



蔡国强《威尼斯收租院》展示现场。
1999年6月，意大利，威尼斯。

走火入魔的《收租院》

彭德

(一)

在威尼斯双年展获奖的新式《收租院》，是当代前卫艺术被引入误区的范例。这个从实体到思想统统落入窠臼的作品，很多推崇者都抬出杜桑的《泉》和达利《带抽屉的维纳斯》之类的经典之作，做为辩护盾牌，可见到了对杜桑等人的现成品装置质疑的时候了。

杜桑等人的这类装置，导致了美术史上的一场革命，但装置本身并不具有什么艺术性，更不可能充当美术创作的规则或样板。杜桑等人表达的不是艺术而是对艺术的态度，是对传统艺术的反叛。新式《收租院》如果仅仅只是反叛，它就毫无新意可言。中国前卫艺术持续了这么多年，如果仍旧只是一味地热衷于利用现成品，甚至照搬现成的美术作品，这种作法，同古代美术家一味地临摹前人一样令人生厌。

中国是一个习惯于摹仿的国度。从精神到实体，摹仿、挪用、抄袭、仿真、造假成风，在90年代到了难以收拾的地步。面对这种风尚，前卫美术的基本立场应该是背道而驰。在美术活动同专利不大相干的80年代的中国，现成品装置以及后现代美术的种种构思，还没有同获奖之类的利益挂钩，它只是打破旧的艺术模式的工具，同时具有平民作风。到了90年代末期，它开始迅速脱离艺术的自由品格，蜕变为中国美术界的时尚，即从视觉革命的武器，转化为追逐名利甚至献媚取宠的工具，它就走向了反面。

(二)

一切无视独创和开拓的美术家，都会为新式《收租院》的获奖而喝彩。

新式《收租院》是对旧式《收租院》的剽窃、复制，还是挪用、借用，这并不能以作者在威尼斯散发了1万册有关旧式《收租院》来龙去脉的说明书为依据，正如盗窃者即使向全世界公布自己的财产都是掏的别人的腰包，也决不会因此而变为合法收入一样。

旧式《收租院》是新式《收租院》在视觉上打动观众的直接原因和根本原因。后者如同脂砚斋等人评说《红楼梦》的抄本，尽管只取前八十回作底本，尽管加入评说者的总体意见，但仍然只是《红楼梦》的一个新式版本而已，脂砚斋等人也没有声称这个抄本是他们的作品。中国古代的“装置艺术”，传之久远的构思，都是使用的非艺术品，即自然物体，比如装置在园林或宅院中的太湖石，陈列在案头的原型木雕或江中捞起的阴沉木，用土和水构成的曲水等等。中国当代装置艺术，连古人都不如，那么获奖对于获奖者只能是一种讽刺。

中国当代美术流行的装置艺术，大都可以被视为西式装置艺术的拙劣摹仿，是中国文化习惯于因袭的现代表演，是全民因袭风的缩影。这股强劲的“国风”，笼罩了建筑、电影、电视、影碟、光碟、互联网、书刊、装帧设计以及百货商品的主体、名称、包装与广告等等，也笼罩着艺术的其它门类 and 整个学术界，这是20世纪抹不掉的国耻。

(三)

蔡国强获奖的新式《收租院》，方式是步杜桑的后尘；主体是复制前人的作品，附加说明性小册子，袭用的是朱青生已发表的方案艺术的思路。离开了这三个方面，新式《收租院》就将一无所有。蔡国强的明智在于他拒绝了收藏，可惜他做得不彻底，他应该拒绝领奖，更明智的做法是开始就放弃这个构思。

对西方艺术既定的事实俯首称臣，是20世纪中国美术界以至全社会共有的时代习气。蔡国强作为一位有发展潜力的艺术家，也不能脱壳而出，可见这种文化积习的顽固。在因袭成风的当代中国，蔡国强明火执仗、大张旗鼓的仿制，同那些偷偷摸摸、损人利己的仿冒相比，固然不可同日而语，但他毕竟摆不脱仿制的指责，尽管仿制动机不同于原作者的动机。

新式《收租院》属于第二代后现代主义作法：1.明确地借用或复制；2.破坏对象的完整性；3.对借用或复制的对象持一种不予深究的态度，造成意图的晦涩。这种晦涩反而强化了原作的意图和效果。

(四)

从直觉和理性上去观察旧式《收租院》，它都是一件令人不快的作品。

这组群雕在文革时期走红，是因为它具有文革美术的种种特点：煽情、夸饰、虚假。它在揭露四川大地主刘文彩的庄园盘剥农民的同时，掺杂了文革期间蓄意虚构的一些故事、情节和细节，在典型环境中捏造出种种典型的人物，成为阶级斗争的教材。刘文彩这个被演义的人物，人们只能从真假难分的故事中，得知他是一个贪得无厌、五毒俱全的恶棍。这种脸谱化的作风，正是中国文化对人与事进行简单分类的遗传病。其实一个坐镇一方的大地主，没有过人的智力、精力和知识，没有先进的经营方式，他的事业就决不可能展开和持久。如果他仅仅只是一个无恶不作的暴发户，只是一个特例，就不值得广泛关注；如果仅仅因为他富有就必须将他画成鬼脸，这种黑社会的作法就谈不上高尚。《收租院》的认识水平，基本上停留在绿林文盲“均贫富”的思想层面上。这种貌似公平的幻想，正是中国社会始终停滞不前，始终落在人后，始终热衷于劫富济贫、改朝换代、寻找新皇帝的根源。

在造型艺术的层面上，它使中国古代的同类塑像，如秦始皇陵兵马俑，汉阳陵武士俑之类的组塑，显得平淡无奇，也使四川古代的夸饰雕塑，如大足石窟中的地狱变，东汉说唱俑和三星堆纵目像相形见绌。它把人性中的丑恶、悲愤、恐惧与仇恨表达得无以复加。它是一件震撼心灵的大作，代表着20世纪同类雕塑的顶尖水平。它感染过文革时期的无数观众，为文革期间阶级斗争的升级立下了汗马功劳。重庆在文革中的武斗场面最为惨烈，动用了机枪、大炮、坦克和军舰。这种变质的残酷的阶级斗争，正是同《收租院》之类的文艺与新闻的煽情、夸饰与虚假联系在一起。文革时期的这类造形作风，始作俑者是戈培尔倡导的纳粹美术，进而构成20世纪这个血腥时代最令人困惑的美术遗产。

三十多年过去了，新式《收租院》给人们带来的是什么呢？它揭开了中华民族一直没有愈合的一块伤疤。这种揭示对西方观众有意义吗？对中国的发展有意义吗？没有。对收租与交租现象的批判，是这两式作品显示的道德观。对于转型中的中国现状，刻意夸大人性的负面和标榜无差别的平等的道德观，具有不道德的一面。新式《收租院》借尸还魂的做法，只能煽起人与人之间的仇恨，只能助长平均主义的文革思潮重新泛滥。如果新式《收租院》无意宣扬这种道德观，只是迷恋它的表现效果，那么，它既谈不上现代艺术的批判性，也没有了后现代的建设性，它不就成了一个视觉噱头吗？

(五)

人类正处在一个追求刺激的时代，一个用精神快餐来消磨时光的时代，新式《收租院》为这世界提供了一份现成的川味快餐。烈性的川味快餐往往掺有让人上瘾的鸦片壳，而一旦上瘾，就需

要更强烈的毒品来刺激日益变得麻痹的感觉，两年一度的威尼斯双年展，使向往它的中国艺术家变成急躁的赌徒，忙于寻找快捷的方式去参赌。

新式《收租院》的获奖，给美术界带来的是什么呢？它带来的信号是，你要想在威尼斯双年展上参展与获奖，你就应该把人间最丑恶、最可怖甚至最恶心的情景，赤裸裸地加以表现，即使弄虚作假也在所不惜。它引导中国前卫艺术一步步地远离前卫与远离艺术。从新式《收租院》获奖至今，中国的一些美术家，已经开始按照威尼斯双年展主持者的口味，无所不用其极地在制造种种同艺术毫无关系的骇人听闻的行为与装置，已经到了从事杀人放火也不一定会引起关注的地步。中国装置与行为艺术照这样走下去，结局只能是疯狂和毁灭。

(六)

当代艺术最激动人心的创造，几乎都同纯手工的造型艺术无关。比如计算机合成的虚拟艺术，集三维动画、机器人装置、各式特殊行为和种层面的当代文化观于一体，代表着20世纪末叶视觉艺术的最新成就。其展示过程往往通过蒙太奇语言，构成一部部使人感到新颖和震惊的影片，如《星球大战》、《恐龙》等等。这类包括装置与行为的科技化、数字化的新兴艺术形态，中国艺术界至少落后了20年。相比之下，中国当代视觉艺术大都不过是追随世纪初的西方大师，用旧工具旧材料制作的一些粗糙原始的仿制品。很显然，威尼斯双年展和卡塞尔文献展之类的旧式艺术展，正在降格为一批当代科盲和文化遗民们展示手工艺的场合。它们只能诱导中国前卫艺术变成西方看客猎奇的旧货摊，同时转移了中国艺术界创造新兴艺术形态的注意力。当然，这个总体判断并不意味着旧式前卫艺术就无路可走，只能另起炉灶或破罐子破摔。它仍然还有着发展的可能，比如黄永砅的中式装置，徐冰的文字系列，傅中望的榫卯结构，展望与隋建国的中山装，毛旭辉的剪刀，魏光庆的红墙等等，都找到了旧式前卫的拓展门道。至于那些放弃艺术特长做出来的装置或行为，无论它们弄得如何的惊天动地，都只能被视为美术家走火入魔的结果。



群雕收租院



群雕收租院