

橘枳之变：后现代主义话语及其本土油画症候

□ 岛子

许多西方理论家相信，由现代主义到后现代主义的转换，预示着意识的划时代转变，呼应着全球化的“后工业社会”（或称资讯社会）之来临，^①以及当代社会与经济秩序的重大改变。当今跨国资本主义已经掌握了资讯科技与大众媒体的丰富系统，使得民族国家封闭性的文化边界消失。后现代或后工业资本主义已经成功地推动了一种消费主义幻象，使冷战后设定的东、西方对峙格局迅速地在重新考量中改观。60年代，全球化的反体制运动，意味着现代性的线性历史进步信念之丧失，总体统一性受到多元主义的质疑。然而，后现代主义并不是自行变得合法的，它的出现是对现代主义的哲学话语的合法性予以否定的结果，同时也隐含着修正性的引用、细腻而尖厉的解构和重构。作为艺术哲学的课题，后现代主义的“新奇”是因为它引发许多“古老”的问题，诸如启蒙、理想主义、技术/形而上、进步论/世俗化，这些话语性紧张可以上溯到马丁·路德的宗教改革——新教神学哲学以至文艺复兴。

从现代艺术史的方向考释，二战以后，西方现代主义艺术创作与艺术理论，日愈朝向单调化、理性化的普遍性抽象主流发展，现代主义艺术从1920年到1970年大致经历了三个持续变化阶段：从(1)现实之“再现”的危机(后印象派、立体派、达达主义、超现实主义)，到(2)“不可复现的呈现”之抽象(至上主义、风格主义、构成主义、抽象表现主义、极少主义)，最后是(3)弃绝审美过程的“非表现”(概念主义)。现代主义艺术终止于它的无限简化的造型，空无一物(No Art)的表意或指鹿为马的自我定义。因此，现代主义艺术“以新为新”的达尔文语言进化论乐观主义与凌空高蹈的理想主义，让渡于后现代主义思维论和价值论所蕴涵的消解中心、秩序和权威的独尊性、标榜多元、平等、宽容和折衷等意向，这些特征构成的后现代性(Postmodernity)，建基于60年代至70年代的波普艺术、观念艺术、女性主义艺术并作用于80年代以来的英国新绘画、德国新表现主义、意大利超前卫派以及国际建筑界从折衷主义到解构主义的共时性变化^②。

后现代性出现在中国本土的现象，并不是“国际理论旅行”的简单比附的结果，也不是没有飞机先制造雷达的摩登焦虑使然。事实上，中国从70年代末，就开始由执政党和国家全面地推行“四个现代化”，而“四化”的物质形态指标已然包含着下层基础层面的后现代性。譬如，市场经济、高科技、信息产业化、生态农业、电脑的家庭化等，后现代性的信息革命迅速改变着农业、前工业和准工业社会的生产力发展模式，从而(依照马克思的论式)，在努力推向现代化的经济基础方面(工艺论层面)的进步速度而进行改革创新之时，上层建筑的艺术传统便受到解构的命运。因此，思维论和价值论层面的矛盾与分裂持续地反映在主流艺术理论和创作的幻觉中。例如在体制化的艺术机构和学院守成派那里，始终把西方印象派之前的新古典主义艺术以及英雄式写实主义(Heroic Realism)这些典型的资产阶级上升时期的艺术当成伟大的艺术传统，以至于成为油画专业知识分立的学科规诫(Discipline)。^③

橘逾淮北而枳。
——《周礼·考工记》

后现代指称着后工业社会形态，后现代主义是对此社会形态的理论化言说和阐释，而后现代性，则是前二者总体性质的内在化显现。

后现代主义艺术的本土化移植，是伴随改革开放而产生的，某种程度上与汲取现代(主义)艺术时一并被接受而在瞬间间转型，这已是客观存在的不争事实。问题是，透过资讯的传播与本土现象的投射，本土的区域性格与历史条件在接受/拒斥的过程中，呈现出何种面相、皮相以及症候，则是我们在梳理、理清近10年中国油画艺术的变化过程，所要评述、反省和批判的话语所在。

如同后现代主义理论所尊崇的差异原则一样，后现代性作为一项阐释代码，也必须置于这种性质和意向所生成的特独语境中，才能生效。这是由于从接受到生成再到变异，表明了不同的区域从过去相互模仿中拓展出各自独立的面貌，在多元的时间流变中展现相异的空间经验。例如，詹克斯(Charles Jencks)1986年出版的《什么是后现代主义》^④《What is Postmodernism?》之后，作为流变中的艺术思潮议题，仍在不断做延异式的增补，在其1989年的第三版添加了“后现代时期的登场”，其中所采用的分析对象，则是当代中国政治资讯与现象^⑤。

所谓“后’89中国艺术”的重要特征，即是后现代性的显征，“新生代”、“政治波普”和“玩世写实主义”从观念、语言和方法上，都僭越了斯大林在30年代发明的具有工具理性效力的社会主义写实主义(Socialist Realism)模套。在此之前，写实油画在本土得以大力倡扬，经历过50年代苏联专家的教化和“文革”美术的演练，逐渐形成一个共同范式，将西方传统的古典写实油画技巧同历史、风情照片和堂皇叙事结合起来，这种范式在毛泽东时代就已被钦定为油画艺术唯一的准则，但在毛泽东的个人藏画中既没有社会主义写实油画，又没有现代中国画和农民画，只有传统文人的山水和花鸟画。^⑥而且，毛泽东所期许的“革命现实主义与革命浪漫主义”的典范，或许也只有在其现代格律诗《沁园春·雪》、《卜算子·咏梅》、《念奴娇·鸟儿问答》中，才可以得到个人化的风格印证，至少董希文的《开国大典》不是，靳尚谊的《你办事我放心》更算不上，而刘春华的《毛主席去安源》则是在理念上挪用基督教圣像画，在色彩和构图上仿效苏派风景画。

回到正题来说，本土后现代主义油画艺术的发轫，首先是在艺术语言上对革命功利主义的克服。认识论的转变，带来一系列新的方法运用于新范畴和新感性的表现。波普语言是对传统艺术的反转，在古典主义乃至现代主义所摈弃的素材、题材、媒体和效果中寻求其陌生化和通俗化的能指。这同时带来了作品与实物二者间单纯的一致性，波普的物体既非隐喻亦非转喻，而是无意指、无寄寓、无境界。画面上是剥光了象征光环的形象，剩下一些事实性的片断拼合，而这些“事实”往往已是消费文化中的物像。所谓“政治波普”是借由两项矛盾符号系统的并置，构成反讽的情境，其典型的图式是“文革”美术图像加跨国资本企业的产品符号，或大众政治偶像加性感明星。总之它是一系列再现式的符号叠加，而物像的缩

小、放大、收缩或前置亦属于珠宝商放大镜探微的颗粒构成游戏。色彩上，风格化地使用反自然的颜色，使之产生一种化学涂料般的非人性刺激，着意于视觉上的语义中止。

“玩世现实主义”所表现的对象，只是小众社群在一种特定时期的胡同政治文化情绪反映，它以生命的无聊感和波痞式的调侃方式逃避一切意义的创造和守护，借此克制意识形态的焦虑。它与“政治波普”的共同点在于：

重新寻找到切入当代文化的视角，使中国现代艺术走了既有本土文化特征又有当代性的途径。正是在这种意义上，以及它的反理性、反理想、反形而上、反崇高和英雄主义，强调偶然、无意义、解构色彩、文化因素的多元与综合特征，使1989年后的艺术具有了一定的后现代主义倾向^⑦。

然而，在文化交流实践上和精神对话层次上表明，这种“途径”和“倾向”导向两种紧迫的临界反映：其一是(有意无意间)充当了东方主义插图式和漫画式的对中国读解的索引，在这种误读模式中，历史的苦难记忆只是语言游戏遮蔽下的一个噱头，现实生存的困苦只提供了某种观光团式的猎奇游兴，“使在国外的旅行获得超出单纯叙述之外的特质，将朴素的文本转变成展示异国情调的百科全书以及供东方学舞枪弄棒的战场”^⑧，在亚洲最广阔的艺术品生产基地上，一种新的殖民文化的替代物由此从80年代的“使馆区文化”转向堂皇的国际艺术展厅、博物馆和画廊，这或许并非此类画家们的终极所欲或批评家的出发点，但它构成了有关后现代性反省的维度以及对戏剧化潮流的警惕。与此相关联的问题是其二：艺术批评家抢占话语权力的制高点，以“生效”取代意义、以“操作”取代理想、以“点子”权充思想遂成为一种文化时尚，而这种时尚由复杂的欲望机制掺合、孱杂而成。沪上画家周铁海窥见了这种“后现代主义倾向”背后的机心，他在“访谈录”中毫不讳饰地谈道：

批评家的定义在当今的中国发生了变化，以前中国批评家的概念是写写批评文章，写写展览前言或发表某种看法等，而今天的批评家是带有策划性的。如意大利的奥利瓦，如北京的栗宪庭。而当今的艺术家们不仅仅需要评论家给其作品一种看法，而是需要批评家的推举，把艺术家捧起来。……许多艺术家宁愿被批评家操纵，如果成功了，可谓名利双收，谁都会喜欢你。……所以你要成功，必须有批评家策划，像包装歌星一样，把画家作为一种牌子，像耐克鞋等名牌往外打。有人生产“大头”，那就像写“大字报”一样。比如1993年去威尼斯的这批人，他们的作品今天就像产品一样在生产，像复印机制一样，成批成批的，很多人在复制市场……^⑨

可见，成名发达的渴望超越了艺术的真诚，无名的幽闭恐惧症来自身份焦虑而非良知焦虑。一个压倒性的神话是资本主义市场意识形态，同时混同并且支配了创作(生产)、作品(商品)和批评(推销)以及画廊(营销)，艺术就这样可卑又可悲地成为消费社会事实的认同，而非作为精神活动的一般历史。这样一来，批评家在“推进艺术发展”的名义下所命名的“艺术潮流”岂不就成了刚从装配线流入集装箱的精神克隆物品，一种“MADE IN CHINA”的“外销瓷”。而那些不能够被命名所克隆的作品和人物就只能如一堆累累白骨，铺垫起艺术商业英雄的“第十三级台阶”，这实质上是典型的美国主义(Americanism)的现代文化逻辑翻版。

在90年代，与此现象同质异构的是学院建构主义，批评家王林认为：

作为新潮美术反传统、反古典和反学院倾向的反驳，新学院主义强调语言训练和绘画技术，由此推崇古典风油画和新文人水墨画，都不可能恢复昔日古典绘画作为精英艺术的光辉，他们只能以精神降格倾向流俗，进入商品化过程^⑩。

一方面享有体制内的身份供求关系，一方面寄生于“新文化殖民地艺术”，“立志继承西方忘却的传统”，甚至在学院画家中，“由于经济的压力过分强大，90年代甚至出现专门为外国人生产的艺术作品，已成为中国艺术之主要份额，它是中国艺术，但不是为中国的艺术”^⑪。

油画作为一个外来画种，不只是在经受现代性和后现代性的试错和淘沥后，在本土文化潜在的、隐蔽的因素中加以利用转型而得以发达，还存在着艺术家身份自塑的终极关切问题。事实上，1989年不仅是当代艺术史的分期断代线，同时也是文化价值选择的分水岭。在此临界点上，不懈地把艺术意义的守护、价值本体的关切、良知的首要性、对人类精神和情感的救赎、对异化世界的抗拒、对负有责任的道德主体建构奉为终生追求目标的艺术家仍大有风骨所在。

当然，多变性与后现代性所蕴涵的偶然性、多样性和复调性相一致，也与它自身游戏的、自嘲的模式相一致，但这并不等于将多样性与流变性降格为主体的消失，等同于意义的要素完全缺席。相对的观点是：后现代性的多变性源于怀疑精神和批判立场，其多变性同时蕴涵着对真实性和意义的寻绎，它表明了破碎的时代幻象中多变的自我之韧性智慧。

譬如，有“理性绘画”所表征的文化理想主义的王广义，也有“政治波普”所寄寓的社会批判思想的王广义；有行为主义的周铁海，也有力图发现形式进行自我肯定的周铁海；有以“新具象”切近原始生命冲创的毛旭辉，也有质询权力虐恋的新表现主义的毛旭辉……。精神的一致性与意向的非确定性 modeling 着多重复合的自我，无论这种模型多么脆弱，总是在他性中建构自我相关的具体化伦理。

真正的后现代性，始于艺术家作品中闪耀的伦理上的抗争，而非理智的自大与伦理的愚狂。后现代性始于尝试去思想现代性未曾企及的异质空间，超越早期现代主义所眷注的那种纯然自主，自给自足的主体，甚至超越语言论哲学、美学转向之后的“六神无主”，在这一切之上呈现出后现代性的基本转向——向他性的转向，拟定了后现代性在心智上和伦理上的原始意义。

[注]

①参见丹尼尔·贝尔《后工业社会的来临》导论部分“后工业社会面面观”，高铨等译，新华出版社，1992年，北京。

②参见岛子《后现代主义艺术谱系》第五章“后现代主义运动/方法/流派”，广西美术出版社，1999年，南宁。

③疏证：Discipline 字源，代表知识和权力的两种含义，追溯学科制度生成的历史，指出各种学科组织如何依据一些排它性的方式，与其他机构合组成各种学术群体，掌握各种资源和权力，左右学术发展方向。学科规诫制度是一种高度制度化的形式，在此层级界限森严运作前提下，此一制度其实是社会控制和轨调方式的一部分。有关Discipline的知识社会学观点，可以解读徐悲鸿留法学到的古典写实油画技艺，何以最初为国民党政府所欢迎，1949年以后又与苏式写实主义相契合，何以占居长达70多年的严格的认受性主流艺术和学院正统油画地位，最终沦为附庸。

④见詹克斯《什么是后现代主义?》中文版，李大厦译，天津科技出版社，1988年，天津。

⑤见詹克斯《What is Postmodernism?》第7章，英文版，1986年，伦敦。

⑥参见杨思梁和陈覆生的研究论文，原载《20世纪中国绘画》，浙江人民出版社，1997年，杭州。

⑦栗宪庭《思潮迭起的中国现代艺术》，原载《中国前卫艺术》p62-63，牛津大学出版社，1993年，香港。

⑧萨义德《东方学》，p209，王宇根译，生活·读书·新知三联书店，1999年，北京。

⑨原载刘淳《中国前卫艺术》p109-191，百花文艺出版社，1999年，天津。

⑩王林《论深度绘画》，原载《江苏画刊》p49，1994年第二期，南京。

⑪朱青生《出门与回家》，原载《当代艺术与人文科学》p20-21，湖南美术出版社，1999年，长沙。