

(2016), 东西方研究學刊, 第五輯, 頁117-124. 该文最初以波兰文发表于Anna I. Wójcik, Piotr Mróz, Małgorzata Ruchel 主编《全球化进程中的东方文化》(Kultury Wschodu w świecie procesów globalizacyjnych [Eastern Cultures in the World of Globalisation Processes], Kraków: Libron, pp. 171-194)

文化全球化产物与投射的中国当代艺术

拉法尔·班卡 Rafal Banka*

一、导言

当代文化并非某特定静态研究客体。因此, 需要结合其不同阶段及各个组成部分进行文化反思。这可以政治哲学家福山的一个理论来说明。福山认为: 当下的悲观主义肇端于 20 世纪前半的政治与理性危机, 体现在前此种种意识形态战争中, 似乎将要终结(福山 1992: 8)。福山的观点化用了黑格尔的历史观, 为实现他自己为全球政治体系发展制定某种方向的需要。尽管福山承认, 黑格尔本人并非民主与自由的倡导者, 但是他理想中的政治机构的样子却体现了自由。除此之外, 黑格尔的观点也与公民社会, 以及国家掌控之外的人类经济—政治活动相一致(福山 1992: 60-61)。将之运用于政治哲学中, 即, 政治变化的方向体现在社会领域的民主化与生活自由化。福山理解的自由, 就是在生活领域中, 将个人从不必要的政府干涉中解放出来, 因为这与个体理念与个体独特性相关。至于民主, 则必须被理解为“全体公民有共享政治权力的权利, 也就是说, 全体公民有投票和参与政治的权利。”(福山 1992: 43)。福山认为, 分析一下近 400 年的历史, 就会得出这样一个结论, 即国家政治发展的方向与完成就是对以上趋势的化合, 即自由式民主(福山 1992: 48)。据此, 以上的观点也应该适用于中国。根据福山理论, 各个国家都追求自由式民主。那么, 这儿的问题就是: 在这个轨道上, 中国现在的位置在哪里? 肯定的答案当然可佐证于中国自由市场政策以及加入了全球经济圈。然而, 这并不足以宣称中国是一个寻求自由式民主的政体, 进一步说, 如果确是如此, 那么, 在多大程度上, 中国可以实现自由式民主。福山自己也注意到, 相反的论证, 即不分文化环境地强调国家统一向自由式民主发展, 会被指谪为民族中心主义——更确切地说, 就是可以质问, 为什么欧美模式就应当成为唯一正确的体制, 非西方国家必须向着自由民主化发展(福山 1992: 69)? 这一批评似乎具有充分根据, 因为, 从根本上来说, 所谓发展方向以及历史终结仅仅是某特定地域文化的产物。这一点还可辅证于其它论点, 即, 就算我们同意自由式民主是一种有吸引力的地域文化产物, 会赢得不同文明的拥护和运用, 但我们仍然不知道其在拥有不同“思想”史的不同文化语境中的适应潜力。

如果我们暂时搁置福山对历史终结的评定, 或者采取某种更谦逊的方式看待政治制度发展的方向, 专注于事实, 我们可以说, 中国在有意识地发展自由市场经济。该状况也与这样一个事实相关联, 即自邓小平 1970 年代末复出后, 政治上的意识形态导向已为经济导向所取代。福山的观点是, 文化大革命之后的中国经历了某种从极权主义政体(totalitarian)向专制主义(authoritarian)政体的转化, 这使之具备了成为自由式民主政体的潜能。¹与政治哲学转化的重要性相并行的是, 这也使文化从极权指令中解放出来。毛泽东时代的中国, 从文化上来说亟需实现马克思主义美学, 但在当时实现马克思主义美学就是要表达革命意识形态。退出意识形态第一的思想, 自然就意味着摒弃中央掌控的美学, 这在表达共产主义社会目标(与此同时抹杀个人主义方面)的意义上是一个纪念碑式的方向。1980 年代发生了飞速的质变, 这被描述成“美学热”。美学开始从政治机构中解放出来可以从两个层面来描述。首先, 社会现实主义的单一话语为审美多样主义所取代。例如, 种种不同艺术形式的出现——有认同禅宗美学的, 有受到西方艺术潮流影响的, 或者有艺术家追求完全新鲜的艺术形态的活动等等。²这导致了共产主义中国美学大叙事的最后决裂。

当代中国的美学多样性可以被描述为与纪念碑性的脱离, 而且将兴趣转移到其它方面包括日常工作范围, 这造就了后革命美学的另一重要特征。可以反讽地说, 美学多元化其实触及了人民大众。这意味着美学重估不只为艺术所独有, 而且也环绕日常生活。多元化渗透到社会进程动态中, 我们甚至可以大胆说, 它已经是中国人审美生活中跟过去革命美学指令相比一个更灵敏的表征。需要强调的是, 日常生活美学相对于艺术事件来说不是某种边缘现象。脱离革命禁欲主义的限制, 接踵而来的是前此被集体主义压制的个体表达多样性(李泽厚 2006: 23-24)。因此, 日常生活领域的美学多元化是社会反应的一个结果, 与艺术领域内部生发的反思无关。我们同时

*拉法尔·班卡 Rafal Banka, 博士, 雅盖隆大学(Jagiellonian)文明比较研究系教授。

¹福山认为, 极权主义体制是绝对不可改变或改革的(福山 1992: 9)。与之相反, 专制主义政体则可以转化成民主政体。

²后者, 高名潞将之描述为先锋派(2011: 4-5)。

也要意识到后革命中国社会发生的并联过程。中央计划经济到市场经济的转化不仅产生了私人企业,也产生消费主义社会,其一般消费主义精神在于将自身混同它者渗入到文化中。就文化贡献的观念而言,就是逐渐但同时也加速了高级和低级文化界限的溶合,其结果就是,比如,改编自古典文学的商业电影产品。

克服美学单一指令以及商业化进程带来这样的问题,即中国文化,是否也类似于西方社会进入了后现代?社会文化学者的答案大体是肯定的。然而,必须注意到其中的差异:即如何理解中国式后现代,或者是什么决定了其不可被简单认定为西方后现代模式的变体。根据王宁的说法,中国后现代自身表现在三个层面上:后结构主义话语,抵御现代性,以及消费主义文化(2000:25)。这可以说明,中国文化至少在某个阶段已足以被描述为超越了现代和意识形态话语,同时实现了某些文化领域的商业化。王宁认为后者是确定的,他认为进入社会主义市场经济主要反映在所谓精英文化上,其不同样态的成功接受者新文化景观的挑战。另一方面,典型现代主义文化经典的弱化,导致了尤其是文学艺术领域的解构(王宁 2000:27)。刘康展示了比王宁更温和的观点,他认为尽管中国接受了后现代的影响,但我们不能说其已经完全受制于后现代。就此,他提出了关于政治学的某种三位观,即从经济、意识形态和后政治学(刘康 2000:126-127)三个角度来看待。刘康的三位观不仅显示了后现代工程发展方向的非同一般性,而且也表明这样一个事实,即全球后现代工程还有待完成(如果我们假定其有个终极目的)。正如刘康在文章后面所说,革命意识形态及其不完善之间的紧张关系设定了其总塑其象征性资本的状态(刘康 2000:130)。然而,我们必须记住,提升文化资本并不必然建构某种现代主义工程。假设当下政权自我认同于所选择的意识形态,而恰恰正是该政权意识形态上推广外国自由市场经济和商业化甚或消费主义,这就导致某种不一致。正如 Leslie Holmes 所说,中国政府践行某种幸福体制(eudaemonic system)(Holmes 1997:120),其在确保社会稳定的同时保证稳固的政权,不管与官方文件一致与否。就此来说,意识形态争论或可被视为盘旋于资本主义地基之上的某种媒体景观。尽管如此,似乎仍然不可能剔除这样一个事实,即政府建构了某种稳定的专制体制,据此,现行体制尚不能被贴上后政治学的标签。

还值得注意的是,中国后现代文化最明显体现在其反讽与实验主义上,其不仅成功地模糊了传统中国文化叙事,同时也模糊了直接承接当代性之前及同期的文化叙事。此状况也可参照政治领域。传统(最强有力的代表是儒家文化)和马克思主义作为两种起重大叙事作用的意识形态¹,不仅要面对后现代“异体”,亦要面对彼此。这两种意识形态都极力强加自己的范式,但在实践中其结果却是彼此的杂合。我们尤可将之视为某种源自儒家政治哲学的政体矩阵,其倡导极权式权威和精英制度。尽管事实上也出现了种种对立的政治选择,但似乎中国的后政治学仍然是一个正在进行的工程,而非现状。对中国后现代状况最成熟的分析当属卢晓鹏在其文章《全球后现代:知识分子、艺术家与中国状况》中提出的。他发现,中国后现代性与其西方版本有不同的范畴。首先,中国后现代性因与未完成的现代性工程相重合,所以打破了欧美的年系。根据卢晓鹏的说法,暂时的错位不应当使后现代的地位受到质疑,恰恰相反,这使之比西方按年序发展的后现代更具充裕的多样性(卢晓鹏 2000:60)。就政治领域来说,中国意识形态与资本主义的自由市场经济有分歧。与此同时,此二元对立却不适用于超越政治与意识形态的日常工作生活(卢晓鹏 2000:67)。该解释可以说明,在某种程度上迟滞的政治权威领域与投身于成熟且渐临超前消费的社会共存现象。可以说,卢晓鹏的解析将未完成的过去与在当下现实背景下开始的未来并置,藉此,现代主义与年系性后现代工程都一并为“有中国特色的后现代性”所囊括。与刘康与王宁不同,卢晓鹏表示,当下种种事态已预示了中国后现代性。尽管卢晓鹏知道一些当代中国知识分子,如那些秉承 1919 年五四精神的人,提出不同的方案,希望继续现代主义工程(卢晓鹏 2000:67),但似乎这类方案不太可能具备重新界定当下话语的能力。

以上对中国后现代状况的说明使我们可以就当代中国艺术提出一些假设。首先,由于超越了前此的种种叙事,中国当代艺术成为全球艺术流通的一部分,而这不仅仅是西方艺术影响的结果。其次,我们应当能觉察出其在未完成的现代主义工程形态下的暂时错位。中国大地上现代性与后现代性的同时发生可以被视为文化领域中全球化进程中的某种变体。中国未完成的现代主义工程是意识形态,其凝固状态近于专制独裁,或至少是对某些生活领域的集权控制。尽管算是意外发生于不同的社会基础之上,但其仍可被视为前此政治叙事的延续。这使得当下意识形态成为一种参与主导的全球化过程的自成一格的当地文化构造。按照 Arjun Appadurai 的说法,全球化不是全部都成为某种特定文化范式(例如,美国化)或文化中立状态,而是某种地方化进程(Appadurai 2005:17)。

¹应谨记的是,儒家在帝制时代一直有久远的体制化历史。以科举为例,应考者应该必修四书(《论语》、《孟子》、《大学》、《中庸》),由宋代理学家朱熹[1130-1200]编纂)。也就是说,成为中国行政政体的一分子,必然要熟读儒家经典。

与此相关联,地方性最终不是被抹杀而成为影响全球化进程的某种成分。在此种情况下,现代主义工程的参与决定了全球化的中国文化织体的性质。为更清晰地说明这点,必须指出,如此描述现代性成分是因为其历史而非其实际地位。通过成为后现代文化织体一个不可分割的部分,其较早的身份逐渐脱离了现代主义实质。就此,其起到影响全球化进程的地方性贡献的作用。然而,上述未完成的现代主义与后现代主义事业的冲突可以通过前者的密集在场(相较于西方后现代性)作出解释,这就留下了其确实是未完成的印象。尽管如此,似乎因为作用于后现代全球化“秩序”内部,现代性成分又相当于某种想象。以下,我将择取一些表达全球化与此同时又特别关注地方性成分的当代艺术作品进行讨论,这会让我们得以评估该进程的中国特质。我的讨论一方面试图专注该进程的中国特色,另一方面也尝试评估其先进性。

二、意识形态铲平:王广义的政治波普

值得一提的一个例子是政治波普,因为它结合了现代主义工程与后现代艺术。尽管该现象成形于 1980 年代末,但之前就有艺术家创作过这种类型的艺术作品。政治波普艺术家包括诸如王广义(1957-),盛奇、任戩、李山等。王广义是最重要的一位。王广义不仅仅靠他的作品确定了政治波普的方向。他 1988 年在现代艺术研讨会上发表了自己的艺术宣言:他既批判马克思主义艺术也批评同时代的先锋艺术,他认为后者就是乌托邦。王广义舍弃艺术的人道主义风貌,宣称艺术活动就是为了追名逐利(高名瀚 2011:256)。艺术免除了对人道主义或形而上学价值的宣传,转而为了获取进入消费领域的利益,这表明 1980 年代末出现了某种强大的价值重估。这不仅在于使艺术脱离了意义建构,而且赋予其某种游戏地位,使之更属于后现代理念。王广义最有代表性同时也最广为人知的是他的系列油画作品《大批判》(1990-2007)。《大批判》这个名字暗指的是中国文化大革命期间对对抗社会主义行为的批判。该作品反讽地处理了该阶段的社会主义宣传理念,如《大批判—可口可乐》(1991)中的工人形象是某种典型的中国以及苏联风格的宣传画形象。这幅作品引入的“波普”成分是右下角的可口可乐商标——流行文化的泛文化饮料标示。该系列的另一作品是《香奈儿 5 号》(1993)。该作品中,与香水广告商标同时出现的是四位排成两队敬礼的人,他们手中拿着的香水瓶子,就像当时在红卫兵中流行的具有圣经地位的写满毛泽东语录的红宝书。不难猜测,其意图在于表达这两者——商业广告和政治宣传,都操纵着人的生活。但是,让人觉得这些作品有意思的是其组合了商业广告和政治宣传的理念,即商业和政治策略。除了意识形态与消费类性地并置之外,也值得将这些作品视作两种秩序的对抗,其中,赢家是后现代商业流行文化,其征服了大意识形态叙事并将之转换成类似于达到促销目的的广告策略游戏。商业化这一事实,可以为王广义作品超越艺术功能的另一方面来佐证,即其作品在艺术市场上卖得高价,这不仅从艺术作品创造上,同时也从其在艺术世界的操作上,实现了王广义当初的宣言。从整体上来看,《大批判》这个系列作品,其商品化恰匹配于艺术家的意图。这显示了艺术作品的—个新地位,结果就是,其重心从艺术性转移到了商业性。与此同时,《大批判》是全球流通中艺术运作的一个例子。王广义的作品不仅结合了如社会现实主义苏联艺术,同时也直接影射了波普艺术和美国艺术家安迪沃霍尔的理念。这可以被诸如《金宝汤》这样的作品证明,其照抄了沃霍尔最有名的作品。这说明王广义仍旧受到的是超越了精英—大众区分的艺术的影响。我们不应忽视王广义在全球艺术市场的强有力的地位,这只能证明他获得了全球商业流通的认可。《大批判》与地方性关联的是文化大革命前后的中国性政治宣传。在王广义的作品中,这些政治宣传完全摒除了推广革命价值的美学,而成为立足于符号相互作用的新美学的一部分。在这部系列作品中,符号似乎只在隐含意义的层面操作,基于此,作品机能得以在一个新的美学维度上实现。

三、符号解构:徐冰

徐冰(1955-)的艺术可被定性为传统与当代种种因素的复杂性关系。若从美学与艺术转化的棱镜来看的话,艺术家的自传也可分成几个历史时期。徐冰出生在一个知识分子家庭,文化大革命中下放到农村,1980 年代是参与“美学热”的活跃分子,后移民美国,然后归国——所有这些经历都塑造了徐冰非常个人化的艺术方式,而其艺术媒介就是汉字。徐冰自儿童时期就表现出对汉字的表达和沟通潜能感兴趣。与大多数用汉字做艺术的中国艺术家不同,徐冰创作主要使用印刷文字,而非书法。尽管如此,他的艺术作品如果从时间角度来看的话,还是

¹例如,其《金宝汤》(Campbell Soup 1990)卖出了二十多万美元(对比 Ravenel 艺术网页上的价格比较)。

相当多样的。《新英文书法》(1994)这个作品脱胎于艺术家对英文的兴趣。¹该作品结合了装置与互动艺术。在展览空间里,徐冰设置了一个教室,其中,参观者可用特定的课本学习新书法的书写。他们会体验像中国小学生做填字模版般的训练。尽管这些要书写的字跟汉字很相像,但是它们却是一群罗马字母组合的英文句子。书法在中国被认为是最重要的艺术形式。当代艺术家邱志杰甚至说书法是中国艺术的核,其它艺术样式,比如音乐或绘画乃不过为其变体(Sans 2009: 57)。书法的训练可以被概括为情感层面的传递,即作品创造的时刻亦是艺术家内在情感状态的纪录。藉由自由的线条笔法,书法的媒介倾向于情感表达,书法作品是在书写与文字语意层面的表现内容相结合时达致完善的。该和谐在《新英文书法》中被打破了,其中汉字的编排方式被专门用在英文书写中。不是语言变化使其不同。例如,书法感在使用口语语言时还是存留的。但是徐冰的作品采用的是在英文抽象的表音系统中运用中文图式表意书写,其同时扭曲了原本汉字的形象性。留给中国书法的就只剩下某种装饰作用,而非艺术表达媒介。这种操作结果是对一种传统艺术形式的解构,体现在《新英文书法》里就成了作用于“全球化”构造的一个成分。另一个用书写的例子是《地书》(2003-),这是一个连续性的互动项目。它主要是由一种可置入任何语音的网上“交谈类型”的交流软件组成的,其被转化成某种由英语句法规定的图像符号。符号图像被刻意设计成至少有可能渗透某种具体文化语境的方式,经由此,两个来自不同文明没有共同语言的软件运用者都会毫不费力地在他们的电脑屏幕上读这些符号语言。该作品可被解释为一种建立文化间沟通的企图。然而,同样具有合理性的解释是,徐冰的作品是关于泛文化交流,其超越地方文化互动交流之上。新的软件生产的目标语言似乎证明这一点,因为在图像再现的层面其消泯了地方文化的参与。²另外,文本交流并不涉及语音层面。符号的图像特征成功地剔除了所有语音成分,因此,句法可被视为是仅有的地方性残存。徐冰作品实施的是语言全球化。类似于同样类型的其它过程,新语言并非源自某种线性转化方式,而是脱胎于消除族类语言交流的某种泛系统。地方性成分,尽管在全球对话的出现中不可或缺,却变成其材料,同时丢失了其身份。《地书》不仅关涉语言中内在的身份,而且作为一个互动性作品,其中沟通者们是不可分离的。语言常代表文化独特性,而该独特性是由参与某种特定语音社群来表征的。然而,在泛文化层面,尽管输入某种既定语言,但泛文化层面的表达不可被标示为确认某种与地方文化关联的语音行为。全球对话随之生发的民族语言表达,必然被卷入非共同建构违背(超越)一般语言间交流的话语。信息,尽管从发出者的角度来说是地方性的,但通过参与译到泛文化文本,消解了自身的原身份,这不可避免导致“后地方性”(post-local)交流。

四、作为产物的艺术创造过程: Madein 与艾未未

当我们看王度(1956-)《国际快餐》(International Kebab)(2008)这部作品的时候,无疑会认为该作品的灵感与主题都来自全球化的影响。这部作品是一个巨大的装置艺术,一个垂直的类似烤肉串杆的杆子上串满了各式各样的图片。对串杆进行平行切割会产生图片碎片。图片上的内容混合在一起,新组合的随意性并不为被切掉的碎片和被反讽性地订在 kebab 架子上的图片提供任何意义创造的答案。全球化判断直接生于展厅里的作品中。但是,全球化对艺术的影响力,并不必然只体现在最后的成品,即艺术作品或艺术现象中。很多情况下,艺术家创作作品并不选择全球化问题;而呈现在观者面前的作品也不是地方化的,但地方化却体现在作品成形的创造过程中。以这种方式创造艺术的例子就是徐震(1977-)创建的艺术群体公司—MadeIn。“MadeIn 这个名字是一个最明显的提示,就是 Made in China 中国制造的产品上的标示。这就表明其活动过程与批量生产而非艺术创造相关,尤其与个体单独艺术创造无关。但是,徐震的团体在艺术界很活跃,同时也是制造公司的结构,其中一个艺术家不仅是设计者,同时也是网页管理者。正如作为 MadeIn 公司创建者的徐震所表明的那样,公司结构内部的合作等等是靠个体创造更多样性的产出前景以及通过群体工作带来的发展可能性来激励的”。(Sans 2010: 110-111)在与 Jerome Sans 的采访中,徐震解释到用团体公司的名称取代他自己的名字,在艺术活动中不是特别普遍。他坚持认为,艺术家在这种情况下并不认为有丢掉自己个体性的危险,恰恰相反,群体牌子提供了更多自由,包括做一些个人本身并不喜欢的东西的机会。这样,徐震个体身份在 MadeIn 中就融合了,因此,群体产品就不能直接归属他个人(Sans 2010: 111)。在这种情况下,创造过程并不在于完成某个个体项目,即不能从个体艺术家的信息或表达的意义上来看待作品。由于个体匿名而运用集体名称,艺术过程就更多导向发展出某种好卖的艺术品牌,其内部组织与形象方面强烈显示 MadeIn 与商业公司的汇合点。从这个角度看, MadeIn

¹徐冰的另一作品《ABC》用的是英文的语音层面。

尽管处理的是艺术,但却从其特有的艺术领域转移到商业领域。个人主体艺术创造消融在公司结构中,至少部分上承载了公司工作策略,这必然导致创造过程以及艺术家作为一类通常不懂日常事务的非个体的传统认识的解体。从更大的视野看,在公司基础上建构艺术意味着接受艺术思想之外的市场规则。“尽管如此,群体创作也不能绝对意味着就完全成了一个商业团体。正如徐震所说,建立 MadeIn 是某种结合艺术与商业活动的企业谋划,但并非就摒弃了艺术。”(Sans 2010: 110)。就创造过程来说,当代中国艺术舞台一个有意思的现象就是艾未未(1957-)的《葵花籽》装置(2010)。该作品由十亿个真实大小手工做的瓷葵花籽构成,是艾未未在历史著名瓷都江西景德镇雇人做的。该作品探讨过量葵花籽³与事实上每一个都乃手工制作之间的张力关系。这么多数量的瓜子有批量生产的意味,而它们每一个又都是手工制作这一事实相反会让人意识到与个体创造的关联。在这方面,《葵花籽》这个作品展示,我们经验中的客体呈现的是一种数量上的轰炸感,与此同时消泯了个体葵花籽的独特性。在此意义上,我们体验的是极度个体贡献,这必然暗指中国的批量生产。但是,该装置艺术最重要的关注点在于创造过程而非终极产品。该作品一个重要的方面是其生产方式。生产这些瓷葵花籽涉及 1600 多位手艺人两年半的巨大劳动(Jervis 2014)。这明显指涉全球经济,其中,中国是作为最具成本竞争力的制造商而参与进来的。因为将注意力集中在生产过程上,该装置突出了建构全球经济的廉价工人的问题。景德镇作为“地方性”,被卷入“批量”生产,它以这种方式加入全球经济也就失去了自身作为传统瓷都的地位。

五、别样现实: 曹斐

曹斐(1978-)的艺术活动最多关注的是虚拟现实与第二人生(second life)的问题。她的作品通常是互动项目或视频。尽管艺术家主要关注别样的想像性或虚构的网络空间的现实,但其作品特色仍是受到当代中国语境中的现实世界的激发。正如曹斐自己在 Jerome Sans 的访问中所证实的那样,虚拟世界的构造很强烈也是蓄意渗透着中国语境的。这可体现在下面要讨论的《角色》(Cosplayers)(2004)和《人民城寨》(RMB City)(2008-2010)这两个作品中。曹斐在《角色》中专注于探讨当代年轻人的逃避主义问题,这一点可用现实感丧失来表述。这个视频作品实际上是一个记录片,其主人公是广州的一群年轻人,他们穿着虚构的青年流行文化英雄的服饰——比如蜘蛛人,热门产品星球大战中的人物,或者是动漫或电脑游戏中类似的人物造型。曹斐的变装游戏者不诉诸于某些特定流行文化偶像,而是随意结合改造他们。在原作基础上对人物身份进行的无限制创造就会使之脱离个体具体的现实环境,而进入无所不在的全球虚构,这就摒除了(或者至少在个人虚构人物的时刻)扞膈了地方性。这一点不仅体现在变装上,而且也通过将之镶嵌于广州的环境中展现出来。同样关键的是,艺术家没有将这些人物放在这个有几千万人口的大城市的时尚富人区,而选择了贫穷的郊区或残败的混凝土建筑。由此,就获得了某种流行文化的艳俗强度与真实世界的残简灰色之间的美学对比。一方面,年轻人在这种对比背景下很好地展现了自己,但他们给我们最深刻的印象的还是他们包裹在自己创造里的一种孤独感。背景额外的僻陋增强了穿着化妆服饰人物的现实感丧失。在与翁笑雨的访问中,曹斐说变装游戏者不仅是变换服装,他们希望通过替置他们的身份同时认同于他们所扮人物的身份使自身暂时脱离他们的日常生活(Wang 2013)。身份转换将人物置入某种想像的但与此同时亦附属于广州的现实世界。

如果我们参照《角色》来看中国文化全球化,我们可以看到地方身份进入流行文化,与现实地方性形成鲜明对比,这种转化不仅在美学层面进行,而且主要通过与地方身份的割裂而假定另一身份来完成的。蜘蛛人或想像的动漫人物构成了某种与日常生活的平行。这种平行,在曹斐的作品中,主要的作用就是一种从现实中挣脱出来,解放个体想象力而建构某种新身份的形式。新身份的全球化特征,最重要地是以那些脱离其文化地方性或一般来说生活地方性的成分为基础而自由建构出来的个性展现出来。结果,新身份不是几种地方性的化合物,而是超越了它们,在文化的意义上,全面渗透于其全球化特征中。因此,《角色》中逃离地方性可以被视作升腾入全球化文化空间,这使得超越平凡叙事的身份组合不仅可以发生在广州而且可以生成于任何文化中。《人民城寨》(RMB City)这个作品跟《角色》有很大不同。这个互动项目作于 2008-2010 年之间,整个工程是要创造一个处于虚构现实的城市。正如作品的英文题目所清晰显示的那样,尽管“人民币城寨”的本身存在是虚拟的,但该作品是对中国现实的一个平行参照。⁴但是,其目的不是模仿中国的社会—政治现实,而是创造一种另外的建构目标,即

³这些葵花籽占据了英国泰特现代美术馆 Turbine 大厅整个地面。
⁴英文题目 RMB 代表中华人民共和国货币人民币的缩写。

作一个“残酷”现实的变体。比如，“人民城寨”的法律规定你可以拥有自己的土地，但是中华人民共和国的土地则是国有制。《人民城寨》还有一些方面，尤其是建筑，刻意建造成“中国风”来强调对中国城市的必然参照。这样，城市的居住者，也就是项目的参与者不会在虚拟空间里感觉疏离。以此为目的，建筑元素反映了真正的中国城市。它不仅实现的是典型中国城市建筑，而且是一些标志性建筑，如上海东方明珠电视塔，北京几何形的央视中心，或天安门城门。根据曹斐的意图，这些典型为人熟知的中国建筑标志被放到第二人生是为了给网络空间的Avatar居民创造熟悉的环境。但是，必须说的是，这些元素在转置入虚拟空间后，尽管试图提供地方性，但却进入某种非自然布局（例如，不同城市的建筑同处于一个地区），如此安排，这些建筑就丧失了“地方性”。可以说，它们是被从其固有出处剥离的地方性标志。在符号的层面，我们会有某种熟悉性印象，但是，除了符号之外，我们无法找到这种熟悉性。结果是，这些建筑不是被代替了（例如，用地图描绘现实），而是处于地理之外的位置。因此，熟悉性的认识仅发生在符号层面，继续它的就是这些传统和当代中国建筑的符号元素。“人民城寨”的建设有意做了这种实体转换，如此，就进入了全球化空间，而仅仅涂上了历史符号的色彩。如果根据Appadurai地方性参与到全球化动态中的观念（2005：18）来分析该现象，我们可以说，建筑元素混入虚拟现实，实际上是将其置入任何地方，即“非地方性”。如果我们将建筑视为中国性提喻，曹斐的作品，尽管有意介入中国元素，但是只在符号的层面上证明其长存。同时，该效果被这样一个事实强化的，即天安门城门或上海东方电视塔，它们起的是象征中国的“明信片”的作用。这就带来了这样的问题，即是否我们可以将这些标志性建筑符号等同于流行文化偶像？这两部作品都关注在另一空间——即想象或平行世界里，找寻身份的问题。二者实现作品意图的方式在全球化进程织体中处理得很好。尽管其意图并非传达社会或政治信息，但它们可以作为在审美感知领域实现自由思想的例子。尤其在《人民城寨》这个作品中，作品的参与者共同创造了某种受制于任何上层权威的网络“飞地”。这个立足于中国的变体空间同时可用来观照自由社会与福田所谓专制主义社会某种张力关系的真实状态。¹

六、批判艺术：王庆松

目前为止讨论的所有例子都意在说明，全球化及其相应的价值转换很突出地体现在当代中国艺术中。如果不补充一个批判性立场，这个全球化景观就不够完善，或者说至少不能说完全评估中国社会的全球化。这个方面，最有意思的作品当属王庆松（1966—）在进入1990年代到2000年代的一些摄影作品。王庆松可以被认为是那类艺术性记录中国文化转化过程的艺术家的。摄影是其主要艺术媒介。这些摄影作品就内容来说是生动的，对现实的表达从美学上来说是艳俗主义的，其意图乃是要增强观众的印象以唤起其批判意识。这可以《求佛》系列作品（1999）为例，在这些作品中，佛主手里变换拿着不同的物品，诸如手机、金子或纸币等等。该作品主要批判中国当代佛寺的消费主义生活方式。另外很有意思的是，像可口可乐、电子设备或万宝路香烟这样的物品强烈突出了消费主义生活方式中西方物品的存在，而消费主义生活方式给人的印象总是负面的。一个更有意思的例子是《能与你合作吗？》。该摄影作品暗仿了唐代画家阎立本（600-673）的《步辇图》。《步辇图》展现的是公元641年吐蕃使臣访唐求与文成公主联姻之年的历史场景。在这幅作品中，唐太宗的形象充满了光辉，他的周围环绕着宫女，而吐蕃使臣也表现得礼貌周到。《能与你合作吗？》将这一场景置入当代时间。步辇中的太宗被一个穿着T恤衫的白人所替代，他坐在人力车中，而车夫是一个衣衫褴褛的中国人。同时围绕他的是一群穿着俗气廉价明艳的夏天服饰的中国女人。这种装扮容易会让人联想到对初级社会异国风情女性的典型西方观看方式。这些女人用很大的扇子给白人男子扇扇子，扇子上有麦当劳的标志。而吐蕃使臣则被三个随便穿着的中国男人所替代。其中两个体型很小，第三个手里拿着中国国旗。王庆松的作品完全摒弃了原作品历史图景中的尊严，而将之置入某种艳俗领域里，更加显示了中国的臣服。《能与你合作吗？》明显指涉中国对西方流行文化的迷信与崇拜。它证明了全球化进程带来的消费主义强大的影响。艺术家借用唐代作品不是偶然的，唐代是中国文化发展的极盛期。这个作品显示了中国当代社会不仅要与传统决裂，而且同时也是一种巨大的美学妥协。这一转化可被理解为身份的迷失。《能与你合作吗？》所传达的简单直接的批评信息正强化了这种迷失。

¹福田前引 69 页。

结论

通过以上当代中国艺术案例，我们可以说，中国社会被两个进程重新整合：全球化以及与之相伴的文化后现代。或许，这两个进程还没渗透到让我们有权说它们已经完全控制的程度。然而，我们有理由将以上讨论的艺术作品之间的关系，描述为地方性在全球化以及现代性在后现代中的相互扩散互动交流。卢晓鹏关于未完成的现代主义工程的解析可以说是合理的。然而，我们不能忽视在后现代工程确定方向内现代性的功能性解析。现代性的参与更可以被标示为后现代解构性构造的修正成分，而非对抗后现代性的绝对对立成分。这个问题徐冰的作品做了最好的说明，其中传统艺术核心，书法，无论在《新英文书法》还是在文化工程的层面都去个人化的《地书》中都似乎不再保存其根本身份。在这些作品中，书法，在某种程度上是作为主题来组织作品的，但是其代价是对本身的解构。因此，传统的参与似乎就注定要丧失其原初要素，在新的格局中设定其新功能。我们同样可以此总结地方性的命运——地方性只是表面看来被赋予具体的位置。《人民城寨》这个作品清楚地表明，现时地方性不可能超越全球性而存在。以上这些倾向也表明在艺术创造策略的层面。这种创造策略立足于某种类似于商业和公司策略的直觉。在这种情况下，我们不能把当代艺术单作为展览厅中的艺术作品来谈，而且也应该将其视为某种建立在并非必然个人化严格艺术意图意义上的产品来看待。最后，“新旧”之间的张力关系也彰显在我们的想象中，这使得我们在配置任何成分上都具备最大的创造潜能。然而，也恰是在这里，就像在《角色》中一样，“残酷”个体身份在被处理且想象为某种流行文化内容中瓦解了自身。以上艺术以及相应美学上的质的变化，可以被描述为对“和”的干扰。和，这个传统的超越时间的统一术语（对中国美学来说亦是如此）似乎被文化对话中出现的新“秩序”所打乱。然而，我们必须记住，中国“和”的概念本质上包含对立成分，而规避统一的同一成分。因此，对当代状况的重新思考，就很值得不是从解构的角度来看，而是将之视为对大杂合/和的中国秩序的挑战——而大杂合/和的中国秩序对进程性动态并不陌生……

参考书目

- APPADURAI Arjun (2005), *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- WANG Junyi (dir.) (2013), *Cao Fei*, Kadist Art Foundation, 2013.
- FUKUYAMA Francis (1992), *The End of History and the Last Man*, New York: Free Press; Toronto: Maxwell Macmillan Canada.
- GAO Minglu (2011), *Total Avant-Garde in Twentieth-Century Chinese Art*, Cambridge: The MIT Press.
- HOLMES Leslie (1997), *Post-Communism. An Introduction*, Durham: Duke University Press.
- JERVIS John (2011), *Sunflower Seeds. Ai Weiwei*, [online], <http://artasianacific.com/Magazine/72/SunflowerSeedsAiWeiwei> [viewed: 07.12.2014].
- LI Zehou, J. Clauvel (2006), *Four Essays on Aesthetics*, Lexington: Lexington Books.
- LIU Kang (2000), 'Popular Culture and the Culture of the Masses in Contemporary China', in *Postmodernism & China*, A. Dirlik, X. Zhang (eds.), Durham and London: Duke University Press, pp. 123-144.
- LU Sheldon Xiaopeng (2000), 'Global POSTmodernIZATION: the Intellectual, the Artist, and China's Condition', in *Postmodernism & China*, A. Dirlik, X. Zhang (eds.), Durham and London: Duke University Press, pp. 145-174.
- MILLER James (2006), *Chinese Religions in Contemporary Societies*, Santa Barbara "ABC-CLIO.
- RAVENEL International Art Group, [online] <http://www.ravenelart.com/artwork.php?id=1444&lan=en> [viewed: 29.11.2014].
- SANS Jérôme (2009), *China Talks. Interviews with 32 Contemporary Artists by Jérôme Sans*, Hong Kong: Timezone 8.

SANS Jérôme (2010), 'Interview: MadeIn Adventures across Boundaries', in *Breaking Forecast. 8 Key Figures of China's New Generation Artists*, Hong Kong: Timezone 8, pp. 107-111.

WANG Ning, 'The Mapping of Chinese Postmodernity', in *Postmodernism & China*, A. Dirlik, X. Zhang (eds.), Durham and London: Duke University Press, pp. 21-40.

文章中所讨论的艺术作品

Ai Weiwei, *Sunflower Seeds* 葵花籽 (2010).

Cao Fei, *Cosplayers* (2004), *RMB City* 人民城寨 zhai (2008-2010).

Wang Du, *International Kebab* (*Guoji Kuaican*, 國際快餐, 2008).

Wang Guangyi 王廣義, *Campbell Soup* (1990), *Great Criticism* (*Da Pipan* 大批判, 1990-2007), *Coca Cola* (*Kekoukele*, 可口可樂, 1991), *Chanel No. 5* (1993).

Wang Qingsong 王慶松, *Requesting Buddha* (1999), *Can I Cooperate with You?* (2000).

Xu Bing 徐冰, *Introduction to Square Word Calligraphy* (*Xin Yingwen Shufa*, 新英文書法, 1994), *Book from the Ground* (*Dishu* 地書, 2003).

Yan Liben 閻立本, *Imperial Sedan* (*Bunian Tu*, 步輦圖, ok. 640).