

Sha Feng

L'Art Ailleurs : la Recherche Anthropologique sur les Artistes Contemporain Chinois des Beaux-arts Vivant en France

FENG Sha - *L'Art Ailleurs : la Recherche Anthropologique sur les Artistes Contemporain Chinois des Beaux-arts Vivant en France*, sous la direction de Gregory B. Lee, Université Jean Moulin (Lyon 3) et de Wang Jian-min, Université Centrale des Nationalités (Pékin, Chine). Thèse soutenue le 30 juin 2012.

Disponible sur : www.theses.fr/2012LYO30043



DOCTORAT RECHERCHES TRANSCULTURELLES

présenté par

FENG Sha

**L'Art Ailleurs : la Recherche Anthropologique sur les Artistes
Contemporain Chinois des Beaux-arts Vivant en France**

THESE SOUTENUE LE

30 juin 2012

Salle 1304, Bâtiment Wenhua

Université Centrale des Nationalités, Pékin, Chine

DIRECTEUR DE THESE

M. Gregory Barry LEE, Professeur, Université Jean Moulin Lyon 3

CODIRECTEUR DE THESE

M. WANG Jian-min, Professeur, Université Centrale des Nationalités

MEMBRES DU JURY

M. Gregory Barry LEE, Professeur, Université Jean Moulin Lyon 3

M. Florent VILLARD, Maître de Conférences, Université Jean Moulin Lyon 3

M. WANG Jian-min, Professeur, Université Centrale des Nationalités

M. ZHANG Haiyang, Professeur, Université Centrale des Nationalités

M. ZHU Xiaoyang, Professeur, Université de Pékin

Mme. ZHOU Hong, Vice-Chercheur Supérieur National, Académie Chinoise des
Sciences Sociales

Résumé

I Origine et but de l'étude

Depuis le début du 20^e siècle, les artistes chinois mettaient sur pied un parcours menant à des rêves artistiques en France. Cent ans plus tard, bien que l'art français n'est plus le centre absolu du monde, son histoire glorieuse lui rend un symbole d'art avec un statut inébranlable. France ancienne avec l'orientation culturelle de «liberté», «égalité» et «fraternité» et des politiques a attiré des artistes du monde entier désireux d'obtenir des possibilités de réseautage diversifié et de créatures indépendantes, ce qui sont devenues une importante patrimoine artistique et culturelle des Français; en même temps, «culture et art française», comme un ensemble, cherche à continuer à construire un mythe de capital culturel.

Pour les amateurs d'art autour du monde, la France est une destination de rêve même pour les gens qui ne connaissent pas beaucoup de l'art. Toutefois, compte tenu de la structure du discours «la Chine et l'Occident» depuis longtemps, les artistes chinois y est un peu spéciale. Pour les artistes chinois, la France, c'est aussi «le monde occidental» dans une large mesure. Même si l'artiste soi-même s'en fiche de la nationalité, aucune ne peut échapper à la question de l'art d'identité. Il n'existe pas «l'autre» dans l'histoire de l'art, mais l'art en a toujours besoin. Pour la Chine, l'art occidental représente un nouveau parcours, et l'art chinois ouvre une nouvelle perspective pour l'Occident. Toutefois, l'«autre» par rapport au sens de l'art, signifie que l'art de liberté ne prend jamais l'«appartenance» comme l'objectif.

Je suis aussi un amateur d'art. Entre l'art et la France, l'association du symbole divers ne semble pas être un problème, mais je y pense longtemps. Nous croyons

toujours cette impression suspendue parce qu'on a toujours honte, tout compte fait, en face de «voleurs» qui même respectent ses codes de conduite. Par l'occasion d'étudier en France, je pouvais faire personnellement l'expérience de «l'art de la France», et avais la chance de connaître quelques artistes chinois qui vivent et étudient en France. Grâce au contact avec eux et à la compréhension mutuelle, mon intérêt sur «l'arts et la France» se concrétise par l'expérience d'art des artistes en France. Ces artistes chinois, ils partagent une ambiance à l'étranger dans un contexte transculturel tout en connaissant leurs propres expériences et sentiments; leur création se lie avec leur propre expérience d'apprentissage, mais ils font tout le temps innover en leur propre façons de création héritées. Comme il était difficile de trouver un abstrait d'ensemble à partir des raisons spécifiques d'aller en France pour les artistes, en fait la performance de leur création ne se représente pas sous une forme de système et aspiration unifiés. Comme notre imagination sur la France, nous imaginons aussi que les artistes chinois en France éprouvent un parcours «inévitabile» et un «portrait de groupe» général sur leurs créatures existe.

Ce «mythe» d'espace est important pour les artistes en France, et pourtant c'est pas la seule chose qu'ils ont à faire face à. En face du mythe d'espace est l'histoire de l'art sans limite. Maîtres occidentaux, maîtres chinois, ainsi que, les artistes chinois «réussis» en France, qui des artistes adorent, ou admire, ou dédaigne, leurs créations après tout proviennent de leur-mêmes. L'autre mythe concernant la réalisation artistique est le marché de l'art. Bien que nous ne voulons pas lier la création artistique avec le fonctionnement commercial de production et consommation, on ne peut pas nier que le marché de l'art joue le rôle «transporteur» dans la pratique de l'art présents. Dans une perspective anthropologique, la compréhension du phénomène provient de l'exploration de la signification du sujet de la pratique. Lorsque nous lions le phénomène artistique avec des praticiens spécifiques, nous constatons que la pratique a aussi «la présence», soit un parcours par qui le «il» a raison d'être le «il». Il est également devenu un indice majeur de ma recherche plus tard: la personne en tant que «artiste» et l'artiste en tant que

«personne».

Ce indice se développe à partir d'une série d'hypothèses au début de la discussion. D'abord, on doit comprendre le problème de la liaison entre artiste, tant que sa création, et sa vie en France dans ce cadre particulier; deuxièmement, le problème dans ce contexte particulier lui-même se présente à partir de la pratique de l'art. Le premier implique la définition de l'hypothèse de l'art, telle que la théorie intuitive et la théorie de réflexion sociale; le dernier implique l'interprétation d'hypothèses contextuelles, telle que les principes du marché et la théorie post-coloniale, s'appuyant l'un l'autre. Autrement dit, c'est fondée sur ces hypothèses que une compréhension du phénomène artistique devait être établie dans le contexte particulière. Au contraire, même si les arts soient intégrés dans le contexte, il est encore probable de faire face au danger de la «logique fermée». Cette façon de penser semble être normal dans la cognition humaine. Comme le problème depuis des milliers d'années, pourquoi l'homme se considère comme l'homme, que l'homme s'efforce de le résoudre à maintes reprises mais n'y réussit jamais, la conscience se progresse toujours très lente ou relativement statique dans le long fleuve du temps par rapport à la cognition, autrement dit nous ne faisons occasionnellement que quelques calculs infinitésimaux. Ma discussion ne peut pas déconstruire la façon de tisser un fil, mais faire l'interprétation sur cette façon dans la base pratique, en sorte qu'on trouve un phénomène possible dans quelques niveaux différents ou dans des perspectives différentes, et le «terrain sauvage» en dehors des hypothèses grandes. En mettant en contact avec les «artistes chinois en France», en particulier avec l'artiste dans le «processus», nous pouvons comprendre les moyens de l'interprétation et les différentes stratégies dans ce «paysage», et faire une réflexion sur les «faits accomplis» d'arts et culture sociale.

II Examen et discussion théoriques

Pour les questions sur l'art, en particulier pour les études de l'art plastique, on

adopte la perspective de l'histoire de l'art ou la vue de la critique esthétique en général, ce qui sans doute se lie avec la délicate tradition de la critique de l'art occidental. Cependant, avec la poursuite des recherches et sa réflexion sur la culture, nous avons constaté que les recherches jusque maintenant sur le phénomène de l'art, ne font pas de considérations suffisantes sur le processus artistique et la situation de l'artiste lui-même, c'est-à-dire que les arts deviennent souvent un sujet «strictement dans les limites du sujet», ou comme l'esthétique historique de Crewe Curtis (Proscrutes). On prend le sujet des «artistes chinois à l'étranger» comme une partie de l'étude du «phénomène d'art chinois», en fait, ce qui en soi est un phénomène digne de la discussion. De même, la critique d'art de la Chine dès le début du développement est confrontée à l'alternative embarrassante entre «la Chine et l'Occident». Par conséquent, le phénomène artistique et la critique d'art existe une facture entre eux, et même le critique d'art elle-même ne discute pas suffisamment du contexte. Les problèmes relevés dans la recherche de l'art est souvent en fait des questions communs des recherches sociales et culturelles. Les bonnes nouvelles sont que ces problèmes dans le domaine de la critique d'art pour la nouvelle génération de Chinois ont été un peu mentionnés. Liu Libin a rediscuté, dans un article «les chinois à l'étranger comme un symbole: manque du sujet dans la critique d'art», le phénomène chaud en 2008 sur l'identité de Xu Bing, Gu Wenda, Cai Guo-Qiang, Huang Yong Ping, appelés «Quatre Diamond». Dans l'article, la discussion fait synthèse sur les mirages divers des récits dans «la critique d'art des artistes chinois à l'étranger», et est basé sur la méthode créative Xu Bing pour la déconstruction de la correspondance forcée entre l'artiste lui-même et le discours post-colonial. Dans son avis, même si la critique post-coloniale ait mentionné l'abus vrai des méthodes, telles que «symbole» et «détournement», dans le monde de l'art, et que le capital proliféré et le phénomène de l'artiste qui convient à la mode «internationale» existent encore, la nécessité de suivre l'exemple de ces quatre artistes est tenue d'une discussion dans une telle critique pour tous les «artistes étrangers». Et «le meilleur moyen pour rejeter cette critique est d'effectuer des études de cas de ces artistes.»^①. Dans le même temps, il a suggéré en outre que «la

^① Liu Libing. *Zuowei Xiangzheng de Haiwai Huaren: Yishu Pipingzhong de Benti Queshi*. dans Chen

Chine pourra faire l'avancement sans l'habitude de rapprochement.»^① La réflexion de Liu Libin propose sans doute le vrai problème d'artistes à l'étranger pour qui l'étude de cas est également très nécessaire, mais s'abstenir de l'habitude de rapprochement peut désormais être une attitude ou une position et qui est difficile de se réaliser à temps court. Un autre critique Lu Yinghua explore le phénomène de pratiques multiples des nombreux artistes créatifs à partir du phénomène de la création pendant la montée de l'art contemporain chinois et à partir de l'exposition. Et elle propose de se concentrer sur les environnements spécifiques plutôt que sur la définition de l'art chinois^②. Et cependant la critique sur les «artistes chinois à l'étranger» ne fait pas l'objet de ses discussions, son idée est similaire avec celui de Liu Libin dans l'ensemble, parce qu'elle a également noté l'existence de la critique d'art isolée et arbitraire. Wang Chunchen discute la relation entre l'art et la théorie de l'art, et explique le conflit du concept de l'art et le «modèle» de la théorie dans la théorie de l'art, et surtout pense que la théorie modélisée n'est pas assez pour expliquer la situation de l'art aujourd'hui. Quelle que soit la «chinoisité» (Chinoisness), ou la «contemporanéité», si elle doit exister, elle est en fait un caractère actif à créer, «plutôt que un résumé du phénomène de l'art qui a eu lieu»^③. Parallèlement, Sheng Wei étudie l'histoire comme idéologie et le processus s'agissant de l'artiste «kidnappé» et «sauvé»^④ depuis la narration de l'histoire de l'art. Bien sûr, cela ne signifie pas que nous pouvons échapper à la narration de l'histoire de l'art, mais la cognition de la conscience narrative forme la diversité des moyens narratifs. Du point de vue anthropologique, le problème de l'art ne se limite jamais juste dans l'art lui-même, et il ne se fait pas tout de suite en tant qu'un objet statique. Ou en quelque sorte, les résultats

Rongyi(Dir.). *Kuilu: Xinyidai Pipingjia Lun Zhongguo Dangdai Yishu*. Changsha: Hunan Meishu Chubanshe, 2010. P. 197.

^① Liu Libin. *Zuowei Xiangzheng de Haiwai Huaren: Yishu Pipingzhong de Benti Queshi*. dans Chen Rongyi(Dir.). *Kuilu: Xinyidai Pipingjia Lun Zhongguo Dangdai Yishu*. Changsha: Hunan Meishu Chubanshe, 2010. P. 196.

^② Lu Yinghua. *Huidao Dangdai: Huaifu Dangdai, Duochong Shijie*. dans Chen Rongyi(Dir.). *Kuilu: Xinyidai Pipingjia Lun Zhongguo Dangdai Yishu*. Changsha: Hunan Meishu Chubanshe, 2010. P. 138.

^③ Wang Chuncheng. *Dangdai Zhongguo de Huihua Yu Piping*. dans Chen Rongyi(Dir.). *Kuilu: Xinyidai Pipingjia Lun Zhongguo Dangdai Yishu*. Changsha: Hunan Meishu Chubanshe, 2010. P. 144.

^④ Sheng Wei. *Yishushi de «Bangjia»*. dans Chen Rongyi(Dir.). *Kuilu: Xinyidai Pipingjia Lun Zhongguo Dangdai Yishu*. Changsha: Hunan Meishu Chubanshe, 2010. P. 33.

présentés comme une certaine forme d'art sont la combinaison de la pratique de plusieurs participants et les artistes sont ainsi. Les artistes et leur création d'art se trouvent souvent discutés dans une variété de discours et de scène.

Le concept «art» provient de l'Occident. Bien que les études anthropologiques classiques se concentrent sur l'«art primitif» ou «art non-occidental», il est difficile d'éviter l'influence de la cognition de l'art occidental. Le moyen de Alfred Gell consiste à rendre l'étude de l'«art non-occidental» indépendante, mais cette façon est non seulement difficile de se réaliser, mais également privée de leur propre part de la même puissance esthétique que l'art occidental. Le concept «anthropologie» est ainsi. Elle est née à l'Occident au 19^{ème} siècle, avec la conscience inévitable en ce moment-là et en ce lieu-là. Heureusement, en raison de la perspective «spéciale», l'anthropologie est à la différence d'autres disciplines nées dans une matrice culturelle considérées comme «faisers». Cette logique provenant de la culture non-occidentale est non seulement le cas, mais aussi une sorte de conscience. Elle apporte à la matrice de nombreuses idées et inspirations différentes.

L'anthropologie classique prend l'«autre» comme «objet», en fait, jusqu'aujourd'hui c'est la même chose, et cependant, au fur et à mesure les réflexions anthropologiques continuent, la notion de l'«autre» se transforme de l'autre structurel dans l'espace isolé absolument en l'autre dynamique dans le changement du fond et du contexte. Nous croyons également que les différences au sein de la culture est parfois plus complexe que celles d'inter-culturel. Les propositions de l'anthropologie ne doivent pas être cachet qui limite leurs mains et les pieds pour protéger leur propre nom, mais capable de les faire un signe vital à l'infini. Bien que la recherche anthropologique de l'art dans le passé se concentre sur le «groupe minoritaire», mais à partir de la réflexion sur l'anthropologie, l'anthropologie se dispose de la «présence». En plus l'anthropologie ne peut pas être rompu avec le monde de l'art lui-même, donc une discussion anthropologique artistique est très nécessaire non seulement sur l'art non-occidental, mais aussi sur la réflexion des arts d'ensemble, et même sur l'anthropologie elle-même.

Dans une autre perspective, l'anthropologie intègre «l'art présent» dans le sujet, ce qui est étroitement lié au développement de l'art lui-même. Le système de l'art a sa logique, et a toujours montré la coexistence de la diversité. Le mot «développement», bien sûr, ne signifie pas qu'il est considéré comme une relation linéaire d'évolution, mais dans la perspective du changement de paradigme. Il implique également un fond important, à savoir le contexte de la mondialisation, l'étude de l'art occidental et la puissance de l'art. Nous ne pouvons pas nier que ce «paradigme» ait une couleur de «système occidental»; du point de vue de la situation réelle de la communauté, une telle classification telle que «non-occidental» et «occidental» serait aussi devenue de plus en plus floue. Dans ce contexte, de l'art traditionnel qui attache de l'importance à la technologie à l'art moderne qui fait grand cas du média, après à tous les phénomènes de l'art contemporain le plus discuté ----- l'art contemporain est considéré comme la «théorie de l'art» qui prend des idées et des attitudes en considération. Par rapport de la classification de l'art visuelle, la prise de conscience et l'interprétation de l'art contemporain sur le «monde extérieur» sont plus actives et évidentes. L'art contemporain est confronté à la vie sociale, ce qui implique souvent la perspective que tout l'art classique ne semble pas dépasser. L'art n'est plus satisfait de la jouissance de la «métaphysique», il est urgent de sauter le cadre de tableau, et de donner de la «voix». Cela nous permet aussi de réfléchir sur le mythe de la forme pour la forme dans l'art traditionnel et moderne, et de faire les tentacules de l'anthropologie en profondeur dans l'étude classique anthropologique qui est hors de la portée de l'étude présente, pour briser la délimitation du «non occidental» ou du «primitif». C'est aussi lié étroitement au changement de la structure du monde entier et à l'évolution des conditions de vie humaines.

L'art n'est pas seulement un domaine de l'anthropologie, et personnellement il fournit également une manière de penser les questions de l'anthropologie. Lorsque on parle du sujet de l'art dans la perspective anthropologique, nous constatons que des

nombreux questions en anthropologie présentent un état plus riche et en trois dimensionse dans le niveau de l'art, et en plus ce pourquoi le problème devient le problème est beaucoup plus évidente. Peut-être c'est parce que l'art lui-même est une représentation du système symbolique en plus de comme un moyen. Et en même temps, l'art est la plus directe façon de l'expression d'une série de contradiction, telle que raison et sensibilité, sacré et profane, civilisation et barbarie, conformité et rébellion. L'art n'est pas seulement fonctionnel, mais aussi a du sens.

En Chine, bien que l'étude anthropologique de l'art n'est pas récent, mais ça ne fait pas longtemps que l'anthropologie de l'art est clairement définie comme une branche de discipline. Dans ce point-là, professeur Wang Jian-min propose «l'unité entre la pureté de discipline et l'interdisciplinaire», ce qui est destiné à trouver une appartenance plus standardisée pour l'art de l'anthropologie, sans limiter le potentiel croissance de son propre espace. Dans un tel système, mon travail est à partir de de la recherche sur le terrain en faisant l'étude du phénomène transculture depuis l'expérience linterculturelle et en s'appuyant sur le système académique universitaire et sur le phénomène multi-culturelle, en sorte qu'on intègre mon intérêt et pensée dans une vision académique plus systématique.

III Méthodes et intentions de recherche

Nous devons ré-entrer dans un monde qui n'est pas créé par nous, et plutôt créé nous. Comme le champ artistique correspondait à l'art, l'anthropologie sont tenus d'avoir son contexte et histoire. Les anthropologues croient qu'une ethnographie lisible non seulement s'efforce d'enregistrer l'observation en détail, mais aussi devrait enregistrer le contexte du champ d'observation et plutôt réfléchir sur leur processus de l'interprétation culturelle, et le contexte où ce processus et celui qui a été rendu visite s'influencent, ainsi que l'évolution de l'enquêteur dans le processus de recherche. Les anthropologues insistent encore sur la nécessité de l'enquête du terrain pour comprendre les différentes

cultures, mais pensent que toutes les ethnographies comme un texte culturel intègre le processus de formation et de déconstructions entre sujet et objet, donc forte auto-réflexion et auto-présentation doit être le point de départ de l'ethnographie.

Dans les travaux de terrain de cette étude, d'une part je prends la manière de la collection et l'analyse en sorte de décrire la conformation du texte du «mythe», de l'autre comprends et explique le pratique du «mythe» de l'artiste en échange d'observer, interviewer et participer aux activités des artistes. A la différence de mon expérience passée, cette fois les artistes qu'on était en contact avec ont souvent la formation de la philosophie, des études culturelles, même de l'anthropologie. Si je les considère comme des «objets», je suis jugé aussi l'«objet» par eux. Il me fait aussi souvent réfléchir sur mes propres disciplines et traces culturels.

Un autre défi que j'ai rencontré est «l'art» lui-même. Pour les artistes, la créature artistique est une manière de leur accès à la «totalité» (totality) du monde et à la fois leur propre manière du positionnement. L'étude sur le phénomène de l'art ne peut être dissociée de l'étude des formes d'art, surtout pour les arts plastiques, du fait que la forme de l'art elle-même est une caractérisation de la pratique de l'artiste. À cet égard, j'ai surtout appris la théorie et l'analyse de «modèle réduit» de Claud Lévi-Strauss qui la première fois fait ses études sur l'œuvre d'art (principalement la peinture) par l'interprétation anthropologique, basé sur le matériel du terrain pour trouver une variété de présentation possible dans ce mode d'analyse.

En fait, dans le processus, je transforme les concepts «totalité» et «modèle réduit» de Lévi-Strauss pour le contexte immédiat. Le concept esthétique de Lévi-Strauss a son fond, d'une part provient de la tradition cognitive et nationale du continent européen sur l'«origine du monde », soi-disant la tendance de la structure de la culture française traditionnelle, la situation historique et sociale en ce moment-là, et les circonstances entourant ses concepts académiques; d'autre part, de ses intérêts et aspirations de

recherche. Lévi-Strauss espère d'égaliser les «idées sauvages» et les normes occidentales, telles que «civilisation», «science» et «ration», sur le statut juridique, et même dans sa propre position, il «préfère» la pensée sauvage. Je prends son classement de structure comme un parcours cognitive et un moyen de discours à prendre, mais c'est pas «l'essence»; du même coup, la «totalité» comme les schémas cognitifs du monde, mais c'est pas l'«origine». Par conséquent, le «modèle réduit» implique la logique culturelle de l'artiste, et à la fois des expériences culturelles, y compris la réponse de l'artiste sur le champs artistique. La possibilité de cette transformation est que il reste la «prise d'air» dans l'analyse d'art de Lévi-Strauss, telle que l'exposition du contingence, la discussion de la participation du spectateur actif, et l'analyse possible de l'art moderne et contemporain, ou plus fondamentaux l'homologie profonde d'entre les structures sur le représentant et le représenté.^①

Pour les travaux sur le terrain spécifiques je prends surtout Lyon où je vive et Paris où se concentrent les artistes comme terrain, mais aussi ajuste suivant les activités de l'artiste. Je connais ou prends contact avec des artistes par la présentation des amis, et des activités artistiques, et l'internet pour obtenir les coordonnées de l'artiste. Dans cette étude, j'ai défini l'artiste en fonction du norme de profession et carrière, y compris des étudiants d'art, des artistes professionnels. En revanche, les artistes de rue ne sont pas de sujet de recherche, mais comme une performance et suppléance pour une étude de l'existence et de l'expérience de l'artiste.

En plus de l'artiste, la réaction et l'expression du spectateur sont une partie importante de l'étude. Je échange avec le public local en général, d'autres étudiants chinois, les gestionnaires de galerie et les amateurs d'art, etc. Leurs points de vues et leurs actes sur les œuvres d'art et sur la culture se comprennent dans la scène où l'art se produit. L'art n'est pas un seul comportement individuel, donc en un sens, c'est le comportement des relations sociales. La scène, y compris l'art et le caractère culturel de

^① Claude Lévi-Strauss. *Anthropologie Structurale deux*. Paris: Plon, 1973. P. 289.

l'appréciation (au fond), comprend également l'espace-temps de performance des artistes et des spectateurs (premier plan). En même temps, dans mon observation et écriture, je dois également être intégré dans la scène en tant que participant.

Cette thèse commence de mon premier rencontre artistique dans l'exposition biennale de Lyon en 2009 (du 16 Septembre 2009 au 3 Janvier 2010) avec mon expérience de participation en ce moment-là et ma progression de connaissance sur le fond culturel et historique local sociaux, en prenant progressivement la discussion de mon sujet de recherche. A partir de ce groupe particulier des «artistes d'outre-mer» et selon à la fois du texte et la déclaration de l'artiste qui j'ai rencontré, d'abord je discute l'imagination et la réalité dans le fond «étranger» en France, et ensuite analyse la structure narrative dans les textes de l'histoire d'art et des médias de masse pour les «artistes étrangers», et puis relate des œuvres d'art contemporaines des chinois à l'étranger, et de leur compréhension de la structure narrative et de la pratique, et puis organise la structure narrative du contexte. Ensuite, je discute le marché de l'art et l'expérience des artistes dedans qui sont très importants par rapport au contexte actuel. Enfin, je essaye de comparer l'expérience de l'artiste et les idées sociales et culturelles, et de faire la réflexion sur mes propres recherches et réflexions. Au cours des travaux sur le terrain, en accompagnement de l'augmentation des échanges avec les artistes, les sujets à quoi je pense connaissent à de nombreuses fois la négation et synthèse, par conséquent le texte final de la discussion comprend de nombreux morceaux éparpillés. L'étude a également quelque regret que je ne rencontre pas beaucoup d'artistes, et peut-être même encore un «cas particulier». Cependant, j'espère que pour mes recherches et textes, il peut donner quelque inspiration aux recherches sur le sujet.

Dans cette étude, je mets surtout l'accent sur la relation entre le phénomène artistique et, les «chinois d'outre-mer» ainsi que les «artiste», mais les deux notions sont par nature complexes et ont le caractère de scène, et même se chevauchent les uns avec les autres; il existe beaucoup de stratification et la reconnaissance dans les arts internes,

et en fait, le positionnement de l'identité des artistes se varie entre décentralisation et re-centralisation. Leur travail et des activités artistiques sont ainsi. Quand je tente d'expliquer ces phénomènes hétéroclites et co-existants, je toujours sens le manque d'interprétation et les difficultés. Ce n'est pas bien suffisant de connaître l'art comme «carrière» d'artiste et les phénomènes changeants de l'art en plus d'une année. Je prends tous ça comme commencement.

IV Résumé du texte principal

Si l'œuvre d'art doit se montrer comme la percée continue des façons d'expression, elle doit se lier avec la conversion de l'ensemble du contexte social et culturel. Par exemple, de la naturaliste de l'art pré-moderne au style de l'expressionniste abstrait au-delà de la traditionnelle, du paysage humain et eau-montagnard avec la logique de la théorie de l'univers que l'homme est une partie intégrante de la nature au réalisme critique, tous sont en effet une caractérisation de la tendance de symbolisation de la société dans son ensemble. La manière de ce genre de désynchronisant (ou désynchronisé) se présente dans un état de synchronisation. Dans cet état, la possibilité de conversion sur le contexte social et culturel est que le contexte se produit dans l'espace-temps, et il a l'effet subtile approximative entre l'espace bien écart et le temps mal déplacé.

De la Chine pour la France, l'artiste semble réaliser une percée d'une conversion. Indépendamment des jugements de valeur, l'air «ailleurs» est toujours la nécessité pour se débarrasser du mode d'étouffement de la création artistique, en particulier la France est «la Terre Sainte de l'art». Le système de l'éducation artistique continu, la forme de la communication de l'art riche, une large vulgarisation de l'arts, le marché de l'art mature, ainsi que l'administration fiscale excellente et la législation parfaite, offrent en effet une croissance favorable de l'espace de l'art. La France érigeant la bannière des arts libéraux par la doctrine moderne crée non seulement un symbole de la capitale culturelle pour les artistes, mais aussi présente une histoire de l'art de l'artiste étranger en France.

De l'histoire de l'art à l'ailleurs présent de l'histoire de l'art, les artistes sont tenus de connaître une autre conversion. Toutefois, en fait, la conversion n'est jamais un remplacement direct l'un pour l'autre.

«Aller en France pour apprendre les arts» semble être correcte sans aucun doute. C'est non seulement «traditionnel», mais aussi «orthodoxe». Grâce à son statut «réel» et sa signification symbolique de «libre» et de «avant-garde», l'expérience en France est un majeur facteur sur le CV pour le succès d'un artiste. Mais nous constatons aussi que l'«orthodoxe traditionnel» n'est pas inné. L'«art en France» a son origine remontant au 19^e siècle et au début du 20^e siècle où ses réalisations accompagnent le point de départ de la recherche d'une société «moderne» en Chine. Des incidents similaires sont survenus également en Chine dans les années 1980 où elle a une engouement pour la «démocratie politique» et l'«esprit humain». Le fait que les artistes chinois sont devenus célèbres après en France fait de la victoire des «arts libéraux» l'intérêt de l'artiste et la réalisation de soi, et donc la rédemption de la vieille culture se transforme en la génération de la structure d'élite. Ceci est également conforme aux attentes de la «bonne façon» qui vient de la situation sociale et culturelle. Nous ne pouvons pas simplement réduire l'histoire en plusieurs points brusques émergents, et les considérer arbitrairement comme un événement historique qui s'est reproduit en ignorant l'arrière-plan spécifique et un processus pour former l'événement, mais une métaphore existante dedans en tant que variant fait la «résurrection» dans l'espace-temps similaire. Ceci est le mécanisme du «mythe».

Le «mythe» est considéré comme un moyen de résoudre des problèmes pratiques. Nous construisons une route menant à la réalisation de la foi à travers l'identification structurelle avec les mythes. De point de vue de Lévi-Strauss, le mythe est similaire comme «bricolage»^①, parce que il met les mots ou des images apparemment sans liaison ensemble pour former un nouvel ensemble, dont chaque symbole correspond à une

^① Claude Lévi-Strauss. *Anthropologie Structurale deux*. Paris: Plon, 1973. P. 213.

métaphore d'extension. L'art français, en fait, «l'art moderne français», est une telle métaphore. La percée de son système de l'art en ce moment-là, se produit en idée plutôt qu'en forme et monyen, dont ses réalisations artistiques se sont étendues à l'ensemble de la culture et de la pensée, même au-delà du temps et l'espace comme un symbole utilisé pour construire le mythe. Le signifié des symboles peut être «libre», «révolution», mais le signifiant peut être insignifiante. Du point de vue de Roland Barthes, le mythe est même symbolique en soi, finalement un outil idéologique.

Mais nous devons noter que le mythe a le caractère d'outil, mais l'homme comme un sujet actif peut en fait être impliqué consciemment dans l'idéologie tout en le laissant faire. Lorsque nous faisons le mythe en contact avec la réalité, le mythe qui a de la signification «a priori» devient juste la pratique qui signifie bien «l'expérience». C'est un mythe au sujet de la poursuite et le succès: les réalisations de l'artiste et leurs expériences se rapporte au contexte social - au sens large, c'est pour de vrai. Mais l'histoire de l'art est histoire, et l'histoire est sans doute un récit, une histoire, un système de discours, donc, l'histoire de l'art a son histoire. L'artistes qui ont du succès connaît une légende. Cependant, même si la signification de la légende provient de l'individu, elle n'est pas «individuel» et, plus important, il s'agit du sens de la structure s'appuyant sur la légende écrite.

La «distance» de l'espace- temps ont contribué à la production du mythe. La «France» ou l'«Histoire de l'Art» est un mythe basé sur la construction et la représentation plutôt qu'une sorte de réalité objective. Les mythes divers sous forme de métaphore donne les parcours possibles aux artistes. Si le mythe peut bien être une idéologie, l'artiste sera l'un des participants. En conséquence, le mythe est constamment généré. Cela montre que les artistes ont souvent besoin de faire un choix sur la «distance» qui en plus la «distance» est facultative. Comme on apprécie une œuvre d'art, on ajuste toujours la position et l'angle par rapport à l'image afin d'obtenir la reconnaissance de la position du foyer de l' image. Le résultat de la participation n'est

pas l'alternative entre «identification» ou «résistance», en fait l'interprétation de et la reconstruction du temps et de l'espace sur le mythe de la part de l'artiste continuernt toujours à se produire. Avec l'inspiration des «autres» ou avec «l'autre» soi-disant, l'importance de l'expérience interculturelle ne consiste pas à l'appel de l'«appartenance», mais plutôt à saisir la structure globale de la «distance» ----- le temps et l'espace.

Dans cette perspective, le «contexte», le mot lui-même a un double sens. D'une part, le «contexte» est une condition spécifique social et culturel dans lequel la pratique artistique obtient le sens de référence; d'autre part, le «contexte» est aussi une partie de la pratique artistique, ce qui représente la conscience dynamique de l'artiste pour de la référence. La référence elle-même est à la fois créatif et une façon d'interpréter les images. Les «artistes chinois en France», comme un nom du groupe, qui a un plein sens de culture et de géographie, montre la structure oriente et occidentale avec l'étalon chinois. Et en accompanie de la modernisation de la Chine depuis une siècle, l'interprétation de la structure oriente et occidentale «progressse avec le temps». Les artistes en France, ou plus large «des artistes étrangers» ont été considérés comme un «progressiste d'avant-garde», un messenger de la culture chinoise du monde, un élite dorée, mais également souvent considérés comme un flatteur qui vend de la culture nationale ou un spéculateur médiocre. Il semble qu'une fois l'artiste engage dans cette structure, l'artiste individuel est tenu de disparaître dans la lutte de la politique de l'identité. Les artistes d'aujourd'hui en France n'ont naturellement aucune raison d'être couronnés de succès grâce à la «représentation symbolique forte des différences entre l'orient et l'occidental», c'est parce que en plus de la différence du contexte social et culturel où l'artiste grandit, à mon avis, le plus important semble être que si nous approchons vraiment l'artiste étrange en France, l'interprétation de la société orthodoxe occidentale n'est qu'une partie de la carrière des artistes qui composent aussi la minorité des artistes. La raison est évidente: chaque personne peut être une légende, chaque personne n'est pas nécessairement une légende. L'«interprétation» prend le contexte social et culturel comme son contexte, mais elle-même est incontestablement un contexte.

Ainsi, l'artiste qui est attribué du sens de la structure de l'orient et l'occidental doit pratiquer la moyen de l'interprétation de l'image, mais l'artiste n'a pas l'intention et de moyen pour changer l'interprétation en elle-même. En un sens, la compréhension et l'incompréhension suscitées par l'interprétation de l'image sont inévitables et nécessaire, sinon la contribution de l'art sur «signifiant instable» et «signifié restant» n'existera plus. Ainsi, pour les artistes, la vie à l'étranger peut devenir un moyen de la pratique «exil» pour l'interprétation de l'image. En raison d'être loin de la «norme chinoise», et les asiatiques dans le monde occidental, l'artiste peut être dans un «troisième espace», qui a également réalisé l'expérience libres et l'œuvres indépendantes dans le processus. L'expériences à l'étranger fait la déconstruction de la continuité du temps et l'espace conventionnels pour former l'actuel / le présent de suspension, ou que le lien entre le passé et l'avenir, se réalise juste grâce à la coupe de la connexion. Cette logique prend souvent effet dans l'art, soit le sens se réalise par le manque de sens. Le résultat final peut être compatible avec l'intention originale, ou des gains inattendus.

Les artistes vivent dans leur propre monde, mais ne peuvent pas se séparer complètement avec le monde extérieu. Du point de vue des artsites, l'«exil» fait non seulement l'artiste recevoir l'expérience calme au-delà du temps-espace, mais aussi fait leur forme d'art, dans une certaine mesure, obtenir la liberté au-delà des questions d'identité du travail. L'exemple avec succès le plus évident est l'élément «le style typique chinoise», ou le soi-disant «union occidentale et orientale» dans le monde occidental. Comme Zao Wou-ki, Chu Teh-Chun, Wang Yancheng, ils adoptent la combinaison des techniques de peinture à l'huile et la logique de peinture d'encre. Après les années 1980, on l'a déjà discuté dans l'expérience d'art chinois et a rencontré une situation très embarrassante. Premièrement, certains théoriciens ne reconnaissent pas que la peinture d'encre à ce moment-là fait aussi partie de l'art oriental, mais c'est une variante du modernisme occidental. C'est une critique avec une position basée sur la culture locale, qui les artistes d'encre abstraites tentent d'éviter. D'autre part, pour la logique du développement de la peinture d'encre elle-même, et du point de vue des

critiques et des théoriciens modernistes radicaux, il semble que l'expérience de la peinture d'encre n'est pas prometteuse, car elle n'est pas liée à la société et culture contemporaines, telle que de nouvelles toiles d'humanité, la peinture d'encre abstraite ne peut pas faire face aux questions culturelles contemporaines, de sorte qu'elles n'ont pas «modernité» et «contemporaineté», soit elles ne valent rien. La «contemporaineté» est précisément la poursuite de l'expérience de la peinture d'encre. Ils veulent vraiment établir un lien entre «locale» et «contemporain», plutôt qu'ils établissent un lien entre l'orient et l'occidental. Les arts, tels que la «peinture à l'huile nationale» plate sont dans une même position délicate. En bref, quand la Chine au niveau de diacronie inerte face à un ordre synchronique, se produit toujours instantamment la confusion de conscience.

Mais quand ce type de peinture se présente dans la société occidentale, ces maladroits semble disparaître. Le contemporain ou non, ce n'est pas important parce que le «contemporain» n'est plus idéologique; L'orient ou l'occident, ce n'est plus un problème, l'«orient» en tant que l'autre frais est bienvenu par le monde de l'art occidentale, et l'«occidental» est un système esthétique familier pour eux. Donc, la nature n'est pas important et la forme est agréable. La conversion du temps et de l'espace a conduit à la déconstruction de l'ordre de rattachement original. L'oeuvre ne peut qu'être oeuvre. Inversement, les artistes peuvent reconstruire un tel ordre, avec une intention forte pour présenter le «lointain orient mystérieux anciens», quelles que soient l'identification de cette forme d'identité esthétique ou la façon de l'essentialisme stratégique. Toutefois, l'«ordre» à ce moment-là se rapproche de la classification dans la forme de peinture en s'écartant de la structure symbolique de l'idéologie, et c'est également considérée comme les «efforts» pour l'oeuvre. Les deux conditions suivent la même raison.

La peinture à l'huile est ainsi. Dans le modèle moderne de la poursuite occidentale, il est urgent d'être maître de la lignée occidentale, ce qui nous fait souvent de la réalité occidentale de nos yeux, la lignée arrangée par nous. Dans l'occidental, bien que l'art se

progresses véritablement, il n'exclut pas la coexistence d'une variété de styles de peinture. Mais en Chine, les normes anciennes et nouvelles et ses valeurs sont plus radicales que son lieu de naissance. L'artiste dit, quand il rentre dans son pays natal, le style de l'oeuvre se lie immédiatement avec le mode dont la norme est en Occident, ce qui signifie que nous devons «suivre» l'occidental plutôt que l'artiste est créatif. Et cependant en occident, l'absence d'une telle pression de standard symbolique, le style d'oeuvre est plus proche de la préférences de l'artiste plutôt que les questions idéologiques, de sorte que chaque style sera respecté, plutôt que la définition et les jugements de valeur.

Globalement, l'art est en effet liée à l'idéologie politique. Il s'agit de l'art de la «superstructure» traditionnelle et aussi du caractère du symbole de l'art. Pour la Chine, l'histoire de l'art de la Chine nouvelle est même que l'histoire de l'évolution dans l'idéologie et le discours de l'histoire de l'art correspondante au discours. De l'établissement de la Chine nouvelle en 1949 à la «révolution culturelle» en 1976, la «création d'une nouvelle image de la Chine» est devenu la principale tâche de l'art. Dans le sens, l'art de la nouvelle Chine en effet est entré dans une phase nouvelle et le plus important de développement après que Mao Zedong a publié « le discours dans le Forum de Yan'an sur la littérature et l'art» en 1942. Durant cette période, l'idéal de la socialisme de la nouvelle Chine de Mao Zedong bien s'exprime en plein image. Bien sûr, «l'art de l'époque du Mao» était sous la direction de la pensée littéraire et artistique de Mao Zedong, à travers le système de l'art d'intégration et un conflit d'une variété de d'idées, en sorte qu'on a mis progressivement en oeuvre l'idéal social et la construction de l'image d'une nouvelle Chine socialiste de Mao Zedong, et en plus dans ce processus historique, il a fait la naissance d'un grand nombre d'oeuvres d'art, appelées «créature rouge classique».

De 1976 à 1989, l'art s'exprime comme une «l'idéologie formelle». A la fin de la Révolution culturelle, à l'abaissement du «Gang de quatre personnes», la transformation de réforme et ouverture, conduisant l'art nouveau de la Chine au développement dans

une nouvelle période historique. Le contexte historique de l'émancipation de pensée réduit des arts créatifs de cette période historique en trois grandes principales orientatoin: d'abord, la peinture de réalisme avec les représentants de «cicatrices» et «réalisme vernaculaire», qui réfléchissent sur la Révolution culturelle et promeut l'esprit humanitaire, est devenu la première préoccupation du phénomène artistique de cette période; à partir de la peinture murale d'aéroport comme le début de l'esthétique formelle et de l'académisme qui voudrait purer la langue avec les représentants des enseignants des Beaux-Arts centraux comme la force principale, sont deux types différents de formes artistiques au retour à l'art à cette époque. Les deux types différents de formes artistiques ont caractères comme suit: on prend l'initiative d'éviter l'intervention politique sur le concept de la vie réelle, et en plus il est nécessaire de approfondir leurs disciplines artistiques. Pendant cette période, ce qui avait un impact plus important et causait de nombreux arguments est l'art moderniste chinois (ou au type chinois). A partir de «l'Exposition d'Étoile» en 1979, l'art moderniste était devenu une mode nouvelle nationale en 1985, et a évolué jusqu'à sa décadence dans l'«Exposition d'Art Moderne» en 1989. Il est aussi une résultat que les artistes chinois, surtout la jeune génération d'artistes, prennent l'initiative d'apprendre la culture et l'art de modernisme occidental pour réfléchir et réévaluer des valeurs sociales et culturelles de la Chine après la réforme et l'ouverture en Chine.

Du 1990 à 2000, l'art fait l'objet du «usage culturel et la participation culturelle», qui est à décrire et expliquer. Pour l'impact de la création artistique, la montée de l'économie de marché de la Chine, l'émergence de la culture de masse et l'accélération du processus de mondialisation sont le plus importants facteurs. C'est dans un tel contexte historique, l'art se présente plutôt la culture urbaine et populaire. La méthode de la création artistique se lie avec le contexte post-coloniale et mondiale, qui se présente principalement le détournement direct de la culture traditionnelle chinoise et la culture révolutionnaire depuis le 20e siècle, et le détournement et le développement rapide de la forme d'art non chevalet. Dans un sens, l'écologie et le système de l'art dans les années

1990 en effet montre la coexistence diverse: d'abord, la soi-disant «au sein du système» et «en dehors du système» formement leur propre espaces de développement et vie artistiques, et en plus se dirige vers l'«institutionnalisation» des tendances de développement; deuxièmement, au cours de cette période, l'art de «thème» comme représentants de l'idéologie dominante reflète la stratégie et la détermination du Parti Communiste Chinois pour la reconstruction de la culture dominante; l'«art féminin» lié à l'identité des femmes dépeint l'histoire de l'art des années 90 par l'auto-reconnaissance et l'identification du sexe .^①

En dépit d'être divisé en trois étapes, en dépit du différent contexte social et culturel spécifique pour chacune, en dépit de la réflexion de l'«accélération du processus de mondialisation», l'art de la Chine nouvelle a cherché à trouver dans le monde (en fait, le monde occidental) l'identité et l'emplacement. Quelles que soient la Chine rouge, la Chine vernaculaire, la Chine de l'esthétique, la Chine urbaine ou la Chine avec des caractéristiques chinoises, ils semblent prédire la sort de modernisme depuis le début du 19ème siècle, c'est-à-dire l'ecstasy ou la douleur, ou l'incompétence, ou l'hésitant. Depuis le moment où le territoire a été bombardé par des canonnières impérialistes, le groupe le plus peuplé au monde a alors tombé dans un grand abîme, de sorte que plus d'un siècle, la Chine semble ne jamais se débrouiller du coeur cosmopolite, de la psychologie culturelle qui prend l'occidental comme centre et l'identification de l'identité culturelle locale, la conscience nationale de résistance et la ferveur nationaliste morbide. L'ouverture, la clôture, la sortie et l'entrée, à plusieurs reprises, où le peuple chinois, parfois hésitante, parfois impétueux, avec le pas qui fait le tour du monde, n'a toujours pas trancé une carte du territoire claire. Même aujourd'hui, quand la Chine a finalement la riche sse grande debout dans les «nations du monde», million de fois nous demandons au ciel et à la terre: Qui suis-je ?.....L'écho entendu en continu.

^① Zou Yuejin. *Xinzhongguo Meishushi (1949-2000)*. Changsha : Hunan Meishu Chubanshe, 2002. Pp. 3-4.

Egalement, la poursuite de la Chine d'un siècle n'est pas seule. Lorsque la Chine insiste à tracer la carte du monde, le monde occidental dépeint infiniment la Chine. Et par rapport à la structure hiérarchique révélée par «l'orientalisme», l'attitude de l'Occident sur la Chine semble être plus complexe. Tantôt elle s'agit d'une ancienne civilisation, tantôt elle va être l'incarnation de l'ignorance et de la cruauté, tantôt la machine de la dictature de puissance, tantôt le vallon d'argent avec pleine chair humaine. Cependant, ils croient ainsi ce qu'ils décrivent, et même nous même se doutons de notre véritable identité.

Li Xianting a publié une article dans le magazine «Art» en 1987, qui pense que la peinture à l'encre chinoise va nécessairement pour l'abstrait, et le concept de l'application de «l'encre» au lieu du celui de «Peinture chinoise». Le symposium tenu à Wuhan en 1987 dans l'exposition de peinture chinoise, Li Xianting a proposé également clair que «la peinture à l'encre» doit être à la place de l'idée de «peinture chinoise». Ceci est considéré comme la première théorie qui propose la différence entre la peinture à l'encre et de la peinture chinoise. Depuis 1987, l'exposition nommé «peinture à l'encre» a devenu de plus en plus, et en plus les invitatiés comprennent aussi les artiste d'autres pays engagés dans l'exploration de la peinture à l'encre.

Dans les années 1990, la «peinture chinoise» devient «peinture à l'encre», liés à la reconstruction et la transformation de la culture chinoise et de la société contemporaine. On cherche les arguments (le destin) pour son travail et sa vie dans l'unification de l'identité culturelle nationale et du statut international, ce qui reflète les stratégie et les efforts des artistes chinois qui cherche leur propre position dans le contexte de la mondialisation. Extérieurement, en face du monde occidental, la peinture à «l'encre» qui joue le rôle de la «peinture chinoise» se vulgarise dans le monde avec le concept de l'identité nationale; pour ses propres changements internes, la transformation de peinture chinoise en peinture à l'encre, n'est pas que le changement de la forme, en fait c'est un nouveau parcours de la logique de peinture. Pour que l'art traditionnel de la peinture

reçoive la forme moderne, il est nécessaire d'établir un concept basé sur l'originel, de sorte que l'exploration de l'artiste de la peinture chinoise se dégage des constrictions des normes sur la peinture chinoise. Et le changement lui-même adopte l'appellation des matières et la forme telle que «peinture à l'huile», «gravure», soi-disant approche «international», pour atteindre une unification. Bien sûr, les deux sont interdépendants. Pour la logique à cette époque, tant qu'on reçoit l'expérience visuelle du modernisme, c'est possible de trouver la langue de communication avec les autres nations dans le processus de modernisation et dans le contexte de mondialisation.

Pourquoi les œuvres de l'art chinois doivent-elles avoir un «Chinoïseté»? Ce n'est pas un problème pour «la Chine ancienne», par contre pour la «Chine nouvelle» c'est toujours un problème. Nous n'entendons jamais parler d'un tel mot «françaiseté». Il semble suffisant d'avoir «impressionniste», «cubisme». La souffrance coloniale a ouvert du miroir oriental et occidental pour la Chine, et chacun était désormais né en Chine et qui devait d'abord être marqué avec le «nature de famille». En attendant, «l'Occident», ce n'est bien sûr pas un problème pour l'artiste occidental, mais pour les artistes chinois, c'est un problème. Les artistes chinois veulent se débarrasser de la «Chinoïseté» dans une tentative du valeur artistique par l'accès à «l'Occidental», mais ironiquement, il doit porter l'identité de «Chinoïseté» pour concrétiser leur signification complète. Il est entendu que «premièrement nationaliste, deuxièmement international». Et cependant, quelle est le «nationaliste»? Même si on ne se soucie pas risque de la créature, c'est encore une question complexe. En effet la phrase ne peut pas être inversée. Intéressamment, dans ce contexte, les résultats d'inversion (premièrement international, deuxièmement nationaliste).

La tentation de prendre la nationalité de l'identité de l'artiste comme un marquage significatif se soulage un peu en raison de la grande expansion d'aujourd'hui des chinois à l'étranger en nombre et en taille, et en raison de l'approfondissement progressif des liens mondiaux et de la compréhension mutuelle, l'expérience «exil» vivant à l'étranger

fait les artistes obtenir plus d'autonomie sur la créativité super-structure, ce qui est différent de la motivation de ceux de précédent qui «poursuivent la route occidentale», mais la comparaison de structure entre l'Occident et la Chine est toujours là. Ou alors, c'est pour cette structure qui existe toujours que «l'exil» l'artiste a acquis une nouvelle signification. Un artiste que j'ai interviewé a déclaré: «Cela peut être une chose structurelle que nous ne pouvons pas changer. Plus on désire de prouver quelque chose, plus il semble probable de se mettre en position essentialiste. Les artistes ne souhaitent peut-être pas se limiter dans l'idéologie, mais l'artiste vit dans l'idéologie. Quand un artiste adopte la manière de l'art contre l'idéologie, il peut également aussi s'exprimer comme une idéologie. Parallèlement, la forme de la peinture peut être changée, mais la langue de la peinture ne peut pas être changée. Bien entendu que vous pouvez choisir du contexte pour la réalisation idéologique, ou choisir d'autres formes artistiques, bien que cela ne modifie pas l'idéologie elle-même.

La structure est perçue comme nécessaire, et la structure nous met souvent dans la limitation de la cognition. L'orient morbide construit au début ne se lie directement pas avec l'Asie d'aujourd'hui. Généralement, la régression de la Chine a eu lieu principalement après la révolution industrielle européenne et la Renaissance. Ou nous pouvons dire que l'Asie est considérée orientale après la formation naturelle du concept d'oriental et occidentale. Et jusqu'à aujourd'hui, la Chine prend l'attitude toujours contradictoire sur l'Occident. D'une part, il semble que la Chine soit de plus en plus «comme» l'Occident, et en plus la Chine est toujours «inconscient» de se référer à l'occidental; d'autre part, la Chine a plus besoin d'une forte auto-suggestion, s'avertissant que l'Occident de référence ne soit pas approprié pour la Chine. En fait, pour la logique de «l'identification» - y compris à la fois identification de «miroir», mais aussi l'auto-identification ----- c'est plutôt la norme présente. Plus on est dans un tel contexte, plus on se suscite un tel sentiment. Aujourd'hui, il y a encore des artistes qui explorent «l'identité du pays natal» de l'art, mais des artistes, même plus, renoncent à cette résistance structurelle. Quel art appartient-il à la Chine? Ou quel art n'appartient-il pas à

la Chine? Le problème se conclue plutôt à l'aide de l'histoire.

Le problème de l'«identité» de l'art chinois n'a toujours pas une fin claire, mais il semble qu'il ne soit plus le centre des arts. Les artistes se sentent fatigué pour ce problème, et en plus les critiques en ont déjà perdu tout intérêt. Si l'art doit refléter de nouvelles idées, alors ce sujet n'est manifestement pas assez intéressant. Et depuis les années 80 et durant les années 90, on a fait l'expression de l'identité avec de nombreux effort et en même temps ce qui se considère plein de problèmes, y compris la plus évidente qui soit qu'il semble être en l'absence de «Chine» à présent dans telle chinoïseté, et également est également en l'absence du «chinois» de la «Chine » à présent.

Généralement, l'«Exposition d'Etoile» en 1979 est le point de départ de l'expérimentation d'art contemporain en Chine^①. Parallèlement, il est aussi le point de départ pour l'étude de l'art contemporain chinois. L'écriture de la première période adoptait la perspective macro en se concentrant sur le synthèse et les commentaires concernant une variété de tendances, de groupes et de style et de factions. Ainsi, les concepts d'*assemblage*, tels que «nouvelle vague 85», «art d'avant-garde», «nouvelle génération» et «pop art politique» fournissent souvent l'unité et le schéma pour le récit historique et l'analyse. Ce phénomène est particulièrement évident dans l'introduction de l'art contemporain chinois en Occident: Pour la plupart des critiques occidentaux, l'art contemporain chinois est avant tout un collectif phénomène politique et social après la «guerre froide» ou la «Révolution culturelle», et n'est pas une collection que les artistes individuels explorent et créent. Dans ce contexte, l'écriture de l'histoire de l'art chinois contemporain est très différent de l'histoire de l'art contemporain occidental. Bien que ce dernier définit également des tendances artistiques et des styles, mais cette définition est basé sur un grand nombre d'études de cas de nombreux artistes. Dans cette écriture de l'histoire de l'art, les artistes individuels, plutôt que groupes ou tendances, fournit une

^① Wu Hong. *Zou Ziji de Lu: Wuhong Lun Zhongguo Dangdai Yishujia*. Guangzhou: Lingnan Meishu Chubanshe, 2008. P. 211.

base sans aucun doute. Mais dans l'étude de l'art chinois comme l'autre, les caractéristiques «typique» de l'autre est voué à devenir la cible sélectionnée.

Yang Tianna (Martina Köppel-Yang), dans son oeuvre «guerre symbolique: art d'avant-garde chinois 1979-1989», a écrit: Comme un système de symbole de l'esthétique, cette situation concernant la puissance de transformation artistique ----- l'expérience de la Révolution culturelle avec la formation de l'art du réalisme socialiste ----- construit l'expérience clé des artistes contemporains chinois dans les années 80. La foi de la puissance de transformation promeut l'exigence d'une nouvelle utopie sociales et culturelles de la Chine. Dans ce sens, l'art des années 80, la tendance de l'art est un mouvement d'avant-garde pour conduire la guerre de symbole. Cette guerre de symbole essaie de changer le système de symbole existant, ce qui donnera naissance à une transformation esthétique et éthique sociale. Huang Yongping, artiste chinois, connu de «Xiamen Dada» sur la scène de l'art chinoise, a plus tard vécu en France et au nom du gouvernement français a participé à la 48e exposition biennale de Venise. Il est souvent considéré comme un représentant typique de la vague de l'art des années 1980. Et en raison de son expérience en France, il est aussi considéré comme l'un des «grands hommes». Cet ouvrage de Yang Tianna a aussi mentionné son «Series de grande table de rotation» et « (Histoire de la peinture chinoise) et (Une brève histoire de l'art moderne) se battent dans la machine à laver en deux minutes», et les a pris avec «Série de raisons Rouge» de Wang Guangyi et la déconstruction des caractères chinois et des peintures traditionnelles de la part des autres, tels que Gu Wenda, Xu Bing comme «chef-d'œuvre» de la «guerre symbolique» dans les années 1980. Et Huang Yongping fait l'explication sur la «grande table de rotation»: En 1985, j'ai commencé d'utiliser la «table de rotation» pour encoder, en tournant la table pour décider la couleur, la conformation, et le moment pour finir une oeuvre, appelée «la peinture de non-expression». La création de la «grande table de rotation» est en 1987 quand j'ai quelques idées sous forme de code mis dans la grande table de rotation. L'utilisation de la table est celle de l'aléatoire et la chance pour déterminer la création. Même si l'oeuvre choisit cet époque comme

arrière-plan, il se présente tout d'abord les réponses spécifiques de l'artiste à des questions à cet époque. Les «series de grande table de rotation» et «(Histoire de la peinture chinoise) et (Une brève histoire de l'art moderne) laver dans la machine en deux minutes» créée dans la même année, semblant «l'expression collective historique», en fait il propose non seulement les questions aux valeurs traditionnelles de l'histoire de l'art, mais aussi soupçonne également l'histoire de l'art moderne occidentale. Ce n'est pas la soi-disant tradition nouvelle à la place de la tradition ancienne, mais remet en question la manière de remplacement elle-même de la méthodologie historique, c'est-à-dire: indéfini et difficile à conjecturer. Bien sûr, je ne peux pas faire la même chose que Xiamen Dada^①. En 2008, Huang Yongping a tenu la «Maison du devin: Rétrospective de Huang Yongping» dans le centre d'art contemporain Ullens à Pékin et pour l'utilisation de symboles chinois par les artistes chinois à l'étranger dans les médias, il a déclaré: «Il n'y a pas d'artistes chinois à l'étranger en général, nous devrions analyser précisément, ne fait pas la réduction simple d'habitude. Les artistes sont des individus spécifiques, il n'est pas important d'utiliser ces matériaux, mais important que comment vous les utiliser et pourquoi les utiliser, où et quand les utiliser.» Les mots tels que Chine, artiste et France, «sont nécessaires pour les besoins des médias, et pourtant j'ai besoin d'échapper à ce besoin.»^② La définition du contexte social et culturel nous aide à saisir la cause possible et l'interprétation des intentions concernant le phénomène de l'art, mais par conséquent on néglige très probablement les considérations spéciales des artistes individuels et l'interprétation spécifique de l'œuvre lui-même. L'œuvre, susceptible d'être interprétée avec «succès», souvent prend une place dans l'histoire d'art. Par ailleurs, l'analyse du contexte doit aussi être une partie importante de l'interprétation. Ou, les phénomènes artistiques s'associent avec une série de voir et vu et avec l'interaction objet-sujet.

Pour ces raisons surdités, les artistes et les critiques ont également fait des efforts,

^① Huang Jian. *Duowenhuaqian de «Youxi»: Huang Yongping Fangtan*. Quanzhou Wanbao, 13/12/2001. Ch. 4.

^② Zhou Wenhan. *Huang Yongping: Yishujia Zhineng Duzi Miandui «Gongmou»*. Xinjingbao, 2/4/2008. Ch. C09: Wenhua Xinwen Duihua.

par exemple la réalisation la plus excellente est archives et planification web site de «l'enregistrement du matériel de l'avenir: 1980-1990 art contemporain chinois» planifiée et tenue par Archive Art de l'Asie (Asie Art Archive). Le plan cherche à recueillir le plus possible la littérature d'art contemporain chinois dans les années 80, et prend une série de entretiens approfondis vidéo avec importants artistes, critiques et conservateurs de cette période, afin d'établir une plate-forme systématique de collection permanente, collation, conservation, gestion, et partage de documentation et d'information. Dans l'«introduction», Du Bozhen propose plusieurs questions: «l'histoire de l'art chinois des années Quatre-vingts ans n'a-t-elle pas été finalisée? Quelles choses importantes sont-elles encore à trouver ?... On prend la nouvelle vague '85' comme exemple recherché à chaud, pour beaucoup de gens, le moment florissant semble juste être synonyme de l'année 80. Si on se concentre seulement sur ici, va-t-on brouiller les interactions plus complexes? Comment peut-on discuter totalement le contexte de l'art en ce moment-à?»^① A partir de ces questions, on fait synthèse des indices du discours par rapport à ce temps-là, ce qui est non seulement un travail de suppléance informative, mais aussi une perfection pour la multi-narration du phénomène de l'art est complète, ainsi fera l'inspiration pour la méthodologie de recherche d'art. Durant quatre ans, le plan de travail a commencé à se concrétiser en 2009. ^②

Nous sommes habitués à discuter des questions artistiques et culturelles après les années 80. Après la transformation de la Révolution Culturelle à la réforme d'ouverture, le peuple chinois sont confrontés à une rupture sans précédent avec l'inconnu. Si nous devons chercher le fondement de l'histoire sociale, la Chine peut trouver l'origine de tout ce qu'a lieu après. En un mot, c'est en effet la période discutée beaucoup. Toutefois, «sujet» n'est pas «monologue», des mots et l'histoire de la conversion du discours doit toujours correspondre à une occasion historique. Pendant cette période, l'Occidental avait un engouement suscité par l'analyse, mais la «Chine nouvelle» avait un engouement

^① Du Bozhen. *Guanyu Weilai de Cailiao Daoyan*. <http://www.china1980s.org/sc/about1.aspx>

^② Voir <http://www.china1980s.org>

suscité par la culture et l'idéologie occidentale. Après cette étape, l'artiste était l'épine dorsale dans le domaine de l'art. Cependant, la génération des années 80 a progressivement grandi comme force de vie sociale dans tous les métiers. Comme ils ne peuvent pas imposer les souvenirs de l'époque d'ailleurs à leur création artistique, en fait, les critiques et les chercheurs n'ont aucune raison d'analyser leurs œuvres avec les modèles d'analyse d'ailleurs.

Cette génération d'artistes, comme tout le monde de cette génération, est considéré comme manque de responsabilité historique et de sensibilité politique. Ensuite, « le ciel est en train de placer une grande responsabilité sur un grand homme », ce qui de forcé est-il vraiment sérieux? En fait, pas l'artiste qui manque de responsabilité historique, mais la création n'est jamais que la performance de «mission historique» par la mission historique. Par ailleurs, l'artiste ne respecte toujours pas une pareille proposition en raison de l'environnement social de l'artiste et en raison des conditions historiques différentes. Quel que soit un même artiste, ses œuvres suivent son temps. Mais la notion et l'habitude du récit sont toujours influencées après le changement du contexte, et c'est peut-être l'état normal

Ces jeunes artistes sont nés en Chine dans la période où la Chine suivait déjà la même piste que l'occidental. Ils ne sont naturellement pas sensible aux problèmes rencontrés durant cette période du «culturel fièvre». Et les oeuvres des artistes contemporains chinois dans l'exposition biennale de Lyon, ils sont voués aux problèmes et aux phénomènes le plus convaincants et à réfléchir dans la Chine contemporaine, tels que la mondialisation et la localité, la subjectivité humaine, les pratiques de la vie quotidienne, le consumérisme, le paysage symbolique. Si le statut de «l'art chinois» dans les années 90 est le thème central de la discussion, le caractère de présence de la Chine contemporaine sera de plus en plus diversifié et complexe.

Les oeuvres des artistes s'associent avec leur expérience, ce qui est presque un

consensus. Nous supposons, compte rendu des «artistes étrangers en France», un nom du groupe impliquant le principe de la classification de la géographie culturelle, la «différence culturelle» devrait influencer bien les artistes étrangers en France, et par conséquent, leurs oeuvres doivent impliquer ce sujet. Mais en fait, la connaissance des «différences culturelles» progresser suivant le temps. On ne se soucie pas du problème si la fracture profonde existe, au moins dans le processus de mondialisation qui met en évidence son influence aujourd'hui, la soi-disant «différence culturelle» a été présentée plus fragmenté et contextualisé, et même n'est plus de sujet le plus important. Cela signifie également que même si les artistes étrangers vivant en France partagent l'expérience de la «différence culturelle», cette expérience est liée à la réponse à des questions spécifiques de l'artiste en tant qu'un individu en face de la «différence culturelle», donc l'oeuvre venu de cette expérience n'est pas statique ni uniforme. En d'autres termes, les oeuvres d'art d'abord souligne les différences individuelles basées sur la pratique du sujet, la «différence culturelle» n'est pas nécessairement comme un thème qui a du sens de totalité. Même si pour la forme d'oeuvre, on peut encore noter la «différence culturelle» présentée un symbole, ou celle avec un sens logique. A la fois le choc produit par la culture d'ailleurs, et réflexion de la culture mère, et l'exploration technique des styles différentes, implique le sens personnel venu du partage de l'expérience de l'artiste. Grâce à un mélange et reconstruction de sentiment et perception, l'oeuvre d'art n'est ni un épanchement purement psychologique de l'individu ni entièrement le produit de foi collective.

Pour les «artistes étrangers» dans l'ensemble, la perspective de mondialisation et le contexte interculturel sont facteurs importants pour les artistes vivants à l'étranger. Mais en fait, cet effet n'est pas une manière simple de réflexion ou une conversion symbolique générale dans la création de l'artiste, mais comme un parcours de réflexion d'artiste face à des problèmes spécifiques (la situation et l'image, etc), il peut être perçue pour l'artiste grâce à un processus plus en détails et complexe, même pour l'oeuvre lui-même, il ne manifeste pas nécessairement comme une réponse directe à cet impact. Ainsi dans

une large mesure, l'oeuvre de l'artiste démontre encore très clairement l'individualité et l'indépendance, mais on ne peut pas faire la correspondance entre certains éléments symboliques et concept macro simplifié. De même, il semble que la méthode de traitement d'image n'ait aucune relation avec «l'étranger», et elle peut être impliquée par l'expérience vécu à l'étranger.

Ce n'est pas nécessaire que les oeuvre des artistes à l'étranger s'équipent d'une certaine qualité d'assemblage en raison d'une expérience interculturelle partagée. C'est un hypothèse et en plus relève la limitation de cognition humaine. Pour le phénomène d'art existant, par exemple très important, on découvre généralement l'intérêt pour les symboles et le langage dans les oeuvres des artistes expatriés chinois. Ainsi, le «Mots de mur» de Tsang Jianhua à grande longueur dans l'exposition biennale de Lyon, la création de la «Calligraphie anglaise nouvelle» de Xu Bing qui est plus célèbre et crée après son déplacement aux Etats-Unis dans la fin des années 90. Peut-être pouvons-nous faire l'explication dans l'ensemble: la barrière linguistique est le premier problème rencontré pour les artistes vivants à l'étranger, et cette «aphasie» induit par nature de nombreux artistes d'outre-mer à prendre «les limitations de langue» comme le thème de création. Ce problème est particulièrement évident pour les artistes chinois, et se lie avec les différences évidentes dans les systèmes linguistiques chinois et occidental. Plus important, le caractère est un système visuel, donc les artistes chinois peuvent percevoir bien intuitivement l'expression visuelle sur la différence des langues en raison de la différence des langues par rapport à d'autres artistes qui utilisent différents systèmes du langage. Mais dans le même temps, ce caractère commun est souvent une apparence, dont la signification s'agit de très différente pensée et subtile expérience de vie particulière. Pour Xu Bing, il était réellement intéressé par le caractère pendant la Révolution Culturelle. Le «vivant à l'étranger» ne suffit pas à expliquer son travail. Et également, même si lui comme individu en tant qu'artiste se présente l'intérêt «cohérente» sur le caractère, on doit analyser le phénomène en fonction des problèmes spécifiques des différentes étapes. Les artistes ne sont pas satisfaits de la déconstruction

de l'apparence du langage conventionnel, mais préfèrent créer leur propre langage artistique unique d'une manière différente en démonter cet étape.

Par les deux concepts de «totalité» et «modèle réduit» venu de la théorie esthétique de Lévi-Strauss, on comprend le monde de l'art comme maîtrise d'une représentation symbolique des schémas cognitifs, ce qui contiendra la coexistence de général et particulier, collective et individuel. Tout d'abord, les artistes sont confrontés en commun au monde basé sur une telle expérience interculturelle; Deuxièmement, l'artiste fait un choix sur le «réduit». Les deux se rapportent à divers accidentelle dialogue, y compris des opportunités (événements), des matériaux et l'utilisation. Finalement, les arts deviennent l'intermédiaire visibles (image symbolique) et invisible (signification). L'artiste poursuit l'«indépendance» et le «style personnel», tandis que l'auto-percée. Et l'artiste passant par la créature de l'art, l'expérience sujet de l'artiste est en réalité une interaction d'objet-sujet comme système ouvert. Cependant, lorsque nous se servons de l'expérience lors de l'analyse des œuvres d'art, on doit faire attention à l'analyse «rétrospective», à savoir la présomption de la relation entre les oeuvres d'artistes et la carrière de l'artiste, ce qui est souvent la méthode couramment utilisée dans l'histoire de l'art classique.

Une autre question hypothétique suscitée est qu'est-ce que la vraie intention créative de l'artiste pour une certaine œuvre. Les œuvres d'art semble toujours un mystère de laquelle le spectateur doit chercher la vérité. Cependant, c'est en effet un difficile problème. Même l'artiste lui-même ne pense délibérément pas à une telle question. Et s'il y pense vraiment, cela signifie que cette «réflexion» est moins fiable. En fait, c'est l'un des problèmes les plus communs. Un discours, un comportement, ou une attitude de quiconque ne se présente qu'une réaction immédiate. C'est difficile de juger l'intention vraie, d'autant plus que le jugement se base sur l'hypothèse stable. Finalement, l'efficacité d'atteindre une signification se base sur «l'hypothèse de confiance» dans le contexte. C'est-à-dire, dans la scène particulier (l'espace-temps) et dans le contexte

spécifique, les deux parties croient la possibilité d'inter-subjectivité. Ainsi, le problème de l'intuition et du «suspçon» sur l'art d'intention sera résolu en paix.

Cela concerne également la discussion soi-disante «nature de l'art». Ça fait longtemps qu'il existe une «vue irrationnelle» non-rationnelle sur la compréhension de l'art; ou on l'exprime comme la forme pour la forme, la pure évolution d'esprit ----- «je pense donc je suis». L'art est une pensée, y compris à la fois analyse et synthèse. Dans cette réflexion, l'instant de l'observation et l'interprétation est inséparable. L'art n'est pas la frénésie de la colère et déraisonnable, par contraire, dans une large mesure, il faut garder la tête froide. Sur la composition, la couleur, le ligne, l'utilisation du stylo, et même la compréhension et la performance d'un symbole émotionnel ont été pratiquées à maintes reprises par de nombreux artistes, même pour l'art contemporain le plus dédaigneux. C'est pourquoi tous les gens peuvent parler, mais pas tous les gens peindre. Donc, ce n'est pas la pensée logique et le texte ainsi que le discours qui déterminent et contribuent à la production de l'art, mais la naturalisation, la diversité de l'art et ses re-création donnent une base pour l'amélioration continue et le développement d'une pensée rationnelle et de la langue. Même, le caractère «vague» et «symbolique» et «auto-régénération» de l'expression artistique rapproche bien le monde en tant que phénomène.

Réflexion sur la nature de l'art a même été infiltré à l'intérieur du domaine d'art, ce qui est évidente pendant l'opposition entre romantisme et classicisme, et continue à nos jours. Pour les romantiques, l'art est produit par le talent créatif intuitif et unique; De même, l'«acceptation» est défini comme un acte d'empathie inconditionnelle, à savoir la sensibilité personnelle se permet d'être infectés par la force mystérieus de persuasion des œuvres. En revanche, les idées classiques tentent toujours de contrôler un sens émotionnel et intuitif par la raison: la créature de l'art est une manière d'expression du sens multiple, et devrait élargir le monde concernant leur forme; notre public adopte une variété de façons (à partir des codes différents de nos structures sociales et éducatives

imprimées en nous) pour traiter ces images - et tantôt cherche la géométrie réelle, tantôt déplore leur manque de la façon d'expressionnisme. L'histoire de l'art moderne (on écrit aussi «l'histoire de l'avant-garde») maintient cette division: par exemple, d'une part surréalisme, le Pop Art (Pop Art) et «mauvais peinture» (Bad Painting); d'autres la Compositionisme, le Bauhaus, le Géométrisme, et de Marcel Duchamps au conceptualiste, c'est-à-dire tous les artistes d'auto-réflexion, pour qui l'art est une activité mentale même que philosophie. L'adieu après l'éveil de l'avant-garde ne s'arrête pas cette division. Certains nostalgiques post-moderniste commence à poursuivre l'ordre symétrique de la Grèce antique et de la Renaissance (même si cet ordre est dans la forme de destruction), d'autres mettent leur anti-rationalisme dans une richesse incroyable de cérémonie et dans les tribaux. Dans le premier cas, l'artiste est un archéologue classique ou une personne qui voudrait rétablir l'harmonie; Dans ce dernier cas, l'artiste est magicien de la terre. Toutefois, cette distinction est lui-même une partie de l'hypothèse épistémologique contemporaine, au moins à partir de Gaston Bachelard et Lévi-Strauss, on a modifié cette hypothèse, ce qui montre que la théorie de l'art provient du dilemme rationnel et irrationnel. Ils essaient de prouver avec le nouvel esprit de la science: la différence entre science et magie, ou entre science et art n'est pas l'écart entre la raison et de l'impulsion, mais l'écart entre les deux types de réflexion. Une façon de réflexion est exprimée sous la forme du concept, une autre façon de réflexion à travers l'interprétation de l'image. Magie et l'art ne sont pas les formes avec faible logique ou de non-sens, mais sur le même niveau de la stratégie à la façon différente. Dans ce niveau, la nature et la société se laisse attaquer par des questions de la connaissance.

D'autre part, on met en question la relation entre l'art et le monde extérieur avec la division. Dans une certaine mesure, cette relation proposé nie d'abord l'intuitionnisme de l'art, comme le rationalisme, mais il n'atteint pas la négation en mettant en évidence la raison du rationalisme de l'art. Hippolyte Adolphe Taine a proposé une théorie célèbre en 1865 dans son oeuvre de «philosophie de l'art», où il a considéré que les différences des races, l'environnement et le temps contribuent à des différences esthétiques. Bien sûr,

on croit généralement que l'art lui-même ne possède pas les attributs naturels: la nature en lui connaît un double changement, d'abord par la société, alors par les créateurs. Taine utilise un ensemble de méthode d'analyse complètement différent de «l'intuition de l'art», qui lie formation et développement de l'art avec les conditions sociales externes. Bien que sa théorie artistique sera critiquée et remplacé à cause de la couleur d'évolution et d'détermination objective, mais cette interprétation basé sur les lois et le matérialisme est très populaire à l'époque, et aussi construit la logique de connaissance de l'art de cette période et élargit l'étude de l'art dans un autre niveau. Les théories, telles que la psychanalyse de l'art, la théorie sociale, ont toutes discuté le mécanisme de l'art comme un produit social et culturel. Egalement, ces discussions ont leurs contextes intellectuel.

La société humaine est construite sur le mécanisme de base cognitif que l'anthropologue est maintenant en mesure d'interpréter. Et ce mécanisme a des grandes limites, donc nous ne pouvons comprendre que la structure de la pensée que notre temps nous permet d'imaginer. Michel Foucault fait remarquer que le véritable créateur poursuit toujours le système d'expression établi de la société, en particulier prend la lutte contre «l'image» issue de ce système. Ils n'ont pas l'intention de se consacrer à imiter la «nature» qui n'existe pas, ni copier l'«image», mais changer les symboles de la société, même aller vers le contraire. La réflexion de Foucault est profonde et extrêmement ambitieux, mais il propose un autre problème concernant l'interprétation elle-même à cause de son opposition inconnue. Nous espérons que la vision de l'art qui peut aller au-delà de la raison et l'intuition, de la confrontation entre l'individu et la société aidera à la ré-interprétation du monde. Nous avons besoin de trouver l'organisation des arts dans la réalité qui est en mesure de construire une interprétation partagée d'une certaine manière. Cette interprétation ne sera pas vide que la théorie de la rationnelle ou irrationnelle, et également n'exclue tout à fait pas l'expérience de la perception a priori au-delà de la force de persuasion. Non seulement l'intelligence des oeuvres et l'intention des artistes sont enracinées dans l'histoire, ou isolées par la société, la valeur de l'art se présente dans le monde avec sens d'ambiguëté par l'interaction de nombreux facteurs

différents dans le domaine.

Par rapport à l'histoire sociale, les artistes professionnels doivent peut-être être confrontés directement au marché commercial. La communauté d'affaires transforme «l'art» en «l'oeuvre d'art», afin de parvenir à la circulation de l'art. Dans ce niveau, le mécanisme du marché de l'art est essentiellement pareil comme celui de l'autre. Le capital culturel peut être décrit comme un élément central du champ artistique et de la culture, et pourtant tous les marchés sont associés au capital culturel. Généralement, la «mondialisation» est conduite d'abord par le marché, donc le marché de l'art reflète le plus évidemment la mondialisation dans le domaine de l'art. Par exemple, le marché de l'art chinois, comme une étoile montante, dans lequel l'élan de son opération du capital est encore plus féroce, mais il est préoccupant. La situation artistique stimulée fort par le marché devient encore plus complexe. Bien que le marché de l'art est une chose relativement récente, son impact sur les arts semble dépasser toutes les époques précédentes. La communauté d'affaires peut maximiser le revenu par la poursuite, y compris la réduction des coûts de production et la stimulation des dépenses, mais cette motivation d'argent ne suffit pas à expliquer la «capacité» des marchés et des capitaux. La culture commerciale très développée produit une division du travail méticuleuse avec une intention claire dans le champ artistique. On intègre le marché de l'art grossier dans un système de distribution plus efficace où critiques, conservateurs, marchands d'art, et médias concernant le commerce d'art et les échanges artistiques y jouent leurs rôles. Les comportements artistiques se présentent le comportement de relations sociales plutôt que le comportement purement individuelle dans une large mesure. Bien que les artistes de cette étude ne sont pas être inscrits dans les annales, mais comme un rôle professionnel, ils sont également déjà membre dans le marché de l'art. Les artistes professionnels doivent tenir compte des avantages, mais ne sont pas totalement contrôlés par l'argent. Ils doivent suivre le modèle de promotion institutionnalisée, et également faire attention au marché. Dans le processus de l'institutionnalisation progressive, les artistes ont besoin de peser les avantages et les désavantages dans une variété d'intérêts.

Ce balance implique aussi les normes de jugement de l'art. L'oeuvre en soi n'est représentatif de rien, et il produit autant d'images que les attentions qu'on y fait. On a l'habitude d'utiliser le «goût» pour la classification de ce qui est vu, et le goût signifie fondamentalement qu'on revit un processus créatif. Une image de l'oeuvre sera impossible d'être décomposée en éléments de base. Cela a toujours conduit l'artiste à l'insatisfaction de leur oeuvre, et reflète aussi la dispersion du goût et la diversité des explications possibles du oeuvre: une synthèse instable toujours après la réduction et la controverse en continu. Le «goût», dans une large mesure, se base sur l'imagination culturelle de nos oeuvres d'art et de ses symboles visuels, et dans ce processus, la réduction de la classification elle-même joue un rôle crucial. Pour la «structure orientale-occidentale» qui accompagne les «artistes expatriés en France», le changement de l'imagination est plus lent et reculé que celui de la structure. Même si les gens se rendent compte de la précarité de l'imagination, elle ne l'empêche pas de coexister avec la réalité. Ou, l'imagination est indépendante de la réalité elle-même, mais en fonction d'un besoin de cognition. L'intérêt des artistes, des historiens d'art, des critiques, des collectionneurs, des amateurs évolue avec le temps.

A partir de petite exposition lors de fin d'études, l'artiste va commencer et continuer à participer à la sélection et à l'exposition. De les petits salons, à l'exposition personnel et à l'exposition du salon officiel, est essentiellement un parcours nécessaire pour être un artiste professionnel. Dans leur curriculum vitae, le prix et l'oeuvre sélectionné sont une partie très importante, qui reflètent son accumulation professionnelle et son capital de carrière. En particulier, ils ont aussi un sens plus particulier pour l'artiste vivant chinois en France. Les règles non écrites pour demander l'admissibilité en résidence de l'artiste professionnels: les demandeurs doivent apporter leur propre album, ou attestation du prix, ou avis de sélection. Bien que la police ne les demande pas, ils sont très utiles pour prouver leurs qualifications professionnelles.

Le processus d'apprentissage de peinture est d'apprendre le norme. Il existe une certaine consensus pour le critique et l'artiste universitaires venus du même système esthétique. A la fois, le critique étend le système de l'esthétique de l'art jusque le plus large processus de génération, tels que expositions, collections, vente aux enchères. C'est-à-dire, le bien-fondé de la norme est fondée sur le «marché de l'art».

Pas toutes les œuvres sont «qualifiées» pour un commentaire. Dans le domaine des arts, l'artiste critiqué est tombé déjà officiellement dans la vue de l'«expert». La critique d'art elle-même a une forte couleur élitiste. La critique d'art occidentale de première période est presque dédaigneuse des arts populaires, parce que à leur avis, l'art populaire n'est pas couronné du titre de «l'art». Lorsque la puissance de «l'art vulgaire» qui a été négligée par la critique ignore les critiques grâce au développement, les critiques d'art se servent du vocabulaire comme «le fond», «professionnel» à distinguer les œuvres. Même les critiques d'art et des historiens d'art ont reconnu que «Ceci est une manière beaucoup plus civilisée». Bien que ses propres traditions et la représentation de ses valeurs de l'art révèlent le plus évidemment la persistance de cette structure, cette distinction n'est pas une «hypocrisie» uniquement pour l'art. Tous les métiers se produisent la même chose, y compris le domaine de l'académie qui la rend public. Il semble que nous ne pouvons pas nier une grande importance de la «norme», sinon il ne peut pas déterminer le plus important «oui» et «non» pour l'humanité, bien que dans une large mesure, c'est aussi une hypothèse très vague.

A noter que le critique est non seulement en face des œuvres pour les expliquer, mais aussi fait participation des œuvres d'art dans le processus. Dans ses commentaires sur les œuvres et les expositions, un sens différent et une reproduction d'image sont donnés aux œuvres. Inversement, une certaine signification et une reproduction définissent l'exposition comme une œuvre d'art dans le niveau sociale, culturel et économique. Les commentaires peuvent être considérés comme dernier ajout à l'exposition. Comme un résultat des efforts conjoints de l'interprétation de l'histoire de

l'art et d'une reproduction d'art, le commentaire lui-même a son propre dilemme. Le commentaire assemble un groupe d'images d'une manière particulière, ce qui peut être décrit comme une représentation visuelle. Ou, dans l'intention de création, il est présenté une «exposition» sous la forme imprimeuse. La relation entre l'«exposition» et l'exposition est complémentaire et antagoniste. L'exposition dispose des compétences professionnelles, telles que la conception du champ d'exposition et l'éclairage, en insistant sur les particularités des œuvres d'art, et ce qui essaie de mettre en évidence «une œuvre d'art unique» significative. Cependant, le coût de l'abolition du contexte historique des œuvres, c'est-à-dire rendre la complexité sociale des œuvres floue. La critique tente de reconstruire le contexte de production et la reproduction artistiques, mais dans le processus pour atteindre cet objectif, il suit un autre ensemble de routine, soit l'analyse d'histoire de l'art et la méthode de base du traitement de l'image. La prémisse de cette analyse est qu'on transforme le véritable œuvre d'art en texte des images: dans le texte qui copie l'image, l'œuvre perd de sa taille, du volume, du poids, de la texture, même de sa couleur, etc. Les images se mettent dans le texte, se coopèrent avec le texte, donnent l'appui à la représentation du texte, mais sont définies par le texte. La «reproduction visuelle» de la critique des oeuvres est encore une partie de la pratique artistique. Cette pratique explique non seulement l'image artistique, et mais aussi produit les images.

Le conservateur est ainsi. L'exposition biennale de Lyon, par exemple, en fait, Hou Hanru a organisé une exposition en à l'échelle considérable en préparation pour une période limitée, en grande partie grâce à son accumulation des ressources des artistes à long terme comme conservateur. Huang Yong Ping et Yang Jiechang étaient les artistes qui se sont installés en France dans les années 90 avec lui; Sarki est un invité fréquent de Hou Hanru; certains sont artistes bien connus, tels que Adel Abdessemed, qui a exposé six œuvres une seule fois; il établit une relation étroite, dépeinte comme un acte héroïque de l'histoire, avec les artistes venus du delta de la rivière perle et les groupes d'artistes, tels que les groupes Yangjiang et Xijinren. Par la planification de chaque biennale dans le

monde, Hou Hanru développe une série de modèles efficaces qui combine les artistes et leurs œuvres comme un oeuvre grand. Les artistes commandés par le côté conservateur de fournir ou créer un certain nombre d'œuvres, le conservateur cherche leur place de ces œuvres dans l'exposition, pour que les œuvres et le contexte d'exposition s'interprètent, ce qui exige la communication efficace en continu entre les conservateurs et les artistes.

Bien que l'oeuvre d'art se présente sous une forme d'un objet statique, elle inclut un processus de choix du thème, de conception et de production. L'achèvement des travaux ont besoin de plein de ressources, y compris non seulement l'accumulation de connaissances et d'imagination de l'artiste, mais aussi des relations sociales et de l'expérience opérationnelle en richesse, ainsi que un contact à long term avec des galeries et des collectionneurs. Ces ressources sont souvent au-delà de la critique d'art conventionnel, mais il est une condition indispensable pour réaliser ces plans. Et en plus c'est dans le sens anthropologique que ces processus et ces facteurs sont une partie de l'«art».

Nous ne pouvons pas simplement dire que les critique sur-interprètent toujours des œuvres d'art, que les collectionneurs soient toujours mercenaires, que les conservateurs soient toujours au pouvoir. Depuis la naissance des œuvres, ils portent la possibilité de s'ajouter les diverses significations, tantôt de l'esprit des auteurs, tantôt d'une certaine compréhension du spectateur. Une fois l'oeuvre mis en circulation après son créature, il perd la signification fixe, et devient l'objet de négociation et de re-création. L'oeuvre d'art n'a aucune valeur pratique, de l'exposition à la vente aux enchères, de la Chine vers les pays étrangers, sauf que il réalise sa valeur en circulationnon, et en plus les artistes eux-mêmes deviennent souvent l'objet de la circulation, de «artiste aveugle» à « artiste apatride». Et «artiste vernaculaire» ancré dans le local est de plus en plus diminué et irréel, et souvent devient une publicité spéciale pour des marchandises. Cette situation de l'art contemporain a été mis en alerte par quelques personnes, comme Arjun Appadurai,

dans son oeuvre de « La Vie Sociale des Objets » (*The Social Life of Things*^①), discute le changement de l'emplacement et du sens. Mais la chose plus pratique est que lorsque nous réfléchissons sur la situation de l'art contemporain, nous devons aussi noter le changement de la discussion des critiques et même les intellectuels culturels. L'«alerte» n'est pas statique, et pour la situation actuelle, bien que la critique existe toujours, nous acceptons de plus en plus cette situation. Les artistes sont ainsi, et de nombreux chercheurs ne peuvent pas plus ou moins s'échapper. L'interprétation culturelle prend souvent la position de critique, dont la préoccupation ultime est donnée à la signification de la vie humaine. Nous ne devons pas juger simplement correcte ou faux en général, mais il est nécessaire de mettre ce processus en découverte ou en discussion.

Pierre Bourdieu a démontré et reconstruit dans le détail le processus de l'auto-génération de l'indépendance du champ de production littéraire qui aurait fait partie du domaine de l'économie sociale et politique pour devenir un champs d'autonomie au 19ème siècle dans son livre «Les Règles De L'art». A ses yeux, le concept sacré comme «esthétique pure» est sans aucun doute les caractéristiques fondamentales de l'auto-génération historique de l'esthétique moderne. Sur cette base, «l'idéologie du charme culturel» (l'idéologie de charisme) continuera à jouer le rôle de la distinction sous la forme du capitale culturel dans la pratique sociale. L'expérience des oeuvres avec le sens et la valeur est une conséquence de la coordination avec deux aspects d'un système de l'histoire, qui sont l'habitude culturelle et le champs artistique. La signification et la valeur de l'art moderne se relie avec les conditions^②: formation du concept d'autonomie artistique, soit vision pure. Depuis l'indépendance de l'art dans le champs de l'économie politique et sociale, l'art est dans le but utilitaire du monde extérieur en se concentrant sur la forme d'innovation; le groupe d'«amateurs d'art» se rassemblent pour former un marché de l'art et de la culture à une certaine échelle; droits

^① Arjun Arjun Appadurai. *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge University Press, 1988.

^② Pierre Bourdieu. *Les Règles De L'Art*, tra. du français par Liuhui. Beijing : Zhongyang Bianyi Chubanshe, 2001. P. 347.

politiques d'expression avec une relative liberté; une série d'institutions particulières pour maintenir l'autonomie dans le champs de la production culturelle et artistique se publient, et qui forment les conditions de fonctionnement des industries culturelles et établissent l'authentification d'oeuvres d'art et les institutions sacrées telles que les collèges, les salons, les musées et les galeries, et les académies artistiques qui reproduisent et forment le créateur. Le développement graduel de ces conditions est marqué par l'institutionnalisation du champs de production artistique et culturelle, et puis, d'une part, le champs de production culturelle et artistique est un espace social objectif d'autonomie relative, d'autre part, il s'agit de la formation de l'expérience esthétique concernant l'habitude subjective individuel.

Pierre Bourdieu a hérité de la tradition sociologique français depuis Émile Durkheim, et en outre souligne que effet et pouvoir de la structure n'est pas le produit de la structure elle-même, mais du monde objectif social à l'extérieur; la structure est le résultat de la lutte et de l'histoire sociale, et tous les aspects de la structure ne sont pas dans le même plan, donc le structuralisme rentre dans les faits sociaux spécifiques en retour de «non-historiques» et «universel». Ainsi, les systèmes de signification, tels que le mythe, l'art, la langue, la religion, sont «une structure en train de construction» qui donne l'ordre social, et également «une structure construite» dans laquelle sont intégrés les acteurs, comme système de la perception intérieur, afin de parvenir à la légalisation du système social existant. Pendant on critique le système de culture de la façon marxiste, Bourdieu ne cacha pas l'identité élite provient de la «violence» de l'éducation, mais à l'aide de l'auto-réflexion comme producteur du symbole vivant dans un domaine de l'espace intellectuel et social, fait une profonde compréhension sur l'«habitude» .

L'analyse de Bourdieu se concentre sur le reliement entre le goût artistique comme «talent» et reproduction de symboles dans le système des différences sociales. En fait, nous pouvons continuer à discuter le changement de l'habitude du champs de l'institutionnalisation concernant un plus large expérience nterculturelle, et ainsi que le

pratique concernant leur expérience des artistes .

Les artistes dans l'analyse de Bourdieu appartient clairement au groupe d'élite dans le niveau des tendances esthétiques. Cependant, les différences dans le niveau des relations Est-Ouest, l'emplacement des artistes chinois vivants dans l'Occident n'est pas si simple dans le champs artistique. L'habitude culturelle de l'artiste plastique (Si cette hypothèse est valable), ainsi que le capital culturel appartenant à l'artiste, non seulement de l'Occident, mais aussi de l'Orient au dessous de l'Occident, que est-ce que sont-ils de l'élite en fin de compte, ou de la masse (les bas-fonds)? Par ailleurs, l'inter-remplacement des deux ne semble pas entièrement dus à la structure hiérarchique. Les artistes choisissent l'«exil en l'Occidental» pour se débarrasser de la structure existante de l'identité orientale-occidentale dans le champs artistique, et peuvent également utiliser «l'orient de stratégie» pour remporter le statut d'élite dans le champs artistique. Le premier souligne la percée créative des limites de la créature, le dernier est plus proche de le processus mentionné dans le «mondialisation des racines d'herbe (ou on peut dire 'le bas-fond')» d'Arjun Appadurai. Même si, le «champs artistique» ----- que ce soient son niveau de maturité et le mode de fonctionnement, ou les critères d'évaluation à cet effet ----- est encore dominée par l'Occident, il inclut encore de la complexité du contexte par rapport à la pratique. Par conséquent, si l'expérience de l'art est la conséquence d'une coordination des habitudes culturelles et du champs artistique. Pour les artistes qui ont de l'expérience interculturelle, ils ne s'agissent pas simplement que les «deux», mais sans doute de la négociation qui a pleine de conflits et d'équilibre.

Par suite de cela, Pierre Bourdieu se concentre sur le système du champs artistique, à savoir l'allocation du capital avec l'aide de l'«esthétique» pour pallier. La norme de «beauté» a sa structure, mais la création des artistes est très probablement rebelle (anti-autorité). À ce point, la situation de l'art contemporain est particulièrement évidente. Selon le point du vue de Bourdieu, le comportement humain n'est pas un plan délibéré sur l'accumulation de richesses, sur le statut et la puissance mais suit «un sens de

pratique» subconscient formé dans un groupe humain^①. Afin d'éviter l'existence de hasard, et le sentiment absurde et contrainte, l'individu doit être placé dans un groupe social, pour obtenir un titre, un emplacement et une fonction. La situation actuelle est que les gens se rendent compte pour de vrai l'existence de la violence symbolique et en plus se trouvent dans la nécessité de survivre dans un tel système avec l'adoption d'une façon plus stratégique pour choisir consciemment leur propre emplacement dans le système, plutôt que le système lui-même. Et cette stratégie est obligé d'adopter le codage avec les règles sémantiques pour avoir du sens. Si l'habitude culturelle est intériorisée, la conscience et la réflexion sur l'habitude culturelle est désormais intériorisée, comme Bourdieu comprenait et réfléchissait sur son statut d'élite. C'est peut-être exactement un fait que nous faisons à long terme l'étude sur mécanismes culturels et les faisons vulgariser.

En fait Bourdieu fait le désenchantement sur le système culturel plutôt que sur la culture elle-même. De même, son analyse sur le champs artistique se concentre principalement sur la base du capital et du pouvoir dans la questions du «goût», plutôt que la signification de la création de l'art et de l'art (pas l'oeuvre d'art) par rapport à l'artiste. Bien sûr, peut-être l'artiste est-il situé dans l'espace social plein de codes du «goût», mais pour le processus créatif, c'est «l'oeuvre finie sans fin juste en face de l'artiste ». Alors, il faut citer l'analyse de notion d'art de la part de Lévi-Strauss. Parce que la «totalité» comme schéma cognitif mondial de la personne, la créature de l'art intégrera l'expérience transculturelle à travers le «modèle réduit» dans le schéma cognitif. De ce point de vue, en fait, Lévi-Strauss tout en essayant de trouver l'universalité la plus fondamentale, n'exclut pas la possibilité de l'histoire précisément pour cette raison. Lévi-Strauss, à mon avis est extrêmement intelligent, parce qu'il a évité le danger d'une définition complète de la nature de la «structure de la pensée d'une culture particulière». La conclusion type descriptif de «la structure profonde de la pensée partagée par toute

^① Pierre Bourdieu. *Shijiangnan*, tra. du français par Jiang Zihua. Nanjing: Yilin Chubanshe, 2003. P. 134.

l'humanité» fait sa méthode d'analyse structuraliste plein du sens ouvert non structuré.

Les oeuvres montrent l'expérience de l'artiste, ce qui ne se concrétise pas d'une façon dogmatique. Et la «récapitulation a posteriori» de l'histoire de l'art qui a été influencée par la culture mère, le voyage de l'artiste à l'ailleurs ne doit pas nécessairement amener les artistes à l'utilisation symbolique de la «racine culturelle». En fait, je ne sais pas ce qu'il est. On voit plus de variantes, plutôt que nous pouvons voir plus clairement ce qu'il ressemble par les théories apprises de différentes écoles. Inversement, c'est peut-être plus évident que le sens de la vie des artistes expatriés sans rapport avec la découverte de l'Occident ou de l'Orient par l'Occident, consiste à trouver un «troisième espace». Dans cet espace, la définition de l'identité dangereuse sur l'âge, la nationalité, le style etc n'est pas importante. Bien sûr, aucune activité créative n'est totalement libre. Il prend forme dans ses limites et contraintes et évolue dans l'espace-temps.

Selon l'argument de Pierre Bourdieu, le champ artistique et l'habitude culturelle se coordonnent, en sorte qu'ils créent l'expérience des œuvres d'art. Cependant, pour les artistes qui ont de l'expérience interculturelle, ils doivent également impliquer la complexité des habitudes culturelles internes. Du point de vue de Bourdieu, la part du capital d'une certaine «enculturation» est à l'origine de l'habitude culturelle, et le champ artistique basé sur le système capitaliste défend avec succès l'allocation et la perpétuation du capital. Toutefois, pour les conditions sociales et historiques de la croissance et la survie des artistes expatriés en France, leur «habitude culturelle» a non seulement un composant d'«enculturation», mais aussi le résultat de l'«acculturation». Ou, il est difficile pour «enculturation» et «acculturation» d'être considérées un processus pur et doux sans interaction depuis toujours, et les «artistes expatriés en France» connaissent et reflètent directement ce processus. Sur cette question, j'ai essayé de relier le concept de l'art de Lévi-Strauss et le champ (marché) artistique de Bourdieu. La «totalité» désigne le schéma mondial fondé sur le contexte de mondialisation et l'expérience interculturelle,

par conséquent, elle implique nécessairement l'institution de l'art de marché de l'art; Cependant l'artiste dans le champs artistique s'approuve par l'institution, il peut être encore un «génie» grâce à la capacité des individus dans la pratique.

Ce signifie également que, bien que nous avons reconnu la composition traditionnelle inventive, cela ne fait pas d'impact sur la grande force du symbole du statut. Ou, parce que nous ne pouvons pas déterminer ce qu'est une culture ou une nation, on doit fixer certaines caractéristiques inventives, même si l'invention n'est pas sans fondement. Faire l'éloge des réalisations passées aide à produire un sentiment de sécurité contre un avenir incertain. On fouille à nouveau la tradition, ce qui sera pris souvent comme un moyen de déterminer à nouveau le courant caractéristique (en particulier dans une période d'évolution rapide ou instable). Il semble que son rôle est similaire au miroir rétrospective, devant lequel se présente leur propre image qu'ils veulent voir avec les caractéristiques de sécurité et de stabilité.

Selon l'interprétation de la géographie culturelle, l'appartenance à un groupe dépend de caractéristiques d'identité sélectionnés de nombreux caractéristiques qui vont changer au fil du changement du temps et de l'espace, ce qui détermine la norme de l'appartenance avec un impact politique significatif. Certaines caractéristiques sont facultatifs, et certaines caractéristiques est la propriété de l'appartenance, les deux types de caractéristiques sont tout à fait différents. Le classement n'est ni entièrement artificiel, n'est pas entièrement inné. La division de la population est un processus politique, et la définition de ceux qui sont pris pour acquis et sans aucun doute est le symbole de ce processus. Nous utilisons la sténographie d'espace pour résumer les caractéristiques des autres groupes, c'est-à-dire on les défine par où ils vivent, et également on défine l'où ils vivent par «eux».^①

^① Mike Crang, *Wenhua Dilixue*, tra. de l'anglais par Yang shuhua et Song Huimin. Nanjing: Nanjing Daxue Chubanshe, 2003. Pp. 76-78.

La tendance de distinction et discussion de l'«autres» est souvent occidentale, ce qui signifie que nous devons se soumettre aux concepts occidentaux et à la conscience occidentale. Le mot d'«occidental» assemble un grand nombre de personnes différentes qui ont des préoccupations, de l'idéologie, du contexte économique, de l'histoire, de l'origine, de la classe et de l'appartenance ethnique tous différentes, mais il n'est pas universel en s'agissant essentiellement du blanc européen, de l'anglo-américain et du blanc américain. En étudiant les grands livres, le grand art, les grandes théories scientifiques, le grand système philosophique, l'excellente forme de gouvernement, les grandes religions, et les grandes institutions sociales, leurs éducation sont au-delà du niveau secondaire.

La discussion de l'universalité et du caractère de la grande est en fait un des mythes de l'Occident. Les Occidentaux remontent leurs origines à Platon et Aristote, et en particulier, les propositions de leur âge d'or grecque sur la civilisation et le gouvernement. La Guerre Perse de l'Âge d'Or (15ème siècle avant JC) écrite par Hérodote (Herodotus), qui a apporté une contribution significative pour la comparaison entre la création de l'orient et l'occidental. L'Orient, pour lui et la conscience occidentale plus tard, représente l'esclavage et la tyrannie; l'Occidental est à Athènes et qui représente la liberté et l'indépendance. Enfin, bien sûr, les Grecs gagne la Guerre Perse. Les telles histoires sont devenus une métaphore, un mythe, ou «un fondement». Certains diront qu'en raison de la victoire de la guerre et la prospérité ultérieure de l'art et de la culture grecques, l'Occidental «invente» la Grèce antique comme ancêtres du capitalisme réellement existant et de la culture européenne.

Sur la question concernant l'origine, les gens occidentaux ne sont pas plus calme comme ceux d'ailleurs. Du «complexe d'origine» donné naissance par «*The Golden Bough*» qui est considéré comme la Bible d'anthropologie classique, toutes les déclarations lors de la vague de chercher les racines européennes culturelles, telle que l'origine de la civilisation sumérienne, à la découverte sur la reproduction de la culture

indienne et iranienne prise dans le livre «Renaissance Orientale» de Schwab (R. Schwab), et la discussion du discours et l'archéologie de la connaissance de la part de Foucault, etc, l'aventure de la recherche des racines culturelles occidentales connaît l'illumination à maintes et maintes fois. Bien sûr, dans la déconstruction du centrisme de l'histoire occidentale et de la supériorité blanche, le livre «Orientalisme» du savant le plus célèbre de l'Orientalisme, vécu dans les états-unis, appelé Said (Edward Waefie Said), devient presque une oeuvre de référence la plus plus citée. Ce processus reflète clairement de grands changements de la pensée académique et l'approfondissement de la théorie critique de l'époque coloniale à l'époque post-coloniale.

Cependant, la compréhension profonde des chercheurs s'agit d'un coin des phénomènes divers du monde. Nous trouverons un phénomène intéressant: l'opposition totale de l'eurocentrisme ne finalise pas la poursuite des racines de la culture occidentale. Après l'oeuvre d'«Orientalisme» de Edward Said, en 1987, les Britanniques Martin Bernal a publié un livre intitulé «*Black Athena*»^①. Du point de vue du multiculturalisme, la tradition grecque est considérée relative au Egypte «noire» dans leurs racines. Le sous-titre du livre est «Les Civilisations Classiques des Racines Afro-Asiatiques» (*The Afroasiatic Roots of Classical Civilization*), dont le mot «classique» se réfère spécifiquement à la culture grecque et romaine, et les «racines» sont au pluriel qui est dans une complexité entrelacée plutôt que une seule ligne claire. Cette écriture a déclenché une vive polémique de l'Occidental depuis sa publication et qui est loin d'être universellement acceptée. En attendant, pour les pays non-occidentaux comme la Chine, l'enthousiasme pour la redite des indices de l'Occident est plus fortement que pour l'Occidental lui-même. Les livres concernant l'histoire de la civilisation dans les grandes librairies, qui font l'introduction de la Grèce occidentale comme racine de l'occidental, sont réédités à plusieurs reprises, et surtout se mettent ensemble avec une catégorie de livres concernant «civilisation», «culture», ce qui est un paysage très étrange. L'intérêt ou

^① Martin Bernal. *Black Athena: The Afroasiatic Roots of Classical Civilization (Vol.1, 2)*. Rutgers University Press, 1987, 1991, 2006.

la drôlerie pour le phénomène est indépendante de son authenticité, et également du contre-offensive qu'une personne venue du pays non-occidental prend tant qu'il trouve de la grande vulnérabilité de l'Occidental. En fait, ce phénomène est plutôt comme une fable, excellent comme celle du Tour de Babel dans la Bible. Dans cette fable, l'origine soi-disant est toujours un hybride composé de ce qui ne peut pas se remplacer avec succès.

Pour le grand public en Europe, la source grecque antique est encore la vue la plus reconnue du public, et si populaire même dans le manuel pour la vulgarisation de la culture dans le monde. Quand j'ai discuté avec plusieurs français de la peinture occidentale traditionnelle, ils ont invariablement mentionné la pensée de la Grèce antique. Mais lorsque je parle de ce phénomène avec les artistes chinois, ils se sentent normal pour cela. Même quand je suis confronté au vaste déploiement de la peinture classique dans les musées, je pense que comme ça. Je admire tous les savants qui font la recherche historique sur les civilisations et les cultures. Pour moi, tous ont raison, par contre on ne fait confiance en personne. Des gens simples peuvent choisir le système de l'explication facile à comprendre et ils n'ont pas tort.

En attendant, «l'Occident» a toujours besoin un «autre», ce qui de lui-même est une déclaration. Les patrimoines de l'histoire reflètent que les Grecs ont un point de vue, soit : l'apparence de l'univers se dispose d'un système de base de l'univers et si les mathématiques et la géométrie se présentent dans l'art, cette œuvre d'art est reliée avec la norme éternelle qui compose l'univers. Et pourtant, selon la logique de l'«autre», nous pouvons aussi faire ce genre de spéculation: les changements de l'art européen sont certainement reliés à l'art non-occidental. Nous apprenons par l'histoire que l'impact ou la relation est à la fois inconscient et conscient. L'exemple le plus évident est que le changement de la peinture européenne a lieu de la tradition classique à la variété des styles artistiques modernes, comme l'art africain, l'art japonais, à la fin du 19e siècle et au début du 20e siècle. Le «Fille d'Avignon» en tant que premier représentant du

cubisme, est considéré un style et une forme d'idée différents de la valeur d'ordre, raison, logique, et est une peinture européenne avec la performance très nécessaire pour la valeur occidentale depuis la Renaissance. Plus tard, on ne sait pas pourquoi le style orienté vers l'occident de l'art devient moins claire, et peut-être c'est un certain résultat des fusions des cultures du monde et de la mondialisation de plus en plus féroce. Lorsque l'orientation d'évolution et l'origine concernant la façon novatrice de «l'autre» sont moins claires, le style lui-même est vague, ou le style vague lui-même devient une façon spontanée.

La culture du monde d'aujourd'hui et l'art, et le domaine de la recherche culturelle et artistique ont montré une diversification sans précédent, mais comme la subversion de l'occidental-centrisme n'affectait pas la force de l'appel du mythe de «l'origine grecque», le «style ambigu» n'achève pas l'idéal cosmopolite. Pour l'artiste, la peinture ne fait pas de distinction dans le niveau de la culture, et du moins ce n'est pas un motif évident dans le processus créatif où les styles sont égaux. Mais la composante culturelle des œuvres pour sont digne d'examiner pour critiques, collectionneurs ou marchands d'art. Cette comparaison est nécessaire, et la «valeur» de l'œuvre consiste précisément à la différence entre eux. L'«art marginal» transfère de la masse à la toile, entre dans la galerie d'art et dans le salon. L'art supérieur inspiré de l'ouvrage marginal se trouve dans le catalogue de l'exposition de luxe et de grandes expositions d'art, avec son style distinctif artistique qui est particulière populaire. Ce style héritée de l'apparence de l'art populaire a exclu l'environnement et l'information de son porteur initial. Par conséquent, ces œuvres d'art ne peuvent jamais remplacer son prototype au statut faible. Ce dernier se relie toujours avec le bas-fond de la structure de puissance. En d'autres termes, cette peinture est différente de l'autre.

Ces arts incluent: le tiers-monde, le folk, la société bas-fonds. Le cosmopolitisme, qui se présente dans la coexistence et l'interaction de différentes cultures, est loin de l'état d'harmonie venu du désir de l'intégration. Par contre, il est imposée sur la réalité

de la ville, qui s'agit d'espace, de l'intention et de l'attitude contradictoires et inévitables. Le même genre de style de l'art est également présent dans la masse et dans le musée; tandis que nous rejetons la pratique de l'art sans identité esthétique, nous avons un engouement de l'œuvre qui est entré dans le marché de l'art. Peut-on donner une définition pour l'«œuvre unique» comme «art»? La réponse exacte à ces questions s'écarte souvent de l'idéal cosmopolite avec une forte intentionalité, mais c'est le cosmopolitisme qui met ces questions devant nous.

La «marginale» et le «centre» du champs artistique représentent l'«enculturation» de l'ordre de l'Occidental sous une forme d'allo isomorphism (les types différents mais la structure pareille). A la fois, comme le «modèle occidental» était constamment remis en question, la «marginale» fait un impact sur le centre et l'attire en raison de son caractéristique de l'«autre». Si on considère cette sorte de logique de l'histoire et sa culture comme texte, peut-être est-on capable d'utiliser l'intertextualité pour examiner le processus d'inter-«acculturation» dans le schéma de ce monde. Julia Kristeva adopte l'«intertextualité» pour décrire l'interaction entre une variété des textes écrits. Le texte n'est pas à l'origine de ressources ou de la création d'un seul auteur. Chaque texte est toujours un ou plusieurs d'autre qui se soumettent à la réinitialisation, la critique, le remplacement, le prolongement, et re-définition.^① Par conséquent, le texte lui-même est productivité. Et en raison de la relation entre contexte et texte, et le contexte devient également une importante intertextualité. Il est impliqué dans la collection d'une variété de discours du texte, plutôt que l'intertextualité est hybridité d'une variété de textes. Par exemple pour le mythe, il peut produire le culte, et également l'imitation. Toutefois, il se diffère de l'idée originale de Kristeva sur l'intertextualité. L'intertextualité est également politique, y compris le centrisme culturel et le essentialisme de stratégie. Sa contribution est que ce n'est pas un mot «neutre», mais qu'il s'agit d'un mot composé, qui permet une variété de présentation audio et en plus impliquera inévitablement la

^① Wang Minan (Dir.). *Wenhua Yanjiu Guanjianci*. Nanjing: Jiangsu Renmin Chubanshe, 2007. P. 116.

négociation du pouvoir. L'intertextualité, à partir de son égalisme (au moins un désir et une intendance) et de la souplesse, soutient ces changements et nous encourage à faire le choix de l'intertextualité. L'intertextualité est considérée impliquée dans un discours culturel mixte d'un grand espace, soit la relation entre un texte et une variété de langues, plutôt que l'appellation concernant la relation entre une œuvre et un texte spécial antérieure. Elle indique l'importance d'une pratique culturelle, ainsi que l'importance de la relation entre cette culture et le texte.

Le contemporain n'est pas histoire, ce qui est une sorte de règles tacites à suivre ensemble par l'histoire contemporain et artistique. L'attention générale pour écrire l'histoire contemporaine provient de la logique de la science moderne: le «contemporain», non seulement manque du sens reculé pour le jugement historique en raison de son rapprochement de la valeur de notre monde mais aussi se présente trop aléatoire et subjectif en raison de l'absence du dépistage du temps. Gombrich (Sir E. H. Gombrich) a déclaré: «plus proche de notre époque, plus difficile de distinguer ce qui soit la réalisation durable, ce qui soit la mode éphémère C'est pour cette raison, je suis inquiet d'écrire l'histoire de l'art jusqu'à présent. Effectivement, les gens sont capables d'enregistrer et de discuter la dernière mode et des personnages rencontrés par hasard à l'attention du public lors de l'écriture. Mais c'est seulement un prophète qui pourrait deviner si l'artiste «créera vraiment l'histoire», et plus généralement, les critiques ont été prouvés être mauvais prophètes.» Le respect de l'histoire «lointain» sera souvent une matraque du pessimisme culturel. Thomas Hobbes ont proposé une autre hypothèse, qui insiste que l'artiste du pessimisme culturel est jaloux de son rival. Et Nietzsche (Friedrich Wilhelm Nietzsche) a discuté le pessimisme culture au sens large, et développé l'idée que l'histoire est un manteau d'immortalité; en dessous, leur haine contre la puissance actuelle et les grandes figures se déguise en admiration extrême envers le passé.

Quoiqu'ils deviennent «l'histoire», nous devons en faire l'étude. L'avenir est une

illusion, alors l'histoire serait un «mythe». Dans l'étude des groupes d'artistes, le professeur Wu Hong propose le «principe» que son étude et l'objet de recherche doivent respecter: le critique d'art patient doit vivre avec l'artiste pendant un certain temps avant qu'il puisse trouver la structure d'évolution de son oeuvre dans le contexte. Inversement, l'artiste qui veut connaître l'étude de cas doit être patient parce que l'évolution de son oeuvre doit suivre la structure plutôt les réactions féroces aux stimulations d'extérieur. ^① Wu Hong a toujours insisté sur «la logique de la compréhension sur les expériences d'artistes en continu», et on «doit faire face au défi de la recherche historique et la méthodologie. L'interprète doit non seulement collecter largement du matériel de recherche, mais aussi examiner les normes et les méthode d'analyse.» Ceci est considéré une attitude nouvelle sur le domaine de l'histoire de l'art, en particulier sur la recherche de l'art contemporain chinois, et en plus cette approche est préconisée aussi par l'anthropologie. Wu Hong, bien sûr, il ne mentionne pas délibérément son arrière-plan anthropologique. Personnellement, cette idée se relie avec celle de l'histoire artistique.

Le professeur Wu Hong, a dit dans son livre «*Suivre Sa Propre Voie*»: «je promeus la recherche en profondeur des artistes contemporains chinois de personnalité et créativité depuis les années 90. Pour la raison important: bien que les artistes chinois à même âge ont grandi souvent dans l'environnement social et politique commun, leurs expériences spécifiques et leur environnement de croissance ne sont pas les mêmes, d'autant plus que leur éducation et les ambitions personnelles dans les arts ont une plus grande distinction. La planification et la rédaction de l'exposition pratique doivent d'abord recueillir l'information nécessaire ----- y compris les entrevues détaillées et recherche d'oeuvres, croquis, notes et plans des artistes. Seulement à cet effet, nous pouvons comprendre la famille de l'artiste et le contexte de son éducation spéciale, l'impact dans le processus de sa croissance, et une compréhension unique auprès de l'art et leurs préférences, par lesquels on pourrait explique les caractéristiques de leurs

^① Wu Hong. *Zou Zijide Lu: Wu Hong Lun Zhongguo Dangdai Yishujia*. Guangzhou: Lingnan Meishu Chubanshe, 2008. Pp. 196.

oeuvres artistiques. A mon avis, les critiques d'art et les historiens d'art n'ont pas de fondement et de raison pour faire synthèse ou abstraction sur la sociologie ou le style de l'art sans qu'on prend d'abord l'art contemporain comme une création personnelle.^①

L'idée du professeur Wu Hong propose peut-être un parcours de l'étude de l'art contemporain. Toutefois, nous avons également constaté que la création de l'art qui remporte la «réussite» semble similaire à l'étude avec «succès». Cela semble être un genre de norme logique, ou académique. Aujourd'hui, nous ne nions plus le point de vue de la beauté et de la qualité, soit une série de théories concernant l'évaluation de l'histoire de l'art sont sans aucun doute une sorte d'action de civilisation, et un produit venu d'une doctrine centrale et du pouvoir de discours. Lorsque nous utilisons la langue de l'histoire de l'art et la théorie culturelle, nous pouvons nous trouver être pris par la piège dangereux d'élite, de politique, de grâce, de dérivation et d'impertinence.

Un artiste avec «succès» est une promenade culturelle. Il marche non seulement entre les créateurs et les spectateurs, mais aussi entre l'habitude de la création et de l'appréciation. Parce que l'artiste révèle par inadvertance les règles culturelles dans les travaux comme le spectateur. C'est non seulement un phénomène dans la forme d'art ou dans son thème, mais aussi un contexte esthétique. Ainsi, en fait, il est difficile de s'imaginer le «modèle culturel» par un seul oeuvre, et en plus on ne sait pas si il s'agit de l'«acquisition». En fait, c'est comme la culture de nos jours, même depuis le début de sa formation de cette culture: l'étant pure en paix de la culture pure ne reste que avant l'existence de la conscience humaine, et se présente dans l'ailleurs de la conscience. Et nous ne pouvons que noter ses empreintes, si nous sommes assez sensibles.

Mots-Clef: acculturation; artiste chinois en France; champ d'art; contexte complexe; enculturation; habitude culturelle; intertextualité; modèle réduit; totalité

^① Wu Hong. *Zou Zijide Lu: Wu Hong Lun Zhongguo Dangdai Yishujia*. Guangzhou: Lingnan Meishu Chubanshe, 2008. Pp. 256-257.

摘要

自 20 世纪初起，中国的艺术家就踏上了去法国追求艺术梦想的旅程。百年之后，虽然法国早已不是艺术世界的绝对中心，但它拥有的历史辉煌却使得它在艺术家心中的象征地位不可撼动。昔日的法国以其“自由”、“平等”、“博爱”的文化导向与政策建设吸引了来自世界各地渴望获得创作自主和多元交流机会的艺术家，这些都成为法国文化艺术的重要财富；同时，“法国文化艺术”又以一个整体的面貌继续构筑着文化资本的神话。

延续的艺术教育体系、丰富的艺术交流形式、广泛的艺术普及、成熟的艺术市场、以及完备的税收管理与立法，都确实为艺术的生长提供了有利的空间。对于旅居法国的中国艺术家来说，另一个神话则在于中国画家在法国的成名史。历史的境遇自然不可同日而语，但是神话的效应则在于，神话叙事中的隐喻能够以变体的形式在状态类似的时空契机中“复活”。从百年之前借由西方之路获得新生，到上世纪 90 年代“中国精神”在西方的大放异彩，再到本世纪开篇以来全球化语境之下精英身份的成功转化，旅法艺术家的成名史也无疑也映射了百年以来“中西”对照结构中的象征转换。

但与上古时期神话的“先验性”不同，艺术家虽然置身时间与空间神话之中，却也是神话的实践者。根据自己的体验，艺术家对促成神话的“距离”做出选择，并将它们转变为具有经验意义的部分，从而解决

自己的问题。就艺术家自身而言，艺术永远需要自由和创造力。旅居法国使这些中国艺术家得以通过“放逐”的方式解构连贯性的时空，形成一个悬浮的现在/当下，从而实现了对既定时空艺术身份政治的超越；同时，以“他者”为启发，或者自为“他者”，他们也对时间和空间的神话不断进行解读和重构。于是，体现在艺术家作品中的就是风格有别的多样化创作，而不只是艺术史中偏好的具有典型身份意义的“中国印象”。

实际上，对艺术家来说，无论是对“中国风”的“再现”，还是对“西画”形式的迷恋，都首先出于对创作本身的考虑，并来自艺术家个人的思考和体验。虽然跨文化经验是这些艺术家们的共同背景，但由于他们各自的体验不尽相同，作品的形式和意义也往往并不一致。再加上我所接触的这些艺术家们本身就成长于业已形成的全球化语境当中，面对景观纷呈的世界，他们对所谓东西方文化差异的反应并不那么强烈。或者说，跨文化经验并不必然表现为整体符号化的东西方差异，而是更多地呈现为艺术家在这一视野之下对具体境遇的认识和表达。

艺术作品的意义或艺术家的意愿并不是要么被嵌入社会历史，要么被社会隔离，艺术的价值是在艺术场中许多不同因素的相互作用下建立于这样一个充满摇摆不定意义的世界中的。这些因素既包括文化体系，又包括市场体系。现代艺术市场体系虽然出自西方，如今也没有人可以忽视它的全球效应。以中国的艺术市场为例，它的市场化趋势甚至比西方还要猛烈。对职业艺术家来说，艺术市场是他们生存与生涯的支撑。艺术家需要在创作自主与市场效应之间做出权衡，并有意识地对市场后

果进行反思。其间，艺术行为就不单单是个体行为，而更是社会关系的行为。观众、评论家、策展人以及收藏机构等都是促成艺术现象的参与者，艺术品本身也成为主客位交互的开放系统。

这也意味着艺术家不仅穿梭在自身的文化体验与艺术经历中，也穿梭在读图方式的文化习性中。“品味”很大程度上即是对艺术的一次再造，我们虽然承认“品味”中的想象与刻板成分，却依然难以突破类似的表述方式。另一种可能也同样会发生，从创作的角度上讲，秩序化与制度化又往往成为艺术家“有的放矢”实现独特与自由的“灵感”。

如果我们将艺术视为把握世界“总体性”的“压缩模型”，那么文化习性与艺术场便都在这个“世界”之中。与来自某一具体历史制度的文化习性不同，如今的“文化习性”本身也更像是一个杂糅，就我所接触的这些具有“跨文化经验”艺术家而言更是如此。也许我们不得不用文本间性来处理这样一个掺杂了“濡化”与“涵化”的文化经验。文本间性并不像它所期待的那样具有绝对的平等主义，而是指明了文化实践的重要性，其中涉及一系列本文语境和权力与意义的商榷。

关键词 中国旅法艺术家，压缩模型，文化习性，艺术场

ABSTRACT

Since twentieth century, Chinese artists have been to France for their dream of art. Even though France is no longer the only art capital of the world today, the glorious history had made its status unshakable as a symbol. With its policy of “liberty”, “equality”, “fraternity”, France attracted the artists around the world who were eager to get opportunities for free creation and diverse inspiration. All the works they did became an important part of French culture and art, while the “French culture and art” as a whole keeps building the myth of cultural capital.

Successive art education system, rich form of art communication, a wide range of art popularization, mature art market, as well as complete tax administration and legislation institution, have indeed provided a favorable space for the blooming of art. For the Chinese artists living in France, another myth is those famous histories of Chinese artists in France. Of course the situation is quite different, but as a myth, the metaphor in the historical narrative still exist in form of variant when it turns to the similar space and time. The history of famous Chinese artists in France is also no doubt a mirror of the transformation process, in which the significations of symbols in “Chinese-occidental” structure were changed.

Different from the ancient a priori myths, the artists are now the practitioners although they live in mythology. According to their own

context, artists can decide the distance which contributed myths, and transform the myths into their meaningful experiences part to solve their own problems. On the artists themselves, art working always need freedom and creativity. Living aboard can be a chance when the artists deconstruct the coherent time and space, forming a present, which beyond the established time-space for identity politics. In the same time, artists reconstruct the myths in their time-space by way of being the others or inspired by the others. Thus, not only the typical identified Chinese impression which the art history prefers, but the diverse creative works appear.

In fact, creation itself always comes first for the artists, whether they represent a Chinese style or follow the western painting forms. Even these artists share the common transcultural background, their woks are still inconsistent because of various considerations by themselves. In addition, these artists I've contract with, all grew up in the context of globalization which has been formed. Face to world full of spectacles, their response to the cultural shock so called, is not that obviously strong. In the other word, the transcultural experiences is not necessarily represented as a consistent symbolic difference between east and west, but more as the artists expressions to the specific circumstances in the trans-cultural vision.

The meaning of works and the will of artists are not either be embedded in history or be isolated by society. The value of art is established

in such a world full of unstable significances under the interaction of many different factors in the field of art. These factors include both cultural system and market system. Modern art market system was built in occidental world, but nobody can ignore its global effect at this moment. Chinese art market trend for example, has already shown its violence more than the original place. For the professional artists, art market supports their survival and art working. The artists have to make a balance between independence and market needs. Also they consciously reflect on the consequence of the market. In this case, artistic behavior is not just individual but rather the behavior of social relations. Audiences, critics, curators and collectors, etc, all participate and contribute to the art phenomenon; which makes art itself an open interaction system as well.

This also means that the artists shuttle in not only their cultural experiences, but also the habits of picture interpretations, such as “taste”, which largely recreate the works. Taste is also a habit of expression in which we admit that imagination and stereotype exist. Another possibility is, this kind of order becomes a target of artists to pursue their freedom.

If we consider art as a compression model for grasping the world as a totality, then the cultural habits and the field of art are all in this world. Far from the cultural habits of a specific historical system, the cultural habits itself is more like a mixture, especially for the artists who have transcultural experiences. Maybe it is possible to use the concept of intertextuality to deal

with such an experience, in which acculturation and enculturation make a fusion. Intertextuality doesn't mean an absolute equality as expected. It rather refers to the importance of cultural practice, which involves the discussion of contexts and a series of negotiation for power and meaning.

KEY WORDS Chinese artists living in France, compression model, cultural habits, field of art

目 录

摘 要	I
ABSTRACT	LVIII
导论	1
一、画家的日记	1
二、研究缘起与目的	3
三、理论综述与讨论	4
四、本论文的研究方法与意向	8
第一章 为艺术 为爱情	11
第一节 第十届里昂双年展	11
第二节 索恩河边的集市	17
第三节 洗衣船与艺术家公寓	21
第四节 反射蓝，安全白，032 号红	31
第二章 凯撒的金拇指	39
第一节 潘玉良 赵无极 朱德群 王衍成	39
第二节 作为“总体性”的艺术模型	47
第三节 不合作方式	56
第四节 伟大的批评者 伟大的策展人 伟大的收藏家	64
第三章 拿什么拯救你	69
第一节 共和国之恋	69
第二节 乌托邦：艺术家依然有用	76
第四章 赫尔墨斯与阿佛罗狄忒	82
第一节 上帝保佑吃饱了饭的人民	82
第二节 绿	87
第三节 红配绿	93
第五章 矩阵还是太极	99
第一节 艺术的法则	99

第二节 让我为您画一张像吧.....	103
第三节 世界是我们的，也是你们的.....	107
结论 艺术在别处	112
参考文献	120
附录	125
发表论文目录	137
致谢	138

导论

一、画家的日记

大师的力量是伟大的，我肯定地回答。它可以拉高价钱、引领市场、带动社会甚至人口流动。在他们的作品面前，我会忘掉自我，做一个真诚的朝圣者。我不会考虑画法和他们作画的形式，无论是形象还是抽象，无论是颜色还是黑白，无论是年代还是国籍，在心底的一声枪响是狠狠的。这是一种魔力，不是因为某某大师的名声，或是哪场高额拍卖会的消息，我是真的爱上了他们对画的真诚。谁问我为什喜欢，我还是喜欢。也许只是几笔的痕迹，我很享受那些画面给我的感觉，无论是什么。我像个孩子，遇到自己心爱的糖果或者玩具；或是情窦初开的小伙子，看到了自己心爱的姑娘。我不想拿起笔去描摹我看到的和我迷恋的画面，因为我知道，我无法去描绘和再现它们在我内心的化学反应。我愿在真的艺术前，永远做个孩子，幸福的孩子。

弗洛伊德^①的原作是我这次在英国看到的。其实很感谢我的父母送我出来，能看到我那个梦一样的明天。记得我刚进到弗洛伊德的展台，挥动双手跳起来的心情。这是我自己发现的一位画家，当我喜欢上他时，其实连他的名字都不清楚，国籍也不知道，就是画面，就是那火热的颜色，还有速写，肖像，用笔的自由。我很感谢他，让我知道画面可以让自己的心解放，并努力说出我自己想说的那些，让我知道“不择手段”的一些深层的含义。真的，那些画在我面前的时候，就如同画家和我对话，让我不想离开，也有些亲切感。那些画有的在以前的画册中看到，真有老

^① 吕西安·弗洛伊德（Lucian Freud），英国表现派画家，出生于德国柏林，祖父是著名心理学家西格蒙德·弗洛伊德（Sigmund Freud）。

朋友见面的感觉。记得去第戎^①考试的时候，第二次看到马蒂斯^②的那组静物，第一次是在格勒^③，那种激动无语言表。应该给人什么感受，其实我真的说不出来。

每天都在忙碌中、兴奋中度过，感觉还是蛮快的节奏，一切都硬硬的。也许法国人更懂得享受。人在同一段时间内能考虑多少事情，不知道当那些大师遇到麻烦的时候是怎样度过的，难道真的像图片上的那样在酒肉中就能度过，还是吸一根香烟，快乐变似了神仙？好想到从前看看。

我感觉我还是不大会生活，没有独立。也许学会了一些独立思考的本领，或者别的，但还不是一个完整意义的人，不知道什么时候才能看清弄清人生这场游戏。奔命需要多快速度，是越快越好，还是什么，谁能告诉我。

我是一个自信的人，还是什么；我是一个矛盾的人，还是什么……蛮奇妙的问题。我经历过出生、儿时，但是我怎么突然想回到开始。因为我真的没懂，我是怎么成长的。我就是在想要什么，追求；不想要什么，放弃，这样的游戏中徘徊。我觉得孩子在小时候是想要，想要；到要到一定的时候，开始不想要，选择不想要的……

小东是我在法国认识的一位画家。严格来讲，他还不是是一名真正的“艺术家”。然而对我来说，这种必然在艺术场之中，又还没有完全制度化的状态似乎更为“真诚”，其间交织着对艺术的热爱、对未来的迷惘、对成功的渴望、对自我的怀疑等种种复杂又跌宕的体验。像小东这样来法国“追求艺术”的中国人还有很多，甚至对于全世界的艺术爱好者来说，法国都是一个令人魂牵梦萦的地方，即便不了解艺术的人也会这么想。但鉴于“中国与西方”这个话题结构的由来已久，中国的艺术家又稍显特别。艺术家本人可以不在乎国籍，艺术的身份问题却无可逃避。艺术史中没有“他者”，而艺术却始终需要一个“他者”。就中国而言，西方艺术为中国呈现了一个新途径，中国艺术也为西方展开了一个新视野。可是，“他者”之于艺术的意义在于，向往自由的艺术从不以“归属”为目标。其实，不论是风格、派别、

^① Dijon，法国东部城市，勃艮第（Bourgogne）省首府。

^② 亨利·马蒂斯（Henri Matisse），法国画家、雕塑家，野兽派代表人物之一。

^③ Grenoble，法国西南部城市，罗纳省（Rhône Alpes）第二大城市。

某种文化传统、某类话语倾向，还是某个市场的价格信息，生存于此间的艺术创作所期待的“自由”一直犹如一股“乌托邦”般的信念。而这种信念又是如此顽强地与现实同在，以至于我们都不得不放弃这一大而化之的“对立”假设，转而将目光朝向更微妙的艺术实践过程了。

二、研究缘起与目的

我也是一个艺术爱好者。艺术与法国之间的种种象征关联似乎不算是问题，但我却想了很久。我们仍然相信这类悬而未决的印象，因为追根溯源总是让人在“道亦有道”面前自惭形秽。借由去法国留学的机会，我得以亲身经历“艺术法国”，并有幸认识了一些在法国生活和求学的中国艺术家。通过与他们的接触和相互了解，我对“艺术与法国”的兴趣也逐渐落实为艺术家在法国的艺术经历。对这些中国艺术家来说，他们共享着身在异国的跨文化背景，却又有着各自不同的遭遇与感受；他们的创作与自身的学习体验有关，却又不断对自己业已继承的创作方式进行革新。正如我们难以为艺术家去法国的具体缘由找到一个集体的概括一样，实际上他们的创作也并不表现为统一的形式和诉求。与我们对法国的想象类似，我们也在想象旅法艺术家的“必然”历程与作品“群像”。

无论是学院派，还是自由艺术家，法国在西方艺术史上的地位大概已经是“公共知识”了，不管我们是不是真的了解发生在那里的故事，它都是艺术界的一个“地标”。直到今天，即便法国已经不再是世界艺术的绝对中心，也依然有大批来自世界各地有志于艺术的人济济于此。尤其对于中国艺术家来说，法国在很大程度上也意味着“西方世界”。这种空间的“神话”就旅法艺术家而言固然重要，但却不是他们唯一要面对的。与空间神话相应的是浩瀚无边的艺术史。西方的大师、中国的名家、以及在法国获得“成功”的那些中国艺术家们，艺术家们或崇拜、或向往、或不屑一顾，对他们来说，创作终究要来自自身。而另一个关乎艺术家实现的神话则是艺术市场。虽然我们不愿意将“超凡脱俗”的艺术创作与生产消费的商业化运作联系起来，却也同样不能否认如今艺术市场在当下艺术实践中的“载体”角色。对于人类学而言，对现象的洞察来自于对实践主体的意义探求。当我们把艺术现象落在具体的实践者身上的时候，我们发现实践者也有“当下性”，即“他”之所以为“他”的历程。这也成为我后来研究的主要线索：作为“艺术家”的人和作为“人”的艺术家。

这个线索也是从对一系列假设的讨论展开的。首先在于艺术家及其创作与“旅法”这个特定语境的关联性问题；其次在于艺术实践活动中呈现出的这个特定语境本身所存在的问题。前者涉及对艺术的界定假设，比如直觉论与社会反映论；后者涉及对语境的阐释假设，比如市场原则与后殖民理论，二者互为支撑。或者说，正

是以这些假设为前提，对特定语境之下艺术现象的理解才得以成立。反之，即便是将艺术纳入语境之中，也依然可能面临“闭合逻辑”的危险。这种思考方式似乎也是人类认知的常态，类似于“自我编织的意义之网”。甚至，像我这样的讨论也不算新鲜。如同人类千百年来总是重复纠缠并永远无法解决的那些关于人之所以为人的问题一样，在漫漫时间长河中，意识总以无比缓慢或者相对静止的状态对认知雄心拈花微笑，我们所做的只是一些应景的微积分。我的讨论自然不是也不可能拆除这种结网的方式，而是对这种方式再做解读，并在实践基础之上，尝试发现一些不同层次、不同角度的现象可能，以及这些伟大假设之外的“荒蛮之地”。通过设身处地地接触“旅法艺术家”，尤其是那些“过程中”的艺术家，我们或许得以了解这一“景观”之下的多样策略与阐释途径，并对艺术及社会文化中的“既成事实”做出反思。

三、理论综述与讨论

对于艺术问题，尤其是对造型艺术的研究，一般多采用艺术史或美学评论的角度，这无疑与精致的西方艺术批评传统有关。然而随着对文化及其研究的不断反思，我们发现，既有研究对艺术现象、艺术过程以及艺术家本身的情境化考量并不充分，即，艺术往往成为一种“就事论事”的概念话题，或者普罗克鲁蒂斯（Procrustes）^①似的历史美学。关于“海外华人艺术家”的研究一向被纳入“中国艺术现象”的讨论之中，其实这本身就是一个值得讨论的现象。与之类似的是，中国的艺术批评从发展伊始也一直处于一个“中国与西方”的尴尬局面。因此，不仅艺术现象与艺术批评之间往往存在断裂，就连艺术批评本身也一样遭遇“情境化不够充分”的问题。艺术研究中所昭示的问题实际上也经常是社会文化研究所共同面临的问题。值得欣慰的是，这些问题在中国新生代艺术批评领域中已经有所提及。刘礼宾在《作为象征的海外华人——艺术批评中的本体缺失》一文中就2008年前后热议的徐冰、谷文达、蔡国强、黄永砷“四大金刚”身份讨论展开再讨论，梳理了存在于“海外华人艺术家”艺术批评中的种种叙事幻影，并基于徐冰的创作方法，对艺术家本人与后殖民话语的牵强对应进行了解构。在他看来，虽然后殖民批评中所提到的例如“符号”与“挪用”等手法在艺术界的确成为一种流弊，或者资本泛滥与艺术家识“国际”时务的现象也不能否认，但能否对这四位艺术家，或者推而广之，对所有的“海外艺术家”做这样批评却是值得商榷的，而拒绝这种批评的“最好办法便是对这些艺术家进行个案研究”^②。同时，他进一步提出，“中国欲实现文化的推进，

^① 传说中的古希腊海盗，喜欢将抓到的人置于床上，比床长者割短，比床短者拉长。

^② 刘礼宾. 作为象征的海外华人——艺术批评中的本体缺失. 2009年1月. 见：陈荣义编. 遼路：新一代批评家论中国当代艺术. 长沙：湖南美术出版社，2010年. 第197页.

比照的心态必须戒除”^①。刘礼宾的讨论无疑指出了海外艺术家研究中确实存在的问题，个案研究的方法也十分必要，但是“戒除比照”也许目前只能是一种态度或立场，短时间内恐难实现。另一位评论家卢迎华多从20世纪80年代中国当代艺术兴起以来的诸多创作现象与展览现象中发掘艺术家的多样实践，主张着眼于艺术的具体环境而不去苛求所谓“中国艺术”的定义问题^②。她的讨论虽然不是针对于“海外华人艺术家”的批评问题，但总体来说，与刘礼宾的主张相似，她也注意到艺术批评所存在的孤立与武断。而王春辰则是在更为广泛的艺术与艺术理论的关系问题上，对艺术理论自身存在的观念争斗与思维框架给予解释，认为“模式化”的理论尤其不足以解释今天的艺术局面。无论是所谓的“中国性”(chineseness)，还是“当代性”，如果一定要存在的话，实际上都是一个活动的、有待创造的属性，“而不是对于已发生的艺术现象进行的总结”^③。相应的，盛葳也从艺术史的叙事中考察了作为意识形态的历史观与艺术家被“绑架”和“拯救”^④的过程。当然，这并不意味着我们能够逃离艺术史的叙事，但对叙事意识的认识却可能形成多样性的叙事手段。

以人类学的角度来看，艺术的问题从来就不仅仅停留在艺术本身，也不是一蹴而就的静态客体。或者，我们可以说，呈现为某种形态结果的艺术其实是多方实践的复合体，艺术家也是如此。艺术家及其艺术创作常常处于各种话语和场景的商榷当中。

作为文化的一个部分，或者说一种现象，艺术并不是人类学研究中的一个空缺。以“他者”为标识，从弗朗兹·博厄斯(Franz Boas)、罗伯特·罗维(Robert Lowie)对美洲印第安部落所谓“原始艺术”的博物学研究，杜尔干(Emile Durkheim)、马歇尔·莫斯(Marcel Mauss)巫术和仪式研究中对艺术社会功能的阐发，到集中体现在列维-斯特劳斯(Claude Lévi-Strauss)、罗伯特·莱顿(Robert Layton)、阿尔弗雷德·吉尔(Alfred Gell)的研究中对艺术的专门讨论，艺术在人类学的眼光中逐渐有了较为宏观和独立的定位。但就不同的学术背景和认识角度，人类学家们对艺术的研究取向又各自有别。对于吉尔来说，“艺术人类学”与完全不同于美学理论。他认为艺术人类学的理论应该像其他人类学理论——如亲属制度理论、交换理论等——一样，着眼于艺术如何作为社会关系的中介，而不将其视为美学反应。他的这种概念意在用完全不同的方式来理解非西方社会的艺术，也就是说，“美学”是针

^① 同上，第196页。

^② 卢迎华. 回到当代：怀负当代，多重世界. 2009年8月. 见：陈荣义编. 遼路：新一代批评家论中国当代艺术. 长沙：湖南美术出版社，2010年. 第138页。

^③ 王春城. 当代中国的绘画与批评. 2009年1月. 见：陈荣义编. 遼路：新一代批评家论中国当代艺术. 长沙：湖南美术出版社，2010年. 第114页。

^④ 盛葳. 艺术史的“绑架”. 2009年8月. 见：陈荣义编. 遼路：新一代批评家论中国当代艺术. 长沙：湖南美术出版社，2010年. 第33页。

对于西方艺术的，而艺术人类学则是关于非西方艺术的理论。他不仅不相信“西方”的美学可以解释非西方艺术，基本上，吉尔怀疑所有的人类社会都有“美学”，同时，也将人类学视为一门社会科学。而列维-斯特劳斯则将人类学视为一门人文科学，与任何社会文化中的人对宇宙的思考密不可分，因此人类学与美学便是内在相互关联的。他将美学整合进人类学，认为不同的艺术形式只不过是人们理解世界的不同方式，每种社会文化都有“美学”，故而美学问题是人类学可以解释的。^①实际上，他们二人都深受马歇尔·莫斯关于“礼物交换”理论的影响，简单来说，是用“艺术品”替换了“礼物”，就像用“女人”替换“礼物”来建立亲属关系理论一样。但我们可能会发现，在列维-斯特劳斯的分析中，既有吉尔式的“艺术人类学”，又有例如在《生与熟》中像是康德（Immanuel Kant）《判断力批判》式的讨论。与列维-斯特劳斯不同的是，吉尔更倾向于将艺术作品等同于“物”，即类似于任何一种可提供功能性意指实践的载体^②。而列维-斯特劳斯则通过人类学资料，考察艺术作品的本体地位，美学创作的机制，美学情感的性质（即吉尔意义上的“美学反应”），“土著”艺术与西方艺术的关系，以及不同艺术形式的意指方式以及它们如何被解释。同时，他也通过美学概念的建立发展了其人类学理论。相对而言，罗伯特·莱顿主要关注跨文化的审美问题^③。他并不同意吉尔的“祛魅”取向，而是强调艺术形式的多样性和丰富性，但也并不像列维-斯特劳斯一样，将非西方艺术与西方艺术并置为更为深层的“世界观”。他们三位的研究都为后来的“艺术人类学”提供了理论与方法依据，同时也展现了人类学自身发展与社会文化思潮的整体变革。

“艺术”的概念来自于西方，即便经典的艺术人类学研究多着眼于“原始艺术”或“非西方艺术”，也难以避免西方艺术思维“母体”对它的影响。吉尔的办法是把对“非西方艺术”研究独立出来，但这种方式不仅恐难实现，同时也否定了其本身与西方艺术共享的审美权力。“人类学”的概念也是如此。它始发于19世纪的西方，必然会带有彼时彼地的意识。好在由于视野的“另类”，人类学不像其他出生于某一文化母体中的学科那样“自以为是”。那些来自非西方的文化逻辑不仅是案例，更同样是种意识。它们为母体带来了许多不同的灵感与刺激。人类学就是在各种有共性又有差异性的多样意识中丰富起来的。

经典人类学是以“他者”为“对象”的，其实到现在也是一样，不过，随着人类学的不断反思，“他者”的概念已经从以绝对的时空隔离为准的“结构他者”，转向以背景与语境变化为据的“能动他者”。同时我们也相信，文化内部的差异有时候会比文化间的差异更为复杂。人类学的“主张”不是为了维护自身名号而限制其

^① Wiseman, Boris. *Lévi-strauss, Anthropology and Aesthetics (Ideas in Context)*. Cambridge University Press, 2007. p. 5.

^② Alfred Gell. *The Art of Anthropology: Essays and Diagrams*. London: Athlone, 1999. p. 18.

^③ 【英】罗伯特·莱顿. 艺术人类学, 李东晔 王红译. 桂林: 广西师范大学出版社, 2009年. 第3页.

手脚的封印，反而应该是能够使其具有无限生命力的灵符。虽然以往的艺术人类学研究还多着眼于“少数人群”，但自反思人类学以来，人类学也更多地具有了“当下性”，因此艺术人类学也是如此。加之人类学与艺术世界本身的不可断裂性，艺术人类学的讨论不仅对非西方艺术，对思考整个艺术问题，甚至对人类学本身也是十分必要的。

从另一个方面讲，人类学将“当下艺术”纳入主体范围，也是和艺术本身的发展密切相关的。艺术体系有其逻辑，并且始终呈现为多样性共存的局面。用“发展”一词当然并不意味着将它做成一个进化论式的线性关系，而是从范式转换的角度来讲。这其中也隐含着重要的背景，即全球化语境和西方艺术及艺术研究的权力问题。我们不能否认这一“范式”已经多少带有“西方体系”的色彩；而从社会实际状况来说，像“非西方”与“西方”这样的分类本来也就越来越模糊。在这一背景下，从重技术的传统艺术，到重媒介的现代艺术，再到当下最无定论的种种当代艺术现象——当代艺术被认为是重观念与态度的“理论艺术”，相对于视觉形式的类型划分，当代艺术对“外部世界”的问题意识与阐释更为明显和主动。当代艺术直面社会与生活，其中经常涉及到种种在经典艺术看来力所不能及的角度。艺术不再满足于“形而上”的陶冶，它迫切地需要跃出画框，发出“声音”。这也使得我们反观传统和现代艺术中“为形式而形式”的迷思，并将人类学的触角深入到经典人类学艺术研究中未曾涉及的范围，突破“非西方”或“原始”的界定。当然这也是与整个世界格局的变化与人类生存境遇的变迁密不可分的，而对人类生存境遇的思考本来也是人类学的要义之一。在某种程度上说，人类学与艺术的交融是相互吸纳并彼此拓宽的过程。

艺术不仅仅是人类学的一个领域，个人认为，它更提供了一条思考人类学问题的途径。当用人类学的眼光来谈论艺术这个话题时候，我们会发现人类学中的很多问题在这个层面上呈现为更加丰富且立体的状态，并且，问题之所以成为问题的道理也明显得多。或许这是因为艺术本身即是以符号系统作为其表征之结果而不只是以此为手段的，同时，艺术又最为直接地表达了所谓理智与情感、神圣与凡俗、文明与野蛮、归训与僭越等一系列二元结构的冲突与纠缠，它不仅仅是功能的，也是意义的。

在国内，虽然有关艺术的人类学研究并不是近期才出现的，但作为一个有明确界定的分支学科，艺术人类学的历史并不算长。应对于此，王建民教授提出了“学科的纯洁性与跨学科的统一性”，意在既为艺术人类学找到一个较为规范的归属，又不限制其本身可能的生长空间。在这样一个体系中，我的研究将从具体的田野工作出发，以跨文化的经历研究跨文化现象，借鉴于广大的学术体系与多元的文化现象，期待将自己的兴趣和思考纳入到更为系统的学术视野当中来。尤其是对于具体的研究问题来说，既有理论可以提供一些理念，但却不是我要皈依或者证明的目标。

四、本论文的研究方法与意向

我们必须重新进入一个不是由我们造就的世界，而更像是造就了我们的世界。如同艺术场之于艺术一样，人类学研究也必然有其历史与语境。人类学家相信，一本经得起阅读的民族志不仅须尽力陈述其所观察的现象，而且应交代此观察的田野脉络，更要陈述及反省其文化阐释的过程、此过程中与被访者互动的情境，以及研究者自我主体在研究过程中的演变。人类学家仍旧坚持田野调查对了解异文化的必要性，但同时也认为任何一本民族志均为一文化文本，其上交错了各种主体与客体的形成与解构过程，强烈的自我反省与自我呈现因此应是民族志的起点。

从严格意义上讲，我的这篇论文还与“民族志”相距甚远。可以说，我只能达到努力运用“民族志”作为一种方法与方法论上的启发与之无限靠近。在本次研究的田野工作中，我一方面采取材料搜集与分析的方式，试图描绘“神话”文本的形态，另一方面以观察、访谈和参与艺术家活动的途径了解并阐释艺术家对于“神话”的实践。与我以往的经历不同，这次所接触的艺术家的往往也是经过了哲学及文化研究、甚至是人类学训练的人，如果说我将他们视为“对象”，那么我同时也被他们视为“对象”。这也使得我时常陷入对自身学科背景与文化痕迹的反思之中。

另一个我所遇到的挑战则是就“艺术”本身而言的。对于艺术家来说，艺术创作是他们获得世界“总体性”（totality）的方式，也是他们对自己的定位方式，对艺术现象的研究不能脱离对艺术形式的研究。尤其对于造型艺术而言，艺术的形式本身也是艺术家实践的一个表征。在这方面，我主要学习了列维-斯特劳斯关于“压缩模型”（modèle réduit）的理论及分析方法，第一次尝试对艺术作品（主要是绘画）进行人类学阐释，并以田野材料为基础，试图在此分析模式中发现其中多样的呈现可能。

实际上，在这个过程中，我也将列维-斯特劳斯对“总体性”和“压缩模型”的原初定义就当下的语境进行了一定的转化。列维-斯特劳斯的美学观念有其背景，一方面来自欧洲大陆对于“世界本原”的认知传统、国家传统或者说法国文化所具有的结构倾向、当时的历史及社会境遇，以及他本人学术理念的来龙去脉；另一方面则来自他的研究旨趣与抱负。列维-斯特劳斯意在为“野性思维”争取到与“文明”、“科学”、“理性”等这些西方本位标准相平等且合法的地位，甚至就他自己的立场而言，他更“偏爱”野性思维。我将他的结构分类视为一种认识途径和不得不采取的言说方式，而不是“本质”；同理，也将他的“总体性”视为对世界的认知图式，而不是“本原”。因此，“压缩模型”也就得以既涉及艺术创作所可能隐含的文化逻辑，也涉及艺术家的文化经验，包括艺术家对艺术场的反应。这一转化的可能性在于列维-斯特劳斯的艺术分析中留有的“气口”，比如对“偶然性”的阐述，对观者能动参与过程的讨论，以及对现当代艺术的分析可能，或者更为根本的，“表示与

被表示结构之间的深层同源性。”^①

就具体的田野工作而言，我主要以我所居住的里昂和艺术家最为集中的巴黎作为田野地点，但也跟随艺术家的活动做相应的调整。与艺术家的相识与交往源于艺术活动、朋友介绍、以及根据有关艺术活动的网络信息与艺术家取得的联系。在本研究中，我对艺术家的定义并不是以“家”为标准的，而是以专业和职业为划分，因此，研究中的艺术家有的是学生，有的是职业艺术家。艺术家的线索经常断断续续，最终，文中出现的7位艺术家就成为我的核心报道人。与之相对照的是一些街头艺术家，他们并不是研究的主体，但也成为研究中艺术家生存状态及体验的一种表现和补充。

除了艺术家，观者的反应和表述也是研究中的重要部分。我与当地普通民众、其他中国留学生、画廊经纪人、以及艺术爱好者等进行了交流，从他们言行中获知的对作品和文化的观点是艺术发生的场景。艺术不是个体的单一行为，在某种意义上说，它更是社会关系的行为。场景包括艺术创作与欣赏的文化性（背景），也包括艺术家与观者所处的表演时空（前景）。同时，在我的观察与写作中，必然也掺杂了我作为一个参与者的场景。

论文以2009年我所遭遇的第一个艺术事件里昂双年展（2009年9月16日-2010年1月3日）为入口，结合我对双年展的参与体验与对当地社会文化历史背景的不断认识，逐步展开我对研究主题的讨论。从“海外艺术家”这个特定的群体出发，根据既有文本和我所接触到的艺术家的表述，我首先梳理了关于法国这一“海外”背景的梦想与现实，其次对关于“海外艺术家”的艺术史及大众传媒文本中的叙事结构进行文本分析，进而落实到当下海外华人的艺术创作和他们对这一叙事结构的理解与实践，并对这一叙事结构的语境进行了梳理。接下来，我讨论了就当下语境而言十分重要的艺术市场以及艺术家在其中的经验。最后，尝试将艺术家的经验与社会文化观念进行对照，并对我自己的研究与思考进行了反思。在田野工作的过程中，随着我与艺术家交流的增多，我对研究主题的思考实际上经历了许多次否定与综合，最终形成的讨论依然有许多碎片散落其间。本次研究也留有遗憾，即我接触到的艺术家，也只可能是艺术家“群体”中的一小部分，甚至可能依然是“特例”，或许不足以解释作为整体的这一现象。但是，希望通过我的研究与文本，能对关于这一主题的研究多少有一些启示。

在研究中，我主要聚焦于艺术现象与“海外华人”和“艺术家”这两个范畴的联系，但这两个概念本身就具有复合性和场景性，而且彼此交叠；再加上艺术内部的诸多分层与认同选择，其实关于艺术家的定位很多时候都游离在若干身份的去中心化与再中心化之间。他们的作品和艺术活动也是如此。在我尽力阐释这些纷杂并

^① Claude Lévi-Strauss. *Anthropologie Structurale deux*. Paris: Plon, 1973. p. 289.

呈的现象时，也始终感到阐释的不足与困境。一年多的时间对于了解作为艺术家“生涯”的艺术以及瞬息万变的艺术现象来说还远远不够。仅以此研究作为他们过程中的一段和我的刚刚开始吧。

第一章 为艺术 为爱情

第一节 第十届里昂双年展

2009年9月15日中午，我登上了去往法国巴黎的飞机。这已经不是第一回去了，仿佛这只是一次再普通不过的旅行，仿佛须臾间即可一切照旧，仿佛那听上去十分遥远的国度其实并不陌生。然而，在飞机腾空而起的那一刻，那种巨大的不真实感又瞬间将我笼罩，如同我第一次要去法国的心情。“一切就像是电影，比电影还要精彩”，果真咫尺天涯、浮生若梦。

12个小时的飞行，由于时差的关系，没有黑夜。飞机在茫茫云海之上安逸驶过，不惊起一丝波澜，几次醒来睡去，窗外还是依旧光景。身未动，天上一日，人间几万里。

我幼稚地计算，如果按照法国的夏令时，与北京时间时差6小时，这一天岂不是延长了四分之一？可是，这意味着我的生命也由此延长了吗？时间本身也由此延长了吗？按照这样的理论，不停地往西走，岂不是真能得长生？至少能长寿吧。如果地球不是圆的。

我想，古人一定懂得时差。在他们还没有科学地发现地球之谜的时候，就已经悟出了阴晴圆缺、风水星象的深意。而如今，我何尝不像个西行的和尚，渴望取得真经？

时间有差，空间又何尝不是如此。在古代，人们跋山涉水而行，几度风雨春秋，换得新天地。如果生在古代，甚至是不远的近代，有此之行，我一定会为我的发现惊叹不已。只是这6个小时，中国曾经失落了一个世界。也就是这6个小时，中国

又回到了一个世界。这是多么神奇的6个小时。

我将作为中国留学生在法国呆18个月，然而这18个月我将亲身经历的中国也必然错过了。我将介入这片土地18个月，而这块土地上18个月的光阴我又获得了。

到巴黎的时候已是傍晚，辗转坐高速列车去往里昂。里昂新的一天刚刚开始，而北京的太阳已然升起了吧。

刚到里昂，我就看到了遍布橱窗墙壁的第十届里昂双年展海报：黑白印刷的各种变体“X”^①，颇有些触目惊心的感觉。若不是当间那行再简单不过的空心黑体字母“里昂双年展”，我真会以为是某个秘密行动的暗号，又好像恍若隔世般亲睹佐罗剑痕，或者超时空X战警现身。一阵神游之后，想起一句话：“符号越简单，意义越浓缩”。

双年展的主会场之一设在里昂当代艺术博物馆 MAC (Musée d'Art Comtemporain de Lyon)。博物馆建于1995年，毗邻始建于19世纪末的金头公园(Parc de la Tête d'Or)，是最终完成于2006年的国际城(La Cité Internatinal)的一部分。与以文艺复兴建筑风格为主体的里昂老城相比，这里完全是另外一番景象。方方正正、钢筋混凝土的楼体，拱形的玻璃穹顶，唯有墙壁的橙红色能让人想起老城区那片层鳞起伏的屋顶。写字楼，会议室，电影院，音乐厅，停车场，酒店（尤其值得一提的是希尔顿饭店及其赌场）在这里一应俱全，当然还有博物馆。这是一栋简单的白色小楼，间或有人三三两两进出其间，不闻喧哗之声。楼顶上一座金色的中式凉亭结构模型在里昂的万里晴空下熠熠生辉，真是名副其实的“金头”。相映成趣的诙谐之下，美术馆与城市空间就这样似是而非、若隐若现地联系在了一起。

进入博物馆一层大厅，两侧墙壁更让作为一个中国人的我心生好奇：淡黄的墙面上竟绘着无数个紫色毛泽东头像的波普式复制。这不是本次展览的作品，却不得不唤起我关于“全球化”与“互文性”的下意识猜测，就里昂双年展的国际性和本次双年展的主题来说，也算相得益彰。继续往里走，迎面而来一个巨大的投影幕布。幕布上一个将手臂和腹部涂成黑色、露着白色胸膛和头颈的青年白人男子抱着吉他用极其微弱的声音演唱着，声音时断时续，听不清他在唱什么。疑惑地离开，顺着导览路线来到博物馆二层。入口的走廊间，一件由某种礼服和鼓组成的无人军乐队显得十分有趣，礼服和鼓都由铁丝骨架支撑，配合着大概是昔日鼓乐悠远的背景声，仿佛历史博物馆展出的模拟文物，近在眼前，又远在天边。再进入与之相通房间，三面墙壁都由若干幅类似图样的蜡笔画铺满，走近一看，才发现原来这些画其实是

^① 比利时的设计师丹尼·马修(Denis Mathieu)的作品。

最后成画的一个个步骤。又经过若干幅或有所悟，或不知所云的作品，继续来到三层，三层的大部分都用于展示一个作品：在红色的灯光下，地板上散乱地铺着些废旧报纸，墙壁上装饰着数个矩形或扇形的玻璃小窗，发出蓝色、橙色的光，当然这不是真的玻璃窗，只是挂在墙上的“样品”。我正在犹豫那些报纸能不能翻来看看，忽然间一个孩子跑进来，瞬间又停住脚步，四下打量，然后迅速地原路跑了出去。

其实我比那孩子好不了多少，只是我已经不能像他那般“无忌”。边适应着红光消失的盲目感，边继续漫无目的地走，好歹同层的另一个作品显得易懂得多。无数密集在一起的老式录音带磁条从一面墙壁垂下，蔓延到地板上，然后堆积在散落地板各处的几台复印机上。相邻的墙面上印着大大小小的数十个总体呈圆形的阿拉伯文书法。参观者可以试试那台复印机，但印出来的是白纸一张或者纸张的边框。想起在初中时代，我还在用磁带，以前的随身听现在还在，但大概大二之后，就几乎找不到卖磁带的地方了。还有曾经的软盘，现在也还有几张没用过的，但带软盘驱动器的电脑也已经是古董了。光阴如磁条瀑布一般飞逝，我们能留住什么呢？

我一直固执地坚守着一个习惯，看展览先不看介绍，无论是标示在作品旁边的，还是展览手册中的。看过一遍之后查阅资料，有机会的话再去一次。但是在当代艺术展中，文本介绍无疑已经成为展览本身的一部分。像这其中的许多作品，如果没有文字材料，我想就算是艺术家也不一定明白其中所有的含义。然而，作品一定要有意义吗？对大多数人来说，这或许是一个比看展习惯还要固执的习惯。后来在查阅了展览手册之后，我才知道门口的“金头”是黄永砵在 2004 年里昂双年展中的一个作品，但这次被放在了室外楼顶；“黑白”歌手的歌词是奥巴马题为《一个更完美的联盟》(a more perfect union)的演讲碎片；无人军乐队是印度尼西亚 1945 年之后就已经消失的皇家军乐队；红色的报纸大厅是馆藏的法语土耳其艺术家萨尔奇 (Sarkis, 本名 Zabunyan) 的一件作品；而磁条墙的意义恰如作品昭示的虚无：“要怎样才能留住我们的记忆，要怎样书写我们的历史？”

此日之前，我并不知道本次双年展的策展人是 1990 年代移居法国的中国艺术家侯汉儒。作为从艺术家到艺术行为组织者的成功范例，侯汉儒因其卓越的策展能力和经验享誉世界。如果说当初走出国门为他开拓了一个面向全球的机会，那么如今这个机会俨然已经使得他得以将世界囊括进一个四通八达的视野之内。据后来查找的资料得知，这次展览任务本来是由法国博物馆董事会的主策展人之一凯瑟琳·大卫 (Catherine David) 承担的，她在展览的六个月前忽然辞职，侯汉儒几乎是来救场的。但从本次双年展的规模、理念和各方面运作的完整性来看，侯汉儒绝对立下了汗马功劳。

本次双年展的主题为“日常景观”(le spectacle du quotidien)，由五个章节组成，分别是：物的魔法 (la magie des choses)、漂流的赞歌 (l'éloge de la dérive)、生活在一起 (vivons ensemble)、另一个世界是可能的 (un autre monde est possible) 和景

观 (veduta^①), 有 51 组来自世界各地的艺术家参展。其实, 当代美术馆的展品只集中了“生活在一起”的全部作品和“另一个世界是可能的”这一章节的部分作品。另外一个更为重要的场地在索恩河文化中心 (Centre Culturel de la Saône), 当地人称为糖厂 (La Sucrière)^②。这是一个由 1930 年代旧糖厂改造的巨大空间, 令我想起北京的“798”。“798”早已被各种画廊商铺分割, 成为北京旅游一景。2008 年 10 月我最后一次去那里的时候, 已经是人流如织, 而其中各种英文标识的咖啡馆和招牌更是让人多少有些不自在。到后来再看到有关“798”的消息时, 竟然是即将拆除改建为某商业城。不过, 想到北京还有宋庄、芳草地, 将来也肯定还会有“798”, 也就释然了。这个工场自然比不得“798”的规模, 如今也焕然一新。想到曾经在網上看到的“传言”: “他这样的独立策展人一般不会喜欢正常的美术馆空间, 他偏爱非正常的展览空间”, 不禁哑然失笑。传言毕竟是传言, 收起表情继续前行。展览入口以曾建华的威廉姆·莫里斯 (William Morris) 风格的蓝色文字墙纸开始, 经过一至三层数量众多的不同作品, 最后仍以曾建华的文字奇观结束。在三楼展览的末端, 红色的文字“标语” (slogan) 像蛇一样爬行, 伴随着越来越大的声响, 红色的字流最后淹没了全部展览空间。厂房的立面被印度尼西亚艺术家艾可·努格罗 (Eko Nugroho) 涂鸦成蓝色, 两个巨型圆柱体也成为葡萄牙艺术家里戈 (Rigo 23, 本名 Ricardo Gouveia) “左” (gauche)、“右” (droite) 概念的游戏场。糖厂集中了最能体现侯汉儒策略论述, 也最吸引眼球的一些作品。其中包括中国当代艺术家林一林、刘庆元、杨诩苍、阳江小组和西京人的作品。外围几个大型户外作品结合河岸美景, 令“糖厂”成为本次展览最令人瞩目的中心。

展览的大部分作品属于“物的魔法”这一章, 艺术家们通过各种细微、诗意的日常姿态, 创造出一个个与现存景观平行而不冲突的魔法景观。对于“全球本土化”的解说则在“漂流的赞歌”这一章中全面展开。林一林和刘庆元作品均在此列。本次展出的林一林作品是他在香榭丽舍大道手铐一日行的照片和录像。其实从 2006 年秋天起, 林一林就开始在不同的城市公共场所进行这种行为表演。每一次表演得到的结果也不尽相同。有的时候, 他会引来警察的询问, 有的时候会遭到城管的驱赶。在香榭丽舍大道的这次表演中, 录像中没有出现警察, 但是也没有任何一个人将目光停留在这位将一侧手脚拷起、身后跟着摄影机、艰难行走的亚洲男人。是巴黎这座以自由艺术著称的城市早已对这类“莫名其妙”的行为见惯不怪, 还是国际大都市匆忙的脚步不容得人们对身边的其他人侧目? 作为对全球化背景之下个人状态的表述, 香榭丽舍大道似乎是十分合适的选择。在这条以奢侈品店闻名的“世

^① 意大利语, 意为景观、视野。在本次双年展中, 该词旨在艺术家、作品及其过程向公众及日常空间领域开放, 为他们展现新的视角。

^② 双年展共有 4 个场地, 另外两个较小规模的展场为位于城市中心的布鲁奇昂基金会 (La Fondation Bullukian) 和比夏仓库 (L'Entrepôt Bichat)。

界大道”上，穿梭着来自各地的人流，同时，产品与金钱的全球流通也在这里形成了一个最为形象化的景观。林一林在他的作品说明中写到：“我只希望公众想一想人的境遇。像这样的荒谬之事每天都在我们的眼前发生，而我们每一个人其实也都是这种境遇的表演者。”

与林一林以个人实践来进行的境遇反思不同，刘庆元则是通过一系列广告灯箱似的装置作品再现了一条在中国屡见不鲜的商业街——“睛城”（only city）。在这面长约 20 米的墙上，他和年轻的 Yah 小组合作，制作了 60 个以木刻为基底的灯光装置。木刻的形象有商标、人像以及漫画式的对话，其中眼睛是其中的核心符号，在各个装置中反复出现。墙的另一面，则是他们印制的木刻剪影和漫画，并由观众最终完成，形成一个供大众消遣的“现成品”（ready-made）。大群观众围绕着“睛城”聆听展览大使的解说，对我来说，这些却是最熟悉不过的。对商品的消费和占有被作为其主人品位和价值的彰显，刘庆元重构了一个都市消费景观的讽刺版本，从而达到对这一现象的反思和批判。但是，由于只有这样一些作品，而没有关于中国语境中对此情此景的诸多阐释，对于那些并不了解中国的法国观众来说，这些扁平化的印象也很可能成为被全球化消费的另一“中国性”。

在展览开始三个月之后，我又去了一次 MAC。除了看展，更主要的是和里昂二大人类学专业的几位同学去听一个由侯汉儒、阿俊·阿帕杜莱（Arjun Appadurai）和另外两位教授阿尔班·本萨（Alban Bensa）^①，尼可·巴巴斯特吉亚迪斯（Nikos Papastergiadis）^②共同主持的名为“日常的来临”（L’Avenir du Quotidien）的讲座。讲座就在上次的红色展厅（实际上，那间大厅也被称为萨尔奇厅）举行，大家席地而坐（这个习惯被戏称为另一种法国风格）。除了像我们这样的学生，还有很多不同年龄、不同职业的人。讲座配有同声英法翻译，几位教授就不同的主题侃侃而谈，学生们静静地听，每一个主题之后发言提问或讨论。侯汉儒主要是作为评论人，结合几位教授讨论的核心要义就“双年展”的策展逻辑和布展策略进行解释。他说到：“‘日常景观’其实不光是本次双年展的主题，也是今天艺术状态的问题，也就是说，文化在社会里的位置是什么，它在今天这个以经济为主导的消费社会里面的地位是什么，它在这个格局下面还能不能有它的批判性和独立性？还有人跟产品的关系，人能不能超出物质的限制或者消费关系的限制，获得精神性和更大的自由？这也不是我在说，而是有三四代社会学家、文化学家、批评家都在讨论的问题。其实‘景观’，spectacle，这个词中文很难翻译，但不管怎么样，‘景观’是我们今天文化和社会关系的中心问题，也是人和社会发生关系的中心问题，在这种几乎是不可避免的景观之内我们如何还能够做出一些抵抗性和批判性的活动，并获得超出现实的可能性？包括像居伊·德波（Guy Debord）这代人也是在讨论怎样把日常生活中

^① 法国高等社会科学研究院（L’École des Hautes Études en Sciences Sociales）的人类学家。

^② 澳大利亚墨尔本大学（The University of Melbourne）文化研究与媒体传播学教授。

活生生的事件引入来对抗这个景观，我觉得艺术正是能够实现这种策略的平台。双年展不光是制作作品，而是把一个事件的过程引进来，使得景观的形象（image）失去它的稳定性，变成一个解构的过程。当时我为什么要选择这个主题也是因为这是第十届里昂双年展，里昂双年展在世界上也算一个比较重要的景观，而且它是在西方社会里面的一个双年展，它的问题可能比其他地方更突出，它是在法国发生的，景观的理论本身在法国就有很深的传统。我做每一个双年展都会去考虑它跟当地语境的关系，至于在这个过程里面有什么策略，当然也使用现成的作品，但也有很大一部分是新的作品。现成也好新的也好，都是在强调作品的这种过程性，它不光是一个封闭的物品或装置，也可以看到表演性（performative）——这个词中文也是很难翻译。大部分作品都是一个开放的系统，需要观众去参与，或者艺术家去不断发展。其实也不光是简单的抵抗或批判，也是要提出一些替代性的建议（alternative proposal），一些跟主流不一样的，很活跃的活动。”

侯汉儒的论述可谓“有理有据”。但实际上，我并没有想到他对“景观”这一主题的选择出于这样“专业”的理由，就如同我没有想到艺术活动会主动吸纳人类学研究，文化理论学者会有意识地直接参与策展一样。如此说来，该是我的“偏见”了。而与此同时，“双年展”作为当代艺术和文化事件的主要类型，其本身即是当代社会的一个景观。策展人也没有否认这一点，反而将之运用为既定权力体系“担保”自我认同和社会秩序的现实情况之下，来自全球各个地区的艺术家和艺术团体分享着的共同认识和策略，即通过介入日常生活的王国来对它们自身进行再创造。不仅如此，“日常景观”还试图突破“艺术”，尤其是当代艺术，异远于公众的印象，让日常生活中的人发现他们身边的可能性，从而实现创新性的集体动员。像本次讲座这样的活动，就是双年展“艺术民主实践及其社会功能结构最前沿”的展示。

查阅本次的双年展手册，除了讲座活动，还有例如小剧场、制作集市、家居中的当代艺术等参与活动，这些活动本身也是“景观”这章的组成部分。与以往将活动作为双年展的附加部分不同，本次的双年展试图将艺术与观众的互动作为策展本身的重要部分。但由于此类活动大都集中在开幕的头几天，我没能有机会亲身体验。好在赶上了一台配合双年展的舞剧，舞剧在里昂 8 区的舞蹈之家（Maison de la Dance）演出，学生可以通过在学校的文化办公室登记领到免费票。说是舞剧，其实是一场结合了装置表演、现代舞、人声演唱等形式的一系列行为展演。两个小时的演出没有间断，观众时而窃窃私语、时而凝神观看。对舞蹈和演唱我并说不出更多的深意，光着脚的自由舞蹈、不插电的声音，这些在当代小剧场演出中已经不算新鲜，到是对其中的几个装置布景赞叹不已。其中最喜欢的莫过于一个面向观众的楼层结构。楼体并不显得精致，刷着简单的白灰，但是三层的结构和每层的隔间都机关暗藏。舞蹈演员时而攀爬，时而穿越其间，将本来并不宽大的舞台塑造出无限变化的空间，同时配合现场演奏或背景音乐的明暗远近层次，仿佛人的一切行为活

动都在这一个楼体之内就都完成了。

双年展的景观如日常景观一样令人目不暇接。艺术家、观念、作品、活动无限次叠加。在我竭尽全力想要将所有的内容纳入一个可以下手规置的序列时，却发现这基本是一个不可能完成的任务。犹如当代人苟延残喘于景观社会一样，我对双年展的印象和热情也在纷乱杂陈、目不暇接的信息中最后只剩下疲惫。我们生活在一个景观社会中。尽管它对我们的生活和社会关系产生了异化效果，但它却是我们存在的最基本条件之一。我们通过景观来感知世界和相互交流，它是一个由市场资本主义逻辑支配的影像塑造和表征系统，这种市场资本主义常常把我们的认知、想象和反映能力引导着向消费主义意识形态的“一维模式”发展。当代艺术的景观无疑是要打破这种“一维模式”，从而建立一个异彩纷呈、充满活力与可能性的新秩序，并将这一新秩序引入到社会生活中去；而日常生活实践的变化或它们的再创造或许就是建立这种新秩序最为关键的因素。然而，“异彩纷呈”并不意味着到此为止，就像 *spectacle* 这个词并不是为了提出一个概念而提出一个概念一样。在“异彩纷呈”的表象下，我们仍然需要考虑其中诸多并没有完成以及更为情境化的问题。

“经过 20 年的生存和发展，里昂双年展目前正面临着重大的自我变革的挑战。在共同努力中探索和展现国际艺术景象的新趋势，在普通中注入新奇和独特的东西，或是对多样性、复杂性和交互性的探讨赋予多种新的表达方式，双年展本身就会获得一种全新的生命力。这也是应对当下整个世界所遭遇危机的最佳处方……日常生活的景观将使各种景观和日常生活的方方面面发生根本性变化！”双年展的宣传册上这样期待。本次双年展确实已经在过往双年展的很多问题上做出了改进。特别是对我这样一个从来没有参与过双年展的人来说，的确是一次新奇而独特的体验。但如同大多数双年展和三年展一样，人们往往只能选择一次性的遭遇。错过了盛大开幕、兴奋派对、星光论坛、业内人士和热情观众，姗姗来迟的人们就只能看到展览。由于可能没有机会体验以上任何一项活动，双年展在多大程度上实现了其公众教育和互动功能其实难以判断。这也是大部分双年展被指责为“降落伞”项目的原因。这些来了又去的“国际艺术游牧部落”，要想能给城市本身注入持续的活力，想要真正引发人们日常生活中的变化，或许还需要经过更多的思考和努力。

第二节 索恩河边的集市

里昂是一座充满生活气息的城市，虽然位列法国第二大都市区，但却并不显得喧嚣。源于其在欧洲大陆的地理位置，里昂曾经几度位列皇家都城，又几番遭遇殖民与占领。历史的更迭为城市留下了丰富的文化积累，罗马、高卢、文艺复兴、丝绸之路的痕迹至今可见；同时，也随光阴荏苒不断涂上新的色彩。

像世界上大多数历史名城一样，里昂的城市格局与其水文地理密不可分。里昂

的灵魂，罗纳河（Le Rhône）与索恩河（La Saône），一西一东、一阴一阳相伴而行，由北向南从城市穿流而过。两条河在城市西南交汇，中间形成的半岛地带是里昂的市中心。半岛北侧的红十字山（Croix -Rousse）源于旧时丝织工业发迹于此，并带动了里昂的经济繁荣，而被称为“工作山”（la colline qui travaille），也是著名的“小资区”。山上的斜坡区（les pentes）与里昂老城一起因其中的中世纪串廊（traboule）而被收入世界文化遗产名录。老城位于索恩河西岸，背依富维耶山（Fouvière），山上存有里昂名胜富维耶圣母院（Notre Dame de Fouvière）和罗马高卢剧院（Théâtres Romaines）遗址，山下建有里昂主教堂圣·让（Saint Jean）。据当地人说，里昂就是从这里开始一步步东扩，成为后来的现代城市的。新兴的罗纳河以东广大地区集中了目前的大部分人口；“铅笔楼”（le crayon）^①高耸入云，成为古老里昂的新地标。

和许多中国学生一样，我对里昂的印象开始于历史教科书上被誉为无产阶级革命初始标志事件之一的里昂纺织工人大罢工。这大概比我们生出法国艺术幻想的那一刻还要早。里昂仍然是法国乃至欧洲的丝绸制造业中心，罢工也屡见不鲜，只是罢工（grève）大多数绝非我们想象中那般轰轰烈烈，而更像是一种有计划、有条理的休假；那般轰轰烈烈的情节会发生在他们所说的示威游行（manifestation）中。这些对于他们来说习以为常的概念经常让我们在千里之外万般思量。

刚来到法国的中国人都会对周日心怀诧异。商铺不开、人潮不在，上帝给自己放假的造物传奇果然在这里实至名归。去教堂礼拜的传统仍然在一些家庭中保持着，但对大多数人来说，这似乎是一个百无聊赖的日子，尤其是我们。于是，一个天气晴好的周日早晨，我便很想出去看看当地人都在做什么。从我居住的富维耶山丘出发，顺着起伏的山路迈开步子，远处接踵摩肩的屋顶在眼前一跳一跳。到底是深秋了，隔壁山头似乎罩着层蒙蒙的雾气。雾气渐渐散去，教堂的钟声在晌午的阳光里回声阵阵；身边是老房子，脚下是旧石阶，行走其间恍若行走在中世纪某个有着诡异传说的小镇。这种小镇总是以灰白的冬景出场，竹篮布裙与礼帽手杖彬彬有礼地相遇致敬。事实上，教堂门口，穿着士兵礼服的军乐队正演奏得认真，晨练的人带着耳塞心无旁骛地一跑而过。

顺山势向下继续前行，索恩河的点点波光就逐渐开阔起来。水面宽广而柔顺，三三两两的男女依河堤而坐，或闲聊，或沉思，或手捧书页静静阅读。河边黄的、粉的老式小楼挤挤挨挨连成一片，阳台上簇拥着的小花在秋高气爽中悄然绽放。对岸出现一道熙熙攘攘的人流，在寂寞的周日里十分令人兴奋。跨过桥走近一看，才发现这里原来是一个旧书市。河岸狭窄的过道两侧摆满了大大小小的书摊，书摊上出售各种书籍、杂志、画册，年代与主题不一而足，有的一字摆开，有的集中立在纸盒里，价格大部分在原价的半折左右，也有弥足珍贵的成套古董书。行人慢悠悠

^① 里昂巴尔迪（Part-dieu）的摩天大楼，也是里昂信贷（Crédit Lyonnais）所在地，因形似铅笔，故被当地人称为“铅笔楼”。

地浏览，间或驻足挑选，书摊主人坐在一旁看书，阳光下惬意无比。“这里的书市已经有几十年了吧”，一位和颜悦色的夫人说，“我喜欢在这晒晒太阳。”平时，书就放在她身后护栏上悬挂的铁箱里，书市的时候打开，十分方便。书摊主人工作时间各自忙碌，周日来此相聚摆摊。这种无需搬运的旧书市在巴黎塞纳河边也能见到，被游人称为“法国一景”。当地人对这样的称呼欣然接受：读书，多么文明文雅的习惯。谈起“法国味儿”，他们的脸上总会洋溢着丝丝自豪与愉快的神情。比起各街区常见的蔬菜瓜果集市，书市显得更加随意自在，没有叫卖，没有讨价还价，与其说是做生意的市场，不如说是打发周日空白时光的绝好去处。

书市自树荫桥 (Pont de La Feuillée) 一直延续到圣·文森特教堂 (Ameublement Saint Vincent)，而后归于平静。继续逆河而上，里昂国立美术学院就坐落在索恩河由东西向转为南北向的“供给部” (Les Subsistances)^①。美院不大，三面黄色墙壁的小楼围着红色的沙石院落，入口处的资料架上分门别类地摆放着许多介绍美院概况和相关艺术活动的小册子，供人们随意取阅。本来就人数不多的美院在周日更加安静。后来认识的美院在读生小黑说，这是美院的“常态”。美院的安静并不意味着它只是一所孤立的“象牙塔”。在美院以南的街巷中散布着许多艺术材料商店、画廊和工作室，一直向索恩河以东的半岛内部绵延至里昂美术馆 (Musée des Beaux-Arts de Lyon) 所在的沃土广场 (Place des Terreaux)；像所有“择群而居”的中心地带一样，以美院和美术馆为两端，这块半岛内的对角线就构成了里昂最有学院派气氛的一片艺术区。

除巴黎国立高等美术学院之外，里昂国立美院是外省几所最好的国家级专业“大美院”之一，每年的招生数量极为有限。听小黑介绍，在他前几届大约有4个中国人上过影像专业的大师班，回国之后的境况也不像“外来的和尚好念经”那般容易。后来就再没听说有中国人进校。相对于巴黎这样的“艺术之都”来说，里昂确实不算有口皆碑的美术中心城市，它在音乐方面的地位甚至更为出色。但在求学阶段，出于种种原因，还是有中国学生在里昂学习艺术（美术），不仅有“纯美术”（造型艺术），还有应用艺术（服装设计、装饰设计等），并以后者居多。

目前在里昂二大艺术系就读舞台设计专业的小幽就住在离美术馆不远的那片艺术区中。城市中心的房租比周边地区要贵一些，但是对她来说，周围的艺术资源却能使得这间小小的住所物有所值。住所位于一栋古老的法式小楼内，是一栋单人公寓。房间用一个木质楼梯结构分出一层阁楼，阁楼上休息，下方是工作区和生活区。室内还包括厨房区和浴室。小幽淘来一些二手家具和电器，让公寓更加完整舒适。大多数留学生都过着这样简单而忙碌的生活，这就是我们在异国他乡的家。小幽在朋友的引荐下参观过周围的一些工作室，由于就住在这个街区，有关艺术活动

^① 因第二次世界大战期间成为军队供给部所在地而得名。1997年之后改建为文化艺术中心，2005年，里昂美院迁驻于此。

的信息也能及时收到。“和这些艺术家的交流，让我收获不小，最大的感受就是他们的创造性。与之前我在国内所受到的专业教育相比，他们的眼界更加开阔，能广泛地接触到比较前沿的技术和启发。可能也因为在很大程度上，专业方面我们还是在向西方看，所以这边固然就总显得先进一些。”小幽说到的“先进”可能是我们每一个人都难以避免的“认知序列”问题。以技术的生产效率论，或许“先进”是一个尚且可行的判断，但尤其像艺术这样似乎无关“产值”的意义项，她所说的“先进”和“前沿”更接近于对艺术创作来说不可或缺的“新”和“可能性”。但也正如她提到的“向西方看”，历史斗争的结果又必然将意义项拉入价值判断。

“先进”与其说是一种关乎当下的“事实”，不如说是一种本身即是传统的“传统”论。“创造性”、“眼界”、“读书的习惯”、“法国味儿”亦如“文化遗产”，被用来建构“先进”的结构根基。在里昂，还有一处既传统又时髦的艺术区：托尼·卡尼尔都市博物馆（Musée Urbain Tony Garnier）。它位于城市东南部的第八区，说是博物馆，其实是一个露天的街区。这里集中了源自里昂的一种艺术传统——墙画（peinture murale），画的内容却是一个关于未来的梦想。该街区的创建人托尼·卡尼尔（1869-1948）是一位建筑师和城市设计师，土生土长的里昂人。作为那个时代的先锋派设计师，他试图建立一个“乌托邦”似的城市空间，并将该地区命名为“合众国”（Les Etas Unis），以实践当时的空想社会主义理想。与之类似的“城市-花园”之风在同时代的欧洲其他地区和美国也能见到。建筑师计划将该地区建立为一个微型城市，重点在于注重街区的功能、空间、照明和绿化，并将城市功能分区。在他的主持下，1920年至1933年之间，建筑师将当地居民组织在一起，修建了包括剧院、市场、居民楼等建筑。托尼·卡尼尔理想中作为城市未来的“工业化城市”最终没能完成，而如今工业化城市却已经在世界范围内兴起，我们终于生活在了托尼·卡尼尔的梦里。目前的博物馆是1988年之后政府与当地居民通过商议达成的结果，一方面为了保留这片独特的城市风貌，另一方面则是为了纪念这位给后世留下无限城市理想的伟大建筑师。目前的露天博物馆，主要是由他设计的49栋在当时来讲最为先进的居民楼以及楼体山墙上的25幅墙画构成，展示了他曾经的设计蓝图和来自世界各地的艺术家心目中的理想城市。墙画由来自法国和世界其他国家的艺术家共同创作，其中12幅是托尼·卡尼尔关于“工业城市”的主要设计草图，4幅是他为里昂设计和主持建造的重大工程，6幅是来自6个国家（科特迪瓦、埃及、美国、印度、墨西哥和俄罗斯）的当代艺术家绘制的理想城市，还有2幅艺术家群像和1幅“托尼·卡尼尔之家”复原图。“世界的”也曾经是托尼·卡尼尔的一个梦想，博物馆负责人说：“如果有可能的话，我们希望这里真的能集合展现来自世界各地艺术家的城市之梦。”那将是一幅怎样蔚为壮观的图景呢！

“合众国”街区已经在1985年至1997年间由政府投资修整。现在的城市博物馆也是许多当代街头艺术活动的场地。相对于常规的博物馆，这种露天的、全民狂

欢的形式似乎更符合当代艺术的气氛。沿着“合众国”大道一路毫无“法式风情”的现代景观，再钻进大道周边的楼群边走边看，一种奇妙的感觉油然而生：30年代的建筑、90年代的装饰、新世纪的文化事件以及未来的城市图景浮光掠影般重叠于眼前，恍然之间竟宛若身在某个异次元。白皮肤、黑皮肤、黄皮肤的游客偶尔擦肩而过，“世界”的理想也似乎瞬间实现了一般。其实，位于城市东南的这块地方从托尼·卡尼尔进驻的时候，就已经是低收入区，建筑师设计的居民楼中，有相当一部分就是为这些平民百姓设计的廉租房。如今虽然有博物馆坐镇，该区也还是处于城市繁华之外的边缘地段。游客来了又走，当地居民的生活依然循环往复。落日的余晖照在高大的墙画上，仿佛圣母像闪闪发光的脸庞。

像8区以城市建筑与户外艺术这样的街区特点组织文化艺术活动的形式在里昂十分常见。比如以文化遗产与艺术传统为核心的5区（里昂老城）、以当代艺术展览为侧重的6区（金头公园和当代艺术博物馆），以旧时代风情为格调的4区（红十字山）等等。每个月里昂市政府都会将各街区文化艺术活动计划编辑在《里昂人》（*Lyon Citoyen*）杂志中，供市民们参阅。应季节和时间，政府和相关文化艺术也会组织全市范围内的活动。活动主要致力于市民的参与性和对里昂城市风貌的维护与更新。如每年6月末的舞蹈节、音乐节，7月的富维耶之夜等近年来兴起的活动如今也已经成为一种传统；而像12月的灯节（*Fête des Lumières*）这种源自天主教事件的传统节日也成为展示新艺术、新媒介的文化盛事，手持蜡烛、感谢圣母的信徒与大型户外灯光影像作品前啧啧赞叹的人群共同沉浸在里昂的古老与新鲜之中。对一个外乡人来说，这一切都是那么迷人。

小黑说：“法国长期以来的艺术气氛确实是十分浓厚。这让人们对法国所谓浪漫与艺术的印象更加深刻了。来法国之前我也是这么想。但是居住在这里的感觉肯定和游客有所不同。气氛之下，我们还是要照常工作和学习，不可能天天过节。”他如今已经不住在里昂，应学校联盟之间的交流项目，经常辗转于法国的其他城市以及德国、瑞士等周边国家。毕业之后，小黑准备申请巴黎八大的交互艺术（*art interactif*）项目的博士。“里昂虽然也不错，但是比起巴黎来，太平静了。而且巴黎关于艺术实践的机会也会更多。”小黑的认识也是大多数心怀艺术梦想并有志于艺术事业的人的想法。我在里昂见到的中国艺术家比巴黎少得多，在诸多的艺术活动中也鲜见中国艺术家的身影。里昂或许也算一座艺术之城，就像法国和法国的其他城市一样，但是巴黎，无论其兴衰，它更是人们心中的艺术家之城。

第三节 洗衣船与艺术家公寓

“如果你够幸运，在年轻时待过巴黎，那么巴黎将永远跟随着你，因为巴黎是一席流动的盛筵。”海明威（Ernest Miller Hemingway）的这句话不知道捕获了多少

热切的心。那个时候的巴黎是无与伦比的国际大都市，它不仅拥有世界上最炫目的财富，也凝聚着最灵动的文化艺术之光。多少人用最美妙又最复杂的诗写过它，多少人用最动情又最伤感的歌唱过它。20世纪初叶成就了作为艺术世界核心的巴黎。在整个西方美术史上，那都是一个空前绝后的时代。从现实主义风格对法国政府及学院派标准品味的挑战开始，印象派、野兽派、立体主义、达达、超现实主义，伴随一系列关于无政府主义、唯物主义、共产主义等前卫思潮的大讨论，在此时此地蜂拥而至。也许是厌倦了巩固已达数个世纪的政治文化传统，也许是早期的工业革命成果已经到了发人深省、不得不有所突破的地步，一场全方位波及世俗与神圣、欧洲与世界的大变革就此一发而不可收拾。而至于为什么是巴黎，我们可以认为那是历史的偶然选择，也可以罗列出一大串“客观”条件来解释其必然性。但是对于今天来说，更重要的却仿佛是它所留下的深深烙印以及人们脑中不断追寻的新迷恋与旧向往。从那以后，巴黎已经不仅仅是地理版图上千万座城市中的一个，它成为了一个硕大无比的标签，代表自由、理想、爱与美、情与欲……

无论什么时候去巴黎，印象最为深刻的都是那些神情饱满的游客。成群结队，或者独自徜徉。你甚至无需随身携带地图，只要跟着手持照相机的人流，就一定会达到那些已经耳熟能详的名胜。外地人总比本地人多，北京、上海、纽约、伦敦似乎都是如此。而巴黎人多么自豪，他们生长在这个花都、梦都。年轻的巴黎人无所顾忌地躺在埃菲尔铁塔下的绿草地上闲聊，年长的巴黎人毫不吝啬地为你指路。一位偶遇的白发长者对我说：“你才呆一个星期？那可不够。你应该住在这里。”后来我才知道，他是索邦大学的一位文学教授。

关于巴黎的描述已经足够多了。如果仅仅是香榭丽舍大道的奢侈品，或者左岸的咖啡香，巴黎并没有那么特别。巴黎已经不算先进，又显得脏乱。但也许最不起眼的一座房子却与历史上最伟大的名字有关；最普通的一条小巷却曾经发生过最动人的故事。一不留神，你就会跨越时光的渐层，与那些你最仰慕的人重逢，同那些你最笃信的句子相遇。我们喜爱这样的幻想。且不论文化的定义，且不论后殖民关系，你已经是这个知识体系中的人。

在塞纳河的兑换桥（Pont au Change^①）上两个中国人正坐在马扎上为游客画着肖像。其中一位碳条挥舞，画得非常迅速，十来分钟，一副中规中矩但喜闻乐见的肖像画就诞生了。被画的太太笑逐颜开，一个劲儿地伸出大拇指。画家一边心情愉快地收好钱，一边招徕着周围的游客。英语、法语、西班牙语让看客们顿生亲切好感，即便无心作画，也停下脚步攀谈两句。另一位戴着棒球帽的小伙子继续埋头认真画着，并不为旁边的热闹所打扰；作模特的中年男子面带微笑，耐心等待自己的肖像渐渐变得完整。虽然他速度慢些，效果却不含糊，最终也落得皆大欢喜。休息

^① 连接塞纳河右岸交通枢纽夏特莱（Châtelet）与西岱岛著名景点巴黎圣母院的一座桥，是12世纪货币兑换业兴起的见证。

的当间，“快手”的手机响了，他站起身来走到一边用中文答道：“今天人不是很多，你那儿怎么样？”我会心一笑，脑中出现电话两头我的同胞们互相调侃的笑脸。这时候，摆在马扎上印好的价目表进入视线，本来有意表示支持的念头顿时羞涩了。一副肖像 80 欧元，学生 60 欧元，估计旁边那位棒球帽也相差无几，于是作罢。电话完毕，“快手”转身回来。我说了一句：“您其实画得比她本人好看，显瘦。”无需再问国籍，他愣了一下，随即笑笑说：“他们开心就好，要的是个意思，说起来那也是巴黎制造，独一无二纯手工。”“有道理，要不然直接拍照好了。”他不是职业画家，也没在美院就读，还在学语言。有空的时候就来这画肖像，已经有将近一年的时间。“棒球帽”来得更晚些，托这位大哥照应，也开始了这份充分利用时间和资源的工作。他没有叫我画画，不知道是体恤同在异乡为异客的穷学生，还是不好意思和同胞做生意。又或者，只是想休息一会。四月的巴黎，阳光不明媚的时候也依然有冷风吹过。外套拉链已经拉到了头，二位使劲地缩了缩脖子。我没有问及他们姓甚名谁，来自何方，去向何处。巴黎不缺游客，法国更不缺中国人，擦肩而过的中国人几乎从来不会感到惊喜或者互相问候。时而相“望”于江湖，然后各走各的路。在这人流穿梭的巴黎，能舒心地闲聊一会也就够了吧。后面的生意又来了，我没有再打扰，静静地看了一会。洁白的素描纸又一次生长出或熟练或认真的线条。

有钱人爱巴黎，因为那里有享用不尽的奢华。穷人爱巴黎，因为那里聚集了来自世界各地的流浪汉，没有谁比谁更苦难。不，巴黎的流浪汉是小说中、电影里惹人羡慕的角色。居无定所因为发生在巴黎而变得潇洒无比，那是一种可以抛弃一切诱惑的生活，人只以最主体最单纯的形式存在着。尽管所有人都知道那不是真的，但是宁愿相信它可以是真的。即便是有钱人，甚至越来越多的有钱人，无法放弃锦衣玉食的同时，也存留着一些对波西米亚式流浪的幻想。

曾经的巴黎更以广纳天下人而闻名于世，流亡知识分子、破产商人、犹太人、甚至被四处驱赶的吉普赛人。宽容的态度孕育自由的气氛，同时，来自世界各地的文化交融也成为艺术创作源源不绝的灵感，我想，这是世界各国的艺术家选择在巴黎生活的重要原因之一。艺术需要交流与聚集，当这里越来越成为艺术家的据点，也就越吸引更多的同行、朋友慕名前来。那个时代的艺术并不仅仅是为了达到艺术自身的成就，它更是艺术家试图冲破旧制度禁锢，追求创作自由、思想自由的表达。因此，不仅是艺术家，还有思想家，诗人，音乐家等所有愿意为理想而战的人都汇集于此，激发了一股前所未有的创作热情。他们没有预想到自己的言行将对后世以及世界其他地方产生多么强烈的影响，只是以自己的方式在探索与创造。然而有了主张必然有一套言语，很可能那就是令后人纠缠不休、玩味不绝的理论。他们制造了无数在当时看来放浪形骸的举动，如果了解了他们的故事，你也许会感到失望。他们曾经同时是无业游民、小偷、酒鬼、骗子或者逃兵。他们酗酒、嫖妓、群殴、吸毒、偷盗。他们曾经为了填饱肚子出卖才华，也为了理想献出生命。但是与他们

为艺术殿堂所留下的痕迹相比，那只是凡人必经之路，没有人因为这些忘记他们的名字，而新的潮流又总会让人忘记前人的鲁莽。

在有关巴黎的艺术史中，蒙马特高地（Montmartre）被誉为先锋派的首个据点。但像“先锋派”这样的词归根结底也只是个就当时而言的总体概称。后来的艺术史学家认为，在蒙马特一带活动的先锋派至少存在着两个派别：以苏波（Philippe Soupault）、郁特里罗（Maurice Utrill）、苏珊·瓦拉东（Suzanne Valadon）及一些还未迸出火花的艺术家为一派，他们继续延续着图鲁兹-劳特累克（Henri de Toulouse-Lautrec）的传统；另一派是相对更加功成名就的艺术家，其中有毕加索（Pablo Ruiz Picasso）、格里斯（Juan Gris）、凡·东根（Kees Van Donge）、勃拉克（Georges Braque）、阿波利奈尔（Guillaume Apollinaire）等。这也还不是故事的结束，更不是故事的全部。可以想见，与这些有名字的艺术师一起，还有多少没有名字的呢！但是，对于人类的整体历史来说，这些已经不重要了。

如今，圣心大教堂依然高高耸立于蒙马特的山顶上。游客们纷纷到此，俯瞰巴黎风景。这座雪白的建筑曾经与山腰间散落的昏暗旅馆、简易酒吧、妓院为伍。伊莎多拉·邓肯（Isadora Duncan）与其子弟们正是在这块非法的游击队基地中心赤着脚、轻盈自如地跳着她创造的，后来被称为舞蹈界革命的希腊式舞蹈。昔日那位引发劳特累克灵感的舞女拉·古吕（La Gouloue），现在成为具有蒙马特风格的招贴画和明信片，甚至作为法国风情的象征之一，被带往世界各地。而她所在的红磨坊，那些穷鬼画家们倘若托生到此，一定进不起。这条克里希大街（Boulevard de Clichy）上曾经生意火爆的妓院如今多转为地下，取而代之的是一排林立的性用品商店。过去的蒙马特像一个欢乐的大村庄，被“正统”抛弃的人们在这里过着世外桃源般的生活；现在的蒙马特同样别具一格，却是被高高悬挂的金字招牌。

蒙马特是为了保持其别具一格的特色才成为了一个自由区吗？听上去像是儿戏。但是在 20 世纪初，对于独立与自由充满渴望的居民的确是有意地保卫了蒙马特。他们进行了投票选举，成立蒙马特自治区域的提案以绝对优势通过。有人甚至重新穿上在巴黎公社之前保卫巴黎时穿的军装，虽然这样的战斗往往以把酒言欢收场。蒙马特一直有自己的支持者和拥护者，这也许是蒙马特最独特的地方。20 世纪初，这样的人在蒙马特多如牛毛，那些也许是堂吉诃德式的狂热是蒙马特魅力中最璀璨的部分。

圣心教堂东侧的小丘广场（Place du Tertre）是那个时代的热点之一，现在是一处著名的绘画广场，依然热闹非凡。用“绘画广场”这样一个模棱两可的称谓，是因为它实在难以形容。叫它画摊？这里的作画者可不单单是为了卖画糊口；叫它艺术市场？这里的画家们可自在多了。索源说：“一般只摆摊画肖像的人，并不能以这种方式真正在绘画上有什么追求。但小丘广场的这些人是一回事。这里是受政府规划的，以前要申请，有时候需要等一两年的时间。现在不知道具体情况怎样，

但仍旧不是可以随便进驻的。”与别处的街头画家相比，蒙马特的画家们期待并经历的更是源于“彼时此地”的绘画之梦和生存方式。这里已经被作为巴黎的“人文景观”之一，街头艺术家们以在这片小小的露天广场上画画为荣，据说还曾经发生过争抢地盘的事件。也因为如此，广场周围还有很多来回走动为游客画肖像的画家。人们慕名而来，这里的游客也是最密集的。广场被咖啡馆和餐厅环绕，许多人坐在外面的小餐桌旁看他们画画。这里的绘画作品内容丰富，风格多样。有常见的现场肖像画，也有画家依自己兴趣创作的人物画、风景画、抽象画等等。有的轻松愉快，比如漫画或波普风格；有的则是经典技法的水彩画或油画。画作尺寸不等，价钱有别。画家们摆出已经画好的作品，同时继续画着架上的画，也并不着急招徕生意。有位白胡子老先生吊着烟斗，戴着贝雷帽，一脸漫不经心的神情，只顾一点一点上色。这也许就是最“老套”的画家形象了吧。但是去过几次之后，我似乎觉得这里的画摊有逐渐减少的趋势。广场中心甚至支篷搭架摆上了咖啡馆的桌椅。如果这也是政府管制的结果，那真是令人遗憾。如此重视文化资本并在几个世纪以来因此获益的法国如果都不再“艺术”，那么后世拿什么去延续这种回忆和幻想呢？或者关于巴黎的传奇将在 20 世纪截止？

于是暂且回到它的前世，索性蒙马特的故事还能讲一阵子。艺术家的生活当然不只是画画，甚至在那个时代，他们穷困潦倒却激情万丈的生活同他们的作品一样被人传颂。“机灵兔”（Lapin Agile）（或译狡兔）酒馆就是当时蒙马特帮重要的据点。蒙马特所有的人来“机灵兔”酒馆。艺术家们都好喝酒，老板经常允许赊账。周末，酒馆的大厅与各个包间全部爆满，顾客中大部分是常客，其中也有少数是对这里的艺术气氛抱有好奇心的人。这里留下了毕加索和费尔南德（Fernande Olivier）结伴的身影，更留下了以毕加索为中心并后来成为蒙马特神话中的那群人物。“弗雷德夫人贝尔特第一次看见他在大胖子阿波利奈尔、瘦高个萨尔蒙（André Salmon）以及膀大腰圆的勃拉克、德朗（André Derain）和弗拉芒克（Maufice de Vlaminck）三人的陪同下来到她家时，那威风凛凛的神情丝毫不亚于在贴身卫士护卫下的法国皇帝拿破仑一世。”^①

这间酒馆原本是费雷德（孟特酒吧的老板，因酒吧的常客传播无政府主义被警察勒令关闭）老爹接手的、从前阿黛尔大妈开的“刺客酒馆”。阿黛尔大妈是拉·古吕的一位朋友，而这家酒馆是拉·古吕从巴黎公社的诗人、插图画家安德烈·吉勒那里继承下来的。^②酒馆的招牌是一只兔子从一口锅上方跳过，象征阿黛尔大妈制作的一道名菜——白葡萄酒烩兔肉。艺术家们借用原主人的家姓吉勒（Gill），把该酒馆改名为“吉勒的兔子”（Le Lapin à Gill），其谐音为“Lapin Agile”，意为“机

^① Pierre Daix. *Pablo Picasso*. Paris: Hachette Littératures, 2007. p. 96.

^② 【法】丹·弗兰克. 巴黎的盛宴：1900-1930 年间的艺术巴黎，王姝华译. 北京：中国人民大学出版社，2005. 第 79 页.

灵兔”——这就是“机灵兔”酒馆的来历。该酒馆位于柳荫街，后来成为蒙马特一个著名的娱乐场所，同时也是毕加索团体的活动首选地。

据记载，那时的酒馆内有吧台、包间，室外带平台。室内昏暗，但贝尔特——勤快麻利的勃艮第人，每天将它打扫擦洗得一尘不染。用固定在屋顶上的铁丝挂着的煤油灯，在红色灯罩下泛着吝啬的黄光。墙壁上挂着一个硕大的白色基督雕像和郁特里罗、布尔波特、苏珊·瓦拉东的一些绘画作品，以及毕加索 1905 年创作的一副浑身披带花环的自画像《在“机灵兔”酒馆》。一个特大的石膏壁炉成为一支白色老鼠大军的藏身之地。它们与一只猴子、一只临时驯养的乌鸦、尤其是弗雷德的那头外号叫洛洛（Lolo）的驴争夺领地。洛洛到处吃，什么都吃。1910 年的“独立派画展”上，还有它的一副画像。^①感谢这间因蒙马特而成名的酒吧，这些动物也在绘画世界里留名青史。

现在的“机灵兔”依然保留着以前的砖石结构，位于郁郁葱葱的花草树木之中，但已经显得十分局促，若非留心，可能一步就错过了，很难想象它曾经容纳过如此多的人和事。酒馆旁边紧挨着被保留下来的一块葡萄园，它和“机灵兔”一起，成为旧时蒙马特郊外田园的见证。酒馆的玻璃窗上贴着价目表，似乎有营业的痕迹，但从来没有见它开过门。游人路过拍照留念，然后悻悻离去。兔子跳过方锅的牌子还在，名菜应该已经留在那个时代了吧。

1904 年，毕加索第四次从西班牙回到法国后，他的朋友陶瓷雕塑师帕克·杜里奥（Paco Durio）为他们腾出了他在蒙马特山上拉维尼昂街（Rue Ravignan）的作坊。这是一座稀奇古怪的房子，建于 1860 年，原来是一个钢琴生产车间。他们用木板把它隔成几间后，这里便成了艺术家们的官邸。由于房间建在半山腰，于是入口开在最上层。为了进各自的房间，人们必须在进大门后往下走，首先进入夏天火热，冬天冰冻的昏暗过道。每个房间由朝蒙马特山顶开的大窗户采光。这座房子里有几个卫生间，唯一的水龙头在二层。下层的天花板就是上层的地板。房子的隔音效果十分糟糕，相邻房间的任何响动相互都听得见：歌唱声、叫喊声、脚步声、床铺的吱嘎声、以及时不时的呻吟声……木质地板丝毫不妨碍邻居之间相互了解别人家里发生的一切事情，甚至他们的任何动作。所有的门几乎都关不上。^②

但是，毕加索为他们终于有了落脚地而兴奋不已。他以贪婪的神情欣赏着这座与众不同的奇特全木建筑。他给房子起了个名字，叫“猎人馆”。这座简陋的房子酷似塞纳河上洗衣妇们搓洗衣服的平底船，于是马克思·雅各布（Max Jacob）有了一个新主意：给这座房子起名为“洗衣船”（Le Bateau Lavoir）。从此以后，“洗衣船”这个名字将逐渐地从拉维尼昂街出发传遍全世界。

^① 同上，第 80 页。

^② Pierre Daix. *Pablo Picasso*. Paris: Hachette Littératures, 2007. p. 70.

在“洗衣船”，毕加索住在最上层，即这座奇特建筑的门厅层。模仿咖啡馆和小酒馆的招牌，他在入口处的门板上用粉笔写上“诗人会晤处”。来访者推开这块牌子，发现一个小小的入口。入口正对着一个地面发霉的小小房间。进入房间，里面有一张床和一个生锈的铁火炉。室内充满了浓重的黑烟丝香烟、煤油和麻油混合的气味。在黑暗中，能够辨认出一个代替洗手盆的脸盆，盆里随便丢着一条毛巾和一小块黑糊糊的香皂。屋子里还有一个草席椅子、几个三脚架和一些规则不同的画布；地面上到处乱扔的无数颜料管、画笔以及盛满稀释剂的器皿。一只白色老鼠在一个带抽屉的桌子后探头探脑，它对性情温顺的小母狗弗利卡毫无惧色。一盏煤油灯是这个房间的唯一光源。在房间的一个角落里有一个浴盆，里面放着数十本书。这里，有一只黑色木箱子被当做座椅使用；那里，一个桶里盛满废水等着人去倒。整个屋子乱七八糟……^①这栋便宜破旧的房屋已于1970年5月12日毁于火灾，只剩临街的门面。1978年全部重建，被改造为工作室，现在仍然居住着数位艺术家。一层的橱窗展示着关于这栋房屋的资料和照片。经常有人聚在旁边的拉维尼翁广场临摹这间“圣地”，虽然“洗衣船”的日子对于当时的画家来说，多半是贫穷困苦、他们永远不愿意再触及的回忆。

蒙马特的故事无穷无尽。黑猫酒馆（Le Chat Noir）时代、图鲁兹-劳得累克时代、布尔波特时代、苏珊·瓦拉东时代、郁特里罗时代、“洗衣船”时代、穿蓝色工作服时代、肆无忌惮地随意开枪时代、在“机灵兔”酒馆聚会时代……。后来蒙马特的这些艺术家跨过塞纳河，同生活在塞纳河左岸的诗人阿尔弗雷德·雅里（Alfred Jarry）、保尔·福尔（Paul Fort）、布莱斯·桑德拉斯（Blaise Cendrars）等携手共同战斗。蒙巴纳斯（Montparnasse）成为继蒙马特后的第二个自由的至高点。他们当中有莫迪里阿尼（Amedeo Modigliani）、苏丁（Chaim Soutine）、夏加尔（Marc Chagall）、马蒂斯等。起初，那里的文学家比艺术家多，到处能见到写诗的人。大学校园就在相距不远的拉丁区。其实，早有画家居住在蒙巴纳斯，蒙马特的画家们也有蒙巴纳斯的友人，只是在他们为避战乱、大规模地转向蒙巴纳斯以前，塞纳河两岸的画家们很少交流。画家们与文学家们让这里热闹了起来，他们互为灵感的创

^① 【法】丹·弗兰克. 巴黎的盛宴：1900-1930年间的艺术巴黎，王娟华译. 北京：中国人民大学出版社，2005. 第72页.

作或合作继续充实着世界艺术的宝库。蒙巴纳斯也有自己的“洗衣船——“蜂箱”，也有自己的”机灵兔”——瓦万大街（Rue Vavin）（罗童德酒馆 La Rotonde 和多姆酒馆 Le Dôme）。相对于像毕加索这样极少在第一次世界大战之前就已经变得富有的画家来说，蒙巴纳斯的画家们还过着朝不保夕、随时会被房东赶出公寓的日子。再加上即将发生的战争所带来的饥饿与萧条，艺术家的生活远不如蒙马特那般“世外桃源”。但是他们仍然尽量像在蒙马特那样生活着，像利比翁老爹这样的好人也如弗雷德那样喜爱并照顾着这群饥饿的天才，他们的创作也在继续。时局的动荡以及越来越多元的文化交流和学科渗透让蒙巴纳斯时期的艺术创作呈现为更为开放、更加富有冒险精神的状态。如果说蒙马特时期的立体主义已经足够令当时的视觉标准咋舌，那么蒙巴纳斯时期就要挑战想象力的极限了。在 1912 年的独立派画展上，逃兵马塞尔·杜尚（Marcel Duchamp）的立体派朋友们劝他摘下那幅《下楼梯的裸女》，以免遭受过多的谴责。第二年，他坚持要在立体派金派的画展上展出这幅作品，同时成为纽约军械库展览（现代艺术国际博览会）中的明星。然后，他就跨过大西洋去了美国。

第一次世界大战爆发后，他们如同爆炸后的铅沙子弹，纷纷离开巴黎，星散于法国各地，甚至世界各地。蒙巴纳斯经历了饥寒交迫的时期、组织秘密集会的时期，也重新组织过和平展览。莫迪里阿尼的去世构成了这个可怕时期的最后一幕悲剧。停战协议签署之后，生活逐渐恢复正常。人们即将忘记战争，蒙巴纳斯也同样发生了变化。昨天已经成为过去，蒙马特播下的种子，蒙巴纳斯即将收获其成果：巴黎出现了超现实主义思潮。同其他许多人一样，诗人和画家们也抛弃了四轮马车，换乘上汽车，径直而快速地奔向未来。

今天，这里矗立着一座仍被很多巴黎人称为“巴黎丑物”的蒙巴纳斯大厦。它由于身高 209 米，建筑风格与巴黎古典景观格格不入，自 1973 年落成之日起就饱受争议。期间，还因为发现大量致癌建筑材料石棉和几起自杀事件坏过名声。在超高层建筑屡见不鲜、建筑材料日新月异、节能环保理念一马当先的这个时代，它的外观造型与内部设施甚至保不住当初时髦与前卫的身份。但是，正是应了这番争议，蒙巴纳斯大厦荣登巴黎 15 大旅游景点名单，每年为经营公司带来几百万欧元的收益。同时，它还是许多国际顶级金融集团（如保险集团 MMA 和美国摩根·斯坦利 Morgan Stanley 投资银行）、知名媒体（如 XO 出版集团和半岛电台）以及政府机构（如荷兰驻法国大使馆和法国全国教育互助会）的所在地。它发起于热衷现代艺术的蓬皮杜（Georges Pompidou）总统，后来又经常被作为竞选筹码——如右派人民运动党 UMP 贝尔纳·德勃雷（Bernard Debré）在 2006 年竞选巴黎市长时，曾经将拆除这栋充满石棉的建筑写进竞选纲领以博得选民支持。法国前总统希拉克（Jacques René Chirac）的话最耐人寻味：“我喜欢登上蒙巴纳斯大厦，因为这里是巴黎唯一看不到这幢楼的地方”。大楼当然没有被拆除。精英们无法割舍这座建筑

带来的名誉与利益，百姓们也无法想象在巴黎最热闹的街区出现一个大窟窿。拆除不如整修来得实惠。于是，巴黎市政府决定以“环保、开放、优质、便捷、亲民”为方向，对蒙巴纳斯大厦进行全面整容，新貌将于 2014 年呈现于世人面前。大厦的历史已经为人所津津乐道，但未来却仍将是不可预知的。就像埃菲尔铁塔的近年来开始的夜间灯光秀一样，有人对其兴奋无比，有人却说：“太恶俗了。”我想，当初草图上的蒙巴纳斯，可能也只不过是个艺术理想吧。

媛媛说：“巴黎的魅力在于你永远不知道下一秒会发生什么，遇见什么人。”向来如此！毕加索是西班牙人，莫迪里阿尼是意大利犹太人，夏加尔是俄罗斯犹太人，梵高（Vincent Willem van Gogh）是荷兰人。当然还有许多法国人。但是，如果没有这些来自异国他乡的印象，巴黎会如此风姿绰约，令人念念不忘吗？不仅如此，这些巴黎的异乡人也同样被更遥远的异乡所吸引。在艺术史中，我们没有忽视梵高对日本版画的喜爱，非洲雕塑对毕加索的震撼，或者太平洋风光对马蒂斯的诱惑；也没有忽略他们跋山涉水的起点，但只因他们属于那个时代的巴黎，他们就不是艺术史上的“他者”，而巴黎也就成为了那个独一无二的“整体”。说巴黎是世界艺术的中心，不如说，是世界艺术成就了巴黎。百年之后，仍然有无数来自世界各地对艺术怀有梦想和雄心的人到此苦苦追寻巴黎的美，岂不知，那美原来是个万花筒，美的碎片里本就有着你、我、他。

从社会历史的角度看，这些移民艺术家在巴黎的聚集并不仅仅是心向往之的结果。我们在对待历史事件，尤其是对待有关艺术问题的时候，往往会将最简单易行的原因忽略不计，或无限放大其必然性以强调该事件发生的说服力。倘若这一事件是为神话，被选择信服的那部分（即神话）就更将以压倒性的优势抵御边缘部分对神话效应的影响。由此我们也可以说，神话其实并不是事件的总体。

毕加索来巴黎的目的是参加 1900 年的世界博览会。^①他的作品之一《最后时刻》被选中，代表西班牙来巴黎参展。他对法国毫无了解，并没有打算久居。他离开故乡，是因为觉得故乡太穷，视野太小，家庭气氛十分压抑，希望外出透透气，缓和一下郁闷的心情。如果有一天他决定长期地越过比利牛斯山，离开西班牙的话，那也是为了前往英国，去追随英国的拉斐尔前派画家。但是在此次博览会期间，他遇见了许多画家，后来成为挚友，于是他决定留下来。他的朋友都住在蒙马特，他也来到蒙马特，并且在“前辈”同胞们的帮助下拥有了自己的画室和卧室。五年之后，他成为那一帮人的领袖。

许多背井离乡的人来到法国时，只知道一个法语单词——巴黎。选择这个城市，只是因为早来巴黎的人向他们传递了有关这里的信息。其实即便是艺术家移民，也依然具有移民的普遍因素——聚集和互惠。因此，这些外乡画家们都不同程度地带

^① Robert Maillard et Frank Elgar. *Picasso, Étude de l'Œuvre et Étude Biographique*. Paris: Fernand Hazan, 1955, p. 14.

有时代和地域的标识。早期居住在蒙马特的移民中，来自邻国的西班牙人是主要的一支；蒙巴纳斯由于是法国北部布列塔尼（Bretagne）地区进出巴黎的交通要塞而聚集了一批布列塔尼画家；蒙巴纳斯“蜂箱”的大多数房客来自中欧和东欧，他们都是大战前几年来到此地的移民。东欧的禁欲主义法律禁止个人崇拜，因此也禁止画像。中欧的许多犹太人离开故乡，是为了逃避官方的反犹太主义。在那里的许多国家，大学的大门不对犹太人开放，犹太艺术自身又都是宗教艺术。而那时的巴黎已经具有自由的美誉了。当时他们还算不上巴黎派的成员，但这个流派后来在全世界都名声大振。

如今，生活在巴黎的中国艺术家们也有着各种各样的选择动因。小朱在巴黎有亲戚；他的女朋友小林便跟随他一起到此；小敏起先因为被梵高感动而去了南部普罗旺斯（Provence）的阿尔勒（Arles），后来因为巴黎有更广阔的发展条件而来到巴黎；索源和宏宇则确实只是因为这些关于巴黎的传奇，首站就来到巴黎并一直居住在此……我无法绝然地断定哪一个原因更重要，但他们曾经或者最终选择留在这里，却无一不是与巴黎的艺术神话有关。同样，没有选择巴黎或者离开巴黎的人，也并不是不为神话所动。他们或许是选择用另一种方式与神话靠近，或许是因为心愿已了。小东在巴黎学习两年之后去了雷恩（Rennes），他说，那里的学校可以让他有一间自己的画室。“我刚到法国的时候当然会选择巴黎。想成为艺术家的谁会没想象过巴黎，不想去巴黎！后来的离开，是因为我已经到过那里了。”

除了索源住在巴士底，宏宇住在蒙巴纳斯，我在巴黎的画家朋友们几乎都没有住在巴黎市区（小巴黎），而是多集中在大巴黎 92、93、94 省。其中最重要的原因是：巴黎市区人口稠密，房租太过昂贵。像所有的一线大型城市一样，巴黎的市区主要用于商业、旅游和城市景观建设等，缔造城市的人反而没有城内的安身之所。做版画的索源有幸找到了一家工作室，制版、印刷都可以在那里进行，因此对租住房间的要求也就不是很高。宏宇以前也和一群朋友们住在郊区，后来作品卖得越来越好，参与的交流活动也越来越多，收入相对稳定，就索性搬到了蒙巴纳斯。更多人选择住在郊外，以相对低的房租获得相对大的房屋空间，平时安静创作，有活动的时候再来市区。巴黎市区及周边交通便捷，而且对于中国人的地理概念来说，一到两个小时的车程在大型城市里司空见惯。“朋友圈很重要”，小敏说，“以前巴黎的艺术家聚集在蒙马特和蒙巴纳斯，艺术家互相帮忙算是一种传统。如今虽然没有那么大的规模，也经常联络或者聚会。大家互相理解，有艺术方面的信息也能互通有无。”这已经是她在巴黎的第十个年头了，这些年在法国的生活让她积累了很多关于求学和作为职业艺术家的经验。小敏为人热心爽气，被朋友们唤作“老大”。

第二次世界大战使巴黎失去了西方艺术中心的角色，美国绘画在 20 世纪 50 年代中引领了艺术界。纽约，特别是曼哈顿区，成为新的焦点。美国运用大众传媒以及出色的商业策略使得艺术家不仅在艺术上获得新生，也在生活上得到满足。也是

从那个时候开始，艺术开始以另一种充满市场活力的姿态正大光明地与商业社会走在了一起。艺术家非常清楚他们的艺术根源，从讽刺性意味和严肃意义两个方面向商业社会表示敬意。

我们不得不承认，美国在文化生产领域取得的成就是无可比拟的。利用雄厚的资本背景与广泛的传媒工具，美国梦成功地植入世界各地。即便是今天，美国政府依然毫不掩饰地宣布对美国梦的复兴。在我看来，“美国梦”并不只是关乎物欲的诱惑，而更是一种后工业时代的意识形态：相信自己的力量可以主宰一切。

今天法国的评论家和政治家抱怨说，美国人把他们的电影倾销到法国，造成电影的诞生地反而成为电影业的二线市场。不仅如此，像电影这样的文化产品还在很大程度上影响着人们的价值观与审美情趣。虽然现在依然有坚守欧洲“生活哲学”传统的欧洲人，以及崇尚文艺范儿的亚洲人以看欧洲电影，尤其法国电影为追求，欧洲的电影节依然在世界电影评选活动中占有举足轻重的地位，又或者，法国一定要将美国大片配上法语发音，也似乎不能阻挡美国电影在欧洲的势头。但是在半个世纪以前，法国和欧洲画家大量入侵美国市场，以较低的价格销售他们的绘画，却使美国画家在那一次跨文化交流中受益。美国像海绵吸水一般汲取着来自世界各地的文化营养，而作为移民源头的欧洲，后来却对美国的大众文化范式忧心忡忡。这两种转向固然不可同日而语，但无论是出于对欧洲文化地位的捍卫，还是对文化流变倾向的谨慎，欧洲对待这种全球化问题的态度是值得考量和理解的：他们考虑过太久关于人性的问题，反而没有以生存淘金为第一要义的新大陆来得轻松。

故事不会就此结束。历史的车轮滚滚向前，同时留下一路风尘和一道无限向后延伸的辙。历史的意义不在于它以一种多么言之有据的态度记录并呈现曾经发生过的事实，而在于它将被用怎样的叙述与阅读方式使过去和现在以及未来发生联系。作者的初衷、读者的意愿、社会的情景、文化的语法都是参与者。

宏宇说，“美国的市场确实吸引人，但欧洲依然以一种旧式的人文气息吸引着我。我所有获知的关于艺术的传奇和我自己曾经的向往，都和法国，尤其是巴黎分不开。尽管有人不喜欢这里阴霾的天气、脏乱的街区、或者相对保守的艺术品市场。但是我总觉得，这里承载着某种那个时代的艺术精神，是一个更可以让我有理想的地方。”

第四节 反射蓝，安全白，032号红

“这是一种什么样的精神呢？”“对艺术的尊重、普遍的欣赏习惯、比较连贯的绘画传统、多元和自由的创作氛围吧，还有对艺术家的尊重。”“但实际上，艺术需要突破，而每一次突破都要经历被认识和接纳的过程，不是吗？”“是的，但他们对艺术有自己的概念，总体来说，艺术在法国社会不是个生僻词，受众很广。学

院派有学院派的评价，精英阶层寻找他们想要的，普通人也会在力所能及的范围内买一些作品。他们有这种审美需求，而且似乎是自然而然的。”“那么，你觉得存在类似品味或者标准的问题吗？”“当然存在。但是并不要求标准和品味的统一。巴黎的画家非常多，画什么的都有。画家想画什么画什么，顾客想买什么买什么。假如一个人不喜欢你的作品，他可以去选择他喜欢的，但不会否认艺术本身。”“对艺术家的尊重，你有什么体会吗？”“这也是一种整体的感觉。当你说你是一位画家的时候，别人的脸上首先出现的不是诧异。他们觉得这是一个相对特别的职业，有创造性的职业，但是正常的职业，虽然谈不上高尚与否，但不至于另类。我觉得这就是一种被尊重的感觉。当然，这可能也和巴黎有关。巴黎一直聚集着大量的艺术家，如果哪天巴黎没了背着画夹的人，反倒不对了。不过总体来讲，整个法国都是如此，选择以画画为职业，没有那么多心理负担。”

作为外乡人，我们或许认为，巴黎是一切“法国精神”的起点。人们将巴黎的神话与幻象也投射于整个法国。或者说，有了巴黎，整个法国就成了巴黎。就像红酒在铁路出现之前只是地方产品，后来则成为法国的标签。法国人自己说：“巴黎不是法国。”更确切地，巴黎不像法国。相对于这座国际化大都市来说，法国的其他地区更多地保留了自然、宁静、闲适的生活景观。除了巴黎，“法式乡村”是人们对法国的另一种描述和印象。事实是，这两种风格的差异并没有彼此排斥他们各自与艺术的关联。巴黎固然是艺术重地，但巴黎之外的其他地区也不是艺术的荒原，甚至在那个巴黎成为世界艺术中心的年代也是如此。高更（Gustave Courbet）、塞尚（Paul Cézanne）曾经在布列塔尼地区居住、写生；南部的阿尔勒是梵高艺术创作中最重要的部分，尤胜巴黎；第一次世界大战爆发之后，包括莫迪里阿尼、苏丁在内的许多艺术家去了尼斯（Nice），而那里已经住着年迈的雷诺阿（Pierre-Auguste Renoir）。艺术家以巴黎为阵地，时而又辗转于法国各处。现在，尼斯甚至被誉为法国当代艺术的中心。“当代的”中国艺术家们也是如此，虽然巴黎集中了最多的艺术家，但在其他城市同样能见到他们的踪影。

如果说，“艺术巴黎”更像是一个关于城市的神话；那么“艺术法国”就是一个文化的神话了。可是，法国人天生热爱艺术吗？就像说中国人天生爱吃一样？这是一个无法用充分必要条件完全证明或者证伪的问题。人们当然知道“刻板印象”是多么愚昧和粗略，但是这种通俗哲学却往往远比书本上晦涩的理论来得亲切。人们对于“原生论（本质论）”的信任就像对亲子鉴定一样偏执，因为它有一个无法改变、无需再做解释的上限，同时又有无数既成事实作为例证，无论这些例证是否有庸俗唯物主义或者以结果当原因的嫌疑。因此，像“法国人是否天生热爱艺术”这样的问题，就更接近于“为什么法国人被认为是天生热爱艺术的”，或者“法国人是如何‘天生’热爱艺术的”。

法国的小学课本上有这样一篇读物：我梦想我的玩具会说话，我梦想长上了大

象的鼻子，我梦想太阳变成了绿色，我梦想老的时候还嚼着奶嘴，我梦想我把狼吓哭了……我梦想成为老师的丈夫。左文右图，画面上一个六、七岁的小男孩，穿着西装、戴着礼帽，手挽身披婚纱、比他高一大截的女老师，两个人幸福地走在开满鲜花的田野里。^①

我想起我小时候学过的课文，基本由英雄事迹、名著选段、寓言等具有“教育”意义的文章组成。学习每一篇文章都必须经过归纳主要内容、总结中心思想的过程，尤其要有“歌颂”或“批判”的字眼。老师们都配有教学参考书，后来学生们也能购买到，这种书被我们戏称为“答案书”。由此，写作文也是一样。如果是关于“理想”和“梦想”的题目，那一定每个人都会写上诸如医生、科学家、解放军战士等伟大的职业，每个人的梦想必然是关于祖国强大、人民富强等与自己很遥远的词汇。谁敢写出像“我梦想成为老师的丈夫”这样的作文，那一定会遭到老师和同学的嘲笑，没准会被勒令叫家长。我想，那时候的我应该也是这样写的，但现在却对这些“远大”的词汇不了解了。

“德、智、体、美、劳”全面发展是我国儿童教育的基本原则。但我记忆中本来就为数不多的美术课却几乎都是坐在教室里画老师指定的图案。印象深刻的是，二年级的时候，我因为带了一盒 12 色的水彩笔而被老师训斥为“花哨”。7 岁的我完全不懂为什么水彩笔不应该有 12 色，我还想用 24 色的呢。当我与我的画家朋友们谈起这段孩子气的困惑时，他们都笑了：“当其他小朋友都只用 7 色的时候，你就犯规了。”索源说：“我小时候的美术课好像几乎都在上自习。”

“规矩”就是一种“德”，更确切地说，是德的重要保障。尽管“全面发展”不分先后，但我们对德育的强调显然是第一位的，这与我们的 大国文化传统有关。德育固然重要，可如果将规矩与可能性坚决对立，甚至以牺牲后者为代价，将“德”等同于规矩而不论其所以然，那么这种德育之下的人也只能都是答案书。并且，一旦规矩秩序发生变化，这种统一标准化训诫出的“德”也会遭到质疑。于是，孩子们自然都知道要“好好学习，天天向上”，但如果这就意味着必须以程序化的操作方式来实现，那么“学习”和“向上”的意义也就寡淡了。

对“德”的强调当然不只发生在东方。在艺术世界，真、善、美三位一体一直是关于艺术本体的讨论内容。古希腊人相信真是世界的本原，前提是相信世界的本原是完整有序的，艺术的目的就是无限接近于这个触不到的“真”，而“善”则是实现这一目的途径；西方绘画的全面兴起与宗教有关，借助更为直接的形象方式，宗教内容得以普及，因为每个人都有“看图说话”的能力，但并不是每个人都会读写。相对于人工创造的文字来说，艺术被认为是更接近自然的；“非西方”社会的艺术及“原始艺术”则通过视觉结构来强调作为集体意识或集体无意识的社会秩序

^① Feuille lecture 14. *J'ai rêvé que...*

<http://www3.ac-nancy-metz.fr/eco-e-lafontaine-nancy/spip.php?article428>

和世界观（尽管这样的观点涉及简单分类和整合性假设的争论）。即便是康德美学对艺术纯形式的关照，“无功利”的自律艺术依然不失为一种建构区隔的教化。

“艺术需要一点天真”，我接触过的艺术家几乎都说过这样的话。“天真在于不受外部教条所限，敢想象、敢创造、敢质疑。但这通常也会表现为一种矛盾。如果外界完全消失了，想象、创造、质疑也就没有了。”我理解他们所说的天真，它是创作中全情投入、忠于自己的一个状态；也是相信世界的可能性并坦诚面对的一种开放态度。与人们通常将艺术视作所谓“逃避现实的虚幻理想”不同，艺术家的“天真”并不与世界对立，也不是来自世界之外的神秘感应。世界在关上一道门的同时也打开一扇窗。

在法国学艺术就是这样一扇窗。作为最具有“艺术气质”的地方，法国在艺术教育、艺术交流，艺术的公众普及方面形成了一套互为支持的体系，并在艺术品市场的税收和立法方面较为成熟。17世纪，最重要的学术事件就是1648年皇家绘画与雕塑学院（Academie Royale de Peinture et de Sculpture）的建立。^①其创建者是让-巴普蒂斯特·柯尔贝尔（Jean-Baptiste Colbert），该学院的设立是国王路易十四（1643-1715年在位）的帝国宏伟计划的一部分。学院的规划与路易十四的政治抱负之间有种特别的联系：他期待有种艺术能够宣传他伟大的统治者的地位并将永留青史。该学院的组织和课程十分复杂，但却具有显著的特点。其中主要的几点如下：强调约定俗成的惯例；对绘画主题进行等级划分；自然在有关理想的观念所处的角色；以及“对于热情的表达”。1667年，一个名叫菲力本（Félibien）的学院院士公布了绘画类型的等级，这种等级的划分不是根据形式，而是依据主题。等级中最低的是那些不动的物体，即静物（natures mortes），比如水果，蔬菜。等级范围的再上一层是风景和动物绘画。人物形象在整个排列中占据了最高的地位，在这一层中，日常生活主题是最低劣的，再往上是肖像、古代与当代的历史场景，最后，处于等级最顶端的是表现罗马天主教教会之神秘的绘画，即圣事主题的绘画。

组成该学院的另外两点要素是理想与新心理学，这二者形成于17世纪后期的法国。沿袭了柏拉图（Plato）和亚里士多德（Aristotle）的传统，17世纪探讨理想这一问题的人们相信，现实的世界是肮脏的、混乱的、不完美的、不断变化和衰退的，并且有些时候是丑陋的。艺术家的工作就是修补这个世界，使它重获完美，并通过图画将世界的这种理想状态保存下来。而另一种不以这种预想为前提，而是依据对于现实的考察，即心理学。这一要素的发展源于人类的形象处于绘画等级的上层。这使得在艺术家中形成了一种古老的传统：一个艺术家不应该只表现人类的身体，还应该剖析其灵魂。

^① 【美】温尼·海德·米奈. 艺术史的历史, 李建群等译. 上海: 上海人民出版社, 2007年. 第18页-第20页.

所有这些都涉及艺术家的创作选择、观众如何“读”一件艺术作品，以及艺术史学家和其他的人如何探索文学叙事。虽然“标准”持续变化着，但这一教育的方式却一直持续至今，它也比标准本身更为重要。画家们在法国艺术教育中的一个别样体验是创作者需要对作品进行阐述。每完成一件作品作业之后，学生要向老师和其他同学说明这幅作品从灵感、构思、方法、步骤、到创作完成之后自己的评价，并对别人提出的问题做出回答。画家们觉得，作品无关好坏，但他们并不是仅仅关注呈现在那里的一个形象，而是将它看成是一系列过程的结果，其中可能是充满矛盾的。这种方式训练创作者有意识地关注思辨和可能性，也训练艺术家成为一个可以讲故事的人。索源说：“以前在国内的时候，我们相信作品的‘缄默’，作品将艺术家的创作和观众的理解似乎隔离成两个封闭的系统，艺术家拒绝或不屑于文本和表述。其实法国的这种方法到不是为了单向的说服观众，而是将观众作为创作时需要考虑的一个因素，形成彼此的互动。”也因为这个“任务”，学生们平时要阅读大量的文字材料，不光是艺术史的，还有哲学、心理学、文化理论等等其实与艺术密切相关的书籍。在很多美院，人类学、哲学还是必修课。宏宇说：“倒是很有些中国古代诗书画一体的意思。”我想起的倒是侯汉儒，如此看来，他的“理论”功底也就不足为奇了。

学院派在后来遭遇了挑战，争议也许扰乱了艺术的标准问题，但很大程度上却使得艺术创作获得了新的生机。事实上，学院没有失去它在教育方面的垄断地位，反叛的人们也没有创造出一种被解放了的全新的审美秩序。这两条线索始终在艺术界时而分道扬镳，时而并行不悖，直到现在比如“体制内”、“体制外”这样的归属结构也是如此。更值得指出的是，这种分类有一个前提，即，学院与反叛、体制内与体制外，都是就某一个社会文化体系之内而言的。而在体系之间，争论所隐含的象征秩序则可能被赋予新的意义。

在海外从事艺术创作的艺术家一般都接受过国内的学院教育。在国内美院学习的时候，有一项重要的学习方法就是分析和临摹大师的作品，而大师的作品基本上来源于画册，很少有机会能亲眼见到作品的真身。在技术的学习上，画册仅仅能提供一个即成的像，而很难感受到例如笔触、光线变化、色彩叠加等这些像的形成方式。而且因为是舶来品，能看到的作品就非常有限，大多是经过艺术史筛选，甚至又经过国内学院派再次筛选的经典名画。无论时间范围，还是作品的多样性，都或多或少与身临其境的西方艺术界有些脱节。宏宇和索源都讲述过这样的体会，他们来到法国之后才知道了一些以前从未听说过的作品，这些作品对他们多年研习的“中国的西方艺术史”造成了极大的冲击。“法国的一些学院派作品可能不是中国学院派提到过的，从这些作品中得到的启发很有可能让我们反思或改变以前的创作方式。”

鉴于西方艺术教育的悠久传统，我们通常会认为他们的学院教育无可挑剔，至

少会显示出国内学院教育无法比拟的优势。这大概也是海外求学潮成因中比较惯常的一类想法。而这些在接受过国内学院教育，又接受过法国学院教育的艺术家们认为，实际上尤其就目前国内与国外的情况看来，学院的优劣也并非完全如此绝对。小东在经过了三年的学习之后有一个深切的体会：国内外的艺术教育各受各的毒害，大家的思维都有限制，只不过表现不同。“比如国内的教育比较重现实主义，不注重解释作品，于是学生做出来的都是很现实主义的东西；西方教育比较重视解释，强调想法，但可能也会走向另一个并不对作品本身负责的极端。”法国在西方中还稍显特别，由于比较巩固的艺术教育传统，相对而言，法国一直保持着一定程度的架上绘画传统。“这到也不是个坏事”，小东半开玩笑地说，“如果所有的人都去搞当代艺术了，那么架上绘画就变得‘当代’了，不是么？”的确，在如今这个也许前辈们觉得无比奢侈的艺术环境中，至少从概率上看，在哪里、做什么的人都有，都能找到比过去更多例子。然而我们依然需要找到一个可以言说的文化概况，并同时注意补充人与人的不同。

另外两点兴起于 17 世纪末到 18 世纪初的学院问题。第一个是对辩论的兴趣，第二个是公共展览的开始，以及对于学院外更为广大的艺术大众的定义。^①从 1737 年开始，法国学院开始定期举办沙龙。之所以这么叫，是因为首次展览是在卢浮宫的卡雷沙龙（Le Salon de Carré）里举办。每届为期三周，这是现代艺术展览的开始。在这里，现代批评诞生了。艺术家们发现他们的艺术面对着大量的观众和广阔的市场，他们能找到其艺术的目标市场。沙龙展在入选及评判标准上后来也遭遇了自现代派开始的反体制挑战，但这种形式却保留下来，并在之后的几百年时间成为艺术面向创作之外的重要活动。法国也因为其展览的开创地位而使得它成为艺术活动最为活跃和广泛的地区。

在法国，大大小小的展览不计其数。政府机构、基金会、企业、画廊、学院、博物馆都参与其中。我和小黑的首次碰面就是在圣·艾蒂安（Saint Étienne）的国际设计双年展上。圣·艾蒂安是里昂附近的一个小城市，但这个城市的双年展却十分有名，算是这个城市最为著名的活动。展览由设计城文化合作公共处（Établissement Public de Coopération Culturelle de Cité du design）和圣·艾蒂安艺术与设计高等学院（École Supérieure d'Art et Design de Saint-Étienne）主办，罗纳省政府和法国国家文化部协办。为了配合这次双年展，法国国家铁路公司（SNCF）推出了“圣·艾蒂安展览特价车票”，票价为原价的一半，而且同一天内往返时间不限。出了圣·艾蒂安火车站，就能看到去往展览地点的路线标识，工作人员还在公交车站负责咨询。展览的主场地设在圣·艾蒂安艺术与设计高等学院，学院始建于 19 世纪，本来是一所地区级工业艺术设计学院，后来则因其在应用艺术方面的成就成为国家级设计

^① 【美】温尼·海德·米奈. 艺术史的历史, 李建群等译. 上海: 上海人民出版社, 2007 年. 第 23 页-第 24 页.

学院。学院的成就带动了当地的经济的发展，圣·艾蒂安也因此成为一座以设计而著称的城市。由于与产品设计的渊源和对应用艺术的侧重，学院特地改建了一间 20 世纪的典型工厂厂房并进驻于此，与其他传统美院极为不同。和小黑接上头之后，我们就开始一起进厂房参观。两间大厂房和一间中心图书馆展厅分为布置了产品设计、工业设计、灯光设计、景观设计以及未来城市设计等，艺术家以便捷、舒适、环保、节约资源、多样性可能为诉求，设计并制作了大量以日常生活为灵感的作品，并对当下高速发展的社会中所存在的问题和状况进行了反思。小黑虽然本身并不是做设计的，但他对这种结合了大量高新技术运用的艺术创作很感兴趣，上次双年展也来看过。以他在法国四年多的感受而言，他觉得从整体上说，法国人的确明显地表现出对艺术创作的兴趣，不光是纯艺术品，还包括生活居家、城市建设方面。“他们对造型、色彩有着丰富的想象”，小黑笑着说，“他们没有什么大志向，更倾向于享受生活，宁可大动心思地整理自己的小院子。”

来参观展览的人很多，有艺术和设计院校的学生、从事相关行业的职员，也有普通的市民。许多人带着孩子来参观，小家伙们好奇地跑来跑去、问东问西，家长耐心地解释孩子们的疑问，也使得整个展场充满了浓重的家庭气息。类似的情况在几乎我去过的每一个展览和博物馆中都有发生，有时候是家长单独带孩子参观，有时候是学校或者机构组织一群孩子或介绍，或临摹，或在展场组织各种活动。许多博物馆和展览馆都和学校有着长期的合作关系。就在我住所对面的罗马剧院遗址里，也总有各年级的孩子们坐在草地上听老师讲课。法国的博物馆和展览机构在公益性、教育性、研究性以及国家维护方面确实十分出色。据法国国家统计与经济研究院（Institut Nationale de la Statistique et des Études Économiques）的研究报告称，2005 年，有一半以上的法国人参观了至少一间博物馆、一次展览或历史纪念建筑。^①文化遗产成为文化活动中最受欢迎的项目，比如自 1984 年起，每年秋天成功举办的文化遗产日。在某种程度上，以“艺术”著称的法国人民也在因此之名而不断强化着他们对于艺术的意识。

对艺术这一“文化资本”的认识也使得人们较为普遍地尊重艺术家。虽然在布尔迪厄看来，“文化资本”无疑是建构大众与精英的区隔，审美倾向也必然出于建立在资本主义资源私人占有制度之上的熏陶和培养，但就业已形成的氛围而言，对艺术的兴趣却给艺术家本身带来不少好处。路易十四这位热爱艺术的国王，虽然试图以制度性的方式把握美的权力，从而建构出一个美轮美奂的帝国，但自他开始，以国家为主要力量，对文化、艺术、教育的投入与扶持却也在历史的结果上为法国留下了一笔无法抹杀的艺术资源和文化建制。从另一方面讲，法国的文化传统也是文化融合与汇聚的结果。第二帝国时期的法国鼓励移民来法国，目的是利用他们从

^① Insee 2007. In: Bourgeon-Renault Dominique(Ed.). *Marketing de l'Art et de la Culture: Spectacle Vivant, Patrimoine et Industries Culturelles*. Paris: Dunod, 2009. p. 56.

事新的建筑工程。一些农场主也聘用外国人进行农业生产。随之，从事各行各业的人都涌向法国，世界各地的移民也带来了丰富的文化影响。在接受移民方面，法国早有好名声：1791年，法国率先授予境内犹太人公民权，允许他们同法国人享有平等的权利。法国由此获得的良好形象跨越国界，世人皆知。20世纪初，法国成为自由平等、宽容大度、讲究人权国家的化身，自由宽容的环境又使得更为多元的文化汇聚于此，尤其是不与清规戒律妥协的艺术。加之，在欧洲并不特殊的是，作为殖民国家，法国还拥有殖民时代对异文化进行探索挖掘的“上对下”的权力，法国从殖民地吸取的文化资源以及建立在殖民权力之上的文化研究成果，后来都逐渐成为法国文化成果的重要部分。但是，往事随风，没有人再对此追根溯源。如今，法国的公民都是法国人，法国的多元文化促成了只有一个“法国文化”。自由（liberté）、民主（égalité）、博爱（fraternité）的红白蓝三色旗高高飘扬，美轮美奂。

第二章 凯撒的金拇指^①

第一节 潘玉良 赵无极 朱德群 王衍成

如果说，法国的艺术神话是一个关于“境遇”的神话，那么已经在中国旅法画家史册中留名的画家们就是更令如今的旅法画家们“有迹可循”的神话。“我们当然都听过他们的故事”，画家们说，“其实如果只是谈到艺术问题的话，他们离我们很远。但如果说到画家，他们又离我们很近。可实际上这是两个无法割裂开来的事情，尤其是当我们想到关于自身的种种，必然就会想到和我们类似的人。也许是因为在‘异国’这个巨大的标记之下，‘同胞’就是最显著的‘类’。”“也许恰恰是因为我跟你们谈的是关于这个‘类’的问题呢？”“很有可能。但在来之前和刚来的时候确实是想过。那个时候这个‘类’最大。”

“神话”是需要有距离的，就像“想象”永远需要“异远”一样。而这种距离是可选择甚至可操作的，因此，神话也是。我们需要相信我们愿意相信的那部分，尽管神话的文本就在那。

潘玉良：独立自由的神话

轻软的海风带着丝丝缕缕的咸腥味，从窗口飘了进来。坐在加拿大皇后号邮轮上，玉良心里激动万分，自从考取了留学津贴，她就沉浸在欢乐中，终于踏上了去巴黎的征途，她永远不会忘记这一天一九二一年她心中最视为神圣的这个去异国征途的日子。玉良先在里昂中法大学补习了一个月法语，就以素描成绩优异考进了国立里昂美专。一九二三年，又转插到巴黎国立美专。这期间，她与中国同学徐悲鸿，邱代明等，在巴黎的凯旋门，在波光粼粼的塞纳河上留下足迹和身影。^②

潘玉良，一个出身卑微，有思想、有见识的女性，不仅是在现代与创新中寻求艺术的发展，而且是走出家门、国门，到社会中去活动。她作品中跃动的色彩、流动的画面体现了一个民国女画家内在的激情。命运和社会的不公没有压抑她非凡的才华，反而使她更加具有独特的气质。潘玉良的一生，不是在昂扬奋斗，而是

^① 凯撒·巴尔达契尼（César Baldaccini），法国著名雕塑家。

^② 石楠. 画魂：潘玉良传. 南京：江苏文艺出版社，2000年. 第86页-第89页.

千年传统下的弱势女性在枷锁下挣扎的一生。在民国这个纷乱迷离的社会中，更是增添了一份传奇的色彩。^①

关于潘玉良的传奇，我们称之为“画魂”。在这个传奇中有几个突出的字眼：“女性”、“千年传统”、“走出家门、国门”。她的作品倒不是突出的内容，而“才华”、“思想”、“见识”却成为对于“女性”的强调注解，反而多少有些尴尬。海风、游轮、凯旋门、塞纳河则作为传奇发生的景观，使故事充满了诗意的浪漫情怀，尽管这是一个关于挣扎的故事。当然，如果没有潘玉良之前“卑微的出身”和“不公的命运”，她的故事也许就不那么具有传奇色彩。但正是在艺术中心法国的“异国征途”改变了这一切，使她冲破了“枷锁”、成长为一位“非凡的”、“寻求艺术发展”的女性。在她的故事中，巴黎是实现她“独立”、“自由”梦想的途径，梦想的“实现”也使得法国成为旅法画家们的梦想依据。而“女性”在作为一种“事实”同时，又以弱势的典型形象不仅指向封建的中国，也指向尤其以女性独立自主著称的法国，甚至指向“东方学”意义上的中国。借由法国（西方）获得解放，或多或少成为中国对西方之路的期待隐喻，从而强化了故事的神话效果。“其实，潘玉良在法国绘画界的名气并不大，她在国内为人所知也多半因为她身份的典型意义。她的作品当时在国内也没有获得认可，后来又作为旅法最早、最著名的女画家而被重新提及。后世看来，她的艺术绘画生涯的确是十分辉煌的，但是在当时，她的境遇也许并没有那么好。”小敏说，“她确实是个传奇，说到旅法艺术家，她肯定是一个象征性的人物。同时，传奇中的自由精神也被与法国联系起来。”

与潘玉良的神话相比，王衍成的神话更具有“当下”性。王衍成现任联合国教科文组织国际造型艺术家协会国际艺术中心副主席、法国国家比较艺术沙龙副主席、日内瓦国际儿童画展评委会委员、中国美术家协会会员。曾获得 1996 年，蒙地卡罗王子艺术基金会大奖；1996 年，法国里斯沙龙一等奖；1997 年，法国秋季沙龙奖；等等。近年来，他在世界数十个国家举办个人画展，作品中国美术馆、广东美术馆、法国里斯市政府、摩纳哥博物馆等许多机构收藏。获奖、进画廊、举办个人画展是画家走上职业之路的理想途径。王衍成的故事是最符合“苦尽甘来、功成名就、回报祖国”想象的神话

2008 年 1 月 9 日，在北京亚洲大酒店举行的 2008 年迎春艺术拍卖会上，一幅名为《了望》的抽象油画备受人们关注，这幅画以 600 万元人民币起拍，最终以 700 万元的高价落槌，创下了此次拍卖会的最高价，而这幅画的作者是并不被人们所

^① 潘玉良. 世界华人艺术家群像.

http://www.lingnanart.com/chineseMaster/Master_panyuliang_ch.htm

熟知的旅法青年画家王衍成。王衍成的名字虽然不为国内绘画界所熟知，但在西方画坛却早已名声鹊起。他的绘画作品不断受到各界收藏人士的“热捧”，拍卖价格也在直线上升。然而在王衍成看来，拍卖价格的高与低却并不重要。近年来，王衍成已先后在数十个国家举办过个展，作品被多个博物馆收藏。法国权威的《艺术》杂志称王衍成是“造化天成的抽象派画家”。法国著名画廊普罗透斯画廊（Galerie Protée）在推出王衍成的画展宣传册上写道：“王衍成是本画廊继赵无极、朱德群后推荐的第三位中国画家。他的绘画作品中有着神秘难言的一面，不管如何去欣赏，如何去沉思，如何试着去诠释。其中蕴涵的古老中国和东方文化如此分明，我几乎都可以嗅到她的味道，觉到她的颜色，其中难言的神秘是那么引人神往……”

从不懂抽象绘画到被誉为造化天成的抽象派画家，一位华裔画家是如何成功立足西方画坛的呢？法国巴黎被称为艺术之都，在那里汇聚了全世界顶级的艺术家。有人形容那里既是艺术家的天堂又是艺术家的地狱，因为稍一放松就会被巴黎抛弃。王衍成是在近十年间迅速崛起的青年画家，在此之前他在巴黎过了近7年相当窘迫的日子。1989年，王衍成怀着对艺术的追求赴法留学，开始了他的“寻梦之旅”。然而，初来乍到时所遭遇的生活窘境，很快便将他的梦想变成了冰冷的现实。他最痛楚的一次经历是被朋友赶出家门，流浪街头。为了在巴黎生存下去，身无分文的王衍成不得不想到去餐馆打工。然而，对于一个只习惯于手握画笔的人来讲，即便是想找到一个洗盘子的工作也是相当困难的。就在王衍成走投无路的时候，他突然发现巴黎的街头画人像很赚钱，这位出国前已是国内小有名气的画家，为了生计开始流落街头卖画。王衍成并没有像其它在街头画画的人一样，满足于每天一两千法郎的街头收入，他一边画像一边琢磨着今后如何在巴黎立足。靠画像积攒了一些钱之后，王衍成就开始在家里从事艺术创作，并参加一些小型的画展。

当王衍成在困境中坚持不懈的追求自己的艺术梦想之时，他也许并不知道，幸运正在悄悄的向他走来。在到达巴黎七年之后，王衍成遇到了他人生中的第一个伯乐。王衍成并不知道他受邀参加的蒙地卡罗王子艺术基金会大展是一个在绘画界非常重要的国际艺术比赛。这是他第一次参加国际知名画展，令人感到意外的是，王衍成的作品一举夺得此次比赛的大奖。

在社会名流云集的颁奖现场，王衍成居然被门卫拦在了外面，至今回想起来那一幕依然让他感觉既好笑又心酸。获得蒙地卡罗王子艺术基金会大奖（这是中国艺术家首次在这项摩纳哥现代艺术大奖赛上获奖，当时世界各地有 800 多件作品参展），是王衍成拿到打开欧洲画坛大门“钥匙”的开始：收藏家开始找上门来，评论家们也开始关注他的作品。王衍成的创作迅速地被认同，不久，他又获得了里斯沙龙和秋季沙龙的大奖，此后，王衍成的艺术创作道路变得顺畅起来，其画作的价值也直线上升：目前他每幅作品的价格在 8000 至 20000 欧元间，且以每年递增 10% 以上的幅度增加。从第一次获奖开始，越来越多的巴黎艺术家和鉴赏家开始认可王衍成的作品，他也在以后的十年间逐步晋升为法国顶级的抽象派艺术家之列。王衍成就经历过巴黎的排斥、考验并最终被这座城市所接受。如今已是法国最好画廊的签约画家。勤奋和思索是成功的秘诀。鸣鸡而起舞，王衍成每天一早起来，就开始进行创作。当感觉到来的时候，常常画到深夜。这其中他还穿插了和画廊、评论家的定期约会、洽谈、看展览，随时把握最新的艺术信息。正如他自己说的，“一天不能不思考”。他认为有自己独特的看法，不断地求变，才是寻找更好艺术之路的必然途径。^①

从怀抱美好梦想到遭遇冰冷现实，最后通过坚持和努力获得成功，这是一部上

^① 生命的画布——王衍成. 中央电视台国际频道华人世界栏目. 2008 年 3 月 20 日.
<http://news.cctv.com/world/20080320/103078.shtml>

世纪末海外华人的经典奋斗史。其中的过程虽然辛苦，但是王衍成的故事最终还是以励志的姿态呈现为一个希望。画家们当然希望这样的故事多发生一些，但他之所以能够成为一个传奇，就意味着这种结果必然不是大多数。“故事肯定都是这样”，索源说，“其实每一个人都会有困难，也都会有相对而言的幸福时光，关键在于最后的结果是不是可以让经历成为故事。就像不是每一位经过逆境的画家最终都能像王衍成这般功成名就一样，也并不是每一位成名的画家都一定自认为坎坷。但矛盾与冲突是故事性的必需。”从逆境到顺境，像这样的奋斗史不如说是一种逻辑，它既是必然的，也是偶然的，二者一并构成神话的解释力和说服力。每一位画家在其中都能找到与自己类似的内容，比如梦想和坚持，同时也能找到与之对照的部分，比如命运。而故事的另外一个部分则更具有“海外华人”的神话意义。

尽管在法国的地位冉冉上升，但王衍成更关注着中国的发展：艺术水平和经济的发展是紧密相连的：民族兴旺，则事事顺利。你看，宋代的瓷器，件件上乘，连普通的碗、盘都是精品。而清代晚期以后，就没有什么值得一说的了。中国现在是处在积极的上升通道中，如果再过 10 至 20 年，随着中国经济地位的进一步提高，欧洲的顶级画廊也将会积极拓展中国的市场，悠久的中国文化将会影响整个世界文化。”

现在王衍成每年都要回祖国来作画。从王衍成的艺术道路可以看出，他是一位不断求索、不断进取的画家，正值创作盛年的他追求现代的完美和崇高，更执著追求生活和艺术的真谛，他的画不仅给人带来美感享受，更以其丰富的人文内涵而引人深思。

绘画是视觉艺术,整个美术史就是视觉艺术的历史。王衍成认为，20 世纪西方抽象艺术绘画大师曾经从东方意象性的艺术之中汲取营养，抽象绘画与中国绘画有共同的渊源，中国人向来就有灵性很强的抽象思维，挥开画笔，这种潜在血液中的灵性就溢发出来。^①

^① 总编访问. 世界抽象艺术新代表王衍成. 2011 年 3 月 5 日.
<http://sd.sdnews.com.cn/2011/3/5/1031076.html>

从本土文化出发，借由“他者”实现自我的文化意识延续了之前从边缘到主流的逻辑。如果说与他者的对照是自我意识的必经之徒，那么在有关海外华人传奇的文本中，这一逻辑就不仅仅是一个解释，而更像是一种面向国人的、具有道德优越感的秩序结构。而且对于画家来说，这种秩序结构的胜利一定会在作品中有所体现，作品因此也成为艺术的神话。神话向两个系统展开：一面是引人神往的“难言神秘”，一面是理应如此的“潜在灵性”。我并不否认本土文化对艺术家个人的惯习作用，也不怀疑艺术家对母文化的深层认同，可是如果画家的作品始终都没有明显地表现出“中国”，其实是“古老中国”的文化之根，是否就能意味着画家已然脱离了生就其中的文化干系呢？可以肯定的是，传奇必然是建立在既成事实之上的书写。艺术史的通常做法是在艺术家百年之后，将其与作品做一个从摇篮到坟墓的选择归纳。实际上我们并没有充足的理由对文化之根和艺术作品的最终呈现做一个简化直接的形塑联合。但是在传奇中，这种武断却可能是合理有效的，它服务于传奇的上下文，也受雇于写作者的意愿。

由此衍生出的另外一些问题是，中国画家的“文化之根”到底是什么？这种文化之根又在多大程度上影响着画家的创作？而这是否又说明我们可以假想出一个海外中国画家的“群体风格”，并且这种风格既符合西方人对“异文化”的想象，也满足我们对“身处异乡”的文化之根的印象？如果王衍成被认为是用“抽象的渊源”在“意境”上表达了这种想象，那么他的前辈朱德群则是在更为广阔的范围内成就了作为海外华人画家的典型意义。

朱德群一生致力于绘画，从扬子江岸至塞纳河畔的独特旅历，工作坊时光七十余年，渡过了动乱的一世纪。他源源不竭丰沛的创造力主要透过他所钟爱的两项中国发明的材料来表达：纸和瓷器。

水墨的变化魔术无疑迷惑了他，这确实是一种独树一帜的表现方式。如果文字能固定住思想，素描则以眼力所观，重现形象，也需要心智的建构，但是只有水墨可以捕捉幻象。水墨属于内敛，倾听内心独白的单纯语言，纸、墨和笔一切皆触手可得。在这充满偶然性的水墨艺术中，因为无法回头修补，朱德群表达了他本性最直接的一面。作为工作室之人，而非户外写生的画家，他的时间分配于画家的画架和文人的书桌之间。他保留色彩给白昼世界，黄昏暮色则只使用中国水墨。艳阳的光辉中，他是宇宙华丽之颂扬者，然而日落之际，感性和审思超越一切。

朱德群的绘画是熔炉而非混沌，取自中国绘画三种传统形式：直式（挂幅），横式（手卷）和扇页。这隐喻般的形式转置也适于内容，一笔带活力的线条紧迫地由虚无中冒出，将数个单元连接起来，或将空间划出一道道斑纹，这是他艺术的一大特征。这绘画文字强调无止境的曲线，主要来自朱德群书法家之功力，柔软而带韵律的形状盘曲于生命的神秘之中。第三种特征是各种蜕变，这些要归功于他对空白之处的熟练掌握，同时结合了对墨色和数目有限的色调之巧妙运用。^①

朱德群以前在陶瓷世界中简单的尝试，从表面上无后续，无法令人预料到他日会在法国国立陶瓷制造厂长期烧制，制作一组 57 件作品。从 2007 年起，他固定地前往这座闻名遐迩的机构，陶瓷厂位于巴黎城门旁的赛芙尔，于公元 1760 年路易十四朝期间建立，从此以后由法国国家赞助至今。

在正式运作前，有一段试验时期。因为朱德群本人并非陶瓷家，在几回陶瓷启蒙基础的工作中，主要是由赛芙尔陶瓷厂所制作的形状、材质、颜色系列中，选择出他想尝试的样料。经过三个月的尝试阶段之后，瓷胎的材料结构被确认。蓝色将成为他的代表色彩。就如以前的中国文人画家认为墨分五色，朱德群以这理念来处理“赛芙尔之蓝”。他的工作主要在经营调配这蓝色颜料和其变化宽广之色调，再加上巧妙地结合光滑和油润、糙暗和明亮效果所产生出不可质疑的触感。就如同他的水墨画和油画，他维持抽象的表现方式。每件陶瓷作品本身成为一个小宇宙，充满辐射状的意义，引发无限的回响。他成功地将装饰物品升华为沉思的对象。

于 2007 年 6 月初，结束了试验的日期，为显示他即将创作的整组 57 件作品之标记，朱德群决定以金色光辉衬托出深沉的蓝色和纯洁的白色。采用赛芙尔陶瓷厂

^① 张值. 朱德群访谈录. 2010 年 2 月 6 日.
http://zhudequn.artron.net/main.php?pFlag=news_2&aid=A0000078&newid=98556&columnid=3

特有属性的三色预示了此套作品的方向，从此称为《雪白、灿金、蔚蓝》系列，其法文名称 de neige, d'or et d'azur 将戳印于每件瓶的底部。^①

像纸、水墨、陶瓷这样被认为是具有中国性的符号自然是其作品“中国性”的重要因素，而含蓄、沉思则更是想象里中国文化哲学的风格。而这一切必然在“塞纳河畔”才会发生。如果一位中国画家在中国画了一幅水墨山水，或者烧制了一件陶器，那一定不会令人感到如此惊讶。同时，这一意义的达成也建立在法国国家赞助的陶瓷厂和法文名称之上，就像在王衍成的宣传册上一定会有法国著名画廊的评价一样。海外艺术家的作品无论是对国人，还是对当地人，都是既遥远，又亲近的。前者早就了艺术作品的成为神话的距离，后者完成了神话的可识别性。

当然不是所有的中国画家都一定要画国画。就像法比恩·韦迪耶（Fabienne Verdier）这样的法国人“从中国书法中获得灵感，从而被视为极善于抓住中国精神的艺术家”一样，我们很难保证可以肯定地一眼认出这幅作品的国籍。很多人来到西方本来是想寻求西方绘画形式比如油画的母体。但是身在异乡之后，对国画技法、形式和风格的意识却又不是偶然的特殊现象。已经成为法兰西艺术院院士的赵无极首开先河，擅长将西方的抽象绘画技艺和中国画写意画法的空灵意象融合到一起，令油画产生写意画的效果。赵无极、朱德群、王衍成也被称为一脉相承的三人组。还有无数传奇之外的画家都尝试过“东西方融合”的风格。但需要注意的是，貌似同为一类的风格，其成因可能是不尽相同的。宏宇说：“前辈的神话会对我们有所启发，但对于艺术家本身来说，绘画形式不会与文化价值直接相连。最吸引画家的一定先是作品，而不是作品的国籍。”对于作品的风格，每个人都可以有自己的理解。有的人只视其为技巧，无所谓对画种的区分；有的人更愿意强调对水墨意境，或者油画表现力的归属。而是否是迎合西方人的东方想象这个判断似乎就变得唐突了，甚至都无法撇清我们是否也在想象自己的文化。

“去法国学艺术”似乎是一句毫无疑问的话。这不仅是“传统”，也是“正道”。得益于法国在艺术史上的“事实”地位以及其“自由”、“前卫”的象征意义，“留法”经历成为艺术家履历上重要的一笔。但是我们同时发现，这一“传统正道”却并不是与生俱来的。不仅“艺术法国”有其来源，成就“艺术法国”之名的 19 世纪末、20 世纪初也正是中国谋求“摩登”之路的起点。类似的事件也发生在 1980 年代中国掀起“政治民主”与“人文精神”热潮之季。而后续中国艺术家在法国的成名史则使得“自由艺术”的胜利更为贴近于艺术家自身利益和自我实现，并由此将旧式的文化救赎顺利地转化为精英结构的生成。这同样符合彼时彼地的社会文化

^① 金雪蓝天——朱德群彩绘陶瓷展览. 2010 年 8 月 16 日.
<http://yishujia.findart.com.cn/244863-blog.html>

境遇对“正道”的期待。我们自然不能简单地将历史断裂为某几个突变式的爆发点，也不能不顾事件形成的具体背景和过程武断地将其视为“重演”，然而其中所存在的隐喻却能够以变体的形式在状态类似的时空契机中“复活”。这便是“神话”的机制。

“神话”被认为是人们解决现实问题的一种方式。通过与神话的结构认同，我们建立起一条通往信仰的实现之路。按照列维-斯特劳斯的说法，神话类似于“零碎活”（bricolage）^①，它把看似相去甚远或风马牛不相及的词语或图像放在一起并组成一个新的整体，其中每一个符码与另一个延伸隐喻相符。法国艺术，其实是“法国的现代艺术”，就是这样一个隐喻。其对当时艺术体系的突破，与其说是形态和方式上的，不如说更是观念上的，其艺术成就也由此蔓延至整个文化思想领域，且超越时间与空间，成为一个象征符号而被用于构建神话。符号的所指也许是“自由”、“革命”，而能指则可能是无所谓的。在罗兰·巴特（Roland Barthes）看来，神话甚至就是符号本身，归根结底是一种意识形态工具。

但我们需要注意的是，神话固然具有其工具性，但作为能动主体的人其实可能是有意识地介入到意识形态当中，而并不仅仅是听之任之的。当我们使神话与现实发生联系的时候，具有“先验”意味的神话就成为更富“经验”意义的实践。

这是一个关于追求与成功的神话：艺术家的成就与其经历与社会背景有关。在更为广泛的意义上的确如此。但是，艺术史是历史，而历史无疑是一种叙述、一个故事、一套话语体系，因此，艺术史也有其历史。成功的艺术家都有一段传奇。但传奇的意义在于，虽然来源于个人，但它却不是“个体”的，更重要的是关于传奇书写中构筑出的结构意义。这也意味着传奇必然是写在身后的。如果他们并没有成为后来的他们，经历还是这些经历，但就不会是传奇了。每个人背后其实都能挖掘出那些与众不同的故事，但是只有成为传奇之后，这些故事就有了文本的神话力量。

在我所访谈的艺术家家中，谁知道哪一个即将成为未来的传奇呢？那个时候，也许不会有人提及我所讲到的琐事。即便是提了，那也将成为极富感染力并影响到他们一生的灵光。

第二节 作为“总体性”的艺术模型

宏宇最近的一个系列是一些结合水墨与黑色颜料的肖像。其中两幅，一幅画在纸上，另一幅画在画布上。纸上的那副以水墨深浅与留白勾勒出正面肖像的轮廓，之上施以油料线条，看似纷乱随意，实则重点集中于人面十字。画布上的那幅更暗一些，墨色更为密实，呈现为油画效果的立体面部其实是用水墨、油墨以及硬笔线

^① Claude Lévi-Strauss. *Anthropologie Structurale deux*. Paris: Plon, 1973. p. 213.

条混合填充而成的。

宏宇自己认为，他的肖像可以说是东方技法、西方的表现的。从画面来看，他用透视和光影表现肖像的结构和情绪，但却用墨和线条来组织透视和光影。他解释到：“我以前做版画的时候用油墨比较多。小时候的训练让我对水墨也比较熟悉。但真正体验到水墨的表现力也是在画画很多年、尤其是来到法国之后。中国的墨是中国传统书写与绘画方式中最重要的因素，也是人类历史上最古老、最丰富的艺术遗产。水和墨的比例决定了墨色的深浅，其明暗对比的处理方式非常多样。它的流动性让我体验到一种韵律，尤其画得比较快的时候，那种感觉要比画油画来得酣畅。但是油画颜料的光泽度和立体感又是水墨所没有的，所以我就尝试将这两种材料结合起来，让它们显示出各自的特点。”根据纸和画布对材料的支撑力，宏宇也用碳条进行硬笔线条的绘画，有时候还用水粉和油画颜料。“东西方经验对我来说是有益的。我用这些方式尝试来画不同的人物，从而表现我的主题。”

这个系列被称为“水迹下的旅行”(*voyage sous le signe de l'eau*)。对宏宇来说，“旅行”是一个十分重要的感受和概念。他自小跟随叔父学习书法和国画，后来和他一起到处游历写生。旅途中丰富多彩的风光、人物和民俗深深吸引着他，都成为他笔下的内容。但是他发现很难仅仅靠写生来保留这些复杂的感受，他迫切地需要寻求一种方式来表达自己对旅行的印象和理解。于是，经过长期的观察和练习，他爱上了肖像画。对他来说，人脸是一面可以传达无数信息的镜子，他想要表现的所有东西都在那些不同的面孔当中。肖像描述着不同的面孔、个性和经历，同时也是社会文化状况的写真。肖像就正是他要寻找的关于旅行的表达方式，同时也将他的印象传达给他人。由此，也引发了他名为“反射镜”(caradiopetre)的一个长期主题。

也源于这种对人与文化多样性的兴趣，宏宇来到了“艺术之都”巴黎。在这个“国际大都市”，他认识了来自世界各地的人，看到了更多形形色色的面孔。他尝试了解他们的生活、故事和传统，并将这些都留在了肖像里。在欧洲，他接触了更为广泛的社会、历史、文化背景，也一直继续着他的旅行和关于“反射镜”这个主题的创作。“我希望通过肖像反射镜我们可以看到更为深层的内容，我想要表现肖像背后的文化、历史、社会境遇，或者说，每一幅肖像都是一个人人生旅途的显现。”这些肖像也成为他自己人生旅途的一个折射。

2006年宏宇母亲的去世成为他人生和艺术创作的转折。他开始思考人生的意义和艺术的价值，创作风格也因此发生了变化：在作品中，色彩逐渐减少，黑色和灰色成为主要的记号；更多采用强烈的多变线条、不同的水墨层次以及时间与生命的象征符号；绘画的首要目的变成展现处于心理状态极点的人的存在。“反射镜”的主题由此进入到一个新的时期。

“母亲出事的时候我正在法国，我赶回去的时候她已经陷入昏迷，然后在第二天就离我而去，似乎她一直在用一种意念坚持着，直到我回去。我能感受到昏迷的

母亲在用另外一种方式与我交流，我的意识也一度陷入到从未有过的巨大张力之间。生死须臾、阴阳两隔，有很多问题是我无法解释的。在那之后我思考了一些更加莫可名状的东西，这些东西很难仅仅用比如情绪来说明。它更像是当你看世界的时候，世界呈现给你的模样。”他没有选择用抽象的办法来表现这种“莫可名状”的体验，而是继续了具象的方式。肖像依然是可辨认的肖像，但肖像的内涵则更为厚重。“我的肖像画变得可能不是直接来自于某一个实在的人，而是想象中的一张脸，比如这两幅肖像。对我来说，这些水墨的深浅与层次是精神层次跳跃变化的一种象征。”

可以说，宏宇的肖像画逐渐成为一个“复合”，或者，肖像本身从来就不是“描摹”的，而是“再现”的。它呈现为一种随墨色与线条交织变幻的情感，但实际上这些情感又来源于对人和世界的认知图式。画面与其说暗示着其形成背后的诸多因素，不如说本身即形成一个视觉交错的背景。从另一个角度讲，画家并不是刻意用肖像构成风格，而是他发现了肖像得以承载视野与思维的方法，而这种方法又在很大程度上构成一种延续和连贯的视觉形式。“我自己觉得画家的确会有意无意地维护自己的创作风格，这对一个以图像为表达方式的人来说是必要的。但这个过程基本上是自然而然的，尤其在经过长期的探索与积累之后。它是一种习惯，也是一个观念。表现的方式或许会有所变化，但理解问题的途径会一直有一种结构性的支撑在那。”在他的作品中，这个结构性的支撑就是面部动态与其成因——经历与情境——之间、创作者与对面部动态的体会之间、以及创作者的表现与画面形式之间的一系列“成像”关系。宏宇将肖像作为表达自己所见所想的意义浓缩，肖像来自外部世界，成于手眼之间，并向外部世界展开。正如他自己命名的“反射镜”，它不是一个单次的拟像过程，而是一套镜像系统，不仅形成多重的像，也在不断改变光的路径。结果是，像的客体原型被悬置于光路的尽头而变成一个模糊的、甚至虚拟的存在，而像的总体则由于构成画家对世界的把握而成为意义的结点。

列维-斯特劳斯将艺术视为人实现把握世界这一渴望的方式。艺术由于其开宗明义的符号性，基本上被认为是象征的。按照列维斯特劳斯的观点，象征功能具有两种差距，一是象征功能的两个极，即能指与所指之间的差距，二是象征功能各个系统或不同象征平面之间的差距。第一个差距是与最初的象征系统即言语活动一起出现的。人从其起源时起，就拥有他难以使之与（以原型出现的，但却不能因此而被认知的）所指相吻合的能指的完整性。在社会实践和理解社会的活动中，总是用有剩余的意指作用，象征思维就表现为对于这种剩余意指作用的分配。在这种情况下，能指呈现出一种自由状态，即为“不稳定能指”。第二个差距是象征功能由各种象征系统来承担这一情况造成的。这些系统之间经常处于矛盾之中，加之它是历史地形成的，相互间存在着“不可压缩性”，因此，“没有一个社会曾经是完整地 and 全面地建立在象征之上的；或者更为准确地讲，社会从未能向所有成员同等地提供完全

适用于建立一种象征结构的方式”，于是，这便导致在任何社会中经常出现处于外围地位的个体，他们以其“外围人”的思维形象地表现某些在集体平面上无法实现的妥协形式，去虚构一些想象的转换，去具体地表现一些不可并存的综合。外围思维总是在抢占着不稳定能指，因此正常的思维总是所指不足，而所谓反常思维（至少是在某些表现中）却拥有过多的能指。外围思维对于象征过程具有活化的作用，并产生象征性调解作用。^①象征功能的两种差距可能分别实践，又经常同时出现、互有关联。

可以很明显地看出，列维-斯特劳斯关于象征的分析建立在“整合”的愿望之上。为避免与功能主义的“整合”以及一切以“整合”为结果或目的的理论相区别，列维-斯特劳斯提到了一个更为妥当的概念：“总体性”。这一概念来源于康德，也与欧洲大陆的“本原世界”传统不无关系。在这个传统中，宇宙从一开始就包含着人类可能想知道的整体。但由于人类的认知活动并不是伴随着世界的产生而产生的，在整个世界一下子变得能说明意义时，它还没有很好地被认知。因此，人在过去和现在都生活在一种基本的和属于人类条件的境遇之中，即为接近于“完整性”而不断做出努力。它更像是人脑（此处的“脑”同时包括我们常说的“心”）的需求，而不是社会机制的结果。

而尤其对于列维-斯特劳斯本人而言，他的分析还与两个重要的意识有关：一是他将“冷”社会视为更具有“社会神话”思维的，这些民族都曾把世界看成某种超自然的东西，因此他们的艺术就从定义上讲是不可表现的东西，“模式总是超出其意象”；而“热”社会或者“机械”文明里，以社会生产与分化为动力，借助“外围思维”来使用象征功能，就是在原始文化依靠“社会神话”的地方利用一种“个人神话”，人们相信，不仅可以和存在交流，还可以通过模拟像把存在占为己有。机械社会的艺术，尤其是欧洲近代以来的艺术，就表现为越来越表象化以及相应的意指作用减弱。二是为了与他的艺术原则取得一致，他把意指作用与作品的结构特征相联系，于是表现为结构整体的“冷”社会艺术就成为他建立其分析方法的典型。虽然列维-斯特劳斯尽可能地在语言上保持中立，但他对这种艺术意指作用的减弱与个体化也仍然持明显的保留态度。或者说，列维-斯特劳斯对艺术结构品质的重视有利于实现他的分析意图，从而进一步实现对不同时代艺术特征的划分。但也正如他指出的，与意指作用减弱相伴的艺术集体功能的缺失是一种社会条件，而意指作用的减弱实际上是“对对象占有”的一种回应一样，虽然艺术或许不再突出地表现为集体意义上的结构力量，它也依然没有丧失“把握世界”这一结构方式。从整体上指责机械时代的艺术，或者对其进行泛泛的宽恕都不具分析价值，如果说“热”社会的艺术都不可避免地走向一种方式的多样化与个体化，那么就必须要把多样与个体

^① Claude Lévi-Strauss. *Anthropologie Structurale*. Paris: Plon, 1958. p. 365.

放在“把握世界”的必要考量中，也就是说，这种结构方式和意指作用不仅可以用以辨识作为群体的艺术特征，也可以以“同构”的聚焦方式体现在作为个体的艺术家甚至艺术作品中。而当我们对“总体性”的这一概念加以重新界定之后，它依然可能是艺术分析中一条有益的途径。

从更为宽泛的角度看，由于人类的认知活动无法超越“自为”，重要的不是世界本身应当呈现的模样，而是我们以怎样的方式去认识所能看到世界。我将“总体性”理解为一种对世界的认知图式，并尝试讨论艺术家个体意义上的认知图式与作品形式之间的关系。从这个角度讲，与其说列维-斯特劳斯为艺术的“初衷”开辟了一条既有别于“直觉”，又有别于“艺术社会学”的道路，不如说这个“初衷”更是对我们如何看待艺术的一个启发。

通过象征与隐喻，艺术中的世界呈现为“压缩模型”^①的形式。在宏宇的作品里，人间冷暖呈现在肖像中，这就是他的“模型”。“压缩”是隐喻意义上的说法。一件艺术作品的创造不是必须要在其体现的规模上进行直接缩减。许多艺术作品，无论是绘画还是雕塑，确实比实际生活中的大。无论作品的大小如何，美学“表征”行为必须涉及一种对原物体的感官简化，或者说“缩减”，丢掉其一个或更多的原初维度。概言之，每一个美学“表征”行为都要求对其表征之物的简化，它的简化是说，艺术家必须选择物体的特定方面或部分而省去其他的。在宏宇的作品中，肖像并不是为了画肖像，而是对他来说最能体现他创造意愿的部分。艺术需要简略并从这一特征中获得意义。在美学“缩减”过程里，从物取出的合理维度被美学体验中的可理解维度代替。又比如巴黎拉德芳斯广场上雕塑家凯撒（César Baldaccini）的著名作品：金拇指。它高达 12 米，金手指既与身体有着转喻的关系——从中它借用了身体形态，因此部分拿走了它的精髓；但是这个部分又隐喻地代表了整体——不仅代表了这是艺术家凯撒（拇指作为指印，是一种签名形式），还意味着整个世界。在更为深层的意义上，凯撒的拇指是世界的隐喻，它取代了世界，因而是所指的。

我们可以这样理解，作为“压缩模型”的艺术作品是人与世界的“中介”（mediator），它与分类体系有着类似的作用方式。由艺术作品完成的“中介”意在将世界囊括进总体性中，这即是分类行为的终极目标。用列维-斯特劳斯的学说，是将每一个单独的创造、物体或特征安排在有序位置上，且在其中各具意义。^②对于一副绘画作品来说，“序”是颜色、形状、形式，通过它们，艺术家重新创造了世界的多样性。分类体系使得我们可以将自然和社会作为一个有组织的整体来把握，这也是艺术创作的关键作用之一。其实，列维-斯特劳斯对其所热衷的神话也有相通

^① Claude Lévi-Strauss. *La Pensée Sauvage*. Paris: Plon, 1962. pp. 34-36.

^② Boris Wiseman. *Lévi-Strauss, Anthropology, and Aesthetics (Ideas in Context)*. Cambridge University Press, 2007. p. 85.

的解释。简言之，这就是结构主义者普遍用到的“秩序渴望”（will-to-order）。

列维-斯特劳斯在卡杜维奥人的面部彩绘中发现了等级社会的二重性^①（社会等级的不对称和人与自然的对称），在普桑（Nicolas Poussin）的画中体会到了他的“双重读法”^②（人物的形象独立和构图的关系安排），而在许多艺术作品中，“秩序渴望”却不仅仅表现为颜色、形状、形式的“有序”。我们也应该注意到实现“秩序”的另外一种状况：对总体性的把握，或者对“压缩模型”的创造并不总是以艺术形象本身的“总体性”来完成，相反，它可能通过“缺失”，来引起人们对缺失之物的注意。比如，一副作品令人不安，那么它一定是缺乏惯常的比例；如果令人厌烦，那则可能是缺乏多样性。这是两种最常见的例子，其实也是总体性中最关键的因素：即结构和能动性。如果说总体性是人的渴望，那么结构和能动性都包括在其中。

小东的作品就总是给人“未完成”的感觉，看起来就像速写草图。要么就是人物总有着不太“美观”的比例。以他十几年的绘画功底，本不该如此。有一次他画了一幅情境画，画面上是一间医院的走廊，走廊以空间透视法向内延伸，然后黑掉。左侧的一把椅子上盘腿坐着一位光着脚的病号，鞋脱在椅子下方。走廊中间一个穿着白大褂的医生正从病人面前掩鼻侧目走过。病号和医生的脸都是模糊的，鞋子也像是简单的三角符号。壮硕的医生顶着一个圆圆的大脑袋，病号则显得十分瘦小。他问我什么感觉，我说月黑风高杀人夜，但是似乎又有点诙谐。他说他想要一个冰冷和诡异的气氛。在看过好几幅他的作品之后，我跟他讨论了这个问题，他说当然是故意的，也是一种对画面问题尝试解决的结果。这种“失调”和“忽略”恰恰就是他实现气氛的途径，也是美学“缩减”的可能形式。

压缩模型的概念不仅包括以往的微型化风格论，也指涉造型表现的整个领域，因为任何图示或者造型的位移，都不会是对于对象的完全遵照。压缩模型首先要求对象的比例改变。这种情况不仅出现在造型艺术中，而且也出现在词语艺术作品中，因为，在后者的情况里，人们把作品当做世界的缩影对待。比例越小，对象全体似乎越容易对付。对于量的缩小，在我们看来，它似乎在质上也简化了。其次，按照这种压缩模型概念，艺术作品虽然谈不上比例压缩，但其某些维度却不得不放弃，绘画放弃体积，雕刻放弃嗅觉和触觉的感受，而这些均放弃时间维度。再者，压缩模式是“人造的”，它不是对象的“投影或某种消极的相似之物”，“它对于对象构成一种真正的经验”。掌握作品的制作方式，始终意味着要同时了解改变方式的可能性，而读者（或观者）在对作品的沉思中，是能够想到作品存在的其他可能方式的，“这些方式对于已经做出的作品构成同样多的补充前景”，这就是说，作品具有

^① 【法】克洛德·列维-斯特劳斯. 忧郁的热带，王志明译. 北京：中国人民大学出版社，2009年. 第168页.

^② 【法】克洛德·列维-斯特劳斯. 看·听·读，顾嘉琛译. 北京：中国人民大学出版社，2006年. 第5页.

多种解释的可能方式，那观者也就成了能动者（agent），他就能“模糊地感到自己是比创作者本人更称职的创作者”。^①

在作品的创作以及将作品呈现给观者的过程中，存在着多重去总体化和再总体化的可能。由艺术家通过美学“缩减”所完成的去总体化和再总体化过程是平行的，并由艺术家与消费者重构。结构美学承认艺术面向“真实”，同时又为承认美学功能的特定性和独立性提供了新的平衡。列维-斯特劳斯提到“艺术作品，在指出对象的同时，成功地建立了与对象本身的结构有某种关系的一种意指作用结构”；然而，由于对象的结构不是“直接地被赋予感知”，因此，“艺术作品能够实现艺术的一种进步”。^②对艺术作品意指结构的提出实际上也意味着它最将成为一个开放系统。鉴于结构主义的美学观基本上讨论的是那些关于我们认知建构中最基础的部分，以及具有整体意义的文化分析方法，尽管它与我们时代艺术观念的某些倾向对立，但却又与其中一些最深刻的观念极为相似。

根据压缩模式的理论来看待艺术创作，其过程其实就是与机会、材料和用途这三种偶然性建立关系。^③机会就是事件，它是创作行为之外和之前的偶然性。艺术家使用的材料之大小、形状、工具完善程度和艺术品的特殊用途也同样是创作行为不可缺少的两种偶然性。因此，“艺术创作的过程，在于寻求或与模式（事件），或与材料，或与使用者的对话，而这要看处于工作之中的艺术家首先考虑的是哪一方面的讯息。”^④由于艺术是与各种偶然性的对话，因此，它也无法躲开历史为其带来的多样性。从这个角度上看，结构主义虽然力图寻找一个存在于人类文化中普遍性，但其实也并没有抹杀历史的特殊性，至少是在列维-斯特劳斯的美学研究中，我们时常可以看到这样的气孔。也正像“压缩模型”这一概念所隐喻的，如果这种方式与分类相似，那么实际上分类本身也必然经过“压缩”，即舍弃一些维度。这似乎也是一直困扰着人类认知方式的一个症结：我们无法发出和声和重奏；同时必须有立场地“言之有物”。在列维-斯特劳斯对结构的诉求中，并不是他看不其他维度，比如历时的、特殊的，而是他所要言说的对象不在于此。而既然也存在观者“重构”的可能，那么或许在后来对结构美学普遍化、共时性倾向的批判中，将这个普遍性的寻求意图和结果当成观点和原因也就是一种最常见的办法了。

我对列维-斯特劳斯艺术分析方法的借用也无法逃避“重构”，同样，这也只是诸多分析路径中的一种。我将列维-斯特劳斯的结构美学视为一种结构式的方法，而不是一种结构化的“本质意向”，对这种方法的实践既出于认识的需要，也出于对

^① Claude Lévi-Strauss. *La Pensée Sauvage*. Paris: Plon, 1962. p. 36.

^② Georges Charbonier. *Entretiens avec Claude Lévi-Strauss*. Paris: Plon-Julliard, 1969. p. 96.

^③ 怀宇. 译者前言. 见：【法】若斯·吉莱姆·梅吉奥. 列维-斯特劳斯的美学观，怀宇译. 天津：天津人民出版社，2003年. 译者前言第11页.

^④ Claude Lévi-Strauss, *La Pensée Sauvage*. Paris: Plon, 1962. p. 40.

他美学观点一项贡献的侧重。列维-斯特劳斯有三个最基本的观点。^①首先，结构人类学教会我们借助于符号来看待艺术。其次是艺术的技术维度的意义。其明显的特征就是把作品置于思考的中心，而且主要是突出其技术——语义维度和作为人造事实的品质。审美认知由于是建立在解读按照压缩模式而创作的艺术作品基础上的，因而，它是一般认知过程的一种颠倒：“与我们尽力了解以真实大小存在的一件事情物或单个人时出现的情况相反，在压缩模式里，对于整体的认知先于对于部分的认知”。最后，非常肯定地认为人类学要承认艺术作品的认知维度。不稳定能指的其他方式，如神话及魔法，并不表现为认知形式，但是艺术却可以。艺术的“模仿性”内容，从来就不是某种认知的普通“载体”（vehicule）。艺术位于科学认知和神话思维即魔法思维之间。艺术可以说是把结构的秩序与事件的秩序汇合在一起，艺术家“用工艺方式来制作同时也是认知对象的一种物质对象”，艺术创作是从一个整体（对象和事件）出发达到最终发现其结构。

个人认为，对艺术作品认知维度的强调是列维-斯特劳斯美学观中最为重要的贡献，或者说，它是前两个观点的统合。其中，我们需要对“模仿”这个艺术研究中的重要概念重新做出解释。模仿一词的词源部分来自希腊语 *mimesis*，^②而这个词的起源又可以追溯到原始社会的神秘崇拜、宗教和舞蹈。直到公元前 5 世纪的黄金年代，*mimesis* 的词义才和对自然世界的模仿的含义联系起来。从 16 世纪一直贯穿至 18 世纪，模仿这一概念的流行，是以亚里士多德的《诗学》为依据的。他认为要按照自然“应当有的样子”去模仿，而不是模仿自然“本身的样子”。在希腊语中，*mimesis* 的含义更接近“再现”，而不是复制。古典时期的人们相信世界的完整性，并期望用宛如上帝般的艺术之手表达这个理想，因此它是形象化的，即具象的；而后来人们“发明”了更多样的方式去实现这个理想，比如缺失、混乱，即“失真”，尽管创作的结果反而是不完美的，但这与人对总体性的渴望并不矛盾。因此，*mimesis* 一词和它的错误翻译“模仿”恰恰相反，它并不是一个相似的产物，而是差异的产物，但这种差异却是建立在对相似的期待上的。

与宏宇和小东的具象表现不同，索源的版画作品虽然选取了另外一种方式，但也不能笼统地以“抽象”冠名。他的作品尺寸不大，裱在一个个简单的木框中，作品的命名也更富有隐喻的意味。比如“被遗忘的角落”（le coin oublié）、“恶之花”（les fleurs du mal）等。当然，他的“恶之花”又不同于波德莱尔（Charles Pierre Baudelaire）的命名隐喻，而是以罂粟花的形象与我们对这一名称的“望文生义”建立联系。画面上有的是明确的可识别形象，有的只是一些形状，我无法形容他画的

^① 【法】若斯·吉莱姆·梅吉奥. 列维-斯特劳斯的美学观，怀宇译. 天津：天津人民出版社，2003 年. 第 147 页-第 148 页.

^② 【美】温尼·海德·米奈. 艺术史的历史，李建群等译. 上海：上海人民出版社，2007 年. 第 207 页-第 208 页.

是什么，又似乎并不感到难以理解。唯一可以“概括”的是，这几幅作品主要出于对“对自然的发现和感触”。那些精致的勾勒、淡雅的用色，和看似简单其实线条千变万化的画面似乎是缄默的千言万语。在一幅名为“手”的作品中，索源用右手掌的镜像作为轮廓，掌面上刻满密集的纹路，如同皮肤细胞构成的纹路一般错综连续，但又整体上呈现与皮肤纹路不同的外观。线条从腕部延伸出来，在掌中形成树干的样子，又继续向上，在指关节处盘旋为圆形，但也同时向西周扩散为波纹状，小指的部分就完全由波纹状构成。又或者，实际上从画面的任何一部分开始看起都可以。线条似乎是自然地连为一个二维平面，但细看又像是很多层次的叠加。据索源介绍，他本来并没有刻意地设计一个图形，而是想顺着自己的刻画看看最后形成什么效果。目前的画面也依然可以说是过程中的一个点，甚至想再继续添加也可以。线条的变化和组合是无止境的，似乎自然的奥秘就隐藏在这些构造当中。

“偶然一次，我发现了这种用细小的线条来组成一个画面的方式，最后出来的画面效果我自己很喜欢。”很多时候他也直接将花瓣、树枝或者果实用在作品中。索源倾向于用绘画表达更为自我的、领悟式的视觉感受，画画的过程就是沉浸在自己的内心世界中的过程，有时候是一个故事，有时候是一个画面。他说到了他的名字“索源”二字，这是父亲为他起的名字。“或许是一种预言吧，我的确一直在寻找某种源头，生活的源头、创作的源头、生命的源头。可能法国这边自在但又相对冷清的环境也让我在对绘画的思考上面慢慢沉静下来。经历的事情多了，就会变得淡然。”索源本身倒就是个安静的人，经过多次交流，我觉得他对事情的看法似乎也是如此。他喜欢在夏天的时候去旅行，对他来说，不同的人，不同的风景就是他想要寻找的源头所在。

对艺术的理解长期以来一直存在一种非理性的“非理性”观点；或者将之表述为为形式而形式、“我思故我在”的纯精神运动。艺术也是思维的，这种思维既是分析的，又是综合的。在这种思维中，观察的时刻和解释的时刻分不开。艺术并不是狂乱的发泄和不可理喻，相反，在很大程度上它需要一个冷静的头脑。对构图、色彩、线条、用笔方式，甚至情感象征的理解和表现都经过了艺术家多次的实践，即便是最被人嗤之以鼻的当代艺术。这也是为什么所有的人都会说话，但并不是所有的人都会画画的原因。因此，不是理性的逻辑思维和语音文字论述决定并生产了艺术，而是艺术的自然化和多样化及其再创造过程成为理性思考和语言文字不断完善化和发展的基础。甚至，艺术表达方式所具有的“含糊性”、“象征性”和“自我再生性”更接近于呈现为现象的世界。

对于群体意义上的“海外艺术家”来说，作为“总体性”的实践内容，全球化视野和跨文化语境可以说是海外生活对艺术家最重要的影响。但实际上这种影响又不是以简单的反映论方式或者笼统的符号转换体现在艺术家创作中的，而是作为艺术家面对具体问题——境遇、画面等——的思考途径，进而可能通过更为细节的、

复杂的过程来为艺术家所感知，甚至就作品本身而言，也并不必然表现为对这种影响的直接回应。因此在很大程度上，艺术家的作品依然显示出相当明确的个体性和独立性。宏宇的作品或许相对明显地回应了这种“跨文化”的“效果”，但即便如此，绘画的最终呈现也还是经过了画家对创作本身长期的技术实践与意义探索，而不能将画面中出现的某种符号元素与宏观概念简化对应起来。而索源的内省方式与小东的画面处理则将必然包含“海外影响”的人生经历与创作经历转化为更加普遍意义上的“影响”，从而看似与“海外”毫无关系。

海外艺术家的作品是否由于共享跨文化经验而具有某种群体性无疑是一种顽固的预设。这种预设与其说是已经广遭批评的宏大话语，不如说也是人们认知思维的某种局限。以既已存在的艺术现象看，一个十分重要的例子是，我们在旅居国外的中国艺术家的作品中常见的对语言和文字符号的兴趣，比如在里昂双年展中大篇幅出现的曾建华的墙字，以及更为著名的徐冰在上世纪 90 年代末移居美国之后创作的“新英文书法”。或许我们可以从整体上做一个这样的解释：语言隔阂是身处海外首先遇到的问题，而这种“失语”的状态诱发很多海外艺术家自然地将“语言局限”作为作品的主题。这个问题对中国艺术家尤为明显，这与汉字汉语和西方语音语言系统的明显差异不无关系。更重要的是，汉字本身是具有视觉意义的系统，对中国艺术家来说，语言差异的视觉表达因此就可能成为相对其他文字系统的艺术家来说，更为直觉的感受。但是同时，这种共同性又往往是一个表象，其内涵是千差万别的思考和具体细微的生活经历。以徐冰来说，他对文字的兴趣其实在文革期间已经展开。“海外”并不足以解释他的作品。同时，即便是他——作为一个艺术家个体——对文字的“一贯”兴趣，也是就不同时期面对的具体问题而言的。艺术家并不满足于对常规语言的表层解构，而是更愿意以不同的方式越过这个阶段来创作自己独特的艺术语言。

第三节 不合作方式

关于艺术的定义问题，至少自杜尚开始似乎就变得越来越难了（鉴于如今当我们说起“艺术”的时候已经有意无意地以西方艺术史为纲，或者说对“艺术”这一具体概念的明确讨论多少与西学东渐有关，在此以所谓“全球化”后果为语境）。如果说，以前人们总是习惯性地艺术视为情感的宣泄，那么现在甚至不理解艺术家想要宣泄的情感是什么。另一方面，与大众或生活情趣更为贴近的装饰画又以“各取所需”方式逐渐消解了人们对艺术创作及艺术家的兴趣。这并不是说，我们每一个人必须搞清楚艺术究竟是什么，实际上这也实在令人语塞。而是因为，几乎有这样一种危机时时刻刻发生在我们周围：艺术既是“品味”、“文明”，又是“不切实际”、“不务正业”。举一个最简单的例子，至少在我们中国，像“艺术类考生”这

样的词，基本意味着：一技之长、天赋异禀、现在花钱、以后赚钱、文化课要求不高、必将经历潜规则。即便是与之沾边的像“文艺”这样词，大致也表示：深奥、小资、矫情、离经叛道、郁郁寡欢。虽然其中蕴含的各种社会现象与历史境遇各尽复杂之势，不论是柏拉图（Plato）遗言，还是孔孟传统，艺术总是脱离不了光环与脏水的同时关照。它绝对属于分类体系中两义性的部分，既吸引目光，又令人恐慌。

那么艺术家又是什么样的呢？什么样的人才能称之为艺术家？对我来说，使用“艺术家”一词与其说是“定义”，不如说是对所有从事艺术创作的人的称谓。这一称谓已经并将继续引发不满与争论。人们在赞美艺术的崇高与美好时，也寄希望于窥视到艺术家的渺小与平凡。如果说“艺术”已经足够具有话题性，那么对“家”定位的也一定充满想象和期待。本研究中的艺术家是这样一群人：他们热爱艺术，追求艺术，以艺术为职业，已经是 *artiste*（艺术家），也是成为艺术“家”这个过程中的人。个人认为，艺术史中的“艺术家”与其说是原本如此，不如说是经过艺术史的历史选择之后的“再现”。人类学的“他者/边缘”意识也让我对这些尚且在艺术史之外游离的艺术家们更感兴趣。为了使得研究更加集中或者“标准化”，我基本上选取了画家作为主要的研究对象。而源于大写的“艺术”与“造型艺术”的渊源和指涉，以及艺术家本身的多样性，文中的“艺术家”与“画家”又时常混用。

除此之外，生活在海外的艺术家这一“概称”至少需要两种可被定义的维度，一是作为人们眼中的“艺术家”，二是“海外”的特定背景。实际上，在经过了与艺术家的不断交流之后，我越来越发现很难确定地说，这两种身份一定会表现为我们想象中某些“特质”，或者无可替代地起到某些决定性的作用。同时，它们似乎又以感知的方式毫无疑问地成为艺术创作中不可或缺的因素。

“放逐”：

旅法艺术家们最初的选择或许是源于对艺术神话的向往。但真正的“神话生涯”则在来到法国之后才刚刚开始。生活在法国，时间像是静止的。画家们说，在法国一呆就是好几年，自己却似乎不曾改变过。类似于“法国工作效率低”或者“生活节奏慢”这样的评价多少带着戏谑的气氛，真正的原因更像是由迁徙所致的“超时空”感。在这里，没有人监督你正在做什么，也没有人提醒你错过了什么，一切都如同回到了从头再来的创世之初。然而，这种感觉又是如此迷人，以至于我们终于可以以不随波逐流的方式体验和思考许多以前曾经措手不及的过眼云烟了。

我跟小东说过很多次想看他画画，他都没有答应。最后他无奈地说：“看可以，但你得当会儿空气。”我满口答应，心想这对我来说也不是什么难事。他的画室就在学校，和别的同学合用，但一般大家会安排好各自的时间以便单独使用。由于没有过多的陈设，大约 60 平方米的画室显得很空旷，只在角落里散落着些画具，靠墙的地方堆着些画架。画室的尽头摆着一张桌子，桌子的旁边立着一个画架，小东就坐在画架前的椅子上。我去找他的时候，他已经开始画了，可惜这次看到的还只

是碳条画，我倒是希望看到满身油彩的繁荣场面。看到我进来，他打了个招呼继续画。按照约定，我没有说话，就站在他身后看。画面上是三个姿态不同的人体素写，一字排开。最右边的从高处跳下，中间的呈侧面站姿，最左边的上身直立双膝跪地。在我看来到是很有连环画的效果。只见他一会速速勾勒，一会细细摩挲，偶尔停下来盯着画面，又像是在想旁的事情。就这样看了将近半个钟头，如果是草稿的话，我估计他的画面也基本完成了。我刚想要问他，他站起身来说：“眼花了”，随即走到我站的位置歪着脑袋端详着画面，“你觉得怎么样？”我笑笑：“我又不会画，当然觉得会画画的人都很厉害了。”

“艺术创作需要一种近似隔离的状态”小东后来十分认真地说，“这时候你的心才会专注和纯净。虽然纯净这种东西几乎是可遇而不可求的。”平静而陌生的环境给了艺术家纯粹的可能。陌生来自于地理上的异远，也来自于社会文化的全新体验。平静与其说环境，不如说更是心境。而这“平静”的心境恰恰与陌生有关。身在异国他乡，疏离了以前因熟悉而复杂、紧密的社会关系，人就渐渐进入到最为接近个体（主体）的状态。艺术家经常主动构筑这个状态，而源于“艺术神话”游走海外所得到的这一体验，却多少算是意外收获。“在出国之前我们幻想的大多是艺术世界的美好，也许想到会孤单，但对这边真正的生活谁都无法预料。”有的时候，艺术家享受这种类似“冥想”的体验；有的时候会因此沮丧。

小东很怀念以前在国内的热闹，亲朋好友仿佛能让一切烦恼烟消云散。“刚来法国的时候，我几乎不认识什么人，法语很不熟练，连说话的人都没有，经常觉得这一切‘炎凉’把美好的旅行变得像坐监狱。虽然后来逐渐地交往了一些朋友，但一旦孤独袭来，那种无依无靠的感觉还是仿佛放大了无数倍。”身居海外的人或许都有过这样的感受，人的确是前所未有地自由了，但也意想不到地无助。我们普遍认为艺术家是敏感的，如果说艺术一定要经历痛苦的震撼和深刻的自我否定才得以涅槃，那么“放逐”一定是其中极好的素材。

艺术家既活在自己的世界里，又不能全然与外界脱离干系。从宏观的角度看，“放逐”不仅使艺术家获得了超时空的平静体验，也使得他们的艺术形式在一定程度上获得了超越作品身份问题的自由。其中最为明显的例子是曾经在西方世界中获得成功的具有“典型中国风”元素，或者所谓“中西合璧”的作品。像赵无极、朱德群、王衍成这样结合油画技法与水墨逻辑的绘画类型，在1980年代之后的中国美术实验中其实已经有所讨论，遭遇过非常尴尬的处境。首先，一部分理论家并不承认水墨画还属于东方艺术的范畴，而认为它是西方现代主义的一个变体。这是站在本土文化立场对抽象水墨的一种指控，而这个指控恰好是抽象水墨画家们想极力回避的东西。另一方面，就水墨本身的发展逻辑而言，在激进的现代主义批评家和理论家看来，水墨实验又是没有发展前途的，因为它和当代社会与文化没有关系，像新文人画一样，抽象水墨也不能面对当代的文化问题，所以也就不具备“现代性”

和“当代性”，没有什么存在的意义。而“当代性”又恰恰是实验水墨艺术所极力争取的一种文化品格。他们其实希望在“本土”与“当代”之间建立一种联系，胜过他们在东方和西方之间建立联系的愿望。同处尴尬境地的还有不咸不淡的“民族油画”等，总之当处于惯性历时范畴的中国面临共时秩序时，总会瞬间造成人们的意识混乱。

但是当这种类型的绘画作品出现在西方社会时，这些尴尬却似乎消失了。当代与否不重要，因为“当代”不再具有意识形态层面的意义；东西方与否也不再是个问题，“东方”是西方艺术世界所热力欢迎的新鲜“他者”，“西方”是他们熟悉的美学体系，本质不重要，形式皆大欢喜。时间与空间的转换导致原有归属秩序的消解，作品就可以只是作品了。相反，艺术家也完全可以重建一个这样的秩序，强烈表现“遥远神秘的古老东方”，不论是对此种形式的美学认同，还是以策略本质主义的方式。但是，此时的“秩序”更接近于绘画形式上的分类，而疏离于意识形态的象征结构，也同样不失为“为作品而作品”的努力。两种状况遵循的是同一个道理。

甚至油画也是如此。在以西方为追求的现代化模板中，对西方谱系加以掌握的急切心理往往使得我们眼中的西方现实也如我们归纳的谱系一般排列。在西方，虽然艺术的确整体上呈现为“不断更新”的局面，但同时也并不排斥各种风格油画作品的共存。反而在中国，新旧标准以及由之而得的价值观却比它的诞生地还要激进。艺术家们说，在国内的时候，作品的风格会马上与潮流与否联系起来，潮流的标准在西方。与其说，这意味着艺术家是否具有创造力，不如说我们够不够“跟得上”（西方）时代。而在西方，由于没有这种象征性的标准压力，反而作品的风格更接近于艺术家本身的喜好而非意识形态的问题，于是每一种风格都会得到尊重，而不是定义和价值判断。

19世纪末、20世纪初，刚刚受到西方艺术启发的中国艺术家们怀抱“师夷长技以制夷”的愿望，学成之后回归故土，为中国的艺术体系注入了新鲜的血液。不少上世纪80年代末、90年代初出国的中国艺术家也在90年代中期以后结束了自我放逐，回到国内。虽然每个艺术家的个人情况和回国原因不尽相同，但在多数情形下，一个重要的吸引力是摆脱了“海外华人”这一暧昧身份以及与之相联系的那种痛苦。而且只有在国内，一个艺术家才可能同时具有“前卫”和“中国”这两种身份。继而，21世纪初的中国当代艺术家名册中有相当数量这样的履历。而在如今似乎“海外”和“前卫”的互为指涉已经不再具有令人深信不疑的结构力量时，我所接触的艺术师们依然说：“想回去”。

中国人常讲“叶落归根”。我想，这一吸引力其实与时代没有绝对关系。不如说，这是一种难以释怀的情结。正如“放逐”虽然造就了艺术所需要的“纯净”，但也使艺术家感到孤独一样，尽管对外部世界有着无限向往，艺术家的价值，至少

是自我价值的认同，最终却期待从其母体文化中获得。或者说，不论艺术家自认为认同哪一种文化背景，来自母体的文化似乎是永远无法摆脱的一个旧梦。绘画如此，文学，电影等诸多状况也是如此。于是，一个充满矛盾的过程诞生了：对文化他者的兴趣成为文化自我的砝码。

以艺术家的切身意义来说，值得追问的问题是，在通过放逐与回归之后，是否就真正在艺术界获得了前卫与中国这两种身份。也就是说，这两种身份也许会为他们之后的艺术成就添砖加瓦，但他们也必须在获得艺术的成功之后，这两种身份才是为“身份”。这不是一件容易的事。拥有海外背景后来功成名就的精英画家毕竟只是其中的少数，正如在之前讨论的，实际上我们并不能确定它即将成为一个必然的原因，还是一个艺术史的结果。画家们的期望还在，但不容忽视的是，艺术理想的实现从来就不仅仅是艺术家个人意愿的结果。在海外奋斗的这些年经常让他们处于与国内艺术市场和运作关系的疏远状态，这在艺术创作上或许不是件坏事，但在艺术家的“前途”方面却令人担忧。

小敏在法国的职业艺术家生涯已经步入“正轨”。她不仅自己画画，与画廊和买家建立了比较稳定的合作关系，也签约了巴黎一家玻璃工艺公司，如今是公司中的核心力量之一。宏宇也渐渐成为小有名气的艺术家，经常被邀请参展，作品价值不菲。他们在法国学成毕业之后又苦心经营自己的事业，奋斗到目前的状况可谓相当不易。“在国外的这些年，我们都忙着这边的学习和生活，基本没有参与过国内的艺术活动。当初国内在一起的同行人有的走出了自己的一片天地，有的已经转行。对于他们来说，成为艺术家都很难，我们更不可能想回去就回去。海外的背景或许还是比较重要，但是像人脉、经验、基础这样的东西显得更重要。这已经不只是画画的兴趣问题，而是作为职业和事业的规划问题了。在这里建立起来的一套方式确实一时之间难以割舍，但是也经常想到以后还要回国。现在全世界都关心中国的发展，中国的资本市场是最有活力的。作为一个中国人，我们当然想在其中实现自己的价值，时常觉得，好像这样才是成功。否则，我们在这边做什么，其实与同胞们并没有多大的关系。”

如果说，二十年前艺术家走出国门是期待西方世界的自由体系和“留洋”的符号资本，如今海外画家面对的就将是更为复杂和多元的状况。这与中西方相互定位的变化有关，也与艺术家成长于其中的社会文化情境有关。对于“出国”与“回国”，艺术家似是审时度势，又需要一些冲动，于是，一切都是“现在时”。

与固有模式化创作的不合作：

将艺术视为把握“总体性”的微缩模型，这不仅是将其作为整体文化成果来看，也是对每一个艺术家个体而言的。对于艺术家来说，艺术作品是他们最想要表明“我是谁”的方式，无论是在艺术世界中，还是在面对公众的时候。也因此，艺术家经常显得对艺术批评不屑一顾，就像所有的人都抗拒人身攻击一样。除去技法不谈，

他们会说：“你只是不懂我。”

创造性是艺术领域之内的必须，作品就是艺术家的脸，因此它必须具有唯一性。在通常情况下，观众总是期待作品的可识别性，即艺术家的风格。美国哲学家、数学家和物体学家 C.S.皮尔士（C.S.Peirce, 1839-1914）对符号学也做了系统的阐释。^①他的理论或许比语言学更加适用于艺术史。总的来说，皮尔士符号系统的概念是三合一的：包括抽象的概念（思想）、对象和感知的思维。此外，符号也包括三个方面：图像的、象征的和索引的。皮尔士认为一个索引的符号就是“一个符号或是一种再现，它对于对象有一种指向，但这种指向不是因为符号本身具有与对象的任何相似性或类似性，也不是因为符号与对象恰巧具有的某种特征相联系，而是因为一方面单独的对象，另一方面，即某个人的感觉符号或是记忆符号，两者之间具有一种的动态的（也包括空间的）联系”。这种解释不仅可以使我们将风格作为索引的符号的一部分，而且可以使得整个上下文的问题豁然开朗。因为你和我作为观众能够意识到环境和背景，唤醒我们的记忆。更进一步说，从正常合理的上下文关系中，又可以指向艺术家的生活，当时赞助人的情况，以及艺术、社会和政治的大环境。

风格表明了一幅画的创作方式，也就表明了画家的手的存在，风格直接指回了创作者。但对于艺术家来说，作品的“风格”同时也是一种桎梏，“画画最怕把画画死了。也就是所谓的不能突破自己。”小东说。这不是一个目的，而是一种需要。“画画其实是用脚画的，画的是经历和体验，也因此，艺术家需要不断经历和体验新的东西。”这也引发一种矛盾，创作突破和画家风格之间的矛盾。针对于此，画家实践了很多方式。有的画家比较绝决，不断地否定自己；有的是通过技术上的变化与完善，比如用色、笔触或者构图；或者通过主题、新的艺术形象等使作品不断地有所变化。

小敏最常用的办法就是不断地练习。她认为，创作中遇到的瓶颈如果不予理会，就可能再也不想解决了，而且之后又会重复遇见同样的问题。练习不仅有利于技法的熟练，也有利于发现新的可能。艺术家的灵感虽然重要，但灵感仅仅是个启发，真正的创作却是出于实践。画画的天马行空只是表象，内在其实是深思熟虑的过程，线条、色彩、构图的处理都经过了无数次的训练和思考。如果不经过对形象成因的亲身体验，也就不可能对它进行变化。小敏曾经尝试过古典的绘画技法，在一幅名为《母与子》的油画中，她通过放大模特的身体使之浑圆厚重，来表现女性作为母亲的生育象征。起初画这幅作品的时候，她依据模特的身材来画，但最后就是没有“母亲”的效果。再反复揣摩过许多次之后，才发现了这个办法，最后成画的这种类似圣子和圣母的宗教氛围就是她多次练习的结果。小敏小的时候跟母亲学习过一

^① 【美】温尼·海德·米奈. 艺术史的历史, 李建群等译, 上海: 上海人民出版社, 2007. 第220页.

段时间书法，后来又学习画画，并爱上油画。对她来说，母亲给了她认真练习的素养，而她的老师则鼓励她随心所欲。从作品的画面来看，小敏的画色彩饱满，线条扎实，人物、甚至动物的表情都十分生动，这也是经过她长期观察、描摹人和动物的面部肌肉构造得来的。

除了对绘画的不断练习，小敏还以媒质转换的方式来为自己的创作增添新意。这也是其他几位艺术家都在尝试的。像索源做版画，也做摄影；宏宇画油画、用水墨，也做版画和雕刻；小东画油画，也制作一些多媒体影像。而与他们相比，小敏的玻璃彩绘更为特别。她在法国的学校学习了玻璃彩绘和制作的课程，对她来说，这是全新的体验。与绘画不同，玻璃在烧制的过程中，彩绘图样无论从色彩还是造型上都会发生变化，而且必须考虑到器皿的形状，以及附加材料的性能，比如铁丝、银线等，牵扯到材质本身物理和化学多方面的因素。比起绘画来，玻璃制品除了技术上的要求，创作方面却没有固定的模式，反而更为自由，经常也会给她的绘画带来启发。小敏的玻璃作品有纯粹用于装饰的挂件、摆设，也有装修和建筑可以使用的大型玻璃制品。如果将绘画视为“一次”创作，玻璃制品可能是两次或者多次创作。

随着艺术的不断发展，从对形象本身的突破，到对艺术作品本身的思考，艺术家逐渐转向对作为整体的艺术表现的探讨。媒介材料是视觉或文字符号的载体，视觉技术是制作视觉形象的手段和机制。作品的材料选择最初可能是出于成本、效果等技术因素的考虑，后来则成为艺术作品意义呈现的一部分。它本身就具有表征性，并且可能更大程度地改变我们对艺术的概念。

小黑是目前在里昂高等美术学院就读的唯一一名中国学生，目前四年级，在做关于空间的交互影像。他高中毕业之后就来到法国，读完语言学校、该申请大学的时候，小黑觉得在法国，应该学点与艺术相关的东西，而他自己对影像、多媒体很感兴趣，于是就先从比较容易进的小美院读起，一年之后直接申请了里昂美院的视觉传媒设计专业三年级。“尤其这个专业，对所谓的功底没有要求，所以对我来说是可能实现的”。可是这依然令我有些惊讶，如果在国内美院的话，好像很难完全从没有美术功底开始，即便是设计专业。小黑说：“可能像绘画、雕塑等造型艺术需要一定技术功底来完成对形象的表现，而大学是肯定不会承担启蒙教育的。但是像影像和多媒体主要是对形象和视觉的利用和再造，而且这种比较新的艺术形式，大多数人没有在生活中实践过，更确切地说，都不‘专业’，所以就可以从大学开始重头学起。就像画画，它一样有一个开始，只不过学院是它的‘高等教育’；而我这个专业，是从大学开始扫盲。特别是当代艺术，很强调个人的想法，也比较多元，没有那么刻板。法国这边确实相对比较自由，各种类型的学校很多，想学艺术，自由度就比较大。也可以说，学校的选拔在于志愿，以及你所具备的各种知识积累，而你是否有这方面的才能其实是个结果。”小黑来法国三年多，时间并不算

长，就他目前的进度来讲，他的求学之路是比较顺利的。小黑略显得意地说：“也是一种缘分吧，或许我确实比较适合做这个。”

外部环境对内在创造性的限制持续放松，有利于艺术创作的多元化。同时，越自信的环境，也越能接受多种可能性。与一般认为的，不以几何学美感为目的的艺术作品拒除艺术家以外的人于千里之外相反，个人认为，越是抽象的艺术作品，越期待或者要求创作者与观众的沟通，即便沟通的结果可以是理解，也可以是误解，可以是共鸣，也可以是互讽。到观念艺术、装置艺术、行为艺术，艺术创作甚至会更为直接地涉及到与观众的互动。这其中的潜在前提是，展出的艺术作品是以表达为目的的。不仅如此，作品也愈加强调语境的重要性，或者说，语境成为作品的一部分。与传统的，以“艺术自成其体”，无时间无空间的表现形式不同，艺术作品不满足于作为“被看”的客体，而成为参与思想与行为构建的，具有过程性的“活体”。

当然，艺术家们都会为自己辩护。学院派的、有“资历”的画家强调“标准”，笔触、构图、色彩、线条的含义像咒语一样为外行人所“不解”。“无功底”的艺术家更信任“想法”，这意味着翻越程序的多种可能。前者赋予其自身文化资本以“价值”；后者找寻其所为之的合法性。任何人都有可能成为一名艺术家，就像一个人有可能去做任何事情一样。我们或许可以说，有些人对某些方面相对敏感，但是像“天赋”这样的事物依然是不可或曰的。其实功底也是一样，在艺术家的成家之路上，有的人穷尽一生也只是“会画画”；有的人忽然被命运之神亲吻了额头，于是便成了。成名成家本身并不重要，但艺术家希望自己的作品被认可却是真的。艺术家们说：“虽然并不能完全划上等号，但是‘家’是一个最为直接的指标”。如果只是满足于个人的兴趣、自娱自乐、甚至自我评价，那到释然了。“但这是我们的事业。当我们无法预计那些似乎人力之外的因素时，就只能要求自己努力了。”

艺术的“风格与突破”问题其实往往在艺术家的不断创作中就解决了。以“总体性”来看，只要能够满足画家自己对艺术的认知、对世界的观点，就可称其为“风格”，而这却本来就是艺术的初衷。如果艺术家永远表达的是真正的“自我”，那么这个问题的解决方式对任何艺术家都一样。与其说艺术总是处于“不合作”的状态中，不如说，艺术的目的是要找到自觉尤其擅长而且是惟一擅长的，而不是其他艺术即使做得不算最好，却也能够做到的。与刻板印象中艺术家的“无理性”恰恰相反，艺术家虽然对形象的表现有着“异于常人”的敏感和热爱，却并不是“癫狂”的，即便他们的作品是“癫狂”的。艺术家并非必须标新立异，不与普罗大众的美感愉悦为伍，甚至不与自己为伍，只是作为艺术领域的专业工作者，他们会以与其他人不同并且更为丰富的表达方式呈现他们的感受与想法。作品的力量在于，艺术家运用自己的表达方式，将这些具体的形象转化为反思一般性问题的“寓言”。虽然可能不排除这些表达方式对他们行为的影响，但这也并不是毫无意识的任意行

为。就我所接触的这些艺术家而言，我并没有感觉到他们的“怪异”。对于艺术的这种定位在心理分析中尤为突出。心理分析作为一种批评方法有两个显著而又有争议的特征：无意识（unconscious）和还原性（the reductive）。也就是说，艺术家并不真正意识到自己正在做的，和无论怎样都完全是病态的结果。首先，批评家必须接受一件艺术作品所呈现的事物中有些是不在艺术家的意识状态中创作的。其次，艺术能被还原到几种最根本的——但却是病态扭曲的——人性本能的冲动。何况如果艺术真的不可理喻，那么也恰恰说明，社会本身不可理喻，每一个人都“怪异”，因为艺术已经存在了这么久！不过这在心理分析中似乎也依然成立。

解构主义威胁道，艺术作品将溶解于隐藏于其自身的自我否定中。如果说艺术由于其有形（某些观念艺术和行为艺术作品不在此列）而最终得以免于这样的消解，可对于解构主义者来说，这种有形本身就不具有十分重要的意义。如果我们将最为著名的古希腊艺术品《持矛者》以及其理论文本《法则》为例，那么我们将看到一个讽刺的例子：该作品的原作和文本都已经缺失。一个包含了永恒的文本和雕塑悄然成为非永久、概然、不可预计、无序、毁灭的牺牲品。但解构主义最大的无奈在于，它将其他文本进行解构的同时，自己也必将被解构。我们依然可以从解构主义中获得莫大的启示：比如对语境的重视，对被二元对立简化的部分的重现等。我宁愿将其视为一种态度，或者立场，而不是就此否认一切。其实既然解构主义如此强调语境，那么在语境之下，意义又是成立的。极端的解构主义走了一条跳出局外、以轮回打击现世的诡辩法，就像我们说，既然要死，活有何意一样。

第四节 伟大的批评者 伟大的策展人 伟大的收藏家

宏宇的作品获得了法国查尔斯·乌蒙基金会（Fontation Charles Oulmont）的艺术奖，颁奖会在巴黎 92 省圣-克鲁德（Saint-Cloud）的榛子博物馆（Musée d’Aveline）举行。这是一个小型的社区博物馆，一层是会议厅和办公室，二层收藏并展示着十九世纪有关当地历史人文的绘画作品。从门口的宣传栏上看，博物馆经常举办针对于社区居民的讲座和展览活动。在法国，像这种“亲民”的博物馆随处可见，与我们印象中博物馆的严肃、刻板相比，这样的博物馆更类似于一个社区文化活动中心。会议主持人得知来者正是宏宇时惊讶地说：“您真年轻，看您的画，我以为您是一位老画家。”

另一位获奖者的确是一位年过六旬的法国老画家，与宏宇的黑白线条不同，他的画几乎是由明亮而又厚实的色块组成的。宏宇把他带来的两幅作品摆在展台上，顿时吸引了在场许多人的目光，大家围过来饶有兴致地细细观看，不时向宏宇提出问题。颁奖典礼中，宏宇简要地介绍了他的经历和作品的特点。典礼后的酒会上，人们纷纷走过来向宏宇表示祝贺，继续跟他讨论着，宏宇给他们留下自己的名片。

名片以他的中文书法签名作背景，上面印着职业、联系方式和个人主页。后来他说，自己其实并不热衷于这样的酒会，但这却是进入艺术界并与之保持交流的重要方式。在巴黎的很多职业艺术家都有这样的名片，“这也算是我们学来的、约定俗成的办法。”

这是一个由个人，查尔斯·乌蒙（Charles Oulmont）发起的基金会，受法国基金会（La Fondation de France）监管。每年，基金会在戏剧和舞蹈、造型艺术、古典音乐、文学这四个领域各选出一位或一位以上的艺术家授予奖金和证书。基金会评选委员会由各领域的专家和前获奖者组成。前任主席是巴黎一区区长安德烈·莫尼哀（André Meunier），现任主席菲利普·乌蒙（Philippe Oulmont）是戴高乐基金会（La Fondation Charles de Gaulle）研究中心主任，也是基金发起者查尔斯·乌蒙的小儿子。基金除来自创始人之外，也来自企业和个人的捐赠。对于一位年轻的艺术家来说，基金会奖在经济和资历上都是重要的帮助。

在法国，基金会评选和奖励艺术家是一种较为常见的形式。在扶持艺术家、支持社会公益的同时，基金会也是一种收藏和投资行为。西方艺术品基金一般由基金发起人负责向投资人募集资金（或通过有声誉的基金募集推荐人募集），此外还包括四方：^①第一是策展人、艺术史学家与艺术品专家，负责推荐与挑选画家或作品；第二是基金的管理人。基金管理人也往往是负责基金发起与设立的，负责基金资产的实际投资经营，按照契约订立的比例从基金资产中提取一定的基金管理费用；第三是基金托管人，又称基金保管人，是依据管理与保管分开的原则对基金管理人进行监督和保管基金资产的机构，是基金持有人权益的代表，一般为银行或信托投资公司；只有投资者和基金管理人同时同意，才能动用受托管的资金；第四方则负责保管投资收藏的艺术品。基金按募集方式可分公募和私募，公募必须通过大众媒体公布募集信息，而私募基金则不需要，只是向一定数量的投资人定向募集。可以说，基金会是艺术品复合机制的一个缩影。

除了宏宇之外，小敏和索源也有过这样的经历。从毕业的小型作品展开始，艺术家就要开始不断地参与评选和展览了。从小规模的沙龙展、个人展到官方沙龙展，这基本上是职业艺术家的必经之路。在他们的履历中，获奖和入选是极为重要的部分，这是他们的专业积累，更是职业资本。尤其对旅居法国的中国画家来说，这还具有更为特别的意义。在职业艺术家居留申请资格中，有一条不成文的经验：带上自己的参展画册、获奖证明或者入选通知。虽然警察局并没有这样的要求，但这在证明自己的职业资格上极有帮助。

我问获奖无数的宏宇：“评选或评论一般是以怎样的标准呢？”这样的问题十分突兀，但我相信他明白我的意思。宏宇笑答：“艺术确实难说标准，很大程度上

^① 于冬冬.西方艺术基金成功之道：专家与基金管理人的组合
<http://www.p5w.net/money/lcjj/200809/t1873271.htm>

我们都同意它是主观的、因人而异的。但同时，我们也经常说到‘眼光问题’，也就是说，似乎确实又存在某些标准。对更为广大的观众来说，比如是否打动人，能否唤起观众的共鸣等等；对专业的评论家来说，他们会从专业技法的角度看画面的处理方式，也会从艺术史的角度看是否有新意。”“你会认同他们的评论吗？”“我会当成意见。”

实际上，标准的实现并不是一个独立的、只与评论家眼光有关的过程。宏宇的老练与他的经验有关，而经验其实早在他的学生时代就开始了。学习绘画的过程也是学习标准的过程，出自同一审美体系的评论家与学院派艺术家之间本来就存在一定程度上的共识。同时，作为艺术流通领域中重要的一环，评论家也将这种审美体系拓展到包括展览、收藏、拍卖等更为广泛的艺术品生成过程中。即，标准的合理性建立在“艺术场”的基础上。

不是所有的作品都有“资格”被评论。在艺术界，被评论意味着这位艺术家已经正式进入“内行”的视野，艺术评论本身就带有强烈的精英主义色彩。早期的西方艺术评论几乎对流行艺术不屑一顾，在他们看来，那些与大众为伍的艺术几乎没有资格被冠以“艺术”这个头衔。而当“庸俗艺术”的力量已经从被评论界忽视发展为忽视评论界时，艺术评论还是会以像“背景”、“专业”这样的词汇对作品加以区分。连艺术评论家和艺术史学家都承认“这是一种显得更为文明的方式。”虽然艺术以其自身的传统与价值表征最为明显的揭示了这种结构的顽固，但这种区分却并不是艺术界独有的“虚伪”。各行各业都有类似的状况发生，包括将其公之于众的学术。而我们似乎同时也不能否认“标准”的伟大意义，否则就无法判断对人类来说最为重要的“是”与“非”，尽管在很大程度上，这同样是一个十分模糊的假定。

我们需要看到，评论不仅仅是站在作品对面的解说，更是艺术品过程的参与者。在对作品及其展览的评述中，作品都获得了不同的含义和形象再现。反过来说，某种含义和再现又把一次展览界定为一个艺术品特殊社会、文化和经济意义的构成。评论可以说是添加到这个版图上的最后一个场所。作为艺术再现和艺术史阐释共同努力的一个结果，它本身也具有自己的两难困境。评论把一组图像以一种特殊的方式集合在一起，可谓一种视觉再现。或者说，在创意上，它是以印刷形式呈现的一次“展览”。“展览”与展览的关系既互补又对立。展览通过展场设计、灯光处理等专业技巧，强调作品的艺术性，力图凸现它们作为“独特艺术作品”的意义。但其代价是，取消了作品的历史环境，模糊了作品社会内容的复杂性。评论试图重建艺术生产和再生产的上下文，但在达到这个目的的过程中，它又遵循了另一套惯例，即艺术史分析和处理图像的基本方法。这种分析的前提首先是把艺术品实物转化为文本图像：在文本复制的图片中，作品失去了尺寸、体积、重量、材质，甚至是色彩等等。图片置于文本之间，与文字配合，支持文本陈述，同时也被文本所框定。

作品评论所做的“视觉再现”因此仍然是艺术实践的一部分。这个艺术实践不仅解释图像，而且生产图像。

艺术作品虽然以静态客体的形式出现，但其中包含了取材、设计和制作的过程。作品的完成聚集了大量的资源，不但包括艺术家本人的知识积累和想象力，而且包括他丰富的社会关系和实际运作的经验，以及与画廊和收藏家的长期联系。这些资源往往超出了常规艺术批评的范畴，但却是实现这些计划必不可少的条件。而恰恰在人类学意义上，这些过程与因素正是“艺术”的一部分。

索源邀我去参加一个画廊的开幕展，我欣然前往。这是一栋极为普通的小楼，没有橱窗门脸，只在最外面的铁门上贴了一张告示。进入铁门，穿过小小的天井，便是这间画廊的展厅。说是展厅，不如说就是一个空房间。房间大概有 80 平方米的样子，四面墙上挂着参展艺术家的作品，靠墙的地面上摆放着一些手工灯具和陶瓷工艺品。艺术家们围坐在房间中央的电热炉旁聊天，画廊的主人，一位法籍韩国人，已经为他们准备了热酒和点心。画廊主人是一位艺术爱好者，也热衷多元文化交流。因为自己是韩裔的缘故，她结识了许多年轻的亚洲艺术家，并积极帮助在法国留学的亚洲学生。房间除了举办小型展览之外，平时是学生的活动室，画廊主人还在楼上为留学生们提供住处。参与这次展览的除索源之外，还有三个日本女画家和几个法国艺术家。他们有的是美院的同学，有的是之前参展或在艺术市场——如著名的巴士底艺术市场（Le Marché d'Art et de la Création de Bastille）——摆摊时结识的朋友。索源这次带来了五幅小尺寸版画，一方面方便携带，另一方面，展览规模不大，其实他的参与很大程度上是因为和画廊主人的交情。其他艺术家的作品也多是版画，还有大幅的丙烯画，每人三到五幅不等。索源说，画廊主人在展览方面刚刚起步，这还算不成一个真正意义上的画廊。参展的画家们几乎都是她的朋友，算是来捧个场，其实到并没有指望能卖出多少价钱。展览从下午 1 点一直持续到傍晚 7 点半，陆续有人进来观看，但果然除了几件陶艺和日本画家小幅的装饰画以外，其他人都没有卖出作品，开幕展更像是朋友们的聚会。最后，画廊主人买下一幅索源的版画，索源买了两件陶瓷小碗。要关门了，艺术家们收拾好自己的作品，把房间恢复成本来的样子，与主人亲切道别并约好下次展览的时间，便一一踏上了夜色苍茫的回家路。

这也许是当代大型展览的雏形吧。没有宣传、没有“强烈的社会反响”，画廊主人组织了这次展览，却还远远不是“正经”的策展人。她面带笑意地说：“策展人？听上去这是件困难的事啊。我没有想过做策展人。或许也不想做策展人。”但是与艺术家的联系和合作却是策展人所必须具备的。以里昂双年展为例，实际上侯汉儒能在有限的筹备期内制作出相当的规模展览，很大程度上得益于他作为一个策展人长期积累的艺术资源。黄永砷和杨诘苍是和他一起在 1990 年代移居法国的艺术家群体中人；萨尔奇是侯汉儒的常客；某些他所熟知的艺术家，如阿黛尔·阿

布德赛麦德 (Adel Abdessemed) 等, 更是一次性展出了六件作品; 而他与阳江小组、西京人等来自珠三角地区的艺术家及艺术家团体的密切关系则常常被描述为具有英雄色彩的历史举动。通过在世界各地策划的各个双年展, 侯瀚如发展出一套将艺术家及其作品整合为一个大型作品的有效模式。策展方委托单个艺术家创作或提供数个作品, 为这些作品找到他们在展览中的位置, 使作品和展览语境互为诠释, 这都需要策展人和艺术家之间持续有效的沟通。媛媛的职业理想便是向艺术经纪或者策展人方向发展, “除了收入上的打算, 这种工作能为我带来更大的成就感”。在她看来, 这也是另外一种艺术的实现方式, 而且是最为“切实”的方式。虽然她并没有完全放弃绘画, 但目前已经开始尝试代理艺术家身份申请等业务。通过这项业务, 媛媛希望建立一个艺术家关系网, 从而为之后的工作打下基础。她大概是这群艺术家中最有“野心”的一位, 其他艺术家对此也并没有过多的诘难, “所谓人各有志”, 索源说, “在如今的艺术流通系统之内, 这项工作总是会有人来做的。”

我们不能简单地认为, 评论家总是过度解读艺术作品, 收藏家总是唯利是图、策展人总是大权在握。自作品诞生起, 它就承载着附加各种意义的可能性, 有的是作者的初衷, 有的是观者的理解。一旦作品被创作后投入流通, 它的生命就失去了固定的意义, 而成为协商和再创造的对象。艺术品没有实用价值, 从展览到拍卖, 从中国到外国, 不但艺术品必须在流通中实现其存在价值, 艺术家们自己也往往成为流通的对象, 小到“盲流艺术家”, 大到“艺术家无国籍”。而根植于地方的“乡土画家”不是越来越少就是越来越不真实, 经常变成商品流通中的一个特殊广告。当代社会中艺术品的这种状况并不是没有发人警醒过, 比如阿帕杜莱《物的社会生命》(The Social Life of Things^①) 中对物品的位置转移和意义改变的讨论。但更具有现实意义的是, 我们在反思当代艺术品状况的同时, 也要注意评论界甚至文化学者的讨论转向。“警醒”不是一成不变的, 对于当下的情境来说, 虽然批判仍在, 但同时我们也越来越接受这种状况。艺术家如此, 学者也多少无可逃避。文化解释经常站在批判的立场, 其最终的关怀却是赋予人类生活的意义。我们无法刻薄地以对错一概而论之, 而是有必要对这种协商的过程给予发现或者讨论。

^① Arjun Appadurai. *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge University Press, 1988.

第三章 拿什么拯救你

第一节 共和国之恋

一位朋友对我说，她快要被她热爱政治的法国导师折磨疯了。这位藏学教授对西藏问题十分激进，为坚决“维护西藏的民主自由权利”，几乎将所有除藏族以外的中国人都视为践踏民主的人，尤其是压迫西藏人民的“愚民”和“暴民”。这位朋友说：“如果仅仅是讨论西藏问题，当然无可非议，我愿意把我了解的情况告诉他，也愿意听听他的想法。但是这位教授并不想要交流和探讨，而基本上总是以指责和挑衅的态度质问我，在课堂上也是如此。刚开始我还尽量用仅有的这点法语水平跟他争论，但基本都是有口难言、百口莫辩的状态，后来只能躲了，实在不想再跟他纠缠这种完全是两个立场的问题。”据说他每天在家转经念佛，很是虔诚，但从来没有去过西藏。“我对他说，他并不了解实际情况；而在他看来，我们都被洗脑了。”

这是一个比较极端的例子。海外的中国人或多或少都有过被外国人问及关于民主、制度、或者历史事件的经历。法国人爱聊政治似乎也是个“传统”，虽然事实上并不是每个人都如此。欧洲全民参政议政的传统至少被追溯至启蒙主义时期，尤其以“自由民主”著称的法国定是要以这样最具“共和国（republic）”气质的方式来体现其“公众”（public）意识。而中国正好被认为是个“反例”，且不说民族国家时代以来，中国的政治是以何等的专制印象摧毁着人民的自由心声，中国文化与中国人也一向大致被视为“顺从”、“压抑”、“无主体性”的一类，再加上“冷战”之后全球局势的重新分化，西方人对中国的意识形态感兴趣，似乎也是情理之中的事。

旅居在海外的人都爱国，所谓“我们可以笑骂自己，但是不喜欢别人说三道四。”中国人的“民族主义”有口皆碑，“五星红旗”的浩瀚声势令西方人不敢小觑。不论是不是从小深受爱国主义教育之浸染，这种感情却在面对“外来非议”之时很自然地被激发出来，更像是一种人性中“厚此薄彼”式的辩解。“中国人求理解与认识，到并不是赞美”，画家们说，“在这种大背景下，我们首先必须是中国人，然后才是艺术家。”

从整体上看，艺术确实脱不开与政治意识形态的关系。这与艺术的“上层建筑”传统有关，也与艺术的符号性有关。对中国来说，新中国的艺术发展史同时也是社会意识形态以及与之相应的艺术史话语的变迁史。从1949年新中国成立到1976年“文化大革命”结束，“再造一个中国形象”成为艺术的主要任务。这一时期，在

美术创作的方向上，毛泽东的文艺思想处于绝对的主导地位。在此意义上说，1949年至1976年的新中国美术，实际上是毛泽东自1942年《在延安文艺座谈会上的讲话》发表之后开始发生的“毛泽东时代的美术”的一个新的、也是最重要的发展阶段，正是在此时期，毛泽东关于社会主义新中国的理想在美术领域得到了充分的形象表达。当然，“毛泽东时代的美术”是在毛泽东的文艺思想指导下，通过一体化的艺术体制和各种思想观念上的冲突，才逐渐完成毛泽东的社会理想和社会主义新中国的形象建构的，并且正是在这一历史过程中，诞生了一大批被称作“红色经典”的美术作品。

1976年至1989年，艺术表现为“形式的意识形态”。文化大革命的结束、“四人帮”的垮台、改革开放的转型，导致新中国的美术发展进入一个新的历史时期。思想解放的历史情境使这一历史时期的美术创作出现了三个大的主流方向：以“伤痕”和“乡土写实主义”为代表的写实主义绘画由于其反思文革和弘扬人道主义精神的价值取向，成为此一时期最早引起关注的艺术现象；以机场壁画为开端的形式上的唯美主义和以中央美术学院油画系教师为主要力量的纯化语言的学院主义，是此时两种不尽相同的重返艺术的方式。主动逃避政治观念对现实生活的干预，开掘艺术学科自身的学术深度，是这两种艺术追求的特点；在此期间产生了更大影响并引起众多争论的，是从1979年的“星星”美展开始、在1985年演变为全国性的新潮美术、并于1989年“现代美术大展”式微的中国式的现代主义艺术。它是改革开放之后，中国艺术家，特别是年轻一代艺术家主动吸取西方现代主义的文化和艺术，来反思和重估中国社会与文化价值的结果。

1990年至2000年，艺术成为“文化利用与文化参与”描述和阐述的对象。对于美术创作的影响而言，此时最重要的莫过于中国市场经济的兴起、大众文化的出现和全球一体化进程的加快。正是在这样一种历史情境中，出现了反映都市和大众文化的美术创作。而在艺术创作的方法上则与全球一体化和后殖民的时代背景相关联，主要体现为对传统中国文化和20世纪以来革命文化的直接挪用，以及非架上艺术方式的迅猛发展。从某种意义上说，20世纪90年代的艺术体制和艺术生态，确实呈现出多元共存的局面，一是所谓“体制内”与“体制外”的艺术形成了各自发展和生存的空间，并有向“制度化”发展的趋势；二是在此期间，代表主流意识形态的“主旋律”艺术体现了中国共产党重建主流文化的策略和决心；而与女性身份相关的“女性艺术”则以性别的自我确认和认同的方式出现在90年代的艺术史中。^①

尽管被划分为三个阶段，尽管各阶段所面对的具体社会文化情境有别，尽管在90年代以来才彰显对“全球一体化进程加快”的反应，新中国艺术以及植根其中的

^① 邹跃进. 新中国美术史(1949-2000). 长沙: 湖南美术出版社, 2002年. 第3页-第4页.

文化现实实际上一直在努力寻找其之于世界（其实是西方世界）体系之下的身份和位置。不论是红色中国、乡土中国、美学中国、都市中国还是中国特色的中国，似乎都昭示了甚至自 19 世纪末就开始的现代化遭遇，或狂喜、或疼痛、或欲罢不能、或欲迎还拒。从被帝国主义坚船利炮轰开王土海防的那刻起，世界上人口最多的一群人就此坠入失落的巨大深渊，以至于一个多世纪以来，中国似乎从未曾在世界主义的胸怀、西方中心的文化心理与本土文化身份的指认、自觉的民族反抗及不无病态的民族主义狂热的纠结中找到出口。几度闭关、开关、出关、入关，中国人时而踟蹰、时而跃进的足迹遍及世界却还没有勾勒出明确的版图。即便是今天，当中国终于以腰缠万贯的大国形象屹立于“世界民族之林”时，我们还是千万次地向朗朗乾坤发问：我是谁……回声不绝于耳。

与此同时，中国的百年追寻也并不孤独。当中国坚持不懈地勾勒世界版图之际，西方世界也在没完没了地描摹中国。与“东方学”中所揭示的等级结构相比，西方对中国的态度似乎更加复杂。它一会是古老文明的遗踪，一会是愚昧残忍的化身，一会是强权专政的机器，一会又是富含人肉资源的白银谷。然而他们是如此笃信他们的描摹，甚至连我们自己也禁不住与之对照，怀疑起自己的真身来了。

栗宪庭在 1987 年发表于《美术》杂志的一篇文章中认为，中国的水墨艺术必要走向抽象，并且应用“水墨”的概念取代“中国画”的概念。1987 年在武汉召开的中国画邀请展讨论会上，栗宪庭也明确提出用“水墨画”代替“中国画”概念的想法。这也被认为是最早提出水墨艺术与中国画区别的理论表述。自 1987 年起，以“水墨画”命名的展览就开始逐渐多了起来，并且邀请的对象也包括其他国家从事水墨探索的艺术家。

20 世纪 90 年代把“中国画”变成“水墨画”，涉及到中国文化在当代社会的重建与转换。在民族文化身份与国际身份的统一中寻求安身立命的依据，这是中国艺术家在全球化语境中寻找自身地位的一种策略和努力。从外部来讲，在面对西方世界时，“中国画”得以以“水墨画”的概念实现国家身份在国际上的传播；从自身内部的变革来讲，将中国画改为水墨画，也不仅仅是形式上的替代，而是绘画逻辑的新途径。为了使传统绘画艺术获得现代形式，有必要在已有概念的基础上另立门户，从而使艺术家的探索不受中国画规范的约束。而这一改动本身即是与“油画”、“版画”等这类以形式和材料命名的“国际”方法达成统一的尝试。当然这两者是相互关联的。就当时的逻辑而言，只有在获得了现代性的视觉感受和经验的时候，才有可能在现代化进程、全球化语境中与其他民族和文化找到沟通的语言。

为什么中国的艺术作品一定要有“中国性”？这对于“古老中国”不是个问题，对“新中国”却是一直是问题。我们从来没有听说过像“法国性”这样的词，似乎有“印象派”，“立体主义”就足够了。殖民遭遇与为中国打开了一面东西方之镜，从此以后，但凡出生在中国的，必然首先被打上“族性”而后言它。同时，“西方

的”对于西方的艺术家当然不是问题，但对于中国艺术家来说却是个问题。中国艺术家想要摆脱“中国性”，企图通过“西方的”来获得“艺术性”，但具有讽刺意味的是，这个时候他又必须具备“中国性”，来完成其所背负的身份意义。都说“民族的才是世界的”。可是，什么是民族的？即便是不顾本质化创造的风险，这依然是个复杂的问题。虽然以“是”连接，这句话却不是前后相等因此可以倒置互换的。有趣的是，就这一语境而言，倒置之后的结果反倒不无道理了。

将艺术家的国籍身份作为显著标签的情况由于如今海外华人数量和规模的极大扩张，以及全球联系与相互了解的逐渐加深而已经有所缓解，旅居海外的“放逐”经历也让艺术家在创作上得到了更多超结构的自主，这和以往“寻求西方之路”的动机有所不同，但关于西方和中国的对照结构却依然存在。或者说，也正由于这种结构的依然存在，艺术家的“放逐”也才获得了新的意义。宏宇说：“对这种结构性的东西可能是我们无法改变的。越是极力想证明什么，似乎就越容易将自己置于本质主义的境地。艺术家或许不想受限于意识形态，但艺术家又生活在意识形态之中。当艺术家想以艺术的方式反抗意识形态时，可能也就同时表现为一种意识形态。就像绘画的形式是可以改变的，但绘画的语言却无法改变一样。当然你可以选择意识形态实现的语境，或者去做别的艺术形式。虽然这并不能改变意识形态本身。”

结构是我们认知的必须，而结构又往往将我们置于认知的局限之中。早期被建构的病态东方其实和如今的亚洲并没有直接关系。普遍认为，中国的沦落主要是发生在欧洲工业革命与文艺复兴两大改革之后的事。或者我们可以说，亚洲是在东西方概念业已形成之后而自然被东方化的。而直到今天，中国对西方的态度也依然矛盾。一方面，似乎中国越来越“像”西方，中国依然“下意识”地参照西方；另一方面，中国又越来越需要强烈的自我暗示，告诉自己，西方的前车之鉴不一定适合中国。其实，以“认同”——既包括“镜像”指认，又包括自我指认——的逻辑来看，这反倒是一种常态。越是处在这样的格局之下，越会产生这样的情绪。如今依然有艺术家在做着关于探究“国别身份”的艺术，也有艺术家，甚至更多的艺术家放弃了这种结构性的抗争。什么艺术才该是中国的，什么艺术就不能是中国的，这实在一个更像是需要历史来下结论的问题。按照小敏的话说，艺术家不能考虑太多，经常引发创作欲望的都是细节。

中国艺术的“身份”问题虽然一直没有一个明确的结局，但似乎它已经不再是艺术的中心了。艺术家为这个问题而感到疲惫，而评论界也已经失去了兴趣。如果艺术一定要体现出某种新意的话，那么这个话题显然不够有趣。而发端于上世纪80年代、集中于90年代为身份表述所做出的诸多努力同时又被认为存在多种问题，其中最为明显的是，“当下中国”在那样的中国性中却似乎是缺失的，当下中国的“中国人”也是缺失的。

一般认为，1979年的“星星美展”是中国实验性当代艺术的起点。^①相应的，它也是中国当代艺术研究的起点。早期的写作较多地采用宏观的角度，集中于对各种潮流、群体以及风格派别的总结和评论。因此如“85新潮”、“前卫艺术”、“新生代”、“政治波普”等集合性概念就常常提供了历史叙事和分析的单元及框架。这种现象在西方对当代中国艺术的介绍中尤为明显：对于大部分西方评论家来说，中国的当代艺术首先是一种“冷战后”或“文革后”集体性的政治和社会现象，而不是艺术家个人探索和创造的集合。在这个前提下撰写的中国当代艺术史因此和西方自己的当代艺术史有着相当大的区别。后者虽然也对美术潮流和风格做出界定，但是这种界定是在对众多艺术家的大量个案研究基础上总结出来的。在这种美术史写作中，单独的艺术家的，而非群体或潮流，提供了无可置疑的基础。但是在对作为一个“他者”的中国艺术进行研究时，具有他者特征的“典型性”就必然成为被选取的目标。

杨天娜（Martina Köppel-Yang）在其著作《符号战：中国前卫艺术 1979-1989》^②中写到：“作为美学符号系统，艺术转型力量的这种局面——文革经历与社会主义的现实主义艺术训练——构筑了 1980 年代中国当代艺术家的关键经验。他们对这些转型力量的信念即是对一个全新的中国社会文化的乌托邦诉求背后的推动力量。在这个意义上，1980 年代的艺术倾向就是领导一场符号战争的先锋运动。这场符号战争试图突破并改变既有的符号体系，从而催生一个美学和伦理的社会转型。”曾经以“厦门达达”蜚声中国艺坛，后来旅居法国并代表法国政府参加第 48 届威尼斯双年展的中国艺术家黄永砅经常被认为是 1980 年代艺术浪潮的典型代表，也因为其旅法经历而被作为当代中国旅法艺术家的“大人物”之一。杨天娜的这本著作也提到了他的《大转盘系列》和《（中国绘画史）和（现代艺术简史）在洗衣机里搅拌两分钟》，并将其与王广义的《红色原因系列》及谷文达、徐冰等人对中文字体及传统绘画的解构列为 1980 年代“符号战争”的杰作。而黄永砅对《大转盘》的解释是：“我从 85 年开始使用“转盘”，用转盘来编码，通过旋转转盘来决定使用什么颜料、什么构图，以及什么时候完成一件作品，当时我把它称之为‘非表达绘画’。《大转盘》创作在 87 年，我把一些构想编码放在大转盘里，使用转盘就是用随机性和偶然性来决定创作。”即便作品以那个年代背景，但也首先体现为艺术家对这一年代具体问题的反应。而同年创作的，似乎更具有“集体式历史表达”的作品《（中国绘画史）和（现代艺术简史）在洗衣机里搅拌两分钟》实际上“不但是对传统美术史价值观的提问，同时也是对西方现代艺术史观的怀疑，不是用一种所谓新的传统去代替另一种旧的传统，而是对这一种‘替代方式’本身的史学方

^① 巫鸿. 走自己的路：巫鸿论中国当代艺术家. 广州：岭南美术出版社，2008年. 第211页.

^② Martina Köppel-Yang. *Semiotic Warfare: A Semiotic Analysis the Chinese Avant-garde 1979-1989*. Hong Kong: Timezone 8 Limited, 2003. p. 183.

法提出置疑，如果要归结其中要点，那就是：游离和不界定。当然我现在不可能再做和厦门达达相同的东西了。”^①2008年，黄永砷在北京尤伦斯当代艺术中心举办的“占卜者之屋：黄永砷回顾展”中就媒体关于海外华人艺术家中国符号的使用问题中说到：“不存在笼统的‘海外华人艺术家’，我们应该具体地分析，不要落入惯用的简单化。艺术家都是一些具体的个人，重要的不是用不用这些素材，而是看你怎么用、为什么用、在什么地方和什么时候用。”像中国、艺术家、法国这样的词，“是媒体的需要，我需要的正是逃离这种需要”。^②对社会文化背景的界定的确有助于我们把握艺术现象的可能成因与解读意向，但是也很可能因此而忽视了作为个体的艺术家对这一背景的特殊考量以及对作品本身而言的具体阐释。容易被“成功”解释的作品往往在艺术史中占有一席之地，而对解释语境的分析也应当是解释中的重要一环。或者说，艺术现象本身亦连带一系列看与被看、主体与客体的互动过程。

基于上述原因，艺术家和评论界也已经在做出努力，最为突出的成果是亚洲艺术文献库（Asia Art Archive）主持策划的“未来的材料记录——1980-1990 中国当代艺术”文献及网站计划。该计划尽可能广泛地收集关于 1980 年代中国当代艺术的文献资料，并对经历过那一时期的重要艺术家、评论家及策展人进行一系列录像深度访谈，旨在建立一个持续收集、整理、保存、管理和分享文献及信息的系统化平台。在“记录”的导言中，杜伯贞提出了这样一些问题：“八十年代的中国艺术史不是已有定论了吗？还有什么重要的东西有待发现呢？……以‘85 美术新潮’这个最热门的研究课题为例，对许多人来说，这个百花齐放的时刻俨然是 80 年代的代名词，但单单聚焦于此，会否模糊了更为复杂的相互作用呢？如何才能更全面地探讨当时的艺术创作背景？”^③以这些问题为出发点，实际上通过梳理就当时而言的话语线索，这项工作不仅是资料性的补充，更是对艺术现象多元叙事的完善，从而对之后的艺术研究给予方法论上的启发。该计划经过为期四年的工作之后已于 2009 年启用。^④

我们已经习惯于讨论 20 世纪 80 年代之后那段时期的艺术创作与文化问题。经过文革与改革开放的紧与张，中国人面临着前所未有的断裂与未知，如果一定要为社会历史寻求依据的话，那么中国后来发生的一切似乎都能在其中找到“源头”，那的确是最具有话题性的时期。然而“话题”始终不是“独白”，话语的转换也总

^① 黄坚. 多文化间的“游戏”——黄永砷访谈. 泉州晚报, 2001 年 12 月 13 日. 第 4 版.

^② 黄永砷: 艺术家只能独自面对“共谋”. 新京报, 2008 年 4 月 2 日. C09 版: 文化新闻·对话.

^③ 杜伯贞. 关于未来的材料导言. <http://www.china1980s.org/sc/about1.aspx>

^④ 这项工作目前的成果包括逾七万张扫描图像、75 次访谈、上百小时录像，以及数万件的杂志、书刊、信件、照片和其他零星资料（如剪报、小册子、草图等），以及为向公众推广而制作的一出 50 分钟的纪录片《萨特与邓丽君：1980 年代的广东当代艺术》。公众可以通过文献库的图书馆以及指定的网站 <http://www.china1980s.org> 免费使用这些资源。

是与历史的契机“投缘”。那段时期是西方热衷于分析的焦点，而那个时期也正是“新中国”对西方文化思想的兴趣最为盎然的阶段。经过那个阶段的艺术家曾经是艺术界的中坚力量。然而，20世纪80年代后的一代人已经逐渐成长为各行各业的生力军。就像他们无法将不属于自己的时代记忆强加于艺术创作中一样，实际上评论家和研究者也没有理由将不属于他们的分析模式延续至这些艺术作品之上。

这一代的艺术家，像所有这一代的所有人一样，被认为是缺乏历史责任感与政治敏锐性的一代。那么，强迫自己“天将降大任”就算是深刻吗？实际上，并不是艺术家缺乏历史使命感，而是他们的创作从来也不仅仅只是就“历史使命”表现历史使命。况且，艺术家所处的社会环境和历史条件的不同，也造就了他们不可能总依照同一个命题来创作。即便是同一位艺术家，他的创作也“与时俱进”。但人们的观念与叙事习惯总是后发制于情境的变化，也许这也是一种常态。

在小敏的作品中，有一个很特别的题材——“反战”。她告诉我，自己的父亲曾经参加过对越自卫反击战，听父亲讲过关于战争的残酷境况和许多因战争造成的恶果。与同龄人相比，她对战争的厌恶是更为切身的体会。在这一系列的作品里，她用女人作为画面的主体，她们因战争而哭泣，她们的脸和身体因战争的疯狂而变得病态和扭曲。她们的乳房因供应军需而变得空无一物。她们腹中的胎儿为了应对即将面临的环境已经带上了防毒面具。军人漠视着和他们的母亲、女儿一样的女人，或者说，他们已经没有了视觉。而作品的边缘——战争的最终源头，却是政客的游戏，军人也只不过是他们的棋子。“女人和孩子是战争的最大牺牲品”，小敏说，“而且也最能代表生命的原初。”这一系列没有上彩，只在白布上用黑色颜料勾勒出形象的轮廓。“这就是战争，残酷但是真实。也是我的画面想要呈现的感觉。”直到今天，战争的实质依然如此，战争也依然到处存在，不论是以何种形式。她创作这一系列是想告诉人们，我们无法对战争搁置一边，一笑而过。“看起来这暂时与我们没有关系。但是我们一定要等到真正切肤之痛的那一天，才会有所警醒吗？”

小敏对战争的反思和表现出自相对具体的事件，而像宏宇对民生的关怀，索源对自然变化的感悟，以及小东所表现出的细节气氛，无一不是来自于对当下社会情境的认识。这些年轻的艺术家出生在中国已然迈进与西方世界并同一轨的时期，自然也就不会对“文化热”时期所面对的问题有当时那般强烈的敏感。而像里昂双年展中中国当代艺术家的作品，则是针对于全球化与地方性、人的主体性、日常生活实践、消费主义、符号化景观等发生在当下中国最引人注目、发人深省的问题和现象。如果“中国艺术”的身份问题是上世纪90年代讨论的中心议题，那么当代中国所具有的当下性，就是越来越多元和复杂的问题。

第二节 乌托邦：艺术家依然有用

有一次，我的法语老师问：“你周末准备怎么过？”我兴高采烈地说：“我要去看一个当代艺术展。”她耸了耸肩，摆出一个嘴角下压、双眉上挑的典型法式“无语”表情：“唔……当代艺术，它让我头疼。”

很多人对当代艺术头疼。头疼的后遗症是，即便是仅仅提到“当代”一词，也会条件反射地发生类似的反应。这真是一个“高级”的概念。其实，恐惧和时代本身并无直接关系。或者说，任何时代的人对其当下都有一种莫可名状的恐惧感，比如从对80后的恐惧到90后的恐惧。因为我们看不到“当下”的未来，我们无法预计也无从掌握“当代”即将呈现的全貌和结果，而“怀旧”总是安全的。事实是，我们不知道也不关心“当代”大师的前世。他们也曾经画过那些让人“心智安慰”的画。只不过，画到一定程度之后，握在手中的画笔就成了“当代”权力。除非是那些从创作伊始就抱有观念企图的人。可是，那个时候没有人会把他的观念当观念。

徐冰就“看不懂当代艺术”做过这样的解释：“当代艺术由于西方艺术史写作脉络的发展，记录的都是可被阐释性的作品。艺术学院培养学生，也是训练学生阐释自己的作品，结果导致学生对自己的作品不负责任，只对自己的阐释负责。这就是为什么艺术作品本身被别人看不懂的原因。……在很大程度上，这并不是观众的问题。”^①即使围绕“当代艺术”这个概念存在许多争议，甚至艺术家往往采取回避定义的办法，然而这个概念又是言说中无法回避的。涉及艺术创作危机的争吵在每一个时代都发生过，但似乎当代艺术的危机又最具有颠覆性。人们批评当代艺术让机会主义者或者江湖骗子得到支持，不满评论家对受媒体吹捧的艺术家继续拔高、矢口一词，痛斥他们都是20世纪集权体制的同谋犯。这些论调都来源于一个最关键的原因：艺术创作形式美学的标准似乎已经消失了。一般认为，绘画和雕塑中的符号随意性和语言的随意程度并不相同。象征需要约定、合同、某种传统，可以说说明象征的到底是什么，再现的图像和对象之间并不仅仅是偶然和不确定的联系。视觉的能指可以说是有来由的，而语言的能指则没有。从再现方式上看，每一种媒介的图像很大程度上也是约定俗成的。以观众的一致性为前提条件，认为观众看到了一个布满了颜料的平面会出现这样的方式：可以识别的三维图像从画中浮现出来，传递出某种可以理解的情感。这是我们解读作品的第一步，这一步显得相对简单而又自然。而如今有些毫无明显可辨识符号的作品，如果说作品的形象本身是能指，所指可能就是以往所指及“象征”绘画概念的否定，甚至没有意义就是意义。由于象征的不稳定，当代艺术很大程度上表现为艺术家对意义的独占，即作品由艺术家来解说，而不仅仅是艺术家与观众之间的潜在默认。但这也意味着，由于再现的

^① 钟刚. 徐冰访谈录：很多艺术家处于自以为是的幻觉中. 南方都市报，2009年11月5日. 文化新闻版.

不确定，独占意义的艺术家其实更需要观众的反应，甚至在很多情况下，这才最终构成作品意义的完结。进而，当我们考察艺术作品的上下文关系时，也必须考虑到观众多层次的期待，同时，作品发生的特定场景对作品的表达也显得尤为重要。比如在当代艺术展中经常出现的装置作品，如果没有“展览”这一场所和前提，或许它就无法表达出它想要表达的意愿。我们依稀可以看到这样一个非线性意义上的趋势：艺术作品越来越趋向于互动和过程。这和艺术家对艺术与文化复合性的认识有关，也和我们整个时代与社会对这一状况有所意识的背景有关。当代艺术，甚至从现代派后期就经常出现的问题是，艺术不能成为语言活动，但却越来越像语言活动。

因此，关于当代艺术的标准问题就至少涉及到三个困境：第一个困境是逻辑和理论的原则问题。无论建立何种高质量和完美的标准，都是假设这个标准是适当的、确切的、可以导致有效的判断。也就是说，一种美学标准假设了一个先觉的标准来保证其永恒性，即一个超标准。这个超标准从来就依赖社会、表现体系、时代精神，是一种意识形态。而当代艺术恰恰是希望对“标准”做出反思。第二个困境是，当代艺术的特点遭到了质疑，这涉及了艺术本身甚至艺术品的定义。像杜尚的作品被艺术机构接受之后，人们普遍认为这意味着艺术的弱化。实际上普通物品之所以能成为艺术品，并不在于这种普通物品发生了什么变化，也不仅仅出于它在一个艺术场中，而在将普通物品视为艺术品的行为使之成为一个艺术品。这同样涉及权力，即便它本身是对权力的讽刺或反思。如此说来，如果当代艺术一定需要一个特点的话，那么对其权力内容，以及牵扯在艺术内部非形式美部分的昭示和直接指涉就是它最大的贡献，它本身亦成为一种意识形态，一种“艺术民主化”的意识形态。第三个困境与上述二者都有着至关重要的联系，即新技术手段的介入。对艺术创作的美学思考经常忽略技术性艺术，这些艺术创作形式展示了不可预知的、需要大量实验的未来，我们似乎从中看到了技术创造文化和艺术的不合理。虽然每个时代都有自己最完善的技术，而艺术形式也一直与技术的发展相关联，但是面对感官场所前所未有的扩张和创造世界的爆炸，人们还是表示出了相当的不信任。在艺术不再独占创造和象征之后，在科学不再把其理论和成果据为己有之后，一种丰富的审美经验就呈现出来，超出了人们业已形成的艺术观念。

从上世纪 80 年代以来，当代艺术的表述逐渐获得了一种特性，这个词后来替代了先锋艺术、实验艺术等说法，是指相对于承袭过去的、忠诚于过去的表现手段和方式，对实践加以评价的艺术。^①当代艺术试图建立在日常生活中，试图引起大众的反应，试图表达实现先锋派梦想的意愿。而实际上，当代的艺术混合了多种来源，有传统的、古典的、现代的，和当今的。当代艺术并不能用来定义当今所有的艺术实践，而所有的艺术实践由于其与当下社会现实的关系又多少带有一些当代

^① 【法】马克·西门尼斯. 当代美学, 王洪译. 北京: 文化艺术出版社, 2005 年. 第 122 页.

性。

艺术家自身的状况也是如此混杂和并存，对他们来说，倾向于将自己定位于某一个范畴这种问题其实并不重要。除了学习交互空间艺术的小黑，我所接触到的生活在当下的艺术家目前基本上还是秉承了架上绘画，或者说，“经典”的造型艺术的传统。同时，他们也尝试对造型艺术做一些改变。看似形式虽不“当代”，但创作本身却是应“当下”而生的。而且，在尤其是当代艺术明确对艺术的“理所当然”提出挑战的语境之下，造型艺术本身也成为被讨论的话题。小敏说：“当代艺术并没有排除架上绘画这种形式，甚至与形式无关。但由于架上绘画所代表的传统指涉，形式的确会让观众迷惑，也让艺术家犹豫，其实即便是架上绘画也不是一成不变的。一般情况下，大家会认为如果一定要看一件艺术是否是当代的，就是要看其创新性、是不是前所未有的、是不是要发起冲击或者挑衅，而不是看它是否被所有人接受。但其实这也不是什么新鲜的判断，艺术向来不也是如此么？也因此，没有什么是完全前所未有的。”为了表明自己的立场，艺术家可能会选择一些特定的形式，包括架上绘画本身也是诸多艺术媒介与类型中的一种。艺术家选择绘画是因为绘画正好是一个合适的创作手段，或者绘画所包含的问题是他正在讨论的，包括绘画或者其他形式所引发的，对创作之外比如个人生活的影响。观者则容易在形式与立场之间建立一个直观的连接，而这种对应关系可能原本就是失效的。索源以前在国内艺术学院的专业是平面设计，毕业之后也做过一些设计工作，但是后来又回归到美术传统，并在法国申请了版画专业，就他而言，不仅是艺术形式本身，而且还涉及这种形式导致的工作状态问题，让他选择了目前的生活方式。设计工作应用广泛，但是目的性也相对比较强，很多时候这让创作过程变得很不纯粹。另外，索源还感觉到，美术传统似乎有一种吸引力，就像是回归到一个独特的表意方式中。“经典”大概都有这种提供认证的能量。“但实际上，方式虽然是传统的，艺术家面临的问题又是当下的。”在他看来，艺术家的转向其实很难总结为一个普遍的规律，有的时候是认识问题、倾向问题，有的时候可能是他本身的状态问题，有的时候可能就只是尝试，“这个可能得看艺术家所面临的具体情况”。他们虽然不同意人们对当代艺术表现出的随意性进行武断的、一概而论的简单定义，但也对当代艺术创作中可能确实存在的不严谨表示担心：作品可以呈现为随意的、不假思索的模样，但创作本身却不是这样；观众可以不知道艺术家在做什么，但艺术家自己不能不明白。由于象征的不连续和不一致，对当代艺术的评价也要视具体的作品或者具体的艺术家而论。

小东最近遇到了一个麻烦，据说法国教育部新出台的政策要求外籍学生每两年考一次法语认证（Test de Connaissance du Français，简称 TCF）。这个考试在以前是进校考试，而小东现在已经是硕士一年级的学生，这意味着他的认证已经过期，也要重新再考。学生们去问校长，如果从一年级上的话，是不是得考好几回，校长一

脸无辜地说：“没办法”。“这类考试跟说话可不一样，文字游戏似的，法国人考也一样发懵”，小东忿忿地说。忽然他又灵光一闪：“如果真的要考的话，我就在学校先组织一次法国人的法语考试模拟一下，甚至说服校长也参加，看看他们考试的状态和结果。声音、录像、装置、行为都包括在里面，最后完成一件作品，效果应该很好。”由于 TCF 涉及注册等一系列官方程序，这个考试其实并不是真正意义上法语认证，小东计划在 TCF 练习题中出一套考卷，并记录从征集应试者到宣布考试结果的全过程。这个看似“恶作剧”般的想法其实也很严肃，我们可以从中看到不同的人对考试的反应，考试的结果中出现的“外国人”和“母语持有者”的差异，或者这项考试政策的意义。小东告诉我，他的想法已经得到了学校一些法国同学的支持，但目前还没有实施，策划完成之后会和我们再进行讨论。小东画了十几年油画，一直没有做过这类作品，他认为，其实创作是无所谓当代与否的，如果作品能够提出问题，那么就有实践的意义。或许这次实验也能让他开辟出一种新的创作方式。

关于当代艺术的复杂状况在学院对学科的分类中也有所体现。像小黑的交互空间专业是被设置在以造型艺术为主体的美院中的，同样的专业有时候又被划分在应用艺术学院。艺术家们提到了一个“另类全球化”（alter-globalization）的概念，即国际上为构建一个新的、自下而上的、更公正的世界所出现的社会行动主义和独立自主性趋势。这个概念主张个人能够更有创造性地想象并提出全新的观点和景象，能够积极地促进社会动员以争取更多的自由和共同利益。艺术对乌托邦式“自由共同体”的一贯向往可能会在当今多元化的社会中有更多的实现途径。我想，正如当代艺术以其“非标准”的姿态声明了它的敏锐性一样，传统的方式也因其“经典”的形象代表着某种“万法归宗”的价值观，如果当代艺术是一种艺术民主的意识形态的话，艺术家就有权做出自己的选择，观众也是一样。

当代艺术艺术家喜欢和观众玩一种逻辑困境的游戏。人们会觉得在思索那些超过自身理解力的问题时，可以获得快乐。容易得到的答案就像是垃圾食品：想要但却不是最令人向往的，受人欢迎但却是最不能让人满意的。“艺术民主化”不仅意味着艺术对“标准”权力的挑战，同时意味着艺术家自身的权力。达达主义可以使我们把比如麦克风看成雕刻作品，目的在于在对象中发现其起因语境中隐藏的一些特点。它不是把艺术作品概念与对象本身（作为人或自然的所谓“自然艺术”的产品）联系起来，而是把艺术作品概念与其在一新的范围内预先考虑好的嵌入结果——即由语境变化导致的语义操作的结果——联系起来。艺术在社会中的作用，并非只是为消费者提供一种可感的令人欣悦的东西。艺术还是一种向导，一种行动选择，或者是一种学习周围现实的手段。它也再次强调了艺术的认知特性和艺术所谓“世界总体性”中介，即揭示对象潜在“真实”的这种能力。艺术置于客体与言语活动之间，在这中间，作品精心地组织着最肯定自己存在方式的世界对于意义的开放。

尽管在全球化或“全球帝国”的时代，景观社会已不再拥有任何“外在”，但对这种“没有外在”的状况进行批判性介入和颠覆性沟通却往往是一种必需。正是在这种介入中，当代艺术和文化能够重新获得作为一种批判力量和发现可能性的社会角色，以博取一个更好的未来。如果这个景观社会已经被强加了一种不可战胜的社会、经济和政治秩序以及知识、艺术和文化结构，艺术和文化界提出新观点和新策略就成为一种绝对急切和永久性的需要。为使世界容纳其未来，必须努力促使不同的另类观点和解决方案出现。为反对静止论、简化论和既定秩序的控制，它们应该是多样化、复杂化和不断变化的，应该容纳各种各样的不确定性和潜在可能。例如米歇尔·德·塞图（Michel de Certeau）在30年前所指出的那样，通过对日常物体、行为和实践模式的差别性“游戏”运用，对日常生活的再创造，我们在与既定秩序的不断沟通中或许能够获得新的自由。

19世纪，人们曾经担心摄影会毁掉素描和绘画。本雅明（Walter Benjamin）在机械复制时代的艺术中指出：艺术界将有得有失。一方面，艺术品原作将会失去其独特的光环。大多数热情的艺术家及艺术爱好者都坚持艺术与大众趣味的苟合。另一方面，艺术品购买者将有机会拥有内容更丰富的选择范围。人人都可能拥有一幅从视觉意义上来说惟妙惟肖的名画，或者自己喜欢的作品。但是本雅明也许没有考虑到一个重要的问题：人并不是通过对物质的拥有，而是对意指实践，即意义的拥有得到满足的。复制作品的轻易获得使得人们更以获得“真品”、“原作”为荣。也就是说，艺术的独特性不是消失了，而是变成更为“高级”，因而也更受追捧的品质，艺术家如此，观众也是如此。

而另一种平行发展的趋势也是他不曾预料的，那就是，复制或者赝品的制造本身成为一项引起人们兴趣的技术。甚至有时候，我们都不能十分肯定地说，赝品不是艺术品。它或许抢夺了一部分既成的象征意义，但是更有可能成为新的象征意义的制造者。目前的状况是，摄影已经成为了艺术创作的又一种方式，而不仅仅是对绘画的记录或者复制。这同时涉及到视觉艺术这一概念的扩展。同时，摄影的出现某种程度上也激励着艺术家对绘画进行重新思考：古典的临摹方式以及“像不像”的标准必须加以改变。所以，后来抽象的艺术作品占据了绘画界的绝大多数，也不能不说与绘画在当时所面临的危机有关。印刷技术没有扼杀文学，录音技术没有毁掉音乐，精确的复制技术也不会占领画家的市场。当代艺术家将面临着比来自过去的杰作更为激烈的竞争。但是他们将会创新，将会改变竞争的条件。而且，与那个时候的恐慌不同，艺术家并没有拒斥新媒介，反而将其变成得心应手的新途径。从整体上看，即便是在新事物出现之初，艺术家会由于自我身份受到威胁而患得患失，但最终总会取得某种值得商榷的方式。人们的选择越来越多，从而也就越来越没有选择。或者说，当结构所允许的能动性越多，人也就越得以与结构和解。因为，我们总是想要让这个世界变得越来越有意义，而不是将其变为末日。

第四章 赫尔墨斯与阿佛洛狄忒^①

第一节 上帝保佑吃饱了饭的人民

艺术由于基本上被视为精神产品而拒绝与物质世界的金钱苟合，甚至，多少理所应当带有反物质主义的特征。但同时，它又因为不是唯物主义的生存必需品而被认为是“奢侈的”。这一现象也从另一个角度说明，人们难以确定艺术品的价格，更别说艺术的价值了。而艺术家既以艺术为职业，又不能以艺术作为谋生的手段。我们假设在古典时期，这个问题似乎没有这么复杂，艺术及艺术家被统治及权贵阶级供养，或者定制作品的人根据对产品的满意程度付给创作者货币。但是事情远远没有那么简单，当然他们也必须创造出符合那些人偏好的艺术。那个时候的艺术家更像工匠，他们获得的金钱与其说是艺术作品自身的价格，不如说是通过艺术“劳动”获得的报酬。而称他们为艺术家，或者称他们的劳动成果为艺术，不是统治阶级的心花怒放，就是后世的心血来潮。到近现代以及当代，人们开始越来越意识到自己脑中的不安分以来，艺术忽然变得尴尬了。人们唯恐商业社会的利欲所向即将吞没向往自由与自主的心，艺术就以“不可价值”的价值被庇护于那片模糊的、被用于证明人类可以超越一切生存世俗的坚守中。

于是，艺术家必须是这样一群人：鉴于他们的创造有别于人间烟火，因此他们也不应该食得人间烟火。这是多么稳妥的象征转换！他们与诗人、作家等同样制造精神产品的人一道，成为身无一物、心怀天下的具有神性的人。比起对艺术家何以成活的漠不关心，似乎人们恰恰希望看到磨难下的伟大灵魂，这种兼具贫穷与富有的可能才是可欲而不想求的寄托。身体上越遭受痛苦，精神上就越得以升华的炼狱结构更符合人们自我安慰式的想象。

物质生活本没有错，只是在有限的生命中，我们会觉得取舍是比兼顾更实在的经验。其实我们鄙视的并不是金钱与物质，而是那些为了获取金钱与物质而舍弃诸多其他美好的方式，但在很多既成事实里，无奈于这种情况经常发生，于是钱便成了这一方式的简称。钱财这种身外之物总被当做束缚我们身心的魔鬼。而当我们极端地认识了世界这个之后，又总是想找到一个折中的平衡。这种平衡的实现办法之一，便是将极端的部分组合为一个可以共存的形式。贫穷的画家让我们愿意相信他们精神上的自由，因为艺术在人们的意向里并不能以直接坦然的方式与金钱做等价

^① 赫尔墨斯（Hermès），希腊奥林匹斯十二主神之一，被视为雄辩之神、诡计之神、希腊竞技保护神等，以及流传最广的商人的庇护神。在罗马神话中对应于墨丘利（Mercury），八大行星中的水星；阿佛洛狄忒（Aphrodite），希腊神话中的爱神与美神。在罗马神话中对应于维纳斯（Venus），八大行星中的金星。

交换，而他们尽管身无分文也还没有没有放弃追求。或许画家在贫困的时候也对自己这样说。但事实上，这并不是画家的意愿。

小敏说：“我希望我的生活是有一定品质的。这并不是说，我想要浑身名牌、出入光鲜。而是不必担心今天没有卖出画就交不起房租，或者，需要首先盘算我不能卖出去这幅画，以及能卖出多少，然后再画画。画画当然不是为挣钱，但钱就是任何职业包括职业艺术家的收入，从某种程度上甚至可以认为挣钱是为了画画。但这个逻辑听上去的确是有些别扭。”更为别扭的是，人们似乎甚至认可了艺术对于情欲的表达，但却依然不愿意艺术本身成为情欲。美国抽象表现主义画家马克·罗斯科（Mark Rothko）在他自省式的手稿《艺术家的真实》中写到：“所有这些都生活在自己最终会取得成功的幻想之中。人们无法忽视所有的生存因素。艺术家可能幻想着自己在艺术体系中获取自己永恒的位置，获取自己所运用的颜料的意義，但这些幻想是与对世俗回报的幻想紧密相连的。有时候后者更甚。这并不意味着画画就是为了赚钱，但是钱可以为那些真正的动力扫清道路，从而实现对我们来说最热爱的事情，艺术创作。”^①

也许这在大多数人看来都像是艺术家为他们向世俗欲望的堕落所寻找的说辞。因为欲望和幻想似乎对每一个人来说都是那么迷人。精神分析学最为直接地讨论了人的欲望和幻想，但在他们看来，恰恰是艺术，比任何其他方式最能将这种幻念加以实现。精神分析学经常认为艺术家和神经病人相距不远，也有一种反求于内的倾向。艺术家也为太强烈的本能需要所迫使，他渴望荣誉、权势、财富、名誉和爱，但他缺乏求得这些满足的手段。因此，他和有欲望而不能满足的人和任何人一样，脱离现实，转移他所有的一切兴趣和力比多，够成幻念生活中的欲望。

“过幻念生活的人不仅限于艺术家；幻念的世界是人类所共同容许的，无论哪一个有愿未遂的人都在幻念中去求安慰。然而没有艺术修养的人们，得自幻念的满足非常有限；他们的压抑作用是残酷无情的，所以除了可以成为意识的昼梦之外，不许享受任何幻念的快乐。至于真正的艺术家则不然。第一，他知道如何润饰他的昼梦，使之失去个人的色彩，而为他人共同欣赏；他又知道如何加以充分的修改，使不道德的根源不易被人探悉。第二，他又有一种神秘的才能，能处理特殊的材料，直到忠实地表示出幻念的观念；他知道如何以强烈的快乐附丽在幻念之上，至少可暂时使压迫抑制作用受到控制而无所施其技。他若能将这些事情一一完成，那么他就可使他人共同享受到潜意识的快乐，从而引起他们的感戴和赞赏；那时他便——通过自己的幻念——赢得从前只能从幻念才能得到的东西：如荣誉，权势和夫人的爱了。”^②

^① 【美】马克·罗斯科. 艺术家的真实：马克·罗斯科的艺术哲学，岛子译. 桂林：广西师范大学出版社，2009年. 第39页.

^② 【奥】西格蒙德·弗洛伊德. 精神分析引论，高觉敷译. 北京：商务印书馆，2009年. 第

弗洛伊德的精神分析理论经常遭到质疑与拒绝，一方面在于，他挑战了作为整体社会的整合愿望，谈论了那些公众们不愿涉及的禁忌，比如性欲、乱伦、男权，或者说，他本身就呈现为一个他所谓的“本我”；另一方面在于，我们倾向于认为，虽然社会并不是像期望中的那样完全整合，但是似乎也不会走向另一个与人天然对立的极端。他所谈论的梦境是一个并不被认为是事实的事实。然而，这位天才学者，之所以仍然处于争议而不是否决的中心，更在于，他的理论既不能被证明，也不能被证伪。似乎我们可以看到，文学批评者们是欢迎他的理论的，这一现象在其后继者之一拉康（Jacques Lacan）的研究中也有所体现，或许这是因为，在很大程度上，文本是更可以被阐释甚至猜测的。这也使得他的艺术精神分析理论，虽然没有被作为艺术正史的核心，却为我们研究作品，尤其是图像学，提供了一种见解和阐释的手段。而人类学研究更像是他在治疗前期所做的工作，即听取病人对梦境的描述，但人类学不认为他们是病人，或者，任何人都是病人。

弗洛伊德大胆地分析了艺术对艺术家个人欲望的实现方式和特长，但我们不能同意艺术家总是在一种受迫于力比多强大压力、精神病式的状态下进行创作的。从这个角度看，弗洛伊德在某种程度上也表现出极为矛盾的心态。实际上，既然欲望是作为人类整体无力摆脱的梦魇，那么我们也无从说明艺术家天生比其他人受到了更多的本能驱使，或者更缺乏像一般人一样的满足手段。个人认为，这些时而神性，时而人性的好奇心不如说都是我们的创造，它基本上来自我们的恐惧，恐惧连艺术家这样最为超脱、最能作为精神象征的人都会被欲望诱惑从而交付那些为我们提供一切可能性的自由，而这些观念都源于我们对世界的认知中那些极端的对立。在这一点上，艺术家同样不例外。

宏宇的画现在已经可以卖到大约 2000 欧元一幅，这在这群尚未发迹的职业画家家中算是不错的成绩。我给小东看了宏宇的画，想求得一些“专业”的评价，谁知立刻招来了小东的不屑：“他只是在做画的完整性。”“我觉得很好啊。”“我见过他的画，他所有的画都是这个样子。他卖的是钱，不是画。”宏宇的画的确卖得很好，也参加过许多展览，获奖不少。小东接着说：“他被限制在那张白纸里。学了点贾柯梅蒂（Alberto Giacometti），但都是生搬。好多人都是这样。”“我并不觉得他像贾柯梅蒂，即便像也不意味就是生搬吧。或许并不是他刻意去学，而只是实验了这样一种方法呢？”“他的画一看就是选取了一个捷径，先用水墨，再用硬笔，太肤浅了，毫无意义，什么都说明不了。”“那么你觉得什么才应该是有意义被说明的呢？”“画家要做的，是不断突破自己，是人生经验。”“是。但这与这张画本身并没有直接关系，甚至也不矛盾啊，你怎么知道这不是他想表达的经验呢？”小东忽然激动起来：“一个最终的视觉愉悦等于狗屁。”我不会画画，我没有资格从“专业”的角

度上判断什么是“好画”，什么是“坏画”。我自然不能简单粗暴地认为他嫉妒，但小东的愤怒多少让我有些惊讶。虽然人们（无论是画家，还是看客）基本上有一个共识，认为赚钱的画不一定“好”，但赚到钱的画就一定不“好”吗？我自然不想得罪这个有点愤青的家伙，实际上我理解他的想法，只不过觉得他的想法和宏宇的画之间并没有必然的联系。与其说这是他的评论，不如说是他的态度罢了。

至少我们必须看到一点：艺术家并不是天生不为金钱烦恼的人。对于这个非职业化的职业来说，他们甚至需要更多的金钱。艺术家当然不是商人，但首先是人。许多画家在穷困潦倒的时候为了生存下去曾经“有目的”地画过画，或者从事别的行当来维持自己的热爱，更多的人甚至放弃了，他们最终也没能成为“艺术家”。但人们善于从浩如烟海的故事中选择结果令自己满意的一些将其变为标本，并放大标本中尤其打动自己的部分。贫穷不是艺术创作的象征必然。但尤其在商业社会，贫穷总拥有道德上的优越感，而艺术素来也被人们认为应该如此。然而甘于贫穷和选择贫穷是两回事，很多时候我们希望借助一穷二白的不可逆转来达到无所牵挂，从而摆脱欲望的纠缠。人们对艺术家的贫穷期待更像是一种“己所不欲”的幻想。

艺术家必须考虑自己的经济状况，这一点无可厚非。当初这些艺术家选择来法国留学的重要原因之一是法国的公立大学只收取注册费而不收学费，这比起大多数西方国家来说，求学成本要低廉很多。与此同时，公立大学的门槛也相对严苛，艺术家们说：“在某种程度上这种状况也促使我们更加努力”。当然，这并不意味着私立学校就是“花钱买门票”，艺术类私立学校往往在实践方面，比如与工作室建立的联系等，有自己的独特之处，这同样出于“实际”的考虑。“择校问题每年都令中国学生头疼，我们需要在自己可以承担的学费、学校要求和提供的条件以及将来可能获得的文凭的含金量之间做出权衡。”在国内学工业设计的小朱本来想报考一所私立美院，但最终由于每年 8000 欧元的学费而选择放弃。“即便是暂时付得起，也不能保证以后值不值。我可能会先打工赚钱，或者准备新的作品来年报考能上得起的公立大学。”小朱和小林正在为求学努力，已经成为职业艺术家的人也需要继续考虑创作的成本、收益和市场的变动。小敏和宏宇在 2008 年的经济危机中曾经度过了一段低迷的时光。这两位艺术家的从业情况比较顺利，收入本来相当不错，因此创作条件和生活水平在画家中也算得上稳定。但也恰恰由于他们对主流艺术品市场介入的程度更深，于是就更为明显地受到了这次全球震荡所造成的影响。“那段时间我几乎交不起税”，小敏说，“整天惶惶不可终日，很怕如果一直没有好转的话，会影响到我的职业艺术家居留身份。”小敏制作了很多能为日常生活所用的小型玻璃作品和小幅装饰画，这类作品价格不高，能够接受的人更多。那时候宏宇也疲于奔命，作品销售量的减少让他的心情很不好，经常闭关在家不愿谈及关于艺术的话题。实际上在我第一次约见他的时候就正因为这个原因而未能如愿。后来跟他聊起第一次见面未果的往事时，他不好意思地笑到：“那个时期真得很担心，经济

危机是我无法控制的局面。不管我多努力地画画，买画的人还是减少了许多。收入只是比较直接的影响，更关键的是，虽然我明白这是大环境所致，但还是会让我对自己的作品产生质疑，有种江河日下的恐惧感。”

艺术家本人也是一名为自己的时间投标的消费者。如果说艺术家选择满足自己的兴趣，而不是选择从买主那里赚得更多的金钱，这也代表了对一种市场需要——艺术家的需求——的满足。当众多买主争相购买产品时，创作者能够以较低的成本满足其艺术欲望。拥有财务独立性的艺术家可以挑选符合自己意愿的创作。艺术自由方面的这种发展类似于经济学家的“消费者主权”观念。现代艺术界的管理大多是在 20 世纪 20 年代形成的。在艺术家当中，毕加索或许最能体现市场营销的新路子。他在职业生涯之初便获得了财富和名誉，所以能够在后来的日子里随心所欲地进行绘画创作。毕加索利用经济人、拍卖会和公共场合来安排精心策划的自我宣传活动，可以说，他是整个西方世界中第一位成为传媒名流的画家。然而从另一方面看，毕加索又不仅仅是利用传媒来推销自己的作品，同时也是利用它来巩固自己的艺术自由。

我相信艺术家的理想和对艺术的热情。但是，将有限的生命时间投入到无限热爱的那件事情中去的最直接方式，便是将艺术作为自己的职业和事业。尤其是对于艺术这样一种似乎完全无法估量和难以预计的事业，如果不是强烈的向往，又是什么能让他们义无反顾呢？如果只是为了后半生有所保障的话，他们完全可以通过另外的途径更加安稳地获得。更重要的是，艺术家通过艺术品，而不是赞助，获得的“世俗回报”，某种程度也成为艺术家成功与否的指标。在这一问题上，艺术家比其他人更矛盾。

有一天小东很兴奋地告诉我，他的画被学校的一位老师相中，决定出 200 欧元买下来。看着他兴高采烈的表情，我忽然想起之前那次不愉快的讨论，便笑了。他立刻警惕起来：“你是在幸灾乐祸还是想证明些什么？”这当然不能叫“幸灾乐祸”，但我明白他的意思。“绝对没有。我由衷地为你祝贺，而且不是因为这 200 欧元。”我的确很想继续跟他说说钱和作品的事，但鉴于这位艺术家如此容易动怒，我需要想一想怎么跟他谈才不至于触碰到他敏感的神经。这个时候，小东先绷不住了：“其实我并不反对作品能卖钱，但是钱不能说明问题，更不能成为艺术家的目标。”“恐怕没有艺术家是以赚钱为目的的吧，至少在他们决定从事这个行业和进行创作的时候。”小东有些着急地抢白：“我的意思是，真正的艺术家应该保持清醒，越是在自己的作品能卖到好价钱的时候越要这样。一切都应该以创作为中心，不能因为这张画卖得好，就照这样画下去。”“艺术家爱艺术胜过爱金钱，这点我相信。但是对于一位职业艺术家来说，你不觉得画得好和卖得好这两件事有时候也是种鼓励吗？以‘资’鼓励。比如你这幅画。”“我当然希望被人欣赏。我也很喜欢我的这幅画和这幅画卖到的钱。但是我不再画一张类似的。你不是也说艺术家爱艺术么，这还真

就像爱情一样，咱就看谁爱得深。”

小东目前还在上学，他对职业画家的理想不失为一种信念，也许每一位画家都走过这段纠结的时光。像小敏和宏宇这样已经有一定经验的职业画家则从更为实践的角度面对这种矛盾。他们表示不会完全因为购买者或评论界的喜好而改画。“但是我们会把市场的反应当做意见。不能说是为了让画更‘好’，但或许会有更多的可能性。基本上这也相当于一种合作或者协议，买画的人喜欢你的画就会买。然而我们永远无法保证他会一直喜欢下去，所以投其所好其实也没什么意义。”小敏说，“在这个问题上，我觉得艺术家应该采取主动的态度，有时候要很坚持很坚定，即便是暂时的低潮也不能对自己失去信心。反之，旺盛时期也不能忘记创作。这也是一个考验。画家的经验和资历有时候很重要。”小敏讲了一个她在刚成为一名职业画家时候的故事。有一位顾客喜欢她的一幅作品，想要买下来，但是她觉得出价太低，没曾想那位买家也不接受她的定价。于是，这单生意就失败了。小敏也因此没能买到当时她所需要的材料。“那幅画现在还在我家，我也无法判断那个时候我的做法是不是正确。如果卖掉了，或许我会在那个程度停留，也或许那笔收入能让我在画画的条件上有所提高，从而提高我的创作水平。当时也不是因为图财，就是不愿意委屈了那幅画，好像是为了争一口气似的。现在我倒不觉得那个价钱一定不能卖，也卖过比那个价钱更低的。其实是能比较轻松地看这个事情了。后来那幅画就成了一个象征：那个时候我都不怕，现在我还怕什么呢？”

小敏现在的处境比那个时候好很多。或者说，她已经度过了那个“以资鼓励”的初级阶段。小敏依然珍惜自己的画作，她更知道自己能画出更多更出色的作品。作为作品接受程度直接反映的价格，对当时极需肯定的她十分重要，但对现在已经开辟出一条职业艺术家之路的她来说则更为游刃有余。这种状态其实会在艺术家创作生涯中的每一次革新中反复出现。艺术家也就不断经历在这种矛盾与平和的交替中。可以说，钱对艺术家的意义很大程度上取决于艺术家所处的阶段和状态，也是场景性的。

艺术家本身其实并不那么鄙视金钱，也不可能无视金钱，反而是我们这些执着的看客，总在竭力营建着一个关于铜臭必然臭了精神的警示恒言。同时，他们也一样不愿意谈及金钱，这实在是一个不怎么浪漫的话题。其实，我花了很长时间才开始跟艺术家们讨论关于他们的作品和收入。在这一问题上，我也一样不是“局外人”。也许在某种程度上，我们对利益问题的犹豫也未尝不是一件好事。

第二节 绿

艺术虽然经常不屑于铜臭，却始终都与金钱割不断干系。无论是早期作为富人阶级的更高追求，还是如今为独立艺术家安身立命的拍卖市场。没有人愿意作一个

贫穷的艺术家，但却始终赞赏贫穷的精神。那是一个神话。对广大人民来说，是超凡脱俗的精神向往；对画家来说，则更是终有出头之日的鸡血。

前面说到，商业时代的到来加剧了人类对丧失主体性自由的恐惧。在对“艺术”这片自由精神领地的保卫中，人们作出了很多努力。具有讽刺意味的是，艺术家不愿意纯粹以艺术为谋生的手段，市场经济却在很大程度上促进了艺术家的独立性，使其从消费的直接需求中解放出来。大学、私人基金会、入选展览、以及由此而得的名和利——所有这些都为初露头角的创作者提供了支持。商业社会也提供了丰富多彩的专门市场，艺术家在其中能够找到满足其创造欲望的途径；而以自由市场解放艺术专属和品位特权的理想又形成另一个现实：不能承认与商业亲近的高雅艺术（“真正的艺术”）却能带来资本上的更大收益，并无可避免地再一次建构了类似精英与大众的区隔。

美国乔治·梅森大学（George Mason University）教授泰勒·考恩（Tyler Cowen）在其著作《商业文化礼赞》中对起自西方的艺术市场，尤其是在过去二百年的资本主义阶段中的发展进行了详尽的历史和经济考据。在他看来，自文艺复兴起到 20 世纪初叶现代艺术市场的成长历程，直到当代艺术市场的蓬勃发展，商业文化无疑在其中起到了不可估量的正面影响。一个重要的例子是，商业文化的多元财富来源有助于解释艺术在 20 世纪中有能力脱离官方主流欣赏情趣的原因。印象派画家没有要求法国沙龙立刻接受自己，抽象表现主义画家们即使只有佩吉·古根海姆（Peggy Guggenheim）一个人愿意买画时也能继续其创作活动。而且不仅资金，更是资本主义制度促进了艺术创作和消费。“考虑全面因素，资本主义对文化而言是最佳制度。”^①他的结论很大程度上是针对像法兰克福学派这样的文化悲观论调提出的。文化悲观论者试图解构现代社会依靠的那些假定，使其非霸权化，并且希望跨出市场体制。对商业社会的批判可谓一种知识分子的责任态度，但他们为文化提供向导的位置又同样是高高在上的。实际上，我们通常发现的状况是，文化理念往往处于具有市场动机和产权的具体管理构架之内。但是，考恩教授的研究也仍然有许多悬而未决的问题。比如在市场构架之内的文化理念是不是完全遵守市场规则；艺术家在面对市场问题时如何做出判断；这种判断是否足够“清醒”；是不是所有艺术家都一致。

我不知道什么制度对文化、艺术而言是最佳制度。就像我不知道终将实现的共产主义是否能解决令人类无比沮丧的“异化”一样。作为一种历史的结果，商业市场的发展的确在为艺术创作提供了一些有利条件。在艺术创作方面，金钱是实现艺术家创造性表现和艺术交流目的的途径，艺术家的收入使其有能力购买艺术创作所需的材料。而商业社会的发展在历史上最大程度地降低了艺术创造的成本。技术进

^① 【美】泰勒·考恩. 商业文化礼赞, 严忠志译. 北京: 商务印书馆, 2005 年. 第 6 页.

步降低了油彩和画布的花费，使他们能够坚持进行艺术创作，并且使得他们可以不从大流。巨大的市场降低创造性追求的成本，艺术家更容易发现可盈利的市场位置。在与之相反的单个赞助人的情况下，艺术家必须迎合那一位赞助人的欣赏情绪，否则就没有收入。现代的资助来源巨大、形式多样，这为艺术家们提供了讨价还价的力量，以便为其创作自由开辟空间。市场的发展把艺术家不仅从赞助人手中，而且也从主流市场兴趣的潜在专制下解放出来。那些自以为比大众高明的艺术家们可以尽力展示他们的情趣，排斥主流欣赏情趣，引领时尚，并且通过面向专门的艺术市场进行销售来谋生。这种做法在今天比以往任何时候都更加容易。

虽然经济学家认为经济发展给艺术生产带来了一种“成本疾病”，^①他们声称，不断提高的生产率使艺术增加了作为国民收入份额的相对成本，艺术并不像设想的那样得到技术进步带来的同等利益。例如在 1780 年，演奏一首莫扎特（Wolfgang Amadeus Mozart）的弦乐四重奏曲需要 40 分钟，今天仍然需要 40 分钟。根据这一假设，随着经济之中工资的增加，支持艺术的相对成本也要提高。但实际上，成本疾病论忽略了经济发展的其他有益方面。艺术从技术进步中获得的好处比最初可能表现出来的更多。不仅技术的发展使得艺术可供应用的材料和传播的途径大为拓展，而且对艺术的概念和形式也带来了新鲜的刺激。视觉艺术领域尤其突飞猛进，一个创作多媒体（如交互空间影响）艺术作品的艺术家，不光要有奇思妙想，还要会使用各种时髦的工具。他是艺术家，同时又是工程师。

在艺术的受众方面，资本主义的财富和多样性增加了艺术家培育批评者和受众的自由。许多画家可以拒绝创作容易被观众理解的作品。同时，利益给艺术家信号，告诉他们在哪里可以发现人数最多、热情最高的受众。市场给予了生产者很大的自由，以便培育他们的受众。艺术由生产者与消费者之间一种不断进行的对话构成：这种对话帮助双方决定自己需要什么东西，从而完成一笔有利可图的交易。某种程度上，金钱的数量可以被用来衡量艺术家取得交流成果的大小。经济进步提高了我们形成高度发展的专门化欣赏兴趣的能力，因此，市场动机同时也提供另外一种动机，使消费者和生产者进入到一种需求精炼的过程。

当代艺术界已经开始减少它对地域性集中的依赖。艺术品销售商和中介人具有许多支持艺术创作的功能——其中的许多功能过去需要在中心城市中才能实现。广告活动遍及全球，以越来越低的成本传播关于艺术成就的信息。艺术家们即使相距遥远也能够相互交流。通讯的便捷降低了在经济中心之外经营业务的成本。艺术界的这种分散化趋势反映了出现在商业，金融，银行业中的类似趋势。竞争力量往往打破经济活动的集中格局，近年来艺术界的这种分散化因素在发展速度上已经超过了集中化因素。新艺术媒介的出现进一步促进了地域集中格局的衰落，艺术家对居

^① 【美】泰勒·考恩. 商业文化礼赞, 严忠志译. 北京: 商务印书馆, 2005 年. 第 22 页.

住地点的选择反而更倾向于对艺术创作自身有利的考虑。

我们当然不能无视这些成就。作为面向公众、能够产生“伟大”效应的艺术品，并非在真空中产生作用。用经济学或理性选择的理论来说，创作者对艺术内外的两种力量作出反应。内部力量包括艺术家对创造活动的热爱、对金钱和名誉的需求和解决前人作品遗留下来的问题的欲望。外部力量包括可供使用的艺术材料和艺术方式、赞助条件、销售网络以及获得收入的机会。内部力量对优先选择权作出反应，外部力量表示机会和制约因素。内部和外部力量相互作用，对艺术生产形成影响。欧洲是现代艺术品市场的发源地，这与欧洲财富积累不无关系。早期最为集中的几个艺术中心，巴黎、佛罗伦萨、阿姆斯特丹同时也是繁荣的资本主义商业中心。后来的纽约、伦敦、东京、柏林等，也无一例外。仅仅几百年时间，市场对艺术的影响就超过了之前任何一个时期。在 19 世纪，法国的大多数重要艺术家——至少在其事业的某些阶段中——依靠家庭的资金为生，而那些资金往往是通过商业活动获得的。这份名单上的人包括德拉克洛瓦（Eugène Delacroix）、柯罗（Jean Baptiste Camille Corot）、库尔贝（Gustave Courbet）、修拉（Georges Seurat）、德加（Edgar Degas）、马奈（Manet Edouard）、莫奈（Claude Monet）、塞尚（Paul Cézanne）、图鲁斯-劳特累克、莫罗（Gustave Moreau）。甚至最爱隐居的艺术家们有时也暗中依赖资本主义的财富。马塞尔·普鲁斯特（Marcel Proust）隐藏在一个软木装饰的房间里写作，身上裹着毯子，一天之内外出的时间不超过 15 分钟。然而，他依靠家里提供的财富生存，而那些财富源于巴黎证券交易所。保罗·高更离开法国艺术界前往位于热带的塔希提岛，心里明白他的绘画在他离开期间将会增值，届时他便可以凯旋回国。高更从未停止对艺术的不倦追求，但这并未影响到他在旅居太平洋岛屿期间对其绘画行情的密切关注。

相反的质疑似乎也一样容易浮现：艺术不是在“真空”中产生，艺术家恐怕也不是总能做出经济或“理性”选择。在漫长的艺术发展史中，艺术与市场的紧密联系其实是比较晚近的事。市场以前所未有的广阔与开放似乎使得艺术在其脱离为统治集团服务的那一瞬间就一脚跨入了茫茫商海，也使艺术创作者与艺术欣赏者、以及艺术创作本身，呈现为无比多元复杂的状态。我们会注意到，这份名单中也包括了一些最为直接地与资产阶级审美势不两立的现代派画家们。以乐观的态度看，艺术的自由精神并没有因为其在商业社会中存活而消失。反而，越与之靠近，越具有文化批评的警惕。以经济理论解释，这却恰恰是商业为艺术造就的独立结果。更不用说，最具有卓越独立品格的悲观论者早已对独立的现代艺术鞭尸有加。这所有悖论如同艺术的神圣与凡俗，以及一切爱之深、恨之切一样让人在洞穿世事面前望而却步、自惭形秽。决定论与其说是某种有理有据的论证，不如说是人们想要找到的那个答案，况且“相互”始终是一个不那么令人满意的模糊概念。更为重要的问题在于这种内外作用过程中就具体情境而言的复杂性。

艺术家在意收益，即使在商业社会之前也是如此。虽然商业社会可能最大程度地实现了人们对收益的追求，其中包括降低生产成本与刺激消费，但这种金钱动机实际上也还不足以解释资本与市场的“能力”。更为重要的是，商业化的高度发展培育了一个分工细致、目的明确的艺术场，将艺术的“粗放”经营纳入到一个更为有效的流通体系之中，艺术品交易和艺术的交流涉及评论家、策展人、画商、传媒等一系列各司其职的角色。但是，这也意味着所谓内外力量的划分其实不那么简单明了，而且，艺术家很多时候并不是市场行为的直接参与者或唯一主体，很难说最终的作用是谁的选择，谁的无奈。

价格是艺术家步入职业生涯之后首先要考虑的问题。我所接触到的艺术家们说，他们也是经过了一段时间的摸索之后才把价格大概确定下来的。法国这里叫作艺术家的 *cote*^①。画家一般会参照一些市场价格，例如画廊的价格等，价格由画廊建议或商量后达成一致，基本同尺寸或类型的画都和画廊卖的价格一致。但画家会将作品放在不同的画廊做比较。以前刚开始的时候会订得低一些，如果之后有画在某个更高价格的画廊售出的话，以后卖画时就会以这个为基点。如果私人买卖的话也可以商量，但不会相差很远。画廊之间也有区别。小画廊将目标顾客群定位于更为广泛的大众，比较容易进驻，从数量上看，也比较容易卖出作品；知名画廊更善于做长期的投资，成本相对较高，艺术家需要支付更多的费用，但是他们在艺术界的影响力又更大。艺术家选择画廊时需要做出各方面的权衡，同时画廊也要考虑画家的知名度以及市场效益。用他们的话说：“虽然存在艺术家的 *cote*，但也经常视情况而定。”

不仅如此，艺术家在考虑是否将作品放入画廊时，也要“看情况”。画廊虽然是最为方便和“正式”的途径，但在很多情况中又显得不够灵活。相对来说，画廊必须要考虑收益以及他们之前就已经确定的风格倾向。虽然艺术家在选择画廊时似乎是自主的，但众多画廊所形成的市场趋势却会有意无意地影响到艺术家的创作。基本上，画廊不会对某一位艺术家有更多的“优惠”，更不会轻易因某一位艺术家而扰乱他们的展览模式和经营策略。而艺术家也不愿意仅仅因为市场趋势就更改变自己的创作兴趣。小敏曾经在画廊中放过作品，但经常发生的讨价还价让她感到厌烦，后来就干脆拿出来了。在她看来，私人买卖虽然也要讨价还价，但画家毕竟是决定价格的一方，也更尊重自己对作品的喜好。同时，通过自己和买家的直接交流，画家可以获得第一手的反应和评论，从而有助于自己对作品的思考。而在画廊的经营中，作为创作者的艺术家个体则淹没在一堆经由他们编排的作品中。画廊背后所依靠的众数倾向更会产生一种无形的压力，“他们不缺画家，我们得像应聘一样。”这其中也必然存在画家的“权力”问题。知名画家有画廊登门拜访，他们的收益和名

^① 有行情、牌价、评级之意。

声使得他们不必为“画廊成本”（经济的和自主权的）操心（当然他们也必然有他们需要操心的其他问题）；而像我所接触的这些尚且在“名家”之外的艺术家们相对而言就更为紧迫地受到体系的影响。这似乎对所有的“职业瓶颈”来说都不例外。

欧洲，尤其是法国，曾经以最为成熟的市场形态吸引了世界上最为集中的艺术资源。而将艺术市场的功效发挥得最为淋漓精致的则是二战后的美国。画家们认为，法国的艺术品市场已经趋于饱和，像纽约、柏林、东京这些当代艺术中心实际上可以提供更好的市场环境。但世界各地的艺术家还是趋之若鹜地来到巴黎，在某种程度上，它所代表的艺术追求比市场本身的吸引力还要大。

但是，巴黎所代表的艺术追求又何尝不是一种文化资本。即便也许不是艺术家最初的动机，文化资本很可能为他们带来更好的市场前景。宏宇如今的成就是他以前所没有想到的。在众多的旅法画家中，他六年的奋斗期并不算长。他的作品不仅在法国获得赞赏，也在意大利博尔扎诺和美国纽约展出。不论是职业道路的境遇，还是生活交友方面，艺术家们经常会谈到“运气”这个词，但宏宇觉得机会虽然难以预料，事后细想起来却也并不是全无缘由。这两次邀请展览，就很大程度上得益于他的旅法经历。“作品本身对入选展览当然是第一位的，但是艺术家的履历也很重要。”邀请方会根据艺术家的经历做出有关价值判断的假设，比如艺术家可能获得的教育资源和文化资源，这与类似名牌大学所具有的吸引力一样，在艺术场也不例外。象征资本还在不同的结构水平内被进一步划分，如果都是生活在巴黎的艺术家，参展、获奖的记录又会成为区分艺术家水平的重要“印象分”。

象征资本连带着阶级社会中资源分配的不平等，并由其可积累性和制度性巩固着对资源的进一步占有。在文化场域中，越是倾向于自主的一端，生产越是自为的，其生产者也是消费者；处于被支配一端的文化生产则更频繁地遭遇到来自外部条件的控制。艺术家意识到“让生产者自身的行为进入到模式之中，包括他们有权成为绘画生产的唯一批判人，有权自己制定他们产品的认识和评价标准”^①，这既是艺术家置于艺术场之内难以纠正的“惯习”，也是其实现艺术“自由”的策略。于是，像侯汉儒这样的精英艺术家如今可以以“独立策展人”的身份将艺术资源组织为对社会文化的反思，也就不仅仅是其个人选择的结果了。

商业社会对艺术的贡献并不是直接作用于“艺术”之上，而是通过“艺术品”来实现的。这两个概念之间看似不经意地互为指代其实就是商业社会的逻辑。资本主义制度及商业市场给艺术带来的好处并不比其本身作为生产制度在其他各领域所具有的优越性特殊。而其自身的矛盾和诟病又似乎在艺术（文化）的问题上更为明显。艺术家并非不屑于“名利场”的圣人，也不是名正言顺以实现利益最大化为目的的商人。是制度的问题？人的问题？还是分类的问题？犹如“人之所以为人”

^① Pierre Bourdieu. *The Field of the Cultural Production*. Columbia University Press, 1993. p. 260.

的永恒命题一样，面对“解放”，我们还有很长的路要走。

第三节 红配绿

随着全球艺术市场与金融投资市场间关联度的逐年提高，金融化逐步成为现在艺术市场的发展趋势之一。根据法国艺术品信息公司 Artprice^①的数据，从 2001 年至 2002 年以后，世界当代艺术品拍卖成交额与成交件数都开始持续上升。与此同时，从 2001 年 9 月至 2007 年 7 月，世界当代艺术品价格指数上涨了 233%。^②

一个持续上扬的市场意味着投资机会而引来资本的青睐。2008 年 5 月公布的梅摩艺术品指数 (Mei Moses) 显示：艺术品投资在最近五年的年回报率 (11.3%) 和最近十年的年回报率 (8.5%) 均超过同期股票的回报率 (分别为 2.5% 和 8.3%)。在这一过程中，作为世界新兴经济领头羊的中国也成为了新兴艺术市场的突出代表。据 Artprice 公布的统计显示，2006 年，中国艺术品市场的拍卖总成交额占全球份额的 4.9%，位列美国 (45.9%)、英国 (26.9%)、法国 (6.4%) 之后。到了 2007 年，中国艺术品市场的拍卖总成交额占全球的 7.3%，排位上升至全球第三，(美国占 43%、英国占 30%)。Artprice 2008 年 8 月最新公布的统计数据显示，2008 年上半年英国拍卖总成交额已经超过美国而跃居世界第一位，中国仍然保持全球第三的地位。^③

中国当代艺术品的价格指数从 2001 年以后开始持续上升。尤其在 2005 年至 2008 年之间，一些中国当代艺术品在国际艺术市场上创出了天价。虽然中国艺术品市场 (尤其是当代艺术品市场) 近年来规模的急速扩大与价格的迅速攀升极大刺激了资本投资的欲望，但从发展阶段看，目前中国的艺术市场还处于主要由“散户”收藏和投资的阶段，而一个比较成熟的艺术市场主要是由“机构”收藏和投资组成的。业界认为，“由专业人士组成的机构投资能够较好地避免因个人收藏家或投资人自身爱好产生的艺术品选择的随意性，并且，众多的非专业个人投资组成的市场，容易出现非理性现象，导致市场显现的价格不能正常反映艺术水平的高低。”^④ 业界

^① 该公司以网站的形式汇集了世界各地的艺术市场信息，通过缴纳年度套餐 49 欧元，或者一天体验套餐 20 欧元，可以进入“全球范围内最完整的艺术市场信息数据库”，并可以免费上传淘品信息，又称全球艺术市场信息网，目前已经有中文平台发布。参见介绍片“Artprice 艺术市场之变革”。<http://web.artprice.com/start.aspx?video=1>

^② 于冬冬. 西方艺术基金成功之道：专家与基金管理人的组合
<http://www.p5w.net/money/lcjj/200809/t1873271.htm>
另参见 artprice 当代艺术品市场 2009-2010 年度报告
<http://imgpublic.artprice.com/pdf/fiac10zh.pdf>

^③ 然而就在 2011 年 3 月，artprice 再次公布截止于 2010 年的统计结果，中国的拍卖总成交额已经以占全球 32% 的拍卖额超过美国 (30%)，成为世界第一大艺术品拍卖市场。
<http://www.bidpal.cn/news/2011/0322/6601.html>

^④ 于冬冬. 西方艺术基金成功之道：专家与基金管理人的组合

评论的各中隐含意义我们已无需多说。我的研究还无法对艺术市场的复杂机制做出论断。一个不争的事实是，尽管社会文化方面的学者对其中的现象和问题多有讨论，艺术市场还是以其自信的步伐大踏步地向“理所应当”迈进。

今年3月，尤伦斯艺术中心公布了将要抛售其中国当代艺术收藏品的消息。一时间，收藏界、金融界、评论界等相关“业界”一片哗然。收藏界担心汇集了大量中国当代顶级作品的尤伦斯这一抛售，会不会引起国内外其他收藏机构的跟风行为，以至于形成一场收藏品无处藏的“灾难”；金融界恐慌大规模的抛售行为会不会让这项风头正劲的投资血本无归；评论界则开始顾左右而言他地预测中国当代艺术的发展走向。而另一类“爆料”式的说法是，尤伦斯转向对印度艺术家感兴趣了。我立刻跟艺术家们取得了联系，想听听他们的看法。结果大多数回答是：最近比较忙，没有太关注，具体情况也不大清楚。

但艺术家们对国内艺术品市场的状况还是有自己的考虑。索源说：“想来现在国内艺术品拍卖市场成交已进入亿元了，不管是不是所谓业内，都开始关注这个行情。国内艺术家的作品很容易拍出高价来，所以现在抛售艺术品也很正常，或许是适当的时机。当然也可能情况相反。我一直觉得现在的艺术品价格过高，其中的泡沫成分较高，应该有一个价格回落，逐渐趋于理性。况且再有名的收藏家也是商人，没有永远留在手里的作品，只要他觉得时间、场合对了就会出售。不管这次是他的个人行为还是针对市场，都不会对中国艺术品市场本身产生太大或长久的影响，搞不好只是他准备转移投资重点，所以想套现手里的艺术品去搞其他东西而已。”

国内的艺术品市场的确如此，艺术界把市场推广和销售置于首要地位。尤其在2008年左右，当代艺术作品时时爆出“天价”。人们本来就不了解艺术市场是怎么回事，如今更不懂为什么那些艺术家的作品会卖到那么高的价格了。然而，如此热闹的市场却没有对广泛人群的艺术观念有太大的影响。与其说，这是一个应艺术品流通而生的市场，不如说更接近于纯粹的投资。艺术品市场不仅与公众隔离，也与艺术本身隔离。

然而，当我还没结束对尤伦斯抛售的胡思乱想时，4月初刚结束的香港苏富比“尤伦斯之夜”专场拍卖又带了新的迷惑。当晚，尤伦斯的105件藏品均花落有主，总成交额高达4.27亿港元，远超底价1亿港元。尤伦斯收藏的张晓刚作品《生生息息之爱》1500万港元起拍，7906万港元成交，刷新了早前由曾梵志所创下的中国当代艺术品的世界记录。同时，张培力的《X? No.3》、耿建翌的《灯光下的两个人》、王广义的《毛泽东：P2》等作品均以100万左右起拍，最后成交价几乎都翻了20倍，买家抢拍之势空前绝后，这些艺术家的个人纪录纷纷被改写，可以说这是一个创纪录之夜。^①

<http://www.p5w.net/money/lcj/200809/t1873271.htm>

^① 潘奋图. 中国作品高处不胜寒? 尤伦斯抛售清仓. 南方都市报, 2011年4月8日. 深圳读本

尤伦斯这次拍卖的 105 件中国当代艺术作品被认为是最重要、最完整、最有系统的藏品，基本上涵盖了上世纪 80 年代至本世纪的中国当代艺术创作。我们仍然不清楚这批藏品究竟在尤伦斯中国当代艺术品收藏中占多少比例，但像这样大规模的顶级作品拍卖，难免使得人们猜想，尤伦斯这个中国艺术品收藏巨头即将“清仓出货”、撤出中国当代艺术品市场。

结果，尤伦斯的这次所谓“抛售”绝非人们概念中对抛售的估计。如此给力的高位接手让人们对于尤伦斯夫妇的策略钦佩不已。这无疑又是一次成功的市场运作。有着充分市场经验的业内人士则平静得多。以早年参与中国当代艺术品运作、深圳 1001 画廊总经理王新明为代表的资深艺术品策划们认为，并非是尤伦斯不再看好中国的当代艺术，而是此举完全是西方成熟的市场运作套路，最顶尖的收藏家、投资者总能在市场刚出现时就入市。其实，尤伦斯从上个世纪 80 年代末、90 年代初就开始大量购入中国当代艺术的 F4、收藏界的“大盘蓝筹”张晓刚、岳敏君、王广义、方力钧等 4 位画家的作品，成了他们的重要推手。“现在这些人已经成名了，他们的作品价值已经进入相对稳定的阶段。投资者必然会去别的新兴市场寻找新的机会。”而传言中的印度市场恰恰与上世纪 80、90 年代的中国类似。

尤伦斯的这次行为已经远远超出了艺术家的谨慎。虽然大家对中国当代艺术品市场的“泡沫式”疯狂早有耳闻，在其成交额刚刚超过千万的时候，就曾经引起过不小的轰动。但当人们期待市场对艺术本身有所回归的时候，它又一次将艺术作品推向了“高处不胜寒”的境界。可以理解的是，本次拍卖的藏品毕竟是一些“顶级”作品，在经过若干轮热炒之后，“高价”似乎也是市场规律范围内的现象；同时这也应该令我们进一步思考：是什么促成了这些热炒？只因为收藏家无比高明的策略吗？恐怕比这复杂得多。

中国当代艺术市场形成于西方艺术品市场的模式之下。其中，拍卖、收藏与策展相互依托，共同完成艺术作品向艺术品的转化。1992 年的“广州双年展”被称为中国当代艺术直面市场的首次尝试。^①它被看作是学习西方操作规则的一种努力，或是对西方游戏规则进行中国化改造和适应的一种试验。可以说，它是策展人的一种理想，即希望在中国能建立像威尼斯双年展那种国际化的交流规则和平台；同时通过艺术市场的功能，使探索性的前卫艺术能以高扬的价格达到“文化生效”的目的。“文化生效”是“双年展”的关键概念。策展人吕澎解释到：“文化生效的概念并不是一个庸俗的概念，它是人类社会的发展对当代文化的要求。建立‘规则’与实施‘操作’并不是无目的的游戏，而是为了使文化真正能够成为可以构成历史的事实，这种构成历史的事实，正是人类进一步发展的动力与刺激。因此，生效成就

: 8 财.

^① 邹跃进. 新中国美术史 (1949-2000), 长沙: 湖南美术出版社, 2002 年. 第 292 页-第 293 页.

了从事一种文化艺术事业的策略性目标。如果参与“双年展”的各个社会角色都能尽力完成自己的本职工作，赋予智慧地使自己的工作在相应的范围内生效，那么，一个总的文化生效就不可避免地成为历史事实。^①

在策展人的理想中，“双年展”将不同于中国大陆的任何一次展览。在操作的经济背景方面，“投资”代替了过去的“赞助”；在操作的主体方面，公司企业代替了过去的文化机构；在操作的程序方面，具有法律效力的合同书代替了过去的行政“通知书”；在操作的学术背景方面，由批评家组成的评审委员会代替了过去以艺术家为主的“评选班子”；在操作的目的方面，经济、社会、学术领域的全面“生效”代替了单一的，领域狭窄的并且总是争论不休的艺术“成功”。^②

策展人的理想并不是空穴来风，就当时的情境而言，“双年展”依据这样一个逻辑：改革的深入与发展必然导致书写历史的方式有新的变化。当旧有的规则不再适合于新时代的需要时，建立新的规则就显得至关重要。新规则的中心含义是：文化必须为销售而生产，这针对的是“为文化而创造文化”的古典模式。它与“孤芳自赏”、“无法可依”或政治工具主义的文化生产模式完全相悖，它要求立法，税收，保险以及社会进一步的分工等一系列属于当代市场机制的因素的支持。这对一个没有市场传统的国度来讲，的确是一项极其艰巨而复杂的课题。“双年展”的参与者——企业家、批评家、艺术家、编辑乃至律师、新闻记者正是通过对“双年展”的参与，开始了对建立当代艺术市场这一课题的求证与解答。更多的人已经清楚：在90年代，市场问题就是文化问题。

从历史角度看，“双年展”与邓小平“南巡”以后，中国政府加快市场经济的改革步伐是一致的，是市场经济在艺术领域里的一种体制化表达。因此，也可以说，市场经济与政治意识形态是合谋的。就当时的历史条件而言，市场经济不仅仅只是一种新的规则的建立，同时也是一种特定的意识形态，而这种意识形态主要是通过大众文化、消费文化的方式表达的。包括广州双年展在内，艺术与文化现象都参与了这种意识形态的建构。反之，它也诱发了90年代一系列新的艺术思潮和形式。

对艺术家本身而言，这样一种情境首次堂而皇之地唤醒了他们对金钱与财富匮乏的意识。这种意识也是如此纠结，因为它让自古清高的“文人”对自己价值的衡量标准产生了怀疑。从个人角度讲，对西方模式，或者说，对艺术市场模式的尝试接受，也不能不说是艺术家为说服自己的所做的努力。即，艺术（市场）的合法性。

事隔一年，即1993年，在文化界掀起了一场关于人文精神的大讨论。这一前一后两个事件虽然没有直接联系，但当我们把它们联系起来看，就不再是互不相干的状况了。其中，我们似乎能够感受到人文知识分子在市场经济条件下所处的被动局面。在市场经济和相应的意识形态面前，其实认同和抵抗都是一个问题。

^① 吕澎. 中国当代艺术史, 长沙: 湖南美术出版社, 2000年. 第131页-第132页.

^② 邹跃进. 新中国美术史(1949-2000), 长沙: 湖南美术出版社, 2002年. 第294页.

“双年展”后来在艺术史中被认为是失败的，最大的争议莫过于其“先锋性”必须参照西方的“先锋”逻辑来命名，是一种超越中国社会与艺术现实的悬浮演出。“双年展”预期中的观众不在近旁，而在“远方”，其“构成历史事实”的理想必然以本土艺术脉络的断裂为前提，并由于标准的外在，也同时没有完成“西方模式”的适应。但其所谓“文化生效”的概念则在之后的若干年来得到了无言的“实现”。当对“西方模式”的默许不再成为文化问题的中心时，其实我们更应该看到，中国似乎走得比“西方”还要远。如今，中国已经不容置疑地证伪了关于它将成为“冷战”废墟的预言，但中国的贫富差距、阶级问题、“拜金”倾向也超过了社会主义传奇的预计。如果说资本主义的艺术场还要经由“文化资本”加以软化和掩盖，中国的艺术场则连这一步都嫌麻烦。“90年代，市场问题就是文化问题”的逻辑似乎已经以不可逆转的速度成长为“文化问题就是市场问题”。

在市场问题上，中西模式经常成为一种借口。退一步讲，在我看来，是不是“照搬西方”并不重要，相对于西方较为延续的文化价值生成过程，背负着杂陈历史的中国所面临的更为艰巨。当然我们没有理由盲目地批评历史，曾经的历史也只是一个探索。而“本土化”的一种极端倾向——重回历史想象，也同样值得思考。历史有其情境，当下也是如此。“照搬西方”可耻，“照搬历史”就可行吗？如果对所谓“传统文化”的复兴也只是出于某种民族国家地位的自私，那么也必将引起未来更为强烈的断裂。如果社会的发展一定需要“参照系”，如果全球化一定如洪水猛兽，那么我们别无选择。但是我们可以选择的是搬什么、如何搬，并对为何要搬做一个清醒的认识。

作为与所谓理性表达方式不同的艺术创作，恰恰由于对理性的无限推崇而总是被置于社会规范边缘，至少观念上如此。即便今天，人们不再以“艺术家是疯子”这样堂而皇之的标签来掩饰自己对艺术世界的懵懂或恐惧，在对艺术以及艺术家的印象里，依然难逃以“不懂”为笼统总结的概念。大多数社会都坚持艺术家需要服从规则：比如权力，宗教，道德。即使是在那个艺术家和世界看起来都拥有理想的文艺复兴时代，或者无限完美崇高的理想国。今天，虽然不再有地狱、流放、火刑柱，艺术家们的命运依旧相似。那就是市场通过自己是否愿意为艺术家提供谋生途径发挥着同样的作用。我们也必须要注意到往昔至关重要的差异。如今，艺术家拥有更多的选择可能，艺术家们无需再聆听同一个声音，可以有着许多表达的诉求，真相不再只有一个，权威也不再绝对集中。但是新的问题出现了：艺术家在可以多样选择的同时，也被置于多种规则的角逐之中。我们用品味代替了真理，用支票代替了嘉奖。过去的折磨也许从来都不会有这么多的选择样式，以及如此含混不清的声音。更为讽刺的是，抗拒不得善终，顺从也同样不会有任何帮助。因为取悦一种声音就需要对抗其他权威，喋喋不休的争论中，没有谁能提供永远的宁静。于是，艺术家从来没有完全顺从，也没有为了离经叛道而离经叛道。这些有关势不两立的

必然性不如说是人们的分类及价值惯性强加的。艺术家们还是尽其所能地表达着心中所想，并相信能够打动更多的人。顺其自然的坚持，其实并不矛盾。

第五章 矩阵还是太极

第一节 艺术的法则

法国人说：“汉语真难。你们的字像画画一样。”我说：“法语真难。你们的语法规则分类太多。”我们互相问：“你们怎么能记得住这些？”后来的回答是：“好像就是那么记住的。”

类似这样的对话在相互好奇的中国人和法国人之间经常发生。尽管对话总是以“不了了之”结束，但却丝毫没有减弱对话的兴趣。我们会努力地在彼此的言语、表情、动作、爱好、以及行为方式中寻找蛛丝马迹并且与自己对照，从而勾画出一个关于你的他和关于他的你。然而这并不是结论。

他们问：“你来这干嘛？”我答：“做一个关于旅法中国画家的论文。”“是那种用纸和墨画的画吗？有许多美丽线条的那种？”“不一定。中国人也画油画，还有其他的。”“哦？法国有很多画家。”“当然。所有的艺术家都来法国。”“可是中国画很神秘，还有书法。”“那你觉得中国画家画的油画怎么样？”“我不知道哪幅画是中国画家画的。”

我不甘心，于是去问小东。“你的老师对中国画有概念吗？或者会不会因为你是中国人，就想跟你聊点他们印象里的所谓中国风格之类的事情？”小东说：“没有。他们就知道些水墨花样，或者水墨感。他们觉得那是中国画，其实是扯淡。”他接着说：“问你，你认为什么是中国画。”我知道我即将掉入一个陷阱，一时间不知从何说起，“我想说，我只能形容，并且这并不意味着这样的画才是中国画，或者只要是这样的画就是中国画。”“我没懂。你说画面。”“好吧。比如不用焦点透视法……哎，其实我觉得中国人画的就可以叫中国画。”“气韵生动、骨笔用法、应物象形、随类赋彩、经营位置、传移模写！”他开始生气：“画只是物质，只是假象，形式根本谈不上画。中国画讲意在笔先。不是拿毛笔的就是中国画。”“我同意，不过……唉，一堆语言学问题。”

我并没有写明这些法国人是谁，他们是男人还是女人，黑人还是白人，大人还是小孩，工人还是农民，穷人还是富人，反此种种，但是当我这样叙述的时候，人们不会觉得奇怪，就像我与他们的对话意味着他们与中国人的对话一样；所以，当他们听到中国画的第一反应是水墨线条，甚至我的同胞也是如此的时候，我似乎也不应该惊讶。

并非如此。我的“人类学教养”告诉我，这些对话中有很多问题，我毕竟不能

跟非人类学专业的人一样。但是没有人会在说话之前先对将要说的每一个词加以定义，所以我经常语塞。我将我的苦恼告诉了我的艺术家朋友们。他们说：“那就画画吧。”

画画会解决这个问题吗？鉴于艺术对不稳定能指和剩余所指的贡献，它的确可能实现言语所不能及的一些状况。但类似于“法国人”、“中国人”或者“中国画”、“人类学”这样的问题就不仅仅是对话或者画画的方式选择了。艺术家们其实也为这个问题而困惑。宏宇说，他从没有想把他的画归于水墨画、表现主义或者任何一类，但人们就是习惯如此。在那次查尔斯·乌蒙基金颁奖会上，一位获得音乐奖的法国女孩兴奋地对宏宇说：“嘿，你知道法比恩·韦迪耶吗？我觉得你的画和她的作品有很多相通的地方。”宏宇不知道这个人，我却因为研究主题的关系，早先看过她的一些资料。她作品的抽象形式和意境的确是很有些“狂草”的意思，宏宇有书法的底子，画也的确用到一些水墨线条的处理方式，但就我个人——一个见多了书法的人而言，这种“相通”实在不算突出。然后宏宇跟她聊了一会书法，女孩很感兴趣。聊完之后宏宇说：“我本来没刻意用书法，被她这么一说，倒觉得我用了。”我很惭愧，这个女孩比我更称职。虽然我用“实践者之口”来安慰自己，也还是觉得我错过了一个极为重要的分析。而女孩当时被我视为“臆测”的错误，我又何曾没犯过。我们都受类似“书法”这样的教化，谁也逃不了。

我认识的这些艺术家都不是学国画的，否则他们也不必到外国去。然而，“中国”、“东方”这种定义却并不会理会画家的作品。“所以我才不用墨，省得先被加个刻板印象。”小敏说。真有这么简单吗？宏宇的画还不是被小东看成贾柯梅蒂！是啊，还有艺术史！如果文化是种迷思，学术又何尝不是。我们相信艺术背后有其文化逻辑，然而艺术之为艺术，或者艺术成为艺术品，必然也有艺术场的逻辑。

西方艺术，具体地说油画体系，是和其文化传统不可分割的。从早期的宗教教化作用延续至后来，实际上不仅是画家，亦是观赏者，都普遍经受过关于“艺术修养”的教化。这种教化甚至是顺理成章的，因为教化本身亦是文化意识的一部分。而当非西方艺术家将这种艺术形式加以运用时，就更多地成为了一种技术性手段。当然，创作者很有可能同时习得这种文化背景下的创作及观赏逻辑，但是，由于来自外界的习得总是有或多或少的后知后觉性，于是当其目标文化发生变化时，对文化中的人来说似乎是自然而然的状态，对学习者就会造成或长期或短期的困惑。尽管对于纯艺术形式来说，这并不重要，创作活动似乎应该是纯粹的，但是，当作品需要通过呈现来获得价值而不再是自省方式的时候，就必然牵扯到观看者的眼光。由此说来，这也许是因为非西方艺术家的身价时而平步青云、时而跌至谷底的原因之一。

布尔迪厄在其著作《艺术的法则》中已经详尽地展示和重构了 19 世纪法国文化生产场从社会政治经济领域独立出来成为自主场域的历史生成过程。在他看来，

像“纯粹审美”这样的神圣观念无疑是现代性审美历史生成的根本特征。以此为前提，“文化魅力意识形态”（ideology of charisma）便以文化资本的形式在社会实践中不断发挥着区隔的作用。作为带有意义和价值的艺术品经验，是一种与历史制度的两方面协调的结果，这两方面是文化习性和艺术场。艺术品的现代意义和价值都与这样几个条件有关：^①艺术自律的观念形成，即纯粹的眼光。艺术成为自为的存在从社会政治经济领域中独立出来，艺术不无服务于外部世界的功利目的，而关注艺术形式的创新；一批“艺术爱好者”聚集起来，形成一定规模的文化艺术市场；相对自由的政治表达权；一系列维护自律文化艺术生产场自主权的特定制度出台面，形成文化产业运行的条件，建立起对艺术品进行认证和神圣化的机构，如学院、沙龙、博物馆和画廊，以及再生产和培养创造者的艺术院校。这些条件的逐步成熟正是以文化艺术生产场的制度化形成为标志的，继而，一方面，文化艺术生产场是客观化的相对自主的社会空间，另一方面，则与个体主观的文化惯习形成的审美经验有关。

布尔迪厄继承了自杜尔干以来的法国社会学传统，并进一步强调，结构的效应和权力并非是结构自身的产物，而是来自外部的客观社会世界；结构是社会历史及斗争的结果，结构的各方面并不在同一个平面上，从而将结构主义的“非历史化”和“普遍化”拉回到具体的社会事实当中。因此，像神话、艺术、语言、宗教等意义体系既是“建构中的结构”，赋予社会以秩序和区隔，同时也是“被建构的结构”，被内嵌入行动者，成为内在的感知体系，从而实现既有社会体系的合法化。在对文化制度进行马克思主义式的批判时，布尔迪厄也没有隐藏自己出自教育“暴力”的精英身份，而是以一个栖息在知识分子场域和社会空间里的符号生产者的自省，对“惯习”做出了深刻的认识。

布尔迪厄的分析重点在于将艺术鉴赏力这种“天然禀赋”与社会差异体系中象征符号的再生产联系起来，实际上，我们可以进一步讨论这种制度化的场域惯习在一个更为广泛的跨文化经验内的运作，以及艺术创作者自身对这一经验的实践过程。

艺术家在布尔迪厄的分析中明显属于具有精英审美倾向的一群。但是在东西方等级差异的关系之内，生活在西方的中国艺术家在艺术场中的位置就不那么单纯。形塑艺术家的文化习性（如果这一假设成立的话），以及艺术家所拥有的文化资本，不仅来自西方，也来自西方之下的东方，它们到底是精英的，还是草根的？而且，这两者似乎也不完全是因等级结构而导致的选择替代关系。艺术家会借由“放逐西方”摆脱艺术场中既有的东西方身份结构，也可能用“策略东方”来赢得其在艺术场中的精英地位。前者突出表现在他们对创作局限的突破，后者则更接近于阿帕杜

^① 【法】皮埃尔·布尔迪厄. 艺术的法则, 刘晖译. 北京: 中央编译出版社, 2001年. 第347页.

莱提到的“草根全球化”过程。虽然，可能“艺术场”——不论是从其成熟程度、运作模式，还是由之导致的评判标准——依然是西方主导的艺术场，但其中仍然包含着就情境而言的复杂实践。因此，如果说艺术品经验是文化习性和艺术场协调作用的结果，那么对于具有跨文化经验的艺术家的来说，这可能就不仅仅是“两方面”，而是多方面的问题，并且实现艺术品经验的途径也不只是“协调”，而很可能是充满冲突与权衡的商榷。

进一步地说，布尔迪厄主要讨论的是艺术场的制度问题，即以“审美”为掩饰的资本分配问题。“美”的标准有其权力结构自不必说，但艺术家的创作又很可能是反权威的。在这一点上，当代艺术的局面尤其明显。按照布尔迪厄的说法，人类行为并不是个体有意识地筹划对财富的积累、对地位和权力的获取，而是遵循一种在人类群体中形成的下意识的“实践感”^①。为了逃避存在的偶然性、有限性和荒诞感，个体必须将自身置于一个社会群体中，获得一个名分，一个位置和一项功能。而目前的状况是，人并不是意识不到符号暴力的存在，而是意识到不得不生存于这样一个系统中，并采用一种更为策略的方式有意识地选择自己在系统中所处的位置，而不是系统本身。而这种策略方式又必须按照该系统的语义规则来编码才能产生效应。如果文化习性是内化的，那么对文化习性的认识和反思如今也是内化的，正如布尔迪厄自己对其精英身份的认识和反思一样。这或许也恰恰是我们对文化机制长期研究并使之普及开来的成果之一。

也正如布尔迪厄其实是对文化制度祛媚而不是对文化本身祛媚从而使之庸俗化一样，他对艺术场的剖析主要是针对“品味”问题的资本和权力基础，而并不是对艺术创作和艺术（而不是艺术品）之于艺术家的意义。当然，也许艺术家也必然处于充满“品味”符码的社会空间中，但是在创作的过程中，在艺术家眼前的只是那幅“没有结局的结局”。在此，有必要重提列维-斯特劳斯对于艺术的分析概念。由于将“总体性”视为人对世界的认知图式，艺术创作就得以通过压缩模型的方式将艺术家的跨文化经验囊括进这个认知图式当中。从这个角度上说，实际上列维-斯特劳斯虽然试图寻找出一条最基础的普遍性，但也恰恰因为这个原因，他的方法其实也并没有排除历史的可能性。列维-斯特劳斯在我看来是极为聪明的，他避开了“某一特定文化的思维结构”这样一个充满本质化危险的定义性问题，而以“全人类共享的深层思维结构”这样近似于描述性的结论，使他的结构主义分析方法具有了非结构化的开放意义。

作品展示了创作者的经验，这也同样不是以教条的模式进行的。与艺术史中那些明显受到母文化召唤的“事后总结”相比，艺术家的别处之旅并不必然造就艺术家对“文化之根”的符号性运用。实际上，我也并不知道那是什么。与其说，通过

^① 【法】皮埃尔·布尔迪厄. 实践感, 蒋梓骅译. 南京: 译林出版社, 2003年. 第134页.

各门各派理论的切磋之后，我们能够越来越清楚地看到它的模样，不如说，我们看到了更多的变体。相反的情况可能更加明显，艺术家海外旅居的意义并不是去发现西方或者因西方而发现东方，而是更近似于一种“第三空间”的诉求。在这个空间中，年代、国籍、风格等等具有身份危险的定义都不重要。当然，没有任何创造性活动是完全自由的。它在限制和约束中进行，在时空中变化。艺术家就像船上的乘客，可以在他/她任何喜欢的地方漫步徜徉，但受船的长宽所限。然而，即便是最小的一块甲板也足够让艺术家感到自由。

一个“成功”的艺术家，其实是一名文化的穿行者。不仅穿行在创作者与观赏者之间，亦穿行于创作与观赏的惯习之间。因为如果说艺术家会无意间将文化规则泄露于作品中，那么观者也是。这不仅仅是出现在艺术作品形式或主题上的现象，更是一种审美情境。如此说来，实际上我们很难从一幅作品中了解到我们想象的那番“文化模式”，因为我们并不知道这是否是“习得”的。其实这也犹如现如今、甚至自其产生伊始就如此的文化：文化的纯和状态从来就停留在人类意识之前，并一直存在于意识彼岸。由此，至少对我个人来讲，我能看到的只有足迹，如果我够敏锐的话。

第二节 让我为您画一张像吧

法国人艾黎·福尔（Elie Faure）在其著作《法国人眼中的艺术史：中世纪艺术》中写到：“中国艺术唤起了那些私密而模糊的感觉，这些感觉互相交叉，逐渐膨胀，最后将西方征服，尽管我们还未能领会其来源和尽头在何处。中国的绘画模式看似还未走出原始状态，或者说，中国艺术经过了一层明净而寂静之水的涤荡，其几千年来，从未有过何物扰乱过这静止的曲调。……对西方人来说，对“更好”的向往是在与本源这场斗争本身之中出现的，中国人则是在古老的战役中遇见了美。他们叙述自己实际又顽固的热情，对象是给予他们永远静止的意识的人。而我们在他们艺术中体验到的就是这个静止的分量。”^①

艾黎·福尔是最早将文化和艺术进行比较研究的艺术史学家之一。他所讲的“中国艺术”自然是中国的古典艺术。就绘画而言，基本上是我们常说的“国画”。西方人对国画有着某种既不满又崇敬的情怀，直到今天也是一样。但不论对西方人，还是中国人，国画都是中国艺术的典型表征。中国人说，国画讲求意境，就这个词已经足够西方人参悟的了。在国画中，具象的山水鱼虫透出抽象的绝对精神意向，抽象也可以被完全具像化，生出龙凤麒麟，神明恶鬼。西方人在直觉的灵感照亮自身的刹那间，毫不犹豫地驱散所有掩盖它的意外因素，中国人则将这些因素收集在

^① 【法】艾黎·福尔. 法国人眼中的艺术史：中世纪艺术，张昕译. 长春：吉林出版集团有限责任公司，2010年. 第39页-第43页.

一起，将它们分类，运用它们来揭示规则。艺术家们认为，传统的国画，尤其是卷轴画，与西方架上绘画在其固有的时间性上有着根本的不同。与根据线性透视构图的西方绘画相反，卷轴画往往结合多个场景和与之相应的消失点。同一人物在画幅中多次出现，如同一个叙事者一样带着观众穿越图画。现在的数码技术能够在摄影中实现这一源自中国传统绘画的艺术观：它可以将许多图像拼入一个单独画面，创造出极其微妙的细节张力和精细的拼接转合。

或许我们可以说，传统国画是时间的艺术，因此绘画中会用类似时间轴的方式呈现一种叙事。相对而言，西方绘画则是空间的艺术，即便是对变化因而必然牵扯到时间的表达，也会采用空间变换的方式，比如立体主义。我们似乎也能看到，这不仅是视觉的表达方式，本身也是一种文化逻辑。比如中国文化对历史感/时间序列的强调，以及认祖归宗的血缘情结。相应的，西方文化对空间的敏感，比如基督教哥特艺术中对上天与众生的建筑层次表达。进而，以环境论的角度，对时间的把握是否可以解释为定居的农业社会更重视时节更迭与财产（土地）继承，而对于以游牧起家的社会来说，地域变换更为重要呢？我不能确定。基本上，对于一切有关本质和起源的解释，我们都无法视其为真理，而只是以自圆其说为目的解释之一。没人知道创世之初发生了什么，就像没人知道世界末日是什么模样。

“西方艺术”就更是一个大而化之的词了。我们可以认为，西方是由于其宗教根基、文化亲缘、地理联合等等关系而得以被视之一块的。但是同时，类似这样的情况也时有发生：欧洲人嘲笑美国人没有文化，庸俗浅薄。美国人不屑于欧洲人刻薄做作，从没高兴过的知识分子嘴脸。欧洲出惊世骇俗的批评理论家，对人文精神的堕落痛心疾首；美国出民粹主义，对利益问题态度相对轻松。那么欧洲呢？恐怕这将是一个无限细分最终无从定论的问题。我们用“西方”这样的词，是因为存在着一个中国的本位。但“我们”这个词可以代表中国吗？或许也很难。我们都会说，文化内部的分野或许更加丰富，或许每一个都不一样，但我们同样也一再用着概念的办法来介绍自己、认识他人。

这种常用的比较自然是简单粗暴的。一个有效的假想——一种“时代精神”，“民族风格”或者同等模糊的“文化价值”——像密码一样隐藏在对异文化的认识当中，这个假想从来没有变成一个公认的定律，但是也没有完全被拒绝。这种“假想”或许本是用来对“发现”进行整理的工具，类似于标签的作用，但是，对工具的过度依赖会使得我们信以为真，将工具视为本质，自此，就既忽略了文化本身的立体感和丰富性，也将文化中的异端，或者作为文化代言人的个人，在“假想”生成中的作用顺利排除了。

以同样的逻辑，当我们向“他者”讲述中国艺术的时候就也会用到这个办法。

在巴黎中国文化中心出版的季刊《塞纳河边的中国》^① (*Chine sur Seine*) 中，关于艺术部分的内容多是对传统国画，或者对具有“中国元素”、“中国哲学”以及“中西结合”风格的艺术作品及其艺术家的介绍。那些艺术家也当然是由于此类风格在法国倍受赞誉的。包括刊物标题的定名和形式都具有某种融合倾向的意味：以 CH 和 SE 竖列对齐，中间加上小之三倍的 sur，以 ine 统一结尾。这本刊物主要是面向法国的，自然没有什么错。“将中华文明发扬光大”似乎一直以来也是我们的夙愿。可是，所有的旅法艺术家都是如此吗？当然不是，而且大部分不是。

“中国风是一个令法国艺术界感兴趣的重要元素吗？”我问宏宇。宏宇其实是我接触到的艺术家中唯一用到水墨的，虽然我并不把水墨当标志，也还是不由自主地将这个符号与中国象征联系在一起。宏宇说：“我用墨可不是为了让他们感兴趣。它确实有它的特点，而这个特点又让我感兴趣。像墨这种东西可能确实是个符号，但对我来说，这是个实验。一定要说有什么象征关系的话，墨确实有很多精神性的东西。中国人么，对墨有感情。”“你很强调你的中国精神？”“也不是刻意的。挺自然吧。就像所有在你人生经历中可能对你产生影响的事情一样。不是你去找它，而是它来找你。”“那么其他的中国艺术家呢？”“因人而异。这个和艺术家自己的体验有关。我想作为中国人，中国文化的影响是一定有的，但是符号可能意味着某种精神，但精神不一定体现为某种符号，尤其是在画中。有些东西可能对艺术家的触动更大，艺术家就会表现那些触动更大的部分。”“那么你觉得你作品的成功和墨有关系吗？”我换了个角度继续问。“从画本身来讲，一定有，因为它可能让我的画产生一种不一样的表现力。但是，这和墨所代表的异国情调没有绝对的关系。毕竟，法国人，尤其是法国的艺术界，见到墨也已经很久了。用墨、抽象意境的人也一定有很多。这不能解释作品成功的原因。否则，那岂不是太容易了。”

旅法画家必然会受到“他者”或“自为他者”的影响，虽然也许在全球化背景之下，所谓的“文化震撼”并没有那么大。已故旅法画家陈箴以“融超经验”一词来强调这样一种艺术家的特殊处境和身份，即他的艺术是世界性的，有时候没有祖国，但却又深感到自己的文化之根，而这个根往往又总是显露在最不期然的时刻。陈箴并没有进一步说明“文化之根”是什么，或者如何在艺术家的创作中有所显露。“中国符号”由于其典型意义而更易被打上“文化之根”的记号，但是仅仅以此为表象，我们没有理由认为这是唯一的“母体感知方式”。

如果说“中国风”可谓一种传统，那么对“中国风”在艺术创作中价值的看法也是一种传统。对于艺术家来说，任何“新鲜”都会成为创作的源泉，但“新鲜”在于它作为一种可能性对创作的贡献，而不在于它本身所具有的象征资本。另一个明显的例子是上个世纪 90 年代，当“政治波普”之风在中国的艺术领域蔚然兴起

^① *Chine sur Seine*. Magazine Trimestriel du Centre Culturel de Chine à Paris. 1, bd de la Tour-Maubourg, 75007 Paris.

的时候，西方世界好像忽然之间发现了他们所期待的中国人的“觉醒”。但是无独有偶，令人振奋的精神意志终于成为批量生产的模式化演出，它也未能免“俗”，同样遭遇了被猎奇品味残酷抛弃的命运。“新鲜”意味着时效性，评论家和观众都与时俱变，标准向来不能必然产生伟大的作品，而伟大的作品又很可能是标准的发源地。

伟大的艺术家也为我们造就了一个关于浪漫与自由的标准。然而成为艺术家的过程也如同作品成名一样不容易。在“艺术”的法国，想要成为正经的职业艺术家必须要“转身份”，成为“职业艺术家”（profession artistique et culturelle）。尤其对于“外国”艺术家来说，“转身份”不仅关乎职业，更是几乎首先决定了艺术家作为一个具有合法身份的人，能否在法国立足。因为毕业之后，学校不能再提供学籍证明来办理长期居留证（titre de séjour），如果想继续留在法国，则需要由工作单位提供职业证明。但对于职业艺术家来说，这就需要他们自己做关于职业资格的证明。提起此事，艺术家们都有一段痛苦的回忆：“法国有关程序的问题向来复杂而又缓慢，对材料十分强调。但往往在办理的过程中又涉及很多人为因素，实在是没什么准谱。”我在问过好几位已经拿到职业艺术家身份的艺术家之后，才大概归纳出“办证”的步骤。简单来说，第一步，去艺术家工会（La Maison des Artistes）登记，获得一个艺术家注册号（no. maison des artistes）；然后去税务局登记（Centre des Impôts），再获得一个税务编号（no.SIRET）；再去艺术与教育行业退休补助局（L'Institution de Retraite Complémentaire de l'Enseignement et de la Création）（L'IRCEC）登记；最后把相关表格交回给艺术家工会。除了在艺术家工会注册外，最重要的还要有工作合约，或者证明自己每年所卖出的艺术品的收据。另外，毕业证书，实习证明，客户推荐信，动机信、作品集、展览的相关资料或报道文章等，都是有利于证明自己艺术工作经验的资料。一旦提出改变身份申请，也不可以继续原来的学生居留。要办艺术家居留，还要考虑收入及缴纳公积金（cotisation）的问题，收入的15%交给艺术家工会，每三个月一期。也有人认为，没有一个居留叫做艺术家居留，大致上都归为自由职业（visiteur profession libéral），只是在艺术家协会登记备案，得到合法的经营登记，而且艺术家协会的绝对存在性也值得怀疑。虽然在艺术家协会登记可能不是必须的，但是作为职业证明，对警察局可能有一定参考价值。去税务局登记是必须的，因为这样才可以开立收据，合法的销售作品。这也只是步骤，去警察局递交材料，到经过审查，然后获得居留证，除了需要应对随时可能出现的问题，最需要的就是耐心的等待。艺术家想要获得自由，先得经过制度。当我们欣赏一幅作品的时候，谁又能把这些跟艺术联系起来呢？

不论对于创作者还是欣赏者，都不存在血统纯正、超凡脱俗的“感应”和牢固绑定、一一对应的“指涉”，实际上我们很难在一件被打上“艺术”标签的作品中分清哪里是形式，哪里是内容，哪里是技术，哪里是情感；艺术，或许本来就是一

个交织着现实与意想、克制与冲动、理解与误读，让你爱之若深又恨之入骨、与你肌肤相亲又将你拒之千里的尤物。

第三节 世界是我们的，也是你们的

如今，我们已经承认了传统的发明成分，但这没有影响到其身份标志的重大力量。或者说，正因为我们不能确定什么是某种文化或某个民族，才必须将一些特征发明并固定出来，即便这一发明并不是空穴来风的。称赞过去的成就有助于人们在面对不确定的未来时产生安全感。重新挖掘传统，将它作为重新确定当前特性的方式（尤其在快速变化或不稳定的时期）十分普遍。看起来，它的作用就类似于一面回顾过去的镜子，展现在人们面前的是他们想看到的处于安全、稳定特性中的自己的形象。

我不想说“西方”和“东方”，我只是在欧洲停留了一下，世界上太多的地方我都没有去过，我甚至不能说我了解中国。但是我没有办法，因为大家都这么说。我们也只有用这样一对简单的概念来让我们的说话方式简便快捷起来。

按照文化地理学的解释，归属某一群体取决于在诸多的特征中哪些被选为作为“定义”身份的特征，而那些定义性的特征，将随着时间和空间的变化而变化，从而对决定什么是定义归属的标准产生重大的政治影响。一些特征是选择性的，另一些特征是归属性的，但这两类特征并非泾渭分明。特性的分类既不完全是人为的，也不完全是先天的。对人的划分是一个政治过程，对那些被认为理所当然、无可置疑的分类进行定义是这一过程的标志。我们采用空间速记的方法来总结其他群体的特征，即根据他们所居住的地方对“他们”进行定义，又根据“他们”对所住的地方进行定义。^①

对“他者”的辨别和讨论在倾向上经常是西方的，这意味着我们必须对西方的概念与意识让步。“西方的”这个词将大量不同的人划分在一起，他们有着不同的关注、意识形态、经济背景、历史出身、等级和种族属性，但它不是世界性的，基本上是指欧洲白种人、英裔美国人和美洲的白种人。通过研究伟大的书籍、伟大的艺术作品、伟大的科学理论、伟大的哲学体系、伟大的政府形式、伟大的宗教，以及伟大的社会机制，他们所受的教育超出了次级水平。

对伟大性和普遍性的讨论其实也是西方意识的神话之一。西方人把他们的理性渊源追溯到柏拉图和亚里士多德（Herodot），特别是他们对希腊黄金时期的文明和政府的主张。希罗多德著述了黄金时期（约公元前 15 世纪）的波斯战争，在对比东方与西方的创造上做出了重要的贡献。东方，对于他和后来的西方意识，代表了

^① 【英】迈克·克朗. 文化地理学，杨淑华 宋慧敏译. 南京：南京大学出版社，2003 年. 第 76 页-第 78 页.

奴隶制和专制；西方就是雅典，代表了自由和独立。最后，希腊人当然赢得了波斯战争。如此这般的历史故事早已经成为隐喻、神话或者“依据”。有人会说，因为战争的胜利和随后的希腊艺术与文化的繁荣，西方“创造发明”了古希腊来作为现行资本主义，也即欧洲文化的祖先。

在源头问题上，西方人其实并不比世界上任何一个地方的人镇定。从古典人类学圣经《金枝》催生的“原始情结”，欧洲文化寻根热潮中充斥的如苏美尔文明起源的各种论述，到施瓦布（R. Schwab）《东方文艺复兴》中对印度和伊朗文化欧洲再现的揭示，以及福柯（Michel Foucault）有关话语和知识考古学的论述等等，西方知识界的文化寻根之旅经历了一次又一次认识上的启蒙。当然在对西方中心历史观和白种人优越论的解构上，最为著名的还是旅居美国的东方学者萨义德（Edward Waefie Said），他的《东方学》几乎成为引用率最高的著作。这一历程十分清晰地体现出从殖民时代到后殖民时代学术思想的巨大变迁和批判理论的日益深化。

然而，学者们深刻的认识只是世间万象中的一隅。我们会发现一个有趣的现象：对欧洲中心主义的全面清算并没有为西方文化的寻根之旅画上句号。在萨义德的《东方学》之后，1987年，英国人马丁·伯纳尔（Martin Bernal）出了一本叫做《黑色雅典娜》^①的著作。从一个多元文化主义的角度讲，希腊传统被认为与“黑色”埃及有渊源。书的副标题叫“古典文明的非洲亚洲之根”（The Afroasiatic Roots of Classical Civilization），其中的“古典”一词专指古希腊罗马文化，而“根”是复数的，是一种复杂的盘根错节，而不是一目了然的单一根脉。这本著作自问世以来还是引发了西方人强烈的争议，从而远没有被普遍接受。同时，在像中国这样的非西方国家，对西方线索的重述热情似乎显得比西方本身还要强烈。各大书店关于历史文明类的书籍中，介绍西方希腊之根的著作也是连连再版，并且与上述所有“文明”、“文化”类的书籍摆放在一起，这是一个十分奇特的景观。说这个现象有趣，并不在于这些说法的真伪，也绝非出于一个来自非西方国家的人对西方伟大漏洞的反攻窃喜。其实，这个现象更像是一则寓言，如同圣经巴贝塔的寓言一样出色。在这个寓言中，所谓的源头问题本来就是一个混合体，谁也没有成功代替谁。

对欧洲的广大民众来说，古希腊源头依然是最为大众认可的观点，甚至在世界范围内的文化普及教材中都是如此。在我和一些法国人聊起西方绘画传统这个话题的时候，他们无一例外地都会提到有关古希腊人的理想。而我和中国艺术家说起这个问题时，他们也并没有觉得有什么不对。甚至，当我自己面对博物馆中无数古典油画的浩瀚陈列时，我也会这么想。我十分钦佩各位大家学者对文明与文化所做的历史考据，然而对我来说，他们谁都有道理，又谁都不可信。朴实的人民大众选择

^① Martin Bernal. *Black Athena: The Afroasiatic Roots of Classical Civilization (Vol.1,2)*. Rutgers University Press, 1987, 1991, 2006.

他们可以理解的解释系统，他们也没有错。

“西方”总是需要一个“他者”，这本身已经是一种昭示。历史的遗迹认为，希腊人有一种观点，外观的世界具有某种根本的宇宙系统，包括食物都是有序的，如果数学和几何出现在艺术品中，那么这个艺术品就与构成宇宙的永恒标准相联结在一起了。如果说，西方文化以希腊文化为源头，那么西方艺术体系也一样受到了这种“有序”逻辑的影响。然而，根据“他者”的逻辑，我们也可以做这样的猜测：欧洲艺术的变化也一定与非西方艺术的影响不无关系。从历史中我们获知，这一影响或关系，既是无意识的，也是有意识的。其中最为明显的例子是 19 世纪末、20 世纪初，欧洲绘画由古典传统到现代多种艺术风格的明显转向，如非洲艺术、日本艺术等。被作为立体主义第一幅代表作的《亚维农的少女》，就被认为是与秩序、合理、逻辑表现相左的一种风格和观念形式，并且是自文艺复兴以来欧洲绘画急需的西方价值观的表现形式。而至于后来，为什么以西方为主导的艺术风格变得不那么明晰了，或许也是世界文化交融甚至全球化愈加猛烈的一种结果。当这种来自“他者”的创新方式不那么具有明显流向以及源头的时候，风格本身就模糊了，或者说，模糊的风格本身就成为了一种自发的方式。

如今的世界文化艺术，以及文化艺术研究领域已经显示出前所未有的多元化局面，但是如同对西方中心主义的颠覆并不影响“古希腊起源”的神话号召力一样，“风格的模糊”也没有完成世界主义的理想。对于画家来说，绘画没有文化区分，至少在创作过程中这并不是一个明显的动因，没有一种风格比另一种风格更高级。但是作品的文化成分对评论家、收藏者或者画商来说却是值得考虑的必要因素，比较是必须的，作品的“价值”也恰恰存在于相互间的差异之中。“边缘艺术”从民间转移到画布上，进入令人眼花缭乱的美术馆和画廊。由边缘艺术获得灵感的高级艺术作品出现在大型艺术展览和奢侈的展览目录之内，以其与众不同的特殊艺术风格受到欢迎。这种风格承袭了民间艺术的表面形象但是排除了其原初承载者、环境和信息。因此，这些艺术作品永远无法取代它们地位低下的原型。后者依然同权力格局的底层联系在一起。换言之，此画已非彼画。

这些艺术包括：第三世界、民俗、底层社会。都市空间中不同文化的共存与互动所体现出来的世界主义远非是由兼容并包的愿望所造就的和谐状态。相反，它其实是强加给城市的现实，其中是城市无法避免的对抗性的空间、意图和态度。同一种艺术风格既存在于民间也存在于美术馆里；我们一边拒绝那些没有美学身份的艺术实践，一边热捧打入艺术市场或美学中心的升华版。我们能否给作为“艺术”的“独特作品”一个定义？对这些问题确切回答往往带有强烈的目的性而背离世界主义的理想，但是把这些问题放到我们面前的正是世界主义。

艺术场中的“边缘”和“中心”以异形同构的形式再现了“濡化”的西方世界格局。同时，也正如“西方格局”不断受到挑战一样，“边缘”也因其具有的“他

者”性，对中心既造成冲击，又带来吸引。如果我们将某种历史的逻辑及其文化视为文本（text），或许可以用文本间性或互文性（intertextualite）来考察这种世界格局的相互“涵化”过程。茱莉亚·克里斯蒂瓦（Julia Kristeva）用文本间性这个词去描述各种不同的书写文本的相互作用。文本不是起始资源或作者的独创物，每一个文本往往是另一个，或其他多个文本的重置、注释、替换、延长、以及重新假定，^①因此，文本本身即是生产力。而由于文本与语境（context）的联系，语境也成为重要的互文。与其说，文本间性是各种文本的杂糅，不如说，它也同时参与了文本的各种话语的汇集。比如神话，它可能产生崇拜，也可能产生戏仿。但与克里斯蒂瓦最初对文本间性一词的设想有别，文本间性同时也是政治性的，其中既包括文化中心主义，也包括策略本质主义。它的贡献并不在于这是一个“中性”的词，而在于它是一个复合词，一个允许多种声音呈现，但又必然涉及权力商榷的词。

德勒兹（Gilles Deleuze）等人坚持认为“混沌”原是世界的本来面目。混沌就是各种区别的共在，是各种区别的延伸、更新和再生产，同时也是区别自身和继续不断自我区别化的基础。德勒兹把世界的混沌比喻成为相互重叠和相互穿插的无规律皱褶，他有时称之为“巴洛克式建筑”，有时称之为“千层物”，有时也借用福柯的词语，称之为“档案”。在这里，巴洛克建筑所呈现的那种高低不平和千奇百怪的曲折图案及重叠结构是混沌的外在形式；千层物并不像理性的人所制造的千层饼那样具有层层有规律又明确相互区别的层次结构；档案也不像是文明人所整理的档案那样井然有序、种类清晰并自成系统，它就像埋在地下千万年的古物陈迹那样，实际上是模糊不清，没有明确界限的杂陈。

而世界由“混沌”变得清晰则是自西方启蒙时代以来的结果。首先，语音中心主义和理性中心主义将本来混沌的自然面目规律化、同一化，并在同一化基础上区别化，然后再进行不断的自我区别化和再区别化，造成现代有秩序、分门别类而又高度专门化和统一化的社会世界和文化世界。长此以往，规律化被不知不觉正当化和正常化，而原本的混沌反被当成异常。其次，被正当化的权力网络将混沌的原本结构不断排斥出去，人为地确立和巩固了与混沌相反的各种社会文化“秩序”，才使世界和艺术同时丧失了混沌的原本结构，使整个世界和艺术纳入有规律的社会文化秩序之中而失去了其原有的生命。福柯曾明确地揭露了权力对于人及其创作和生活方式的干预，它通过改造“自身的实践”（la pratique de soi）的基本方式，将整个生活世界都纳入符合权力运作需要的社会文化秩序中去。然后，被形而上学和统治者奉为最高优先地位的“知识”，不断地以所谓“客观”和“中立”的面目和方法，将作为主体的人和作为客体的世界都纳入到受知识论证并定位的现代生活世界中，从而使世界以及长期被贬低的艺术都从原本混沌的状态中被定义化。^②

^① 汪民安编. 文化研究关键词. 南京: 江苏人民出版社, 2007年. 第116页.

^② 高宣扬. 后现代论. 北京: 中国人民大学出版社, 2005年. 第325页-第328页.

德勒兹对“混沌”概念的引入意在找到一种反思西方现代性的途径。他的这一主张同样并不孤立于社会情境与语境的变化。这种“混沌”的提法对中国人来说应该并不陌生。在中国的古典哲学传统中，至少道家早有论述，但是我们却忘了。有趣的是，当说到中国古典绘画的时候，老庄哲学又经常被提及，并以此作为“中国绘画具有哲学素养”的例证；而相反的判断——诸如“哲学一词不属于中国”也同样流行，这实在是一个关于“混沌”的悖论。甚至像我这样对西方与中国的不得不提看起来都更像是某种企图。如此说来，“混沌”到真是那个意识尽头的“本原”了。其实我只是想说，我们应该看到世界的多样与可能，也同样应该看到多样与可能的过程，而不是追求“画地为牢”。“混沌”也似为一种“终结”，然而终结永远无法解决问题，因为我们既回不到过去，又去不了将来。

结论 艺术在别处

如果艺术作品一定要呈现为表达方式的不断突破，那么它也一定与整个社会文化语境的转换有关。举例来说，无论是从早期的自然主义到现代超越传统美术印象的抽象表现风格，还是以“天人合一”宇宙观为逻辑的人文山水到批判现实主义，都可谓是社会整体符号化倾向的一种表征。这种历时（或被历时）的突破方式同样也可以在共时的状态下实现。在此状态下，社会文化语境转换的可能性在于，语境发生于一定的时间与空间之内，而空间的异远和时间的错位总有着微妙的近似效果。

从中国到法国似乎就是艺术家实现突破的一种转换方式。不论价值判断，来自“别处”的空气总是艺术创作摆脱模式窒息的需要，法国又尤其有其“艺术圣地”的特殊意义。以现代主义树起自由艺术旗帜的法国不仅为艺术家营造了一个文化资本的象征，也为他们展开了一部旅法艺术家的艺术史。从艺术史到艺术史之外的当下，艺术家也必然经历另一种转换。然而实际上，转换从来就不是一个单向的直接替代过程。

空间与时间的“距离”促成了神话的发生。“法国”与“艺术史”与其说是某种客观存在，不如说是基于建构与表述的神话。种种神话以隐喻的形式呈现为供艺术家在其中寻求可能性的途径。与上古时期神话的先验性相比，艺术家有意识地选择他们信与不信的部分，并通过自己的实践将其改造成具有经验意义的内容。如果说神话不失为一种意识形态，那么艺术家则是其中的参与者，由此，神话也是不断生成的。这说明艺术家经常需要对“距离”做出选择，并且“距离”是可选择的。就像当我们欣赏一幅作品时，总是要不断地变换自己与图像的位置和角度，以获得对焦点位置的图像辨识。而参与的结果也并非或“认同”或“反抗”的非此即彼，艺术家对时间与空间神话的解读和重构总是在不断发生。以“他者”为启发，或者自为“他者”，跨文化体验的重要意义不在于对“归属”的诉求，而在于对“距离”——时间的和空间的——结构的整体把握。

从这个角度看，“语境”这个词本身也具有双重含义。一方面，“语境”作为一种具体的社会文化条件，是艺术实践得以在其中获得意义的参照；另一方面，“语境”也是艺术实践的一部分，表明了艺术家对参照的能动意识。而参照本身既是创作方式，又是读图方式。“旅法中国艺术家”这个饱含文化地理学意味的群体名称已然昭示了中国本位的东西方结构。与百年以来中国的现代化进程相伴，对东西方结构的解读也在“与时俱进”。旅法艺术家，或者更为广泛的“海外艺术家”曾被作为谋求“进步”的先锋、走向世界的中国文化使者、镀了金身的精英，也时常被视为贩卖民族文化的媚臣或者制造扁平“中国性”的投机分子。似乎一旦投身于这

一结构，艺术家个人就必然消失于身份政治的腥风血雨之中。如今的旅法艺术家自然没有理由被冠以“以强烈符号化的东西方差异表征取胜”的名号，除了艺术家生长于斯的社会文化背景已有所不同，在我看来，更为重要的似乎是，如果我们真正走近旅法艺术家的世界，就会发现这些对东西方的主流解读实在只可能是艺术家创作生涯的片段，也是广大艺术家群体中的小众。其中的道理也显而易见：每个人都可以是传奇，每一个人又不必然是传奇。“解读”以社会文化语境为语境，自身也无疑是一种语境。于是，被赋予东西方结构意义的艺术家同样需要对读图方式进行实践，但艺术家无意也无从于去改变解读本身，从某种意义上说，读图的理解与误解都是图像产生的必然与必需，否则艺术对“不稳定能指”与“剩余所指”的贡献亦将不复存在。因而在艺术家这里，旅居海外就可能成为对读图方式的一种“放逐”实践。由于既远离了“中国本位”、又作为西方世界的东方人，艺术家得以处于“第三空间”，从而也实现了在此过程中的体验自由和作品自主。海外的经历对连贯性的常规时空进行解构，形成一个悬浮的现在/当下；或者说，与过去和未来的联系恰恰是通过对联系的隔断来实现的。这种逻辑在艺术创作中也经常发挥作用，即通过意义的缺失来实现意义。结局可能是成果与初衷的吻合，也可能是意料之外的收获。

由此我们也可以联想到“放逐”的另一种方式；国内城市周边的画家村。随着中国当代艺术的兴起，20世纪90年代初，在北京这样的文化中心城市的周围出现了一批画家村。那些废弃的村子虽然在大都市的边缘，却无论从景观还是居住者的生存状态，都与身边的大都市、甚至与大都市所隐喻的时间无关。画家村的形成起初也许是由于郊区低廉的生活成本，后来则形成一种创作氛围和生活方式。从城市通往郊区的景观差异，也好似一段经由时空隧道的文化穿越，无需走出海外、走近另一个文化土壤，艺术家通过文化内部的“别处”体验也实现了放逐。类似的还有诗人和地下音乐爱好者。甚至这也并不是中国的发明，像蒙马特那样的艺术高地当初也是巴黎城郊的“农庄”。艺术家们聚集在城市郊区的现象，单用“偶然”二字是难以解释的。这些偏僻地带不仅可以庇护人，也可以庇护人们的记忆。“边缘”地带似乎成为艺术家边缘身份的隐喻。但边缘与中心却并不是结构上的对立或颠覆，而更似为结构的互相需要。因此无论艺术家后来进入中心地带，还是保持边缘身份，都不失为一种有意识的实践。正是在持续的“别处”旅程中，画家们完成了对艺术创作和自我价值的意义编织。

艺术家的作品与艺术家的经历和体验有关，这几乎是一个共识。我们假设，基于“旅法艺术家”这个群体名称所意味的文化地理学分类原则，“文化差异”应该是对旅法艺术家最重要的影响，因而也是他们作品中必然涉及的主题。但事实上，对“文化差异”的认识也同样与时俱进。这也是人类学议题中的重要一环。且不说我们的世界是否从来就不存在深刻的断裂，至少在全球化进程如此彰显其影响力的今天，所谓的“文化差异”已经呈现为更加碎片化和情境化的状态，甚至可能并不

是最为重要的话题。这也意味着尽管旅法艺术家共享“文化差异”的经验，但这种经验必然通过作为个体的艺术家表现为对具体问题的反应，即面对“文化差异”的差异性，于是，对这一经验有所表达的作品就不是静态或者整齐划一的局面。换句话说，由于艺术作品首先突出地表现为基于主体实践的个体差异，“文化差异”反而不必然成为具有整体意义的主题。即便在作品的形式上，我们依然可以看到呈现为符号化的“文化差异”，或者体现为逻辑感的“文化差异”，但无论是从离乡背井所得的文化震撼到对母体文化的反思，还是对不同创作风格的技术性发掘，都涉及共享经验对艺术家的个人意义。通过感觉与知觉的交融再造，艺术作品既不是纯粹个体心理学意义上的发泄，也不是完全集体信仰的产品。

借由列维-斯特劳斯美学理论中“总体性”和“压缩模型”这两个概念，将艺术理解为把握世界认知图式的符号表征就包含普遍与特殊、整体与个人的共同存在。首先，艺术家共同面对这样一个建立于跨文化经验之上的世界；其次，艺术家对“压缩”做出选择。二者都涉及与机会（事件）、材料和用途等种种偶然性的对话。最终，艺术成为可见（符号形象）与不可见（意义）的中介。艺术家追求“独立性”与“个人风格”，同时追求自我突破。而借由艺术创作的方式，艺术家的主体体验实际上是一个主客位交互的开放系统。但是，当我们用经历分析艺术作品的时候需要注意“事后分析”的问题，即对作品和艺术家生涯之间笼统的关系推测，这往往也是经典艺术史常用的办法。

由假设引发的另一个假设性问题是，对某一件作品而言，什么是艺术家真正的创作意图。似乎艺术作品总是一道谜，观众必须去参透它。然而这却的确是个天问。可能连艺术家自己都没有刻意地去想这样一个问题。而假如他真的去想了，那么这是否意味着这个“意识”更不可靠呢？其实这是一个最普遍不过的问题。任何人的每一句言语、一个行为、一种态度都只能呈现为“应激反应”的现象，如同“是”这个词的无限延宕与多重读法一样，实际上我们无法判断，尤其是以某种稳定假设来判断，这是否是他真正的意图。而最终，意义有效性的达成其实建立于在上下文关系中“信任假设”的基础之上。即，在特定场景（时空）与特定语境下，双方相信主体间性的可能。如此，直觉论以及对艺术意图的“揣测”问题也就令人释然了。

这也涉及对所谓“艺术本质”的讨论。有关于艺术本质的反省甚至一直渗透在艺术领域内部，显见于浪漫主义和古典主义之间的对立并延续至今。对浪漫主义者来说，艺术是直觉的、独一无二的天赋创作；同样，“接受”被定义为一种无条件的移情行为，即由于个人的敏感性情，允许自己被作品神秘的说服力所感染。对照之下，古典思想总是试图使情感和直觉服从于理智的命令：艺术创作应该是一种表达多元意义的方式，应该扩展与其形式相关的世界；我们观众以各式各样的方式（从我们的社会和教育结构烙印在我们身上的不同代码）看待那些图像——不是寻找真正的几何学，就是表现主义地哀叹其缺失。现代艺术的历史（也可写为“先锋派的

历史”)帮助维持了这种分裂:例如,一方面有超现实主义、波普艺术(Pop Art)和“坏画”(Bad Painting);另一方面又有构成派、包豪斯建筑学派、几何原理应用派(Geometricism),以及从马塞尔·杜尚到概念论者所有这些自我反省的艺术家,艺术对他们来说乃是一项类似哲学的脑力劳动。对先锋派觉醒后的告别并没有结束这种分裂。一些后现代主义者开始怀旧地追求古希腊或文艺复兴时的对称次序(即使这种次序是在毁灭的形式下);另一些人则将他们反理性主义的志业放在丰富得不可思议的仪式和部落对象上。在前一种情况下,艺术家是考古学家或恢复古典和谐的人;在后一种情况下,艺术家是地球的魔法师。然而,这一区分本身亦是当代认识论假设的一部分,至少自加斯东·巴什拉(Gaston Bachelard)和列维-斯特劳斯以来已经对此种假设予以修正,表明了艺术理论源自理性和非理性之间的两难境地。他们都试图以新科学精神证明:科学与魔法或科学与艺术之间的差异并不是理性与冲动之间的差距,而是两种思维之间的差距。一种思维以概念的形式加以表达,另一种思维则通过图像进行诠释。魔法和艺术不是逻辑无力或胡言乱语的形式,而是和科学并处于战略上同一水平的不同方式。在这种水平上,自然和社会允许自己受到知识问题的攻击。

在另一方面,受到攻击的还有伴随这一分裂的艺术与外部世界的关系问题。从某种程度上讲,这种关系的提出首先否定了艺术的直觉主义,与艺术的理性判断似乎处于同一战线,但又没有通过为艺术理性正名的方式来达成这种否定。西波里特·阿道夫·丹纳(Hippolyte Adolphe Taine)曾于1865年在他的《艺术哲学》中提出了著名理论,他认为是种族、环境和时间上的差别导致了审美上的差别。^①当然,一般认为,艺术本身并不具有自然属性:自然在它身上往往会经历双重的改变,首先是被社会所改变,接着是被创作者所改变。丹纳用一整套完全不同于“艺术直觉与否”的分析方式,将艺术的形成和发展与外在的社会条件联系起来。虽然他的艺术理论由于强烈的进化论与客观决定论色彩而在后来遭到了批评与替代,但这种基于规律性和唯物观的解读在当时可谓十分盛行,也构筑了那个时期对艺术的认知逻辑,并且拓展了对艺术另一层次的研究。关于艺术的精神分析、社会理论等都广泛讨论了艺术作为社会文化产物的机制。同样,这些讨论也有其知识背景。

人类社会也是建立在人类学家现在已经能够解读的基本思维机制之上的,这一机制具有很大的局限性,我们只可能了解我们这个时代允许我们设想的思维结构。福柯指出,真正的创作者总是追求与社会既定的表达体系,特别是与这一体系所衍生出的“图像”相抗争,他们无意于潜心模仿并不存在的“自然”,也不是对“图像”的复制,而是改变社会的各种符号,甚至可能与之背道而驰。福柯的洞见自然深刻又极具雄心,但是又未免因为走向另一种未可知的对立而并没有解决解读本身

^①【法】西波里特·阿道夫·丹纳. 艺术哲学, 曾先令 李群 编译. 重庆: 重庆出版社, 2006年. 第24页-第51页.

的问题。我们期待，能够超越理性和直觉之间、个人与社会之间对立的艺术洞察可能有助于重新阐释世界。我们需要发现在艺术领域中的现实组织方式是否能够，以及以何种方法对于建构一种共享性的阐释方式作出贡献。这种阐释不至于空洞到只有理性或非理性的理论，也不至于将超验的感知体会完全排除在说服力之外。不仅仅是艺术作品的才智和艺术家的意愿或者被嵌入历史、或者被社会隔离，艺术的价值是在该领域中许多不同因素的相互作用下建立于这样一个充满摇摆不定意义的世界中的。

与社会历史相比，商业市场或许是以艺术为职业的艺术家的更需要直接面对的因素。商业社会将“艺术”转化为“艺术品”，从而实现艺术的流通。在这个层面上，艺术市场的资本机制与所有的商业社会市场并没有本质的区别。文化资本虽然可谓是艺术文化领域的核心特征，但实际上，又有哪一个市场不与文化资本发生关联。一般认为，“全球化”以市场为先导，艺术市场确实也最为明显地体现了艺术领域的全球化景观，像中国艺术市场这样的后起之秀，其资本运作的势头甚至更为凶猛，然而这同时令人担忧。在市场的强烈刺激之下，艺术创作的局面也愈加复杂。艺术市场虽然是比较晚近的事，但它对艺术的影响却似乎超过了之前所有的时代。商业社会可能最大程度地实现了人们对收益的追求，其中包括降低生产成本与刺激消费，但这种金钱动机实际上也还不足以解释资本与市场的“能力”。商业化的高度发展培育了一个分工细致、目的明确的艺术场，将艺术的“粗放”经营纳入到一个更为有效的流通体系之中，艺术品交易和艺术的交流涉及评论家、策展人、画商、传媒等一系列各司其职的角色，艺术行为也在很大程度上表现为社会关系的行为而非纯粹的个体行为。虽然本研究艺术家们还不是被写进史册的艺术家，但作为职业角色，他们也已然是艺术场中之人。职业艺术家必须考虑收益问题，但同时也不会完全被金钱操控。他们必须按照制度化的模式晋升，同时也对市场有所警醒。在逐渐制度化的过程中，艺术家需要在各种利益中做出权衡。

这种权衡也涉及艺术的评判标准问题。作品本身不是任何东西的代表，它产生的图像与投向它的眼光一样多。人们习惯用“品味”为目光分类，而品味基本上意味着重新经历一次创作的历程。将一件形象作品分解成基本元素是不可能的。形象性物体的特点是，它将组成一种语言的词汇的最小元素结合了起来。这导致艺术家总是不满意自己创作的作品，同时也体现了品味的分散性以及对作品可能解释的多样性：总是经过浓缩并被不断争论的不稳定综合。“品味”很大程度基于我们对艺术作品及其视觉符号的文化想象，在这个过程中，分类本身的“压缩性”起到至关重要的作用。就伴随“旅法艺术家”的“东西方结构”而言，想象远比结构内部发生的变化滞后，即便是人们意识到想象的不可靠，也并不妨碍它与现实的共存。或者说，想象甚至与事实本身无关，而更在于某种认知的需要。艺术家、艺术史家、批评家、收藏家、业余爱好者的兴趣都与时俱变。文本间性，通过它的平等主义（至

少是一种愿望和倾向)和灵活性,支持这些变化并鼓励我们去做互文的选择。文本间性与其说是一件作品与特殊的先前文本发生联系的一个名称,还不如说是对这件作品参与进了一种文化的各种话语混杂的大空间中的一种称谓,即一个文本和各种语言之间的联系,或是指明一种文化实践的重要性,以及这种文化与文本发生联系的重要性。

按照布尔迪厄的说法,艺术场与文化习性共同协调,铸就了艺术品的经验。然而对于具有跨文化经验的艺术家来说,这其中又必须牵扯文化习性内部的复杂性。在布尔迪厄看来,文化习性源于某种“濡化”的资本占有,而建立于资本主义制度之上的艺术场则成功地维护了这种资本的分配与延续。但是,就旅法艺术家成长与生存的社会历史条件而言,他们的“文化习性”不仅有“濡化”的成分,还有“涵化”的结果。或者说,“濡化”与“涵化”从来就很难被视为是互不相干的纯和过程,而“旅法艺术家”直接地体验并体现了这一过程。在这个问题上,我试图将列维-斯特劳斯的艺术概念与布尔迪厄的艺术场研究连接起来,“总体性”意味着建立于全球化语境与跨文化经验之上的世界图式,因此也必然涉及其中所存在的艺术场制度内容;艺术场中的艺术家虽然出自制度,也由于个人的实践能力从而依然可能是“天才”。

将艺术视为把握总体性的压缩模型,我设想,它或许也能够成为阐述我的研究总体的隐喻方式。有趣的是,我居然真的找到了这样一个“模型”。虽然学者用位置(post),飞地(enclave),离散(diaspora)等概念以消除传统边界理论所隐含的“板块疆域”模式,但总的趋势或者说,言辞之间,还是难以避免下意识地把世界看成不同政治思想区域的严密集合体。个人身份非此即彼,很少有可能找到脱离“认同”的缝隙。2000年,展望完成了名为《跨越12海里:公海浮石漂流》的公共艺术试验,把一块刻上五种文字(让打捞它的人得以识别并重新将它放入公海,以确保漂流不被中断)的不锈钢空心石块复制品送入无国籍的公海。作为不属于任何政治疆域,也没有民族和文化身份的空间,展望试图实践脱离“认同”的可能性。当石头在中国领海之外被扔进大海的时候,它并没有进入另一国的领域,它在越界的同时也避免了对新身份的获取。排除可能发生的人为打捞,借由洋流,它即将拥有不确定的未来。进一步的,一旦进入这个无所适从的空间,展望的人造石块也就脱离了物品的社会流通。在这个意义上,他的试验倒转了艺术作为商品的逻辑:当一件艺术品的意义不再是协商和再创造的对象,它就有可能获得一个固定的价值。这些我们自身有所悟却无法为之的实践似乎通过艺术创作实现了,至少是找到了实践的途径。它不属于任何人,因此就属于所有人,这是一个多么美好的逻辑和愿望。

故事当然不能就此完结。他所放入公海的这块不锈钢石块原来也一直在北京的“四合院”画廊陈列,石块的消失马上引起了画廊常客的注意。有人遗憾没有及早下手把这块石头买走,有人不解为何艺术家把它白白扔掉,还有人说,要是事前知

道艺术家的计划，就会租一只小船尾随而去把石块追回据为己有。……“石块”依然是艺术场的话题。不过，至少通过这个作品，也许这就是我们在景观之内实现多样可能性的一种方式吧。

当代不能成史，几乎是学术纪律严明的当代史学和艺术史学共同遵循的某种潜规则，对书写当代史的这种普遍戒心来源于近代科学史学中的这些逻辑：“当代”不仅因为离我们的价值世界太近而缺乏历史判断所必须的“距离感”，而且由于对它的史料运用缺少时间的甄别和筛选而显得过于随机和主观。贡布里希（Sir E. H. Gombrich）说：“越走近我们自己的时代，就越难以分辨什么是持久的成就，什么是短暂的时尚……正是由于这个原因，我对艺术的故事能够‘一直写到当前’的想法感到不安。不错，人们能够记载并讨论最新的样式，那些在他写作时碰巧引起公众注意的人物。然后只有预言家才能猜出那些艺术家是不是确实将要‘创造历史’，而一般来说，批评家已经被证实是蹩脚的预言家。”对“遥远”历史的尊崇时常是文化悲观论者的权杖。托马斯·霍布斯（Thomas Hobbes）提出了一种另类假设，称持文化悲观论的艺术家是嫉妒其竞争对手的艺术家。尼采（Friedrich Wilhelm Nietzsche）则从更广泛的意义上论述文化悲观论，进一步发展了这一观点，认为不朽的历史是一件披风；在它的下面，他们对现存权力和伟大人物的仇恨乔装成对过去的极度佩服。

然而无论是不是“成史”，我们对当下的研究也不能成为一个空缺。未来是一种幻想，那么历史也不失为一个“神话”。在对艺术家群体的研究中，巫鸿教授提出了他的研究和研究对象应该共同遵守的“原则”：有耐心的艺术批评家必须跟随艺术家一段时期，然后才可以发现其作品发展演变的脉络。反过来说，希望被当做个案讨论的艺术家也首先得有耐性，其作品的发展演变必须先有脉络可循，而非纯由外界刺激所引起的躁动。^①巫鸿一直坚持“理解艺术家持续性的艺术实验的内在逻辑”，坚持“必须面对历史研究和方法论的挑战，解释者不仅需要广为搜集研究素材，而且需要审视分析研究的标准和方法”。这被认为是在艺术史领域，尤其是对中国当代艺术成就的研究中十分重要的新态度，但其实这种方式却一直也是人类学所主张的。当然巫鸿先生并没有刻意提及他的人类学背景。个人认为，这是与其艺术史主张不无关系的。

巫鸿教授在其著作《走自己的路》中说到：“我从90年代以来一直提倡对具有个性和创造力的当代中国艺术家进行深入研究。一个重要的原因是：虽然同样年龄的中国艺术家往往在共同的社会和政治环境中长大，但是他们的具体经历并不相同，其成长的环境，所受的教育以及个人在艺术上的抱负有着更大的分野。策划和撰写一个具有实际内容和观点的展览必须从收集第一手资料出发——包括进行细

^① 巫鸿. 走自己的路：巫鸿论中国当代艺术家. 广州：岭南美术出版社，2008年. 第196页.

致的访谈和研究艺术家的作品，草图，笔记和计划。只有这样，我们才能了解艺术家特殊的家庭和教育背景，其成长过程中受到的影响，以及对艺术的独特理解和喜好，从而解释他们作品的特性。在我看来，只有首先把当代艺术看做是个人的创造，艺术评论家和艺术史家才有根据和基础去做进一步的社会学或艺术风格的综合或抽象。”^①

巫鸿教授的主张或许指出了一条研究当代艺术的道路。然而我们也同样发现，有“成就”的艺术创作似乎与有“成就”的研究之间的相似性。这似乎是一种逻辑的规范，或许也是一种学术的规范。如今我们已经不再否认关于美的观点、品质的观点，即一系列有关艺术史的评价理论，都无疑是一种教化的，从而也是某种中心主义与话语权的产物。当我们使用艺术史的、文化理论的语言的时候，我们也许会发现我们自己陷进了精英的、政治的、受恩惠的、派生的以及不恰当的危险泥沼之中。

用语言去写艺术是一件痛苦的事。可以说，艺术本来就是语言之外的另一条途径，而我却要经历一个多少有些逆反的过程。对作品的描述、分析、对艺术家经历的追溯，似乎都只是在其周围打转。我们试图生产一种公共知识，而审美的基础很大程度上却是个体行为，虽然这也许并不影响“共识”的产生。艺术家们经常开玩笑：“我不太想说艺术的事儿。主要是因为我说不了。”而我们的讨论实际上又从没真正离开过艺术。或许艺术总是在别处：它在对艺术之梦的追求中，在超时空的“放逐”中，在由“他者”而来的灵感和自视中；也在看似置于艺术身外但又为其提供支撑的艺术场中。艺术最核心的部位也许是不可说的，甚至连艺术家也是在通过建立艺术与“别处”的关系从而与艺术靠近的过程中获得其“真谛”的。那么，艺术也在我的“彼岸”。

^① 巫鸿. 走自己的路：巫鸿论中国当代艺术家. 广州：岭南美术出版社，2008年. 第256页-第257页.

参考文献

中文专著：

- [1] 艾未未编. 中国当代艺术访谈录：中国当代艺术奖（CCCA）1998-2002. 香港：Timezone 8 Ltd, 2002 年.
- [2] 艾未未 冯博一 华天雪编. 不合作方式. 上海：东廊艺术, 2000 年.
- [3] 【以】奇安·亚非塔. 艺术对非艺术, 王祖哲译. 北京：商务印书馆, 2009 年.
- [4] 【法】加斯东·巴什拉. 空间的诗学, 张逸婧译. 上海：上海译文出版社, 2009 年.
- [5] 【英】阿兰·巴纳德. 人类学历史与理论, 王建民 刘源 许丹译. 北京：华夏出版社, 2006 年.
- [6] 【法】罗兰·巴特. 神话：大众文化诠释, 许蕾蕾 许绮玲译. 上海：上海人民出版社, 1999 年.
- [7] 【法】罗兰·巴特. 符号学原理, 李幼蒸译. 北京：中国人民大学出版社, 2008 年.
- [8] 【法】让·鲍德里亚. 消费社会, 刘成富 全志钢译. 南京：南京大学出版, 2006 年.
- [9] 【德】瓦尔特·本雅明. 机械复制时代的艺术, 李伟 郭东译. 重庆：重庆出版社, 2006 年.
- [10] 【英】约翰·伯格. 观看之道, 戴行钺译. 桂林：广西师范大学出版社, 2007 年.
- [11] 【法】皮埃尔·布尔迪厄. 艺术的法则, 刘晖译. 北京：中央编译出版社, 2001 年.
- [12] 【法】皮埃尔·布尔迪厄. 实践感, 蒋梓骅译. 南京：译林出版社, 2003 年.
- [13] 【法】让-吕克·夏姆. 解读艺术, 刘芳 吕启雯译. 北京：文化艺术出版社, 2005 年.
- [14] 陈丹青. 退步集. 桂林：广西师范大学出版社, 2005 年.
- [15] 陈丹青. 荒废集. 桂林：广西师范大学出版社, 2009 年.
- [16] 陈荣义编. 遼路：新一代批评家论中国当代艺术. 长沙：湖南美术出版社, 2010 年.
- [17] 【美】泰勒·考恩. 商业文化礼赞, 严忠志译. 北京：商务印书馆, 2005 年.
- [18] 【美】阿瑟·丹托. 艺术的终结之后：当代艺术与历史的界限, 王春辰译. 南京：江苏人民出版社, 2007 年.
- [19] 【美】理查德·戴维斯. 差异的面纱, 如一等译. 沈阳：辽宁教育出版社, 2003 年.

- [20] 【法】居伊·德波. 景观社会, 王昭风译. 南京: 南京大学出版, 2007年.
- [21] 【意】莫妮卡·德玛特. 艺术各自为战的运动: 亲历中国当代艺术 20 年. 石家庄: 河北美术出版社, 2008年.
- [22] 【法】艾黎·福尔. 法国人眼中的艺术史: 中世纪艺术, 张昕译. 长春: 吉林出版集团有限责任公司, 2010年.
- [23] 【法】丹·弗兰克. 巴黎的盛宴: 1900-1930 年间的艺术巴黎, 王姝华译. 北京: 中国人民大学出版社, 2005年.
- [24] 【奥】西格蒙德·弗洛伊德. 精神分析引论, 高觉敷译. 北京: 商务印书馆, 2009年.
- [25] 甘阳编. 八十年代文化意识. 上海: 上海人民出版社, 2006年.
- [26] 【美】克利福德·格尔茨. 文化的解释, 韩莉译. 南京: 译林出版社, 1999年.
- [27] 【美】克利福德·格尔茨. 地方性知识, 王海龙 张家瑄译. 北京: 中央编译出版社, 2004年.
- [28] 【法】勒内·基拉尔. 双重束缚, 刘舒 陈明珠译. 北京: 华夏出版社, 2006年.
- [29] 【美】克莱门特·格林伯格. 艺术与文化, 沈语冰译. 桂林: 广西师范大学出版社, 2009年.
- [30] 【英】斯图尔特·霍尔编. 表征: 文化表象与意指实践, 徐亮 陆兴华译. 北京: 商务印书馆, 2003年.
- [31] 黄专编. 创造历史: 中国 20 世纪 80 年代现代艺术纪念展. 广州: 岭南美术出版社, 2006年.
- [32] 【英】迈克·克朗. 文化地理学, 杨淑华 宋慧敏译. 南京: 南京大学出版社, 2003年.
- [33] 【英】罗伯特·莱顿. 艺术人类学, 李东晔 王红译. 桂林: 广西师范大学出版社, 2009年.
- [34] 【美】金·莱文. 后现代的转型: 西方当代艺术批评, 常宁生 邢莉 李宏编译. 南京: 江苏教育出版社, 2006年.
- [35] 【法】克洛德·列维-斯特劳斯. 忧郁的热带, 王志明译. 北京: 中国人民大学出版社, 2009年.
- [36] 【法】克洛德·列维-斯特劳斯. 看·听·读, 顾嘉琛译. 北京: 中国人民大学出版社, 2006年.
- [37] 吕澎. 中国当代艺术史. 长沙: 湖南美术出版社, 2000年.
- [38] 【法】若斯·吉莱姆·梅吉奥. 列维-斯特劳斯的美学观, 怀宇译. 天津: 天津人民出版社, 2003年.

- [39] 【美】温尼·海德·米奈. 艺术史的历史, 李建群等译. 上海: 上海人民出版社, 2007年.
- [40] 唐朝晖文 顾振清图片主编. 勾引与抵抗: 当代先锋艺术十年纪. 郑州: 河南文艺出版社, 2007年.
- [41] 【美】马克·罗思科. 艺术家的真实: 马克·罗思科的艺术哲学, 岛子译. 桂林: 广西师范大学出版社, 2009年.
- [42] 石楠. 画魂: 潘玉良传. 南京: 江苏文艺出版社, 2000年.
- [43] 【法】马克·西门尼斯. 当代美学, 王洪译. 北京: 文化艺术出版社, 2005年.
- [44] 【法】西波里特·阿道夫·丹纳. 艺术哲学, 曾先令 李群 编译. 重庆: 重庆出版社, 2006年.
- [45] 汪民安编. 色情、耗费与普遍经济: 乔治·巴塔耶文选. 吉林: 吉林人民出版社, 2003年.
- [46] 汪民安编. 文化研究关键词. 南京: 江苏人民出版社, 2007年.
- 王璜生编. 美术馆 2003年 B辑. 桂林: 广西师范大学出版社, 2004年.
- [47] 巫鸿. 走自己的路: 巫鸿论中国当代艺术家. 广州: 岭南美术出版社, 2008年.
- [48] 吴琼编. 视觉文化的奇观. 北京: 中国人民大学出版社, 2005年.
- [49] 周宪编译. 激进的美学锋芒. 北京: 中国人民大学出版社, 2003年.
- [50] 邹跃进. 新中国美术史(1949-2000). 长沙: 湖南美术出版社, 2002年.

外文专著:

- [1] Appadurai, Arjun. *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge University Press, 1988.
- [2] Bernal, Martin. *Black Athena: The Afroasiatic Roots of Classical Civilization (Vol.1,2,3)*. Rutgers University Press, 1987, 1991, 2006.
- [3] Bourdieu, Pierre et Passeron, Jean-Claude. *La Reproduction: Éléments pour une Théorie du Système d'Enseignement*. Paris: Les Editions de Minuit, 1970.
- [4] Bourdieu, Pierre. *The Field of the Cultural Production*. Columbia University Press, 1993.
- [5] Charbonnier, Georges. *Entretiens avec Claude Lévi-Strauss*. Paris: Plon-Julliard, 1969.
- [6] Charlotte M. Otten(ed.). *Anthropology and Art: Reading in Cross-Cultural Aesthetics*. The Natural History Press, 1971.
- [7] Clifford, James. *Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*. Harvard University Press, 1988.

- [8] Clifford, James. *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*. Harvard University Press, 1997.
- [9] Dagen, Philippe. *L'Art Impssible: De l'Inutilié de la Création dans le Monde Contemporain*. Paris: Bernard Grasset, 2002.
- [10] Dagognet, François. *Pour l'Art d'Aujourd'hui: de l'Objet de l'Art à l'Art de l'Objet*. Paris: Dis Voir, 1992.
- [11] Daix, Pierre. *Pablo Picasso*. Paris: Hachette Littératures, 2007.
- [12] Deliège, Robert. *Une Histoire de l'Anthropologie: Écoles, Auteurs, Théories*. Seuil, 2006.
- [13] Desai, Vishakha N.(ed.). *Asian Art History in the Twenty-First Century*. Massachusetts: Sterling and Francine Clark Art Institute, 2007.
- [14] Dominique Bourgeon-Renault(ed.). *Marketing de l'Art et de la Culture: Spectacle Vivant, Patrimoine et Industries Culturelles*. Paris: Dunod, 2009.
- [15] Duroselle, Jean-Baptiste(ed.). *Le Paris des Étrangers: depuis un Siècle(sous la direction de André Kaspi et Antonie Marès)*. Paris: Impimerie Nationale, 1989.
- [16] Einstein, Carl. *Ethnologic de l'Art Moderne*. Marseille: André Dimanche, 1993.
- [17] Geertz, Clifford. *Works and Lives: The Anthropologist As Author*. Stanford University Press, 1990.
- [18] Gell, Alfred. *Art and Agency: An Anthropological Theory*. Oxford: Clarendon, 1998.
- [19] Gell, Alfred. *The Art of Anthropology: Essays and Diagrams*. London: Athlone, 1999.
- [20] Goody, Jack. *La Peur des Représentations: l'Ambivalence à l'Égard des Images, du Théâtre, de la Fiction, des Reliques et de la Sexualité*, Tra.de l'anglais par Pierre-Emmanuel Dauzat. Paris: Éditions la Découverte, 2003.
- [21] Jiang, Jiehong. *Burden or Legacy: from the Chinese Cultural Revolution to Contemporary Art*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2007.
- [22] Lee, Gregory B.. *Chinas Unlimited: Making the Imaginaries of China and Chineseness*. Routledge and Hawai'i UP, 2003.
- [23] Lévi-Strauss, Claude. *Anthropologie Structurale deux*. Paris: Plon, 1973.
- [24] Lévi-Strauss, Claude. *Anthropologie Structurale*. Paris: Plon, 1958.
- [25] Lévi-Strauss, Claude. *La Pensée Sauvage*. Paris: Plon, 1962.
- [26] Maillard, Robert et Elgar, Frank. *Picasso, Étude de l'Œuvre et Étude Biographique*. Paris: Fernand Hazan, 1955.
- [27] Marcus, George E. and Myers, Fred R.(eds.). *The Traffic in Culture: Refiguring Art and Anthropology*. University of California Press, 1995.

[28] Menger, Pierre-Michel. *Portrait de l'Artiste en Travailleur: Métamorphoses du Capitalisme*. Seuil, 2002.

[29] Koppel-Yang, Martina. *Semiotic Warfare: A Semiotic Analysis the Chinese Avant-garde 1979-1989*. Hong Kong: Timezone 8 Limited, 2003.

[30] Roubin, Lucienne. *Fonctions de la Couleur en Eurasie*. l'Harmattan, 2000.

[31] Wiseman, Boris. *Lévi-struass, Anthropology and Aesthetics (Ideas in Context)*. Cambridge University Press, 2007.

[32] Wu Hung(ed.). *Chinese Art at the Crossroads: between Past and Future, between East and West*. Hong Kong: New Era Media Ltd (in collaboration with the institute of international visual arts), 2001.

[33] You Feng(Libraire & Editeur). *Arts, Propagandes et Resistances en Chine (sous la direction d'Emmanuel Lincot) Mélanges 1*. Paris: Editions You Feng, 2008.

报刊杂志文章:

[1] 黄坚. 多文化间的“游戏”——黄永砅访谈. 泉州晚报, 2001年12月13日. 第4版.

[2] 黄永砅: 艺术家只能独自面对“共谋”. 新京报, 2008年4月2日. C09版: 文化新闻·对话.

[3] 潘奋图. 中国作品高处不胜寒? 尤伦斯抛售清仓. 南方都市报, 2011年4月8日. 深圳读本: 8财.

[4] 钟刚. 徐冰访谈录: 很多艺术家处于自以为是的幻觉中. 南方都市报, 2009年11月5日. 文化新闻版.

附录



宏宇作品 水迹下的旅行 (voyage sous le signe de l'eau) 布面油画 116×73cm 2007
年



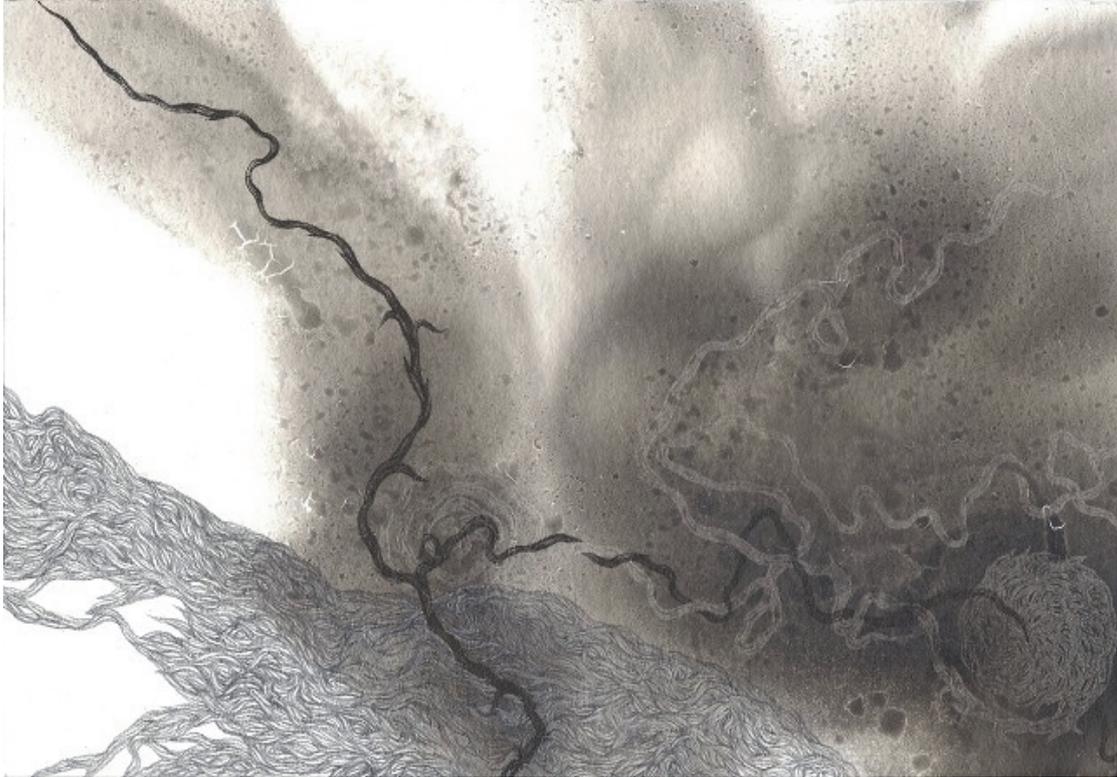
宏宇作品 水迹下的旅行 硬纸肖像 120×65cm 2009 年



宏宇作品 她 (elle) 硬纸肖像 120×65cm 2010 年



索源作品 恶之花（les fleurs du mal） 版画 81×65cm 2008 年



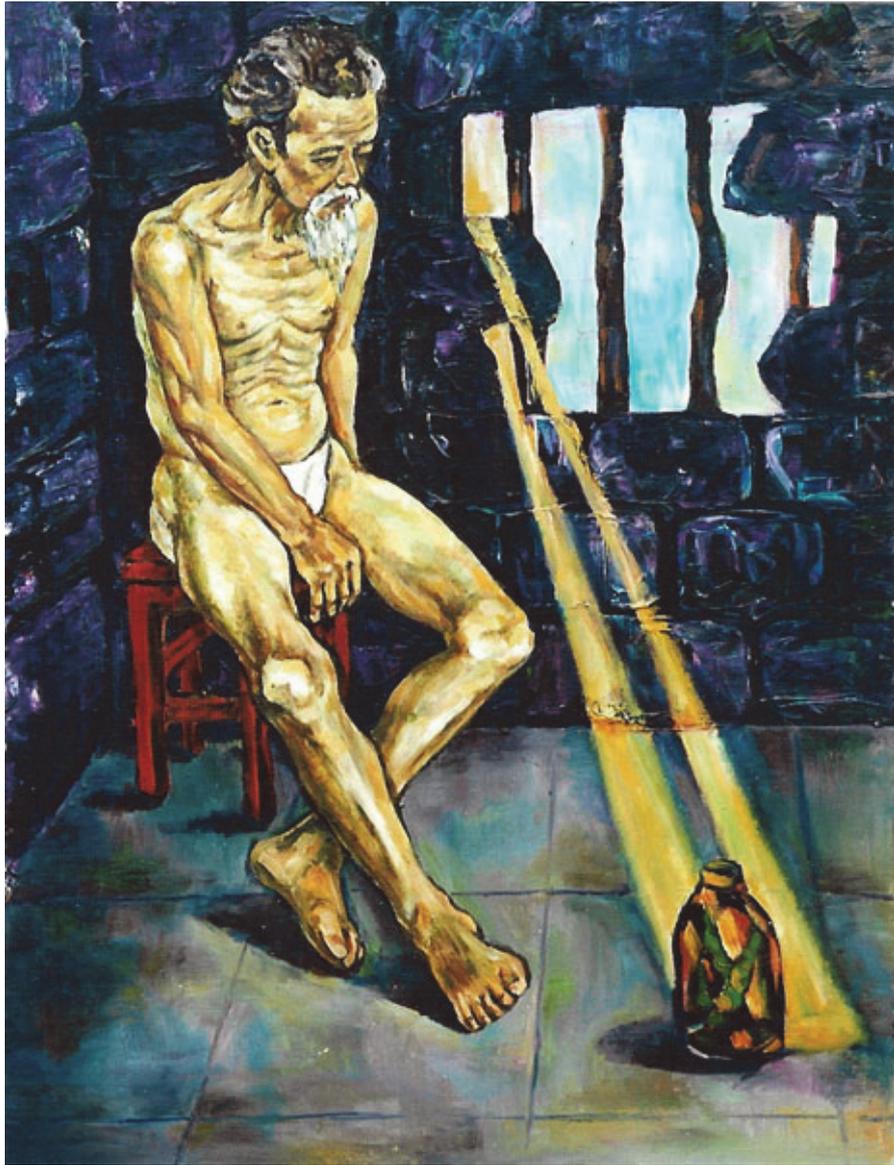
索源作品 袭来（something coming up） 版画 10.5×15cm 2010 年



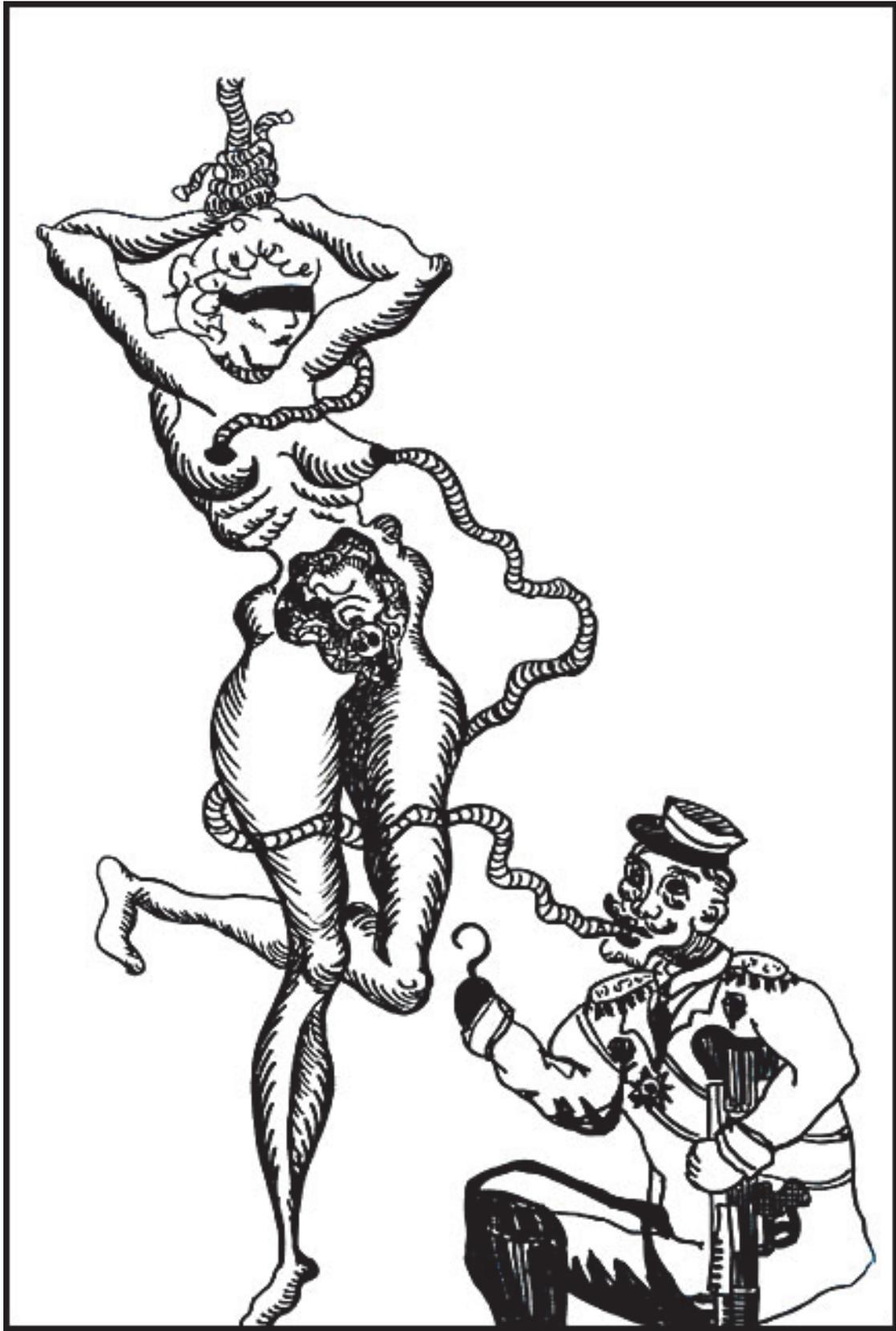
索源作品 手 (main) 版画 19.5×19.5cm 2011 年



小敏作品 母与子 (la mere et le fils) 布面油画 120×90cm 1999 年



小敏作品 老人、阳光和瓶子 (veillard soleil et bouteille) 布面油画 120×95cm 1998
年



小敏作品 反战系列第4号 布面油画 120×65cm 2003年



小敏作品 梦 (le rêve) 玻璃彩绘 45.5×102×2cm 8kg 2007年



小敏作品 梅（fleur du prunier）玻璃彩绘 455×1920×5mm 2008 年



小东作品 碳素手稿 80×110cm 2010 年

发表文章目录

- [1] 冯莎. 穿越柴达木: 一段激情梦之旅途. 新消息报, 2008 年 9 月 15 日, 第 4 版 (文明履痕·人文地理).
- [2] 冯莎编译. 2008 都灵城市设计: 置机制于行动之中. 艺术与设计, 2009 年, 第 2 期. (编译)
- [3] 冯莎. 芬兰设计: 圣诞老人的故乡. 艺术与设计, 2009 年, 第 7 期.
- [4] 冯莎. 永恒的狄奥尼索斯: 建筑艺术的文化气息初探. 民族艺林, 2011 年, 第 1 期.
- [5] 冯莎. 镜中镜: 读《列维-斯特劳斯、人类学与美学》. 西北民族研究, 2011 年, 第 2 期.

致谢

衷心感谢我的导师王建民教授和利大英教授（M. Gregory B. LEE）在我从研究生到博士生长达六年的学习过程中对我耐心、细致的教导！老师们的学问、为人、严谨的学术态度和对学生认真负责的精神，始终为我所敬仰。尤其在经历了这次研究和论文写作之后，我深切地体会到我的老师们和各位前辈们的智慧与艰辛，更深刻地明白自己是多么才疏学浅、心浮气躁。感谢我的家人对我一如既往的关爱和支持，感谢各位同学们对我的帮助和关心，也特别感谢我的报道人对我研究工作的支持。我会继续努力的！