

也谈“中国前卫艺术”问题 Another Word on “Chinese Avant-garde Art”

□钱海源

Qian Haiyuan

在批评“行为艺术”的同时，应当重视对“政治波普艺术”的批判(代引言)

从去年年底以来，先后有《美术报》、《美苑》、《文艺报》和《美术》杂志开展了对中国前卫艺术，且重点是“行为艺术”的批评。我认为，对于那些当众割人肉、食人肉、割皮放血和在活人身上烙火印等挑战人性、挑战法律和道德，恐怖、残忍和野蛮的耸人听闻的暴行，以及虐杀动物、当众表演性行为淫乱动作，以“艺术”的名义出现的非艺术、反艺术，被社会各界有识之士称之为“美术界的邪教”，进行严肃的批评，是完全必要和正确的。

改革开放以来，中国美术界在摆脱了“左”的困扰以后，又陷入了“全盘西化”的理论误区。在某些前卫美术理论家看来，以美国为首的西方国家，因为经济上强盛，科学技术代表了当今世界上最先进的水平。因此，便认为以美国为首的西方国家的艺术，也是代表当今世界上先进文化的典范。某些前卫美术理论家认为：“当今世界艺术的中心在美国纽约和华盛顿”；断言中国因为经济弱势、科学技术落后，所以，艺术上也不行；认为在艺术上若将美国与中国相比，“就好比北京和贵州偏远的小山村相比较”。谈到现代艺术，中国没有发言权的资格，因为现代艺术是不包括中国在内的为西方国家所独占的名词。如前卫美术理论家吕澎在1992年5月出版的《中国当代艺术史》的《结论》中，就这样写道：“由于中国自身的落后，中国的艺术家们永远都将在与西方艺术家进行竞赛时居于失败地位。似乎凡是可以被想象的已经为别人所想过，凡是可以被试验的已经被别人所试验过，尽管时常听到一些要与西方艺术家保持同一水平或同一速度的勇敢呐喊，但这种呐喊的声音却往往因为缺乏具体内容而显得空洞轻飘。而且，这种呐喊没有最起码的现实依据。”字里行间流露出一种令人感到厌恶的民族心态。

我认为，前卫美术理论家吕澎的上述“理论高见”，是我们所不能接受的。因为其一：马克思主义的科学理论证明，经济的繁荣、科学技术与物质文明的发展，并不完全与艺术繁荣与发展同步，西方“后现代主义”是否就能真正代表当今世界上的先进文化，是个很值得令人怀疑的问题；其二：中国是联合国的五个常任理事国之一，在联合国内，在国际政治舞台上起着举足轻重的作用，中国政府发言人声音，在全世界有着不可忽视的影响力很大，为什么只见媒体批评“行为艺术”，而不见媒体触动“政治波普艺术”呢？我认为，这其中有值得深思且应当提出来的进行研究的问题。

我认为，“中国前卫艺术”中的“行为艺术”和“政治波普艺术”的产生，有着国内和国际复杂的历史与现实原因，根据我这些年来对中国前卫艺术的关注和研究，我认为，按照马克思主义的认识论从整体上对“政治波普艺术”进行剖析，将是触目惊心的。如果批评“中国前卫艺术”，却把“政治波普艺术”搁置起来，放到一边去不予理睬，或根本就不承认“政治波普艺术”在政治倾向方面存在的严重问题，我认为都是不对的。另外，对于自80年代中期以来充当西方“后殖民主义”——“后现代主义”推销商，从理论上为“前卫艺术”推波助澜的某些前卫美术理论家及其理论，也应当引起足够的重视才是。

本文试图运用马克思主义的方法论，解剖“中国前卫艺术”(包括“行为艺术”和“政治波普艺术”)这只麻雀的方式，看看西方敌对势力对中国美术界搞“西化”和“分化”，进行意识形态和文化渗透业已到了什么程度？并想围绕着有关中国社会主义美术和美术理论建设的有关问题，来谈些初浅的看法，如有不当之处，欢迎行家里手批评和指教。

显然，我们和某些前卫美术理论家的理论分歧是显而易见和水火不相容的，论战也是不可避免的。

二、“中国前卫艺术”与美国中情局利用“后现代艺术”进行文化冷战有什么关系？

这些年来，某些前卫美术理论家，常常在他们发表的文章和著作中，坦率地承认，他们搞的那一套所谓“前卫艺术”，“是建立在西方哲学、美学、心理学及一般泛文化思想的基础上”(见1993年第1期台湾《雄狮美术》发表的吕澎的文章)。某些前卫美术理论家厚颜和坦诚地亮出他们与西方某些画商、画展策划人、以及媒体记者的关系，在一些场合毫不掩饰地向国人吹嘘，由于他们有西方敌对势力作靠山，就可以有恃无恐地在中国美术界肆意横行。因此，要认识业已在中国美术领域闹腾和喧嚣了多年的“前卫艺术”——实际上只不过是西方“后殖民文化”——“后现代主义”的复制和照抄，就应当弄清其产生的原因，就应当弄清楚以美国为首的西方敌对势力，为什么要利用“后现代艺术”，来进行文化冷战的有关背景材料。

改革开放，国门大开以后，包括“西方后现代主义”在内的世界各国的艺术都像潮水般涌进来了，我们应当从中吸收对于我们建设有中国特色社会主义美术的有益营养。但少部分前卫美术理论家反对这样做，他们主张要搞“全盘西化”，主张要在中国“传播现代主义的瘟疫”(1986年9月22日《中国美术报》)。鼓吹要按照西方“后殖民文化”——“后现代主义”的模式，来建构所谓“中国的现代派艺术”。为此，他们主张要彻底否定和抛弃社会主义美术，这就是我们与他们所持观点的严重分歧之处。这亦是中国美术领域自20世纪80年代中期以来，坚持社会主义美术为一方，与主张“全盘西化”为一方，从一开始就是一场持续到今天的争锋人心，争夺社会主义阵地和争夺青年与未来的一场由来已久的争夺战。我想，只有这样来看问题，才能弄清我们与某些前卫美术理论家的理论分歧到底在什么地方，才能认识清楚我们与“前卫美术”——即西方“后殖民文化”——“后现代主义”论战的实质是什么？这实际上是我们与以美国为首的西方敌对势力，在美术领域开展的一场意识形态争夺战的战争。例如前卫美术理论家吕澎就认为：“理论问题已经失去学术争鸣的意义，更多的是对发放意识形态舆论权力和阵地的争夺”(吕澎著《中国当代艺术史》第63页)。如果不能在理论上这样去认识问题，那么，关于对“西方后现代主义艺术”的复制——“中国前卫艺术”的讨论，就只能停留于表面和肤浅的低层次的理论层面上。

长期以来，我们对以美国为首的西方敌对势力向我们展开的隐形意识形态战争，重视不够、研究不够，对策则更是软弱无力。也正因为如此，我们在与西方敌对势力展开的意识形态争夺战中，处于被动挨打的地步，这亦是中国美术领域在过去长达十多年里，之所

形态，而不是武装力量。”他作为美国官方意识形态的一位谋士，从美国总体战略高度上提出了一份较为全面的“建议书”，突出、反复强调和论证意识形态的斗争，远比最现代化的飞机大炮，具有更为重要的意义和效应。为此，他极力鼓吹要“与我们的对手展开一场意识形态的战争”，要在全世界“宣传美国的理想”，要向全世界“宣传美国的价值观念”。

1996年初，英国电视4频道播出了一部介绍现代艺术的电视系列片，其中一集专门谈到美国中央情报局如何利用现代抽象艺术进行文化冷战。电视系列片的题目是(隐蔽的手：现代主义的另一部历史)。其制片人法朗西斯·斯托托·桑德尔斯在电视片中展示了在冷战最激烈的时候，美国中央情报局如何人为地在世界舆论中掀起一股吹捧波洛克、德·库宁和罗思科等抽象表现主义创始人的浪潮。他说：当时以胡佛为首的联邦调查局网罗了一批比猩猩还愚蠢的情报人员，而中央情报局则另辟蹊径，在被称为“常春藤联盟”(是美国东北部哈佛、耶鲁、宾夕法尼亚等在社会、学术上影响较大的一批高等学府的统称)的几所大学里，特别是在耶鲁大学里，网罗一批学者。这些学者认为，为保护自由世界，在文化领域开展反共斗争其作用绝不小于制造核弹头的工厂。而没有具象的抽象绘画就被他们看中了，成了他们抵制共产主义宣传的最合适工具。这样，中央情报局就开始了一场对付社会主义现实主义艺术的文化冷战。

电视片中说，如果前苏联明白地指示他们的画家如何作画，那么美国则是通过情报机构的无形的手来“支持”现代派艺术家的自由创作。他们的工具就是钱。中央情报局创建了一批基金会来充当左翼艺术家的保护人。虽然没有证据证明这批艺术家明白他们得到的钱来自中央情报局，但可肯定他们很清楚这些钱来自政府。

贯穿电视片的轴线是对前中央情报局局长汤姆·布雷登的采访。布雷登就是这一战略的创始人。他在采访中声称：“如果说这样鼓动先锋派艺术是不道德的做法，那我就以这样不道德为荣。对我来讲，这是中央情报局的辉煌业绩。”

电视片当然不是为了揭露中央情报局对社会主义国家的思想文化渗透。他们以为共产主义已经在世界范围彻底失败，现在已经可以把“战胜”共产主义的法宝亮出来，为自己邀功。但是我们应该看到，西方势力表面上大肆宣扬共产主义已经彻底失败，但心底里明白事情并非如此简单。中国的存在无疑是他们的眼中钉、肉中刺。(参见1996年5月8日《中国文化报》文：《美国利用现代艺术搞文化冷战》)。

美国中央情报局公开宣称它“是后现代主义的推销者，新文化运动的创造者”(见1999年7月28日《参考消息》)。它利用“后殖民文化”和“后现代主义艺术”，作为社会主义和第三世界国家发动意识形态隐蔽战争的武器。2000年5月10日，《参考消息》转载同年4月9日，美国《洛杉矶时报》发表的题为《间谍与文人——副标题为中情局是怎样迷上文化的》一文，文章作者揭露美国政府将中央情报局变成了“文化部”，不择手段地与世界上各个国家进行文化战，用金钱从世界各国收买和招募一些思想和文化界的名人，实则是叛国者或左派中的变节者，成为美国宣传机器的传声筒。中央情报局要求“文化点缀必须为必要的政治服务。波士顿交响乐团是战争的武器，诺曼·罗克韦尔的画和乔治·格什温的歌曲也是这样，它们都是准军事资产，调动他们得像对待代号或者导弹部署那样精心。”

三、充当西方后现代主义的推销商，在美术领域搞意识形态的隐蔽战争。

自20世纪80年代中期以来，我们看到某些企盼“能够得到国际权利的认可”的前卫

美术理论家，是怎样有计划和有步骤地在中国美术领域，按照西方敌对势力的意识形态战略，向我们开展一场没有硝烟的意识形态隐蔽战争的。

某些前卫美术理论家连充当西当敌对势力的推销商都可以不要，公开在他们发表的文章和著作中，毫不掩饰地宣称，他们就是要站在西方资产阶级意识形态的政治立场，在中国推销西方“后现代派艺术”，以达到“反抗和消解国家意识形态”的目的。他们坦然承认搞“85美术新潮”和“政治波普艺术”，都不过是挂着艺术的羊头，其旨在搞卖“消解政治神话”，即消解中国社会主义政治的颠覆活动的狗肉(见《江苏画刊》1994年第8期)。他们公开宣称：“九十年代的中国艺术受到西方艺术系统的支持，与西方的政治传统和意识形态以及全球文化战略有着密切的关系。当然，中国艺术家在他们的艺术中所表达的意识形态和相应审美态度以及语言受到了西方批评家、收藏家、企业家、政治家和一般受众的认定，……需要强调的是，艺术的确已经成为政治战略和国家利益结构中的一环，艺术不再像过去那样是独立的审美品。”(见吕澎著《中国当代艺术史》第319页)。

某些前卫美术理论家公开鼓吹，他们搞所谓“艺术运动的使命”，就是旨在要形成“对

当下中国退化的意识形态的压力与批判”。他们宣称“八十年代的现代艺术家满怀历史使命感，通过现代艺术及其展示活动形成对退化的意识形态的压力与批判，在政治权力的支持下与知识学界共同构成了对社会退化的意识形态的监督与限制。可是，随着权力中心对传媒与社会活动的形式与范围的控制，现代艺术直接的社会作用被限制在极小的领域，这就重新给退化的意识形态以生存的空间，仿佛现代艺术一开始就是个错误，只要可能，现代艺术就被作为一个邪恶的目标受到攻击，相应地，艺术机构的权力仍然牢牢地控制在退化的意识形态的维护者的手中”(见吕澎著《中国当代艺术史》第319页)。因此，某些前卫美术理论家为了挤压与批判他们所称之为当代中国“退化的意识形态”、及其“权力者”和“维护者”，只能去投靠西方敌对势力以求得西方主子的撑腰。因此，他们所想的是“关键是否能够得到国际权利的认可，显然，这样的价值期待具有强烈的政治意识形态预期或预测”(见吕澎著《中国当代艺术史》第320页)。有种种迹象表明，某些前卫美术理论家是在按照西方的“国际权利”指挥中心，在中国进行“后殖民文化”——“后现代主义”的文化战略进行炒作的。

四、充当西方后现代主义的推销商，在美术领域搞意识形态的隐蔽战争。

自20世纪80年代中期以来，我们看到某些企盼“能够得到国际权利的认可”的前卫

美术理论家，是怎样有计划和有步骤地在中国美术领域，按照西方敌对势力的意识形态战

略，向我们开展一场没有硝烟的意识形态隐蔽战争的。

(1) 落实中国美术的优秀传统，为推行“西化”和“分化”扫清道路：某些前卫美术理论家们为了使西方“后现代主义”在中国“成功登陆”和打开局面，按照早已命丧黄泉的

的美国中央情报局头子杜勒斯所说的去做，与我们摆开打一场隐蔽意识形态战争的阵势：即旨在中国美术界“播种下混乱的种子后，应该不知不觉地把他们的有价值的东西换成赝品，并使他们相信这些假东西”，鼓励他们蔑视、鄙视、进一步公开反对他们原来所受的思想教育，特别是共产主义教条。”自20世纪80年代中期以来，少数前卫美术理论家把

我们党和人民认为有价值的马克思主义及其文艺理论，中国自五四以来的宝贵的革命历史经验，以及顺应中国革命产生的革命进步美术，统统按照西方资产阶级的政治价值标准加以否定，而将西方“后殖民文化”——“后现代主义艺术”吹上天去。为此，他们集中精力贬损和批判自20世纪五四运动以来，自20世纪40年代毛泽东同志的《讲话》发表以来的中国革命和进步美术传统，特别是自新中国成立以来中国社会主义的美术。在某些前

卫美术理论家看来，由于共产党领导的新民主主义革命，由于抗日救亡，由于1942年毛泽东同志《讲话》的发表“一锤定音”，才使得他们所认可的“精英艺术乃至精英文化”的失落，使中国文化艺术在将近半个世纪漫长时间里走入低谷，丧失活力和创造力”(见1989年第2期《美术研究》)。他们攻击中国革命和进步的美术，“是虚假的英雄主义或乌托邦式的叙事”(见《江苏画刊》)。他们断言自1949年后，“就社会主义主流文化而言，我们没有创造任何有价值体系的文化形态。”又说“就主流文化价值而言，除了意识形态，我们还有什么呢？”(见吕澎著《中国当代艺术史》第364—365页)他们鼓吹90年代的

“前卫艺术”，“将英雄主义、理想主义以及形而上观念从艺术家头脑中清除出外”了(见吕澎著《中国当代艺术史》第168页)。他们如此否定中国美术的成就，目的是要为他们在中国推行西方“后殖民文化”——“后现代主义艺术”扫清道路。

某些前卫美术理论家的上述理论一抛出，理所当然地受到中国美术界大多数有识之士的严肃的反批评。大家认为，不能像他们那样去对对于中国人民来说，是无价之宝的一百年来的美术史如此去进行贬损。他们认为，如何正确评价20世纪的中国美术史，如何正确评价五四以来中国革命和进步美术的历史成就，是一个关系重大的原则问题。

在我们看来，回首过去看100年的中国历史，整个20世纪是中国历史上变革最急剧的时代，世界上任何一个民族都不会像中国这部百年史那样震撼人心，从贫困落后的挨打的最低谷，经历过无数艰难险阻，求生存、求独立、求解放、到今天求富强。从林则徐、谭嗣同、孙中山到毛泽东和邓小平等几代革命先贤，成千成万的革命先烈，历经一百多年的前仆后继、艰苦奋斗和流血牺牲，不就是为了彻底推翻封建专制、结束半封建半殖民地统治，砸烂“华人与狗不得入内”的牌子，摘掉“东亚病夫”的帽子，实现“驱除鞑虏，振兴中华”的百年梦想么？顺应这一百年中国社会伟大变革所产生的20世纪的中国美术史，是从清末艺术衰落到除了有吴昌硕、任伯年的写意花鸟和人物画等少数可堪称谓优

秀作品之外，就只有陈陈相因模仿和抄袭“四王”的所谓中国画，只有“海派”一些做商业广告的月份牌，以及一些不像样子的模仿西方绘画中的风景、静物和档次不怎么高的人体写生画。可以说，在本世纪20年代以前，在艺术上可称之为上档次的好东西实在

太少。自20世纪30和40年代以后，特别是自新中国成立的50和60年代以后，中国美术才真正开始了成就卓著和辉煌的大发展时期。且无论是中国画、油画、雕塑、版画、水彩和水粉等各种画种，都呈现出一派既出高水平的人才，又出高质量的艺术作品的喜人景象。而且为改革开放以来的新时期美术发展奠定了坚实的基础。因此，20世纪中国美术的成就，是任何人都抹煞不了的。某些前卫美术理论家想全盘否定中国近现代美术史的就是徒劳的。

(2)消解党的文艺指导思想，搞乱美术家们的思想观念：某些前卫美术理论家，厚颜去充当美国中央情报局对中国进行思想和文化颠覆谋略的政治推销员。“我们应消除文学和艺术的社会本质，使艺术家疏远它，使他们不想去描写和了解人民群众内部发生的事情。让文学、戏剧和电影都来表现和颂扬人的最鄙劣的情感，我们要千方百计地支持和鼓励那些往人的意识里灌输崇拜暴力、色情和叛变行为的思想，简言之，灌输崇拜各种不道德行为的思想的所谓艺术家。”用西方资产阶级腐朽和没落的政治价值观和文艺观来腐蚀我们的美术家。看看当代中国美术界的现状，就足以说明西方敌对势力的文化战略业已起了作用，确实产生了一些负面和消极的影响。

令人感到触目惊心和不可思议的是，在由党和政府出钱、靠亿万纳税的人民纳税的钱办的，理应是宣传和坚持马克思主义和社会主义意识形态的阵地的某些报刊，却蜕变成了某些前卫美术理论家们可以肆意地攻击和贬损党的文艺方针和政策，可以任意与党中央宣传部门按照马克思主义、毛泽东思想和邓小平理论来领导文艺的战略方针唱反调的工具。如在1994年第8期《江苏画刊》上，一位前卫美术理论家公开鼓吹要利用“政治波普”来“消解政治神话”，要利用现代派艺术来“反抗国家意识形态”。他写道：“中国的文化环境复杂而又特殊，其与众不同之处是意识形态依然存在。仅此一点，就足以证明反抗的必要性。八九后的政治波普和玩世绘画，正是在这个基点上延续新潮美术，正是波普消解政治神话，玩世绘画嘲弄社会理想，其意义无疑建立在意识形态的针对性之上。但从世界范围看，这只是东西方冷战，属于中国个案，所以成为潮流，得力于海外画商和西方人士的操作，其投合处乃是西方人权的需要。……于是现代派艺术在其扩散过程中又成了反抗国家意识形态的手段。”因此，决“不赞成搁置意识形态之雅见”，必须号召“社会精英在‘滔滔者天下皆是’的社会风气中挥动的否决之手”，使“艺术在今日中国不只是反抗的武器”，更是“推动人类社会朝着‘不是最不好’的方向发展”那些的“手段”。

在一段时间里，邓小平同志1979年在第四次全国文代会上，代表党中央所重申的必须坚持的马克思主义文艺理论原则，成为某些前卫美术理论家们主要攻击的目标。如邓小平同志重申：“我们要继续坚持毛泽东同志提出的文艺为最广大的人民群众、首先为工农兵服务的方向。”“我们的社会主义文艺，要通过有血有肉、生动感人的艺术形象，真实地反映丰富的社会生活，反映人们在各种社会关系中的本质，表现时代前进的要求和历史发展的趋势，并且努力用社会主义思想教育人民，给他们以积极进取、奋发图强的精神。”邓小平同志又说，我们的文艺“要塑造四个现代化建设的创业者，表现他们那种有革命理想和科学态度、有高尚情操和创造能力、有宽阔眼界和求实精神的崭新面貌。要通过这些新人的形象，来激发广大群众的社会主义积极性，推动他们从事四个现代化建设的历史性创造活动。”“雄伟和细腻，严肃和诙谐，抒情和哲理，只要能够使人们得到教育和启发，得到娱乐和美的享受，都应当在我们的文艺园地里占有自己的位置。英雄人物的业绩和普通人民的劳动、斗争和悲欢离合，现代人的生活和古代人的生活，都应当在文艺中得到反映。”

事实上，鼓吹要从中国社会主义和马克思主义意识形态中“出走”的前卫美术理论家栗宪庭先生，却坠入了西方资产阶级意识形态的陷阱中去了。历史就是这样捉弄人。是坚守追求真善美的艺术信念和意志，还是崇尚和提倡丑恶的邪念和歪理，这种斗争是水火不相容的。著名前辈蔡若虹先生说：“真善美和假丑恶的无休止的搏斗，是我们社会主义时代的特征。美术界的一切有识之士都会很好地把握住这个特征。”

(4)亮出反“官方艺术”的旗号，去乞讨西方资产阶级官方的欢心，心甘情愿地去甘当西方敌对势力企图“西化”和“分化”中国美术界的马前卒。近几年来，在中国美术界，人们常常能听到一些前卫美术理论家自我标榜地宣称：“和中国官方美术当然应该采取不合作态度”，“我对于官方举办的美术展览不感兴趣。”“我才对‘官方美术’活动不买帐呢！”“官方提倡的美术不值一谈。”俨然摆出一副与“官方美术”势不两立的架势。这是当代中国美术界的一股很时髦、且很值得注意认真研究的一种思潮。

其实，在当今世界上，无论在东方或西方的任何国家，都有由该个国家的政府或党派所提倡的“官方美术”，以我们的某些前卫美术理论家最崇拜的“样板国家”美国为例，其作为美国政府所提倡的“官方美术”，并不把批判美国政府、批判美国民主党和共和党的“政治波普艺术”，并不把类似我们的某些前卫美术理论家所提倡的“吃人”、“割肉”、“虐杀动物”和展览死尸，当作美术馆所提倡的“官方艺术”。西方国家的媒体将中国前卫美术家搞的批判中国社会主义制度，批判党和党的领袖的“政治波普艺术”，把中国行为了艺术家“吃人”、“虐杀动物”和展览死尸当作“艺术”进行炒作，那是要利用这些“艺术”来反对“中国的官方艺术”，而他们自己是不要这些“艺术”的。如果在西方国家的大庭广众中去搞“吃人”、“虐杀动物”的一类所谓“艺术”，警察会干涉的，人权主义者和动物保护主义者是会公开提出抗议的！

可是，邓小平同志的上述创造性地发展了马克思主义文艺理论，在某些前卫美术理论家们的眼光之中，都成为了应当否定的“过时的共产主义教条”。都成了应当从艺术家们心目中消失的“崇高原则”。某些前卫美术理论家公开嘲笑党倡导的弘扬社会主义主旋律，肆意贬低极描和歌颂社会主义革命和建设的文艺新风，那就更加放肆了：“什么贴近时代，什么反映改革的伟大成就，什么歌颂人民的火热生活等等……不过是歌功颂德、粉饰太平的塑料花”，是“从维护现存秩序的规定出发”的、“希望艺术家捐出朝拜的供品，而这一切，都隐藏在一个美妙动听的口号下：所谓创造出符合伟大时代的‘大作品’，不过是“制造出一批又一批视觉垃圾”(《江苏画刊》99年3期)。

(3)把真善美贬为“保守与过时”，视假丑恶为前卫艺术的“创新”。向往和追求真善美是人类的天性，用艺术作品创造真善美是艺术对人类和社会应尽的神圣责任。可是，这些年来，少数前卫美术家和理论家，却将追求真善美视为“保守”和“过时”。那么，他们要提倡的又是一种什么样的“艺术”呢？少数前卫美术家们“创作”的又是一种什么样的“艺术”呢？我们不妨对它们作些分析：在题材内容上“得力于海外画商和西方人士的操作，其投合处乃是西方人权的需要”，利用“政治波普艺术”丑化社会主义制度、丑化党和人民领袖；风格形式上追求“极端、狂野、恶心、辛辣”以“自虐、残暴、毁灭性的语言，以生肉、尸体、动物、人为媒体”(台湾《艺术新闻》2000年12月)，其“目的在于穿透说教背后的元权力制度，以免受其残害”(《江苏画刊》99年4期)的“精英艺术”。于是，某些前卫美术家裸体枯牛肚、“展死尸”、“吃死婴”、“割人肉”、“杀生灵”等灭绝人性的残暴和丑恶的行为，均被罩上“艺术”和“文化”的光环，招摇过市，甚至荣

当代德国画家

尼奥·奥克
Neo RauchCONTEMPORARY GERMAN
PAINTER NEO RAUCH

Translated by Zhuang Weijia

“某处风景，蓝天上浮着两朵巨大的云，如果用电缆把它们连在一起，左边那个大点的更像游乐场里逃出来的膨胀的怪物，要么就是一块南极洲的浮木在它的归航中”。这是一个隐喻，也是辩证的结构法，出现在Heiner Müller对Neo Rauch绘画的评述中。

Neo Rauch，作为当代德国青年主流画家的一员，出生于1960年，在Leipzig读了9年绘画(1981-1990)，现仍居于Leipzig。他的具象作品日前不但赢得了商业上的巨大成功，作品本身也获得首肯，当观者观赏作品时，观众的好奇心不断遇上陌生的语汇，持续不断的片断隐藏着精神上的动荡不安，在众多元素中寻求单一，这使人困惑的冒险正是Rauch最为丰富多彩之处。

当代最流行的手法：漫画式的波普，拼贴表现主义，超现实主义，达达主义，如电影分镜头一样的画面都能在Rauch的绘画中一窥端倪。

在这貌似杂乱无章的元素下，有这样一些东西吸引人们一看再看：费解戏剧性，抽象，梦魇，凝滞，内在张力。

Rauch的作品看上去就像想象的东西或是照片的碎片拼贴在一起。他运用了传统架上材料——油画描绘了从剧情到收费站。从工厂内部到加油站，大坝、核电厂以及全景式的高速公路，从预制板构建的现代街区到兵营，机房和军事设施，工业建筑，从商店到放映室这类少见于画作的风景类型。画中人像是从新版本人类型书上弄下来的，无一例外做着某种动作，密谋、买卖、窃听、等待、打信号、设计，几乎都像在找寻什么。人物被放在不确定的事件中，不遵照传统结构画面的逻辑，而是运用蒙太奇手法被强制性地重组在一起，不断转化的场景和视点或许为了达到辩证的冷冰冰的状态，有时甚至类似于一个白日梦般的寓言。

当人们追随画面上的场景或片断，并以日常的某种经验加以比照，只会感到陌生，过去混合了将来，熟悉混入了虚妄的迷宫。大量运用红、黄、蓝、纯色的画面成为一个处心积虑的计划，一场野心勃勃的控制，探索着记忆，描绘着动作和经验，类型和场景设计让观众游离于叙事的片断和颜色的抽象中，当这种新的图式逻辑重组了庞杂的今日世界，当真实性产生危机时，Rauch的作品在叙述与情绪的游移不定中解构了观者的固有概念。

● 历史的逻辑

对Rauch来说，艺术意味着带着历史入画，同时发明一个机械的，不断发展的世界，由于东德社会主义体系的崩塌，原有价值观受到挑战，东西德合并的同时，集体主义经验碰上了资本主义游戏。在绘画上，社会主义的现实主义与资本主义的理想主义开始混合，这些对立的现实构成某种奇怪的梦想和图式，在这个清醒的世界里，一切服从于经济法则，在集体主义时代为了明确描绘一个新世界的秩序所拥有的这一切技术手段并不适用于这个竟取利润的西方世界，也许这些都是Rauch画中的核电厂，钢缆和其他形而上的对象呈现某种对立因素的原因。Jean Bau drillard：“历史不再是某事件的发生，不再是调查事件发生的目的，不再是绝对死亡的最终梦想，历史崩塌于倾刻间，耗尽于感官主义，历史回到它自身，隐于当下的事件中”。

Rauch画中的人物象被某种外来的力量所控制，无法逃脱。身份角色暧昧不明，象一个发条装置，姿式僵硬，穿着六七十年代的衣服。尽管他们都在笨拙的修补，但对他

们的世界形不成任何真正的改变，这个机械的过程完全呈现出停滞的状态，与其说有圣像般的凝固和陌生感，不如说因为集体的萎缩而至使个体枯干到只剩下了壳，他们的行为按照某种朴素的，但具有视觉冲击力的形式来安排。画面中的每一个都表现得秩序井然而僵硬，这是为什么——“食人妖在时间密不可分时死亡。”潜伏在虚幻的笨拙中的Rauch画中的主角是工作中的历史的叛离者。

● 95-98年的Rauch

我们能从构造出的脆弱的当下回溯到社会化大生产时代，工业文明的早期遗迹，他通过当代人的想象再创了来自于三十到五十年代时期的审美趣味。经典的场景被信息和处于极度紧张氛围中聚精会神的人所代替，人物、空间、建筑等元素以发狂般的杂乱冲撞在一起。这些视觉元素的杂糅小心地显现出暴力，为了寻求他坚持的世界观在他作品中有所反映，他罗列了世界上令人困惑的碎片并赋予它们新的想象。

在多元素的空间里，“我寻求捕捉事件或然发生前的瞬间。”在这些画里有什么要发生？人们和目标站在危险要降临的巅峰，——一场灾难只能通过延期来避免。正在这时，就为此时，每一个投向画面的凝视都能使暂时的平衡一触即发。有人可能总结说Rauch在预言人类的命运，就象他总让他画中的角色在法律之门前等候一样，然而他画的内容并不局限于绝望。他所运用的色彩象摊开的照片一样，加剧了主角固执地处于等待中的荒诞的紧张感。但他们到底在等什么？作为某个场景中的角色，他们在等待能够进入某个确切的故事，作为人类的表征，就在寓言中的此时此地，他们在等待一个能够判断他们存在的未来。“每一个比喻仅仅是乡愁的借口”。作为社会整体和国家的一个元素，他们等待着自我能力的复制——否则就仅是工业目标上的复制。Neo Rauch的角色正等待着动作，因为他们既不能铭记，也不能忘却，因为他们为了某个特定的时刻而出现，而那个既永恒又突如其来时刻可能永远不会到来。

● 98年后的Rauch

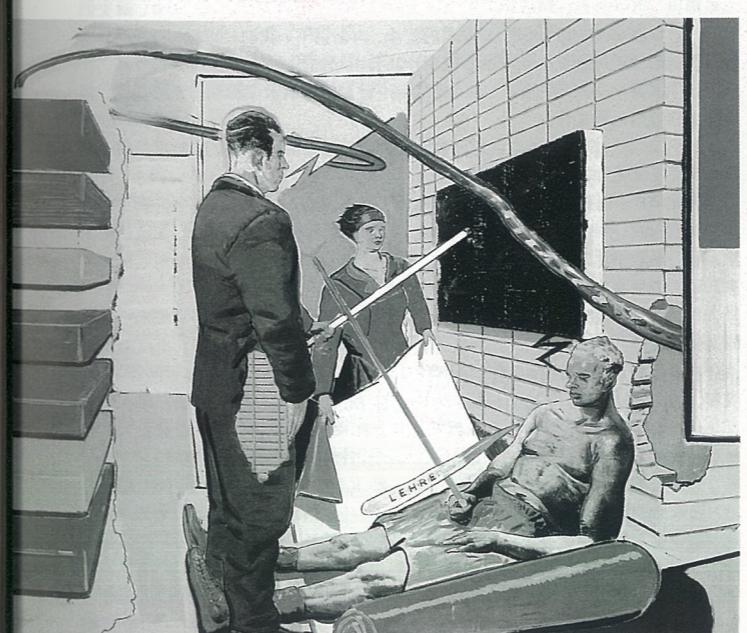
“时间象空间一样被折磨至死。时间中枪倒下”。(诗出波德莱尔)。从1998年开始，Rauch精确的涉及这一主题。“令人难以忍受的自然主义”。画架在这张画中既是框架，又是窗和画的叙述者。在画上方三分之一处，画面被分为二，象电影里的想象处理，视线被集中于画架上的一个点。画面上半部显得很有秩序，下半部则密布着象射击的标靶一样的圆点。前面很显著的男人枪击了那个已经支离破碎的人形，不只一颗子弹偏离了目标——目标就是这张画本身。这种相互关联的想象，精确地构造了“令人难以忍受的自然主义”，我们不需委拉斯贵兹和马格利特来帮助认识Rauch，画架中的这些人物象在校学生一样摆放着桌子，凝视着瞬间而至的命运。波德莱尔在他现代主义的寓言中，当他的冥想取笑他缺乏技巧时，他说：“看那儿的那个漂亮洋娃娃，翘着鼻子看来如此傲慢，让我们想想她是你，他说着闭上了眼睛扣动扳机，洋娃娃的头中弹落下”。在画布前的每一次射击都是人类在命运的阴影中舞动和飘浮的抽象。这幅画可以被看作为Rauch的寓言，从时间到空间的转换，就象他在1998的“模特”一画中，人物被扭曲成板状——当然他们也很惊讶——讲述了一个关于人类、现代主义和模特的新的故事。

在此过程中，呈现了一种三、四十年代商业摄影的美感，作为一种早期的自然的摄影，不可避免的展示了某个时间段的瞬间，Rauch的人物的现实主义来源于这个时期。这时照片中的个体往往以揭示社会命运的形式出现。但Rauch把这些故作榜样状的教条的荒唐看作是真正具有普遍意义的教条，当不能用言语阐释时，就采取拒绝的姿态。

在他的“教条”一画中，一个人用白教杆指着一块黑画布，一个女人背着一张画站在画面中心位置，凝视着这个男人的所指，手上抓着或许是地毡的未卷完的物品一角，物品与她的衣服同色，地毯上面是白色的，与教杆同色，上面躺了位年青人，半倚在浅色砖墙上，身上仅穿着短裤，靴子(或袜子？)，冰冷、僵硬、无血色，也许死了。他的手上也拿着一根指示棒，象幻影的延伸，直指着教师，并触到了后的教杆。(在他的其他作品中，这种交叉的十字形所带来的紧张感也能看到，接触是一种暗示)这三个不同角色的调和形成了“教条”奇怪的关系网，在交叉的两个条形物中间形成了绝对几何状的平衡。斜倚的男人右侧墙转角处一个洞里，一根失重的电缆蛇一般钻出来进入了画面，它象具有某种能量般的冲画面上方一个大裂痕而去，赋予了画面空间感。紧张的感觉来自于画面左侧一摞整齐码放的红、黄、蓝的未知物以及垂直的红、白色块，右面不规则的黑色块。这幅画完全神经错乱。它凝固了让人烦闷的某种存在。气球状的字句——“教条”悬浮于年轻人灰色的躯体上，象最后一缕呼吸。一小块的黑色之字形在他头的上方连接着黑画布，象不祥之兆。未知物侵入了这里的空间，在具象艺术与抽象艺术的难以言明之处。此画提供了艺术史的样本。

在以上涉及的对话中，Rauch感到自己“有点像那个请出租车司机每两公里停一下的印第安人，以便于他的灵魂能够随行。”这很好的表现了他对待每一次创作的态度更象一次旅行。指明了在石化的模特和人类的残余物之间，世界惩戒性的解体。Rauch的画达到了世界的可描述性的边缘，观察者的凝视呈现为一种审阅和讽喻。这就是现代主义的主题，被Adorno称为的“被遗忘的人类”。人类的进步进入了自身湮灭的悖论中，Rauch用无数次的尝试勾勒出了偏狭的个体的存在，审视着他或她的麻痹热望。

在Rauch名为“枪”的画作中，枪打下的包括观念、批评家、画商、历史学家和博物学长。宏大的姿态军事化的感染力，抓住事件发生一刹那的紧张，回忆由此看来，架上绘画作为一种传统的艺术语言对自身的探索并未结束。





selection of Sichuan
Fine Arts Institute Mu-
seum's collection

我院美术馆藏品选

佛教人物卷(清代) 周新作

612.5 × 29.5cm

(长卷局部)



美术理论 Art Theory

(上接12页)

想起来很有意思的是，古时候有个“吃里扒外”的成语故事，说是个差役吃穿都在主人家，主人对他非常好，可是，他在背地里却替与主人有私仇的外人去干损害主人的坏事。这种人当然只配做个被人瞧不起的势利小人。当今的某些前卫美术理论家，由党和政府拿人民的钱培养他们大学毕业。混到了研究生，博士生、副教授和研究员的职称，享受党和人民政府的官方给予的相应的工资、住房等许多优厚的待遇，甚至挂着共产党员的招牌，在大学和文艺机构担任官职，党和政府对他们的不薄。可是，他们却按照西方媒体所散布的舆论口径，按照西方敌对势力旨在颠覆中国的意识形态隐蔽战略，批判和贬损党和人民政府所提倡的为社会主义和人民服务的艺术。如有位在中国美术家协会《美术家通讯》任责任编辑的某前卫美术理论家，在接受台湾媒体记者采访时就公开扬言：“和中国官方美术当然应该采取不合作态度。首先，中国官方仍旧把艺术作为可兹利用的，所谓权力或官方推崇的主流还是认为艺术是积极向上、提高人们审美情操的，而不是将艺术作为一个独立的、人的自由精神活动。中国的官方展览机制一定会贯彻这样一种对艺术的看法，如果艺术家去迎合，这肯定意味着他的独立性的丧失。”又说“这种不合作就是强调一个真正艺术家、知识分子那种对自由的向往，不愿受到任何限制。”‘不合作’的涵义之一就是为了自由，是一种创作上的自由，而不是状态上的自由。”“比如说，×××（某前卫美术家，在此不想提他的名字——笔者注）他一直就是对中国当代政治、权利的反抗，我们认为这是有价值的，是一种不合作的态度”（2000年12月台湾《艺术新闻》）。声言与共产党和人民政府的官方不合作，却“自由”到了去与西方资产阶级的官方合作了，且不以为耻，反以为荣。世风日下，竟然使一些人在道德上堕落成这个样子了。如此吃里扒外，还有什么清高可言？！

还有一种扬言要反“官方美术”者则更具有意思，他们因为自己的美术基本功不行，每次拿去送全国或全省的“官方美术作品展览”参评的画，都因为太差而落选，有的则是因为个人艺术水平和人品素质太差，申请加入“官方的中国美协”几次，都因条件不够而加入不了，想挤进各级美协的领导班子都宣告失败，却要摆出一幅与“官方美术”势不两立的架势。这要用四川话来说就是“捉虚劲”。可是，在私下里，在他们印的名片或个人宣传材料中，却要无中生有和厚颜地写上“获全国七届或八届或九届美展大奖”、“中国美术家协会会员”、甚至“中国美术家协会理事”的头衔，利用“官方美术”的头衔，到处招摇撞骗，真不知人间有羞耻二字！

⑤利用金钱与传媒，使前卫艺术家暴富和走红，旨在争夺青年与未来。自90年代初以来，“前卫艺术”之所以会在中国美术领域成为喧嚣一时，且“成绩可观”的态势，其中重要的原因，是西方敌对势力利用金钱和传媒的作用，将极少数对社会主义制度、对共产党和党的领袖怀着深仇大恨的前卫美术家创作的丑化社会主义制度，丑化党和党的领袖“政治波普艺术”作品，将那些胆大妄为、不要人格和国格，性格变态和异常的所谓“前卫艺术家”，弄出的违背天理良心、丧失人性和人格尊严的如当众表演手淫，并将射的精液喝掉；当众杀戮动物、钻牛肚子、割肉、吃死婴肉和展览尸体一类反人类、反社会，根本与艺术不搭界的丑事和恶行，称之为“前卫艺术”，不但高价用美元将这些所谓“前卫艺术作品”买了去，使他们暴富起来，而且请他们周游世界，到美国纽约、日本东京、英国伦敦和法国巴黎去“风光”（实际上是丢人现眼），利用传媒大肆吹捧和宣扬他们，利用西方“后殖民主义”——“后现代主义”，来与当代中国党和政府提倡与坚持的为社会主义和人民服务，具有中国特色的社会主义美术相抗衡，这是美国中央情报局对中国社会主义美术领域所开展的一场没有硝烟的文化冷战。前卫美术理论家吕澎在《中国当代艺术史》中写道：“将政治波普作为一个九十年代反体制的艺术范例几乎是冷战的一方采取的最后的不多的绝对主义姿态之一。”

在1998年第5期《天涯》发表的著名美术批评家易英写的一篇题为《社会变革与中国现代美术》一文中，就分析了西方敌对势力如何利用金钱开路，在中国收买少数几个前卫美术家，去按照西方敌对势力反共和反华的政治口味，生产反抗中国党和政府的“政治波普艺术”，去换取西方敌对势力的欢心和金钱，一夜暴富，过上“先富起来的新贵”和资产阶级生活的。易英在文章中写道：“少数几个政治波普（也称波普现实主义）艺术家在商业上的成功实际上使他们成为中国先富裕起来的新贵，这样就出现了一个有意思的现象：他们越是在中国保持一种边缘的身份，就越能获得西方资产阶级的金钱，越获得金钱就使更多的艺术家投入其中。他们到处搜集政治符号、政治标识、领袖形象、钱币、军人、警察等，甚至包括普通中国人的形象，经过波普化的丑化处理后，都可以成为政治波普，然而目的只有一个——追求金钱。但是，在西方某些人看来，这才是中国“反抗艺术”的代表。实际上，中国前卫艺术领域里的部分前卫艺术家已经上了准“雅皮士”的生活。这种生活对于没有成功的艺术家具有显而易见的吸引力，“他们的背景大多为金钱，而这些金钱也大多来自国外，来自西方世界。”这在当代中国物欲横流、世风日下，政治思想教育疲软和弱化的情况下，就更使西方敌对势力利用金钱与传媒开路，使前卫艺术家一夜暴富和在国际上“走红”的文化战略，在中国大地上畅通无阻地取得了“辉煌的成果”。有些美术青年学子，由于政治和思想的不成熟，缺乏鉴别能力，被少数一夜暴富和走红的少数前卫艺术家所吸引、中毒甚至开始走上迷途。西方敌对势力之所以要在年轻一代身上下功夫，是从他们的“西化”和“分化”中国的长远战略目标考虑的，他们梦想“谁赢得青年，谁就赢得未来”。我们应当采取措施，使他们的美梦破产。

⑥“指鹿为马”、打击一切敢于批评前卫艺术的正直有识之士。需要指出的是，面对西方敌对势力利用“后殖民文化”——“后现代主义”作为冷战武器，向中国美术界展开的一场来势凶猛的“西化”和“分化”的隐蔽战争，面对“前卫艺术”的喧嚣，中国美术界并不缺乏能够识破西方敌对势力的战略野心，能够戳穿“前卫艺术”的“皇帝的新衣”的正直的有识之士。从20世纪80年代中期，某些前卫派理论家公开扯起旗号，扬言要充当“西方后殖民主义”——“后现代主义艺术”在中国的推销商之时起，中国美术界就有一批美术理论家公开站出来与前卫美术理论家展开论战。遗憾的是，某些自视清高，摆出一种“毋庸置疑”的吓人吓势的前卫美术理论家，只有鹦鹉学舌、照抄照搬西方后现代主义的能耐，而无应战的本领，只会采用“指鹿为马”，造谣诽谤、诬蔑他们的论敌为“右派四条汉子”，扣帽子和打棍子的招术。因为在他们看来，1957年反右中最可怕的是“右派”的帽子，当今最厉害的是给人扣上“左”派的帽子。他们认为，只有这样做，敢于批评

他们的论敌就会举手投降，而某些前卫美术理论家也便可以“得胜回朝”了。

当90年代某些前卫美术理论家们推重“政治波普艺术”，美术界有些同志公开站出来批评某些前卫美术理论家们所推重的“政治波普艺术”的时候，某些前卫美术理论家又重新操起了在80年代中期论战时使用的老枪法。某些前卫美术理论家自以为真理在握，俨然是个不可一世的救世主和审判官，他们自以为手中掌握了对论敌进行打击的政治上和艺术上的生杀大权。例如，批评“政治波普艺术”的艺术家在艺术上的有无成就，在中国美术界的无知名度和影响力，似乎都要由自身才真正在中国美术界缺乏知名度和影响力的某些前卫理论家来“钦定”，“他说你没有知名度，你就没有知名度”；他说“你没有影响力，你就没有影响力”，别看毛头小子年纪轻轻，然而却深深懂得中国封建时代的“以为上了书的就是不容怀疑的好东西”的旧传统。于是拼命用写《史》的方式，以偏颇的宗派眼光，将注定是短命的某些“前卫艺术”写进在我们看来只能起反面教材作用，除此之外毫无历史价值的文化垃圾，弄成大部头的所谓《中国当代艺术史》。例如前卫美术理论家吕澎不但利用写《史》的方式，把自己和他所认可的前卫美术家和理论家的照片反复刊登于其中，以使自己和小兄弟们“永垂不朽”。而且在其所写的“史”中，也没有忘记对批评“前卫艺术”的美术家进行恶意的挖苦和嘲讽：“在1997年2月出版的中国美术家协会机关刊物《美术通讯》中，发表了曾经画毛泽东和以后画中国领导人而知名的画家李琦在中国美术家协会召开的学习中共六中全会精神座谈会上的发言。这位美术界的丧失影响力的“权威人物”在题为‘擦亮眼睛’的发言中，对‘政治波普’给予了攻击，并把这个艺术现象所涉及的问题上升到国家的‘精神文明’的程度。当然，发言中，李琦表现出太多的无可奈何，他注意到‘有那么多’的‘政治波普’作品的‘第三届中国油画年展’的后援机构是中华人民共和国文化部艺术局，甚至展览‘三位策展人’中竟有艺术局负责美术工作的官员的名字！”（《美术通讯》1997年2月号第3—5页。）《美术通讯》是官方美术界的媒体，但这份只在美协会员中流通的刊物几乎没有影响力，李琦的发言甚至很难被有效地、被更多的媒体传播，这样，不像历史上曾经出现过的那样，这时的“权威人物”说的话仅仅是说而已。（参见吕澎著《中国当代艺术史》第360—361页）。前卫理论家吕澎用写《史》的方式，对著名老画家李琦先生和中国美术家协会主办的内部刊物《美术通讯》进行了肆意的冷嘲和热讽。

需要指出的是，从延安时代走过来的著名老画家李琦先生，早几年在批评“政治波普艺术”时，虽然在方式和方法上存在缺点，在用词用语方面有欠考虑之处，但他从维护中国社会主义美术的原则出发，批评某些前卫美术家和理论家利用“政治波普艺术”批判社会主义制度，丑化党和党的领袖的基本立场和观点却是正确的。

令人感到遗憾的是，在当时的中国美术界，李琦先生却因此而陷入孤立无援的困境，我们的一些同志，不但不公开站出来对李琦先生表示支持，而且对“政治波普艺术”采取的是放任自流、任其发展的做法。这就是为什么以丑化社会主义制度、丑化党和党的领袖为主攻目标的“政治波普艺术”，之所以会在一段时间里，造成喧嚣一时的原因所在。至于吕澎所攻击的《美术家通讯》，它是中国美术家协会主办的坚持贯彻和宣传党的文艺方针政策，与具有中国美术家协会会员资格的美术家和美术理论家进行沟通的一份深为全国美术家们喜爱的刊物。吕澎因为不是中国美术家协会会员，因此就没有阅读《美术家通讯》的资格，因为“吃不到葡萄，所以就说葡萄是酸的。”另外，关于《美术家通讯》的有无影响力，这个问题应当由有资格阅读《美术家通讯》的全国美协会员来讨论。吕澎有什么资格对它作出裁断呢？真是不知道自己在中国美术界算个什么脚角的人物？

最后需要指出的是，吕澎贬损、挖苦和嘲笑李琦先生和《美术家通讯》的“指鹿为马”的战法，并不是属于他的发明和创造，而是从已故美国中央情报局的头子杜勒斯那里抄袭过来的老一套阴谋手法：“只有少数人才能猜测到或者甚至懂得正在发生什么事，但是我们将设法使这些人处于无能为力的地位，使他们成为嘲笑的对象，我们一定能够找到诽谤他们和宣布他们为社会渣滓的方法。”不过，我倒是觉得需要提醒前卫美术理论家吕澎先生，小心自己被塑造成历史的“渣滓”的步调。因为，历史上任何一个充当洋人走狗的家伙，最后都没有好下场。而以为自己那枝秃笔，就能为你自己或你那一帮前卫派的宗派小兄弟写史立传，名垂青史，那就更是笑话了！

四、采取防范对策，挫败西方敌对势力的演变阴谋。

我想，决不是危言耸听，自20世纪90年代初以来，人们触目惊心地看到，由于某些自称“开拓型”的“中国前卫艺术教父”或“理论权威”在中国美术界推行“全盘西化”，即西方“后殖民主义”——“后现代主义”的理论，企图取代马克思主义文艺理论对美术创作与理论研究的指导作用，“西方殖民主义”——“后现代主义的理论”，业已渗透到我们的高等美术教育之中，并造成了一定的令人忧虑的负面影响。“后现代主义”图谋动摇中国在过去几十年中长期坚持的现实主义精神为主线的革命和进步的美术传统，使当代中国美术创作造成一定程度的脱离社会主义时代，脱离人民，脱离民族和脱离当下中国改革开放的现实生活的困境。美术创作和理论研究一定程度地受到来自西方敌对势力所极力要在全世界推行的腐朽和有害的各种毒性很大的错误思潮和观念的侵蚀。造成这种较为被动的原因，除了西方敌对势力和我们国内某些前卫美术理论家里应外合的联手炒作的外部原因外，我认为还有如下几个主要的内在原因：

①面对“西化”和“分化”图谋，要加强党对意识形态的领导。前段时间由于在文化和艺术领域存在意识形态领导工作的弱化，使得一些同志失去了应有的警觉和偏向，而历史与现实的经验证明，马克思主义意识形态松一松，西方敌对势力就要攻一攻。面对西方敌对势力对我们开展的一场严峻的意识形态隐蔽战争。我们的教育、文艺、理论和宣传部门的领导必须时刻清醒地意识到意识形态在决定中国社会主义命运和前途的至关重要性。必须牢记江总书记的警告：“在21世纪将持续很长的一段时间，西方敌对势力不愿意看到社会主义中国发展壮大，加紧对我国实施‘西化’、‘分化’的战略图谋不会改变，我们与西方敌对势力在渗透与反渗透、颠覆与反颠覆方面的斗争将是长期的复杂的，有时甚至会十分尖锐的。”因此，必须采取措施，加强党对意识形态的领导。

②传媒对“前卫艺术”，要么患失语症，要么瞎起哄与乱炒作都要不得！西方“后现代主义”，“前卫艺术”之所以会在中国美术领域喧嚣和闹腾这么多年，与传媒的作用不无关系，对于“西方后殖民文化”——“西方后现代主义”，对于“前卫艺术”，我们的传媒要么患失语症，要么因为媒记们对“后现代主义”，对于“前卫艺术”缺乏知识，因

而也跟着瞎起哄与乱炒作。这就在客观上使某些打着前卫旗号，搞反政府、批判社会主义制度，丑化党和党的领袖的“政治波普艺术”，搞的反人类、反人性和反社会，属非艺术和反艺术的应划为“美术界的邪教”的所谓“前卫艺术”，所造成的危害性就更大。我认为，如果是因为真的不懂，因而对西方“后现代主义”，对“前卫艺术”“忠贞不渝”，那就倒情有可原之处。但是，如果不懂装懂，被某些前卫美术理论家牵着鼻子走，跟着瞎起哄和乱炒作，那就更成问题了。目前，从新浪网上看到一篇名为《2000年中国前卫艺术走出“地下”的文章》，作者对在成都举行的《凯莱·帝景2000年中国艺术精英年会》进行采访报导中，向人们传达了一个这样的信息：即某些前卫美术理论家们要利用召开年会的方式和新闻媒体，为受到社会各界批评的2000年上海双年展及其外围展进行辩护。另外，就是要欺骗舆论，说什么：“据了解，中国美术界在过去是不能公开展示前卫艺术作品的。这迫使很多中国前卫艺术家不得不从‘地下走向国际’，即在北京、上海等地进行创作，然后将作品拿到国际上去展览。其中有不少人引起了西方美术界的极大兴趣和高度重视。”为了以正视听，对于前卫美术理论家和新闻媒体如此炒作和作秀，我认为需要予以澄清。其一，说“中国美术界在过去是不能公开展示前卫艺术作品”的话，是与事实有出入的。如1989年春，在北京中国美术馆不是公开举办了前卫艺术大展吗？1992年，不是公开在广州举办了前卫艺术的“双年展”吗？在前卫理论家吕澎著《中国当代艺术史》一书中，就记录了从1994年到1996年间，举办的57次前卫艺术作品的公开展。其中有1996年底至1997年1月由中国和韩国艺术家共同举办的《华城——北京城》的实验艺术展，有北京东村十位青年男女行为艺术家，在北妙峰山一带无名山上，在光天化日之下，赤身裸体堆砌集体完成的《为无名山增高一米》的行为艺术。有的还将一塑料管的一端套在自己的生殖器上，另一头塞入自己口中。（见吕澎著《中国当代艺术史》）连起码的廉耻之心都没有的“前卫艺术”。其二，说前卫艺术家是“从地下走向国际”，也与事实不符。前卫艺术家为了实现他们的“走向世界”和“与国际接轨”的梦想，他们的一些所谓“前卫艺术创作”活动，大都要公开通过传媒进行炒作，根本不是什么地下活动，只有炒作得让外人知道了，才能去获得所谓在“国际上的走红”。前卫美术理论家栗宪庭说：“西方媒体对走红的艺术家以及对他们的宣传、评论多热衷于政治因素看，说明了其走红的原因，即与中国意识形态对立的西方意识形态在起着作用——这种走红在某种程度上使中国新艺术陷入不同意识形态对立。冷战和冷战刚刚结束这个纷杂的国际政治大背景的陷阱中”（见吕澎著《中国当代艺术史》第359页）。栗宪庭所说的这种在国际上的“走红”，文章作者所说的“在国际社会取得令人瞩目的成就”，按照正直的中国艺术家来理解，实际上是在国际上的丢人现眼，是出卖社会主义祖国的耻辱！

写到此，我觉得网上所发表的对中国前卫艺术缺乏认识的文章作者所持的“中国前卫艺术家在国际社会取得令人瞩目的成就”之说，如果不是上了某些前卫美术理论家宣传的当，那就是他无中生有的编造和杜撰。不然的话，怎么能把出卖人格和国格、充当讨好西方敌对势力，在国际上丢人现眼的前卫艺术家说成是在国际上取得“令人瞩目的成就”呢？至于文章作者指责当下一些有良知的艺评家和媒体对前卫艺术的批评，则更是毫无道理和不值一驳的。

(3) “知己知彼，百战百胜”，加强对西方“后现代主义”和“中国前卫艺术”的关注与研究。为了消除西方“后殖民文化”——“后现代主义”对中国当代美术所产生的负面影响，我们应当以马克思主义的方法论为指导，加强对“西方后殖民主义文化”——“后现代主义”和“中国的前卫艺术”的了解、分析和研究，密切关注国外某些反对势力利用“后现代主义艺术”搞文化冷战的新动向。我们的一些教育界、文艺界和理论界担任要职的领导同志，之所以怕针对西方“后现代主义”和“前卫艺术”谈意见和看法，主要是怕前卫美术理论家们说你不懂，而由于真的不懂，因此就更不敢批评“后现代主义”和“前卫艺术”了。需要指出的是，那些自视了不得的前卫美术理论家，故意把“西方后现代主义”弄得神乎其神，好像在当代中国思想文化界只有他们懂得有关“西方后现代主义”的知识，只有他们才是解释“西方后现代主义”的权威，好象在当代的中国，只有他们能出国，能到西方国家去镀金，只有他们才能看到国外进口的有关“西方后现代主义”的图书，只有他们才能够了解从外国传来的“西方后现代主义”的信息。除他们少数几个人之外，中国思想文化界、中国美术界的广大美术家和美术理论家，至今还生活在一个与外部世界相隔绝的封闭的黑屋子中，至今连西方“后现代主义”的基本常识都不懂得，要等像朱青生博士那样的少数几个前卫美术理论家来对他们进行关于“西方后现代主义”基本常识的启蒙教育。这真是笑话。需知，在改革开放的当代中国，你前卫美术理论家有机会出国，别人同样有：你能看到的国外进口的图书，别人同样能看到；你能掌握的有关“西方后现代主义”的信息，别人同样能够掌握得到；你以为只有你能独占上述诸种好条件，那其实是你一厢情愿的梦想。而现实与事实是与你的梦想完全相反的。

另外，“西方后现代主义”作为一种文化艺术思潮，并没有某些前卫美术理论家想象或有意弄得那么神乎其神，它同样是可以认识的。当然，要认识20世纪后半期产生的“后现代主义”，首先应当对20世纪前半期的西方现代主义作些分析。西方现代主义艺术思潮，是西方资本主义生产方式进一步发展到垄断资本主义阶段时的文化现象。由于资本主义生产力的进一步发展，人被卷入快速、无情、紧张和高度商品化、物化的社会运转中，使人的精神和心灵受到深刻的创伤。人与人之间、人与自然之间、人与他自身之间、人和社会环境之间等多方面，都产生了深刻的异化和矛盾。这种精神与心灵的危机，正是垄断资本主义阶段的社会经济危机的反映，使人们陷于彷徨、孤单、惊慌、恐惧、绝望和痛苦精神危机之中。人生失去了意义。生活中没有了理想，生命失去了展望和希望。生存显得虚无而又荒谬。处在高度发达的资本主义下的现代人，对强大无情的生产体制产生强烈的忿懑、憎恶和无力感，但另一方面，由于种种原因，又对革命和改造也彻底失去了信心。现代人失去了一切的依恃、寄托与归宿。异化、疏离、虚无、绝望，至深而又无法疗愈的怆痛支配着现代人的灵魂。而各派别的现代主义文艺，正是受创的现代人心灵的反映。

20世纪60和70年代在西方思想文化界谈论最多的“后现代主义”，某些后现代派理论家将“行为艺术”、“装置艺术”和“标本艺术”等吹捧为是代表当今世界艺术的主流。除此之外，任何优秀的艺术都被排斥于其外。我认为，无论是“现代”或“后现代艺术”在西方产生与盛行，自有其社会和历史的原因，其中有些好的或有益的因素，我们应该大胆吸收和借鉴，用于发展中国社会主义的美术。但对于其中消极和有害的东西，我们就应

该予以拒绝。决不能将“后现代主义”原封不动地照抄和复制来中国，而主张用西方“后现代主义”来取代中国社会主义美术则是错误和有害的，也是注定要失败的一种梦想。

后现代主义艺术家在艺术追求方面放弃崇高，追求单纯的愉悦感；后现代派艺术家常常采用杂揉与拼接的手法，以表达自我、主体、本质的消解；另外，“后现代艺术”充满了平面感，在深度被消解后，“后现代艺术”已不需要解释，它只要求体验作品本身；而随着现代工业技术和批量生产的长驱直入，“复制”成为“后现代主义”的主要创作主题之一。等等。另外，西方后现代主义艺术家和理论家认为，与追求真理、探索真知的科学家不同，艺术家则要创作，而且是所谓“纯粹的创作”，它不为政治理想服务，也不为党派而生存，它甚至不该受公众接受水平的左右，如当代法国哲学家让·费朗索瓦·利奥塔就认为，“真正的艺术家、作家或哲学家的唯一责任，是回答‘何为绘画、写作、思想？’这一问题。如果有人对他说：‘你的作品几乎是不可理解的’，他们有权利、有责任不去理睬这种反对意见。他们的接受者不是公众，我想说，甚至不是艺术家、作家等群体。说实话，他们不知道谁是他们作品的接受者，艺术家、作家等面临的状况是：把一个‘讯息’抛入虚空之中。他们也并不清楚了解谁是他们的评判者，因为他们在创作中同时也有质疑公认的艺术、文学评判标准。……我们说他们正在进行实验，他们根本不想培养、教育或训练任何人。……他们不需要认同一个普遍的主体并承担起人类集体的责任，才能负起‘创作’的责任。”（见利奥塔《后现代性与公正游戏：利奥塔访谈、书信集》第118页）。

这就是说，在法国哲学家利奥塔看来，后现代艺术家的责任，便是忘却公众，转向只对艺术自身的追问。当我们回眸20世纪西方“现代艺术”的更迭起伏时，不难看出利奥塔是在总结这一发展过程，并将之定格为一种艺术观念。从西方美术的发展来看，20世纪的先锋派美术为绘画提出了一个新课题，它不再是表现什么，而是如何表现。这一课题导致表现形式的探索，而每一次探索又使人追问什么是绘画的本质。从印象派到野兽派，从立体主义到超现实主义，从画框内的革命到画框外的实验，从静态的表现到动态的行为艺术，面对毕加索对描绘形象的超越，面对杜尚搬进美术馆的小便池，人们不禁要问：绘画究竟是什么？西方现代文学也走着一条与艺术相似的道路。从意识流小说到现代派诗歌，从艾略特的《荒原》到乔伊斯的《尤利西斯》，原有的文学写作观念一再受到冲击。生活在西方社会的后现代派艺术家，按照利奥塔的主张那样去追寻艺术，那是他们自由选择的权利。但若将利奥塔的“后现代艺术”主张，采取食洋不化的政策，照抄、照搬和复制到中国来，要求中国艺术家也必须按利奥塔的主张去做，那就值得考虑和研究了。因为，西方后现代派理论家所主张的后现代主义艺术家可以不为政治理想服务，可以不考虑公众对艺术审美的要求，后现代主义艺术家可以远离社会生活，远离人民群众，可以放弃对共同社会理想的认同与追求。这些与我们中国传统的艺术审美习俗，与我们党所坚持的美术应当为社会主义和人民服务的指导思想是格格不入的、国外某些敌对势力之所以要利用“后现代主义”作为文化冷战的武器，究其原因也就在这里，他们要利用在中国推行西方“后现代主义”的方式，达到消解、颠覆、进而取而代之和占领中国社会主义美术阵地，通过文化渗透的方式，最后达到颠覆中国社会主义制度的政治目地。

在我们对西方“后现代主义艺术”，和美国中情局利用“后现代主义艺术”，作为文化冷战的武器的问题，从理论上作了初浅的分析以后，我们便可以看到类似吕澎那样的少数几个前卫美术理论家，自80年代中期以来，在中国美术界到底扮演和充当了什么样的角色？

行文至此，我相信，中国社会主义美术是搞不垮的，这不但因为她有正直的大多数中国老中青几代美术家和理论家充当守护神和捍卫者，而且还因为国外某些敌对势力所看重和依靠的少数几个前卫美术家和理论家，都是思想和政治素养很差，文化和艺术水平很成问题的人物。我这样说是有着理论根据的，我们每年高考美术院校录取新生，文化课降分低到只有全国高考重点大学录取新生考分一半分数的水平，而某些前卫美术家或理论家恐怕又是其中分数线最低者。他们对祖国五千年的文明史一窍不通，对中国近现代革命史更是不懂。因此，他们心中无祖国、无社会主义、而只有极端个人主义和利己主义，做梦都想出名捞利，眼睛只知盯着外国人的钱袋。如前卫美术理论家吕澎，1982年毕业于四川师范学院政治教育系，大学期间学的是政治学专业，应当说他接触过马克思主义的皮毛，但对马克思主义并没有真正学进去，对马克思主义并不真正懂得，所以，这些年来，他才会在中国思想文化界某些对马克思主义怀着深仇大恨的人物所刮起的批判和贬损马克思主义的时髦中，也跟着去凑热闹。在他抛出的《中国当代艺术史》中，也要对马克思主义进行嘲弄一番。我想马克思和他的主义如果真的经吕澎们一嘲弄就完蛋了，那就真的证明马克思主义确实不行。有意思的是，1999年9月美国BBC广播公司举行的评选千年伟大的人物投票活动中，马克思作为千年最伟大的思想家名列第一。这对于中国思想文化界在90年代跳出来的某些反马克思主义的英雄们来说，当然是个坏消息，因为这使他们的反马克思主义丑恶灵魂显露无余。

另外，更有意思的是，尽管西方某些敌对势力用金钱使少数前卫艺术家一夜暴富，用媒体将他们在国际上炒红，但他们在国内，却被包括广大青年美术家在内的老中青几代美术家们所看不起，而他们在社会各界人民心目中的形象，也十分够呛！对于他们的所作所为——抛出来的“前卫艺术”及其“理论”，尽管新闻媒体忠贞不渝，不能让老百姓从报刊上读到对它们的批评文章，但从电脑的网络上，却让人们看到对他们的群起而攻之的许多严厉和尖锐的批评，这使我感到，中国社会主义美术大有希望，而“前卫艺术”的前景暗淡。这还使我感到，原来对于艺术，也有个人心向与人心背向的问题。此乃为前卫美术理论家吕澎先生无法改变的铁律！若不信，那就走着瞧吧！

5. 代表先进文化的中国社会主义美术的优势及其顽强的艺术生命力。

我在前面说了，中国社会主义美术是搞不垮的。原因是代表先进文化的中国社会主义美术，不是从温室中长出来的花朵，而是从她诞生之时起，即自20世纪之初的五四运动、30年代鲁迅先生倡导“为人生的艺术”、40年代毛泽东同志的《讲话》发表以后，特别是新中国成立以来，中国的革命与进步的美术，中国社会主义美术，始终是伴随着中国革命和社会变革同步发展的，她是历经风雨和冰霜考验而成长起来的具有顽强生命力的一棵青松。在中国社会主义美术诞生之初的30年代，国民党的反革命文化围剿没能扼杀她；在40年代，国民党反对派对延安和解放区的军事包围和进攻之中，她却得到了茁壮的成长与发展；在60年代中期到70年代中期的“十年文革”中，林彪和“四人帮”图谋从“左

美术理论 Art Theory

方面的去禁锢她；但是，对中国社会主义美术最严峻的考验与锤炼，是在改革开放之中，自20世纪80年代初以来，在改革开放中的中国社会主义美术，即迎来了巨大和前所未有的发展机遇，又面临着自她诞生以来前所未有的巨大挑战。中国社会主义美术逆风顶浪，顶着里应外合和来势汹涌的一股图谋消解、推翻和取代她的“全盘西化”的错误思潮，稳步和健康地向前发展，并取得了表现在如下几个方面的巨大成就：

(1) 所有的美术门类如中国画、油画、雕塑、版画、连环画、壁画、水彩和水粉画等各个画种的艺术语言、艺术风格样式，都有很大的发展，都取得了巨大的成绩。人们只要将改革开放20多年来的优秀美术作品，与20世纪初到20世纪80年代以前各个历史时期的杰作，陈列在一起进行一次对比性的展览，便可以看到这个事实。

(2) 中国社会主义美术事业呈现出一派生机勃勃的景象。在改革开放20多年来，不但中老年两代艺术家焕发了艺术青春，而且，不断涌现出许多品学兼优，艺术上很不错的青年美术人才。在文革前的17年中，在全国有影响的作品和画家，相对来说集中于北京、上海、广州、西安等大城市或东南沿海一些相对来说文化比较发达的地区。改革开放以来的情况都不一样了，一些地处偏远的省区如四川、云南、贵州、青海、甘肃、宁夏、新疆和西藏的美术都有大发展，都取得了巨大的成绩，拿我们湖南来说，文革前、湖南的美术在全国是排不上号的，当时湖南在全国有名气的画家很少，有影响的作品也很少。文革前，每届全国美展，湖南的作品入选率也很低。可是，自改革开放20多年来，湖南不但在每届全国性的大型美展和单项美展中，作品的入选率在全国31个省市中总是排名第10-11位的中上水平，而且，湖南的中国画工笔画和水彩画，在全国乃至海外，都被公认是水平很高，且是具有实力的画种。20多年来，湖南每年考取全国各高等美术院校的学生不但以人数多，而且以整体水平高而闻名全国。

(3) 美术创作的繁荣，促进了美术理论研究的活跃和发展。美术界从事美术批评、史料、史论、理论诸方面研究的专业美术理论家和热心于美术理论研究的美术家，在党的十一届三中全会所制定和恢复的实事求是、解放思想的马克思主义路线指引下，在党的“百花齐放、百家争鸣”方针指引下，美术理论研究出现了解放以来少有的活跃和争鸣气氛。当然，美术理论研究在1985年“85美术活动”（又名“85美术思潮”）出现以后，特别是自90年代初以来，由于鼓吹“全盘西化”的某些前卫美术理论家推销西方“后殖民文化”和“后现代主义”，使本来健康和正常的理论争鸣难以开展下去。但这并没有能够影响和动摇坚持以马克思主义为指导进行美术理论研究的同志的信心和决心。他们面对错误思潮，坚定地潜心于马克思主义文艺理论的研究，为弘扬中华民族艺术的传统，为坚持“五四”以来党领导的革命与进步美术传统，为维护社会主义“两为”方向的严肃性和努力工作。

(4) 在十年改革开放中，从整个中国社会的美育教育、人民群众审美能力的提高角度去看，也都体现了美术事业发展的积极成果。例如，从建筑水平来看，将近十年来，各个城市中产生的一些优秀的新建筑，如北京亚运会的建筑群。与50年代末产生的北京十大建筑相比：从城市环境的绿化和美化，从人民群众家庭使用的家电日用品、副食品包装的装潢设计和服饰打扮，从报刊书籍的装帧设计和插图水平等诸方面，与改革开放以前相比较，都可以看到其明显的发展和进步。在现实生活的各个领域，都可以看到美术的作用和美术家们的劳动成果。

中国社会主义美术之所以有顽强和不可战胜的艺术生命力，依我之见，是因为中国

社会主义美术有如下几方面的优势，作为其牢固和坚实的基础：

1. 中国社会主义美术有党中央和各级党组织对美术事业的坚强领导、关怀与爱护。毛泽东、周恩来和邓小平等老一辈无产阶级革命家对中国社会主义美术发展的关切，留下了许多佳话与传说。以江泽民同志为核心的党中央对美术事业的关爱，更为当代中国美术家倍感亲切；从中国美术家协会到各省市美术家协会，是党领导美术事业的具体体现，由他们依靠和团结全国广大美术家，坚持贯彻党的“双百”方针，唱响主旋律，提倡多样化，坚持为社会主义为人民服务的正确方向，为繁荣发展中国社会主义美术而努力奋斗！

2. 中国社会主义美术在当今世界上代表先进文化的马克思主义、毛泽东思想、邓小平理论，作为繁荣发展美术事业的科学指导思想。美国著名经济学家、哲学和法学博士罗伯特·海伦布隆纳在《马克思主义：赞成和反对》一书中写道：“我跟萨特一样地深信，马克思主义是我们时代需要的哲学……它不仅提供了一种历史见证，同时它也是作为历史创造的指南。尽管世态多变，一个多世纪以来，马克思主义的著作仍然不失其效用。在我们的时代和今后，世界的改变是肯定无疑的，而且大部分将是在马克思主义本身的鼓舞和指导下进行的……要探索人类发展的前景，就势必要求教于马克思主义。”中国要发展社会主义美术，也必须求助于马克思主义。

3. 中国社会主义美术有五千年的文明史作为浓厚的文化基础，有五四以来，特别是鲁迅先生在30年代倡导的“为人生的艺术”，在毛泽东同志40年代发表的《讲话》指引下创造出来的延安和解放区革命和进步美术的优秀传统，作为发展今天中国社会主义美术再生产的十分宝贵的财富打底子。面对西方“后殖民文化”——“后现代主义”的入侵，我们一方面应当对西方“后殖民文化”——“后现代主义”是否能够代表当今世界先进文化，是否在全世界具有普遍性提出质疑。另一方面，我们应当树立起具有五千年优秀传统的中国文化，完全能够转化为现代文化的坚定信念。决不能妄自菲薄，按西方“后殖民文化”——“后现代主义”的价值观来贬损中国社会主义美术。

4. 中国社会主义美术与人民生活有着血肉般的亲缘联系，中国社会主义美术是扎根于火热的改革开放的时代生活的。中国美术家笃信：“人民是文艺工作者的母亲”、“人民生活是文艺创作的源泉。”中国美术家们深深懂得，要创造出真正具有社会主义时代特征、真正具有中国气派和中国民族风格的艺术，就必须牢记邓小平同志在全国第四次文代会上的讲话去做，认真做深入生活的扎实功夫，深入到自己所生存的改革开放的时代生活中去，扎根于实实在在的人民生活的土壤，切实感受改革开放的伟大时代精神和广大人民群众的生存状态，关注当代中国改革开放的现实生活中的各种问题，体会人民群众的思想、情感、关注人民群众的喜、怒、哀、乐，从中去获得切实的精神的体验，获得具有时代特色的可供艺术创造的艺术灵感。

与历史上和当代西方资产阶级的只为少数人所享有，只为钱袋服务的艺术所不同的是，中国社会主义美术坚持为中国最广大的人民群众服务的方向，美术家们以满足13亿人民的审美需求作为自己从事艺术创作的神圣使命。在当今世界上，没有哪一个国家的美术家创造的作品这样会拥有如此多的审美爱好者。因此，扎根于人民生活的中国社会主义美术，具有永恒的艺术生命力。

（作者为中国美术家协会会员、湖南省美术家协会副主席兼雕塑艺术委员会主任、国家一级美术师。）（原载《美术界》）

