

后现代即后殖民

——中国艺术家的后现代资格

王小箭

资本主义的“全球化”在西方表现为资本、技术与文化的输出，在中国则表现为资本、技术与文化的输入。这是出处与去处相辅相成的关系。全球化时代的西方资本主义是“后资本主义”，全球化时代的西方社会是“后工业社会”，全球化时代的西方文化是“后现代”文化。于是，作为文化输入国的中国顺理成章地正在输入西方后现代文化。由于强国对弱国的文化输出被视为文化殖民与被殖民，在文化输出者那里是“后现代”，到了文化输入者这里变为“后殖民”，这是非常简单的逻辑，这与一方打人必有一方挨打，一方偷盗必有一方失窃的道理一样简单，只是在“后现代”与“后殖民”这两个词组之间没有明显的因果关系罢了，只有用“全球化”把二者联系起来“后现代”的西方之因与“后殖民”的中国之果才能凸现出来。其实，现代与殖民的逻辑关系已经暗示出“后现代”与“后殖民”的关系了。

对我们来说，“后现代”是个sound nice (好听的) 字眼，“后殖民”是个sound bad (不好的) 字眼，于是我们便决定戴上“后现代”的桂冠，把“后殖民”的帽子扔到太平洋去。同样的一顶帽子，一边写着“后现代”一边写着“后殖民”，戴在西方社会头上就是“后现代”，戴在中国社会头上就是“后殖民”，我们当然扔不掉，除非我们拒绝“后现代”。更何况，没有12亿人口的中国加入世界经济和世界文化，全球化这件事、这个词便是无稽之谈了呢！只可惜在全球化中，中国这个不可或缺的成员占据了“配角”的地位，即“边缘”的地位。

在世界大舞台上，总要有主角和配角。在国际政治、经济、文化竞争中，总要有冠军、亚军、季军、殿军。没有哪个国家的人民不希望自己的国家当主角和冠军，中国和中国人民对世界主角和世界冠军并没有天然的优先权和特殊的缘分。在当配角、季军还是退出世界舞台之间，我们似乎认为选择当配角和季军是“两弊相权取轻”的选择。我们曾经选择过退出世界舞台和“打倒美帝国主义及其一切走狗”的对抗立场并因此感到振奋和扬眉吐气，我们也曾相信

可以几下子“超英赶美”，我们还曾创造过八个“样板戏”和“红、光、亮”美术为代表的独特文化，结果是历史无情地把失败判给了充满胜利信心的我们，我们深信不疑并为之欣赏鼓舞的“敌人一天天烂下去，我们一天天好起来”的自编神话也随之土崩瓦解。

正是失败的痛苦使我们跟随邓小平走上“抓住机遇，改革开放”的道路，于是，外来的资本和技术涌入，Made in China的产品涌出，外来的艺术与文化观念涌入，Made in China的艺术作品涌出。外国发明，中国制造。无论是一般商品的生产还是艺术品的生产，彼地的夕阳工业在中国如旭日东升，彼地的“后现代”在中国“后殖民”，中国便是以这种方式推动了全球化，也是以这种身份参与到全球化之中。

我们不能宣称农业人口百分之七十的第三世界中国已经进入了后工业社会，自然也就不能相信这里的文化有进入后现代的可能。有几件后现代样式的艺术品并不能够成为中国文化进入后现代的充足证据，正如去掉了辫子，换上洋装并不代表中国结束了封建社会。同样，发射了火箭卫星也不能代表中国进入了发达国家的行列。清朝就有北洋水师了！

在农业人口仍占百分之七十的中国，不论新的文艺形态是独创的还是引进的，都是针对当朝文艺的山大王文艺，针对宫廷文艺的“扬州八怪”，当初的革命文艺如此，如今的新潮美术亦然。存在决定意识，经济基础决定上层建筑。过去叫“大众文艺”，今天叫“政治波普”，美国称《收租院》为“另种波普”，中国的政治波普派称《收租院》为“另种政治”，没什么两样，实在没什么两样。然而，从“大众”到“波普”，中国文艺的确体现了从官本位到民本位过渡的倾向，尽管带有山大王的封建色彩。时代毕竟不同了，中国产业结构的“农转非”比例毕竟有增无减。中国都市文明越来越象巴尔扎克、狄更斯笔下的19世纪法、英，中国“政治波普”塑造的众生像则很象杜米埃笔下的人物。跑步进入“后现代”和跑步进入“共产主义”是同样的荒唐，是同样的

“嫦娥奔月”式的农民理想主义。

中国社会的“农转非”是在西方冲击下开始的并始终步西方之后尘。从早年的“中体西用”、“全盘西化”到毛泽东时代“超英赶美”、“外国人办得到的中国人也一定办得到”，再到邓小平时代的“填补国内空白”、“引进、消化、吸收”，以及近年屡禁不绝的盗印、盗版、盗译西方知识产品，都是步西方之后尘，都是以中国的行为支持“中央之国”不愿见到的西方中心论。当下则是以“接轨论”迎接西方的“全球化”，以“后殖民”引进西方的“后现代”。

蔡国强的《威尼斯收租院》同时代表了西方的“全球化”和中国的“接轨论”以及西方的“后现代”与中国“后殖民”，反映了19世纪的中国与21世纪的西方的不对等、不对称“婚姻”。我们更希望西方“嫁”给我们或者对等“婚姻”，但现在只能自我庆幸能够“嫁”给西方世界。Made in China, sale to the West,《收租院》就这样当了蔡国强向西方求爱求婚的嫁妆，也成了他与这份嫁妆的光荣。许多Made in China的艺术家和嫁妆还无缘于这种光荣，作为一名中国批评家我一面在为蔡国强和他的《收租院》嫁妆献花鼓掌，一面又露出无奈的苦笑。也许，这就是我回国“使命”的起点吧。与“民族化”的“宫廷油画”和“越有世界性”的“宫廷水墨画”相比，蔡的作品毕竟更具当代性，并且和王广义的“大批判”系列一样，以解构的方式纳入了中国“现代艺术”史中的“杰作”，从而具有了中国“后现代”的意义并使“马克思主义(或社会主义)现代艺术”与“非马克思主义(或非社会主义)现代艺术”在战后艺术博物馆中形成对比，共同构成“冷战时期”的艺术主题。

不应忘记的是，西方世界在全球化中的角色也不平等，法国就认为“全球化”是美国化，奥地利政治则因美国文化的“入侵”而“极右化”，意大利与中国在故宫合演《奥兰朵》之后，又把唯一的威尼斯大奖颁给在威尼斯盗版的中国《收租院》，摆在一旁的则是欧洲与中国共同主张的多极化世界和美国“孤独的巨人”的不良感受。

至于蔡国强对原版《收租院》的侵权问题，我相信法律的解释高于艺术的解释，法律的裁决高于艺术的裁决，因为法是至高无上的和神圣不可侵犯的，而艺术则不是。也正因为如此，法律才有制裁任何名义的杀人行为，包括杀人“行为艺术”。

西行回溯

——西部艺术刍议

卫戈

西部在近现代以后更快地滑向了中国政治与文化的边缘地带。因此，西部也就得到了一次次重新被关注、被认知、被开发的境遇。在这之中，人们自然地会提示出西部在漫长的历史遗存中留下的文明痕迹，这丰厚的文化珍藏甚至可以抵消她在经济上的弱势。实际上，对西部文化资源的普遍认识中包含了三个层面的内容：历代的宗教艺术遗迹、多样的民族风俗和奇特的自然景观，它们共同构成了西部地域文化最基本的原素。虽然，西部经济在发展中渐渐落伍，但她依然可以是现代文明背景之中的另一片文化生态存在。

应当承认，西部的魅力在于她辉煌的过去。所以，在中国现代美术历程中，有一代代艺术家来到西部，寻觅远古以来民族艺术的丰淳。如果说，中国现代美术是由一批游学欧陆的艺术家所开启，那么，他们中的许多人在见识了解了西方艺术之后，又不约而同地踏向了远赴敦煌、新疆、西藏的道路就应该是一种最早的建构自己本土艺术的壮举。可以想见，他们必然为民族艺术的精深博大所吸引，希冀寻找到更具东方意味的内涵才身体力行、不辞辛苦地进行艺术“本土西行”的远征，从20世纪30年代起始的“本土西行”到50年代仍在延续。虽然其中不乏政治与社会的种种原因，但西部生存着的古代艺术积淀肯定是一个最终的诱导。在他们中间，除了像吴作人、常书鸿、吕斯百、刘文清、王子云等人海外归来的西行，还有象张大千、董希文、潘洁兹、黄胄、洪毅然等人由内地的迁移，他们或长或短，甚至干脆留在西部工作。这些艺术家主要从事着古代艺术的研究保护和教学工作，同时也产生了一批以西域为描写对象的作品，今天看来，这些作品仍焕发着地域间独到的土色土香。吴作人、董希文、常书鸿、黄胄、吕斯百在西北的写生和以石鲁为代表的“长安派”对关中地域风貌的表现，不仅能够与那个时代宏大叙事的主题性作品相映成趣，也为建国初期的中国美术增添了一丝生动的鲜活气息。从他们笔下质朴的语言中，也不难看出老一代艺术

家对民族艺术形成的探求和尝试，这也是“本土西行”的目的和意义所在。可以说，艺术家的西行之举，是中国美术史中一个重要的、独特的篇章。

由于历史的变化，60年代中期后，艺术的探索被迫中断。直到改革开放以来，艺术界开始对“文革”的伪形式主义进行反思，西部也迎来了再次被人瞩目的眼光。当时四川美院一系列的创作以触及现实和体现真实成为对现实主义创作方法“拨乱反正”的象征。这些被喻为“乡土写实绘画”的作品，地域的生活和山乡的风貌是主要的表达对象。与同一时代同一代人在营造文学中的“伤痕”风相比，这些艺术作品更多地体现出对现实空间意境氛围的表达，即以一种温情脉脉的视觉感受来回忆“知青”生活一幕幕难忘的往事。他们对地域情景“自然美”的视觉回忆，淡化了蹉跎岁月中经历的磨难。如罗中立、杨谦、莫也、周春芽、朱毅勇及陈丹青的作品，似乎更着意于生活大环境中朴素、真实、自然的一面，这与艺术家长期栖居的西部地域的历史情境是紧密关联的，是对西部客观现实的一种写照。与此同时美术中对于形式语言的突破，也是很多艺术家取材于西部的自然景观和民俗风情进行表现的，如朱乃正、李化吉、马常利、吴小昌、妥木斯以及丁绍光、蒋铁峰在专注于形式意味的探索中都体现了地域题材和地域民族传统艺术的风格。80年代西部艺术所呈现的是一种对外、对内同样开放、双向交流的良好姿态。

90年代以后，社会经济结构经过市场化的洗礼发生了很大变化。一方面，多种资本模式形成了多样经济成分共存现状，另一方面，内地、边缘与沿海地区间的不均衡发展日益明显，形成了不同生活状态的块面格局。由此，导致了艺术在观念价值以及交流方式、开放程度的差异。与50年代和80年代西部艺术的兴盛恢宏相比，90年代西部艺术在整体上的态势是令人失望的。除了四川、云南个别艺术群体集中的地区还坚持着积极与当代文化对话的主动参与的势头外，其它大部分地区在中国艺术由

传统形态向现代形态转换这一重要的过程中显得保守和迟缓。近几年中，西部艺术家比较普遍地关注地域风貌的表现和地域风情的艺术样式，与之相匹配的是一种技术精巧的潜入，过于追求视觉“美感”的实现。虽然西部客观上也经受着外来经济、文化的巨大冲撞和侵入，但艺术家还是热衷于营造虚幻理想的农业社会形态中那种宁静、悠远、永恒的个人视觉空间的乌托邦，在造型能力和塑造技巧的攀比上作文章，其作品则呈现出矫饰、唯美的特点，还有长期形成的单一化艺术评判的习惯系统，更使艺术家在介入现实的能力上产生孱弱的走势，很多作品缺乏新意和创造性，因此在全国性的各类展示中，西部一些地区的参展作品数量一直位居末流。当年一代宗师怀着虔诚投奔的圣地，如今却演变成人们屡屡逃逸的封尘家园。

站在西部回望历史的空间，无论是古代艺术遗存还是现代人的艺术创造，对于一定时代和特定现实的贴近是最让人隽永回味的，中国当代美术也正是针对着当下的文化和观念进行自为的表现，因此在今天，艺术与生活的链接仍然犹为关键，西部艺术对现实的疏离正是造成它平庸苍白的一个根本所在。对于正在变化着的生活，艺术不仅要承载过去，还要面向未来，如果仅仅以此为起点停留在已知经验的言说和市民化的审美层面上，那么我们的艺术就无法跨越历史的时间隔离，更无法抵御西方文化的殖民，目前的西部艺术仍需要更加关怀地域人群中日常的、普遍的存在，需要在现在时态人的存在中找到针对性的创作基因，需要转换对形式旨趣表相的迷恋和语言麻木的迁就，超越地域景观中风花雪月的意境意义。在新的世纪里，西部会有新的契机。但在经济神话的进程中，对商品化和价值评判的平庸化也是值得艺术家警惕的，或许，为了创造的纯粹，西部艺术仍有必要再来一次艺术精神上的“本土西行”！