

「異托邦」：宋莊藝術家群落

● 李公明

一 從圓明園到宋莊

1995年11月，北京圓明園藝術村在經過一段時間的清理、遣散之後，終於被取締了。這一事件迫使曾聚居這裏的藝術家星散四方，更重要的是，它似乎向藝術家表明了當時的藝術生產體制毫不留情地遏制民間職業化團體的任何發展趨勢的態度。評論家和藝術媒體普遍認為這是一次民間文化抗爭的挫敗，而且其消亡是必然的①。

然而，其實早在圓明園藝術村被高壓清理之前，部分藝術村村民已經開始遷移。根據栗憲庭的回憶，在1993-94年，方力鈞、王音、楊茂源、張惠平等人就一起商量離開圓明園的計劃，原因主要是在藝術村成為新聞熱點以後，藝術家失去了安寧的生活與工作環境②。澄清這一簡單的事實並非毫不重要，它說明藝術家從圓明園遷移到宋莊的最初、最真實的動因。

宋莊的出現也有點偶然性。張惠平有一個學生是宋莊人，因而知道那裏由於不少農民進城幹活，村裏有很多空院落。

宋莊鎮位於北京以東約二十公里的通縣(現改名為通州區)，有宋莊、小堡、大興莊、辛店、喇嘛莊、北寺、小楊莊、白廟、邢各莊等自然村。來自各地的藝術家除了住在這些村莊以外，還有一些住在通州城的濱河小區。住村裏農家院和住城裏樓房，當然是兩種不同的生活環境，但是從藝術家本身以及互相之間的聯繫來說，這都可以看作是廣義上的「宋莊」藝術家群落。這些藝術家基本上都有着出自美術院校的教育背景，許多人也曾在體制內有過職業，他們在這裏生活、創作，也為市場銷售而作畫。據統計，聚居在宋莊的藝術家前



王音

後有120多人，到目前為止應該說是國內最大規模的、在國家體制以外的藝術家群落。

從圓明園到宋莊，或者從全國各地來到宋莊，有兩個最直接、最現實的理由。一是從體制中游離出來的自由藝術家比較自然地會被京城的藝術氛圍和種種機會吸引，而聚居於京城某處正是最好的選擇；二是在此地買或租農民的房子較便宜，對於尚未成名的青年藝術家來說，這是生存下去的必然要求。當然，當年最早從圓明園搬到宋莊的藝術家中有些人已成了富豪，他們對宋莊的留戀可能更多是由於對閒適生活的適應。

藝術家們自己對於選擇遷居宋莊這一事實的解釋比較客觀，對於目前生活在宋莊的狀況基本上也是比較滿意的。許多藝術家在自述中都對於宋莊的清新空氣、自然環境、可愛的農家小院、藝術家朋友的相互溝通、藝術創作的自由氛圍，甚至在這裏安居育兒的安逸、閒適等等狀況表示極大的認同。畫家嚴宇說：

家有熱炕，老人和孩子，外加鳥、雞、兔子和狗，不僅祖孫三代相濡以沫，而且人和動物和睦相處，日子過得寧靜，安逸。我則像一個鄉村地主，很滿足地看着自己的房子一天天建設得舒適起來，院子一點點變得漂亮起來，兒子一天天成長起來，日子一天天變得紅火起來。

藝術家王強的概括是：

社會條件也算成熟了，宋莊地區的藝術家在此也有七年左右了，藝術家都

好起來了，全村民一起生活也正常了，社會一天天好起來。

難怪青年學者汪民安來到這裏的時候會感到一種震動，被那裏的平靜、閒適和安逸所震動。

這種狀況和心態與圓明園藝術村有明顯的不同。當年的漂泊、詭秘、反常、憤世嫉俗等波希米亞式的精神氣質即便不能說已經蕩然無存，起碼也是得到了極大的調整。「我們為了我們的藝術信念扛起我們的愛情、信仰、歡樂、悲傷、痛苦、成功失敗、死亡去漂泊！我們為了我們的靈魂和思想的實現流浪在故鄉的土地上！」出自《圓明園藝術村自由藝術家宣言》的這些文字如果出現在今天的宋莊，大概會顯得有點不合時宜。

對於宋莊與圓明園的區別，栗憲庭的看法比較客觀：

如同米勒 (Jean Françoise Millet) 他們居住在巴比松的小村子一樣，宋莊的藝術家同樣過着一種正常的以畫畫為職業的生活。相比之下，整個圓明園時期更像一個事件。

但是，宋莊畢竟不是藝術家的世外桃源，一切殘酷的市場法則、藝術圈名利場邏輯在這裏依然存在。當然，生存的殘酷性在圓明園時期便早已存在，只不過那時似乎由於還籠罩着一層共享的悲壯而浪漫的反抗詩意，使內部分化的殘酷性不太彰顯。到了宋莊時期，由於中國社會結構的分化更為懸殊，以成功、財富和享樂為社會分層的現象獲得了合法性，不少藝術家在相對小康的平靜日子中會更感受

到對名聲和財富的焦灼渴望，一種平庸的陰影和失落感會不時從瓜棚下蔓延到他們的心田上。

這恐怕是從圓明園到宋莊在精神氣質上的一大差異。「全世界的眼光都看見／黃風中升起漂泊的旗幟／全世界的眼光都看見／廢墟中一片新的輝煌……」圓明園詩人的悲歌已化入宋莊田園的蟲吟蟬鳴之中，以社會的角度來看或許是一種進步，以藝術生產的職業化發展來講也是一種進步。但真正的藝術之神是否更願意翱翔在風雨蒼茫的黃昏？

許多來到宋莊的藝術家一開始總要面對各種挑戰，除了經濟上的壓力以外，人與人之間的溝通、情感上的交流也不會是很輕鬆的事情。雖然不少藝術家都認為來這裏主要原因之一是可以認識很多朋友，甚至像劉楓樺那樣認為來這裏可以滿足有朋友、找樂子的需求，但也有或許不是個別的藝術家要面對因「朋友」而產生的心靈上的壓抑：

雖然我非常想去結識別的畫家，但我知道人與人之間的距離，何況自己很窮。不知道為甚麼，雖然我也非常想和人交往，但我不善交往，也很害怕和人交往。……有很多次騎車到小堡村路過栗憲庭先生和方力鈞先生的家門口，很想去敲開門，進去，哪怕看一看就走。我知道他們都是邯鄲同鄉，以前常聽朋友提到過。同時也知道他們都是很出名的名人。但同鄉只不過是同鄉，我和他們之間是很遙遠的世界。我應該做的是擺脫生活的困境，畫好自己的畫。於是我帶着矛盾和痛苦的心情回到了自己的地方。

畫家吳德武這段自述所反映的心態不一定很普遍，但很真實。它可能比地理空間上的遷移更能揭示出從圓明園到宋莊的變化。

二 「異托邦」中的生存方式與藝術生產

雖然宋莊的藝術家是從各地匯集而來，而且人員的流動性也比較大，但從嚴格意義上說，他們已經不是真正的文化遊牧者。按照德勒茲 (Gilles Deleuze) 的說法，真正的文化遊牧者必定是一切政治權力和商業誘惑的編碼系統的解碼者，是像尼采 (Friedrich Wilhelm Nietzsche) 一樣進行永不妥協的決裂和顛覆。更為深刻的是，他認為真正的遊牧者不一定是遷移者；相反的是，他們不動，但不斷逃避定居者的編碼，防止任何暴君體制的內在復興^③。

宋莊藝術家群落的發展更像是一個重新編碼的過程。

首先具有象徵意義的是它頂戴着的類似中國當代藝術的麥加的光環。由於它的圓明園前史和早期聚居者在當代藝術中的名聲，很多藝術家衝着「當代」而來，其中不能排除被它吸引的真正原因是認為它比別處更容易成名。這裏已經隱含着身份編碼、等級編碼的精神元素。

然後是殘酷的市場法則對藝術家的收編。藝術評論家黃篤的看法一針見血：

事實上，宋莊的所有藝術家並非像普通人想像的那樣富有，他們早已經分化，只有極少的人很富有，大多

數人都比較窮困。但是，這裏存在着身份等級基於貧富之別，具體體現在賣畫狀況。即便他們有人參加國際和國內大型展覽，衡量他們的仍是最終獲得了金錢的數量。這已成為區分地位身份的重要標準。

宋莊常富有「金錢」藝術的晴雨表的功能特點。

在經歷過90年代初以來的藝術市場化啟蒙的藝術家和批評家看來，指出這種現象當然並不意味着要拒斥這種當代藝術的現實邏輯，更不意味着要繼續宣揚梵高 (Vincent van Gogh) 的神話，只是希望指認出在官僚體制化以外，市場化的編碼力量的無處不在與無所不摧。

但是，作為一種藝術家的生存方式，尤其是在中國當下整個藝術體制並沒有實現身份平等、機會均等、資源共享的語境中，宋莊藝術家群落的存在畢竟有着不可低估的意義。正如弗萊 (Northrop Frye) 所說，「誰若想要得到自由，要釋放出創作能量，那麼，從現行社會體制中抽身則是必要的第一步。」^④他們的自由不僅僅表現為在身份上沒有了體制內的種種束縛，而且也表現在心靈上的海闊天空。儘管我們不得不指出在其間適生活中潛藏着精神萎頓，但他們畢竟走出了嚮往自由、釋放能量的第一步。

栗憲庭認為沒有必要在文化上和藝術上拔高藝術家聚集的現象，但他對於宋莊藝術家群落的生存方式還是大為褒揚的：

其實，藝術家把職業化的生活方式作為聚集的目的，這本身就是一種了不起的文化現象，它意味着作為一個藝術家決

定走自由和獨立的生活道路，儘管這種自由和獨立不能保證其藝術品格的自由和獨立，但生存方式會給藝術創造帶來影響，而且整體的看藝術家的職業化趨勢，必將對中國的文化管理體制起到不可估量的影響。從這種意義上看，圓明園是宣言，宋莊是試驗。

其實從90年代以來，由於一些很簡單的現實條件——比如藝術教育生產規模的急劇擴大、體制內藝術人才的容納量十分有限、與藝術相關的種種經濟行業的勃興等等，藝術家的自由、獨立趨勢本身已是社會走向市場化的必然結果。從全國不少大城市的次中心或邊緣社區都不同規模地出現了藝術家聚居或工作室匯集一處的情況來看，宋莊藝術家群落也只能說是一個縮影。更何況，對不少藝術家來說，被拋棄在體制外的痛苦與決心「走自己的路」的壯懷至少是緊密相聯的。「宣言」或「試驗」云云，說說而已。

如何從文化模式的角度考量以宋莊為代表的中國藝術家群落生存方式，是值得和需要深入探討的問題。

我想或許可以挪用並受到啟發的一個個案是貝恩斯 (Sally Banes) 對於格林尼治村的研究。貝恩斯在闡述「作為神話般另類空間」的格林尼治村與美國現代文化的關係時，從一開始就引述了福柯 (Michel Foucault) 在其論文〈另類空間〉(“Of Other Spaces”) 中創造的術語：「異托邦」(Heterotopias)——一個具有特殊穿透力的術語。它的含義是「類似於反場所的某種東西，一種有效地實現了的烏托邦，在這裏……文化中所能找到的所有其他真實的場所，都同時表現着、競爭着、轉化着」；「異托邦」是

一個既反映社會、有對抗社會的真實空間（而烏托邦則是虛構的、非真實的），它既偏離正常場所，同時又可以穿行於其中；它既向四方滲透，又使自己保持孤立。福柯認為，在我們的現代文化中，「異托邦」既有幻想性，也有補償性^⑥。

可以說，宋莊藝術家群落也具有某種「異托邦」的性質。它既有反體制的衝動與相應的價值關懷，同時也懷有對體制下社會現實的認同；它既縱情於個體幻想，也不缺乏對現實補償的渴望；在自由與秩序、漂泊與安居、國際與鄉土、都市與農村、藝術與商業等等價值維度之間，它一直在蜿蜒而行。

至少到目前為止，作為藝術家的一種生存與生產方式，宋莊是真實而有效的——這也正是「異托邦」的特徵之一。

三 藝術圖像中的價值關懷

雖然也有魚龍混雜的狀況，宋莊畢竟匯集了不少當代中國很有才華的藝術家，他們在此地創作的一些作品注定是要進入歷史的。只有藝術作品才是藝術家最好的代言人。

像方力鈞這樣著名的藝術家已經不需要再說甚麼了，他的「光頭」已成

為中國90年代最富有象徵意味的普世圖像。

從題材的角度來看，對人民幣或其他貨幣的敏感和思考是村裏不少藝術家所熱衷的。如王強比較早就創作的貨幣系列，已經被評論家看作是對國際資本的共謀性的揭露；劉楓樺的《一分硬幣》、《壹佰圓》、劉崢的《人民幣壹角》、《人民幣伍角》和楊衛的《中國人民銀行》（系列）等等，都是從不同角度使每個人最熟悉的印刷品陌生化起來，從而使我們對其物的屬性產生從未有過的感覺。



劉楓樺：《一分硬幣》
（1996），不鏽鋼，
200×20 cm。



楊衛：《中國人民銀行》
（系列）（1997），布面
油畫，182×145 cm。



劉崢：《人民幣伍角》
（2000），布、珠子，
133×53 cm。



姚俊忠

令人思考的作品很多都具有某些相關聯的圖式或題材特徵。如岳敏君的《諾亞方舟》和陳秋池的《盛開的花》，可以列入方力鈞一類的系譜，成為了以欲望與玩世的形式出現的蘊涵有悲愴意味的時代肖像。

尹坤的《主流生活》以粗俗的紅、光、亮語言和在冠冕堂皇的主流人物背後一不小心跑出來的「非主流」（其實正在成為了主流）圖像，開始了對人性和人的歷史性的解讀過程。姚俊忠的《交叉》則是國際政治中政治主流生活的縮影，在這裏，「交叉」獲得了最豐富的意義和最合法的身份。

說到身份問題，很有意思的一件作品是劉國強的《協奏曲——大團結萬歲》。這件作品明顯針對少數族裔的趨同化而言，在民族大團結的話語之下，民族的身份問題顯然已經不再重要，這也是一種典型的重新編碼。

在我們的精神經歷中，「廣場」是一個很牢固的情結。石立峰的《大廣場》直接撥動起集體記憶中最敏感的神經，一熱一冷，或狼奔豕突，或殘骸滿地，歷史鏡頭的回放使人感到恍如隔世。同樣以「廣場」為背景的《我們的精神家園》（劉瑾）更多了一點反

諷的、自由自在的心態，更形象地昭示出「新新一代」具有自己的解決方式。伊德爾的《典型風景》在小方格裏濃縮了的一部「主流物品史」（城樓、花籃、燈籠等等），正是恢復集體記憶的物—人關係的有力旁證。

宋莊的藝術圖像中流露的價值關懷，主要體現為對人的關懷。從作品的某種意義上看，宋莊的美學與左翼思想仍相互關聯，這應該是一個比較吸引研究者的課題。

註釋

① 參見金逸農：〈1995藝術村大逃亡透視〉，《二十一世紀》（香港中文大學·中國文化研究所），1996年2月號。

② 栗憲庭：〈只是想住農家小院〉，見王強主編：《宋莊——藝術家群落》一書。以下凡引自該書的文字材料和圖片資料，皆不另註。另外需要說明的是，本文作者已獲得該書主編授權使用該書的文字材料和圖片，在此表示衷心的感謝。

③ 參見德勒茲（Gilles Deleuze）著，汪澄譯：〈游牧思想〉，載《今日先鋒》，第9期（天津：天津社會科學院出版社，2000）。

④ 弗萊（Northrop Frye）著，盛寧譯：《現代百年》（香港：牛津大學出版社，1998），頁53。

⑤ 參見貝恩斯（Sally Banes）著，華明等譯：《1963年的格林尼治村——先鋒派表演和歡樂的身體》（桂林：廣西師範大學出版，2001），頁1。

李公明 廣州美術學院教授，美術學系主任。著有《廣東美術史》、《奴役與抗爭——科學與藝術的對話》等。