

2015·第三届全国
艺术学青年学者论坛

THE 3RD NATIONAL YOUNG SCHOLARS FORUM OF ART STUDY

论文集

主办单位：南京艺术学院

承办单位：北京大学艺术学院 南京大学艺术研究院
东南大学艺术学院 上海音乐学院音乐学系
南京艺术学院艺术学研究所

学术支持：全国艺术学学会
江苏省文化艺术发展研究中心
江苏高校“文化创意”协同创新中心

论坛时间：2015年6月12-15日

第三届全国艺术学青年学者论坛

论文集

主办单位 南京艺术学院

承办单位 北京大学艺术学院 南京大学艺术研究院

东南大学艺术学院 上海音乐学院音乐学系

南京艺术学院艺术学研究所

学术支持 全国艺术学学会 江苏省文化艺术发展研究中心

江苏高校“文化创意”协同创新中心

前言

艺术学理论学科的发展，离不开对学科自主性问题的思考。这种思考似可从两个维度展开，一是国内向度，我们必须站在中国本土的文化立场认知与阐释传统艺术，以适合传统艺术的解释体系确立学科的话语场域，由此维护艺术学理论学科研究的自主性；二是国际向度，我们必须以东西比观互照的视域建构艺术学理论的研究体系，使西方的理论精华能够与中国的艺术精神结合互补，但借鉴西方理论经验并非以一方否定另一方，过度依循西方价值评判的标准，生搬硬套地将传统艺术置于西方话语的解释系统，而是要以中包西的借鉴，扎根于自己深厚的文化土壤中，以涵盖东西方理论经验的广大气度，思考和探寻艺术的发展方向。艺术学的青年学者，在中国文化的环境中经历了西方文化长期挑战式的冲击，对东西方文化均有自己的认知眼光，在今后的学术道路上，可用自己的智慧打开中国文化的生命元气，又以西方的知识系统激活传统文化的生命力，担负起建设和发展未来中国艺术学理论学科的重任，不仅具备“自上而下”的“知识规划”，而且拥有“自下而上”的“学术对策”，怀着探索、创新乃至试错的勇气，为艺术学理论开设出更加成熟合理的发展方向。

毋庸置疑，正是一批批青年学者以精进勇猛的力量，努力探求中国特色艺术学理论的多元性发展空间与自主性建构体系，促使学术研究向前迈进一大步，推进了艺术学学科在知识层面、学术生产制度层面的突破性建设。于是，我们有理由相信欲建立成熟的中国艺术学理论体系，必先致力于基础研究，回归学科本体的踏实思考，展开多元视角的理论碰撞，怀着理论突破性发展的心理期待，让艺术学的发展焕然力生。要完成这样的学科建构不仅需要每个人的学术努力，而且还需要有良好的制度和评价体系的保障，更需要学界青年同仁的集体性追求。正是在这样的背景下，由南京艺术学院主办，北京大学艺术学院、南京大学艺术学院、东南大学艺术学院和南京艺术学院艺术学研究所联合承办“2015·第三届全国艺术学青年学者论坛”，力求将它办成富有生气活力与激情论辩的场域，激发青年学者的大视野、大眼光，在互学互鉴的对话中，探讨艺术学学科建设与发展的基础性问题。

自2011年以来，“全国艺术学青年学者论坛”已举办过两届，有来自全国高校和研究院所百余位青年学者参加，在全国艺术学界具有较大的影响。接继举办的第三届全国艺术学青年学者论坛，又有两所高校加盟承办，他们是北京大学艺术学院和东南大学艺术学院，来自全国多所高校的博士研究生与青年教师积极参与，高校的涉及面更为扩大。此次论坛仍秉承“体现当代青年学者的精神担当，为艺术学青年学者脱颖而出搭建平台”的主旨，采纳和传

播青年学者的最新研究成果，推动艺术学理论基础研究的发展。

第三届全国艺术学青年学者论坛的讨论主题，围绕艺术学理论学科的学理构建与新视阈拓展、中外经典艺术理论的挖掘与研究、艺术史的存在形式与艺术史研究等问题进行深入探讨。与此同时，为促进艺术学领域青年学者的深层次交流，本届论坛推出学术交流工作坊，深入探讨全球化与艺术理论的中国话语、音乐学的跨学科发展与中国经验两项议题。本届论坛得到全国各地高校及研究机构青年学者的大力支持，论坛主办方共收到来稿 127 余篇，经专家组三轮的审阅、综合评议，从中遴选出 54 篇作为本届论坛的大会发言论文，并纂为一集。可以说，这里集结的论文，展现了各位青年学者的精神品格与学术风貌。

南京艺术学院作为本届论坛的主办方，得到了北京大学艺术学院、南京大学艺术研究院、东南大学艺术学院、上海音乐学院音乐学系作为联合承办方的大力支持，同时也得到全国艺术学学会、江苏省文化艺术发展研究中心、江苏高校“文化创意”协同创新中心的学术支持，以及全国多家学术期刊和出版社的支持，我们期待有更多设置艺术学理论学科的高校参与进来，齐聚一堂，为丰富论坛的理论视野，开展更加广泛而深入的学术探讨。当然，更希望新生代的学术力量不断涌现，凭借论坛的影响力，展演的自己的研究成果，感召更多的青年学者投入到艺术学理论学科的研究中来。我们也意识到，要建构起中国艺术学学科科学的学术体系，促进中国艺术学学科的健康成长，不仅仅需要每个学者的学术努力，而且还需要有良好的评价机制，以及学术梯队的支撑。新的学科发展道路必然坎坷，如何打破成规，如何在旧有的艺术学理论研究格局中走出研究的新路，我们期待青年学者勇于提出自己的创见，共谋艺术学理论学科发展的未来。

忆往昔，我们感动于青年学者在会场内外讨论争辩所彰显出的学术力量，难忘于青年学者们的理论冲劲和学术热情，在“以文会友，以友辅仁”的对话中，曾产生出一批高质量的研究论文，让我们看到艺术学发展的锐气活力。我们期望在此次的论坛中，学术的正能量能够得以延续，预祝论坛取得圆满成功！

第三届全国艺术学青年学者论坛组委会

2015年6月

本届论坛学术嘉宾（排名不分先后）

仲呈祥 凌继尧 王一川 周 宪 王廷信 尹吉男 李新风 韩锺恩 彭 锋 童 强
刘伟冬 谢建明 黄 惇 居其宏 李立新 夏燕靖

责任编辑

夏燕靖 邢 莉 薛龙春 胡新群 张婷婷 赵 笈

责任编校

黄从威 史 洋 李雪艳 付晓彤 赵 健 姚宇轩
徐益文 邢 琼 宋 匡 朱梦颖

装帧设计

郭彦努

论文集由南京艺术学院研究院院刊《艺术学研究》编辑部印行
2015年6月版

目 录

周计武	激进的视觉性——社会转型期的先锋艺术	01
赵 笈	论“高级的平庸”：艺术史观念下的当代艺术	14
杨向荣	从“美”到“惯例”——艺术的现代观念转型及其中国情境的反思	22
马晓翔	当代艺术语境下新媒体装置艺术的文脉研究	35
李盼君	斯图亚特·霍尔的理论遗产：论文化研究视域中的艺术传播	60
李林俐	论西方艺术史写作中的“风格”概念	71
范丽蕙	爱比修斯的印象派	79
文苑仲、骆坤	雅克·朗西埃论艺术的政治功能	87
祁 林	从画像到自拍——技术背景下自我形象的建构与认同	97
孟凡生	对“艺术终结”的审美经验复兴——理查德·舒斯特曼艺术理论管窥	106
唐宏峰	从艺术作品到艺术纪录——从本雅明到格罗伊斯	115
王珺英	论楚文化对汉初服饰之影响	122
曲 艺	朱德润的《浑沦图》	133
饶 黎	梅兰芳表演创新与传统绘画的关系研究	143
吴燕武	中古时期十二生肖形相转变原因探析	159
邱文颖	明代文人书房里的艺术品——以江南地区为中心	168
毛秋瑾	文徵明与拙政园——关于两种《拙政园诗画册》	185
王 汉	清初中西交流背景下袁江绘画的悄然转变	199
彭 莱	郭若虚“气韵非师”说与北宋文人画思潮	205
蒋志琴	内涵式与外延式：中国古代书画艺术的两种表达方式	219
刘坛茹	徽派版画的风景建构与文化认同	226
耿 钧	论“图像环路”与中国古典园林艺术的匹配——以清代狮子林为例	232
刘小龙	回归综合文化视野的音乐史写作以《文化语境中的西方音乐》为例	247
柯 扬	限制下的选择——论音乐理解与评价中的有限差异现象	253
贾抒冰	论当今西方音乐史研究的选题与特色	265
许首秋	感性直觉判断在艺术批评实践中的重要性——以一个音乐批评学者的视角来看	274
周凌霄	维柯艺术学理论研究	283
郭一涟	感性地听，并说着经验——对音乐美学学科语言的运思	289
赵文怡	“失聪”到“失语”，从意向到存在——对现象学相关美学叙辞的一次梳理以及由此阐发的音乐美学学科相关思考	294

孙红杰	论音乐接受中的“貌合”与“神似”问题——兼论贡布里希的“面貌相像论”及音乐与绘画的艺术通感	310
李 新	如何理解艺术学理论视野中的鉴赏	319
王望峰	疑真神话：艺术史的一种“新”阐释	333
朱亮亮	物候学视野下的《清明上河图》之“春景说”再论证	343
程雅娟	文化适应与文化改造——从东渡遗珍看中国隋唐艺术的传播影响	352
杨秀娟	匠人还是大师？——论文艺复兴时期艺术家的地位	364
卢文超	论艺术社会学的双重面相——以霍华德·贝克尔为例	369
高 薪	现代艺术：民主的实现还是感性的贫困？——迈耶·夏皮罗的现代艺术观念研究	380
冯白帆	选择性解读的终结：《伦勃朗的企业》与微观艺术社会史的研究模式	396
殷曼婷	论视觉再现与沃尔海姆的观者之看	409
刘 毅	李格尔的“观者”：论艺术作品的共时性出位	417
杨 赛	诗、乐、礼关系蠡测	430
张婷婷	传统“小技末道”观念与中国古代表演艺术理论的滞后性发展	441
崔祖菁	谢环艺术交游中的“雅贿”现象	448
韩清玉	论审美自律和艺术自律的关系	463
施 筠	文化悖论的两种类型：中西画中物象逻辑比较	473
韩 刚	隋唐以前艺术门类理论渊源论考	493
陈 静	图像与传媒转型：数字技术时代的视觉知识的生产	504
顾生蓉	中国基督教艺术处境化研究	512
保罗·梅德顺	现代公共艺术媒介的社会性功能——对马来西亚公共艺术创作与活动的启示	522
孙晓霞	艺术学学科建设与门类美学——从 80-90 年代的门类美学谈起	536
吴衍发	民国海归学者与中国艺术学学科建构	550
李 森	论超文本叙事理念的源起	559
刘 剑	作为艺术学构件的民族艺术学	567
王 言	美术馆生态与艺术学理论体系构建	573
孙发成	20 世纪以来中国民俗艺术研究的逻辑演进与学科建构	583
吴 静	还原为“物”——艺术史书写中的物质文化学派	592
何振纪	《髹饰录》：晚明精致尚古艺术观的一种表达	600
黎 晟	宋代民间画家的社会身份——基于《画继》的考察	612

激进的视觉性

——社会转型期的先锋艺术

周计武（南京大学艺术研究院）

【内容摘要】 任何时代都有自己的先锋派。在社会转型期的语境中，我们要充分意识到先锋艺术的矛盾性与复杂性。它内在于自我与他者、传统与现代的社会张力结构之中，具有观念上的开放性、形式上的实验性和效果上的震惊性特征。自 70 年代末以来，它不断革新视觉语言，以激进的表征策略改写、重构、戏仿革命现实主义模式，既揭示也冲击了国家意识形态的合法性。论文从视觉真实的重构、视觉形象的祛魅、视觉符号的挪用和身体的视觉越轨四个方面，逐一分析了先锋艺术的视觉表征策略及其视觉建构的社会化过程。

【关键词】 激进的视觉性 先锋艺术 视觉真实 视觉形象 视觉符号 祛魅 挪用
视觉越轨

在审美趣味上，这是一个美好的时代，也是一个糟糕的时代。说它美好，是因为艺术家在审美观念和艺术创造上获得了空前的自由，Anything Goes；说它糟糕，是因为艺术失去了批判的激情，不断陷入了产业化、体制化与媚俗化的陷阱。先锋艺术的黄金时期似乎一去不返了。高名潞不无感叹地说：“20 世纪 80 年代的理想主义前卫和 90 年代初的消极前卫都已经消亡。”^[1]

不过，在为先锋艺术写悼词之前，我们有必要重新审视先锋艺术在改革开放的历史语境中，是如何在官方与市场的二元体制中、在他者的眼光与本土实践的抵牾中艰难生存的，是如何通过激进的视觉表征策略不断消解国家意识形态和威权体制的，又是如何在视觉的社会化与社会的视觉化过程中，“温水煮青蛙”式地从体制性批判转向体制化生存的。本文旨在视觉现代性的视野中，分析先锋艺术“激进的视觉性”策略及其产生的文化逻辑。

一、 先锋艺术是现代艺术的前卫派

在西方，先锋派概念有狭义与广义之分。作为描述性的历史分期概念，狭义上的先锋派是一种激进主义的风格和反叛思潮，是现代艺术史上“第一个反对艺术体制以及自主性在其中起作用方式的运动。”^[2] 它包括以欧洲为中心的历史先锋派和以美国为中心的新先锋派。

^[3]作为规范性的逻辑概念，先锋派主要有两种，即政治先锋与审美先锋。更准确地说，“一

[1] 高名潞：《论前卫艺术的本质与起源——从比格斯的〈前卫理论〉出发》，《文艺研究》2008 年第 6 期。

[2] 比格斯：《先锋派理论》，高建平译，商务印书馆，2002 年版，第 11 页。

[3] 历史先锋派起源于 19 世纪末，活跃于 20 世纪二三十年代，是对现代主义自主性体制的刻意反动，如表现主义、未来主义、达达主义、超现实主义等。新先锋派萌芽于二战之后，成熟于 20 世纪五十年代到七十年代末，是一种反叛盛期现代主义的激进风格，旨在突破艺术的边界，突出艺术观念的不确定性、偶然

一种是为政治革命服务的艺术家先锋，亦即圣西蒙主义者或傅里叶主义者意义上的先锋，另一种是满足于一项美学革命计划的先锋。在这两种先锋中，简要地说，一种是想利用艺术改造世界，而另一种是想要改造艺术，认为众人一定会跟随他们。”^[1]

广义上的先锋派内在于审美现代性的文化反叛的逻辑之中，是一种现代艺术的前卫派。作为现代艺术的先驱，它是一种勇往直前、不断探索的气质、精神与态度，闪烁着激进的审美批判的锋芒。如美国艺术理论家弗雷德里克·卡尔所言：“‘先锋’就是走在前面的人，是任何现代主义的先驱者。但是，‘先锋’在短短的一个时期过后就会退却，被人皆熟悉的东西所同化，我们把这个东西称为‘现代’。当‘现代’已不再是稀奇古怪的事物，而或多或少与熟悉的全景图相关联时，我们说‘现代’便成了‘现代主义’的一部分。”^[2]在此意义上，我们可以说，现代艺术史上任何时期都有先锋艺术的存在，它总是站在现代艺术的最前沿，以激进的形式实验、观念冒险和震惊美学风格讲述自己的故事。

这是一种富有弹性和开放性的理解。相对于狭义上的先锋派概念，这种理解方式比较容易接受，能够更好地为我们的艺术史叙事服务。早在1994年，王蒙先生就提出了“一个时代有一个时代的先锋”观。先锋艺术的创造源于艺术家思想观念上的大解放，即“文化心灵与艺术精神的大解放，并以此为驱动而冲破习见的艺术规范创造出与众不同的作品。它本身具有挑战性、试验性。”^[3]陈思和先生也是按照这种思路理解先锋艺术与先锋性的。在我们的艺术史语境中，先锋艺术是五四新文化运动的先驱。一方面，先锋艺术内生于五四以来文化变革的思潮之中，以积极的前卫姿态探索各种艺术存在的可能性，并以激进的审美精神批判权威体制、保守主义价值观与文化上的媚俗。另一方面，它又明显受到西方19世纪中叶以来各种文化艺术思潮的影响，具有内在的复杂性与矛盾性。如其所言：“中国的先锋精神本来就是混迹于浪漫主义的恶魔性、唯美主义的颓废性以及现实主义的启蒙和批判，甚至还有自身文化传统中的反叛因素，杂糅成一种以反叛社会反叛传统为主要特点的文艺思潮，其先锋品质不可能是单一的构成。”^[4]

从当代艺术的生态格局来看，根据艺术的社会功能，改革开放以来的艺术形态可以分为三种，即主流艺术、大众艺术与先锋艺术。主流艺术是一种主要在官方体制内生存，以正统的表征方式，建构主流价值观的艺术。我们的主流艺术主要包括主旋律艺术和学院派艺术两种艺术形态。在社会功能上，它以建设社会主义核心价值体系为根本任务。大众艺术是一种主要在商业体制内运作，以通俗的表征方式，为大众生产和消费的娱乐艺术。在社会功能上，它以追求利润、娱乐大众为目的。先锋艺术是一种摇摆于各种体制之间，以另类的表征方式，进行形式实验和审美创造的艺术。在社会功能上，它是为少数人生产的、以视觉批判为目的的艺术。如果说主流艺术侧重于艺术的政治性/意识形态价值、大众艺术侧重于艺术的商业性价值，那么先锋艺术则侧重于艺术性的审美价值。不过，在社会转型期的语境中，三种艺

性，如偶发艺术、波普艺术、观念艺术、行为艺术等。

[1] 贡巴尼翁：《现代性的五个悖论》，商务印书馆，2005年版，第41页。

[2] 卡尔：《现代与现代主义》，中国人民大学出版社，2004年版，第1页。

[3] 王蒙、潘凯雄：《先锋考——作为一种文化精神的先锋》，《今日先锋》第1辑，1994年版，第3-4页。

[4] 陈思和：《试论“五四”新文学运动的先锋性》，《复旦学报》2005年第6期。

术形态在相当程度和范围内是相互交融、混杂并存的。

在全球化与改革开放的双重历史语境中，先锋艺术至少具有以下三个特征：艺术观念上的开放性，艺术形式上的实验性和艺术效果上的震惊性。自 70 年代末以来，它不断革新视觉语言，以激进的表征策略改写、重构、戏仿革命现实主义模式，既揭示也冲击了国家意识形态的合法性。接下来，我们将从视觉真实的重构、视觉形象的祛魅、视觉符号的挪用和身体的视觉越轨四个方面，逐一分析当代先锋艺术的视觉表征策略及其视觉建构的社会化过程。

二、视觉真实的重构

我们对自身与世界的观看，既是一种自然、生物学意义上的视觉感知的过程，也是社会、符号学意义上的视觉建构的过程。呈现于我们眼前的视觉对象是否真实，不仅取决于视觉感知的选择和视觉表征的模式，而且依赖于我们对视觉表征及其视觉性的阐释。视觉表征即世界的图像化，它是把世界呈现在眼（肉眼、心眼与机械之眼）前的一种符号化的表意过程。视觉性（visuality）是指隐含在视觉表征中的一种看与被看的结构性关系。它往往既投射又预设了一种观看世界的图式或约翰·伯格所言的“观看之道”。这种图式决定了我们看什么，如何看，如何能看，如何被允许看与被看。^[1] 这种在特殊时期人为建构的观看图式，往往借助国家机器和意识形态上升为一种普遍的认知体系与价值秩序，形成了批判理论家马丁·杰（Martin Jay）所言的“视界政体”（Scopic regime），即一种视觉性的生产、传播与接受体制。它往往把复杂多变的视线、视觉现象归结为一种秩序井然的单一模式，掩盖了不同文化共同体在视觉话语建构上的差异性。视觉性分析就是要阐释视觉表征及其意义的建构过程，进而揭示并批判表征模式所隐含的视觉意识形态。

从建构论的视角来看，写实是一种自觉或不自觉选择的表征策略，旨在如实地把世界呈现在我们的眼前。如欧阳修所言：“状难写之景如在目前，含不尽之意见于言外”（《六一诗话》）。写实模式遵循符号与现实之间的相似性原则，强调视觉形象与指涉物之间的“似真性”，所谓“妙在似与不似之间”。显然，符号化的写实无论多么相似，都永远不能等同于现实的物象本身。这是一种艺术的真实，它表明艺术具有一种不可捉摸的、变换形象的魔力。它如一位令人震惊的女魔术师，她能够用显而易见的谎言叫我们相信她是绝对真实的。显然，这种魔力源于艺术对“幻觉”有意识地利用。如艺术史论家贡布里希所言，“我们能够借助于形状、线条、光影、色彩等手段，凭幻想创造出我们称之为‘绘画’的关于视觉现实的神秘的幻影。”^[2] 在瓦萨里的视觉艺术史模式中，艺术对幻觉的利用被视为一项成就，一种伴随再现技艺的进步，不断向视觉真实迈进的进步史。不过，一般公众是没有资格品评艺术真实性的，因为他的视线被传统的成见所遮蔽，没有能力辩明三维空间中幻觉的真实与真实的幻觉。透视法规范了人们的视野，似乎那才是理想的景观。这种眼光需要一种艺术史与艺术理论的知识，一种观看图像的能力。如约翰·伯格所言，观看先于言语，正是观看确立了我们

[1] Hal Foster, ed., *Vision and Visuality*, Seattle: Bay Press, 1988, p. ix.

[2] [英] 贡布里希（即贡布里希）：《艺术与幻觉》，卢晓华等人译，工人出版社 1988 年版，第 7 页。

在周围世界的地位；每一影像都体现了一种观看方法，人们观赏的方式受到一整套有关艺术的旧有看法所影响；我们若是“看见”过去的艺术品，便会置身于历史之中了。^[1]

因此，我们只能看见我们想看、能看、被允许看的东西。视觉表征是否真实，至少取决于以下四个要素。第一，视觉表征的对象，即表征什么，如肖像、风景、静物等；第二，视觉表征的主体以什么样的眼光去看，去体验真实，如以审美的、政治的、伦理的、想象的方式去体验；第三，视觉表征的模式，即视觉主体用什么表现方式来表征视觉对象，如写实、写意、抽象、象征等；第四，视觉表征的接受者以什么样的眼光来观看艺术，如静观、凝视、扫视等。

1942年《在延安文艺座谈会上的讲话》确立了毛泽东文艺思想在革命时期的主导地位，使革命现实主义成为正统的、权威的表征模式。因为“写实的形象、戏剧性和文学性的情节最容易为群众所接受和理解，因此也是最有效地宣传党的路线和政策的手段，真正达到‘宣传人民、教育人民、鼓舞人民’的作用。”^[2]左翼艺术家和自觉接受思想改造的艺术家是革命现实主义艺术创造的主体。他们往往选择宏伟的革命画面、领袖人物的工作、阶级斗争、工农阶层革命前的苦难与革命后的幸福生活等作为表征的对象；在视觉形式上，强调文学性的构思、戏剧化的构图和夸张的造型，喜欢运用“红、光、亮”的喜庆色彩来刻画“高大全”的领袖人物、革命英雄和工农兵形象；在视觉效果上，戏剧性的矫饰风格和激情的理想主义色彩，往往具有震撼人心的力量，如古元的《减租会》（1943）、王式廓的《血衣》（1959）、詹天俊的《狼牙山五壮士》（1959）、刘春华的《毛主席去安源》（1967）等。在文学性规范的要求下，这些艺术品抓住典型环境中戏剧性的瞬间来呈现，不仅构图与造型戏剧化了，而且现实本身被戏剧化了。它使整个画面就像一场戏剧表演，夸张的英雄造型、明暗构图上的紧张对立，渲染了革命理想主义的氛围，满足了革命斗争和政治宣传的需要，但也部分遮蔽了历史真实的面目，掩盖了现实生活的复杂性。从某种意义上说，它以逼真的写实技法、戏剧性构图，人为缔造了一个充满“幻觉”的虚构现实空间，一个充满史诗性的神圣空间。尤其在文革艺术中，这种幻觉渐渐脱离艺术真实的要求，走向了假、大、空的编造和歌功颂德的矫饰。文学性与戏剧性成为掩盖客观历史真实的有效手段。

当代先锋艺术是五四先锋精神的延续。^[3]在改革开放的社会语境中，它既是对艺术的革命精神与前卫观念的传承，也是对革命艺术与革命现实主义模式的叛逆。这是反思、批判、消解革命现实主义观念，进行各种艺术实验与视觉挑战的探索时期。具体说来，这段历史可以分为三个时期。

从1977年到1992年是当代先锋艺术的精英化或新启蒙时期。反思文革，拨乱反正，是党中央发起、精英知识分子主导的一场自上而下的思想解放运动。在艺术领域，它批判了以阶级斗争为纲的文艺政治化、文艺大众化的工具论文艺观和“唯我独尊”的革命现实主义模

[1] [英]约翰·伯格：《观看之道》，戴行钺译，广西师范大学出版社，2005年版，第1-3页。

[2] 易英：《从英雄颂歌到平凡世界——中国现代美术思潮》，中国人民大学出版社，2004年版，第5页。

[3] 这个时期的文艺思潮“令人想起五四时代。人的启蒙，人的觉醒，人道主义，人性复归……都围绕着感性血肉的个性作为理性异化的神的践踏蹂躏下要求解放出来的主题旋转。”——李泽厚：《中国现代思想史论》，东方出版社，1987年版，第209页。

式；主张从“表征什么”、“如何表征”两个方面重构现实主义模式，消解革命文艺戏剧性的矫饰风格，突出艺术的启蒙价值和人性精神。在文化立场上，先锋艺术往往以激进的姿态挑战官方庇护下的全国美展制度和国家意识形态的束缚，坚持艺术的独立和自由，拒绝官方体制和学院派的束缚，其激进的理想主义具有鲜明的前卫色彩和叛逆精神。

文革结束后，消解革命现实主义与革命浪漫主义两结合的写实模式，揭示国家意识形态的欺骗性，直面苦难的真实，成为上个世纪70年代末、80年代初伤痕美术、乡土现实主义和生活流的主导倾向。它倡导如其所见的去画，旨在通过历史真实与生活真实的描写，突破僵化、虚伪的“高、大、全”、“红、光、亮”模式，消解艺术的政治性、文学性和夸张的矫饰风格。在表征模式上，学习的对象开始从前苏联的社会主义现实主义模式转向以米勒、库尔贝为代表的欧洲现实主义（Realism）的传统。浓郁明亮的色彩、粗犷有力的笔触，人性化的观察视角和毫不掩饰的真实呈现，揭开了重构现实主义和视觉真实的序幕。它把有价值的东西撕破了给人看，以文化记忆的形式真实呈现了文化精神的创伤，表达了压抑已久的生命冲动和情感力量。这种视觉真实的重构由于仅仅停留在视觉内容的改写上，并没有从实质上改变写实主义（realism）一统天下的格局。不过，虽然没有达到理性反思、批判文革的文化目的，但它依然具有思想解放的巨大意义。如批评家栗宪庭所言，“艺术复苏并非艺术自身即语言范式的革命，而是一场思想解放运动。对‘红光亮’、‘歌德’的反动，则是以四川为代表的‘伤痕美术’的骤起；对‘假大空’、‘重大题材’的反动，则是以陈丹青为代表的‘生活流’的风行；对艺术从属政治，内容至上的反动，则是以北京机场壁画为代表的‘装饰风’的滥觞。这都是在一种逆反心理的驱使下产生的，变革的核心是社会意识的、政治的。”

[1]

真正前卫性的批判与解构，源于“85 美术新潮”。它以群体和运动的游击战形式，通过体制外自发的艺术展览、激进的视觉形式和令人震惊的美学效果，冲击僵化、保守的官方艺术体制和主流意识形态。与五四新文化运动相呼应，他们激进地反传统、求新求变，大胆借鉴西方野兽派、象征主义、表现主义、超现实主义等先锋艺术的语言，用“黑白灰”取代“红光亮”，用理性的抽象和情感的表现取代写实主义模式，用“反艺术”的观念冒险和自我献祭的前卫精神来表达内在灵魂的激情和视觉上的震撼力。以王广义、舒群、任戩为代表的“北方艺术群体”和以张培力和耿建翌为代表的浙江“’85 新空间”，努力以抽象的视觉形式，“清理人文热情”（王广义语）、抑制表现，追求冷峻、肃穆的视觉效果；以毛旭辉、张晓刚、潘德海为代表的新具象派，受西方表现主义和超现实主义思潮的启发，希望通过形体的变形、扭曲与夸张，探寻精神的奥秘，并以此震撼人的灵魂；徐一晖、沈勤等江苏青年艺术家，以阴冷的色调、荒诞的构图，表达了一种复杂而苦涩的心态；黄永砷的厦门达达、吴山专的红色幽默、徐冰和谷文达的装置艺术、张洵和马六明的行为艺术，则以仪式化的视觉语言，张扬了达达主义式的反叛精神。这种形式上的实验和观念上的冒险，虽有追新逐奇、模仿跟风的嫌疑，但批判的锋芒和思想的锐气可嘉，具有震撼灵魂的视觉效果。它表征的不是供

[1] 栗宪庭：《重要的不是艺术》，江苏美术出版社，2000年版，第111页。

人们肉眼观看的历史真实与生活真实，而是供心眼观看的内在于灵魂深处的体验与追问，一种民族心灵的真实。

从1992年到2002年，是当代先锋艺术发展的平民化与商业化时期。1992年，邓小平的南巡讲话精神进一步推动了中国的改革开放，加速了城市化、工业化和市场化的进程，促使中国社会从以政治为中心的革命时期转向以经济为中心的后革命时期。那时，大众传媒的热门话题是下海、炒股、成功、消费、时尚，流行的生活态度是“过把瘾就死”、“玩的就是心跳”（王朔）。面对社会文化的激变，尤其是机械复制技术的广泛应用和大众文化的兴起，本土的艺术市场开始孕育。1991年1月湖南美术出版社出版的《艺术·市场》创刊，艺术界关于艺术市场的讨论全面展开。1992年10月20日“广州·首届九十年代艺术双年展”在广州中央大酒店展览中心开幕，展览作品近四百件，获奖作品奖金高达45万元。这是中国企业自发融资，由批评家、策展人按照市场规范和商业要求操办的第一个双年展。1993年3月，德国柏林举办了“中国前卫艺术展”；1993年6月，澳大利亚悉尼举办了“毛走向波普展”，部分先锋艺术家参加了“第45届国际威尼斯双年展”。这一系列事件足以说明，当代先锋艺术在全球化的改革开放语境中，逐步实现了从官方庇护体制向现代艺术市场体制，从本土化实践向国际化运作的转型。

但面对商业化大潮和政治理想主义的幻灭，艺术界却出现了一种玩世、厌世的情绪。他们是失落的、迷茫的、危机的、泼皮的，因为他们既不相信主流价值体系，也不相信对抗性的乌托邦话语，他们能够拥有的仅仅是偶然的价值碎片。一种没有意义的无聊感既是他们最真实的生存感受，也是他们用来消解一切意义枷锁的武器。他们放弃了思想启蒙者的角色，开始以平视的视角看待日常的世俗人生，以泼皮幽默的方式表征着琐碎、无聊乃至荒诞的生活片段。其代表性的文艺思潮是玩世现实主义、政治波普和艳俗艺术。在方力钧的哈欠、岳敏君的傻乐、张晓刚的呆滞中，在刘小东的无聊、曾梵志的惊恐、刘炜和杨少斌的艳俗中，以及在王广义的“大批判系列”中，我们直观了一种“破碎的真实”，一种碎片化的、拼凑的真实，一种被掏空了意义的真实。它们受惠于西方的超现实主义和波普艺术，以自嘲和嘲讽的精神直面文化价值的破碎与虚无。这种怀疑反叛精神无疑消解了对威权体制和偶像的迷信与盲从，但冷眼旁观、玩世不恭的心态也容易陷入犬儒主义的泥淖。

从2002年之今，是当代先锋艺术发展的多元化与产业化时期。2002年11月“非典”（SARS）疫情率先在广东爆发，继而扩散到北京、香港、台湾以及东南亚。在“非典”事件中，流言借助手机、互联网等新媒体手段大面积扩散及其引发的恐慌，倒逼政府信息公开，催生了新闻发言人制度和政府管理理念的变革。这个事件是个标志性的分水岭，表明改革开放进一步深化，政治体制改革提上历史日程。经济发展所遮蔽的生态污染、贫富分化、城乡二元户籍体制等社会问题，也开始在艺术领域以视觉的形式得以表征，引人深思，如陈学刚的动画《颤》（2007）和《渺》（2008）。在《颤》中，以《清明上河图》、故宫、天坛、龙门石窟、岳阳楼、龙图腾、石狮等为象征的整个文化传统，在挖掘机巨大的轰鸣声中不停地颤动，一座座摩天大楼拔地而起，一座座古建筑毁于一旦，整个中国宛若大工地，人们生活在漩涡般的现

代文明之中。《渺》以荒诞的手法让异化的现代人，在生态严重污染的文明废墟上，苦苦追寻生命的“诗意”。人作为生命体的惊慌、游离、不知所措的漂浮感，在抑郁、恐怖的音乐中，以视觉的隐喻表达了存在的焦虑与危机。

艺术界在这个时期最大的变化就是艺术进入“策展人的时代”，艺术在权力与金钱的合谋中彻底地产业化与资本化。其标志性事件之一就是北京“798”艺术区的崛起。2002年，美国人罗伯特的艺术书店、黄锐的个人工作室和日本“东京艺术工程画廊”的引入，使这个创意产业区在政府的支持下迅速壮大。2002年11月18日，“重新解读：中国实验艺术十年（1990-2000）——首届广州三年展”在广东美术馆开幕，是艺术界的另一个标志性事件。广州三年展分别以“回忆与现实”、“人与环境”、“本土与全球”三个主题展出了150余位艺术家的作品，并以“继续实验”为名展示了20多位艺术家的新作。这表明艺术界开始告别90年代以“四大天王”（方力钧、岳敏君、张晓刚和王广义）为首的单一化风格，走向艺术观念与形式的多元化。

装置艺术、新媒体艺术、观念摄影、实验雕塑与新世纪的绘画先锋继续以激进的视觉形象和震惊美学，反思重写现代性和批判现实的可能性。不过，写实、观念与表现依然是先锋艺术家喜欢运用的三大表征模式。如果说在精英化或新启蒙时期，先锋艺术建构了一种充满文化创伤与集体记忆的“严肃的真实”；在平民化与商业化时期，先锋艺术建构了一种无聊的、无意义的、碎片化的“破碎的真实”；那么，在多元化与产业化时期，先锋艺术则建构了一种超现实的、荒诞的“被擦去的真实”——真实在一遍又一遍的擦拭中不断模糊，只留下创伤性的痕迹。

三、视觉形象的祛魅

“祛魅”是马克斯·韦伯在宗教社会学中提出的概念。伴随世界的合理化，工具理性的思维消解了环绕在世界周围神秘莫测的力量，使一切庄严的、神圣的、崇高的价值和卡里斯玛型权威在世俗化的世界中自行贬低了。如韦伯所言，“从原则上说，再也没有什么神秘莫测、无法计算的力量在起作用，人们可以通过计算掌握一切。而这就意味着为世界除魅。……因为世界已被除魅，它的命运便是，那些终极的、最高贵的价值，已从公共生活中销声匿迹，它们或者遁入神秘生活的超验领域，或者走进了个人之间直接的私人交往的友爱之中。”^[1]我们挪用这个概念，旨在分析先锋艺术中那些曾经神圣、庄严、肃穆的视觉形象被贬低、戏仿、解构的过程。我们主要选择三个有代表性的形象类型进行分析，即毛泽东、天安门广场和农民。

从黄克平的木雕《偶像》（1978）、《沉默》（1979）到王广义的《毛泽东——红格1号》（1988）、《毛泽东：P2》（1988），从余友涵《招手的毛泽东》（1995）到薛松的《轮廓系列》（2005），从刘大鸿的《四季》（1991）、李山的《胭脂系列》（1994）到祁志龙的《消费形象

[1] 韦伯：《学术与政治》，冯克利译，外文出版社，1998年版，第15页。

31号》(1995),再到罗氏兄弟的《欢迎,欢迎系列》(1999),我们见证了毛泽东形象不断碎片化、符号化和艳俗化的“祛魅”过程。众所周知,毛泽东形象在革命文化尤其文革文化中是常见的能指,它的所指是“伟大的导师、伟大的领袖、伟大的统帅、伟大的舵手”(1966)。这种能指与所指构成了一级符号系统,并与其他视觉元素一起构成了二级符号系统的能指,即革命政治话语的隐喻或象征。当其形象作为革命时期的视觉资源被挪用到改革开放的消费社会语境中,它实质上已经成为被掏空了历史意义与政治价值的符号,一种空洞的能指。作为空洞的能指,脱离革命时期整体语境的毛泽东形象,与消费社会的商业符号一样,仅仅是散落在文明废墟上的碎片。这些碎片的并置,穿越时空,导致了语境的错位与存在的滑稽感。它既唤醒了政治话语与革命激情的回忆,也成为了被掏空意义的纯粹符号,暗示了消费社会中混杂的生存境遇。这里采用的“祛魅”策略主要有两种,一种是降格,一种是升格。前者把世俗的、日常的、卑微的符号,如未雕琢的木头、艳丽的花朵、名牌汽车、福娃、时尚女郎等,提升到前所未有的神圣地位,被严肃地展示、歌颂和膜拜;后者把神圣的、权威的、被人民敬仰的领袖形象贬低到普通人,甚至世俗的、可消费的物的位置,成为市场上可以买卖的商品符号。这种对符号等级制和威权形象的颠覆与嘲弄,使一代伟人从天上重回人间。尹朝阳在《遇见》(2004)中,以超现实的手法、冷静的构图和平视的视角,虚构了我与毛泽东在郊外的意外相遇。观者的视线与画面中我以及毛泽东远看的视线,都处于同一个水平线上。毛泽东的形象是视觉注意的中心,但他看起来比近景中的我,要小的多。这种大小的对比是透视法产生的一种幻觉。不过,这种幻觉在消费社会的语境中具有社会心理的真实性。作为视觉隐喻,它暗示我们已经越过了对偶像顶礼膜拜的阶段,我们已经能够以平等的视角、人性化的眼光,与领袖平等交流了。

天安门是革命时期另一个神圣的、崇高的视觉形象,一种革命政治空间的视觉隐喻。在先锋艺术中,天安门是一个复杂的象征符号,一个重新唤起政治记忆、回到现实生活的桥梁,一个反思历史和民族心理问题的契机。在革命时期,天安门、人民英雄纪念碑、广场、毛泽东巨幅画像、飘扬的红旗和周围的景观,一直是革命胜利和政治合法性的象征。它不仅是北京城的视觉中心,也是全国人民构建想象的共同体,凝视新中国政权合法性仪式的表演中心。作为空间的隐喻,天安门广场成为中国视觉现代性叙述中不断被凸显的主题,而空间里的各种主体位置又呈现为一种看与被看的视觉关系。以尹朝阳的《天安门》(2005)为例,他以细腻的明暗变化在天安门广场上塑造了蝼蚁般密密麻麻、茫然无序的人群,他们沐浴在苍白、清冷的红光之中,背对着观众,面向巨幅的毛泽东形象伫立着。在这种意识形态隐喻的空间中,人民一方面被置于广场这个视觉秩序的中心,另一方面也被置于凝视的客体和被观者的位置上。只有画面中不在场的领袖和领袖领导的政权才是凝视的主体,其隐喻的符号就是天安门城楼上悬挂的毛泽东形象。他是真理之光,照亮了天安门广场和广场上的人群。他高瞻远瞩的目光,不仅凝视画面中的人群,而且越过人群、越过广场,越过画面,破筐而出,凝视着画面外的我们。这些作品既揭示、唤醒了我们沉睡的历史记忆,也揭露、批判了威权体制和视界政体。这些没有面孔、没有声音、怅然若失的人群,既是偶像与权威的盲从者,也

是文化创伤的承受者。与之不同，赵半狄的《蝴蝶》（1992）塑造了两个青年男女形象。远景中的天空飘荡着厚厚的乌云，青年男士裸露着上身，撑着油纸伞，眼睛注视着画外，正急匆匆地走出画面；青年女子则倾斜着身子，脸朝画内，张着嘴，似乎在诉说什么。他们与背后的毛泽东像、天安门城楼形成了三角形的构图。这是一种饱含着眷恋与悲伤的告别仪式。张晓刚的《天安门》（1993），失去了神性光晕的天空和暗褐色天安门，被掀翻了地皮、发着惨淡白光的黑色广场上空无一人，以及烧焦了画框，渲染了一种凝重、悲怆的气氛。与之不同，岳敏君的《开国大典》有意挪用了董希文《开国大典》（1952）中的构图，物是人非，空荡荡的天安门城楼在无声地诉说。这些作品既渲染了一种浓重的、悲怆的氛围，也表达了一种消解威权体制的愿望。

工农兵是革命时期重点塑造的主题。其中，农民形象在革命叙事与戏剧性构图中往往是观看者、革命的主体和社会主义新生活的主人。无论在古元的《减租会》（1943），还是在王式廓的《血衣》（1959）中，农民既是遭受身体折磨和生活剥削的被奴役者，也是意志坚定的审判者，革命政治的主体，革命胜利后的主人。但是，在后革命时期的先锋艺术中，农民形象在画面构图中发生了重要的变化。从罗中立的《父亲》、《春蚕》到王宏剑的《阳光三叠》、忻东旺的《装修》和徐唯辛的《打工图》，再到宋东的《盆景》装置（2002）和梁硕的雕塑《城市农民工》（2002），这些先锋艺术分别以写实、表现和观念三种形式和平视的视角，表征了苦难的农民形象和底层生活的艰辛。他们往往是朴实的、憨厚的，也是迷茫的、无奈的。他们依然被置于画面视觉的中心，不过，不再是观看者，而是被看者；不是凝视的主体，而是凝视的客体。这种看与被看关系的颠倒，暗示了社会转型期残酷的历史真实——生存的艰辛与苦难的现实依旧，但他们却失去了革命时期崇高的身份光环，沦为城市生活中的“乡巴佬”、“打工者”。这意味着身与心双重的困境。这些艺术积极的意义在于，它如实地表征了苦难，揭示了苦难的社会根源，使底层的苦难以视觉的形式进入历史。苦难不再是个体的经历和感受，而是整个社会必须直面的存在境遇。面对无法书写自己的历史，甚至无法发出自己声音的底层人民，如何去除宿命论的迷障，倾听底层的声音，书写从未被书写过的生存与反抗的历史，依然是一个十分重要而紧迫的视觉性问题。

四、视觉符号的挪用

挪用是20世纪80年代以来，艺术家常常采用的一种表征策略。通过提炼、复制与合成，艺术家从原作或已有的视觉资源中，借鉴并利用原作中的视觉元素（图像、符号）、视觉文本（构图、图式等）或现成品，重新编码并创造出新的艺术品。与现实主义、现代主义的表征模式不同，挪用遵循“地图在先”的模拟原则，即“符号只进行内部交换，不会与现实相互作用”。^[1]换言之，“符号不再受制于现实物的各种限制和禁忌，它构成的内在依据不是现

[1] Mark Poster, ed., *Jean Baudrillard: Selected Writings*, Stanford: Stanford University Press, 1988, p. 125.

实，而是人工的模型和范本。这样一来，所谓的‘原本’在符号活动中便不复存在了。”^[1]这是一种冷漠/无差异（indifferent）的符号循环原则。符号等级制让位于符号的等价交换或符号的机械复制。这种符号的可复制性是一个巨大的变化，因为这不仅意味着表征的危机（the crisis of representation）和意义的危及，而且意味着真实感的消失，因为“现实已越入了被偏激地祛除魔法的现实的的游戏之中，越入了取代‘热力’和魔法的冷酷的自动控制阶段。”^[2]

不过，挪用也会产生新的意义。当视觉元素、视觉文本或现成品脱离原本或原作的语境，与其他的视觉元素作为能指的符号并置在新的文本空间时，能指的自我指涉性便会产生新的语义联系。如艺术史家詹森所言，“如果把艺术品挪用在种种迥异于作品初衷的语境中，结果作品的意义就会发生根本的变化。”^[3]在此意义上，挪用具有重新编码、重构意义的文化批判价值。在我们的先锋艺术中，艺术家旨在挪用传统文化的视觉资源，来冲击、消解僵化的主流意识形态价值。这里对传统文化视觉资源的挪用，既包括传统的书写文化，也包括毛泽东时代的革命文化。前者如徐冰、蔡国强、谷文达、吴山专、吕胜中、陈箴、秦玉芬、朱铭等；后者如政治波普、玩世现实主义、艳俗艺术、卡通一代等。

对传统书写文化资源的挪用基本上可以分为两种。第一种倾向是直接突出中国的文化和传统，在视觉性的跨文化交流中，提供一种迥异于西方现代艺术的表征维度。台湾雕塑家朱铭的“太极系列”装置作品和旅德女性艺术家秦玉芬的多媒体装置艺术比较有代表性。前者把古老的太极图形与西方的抽象艺术、后现代主义艺术观念相结合，把各种木制、青铜制品和谐地融入到自然与城市的人文景观之中，表现了“天人合一”的古典智慧；后者把古典文艺、地方戏曲、园林艺术等古典文化的重要元素和当代先锋素材相融合，消解了雅与俗、自然与文明、艺术与生活的边界，引领观赏者体验中国古典文化的诗意灵韵和日常生活中空灵的意境。第二种倾向是以戏仿（parody）的审美态度，挪用传统文化尤其是书写文化的视觉资源，在语境的措置和符号的混搭中，追问自我与他者、传统与现代的关系，既揭示又消解了单一的视觉图式。戏仿，即戏谑地模拟，指以幽默诙谐的方式利用原作或文化风格的独特性，“占用它们的独特和怪异之处，制造一种嘲弄原作的模仿。”^[4]徐冰、谷文达、吴山专对书法文字、活字印刷术、水墨画、禅宗等文化符号修正性地借用，吕胜中对民间剪纸术、巫术仪式抽象性地挪用，蔡国强对火药、中药、草船借箭等历史故事的挪用，黄永砗对轮盘、禅宗、风水术等民间文化轻松幽默的模拟，都以夸张的视觉符号，既利用又嘲讽了传统文化，并在新的语境中产生了一种跨语境的交流、诘问与思考。它促使人们批判性地反思自我与他者、传统与现代文化之间的悖论与断裂，并在差异政治的想象中审视我们心目中的中国形象。

对革命文化的视觉挪用是当代先锋艺术常用的一种表征策略。按照杨天娜的分析，挪用

[1] 周宪：《二十世纪西方美学》，南京大学出版社，1999年，第204页。

[2] Mark Poster, ed., *Jean Baudrillard: Selected Writings*, Stanford: Stanford University Press, 1988, p. 72.

[3] [美]詹森：《詹森艺术史》，戴维斯等修订，艺术史组合翻译实验小组译，世界图书出版公司，2013年版，第26页。

[4] 詹姆逊：《文化转向》，中国社会科学出版社，2000年版，第5页。