

## 中国当代艺术的现代性与本土性

尹吉男（美術評論家，中央美術學院美術史系 主任）

要想准确地界定中国的当代艺术已相当困难。一方面，中国当代艺术已渗透到海外；另一方面，中国当代艺术与国外艺术潮流深度混合。中国部分当代艺术家与西方艺术策划人的合作在九十年代日趋增多。我们可以这样概括：中国部分当代艺术家已经进入到欧美的当代艺术制度中。这与八十年代单向地模仿西方现代艺术理念和艺术语言的情况有所不同。

1985年以后，西方艺术中的现代主义对中国艺术的冲击最为激烈。中国年轻的艺术家带着“中国情结”的现代化想象，来创作所谓的“现代艺术”或“前卫艺术”，当时的艺术主题是相当哲学化的。主要以西方近现代哲学作为思考的动力，同时也是以西方近现代哲学的价值判断标准来审视中国的古典哲学与艺术，具有很强的批判性和颠覆性。这样的态势似乎在延续“五四运动”以来的文化与美术的惯性。但在精神空间里，西方文化作为绝对的“中心”统摄着中国本土的“现代化”进程。

—

在本世纪初，有关东西方文化的争论中，用“二元对立”的方法——即通过两种不同的文化的极端比较，用“西方文化”来否定“东方文化”或“中国文化”。具体说来，对西方近代帝国主义

强国的仇恨和羡慕导致了对自身文化的怀疑和否定。第一个批评中国传统艺术的是康有为，但最有力的否定者是新文化运动的主将陈独秀。当时的思想家激烈地讨论东西方文化问题。

在美术上则表现为康有为对"四王"（王时敏、王鉴、王翬、王原祁）的艺术所进行的"前期炮击"。康有为的目标是"以与今欧美、日本竞胜"。而陈独秀发起了"全面进攻"，他说："若要把中国画改良，首先要革王画的命。因为要改良中国画，断不能不采用洋画的写实精神。""人家说王石谷的画是中国画的集大成，我说王石谷的画是倪黄文沈一派中国恶画的总结果。"（见《新青年》第六卷第1号，1918年1月15日，"倪黄文沈"即倪瓒、黄公望、文征明、沈周）陈独秀的总攻成了日后人们常说的"美术革命论"。

所谓"美术革命"，总的来说，一方面是用写实的语言取代"写意"的艺术语言；一方面是用政治主题取代娱乐主题。正确地讲，"美术革命"的基本理念来自西方。最有意思的是，在隔了半个多世纪的1985年以后，更为激进的年轻艺术家否定的正是"政治化的写实艺术"。在左翼文艺极其活跃的三十年代，鲁迅先生积极推动"新木刻运动"，具有深远的影响。在推进版画现代化的过程中，他一方面强调写实手法，另一方面强调政治功能。对1949年以后产生重大影响的一篇毛泽东关于艺术的讲话发表于1942年。把作品的政治意义作为评论的首要条件。"文艺的阶级性"是三十年代的中国文坛激烈争论的焦点。

左翼作家强调用阶级的视角来进行文学艺术创作。

历史地看，关于东西方文化的论争，表面上讨论的是"东方"与"西方"，实质上各自象征的是"传统"与"现代"。八十年代的中国仍在继续这样的论争模式。在中国当代艺术的整体论述中，学者们往往具有两个思考方向：一是孤立的中国传统思想；一是对立的西方近现代思想。这两个思考方位自始至终纠缠着中国的学者。只是到了九十年代，这样的论争模式才发生了变化。

## 二

九十年代的中国当代艺术与八十年代的中国当代艺术有很大的不同。

八十年代是相当潮流化的，特别在 1985 年以后，一直伴随着激进的艺术运动。比较流行的说法就是"新潮美术运动"。参加这个运动的主体是出生于五十年代、经历过"文化大革命"、有过"红卫兵"和"知识青年"人生经历的年轻艺术家。他们用哲学主题来取代以往流行的政治主题，用西方现代主义艺术的各种艺术语言或方式（如表现主义、立体主义、抽象主义、照相写实主义、行为艺术、装置艺术、Video 艺术等）来扩展写实的艺术语言。他们非常喜欢结成艺术群体，发表宣言，举办展览。喜欢阅读自尼采以来的西方各个流派的哲学著作，讨论大的哲学命题。如生命、存在、性、人性与自我。带有浓厚的理想主义色彩。

九十年代的中国艺术越来越趋向个人化、多元化。不再有八十年代那种广泛而又鲜明的艺术群体和集体宣言。激进的艺术潮流已被具体的艺术现象所代替，如"新生代艺术现象"、"政治波普"、"方案艺术"、"卡通一代"、"纯文本艺术"、"后感性艺术"等。没有"红卫兵"和"知识青年"经历并出生于六十、七十年代艺术家开始活跃在艺术界。

在经济与市场日趋全球化的过程中，商业主义对艺术的影响也不可忽视。资本在艺术中的流动即激活了艺术家的创作欲望，也导致了"商品画"的泛滥。九十年代变得非常现实，各种聪明而又有效的策略在有力的支配艺术家活动。从更大范围来看，哲学氛围已不再像八十年代后期那样浓重。只是个别艺术家仍在坚持广泛地阅读和文化思考。

由于"后现代主义"和"女性主义"以及"东方主义"在九十年代初对中国的文化与美术具有重大影响，在观念上用"边缘"来消解"中心"，用"东方"来消解"西方"、用"女权"来消解"男权"的倾向越发普遍。可以说，九十年代是中国女性艺术家最为活跃的年代。一些女性艺术家公开表现自己的女性意识，特别是在1998年3月，一个中国有史以来最大的女性艺术展《世纪·女性》在中国美术馆举办。

九十年代，西方的展览体制为中国一部分当代艺术家和艺术策划人提供了机会，在德国的卡塞尔文献展和意大利的威尼斯国际双年展上，中国艺术家的作品逐渐得到关注。同样在九

十年代，中国部分艺术家参加了韩国光州国际双年展和日本福冈亚洲美术展。在上海美术馆，也曾多次举办过国际双年展。

### 三

中国当代艺术是否还具有鲜明的本土性？换句话说，中国当代艺术在获得文化针对性的同时，是否问烁着东方的品质？在中国，把东亚艺术作为一个整体来思考问题的情况并不普遍。虽然，在本世纪初期的留学热潮中，有相当一些艺术家曾留学日本，但是，中国留学生去日本主要目的并不是学习日本艺术，而是通过日本来学习西洋的写实艺术。1949年以前留学法国和1949年以后留学苏联成了当时的风尚。中国的“东亚观”是非常模糊的，一向没有“西方观”那样明确。

中国当代艺术所发生的巨大变化受到西方“中心”理念的影响，但本土的现实问题依然存在。它的评价尺度与“现代性”紧密地联系在一起。当“现代性”被理解为“普遍的”指针时，在一部分艺术家与评论家的思考中，西方模式就成了合法化的模式，本土性和东方性受到否定。在今天的中国，讨论的最多的是：中国艺术家用什么“策略”才能更快、更有效地进入西方的当代艺术制度中？中国艺术如何才能获得西方的承认？在高谈了“后现代主义”之后，仍然认可“中心”与“边缘”格局的合法性。实质上，是企图通过自身进入“中心”来获得文化身份。这很像一个“私生子”，通过进入生父的家庭来取得“子女”的合法身份。

但是，必须指出的是，东方和西方的概念，仍是一对“整体观”的概念。它容易忽视在“东方”这个概念之下的独特的个人和真正意义上的多样化。很显然，用“东方模式”去代替“西方模式”与用“西方模式”来代替“东方模式”一样，是出自同样的逻辑和理念。在观念上没有任何超越。从这个意义上说，“进入中心”的策略与“取代中心”的策略在本质上是一样的。必须承认，如此的策略倒是带有“本土”特征，这是值得警觉的。

在经济逐渐全球化的今天，非西方国家，特别是东北亚的韩、日、中三国，不仅要寻找相互间的文化与艺术的差异，同时也要寻找各自国家内部的文化与艺术的差异和丰富性，相对于“少数服从多数”的民主化的普遍趋势，尊重个人创造价值的多元化格局更为重要。保持多元文化的“生态平衡”会给人类带来更多的文化选择机会。