

[3]、可是克列兰·格林伯格犯了“简化论”(reductionism)和“目的论”(teleology)的谬误,这已成为同行的笑柄。纽曼(Michael Newman)认为,格林伯格扭曲了现代主义来推销美国的抽象主义(See Michael Newman, Revising modernism, Representing Post-modernism: Critical Discolises of the Visual arts in ICA Documents 4/5 1986, PP.27—51)。

[4]、关于现代主义一词的泛用,我们有必要对“前现代”,“现代”和“后现代”作一梳理、区分。西方艺评家伯金([Victor Burgin])对此做了一个简单的概述,以供参阅:“If her expository Convenience, and in the manner of allegory, We were to ‘personify’ a figure of ‘premodernism’ then it would be characterized by the Self—Knowing, Punctual, Subject of humanism, ‘expressing’ itself, and for its world(a world Simply there, as ‘reality’) Via a transparent language, ‘modernism’ came in with the social, political and teehnological revolutions of the early twentieth century and is to be characterized by an existentially uneasy Subject speaking of a world of ‘relativity’ and ‘uncertainty’ while nucomfortably aware of the conventional nature of language, The ‘Postmodernst’ Subject must live with the fact that not only are its languages ‘arbitrary’ but it is itself an ‘effect of language’, a precipitate of the very symbolic order which the humanist subject supposed itself to be the master, The End of Art Theory:

Criticism and Postmodernty(Atlantic Highlands, N.J: Humanities Press international, 1986)” P.49.

[5]、See SUZI Gablik, has modernism Failed? New York: Thames and Hudson, 1984. P.16.

[6]、See Theodor Adorno, Aesthetic theory, PP.23—67.

[7]、John Rajchman, "Postmodernism in a Nominalist Frame", In Flash Art, No 137, (Nov—Dec, 1987) PP.49—51.

[8]、“超前卫主义”(Transavanguardia), 始于二十世纪80年代初的意大利。由于后现代主义的兴起,人们对绘画、雕塑等传统造型方式有一种新的要求,开始强调画面的秩序感,强调视觉元素的“复活”(revival)和重塑(remake),这种文化现象引起一系列的争议。由艺评家奥尼瓦(A. B. Oliva)一手推动,艺术家 Enzo Cucchi, Sandro Chia, Francesco Clemente 为代表的“三C”,以及 Mimmo Paladino, Nicol De maria 等人的参予,终成气候,形成了国际的“超前卫主义”流派。艺评家欧力瓦认为“超前卫主义”是西方80年代以来最重要的国际文化现象之一。是自二战以来的前卫运动艺术语言使用的范围及方法论的推进。参见(Avanguardia Transavanguardia, Electa milano 1982)。当“超前卫主义”成为国际性流派之后,“超前卫主义”成为艺评家奥尼瓦的代名词,而此运动的主将恩佐·库琦(Enzo Cucchi)并不买账。他在一次专访中回答:“‘超前卫主义’的含义是什么?请问批评家,谁是这个活动的主导者?他(指奥尼瓦)只是利用这么种手

段达到了自己的目的”。参见 Intervista di Gabriele perretta, in "Juliet" N.39, d.c1988—gennaio, 1989.

对于“超前卫主义”现象,笔者与旅意艺术家萧勤有一段谈话,他是这样看待这一文化现象的。

萧勤:伯力托·奥尼瓦(A. B. Oliva)认为“波普艺术”是一个非常好的市场设计,他也来设计一个运动。后来他完成了他的构想“超前卫主义”。

笔者:如恩佐·库琦(Enzo Cucchi),明萌·巴拿迪罗(Mimmo Paladino)等人均是“超前卫主义”流派的主将。

萧勤:我跟库琦很熟。一次,我的朋友带他去罗马,引见了伯力托·奥尼瓦,那天晚上他就住在奥尼瓦的家里,受奥尼瓦观念的影响,后来库琦开始画奥尼瓦所需要的“画”,并不是库琦自己想画的“画”。

笔者:我可没有听过这个传闻。

萧勤:确有其事。伯力托·奥尼瓦的操作方法有一个主导性。从他开始,艺坛由艺评家把持着。

笔者:这很有“意思”。

萧勤:但这有很大的危险性。因为在之前,艺评家只是艺术潮流的综合整理者,从伯力托·奥尼瓦开始。他说,艺术就是这副德性,你们只有这样画才被认可,才有可能被合作。有趣的是,后来这批艺术家的作品都是由伯力托·奥尼瓦与画廊签订合同来经营,并且收取佣金,于此,这就成为艺评与市场结合的新的出发点。

索。前卫文本的身份是以艺术家身份的文本理念和文本样本确立其文本身份和文本的社会地位的。这为前卫文本提供了合法的行为依据和有力的文本证据,以便区别于竞争力越来越强的其他文本。尤其重要的是,在社会资源和生存经验的开发上,如果说前卫文本没有“我是,故我艺术”和“我思,故我艺术”的特许开采权和特许创新权,在与其他极具竞争力的文本竞争中,用观念激发观念,用观念打击观念,用观念引导观念,在文本规模、动员能力、开发手段上相形见绌,文本弱点和弱势显而易见。

前卫文本在“总有一种经历让我们刻骨铭心”的文本自觉上做出一些惊世骇俗

的作品,尤其是以做艺术的名义施暴或自虐在圈内或圈外引起非议。不仅出现的这种图式自虐的文本越界,是否对“总有一种经历让我们刻骨铭心”的刻意追求?虽然创新必然有一种惊世的观念碰撞和骇俗的观念打击,问题是,既缺乏学科上的评判标准,又缺乏学理层面上的文本思考。即使人性的阴暗层面的先锋批判,也该是艺术方式的而非以暴易暴,以牙还牙,以毒攻毒的直接方式。如果没有艺术家的身份掩护和特许权的庇护,让人难以识别。

这不是对艺术该不该思考、能不能批判的质询,而是对艺术该怎么思考与批判的质询,即使有艺术家既善于感觉整合又擅长理性思索能多创作的并不多。做文本其实也是“做感觉”,是在感觉界面上对生存经验和情感碎片整合的艺术诉求和言说方式上的极限表达,既是学科上的文本实验,又是情感上的文本表达。

2、文本的当下身份或前卫身份质询

新闻、音乐、影视、广告等在“总有一种力量让我们泪流满面”和“总有一种经历让我们刻骨铭心”上不遗余力地作广度和深度的人性披露、生存经验的当下陈述和观念的激发引导,虽说前卫文本在市场化的图像喧哗和图式污染中,试图持守着学术立场,试图持守着艺术良知,试图看护着人心人性,试图看护着人生梦想,自取边缘立场是为自卫还是为保持清醒?但是被逼进边缘是事实,况且边缘是不是等于前沿?边缘立场和反思性的边缘批判是不是持有一种份外的清醒和建设性的意见?与当下时事时政性的文本相比,这种边缘批判不仅显得感觉滞后和观念落后,而且在发言上确实显得边缘,与当下事态存在着感知上的时空落差和言说上的言不由衷。这不是不尊敬艺术家的智慧和工作,而是作为观者有着更新更高的期待。

问题在于,过分强调文本表达的当下性(当代性)或前卫性,而不是强调文本表达的深切性和经验诉求的普遍性与共同感,造成文本急于求成地对现实的错位介入和越位表达。文本的边缘身份和前卫标志是不是能保证方向上的和现实层面上的前卫性?时代的表象符号和当下的流行符号固然是可以利用的符号资源,但这些符号是不是标志性符号还是问题。从艺术史上看,维多利亚时代的时髦时尚符号在艺术史上并不重要,重要的是艺术家对生存经验的深切体会和对表达

方式与文本极限的极限突破。况且,跟踪时事是不是艺术文本的擅长?

从策略上说,比不过新闻和广告文本的速度和广度,比不过政治和法律文本的深度和硬度。艺术只是艺术家从个人经验中艺术地发掘出隐蔽层次上的普遍经验,并在个人经验和个人表达方式上的一次又一次的极限突破。在极限突破上,竞技体育是对人体的体能极限的突破,艺术是对人生体验、表达方式和文本极限的突破,并提供文本新视野和视觉新经验。

之所以质询这个问题,是因为争取一个当下身份或前卫身份已经成为一个是不是当代艺术的入场券和入场权的文本制作、文本策略和文本身份问题,这是当代艺术的一个明确无误的不证自明的标准?当下性或前卫性是个时间概念、空间概念还是状态概念?

如果说当下性(当代性)或前卫性是一个时间概念,除了过去时态的艺术图式和按过去时态的艺术理念和艺术样式复制的图式外,是指现在时态和具有未来时态的艺术活动和艺术图式?那么现在时态又怎么划分,从哪年到哪年、从哪月到哪月、从哪天到哪天?按图式划分还是按文本意图划分、按材料划分还是按文本制作方式划分才是前卫或不是前卫?具有未来时态的图式因子又是什么?前卫或当下作为文本的时间概念或衡量标准,文本标准是模糊的和不规范的。如果当下性(当代性)或前卫性是个空间概念,相似于西方现当代样式的图式便具有这种性能,这明显是不能令人信服的。如果说当下性(当代性)或前卫性是个状态概念,生活中和艺术活动中艺术家没有谁不认为自己不在状态,不具有当下性和在场感。况且,从表达层次而言,是表面的当下性陈述获得流行符号式的当下性,还是通过当下体验对生老病死喜怒哀乐永恒问题做出当代回答,在艺术史上标刻下一个个转瞬即逝的当下性?

在当下性(当代性)的文本身份追究上,前卫文本的身份在公众中还往往与时尚文本身份混淆,是另类“酷”或另类“哈”?对“卡通一代”来说,要把两者截然分开有困难。时尚文本往往具有极强的当下感和突破感,让人感到新风尚突然袭击到面前,并有追随者呼啸而上。虽说前卫文本强调其文本的先锋性或前卫性,旨在表达对生存现状的深度体验和情感碰撞,并与时尚文本的纯消费用途区别开来,其文本身份由此标定。然而,当下感和突破性就是前卫文本的主要标志?无论是自然科学的发现发明还是消费时尚的此起彼伏,不具有当下感和突破性?

在消费时代,眼睛移动的速度明显加速,用扫描式的速度“消费着”所见之物,普遍的消费心态注解并消解着前卫文本,就看前卫文本是不是智慧和情感上的“耐用品”。从样本看,如果说仅仅是“做局”的文本狡黠是不够的,因为,现实生活中的“局”更复杂更精彩。

3、文本的开放式平台与前卫性拒斥悖论

如果是抱着传统的审美心态和传统的观赏期待是注定要陷入路径失误的,因为,前卫文本悖论地说文本不具有这种功效。原因在于,前卫文本成立的前提就在于消解传统文本的非大众性和精英化倾向,按这种思路,把艺术作品和艺术行为还原给生活、还原给大众。在这里,还原不是一种艺术策略而是一种原则。本来追求的是简明的文本,却必须依靠标题的指引和复杂的副本特别是艺术家的身份来支撑。或许,这是文本的一种新面向,通过身份信任和观念链接将文本打开?

从艺术还原的文本意图来说,按消费的态度来消费前卫文本和前卫文本的“意义”,这是文本还原的最大现场和文本出场的可能。文本的开放式平台是要尽可能多的观众参与到文本的开放式游戏中来,但却“拒斥”消费行为,或许这只是一艺术策略?

以文本而言,前卫文本呈现出两大类文本样本——架上前卫文本和非架上前卫文本,区分这两大类文本是进入前卫文本的基本路向,不同的文本有着不同的路径设计,不同的路径设计导致不同的身份确认和文本构成。架上前卫文本强调的是图式的革命,在消解传统文本时构造新文本,使传统文本向当下(当代)转型。非架上前卫文本强调的是观念的撞击与打击、激发与引导,更加侧重在消解架上文本理念和在游戏性能中构成文本新理念,这使文本理念发生颠覆,观众身份发生颠覆,展览会和展览品观念发生颠覆。

前卫文本要实现文本意图,很大程度上取决于观众观念的转变程度和转变速度。但是反过来说,观众观念的转变程度和转变速度又取决于文本的质量和文本解读的质量。虽说只有艺术家而没有艺术,但是艺术家的成立是以观众的成立为其前提的,在观念的撞击与打击、观念的激发与引导的力度和方式上要有一个观众能够承受和接受的度。同时,由于游戏规则尚处于不明确中,并且未能给出文本进入的路径,造成文本拒斥。

狡黠的文本智慧

◎曾春华

当一种形式或图式高度成熟并在社会生态中快速运行,形式或图式就会产生内爆并发生变形。材料学为我们提供了图式内爆的观察平台。文本就是各种图式自行内爆的结果。无论是跟着吆喝还是感受到恶心,都是一个事实。更为突出的是,不仅是对视觉习惯的粗暴打击和心理习惯的突然袭击,而且在改变着我们的一些固有的“看”的习惯:正从视觉转向听觉和触觉的“看”。

1、“我是,故我艺术”与“我思,故我艺术”的特许权

贡布里希说“只有艺术家而没有艺术”。这对我们理解前卫文本是一个思想线

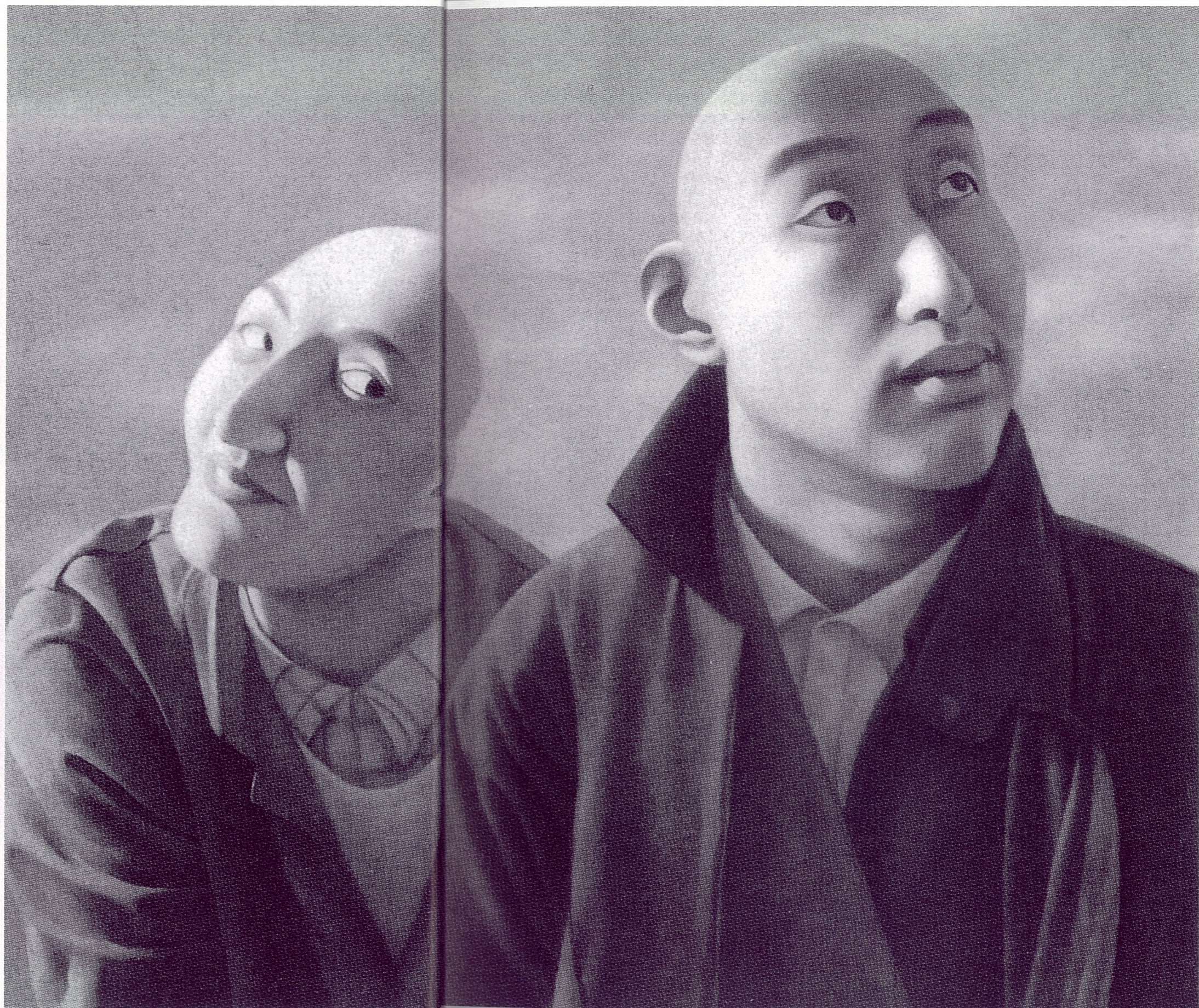
4、文本的“用身体写作”和身体界面

架上的书写似乎已经穷尽，架上的书写方式似乎已经固化，于是身体的书写方式和书写功能在前卫文本出现。“用身体写作”是非架上前卫文本中行为文本的一种主要“写作方式”。这种“写作方式”前定地是由“我是，故我艺术”的艺术家身份决定的。如果说没有这种身份支持，“用身体写作”是难以成立的。在特定的空间或者说拟定的艺术空间，“写作”中的身体才能与其他人的行为和身体区别开来，身体界面的艺术转换才能成立。因为，生活中不少人的行为堪称艺术，只是没有艺术家这个身份。

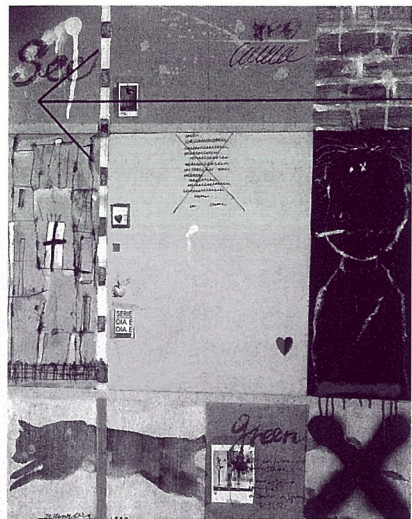
从样本看，“用身体写作”趋向一种残忍的“写作唤醒”，有人用残酷的自虐和自残来“写出作品”，给观众以强暴的视觉冲击和残酷的心灵打击，旨在唤醒日益麻醉的物质身体和日益麻痹的心灵。的确，“用身体写作”是一种残酷的牺牲仪式。牺牲是在消费时代被遗忘得最深的古老而崇高的生存仪式，这是对身体在消费时代的珍贵性与附加性的消解？

在消费时代，身体成为持续不断的一项装修工艺和维修工程，从装饰品到营养品，从香水到口红，从名声到地位，从权力到利益，无不是围绕着身体和身份绵绵展开，身体是从内到外又从外到内的攫取和耗散的转换界面，不断进行着装修和维修。身体在视觉艺术中一直占据着显著位置，从画身体到拍摄身体，从“洗脸”到纹身，从身体表演到行为艺术，身体作为视觉艺术品的媒材，由冷媒材向热媒材在不同界面上转换，给人以新鲜感。

虽然“用身体写作”给人以强大的视觉冲击和心灵震撼，消解身体的珍贵性和附加性，但是自虐和自残行为却是问题的：这是艺术发展到高级阶段的必然回归，回归到古老的牺牲仪式？虽说现在的艺术正在不自觉或自觉地反抗长期以来隐藏至深的艺术科学化倾向，呈现出一种新的沸点式仪式状态，但从交通事故或其它意外事故对人的身体伤害来说，普通人见了都会心生同情，艺术家对身体的伤害被人看着是“好玩”或“刺激”，这种消解身体的附加性真能唤醒对身体和身份的反思？无论艺术家的动机如何，对艺术家的“身体文本”表示敬意的同时心生悲悯。



《系列一》之五 方力钧 油画



《寂寞之城》 叶永青 综合材料 92 × 72cm

5. 搅局者、设局者和复数观众的复数经验

创新者必然是搅局者和设局者，但是搅局者和设局者未必是创新者。虽然难以明确认定以艺术家名义的恶意搅局者和设局者，标准却是有的——观众是否接受以及接受、认可与参与的程度。当然，按照这个标准是可以诘难的：从艺术史上说，文本创新从来是不被多数人理解和拥护的。但前卫文本的意图是还原给大众、还原给生活的，不是一个封闭的自足自慰系统。前卫文本既然是“大路货”，就没有“分层消费”的理由。当光顾展览的人不多时，策展人说“没关系”，这成为一个现实悖论——文本还原给谁了呢。依赖艺术家身份和狡黠的文本智慧设计难解的“局”，如果观众解不开这个“局”或者说没有耐心没有时间来猜想做的“局”，文本就没有打开，哪来生效？同时，文本的“不可理喻”是因为文本没有给出进入的路径。

于是，与观众沟通与交流成为紧缺之事。观众是复数概念，既是人数上的复数，又是观众心理、知识和经历构成的背景复数。复数的观众和观众的复数经验都解不开“局”，观众“看不懂”，固然有观众既往经验的限制，还是不是有文本表达的问题，或者说是不是艺术家个人体验到的私密经验是否成功转化为公众经验的问题？

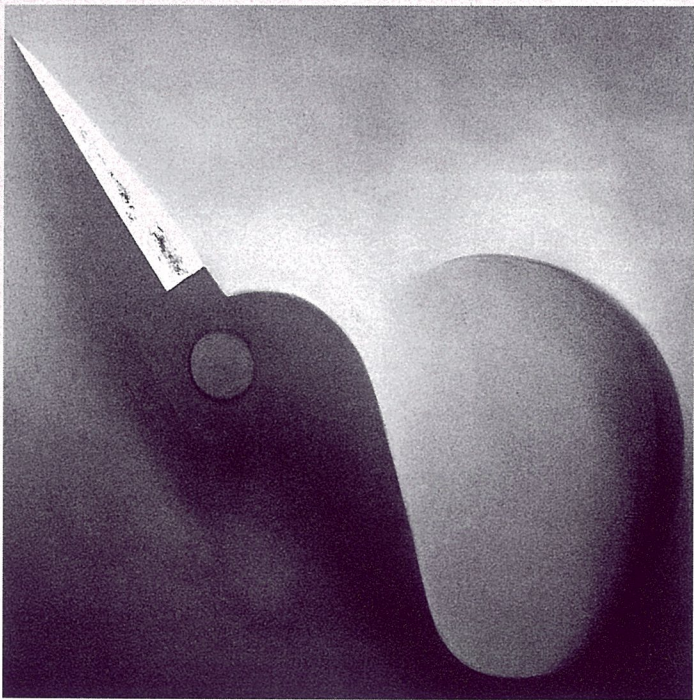
在消费时代和文本颠覆中，观众的身份也在改变。观众通过购买门票的格式合同行为，取得了有权消费的合法身份后，进入展厅开始消费前卫文本和前卫文本的附加值——文本的“意义”。架上前卫文本是在格式合同的关系中进行的。而非架上前卫文本，发生的合同行为可能有两种——格式合同和口头合同，观众在购买门票的金钱付出和取得门票后，或在其他场所的口头约定的合同

生效关系中置换了身份。

合同生效关系上的观众——消费者在非架上前卫文本的开放和交互的动态文本构成中，通过展厅中或在其他场所的消费性参与和游戏性消费，使观众——消费者获得部分文本制作人和部分文本持有人的文本制作权和文本所有权，完成观众——消费者——部分文本制作人——部分文本持有人的身份转换和身份获得。毕竟，从根本上说，非架上前卫文本是一种共生共享的游戏模式。正是这种开放性的模式，使得非架上前卫文本的开放平台得到人员参与和人气支持。文本的景气指数是可以检验一个文本是否开放和平台是否得到支持的硬指标。

6. 前卫文本的正本构成与副本集成

让观众了解前卫艺术，不仅仅是艺术家的任务。从文本的游戏模式的设计和运作看，前卫文本是一个动态的组合文本。非架上文本的文本解读人在第一时间和第一现场解读出来的文本是前卫文本的正式文本，文本的偶发性和即兴性决定着文本的不确定，文本主创人和文本参与人在文本的解读性构成中起着不同的作用，文本主创人在第一时间和第一现场是引导人，参与人是第一时间和第一现场的解读人。在第一时间和第一现场，主创人的引导和直接参与人的现场解读过程共同构成文本的正式文本，而文字性的创作方案、艺术家手记、访谈录、批评家文稿、现场拍摄的照片或录像、艺术新闻稿等是以文本和副本形式存在和流传的，对大多



《半把剪刀》 毛旭辉 油画 108 × 110cm

数观众——读者来说，接触到的一般是从大众传媒上的文本的副本。

无论是自觉的文本进入的路径选择，还是不自觉的文本进入的路径选择，传统意义上的批评家身份被前卫文本的扩张性收摄其中，成为前卫文本衍生程式中的副本制作人。由于游戏规则的暂不明确，从文本的难解性来说，前卫文本的衍生程式能否可持续发展地构成文本，并让观众明白前卫文本的游戏规则，文本的构成和文本的意义，前卫文本又空前地依赖于大众传媒和批评家的传播质量和解读效果。

所以，大众传媒对于前卫文本的生成有着巨大的制作作用，既关系着前卫文本的生成，又关系着传播前卫文本的消息，因为前卫文本尤其是非架上前卫文本正以新闻事件的文本形式出现，或者仅仅是个新闻事件，而观众或读者以消费心态在消费艺术新闻或社会新闻中的艺术新闻。前卫文本在大众传媒的传播过程中成为新闻事件并获得新闻性的文本力量和文本权利，这是前卫文本的新特点和新趋势，虽然其中看似不乏艺术投机嫌疑。但在消费时代，艺术投机被视为正当投机行为，从一定意义上说，已经取得合法资格并以新闻的强制力得到默认，前卫文本的话语权力来自大众传媒的让渡权力。

7. 文本的观察系数、比较参数与看法的转变

无论喜欢还是不喜欢，前卫文本都是摆在面前的一个事实和一个问题。特别是非架上前卫文本正在作为一个个新闻事件，改

变着作为观赏品的艺术理念，这对传统文本和架上前卫文本都是极大的文本理念的颠覆。作为传统文本的搅局者和设局者，从肯定的角度说，前卫文本尤其是非架上前卫文本，让观众“看”到艺术家狡黠的文本智慧，突破表达极限的文本努力与突破文本极限的创意能力，理应得到尊重。但是换一个角度看，除了这种狡黠的文本智慧外，还缺些什么？

比如说，如何与复数的观众与观众的复数经验达到交流与沟通，消除理解上的隔阂和经验传达上的间离，因为无论是在圈子内还是圈子外，资讯的发达提高了圈内和圈外观众的关注系数，就是说，资讯的发达可能不是增进了彼此相互了解，更可能强化了分歧，强化了各自的立场；生活的深度和活动的广度为观众提供了丰富的比较参数，因为有其他文本作比较和所处的角度不同，对文本的“看法”也不同。

“看法”不仅是思想或观念的代称，从本源上说是看的方式和看的角度以及看的角色扮演。与传统文本比较，在传统文本的解读过程中，圈外的观众主要通过经验的投射并从中得到美的愉悦，作品像一面镜子反射出观众自身；圈内的观众主要是看手艺或是技法。但在前卫文本中，由于文本的构成方式的开放性和实物性，涉及到“看法”——看的方式、看的角度和看的角色扮演的根本性转变，区别在于是看手艺还是看手法，是寻求美的愉悦还是参与观念的对撞，是单向的内心交流还是现场的面对面交流。更不同在于，正从传统意义上的看转向新方式的看和看新方式，从视觉转向触觉和听觉。

手艺是师徒相承的技巧传承和自我实践经验的不断积累，并对传统的文本理念再演绎。这不是错与对的价值问题，每个人都有选择的权力。前卫艺术家只是不满足于对传统文本的再演绎，而试图在文本极限和表达

极限上寻求个人突破，从生存经验中寻找文本生成的可能。由于生存经验与过去已经有极大的不同，传统文本的经验背景支持已经失去，手艺在表达当下经验时的局限性暴露无遗。当然，手艺是不可或缺的基本技能或身份要素。

架上前卫文本在手法的转变上，在不完全摒弃手艺的同时通过综合材料的并置、拼贴或挪用，对传统图式进行改革，从而引发文本的图式内爆。非架上前卫文本则在搅局和设局中表现出手法上与架上前卫文本和传统文本的不同，在直接演绎中引发文本的现场内爆。

前卫文本提供了新的游戏规则。从解读出的样本看，更多的是趋向于解读前卫文本的“意义”，厘清文本的游戏规则才是当务之急。因为，前卫文本的游戏规则是观众进入文本的“地图”。

重庆

上海黑白版画展

◎王林

值鲁迅先生诞辰120周年和新兴版画肇始70周年之际，在上海鲁迅纪念馆举办沪渝两地黑白版画展，具有非常特别的意义。

从1929年鲁迅先生介绍欧洲版画和1931年举办“木刻讲习会”开始，上海就成为30年代中国新兴版画的策源地，产生了一大批后来在中国艺术史上影响深远的艺术家。40年代由于抗日战争的原因，重庆继之而起，成为国统区木刻版画创作的中心，许多版画家以其犀利的批判精神和独特的艺术创造而留名青史。

时至今日，尽管由于其它门类绘画创作的活跃，黑白版画不再像过去那样引领时代潮流，但仍有不少执着而真诚的艺术家的辛勤耕耘。在这方面，上海和重庆的版画家都有令人瞩目的成就。

沪渝两地同为直辖市，分别雄踞长江入海口和上游咽喉之地，得九千年长江文化的滋养，共享灵气而各具特色。今承中国新兴版画七十年优秀传统而刻画新章，关注生活，反省现实，以期再现中国版画的创作活力。

黑白版画之于世人、之于日益丰富的艺术世界、之于众声喧哗的二十一世纪，也许是寂寥的。然宁静致远，沉默是金，这里不乏力量与激情、梦想与责任。艺术可以从任何一个起点开始，但只有坚持到底的独行者能够到达伽蓝之地。——当然，他们的视野与胸怀必须是宽广的和开放的。



《延续的片断》 康宁 木刻 270 × 250cm