

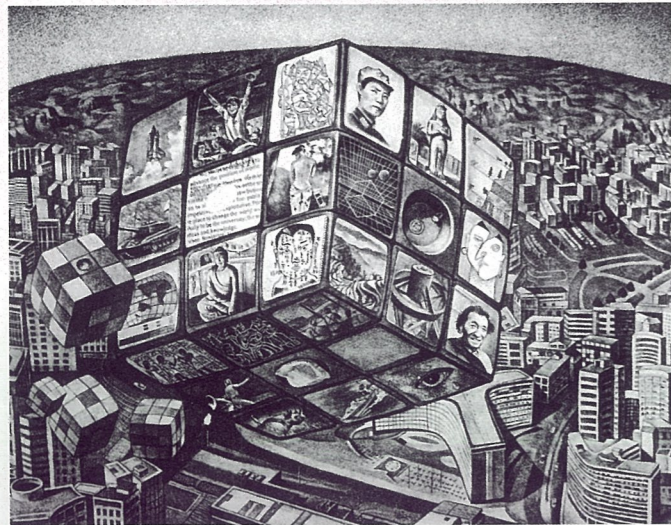
# 把范围广泛的艺术实践结合起来

——我院“重庆辣椒”赴德国、欧洲展览序  
卡塞尔大学驻卡塞尔美术学院代表  
乌苏拉·潘汉斯 教授

“重庆？没听说过！”很显然，马可波罗从没向忽必烈汗提到过这座城市。不过意塔洛·卡尔维诺著有《隐形城市》一书，从中我们或许能查到它的名字。这座城市就在永远为雾霭笼罩的天府之国四川省境内，座落于长江的上游。江水挟带着泥土，水势平缓，水产丰富。中国的历史学家根据发现的炉灶数量断定，这里在大约二千年前居住着二百余万人口。从一张画于一千年前的城市地图上我们可以看到，在环形的城墙内拥挤着大量的房屋。尽管这张图画得很简略，它还是证明了城市规模一向的巨大。去年新的区域划分使重庆一跃而跻身于世界最大城市之列。原居住于市区的居民数量为一千三百万，而生活在重庆市行政管辖区域内的人口总量则为三千万之多。在沿江而建的山城内耸立起无数冲天而上的现代化摩天大楼。从楼顶上俯视，往往可以领略城市风貌。在弯曲纵横、布满隧道的大街上，汽车喇叭的欢鸣比红绿灯对交通通行起的作用要大得多。直到暮色的降临，终于奏响一曲交通堵塞的交响乐。

四川美术学院地处以前的市郊，以六十年的校龄而成为中国创建最早、同时也是最著声誉的美术学院之一。在今天，中国的美术学院和欧美的美术学院在运作上是截然不同的。要在我们的美术学院中获得一席之地是相对困难的，一旦成功则使艺术家倍受尊重。而在中国的美术学院里艺术家们要不受干扰地进行艺术的自由创作则决非易事，因为艺术创作作为过多的令人讨厌的行政事务所干扰和纠缠。这当然是个显而易见的缺陷。但考虑到在中国公开的艺术活动——诸如艺术品的展览、出版、买卖——虽然在最近几年生机勃勃地发展起来，但仍然是处于起步阶段，这些行政事务或许还是可以令人容忍的。反过来中国的美术学院也有更多的优越之处。一方面新的艺术思潮和现象总是集中出现于美术学院内，结果是各种艺术见解和主张的形式多样的直接交流在那里成为可能。另一方面美术学院把范围广泛的艺术实践结合起来，内容包括对传统的中国艺术技法——书法、水墨画、漆画或木刻的掌握和应用发挥，直至到发展出新的造型语言和手段。学生要经过一系列在我们看来是极为艰苦的技法训练。它要求学习的人在能够发展出自己独特的艺术语言之前首先要使技法和表现方式臻于完善。结果是米开朗基罗们不得不把他们的石膏脑袋伸过来，以便酷似原作的赝品被精致地用素描再造出来。无论如何，和我们相比，中国的美术学院还是给年轻的毕业生提供了远为多的

世纪末风景 李川



# Integrating Extensive Artistic practices

Preface on Our Institute's Exhibition "Chilies from Chongqing" in Germany  
Ursula Pahans

机会，使他们作为学校的老师得以继续发展自己的艺术，而他们的年龄也很少超过我们学艺术的学生。使人印象深刻的是老一代的教授们对他们的宽容态度。这使他们得以在自己的艺术发展道路上走下去。

近些年来，在我们这里及整个欧洲范围内所举办的一系列展览使中国的当代艺术引起了世人的普遍关注。在柏林的世界文化之家、波恩艺术博物馆和波恩妇女博物馆举办的展览，再算上卡塞尔的第十届文献展，特别是威尼斯的双年展，所有这一切都极为成功地首先使中国活跃的前卫艺术浪潮为众所瞩目。展出的艺术作品如果因为需要解释和辩白而有时表现得过了。我们还是能看得出，它们是“中国的”。和今天中国其它风格种类的艺术作品相比，从中还是透露出一定程度的缺乏自信。现实的、世界范围内的对文化的认同以及对如何把传统与(后)现代联系起来这个难题所进行的激烈讨论使我们相信，如果有机会把一些诸如编织物、空间构成、舞台造型这样的艺术作品——它们从多层次、多角度体现了今天中国的艺术界把打有极强工艺性烙印的现代与对文化的自我理解相结合这一问题的关注——汇集起来加以展示而不做评价，还是很有意义的。一次美术展览——其作品来自四川美术学院，或是由它原来的师生所创作——看来给我们提供了这一次机会，而重庆的这所美术学院和卡塞尔大学之间建立已久的合作伙伴关系则为这一酝酿已久的项目的实现提供了可能性。

最后我们还不能忘了辣椒。重庆火锅是摆在桌的正中、架在炉灶上的热气腾腾的汤。尽管出奇的辣，但是端上桌来的形式多样、五颜六色的生的配料只要经其中一涮，就象是中了魔法，顿时变得味道鲜美无比。锅内的各式调料造就了火锅独特的口味。因为比起一些厨师和艺术家试图对我们做的徒然的欺骗来，也许在烹饪与艺术之间存在着更深的关系，也因为在整个中国，人们总是首先被邀请去吃饭，所以请允许我在这里使用寓喻的方式。让我们衷心地感激四川美术学院和它的艺术家们，——为他们对参展作品的认真准备以及对每一个细小的艺术上的问题所提供的意见。

人与马 康宁



# “Rent Collecting Courtyard” in Globalizing Context Sichuan Fine Arts Institute Art Theory Department

## 全球化语境中的《收租院》

——我院“2001·雕塑《收租院》学术研讨会”综述  
四川美术学院美术学系

由四川美术学院举办的“2001·雕塑《收租院》”学术研讨会暨河北美术出版社大型文献画册《收租院群雕》首发式，于2001年9月20—21日在重庆四川美术学院举行。自1999年旅美艺术家蔡国强以其《威尼斯收租院》在威尼斯双年展上获奖以来，《收租院》再次引起了国内外广泛关注。在当代文化全球化语境中，《收租院》的政治话语、本土身份和母语文化资源具有特殊的意义，可以展开社会学、文化学、历史学的广泛讨论，正如罗中立院长在大型文献画册《收租院群雕》序言中所言：“《收租院》自诞生之日起，就成为评论的焦点，集结了中国美术界不同时期的学术思想。”本次讨论会主题为：“全球化语境中的《收租院》——雕塑《收租院》引发的学理问题”。研讨会在前一阶段众多争论的基础上进行，对《收租院》研究而言，既有面的回应，也有点的深化。

### 一、挪用、元生产与跨国资本主义的后殖民文化逻辑

在全球化理论定义上，当代中外学者已有诸多不同的解释，但分析之下，要么局限于“跨国公司进行世界范围内的产品或服务营销”这一狭义的“标准经济全球化”来定义，要么如英国的社会学家吉登斯(Anthony Giddens)汤姆林森(John Tomlinson)从泛化的社会学定义扩展演绎。文化全球的现象如何发生？它在当下的症候反应特征如何？对此，岛子先生的书面论文发言在理论的抽象性分析和个案的具体性判断之间，做出游刃有余的阐述。论文发言把“挪用”(Appropriation)作为一个关键词，结合这一策略性后现代艺术手法所发生的中西当代艺术史现象领域，详细区分出文化全球化与经济全球化的关联和异同。他提出“元生产”的概念并解释：“元生产”在文化资本的权力场中以形象符号的复制、挪用、仿真产生结构性的资本流通空间，它的非物化形态如幽灵般无所不在。因此，隐形的文化全球化不象强大的“三极集团”——美国、欧盟、日本三大经济强人主导的全球化经营那样汹涌激荡，也不象“好莱坞化”、“麦当劳化”使全球文化从视网膜到胃囊同一化，实际上民间话语所讽喻的“双年展病毒”，无疑是针对文化全球化的本能逆反，它指向那种跨国公司性质的“旗舰企业”——威尼斯双年展模式。当代国际艺术展览与奥林匹克竞技不同，它没有外在统一的技术指标，因此可以随时为文化资本权力场提供出操控空间，而且始终是国际空间平台，也因此，资本主义传媒大肆叫嚣“申奥为何不申威”。在此模式中，第三世界的某种“前卫艺术”的显见倾向是靠“以弱代异”的“东方奇观”形象符号赢得东方主义的消费习俗价值认同，使跨国资本以压倒性权势占取剩余价值。

结合具体个案，论者进一步分析了威尼斯双年展这一跨国资本主义性质的“文化航空母舰”如何“打中国牌”和“全面开放”(全景敞开盯视)的谋略，并经由政治的、文化的也是经济的体制性结构：策展—收藏—营销—奖励机制来加强中国本土的后殖民内化症。蔡在威尼斯的获奖个案，不过是这一庞大而隐蔽的结构性资本权力机制所操控的一个皮影，这正象马克思所揭示的那样：货币所生产的剩余价值一直或从来都是一个伟大的影子，铸币的肉体只是一个影子而已。

概括而言，岛子教授的发言有力提示出文化全球化语境的现实状况和涵义处境——即使把全球化缩减成单纯的经济维度，最终仍然难以逃脱道德哲学和伦理学的审视与追问，因为经济从来就是人类道德的基础。不同名义的经济剥削可以重构积累的特殊空间，操控文化生产方式，甚至连谎言也可以在当今网络乌托邦大行其道，然而至高的善——包括对人类不公的质疑和反抗，却不可被“挪用”和“消费”，更不可被某种“新东方主义”的烟花、爆破、火药、魔术之类的伎俩任意玩弄、消费。

### 二、后现代和后殖民问题

美国后殖民主义批评家爱德华·赛义德在分析东方主义时说道：“一种文化总是趋于对另一种文化加以改头换面的虚饰，而不是真实地接纳这种文化，即总是为了接受者的利益而接受被篡改过的内容……东方的事物已变得习以为常，牢牢地控制着欧洲的话语体系，这些习以为常的下面潜伏着关于东方的一套学说；这一学说通过欧洲人的经历而得以形成，所有这些人将注意力集中在东方人的性格、东方的专制主义、东方的纵欲主义所谓的东方本质上。东方学归更到底是一种施加于东方之上的政治学说，因此与西方相比，东方总处于弱势，于是人们就用其弱代其异。”四川美院教授岛子先生认为，在威尼斯双年展上蔡国强重塑《收租院》正好印证了赛义德上述观点。岛子指出，蔡国强“看做雕塑”的背后是一张后殖民化的“中国牌”，在策展宗主国的“凝视”之下，母语历史资源被虚假地重新“命名”，并使之在虚构和变形中沦为失语的“他者”，沦为一种工具性的沉默客体，这是与宗主文化共谋的结果，而不是中国文化自主的自身呈现。前一时期，《纽约时报》等海外评论，把《收租院》版权问题的提出以及对后殖民文化问题的讨论看成是“煽动民族主义”。对此四川美院教授王林先生提出，在当今世界范围内，民族主义真那么坏吗？我们在反对民族沙文主义的同时是否应该为民族文化主义留下一席之地？他提出“后民族主义”概念，并指出在后殖民文化背景下，世界文化的多元主义应该包括民族文化主义。

“外国发明，中国制造”。这是王小箭先生一个很有意思的观点。无论是一般商



品的生产还是艺术品的生产，彼地的“后现代”在中国的“后殖民”，中国便是以这种形式推动全球化，也以这种身份参与到全球化之中。蔡国强的《威尼斯收租院》同时代表了西方的“全球化”和中国的“接轨论”、西方的“后现代”与中国的“后殖民”，反映了中国与西方的不对等、不对称的婚姻关系。《收租院》成了蔡国强向西方求婚的嫁妆，也成就了他与这份嫁妆的光荣。

卡塞尔艺术学院教授乌苏拉·潘汉斯肯定了《收租院》所反映的对于不公平的反抗，并非装腔作势的，而是真实情感。而这种情感不可能在短时间里由一种广告宣传式的手段和文化操作“表演”出来。同时，她认为蔡国强的《威尼斯收租院》获奖应该说是一件好事，作品在知识全球化、资本全球化中起了一个反面教员的作用，半成品和完成品间的区别反映了当今社会存在的问题。

### 三、全球化语境下的剥削质询

《收租院》凸显了地主与农民、主人与奴隶压迫与被压迫的对立和冲突。《收租院》有无反对压迫的意义？对此，北京大学著名学者张颐武先生认为雕塑《收租院》表现“交租”这一过程正是生产过程的隐匿和剩余劳动的呈现。它把人类剥削的过程赤裸裸地呈现在我们面前，它提出的问题是：谁剥削谁？历史的记忆是什么？革命的合法性何在？对于不公平的愤怒是超越历史界限的。

张颐武先生注意到蔡国强在复制《收租院》过程中所体现的剥削。首先，蔡国强雇佣中国艺术家及工人重新复制《收租院》，关心的是流通价值、市场价值。工人劳作的过程被剥削，劳动力变成了生产的一个过程。进一步，《收租院》的被复制是一种无形的跨国资本运作的结果，蔡国强在此过程中的角色是暧昧的，背后是西方的关注，跨国资本势力使《收租院》成为“他者”，反抗与仇恨成为一个被观赏的对象，一个奇观的展示，作品不再诉求反抗，而是一种被驯服的对象，胜利的宣言是策展宗主的声音，是强权的胜利。一个反剥削的作品被不公正地挪用，被压抑的潜历史应该怎样发言呢？

有鉴于此，张颐武先生认为，《收租院》对人类不公的抗议是不可肆意挪用和玩弄的，历史还未终结，时间仍在延续，在中国也同样实行市场经济的今天，历史不得不承认剥削的“合理性”，但在道义上我们是否应该彻底接受它呢？《收租院》所引发的一系列争论正是对艺术的价值观、知识分子的个人立场和责任的追问。无疑，这种追问在文化全球化的当今世界具有重要意义，因为当代文化问题日趋复杂，知识分子的良知正经受着更严峻的考验。

与此持相反观点的是四川美院教授费新碑先生，他认为在中国历史上没有地主和农民的对立，也不存在地主对农民的剥削，所以反抗的义愤是虚假的、不真实的。许多与会者不同意这种看法，他们指出，历史的进步正是对社会不公平的改变，世界范围内的社会发展史表明，地主和农民之间的不公平乃是客观存在，既然如此反剥削、反压迫就有其合理的一面。

### 四、《收租院》的艺术法则与艺术价值

《收租院》创作的时期正是政治控制艺术的时代，西南师大教授刘明华认为，当时艺术家的确受到政治的深刻影响，但随着历史的发展，对艺术品的价值判断，其创作之初与最终成就往往是不一致的。对此，他从文化史上列举了万里长城、大足石刻乃至当代文学史中的名著《创业史》作为例证，阐释了优秀艺术作品超历史的艺术价值及其非主流意识形态的规律性。《收租院》艺术成就超出了当时的创作动机，凝固了历史和参与者的智慧与力量，是一部凝固的戏剧，他认为《收租院》从美术史的意义已转变成文化史的意义，相应地体现了新文化运动后中国知识分子的角色转换。

清华大学教授杭间先生指出，对《收租院》理解的有效途径离不开作品本身。现实主义是一种看待世界变迁的方法，它所强调的物质第一性引出了对社会关注的真实性。《收租院》的真实性不能与当时革命现实主义完全划等号。它是对现实主义的重新认识，具有现实主义的超历史意义。《收租院》反映了一个土地关系问题。中国革命的平均主义，延续了中国的土地矛盾。《收租院》创作年代的理解和《收租院》内容题材反映的事物是不同的，我们不能否定斗争和差异。而且，艺术有责任在社会的普遍认识中，把社会矛盾放大了来辨明、细察。当历史成为历史的时候，我们对艺术作品的评价就不仅仅是历史记忆，伟大的艺术作品都有超越历史的性质。

王林先生从《收租院》批评史和接受反映理论的层面，分析了中国美术史上以往三个阶段讨论中的不同意见，着重讨论了《收租院》所具有的超级写实主义倾向。他认为超级写实主义不仅仅有冷漠、离间观众、令人静观的风格特征，还有逼真性、场景性的特点。《收租院》的逼真性追求是艺术家向民间艺人学习的结果，正是这种情况也许的确如某位轻狂的网络写手所言，“把天下的美女杀猪只剩下一个美女”，但杀天下美女的责任应该由杀猪者来负，而不是由剩下的那个美女来负，而且剩下的美女也仍然有一个美不美的问题。提出这个问题既不等于追究杀猪者的责任，也不等于抹煞历史记忆。

(邱敬执笔)