

景觀

前蘇聯與中國前衛藝術

• 克羅澤爾 (Ralph Croizier)

一 前衛藝術是政治藝術嗎？

蘇聯和中國這兩個社會主義國家中，藝術與政治的相互作用頗為相似，尤其當兩個體制試圖進行基礎結構改革時都出現了年輕一代自覺對抗的藝術運動，在這方面進行比較是大有裨益的。這種比較的基礎是蘇聯與中國政治體制與其對藝術的制度化控制之間的基本相似性。儘管文化傳統和革命經驗區別很大，但中國共產黨人1949年後卻毫無保留地接受了蘇聯（其實是斯大林主義的）藝術體制，甚至早在1942年毛澤東著名的《在延安文藝座談會上的講話》中就已如此。這個體制自1930年代初在蘇聯發展以來的主要特徵是：1、有一個由國家單方面控制的藝術家協會，所有官方藝術家歸其門下；2、有一個由國家資助取代各方私人藝術贊助或非官方支持的複雜體制；3、對所有形式的藝術訓練、展覽和藝術出版進行全面控制；4、由黨規定藝術在「社會主義建設」中的政治與意識形態作用；5、定

義不嚴但明確反現代主義、被稱為「社會主義現實主義」^①的風格或創作方法。

但把兩個社會主義國家發生的這些藝術運動視為只是，或主要是，政治藝術，將是一種誤導。在蘇聯及其非官方藝術運動的後期，經驗老道的非官方藝術家卡巴柯夫 (Ilya Kabakov) 反對西方常把反規範藝術與政治異端聯繫起來的做法：「我們不涉及政治藝術，……而只是通過藝術手段努力反映蘇聯的社會現實……。」^②四年以後的1994年，在一次對上海非官方藝術家的採訪中，筆者得到同樣的告誡——他們的努力是藝術的而非政治的^③。在這兩種情況裏，存在着一種不願用狹隘的或直接的政治術語來想像其追求的情緒，也許這是為了在其社會中實現更高的和更全面的藝術變革的需要。

蘇聯的「晚期共產主義」和第二代俄國前衛派所選用（或人們為它選用）的名稱各種各樣：地下藝術、異端藝術、反規範藝術，常用的就叫「非官方藝術」。它始自赫魯曉夫 (Nikita S.

* 本文是壓縮稿，全文將在《二十一世紀》網絡版刊出。

Khrushchev) 放鬆正統斯大林主義的50年代，有點類似毛澤東之後中國發生的情況。儘管在蘇聯藝術體制的壓制下，蘇聯非官方藝術主要處於地下，但仍發生了幾宗公開而且廣為流傳的事件。首先是赫魯曉夫自由化時期發生在1962年的「馬術學校事件」。當時，莫斯科藝術家聯合會允許一批非官方藝術家在帝國馬術學校的大型官方美術館展出其作品。黨的最高當權者要到那裏去直接觀看「解凍」的作品。隨之發生了獨立的現代主義雕塑家奈茲維斯特尼(Ernst Neizvestovy)與赫魯曉夫之間的大聲爭吵④：

赫魯曉夫：「狗屎！下流！不要臉！這次展覽誰負責？誰是這裏的頭？」

奈茲維斯特尼：「你雖然是總理和主席，但在我的作品面前你就不是。在這裏我是總理，我們的討論應是平等的。」

這是一次非官方的爭論。最後，赫魯曉夫稱讚了奈茲維斯特尼的勇氣，而不是他的藝術。他沒有被捕，而以那種方式對斯大林說話或給他看此類藝術肯定會被認為不正常。

中國也發生了一次來自高層藝術批評的類似事件。1979年，中國還處於半開放的自由化初期的類似情景中，鄧小平被請去觀看北京機場引起爭論的人體壁畫。他的回答簡明扼要：「可以吧。」這肯定比赫魯曉夫的審美評價更樸實⑤。但這兩次事件中高層所顯示的勉強忍耐並沒有為具爭議的現代藝術開闢道路。在中國，引起憤怒的人體壁畫不久就被蓋起來了；在蘇聯，加緊了對非官方藝術的控制，迫使它轉入地下，這與中國前

衛派在天安門事件後兩三年內的處境沒甚麼分別。

二 前衛藝術存在的前提

蘇聯政府與西方的緩和政策以及西方訪客和美術館對非官方藝術的濃厚興趣幫助了該運動的延續，這一點和中國後來發生的一樣。1974年，一些非官方藝術家試圖在莫斯科公園舉辦展覽以擴大影響，這就是後來的「推土機展」，當時克格勃從市政工程局借來重型機械直接推倒了這次展覽⑥。當時的西方新聞媒體報導說，這次事件引起極大的騷動，使得尷尬的當局只得允許舉辦第二次露天展，名為「蘇聯伍德斯托克」(Soviet Woodstock) (譯註1)。莫斯科的反主流文化的參展者，留着長髮，穿着西方的牛仔服，作出嬉皮士的樣子，要比中國的發展早幾年，其在中國的明顯對應者就是1979年「星星」畫會和其他年輕人組織舉辦的公開的非官方藝術展⑦。無論在服飾還是藝術風格上，西方的影響都是明顯的。但當局為粉飾自己在國外的形象而採取的暫時忍耐，不會使「鮮花的威力」(Flower Power) (譯註2) 和藝術自由突然開花。

在西歐歷史上，一個前衛藝術家要取得成功還要有一個先決條件，即某種資金來源。蘇聯這一方面非常有限，主要來自蘇聯新的知識份子，甚至厭惡典型官方藝術的共產黨官員。也許更重要的是國際關係緩和之後好奇的西方旅客和購買者，這是60年代從通常是一定規模的美國蘇聯專家躲過克格勃偷偷摸摸地拜訪地下畫室開始的。這些打着文化交流招牌的顛覆

份子中，最重要的就是哈佛畢業的經濟史家道齊 (Norton Dodge)，他的收集活動開始於1962年。這些秘密接觸最終擴展為西方藝術市場對蘇聯地下藝術的主動需求，並由於勃列日涅夫 (Leonid I. Brezhnev) 政權同意讓麻煩的持不同政見者 (包括藝術家) 移居西方而得到進一步加強。這也比中國前衛藝術家在鄧小平時期的類似現象早十年。

俄國異端藝術家還有其他的牌好打，即借助對長期受壓制的早期俄國先鋒派的回憶，或更進一步回到對俄國革命前的標誌和符號的表現來體現民族身份。後一種策略早在赫魯曉夫時期就由西特尼柯夫 (Vasily Sitnikov) 和哈里托諾夫 (Alexander Kharitonov) 這樣的藝術家所運用，他們都採用了宗教或民間的形象，雖然風格常常是現代的。然而，這些藝術家更常用的是為他們國家所拒絕接受的現代主義遺產。中國藝術家就沒有這種資源，因為五四時期以後初出的脆弱的現代主義新芽已為戰爭和革命所摧殘，幾乎沒有任何藝術品留存下來。相比之下，蘇聯就極力保存了早期前衛派的大部分作品，甚至把藝術家管制或監禁起來時也是這樣。這種藝術被封存於地下室內，但卻倖存下來，所以當開放 (向西方和新觀念開放) 和結構調整 (商業化和藝術市場) 在80年代後半期來臨時，新一代藝術反叛者及其國外欣賞者能夠想起的就遠不只是俄國對二十世紀初現代藝術做出的那些重要貢獻了^②。即使在戈爾巴喬夫 (Mikhail S. Gorbachev) 之前，蘇聯就已在西方展出過此類現代主義珍品了。80年代末，國家自身就參與了有利可圖的西方現代藝術市場。中國只

有在天安門事件，尤其1992年鄧小平再次批准經濟改革和商業化之後才出現類似的發展。在蘇聯，還沒有充分感受到官方對對立的藝術運動的寬容和商業佔有的效果，共產主義就崩潰了。

這種藝術在蘇聯崩潰中所起的作用還在爭論之中。在赫魯曉夫和勃列日涅夫時期的早一代蘇聯非官方藝術家已注意研究具有顛覆作用的風格指涉或無情揭露暴政。到70年代，新一代非官方藝術家也許由於與西方後現代主義的接觸，開始通過對官方社會主義現實主義形式與符號的冷嘲式或譏諷式運用來顛覆其準則。西方藝術市場日益增長的重要性及其對俄國藝術的政治期待鼓勵了這一趨向。柯瑪爾 (Vitaly Komar) 和梅拉米 (Alexander Melamid) 在1978年離開莫斯科去紐約前，是這一方面最早的兩個代表。他們貌似宏大的「社藝」(Sots Art) (譯註3)，用他們在蘇聯藝術學校掌握的極為嚴謹的學院派現實主義風格仿諷斯大林主義全盛期官方路線的高度嚴肅性。這也預示了隨後幾十年裏中國流亡異端者的態度。

不久之後，隨着西方「商業符號」對崩潰中的蘇聯的滲透，許多先前一文不名的非官方藝術家找到了國外買家，「社藝」發展出一個將資本主義商業邏輯與社會主義圖像志並置的亞分支。這比在中國出現並迅速商業化的「政治波普」早了幾年。柯索拉波夫 (Alexander Kosolapov) 實際上最初是在紐約創作了《有可口可樂的列寧》(Lenin with Cocacola)，但到80年代末，「現實」也真在莫斯科出現了。90年代初，王廣義以文革的圖像與商業符號結合來抨擊香港的市場。這兩

種情況都沒有使國家的文化衛道士審查這種對先前神聖不可侵犯之事物的破壞做法，儘管他們曾那麼積極地維護正統觀念。

三 和西方前衛派的同異

兩個社會主義社會中的藝術上的反叛行為很像西方歷史上的前衛派，甚至影響到他們的髮式及其他生活方式。然而，總的來說，他們避免使用「前衛」這個術語。對俄國人來說這一點可以理解，因為他們國家歷史上前衛派的不幸的陰影可能對他們是一種威懾。但為甚麼反叛的中國藝術家在讚賞西方現代藝術的自由和權利時，卻在重新啟用歷史上已有定論的「前衛」一詞上猶豫不決？北京的《中國美術報》一項調查發現，直到1988年中才偶爾有人提到這個詞。然而，這個詞在對新藝術不斷增長的公開討論中仍沒有真正流行起來。受歡迎的詞是80年代末與「後現代」混用的「現代美術」或「當代美術」。但1985年以後愛用的是「新潮美術」，或有時用「新思潮美術」（譯註4）。因此，當十一位現代主義批評家在一起評價「中國現代藝術展」時，其中只有三人用「前衛」一詞來描述這次反叛現行藝術和藝術體制的高潮^⑤。這種新型藝術的最重要的批評家栗憲庭甚至一開始就評論說，儘管有當局的反對，或許正由於此，「此展對中國藝術界而言，無疑不具有前衛性質。」另一位新藝術的重要支持者范迪安指出了該展中的「當代前衛藝術」以反對栗的觀點。第三位批評家侯瀚如則直截了當地稱之為「前衛展」，但他是唯一的一個。

在此，展覽組織者小心地用英文「中國／前衛」加到更平淡的中國名稱「中國現代藝術展」上就有些語焉不詳。為甚麼這兩種語言之間存在差異呢？有幾種可能的解釋，首要的是，用英文「前衛」一詞可以更好地吸引國外的注意，這對鼓勵和支持70年代末以來的新藝術運動至關重要。1989年之前相對很少使用「前衛」一詞可能也是一個因素。更流行的「新潮美術」一詞對於80年代中剛完成打擊文化異端的「反精神污染」運動的文化和政治當局來說更少刺激。隨着對經濟改革的重新強調，就很難對「新」給予批評，而像「現代藝術」中的「現代」則與「現代化」形成良性共鳴。因此，如何用詞就在某種程度上成為使新藝術運動順利發展而免遭夭折的政治策略。當然，另一個事實是，對所有二十世紀末的中國反叛的知識份子來說，「新潮」還令人想起一次世界大戰末中國歷史上有名的接受西方和反傳統的「五四」運動時的「新思潮」。所以，經過深思，對「前衛」一詞沒有成為中國新藝術運動的最佳選擇就不感到奇怪了。但它在80年代末日漸增多的使用率，可能反映出捲入前衛運動的藝術家、批評家和理論家已確立了日益激進或遠大的文化和社會目標。

很容易對該運動做出歷史的分期，因為其興起有三個明顯的階段或浪潮，每一個都對應於更廣泛的政治運動。第一個浪潮與民主牆運動同時，起始於1979年的「星星」畫派和其他非官方藝術組織，而結束於80年代初。第二次，也是主要的浪潮，興起於1985年的「新潮美術」，以1989年初的「中國／前衛」展為頂點，破滅於是年末的政治鎮壓。第三次浪潮在「天

安門事件」之後逐步恢復起來，真正開始發展是在1992年末借助香港和中國本身的新興市場的機會。

在第一個階段，年輕藝術家——一些是學生，但主要是非官方藝術家——不僅在藝術上炫耀被禁止的現代主義風格，而且在政治上涉及中國社會主義壓制的方面，藉此向現有體制挑戰。然而，應注意到，這不僅僅是內容上具有顛覆性。雕塑家王柯平以文革時期林彪和毛為形象的木雕引起了很多爭論。這可看作是預示了蘇聯的「社藝」和中國90年代的政治波普。然而，在王柯平1979年以仍具效力的符號來表現的反叛，跟蘇聯戈爾巴喬夫時期索柯夫(Leonid Sokov)諷刺挖苦的《二十世紀的領袖們》(*Leaders of the Twentieth Century*)和余友涵以毛來表現的後期波普變體畫之間，存在着根本的差異。王柯平仍具效力的《偶像》具有某種威懾力量，而90年代以毛為對象的波普藝術已成為一種空洞的符號或符碼複製。

前衛藝術第二個「新潮」階段的政治性更為微妙，而且其含義像藝術本身一樣也模糊不清。安德魯斯(Julia Andrews)提出了修正主義的觀點，認為這些藝術家意在現有基礎上進行變革，即他們是激進的改革者而非革命的異端^⑩。像同命運的蘇聯藝術家一樣，他們主要借現代西方語言來表現自我。

新潮美術中特別具有政治挑戰的究竟是甚麼呢？對文革中某些符號的重新挪用，或在半公開的表演藝術中重新上演政治儀式，這些都是政治顛覆活動嗎？或更常見的說法，由高度寫實的手法轉向超現實是對社會主義的攻擊嗎？許多美院的畢業生將其精

湛的寫實技巧運用於繪畫中而使之充滿雜亂或混亂，但也暗示了一種自我發現和接受外部影響的意識。舉個這方面最早也最有影響的例子，1985年兩位北京年輕畫家合作的標題明晰的達利式作品《在新時代——亞當和夏娃的啟示》，一個年輕女子穿過碎玻璃門向前走來，而她手中的知識禁果大概就來自西方。畫面下部的水被壩擋住，但這個壩會破裂嗎？在這個時期的許多作品中，尤其電視系列短片《河殤》中，水象徵着西方或更廣闊的世界。一個年輕男子坐等着，眼前放着一隻空盤——他在等着知識之果？在畫的兩邊滿布銅釘的中國古門向兩邊開啟，其中一個上有門神。這裏沒有涉及共產主義，但將文革中的左傾主義與殘餘的「封建思想」以當代意識結合在一起，已足以說明問題。

攻擊傳統是中國向西方開放、年輕知識份子尋求某種東西來取代已喪失信譽的毛主義的共產主義幻想的一部分，是對七十年前中國著名的「五四」運動的文化反傳統的回應，但它既沒有那時面向西方的反傳統趨向那麼徹底，也沒有它那麼毫不含糊的「現代」^⑪。

把對當前政權的批評與深層文化模式明確聯繫起來最能說明問題。沒有甚麼比書面表意文字更深地切入中國文化的了，因此，當一些更大膽的藝術反叛者開始解構中國文字時，就產生了某些非常含混不定的東西。當時是浙江美術學院的青年教師谷文達，可能是最早通過遺漏普通書寫字符中的筆劃來達到這一點的人。開始時，他在截短的文字上打上大叉而與文革中的政治批判聯繫起來，這模仿文革中給遊街牌上的犯人名字打叉的

通常做法，而這種做法又轉承自帝王時代給處決的犯人名字打叉。但他很快就走出了這種充滿政治而「傳統的」藝術，轉而做裝置和表演作品了，其中的文字從屬於大規模的視覺效果。最後，他於1987年離開了中國。

徐冰是他這一代（還不到三十歲）中另一位成為這種文字或語言更新中的藝術家。徐在北京工作，他用中國傳統木版畫技術來印製大型文本，完全由他自己發明的文字構成，這些文字看似中國字符，但絕對沒有意指。這些《天書》是1989年初中國美術館短命的「中國／前衛」展中重要的裝置作品之一。1985年的《亞當和夏娃》在傳遞來自西方的啟蒙思想上是明確的（和現代主義的），而這個年代末的《天書》則已轉向一個多義的（後現代的？）領域。

所以，這場新藝術運動既非鐵板一塊，也不是始終如一。這個「新潮」有多個方向，將它們聯繫到一起的就是對官方文化的深層叛離。有了這種叛離和對二十世紀西方藝術史的突然發現，對超現實主義的熱衷就沒有甚麼奇怪的了，那麼「達達」表演在1986年出現於南部沿海城市廈門和中國知識精英中心的北大也不出奇。廈門達達小組焚燒了他們的全部作品從而使行動達到頂點，然而，達達精神——僭越、對抗、顛覆——卻撒向全國，尤其美術院校。

第二次浪潮的戲劇性頂點出現在1989年上半年：藝術上的對抗是在中國美術館的「中國／前衛」展上，隨後，另一方面的對抗出現在是年的北京街頭和天安門廣場上。中國美術館展上的作品沒有幾件具有明確的政治性，王廣義所繪毛澤東格子像是少數的例外。但當時人們是如何解釋這幅

謎一般的肖像的？油嘴滑舌的藝術家對不安的官員解釋說，格子網的「科學準確性」（這是社會主義現實主義美術學院構圖課上的標準做法）顯示了科學現代化和對這位偉人的尊敬。從寬泛的意義上說，這整個事件是政治事件，因為它是追求自由的演習，是對官方承受力的一次檢驗。更重要的檢驗來自幾個月後的天安門廣場。

與現行藝術體制對峙的中國前衛藝術在這年春天的政治抗議運動中雖然活躍，但並非處於中心。作為一個群體，藝術家尤其前衛藝術活動家就像任何類似的知識份子群體一樣深深地捲入了政治運動。事實上，藝術院校中沒有產生出著名的學生運動領袖，也沒有聽說有人在6月事件中死亡。藝術界也沒有產生任何像該時期政治對話中的方勵之和嚴家祺那樣著名的人物，因為藝術家中很少有人具有登上那個講台的社會地位或政治論辯技巧。但學生和一些教授參加了遊行和示威。據《中國美術報》的報導，中央美院就有超過二十五名的絕食抗議者^⑩。一些老畫家也以賣畫的方式為示威者籌款。在天安門抗議活動的高潮階段，中央美院的學生和年輕教師製作了整個民主運動最著名的視覺象徵——「民主女神」像，矗立在天安門廣場上。有意味的是，激進風格與流行政治不得不在此分離，以使這個象徵人人都能接受。總之，當藝術走上街頭時，前衛是不會落在後頭的。

四 1989年以後

天安門事件之後，前衛藝術家當然只好採取低姿態，但沒有被壓垮。

更意味的是，以往社會主義現實主義正統觀念已無法在藝術院校或整個藝術界內實行了。開放政策的連續性和政權自身道德信仰的喪失使之根本不可能回到過去了。所以，與蘇聯不同，中國的前衛藝術家仍有一個可以反對的壓抑的政治體制和社會秩序，但這種壓抑已不足以壓垮他們的挑戰。天安門事件剛過幾個月，藝術界又用現代或後現代的風格創作了，並小心地在半公開的場合展覽。有些甚至隱晦地涉及到天安門事件。在外省城市太原，表演藝術家宋雙紅將成堆的廢舊自行車堆放到公路交叉口上，這令人想起軍隊坦克碾過之後的北京街頭的情景。這種大膽的作品只是少數例外，而此類明確表現天安門事件的抗議藝術大都只能由海外中國藝術家來創作了。有兩個著名的例子，一個風格上屬現代主義，另一個屬照相寫實，就是林林的《北京一格爾尼卡》（這個具有反叛精神的學生1981年被浙江美院開除）和陳丹青的天安門三聯畫。他把傳媒上「六四」屠殺的形象與西方古典油畫和美國當代流行文化場景並置在一起。

在中國國內，在天安門事件過後不久是不可能直接涉及這些的，出版媒介中的制裁特別明顯，前衛派全國範圍的聯繫點《中國美術報》被關閉了，而官方的《美術》則免去了思想現代的美術史家邵大箴的主編權。中國官方藝術界以正統腔調把新藝術與「資產階級自由化」的政治攻擊聯繫起來。這場新的批評運動在1992年夏隨着紀念毛澤東〈在延安文藝座談會上的講話〉發表五十周年的紀念會的召開而達頂峰^③。

到1992年，開始了一場新浪潮的建設，這與市場社會主義和國際經濟是分不開的。關鍵的事件是鄧小平於是年初的南巡。鄧小平進一步實行經濟改革和商業化的保證對藝術還是起到了鬆綁的作用。北京有人開辦了私人畫廊；許多大城市出現了愈來愈多的放棄公職的「職業藝術家」並在私下裏售畫。西方遊客在北京北郊圓明園「畫家村」常能看到蓄着長髮和長鬚的住客^④。

由於1993年廣泛的「毛澤東熱」而興起的對「政治波普」的狂熱，許多藝術品又表現出了政治性^⑤。其中一些作者是80年代「新潮美術」的著名人物，例如王廣義，他的廣告式的「政治波普」作品已與後來蘇聯的「社藝」異曲同工。這股「新潮」中的其他主要人物都是天安門事件之後出現的。他們的藝術可能是對過去的社會主義現實主義形象的嘲笑或諷刺，但他們似乎並沒有像十年以前的新藝術那樣向當局提出挑戰。劉焯是天安門事件之後一代中聲名最顯赫、商業上最成功的一個，他描繪了新的時代特徵。他從描繪他的部隊高幹家庭的肖像開始，儘管仍保留了寫實手法，其本質仍是玩世不恭。這些畫在香港和國外銷路很旺，而在國內雖沒有得到喝彩，也得到默認。藝術家在北京郊區過着波希米亞式瀟灑舒適的生活。

這一切是否意味着自由資本主義的商業化和「有限寬容」已消弭了中國新藝術運動中的政治刺激？在80年代「文化熱」的現代主義時期，年輕前衛藝術家會把他們從事現代藝術看成是引導中國走向真正的現代性。天安門事件之後，這種典型前衛的想法好像太幼稚了。90年代更為世界化和商業

化的藝術家從對政治的失望中發現，他們的社會和知識環境已是後現代主義而非現代主義的了。

也許「英勇鬥爭」的時代在中國已經過去，抑或疏離的藝術家在僵化的黨制國家和庸俗的新興資產階級中還會找到某種反對的東西。從90年代末的觀點來看可以明確的是，年輕藝術家還要相當一段時間才能在新的社會中找到一種新的藝術針對性。在蘇聯，對當代西方的豐富知識和對本國早期前衛歷史的記憶減緩了單純的樂觀主義。與之不同，中國在80年代的前衛運動幾乎是在該詞最初聖西門的意義上進行的。確實，中國藝術家並不想破除藝術與生活間的區別，這是歐洲歷史上的前衛派的目標。中國和蘇聯的藝術家經過幾十年的「社會」窒息藝術之後，都在尋找藝術更多而非更少的自律性。但至少在「新潮美術」的高峰，他們把極度的自我視為藝術的目標。在一定時段可以把藝術家視為實現社會、文化以致政治變革的前衛。

正是那個短暫的時期，中國的現代主義階段集中在1985-1989年，才為用西方和資本主義的前衛概念探討藝術與政治的相互作用的努力提供了依據。部分是由於中國尤其蘇聯的藝術家了解了前衛在西方歷史上的作用，前衛一詞對這些「後共產主義」社會的近期發展來說就產生了意義。這並非只是站在歐洲中心主義立場上的觀念移植。撇開這一點不說，僅從美術史的比較和藝術與藝術家在社會和政治變革中的作用的理論化來看，中國和蘇聯晚期的經歷看來是切題的，至少這是那些公認為初步的和嘗試性的看法的中心點。從藝術家不僅攻擊

現實還要引導未來這種典型現代主義信念來看，也許這種「最後的前衛」表現出原始甚至返祖現象。然而，它就像它所對立的共產主義理想一樣，仍將是我們這個世紀文化—社會—政治歷史中的一個重要組成部分。

高天民 譯

註釋

① Paul Sjeklocha and Igor Mead, *Unofficial Art in the Soviet Union* (Berkeley: University of California Press, 1967) 中對蘇聯藝術的意識形態和制度構造做了初創的批評性闡說。中國方面有Ellen Johnson Laing, *The Winking Owl* (Berkeley: University of California Press, 1988) 和Jerome Silbergeld更近期的更深入觀察該體制如何運作的*Contradictions: Artistic Life, the Socialist State, and the Chinese Painter Li Huashong* (Seattle: University of Washington Press, 1993)。

② Haim Maor, "Excerpts from an Interview with Ilya Kabakov", in *Contemporary Russian Artists* (Prato: Museo D'Arte Contemporanea, 1990), 47.

③ 1994年3月在孫良畫室訪談，約有六位其他批評家和藝術家在場。

④ 註① Sjeklocha and Mead, *Unofficial Art in the Soviet Union*, 頁85-102中對「馬術學校事件」和隨後加強對藝術的控制有更充分的敘述。

⑤ 我傾向於認為這個口頭流傳的故事不足憑信，直到當事人藝術家袁運生在1997年4月北京訪談中向我證實。

⑥ Igor Golomstock and Alexander Glezer, *Soviet Art in Exile* (New York: Random House, 1977), 112-16. 有關這次及蘇聯非官方藝術史上其他事件的第一手珍貴資料，見：Renee Baigell and Matthew Baigell,

Soviet Dissident Artists: Interviews after Perestroika (New Jersey: Rutgers University Press, 1995)。

⑦ 對「星星畫派」的評論，見栗憲庭：〈關於「星星」美展〉，《美術》(1980年3月)，頁8-11。栗後來成為前衛派的主要喉舌之一。

⑧ 早期蘇聯前衛藝術最有名的私人收藏是由柯斯塔吉斯 (George Costakis) 收集起來的，他是蘇聯公民，在莫斯科的加拿大大使館工作多年，部分發表於 *Russian Avant-garde Art: The George Costakis Collection* (London: Thames and Hudson, 1981)。

⑨ 高名潞、栗憲庭等：〈寫在中國現代藝術展開幕前〉，《中國美術報》，1989年2月6日。

⑩ Julia Andrews, "Witnessing a Different Cultural Revolution: China's New Wave Art of the 1980s". Paper given to Conference "China's New Art". Simon Fraser University, Vancouver, June 1993. See also Julia Andrews and Gao Minglu, *Fragmented Memory: The Chinese Avant-garde in Exile* (Columbus: Wexner Center for the Arts, The Ohio State University, 1993).

⑪ 對80年代末的「文化熱」中風靡中國文化和知識界的新的現代主義話語已有幾種研究，大都集中在文化和電影，如Zhang Xudong, *Chinese Modernism in the Era of Reforms* (Durham, N.C.: Duke University Press, 1997)。美術還沒有充分加入這個時期的知識界。

⑫ 〈歷史性的一頁：首都美術界聲援學生的愛國行動〉，《中國美術報》，1989年5月29日。

⑬ 發表於《美術》(1992年8月)，另見彭世華：〈新時期以來的美術〉，《美術》(1992年6月)，頁15-18。

⑭ 「新潮美術」很快引起西方主流新聞媒體和藝術雜誌的注意，Sandra Burton, "China's New Vanguard", *Time* (8 February 1993): 76-77介紹了政治波普在香港的銷售展；Andrew Solomon, "The

Howl that Could Free China", *New York Times Magazine* (19 December 1993) 報導了北京的非官方藝術情況。

⑮ 對90年代初「毛澤東熱」在所有政治、文化和經濟方面的影響的最富啟發的論述是：Geremie Barmé, *Shades of Mao: The Posthumous Cult of the Great Leader* (Armonk, N.Y.: M. E. Sharpe, 1996)，其中還有精確的分析、有趣的資料和精美的毛澤東照片。

譯註

1 Soviet Woodstock——Woodstock是美國一小城，60年代美國大批嬉皮士匯聚該城舉辦大型聚會和音樂會，形成一種音樂前衛活動。當美國記者看到俄國藝術家在這次展覽中穿著類似美國嬉皮士、演奏著搖擺音樂、展出著非現實主義的現代主義的藝術時，就稱這次展覽是「蘇聯的伍德斯托克」。

2 Flower Power——也是60年代美國嬉皮士發明的一個術語，意思是「愛和自由比槍炮更具威力」。

3 Sots Art——是「社會主義藝術」一詞的簡稱，具有某種諷刺意味，是70年代起一些蘇聯非官方藝術家用以嘲笑官方藝術中的標題和口號的術語。

4 作者在註釋中對此詞的英文譯法提出了自己的看法：「我堅持沿用西方一些批評家的做法，並聽從一位俄羅斯專家的勸告，把『潮』譯成 wave 而不是 tide，可能因為西方讀者更習慣藝術中的“new waves”。但在中文中，wave 被譯成『浪』，tide 被譯成『潮』，可能更有力度，而且更有歷史意味。」

克羅澤爾 (Ralph Croizier) 加拿大維多利亞大學 (University of Victoria) 歷史系教授，主要研究中國文化和中國當代藝術，著有 *Art and Revolution in Modern China: the Lingnan (Cantonese) School of Painting, 1906-1951* (1988)。