



群雕收租院

《泉》到 《威尼斯收租院》

贺万里

由“收租院”引起的争论，已经超越了一般的个案事件，成为涉及中国当代艺术发展中的艺术创作、艺术规范、艺术界限的知识产权、中西文化关系等的带有普遍性的学理问题和实践问题，因为“收租院”作为一个切入点所揭示的是中国现代艺术的普遍性问题，所以我们可以将它称之为“收租院现象”。在此，笔者想把视界横跨近一个世纪的现代艺术发展之两端，从本世纪初的杜尚看世纪末的蔡国强，探讨一下作为“收租院现象”的价值所在。

近百年来的现代艺术发展，走的是一条从架上到非架上、从纯粹到综合的艺术之路。行为与装置是其最前卫最主要的代表形态之一。当代的行为艺术往往与装置艺术分不开，在很多情况下的艺术“行为”，都是和一定的装置纠结着，甚至最终导致一定的装置样式的形成。反之，装置艺术也是一种行为的产物，是对一种“行为”的“艺术”确认，当年杜尚从日用品杂货店购得小便器放到博览会上的“行为”在当时就是忤逆社会惯常观念与禁忌的，但是这种行为又蕴含着后来英国美学家乔治·迪基在60年代所概括的艺术家的“行为授予”和艺术世界的“惯例确认”的特点，也就是说，一件现成品如何成为、何时成为装置艺术品(杜尚称之为现成品艺术)，取决于艺术家的“拿来”与“改造”的“授予行为”。通过这种行为，原先现成品从其上下文的生活语境中剥离出来，被置于一个新的上下文语境，从而被赋予了新的意义所指，这正表明装置之为艺术在于艺术家的“艺术性”行为。这种作为的价值主要不是如架上绘画那样在于形式意味，而更多的是一种对人类观照视界、把握方式，以及与现成品相关的对社会现实的介入与反思。这就是以拿来主义为基础的、重视创意与发现的现代非架上实验艺术的价值所在。杜尚的《泉》《带山羊胡子的蒙娜丽莎》等能够被后人视为“艺术品”，说到底，就取决于艺术家“行为”意义上所认定的“艺术”。然而到了距杜尚的创举相隔80多年后，蔡国强的《威尼斯收租院》却引起了诸多争议。这争议既涉及到蔡氏《收租院》行为的价值认定问题，又涉及到对原作艺术价值的认定，同时还涉及到“艺术行为”的法律边界问题。显然这些问题已不是纯艺术问题，而是一种来自社会文化与现实政治的价值判断。这也不奇怪，打从杜尚的“小便器”开始就不是一种纯粹艺术行为，而是将生活中的非艺术“艺术化”。问题在于杜尚的行为与作品早已作为“艺术”珍品被各大博物馆所收藏的今天，为什么蔡氏的这种挪用行为会再次出现争论？

今日“收租院”的问题显然不同于当年杜尚的问题，这是因为当年杜尚行为引发的是艺术与非艺术判定之争，而今日“收租院”之争首先涉及的是侵权与否的争执，艺术家有无特权随意取用他人的作品？考察一下当年杜尚的“泉”与今日蔡氏“收租院”两者的同



《威尼斯收租院》 蔡国强 1999年

与异，还是颇为有趣而富于启迪的。

笔者在拙著《装置艺术研究》中曾经指出，装置艺术的主要特征就是艺术家对现成品的挪用、重置与自呈(当然也不排除对现成品给予一定的按作者意图的重组、改装与拼接等)，当年杜尚的“行为”便是一种“拿来主义”式的“盗取”，这在当时就引起了艺术界对这种违背艺术独创规范的行为的争论，迫得杜尚们只得授予资格和重置于新语境来解释这种“艺术”行为的意义所在。《威尼斯收租院》也是这样一种拿来与重置，拿取于社会主义中国在文革年代中的集体创作，重置、重制于资本主义世界的博览会上。但是两者有所不同的在于杜尚所拿取的是大量的可复制的无个性的工业制成品，而蔡氏所拿取的却是具有艺术创作上的原创性、唯一性以及由此而来的著作所有权的四川《收租院》。也许有人会说，杜尚也曾拿取过达·芬奇的名画《蒙娜丽莎》并施以了种种“手术”。不过应该看到的是，杜尚的行为一则是对印刷品的施受，二则是对早已丧失了知识产权的时效性的15世纪的芬奇的调侃与挪揄，而《威尼斯收租院》呢？

在这里我们可以看到，无论是杜尚还是蔡国强，他们的作品作



30年后，龙绪理带着一支由年轻的雕塑家组成的队伍来到威尼斯，创造了另一组《收租院》作为48届威尼斯双年展的参展作品。



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。

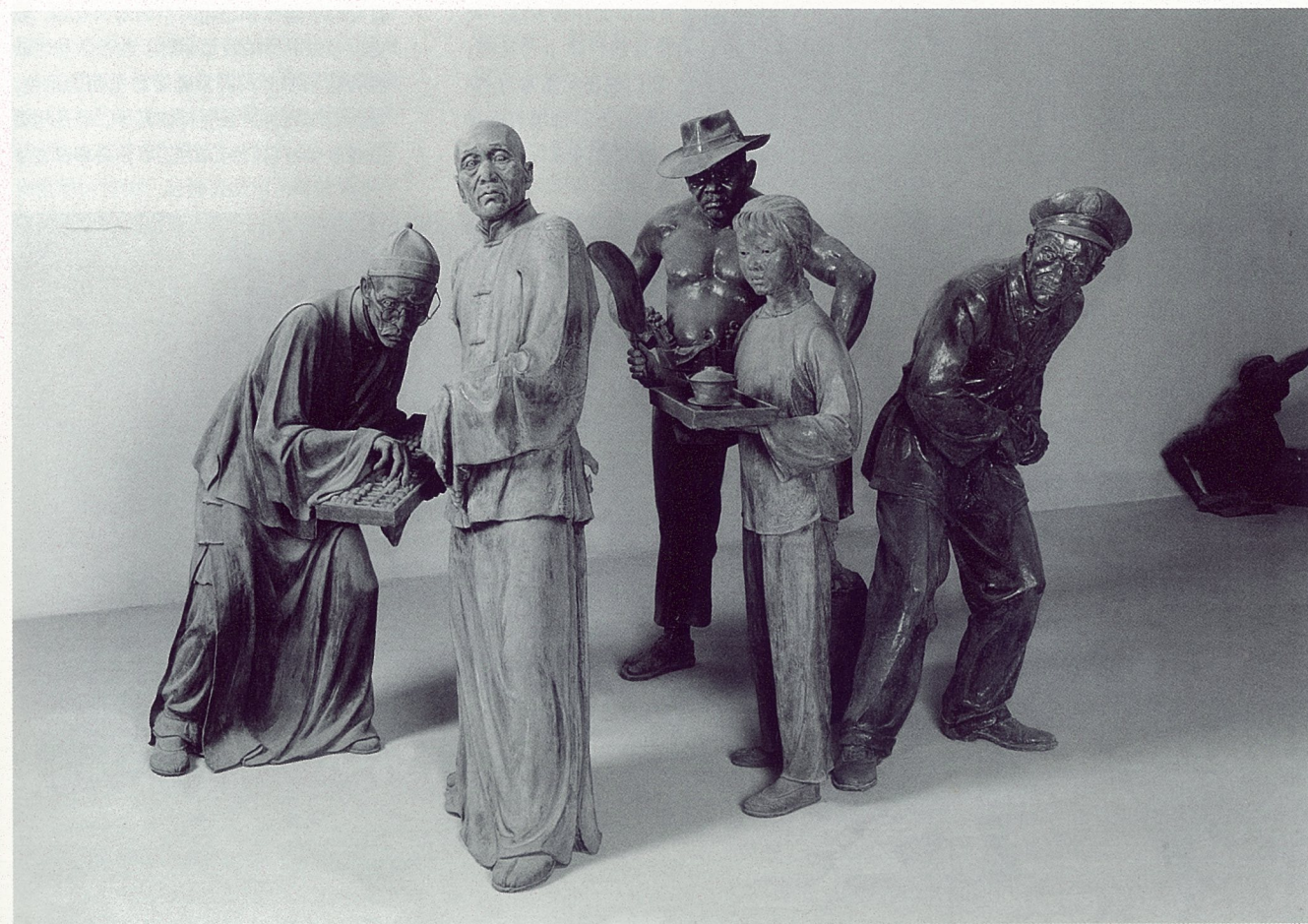
群雕收租院



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