

90年代后期中国艺术的现代状况

浦捷

1. 90年代后期中国现代艺术的基本状况:仍然难以确立它的整体现代倾向,非主流多元的现象在更松散的环境中支配着中国艺术多样化的演示。并以花哩胡哨的局面,一反过去以某种单一的潮流取代另一种单一潮流的倾向。但是无论这种现代的演示已经达到如何的深度,所谓的中国文化情景和国际地位的艺术表达事实上仍在冷漠的真空中不断地漂浮,并正在失去80年代的文化锐气,即迫切造就具有中国文化情景的现代艺术。90年代这种冷漠和漂浮,其原因可能是建立在会获得国际化关系这一观念的基础上得到演示。

首先国际化并不等于国际地位,所谓的国际化,首先是民族情景的语言方式,然后是国际地位的流通方式。因此有关国际化关系具有怎样的和谐性,以及中国现代艺术的未来是否确立在这种关系下的空间,这是90年代不可过早的定论。问题是90年代后期持这种国际化关系观念的背后,仍没有显示出顽强的民族文化自信,而是在无奈的非选择的地位上选择这种关系,并成为90年代后期严重的知识心态。这与理想中的国际化关系具有相当的距离:和谐更有益于自身的长处,至少中国的现代文化是建立在这一基础上的改造。正因为如此,所谓的“他者化”、“外销瓷”、“后殖民主义”已经成为90年代后期批评话语,这正是对国际化观念的

扭曲心态提出新的忧虑。

原因之二:90年代追求国际化但知识概念的认识仍相当模糊。例如,对后现代知识的认识偏差,将后现代视作是一种艺术风格,却忽视了后现代本身就是一种命运,因为:“19世纪和20世纪已经给予我们无以复加的恐惧。我们缅怀整体与统一,为观念和感觉的契合,为明晰可见与可沟通的经验的一致,已经付出高昂惨重的代价”(《后现代状况》让·弗朗索瓦·利奥塔著,第210页)。所以后现代倡导重估一切,向不即定精神致敬,但仍重视个别的把握,同样,“要想成为现代作品,必须具有后现代性。因此,后现代主义并不是现代主义的末期,而是现代主义的初始状态,而这种状态是川流不息的”(同上,第207页)。这一关键性的知识,事实上说明了后现代与风格无关;它是现代的展开,并且是长期的。但是它在绝大多数中国知识分子的认识上发生了严重的偏差,这就忽视了知识概念:首先是某种学术的正确性与基本性。这一困境其原因是建立在时间的“顺向推进”思维模式上,这种僵化的叙事模式,显然在认识上形成僵化的时间段框架,并且不可逾越,它正像80年代的讨论:“我们要不要现代派?”1989年后,“我们已有的现代派是真现代派还是伪现代派?”而90年代变为“我们处于现代阶段还是后现代阶段?”同样的讨论也认为:“中国的架上

绘画都没有成熟还谈什么装置艺术!”或者笼统地将1985后的中国现代艺术看作是完整地模仿,迎合西方。事实上有关中国的现代性一旦以这样的“顺向推进”去解答,所有关于现代的种种深刻的问题就完全庸俗化、平面化,忽视了80年代后中国社会的复杂性以及中国文化博大、多样的特征,尤其忽视现阶段中国艺术多元的状况以及相互间不整齐的文化演示。显然,对知识概念的曲解,不求甚解,简单地对事物作出结论必然会导致不可信的判断。利奥塔在讨论哲学家的耐久力问题时认为,从事话语生产的知识分子,其实在命名不可命名的东西,断言不可断言的东西,决定不可决定的东西。90年代对知识的讨论所出现的僵化的立场,这是中国知识分子长期以来的思维惯性,故势必被无意义的结果困扰,因此对自身惯性的警惕首先应构成任何反省的前提。

原因之三:90年代后期中国现代艺术依赖于国际化概念,事实上仍追求“世界级艺术和全国第一”的心态,并持艺术擂台的情绪从事艺术的运作。不难看到,许多中国艺术家在进入东西方某些重要的艺术市场,艺术机构,甚至有影响的艺术展览后,就以个人的叙述取代历史的叙述,以个人的方位取代整体的处境,从而失去整体的把握,以点代面,以团体代社会,以局部代世界,一句话以个人的虚荣,知识的狭隘追求伪造的成果。全面地审视90年代后期中国艺术,事实上我们到底看到了多少真真实实的文化突破以及和西方远距离的艺术样式,我们的艺术操作是否进入自主自为,以学术推动艺术的操作?1998年“上海现代水墨双年展”,仿佛可以得到这样的答案,以冠冕现代的旗帜下,好像只是一件事而已,与现代艺术无关的展览。又如去年入选威尼斯双年展的中国艺术作品,为什么又以地域政治为主?什么是西方的现代标准?在我们尽其努力高举现代主义的旗帜走向世界时,而西方却总是对

中国单独处理,这与我们的“东方国际主义”的精神实在是相差太大的距离。我们真的进入了世界级艺术?还是西方对东方的指导?随着世界文化的不断延伸,艺术的外缘成份比以往更全面地参与艺术的运作,并且很难区分艺术与非艺术之间的关系。事实上90年代后期依赖国际化的中国艺术仍是十分的虚弱,原因之一,当下的艺术操作仍很难突破认识的旧框架,并且一味地追求文化的成就感:名家、大师、精英、全国著名、亚洲第一、世界第一等。其原因是以情绪取代知识的突破。显然“世界级艺术和全国第一”并不由于被纳入最高的艺术展览、市场、地位而出类拔萃,也不是在“竞赛”的操作下产生的优秀,更不是举办了几个双年展就具有现代含义。目前在文化尚处于不尽人意的情况下,离开种种复杂的不愉快的社会因素仍然十分地艰难,20世纪后期出现的国际“艺术寡头”以及中国当下陈旧的展览体制,事实上不断地产生人为的文化困境,1998年“上海双年展”就是一个例子,而西方正如克劳斯认为:“卡塞尔第八届文献展比以往更加乏味,看起来就像一个讣告。许多收藏家对其不屑一顾,而其他的人则为它纵情欢呼,使其价格开始飞涨”(《现代艺术》克劳斯著,第120页)。因此有人提出“自杜桑以后,西方的艺术难见震撼”。前卫与世俗没有实质性的分离。90年代的苏荷(纽约前卫艺术区)几乎在平庸上不断地堆积。而中国现当代正规艺术展,又常常陷入摆弄权术、名声、地位的怪圈。20世纪是一个充满智慧和刻意人际化的时代。20年的中国现代艺术有了巨大发展,但是迄今没有正视学术的正规展览制度,它的负面导致中国现代艺术作品不能直接与中国境内的观众见面,所以学术与作品严重地流入西方,并引起现代艺术家整体向西方看:寻找展览、寻找西方文化、寻找在西方的成功。这一情景又导致将西方现代的东西取代自己的一切,并且一味地看到

西方市场一流的产品。故而现代的问题是关系到中国文化机制的纯净性(尽管仍是理想),以及中国艺术家思维攀登力和艺术家状态的问题。所谓的纯净性就是整体的文化氛围,思维攀登力就是求真的意志,艺术家状态就是知识与心态相互构成的关系(尽管仍是理想)。

2. 90年代从属于国际化的现代语言转换出现了困境。所谓的现代语言,主要是指全新的表达方式和现象,直接反映现代社会人与人,人与社会的关系,并且体现现代语言本身的独立文化。从某种意义上讲,90年代中国现代艺术已经不是架上绘画、装置艺术、行为艺术以及其它语言的种类问题,因为现代语言种类的宽广性已经被社会普遍采纳。在已经都可以被接纳为艺术(但不是泛化),都可以唤起现代人情感之后,以往语言之间的界限含义已经失去意义,也就是说艺术语言的种类早已开放,一切均可以是艺术(不是泛化),但艺术的东西并不等于艺术,也就是“拷贝”被逐出艺术的天堂。故而视绘画为过时,视VDO为现代已经不是现代艺术基本问题,因为所有的这种样式已经在国际上普遍化,并渐成为传统。主要原因:由于现代艺术的精神本身已经宣告—它是花哩胡哨的状态,并接纳可能的异变,而这种异变是现代艺术新语言的运用已经被社会高度强化,尤其被国际高度强化,也就是社会已经适应这种强化,并且不断地扩散。因此90年代所出现的世界性语言状况正是为无限的异变确立对文化的再扩散的可能性,并且不停留地将一切推向一再的创造,它是宇宙性的精神,也是人类最不易认可的时代。事实上,我们已经到了一个无法停留的时代,这就要求文化与时代必须相统一,而首先是语言的改变,以适应这个时代不断的发展,因此中国现代艺术语言自立状况的突破,是进入现代的国际地位的首要前提。

但是90年代的中国现代语言难以越过

“他者化”语言的外表样式,在易接纳西方流行的语言外表之时,却只能停留在西方语言外表的静止样式上,故而90年代西方拥有的现代语言,在中国几乎随处可见。事实上有关语言的现代性,90年代仍以借用西方语言为手段在叙述周围的状况,仍以内容的强化作为现代的重要手段,这是80年代泛政治文化的余波,并且潜移默化,由于刻意的内容化,更使得艺术批评表面化,并引出对作品的理解也以政治为判断的依据。因而,与80年代相比较在语言上的突破仍没有大的距离,也是90年代出现现代语言陈旧的原因之一,它是中国现当代艺术最大的困境。重要的原因,90年代始终被认为现代就是西方,西方就是发达。而本土就是中国,中国就是落后。故而理性上不情愿投入原创语言的本土化。但是这一误读恰恰绕过了西方现代语言的历史。“早在60年代,国际化的新前卫运动便在某种意义上产生了一种统一的欧洲和美国艺术,但却是以研究土生土长的北美艺术为样板的。……从70年代中期到进入80年代,它通过使用人类学表达方式的语言而丰富了艺术的概念。这就意味着一种‘地方风格’(genius loci)再次开始垄断艺术的领地”(《超级艺术》阿其烈·伯尼托·奥利瓦著,第17页)。

3. 90年代,对东西方文化的双向批判仍然十分的艰难,文化形态仍然以融入西方为主。与80年代相比,90年代后期中国现代艺术的前卫性指向整个的世界文化,并且乐意在西方的内部找寻西方文化的痛处,而对民族文化更趋反思和改造,所谓的评估一切文化,事实上就是指东西方双向的文化关系的再认识。

但是这种再认识的艰难性首先是:由于80年代后的中国现代艺术几乎都在已有的西方文化的决定性因素上进行追求和反思,故而对东西文化的双向反思,常常显得无奈而沉重:既有前提:西方的参照物。又有目

标:现代文化。更有框架:现成的西方规则。还有要求:符合已有规则的操作主要是西方。其二:由于以上这些前提,纳入现代,使得中国艺术家往往以西方的武器去批判自己嘲笑自己,却不解西方的批判武器所指向西方后工业社会与它相互间的关系;更是忽视了中国现代艺术首先必须以国际为前提,对原有批判武器进行反批判的重要性,它包括当代的中国艺术语言,也包括西方的当代艺术语言,以求中国艺术获得独立的位置,并且从根本上脱离政治,包括西方的政治,从而与80年代拉开实质性的距离。“80年代下半叶的美国艺术,尤其是纽约艺术,重振其在社会语境中的典型实用主义和追根究底的精神,尽力将艺术与政治联系在一起”(同上,第4页)。这就说明西方的艺术也常常是政治的工具。但是由于认识的局限,中国艺术批判的模仿常常脱离一种陷阱,却又投入另一种陷阱,它离开中国的政治,却陷入西方的政治,或者忽视了个案间的相互独立性以及艺术的真实进步,其负面使得中国的现代主义常常失去原本的意义,只是批判武器的销售,进而导致90年代的艺术仍陷入严重的困境,即仍是“追随主义”下的现代。这些状况正是显示了90年代后期对东西方文化双向批判的艰难性。显然不正视东西方文化的真实性,简单地以反思打倒所有的生存基础,一味地用“他者化”的尺度去衡量一切,以权利取代一切,只能陷入没有自尊的陷阱,扭曲自己。“……以个人的历史叙述代替历史的真实,让学术研究成为完全经不起历史反思的肥皂泡:豆腐渣工程”(“文化反思”孙玉石著,《时代文学》1999年4月28日)。中国现代艺术要跨过东西方各自间的困境实际上仍有一条很长的路要走。“西方的决定性因素”以及中国文化的负面性尤其90年代整体认识上的不确定性在某种意义上仍是中国艺术家难以越过的地带,它并不是单单一些零碎的文化感觉就可以为自

己树立深层次的思考,以正视文化中的必须思考的东西方文化关系。

20世纪中国文化背景已经证实,溶入西方是中国现代艺术的必然选择,这是文化展开与文化构建相区别的关系,因为前者是扩展,后者是生存点。中国的艺术离不开西方,这是一条西化但不能西方化的道路,也是世纪末与下世纪相当的时间内中国艺术不得不思考的问题,任何地域化、民族化,离开西方的现代文化以及西方的市场去谈论一个民族现在与将来的文化,是一种不理智的态度,它如同死守算盘,拒绝电脑,尽管都有计算的功能,但拒绝后者的结果必然是极其的惨痛,更会陷入文化的自杀心态。今天在我们批判“后殖民主义”、“他者化”的同时,应将文化的展开与文化的构建区别开来。事实就是这样,在我们努力拉近与西方的距离时,不断参与西方的艺术操作时,我们的艺术视野、艺术观念也就不断地扩展,文化的弹性更趋韧性。

全面地看,我们现在仍缺乏在西方投入更多的中国艺术家,尽管目前的参与尚处在“春卷”的角色,但是至少90年代的中国艺术已经在西方有了那么些印象,尽管这些印象常常含有附带因素,但是应该以积极的态度去接受它的正面作用。例如当下的批评话语:“艺术家的身份问题”,“中国文化情境问题”,“对原有文化重新评估问题”,“艺术道德问题”,“艺术机制问题”,以及相随的“国际化问题”,这是90年代后期中国现代艺术成熟面的开端,故在展开中国的现代文化同时,必须看到现代与社会与现代人的问题,以及中国社会现代的构建问题,同样也必须看到中国的现代艺术并非是国际化之外的成员,它首先是第三世界的身份,然后是一个大国的现代问题。

(作者系上海大学美术学院教师 邮编:200030)