

景觀

走向後現代主義的思考

——致任戩信

• 高名潞

任戩：

你好！寄來的信及有關大消費的活動方案均收到。

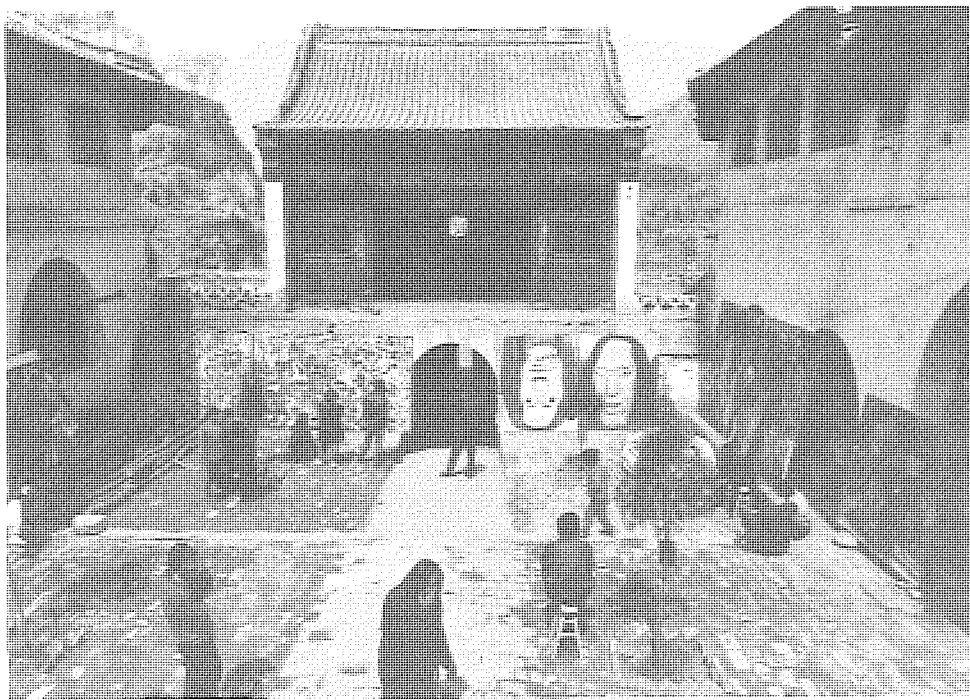
看了你的陳述以及方案後非常激動。加之，近來不斷有朋友來信介紹國內藝術狀況以及自己的藝術活動，有時真是按捺不住，想立即回去一起幹。

我想你們的這次大消費活動，一方面是藝術面對經濟結構的大變革所做出的反映。的確，藝術、文化及至政治都必須面對和正視目前這一很可能將奠定中國下一個世紀的面目和形象的迅猛變化，藝術如不能積極地穿透其本質，則必定走入僵化。而藝術如果一味做商品藝術的俘虜，也必將成為犧牲品而被淘汰。第二方面，則是你們提出了一個新的具體的藝術觀，在中國當下可行性的經濟現實中，爭取實現一個藝術觀念的獨特而絕無僅有的形式。你們的「藝術產品化」的觀念是一個大膽而新穎的觀念，我想「產品」在這裏將區別於以往藝術轉化為一般商品的「工藝美術產品」的概念，同時它又不同於一般的藝術家

出「產品」、畫廊收購的產品觀念。正如你說，他是在流通（與大眾、觀者交流）中實現其「產品」性質的。

我很吃驚也很興奮你在這時重新提出了藝術與生活的關係的問題。非常欣賞你提到的要消除藝術家的精神貴族的地位，使藝術家只是一個創造者這一看法。我之所以吃驚是因為我目前正研究西方80至90年代藝術，特別是方興未艾的後現代主義的新觀念。儘管「後現代」一詞早已出現，實際上，西方真正進入後現代卻只在80年代後期和90年代。而你們的許多想法與他們極為相似，我想這可能是一種自然的契合。而且很可能真正的後現代藝術會在中國出現，而在西方卻可能只是一個可望而不可及的理想。

你提出的第二步重新確定藝術與生活的關係問題，其實在'85美術運動時，不少群體曾思考過，其中尤以黃永砵、廈門達達為最，儘管他們是秀才造反，儘管將禪宗與達達、杜桑比較，並訴諸觀念藝術，但藝術與生活的界限並不能真正打破，就像禪仍是佛教，而還不是真正非佛教的日常



鄉村計劃·1993——
「鄉村計劃·1993」繪
畫作品在活動地華佗
廟展出。

生活。但問題不在於是否解決了和消除了藝術與生活的界限這一「事實」上，問題在於提出這一問題的觀念是否切中「當下」藝術與生活的關係的致命關節上，打中了這一要害，即承擔起了藝術革命的責任，同時也剔除了——一種墮落——文化的墮落、藝術的墮落。而目前你們重提這一命題，一方面具有中國藝術自身發展歷史的需要，另一方面又具有支撐這一命題的活生生的、絕無僅有的特定的社會背景，從而可能使這一命題生效和具有證偽的意義。

為甚麼我提到你的觀念與當下西方的「後現代主義」類似呢？我不想在這裏詳細談後現代，將另文討論。也不在於關注「後現代」的概念遊戲，而是思考它的現象，並以它的觀念和現象與中國藝術做一比較思考。概念在這裏只是一種論述的需要。

目前西方流行的後現代觀念主要在以下幾方面：(1)打掉藝術家精神

貴族的高貴感和取消藝術的神秘感。羅蘭·巴特(Roland Barthes)在1968年寫的著名文章〈作者的死亡〉(“The Death of the Author”)成為後現代主義的理論武器。巴特指出，藝術作品一旦產生，就意味着藝術家的死亡。藝術只是其自身——本文(text)，而觀眾(viewer, audience)可以再創造新的藝術空間。然而，在1939年格林伯格(Clement Greenberg)的〈前衛藝術與矯揉造作〉(“Avant-Garde and Kitsch”)一文，由於強調一種高級藝術(實際上是高峰現代藝術中畢加索、馬蒂斯等較為形式主義的一路)，受到了後現代主義的攻擊。(2)沒有了藝術的神秘，故而無領銜潮流、無權威、無天才大師，這確實是美國當代藝術的特點。(3)關注本文(text)和上下文(context)，注重語言的表現力，而隱喻、模仿、偷換、假借等凡所能用的手段皆用，語言在這裏非指風格，而是表現力。(4)因此，充分利



鄉村計劃·1993——
畫家在活動地休息。

用大眾傳播媒介，照片、報紙、雜誌拼貼、錄像招貼應有盡有，所謂手製風格已成昨日黃花而被淹沒，比如在近日紐約展出的美國「雙年展」，幾乎看不到純繪畫。(5)強調藝術家、藝術應關注社會和生活，藝術家簡直成了批評家和政治批評家，民族問題、女權問題、性的問題(包括愛滋病)、戰爭和死亡問題等是目前藝術最為關注的主題。基於以上幾點，故新馬克思主義、弗洛伊德、德里達、拉康等人的理論非常流行於藝術評論界。

由此可見，你們的很多看法和觀念都與大洋彼岸不謀而合，豈不怪哉？其實並不奇怪。我倒認為美國的後現代，儘管其理論有自足性，但其實踐總覺有貌合神離之處。倒是中國的「後現代」來得更親切和自然。或許，中國自身就有後現代的天然因素。比如，它的馬克思主義的影響，後殖民地文化的特點，正在進入經濟發展的上升階段和流行文化興旺階段的背景等因素，都可能使中國產生真

正意義的後現代藝術，事實上，也有一些西方學者從這一角度研究中國當代文學藝術。這是個複雜的理論問題，另待探討。

80年代中期，中國藝術界也曾討論過後現代問題，但那時的後現代主義提倡者具有很濃的風格主義傾向，特別是強調民族風格的傾向。其實，後現代主義的核心是取消傳統學院主義的所謂獨特風格。語言已不是所謂獨特的色彩和線條以及造型。語言即是媒介，在大眾傳播如此迅疾的時代，在流行文化如此家喻戶曉的時代，就像布希亞(Jean Baudrillard)所說，「今天，信息傳播已經比『現實』更真實」，所以，藝術家更多地面向那些非個人化的「文化產品」——照片、錄像、電影廣告、報紙雜誌文章。這些流行文化的諸種因素與以往學院裏的色彩、線條、繪畫、雕塑一樣平等地作為藝術的基本要素。在這個意義上講，個人風格這一概念不但不需要了，而且已經不存在了。

這就為藝術家運用這些「文化現成品」(cultural commodity)去組成示喻一種文化的、社會的、政治的上下文而提供了自由的廣闊的天地。

正是在這一層次上，你們的「產品」概念具有強調藝術(所謂的高雅藝術)品與任何文化媒介物具有平等的價值的作用，儘管它顯得有點「矯枉過正」。而今日中國的大多媒介物和流行文化都與經濟的變化相關，在這裏，經濟現象已不是單純物質生產和轉移的現象，而是已成為一種特殊的文化現象。這現象即是你們的「產品」的廠家。

這又確實是個新的藝術與生活的觀念問題。

也是使藝術(變化中的藝術)如何去發揮它的文化功能的問題。

就強調文化功能及學院形式主義、反個人風格、破壞自我表現(特別是傳統文人的自娛式的表現)傾向而言，'85運動、新潮美術具有樸素的後現代傾向。試想，在世界現代藝術史中，還能找到第二個這樣的例證嗎？近百個由不知名的藝術青年組成的群體，一夜間不約而同地喊出這同一呼聲。還有比比更壯觀的「後現代藝術現象」存在過嗎？這種「藝術老百姓」的價值觀(我們在《中國當代美術史，1985-1986》一書中曾強調過這種價值)難道不是十分可貴的嗎？當然，個人主義(individualism)的價值取向(西方文藝復興後出現的，它符合80年代中國文化運動，是社會變革的理想價值核心，但政治的變化遏止了它的良性發展)，尼采超人意志的影響、急功近利的心態，也使新潮中的一些藝術家帶有「大師心態」，特別

是後期。這心態在本質上與學院主義有藕斷絲連的關係。

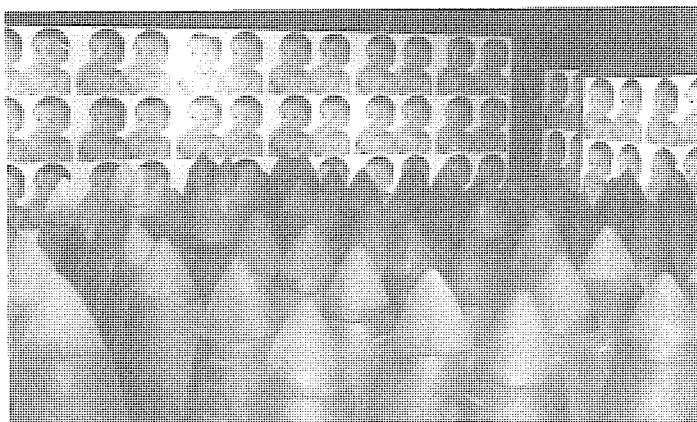
那種說新潮美術窮盡西方現代、後現代語言觀念的說法是不正確的。其實，新潮主要吸收了達達、超現實和波普，而西方高峰現代主義代表，畢加索、馬蒂斯、馬列維奇等形式主義一路並不在新潮中佔一席之地。而達達、超現實、波普恰恰是西方當今後現代認同的發端，從這種選擇角度可以看到新潮傾向的價值觀。

但新潮的價值觀和藝術觀的中斷，一方面是政治原因，其次是其自身理論準備的不足：再次與這時期的背景有關。從被動的角度講，這時沒有後來的強勁的經濟刺激下的大眾流行文化媒介：從主動的角度講，知識文化形而上傳播階段造成了藝術家的坐而論道的「自言自語」現象。可能正因為你是'85中的重要藝術家之一，從而能保持這一代人特有的思辨能力，揚棄新潮的負面因素，擔承起一種對藝術和現實的雙重責任。

我想你們的「消毒」行動報告又是對當下現實「健康」問題做出的診斷和批判：

一是不關注現實。波普這種本來是與當下流行潮流結合的樣式，卻逃

「新歷史·1993大消費」



避了當代的主題，並沒充分利用大眾傳播媒介。蘇聯70年代的Sots Art(蘇聯波普，也畫列寧像加CocaCola標，模仿社會主義現實主義時期的宣傳畫等)，曾被批評家認為是機會主義藝術，因為它既開了歷史政治的玩笑，又迎合了一些西方畫商口味。

當我站在加拿大蒙特利爾市現代藝術博物館「波普大型回顧展」大廳中時，深感波普藝術始終在「擁抱」現實，不論你從中體味出批判、熱愛、嘲諷等何種不同的意味。安迪·沃霍的毛澤東像與天安門城樓上的一樣大，高山仰止，意味難言。

二是只關注私人心態和個人現實。「新生代」並未對藝術與生活的關係做出創造和超越，我們不應該僅僅從題材←心態←時代精神的純精神單線演繹的角度，用傳統「反映生活」模式去解釋他們的現實觀。至少這樣回避了一個實際已經存在的、藝術家—批評家—畫商之間運作的社會學現實，其中一些畫家作品與學院派寫實畫一起拍賣、出售，說明了它的「現實」的題材本質方面。我想在這裏引進一個「畫框」「frame」的觀念，即當代藝術迫使藝術家離開「畫框內現實=社會現實」的自我中心的現實觀，關注表現「畫框」，它比畫布上的東西可能更真實，因為它是藝術與現實的真正關係。實際上，「新生代」仍保持着學院高級藝術的唯我獨尊的觀念，表面上的「無聊」支撐着維護新藝術貴族地位的現實。於是想到你們的「病毒」分析真是直搗病灶，傳統文人的變態自戀症很可能會衍生出一種新民族主義傾向，它對現實、個人、國

家、全球會引出一個自我中心的結論。

你們所提的「徹底的現實主義」可能是一種光天化日下的現實。不管它是否能實現，至少我得佩服你們點到了一種要害，說明了你們的清醒和勇氣。

不論有何分歧，我對國內藝術家和批評家所做的推動現代藝術的努力非常欽佩。廣州雙年展、香港89後新藝術展都是有益的嘗試，當然嘗試總要付出代價。今年明年還會有一些中國藝術家參加的展覽在海外、歐美展出，但這還不能說中國前衛藝術已走向世界，成功之母仍在於新藝術的誕生。而從近來朋友們的一些介紹自己的藝術方案和設想的來信看，我已嗅到了這潮流的氣息。事實上一些好作品已露出端倪，如上海車庫、廣州大尾象、四川何工「紅棺材」、張培力的「播音員」、王勁松的一些波普畫、劉向東的「衣服穿人」、宋永平等人的鄉村小組計劃以及你們的「消毒」等我都 very 喜歡。

祝你們的「立體」(或如你說的全息)波普活動成功！代問新歷史小組及其他朋友們好！

高名璐於哈佛大學

1993年4月7日

高名璐 1949年生。1984年畢業於中國藝術研究院，獲碩士學位，從事美術史、美術批評研究，著有《中國當代美術史1985-1986》(合著)，另曾發表論文多篇。1991年赴美，現在美國哈佛大學攻讀博士學位。