

赞成什么？反对什么？

李小山

在很多场合，我听到一种声音，当下多元化、多样性时代只该做自己的事情，而无需表示赞成或反对的态度——毫无疑问，这是貌似公正实际虚伪的自私的策略。失去鉴别、判断、选择、裁决和大胆的书写，不仅是艺术批评的灭顶之灾，也使艺术本身丧失标准，而标准的丧失将使艺术的历史彻底斩断，变成完全的肆意妄为的胡闹。人们对于90年代以后的中国当代艺术给予过多的学理上的论说，而少有立场和观点的表白，我相信这与我们的处境有关。我们似乎有意无意地避开什么，有意无意地掩盖什么，同时又把一切难解之谜推委给多元化和多样性。

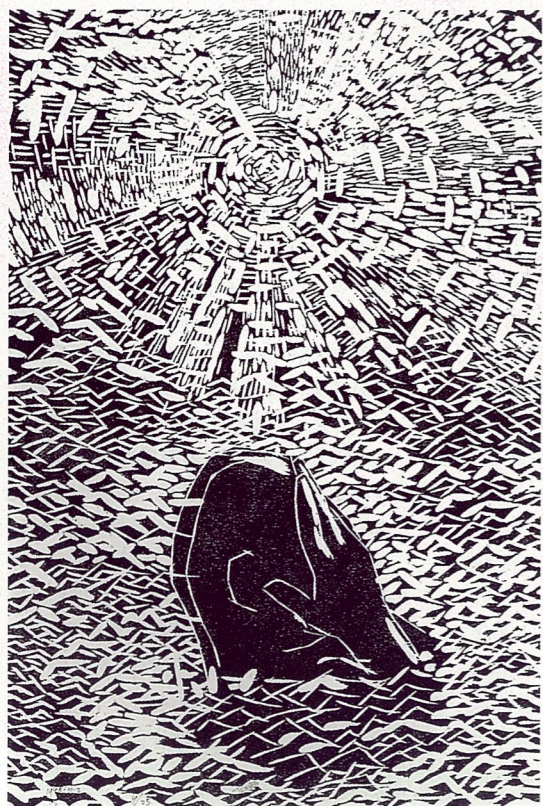
事实是，90年代后的中国当代艺术的总趋势开始变得单一。按我的形容就是，它穿上西装打好领带，皮鞋擦得雪亮，等待着西方发来的入场卷。换句话说，90年代的中国当代艺术干净了，清洁了，精致了，能够登堂入室了，但是它更靠近西方了，趣味也更西方化了。我在一篇文章中这样议论栗宪庭，他为开辟官方以外的艺术空间——为中国当代艺术的生存和发展，立下了汗马功劳，然而，他力推的艺术被西方意识形态和西方市场全面买断，回报给中国当代艺术本身的利润微乎其微。吕澎在他所写的90年代中国艺术史里，基本上站在“他者”的立场，新生代、泼皮、政治波谱、艳俗艺术等等，以及被他浓墨重彩描绘那些在西方成功登陆的艺术家方力钧、张晓刚、王广义诸人，无不泄露这样的密码：所有“成功者”和“有影响的艺术家”的刻度几乎全来自老外手中的标尺……我承认这是现状，事实象山一样无法撼动，但是我们又怎么能完全宿命地接受这个“事实”，而不对它的后果加以审察和检讨？是什么东西强大到只要一开口，就必须讲一样的话下一样的结论？——当然，如果不讲这些，这段历史是否只是一片空白？艺术史必然地要关注艺术发展、演变过程中那些产生意义的事物，但对这种意义的解释却该慎之又慎，假使因为彻底地屈服于外在尺度的话，正确的叫法应该是，西方当代艺术史的“中国部分”。

一个朋友警告我，不要沾染“80年代情结”，不要做“九斤老太”。这是对的——在某种情景下，中国当代艺术的“进化”是显然的，但是问题的提出却是另一回事。90年代以后，艺术家较为普遍地懂得了制作，懂得了艺术作品自身的质量，懂得了如何将感受与媒材更好地结合……与80年代相比，它确实“进化”了很多，我要指出恰恰是它在“进化”过程中丧失的原则。艺术不只是情绪化的东西，它包含的意义是多方面的，甚至在一定程度上，存在的形式大于它的意义，首先是存在，然后产生意义……我们有了这个或那个，有了诸如装置、行为、观念摄影以及一切可以进入艺术的东西，而且紧跟着还会有更多的这个、那个出现，说明我们与“国际”艺坛保持了同步……这就是所谓存在先于意义的要旨，除此之外，还能有其他更好的说明吗？不错，80年代的中国当代艺术带着许多毛病，粗鲁、寒酸、邋遢、品位低、无节制等等，但是那时着眼点在于创作本身，在于释放和前进，那种原始的创造的本能还未被套上功利的笼头，因此还能看到野性的力量和原创的雄心，尽管，在作品质量上显得欠缺，热力和激情却感人之深。

走向国际其实就是走向西方，这是一个巨大的矛盾。凭良心说，不少在“国际艺坛”上频频露面的艺术家我一点也不喜欢，然而我惶惑，是不是我的眼光太土太偏狭，为什么老外如此推崇他们呢？譬如杨少斌画得比巴塞利兹好之类评价，令我大有“恍然大悟”之感，原来我们这里一不小心也出了大师，而且比外国大师还厉害，或许真是我们有些愚钝了，已经丧失了基本的判断力，只能通过老外的慧眼来印证自己是否跟得上趟。

走向国际其实就是走向西方，这是一个巨大的矛盾。凭良心说，不少在“国际艺坛”上频频露面的艺术家我一点也不喜欢，然而我惶惑，是不是我的眼光太土太偏狭，为什么老外如此推崇他们呢？譬如杨少斌画得比巴塞利兹好之类评价，令我大有“恍然大悟”之感，原来我们这里一不小心也出了大师，而且比外国大师还厉害，或许真是我们有些愚钝了，已经丧失了基本的判断力，只能通过老外的慧眼来印证自己是否跟得上趟。

我对90年代以来的中国当代艺术不怎么看好，原因在于，尽管它在某些局部的润色上有了起色，就整体而言，比80年代沉闷。——请注意，我觉得没有必要在两者之间论高评低，因为在艺术质量方面（在工艺的纯粹和制作的精良方面），90年代肯定占优得多，但是在心态的自主和自我上，在激情和力度的渲染上，就欠缺了不少。从对创新的狂热以及对未知领域的奇心，到认清如何投他人所好，乐意在



【无题，11号】 方力钧 木刻 122 × 82 cm 1996年



【同志，16号】 张晓刚 布面油画 130 × 100 cm 1999年

包装和炒作里赶潮流，艺术实际上已经成了获取名利的手段，艺术家接下来还有什么可做的呢？更大的名声和更多的实惠，更加“国际化”和在“国际化”中夺得更多的席位，除此之外，再谈艺术理想简直成了吃过饭没事干的无聊话题了。是的，90年代的当代中国艺术，是理想全面溃败的年代，也是逐步趋向于势利的年代——过分的理想容易导致浮夸，过分的势却必然产生平庸。

在中国，官方艺术，传统艺术，当代艺术三大块互相隔离互相排斥，而当代艺术在两种势力的夹击之下，命运一直非常坎坷，始终处于身份不明的半地下状态。唯一的救星便是市场和“国际”援助，因此，它的影响力只局限于很小的范围。威尼斯双年展接纳了二十余位中国艺术家参展，在国内竟然悄无声息，连许多关注当代艺术的批评家都漠然视之。我想问题不外乎两点，一是对老外的公正性不信任票，二是国内艺术界仍孤立于“国际”之外，延续那套僵硬的操作规则。这就是要害所在：没有一种强大的文化价值系统不成长在自己坚实的土地上，没有一种艺术的蓬勃发展不靠自身生态圈的不断滋养，而任何擦边球以及任何别人施与的荣誉都是过眼烟云。中国当代艺术若不靠自身的建设和完善，不建立自身具有发展潜力的机制，不形成一种本质上能够自我更新的系统，那么，“我们”确实只能象栗宪庭说的，是人家宴席上一道小点心。

不错，“我们”有不少艺术家在“国际”上争得了一席之地，黄永石水、谷文达、徐冰、蔡国强等，连年轻的张洵一跨出国门就“火”了起来，然而，这是老外的需要，是老外的选择，与“我们”没有多大的关系。因为这些艺术家的身份很模糊，因为他们成了他人的对象，进入了他人的包装，于“我们”不产生一点推动的作用力。我相信一点，艺术家的观照对象永远应该与自身的存在密切相关，永远应该与现实紧紧拥抱，如果存在的现实缺乏一种艺术生成的条件，那么一切努力全是徒劳，如果它具备可能性，那么实践的前景必然是自身的结果——说到底，良好的运行机制，自由开放的创作氛围，市场的健全和社会的支持，等等，才是中国当代艺术繁荣兴盛的唯一现实基础。但是我们现在似乎只能耐心等待，模仿、借鉴、移植、吸收、排排队、挨个个，跪首以待他人来点名……确实，这些都与所谓的成就相距甚远。在最好的情况下，当代中国艺术作为西方体系的延续有它的存在依据，而有些常识的人都懂得，组装的改造的东西与原生的原生态的东西比，总是欠缺的……当我们看到自己正在一步步纳入人家的系统，正在进入人家的轨道，就必须时刻清醒，把现状当做短暂的一页，把“拿来”作为手段而非目的，如此的话，可能性和意义都将凸现出来。至于赞成什么，反对什么，也能在行为中得到实际的印证。