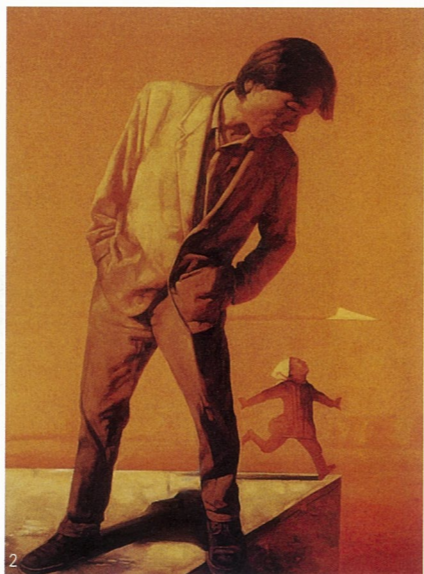


- | | | |
|---------|----|-----|
| 1、鬼打墙 | 装置 | 徐冰 |
| 2、假日11号 | 油画 | 苏新平 |
| 3、都市风景 | 装置 | 展望 |
| 4、记忆之裙 | 装置 | 喻红 |
| 5、水床 | 装置 | 沈远 |



The forward Flee: Comment on The "Wall" Exhibition of Gao Minglu

向前的逃跑：评高名潞的“墙”展

◎段君 Duan Jun

“墙”：中国当代艺术二十年的历史重构”，袒露了高名潞多年以来挥之不去的当代艺术史诗书写的英雄主义情结；自90年代初由他领衔主撰的《中国当代美术史1985—1986》一书出版、随之远赴美国以后，高名潞一直在内心深处重新构筑着另外一部不同形态的中国当代艺术史。

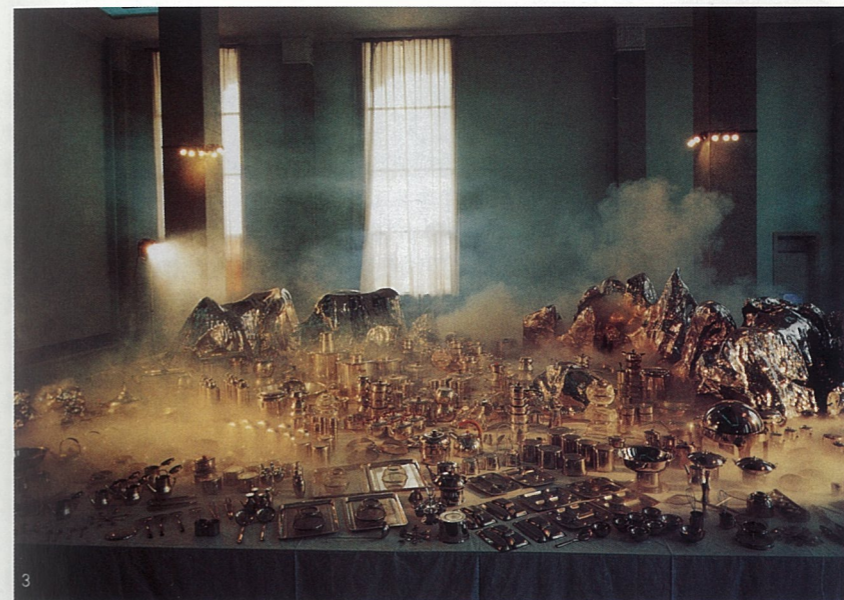
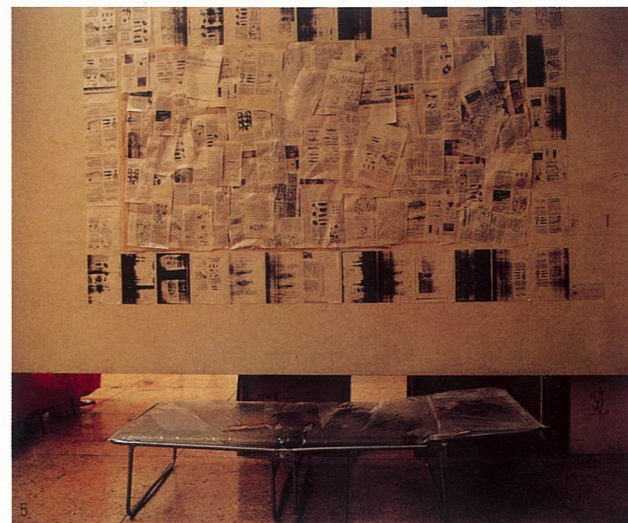
“墙”展遂了高名潞多年的心愿，然而，“墙”展作为中国当代艺术二十年的一次回顾性展览，仍然存在着很多问题。在“墙”展中，高名潞以批评立场和方法论为由，过滤掉了相当一批在中国当代艺术中不可忽视的重量级人物和作品，尤其是与老栗的推介工作密不可分的几个艺术潮流；同时又选入一批令人大跌眼镜、缺乏张力和冲击能量的作品，使得“中国当代艺术二十年”这个本可以令国内众多学者关注已久的“盛

会”打了相当的折扣。圈内相当一部分人对待该展的观望态度在开幕式时的冷场和缺席，以及第二天的极其沉闷、在堪称业余级的学术研讨会中可见一斑。国内多数重要的批评家未能到场，研讨会上仅徐虹和王南溟这两位个性鲜明的专业批评家在会上的振臂呼吁令人亢奋，更多的发言不知所云。高名潞在研讨会上解释说，此展本来是一个主题性展览，但博物馆馆长认为“中国当代艺术二十年”这个名字响亮、有吸引力，所以高名潞也就姑且用了这个名。其实谁都知道，展览命名权当然在策划人手中，无须掩饰也能看出高名潞的雄心。

展览试图以一两件作品就代表一个艺术门类在中国当代的发展，这种做法，尤其是谈建筑，已经遭到了互联网评论力量的抨击。ABBS论坛今年3月份就有人发文《有感于艺术

家们的建筑想象》，对高名潞《物质乌托邦在中国都市建筑中的意义》一文中“中国建筑乃江河万古，建筑无遗憾，遗憾的是人自己”的看法表示愕然和不满，认为高名潞在评述本专业问题时是断然不会用如此大字报式的语气的，可为什么当他来到相对而言是外行的建筑领域，竟能以一种为生民立命的高姿态感情用事，在谈论批判中国建筑师时的那种义愤填膺，仿佛在人民眼中中国建筑师如中国足球一样成了任何人（尤其是艺术家）都可以以道德、科学、艺术的名义，为获得某种无代价的快感而任意进行大加鞭笞的对象。这位评论人士所说的“门外汉”情况，其实恰好也发生在“墙”展的研讨会上：清华大学建筑学院副教授周榕可谓“报了一剑之仇”，他在研讨会上的发言完全可以置换成：《有感于建筑家们的艺术想象》。

提到高名潞，必定会让人回想起89年现代艺术大展，高名潞在该展中声名大噪。肖鲁的枪击事件发生后，有一个镜头是高名潞在大批记者的包围下向公众解释展览暂停的原因；正

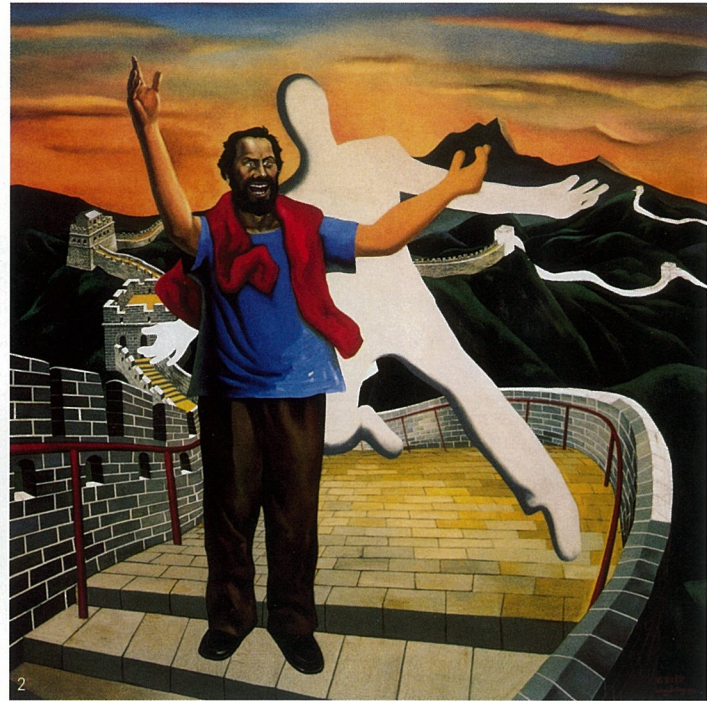


的工作将肯定是不可想象的，试图绕开老栗而重构的中国当代艺术史恐怕也是不能成立的。高名潞此次“墙”展，可谓进一步激化了目前大陆当代艺术圈内部的结构对立；当代艺术批评界和创作界势力范围的分化，以及随之带来的紧张气氛和非正常的危机状况其实已非耸人听闻，艺术家各自“团结”在与己相关的批评家周围，甚至已经到了并非以地域流派、批评立场和创作理念为中心，而是以人际关系、利益瓜葛为头头。这里不得不令人怀疑的是：“墙”展的选择可能已经不再仅仅是所谓的策展理念和批评立场问题了，或许也掺进了个人纠葛与历史积怨。同时即便是“墙”这个具体化的主题，高名潞也未能全面照应，仅从符号层面来看，至少漠视了魏光庆的红墙系列、摄影家荣荣对城市拆迁的忧郁注视、并带有底层生活感伤记忆的《废墟》照片、广州大尾象工作组在广州交通繁忙的主干道旁砌起的砖墙，还有崔岫闻私密性极强以致引起官司的《洗手间》等等。

高名潞不选择政治波普、玩世现实主义的理由是：他们是一种伪前卫，这些艺术家已经不再像他们的先驱那样同权威者继续对立，而是由文化精英（业余前卫）转变为职业生产者，以民族主义和唯物主义为基础的政治波普，诞生在跨国政治和经济环境中，巧妙地同国际市场、国际艺术机构和政府的经济

政策共处并从中受益。尽管事实确是如此，但作为一个对外严肃宣称当代艺术二十年的历史性回顾展，这样对待政治波普，从艺术史角度来说恐怕过于草率，尤其是北京的大众媒体对“墙”展的报道多是直接转载高名潞的策展语，缺乏专业提问和历史梳理，只怕会对公众产生误导，认为中国当代艺术二十

是这个历史性时刻，为他在前卫艺术圈中带来了巨大声望，这也是他日后在美国从事当代艺术活动最重要的资历。但此次“墙”展虽称“当代艺术二十年”，却将90年代以后的重要艺术潮流“政治波普”、“玩世现实主义”、“艳俗艺术”等排除在外。大家都知道，整个90年代的中国当代艺术离开了老栗



年就是“墙”展所展示的样子。回溯到高名潞先前策划的90年代规模最大的海外中国现代艺术展——“Inside Out: 华人新艺术”(1995-1998年),那时还是有政治波普的。高名潞当时也表态说:无论如何,我希望尊重历史。

89年现代艺术大展之后,当代艺术的话语对象、话语方式确实发生了巨大变化,艺术史学者苏立文(Michael Sullivan)在多年前评价已相继移居海外的星星画会成员们时说:艺术家们仍在从事创作,但他们现在要征服的却是完全不同的对手,现在再没有明确的对象——专制的文化官僚——去供他们果断的挑战;他们现在的敌人更阴险,更难对抗;因为这些敌人是孤独和自我怀疑,是轻易得到的名望和财富,是无闻的孤寂与贫困,还有东京、巴黎、纽约艺术世界的竞争和物质主义。其实90年代海外的中国批评家面对的也是如此境遇:对手不再明确之后,策展的锐气和勇敢渐渐磨钝,反倒是大陆本土的批评家在策展时更有力度、更有针对性,至少行为艺术已经在“墙”展中全面退守。回想89年现代艺术大展之时,当时为争取中国美术家协会的官方批准,高名潞也曾向中国美协书记处的官员做出妥协,达成了三条基本的协议:后来第三条改为在现场不出行为艺术,但可以以图片形式展出。然而,正是在大展上发生的多起行为艺术事件在现代艺术大展上成为最构成挑战性的先锋艺术,也一举奠定了现代艺术大展的历史性地位。而“墙”展彻底抛弃了行为艺术,至少没有一位艺术家肯在中华世纪坛做一次尝试。一向生猛的行为艺术家张洹沦落到在展厅外面摆了一辆石制的BENZ。不可否认,今天意识形态的打压依然存在,但89年现代艺术大展对体制的挑战精神已在这个物欲横流和名誉、既得利益至上的年代丧失殆尽;成就越大、生活越稳定舒适的人,越害怕失去他们这些年来好不容易得到的东西,各种顾忌已经先天地削弱了“墙”展的先锋性;可以说,高名潞的活动轨迹铺就了一条所谓的“向前的逃跑”之路。

展览在这些方面的差强人意,当然并不能归咎于所有参

展艺术家,展览中有一大批作品非常有力量,他们关注中国的现实变化,揭示了中国存在着的过多的从政治、经济、人文、道德难题,具体到对小写的人的尊重、国民素质等等问题。高名潞在另一篇文章《现代和前卫的标尺是什么?——中国现代性的另类逻辑》中更明确地说明了何谓“整一性”:在中国现代性开始出现之初,艺术即被看作是中国的整一的社会现代性的一部分;它试图整合审美、宗教及政治为一个有机体,因此,它被认作是人的社会化生活的一种和谐方式,而非异化方式。明眼人都能看出,他的这种论点是基于他对85新潮美术的评价和感觉,所以他仍念念不忘丁方的作品。但是此展做的还是不彻底,保留了刘小东的“无聊”、宋永红的“艳俗”,而且没有入选苏新平早期的带有神秘主义的超现实主义作品,反倒是选择了最近他已靠向艳俗艺术的新作《宴会1、2、3》。

一向强调艺术批判性作用的独立批评家王南溟,在“墙”展之前就撰文对高名潞所提出的“整一的现代性”(Totality of Modernity)表示怀疑,指出这一概念的提出是高名潞对已经在现代性理论面前不堪一击的“85新潮美术运动”所作的某种保护性假设。高名潞在这次研讨会上再次提出这一论点,并进一步演绎出:中国的现代性是空间性的,而非时间性的;而且“现代性”与“当代性”这两个概念在中国是可以互换的。批评家岛子已经指出:当代性与现代性的根本区别,就在于当代性已经抛弃了现代性自康德以来所谓的对无利害关系的纯粹美



之追求,而介入到更为广泛的社会问题中去了。纵观中国一个多世纪以来遭遇西方现代性的过程,可以说,中国确实不存在一个线性的现代性叙事逻辑和真实化过程,但同时也不能如王南溟所言:中国现代艺术完全是一个称不上现代性的艺术,所以艺术上也根本不可能有高名潞所说的中国现代性。已滑入新保守主义窠臼的王南溟,认为中国艺术缺乏一个现代性最根本的起点并适用于任何种族的艺术现代性分析,凡是这个现代性起点的艺术,称它为什么都可以,就是不能称为现代性。如果情况如王南溟所言,一个多世纪以来中国知识分子和政治家、经济学家参照西方现代性所付诸的努力均将为之东流,现代性在当下世界范围内伴随着全球化过程的资本主义内核将完全被排除在中国以外;同时中国其实从一开始就存在着本土资本主义力量,强烈要求市场开放和自由化的声音现在已并非完全来自WTO,也来自中国内地已经越来越有势力的资产阶级,当代艺术生产的保护者和收藏家越来越多地转向国内这一现象也显示了本土资本的潜在力量。

高名潞进一步说:“官方 vs 非官方”或者“非官方 vs 非非官方”的前卫叙事理论,在面对21世纪的中国当代艺术现状时,将继续失去阐释的能力和意义,在这种情况下,作为体制而非单纯意识形态的代表的官方却悄悄地成为中国当代艺术的主要赞助人;北京国际双年展,邀请了众多西方知名艺术家和中国“老前卫”前来捧场,包括徐冰和蔡国强——他们的作品和那些“保守”的中国艺术家的作品比邻。把高名潞的话引述到这里,可以明显地发现,高名潞确实有些以偏概全。我们应当看到的是,像北京国际双年展这样一个毫无先锋力量可言的官方展览,它支持和邀请的是哪些艺术家的哪个时期的作品?它目前不可能邀请的艺术家和作品又有哪些?而且把徐冰和蔡国强与“保守”相对,也未必如此。徐冰关于9·11的作品,他仙气一吹,多少生命就此轻轻化解;蔡国强在2001为上海APEC(亚太经合组织)设计的焰火表演已经在前卫圈内倍受鄙夷。

“墙”展中相当多的杰出作品,包括尹秀珍对消费社会可能造成的异化形式以及脆弱的都市结构表示深刻担忧的巨型装置作品《超市》、画家吴翥将垃圾转化成美学要素并突兀地呈

现在观者面前以期制造“震惊”效果的布面油画《风景》、王晋逼迫都市人群重新思考究竟是桥墩还是民工撑起了桥梁的行为摄影《100%》、张大力破坏性极强的长时段社会学式书写《对话》以及付量都市下层人民生存状态的装置作品《种族》、王劲松对中国虚假政治生活的抨击《无聊的会议》、邢文丹批判中国都市阶层盲目接受伴随着全球化过程所带来的西方普世价值观的数码摄影《都市演绎》、雕塑家李占洋荒诞地透视但又恰恰最真实地把握了中国城市市井生活的《街景》、画家喻红以个人成长的微视角见证中国20世纪后半叶巨大历史变迁的装置作品《记忆的衣裳》、展望讽刺整个民族心态庸俗化转向的装置作品《镶金牙》、赵半狄借玩具熊猫之口说出对生态问题和整个民族的西方化可能造成的中国人心理结构变化的《赵半狄和熊猫咪》系列,还有展览中最令人感伤的两件作品:怀有浪漫主义情怀的陈秋林《别赋》和纪实主义的鸿篇巨制王兵《铁西区》,均对过于迅疾变化的社会现实及其可能造成的真实伤害表示忧虑,这恰恰显示了美学现代性对社会现代性的置疑和警示,也正是这种对立关系构成了这些作品的强度和内在张力。

其实在这里,非要争论出中国有无两种现代性已没有必要了,中国批评界的每一次争论向来都是以更为激烈的对立而结束。仍然要承认的是,高名潞的这种理论构建态度,对于更远的中国未来来说可能更具有启发性:中国现代性处于何种情景逻辑之中的问题是一个迟早要解答的疑问。重要的是,高名潞这一代有着宏大理想的批评家一直是在试图摆脱强大的西方话语叙事,通过提出自己的独特理论——哪怕需要各方面更为残酷的检验,不断地修正西方现代性理论的某些方法和切入点,揭示其在解释中国具体问题时可能存在的局限性,以便更准确地理解和更有效地解决中国当代社会和当代艺术的现实问题。

1、大爆炸系列	行为、装置、摄影记录	郑连杰
2、我终于登上了长城!	油画	王劲松
3、赞星礼斗	绢、木	文凤仪
4、蜘蛛 No. 10	录像	汪建伟
5、0%	行为、摄影	王晋

