

从圆明园 到宋庄：

对艺术群落人文处境的多维透视
于长江

从福缘门到今天的通州画家村，既是一种个人经验，也是一段艺术的历程。

置身于宋庄，难免会习惯性地不断重温圆明园时期的生存状态，这倒不是为了证明今天的“我们”与圆明园之间有直系的“艺术血统”，因为即使在艺术的名义下，这种延续关系也未必能说明什么。今天，之所以频频回首圆明园，除了“传承”之外，更是为当前的经验设定一个历史坐标，因为有意无意间，圆明园已经成为先锋艺术领域里的文化遗迹和历史坐标。

1

尽管圆明园与北大、清华等热闹的思想文化中心在地图上近在咫尺，但聚居在那里的画家们与那些喧嚣的校园之间隔着巨大的社会壁垒，总体上

并不搭界，而且少有实质性交流，并没有如今天某些读者想象的那些精神或思想关联。圆明园画家村从开始到终结的几年时间里，除了极个别画家偶尔现身校园去展示先锋艺术之外，北大、清华的师生很少有人听说过附近存在着这么一个“画家村”。从画家方面说，以冲破旧的格局为主旨的画家们聚集福缘门，并不是企图靠近北大、清华等未来精英或主流社会的宠儿，而是乐于伴着那个烧成废墟的“园子”。当时在一般的空间感觉的坐标中，静园和福缘门一带附属于北边圆明园，而清华、北大的心理重心是朝南、朝东，所以会对西北方向感到陌生而疏远。

圆明园画家与当时中国社会的这种断裂状态，与他们和西方主导的国际秩序接轨的一面形成对比。当时的画家和各大学的外籍师生及五道口的语言学院都来往甚多。但问题是，这种意义生成的过

程和走向,其主导权似乎既不在主流社会,也不在画家本人,而是取决于国际关系中的权力格局。圆明园作为某种乌托邦式的艺术群落,身处其中,画家必须有足够的意志来承受这种尴尬处境所带来的种种压力。

值得关注的是,在圆明园时期,画家村的集体境遇是如何转化和体现为每个画家个体遭遇的。个性迥异的画家们,除了对一种笼统的“村”的概念产生认同感之外,对总体的和各自的境遇并没有任何有组织的“谋划”或“应对”。尽管也有所谓的“村长”称谓,但画家的性格决定了其永远是以个体为基本单位,每个人都是一个独立游移的个体。心理归属的纽带,并不能形成任何实质性的组织化雏形,甚至难以形成一点应急的串通或共谋。唯一的共同点是大家以不同的方式共同铸造了这个“圆明园”的故事,又以各自的方式承受着“圆明园”的艰辛和痛楚。声誉是共同的,牺牲则是各自承担的。但是,旁观者和主流社会的思维,会怀疑这个群落是一种命运共同体而容易造成误读。“圆明园”时代也就是在这样的错综复杂的权力格局和盲人摸象的猜测中,走到了终结。

2

人们常常谈起,今天的东村与圆明园有“继承”关系,然而,这种人员上的某些延续性并不决定一切。作为一个群落,它毕竟经历了一次深刻的蜕变。

宋庄,尽管在地理和物理意义上远离北京市区,但它并不是像某些批评者所说的那样,是对城市及现代社会的“集体逃逸”。相反,宋庄今天的生存,与主流的社会文化的距离要近便得多。与圆明园时代相比,宋庄已经与外部世界打通并形成了稳定的沟通渠道,在制度上实现了对话和对接。

当下,主流社会与画家村这种历史性的和解,并不是艺术与主流社会直接互动的结果,而是来自

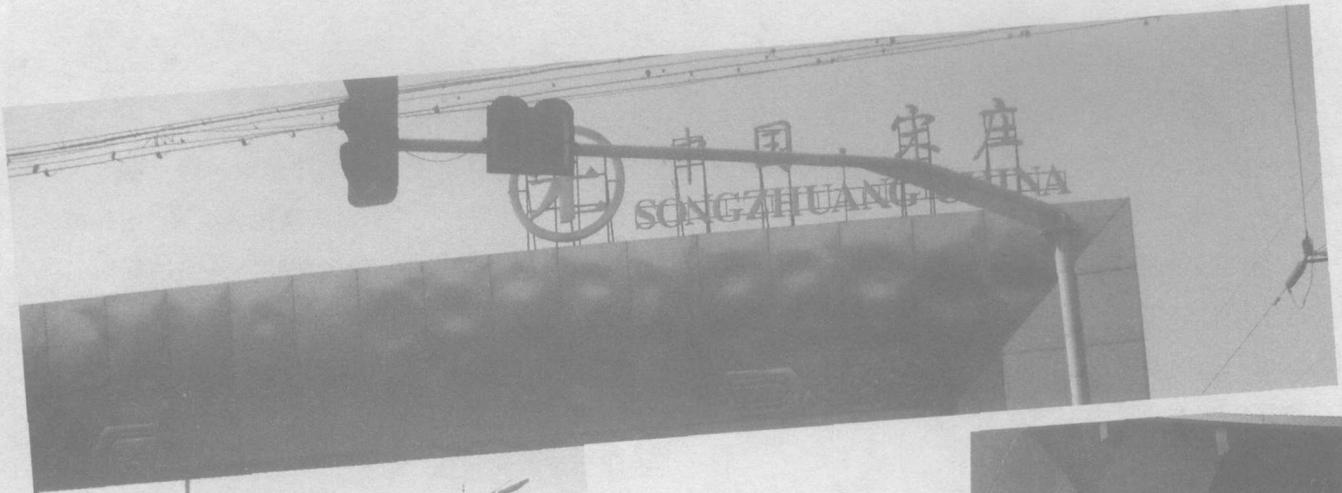
完全不同的领域,如旅游、会展、餐饮、广告、房地产等。这不奇怪,因为过去的十几年,中国都市化中多样性和异质性的发展,本来就不是基于人们审美、心灵和精神的启蒙演进,而是基于市场经济的诱导。直到各产业的从业人员,在自己的微观经营活动中意识到文化的多样性可以带来丰厚的效益时,才恍然发现这些原本被斥为离经叛道影响不好的“先锋”们,本来就应该是小康/富强生活的应有之意。会展引进的国外先锋艺术展,可以带来丰厚的收益;房地产开发中引入各种现代艺术元素,可以制造全新概念和品牌;艺术化室内和环境设计,可以直接提升各类房产价格;各种画廊活动和艺术品销售,对来华外国人颇具吸引力;各种艺术装饰,为宾馆、餐馆、商场、娱乐等设施增色不少;而各种画家群落的存在,本身已成为人们观赏甚至参与的场景,吸引着很多游客,有利于打造“地方品牌”……

经过十几年冲撞、磨合与适应,随着社会经济发展,强势话语内部生成了对先锋艺术的善意接纳,国内主流社会与国际社会关于中国先锋艺术的认知也就趋于一致,各方关于艺术群落正当性和合法性的分歧,终于达成了一种正面的共识。

由此可见,总的来说,“市场”对于“人文”的入侵常被视为我们时代的一种遗憾甚至悲剧,但在“先锋艺术-市场-主流”这个特定的人文三角框架下,艺术与市场的合作也产生了十分积极的效果,它消除了以“创新”为目的的先锋艺术与“秩序”为基本关照的主流社会间的隔阂。

在市场经济发展的框架内找到现代艺术的一席之地,可以说是中国当代社会思想界的一个重要转折,客观上造成了特殊的效果。尽管这一点很少被人提及。

这种集体忽视,如果不是因为真正的疏忽,那就是因为这种转变中,隐含着很多使人感到遗憾和无奈的情怀。主流社会对先锋艺术态度的走向,主要不是基于文化复兴或心灵感悟,并不存在马克



斯·韦伯意义上的精神演进,相反,它是通过审美之外的市场效益机制的推动——这对于艺术群落自身来说,似乎并不是一件令人自豪的事情。这种体外循环的救生机制,尽管拯救了先锋艺术,并令人欣慰地打消了艺术和主流社会之间的不信任,但也挑战和撼动着艺术本身的一些最基本原则,可能最终挤压艺术的自由空间或制约艺术家的价值取向。

3

今天的新画家村,已经摆脱圆明园时期遭受的思想观念和社会结构的双重否决,被接纳到广义市场发展话语中,成为主流的同路人。但是,画家个体的生存状态并不因此就自动优化。事实上,社会对艺术群体的态度转变只是改变了艺术群体与社会结构之间的宏观关系,为每个画家提供了新的可能性,至于每个画家的境遇,还要取决于自身的人生目标、做人准则、个性习惯、价值取向、交往能力、机遇等等。

在与主流社会同步的情境下,“成功”理所当然地成为画家的基本目标。比起圆明园时代,“成功”的含义发生了微妙变化。圆明园时代所说的“成功”,其实更多暗示与寻常社会规范的某种疏离,因为它们与画家所虚拟依托的某种乌托邦之间存在着非此即彼的冲突,而对常规的否定和反叛,恰恰是大家来到画家村的基本动因。事实上,圆明园时期一个画家能放弃原有生存状态而选择进驻画家村,已经具有了成功的意义。他们冒着常规的压力和风险确立自己另类的生存状态——这种勇气,即使没有基于交换价值的世俗意义上的成功,也已经算是一种成就。

但在今天,这种成功的涵义已经大大消解。个别坚守“圆明园精神”的画家可能还有这种倾向,却已经不再是众望所归。在艺术与主流社会的和解中,主流社会的“惯习”(habitus)也在艺术领域悄然扩张,成为不言而喻的公认“标准”,它拉开

了今天画家村与圆明园的文化距离。

在此背景下,画家的名望越来越建立在今天意义的“成功”上——参加某某知名画展、作品被某某博物馆收藏,甚至简单化约为作品的标价多多少少万等等……这种新的非对抗环境下的“成功”是一把双刃剑,它一方面扩展了画家的创作空间和话语权,激活了蛰伏的梦想与冲动,艺术人格由此而解放和张扬;另一方面,它几乎不可避免地要通过一种“社会化”来实现。因为所有画展、收藏、鉴赏、收售的机会,都掌控在常规社会中,要想获得这些机遇,画家和作品都必须努力寻求与常规体制、人员、信息、价值等等方面的对接点,才能实现交流和对话,也才能获得社会关注和承认。这种社会化,注定是一种“常规化替代”,即以新的常规化来否定旧的常规,否则你就无法跟社会形成互动——它逼迫每个艺术家回答:你是否有手段进入这个社会常规的互动关系中,并获得一个制高点?

4

德国社会学家阿多诺在研究社会文化过程中,提出了“大众艺术/文化”的经典概念。阿多诺认为现代市场社会在制造物质产品的同时,把文化本身也产业化了。它将人们的精神、思想、心理等也纳入到市场体系中,从而深刻改变了“文化用品的内在经济结构”。

这种大众文化的概念很容易让人联想到各种行画公司和独立画匠,最典型的是南国“大芬村”。而北京的画家村也许以为自己与“大众文化”相距甚远。是的,从圆明园开始,所有艰辛努力,一直含有某种“反大众化”或者“非大众化”的意味,除了个别专门画行画的画家之外,画家村是完全不同的……但情况会永远这么简单吗?

今天画家村与主流社会的和解,也在于市场支持多样性。这无疑会给先锋艺术带来好处。多样



圆明园艺术家们



性本身就制造市场需求,扩大多样性是市场本能的一部分。多样性意味着更多的需求、更多的消费、更多的供给,也就需要更多的创新。只要没有颠覆市场秩序的危险,市场化社会是可以或者乐于接纳任何异端另类的——它的前提是,只要有需求,只要能够制造出需求。

然而,阿多诺提醒说,原本意义上的“艺术”,应该具有一种“自治”,它应该建立在“无目的”的基础上。艺术品的精华是它的“使用价值”,这种价值就是人们对它的“欣赏”,它是完全属于艺术品自身的,跟一般的社会评价体系无关,也跟“供需状况”无关,是不能用“价格”来标定的。他认为,在市场中,公众关于艺术的理解完全是一种拜物教,他们错把公众对某一个作品的“社会评价”,当成了它自身的“优点”,当成它唯一的价值,也当成人们唯一感到“享有”的东西……其实二者没有必然的联系。

艺术的这种拜物教化好像一种洗脑,使人们反过来成为市场秩序最忠实的卫士。每个人还觉得自己是自主地选择了什么,实际已经被纳入一种既

定的体制,这种“伪个人主义化”时时浮现。今天,当我们向别人夸耀画家村里某某人的作品标价多少,已被某国某艺术馆博物馆争相收购时,我们是不是在支持捍卫这种“收购”的游戏规则?

如何处理这种拜物教状态,关系到现代艺术在现代社会中的“再解放”。

其实早在圆明园阶段,市场或资本的环境,已经渗透到画家村,但当时具体情景下,国内的市场势力还无法大面积介入艺术群落,国际文化产业的力量也没有“真诚地”抵达。但是,十几年后情况发生了变化,资本和市场作为一种秩序,已经悄然扩张和覆盖,甚至是收编了大部分当代艺术……资本的力量以前所未有的密集笼罩在画家村的上空。

市场并不仅仅是一种经济制度,它更重要的是—种社会范式(paradigm),足以向整个社会散播一种类似的逻辑和秩序。

新的现实促使先锋艺术越来越成为群落内外各种社会力有意无意中达成合作的产物。艺术品本身并不能决定其自身的好坏,欣赏者、购买者、中介、同行、拥有者等等,具有共享的决定权,而且——更重要的——具有否决权!相应地,艺术家创作活动本身,仅仅是艺术过程的一个环节,艺术作品以什么方式、什么形式、什么机制与社会发生联

系,如何进入社会结构,如何介入交换体系,如何获得外在意义,通过什么路径抵达公众等等,都会决定一个艺术家与艺术品的命运。所以今天艺术家的生存状态,就是要不断地应付和促成这些错综复杂的合作。当年圆明园画家因为不“成功”,大多无缘插手这些操作化事务,所以有很多时间精力沉浸在艺术殉道般的宏大话语或个人生命体验的玩味感慨之中;而今天画家村的村民,可能有更多机会体会这些具体微观层次运作的力度,也可能从中发现别有洞天,可以纵横驰骋的新天地。

5

从圆明园到宋庄,一路走来的中国先锋艺术一直在积累、释放、再积累、再释放。这方面的讨论,不妨参考文化社会学家布迪厄的“文化资本”和“象征资本”概念。布氏借鉴马克思·韦伯关于教士/先知的分析模式,分析19世纪法国“现代派画家”和“学院派画家”之间的竞争。二者分别作为“文化的创造者”和“文化的守护者”,却屡屡陷入对立,要在“专业”和“俗人”场域中争夺“消费市场”,而这种争夺的关键,在于各自如何掌握“文化资本”和“象征资本”。

艺术在市场化场景下,不只是商业化,也会资本化。文化/象征资本与物质或经济意义上的“资本”有着实质性不同。布迪厄在分析福楼拜文学作品的时候,曾经阐述了“波西米亚群体”的特点,认为这些人尽管十分清贫,生活窘迫,但拥有远远超出同样经济水准的其他人的“象征资本”,因为他们尽管生活贫寒困窘,但在生活趣味品位上与上流社会显贵们相接近,拥有相当多超越贫富的社会待遇,包括参与各种文化艺术活动的资格,也包括“少出钱便能混得锦衣玉食和风流韵事”。

在这种情形下,如何利用这种象征资本,成为引人注目的问题。同时,对艺术家的评议,也不仅

仅取决于艺术家的名利高低,而要看文化资本的总体状况。圆明园的“资本”,依靠画家与社会主流之间持续不断的张力来维持;而今天的画家村,已经被某些社会势力视为一个文化和象征资源过剩、闲置的地带,有待开发。不管画家们自己怎么想,主流社会已经开始考虑如何“盘活”这部分资本。从旅游到房地产业到其他各种相关产业,人们从纯商业角度发现了画家村可能带来的实际收益,由此,一种新的社会价值形成机制出现了:画家们不断通过另类生活、创作、对外沟通等等方式,为自己积累名誉、关系等文化象征资本。而主流社会则要有组织地介入和利用这种文化资本。当然,主流社会的介入也包括各种投资和包装,本身也有制造艺术明星的作用,但这种投资是按照他们特定的选择标准和机制来进行,考虑的因素可能包括都市旅游、市政规划、形象工程等等。

这一切都似乎是中国艺术不可避免的命运。事实上,艺术群落和主流社会的和解过程中,双方都放弃了一些自己原来坚持的东西,也都得到了一些原来没有的机遇。在与主流社会互相承认的前提下,如果要借助主流的标准“成功”,就注定要加入其中,获取象征/文化资本,而文化资本的积累也会派生出各种社会力量。从长远来说,艺术村落面对都市社会,也是“重在参与”,参与才能沟通交流和理解,也才能传播艺术观念,才能在更多的公众中找到同感与共鸣,让更多的心灵分享或呼应艺术的呼唤。从长远来说,这是当代中国艺术不该推脱的历史责任。如果说中国先锋艺术曾经以圆明园为标志铸造了一个宏大话语的高峰,那么,下一个具有崇高感的故事,最可能是先锋艺术对中国人文精神复兴的贡献。

于长江:北京大学社会学与人类学研究所

特约策划:杨卫

责任编辑:冯佩

ARTS CRITICISM

艺术视野 |



57.

从圆明园到宋庄：对艺术群落人文处境的多维透视

宋庄，尽管在地理和物理意义上远离北京市区，但它并不是像某些批评者所说的那样，是对城市及现代社会的“集体逃逸”。相反，宋庄今天的生存，与主流的社会文化的距离要近便得多。与圆明园时代相比，宋庄已经与外部世界打通并形成了稳定的沟通渠道，在制度上实现了对话和对接。

63.

传奇：乡村艺术公社的城市化之路

从乡村到艺术家聚集地（小堡），从工厂到艺术家聚集地（798），一个是从农业社会到后工业社会的传奇，一个是从工业社会到后工业社会的传奇，这种创造艺术产品日益国际化和艺术品产地的原始性，也可以看作中国当代艺术不断产生传奇故事的动力所在。

66.

云南：中国当代艺术的重要现场和策源地

事实上，最初云南只是众多艺术家采风写生的目的地。但是，随着上河会馆和2001年创库艺术主题社区的出现，云南，特别是昆明已经成为中国当代艺术发展的重镇之一。到了海埂598艺术空间、“江湖”艺术空间、黑林铺卡瓦格博车间、红心艺术公社、麻园艺术社区等各种开放性的公共艺术空间的出现，不仅为云南艺术家提供了艺术创造与文化交流的平台，而且云南多元的、自由的当代艺术景观也因此而形成。