



半圆穹顶 油画 拉蒙·特里亚斯·托雷斯(塞浦路斯)

从“文人美学”到“人文美学”——记第二届北京双年展的隐藏性与延伸性主题

From "Literati Aesthetics" to "Humane Aesthetics"

◎高千惠 Gao Qianhui

-the Hidden and Extensive Subject of the Second Bei Jing International Art Biennale

1. 溢出画框之外的景观

2005年11月的北京国际美术双年展，以绘画和雕塑为主要媒材，在论述广征有关艺术对自然和人文的关怀，坚持展览风格不紧随当代欧美或泛亚的“当代艺术”双年展之后。其“回顾性”，也预指了其“前瞻性”的方向。整个活动，给予我的思索是：在艺术对自然和人文的关怀中，“文人美学”和“人文美学”之差别。

作为一个随年代前进的“双年展”，北京国际美术双年展如何面对不可避免的“当代性”或“现代性”？如果艺术形式或媒材只是视觉表现的语言，北京国际美术双年展显然选择以技法仍有准绳的“美术”(fine arts)，作为艺术上较易沟通的“普通话”。在内容上，此展重视社会人文的大我关怀；在形式上，则重视艺术风格的承传；在思维上，则强调了艺术在社会和美学上的平衡问题。与其作为一个国际性双年展，它更像一个大规模的国家美展，而且平稳地提出一个评看取向：“文人美学”。

然而，对此届北京双年展的观看，不能仅于现场作品，而是要把场景拉到整个活动的参与经验，以及从北京到合肥、到黄山、到屯溪这条曾是古代中国文人南北往来的京道。这条道路的人文与自然，鲜活地呈现了“现代性”对地域所造成的正负影响，也直接陈列了与生活有关的“人文美学”。“人文美学”与“文人美学”并不尽相同，“人文美学”应是此届双年展的隐藏性主题：现代化中国的自然与人文景观。然而，人文是无法被框限的，因此，要看“人文美学”，只能在展外的生活文化中体会。

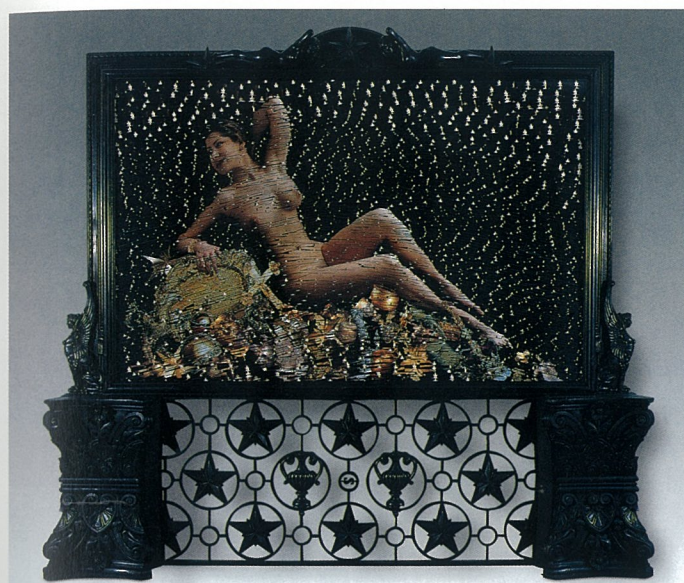
“安徽之行”双年展会外活动，是在外交、艺术机制和观光活动的串连下，一时间群聚了三百多位国际来访者，而多数人都想以亲身的游历，来认识这名闻于世的文人山水之乡，以及现代化对它的冲击。另外，对习惯于欧美艺术进行语汇的人而言，也必需在这行旅中重

新开放思考，认识这么多来自西亚、中东、南欧、南亚、澳州的当代创作者的思维模式。相对于目前的欧美与亚太地区之当代双年展，全套的北京双年展呈现着“既保守又边缘”，或是“既传统又非主流”的双重意味。从“安徽之行”归去，在来往的电子信函中，几乎很多人都同意：这是一次非常特别而有趣艺术行旅。

如果游记可以代替论述，这贴近真实现场的经验，可以变成一个长长的卷轴，从民俗的清明上河图，行旅到烟云之间人潮若蚁行的秋山，再从笔墨制坊的传统里，看到文物资产在现代社会如何成为旅人的恋物，还有夜半铃声到客房的乡土传奇。这些属于中国的过去和现代的景观，在场外大大地响应了双年展中一室的主题，有关从安格尔到沃荷的“现代性”问题。倘若要从研讨会提供的主题方向，衔连到双年展的作品，再到行旅的回顾，个人能固守的，仍然是“山水、风景、景观、生态”创作类型的演变。这议题，也将关乎当代艺术家面对自然和社会、想象和现实的生活态度。

“山水、风景、景观、生态”创作类型的演变，与近二百年的“现代化”息息相关。18世纪中期的安格尔和19世纪中期之后的沃荷，面对的“现代性”社会人文景观已是过去式，自然景观的欣赏也走向生态景观的维护。但经历一百多年来不同阶段的“现代性”冲击，人们对于生活文化的概念，其实已不是艺术情境上的留守。生态的“现代性”不在于艺术画面，生态的“现代性”是从现实里升起的问题和惊叹号：一种质疑和错愕的天人或物我观看。

在北京国际美术双年展会场，可以看到对“山水”和“风景”的文人作品已渗入许多现代艺术语汇，而在会场之外，看到的则是“景观”和“生态”的人文和自然对话。有关“山水”和“风景”的讨论，1998年北京中国美术馆便曾举办过一次展览和研讨会。事隔七年，中国京沪和沿海城市变化之大，已难在现实里看到传统的“山水”或“风



珠光宝气 MDF板上明信片 大卫·马克(英国)

景”。“景观”和“生态”的问题正崛起，而这也正是“现代化”过程中迟早要面对的全体人类问题。沿续“山水”和“风景”的讨论，个人想提出的是一个正被逐渐关怀的创作类型，它同样源自人文对自然的关怀，但已不再限于画布之内了。

自20世纪后期开始，当代艺坛逐渐重视一支以实践行动参与自然社会生态维护的“艺术工作者”，他们涉入人类社会学、自然生态学等领域，对人类生活与生态提出关怀行动。这支称为生态艺术(Ecological Art)的新艺术类型，涉及了从理念、方案、企划、统合、实践上的种种发生过程，同时也需要对环境系统具专业上的认知。另外，其审美准则，乃关乎空间与时间之期待，是在天地之眼下定化桃花源，具有落虚成实的实践愿景。这些需要凝结个体与群体的过程条件，使这支艺术也交涉出自然、美学、社会、文化、系统等等丰富的人文探讨空间。这些，都已溢出传统文人的生活概念。

生态(Ecology)一词源自希腊“oikos”，为房子(house)之意。在象征上，它代表“家”的概念。当代生态艺术家的形成背景与近代现代化生活的冲击有关，因为现代化生活模式改变了人们生活的习性，而其加速演进的现象，也使人们意识到居住环境的潜在危机。从小地方的“家”，到地球村的“家”，生态艺术兼具地域性和全球观。然而，它也不是短期内便被认可为艺术类型之一，同样地，当代艺术家也不容易在一时之内，便自诩为生态艺术家。细观生态艺术相近一百五十多年的酝酿形成，其艺术性、社会性、专业性、公共性之交织，有其不同年代时空的强调和协调。换言之，现代人面对自然，除了客观观望之外，天人面面相觑之外，还开始有了新要求：要有土地伦理的意识。

2. 从山水到生态的艺术态度

生态艺术的东方美学观，可以在华人传统文人山水画的精神里找到天人观照的态度。“人化的自然”包括了客观与主观地面对自然之态度。山水画是文人面对自然的精神观照，长期以来，因不受社会现实影响，使自然美与艺术美之间，达到以自然意识为意识的纯化境界。它讲究的是意境理论形态，认为理想世界可以在艺术中实现，而这个实现与现实的实现不同，现实的实现不同会产生历史感，意境的实现则没有时间性的局限。文人山水画一脉相承，它营造出一个超越时间的理想自然国度，“自然”存在远远大过“人”的存在，天人之间有了敬天情怀。今日生态艺术与昔日山水风景画的不同，除了对景观定义、尺度、观念上有扩张性的不同，另一点便是在自然美、艺术美之外，加



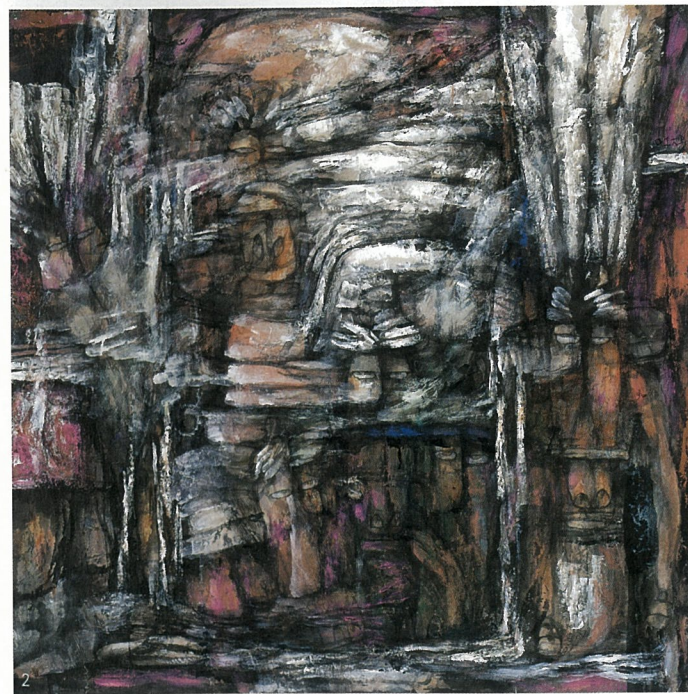
哈能霍克 丙烯 科妮莉亚·施莱米(德国)

入了人类社会学，认为人类社会正负面的文明或文化进展，已对自然造成异化的影响。从自然是生态的客体，乃至自然是人类无机的主体，都可以在传统文人山水画中，寻求到精神上的源头。

西方艺术一直到十七、八世纪，才开始重视风景画。在西方，风景画的兴起与演变，是随着社会关系和人们心理之变而改变。生态艺术之西方美学观，可以追溯到18世纪末的康德(Immanuel Kant)美学主张。康德重视自然远胜人为艺术，强调无目的性的审美经验，但又系统地将审美逻辑形式分为性质、数量、关系与样相。另外，康德学说也重视美与道德经验，崇尚壮美。这些美学观点在后世初延伸使用，甚至成为生态艺术的“经典论述”之一。

当代研究《生态美学》(Environmental Aesthetics)的卡森(Allen Carlson)便视康德的个人与实践演练为生态美学的传统根源。在艺术上，这美学经验从“风景欣赏”(Landscape Appreciation)出发，以天人观照的关系为美感基础，无涉其它有目的性的艺术功能。然而，今日的“风景”定义和尺度不同，“天人关系”的宗教、哲学和科学立场也不一如往昔。生态艺术的美学与反美学，有了新的沿革发展，不再是康德时代所能想象的新景观。康德的美学观对生态艺术而言，是一个美学的根本立场，而冲击这个立场，使它前进的是“现代化”改变旧传统自然景观的趋势。

生态艺术亦具有格物致知的精神。生态艺术家是自然生活的记录者，当“态度即是一种形式”的艺术论点盛行后再回溯，生态艺术家可以广义地推到文艺复兴时代，有关达芬奇融合科学研究、美学探讨的生活态度。另外，在没有摄影机的十五、十六世纪，航海家或旅行者，也多以图绘记录所见的异地风物，他们无意却又实实在在地，继承了生态描绘者的角色。这些以写实或真实记录态度图绘自然界景象者，扮演了当代生态艺术家的科学性先驱。例如，达尔文(Charles Darwin, 1809-1882)结合文学、艺术、纪实、旅行，以及自然生态、生物学与



人类社会学等知识，启动了人类社会的知识革命和人文争议。其开发性行动，亦合于当代生态艺术家的理想状态。他喜欢搜集植物、昆虫标本，拥有专业知识或技能，透过旅行的经验，考察不同据点生态，采集地方标本或信息，进行整理记录，产生比较与质疑，提出重大发现与论点。

当今，人类学对艺术与文化领域的重要，还可以透过当代人类社会学，利瓦伊史陀(Claude Levi-Strauss)对文化的信念而得之。利瓦伊史陀以为：“文化，是人做为社会的一员而获得的知识、信念、艺术、道德、习俗，以及所有别的能力和习惯。”面对多元文化思潮，异域生态和地域生态的认知与对话，成为一种人文采集内容，如果观察、记录、比较、系统等过程成为艺术行动的一部份，达尔文的航行与发现，无疑是重要的里程碑，而在后殖民文化研究领域，更是开启了议论之



1. 裸体 油画 萨洛梅(德国)
2. 图腾2号 中国画 施大畏(中国)
3. 聪明的处女们 综合材料 安塞尔姆·基弗(德国)
4. 中国园林系列之一 油画 赵开坤(中国)

窗。

生态艺术关乎面对生活的态度。19世纪中期，田园散文家与生态观察家的浪漫理想者梭罗(Henry David Thoreau, 1817-1862)，以行动实践他的生活信仰，他在1841年至1843年间，在靠近华尔腾湖的埃默森土地上盖了一间小屋，独居于斯地两年两个月。而后，梭罗编整补记《华尔腾》一书，一般亦称为《湖滨散记》，详细地记录了华尔腾湖的自然景观与节令变化，神秘的文学想象中，亦具有细慎的科学观察力，因此，他也被誉为地方生态学家。他的克己行动、观察力、文艺素养、独立思考能力，亦合于当代行动艺术家的典范，而其奉行态度，则又非短期行动者所能比拟。华尔腾湖独居的二年二个月，梭罗正如同一个行动性的艺术方案实践，而留下来的文字，也达到充满文艺修养与自然报告的双重成就。他的杂文家、诗人、自然主义者、社会改革者、哲学家等身份，使他也足以成为生态艺术家的精神前驱之一。

3. 因现代文明而生的生态艺术

生态艺术反现代高度文明发展，具有保存自然与怀旧的人文情愫。在近代西方艺术史上，艺术家介入生态研究者或保育者的角色已有一百多年，巴比松田园派画家，可以说是现代工业入侵自然前的最后一支怀旧的自然朝圣者。印象派画家对光的观察也是极具科学性的研究，而对工业噪音的反感，除了梭罗在1845年夏的“声音”书写里提到火车声的平地冒起外，晚后的印象派画家也多有火车站、现代建物凸现于自然景观的描绘。十九世纪，欧洲的印象派艺术家对现代化与自然生态的关系并无强烈的危机意识，作品多反映中产阶级对现代生活的接受。美国方面，可以列为生态艺术(Ecological Art)的艺术派系之源者，则可以十九世纪哈德逊河风景画派(Hudson River School)为思潮之肇起。这批以哈德逊河为描绘目标的艺术，受先期东北角超经验自然主义者影响，对所属的自然土地持有虔敬与探秘之心。超经验自然主义者则受东方文人精神影响，在性灵神秘感应上讲究直觉，使这批画家的风景画充满一股浪漫的神秘气息。

从十九世纪中期的工业革命开始，现代化对大自然的冲击，一直是许多艺术家关怀的题材。哈德逊艺术家曾锁定了一个地域性的自然景观，并意识到野生环境已遭到曼哈顿城市兴起的压迫，整个生态正在改变中。哈德逊画派的发起者汤姆士·柯尔(Thomas Cole)，便是以生态维护为画派宗旨，画友们以广角视野与浪漫态度纪录了野生动植物在工业化过程中的变迁。但他们大多数的作品，同样也带着巴比松派的野逸与浪漫的神秘，诗意中透露出先知般的气息。在美国有别于欧陆艺术体系的地域性寻求，其现代性的传统，便是自诩建立在超经验文学与哈德逊画派里的土地自觉。在莫诺斯(Andrew Melrose)的《西行于星辰帝国之路》，以微光火车黑夜暗奔之描绘，便隐喻了人与天争的欲望。直到20世纪战后的抽象表现主义(Abstract Expressionism)或后表现主义(Post Expressionism)之相继出现，都延续了面对现代生活节奏之下，对自然的蓦然回首。

生态艺术一词的出现，在于1950年之后，这也是它为什么逐渐酝酿成“新”艺术类型之因。当代生态艺术与传统风景艺术，两者之间最大之别，社会意识的产生和社会行动力的实践。过去，绘画性作品仅能作为一种图象陈述，从1850年代到1960年代，一百多年间，现代化与都市化的生活扩张，自然生态已不再能靠描绘来保存。生态艺术的崛起之能形成一股气候，与拥有庞大人力与财力资源的政府政策推广有重大关系。

生态注重自然体系的维护和研发，而生态艺术家的介入，其实是被放在城乡美化、绿化的再造功能上，并不期待他们以批判的角度涉入，而是建设的角度。生态探索与前卫艺术的行动结合，在1960年代后期以运动的形式正式发生，其间最有名的是从极限雕塑蜕变而来的地景艺术。大型地景艺术在七十年代后期便逐渐退潮。面对庞大的企划野心与不确定的保存条件，以及最后可以用影像剪辑的快捷方式渴求，加上艺坛美术馆时代与市场年代的到来，地景艺术重返城乡，与社会运动结合，变成改造小区的环境艺术。而地景艺术家的英雄神话年代也逐渐消隐，后来的生态艺术家不再以巨大碑式的作品为主，反而比较像环境剖析或改造者。在表现上，也放弃作品形式的规划，而走策略性的

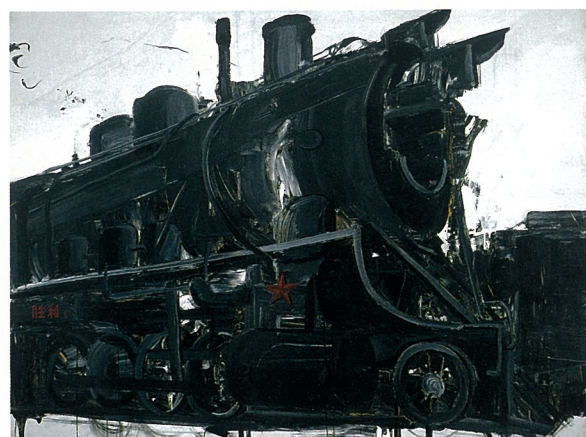


工程制作。

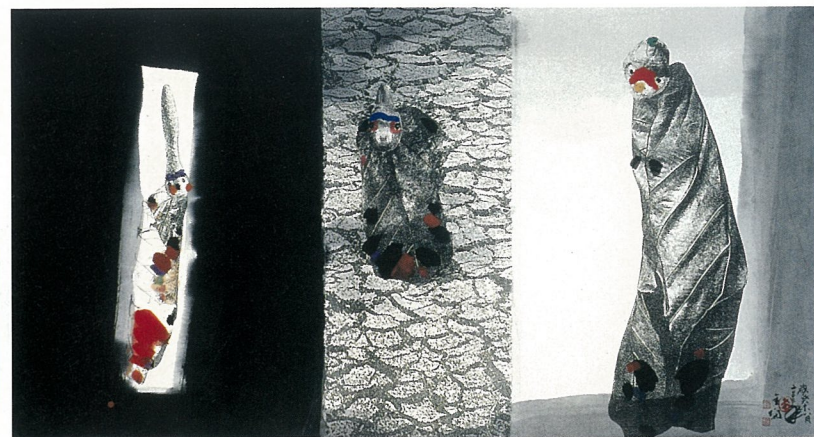
另一个对生态艺术具影响性的艺术观念是过程和系统艺术。系统理论认为从整体(例如生物里的人体)中个别剥离研究，不如从个别关系的连结找出物体的新主体。这个由小串大的生物研究观念，强调环节的相关性与经营系统，视系统是独立研究体，因为它能串连各组织的功能，使这个物体可以出现它的面貌与机能，活络起来。此概念被社会学延伸使用，认为透过生理、物理、科技、社会等规则，可以看出生态形成之因果。在系统论者的艺术延伸领域，它包括了系统生态的边界、注入、输出、过程、界定、内藏性、指针、讯息等探讨或铺陈。系统理论涉及观念性的基础与哲学，1960年中期至1970年前期兴起的过过程艺术(Process Art)，便介入了此系统方案形式。

在承前启后上，另一支重要的艺术思潮，拟态主义(Simulation)，也提供了当代生态艺术家的思想养份。拟态之意，本质上便有再现、误谬、对应等视觉上的仿制语义。在1970年代后期，法国布赫迪厄(Jean Baudrillard)等后现代思想家提出了一个观点：人们愈来愈无法分辨影像里的真实与现实里的真实了，如何诠释影像的再现意义将是当代文化的新议题。这支理论被应用在影像世界，以及原创意义的探讨，使“再现”与“诠释”成为后现代主义重要的释义工具，而对使用“挪用”(Appropriation)的创作者而言，布赫迪厄等人的论述，正是足以合理化艺术家们从大众生活、艺术史等影像中撷取材料的行为。拟态主义也曾从1957年至1972年的情境主义(Situationism)运动获得一些理念。1957年成立的国际情境主义以西欧社会分析为出发点，考察了资本主义生活变迁下公民生活里的消费态度和介入情境。拟态主义之根源在于打破中产阶级的生活迷思，它像平面绘画的超现实主义，倾向于造成一种来自现实的错愕或错置。

拟态主义在艺术形式上，极接近公共艺术与装置艺术的表现，便是“据点装置”(Site Specific)的发展。“据点装置”被归在1970年代兴起的装置艺术(Installation)之内，它旨在走出架上绘画，每件作品都试图与展现的特别地点进行融入的结合。它可能在室内，也可能在户外，艺术家将据点空间或生态视为作品的背景，进行装饰、介入或使用等



胜利号机车 油画 崔国泰(中国)



人 纸本水墨设色/中国画 袁金塔(中国台湾省)

行为。正如同所有的艺术发展都非平地而起,装置艺术(Installation)也将其根源追溯到1950年代后期至1960年代的普普艺术,例如卡布罗(Allen Kaprow)的据点即兴演出、欧登博格(Claes Oldenburg)的商铺装置、沃荷(Andy Warhol)的墙面装饰等,都具有拟态装置的特质。而装置性作品也分为二种,一是永久性的存在,此接近了公共艺术的定义;二是暂时性的存在,它被诠释成游牧性或旅人式的据点对话,在1990年代的国际多元主义交流风气中,获得极大的表现空间。

4. 属于全球性与地域性的土地认同

生态艺术基本上是从“地域性”活动出发,因此生态艺术家也常是“本土”(on earth)的信念者。他们的本土,往往从住处开始出发,从自身生活环境再扩展到公众生活环境,因此作品里也常透露出“全球化”效应。很明显的,生态艺术的理念背景显示,生态艺术家不再是传统的造型艺术家,也不再是激进的艺术,他们比较接近具有理想使命、浪漫行动,持研发态度的生活挑战者。综合上述其形成的影响性看,生态艺术拥有以下几种精神状态。一是具有Reclamation性质,能作生态上的再垦、再教化。二是具有Reawakening性质,能作精神上的再生、再觉、再醒。三是具有Recycling性质,能作材质上的再生、再制、再使用。四是具有Dramatizations性质,能作戏剧上的改写、改编。五是具有Rituals/Performances性质,能作仪式性的演出。这些“再”生、“再”制等意涵,已表明生态艺术家的后现代性格,其作品绝不是无中生有的原创,而是具有布赫迪厄所言的挪用特质,他们必需根据既有的状态,再赋以新义或新生的可能。

从1990年代至今,“当代生态艺术史”不仅一度占了艺坛先锋位置,并且成为总体艺术史的一部份,还与人类学、自然科学、经济学搭上关系。这些生态艺术家涉及的公共领域甚广,包括了劳工问题、污染问题、人口问题、能源问题、动物保护、森林保护、人权问题、小区参与、人际沟通等方面。而共同的态度,乃是建立在“地球是我们的家”,因此,它具有地域性,也具有全球观。

严格论之,真正的生态艺术工作者不像个体户的行动艺术家,也非小团队方案的装置家,他们的研究企划经常规模庞大,时间冗长,梦想要有真的理论支撑,可视为当代艺坛介于想象与实践之间,最具学识的一支工作者。比较庞大的生态艺术计划,往往需要专业者合作。例如,环境设计方案需艺术家、建筑师、设计家、工程师等共同合作。生态设计方案需具不同地区人类、动物、植物的居住与互动常识。社会再造方案需介入小区居民、生活、经济、文化等个人与群体之结构。生态再造方案需长期介入以便再造生态系统,重塑生态伦理。

例如,凡德(Peter Fend)于2000年在芝加哥大学史玛特艺廊作过“中国三峡水坝方案:夔江冒火”。他把这方案视为地球村生态要事,提出他与其它艺术家、建筑师、科学家、文化学者们的合作构想与替代

能源计划。对他而言,他关注的不是三峡的生态,而是长江与海洋之间的生态。以此为例,一个地域性的生态方案,可以衔接到全球化的角度。由于生态艺术的论述兼具国际化与地域性,它在21世纪初成为一支建设性或正面形象的艺术运动。生态艺术既属公共艺术类型的一支,它的专业知识不可能一夕养成。

生态艺术家以想象与美化的能力,与众多专业领域合作之外,在教育性方面,则涵盖了几个美学元素:空间(location)、时间(Time)、材质(Material)、异变(Change)等面向的引介。以空间为例,生态艺术可以用四个名词来细分其领域。生物区(Bioregions)是以生物、土壤等有机系统的地理区为对象。空间(space)则强调土地景观或具主题性的风土再现。地域(Locale)注重地方文化的过去和未来。至于地方(Place),生态艺术家将此义涵盖了一个地理特别区的物理、精神、历史、社会等综合概念。生态艺术家必需面对时间问题,因为他们不仅要有据点的不同时间观,连个人参与的时间过程,都具有阶段性的效用和意义。至于材质和异变则涉及到物理、化学、语言和哲学的再定义,在后现代论述已多有讨论。

5. 从文人艺术到人文视野的再思考

生态艺术方兴未艾。它与现代文明的冲击息息相关,不管它是以绘画、雕塑、建筑、文字、摄影、装置、行动等方式出现,均在于显示艺术家对外在世界的瞻望与关怀。不管是自然或文化,“现代化”都势必改变它的原味,而“现代化”也同样可以提供美化或便利的改善系统。从画框内到画框外,艺术类型除了提供形式和风格外,若论艺术的人文社会之关怀,那答案不会在有尺幅拘限的作品里,而是在于艺术家心里对社会人文、自然生态的度量。

“文人美学”和“人文美学”,只有一字之易位。面对现代化的种种冲击,当“文人美学”力有未逮时,“人文美学”将成为一个新的生活文化基准,而其视野与挑战,已非传统文人的角色和概念所能承载了。生态艺术家的艺术家性格、发展、目标,已与过去概念中的艺术家很不相同。如果说,前世纪的总体艺术具有改造艺坛生态的影响力,生态艺术不仅回收了艺术家在社会的公民定位,并且视艺术家的审美、造美能力为求善的工具。然而,他们要先当优秀的公民,公众利益需先于个人主义,才能谈土地伦理和生活美学。

第二届北京双年展的人文关怀诉求,可以很传统,也可以很当代。其遴选参展作品,不免囿限于形式美学和文人世界的承传,但也顺势强调了凝聚性的道统特质,甚至极少数的女性手工装置作品,亦具有山水卷轴的制作符码。或许因为如此,它让观众更想在现实里找寻文人记忆,在展场外的更大幅员空间,现代与传统的幻景交错中,延伸出许多新的人文思考与其隐藏的意义。文人山水和人文山水之异同,风景和生态之主客观的对位,便是一种思考的开始。

北京国际美术双年展——一个真正国际意义的大展

Bei Jing International Art Biennale-A Real International Grand Exhibition

◎林木 Lin Mu

当今世界有着战争、恐怖、不公与混乱,究其原因,恃强凌弱,唯我独尊,弱者铤而走险,以死相争,似乎是根由。

其实艺术界又何尝不是这样。

艺术不过是表达自我体验、自我感情的方式,它不具备政治的烈度、经济的强势,科学的先进。对艺术的功能有太多的期望是不现实的,幼稚的,但艺术作为感情的传达,它当然可以在人心的交流上有其独特的功能。如果说,当今世界的不安宁是因为意识形态与文化冲突形成的阵营间森严壁垒,强势阵营恃强凌弱,那么,国际艺术领域中是否也有着“强势文化”恃强凌弱,“弱势文化”或者奋力抗争,以求民族自我的特色与价值?或者,附庸于“强势文化”以求其相对的生存空间?

如果说,国际艺术在西方古典主义及至印象主义阶段尚能保持各民族各文化的特色的话,那么,在现、当代,随着国际交往的频繁,国际的艺术家们开始关注国际间各国艺术的动向,并以此作为自己艺术创作的借鉴与“参照”。拓开了视野,增加了“参照”,艺术在纵横捭阖的国际视域中丰富了观点,增加了表现的手段,丰富了艺术的样式,这无疑是一件好事。

但问题也接踵而至。

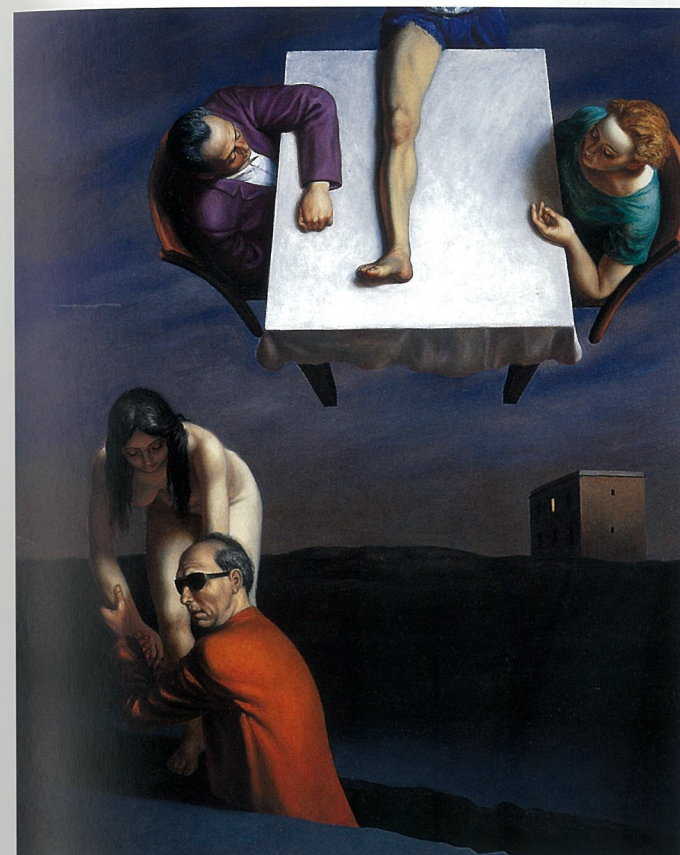
问题之一:“国际视野”为什么这样狭窄?

视野似乎已经打开的全球艺术家们大多其实并不是把视野真正拓开至“全球”,而是仅仅关注处于“强势文化”地位的狭窄艺术领域和区域,“国际当代艺术”实则已成为“强势文化”地区的某些类艺术的代名词,我们的“国际当代艺术”视野基本没有关注亚洲、非洲、拉丁美洲的艺术,也基本没有关注大洋洲和东欧地区的艺术,甚至连“强势文化”地区的其它类型艺术也未在关注之列,亦如“经济全球化”也只意味着西方“经济五百强”们对整个世界经济的绝对控制一样。从地域分布的情况看,“国际当代艺术”在真正意义的“全球”和“国际”艺术中所占比例少之又少。如果说,以强凌弱的“经济全球化”是一从未有过的“全球”神话与假象,在以经济“全球化”假象为背景的“全球化”旗帜下的“国际当代艺术”,也当然是一从未有过的“全球”与“国际”的神话与假象。

问题之二:“全球”的“国际”的艺术家们何以又仅仅要把眼光死死地盯在“强势文化”区域的某些号称“当代”艺术的现状上呢?

大多数人或许会理直气壮地说,人家的艺术先进!但艺术有先进与落后的区别吗?

西方文化中有一特色,就是要在任何事物任何地方去寻找规律,寻找“不以人的意志为转移的客观规律”。他们寻找自然中的规律,寻找物质运动发展的规律,寻找生物演化发展的规律,他们也寻找社会发展中的规律。他们寻找规律,再以自以为是的规律来指导、衡量与规范人类的行为。尤其是当达尔文自以为找到了生物演化中的“进化论”规律之后,更对西方现代文化的方方面面产生了极为深刻的影响。生物的进化是被描述为同样的由低级向高级,由落后向先进发展的单一的直线式运动的规律。以此为基础,人类的历史也被规范成同样一种直线的阶段演进的、共性的,由低级向高级,由落后向先进发展的不断进步的过程。这种线性发展的历史阶段发展论,又被表述为事物、社会总是不断进步,时间系列上靠前的阶段总比它的后一阶段更先进更进步的“进步论”。西方的这种观点,逐渐形成了大同小异的各种进化的规律的历史观。甚至,此种进化论的历史观的极端,更形成了纳粹主义弱肉强食争



爱第坡秘史 油画 斯特凡诺·德·斯塔西奥



用餐 油画 安东尼奥·洛佩斯·加西亚