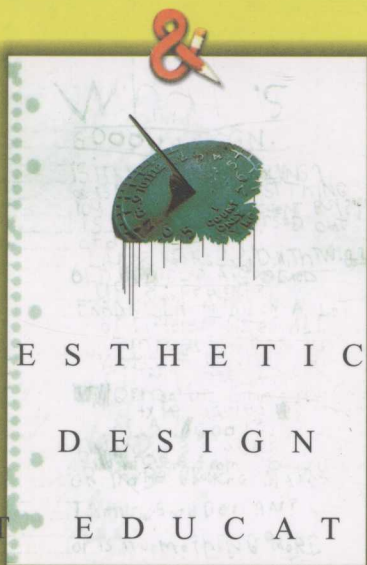


美学设计艺术教育丛书

美学设计艺术教育丛书



A E S T H E T I C S

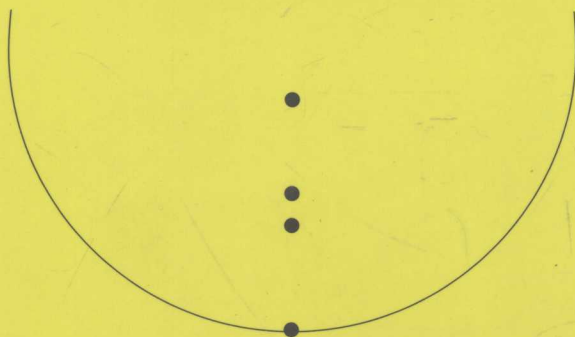
D E S I G N

A R T E D U C A T I O N

全球化的美学与艺术

滕守尧 主 编

[斯洛文尼亚] 阿莱斯·艾尔雅维茨 主编
刘悦笛 许中云 译



四川出版集团 四川人民出版社



美学·设计·艺术教育丛书(第六批)

全球化的美学与艺术

滕守尧 主编

[斯洛文尼亚] 阿莱斯·艾尔雅维茨 主编
刘悦笛 许中云 译

四川出版集团
四川人民出版社



图书在版编目(CIP)数据

全球化的美学与艺术/(斯洛文尼亚)阿莱斯·艾尔雅维茨主编;
刘悦笛,许中云译. —成都:四川人民出版社,2009. 12
(美学·设计·艺术教育丛书/滕守尧主编)
ISBN 978-7-220-08040-1

I. ①全… II. ①艾… ②刘… ③许… III. ①艺术美
学 IV. ①J01

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2009)第 243549 号

QUANQIUHUA DE MEIXUE YU YISHU

全球化的美学与艺术

(斯洛文尼亚)阿莱斯·艾尔雅维茨 主编
刘悦笛 许中云 译

责任编辑
封面设计
技术设计
责任印制

李洪烈
邹小工
戴雨虹
李 剑 孔凌凌

出版发行
网 址

四川出版集团 (成都槐树街 2 号)
四川人民出版社
<http://www.scpph.com>
<http://www.booksss.com.cn>
E-mail: scrmcbsf@mail.sc.cninfo.net

发行部业务电话
防盗版举报电话
印 刷
成品尺寸
印 张
字 数
版 次
印 次
书 号
定 价

(028)86259459 86259455
(028)86259524
成都金龙印务有限责任公司
155mm×230mm
12.25
180 千字
2010 年 1 月第 1 版
2010 年 1 月第 1 次印刷
ISBN 978-7-220-08040-1
20.00 元

■ 版权所有·侵权必究

本书若出现印装质量问题,请与我社发行部联系调换
电话:(028)86259624

目录

■ 译者导言 当代中国艺术：从“去中国性”到“再中国性”

..... 刘悦笛 许中云 (1)

一、四个艺术时期：从“现实主义”到“后现代艺术”(1978—2008)

..... (2)

二、妖魔化的来源：从政治到市场“意识形态”

(5)

三、三种文化符号：“民俗”、“政治”和“商业”图像

(9)

四、艺术家与创作空间：立法者与阐释者，公域与私域

(11)

五、双重标准：“本根的创造性”与“意义的复合性”

(14)

六、走向“新中国性”：中国艺术并不仅仅为了中国

(16)

■ 全球化与美学，或作为全球化的美学

..... 阿莱斯·艾尔雅维茨 (21)

一 (21)

二 (25)

三 (28)

四 (30)

■ 观念艺术：全球艺术的基础，还是艺术的终结？

..... 柯提斯·卡特 (32)

观念艺术的一般原则 (34)

作为西方观念艺术工具的语言 (36)

观念艺术在中国 (37)

对全球观念艺术的展望 (40)



■ 走向规范性而非文化理论：全球消费主义时代的美学	保罗·克劳瑟 (45)
---------------------------------	-------------

导 言	(45)
第一部分	(46)
第二部分	(51)
结 论	(57)

■ 在场与通道：当代亚洲艺术中的可能性条件	帕特里克·D. 弗洛里斯 (59)
-----------------------------	-------------------

批判的话语	(64)
策展的视角	(66)

■ 全球化背景下的中国美学	高建平 (77)
---------------------	----------

一、“美学在中国”的不同形态	(78)
二、美学的普世性与个别性之争	(81)
三、一般与特殊观念及其在对话中形成的不同美学间的张力关系	(85)
四、建立现代中国美学的思路	(88)

■ 从乌托邦的承诺到异托邦的不确定性，空间与场域

——全球化时代审美体验的可能性

.....	彼得·乔治 (92)
-------	------------

在普世主义与文化多元主义之间	(94)
博物馆、文化遗产、索还	(96)
欧洲中心主义的历史化	(98)
空间、场域、非场域、全球流散	(101)

■ 谁的全球化？	爱德华·露西-史密斯 (107)
----------------	------------------

■ 异己—自己/自己—异己：全球化与文化差异	哥拉多·墨斯凯拉 (122)
■ 美学与全球化挑战	海因茨·佩茨沃德 (136)
I	(136)
II	(143)
III	(145)
IV	(145)
V	(147)
VI	(148)
■ “艺术界”与常识：全球化与历史的形成	佐佐木健一 (151)
0. 谁决定什么是艺术？	(151)
1. 《布乐利盒子》与“艺术界”	(152)
2. “常识版”的艺术史	(155)
3. 从常识的角度看《喷泉》及《布乐利盒子》	(159)
4. 全球化与艺术史	(162)
■ 当今艺术具有何种美学意义？ ——论阿多诺《美学理论》的现实性	哈希达·布巴克-特里基 (166)
■ 在全球化时代重新思考身份认同问题 ——跨文化视角	沃尔夫冈·韦尔施 (177)
I. 跨文化视角的身份认同	(177)
II. 亚洲美学中民族主义观念的当前复兴	(180)
III. 日本的身份认同：跨文化是理所当然的	(184)
■ 作者简介	(187)



译者导言

当代中国艺术： 从“去中国性”到“再中国性”^①

进入公元第二个千年之后，当代中国艺术的民族身份（ethnic identity）与文化身份（cultural identity）的问题皆被凸显了出来。当代中国艺术成为“当代的”艺术毫无疑义，但是，如何成为“中国的”艺术反倒成了问题。而在上一个千年，中国艺术的身份认同问题却始终没有如此这般重要，这究竟是因为什么呢？这意味着，无论在当代中国艺术圈内外，对“民族与文化”（中国/非中国）的双重身份认同，都已经高于或者压倒了对“时代性”（当代/前当代）的认同，这的确值得当代中国美学和艺术理论予以高度的关注。

从1978年到2008年，当代中国艺术这三十年间的整体发展趋势，我想用从“去中国性”（De-Chineseness）到“再中国性”（Re-Chineseness）来加以概括。这也就是一个从“去语境化”（De-Contextualization）到“再语境化”（Re-Contextualization）的历史过程。这是由于，在当代欧美艺术的牵引之下，当代中国艺术曾经逐步丧失了自身的语境，而今又在一种自我意识的引导之下，正在逐渐回到自身的语境当中。有趣的是，这种“再中国性”抑或“再语境化”居然是在“全球化”的时代之中展开的。当代中国艺术在越来越与全球艺术同步发展的同时，愈加感受到了“中国性”（Chineseness）建构的本土价值，成为真正的“中国艺术”成了当下展开的中国艺术的某种基本诉求。

^① 本导言的英文版刊载在由国际美学协会（International Association for Aesthetics/ Association Internationale d'Esthétique）主办的最新的2009年度《国际美学年刊》上，参见Liu Yuedi, “Chinese Contemporary Art: From De-Chineseness to Re-Chineseness”, in *International Yearbook of Aesthetics*, Volume 13, 2009.



这种艺术的历史性转变，与当代中国社会的变动是息息相关的。正如德国哲学家阿多诺（T. W. Adorno）所见，艺术的生产过程就是（社会学家涂尔干术语意义上的）“自律实体”（autonomous entity）与“社会事实”（social fact）的这双重本质的辩证统一。^①“自律实体”要求艺术家独立地决定艺术的方向，“社会事实”则强调社会力量在艺术当中所起到的功能。与此同时，这种辩证统一在“艺术消费”的层面亦是同理可证的。中国文化和艺术之所以从1949年到1978年曾全盘接受教条化的马克思主义，从艺术生产与消费的角度来看，的确都与社会事实的变化始终密切联系在一起。总的来看，艺术与文化在当代中国很难脱离社会而拥有自己独立的命运，整个20世纪都是如此。但在1978年之前以“社会反映论”为主导的中国艺术理论和实践当中，都偏重于“社会事实”的一面，要求艺术以一种现实主义的方法去反映社会现实，而自从当代中国艺术起步的时期开始，“艺术日渐独立于社会”^②的“自律性质”才被凸现出来。

换言之，当代中国艺术的发展，同政治建制逐渐走出集权体制、从计划经济转向市场经济的建构、从一元文化霸权转变为多元文化共生都是密切相关的。

一、四个艺术时期：从“现实主义” 到“后现代艺术”（1978—2008）

当代中国艺术的起点，基本可以定位在1978年，这是因为，这一年“文化大革命”的时代刚刚结束两载，中国社会开始了纠正极左错误的拨乱反正。这种社会的变局，为当代中国艺术的出现打开了政治局面并廓清了自由的文化空间。

在1978年之前，由于“文化大革命”的控制力量，一种具有中国特色的、唯我独尊的社会主义现实主义被推上了顶峰。由于“文化大革命”这种独特的文化塑造力，使得当时的中国艺术只能以（以毛泽东形象为绝对主导的）领袖形象和参加革命运动的工人、农民、士兵的形象为主要题材，这些形象被夸张到“高、大、全”的地步，并一定置于“红、

① T. W. Adorno, *Aesthetic Theory*, London: Routledge & Kegan Paul, 1984, p. 8.

② T. W. Adorno, *Aesthetic Theory*, London: Routledge & Kegan Paul, 1984, p. 320.

光、亮”的背景当中。与这些“正面人物”相对峙的“反面人物”则只能作为前者的反衬而存在，就连自然风景画也是要表现革命者“人定胜天”的革命热情和能力。这种“文化大革命”艺术在1960年代中期到1970年代晚期可谓登峰造极。

在这种“前现代艺术”一统天下20多年之后，随着中国社会的思想解放和改革开放，中国艺术开始逐渐摆脱“政治第一，艺术第二”的标准，走上了崭新的、一去不复返的当代的道路。从此以后，当代中国艺术的发展可以大致分为四个阶段：

1. 1978年—1984年，从“文化大革命”之后到“八五美术运动”之前，社会主义现实主义的余绪仍占据主宰地位，这是同当时的社会背景相匹配的。政治的高度集权、绝对计划经济体制，决定了文化的一元化和单维性，相应的，艺术也是以再现中国的“社会生活”的现实主义为绝对主导。

2. 1985年—1989年，从“八五美术运动”到1989年“中国现代艺术展”为止，中国前卫艺术在历史语境当中得以出场。这个历史阶段的一个重要社会特征，就是作为个体的艺术家开始与国家分离，摆脱了附属于国家的身份而获得了独立，形成了“精英文化”（由独立艺术家所倡导和主导的文化）与“国家文化”（由政府所发起并掌控的文化）二元并立的基本格局。作为中国“现代性”建构的思想基础，在当时，一种来自于德国哲学的“主体性”哲学思想被高扬了出来，其代表就是思想家兼美学家李泽厚运用“实践论”的马克思主义来解读德国哲学巨擘康德的思想。^① 作为以理性形式所表达的感性解放，“美学热”也在这一时期的中国大地上蔓延开来，从而普及了审美的观念。这种“主体性”思想激发出艺术家们对于“艺术自律”（the autonomy of art）与“审美自觉”（aesthetic consciousness）的双重追求。

3. 1990年—1998年，这个历史阶段有两个社会特征：一方面，随着市场经济体制的建立，大众文化（由媒体所驱动的流行文化）滋生蔓延并开始占据中国大众的日常生活，此时，“国家文化”、“精英文化”和“大众文化”逐渐形成了三足鼎立的局面；^② 另一方面，当代中国前卫艺术虽然一度遭到压制但又再度——作为颠覆和反抗的力量——蓬勃发展

① 李泽厚：《批判哲学的批判——康德述评》，人民出版社1979年版。

② 王南湜、刘悦笛：《复调文化时代的来临——市场社会下中国文化的走势》，河北人民出版社2002年版，第四章。



起来，它展现出来巨大的活力并获得了多元化的发展。从1990年代初期以后，“官方艺术群”（以中国美术家协会及其地方分会所形成的官方体制为主导）、“学院艺术群”（以中央和地方的各级美术院校为主导）和在民间的“前卫艺术群”（以圆明园画家村、798艺术区和北京宋庄这样的城乡接合部为主要基地）形成了三元分流的格局，这种格局保持至今。

4. 1999年—2008年，当代中国艺术逐步融入“全球化”的格局当中，它的创作不仅仅是与自身内在相关的，而且也同国际艺术的最新走向取得了越来越密切的外在关联，后现代艺术（Postmodern Art）已经稳固地成为一种主流的艺术。与此同时，在1990年代所形成的“文化三分天下”和“艺术三流并举”的局面进一步得到了巩固和强化，或者说，三种文化和三种艺术之间的距离和差距越来越远了，它们都向着各自不同的方面发展，从而形成了当代中国艺术的内在张力。

总而言之，从当代中国艺术发展的四个阶段来看，从继续倡导“民族形式”（第一阶段）到开始“走向西方”（从第二阶段到第三阶段前期），从彻底迷失了身份（从第三阶段后期到第四阶段前期）到恢复自我意识（从第四阶段后期开始），当代中国艺术始终是围绕着“中国性”的去留问题而展开的。

“中国性”问题在第一个阶段并不成其为问题。这是因为，这个阶段的社会主义现实主义仍主要受到了毛泽东在1942年5月（在抗日战争时期）第一次发表的《在延安文艺座谈会上的讲话》所提出的“艺术方针”的指导，他提出了文学和艺术要“民族化、大众化、中国化”的艺术标准。以油画为例，1980年代初期的油画尽管在形式上更多受到了俄罗斯“巡回画派”风格的影响（1950年代马克西莫夫在中央美术学院开设的油画训练班起到了普及作用），但是却更加倡导在创作中运用一种“民族化的形式”。这意味着，当时的中国油画并不是俄罗斯的油画形式拼接上中国的社会内容，而无论从内容到形式都已经“民族化”了。

然而，从1985年开始，当代中国艺术圈开始向欧美世界开放，欧美的前卫艺术成为“八五美术运动”模仿的唯一范本，而且这种追求在一定意义上被“乌托邦化”了，从而表现出一种激进的颠覆传统的姿态。的确，对于封闭国门太久的当代中国艺术圈来说，欧美艺术作为“他者”（the Other）形象的出场是非常重要的和必要的，不仅中国前卫艺术从此得以开场，而且前卫艺术之外的其他传统的艺术类型都受到了这种外来艺术的深刻影响。于是，在第二个阶段的开拓所形成的累积之上，特别是

在第三个艺术阶段，当代中国前卫艺术获得了最高的艺术成就。这种成就的获得，是有赖于相应的社会情境的：一方面有政治意识形态的压力持续存在（有压力就有艺术相对的反抗），另一方面此时的艺术圈还很少受到市场的牵动（没有市场艺术就能按照自身的规律发展）。所以从1990年到1998年，可以说是当代中国艺术的“黄金时代”，绝大部分后来成为重要的艺术家的基本风格都大致成熟和定型在这一时期。

然而，到了全球化的时代，具有讽刺意义的是，当代中国艺术的“原创精神”反倒被削弱了，与此同时，当代中国前卫艺术的形象在国际上也越来越被“妖魔化”了。这种“妖魔化”究竟是源于何处呢？

二、妖魔化的来源：从政治到市场“意识形态”

自新千年开启，关于当代中国艺术在国际上被“妖魔化”的论争在中国内地开始公开出现。论争的一方认为，妖魔化是对当代中国艺术品格的极大损害，另一方则认为当代中国艺术如果要走向世界就必须经过妖魔化的必经阶段。然而，论争双方却都没有去深入追问：当代中国艺术“妖魔化”的根源到底是什么？进一步的问题就是，到底谁在妖魔化？究竟妖魔化了谁？在全球化时代，针对当代中国艺术的“妖魔化”现象，我想先给出三个根源性的判断：

首先，“妖魔化”来自于“冷战”时代，但却在当代艺术的“全球化”时代境遇中被延续下来。这是从政治到艺术的直接转切。

其次，“妖魔化”本源自“政治意识形态”，但却在当代全球艺术的“市场意识形态”（market ideology）中得以继续承传下去。这是从政治到经济再到艺术的间接转换。

再次，“妖魔化”原本是“由外而内”通过一种“变形镜”的所见所感，但而今，却遗憾地成为当代本土艺术家们“由内而外”的一种“集体无意识”的消极认同。这是从“外来文化”到“内在文化”的涵化而给艺术带来的相关转变。

第一种主要是政治意义上的，艺术圈内外外国人都喜欢从政治的角度来解读中国艺术，希望看到当代中国艺术展现出其“充满政治色彩”的一面，因为他们眼中的中国仍是一个“红色的中国”，特别展现为透过“文化大革命”所见的中国。这也就是说，这种“泛政治化”的中国，才更投合了大多数外国人对于中国的“想象”，所以在北京早已商业化的



798 艺术区“文革”的形象才会大量出现。

第二种社会根源主要是经济意义上的。此时，政治的要素便转化为潜在的了，关键在于国际“艺术圈”内的策展人、代理商和经营者的选择——他们需要什么样的中国艺术？而这种需要，究其实质，又并不是商人的需要，而最终取决于艺术品的买家们——究竟什么样的中国艺术才能“投其所好”？这往往是艺术圈内外国人的观感。

第三种社会根源，则主要是文化意义上的，也是直接与当代中国艺术家相关的。在当代本土艺术家们的创造当中，始终隐含着两极的张力：一面是“我们要做什么”，另一面则是“他们要看什么”。这就要决定艺术创作究竟是“做给自己”的，还是“做给你看”的，随着市场这只“看不见的手”（invisible hand）所起的推动作用，而今“做给你看”要远远比“做给自己”重要得多。这样下去的危险，甚至会使得“本真”意义上的本土艺术被驱逐，被单单模仿欧美的艺术所取代。

一种民族和文化当中的艺术能否被外来艺术所取代，在很大程度上决定于本土文化的积淀是否深厚。一个有趣的例证就是，巴厘的土著艺术之所以消失，就是由于，最早画家巴土安（Batuan）绘者们应西方人类学家们的邀请而去描绘当地的“民族志”（Ethnography）的风情，从而使得其本土的艺术被最终取代了。但另一个有趣的例子则是，20 世纪的南美艺术如巴西艺术忽略了本民族的传统，而只是模仿欧美主流，但恰恰由于模仿得“不地道”而形成了自身的特色，这种“不成功的和误读式的模仿”却被视为是具有某种原创性的。由于文化传统的深厚，当代中国艺术显然不可能重蹈巴厘艺术的覆辙，但是却往往出现了巴西艺术的那种情况，但又与当代东欧艺术在柏林墙倒塌之后，集体无意识地彻底逃避政治不同，当代中国艺术始终是包含政治关怀的，这也是其在 20 世纪所形成的一种主流艺术传统。

回到前面所提问的问题：谁在“妖魔”化？“妖魔化”当然是来自外部的，但是，内部的认同却助长了这种“妖魔化”的趋势。在这里面，“身份认同”（Identity Identification）的问题就变得格外重要，“妖魔化”的发出者究竟是谁：是“他者的”妖魔化，还是“自我的”妖魔化？“他者的”妖魔化毫不奇怪，可悲的还是“自我的”妖魔化。但无论怎样，妖魔“化”了谁的问题的答案都是唯一的，那就是——当代中国本土艺术自身！

如果从全球的艺术变动来看，当代美国最知名的美学家和艺术批评

家阿瑟·丹托（Arthur C. Danto）就曾明确表示——当前的时代就是一个所谓“坏的审美时代”（Bad Aesthetics Times）！其实，这个词原本是一位批评家伊丽莎白·弗兰克（Elizabeth Frank）率先提出的，后来获得了许多艺术圈内人士的令人不安的赞同，比如于波普艺术家群体的罗伊·利希滕斯坦（Roy Lichtenstein）就曾于 20 世纪 80 年代对两个十年作出了类似的评价：1970 年代乏善可陈并不足取，不知 1970 年代在想些什么，也不知道发生了什么；1980 年代的艺术虽然有一些风格，但却似乎没有太多的实质，1980 年代好像是失去了灵魂。这类消极的评价，正映射出当代艺术所面临的“时代情境”。

丹托对于这两个十年（从 1970 年代到 1980 年代）的欧美艺术情境，也曾作出了这样的精彩评价：

具有讽刺性的是，这类情感所滋生出来的背景却是相反的，在任何一个其他方面，这个时代都是对艺术有利的：有更多的艺术杂志；有更多的画廊和博物馆；在世艺术家的作品拍卖也达到了难以置信的价格；有更多的艺术学院生产出更多的艺术家，这些人将艺术视为像牙医和会计一样可以谋生的职业；被更多的金钱所围绕。然而，艺术界的引擎难以被控制，这 20 年来的产出已经被打上了审美的污点，如果存在的任何一个方向都可以被言说，那么，这就是坏的审美时代：这种时代之所以坏，似乎不仅仅是由于很少通过清晰的审美驱动力作为前导的方式而实现，而且还是因为，有这么多的轰动一时的坏的绘画在充塞着世界上的展览空间。^①

立足于当代中国艺术圈来看，丹托在 1989 年的这一段精彩的论述，似乎并非在描述 20 世纪 70 年代到 80 年代欧美艺术曾经历的状态，而更像是描述 2009 年之前十年的当代中国的艺术语境。当代中国艺术所置身的这个时代，如果进一步用几个特征来加以“深描”的话，我想可以这样来表述：

其一，花样翻新成为衡量艺术的标准，这种标准并不在于品质，而只在于时间上的“崭新”：新的就是比旧的好，这在当代中国艺术圈几乎

^① Arthur C. Danto, *Encounter & Reflections: Art in the Historical Present*, Berkeley: University of California Press, 1990, p. 297.

成为某种共识。

其二，在以艺术自律反对社会决定论（Social Determinism）之后，当代中国前卫艺术又开始悖反艺术自律的观念，要求艺术可以实现在日常生活的各个角落，这同当代中国的“日常生活审美化”（the anesthetization of everyday life）的趋向是保持一致的。^①

其三，艺术家们可以自由而任意地拼贴图像，因为艺术史已经累积下来太多的图像，艺术家只需按照自我感受的关联将它们组合起来也就成了自身的艺术。

其四，当代艺术受到“接受者”对艺术家的期待的影响，同时受到了批评家、策展人、艺术商人的内在引导，这样“艺术家—接受者—批评家、策展人和艺术商”也就构成了相互推动的互助关系。

这些问题，扭结在一起，就应该落归到这样的疑问——丹托所谓“坏的审美时代”是否有利于艺术？显然，这就是“全球化”给中国艺术带来的某种“外来语境”，那么，从当代中国本身来看又如何呢？

对于当代中国来说，这是一个“商业性凸现，学术性淡出”的艺术时代。如果从中国的实情来看，这反倒也是好事，这是中国艺术开始摆脱“计划经济体制”与“传统学院建制”的必然结果。应该说，中国的当代艺术尽管孳生于计划经济体制之内，但是它的勃兴却是完全处于市场经济的新的阶段。然而，市场社会的来临却无疑是一把“双刃剑”，它既致使艺术的表达更为自由和舒展，又试图去削弱甚至剥夺艺术的学术性。^②正如美国美学家卡特所言，“市场为艺术家提供了满足全球市场的诱惑，从而不顾及艺术本身的意义，这个问题从年轻艺术家们一踏出校门就已经出现了，他们积极地投身于火热的当代艺术市场，在此之前，他们却并没有时间去展现和发展他们的理念和天分。”^③

在传统的学术建制之内，中国艺术的学术性主要是两方面赋予的：一方面是来自于延安“鲁艺（延安鲁迅艺术学院）传统”与欧洲“学院传统”的奇异结合的学院建制（还包括画院体制），另一方面则是来自于

① Mike Featherstone, *Consumer Culture and Postmodernism*, London: Sage Publications, 1991, pp. 65–72. See also: Wolfgang Iser, *Undoing Aesthetics*, London: Sage Publication Ltd, 1997, pp. 1–32.

② 刘悦笛：《东亚学术性何处寻：以韩国当代艺术为例》，《东方艺术》2009年第1期。

③ Curtis L. Carter, “Avant-garde in Chinese Art”, in Mary Bittner Wiseman and Liu Yuedi eds, *Chinese Aesthetics and Western Criticism*, Brill Academic Press, 2010, forthcoming.

中国美术家协会在全国形成系统的独特体制，后者在国外皆为非政府组织（所谓的 NGO）或非赢利组织（所谓的 NPO），但是在中国则是由政府构建而绝对控制掌握的学术团体。然而，这两个方面的力量都在市场社会当中皆走向了衰落，甚至在艺术市场当中只能“虚位以待”或走向虚无。

这是对“学术霸权”的解构，亦是对“市场霸权”的建构。但从积极的角度看，如果说，传统的艺术只是在理论上诉诸“为（中国的）大众”和“为（中国的）人民”的话，而实际上决定何为“好的艺术”却是学院建制内的少数人，而在市场社会当中，才实现了决定何为广被关注的艺术的候选者的“多数化”，“沉默的大多数”终于真正参与到了艺术的品评当中。然而，正是在这种历史转换过程当中，“中国性”在当代中国前卫艺术当中却得以逐步丧失。

三、三种文化符号：“民俗”、“政治”和“商业”图像

在外来的与中国本土的文化情境的比照当中，当代中国前卫艺术的整体形态，集中呈现了或者聚集在三种“文化符号类型”上面，或者说，这三种文化类型恰恰是当代中国前卫艺术家最常用、最惯用、最喜欢用的三类“中国符号”（Chinese Symbols）。

按照历史的程序，我曾经将之归纳为“民俗文化图像”、“政治文化图像”到“商业文化图像”，并将之作为当代中国前卫艺术在国际上被“妖魔化”的三种主要形态。^①许多国外的策展人和批评家们也基本认同这种理解，这基本上可以归纳为“中国 19 世纪以前的传统”、“20 世纪的革命传统”和“90 年代以来市场社会主义状况”所形成的传统。

第一类“中国符号”主要来自于“民俗文化图像”，对此感兴趣的主要集中在有一定历史修养的人群那里，他们对于民国以前的中国传统文化颇有兴趣（当然对民国时代的中西杂糅也非常有趣），只有投合了他们的“文化想象”的艺术，才能激发出他们的极大兴趣。其中具有标志性的“文化符号”是多种多样的，既有关于“伪文人传统”的，诸如各种书法形态、文人山水画、假山假石等等；也有关于传统建筑的，诸如宫殿楼台、苏州园林、明清家具等等；还有关于中国古典文化符码的，诸

① 刘悦笛：《谁在“妖魔”化？妖魔“化”了谁？》，《美术观察》2008 年第 4 期。



如古汉字及其各种变体、中国龙和凤、华表和石狮、成语中的形象、武术造型、四大发明等等；更有关于民间生活的，诸如京剧脸谱、唐装旗袍、绣花鞋、鼻烟壶、把玩的小玩意儿等等。这些“中国符号”即便是那些看似具有“文人化”色彩的符号，也都是在当代的文化意义上被重新使用的，从而都被烙印上了一种“中国民俗学”的意义。

第二类“中国符号”主要来自于“政治文化图像”。可以初步认定，这种文化图像较之其他两类图像而言更为常见，这与中国形象在国际上被“妖魔化”也是最内在相关的。这就是对国外大多数无论艺术圈内还是圈外人士的一种“政治想象”的投合，特别是冷战时代以来对“红色中国”的想象更是如此。这在当代中国前卫艺术的发展史当中可见一斑，“政治波普艺术”（Political Pop Art）也曾经在1990年代风起云涌从而盛极一时。属于“政治文化图像”的中国符号无疑都曾经具有“政治意义”，这与“文化大革命”十余年间对于中国文化的重新塑造是相关的。当然，这里面所取材的符号既有“文攻”又有“武卫”的场面，既有领袖群众又有“牛鬼蛇神”（指政治上被打倒的反面人物）。其中主要包括天安门形象、各地人民广场的场景、巨大的毛泽东雕像、青年与老年的毛泽东形象、毛主席语录、大字报、批斗场面、红卫兵的形象、下乡青年的形象、红五星造型、“文革”宣传画、样板戏的人物形象、绿军帽、“文革”徽章等等。

最后一类“中国符号”归属于“商业文化图像”，特别要注意的是，这种商业图景并不是完全照搬欧美的，而是关注于商业社会的图景在中国文化当中是如何“变形”和“变异”的。从外来者的眼光来看，只有诉诸欧美人群对中国的这种“经济想象”的艺术，才被他们视为“有趣的艺术”，起码是具有“中国味道”的艺术。反过来说，“无趣”的艺术就是同欧美市场场景表现得如出一辙的艺术。的确，“市场社会主义”的外在图像在其中是主导性的，既包括随着经济发展而发生巨变的都市街道、高楼大厦、建筑工地、城乡接合部、洗浴中心，也包括“中国式消费”的文化形象，诸如流行歌星、超级女声、三陪小姐、卡拉OK等各式各样的社会场景和各类人物形象。

由此可见，从“民俗文化图像”、“政治文化图像”与“商业文化图像”，就当代中国前卫艺术的“中国符号”而言，这已经形成了一种纵向的“历史积淀”。

四、艺术家与创作空间：立法者 与阐释者，公域与私域

关于当代中国艺术家在这三十年之间身份的转换，我想援引当代社会学家齐格蒙·鲍曼（Zygmunt Bauman）的专著《立法者与阐释者》（*Legislators & Interpreters*, 1989）对于知识分子在“现代性”当中的命运的说法，^①来说明理论在艺术实践里面的角色转换。我们由此认定，当代中国艺术家的身份，是从“立法者的衰落”（the fall of the Legislators）转到“阐释者的兴起”（the rise of the Interpreters）。有趣的是，当代艺术理论家的角色则相反，却是从“阐释者的衰落”转到“立法者的兴起”。^②

当代中国艺术史的发展与欧美艺术不同，其中的一个重要的主题，就是国家与个人的关系。与美国“文化研究”（cultural studies）关注性别（男/女）、种族（黑/白）的问题迥异（近些年来也对当代美国艺术史的研究产生了横向影响），在中国，种族问题主要是汉族与少数民族的关系问题，女性主义也是近十年来刚刚兴起的事情，性别与种族问题在当代中国文化当中更多是居于边缘的课题。而国家与作为个体的艺术家的关系，或者说，此类的中心与边缘的冲突问题，在当代中国艺术史当中则占据非常重要的位置。

在当代中国艺术的第一个阶段，个人无论是从现实身份还是文化身份上来说，都是隶属于国家的，“职业艺术家”在当时的中国只是为国家所供养的。在“文革”所造成的文化荒原之上，这批拥有国家身份的艺术担当起了中国的“启蒙重任”，这是由于，在中国自从20世纪初叶开始“现代性”的建设尚未完成，这些艺术家也承担起了相应的社会责任，力图以现实主义的手法去完成“五四”新文化运动所尚未完成的部分。

有趣的是，在当代中国艺术第二个阶段，在“八五美术运动”当中脱颖而出的艺术家们，尽管在现实身份上开始摆脱了国家限制，但是，在精神和气质上却表现出与前代艺术家们同样的社会责任感。他们在艺

① Zygmunt Bauman, *Legislators & Interpreters*, Cambridge: Polity Press, 1989, Chapter 8 and 9.

② 刘悦笛：《艺术终结之后——艺术绵延的美学之思》，南京出版社2006年版，第173页。