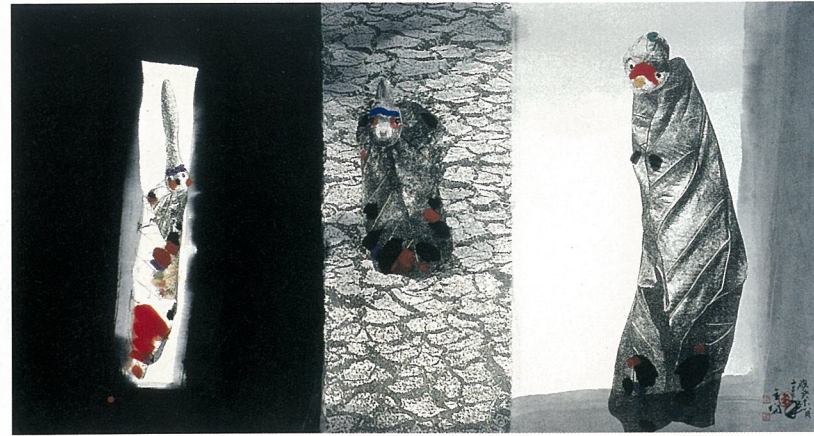




胜利号机车 油画 崔国泰(中国)



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利便的改善系统。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。

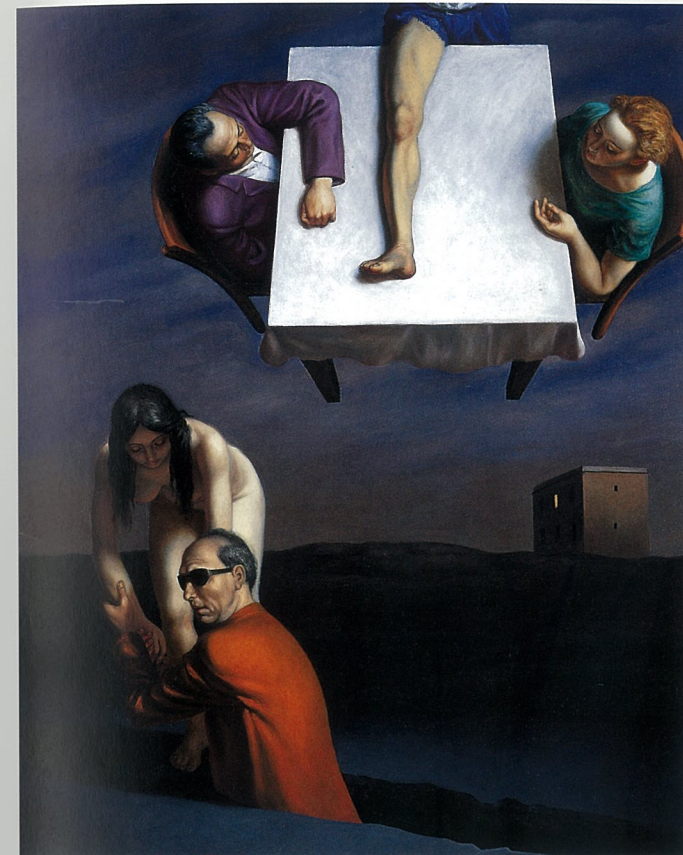
问题之一:“国际视野”为什么这样狭窄?

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





夺生存空间的“国家主义”，以致酿成第二次世界大战的人类悲剧。在今天，这种战争悲剧似乎也并没有消泯的趋势。上述进步论的阶段线性发展历史观，逐渐成为“全球”性的观点。在“强势文化”的区域，人们认为自己的文化就代表了人类历史先进阶段的先进文化，他们有义务有责任向“落后”民族“落后”文化推行自己的先进文化；在“弱势文化”区域，人们也自觉地认为，应当谦卑地向“强势文化”学习与靠拢，因为这是在学习“先进文化”与“先进艺术”，是在提前进入人类历史的先进的社会文化阶段。在此种“进步论”历史观影响下，“强势文化”理直气壮地向全球推行自己的文化艺术；“弱势文化”也同样理直气壮地摹仿“拿来”“强势文化”以为向“先进文化”借鉴与“接轨”。

问题之三：线性发展的“进步论”历史观对吗？

随着生物学的基因突变论，古生物学中关于生物对环境适应的若干非进化现象的了解，获诺贝尔化学奖的普利高津关于物质运动中那种随机、偶然，不可逆不可重复性质的研究，以及开放环境中牛顿若干定理失效的熵理论的研究；哲学家波普尔从逻辑学角度，从人类知识发展的不可预测，受人类知识深刻影响的社会发展不可预测的对历史发展规律的否定观念等等一系列理论的问世，人类社会历史演进的客观规律理论已经被彻底地打破，历史在当代，已经被重新描述为：历史即人们在其遇到的既定条件下的随机的偶然的创造。如果历史真的就是这样，那么，把握住自己，把握住自己民族的一个又一个或许仅仅是偶然的机遇，去随机地创造属于自己的，自己民族的艺术有什么不对呢？既然西方文化尚且出于随机与偶然，西方人尚且不能重复自己，“全球”其它地域其它社会与民族的人们为什么要穷追不舍地追逐他人文化而以为追求真理呢？

问题之四：文化艺术有先进与落后之分吗？

“文化”，不过就是特定地域特定民族特定社会与时代人们特定生活方式及其方方面面的总称。文化有其强烈的既定性、客观性、自主性及对历史的承传，对时代、地域、环境的适应与变化之特性。正是这种独特性与自主性，形成了“文化”间不可能有先进与落后的区别。在一个文化圈属于真理与价值的东西，在另一文化圈可能就不一定具备同样

的真理性质与价值评判。这或许就是体现着不同性质具备不同体系的儒家文化圈、伊斯兰文化圈、基督教文化圈与其它各种文化类型，各有其独特的不可任意取代之价值观的原因。如果说政治、军事有“强势”，科学有“先进”，那么，“文化”、“艺术”是没有此种高低优劣区别的。世界正因为有不同文化的存在而丰富多样。以一种文化价值观肆意地哪怕是用意良好地取代另一种文化价值观不仅是不可能的，而且注定给自己找来麻烦乃至危险。

这里如此强调文化的独特性、个性，那么，不同文化之间不也有共性吗？当然有。于是这又可以引出——

问题之五：民族文化的共性与个性是什么关系？

共性与个性，这其实是哲学上的常识。任何事物都有个性与共性，但个性的存在是具体事物所以存在的根本与基础，是事物间性质特征得以划分的标准。共性则不然，共性只能是事物之间相似的某些性质，它只能是某种抽象的概念与性质。因此共性不能具体地孤立地存在，共性只能寄寓在富于独特个性的特定事物之中，亦即共性只能存在于个性之中。这也就是哲学上所谓任何事物中都有共性与个性，但每个个性中都包涵着共性，而所有的共性又都只能以个性的方式存在，不存在脱离个性的共性的原因。世界上从来就没有过仅以共性——纯粹抽象的性质——而存在的客观事物，例如世界上从来也没有一个共性的“人”存在，“人”只是对各个不同的人的共有性质的抽象与概说，“人”从来就只能是某个存在于特定地域特定民族的独一无二无可取代的具体的人。同样的，真正的“艺术”也只能是某种存在于特定地域特定民族，且以独特的内容与独特的表达方式而呈现的独一无二无可取代的具体艺术。

共性与个性间的关系就是如此。也可以说，共性是因为个性方能存在，而不是个性因其共性才能成立。但一个世纪以来，人们强调共性强调得太多，太过分，以致对共性的强调压倒了对个性的表达，对人类性，对国际性、世界性的强调压倒了对民族性、地域性与艺术家个性的传达，对世界性、人类性的夸张造成对民族性对个性的否定，对“与世界接轨”的宣扬恰似与虚无相结合的倡导一样荒唐。世界上没有仅存共性的艺术，纯粹为共性而创作的艺术也必然是虚假的荒唐的艺术。

对艺术家来说，这种对个性的传达还涉及另一重要问题：

问题之六：何为艺术？

艺术不过是人们表达自我情感的独特符号化方式而已。艺术家的情感体验来自独特时空中的独特现实，又惟其现实客观的独特，体验的独特，艺术的情感及与此种情感相应的传达方式才必然独特。艺术家传达自我情感的手段，又是在传统与现代多种图式的复杂影响下，因其传达情感的独特需要，而自主地选择、修正、创造的结果。因其选择、修正、创造的自主性与独特性，再形成传达方式的独特性。也正因为独特环境的存在，才有体验的独特和情感的独特；也正因为独特情感的传达，才需要独特形式的表现。即使是信息交流手段的便利与经济往来的增加，也只能丰富生活的内容，而不可能改变一个民族生活的根本特性。因此，从艺术自身的角度，艺术必须是个性化的自我的。从艺术家个体的角度形成了艺术家的个性；从艺术家群体的角度，形成了地域性与民族性。因此，个性、地域性与民族性，实则又是相对于世界艺术国际艺术的共性中的个性。换言之，艺术家构成了艺术界的细胞，各地域与各民族的艺术家群构成了艺术的集群，而不同地域与民族的艺术集群才又构成了世界艺术国际艺术的大家庭。国际艺术乃各国各民族各地域各个体艺术家们的各具特色的艺术的集合，亦如联合国仅为各国之集合而非谓统一之国际一样。

这也就是为什么，从艺术自身的角度看，艺术也只能是非常个人化、个性化、地域性与民族性的原因。

综上所述，我们就不难了解，在“国际当代艺术”追逐“强势文化”模式的今天，尤其是在国际政治秩序混乱失衡的今天，重新强调不同民族文化间的平等平衡，重新强调各民族各国家艺术间的个性与平等存在在学理上与政治上的重要原因。

中国北京国际美术双年展，就是这么一个在国际上真正高举平等与民主大旗的真正“国际性”意义上的大展。两年前的北京国际美术双年展就有全世界五、六十个国家参展，我国的观众第一次在这个展览上看到有蒙古、印度、尼泊尔、伊朗、伊拉克、刚果、索马里、埃及、智利、阿根廷等等亚、非、拉各大洲的艺术作品参展，当然，我们也第一次看到有诸如挪威、芬兰等西方国家的艺术参展。以本次第二届为例，就有来自各大洲各地区共69个国家的作品参展。世界各大洲，各种文化圈，各个民族，各个国家的艺术家来北京国际美术双年展参展，使北京双年展在真正“国际”意义上成为多年来国际上第一次国际性质的艺术大展。

当然，问题的实质还不在于参加国的多少。当所有的参展国都按照统一的西方模式去创作——如其他“双年展”那样——那时，其“国际性”当大打折扣。北京国际美术双年展没有去迎合其他“双年展”中的流行模式，没有选用即使在西方社会及民众中也几无市场的“国际当代艺术”的模式，而是以人类社会至今仍最普遍最易于为民众接受的绘画艺术雕塑艺术为北京国际双年展的基本样式，以国际上各民族各地域各国家目前最关心的社会性问题，诸如环境、和平与艺术中的人文关怀为主题，广邀亚、非、拉、欧、北美、大洋洲众多国家的艺术家参展。如此策划，如此范围，显示出中国，这个有着五千年文明的泱泱文化大国充分的自主与自立，显示出“以和为贵”，“有朋自远方来不亦乐乎”的东方儒教文化圈的中国的友好传统，同样也显示出当今这个充满着战争与麻烦的世界尤其需要的民主、平等、宽容与和谐的精神，这无疑使中国北京国际美术双年展成为真正全球意义上的国际权威大展。

北京国际美术双年展不是按一种观念一种模式去规范各国艺术家的思想和创造，而是希望看到各国艺术家在最普遍的美术样式，即绘画、雕塑的方式中，在共同关心的相同主题中，按照不同的传统，不同的思想与观念，不同的体验方式与情感态度，不同的传达手段，乃至不同的

材质，个性独具地去表达对我们共有世界的共性的关照。在不同中呈现着相似，在求异中追求着共有，在不同民族的审美表现中传达着人类共同的理想。这里没有“强势”与“弱势”的区别，没有大国与小国的不同，没有“先进”与“落后”的差异，这里只有宽容、平等、和谐与共生。——这就是中国北京国际美术双年展的理想，这是和谐共处和平共处的世界新秩序的理想。北京国际美术双年展不仅迎来了世界各国近五百位艺术家，也迎来了十六届国际造型艺术家代表大会在北京国际美术双年展开幕同时在中国举行。在中国综合国力的强大已引起世界高度关注的现在，在倡导“自主创新”的今天，北京国际美术双年展的成功举办，为中国美术界及美术教育界改变后殖民附庸观念，重塑民族自主与自信，重新思考中国美术发展的独立自主道路，建设真正属于中国自己的当代艺术，提供了一个极为有力的支撑。

1、冲破天空 油画 罗伯特·比斯克(德国)

2、静观·天长地久之二 中国画 李东伟(中国)

3、雅典—北京 第一部分：移民方舟 综合材料 哈瑞斯·孔多斯菲利斯(希腊)

