

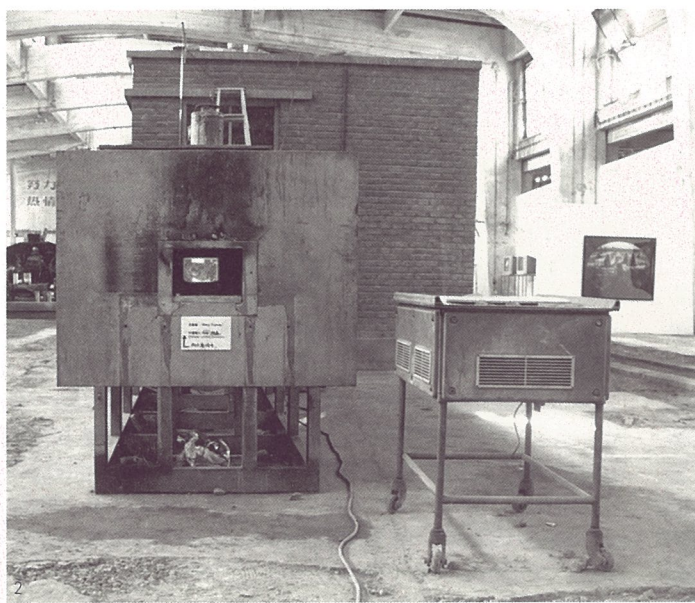


Red Ruins

红色墟

——“左手与右手”的台前幕后

◎冯博一



但凡涉及到两国或几国的艺术联展,共同展示和相互的交流是不言而喻的,但其实也很空泛,交流什么?如何交流?其共性与差异性体现在哪里?怎么体现?这都是需要策展人和参展艺术家共同考虑的问题。关于这次展览,我最初的想法是在中、德两国的历史和现实文化中寻找一个交流的连接点,同时这个主题也应该是针对当下的现实文化情境而生发的,以使两国参展艺术家都能够面对一个具有某种经验和感觉的主题而进入创作语境。于是,我想到在中、德两国的现代史中,都经历有不同的社会主义历史阶段的背景,尽管其历史进程有所不同。由此我提出了“红色记忆”的命题。但在具体的现实操作中,由于受到了某些限制,我又将展览更名为“左手与右手”。

“左手与右手”是一个日常性名词,可以从一个很宽泛的角度去理解这一概念。因为从世界范围来说,文化全球化是人类文化发展的趋势,意味着人类文化由机械的单一化走向多元化的共同、共存,以至交流、融合。而世界文化融合的实质在于不同文化个体吸收和融合了世界其它文化个体的多样性的新的文化格局,即“合而不同”。以“左手与右手”作为展览的题目,是试图将“全球化”概念比附于人的身体机能,“左手”与“右手”比附于不同地域、不同国度的本土概念,意味着在文化全球化浪潮的趋势下建立一种相互之间守望相助、相互扶持的支撑关系,使得在全球化中的个人价值观和传统的集体性价值相互中和,寻求文化在全球语境中自我发展和自我更新的可能性,以适应文化全球化的变化。

我们邀请、选择的中、德参展艺术家正是面对了全球化冲击之下的各自特殊处境,提供了一种对于全球化的另类的想象与表现。他们以本土的方式处理了不同的、跨越时空的、个人的生存状态,展现了在文化混杂时代里的不同体验。这里有来自传统的价值与新环境的结合,也有力图表达出在个人价值之外的相互沟通和了解的不可或缺,从而为当代文化打造出一种新的、有趣的经验和样式。

尽管展览的名称改变了,但在文化全球化的框架内,我仍坚持以“红色记忆”作为此次展览的主题。“红色记忆”是一种特殊历史环境下的产物,相对封闭和对某种政治神话的迷狂是它产生的不可缺少的时代条件。在视觉艺术中积累了丰富的红色经典创作经验和样式,这些作品不仅为人民群众所熟悉,培育了他们独特的欣赏、接受趣味,而且成为支配艺术家创作的主要目标,并在持久的传统中变成了大众的集体记忆。在以往的岁月里,这些作品以强烈的

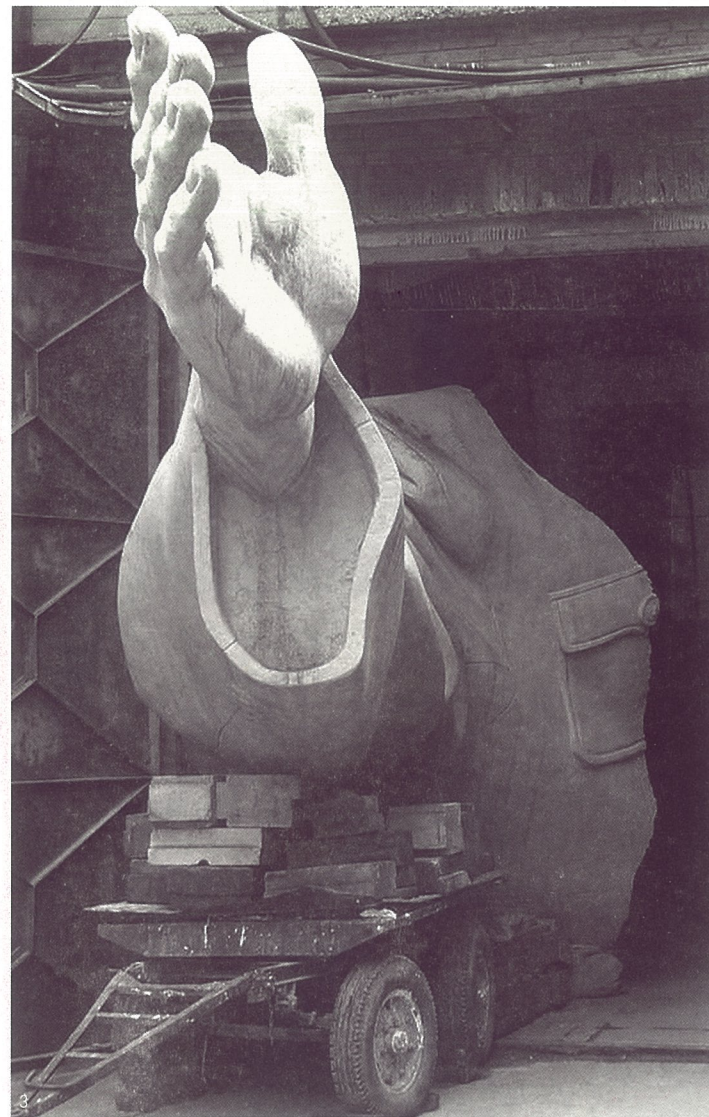
情感色彩,实现了艺术为政治服务和教化功能目的,也使革命的艺术找到了适宜表达这一内容的相应图式。因此,作为重要的、曾经的主流文化资源,它得到了当代艺术家的重视并不断地被发掘和利用。

但目前的挖掘和利用,尽管媒介、材料及样式各有不同,但大多还是停留在质疑、消解、反讽、戏谑的语言方式层面上,这类作品比比皆是。其原因是那时的作品的内在精神是高度意识形态化的,所有的题材都严格地服从当时的社会需要。它的图式是标准化的构图,人物形象是公式化的,没有性别特征和人性内容,所有的艺术场景也都在革命浪漫主义的名义下,远离了真实的生活。所以这样的解构有其逻辑上的必然性。

然而,倘若剥离这些作品的艺术为政治服务和宣喻教化功能,仅从这些作品的图像上分析,作为作者的他们是激情和真诚的,图像具有纯粹、力量、极简的特征。我的策展主旨是试图在剥离之后提示出一种积极的甚至是亢奋的革命激情,通过图像和造型来表达出艺术家对当下文化场景的一种立场和态度,并从上述的模式中试验、转化出新的创作起点,促使一种新的语言表述方式的生成。

所以,展览的题目和主题没有一个必然的联系,如果说有关系也只是一种大概念和具体的小概念的词汇转换,或是在大的文化全球化的框架内的一项来自民间的交流项目,属于在现实策划中的技术性处理,因为任何当下的文化艺术交流项目尽可涵盖其中。而我的本意或者说在选择艺术家时还是在“红色记忆”的规定性范围内。

“红色”和“记忆”在这次展览的语境中是富有象征意义的限定词。“红色”是诱惑、召唤、激情,甚至疯狂的颜色,在历史中体现了革命者理想的亮色;而“记忆”是试图将已获得的经验保存下来,由此也产生了抗拒丧失的想象。两者相互构成彼此的表层与深度结构。这样的诉求方式带有针对我们当代艺术现状的忧患和祈盼。所谓忧患是指:自上个世纪末以来,中国当代艺术的问题已不是来自于外部的限制和压抑,现在民间的活动空间已愈来愈大,而更多的是来自于我们内部系统的自甘堕落。形成这种状况的原因,并不是利益化生活本身对艺术家精神深度的强制性伤害,而是艺术家面对多重利益的纠结与诱导,已越来越无法找回自我坚定的艺术信念和必要的自省能力,忽视了作为一个艺术家对一切扭曲个人立场的世俗利益与物质欲望的必要反抗。换句话说,就是一些艺术家在作品中所批判、揭露、消解的对象恰恰是其在现实生活中所享受的内容,这就在创作

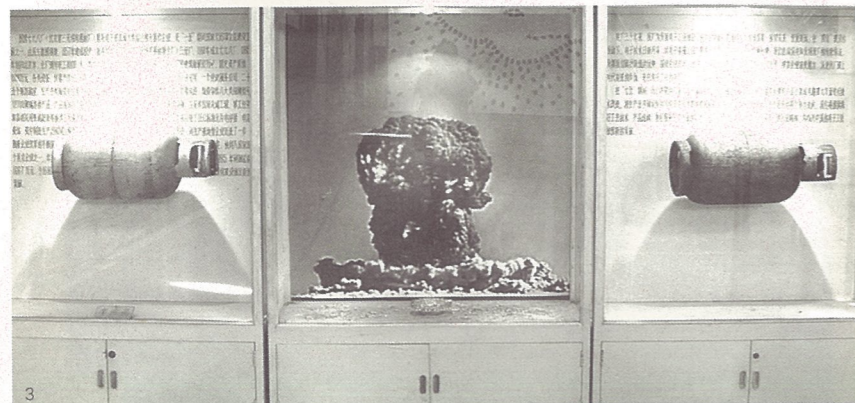
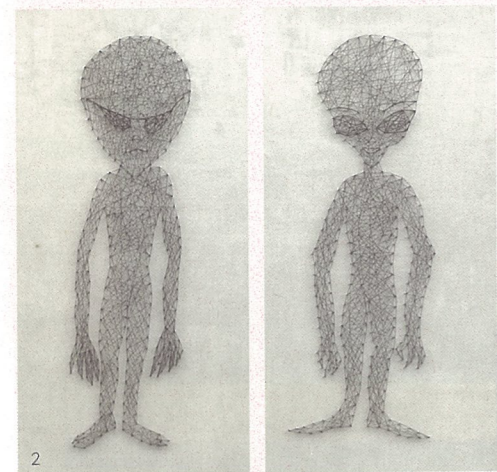


- 1、展览现场
- 2、中国情人 装置 王轶琼
- 3、衣纹研究——右手 装置 隋建国
- 4、当代艺术火车 装置 宋冬





1、永久的自行车 装置 艾未未
2、外星人 装置 帕翠西娅·瓦勒
3、友好往来 装置 萧昱



在历史与现实之间 曹虹 Between History and Reality

著名的科学哲学家费阿尔比德在谈到社会与文化的生存状态时，曾经深刻地指出，最理想的情况是：一方面要有创新的力量去推动社会与文化的不断发展；另一方面还要有坚守传统价值观的力量维系社会与文化的稳定性。这两者应该很好地保持必要的平衡关系，否则，社会与文化就会出现灾难性的后果。在他看来，一味地创新与一味地否定过去只会使社会与文化在十分冒进的情况下走向疯狂与毁灭的道路。反过来，一味地保守与一味地强调传统又会使社会与文化限于固步自封与缺乏活力的地步。我完全同意费阿尔比德的学术观点，而且，当我以他的观点看问题时还发现，不仅在正常的社会生活中存在这样两种健康的力量，就是在一些具有强烈历史感与责任感的人物身上，同样存在这样两种健康的力量。对于这类人，我们将很难判断他们到底是“革新派”还是“保守派”，但毫无疑问，这类人的理性精神以及文化实践对于当代文化的建设却是十分有益的。促使我想到这一点，是由于最近我看到了艺术家董小明先生创作的一批水墨《荷花》作品与书法作品。

在我的印象中，艺术家董小明先生近十多年来，一直不遗余力地从事“都市水墨”的创作，与此同时，他还提出了相关的艺术理论，并以此为基础，连续数年策划了著名的“深圳国际水墨双年展”。事实证明，他的艺术创作、艺术理论以及从事艺术组织活动的实践既揭开了中国现代水墨史崭新的一页，也使人们自觉不自觉地将他划在了水墨“革新派”的行列里。因此，当我看到他的一批水墨《荷花》作品与书法作品时，不禁产生了疑问，为什么他在大力提倡“都市水墨”情况下还会如此热衷于沿用传统文人画家所喜爱的题材？

应该说，是范景中教授解开了我的疑团。在《此情可待成追忆》一文中，他敏锐地指出，艺术家董小明先生在水墨《荷花》系列作品与书法作品中，以其卓越的风格表达了他对文人画传统的一种独特的解读，于是，范景中教授提出了如下的价值观，即在十分强调“变革”的信息社会里，必须关注人类的历史和记忆。因为这样不但可以使我们的思绪在历史与现实之间不断回环往复，同时还可以使我们从传统中激发艺术的灵感。我觉得，如果真正理解了范景中教授的话，就完全可以理解董小明先生从表面上看似相互矛盾的创作行为。按我的理

解，对于董小明先生来说，在创作《都市水墨》系列的间隔期创作《荷花》系列，乃是在创新与传统之间保持平衡的必要行为。这也使得他的作品能够在这两者之间保持较好的张力关系。日本著名评论家大冈信曾经说过：“人类文明的产物，一切都隐藏在被称为‘过去’的这个时空中，而这一切几乎对于我们每一个个体来说，都是未知的世界。而我们更需要的则是从现在开始发掘它，把它作为我们自己的东西去重新获取‘未来’。正因为基于这种考虑，我所试图发现的只是新杜甫、新莫扎特、新波特莱尔、新松尾芭蕉们。他们对于我，决不是‘过去’的人。相反，他们是属于‘我们未来’的人们。当我进入他们的世界之时，就是进入未来之中，而决不是退到了过去。在这个意义上，我认为文学与艺术的最伟大的力量之一，就在于它可以把过去变成未来。”我并不知道董小明先生读过大冈信的相关文章没有，但我相信他们的心是相通的，因为他们强调传统经典的作用，并不是要简单地抄袭模仿，而是要从中汲取营养以创造未来。

其实，董小明先生在创作《荷花》系列时，虽然很强调对传统的学习借鉴，但更重要的是：他从个人的独特感受出发，对传统进行了全新的阐释。

首先，他机智地把现代绘画的技巧与传统的线墨体系进行了很好的嫁接。在艺术处理上，为了营造独特的意境，他用灵动的墨点、激越的线条、夸张的形态突出了具有现代意味的特殊构成关系。透过其作品，我们将可以感受到艺术家“立足传统美，追求新表现”的审美理想。特别是那些以线条为主来表达枝干的作品——如《墨荷——册页之十》等——已经突破了传统文人画的图式系统与入画方式，进而形成了个人独特面貌，这非常不简单的。

其次，他还巧妙地把所谓“写”与“做”结合了起来。熟悉水墨画作画过程与历史的人都知道，中国的水墨画历来强调线条在画面上的主导地位，这也形成了水墨表现的基础。改革开放以后，一些水墨画家受海外水墨画家——例如刘国松、赵无极的启示，开始采用了多种“做”的方式作画，他们或者水印、或者拓印、或者泼洒、或者拼贴，真可谓五花八门、无奇不有。从现有的资料来看，最早就“做”与“写”问题发生的争论是在有关“第二届国际水墨画展”的座谈会上。当时，台湾画家刘国松在发言中指出，现在的水墨不用传统书写方式作画，而用“做”的方式作画没有什么不可以的。不过，他的观点受到了理论家郎绍君的批评，后者认为，采用“做”的方式虽然可以丰富水墨画的表现技巧，但用多了会阻碍感情的投入，长期下去，“做”害大于益。往后，关

于“做”与“写”的争论，在水墨画界一直没有停过。我认为，画家董小明的水墨画创作就根植在这样的艺术史背景中，不过，与过分偏激的水墨画家不同，他既不简单拒绝“做”的方式，也不简单排斥“写”的方式，而是将两者融会贯通，并使之天衣无缝。正如范景中教授所言，他的水墨表现技巧不仅使画面的形象全部隐退到烟雨空朦之中，给人以一种风行水上、自然高华的感觉，还显示出一种雅致的古典修养。这种修养可以把他的画与一系列古典的美学作品联系在一起。所谓“逸”、所谓“隔”的趣味，都能从中呈现出来。

我当然还可以举出其他特点来，但以上两点足以表明：当董小明先生着意将传统与现代、东方与西方的艺术进行嫁接时，他的审美理想显然超越了纯属个人风格演变的范畴，具有在整个艺术史背景上展开的价值和意义。原因是，实现这样的审美理想，既能够开拓水墨画的发展空间，以适应新的审美需要，同时，又能够改变传统水墨很难与非华人文化圈沟通的现状，以扩大水墨艺术在世界范围内的影响。我认为，他2001年在联合国展出的《水墨荷花展》能够受到国际文化艺术界的广泛认可，已经有力地说明，其艺术方案在全球化的背景下，是有着长远战略眼光的。对此，我们怎样估计也不会过高。



墨荷系列之三 国画 董小明