

全球化：向“左”走，向“右”转？

作者：刘悦笛

文章来源：

浏览：1405 次

全球化：向“左”走，向“右”转？

刘悦笛（中华美学学会副秘书长）

当代的“艺术界”（artworld）得以拓展的重要特质之一，那就是“全球艺术”早已经浮出了海面。艺术在获得“地域性”的异质文化发展的同时，也在取得一种“国际性”的发展姿态。道理很简单，往往获得国际承认的艺术家，才能在当代艺术史中留下更深的烙印，反过来说，可以被历史铭记的当代艺术家也都已获得了其应享有的“国际影响”。

追本溯源，当代艺术在它诞生的之初，便被赋予了一种“国际化”的形式。只要回想一下从“英国波普”的衰落到“美国波普”的兴盛过程，想到波普艺术在全世界范围内与不同文化相结合的各种“变体类型”，就可以想见到一种“全球性”的艺术在世界范围内的流动现象。

如此说来，无论是以“观念艺术”为代表的各种观念主义艺术、以“行为艺术”为代表的身体美学的艺术、还是以“大地艺术”为代表的自然环境艺术，都不再以“国别”、“洲别”甚至特定的“文化圈”来标识的，它们的当下形态都是由全球的艺术家来共同“构建”的，无论是东方还是西方的艺术家们都已参与其中。

以观念艺术为例，正如美国哈格蒂艺术美术馆馆长科提斯·卡特所言：“从20世纪60年代末开始……观念艺术已逐渐成为每一大洲艺术家们的的主要作品，它已日益成为一种全球事业，亚洲、非洲、欧洲、美洲和世界其他地区的艺术家们分别对观念艺术做出了重要贡献。因而，有必要将观念艺术视为在各自地域背景下兴起的艺术全球化的显现，而不仅仅是源于某一区域的国际化运动。那么，在普遍的美学视角里，观念艺术是否给艺术提供了超文化的基石？观念艺术如何对艺术和文化的一种新美学做出贡献？”

进而，卡特提出了一个重要的问题：已获得了“全球化身份”的观念艺术，究竟构成了“全球艺术”的新的基石，还是代表了艺术在全世界范围之内皆走向了终结？我们也可以将这个问题再扩大化：当代前卫艺术的这种全球性霸权的取得，究竟构成了“全球艺术的基础”（Base for global Art），还是共同指向了“艺术的终结”（the End of Art）？

无论我们对此采取何种立场，赞同终结论抑或反对终结论，艺术家们的生活都得到了巨大的改变，从而走向了一种全球化的生活方式。

早在1970年，就有艺术家记载了当时他们的生活情境的转变，他要表明的意思是——由于“艺术界”的变化所以艺术家的角色也相应得到了置换——“由于这样一个艺术界，通过复制和经过期刊的信息的广泛播散，可以更快地知晓当前的作品，这些作品已经被电视、电影、卫星和‘喷气式’所改变了，这对于艺术家真正成为国际性的带来了可能，艺术家们要互换他们的位置现在变得简单多了。诸如谁是首创者这样的归于艺术史家的

问题，几乎被按照小时来标识了。使用邮件、电报、电传打字机的艺术家们越来越多，这是为了传输他们自己的作品——照片、电影、文献——抑或其它活动的信息。这是一个具有刺激性和开放性的情境，无论对于观众还是艺术家都是如此，哪怕与5年前相比，地域性的观念都更少了。一个艺术家再不用被迫待在巴黎或纽约，因为远离这些‘艺术中心’之地也可以方便地被提供许多”。

所以说，我们而今所面临的“艺术界”变化了，因而，身处其中的从事与当代艺术相关的人群的角色也发生了悄然的改变。但作为中国人，我们真正关心的还是中国文化和艺术自身的问题，我们究竟能在全球化的语境里面充当何种角色？

这里，我想举两个亲身经历的故事来说明，一个是关于毛泽东的，另一个是关于布什的。

一个例子是发生在2006年的5月3日，在第三届大山子艺术节（DIAF2006）其间，我在“时态空间”做完《艺术终结了吗？艺术终结在哪》的演讲之后，陪着一位美国朋友游历798艺术区。当我问他有何观感时，这位朋友突然问了我这样一个问题：为何这里“Mao”（毛泽东）的形象这么多？我反问他，你对中国的了解究竟有多少呢？他的回答是：在他心目中，中国仍是“红色的中国”。我继续追问，难道你们不想看到更为久远的中国古文化出现在当代艺术里面吗？他的回答是：也许，这种“泛政治化”的中国，才更投合了大多数美国人的“想象”。

第二个例子，来自我参加主流的中国美术馆举办的“美国艺术三百年：适应与创新”展开幕式的“目睹”与“耳闻”。在整个展线的最末端，出现了以布什总统的签名照为题材的艺术。这是本次展览“拿来”的最新的作品，也是在美国国内也引起了一定争议的作品，这种布什的照片你可以随意向白宫索要，这个具有观念意味的作品具有非常强烈的政治情绪。当时就听说中方害怕这个作品“出问题”，甚至会影响到中美关系（因为美国驻中国大使也要出席开幕式），但是美方基金会的对待艺术的开放态度，却使得这种被虚构的“文化冲突”被迅速化解了。

这两个故事居然我联想到了中国与美国的“两种全球化”的差异。为什么说是“两种全球化”，而不是“一种全球化”呢？因为中国人和美国人对待全球化有着不同的理解乃至想象，我们与他们心目中的全球化并不相同。

关于“毛”的形象大量出现在当代中国艺术里的问题，涉及到了所谓“后殖民”的话语霸权和“东方主义”的西方想象。在很大程度上，中国艺术要在世界上得到关注，“文革题材”似乎总能成为一条“捷径”。但无论是有意识的还是无意识的，这种题材的艺术往往是在试图“投合”西方对现代中国的想象，一种被“镜像化”的中国形象屡屡出现在国际舞台。难道这样的“艺术中国”里面的中国，才是真正的中国？难道除去一种泛政治化的理解之外更为悠久深厚的中国传统不能进入到当代艺术里面了吗？

想一想中国艺术家徐冰从“西夏文”的拓印到“中西合体字”的发明，还有蔡国强具有中国本土意味的“烟火”系列，似乎更民族化的，才是更国际化的。但这种民族化的艺术语言，必须得到某种“中西视界融合”的转换才能为国际所普遍理解。更重要的范本，还是属于激浪派的朝裔艺术家白南准，他的作品里面隐含的“禅意”是让西方艺术家们只能望其项背的。还有，最近在798展出的日本的“物”派艺术特展，似乎也证明了对于当代东方艺术而言，能取得世界尊重的，往往还是呈现了传统文化深刻积淀的那种。

关于“布什像”的艺术品，恰恰证明了当代美国艺术的某种介入政治因素的取向。甚至目前出现了一种引人注目的来自海外的观点说，其实当代艺术最初是来自FBI所策划的一场“政治阴谋”。这种意识形态的理解取代艺术本身的做法，与国内“左派”异口同声地反对当代艺术是“异曲同工”的。当代艺术也有自身的发展规律，岂能以“政治阴谋”说全盘概括，意识形态只是一种推动美国艺术海外化的辅助要素而已。在与当时发表主题演讲的美国宾西法尼亚大学艺术史教授迈克尔·乐嘉（Michael Leja）的交流里，他也道出了当代美国艺术史研究的最新走向，也就是特别关注到了种族（黑皮肤与白皮肤）、性别（如同性恋）、民族、亚文化的“文化研究”（cultural studies）的诸问题。细想起来，这也不奇怪。因为美国就那么短的历史，他们的艺术更多是“向前看”的，而无法更多地去挖掘历史的意蕴。

通观这三百年美国艺术，你会发现，其实前二百多年，美国本土的艺术真的乏善可陈，因为跟在别人后面跑的艺术顶多属于二流，更多属于三流。在欧洲印象派与后印象派的映照下，同时代的美国油画堪称“业余”而显得捉襟见肘。只有到了抽象表现主义之后，艺术才真正用“美语”说话了，直至后来引领了国际艺术的走势。

而且，一旦某一种文化成为了世界的“艺术中心”，它很自然就滋生了一种“老大”的心态。以美国高仰着的眼光，是根本看不到那些边缘化国家中文化问题之凸显的，他们还感受不到那种民族文化受倾轧的危机。这就是中心与边缘的不同的文化感知。

这给我们的启示便是，只有独创的，才是能真正站稳脚跟的。反过来，一味的追随潮流，而失去自身的文化根基，只能“随波逐流”罢了。换句话说，中国当代艺术，作为全球艺术格局里面的边缘角色，无需只看着中心、只模仿中心，而是要通过自身本土文化的力量来力图成为中心。某一国度自诩为盘踞着全球文化的制高点，将本身化作全球文化游戏规则的操纵者，这对一种健康的文化全球化格局来说并不是好事。

这让我想到当代艺术史家露西·史密斯在2006年的国际美学年鉴上的一篇大作——《谁的全球化？》（Whose Globalisation?）这个反诘相当有力，他通过新非洲、新美洲和当代亚洲艺术的例证，追问了全球化的拥有者究竟是谁的问题。我们也可以追问，我们所要表现的，究竟是西方所要的全球化，还是自己要表现的全球化？无论是贴近政治也好，还是回归文化也罢，关键还是当代艺术究竟呈现了什么样的“文化独创性”？全球化并不是全球的文化变得一摸一样，而是在全球文化互动日益频繁的基础上，凸显出不同文化之间差异的“文化间性”。

最后，我们还是回到那个重要的问题：在“全球化”的语境里面，如何确立当代中国本土艺术和美学的——“民族身份”？

究竟是投合欧美的“文化镜像”之需，从而探索一种他们所要眺望的“西方的全球化”（有时甚至就是美国的全球化）？还是从自身文化本源里面孳生，从而创作出一种我们所想展现的“中国的全球化”或“东方的全球化”？当下的艺术状态之一，就是在欧美不再给当代中国前卫艺术布置“命题作文”之后，本土艺术家却从被需状态里的跃跃欲试，转而变成了“自主命题”的无所适从以至于无所事事了。关键就在于，中国的艺术并不是要仅仅迎合“他者”的，更要挺立起自身的民族话语和符号方式！

这才是我们参与进“全球化”进程的适宜策略。

网友讨论

讨论标题：

作者： E-mail：

发表

匿名发表