

Galaxy 群英会·王南溟专栏 The Column of Wang Nanming

艺术家的阐释危机

An Explanation of the Crisis Facing Artists

乙个豕叫罔件厄似

对一个当代艺术家来说，他对自己的作品既不能“不阐释”，也不能“过度阐释”，同时还要“有效阐释”，所以当代艺术家在阐释程序上是不能绕道而行的，因为当代艺术批评就是从检验艺术家的阐释开始的。

一、顾德新：明明在阐释却说不阐释

顾德新在沪申画廊的个展虽然结束，但顾德新的阐释姿态还会一直摆下去，顾德新的阐释姿态就是他说的“不阐释作品”，如他平时的表情，老是抿着嘴微笑而不说话。

但是顾德新一直在阐释自己的作品，只是他不知道这也是一种阐释，就像他做的腐烂作品那样，一堆苹果或者一堆香蕉在展厅中让它腐烂到极点，并用些金苹果或者金拐杖与其对应起来，他为这种作品定位在关于瞬间与永恒的关系的思考，也就是说，顾德新说的“瞬间与永恒”这对矛盾就是他对自己的阐释，只不过，这个阐释从好的方面来说，顾德新有古老哲学的情怀，从差的方面来说，顾德新只不过老在说这句伟大的空话。

二、“说破”了更可怕：徐冰阐释“911尘埃”

《如何评价当代艺术》和《禅宗是“东方不败”吗？》都是我以徐冰的“9-11尘埃”为例子而对徐冰的禅宗及禅宗本身进行连续性批判的写作，这种批判就好像是用烟熏进了禅宗的黑洞，熏得“大头小妖怪”只能从禅宗的黑洞中窜了出来并“哇哇”乱叫，但这种“哇哇”乱叫，叫来叫去，还就是那么一句话：“你根本不懂禅宗”，那些人的语调几乎是与徐冰一模一样的。不过，我们终于可以看到徐冰的进一步反应了，这种反应不只是一句“你不懂禅宗”，而是徐冰已经拿起了禅宗的武器，用禅宗来说明“你不懂禅宗”。所以，禅宗之于徐冰，已经让他依赖到家并且不顾任何场合的依赖，那篇《超越“艺术”的藩篱：

徐冰谈朱永灵的书法》的谈话录，尽管标题是徐冰谈朱永灵的作品，但是通篇看下来，都是在让他人替徐冰说话，就比如涉及到“9-11尘埃”的作品时，谈话的用意无非是说，徐冰的“9-11尘埃”其实没有如批评者说的这么简单，这件作品不但在材料上用得有质量，而且这些材料都是为徐冰的思想服务的，下面一段关于“911尘埃”的谈话就是：

刘礼宾：我第一次看徐冰的《尘埃》时，首先感动于作品展示的质量。你前面提到“用什么材料不是太重要”，我反而觉得你对作品的选择是十分严格的。在我的理解中，任何艺术作品的成功与否，给人的视觉质量应该是第一位的。

徐冰：你说得对。但是所有作品的展示质量必须是作为作品的思想所服务的。为什么我做《天书》的时候那么认真？我认为越认真，这件作品的力量就越强，作品的荒诞性就越强。这件作品在本质上不是一本书，但是我又把它当作一本书来做，做得越认真，矛盾性就越强。当然，我很在意作品材料的选择，因为我希望这本书在外表上成为一本“彻底的书”。如果你选择的材料不对，你就达不到你所想要的“彻底的书”的效果，那么作品的力度和荒诞程度就会降低。做《灰尘》那件作品的时候也是这样的，为什么要喷上去，让灰尘很自然地落下来？我就要展示特别安静、特别美的东西。你不可能洒上去，洒上去就没有这种感觉了。最后是薄薄的一层灰尘，它让你会感觉到：一阵风过去以后，这件东西就不存在了。这些媒介的选择是和你作品的思想有关。

冯博一：“灰尘”也隐喻敏感、脆弱。这种脆弱的东西与貌似强大的东西（双子大厦）之间形成了一种对比，所有的材料与摆放方式还是为了使你作品的观念更成立、更充分。

徐冰：这些材料不是先入为主的。你思维的时候，考虑的不是材料本身，你所注重的是你所认识到的新思想，这个思想是以前没

有出现过的，这就要求你必须选择过去未曾用过的材料与方法来体现这个新思想、新观念。

刘礼宾：你的作品有“四两拨千斤”的智慧。

徐冰：其实这件作品是为2002年的“上海双年展”创作的，因为我觉得这件作品特别适合那届展览的主题。这件作品实际在探讨一个“空间”问题，探讨“物质空间”和“精神空间”的关系。我不是建筑师，我要参加这个展览，就要提出自己对“空间”的一种认识。

徐冰说的“物质空间”和“精神空间”到底是什么呢？如果徐冰不对此作进一步的解释，那么我们只能用神秘主义的方法去猜测了，就像伪禅宗那样，永远也不要将道理说清楚，然后永远是个迷，因为禅宗或者用禅宗作挡箭牌的人都会反对这种说清楚，以至于说那些希望说清楚问题的人是钻牛角尖和教条主义。但是《超越“艺术”的藩篱：徐冰谈朱永灵的书法》的谈话录，会令现在还站在禅宗阵营中与徐冰一气的人失望，因为徐冰终于从禅宗的“不说破”到一语道破天机似地说破了他的“911尘埃”的意图，看来在批评的情境中，禅宗也保护不了徐冰了，否则的话徐冰就根本不需要这样费力地去辩解，而只需要闭着嘴巴就是了。再看下面一段徐冰的对话：

冯博一：你的新作《尘埃》就是运用了中国的禅宗的一种思维方式，其实灰尘、字、脚手架等东西都不重要。

徐冰：甚至“禅语”也不重要，真正重要的是你所使用的中国传统文化的一种思维方式，在你的血液里流着的对于“物质”的一种认识。我做完那件作品后，许多博物馆、收藏家要买我的“尘埃”，它们有照片、录像、衣服，就是没有“尘埃”。这体现出了的中西思维方法的不同，对待事物的态度也不一样。他们没觉得“尘埃”是一种物质，但在中国人的

思维里，却认为人是从尘埃回到尘埃，尘埃为什么有价值？就是因为它是一种最基本的物理形态，它是最恒定的。9.11之后，双子大厦成为一片平地，就是因为它违背了物质的最本来的形态，它聚集了太多的能量，一触即发，最后还要回到尘埃。其实，我是借助传统的思维方法，把中国传统中最优秀的东西用在了创作之中。

当代艺术需要阐释，这是我批评徐冰作品的理论背景，我们也可以称徐冰的这段话是对“911尘埃”作品的阐释，但我已经说过，如果徐冰对“911尘埃”作阐释的话，不会超出我在《如何评价当代艺术——以徐冰的911作品为例》为他作的三种阐释的范围，现在，徐冰自己的阐释已经证明了这一点，同时也证明了禅宗并不是什么“东方不败”而可以彻底依靠的。而且，我们可以从徐冰的这段话中看到，这种对“911尘埃”的阐释从徐冰的嘴上说出来以后，让禅宗的趣味荡然无存。徐冰口口声声说的“最优秀的传统思维方式”是什么？纽约世贸大厦的倒塌是因为有了纽约世贸大厦，所以就可以将责问都指向纽约世贸大厦所“聚集了太多的能量”？这种阐释从根本上就像是世俗中经常用的因果报应的咒语，像徐冰说的“人是从尘埃回到尘埃”这种俗语也是一样。这就是我说的，徐冰“不说破”是可怕的，而“说破”了就更可怕了，

三、邱志杰：“恋物癖”的阐释，“恋物癖”的教学

与顾德新每次只作同样的而且是一句话的阐释不同，邱志杰因为书看得多，文章也写得更多，所以他每次阐释自己的作品会一套又一套，以至于直接可以授予他一个“罗嗦之最”的奖项。比如，

尽管第五届上海双年展的主题被命名为“影像生存”，但如果从主题的角度来说，“影像生存”这个词只能说它有了“范围”而不是有了“主题”，就像前几届双年展的主题也只能是范围的说明而不是主题那样。主题是关于这个展览的核心意义，围绕“影像”（或者就叫“影像生存”）可以有不同主题。在国内部分的参展作品中，影子与月亮成为一个重点内容，什么从皮影到投影，从赏月到月影，很有一点用民俗艺术抹平当代艺术的

味道，就像双年展文件，全是用专业术语当作形容词那样。在“上海正明月”这样一个“悬浮剧场”（都是这次展览的关键词），在上海美术馆与人民公园架起的模拟“断桥”可以与杭州的传统故事连接起来，然后整个展览庆贺于对月亮的玩耍中，反正一轮明月也用到了影像技术，然后这轮明月在影像中慢慢地消失。像邱志杰这样的恋物癖艺术家本来也就这点把戏，就像我在《前卫欲望与恋物癖：痞子神话对暴力倾向的纪念》评论的那样，而这次展览经过这种恋物癖艺术家的玩耍，使恋月癖成为了主打项目。

曾是中国美术学院“全优生”的邱志杰（他自己在文章中这样说的）充当了这次恋月的急先锋，用他的小聪明为双年展做了重头戏，“上海正明月”晚会有他的月与影的影像，展厅中也有他的月与影作品，他用杭州“三潭印月”的倒影造型做了一件雕塑作品《我心相印》。邱志杰说《我心相印》的意图是：传统中对月亮的造型、月亮的影子等的描述都是没有功利目的，把它当成一个特殊的审美对象。而现在的月亮变成了月球，变成了人类的战场。他做这个作品的目的是想说明，再次回到以前那种自然状态是不可能的，只是想在现代技术里多带进些人文的、浪漫的情感，这样可能这些现代的东西就不会显得那么冷酷。

本来选择这种西湖旅游景观的题材就很俗气，再加上邱志杰的阐释就更加平庸，然而邱志杰还要继续用阐释来证明他的作品的深刻性，邱志杰说到三潭印月与自然、本能的时间观念的联系时又大发了一套宏论：在古代人眼里，月亮是一个很诗情画意的实体，它所代表的自然时间的感觉也会和人的身体形成一种呼应，而现在的时间却被人用地用钟表来划分，其中最能体现出现代生活紧张的就是倒计时。所以邱志杰的作品要将传统中最浪漫的，为了要看到月亮的影子而存在的三个石塔倒影（已经是邱志杰的三潭印月倒影雕塑）与倒计时放在一起，形成一种呼应。倒计时选在无比遥远的公元3000年，邱志杰要用这个倒计时来告诉人们不要老想着这几天，这几年的事儿，其实自然的时间中没有什么迫切的。

这么多年来，邱志杰的问题就在于他以

为别人都不懂，只能由他一个人摆弄，他在说话的时候明明缺乏逻辑还以为自己思如泉涌。看完邱志杰对作品的整个阐释。我平时说什么样的作品能够骗得江湖，就是不但要有差的造型，而且还要有差的阐释，邱志杰的《我心相印》雕塑和阐释达到了这个水平。当时有好几篇文章都在批评第五届上海双年展，而为这次双年展辩护的只有那篇《任何展览都不可能包罗万象——张晴访谈》，就像访谈中策展人是通篇地“打哈哈”那样，整个双年展也像在“打哈哈”，以至于有这样平庸的作品当然不足为怪，只是我想问的是邱志杰怎么会满意自己做的这三个从顶上吊下来的石塔倒影雕塑，几乎和他另外一些作品一样，让我们不能相信他是曾在美术学院受过视觉训练的“全优生”，或许我们可以称他为一个很勤奋的学生，就像他的作品那样，什么内容都有，一个种类也不缺，但都像是选修了所有的课目以后做的作业。不过，仅是这样也可以宽容过去，因为勤奋也应该值得嘉奖，但问题还出在邱志杰读错了书以后乱写评论，对这个问题，我在《陈嘉映到底懂不懂哲学，邱志杰到底懂不懂艺术》和《当代艺术与“意义”问题：邱志杰的自作多情》中作了彻底的分析。邱志杰一直是反对作品的阐释，并错误地认为凡是对作品进行阐释的都是现实主义实在论的艺术，然而在这次《我心相印》中，他拼命地靠作品的阐释来证明其作品的重要性，就像他写文章反对“点子艺术”，但他自己卖弄点子，好像他知道得很多，从古代的月亮文化引伸到当今的月球大战，这真是一个又有杭州典故，又有国际问题视野的艺术家；他对“影像生存”这个词进行一种望文生义的创作，既然“影像生存”包括皮影等等，那么“三潭印月”岂不就是一个很好的影子作品，所以将影像做成影子变成了邱志杰所认为的纯艺术作品。邱志杰谈论当代艺术喜欢用“诗学”这块招牌，而且老是拿着维奥拉的影像诗学，好像看西湖看多了，也只能看看维奥拉的作品了。而且这次对自己作品的阐释也要装出一派诗学的模样，并堂而皇之地将这个《我心相印》雕塑放到“上海正明月”的双年展上，还真的以为是一件妙不可言的作品，以为这样一来就可以“月亮代表我的心”了。

1996年沈语冰针对邱志杰所谈当代艺术，写了一篇批评文章《语言唯我论与陌生化的歧途》，指出了邱志杰用的那套语言唯我论其实不是当代艺术理论，而事隔多年，沈语冰的这种批评换来了邱志杰的解释，邱志杰说，人只有在歧途中才有意义，这种回答完全是掩耳盗铃式的自作聪明。当然邱志杰如果作为一个自由艺术家，说得一点学理都没有也不会有太大的危害，但现在邱志杰回到了它的母校，面对学生还是这样地拿狡辩当智慧，那就有问题了，因为学生首先从老师那里得到知识，然后还特别依赖老师给他的信息，鉴于这种情况我也对邱志杰予以了彻底地清理，在我《前卫欲望与恋物癖：痞子神话对暴力化倾向的纪念》等文章中已经论述了，邱志杰充其量只是一个恋物癖艺术家，他以为自己在谈论当代艺术，而其实与当代艺术根本就不沾边。

缺乏学理性思考会使邱志杰的写作东拉西扯，写到自己都不知道如何收场。《一个合格的美术学院教师必须接受策展人的训练》又是邱志杰一篇思路混乱的文章，这种混淆策划人与美术学院教师之间不同角色的做法，表面上是一种教学创新，而其实是一篇分不清什么事应该怎么做，好像他是策划人，所以他就更会有教学成果，而恋物癖教学法也确实成了邱志杰的成果，如果这也能称为成果的话。比如：

在2004上海双年展接近尾声的时候，上海美术馆一楼展厅的中心位置莫名其妙地展出了一座用玻璃搭建的九曲桥，桥下摆满了大大小小的老式电视机，电视机仰面朝上，组成一只眼睛的形状，电视机里播放的是学生手绘的幻想未来电视样式的动画片，并将拍摄的模拟看电视的方式的短片循环放映，同时播放中国从1958年出现电视机以来发生的重要社会事件的新闻资料片。这件名为《九曲桥》的录像装置作品就是由邱志杰带领中国美术学院综合艺术系总体艺术工作室的29名学生共同制作完成的，作为最后进场的双年展集体创作完成的参展作品（在上海美术馆展览完后还要拿到杭州去参加新媒体艺术节）。九曲桥的创意来源于上海城隍庙中那座著名的江南小桥，邱志杰是这样阐释这件作品的，九曲桥的形式在两点之间，营造一个

可以左顾右盼的视觉空间，不断变换观看的角度。而2004上海双年展的策划助理高士名还为这件作品参展说了这样一个理由：对于电视这个艺术形式，我们一直想在本次展览上应该有一件合适的作品。《九曲桥》把影像叙事与电视里公共事件联系在一起，把双年展的主题延伸到日常状态。我不知道高士明的这个愿望是邱志杰的还是他自己的，好像双年展也要如大卖场那样，什么货都要齐全，搞完了“上海正明月”的恋物癖主题还不放弃旧电视机。而且这些学生就这样跟着邱志杰学新媒体艺术和做这样的作品。如果这也能让邱志杰和策划人满意的话，那么下次双年展不需要邱志杰带领，学生们自己就可以做，用邱志杰的恋物癖方法可做的东西太多，就像邱志杰那样，可以忙不过来，比如，做一个上海东方明珠塔，然后放些电脑，用显示屏组成一张大口，像这次用旧电视机做成眼睛那样，如果要达到邱志杰所说的不断变化观看的角度，可以做一个梯子，让观众走上去看，再走下来朝上看。或者学生们也可以像邱志杰做“三潭印月”雕塑那样，选一个杭州的“柳浪闻莺”，用一根根铁丝像弯弯的杨柳那样从美术馆的厅上悬挂下来，加上录像中的一辆辆汽车开过，汽车噪音取代了鸟叫声，这样取作品名称为“柳浪无莺”，没准要比邱志杰的“三潭印月”不知道要好多少。

四、重要的是阐释：向孙原、彭禹建议在2005年威尼斯双年展中国馆开幕后，我即写了《把中国牌打回老家去——看威尼斯双年展中国馆》的文章，其中涉及到《农民杜文达的飞碟》作品，因为在中国馆开幕前一个星期的新闻发布会上，策划委员会宣布的是让农民飞碟飞上天，然而却成为威尼斯双年展中国馆最大的败笔，即孙原、彭禹两位中国艺术家拿着农民杜文达的自制飞碟作为他们的作品到威尼斯去试飞，结果在中国馆开幕式上，由杜文达坐上去驾驶的这个飞碟启动后，却颤抖了老半天而不离开地面。我们也可以这样的事例来分析，艺术家的阐释在当代艺术中的位置。

从阐释的角度来看，我们不能绝对依据试飞失败就判定这个作品没有做好，因为好

与不好不在于简单地看农民飞碟飞得起来还是飞不起来，如果有好的阐释，即使飞不起来，它也能成为一件好作品，而如果没有好的阐释，哪怕飞起来了，也会成为一件不好的作品。

当然在《把中国牌打回老家去：看威尼斯双年展》中我对“农民飞碟”作品持批评态度，说这是“一帮乱搞的人”，当我的文章发表后，引来了反馈意见，认为我误解了艺术家的意图，理由是他们这个作品就是要让农民飞碟飞不起来，然后还有其它的文章在附和地说，飞得起来很好，飞不起来也很好，当然免不了就是一大堆飞不起来好在哪儿的理由，这种事事后诸葛亮式的阐释，或者见人说话，见鬼说鬼话的阐释，似乎反应很灵敏，其实根本不符合艺术作品的阐释程序。因为，飞不起来的农民飞碟有飞不起来的做法，关键就在这个阐释，农民飞碟的意义会随着阐释的改变而改变其作品，当农民飞碟从简单地在威尼斯试飞转换为另一种语境的话，那么这个飞就不是一个单纯的技术展示，而是某种社会的潜意识在农民飞碟上的呈现，如果设定了这样的语境，农民飞碟就变成了艺术的挪用而不是原物试飞，但是这需要艺术家自己的阐释，一、在方案的阶段就要明确这个农民飞碟是飞不起来的，二、就是要阐释它是飞不起来的。三、飞不起来的飞碟到底说明什么问题。这样一来，飞不起来的农民飞碟不能称它为“批评性艺术”，至少也是一件“讽刺”的作品。这就是让现成品成为艺术作品的条件，它不能当时不说，事后才说我们就是这意思。而那次威尼斯中国馆的农民飞碟试飞，因为事先并没有这种阐释，所以只能当作试飞来处理。当然我的这种论述又要受到这些艺术家的反对，他们用于反对的武器是桑塔格的“反对阐释”，但关于这个问题我已经有过文章加以澄清，我的文章的标题就是《反对不阐释》。^[1]

Galaxy 群英会 · 孙振华专栏 The Column of Sun Zhenhua

抓精品是个假问题

The Nonsense of Emphasizing Exquisite Works

精品是个好东西。希望艺术作品中多出一些“精品”，是个特别美好的愿望。不过，有了一个好愿望是一回事，这个愿望能不能如愿以偿则是另外一件事。

“精品”不是一件装在箱子里的宝物，只要找来钥匙就可以取出来了。希望精品到来，是个主观预期；精品来不来，是个客观效果。如果把一种愿望和期待的东西当成了可以实际操作和控制的東西，把一件“或然”的事情当成了一件“必然”的事情，那么，这种愿望多半会落空。

当许多地方提出了要搞艺术“精品工程”的时候，当一些领导人动不动就提出来“要抓一批艺术精品”的时候，他们多半认为，所谓“精品”真的就像是一个基建工程项目一样，只要多化一点钱，只要技术问题解决了，只要态度非常认真，它就可以顺利地生产出来。

但是，这种“精品工程”的结果我们都是看到了的。

我们总是对现状不满意，因为知识和教养让我们摆脱了孤陋寡闻，让我们知道了什么是好东西。我们看到艺术史上那么多灿若星辰的名作，一个个镶嵌在荣誉的天空上。我们有些着急了。应该承认，这是一个不平凡的时代。问题是，为什么这个不平凡的时代总是只能出现一些平庸的作品呢？为什么没有出现我们所希望的那么多的艺术精品呢？这是一件特别让人郁闷的事情。这也是“抓精品”的原因所在。

要把精品这个事情说清楚，我们得举个例子。

唐代的佛像太多了，被我们称作精品的却只有一小部分。洛阳龙门奉先寺的卢舍那大佛就是精品。奉先寺是“皇窟”，相传是武则天“助脂粉钱二万贯”建起来的。当年武则天没有具体指示说要把它搞成“精品工程”，我们不知道。但它的确是好，好到什么程度？好到成为唐代佛教造像风格的标准件，好到成为体现中国佛教雕塑艺术成就的代表作。

当我们说它是精品的时候，我们并不知道这个佛像的作者是谁。这个作者是不是有明确的精品意识？我们不知道。这个作者是不是得到的工钱特别多？我们也不知道。但是我们可以肯定地说，精品并不是钱多钱少的问题，也不在于是不是皇窟的问题。因为唐代比卢舍那大佛花钱更多，建得更大的佛像多了；唐代的皇窟也远不止奉先寺这一个。但是看来看去，就觉得这个佛像特别好。

因此，当我们说卢舍那大佛是精品的时候，首先得承认它是归纳的结果。只有通过归纳，比较了很多的唐代佛像，然后才发现了了特别的出类拔萃的作品，它就是精品。

但是，归纳出这个结论以后，并不能据此来进行普遍性的推理。我们不能说，卢舍那大佛是精品，唐代皇窟的佛像都是精品；我们也不能说，卢舍那大佛是精品，奉先寺里的每一尊佛教雕塑都是精品，这种推理是荒谬的。就拿奉先寺的这一铺造像来看，卢舍那大佛旁边的迦什和阿难在比例上，就没有卢舍那大佛看起来那么舒服，旁边的菩萨和天王也雕刻得比较一般化，我们在唐代的佛教雕塑中，可以找到一些比它们精彩得多的作品。

同样是一个作者（或者一批作者），同样在一个时期做事，他们的作品中间就有精品和非精品的差别，这就充分说明了精品这玩意的复杂。联想到我们“精品工程”的做法：集中一批很有创作成就的作者，领导挂帅，层层动员，后勤有充分保障等等。这样做是否就一定能出精品呢？不一定。拿龙门石窟来说，从主观上说，每个开窟还愿的施主都希望他捐助的佛像是精品；在客观上，他们都花了钱，请了他们认为合适的工匠。但是，结果只有个别作品成了精品。

一个人过去画过一幅好画，不等于他将永远都能画出好画，就像一个雕塑工匠能把卢舍那大佛做得特别好，他不一定就必然能把菩萨和天王做得特别好一样。艺术史恰好还证

明，有许多精品往往出自初出茅庐的青年人之手。这就说明了“抓精品”的尴尬：推溯既往，拿作者过去的成就，作为未来精品的保障，这是不成立的。

精品之所以被称作精品，在于它一定体现了某些创新的成分。这些新的东西是观赏者的经验里所没有的。因此，精品的出现是一个过程。一种新的审美经验的上升，提炼出来需要一个过程。当一件作品出现了一些新的东西，这种东西可能是有价值的，也可能是没有价值的，至于它是否被人们所接受，要依仗其它的很多东西。

其中比较玄乎一点的，应该说，精品是一种相遇。一种新的视觉经验的价值如何，不是预成的，而是生成的。它是作品和观赏者的遭遇中间，在它们的互动中间产生的。除了作者的创造力之外，时代背景、文化境遇、知识的状态、观赏者的需要等等都在决定一个作品是不是精品。所以，精品不是单向的，而是多种因素的复合体。“抓精品”的困境在于，它把那些复合的因素都剔除掉了，只可能抓住作者这一个方面的因素。

还有，当我们说卢舍那大佛是精品的时候，一千多年过去了。在曾经漫长的岁月中，人们甚至没有把它当作艺术，更谈不上精品不精品了。也就是说，当我们说一个东西是精品的时候，它已经包含了时间的因素。精品是艺术家、观赏者和时间一起塑造出来的。

当我们说，今年要创造一个精品的时候，等于是把未来的判断前提了。在艺术历史上，没有多少事例可以证明，精品是可以预支的，我们可以把多少年以后的结果给预测出来。

所以，我们应该认真地抓创作，希望能够出精品。但是，一旦要把精品变成一个实实在在的创作指标和数目的时候，就等于把一个假问题当作真事情了。^[2]