

顾黎明 著

当代艺术问题

——第二种文化意识的阐释

图书在版编目(CIP)数据

当代艺术问题： 第二种文化意识的阐释/顾黎明著.
济南：山东美术出版社，2000
ISBN 7-5330-1393-X

I . 当… II . 顾… III . 艺术-研究 IV . J0

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2000) 第 14084 号

出版发行：山东美术出版社

济南市经九路胜利大街 39 号 (邮编：250001)

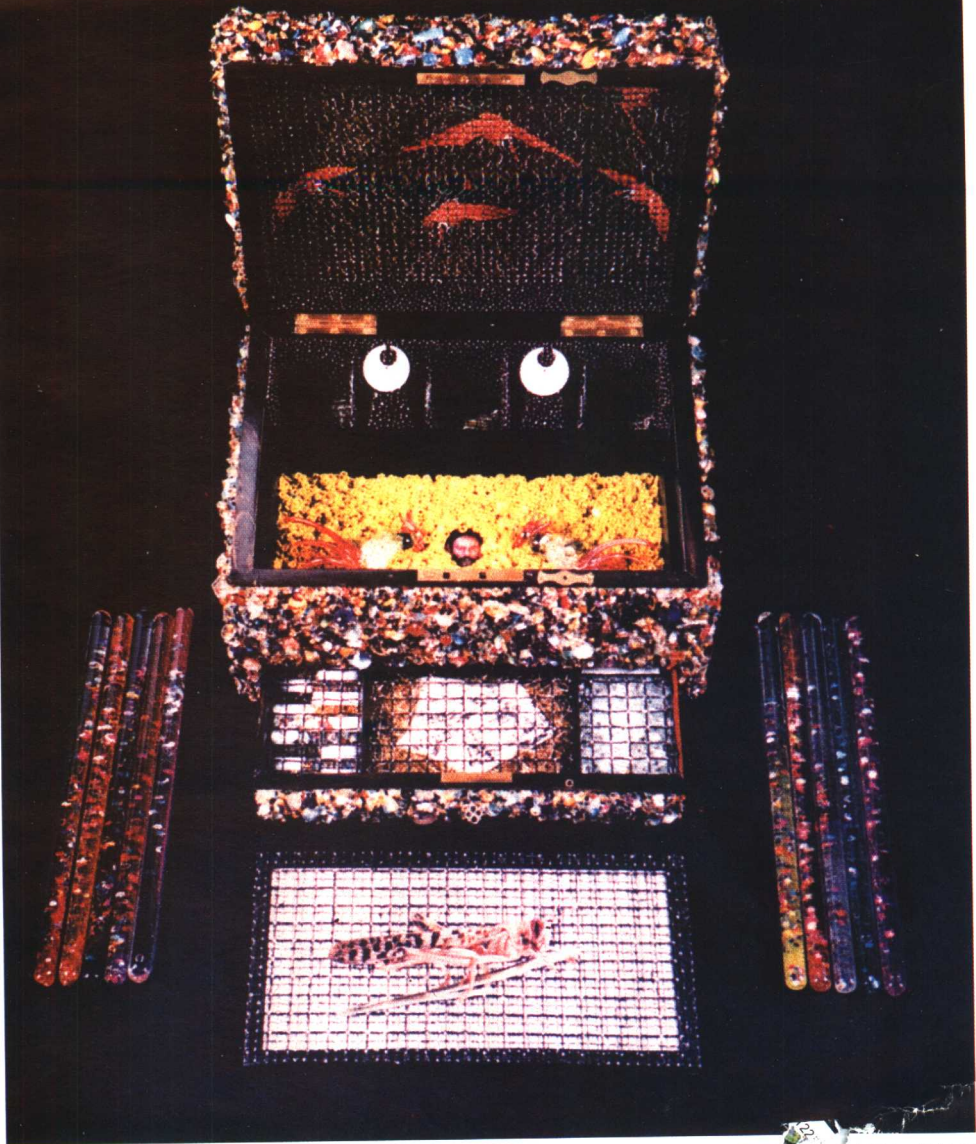
制版印刷：山东新华印刷厂

规格开本：880×1230 毫米 大 32 开 5.125 印张 6 插页

版次：2000 年 8 月第 1 版 2000 年 8 月第 1 次印刷

印数：1-2500

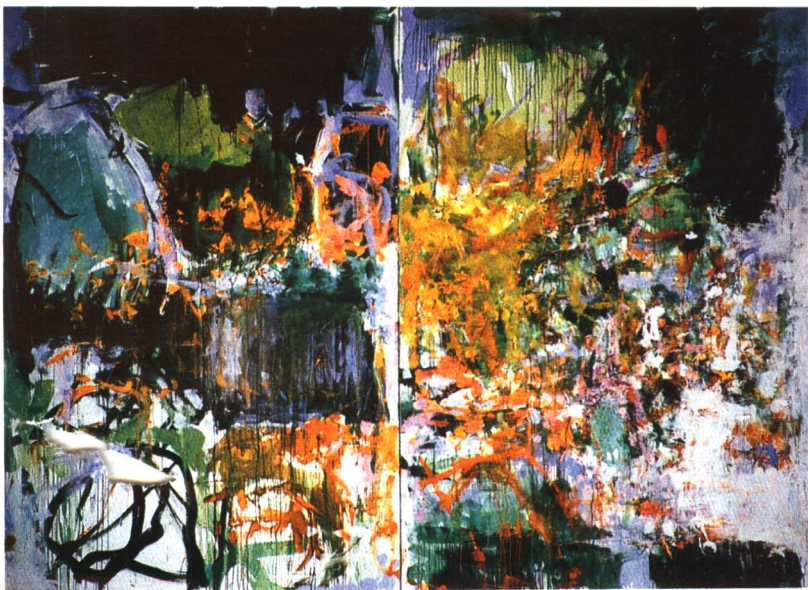
定价：15.00 元



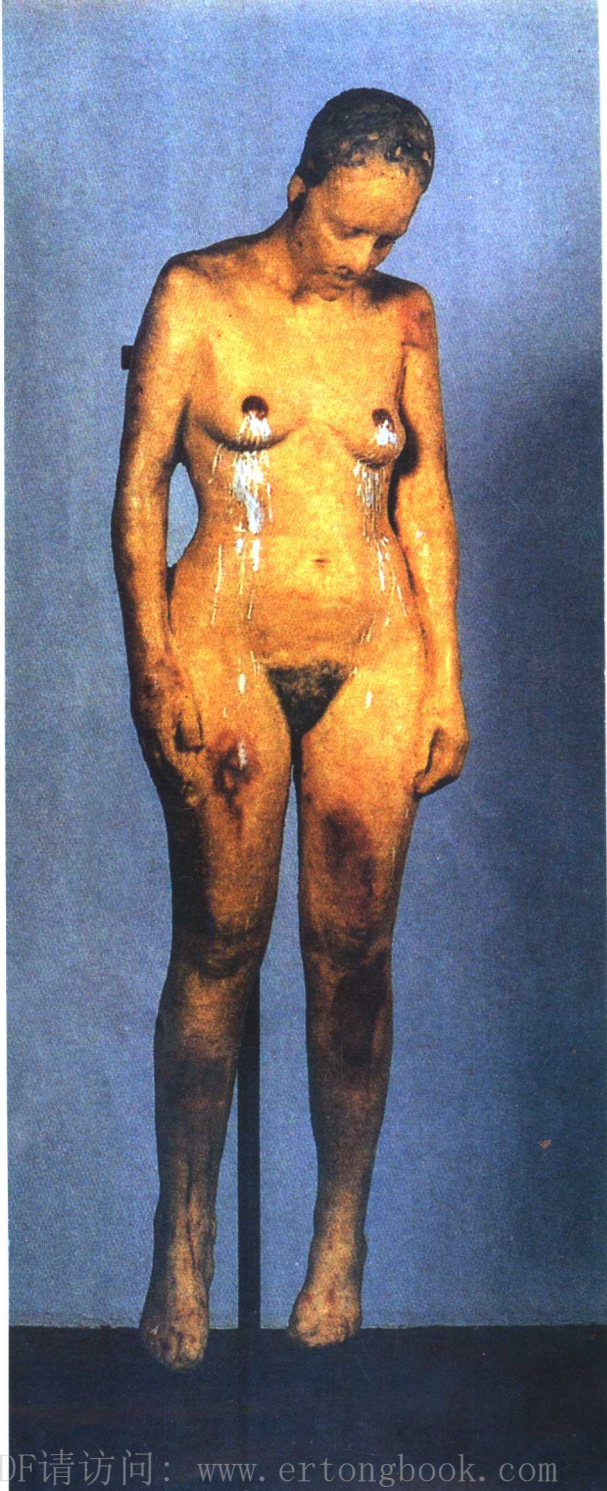
1 留卡斯·萨布 1988年 混合材料



2 米切尔·涩雷斯:《正在冒险 100°》50.8 × 78.7cm



3 米切尔:《安德鲁的花园》1979年 252 × 360 cm 布面油彩 (收藏于珍妮·费尼尔画廊)



4 可可·史密斯：《无题》1991年
高177.8cm蜡像（收藏于瓦特尼博
物馆）



5 多娜尔·巴埃实雷：《克莱拉·费莱特的圣诞》1987-1988年

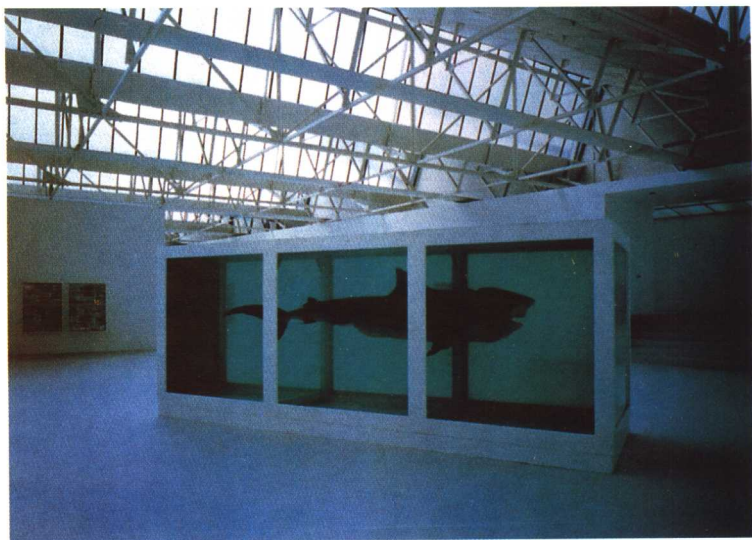
200 × 200cm 丙烯，油彩粘贴于帆布上

6 布鲁诺·达西维亚：《旗帜》1992年

150 × 200cm 布面油彩



7 岱米·荷斯特:《在人们生活记忆中,在现实世界中不可能的死亡》
1991年玻璃、钢和鲨鱼
浸泡在5%的福尔马林液中。



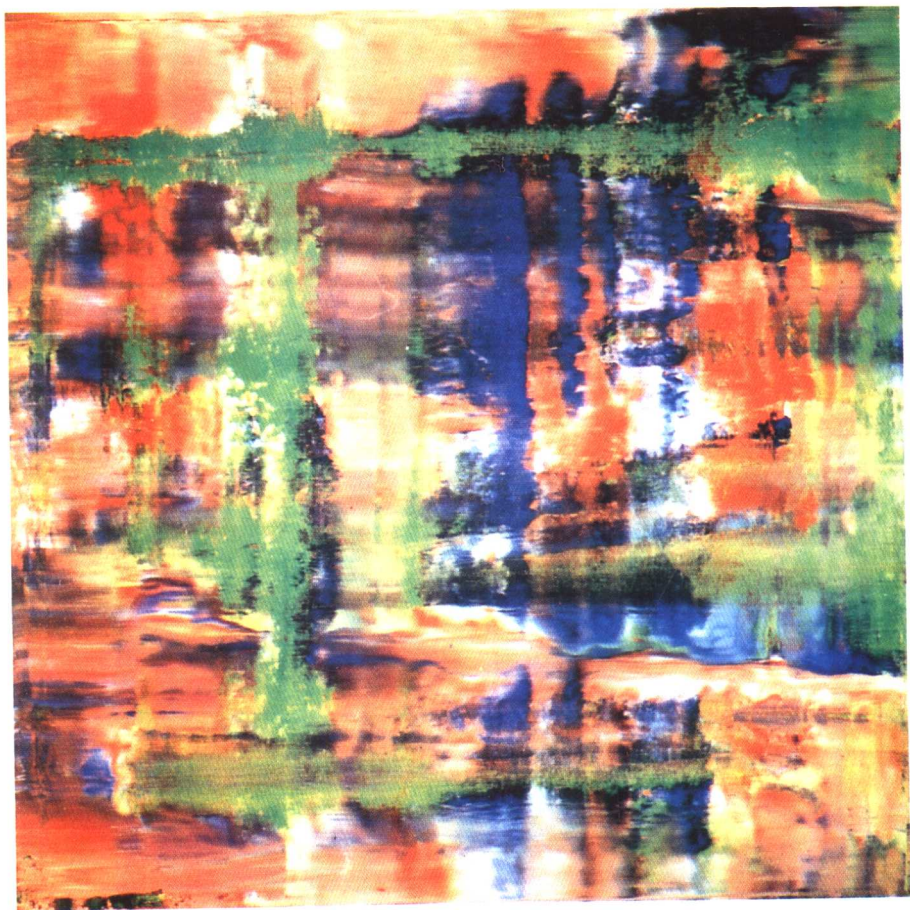
8 克里斯托和珍妮·克魯德:《被覆盖的国会大厦》珍妮和克里斯托从1971年开始策划包裹德国国会大厦,直到1995年得以实现。此次事件持续了14天。这幅照片显现了黄昏时分被包裹的国会大厦。



9 菲舍尔：《如果死者有耳》1996年
203 × 248.9 cm 布面油彩



10 米切尔·杜肯：《我的国家是你的》
1991年 256.5 × 143 × 94 cm 混合材料



11 歌哈德·雷克特:《无题》1993年 240 × 240 cm 布面油彩

自序

90年代初,我就想写一本有关当代艺术的书。当时我的艺术创作正开始从现代主义转向对当代艺术的研究和探索。大量的艺术实践为我在对当代艺术的认识上积累了经验,也正是依赖艺术创作这种实验方式,使我获得了对当代艺术的阐释方式。

当代艺术是一个错综复杂的文化现象,自然存在着诸多诠释,而这些观点大部分是从纯理论或现象的角度分析、研究的,而我则主要依靠对艺术创作机制的体验来获得。并从现代发生学的角度,来确认当代艺术与传统和现代艺术在创作机制上的差异,并指出传统、现代艺术的创作机制,是对客观自然感受的提取,而当代艺术的创作机制,却是非客观自然的感受,它是对一切既成文化的解构活动,这就构成了我所说的“第二种文化意识”。

“第二种文化意识”是贯穿全书的核心基础,为了更加集中地分析当代艺术,我着意选择了当代艺术最为关心的几个问题(“第二种文化意识”、概念、文化符号、结构与意义、作者、模仿、进化)进行了分析和讨论。也许读者会感到书中谈论的大部分问题已远远超出了艺术的范围,这种现象并非出于我个人对社会科学的偏爱,而是由于当代艺术所涉猎的问题确实已超出了传统艺术的自律之外。随着当今时代的多元化及边缘学科的发展,更是由于当代艺术的前沿性所致,它所关注的问题大部分已趋于社会化。这也正是为什么更多人难以理解当代艺术的真正原因。

在写作时，我就希望此书不要只停留在照“图”宣科式的简单解释上，为了能更好地把握当代艺术的内在规则，我把社会学、历史学、比较学和解释学中对我有用的方法混合起来使用，来研究、阐释当代艺术的创作机制在这七个问题上的文化策动方式，以便让读者了解到当代艺术的文化结构关系。

当代艺术是一种“全球化”的文艺思潮，许多学者用后现代主义加以称谓，按我的理解，后现代的命名容易误导成是一种现代主义的延续，从字义上讲，它不能涵容当代艺术多层次的中性文化意识，它自然也不是哪个主义的后类，更不是一体化，“全盘西化”、“美国化”或者说是一种单向的“同化”。当代艺术是一种多元化的社会文化现象，它使各民族、国家的艺术更加广泛、更加频繁、更加激烈、更加深入地相互碰撞，这自然形成了多向的、多层次的文化互动和吸纳。从这个意义上讲，当代艺术这个词更适合于去传达当今时代前沿艺术的全方位文化特质。

屈指数来，这本书修修补补拖了五、六年的时间，直到脱稿时，我仍觉得还有许多东西没有写出来，需要修正的地方也不少。无论怎样，它汇集了我多年来艰苦探索当代艺术所累积的经验和认识，这使我在以一种特殊的体验过程中升华出一种哲学化的思考，反过来这一切又会激活我的艺术实践活动，为我的艺术创作提供了一个良性循环的发展契机。值得一提的是，挚友张晓凌博士经常与我侃谈，深化了我对一些观念的认识；大量外文资料的查阅与翻译也得到了我妻子燕子的协助；还有同窗好友张同磊为我的设计工作提供了诸多的便利……当然，假如没有出版社将此书付之实施，这一切读者焉能知道。

作者

1999年12月

■目 录

自序

第一章	“第二种文化意识”	1
第二章	概念	18
第三章	文化符号	35
第四章	结构与意义	52
第五章	作者	73
第六章	模仿	110
第七章	进化	134

第一章

“第二种文化意识”

对于文化，流行着许多不同的定义，它们的差异是在于依照各自的理解方式来认识，严格的来讲，它们是很难取得一致的。当然，若不深究其名词术语以及某些哲学意义上的细微差别，我们大致上是可以获取一种共同的态度。我本人同意美国人类学家凯利(Kelly)对文化所作的解释(或许称得上具有代表性)“文化是历史上所创造的生存式样的系统，既包含显型式样又包含隐型式样；它具有为整个群体共享的倾向，或是在一定时期中为群体的特定部分所共享。”^①由此可见，被人类所认识的文化都具有一种共识的基础，而各种文化意识的确立，也同样离不开这个基础。

传统的文化意识是为创立某种文化而产生的，由于这类文化都具有一种“在一定时期内为群体的特定部分所共享”的特性，使这类文化彼此之间必然存在着距离性和陌生感，且自身容易产生封闭性。那么，由各种文化所带来的这种差异性和封闭性，我们将通过怎样的方式来重新获得为整个人类所共享的倾向呢？这正是“第二种文化意识”所要解决的问题。它试图在种种文化类象之间，遵循文化的共享性，去重新建立一种文化意识。这种意识在力图通过对各种文化符号进行调解、关联的状况下，来获得一种文化行为，它是为这种新型的文化意识所建立的方法和手段。

“文化符号”是一个较为宽泛的所指范围，它包括了凡是具有实在形态的各种文化现象。但是仅具备了实在形态的文化还不能就是“文化符号”，因为文化上的标记也同样具有一种实在的形态，所以，我们在此首先要明确“文化标记”与“文化符号”的不同性。

“文化符号”和“文化标记”都必须是实在的形态，它们才能成为“符号”或“标记”。虽然“文化标记”和“文化符号”都有其含义性，但“文化标记”的含义是其实在形态或范围所固有的，它仅仅表示与其实在形态相一致的含义，如绿色旗标志着绿色和平组织；一只香烟加上一条横线则是“不许抽烟”的标志等等，它们的含义与其形态是贴切和明确的，也可通过感性手段得到确定。“文化符号”的含义却与此不同，它是不能单靠对特性的感性体验来把握，而必须通过理性认识的手段表现出来。例如对阿兹台克人(Aztecs)而言，十字架的意义和价值是不可能明白的。另外，中国的民间门神形象，欧洲人单靠对图式的感觉也是很难知其含义的。

以上几个例子可以说明，“文化符号”是由实在形态和理性认识活动组成的，有别于“文化标记”之处，正是它的含义需要用理性认识手段来得到体现。在这里，我们只想明确一下“文化符号”的基本特性，但我们所要关注的文化符号，主要是就艺术和美学范畴而言的。虽然各种文化符号均含有指向美学倾向，但这并不意味着所有的文化符号都是艺术的结果。因此，我们有必要再明确一下“文化符号”与“美学符号”之间的差异。当然“美学符号”并不就是艺术，但它起码具有了成为或转化为我们所认为的那类艺术符号的可能性，原因很简单，因为再没有比美学更接近艺术的范畴了。

在我们的周围，许多事物都可以成为文化符号。比如，一座楼房，一些被遗弃的废品或一位已过世的人，也许都可以成为一种文化符号，但它却不一定拥有多少美学特性。要成为一种有效的文化符号，主要与其文化意义的深度和范围有关。比如像建筑这样的符号，它不仅在材料选择和延展这种材料的属性上，可以成为改变这种符号标记的物体，而且还能唤起非常规化、非情感和非标准的反应，使其具有体现创作者历史方面的特性，历史的联系被印记在这种符号的上面。实质上，“文化符号”与“美学符号”的最大区别正是在历史的联系方面上。对于一种有价值的文化符号，它必须在这方面比美学符号体现出更大的可塑性和自由性。它不在表面上承担什么意义，也不必表示出其它性质的符号性“声明”，其含义不依赖其结构本身，而是依赖于历史的联系。而我们所说的美学符号，却是在详尽的阐述中，提供种种机会，给以各种含义以某种感觉上的基础，以此把它们附着在一定的符号上面。这种含义在艺术中，被以感觉形象生动地吻合在一起。尽管有些美学符号也能显示出历史的印记，但它的目的并非是努力体现在这方面，它需要改变某个事物，以及它的各种具体而又特殊的性质所唤起的反应，并使这些反应转化为具体形式的艺术表现。

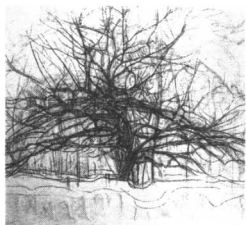
有了这些意识上的区别，我们就可以真正讨论具有美学意义的文化符号所体现的文化意识。

自然是人类赖以生存的物质基础。对自然的认识活动形成了人类的文化意识。这种意识不仅影响着科学、医学和社会科学的发展，而且也影响着艺术家的内心世界。艺术与自然的关系，一直是美学和艺术领域所关心的问题。对“艺术”这个概念的第一个界定，是起源于古希腊人的模仿说（此学说一直影

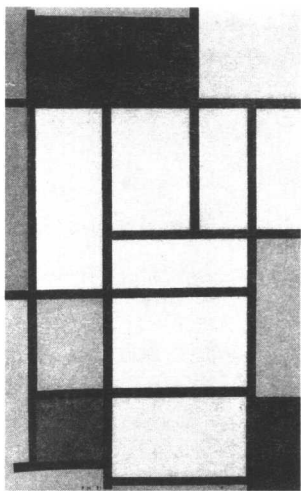
响到本世纪初)，它告诫人们，艺术是人对自然的模仿。早在柏拉图时代，这种观点就以一种家教化的学说被人们所接受。柏拉图在他著名的《理想国》卷十中，便是采取了这种态度——把客观现实世界看做文艺的蓝本，文艺是模拟现实的世界。依柏拉图看，床有三种，第一种是床之所以为床的那个床的“理式”，这个“理式”是由神臆造的；其次是木匠依床的理式制造出来的个别的床；第三种便是画家模仿个别的床所画的床。在柏拉图的心目中，存在着三种严格按等级划分的世界，即理式世界、感性的客观世界和艺术世界。我们暂不去讨论这种划分是否正确，但这个艺术世界在古希腊人的概念中却明确为是由模仿客观现实世界得来的。这种观点的传播，在很大程度上影响着希腊艺术的发展。虽然黑格尔把希腊艺术称为“具有人类高度完美的体现”，可现在看来，他们确处在对自然化依恋的矛盾中。一方面，希腊艺术极力崇尚并力图达到柏拉图所说的“理式世界”；另一方面，在创造这种崇高性的同时，总是被自然的客观世界所诱惑。希腊人认为，只有通过对客观自然的模仿，人类方能达到通向理式的“王国”，它是创造的唯一途径。因此，在古希腊的艺术中，分别体现着两种不同的意念，即自然属性的客观化与理念精神的超凡化。这种矛盾，我们可以在古希腊遗留的雕塑和建筑物中得到进一步的说明。例如从沙漠特拉斯岛出土的著名雕像《胜利女神》看，那一对展开的翅膀预示着这是一个神的化身。然而，从飘动着的衣袍以及裸露出的富有弹性的女性肌肤里，却让人们忘却了她仅仅是用一块毫无生命的大理石雕成的。这表明，在希腊人的意识里，神是与自然联系在一起的。而且神也如同世间凡人一样，具有七情六欲，他同样会偷情、偷看女人洗澡，并被感情纠葛，这与东方

- ①蒙德里安:《树》1912年 ②蒙德里安:《作品》1921年
56.5 × 84.5cm 素描 80 × 50cm 布面油彩
很难想象,蒙德里安构成式的抽象作品,是通过对自然景观的反复抽象而获得的。

人崇拜的神是不同的。另外,从古希腊建筑看,其结构是按直线和对称式的



抽象化而设置的,它体现出一种绝对的精神性和永恒性。但真实的人物雕像,却大量地被用来装饰这种结构,甚至有的还用卡里亚的女人像做支柱,这看上去似乎显得牵强、生硬,与整个建筑结构相矛盾。



在相当长的一段艺术发展中,这种依恋于自然进行创造的模式影响至深。尽管每个时期或流派对这种模式有着不同的看法,但客观自然仍然被视为艺术创造的源泉所在。即便是反传统的现代艺术,在其内在的创造机制上,同样没有摆脱对自然的依赖性。所谓的反传统,只是对单一化模式的否定以及对崇高精神的怀疑。现代艺术可以通过种种试验来改变这种状态,但客观自然仍然是其为之改造的对象,就像工业革命的到来,试图改变人的原始存在状态一样。如“立体派”,虽然它极力改变正常人对客观物理世界的二维空间意识,试图创造三维、四维等多维性的超时空结构,来换取一种视觉革命。但它的动机是让人们相信,对客观物理世界存在着多种认识和理解方式。此外,像蒙德里安的抽象作品,虽然在其中窥视不到丝毫的客观自然的影响,而作品却是在对客观自然的大量写生中抽取的。我们可以从他对一棵树的带步骤的写生过程中,来证明这一点。