

当代艺术视觉先行

——记第四届广州三年展“见所未见”

本报记者 张晶晶

作为第四届广州三年展的收官之作，9月28日亮相的“见所未见”展览的最大魅力在于消弭了中国观众视觉经验里的对抗性、矛盾性，还原了艺术本身魅力。即使在设有上下文的情况下，在不设定意义的前提下，不需要高深的理论阐释，作品本身就能带来平常难得见到的视觉感受和精神体验。

展览涵盖了绘画、雕塑、摄影、动态影像、装置、声音与现场表演等多种艺术媒体形式，其中有不少作品由西欧和北美发达国家的一线优秀艺术家所创作。广州三年展总策展人、广东美术馆馆长罗一平告诉记者，本届展览主题是国际化的纯艺术命题，尽管没有批判性，却直指了“当代艺术是什么”的问题。

美国艺术家丹·弗莱文创作于上世纪60年代的作品《无题系列》(献给巴卡特·纽曼)，跨越了时间、空间、国界，在浩大的群展之中，依然熠熠发光，靠在墙角的红黄蓝三色的灯管经过排列组合后置于白色空间的四个角落，营造出一种梦幻的世界。不管你是挑剔的业内人士，还是路过打酱油的观众，进入空间都会拥有一份属于个人的不一样的奇妙体验。他的创作手法简练，创想高

妙，日常可见的灯管经他之手变成一个丰富美妙的世界，充分显示了当代艺术的魅力。居住于英国曼彻斯特的印度尼西亚艺术家和童音智的《TILT 体验指南》，在一个屋顶、地板、墙面都纯白色的房间中，用屋顶的数个白炽灯，创造出了雪地般的场景，走进空间，地板凹凸不平的设计，踩在上面貌似雪地深一脚浅一脚的感觉。在评论家看来，她的作品主要围绕于搭建空灵、抽象和极简的声音视觉装置，并通过这些装置来探究心理声学声学现象。作品《TILT》是根据不同场地而量身打造声音的一系列装置，着重于反映声音、空间和感知能力三者之间的关系，致力于营造完全沉浸式的体验，让观众感受声音的交融汇总和空间的自由穿梭，纷繁的体验背后作品意图简单如一。

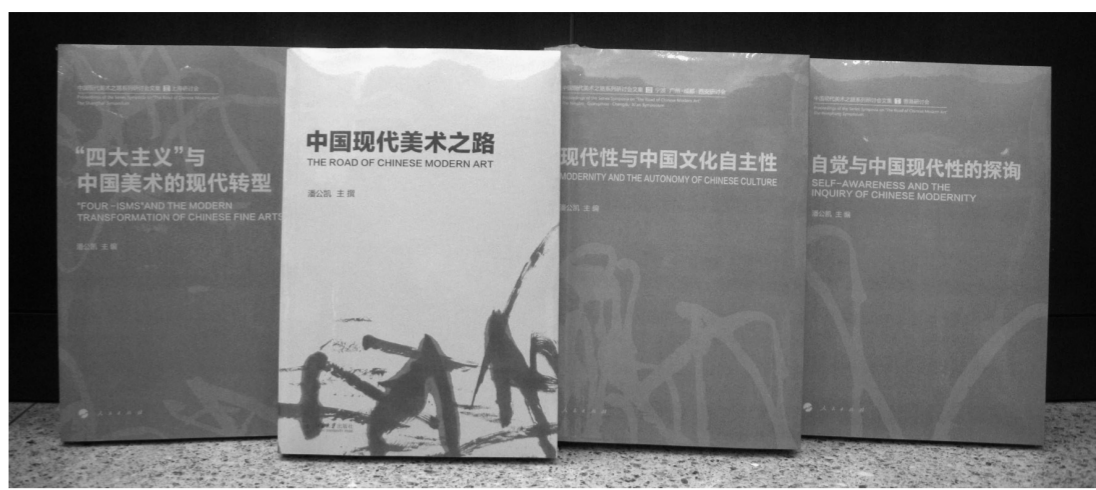
来自中国香港的伍韶劲的装置《月一》是《说文解字》的一种视觉延伸，特别以一个繁体中文字“閒”为例，音“间”或“闲”，分别意为“空间”与“赋闲”。这个象形文字由两个部分组成：“门”和“月”。从其字面意义或是诗意化的角度来阐释：只有当月光从门缝中泻入室内的时候，才是一个真正“空闲”的现实。通过这个充

满隐喻的装置，艺术家将这个汉字在美术馆中翻译成了一个“休闲空间”——影像作品模仿着从枝叶间透出的光影，随风摇曳，并与原有的空间中央天顶洒下的自然光交相呼应，使观众身临其境，亦真亦幻。伍韶劲介绍说：“就像草动而知风吹一样，艺术也可以展现未见——去感知那些被遗忘的或是难以捉摸的东西。”观众能在他的作品中享受到传统观念中的那份清闲的和谐。中国艺术家阿莹的作品《大谷子堆》是一组用苹果手机拍摄的历代帝王陵。阿莹从北京启程，一行近3万公里，游历和拍摄了历朝历代所有的帝王陵，共计170余座。她的旅程不是历史的、考古的、人类学的，而是视觉的。这些同时呈现的历代帝王墓，在各地受到了不同的待遇，有的成为名胜古迹供人瞻仰，有的变成了一座荒坟。

在“见所未见”这个无政治性、无社会性的纯艺术主题下，国外艺术家和中国艺术家的作品，亦呈现了创作思路上的差异。部分中国艺术家似乎更关注“意义”。来自国外的尤其是欧美的一线艺术家，展示了在关注社会矛盾性之外，当代艺术本身的各种可能性。中国艺术家萧昱敏锐地意识到了这一点，在他看来，今天的艺

术似乎过度依赖和迷恋于观念的诠释，方案之后的完成仅仅成了一种物质表达和空间呈现——过分热衷于政治的、哲学的、社会学的以及新型学科，彰显自身的现代性、包容性及生命力，显现出空前的身份迷失和不自信；过多地要求观众对艺术品的背景知识以及表达手段做更多的功课，导致今天的大多数观众比历史上的任何时候对艺术更加陌生。

据广州三年展馆长助理方旭东介绍，如此大规模以欧洲和北美一线艺术家为主体的参展阵容，对广州三年展来说是第一次。国外艺术家对广州三年展的热情显示了其国际影响力，也使得国内观众有机会一览国际当代艺术的发展状态。来自英国的策展人乔纳森·沃金斯说：“让我们感受的最深的应该是艺术家们的参与热情，我想除了因为广州三年展本身拥有的很好的声誉，同时也是因为艺术家们都很好奇在中国的艺术是怎样的，对他们来说，不仅仅是展示他们自己的作品，同时也是希望过来看看中国的变化。所以，这种文化之间的交流对话以及艺术家对此的热情是让我感触最深的地方，而且我希望这种交流可以一直持续下去。”



如何看待油画民族化的价值与问题？为何曾经在中国轰轰烈烈的大众美术无法进入西方学界的研究体系？西方不同时期的艺术流派给中国美术带来的实际影响是什么？百年中国美术与政治变革究竟有着怎样的关系？中国美术的现代性体现在哪些方面？……对于中国美术而言，诸多未曾厘清的话题既牵涉着百年过往的岁月，也昭示着更为长远的未来。

由中央美术学院院长、美术理论家和艺术家潘公凯主持完成的“中国现代美术之路”学术课题，试图从中国文化的立场和比较研究的眼光，对这100年来和艺术变革进行剖析。日前，在国家近现代美术研究中心、中国美术馆、中央美术学院主办的“中国现代美术之路”课题成果发布会上，《中国现代美术之路》、《“四大主义”与中国美术的现代转型》、《现代性与中国文化自主性》、《自觉与中国现代性的探索》等相关学术论著正式面世，同时在中国美术馆举办“中国现代美术之路”展览，以学术论述、文献和图片的形式向观众展示了该课题对百年中国美术发展的梳理。

作为中国现代文化的重要组成部分，美术领域的经验具有典型意义，从理论探索到创作实践，从思潮、主义到运动、宣传，都与民族命运、社会心理和历史使命紧密联系在一起，成为中国文化转型中极为重要和突出的部分。20世纪90年代以来，关于“现代性”问题与中国美术的现代形态关系的研究，已经受到国内外美术界及学术界越来越多的关注。面对“现代性”这样一个源自西方，在中国经历了讨论热潮却莫衷一是的话题，“中国现代美术之路”课题自1999年正式提出，就意味着艰难与挑战。除了目前西方艺术发展的话语权仍被西方掌控之外，现代学术语言乃至“现代性”的概念等均来自西方，如何从中国的立场出发？如何以中国的语言和视角来梳理自己的百年进程？如何真正在学术上与西方平等对话？在潘公凯看来，既要谈清中国的问题，又要借用西方的概念，这正是当下不得不面对的悖论。

潘公凯说，他曾在一次亚洲艺术的展览上，看到了许多亚洲国家艺术家的作品，这些作品虽然各有新意，但与中国的许多当代艺术很像——看不出与本国的文化传统有什么关系。潘公凯认为，这正是世界看似多元，实则都

为中国现代美术正名

本报记者 朱永安

在观念艺术的整体框架之中的表现。潘公凯不久前与德国著名学者汉斯·贝尔廷进行过一次对话。汉斯·贝尔廷曾写作《艺术史的终结》，认为传统的艺术史已经无法书写，艺术正处在多元发展的形势中。汉斯·贝尔廷收藏了许多国家的当代艺术作品，其中包括大量亚洲后发达国家的作品，汉斯·贝尔廷认为这些作品是艺术多元发展的证明。而在潘公凯看来，以西方中心论看，世界的确处于多元发展的格局中，但是从外围看，西方文化对后发达国家影响巨大，后发达国家处于接受的位置，多元仅仅是一种表层现象。正因为如此，现代性的讨论热潮虽然已经过去，却没有真正解决相应的问题。这些经历清中国的问题，又要借用西方的概念，这正是当下不得不面对的悖论。

基于这样的思考，该课题将“定位”和“正名”，视作20世纪中国美术研究最基本的问题。定位，即在合适的框架中明确20世纪中国美术的位置与性质；正名，

即要对其作用和意义给予恰当和公允的评价。定位和正名的问题如果得不到解决，20世纪中国美术研究就只能游离于全球性话语之外，最多只能作为西方现代性的边缘例证和多元点缀。课题成立之后的10多年间，潘公凯在中国美术学院和中央美术学院先后招收了4届“中国近现代美术研究”博士生和两届艺术学博士后研究人员，主持了数十次课题组研讨活动。潘公凯在阐述自己对中国传统绘画、西方现代艺术和20世纪中国美术的独特认识与基本观点的同时，对中国美术现代转型的历程与线索、性质与形态、标尺与走向进行了全面清理，使理论构想在不间断的阐发中逐步深化。在这一过程中，来自全国各地的美术界理论家邵大箴、薛永年、范迪安、卢辅圣、钟涵、杜健、王宏建、李树声、刘曦林、刘骁纯、林木、王镛、皮道坚、陈履生、吴为山、朱青生、郑工、尚辉、李小山、李公明、吕澎、梁江、谭天、潘耀昌、何怀硕、陈春霖等以及汪晖、甘阳、刘小枫、张隆溪、邓正来、葛兆光、陈平原等文化学者，以先后8次座谈研讨的形式，从各自不同的思路与视角讨论了“现代性与20世纪中国美术转型”“救亡图强与美术发展策略选择”以及“自觉与后发达国家的现代性”等学术问题。

经过系统的梳理，课题组提出，中国美术的现代性主要体现在艺术家对20世纪中国特定的社会矛盾、民族危机和精神文化氛围进行创造性的艺术形式加以应对的“自觉”上，艺术家对中国现代性境况的“自觉”，就是传统与现代的分界点。该课题将这种自我意识的觉醒看成是传统向现代转型的标志，并在此基础上把中国现代美术的不同形态归纳为“传统主义”“融合主义”“大众主义”和“西方主义”。

古今之争与中西之争的交错纠缠，是中国近代以来所陷入的悖论处境。人文社会科学各领域都面临着在困境中定位与正名的问题，也就是如何在一种失语、失重和失准的状态中，去清醒地自知和坚定地自立。这说到底是一种文化自觉，而关键就在于怎样理解中西古今的关系以及如何看待“现代”并重塑自我，尊重他者。在学术成果发布会上，潘公凯表示，探讨和梳理中国美术现代发展的学术路径绝非一蹴而就，面对这样的主题，只有在各种不同声音中理性分析，才能够更加清晰地认识我们自己的过去和未来。



组用苹果手机拍摄的历代帝王陵。中国艺术家阿莹的作品《大谷子堆》是一

视觉艺术的“现代化”

——观上海美术馆典藏精品展

毕玺

吴昌硕的《鄱阳湖舟中》、吴湖帆的《石溪僧秋山图》、林风眠的《仕女》、吴冠中的《武夷山村》、潘玉良的《花果》、贺麟群的《无题》、王琦的《肉弹勇士》、张乐平《三毛从军记》、张晓刚的《同志NO.14》、叶青的《鸟笼》……“共同的眼睛：20世纪中国艺术‘现代化’演进图考——上海美术馆典藏精品展”可谓百年中国美术进程的缩影。

近200件艺术精品的集中亮相，成为“上海美术馆”的精彩谢幕——随着中华世纪宫10月1日的正式开馆，旧有的上海美术馆将另作他用。展览涵盖国画、油画、版画、雕塑、影像、三维动画等

各种类型，以“20世纪中国艺术‘现代化’演进图考”为主题，体现了上海美术馆的藏品实力和学术担当。

上海作为中国近代艺术的发源地，汇聚了大量近百年的艺术作品。“现代化”作为20世纪中国历史的一个重要关键词，也是此次展出作品的关键词。策展人卢玺说：“上海聚焦了20世纪中国本土与西方诸国对于中国‘现代化’想象的双重投射，以此作为历史大背景来考察这时期的中国艺术，从中国画概念的形成与发展、油画的引进与传播、年、连、版、宣的兴盛，到形式多元的当代艺术的蓬勃发展，‘现代化’都是这一

百年间艺术旋律的内在逻辑。”从清末洋务运动晚期的公私兴办实业，到新中国建设“四个现代化”的宏大愿景；从“五四”时期的启蒙运动，到改革开放后知识界的重新出发。“现代化”包含着中国艺术改变原有落后面貌的强烈愿望，从而成为一种共同的精神存在——这种精神无形地留在了百年进程中的各类艺术作品之中。

卢玺表示，展览试图从多个层面与维度研究，打通一种社会学叙事与美术史叙事的关联，梳理20世纪中国艺术作品中的现代化想象。用视觉艺术的方式来展示这100年间中国艺术流变背后跌宕起伏的文化探索与努力，以及产生的深刻思想和创造的视觉经验。

展览分“记忆的现场”“思想之进步”“创造的边界”“认同之可能”四部分。以工业化标志的生产力的进步和以城市化标志的社会生活的变迁是整个现代化进程的基本图景。在“记忆的现场”板块，《山乡巨变》、《上钢三厂扩建工地》、《拼搏——上海南浦大桥工地之夜》等作品直观地记录了轰轰烈烈的历史变革。

在20世纪中国艺术“学科化”和“科学化”的进程中，无论是中国画概念的提出与成立，还是留洋求法得来的洋画传统；无论是中国画领域中从复古、革新、融合、画大画导向水墨画的转变，还是油画中的写实、印象、标线、现代主义、民族化等不同风格与潮流的涌现，在形式语言更替的背后，不仅有着艺术发展自身规律的作用，更有着不可磨灭的“不断进步”的自我要求。在展览的第二部分，林风眠、丰子恺、吴冠中、潘玉良等艺术家的不断探

索，成为艺术界“思想之进步”的代表。

随着时代的发展，当代艺术、摄影、漫画、印刷、影像等依托工业技术与大众传播的艺术形态不断出现时，不仅艺术的社会功能与传播效果得到了强化，艺术创作观念与艺术语言本身也发生了深刻的改变。展览的第三个部分“创造的边界”，以周春芽、方力钧、张晓刚、刘小东等人的作品作为案例，对于20世纪传统艺术观念的逐渐消解和新兴艺术门类的不断出现和影响做了探讨。

展览的最后为观众呈现了“认同之可能”的艺术图景，表达了对于中国艺术未来的憧憬。现代化带来的技术革命不仅为人的生活提供更多的便利，也为艺术创作带来了无限的可能。无论是吴冠中的艺术反思，还是朱德群、赵无极等对中国艺术精神的升华；无论是徐冰融合中西的艺术创造，还是谷文达对文化困境的大胆阐释……当世界的目光越来越多地转向中国时，对于精神共识和认同的追求，也为新时代的中国艺术带来了广泛的机遇。

“当我们回望这100年间中国艺术的发展，社会思想与视觉图像紧密相联，我们拥有着‘共同的眼睛’，无论是艺术创作，还是艺术史中对于作品的选择与表述，始终凝结着现代化的想象。”卢玺说。



长江山城(油画) 148×148厘米 吴冠中 上海美术馆藏



2012年全国美术馆馆藏精品展出季

回声壁

■“我写《当代中国画之我见》已经过去30年了，我说中国画穷途末路，不客气地批评很多画家的时候，李可染在世，刘海粟在世，黄胄和程十发也在世，事过境迁，现在想一想，有谁接近于他们的高度呢？即使有，或许正被彻底边缘化，彻底挡在利益圈外面，等待时间去发现。现在的大师、名家满天飞舞，目不暇接。几个月之前，有人想组织一批书法家出访日本，问我能否提供一二十个书法家的名单。我说不敢，现在是书法热，热到了高烧程度，全国有1000万个书法家，其中有1万个大师，从这么多大师里挑一二十个，太难了，反正鄙人不敢。”

——批评家李小白说“现在的大师、名家目不暇接”

【《现代汉语词典》对“大师”一词的释义是：在学问或艺术上有很深的造诣，为大家所尊崇的人。今日中国，书画火热，“大师”遍地，好端端的一个尊称几近被毁掉了。】

■“记得1991年，我去拜访过中国城市雕塑委员会的指导主任刘开渠先生，当时他已经是耄耋之年，我问他：‘以您看来，现在的城雕泥沙俱下，该怎么办呢？’刘先生是这样回答我的：‘我们80年代才真正开始做城市雕塑，委托方有个学习、接受的过程，艺术家也有个实践过程，我觉得现在的泥沙俱下是临时的，以后会好起来的。’我也相信了。结果20年过去，我没看到城雕好起来，还是照样泥沙俱下，还是扭曲变形，没有现代文化信息，没有现代人所思所想，不必把它当艺术去关注了。”

——中央美术学院雕塑系主任隋建国说“中国的城雕艺术基本无关”

【中国的城雕鲜明地体现了长官意志，或为政绩工程，或为街头摆设，虽然号称公共艺术，偏偏与艺术无关，与百姓无关。】

■“收藏品是中国传统文化、习俗和历史的物质载体，说一件藏品的前世今生，就像带着观众们回顾了那段历史，领略了过去了人们的生活习惯，其中的文化内涵是丰富的。我们希望通过文化来说文物，让每个人在喜爱收藏、喜爱文化中明白事理，这是我们的宗旨。藏品的价格因时因地而异，不能泛泛而论。因为价格是实时的，谈价格没有意义，同时价钱对文化的认知上有一些偏差。”

——马未都说“收藏品谈价格没有意义”

【撇开价格谈文化，须有丰富的文史知识和深邃的人文视野。马未都总比别人脚步快一步，棋高一着，《收藏马未都》口碑不错，宜乎哉。】

■“我不排斥当代艺术，每位艺术家的努力和创作都值得尊重，但我不能接受F4式的当代艺术。张晓刚作品的人物像幽灵，挂在家里，晚上上厕所会被吓着。岳敏君的作品龇牙咧嘴的，总让人想到受虐狂。他们的作品，我只能读出造反派式的恶搞社会、颓废主义、屑丝心态。这些作品即使拍到几千万，比肩世界大师，也改变不了一个事实，在西方主导的当代艺术‘聚义厅’里，中国艺术家连一把椅子也没有。”

——收藏家朱绍良说“当代艺术就是被挤的泡沫”

【平心而论，F4式的大作可远观，不宜近看，更不宜挂在家里，朝夕相对。】

续随子 点评