

## 清理“在场”的记忆 Cleaning up the Memory of Presence

鲁虹 覃京侠 Lu Hong Qin Jingxia

### 参与当代艺术杂志的编辑

覃京侠：在学生时代您是学习美术的，据我所知，您的创作曾经五次入选了全国美展，后来怎么转而进行美术批评工作的呢？

鲁虹：这个转变来的非常偶然，1980年我参加第二届全国青年美展后，美协的陈方既老师在主编《湖北美术通讯》时，叫我写一篇《创作谈》，他看过我的稿件之后，竟然认为我的文笔还可以，并鼓励我在创作之余也可以做做文字工作。再往后，在周韶华老师与陈老师的帮助下，我调入湖北美协，主要从事文字工作，也抽时间画画，直到1984年我调入《美术思潮》杂志社工作，在祝斌的劝导下，我才逐渐放弃了绘画创作，专门从事理论研究。祝斌说得很对，人一辈子能把一件事情做好就足够了。

覃京侠：“85新潮”时期，武汉作为当时的一个艺术重镇，涌现了一大批优秀的艺术家、批评家，其中1985—1987年间，《美术思潮》作为一个重要的思想阵地，对武汉甚至全国的艺术运动起到了重要的作用，在《美术思潮》工作的经历对您来说想必是非常珍贵吧？

鲁虹：这的确是一段非常珍贵、难忘的经历。我是在1984年的时候调入《美术思潮》杂志社，任编辑部主任。当时美术界的大背景是呼唤创新与改革，湖北美协在周韶华先生的带领下，通过各种方式推动美术的发展。而创立《美术思潮》可以说是重要的措施之一，该杂志由彭德任主编，皮道坚、周韶华等任副主编。祝斌、黄专、严善淳、李松、杨小彦、邵宏和我分别承担编辑工作，主要是推介国内外现代艺术理论和创作。《美术思潮》采用的是一种非常开明的编辑方式：由每位编辑提出各自不同的主题，并负责编辑每一期刊物，因此非常活跃，不断有好选题和优秀的文章问世。依今天的标准看，《美术思潮》的印刷太差劲了，但它对当时中国美术的发展却起到了非常重要的作用。

覃京侠：《美术思潮》停刊后，你好像过了一段很不开心的日子。

鲁虹：是的。《美术思潮》于1987年停刊，此后，我被调往《艺术与时代》杂志社编辑部工作。这个杂志编辑方针平庸，读者对象不明确，专业人士和群众都不认可，由于干得很不开心，所以使我产生了调离的想法，我当时找到了湖北美术出版社总编贺飞白先生。他建议我先为出版社策划一本刊物，以丛书的方式出版，以后有机会再申请刊号，并调入出版社。回家我便撰写了《美术文献》杂志的编辑方案，即每期围绕一个主题推介几位艺术家。上世纪90年代初期，在《美术思潮》与《美术报》等停刊后，《美术文献》与广州的《画廊》杂志相呼应，对前卫艺术的推介起到了重要作用。后来我并没有调入湖北美术出版社，而是来到深圳美术馆工作，不过，我编辑出版了几期《美术文献》，到深圳后，又接受杨小彦、黄专邀请，编辑了几期《画廊》杂志。

### 持续推进水墨的当代转型

覃京侠：据我所知，您到深圳美术馆后，对水墨方面的研究明显加大力度，而且出了许多成果，这其中包括您撰写了专著《现代水墨二十年》、策划了一系列现代水墨展，此外，还主编了《都市水墨》丛书，我觉得，由“重新洗牌”展到“与水墨有关”展、“开放的水墨”展，再到现在正在欧洲巡回展出的“墨非墨”展，清晰地呈现出您对水墨问题的思考。

鲁虹：我大学时代是学水墨的，因此对水墨问题尤为关注，85以后，我比较关注现代水墨的发展，希望能尽一己之力促进传统水墨在当代情境下的现代转换，同时也希望那些不做水墨的中国当代艺术家也能从传统水墨艺术中汲取营养，以保持中国当代艺术与传统文脉的联系。

在我看来，如何利用时代的新变或我们深厚的文化传统，进而为现代水墨寻找到更新的创作途径乃是现代水墨艺术家们急待解决的问题。事实上，水墨和油画、版画并不一样，它不单是一个画种，还是一种身份的象征，也是我们在全球化的背景下参与国际对话非常有效的资源，应该很好地加以利用。只要现代水墨艺术家很好地解决了当代性问题，水墨艺术就有可能在中国当代艺术的格局中占有重要的位置，也会引起国际当代艺术界的关注热情。不过，这需要非常优秀的艺术家与作品出现。

覃京侠：正是基于这样的考虑，您策划或参与策划的系列当代水墨艺术展就一以贯之地呈现出您的这种思考。您和孙振华先生于2001年策划的“重新洗牌”展，旗帜鲜明地提出要打破水墨的边界，并且有意识地邀请了一些从事装置、影像和雕塑创作的艺术家参加。“重新洗牌”展不仅对水墨界冲击很大，而且对整个当代艺术的发展也在一定程度上起到了积极地推动作用。

鲁虹：如同大家所知道的那样，现在整个世界的当代艺术可以说是风起云涌，而中国的当代艺术也在蓬勃发展。当时我和孙振华都在做一些艺术史的清理工作，也分别写了一些书，比如他写了《雕塑空间》，我写了《现代水墨二十年》。在这样的过程中，我们共同发现了一个问

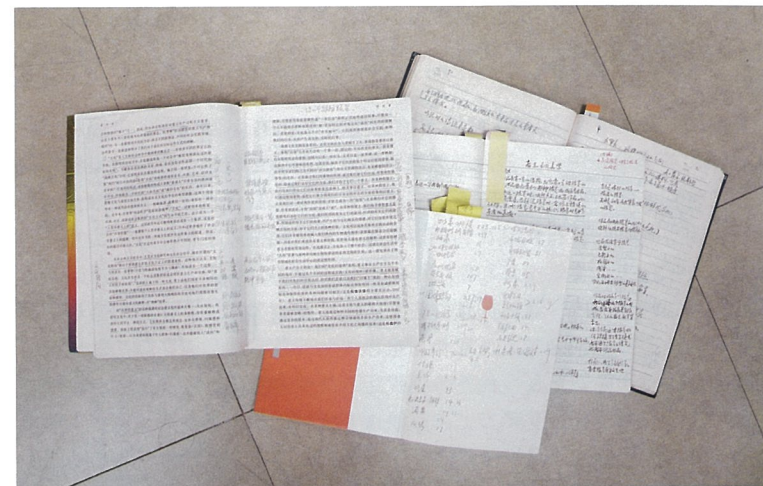
题，即中国当代艺术使用的文化资源——包括观念、题材、表现的手法更多是借鉴西方的，这就使它和传统的文化产生了断裂的关系，我们当时很想解决这个问题，所以我们共同策划了“重新洗牌”展览。一方面是要洗西方的牌；另一方面是要洗传统的牌。展览的副标题叫“以水墨的名义”，实际上，这里面包含有两个含义：一个是促进水墨画这个画种自身的转换与延续，以使它能够面对当代，去寻求一种新的可能性；还有一个就是希望从事其他画种艺术家——比如说从事装置、影像、油画、雕塑的艺术家，能从传统水墨或其他传统资源里头吸收有益的元素。

覃京侠：您后来策划和参与策划的系列当代水墨展览就贯彻了这样一个想法，比如“开放的水墨”展、“与水墨有关”展、“重新启动——第三届成都双年展”、几届“深圳国际水墨双年展”，还有现在正在欧洲巡回展出的“墨非墨”当代水墨艺术展，这个系列的展览除了邀请了一些资深现代水墨艺术家参展外，还邀请了一些从事当代油画、装置艺术、影像艺术、雕塑艺术的一线艺术家参加，“开放的水墨”展甚至邀请了舞蹈、音乐、戏曲类的艺术家参加，搞了“水墨音乐”、“水墨剧场”，展览现场给人耳目一新的感觉。

鲁虹：是的，我们这样做的目的是希望他们能从外部进入现代水墨，并为现代水墨注入创新的活力。当然，如果他们由此开拓出自己的艺术新境界，那我们将非常高兴。在这些展览中，我们始终都在强调各传统领域的互动，强调水墨与都市发展的关系。我们认为：在传统文化的发展中，中国的水墨有一千多年的历史，不仅是中国传统文化中很重要的一环，也是我们参与国际对话的重要资源。因此，如果在中国当代艺术里面没有了新水墨的参与就会是文化上的巨大悲剧，应该指出的是，我们这样说并不是要用水墨去覆盖所有的当代艺术，我们只是希望在当代艺术的格局中让新水墨应该占有一席之地，同时使一些当代艺术家能从传统水墨中汲取营养。

覃京侠：您对当代水墨进行了深入的理论研究和总结，除了做上述的一系列的展览之外，您还写作了《现代水墨二十年》一书，对1978年以来的现代水墨的发展线索进行了学术清理，在这部书里，您关注的是具有实验性、处于边缘地位的这部分水墨，因为这与我一直以来的艺术态度是一致的，所以我很看重这本书。

鲁虹：谢谢，传统自有其接受的领域和生长



鲁虹手稿

的土壤，但是，传统是创造出来的，而不是守承出来的，所以，随着时代的变化，一切有使命感的理论家、批评家、艺术家都要敏锐捕捉到新的、有意义的变化并进行研究。历史证明，新事物、新观念总是伴随新时代、新问题而生发的，具有无限的活力，我更愿意关注它们。

### 都市问题是重要的切入点

覃京侠：您的水墨研究和展览策划一直是致力于推动传统水墨的现代转型，其中涉及到方方面面的问题，而都市问题则是您比较关注的一个方面，围绕这个问题，你也策划了许多展览并撰写了一些学术论文。

鲁虹：是这样的，都市问题一直是我持续关注的学术问题。除了围绕这一主题做了一些水墨展览，我还做了或参与做了系列当代艺术展事，比如“城市的皮肤”展、“都市镜像”展等。这些展览都从不同维度探讨了当下的都市问题。在城市化步伐加快的背景下，城市不仅是科学、社会科学的研究的重要对象，同时也是当代艺术的主场。从国际当代艺术发展的趋向来看，当代艺术所涉及的问题，许多都和当代城市密切相关。例如大众文化的问题、娱乐文化的问题、消费文化的问题、性别问题、种族问题、少数民族、边缘人群的问题等等，这些问题最集中的出现在当代都市，所以，当代都市为当代艺术提供了一个很好的平台。中国的城市化进程伴随着改革开放的进程是大大加快了，但比起发达国家来要晚了许多。由于传统的农业大国在这样的历史进程中，出现了一场全方位的社会革命。如今，中国的城市化问题已在世界的范围内成为显学，受到越来越多学者与艺术家的关注。

应该说，当代艺术对于城市问题的关注，与当代艺术的使命有关。虽然当代艺术有比较强烈的批判指向，但是，它最后还是要落脚在对城市人群的关怀，对城市未来的关怀。城市的兴衰和沉浮，与城市的命运有关，也与当代艺术的命运有关。因此，说当代艺术主要是城市的艺术也是不过分的。我相信，艺术家面对城市的发言，将会在当代艺术和当代城市的视觉研究方面，起到双赢的效果。

### 关于“图像转向”的问题

覃京侠：其实您比较受业界关注的还是您对图像问题的研究，针对您的研究，甚至曾经引发了一些争论。事实上，您对图像问题的研究是伴随着展览策划而进行的，2002年以来，您策划了系列关于图像问题的展览：“观念的图像”展、“图像的图像”展、“变异的图像”展、“嬉戏的图像”展与“历史的图像”展等等，您从当时的艺术现象和对图像问题的思考中总结出

一些学术主题并策划了相关的展览，同时也撰写了专业论文阐述您的相关看法。您为什么会注意到这个问题？

鲁虹：这是同我在深圳美术馆的工作相关联的，2001年，王小明女士来到深圳美术馆任馆长，开始考虑深圳美术馆的定位问题。深圳的几家市属美术机构都有相对明确的定位，如深圳画院主要做当代水墨的系列展览和活动，关山月美术馆在当代设计和新时期美术领域都投入了相当大的力量，为了城市美术生态的良性循环和避免不必要的重复，深圳美术馆就将重点放在当代油画领域。同时，通过阅读，我意识到，延续了半个多世纪的哲学上的语言学转向已经被图像转向所取代，电子媒体日益发达迎合了消费社会需要大量图像的消费逻辑，新生的图像不仅正在改变着我们的生活方式，价值观念，也在改变着我们的艺术方式，反映在艺术创作中，就是制作方式的转换与图像的转换，也就是说，传统的、经典的图像正在被新的图像所取代。

正是基于这样一个认识，我持续做了一系列的学术展览，以从多角度探讨关于图像转向的问题：“观念的图像”展集中了20世纪50、60年代出生的艺术家作品，“图像的图像”展则集中了20世纪70年代出生的艺术家作品，“嬉戏的图像”展则关注80年代出生的艺术家作品。此外，我还在上海美术馆与徐可共同策划了“变异的图像”展，后来，在第三届深圳美术馆论坛上，我也与孙振华将图像问题作为主题之一，邀请与会专家学者对此进行了深入探讨。

在此，我想说的是，策划这一系列有着上下文关系的展览并展开学术研讨，一方面是为清理中国当代油画的发展线索；另一方面是为了对出现于中国当代油画乃至中国当代艺术中的“图像转向”现象进行比较系统的学术研究。大家知道，当代艺术强调对意义的呈现，强调对现实的关注，这个变化里面包括我们生活形态的变化和新媒介的出现。所以图像的转换并不是纯粹的形式的问题，实际上是综合反映，与我们生活的方式和价值观念密切相联系。随着当代艺术的出现与传统的艺术终结，一种新的叙事方式、图像系统已经出现了，因此，如何解读新生的当代艺术、如何寻找新的标准进而把握作品的意义，这是我们当下要面对的一些问题。

覃京侠：您对图像问题的系列研究受到了广泛的关注，也引起了一些争议，比如，有人质疑“图像转向”是一个伪问题，甚至有一种观点批评您变相鼓励鼓励一些艺术家用媚俗而低级的图像去迎合市场与西方，结果玷污了当代艺术的批判精神。您是怎么看待这个问题的？

鲁虹：我提出“图像转向”问题是基于对当代艺术的整体发展趋势的一个判断。这其实是对西方哲学界关于“图像转向”的一个借用，从当代的大背景来看，“图像转向”问题的提出，无疑与视觉技术与消费文化的飞跃发展有关。事实上，这两者在使图像倍增的同时，也使人们的生存经验与视觉经验发生了根本性的变化。由于当代艺术的图像方式不仅完全超越了既往艺术的图像方式，还携带着新的创作方法论、新的题材、新的形式与新的价值观，所以必须认真加以研究。至于有人批评我变相鼓励艺术家迎合西方趣味，这是一种极大的误会。目前的确存在这种迎合西方与市场的现象，但我本人对此也是持抵制和反对态度的。

覃京侠：那么在您看来，“图像转向”是怎样体现在当代艺术创作中的？您从“图像”问题的角度来梳理当代艺术又意义何在？

鲁虹：按我的研究，涉及当代艺术的“图像转向”原因与做法至少有如下三种：第一，一些艺术家大胆取消了艺术与生活的界限，直接将某些

与社会文化问题相关的日常生活现象、现成品、行为与形态转换成了具体的图像。这类做法更多出现在了行为艺术、装置艺术与影像艺术中，使得架上艺术也深受影响；另外一些艺术家完全打破了经典艺术与大众文化的界限，借用大众文化中的多种元素与手法去生产作品的意义，这使得挪用、混成与拼贴的艺术方式极为盛行。更有甚者，一些入世的、俗不可耐的图像符号还成了一些艺术家把握当下的“文化策略”，这类做法显然受启示于美国的波普艺术。大众文化虽然有很消极的一面，如金钱至上、泛庸俗化等等，但因为大众文化是根据大众最低限度的共同需要与欲望生产出来的，因此体现出一些有思想价值的新东西，还包含着大众认知世界的方式和艺术趣味，其实，离开了对于大众文化的研究与了解，我们将无法读解很多当代艺术作品；第三，由于新生的媒体能够更大限度地表现当代人的生存经验与艺术经验，并提供了艺术家们进入现实或批判现实的新方式，因此，以崭新面貌出现的行为艺术、装置艺术与影像艺术越来越多，大有取代架上艺术的架势。其图像方式不光别出一格，令人耳目一新，还使架上艺术出现了全新的追求。

我认为，既然当代艺术在本质上是一种锐意追求意义生产与交流的艺术；既然“图像转向”并非出于形式本位的追求，而是出于对新文本表达的需要。那么，当我们面对一件优秀的当代艺术作品时，从图像入手并不失为一种可行的方案。近年来，在一些场合与文章中，我已多次说过，所有艺术作品中的观念与意义都是看不见的，而图像与相关手法却是可视的，所以，必须由图像与相关手法去寻求作品的观念与意义。与此相反的办法，即撇开图像与手法去片面地谈论空洞观念的办法断不可取。还要指出，在不同的当代艺术作品中，其意义有时会产生于图像自身，有时又会产生于图像与图像、图像与特定处理手法的关系中。所以，解读当代艺术作品大致可分为三个步骤：第一是要从整体上把握作品的视觉呈现方式，并以文字加以描述；第二是要借助常识、经验与资料去弄清“原图像”在历史上下文中形成的内含；第三是要结合艺术家的艺术方案以及作品对应的历史背景与理论观点去对艺术作品作更深层次的意义分析。

### 对当代艺术现象的清理

覃京侠：除了进行系列的展览策划与写作批评文章之外，您还编辑了系列的书籍，比如以类型分别出版的《艺术图鉴》，以及具有编年性质出版的《当代艺术图鉴》等等，您为什么想到要编辑这个系列的书籍？

鲁虹：这还要从1998年说起，那年春天我回武汉时购买了一本书，名为《艺术教育：批评的必要性》，看后深受启发，书中介绍了著名艺术史家詹森的写作方法，那就是在撰写艺术史的过程中，同时列出一个很适用的艺术范本目录，为此，他挑选了千余幅艺术品，汇集成了《艺术史上的重要作品》一书，我体会到，具有杰出艺术价值的作品是书写艺术史不可或缺的环节与重要材料，而做重要艺术作品的排序工作，则十分有利于艺术史家从中探寻重要的艺术问题与书写的框架。于是，我也尝试着去做相同的工作，但当时并没有数码技术的支持，主要还是请艺术家要图片，或者用传统相机翻拍，然后再配上相关的文字资料按年代排放。起初我并没想到要去出版发表。1999年秋天，我的老师、湖北教育出版社的编辑陈伟先生来深圳美术馆时，看到了我正在做的工作，他提议将我收集的图片与文字资料分类出版，并认为在读图时代，这种以图为主、以文为辅的书籍很适于读者的需要。他的建议令我十分感兴趣，幸运的是，湖北教育出版社的领导竟然同意了我的出版方案，往后，我就开始了具体的编辑工作。当时确定的基本体例是结合具体作品图片附上少量的文字说明与艺术家简历，另外还在每集书的前面配上了相关评介文章。不过，收集资料为自己所用与出版发表毕竟有很大的不同，仅仅是为自己收集资料，可以在发现错误时随时修正，也不会引来非议。但如果要结集出版则要求在出版时保证不能出错，否则会带来严重后果。考虑到工作量实在太大，我特约黄专、傅中望、石冲、刘子建等人一同参与了编辑工作。在大家的共同努力下，在很多艺术家与批评家的大力支持下，《新世纪中国当代艺术图鉴》在2001年正式出版。

覃京侠：您后来又接着编辑了新的图鉴，但打破了媒材分类的方式。

鲁虹：对，2006年，在我的朋友、湖南美术出版社邹建平与李路明先生的大力支持下，我又接着主编出版了《新世纪中国当代艺术图鉴：2000—2005》，体例大致相同，只是作品没有按照传统的媒材分类，而是完全按时间顺序排出。再往后，我继续主编了《聚变：中国当代艺术图鉴2005—2009》，这本书计划于明年1月份由河北美术出版社推出。好在新媒体的出现为我的工作提供了极有力的支持，加上有宋珮与韩晶等年轻人的大力协助，这两本书的编辑出版工作很是顺利。这是很令人高兴的。另外，明年初，上海书画出版社还将推出由我主编的《中国当代艺术全集》当代油画卷第一卷，这套全集分当代油画

卷、当代雕塑卷、当代水墨卷、行为艺术卷、装置艺术卷、影像艺术卷，计划共出15卷。

覃京侠：您接连地进行这个系列编辑工作，花费了大量的时间来对冗繁的资料进行整理，显然是由于您个人兴趣所在，除此，您觉得意义在哪里？

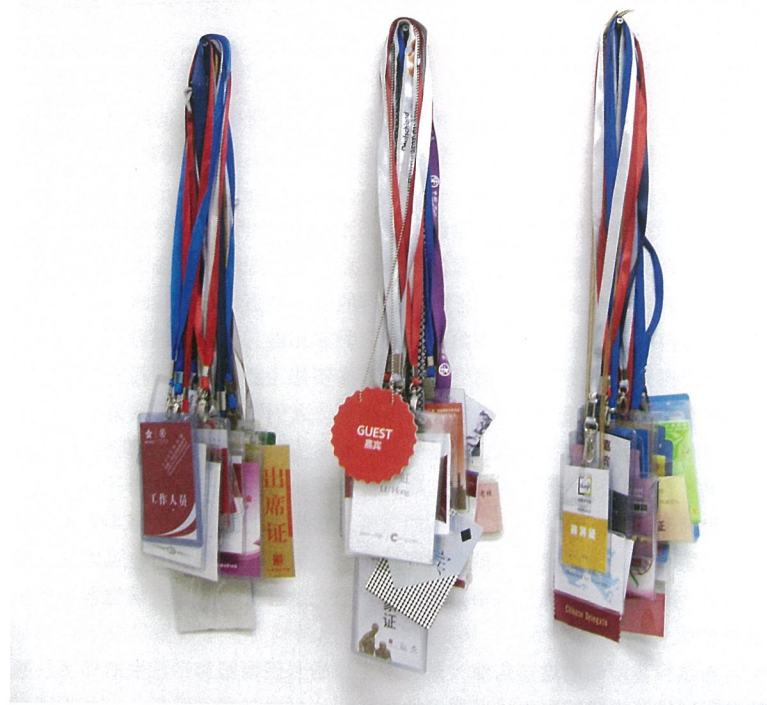
鲁虹：在中国当代艺术史已经发展了三十年的今天，有很多学者都在探讨中国当代艺术史的写作问题，但无论观点有多大的差异，在强调对资料的收集上却大体是一致的。事实证明，这样的基础性工作越早做越好，否则很多宝贵资料就会在我们不知不觉中丧失。大家知道，许多中国当代艺术家的画册与资料大多是没有书号的，而且散落在各处，由于没有专门的图书馆与机构来收藏，不要说过了很多年，就是现在，人们要通过众多画册来收集所需要的图像资料与文字资料也不是一件很容易的事情。我在多年收集资料的过程中发现，从70年代到80年代初期的大量资料与作品已经丧失，很难再找到，而且只有很少量的作品在专业的《美术》杂志上发表过，图片质量也很差，“85新潮”前后的许多资料已经完全丧失了，这一点完全可以从一些反映“85新潮”的展览与相关书籍中看出，这显然给艺术史研究留下了永远的遗憾。

当然，我所做的这些工作，是微不足道的，但能够为自己今后即将从事的中国当代艺术史的写作尽可能多地收集图片材料与文字资料，也为中国当代艺术史的书写做了一些积累与铺垫的工作，我感到非常值得。相信我所做的工作能够为今天或以后的同仁提供一点点帮助，同时也可让一些读者了解或掌握中国当代艺术发展的大致状况，我要说，这也是我能够聊以自慰和愿意花费时间去做的理由。

覃京侠：后来您又撰写了以特定史学观念来清理当代艺术现象的专著《越界》，在业界和美术爱好者中都引起了较大反响，河北美术出版社甚至准备再版，对一部学术著作来讲，可以说是取得了极大的成功，您当初为什么想到要写这样一本书？

鲁虹：在编辑前面提到的几本《图鉴》的过程中，我逐渐积累了一些资料，也形成了一些认识，所以很想用写作的方式进行一次梳理。在这样的情况下，我于2004年开始了撰写中国当代艺术史提纲的工作，而思路则明显与我编辑几本图鉴的经历有关。起先，我也只是想为以后的中国当代艺术史写作做好必要的准备，并有利于资料收集，但在河北美术出版社的编辑冀少锋与领导的多次鼓动下，我逐渐将它发展成了一本书，名为《越界——中国先锋艺术：1979—2004》。该书由河北美术出版社2006年1月出版，9月就在北京三联书店上了排行榜，此外也在北京798的罗伯书店与北大“风入松”书店上了排行榜。近期见到河北美术出版社社长曹宝泉，得知明年初将再版，我很是开心。对于本书，我既听到了一些赞扬，也听到了一些批评，我会认真加以反思，力争在今后几年里，写出一本经得起历史考验的中国当代艺术史！希望艺术家、同行继续给我以必要的支持！

我总觉得，真正的知识分子有责任将自己领域的知识很通俗地介绍给公众，所以我写本书时就尝试了“文图对照”的方式。在写作的过程中我认识到，每个人都会有一些局限性，那么，我们越是多留下一些相关的版本，后人再来研究这个时段文献的时候，就越是会有更多的参照和比较。并从中校正出一些错误来，以防止以讹传讹的现象发生。好在历史书写并不是一个人或少数人的专利，只要多有一些人参与类似工作，并多出版一些关于中国当代艺术史的书籍，许多问题都是可以在比较与鉴别中迎刃而解的。



覃京侠：无论是编辑图鉴，还是撰写当代艺术史，您所做的这种整理、清理工作都为人们了解当代艺术积累了丰富的资料，同时，您的这种梳理，使得许多人对当代艺术有了进一步的认识。但是在您做这些工作的过程中，有一个问题是始终存在的，那就是一个选择标准的问题，因为艺术现象是如此庞杂，任何一种选择都不可避免带有主观意志，但因为身在其中，往往更容易受到时代的局限和各种问题的干扰。

鲁虹：由于我一直把艺术史理解为不断出现问题与不断解决问题的历史，因此，我在写作过程中总是努力寻找导致艺术史发生转折性变化的主导性问题后，再去寻找与此相关的重要艺术家与作品。至于挑选作品的标准，大致有以下几点：第一、作品是否提出了当代文化中最敏感、最核心的问题；第二、作品所提出的问题是是否从中国的历史与社会情境中提炼出来的，而不是对西方作品的简单转换与摹仿；三、作品是不是用中国化的视觉经验——如中国符号和图像等来进行表达，以突出了本土身份；四、作品的表达是不是很智慧。不过，这些标准都需要放在具体的文化情境中，用比较与分析的方法结合具体的作品来谈。

覃京侠：要建构起一部艺术史书籍，选择作品是一个方面，更重要的是方法论，您在写作《越界》一书时是怎么考虑的？

鲁虹：在这里，一个根本性的原则是“效果历史”的原则。也就是说，我比较注重挑选那些在过去历史中已产生深刻学术影响的重要艺术家、作品与事件。因为我觉得“效果历史”的原则已经预先规定了那些值得我们去加以研究的东西，这比我们预先从概念出发去寻找材料更接近问题的本质。比如，对于吴冠中先生的创作与主张，现在有人可以喜欢，也可以不喜欢，但谁也不能无视他的历史作用与存在。前一阵子，有些极端的人因认为吴冠中作品只有形式，没有观念而全盘否定他，对于这种非历史化的做法，我很不赞同。其实，当人们深入研究就会发现，他的创作、主张与文革美术，乃至

新中国十七年的美术是密切相关的，在本质上，所谓对“形式美”的追求其实是对“内容决定形式”论的有力反拨，所以，他才能引发一场重要的大讨论，并成为开启一代画风的关键性人物。这个例子也在很大程度上说明，只有注重艺术史的上下文关系，意即注重新的文化情境与过去的文化情境，还有新艺术问题与过去艺术问题的关系，才能把握那些有真正有艺术史意义的人物、作品与现象。我们决不能由于历史的发展就以今天的标准简单地否定过去的一切。

第二，与以上相关的是，我并不认为所谓艺术是一个完全自给自足的实体。因此，我常常是把艺术置于社会文化与历史变革的大背景中去加以考察。这也意味着，我所探寻的重要艺术问题，从来就不是从艺术史内在逻辑中推导出来的，而是在艺术与社会文化，还有历史文化的动态关系中研究出来的。比如，在谈及30年来中国画的演变时，我一方面强调西方艺术与政治文化因素的影响，另一方面又会结合具体作品来剖析不同艺术家的应对方案。这一点，我在写作《越界》这本书的时候是很明确的。

另外，我信奉“情境逻辑”的写作原则。比如，当介绍一位重要的艺术家时，我总是会尽力分析艺术家面临的问题情境，然后再结合具体状况去解释他的创作方式。在这样的过程中，我希望完全排斥任何心理学因素的介入，并尽量从客观的意义上理解艺术家的创作行为，进而做出学术上的判断。很明显，虽然我在写作中难免出错，但却是可以批评或改进的，这显然要比无法批评与讨论的玄学式言论要好一些。

SHAO CHANGYI



邵常毅 带刺的玫瑰 黑白木刻 400x270mm 2003年