

当创新成为内驱力 艺术家不会甘于陷入抄袭的怪圈

黄一迂

距离轰动一时的“叶永青事件”似乎并不遥远，近来，青海省美术家协会主席王筱丽（注：现已停职）又因抄袭掀起轩然大波。借着屡见不鲜的艺术抄袭，是时候厘清大众对于艺术创作的一些疑惑甚至误解了。这或将解释，艺术抄袭为何不能被容忍，艺术创作的魅力又究竟何在。

临摹、借鉴素来与抄袭纠缠不清。它们之间的实质性差别在于目的，抄袭之所以被诟病，在于它把别人的作品当成自己的去发表、去获利。艺术创作中，临摹非但很难避免，更是必不可少的学习阶段。对于中国绘画的传承来说，临摹更为重要。古人学书画，都是从临帖临摹本起步，并延伸至提高阶段。米芾寻访了不少晋人法帖，称自己的作品是“集古字”，对古代大师的用笔、章法及气韵都有深刻的领悟。不少画家把“拟古”视为一种传统，“四王”中的王时敏绘有《仿古山水图册》，王翬画过《仿范宽山水》，王翬则有《仿巨然山水图》《仿王蒙

山水图》，王原祁也有《仿黄公望设色山水图》，等等。时至今日，临摹并没有因为现代系统化、科学化的绘画教学体系的全面实行而消亡，它依旧保留在专业学院中国书画的课堂教学中，甚至其课程内容的设置上就明确指出以临摹的方式去学习。

如果说临摹是中国书画的一种传承方式，那么借鉴则是西方艺术的发展路径。古希腊人借鉴了古埃及人的绘画，我们从仅存的希腊花瓶上看到他们沿用了埃及人以侧面表现人脸的方法；遗落在庞贝古城的湿壁画上，我们看到古罗马人模仿古希腊绘画的影子，并在透视上延续和发展；而文艺复兴更是一次大规模的“复古”，艺术家们认为自己是希腊罗马世界重生的一部分，自觉地重建古人所代表的一切，从建筑、科学到雕塑和绘画，全面复兴了古代的形式和内容。当然，其中拉斐尔也被质疑偷了米开朗基罗的画法，提香画的维纳斯和乔尔乔内的非常相似。可抄袭这顶帽

子没法扣在他们头上，因为他们都不是机械而简单的复制，而是各有创新。古希腊人把埃及及绘画从千年不变的程式化中解放出来，奠定了西方绘画的基本原则。古罗马人虽然是古希腊人狂热的追随者，但它的绘画也融入了自己的特色。文艺复兴的艺术家更是八仙过海，在西方绘画这棵树上分枝生长，各自开花。

需要看到的是，对于艺术家而言，临摹与借鉴都不是其艺术生涯的终点，而只是中间段落。决定艺术家最终能够跳多高、走多远的，是创新。

创新对艺术家来说，可谓最重要的内驱力，也是最核心的竞争力。一方面，时时刻刻将创新放在心上的艺术家自然不满足于、不需要靠临摹或抄袭实现自己的艺术理念和想法。创新的过程是一种探索。每一次探索后的创新，产出的不仅是物化后的作品，更有精神上的快感和自我满足后的充实。伴随着创新得到的情感体验，有令人上瘾的魔力，

以至于有的艺术家就重复自己都不乐意，更不用说抄袭别人。毕加索一生都在不断尝试，不断颠覆性地改变，从早年的“蓝色时期”“粉红色时期”，到盛年的“黑人时期”“分析和综合立体主义时期”，再到后来的“超现实主义时期”。当然，毕加索是个案，更多的艺术家则是在某一个范式中进行某些部分或观念的更迭，虽未能达成质变的脱胎，却也在量变中寻求突破。极简主义画家艾格尼丝·马丁的绘画一直在横竖交叉的线条中栖息，但她还在暖色调背景对比冷色调格子或二者的对调里，以干燥粉笔编织的网格缠住润泽的涂层间、铅笔和画笔描线的粗细疏密变化中，寻求拓展和延续。和与她差不多同时期出道的草间弥生，几乎一生都在与自己眼中挥之不去的圆点较劲，不断变化形态、大小、颜色和媒介载体，将自己打造成一个立体而丰满的“波点女王”。再比如石涛在构图上力求布局新奇，意境翻新，或全景式

场面宏阔，或局部特写，景物突出，变幻无穷。

另一方面，人类要想在人工智能的PK中胜出，也必定只能依靠强大的创新能力。做基础设计的设计师最近怕是都有些惴惴不安，因为阿里巴巴的“Alibaba wood”和“鲁班智能系统”已经通过大数据、体验计算、感知增强与计算机深度学习等创新科技学会了基本的审美和设计，能自动生成广告片，每天完成数千套设计方案。人工智能将提升工作效率，颠覆传统的方式，实现商业价值的最大化，从设计辅助的“仆人”角色进化为设计师的“合伙人”。不会创新的设计师“下岗”将成为必然。

当下，各学科间的界限越来越模糊，各行业的壁垒早已只剩断壁残垣，这使艺术的内涵更为丰富，其外延也愈发得以拓展。艺术家需要探索的创新，是形式的创造，是材料的运用，是技术的进步，是跨界的融合，是文化的交叉，

是敏锐的捕捉，是深入的挖掘……这背后有观念的更新，也有对审美边界的探索。杜尚在一只白色男用小便池上签下自己的名字，取名《泉》，将其堂而皇之送去展览，让人产生“为什么那是艺术”的疑问，即使看起来像个骗局，却仍然被记入艺术史册。达明安·赫斯特的标志性雕塑——装在透明甲醛箱里被浅蓝色液体浸泡着的鲨鱼，看得人懵圈：这不是解剖标本一样吗？这究竟是垃圾还是艺术？这件和美感不怎么沾边的作品，被认为唤起了对生命的思考，还成为了当代雕塑史上的名作。毫无疑问，他们在艺术观念上做到了一种创新。

让创新成为艺术创作的内在和立足点，创作者或许才不会陷入才思枯竭的沼泽，把模仿别人当成救命稻草，艺术也才能给人们带来更多的惊喜。

（作者为艺术学博士，上海大学青年教师）

文物混搭当代艺术同展并置 大开脑洞背后的现实深意

范昕

在博物馆里的文物展中引入当代艺术作品，正在形成一道展览策划新风景。如此“混搭”不仅接连擦亮大众视线，也引发热烈讨论甚至是争议——有人直呼“令人耳目一新”，也有人质疑“文物的严肃性会不会被消解”。正因两种不同声音的存在，业内认为对于文物携手当代艺术的理性审视相当必要，并且颇具现实深意。

文物混搭当代艺术作品，苏州博物馆的“画屏：传统与未来”、杭州工艺美术博物馆的“女神的装备——当代艺术@博物馆”“永远有多远——博物馆@当代艺术跨界系列II”、四川博物院的“物·色——明代女子的生活艺术展”、云南省博物馆的“摩梭 MOSO：家庭·婚姻·对话”等，无不是国内最近两三年给人们留下深刻印象的此类展览。单单今年以来，上海即有宝龙美术馆的“大美之颂——云冈石窟千年记忆与对话”、上海大学博物馆的“三星堆：人与神的世界”之“当古蜀文明遇到当代艺术”展开文物对话当代艺术的尝试。即将于西岸美术馆揭幕的“抽象艺术先驱：康定斯基”中国首个大型回顾展，恰恰也印证了混搭式策展趋势的形成：这个展览将西方现代艺术抽象先驱的杰作

与中国古代簋、卣、鬲等青铜器汇集一堂，其中有五件商晚期至西周期间的中国古代青铜器展品借展自上海博物馆——只不过，这一次文物是“伴唱”。

在艺术展览跨界越来越不鲜见的当下，文物牵手当代艺术缘何格外令人关注？不同于艺术+科技、艺术+时尚等跨界，文物与当代艺术看似同属于大艺术的范畴，其实代表了两个极端——文物作为历史强而有力的物证，指向的是过去，核心在于物质性；而当代艺术观念性远远重于物质性，指向的是未来。有意思的是，它们又是殊途同归的，文物发现先人的生活，当代艺术发现未来的生活，两者的关键词都是“发现”。这两者的对话之所以能产生张力，很大程度上即在于加以并置的它们能够互为驱动，催化出更多思考的空间。

文物与当代艺术 交叠，对于它们彼此或许都是一种激活

一方面，以当代艺术作品作为一面镜子，距今久远的文物对于当下的人们而言或将有可亲可近的“接口”。

尽管博物馆里的文物富含历史、文化、艺术价值，可读懂它们并非易事。很多时候，它们与大众之间的连接仅止于三行字说明，分别是名称、年代和来源地。而出现在文物展中的当代艺术作品，像是将文物或传统文化进行了一次“转译”，承载了今天的艺术创作者的审视与理解。这样的阐释未必权威，也未必可以说更便于理解，却提供了关于文物的另一种“打开方式”，让观众觉得新颖有趣，留下更为深刻的印象。这些当代艺术作品由策展人或基于展览主题精心挑选，或邀约艺术家有针对性的创作，不约而同呈现出与同展亮相的文物的紧密关联——或灵感直接来源于文物，或与文物指向同一个经典母题，借助于当代艺术的活力来激活文物。

随着这两天三星堆考古冲上热搜，那些仿若天外来客的三星堆文物，作为古蜀文明的代表，正为更多的人所知晓。前不久亮相上海大学博物馆的“三星堆：人与神的世界”之“当古蜀文明遇到当代艺术”，在以文物概览式呈现三星堆文明的同时，邀约了近百位青年艺术家在现场观摩展览中的三星堆文物之后“头脑风暴”再进而分头创作，提供了“打开”三星堆文明的别样可能。名为《不可闻不可寻》的装置作品，出自黄赛峰的创意。悬挂在空中的红、橙、蓝、紫等炫彩亚克力板上，艺术家用国画技法呈现着想象中的三星堆生活，神树、祭祀台……观众走近作品，还能从半透明的材质中窥见自己，似乎意味着所有的探索最终都要回到自己的内心，追问本源。三星堆纵目面具及特有的眼睛崇拜给梁文涛留下了极深的印象。他用了长约一分钟的影像作品将遥远的古蜀国人请到现代人的世界里看看，以一只放大的眼睛贯穿全片，并以正负片相叠加的方式打开历史与今天。

另一方面，将以文物为代表的传统文化元素作为创作灵感，中国当代艺术获得了内生的动力、向前探索的底气。

长久以来，中国当代艺术的处境有些尴尬。自上世纪70年代末、80年代初诞生的之时起，它就走了一条“向西看”的路，频频“拿来”西方现代包括部分后现代诸流派的样式、手法，以至于，它所遭受的“抄袭”质疑从未停歇。这样一种艺

术的所谓新貌，很多时候不是文化自觉带来的，因而中国当代艺术探寻出路显得尤为必要。从文化的基因上来探寻，可谓一种有效路径。事实上，放眼欧美，人们不难发现，诸多前卫的当代艺术作品都不是无源之水、无本之木，都离不开所处地域的土壤或是对于本土历史文化的不断演绎。

苏州博物馆一年多前举办的“画屏：传统与未来”上，与国内外14家博物馆文博藏品同样惊艳的，是与之并置的九位当代艺术名家作品。50余件文物围绕屏风展开，这是传统艺术中耐人寻味的角色，把图像、空间和物品凝聚于一体。而展出的当代艺术作品，则让人们看到虽然屏风这一形式如今退出了日常生活，却已内化为中国艺术基因的一部分，生成中国艺术家深层思维中的持续生命力。对于参展的艺术名家而言，绵长的传统文化已经形成他们的灵感源泉，针对此次展览他们又进一步围绕屏风并且依据展出环境定制作品。例如，展望参考苏州园林中的花窗形式，以不锈钢材质创作了雕塑《三个对窗》；宋冬创作了《水屏》，收集108件苏州当地居民的生活用品作为盛水工具，邀请观众在水屏上书写；徐冰利用干树枝、棉绒、纸条和塑料袋，采用屏风的空

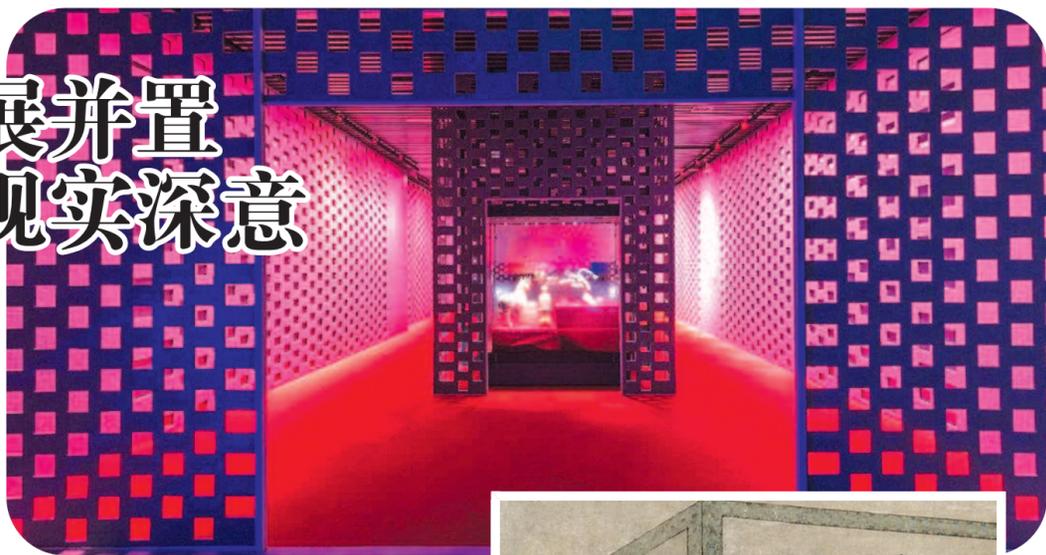
间结构，创作了自成画屏的立体山水图《背后的故事：仿大痴山水图》……

前段时间于杭州工艺美术博物馆落幕的“永远有多远——博物馆@当代艺术跨界系列II”将历史文物与当代艺术并置展出，围绕“永恒·永生·永生”，呈现从古至今关于“生命观”的认知与表达、实践与想象

一年多前苏州博物馆举办的“画屏：传统与未来”特展，被认为是文物展中引入当代艺术作品的范例，以屏风为接口，创造古今对话的可能。图为参展文物明代唐寅《李端端落籍图》局部



▲亮相“三星堆：人与神的世界”特展的三星堆文物——铜戴冠纵目面具



▲“画屏：传统与未来”特展特邀九位当代艺术名家参与，以屏风为灵感资源和视觉资源展开创作，图为徐累《重屏会》局部



这种新颖的策展方式，或许踏准博物馆原本正在经历的转型

文物与当代艺术的联姻，不仅对于它们彼此都是一种激活，对于促成它们携手的场域——通常是包括美术馆在内的艺术博物馆，同样带来全新的可能。并且，这种可能踏准了博物馆原本正在经历的转型。

如今的博物馆正由“以藏品为中心”转向“以观众为中心”，被认为不应满足于自上而下灌输知识，而更应强调积极的互动、体验、学习，真正将博物馆与人们当下的生活、社会的未来联系在一起。当代艺术作品与古老的文物并置展出，都碰撞出一种新奇感，能够激发观众更丰富的感受，使其从被动转向主动，带来更多讨论、想象、思考、探索的空间。哪怕观众的理解各不相同，却都无疑强化了展品的可解读性。至于此类展览究竟能给观众以及博物馆本身带来多深远的回响，取决于策展人的创意。

杭州工艺美术博物馆去年底结束的“永远有多远——博物馆@当代艺术跨界系列II”，就表明是邀请观众来思考的。近80件来自11个文博机构的

文物藏品多是墓葬考古及相关遗存物，表达着朴素的“生死观”，寄寓着古人对于永生的渴望。而20余件当代艺术作品则运用了很多新技术手段，将今人的思考注入“永生”话题。跨越古今的展品以类似于小说情节叙事的方式串联起参观路线，观众穿梭其间，或将开启对于生命观的思考。并且由于展期处于疫情期间，展览似乎又被赋予更多可以叠加的个体和社会经验。这样一种创新的策展方式，给这家博物馆带来了超乎想象的新观众：以约2000人为统计样本的问卷显示，近七成观众是因为这个展览而第一次走进杭州工艺美术博物馆。

未来数年间，文物与当代艺术并置展出应当不会成为文物展的主流，但定然会越来越频繁地出现——这更像是博物馆与传统范式说再见的一种实验，探索博物馆如何实现知识生产意义上的民有、民享和民用。

需要留心的是，文物与当代艺术的组合格外讲究。从历史深处走来的文物，首先需要敬畏。并非所有主题都适用于文物与当代艺术的连通，并非随便两件作品都能有效混搭，更不可以创新的名义让当代艺术成为文物展莫名其妙的“搅局者”。文物与当代艺术之间理想的匹配，需要推敲并置的逻辑叙事，这将给策展带来更大的挑战，同时也是更多的可能。