

# 从后殖民到跨文化： 当代艺术中的游牧者

邵亦杨

近二十年来，随着全球化经济的发展，各国、各民族间政治、文化和艺术上的交流越来越深入，由此导致了更多的冲突，也产生了更多的融合。本文首先通过分析“离散”、“混交性”等理论术语的语义变迁，来探讨全球化进程中从后殖民到跨文化的理论转变。进而以“游牧”于国际当代艺术界的艺术家为例，分析他们处于文化交流最前沿的文化身份和艺术作品，揭示其所反映的政治、宗教和文化冲突，探讨从后殖民到跨文化的艺术理论和实践如何推动了全球化时代的文化包容性的发展。

## 一、Diaspora(离散)与Hybridity(混交)

上世纪90年代以来，流行一个词“Diaspora”，意思是散居国外的人，这个词原本特指公元前6世纪时，因耶路撒冷的所罗门神庙遭到毁灭而流离失所的犹太人。到了20世纪末，“Diaspora”基本已经广义地泛指遍布于全球的、不同种族的移民。如今的移民不再只意味着被殖民、被奴役、因政治或宗教的冲突而被迫离家出走的人，也包括那些因投资、技术、信息和知识需求而迁移的流动人群。他们未必是被迫背井离乡，很可能只是选择另一种生活方式。他们也未必非要忍受思乡之苦，因为跨国旅行和电子网络的交流已经变得如此便利。他们可能不只在—个地方拥有家，因此也就未必需要在这个家和那个家、这种文化和那种文化之间挣扎与选择。总之，他们不再是那个总是与悲惨的故事联系在一起的“Diaspora”，而是全球化时代的游牧者。

这一切的改变都开始于“冷战”的结束、全球化时代的到来。那么全球化意味着什么？充满提供廉价商品的国际化连锁超市？大城市里随处可见的麦当劳和寿司？还是欧美的一流博物馆终于有了来自中国、南非和中东的当代艺术展？其实，这些都不过是全球化的表象，它更深

本文为国家社科基金艺术学重点项目“西方现代视觉文化与艺术研究”（编号 08AF05）阶段性成果

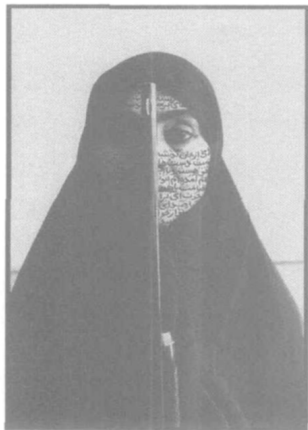
层的内容是包容性,不同的人、不同的观点、不同的生活方式受到了更大程度的认同。而推动这种改变的关键不是全球化的垄断企业,而是一直致力于抵抗全球化霸权的后殖民主义理论。

在后殖民主义理论中最有影响力的是霍米·巴巴提出的“混交”(hybridity)理论<sup>①</sup>。混交来源于生物学意义上的混杂交配,长期以来在人种学和文化学上带有负面含义。不过,近年来生物学上的研究成果不断证明,这个世界上所有生物都是通过混交变异繁衍的,“纯种”这个概念原本就是虚幻的。生物学的研究成果促进了人文科学的发展,二元对立的殖民主义思想被进一步颠覆,“纯种”和“纯粹性”变成了贬义词,因为它代表种族主义和文化的割裂,杂种和杂交反倒成了褒义词,因为它象征着种族、文化间的融合和新生的创造力。在后殖民理论中,“混交论”被当作打破线性思维方式与反抗本质主义、主观性和纯粹性身份的有力武器。

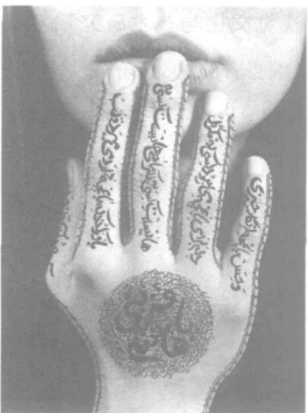
然而,陷在后殖民主义框架中的“混交论”多少还带有一些追根溯源和救赎的意思。这就好比两个截然相反的个体只有创造了下一代,才能够解决“父母辈”的冲突。看到这种问题的理论家及时提出了警告:“混交”这个词虽然因反对文化纯粹主义而生,却仍然具有本质主义的潜在危险,它还是没有从根本上把我们从自我和他者、失落和拯救这种二元对立的老套子里解放出来<sup>②</sup>。对此,霍米·巴巴为“混交论”做出了更进一步的阐释:“混交论”的目的不是要制造一个新的中立的第三者,而是要在铁板一块的主体文化之间制造一种有益的间隙,或者说“第三空间”。“混交论”关注的是当代游牧文化,它既非一种新的主体文化,也非往昔背井离乡者的怀旧文化,它不仅代表混交的身份,而且为当代文化的不断革新提供了条件<sup>③</sup>。

霍米·巴巴对“混交论”的再阐述,标志着后殖民时代向跨文化时代的理论转化,它不仅反对本质主义,而且强调互动性,不断质疑主流认知系统的权威性。“混交论”使我们注意到当代文化的意义存在于变化、迁移之中,而促使其改变的重要力量是散居在世界各地的移民艺术家。

## 二、文字与禁忌——西瑞·奈沙特的影像



奈沙特 反抗的沉默 1994

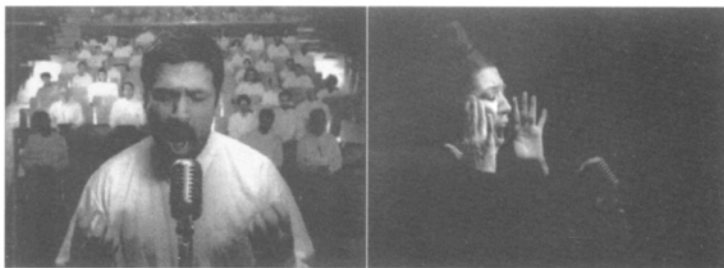


奈沙特 无言 1996

伊朗裔美国女艺术家西瑞·奈沙特(Shirin Neshat)在90年代末受到国际艺术界的广泛关注。她以影像作品著称,其中《阿拉的女人》(Women of Allah)系列(1993—1997)最有影响力。在《反抗的沉默》(Rebellious Silence)中,一把冰冷的钢枪将装饰着阿拉伯文字的女人的脸分成了两半,黑色的头巾和武器暗示着阿拉伯女性对真主阿拉的忠诚,对女性贞洁的捍卫。在《无言》(speechless)中,女人身体上美丽的文字图腾,与伊斯兰国家中对女人发言的禁忌形成了一种触目惊心的对比。在不懂波斯文字的人眼里,那女人脸上和身上的文字不过是一种装饰,它们使这个信奉伊斯兰教的女人看上去更神秘、更富有异国情调。她们到底是谁,是怎样的人,没有人在意。在许多人眼里,她们只是伊斯兰教的附属品,或者是美丽的花瓶,或者是可怕的人体炸弹。

针对伊斯兰社会的文化、宗教和社会的种种清规戒律,这些图像呈现出一种清晰而又模糊的对比,它存在于防卫和攻击、隐私与暴露、引诱与侵犯之间。通过这些照片和影像,艺术家揭示了当今伊朗社会日常生活的压抑,以及这个伊斯兰共和国与传统波斯文化的分裂。奈沙特1957年出生于伊朗,1979年因伊斯兰革命移居美国。直到1990年,伊朗原教旨主义精神领袖霍梅尼死后,她才回到家乡探访。这次回家的经历令她震惊,她发现家乡的生活方式已经发生了翻天覆地的变化。伊斯兰原教旨主义彻底替代了传统的波斯文化。在这个极端意识形态化

的国家里，连男女在公共场所的正常接触都成了禁忌。在她看来，波斯古老的传统文化与伊斯兰原教旨主义的价值观截然不同，它没有那么呆板，更有诗意和书卷气。而伊朗的新政府把一种严格制度化的伊斯兰教带到了这个国家，他们想要消除波斯历史，并以一种普遍性的伊斯兰文化取而代之<sup>④</sup>。这次故乡之行的感受对奈沙特后来的作品产生了重要影响。此后她的作品十分犀利地指向她看到的种种矛盾：波斯文化和伊斯兰文化、伊斯兰和西方、男人和女人、压抑和渴望、公开性和私密性。同时，她的作品也是一种协调的方式、沟通的桥梁。



奈沙特 喧嚣 1998

在1999年的威尼斯双年展上，奈沙特因影像作品《喧嚣》(Turbulent, 1998) 和《狂喜》(Rapture, 1999) 获奖。《喧嚣》在两个相对的屏幕上分别显示了男女两位歌手。男歌手正在唱一首由波斯13世纪著名神秘主义者茹米(Rumi)谱写的爱情歌曲，而女歌手虽然看上去感情充沛，却没有人听得到她的声音，她的声音完全被淹没在传统的歌声里。男人面对着众多的观众，而女人面对的只是空旷的房间。观众们站在两个屏幕之间，感受到的是两者之间越来越紧张的对立关系。这个影片反映了一个简单而又严酷的现实：女人在伊朗是不允许表演和录制音乐的。如果说音乐可以被看成一种神秘的精神体验，那么女人显然被剥夺了表达自己情感经验的权利。

艺术家的注意力集中在女人身上，男人的画面静止不动，而女人则有多角度的镜头。女歌手打破了所有的规则：第一，她站到了原本不属于她的舞台上。第二，她的声音打破了传统音乐的标准。她即兴发挥，并不在意语言和韵律。男人只能遵循传统的模式，女人则显示了不可预知的挑战性，她的表演给古老的波斯音乐注入了新的情感。



奈沙特 狂喜 1999

奈沙特的另一个录像作品《狂喜》再次强调了性别之间的疏离，两个相对的屏幕把男人和女人分开。起初，男人们在热切地探寻，女人们被动地等待。但是，情况很快就颠倒过来。女人们冒着危险走向城堡之外。男人们则推推搡搡地撤离到城堡的里面。女人们时而像飞蛾一样在空旷的田野上飘动着，时而聚集在一起，举起印满波斯文字的手臂，像是在请求、警告或是哀悼。最后，她们一同走向大海，坐上小船启程，远远地离开了城堡，似乎是去寻找生命源头。在这里，男、女两队人群分别象征着两个相反的世界：一边是被社会规则约束的空间，另一边是野性的、无法控制的自然。《狂喜》的灵感来源于伊朗女作家拉凡尼泊尔(Moniru Ravanipur)神奇的现实主义小说《敢于淹没》(Ahl-e gharq, 1989)<sup>⑤</sup>。像那部小说一样，这部作品表现了女性为打破现有的父权社会秩序所做的激烈的，甚至可以说是自杀性的抗争。

在奈沙特的作品中，无情的制约和激情的爆发总是同时出现。《历程》(Passage, 2001) 展现了一个生与死的永恒循环。奈沙特的全景化拍摄为准备葬礼的人提供了一个史诗般的背景：男人背负裹着白布的尸体穿越沙丘，身着黑衣的女人用自己的双手挖着一个墓穴。女人哭泣着，她们的哀号既是宣泄，也是医治心灵伤痛的方式。对于悲剧性的死亡，不同的社会、不同的人有不同的哀悼方式，在这个影片中，男人们的哀悼与严格的制度有关，而女人们则出于本能。最后的场景是一个穿着白衣的小女孩，远离成人独自摆出一个环形的石堆。灰、石头、火替代了送葬的仪式，它们象征着生、死和希望与重生。奈沙特用这部作品印证了茹米的话：从分离的世界走到团聚，到达这个世界以



奈沙特 历程 2001



外的世界。

奈沙特的作品在纽约制作,拍摄的地点却通常是摩洛哥或者土耳其。在《独白》(*Soliloquy*, 1999)中,观众再一次站在两个屏幕之间,由一个女人带领着走过两个通道。这个人就是艺术家自己。她穿过矗立着古老的阿拉伯建筑的旷野,又穿过纽约某个偏僻的街区。两个空间传出不同的声音和韵律,它们平行存在着,似乎永无交汇点却又相互叠映。在美学上,这个录像为两个分离的世界制造了一种联系的希望,如同奈沙特本人在美国和伊朗的不同的生活。奈沙特是一个跨文化的艺术家,她的艺术既不属于伊朗,也不属于美国,她只是一个观察者。她深入于两者之中,又超越于两者之外。



卡巴科夫 厕所 1992

### 三、厕所 淫秽之家

伊利亚·卡巴科夫(Ilya Kabakov)是另一位90年代在国际上十分活跃的艺术家。他1933年生于乌克兰的犹太家庭。50年代至80年代在苏联时曾是插图画家,自1988年离开苏联后,在美国创作观念艺术作品。2000年曾被美国艺术新闻评为“现存最伟大的十大艺术家”。

《厕所》(*The Toilet*)是卡巴科夫最著名也是最具挑衅性的一件装置。它出现在1992年第9届德国卡塞尔文献展上。艺术家复制了一间苏联乡下的厕所,也就是那种经常可以在火车站和公路边看到的简陋厕所。厕所被恰如其分地安置在展览主楼的一边。卡巴科夫形容它是一个“变得肮脏破旧的可怜建筑,白色石灰墙上画满了令人恶心而又绝望的涂鸦”<sup>⑥</sup>。

和现实中曾经出现过的情况一样,观众要等上很久才能进入“厕所”。“厕所”的内部男女两部分相连变成了一个典型的苏式公寓房。它具有典型的家居环境:铺着桌布的桌子、玻璃橱柜、带垫子的沙发,甚至还有一张荷兰小画派的模仿品。艺术家抓住了一个现实的瞬间:盘子还没有清理,衣服扔在椅子上,儿童玩具散落在地上。一切似乎都显得很合适,没有什么见不得人的地方,直到你注意到了那一边的便池。

从启蒙时代直到今天,涉及到私有权利问题的个人卫生设施是西方社会用来衡量文明进步的一个重要标尺,因此,公共和私人卫生间的质量一向被当成社会文明建设的重要问题。去过苏联和其他同样体制国家的西方游客都对那里的卫生间意见颇多。英国查尔斯王子甚至曾经提出以个人名义捐献给圣彼得堡一个公共卫生间。直到苏联解体之后,公共收费卫生间和带浴室的私人卫生间才随着麦当劳一起取代了卡巴科夫复制的旧式厕所。可见,卫生间在文明社会生活中有着不容忽视的象征意义,它不仅是保障人体机能正常运转的渠道,也是社会机体正常运转的证明。它的意义可以上升到公共性与个人隐私、苏联式共有体制与西方式民主、神圣的与亵渎的、高文化与低文化这些重要的政治和文化问题上。

最初的厕所并没有隔开的墙,如同现实中真实存在的某种厕所一样。卡巴科夫把这件作品称为“淫秽之家”(Obscene Homes)。波德里亚认为当今这个物质世界变得越来越“淫秽”(obscene)了,是因为原来看不见的东西变得越来越显而易见。一道风景之所以吸引人的视线是因为它存在某种神秘感,而这种吸引力只有某些东西被掩饰了以后才会出现。而当代社会的问题是它的内部结构变得越来越可见,以至于失去了任何值得观赏的吸引力<sup>⑦</sup>。这就好比裸体的人未必比穿衣的人更性感,很可能只是更淫荡。“厕所”如同当代现实社会的缩影,由于没有隐私,也就没有偷窥的欲望,没有遮羞布,也就没有任何神秘的吸引力,人们宁可闭紧双眼,也懒得瞥一眼和自己一样赤裸着的旁人。在这里,“Obscene”的意思不只是淫秽,而更接近于

对神圣情感的亵渎。

卡巴科夫的厕所留下了多重解释的可能,它是已经消逝了的苏联生活的隐喻?或者是一种普遍性的当代人类生存空间的心理学暗示?从表面上看,这件作品讽刺了失败的苏联政治体系,但实际上,它并不是一个简单化的批评,而更像艺术家的自白和记忆的回放。

关于这件作品,卡巴科夫讲了两个故事。第一个故事有关他童年时失去家园的经历。那时,他被莫斯科的寄宿艺术学校录取,母亲为了照料他而放弃家乡的工作,在他的学校当了清洁工。由于没有户口不能申请到住房,只能在卫生间改建的窄小的洗衣间临时栖身<sup>⑧</sup>。另一个故事关于他在所谓西方艺术避难所的遭遇。移民艺术家们很少能够得到展示的机会,他们只有扮演某些特定的角色,才能争取跻身于那些国际上著名的当代“文献展”、“双年展”。因此,对于放逐者来说,西方的当代艺术展就是临时栖身和赖以生存的卫生间,策展人仿佛就是主宰他们命运的大救星<sup>⑨</sup>。实际上,这两个故事有着内在的联系,母亲的尴尬使儿子感觉自己是个冒名顶替者、一个寄生于西方当代艺术中的不合法的外来人。“厕所”成了艺术家的流亡之家、一个唤起集体记忆的剧场,在消毒干净的西方博物馆里散发着怀旧的苏联气息。卡巴科夫很小心地创造了这个厕所,包括窗子上的每一道裂痕,墙上的每一个斑点。在这个独特的空间里,他用艺术修复记忆中羞辱性的心灵伤痕,用幽默解脱生活中的尴尬与惶恐。

《厕所》的另一个源头可以追溯到西方前卫的传统,特别是杜尚的“泉”——那个著名的小便器。杜尚买了一个普通的瓷制小便器,签上假名穆特(R. MUTT),向美国独立艺术家协会申请展出,遭到评审团拒绝,从以往关于艺术的定义看,这个小便器当然不能算是艺术作品,但是,作为观念艺术,它的诞生挑战了艺术的原创性和关于艺术天才的神话<sup>⑩</sup>。在20世纪的艺术史上,杜尚的创意被看成是观念艺术诞生和前卫艺术运动的开始,而这场艺术界的革命刚好发生在1917年,与苏联的政治革命同时。最初那个刻有艺术家签名的小便器早已神秘地消失在了革命的硝烟里,我们后来看到的“泉”是由摄影艺术家斯蒂尔格利兹(Alfred Stieglitz)摆拍的一张“艺术照”。在前卫艺术家眼里,它神圣无比,简直就是一张新的圣像画。1964年,杜尚又根据斯蒂尔格利兹的照片制作了一张铜版画并签上了自己的大名。杜尚的“小便器”是否是原作并不重要,重要的是它被不断地复制和引用,为后来层出不穷的前卫运动穿针引线。

卡巴科夫的《厕所》还令人想起西方前卫文化的另一经典,比杜尚的小便器更有亵渎性的“粪便逻辑”,也就是20世纪早期乔治·巴塔耶(Gorge Bataille)和米歇尔·莱里斯(Michel Leiris)那种反美学、反文化的思想<sup>⑪</sup>。卡巴科夫的《厕所》令人尴尬,但并不令人震惊,那儿没有排泄物和苍蝇,既没有曼佐尼(Piero Manzoni)那种观念性的大便,也没有米兰·昆德拉那类形而上的大便,只有艺术家的情感。《厕所》中的黑洞与马列维奇的“黑色的方块”同样神秘,却没有精英文化高高在上的优越性,相反,它的力量在于它彻底地解构了艺术,打破了艺术和生活的边界。与卡巴科夫的“厕所”相比,杜尚的“小便器”反倒真的像是“泉”了,它看上去干净、光洁、特立独行、有现代感,有如现代雕塑。杜尚质疑了高雅艺术和大众产品之间的关系,不过,他还是有一个底线,就是对博物馆的存在必要性、艺术和艺术家的地位深信不疑。而卡巴科夫的《厕所》却令人感到艺术机构的脆弱,它打破了西方实验性前卫艺术的叙述方式,堂而皇之地占据了最不可能占据的空间,让观众触摸和体验,它本身就是博物馆的替代品。

20世纪末是个“末世论”流行的年代,媒体理论学家葛罗依斯(Boris Groys)曾预言:苏联的文明是我们所经历的第一个终结的现代文明,后面还会有别的文明继续终结<sup>⑫</sup>。哲学家阿瑟·丹托(Arthur Danto)宣称我们生活在一个艺术终结了的时代<sup>⑬</sup>。历史终结了,艺术也终结了,好在世界并没有终结。葛罗依斯的“历史终结论”指的是某种意识形态的终结,而丹托的“艺术终



曼佐尼 艺术家的粪便 1961

结论”不过是指黑格尔学派艺术史叙事的终结。对于艺术家来说,这未必是件坏事。当艺术从目的论掌控的叙事中解放出来后,反而会呈现出更强的多样性和差异性。卡巴科夫作品符合20世纪“末世论”的时尚,他影射了苏联的解体,但他描绘的不是一个被西方资本主义经济打败的政体,而是一场失败的人类乌托邦实验。他运用了历史性叙事的手法,但是并不像19世纪以来的苏联艺术那样总是想扮演着宗教、哲学的角色去指导人们生活。对他来说,艺术只是一种治疗精神伤痛的需要。卡巴科夫的作品拒绝艺术形态和各种“主义”的阐释,它只是传达了一个信息,无论是公共的还是私人的、重要的还是渺小的企图,只要是出于独裁主义的权力意志,都会导致最终的失败。

#### 四、曾经是游牧者,永远是游牧者

与卡巴科夫和奈沙特一样,中国的徐冰、黄永砷、谷文达、蔡国强在当代艺术中也取得了重要的地位,他们的艺术成就在此不再赘述,令人感兴趣的问题是,这些海外艺术家为什么如此成功?他们是否从全球化角度挑战了民族—国家叙事方式的霸权?他们对整个世界当代艺术实践产生了怎样的作用?

海外艺术家的成功,受惠于90年代西方国家多元文化主义(Multiculturalism)政策和随之出现的新全球化理论。这样的文化政治策略鼓励艺术家们大胆地展开乌托邦的设想,发掘自己民族国家的文化、政治资源,以更开放、自由的态度超越各种边界的局限。徐冰的《新中英文书法入门》,蔡国强的《威尼斯收租院》、《草船借箭》,谷文达的《联合国》,黄永砷的《一人九兽》等艺术作品都体现了新全球化理论,它们既展示自己民族、国家政治文化的独特性,也显示了东、西方文化政治的对抗,也就是詹姆斯所谓的“非总体的总体性”,“全球化的世界需要强化各部分之间的关系,国家、地域和群体继续以‘民族身份的方式’阐述自身。部分与总体之间的关系首先是对抗,而不是直接的排斥:其中的每一次斗争都以对抗它者的方式明确自身利益”<sup>⑩</sup>,因此,这种斗争“有必要是象征性的,在集体想象的范围内表达自己”<sup>⑪</sup>。

尽管近十几年来取得了巨大成功,移民海外的艺术家还是经常受到排斥,特别是来自“家乡故土”的排斥。奈沙特的作品至今未进入过任何伊斯兰国家。2008年,卡巴科夫在离开苏联二十年之后,才终于在艾尔米塔什博物馆展出了自己的作品。在很长时间内,他在苏联受到的评论都是消极的。尽管评论者政治观点不尽相同,他们却一致认为“厕所”这样的作品亵渎了俄国民族和国家的尊严。俄国有一句传统谚语:“不要把你的垃圾拿出你的小屋”,意思是不要在外人面前批评自己人<sup>⑫</sup>。可是这种看法忽略了一个最基本的现实,没有哪个人居住的小屋能够没有垃圾,只有承认垃圾的存在并保持排泄渠道的通畅,才有可能保持居住者清洁的形象。西方文化就一向不乏“丢垃圾”的传统。尽管杜尚当年在美国出道,又以“泉”来命名他的小便器,对以安格尔为代表的法国新古典艺术和辉煌的学院派传统极尽讽刺、挖苦之能事,“小便器”却从未被视为对法国文化的侮辱。如果站在民族主义者的立场上,杜尚这大逆不道的行为甚至可以被视作为国增光的行动。

“离散”艺术家们在西方得到的认可也往往带有局限性。他们的作品或者被神秘化或者被政治化。当《厕所》在卡塞尔展览时,有的当地观众在表示喜欢这个作品之余,还对苏联民众生活条件如此恶劣表示了深切同情,而主流批评界也很乐意把这件作品当作“冷战”之后苏联败落的一个证明。徐冰的《天书》在美国展出时,也曾遭遇到解读上的错位。美国的汉学家从这件作品中看到的是汉语书法的形式魅力,因为中国传统书法的形式感原本不需要语义学的



证明<sup>①</sup>。社会学家从中看到的是政治批判性，因为错字本身就是对现存语言体系，也就是政治体系的反叛<sup>②</sup>。这两种批评各有道理，但又各有偏执。无论从形式美学角度，还是从意识形态角度，这类批评的单一视点都会有意无意地使这件作品变得更加“异国情调”，而减弱了作品原本具有的更广泛、更丰富的社会文化含义。

移民艺术家(Diaspora)从当代艺术中被划分出来，被定义、被归入另册本身就说明了它的边缘地位。如费舍尔(Jean Fisher)所注意到的，西方的主流媒体通常会用普遍性的西方美学来衡量非西方的艺术家的作品，那么这些作品当然不符合标准，它们只能被看作是“它者”，被放入它们自己的社会—政治文本中去理解<sup>③</sup>。这样一来，无论是右翼保守派还是左翼的自由派都自觉或不自觉地把非欧美艺术家的作品当成异国情调。比如，以“多元文化”和“全球化”为主旨的1993年的美国惠特尼双年展、2001年的德国卡塞尔文献展，都以政治上正确而美学上枯燥著称。在某种意义上，多元文化主义政策把各种文化当作国际大拼盘的做法反而阻碍了主流文化对非主流文化的理解<sup>④</sup>。相反，把边缘文化带入主流的成功范例通常摆脱了“后殖民主义”的“它者”模式，比如英国年轻艺术家群体yBa。yBa们多数属于生活在英国的移民和移民后裔，但是他们深入于英国当代文化之中，紧紧抓住了种族、性别、文化偏见和政治保守主义等等当代社会中至关重要的问题<sup>⑤</sup>。

有关“异国情调”与非西方艺术之间的无限联想类似于弗拉基米尔·纳博科夫(Vladimir Nabokov)的小说《洛丽塔》与色情之间的关系。纳博科夫那本离经叛道的小说叙述了一个中年男子与一个未成年少女的畸恋故事，尽管描写了性爱，却与色情无关。因为色情文字只是一种陈腐而又重复的叙述结构，并不再现真实，而作为移民作家的纳博科夫比绝大多数土生土长的美国作家更逼真地再现了美国的社会和文化图景。他真实地表现了人性中难以摆脱的某种罪恶欲望，却超越了拯救和赎罪的逻辑。同样，许多非欧美艺术家的成功作品尽管利用了自己民族的文化政治资源，却与异国情调无关，与《洛丽塔》一样，它们表现的不是想象中的它者，而是现实问题，是真实的存在，是具有普遍意义的人性。

曾经是游牧者，永远是游牧者。浪迹天涯的游子也许会回家，可是思想的游牧一旦开始就不会停止。思想的游牧者穿越于文化之间，他们能够看到一个习惯的眼睛所看不到的东西，能够想到一种习惯性的思维所想不到的问题。因此，跨越文化边界的艺术家通常比本土的或是所谓欧美主流的艺术家的更能体现“全球化”的当代性。尽管政治权力结构和艺术市场经济有可能限制他们的艺术所能展示的空间和阐释的范围，但他们依然以富于想象力的视觉语言揭露当代社会的现实问题。这样的艺术无处不在，却又永远在别处。

① Homi Bhabha, "Signs Taken for Wonders: Questions of Ambivalence and Authority Under a Tree Outside Delhi, May 1817", in Henry Luis Gates, Jr. (ed.), "Race", *Writing and Difference*, Chicago: The University of Chicago Press, 1986, pp. 163-184.

② Sarat Maharaj, "Perfidious Fidelity: The Untranslatability of the Other", in J. Fisher (ed.), *Global Visions: Towards a New Internationalism in the Visual Arts*, London: Kala Press, 1994, pp. 28-35.

③ Cf. Homi Bhabha, *The Location of Culture*, London: Routledge, 1994.

④ 原引自"Aufbruch in die islamische Moderne", in *Art, Das Kunstmagazin*, No. 4, 2000, p. 24.

⑤ 关于这部小说神奇的现实主义特征，可参见Nasrin Rahimieh, "Magical realism in Moniru Ravanipur's Ahl-e gharq", *Iranian Studies*, Vol. 23, Issue 1, 1990: 61-75.

⑥ Ilya Kabakov, "The Toilet", in *Kassel: Documenta IX*, 1992.

⑦ Cf. Jean Baudrillard, *Fatal Strategies*, New York: Semiotext, 1983.

⑧⑨ Ilya Kabakov, *Installations 1983-1995*, Paris: Centre Georges Pompidou, 1995, pp. 162-163.

⑩ 关于杜尚的探讨，可参见Dalia Judovitz, *Unpacking Duchamp: Art in Transit*, Berkeley and London: University of

- California Press ,1996, pp. 124-135。
- ⑪ 关于欧洲的反美学艺术参见邵亦杨《形式和反形式》,载《美术研究》2007年第4期。
- ⑫ Boris Groys, “Un homme qui veut duper le temps” , in *Installations 1983-1995* , pp. 17-19.
- ⑬ Cf. Arthur C. Danto, *After the End of Art* ,Princeton NJ: Princeton University Press, 1997.
- ⑭ Fredric Jameson, “Note on Globalization as a Philosophical Issue”, *The Cultures of Globalization*, Durham and London: Duke University Press, 1998.
- ⑮ Vladimir Dal’ , *Tolkovy slovar’ zhivogo velikorusskogo iazyka*, Moscow: Russkii iazyk, 1978; based on 2nd ed., St. Petersburg: 1882, Vol. IV, p. 275.
- ⑯ Charles Stone, “Xu Bing and the Printed Word”, *Public Culture*, Vol. 6, No. 2: 407-410.
- ⑰ Lee, B. “Going Public”, *Public Culture*, Vol.5, No.2, 1993 : 165-166.
- ⑱ Jean Fisher, “The Sycretic Turn: Cross-Cutlral Practices in the Age of Muticulturalim”, in Gangitano and Nelson (eds.), *New Histories*, Boston: Institute of Contemporary Art, 1996, pp. 33-34.
- ⑲ 对多元文化主义的批评, 参见Rasheed Araeen, “A New Beginning, Beyond Postcolonial Cultural Theory and Identity Politics”, in Rasheed Araeen, Sean Cutbitt, Ziauddin Sardar (eds.), *The Third Text Redear on Art, Culture and Theory*, London, New York: Continuum, 2002, pp. 333-347。
- ⑳ 关于yBa, 参见邵亦杨《后现代之后》,上海人民美术出版社2008年版。

(作者单位 中央美术学院人文学院)

责任编辑 陈诗红