

国家“八五”规划哲学社会科学重点课题

主编：夏之放 刘叔成 肖 鹰（执行）

当代审美文化书系

# 他者的眼光

——当代艺术中的西方主义

邹跃进 著

0.2

作家出版社

国家“八五”规划哲学社会科学重点课题

主编：夏之放 刘叔成 肖 鹰（执行）

当代审美文化书系

# 他者的眼光

——当代艺术中的西方主义

邹跃进 著

作家出版社

## 图书在版编目(CIP)数据

他者的眼光:当代艺术中的西方主义/邹跃进著.  
北京:作家出版社,1996.7  
(当代审美文化书系)  
ISBN 7-5063-1050-3

I. 他… II. 邹… III. 艺术评论-中国-当代 IV. J120.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字(96)第 13100 号

## 他 者 的 眼 光

---

作者:邹跃进

责任编辑:王 忻

装帧设计:苏彦斌

出版发行:作家出版社 电话:65005588 转

社址:北京农展馆南里 10 号

印刷:有色曙光印刷厂印刷

经销:新华书店北京发行所

开本:850×1168 1/32

字数:150 千字

印张:6.25

印数:1001—6000

版次:1996 年 9 月北京第 1 版第 2 次印刷

ISBN 7-5063-1050-3/I · 1039

定价:14.80 元

---

作家版图书,版权所有,盗印必究。

作家版图书印、装错误可随时退换。

1065

# 目 录

---

|           |       |
|-----------|-------|
| 引 言 ..... | ( 1 ) |
|-----------|-------|

## 上编：他者的眼光 中国的问题

|                 |       |
|-----------------|-------|
| 第一章 眼光与问题 ..... | ( 7 ) |
|-----------------|-------|

|                       |        |
|-----------------------|--------|
| I “他者”与西方 .....       | ( 7 )  |
| II “他者”与“我” .....     | ( 9 )  |
| III 他者的眼光 中国的问题 ..... | ( 12 ) |

|                 |        |
|-----------------|--------|
| 第二章 形式与质料 ..... | ( 18 ) |
|-----------------|--------|

|                       |        |
|-----------------------|--------|
| I 中国农民形象与人道主义 .....   | ( 18 ) |
| II 中国乡村与中国文化 .....    | ( 31 ) |
| III 乡村——文化消费的形象 ..... | ( 40 ) |
| IV 从农村到城市 .....       | ( 41 ) |

|                |        |
|----------------|--------|
| 第三章 面对自由 ..... | ( 43 ) |
|----------------|--------|

|                  |        |
|------------------|--------|
| I 一个无意义的命题 ..... | ( 43 ) |
|------------------|--------|

|            |                            |              |
|------------|----------------------------|--------------|
| Ⅱ          | 三种自由 .....                 | (47)         |
| Ⅲ          | 三次美术革命 .....               | (54)         |
| Ⅳ          | 面对自由 .....                 | (56)         |
| <br>       |                            |              |
| <b>第四章</b> | <b>“女为悦己者容” .....</b>      | <b>(61)</b>  |
| Ⅰ          | 一个隐喻：中西文化“男女”论 .....       | (61)         |
| Ⅱ          | “汉唐情结”与“女强人” .....         | (63)         |
| Ⅲ          | “女为悦己者容” .....             | (78)         |
| <br>       |                            |              |
| <b>第五章</b> | <b>科学与学科 .....</b>         | <b>(88)</b>  |
| Ⅰ          | “油画第三” .....               | (88)         |
| Ⅱ          | 从科学到学科 .....               | (93)         |
| Ⅲ          | 近代化与现代化 .....              | (97)         |
| Ⅳ          | 界限与可能性.....                | (102)        |
| <br>       |                            |              |
| <b>第六章</b> | <b>“西方主义”与“东方主义” .....</b> | <b>(106)</b> |
| Ⅰ          | “西方主义”中的“东方主义” .....       | (106)        |
| Ⅱ          | “西方主义”中的四种模式.....          | (108)        |
| Ⅲ          | 西方主义与现代化.....              | (110)        |

## 下编：历史情境与历史逻辑

|            |                    |              |
|------------|--------------------|--------------|
| <b>第七章</b> | <b>历史与平面 .....</b> | <b>(115)</b> |
| Ⅰ          | 异质与断裂.....         | (115)        |
| Ⅱ          | 历史的中国 平面的西方.....   | (116)        |
| Ⅲ          | 平面的中国 历史的西方.....   | (121)        |

|                                    |       |
|------------------------------------|-------|
| <b>第八章 西方主义与先锋艺术</b> .....         | (127) |
| I 先锋艺术 with 政治.....                | (128) |
| II 先锋艺术 with 性.....                | (136) |
| III 先锋艺术 with 艺术形式.....            | (139) |
| IV “先锋” with “前卫” .....            | (143) |
| <b>第九章 从先锋到合法化</b> .....           | (146) |
| I “今日先锋” .....                     | (146) |
| II 从文化到艺术和学术.....                  | (151) |
| III 从先锋到合法化的途径与方式.....             | (154) |
| <b>第十章 从合法化到无意识化</b> .....         | (161) |
| <b>结论：西方主义的终结 中国东方主义的兴起</b> .....  | (166) |
| I 双重的无意识化.....                     | (166) |
| II 从无意识化到陌生化.....                  | (176) |
| III 回复与创造.....                     | (178) |
| IV 生物圈理论——中国东方主义艺术兴起的终极<br>条件..... | (188) |
| <b>后记</b> .....                    | (195) |

## 引言

---

西方学者对马奈的《奥林匹亚》的研究，经历了一个从艺术向社会和文化的转移过程，从中，我们可以看到对艺术的文化研究所具有的特殊意义。在开初，美术史家把马奈的《奥林匹亚》解释为一件“为艺术而艺术”的纯艺术性作品，强调它在形式上的革命性意义。后来的美术史家又看重这幅作品在现代性肖像中的地位，强调它有意颠倒寓言裸体的旧主题来暗示古典传统缺乏时代性的方式。进一步，人们又从马克思主义的社会历史学角度切入此画的题材，如美术史家克拉克就认为马奈描绘了一个明显摆着提香的《乌尔宾诺的维纳斯》（1538年）的姿态的现代高级妓女。克拉克认为，马奈这样做，是把不言而喻的阶级和金融交易的现实带入了一个艺术家通常幻想的永恒浪漫史渲染的场景中。克拉克之后，新兴的女权主义美术史家波洛克，在解释这幅作品时，虽然以克拉克的解释为前提，但她则把观看此画的观众的性别引入对这幅作品的解释之中，也就是说，当这幅作品在巴黎沙龙展出时，那位

名叫奥林匹亚的高级妓女的“挑战的凝视和略带别扭的姿态”所面对的观众，既有上流社会的男士，也有上流社会的女士。这意味着，在波洛克看来，我们只有把观看这幅画的观众的性别和地位以及他们与艺术家、模特儿所处的文化背景都纳入到对这幅作品的审视之中，才能理解这幅作品在当时巴黎沙龙展出时所引起的震惊。“我们开始懂得一些第二帝国巴黎的性政治。而且我们发现了马奈违反性制度的鲜明个性。”在形式主义看来，这种解释无疑属于从作品外部批评作品。但是，作品的孤立绝缘总是可以通过文化语境而被打破的，这样就能把当时的各种文化因素都纳入到《奥林匹亚》这幅作品内部给予研究和考察，从而揭示出《奥林匹亚》与当时巴黎的“性政治”之间的联系<sup>①</sup>。

从文化理论的发展变化看，在当代具有审美形式的艺术比过去任何时候都更能体现文化的性质。美国新保守主义者贝尔在《资本主义文化矛盾》一书中提出了他的三领域对立学说来说明资本主义所面临的危机。这三个领域是：经济领域、政治领域和文化领域。在贝尔这本书中，文化主要指现代艺术，或者更确切地说是指西方现代艺术中的先锋艺术。在另一位美国学者萨伊德 70 年代出版的《东方主义》和新近出版的《文化与帝国霸权主义》两书中，在最主要的方面，文化也是指审美形式和艺术。当然，关于文化的性质和研究对象方面的变化，是与整个西方世界自身的历史发展相关联的。美国学者理查德·A·庇特逊说：“1871 年，泰勒把社会科学意义上的‘文化’下定义为‘包括知识、信仰、艺术、道德、法律、习俗以及包括作为社会成员而获得的其他任何能力、习惯的综合体’。用当代

---

<sup>①</sup> 参见《世界美术》，1993 年，第 2 期，第 47—48 页。

的话来说，文化的组成要素有四种：规范、价值、信仰和表意象征符号。不过，近几十年来，文化定义中对这四个因素的侧重点已有显著改变。二次大战后的十年中发表的那些著作，重点集中于由人们所信奉的价值观念而产生的规范，而较新的趋向则集中于作为表现基本信仰的表意象征符号”<sup>①</sup>。不管是贝尔还是萨伊德，事实上都是属于把文化理解为表现基本信仰的表意符号这一较新趋向的。在贝尔那里这个表意象征符号就是西方的先锋艺术。在这些学者看来，如小说、诗歌、电影、美术等，与过去相比，在其自律的过程中，获得了越来越多干预社会的能力，而不仅只是一面反映社会的镜子，更不是仅只指向自身的纯艺术。

从文化角度对中国当代艺术进行研究，出于这样一个事实，即自1978年以来的中国当代艺术的主要成就表现在它对过去文化的批判上，而不是对艺术本身的新的规范、新的范式、新的风格样式、新的思维形式的探索上。在罗中立创作的油画《父亲》中，我们也可以看到这一点。我们这一代人包括我们的父辈们都还能清楚地记得罗中立的油画《父亲》对我们的情感所产生的冲击力。如果细究这一冲击的根源，固然与罗中立在创作《父亲》时所采取的超级写实主义艺术手法，所选取的特定形象，所注入的情感倾向，包括采用特大号尺寸的画框来描绘一个特大号的头像因素相关联，但罗中立所采用的一切手段都只能在我们这些看惯了“红”“光”“亮”、“三突出”的样板画的观众身上才能产生影响，简言之，是我们的文化背景，我们已有的先见和所见决定了这幅作品的意义。从最严格的意义

---

<sup>①</sup> 引自《多维视野中的文化理论》，浙江人民出版社，1987年第1版，第334页。

上来说，罗中立的《父亲》在油画这门学科内并无任何建树，在艺术形式上也毫无新意，但这丝毫也不降低这幅作品在中国当代艺术史乃至文化史上的重要地位。因为在当时，《父亲》这幅作品通过中国当代的文化背景凝聚了几代人的感情。

# 上 编

## 他者的眼光 中国的问题

---

——中国当代西方主义艺术的本质特征与表现形态

084272

中国当代艺术中的西方主义是改革开放的产物。从总体特征看，是中国当代艺术对西方艺术观念、艺术形式、艺术价值的认同，这种认同的原因只有一个，那就是改革开放后的中国，发现自己在经济、文化、科学技术等方面落后于西方。这种认同的动机也只有一个，那就是建设一个现代化的中国；这意味着，认同的目的也只有一个，解决中国的问题。但是，这种认同的过程极其复杂而又艰难，认同的方式极其多样而又矛盾重重。这是因为在每一个中国人的心目中，中国的两重性相互抵牾。一个是具有五千年文明，有着光辉的历史和文化的中国，一个是在当今世界的技术、经济发展中处于贫穷落后地位的中国；与此同时，西方世界的两重性，也同时呈现在我们的面前，一个是科学、技术、文化、经济极其发达的西方，一个是向世界扩张、侵略他人的帝国主义的西方。中国当代艺术中的西方主义就是在这样一种复杂的历史情境和复杂的情感态度中发生与发展的。然而，工业、后工业社会的西方文明与前工业社会的中国文明之间的对立，在中国当代西方主义艺术中，仍然是起支配作用的基本结构。所以，认同西方的艺术价值以解决中国面临的问题，在我看来就是中国当代艺术中西方主义的本质特征。

# 第一章 眼光与问题

---

## I “他者”与西方

毫无疑问,对于中国已有的文化和艺术来说,西方的文化和艺术就是一个“他者”。但是,当西方的文化和艺术以“他者”的方式与中国的艺术和文化对立时,在其内涵、功能、效用等方面则已不完全与“西方”这一概念等同。弄清“他者”在这方面的意义或者说“他者”与“西方”之间的异同,可以使我们更好地理解中国当代艺术中西方主义的本质特征。

首先,在中国当代艺术中,“他者”是以西方文化和艺术的完整性、独立性,或者说它的全部存在为基础的,“他者”指向和表现着西方的文化和艺术。从这种意义上说,“他者”与西方的文化和艺术在概念上有其同一性,就像中国当代艺术中的新古典主义与西方的古典主义和新古典主义具有某种同一性一样。但是,“他者”不等于“西方”;中国的新古典主义也不是西方的古典主义。

因为，从存在的意义上说，西方的古典主义艺术是完全独立自足的，并非因一个模仿学习它的主体和民族而存在。也就是说，它是其所是，仅此而已。而“他者”，即中国新古典主义中的西方古典主义艺术，则是中国艺术学习的对象，是中国艺术家所理解的古典主义艺术。在这种情形下，西方古典主义艺术也就失去了存在意义上的完整性和独立性，而转化成了“他者”，即中国新古典主义艺术中的西方古典主义艺术。在这个“他者”中，已注入中国当代艺术家的认识和需要、欲望和激情、兴趣和偏见、意志与目的。这样，“他者”在中国艺术家中则仅只是西方文化的一块碎片，一种回音，这种情形意味着西方文化和艺术虽然只有一个，但“他者”——肢解后的西方文化和艺术——则多种多样。总而言之，这个“他者”是中国艺术家、批评家所理解、所需要、所想象的“西方”，是他们创造出来为自己的行为获得合法性、获得意义、获得超越性的“西方”。在这种意义上，这个“他者”所指向的“西方”在实际上是中国当代艺术中的“西方”，即它并不在中国艺术之外，而是在中国的艺术之内，它以千奇百怪、无所不有的方式被创造、被评价、被传播、被接受，它在中国的土地上生长，又在中国的历史时间中发展。这就是我所说的“他者”的特殊含义。正是这个“他者”成了中国当代艺术的支配者，从而使中国当代艺术呈现出五彩斑斓的西方主义景观。

一个民族和国家的文化如果自足独立，完整同一，就意味着它获得了自我意识，也使它能与其它不同民族和国家的文化区别开来。所以，不同民族和国家之间在文化上的差异，既是它们相互交流的必要前提，也是它们之间互为“他者”的前提。实际上，在一个民族和国家的文化独立自足的特性中，已潜在地隐含着成为别的民族的“他者”和把别的民族视为“他者”的

可能性。但是，“他者”成为现实的形式则是交流、征服、侵略、引进、认同的结果。换言之，中国正是在遭遇到西方的过程中意识到了“中国”。在中国历史上，最早把西方文化视为“他者”发生在明清时期。在这个阶段，“他者”的含义在于他们与我们的区别和差异。我们意识到一个不同于我们的“他者”，仅此而已。第二个阶段表现为引进、学习、理解或抵抗等不同形式。这个时候的“他者”是通过自我意识的判断比较之后的一个价值对象。1840年以后的洋务运动，是在对“他者”的价值判断基础之上产生的一种引进西方科技和坚船利炮的行为。与此同时对西方的精神文化、特别是与儒家文化相冲突的西方文化则采取强烈的抵抗态度。第三个阶段的“他者”不仅是一个整体认同的对象，而且已成为内在的一个主体——占有我的主体。这就是中国历史上的“五四”时期和中国当代艺术中西方主义意义上的“他者”。这也就是上述那个特殊含义上的“他者”，是“他者”所能达到的最高形式和最后阶段。由于这样，它必然包含着前两个阶段的“他者”于自身之中。

所以，没有这个“他者”在中国当代艺术中的呈现，就没有中国当代艺术中的西方主义。

## Ⅱ “他者”与“我”

中国当代艺术中的西方主义是通过中国当代艺术家批评家等主体创造出来的。在此含义上，我们可以把此类艺术家和批评家称为“西方主义者”。但是，对于一个中国艺术家和批评家来说，他完全有权利不成为艺术上的西方主义者。从个体而不是社会的意义上说，艺术家和批评家作为艺术创作和艺术批评的主体，仅是纯粹的能指，他们必须在追求所指的过程中才能

确定自己的身份，才能判定他是否为西方主义者或反西方主义者、传统主义者，等等。这意味着，对于一个中国艺术家和批评家来说，西方艺术可能仅只是书本中、画册上、博物馆中的存在物，是艺术家既可能选择、也可能排斥的外在对象，就像中国传统文化也可能只是艺术家和批评家的一个外在对象一样。所以，我们常说，当今的艺术家总是要面对两大传统，西方的和中国的。

但是，一旦一位艺术家决定把存在于书本中、画册中、博物馆中的西方艺术，作为自己艺术创造的范式给予运用和吸收，情形就大大不同了。此时，西方艺术就通过他的行为观念而转化为“他者”，他也就成为了一个艺术意义上的西方主义者。这样，“他者”与一个西方主义艺术家之间就发生了有趣的关联。为了更好地说明这种关联，我将用“我”来指称已成为西方主义者的艺术家和批评家。

首先，从“我”与“他者”的关系看，西方主义艺术家的特征表现为“他者”是“我”的占领者和支配者。比如说，“我”以达利的眼光透视人生经验，以卢梭的图式去组织生活素材，以亨利·摩尔的空间去把握石头等雕刻材料，我就是一个“我”，一个被“他者”所占有、所支配的“我”。在这种情形之下，“我”仿佛是“他者”的寓所，“他者”的容器。简言之，作为一个西方主义者的艺术家或批评家，“他者”就是“我”的本质。因为，作为艺术家而存在的根据是他的艺术作品，如果作品是通过“他者”的方式创造出来并以“他者”的方式存在的话，那么“我”不仅是一个客体、一个工具，而且是“他者”创造出来的一个对象。“我”不仅失去了作为主体存在的可能性，而且即使作为一个客体也是由“他者”来规定和表现的。假如某位艺术家的作品在形式结构、用色用笔等方面与毕加索的作

品极其相似，这只能说，这位艺术家在本质上是毕加索通过他的作品创作出来的另一幅作品。所以，从“他者”与西方主义艺术家的关系看，“他者”与“我”既是同一的，又是支配与被支配的关系。

但是，这只是西方主义者的一个方面，或者说，“我”的被动的一面。如果说在“我”与他者之间有什么因果关系的话，那么，“我”的这种被动性只是结果，而不是原因。当从结果追溯到原因时，我们的问题则是：“我”为什么会被“他者”所占有、所支配？要回答这个问题就要涉及到中国自身的历史和文化等问题。关于这一点，我们将在适当的章节中再予以讨论。现在，我们仍把问题的实质放在形式的本质方面。从原因上看，“他者”是“我”需要的对象。“他者”不能无缘无故地进入“我”之中、成为支配我的主体，除非在“我”所面临的历史情境和文化语境中，“他者”是“我”的最佳选择，尽管这是一种别无选择的选择。在这层意义上，“我”是主动者，至少“我”是一个选择者。“我”掌握着西方哪位艺术大师成为“我”的楷模、哪种观念适合于“我”的艺术创作思想的裁决权。更进一步看，如果这种选择是建立在对中国问题的深刻理解、敏锐洞察、高度的艺术感受力基础上的，“我”就可能成为中国当代艺术史和文化史的创造者，而“他者”只是一个客体，一个以“我”的需要、兴趣、理解、观察为转移的一个对象、一把工具、一种武器。从上面的论证中，我们可以看出，在中国当代艺术的西方主义者中，“他者”与“我”的关系实质上是互为主体也互为客体的。但在一定意义、层面和角度上，主客体之间的关系又是确定的。