

Zhou Documents

4-1993

Pattern of the Contemporary Art: Dialogue Between LIN YiLin and CHEN ShaoXiong

Yi-Lin LIN 林一林

Follow this and additional works at: <https://digital.kenyon.edu/zhoudocs>

Recommended Citation

LIN 林一林, Yi-Lin, "Pattern of the Contemporary Art: Dialogue Between LIN YiLin and CHEN ShaoXiong" (1993). *Zhou Documents*. 161.
<https://digital.kenyon.edu/zhoudocs/161>

This Editorial is brought to you for free and open access by Digital Kenyon: Research, Scholarship, and Creative Exchange. It has been accepted for inclusion in Zhou Documents by an authorized administrator of Digital Kenyon: Research, Scholarship, and Creative Exchange. For more information, please contact noltj@kenyon.edu.

Chen Shaoxiong、Lin Yilin: Pat-

当代艺术

——林一林与陈

林：“85新潮”的最大特点，并不在于对西方现代艺术的模式的仿效，而是体现在大量的西方文化学术著作中对概念的简单命题。这一特点在风头最劲的群体中尝到了理论家给予的甜头，这便是“新潮”艺术家成功的法宝。自我命题成了衡量艺术家的作品深度和内涵的试金石，同时它也把“新潮美术”推到再也无法命题的狭道上。“新潮美术”只是一种文化现象，还很难提到历史的角度去深究，它还没形成一个体系进行循环。

陈：虽然说不考虑，或者考虑得不清楚便不要行动，但有时行动本身能带来考虑的进展。“新潮美术”这种文化现象起到的影响作用是难以估量的。它是一种没有前提的开始，也提供了一个不能延续的前提，但断裂的中国艺术史有个开始的零点。不管是否在“85新潮”中活动过，热衷于环球文化的艺术家都不敢固执地坚持主张，而是在不断调整自己中慢慢地加入时代的队列。

林：我觉得“新潮美术”的延续问题还不能太早下结论，例如谷文达、徐冰在文字上的做法是否已经是尽头，现在还是个谜。现在有一种普遍现象，免谈“新潮美术”，这样的趋向很容易把一个没成形的东西放到一边而盼望另一个去取代它，这才是真正不能延续的前提，在短短的时间内又面临给割断的危险。从个人的愿望出发，我讨厌“新潮”这个字眼，它给人不成熟的暧昧不清感，我反感别人说我是“新潮”艺术家，我更愿意戴上当代艺术家的头衔。

陈：“新潮”这个词确实令人生厌。中国的艺术没有现代艺术的演变线索，“新潮”这个词在西方是不存在的，在这里用于区别那些传统艺术或者“正统”艺术。被称为“新潮”艺术家是无可奈何的。谈到延续问题我们的分歧可能是所指的概念不同，就像黄永砅搞的“厦门达达”，从文化意义上与20年代苏黎世达达完全不同，这种做法不可能被延续，但是在艺术的历史结构中它不会被冲击也不会被延续，因为它只是地区性的横向价值，没有时间性的历史价值。但有一点必须说明：不是艺术史中所有资料都是可延续的，艺术史与视觉语言更替史毕竟是两回事。我们是不是可以不谈这么复杂的问题？

林：“厦门达达”与苏黎世达达的前因后果完全不同，前者只是后者的厦门版本，它的意义是填补“新潮”艺

术家某一方面的心理需求。

陈：是这样的。可是1989年“中国现代艺术展”之后，不仅这种需求，还有更多原来的需求似乎又突然缩减了，而替更它的是实惠的需求。当然，刊物的作用关系很大，另一客观条件下产生了“新学院派”和“新文人画”。事实上，学院派和文人画与现代、甚至当代艺术是风马牛不相及，冠以“新”字也建立不了彼此的关联。“新学院派”竭力解释自己，但其名称，其作品，其主张让人联想到类似阻碍早期现代主义的那种保守的学院势力，但在今天已经毫无用处，“新学院派”的展览是学院教师作品展。至于“新文人画”，一方面是在民族民间文化传统技法上做文章，另一方面是纯粹的商品。

林：在那种情况下，“新学院派”的提出和“新文人画”的出现是符合情理的。“新学院派”的倡导者以“新潮”作品的技巧草率粗劣为理由，出于好意的提醒，但谋求学院的质量作为主导，这未免太乌托邦了。熟知艺术史的人，都会知道现代艺术史发展的线索是艺术观念的演变，而反映在载体本身是样式的变更。以质量为理由，试图在这里做文章，最终也没有脱离“新潮美术”的自我命题这一特征。“新学院派”的理论架构是搭起来了，而填充这个架构的内容却不尽如人意且苍白。“新学院派”建立在艺术本体以外的做法，我想很难得到艺术家的回应，结果也只能是一场文字鼓动，没有实质意义，它成了改头换面对艺术品工艺质量的颂扬者。“新潮美术”的作品质量并不是主要的问题，这个问题本身可以在艺术家的长期劳作中得到解决。前卫作品在中国社会还没有需求，也就是说还没有出现这类作品的消费者。假如出现了像国外的前卫画廊和当代艺术博物馆，这自然而然会成为一个课题。现在我还想谈谈“新文人画”，中国画的笔、墨、纸这一传统画种的工具，确实令中国画在“85新潮”中很尴尬。这一画种在平面上想有大的突破，依赖这些传统工具确实勉为其难。在“新潮”中产生不出具有冲击性的作品是很现实的问题，中国画要具有冲击力，首先要体现在反传统的意识上。但要在传统材料上进行物质改变，那么中国画的称谓便是一件无所谓的事情。最后只能在图式里寻找突破，但中国画的表现性却刚好是需要限制图式的扩张。这样，在“85新潮”中，反传统只能停留

terns of contemporary Art

的花招

劲雄对话

"Pattern of Contemporary Art:
Dialogue between Lin Yi-lin and
Chen Shao-xiong"
(Guangdong artists), 1993. 4
p. 13

在口号与呼吁。在这种状况之下，“新文人画”从表面上绕回传统的范畴也是无可奈何的，但很不幸，我们所看到的“新文人画”，大多数只是形式感的摆弄，你随时可以看到与中国古代题材的连环画类似的造型。中国画要让世界认知，这一点我尤其悲观。

陈：这些对制作技术，形式感及趣味性的兴趣实际上是没有能力把握艺术发展的趋向的惰性，去年北京“新生代”展览之后，一种风俗写实画风又成为各刊物一时的主要内容。大有占据现时艺坛主流的势头。这种画在商业画廊及“新潮艺术”之间左右逢源，走的是70年代美欧新具象绘画与中国现实主义的折衷道路。“新生代”一词也没有任何含义，只是作者年龄的相近。从学院化角度，与“新学院派”相呼应，他们的作品不新不旧，由于现实主义的群众基础，他们的作品被普遍接受，而新具象绘画样式的包装，又使其跻身于前卫的范围。这种两全其美的伪文化，体现了“雅皮士”的入世态度，没有原创的艺术价值。然而短时间内，它刚好填补了京城近年来前卫艺术的空缺。在画廊的叫价声中，它标榜了一种新方式。可悲的是：这种方式成为更年轻一代从艺的导向。求实精神削弱了文化责任感。

林：“新生代”就像卡拉OK，没什么好谈的。

陈：如果大家都是你这样对“新生代”的态度，那就好了。国内前卫艺术的情况是相对地疲软，曾一度轰轰烈烈的前卫艺术昙花一现般消失了，剩下来的努力越来越成为艺术家小圈子的事，一方面因为前卫艺术家更加冷静地思考问题，另一方面是前卫艺术活动已不是时髦。人们在敬而远之的同时觉得他们不切合实际，更多的前卫艺术家靠在国外的成功证实前卫艺术的可行。

林：艺术以外的因素没办法忽略，艺术家面临最大的考验好像还不是新与不新的问题。“毅力”和“坚持”这普通的词语，在中国艺术家的生涯中很有可能成为成功的标准。在中国这样一个特定的环境，艺术家不管从事何种艺术，我们首先要佩服他们的毅力，作为一个活动在本土的艺术家不得不对这些进行考虑。“85新潮”的一批艺术家走出了国门，他们已经能在当代世界艺术的风潮中及时调整自己的思维，他们的成功与否直接影响本土艺术家的整体信心。他们从国内到国外的最大改变是去掉对当代艺术狭隘理解的

地方色彩。在法国的“中国·明天”展览中，多少还留有“中国”的现代艺术的色彩，而陈箴、黄永砗、严培明在这个展览之后的作品却走前了一大步。

陈：大多数中国艺术家在国外颇容易为寻求个人位置而被挤在夹缝中，而本民族的宗教、哲学成为此夹缝中的一把靠背椅，这种苦心经营所得的位置是危险的。不是说中国文化不能对当代艺术产生影响，我反对的是以看图识字的方式来注解中国文化。“中国·明天”展中某些作品的观念是大地艺术的延续考虑。其规模和份量是令人兴奋的。中国艺术家在国外举办这么大型艺术活动还是第一次，这便是一种成功的标志。不管它在国际上扮演什么角色，它刺激了国内国外的中国前卫艺术家对艺术的思考。

林：虽然“星星画派”和“85新潮”的艺术家80年代就在国外办展览，但我想在世界范围介入当代艺术应该是90年代。这批在国外的中国艺术家整体水平并不低，而思考也是跟西方艺术家在同一个层面上。80年代的西方艺术主流是绘画的回潮，而这个时候出去的中国艺术家正是这种潮流势头最猛的时候，当时中国对西方艺术的了解还停留在现代主义的范围内，这批中国艺术家在西方同行眼里是难以被认同的。随着90年代的到来，中国当代艺术家日渐成熟，西方艺术界对他们也开始投以关注，作为西方艺术的补偿，中国艺术家发挥的作用会越来越大。

陈：80年代绘画的回潮是艺术史发展的继承关系，60、70年代观念艺术已发展到尽头，艺术的定义在几经拓宽及否决之后更加含混不清，而极少主义把艺术推到另一个极端。对艺术概念的冲击变得徒劳，各种可能性的兑现使艺术本体蒙上一层迷雾。什么是艺术？这个问题在长时间的争吵后仍未有界定，人们于是从现代主义的传统中寻觅新的出路，在面临绝境之中获得了绘画本身可缓解问题的喜悦，新表现主义，地铁涂鸦正是这种喜悦的酵酶。新绘画是否具有建设性？在大谈后现代主义的今天，所有的事实都难以预测其前景，一切有关的提议都不能作为今天及未来艺术的范例和明证。90年代的趋势又回到画架之外，是否可以说是60、70年代艺术的延续，或者是对80年代艺术的逆反？我想这是一个严肃的问题，是有关对时代的把握和对历史的承担的问题。

林：你谈的问题令我的神情严峻起来了，面对整个艺术世界，我们的压力和负担是不是太多呢？进入80年代和90年代，我倒觉得对艺术概念的质疑变得不再尖锐，这令艺术家轻松了不少。艺术观念已失去强调的作用，它已深入民心。80年代具象绘画的再度兴起，虽然与60年代、70年代关系很少，但并没有太多的反叛色彩。这股潮流，体现了人性的渴求，或者是人性弱点的调整。这股潮流并不是几个成功艺术家引发的，像德国的巴塞利茨(Georg Baselitz)、里希特(gerhard RICHTER)，朋克(A. R. P)等等从60年代在画面上已经成形了，尽管如此，也不能说他们是先知。当一个山头站立的人太多的时候，人们自然而然会走到另一个山头。可以说60年代可走的路很多，但很窄；而80年代以后路很少，却很宽。波依斯(Joseph Beuys)和安迪·沃霍(Andy Warhol)为我们打开了两个很大的缺口。在对待物质的态度上，波依斯教给后人很大的延伸，目前为止，还没能看到一个尽头。主体、客体作为一种物质，都投射到艺术精神的领域，在人类的拜物和拜神的通性勾引下，以新形态出现的物质成为古代图腾的转换，是符合人性的。那么神的再度出现，更是人类的精神需求。安迪·沃霍解决了商品社会艺术形态的修正，那么他在波依斯的反方面告诉别人对新的物体做怎么样的安排，同时给商品社会的艺术下了一个流行的定义。可以说波依斯重复了古人关于永恒的主题，而安迪·沃霍演了一场谁都知道怎样演，但谁都不能演的把戏。进入90年代，80年代成功的画家不得不面对另一种时髦，这种时髦的兴起也不是针对哪一种主张的，跟80年代绘画的兴起一样，人们更换了一种口味。在资本主义国家高度发达的今天，财富的积累成为大规模的装置展览的前提，由博物馆和画廊资助的艺术家，更肆无忌惮地对物质的存在作出种种推想。

陈：我提的把握和承担是指90年代艺术家所面临和选择的问题，而不是在艺术观念上求异的思维方式。你严峻的神情令我吃惊。然而，我大致赞同你对80年代和90年代艺术的具体分析。反叛本身不是一种建立，如果各个山头都被占满，我们只好把所有的山头都填平，事实上这种综合的解决方法正是当今艺术的新方向。拜物和拜神，主观与客观的双向进行始终是人类矛盾心理的反映，时间的间断无法束缚永恒概念的存在，物质本身也具神性，波依斯和安迪·沃霍的两个缺口实际上通向同一终点，80年代绘画回溯强调艺术概念上不能外延的内涵，而波依斯却强调了艺术的主观存在和人类精神的客观表现。巴塞利茨颠倒的图式在这种架上绘画中打破了架上架下遥遥相对的习惯，而朱利恩施拿柏(Julian Schnabel)却把物质和精神混为一体，基斯·哈宁(Keith Haring)更是人性与神性的复合物。杰夫·库恩斯(Jeff Koons)将吸尘器置于抽真空的玻璃箱中使你更难分清是拜神还是拜物。神是人创造的，而人又具神性，反复的追求会使思考陷于逻辑悖论之中。艺术中某一阶段的侧重就是时尚，80年代在架上绘画成功的艺术家纷纷跳下了画架，艺术时尚在各时期的变换不是个人可以左右的，而是时代、社会、艺术家与艺术相互选择的形成物。90年代初的情况只是新趋向的迹象，更多的事实还待人为，不能凭现有的蛛丝马迹来预测，但有一点是明摆的事实，也是历史所趋，装置艺术与架上绘画不再各霸山头互不相视了，这些界限已被拆除，艺术与人类精神之间的关系变得互为依存，在

各种物质材料的运用中做了文明的投射。

林：90年代的艺术确是令人振奋，装置艺术的时兴，使各国艺术家在同一展览空间产生竞争，这种淡化商业色彩的做法，给第三世界国家的前卫艺术家有了表白自己的机会。虽然世间对他们的关注还不够，但这只是扶持者的眼光和国家的文化策略问题，丝毫不能单纯用艺术标准看待这一现象。我还要谈谈另一有趣的现象，潮流起的作用越来越大，以往艺术家一辈子对单一风格的坚持的做法，在今天越来越成为被抛弃的对象。

陈：这些潮流是生活在同一时代的艺术家不知不觉中形成的共同倾向，一种不谋而合，就像海内外中国艺术家近年来在装置艺术方面的共同兴趣及所做的努力一样。时代的人类精神促成各艺术家趋于相同的思维方式，这也是打在作品上创作年代的烙印。

林：就经济状况的差别而言，中国和西方在文化上投资的多少是显而易见的。特别是大型装置在中国是在缺少赞助的情形下出现。中国当代艺术家的作品成了茶余饭后的话题，这些不能成为社会财富的东西，令艺术家左右为难。艺术家会放宽作品创作的密度，或者放弃这种无益的劳动，这对中国当代艺术的正常发展肯定起了抑制作用。

陈：中国是一个发展中国家，远离世界艺术的中心，像许多第三世界国家一样，不是所有国家都有当代艺术，抑或只有民族艺术、民间艺术，这些虽有其价值意义，但不具备国际性。在国际科学技术竞赛的今天，经济上的互相追逐较量是国与国之间争取自信心的途径，但作为艺术，因为不涉及到强与弱的问题，所以似乎成了一种可有可无的事情。现代主义艺术作为泊来物远未在大众的审美区域中扎根，更无对当代艺术的需求，也就没有其经济市场。国内画廊大都是工艺品及行画的杂货摊。为适应经济需要，大批从艺术院校毕业出来的学生纷纷投入搞活经济的热浪。由于社会需要与当代艺术的巨大差异，前卫艺术画廊不可能成立，前卫艺术家便脱离了这种社会联系而成为纯个人的劳动，事实证明前卫艺术家的人数越来越少。作为一个大国，是否要参加到这种国际的艺术竞赛？中国需不需要当代艺术？这个问题令我们困惑。

林：目前的状况就是这样，且有可能持续一段时间。中国是否需要当代艺术？从历史发展的角度看，我是乐观的。全球一体化已露出了端倪，关于环境问题，军备问题，核武器问题等等，全球已达到空前的共识，这些直接危及人类生存的关键因素，把各类意识形态不同的国家联结在一起。跨国经济的合作，使发达国家与贫穷国家产生了契约，彼此有原则的互让成为合作下去的保障。当贫穷国家的发展从财富的享受转移到精神的需求时，这类国家的艺术会出现跳跃式的发展。因为通讯和传媒的发达，会令全球的趣味趋于同一方向。中国有着深厚的文化根基，艺术不可能停留在这种根基上，面对文化强国的逞强，只要中国有了一定的财富积累就不会袖手旁观。那么这种参与不可能是搬出几世纪前的艺术或是不合时宜的作品来对抗。唯一可行的是对西方当代艺术的认同，走过这一段后，反过来影响世界文化，得到世界的认同。

陈：你的乐观态度是建立在全球文化正常发展的基础上，我的困惑是现状的窘迫。但愿你对未来的展望能够成真，那么，我们今天的努力才真正不是徒劳无益。