

1. 柳牛图 国画 齐白石  
2. 借山图册之十 国画 齐白石

# Farewell to 告别弥赛亚式的乌托邦

——从北京双年展与会外活动看据点上的文化意义  
◎高千惠

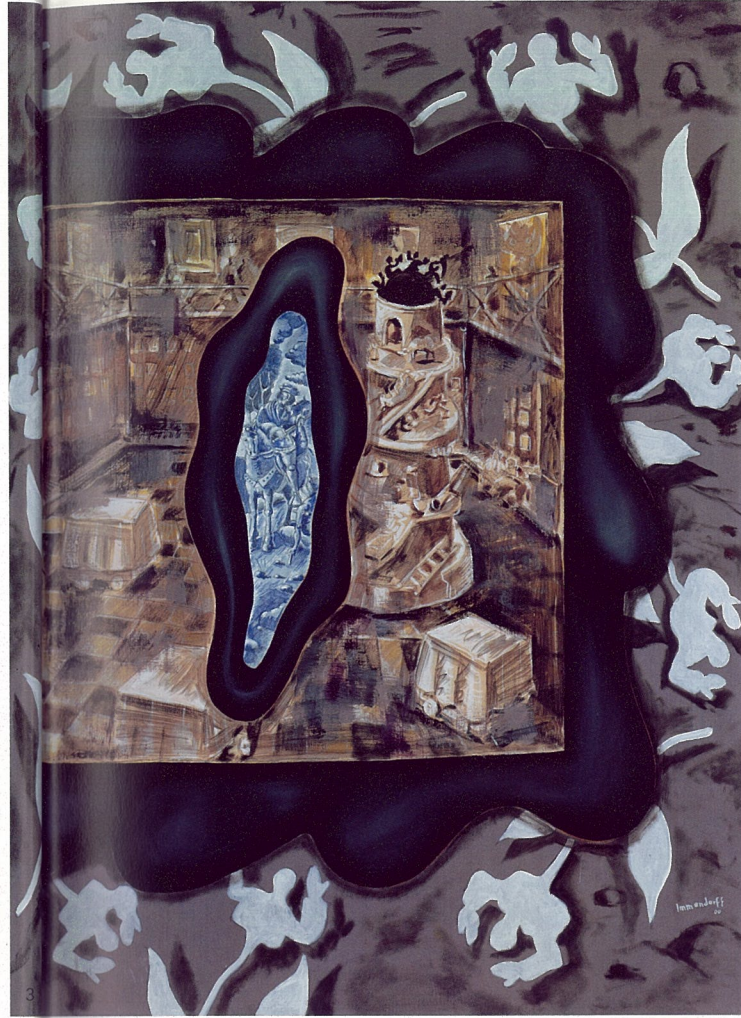
# Messianic Utopia

## 1. 北京双年展的出现意义与文化表征

当代国际艺术大展，重叠了艺术家、文化机制、文化论者共有的梦，它有理想、有批判、有艺术、有文化、有政治、有外交的内容，自然也有经济的问题。透过区域性当代国际艺术大展，有关艺术乌托邦与实证乌托邦在同一时空内获得交集，并显现出地域新文化工程的一些问题。

尽管当代国际艺术大展源起于西方，但在这个艺术场域里，更多非西方国家想重审或编织逐渐失去典型的当代生活与文化神话。因此，虽然很多据点的艺术大展都统一命题为“双年展”，但每个“双年展”背后，都有其不同的当代性与地域性的特殊社会意涵，它们分别表征了不同地域里，不同个体与群体对文化乌托邦的想象。在全球化后资本文化与后殖民文化的交织下，当代国际艺术大展本身究竟具有什么文化神话与文化现实？尤其是透过国际性的包装，地域性艺术大展的意义在那里？这是当代国际艺术大展的文化性所在，也基于具有差异的文化性必须伸张，才有这么多双年展前仆后继地出现，成为当前一种全球化的人文景观。





1. 来自战争的消息 综合材料 比约恩·内高  
2. 新石器——打击系列五 石、木 王洪亮  
3. 无题 油画 约格·伊门道夫  
4. 梦境 油画 米哈依诺夫·萨维奇

21世纪的中国,显然不能再以简单的国家象征来描绘一个国度与其人民的生活文化形象,而开放后的全球化讯息,也使中国不再限于单一的社会信仰。以北京双年展为例,此展缓和了近年来中国文化与当代艺术之间的张力,这是北京双年展的一个特殊地域性。在据点上,北京双年展大异于其它城市的双年展,它不仅是一个城市,它也表征中国,因此,北京双年展也具有国家文化主体的认同书写色彩。在时间上,2003年首届北京双年展亦不是一个前瞻性或交流性的地域双年展,它注重近百年来中国现代艺术的发展回顾,最大的重头戏是中国美术馆里的所有作品。这些作品虽然没有依时间性布展,但却呈现出中国当代文化价值观的歧变。对于歧变的接纳,可以说是这个具有高度官方色彩的首届北京双年展令人侧目的一个开放态度。

这个展览也反映出中国文化意识上的年代调整。文化意识来自思想的建构。至于个体的与群体的母型文化意识,究竟是什么形状?此处作个比拟。封建时代或前现代的文化意识空间特质是:晶状的,长期间变化不大,固态而不易妥协。现代主义的文化意识

空间特质是:由线性到水流状态,有加长发展的现象,是想跨过历史与地理的断层,向失落或新发现的文化空间接轨。后现代文化意识空间特质是:碎化的、跳跃的、四方漂移或多元拼贴。对当代文化政策者来说,母型文化空间的复兴,是经过解构与建构,像是历史的乌托邦寻找,要在多重歧义间重建新巴比伦塔,重新打造一个历史或记忆中的文化乌托邦。而在当代国际大展里,作为文化思想理论的艺术与作为文化生活品味的艺术,生存模式与立场是不同的,但这些不同角度的乌托邦,却可以在当代国际大展里同时存在。

如是观看首届北京国际美术双年展,可以视其为一个回顾性的中国视觉艺术展,并且仍然以半凝固的方式,呈现其理想的视觉文化形态。虽然此展览结构并没有特别梳理,但从齐白石展开始,加上中国美术馆二、三十年代的馆藏,与五十年代到七十年代的馆藏,整个中国美术馆呈现出中国近代艺术的发展阶段,以及变迁中的人文世界。这些针对双年展而同时展现的海内外中国作品,大致展现了中国近百年来艺术形式上的现代化过程,而与会中有关“当代性”与“地域

性”的讨论角度,也多放在有关地域主体性的形式表现上。然而,展场上有数件作品却也反映出中国文化当局,已接纳一些失落的社会态度是中国当代文化的一部份。

脱离社会写实主义色彩,北京国际美术双年展的作品,似乎放下了国族意识(Nationalism)与弥赛亚式的乌托邦主义(Messianism)。国际作品里的选件避开了参展国度里的社政意识,而侧重地域性的形色,以及艺术本身的传统性与现代性。中国作品方面,尽管努力维持传统媒材,但在内容与表现上却不再坚持理想典型的文化形塑。比较五年前同样曾在中国美术馆展出的全国水墨山水与油画风景展,跨世纪后的北京国际美术双年展以同样水墨、油彩再加上造型雕塑作为展出呈现,但这视觉艺术里的文化景观却有了跃进的改变,它不再有特定的文化口号,不再有红光大的标准,也不再有一式歌功颂德的江山吟唱,或是局限于小资文人世界里的作品风光。它对个人的精神状态有了尺度上的松绑,允许了一些失落的、迷困的、孤寂的、无聊的生活态度。

站在比较上的立场,首届北京国际美术双年展有其地域文化政策上的指针性。这也

是北京双年展“地域性”上的意义,它表征官方对于“当代性”的解读模式与包容态度。在保守与回顾中,开放出一些当代生活里的人文境况,并以展场的作品表明中国文化当局对区域当代艺术之态度。这是北京双年展与其它城市双年展不同之处,它不在于与其它城市或区域对话,它的意义是:这是中国改革开放后,当前艺术能被纳入官方认同的一些形式与内容。它自然不可能有反体制与反美学的前卫作品出现,但透过与国际展的现场作品比较,中国作品显然不仅能与国际的一部份当代艺术接轨,甚至它还更完整,更激进一些地呈现出形式主义之外的地域人文。因此,如果能如此约简地比喻,以为威尼斯双年展很地中海,德国文献展很欧盟,光州或福冈三年展很亚洲,上海双年展很上海,那么,北京双年展就是很中国了。

## 2. 工艺性的形式与生活态度的解放

北京双年展予人的第一印象是仍然局限于形式上的现代化。形式上的现代化是20世纪20年代以来,华人艺坛不断因现代化与西化的课题,产生中体西学的艺术观。基本上,形式上的现代化较远离社会生活,而在于寻找一些具有地域特质的艺术样态,艺术美学



奠基在混种的表现形式,艺术思想还是有本中流砥柱的依据,不太接纳社会边缘者的颓堕面。即使是为边缘者发声的左派文艺,也是具有一股弥赛亚式的救赎理想,具宣导与教化的表现程序。

从尺度上看,中国文化政策对当代艺术有一个概念:思想、观念、行为尚不能视为一种艺术形式。其不能认同之因,在于以为思想、观念、行为的歧义与多元煽动,可能造成无政府状态的文艺乱象,因此采取父权式的条教与管理。这是中国保守主张者对大文化正统精神的捍卫,然而,在首届北京国际美术双年展场里,有两个现象显示出北京双年展主办单位已面对开放的态度。

一是形式上,虽然不以装置作品为诉求,但却不能不接受多件雕塑的组合或打散布置,其实是游走在雕塑与装置之间。例如,任戎的“对话”,个别一件是雕塑,围成圆状时则像装置。徐冰的方块字幅旁,为了完整呈现艺术家的理念,也安放了计算机器具。李秀勤的竹编手机型桌椅“聊天”,整组而言,是雕塑也是装置。梁硕的一群社会众生相与广告车,分立展场一隅,与空间呼应,乃近于装置。郭振宇等人以整个墙面交结出的“中华根”,庞大而溢出墙面,实在是一种装置。这些装置性作品的主题均温和,以日常生活或文化根源为主,带点造型与思想上的机趣。这些艺术家化零为整,模糊了雕塑与装置之间的概念,从另一个角度看,也玩了“三度空间”这个名词的定义游戏。

二是内容上,有几件作品证明北京双年展的宽容度与另一种现代性的开放。继劳动中的工农人物、伤痕艺术中的孤寂人物,现代都会里没有生活理想的小人物也开始进入被官方接受的中国当代艺术史里。王玉平的“壁虎条幅”以十二位漫画式的人物,口白的俚俗语,画出市井小人物,甚至包括下身裸露的“八字儿”。申玲的“飞眼儿”画入厕冲浴的两个人,状态傻楞作怪。比较文雅的幽默是尚扬的水墨“董其昌计划”,在米家山水的幻变中,题字相当现代化,包括具有卫生指导的洗手诀。

另外,瞿广慈的“英雄”切割出了年轻世代看待某种传统价值观的态度,相对于蔡志松的“故国·风·雅”、陈云岗的“中国老子”,还有焦兴涛图腾式的立体派门神这类新表现的道统之作,瞿广慈则用玻璃钢塑脂塑了一对殉国或殉情的古代白衣英雄,但同时却又塑了一个现代痞子,像发现新大陆地一手指着这对悲壮的英雄,咧着嘴,兴奋莫名地仿若吆喝着:“大家快来看笑话。”另一位杨剑平的“无题”则以一个写实的赤裸白雕白头人,缩卷在地面上,苍白中带着性感,呈现出另类冷漠、无助或自缩、闪闭的态度。这几件作品呈现出文化价值观的分歧,同一时空下所并存的不同生活态度。

这些以绘画与雕塑为媒材的作品,没有分区地杂陈出一个当代中国人文景观,有沉重的传统包



1、第12页第7段 油画 罗伯特·劳申伯格  
2、黑暗中的蛇 油画 A.R·彭克  
3、无题 油画 山德罗·基亚



袱,有迷惘的生命状态,有新旧拼装的当代文物,有轻率俗艳的飘忽人间,创作者的人生态度不因世代而发生明显区别。一时间,在展场上可以看到不同的中国,有极都市化的,也有很乡镇的;有很文人的,也有很不文的世界。基本上,作品还是在为人民与文化服务,以不同角度与表现手法呈现不同社会阶层与人文景观,在艺术形式的维持下,或有一点点对生活的批判,但没有那种激越的言论表现。比较着重的是一些艺术表现形式与人文意境间的表达语境,还有个人的情绪在色彩与笔触间的选择,以及或冷或热或重或轻的多元人生态度。

关于中国官方文化当局对这发生中的“艺术史”之整理,可以从中国美术馆的整体作品看到指针。例如,从楼上馆藏的刘锦堂之“弃民图”,到楼下双年展中喻红的“她——姐妹”、瞿广慈的“英雄”与王玉平的“壁虎条幅”,画面人物均说明了年代的变迁,街头小民不同的生命质感。另外,日本的高山辰雄与韩国现代美术特展,也大致白描了东亚艺术间造形与人文的关系。至于王府井一带的户外雕塑,则反映出设计与工艺的品味。基本上,因为注重传统里的现代感,讲求混合形体与中西合璧的形式。大致而言,北京双年展似乎倡导一种类文化产业的工艺化样态,注重艺术的造形问题与基本元素的现代美感,避开了当代思想上的一些激进观点。因此,虽说北京双年展有了一些思想上的解放,但仍然一线在握,没有真正松绑。相较上海双年展走“城市生活空间”路线,强调建筑与生活空间的发展,北京双年展对文化主体的捍卫,显示出不要轻易让艺术与文化蒙上殖民性的诠释色彩。

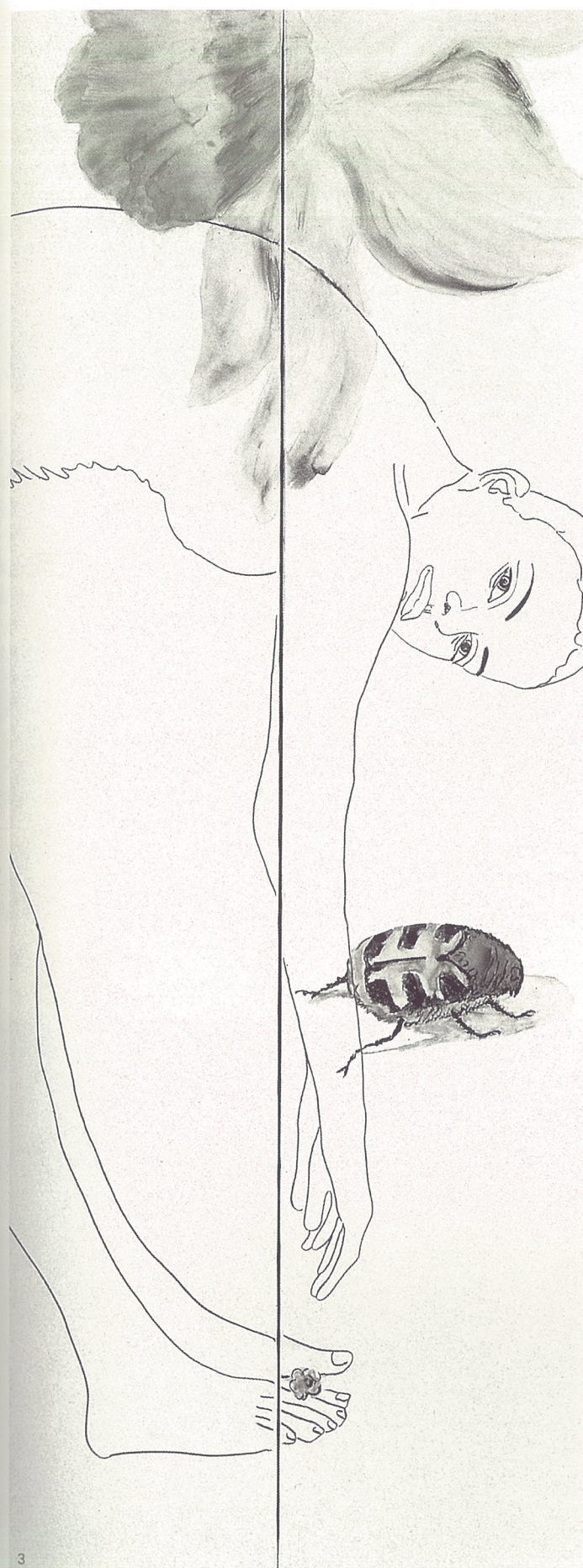
### 3. 文化理想与艺术自治间的互为圈制

双年展外围,北京当代艺坛因双年展的举行,也明显出现体制内与体制外的两个圈圈。体制外有一些作品相当合于体制内已开放的参展尺度,可以使双年展的中国作品更具规格,但一些艺术家们却宁可接受国际艺廊的商业机制,而不愿进入政治文化的官方机制;另一方面,官方也以申请代替邀请,使一些曾在国际间活动的中国当代艺术家们,在碍于可能被拒的忤逆情况下,而自动不参与了。

北京双年展的外围展,是另一批先被域外艺坛认同的艺术家串联活动。这些作品偏重于装置或表演,但也有几个主题性的展览,在研究思想上,其实并不那么倾向于反传统或反体制。例如“长征计画”里的《民间力量》,大山子艺术特区的《蜕》与《念珠与笔触》,以及犀锐空间《另一种现代性》里几件作品;在草根性与艺术探讨上,因规格小,反而有深入之处。其间,《民间力量》肯定了民间素人艺术家的质朴世界;《蜕》回归到现代艺术家的私人空间;《念珠与笔触》重新诠释了文人创作里的修持行为;《另一种现代性》则具有都会世界的怀旧与困惑情怀。

另外,尚有一些行为表演与现成物的装置,虽然有些观念性的表现,但在思想上与艺术上并没有完整的一套理念,似乎还在“实验性”的阶段,或是自由发挥的机会争取。同属联展性质,《左手与右手》虽然企图提出全球生活情境上的对话,但如同另一个“个体户双年展”似的,比较不易看出艺术家共有的思想语言。

究竟官方文化理想与民间创作理想之间有什么冲突与共识?就一般前卫思潮来看,当代艺术处于想象与现实之间,便是由两个乌托邦的理想构成。一个是来自艺术自治下对虚拟乌托邦的想象,一个是来自文化政策对实证乌托邦的进行。近代史上,为社会而艺术与为艺术而艺术的观点虽不一致,但却有一个共识:当代发生中的艺术,与当代实践中的政策,是唇齿关系,相附共存。由区域文化机制支持的当代国际大展,形成因素便包括了艺术家的个人想象、地域母型文化的转化诉求、文化政策与艺术自治之间的制衡,与全球化与地域性的艺术生产状态。透过区域性当代国际艺术大展,这些因素使艺术乌托邦与实证的乌托邦在同一时空内获得交集,一方



面旨在制造文化新神话,一方面旨在制造文化新产业。

因此,地域文化政策对当代艺术感兴趣,有其政经、观光与外交上的考量。面对全球化中,国际经济与文化的竞争力,区域文化体制开始视当代艺术活动为文化观光产业的新诉求,经济与外交效力之外,不同据点的当代艺术大展,不仅提供洲际间文化平台的对话,同时也成为主办国度释放文化诠释权的接力赛。当代国际艺术展览,不再只是少数艺术创作者的个人美学发表舞台,同时还兼具不同国族的、精英的、普罗的区域文化观看角度。甚至,当代艺术家与区域当代文化政策之间的张力与弹性关系变化,也关键着未来区域文化在传承与创新上的生产结果。

从社会艺术演化史的角度观看,各地区从封建年代、社会主义、资本主义等不同过渡时空发展期,的确对艺术生产以及地区艺术史观的形成具有关键性影响。因此,地区崛起的艺术生产状态,不仅与社会现状有关,也是政治经济学的一部份。是故,艺术家的个人生产、地域母型文化的演化、文化政策与艺术自治的制衡,全球化与地域性的艺术生产状态,这四个因素可谓为形成地域性大展神话的条件。

区域性当代艺术大展在经济与文化竞争下,艺术美学与艺术产业同时打造,但是,所想改变的文化父权对象是什么?是性别、政治、经济,还是文化思想本身?透过区域性当代国际艺术大展,有关艺术乌托邦与实证的乌托邦在同一时空内获得交集,并显现出地域新文化工程之间的问题。其间,艺术家、文化政策、文化批评,这三个拥有不同想象与现实的乌托邦方位,则透过当代区域性国际大展,尤其能指出文化共识与矛盾。

参与区域性当代艺术大展的艺术家与其作品,选择、拒绝选择与被选择之间,无疑都面对了个体在文化与经济生产线上的位置与角色。他们的作品提供区域性当代艺术大展所要的文化面貌,而区域性当代艺术大展则提供他们职业履历上的可能助益。但是,中国在近二十年来,曾对于当代艺术的质疑亦造成官方文化理想与民间前进创作者之间的互不信任。民间一些激进派创作者,甚至选择不参与的态度,来维持他们不被收编的自治姿态,但在面对可以影响其实质生存利益时,却又不怎么强烈排斥商业机制。

无论如何,“双年展”这个全球化的名词虽然不具差异性的意义,仅是近年来许多城市举办二年一度的艺术活动代称,但在发生时间与空间上,对每个据点都有其特殊意义与表征。相对于其它国际城市的双年展,北京双年展的内容并无出奇之处,也不可能造成国际艺坛风潮上的影响性,但它明显确立了一个地域角度上的“当代性”诠释,一个官方文化开放出的何谓中国当代艺术。对大家长制的中国文化体系与儒家文人思想为主流的中国艺术观而言,不能不说,这个“双年展”对中国或北京都是历史性的指针。而当在会外公共展所,突然有一个行为演出的裸人从你身边行过,也不得不承认,2003年,北京艺坛,相对性地比城市本身的过去,比其它许多国度的现在,都开放了不少。

2003年9月,北京金秋,惻惻轻寒剪剪风中,止不住现代都会的尘硝与妖娆。时代前进着,这袭告别弥赛亚式的乌托邦身影,一如风中的旗帜,让人既无法正视,也无法回避。

1. 剧院 油画 扎姆菲尔·杜米特雷斯库
2. 翼 油画 约格·伊门道夫
3. 芭蕾: 甲虫与黄水仙 油画 蒂罗尔·玛丽·艾梅