

中国当代艺术“当代性”的话语构成与价值沉淀

时胜勋^{1 2}

(1.北京大学 中文系,北京 100871;2.高丽大学 中文系,韩国 首尔 02841)

摘要:理解中国当代艺术的关键是“当代”一词。“当代”不只是一个时间,还是一种价值。讨论中国当代艺术应该从当代到“当代性”。近年来学术界围绕中国当代艺术的“当代性”大体形成了四种话语,即现实性与时代性、创新性与差异性、文化性与批判性、超当代与挑战性等。这些并不是当代性的全部内涵,但代表了当前学术界对中国当代艺术当代性的理解。当代艺术最根本的是挑战传统与规范的,具有一种理想性的艺术观念,它最终沉淀为历史性价值,构成“一代有一代之艺术”的重要一环。

关键词:中国当代艺术;当代性;话语构成;价值沉淀

中图分类号:J0-02 文献标识码:A 文章编号:1671-444X(2018)05-0011-07

国际 DOI 编码:10.15958/j.cnki.gdxbysb.2018.05.002

一、从当代到当代性

什么是中国当代艺术?其中最关键的一个词是“当代”。众所周知,当代可以是当下、当前、现时代,这是一个中性的时间词。任何时代都有现时代。比如李白对自己的时代可以称为当代,这就是盛唐的当代。这个概念就是当时之意(就历史的当代而言)。就今天而言就是当下。但是,当代还是一种价值观的体现,不是任何存在于当下的事物都是当代的。由于作为时间的当代和作为价值的当代之区别,这给我们理解中国当代艺术带来了困难。因此,需要区分二者。如果将当代作为一个宽泛的时间限制,则中国当代艺术就是一般意义上的存在于当下的艺术,它无边无际。如果将当代作为一种特定的价值观(比如创

新、先锋、实验等),那当代艺术就有着非同一般的意义。

当代的价值观的核心前提是“厚今薄古”,就是进步的线性时间观,拒绝传统和主流,欣欣向荣,注重原创性。这种时间观来自于西方进化论,也来自于西方现代性。这种进步的线性时间观就是将过去牢牢钉在过时、陈旧、落后的耻辱柱上,而只有当下才是真正重要的。在此意义上,当代与现代并无实质差别。问题在于,当代比现代更为激进。在此,它也就和先锋(前卫)、实验(experimental)等有着密切的联系。它们有着共同的文化逻辑。区别在于,当代是最新的概念,比先锋(前卫)、实验更新。比如先锋(前卫)艺术、实验艺术都有百年的历史,已不新鲜。当代概念的包容性远远超过先锋(前卫)、实验,它有一种取代

收稿日期:2018-08-27

基金项目:国家社科基金艺术学项目“中国当代艺术话语范式研究”(项目编号:15BA011);北京市社科基金项目“中国当代艺术的国际化与本土化”(项目编号:14WYB010);教育部哲学社会科学重大课题攻关项目“中华艺术精神在当代艺术实践中的传承发展研究”(项目编号:16JZD030)。

作者简介:时胜勋,博士,北京大学中文系、高丽大学中文系(韩)副教授,研究方向:艺术学理论、文艺美学。

贵州大学学报 艺术学与美学

现代的态势。

当代既是一种时间,也是一种独特的价值,即当代性,就是独一无二、与众不同、原创、创新等。关于中国当代艺术的当代性的讨论,是随着中国当代艺术日益成为固定术语之后才兴起的,尤其是近些年,有不少学者对此有所讨论,对其梳理、总结可以窥见中国当代艺术“当代性”的话语构成,并从中提炼其文化价值。

二、现实性与时代性

最明显的当代性话语是强调中国当代艺术应该表现中国的现实性与时代性。林木反对西方的当代艺术,而倡导有中国性的中国当代艺术。林木认为中国艺术的当代性不是对西方艺术的模仿,而是应该“反映进入现代化进程的中国现代社会的生机勃勃的社会景观及由此而来的现代感受和现代情感”,中国当代艺术要有“民族艺术的独立性”。^[1]他指出中国当代艺术的诸多问题,即受制于新旧二元对立的创新模式、现代(当代)思维模式、全球化思维模式。这三种模式异于中国传统与现实,给中国艺坛带来了很大的危害。反思三大思维方式,立足于民族文化、艺术传统、当代生活的生动现实,自主地借鉴外来优秀艺术的有益营养,自信地进行创造,成为中国当代艺术的必由之路。^[2]

林木认为,“中国应该理直气壮地建立中国自己的当代艺术”,它表现为三个特征:一是“应该以中国当代生活和当代中国体验为基础,来呈现中国真实的面貌”。二是“与西方的当代艺术,从内容到形式都有重大的体系性的区别”。三是“与中国传统艺术有明显的时代性差别,它应该表现我们今天的生活,表现我们今天的感受和体验”。^[3]为此,林木将中国当代艺术特征概括为五个方面,即“反映中国的当代现实”“中国的传达方式”“中国的当代样式”“平等交流、互通有无”“自然而自由的形成过程”。^[4]

林木还深入分析了中国当代艺术应该包含的基本特征:其一,“中国的当代艺术当然应该反映真正中国当代的现实,反映当代现实中的情感体验,现实中的精神观念及种种中国自己的现实问题。反映中国的现实,应当以中国自己的艺术思维方式、观察方式和传达方式”。其二,“对此种当代中国体验的传达方式应当是中国式的,而不应该是或主要不应该是如‘波普’、‘装置’或‘行为’、‘观念’一系列西方人早

规定好的‘当代艺术’模式”。其三,“中国的当代艺术样式应当主要从中国自身传统中生出来,但也要有着与古典传统明显的联系与区别”。其四,“学习与借鉴包括西方在内的各国艺术,但这种学习与借鉴必须是立足于中国社会中国文化艺术根基的一种自主选择与学习;同时,这种借鉴与学习应当是立足中国立场上的自主创造的辅助与补充,是为丰富和完善民族个性而为”。其五是加强平等的、对等的国际交流,而不是被西方同化。其六,中国当代艺术是自主创造,“立足于中国的当代生活与当代体验,立足于对传统的感受与研究,加上对外的学习与借鉴,在自主创造基础上自然形成其思潮、特征与流派”。^[5]林木对中国当代艺术中国性、现实性、民族性、主体性、平等性、自主性的强调,对于形成真正的中国当代艺术是有启发意义的,不过其民族性的内容更为浓重。

王端廷在《什么是中国当代艺术》一文中认为在中国语境中,中国当代艺术的起点有一个基本共识,就是1978年,一个新的时期开启了。这是一个在时代精神上具有一致性的时代。王端廷从时代性角度着眼,认为中国当代体现了工业化、城市化和全球化三个特点。他认为,“那些传达了人本主义、理性主义和普适主义的精神内涵、表达了工业化、城市化和全球化时代所需要的理性与秩序、自由与平等的价值倾向的艺术创作一定称得上是中国当代艺术;而艺术家成就的高低永远取决于艺术语言的独特与精致、人性探索的深度与高度”^[6]。王端廷所定义的中国当代艺术是比较偏向于西方的,至少是放置在全球化语境中加以考量,但又要求有着强烈的当代性,并没有多少民族性的内容。这与他强调的“超民族主义”有一定关系。^[7]中国当代艺术必须体现出应有的时代性,这种时代性也是现代世界普世价值观的体现。这是一种比较折中的看法,可以视为中国性的当代艺术,与当代艺术在中国并不一样,同时也与林木等人的民族性诉求有一定距离。

陈池瑜将中国当代艺术的当代性理解为“时代性”。他认为,“艺术表现的时代,既包括表现时代的重大历史事件和政治主题,也包括表现符合时代精神的文化感觉与审美意识,二者都具有时代性或当代性,都是对我们时代的一种文化贡献。”^[8]这种将政治性与艺术性融合起来的看法是较为稳健的,这对于过分疏离政治、社会而一味追求你审美上的变化是有纠偏作用的。

殷双喜认为当代性包括了两个方面,“首先,当代艺术要对当代社会生活中的敏感问题和重大事务做出积极的回应,其次要对当代艺术发展的尖端艺术课题做出积极的回答。”^{[9]225}殷双喜对当代的解释是侧重于政治性与社会性,对于拉近中国当代艺术与当代中国社会的关系是有启发意义的。不过,这已经偏离了西方当代艺术本身的当代性内涵。

栗宪庭认为当代性不分中国与西方,而是具有一种国际性的共时性,当代性消解中心与边缘的二元关系。在这一层面,中国和西方的当代艺术并无高下之分,而如果中国当代艺术模仿了西方当代艺术,则不具有当代性。栗宪庭认为将中国当代艺术视为西方当代艺术的模仿本身就是非当代的。在他看来,当代就是共时发生,中国的当代艺术就是世界当代艺术的一部分。^[10]栗宪庭是坚持当代性的历史当然性的,他比较在意的政治波普、玩世现实主义也是这样一种当代性。

三、创新性与差异性

中国当代艺术“当代性”的第二个话语表现是强调创新性与差异性。巫鸿认为,“当代性”不同于“当代艺术”。一些当代艺术其实并不具有当代性。当代性是指艺术家“有意识地创立一种特有的主观性”,“把他面前的一切都当成为‘历史’,而他的方法是要用‘当代的’基准、语言和观点来使‘现在’——这是一个非间接性的时间具体表现出来”。

巫鸿以1990年代的中国实验艺术为例,说明中国当代艺术所具有的当代性特征,即“艺术家们采用了对于中国艺术世界来讲全新的、新颖的艺术手法、素材和体裁”。这意味着中国艺术家不再局限于对西方的模仿,而“实现其当代性”。巫鸿所理解的当代性首先是一种范式的创新,是材料、手法的创新,其突出的表现就是“装置和行为成为当代中国艺术中最热门的两大艺术形式”。^[11]而这两点在1980年代是不可想象的。当然,装置和行为艺术也是当代艺术中最为突出的表现,这实际仍然说明了中国在范式创新上仍然缺乏当代性。或者在全球化时代,装置、行为已经国际化了,也就无所谓本国特有的艺术形式了。

关于中国当代艺术的当代性(dangdaixing)的具体内涵,巫鸿将其概括为五个方面,比如颠覆性、当代题材、视觉性、中国经验等。巫鸿所理解的当代性是“艺术家将社会环境因素内化的成果”。显然,外化

(表面化)或者没有社会环境因素的介入,也就无所谓当代艺术了。社会环境因素不仅指全球化,也指与此相关的时间、空间、身份问题。^{[12]47-66}

朱青生在描述中国当代艺术史的时候强调差异性法则(对立发展)。差异性法则表现有三,一是“与已有的所有艺术(即‘有史以来’)有所差异”,“显现出此次创作和此件作品对于‘艺术史记录’的贡献”。二是“与正在创作的同时期所有艺术界之间的差异,即此次创作和此件作品不能与其他的个人和群组所作的作品相同或过于相似,即所谓‘撞车’”。三是“自我的作品和自己以前的作品以及自己以前所认同的观念和形式范畴内的作品之间保持差异,使每件作品具有独一无二的性状”。这种差异性体现了当代艺术的艺术史贡献(相对于历史)、时代贡献(相对于时代)、个体贡献(相对于自我)。这种差异并非是非艺术的,而是表征了艺术家的个体性,“只有当差异获得显现,尤其是被(当代)艺术作品和活动鲜明而清晰地显现之后,作为现代人的独立人格的独立性才能彰显出来,人的尊严才能有所着落,而这也正是当代艺术的独特性”。^[13]这里朱青生强调差异、个性,但其基本内核可能更接近于现代艺术观念。当代艺术观念虽然强调差异,但更重视破除规范、界限,甚至是非艺术。自然,非艺术本身也包含着差异,但仅仅说差异(创新)则并不能表明是当代艺术。

其实,朱青生还有对艺术的界定,即“艺术的本质是突破限制”,“只要是一个好的艺术家,他一定会针对人现在所遇到的困难、限制和局限来进行突破”,“艺术的定位是消除在审美与天赋之间人与人的不平等”。^[14]在这里,艺术就不止是创新了,而是自由的象征。朱青生之所以表现出艺术观念上的差异,主要基于前者是艺术史考量,后者是艺术本体论考量。不过,这固然强调了创新,但有可能忽视了政治、文化、历史的方面,而走向一种唯创新化,为创新而创新,导致深度不够。

四、文化性与批判性

中国当代艺术“当代性”的第三个话语表现是强调文化性和批判性。鲁虹认为当代艺术一个必要条件是需要有“智慧”。智慧体现在两个方面,一是文化性,就是“体现在艺术家能否在当代生活中寻找出具有文化针对性的问题”,甚至“严重的文化问题”,即“精神追求与道德观念淡化,拜金主义与利己主义风

行”。当代艺术并非止于艺术,秉持“现实关怀”,“从危及公众生存的重大问题中,开拓出新的表现题材或新的艺术观念,进而给人们以文化上的启示”。这一点显然是针对艺术过度自我封闭、形式中心而提出的。二是修辞学,就是“别出心裁地处理他手中的题材,以达到前无古人的艺术效果”,“创造性地使用具体的艺术语言来提示他的艺术观念”,“必须对公众的生存经验与视觉经验有十分深入的研究、了解,必须十分熟悉方方面面的知识,如传统文化、大众文化、相关的法律条文以及特定的文化背景的(知识)等等”。^{[15]62-63}如果用形式内容二分法的话,文化性就是内容,修辞学就是形式创新。文化性与修辞性避免了艺术的固步自封,也避免了在非道德化、非社会上走向不归路。这对于当代艺术的创新与发展是有积极意义的。

郭雅希认为,“当代艺术是与我们这个时代的人的生活状态、生存状态、思维状态、精神状态、心理状态紧密相关的一种文化形态”,“具有这个时代所需要的某种文化诉求的艺术表述”。中国当代艺术的当代性根本上就是文化性,主要表现为“直面当下,面对各种各样的社会存在,面对人类共同存在的性别、种族、身份、环境、能源、地缘政治、文化格局和个人生存问题”。这三种类型的艺术表现,“不仅表现了艺术家独特的语言、符号、媒材和直面当下问题的当代性特征,也反映了他们自身内在的人性、人格层面的自我反省、自我批判和自我启明以及自我重建的文化诉求”^[16]。这种文化性的当代性更加强调思想的自觉与文化的立场,显然给中国当代艺术提出更高的要求。

王林认为,“中国当代艺术所具有的前卫性、先锋性、挑战性和批判性,首先是对于中国当代社会而言的。当代艺术无疑是召唤并推动社会前行、人权进步、思想开放和精神拓展的力量,当然,它还肩负着艺术语言、创作方法及美学思想更新的使命”。中国当代艺术的当代性是与社会启蒙和艺术创新密不可分的。王林更加强调的仍然是现代性的艺术主体性,同时将文化性融入其中,“当代艺术创作必须强化个体意识,自主、自由地呈现中国的文化语境和中国人的文化追求”,“要和历史文化资源、和中国语境的上下文发生关系”。此外,还要有“敢于直面惨淡的人生,敢于正视淋漓的鲜血”的批判精神,这与其强调的当代性息息相关。王林尤其揭示了中国当代艺术的当

代困境及其自我救赎问题,“在惯性意识、官方策略和资本操控联合起来并吞当代艺术时,没有批判与自我批判,没有揭示与揭露,就没有真实、真理和真诚的呈现”。王林对于中国当代艺术的社会性政治性诉求是比较浓烈的。“新潮美术对一元政治文化和文化政治的反抗,正是要把中国艺术带进一个以个体生命为前提的多元共生的时代”,“当代艺术家作为新文化的先锋,不是要全力以赴做先富起来的那部分人,提前进入被富裕、被幸福同时被封建主义温情所欺骗的小康社会,更不是夕花朝拾,用风花雪月之类的玩意儿去装点、讨好黑恶势力的集权政治,艺术的存在始终和自由有关,和中国人争取社会正义、制度民主、精神自由的进程有关。此乃艺术与批评必须承担之重,舍此无中国当代艺术的价值判断可言”。^{[17]19-22}王林追求中国当代艺术的“诗意和诗性”,或者“后诗意”“后诗性”,也只有在这种启蒙性叙事中才能真切地被理解。

刘永认为,中国当代艺术在当代剧烈的社会变革面前,不再满足于传统艺术的表达形式,开始以一种批判的态度参与到社会生活中。他们抛弃传统的观念束缚,从现实出发,从感受出发,利用各种材料、观念、媒体和形态来表达自己的看法和对世界的关注。于是,批判性和实验性成为当代艺术最主要的特征。^[18]这种对批判性与实验性的强调有两个方面的意义,一是艺术上的创新,二是文化观念的创新。

李革认为,中国当代艺术的“当代性”,“在思想意识上具有对已经形成‘陈规’并束缚人更自由表达的现实世界中种种局限予以达达式的反讽、反叛、颠覆;或是对存在于政治、文化、现实社会及人性中的问题予以揭示和深思的特性。”同时,“在表达形式上,‘当代性’也帮助艺术创作从既有的传统美学经验中脱离出来,不断寻找表达形式的新可能,以启发人们对原有艺术形式和固有经验产生质疑,并引发人们在形式及思想表达,在颠覆与建构的双重语境中进行更深入的思考。”^[19]但是,这种当代性在遭遇资本化之后迅速消失,对中国当代艺术带来了不可估量的损失,中国当代艺术也就从当代性的艺术退化为当代艺术。因此,重启中国当代艺术的当代性进程就显得尤为必要了。

关于批判性,段炼的看法更为独特,他认为当代性的突出体现就是“理论化”。当代艺术“是理论准备的结果,是有的放矢,是理论付诸实践的艺术行动。惟其如此,当代艺术才能以坚实的理论价值而成就自

己的当代性,并超越自己的时代,进而成就未来的理论拓展。”段炼认为当代性是理论的自然生成而导致的,不是凭空产生的。当代性就是对既往具有当代性价值的力量的总结、概括和提升。段炼反观中国当代艺术,认为中国当代艺术在力量价值上贡献不足,这不仅是艺术家的理论化不足,也是理论家、批评家理论化的不足。段炼的担忧是发人深思的。^[20]

段君将当代性理解为观念性,“当代艺术的主观性从现代艺术中来,现代艺术摆脱古典艺术以后获得了主观性,后来当代艺术将主观性彻底发展成为当代性的基石,它完全放弃了对客观真实的追求,因此当代艺术的确具有一定的排他性,特别是排斥追求客观真实的一类作品。”这种主观性具有一定的批判性、理论性,但更加泛化,并且不可避免地深陷幻象之中,因而成为中国当代艺术最大的病症。^[21]

五、超当代与挑战性

中国当代艺术“当代性”的第四个话语表现是“超当代”,强调挑战性。这是张晓凌借鉴哲学家阿甘本的理论而提出来的一个新概念,较具哲学意味。

张晓凌认为阿甘本所谓的“当代人”指的正是诗人和艺术家。阿甘本说“那些真正的当代的人,那些真正地属于时代的人,是那些既不合时代要求也不适应时代要求的人。所以,在这个意义上,他们是不合时宜的。但恰恰是因为这种条件,恰恰是通过这种断裂和时代错误,他们能够比其他人更好地感知和理解自身的时代。”^{[22]10-19}当代人不是受制于某种外在的时代要求,而总是对时代要求提出不同见解的人。真正的当代人看到的是“时代的黑暗”。汪民安分析,“做一个当代人,就是要调动自己的全部敏锐去感知,感知时代的黑暗,感知那些无法感知到的光,也就是说,感知那些注定要错过的光,感知注定要被黑暗所吞噬的光”。^[23]阿甘本对时代黑暗与光明的看法表现了当代人的决绝与独立。阿甘本更类似于德里达的解构主义,要摧毁一切历史的沉积物。这一思想的来源就是尼采、海德格尔、本雅明、福柯等人的思想。反抗一切历史以及存在在当代的一切过去、传统以及意识形态,成为艺术家的首要任务:“通过作品来毁灭文化的可传承性;文化到了当代艺术家手里,就断裂了;他给当代文化注入了一种可怕的无法察觉的陌生性;当代文化在他手里翻了车。作品是要生产出文化经验的不可传承性。在艺术作品中,好像意义是要在这

里重新开始,意义的源头就在艺术品之中一样。在艺术品中,过去被掐断,未来无法到来,当前处在悬崖之上”。^[24]在审美异化、商品化、体制化时代,沉重的过去、传统无疑成为当代挥之不去的梦魇。这种当代的视角显然是超越当代的(主要是当代所存在的刻板化、商品化、体制化问题),具有很强的独立性、自主性和精神性。从实质而言,阿甘本的当代性与张晓凌的当代理解是有距离的。张晓凌只是发掘了阿甘本对当代人的独立性、自主性的强调,而没有看到阿甘本对传统、体制形而上学的批判,赋予了艺术很强的政治性内涵。不过,张晓凌据此来彰显中国当代艺术对于西方当代艺术体制的霸权的批判、反思,则是合理的,这也是张晓凌强调“超当代”的基本初衷。

张晓凌认为,“自1990年代至今,中国当代艺术已基本形成对西方既有文化秩序与价值观的路径依赖”。这种依赖体现在取悦性的文化态度、“泛政治化”“土特产化”“拟西方化”等,而其本身则受到矫饰主义、自恋主义、资本主义侵蚀,当代艺术批判性、公共性、精神性维度彻底丧失,当代艺术越来越像“一桩生意”。因此,张晓凌不无感叹地说,“一场以反叛、对抗、疏离与自由为开端的艺术革命,终于在后殖民与市场编织的路径中,走向了自我的暮色。”与此相对,张晓凌则呼唤另一种新的中国当代艺术“自新世纪以来,回归文化母体,在那里获取重构的资源 and 力量,已成为中国当代艺术发展的大趋势,这就是所谓的‘再中国化’‘再东方化’。如果这一观念在早期还更多地体现为一种生存策略的话,那么,今天它更像是一种信仰,一种价值抉择。这个大趋势,我笼统地称之为‘超当代’。”^[25]超当代就是超越西方、超越线性时间观、超越资本逻辑的制约。

不过,就多数的当代艺术预设情景而言,这个超当代已经远远不同于当代了。如果说超当代是采取一种更为自觉、自由、批判的姿态,疏离于那些它所克服、排斥、超越的对象,而当代就是这种姿态的温和形式,更具有包容性。具体说,这个当代性就是反传统,反对既有一切规范、秩序、逻辑。这种当代性具有很强的叛逆性、挑战性乃至破坏性,也缺乏更为长远与哲学上的考量,与超当代并不一致。这种当代性与现代性、后现代性在精神传承上是一致的。因此,此处还是以当代为主题词。作为一种价值的当代,要求与时俱进,无论是在内容上还是在形式上或者态度上,都是挑战式的,而将这种挑战作为自己的传统并

坚持下来的态度就是当代态度。

六、中国当代艺术的价值沉淀

无论是强调中国当代艺术的现实性与时代性,还是创新性与差异性,或者文化性与批判性,乃至超越当代与挑战性,都可以看出学术界、批评界、艺术界对中国当代艺术“当代性”价值的孜孜追求,尽管不排除它们之间也有不同程度的矛盾、对立与冲突。这种追求与对立显然具有更加自觉的意识,也体现了中国当代艺术的时代感与历史感。

严格来说,当代艺术也是艺术史的一个特定历史阶段,而不能无限延伸,这是需要明确说明的。水中天认为,不能把一个特定时间即20世纪后期涌现的当代艺术无限延伸、夸大。^[26]不过,当代艺术中的当代性又构成当代艺术最为本质的核心,同时又不断在历史中获得回响,这一点也是不能否定的。

当代艺术作为一个后来的术语,因其日常性而增加了其理解的困难,而其别称,如前卫艺术、先锋艺术、实验艺术等,或许更有助于对当代的艺术的理解。三者实际上指代的是一个概念,只是前卫、先锋可能有挑衅性,而实验则更具中立性,以至于近年来围绕当代艺术开始趋向于实验艺术了,^[27]也引起了争议。^[28]但这并不意味着三个术语可以抹去各自的差异。在历史脉络上,先锋早于前卫,前卫早于实验。至今,先锋、前卫也是当代艺术的重要标签。王志亮认为,当代性与前卫意识关系密切,前卫意识是当代性最为集中的体现,始终关注于时间、空间、媒介和身份,呈现出“异时性”“文化游牧”“多样性”“偶然性”“不均衡性”等特征。^[29]不过,艺术的创新首先就是术语的创新,今天的艺术家已经不满于陈旧的先锋和前卫了,他们开始迷恋“实验”。或许这正意味着当代艺术的新一轮嬗变,至于它能否取代当代,我们将拭目以待。

实质而言,中国当代艺术是反映当代中国人精神生活的艺术形式,不限于具有先锋性的当代艺术。因此,纠缠于纯粹的当代艺术对今天的中国并无实质意义。因此,对于张晓凌提出的“超当代”,朱其认为其价值在于“从将当下中国的各种‘混当代’、‘泛当代’的总体生态看作一个新艺术的问题结构,从而超越当代艺术的定义之争”^[30]。这也间接说明了,任何时代的中国都有自己的当代艺术,只是需要理论的概况和提炼,即价值沉淀,或价值化。即便那看似主流、传统

的艺术,或许背后也隐含着当代性的关怀。

当代艺术是一种历史的存在,却秉有了一个当代性的称呼,以至于当代艺术成为一个层累的历史。在一般意义上,那种挑战传统、规范的艺术才是所谓的当代艺术,比如印象派之于学院派就是如此。更为严格的当代艺术则拆解了艺术与生活的界限,拆解了精英与大众的界限,打破单一艺术形式,呈现“多视觉”“全视觉”状态,^[31]这是一种最新形式的当代艺术,也是最为狭义的当代艺术,即二战后特别是1960年代以来的当代艺术,^[32]而极端狭义的当代艺术是指1980年代以来甚至1990年代以来的当代艺术,它总是以非艺术的形式出现。比如高名潞认为:1960年代,现代主义艺术(抽象表现主义)随着“极少主义和观念艺术出现而终结”,“后现代主义从70年代崛起,80年代达到其高峰”,但是“90年代以来,后现代主义开始被怀疑。更多的批评家和艺术史家倾向于把80年代末,特别是1989界定为当代艺术的开始,以苏联解体和冷战结束作为起点”。^[33]对于西方这种时间性冲动极强的社会,将当代艺术界定为1989年以来也未尝不是一种方法。但是,冷战结束并没有削弱西方艺术自身所秉持的政治性、意识形态性偏见。学界公认的当代艺术即1945年以来的西方(美国)当代艺术,特别指二战后出生的艺术家,这与80年代以来的阶段划分是一致的。

在西方,当代主义的艺术运动的最大成果是普及了当代艺术本身,任何惊世骇俗、求新求变、插科打诨都已司空见惯。这既是当代艺术的巨大成就,也是其巨大困境。今天,在线性时间观的影响下,瞬息万变的世界使一切都可能成为艺术,比如设计、网游、广告、商品、涂鸦等等。当代艺术已经渗透到生活的方方面面。这实际上解放了艺术,也解放艺术家。当代艺术获得的政治、资本的青睐其实只是表面现象。真正的当代艺术拒绝被资本收编,拒绝商品化,拒绝被历史化,拒绝被博物馆化,它以其挑战式的姿态介入资本主义社会,艺术死了,那是艺术以其凤凰涅槃实现自由的价值。

从中国当下现实来看,当代艺术仍然与中国总体的社会发展有较大距离。一些批评家和社会大众对当代性的理解还以主流、规范、典雅为主,^[34]至多表现了对当代艺术的宽容,而非认可,更非提倡。这一方面在于,中国总体社会的发展仍处于从传统社会到现代社会过渡的阶段,高级现代化或者第二次现代化

不充分;另一方面在于,中国当代艺术所处的艺术自律水平与社会所能容忍的程度不高。中国当代艺术始终无能获得充分的艺术自律,在政治、商业利益及历史惯性面前,很难完全实现艺术本身的价值。那些从事于创新的或者具有艺术价值的反传统的、陌生化的、与民众关系较远的艺术实践,可能得不到社会与主流艺术界的认可,这无疑也限制了中国当代艺术的发展。

着眼于未来,中国当代艺术的“当代性”是一种理想性,甚或是一种“乌托邦性”,它不只是当下事实的存在,也是一种面向未来的“价值存在”。^[35]这种当代性的存在是贴近也是疏离,是沉潜也是超越。真正的中国当代艺术应该成为当代的时代精神表征,沉淀为“一代有一代艺术”的价值史谱系之一环。

参考文献:

[1] 林木.中国艺术当代性断想[J].中国艺术,2000(04).
 [2] 林木.中国当代艺术误入歧途的三种思维模式[J].美术,2002(12).
 [3] “中国风格·时代丹青——全国优秀美术作品展览”暨研讨会综述[EB/OL].<http://news.artxun.com/guofeng-1588-7938328.shtml>,2011-03-16.
 [4] 林木.重新界定“当代艺术”[J].荣宝斋,2011(02).
 [5] 林木.中国当代艺术标准之我见[J].美术观察,2016(11).
 [6] 王端廷.什么是中国当代艺术[J].东方艺术,2012(21).
 [7] 王端廷.超民族主义:中国当代艺术新思潮[J].批评家,2009(05).
 [8] 陈池瑜.艺术的大众性与当代性[J].湖北社会科学,1998(03).
 [9] 殷双喜.殷双喜自选集[M].太原:北岳文艺出版社,2015.
 [10] 《从威尼斯到圣保罗——部分在京批评家、艺术家谈中国当代艺术的国际价值》[J].画廊,1994(04).
 [11] 巫鸿.中国实验艺术十年(1990-2000)·导论[M].广州:广东美术馆,2002.
 [12] 巫鸿.作品与展场[M].广州:岭南美术出版社,2005.
 [13] 朱青生.中国当代艺术究竟处于怎样的状况?[J].艺术市场,2017(16).
 [14] 朱青生.艺术的本质是突破限制[N].中国文化报,2017

-04-16(001).
 [15] 鲁虹.鲁虹自选集[M].太原:北岳文艺出版社,2015.
 [16] 郭雅希.中国当代艺术“当代性”的文化建构[J].美术观察,2012(11).
 [17] 王林.王林自选集[M].太原:北岳文艺出版社,2015.
 [18] 刘永.浅论当代艺术的当代性[J].美与时代(下),2015(09).
 [19] 李革.“当代性”的缺失与中国当代艺术的失语[J].贵州大学学报:艺术版,2013(02).
 [20] 段炼.理论化是当代性的重要方面[J].美术观察,2012(11).
 [21] 段君.观念和幻想中的当代性[J].美术观察,2012(11).
 [22] AGAMBEN G. *Nudities* [M]. trans. David Kishik and Stefan Pedatella, California: Stanford University Press, 2010.
 [23] 汪民安.福柯、本雅明与阿甘本:什么是当代?[J].马克思主义与现实,2013(06).
 [24] 陆兴华.阿甘本与艺术品的原初结构[J].上海文化,2011(06).
 [25] 张晓凌.超当代:中国当代艺术的新方位[N].中国美术报,2017-10-02(008).
 [26] 孟繁玮,胡立辉.有关“当代性”所需要思考的——水天中谈“中国当代艺术的当代性”[J].美术观察,2012(11).
 [27] 祝帅.实验艺术与学院生态[J].美术观察,2013(04).
 [28] 李慧斌,臧雪.“体制”是否束缚了实验艺术的当代性?[J].美术观察,2014(05).
 [29] 王志亮.当代艺术的当代性与前卫意识[J].文艺研究,2014(10).
 [30] 朱其.超当代,混当代或泛当代?[EB/OL].http://www.sohu.com/a/216061405_534797,2018-01-11.
 [31] 王端廷.从视觉艺术到多觉艺术——当代艺术的发展对展览方式的挑战[J].美术观察,2015(02).
 [32] 王受之.世界当代艺术史[M].北京:中国青年出版社,2002.
 [33] 高名潞.没有线条的历史——对中国当代艺术史叙事的思考[J].文艺研究,2011(07).
 [34] 李树信.艺术当代性建构中要坚守“正价值”的取向[J].美术学报,2010(03).
 [35] 杨大伟.当代艺术的当代性[N].美术报,2018-07-07(005).

(责任编辑:王勤美)

Internationalization and Localization in the Study of Art Anthropology:

an Interview with Prof. PENG Zhao-rong

WANG Yong-jian , PENG Zhao-rong

The Discourse Structure and Value Deposit of “Contemporaneity” in Contemporary Chinese Art

SHI Sheng-xun

Abstract: The key to understand Chinese contemporary art is the word "contemporary", which is not only a term referring to time, but also one for value. The study of Contemporary Chinese art should be shifted from “the contemporary” to “the contemporaneity”. Concerning “contemporaneity”, there are generally four discourses in the present academic circles, namely, reality and times, innovation and difference, culture and criticism, super-contemporaneity and challenge. Though they do not embody the entire connotations, they yet represent the current academic interpretations of contemporaneity for contemporary Chinese art. The most fundamental thing for the contemporary art is to challenge the tradition and norms with an ideal artistic concept which eventually evolves to be historical values and becomes a link in the chains of art.

The Core Concepts and Philosophical Standpoints in the “Play Theory” of Kant, Schiller and Gadamer

HUANG Zong-quan

Abstract: “Play” is an important term and philosophical concept in western art. Philosophers such as Kant, Schiller, Gadamer, and Groos proposed their views of “play” based on respective philosophical standpoints to construct the ideological system of “play theory” in the history of western philosophy which exerted great influences on the artistic creation, the essential relationship between man and art, the origin of art and artistic interpretations etc.. This essay focused the “play theory” of Kant, Schiller and Gadamer to explore their philosophical views and orientations based on their respective core beliefs thus to differentiate their inner logics.

A Cultural Interpretation of the Singing Poem *Bai-zhu-wu* in the Period of Six Dynasties (222–589)

WANG Jian-hong

Abstract: The singing poem *Bai-zhu-wu* is one of the few classics in Six Dynasties (222–589), well-known for its costumes which was classified as “amused dance” in *Yue-Fu Poem Anthology* by GUO Mao-qian. There were varied versions of *Bai-zhu-wu* in Jin Dynasty, Tang Dynasty, and Song Dynasty, and even in those Dynasties, such as Yuan, Ming and Qing. Its transmission, development, and changes are a comprehensive cultural phenomenon and it is worth exploring its multiple cultural implications and the reasons for its cultural complexity.

Invisible Textual Network: *QIU Hai-tang* and Its Cross-Media Communication

ZHANG Jun-jun

Abstract: *QIU Hai-tang* swept across Shanghai even the whole country as an offprint, drama, local opera and film from 1941–1945 with a basically unchanged core story. As a sentimental story, *QIU Hai-tang* satisfied the moral and ethical appeals of urban people because the protagonist and his fate aroused a strong empathy among Shanghai residents during the Occupied Period. Due to the producer’s literary enlightenment since May 4th Movement, the story was instilled with strong epochal consciousness that were displayed in the succession and alternation of the protagonist’s patriotic enlightenment and love which echoed the national awareness and identity after the Occupation in Shanghai. Its film version, however, wove the feelings of shame and indignation under the foreign rule into the text with a new visual form. It can be stated the implications of *QIU Hai-tang* were widely broadened in the new and old cultural networks since the late Qing Dynasty and rendered it to be more extensive with the cross-media communication.

The Symbiosis between Female Stars and Film Industry during “Gudao” Film Period (1937–1942) in Shanghai

JIANG Mu-yang, LIU Xiao-lei

Abstract: “Rewriting the history of Chinese film” has been constantly mentioned by Chinese historians in recent years. This essay takes this opportunity to explore the symbiosis between female stars and film industry by combining history and interpretations with Shanghai “Gudao” films as the case study, that is,