

走向“村落”形塑世界

——从尤茜·更蓓纳作品间性
新实践看国际当代艺术新路向

“我喜欢中国。我一定要再回到中国。”——这是荷兰当代艺术家尤茜·更蓓纳 (José Krijnen) 在我应邀访欧期间曾多次说的一句话。

当然,更蓓纳对中国艺术文化的热爱,有其对自身乃至当下欧洲创作惯性的心理焦虑和逆反。因为就我切身感受讲,北从哥本哈根到柏林,南至佛罗伦萨和罗马,几乎整个欧陆的基本创作理念和学院体系,眼下似乎只有“观念”加“媒材”四个字。而在这四个字中,作为晚期现代主义即后现代主义主要遗产的“观念”性,似乎更是主导欧陆艺术实践的一个教条化了的法则。因此,这对于身在海牙皇家美院,以研究视觉艺术为志趣,甚至认为“即便像中国工笔那样画也没有什么不好”的更蓓纳来说,就不免引人关注。而且,就当下多元互动、延异共享历史趋势看,作为在西方艺术家中已不鲜见的一种现象,更蓓纳对中国艺术,特别是中国民间传统艺术的“无国界”性的迷恋,以及一个时期以来由此展开的系列创作实践,就很值得研究分析。我们不妨先从其作品的形态层面来看。这里首先要说明的是,更蓓纳



尤茜·更蓓纳 摄影/程原

意大利人的专长是画人物和神明。

不必惊奇,意大利人的头脑发达,

而比利时人的双手机灵。^[32]

公元前4世纪末的古希腊诗人阿维鲁斯在他的诗集《海颂》中描述了从赫尔克利斯到奥菲乌萨,从直布罗陀到比利牛斯山和马赛的美丽景色,描述了丰富的地理特征,对自然风光,特别是美丽精神的感受远远超出了对枯燥无味的航海知识的追求。在《忏悔录》中,圣奥古斯丁谈及:“人们欣赏高山、大海、汹涌的河流和广阔的重洋以及日月星辰的运行,这时他们会忘却了自己。”^[33]毫无疑问,风景“叙述”方式的每一次改变,都表现为一种历史的转变,从古代到现代,从古典到浪漫,从基督教到世俗^[34]……对风景的凝视在几千年以来成为人面向自然无法回避的过程,正如剧院里呈现的一幕幕舞台剧那样令人神往。这种关系的建立、适应与变化迄今依然是人类对自然世界所作出的理解与表达,无论是以科学还是艺术、理想或是现实的方式。□(本文为国家社科基金项目阶段成果,项目编号:15BZS105)

注释:

[1] [17] [18] [19] [25] [28] [29] [30] [31] David Woodward, *Art and Cartography*, The University of Chicago Press, 1987.5, 98, 101, 147, 157, 151.

[2] [3] [6] [7] [8] [34] [美] W.J.T.米切尔:《风景与权利》[M], 杨丽等译, 译林出版社, 2014: 15, 9, 43, 43-47, 13.

[4] [美] 温迪·J·达比:《风景与认同》[M], 张箭飞等译, 译林出

版社, 2011, 9-12.

[5] [9] Ian. d. Whyte, *Landscape and History since 1500*, Reaktion Books Ltd, 2002.56.

[10] Denis Cosgrove, *Prospect, perspective and the evolution of the landscape idea*, [J]in *The Royal Geographical Society with the Institute of British Geographers*, Vol. 10, No. 1, 1985, 45-62.

[11] [英]查尔斯·莫尔等:《风景:诗化般的园艺为人类再造乐园》[M]李斯译, 光明日报出版社, 2000: 3.

[12] [英]马尔科姆·安德鲁斯:《寻找如画美》[M]张箭飞等译, 译林出版社, 2014: 46

[13] [15] [16] [33] [瑞士]雅各布·布克哈特:《意大利文艺复兴时期的文化》[M]何新译, 商务印书馆, 1983: 294, 297, 134, 296.

[14] <http://www.leonardo-da-vinci-biography.com/leonardo-da-vinci-maps.html>

[20] [22] Denis Cosgrove, *Geography and Vision Seeing, Imagining and Representing the World*, I.B.Tauris & Co Ltd, 2008.63, 65.

[21] Koert van der Horst, *The Atlas Blaeu-Van Der Hem of the Austrian National Library History of the Atlas and the making of the facsimile*, HES & DE GRAAF PUBLISHERS, 2011.103-104.

[23] Robert. D. Huerta. *Giants of Delft, Johannes Vermeer and the natural philosophers*. Bucknell University Press, 2003: 90.

[24] E H Gombrich, *Art and illusion: a study in the psychology of pictorial representation*, Phaidon Press, 2004: 28-29.

[26] [27] Raymond Lister. *How to identify old maps and globes*, London, G.bell and sons Ltd, 1965. 62.

[32] [英]贡布里希:《艺术与人文科学》[M]范景中译, 浙江摄影出版社, 1989: 148.

郭亮 上海大学美术学院

近年完成的创作，灵感都来自于中国。那么就其曾分别在中、荷两国展出过的《24° 28' NB, 118° 5' OL》和《Piauw Liang》这两件作品的标题讲，前者是她在中国发现创作素材的经纬度，后者是她在中国看到被人惊呼“漂亮”的“孔雀鸟”后，用与中文谐音且在荷兰人听来有种“神奇”感的荷兰语命名的“Piauw Liang”。从媒材上讲，两件作品都以中国剪纸为“语料”、传统吉符为“语素”。从题材上讲，除了结合有反映中国日常生活的影像投影外，作为主题元素的鲤鱼和凤凰化身的孔雀，她也都是移植或是挪用了中国民间剪纸或是民间版画、年画中最常见的图式。当然，如果我们据此就认为其作品不过是对中国民间传统艺术的模仿，那就把事情看简单了。因为其各件作品，与中国文化和语言虽有互文关系，但更有区别。这里只要稍加分析比较，就不难看出：在题材和媒材上，中国传统剪纸不仅是民间原生态的和现实生活性的，而且介质是单一性的；而更蓓纳的作品却是再造性和复合性的。在技术实现上，剪刀下平面的中国剪纸，在艺术上是作品的最终形态；更蓓纳的手工剪纸，却只是其现代多媒体影像、光影正负形切割等多维手段中的一个中间环节和基元。进而在作品功能上，中国传统剪纸主要是求祥祈福的礼俗化的节庆装饰品；而更蓓纳的作品在意蕴上却是具有现实意义的精神关照对象。至于在作品实现方式上，中国传统剪纸是二维的、静态的；但是更蓓纳的作品却是立体的、多维的，甚至还是动态的，以及软雕性和装置性的——这不仅表现在其作品的空间悬置上，更表现在《24° 28' NB, 118° 5' OL》可旋转的剪纸所在时间中展开的与投影内容的意义关系上。凡此种种，虽说中国元素确实是其作品构成的一个要素，但其作品在语言媒介、手段功能、实现方式等方面的组合与建构，用中国古话说，则又折射出了其背后“和而不同”的创作思维和路向方法。

那么从其创作思路和方法讲，更蓓纳的确有其值得探究的思想背景和语境。就我与她和该院史论系主任的面谈、书信，以及自身有关的学术关注和



尤西·更蓓纳 24° 28' NB, 118° 5' OL 多媒体 150×150厘米

理解来看，这种背景，就是眼下已风靡国际学界的一种看重事物表象的新的“实践的历史”的“实践理论”思潮^[1]。深究之，应该这么说，作为一种内容纷繁、影响广泛的当代国际热流，这其实也就是近40年来先自包括荷兰在内的欧美，80年代又在我国台湾和大陆史学界相继展开，在方法论上将文化和社会当做一个整体看待，从而被称作“新文化史”或“社会文化史”的“新史学”^[2]、“新文化”实践思潮^[3]；而且，作为一门注重理论并同样要用语言来表达的学科，这种源于反拨旧的“新史学”，即战后年鉴学派科学主义计量史学方法局限性，同时也反对古典史学将文化看成是一个与“底层”无关、由一定历史的精英文化“代表”为某一“时代精神”的新思潮，虽互有灵犀地契合了后现代主义描述现实的符号学模式和“语言学转向”，也受到其反思、批判精神的影响，却与形而上的、分析的，甚至是历史否定的后现代主义很不相同，这种新思潮，彰显的是“下属”的^[4]、微观的、平等包容的，以及表象叙事与生态深描“复数化”的文化相对主义。换句话说，这种广义上同属“文化研究”的新文化实践思潮^[5]，在特点上，不仅将诸如婚姻家庭、妇女儿童、性别性伦、身体发肤、夫妻生活、感官情绪，以及衣食住行、生老病死、喜怒哀乐、宗教巫术、时间空间等广阔的领域纳入自己的视野^[6]，而且，在将目光从政治经济、社会结构等传统领域转移到文化关系、文化成因上来的同时，重视运用语言、文化、象征人类学等跨学科的方法^[7]，来解释日常生活中语言符号、图像仪式等文化象征中的社会意涵和“形塑”意义^[8]。如果联系新文化史主将彼得·伯克对新史学繁杂主题的七个分类看^[9]，包括服装、图书、居所等几乎所有日用消费品在内的“物质文化史”，除其让人立刻想到人们为达到身份认同和再生产所展开的那些大量的艺术“修辞”外^[10]，而无论是与性别、性态相联系的“身体史”，对自我、民族及他人等形象感知和想象的“表象史”，与历史遗物等联系的“社会记忆史”，抑或是以事件和想象共同体为对象的“政治文化史”，由行话、民族意识等话语模式构成的“语言社会史”和受萨义德“东方学”启发，既关注人们对异邦人通常带有成见的看法，同时也看重旅行在不同时代特别是女性视角的“旅行史”，则同样也都让人即刻联想到与之相关、不胜枚举的中外当代艺术家和作品。换言之，也许应该这么说，作为社会文化重要部分的艺术，无论历史上是怎样地参与了新史观的发生，还是不觉介入其互动^[11]，诸如为中国所熟悉的玛丽娜·阿布拉莫维奇，或是马琳·杜马斯这样的许多国际当代艺术家和作品，显然与之有着密

切联系。提及二人，当然不只因为她们都来过中国创作，都出生“边缘”又都定居荷兰，重要的是，前者即为用身体、行为和旅行展开创作的典型，后者则是把绘画当做研究自身感知、想象、性别性态、感官情绪等个人历史的范例^[12]。至于大量、与之密切相关的中国当代艺术事像暂且留待后话，总之，就像中国从“当代艺术”中塑造出“当代艺术院”，世界在环境问题中塑造出环保法、环保机构和环保文明那样，由于不把“社会—结构”和“文化—精神”二元对立，以同源说取代因果论，这一思潮既揭显了文化与社会是一个“一连串的”内外互化的塑造过程，同时也强调了社会文化的这种建构性、发展性和由此决定的思想理论的行动性、实践性。简言之，更蓓纳对形而上“观念”的逆反和焦虑，对中国文化和民间艺术的关注，就源于她对这种当代新文化实践历史趋势的反应。

再回到作品“建构”看^[13]，更蓓纳作品在文化间性意义上虽可用“道生一源”、“和而不同”来概括，但其内在肌理更重要。从主观动因看，“挪用”中国民间剪纸来构词^[14]，一方面与其对中国礼俗社会传统的前观念有关，一方面也与她对作品语义关系的考量有关。但更重要的是，与新史观一样，她不认为任何文化可以是孤立的、无缘的，相反，只要主题需要，就可以跨时空、多维度来表现。在她看来，对鱼和孔雀等寓意符号的倾心，既是自身对美好表象的直觉，同时也是对特定文化意涵的延伸。她相信，由于文化“本质上”是一种“符号的概念”，那么作品所对文化心理的把握，意义的呈现，则就应该用“符号学”的方法^[15]。至于在作品构建的主体性和能动性上，特别是在《24° 28' NB, 118° 5' OL》这种多媒体作品中，她将象征富余、逍遥、多子的鱼，及夸张变形为象征五伦相和的风尾般的大型剪纸，与其在中国城乡拍摄的正待完工的“高大上”建筑，写有“拆”字的村舍，以及村民日常生活的影像，通过轮番投影、透叠、光线切割等手法，组合成一个光怪陆离、多维幻变的表象世界，从而在马克斯·韦伯意义上，既与新文化史家格尔兹将人看成“是一种悬挂在自己编织的意义网中的动物”，将文化视为是由这些网构成的一种“象征系统”，以及文化表现“不是一种寻找规律的实验科学，而是一种寻找意义的解释科学”等思想高度吻合^[16]，同时也与《元历史：19世纪欧洲历史学的想象》作者海登·怀特的方法态度一样，认为艺术家自身深层的思维结构，须通过符号、仪式、情节、习俗观念、精神旗帜等语言模式的选择才得以表现。是其所然，更蓓纳将位于视觉中心的剪纸符号，通过悠缓转动的方式、“蒙太奇”般的叙事结构，以及由“外圈—核心”同构的有限但无界的“场域”，凸显其特定的、复数化的时间系列和空间关系，在突破诸如“历史分期”式的单一时空观的同时，集祈福、怀旧、生态代价等复杂心理于价值中立，并以仪式般的情势，“诗性”言说氛围^[17]、人物、文化符号、思维模式等综合感受中的多维多义性，由此呈现地球村历史进程中，中国从乡土社会到工业、后工业社会本身所特有的多面复杂性。而这无论对更蓓纳来说，还是就新史学来看，同时意味着这样一些要义：是现象决定了观念，而不是观念决定了现象；艺术叙事应主客观诗性统一；以及



尤青·更蓓纳 Piauw Liang 软雕 600x350厘米

由此方法对“存在与意识”问题的老屋，洞开一扇通往表象世界直观真理之门。当然，这扇门，对于更蓓纳、对艺术家来说，显然决不是要对世界再行影印，相反，它是一种要在自我与各“文本”、各话语资源之间，构建一个超文本的，恰好也与中国文化和思维方式兼容的“意象”性屏幕。而此屏幕，则又像是一滤网，一个能凸显某词，忽略某词，甚或抽离某词的背景，而能将意义加以延伸、重构的装置^[18]。当然，同时还必须承认，在此当中，更蓓纳与中国民间文化达成的互文性，尽管显然与她追求作品意义的本地化有关，然而，其何以如此，而不那般，则无疑又与这种内蕴人类人文共同基因的原文化，对其视觉心理的本能照应有关。其间，固然“人同此心，心同此理”也有这样那样的不确定性，所谓“重叠共识”，也存在着因“误读”或相反意见而走到一致的现象，抑或说，尽管更蓓纳对中国文化的认识并不周详，甚至会因某种“过滤”而显简单；尽管其作品可能并不完美，所观照内容对我们来说并不重大，甚至称不上是“明显事件”——但正因此，这种对她来说决非“潜在事件”的中国事像^[19]，以及由此达成的视域间性与融合，一方面带来了“一千个读者读出一千个哈姆雷特”的贡献，一方面也表明，由“互文”带来的“作品间性”^[20]，或“误读”承转的“意义间性”，在主客两方面，对引发洞见、延异出新，具有重要的价值和意义。而所有这些，也恰恰是更蓓纳在作品建构上，集中反映并综合运用新的实践理论展开的新实践。

进而从生存视角看，更蓓纳的“作品间性”，决不简单表现为对中国文化的互文性，在其内生性上，是人的“生存间性”，决定了作为生存表现的“作品间性”和“意义间性”。这也是“存在与意识”关系的辩证和交互。整体看，更蓓纳统合现实感受与想象，对中国文化代码选择与过滤，以及多媒

体、多时空主客关系之协同，应该说，无论在历史的过去，还是在“地球村”的今天，一方面反映了人文基质的共通性，一方面也反映了人类生存活动的广阔性、对话性和主体交互性。如其作品所示，将符号化了的现代大厦引入创作，过滤掉诸如“龟鹤齐龄”、“赤乌八卦”之类的意象，对于一个西方人来说，尤其是对于一个关注生活居家的女性来说，这首先即是其能够设身处地地把握素材选题的表现。换言之，这种“以己度人”的创作态度和选择，首先是由她对中国百姓渴求美好生活的愿望的感同身受决定的，而祥鱼与瑞鸟，无论是形态还是寓意，在她眼中，则又都是这种美好愿望的最自然、贴切的直观反映。当然，这也在说明了她对“封侯挂印”、“符拔辟邪”之类的象征，既闻辄讶然，又备觉费解的原因的同时，在另一方面也表明，选择寓意美好的文化原码，固然很符合西方式的“东方”思维方式，但也必须肯定，作为一种“想象共同体”的表征，这些原代码，既是中国民众渴望美好生活的心理象征，同时也是人类生活心态的“集体表象”^[21]。这里，不论文化生存还是生存文化，在其同质异构甚或异质同构性上，无非“性相近，习相远”之别。循此，更蓓纳在作品呈现上，以新叙事主义原则，不将表现工具、表现单位框定在某种界限分明的事物上，而是基于存在关系，将作品组成一个由可见和不可见的超文本、跨时空的意义系统，在实操新史观实践理论方法的同时，也进一步否定了过去只有某种语言、某种方式拥有“艺术”，而其他语言、其他方式不登大台的狭隘观念。当然，更为重要的是，在她眼里，人、事、物都不是真空中的；即便是个人意志，也不都是经济驱动，而是与所处的世界、有着这样那样的相互关系；表现这样一个关系中的事实存在，就“不可能分割已经完成的事实”，也不应该将其“雕刻成一些片段”^[22]。因而，要将人和事，置于其所在的生存环境中立体观照，甚至要在那些看似“最没有希望的地方”——感觉、爱欲、意识、直觉等缝隙中^[23]，来获得一种有关意志、权力等微言大义的意义揭示。这就指涉了一个已然的事实和常识：在经贸、资讯等生存关系全球化时代，一如百姓评价自己住房时难免对比别地、别国那样，艺术家和艺术创作，不仅必然受到这个地球村有关信息的影响，同时，也绝不会毫无反应地接受这种影响。为此，尽管艺术作品就像是村落里的一台戏，尽管新史学承认自身带有一定的“戏剧性”，以至尽管一如布莱希特领悟到演员与自身、与观众间的主体间性那样，但谁也不能避免这样一个事实：无论是观者还是演者，无论是邻居还是邻居的邻居，在这个村落里，人人对事情都会有自己的反应。这就是作品与受众，表现与被表现之间复杂而又连贯一体的存在关系。而这种你“中有我，我中有你”的生境，就像作品无论怎样都是“再现与表现的统一”那样，同为这种生存交互中的人，艺术家也必然是这种相因相生语境的当事者。这种由历史给定，或显或隐，认同与冲突并在，从个人间的主体间性，到跨地域、跨文化间的“生存间性”^[24]，以及由此带来的“作品间性”，显然已是地球村不可避免、无法超越的新常态。

再从双向视野的价值取向上看，在新史学文化实践思潮

作用下，包括中国在内的国际当代艺术，早已不乏“更蓓纳现象”。一方面，如前述提到的艺术家阿布拉莫维奇，不仅来中国做过名为《情人·长城》（1988年）的艺术事件，而且以自身“身体测试”和与“千人对视”等方式^[25]，不断寻求与世界对话和交流，赢得了巨大反响和极高的荣誉。另一方面，就更蓓纳来说，作为新实践诗性的“主体研究法”的表现^[26]，其不讳互文与共相，以自身需要，自主“拿来”和自由分享人类共有文化遗产，通过对中国文化原码以故为新的创造性转用，努力探索自身艺术进路的当代性，所有这些都，都体现了新文化实践的一个重要理念：世界不再是一个被动的物质对象，历史“写作”与艺术“表现”，同社会现实一样，都是建构性的，所有行为、事件与表象，都是一个由社会、文化同构出的对话互动性的“文本”，而每一成功的作品，也都是以个体的方式实现了历史的综合。客观地讲，作为一种世界性潮流的价值观，不仅更蓓纳是这样，阿布拉莫维奇、杜马斯是这样，中国“当代艺术”也是这样。有必要指出，作为一个不可分割的历史场景，我们知道，中国当代艺术发轫于改革发放，其时，思想解放势如破堤，在中外文化骤集间，当时国内学者和艺术家，无论是一时难解作为“晚期”现代主义的后现代主义，与“现代主义之后”的新史学文化实践思潮之间的联系与区别，还是笼而统之地将之一并接受，但事实是，中国当代艺术在受到前者影响的同时，也都直接间接地受到了后者的作用。换言之，就新史观而言，在由中国自身国情造成的历史区隔和时差叠置中，中国当代艺术，即便存在着某种程度的自发性，就像台湾个别学者伸张自身的原发性那样^[27]，但是，倘若脱离改革开放，或是脱离台湾制度环境来说事，则一切显然不可思议。就笔者管见，如果说，安迪·沃霍尔所表现的那种类型化的都市消费社会“集体心态”，其时正被更关注个人、家庭、社会记忆等“个别的、看似无意义的迹象”的当代艺术所覆盖^[28]，而早期黄永砅将艺术的意义逸出视网膜和形态学，置中外美术史于“洗衣机洗两分钟”（1987年）算是敲响后现代主义艺术的晚钟的话，那么，另一方面，也许正因历史造成的误读和延异，反而使得中国当代艺术在文化的纵深性上，似乎起点就走得更高。譬如仅就1990年代前后十多年而言，其中有关家庭、血缘的“失忆与记忆”，有关想象共同体与集体表象的“大批判”，有关自我形象代言的《傻笑人》和对“打哈欠”等个体姿态的叙事与深描，以及有关精神表象的《面具系列》和“青春残酷”等“情势史”般的展现等等^[29]，都相当精致地图示了新文化实践理论的范式。当然，在此视角中，即便是曾被坊间侃为本土当代艺术“四大天王”的其他艺术家也是这样，从徐冰一脉“天书”的《文化动物》，蔡国强的爆破符号，到谷文达集人类毛发、被诟为后殖民却实为新史观的“身体”叙事等等，这些跨文化圈且屡获国际奖的“表象”家们，同更蓓纳、阿布拉莫维奇等人一样，也都充分体现了新史观既注重视觉形象，也关注诗性戏剧性意象，同时更善于用多学科新工具、新概念来“表达复合意义或新生意义”的探索性，如公共空间、想像、建构、社会记忆、失语、合法性、权力、语境、场景、

个案、底层、微观深描、民间社会、知识考古，地方性一普遍性、大一小传统等等^[30]。而这种取向的“焦点”，用新史学旗手林·亨特的话说，就是直指“人类的心智”，因为，这不仅“是社会传统的贮藏地，是认同形成的地方，是以语言处理事实的地方”，同时也是作为同构历史的艺术，“以寻找人们借以传达自己的价值和真理的密码、线索、暗示、手势、姿态”的地方。当然，最为重要的是，艺术家们显然多已明白：不仅“文化会使意义具体化”，而且“文化象征”也将“始终不断地在日常的社会接触中被重新塑造”。^[31]

最后，从发展观看，且不论人们如何定义“当代艺术”，就后现代主义与新史学文化实践之间的关系而言，依笔者陋见，如果说，前者更多地是在思想上为历史实践向地球村的转化做出准备的话，那么，后者就是这种转化的当代实践。换句话说，新史学带来的社会文化思潮，在汲取了前者营养的同时，于视野、路径、意旨和方法上，开辟了一扇通往当代生存意识、当代生活形态和当代文化精神的门。这种实践，不仅切实同构了国际当代艺术和艺术理论的走向，同时，也对其重要方面的中国当代艺术和中国艺术文化的全球化，正在不断发生着重要作用。而作为“当代艺术是当代文明的艺术表达”的历史情势^[32]，具体不妨一作二讲：一方面，更蓓纳对自身创作个性的焦虑，虽然与她高度看重价值取向的选择有关，但其背后反映出的则是一个西方缩影中的艺术家，所对自身创作的意象单调、语式雷同的抗拒。而这种抗拒，在上下文关系上，则就不仅是她对自己的不满，同时也意味着是她连同她过去的语境，正在做一个时代性的告别^[33]。为此，新思潮所倡扬的向广阔的、看似没有意义的“下层”开掘，告别注重精英和事物的相似性，以及假定文化具有一致性而“传统”可以原封不动地被继承等局限^[34]，从而走向地球村，拥抱千丝万缕的“差异性”，深描“表象世界”之真相等等^[35]，也正

构成了她对千姿百态的中国社会文化的高度向往和热情。另一方面，就中国当代艺术看，也同样面临着有其自身特点的现实焦虑。简单讲，作为内相关的两个根本，一是来自于意识形态上缺乏普遍联系的视野和反思，一是狭隘夸大自我反而迷失价值判断的自明性。事实是：近二十多年来中国当代艺术在世界上取得的成就，不仅使得国内百所高校通过“实验艺术”系科的设立，来肯定“当代艺术”的探索精神和实践意义；而且，作为“国家当代文化形象”，其最迟自2003年“威尼斯双年展”设立中国馆起，就已正式面向世界；同时，这种包孕开放创新精神的当代文化思维，也已进入中小学美术课本，成为全民教育的一个普遍内容；至于近年来在国家学术层面建立的“实验艺术委员会”^[36]、“中国当代艺术院”，以及艺术史学和艺术理论新方法的探索等等，也都是对当代艺术、当代新文化实践的正面回应。为此，中国当代艺术发展的“焦虑”，虽然问题多方面，如艺术家素养功底不够、急功近利等等，但主要瓶颈还在于，由前述根因，导致对其评价态度暧昧的同时，还以经济（价格）代替文化（价值），过去混淆现实，以至令“传统”跌入其“两个孪生悖论”^[37]，使得地方特性的正当性，滑向自我中心论的精神贫困。

事实上，在新的文化实践视野中，无论是更蓓纳的焦虑，还是本土当代艺术的成就，恰恰从内外两个方面说明，人文世界不仅是多维多样的，同时更是互动发展的。就像人不能两次踏入同一河流一样，人既不能缘木求鱼，历史也不会刻舟求剑。向深层、向原文化、向异彩缤纷的世界开掘，根本上都是人基于自身的现实，在既有传统中以故纳新，开创丰富多彩、同异共享的新的生活需要。不论坊间有将“原文化”绑定“新后现代”来臆测未来是否靠谱，但从邱志杰对民间传统文化诸多事像“计划”的开发，到方兴未艾的“乡村建设”创意，中国正出现更多更广的新文化实践已然成风。整体

尤西·更蓓纳的其他“深描”性绘画作品，2015年



看,这一方面表明,唯有开放交流,艺术上的“隔代遗传”、“横向移植”和“基因漂移”中的百花齐放,才有可能。同时另一方面也说明:享有更丰富的营养,只能使得自身肌体更健康;只有健康的肌体,才拥有世界;文化传承发展的第一根脉和支点,首先是自身现实的先进性和真伪性,类如刘翔就曾让世界说:“中国,利害!”而最重要的是,崇古与媚外都没出息,都不过是“远距离”地复制“他者”而丧失自我的歧途;地球村不是单一化,恰是产出分享的多样化;无论是个人还是民族,唯有自主、无私地把各种资源转化为能被他人共享的价值,他才算得上是对人类有所贡献。

最终必须说的是,历史和历史学家不是被动的,艺术家更不是被动的。新史学所对自身的不足、进路的无定的反思,就像更蓓纳的创作态度一样:艺术新实践,并不试图取代以往任何一种“书写”模式;所有的努力,均不过是要开启那些被遗忘、被忽视的探索空间^[18],以便更好地促进人们对世界的真知和塑造。无论他是用“文本”,还是用“行为”。□

注释:

- [1] 布迪厄等法国文化社会学家开辟的范式。参见程原,《艺术中介性观:当代艺术文化与艺术文化学研究》[J],《河南大学学报》2013(4)。
- [2] [6] [30] 危光盖主持,《社会文化史:史学研究的又一新路径》[N],《光明日报(理论周刊·012版)》2010-08-17
- [3] [10] [37] 彼得·伯克,《什么是文化史》[M],蔡玉辉译,北京大学出版社2009, p3, p102~106, p30(“表面上的创新会掩盖对传统的传承。反过来,传统的外表迹象也会掩盖创新。”笔者借此指人们在心智上对之失去了基本的判断力)。
- [4] 借用并指代新史学支源、为《东方学》作者萨义德支持的印度及阿拉伯“下属学派”目光向下的《下属研究》(Subaltern Studies, 舍丛书,文集等)。参见格奥尔德·伊格尔斯,王晴佳,《文明之间的交流与现代史学的走向》[J],《山东社会科学》2004(1)。
- [5] [7] [8] [18] [28] [34] [38] 林·亨特,《新文化史》[M],华东师范大学出版社2011, p3, p17, p2, p86~88, p97, p23, p41。
- [9] 彼得·伯克,《西方新社会文化史》,刘华译,《历史教学问题》2000(4)。
- [11] 为国内熟悉的《艺术社会学》作者阿诺德·豪泽,艺术史家弗雷德里克·安托儿,以及社会学家卡尔·曼海姆等人,在20世纪30年代即对社会学与文化史学的关联做出贡献,促进了英美学界对文化与社会之间关系的更多思考。彼得·伯克对此不仅深受影响(见《什么是文化史》p17),而且在其《制造路易十四》(商务印书馆2007)中海量运用那个时期的油画、版画、雕刻、纪念章、芭蕾舞、歌剧等作品来呈现权力与文化艺术的关系,以及还从图像学视角书写了《图像证史》(北大出版社2008),从而对新文化史作出特别贡献。
- [12] [25] 玛丽娜·阿布拉莫维奇,1946年生于前南斯拉夫,被称为“行为艺术之母”;马琳·杜马斯,1953年生于南非,创作题材以妇女儿童为主,被称为“精神表现主义者”,均极具国际影响。前者著名的事件:1974年在那不勒斯以身体、物品、观众构成互动,完成其以身体叙事“的终结”的终结作品《节奏0》;2010年3~5月在纽约现代艺术博物馆以“艺术即为当下”为题,历时736小时零30分钟,完成与1500多个陌生人“对视”交流。后者作为用艺术研究个人历史的艺术家,以至作为对后现代“人人都是艺术家”思想向个人叙事层面的当代性推进,通过2013年北大出版社出版的美国史学家卡尔·贝克尔的《人人都是他自己的历史学家:论历史与政治》著作也能得到理论印证。

- [13] “建构”观念或主义是新史学和文化研究强调叙事主体能动性的重要特点之一。同[3], p116。
- [14] 福柯“话语的挪用”(appropriation of discourse)概念。新文化史家米歇尔·塞尔托提出“挪用”包括使用、转用等意。同[3], p92。当代年鉴学派第四代重要人物罗杰·夏蒂埃通过对以“心态史”为代表的传统年鉴文化史学的批判,提出了以“表象”和“实践”为核心的新的文化史观,他认为:“挪用确实关系到一个多种解释的社会史,将其带回到它们最根本的决定因素(即社会的、制度的和文化的),并且停留在制造它们的特定实践中。”参见周兵:《罗杰·夏蒂埃的新文化史研究》[J],《史学理论研究》2008(1)。
- [15] [16] Clifford Geertz, *The Interpretation of Cultures*[M], New York, p5. 并参照[5], p78~79。
- [17] [26] “诗性”指新史学主张主客协调、情理平衡的“主体研究法”或国内的“文化诗学”方法。如海登·怀特:“一切历史的文本,不管其研究类型和方法是什么,基本上都是建构在作者的诗性行为之上的。”出处同[5], p72。
- [19] Marshall Sahlins, *Islands of History*, Chicago and London: The University of Chicago Press, 1985, pp.6-18, 136-156; Marshall Sahlins, *Culture in Practice: Selected Essays*, New York: Zone Books, 2000, pp.277-291。
- [20] 程原,《期待视域与作品间性》[J],《艺术评论》2015(4)。
- [21] “想象共同体”与“集体表象”均内涵多义。前者借本尼迪克特·安德森著作《想象的共同体——民族主义的起源与散布》意涵;后者借涂尔干在其《宗教生活的基本形式》著作中本意为应对现代社会个体与社会紧张关系的理论概念。参见陈涛:《社会的制造与集体表象》[M],《社会》2012(5)。此外,“集体表象”在泰勒、弗雷泽、列维布留尔以及美国《表象》杂志、史家娜塔莉·戴维斯《马丁·盖尔归来》(北大出版社2009)等众多著述中甚至有不同观点和指涉。
- [22] 吕西安·费弗尔,《16世纪的不信教问题:拉伯雷的宗教》[M],上海三联书店2011,转引自陈启能,《西方史学名著提要》[M],江西人民出版社2001,“选译”页。
- [23] Patricia O'Brien, 'Michel Foucault's History of Culture', *New Cultural History*[M], edited by Lynn Hunt, Berkeley, Calif.: University of California Press, 1989, p37. 该观点被林·亨特等多人引述,同[5], p73。
- [24] 程原《文化游牧与生存间性》,《田亩油画序论》,天津人民美术出版社2014年版。
- [27] 李季编,《中国的城市生活“序——明清文化史研究的一些新课题”》[M],新星出版社2006, p3~4。
- [29] 为说明当代艺术有关现象,借年鉴学派内部以“情势的历史”突破“结构的历史”的局限,从而走向新的新文化史的史学概念。
- [31] 乔伊斯·阿普尔比,林恩·亨特,玛格丽特·雅各布,《历史的真相》[M],中央编译出版社1999, p198。
- [32] 杜曦云《当代艺术是当代文明的艺术表达》,《中国摄影家》2016年第2期。
- [33] 转用英国史家劳伦斯·斯通敏感到史学叙述范式的变革是意味着“一个时代的结束”之意。Lawrence Stone, *The Revival of Narrative*, [J], *Past and Present*, 1979(85)。
- [35] 借用新史学重要组成部分、年鉴学派第四代主笔和表象史研究旗手罗杰·夏蒂埃1989年在法国《年鉴》杂志发表《作为表象的世界》的题意。参见张俊峰:《也论社会史与新文化史的关系》[J],《史林》2013(2)。
- [36] 百度百科“实验艺术”(其参考资料来源:中央美术学院2008-01-01[引用日期2013-01-12];中央美术学院网站2010-3-10[引用日期2013-01-12];实验艺术系[2010-03-03][引用日期2013-01-12])。

程原 集美大学教授、硕导