑头像眼球就是镶嵌的；远古两河流域文化的雕塑，眼球一般也是镶嵌的；古希腊罗马雕塑也有镶嵌眼球的，有的镶嵌物掉了以后，现在看起来成了两个洞；我们头脑里受西方近代以来的学院雕塑的影响太深了，无形中拿这种样式成为雕塑的标准，有了它，其它样式都成了另类，哪怕有时候出发点是为了夸另类，隐隐约约也是在凸现这个标准。中国古代绘画不分，“塑列画苑”，所以拿泥塑来讲故事，表现情节是很自然的时期，自古已然，这并不是《收租院》的创造；说《收租院》的场面大，其实，我们不必说秦俑这么遥远的事情了，就是明清时期，有多少“五百罗汉”的雕塑？著名的如云南昆明筇竹寺的“五百罗汉”，如果从塑造上比，我以为其艺术水准决不在《收租院》之下，许多罗汉之间在人物关系上是有情节的，有些道具如拐杖之类用的也是实物。特别要指出的是，筇竹寺“五百罗汉”是清朝光绪年间一个叫黎广修的四川人带几个弟子塑造的，



【五个牌友】伊德·金霍尔兹 参加第五届卡塞尔文献展作品 1972年

《收租院》也正好出现在四川，我认为《收租院》继承了四川民间雕塑的传统。四川在中国雕塑史上是有着重要地位的，直到现在，四川美院雕塑系的教师们都还在研究四川雕塑的地域性的问题。最近，我为四川美院雕塑系徐光福老师写了一篇短评，题目就是“评徐光福的川味雕塑”，试图把他的作品放在四川的传统中来看待。

□ 鲁：你在这里谈了《收租院》，还有个别四川雕塑家对传统雕塑的继承问题。我觉得，中国当代艺术在当前同样存在着这一问题。从中国当代艺术的整体情况来看，西方化的倾向相当严重。一方面，一些艺术家们切入的文化问题不是从中国现实的根本问题出发，而是从西方作品与学术著作中演绎出来；另一方面，他们在艺术的表达上也存在着明显的西方化痕迹。这在很大程度上造成了中国当代艺术与公众的隔膜。许多中国当代艺术家都强调他们的作品是要表达对当下生存与精神状况的关注，进而促进中国当代文化的健康发展，但效果微乎其微，原因何在呢？在我看来，由于现实衡量中国当代艺术成功的标准，在很大程度上是能否参加国际上的重大展览与活动，而国际上的重大展览与活动的主持人往往又是西方批评家，所以，首先瞄准西方标准，即专注于西方时髦艺术观念与表现模式，然后再填充一些



群雕收租院

作者当时也借鉴了西方雕塑中的一些东西，但我认为，《收租院》的作者更多是对传统雕塑——具体说，是对民间雕塑与寺庙雕塑传统的继承发扬。事实上，《收租院》的意义也不在它的所谓前卫性上，而在于它以特殊的艺术方式表达了特殊的意识形态。不过，这与西方当代艺术以意识形态和文化性的批判视角切入历史与社会文化根本不是一回事。把两者扯到一起，有点滑稽。

正价值所在。从这样的角度看问题，我觉得蔡国强的行为是否合法实在不是一个有意义的问题。我还觉得，即便按现有法律判蔡国强的行为为侵权也不能否认他在艺术创作上的成功。

■ 孙：我认为《收租院》完全可以是一个中国问题，从两个方面来看，先从艺术和政治的关系角度看，现实的政治总是具体的，

来了，人们在这个时候获得美感的不是因为政治上的利害关系，而是情感关系和形式关系，这是艺术具有超越性和永久性的魅力所在。

□ 鲁：你说得很有道理。简单地从纯政治与社会学的角度否定《收租院》存在的价值是不太妥当的，如果坚持这样的观点，古埃及金字塔、秦兵马俑等巨制都要被一

中国化的含义和手段就是顺理成章的事了。这也导致了为西方而不是为中国生产中国当代艺术的怪现象。正是基于以上事实，我强烈地认为，对于一些中国当代艺术家来说，重要的是调整自己的心态，使之多一些使命感，少一些机会主义。近来，人们时常在谈论一些中国当代艺术在国外大获成功的故事。老实讲，我在高兴之余更担心一个个国际性机会会变成一个个陷阱，原因是渴望在国际竞赛中头角峥嵘的一些人难免会加深外在需求的心理。其结果必然是去进一步迎合西方人的口味，以实现先国外、后国内的生效目的。蔡国强做《威尼斯收租院》也许含有机会主义

的成分，即早在1972年，本届威尼斯双年展的主持人塞曼就对《收租院》十分感兴趣，但这并不重要，重要的是，蔡国强在用行为艺术的方式借用《收租院》时，不仅涉及到一些很深刻的当代中国文化问题，还很好地利用了我国现有的文化资源。这使得该作品在本届威尼斯双年展上具有很强的身份感与文化厚度。从蔡国强的一系列作品，如《马可·波罗》、《草船借箭》、《成吉思汗的方舟》等来看，他一直注意从中国传统文化资源中寻求灵感，并想办法把传统的东西转化到当代，使历史的题材和西方当代的方法论相结合。因此，比起一些竞相摹仿西方的中国当代艺术家，蔡国强要高出很多。

■ 孙：我以为要评价《收租院》最大的问题是，我们在谈论它的文化背景和参照系，我们讨论这个问题时候的语言界限，《收租院》这样一个文本如果放在中国的语言背景下来讨论，其实是一个很平常

的问题，如果一旦放在另一个背景下，就不同了。研究一下《收租院》被言说的轨迹是很有意思的：四川刘文彩庄园博物馆的使命和要求；——博物馆美术人员的尝试；——有关意识形态管理部门的认可和强调——四川美院师生的介入；——美术界理论权威的大力赞扬、推广；——引起西方关注，1972年塞曼邀请《收租院》参加卡塞尔文献展；——在中国的被大量复制，在文革中产生巨大的影响；——文革后在中国的一段沉寂；——文革艺术的再次被关注；——蔡国强在威尼斯对《收租院》的复制并获奖；——关于《收租院》的争



群雕收租院

论……

在这个过程中，有两个环节使《收租院》超出了中国的问题情境，一是1972年，塞曼对《收租院》十分感兴趣，希望它能参加卡塞尔文献展，当然，这个建议在当时中国根本不可能产生任何回应，塞曼对《收租院》的兴趣完全是基于西方艺术发展的问题情境，是塞曼站在西方的立场对《收租

院》的解读，实际上，《收租院》根本不是什么前卫艺术。中国改革开放以后，中国的文化情境变了，西方现、当代艺术进入中国，但误读仍然是误读，《收租院》与前卫艺术的差异仍然是差异，如果把西方人的判断简单地移植到《收租院》身上，是身份的模糊和立场的游离。另一个环节是近些年来，文革艺术再度被关注，人们开始回头重新审视艺术和政治的关系，我以为这里同样有中国和西方的不同文化语境和文化差异的问题，好比1968年西方的左翼思潮，“红色风暴”与中国的文化革命在外表上有相似之处，但在性质上是完全不

同的，文革可以成为一些激进的西方及反叛青年的资源，但二者始终并不是一个层面上的问题。当时，塞曼对《收租院》的解读，在很大程度上是文化背景不同所产生的误读，实际上，在中国传统雕塑的观念中，运用现成品，表现系列的故事情节，注重雕塑场景并不是一件十分了不得的事情，问题是，这是两条文化的平行线，当文革中的中国试图以民族、民间的资源来批评二十世纪在中国雕塑界流行的法式、苏式的雕塑时，这种民族、民间资源，在无意

中与西方前卫艺术产生了某种重合，在这种情况下，剩下的只是一个解释学的问题。另外，当西方的当代艺术重新回到对政治的关注的时候，我们的艺术与政治的关系问题，并没有真正得以解决，在当代条件下重视艺术与政治的关系，决不是回到《收租院》的时代，让艺术重新图解概念，配合中心，成为阶级斗争的工具。

□ 鲁：强调从现实的根本问题出发，进而用作品表达对当下生存环境与精神状态的关注，这可以说是当代艺术的国际趋势。对此我深表赞同，因为处在文化转型期的当代中国十分需要面向社会，表达文化关怀的艺术，而1993年以来，学界关于人文精神下滑问题的大讨论则可以成为这一观点的最好注脚。另外，我还认为必须按国际规则与世界对话，以便介入人类现实具有共性和普遍性的文化问题中去。但是，健康的中国当代艺术应该保持自己的独立性，并通过具有个性特点的方案来体现共性问题。完全以空洞的普泛主义与国际主义为目标，忽视在本国固有现实的基础上寻求艺术表现，忽视本国人的生存经验与艺术经验，只会使我们永远也没有办法创造出具有足够力度的中国当代艺术，处于任由西方人挑选我们的尴尬局面中。我们的艺术家必须明白：一个在西方具有意义的文化问题，未必一定适应于本土。退一步讲，即便东西方问题相同，各自的表现形式也未必一样。如同是吸毒、犯罪，由于文化背景的差异，在东西方也会呈现出决然不同的方式。这使得中国当代艺术在符号选择与表现方式上必然不同于西方。在这里，完全以西方当代艺术的发展进程作为既定的目标来衡量中国当代艺术的品质，往往会使我们以极其浮躁的、盲目的、非理性的态度投入创作。问题的严重性在于，陷入此种怪圈后，就算我们真能参加某个国际大展，也不能在艺术史及当代国际艺术界生效。它与盲目拒斥西方当代艺术的作法一样，不仅无助于我们创造出具有本土文化价值的当代艺术，也无助于我们将自己的当代艺术推向世界。一段时间以来，我见到了一些以人的肢体为符号的作品，但我感到其中有不少作品并不是出自于作者对现实的感受，而是从西方作品中演绎出来的，这使得这些作品难免有抄袭之嫌。

■ 孙：蔡国强在威尼斯表演《收租院》我以为意义有两点，一是让中国的艺术参与到国际的对话中。在日益全球化的时代，中国艺术在国际舞台上的出场有利于形成一个多元的文化交流的局面，尽管这个所谓多元化本身也存在问题，但中国毕竟不可能再闭关锁国，无论如何，《收租院》是一个可以产生问题的有代表性的中国资源；第二，蔡国强的作品的当代性正好在于他

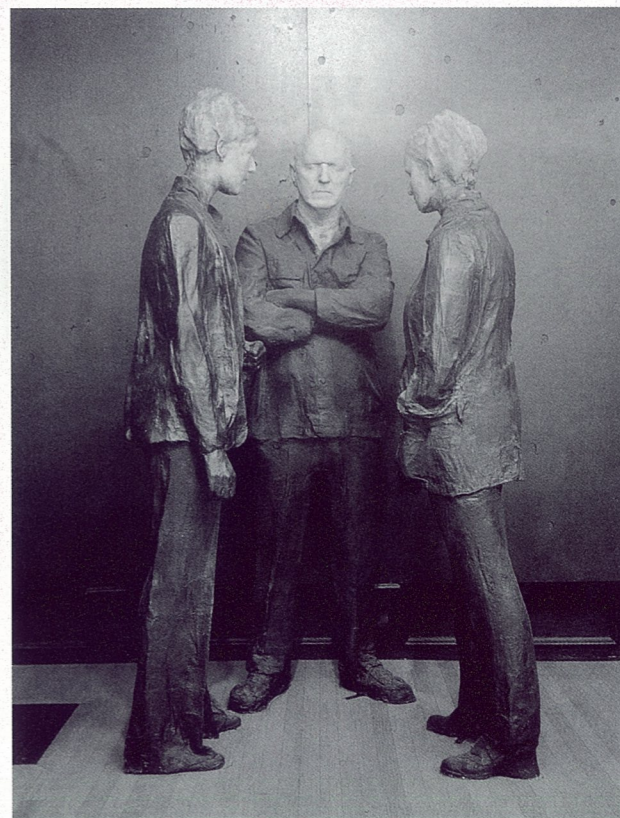
没有照搬《收租院》，没有忠实《收租院》，而是对它进行了拆解和新的演绎，如果《收租院》原件摆放到威尼斯，我以为毫无意义，如果1972年，《收租院》出现在卡塞尔，一定是个好作品，而1999年如果《收租院》原作原封不动出现在威尼斯，则一定是个傻作品。

□ 鲁：近年来，在国际性大展中，出现了一种中国当代艺术家大打“中国牌”的风气。从表面上看，虽然有些艺术家使用了中国的文化资源，但仔细加以分析，我们并不难发现，他们的作品中流露出一种主动投入西方文化霸权的自我“东方主义”倾向。从这样的角度出发，我感到对于中国当代艺术来说，重要的问题不是如何走向世界，如何得到西方世界的承认，而是如何关注我们当下面临的问题，如何就这些问题提供我们文化所能提供的文化方案。在这里，前者具有决定性作用。只有解决好前者，我们才能找到切中大众关心的公共话题，并由此探寻到适合大众读解的表达方式。也只有这样中国当代艺术才能从封闭的、自足的状态中走出来，与公众开展自由的、开放性的对话，进而真正影响中国当代文化的健康发展。当然，欲达此目的，还需要一些艺术机构与批评家作出必要的努力。因这一问题需要另文探讨，故在此不作更多的讨论。总而言之，一些中国当代艺术家的公共意识还是相当缺乏的，这也导致了当代中国艺术欠缺一个适于它发展的公共空间。事实上，在中国公众眼里，中国当代艺术是一种十分精英的艺术。在这方面，中国当代艺术家还有许多工作要做。我想，做好了这方面的工作，中国当代艺术必将在国际上取得相应的地位。

■ 孙：在当前所谓全球化的背景下，我们仍

要坚持中国的立场，明确我们自己的文化身份，为的是发展我们自己的当代艺术。中国的艺术家要关心全人类，这没有错，全人类有许多共同关心的问题，这也没有错，但是，有没有面对全人类的普世文化和超越文化个性的公正的平台？没有；基于这种现实，我们认为，中国当代艺术具有双重性，首先，面对一个日益全球化的社会，和信息时代的来临，中国艺术必须积极参与国际文化的交流和对话中去，在这个过程中，丰富我们的文化资源，形成我们自己的文化声音；另一方面，中国的当代艺术必须明确自己的立场，即必须明确自己的文化身份，我们必须站在中国说话，首先，关心自己的现实，关心自己的政治、经济和文化，以富有独特魅力的中国的当代艺术参与国际对话。

2000年8月于深圳园岭八角楼



【路遇】 乔治·西格尔 1968年