

从“大物质主义”看中国当代艺术

苏典娜

北京师范大学 *

当我们在美术馆观看当代艺术作品的时候，可能会思考两个问题：第一个问题是有关心灵或记忆和物质性。给我们的参观经验留下记忆痕迹的是它的形式？观念？还是语境？亦或是艺术家所使用的物质材料所建立的观念空间和物质属性的形象联系呢？玛丽·比特纳·怀斯曼的新著《中国新艺术的大物质主义》，正是一本美国哲学家讨论中国当代艺术的力作，回答了我们所提出的第一个问题，这本书探讨了中国新艺术中的物质性主题，特别是如何用材料来呈现其主题。

在本书中，标题中的“Grand Materialism”是一个让人困惑又着迷的字眼。我们可以解释为“（大）唯物主义”吗？正如美国德克萨斯大学哲学教授 Kathleen Higgins 为此写的水评，她认为在中国，意识形态的“唯物主义”概念，或者消费主义资本时代的“唯物主义”都不是玛丽心目中的“materialism”。在 Kathleen 看来，玛丽使用的这个术语指向，指向了中国当代艺术家使用的物质材料，关注的是自然的物理材料。因此，似乎我们更应该解释为“大物质主义”或者“宏大的物质主义”。正如本书开篇引用了一段艺术家徐冰的话，大意是艺术作品的理念通常始于艺术家对材料的感受，这是艺术家和其作品最理性的关系，而艺术家徐冰想用烟草作为首要的创造媒介，在这个决定之后，才显现了如何和为什么使用这些材料的问题。这段话激发我们对于“物质主义”的兴趣，也解释了这个词的一种含义。关于材料或物质性，也是巫鸿和奥利安娜关注的问题，他们策划了《物之魅力：当代中国材质艺术》，展现了 26 位中国艺术家用日常材料创作的艺术作品，按照策展人的观点，材质艺术不是风格，也非图像，而是艺术家表达的重要工具，出现于 20 世纪 80 年代，这与玛丽的著作有着异曲同工之妙。

玛丽的这本书分为“危机”、“艺术创作”和“艺术思考”三个大篇章，所描述的中国新艺术时段，是从 1998 年高名潞策划的《蜕变突破：华人新艺术》到 2017 年纽约古根海姆美术馆策划的《世界剧场：1989 年以来的艺术与中国》展览。她的标题所采用的是“中国新艺术”，没有使用更流行的“中国当代艺术”，但又将中国新艺术视作当代的、全球化的象征。我们根据她的论述及其所涉及的中国当代艺术作品，可以发现物质作为艺术作品的主体，包含了文字的物质层面，也包含了中国传统绘画所说的“气”，还有物质的历史，以及玛丽特别关注的中国当代艺术的性别身体，特别是女性的身体。玛丽认为艺术家用艺术来解决其策略所引发的问题，例如资本市场、公共社会空间对中国艺术家对自我身份

* Correspondence: Dianna Su – School of Arts and Communication, Beijing Normal University, 19 Xijiekou Wai Street, Haidian District, Beijing 102208, China. Email: sudianna123@126.com



的认知的影响，这让我们不禁联想到了玛丽谈“中国当代艺术的颠覆策略”。在玛丽看来，我们可以将中国前卫艺术视作一些信仰的系列颠覆，包括对西方的艺术观念认为艺术与自然法之间存在鸿沟，对于新世纪处于转折点的中国是恰当的假设的颠覆。这样的观点见于 2011 年她与刘悦笛主编出版了《当代中国艺术颠覆策略》，而她所发表的文章正是本书开篇“危机”。文章引用论述了《美国艺术》里的一段评论，这篇评论认为社会主义现实主义在 1998 年古根海姆美术馆划的《中国艺术 5000 年》在现代艺术中占有重要位置，但是现在的展览中荡然无存，而青年中国前卫艺术家是不墨守成规，挑战忍耐度。这样的观点在西方评论者那里并不少见，玛丽对其观点进行了批判，她认为前卫艺术的特点是不守成规，但是如果说中国前卫艺术家在 21 世纪之交只是挑战忍耐度，这是对艺术的一种不公，也剥夺了艺术的潜在功能和本质。

我们所思考的第二个问题，是有关本土与全球化带来的差异。当作为全球化的观众群体观看另一个文化和地区的当代艺术作品的时候，我们依靠我们对于本土的艺术经验和文化观念来理解作品，这些非本土的特定概念，是否有助于丰富我们的美学和艺术哲学概念呢？在这样的情况下，在一种艺术中不存在的特征或概念，我们无法离开其背景以进入另一种艺术的批评话语，我们是否能在另一个批评话语中找到对应的参照物呢？或者是跨越到他的传统艺术与文化思想中去寻找答案呢？

玛丽非常重视从传统的中国画论中寻找中国当代艺术的表现性特质，从谢赫六法“气韵生动”“骨法用笔”和石涛的绘画理论“一画”来寻找其西方的对应物，她特别关注的是从中国传统艺术和中国当代艺术中来比较表现性，而非只是单一关注中西方的艺术差异。换句话说，玛丽似乎在寻找西方现当代油画里的“谢赫六法”，从印象派一直到后印象，从超现实主义再到抽象表现主义，但是又区分了“谢赫六法”在中国语境和西方艺术实践的差异性和偏斜处。例如，“骨法用笔”，是用笔触建构结构，而印象派绘画的绘画技法关注笔触，用笔触、涂抹和点表现现代生活，让我们看到颜色和形状；而关于“应物象形”，玛丽强调了抽象表现主义与中国传统艺术的不同，她认为无意识决定了抽象表现主义绘画的内容和形式，但是不像中国传统艺术家那样在绘画中摆脱有意识的思想和情感，同时摆脱自己。原因是中西方世界观中的自我概念不同，在西方的观念里，有思想的头脑是世界的中心，个体是理性的、自私的原子，而中国传统艺术家所表达的“中心”即艺术家正在描绘的主题，并引发其共鸣的东西，例如山水。读完玛丽所谈的西方“谢赫六法”，我不禁想到吴冠中先生 1981 年在中国美术馆看到波士顿博物馆所藏的抽象表现主义画作时打的比喻，从杰克逊·波洛克的作品中看到敦煌壁画和古墓穴砖刻之美，或从弗兰兹·克兰的作品追求读到书写“寿”字的异曲同工之妙，这类似于我们在西方艺术中寻找“谢赫六法”一般，起初有些惊讶，但也是帮助我们更好地了解西方的当代抽象绘画，也重新审视我们自己的艺术和文化。

玛丽还认为中国当代视觉艺术相比文学更为西方观众熟悉，因为推动中国当代艺术界的能量在创造视觉艺术作品的过程中得以呈现。这也印证了中国当代艺术作为国家文化软实力的对外形象建构的重要因素的可能性和必要性，帮助我们更好地推广中国传统艺术的当代表达，从新的角度思考我们的传统文化，也有助于西方的普通观众了解中国的当代社会，正如我在斯坦福访学期间所认识的岛田美和副教授，她是研究抗日战争历史的日本学者，表示她所教授的日本学生非常想了解中国的当代艺术和艺术家，借此更好地了解中

国当代社会。而另一位教授英语的斯坦福退休老师也表示中国当代艺术的欧美推广非常有意义，他指出了日本当代艺术在美国的影响力，也希望能够有更多的中国艺术家作品被介绍到美国。

玛丽在这本书中列举了许多我们熟悉的中国当代艺术家的案例，比如徐冰、宋冬、王广义、蔡国强、黄永砗、林天苗，但是对当代艺术圈而言没有那么熟悉的姬子，玛丽不遗余力地从中国艺术的表现性来探讨，并且是从中国传统艺术到新艺术讨论“表现”。关于“大物质主义”对这个词最贴切的解释，也是玛丽基于当代中国水墨画家姬子的作品解读，认为这位自学成才的中国艺术家作品，在广度和深度上都是一种“大物质主义”。姬子用水墨所表现的世界不是文人墨客的闲情逸致或者书斋生活，也不是程式化的山水，而是表现宇宙洪荒，是物质的起源之处，也是存在之物本身。玛丽在此考察了石涛的《画语录》，在她看来，正如上帝创造世界一样，是言语（“上帝说有光”），而非行动，产生了世界，而石涛不同，语言在内的一切事物的存在，是归功于“一画”的动作。玛丽认为这类似于德里达的观点，写作先于言语，而无论是石涛，还是姬子，心与手腕的动作是一致的，作品拥有自己的生命，我们无法从艺术中分辨出艺术家来，就像呼吸一样自然，也就是说“大物质主义”在中国艺术中，无论是古代山水画，还是当代水墨画，都指向了山川河流所指向的沉默与流动的物质世界，取代了西方的不可见的分子不断移动组织的物质世界。这让我想到了刘海粟 20 世纪 20 年代讨论石涛和塞尚等后印象派艺术家的相似之处，特别强调了“表现”，并言现代欧洲人所谓的新艺术、新思潮在吾国湮埋已久。所以刘海粟认为既要研究欧洲文艺的新变迁，也要努力发掘中国艺术固有的宝藏。玛丽是否读过刘海粟的文章我们不得而知，但是关于中国传统艺术和西方现当代艺术的“表现”问题探讨，可谓是英雄所见略同。

玛丽在哥伦比亚大学的老师阿瑟·丹托在《当代中国艺术颠覆策略》中发表了《艺术过去的形态：东方与西方》一文，讨论如何理解中国艺术的文字。玛丽在纽约的大学里讲授哲学和美学，除了丹托，英国美学家理查德·沃尔海姆也是她的老师。我们可以从玛丽的论述中读到丹托的影子，比如丹托的艺术定义是有关艺术品的意义，而玛丽讨论的也是有关物质，有关围绕特定事物的故事，一件作品的外观，可以传达信息吗？可以传达怎样的信息？而作品的外观与它所表达的态度、讲述的故事、最终的角色有多接近？

我想，玛丽也是从一位西方观察者的角度，用物质材料在讲述中国艺术的精神，也把她所领悟和思考的信息讲述为中国艺术故事，编写为了这部《中国新艺术的大物质主义》一书。她所看到的中国新艺术，就像她所关注的中国当代艺术家姬子的水墨作品所体现的当代性，即“发现了中国传统艺术，西方现代艺术，市场驱动艺术三重奏的突破口，这是‘当代’的精髓。”与一些西方观察者相比而言，玛丽没有更多关注中国新艺术的政治性和市场性，而是从哲学角度，关注语言和物质的转化，并寻找背后的话语冲突，同时关注全球化与中国性，从物质材料的角度去看中国当代艺术的故事性，而为深奥的艺术哲学论述增添了许多有趣的、有意义的故事，也讲述给世界的观众和读者。