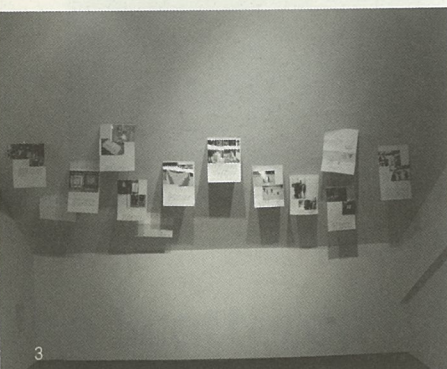
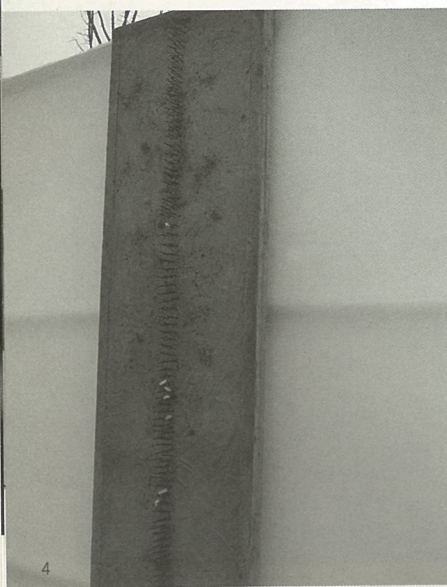


## Does Art Really Need This Sort of 艺术真的需要这样的基础吗 Foundation?

●文川



1. 花 油画 周楠
2. 我是小丸子 高庆、朱静
3. 校园艺术活动现场 张杰
4. 1221-81装置 亚历山大德鲁·拉卡扎
5. 无题 油画



随着中国当代艺术的自身演进及对外交流的日益扩展,改革目前学院基础教育体制的呼声也越来越高。尤其是在高校逐年扩招的今天,在我看来,这场改革的核心问题在于改变目前基础教育体制中基础训练和创作实践的割裂状态。

改革和创新从来就不是一帆风顺的。例如,最近我所就读的院系正在酝酿把本科阶段的创作课程从目前的三四年级提前至一二年级就开始开设,并进一步区别绘画工作室和综合视觉工作室各自的研究课题,有效地避免学科重复建设,并同时重新认识“基础”的概念及拓宽基础训练项目的前提下,有步骤有重点地推动基础训练课程设置的改革,减少目前所存在的一些重复性训练课程。这一大胆提议虽还在同学间小范围内积极的讨论,但已在局部引起了很大争议。特别是一些把“苏联经验”教条化和神圣化的人在那里痛心疾首地惊呼我们是“要把油画系带向灭亡”。对于这样耸人听闻,杞人忧天的言论,稍对当下艺术生态的自然演进有点常识的人都会感到其荒谬之处,而这样的言论与师生们积极主动的体制创新相比,更凸显了其不切实际。

我认为基于对青年一代所具有的创造性的尊重,并因而作出对目前基础教育体制的创新,是对艺术发展规律的新认识,是具有相当国际视野的,并最终有利于培养中国当代艺术新力量的新举措。

做为一个在校学生,我认为,中国目前的学院基础教育体制在很大程度上是对旧有的学院教育的沿袭,而目前中国当代艺术所存在的一些问题的根源就在此。尽管在目前中国的艺术生态中,有意识或无意识地形成“美协”和“在野”,“体制内”和“体制外”的对立,但是,应该能够看到的是,对立两者中的绝大多数都具有学院背景,换言之,

都是旧有学院教育的产物。而旧有学院教育体系对青年一代自发创作实践的漠视,以及对所谓的基础教育中“技术”的畸形强调,使之成为了目前中国当代艺术一些问题的根源。

比如说,在反省‘85以来中国当代艺术的经验和教训时,甚至在总结新中国美术的历史演进时,“挪用”问题一直为人所诟病。而每每在遭遇此等批评时,前者常常拿出“后现代”的幌子,而后者又常常王顾左右而言它地大打政治牌。当然,“后现代”也是原因,“意识形态”也是原因,但我个人认为,不合理的基础教育体制才是这一问题的直接原因。批评家王林曾在不同场合反复强调他“技术够用为止”的观点。我个人很赞同他的观点,因为在我看来,“技术”的获取和使用就应是因人而异的,而不该有一个“统一标准”。但目前的学院基础教育却普遍存在把基础训练和创作实践相割裂,并在基础训练中“一刀切”(即忽视学生兴趣点,个人气质,安排统一模式的基础训练课程)的问题。而这种炒冷饭式的非人性化的枯燥训练,只能让“好学上进”的学生成为一个个麻木不仁的,毫无艺术知觉的工匠;而让那些不甘守旧的“不可雕之朽木”离我们的学院教育越来越远。总之,目前这种一厢情愿式的基础教育只能是一种不合理的基础教育,只能是一种与我们的教育目标相违背的基础教育,因而对其改革已成为在当前国际国内新形势下继续推动艺术教育发展的必然要求。

每每改革之初,总是困难重重,我们往往只记得“前世之事,后世之师”,而不敢去实现理论创新和实践创新。而事实上,只有当我们在改革的征途上勇敢地踏出第一步后,我们才有可能发现我们所做出的努力是多么的有意义。

编者按:

由艺术批评家鲁虹策划和组织的“第一届深圳美术馆论坛”在2003年岁末的钟声结束——但随之寂静和远离的是艺术的喧嚣、聒噪和噱头,但美术批评乃至整个中国当代艺术发展进程中一些不容忽视和回避的问题不但没有画下句点,更在老、中、青三代批评家互动的交流中发人深思。这无疑将为中国艺术和艺术批评在新的时代语境中良性共生提供了一个可能空间。

在此,我们列举了三位批评家的发言,以飨读者。

# SOUND OF CRITICS

## 批评家的声音

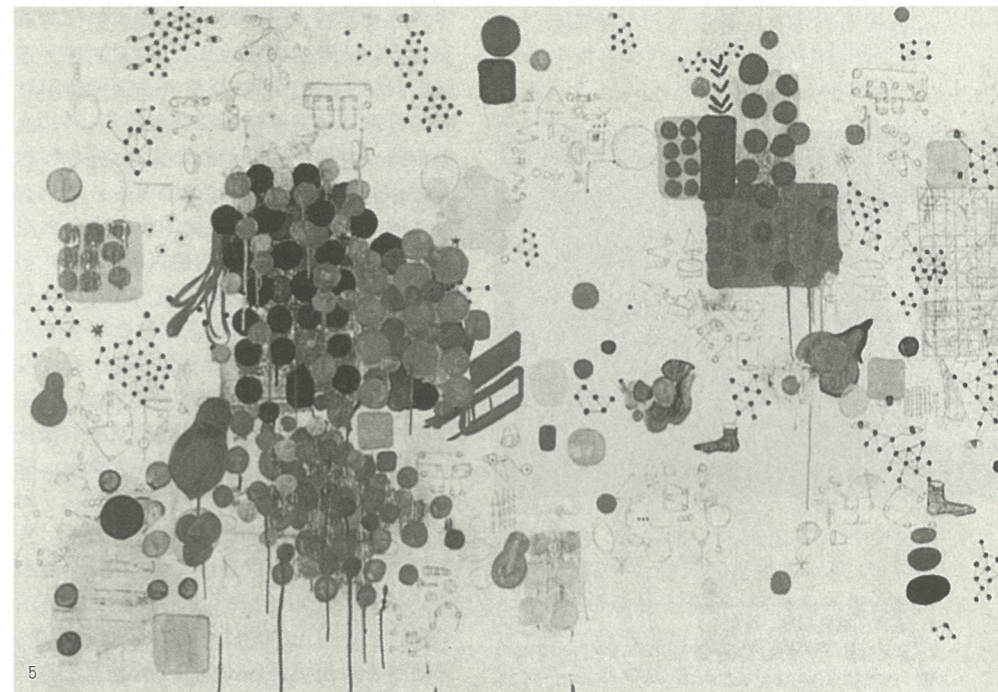
—Gleaning of Shen Zhen Fine Arts  
Museum Forum 2003  
——2003 深圳美术馆论坛拾遗

●水天中、李小山、高名潞

### 水天中发言及提问

**水天中:**在我批评写作理论研究过程中,可能遇到与很多在座的理论家不太一样的特殊的处境,就是我不断遇到退稿和批评。在我所写作的有关当代美术理论的文章里,往往是我觉得比较有内容、自我感觉挺好的文章受到退稿,我觉得非常无聊。看来,纯粹是应景的文章倒是畅行无阻。这个大家也许觉得很奇怪,但是确实是事实。在座的有好多的朋友大概也都遇到过或听说过我的事情。举个例子吧,我曾经写过一篇关于国立艺专画家历史命运的文章,实际上是一篇艺术史的文章,但是寄到北京的一个学术刊物以后,编辑认为是不能够发表的,当时他提出很多严肃的意见然后退给我。后来这篇文章还是在广东华南师大编的《东方文化》上发表了,文章在比较关注二十世纪初期的人,特别是国立艺专的老校友里流传得非常广,并且得到他们的好评。再一个,我曾经写过一篇关于二十世纪美术,特别是改革开放以来美术的文章,当时的编辑给我写了一封信,说他觉得我的这篇稿子是当时所有笔谈里写得最好的一篇,但是不能够发表,希望我谅解,我当然非常谅解,一点意见也没有。这次我这篇《西山会议——回忆与思考》在会刊的文集发表之前,《当代美术家》说要发表我的这篇文章,后来又打来电话说不发表了,希望我谅解,我也一点意见没有。我觉得用不着对我的文章多谈,我希望有更多的时间来回答大家的问题,无论与这篇文章有关还是无关,我都乐于回答而且是毫无遮掩,我之所以把这篇文章提交给这个非常重要的论坛,是觉得在中国文化、艺术界中,中国美术批评理论曾经扮演着先知先觉的角色,特别是八十年代初期,中国的美术创作理论曾引领着一拨接一拨的浪潮。但是在现在,经过二十多年发展以后,中国美术理论家应该清醒地感受到,我们不再是先知先觉,也不再处于其他领域的领先地位了,因为在中国美术理论界还有很多禁

忌,而在其他领域,比如文学界、法律界、社会科学理论上,大家谈的已经相当深入,在史料挖掘和理论阐释方面都已经做得相当充分,而在我们美术界仍然没有展开,没有



人愿意去碰它或者不愿意被碰到。这个原因是多方面的,而且主要不是研究者个人的原因,这一点我曾经在我写的一篇文章中提到美术大批判,对美术发展的影响和牵制,一直到现在仍然存在。美术大批判对我们来说,不是一个化石而是活生生的。刚才我谈到的个人写作处境就充分说明了这个问题。我这篇文章所关注的并不是当年曾经开过的那个会或者会后我个人的处境,而是美术大批判的存在和美术大批判的运作机制和方式,它在幕前幕后如何展开。不管是批评者还是被批评者和旁观者,参与者的反应以及对他们的影响等,我觉得这是一个非常值得探讨的问题。美术大批判基本上是停止了,

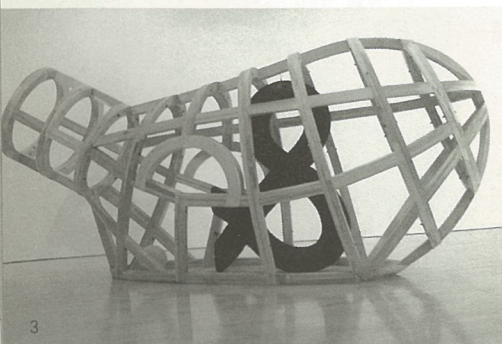
但是它对人的震慑作用依然没有完全消失,其原因也值得思考。如果说等到将来有朝一日,大家觉得这个问题不再成为一个问题了,或者不再对我们的写作、对美术理论、美术史研究形成任何一种牵制时,我觉得它才真的成为历史问题,完全可以把它放在历史文献或者中国近现代美术史的研究范围里面去了,而到现在我仍然觉得它是一个现实问题。我所要说的是很短的几句话,下面我愿意回答大家任何问题。

**皮道坚:**我注意到水天中先生文章最后的话,当代中国美术界并未出现真正意义上的左派,水先生这篇文章好像是几年前写的,那么我想问问这是几年前的认识还是现在的看法。第二个问题,如果你几年前的观点,那么你认为现在中国有没有出现真正意义上的“左派”?换句话说,我们现在在座的是不是都是学术意义上的“右派”?我还

想知道的是,我非常希望看到学术意义上的“左派”,你所认为的学术意义上的“左派”是一种什么意义上的“左派”?

**水天中:**非常好非常大的一个问题。这是我好几年前写的,文章并非针对理论家和批评家,主要针对的是整个美术界的系统、格局和结构。中国没有真正意义上的左派,就是当时在中国可以控制美术发展形势的人里没有“左派”。如果从一般的学术意义上的“左派”来说,我当然不认为今天在座的各位或者是今天美术批评界所有的美术批评家是“左派”或“右派”。我觉得在艺术主张上,或是在艺术所关注的问题上,从个





1. 温室 综合材料 龙娇  
2. Sze 的第一个装置艺术个展于 2000 年在纽约马瑞娜·波斯基画廊开幕。  
3. 容器 马丁·波依尔·麦克基画廊藏

体来说,有许多人是“左派”或者是接近“左派”,而在整个美术的结构,比如说在艺术家协会,整个管理和引导中国美术的势力格局上还没有形成完整的“左派”。

**刘骁纯:**首先请你对“大批判”的概念解释一下,你对它是怎么定义的?另外你对这种大批判的社会现象的未来有什么估计?

**水天中:**我曾经想过写一篇专门梳理大批判的文章。我觉得中国美术界的“大批判”最早是三十年代的左翼文化人,包括当年“创造社”,“大批判”是他们对抱不同学术见解的人采取的一种方式,除了话语和写作之外采取有组织的行动。到延安时期,这种方式为延安美术家所接受并加以发展。延安美术界曾经对试图进行一些现代艺术实验的人进行有组织的批判,但这种有组织的批判不是延安美术界的发明,而是当时延安思想界的发明。延安思想界把三十年代左翼文化界所流行的东西组织化了,把这种艺术问题归结为政治问题,采取一种政治意识形态的组织行政方法去解决美术问题,这是大批判的一大特色。到了建国以后,美术界的“大批判”伴随政治运动应运而生。每一次政治运动和思想批判,中国的美术界必然是找一个与之有关或无关的题目或人作为“大批判”的对象。现在我们看来,这些确实是与当时的思想批判运动或政治运动有关系的,但也有些纯粹是没有关系的,而中国美术界为了表现他们不能自外于政治运动,所以他们要做出某种表现,就找出某个相关的题目来批判。“大批判”有几个阶段:第一个阶段,实际上在美术以外产生的,“大批判”的原因和结果都在美术以外产生,只有批判的中间这一段是在美术内进行。美术理论的“大批判”的原因并不是美术理论的问题,它所得出的结论也不是美术的结论,采取的手段也不是理论的方法,这是“美术大批判”的特点。我们现在回忆起来从50年代陪伴政治运动的“大批判”开始一直到西山会议的“大批判”,都可以用我所观察的这一点加以概括:既不是在美术理论的范围里产生,也不是在美术理论的范围里解决。在我的文章引述中提到:当时美协开会,一位美协领导说,我们这个批判清理不能仅限于理论上或思想上,一定要进行组织人事和行政上的处理。一般学术意义上的批判或者学术批评学术讨论与大批判不同,它并没有把学术问题当政治问题,没有把学术问题突破学术界限。至于说到“美术大批判”今后怎么样,我觉得很久以前有人曾经问过周扬,文学界的“大批判”还会出现,当时周扬迟疑不决的说,我想大概不会吧。当

然,我现在认为从邓小平南巡到现在,没有出现过殴打批判,但是“大批判”的力量,对“大批判”的演练和一往情深依然是一种现实的存在。

**刘骁纯:**你刚才说“大批判”的起因和结果都是在美术之外,但有一点我觉得比较重要的是,你说它不是用美术理论的方法进行批判,而实际上我们也都在讲批判,包括批评,我们今天就是一个批评的会议,那么,什么叫不是用理论的方法?

**水天中:**我所谓的不是用理论的方法就是不是用美术理论的逻辑,不是用学术的方式,而是用行政意识的方法去处理。

**刘骁纯:**好像还没有回答我想听到的东西,因为它“美术大批判”毕竟有它自己的方法论,我们说“大批判”的文章一般也就是理论文章,我觉得非常重要的不是用美术理论的方法,那么这一点需要解剖开,怎么不是美术理论的方法,这是重要的一个问题。

**水天中:**对,这是很重要。比如姚文元谈到戏剧,电影,音乐等,他所谓的让中国“不变颜色”“不让资产阶级重新占领中国舞台”,实际上不是个艺术问题。别的我不知道,当年对西山会议的批判,实际上他并没有批判西山会议,有很多参与西山会议的发言者今天都在座,他们并未谈到要改变党对文艺工作的领导,摆脱党对文艺工作的权力,而批判者却这样说了,所以他根本不是从理论出发不是从理论上找到问题,而是他自己首先想到一个理由和展开的方式,然后借助这个题目去做,所以我觉得“大批判”不是从理论上开始也不是从理论上结束的。我还愿意和刘骁纯讨论下去。

**王璜生:**刚才提到有关知识分子左派与政治概念的“左派”,我觉得有一种冲突,好像知识分子“左派”比较激进,往往从政治上指责他是“右派”,请问水先生怎么理解?

**水天中:**我所谓的中国没有真正意义上的“左派”正是这个意思。在中国美术界我们平常言谈和现实生活中谈到的“左派”实际上是“右派”,是极端保守的。中国美术界平常闲谈的“左派”实际上不是“左派”,应该说在国外或是一般领域谈到的“左派”是“右派”。我曾经想过如果写一篇文章谈中国美术界“左派”的话,称这些人为“右派”,我觉得不合适,因为“右派”并不牵涉伦理上对他的评价,他完全是一种观念,无论政

治上还是学术上,“右派”和“左派”并不牵涉到中国所谓的政治立场问题,所以很难对大家平常谈的“左派”进行很确切的理论定性与解释,这是我十分困惑的问题,希望在讨论中得出结论。

### 李小山的发言及提问

**李小山:**我的发言并非我的论文,这两天的会议,我认真聆听了各位的发言,发现了一些问题。上午的会议结束时,皮道坚先生在不是总结发言的总结中,认为这次会议很成功,我部分地赞同皮道坚先生的意见,从形式上看,这次会议从发言到提问都很规范,但是从内容上来看,我认为没有大的突破,在理论上没有新的建树。从批评关注的问题分析,以上午李公明的发言为代表,他所列举的问题全是以外国思想家的言论观点作为自己的出发点。当一位批评家提到西方的理论家时,接下来的那位必定要提这个理论家的名字,以证实自己也在与时俱进,没有被知识的传播排除在外,我觉得知识的积累再多,也是没什么大用的,今天上午李公明的发言,列举了四个外国的思想家,用他们的观点和立场来看待中国的问题。这都是“洋务派”的作法,在文学界、思想界都是如此。从“五四”以来,中国的思想家没有什么原创性的思想,没有能力去对待思想问题,这是相当严重的。美术论文里面,大谈美术理论,策划理论,但大都是挪用、移植西方的。这次会议我们批评家越来越学术化,这个学术化是加了引号的。除皮力、朱其之外,大家都是老面孔,这么多年来,大家在一起开会、聊天,一开口,就知道对方要讲什么。在“图像的图像”展览中出现了很多新的年轻艺术家,但在我们的批评领域,还是那批老面孔,让我感到后继无人。在文学批评界,新人辈出,交锋激烈。然而在美术批评界,少了评断,大家只是呈现。譬如策展,往往是根据一个观念或现象,把东西拢在一起,就是一个展览,没有任何的判断。批评家全部变得温文尔雅,这是很可怕的,批评家的责任至少部分地正在消解、丧失。理论家与批评家没有能力在思想建设上提供新的东西,不谈西方似乎就不会发言,这说明中国思想家在原创性上的能力太差,这不仅仅是美术界的问题,所以我相当悲观,在未来若干年内,中国美术界和文学界的批评家,包括其它领域,都是“中介公司”。它们只是把西方的“房源”介绍给了中国的“住户”,而他们自己没有“房源”,只是起“中介”的作用。在批评介入现实的问题上,我觉得栗宪庭做得相当不错,很有针对性,在文章里很少玩词藻,不象其他人用一种英文、法文、德文翻译过来的东西,然后是针对中国的现实,大谈一通空洞的理

论。批评不是艺术理论,而是要有针对性,必须针对某一现象、潮流和当下发生的事件、艺术家,但现在我们的很多的艺术家没有针对性,即使有,也是把一些艺术家拢在一个栅栏之中,写一些介绍性的文章。我觉得中国的批评家在未来的责任是重大的。这次会议上,尽管大家的发言看起来非常学术化,理论化,规范化,但是敏感度和尖锐性少了,这和我们的年龄有关系。去年在南京的一个会议上,很多老先生在,可能是我也老了,只是讲一些好话。杨之光就说:小山成熟了。我一旦感觉到我们要成熟时,那离入土也就不远了,发言的空间余地已经缩小。在西安,我和一些批评家说,我们这一代人的历史任务已经结束了,我们的敏锐度和尖锐性都在降低。批评家原思想的欠缺,导致我们只能贩卖西方的东西,这个现状我们无法绕过,如果没有这个,我们原有的东西也要失去,因此我相当悲观。在未来一段时间内,可能会出现思想的真空。(铃响)另一个问题,就是当代艺术的小圈子化特别严重,我们讨论的问题与社会没有关系,谈的东西对于老百姓来说,与物理、化学一样,他们根本不知道,甚至连艺术爱好者都不知道,因此我们的很多工作都有似无用功,我在一些文科大学做讲座,问他们能否指出一个中国当代艺术家,南京大学的学生一个都报不出。就在南艺边上,邱志杰刚刚有个展览,在我课堂上的一百多个学生,无一个去看过这个展览。从很多事例可以看出,当代艺术的小圈子化非常严重。我们不能自娱自乐,如果那样的话,大家都没有必要费时费力地飞来飞去。其它待展开和深入讨论的问题,由于时间关系,就不多讲了,谢谢!

### 高名路的发言及提问

“中国现代性和前卫的标尺是什么”

**高名路:**我很同意李小山所讲的,“我们在各个领域都缺乏思想家”,但这个问题不是那么简单。首先,现在我们不管是谈到中国传统还是西方现代,所使用的话语全部来自西方,而且思维方式全部是二元对立的,如传统与反传统、官方与非官方、主体与客体。谈到全球化时,大家会提到全球对个人和本土的关系,这就是典型的西方思维模式,因此,我们怎么会有自己的思想。只有整个话语系统改变之后,这种要求才有可能。第二个问题,我并不觉得这次论坛学术性太强,不知道李小山得出这个结论的原因是什么?他说的是加引号的。学术性与针对性是结合的。马克思花了很多年,坐在大英图书馆,创作了《资本论》,这是他对古典经济学、现代经济学作了深入研究之后,才得出的结论。另外一个,西方的一位学者说,后现代是现代的进行时。他为什么这样说

呢?在我到国外的九一年至九三年,是西方的女权主义、多元主义、后殖民主义很热闹的时候,这些也是我们当前热炒的东西。在九十年代中期之后,这些思潮已经走向式微,在实践上式微了。九二年的惠特尼双年展的时候,当你走进展厅,会觉得很热闹,黑人说,我是黑人;亚洲人说,我是亚洲人,整个展厅里弥漫着非常政治化的气氛。连克林顿在总统竞选时,也谈到了这个展览,就是因为它政治性太强了。在经过大量阅读之后,我发现后现代主义是对现代主义这种精英主义的一种反叛,后现代主义与现代主义在逻辑发展上是一致的,同样是分为三个阶段:殖民主义时期、冷战时期和经济化时期,因此我们说全球化是西方现代化的一部分。中国要有自己的思想家和学术上的针对性,要有现代化的转换,需要怎么做?要摆脱西方话语,走出自己的全球化之路,我们必须知己知彼,先把西方的东西吃透,再把自己的逻辑性整理出来,我们还有很艰巨的任务。大家应该清楚二十世纪初开始的中国现代化转换的过程,但是大家未必清楚,而且,在此情况下,大家还要向前跑,西方搞什么,我们也搞什么,这些全部平面化,也是后现代所强调的,如个人的私密感情、好莱坞式的电影等等,激动人心又富于戏剧化,人们喜闻乐见,因此我说中国当代艺术的话语实际上仍然是西方后现代话语。有意思的是,我们并非没做现代化的转换,二十世纪初,蔡元培先生提到“美学代宗教”,但那时这样说,是功利性的,就像八十年代的运动一样,尽管这个学说是脆弱的,但在没有商业化的时代,他们是要创造一种形而上的东西去占领人们思想出现的真空。他们的心态是反抗性的,是要建立民族和本土的价值标准之后,就一直使用二元对立话语,如主体与客体、革命与反革命、黑与白等等。新马克思主义是后现代理论的主要部分。二元对立的思维方式是从传统发展下来的,甚至在中国三十年代的早期,二元对立的观念还不太明显,中国传统以前没有提过唯心主义与唯物主义的观念,中国思想家没有把唯心与唯物、个体与世界、外部世界与内部世界对立地提出来。但现在我们大量地使用西方话语去批评西方,最终是达不到目的的。第二个问题,我认为中国现当代艺术不能产生思想家的根本原因是缺乏没有方法论的欲望、气氛和个人能力。西方非常完整地精心包装阐释各种理论,但我们为什么不找出自己的方法论,把自己的逻辑阐述出来,让全球来共享啊,这也是我们所有人所面临的挑战!谢谢。