

回顧與展望

孔長安

會議論文，1995年十二月，香港

在過去十幾年之內迅速形成為一種藝術現象的“中國當代藝術”，已經超越了中國傳統繪畫和其他造型藝術的美學範疇。對它的認識和研究不能只基於傳統美術和美學經驗主義的形式分析，也不能僅僅基於當代藝術的觀念和語言的分析。國際大環境中的一些條件，尤其是西方當代藝術的一些條件，為“中國當代藝術”在很大程度上接受了西方當代藝術的方法論和價值標準，它不是一個單純中國文化環境的產物。對它的思維模式和形式樣式的展望離不開對當代國際藝術發展的估計。所謂展望，其意義並不在於把握“中國當代藝術”在今後的發展，而在於對“中國當代藝術”當前的位置有一個更清楚的認識。

“中國當代藝術”在中國不太為人所理解。由於政治、經濟和傳統觀念的原因，中國大陸的“當代藝術”雖然發展了十年有餘，但作為整體的藝術現象，它在中國的當代文化環境中並沒有發展出一種有特色的藝術格式¹。它最初的起點是對西方現當代藝術形式的學習和研究。它的形式怪誕，語言晦澀，文學和理論的色彩嚴重。使其不能順利發展的原因很多，除了中國官方意識型態的干預、市場和社會文化對其懷疑等外在因素之外，它自身的不成熟和牽強的語意也是使自己被拒之門外的原因之一。此外，傳統的價值觀、藝術觀以及美學和庸俗的藝術功能主義對當代藝術有偏見和爭執，當代藝術不在正統，自然被視為左道旁門。

由於“中國當代藝術”沒有自己的宣傳媒體，關於“中國當代藝術”的批評理論也沒有專業的園地和條件。“中國當代藝術”在很大程度上是獨自發展的。一方面，官方意識型態過於誇大藝術的政治功能，限制了藝術批評和理論研究觀點和空間。媒體受限，傳導不利，關於“中國當代藝術”的研究和理論定位不能夠連續。另一方面，由於“中國當代藝術”批評的感性色彩較重，批評家沒有適合中國觀眾接受的批評思想和恰當的批評語言，批評和分析流於表面而不能盡批評之功能。

同時，由於“中國當代藝術”的發生是以參照西方現當代藝術為起點，“中國當代藝術”從80年代初開始就流露出探索性和理論性的傾向。理論和方法往往走在作品的前面。藝術家普遍具有一定的理論和詭辯的能力。這是“中國當代藝術”的另一個特點。但是，很多“中國當代藝術”家的理論觀點和思考方式具有片面性和照搬性。有時一種拿來的思想或態度被套用，很多理論不能恰當地切入文化，舶來的色彩也很嚴重。與西方當代藝術對比，理論上和原理上，“撞車”現象時有發生。

儘管如此，“中國當代藝術”在海外產生了影響。近幾年開始在西方已經舉辦的和即將舉辦很多不同規模的“中國當代藝術”展就說明了這一點。中國是當今世界上儘存的社會主義大國，是在以蘇聯為主的東歐社會主義陣營解體之後的社會主義體制的代表。在蘇聯藝術家之後，“中國當代藝術”家用甚麼樣的態度和方式對自己的現實和歷史進行批判，是西方藝術政治界人士感興趣的問題。形式上，“中國當代藝術”的形象來源和表現方法巧合了西方人對“政治東方主義”的期待。在西方批評家和漢學家的挑選之下，政治主題和東方色彩似乎壟斷了幾年中在海外“中國當代藝術”展中的主題和作品。政治理由和所謂的“東方主義”是西方當代藝術收藏界對“中國當代藝術”的標準。

不管是否直移照搬，西方當代藝術的形式和方法在“中國當代藝術”中都能找到接近的翻版。當然，這種接近是歷史的特定狹隘性的結果。事實上，不僅“中國當代藝術”有這樣的特點，幾乎所有非西方國家當代藝術也有這樣的特點。雖然，從形式和類型的角度對西方當代藝術的認識和參考不過是進入當代藝術情景的一種方式，它有非常有益的一面。但是，當涉及藝術的創造時，我們就很難為“中國當代藝術”的思考和形式找到一種自身文化的來源。

中國當代的社會結構並沒有變化很多。人與人之間、特權與個人之間、社會與個人之間的關係仍然體現著一種家長制的社會關係。藝術家最有可能因為言表超群而受人指責。很多有才華的藝術家由於不滿足自己藝術自生自滅而漂洋過海，或在海外沉沒也不得而知。少數藝術家有幸被藏家或推動家鼓勵，進入了亞太地區和西方的文化市場。但絕大多數的“中國當代藝術家”既沒有前者的機會，也沒有後者的緣分，他們很多自動回歸到中國文化藝術家的傳統境界之中。他們的藝術活動，無論冠以傳統或當代藝術的頭銜，多在自我領悟的境界中循環。也是由於條件不足，作品常常未及社會檢驗就自我消亡。當代藝術很多意義和原則，在西方屬於科學和哲學的範疇，它面對的是社會和社會的批評；而在中國，則轉變成體驗和感受經驗領域，它僅面對自我，也的確省去了批評的中介環節。這就是“中國當代藝術”（以及非當代藝術）中最深刻的含意之所在。形式可此可彼、可當代西方亦可傳統中國。實質是通過這種近似遊戲的形式創造來感受一種原理或生命之道。形式和方法是隨手拈來，是一種可有可無的行為理由。西方創造的目的從一開始就沒在“中國當代藝術”中產生結果，而東方體驗的精神則一次次將藝術家的狀態送到了文人藝術家和道禪的精神門檻。西方當代藝術在宏觀的邏輯和哲學的推理層次中求得獨創理論的成立，而中國藝術家則在微觀的生命哲學中嘗試某種體味。

讓我們再從歷史的角度回顧一下“中國當代藝術”思維方式和形式模式幾個階段。

80年代之初，藝術中著重感情和發洩，新藝術形式被當作一種表達民主思想的間接手段。此時期新形式的藝術還稱不上所謂的當代藝術。當時的藝術家更多從求知和試驗的角度出發，嘗試和感受了自印象派以來的很多西方現代藝術的形式過程。這個階段持續的時間很長，甚至今天還有很多年輕藝術家仍然從感官的角度一次次重複這個研習的過程。這種現象也多少映證了上述的中國藝術中的體驗需要。

80年代中期，中國當代美術運動興起，名曰“85美術運動”。這是“中國當代藝術”家最熱烈的、最大面積的一次自發的移用當代西方觀念主義藝術體材和觀念創作的階段。在此階段，“中國當代藝術”不再照葫蘆畫瓢，初步有了自己的語言和歷史文化反思及批判的社會含意。80年代中期的“中國當代藝術”有幾個特點。一、宣言意味很重，體現了創造的動機。藝術家從西方現當代藝術、哲學和文學中借鑑了很多觀點和形式，同時也附庸了一些中國道禪學說中理論和方法來突出中國的形象。二、“中國當代藝術”的理論色彩很重，萬馬齊喑，各抒己見。這個時期的動向是從實驗走向實證，從感性走向理性。但是，這個階段的“中國當代藝術”卻沒因其理論性的特點而站住了腳。西方當代藝術還是像一個帳篷一樣緊緊地籠罩著“中國當代藝術”的種種理論方法。被稱為“85美術運動”的80年代中期的“中國當代藝術”活動於1989年首次在中國境內匯集展出²，參展的藝術家和主辦者寄望通過這個大型展覽而達到“與西方當代藝術對話”和溝通的目的。“對話”代表了整個“85美術運動”幾年來藝術家和藝術批評的期待³。今天看來，“對話”並不是一種單純的學術目的。“對話”之下還包含了其他一些功利的幻想。

80年代的“對話”和後來90年代中“接軌”的說法是同一種思考方法的結果。“對話”的目的是把西方當代藝術的創作方法回歸於西方，以取得價值的映證。後來的“接軌”似乎更強調了自主，但同是以西方當代藝術為樣板的思考。藝術家用當代藝術形式表現他們對西方當代藝術的理解；同時也通過反常規和反傳統的藝術手段表達一種模糊的政治和民主的觀念，而在這樣做的同時，藝術家很清楚在中國的政治和文化氣氛中是無法得到肯定的映證的。

80年末至90年代初，由於條件有限，“中國當代藝術”並沒有在西方藝術界中引起注意⁴。同時，由於一些事件的發生，“中國當代藝術”的活動空間受到很大限制⁵，藝術家出走西方的現象嚴重，批評界中斷探索，“中國當代藝術”的活動的方向自然轉向了海外。而另一方面，也由於如上的原因，90年代中的藝術家，尤其是更年輕的幾代藝術家，放棄了理論和形式來源的研究，開始面對真實（而不是想像的）生活。具有戲劇性的結果，在這些藝術家面對現實的同時，西方的一些媒體和藝術機構開始對中國當代的藝術開放。先前提出的“對話”和“接軌”的願望始終都沒有實現，而在一系列時間的巧合中，“中國當代藝術”卻被西方藝術界（包括批評界和市場）接受了。

以上對“中國當代藝術”現狀的籠統概括，也許有失全面。但是，“中國當代藝術”的確在很大程度上不是在可觸及的物質文化環境的背景中發生和發展的。它的一半靠海外文化和市場的支持和鼓勵，並受其控制發展；另一半靠藝術家對藝術這種媒介⁶的興趣。它是認識和理解事物的一種手段。要指出的是，在過去和近將來，“中國當代藝術”的活動都沒有條件在中國大陸境內成為一種被認可的活動。官方意識型態和民間的傳統觀念都會對其產生阻力，消費社會（即：市場）對它的冷淡也會響它的發展。問題是這種藝術如何才能更恰當地切入中國當代的文化和社會生活，如何能給人一種價值的信任。這並不是宣言或現成的形式就可以解決的問題。暫時看來，“中國當代藝術”更適合西方的政治藝術觀，而不太適合中國的現有的（或者說，佔主導地位的）藝術觀。“中國當代藝術”沒有在當代中國文化心到位，雖然它是在當代中國文化的階段中出現的現象。

展望“中國當代藝術”的發展，只基於中國社會的文化環境。因為今天的中國社會不完全是一個閉塞的社會，也不是信息和語言不能和外界溝通的社會。在信息日益互通的時代，中國的文化中還會繼續吸收各種外來的因素，並且也會和以往一樣，良莠不分，泥沙具收。中國藝術家也絕不會將自己的表達和形式只附在傳統和鄰近的文化及物質範圍之內，更不會限定在一個人為規定的中國文化的範圍之內，這是其一。

其二，在近期內，中國社會不會因經濟結構的變化而改變社會中的人際關係的結構。簡單說，中國的倫理習慣支持著中國的家長式的管理體系。今天，藝術界的家長們對“中國當代藝術”的干預和管理的方式也照樣會出現在不久的將來。即使我們可以假設十年後官方意識型態對藝術的方式完全聽任不管，代表主流藝術的權力也會對新形式的藝術和極端的藝術形成阻礙。中國的社會也許會更加開放，但是對藝術的開放也許需要更長的時間。

再者，“中國當代藝術”是否在中國的文化中有發展，還取決於我們所熟悉的藝術體制的配合，即：藝術市場和藝術批評的條件。藝術市場是藝術社會關係中最重要的一環。而市場的穩定又依賴於經濟和文化生活中的傾向，文化生活中的傾向又靠藝術批評與藝術作品的信服力而產生。這是藝術體制的循環，當代藝術也必須遵循這種循環。今後十年中的中國社會是否能夠具有這個藝術體系，還有賴於經濟和社會的安定發展。按照當前的形勢很難做出準確的預言。⁷

西方和世界其他地方的當代藝術在今後十年中會有甚麼發展，也是影響“中國當代藝術”前景的因素之一。從本世紀初以來至六十年代，西方當代藝術經歷了風格轉變到思想的若干階段。尤其在六十年代後期，西方當代藝術最終成為一種哲學現象。但在西方社會的“專利”體制⁸的機械傳統中，西方當代藝術從邏輯走上了創造的終點，而不得不轉向現實，解脫了機械創造的困境。近十年中西當代藝術的特徵之一是觀念主義回歸為觀念現實主義，機械主義回歸為人道主義。由於後現代主義的影響，多元的觀點，多元的文化價值和科技的精神更代表當代的現實，這一點還將繼續在今後發生作用。也許今後十幾年里，在西方藝術中泛文化的傾向會更重，改變人們生活和觀念的科學和信息技術會成為新的主題。

二十世紀本至二十一世紀初的中國社會一定會更開放，但是對意識型態的控制未必會出現較大的改變。關於當代藝術的媒體仍然有限，市場對當代藝術的接受也只會在一程度上有所提高。而中國的當代藝術，如同過去十幾年中的發展一樣，仍會按照內在的思維邏輯和形式邏輯發展，而不會完全受制於現實的條件。“中國當代藝術”的活動還將主要在海外舉行，因此，順應海外批評界的“東方主義”或“政治東方主義”還會繼續作為主流的表相。另一方面，當代藝術的形式和方法還會繼續是傳統藝術心態的體驗和理解的依附。

亞太地區會不會因為經濟的發展而加強亞太地區當代文化的建設？亞太地區的當代藝術會不會逐漸找到一種異於西方當代藝術的模式？這些問題暫時不會有一個答案。但是，隨著時間的推移，也許我們會在亞太地區看到一個有利於當代藝術的發展條件。當這種情況出現時，也許我們才能重新定位中國當代藝術的前景，那時我們或許可以移開西方的坐標。

1. 本人認為，“中國當代藝術”中有比較有特色的文化形象，但它不構成風格，也不具有原創性。
2. “中國前衛藝術展95”，1989年4月在中國美術館舉辦。當時文化部、中宣部與“中國前衛藝術展95”的主辦小組達成協議，展覽中只許展出架上繪畫和雕塑結裝置作品，其他一切表演藝術和行動藝術不許展出，否則展覽取消。而在展覽期間，由於一些藝術家對此妥協規定不滿，屢次違反此規定，導致該展多次被迫停展。
3. 關於此段歷史中藝術家的心態還有待研究。事實上，我們很難在藝術創作的精神性和功利性之間找出一條分界。但是，從一些現象上看，向西方看齊，與西方比較的傾向非常明顯。（此處應強調崇尚西方當代藝術的現象。）
4. 西方藝術界對“中國當代藝術”的關注在90年代初蘇聯解體之後才出現。令人深思的是，如果“中國當代藝術”只被當作一種政治現象而被西方政治文化所利用，那麼它在藝術上的獨立性則無立足之處。
5. 對很多藝術家來說，中國的當代藝術是否具有當代性，或者是否具有西方定義的當代性，早已不是問題。當代藝術既然已經成為一些藝術家進入問題的手段，對其有甚麼樣的稱謂已經無所謂了。
6. 關於“中國當代藝術”的形式和內容問題，恕不在本文中論述。“中國當代藝術”涉及文化、政治以藝術理論的問題甚深，但就其思維模形和形式的發展而言，筆者更側重對其行為方式的分

析。

7. 1988年底，中國美術館舉辦油畫人體展覽，89年初，中國館舉辦當代藝術大展，即：“中國前衛藝展89”。數月之後，出現學運和六·四事件。掌握官方輿論的美術界開始對中國出現的當代藝術進行全面的批判。一些刊載過當代藝術的刊物被迫停刊。關於藝術展覽的若干規定出台，實際上完全禁止了當代藝術的公開出活動。這種情況甚至至今仍然存在。很多藝術家就是在這次反當代藝術的運動中離開中國或轉向“無聊”狀態。

8. 關於西方藝術中的“專利體制”和“機械邏輯進化法”，請見拙文《遙遠的西方》，《藝術家》雜誌，1993年9月。