

## Chinese trademarks and Chinese methods 中国品牌和中国方法

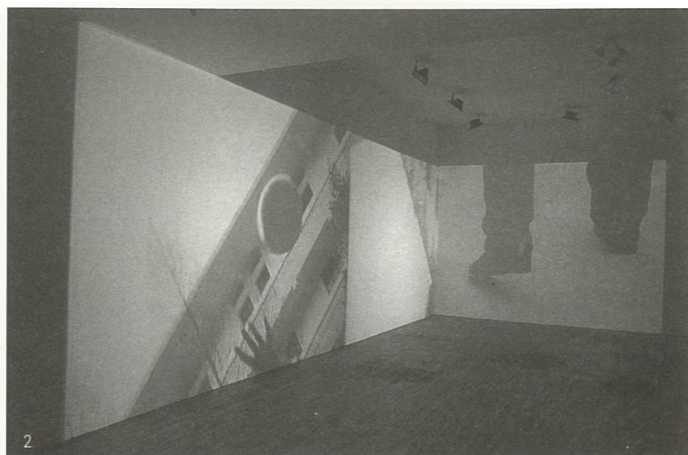
◎周彦 Zhou Yan

高名潞策划的《墙：中国当代艺术主题展》在中华世纪坛艺术馆展出一个月后，从北京移师美国，十月二十日开始在纽约州水牛城的三处展出，分别是纽约州立水牛城大学北校区艺术中心，该校南校区的安德逊画廊，以及该市著名的阿尔布赖特-诺克斯美术馆。展期至二零零六年一月二十九日，长达三月余。

尽管事前已有一册展览图录在手，现场观看作品和躬身行为艺术现场还是让我觉得不虚此行。开幕的主题发言和高名潞的论辩使得展览一开始就充满张力。宾夕法尼亚大学历史系教授、《中国的长城：从历史到神话》(1990)一书作者、开幕式的主题发言者阿瑟·瓦德戎(Arthur Waldron)以权威的口吻评说长城的历史。

四川艺术家陈秋林接下来在宽敞的艺术中心大厅重做了她2003年《我存在，我消费，我快乐》的行为艺术：八个壮汉（估计都是学校的本科学生）向八个方向拉一辆商场的购物车，艺术家本人则身着白色婚纱坐在购物车里化妆。当其中一人在这种“拔河比赛”中取胜即够到了他前面的一盘蛋糕后，他便成了“新郎”，于是抱起“新娘”，与“新娘”合影。对于这个娱乐性很强的行为艺术，观者最后都报以热烈的掌声：是为艺术鼓掌还是为那个得胜的小伙子“抱得美人归”鼓掌？也许两者都有。在我看来，这个集中国古代“抢亲”仪式和今日消费方式于一体的行为，是艺术家一个很巧妙的创作：在完全娱乐的气氛中用“快乐而美丽的鞭子”抽打了中国当代消费主义的现实，女性成为消费中心的同时也被人消费着。可是这件作品搬到美国这个消费主义的“老巢”似乎又有了另一层意义：“公平”的市场规则其实是力量的较量，西方要分食中国市场这个当今的世界“魅力中心”的大饼就看谁拥有超级的市场力量了，传统的“实力至上”的丛林规则似乎有着恒常的生命力。

和一九八九年“中国现代艺术展”的一个相似之处是，行为艺



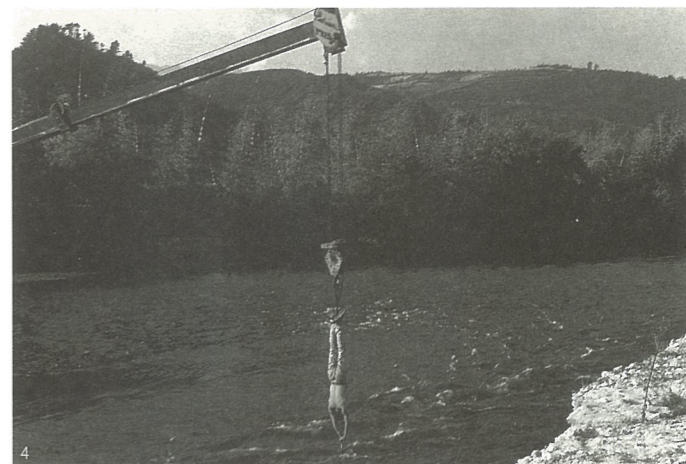
术再一次抢得了媒体的关注点。生于云南现居北京的艺术家何云昌于展览开幕的第二天在阿尔布赖特-诺克斯美术馆前把自己的身体陷入到灌满混凝土的大容器中就已经让观众瞠目结舌。表演在美术馆的室外广场举行。何云昌赤身坐在一个特制的比他还高的透明容器中，一个水泥浇灌车直接向容器内浇灌水泥直到淹没他的胸口。当晚天气极冷，何云昌冷得浑身发抖，并忍受着水泥的凝固压力。美国观众对这种拼命三郎的“中国人精神”极为钦佩。有的观众在看到何云昌的痛苦时，高喊着要立即将他从容器中救出，但被何云昌坚定地拒绝。直到一个小时后水泥完全凝固，工人们敲开水泥将他从“水泥柱”里扒出来时，他的全身皮肤由于水泥的侵蚀已经破裂。但是，第二天一早，何云昌就又赶到尼亚加拉大瀑布进行了一次“未遂”的行为艺术。他原计划站到水流下落的悬崖上二十四小时。但是，在他刚进入水中时，立即被游客发现并报警，他离瀑布的悬崖边只差十几米。警察将他带走，并留在医院二十四小时（多么不同的“二十四小时”！），检查精神和心理是否失常。消息立即被美联社详细报道并被很多家媒体转载，以至成为了一个“世界性新闻”。要点不是他在接近零度气温下赤身步入河中，而是随后的被捕，理由是“行为不当”。与自然抗衡的作品最后成了与制度抗衡的结局。和肖鲁、唐宋被关了三天未经审判被释放不同的是，何云昌的案子上了法庭。布法罗大学和阿尔布赖特-诺克斯美术馆方面为他延聘了律师。律师的辩护自然是从艺术的角度解释他的行为，而法官也基本同意“撤销”这个案子。但是尼亚加拉市政当局和警察局方面还有异议，不过艺术家本人已经释放，大难不死的他去纽约“考察”艺术去了。十一月四日，法院以“如果在六个月中不发生违法行为，将撤销此案”作为结束，何云昌本人则被罚200美

金。高名潞在布法罗大学的两个美国学生由于帮助何云昌（开车、摄影、录像等）每人也被罚款200美金，理由是“参与不当行为”。但是，何云昌对这些新闻事件似乎并不感兴趣，他对没有最终实现它的计划仍然深感遗憾。他的目的是创造一个从没有实现过的壮丽景观，一个人站在大瀑布悬崖边的水中二十四小时，体验着生命和大自然的抗衡。

不过何云昌的“锋头”并没有掩盖展览中其它作品，接下来三个多月的展览仍然平静地向观众展示着中国当代艺术的成果，在感恩节、圣诞节和新年的节假日期间，相信可以吸引较多的观众。同时阿尔布赖特-诺克斯美术馆还会在这三个月中逐一放映参展的当代电影，依序是欧宁和曹斐的《三元里》、杨福东的《陌生天堂》、章明的《巫山云雨》、贾樟柯的《小武》和王兵的《铁西区》（共三集，分三次放映）。

进入展馆，我脑子里浮现出“中国品牌”这四个字。如果说1998年在纽约展出的“Inside Out: New Chinese Art”（我试着把它译成“从里到外：中国新艺术”）展览是高名潞在历史回顾的基础上对中国大陆和港台现代艺术的较全面的展示，2005年的《墙：中国当代艺术主题展》（英文标题“The Wall: Reshaping Chinese Contemporary Art”）则可以看成他试图推出“中国品牌”的当代艺术的进一步尝试。前一个展览包含1980年代高名潞界定为“理性之潮”，“生命之流”和“后‘85’反艺术”的作品，1990年代的“政治波普”、“玩世现实主义”、“公寓艺术”、“观念艺术”等，以及台湾和香港的当代艺术。这些艺术样式不能说不是“中国品牌”，不过在全球化以及后殖民主义的当代艺术的大背景下，其“地方性”大于“全球性”，支撑此品牌的理论基石仍显薄弱，或者说推出品牌并非此展的主旨。之后，高名潞明显地着力于品牌的建设，《中国极多主义》展（2003）就是一次重要的试验。和极少主义讲究“剧场效果”的形式而排斥意义和精神的取向相反，“极多主义”以“无意义”的形式记录精神的流程。与十八位艺术家的作品相辅相成，高名潞在此展图录中发表了他洋洋二万言的“中国‘极多主义’：一种另类‘形而上’艺术”一文，讨论了中国“极多主义”的定义和发生背景，“极多主义”的方法论，并认为这是一种可以共享的方法论。这里的方法论被高名潞分析为“反表现，反再现”；“形而上运作”；“意义只存在于过程之中”；“定量与无限”；和“归宿：禅？”这里包含宗旨、操作方式、意义的生成、能指的界定和发展的指向，足以构成一种方法论的框架。为中国当代艺术之一方法论构建，这本身就是一种奠基性、开创性的工作。

中国当代文化和艺术的错综复杂不要说一个局外人会有“雾里看花”的感觉，即使“身在此山中”的国人也常常觉得无法把握，要么失之片面，要么大而无边。比方说，“前卫”这一西方描述现代主义艺术现象的术语为何一直被1980年代及其后的中国当代艺术家和批评家所使用？中国的行为艺术为什么始终保持着和主流文化之间的张力而“长盛不衰”？它和西方几十年前短暂出现的行为艺术有什么不同（美国艺术家现在也还会做表演，但是“行为艺术”在此已经变成了一种“体制化”了的艺术样式）？中国的当代艺术有没有一种真正脱离社会性的“美学自律”？或者说中国当代艺术中有没有真正的“形式主义”一支？这些问题似乎没有现成的理论可以回答或解释。一种能够把握全局而又能在流派、趋向、课题、个案的分析上进行具体操作的特定的理论架构和话语体系就是一种必需了。这种体系需要结构性的创造，叙事模式的构成，也需要范畴的界定。这不仅需要哲人般的头脑，国学和西学的深厚学养，更需要对当代中国文化和艺术脉动的洞见性准



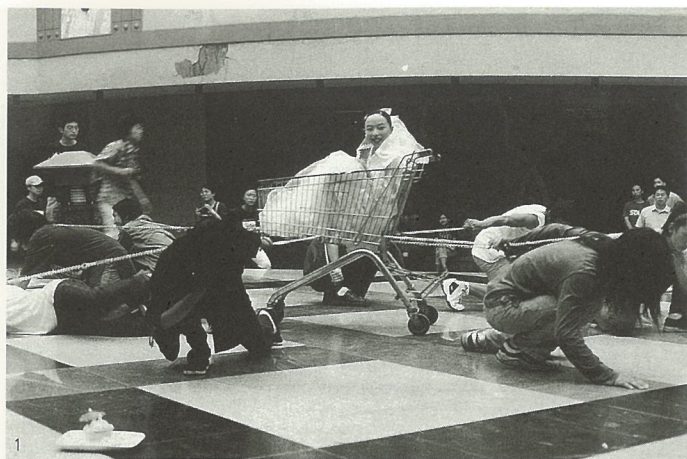
1、都市演演绎之四 摄影 邢丹文  
2、空气录像，装置 张培力  
3、超市 装置 尹秀珍  
4、与水对话 行为艺术 何云昌

确把握。我觉得高名潞在《墙》展的努力是建构这种体系的令人欣喜的开端。

分析中国当代艺术，首先需要有一个基本的理论出发点。高名潞在经过多年的观察和思考后，提出了他的“整一性”理论。这种理论的提出首先是基于对多年来简单化的二元对立艺术批评的反拨。在《墙》展图录中，高名潞分析了“个人与集体”（或“个人与社会”）和“男性与女性”（或“男权中心与女性主义”）的二元对立叙事模式，指出了二者更为复杂的依存甚至互相转换的关系。

从这种分析出发，高名潞勾画出了不同于西方现当代艺术的中国当代艺术图景：在西方具有美学与政治分离二元意义的“前卫”话语被中国当代艺术赋予了美学与社会意义的一元整合性。他认为，在西方，“前卫”及其相关的“现代性”有一对分离乃至对立的范畴：“政治前卫”和“文艺前卫”；“社会现代性”和“审美现代性”。二者分别以十九世纪圣西门的社会乌托邦学说和波德莱尔的艺术前卫理论为发端。前者以社会政治的革命和现代化从而培养出现代社会的资产阶级为己任，后者则与资产阶级社会中的物质主义的现代性和媚俗文化相抗衡。而独立于“政治前卫”之外的在一种美学自足体系内发展的“文艺前卫”在经历了以形式主义为主轴的发展阶段——至上主义，抽象主义，抽象表现主义，极少主义等等——在七十年代逐渐势微，原因是后现代主义的“波普”意识取代了与大众疏离的“精英意识”，纯视觉的进化逻辑被“挪用”、“片断”、“去历史化”、“视觉拼贴”的后现代主义的“反逻辑”的逻辑所颠覆。

反观中国现当代艺术的发展，却呈现出政治与艺术，社会与审美的整一性。对周遭人文环境和和文化精神性的关切一直是中国现代艺术的整体性课题：从早期的“决澜社”、到七十年代末的“星星画会”、“伤痕绘画”、“乡土写实”、八十年代的“八五美术运动”各个群体，直到九十年代的“新生代”、“政治波普”、“玩世现实主义”等无不如此。甚至外表上接近“极少主义”的抽象作品（高名潞界定为“极多主义”）也不是独立于精神意义之外的“形式自律”。而胡适所谓的“此时，此地，此真理”的经验主义/实用主义信条则可以看成“当代性”的原则，因为它始终关注的是人的价值选择和环境的一致性。时间永远是



此刻而非线性的历史时间，空间则永远“在场”。我觉得要在此指出的一点是，“整一性”方法不是否认“二元”范畴的存在，而是强调“二元”的可互动，可互为因果和可转换关系，而扬弃一味将“二元对立”绝对化后用以分析当代文化和艺术的“方法论”（如果这也算得上一种“方法论”的话）。在段君的文章中，他引证王南溟（或者是他自己）的质疑，“中国的现当代艺术是否总是与意识形态保持一致？如果有不一致的情况存在（这是毋庸置疑的），那么我们还能将社会现代性与美学现代性统而笼之来对待？”这里提的本身就是个虚假的问题。细读高名潞的图录，我没有找到任何一处关于“整一性”就是指当代艺术和意识形态保持一致的说法，从“整一性”方法论的逻辑看，也不可能得出这种结论。如上所述，“整一性”是指现当代艺术对周遭人文环境和文化精神性的一如既往的关切。它与意识形态的关系既不是同质的“一致性”，也不是一刀切的“对立性”，而是互动性，这点在“波普”艺术中表现得最为明显，那种“你中有我，我中有你”的情形高名潞称之为“共犯结构”。

以此种“整一性”方法梳理中国当代艺术，我觉得大的图景变得明晰起来。比如，前卫生存空间的变迁就走过了征服政治空间的1970年代末和1980年代，以及后撤到“画家村”和“公寓艺术”的1990年代，一进一退体现的是政治与艺术的互动，环境与艺术家的共生关系。而对生活现实的真实性的追问与现实主义美学的结合则造就了前卫艺术中的社会现实主义一支，从人道，人文到人态（个人生存状态）的关注点转移，艺术家在其中建立了自己对现实理解的方法论。而二十年的“观念艺术”从“理的陈述”到“物的自语”，其“反艺术”本质不是艺术自身逻辑的展开，而是对产生艺术的外部环境的整体性反应，艺术与生活的界限被模糊了，逻辑让位于体验，视觉与文本（观念）水乳交融。至于行为艺术，从“公共身体”、“受难”身体到“私有化”身体，身体这一媒介总是从属于社会、群体和所在的环境，其“仪式化”特征也正好体现了个人与环境（社会），当代与传统的交互作用（庆典、宗教、祭祀、葬礼等传统仪式气氛和符号俯拾即是）。而九十年代兴起的女性艺术，以高名潞的思路，它首先是女性艺术家与九十年代艺术大环境的互动的结果，这种互动在几乎所有的当代艺术家那里都存在，而不仅是单一性别的艺术倾向。中国当代女性艺术侧重于两性身份地位的和谐转化，而性别身份问题仍与更普泛的人性、人权、现代性、个人和家庭问题纠缠在一起，并未独立出来成为西方式

的女性主义话题，因此女性艺术里的和谐，自然和内省的特点和西方女性主义艺术的对立对抗特征形成了明显的区隔。

至此，“整一性”方法的大结构基本成形。而高名潞在这个大结构下采取的叙事模式则是主题性叙事模式。这种模式也许不是一种创造，关键在于主题的选定和开掘，因为主题是个可大可小，可表面可深入的东西，端看选取者视野的宽狭和立足点的高下。高名潞选取的主题，从前卫生存空间的变迁，到社会现实主义，从观念艺术到“人妖同体”的行为艺术，从长城在重构历史记忆中的作用，到都市社会空间的演变，以及从“边缘人”到女性艺术，不仅一以贯之地以“整一性”方法逐一述说，而且相当精准地把握了中国当代艺术和文化的脉动。尽管在具体的描述分析时艺术家或作品会有重叠的问题，但这并不损害总体图像的准确与清晰。重读他主持写作的《中国当代美术史：1985—1986》，我们发现他把“理性之潮”、“生命之流”和“后85反艺术”的主题作了调整，拆解后分别纳入了生存空间变迁，社会现实主义，观念与行为的主题之下。因为在1980年代写同时期的艺术，和在二十一世纪看当代艺术的发展，视角，思路和上下文都不一样了，主题的选择调整便成了顺理成章的事情。

而对“墙”这一建筑实体术语及其隐喻性延伸的创造性运用则是高名潞实践其“整一性”方法论从而进一步推出“中国品牌”的大手笔操作。在展览及其图录中，“墙”既是一种叙事模式，也是一个话语修辞。

早在美国杜克大学出版的《位置（或“立场”）：东亚文化批判》季刊（Positions: East Asia Cultures Critique）2004年冬季季中，高名潞就发表了他的“当代中国艺术中的长城”（The Great Wall in Contemporary Chinese Art）一文，阐述了他对所谓“长城话语”的产生和中国当代艺术家以一种既爱又恨的情结，用长城这一象征符号进行再创造的历史性认识。在《墙》展图录中，他将此文进一步发展成了该书第六章“重构历史记忆：二十世纪中国艺术中的长城”。根据他的研究，长城作为中华民族象征的特殊地位是在1930年代的抗日战争中建立起来的，抗日战争的民族危机和流血现实使得长城进入了中国视觉文化创作的视野。自此，长城作为一个符号的能指被不断地赋予了不同的所指意义，换句话说，其图像和含义被反复地重构和解释，进而使得这种不断解读本身成为塑造和重构中国现代性与文化身份的一个过程。在他看来，无论是“观念21”在长城上的行为，郑连杰在长城上做的《大爆炸系列》，还是徐冰拓印长城的《鬼打墙》，都是呼唤民族魂的《哀悼记忆》；而展望以不锈钢复制的长城砖“修复长城”的作品《镶长城》，和蔡国强以火药及其爆炸制造的《火龙》将长城“延长一万里”的巨制，则是“重塑全球化时代的中国身份”的“修复记忆”。历史记忆和当代诠释的结合是当代艺术“长城品牌”的底蕴。

从长城推延开来的“墙”作为一个范畴界定了以“墙”为材料，客体或媒介进行创造的艺术，而作为一种叙事模式它的多重隐喻可以运用到不同主题的描述和分析。比如在分析前卫生存空间的变迁时，高名潞就指出跨越艺术与社会这堵墙成为当代艺术实践中的一个突出特征。“墙”在此就是“边界”，边界的被划定、模糊或跨越构成了当代艺术的一道风景。而在“女性艺术”中横亘于两性之间的无形之墙，在他看来不是进攻与防守之间的屏障，而是两性身份地位转化的媒介，而且在艺术与社会、艺术与政治之墙前，两性是处于同一

战壕而与后者同时进行互动的。因此，“墙”的分离、分割、障碍的寓意在他的“整一性”方法论中被弱化了，取而代之的是中介，联接和沟通的意义。

展览里的作品或直接或间接地与“墙”发生着关系。最具有视觉冲击力的是徐冰的“顶天立地”的《鬼打墙》，谷文达以头发制成的“长城砖”垒出的“烽火台”，以及展望的成千个不锈钢器皿和不锈钢假山石组建的《都市风景》。虽然不止一次从各种媒体上见过《鬼打墙》，但是亲临其境还是被深深地震撼了：这个具有强烈祭奠效果的“巨制”占领了阿尔布莱特·诺克斯美术馆最大的仿希腊神庙的展厅（这两个“虚拟”古老文化的并置似乎有某种暗示），把长城这个符号转化为了一座纪念碑，在这座“无字丰碑”中承载的是中华民族沉重的，有时是悲剧性的历史和文化记忆。而拓印制作付出的巨量重复乏味劳作一方面有着“极多主义”的过程意义，另一方面也象征着重复性历史的厚重感、沧桑感和悲剧性。比较而言，谷文达题为《100,000公里》的头发表“长城”感觉上更像葬礼，周遭悬挂的“发帘”好似祭幛，当中的“烽火台”则有如坟冢，头发砖渗出的一种特别的气味强化了阴森的气氛。人发所代表的个人和集体与“烽火台”代表的历史互为表里，既是对历史的哀悼，又是对当代的反省。展望的炫目的《都市风景》给人一种强烈的“不真实感”或者说“荒诞感”，虽然非“墙”而是“城”，但中国古典建筑体系里二者的互相依存和可转化关系（城由墙圈定，墙依城而存在）也使得这座“不锈钢城”具有了“墙”的意涵：在城市化风潮的席卷之下，原本就是“人工山水”代表的“假山石”再次被不锈钢代表的工业文化所异化，自然与文化，传统与现代之间的“墙”在城市化中被转换成幻觉和迷宫般的“虚拟现实”。这件作品使人想起了刚果艺术家博迪斯·金格勒兹（Bodys Kingelez）在2002年第十一届德国卡塞尔“文献展”上展出的“幻影城市”（Phantom City）——以纸板，有机玻璃，瓶盖，锡纸等建筑和日用品材料为媒介以艺术家对刚果首都金沙萨的观察为基础建造的光怪陆离的“城市建筑模型”。同样，刚果在城市化的过程中面对着现代化和第三世界发展中国家的传统和现实之间的冲突和协调问题。金格勒兹构造的这个花里胡哨几近俗不可耐的“幻影城市”无疑是对那种在城市化过程中不顾自身文化脉络而简单模仿“现代建筑”和“现代城市规划”的夸张的讽喻。其荒诞感和展望的“不锈钢城市”有异曲同工之妙，只不过展望作品里的有意植入的传统因子使得张力更明显，而反讽因历史的介入而更显沉重。

在展览中再一次看到了丁方的作品，让我有些吃惊然后又有释然。丁方作为“八五美术运动”中“理性绘画”的代表之一，曾经以其“城”系列和其他以黄土为主要符号的作品获得过“崇高”美学的赞誉。他曾经写过“城：文化反思的象征”一文阐述他对“城”这一符号蕴含的深重历史内涵的理解。这种深厚的历史感在他的画中一直延续到了今日，在今天的“当下”、“片断”、“支离”的“断片美学”中显得格格不入，因而他被高名潞称之为“当代边缘人”。我从他的画中看出了越来越多的安森·基弗尔的感觉（尤其那幅“城系列：沙尘”），这让我有种格外的惊喜。他对自然环境的恶化与精神荒漠的逼近有种深深的忧虑，这种忧虑和他在八十年代对民族文化危机的关注是一脉相承的。正因为如此，他与基弗尔在精神上越来越接近：二者都以一种悲天悯人的情怀关注民族的文化身份和传统，以及人类的苦难和孤独，前者的滚滚而来的沙尘暴和后者的被烧过的犁过的土地都是

民族的精神苦难的象征。

综上所述，《墙》展把“墙”这个符号的能指和所指都“最大化”了：一方面以种种不同的视觉样式出现，另一方面所指的意义也变得无穷地丰富起来。它是高名潞以中国品牌和中国特色相互支持而向世界推出当代中国艺术的一次有益尝试。品牌的认可需要时间，方法的准确性和有效性也需假以时日的检验。不过，它是我迄今所见最有力，最准确，最全面的一次方法和品牌并进的尝试。在我看来，也许高名潞还需要在“整一性”方法论的历史线索上和中国人哲学思维的传统上进一步深究，从而使这一理论获得更有力的历史和哲学的支撑。关于方法论建设，我很赞同段君文中最后一段的态度：

“高名潞的这种理论建构态度，对于更远的中国未来来说可能更具有启发性：中国现代性处于何种情境逻辑之中的问题是一个迟早要解答的疑问。重要的是，高名潞这一代有着宏大理想的批评家一直是在试图摆脱强大的西方话语叙事，通过提出自己的独特理论——哪怕需要各方面更为残酷的检验，不断地修正西方现代性理论的某些方法和切入点，揭示其在解释中国具体问题时可能存在的局限性，以便更准确地理解和更有效地解决中国当代社会和当代艺术的现实问题。”

不同于段君的地方是，我觉得方法论的建设意义在于未来，更在于现在，一方面是推出中国品牌的需要，另一方面是批评自身的需要。严格说，没有方法就没有批评，经验性的评论也不是真正的批评。而从长远说，我们不仅仅是要“修正”西方理论，更重要的是要建立中国的理论，从中国当代文化和艺术中生成而反过来可以准确解释这种文化和艺术的理论。如果说经过二十年的发展中国当代艺术已卓然有成，我们的批评却显得滞后了。批评的滞后说到底还是方法论的滞后。在这个时候，如果有人不是坐而论道而是起而践行，批评界需要的就不是棍棒而是掌声，不是读后的挑剔，而是仔细研究后的建设性批评。同时，如果能有更多的国内同行加入方法论探索和建设的行列，而不是高名潞一个人的孤军奋战，中国品牌和中国特色建立就指日可待了。听说最近国内的批评有所谓的“社会学转向”，在某种程度上，这似乎表现了一种批评的醒悟。希望这种醒悟带来的是新批评方法的“群雄并起”时代。

- 1、我存在，我消费，我快乐 行为艺术 陈秋林
- 2、都市演绎之四（局部） 摄影 邢丹文

