

Art Horizon Series
SPECIAL METHOD IN KIND
SPECIAL MODERNISM IN KIND
GAO MINGLU

艺术大视野丛书

另类方法 另类现代

高名潞 著

艺术大视野丛书

另类方法 另类现代

——中国当代艺术中的本土文化
因素及其现代性转化

高名潞 著

上海书店出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

另类现代 另类方法 / 高名潞著. —上海: 上海书画出版社, 2005.9
(艺术大视野丛书)
ISBN 7-80725-060-7

I.另... II.高... III.艺术评论-中国-现代
IV.J052

中国版本图书馆CIP数据核字 (2005) 第097097号

责任编辑: 张春记
封面设计: 王 峰
技术编辑: 朱伟南

艺术大视野丛书

另类现代 另类方法 高名潞著

 上海书画出版社 出版发行

地址: 上海市延安西路593号

邮编: 200050

网址: www.shshuhua.com

www.duoyunxuan.com

E-mail: shcpsh@online.sh.cn

上海文艺出版总社网址: www.Shwenyi.Com

杭州临安康达印刷有限公司印刷

各地新华书店经销

开本: 787×1092 1/18

印张: 6 印数: 1-5,000 字数: 140千

2006年1月第1版 2006年1月第1次印刷

ISBN 7-80725-060-7/J·060

定价: 16元

目 录

第一章 现代意识与中国当代艺术方法论的建立·····	1
第二章 现代物质乌托邦在中国当代建筑方法论中的意义·····	31
第三章 中国当代水墨的危机是缺乏方法论·····	39
第四章 极多主义：一种现代主义的幻觉·····	47
第五章 一个艺术家个案的研究：徐冰的艺术和方法论·····	79

第一章

现代意识与中国当代艺术方法论的建立

中国的当代艺术需要建立起一种方法论的意识。这不光是对艺术家而言要有创作的方法论，对批评和理论以及策划也都需要一种方法论。或许，中国的当代艺术已经形成了一种方法论体系，但是至少我们还没有清理出，没有阐释清楚。但我是从悲观的角度看待这一问题的。就像我看到我们生产了那么多的物美价廉的汽车，却没有我们自己的国际品牌一样。有人会问，为什么非得要品牌呢？这不是很好吗？把人家的拿来即用，用了就卖，卖了就致富，很符合中国国情。但是我不相信，中国目前的这种反原创性的实用主义实践能把中国塑造为超级强国。在我看来，品牌其实不是一种物质标签，它是某种精神理想的象征和趣味品质的标志。它是一种超物质的东西，是一种“物质乌托邦”。在我们的国民精神中，我们需要这种东西。最近在建筑界，有人抱怨“中国成了西方建筑师的试验场”，但却看不到原因是自己没有能力，因为自己没有体系和方法论去挑战和填补这些“试验”。建筑现在是中国文化和艺术的最大显学，它反映了中国的各种现实和问题，同样也反映了当代中国美术中的不少问题。

或许中国一个多世纪以来没有在自己的现代艺术的方法论和体系上有突出的建树，是与我们对现代性的价值思考有关。在任何时期，中国的本土文化的建设问题，从来没有离开过现代性的讨论。

首先，我们必须区分现代性（modernity）、现代主义（modernism）和现代化

(modernization)之间的不同。现代性是对现代社会和人文价值哲学性的思考。而这一领域的研究理论在今日仍然长盛不衰。特别是在全球文化日益成为主流的今日,从理论上探讨不同文化领域的现代逻辑性和特点在当今尤显重要。由于现代性与后现代主义似乎在价值上是对立的范畴,同时又是前后衔接的时代范畴,目前有学者提出应当用当代性(contemporaneity)去代替现代性。因为,在当前的国际全球化的情境下,文化的时代性已经让位于文化的地域性,全球化经济的整合已经使以往的历史的线性逻辑向立体结构的多元共生性发展。尽管这一描述不无道理,但是在第三世界和发展中国家那里,现代性仍然是首先面对的问题。现代主义(modernism)则是指某种具体化风格化了的现代性,比如各种现代主义、立体主义、未来主义、超现实主义等等。在中国和第三世界国家,不存在可比的现代主义。所以,现代主义在中国是一种伪问题。虽然后现代主义在中国有很大的话语空间,但不是在文化本质和语言层面的,只是实用主义和风格层面的。所以我认为后现代主义在中国实际上也是一个伪问题。现代化是20世纪50年代出现的概念,它与全球经济和跨国资本主义时代在那时的出现有关,但离文化和艺术问题比较远。

20世纪80年代我们有个口头语,那时大家都爱说,“短短的几年之内,我们把西方100年的艺术的发展走了一遍”。但是以后仔细一想,其实也不尽然。因为我们或者有意或者无意地选取着西方某些流派的“方法论”,并忽视另一些。实际上我们这些年受影响最大的应该是达达主义、超现实主义(1980年代),后来的安迪沃霍的波普(1990年代初)和杰夫昆斯(1990年代),当然其他的也对中国有影响,比如,后印象派、照相写实等,但是远不如前三者。值得注意的是,所有这些影响我们的“主义”都是来自西方更多地关注政治和社会性的艺术家和艺术观念。而偏于哲学、美学的立体主义、至上主义、构成主义、极少主义、观念主义等对中国的影响并不大。我们总是从影响我们的艺术现象那里去理解西方现当代艺术。然而,我们是从哪个角度去理解西方现当代艺术是一回事,而实际上西方现当代艺术究竟是怎样发展过来的又是另一回事。又比如,20世纪初西方包豪斯纸上画的功能主义的方盒子建筑并没在西方任何城市成批地出现,但在20世纪末及21世纪初在中国成为现代都市的模式。像成都这样一个古都,马路很宽、很长,最不方便的是,中间路上还要拦上一个铁的栅栏,人就像动物似地在两边走。我的亲身感受是把纽约和洛杉矶的弊病合在一起了。纽约到处是摩天楼,没有自然感,但纽约街道非常亲和,你可以很方便地去街对面买报纸。在洛杉矶,你一钻进汽车,就一两个小时出不来,这

个城市的街道都是为汽车设计的，非常没人情味。但是到了成都我就感到是把这两种非人性的东西结合起来了，既要摩天楼，又要“现代公路”而全不顾人的不方便。所以它说明了一个问题，那就是我们头脑当中对现代（或后现代）、现代化有一种自己想像出来的模式，实际上我们在寻找的现代都市模式的“参照系”在欧美的城市中并不存在，我们对什么是现代、现代性、现代化这些问题的想像与理解决定了我们自己的“现代模式”。所以，在中国，西方意义的“现代”与“后现代”可能是错位的。尽管从文化传播的角度讲，我们承认这种错位的“合理性”，但是我们必须继续询问是否会有有一种更合理的和更理想的“合理性”出现，如果我们的参照和选择不同。

第一节 西方的分裂现代性和前卫性

20世纪初以来，中国人对西方现代艺术的理解，与西方的原本意义有很大的差别。“现代”的社会意义和美学意义在西方是分裂的。一般来讲，西方学者是将资本主义社会的社会现代性（启蒙、进步、时间的可计算性等等）与美学的现代性区别对立，就是说，西方的主流现代性理论研究一般以两分法来解释“现代性”，有两个完全相反的“现代性”。同样，在西方理论中，政治前卫（political avant-garde）对立于文艺前卫（artistic-cultural avant-garde，如Poggioli所说），或者社会学前卫（sociological avant-garde）对立于美学前卫（aesthetic avant-garde，如Burger，Calinescu和Habermas所言）也是最权威和流行的前卫理论基础。根据这一学说，政治前卫的先驱是乌托邦社会学家圣西门（Saint Simon）。他首先将“前卫”这一军事术语用于艺术，主张艺术家应同战士一样，在社会政治中扮演着冲锋陷阵的重要的角色。^①而艺术前卫之父（或者现代美学之父）则非浪漫主义旗手波德莱尔莫属。正是波德莱尔提出了一个新的艺术方向——审美的现代性，以同资产阶级社会中的物质主义的现代性相抗衡。这种物质主义的现代性主张进步、科学高科技、高消费、时间的可计算性等等。它的代表即是中产阶级的媚俗文化。相反波德莱尔的美学现代或者美学前卫则主张艺术家疏离或自我放逐于这一中产阶级物质化社会之外，在象牙之塔中寻找真、善、美。这种有关美学现代性和美学前卫的描述或多或少地受到青年马克思有关资本主义社会的异化理论的影响。^②马克思主义有关资本主义社会异化现象的阐述，由存在主义继续发展，而最终由后现代主义理论所继承，比如，当代流行的“文化产业”的理论（cultural industry）。马克思的异化理论常被西方学者用来描绘现代主义者，尤其

是前卫艺术家们，称他们为反叛资本主义社会的、颓废的少数派。这种新马克思主义的前卫理论也是建筑在两种现代性的二元论的基础之上的。由此推论，正是资本主义的异化造就了前卫艺术的象牙塔，而在这座象牙塔里，艺术家们创造出多种多样的不断自我更新和自我批判的现代主义艺术，他们被标榜为与资本主义现代社会和大众流行文化格格不入的精英艺术。^③

这种现代性仍然被某些西方理论家认为是一个没有完成的工程。如哈贝马斯所言：“19世纪出现的浪漫主义精神激发了现代性的意识，而现代性意识将它自己从重重的历史束缚中解脱了出来。而这个才刚刚过去的现代主义不过是加倍地掘宽了传统与现代之间的鸿沟。”“而我们（西方人），从某种程度上讲，仍然与那个刚刚逝去的美学的现代性处在同一个时代。”^④

不仅如此。例如，哈贝马斯还认为，美学的现代性与资本主义社会的现代性，这两种现代性之间的分野，就是最初由法国启蒙哲学家所倡导的社会现代化工程的结果。^⑤这项社会现代化工程在马克斯·韦伯（Max Weber）那里亦被称作“理性化”（或工具理性）（rationalization）。韦伯认为文化的现代性的特征是将宗教和形而上学的内容肢解为三个独立的领域，即科学、道德和艺术，而每一个领域都由此领域中禀赋异于常人的高人专家掌控。其导致的结果就是文化专家和大众之间的距离拉大。科学、道德和艺术的分裂导致了不同领域专家之间的独立、疏离以及学科话语的形成。而正是康德的美学和黑格尔的三段论的美术史学将美学和艺术从传统哲学和神学中解放出来，才有了现代西方艺术史学和批评的诞生。而正是这种诸学科、思想领域之间的分立、疏离奠定了现代西方对于审美现代性和美学前卫的研究的哲学和史学基础。^⑥这种纯粹视觉革命的动力造就了我们所说的西方现代主义。而它的代表学说就是格林伯格（Greenberg）“艺术是艺术本身”的现代主义艺术进化论。艺术的高度独立自主在西方资本主义社会中诞生有其深刻的社会根源，它是西方现代化进程之始科学、道德、艺术分裂的衍生物。

当然，西方主流总是把“美学的前卫”视为西方现代艺术的正宗，而把“政治前卫”的桂冠戴在了后来的东欧（包括中国）社会主义国家的前卫艺术的头上。言外之意，后者的政治意义大于美学意义。

西方从19世纪到20世纪，一直到70年代后现代主义出来后对现代主义进行批判以来，都延续着这种分裂的现代或者美学独立的状态。这种独立状态促使诸领域有自己的专家，他们要各司其职。而法国启蒙时期的工具理性产生了艺术、宗教和道德的三元分立，导致了西方的所谓的学术专业化，直到现在你

可以看到，西方和美国的学院是个巨大的孤岛，它和好莱坞这种流行商业文化没有直接的关系，这样它所生产出来的东西很大程度有它的学术独立的性质。

在艺术领域，最初使这个分立具体化的是从波德莱尔开始，他强调美学的独立和美学的现代性，那是针对资本主义工业化生产出来一大批麻木无知、低级庸俗的中产阶级趣味而言的。浪漫主义强调回归艺术，艺术要有自己的独立性，要纯艺术。什么是纯艺术？对浪漫主义来说相对于资产阶级所生产的光滑的物质性的媚俗的诱惑的东西。所以，脏的丑的、原始的自然，都被看作真正的艺术。尽管以后西方不同的“主义”都有自己不同的艺术观念和艺术主张，但是艺术家死死地守着自己的领域，把艺术局限在自己的领域里面，聚在象牙之塔里，同所谓的庸俗的大众有一道鸿沟，来保持自己的纯洁性。

我们中国的当代艺术如今似乎面临着西方19世纪中叶波德莱尔所面临的同样问题，如何面对流行的中产阶级大众趣味。或许我们也应选择拒斥和逃避态度，去再创当代精英艺术，像阿德诺主张的那样，疏离和拒斥大众社会。或者我们应直接表现和批判这人性被商品异化的现实，如卢卡奇所主张的那样。前者主张艺术投身到自己的美学本体中，用美学的语言去隐喻现实。但再现现实绝对不是艺术的首要任务。语言和美学的自足是再现现实的首要任务。而卢卡奇则主张用现实主义的形式去再现和批判现实，因此被前者视为媚俗。但是，在中国的当代文化艺术中，似乎这两种都不存在，既不保持距离，也不尖锐批判。主流的存在则是拥抱那大众趣味，至少愿意去模仿那种趣味。原因何在？

第二节 中国的整一现代性

与西方的分裂的现代性相比，中国一开始就没有那样的分裂的现代性观念，一开始我们拿起“现代”的时候，就是将社会与美学笼统地看待。我把它叫作中国的“整一的现代性”。在中国的背景中，现代性和前卫的概念是整一性的，完全不同于西方的现代人的观念，新的民族国家成为中国现代性和前卫的核心内容。

在中国现代性开始出现之初，艺术即被看作是中国的整一的社会现代性的一部分。它试图整合审美、宗教及政治为一个有机体，因此，它被认作是人的社会化生活的一种和谐方式，而非异化方式。虽然与西方的情形一样，是现代意识促使前卫主义文化艺术出现，然而与上述的西方现代性的理性主义、历史逻辑的延续性和现代性的西方中心主义不同，在中国的现代历史的初始阶段，

现代化的工程一开始就不是分裂的，而是一个整体。中国的现代文化先驱者并不寻求建立在艺术、道德和科学分立之上的艺术的独立和自主，而是将各领域整合：艺术、宗教和科学都需要为一个最优先的前提服务，即民族自强和如何赶超西方现代文明。正因为如此，中国的现代性是建立在民族本位的基础上的对时间的超越。一百多年来时时困扰着中国人的一个不可思议的逻辑是如何彻底地切断它本身的历史时间线性的逻辑性，追求彻底和过去的价值观断裂。中国的现代性与西方相比，其实是最彻底地打破历史逻辑时空的现代性。西方的“反传统”其实是一种对历史的合逻辑进化的描述。而在实质上，西方的现代性在信仰上其实是中世纪的基督教的宇宙中心主义的合逻辑的发展，在殖民政治方面是哥伦布主义的合逻辑的发展，在资本经济方面是科学技术至上主义的合逻辑发展。

但是，中国的现代性必须得在尽最大可能整合所有的文化方面和在最短的时间内形成自己的现代化社会，以摆脱“时间差”对这一目标工程的束缚。这就决定了我称之为的中国现代性的“整一性”（Totality）性质。所以，传统可以随机地转入当代。历史可以与当代在“我的选择”的原则下共存和互转。或许，这不仅仅是中国的现代化的本质，也是许多第三世界的国家的现代性本质。

在这个整一现代性的意识的主导下，我们可以看到，中国的现当代艺术实践主张弥合宗教、道德和艺术之间的沟壑，而非像西方那样地分裂和独立。当然我并不认为这种整合是绝对积极性的。相反在中国20世纪历史中，正是这种整一现代性，使艺术和文化很大程度上丧失了独立性。蔡元培（1868—1940），

《标准中国人》，1936年



《大众》，1934年5月号



《中国漫画》封面，1936年11月号



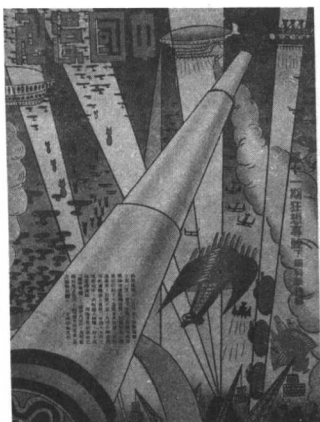


林风眠《苦难》，油画，1933年



庞薰琹《构图》，1934年

时任教育部部长并兼北京大学校长，在五四运动之前的两年即1917年，首先提出了“艺术代宗教”说。^⑦这显然有别于马克斯·韦伯所说的艺术、道德和科学分立的西方现代理性化的特点。蔡元培倡导艺术应当同宗教和道德一样担当起社会使命。因此，他认为在中国现代化进程当中，文艺教育应当先行。显然，由于蔡在德国留学，受到了康德的宇宙审美标准的影响，但却摒弃了康德的审美独立的核心。一些受蔡元培影响的文艺流派均认为艺术源于准宗教式的人文情感，而这情感又是基于对中国平民身处的水深火热的境况的关怀。比如，林风眠等人提出的“艺术为人生”就是一种用抽象和形而上的形式表现人文主义情怀的艺术观。林认为艺术是情感的宇宙，而艺术的作用就在于表达某种宗教的情感。^⑧这种人文主义思想在以徐悲鸿和蒋兆和为代表的学院派现实主义绘画中也得到了充分的体现，尽管在形式上与前者有很大的区别。甚至那些投身到极端的“形式主义”创作中的人，或多或少地对人的生存环境给予了关注，比如，庞薰琹（1906—1985）、倪貽德（1902—1969）和一些在1930年创办的决澜社的艺术家的作品。^⑨



《中国漫画》封面(左)封底(右), 1936年12月号

沃渣《中国的妇女》, 版画, 1936年

而这种“整一性”的极端的发展,是将传统士大夫的“天下兴亡,匹夫有责”的坐而论道转化为知识分子直接参与大众文化。虽然在新文化运动中,“艺术革命”是由少数精英喊出的口号,它最终还是将中国传统自娱的文人艺术引向艺术化大众的方向。最后,由于马克思主义思想的持续有力的影响、30年代左联的积极活动以及后来1937年抗日战争的爆发,“艺术的革命”彻底转化为“革命的艺术”,而“艺术化大众”也演变作“大众化的艺术”。^⑩左翼文化运动包括木版画运动和十字街头艺术家的口号非常鲜明:艺术家是社会的勇士和先驱。左联的艺术家们有意识地称自己为前卫或者先锋。^⑪30年代著名的文艺批评家梁实秋(生于1902年)曾将此类文艺创作命名为“人力车夫派”。^⑫但是,左联时期的“先锋”意识还是属于“小资产阶级”知识分子对贫民阶层的“同情”,只有当这些左翼艺术家到了延安以后,真正的转变才形成。

20世纪早期的中国先锋文艺由此经历了嬗变的两个阶段。首先,由精英、知识分子为主导的艺术家转向平民大众化,也就是毛泽东所说的,从原先的“小资产阶级”脱胎换骨,转变为广大的无产阶级阵营的一员。之后,先锋文艺创作由艺术家个人对救国救民的单纯热情转变为阶级斗争条件下的革命文艺工作者,从而彻底消灭了个人主义。整个转变过程中既包含有意识形态的转变,也包括身份性的转变。虽然,中国的早期前卫艺术家由小资产阶级的前卫向社会主义革命者的转换有点类似于早期苏联的十月革命时期的至上主义和构成主义,以及墨索里尼政变期间的意大利未来主义。^⑬但是,30年代和40年代的中国先锋文艺的转变,却较苏联和意大利都温和及合逻辑得多。这其中的主要原因就是,中国30年代

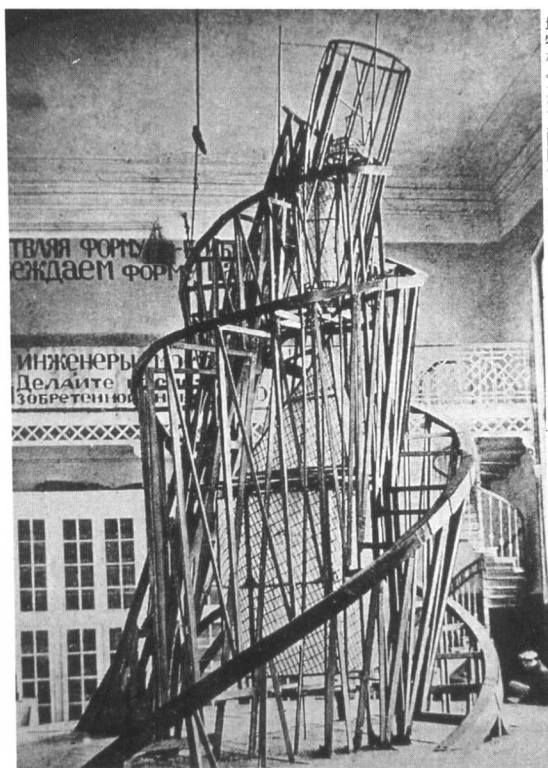
的前卫艺术家——如左翼木刻家的现代意识并不是像苏联的前卫艺术家，如塔特林、里奇斯基和波波娃等人那样是要创造一个建立在现代机械和几何图形之上的乌托邦精神，并认为这种现代形式和精神也应当符合十月革命的精神。所以有人将其称为“物质乌托邦”^④。相反，中国的20世纪早期先锋文艺的现代性在艺术形式上和艺术精神方面均充满了社会性和“人文乌托邦”的因素。^⑤而上主义和构成主义的几何抽象形式与艺术家追求的“社会革命精神”必须得在精英主义的艺术层次上去理解，对于工农大众而言，那形式和内容是分裂的。这也是为什么后来斯大林抛弃了这些现代主义艺术家，提出了社会主义现实主义的口号。

但是斯大林的社会主义现实主义同样又陷入了另一种形式的二元论模式之中，即将艺术看作为生活的映象，艺术不被看作生活本身，而是生活的反映，艺术高于生活。艺术于是被从生活中悬置出来，并为政治生活服务。虽然，毛泽东时代的艺术有中国自己的图像学、风格学和叙事性的独特特点，但是，毛泽东时代的中国艺术理论在思维方法论方面，像斯大林的社会主义现实主义一样彻底地受到了西方的二元分立的方法的影响。一些在中国传统甚至是20世纪早期还不存在的对立范畴，如唯物对唯心、主体对客体等在1940年代后期以来成为中国艺术理论的主导性话语。而20世纪初的中国的整一现代性的追求也被推向极端。在“艺术为政治服务”中，艺术变为一个附庸，艺术和艺术家作为工具被置入到所谓的“整一”的社会意识形态或体制之中。这是中国20世纪以来的“整一性”的现代性所在。这也在激进的前卫艺术中间发生。

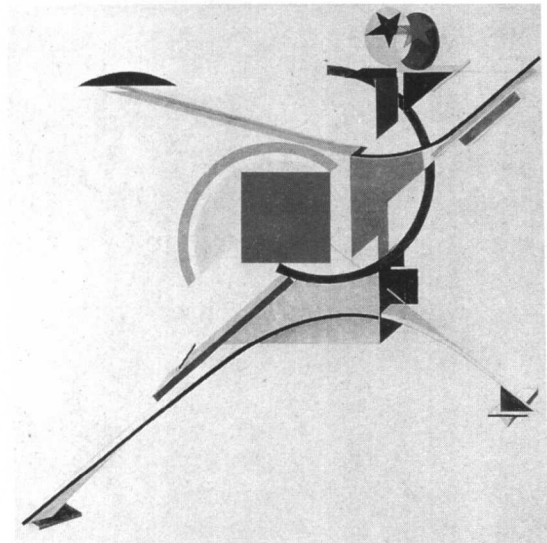
在艺术与生活的关系这一点上，西方现代艺术的二元分离的特点与社会主义现实主义在本质上是一样的。在格林伯格那里，斯大林的社会主义现实主义是与资产阶级社会的中产阶级趣味属于一样的庸俗

陈抱一《流浪》，1939年





塔特林《为第三国际制作的纪念碑》

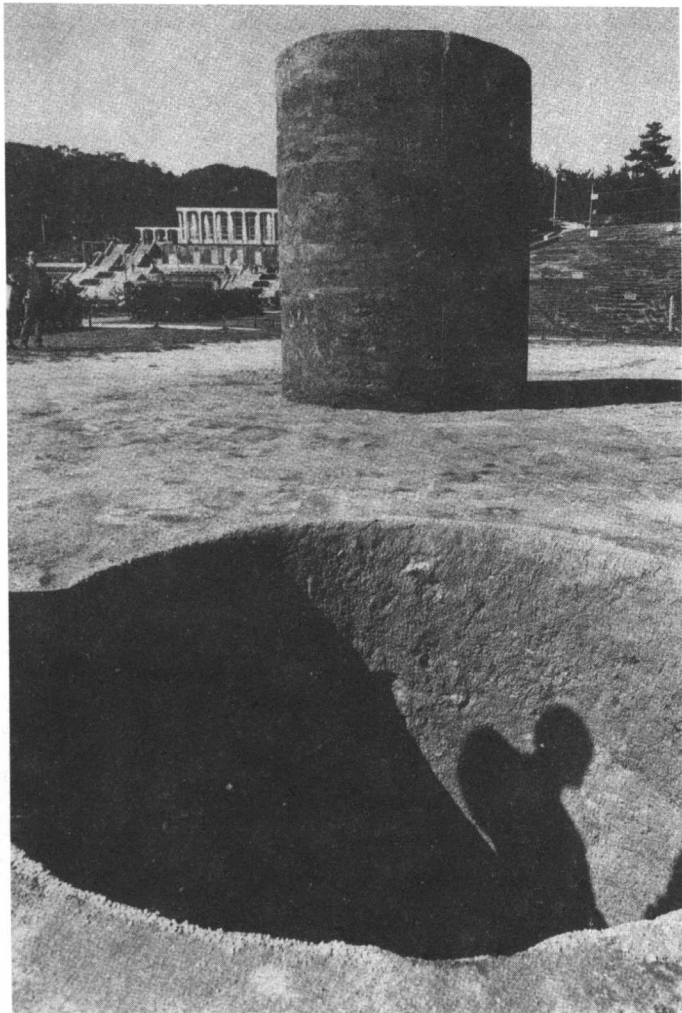


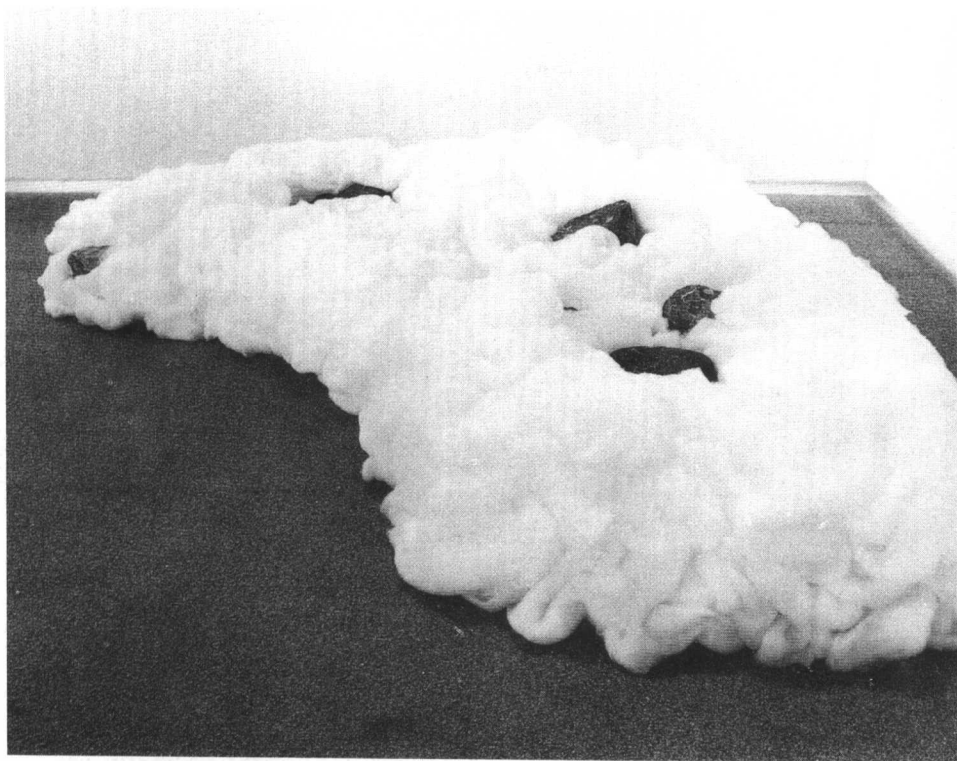
里奇斯基《新人》

艺术，因为它们都向大众的低级趣味媚俗。只有西方的抽象主义艺术才是真正的正统纯艺术，它探讨的是艺术回到艺术本身（点、线、面）的艺术进化的问题。这种形式主义理论的根本在于，艺术是形式问题，并有好坏之分，而抽象形式有其内在的法则。只有一些类似蒙德里安、毕加索这样的现代的天才大师，才能发现和表现这一法则。虽然，弗莱（Fry）和格林伯格等人从理论上建树了西方现代艺术的经典地位，但他们的正统的形式神秘主义却未必反映了西方现代艺术历史的真实。因为，艺术的实践总是与社会的政治经济和权力发生互动的。艺术的意义不能仅仅从艺术作品本身的形式或者内容去判断，而应当从它与社会文化的上下文（context）之间的互动的角度去判断。比如，一些西方的批评家今天重新看美国抽象表现主义运动时，以各种证据显示，这个运动曾是美国政府资助的，试图以它作为美国在冷战时期的国家文化的样板、国际主义的艺术主潮而操作推动的所谓的纯粹的抽象主义艺术运动。^⑥

当“文革”后，中国艺术的现代性再次成为主要关注点后，对现代性的思考和讨论似乎又返回了20世纪初的内核，即对“整一性”的现代意识的追求。这在“85美术运动”中体现得最为明确。它的主导艺术观念试图超越毛泽东时代和“文革”刚刚结束时的政治艺术极端对立的模式。尽管它在行动意识上，如办展览、发宣言、自发组织群体和集会等具有很强的社会政治性。但在艺术观念上，艺术、政治、人性、道德，甚至宗教是被整一性地思考的。这在“85运动”中是一种主流追求。这种整一性现代工程的思考很像20世纪初的处于新文化运动中的艺术实践。所以，我在那时写的《'85美术运动》一文中将它与“五四”新文化运动相联系。但是，由于80年代的社会生活、文化生态和政治意识形态过于知识精英化，从而使这种整一性不能最终彻底渗透到中国的经济和政治的现实中，而是更多地停留在理想主义的层面上。但是，“85美术运动”的艺术家在生活与艺术、社会与美学等诸种范畴方面从没有将它

关根伸夫 (Sekine Nobuo)《Phase-Earth》，装置，1968年





李禹焕 (Lee U Fan) 《Relatum》，装置，1969年

们对立起来，从而为1990年代以来的中国当代艺术奠定了超越旧的二元模式的基础。

中国的整一现代性的另一个特点是它的实用主义。亦即，将传统的儒家“经世致用”转化为现代的“实用主义”。因而“拿来主义”即可上升为文化策略的层面，成为西学为用的代名词。实用主义观念深深植根于中国20世纪的各类政治革命运动，现代化工程和前卫艺术也不例外。它可以上溯到20世纪早期。比如胡适，1907年至1912年间他在杜克大学学习，深受美国实用主义思想影响，并将其介绍到中国来。胡适曾经注解过实用主义，说：“真理不是别的，就是用来提高改善人类生存环境的手段。人类需要的真正知识不是所谓的形而上学哲学和逻辑的绝对实质（如西方传统那样），而是具体的空间，特定的时间和我的选择。”^⑩这种实用主义可以说也深深地植根于中国现当代艺术的实践之中。我们很难在中国的现当代艺术中看到表现抽象绝对精神的流派和作品。或者说中国

没有西方意义上的抽象艺术。因为，中国艺术家主义的是具体的经验空间（而非永恒空间）、特定的历史时刻（而非永恒时间）以及个人或群体的经验选择（而非为某种绝对理念的投入奉献）。

中国的整一现代性的领域和实用主义的特点，应当可以提供给中国艺术家创造自己的方法论的思维空间。然而，纵观整个20世纪中国艺术的发展，不可否认的是，这种“整一性”带来了诸种政治性和社会性的结果。它们往往是苍白空洞的，甚至是虚伪的，无论是对于过来人还是新一代人，过后就不信了。当事过境迁，一些当年鼓吹这些“人文”热情和“思想灵魂”的人也会怀疑自己并放弃这些口号。于是以往的人文冲动也随之成为一时的虚张声势的乌托邦，而非永恒的理想。这是中国“整一现代性”的历史悲剧。另一方面，因为我们常常过度强调“整一”，就很容易被意识形态和政治的或其他形式的体制所利用，不管是哪样的体制和意识形态都很容易把艺术和艺术家作为工具置入到所谓的“整一”之中。在这样的话语当中，艺术马上会变为一个附庸，一个陪葬品，它不能有一种独立性。尽管在20世纪的不同时期，有不同的体制在变幻，不同的意识形态在转换，不同的主导话语在更替，但是实际上这种现象从未改变。任何主导话语都要将艺术理所当然地视为“婢女”，不能形成一个在哲学方法论意义上的中国自己的当代艺术体系的东西，也不容易形成某种理想化了了的物质形式，比如由本土特点的抽象艺术（我们只要有形式美的艺术），即某种“物质乌托邦”。

这特别容易使我们丧失建设一个自己的现代艺术体系的雄心。当我们考察我们的近邻日本的现代艺术史以后，你就会发现，他们在这一点上，比我们有雄心。日本明治维新以后的全盘西化，20年后很快地就回到重建自己的传统，逐步形成了日本画，不管我们喜欢不喜欢日本画，不管东方其他民族对日本的现代化怎么看，但是日本画是日本人的，它将西方的东西与东方的进行综合以后，形成某种东方的绘画的样式。但是后来到了二次大战期间，日本在艺术上就没有什么太大的建树，现代主义出现以后很快被民族主义摧毁了。但在50年代出现了“具体派”，后来到了60年代出现“物派”，这几个五六十年代的流派，在当时主要注重的是如何把东方的古老哲学转化为当代艺术方法，与西方的艺术形式结合，可以向西方现代艺术进行挑战。比如说“物派”，有一件非常重要的作品，是在地面下挖了一个类似圆柱体的坑，然后把所有挖出来的土又在坑的旁边堆成一个圆柱体，这两个物质形式是互转的，阴等于阳，黑等于白，或者主体转为客体，无论你怎么讲它都是从东方的传统来的，即不把主体和客体