



学科导航4.0暨统一检索解决方案研讨会

“文化全球化”与美术批评的任务

<http://www.fristlight.cn> 2007-07-30

[作者] 顾丞峰

[单位] 深圳美术馆

[摘要] 近年来“全球化”问题所受关注的程度与日俱增，它在各种场合下出现，也成为学术界无法回避的问题。在当今世界上，中国作为后发国家中为数不多的到目前仍受惠于经济全球化的国家，从政府到学术界，对全球化的探讨主要集中在如何面对和积极参与上；但同时另一种全球化，文化的全球化却引来了从主导传媒到知识分子相当多的怀疑和反对。在这点上，中国文化界的心态和世界不少国家以及非政府组织还有学术界的反全球化态度有相近之处。

[关键词] 文化;全球化;美术

近年来“全球化”问题所受关注的程度与日俱增，它在各种场合下出现，也成为学术界无法回避的问题。在当今世界上，中国作为后发国家中为数不多的到目前仍受惠于经济全球化的国家，从政府到学术界，对全球化的探讨主要集中在如何面对和积极参与上；但同时另一种全球化，文化的全球化却引来了从主导传媒到知识分子相当多的怀疑和反对。在这点上，中国文化界的心态和世界不少国家以及非政府组织还有学术界的反全球化态度有相近之处。毕竟，对文化全球化带来的弊益的判断是比经济全球化利弊更难判断的问题，但作为文化的研究者，我们则对此无法回避。本文通过对几个问题的研究，谈一下我对文化全球化及其有关问题的看法，以此就教于大家。“文化全球化”——与其反对，不如参与全球化是什么？从社会资源和分配角度看，全球化是各种生产要素或资源在世界范围内自由流动以实现生产要素或自由在世界范围的最优配置；从传统与现代的角度看，全球化是全球现代化发展的高级阶段，其最主要标志是跨国金融资本的大规模流动和信息在全球的迅速传播。无论是经济发达国家还是后发国家，只要参与了国际市场，就不得不被裹挟在其中。资本主义“通过国际资本流动推动世界经济增长的同时，为产业升级进入以技术创新为主的知识经济时代开拓了宽广大道。这个能够以‘看不见的手’自我调整的制度已经被证明是人类有史以来最先进的、具有普适性的制度。中国只有在这种制度前提下纳入全球经济‘一体化’，才有出路。”^①如果说经济全球化伴随的是跨国公司、国际金融和WTO的话，那么文化全球化伴随的则是传媒的国际化与日常化和大众化。其中大众化使文化更多成为一种商品，这也是全球化时期的艺术和现代主义时期的艺术的一个重要区别。大众化的核心是流行(Popular)，这个Popular伴随着的是商品化，否则会与政治性的Popular相混淆。目前在各国的认识中，对经济全球化趋势和影响的弥散似乎是无可争议的；但对文化的全球化却见仁见智，难有共识，甚至针锋相对。其原因很简单，经济可以量化可以比较，可以从社会发展指标来测定经济的发达与落后；但文化却无法量化或以先进和落后来定位。况且在中心与边缘、主流和支流的文化角力中，还夹杂了民族主义与文化霸权主义的斗争因素和明争暗斗。但不论怎样人们都必须面对这样的现实：只要是一个正常的、理性的国家或民族，都必须在开放的过程中面对文化全球化的事实并做出是否参与或如何参与的回应。在当今世界上，越来越多和广泛的跨国家、跨地区的规则正在逐步建立和完善，而这类规则的建立正是全球化的集中体现。在经济上，WTO是一个最明显的例子；在政治上，欧盟的前身是欧共体，在过去的40年里，它逐渐由国家间的协商机构转变为一个准联邦的政治体；在法律上，欧洲法庭正具有跨国性质，在欧盟的基础上，确立了欧盟的法律高于其成员国国家法律，其结果是建立一个超国家的法律体系。其实，在欧洲各国的不同民族中，习俗文化的差别也是相当大的，但差异也不能阻拦住欧洲在经济、政治乃至文化上趋向于一体。当然，这个一体化绝对不是消灭差异。我们可以将欧洲一体化的进程也可以被看作是经济和文化全球化的一个缩影。如果说欧盟的一体化是一种主动的全球化，那么发展中国家的被动卷入是另一种全球化模式：起初对全球化竭力抵抗——抵抗无效被迫参与——由被迫到主动。中国参与全球化的模式也大抵如此。在文化的全球化上，基本情况大同小异。随着中国加入WTO，正越来越多地参与到经济的全球化运行中，但现行经济和文化的全球化的规则显然不是中国这样的后发国家所制定的，但我们并不能因此拒绝参与全球化的竞争，就像奥运会规则不是我们制定的，但我们不但要参与并争取名列奖牌榜前列一样——问题是我们有无实力去夺取奖牌。以体育竞赛来打比方多少有些不切，因为运动成绩仍然是量化的。但从更广泛意义上讲，艺术文化同体育竞赛有相似之处——它同样是不同民族在一种制定的规则下共同玩的游戏。当今中国对文化全球化，无论从政府还是民间，其

态度大多是一种主动和被动的结合，可以说大多是不得不参与，因为经济全球化必然伴随着文化的全球化到来，这是没有选择的。当政者的谨慎出于意识形态和国家控制考虑；而知识分子则从文化传统的传承和主体意识角度对文化全球化持谨慎大于欢呼的态度。但无论如何，从策略上讲，与其“被动全球化”，不如采取一种“主动全球化”的姿态，是唯一明智的考虑。其实政府早已意识到这个问题的迫切性，由国家出面的近几次参与诸如威尼斯双年展和圣保罗双年展的例子就是体现。因为只有参与才能在其中求得自身的发展空间，在参与中才能争夺话语权，在参与中才有可能参加规则的制定。这才是一个国家、一个民族和其知识分子应取的理性态度。“民族化”提法应谨慎民族化是一个容易触动国人感情的话题。在整个中国近代现文化史中，有几个问题是任何研究都无法回避的，一个是西化问题，另一个是民族化问题，同时还有大众化问题。有一个现象，在当今国际舞台上，“民族”的口号往往被弱势国家或民族的一方经常提及的，并以此为抵御强势一方的有力工具。民族问题往往会成为一面大旗，一些政治力量以此为口号振臂一呼，往往能收到民众热血沸腾，麾下云集的效果，成为抵御外族势力的强大武器。但有时也会被人利用，或者出现适得其反的结局，当年的李鸿章在签署了马关条约之后，落得万人唾骂丧权辱国的下场，相反倒是当时主战派的某文官以其慷慨陈词赢得朝中一片喝采，于是慈禧太后命此人率军抵抗外敌，此人却大败而归，落得无用书生的惨淡结局。可见抗民族大旗也需要审时度势。其实，“民族”在不同社会历史背景下，并不具有一个固定的含义。上世纪初孙中山先生的“三民主义”中，“民族”的提法有两种针对性：一方面是汉族针对满族统治而言；另一方面是针对帝国主义对中国瓜分的欲望而言。而1949年以后的中国，民族化问题的提出，主要是针对全面苏化的文化背景而言的；到了1980年代中期的民族化问题的提出和讨论，则主要是针对改革开放后西化背景而言的。“油画民族化”是1949年以后数次讨论的一个话题。一些中国艺术家心目中始终难以离开“油画的民族化”这一定势思维，其实，早在“民族化”的提法甚嚣尘上的五、六十年代时，真正服膺这种方式画家人数也并不多，当年的艾中信、倪貽德、詹建俊等就对此更多持保留或反对的态度。②而一些所谓的油画民族化的尝试无非是使用削弱光源、色彩平涂、勾线甚至皴点等中国水墨画常用的处理方法，直到现在类似的方式仍有人在探索，但成效不大，因为这种民族化已经沦为一种纯粹的形式实践。九十年代，美术界（主要是以画家为代表）所谈论的“油画民族化”其深度比起先前来没有什么进展。这期间，又出现一种说法，即追求纯粹的油画需要“补课”，这一说也曾得到许多画家的默认。“民族化”和“补课”的提法的交替出现形成了中国油画界理论的一种思维互补。它使得人们不能将油画放在大的美术框架中考虑，而总是从民族的、材料的、权宜的角度去思考，这样就赋予了油画过重的负担，同时也始终难以跳出东、西方对立的二元框架。可以这样说，这种思维方式在文化整合急剧变化的当今，会使人不由自主地从一种边缘、甚至边边缘状态去看待东西方文化的关系。这样最终还是逃脱不了“他者”被“看”的命运。从纯粹的学术角度说，对“油画民族化”，不妨将其视之为一个假问题，学术界完全没有必要在此花费精力。在后现代文化弥漫的今天，艺术的形式语言的重要性已经退居次要。实际上，现在大多数所谓“民族化”实践的作品中几乎沦为某种异国情调、商品化和世俗化的代名词。目前在国际上掌握着权力话语的还是西方的价值观，这是不争的事实，但我们仍然应当积极参与国际主流艺术的交流和竞争，在竞争中保持自我。但自我并不等于“民族化”的东西，因为“民族化”的产物极易被定位为西方人眼中的东方异国情调。还是那句话，你身上流的是中国人的血，你遭遇和经历的是中国的悲欢离合、甜酸苦辣，尽管你使用的西方的媒介甚至语言，那又何妨，因为那也改变不了你的中国视觉，就像你的中国肤色不能被改变一样。二，“文化民族主义”应缓行对西方后殖民眼光的抵制与对抗，在中国已成为当代不少有识之士的共识。可用什么作为我们的武器，这却是个令人困惑的问题。用我们的传统艺术去抵制，显然软弱无力，于是一种根植于西方的现代文化熏陶而又立足于民族传统精华的思维模式便在世界范围内应运而生。近年，在国际上随着第三世界国家自我意识的苏醒、民族意识的崛起，一种刻意反西方中心的思潮逐渐成了气候，刚好它也吻合了后现代无中心、多元的特色，于是一种被称之为“文化民族主义”的思想方法也开始见诸于一些专家之言，它配合着九十年代盛行的“新儒学”，也有相当的市场。九十年代后期《中国可以说“不”》的曾经流行，可以被看作是这种文化民族主义兴盛的一个畸形标志。在艺术领域中也有人大张旗鼓地提倡这一观点，令人诧异的则是，极力鼓吹者中竟有一些是在国外研习西学多年后的归者。虽说矫往可以过正，但从一个极端走到另一个极端毕竟是很危险的。比如国内某学者对“文化民族主义”给出了定义：一，高扬民族文化；二，学习儒道释的精选著作；三，重新肯定中国人特有的世界观，比如中庸之道；四，要去除中国知识分子身上的“现代病”。③首先我们来看民族主义。有一点是肯定的，民族主义是一个民族处在弱势时的反应。它经常是以民族的名义抵御外来势力压迫的一种动员和应急手段，在正常平稳的而和平的生活中是用不着的，综观历史，民族主义在民族遭受到危亡的时候用来团结和激发人民的抵抗的勇气，但当政者对民族主义的把握却不像将它激发起来那样轻而易举。在目前世界上许多地区特别是地区冲突中，民族主义的弊病显露无遗，在现代的词汇中，“民族主义”经常同原教旨主义、政治威权主义、极端主义等联系在一起也是一个不争的事实。文化的民族主义实际上就发生意义上说同民族主义一样，它也是一个民族在感觉到受到外来强势文化大举进入后的一种反

反应有多种多样，一种是倾向于对民族文化的保护；另一种则倾向于对外来文化的拒斥，而拒斥的武器就是所谓“纯粹”的民族文化。前者是必需的，但后者却是不明智，也是行不通的。其实，并没有什么纯粹的文化可供民族主义膜拜，因为纯粹的文化是不可能的。比如熟悉建筑史的都知道，如今中华民族已经将“塔”这种建筑形式看成是中国悠久历史传统的象征。其实塔本是印度佛教的建筑，到了中国后由室内到室外，真正普遍出现是在东晋后佛教传入后才在中国遍地开花的。这个舶来品如今成为中华民族的一种文化象征。如果坚持“纯粹”，那是不会有现在这种杂合形式的。这种形式的“杂合”其实正是一种本土化（INDIGENIZATION）。举一个俗例，麦当劳是全球化的产物，它使用共同的管理模式，使用共同的调料，甚至可以有共同的价格，但它在各民族国家中不得不适应各民族的饮食习惯和口味，在中国它可以推出榨菜肉丝汤，这就是一种本土化。全球化与本土化本身就有相辅相成的一面。显然，用麦当劳作例子多少有些物质主义，再举个艺术形式的例子。比如自上世纪九十年代以来在中国大行其道的装置方式，明摆着也是一种舶来品，它是西方艺术的观念方式与工业社会产品过剩的视觉产物。随着中国的改革开放和物质的丰富以及各种世界性问题的迫近，艺术家们选用更富有表现力和观念阐发的装置形式有一种必然性。虽然装置是文化全球化的一种表现形式。但装置这种方式在中国的“本土化”也是毋庸置疑的。前些年关于对中国实验水墨的研究上，形成了一定的学术气氛，但也出现了一种苗头，就是欲将现代水墨的探索纳入到文化民族主义的工具范畴中。比如有学者从“新保守主义”的角度阐释现代水墨存在的合理性^④。在其说法中，现代水墨被赋予了对抗西方强势艺术的功能。作为一个处于弱势文化中的从艺者，我既理解这种思维的民族心理，同时也很清楚应将中国艺术推进以及融入世界当代艺术文化的使命，但我们不能以一种新的工具论取代旧的工具论，如果说提倡“文化民族主义”完全是为了对抗西方中心主义，那就陷入“以恶抗恶”的怪圈，以“中国中心主义”去反对“西方中心主义”，其危险性在于：它是以牺牲艺术自身来达到政治与文化目的的。显然，用文化民族主义来抵御文化全球化是进入了一个误区，因为文化全球化并不能同西方中心主义划等号。西方中心主义是另一种形式的霸权主义，或称文化霸权主义，霸权本身是一种强制。而文化全球化更多是一种传播，是他者的一种认同和融入。看来，我们应当批判狭隘的“文化民族主义”，因为“文化民族主义”在被鼓吹的过程中，完全成为了一种政治手段，我并不是抽象地反对在文化中使用政治手段，问题是这种手段在国际政治文化中是否能行之有效，是利大还是弊大。当然，要在文化全球化的潮流中找到自己的位置，找到自身和国际艺术圈对话的立足点，谈何容易。但尽管如此，一个自信的民族在她走上坡路的时候，不需要用民族主义或文化民族主义作为自己的主要思想武器，因为那样弊大于利。从文化民族主义仍被某些知识分子奉为法宝这一点上看，我们民族的社会整合度和文化包容度都还欠缺，在思想观念上仍有很长的路要走。美术批评的困惑从总体上说，文化全球化背景下的美术批评必须对全球化的背景做出反应，如果说以往的文化批评是建立在国家/社会的基本分析框架之下的话，那么在全球化背景下，美术批评就需要向一种后国家所构成的时空并存的全球文化倾斜。在当代国际文化中，民族文化的融合与分裂不仅仅发生在国与国之间，更有可能在超越国家/社会这个经典社会学单位划分的层面上发展。可以说，当代艺术批评面临文化全球化的背景，首先感受到的并不是机遇，而是困惑。一，第一重困惑——“标准”问题。前面我们曾谈到，文化全球化具有这样的特点，一方面是传播媒介的迅捷和强大的覆盖力；另一方面是媒介所传播的主要以大众化和通俗化内容为主导。这点就与传统的文化批评有了差异——传统的艺术批评主要是以精英艺术作品为其主要对象。这种状况一直延续到二十世纪的六十年代。而当今艺术的社会基础发生了变化，艺术批评的变化也是理所当然的。以往我们对文化的理性的、终极性的判断的标准是建立在对世界的哲学认知基础上的，这个基础从古希腊的亚里斯多德到近代的黑格尔、康德。其对世界的认知是一元的和终极性的，同时也是绝对知识分子化和精英化的。但在后现代文化全球化的当今，以精英为主导的文化遭受到以传媒为代表的大众文化的前所未有的挑战，一个不可否认的事实是：精英的、终极关怀的、知识分子化的艺术文化在绝对数量和领域上都在缩小。美术领域中自上世纪九十年代以来所出现的消解崇高、回避意义、图像狂欢、强调感觉的唯一性等倾向都可以看作是非知识分子化和大众化的文化表达。同时，在艺术品材料的使用上，新兴的材料以及方式诸如装置、行为以及影像方式等的大量出现，使得以往的艺术标准显得穷于应付或难圆其说。这些都构成了对艺术批评的强有力挑战。传统的意义分析批评（严肃的社会学分析。请注意，这里不包括庸俗社会学分析。）在这些作品面前有时不免会有生拉硬扯的感觉；而传统的形式分析更经常显得是隔靴搔痒、不得要领。如果说艺术批评仍是连接艺术作品与解读和分析之间的桥梁的话，那么批评就不能采取回避和避重就轻的态度，更不能不负责任地处于“失语”状态。“失语”是当代艺术批评的羞辱。二，第二重困惑——策略与文化使命。在后现代的文化影响下，以往终极性的判断标准一方面受到来自多元化倾向的挑战，另一方面也受到现今主流权力话语的强有力影响。比如批评者受到来自国际上盛行的艺术策划方式的诱惑，通过策划和展示，批评者既可以将自己的理念付诸于大规模的作品展示；一些策略性极强的大型展示也对批评者的判断产生重要影响。所有会出现这样的现象，当我们面对一次具有强大辐射力的国际展览如威尼斯双年展，或某位有影响的艺术家的覆盖新闻媒体的大型艺术活动时，我们的态度首先只是“面对”，甚至在收肠刮肚调用我们以往知识仍难以归类时，更多人采取的态度是先肯定，然后再寻找其合理性的被动方式。在这里，我们可能无意识地被一种艺术

策略牵着鼻子走，成了策略导引当代艺术的推动者。从另一个角度来讲，美术批评的文化使命性质仍然存在，它既有“桥梁”的作用，也有自身的创造性作用，这个创造性既体现在对作品的创造性阐释，对读者对艺术家有新的启示而形成互动，更重要的是它仍承传着悠久的历史传统——美术批评应当是一个时代艺术作品文化使命的提示者和昭扬者。那么这之间就产生了矛盾。批评要解决的问题是：它在今天的状况下，究竟主要是作为一种策略还是作为一种文化使命而存在？也许我们将这两方面截然对立起来并不合适。批评既是一种策略，同时也是一种文化判断的标准，这在当代是无法扭转的趋势。况且艺术批评的标准也是在不断在改变和丰富的。从社会发展总体上看，批评的判断标准并不应在当代社会的后现代文化背景的包围下失去效力。也许有人会说：既然批评是个人化的，而标准又是公约化的，那么其间的矛盾怎么处理？我以为，我们每个人的努力显然都是局部的和个人化的，但连接我们之间必定有某种共同的东西，我们每个个体的努力的汇聚，就成为这个共约的基础。从这个意义上说，新的标准既是个人的，也是共同的。注：①温铁军《百年中国，一波四折》见《读书》2001年3期 ②见《油画讨论集》人民美术出版社1993年版 ③河清《现代与后现代》中国美术学院出版社2001年版 ④易英《新保守主义与水墨发展战略》见《二十世纪末中国现代水墨艺术走势》黑龙江美术出版社1996年

[我要入编](#) | [本站介绍](#) | [网站地图](#) | [京ICP证030426号](#) | [公司介绍](#) | [联系方式](#) | [我要投稿](#)

北京雷速科技有限公司 Copyright © 2003-2008 Email: leisun@firstlight.cn

