

全球化視角中的中國現代藝術

• 高名潞

現代與先鋒：民族意識 主導的社會一體化工程

《蛻變突破：華人新藝術展》(Inside Out: New Chinese Art) 於1998年9月15日在紐約的兩個博物館——亞洲社會美術館 (Asia Society) 和P. S. I.博物館開幕。此展覽包括了80餘位來自不同地區的藝術家的近百件作品，其中有繪畫、攝影、裝置表演等多種媒體，向西方觀眾充分地展示了當代中國藝術家使用藝術語言的多個側面。儘管《蛻變突破》作為一個展覽無法囊括一個世紀以來的所有藝術潮流、重要藝術家和藝術現象，但它出現在世紀行將結束之時，不可避免地帶有後顧與前瞻的意義。

從十九世紀中葉以來，中國藝術所受到的外來衝擊不亞於任何其他領域。然而，只有當中國的社會基礎被正在出現的跨國經濟體系改變之後，東方(或中國)和西方的真正意義的互動才成為可能。冷戰結束和全球經濟化使西方的藝術機構和藝術市場發現了中國的當代藝術，中國藝術家現在也可以從西方人對自己的評價與界定的鏡子中反觀自身。因此，《蛻變突破》在世紀末展示中國當代藝術的現狀

的同時，也試圖說明中、西方現代文化中對「現代性」的不同理解。這種不同體現為兩點：

(1) 中國的現代藝術不將藝術的美學功能與社會學功能做嚴格區分，因此對語言形式的理解與運用採取較為實用的態度，即既不將形式看作與某種概念化的對應，也不將形式看作純客觀的對視覺現實的絕對再現。而縱觀西方藝術理論，其關注點始終是在文學性與繪畫性 (literary vs. pictorial)、概念與再現 (concept vs. representation) 的二元對立的基礎上發展的，這導致西方學者經常會用二元的概念去區分不同的前衛文化與現代性。比如美學的前衛 (Aesthetic Avant-Garde) 和政治的前衛 (Political Avant-Garde)，進而是美學的現代和社會化的現代的區分^①。

而在中國，從陳獨秀的「美術革命」、蔡元培的「藝術代宗教」、林風眠的「藝術為人生」到毛澤東的「藝術為工農兵」，藝術始終與社會生活的變化息息相關。這使中國的現代藝術不可能像西方現代派那樣走向未來精英藝術的象牙之塔，而是始終關注着「十字街頭」。值得注意的是，由於80年代以來，中國社會成為全球跨國經濟的一

部分，中國的當代藝術似乎也出現了類似波德萊爾 (Charles Baudelaire) 時代的反物質主義、反現代社會對人性異化的藝術現象。這不僅僅發生在中國大陸，同時台灣的當代藝術自80年代也有這種趨勢。但儘管這些藝術現象，如90年代大陸的「公寓藝術」現象，有與大眾文化和消費社會疏離的趨勢，也有訴求個人冥想式的烏托邦的特點，但其對社會的直接針對性和批判性決定了它不可能走向一種象牙之塔^②。

(2) 在西方，「現代性」(modernity) 這一概念已經喪失它作為新紀元的意義，和韋伯稱之的西方理性化社會的新的人性意識的原初意義。這種原初意義是西方現代主義和先鋒藝術的理論基礎與內核^③。可是，中國的「現代性」意義從一開始就不是西方的關於「時間」的意識，而是關於國家的、民族的意義。「現代」更多地意味着「新國家」。不似西方的現代性強調時間的斷裂，中國的現代性呼喚民族的新生^④。所以，中國的現代藝術的發展始終是與民族主義的潛在主導意識相關的。藝術創作的實踐在不同階段以不同的面目出現，而不同時代的藝術家對傳統的吸吮方式亦不同。無論多麼前衛激進的藝術家，其傳統的一面始終是令人印象深刻的。80年代以來的中國前衛藝術家也拋棄了早期林風眠、徐悲鴻等的「中西繪畫合璧」的觀念。傳統對他們而言不再是某種堅如磐石的形式或實體，而是某種可轉化的精神。比如黃永砅80年代的觀念藝術即融入了禪宗的「不立文字」和佛教的「自然無為」的內核。他的「達達」實際是禪宗的翻版。比如，他用賭具指

引去作畫、洗書，用自然的陽光和生活的環境去做畫。而谷文達、徐冰、吳山專的文字也不同程度地吸收了禪的精神。特別是徐的「天書」，創作了輝煌的文字紀念碑形象，同時又挖空了其文字的意義。它似乎揭示了某種破與立之間的轉換關係。同樣是強調創作過程而非結果，黃更像南宗的「頓悟」和「棒喝」，而徐更近於北宗的「漸悟」。蔡國強愛選取傳統的古迹、故事傳談為媒材，去切入當代的政治文化熱點。比如，在《蛻變突破》中，他從泉州運來一條船的龍骨，包紮上稻草，插上萬枝箭，吊在空中，船頭飄着五星紅旗。這裏，「草」船借箭的傳統傳說被轉換成當代全球勢力的重組與轉化的隱喻物，它不再為再現那一故事，而是述說一個陰陽與強弱力量轉換的哲理。

大陸先鋒藝術：從理想主義轉入折衷主義

在《蛻變突破》展覽中的大陸部分，勾劃了先鋒藝術如何從80年代的理想主義轉入90年代初的折衷主義和犬儒主義，後者的代表即是90年代初的政治波普和玩世現實主義的繪畫。這種先鋒藝術的從意識形態關懷向商業化訴求的轉變，是全球「現代化」進程的明證。但駁論的是，西方的評論卻並不從中國本土的這種轉變角度去看待中國的藝術。一方面，西方的跨國經濟湧向中國，日益將中國變成波德萊爾時代的樣子；另一方面，西方的評論又固着於舊的冷戰意識形態觀念，一廂情願地期待和註釋90年代初

的政治波普和玩世主義。中國的政治波普與蘇聯70年代的Sots Art類似，共享一種相似的意識形態內涵——民族主義的訴求。所以，無論是Sots Art還是中國的政治波普都不否認，但只不過聰明地含而不露地宣示他們對自己的社會主義現實主義傳統力量(而非其藝術本身)的渴望^⑤。於是，當西方的評論者舒服地解讀着政治波普的作品中的「集權與個性的道德衝突」時，卻忘記了隱藏在其背後的二者之間的同類性。另一個誤讀是，蘇聯的Sots Art藝術家從70年代末移居美國後獲得商業成功，而中國的政治波普則都留在國內獲得了遠比Sots Art轟動的商業成功。二者的命運顯示了冷戰結束前和冷戰後全球政經結構的複雜性。比如，政治波普藝術家的對外身份可能是非官方前衛藝術家，對內身份則是新興高層中產階級。

正由於90年代初的政治波普現象的荒誕性，導致了90年代中以來中國藝術家對全球化帶給中國的消費主義和全民物戀的逆反。這種逆反一反90年代初的折衷主義和曖昧，而趨於更強烈的批判態度。這種對物質主義的批判顯現為三個方向。如上所述，一部分藝術家在90年代中創造了公寓藝術形式。在國家意識形態不再承擔一種主導全民意識之時，尋求某種道德律或某種信仰即成為個人的修道而非全民的事了。二是許多藝術家走向十字街頭，創作某種「消費偶發」藝術。如任戩的「新歷史小組」的1993年麥當勞計劃，提出了「藝術快餐化」的觀念，「藝術像快餐，隨時準備為人民服務」。而王晉的《冰牆'96中原》，將凍入消費品的冰牆做為商廈的紀念碑

雕塑。冰的可融性能解構了商品化的永恆意義和存在價值，而觀眾掏挖商品最終消毀冰牆的行為，則再現了物質主義的狂熱力量遠勝於自然的陽光融化冰牆的力量。這是一種異化的力量，似乎中國這個古老的農耕社會將在世紀之交返回西方一個多世紀以前的老路，是喜還是憂？王晉在另一件大地藝術計劃中提出了類似的問題，他計劃在甘肅的長城廢墟旁，用可口可樂凍築一段新的長城。這表徵着，廢墟的長城雖朽，但永恆的民族精神和國家的疆域卻沒有消滅；而可口可樂長城則象徵着無國界的宇宙商品的征服性。第三種方向，則是自90年代中以來更多的藝術家走向國際展覽。

台灣造與造台灣

台灣的現代美術可以追溯到20、30年代的日據時代，但其現代性的標準顯然受到日本的殖民文化的制約。殖民者傳移、輸入的「現代藝術」是那時在日本本土已趨於正統的保守印象主義形式。對於那時成長起來的第一代台灣本土藝術家而言，獲得日本官方「帝展」的確認是對自身價值的肯定，而對本土、民族的現實社會的關注表現則是弱化的和從屬性的^⑥。

相反，台灣的本土性(鄉土美和山地人的原始主義)則是由殖民者的「現代眼睛」所發現的。日本藝術家石川欽一郎、鹽月桃甫等對台灣本土風情的表現，傳達了主流(西方)現代主義的殖民主義美學價值，即在殖民者眼中，殖民地的美永遠是窮困的、落後的、原始的(而非工業化的、都市文

明的)，時間永遠是凝固的。這種殖民者的「現代性」視角從另一角度也啟發了第一代台灣本土藝術家反過頭來關注自己的鄉土生活^⑦，但這顯然是被動性的。

國民黨政府遷台後，偏安一隅的中央政府的文化政策當然倡導一切既有的傳統文化，以為國家和民族的正統代表而區別於共產黨的「匪夷」文化。50、60年代的「五月」、「東方」的現代繪畫運動在某種意義上是上海30年代現代繪畫運動的繼續，是精英的、雄心勃勃地融合中西的宇宙主義烏托邦藝術。

發端於70年代的鄉土主義顯然是對這一烏托邦運動的逆反，也是台灣藝術家第一次以自己的眼光去發現鄉土美學。自80年代末開始興盛起來的「台灣造與造台灣」的本土熱，顯然超越了日據時代的殖民化和70年代的「部落主義」的傾向。「本土主義」具有了更多的參照——中國傳統、西方現代、後現代、都市文明等等。這種參照使台灣藝術家更隨心所欲地拋棄「原初」和「原創」的觀念，他們無程式地運用「大雜燴」和「裝模作樣」的後現代語彙，其中以黃進河、吳天章、郭振昌、楊茂林等人的作品最有代表性。他們的繪畫以故作「混亂」的構圖、充滿暴力色情的形象表現了一種強烈的非中心化傾向。這種喧鬧的繪畫風格，被高千惠形象地稱為「搖滾後現代」。這一現象在強調本土文化和台灣身份時，並不謳歌現代工業文明，相反，具有強烈的反現代、反理性的原始主義傾向。在繪畫中諸如「土著人」、「野人」、「漁人」、「島人」的自我稱謂並不是邊緣人，相反，卻是一種「全民性」的表述。

與「台灣製造」的強烈本土面目相對比，以「伊通公園」為中心聚集了一批世界主義者。「伊通」是一個私人資助的畫廊，創建於1988年。自那時以來，它成為裝置和觀念藝術的主要替代展覽空間之一。「伊通」藝術家的作品的一個顯著特點是，顯得極靠近西方的極少主義。莊普受訓於西班牙，80年代初回到台灣，他是「伊通」的主要組織者。他曾說過：「我最大的理想是使用最簡單的色彩去展示任何事物，完全依靠我使用的材料自身。」此外，曾受訓於德國的朱嘉樺、莊普的學生陳慧嬌等，也都注重強調物質固有的天然美和質量。這種想法似乎很類似西方極少主義畫家史特拉(Frank Stelar)的名言：「在我的作品中，你看到的是甚麼就是甚麼。」色彩就是色彩，線條就是線條，沒內容和含義可言。

但是「伊通」藝術家的「物質」概念多少與中國傳統的物的自然屬性有關。物是人與自然的交流的媒介，進而物也可像人一樣與人交流。中國人的「戀物」如米芾拜石稱為「石兄」，以及自明清以來的各種文房把玩之物，都與中國人的崇尚自然有關。這種「戀物」與西方文化批評中的「物戀」(Fetishism)截然不同。「物戀」是馬克思提出的，意指資本主義的商品生產帶給人的異化，但「伊通」的「戀物」意在將物的美和本質還原。朱嘉樺選擇工業名牌產品或流行商品，如菲亞特汽車作為作品展出，汽車上覆以羽毛，以此暗示在都市生活中日常生活中的自然成分正在消逝。進一步，朱給予了適合他自己口味的工業材料(菲亞特)，一種個人審美的「唯一性」。

正如台灣批評家石瑞仁指出的，在一個充斥着產品和名牌的世界中，朱嘉樺只選擇他喜愛的唯一性名牌，藉此表達他所尋求的在千篇一律的都市生活中的差異^⑩。當然，這種對都市中的自然的追索也是對現代都市中不自然的逆反。我在台灣的實際感覺即是，無論你走到哪裏，商店、餐館飯店，總有物質充斥的感覺。餐館的附加擺設透着「偽珠光寶氣」的感覺，凡可以擺放掛設的空間都被以批量生產的西方羅可可式的雕像、中國民間的關帝、媽祖、菩薩等佔盡。這種過份的鋪陳，不啻是台灣版本的全球物質化的繁榮景觀。

沒有靶子的藝術實踐

香港藝術的最大特點是非中心化。也許人們願以「文化沙漠」去比喻香港文化，它是商業大眾的文化海洋。可它又不能創造出商業文化的經典，如「好萊塢」。從歷史的角度，香港不似大陸與台灣，藝術總是尋求傳統或本土的邏輯延續性（或者斷裂性）。香港文化的獨特的雜交性不是種族意義的，而是文化的和經濟的。如田邁修 (Matthew Turner) 指出的，香港的文化身份是由一系列話語範疇，比如「公民與同胞」、「中國和西方」、「道德與功利主義」等等的碰撞而出現的。香港文化不為中國大陸自我確認的現代性指引（如上海戰前的文化）。香港沒有變成一個具有輝煌歷史的中國城市，而變成了一具有輝煌歷史意義的唐人街；香港也沒有成為中國傳統文化本身，而形成了一種特殊的傳統文

化的「翻譯文化」^⑪。這種特點造成了香港的文化永遠是隨機局部地變異的，但在整體上都少有突變。這大概是殖民地的不穩定文化心理的反映，得過且過，從沒有表現出一種民族的和國家的雄心和抱負。

香港藝術的非中心化也使偶然出現的先鋒或精英藝術要麼短命，要麼疏離於社會成為孤島，從不能形成一種主流。比如香港歷史上兩次最大的社會運動，即60年代的學生、工人示威與1989年天安門事件的政治浪潮，均未創造出與之相關的藝術運動。

有幾個特殊的例子。60年代，一些香港精英藝術家希望架設東西文化橋梁，創造中國現代水墨畫的文藝復興。其領袖人物呂壽琨 (1919-75) 繼續發揚了20年代由高劍父在廣東開創的現代中國嶺南畫派。1982年由榮念曾等人創建的「進念」實驗戲劇團體，創作了一批前衛戲劇、電影和裝置作品。1995年，香港回歸前夕，突然湧現出一批前衛展覽，年輕一代藝術家用各種媒體表達他們的心理。但是，60年代的水墨運動很快失去了其理想主義的衝動，成為空洞的「東西方」聯姻形式象徵。「進念」的原初理想是建立一個精英與社會大眾的橋梁，但最終成為殖民政府和香港精英資助的實驗戲劇的孤島。而90年代中的前衛展覽，在1997年香港回歸後也銷聲匿迹，似乎沒有一點發展的迹象。香港的藝術是沒有靶子的藝術實踐，它是國際的，但是被國際「化」了的，所以很難形成它的凝聚的形象。

正如吉登斯 (Anthony Giddens) 所指出的，現代性的一個獨特性便是在

全球化影響下的兩極發展——全球的擴張與個人的失落。現代化的這種影響深刻地衝擊了第三世界，甚至遠遠超過西方最初受到的衝擊。尤其是在中國大陸，每當社會變革，藝術便被重新構築。先鋒藝術家受到來自改變了的權力結構、市場和國際藝術機制、藝術市場的多重壓力。中國藝術家由商業流行文化的衝突而貶值，不似80年代那樣具精英份子的優越感。但這卻促使他們更理性、更實用地重新界定中國傳統和西方文化之間的關係。傳統被看做更具延展性與活力，西方現代文化則比以往任何時候都更為靈活地運用。更重要的是，所有這些對傳統與西方的既有傳統的吸吮，更多地基於個人的切身感受和私人經驗。似乎在今日的「跨國」時代，僅用一些基於單一視角的概括和預言去界定中國當代藝術現象，如果不是不可能，也是很艱難的。

註釋

① 這種區分幾乎可以在所有的有關先鋒藝術與藝術的現代性的經典著作中發現，如：Renato Poggioli, *The Theory of the Avant-Garde* (Cambridge, Mass.: Belknap Press of Harvard University Press, 1968); Peter Burger, *Theory of the Avant-Garde* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984); Matei Clinescu, *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism* (Durham: Duke University Press, 1987); Jürgen Habermas, "Modernity — Incomplete Project", in *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, ed. Hal Foster (Seattle: Bay Press, 1983), 等等。

② 公寓藝術 (Apartment Art)，是我對90年代中以來一些大陸藝術家（特別是在北京）開闢私人空間、創作展示自己和一個小圈子藝術家的作品，其目的旨在創作不可售和不可展的作品；對90年代初的政治波普的商品藝術的逆反以及對藝術的市場化機制的批判，如王功新、林天苗夫婦，宋冬、尹秀珍夫婦，朱金石等人的創作活動的概稱。

③ Peter Burger, "The Decline of Modernization", *Literary Institution and Modernization* (University Park: Pennsylvania State University Press, 1992).

④ 有關西方現代性的「時間」(time) 內核，參見註①Habermas。

⑤ Margarita Tupitsyn, "Sots Art: The Russian Deconstructive Force", *Sots Art* (New York: New Museum of Contemporary Art, 1986); Boris Groys, *The Total Art of Stalinism: Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond* (Princeton: Princeton University Press, 1992). 我在〈媚俗、權力與共犯：政治波普現象〉一文中也分析了這種現象，參見《雄獅美術》(台北)，1995年11期，頁36-57。

⑥ 參見謝里法：《日據時期台灣美術運動史》(台北：藝術家出版社，1978)，此書是第一本以台灣本土藝術為主的史著。90年代以來又有嚴娟英等學者的台灣藝術史專著出版。

⑦ 關於台灣日據時期美術的最新研究，見《何謂台灣：近代台灣美術與文化認同論文集》(台北：雄獅藝術出版社，1997)。

⑧ 石瑞仁：〈都市自然展：當代藝術對都市自然的觀照〉，見展覽圖錄《都市自然：在人與物質之間的對話》(台北：帝門基金會，1994)，頁25。

⑨ Matthew Turner, "60s/90s: Dissolving the People", 載田邁修、顏淑芬編：《香港六十年代：身份、文化認同與設計》(香港：香港藝術中心，1995)，頁13-34。