

 本站公告

1、网络传媒的优势之一是可以在线播放音像混成的动态画面,因此本站将尝试把过去需要录音后整理成文的访谈,用视频记录并在“本站专稿”栏在线播放。由于这些视频文件都是先传到优酷网再用外部连接的方式链接到本站,因此无法避免优酷网的网络商业行为。本站“视频下载”栏将改成“视频专栏”,也采取把视频文件传到优酷网再链接到本站的方法。如果您想避免成为优酷网在线商业宣传的对象,请不要点击本站视频文件。

2、本站免费刊登展览信息和个人作品。展览信息包括电子海报、简讯文档、参展作品与展览场景,作品要求表明尺寸、材料和创作年代,如果是展览预告,参展作品与展览场景的图片可以在开展之后补发给我们,否则我们将不保留该展览信息。个人作品要求有个人风格,并为具有探索与创新的风格,数量在4件以上,艺术市场上热销套路风格,本站一概不与刊登,展览信息除外。这是本站鼓励创新和尊重创作自由的学术定位所决定的。所有图片请把像素调到800X600,高宽相加等于1400

3、本站“视频下载”栏目欢迎40MB以下的avi格式的压缩文件,内容可以是video作品、访谈录像、名人生平录像、行为艺术录像、重大展览与学术会议录像。超过40MB以上的稿件,请分成上下集或多集,我们将采取连载的方式予以发表,连载最多不超过400MB。其他内容的avi稿件,请通过电子邮件与我们联系,我们将尽量考虑发表。本站工作邮箱: art-here@163.com

中国现代美术的两难

作者: 黄专 来源: 中国美术批评家网

中国现代美术的两难

由于中国现代美术基本上并不是现代工业文明的直接产物,又由于从意识形态到社会制度的各方面中国历史并没有完成一个近现代意义上的民主化过程,所以,和整个文化的现代化过程一样,中国美术的现代化也始终无法摆脱沉重的文化改造使命和十分浓烈的社会伦理色彩,如果由这种使命所唤起的使命感能够转换为开放的批判精神和本质、宽容的民主态度,它本可以使我们获得一些扎扎实实的收获,可惜的是,就目前的情形而言,在这种使命感所支配的亢奋的精神状态背后,我们发现得更多的是各种形而上学的孤傲情绪和脱离艺术自身命题的务虚态度。这种风习至少与艺术“多元化”这个虽极其含混但显然是进步的现代目标格格不入,它使得中国现代美术的实验在很大程度上丧失了“现代的”品质和意义,我把这种现象称为中国现代美术的两难,它是一个来自现代美术自身的挑战,回答这种挑战的现实选择是,我们需要创造一个容忍批评的良好环境,不仅从社会政治土壤里而且从我们自身的内在素质上培植出民主的种子,而说明这种两难并不是什么必然的、带规律性的、无法避免和克服的现实。

我称之为现代美术的形而上学倾向有这样一些基本特征:首先,它认定艺术的本体意义在于它传达的是某种属于人类的永恒超验的文化精神,——至于这种精神是绝对的理性力量还是某种来自我们自身的“生命力”的冲动,抑或是与我们民族“本土精神”紧密相连的“灵性”并不特别重要,重要的是,这种精神总是由每一个时代中少数走在历史前列的贤哲所代表的显现的。美术的病态和衰落正反映了我们民族时代精神力量的衰落,因此,美术的现实使命和崇高目标就是高扬人类的理性精神,这种使命从根本上来讲是哲学的(形而上学的)而不是艺术的,助我们达到这个目标,相反只能妨碍它的实现,所以,我们至少应当避开对艺术的“纯语言”或“纯形式”的探究。我想借用普尔在批判历史决定论时所使用过的两个名词,把上面的表述概括为“艺术的整体主义”和“艺术的本质主义”。整体主义认定历史发展总是通过某种集团精神(作为集团传统载体)体现出来的,因此,我们必须“用‘民族性’或‘时代精神’来理解历史的发展”(波普尔《历史决定论的贫困》);本质主义则进一步肯定支配历史发展的这种精神力量是可以进行某种形而上学的本质描述和把握的,由此出发必然产生出另一种自信:由于支配历史发展的集团精神是可以人为把握的,那么在这个基础上进一步探求一套历史发展、进化的有序规律也不应是困难的,剩下来的是:我们如何在这套规律的引导下各行其事。不难理解,历史决定论的必然归宿只能是文化宿命论。

公允地讲,对文化本质和时代精神的偏爱并不是时下美术界的独特嗜好。在历史学界,早几年人们就在“历史表象背后”发现了中国社会的“超稳定结构”,在美学界,一个关于艺术史的流行说法是:每一时代的艺术都是那个时代的时代精神“积淀”的结果;而《河殇》的作者不仅惊世骇俗地告诉我们“民族的心灵在痛苦”,而且还希图会我们用色彩去辨别优劣不同的文化种属……在种种探求“本质”的令人亢奋的跋涉中,人们似乎无暇稍稍冷静地想一想:难道真有那种超越具体历史时空、超越我们经验局限的“结构”、“心灵”、“精神”或是别的什么由这类共相名词组成的东西吗?显然,一个基本而简单的事实是:无论从历史还是从逻辑上看,任何支配历史发展的整体存在的精神力量都只是一种神话式的幻觉,一种超越不了我们想像力范围的臆断,或者说得难听些,一种“纯属集体主义的胡思乱想”(同上)。作为历史活动主体的首先是作为个体存在的人,人类的文化活动首先体现为人与自然的联系,继而体现为人与人的社会联系,前者决定着人们的生存方式和各种技术态度,后者决定着人们的各种宗教、习俗、语言、艺术,一句话,决定着一定地域内人们的生活态度或价值态度。文化首先表现为人们的技术态度和价值态度的横向取舍,其次表现为对自己传统的纵向解释。作为社会化的人,人总是以集团、国家、民族这类整体的方式生活和出现着的,这就容易使我们产生一种误会:仿佛决定我们生存动机和行为的不是我们的个体性的选择而是某种我们个体经验无法把握的集体的意志。事实是,我们无可选择地降生在此时此地,只是在这一点上我们是被动的、不自觉的,一旦我们通过教育成为某一文化的一分子时,人就发生了与文化的第一层次的关系,成为一个具有双重价值的人:一方面,我们必须接受一定的文化传统和规范,我们有意无意地成为这种文化的遗传载体;另一方面,我们又总是依照我们当下的现实目标去自觉地、主动地干预传统、阐释传统、调整传统、丰富或破坏传统(从更广大的意义上讲,破坏也是传统

的一种沿承方式)。在这种背景中，人的个体的活动和选择总是由目标相近的一群人(集团)的活动体现出来的，人与集团的联系构成了人与文化的第二个层次的关系，在集团中活动人对他们的行为不可能有十分把握，他们需要随时调整自己的步骤以便他们的行为符合集团的利益或是去影响、修正或改变原来的目标，以便在“相互超越”的社会竞争中，选择最合理的手段和方式使自己始终处于“胜人一筹”的地位。在这里人们遵循的不是什么以整体方式存在的时代——民族精神的原则，而是波普尔所谓的“情境逻辑”，社会时尚、潮流、风习的背后不是什么超越个体经验局限、制约历史发展的规律，而是文化传播学意义上的“多倍效应”。正因为历史是具有时空局限的人和由他们组成的集团现实选择的结果，因此，历史的发展才具有极大的偶然性品质，也惟其如此，历史才显现出最大的丰富性和开放性。我们可以具体考察某一特定时空范围内的文化活动和趋势(规律与趋势的区别参见波普尔《历史决定论的贫困》中对泛自然主义学说的批评)，却绝不可能把握整体存在的社会文化的发展规律。“关于社会运动的速度或它的轨道、路线、方向等概念，如果只是为了表达某种直觉的印象而采用，那同样是无害的，但是，如果以科学自居，那么这些概念就成为科学的奇谈怪论”(同上)。希望把握和改造整体存在的时代——民族精神的观念，绝不是什么民族身心健康的标志，恰恰相反，它倒是真正反映了一种不敢正视现实的神经虚弱症，因为它为自己确定的目标，实际上不过是一个神预式的幻觉，一个堂吉诃德所面对的风车，而且由于这种幻觉所支撑的信念往往容易滋生出各种形而上学的高贵感和英雄主义时代的狂妄自大，所以它又相当可能随时成为培植各种极权意识的温床。

如果我们承认人类的文化行为不是某种超验的、整体的文化精神的产物，那么，同样我们必须承认艺术行为的主体也应是作为个体存在的人：手工工匠、艺术家、艺术事业的资助人、批评家以及所有使艺术产生新闻效应的媒介传播者，而不是我们津津乐道的时代精神、永恒理性这类超尘脱俗的整体观念。艺术家的教育背景、他们的社会地位、他们对艺术传统的掌握程度甚至他们心理、生理上的各种癖好——总而言之，他们作为个体的一切局限性都会左右他们参与艺术时的心境，决定他们在艺术活动中的动机、态度和选择，而在开始艺术领域中“胜人一筹”的竞赛时他们又都无可避免地首先需要寻找自己的合作者(艺术集团、资助人、批评家等)。应该说，艺术史中真正的好戏正是从这里开场的，在你决定参与这种艺术竞争时必须首先具备某种价值和技术上的协调能力，在你自己认可的艺术家庭中保持和放大那些与这个家庭利益一致的主张，放弃、修正和忽略(哪怕是暂时的)那些有可能与这种利益相悖的意见，总之，你必须遵循这种基本的“情境逻辑”，或者——照贡布里希的说法——“名利场的逻辑”，在这里，任何保持中立的企图都无异于宣布自己退出竞赛。当我们煞费苦心地考证“南北宗”说的发明权以及这种划分的历史谬误时，我们恰好忘记了这样一种艺术竞争的背景，在准备将“南宗”推崇为正统画风的艺术家族中，人们正是怀着不同的个人动机、不同的个人趣味和不同的技术标准投入这场运动的，所以在关于南宗的风格、技术界限、南宗画派的历史人选上才会出现一些几乎完全相悖的意见(例如王诜在董其昌那里属于南宗嫡系，而在陈继儒那里则变为李派传人)，令人惊异的是这些不同趣味的差异不仅没有削弱“南宗”家庭的目标，反而使得这种目标具有更大的内聚力。这个历史故事生动地说明了一个简单的道理：不同的H味造就了一个运动而运动又消化着不同的H味。同此道理，当我们选择了时代——民族精神、理性主义作为我们运动的口号时，我们同样不应忘记：我们的选择不过是诸多选择中的一种，即便它已成为大多数人认可的时局，我们也不应因此而产生一种错觉：仿佛我们为之奋斗的真是一种实有之物。艺术史首先是社会情境、艺术运动的发展史而不是作为精神载体的历史。

话说到此，我们也许应该回答一个必然产生的诘难：艺术到底有没有精神性意义?应当指出，承认艺术的精神性意义与承认艺术是某种整体的文化精神的载体是完全不同的两码事。艺术的精神性意义总是在具体的文化情境中发生的，而后者却要我们相信，存在着一种无法言喻的精神实体，艺术的使命不过在于使它形象地突现出来。在承认艺术的精神性意义的前一种解释的前提下，我们可以把这种诘难换成这样一个问题，那就是：艺术的精神性意义是如何产生的?也许贡布里希对西方最重要的文化符号——十字符号的描述和解释可以给这问题一个最生动的答案。它告诉我们文化(包括艺术)符号的意义是如何服从于它的制作者的解释、适度的信息背景和欣赏习惯(心理期待)，以及它如何随着它的功能和技术材料的变化而变化的。(可参见《秩序感》第九章《作为符号的图案》)

他的解释不大适合艺术整体主义和本质主义者的口味，不过，仅仅是符号的意义可以随遇而安这一点就足以让许多形而上学的高谈阔论丧失活力，事实上，艺术的精神性意义的问题就是传统的语汇约定和我们如何运用这种约定的问题。没有“人品即画品”的预备知识，没有对笔墨和空白的欣赏习惯，我们无法从八大山人的瞪眼鱼、鸟中看出“桀傲的气节”；同样，没有“弗洛伊德热”作为信息背景，我们也不大可能理解达利作品的“性意识”。在什么都能成为艺术的现代，艺术判断的价值问题就更为突出，人们越来越明显地发现艺术在很大的程度上倒更像是一种“君子协定”，“有点像商讨体育规则和指定联络人员一样。人们也可以把它理解为相信有经验者的话，或者接受起主导作用的大多数人的意见，就好像一个新的建议得到了重视，并通过大多数人逐渐接近某种审美标准而渐渐得到贯彻并成为习俗一样。一部作品之所以是艺术品，并不是因它在博物馆得到展览，而是相反，一部作品之所以进入博物馆，是因为它

被视为艺术作品”。(博格斯特:《艺术判断》)可以说,所有的艺术史都是这种“广泛的默契”和“判断协议”的结果。当我们谈论艺术的进步或堕落时,我们不要忘记,我们肯定是在执行一项判断协议,例如当我们将文艺复兴的技术系统作为一个标准参照时,我们就必然将“风格主义”视为一种艺术的堕落。那些希望艺术保持一种恒常的价值尺度的人们常常抱怨现代艺术是艺术的一种堕落、退步,他们宁愿相信现代艺术不过是人类艺术史长河中的一段不愉快的插曲,而不愿改变他们那固执的一元化的价值判断。另一方面,那些痛恨一切传统的冒险家们的固执比起那种老式的一兀论一点也不逊色,在这种“舆论两极化”的**场景**中起作用的也正是“情境逻辑”。艺术意义的价值判断的属性,决定了关于艺术发展的循环进化的理论只能是一种神智游戏,今天,当人们将**达·芬奇、格列柯、安格尔、凡·高、塞尚、康定斯基、毕加索、劳森伯格、安迪·渥霍**同时安放在“艺术大师”的位置上时,艺术是进化的含义就只能是:艺术是变化的,在这个意义上,艺术永远不会消失在哲学家的预言中。

现代美术的意义也许并不在于它创造了各种日新月异、五花八门的风格样式,而在于它确立了人们在视觉感受能力和技术手段上的一种真正多元化的价值格局。令人困惑的是:当这个时代正在降临的时候,我们却首先让美术肩负起了一个个堂吉诃德式的使命:表现文化性灵、创造民族精神、建立永恒的理性秩序……中国现代美术的两难在某种程度上也暗含着中国文化现代的两难,不过,希望是有的,舆论可以造就一种风习也就有可能改变一种风习,只要我们有勇气克服由艺术整体主义和本质主义带来的那种形而上学的高贵感和优越感,将我们的视野投向那些更为实际的目标,把对现代艺术的纯粹“精神性”的探讨扩展到对它的“情境性”探讨的领域(如艺术家与文化运动的关系问题),如何建立中国现代美术的批评、鉴藏、市场系统问题等等,我们的收获肯定会更大一些。

我相信波普尔的这句话是有道理的:

“艺术是变化的,但是伟大的艺术永远在它自身课题的影响下变化。”

(原载《美术》)1989年第5

期)

编辑: 责任编辑:

<< 首页 < 上页 1 下页 > 末页 >>

推荐网站

[雅昌艺术网](#)

[中国美术批评家网](#)

[宋庄ART](#)

[威尼斯双年展](#)

Base on PHP & MySQL
Powered by W2K3 & Apache

关于我们 | 版权声明 | 联系我们 | 邮件投稿 | 渝ICP备06000899号 | 本站LOGO下载
非赢利学术网站 执行主编: 王小箭 联系电话: 010-63987712 (京) 023-86181955
(渝)