



批評家ARTTM CRITIC

本辑主编 / 王端廷

四川出版集团
四川美术出版社

图书在版编目(CIP)数据

批评家. 第6辑 / 王端廷主编. —成都: 四川美术出版社,
2010. 7
ISBN 978-7-5410-4039-9
I. 批… II. ①王… III. 美术批评—中国—文集 VI.
J052-53
中国版本图书馆CIP数据核字(2010)第197177号

主办/中国美术批评家年会组委会

Host: Annual Meeting Organizing Committee of Chinese
art critic

出品/北京上上国际美术馆

Producer: Beijing Shangshang International Art gallery

编委/王林、王端廷、朱青生、贾方舟、殷双喜

顾丞峰、高岭(按姓氏笔画排序)

Sponsors: Wang Lin, Wang Duanting, Zhu Qingsheng, Jia
Fangzhou, Yin Shuangxi, Gu Chengfeng, Gao Ling

本辑主编/王端廷

Chief Editors of this issue: Wang Duanting

编辑部主任/高岭

Director of Editorial Dept: Gao Ling

批评家第6辑

Issue No. 6 of THE ART CRITIC

责任编辑/陈默

Editor-in-Charge: Chen Mo

特约编辑/杨涓

Executive Editor: Yang Juan

翻译/张显奎

Translator: Zhang Xiankui

设计/北京梦圆艺术设计工作室

Designer: Wu Chen

责任校对/杨涓

Proofreader: Yang Juan

责任印制/曾晓峰

Printer: Zeng Xiaofeng

出版发行/四川出版集团 四川美术出版社

(成都市三洞桥路12号)

Publishing & Distribution: Sichuan Fine Arts

Publishing House(of Sichuan Publishing Group)

邮 编/610031

Postal Code: 610031

制版印刷/四川省印刷制版中心有限公司

Plate-making Printing: Sichuan Printing & Plate Making
Center Co., Ltd.

成品尺寸/185mm×260mm

Size: 185mm×260mm

印 张/7

Printed Sheet: 7

字 数/100千

Number of Words: 100,000

图 幅/30

Picture Width: 30

版 次/2010年7月第1版

Edition: First Edition in July 2010

印 次/2010年7月第1次印刷

Imprint: First Imprint in July 2010

书 号/ISBN 978-7-5410-4039-9

Book Number: ISBN 978-7-5410-4039-9

定 价/30元

Price: RMB30

批评家第6辑

Issue No. 6 of THE ART CRITIC



著作权所有 违者必究 举报电话: 010-64367677

All Rights Reserved. Offenders will be held responsible.

Hotline telephone for informants: 010-64367677

本书若出现印装质量问题, 请与工厂联系调换

电话: 028-83048760

If any problems of quality arise in printing and
packaging, please contact the factory for exchange.

Contact telephone: 028-83048760

《批评家》销售网点及参阅空间：

销售网点

全国各省、自治区、直辖市新华书店	广东美术馆书店（学而优）
北京三联韬奋图书中心	广州一画美术书店
北京中美联艺术书城	四川美术书店（四川美术馆内）
北京海天图书销售中心	重庆喜马拉雅书店
北京央美艺术书店	湖北视觉书屋
北京中央美术学院图书馆书店	武汉楚风艺术书店
北京今日美术馆书店	长沙共同书屋
尤伦斯当代艺术中心	鲁迅美术学院艺苑书屋
北京程昕东国际艺术空间	沈阳博得艺术书店
北京东八时区	哈尔滨艺苑书店
北京798菊香书屋	昆明金荣艺术书店
北京798罐子书屋	济南金艺画廊
北京宋庄促进会艺术书店	洛阳精卫书店
上海证大艺术馆书店	粒米艺术书店（ www.bookismore.cn ）
上海多伦现代美术馆艺术书店	
上海季风图书有限公司	
杭州南山书屋	
杭州印象画廊艺术书店	
西安美术学院美缘书店	
西安方圆工艺美术书店	
西安博远美术书店	
南京先锋书店	
江苏都市文化公司	
深圳博雅艺术有限公司	

高校图书馆参阅点

中央美术学院图书馆
清华美术学院图书馆
中央民族大学美术学院图书馆
中国美术学院图书馆
天津美术学院图书馆
广州美术学院图书馆
广州美术学院（大学城）图书馆
四川美术学院图书馆
鲁迅美术学院图书馆
西安美术学院图书馆
湖北美术学院图书馆
南京艺术学院图书馆

画廊、艺术中心（参阅空间）

北京水木当代艺术空间
北京艺凯旋艺术空间
北京长征空间
北京常青画廊
北京亚洲艺术中心
北京圣之空间艺术中心
北京伊比利亚艺术中心
北京高地画廊
北京林冠画廊

北京百年印象摄影画廊
北京公社
北京三影堂摄影中心
北京别处空间
北京站台中国
北京林大画廊
北京星空间
北京东京画廊
北京千年时间画廊
北京三尚画廊
北京香格纳画廊
北京都亚特画廊
北京前波画廊
北京现在画廊
北京阿拉里奥画廊
上海当代艺术馆
上海多伦现代美术馆
深圳何香凝美术馆OCT当代艺术中心
湖北省艺术馆
湖北省美术文献艺术中心
重庆美术馆
成都空港10号艺术机构
成都K画廊
成都千高原艺术空间

卷首语

FOREWORD

工业化、城市化和全球化是中国当代社会三大主要特征，也是中国当代文化三大核心课题。从世界历史发展的角度看，工业化和城市化则是两个已然陈旧的话题，只有全球化是当下世界各国人民共同面临的全新课题。流行的俗语是，全球化既是挑战又是机遇。毫无疑问，对于中国当代艺术而言，只有那些表达了人类共同心声和普遍关切的艺术家及其作品才能获得世界艺坛和世界民众的认同和共鸣。

在全球化时代，人类在文化上正在趋同，全世界各民族正日益接受共同的价值、信仰、方向、实践和体制。这就是奈保尔所说的“普世文明”的出现。尽管在亨廷顿看来，这种“普世”的文化不具备实现的可能性，但是在全球化这样一个大的背景之下，文化的传播和辐射力却是一个不容忽视的事实。主流与非主流，中心与边缘，全球化与民族性，这些问题也始终纠结在中国当代艺术的发展过程中。本土化是否就是要亮出“中国牌”，当民族化被简单地等同于肤浅的符号和元素的时候，我们是该甩掉那种文化狭隘主义的沉重包袱了。如何抛开狭隘的民族情结和爱国主义去谈论全球化与本土化，这便是本辑《批评家》在“理论前沿”栏目中研讨的问题。

本部分共收录6篇文章，作者分别从不同角度进行了阐述。美学家彭锋的文章《有关全球化时代美学和艺术的思考》从美的普遍性这个古老命题出发来探讨“超文化美学”的现实可能性。夏可君在《寻求中国当代艺术普世性价值的几种可能性》一文中，分析了普世价值观在中国当代艺术中的种种呈现方式，并对这类创作予以积极评价。面对以往诸如“越是民族的，就越是世界的”这样的论调，梁蓝波教授在《艺术领域中的“后现代国际主义风格”》一文中这样回应：“族性文化和艺术是很难蔓延到全世界的，之所以有些能蔓延是因为它经过了一个被改造和被重新创造的过程。”他在文中也用具体艺术家的创作实例来证明了这一观点。在全球化的背景下，相互的影响是必然的，王瑞芸即谈到了“东方思想对于美国当代艺术的影响”，而基于这种相互作用，在美学层面上建立一种基于无共识之上的“审美共识”便成为了可能。正如廖邦铭所言：“今天在这里论及当代艺术世界主义和民族主义问题是否也是一种文化民族主义虚妄的

症候反应呢？我希望的是，如果艺术批评理论界对此类问题的讨论能够显示其某种积极性，即对之进行合理的解析清理，那么，无疑会对中国当代艺术目前以及未来文化生态环境产生良性作用。”而这正是我们的初衷。

王小箭用很多事例深入浅出地陈述了中国人的“焦虑”，他同时指出，爱国主义本质上应该是一种“强国主义”。我们只有将目光转向自身，当代艺术成为一种“内需”的时候，所有关于身份、落后、创意的焦虑自然会得到救治。同时，为了明晰文化霸权的存在，王南溟谈到，后殖民主义批评就是要指出“西方文化霸权使中国艺术家的创作失去了自由，从而如何有‘互为主体空间’将艺术的自由权利还给中国艺术家，或者说我们能够真正地‘文化游牧’”。

《1980年代艺术之争的影响》是青年学者梁舒涵译自艾莉森·皮尔曼（Alison Pearlman）的文章。文中陈述了1980年代主要的批评家以及重要的批评语汇，这篇不算长的文章可以成为继续深入追溯的线索。当我们一再反思和追问，批评为何在当下失语？或许上世纪80年代的批评界会带给我们一些启示吧。

本辑主编 王端廷
2010年6月

FOREWORD

Industrialization, urbanization and globalization are the three main features of contemporary Chinese society and the three core issues in contemporary Chinese culture. From the perspective of world history, industrialization and urbanization are two outdated topics, whereas globalization is a completely new concept faced by all people in the present-day world. As the popular saying goes, globalization is both a challenge and an opportunity. For contemporary Chinese art, it is no doubt that only those artists or artworks showing concern for things common to all mankind can gain recognition and resonance from the circles of art as well as the general public.

In an era of globalization, mankind is convergent culturally, and people of different nationalities are increasingly in a tendency to accept common values, faiths, practices and systems. This marks the emergence of what V. S. Naipaul calls “universal civilization”. In Huntington’s viewpoint, the “universal” culture is not realistically possible, yet against the background of globalization, it is an accepted fact that culture has a strong power of dissemination and radiation. The mainstream and the non-mainstream, the center and the periphery, and globalization and nationalism—these issues are always intertwined in the progress of contemporary Chinese art. Does localization necessarily mean the playing of “China Card”? Is nationalism simply tantamount to some symbols or elements? It is high time we rid ourselves of the heavy burden of cultural parochialism. What to do to deal with globalization and localization by abandoning the parochial nationalism and patriotism is a topic to be discussed in the column “Theoretical Frontier” in this issue of our magazine.

This Issue consists of 6 essays, and the authors each elaborate their opinions from different angles. Focusing on the age-old topic of aesthetic universality, the art critic Peng Feng discusses the realistic possibility of “sur-cultural aesthetics” in his essay Thoughts on Aesthetics and Art in the Era of Globalization. In his essay A Few Possibilities of Seeking for the Universal Values of Contemporary Chinese Art, Xia Kejun analyzes the varied forms of universal values in contemporary Chinese art and gives positive comments on this kind of art creations. To such arguments as

“the more national, the more international”, Prof. Liang Lanbo responds in his essay *The Characteristics of “Postmodern Internationalist Style” in the Field of Art* that “it is difficult for a nation’s culture and art to spread to the other parts of the world, and some do spread far and wide simply because they have gone through a process of being transformed and being recreated.” Also, he uses real examples of some artists to prove his own argument. With the background of globalization, mutual influence or interaction is inevitable, and thus, Wang Ruiyun talks about “the influence of Oriental thoughts on contemporary American art”. It is based on such an interaction that an “aesthetical consensus” becomes possible, which is built at the aesthetical level. As said by Liao Bangming, “Isn’t it a hallucination of cultural nationalism when we are here and now talking about nationalism and universalism of contemporary art? What I hope for is a somewhat positive discussion or a reasonable interpretation of such questions in the circles of art criticism; if so, it will undoubtedly produce a good effect on contemporary Chinese art both in the present and in the future.” And this is what we intend to achieve.

By using many real examples, Wang Xiaojian describes the “anxieties” felt by Chinese people, and also, he points out that patriotism in effect should be a kind of “building a strong nation”. Only when we look inward at ourselves and when art becomes “an internal need”, can we dispel our anxieties about identity, backwardness and creation. Meanwhile, to clarify the concept of cultural hegemony, Wang Nanmin touches on post-colonial criticism in which he points out that “the hegemony of Western culture makes Chinese artists lose the freedom of creation, and thus, through the “co-existing subjective space”, we must return the freedom of creation to Chinese artists, or else we cannot “make a cultural journey” in its real sense.

The Effect of Art Debate in the 1980s is an essay written by Alison Pearlman and translated by young scholar Liang Shuhan. Though not a very long essay, it includes an introduction to the important art critics and terms of art criticism in the 1980s, and it can serve as a clue for further probe. We are frequently asking and thinking why art criticism loses its voice in the present-day China, perhaps art criticism in the 1980s will give us some revelations.

Wang Duanting
June, 2010

目录

CONTENTS

理论前沿

THEORETICAL FRONTIER

- 014 彭锋 《有关全球化时代美学与艺术的思考》
Peng Feng: Thoughts on Aesthetics and Art in the Era of Globalization
- 020 夏可君 《寻求中国当代艺术普世性价值的几种可能性》
Xia Kejun: A Few Possibilities of Seeking for the Universal Values of Contemporary Chinese Art
- 030 廖邦铭 《当代艺术的民族主义与世界主义问题》
Liao Bangming: Nationalism and Universalism in Contemporary Art
- 038 梁蓝波 《艺术领域中的“后现代国际主义风格”》
Lampo Leong: The Special Characteristics of the Postmodern International Style in Art
- 044 王瑞芸 《东方思想对于美国当代艺术的影响》
Wang Ruiyun: The Influence of Oriental Thoughts on Contemporary American Art
- 054 陈平 《地缘性与美术史——以“哥特式”观念的变迁为例》
Chen Ping: Regionalism and the History of Fine Arts——The Change of the “Gothic” Concept as an Example

反思批评

REFLECTIONS ON CRITICISM

- 059 王小箭 《身份焦虑与爱国主义》
Wang Xiaojian: Identity Anxiety and Patriotism
- 067 王南溟 《文化主权与身份》
Wang Nanmin: Cultural Sovereignty and Identity

个案研究 CASE STUDY

- 079 孙振华 《他总是带着那一代人的痕迹——理想主义视野中的隋建国》
Sun Zhenhua: He Always Shows the Traces of People in His Time——Socialist
experience and Sui Jianguo
- 090 杨小彦 《现场的生存方式——关于张小涛艺术诸多解释中的一种非解释性的现场体察》
Yang Xiaoyan: The Way of Survival on the Site ——A Non-interpretative On-site
Experience of Zhang Xiaotao' s Art in Different Interpretations

批评译林 TRANSLATION OF ESSAYS ON CRITICISM

- 098 梁舒涵 《1980年代艺术之争的影响》
Liang Shuhan: The Effect of Art Debate in the 1980s

理论前沿

THEORETICAL FRONTIER

有关全球化时代美学与艺术的思考

Thoughts on Aesthetics and Art in the Era of Globalization



彭锋

随着全球化的深入发展，不同文化之间的交往日益频繁。频繁而深入的交往，导致的结果有可能截然不同：既有可能导致文化冲突，也有可能导致文化欣赏。对于究竟会出现何种结果，我这里不想去做预言。我想着重指出的是，全球化时代必然会激发我们有关经济、政治和文化等方面的新思考。本文着重梳理当前有关美学与艺术方面的思考。

一、美的普遍性

不同文化之间的频繁交往，首先会促使人们思考这样一个问题：不同文化之间，是否存在共同特征？如果存在某种或者某些共同特征，是否有可能在此基础上建立起一种适合全球化时代的新文化？有关这些问题的思考，构成今天思想界的焦点。比如，在宗教和伦理领域，思想家们在探寻人类共同遵守的最低纲领，在寻找伦理生活的底线。有人将“己欲立而立人”视为伦理生活中的金律，在不同宗教和文化中生活的人们都

遵守这条金律。尽管有关伦理生活的最低纲领，不同宗教生活团体可能会有不同的看法，但是寻找共同的最低纲领，是全球化时代的新要求。即使在共同的最低纲领上最终并没有达成共识，也不能因此就怀疑这种思想探寻的意义，因为它至少会加深不同宗教生活团体的自我认识。为了将问题集中在美学和艺术领域，我这里略去有关背景和相关领域的讨论。事实上，我认为有关美学和艺术的讨论，可以为其他相关领域的讨论提供重要的启示，因为在不同文化之间的交往中，最容易在美的判断上形成共识。换句话说，审美共识有助于我们理解伦理生活的最低纲领。这是一种出人意料的现象，但它并非难以理解。

我们之所以说审美共识有些出人意料，原因在于人们在美的判断上向来难以取得一致意见。“谈到趣味无争辩”，“萝卜白菜各有所爱”，这些谚语表明，人们在美的判断问题上是完全自由的，没有确定的准则可以依循。即使有了确定标准，人们也不会拿它们当真，因为对标准

的违背也不会造成严重的后果。在其他领域中，违背标准，就有可能受到公众的谴责，甚至遭到法律的惩罚。由于在美的判断问题上，既没有抽象的标准，即使有所谓的标准也不会因违背标准而产生严重的后果，因此就可以充分展示个人的偏爱。所谓审美共识，既不可能，也无必要。

然而，正是这种宽松性，使得具有不同文化背景的人们在美的判断上容易达成共识。这是一种建立在无共识基础上的共识。这一点至关重要，且容易遭到忽视。我们不妨做些进一步的解释。

当我们说在美的判断问题上没有共识的时候，这种说法只是适合于某种文化共同体范围内部。在任何一个文化共同体范围内部，在美的判断问题上受到的制约最小。用康德的术语来说，美是无功利、无概念、无目的的。尽管康德美学遭到后现代美学家的批判，但是在某些方面他得出的结论依然有效。正因为美具有无功利、无概念、无目的的特征，它所受到的限制最小；正因为它所受到的限制最小，在有关美的判断问题上很难达成共识。共识往往是限制的结果。不同的文化之所以呈现出不同的特征，原因在于它们的限制不同，依据限制而形成的内部共识不同。

文化多样性，实际上是限制的多样性，内部共识的多样性。限制程度越大，内部共识越强，体现出来的文化风格或差异就越明显，不同文化之间要达成共识的难度就越大。换句话说，在同一文化内部共识越强的方面，在不同文化之间就越难形成共识。现在的问题是：我们能否反过来说，在同一文化内容共识越弱的方面，在不同文化之间就越容易形成共识？当前国际美学和艺术领域中的潮流，在某种程度上支持这种判断。无论在美学研究还是艺术创作领

域，人们发现，具有不同文化背景的人们在美的判断问题上最容易达成共识。

1994-1997年，科马（V.Komar）和梅拉米德（A.Melamid）实施了一个名为“人民的选择”（The People's Choice）的系列绘画项目。他们雇佣民调机构来调查人们对艺术的偏好，范围涉及亚洲、非洲、欧洲和美洲十多个国家。调查的结果显示，人们在美的评判上具有惊人的普遍性：最受欢迎的颜色是蓝色，其次是绿色；具象绘画比抽象绘画更受欢迎；最受欢迎的画面构成要素有水、树木和其他植物、人物（尤其喜欢妇女和小孩，同时也喜欢英雄人物）、动物（尤其是大型哺乳动物，包括野生的和驯化的在内）。从科马和梅拉米德以民意测验数据做指导画出来的作品中，我们可以看到，全世界人民喜欢的风景画似乎出自一个原型，即东非那种散落树木的草原景观。

科马和梅拉米德得出的结论，与环境美学和进化论美学得出的结论完全吻合。一些环境美学家以民意测验的形式调查人们对于景观的审美偏好，结果发现草原景观是全世界人民最喜欢的景观。

现在，让我们暂时撇开各种理论，回到人们的日常经验。那些在不同文化圈中生活过的人们会发现，事实上人们在自然风景、人体、艺术等方面的审美判断上，并没有多大的差异。就自然来说，都喜欢草原景观；就人体来说，都喜欢身材匀称、五官端正、皮肤光洁、头发浓密而有光泽；就艺术来说，都喜欢具有惊人之美的作品，如泰姬陵、蒙娜丽莎、贝多芬的第九交响曲等等。

全球化时代让人们有了更多的在不同文化圈中生活的机会，人们切身的跨文化生活经验验证了美的普遍性。这已经成

了一个毋庸置疑的事实。我们接受这个事实。我们既相信艺术家的观察和学者的研究,更相信自己的经验。当然,我们也允许有人怀疑这个事实。但是,对于当前的情形来说,至关重要的不是去怀疑这个事实,而是去解释这个事实。

二、超文化美学的思考

美学领域中有一个不太引人注目的分支,那就是比较美学(comparative aesthetics)。相对于比较文学(comparative literature)、比较语言学(comparative linguistics)和比较宗教学(comparative religion studies)来说,比较美学显得很不起眼。但是,随着全球化时代的来临,比较美学变得兴旺起来。不过,这时的比较美学已经发展为超文化美学(transcultural aesthetics,又译为跨文化美学)。一般说来,超文化宗教学、超文化语言学、超文化文学是难以设想的,因为宗教、语言以及受语言限制的文学受到文化的束缚根深蒂固。之所以出现超文化美学,因为在美的问题上受到的文化束缚相对较小,形成共识的可能性相对较大。进一步说,审美共识可以为语言、文学、道德、宗教等其他领域中的共识提供基础。

在解释审美共识的时候,超文化美学家喜欢从进化心理学、脑神经科学、认识论等方面来寻求理论支持。在一些超文化美学家看来,人类的审美共识具有遗传学上的基础。人类对美的偏爱在200万年前的更新世(Pleistocene)时期就已经形成,有关信息保存在人类的遗传基因之中。人类之所以偏爱东非草原景观,原因在于人类最初是在东非的大草原上由类人猿进化成为人的,也就是说人类对美的偏爱受到了当时生存环境的影响。

除了这种依据进化论的解释之外,还有依据民意测验的解释。上面提到的科马和梅拉米德的系列绘画项目“人民的选择”,就是建立在民意测验的基础上。此外,这种民意测验方式还被广泛运用于有关景观的审美价值的评定之中。比如,一些景观设计师将景观拍成照片,让公众根据照片给景观评分,最后通过统计得到不同景观类型的审美价值的平均值。得分高的景观审美价值高,得分低的景观审美价值低。

进化论与民意测验,是从质和量两个不同的方面来解释审美共识。进化论的解释,旨在从质上寻找审美共识的根源;民意测验的解释,旨在从量上寻找审美共识的证据。将这两个方面综合起来考虑,就能够给审美共识以充分的解释。总之,超文化美学对美的普遍性的认可以及对审美共识的根源的科学探讨,对于美学研究产生了重要的影响。

首先,美学研究的对象更明确了。如果美具有普遍性的话,暂且不论造成这种普遍性的原因为何,至少可以将美学学科安心地确立在对美的研究上。事实上,从古希腊开始,美就是哲学的一个重要研究对象,只是在18世纪现代美学确立的时候,由于对美的普遍性产生了怀疑,美学家们才避免将美作为美学的研究对象,而选取像趣味、想象、感性认识、审美经验等作为美学的研究对象。

其次,美学研究可以变得相对更客观。如果美是一种具有普遍性的现象,美学研究就可以对美的现象进行分类研究,而暂且撇开对这种现象的评价问题。以往的美学研究,容易将分类与评价混在一起,从而不可避免地带有较强的主观色彩。按照以往美学的一般看法,美通常被认为是好的、令人愉悦的、值得肯定的,

这样就容易反过来将人们认为是好的、令人愉悦的、值得肯定的东西视为美的，从而影响到对美的现象的客观研究，而且限制了美学研究的范围。比如，在近来有关日常生活审美化的争论中，就凸现了将分类与价值混淆起来的美学的缺陷。一些人不赞同日常生活审美化，就主张美学不应该研究它。但是，如果我们将日常生活审美化视为一种美的现象，而不包含我们对它的评价，对它进行研究就无可厚非。让我再举一个相关的例子来加以说明。艺术通常被认为是一种好东西。如果这样的话，就会局限艺术研究的范围，将那些有可能不太好而本身是艺术的东西排除在研究范围之外。我们首先应该在分类意义上将艺术与非艺术区别开来，然后再在艺术的范围之内进行价值判断；而不是依据我们的价值判断去做艺术的分类，因为这样就无法避免研究中的主观因素。

再次，当美学摆脱了因为价值判断而导致的局限时，它就可以将研究范围开放到广大的生活领域，比如，研究美对经济活动的影响可以成为审美经济学，研究美对政治活动的影响可以成为审美政治学。这里的研究只是分析，价值判断必须在分析的基础上进行，既可以赞同，也可以反对。

最后，具有普遍性的美，可以为建立适合全球化时代的新文化提供基础。冷战结束后，文明冲突取代了意识形态冲突，不同的文化并没有因为交往的便利而走向融合，相反为了维持文化身份而不断强化各自的独特性。如果具有不同文化背景的人们在美的问题上能够达成共识，那么就有可能在这种共识的基础上建立起一种全人类共享的新文化。只有这种弱化文化背景的新文化，才能适应全球化时代的要求。美学研究，可以在促进这种新文化建设上做出独特的贡献。

三、文化间美学的思考

超文化美学的研究遭到了一些思想家的质疑。比如，丹托（A. Danto）坚持认为，人类在美的问题上本来没有普遍性可言，之所以呈现出普遍性，是因为现代商业的影响：由于挂历和广告的影响深入人心，人类在审美观上逐渐趋同了。换句话说，人类在审美判断上的普遍性，是现代商业塑造的结果。包括丹托本人在内，不少思想家对于全球化造成的审美共识持抵制态度。一些多元文化论者尤其担心，强势的普遍论会给某些非主流文化造成压力。为了避免这种压力，超文化美学近来有向文化间美学（intercultural aesthetics）发展的趋势。与超文化美学单纯追求审美共识不同，文化间美学在追求审美共识的同时，又力图保持审美多样性。如何能够做到既追求共识又保持多样呢？对于文化间美学来说，尽管审美共识依然十分重要，但不像超文化美学家主张的那样，这种共识是事先决定了的（比如，由遗传基因决定了的），而是一个尚未实现也许也无法实现的乌托邦。换句话说，审美共识，是具有不同文化背景的人们共同追求的理想，而不是现在或过去的事实。鉴于这种理想是无法实现的，因此它依然可以庇护审美判断的多样性。如果说比较美学注重审美判断的差异性，超文化美学注重审美判断的普遍性，文化间美学注重的就是某种能够包容差异性的普遍性。文化间美学体现了全球化时代人们的一种心态：既希望获得群体的普遍性，又希望保全个体的差异性。

四、进一步的思考

如何才能做到既要求普遍性又保持差异性呢？我们这里不打算抽象地讨论这个问题。我想将这里的问题转变为：在有普遍性理想与没有普遍性理想的情况下，

差异性是否有所不同？答案是肯定的。在有普遍性理想的情况下，差异性将发展成为相互欣赏的差异性；在无普遍性理想的情况下，差异性将发展成为相互对立的差异性。关于相互欣赏的差异性，当代思想家已经有一些深入的思考。这种思考基于自我与他人的关系。由于承认差异性，当代思想家并不要求简单地取消他人，而是在承认他人与自我不同的情况下，仍然可以找到自我尊重和欣赏他人的依据。

美国哲学家普特南(H. Putnam)构想了一种理论，能够解释自我为什么要尊重他人。普特南的逻辑是：对于人究竟该怎样生存的问题，没有一个固定的答案。每个人对这个问题的独特构想，都是对人类生存选择的丰富性的贡献。由此，每个人对怎样生存的构想能力，对于全人类都有助益，因为它对于人究竟该怎样生存的问题提供了一个答案。

不过，根据普特南的观点，他人的存在尽管在丰富人类怎样生活的选择性上具有价值，但这种价值离有限个体似乎比较遥远，除非个体具有实践人类全部生活的潜能，或者有一种超越的个体，他可以从总体上构想人类生活的全部可能性。换句话说，普特南将个人自我实现与尊重他人结合起来的理论，只对上帝、超人或联合国有效。

另一位美国哲学家卡维尔(S. Cavell)构想了一种更为精致的欣赏他人的理论。卡维尔拒绝接受封闭的、固定的自我观念，主张自我总是处于朝着更高的、更完善的阶段发展的动态过程之中，这种努力向善的过程永无终结，这不是因为自我永远无法达到下一个更高的自我，而是因为一旦达到了一个更高的自我，另一个更高的自我又会立即出现并等待我们去努力实现；而他人正暗

含着我们尚未实现但可以实现的更遥远的自我，由此在追求自我完善的自由主义中又必然包含对他人的欣赏和尊重。

尽管卡维尔的论证非常精巧，但我们仍然看不到对他人的真正尊重，原因在于卡维尔的自我虽然在现实中是有限的，但具有无限的潜能，这种潜能是如此巨大，以至于可以将所有他人的生活全部经历一遍。这种巨大的潜在在普特南那里是隐含的，在卡维尔这里则是显露的，他们都没有跳出西方理性盲目膨胀的窠臼。当然，卡维尔也意识到全部经历他人的生活在现实中是不可能的，但他主张这在阅读和写作的语言领域中是可能的，阅读和写作因而被卡维尔当作调和自我完善与尊重他人的最有效的实践方式。

如果承认自我是有限的，自我与他人又有所不同，自我在无需成为他人的情况下还能否欣赏和尊重他人呢？我的回答是肯定的。在卡维尔那里，自我之所以欣赏他人，是因为他人能够为自我的进一步发展提供榜样，换句话说，自我的下一个阶段就要变成他人。当自我终于变成他人之后，他又会期望变成另一个他人，如此以至于无穷。由此可见，卡维尔对他人的尊重并不是欣赏式的尊重，而是征服式的尊重，自我在征服他人之后即将之抛弃，因为自我将继续追求另外的他人。事实上，将自我限定在自身的范围之内，也可以尊重他人。当自我被限定在自身之内之后，他人就成了自我的一种缺失的可能性，从而成为自我爱慕和追求的对象。由于自我的可能性永远不会由自我现实地实现，因此自我对这些可能性的爱慕和追求就永远不会终结。自我的可能性虽然永远不能由自我现实地实现（也许可以以语言的形式实现，像罗蒂和卡维尔所设想的那样），但它们可以在他人那里现实地实现，成为自我想要的又与自我

不同的他人的现实存在。由此，自我可以同情地开放到他人之中，将他人视为自我完善的一个方面，而不是对他人的征服性的统摄。只有这样理解，他人才会成为自我向往的、又不可还原为自我的奇迹，才会引起自我真正的敬畏和尊重。我将这种尊重称之为欣赏式的尊重。

在全球化时代，审美和艺术在很长时间里依然会体现文化的差异性，但这些差异性将受到共同追求普遍性的理想的调和。由此，差异性将不再是敌对的差异性，而是欣赏的差异性。上述发展出来的那种自我对他人的欣赏式的尊重，将成为全球化时代对不同文化的基本态度。作为这种欣赏式的尊重的核心，是对他人的无条件的友好。只有这种对他人的无条件的友好态度，才能彻底改变冷战思维，促进全球化时代新文化的发展。

寻求中国当代艺术普世性价值的几种可能性

A Few Possibilities of Seeking for the Universal Values of Contemporary Chinese Art



夏可君

普世性，这无疑是一个现代性的概念，普世性与西方文化的有着密切联系，无论是古希腊还是罗马时期的世界概念，都为基督教的普世性作好了准备，加上基督教有着犹太教唯一神论绝对超越性的背景，因此，基督教给出了最早的普世性宗教价值。进入近代阶段，伴随现代性进程中必不可少的科学技术的计算性，以及借助资本的逻辑，普世性发展观就席卷全球，形成了我们当今的全球化。在精神层面上，则是对普世价值的推行，以便超越文化的相对性，寻求以整个地球和人类未来的问题为背景来思考文化交往的可能性。

对于追求创造的哲学与艺术而言，并没有什么现存的普世性或者现存的普遍性标准，而是需要不同文化彼此交往之后，在未来，通过创造而形成，对于西方，这就是回到“从无创造”的思想，以及崇高之不可表现的表现等等，在这个意义上，普世性并没有现存的某个具体的标准，而是一种对绝对性的渴望与想象，如果我

们以某种现存的普世性标准来衡量一切，显然这与艺术对未来的可能性的追求尤为对立，在这个意义上，中国文化面对的问题恰好是：我们还没有发现自身文化的普遍性，或者说还没有进入普遍性的创造之中！尽管这并不否定我们文化有着某种普世性的元素，只是我们现代的创造并没有使之显明！普世性并非某个文化现存的基因，而是需要与其他文化对话而创造出来！如同基督教是面对希腊罗马，从犹太教内部的创新，如同近代各个民族文化从拉丁的中世纪脱胎而出，但是，处于现代化进程中的中国文化却一直没有很好地面对这个普世性的创新的问题。

在这个意义上，西方的普世性也是在逐步演变的：古希腊的数学，尤其是几何学与纯粹理念的结合具有普世性，因为对不可见的理念的任何体现都是不完整的摹本，只有绝对的大数（不是一般的数学和几何形）和绝对的音乐（如同不死的天体的和谐）是绝对的理念，并且发展为后来的技术的普世性；到了基督教，则是圣爱

的普世性，超越家庭和民族性等等的等级制，就已经开始了现代性的进程；到了现代，随着技术与自然科学等等的结合，走向某种世俗化的形态，具有历史理性的发展特点，在向着其他文化传递的过程中，则与基督教结合，具有了多重折叠的普世性价值。因此，并没有现存不变的普世性，而是普世性一直有待于创造出来。

有待发现的普遍性，或者说普遍性一直处于发现之中，到了后现代呢？则与后现代对差异和未知的追求相关。从后现代差异的眼光看，我们还可以看到另一种普世性，如果我们使差异本身成为绝对的，每一个独一体，如同每一个艺术家都是不同的，这是让差异的独一性（singularity）或独异体成为普遍的，因此就形成另一种或者它异的现代性，这是普遍的独一性：universal singularity。

对这个独异体的发现，恰好是艺术的追求：艺术恰好是要体现出自己独一无二的创作时让自己的作品也同时有着普遍性，既然艺术不是简单现存的，哪怕是现存品的创作，其实也隐含着对机会，偶发性以及材料独特的敏感性，因此，需要新的创作理念，也不是以重复模仿，即便是机械复制艺术，也有着对技术转换为技艺的准备。这样，就切断了那些所谓的特殊主义：把某种普遍与文化相对性结合的特色主义倾向，也切断了文化相对主义，这也不是文化结合和融合的进路。而在中国，却充斥着如此的思考方式，这是我们首先要批评的。

围绕普世性与当代艺术问题，有着如下问题：1、如何在中国当代艺术的语境下重新理解普世性？为何艺术家需要在一种普世的背景下创作？2、中国传统艺术，即水墨的普世性问题，这是重新理解中国传统文化有没有普世性贡献的关键。3、当代

中国抽象绘画的普世性问题，抽象艺术严格说来自于现代西方，也是考察中国是否拥有现代性意识的一个指标。最后，则是当代中国艺术的精神性与宗教的关系，在中国当代艺术中，一种带有信仰的绘画是否有着普世性的可能性贡献。

一、什么样的普世性？

既然普世性有待于发现，这个发现的能力恰好体现出一个文化创新或者自我更新的能力，而这又尤为需要艺术先在地表现出来，因此考察中国当代艺术是否具有如此的意识也是衡量这个文化活力的表现。但是，可惜中国当代艺术似乎并不具有如此的发现和创造的意识。回首看这30年中国当代艺术的发展，却并没有看出明确的普世性明确追求，这是为什么呢？

上世纪80年代虽然我们学习西方现代主义，但是在人道主义复苏以及强烈模仿的冲动中，在个人主义高涨的情绪下，我们并没有面对艺术本身与绝对价值如何可能的问题，而且意识形态对自由主义风气的打压也使真正的普世性无法建立，在意识形态上，中国特色的社会主义以特殊性为定向也使普世性问题无法凸显出来。这个年代的作品中，从中国文化内部寻求突破的有徐冰的《天书》试图超越文化的相对性，无法可读的假字拒绝了文化的历史性，尽管还是汉字，但是已经走向对陌生性的发现，而对陌生性的发现是超越自身文化相对性的开始。这也难怪为什么还是徐冰可以在美国不久之后发明他更加具有超越相对性的《英文方块字》，让汉字变异为他者的语言，而古文达却依然还是在中文里打转，却无法走出现代书法的窠臼，无法形成书法的新形态，不是传统书法的延续和改革，不是新的书法，而是书法的新形态。

进入上世纪90年代，随着政治气候的改变，艺术家主要走向个体符号的创制，一系列中国脸开始出现，这些有着个体生命情绪和真实性表达的作品，即所谓的玩世现实主义的大量作品主要是针对意识形态控制的，但是却没有走向普世性，因为这些个体情绪的符号表达并没有绘画本体语言的贡献，仅仅是针对意识形态的，因此也是所谓的时代特殊性的产物。一旦脱离开上世纪90年代的时代语境，这些作品就只有插图一般的视觉效果了。

哪怕张晓刚的《大家庭》系列，有着对文革时代怀旧的记忆，在呆滞惊恐的眼神中有着对看似普遍人性本身的发现，但是因为大家庭照片的特殊符号，还仅仅是中国文革的文化历史记忆，并没有把人性的惊恐与绘画语言的本体性结合，仅仅是大家庭这种文化形式的特殊符号，总是需要进行具体的历史记忆注释。在这个意义上，王广义的那些所谓对文革宣传画的政治波普作品就更加不是走向普世性的绘画了，甚至不是严格的绘画，尽管看起来带有某种时代的特殊性，这仅仅是对西方已有政治波普艺术形式以及中国文革图像的现存的双重复制，根本没有带来差异和新的发现。

随后的艳俗艺术似乎有着地方性，似乎是对地方性和差异性的发现。如果普世性确实有着超越地方性以及文化相对性的地方，这个问题来自于西方文化的传播，尤其伴随基督教以及西方唯一神论的传统，这迫使每一个文化面对这个挑战，以地方性知识来抗衡，这样就是显示出差异，但是并不是任何现存的差异都是差异，那仅仅是不同而已。差异是创造出来的！如同基督教创造出一种不同于犹太教与希腊的形式，差异之为差异，地方性之为地方性必须在面对普世性时创造出一种新的形式。这也是为什么中国之前的艳

俗艺术并不是严格的艺术，因为那仅仅拿现存的中国民间艺术与西方政治波普观念的拼贴组合而已，却没有思考这种拼贴手法本身是否是合适的，以及是否具有普遍性，复制模仿别人已有的手法恰好是失去了自己的地方性和差异性了。奇怪的是，中国艺术家没有面对这些悖论的勇气。

因此，玩世现实主义和艳俗艺术在21世纪商业上的成功，其实是资本逻辑的作用，似乎带上了所谓普世性的标记，其实还是意识形态的再次作用而已。因此，这些作品所谓商业上的成功，也是把艺术变成一种生产，却是一种没有发现，没有变异的生产。到了2009年，这些作品随着商业的危机，同样也失去了依附，而无法继续制造下去。

那么，如何唤醒当前艺术家的普世性？如何回到艺术本身的绝对性呢？这需要回到艺术本身的发生上，以及面对20世纪艺术的变化，不能仅仅跟着学习，而是要进行自由地创造。

从西方而来的油画，广义上的中国当代架上绘画，与虚无主义的背景相关，面对着两个困难，这是从杜尚以来，给绘画艺术带来的巨大冲击力，其后果是，它既扩展了艺术——打破了艺术与非艺术的界限，也导致了绘画艺术的无序。这主要表现在以下两个方面：

其一，这是对艺术本身无意义的发现，通过即兴的创造与打断，任一事物都可以成为艺术品，一旦杜尚把小便器这样的现存品翻转过来就当作艺术品去展览，这个转瞬之间的转换，打破了艺术与非艺术的界限，在任一瞬间，只要灵机一动，任何事物都可以成为艺术品，怎么做都可以，尽管这个无论怎么做并不那么容易，但是“无论怎么做”已经被肯定了，艺术

为所有的非艺术打开了缺口，如同迪弗在《艺术之名》一书中思考的。尽管艺术一直知道艺术本身并没有界限，但现在不是界限的问题，而是艺术失去了标准和界限，任一事物都是艺术品，但这也意味着任一艺术品都不是艺术，而仅仅是现存品，这个断裂开来的任意的瞬间，作为表现永恒时间和神话场景的传统绘画已经失去了功效，绘画如何接纳如此的任一瞬间？这成为根本的挑战。

其二，则是对绘画材质的解放，这也与杜尚的转变有关，一旦杜尚自己不再画画，而是去做装置之类作品，一旦影像制作更加发达，为什么艺术还要局限在架上绘画？还要用如此这般的材质？以如此的方式？这里重要的不仅仅是媒材的转换和差异，而是媒材之为物本身，被彻底解放出来，物之物性彻底独立出来，所谓的物自体本身是不依赖于人和主体的，这种不相干的漠然性，要求绘画更加彻底回到自身的起源，回到人或者主体对事物对象最初接触的时刻，对象自身的存在并不取决于人的意志，而是对这个事物本身之为“不相干（non-relation）”以及“漠然（indifference）”的经验。对于西方而言，因为绘画艺术已经在主体表现以及意志力的高扬上走到了极致，走向了英雄主义的暴力和技术控制的极端，现在需要消除艺术本身提高主体崇高以及本身独特性的假象，还有画面上制造幻象来指引神性的假象，艺术不再是制造幻觉和幻象。

那么，对于绘画艺术，剩下的仅仅是剩余的极少之物：要么在还剩下的物质上，这是回到事物本身的客观性或者客体性，如同鲍德里亚尔（Bauderillard）所指出的物的客体性，在我们看来，这是彻底回到物对于人的漠然性，回到艺术本身的非起源——还没有走向艺术品的时刻，整个世界都是现存品而已，似乎仅仅

是上帝创世之后的剩余物，才能够找到艺术发生的惊讶和微妙性，不然还是在图像的幻觉中复制，这种客体的漠然性与波德里亚所言的客体性不同，更加漠然与不相干，这是物体返回到所处的空间，是空间的漠然性。此外，如何接纳不可把握的瞬间，如何面对物质本身的漠然性，这对离不开图像以及技术的架上绘画而言，图像仅仅是多余的了，必须从属于瞬间的离散性和物质的非图像性，让物质本身显示自身，如同利奥塔在《非人》中说到的非物质的质料，这就是余像绘画的根本要求：图像之为图像已经是“余像”，因为物质本身的非图像性，物质的质料还不是形式化的，当然一管颜料有着管状，笔的形态不同也产生不同的触点等等，但是物质本身是不固定形态的，既不是感性的也不是理性的，而是深渊和匿名性的，而瞬间的断裂和离散，也取消了图像性；更加彻底的是，不仅仅是剩余，而是双重的无余：不是图像的剩余，而是转向对不可能性的经验，是瞬间之像——不可能形式化和记录——只能是余像，同时也是材质本身的无像——材质本身的无规定性，也不可能形象化。

在这个意义上，很多抽象作品就具有虚假性，比如丁乙的《十示》准抽象作品，就仅仅具有强烈的装饰性，还是在图像上以拼贴和嫁接等等产生简单的视觉效果，而没有对材质的发现，也没有对幻觉的展现。

二、水墨的普世性

面对普世性挑战的另一种回应方式是发现自己文化价值中的普世性元素，每一个文化都有着自己对普世性或者世界性元素，需要的是激发，加强或者自觉提升这种元素，这是绝对价值的发现，普世性并不意味着只有一种价值，而是要让自己

的价值提升或者升华为普世的，那么，中国文化可以贡献出什么样的普世性价值？如果儒家认为自己的“仁义”的德性伦理可以，它就必须把自己的家庭差序格局普遍化，显然这有着困难，它还必须更加彻底地把孝道还原为普遍性的人与自然之共生的“感通”上，这就没有所谓的儒学保守主义的排斥性，不仅仅如此，还必须让“感通”进一步面对现代性问题，仅仅拿出传统已有的东西是不足够的，而是必须转化为能够解决现代性问题的元素，因此儒家的“感通”也必须面对现代性的个体性之间的“隔离”，面对困境而生变，传统的感通才有活力。在艺术上也是如此，传统的水墨绘画尽管有着普遍性，但是不能把水墨仅仅局限在材质或者画种的特殊性上，而是要激发水墨画内在的可能性。

因此，对于传统必须转换，而且具有一种世界感，即与人类可能的命运息息相关，即便是中国人的问题也必须联系全球化的这个普遍性境况以及现代性的处境来讨论，以之为前景和地平线，这就是世界感的建立。中国当代艺术缺乏的就是这个世界感，总是在民族性和文化性之中寻求精神支柱。这其实也是并没有发现自己文化中的精神来源如何塑造出来的方式，每一种文化的发生以及艺术的展现已经有着绝对对普世的维度，只是以往一直没有挖掘出来。我们以水墨为例来讨论这个问题。

这就需要面对传统艺术的精神性，以传统文人画为例，这是要追问水墨山水产生的根源，为何在晚唐以水墨取代了盛唐的金碧青绿山水？这是受到佛教禅宗影响而产生的，传统的水墨材料、水墨笔法、水墨意境都发生了根本改变，而水墨语言大致由这三个环节建构起来。

首先看水墨之为水墨材料，但首先，“水墨”绝不仅仅是一种材质，文人画选

择水墨，敢于舍弃表现力更加丰富和强烈的色彩，本身就隐含了强烈的精神诉求：即，用“无余”、“无用”或者“无无”理念的冒险来赋予平常的材料以灵性。水是无味的，墨不是黑色，而是玄色的无色，两个无的元素相遇产生五色变化，但是还是要还原到无色或者无味上，因此归于平淡和虚灵，因此水墨的材质具有强烈的精神性。并没有什么纯然的质料，一切已经被观念化了，反而要反省和还原掉自己先在的观念。最近几十年的实验水墨仅仅是以堆砌的方式来结合西方材质与水墨，并没有思考这些材质本身是否内在相关，水墨语言是否能够接纳这些异质元素，如何接纳和转换，大多仅仅是外在地混合，制造画面效果而已！借鉴西方材质的处理方式，以画面肌理效果的制作代替了艺术的图像，却并没有深入艺术材质的表现力。

其次是在画面上呈现的笔墨语言，也是笔墨功夫的体现，中国传统是以气势和气韵来铺排的，尤其离不开皴法的肌理效果，以及水墨彼此相破所带来的干湿浓淡等等微妙变化。但是，当代实验水墨只是把皴法改变为肌理效果，后继者则是在宇宙洪荒太极意识上大做文章，或者借鉴西方现代艺术的形式语言，但是要么只是个体的文化符号标记，要么只是图像的浮夸，与自己的生命经验没有关系，仅仅是为了制作图像而图像，并没有把中国线条或者基本图像语汇，比如云烟等等还原到最为基本的发生原理上，再次变形。当张羽以指印抛弃了传统的笔墨功夫，就走向了虚无或者无意义本身的边界上，如何进一步保持无意义而不是虚无主义，中国艺术家还有待进一步思考，这也必须走向普世性。

最后是画面意境的改造，传统文化选取寡淡的水墨来表达生命的规避，是面

对世俗生活无法更改的等级秩序，让个体生命在自然之中找到藏身之所。从而形成了平淡的意境。但是，在现代社会，是否这种淡雅或者枯冷的生命感受还有保留的可能性？或者说在一个欲望被肯定也在膨胀的时代，这样的生命情调是否还有可能？如果不再虚假地、现成地重复传统的意境，起码也要面对时代的喧嚣躁动，因此，重新获得安静和枯冷的生命情调，在内在与外在之间找到一个退守和持守的距离？这些问题如何解决？如何以新的平淡来面对整个现代性与资本主义消费文化的危机？在这个时代，面对欲望高涨的挑战，如果还能够创作出新的平淡和空寒，那么，就带来了中国文化自身对普世性的贡献，因为西方文化因为欲望主体性的扩张，还有资本主义消费文化的破坏性，需要中国文化平淡的精神来平衡。

显然，中国当前的实验水墨并没有解决这个问题，整个20世纪所谓水墨现代化，包括对传统的继承都有着很大问题，黄宾虹和齐白石的水墨画严格说并没有真正对传统文人画有实质贡献，起码以晚明的标准来看，就缺乏创新。而那些走结合西方和中国文化路数的，比如写实主义的水墨，试图把西方的光影对比和造型引入水墨，但是并没有到来根本精神上的重新，仅仅是图式上的增加，因为西方的光影背后有着强烈的精神和宗教内涵，比如明暗法就有着很强的基督教生命和死亡的象征，在潘洛夫斯基看来，文艺复兴焦点透视也是打开一个神圣的容器迎接神的到来，引导我们的观看。最近几十年的所谓实验水墨，主要是在学习模仿西方中，材质上的混合使用，但并没有让材质本身与画面，以及其内在的精神性含义融合起来。并没有做到把材质还原到其原初的混沌状态以及可能显现的精神状态。中国当代艺术，更多的是一种意识形态内容上的增加，但是这个内容也并没有经过过滤。

当然，也有一些艺术家，比如周洋明的作品，以工作的方式来实现出新的平淡，在虚无的劳作中体现出平淡的意趣，李华生的水墨作品也是如此。此外，梁铨的抽象水墨以拼贴的形式复活了传统平远的关照方式，以日常所饮之茶来作画，把生活转变为艺术作品，有着禅宗的意旨。

三、当代中国抽象艺术的普世性

最能体现艺术普遍性的，无疑是抽象艺术了。围绕抽象是否需要文化性的问题当然是伪问题，根本的问题是，中国艺术家如何培养自己对纯粹抽象形式，尤其是对混沌的敏感性。

思考抽象，这是回到纯粹的形式语言上，抽象这个词，西方就是说去掉形式，如同abstract这个词的前缀ab-就是“去除特征”的意思！如果是纯形式，是严格意义上的抽象，严格的抽象艺术是要去掉形象的。去掉一个形象与纯形象如何并存呢？所以抽象艺术并不是几何形，西



（图1）梁铨《山中日试新泉》，（三联画）180×120cm，水墨、大红袍茶、色、宣纸拼贴于亚麻布，2006年

方以几何形来体现抽象艺术，那是自从希腊以来的一个文化发现：本来抽象的理念并不一定需要几何或者数学来体现，只是希腊受到埃及数学的影响而然，音乐艺术也可以成为纯粹不可见理念的代替者的。

因此，抽象沿着两个可能的展开方向，一个是从形式到形式，越来越纯粹，一步步还原和去除内容，达到几何学那般的西方称之为理念的形式感，我们可以说蒙德里安是这个路线的代表；第二个则是从无形式到形式：这是从混沌中体会被动性的力量，获取的形式也是在运动和变动之中的，并不定形，尽管有着形式的韵律，我们可以说美国行动绘画的代表人物波洛克是代表。其实二者并不矛盾，前者是从已有的形式还原简化，所谓的极少或者极简主义其实就是这方面的发扬，当然如此的还原还是有着第一次混沌裂开后的痕迹，还不是原发性的。而第二章从混沌里面出来一个东西，有着形式性的几微和微妙性，不可言说性，则是更加困难的，是再次的深入混沌的冒险，无疑我们当下的中国艺术家对此混沌的深入还远远不够。一旦深入混沌而再次发现新的形式，才可以摆脱文化等等的相对性，进入世界本身的秘密之中，创造出新的普遍性形式。

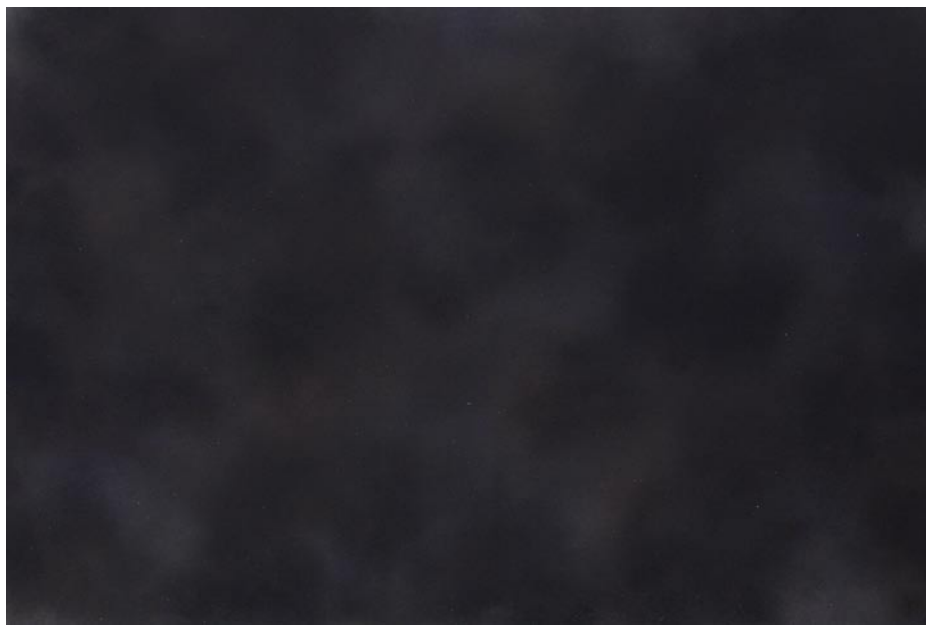
回到中国文化，中国文化到底有没有抽象呢？我们看汉代出土的文物上的云虚纹，以及敦煌壁画上一些比较形式化的、带有装饰性的线条，还是有着抽象的，因为现代性意义上的纯粹抽象是出现很晚。包括后来的唐代等的草书，包括晚明的董其昌，董其昌后期的山水画，根本不是山水，就是简单的像铅笔一样的逸笔草草的痕迹而已，画几笔就完了。其实中国文化有一种抽象的东西，包括它的写意，尽管把抽象的部分减弱了。但是写意的奥秘在于：无意之意，而无意之意不是意，而在于“无”或者“空无”，因此高名潞的“意派”并没有把握中国文化写意的

极致：不是“意”而是“无”！只有达到“无”的非形式，才可能摆脱文化的相对性，使之成为普世性的，高氏的意派其实是最后的文化保守主义的包装。

如果抽象绘画从西方来，如同物理学没有国界，几何抽象没有什么国界和文化的相对性和特殊性，但是抽象绘画不仅仅是“形”上的，还有材质和精神上的。关键是要进入混沌，西方从混沌里面发散出光、色彩和形，因而西方讲造型，比例，色彩关系等等。就像唐代的人物画受到佛教西域影响讲造型一样。中国文化从混沌里则发掘出气和气象，以及“气势”。中国艺术追求一种气势，它不是西方的造型，精确比例。当然这里我们要避免形成对东西方文化本质主义式的武断判定，这里主要还是从原发上触及的。这样，问题就来了，怎么可能抽象艺术里面能够把这种“气”、“势力”跟西方的“光”和“纯形”结合在一起呢？这就是我提出的光气融合的命题，徐红明的抽象作品就很好地体现了出了这个方向。

因此，衡量一个画家是否打开了架上绘画之新的可能性，就在于他是否做到了如下的三个要素：重新经验混沌——以新的方式打开混沌——以新的形式或非形式展现已经打开的空间，并且，考察画家是否在保留架上绘画平面性的同时，接纳了新的物象，这里才有“普遍的独一性”出现的可能性！

其一，是对混沌的经验，这要看画家是否对他所生活的时代精神，以及对他生活的当下世界本身是否有着自己独特而准确地体会，从而从作品上体现出他对时代精神气候的敏感程度。如同波洛克（J. Pollock）代表美国20世纪40年代躁动的自由精神，如同罗斯科（M. Rothko）画面隐含着绝对悲剧精神的崇高形式，我们



(图2) 徐红明《非云非雾非气》，149×226cm，布上矿物岩彩粉，2009年

这个时代的中国艺术家如何经验自己的时代？如何建立一个内心的世界？如何找到艺术的形式来安顿自己的心灵？如果中国传统艺术家是通过归于平淡的安宁，以及空寒的萧索等等来达到自身拯救的，现代的中国人如何既要保留中国传统的这种平淡的原初经验，又要接纳这个时代的不安躁动？因为毕竟我们这个时代的个体欲望被彻底唤醒了，不可能以强制方式消除，在一个变乱的时代，如何发现理性的内在秩序？因此，既要肯定欲望的流动性，又要使之安静下来，这就是徐红明最近名为《非云非雾非气》的系列作品的创作方式：仅仅依靠传统的平淡或者空寒已经不足够了，必须接纳西方理性的内在秩序来安抚躁动的心灵，而画面上流动的烟云烟雾等等气象就是流动的欲望的暗示，但是在漂离的烟云之间，通过色彩的内在调节，使之有着色调冷暖的细腻对比和融合，在伸缩的节奏中，接续画家之前的几何形，就呈现出内在的秩序。

其二，如何以新的方式打开混沌的呢？我们知道波洛克的伟大在于：他作画的方式是离开了画面的，不再以笔或

刀来接触画面，他滴洒的方式是不再直接接触，这个细微距离的拉开，一下子就超越了传统的所有作画方式，这也是对可触与不可触的彻底经验！这个离开画面的手法其实隐含着更多的后效：首先，这是对以往手法的放弃，不再以自己之前的所有技法来作画了，哪怕波洛克自己对立体派已经有很好地继承和变形了，但是说到底他还是没有找到自己的语言，或者说，还是没有找到自己进入混沌的方式，尽管自己一再处于生命的躁动不安之中，处于绘画的无能为力的之中，这只有忘记自己之前的所有技法和手法，就是彻底承认自己的无能和面对艺术的不可能性，才可能打开新的可能性，艺术的创造需要忘记和舍弃，而敢于舍弃，需要非凡的勇气和自我否定。其次，这是所谓的不会画了，中国文化所谓的“生拙”就是如此，要去掉技术太熟练的惯习和习气，因此离开画面，不以刀笔来画，就是滴洒，这就是新的手法，这是一个多么本源和多么笨拙的姿态

（以至于有人认为这是从印第安人那里学来的）！再次，滴洒是回到画家自身的动作姿态，身体体现出自己的自由感？这是波洛克找到的滴洒方式，还有什么比滴洒

最为传达生命的畅快或狂野？这是回到绘画的行为性和身体性！当代艺术都在于回到自己的身体，以身体来作画，是整个的身体，而不仅仅是手和脑，是生命本身要彻底委身在画布上，成为画布的一部分，但是他不得不承受身体的最终缺席。还有，这也是对触感本身的思考：作画即是回到最初对画面的接触，如何让手上的笔或者刀接触画布或者平面的那一刻成为最为原初的触感经验？这个最为微妙的接触的那一刻是如何的？那一原初的时刻，需要刀笔吗？或者说，是要求接触还是不去接触的那个触点上，如同张羽以手指去接触（抛弃笔墨，是还原为彻底的触感），这就是彻底回到原初的触点，都不再有技术和笔法，离开已有的触点，其实也是身体与事物之间触感关系的还原和悬搁，是对不可触的触——只有走向对不可触及之物的触感，才可能形成新的敞开方式。最后，这个悬搁的姿态，恰好再次体现了自由，与对混沌的经验相通！

其三，则是画面新形式的生成。对于波洛克，这是以满幅的壁画式构图暗示无限和永恒之感，同时以层层叠加的线条覆盖画面，似乎有着某种形式性，其实是对形式的破坏，波洛克如此彻底地消解了形式，也是为了回应最初混沌的无形式，现代艺术不再以形式的创新为目的，而是继续保持非形式（unform），尽管看起来这也是一种形式，比如波洛克作品上的线条，尽管层层覆盖，在不同的色彩之间，以及某一张色彩的变化和旋转上，还是有着内在的旋律和节奏的，尽管节奏和反节奏同时并存。形式与形式的破坏同时并存。在这个意义上，波洛克很好地回应了卡纳瓦桥等人对绘画本身的破坏的方式——这是艺术在面对深渊时，对深渊的肯定，而不以绘画达到虚假的拯救。

结语：中国当代艺术的宗教性

中国当代艺术已经遇到了巨大的危机，尽管这是随着最近交融危机的全球爆发，这个危机才变得鲜明起来，其实从上世纪80年代开始，一直到90年代玩世现实主义和艳俗艺术，再到与后殖民文化相关的21世纪商业艺术，都关涉一个根本的问题，就是无法进入艺术本身的精神性层面，既没有对艺术语言本体论上的追问，也没有个体精神价值的创建，当然更没有终极价值上的维度。因此，中国当代艺术的危机，就是精神的危机，而要解决这个危机，艺术只有走向绝对，接近绝对的方式与宗教感相通，这也是普世性形成的条件之一。

指出当前中国艺术中的宗教元素，有助于我们理解未来中国艺术发展的可能性。这里所言艺术的宗教性或宗教感，既是在严格传统宗教形态上使用，也是在后现代的泛宗教，即具有某种终极关怀或者把艺术本身当作宗教而言的。在中国，就有着几种不同的形态。

首先，宗教信仰是指有着明确形态和组织的宗教——比如中国当前的基督徒艺术家，自觉结合基督教信仰与自己的生命经验，无论是作品上的符号形式还是作品所体现的精神性，都明确指向基督教。但是如何创造出与这个时代相关，与自己的生命相关的艺术作品，而不是简单的圣经图解，不是模仿西方几百年的宗教绘画传统，这还是艺术家要面对的巨大挑战。在这个意义上，要形成真正的“普遍的独一性”的作品，中国的基督教绘画之路还很漫长。

其次，则是回到中国文化传统中的文人画与禅宗的修行上，激活新的审美观照方式，而中国文化的所谓审美代宗教，

这个代替就受到禅宗影响，在日常生活中体现出修行，把绘画作为修禅的功夫。这在前面提到的李华生和周洋明带有强烈虚无劳作的作品上，去除了意义，成为无意义，在无意义的身体劳作和修炼中，形成了某种心的禅宗和修性方式，梁铨的抽象水墨恢复了传统的平淡意境等，其实也是有着准-宗教气质，也是有着普遍性的。

当然，这还要指出那些面对后现代的虚无主义处境的艺术家的，试图回到物质的精神性打开新的个体性的生命信仰的可能性，比如抽象画家徐红明等人的贡献，因此，宗教性的维度与普世性的维度是内在相关的。尤其在中国，明确的宗教信仰和文人的非宗教的信仰本来就是内在重叠，并且不明确区分的，这也可以算是一个新的宗教性，不是如同西方唯一神论之间的争论和战争，这也是艺术，中国文化所谓以审美代宗教的可能的贡献了！

当代艺术的民族主义与世界主义问题

Nationalism and Universalism in Contemporary Art



廖邦铭

当代艺术的民族主义虚妄

在世界范围内，民族主义问题在西方文化艺术领域已经不再是需要讨论的紧迫性问题，民族主义问题在西方是一个陈旧过时的话题，正如美国后现代主义文化理论家弗雷德里克·詹姆逊说的那样，“民族主义是一个早已在美国被合理地清算了的问题。”众所周知，西方二战以后，精英知识分子在文化政治思想领域的任务就是清算民族主义在现代历史发展过程中所犯下的现代罪行。西方知识分子们的历史反思责任同样也体现于西方当代艺术创作领域，其中以德国和美国为代表。

何谓民族主义？西方近现代学者通常认为，法国教士奥古斯丁·巴洛于1789年首先使用民族主义（nationalism）这个概念。英国学者安东尼·史密斯的观点是，民族主义是一种意识形态运动，目的在于为一个社会群体谋取和维持自治及个性。而美国学者卡尔顿·海斯认为，民族主义是一种历史进程；是某种将历史进程和政治理

论结合在一起的特定的政治行动。就此而论，民族主义显然是近代出现的一种政治现象。它与近代民族国家，即主权国家的兴起在意识形态上紧密相连，抑或成为民族国家的内在思想核心和政治理念之总体框架。

民族主义作为一种政治现象，具有排外和暴力属性。民族主义的极端形式是国家主义，何谓国家主义？国家主义是将国家的权威作为政治、社会、经济单位至于最优先考虑思想和理论。而国家主义的极端形式则是法西斯主义或军国主义。因此，在国家主义社会，个体微不足道的存在体，或者说人的存在只是国家的一个可利用的工具，而个体的思想是不适合国家主义风格的，个体思想的合法性必须与国家主义意识形态相统一，否则，个体必然被压制甚至从肉体到精神被消灭，这也是个体独立思想很难在民族主义国家立足的根本原因，如前苏联和德国纳粹法西斯统治时代，任何与主流政治文化主张相异的个体思想全部被消灭，在所有社会主义

国家，此类情况基本大同小异。通常情况下，民族主义与爱国主义无从区分，两者往往混为一体。民族主义包括三个内在意识形态认同，即民族、种族和国家。

因此，在西方，任何领域以及何种形式的民族主义已经成为某种历史教训的指代，尤其是二战中德国纳粹法西斯主义对人类造成的灾难更是民族主义内在暴力和排外以及种族扩张主义的具体体现。

热衷于民族主义或张扬文化民族化的国家多半是所谓的亚细亚生产方式的国家，即具有庞大官僚帝国制度的东方国家。而极权主义国家在国内文化政治策略主要是将民族主义与国家主义两相结合，在社会群体中培养爱国主义情绪。在线性历史发展观和文化历史决定论以及科技主义混成面纱中构筑所谓特有的民族现代性文化景观。

今天，中国当代艺术正在进入所谓“合法化”程序，当代艺术国家主义化已不可避免。在国家主义当代艺术范围内，不可能、也不允许存在任何尖锐文化、社会以及政治批判性的艺术实践，因为当今国家政治文化制度没有发生根本性改变，同时，专制权力意识形态对文化自由主义精神严加控制、防范。因此重新清理当代文化中的民族主义，有助于建构文化批判新视野，是独立性文化实践和精神自觉前提。不过，在讨论这个问题时，要警惕从文化意识形态二元论对立出发来设定其问题属性，防止以文化国家主义立场来看待问题和以一种貌似政治正确关键词：“我们”为基本意识前提和话语框架来判断今天当代艺术实践以及其价值取向。

无可置疑的是，民族主义基础上的国家主义艺术在很大程度上反应了国家文化意志，而所有的国家文化意志都充满文化

唯我至上之权力虚妄性，这种虚妄性排除生命本属，压迫性意志是其根本冲动。艺术文化民族主义既是对种族文化意志的强调，同时也暗含某种国际文化身份焦虑。

文化焦虑意识中潜在的文化国际性谋求，也非完全是基于主流政治权力主导的文化塑形和价值承诺，而是本土知识分子文化理想：传统价值与世界现代主义价值理念的对接，并希冀在这种嫁接中诞生自己独有的现代性文化，且要求其具有世界主义的普世价值，又具有本土民族文化的优良传统，似乎如此便可与世界文化艺术进行平等对话交流。

过去中国主流文化艺术界曾有过“民族的就是世界的”口号，甚至提出过所谓“油画民族化”，而传统国画则朝西式写实方向发展。无论是油画民族化或是水墨写实主义，二者背后的艺术动机和艺术功能都是同性质的，即所有的艺术变革以及所谓美学建构都是围绕国家社会主义现实主义艺术宗旨而进行，艺术自身的价值完全被抛弃，成为文化政策的宣传工具。因此很长时期以来，中国艺术生产几乎就是被规定的国家意识形态的“定件产品”。这些统一化的“定件产品”实质上是一种主流政治趣味，官方艺术展览几乎都是投权力所好。如今中国当代艺术界存在一个错觉以及历史变种论调：中国的就是世界的。不过，这种观念显然是基于所谓传统文化大国在文化自信层面的投射。试想一下，在现代性根本理念即自由、民主、博爱缺失的当代中国；政治、文化及经济公平欠缺的社会现实；人权还未得到充分尊重土地上，中国对世界到底能够输出何种现当代文化价值观？几千年来腐败的政治权力意识渗透在各个领域，几乎控制主宰所有文化生产，也因此，中国现当代文化艺术原创几乎不存在，文化独立意识与精神维度极难建构起来。当然，提出中国的就是世界的理念，从文化积极意义上来

说，具有正面性，但是如果此类观点成立，甚至具体化，必须要在理论上具有说服力，也就是要在理论上找到中国文化与世界文化的连接处，建构起文化情感共振模式，并且也要落实到具体艺术实践上，没有具体艺术实践的存在，所有再新的理论都是空中楼阁。因此有批评理论家意图从中国本土传统文化中梳理出可归于当代性的历史文化资源，将其与当代艺术的某些现象进行连接，展开文化上的历史性联想，如之前一谈及行为艺术，很多人，甚至是部分批评家就联想到中国文化历史中与艺术有关的行为，认为中国古代就存在行为艺术，而不是今日西方当代艺术中独有的方式。其“自信”表现背后是文化民族主义虚妄自尊的病态症候。当然，今天在这里论及当代艺术世界主义和民族主义问题是否也是一种文化民族主义虚妄的症候反应呢？我希望的是，如果艺术批评理论界对此类问题的讨论能够显示其某种积极性，即对之进行合理的解析清理，那么，无疑会对中国当代艺术目前以及未来文化生态环境产生良性作用。因为就当代艺术批评理论的功用而言，不只是被动描述一种艺术实践的存在或者被动的书写历史，而是要在思想文化创造层面对艺术的精神生产起推动作用。

对艺术的世界主义和民族主义问题的讨论以及对其定义的边界，从表面看是对本区域文化价值以及语言边界划定厘清问题，其实内在的冲动无非是渴求在全球文化语境范畴内对自身文化价值位置的寻求。当然也可以说这种寻求是一种源自文化本能的自动反应，这种文化本能就是赫尔德在其著作《人类历史哲学论》中所认为的，即每一文化都对别文化充满敌意，当然这种文化相异性中互为敌对并非仅仅是相互拒绝，相反的是，两相之间以彼此进入成为相互对立的最佳范式，在这种对立范式中来应证自身文化的价值，因

为所有的艺术价值建构总归是在某种相应的文化参照系统中完成的，文化的意义从来都是在具体的历史和当下情景中被定义的，因此没有一种绝对超情景的处于现实真空状态的价值判断模式。而就艺术的语言、观念、历史和权力等等角度展开的研究讨论以及从这些角度得出的价值判断，离不开判断研究者本身的文化意识形态语境和具体的存在状况，也就是说，人的所处境遇在很大程度上决定了人的存在态度。很明显的是，在中国特定的文化社会以及国家意识形态背景下，任何关于文化艺术价值的讨论最后必然是一个与政治问题相关联的议题。

社会文化、乃至政治经济意义上的超越民族主义，其主要的价值取向是在自由主义基础上构建真正意义上的现代公民社会，并且在现代公民社会，当代艺术才能实现自身的自由创造。因为按韦伯的观点，自由主义是一种现代伦理或是文化性格，也是宪政法治国家的基本原则。但是，在中国现存社会制度和具体政治文化实践情境中，这种超越愿望却造就了文化价值取向的两难处境，也就是说，在复杂的政治文化境遇中，存在某种文化悖论，即超民族的当代艺术的价值是在何种精神文化以及社会政治语境中被加以判断，她的哲学基础源自何处？是在何种文化历史情景中被建立起来的？如果艺术在批判意识上剥离掉本土针对性，艺术的语言无论如何新、如何国际化，以及被赋予怎样的世界主义价值，她仍然是一种文化虚无主义的东西。在后现代文化情景中，艺术价值之语言范式决定论的现代性方式已经完成了它自身的使命。当语言哲学与意识哲学成为某种稳定的文化传统后，当代艺术的观念意识，即关于解构的动力在某种意义上已经取代了哲学的功能，他在西方之外的国家地区成为一种新文化创造的担当，甚或在政治上具有某种解放的革

命色彩，对既定的文化权力秩序进行“正确的破坏”成为当代艺术区别于传统艺术的重要标志。任何特定国家的艺术生产以及形成面貌自然具有本国文化的属性，它与传统文化艺术即相互联系，同时也相互冲突、矛盾甚至在某些阶段出现断裂，这种断裂首先是在艺术思想意识层面上的逆反，而一种新的艺术现象或艺术思潮的出现发展正是这种断裂的具体呈现。新艺术的产生发展从一开始总是以本土主流艺术为对立面，而前卫或先锋艺术的特性就是对主流艺术价值抛弃，甚或在艺术家们的艺术实践中对主流文化价值进行嘲讽破坏，艺术家们在边缘另类的行动中毫不犹豫地表明自身的艺术价值以及独特的思想文化立场。

另外，当代艺术的民族主义问题显然是一个所谓“后殖民话语”理论中的“第三世界”文化幻觉与历史问题；是区域文化在政治集体主义伦理模式上的虚妄诉求，或者可以视为是第三世界的国家权力本体文化政治对世界主义文化政治即个体权利基于自然法则之诉求的某种回应。在今天，所谓“新民族主义文化”的当代性假设源自全球多元文化理论，这也是其合法性基础。在全球多元主义现代化论述中，民族现代性认同理论强调民族国家的现代性或者说现代化的正当性必须符合本民族的文化传统以及某种政治伦理原则，“我们”因为发展、强大、繁荣现代化国家要求，并且相信这种要求的正确性正是现代化的本质真理，因为“我们”目睹的西方现代国家是一个政治上的强权国家，尽管这些西方现代宪政制度的国家在国内是弱政治的，也就是说，西方现代性的全球政治霸权是因为其“一元性”现代理念之结果，即霸权是自由主义的产物，是其“罪行的渊源。”因此沿着自由主义这条路线，不可能建构起现代民族国家的文化主体，而只有在多元情景中保持本土

文化政治伦理不变，才能建立自身的现代性。事实上，这种所谓多元民族现代性话语背后是国家主义的文化政体原则，这个原则使民族主义论述在“第三世界”具备了某种合法性。因此在专制主义集权国家民族主义被极端化为国家主义和爱国主义的混合物，成为谈论“我们国家”的所谓正确话语方式以及新民族文化历史叙事的替代，并且在国际当代艺术背景下，合法化的本土文化民族性当代建构似乎正在成为文化集体主义显性价值指向。“第三世界”的知识分子在论及本国时，所热衷的民族主义话语方式正是显现为自身文化存在的一个标识。这与西方尤其是与美国知识分子的文化价值谈论方式不同，如美国知识分子从不以“我们”这个具有民族主义嫌疑色彩的集合词概念来谈论美国，在文化当代性层面上，或者说，广义和狭义的价值立场的相异性决定了谈论的性质以及对价值的理解。并且，这里还有一种对待历史的态度问题，亦即如何以一种更为高远的超政治，超文化局限性之理性眼界来看待人的基本境遇所处的问题。

美国200多年历史相对欧洲来说是极其短暂的，作为一个新起的国家，欠缺如欧洲大陆之历史文化传统延续，当然，同时它也不存在如欧洲历史中的腐败，因此这也是一些学者提出美国例外论的一个重要依据。一个强大起来的现代国家对于自身文化形象的渴求理所当然的，而且是要求一种新的区别于其他国家的艺术文化，但这里的文化形象的建构理想并不是那种基于民族主义理念框架内的实践，而是展现一个国家所处在的时代文化特性以及精神价值坐标。美国近代以来特别是至二战以后一直在民族主义问题上十分谨慎，其中以政治哲学研究著称的犹太裔美国政治哲学家汉娜·阿伦特（《极权主义起源》作者）为代表的学者对现代极权国家的政治历史的考察研究尤为重要，通过对

民族主义与极权主义观念二者之间的关系及互为转换现象，揭示极权主义国家在文化政治学构架下漂浮的民族主义最为真实的本来面目：它是现代极权主义观念的滋生地。因此民族主义问题在美国已经是一个早已被合理清算了的问题。当然，民族主义的面纱下潜藏的是种族主义观念。

美国现实社会多种族成分群落都是欧洲移民组成，美洲大陆上原始的印第安族群根本谈不上在民族的范畴内来加以确认，因为现代国家意识形态意义上的民族概念是在一个种族稳定的语言文化历史的发展轨迹上被确立起来的，并且是一个国家在国际场域中的可识别的身份，因此它在一定程度上具有某种政治意味。一种文化的消失灭亡也就意味着一个民族的消亡，而只是以肉体方式存在的族群是难以以民族的概念对之加以归类的。当然，我们可以从历史决定论角度说，如果不是欧洲早期的在美洲的血腥殖民化历史，印第安人的原始图腾文化会在族群发展的进程中衍化出自身稳定性结构的文本化的民族文化历史。当然这里并非指美国现代历史就是建基于种族血腥勾当之上，而是在国家发展进程中知识分子对这段历史不断的给予反思批判，如此确立不只是美国而是整个人类的现代性文明的基本内核，即现代性进程要防止将无视任何生命作为代价。这一点在美国很多真正具有文化历史以及政治责任的当代艺术家思想中体现出来，如艺术家汉斯·哈克（Haacke Hans）和安·汉密尔顿（An Hamilton）等。在二战后由美国本土发展起来的当代艺术在今日无疑已经蔓延至全球，美国当代艺术似乎已经成为全球艺术潮流风向标，纽约无可争议的成为世界当代艺术中心。今天全世界的当代艺术创作基本上都是美国艺术的翻版，如集成艺术、波普艺术、概念艺术、环境艺术、行为艺术、欧普艺术、活动艺术、极少主义艺术等等，而今天的新

摄影、录像艺术以及电子新媒体艺术也源自美国，或者说这些新媒体艺术的中心和围绕其中整体艺术运作系统仍然在美国纽约。因此，美国自二战后发展起来的各种艺术潮流、艺术风格在某种程度上已经成为一种世界主义艺术。

艺术本土问题与世界主义价值取向

在目前中国当代艺术领域，因其混乱状态，急需对艺术价值问题进行清理。今日当代艺术的批判性价值日趋萎缩，其内在原因是当代艺术已经被主流化，市场化，且这种主流化、市场化已经彻底剔除了当代艺术之社会文化以及政治批判锐度；被纳入至新民族主义文化框架中，成为国家对外交流之“新文化”时尚招牌。上世纪90年代中国当代艺术萌芽的艺术个体自觉有重新被集体化、主流化的危险。然而，对艺术价值的重新梳理定义并非轻而易举，这牵涉到需对价值基础与文化境遇以及价值在历史过程中不同话语表述类型进行分析。

的确，就世界现当代艺术史看，西方现代艺术时期，艺术潮流、艺术派别以及艺术风格的出现，往往都是以艺术家群体面貌出现的。而西方当代艺术史上伟大经典作品都是个人的创造，也就是说，是个体艺术思想的自觉呈现，如杜尚、波伊斯等艺术家的作品。毫无疑问，这些世界艺术史上经典作品如今已是人类艺术史上的创造精神的典范，艺术家的作品在某种意义上已经逾越自身民族文化的界线，跨越不同种族文化的疆界藩篱从而在文化，尤其是在艺术创造实践层面和开创性精神思想方面具有了世界意义。今天全球性的当代艺术创作无不受杜尚以及波伊斯等艺术家的影响，甚至杜尚被公认为当代艺术的鼻祖。如今，当代艺术的创作生产和围绕其中的系统运作已经成为全球化的艺术行

动，如果说就某种艺术的世界主义属性而论，历史上没有哪种艺术形态像今日之当代艺术那样成为具世界主义特性的文化艺术现象。

当代艺术世界主义艺术价值问题在上世纪80年代初中期就被一些艺术批评家理论家严肃讨论过，但因当时条件的局限，并未由此在理论界形成深度探讨。主张艺术世界主义价值观者，认为艺术精神之普遍性价值观念来自文化启蒙主义理念，特别是来自现代性的自由主义文化理念，相信在西方现代文化中存在一种基于人类文化普世价值的艺术自由主义的真理，并认为而当代艺术的国际游牧意识似乎是一条借以重新铸造脱离本土文化政治权力机制控制以外的个体艺术成功的曲径，认为当代艺术的价值主体必然会在这一曲径中被彰显出来。“89”后出走西方的现代艺术批评理论家几乎都认同这种观点，并且最终都选择在西方策划展览来印证自己的判断，如费大为、侯翰如等。

如果将艺术置于某种流离状态，那么，艺术存在的方式以及保持其持续性就是首要问题，在这种情况下，艺术生产必须上升到文化策略范畴。在艺术具体实践中，艺术家作品有效性最为关键的是作品要具备东方性、视觉上要有可识别的东方文化符号，这是能被西方识别的唯一途径。艺术价值的判断不仅仅是感性视觉的，而必须落实在理论上，在文化层面展开论述，也就是说，艺术生产必定有他自身清晰的文化背景和阐释模型，甚至可以说，在特定文化阐释模型中，模型的边界本身就是划定价值的轮廓线，知识的形式也就是价值的形式，而文化背景中的历史虚构在艺术形式中成为价值的投影。

中国艺术批评理论界一些意见认为，在国际上成功的艺术家无一不是后殖民主

义文化的产物。中国当代艺术之所以为西方所认同，其中国性是关键。中国性符号作品不但能够显现艺术家的东方背景，同时也和西方文化形态区别开来。唯如此，西方自身的文化才能得到进一步确认、显现，其文化中心概念才能不断地得到加固。艺术家由于频繁活动于国际艺术舞台上，因此其艺术便有了世界主义价值特性，在西方成功的艺术家们采用的是东方文化符号，而不是基于中国本土社会文化现实问题之存在，其艺术与本土性价值的建构没有关系。另外，费大为认为很多国际性游牧状态的流亡文化精英正是近代世界历史精神文化之精髓之代表，随着海外中国当代艺术家融入世界当代艺术领域，由此费大为的当代艺术“世界主义价值论”——一种人类艺术的普遍精神——得到肯定。但是这种肯定本质上是不可确定的，也是含糊其辞的——尽管漂流于西方的中国艺术家们使用了各式各样但又类同的“确定的”东方传统文化符号。康德在其历史政治著作《世界主义计划中普遍历史的理念》中指出“人类的普遍历史的叙事不能以神话的形式得到确认；它必须仍然暂时与实践理性的理念（自由、解放）无缘。它不能由经验的证据得到证实，而只能靠间接的符号、类比。”^①而“肯定的不可确定”源自于我们对何为正确的事物或行为的推断模式和结论标准只是基于历史短暂的特殊的现实语境或存在一定程度上的个人认知局限。

上世纪90年代坚守本土的艺术批评家认为一种流亡文化并不足以解决中国当前艺术的基本问题，持此观点的代表人物是批评家栗宪庭。认为艺术价值问题实质上是艺术家个体之于存在在艺术上的感悟问题，即人在什么样的精神角度以及以何种方式来确立自身作为一个独立的不从属于集体主义观念模式的个体，并且这样的个体是基于对环境的敏感而存在着，因此

艺术家对存在环境的敏锐自然会触发一种批判意识，无论这种批判所针对的是文化现实抑或政治历史，总之，艺术的批判能量必须来自本土，也就是说，当代艺术的价值依托于对本土问题症结的敏感存在。对当代艺术价值问题的梳理、重新建构，其中首先一点是必须将新艺术实践置于本土文化以及当代社会政治意识形态框架中来加以思考，只有在这个框架中，我们才能辨析出新旧艺术观念意识是在何种文化政治机制语境中发生更替，价值对立是在何种前提下产生的？其参照系统源自何处？等等，甚或新旧艺术价值观念的摩擦冲突也是价值重塑必不可少的过程。而一切新艺术观念的进步只能在新旧文化矛盾的激烈冲突中产生。因此一种新艺术价值的创建必然是来自对本土既成文化价值体系进行破坏之欲望冲动，对艺术的重新建构并非仅仅基于对新艺术视觉形式的塑造完成，而是在改写历史审美视觉经验过程中，颠覆陈旧的美学思维惯性以及人们原有的对事物的认知观念。

历史上，欧洲近代流亡文化所产生的文化艺术高度是因其自身的共同大陆语系以及相似的民族文化心理结构基础，并以此作为文化艺术精神支撑，其中一部分因素是启蒙运动在欧洲近代历史中所积淀下来的文化革命意识。通常情况下，西方文化学者普遍认为流亡文化本身具有一种世界主义价值，是民族主义文化价值观的对立面，流亡文化体现了自由主义精神。另外重要一点是，那些处于流亡状态的文化艺术知识分子很多源自本国的政治压迫，即因持不同政见者立场遭受国家暴力机器威胁而不得不离开自己的故土。譬如，《古拉格群岛》的作者前苏联作家索尔仁尼琴因在作品中揭露前苏联政治制度黑暗，非人性一面而被驱逐出境，流亡他乡。文化启蒙运动在中国本土是缺失的，即使20世纪初的文化启蒙其内因来自一

种知识分子的“救亡”意识。即主要局限于某一领域的西方理性技术知识的传授。当然，其中也涉及到要求政体的变革以及引发“身体运动”潮流等。中国近代史几次接近纯粹思想启蒙的边缘，但最后都无疾而终。其中政治制度变革在结构性的层面几乎没有任何进展，至于表面上的那些所谓政治局面“新气象”无非是从彼权力话语修辞策略转移到此权力话语的句法结构。“89”后官方对文化艺术的生产控制较之以前更加严酷，对当代艺术展览进行无情封杀。艺术家普遍产生失望情绪，特别是“85”新艺术潮流的部分艺术家及批评理论家希望别出能够寻觅到艺术的出路。而西方在“六四”事件后，为中国政治激进知识分子打开了大门，这段时期很多中国艺术家以及文化知识分子纷纷出走西方。

事实上，出走西方的艺术家和批评理论家，尽管他们仍然关注本土的艺术发展动态，但是他们在西方的现实存在已经改变原有的艺术认知观念，加之后现代主义的文化多元主义在全球蔓延，其艺术价值体系已不再建基于中国现实社会文化和政治经济土壤，而是依赖西方艺术文化运作体系。这些居于西方的艺术家和批评理论家成长背景显然是中国性的，或者说是毛式教育背景中成长的，他们在西方自然会感受到某种霸权的味道。当然，这种霸权并非国内主流所宣扬的“西方帝国主义”的政治霸权，而是如葛兰西所说的，非集权社会中的文化支配，葛兰西将这种起支配作用的文化形式称为文化霸权。事实证明，艺术家最终的“国际成功”恰恰是因为西方的文化霸权，并在这个文化霸权体制中被承认。但如何被承认？其实“成功”的秘诀就是对“霸权”的挑逗。因为被动于西方的当代艺术史体系显然无法与西方发生某种有意义的对话，在文化对接中，只有“以东打西”（黄永砷语）

才能生效。而最为有效的策略就是在创作中运用东方文化观念，尤其是使用具有东方传统文化符号，或者说，非如此不可能进入西方当代艺术游戏场域。艺术家在这个游戏框架内思考行动，并不意味着在表达形式上采用东方传统艺术形式，而是适时采用西方当代艺术领域中诸多方式，即当代艺术的世界性语言形式，如装置，影像甚或行为等。

注释：

① 利奥塔：《后现代性与公正游戏》，上海：上海人民出版社，1997年1月第1版，第181页。

在讨论中国当代艺术世界主义价值时，一个不可绕过的壁障是所谓后殖民文化情景，甚至在某种意义上来说这个当代文化的“是非”之处成为一种价值讨论的杠杆或成为一条不可或缺的梳理价值的线索，这也是很多本土价值论者的评判坐标。当所谓后殖民主义话语存在成为当代艺术本土性重要的对立面时，也正是本土性命题的前提。其实后殖民艺术概念是第三世界发展中国家随全球化文化经济一体化浪潮而抽离出来的对本土艺术文化进行求证的一个参照系，是民族主义文化之于世界性诉求的投影。在国际背景中，新东方主义话语几乎就是后殖民概念的泛滥。现代民族主义与后殖民主义二者是同一硬币的两面，是历史主义分析不可或缺的基本构架，也是历史情景中被悬置的地缘政治身份问题遗案在今日东西方文化交错中的回响，这种地缘政治身份差异导致不同区域间的意识形态摩擦显然来自现代性理念在特定地域的变形，这种变形本质上是现代性文化多元伦理以及特定的政治意识形态图景中，文化民族主义的病态膨胀。

总之，当代艺术的世界主义价值寻求过程是一个脱离和否决文化民族主义虚妄化工具理性的过程，终归是价值理性的建构过程，她充分体现了对现代性文化中自由、民主精神理念的追求和基于本土文化政治问题的普遍主义意义上的艺术创造。

艺术领域中的“后现代国际主义风格”

The Special Characteristics of the Postmodern International Style in Art



梁蓝波

早在上世纪二、三十年代，在欧美现代建筑的成形初期曾盛行一种“国际主义风格”（International Style）。这种以“方盒子”为形式标志的建筑风格冷漠、理性，且基于一种“少就是多”、“形式跟随功能”的设计理念。当然，这种设计也源于当时社会的需求以及利用了当时最新的科技发展所提供的可能性。其显著的艺术特点是强调体积、追求对称、舍弃装饰。上世纪40年代到60年代可以说是现代主义建筑中“国际主义风格”的垄断时期，此风曾蔓延到世界各国，改变了世界上很多人的工作环境、家居环境，甚至改变了他们的工作和生活习惯。在这种风格的影响下，世界建筑日趋相同，地方特色、民族特色逐渐消退，城市建筑面貌变得越来越相似。现在，当我们走在世界各国的金融中心、购物中心、地铁系统、高速公路、医院、学校或生活小区时，如果不注意路上的人和商店招牌上的字，有时确实很难区分我们究竟身在哪个国家、哪座城市……不知道这是一件好事还是坏事，但无可否认的事实却是：因为建筑上的“国际主义风格”是最经济、最实用的建筑样式之一，尽管其后还出现了各种新的风格，但建筑上的这种“国际主义风

格”至今还在全世界不少的城市继续流行和蔓延着……

与建筑上所发生的情况相似，在当代，由于世界的全球化趋势（Globalization），在艺术领域里，一种后现代式的国际主义风格也正日渐形成。那么，后现代主义与后现代国际主义之间是什么关系呢，这种“后现代国际主义风格”形成的原因和条件又是什么，它是否有一个特定的模式，它在艺术家的作品中又是如何具体呈现的，这些都是目前急需探索的问题。这种对艺术构成模式和时代风格的研究就像对个性的研究一样将会对艺术家在创作中寻找自己独特的方向产生重要的影响。

“后现代国际主义风格”的成因和特质

艺术上的国际主义风格是全球化时代的产物。迅猛的全球化运动使世界渐渐变成一个地球村，全球化之所以能够实现在很大程度上得助于互联网和卫星传播手段的发展和普及，是以网络、卫星为主导的新科技使信息跨越了地域、国家等地理因素

的限制，使世界各地的信息传播达到了前所未有的速度、密度和广度。可以说，是后现代国际社会的科技发展和人文环境使得世界各国的文化交流达到了前所未有的盛况，而这种信息内容的同时性共享和各国人民生活环境和精神资源的相似性又拓展了文化流通的规模并增加了文化交流的深度。随着互联网的日趋普及，各国人民生活环境的日渐相似，世界各国经济的日益紧密甚至逐渐的一体化，各族裔所接触到的文化信息越来越相似，各国人民的生活方式和精神资源不断地相互影响，一种国际性的文化体系亦不可避免地正日渐形成，这也许就是我们当前所感受到的“后现代的全球意识”^①。在这种情况下，不难想象，曾经在建筑界出现的情形——一种“国际主义风格”亦势必会在艺术领域里形成，因为，生活方式、教育体制、文化信息、宗教信仰、哲学理念和科技发展势必会深刻影响到世界各国的视觉艺术语言的发展。在此，我们暂且把这样一种在全球化后现代社会形成的艺术潮流称之为“后现代国际主义风格”。

“后现代国际主义风格”的模式与呈现

在艺术领域里，这种“后现代国际主义风格”又有什么更具体的特性呢？存在某种特定的模式吗？尽管，在其发展的过程中，要明确地指出艺术上的这种“后现代国际主义”的具体风格还为时尚早。但是，现阶段我们在一定程度上已经可以窥见其构成模式的雏形。那么，“后现代国际主义风格”的可能模式是怎样的呢，在这里，我拟通过一些艺术家的具体例子来加以探讨。尽管从理论上来看，“后现代性”的核心之一是“多元主义”，是以各族裔的本土文化取代以欧洲为中心的现代性，^②但实际上，这种“后现代性”还是以欧美艺术的“现代性”为基础

的，只不过，是在此基础上渗入了一些其它族裔的艺术语言和当今社会的某些新元素以形成新的框架。它既不能直接地挪用（appropriation）各民族的传统艺术，又必须力图超越将几种不同民族的艺术作简单的并置（juxtaposition），而且，其最终的呈现方式更不能脱离国际主流文化大势的轨迹。在这种情况下，我以为，这样一个在主流文化的框架上加入一些民族色彩的方式正是当今国际艺术日渐形成的所谓超民族的“后现代国际主义风格”的模式之一。显然，从它的命名中我们就可以窥见其所蕴含的几个方面的特质：现代主义，后现代主义和超民族国际主义。它应该是这三者的综合体，我们可以从以下几个方面去加以论述。

其一，从作品的构成形式（图式）上看，“后现代国际主义风格”与现代主义艺术有着千丝万缕的联系。我们知道，从塞尚开始的现代主义颠覆了西方艺术从文艺复兴开始建立起来的三维空间幻像的表现，强调空间处理上的平面化和复杂性。毕加索的立体派把这种图式推进了一步，而以波洛克为代表的抽象表现主义又是在他们的基础上成就了构图的溢满性（overall）。显然，“后现代国际主义风格”的图式正是在现代主义艺术的这种形式框架上建立起来的，在图式上往往具有现代主义艺术的众多特征。

其二，从作品的媒材和创作手法上看，“后现代国际主义风格”具有更多的时代特点：媒材显得更加丰富多样，各种媒材的组合更加自由，而艺术种类的边界也十分模糊，数码技术从各方面介入艺术创作。这是一个多媒体和综合媒体的时代，其风格也许还是各种媒材的对比或矛盾的统一体。当然，这种对比与矛盾的本身也是“后现代”的一个重要特征之一。

其三，从创作主题上来看，与现
代主义相比，后现代主义作品更多地关注社
会、关注生活、关注身边发生的各种事
件，往往结合了艺术家本人的多种生活经
历和特定的文化背景，而且对社会中不同
阶层、不同理念、不同族群之间的碰撞与
矛盾特别敏感，时刻关怀着人类急需面
对的共同挑战，如自然灾害、环境污染、性
别歧视、种族纷争、恐怖主义、宗教战争
等等。

其四，“后现代国际主义风格”的
超民族性源于社会的全球化，源于世界各
国政治、经济、文化的密切联系和不可分
割性。后现代的社会日趋多元，其特质之
一是多元共存，是各族群和族群文化的对
话、碰撞、争斗而最终达到“你中有我、
我中有你”的某种合作、交融，以及矛盾
的平衡与统一，而这种世界范围的同一性
趋势的结果往往弱化了单个的民族性以走
向跨民族性，形成了在主流文化框架下建
立起来的跨民族的、超民族的国际主义风
格。

在论述了“后现代国际主义风格”
的特点之后，我想通过一些例子来检视这
种风格在不同艺术家身上的具体体现。可
以说，他们是从不同的侧面反映了上一节
所论述的各种元素的组合以及不同的组合
方式。必须强调的是，我们特别关注的是
每种结合方式的最终综合效果而不是它的
元素。假如把最终的整体拆散为元素就很

容易把问题简单化，正如西方现代美学中
的完形心理学美学（又称格式塔心理学美
学）所指出的那样“整体大于其部分的总
和”（“The whole is greater than the
sum of its parts”），在此，我们必须强
调其最终效果的整体性。

埃塞俄比亚裔美国画家茱丽·米若图
（Julie Mehretu）的作品是对其个人性与公
共空间关系的诠释。从形式风格上来看，
米若图的画显然深受抽象表现主义特别
是波洛克作品的影响，但在这样一个现代
主义艺术的框架上她以一些个人性的元素、
某些非洲文化的色彩、紧扣当代社会的象
征符号、以及更为现代和多元的制作手法
去替换了波洛克的洒滴，成就了典型的后
现代主义风格。（图1）非洲加纳艺术家阿
尔·阿纳遂（El Anatsui）的作品是对非洲殖
民历史的重新编织。（图2）阿纳遂模拟纺
织面料的酒瓶包装装置作品一举将种族、
社会、政治、历史和西非的视觉艺术等各
元素编织在一起，成为对种族歧视和殖民
历史的批判与反思。以上审视的是几位艺
术家的抽象作品，实际上，“后现代国际
主义风格”既可以体现在抽象作品也可以
体现在具象作品，还可以体现在各种形式
风格的组合之中。这一点，从以下的具象
作品中就可见一斑。

美国画家甄妮花·明安蕾（Jennifer
Meanley）的作品力图捕捉人物身份的多重
性和所处精神空间的悬浮性。明安蕾的作
品是通过表现人物身份和精神意识都同时
处于多重层面的复杂状态去展现后现代社
会的错综复杂和时间与空间的多重错位。
从绘画形式的角度来看，明安蕾的作品尽
管具象但同样体现着波洛克构图的悬浮、
溢满和斑斓的特点，（图3）而这些形式因
素与其作品所要表达的主题正相吻合。而谢
晓泽所画的报纸选取的则是报纸被捆扎、
堆叠后的局部特写形象。被挤压和摺叠的



（图1）茱丽·米若图
《一个叛教者的挖
掘》局部，综合媒材，
2001年

纸张上那些新闻的标题和经折叠后变形的新闻图片隐约可辨，紧扣着读者的心弦，将我们带回到如“9·11”、海湾战争等一件件与我们息息相关的、惊心动魄的社会事件之中。（图4）这些作品在勾起人们的惨痛记忆的同时也是对媒体报道的观点、角度、局限性与真实性的质疑。

尽管以上所列的这些艺术家生活在各个不同的国家，有美洲、非洲和亚洲等，并来自不同的族裔，但他们都带有一些共同的特点，而这些特点对他们的艺术有着重大的影响：（1）他们大多受过现代美术学院式的熏陶；（2）他们大多具有在不同的地区或国家生活、学习和工作的经历；

（3）他们观察世界的眼光和角度是多元的、游移的和国际性的；（4）他们的作品都带有一种西方现代主义的构成并且具有后现代主义的思维方式和整体气息。也就是说，他们的作品都是在欧美现代主义艺术的形式框架上渗入了一些特定族裔的艺术元素和个人特色，与历史、文化和当代社会的动向息息相关。他们以更广阔的国际性眼光、更为全球性的思考角度和更深切的人文情怀投身创作，而非仅仅采用某一特定族群的理念、角度或手法，力求面对全球的观众。因此，他们的作品呈现出一种跨越国界、超越族群文化的美学观念和代表这个独特的全球化时代的视觉艺术语汇，构成了一种立足于全球视野下的后现代式的国际主义风格，在世界众多不同族群观众的心中均能引发相应的共鸣。

时代性及个性的研究对于艺术家的意义

如果说，成功的艺术往往是在时代性与个性之间找到的一个共通点或平衡点的话，那么，无论从题材上还是在创作风格上，对时代特色和国际潮流的研究与感悟就会像对自己个性的研究一样有助于艺



（图2）阿尔·阿纳遂
《褪色的衣服》局部，
综合媒材，2005年

术家在创作中寻找自己的独特方向。时代性就是一个时代的主流文化的特色、潮流和审美取向，在全球化的社会中它往往代表着国际性。个人性是个人的特色和审美倾向，其中很可能受到民族性的影响。对于一个艺术家来说，时代性、国际性、民族性和个性之间有着非常复杂和微妙的关系，这些因素在其作品中都很重要，但每个元素的“度”却是艺术家需要视具体情况认真思考和把握的。

关于民族性和国际性的关系问题，鲁迅先生有句话曾被经常地引用：“现在的文学也一样，有地方色彩的，倒容易成为世界的，即为别国所注意。打出世界上去……”^③其实这个观点是有些片面的，也似乎混淆了人们的“好奇心”与“国际性”的关系。当然我并不反对作品有民族特色，但这并不见得“倒容易成为世界的”，更不一定因此就能“打出世界上去”。人们对一些没看过（或看的不多）的东西产生好奇、对其作短暂的关注是可以理解的，但这并不等于这些东西“很有国际性”，也许只是人们出于对某种民族



(图3) 甄妮花·明安
蕾《不情愿的新娘》，
帆布油彩，183×
183cm，2007年

文化的猎奇。中国是一个多民族的国家，但有一个主流文化，同样世界是由多个国家和民族所组成，也有一个主流文化。

如果我们研究一下在中国的情况也许就能够理解国际上的情况：在中国，很多人都对贵州、云南或陕西独特的民间艺术（如蜡染、服装、剪纸等）很感兴趣，它们备受关注，但我们却不见贵州的蜡染、云南的服饰和陕西的剪纸充斥中国的大江南北而成为中国的主流艺术和主流文化。族性文化和艺术是很难蔓延到全世界的，之所以有些能蔓延是因为它经过了一个被改造和被重新创造的过程。例如，在现代社会，艺术家就常常在民间艺术中吸取养料，但他们大多是把这些民间艺术融入到现代艺术的框架里。毕加索就是其中一个很好的例子，他把非洲的民间传统雕塑经过改造后结合到了他的立体派作品之中，我们可以看到非洲艺术的影响，但它们已经不是纯粹的非洲民间雕塑了。

民族性和个性的关系是一个很值得我们作进一步思考的问题。当然，不能否认，民族性塑造了个性的某些部分、甚至很大部分，但对于艺术家来说，不应该把民族性置于个性之上，艺术家在更多的情况下是以个体的身份呈现其作品的。例如，我们能说毕加索作品的成功是西班牙

民族性的成功吗？它们接近西班牙的民间艺术吗？达·芬奇作品的成功是佛罗伦萨民族性的成功吗？它们有佛罗伦萨民间艺术的影子吗？当然，民族文化无疑对他们的艺术有着深刻的影响，特别是在精神上，但是，他们的成功主要还是他们作品的个人的独特性的成功，而不是民族的独特性的成功。如果我们拿达·芬奇和米开朗基罗来作一番比较的话就会更清楚，他们都很成功，但又是那么的不一样，我们能说得清楚谁的作品更具有佛罗伦萨的民族性、因而更具有国际性吗？其实都是强烈的个性的体现，要抽出成功的主要因素的话，那就是个性。

时代性对于一个艺术家的成功尤为重要，我们可以从一些艺术家成功的例子中得到某些启发，他们的作品其实都是很好地反映了和代表了他们所处的那个时代，早了不行，晚了也不行。例如，19世纪的法国学院派不能接受莫奈的作品，而我们今天再看到一张画得像莫奈那样的画也不会有当时的怀疑或惊喜。成功的作品最初成功之时总是与时代有着密切的关系的，莫奈、马奈、雷诺亚等印象派大师的成功与19世纪末、20世纪初新兴小资产阶级阶层兴起的时代性有着密切的联系，他们不会成功于18世纪，而假如开始于21世纪也不会引起这么大的关注。塞尚、马蒂斯、波洛克、弗洛伊德、基弗等等很多大师的成功其实都与时代有着密切的关联，都是时代的产物，时代造就了他们，他们也代表了那个时代。

当今的时代是一个信息发达的时代，信息传播非常快、非常广，几秒钟就可以把资讯传遍世界各个角落，如果说语言还可能是资讯传播的一个关卡的话（因为世界还有不同的语言），那么，地域的界限已经可以被完全地打破。而且，当今世界各国人民的生活模式已经很相似，而且会

越来越相似。这一切在生活模式和信息传播上的发展变化为世界带来了一种主流生活、主流文化，甚至是主流审美和价值取向，而这种主流生活和文化又会为艺术带来一种国际性的主流语汇。当然，如前所述，这种主流语汇不是以某国或某种文化为标准的，后现代文化本身就包含了多元性。而且，这些主流艺术语汇除了理念上的还包括形式上的，如作品空间处理和构成模式等等。因此，要想成为一个国际性的艺术家，就不能忽略对国际性的主流语汇的研究。当然，研究不等于跟风，关键是要了解国际潮流和明确自己的独特定位。显然，一个艺术家的成功，个性和时代性缺一不可。强化个性固然重要，但对时代性的研究也不能忽略。艺术家除了在材料、技术和手法上跟上这个时代的步伐之外，在意识形态和理念上寻察一个大时代的特色、动向和精神也十分重要，它将会为艺术家在个性与国际风格之间找到一个有利的立足点提供有效的参照坐标，为艺术家寻找到一个不脱离时代轨迹的独特方向有所助益，从而充分获取（taps into）国际性主流艺术语汇框架所提供的动势（momentums）和契机，这是一个挑战也是机遇。

综上所述，尽管后现代社会强调多元，但迅猛的全球化却使各国艺术家所接收到的文化信息越来越相似，这种“你中有我、我中有你”的局面必然导致艺术领域里出现一个在主流文化框架下建立起来的超民族的国际风格，在文中被称为“后现代国际主义风格”。通过对这种潮流的可能模式的初步探索和对几个艺术家的具体作品的检视，我提出了以现代主义构成图式为框架渗入一些民族色彩和社会元素之方式，乃为当今国际艺坛日渐形成的超民族的“后现代国际主义风格”的主要模式之一。当然，模式还可能是多种多样的，特别是对于一个还在发展变化的



（图4）谢晓泽《二零零三年三月至四月，伦敦时报》，帆布油彩，152.4×218.4cm，2003年

潮流。实际上，对某种风格的“特质”或“模式”的研究主要是为了引起大家对这个问题的关注、思考和讨论。

注释：

①参阅王治河主编《全球化与后现代性》，桂林：广西师范大学出版社，2003年，第1页。

②同上，前言第5页。

③鲁迅：《致陈烟桥》（1934年），载《鲁迅书信集》，转引自陈谋德：《一个值得商榷的建筑创作命题》。

东方思想对于美国当代艺术的影响

The Influence of Oriental Thoughts on Contemporary American Art



王瑞芸

现在我们面临一个民族自信的上升期，随着经济实力的强大，中国亦开始重新认识自己的文化价值，而且几乎毫无困难地发现，在西方蔚然成风引领潮流的许多精神事物，对我们中国人并不陌生。比如西方现象学和中国老子思路的类似；又如后现代混淆艺术和生活的立场与禅宗“变人生为艺术”的主张雷同……因此，我们开始获得一种表情和语气：他们有的，其实我们中国早就有了！这真是令中国人振奋啊。

然而，中国精美的古典审美理念和重视人格修养的哲学立场如何在当代艺术的语境中呈现，我们中国人拿出完整答案来了吗？我们有没有理论家对此做过专门的研究？有没有任何团体或专题展为推进这种艺术实践而刻意引导？我们倒是知道，在美国，如何让东方审美理念或哲学思路落在艺术上，有相当的学者在从事理论上的研究，同时也有相当的艺术家和团体一直不停地尝试把东方精神落实于创作实践。结果，东方的立场和理念，有一部份

已经渐渐转化成为美国当代艺术中的血肉成份，构成了他们在艺术上领导世界潮流的先进因素。我们值得来好好看看美国人在这方面做下的事情。

在理论研究的方面，1994年巴契罗出版了研究专著：《西方的觉醒：西方文化遭遇佛教》；艾肯斯在2003年出版了《论宗教在当代艺术中的神奇地位》；巴斯和詹考伯在2004年合作编辑的《当代艺术中的佛教思想》；巴斯在2005年还专门写了一本专著《佛陀的微笑：东方哲学和西方艺术》。至今探讨艺术和生活结合的创作体会则被表达的更多，比如偶发艺术的创始人卡普洛写下的《艺术作为生活》、《混淆艺术和生活》，这是集结成书的论文，而不同艺术家们对实践东方精神的各类创作体会，则更加不胜枚举，有大量艺术家采访记录可资作证。^①

在展览方面，直接以东方影响为主题有的有，1995年旧金山州立大学举办的“新视角：在西方的亚裔美术史”展；2003年

加州州立大学举办的“禅和现代艺术：在西方绘画和印刷品中佛教的回音”展。特别值得一提的是2009年1月30日到4月19日，古根海姆美术馆举办了一个大型展览，叫做“第三种思想：美国艺术家注视亚洲 1860-1989”。这个展览是第一次大跨度的，全面整理和呈现在130年中亚洲文化和思想对于美国艺术所起的影响。

这个展览活动在美国艺术史中是一件意味深长的事，这样一个重要美术馆，在2009年举办这样一个宣扬亚洲文化的大型主题展，别说在50年前无法想象，即使是在10年前也没有可能。虽说美国对亚洲文化的吸收，不是现在的事，而早在19世纪就开始了，但人都不去注意，更加不被宣传。如今，美国国家人文基金会(NEH)为这个展览出资100万美金，同时还加上国家艺术基金及各种民间基金所出的资金，联手完成了这个大型展览。展览由古根海姆的资深亚洲艺术策展人亚立克山大·摩罗女士主持，她表示要把这个展览“做成一个启示性展览，观众透过一个新镜头来看美国130年来富有创造性的文化，并应该赞叹，亚洲艺术和观念对于美国现代艺术和前卫艺术在形式和观念的成就上所起到的转换性影响。”

展览从19世纪中叶美国打开日本门户始，一路梳理了美国是如何在绘画，文学，音乐和舞蹈中接受东方的。展览呈现给观众上百个艺术家(其中包括作家和诗人)的270件作品，从绘画、雕塑、影视、装置，到书籍、表演和电影。虽说东方影响西方早在18世纪法国罗可可艺术风格中就开始了，他们在装饰图案中吸收了从中国瓷器上学来的中国人物和风景元素；晚些时候，又有印象派吸收日本浮世绘的平面描绘和边角构图，但这类影响基本停留在艺术的形式层面。而古根海姆的这个展览，呈现出的亚洲影响远超出了形式，而

深入到思维方式和审美立场上。正像古根海姆基金会的主任克冉斯评价的：“这个精彩纷呈的美国艺术展示，肯定是一个在创新和审美观念的高层次上，一种榜样转换的展示。”

我们甚至可以说，这个展览向人们呈现了一种新的艺术史构架——在形式和观念上与亚洲为伍的一种构架。显然，这是对于传统的美国艺术史构架的挑战，因为历来他们艺术史只表现美国艺术和欧洲的对话，梳理他们接受欧洲的影响。但如今他们居然转换角度，把东方思想对于美国艺术的影响从头作一番梳理。理清这个线索对美国人来说重要，对我们东方人——尤其我们中国人——也许更重要。我们或许可以看到一个榜样，或者说一种做法：别人是如何吸收异域文化的。

美国艺术史给我们呈现了这样一个图像：无论美国艺术在20世纪早期的抽象画中吸取东方的意境表现，还是二战后抽象表现主义在笔触手法上的直接借鉴，都只不过是“小打小闹”——形式的学习永远是有限的，肤浅的。而当美国前卫艺术家在50年代左右比较有规模地进入东方的哲学和宗教思想后，一种深刻的改变开始了，这种改变导致了美国艺术在60年代后充满了惊人的活力和创作力，使得美国做成了世界艺术的领导者，这个地位至今犹在。本篇文章正是要从深层次上去了解，东方的精神事物——尤其是禅宗——是如何从根本上改变美国艺术走向的。

如果我们解开禅宗的宗教外衣，就可以知道，禅宗是一个最俱足东方气质和精神的事物，它包含了中国文化中最精粹的成份：无分别、无挂碍、无念、无我、喜悦、从容、清新、活泼、摆脱一切理性的障碍、活在最纯粹的自然生命状态中……因此，美国人——尤其是艺术家——接受

的禅宗不是作为一个宗教，而是当成改善生命状态的养份来吸收的。这是美国人的聪明，也是美国人的敏锐——甚至可以说是美国人的厉害。

美国和佛教最早的接触可追溯到1844年，美国超越主义代表作家爱默生写了篇文章：“佛陀的倡导”，这位美国历史上著名的思想启蒙者是从一本法文书《印度佛教历史介绍》上，第一次知道佛陀的，他马上体悟到其中珍贵的东西，就撰文向大众介绍。美国和佛教的第二次接触是1893年在芝加哥的世界宗教大会上，佛教僧人首次在美国出现，来自日本的宗演禅师在会上讲演（铃木大拙担任翻译）。

从这里开始，佛教渐渐进入美国，这基本是经日本人推动的。这里特别要说两个都姓铃木的日本人对禅宗的传播，其中一个铃木大拙(Daisetz Teitaro Suzuki 1870年-1966年)，一个是铃木俊隆(Shunryu Suzuki 1904-1971)。这两位都是真正见性的禅师，都选择了美国作为传播的对象。一个在美国东海岸(纽约)，一个在美国西海岸(旧金山)。

铃木大拙在西方知识界名气很大，因为他用英文写了很多书。他年轻时习禅，1897年由他的老师宗演禅师推荐到美国，和一个美国学者合作翻译老子的《道德经》和一些佛教经典。在美国中部的一个小镇上住了11年之后，他发现西方世界对东方民族的想法和知觉十分无知，因此决定要向西方好好解释禅宗。他在1927年发表了英文的《禅论文集第一卷》，此后陆续写出了数十部说明禅宗的书，竭力用英文使深奥的禅宗通俗化。通过他的书，欧美思想界第一次认识到什么是大乘佛教，什么是禅宗。铃木大拙在上世纪50年代初，开始在纽约哥伦比亚大学开设禅宗系列讲座，他的这些讲座在美国艺术界产生

了深远影响。我们现在翻开美国现代艺术史，一进入50年代，铃木大拙是一个随处可以碰上的名字，因为很多改变美国艺术走向的艺术家，当年都在哥伦比亚大学听过他的课。

我们可巧在美国哲学家丹托的文章里，看到了他对于铃木大拙禅学讲座的描述。铃木大拙在哥伦比亚大学开设禅宗讲座时，丹托正在那里任教。丹托很生动地告诉我们，铃木大拙的讲座是每周一次，通常在傍晚，而讲座设在哪个教室，不必看通告就能一目了然，因为去听讲座的家伙们大部分是艺术家，他们跟校园里的教授和学生打扮举止完全不同。比如女性通常是有些年纪的、长发、衣服穿了一层又一层，还挂着围巾和披肩之类，这种牵牵挂挂的装束让她们看上去显然很异类。这样的异类在哥伦比亚校园内除了铃木的讲座上出现，断然不会在校园的其他讲座上出现。他们和哥伦比亚校园里的师生相比，“好像是两种不同的鱼类”。而反过来，哥伦比亚大学的教授们几乎没有一个人去听这种课，唯独除了丹托，他甚至还精确地观察到，另一个也乐意去听课的教授是仅在哥伦比亚待一年的客座教授。通常铃木的听众有四十人不到，他们之间互相认识，但丹托不认识他们任何人，因为他来自另一种“鱼类”。② 丹托还告诉我们，铃木大拙“并不算一个很有感染力的讲演者，他也不带着圣贤般的态度，他很入乡随俗的样子，这些都很恰到好处，因为感染力和价值自会来自他的讲授内容——禅。”然而，“他的讲座对我影响巨大……他的禅学讲座对于纽约上世纪50年代的知识界和艺术界的风景都是影响非凡的。”一点不错，铃木大拙的课，对于美国艺术所作的改变简直称得上显著。我们这里只选取音乐家凯奇来说说，就可以看到一条由禅宗影响美国艺术的直接传播路线。

凯奇虽然算是音乐家，但他对美国艺术的影响远超过弄艺术的人。他所以能在美国现代文化史上地位显著，正是吸收了禅宗的立场之故。凯奇从小就是个兴趣广泛的人，对绘画、作曲和写作都作尝试。他在十七八岁时就放弃了学校，自己到世界上去游历，因为他活跃的头脑受不了学校的规矩。这样一个人，一听了铃木的讲座就大为入迷。他从铃木那里得来的基本思想是，活在你自然的生命中，而不是活在思想和概念中。凯奇因此开始在音乐创作上试图放弃人的心智作用，直接面对和接受生活本身。他在作曲中不再运用传统的和谐、美妙、悦耳、动人等技术处理，而让声音处于无序的状态，以期能最大程度地去掉人为的因素。他甚至尝试过用生活本身来取代音乐，他的一个最著名的作品“四分三十三秒”，便是让演奏家在台上静坐四分三十三秒，为的是让观众倾听自然的声音。

凯奇对于音乐上的革新是其一，他更大的作用在于对美术界的影响。他1950年代初在美国北卡罗林纳州以思想前卫著名的艺术学校——“黑山学院”——任教，在那里他直接把生活取代艺术的思想传授给了他的学生劳申伯。当时劳申伯因为讨厌抽象表现主义那种所谓“精英”气焰，打算把生活中的寻常之物直接放进艺术中来对抗“精英”立场。劳申伯亲口说，是凯奇给了他信心，让他知道“自己这么做不是发疯”。^③ 换句话说，尽管劳申伯当时年少气盛，敢走险路，但并无任何有根基的思想，有的只是一种对抗的情绪。而凯奇的来自禅宗的艺术思想是极有根基的，连接着极为广阔深厚的存在本相。他用得益于禅宗的立场告诉劳申伯“不存在此一物比彼一物更好这种事实。艺术也不应该和生活不同，而是生活中的行为之一而已。”显然，当劳申伯在他艺术试验的初期，有一个立场鲜明的朋友鼓励支持是

极为重要的。从此，劳申伯就高举以生活为对象作为他艺术革新的旗帜。而当年经常到劳申伯的画室去碰头聚会的画家朋友们，后来都成为波普艺术的骨干分子。比如沃尔霍说过，由于他看见了劳申伯在自己作品中采用了生活中的俗物，使得他也大胆地以汤罐头及女明星照为作品题材。另一位波普艺术家利希滕斯坦则说“劳申伯把可乐瓶子放进他的艺术中……他这样做真正介入了美国生活的本色材料使艺术成为美国化的，而不再是欧洲化的。从上世纪60到80年代全受了这种作品的影响。”

我们都知道，上世纪60年代正式登场的“波普艺术”在美国美术史中标示着一个非常非常重要的转折：让艺术等同生活，或者说让艺术进入生活。这个方向如今已经成为西方艺术中最重要的内容之一（一如写实曾经是他们最重要的内容）。而在波普艺术还未正式出台的日子里，凯奇还有一个舞蹈家康宁海（在舞蹈界以引进普通的生活动作而著名），劳申伯，和劳申伯当时合用画室的约翰逊（波普艺术中另一名旗手），四个人过从甚密，几乎每晚一聚，他们分别在音乐、舞蹈和美术界中做着同一件事：混淆艺术和生活的界线。而这几个人都分别在音乐、舞蹈、美术界造就了艺术等同生活的创作趋势，使其成为蔚然可观的主导流派。而在这几个人中，凯奇是有明确精神武装的人，他的精神武装当然就是禅宗。

在上世纪50年代后期，凯奇又在纽约办了一所“社会研究新学院”，招收的学生大部分是艺术家，其中他的学生卡普洛成为偶发艺术的首创者。当卡普洛到罗格斯大学任教时，再把他的艺术主张传播给他的学生，导致他们中间许多人开始从事实验性的行为艺术，再衍生出身体艺术，环境艺术，表演艺术，大地艺术等分布于

美国60、70年代的艺术史空间的所有那些“非艺术”的流派。丹托因此也这样评价说：“……克服艺术和生活之间界限在60年代早期成为前卫艺术家的信念。它肯定是激浪派的宗旨，他们很多人都愿意接近凯奇的那种音乐（比如四分三十三秒）。小野洋子作为一个受过训练的音乐家，在介入激浪派前学习过禅。允许一切成为艺术则来自杜尚和他的现成品。我感到，是凯奇、杜尚和禅的结合造就了这个出乎意外的艺术革命。”

我们在这里仅给出这样一个大致的线索已经能相当说明问题了，若一个个列举美国二战后的前卫艺术家和来自铃木大拙这条精神河流的连接渠道，可以沛然构成20世纪后半叶美国艺术的大半部历史。尤其重要的是，在上世纪六、七十年代美国艺术中吸收禅宗思想的试验性成份，至今已经成为美国艺术中骨干部份。假如我们设想可以把这部份抽掉，美国当代艺术这栋大厦会至少坍塌三分之二的楼厅！我们哪怕谨慎一点，就照了丹托的说法，“铃木大拙是有助这个改变，还是造成了这个改变还难以断言，但是，那些造成这些改变的人却基本都是他的学生。”仅是这样一个事实，就足够让我们吃惊。

另一个向美国人传播禅宗的日本人是铃木俊隆。他父亲就是一个寺院的主持，铃木俊隆自12岁就开始习禅，到了20多岁时也已经开始主持寺院的工作了。他在日本学习英文时，遇到美国的英文教师，在美国的英文教师身上，他也感到美国人对于东方事物的无知，也萌生了要去美国传授禅宗的念头。1959年，他如愿来到了美国旧金山。他的传播方式和铃木大拙不同，他主要是带领美国人进行切实的禅修打坐训练。作为一个僧人，他知道，禅修练习是非常具体有效的精神练习，在他这样做之前，佛教对于美国人还是停留在理

论的认识上，他希望帮助他们落实进生命。1962年他旧金山建立了一个禅学中心（Green Gulch Farm Zen Center），现在这个禅修中心发展成三处，分布于加州。很多美国人带着问题和困扰去，带着轻松和喜悦出来，因为实际的修习可以真正使他们的生命受益——通过打坐参禅去除人的思虑，让人回复到生命的自然状态。

重要的是，铃木俊隆在加州的禅修中心，用意不在传播宗教，主要是提供一种精神训练的场所，因而常常被各种文化人，艺术家和策展人作为从事艺术文化活动的试验基地。有许多艺术家到那里去做打坐练习，追求精神上的开悟。也有艺术策展人去那里组织艺术活动。在美国西海岸，对于佛教的研究和传播甚至早在铃木俊隆去之前就开始了。从1953年起，一位英籍学者兼作家瓦特（Alan Watts）开始在旧金山的KPFA电台系列介绍佛教思想，他很快成为湾区家喻户晓的人物，很多人从这个节目中受到影响，有人甚至为了能聆听这个电台的节目专门搬到旧金山去住。瓦特在1973年过世之后，他的讲座依然持续播放，继续影响着很多人。他是将亚洲思想传播到旧金山艺术家群体中的关键性人物，还是“美国亚洲研究院”的发起者，并在里面担任教授。瓦特曾明确打算，通过他的传授能够把旧金山的艺术“改变成人类意识的一种实践”。显然的，从注重改造人心性的佛教立场看，艺术创作不在于做出一件东西（艺术品），甚至也不是自我表现，而应该是自我塑造。因此无论是铃木俊隆还是瓦特，他们都在做同一种工作：改造人心。这样一个明确的方向灌注进艺术之中，就导致了旧金山地区观念艺术的发达，这个趋势也改变了那个地区的精神风景。在旧金山地区的精神风景中很值得一提的是美国二战后出现的“垮掉的一代”，他们呈现了文学上美国年轻一代接受东方影响的精神追求。

“垮掉的一代”这个词听来很负面，那些人表面看上去似乎也很不堪，他们宁可居无定所，自愿放逐于现代文明之外，穿着另类，沉溺于吸毒和性解放，希求通过迷药和性兴奋来体验迷醉和解脱。“垮掉的一代”的代表人物是诗人金斯堡，小说家凯鲁亚克和伯勒斯等人。他们把追求直接当下的感性生活方式转变成小说和诗歌，其中最具代表性的是凯鲁亚克的《在路上》(小说)、《达摩流浪者》(小说)、金斯堡的《嚎叫》(诗歌)、和伯勒斯的《赤裸的午餐》(小说)。这些作品以其反价值，反理性，把读者引向充斥着毒品、犯罪、爵士乐和性的下层社会而震动美国文坛。然而，在他们似乎是低层次的行为和表达的背后，他们的追求很执着，很明确。他们都是从第二次世界大战的政治背景中成长起来的人，对于美国社会，文化，政治都怀着强烈不满，对“正派人”的社会充满鄙夷，他们因此重新寻求提升精神，解放自我的途经，这个追求让他们开始关注和研究东方思想，而且发现，在东方的精神事物中，的确可以找到一个放下理性约束，回归生命本体的超越途经。于是，东方思想，尤其是佛教成为他们热衷追求的事物。

“垮掉的一代”主要成员都聚集到旧金山，旧金山成为“垮掉的一代”的大本营。他们甚至发起一个“旧金山文艺复兴”运动，开始是一个提倡写前卫诗歌的运动，后来渐渐扩大到视觉艺术、表演艺术、哲学和各种跨文化的研究和学习。“垮掉的一代”的那些人真肯下功夫认真研究大乘佛教和其他东方宗教，他们中间有人甚至出家当了和尚。还有人到东部的黑山学院去任教，(黑山学院即是凯奇和劳申伯所身处的学校)，于是西岸和东岸的前卫派们打成一片。而旧金山在所有这些人和事的推动影响下，被打造成另类文化的中心。到20世纪60年代为止，旧金山形

成了一种被瓦特称之为“涵盖了诗歌、音乐、哲学、绘画、宗教、电台、电视、电影、舞蹈、戏剧和大众生活方式的精神大潮。”

有了所有这样一些铺垫和准备，于是，美国艺术史在整个上世纪60、70年代进入了最活跃的试验期，那些试验溢出了艺术的既定概念，努力向生活靠近：艺术可以是环境，可以是身体，可以是文字，可以是表演，可以是生活本身……所有这些最大胆最出格的试验让美国艺术在世界舞台上大出风头，新名堂层出不穷，造就了20世纪西方艺术另一个繁花似锦的革新时期——第一个革新时期是20世纪初现代派艺术的出现。在这个阶段中美国艺术家把艺术边界开拓得极为阔大，想法设法让艺术跟生活去重合。虽说在50年代，抽象表现主义的那批抽象画让美国艺术在国际上已经窜红露脸，但这个方向注定无法持久，因为他们选择的地盘——“纯艺术”——太小了，“艺术”如何敌得过“生活”？

这也是到上世纪80年代，虽然美国艺术界曾一度厌倦那些非艺术的“艺术”，开始有“回到绘画”的趋势，但这个趋势似乎只是“回光返照”，并未真的能够把艺术就此带回绘画。想想看，艺术一旦和生活连接，和人生连接，那个天地太广阔了，这么大的地盘，艺术一旦浸润，怎肯放弃？因此进入90年代直至今日，美国艺术已经完全把艺术混淆生活的方式固定下来，成为当代艺术中一个基本创作路线。

美国艺术的这些实践活动，现在已经上升到美学的层面，即作为一个审美领域被肯定下来。如今西方美学可以大略被分成三个部分：前现代美学(古典艺术)，现代美学(现代主义艺术)和后现代美学(后现代艺术)。在古典艺术时期，艺术和生

活关系是密切的，但艺术是生活的附属，力图模仿生活（写实艺术）。在现代主义艺术时，艺术和生活则分开了，艺术努力要让自己成为“纯艺术”（抽象艺术）。到了后现代艺术时期，艺术和生活再次紧密联系起来，但这次立场和前次不同，已经不是艺术追随生活形态，而是生活服从艺术的原则。^④这个美学立场的转换，对西方艺术来说太重要了，他们终于迎来了被黑格尔早在19世纪就提出的“艺术的终结”之后的新时代：一个使生活成为审美的时代。而根据我们上面的叙述，事情很明显，形成后现代美学的“艺术审美进入生活”，是被凯奇、劳申伯，及整个一代波普艺术家推动的，而这个事实中最有意思的部份是，在他们西方的艺术中，把生活放进艺术并不算一个全新的玩意儿，他们已经有先驱者，就是那个把铲子、梳子，甚至小便池放进艺术中的杜尚。但是，杜尚1915年左右在“现成品”中就已经亮出的立场，却一直没有得到西方艺术界的回应。我们或者说他是“势单力薄”，或者说也可以说他是“生不逢时”。后来，是什么导致了西方最终开始惠顾这种立场了？当然就是禅宗。美国艺术史让我们看到，这一脉水源的引入刺激发展了他们整整一个艺术时代，而且形成了新的美学范畴，到这个程度，东方影响还真不是说说的，还真不是表面的，而的确是根本性的。这个情况让我们中国人看了，又是高兴，又是羡慕，甚至还会有一点儿嫉妒：人家学习东方，真是受益，真是到位。

我们还应该再来看看，美国的当代艺术家们，已经越来越善于把东方思想转化成他们的创作方式。以女艺术家阿布拉莫维克(Marina Abramovic)为例，她在上世纪70年代开始做行为艺术时，常常是通过折磨自己的肉体来体验和了解，身体对人意味着什么？它在生存中占据什么位置？她做到极端之时，几乎要在观众面前自

杀。实际上她是因为并不明白生存究竟是什么而处于挣扎中。一直到她接受了东方思想，尤其是佛教，她的表演艺术开始有了明确的追求和深刻的内涵。

她回忆自己接近佛教的经历说，那是在上世纪80年代，当时西方艺术开始回归绘画，并极大地满足了商业要求，导致许多行为艺术家都回到画布去挣钱了。但她不肯回去，便投身到自然中去思考。在那个时期她去了世界各地的很多沙漠，在极端干和热的沙漠中，身体不得不停止活动，能感到的只是思想在动，这开始让她意识到心念的活动方式。那么心念对于人起多少支配作用呢？这个作用好不好呢？这就导致了她的开始向西藏的喇嘛们去了解和学习的——因为在佛教那里，对于人的心念有最好的洞悉和解决途经。她学习到，由于人心念一刻不停的活动，把生存的实相遮蔽了。这开始让她留心什么是“空”的涵意。当人不“空”时，人的心思很忙碌，忙碌的轴心是“自我”。当“空”时，自我消失了，生存的实相方能呈现。

她的表演艺术开始不断向观众呈现人对于生命的内在体验。比如她在1984年创作的一个作品是，她和自己的长期合作者Ulay、再加上一个澳洲土著和一个西藏喇嘛，四人围着一张圆桌长时间静坐。作品持续四天，每天坐四个小时，身体不动，让心念(思想)也不动——纯然的静止。显然的，这个作品呈现的正是打坐的状态：让一切身心的活动完全安静下来。她说“当你什么都停止不做了，有些事奇妙地发生了，你完全处于另一种能量中，另一种能量改变了你的空间，你的感受力超越了你眼下的东西，你可以开始注视你的身体，180度，然后360度，你成为无处不在的眼睛，由于你让自己空掉，你的感受力变得如此之敏锐。”^⑤

显而易见，东方佛教对生命的内观和觉悟给了她创作表演艺术的灵魂，就像崇高和优美给予古典艺术家以灵魂一样。作为一个艺术家，她意识到自己的使命就是不断体悟，不断呈现。她说，“如果你是一个艺术家，你就有责任去分享，你要毫无保留地给予，只有这样，你才能作为一个艺术家去工作。如果你只是呆在室内炮制别人很难看得到的杰作，那简直就是自私的行为。你做出作品的时刻就是你要回馈社会的时候，我们是生活其中的社会的仆人。这是我所看到的我的作用，这也是佛教对我的人生所起的影响。我对艺术毫无保留地给予，这样艺术才会对于每个人的生活起到作用。”

我们不妨再来看一件她的作品，可以更加了解她如何分享。她在2002年创作了一个表演作品，叫“鸟瞰大洋的房子”（The House with the Ocean View），是在一个完全对观众敞开的搭建起来的空间里，把自己展览给人看。她在那个展览空间中生活12天，什么都不做，完全沉默，只处理必须的事——吃喝拉撒睡，此外她就是安静地面对观众并全心注视观众。由于无事可做，因此这是个没有时间的空间。同时这又是一个完全暴露，毫无隐私的空间，包括她上厕所洗澡都对观众暴露无遗。对个人而言，这是个非常受伤害的位置，需要极大的勇气才可以做到。但是，她需要通过这个方式向观众打开一个特殊空间——没有时间，没有自我。这个特殊的空间让观众开始感受，他们和创作者之间真的做到了面对面，他们之间什么障碍都没有，没有观念阻隔，也没有时间，完全当下。这是纯粹“存在”的呈现。而生活在社会中的人从来没有机会面对过纯粹的存在，而她作为一个艺术家的使命就通过她的作品让观众来真正面对一次。然后才能知道，什么是不纯粹的存在，后果是什么，问题在哪里。

这类西方艺术家的思考和做法，让艺术完全进入了内在的体验，一方面，艺术家是真的修炼自己，提升自己；另一方面，把自己的感悟通过作品输送给观众。艺术创作做到这个程度，内涵的丰富与深刻是可以想见的。阿博拉莫维克因此在当今西方艺术界声誉卓著，得过很多奖项。

罗唐迪（Michael Rotondi）是通过做建筑，来落实艺术和生活连接的创作理念。首先他不像建筑师那样只是设计出一个建筑图样而已，他给自己提出的任务是：把一个建筑项目做成一个精神的实践过程，而不只是一个专业的实践活动。比如，他接受了一个建筑设计项目，他有了一个设计方案，但他的合作者却提出了另一个想法，是一个他并不擅长的新设计。通常，他只需否定就了事，但由于他给自己提出了精神实践的要求，他因此想，何必不进入一个新的，自己并不熟悉的方案呢？他正可以通过它让自己的能力得到锻炼。这个想法的转换，他让自己变成开放的，不固定角色的人，他的精神素质因此得到提升。他同时开始留心究竟什么是“合作”，发现实际上人都不太能做到真正合作，因为人都急于表达自己的想法而不肯倾听。于是他要求自己先学会倾听，一种完全不带主观意见，不指责，不下结论的态度去倾听。于是，倾听也成为他需要学会的生存技巧。他回忆说，曾有一个新建的大学委托他去盖校园，他首先要做的是找来当地德高望重的居民，听听他们的想法和要求。为了得到足够的信息，他不断向那个老人发问。在四五个问题之后，那个老人起身离开了。他非常奇怪地问她的女儿，老人怎么走了？女儿说，你问了太多的问题。他继续奇怪道，不问问题，他怎么能收集到需要的信息呢？女儿说，老人会知道你需要什么，她会根据你的需要来告诉你应该知道的东西。他听了依然奇怪，老人怎么会知道他要了解什么

呢？女儿说，他在你进门时就已经知道你是为什么来的，需要知道什么，而且知道眼下有多少东西是可以被你领会和接受的。他惊讶地体会到，教给人东西不是把自己知道的灌输给别人了事，而是知道别人能够了解什么，了解多少。能够看到这一点的老师，就等于给别人打开一条道路，让他自己走上去。好的教师是把对方内在的东西引发出来，不是灌输。从这个启发，他开始学会不只是和自己的合伙人合作而已，而且还知道怎么跟他手下的员工合作……因此，这个艺术家真的是把一个专业的实践过程变成一个修炼自己精神素质和开悟的过程。

正是在内在素质不断提升的基础上，罗唐迪的建筑设计变得思路开阔，想法新颖。他把惯常被教导的理念：“建筑是赋予形式以生命”，变成“生命给予形式以建筑”。这让他的建筑设计先从人的活动、体验等需要出发来思考，再生出对应的建筑形制。他把这个称为是“由内向外的”工作方式。他的建筑设计新颖美妙，但全是从内在的思考延伸出来的。他从东方思想得到的体会，让他从来也不从形式出发去思考，相反，他的设计变得含蓄而内敛，他往往会想：如果有这样一个空间，人们来了能记得的是置身其中的体验，而不是这建筑本身，留在记忆里的是一个过程，而不是一件东西。因此建筑空间对于他而言，要做得合理合情，它是中性的，不强加于人的，它是可以调整的、可以变化的，而不是把人放进一个东西里，或者把一个东西放进空间里。像这样由东方式的内在提升而提高艺术素质的例子，还可以拿维奥拉(Bill Viola)为例，他是一直活跃在行为和表演方面的美国艺术家。他回忆说是东方思想让他进入了艺术的深度：

我是在上世纪60年代后期进入大学

的，那时改变现实的激越情绪充满在空气中，这个革命性的时期中有一部份就是重新找一种精神实践，像印度教，佛教这样的古代东方宗教在美国年轻一代的文化中第一次流传起来，我开始参加打坐并阅读书籍。但我第一次真正接触佛教是1980年，我因为得到一项赞助基金去了日本。开始是想要学习“禅画”——那是在书上看来15世纪的传统水墨画，但有个日本人把我带到一边说，你做的根本不对，你为什么不去寺院习禅？然后你做的所有事情就会都是禅的艺术了。

我像被人拍醒，意识到我珍视的艺术可以存在于另外的服务对象，更大更深的对象。在这之前，我对于成功艺术的定义是在画廊、美术馆，或另类场所的展览范围内来衡量的。在日本，它根本已经开始潜入到生活的区域内，作为一种修习，它变成一种来自体验的，在思想深处的，制作者的投入的东西，而不是有关实体的技巧，或者是它成功的呈现。这个认识改变了我的艺术人生。

他后来使用录像作为主要创作手段，并成为目前这个领域内最出色的艺术家之一。他的出色当然不是技术上的，而是他在作品中呈现的主题是关于生死，生命的脆弱和生命的坚韧等重要内容。由于他的艺术在揭示人生，体悟生存所作的贡献，他甚至受到2007年美国宗教协会的嘉奖。如果逐一罗列这类进入东方宗教和思想，并认真修炼而成就卓越的美国艺术家，名单会长到叫我们不耐烦。对于他们而言，进入东方思想和境界，是提升他们艺术质量的必然途经，因为他们已经意识到，在世间所有的学术、思想和宗教中，东方的佛教是最注重改变人生存质量的途径。而改变生存质量这件事情的重要远远超越了所谓艺术美，在眼下天灾人祸频繁的世界和压力加剧的人生中，这已经成为令人渴求的基本教育和精神启迪。这也就是为什

么美国当代艺术家中很多人会以此为已任，使自己的作品变得深沉博大，充满了对于人生的关怀。这一点早已成为美国当代艺术的衡量标准。优秀的西方当代艺术家显然都拿精神的提升，生存的改善作为创作内容，创造新形式根本被视为雕虫小技(尽管他们一样也要寻求新形式，新手段)，然而，其情形正像被西方认可的中国艺术家徐冰说过的一句话：“一个艺术家如果只是从技巧出发去思考创作，是最没出息的。”但凡选择做了艺术家，就要认清这个形势。西方艺术在60年代后，早就跨越了一个门槛，即作为艺术品的艺术。杜尚的小便池为此发放了通行证，东方的思想和宗教为此铺垫了道路：艺术成为人格，艺术成为生存质量，艺术成为超越方式。

当事情成为这个样子时，我们中国的当代艺术家是否可以觉得内敛、精神提升、生命体悟、人格锻造，全是我们东方文化中的长项。看到这一点我们的艺术大概可以不必从西方人那里进口代乳品了，不如直接从自己的母体吸吮乳汁，是吧？

注释：

①Jacquelynn Bass and Mary Jane: Buddha mind in contemporary art, University of California Press, 2004.

②C. Danto: Upper West Side Buddhism, Jacquelynn Bass and Mary Jane: Buddha mind in contemporary art, University of California Press, 2004, p49-60.

③Mary Lynn Kotz: Rauschenberg--Art and Life, New York: H.N. Abrams, 1990, p89.

④(美)舒斯特曼：《生活即审美》，彭锋等译，北京：北京大学出版社，2007年版，译者前言，第3页。

⑤Jacquelynn Baas and Mary Jane Jacob: Buddha Mind in Contemporary Art, University of California Press, 2004, p188.

地缘性与美术史

——以“哥特式”观念的变迁为例

Regionalism and the History of Fine Arts

—— The Change of the “Gothic” Concept as an Example



陈平

在欧洲美术史研究中，“哥特式”曾是一个带有强烈地缘性色彩的术语：一方面，现代国家边界与中世纪的政治实体并不完全吻合，给研究带来许多复杂的问题；另一方面，近代以来各国学者出于爱国主义，都将哥特式风格视为本民族的创造。追溯“哥特式”观念从最初的出现直到现代美术史学的变化，可以看出地缘文化和种族观念是如何曲折地反映在美术史研究中，甚至左右着学术发展的。“哥特式”的概念出现于文艺复兴时期，当时使用起来较为随意，意指也是含混的。我们都知道，哥特人是北方日耳曼人的一支，他们在其首领阿拉里克率领下于公元410年洗劫了罗马。这使得“哥特人”日后变成了一个符号，意指那些摧毁了罗马灿烂文明的“野蛮人”。其实罗马帝国灭亡的原因并不在于北方蛮族的入侵，也不在于基督教的兴起，而在于帝国内部的危机，而且罗马文明在西罗马帝国灭亡之后仍在各地延续了两三百年，这已经成为人们的常识。但有趣的是，哥特人却要为日后一千年欧洲建筑的“衰落”负责。

当哥特式建筑在北方发展起来并进入繁荣期时，中世纪的工匠们并不知道有什么“哥特式”，他们认为自己在从事着一种“新建筑”的建造。在13世纪晚期，德国编年史家霍尔（Burckhard von Hall）曾记载了一位教堂，说它是按照“法兰西的样式”（more francigeno）建造的，这个术语点明了这种风格的来源，但并没有对它进行描述。彼得拉克于1333年到过科隆，他曾在文章中写到，他见到当地正在建造的一座教堂十分漂亮，这无疑是一座哥特式教堂。

不过，彼得拉克是第一位倡导恢复古代文化的人，他认为古代的一切都高于当代，包括学术、文学艺术和建筑；更重要的是，他表明了这样一种观念，即所有坏东西都是“野蛮人”带来的。他的这种“蛮族理论”被后来人文主义者圈子所接受。马内蒂在他的布鲁内莱斯基的传记中写道，建筑在罗马帝国结束时衰落了，汪达尔人、哥特人、伦巴第人和匈奴人带来了一批毫无才能的建筑师。后来，在查理

曼大帝的统治时期，建筑稍有进步，接着很快又陷入衰败，直到布鲁内莱斯基出现。建筑师菲拉雷特（Filarete）对建筑史也抱有类似的看法，他写道，“那些人该诅咒，他们引进了‘现代建筑’”。他所谓的“现代建筑”指的就是哥特式建筑，说明那时这种风格还没有名称。在阿尔伯蒂的笔下，“哥特的”一词具有“粗糙不堪的”含义。

后来渐渐地“哥特式”不再指一般意义上的野蛮民族，而是专指一些特定的民族，如菲拉雷特诅咒这种“现代建筑”的传播，并指明这些是“德国人和法国人”的建筑。1510年，有人冒名拉斐尔写了一份报告呈给教皇，其中提到了“条顿手法”（maniera tedescha），同时该文还第一次提出了一种理论，即这种风格起源于北方森林，说由于德国人不会砍伐树木建造房屋，他们便将森林中的树枝扎在一起，从而形成了尖拱形式。这种关于哥特式风格诞生于德国森林的理论，后来以不同形式沿续了下去，但这在很大程度上是一种隐喻。瓦萨里继承了这一观念，他在《名人传》中用古典柱式与这种坏建筑进行对比，称这种建筑为“日耳曼建筑”，是哥特人发明的。在写到阿雷佐的市政厅时，他使用了“哥特手法”（maniera de' goti）这一术语。所以我们可以看出，在16世纪时，人们并不清楚这种建筑风格起源于何处，“哥特式”的意思很简单，就是指一种不好的建筑样式。

那时，北方的作家们也不知晓哥特式的真正来源，英、法、德三国的学者都朦胧地认为，它是本民族的产物。在法国，由于宫廷文化与意大利有着密切的联系，哥特式建筑被放弃，只是一些哥特式构件以某种奇特的方式被组合进文艺复兴建筑中。不过法国人并不认为这种风格诞生于德国，16世纪皇家建筑师洛尔姆

（Philibert de L'Orme）便称这种风格为“法兰西式”（la mode Française）。在德国，桑德拉特在他于1675年出版的《德意志的美术学院》中说，哥特人通过发明了坏建筑“而招来了数不清的诅咒”，在他的心目中，哥特式的确是一种坏建筑，毕竟南方的、古典的样式是一种普遍的时尚，而处于长期分裂的德意志民族，这一时期在艺术上是法国和意大利时尚的追随者。这种局面一直持续到歌德早年的时代。但在英国，并未像大陆国家那样受到意大利文艺复兴建筑的强烈影响，在那里，从中世纪以来，哥特式建筑的建造一天都没有停止过。

“哥特式”这一坏建筑的符号，到了18世纪中叶之后发生了戏剧性的变化，它将变成一个象征北方民族国家身份的符号，并以此与南方的古典传统相对峙。早在1717年，英国就成立了古物研究者协会，致力于调查英国的早期哥特式建筑，并着手编制详细的建筑编年表。其后，英国哥特式运动具有了考古学和历史学的色彩，人们试图通过哥特式来探究本民族的中世纪根源。后来甚至在维多利亚时代，新建的国会大厦也采用了哥特式，意在将议会的传统追溯到中世纪。同时，哥特式又被赋予了“如画的”、“浪漫的”、“自然的”以至“崇高的”的含义。

现在，欧洲人因“哥特式”这一概念的贬义色彩而感到不舒服，试图为它取个更好听的名称。英国作家卡特（John Carter）以“古代建筑”替代“哥特式建筑”，作为他的著作《英国古代建筑》（1795年—1814年）的书名。此书的一大特点是，所收入的109幅图版是按编年顺序排列的，为后来者做风格分析提供了良好的基础。卡特认为，哥特式是英国古已有之的建筑，是英国人的创造。在法国，哥特式建筑历来被称作“法兰西建筑”，浪

漫主义作家夏多布里昂在世纪之交撰写了著名的“哥特式教堂”一文，收入《基督教天才论》（1802年）；后来作家雨果以巴黎圣母院为背景来构思他的小说，并将建筑比喻为人类历史的一部大书。他对哥特式建筑的迷恋，对当时的年轻学生产生了极大的影响，也推动了法国从19世纪中叶开始兴起的大规模的哥特式复兴及中世纪建筑修复运动。

在德国，伟大的诗人歌德在他的浪漫主义时期，出于爱国的情，将“哥特式建筑”改称为“德意志建筑”。在“论德意志建筑”这篇激情四射的文章中，他赞美本民族的建筑师天才埃尔温，是他创造了这一伟大的艺术。但有趣的是，他在此文和后来的文章中对哥特式立面的分析，使用的是古典建筑理论的一些范畴，如比例、和谐以及整体与局部的关系等等。当歌德从意大利考察归来之后，成了一位古典主义者，最终他超越了“古典主义”和“哥特式”的民族与风格界限，变成了一位具有深邃历史眼光的艺术史家，而他对地质、气候、植物和色彩的研究，更促使他以博物学家的眼光来看待南方与北方建筑风格的成因，从而使他的艺术观念最终达到感性与理性、古典与浪漫相融合的境界。当施莱格尔和蒂克等新一代浪漫主义批评家试图以最为激越的方式，重新燃起歌德年轻时代那种对德国文化、对哥特式的热情，鼓吹一种新德意志的、宗教爱国主义的浪漫主义艺术时，歌德却采取了敬而远之的态度。他在晚年更多地从文物保护和建筑史的角度来看待哥特式建筑。在19世纪上半叶，欣克尔等德国建筑师也将哥特式视为祖国的历史遗产，对之怀有浓厚的感情，这是由拿破仑战争所引发的民族主义意识在建筑审美观上的体现。那时，始建于13世纪、于16世纪停工的科隆主教堂，成了德国民族性的伟大象征。歌德后期曾专门访问过这座教堂，他认为它

是所有同类建筑中最优秀的作品。在1842年，科隆主教堂举行了恢复建造的仪式。

在欧洲19世纪哥特式复兴运动中，“哥特式”概念中的贬义色彩被人们淡忘，各种“好听”的更名也未得到广泛的认可，它依然叫“哥特式”。不过哥特式的起源还是一个问题，引发了历史学家的争论。要解决这个问题，必须建立精确的哥特式发展编年史，并对它作出准确的定义。一开始，人们认为尖券是哥特式的最本质特征，但早在17世纪晚期人们就发现，哥特式建筑的尖券直到1100年之后才出现，但早在尖券出现在基督教堂之前很久，伊斯兰建筑师就开始使用它了。后来专家们的注意力集中到肋架拱顶，正确地认定它就是哥特式建筑结构的基本特征。到了19世纪初叶，古物学家们开始进行文献研究，幸运的是，他们在巴黎圣德尼的唱诗堂中找到了这一结构的最早证据，它是12世纪中叶在修道院院长絮热的主持下在旧有结构上改建的。这一点在今天已经成为一个常识，但在19世纪的论争中，要想让法国之外的历史学家承认这一点并不容易。英国建筑师达拉韦（James Dallaway）在《关于英格兰军事、宗教和民用建筑的考察》（1806年）一书中最早提出哥特式起源于法国，立即在英国引起了普遍的反对，但他得到建筑史家惠廷顿（George Downing Whittington）的支持。惠廷顿曾经于1802年—1803年前往法国进行考察，在后来出版的《法国基督教古建筑史纲》（1809年）一书中，将圣丹尼斯教堂定为最早的哥特式建筑。

在19世纪，当有关哥特式风格诞生、发展和传播的历史知识越来越丰富时，建筑理论家和批评家便进一步对于哥特式的关键要素进行研究，并试图对哥特式的本质做出解释。最早的是英国人里克曼（Thomas Rickman）的历史研究，后来还

有法国建筑师维莱奥—勒迪克（Viollet-le-Duc）的功能主义研究，英国作家罗斯金对于建筑的道德批评，等等。现在，哥特式成了一种最诚实的建筑样式，并代表了结构与功能上的进步，它的肋拱原理与新的建筑材料——铁——的结合，将为现代建筑形式的进步带来革命性的变化。哥特式的概念也扩大了，不光包括建筑，也包括了美术；进而，批评家们开始谈论起哥特式文学和诗歌、哥特式音乐、哥特式哲学、哥特式文明、最后甚至还有“哥特人”。

19世纪的地缘政治和民族主义情绪强烈影响了美术史研究，这种民族主义研究旨在确认艺术的种族身份，围绕着现代政治疆界来确认艺术流派，并用学术为狭隘的爱国主义服务。进入20世纪后，此种情况仍继续存在。文艺复兴南方作家所杜撰出来的哥特式起源于北方森林的隐喻，在后世那些鼓吹“人类精神”的批评家的心目中反复出现。最著名的例子是沃林格尔的美术史理论。他将哥特式作为德意志民族精神的象征，与南方的古典精神相对立，为德国表现主义运动开辟了道路。沃林格尔的两分法成为形式分析的有力工具，但其背后即是种族与地域间的对立：北方对南方、抽象对移情、古典与文艺复兴对哥特式。沃林格尔将北方的哥特式精神追溯到遥远的古代，试图论证它与古希腊精神的二元对立的正当性，但正是这种理论取向，后来被国家社会主义用来论证“纯种的”与“退化的”美学观的理论基础。同一位作者的理论，既可以解释极具前卫性的表现主义艺术，又可以被表现主义最凶恶的敌人纳粹党所利用，颇具讽刺意味。

二战之后，统治了西方思想界一个多世纪的历史决定论，遭遇到了科学哲学家波普尔和美术史家贡布里希等人的无情批

判。这种理论来源于黑格尔，常与“民族精神”、“时代精神”等空洞而含混的观念相联系，其思维模式最终导致了集权主义和法西斯主义。同时，美术史学也因地缘性因素出现了极大的变化，这主要是纳粹排犹运动造成了德国美术史家向英美的“学术迁徙”。身处美国的欧洲美术史家得以摆脱地理的局限，具有更为开阔最为客观的国际眼光。潘诺夫斯基在“美国美术史三十年——一位欧洲移民的印象”一文中十分清楚地说明了这一点：“欧洲国家之间由于距离太近而不能迅速协调，又因过于贫穷而不能迅速恢复文化交流，所以多年来这些国家之间的沟通一直处于中断状态。而美国与这些国家的沟通却始终未受影响，或者很快就得到了恢复。纽约就像一座巨大的无线电台，它能够接收和转发无数电台的信号，而这些电台之间却无法相互联系。当初来乍到的人第一次了解到美国的情况时，给他最强烈的印象就是：欧洲美术史家习惯于从民族和地区的疆界来考虑问题，而美国人却没有这种局限性。”^①

在哥特式建筑领域，著名美术史家弗兰克尔（Paul Frankl）的研究可以作为潘诺夫斯基这段话的注脚。弗兰克尔是布拉格人，沃尔林夫的学生，哈雷大学美术史教授，纳粹上台后被革除教职。1938年他前往美国，两年后成为普林斯顿高级研究院成员。1960年，他出版了一生最重要的著作《哥特式：八个世纪的文献与阐释》，两年后又出版了标准著作《哥特式建筑》。弗兰克本人是种族主义的受害者，他竭力排除在学术研究中的一切种族与地域的分类。他认为哥特式是“诺曼人、法兰西人和英格兰人所面临的共同的精神问题”，并不是一个生理学的问题。他的《哥特式建筑》并不像一般教科书那样，按地区流派一个国家、一个国家写下去，而是采取了一种国际主义的观点，将

哥特式看作是一种欧洲现象。他研究的哥特式建筑类型，从礼拜堂和修道院到教区教堂和主教堂，时间跨度近五百年，在地理上涵盖了从那不勒斯到达勒姆的欧洲广大地区。此书是鹈鹕美术史丛书中罕见的具有广阔视野的著作，主编佩夫斯纳一开始想出一本单独的英国艺术书，并已经委托另一位作者撰写英国中世纪建筑，但弗兰克仍坚持将英国建筑写入自己的书中。当佩夫斯纳在他的十分有名的《英国艺术的英国性》中断言存在着永恒的民族特性的观点时，弗兰克则强烈地反对这种强调艺术创造领域中生物学因素的观点，拒绝承认哥特式建筑表明了某种共同的民族特性，尽管他认识到不同民族间存在着不同的各种不同的哥特式版本。

在弗兰克尔之后的现当代美术史研究中，哥特式不再与古典式处于二元对立的状态，人们可以在哥特式建筑与古典建筑的完全不同的外观之下，发现古代传统在哥特式建筑中的延续。将哥特式视为泛欧洲，甚至泛西方世界的一种文化现象，是现代哥特式研究的特点。学者们更关注的是，一种风格从一地到另一地的变化，哥特式惯例与当地文化传统的结合所产生的新的区域性变体，以及一个地区如经济、意识形态和保护人等事实因素对接受某种风格的影响。此外，传统的“中心”观念也受到了挑战，“边缘”地区的研究得到更多的关注。如弗赖冈（Christian Freigang）对于法国南部13世纪下半叶巴黎辐射式发展的重要研究便是一个范例，他质疑了一种传统的观念：13世纪哥特式是以巴黎为中心的。博尼（Jean Bony）是福西永的学生，著名中世纪建筑专家，他将英国从宫廷发展起来的盛饰式提高到法国与德国晚期哥特式源头的地位，从而将法国13世纪文化霸权转移到了14世纪的英格兰，重新调整了民族哥特式与晚期哥特式风格在观念上的疆界。“德国”

哥特式，似乎并非对应于某个单个的政治实体，其定义更为复杂。在这方面，努斯鲍姆（Nussbaum）对德国哥特式建筑的研究具有典范性，他敏锐地将其主题设定在基督教文化一体化力量的上下文中，而不是过去常说的中世纪“德国”甚至神圣罗马帝国的上下文中。中世纪的“法国”也是一个时代错位的实例，需要仔细限定。博尼关于法国12、13世纪哥特式的权威研究，略去了政治、机构甚至神学的内容，因而绕过了历史上的地理因素，集中考察石匠的选择和发明这些具体“事件”对哥特式风格的影响。对博尼来说，法国哥特式是一种进步的风格，一种前卫的风格，但它也是一个不同观念的实验场。

注释：

①E.Panofsky, *Meaning in the Visual Arts*, The University of Chicago Press, 1982, p. 328.

反思批评

REFLECTIONS ON CRITICISM

身份焦虑与爱国主义

Identity Anxiety and Patriotism

中国的历史是一部充满“外患”的历史，除了唐，几乎没有一个朝代没有外患。汉的外患是匈奴，宋的外患是辽金，明的外患是清，清的外患是世界列强，民国的外患是日本，其程度有的是亡国，有的是几近亡国。这就注定了爱国主义与民族英雄享有至高无上的地位与政治的正确性。人民英雄纪念碑上的浮雕，一半是与外患有关的壮举，其象征意义不言而喻。但在工业革命之前，外患变为被侵略乃至亡国，主要是由于内部治理不当（内忧）造成的，生产力先进与落后基本上不起决定作用，甚至经常是征服者落后于被征服者，并在征服后向被征服者学习，最后被其彻底同化。工业革命使这样的历史永远成为了过去，生产力的先进与落后成了国家兴亡的决定因素，于是才有了从洋务运动开始的不断向先进国家学习的中国近现代史。

构改混凝土结构，大屋顶多余了；引进西洋画法，工笔和写意都可有可无了；引进西方技术，不能不引进技术标准和计算单位，于是中国的度量系统废了；引进西洋画法不能不引进其评判标准，于是中国画的评判标准丧失了普遍性。由于西方的技术与艺术是一个不断发展变化的动态值，相关标准自然也不是一成不变的，于是西方的标准就转化成了西方的裁判权或话语权，其结果是“改造中国”与“遵命西方”之间建立了第二等号关系（第一等号关系是“学习西方”=“改造中国”）。在这种等号关系中，越是“改造中国”就越是“遵从西方”，彻底“改造中国”就等于彻底“遵从西方”。这种尴尬将中华民族置于挥之不去的“落后焦虑”与“身份焦虑”的矛盾之中。



王小箭

一、落后焦虑与身份焦虑

学习先进就是学习西方，学习西方就是用西方来改造中国。但“改造中国”几个字说起来无异议，甚至可以比谁口号叫得更响亮，做起来就满不是这么回事了。毛笔改硬笔再改键盘，书法废了；砖木结

这是拙文《中国现当代艺术的被动现代性》的核心议题，应当说，从洋务运动到现在，落后焦虑起了主导作用，身份焦虑是落后焦虑的副产品，而且主要表现在文化领域，在科技领域表现甚微。这首先

是因为，科学技术是硬指标，落后的一方除了向先进的一方看齐，没有其他选择。其次，超越先进的一方或另辟蹊径需要客观条件，不尊重客观条件，硬搞“超英赶美”，只能搞出事与愿违的“大跃进”。在这一领域，落后焦虑就是身份焦虑，落后就是弱者，就是耻辱，先进就是强者，就是光荣。与先进一方差距减小可同时降低落后焦虑与身份焦虑，反之则同时提高两种焦虑。正因这种正比关系，国家毫无保留地提出“引进消化吸收”，科研单位大张旗鼓地宣扬“填补国内空白”，企业家毫无羞愧地山寨外国产品，留学生想把最先进的科技成果带回国。

但在文化领域情况就复杂得多。首先是西方老师对中国学生采取了双重标准，认为中国学生要延续中国的特点，要建“大屋顶”，不要建首都机场3号航站楼、“鸟巢”、“水立方”、“大裤衩”。于是中国学生也认为应当建大屋顶，还配以“越是中国的越是世界的”说法。体现在留学生身上就是梁思成回国后痴迷于木结构和大屋顶，徐悲鸿回来后专注于国画水墨和中国寓意，而且产生了持久巨大的影响力。但西方老师采取单一标准就好吗？应当更糟糕：一切必须向西方看齐，这当然是无法接受的。

其次是中国对于西方文化及其在中国的延伸没有终审权，除了在“文化大革命”中，那种用政治标准来衡量文化的特殊情况下。没有终审权，集体失语是必然的。这并不是说中国评判体系不出文章了，不开会了，而是说文章和开会是无效的。偶尔有效也是因为国外评判体系的支撑，特别是非文字的艺术这一块，比如在音乐、舞蹈、摄影、美术等领域中，基本上是外国评判体系指认某人，某人再指认艺术家，艺术家进而再指认批评家。这时的批评家只是为国外评判体系贴标，没

有任何实质意义。由于艺术市场的定价依据与美术史的选择依据都是有效评判系统，因此，外国评判体系不但成了中国文化产品的定价者，也成了中国文化史的书写着。我想，高名潞从“中国极多”到“整一现代性”再到“意派”，主要目的并非他明说的学理，而是要争回批评话语权、艺术品的定价权、美术史的选择权与书写权。至少我更愿意向这个方向理解。

但这样一来，一方面淡化了更重要的落后焦虑，另一方面也给中国恶劣的评判体系提供了理论支持。有国外背景的“艺术江湖”评判体系固然问题成堆，但核心期刊、教学评估、全国美展构成的三合一官僚体系更糟，后者的确不受国外操控，但应当被划到“改造中国”的范围。这并不是说体制内的人不好，我也是体制内的人，从《美术》杂志到四川美术学院都是，而是说体制的运作机制和运作逻辑目前只能是这个样子，所有人都只能这样做，不然就只能像陈孝信那样离开体制。既非体制又非江湖的第三条道路，至少目前还只能是理想，外加两边都不靠的双重困境。在《中国现当代艺术的被动现代性》中，我还提到国外环境对身份焦虑的强化作用。这种强化作用在我身上的表现是在美国的土地上唱“雄赳赳，气昂昂，跨过鸭绿江”。

我没把这种焦虑带回国内，因为理智告诉我，中国面对的主要还是落后焦虑问题，我的身份焦虑，回国后就会逐渐被落后焦虑取代。但我接触过的海归，多数是把身份焦虑带回了国，河清算是比较突出的一例，也许这与他留学的法国对美国的看法有关。最近遇到一位从法国回来的艺术家，老婆还是法国人，也把被国外环境强化了的身份焦虑带了回来，并打算做成作品。

二、爱国主义与Patriotism

“连外国人都欣赏中国艺术，我们中国的年轻人却看不起我们自己的艺术。”这是我在《美术》当编辑的时候在一次座谈会上听到的。这话显然是爱国的，只要爱国是正确的，这句话就不会错，而爱国又肯定正确的。类似的爱国主义表述还有很多，其中最著名的是“越是中国的就越是世界的”。然而，这些表述基本上都经不起追问。女人缠足是十足中国的，能说它也是十足世界的吗？日本侵华时期，仅在南京就屠杀了30万中国军民，能说“连外国人都杀中国人，我们中国的年轻人却不杀中国人”吗？以“打倒孔家店”为口号的“五四运动”，完全是挖中国文化的“祖坟”，比看不起中国艺术的青年人过火多了，能说它不是爱国运动吗？

在美国的时候，经常听到这种质问，“爱国你跑美国干什么来，留在中国多好”。也就是说，留在国内就比出国爱国，依此类推，穿唐装就比穿西装爱国，画国画就比画油画爱国，练武术就比练体操爱国，教汉语就比教外语爱国，踢毽子就比踢足球爱国，用大刀长矛就比用洋枪洋炮爱国，用毛笔写字比用钢笔写字爱国，拉二胡就比拉小提琴爱国。但是，汉奸卖国贼有几个是跑到外国去卖国的呀？还不都是在中国卖国当汉奸吗？詹建俊的油画《狼牙山五壮士》是爱国主义经典，论爱国，不比任何国画差。我们熟悉的爱国歌曲，有几首是用毛笔作词作曲的呀？又有多少是用民乐演奏的呀？最典型的是国歌，要用民乐演奏，只能是对国家形象的调侃，建国60周年阅兵式上演奏的乐曲也是一样。

那么问题出在哪里了呢？我认为，关键就在这个“爱”字上。“爱”意味肯定和赞扬，否定和批判如果不代表仇恨，至

少也是不爱的表现。于是“爱国”就应当是对中国各方面的肯定和赞扬。但如果中国的各方面都是应当肯定和赞扬的，“改造中国”的理由又在哪里呢？改造中国前提只能是否定和批判，不可能是肯定和赞扬。于是“爱国主义”就和“改造中国”形成了对立关系。接下来的问题是，西方也有爱国主义的说法，叫Patriotism，西方国家都在不断地自我改造，爱国和国家改造怎么就没有相互矛盾的问题呢？

首先，他们的国家改造是来自内部的自我否定与更新，更新了之后还是自己。而中国的自我否定与更新基本上是外国替代，更新了之后就不是自己了，李鸿章时代的“洋务运动”，邓小平时代叫“引进、消化、吸收”，都是把外国替代作为自我更新的手段，也就是否定自己，肯定西方。

其次是因为西文的Patriotism没有“爱”的意思。在法文中，Patriotisme来自patrie（祖国），patrie又是来自père（父亲），父亲的国家就是祖宗的国家，这在父系社会是讲得通的，因此，Patriotism的准确词义是“祖国主义”，而不是我们通常翻译的“爱国主义”。西方语言的构词法不是不能把“祖国主义”变成“爱祖国主义”，在Patriotism前面加上phil-或phila-就可以了。英语里的philosophy（哲学）中的phil-就是“爱”的意思，sophy是智慧的意思，同族词有sophisticated，意思是费解、费思量。Philadelphia（费城）中的phila也是“爱”的意思，delphia是兄弟的意思，所以费城的意思是“兄弟之爱”。但是他们没加这个表示“爱”的前缀。如果“祖国主义”意思模糊，我们可以叫做“为国主义”或者“强国主义”。只要对国家有利，肯定与否定，批判与赞扬，坚持与改造，就都是对的。

三、从“洋务运动”到“引进、消化、吸收”

从“洋务运动”到“引进、消化、吸收”，这个过程构成了中国在世界列强的威胁下被动现代化的历史，方式是向列强学习，先向西方列强学习，在苏联十月革命后，又向苏联学习，然后又反过头来向西方学习。同时期的中国艺术也是如此，最明显的就是留学对象国的选择，即先是选择欧、美、日，然后选择苏联，然后又选择欧、美、日。

这是中国历史上一次天翻地覆的变化，乃至彻底颠覆了“胡说八道”的含义。这里的“胡”是指胡人，胡人是中国历史上对外国人的统称。由于彼时中国人的优越感与文化自信，因此把胡人的言行当作错误的象征，类似的词汇还有“胡诌”、“胡来”、“胡闹”、“胡扯”、“胡乱”、“说胡话”，在“胡搅蛮缠”中，“胡”和“蛮”形成了等号关系。这种局面到郎世宁（1688年—1766年）供奉中国朝廷的时候还保持着，他的同龄画家邹一桂（1688年—1772年）对当时他所见到的以写实见长西洋画的正面评价是“学者能参用一二，亦具醒法”，这是因为他反对苏轼“形似为非”艺术主张，但总的来说他是鄙视西洋画的，用他的话说就是“匠”气，因此不能入“画品”。面对邹一桂的鄙视，郎世宁还不能称为“洋人”，而只能称为“新胡人”，从时间上看，他带到中国的画法应当是巴洛克或洛可可风格。

1840年是法国印象派画家莫奈出生的年份，这一年爆发了对中国历史产生决定性影响的鸦片战争。在20年后的1860年，洋务运动在中国登场，希望“师夷之长技以制夷”，但“中体西用”的保守疗法却未能奏效，接踵而来的一次又一次

的失败，“新胡人”的地位也与日俱增，并最终变成了“洋大人”。从此“胡说”（外国人说）、“胡来”（外国人做）就变成了敬畏和尊崇的事情。在我小时候，“洋火”、“洋车”、“洋灯罩”、“洋布”、“洋铁桶”、“焊洋铁壶”、“洋胰子”还是上一代人的常用词，“洋气”和“土气”则是当时都市文明的重要价值尺度。这是一个师法西方，实现自身现代化的社会，在语言和价值观上的必然反应。新中国的成立使中国得以在和平环境下加速现代化进程，“土洋结合”、“土洋并举”成了此后工程建设的普遍模式。1956年，第一辆解放牌汽车下线，从此，“洋”打头的工业品逐渐去掉了“洋”字。到“文革”末期，“三转一响”开始在中国家庭普及，中国已经能够生产出基本满足国内经济建设与人民生活需要的大多数产品了，尽管品种单调，质量不高。

改革开放可以说是中国有史以来规模最大、持续时间最长的“洋务运动”，对西方物质文明和精神文明的全面“引进、消化、吸收”持续了30年，而且还在继续进行中。今天，中国产品已充满世界货架，外国品牌及其“山寨版”也全面渗透到了中国人的生活中，日立冰箱、三洋彩电、诺基亚手机、微软操作系统、麦当劳、韩国烤肉、巴西烤肉、日本料理、绿箭口香糖、耐克运动鞋、polo衬衫、MSN聊天工具、雅虎邮箱、佳洁士牙膏，以及几乎所有外国品牌的轿车等等，都是这一现象的标志。从改革开放后第一次参加奥运会到主办奥运会，从留学热到回国热和出国旅游热，从“勤俭建国”到“拉动内需”，从出国参展到邀请外国艺术家参展，从中国艺术家落户西方，到西方艺术家落户中国，中国的确变了，它已经与世界“绞”到了一起。最近更从广州传出三个美国人偷渡到中国找工作的奇闻。经济的相互渗透与人口的跨国流动，的确冲击

和淡化了传统意义上的民族与国家概念。黄永砗、杨诒苍、王度算中国艺术家还是法国艺术家？古文达、张洵是中国艺术家还是美国艺术家？徐冰到四川美院讲座算是中央美院副院长还是美国艺术家？高名潞算美国教授还是中国批评家？北京的阿拉里奥画廊算中国艺术机构还是韩国艺术机构？798里的尤伦斯的国籍又怎么算？望京的韩国居民及其后代算韩国人还是中国人？广州的非洲商人及其后代算哪国人？“遥远的东方有一条龙”已经成为过去，因为东方不再遥远，龙身上的外国因素已经把龙的原有特征改得似是而非了。

四、从“敌人给我们造”到“我们给敌人造”

“没有枪，没有炮，敌人给我们造”是全国人民都熟悉的经典爱国主义歌词，里面说得很清楚，不管谁造的工具，只要为我所用就可以了。人有我无，敌有我无，对于一个落后的民族和国家太正常，这当然不是什么光荣的事情，也不是我们的愿望，但在自己无法制造但又必须使用的情况下，用敌人造的也比没有强。中国在科技领域的落后，普遍估计在50年内不会改变，文艺除了用作社会变革的工具，通常要滞后于政治、经济、科技。即便同步，也还要落后50年。

今天的艺术，市场起了关键作用，而中国富人的消费取向，基本上是排除当代艺术的。炒家和国外藏家捧红的市场是虚假的市场。中国当代艺术体系建设用了30年时间，藏家群体的培育恐怕也要30年，把保值增值目的变为身份和享受目的，没有5到10年时间估计是做不到的。信息的全球化只能是加速中国当代艺术创作与世界同步，不可能使中国藏家群体与世界藏家群体同步，而依靠国外藏家，也就是无需国内批评体系确认的中国当代艺术，只

能算是半成品，因为没有批评介入的当代艺术，只是一堆材料的组合。在这种情况下，中国当代艺术与艺术批评很难走出尾追宿命。尾追当然不光荣，更不是我们的愿望，而且会同时导致我们的落后焦虑与身份焦虑。但既然我们的被动现代化没有什么可耻辱的，那么艺术的被动现代性也就没什么可耻辱的，反而正好体现出被动现代化的国情，就像“敌人给我们造”的歌词正好反应了当时“没有枪，没有炮”的现实一样。在这种只能从敌人手中获得武器的情况下，问题就不是自己能不能造枪炮了，而是如何把敌人造的武器用好。最好比敌人还用得好，这样甚至比虽然是自己造，但是不好用或用不好还要好些。“我们都是神枪手”，讲得就是用得好。我的符号分析工具，就是法国造的，但我敢说，不比法国人用的差。这并没有什么可奇怪的，驾驶进口苏27战机的中国飞行员比苏联飞行员用得好，绝对没有什么不可思议的。开福特汽车的中国驾驶员比美国驾驶员开得好更不稀奇了。我在纽约街头画像的时候，亲眼见到中国艺术家的素描肖像普遍比外国艺术家画得好很多，相比之下外国艺术家简直不能算会画画。

类似的事情还有乒乓球、芭蕾舞、奥运场馆。乒乓球是中国的国球，普及程度和运动水平在全都是世界最高。芭蕾舞剧《红色娘子军》在中国家喻户晓，确如中央芭蕾舞团团长赵汝蘅所说“这个戏是人民的”，在芭蕾舞的故乡法国也很受欢迎，并且是在巴黎歌剧院上演的。水立方和鸟巢建在北京中轴线的两侧，加上首次举办奥运的重要性，其国家象征意义不言而喻，在世界上也得到充分肯定。但它们但都是传统在国外，中国是后来居上。没听说过谁因为乒乓球来自西方就不为中国队喝彩了。中央芭蕾舞团不但有《红色娘子军》等自编作品，还有大量复制外国作品，也没引起什么身份焦虑。奥运场馆丝

毫没有中国传统建筑的痕迹，在风格和技术上都属于世界领先，甚至可以说是超越后现代建筑的作品。

还有一种我们通常没有想到的情况，就是“我们给敌人造”的问题，它是“敌人给我们造”的反命题。二者之间的逻辑选项是，1、如果“敌人给我们造”是不可取的，那么“我们给敌人造”就是可取的。2、二者都是不可取的。3、二者都是可取的。那么，有没有“我们给敌人造”的事情呢？中国已经成为第一出口国家，世界上不进口中国产品的国家几乎没有，因此，只要世界上有和中国敌对的国家，“我们给敌人造”就是事实。对此，我们不会认为有什么错误，反而认为这有利于中国经济的发展和增加就业机会。

现在，中国和世界基本上形成了高端产品“敌人给我们造”，低端产品“我们给敌人造”的相互关系。可以说二者都没有什么错误。当然，出口高端产品才是我们的愿望，但现阶段不现实。最典型的“我们给敌人造”是乒乓球海外兵团，先是输出教练，为“敌人”“制造”运动员，然后是自己“制造”的运动员为外国效力打败中国运动员。至于对越自卫反击战的时候敌人用了我们援助的武器，那是后话，因为援助的时候还是我们给“朋友”造的。但无论如何，从“敌人给我们造”到“我们给敌人造”，中国的制造业有了巨大进步，已经能够独立设计和制造“歼10”战机和“99式”坦克等先进武器，更不要说枪炮了。

也许，如果有像《红色娘子军》那种国内外都叫得响的艺术作品，中国美术界的身份焦虑就不会像今天这么强烈了，因为如此成功的作品，不但能赢得受众，还能赢得国际话语权和裁判权。《收租院》和《农奴愤》相当于美术领域的《红色娘

子军》和《白毛女》，但在国内外都没有取得后者那样巨大的成功和影响力，自然也无法提高中国在美术领域的话语权和裁判权。这种情况应当怪国家还是艺术家？怪中国观众还是批评家？抑或空间艺术本身就无法产生时间艺术那样强大的震撼力？这里，本人只能提出问题。

五、“古已有之”与“外国人玩剩下的”

这是两种常见的说法，都带有民族主义色彩和焦虑成分，“古已有之”与身份焦虑有关，“外国人玩剩下的”与落后焦虑有关。两种说法集中体现在美术界对抽象艺术看法上，书法和太湖石是“古已有之”的抽象艺术和抽象艺术是“外国人玩剩下的”，这两个判断句分开看都有道理，但联系起来看就成问题了。如果是中国“古已有之”，那就只能是中国“玩剩下的”，西方换个说法接着玩。如果是“外国人玩剩下的”，中国“古已有之”就不能成立。稍有逻辑学常识的人都会明白，这种相反的命题，只能有一个是真的，或者二者俱假，不可能俱真。但在不讲逻辑的国人那里，恰恰是二者俱真。但即便二者俱真并且没有矛盾，也不能构成取舍的充足理由。因为同样的“玩法”，在不同的时间、空间语境中，意义是不一样的。所以，过去玩过的现在可以重新捡起来玩，中国人玩过的外国人可以重新拾起，外国人玩过的中国人也可以重新拾起，而且都可能玩出新花样来。

“古为今用，洋为中用；百花齐放，推陈出新”讲的就是这个道理，只是在落实上出了问题。显然，只要我们陷入落后焦虑，就会产生身份焦虑，并在两种焦虑的控制下不知所措，最终无法逃脱“油画民族化”与“国画现代化”的思维模式。我想，新中国两个30年应能构成一个完成

时了，我们可以静下心来想一想，做一点面对内需，而非与西方一较高下的小事情了。比如，给《红色娘子军》主要演员和中国著名运动员画像，通过他们在国内的知名度和受欢迎程度拉动肖像画的内需，《红色娘子军》当年的痴迷观众，很多已经成为富人，但现在他们只能收集到光碟、视频、照片，肖像画基本上是空白。既然靳尚谊可以为彭丽媛画肖像，其他艺术家为什么不能为其他明星演员画肖像呢？既然可以调侃中国形象，为什么不能选择美化中国形象呢？中国消费者有钱，中国艺术家写实功夫好，但中国的肖像画市场基本上还是空白，而且不受落后焦虑与身份焦虑的左右，为什么不尝试一下呢？有那么多艺术家在国外靠街头画像生存，难道就不能在国内专事名人肖像创作？在西方，艺术社会学主要是研究艺术与社会需求之间的关系，而不是艺术对社会的反映。下面我引用一位《红色娘子军》迷在自己博客里的呼唤与愿望，希望大家有耐心读完。

菁华姐：“很久没有看到你的消息了，最后一次还是数年前鲁豫对您的采访，近来好吗？欣慰的是有您的影像资料，经常看。我经常在做一个梦，梦见您穿上红舞鞋重返舞台，全国人民欢呼雀跃……赞美的辞藻我没有墨客们说的漂亮，也没他们多，当得知您离开“中芭”的时候我很难过，您不仅仅是中国芭蕾的代表，更是热爱中国芭蕾人的精神支柱，我是多么期盼您重新站在中国的文化前沿，和您一起战斗过的伟大的创作者们再创辉煌，中国文化的阵地还要您们去占领。让人们重新燃起激情。我很不服气，会唱一两首歌就敢称歌唱家，会讲一两个笑话就能当劳动模范，成名就圈钱、吸毒，5000年的文明只剩这些了？跳芭蕾太辛苦了，10岁练到20岁，真正能上台的时间区区几年，每个演员付出的绝不比一个奥运会冠军少，得到

的应该算是可怜，我想这就是燃不起激情的一个原因吧，但我坚信，一部红色娘子军，肯定比一万个扫黄打非办公室管用。多年来，有几个电视台播放过？记得当初，您们50天演了49场，那个时代不提了，伤人伤心。”

“我们一起做个梦吧，我特别想为中国芭蕾做点什么，假如我很有钱，我会为“中芭”建一个公寓，每个演员分一套，这是我的梦想，假如“中芭”能把红色娘子军带到台湾，我补助10万元，这是我的期待。”

我想，如果哪里能买到“菁华姐”的肖像画，这位博友是不会吝嗇的。国家大剧院出资收藏中国著名演员肖像、重要文艺和团体收藏本团著名演员的肖像，应当也是有可能的。此外，这些作品基本上都会成为真正的藏品，拿到二级市场炒作的可能性不大。后声明一下，我没有号召艺术家都去画名演员肖像的意思，只想举例说明摆脱两大焦虑的某种可操作办法。

六、后奥运时代与中国创意产业

新中国成立后的两个30年，第一个是纵向比较的30年，也就是把新社会甜与旧社会的苦相比较，目的是巩固新生政权。第二个30年是横向比较的30年，也就是与发达国家与“亚洲四小龙”相比较，目的是缩小与发达国家的差距。纵向比较强调了社会主义的优越性与新社会的幸福，当然不会产生落后焦虑与身份焦虑，即便是“一穷二白”，有“最新最美的图画”与“艰苦奋斗”的心理支持，也不会造成落后焦虑，反而能提高决心和信心。横向比较首先就是找差距，在突破前30年路线的制约的时候，落后焦虑被对过去的批判和对未来的希望所掩盖，随着“新时期”激情被新问题困扰所取代和对外交流的不断

扩大，落后焦虑和身份焦虑便逐渐浮出水面，并最终形成了普遍的选择困境。

2008年北京奥运会被普遍认为是中国找回自信的标志，金牌数量第一背后是以钢铁产量为代表的无数工业品的产销量第一，加上奥运会建筑在造型、结构与功能上的水平，以及豪华的开闭幕式，中国人的自信指数达到了空前水平。美国金融危机的爆发，中国汽车销量连创世界第一，60年国庆阅兵式上展示的先进国产装备，即将超越日本成为世界第二大经济体，所有这些都起到了巩固和提高“奥运”找回的自信的作用。“3G”已经成了一个时髦的国际话题，中国的“经济原子弹”正在改变世界政治和经济的格局，但在对外部形成强大冲击波的同时，内部社会也在经受激烈核聚变的煎熬。加上劳动密集型产业的崩溃和全面产业升级的压力，刚刚找到的自信很快被浮躁、迷茫、焦虑所消解，前途好像再一次迷茫了。

“后奥运时代”的到来意味着再一次摸着石头过河开始，第一块摸到的石头就是“创意产业”，它被列入了温家宝的政府工作报告。可以预料，“创意产业”就是下一个30年中国经济建设的目标之一了。在一个被应试教育彻底消灭了创意的社会，怎样启动“创意产业”呢？中国再一次面对“一穷二白”的国情，这次是“创意”领域的“一穷二白”。从小听父母的话当乖孩子，上学听老师的话当三好学生，工作听党的话当优秀共产党员，这样的社会在国外的创意产品面前，除了满山遍野的“山寨版”，还能做些什么呢？今天是绝望的大学教授面对绝望的大学生，明天只能是绝望的“创意产业”面对绝望的“失业大军”创意产业是“改造中国”的最后一步，至此，中国已经从学西方的洋务运动和引进消化吸收变成了“国

务运动”和率先研发制造。这时，落后焦虑应当转变为创意焦虑，身份焦虑应由落后焦虑的副产品变为创意焦虑的副产品，同时再来一次自我文化批判。Necessity is mother of invention（需要是发明之母），这是我读大学时第二外语课本中的一句话。但是，过去中国人的需要都是有我无促成的，洋务运动和引进消化吸收都是为了解决这个问题，在这种情况下，中国人根本用不着知道中国需要什么，只要知道外国已有的哪些中国还没有就行了。“山寨版”已经拉平了中国与国外的需求差异与技术差距，它既然能盗版外国创意，就能支持中国创意，在满足中国内需的同时满足国外需求。在艺术品方面，我相信中国的内需是多元的，既有机构与收藏家的内需，也有附庸风雅的富商的内需，以及白领提高自己家居品味的内需。当然中国当代艺术的内需还要有相当长时间的培养，只要还靠外需拉动，落后焦虑和身份焦虑就依然要在中国徘徊不定，对中国美术史起决定作用，尽管我们非常不情愿。

文化主权与身份

Identity Anxiety and Patriotism

有关我的回到中国问题情境这一命题，《进入历史主义批判的艺术》是其中的一篇，这篇评论发表在《1996年上海首届双年展学术讨论会论文集》中，也发表在同年的《画廊》杂志上，1998年我在《读书》杂志上谈的也是让中国当代艺术回到中国本土问题情境，我的《走出后殖民主义时期与中国当代艺术制度的转换》中专门有一节“自己的艺术，自己的观众”，是一次在中国美术学院的演讲，后来发表在2002年中国美术学院出版社的《人文艺术》中，因为要回到真正的中国问题情境才有了我对中国后殖民主义艺术的批判，2000年上海双年展，我在上海美术馆的主题演讲就是《上海美术馆不应该成为西方霸权主义在中国设在一个摊位》，结果这些观点起先还被海外唐人街文化学派（未成形）说成是民族主义情绪。一直到2005年我在北京参加高名潞策划的“墙”展研讨会上的发言——《艺术同样要为人权而工作》，用我的“更前卫艺术”理论提出中国当代艺术进入中国特定问题情境的重要性，我一直在用“中国问

题情境”与“中国符号”区分开来，“中国问题情境”是正在发生的事，而“中国符号”是被“它者”化的标本，对相对主义文化理论与后殖民主义理论的共同研究是我的写作背景，《艺术，不是种族的巫术》就是我的这种研究的证明，这篇文章发表于1993年台北的《艺坛》杂志第1期上，1994年发表在《江苏画刊》上，我在《进一步退十步：评高名潞的中国现代性》中重述了该文中的关键性内容。

2001年，我在《拿肉麻当有趣——在西方殖民与中国被殖民文化政策中的蔡国强》中已经说过这样关键的问题，西方的“东方学”标准就是相对主义文化模式以后出现的问题（“中国符号”也是这样出现的，所以它不是什么中国人自己的符号，而是西方霸权规定出来的符号），相对主义文化理论表面或者本意上是尊重边缘文化，但因为相对主义文化理论用的方法论是田野调查和收集异族与普遍主义文化相异的内容，结果将人类所共通的或者共同的东西都排除在相对主义文化理论之



王南溟

外，以至于相对主义文化理论一旦与霸权主义结合在一起，它就会以一定尊重边缘文化的假象而推行限制边缘文化的霸权政策，尤其是限制人类共通文化的发展，从而将边缘文化变成了标本文化。萨义德为什么要批判“东方主义”，就是说了这个道理。如果萨义德不是这样用否定性命题去批判后殖民主义的话，那也不等于我不能将后殖民主义理论予以“否定性”的转换，其实后殖民主义理论重点不是批判文化的普遍主义，在殖民主义结束以后，当普遍主义开始转向主动汲取而不是被迫接受的时候，它不是殖民心态而是边缘文化主体的“主体性建构”，因为“中国符号”就是相对主义文化通过西方霸权而形成的一种后殖民，如果没有后殖民就不存在“中国符号”这个关键词，而是各种族之间的文化的平等交流及其本土文化有自由选择的“文化主权”。

我们一直在批判普遍主义文化理论，认为普遍主义文化理论是西方霸权主义，而不知道相对主义文化理论其实也是西主霸权主义理论，问题不在于这种普遍主义和相对主义的词义，而在于语境，因为如果“文化主权”被当作一个前提的话，原边缘文化的种族就可以与普遍主义文化构成一种“互为主体”的关系，这种互为主体的文化使得原边缘文化，既不被普遍主义文化霸权所殖民，同时也能实现原边缘文化的“跨文化超越”，原边缘文化正是通过这种“跨文化超越”才不至于在要么被西方的普遍主义标准殖民，要么被西方的相对主义标准殖民。从“中国符号”的中国当代艺术到“回到中国问题情境”的中国当代艺术之间的转换就是这种“跨文化超越”及这种文化主权的主体性建构在艺术中的反映。而我们如果只相信相对主义文化理论能让西方霸权不再霸权那等于不了解相对主义的底细。《大地的魔术师》、奥利瓦的“东方之路”、哈罗德·

塞曼的《威尼斯收租院》，确实支撑起了“唐人街文化学派”的脊椎骨，我的《哈罗德·塞曼搞坏了中国当代艺术》发表在2005年《画刊》（原江苏画刊）上，之前，我的批评文章说得都很明确，《大地的魔术师》只是一次边缘文化的巫术展，因为尽管我们看到了边缘文化进入西方的展览，但是什么样的艺术进入了它们的展览和为什么是这种艺术而不是别的艺术进入西方的展览，说得更绝对一点为什么中国艺术家只有在西方展览才叫成功而在中国展览就不算成功，而西方艺术家却不是这样，这就不就是展览来谈展览所能谈得清楚的，这里面就有一个国际交往与国际霸权秩序的问题。所以，在西方的边缘文化的艺术展览在进入这个国际交往中就已经偷换了边缘文化的生产与接受程序。这才是我的后殖民主义当代艺术史研究的着眼点。

正像我已经分析了普遍主义文化标准和相对主义文化标准在不同的语境中的不同现象，那么我们就可以像分析相对主义文化霸权那样分析“文化游牧”。由于相对主义文化同样是殖民历史的派生物，因为这种边缘文化的相对主义特征也是西方规定出来的，所以相对主义文化理论与后殖民主义霸权政策在规范边缘文化的时候，就删除了与普遍主义文化对话的各种可能性，并有意规定边缘文化只能是边缘文化，否则的话就不承认它的文化价值，所以“中国符号”、“中国性”、“中国身份”就是这样被规定出来的，当“中国符号”、“中国性”、“中国身份”得到了西方霸权的肯定，也即意味着边缘文化对普遍价值的寻求的权利给取消或剥夺了。

这就是我要说的，如果我们的处境是“中国符号”、“中国性”、“中国身份”，那我们就不能笼统地谈论“文化游

牧”，“文化游牧”从其背景来说是西方相对主义文化理论的霸权产物，从当下的现实来看，就是一个新殖民主义的文化消费，正像“大地的魔术师”展览用的理论是相对主义文化理论，而“文化游牧”用的也是相对主义文化理论。

对文字的阅读是需要语境的，对“大地的魔术师”展览的策划人马丁的一段文字的阅读也一样，我们无法抽掉西方国家政策与国际政策对边缘文化的支配权来看艺术的国际交往，然后我们也无法抽掉这种西方对边缘文化的支配权来读马丁的这段话，2002年马丁在《治疗的艺术的》展览前言中说：

一直以来有不少展览以询问身份或“游牧”状态(身份)跨越旅行和穿越边界等问题为主题，但从来没有一个展览有勇气来质问我们的体制及其范畴，包括艺术对工艺、宗教对个体和社区对世俗，个人和社区等范畴。这种质询需要我们对几个世纪以来一直使用的艺术史写作方式——即完全欧美中心的方式——进行真正的修正。

那些丑闻似的限制性术语诸如“国际艺术”和“国际展览”等等现在应该转换为真正对其他占人类四分之三人口的所有非西方国家开放。

马丁的话确实很煽情，可以让处于边缘文化的人出一口怨气，但问题在于马丁说这个话的时候，他背后的靠山是西方而不是非西方，他要让展览向非西方国家开放，但是这种开放是西方对非西方的开放，而不是非西方用自己的文化主权与西方进行对话的开放，所以尽管有了非西方艺术在西方的展览，或非西方艺术也进入了西方艺术史写作，但还是在非西方主体缺席的情况下的展览和写作，就像我们现在看到的西方的黑人政治，虽然用的黑人，而这个黑人已经从潜意识中体现了白

人的意志，这就是为什么马丁做了“大地的魔术师”结果还是以“欧美中心”去第三世界猎奇和寻觅异国情调(这个也已经成为定论)的原因。能够“文化游牧”是皆大欢喜，但问题在于原边缘文化一方的“文化游牧”有没有主体性，是谁让你游牧，是谁定的游牧内容，然后就像相对主义导致了异国情调那样，用相对主义理论规定出来的“文化游牧”对主导方来说是享用异国情调，而对被接纳一方来说就是提供异国情调。这时“文化游牧”其实就与地摊旅游文化和风情性的群众娱乐活动结合了起来，成了西方的一个“它者”，并完全让西方霸权成为“文化游牧”的导游，他要把你领到哪里你就跟到哪里。

举例来说，长城可以说是“中国符号”，我在高名潞的“墙”展研讨会上也举了一个与“墙”有关的图片《手印墙》，就是沙兰镇小学因洪水卷走一百多个小学生，这些小学生在水中挣扎而在墙上留的手印，后来我将这个演讲《艺术同样也要为人权而工作》发表在“美术同盟”和《读书》杂志上。我要与周彦讨论的是，长城是中国符号，但我们无法在“中国符号”一词中搜寻到沙兰镇小学的“手印墙”，这样，沙兰镇小学的“手印墙”是不是在中国呢？我还有一篇文章《从渠岩的新作〈权力空间〉谈起》，也发表在“美术同盟”上，其中评了一组图片，图片上是美国简陋的政府办公楼与中国豪华政府办公大楼的组合，主题是“美国太穷？中国太富？”虽然我们无从“中国符号”中搜寻出中国豪华政府办公大楼这个符号，但它就不是中国的问题吗？这也就是说，如果艺术要用“中国符号”，那也就意味着这些中国问题都不能在艺术中受到重视并予以言说(有关“艺术是一种舆论”的论述在我的《观念之后：艺术与批评》一书中)，这就是“中国符

号”与我的“中国问题情境”之间的区别，“中国符号”无法关注到一个活生生的中国。这是我反对“中国符号”而要让中国艺术转入到中国问题情境中的原因，也是我反对后殖民主义中国艺术的原因，本来是这么复杂的中国，到最后艺术家都只做这几个“中国符号”，那么中国艺术终于变成了“中国符号”的劳动竞赛。

当然，上面两个例子都是我的“前卫艺术”理论在具体评论中的运用，我再举一个艺术家的作品作为例子来讨论有“中国符号”和“世界符号”这种分类的问题。许晓煜的《超级形象》就是，她的作品将印有美国星条旗的日常用品如衣服、包、打火机、球拍等，请人拍或者自己拍成图片，这是被我认为做的很好的图片作品，但我们不能说许晓煜因为用了星条旗就是“美国符号”，星条旗虽然是美国，但它在产品上的星条旗就是中国本土的。许晓煜还有一组图片一样地好，叫《代用品》，就是将假睫毛等等伪装自己的假东西拍下来组合在一起，虽然这也不是一味的“中国符号”，但却是中国人生活的一个侧面。

“去中国符号”、“去中国性”、“去中国艺术家身份”，不但不是殖民心态，而恰恰是对文化主权的坚持，中国当代艺术应该是进入中国问题情境的艺术而不是后殖民主义的“中国符号”的艺术，那么这种艺术，它的生长点在中国、展览在中国、批评在中国，观众在中国，由于它的问题情境是开放的，所以这种艺术主题又是无法预见的和不能被事先规定的，这就是我说是“文化”是一个动词而不是一个名词，这个我已经在《上海美术馆不要成为西方霸权主义在中国设的一个摊位》中说过。然后在国际交往中要用我们自己的问题情境提供给不了解中国问题情境的观众以了解，就像西方艺术家的作品

首先这些作品是针对他们本土，然后通过了解他们的本土来了解他们的艺术，这个就叫是艺术交往上的“互为主体”。

这就等于说，用“中国符号”才是殖民心态，因为当我们在说什么是“中国符号”，什么不是“中国符号”的时候，其实都是将话语权让给了西方霸权主义。西方人说这是“中国符号”，我们就说这是“中国符号”了，所以不要举什么沃霍尔用美国符号，基弗尔用德国符号，我还要加上英国“感性”艺术用英国符号。2002年我在大英博物馆作《唐人街文化：国际舞台上的中国当代艺术》的演讲，就有一个西方听众问我这样的问题，英国艺术家也用自己的符号。但是这个西方听众不知道中国内情。“中国符号”是被西方后殖民主义（其实也是相对主义文化理论）限制出来的，所以在萨义德的论述中就是西方人的“东方学”，美国艺术家也好，德国艺术家也好，英国艺术家也好，他们哪里会受到中国的限制，说什么才是美国符号，什么才是德国符号，什么才是英国符号，倒是有一个笑话，上海有一个“一城九镇”的城市规划，设想是要请各个国家的建筑设计师设计该国风格的建筑，然后像外滩那样再建一个万国建筑博物馆，这个设想一出来就受到很多专家的质疑，当时就有一个德国建筑师说，我也不知道德国风格是什么？

本来用“中国符号”看中国艺术是西方人的一种后殖民霸权政策，然后这种政策也被中国批评家所用，也跟着西方人用“中国符号”的霸权政策去评论中国当代艺术，或者也用“中国符号”的标准去介绍中国当代艺术，然后一看到金锋的《秦桧夫妇站像》马上就认同为“中国符号”作品，一看到王劲松的作品中的“拆”字，也说这是“中国符号”的作品，还被评为了“中国符号”的典范，这种颠倒看作

品的先后，即先看有没有“中国符号”然后确定是不是中国当代艺术的方法，不但不能真正进入中国当代艺术的评论，而且明显是在进行新殖民主义的诱导，在没有什么“中国符号”的情况下一定要加一点“中国符号”。其实像这样做评论会非常省事，可以省事到不动脑筋，就像西方人看中国的作品不动脑筋那样，但其结果只会影响到对作品的真正评论，王劲松的《拆》因为有了个“拆”字就被作为文字作品甚至是中国书法来解读，是被我一直反对的，虽然我没有写成文章。其实“拆”的背后不是“拆”字本身，关于这个“拆”，它首先不是北京的四合院被拆了而破坏了传统建筑这样一个问题，也首先不是什么中国的高速发展与“拆”之间的关系，“拆”足以能让我们思考的是：一个由人权法带来的物权法的不发达，而这种人权法和物权法都不是“中国符号”，因为中国以前是没有人权法与物权法这个概念的，这个概念来自于西方。或者说关于“拆”我们还有很多表达法，但为什么我们偏偏要认这一个“拆”字呢？金锋的作品《秦桧夫妇站像》也是如此，它首先不是一个旅游景点的“中国符号”，而是一种集体无意识（本土）与人权（西方传来的思想）之间的冲突，这种问题情境已经是本土与西方之间你中有我，我中有你了。

“批评性艺术”是“更前卫艺术”理论中的一个核心概念，如果没有“批评性艺术”这个核心，那么就没有“更前卫艺术”，而且整个前卫艺术都是“无聊艺术”，关于这一点我都有比较详细的论述。我再举例来说。在《中国符号的劳动竞赛：徐冰与谷文达》中，我有对什么是“中国符号”，什么不是“中国符号”的例子，而且说得很有针对性。就作品如何从异国情调转化成进入中国问题情境，进一步说如何成为我的“批评性艺术”，

我举了张健君的《老年迪斯科》，《老年迪斯科》是我对张健君作品的修改，修改的方法是我只取张健君作品的一半，这个作品第一次展出是1996年上海双年展上，当时的作品是地上一个阴阳图，然后像舞厅那样有灯一闪一闪，墙的两边是两排录像，一边是西方人打太极拳，一边是中国人跳老年迪斯科，作品的意思是文化的误读和阴阳循环。这件作品如果就这样做，这是一件“文化游牧”的作品，从积极的意义上来说，这是一件共享异国情调的作品（其实不是共享），但霸权秩序下的“文化游牧”不可能深刻理解他者文化及其在特定语境中的意义，而只能是文化的娱乐项目，到最后就像我说的地摊旅游文化和风情性的群众娱乐活动。对艺术来说，只有“批评性艺术”才能让表面的“文化游牧”进入各文化语境的深度判断。我去掉了张健君作品中的“阴阳图”这个“中国符号”，去掉了西方人打太极拳的这种“文化游牧”（西方人打太极拳只是极少数人的东方癖，就像西方有人都用禅宗治疗忧郁症是东方癖一样，其实在西方治疗忧郁症的方法很多，不只是禅宗一种，而且就治疗忧郁症来说，用禅宗的人占不到多大的比例，不能说有某些人用禅宗的方法，就能证明禅宗有普遍性的价值），所以我只选了张健君的一段老年跳迪斯科的录像，这个老年迪斯科是将迪斯科改造成集体舞，当年，每天清晨都有老年人跳着这种集体舞，就像跳“忠字舞”那样，所以老年迪斯科与西方的迪斯科一比较，就可以让我们知道中国的专制主义是如何对西方的自由主义文化的迪斯科进行重新编码的。并且这种专制主义编码又是如何被潜意识所认同的。以此为例，我在提出本土的问题情境中的“本土”概念的时候，这个“本土”并不对应“中国符号”，而是离开“中国符号”的对“本土”语境的强化，当然我们还可以对它其它作品加以改造，1990年代，上海有很多的广告牌子，

上面不是做广告，而是写着邓小平的一句话口号——“发展是硬道理”，倪卫华、王家浩将这些广告牌拍了下来变成了《发展是硬道理》的图片，所以王劲松的“拆”与倪卫华、王家浩的《发展是硬道理》放在一起，变成一个小组的作品，就能够将王劲松从“中国符号”的解读中解脱出来。

我们现在生活在网络之中，还有我们大小使用的抽水马桶都是西方引进的，但它确实是我们生活的一个组成部分，包括坐的飞机与汽车，这些都不是“中国符号”，这些东西在西方有，在本土也有，所以说，与封闭的地图完全相反的本土是，中国的SARS源于本土却也是美国要面对的问题，“9·11”是美国的事件，但中国也要参与到“反恐”的国际事务中去，这种本土问题情境的跨国性与复杂性不是用什么“中国符号”就是概括得了的。我在《中国符号的劳动竞赛：徐冰与谷文达》中说的问题，为什么中国艺术家不是造“假字”，就是画“中国丑脸”，或者说我们今天的社会除了这些就没有其它的？我就是从这种提问中来批评中国当代艺术的后殖民主义问题的，“中国符号”原本被西方霸权规定得就这些简单，萨义德的《东方学》说的就是西方相对主义的文化霸权问题，即被西方接纳的弱势种族的差异文化其实是被西方规定出来的而不是本土自主的，所以这种对文化霸权主义的批判就是后殖民主义理论，我们要进入萨义德的《东方学》的核心思想中去，萨义德《东方学》的核心思想就是：“东方不是东方”，就像我说的“中国不是中国符号的中国”道理是一样的。

对于中国文字与观念艺术的评论我都写过文章，文字观念艺术确实是中国当代艺术史的一条线索，但是它首先不是用来异于西方的观念艺术，其实一味地要求异

于西方并不是一件什么了不起的事情，也不是一件什么难的事情，我们平时看到的地摊旅游文化符号和风情性的群众娱乐活动都是异于西方的，关键在于这种观念艺术有没有观念力度，如果有力度，即使不异于西方，我们也不能说它不是好作品。从这一点来说，要中国艺术家到了海外也只能做“中国符号”的作品，都是西方艺术政策的霸权主义和中国艺术家的自我殖民化，这个后殖民已经是我解释过的西方霸权下专门针对边缘文化的相对主义文化标准，就像中国艺术的标准是被西方人规定的“中国符号”那样。而且在我的批评中，文字的艺术这个线索不是那么简单。

《“实验水墨”：刘子建斗得过谷文达吗？》是我2005年的文章，现在已经发表在《今日美术》2006年第1期上，在这篇文章中我就将上世纪80年代中国美术表述为“主动现代化”，而将90年代中国艺术表述为“被动后殖民”。当然，我的这篇文章讨论的是现代水墨画，即现代水墨画也有主动现代化与被动后殖民之分，前者我用了“挣扎水墨”一词，后者我用了“贴面水墨”一词，谷文达的文字作品就是这种主动的现代化。

上世纪80年代就是要本土的现代化，中国画要现代化当然就成为了一个课题。徐冰的《天书》，表面上是与谷文达一样地在用文字做艺术，但是当时有一个批评家评价系统的变化，就是艺术的民族化道路和民族特征的话题再次抬头，徐冰被肯定的背后就有着这样一个命题在支撑，就像吕胜中那样，用“小红人”就与徐冰的用汉字一样地被认为是上世纪80年代末的中国现代艺术在走民族特征道路上的一件大事情，但是我们可以看到，就是在这个时候艺术的思想性也已经弱化了，谷文达是在批判传统文化，而徐冰的“天书”是将自己的身体泡在“太监文化”的浴缸里游泳，吕胜中是用“小红人”来招魂，批

评家认为徐冰的作品很深刻那是因为这些批评家本身就没有思想，我们不能见到比这些人有更深刻的批评就说那种批评太偏了，那种批评有失公允，也不能对艺术史重新解读就说这不符合历史事实。

我们还以谷文达的例子来讨论，2005年何香凝美术馆举办了一次“文化翻译与视觉文化”的研讨会，研讨会由谷文达的《碑林——唐诗后著》而引起，第一场是谷文达的专题演讲，但谷文达在介绍自己的作品的时候反复地说：我从来没有用汉语演讲过我作品，我的作品在国外一直是用英语讲的，现在我不知道用怎么用汉语词，一个标榜不会用母语讲自己“中国符号”的作品的艺术家，为什么还要做“中国符号”的作品，也不知道连母语都不会讲的人能将“中国符号”的作品做到什么程度。正如谷文达在头发上写字，在石碑上刻字，也都是打着“天书”的名义搞的“中国符号”而已。徐冰的文字艺术在国内的时候是一种民族化道路，而到了西方也同时是一个自我被殖民的过程，到最后集中体现在《文字山水画》和《新英文书法》中。从徐冰的《天书》开始，思想底气已经没有了，留下的就一条道路，中国现代艺术的民族化道路，这条路很容易通到西方的“东方学”轨道，《天书》的汉字比谷文达的破坏汉字在西方更容易引起西方人的“东方学”兴趣，而《文字山水画》，也是拙劣的文字与拙劣的山水合在一起的“东方学”作品，《新英文书法》更是东方人自己在表演“东方主义”，不管徐冰怎样对26个字母进行方块字的改造，并且用方块字字母写出汉字体，它都无法进入英文阅读，人们也根本不会去读，而只拿它当着不读的“中国符号”来看。所以《新英文书法》从根本上来说还是“天书”，只是原来的《天书》是对付中国人的，而这个“天书”是对付西方人的，但这种对付西方人的方式又是以

一种“中国滑稽”姿态出现的，当我看了高名潞的“墙”展图录中有一张插图，这是一幅1936年《标准中国人》漫画：一个中国人身背一只装满中国人和房子和物件的大箩筐，手中拿着一把大刀，头戴西方礼帽，在他的周围有坦克车对着他扫射，头上是战斗机对他的袭击的漫画时，我就认定，徐冰的《新英文书法》就是这幅漫画的当代卡通，《新英文书法》将英文字母改写成汉字形，其实与这幅《标准中国人》漫画所画的一个拿着一把大刀去战胜坦克与飞机的人的表演是一个意思。

后殖民主义理论要告诉人们的就是这个内容，它是一种用马克思主义、新马克思主义和福柯、德里达、拉康理论结合起来的文化学中的批判理论，对边缘文化来说，有了这种批判意识，我们才能进一步思考文化主权如何建构以及如何跨国平等对话，如果连文化主权都没有，怎么与西方平等对话。有了文化主权后的理论，就是文化理论而不是后殖民主义文化理论，这种文化理论意味着它始终将“主体性建构”，作为它要研究的内容，以中国文化为例，它要求向西方先进文化的学习，这种学习不是被动的，而是主动的，不是强加的，而是选择的，不是给定的，而是争论的，所以它又一种跨文化超越的理论；它也不是因为跨文化了，所以就变得只有普遍主义而没有差异了，而是继续保持着差异（其实不可能没有差异，因为全球不可能全是一个问题，普遍主义也不是铁板一块的，它也是在不停地变化的），但这种差异有普遍主义的基础，所以是差异的普遍主义；它不是只有全球性而没有地域性，而是全球中的地域性，它与西方霸权“文化游牧”的区别就是，它是用“文化主权”或者“主体性建构”来“文化游牧”的，不是说西方的普遍主义标准我们不能接受，或者接受了普遍主义标准就是被殖民，而是说我们要在这个普

遍主义的标准之上再造新的为人类所共享的标准，这个时候“只有民族的才是世界的”这一命题的应该到过来说，即“只有世界的才是民族的”，这就是全球化中的文化互动。中国要参与到文化民主的运动中去，其实，文化民主就要从走出这种后殖民主义开始。

西班牙艺术家尤内莉娅·维尔多瑟娜在他参加2001年威尼斯双年展作品《临时的家》上对“游牧状态”的形象化的陈述又是一个例子，尤内莉娅·维尔多瑟娜说：“家——由根植于出生之前就有的记忆的不同主观性释放的一连串回”；“移民——人们像鸟一样在凑巧去到的任何地方用他们发现的任何东西筑巢”；“全球化——每个人都会问其他人，‘你从哪儿来？你住在哪儿？’但是回答这样的问题变得越来越难。很快地，我们便不再追问。”

尤内莉娅·维尔多瑟娜说这话的着重点不是在说“家”，而是在说“移民”及其结果——“全球化”，这个“全球化”使尤内莉娅·维尔多瑟娜可以像鸟一样在“凑巧”的“任何地方”用他发现的“任何东西”筑巢。正是尤内莉娅·维尔多瑟娜这段陈述让我们知道“文化游牧”已经与中国艺术家失之交臂了，因为中国艺术家不但不可以像鸟一样在“凑巧”的“任何地方”用他们发现的“任何东西”筑，而且是一定要“中国符号”，西方人去规定了这种“中国符号”还不算，现在连中国批评家都要求艺术家搞这个被西方人规定出来的“中国符号”。

由于中国自身的原因，中国艺术家在西方很难去掉“中国符号”，因为中国在国际交往中没有文化主权，文化上的后殖民地后封建直接影响了中国艺术家的身份。我一直在思考谷文达的《女性经血》

这件作品，不仅是思考作品本身，还扩大到中国艺术家在异国的处境，或者我们说的中国身份的处境，用尤内莉娅·维尔多瑟娜那段“文化游牧”的话来论述的，就是为什么中国艺术家不能凑巧在“任何的地方”用发现的“任何东西”做“任何的艺术”，《女性经血》因为展览的时候争议太大而让谷文达的艺术进程给搁浅下来了（在何香凝美术馆研讨会上谷文达也是这样说的），这表面上是作品的问题，而其实是一个种族身份的处境问题，也是我要讨论的是中国艺术家的人权保障与艺术的关系，比如英国艺术家在纽约的“感性”展，也是因为作品被认为亵渎宗教引起争议，一直到市长与美术馆打官司要求撤消此展览，但结果是法院判决市长败诉，英国艺术家反而红了一把（类似于这种例子在美国还有），但为什么谷文达的《女性经血》引起这么大的争议，最后是不了了之，谷文达与英国艺术家相比，英国艺术家依然可以这样坚持做作品，而谷文达为什么就坚持不下去，种族不平等应该是讨论这一问题的一个视角。我们只有“唐人街文化”共同体而没有海外华人的参政议政共同体，这就是公民身份的自我次等化，从某种意义上来说，“中国符号”的艺术都是对华人的伤害，用文化来对自己次一等身份的固定。像谷文达的《女性经血》作品才是挑战西方文化霸权的。

其实《女性经血》远远超出了一件作品的范围，它是一种信号，中国艺术家要做不被西方规定的“中国符号”的作品，从而中国艺术家只是一个艺术家而不是中国艺术家，然而也由于这个原因（这也是谷文达超前的地方），这件作品在国内的评论家中并没有得到什么重视，在海外的中国批评家中也并没有得到什么应有的重视（这是中国批评家跟不上艺术家的一种反映），人们都将这个作品作为谷文达的经历而将文字作品作为谷文达作品的主题，西方对

谷文达的反应也在于此，继1985年谷文达在国内的第一个展览后，2005年谷文达在深圳的《碑林——唐诗后著》个人展览是谷文达20年后回国的第一个个人展览，我们可以设想一下，如果拿谷文达的《女性经血》而不是《碑林——唐诗后著》那会怎么样(如果由我来策划的话就做谷文达的《女性经血》展)。

我们来看看作为与解构主义结合起来的后殖民主义理论所要讨论的“中国符号”到了最后到底意味着什么，如果用能指和所指，因为语言学中的所指已经不是超级所指，所以这个“中国符号”的能指是飘移的，即没有一个固定的所指的“中国符号”，用后殖民主义理论中语言学的维度来分析“中国符号”这一问题，后殖民主义理论中几个关键词，比如，萨义德的理论就是要去除“东方”这样一个本质主义认识，因为这种本质主义认识就是西方霸权下的产物，所以他开创了后殖民主义的理论批判。巴巴的“第三空间”、“混杂”、“介乎两者间”、“差异”，尽管精神分析心理学使巴巴的理论比较晦涩，但不等于说这种理论就不可能有以巴巴的“态度”和“意向性”所组成的“特定的语境”。

巴巴的这些关键词都来源于巴巴那不断地批评的“文化民族主义”或“分离主义”的认识论和政治，巴巴就以这种批评闻名于社会的，这也是对由新殖民主义、种族和移民引起的政治问题的分析，就这一点上，巴巴是对萨义德的超越，因为萨义德研究的对象远远没有像巴巴那样使得“殖民”这个词的社会语境变得如此的复杂、混乱而矛盾重重。所以，巴巴的关键词其实就是一种在巴巴的后殖民语境中仍然对身份被固定化的抵抗，巴巴反对“分离主义”的后殖民方法是因为殖民管理战略是分而治之，巴巴反对“文化多样性”

的教条，是因为这种教条像种族隔离制度那样使文化间的差异绝对化、本体化和关系固定化，到最后又变成了殖民主义的黑人—白人；主体—它者；中心—边缘地并置了起来。所以巴巴的理论进一步针对了殖民宗主国结束后，由于种族、移民和文化差异中所出现的新问题，那么作为后殖民主义理论的态度，或者说巴巴的态度是非常明确的，消解这种黑人—白人、宗主—它者、中心—边缘对立的所指，或者主体从来不是一个“我本体”，它者也从来不是一个“它本体”。

这个“它者”正像我结合“中国符号”分析的，“中国符号”就是飘移的能指，我们不知道它会怎么样，我们抓不到它的本质，我们只知道它会不停地差异下去，所以这种“混杂”是为了反对必须要有一个固定所指而言的，“多重身份”是为了反对必须要用一种身份而言的，“第三空间”是为了反对文化种族隔离而言的，以此类推，这种“差异”、“混杂”、“多重身份”的后殖民主义理论关键词都是为了反对“中国符号”、“中国性”、“中国身份”而言的，“混杂”不是几种不同符号的生硬拼凑，生硬拼凑仍然是这个符号就是这个符号的所指，那个符号就是那个符号的所指，用我们的习惯用语来说，我本体与它本体之间的浑身不搭界。

巴巴说：第三空间构成了发布行为的话语条件，确保文化的意义和象征没有“原本性的单一”或“固定态”，而且使用一种符号能够被占有、转译、重新历史化和重新解读。所以巴巴期待的第三空间是我们通过这个第三空间，有可能作为“我们自己的他者”而出现。这种“我们自己的他者”的主体性表述，尽管比较绕口，但其实说的是很清楚的，就如中国艺术家的身份可以是中国的，也可以是非中

国的，中国的艺术符号可以是中国的，也可以是非中国的，它不被一个所指词是牢固。如果没有理解到巴巴理论的真实立足点在哪里，结果就会拿“中国符号”、“中国性”、“中国身份”去建立一个文化的种族隔离，像殖民时期那样建立一种西方与东方的对置关系。现在我通俗一点将巴巴的“第三空间”叙述延伸为我本人的叙述，“第三空间”的这个空间意味着它首先不是老殖民空间，其次不是后殖民空间，而是后殖民空间的结束和新的空间的到来，这个空间暂时可以称它为“互为主体空间”，巴巴带给我们的课题应该是如何在这种如此复杂的后殖民语境（因为它没有像老殖民那样一目了然，也没有像西方的“文化游牧”之前还是那样依然的西方中心主义，它是在表面上反对西方中心主义，像艺术展览中也有“大地的魔术师”这样的展览）中去抵抗西方霸权。

我的后殖民主义的艺术批评，就是围绕着西方文化霸权使中国艺术家的创作失去了自由，从而如何有“互为主体空间”将艺术的自由权利还给中国艺术家，或者说我们能够真正地“文化游牧”，而不是像现在那样，让霸权主义通知边缘文化一方，我们要“文化游牧”，你们拿出“它者”符号和身份来参加。对中国艺术家来说，当然特别是对海外的中国艺术家来说，只有到了这种自身具备“多重身份”及“多重主体”的时候，才能真正地自主“文化游牧”。我十几年来都在说这样的话而且是一步步在深入地说，这是一个殖民主义结束以后的更大的问题，即人们以为殖民时期结束了，但事实上，殖民主义用上了伪装而让我们不知不觉地还处于被殖民之中，然后我们的批评家直接用后殖民主义去肯定这种中国当代艺术，而全然回避由后殖民主义理论家提出的“主体性”、“抵抗”、“政治”等一系列从理论到实践的态度。

由于当代艺术已经渗透到社会各领域，所以讨论当代艺术就不仅仅是一个艺术问题了。尤其是文化主权与艺术家的人权被纳入到艺术讨论的范围以后。人们为什么称萨义德为知识分子，就是因为他的批判性，我为什么称国际舞台上的中国艺术家和评论家为“唐人街文化学派”，就是因为他们与萨义德相反，赶着后殖民主义的大好时机，大搞特搞“中国符号”、“中国性”、“中国身份”，从程序上来说，“中国符号”、“中国性”、“中国身份”是没有文化主权的艺术，也不是主体性的艺术，当然也不是抵抗性的政治，对边缘文化来说，要达到“互为主体”的“文化游牧”不是一件容易的事，就像萨义德预想的那种“互相交织”、“互相依赖”，特别是“互相重合”，由于西方霸权的吸力太大，这种边缘文化每一点点“互相交织”、“互相依赖”，特别是“互相重合”都很容易被西方的后殖民霸权再次罐装成新的“它者”。

当代艺术中的“中国符号”就是这种中国与西方接触后合力促成的产物，所以不管中国艺术家、评论家身处何方，在本土是这样，在西方更是这样，这就是“唐人街文化学派”的特征。像谷文达如果能一直从事他的《女性经血》这类“混杂”的，“多重身份”的艺术，即使不在西方成功，我也会在内心钦佩，毕竟，除了谢德庆之外，谷文达是唯一能让我钦佩的海外中国艺术家，看他刚出国门时的努力，完全可以和萨义德等知识分子站在一起，但现在的谷文达艺术已经死于后殖民的诱奸之下，如果我们将老殖民比喻成对它者的强奸，那么后殖民就是对它者的诱奸，而“文化游牧”以后的后殖民就像是对它者的“网恋”式诱奸。像徐冰这样，即使面对“9·11”，他也可以用非常不恰当的“中国符号”抱一个大奖而不问内心是怎么想的。

在艺术领域，当中国艺术家寄生在后殖民主义以后，像是身处西方又远离西方，远离西方的原因就是他们将身份只限制在后殖民的“接触地带”之中而跨越不出。身份的单一必然会导致艺术题材的单一，“中国艺术家身份”对“中国符号”，好像“游牧”所在地(其实也是全球化所在地，而不是某个地图上的所在地)的任何公共领域的问题都与他无关。我在《中国符号的劳动竞赛：徐冰与谷文达》中还举过一个例子来说明海外艺术家关注的问题并不是搞一点中国“天书”就满足了，不要说“多重身份”，就是“一种身份”，身处海外的中国艺术家一样有许多问题可以去做，由我策划，由英籍艺术家许仲敏拍摄的《演说家角落》就是这样一件作品。在伦敦海德公园，有一个演说家角落，每个星期天任何一个公民可以自己拿一个凳子站在上面演讲，而且任何的演讲都不为罪，这是一个民主社会的舞台，但是就是这样一个自由政治的舞台，却始终没有华人在场，不是华人没有遇到社会不公，其实华人在西方遇到的社会不公不亚于其他弱势种族，但华人就是没有政治诉求，所以联系“唐人街文化”对“中国符号”的认同，《演说家角落》这个录像就是要说的一在自由政治舞台，华人也是缺席的。

《演说家角落》是艺术作品吗？它当然是艺术作品，《演说家角落》是政治吗？它当然是政治。在“文化游牧”的艺术舞台，我们也可以问，政治意义上的华人在哪里？“文化民主”的舞台是专门提供给“文化民主斗士”的舞台，一如“演说家角落”是给每个自由公民的舞台那样，对海外的中国艺术家(其实也包括本国的中国艺术家)来说，“文化民主”是艺术家由于“多重身份”(在国内也不能压制这种“多重身份”，既然社会有了这种“多重身份”，那么必定要为每个人所共享，

否则的话就是社会不公正)而带来的人权问题而不是艺术问题，就像尤内莉娅-维尔多瑟娜说的那样，是一种可以凑巧在任何的地方用他发现的任何的东西筑巢的权利，如果称这种就是“文化游牧”的话，这种“文化游牧”必然导向“游牧”公民的政治。但权利不是自然生成的，法律上的权利是每个人争取后的结果，那么，海外中国当代艺术就转换为以人权为核心的艺术家和评论家的政治参与，这种参与真正使“后殖民”成为了“文化民主”的语境而不是对它的直接投降和接受。

我在这里引入一个法律概念是至关重要的，就像我在研究中国艺术的制度必然要研究到法律一样，如果中国艺术家参与“文化民主”这样一种政治实践的话，在一个种族、移民混杂的后殖民时期，中国艺术家以什么样的目的作为自己的行为指南就有什么样的中国艺术家的身份，是人权至上还是艺术至上？1966年由联合国大会通过的《公民权利和政治权利的国际公约》这个国际人权法所明确规定的“表达自由”同样适用于海外的中国艺术家，了解一下其中的内容对讨论中国艺术家的“表达自由”(因为现在是只能搞“中国符号”)会有好处的：

1. 人人持有主张而不受干涉。

2. 人人享有表达自由，该权利应当包括寻求、接受、传递各种信息和思想的自由。不论国界。也不论口头的、书面的或者印刷的，采取艺术形式，或者是通过他所选择的任何其它媒介。

3. 本条第2款所规定的权利的行使带有特殊的义务和责任，因此应受某些限制，但是这些限制必须是由法律所规定的并且为下列所需，(1)尊重他人的权利或者是名誉；(2)保障国家安全或者公共秩序，或者是公共健康或道德。

关于“表达自由”与对中国当代艺术的法律保障也是我一直在重点讨论的内容，像我主张的“批评性艺术”更需要自由宪法的保障，《受宪法保护：中国当代艺术“合法化”的条件》，《政治互动与更前卫艺术》都是我的相关评论，但是，对“表达自由”的争取和维护并不是一件很容易的事，即使在美国，艺术家的表达自由也会受到侵犯，所以汉斯-哈克说，人权一定要有人去不停地维护，才能保证它不至于落空，美国艺术家的自由表达同样体现在艺术家与权力的斗争之中，我们可以在汉斯·哈克与布尔迪厄的对话录《自由交流》中看到(我在《艺术的新闻批评：汉斯-哈克及与布尔迪厄的谈话》也讨论过，发表在美术观察2005年5期)，一如国际法中的人权法虽为每个联合国成员国所要遵守，但不是每个公民都已经享受到这种人权法的保障，尤其对中国艺术家来说(不管在国内还是在海外)，处于弱势的艺术家在维护权利的时候也同样处于弱势，这些具体的问题都不是谷文达《联合国》的宏大叙事。这样，后殖民主义下的当代艺术问题变成了后殖民主义下的自由表达的法权问题，种族、身份和移民的冲突和后殖民状况的解决到最后都与对法律上的权利的争取以及由于这种争取而引起的对后殖民霸权的抵制有关，包括这种后殖民空间的本土化移植，就像中国艺术家现在所处的本土都是文化上的后殖民地后封建那样。

当然人权法的介入，不是说中国艺术家都要卷入一场场的法律诉讼，而是说，由于有了法律上关于人权的宣言，而使每个艺术家同时又成为能体现法律自由的一个公民，不管他“游牧”到哪里。就拿海外的中国艺术家来说，他们的权利与各国公民的权利一样，在人权的国际公约中，除了第三条限制性条款外，其它的都是不能受到限制的。这样，艺术上的去除“后殖民”进入了人权中的“表达自由”

的程序，它意味着中国艺术家本来就可以采取各种形式，寻求、接受、传递各种信息与思想，这种自由才是真正的“游牧状态”。我不知道中国艺术家会不会，或者能不能有这种将“文化游牧”与“游牧”人权要求联系起来的政治诉求，因为多少代的移民华人对这个问题的反应是异常的冷淡的，就像“后殖民”的“中国符号”艺术从根本上说是对“自由表达”权利的放弃那样。但我肯定地说，这将是后殖民主义批评与中国当代艺术批评的又一个新的视角。

个案研究

CASE STUDY

编者按：《批评家》秉承学术和客观宗旨，不以刊物名义对艺术家个人进行推介，但却有责任对主办方——“中国美术批评家年会组织委员会”对优秀艺术家所做出的重要学术评价予以报道。本辑刊登的两位艺术家——隋建国、张小涛分别是2008年中国批评家年会“年度艺术家奖”、“年度青年艺术奖”获得者。在评奖结束后，年会组织委员会约请批评家孙振华先生和杨小彦先生对二位获奖者陆续展开了个案研究，现将文章刊登，特此说明。

他总是带着那一代人的痕迹 ——社会主义经验与隋建国

He Always Shows the Traces of People in His Time
--Socialist experience and Sui Jianguo

一、以往对隋建国的评论及社会主义经验问题

大约从1994年开始，也就是隋建国和傅中望、张永见、展望、姜杰五人举办了《雕塑1994系列个人作品展》之后，隋建国就开始了与人的对话、接受采访，讲自己的经历，讲自己的作品。从那时开始，隋建国的自我讲述，本身就成为了隋建国艺术的一个方面。

隋建国的讲述能力是杰出的，在中国当代艺术中，还很少有艺术家像隋建国这样，能够如此清晰地把自己的作品的动机、来源；把作品的材料、形式与创作时内心活动之间的对应关系讲的如此清楚；能够把不同时期作品之间的逻辑结构讲得这么明晰。

作为一个优秀的讲述者，隋建国的特点还在于，在对话中，他始终占据着话题的主动，他很容易把对话者的思路带到他创作的情景中。他的这些讲述无疑是重要的，没有这些讲述，就没有现在人们对隋建国作品的认识。因为这些讲述，使我们今天对隋建国的作品有了清晰的了解和基本的判断。

不过，隋建国的讲述同时也是一把双面剑。这些讲述由于被评论者、媒体工作者的大量引用，获得他们的认同，使它同时可能产生一种遮蔽作用。这种遮蔽容易形成模式化的看法，影响人们对他的作品进行进一步更深入地、多角度的讨论。

这当然不是隋建国自身的问题，而是中国当代批评的问题。由于资料来源的



孙振华

相对单一，和对批评对象的简单分类和划线，使我们对一个批评对象的解读容易陷入到简单的模式化之中。

读完隋建国的全部讲述，仔细分析他的作品，加上近距离对他的观察和了解，我们发现隋建国艺术创作的理论基础和思想资源至少受到了三个方面的影响：第一、在中国改革开放之前无法接触到的西方的现、当代的思想；第二、在改革开放之前因为历史原因，无缘正面接受的中国传统思想；第三、中国改革开放之前，给隋建国这一代人打下了深刻烙印的社会主义的思想。

“社会主义”、“毛泽东思想”、“文化大革命”毫无疑问是隋建国20岁之前的关键词。在隋建国成为一个艺术家之前，这些思想对他的影响是毋庸置疑的。改革开放以后，隋建国在接受西方思想和中国传统思想之后，无疑也对以往的社会主义思想进行了认真的反思和清理。我们现在关心的是，当隋建国接受了新的思想和知识之后，与原来占主流地位的思想，即社会主义思想是一种什么样的关系呢？他是不是就因此完全抛弃了社会主义经验，变成了一个全新的隋建国呢？他是否因为中国的改革开放就变成了一个西方化的隋建国或者传统的隋建国或者西方加传统的隋建国呢？

不仅是隋建国，整个中国在1978年以

后都对以往的社会主义思想进行了深刻的反思，没有这种深刻的反思就没有改革开放，就没有今天中国巨大的变化和进步。如果我们不想继续沿用既往的所谓“当代艺术”的方式来评价隋建国，以及他不同时期作品之间的关系，而是从变革中的中国社会来关照隋建国，那么我们就必须另辟蹊径，寻找新的批评角度和视野。

隋建国的创作非常努力，如果把他所有的作品综合起来看，发现隋建国其实只做了一件事，讲述了他个人的故事，展现了个人的心路，从这一点而言，他的作品是非常个人化的。另一方面，正因为他是个人，所以把他的故事放在一个转型的时代，放在走向以经济建设为中心，走向世俗化，走向现代化的历史背景下考察，他的故事又总是带着那一代人的痕迹，又总是带着过去社会主义经验影响的痕迹。

隋建国这一代人是什么人？——是社会主义、毛泽东培养出来的一代人；是青春期在文化大革命中度过的那一代人。当这一代人恰逢时代的转型，过去的社会主义经验和当代现实在这里遭遇，青春时代所形成的思想、情操和内心生活和当代社会的转型、激变、分化在这里汇合，这些赋予了隋建国作品特殊的价值，也给了让他通过个人，描绘在时代的巨变中，这一代人所面临的反思、内省、探求、适应的内心痕迹的机会。将社会主义经验与隋建国的当代创作联系起来，所要关注的是，对于在社会主义、毛泽东时代、文化大革命中成长的隋建国，其社会主义的经验是如何在当下现实中呈现出来的？

将社会主义经验与隋建国的当代创作联系起来，还将关注，在现实中，那些来自“资本主义”意识形态，那些曾经被视为“异端”的西方思想，又是如何因“改革”和“开放”的需要，被隋建国所吸收



（图1）隋建国《结构9号》，河卵石，1991年

的，它们又是怎样成为隋建国当代雕塑创作的一个部分的？

将社会主义经验与隋建国的当代创作联系起来，所关注的还有，在经历过青春、激情的革命年代后，在经历了曾经要豪迈地砸碎一切封建主义的枷锁，清除陈旧、腐朽的没落阶级的意识后，在新的时期，中国传统文化、本土经验、民族特征又是如何在新时代的个人创作中获得新的生命的？

……

只有把隋建国的当代雕塑与他生命历程中的社会主义经验联系起来，通过这种特殊的连接，才能让他的作品得到真正的阐释并为人们所理解。

分析社会主义经验与隋建国的关系，会与过去有所不同，我们需要重新思考在以往对隋建国评论中的一些有代表性的看法。例如，把隋建国简单看成是一个接受了西方的当代艺术观念的艺术家；看成是一个不适应现存国家意识形态结构的艺术家；看成是一个反抗现存体制而又能获得体制承认，又取得意外成功的艺术家等等。

……

中国当下的现实是一个不可忽略的特定情境，隋建国只有在这个特定的现实中才是可以被理解的。

我们在这里并不打算更多展开分析隋建国的作品，而是侧重于对他思想资源的分析，从中我们希望能呈现出中国当代艺术批评的一种新的视野。

二、社会主义经验和隋建国这一代人

隋建国的作品深深地打上了上个世纪50年代出身的那一代人的痕迹，毛泽



(图2) 隋建国《衣钵》，玻璃钢喷漆，240×160×130cm，1997年

东时代尤其是他们在青春期所遭遇的文化大革命，对这一代人思想的形成产生了根本性的影响，这些影响从隋建国的作品中得到了比较清晰的呈现。在隋建国开始从事艺术创作的时候，正是中国对以往社会主义的模式正在进行反思、总结、清理的时候。隋建国这一代人身处改革开放的大背景中，无论他们经历了怎样的思想洗礼和精神的震荡，无论他们曾经怎样试图反抗、拒斥原有的体制，如何通过西方的思想文化理论为个人精神的自由、个人思想的解放找到合理性的解释，但是从他们的思想根源上，在他们的思想方法上，在他们情感模式的深处仍然可以清晰地看出社会主义经验的影子，看出毛泽东思想教育的痕迹，这些因素恐怕是这一代人所无法完全摆脱的。就像艺术批评家栗宪庭在和隋建国对话时所说的那样：“我们每一个人的内心都没有真正脱下中山装”。^①

与老一代雕塑家相比，隋建国是颠覆性的，他颠覆了雕塑中社会主义现实主义的纪念碑样式；他颠覆了学院陈陈相因的教学体制和创作体制。这让他很容易背负叛逆、新潮、先锋的“罪名”。在雕塑的表现对象、生活内容、思想观念、价值系统等方面，隋建国与仍然停留在传统的社会主义模式中的许多雕塑家相比，他的雕塑又是当代的，前卫的，这显然让后者无法接受，的确是有不少传统社会主义现实主义的雕塑家认为他是离经叛道者。但这些并不能成为隋建国的作品与社会主义经验没有关系的理由。隋建国对政治具



（图3）隋建国《衣纹研究——右手》，玻璃钢，长7米，2003年

有天生的敏感和兴趣，而且倾注了相当的热情。这种政治意识，就是社会主义“政治优先”的组成部分，它的直接来源就是文化大革命中间的“政治是统帅，政治是灵魂，政治工作是一切经济工作的生命线”的思想。当然，在当今社会，活跃着不同的政治观：有注重阶级分析的（其中有传统的，也有当代的）；有后现代主义关注微观的、日常生活的；还有公民政治的；民粹主义的；民族主义的；理想主义的……尽管这些不同的“政治”在内容、方式上不同，但是就心理形式、兴趣度和敏感度而言，“关心政治”本身，具有那一代人的共性。这种“关心政治”的特点从来源而言，显然与他成长期间的社会主义经验中“全民政治”的背景有关。

在许多方面，如果抛开具体内容，仅就思想的外壳和形式而言，隋建国以及这一代人与他们之前的老一辈人以及在他们之后的更年青的一辈人有着明显的差别。隋建国为什么创造了大量的“泛政治”的作品，为什么偏偏热衷于做“中山装”、“右手”、“睡着的毛泽东”，那是因为毛泽东作为社会主义的经典符号在他心中挥之不去。纵观隋建国的作品，发现它的基本的思想特质，或者说重要的精神动

力因素，可以从不同的角度，不同的方向来理解，但是，至少有一条路径不能被忽视，那就是在社会主义的经典中也可以找到与之相关的出处。例如，以“老三篇”为代表的毛泽东思想，就是影响了这一代人的重要的思想遗产。如果要从中找到跨越时代的意义，那就是，看重人生的意义，看重人的使命感和责任感；以天下为己任的担当意识；渴望成为英雄和杰出人物的理想主义精神。

从隋建国在创作和艺术活动中那种强烈的参与意识和成就意识中，我们似乎可以看到《为人民服务》的影子。在艺术方面，隋建国似乎有着与张思德相类似的全心全意、兢兢业业的思想特质。《为人民服务》中说一个人的生命“或重于泰山，或轻于鸿毛”，这种对生命的价值和意义看法对隋建国应该影响巨大。即使是在文化大革命浓重的“反苏”气氛中，苏联小说《钢铁是这样炼成的》的作者奥斯特洛夫斯基的一段名言，也依旧占据了无数中国青年的心，相信有好多人都曾经恭恭敬敬地抄录过这段话：“人生最宝贵的是生命，生命属于人只有一次。一个人的生命应当这样度过：当他回忆往事的时候，他不致因虚度年华而悔恨，也不致因碌碌无为而羞愧；在临死的时候，他能够说：‘我的整个生命和全部精力，都已献给世界上最壮丽的事业为人类的解放而斗争。’”

这些类似的思想对当时的那一代人的思想有着极大的影响。1973年，在一次球赛中，隋建国胳膊受伤，在病休期间，他一个在公园里闲荡了很长时间，与那些退休的人为伍。他发现，其中受过良好教育的人总会有很多有意思的故事可以说。隋建国突然意识到，等他退休的时候，是不是也能够给周围的邻居带来一些有趣的故事呢？他仿佛看到了自己的未来。回到工



(图4) 隋建国《时间的形状》，漆，2006年至今

厂工作之后，他开始为他自己寻找一种有文化的事情，最后他选择了中国国画。②

在社会主义年代，一个年轻人必须有志向、有抱负、有理想，这是社会对年轻人的普遍要求。在隋建国现在的一些作品里，似乎也隐隐约约地看到《愚公移山》的影子。他的《时间的形状》，是一件决心要持续终生的作品。他将一根电线，每天在一罐瓷釉颜料里沾一下，每天两次，再让表面涂层的颜料晾干到第二天，然后再在原来的一“点”上加上新的薄薄一层，这样保持让电线的直径每周增加2.5毫米。渐渐地，“点”开始长大，从“点”变成“丸”，从“丸”变成“球”。我们不知道他的生命有多长，但这个瓷釉的球，将会记录艺术家从2007年开始不断累积的工作，直至他生命的最后一天。这不是和“愚公精神”有异曲同工之妙吗？隋建国还有一件一直想做的作品，他要做一个石碑林，一年一个，直到生命的终结。拿隋建国自己的话说就是“想把自己的生命作为一种能量也投入进去”，这件作品也是这一代人的宿命。可以说，在“老愚公”那里，隋建国学会了锲而不舍，挖山不止，一息尚存，永不放弃的精神。这或许也是隋建国这么多年来，一直在努力，一直不放弃艺术创作的精神动力之一，至少不能说，他青春期所受到的教育，对他目前的创作状态没有关系。至于“老三篇”中的《纪念白求恩》，可能是那一代人关于“国际主义”的最早的读本。《纪念白求恩》里“不远万里”的

国际主义，似乎可以在隋建国的当代雕塑创作中的涉外展览和活动中发现端倪。当中国艺术有了出国交流的机会后，隋建国懂得，当代艺术是可以和全世界人民分享的。所以，他也像白求恩一样，经常不远万里，到国外参加展览，参加艺术活动。

我们在这里可以看一张隋建国在1993年至2009年初，参加国外、境外展览和活动的目录：

2009年

《各搞各的——歧观当代》，台北当代美术馆，台湾
《国家遗产》，曼彻斯特都市大学美术馆，英国
《与芝加哥对话》，芝加哥，美国

2008年

《“北京—雅典”——来自中国的当代艺术》，Technopoli，希腊
《超越——索斯比在查兹沃斯》，查兹沃斯，伦敦
《艺术与中国革命》，亚洲协会，纽约
《和解-波兹南双年展》，波兹南美术馆，波兰
《半生梦》，旧金山当代艺术馆，美国
《我们的未来》，尤伦斯当代艺术中心，北京，中国
《新世界的秩序》，格罗宁根美术馆，荷兰

2007年

《世事而非——14位中国艺术家对真实形象的变异及探索》，斗山艺术中心，首尔，韩国
《蜕变》，当普瑞美术馆，芬兰
《流行的意外》，台北当代美术馆，台湾
《我们主导未来——第二届莫斯科双年展特展》，俄罗斯
《中国当代社会艺术》，特列恰科夫画廊，莫斯科，俄罗斯

2006年

- 《匙——中国当代艺术》，大都会博物馆，马尼拉，菲律宾
- 《Absolute Images》，阿拉里奥，长安，韩国
- 《江湖》提尔腾画廊，纽约，美国
- 《中国商标》，当代亚洲艺术中心，温哥华，加拿大

2005年

- 《先锋——中国当代雕塑》，荷兰
- 《隋建国——理性的沉睡》，亚洲美术馆 旧金山，美国

2004年

- 《海洋雕塑展》，悉尼，澳大利亚
- 《神变成人》，弗瑞斯拉斯美术馆，雅典
- 《游于气》，资生堂屋，东京
- 《想象的中国》，杜伊勒里公园，巴黎，法国
- 《过去与将来》，纽约国际摄影中心，纽约，美国
- 《道与魔》，里昂当代美术馆，里昂，法国
- 《釜山雕塑展》，釜山文化中心，釜山
- 《轻而易举》，国家当代美术馆，奥斯陆，挪威

2003年

- 《当代艺术三年展——海》，奥斯腾德当代美术馆，比利时
- 《中日韩三国当代雕塑展》，卡索美术馆，大阪，日本

2002年

- 《巴黎·北京》，巴黎；北京
- 《中国制造》，杜易斯堡美术馆，德国
- 《中国现代艺术》，圣保罗，巴西
- 《理想主义的艺术家》，当代艺术中心，维罗纳，意大利
- 《中国制造》，拿瓦哈画廊，巴黎，法国
- 《制造中国》，埃森画廊，纽约，美国

2001年

- 《梦》，红楼艺术中心，伦敦，英国
- 《永久》，加拿大使馆，北京，中国
- 《海边的艺术》，尼斯，法国
- 《第四届雕塑与装置国际展》，威尼斯，意大利
- 《在天堂与大地之间——今日艺术中的新古典主义运动》，奥斯腾德美术馆，比利时

2000年

- 《隋建国、展望作品展》，LOFT 画廊，巴黎，法国
- 《共享异国情调——里昂当代艺术双年展》，里昂，法国

1999年

- 《中国前卫艺术展》，LOFT 画廊，巴黎，法国
- 《香榭丽舍大道第二届雕塑展》，巴黎，法国
- 《第十四届亚洲国际艺术展》，福冈现代美术馆，日本
- 《体积与造型》，新加坡
- 《中国·1999》，LIMN 画廊，洛杉矶，美国
- 《转换——二十世纪末中国艺术》，芝加哥大学美术馆，美国

1997年

- 《接点——中、日、韩当代艺术展》，大邱文化中心，大邱，韩国
- 《世纪的影子——隋建国作品展》，维多利亚艺术学院，墨尔本，澳大利亚
- 《中国当代艺术邀请展》，中国油画廊，香港，中国

1996年

- 《欧亚大陆东侧·装置与绘画1996》，儿玉画廊，大阪，日本
- 《亚洲四国野外雕塑国际交流展》，海滨公园，福冈，日本
- 《隋建国作品展》，汉雅轩画廊，香港，中国

1995年

- 《来自中心国家》，巴塞罗那，西班牙
- 《沉积与断层——隋建国作品展》，文化研究院，新德里，印度

1994年

- 《物质及其想象力》，广岛，日本
- 《隋建国作品展》，汉雅轩画廊，台北，中国

1993年

- 《隋建国、王克平雕刻展》，中国现代艺术中心，大阪，日本
- 《中国后89新艺术展》，香港艺术中心，香港，中国

这个长长的记录，我们当然可以说是“全球化”时代的产物，但从另一个方面讲，只有一个有理想、有抱负的艺术家，才可能产生这样的动力和力量。以上的分析是想说，一个人思想的、动力性的因素是多方面的，而中国改革开放的新时期，决定了在这一时期从事艺术创作的艺术家，他们的思想的多向度。其中，社会主义经验对隋建国这一代人而言，仍然具有很强的阐释能力，它们和改革开放后从国外引入的各种新锐的思想体系共同构成了隋建国的思想资源。

三、社会主义经验和隋建国的精神世界

把隋建国的创作过程放在当代中国多元化的社会背景下，可以看出，他在这个转型的年代所呈现出来的个人特质，很好的诠释了社会主义经验的某些特征，以及一个艺术家个体与这个时代的所可能具有的精神联系。

1、自觉的介入意识和积极进取精神

在当代文化的条件下，一个有成就的艺术家，在本质上是可能依靠偶然的机遇和浅显的伪装就能够成就自己的。他除了比其他人对这个世界有着更独特的个人感悟之外，强烈的参与感和成就感也很重要，隋建国总是能更加自觉地意识到个人在艺术中的作用，他总是关心个人在对社会的参与中自己所可能扮演的角色。事实上，也有不少人可能在新的艺术标准还没有建立的时候，还能够沽名钓誉、名重一时，即使如此，他们将来仍然是经不起艺术史检索的。

对于隋建国而言，他给我们印象最深的，就是他对当代社会、当代问题的自觉地介入意识，以及在这个过程中所

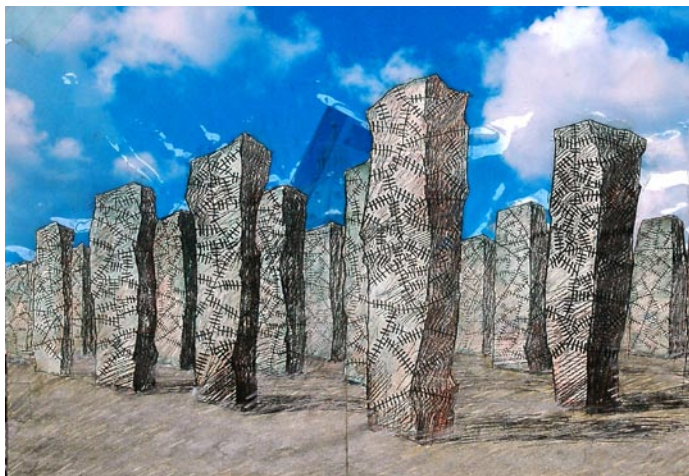
表现出来的勤于思考的精神。他总是会非常在意自己是谁？自己站在哪里？能够做什么？他与其在意社会对自己重视的程度，不如说他更在意在一个变动的社会中，什么是更有意义的工作？什么是现今社会所需要的？明确了这些之后，他会义无反顾地投入行动。

2、怀疑、反思的精神

作为“文革”当中成长出来的这一代人，他们的思想在后来的描述中无疑被简单化了，好像在过去，他们只受到了一种教育、受到了一种影响，其实不是。隋建国这一代人，在他们思想的形成阶段，在盲目地被要求背诵“老三篇”的时候，也就同时开启了一个怀疑、思考的过程。看起来似乎有些矛盾，但事实的确这样。正是由于当时环境的单一化和绝对化，反而激发了其中有相当一部分人面对纷纭复杂的世界，开始有了个人的怀疑和思考，也开始了个人努力试图寻找答案，改变命运的过程。要不然，我们没法解释，为什么在文化大革命结束以后，反而出现了那么优秀的几届大学生？从某种程度上说，他们是思考的产物。

也就是说，在“隋建国们”的青少年时代，既受到有“齿轮”、“螺丝钉”和

（图5）隋建国《碑林》，草图，1992年



“一块砖”的教育；同时也受到了马克思“怀疑一切”、“人所具有的我都有”、“我不下地域谁下地狱”、“走自己的路，让别人去说吧！”这类思想的教育。隋建国这一代人和更老的一辈人不一样。那一辈人，在历次政治运动中，大部分都基本上完成了思想改造，他们已经心悦诚服地接受了既定的政治现实和安排。而隋建国这一代人在思想形成的时期，在“彻底砸烂”和“全面打倒”的文化大革命中，面对的更为混乱的局面，面对“社会主义”的信仰危机和价值的失衡，他们不得不重新思考基本的理想、情操和精神生活的问题。这个过程成为一代人漫长的思考的旅途。

直到改革开放所开启的新的历史时期，这些人的思考都没有停止。当然，其中许多人掉队了，没有坚持下来；还有很多的思考者由于种种原因，例如“上山下乡”后回城安置的困顿、没有赶上高考这班车等等，也没有再参与继续思考的过程。今天他们其中的一些人只能忙于生计，勉强度日，好多人作为一个普通的劳动者，都已经下岗、内退了，但是，在历史上，他们也曾经参与或见证了这种思考的过程。所幸的是，有一些人

终于坚持下来了，目前在许多领域，他们成为了佼佼者。隋建国就是其中一个，他成为当代艺术领域里的一个代表。

之所以花这么多篇幅谈思考和反思的问题，目的是希望对隋建国这一代人的思想的理解不简单化了。上世纪80年代后期中国社会的动荡，正是社会在转型过程中矛盾和问题的反映。这时恰逢隋建国研究生毕业，隋建国在他的自述中，用很多篇幅谈到了这一事件对他的影响。值得注意的是，隋建国更多的是反思，思考这一事件的方方面面，思考每一个人的责任，思考知识分子的使命。他甚至“愿意用艰苦的劳动消耗自己”。^③正如他在和栗宪庭对话时说：“自己虽然平时生活得比较平和，很容易和人交往，但内心其实是比较内向，习惯反省自己。和别人打交道，如果出了问题，我首先责问自己。”

他在和美术史系学生的对话中还说：“如果说中国有什么毛病，那肯定就是我的毛病，肯定是这样。所以我都觉得没有权力去指责谁。”这当然和个人的性格有关，隋建国从小就有强烈的怀疑和反省的意识，自觉不自觉地对自己思想和行为进行着不断的检视和反省，同时也对权威进行怀疑和反省。他曾经谈到过小时候的一个故事，有一次写标语，将“美帝必败，越南必胜”写成了“美帝必败，越南必败”，结果为此陷入了深深的自责，以至于不再去那个少年宫去学画。

3、理想主义的精神气质

除了强烈的参与意识、反思意识，在隋建国的艺术中，仍然保留了一种理想主义的特质，这一点与年轻一代雕塑家相比，尤其显得突出。当代艺术对于隋建国似乎有一种神圣召唤的意义，这使他对待当代艺术有一种圣徒般的坚定和执着。隋



（图6）隋建国《中国制造》，玻璃钢喷漆，310cm，1999年

建国与年轻的一代，例如与他有成就的学生如李占洋、陈文令、曹晖等人相比，他的作品具有浓厚的思辨色彩和强烈的内心生活的痕迹。

这些使他的作品更具有一种沉重感和沧桑感。这种气质显然与逐渐走向世俗社会、走向现代化过程中的中国，所出现的大众文化、娱乐文化、消费文化的浪潮保持着相当的距离。在隋建国的作品中，哪怕是戏仿式的各种穿“中山装”的人物，哪怕是卡通化的“恐龙”，哪怕是玩具式的“熊猫金字塔”，在骨子里，它们都不是感性的，都不是真正娱乐的，甚至不是快乐的。

纵观隋建国的当代雕塑，没有性、没有性感、没有色情、没有纯粹身体的放纵、没有情欲上的欢愉和追求……

隋建国的作品没有在商品经济时代物质主义的狂欢和消费欲望下的满足……

隋建国的作品还没有图像时代的嬉戏、调侃、玩世不恭、游戏人生……

这些都说明，隋建国的当代艺术是另一种当代，是一种仍然保留了理想主义的特色，仍然保留了属于他那一代人的思想底色的当代。

4、多元取舍，避免极端的艺术抉择

评论界对隋建国上世纪80年代末期以来当代雕塑创作的基本评价，最简单的标签就是把他看作是一个受到西方当代艺术的影响，并按照西方的观念在中国从事创作的人。事实却并不是这样，在隋建国那里，中国古代的文化、中国民间的文化对他产生了相当大的影响。他曾经迷恋庄禅、练气功、画国画、写书法。80年代后

期到90年代中期，他较早一批作品，如《结构》系列，就直接受到了中国古代传统工艺“铜子”、“镶嵌”、“错金银”的影响。至于在一段时间里迷恋石头这种材料，也是中国传统玉石文化对他的影响。更重要的是，这一代人的精神属性决定了他在思想观念上，对中国文化、中国问题、中华民族的未来始终倾注了最大的关注，他们不可能抛开这些问题，去简单地学习和模仿西方。这似乎是这一代人精神上的宿命。他们在骨子里都有强烈的民族情怀和民族意识。尽管他们可以反思、批评这个民族，有时候还十分尖锐，甚至出语惊人。但是他们面对来自强权、来自异邦的粗暴干预和欺辱蔑视的时候，他们的表现格外的敏感和强烈，这个时候，他们的民族意识可能比谁都强烈。更何况，他们在对民族历史、民族性格进行批判、怀疑和反思的时候，恰好正说明了他们对这个民族的责任和血浓于水的情怀。

因此，对中国问题和对民族问题的关注，一直贯穿在隋建国的作品中，无论在前期，在工艺、造型和材料方面对民族传统的发掘和运用，还是到上世纪90年代的中山装、恐龙、毛泽东像、熊猫金字塔等具体的作品内容，隋建国的这种对中国性、民族性问题的关注是一以贯之的。

在隋建国的作品和他的讲述中，我们同时可以看出，改革开放以来，对西方思想的了解和掌握也是隋建国个人的知识系统中非常重要的一环。长期参与对外的学术交流，以及在国际艺术界所产生的影响都决定了隋建国当代雕塑中的“西学”背景。我们感兴趣的是，隋建国并没有剑走偏锋，在多元、繁杂的思想现实中，没有片面地执于一端，而是冷静思考、多元取舍、避免走极端，审慎地选择自己的艺术道路。隋建国对历史的思考也是这样。以对毛泽东的塑造为例。隋建国并没有对

毛的遗产和毛个人采取一种简单化、单一化，甚至丑化的处理。在这个问题上，隋建国应该是相当谨慎的。

隋建国以及他和王文海共同创作的有关毛泽东的作品，还不仅仅是表达个人对毛的态度，而是试图揭示这个过于重要的人物在他去世之后，仍然对中国社会所产生的影响，他的那种至今无处不在的影响力。在这个问题上，一位国外批评家杰夫·凯利说得特别好：

“隋建国创作的雕塑就像社会主义现实主义废弃庙宇中的幽灵”。

“如今，许多中国人对毛泽东时代怀有复杂矛盾的情感，这种个人的而不是社会或艺术化的情绪在隋建国的雕塑作品中涌动。它留下一块空间让人来缅怀充满理想主义的青春年华。”

“隋建国没有把‘睡着的毛泽东’放到粗糙的现实主义、社会主义或其他主义的框架中去。相反，他选择的是让毛泽东

的形象更加圆润、表面更柔和、并且使这个令人觉得熟悉而又陌生的人物颜色更明亮。这让人联想起涅槃的佛祖。”

“通过把毛泽东表现为现代中国的睡佛，隋建国再次引起了人们的质疑，就像质疑他创造的中空‘毛服’和巨大红色的恐龙一样，毛主席（以及他代表的革命）是否真正成了历史，他是否在某种意识形态的最高境界中依然活着，是否有一天会借着变形方式再次崛起（体现在迷信、艳俗艺术以及先锋艺术波普中）”。（杰夫·凯利《理性的沉睡》）

如果也有不少人更愿意对隋建国的这些作品做简单化的解读，那么至少这位外国评论者的言论还是令人欣慰的，因为他读懂了隋建国的真义。杰夫·凯利把隋建国放在了一个恰如其分的位置上，因为隋建国既没有简单地切断历史，同时，他的作品又不同于“粗糙的现实主义”、社会主义或其他主义。



（图7）隋建国《睡觉的毛主席》，材玻璃钢，240cm×120cm×60cm，2003年

5、对立统一的思想方式

这个属于辩证唯物主义哲学体系的思想特征一直贯穿在隋建国的艺术思考中。在形式和观念的关系上，不少人将形式和观念看作是对立的，认为艺术形式主要涉及艺术的自身语言、样式和造型规律，不强调形式的社会和现实的意义。而隋建国在创作中则一直强调形式和观念的统一。在他前期的形式和材料类的作品中，同样寄寓了思想观念的意义。也正因为有了这些观念，他的那些看似形式类的作品才在当代艺术中有着自己特殊的意义。

在艺术的个人性和公共性方面，或强调个人性或强调公共性一直是不同艺术家的不同选择，隋建国对这个问题的解决方案是强调公共空间中的个人痕迹。隋建国作品的个人特点是突出的，但是，他的个人化的作品从来就不是拒绝公共空间、拒绝和公众交流的，特别是在隋建国近期创作的作品中，他更是注重以个人的方式介入公共空间。在个人和公共性相统一方面，他做出了很大的努力。

在雕塑艺术的写实传统和现、当代方式之间，一直也存在对立和分野。对此，隋建国有着较为深入的思考，他提出了“写实悖论”的观点。在隋建国看来，整个写实雕塑体系是建立在一个悖论基础上的。所谓写实，就是用艺术的方式还原对象，把它做逼真。然而，这其实是个完不成的任务，所有的写实，哪怕照相写实、直接翻制，也不可能做到完全的还原于对象。

所谓个性，就是在完不成的基础上与对象的差异，每个人有每个人的不像，这些不像反而成了每个人的差异。隋建国这种对写实的看法实际上是对写实彻底的解构和颠覆。一旦真正看清了写实的本质，

写实这种曾经与观念方式、与现成品方式、与其它图像方式相对立的系统，在新的基础上又获得了一种统一性，这种统一性表现在，写实系统和其它的系统一样，都能够成为一种可以很方便拿来使用的工具和手段。它本身也可以为当代雕塑所用，为观念艺术所用。

与之相关联的，还有写实手法中的个性化和去个性化、技巧和反技巧、图像的原创和图像的临摹和挪用，它们都在这种对立统一的关系中获得了解决，而艺术家也在这个过程中获得了更多的资源空间和形式、观念、手法上的自由度。

以上这些讨论并不是企图全面地讨论隋建国的思想和艺术，只是从社会主义经验的角度，探讨它对隋建国当代雕塑创作的影响。我们不排除还有其它的角度和视线，而只有多角度、多侧面地分析、看待一个对象，我们才有可能更全面、更立体地理解一个人和他的艺术。

注释：

①《对抗、冲突和被禁锢的感觉——隋建国、栗宪庭对话录》，载《点穴：隋建国的艺术》，广州：岭南美术出版社，2007年9月版，第472页。

②张颂仁：《一个秘密的反现代主义者：隋建国与他的退休计划》，载《点穴：隋建国的艺术》，广州：岭南美术出版社，2007年9月版，第33页。

③《对抗、冲突和被禁锢的感觉——隋建国、栗宪庭对话录》，载《点穴：隋建国的艺术》，广州：岭南美术出版社，2007年9月版，第469页。

现场的生存方式

——关于张小涛艺术诸多解释中的一种非解释性的现场体察

The Way of Survival on the Site

--A Non-interpretative On-site Experience of Zhang Xiaotao's Art in Different Interpretations



杨小彦

今天让这个列车脱轨吧？或许先死而后生呢？

我在中国北京的展览现场的东西既是天堂也是战场。

我从来就没有褪化，很多人被知识驯化掉了。到今天，我内心依然有很野性的东西在支撑我，去反抗，去抗争命运。

——引自张小涛与付晓东的对话

1、现场之于张小涛有三重含义：第一重含义是他生存的背景，这个背景造就了他的思维方式，并使他与时代血肉相联；第二重含义是他本人的成长经历，这经历既形塑了他的人格与气质，也与上一代人构成了一种不无紧张的代际对话；第三重含义则是他隐密的私人世界。这个世界藏而不露，既潜伏在有体温的肉身中，又超越这短暂的肉身，经过多层巧妙甚至不无狡猾的伪装，外化为诡异多变的艺术形态，从而给世人留下了一连串争论不休的话题。张小涛本人则时常躲在这话题之后，通过不易觉察的现场观察，暗地里挑衅般地发出幽暗而嘶吟的辉光。

人来说，他还年轻，上述所说的背景，尤其“文革”，只是童年的浮云而已；而对于70后的人来说，他又有点老了，虽然享受到物欲膨胀时的快感，但这快感还不是童年的全部。

同样，对于60后，张小涛的反抗无可避免地带有消费主义的靓丽质感，以至于让反抗变得不够滞重凝固；对于70后呢，张小涛却又有着过多的精神诉求，这些诉求，一开始就把他与不管是自我标榜还是真心认可的卡通一代拉开了审美距离。但是，真正让张小涛与周边拉开并保持距离，还有着更为隐蔽的原因。

2、张小涛出生于1970年。从代际关系来说，介于60后与70后之间。对于60后的

3、按照张小涛自己的描述，他从童年到少年经历过溺水，让他从小就体验到生

与死。关于溺水，张小涛的叙述是：

我在7岁时有着两次溺水的经历。那一幕我是永生难忘的……水中青绿的世界美丽而迷茫、闪烁着诡异的绿光，濒临死亡的无助与绝望，拼命想抓住任何东西的努力，使劲往上冲……^①

张小涛对溺水的叙说引来了批评家吴鸿关于“水”的引申：

“水”作为一个意象在张小涛的作品中是多次出现的，这也许要涉及到他的童年经历。他的老家是在现今重庆市境内的合川，此地嘉陵江、渠江、涪江三江交汇处。“川”在古汉语里也指“江河水流”，而“合川”顾名思义也就是江河交汇的意思。张小涛在这样的环境中长大，自然与水结下了不解之缘。而他将关于水的意象作为一种情绪性表达的载体，还是源自他的一次童年记忆。江边长大的孩子会游泳是一件稀松平常的事情，而张小涛在少年的时候就有一次差点被水淹死的经历。作为同样是在长江边生活过，但是在长江的下游长大的我，也是一次儿时在下塘的过程中被别人猛然推到深水处差点淹死的经历，那种在昏暗的水下，孤立无援、失重且濒临死亡的体验足以让人铭记一辈子。

吴鸿的目标是对“水”之意义作描述，以期寻找进入张小涛作品的路径。在他看来，“水”与生命有一种不可剥离的关系。具体落实到张小涛的作品中，“水”或与“水”之意像有关的视觉符号，便是生与死之重要表征(representation)，“水”在这表征中成为一种意念性的表达“母体”：

在张小涛的作品中，水是一个出现比较多的象征性意象传达载体。在《虚构的

影像》、《美丽而迷茫的水世界》、《快乐时光》系列以及《痕迹》系列和《放大的道具》系列，乃至后来的作品《五花海》和《旅行》等作品中，都充满了水的意象。这其中，有些水是有实在的体积，而有些“水”则只具有一种意会的作用。

在这里，意象性情绪暗示的基础直接来自于他的童年经历，其中又掺杂了一些心理和病理式的疑问。所以，水在这里不仅仅是提供了一个生物活动的母体环境，更重要的是在这中间还存在着大量的含混不清的物质，他们可能是你生命中不可缺少的元素，也可能会给你造成一种致命的伤害。这实际上也是构成了他的象征系统的“母体”。其它的象征性符号叠加在这个母体系统中，或者是递进的关系，或者是对比的关系，以形成一种象征性符号群之间的互文逻辑。当一个个体生命处于这样一个环境中的时候，我们本能地能感受到一种窒息、紧张、危机四伏心理暗示效果。这种暗示在超越他的童年经验的同时，更指涉人性和社会中的黑暗和沉重。



(图1) 张小涛《暴雨将至二》，亚麻油彩，300×200cm，2007年

从传播学角度看，母体可以理解作为一种“表达框架”，叙述在这框架中承载意义。不过，“溺水”对于张小涛似乎还有更丰富的含义，这含义就是与现实融为一体的“投影”，一种视觉化的记忆：

童年的经历就像是一种投影映在你的记忆中。在不眠之夜里，你会想到他们曾经的声音、颜色、气味……他们定会对你的未来产生影响，并且唤醒你。或许人的一生都受神秘的力量所操纵，当此时此刻的经历与过去的记忆相交叉重叠时，你置身于其中，远近的时空关系同在一个平面里、同在一个离奇的视点，如透过钥匙孔里看到一个完全私密化的世界，构成了一

个离奇的图像空间。^②

从张小涛这一段视觉化的感性文字中，我们得知，他所说的“记忆”，指的是一种赖以工作的思想现场，在这思想现场中，作为认知之记忆，就像是“透过钥匙孔‘去’看一个完全私密化的世界，一个离奇的图像空间”，然后，在这观看中，你被“唤醒”，你意识到，你的一生都受到神秘力量的“操纵”，这使你的记忆“交叉重叠”，并让你“置身其中”，无法脱身。就这样，“溺水”通过“投影”进入记忆，“水”也开始了其意念化的行程，然后落实为视觉编码所赖以成形的表达框架，支撑着张小涛的一系列作品。

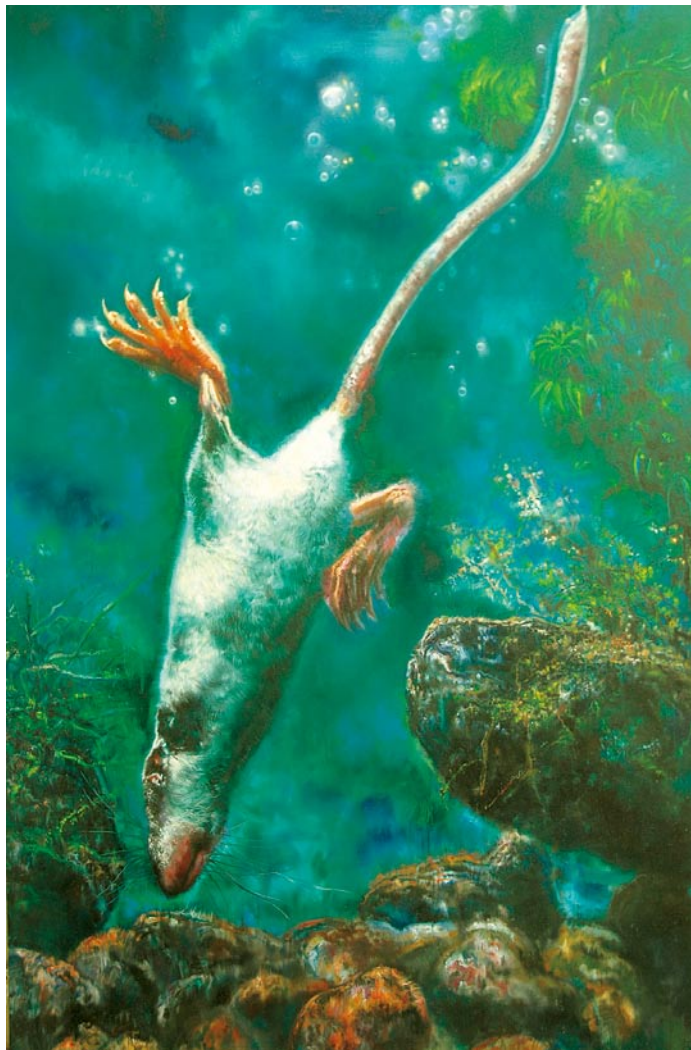
但有时记忆不完全是表达框架，它也可以成为叙述对象。在与刘淳的对话中，张小涛对“记忆”作了切肤般的解释：

在日积月累的工作中，我越来越强烈地感受到近期的作品中是关于我的种种记忆的重叠与错位。在经历了所谓“课题”和“观念”化的思考之后，面对作品不是关于要概念化知识语境的空洞的观念设定，而是有血有肉的切肤之痛的真切表达。所以我真正体会到最后赤裸裸的就剩下你自己了；爱和恨、欢乐与焦虑、兴奋与恐惧，在生与死的临界点的回忆或者记忆……似乎只有这些东西才能真正留下来，它是人之所以成为人的基本元素。^③

4、与“溺水”的经历相比，我更重视张小涛所说的“县城经验”。张小涛在评论比他年长的陈卫国的油画时，谈到了这个“县城经验”：

县城可以说是那个时代文艺青年的滋生地，虽然和我们的时代久远，但是真正经历过80年代的人才会深刻地体会到大城

（图2）张小涛《旅行》，亚麻油彩，300×200cm，2006年



市与中小城市的文化差别。上世纪80年代改革开放之初，百废待兴，艺术是文艺青年的崇高理想，不知点燃了多少年青人的梦想，但往往理想未变成现实，就变成了一片灰烬，理想成为了狂想曲……

张小涛谈的是陈卫闽，但当我对他的经历有所了解以后，我发现他谈的也是自己。他所提到的“县城经验”，是和“文艺青年”联系在一起的。很少人研究中国的“文艺青年”现象，尤其是发生在小地方的类似现象。

但是，恰恰是这个普通得不能再普通的词汇，却道出了整整一代人甚至两代人的青春梦想。他们生活在贫脊的乡村，生活在边远的、远离都市繁华的原野与山区，他们的情感可能幼稚，他们的趣味，在高雅与先锋方面，可能无法和城市相比，但是，他们通过各种通俗的文艺方式所理解的艺术，却承载了最初的情感。他们对文艺的向往，包含了摆脱边缘进入主流的强烈的人生愿望。

失望是自然的，乡村不仅承载不了来自大都市的繁华与颓废，也无法对接近乎疯狂的城市趣味，包括其中的狡诈与狂欢。张小涛从小地方走出来，他一定比那些自小就生活在繁华之都的从艺者，更知道什么叫“文艺青年”，以及“理想破灭”之类的真实内容，还有掩盖在这些字面下的众多悲剧。理解这一点，对于认识张小涛的艺术有重要意义。

在与唐昕的对话中，张小涛谈到了“小地方”：

我是从小地方长大的孩子，自己对未来有期待，但是我也不知道未来会是怎么发展？或许我是从小地方开始的看不透游戏的终点，反而有理想去想做点

什么？我没法确定称之为“野心”是不是合适？对我个人而言，艺术史上的所有传承就像“毒素”，在我身上都在不断地整合。可能我消化不了，我希望自己会产生一种抗体，我觉得作为一个艺术家应该具备敢于担当一些东西的勇气。我身上有一种与生俱来的性格，就是永远不服输，要去抗争。可能每时每刻都有挫折，但无论如何自己永远都不能放弃，做每件事都坚持到底，我希望自己有韧劲。

从小地方，具体到张小涛，从他出生的合川来到大城市，先是重庆，接着成都，然后北京，必然引来一连串的身份危机，其中的挫折，大概只有过来人才能体会。张小涛在经历了童年的“溺水”后，在走出小地方的路途上，还碰到另外挫折，那就是考试。

张小涛先是考四川美院附中失利，接着考同一家学院油画系，也失利。考附中失利，张小涛只能继续留在家乡学习绘画。油画系第二次才考上。这一考试挫折，留下张小涛另一种个人经验，其中有他所说的“最朴素的方法论”：

我一生当中最困难的时刻是考附中和考美院曾经考了四年，经受过的挫折感，是我走到今天很重要的经历。它们给了我最朴素的方法论。

“最朴素的方法论”这一说法很重要，指的是一种生存意志，一种顽强，一种“死磕”：

在成长中如果遇到挫折是怎么办的？尤其和命运抗争怎么办？我说两个字：死磕！我觉得就是这种东西才能支撑我一生，就像一个运动员一样，没到终点，永远处在奔跑的状态。

当然，死磕的时候要做一个有智慧的

苦行僧，一方面苦行的时候要运用最大的机智，另一方面在机智上还要苦行。

张小涛似乎在暗示，艺术不是别的，艺术就是一种生存。艺术没有那么抽象，那么理论，那么概念化，艺术就是，或者，在他心目中，真正的艺术就是与生存一体的。如果人必须生活在某处，必须有一个赖以张扬的现场，那么，艺术就是现场。而作为现场之艺术，本身必然包含着一种“最朴素的方法论”，一种“死磕”，一种有智慧的苦行。现在可以明白的是，这个现场是具体的，不是哲学的，更不是概念的。而且，这个具体的现场与县城经验有关，是一个“县城剧场”：

黄桷坪就是一个关于县城的剧场。我们曾经就是这里的观众、演员，黄桷坪也是一面“墙”，我们曾经就是墙上的“标语”和“广告”，不停地轮换。黄桷坪虽然身在都市，但是更感觉它是在城乡结合部的乡镇，黄桷坪是典型的后工业城市郊区，杨家坪、西车厂、空压厂、电厂、嘉陵江、成渝铁路……自由、乐观、豁达、坚韧是这里的基本特征，这些有着后工业社会和乡土社会的特征，滋养了几代的四川艺术家。

这是乡土社会蕴含的国际性和现代性，今天的美院坦克仓库、501、器空间等，他们是今天黄桷坪的地下活动的支持者和参与者，描述由早年的摇滚青年到“牧师”的变化，可以看到艺术家在不同的历史时期的价值观选择。^④

张小涛一路“苦行”，一路“死磕”，从县城经验出发，来到同样作为县城的剧场，驻足，喘息，然后再出发。这一回他的目的地是中国的中心北京：

我所理解的今天北京的确很庞大，巨大的工地和表面繁荣的全球化经济交织

在一起。但特别有张力、有活力！每一个人都都在拼命地奔跑，心灵与心灵之间相互撕扯，这个特别有意思。在巨大的高架桥下，那种莫名的冲动和渺小情绪的交织……

现场在变化，从一个空间转到另一个空间，从一个朴素的、狭小的、封闭的小地方，一座县城，转到另一个混乱的、城乡交杂的典型的文化剧场，再到一个飞速发展的庞大京城，这当中的变化，已经不能用空间来形容了，就人而言，肉身仍然是那一具，但其中的蜕变，从文艺青年到艺术学生再到艺术家，简直不能一言而道尽。这就是现场，一种感性化的生存，一种现象学式的澄明观照的发生地。

5、更重要的是，“最朴素的方法论”包含着最深刻的现场意义。张小涛勤于阅读，勤于文字，但是，他一再声称，他是艺术家，是视觉工作者，是生活在现场的人，凭感性领悟世界，凭野性掌控生活。他所做的只是视觉编码，并在编码中落实反抗。至于解码，那是他人的事，他管不着。这就是他的“最朴素的方法论”，一种现场生存的方法论。

张小涛以下一段表白得蛮横而有力量，文字，可以看作是他的生存方法论，也就是“最朴素的方法论”的阐述：

为了活着，人们就像虫子一样的忙碌。活下去，生命才有了实在的意义，坚强的面对“像狗一样的活下去”，是自己的动力所在。

1994年底我画了张大画《别为我众说纷纭》。我试图以表现主义的语言朴实地表达自己的艺术思考。我以为火车站就是整个中国当代社会的浓缩，最大的问题在火车站，有你有我更有我的父兄、亲人，特别是生活在低层的人们。

何勇《垃圾场》歌词“我们生活的世界就像一个垃圾场，人们就像虫子一样，你争我抢，吃的是良心，拉的全是思想！”^⑤

张小涛强调，生存的强度在于要坚强地面对，要勇敢地活下去。张小涛何其悲观绝望，与他作品中诡异的形式感、透明而富于表现性的色层、粘稠而柔软的品质、对腐烂与渺小的存在的长久盯视，形成了尖锐的、不可调和的对立，这说明他在艺术认识上又是何其的磊落大方。

6、张小涛对于末路有一种达观的皈依，他从历史出发，自我梳理上世纪30年乃至更漫长的中国当代艺术发展的脉络，从而为自己寻找定位。在这方面，他甚至比许多批评家都要出色。批评家过于轻率地沉浸在美文中洋洋自得，或者为一些自以为独创的概念而目中无人，张小涛却始终在追问，同时没有忘怀把肉身的反应置于追问的前列。我以为恰恰是这两点，追问与肉身的处置，构成了他的艺术基点。

曾经有人针对张小涛花了两年时间创作的动漫《迷雾》提出批评，认为其中存在着一个宏大的“反人道主义”的框架。也有人指出，《迷雾》证明，张小涛所一再强调的“微观叙事”并不与“宏大叙事”构成对立，他提倡的其实是“反叙事”：

坦率说，面对鲜活的艺术作品，我对理论保持警惕。20世纪的左翼文化运动，其核心是努力建构一个具有完美道德概念的底层形象，在其中起重大作用的，就是对“正面形象”的塑造。由此而形成的宏大叙事，就成为一种铁定的视觉秩序，统治着人们的日常观看。

张小涛反的不是“人道主义”，他

反的就是这种渗透了权利与秩序的日常观看。重要的是，现场比艺术更有力量。当张小涛把重钢的废墟和深圳的世界大观并置在一起时，一种逃离艺术家控制的难以想象的幽默，就只能通过近乎绝望的乱码而得以渲泻。对于张小涛来说，《迷雾》所呈现的混乱，恰恰表明他是如何努力编排失控的乱码。

从这一点来说，张小涛并不反叙事，相反，他需要叙事，否则他就不会倾注如此大的心血，一再修改《迷雾》中的结构。他的目的很明显，就是努力寻找和建构一种新的视觉叙事，来与现场对应。有趣的是，张小涛宣称，他只呈现，并不解码。因为有很多解码暧昧含糊，语焉不详。我马上想起了“像虫子一样”的说法，想起了“像狗一样地活下去”的信念。

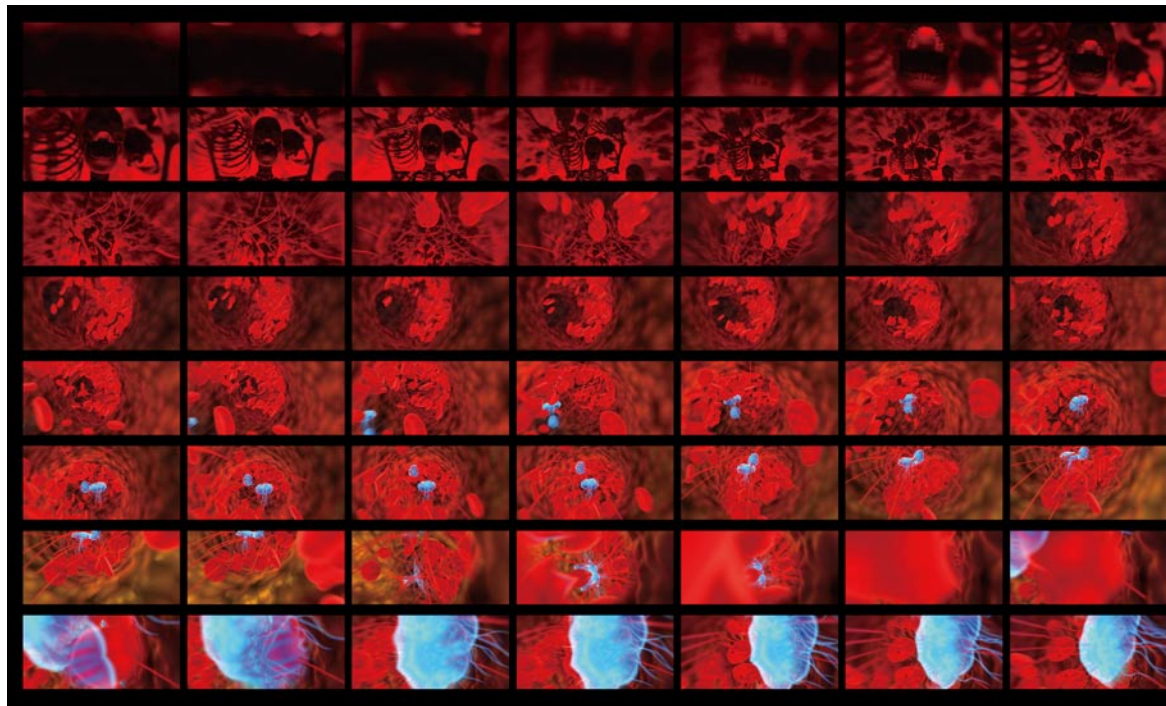
7、张小涛冷静地描述了中国当代艺术30年来呈现的3大叙事框架：20世纪80年代的宏大叙事，90年代的日常叙事与新世纪的微观叙事。宏大叙事涉及对理想国的乌托邦向往，日常叙事则对自觉的堕落作了呆傻式的颂扬，只有微观叙事具有一种直逼人心的社会学残忍。

张小涛以微观叙事为其艺术立场，并在微观叙事当中贯注复杂多义的思考。在这一点上他具有理论家的素质，从历史逻辑而不是历史现象寻找个人的恰当定位。3大叙事框架的描述提醒我们，如何为当代艺术确定书写框架，是使当代艺术获得历史意义的理论途径。恰恰在这一点上，我们的理论常常失语。

在我看来，理论失语并不指所谓的方法论，而是指一种历史观。没有历史的叙述不成其为叙事，同样，历史不进入到叙述当中，历史也就不能构成历史自身。而



(图3) 张小涛《无题系列》，200×300cm×5，2008年



(图4) 张小涛《迷雾》截图之一，动画，2008年

没有历史的理论，一定是缺乏力量的。所以，最重要的是对历史现象的理性编码。方法论必须在这一意义上才能得到恰当的理解。只是，从历史叙事出发，张小涛所提出的三大框架，仍然有提升的必要。

宏大叙事最佳的空间方式是剧场，其所建构的观看秩序，就是让观众整齐地坐在场下，满怀仰慕之情地观看正在上演的戏剧。日复一日，剧场与上演的角色，就会随着有组织的观看而进入大众的脑海，最后形塑了他们的世界观。从这个意义上说，宏大叙事就是日常叙事，只不过是颠倒的日常叙事。

日常叙事也可以做这样的理解，在宏大叙事不再产生作用，以及人们已经厌倦于宏大宣传时，日常叙事就会成为生活主角，与宏大叙事相反的细节，也就是那些曾经被宣判为无聊与委琐的现象，就会上升为发傻的偶像，剧场同时也就由严肃的正剧而变成喧闹异常的喜剧。

对比起来，微观叙事的意义正在于现象学式的澄明观照，既无视宏大叙事过于做作的正义感，也悬置日常叙事的无聊呆傻，坚持深入到现场的每一个生存的角色，寻找因焦虑而聚集起来的基因变异，并在无序的灾变事故中确立艺术的当下意义。

我与张小涛的差别是，我不认为这三大叙事框架可以按年代排出先后，也不认为三者之间有明晰的边界。直到今天，中国当代艺术都一直存在着这三种叙事方式。更重要的是，即使如张小涛那样，以微观叙事为主旨，在他的一系列创作中，也仍然隐含了宏大的意义与日常的经验，只是，他的方式是，至少在表面上是，有意识地摆脱崇高与琐碎，并从相反的地方，从局部，从细节，从被忽视的基因变异，去顽强地观照生命的渐次演进，以及在这演进中所发生的一系列不易为人觉察的悲剧。这悲剧是对象，更是灾变事故的现场；是生存，更是有体温的肉身；是虫子，更是虫子的对立面，人本身。

从这个意义看，微观叙事是私人叙事，是低鸣，是吟啸，是野性的呼唤，更是心悸的嘶号。

用张小涛的话来讲，微观叙事意味着这样的现场：

暴雨将至，“山雨欲来风满楼”，
“于无声处听惊雷”。

这个时代是痛楚、光荣、梦想、恐惧和绝望交织的梦工厂，是废墟中的重建和蜕变。^⑥

注释：

①张小涛：《美感快感痛感交织的空间：“放大的道具”创作手记》，1999年，由作者提供。

②吴鸿：《黑暗中的光：张小涛作品中的心理、环境及社会背景分析》，《美丽的混杂》，TimeZone8出版社，2006年。

③张小涛：《县城经验：陈卫阁的城乡结合部的“档案馆”》，由作者提供。

④张小涛与唐昕的对话，由作者提供。

⑤张小涛：《跨过叹息之桥》，1996年，由作者提供。

⑥张小涛：《短讯》，由作者提供。

批评译林

TRANSLATION OF ESSAYS ON CTITICISM

1980年代艺术之争的影响

The Effect of Art Debate in the 1980s



梁舒涵

上世纪80年代艺术之争所提出的那些概念之所以没有淡出人们的记忆，部分原因在于这些批评的出版还在继续。1987年是整个80年代艺术潮流最活跃的时期，然而，在这之后，直到90年代中期，批评家依然在讨论这些问题。库斯比特、休斯和克里姆帕从80年代早期到中期陆续出版了他们的批评文集，这些文字仿佛是对当代文化状态的评价，而不是流水账般的档案。有些批评家，比如福斯特（Foster）和库斯比特在这个时期出版的著作中进一步深化了他们先前的观点。一些批评家或编辑因为在这个时期的著作而获得了名望。还有一些批评家、历史学家，如托马斯·麦克埃维利（Thomas McEvelley）、麦克·佩格洛（Michael Peglau）和布莱顿·泰勒（Brandon Taylor）则进一步补充了他们先前的论调。

但是这些争论为何能够反复出现，并能形成气候？我认为，在很大程度上是因为这些批评家参与了其他的公共对话，而这些对话和艺术的话语又相互补充。其中

的一路来自于大众媒体：对于艺术市场景气态势及艺术明星的煽情报道。这是上世纪80年代主要的艺术报道形式，能够触及艺术世界之外的观众。到了1989年，艺术拍卖的报道达到了令人惊叫的状态，对于印象主义和后印象主义绘画的投资达到了几千万美元的天价。尽管当时拍卖的主流大宗不是当代艺术，但是老一辈大师的作品的拍卖情况预示着艺术市场已经失去了控制。虽然艺术市场在上世纪90年左右崩溃了，但还是有大量的媒体力量关注艺术通货膨胀的话题，比如从1993年到1994年播出的关于当代艺术的“60分钟”节目。

还有一种学术性的对话，也就是后现代主义理论，从上世纪80年代初到90年代初，这种理论构成了美国艺术批评和文化理论的主要问题。在此，无法三言两语说清后现代理论。后现代主义总是要雄心勃勃地取代现代主义，但在这个时期，美国和欧洲理论家提出了很多关于后现代主义的定义，其数量远远超过了现代主义。大多数理论家认为后现代主义的一个确定性

的特征在于它是战后或60年代（对于这个时间段，不同的理论家各执己见）市场逻辑产生的文化生产和消费完全或接近完全渗透的结果。日常社会生活和实质场景首先被广告的形式所渗透，其次被消费文化自身的“景观化”所左右。许多现代主义或后现代主义的讨论都在反复表达了一种焦虑，即艺术和消费文化之间并不存在，或不再存在任何区别。

后现代主义理论中的一支从修正主义的角度发展了现代主义，这种理论试图揭示现代主义的矛盾所在，尤其是现代主义与特定的资产阶级“文化工业”的共谋关系，这也正是现代主义名以上反对或试图超越的东西。在上世纪80年代，那些专注于摄影和摄影蒙太奇的批评家与《十月》杂志的创建人之一罗莎琳·克劳斯（Rosalind Krauss）的观点发生契合。在她的本被经常提起的著作《前卫及其他现代主义神话的起源》（*The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, 1980）中，她对于现代主义进行了批判。她不断指出，现代主义的前卫艺术家和大众文化产品的生产者所使用的技术别无二致。而且，她否定了现代主义前卫艺术家的反抗性和原创性的伪装，她认为在科学技术的世界中，他们没能逃出历史，依然受制于进步和创新的意识形态。因此，克劳斯认为，“批评的”后现代主义艺术有责任开发艺术复制的革命性潜质，并颠覆（资产阶级）原创性的“现代主义神话”。和其他一些批评家一样，她也支持当代的“挪用”策略，尤其是谢丽·莱文（Sherrie Levine）对于著名现代摄影作品的照片式挪用。同样，福斯特也秉持对于现代主义前卫艺术的修正理论（来自于历史学家、理论家托马斯·克劳）。在谈到东村（East Village）艺术和涂鸦艺术的时候，他对亚文化的效仿也持反对。在一篇出版于1983年的重要文章

中，克劳强调，自从19世纪前卫艺术形成以来，它与资产阶级资本主义社会就保持了一种辨证的关系：一方面，前卫者从贫困文化和少数民族、民族文化中确立了一系列的“他者”，从而颠覆了资本主义的价值，但另一方面前卫者也打破了资产阶级资本主义社会及其大众“文化工业”的各种边缘，而这种“文化工业”正是新的欲望的产生所带来的。最终，“商业化”过程利用、剥去，并均质化了原先对抗性的或任意性的文化能量，并没有对占主流地位的资产阶级构成挑战。克劳在《大众文化中的现代艺术》（1996年）的导言中也重新强调了他的这种观点。

福斯特对于东村艺术的反应引起了更多的共鸣，因为他的反应与他自己在另一个场合中对于原始主义的批判有联系——他参加了关于“20世纪艺术中的原始主义：原始与现代的密切关系”（现代艺术博物馆，1984-1985年）的激烈讨论。很多批评家和上世纪80年代中期的策展人持不同观点，批评家认为，MoMa的那次展览并非原始主义现象的记录，它本身就犯有原始主义的罪责，被后现代范式污损为一种误传，因此是用西方、现代主义的范式对非西方、非工业化文化的强行扣加。

批评家在修订艺术领域中的现代主义的同时，也在审视艺术史编纂的现代主义基础本身。上世纪80年代初，审美主义立场与马克思主义立场被认为是美国艺术批评、文化理论和艺术史编纂中的主要矛盾。这种矛盾来源于在格林伯格的现代主义中它们的共同遗产之间的差异。库斯比特、盖布里克、克莱默和休斯担心艺术的堕落，并被大众文化充斥，这种焦虑在上一代最有影响的美国艺术批评家和理论家之间就形成了。从格林伯格被广为引用的文章《前卫艺术与庸俗文化》（1939年）中，这些批评家继承了他对于前卫主义的

偏爱和对大众文化的敌意。他们也继承了他对于这两个词的定义：前卫文化是具有挑战性的、陌生的文化，因此能够抵抗资本主义理性的工具主义；大众文化不求上进、陈腐俗套，因此容易被权力和市场所利用。克莱默和休斯赞成格林伯格在《前卫艺术与庸俗文化》之后所发展出来的前卫艺术的原理，这个时期格林伯格越来越不强调马克思的原理，而是转向了一种审美主义和无涉政治的立场。格林伯格在《走向更新的拉奥孔》（1940年）中首次表达了这种倾向。尽管这和格林伯格强调的视觉艺术如何走向纯粹的视觉经验的论调有些出入，但却依然保留了他的信念，即艺术应该保持自律，既不介入政治立场，也不沾染大众文化。艺术的价值应该通过过去艺术的持久性成就来衡量，而不是政治的偶然性。

然而，布赫洛、克里姆帕、欧文斯和福斯特都公然反对格林伯格思想中“为艺术而艺术”的成分，他们更认同的是写《前卫艺术与庸俗文化》的马克思主义的格林伯格。当然，这个时期的艺术批评远远不是我们这里所说的那么狭隘。1985年出版的《波洛克及其之后：批评家的争论》（Pollock and After: The Critical Debate）将这些观点进行了体系化。著名的艺术史家包括马克思主义的T. J. 克拉克和审美主义的麦克·弗雷德相互撰文，对对方进行学术上的攻击，当然他们的文章也指向格林伯格本人（《前卫艺术与庸俗文化》和《走向更新的拉奥孔》都包括在内）。克拉克将格林伯格的前卫主义概念修改为“现代主义”，将它定义为一种意识形态上的否定文化。弗雷德与克拉克针锋相对，认为现代主义（他经常将现代主义和前卫主义这两个词交互使用）更大的意义在于它是一种审美创造文化。在艺术史编纂领域，马克思主义的一方在这个时期占上风。上世纪80年代初，一种明显的

趋势就是，从历史修正主义的角度重新审视现代主义前卫艺术的具有里程碑性质的时代。从法国19世纪中期的爱德华·马奈到纽约20世纪中期的杰克逊·波洛克，艺术史家重新将现代主义风格和艺术家当时的生产与消费环境结合了起来。

布赫洛、克里姆帕、欧文斯和福斯特同属于一个运动，消解了他们交互称之为“女性主义”、“现代主义”、“历史主义”或者审美主义的艺术史编纂。他们共同构成了这个领域中不可忽视的先锋。这些批评家（除了福斯特和1982年之后的欧文斯）共同依靠的是创建于1976年的《十月》杂志，这份杂志在80年代早期被公认为美国新马克思主义艺术理论的阵地。

上世纪80年代“十月”杂志批评家和福斯特的唯物主义艺术史与艺术批评受到了法兰克福学派理论家的影响颇大，这个学派的理论家反对艺术无利害的康德式美学，他们喜欢将艺术政治化，并且拒绝学科界限的划分。“十月”杂志批评家和福斯特对于前卫主义的理解主要是受到了法兰克福学派理论家阿多诺和霍克海默的影响，他们将批判的矛头直指大众文化。阿多诺和霍克海默共同的观点体现在他们二人合著的论文《文化工业：启蒙作为大众的欺诈》（The Culture Industry: Enlightenment as Mass Deception, 1944年）。在该文中，他们对于前卫主义和大众文化的划分和格林伯格在《前卫艺术与庸俗文化》中对二者的划分类似，但是他们对于大众文化更具有预见性。他们的写作环境处在纳粹德国的阴影中，他们认为都市化了的大众文化并不仅仅是对保守的或者权威的心智的被动反应，而是一种压迫性的武器，用来欺骗大众，用资本主义自由的幌子狡猾地掩盖了各种反对意见。他们认为美国是最先进的资本主义文化的表现，并将美国文化的趋同性作为一种预

兆：资本主义将按照法西斯的方向导致群体和文化的理性化，而批判文化将对这种状况予以否定。

“十月”批评家假定自己也生活在这种压力之下。里根时代的修辞颂扬的是自由贸易的美德和保守的经济政策，并在主流大众媒体中宣传里根主义的回声，这也令1980年代的批评家感到有必要立即触及政治保守主义的问题。

上世纪80年代的艺术批评之争进一步升温的原因在于他们的理论与著名的后现代主义理论和批评相一致——这个时期的学术明星的名声已经超越了学科的界限。比如，福斯特对于多元论的反对论调和詹明信（Frederic Jameson）与鲍德里亚（Jean Baudrillard）的反思有类似之处，二人都将商业化作为后现代文化的决定性方面。詹明信对于80年代早期和90年代的写作中认为，多元主义代表了一种缺乏历史序列的感觉，这是“晚期资本主义”文化的主要症候。和福斯特一样，詹明信也认为，有必要对资本主义不同阶段的发展进行一种线性的叙述，以使革命性文化发挥作用。另外，詹明信反对艺术中的折衷主义倾向。他所说的“模仿作品（pastiche）”的出现是后现代艺术和消费文化的危险症候，因为他阻碍了人们历史化的思考方式——也就是说区分特定视觉风格所处时代的物质和意识情境。

福斯特和詹明信担忧，风格会吞噬内容，当下会抹去历史，鲍德里亚认为这已经发生了。上世纪80年代初，鲍德里亚提出，在当前这个媒体渗透的后现代时代，符号、观念和抽象所构成的概念世界（也就是马克思所说的“超结构”）和生产、消费的经济关系与物质条件（“基础”）的物质世界之间的界限已经不复存在。在这样一个世界中，市场影响充斥着我

们的生活，尤其是广告的超结构世界对我们而言已经变得比物质世界本身更加“真实”。与詹明信和福斯特的理论相比，鲍德里亚的理论更加悲观、更加总体化，它本身就是其对象的理论化表述。但是他们的观点至少有一点相同，那就是，他们都认为，商业化将导致历史遗忘和方向迷失、不辨真幻。

综上所述，上世纪80年代的明显趋势是，艺术家将他们的作品和过去的艺术、大众文化的来源、各种流派和风格结合起来，并且在个别和所有作品中并置了各种具有可识别性的符号，但是批评家和理论家对于这些重要趋势的描述和解读依然没有圆满。这种分析并非一帆风顺，因为批评家们过深地陷入了80年代审美实践的两极当中。我要指出的是，在艺术世界中的多元主义的发展与大众文化的产品和市场的多样化具有类似之处。在这里所要研究的每位艺术家，无论是自觉还是不自觉地，都流露出这种消费逻辑的支配力量，作为对这种力量的回应，艺术家并没有采取否定的态度，而是将这种逻辑的文化脉络调动起来，为着反规则的目的利用它的权力进行交流。

注：

本文摘译自：艾莉森·皮尔曼（Alison Pearlman）：《解密1980年代的艺术》（Unpackaging Art of the 1980s），芝加哥大学出版社，2003年。

征稿启事



《批评家》为纯美术批评读物，暂为每季度出版一辑。
每辑约10万字。以文字为主，配少量说明性图片。

《批评家》的栏目设置主要有：

理论前沿：基础理论、艺术本体问题研究、艺术边缘问题研究

现象解剖：针对美术界的思潮、现象、流派的深度分析

反思批评：针对美术批评的问题分析，批评方法论建构

青年论坛：青年批评家或在校研究生观点（尽可能犀利）

争鸣空间：针对某观点的各方面意见

热点点评：点评方式，言不必多，犀利而直接

一家之言：个人独特见解，不忌危言耸听

公共调查：用数据来说话，侧重当代艺术与社会公众的互动

书刊评论：好书推荐、名家在线、媒体比较

旧话重提：现代批评史上的经典话题回顾与再认识

批评译林：介绍国外艺术理论观点成果

除以上栏目外，本编辑部还可以根据内容需要设立专题。

恳请美术批评界同仁和关心中国美术批评的艺术家、
读者对这一大家共同的园地予以全力的支持，
共同浇灌这块来之不易的批评净土。

本编辑部保证，来稿的采用一律以质量为主，不以名气为衡量标准。

来稿请注意：

- ◎ 本编辑部自收稿之日起，即获得一切版权转让，在一个月内做出是否采用的答复。
文章发表后，其他刊物（包括电子媒介）转载需要得到本编辑部书面同意，并注明转自本读物。
- ◎ 来稿一般请控制在10000字以内。请使用电子文稿，谢绝手写文稿。
可以附电子图片。图片请自行压缩在4mb以内。
- ◎ 凡不符合以下要求的文章，将不予以审稿。
 - 1 论文未曾在其他刊物以及电子媒介上发表，
学术论文要求在思想上有深度推进，在资料收集、分析方面有新的拓展；
 - 2 文章中出现的外文专门名词（人名、地名等），
除常见的以外，一律附外文原文，用（）标明。
 - 3 题目翻译成英文：300字的中英文提要，作者简历（中、英文100字）。
 - 4 文章采用尾注，置于文章后面（译者的注释则要加以说明），
文中注释使用圈码，比如①、②，
所有凡是由词组、语句构成的中、外文引文内容，都需要标明出处。
- ◎ 无论约稿还是来稿，本编辑部一经采用，刊后即致稿酬，稿酬从优。
- ◎ 来稿请注明作者中英文姓名、近照、工作单位、通信地址、电话、电邮。
- ◎ 编辑部
邮 箱：criticmagazine@vip.sina.com
王 林：art444@126.com
顾 丞 峰：chengfenggu@126.com
高 岭：gaoling@flymedia.com.cn
- ◎ 联 系 方 式
联 系 人：郭怀宇
邮 箱：guoxiaoyubc@yahoo.com.cn
地 址：北京市通州区宋庄镇小堡上上国际美术馆
邮 编：101118



纯美术批评读物

读者订阅单

SUBSCRIPTION FORM

《批评家》编辑部地址：

北京市通州区宋庄镇小堡上上国际美术馆

邮编：101118

邮箱：criticmagazine@vip.sina.com

《批评家》汇款信息：

户名：刘相丽

卡号：6227000012670175296

开户行：中国建设银行北京通州运河支行

《批评家》为季度出版，一年四本，单价RMB30，全年订购RMB120（北京市区内享受特快专递服务）。

姓 名	
工作单位	
详细地址	
电 话	
身份证号	
电子邮件	
邮 编	
订阅类别	<input type="checkbox"/> 单 位 <input type="checkbox"/> 个 人
订阅时间	20 年 月 — 20 年 月
订阅册数	
汇款方式	<input type="checkbox"/> 邮局汇款 <input type="checkbox"/> 银行汇款
金额合计	万 仟 佰 拾 元整 （¥ ）