

1979-1984:

准备与突破

“文化大革命”艺术的终结与“伤痕”艺术及“生活流”
形式、革命与“星星”事件
“自我表现”与现代主义

1985-1986:

反传统的展开

85' 思潮与群体现象
重要群体与艺术家
湖南与湖北的现代艺术
“厦门达达”与对汉字的批判

1987-1991:

问题与过渡时期

“大灵魂”与艺术本体问题
中国现代艺术展
1989之后的艺术
盲流艺术家和圆明园艺术村

吕澎 易丹/著

1979年以来的 中国艺术史

The Art History of
China Since 1979

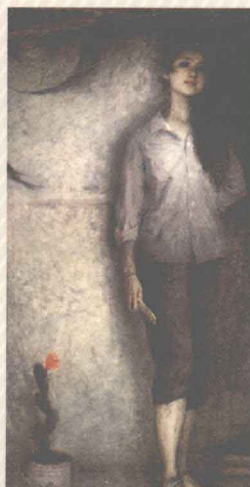
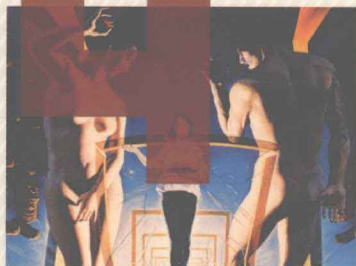


1992-1995:

入世精神与全球化中的艺术
新生代与玩世现实主义
“广州双年展”与
“后八九中国新艺术”
波普艺术
女性艺术
艳俗艺术

1996-1999:

反艺术趋势
观念艺术



1836b1

1836b21

1836b1
1836b21

1979年以来的中国艺术史

The Art History of
China Since 1979

吕澎 易丹 / 著

中国青年出版社

(京)新登字 083 号

图书在版编目(CIP)数据

1979 年以来的中国艺术史 / 吕澎, 易丹著. - 北京:

中国青年出版社, 2011.9

ISBN 978-7-5153-0163-1

I. ① 1… II. ① 吕…② 易… III. ① 艺术史 -

中国 - 1979 ~ IV. ① J120.9

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2011) 第 165918 号

责任编辑: 骆 军 张 婷

中国青年出版社 出版发行

社址: 北京东四 12 条 21 号

邮政编码: 100708

网址: www.cyp.com.cn

编辑部电话: (010) 57350404

门市部电话: (010) 57350370

北京市十月印刷有限公司印刷

新华书店经销

787×1092 1/16

24 印张

800 千字

2011 年 9 月北京第 1 版

2011 年 9 月北京第 1 次印刷

印数: 1-6000 册

定价: 110.00 元

本图书如有印装质量问题,

请凭购书发票与质检部联系调换

联系电话: (010) 57350337





目 录

前 言 001

序 言 003



第一篇 1979—1984：准备与突破

第1章 “文化大革命”艺术的终结与“伤痕”艺术及“生活流” 018

第2章 形式、革命与“星星”事件 046

第3章 “自我表现”与现代主义 064



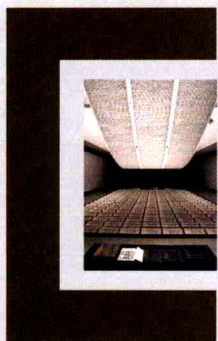
第二篇 1985—1986：反传统的展开

第4章 85'思潮与群体现象 076

第5章 重要团体与艺术家 103

第6章 湖南与湖北的现代艺术 135

第7章 “厦门达达”与对汉字的批判 148



第三篇 1987—1991: 问题与过渡时期

第8章 “大灵魂”与艺术本体问题 162

第9章 中国现代艺术展 174

第10章 1989年之后的艺术 186

第11章 盲流艺术家和圆明园艺术村 214



第四篇 1992—1995: 入世精神与全球化中的艺术

第12章 新生代与玩世现实主义 226

第13章 “广州双年展”与“后八九中国新艺术” 256

第14章 波普艺术 276

第15章 女性艺术 295

第16章 艳俗艺术 308



第五篇 1996—1999: 反艺术趋势

第17章 观念艺术 320

结 论 354

三十年的历险 366



前言

本书是在1990年完成的《中国现代艺术史：1979—1989》（1992年出版）和2000年完成的《中国当代艺术史：1990—1999》（2000年出版）两部书的基础上改写、修订而成的。将这两部书合二为一重新编辑出版出自以下的原因。

我们是1979年至1999年这20年中国改革历程的见证人，也是中国前卫艺术在这20年中发生和演变过程的亲历者。在这20年中，前卫艺术自身的成长，如同中国政治经济改革一样，总是显得脚步匆忙。我们用“进步”这样一个概念来描述这20年中国前卫艺术的状态也许有些笼统和不适当，但我们却应该承认，在这20年中发生的一切，其丰富性和多样性的却远远超过了此前的时代。

当我们站在了另一个世纪的岸边，回过头来观望身后的风景，我们才发现，时间的忘川是如此之深，以至于每一个涉过这条河流的人都有忘却的危险，哪怕我们对曾经发生的一切有着亲切而生动的感性常识。把写作和出版于两个十年的艺术史合并起来，出自一种方便：是为了给今后的人们，尤其是学习艺术的学生们，提供一个建立自1979年以来中国新艺术发展逻辑的材料背景。这两部书写自不同的时间，而有不同时间里的判断，好在这二十年的发展关系是如此的密不可分，也就很容易构成一个新的历史整体。

在重新修订合并这两部历史著作的过程中，我们不可避免地进行了改写和删节。出于字数的考虑：我们希望把《1979年以来的中国艺术史》编

辑成一部更加实用更加精练的著作，让读者能够更明晰更快捷地寻找到历史发展的脉络。我们知道，时间本身和历史陈述是一对矛盾，历史陈述要求尽可能地丰富和详尽，时间却不断地洗涤和淘汰着历史的陈述。没有什么历史书可以将所有的经历记录下来的。所以，我们也就只有顺应时间武断地抛弃那些在我们看来较为次要的材料了。

显然，随着时间的流逝，我们对过去的事件会有不同的看法。不过这种不同并不意味着看法有了“成熟”的改变。没有任何一个新近到来的时代的看法能够替代过去的看法，仅仅是因为不同的时代有不同的认识，变化着的灵魂只能任她而去，这就是历史的真实面貌。我们基本上保留了过去的资料选择和判断，目的在于让今天的读者了解历史判断在时间中出现的差异。本质主义的历史观早已随着生活的变迁消失了。修改的实质是重新思考，即便是微妙的删减和增加都可能意味着重大的看法改变，对此，我们坚守着自己的分寸。新的生活应接不暇，内心的欲望将把我们的写作引向其他方向，看来我们不得不让过去的这段历史匆匆远去。无论是那些留存于我们文字之中的人物和事件，还是那些不得已消失在时间黑洞之中的人物和事件，他们将永远不能承担完全的真理和历史责任。他们存在的理由，似乎就是尽可能地成为真理大厦所需的一块砖头，成为宏观历史中的一个细节，而且那也仅仅是“可能”。

我们不想宣称那些删节和改写是绝对客观的，就像我们不想宣称它们是随心所欲一样。历

史本身就是选择的结果，顾此失彼不是因为历史写作者的疏漏，而是因为在作为作者的我们看来，它只能这样。当然，选择行为要依照作者的观念和逻辑发生，对此我们不想掩饰。在我们看来是重要的历史事件或历史人物，自然就获得了留存于文字之中的权利，而那些较为次要的元素，则会被删除。我们对此的态度是坦然的：我们只能祈求有更多的历史写作者来面对过去，面对自己的感性和理性常识，祈求有更多的亲历者参与到这些记述和删除活动当中。被我们删除的，被其他人奉为圭臬；被我们记载的，被其他人贬为垃圾，或者被抛弃。如果真有这样一个局面出现，那是中国新艺术的幸运，是历史的幸运。

最后需要说明的是，历史写作本身并不是什么神秘崇高的活动。它就是一次在时间之中对时间的记录，在历史事件中发生的历史事件，判断中的判断，评价中的评价。如果有人说，历史的记载和评价需要时间的距离才能达到客观，我们对此只好说：让我们共同尊重时间的意见。不过我们要清楚一个问题：有谁能够预测，20 年、200 年甚至 2000 年之后的人们，会如何来判断今天历史的真伪与对错？有谁能够知道，未来的历史学家、考古学家和考据者，会怎样来看待今天的一切，包括我们所写下的历史文字？历史究竟是个什么？我们用实际的写作与修改来为未来提供依据。



序言

1

尽管本书要叙述的历史开始于 30 年前，但赫伯特·里德（Herbert Read）在他那部著名的《现代绘画简史》第一章中引用的柯林伍德（R. G. Collingwood）的一段话，仍然可以用在这里，以提醒读者注意本书始终面临的问题：

当代历史使作者感到困惑，不仅因为他知道得太多，也因为他知道的东西没有完全消化，连贯不起来和太零碎。只有在精密地、长期地深思熟虑之后，我们才开始了解何者为本质，何者重要，才开始了解到事情如此发生的理由，这时编写了的是历史，而不是新闻。^①

我们将要进行描述的 20 年，正是中国社会和文化激烈变革的 20 年。在这 20 年的时间内，中国艺术家所经历的种种变化，所表现出的种种风格，所参与的种种思潮，也许超过了中国历史上任何一个时期艺术家们所能够亲身经历的一切。正是由于历史自身的这种丰富性，使我们不得不花费更多的时间和精力去分析、体会、理解、思索和评判。

也正是由于历史自身的这种丰富性，由于中国社会、中国文化和中国艺术家所经历的各种各样的事件的错综复杂，我们在对它进行历史描述时还面临着里德或其他西方艺术史家所没有面临过的局面。因此，“整个艺术史是一部关于视觉方式的历史”（里德）这样一个卓越概括在用于本书的课题时就需要特别的说明和补充。

我们将会看到，中国现代艺术在这 20 年中的历程不仅仅是一个“视觉方式”的历程。从某种

程度上讲，“视觉方式”的变革只是精神变革的一种符号表达方式。而这种精神变革，不论它以哪种态度，从哪个契机、遵循哪种逻辑来发生发展，总是与中国的社会、文化诸因素紧密相关。现实似乎总是以不同的方式在提醒我们，寻找中国现代艺术发展的内在动力和本质的努力不应该也不可能局限于“视觉方式”的范畴之内。

2

20 世纪 80 年代，中国观众对新艺术的表述使用的是“现代艺术”这个词。而现代艺术一开始就给人以这样的深刻印象：它是人们或某个地区的人们（如中国现代艺术之于中国观众）不曾见过的东西，因而是“非传统”的。可是，一旦涉及“传统”一词，批评家、理论家、美学家乃至哲学家都显得与观众一样困惑。这种状况在中国尤为显著。

不过，对传统这一概念的过分鉴别是没有必要的。传统不过是人类共有的那种永无止境的寻求生存、反抗命运的批判精神。传统最原始的成果（无论是生产的还是艺术的）就是人类寻求生存、反抗命运的最初表现。在寻求与反抗的过程中，传统创造了被我们今天的人称之为文化、政治、技术、哲学的东西。随着人类不断面临的困境和对困境的解决，传统创造的成果就越来越丰富。当这些成果作为人类的辉煌业绩进入博物馆之后，传统仍然在不同的民族中发展，在那些具有更多批判精神的民族中，传统有了真正的保护

人。这些保护人坚信,只有对命运进行不断的反抗,只有对既成现实作永不停止地批判,传统的生命才可能得以延续。因此,他们不囿于传统留下的解决某个历史问题的认识论和方法论;也不受困于那些为了维护一定历史时期稳定的社会秩序而用以观察事物处理事物的方式,以及特定历史中的文学艺术的风格和样式。

在20世纪的中国,围绕艺术传统的争论之所以复杂,是因为艺术的实践和理论的争鸣已完全超越了艺术乃至文化的范围。从某种程度上讲,在中国,艺术自身发展轨迹已经不纯粹。然而敏锐的艺术家和批评家发现,中国现代艺术的这种不纯粹性恰恰具有纯粹的真实性的,因为中国的艺术所面临的不是局部,而是整体。一位西方马克思主义者卡尔·科斯克(Karel Kosík)在分析宗教与社会互为因果的复杂性时说:

一座中世纪的大教堂不仅是这个封建世界的表现或形象;它同时也是这个世界的结构因素。它不仅复制中世纪的现实;它也生产这种现实。^②

其实不存在一种批判教堂的形式而不触及形式背后的思想的可能。恰恰值得提醒的是,作为物质形式的教堂是人类文化史的形象见证,因而批判的矛头应该指向形象后面已经失去威力或者仍然在发挥作用的思想。比如说,要想把产生于20世纪80年代“中国画已穷途末日”的观点,与其他文化领域对传统文化的批判、与哲学领域大量西方现代哲学著作的介绍以及思想领域的变化截然割裂开来,就无疑是幼稚可笑的。在80年代,种种“现代艺术”现象已经汇入了当时中国正在诞生的一种整体性的社会变革力量,是一个整体变化的宏大结构中的一环。这个整体变化和宏大结构,在中共中央十一届三中全会公报中可以找到最官方的证明:“实现四个现代化,要求大幅度地提高生产力,也就必然要求多方面地改变同生产力发展不适应的生产关系和上层建筑,改变一切不适应的管理方式、活动方式和思想方式,因而是一场广泛、深刻的革命。”

在中国20世纪的文化发展史上,有三次最重要的文化革命:“五四”新文化运动、“文化大革命”以及改革开放的十年。它们都直接构成了中国现

代艺术的生存和发展语境。或者说,它们为中国现代艺术的发展提供了条件,而中国现代艺术的发展也构成了它们出现的原因。

“五四”时期知识分子的起点是民主与科学。但是出于历史的种种原因,从根本上拯救中华民族的启蒙工作被民族主义热情取而代之。中国知识分子处在一个两难境地:解决文化变革的“问题”与救国图存的“主义”孰为重要几乎不是一个理论问题,灾难的历史迫使每个人必须即刻作出行为反应。所以,康有为对主张先立学堂、再行新政的王照说的那番焦急之语(“列强瓜分就在眼前,你这条道如何来得及?”)并不是一个形而上学的学术分歧,而是一个有待立即解决的现实问题。最后,中国知识分子走上了单纯的政治解决的道路。也正是这样一种历史境遇,迫使艺术家以最为通俗的语言形式参与了当时的社会和政治。陈独秀所倡导的“美术革命”虽然包含着科学主义精神,但仍旧脱离不开服务于现实的工具性质。徐悲鸿的“吾国因抗战而使写实主义抬头”的论断,则是艺术实用主义的进一步发展。在徐悲鸿、林风眠、刘海粟这一代艺术家中,唯有徐悲鸿的影响最为广泛和持久,其最为根本的原因在于写实主义长期以来是最为有效的解决现实问题的工具。

其后出现于20世纪60年代和80年代的两次文化革命,都无一不是在这种历史驱动下发生的。当艺术家们面对自己的创造时,那个往往被批评家们称之为“历史文化背景”的东西,总是急急忙忙以“危机”的形式跳出来,占据了庞大的空间,成为创造的基本条件和基本内容。正因为如此,当我们讨论艺术领域的传统和对传统的继承与反叛时,我们就不可能只把目光局限于形象、语言和风格的领地。如果这样,要么我们只能一叶障目,要么我们就不谈传统。

3

众所周知,工具主义地认识艺术,事实上正是传统的儒家思想乃至中国文化的理性特点。“文以载道”“成教化,助人伦”等关于文艺的功能

的判断和训导，在以“打倒孔家店”为标志性口号的“五四”运动里中和之后，恰好成为了救亡图存者和传统反叛者的手中利器。这样一个传统，在20世纪60年代“文化大革命”更加激烈的“破四旧”运动中，又被文化革命的先锋们应用起来，得到更进一步的发挥。

然而只要换一个角度观察，我们就会发现，作为儒家文艺思想中心的“文以载道”之所以不断地受到一些知识分子的批判，是因为这些知识分子有意识或无意识地感到，由家庭制度、宗法制度和官僚制度以及相应的伦理体系构成的礼治秩序已经把“道”的内在含义固定下来了。因此，在“道”受到猛烈批判的同时，“文以载道”这一规律往往一并遭到否定。由于“道”的腐朽和落后，“文以载道”也近墨者黑，成了“道”的帮凶。正是在这样一种情形里，人们有一个错觉，以为只要将“文”与“道”剥离，就能够保持“文”的纯洁，就可以保持“文”相对于“道”的革命性。可是，“五四”新文化运动和“文革”十年的经验教训已经证明得再清楚不过：“文”与“道”是不可能分开的。社会的革命如果是以民主为手段、法治为保障，人的解放为目标的话，那么文载“人的解放”之“道”就势所必然。个性解放、人的主体性确立既然成了这种革命的出发点和最终归宿，“文”就必然相应地发生改变，“文”为了“道”的实现而服务，就是天然的逻辑。所以，发生于20世纪60年代的十年“文化大革命”，对中国艺术发展的破坏并不是因为“文以载道”的邪恶，而是因为那个“道”没有建立在“人道”的基础之上。一场浩浩荡荡的所谓“文化大革命”，由于“道”的偏差，其结果是导致“文”的衰竭。新的“道”和“文”最终没有建立起来，“文以载道”连同以往的财富一起被摧毁了。^③

重新出现于20世纪80年代的现代艺术之所以具有建设性意义，就在于它再一次确立了“道”的方向，确立了人的解放这个基点。正是在这个基点上，艺术家开始了对艺术与社会、艺术与宗教、艺术与哲学的全方位的重新审视。这是对传统真正意义上的整体性批判。但是，此时的中国现代艺术面临着以前的艺术曾经面临过的特殊性：

所有的问题最终都将归结到社会政治上去。种种社会因素、宗教倾向、哲学思想和艺术形式、语言、风格一样，都已完全超越了纯粹的自我同一性，以一种内在标准来确立它们的自身命运越发变得没有可能。从“星星画展”到85’美术思潮中出现的种种艺术样式并不是单纯的形式游戏，而是社会整体变化在艺术语言上的表述，这些艺术样式的产生和变化的根本原因是发自艺术家的现实评价和对历史批判的需要，所以要使它们与当时的社会政治分离开来是十分困难的。

当然，中国艺术家确实通过各种展览、画册以及其他途径熟悉了西方现代艺术家的作品。这些西方艺术对中国艺术家的启迪和影响也许仅仅是形式意义上的。但我们可以看到，叔本华（Schopenhauer）、尼采（Nietzsche）、萨特（J-P. Sartre）、弗洛伊德（S.Freud）、荣格（C.G. Jung）、加缪（A. Camus）和爱略特（T.S. Eliot）等一大批现代西方哲学家、心理学家、文学家、美学家的著作被翻译介绍到中国，被中国的艺术家们接受之后，就已经脱离了纯粹的学术或者学科领域，而成为他们理解和批判自己社会与时代的“思想武器”。原因很简单：这些理论与人们早已十分熟悉的思想构成了抵触。在这样的话语场景之中，受到启迪和影响的中国艺术要想不与社会政治发生关系，就已经不再可能。^④

就艺术而言，人的解放是通过摆脱传统样式、风格、手法、材料以创造出丰富的艺术语言体现出来的。然而，中国现代艺术家面临着更为困难复杂的局面。他们对艺术形式本身所进行的探索，往往获得非艺术的价值评判，而他们通过他们的艺术所表达的认识、感受、情绪等，则更多地受到意识形态和社会道德上的非难。这种评判和非难在20世纪80年代显得尤为突出。考虑到当时的文化语境，我们现在已经能够得出一个相对冷静的结论。这些评判和非难实际上是一个正面临变革阵痛的社会所应该具有的自然反应。许多现代艺术家在当时被斥为不健康和堕落的思想代言人，是因为当时的社会还没有找到真正的健康和理想。在这样一个状态下，对于年轻的中国艺术家来讲，精神从它的纯粹的同一性走向了丰

富，虚幻的上帝不复存在，各种虚假的谎言已经被揭穿，对自身的命运的真正把握已逐渐成为可能，这恰恰是对堕落的有力批判。艺术家渴望理想，他们与所谓堕落其实相去甚远。只不过在当时，来自西方的理论、思想乃至艺术语言方式，恰好成为了他们理想的转喻与象征罢了。他们所追求的“道”和“文”，与当时的主流社会意识形态，与当时的主流社会价值相抵触罢了。

4

艺术领域里新的语言出现，往往是与反传统和创新联系在一起的。有说服力的依据似乎是，一部由塞尚（Paul Cezanne）、凡·高（Van Gogh）、高更（Paul Gauguin）、马蒂斯（Henri Matisse）、毕加索（Pablo Picasso）、康定斯基（Wassily Kandinsky）、蒙德里安（Piet Mondrian）等众多伟大艺术家的创造所构成的西方现代艺术史，证明了西方现代艺术史是由难以计数的新形象语言而体现出来。但是，这个观察角度同样不适用于中国 20 世纪 80 年代的现代艺术的发生和发展。如果我们仅仅从马德升的木刻中看到了柯勒惠支（Kathe Kollwitz），在何多苓的油画中看到了怀斯（Andrew Wyeth），在一些波普现象中看到了杜桑（Marcel Duchamp）和劳申伯（R. Rosenberg），以及在众多的作品中看到了德国表现主义的痕迹，我们就很有可能对中国现代艺术的推进作出悲观主义的结论。如果我们的关注焦点仅仅放在“视觉方式”问题上，我们会对这段历史认识不清。仔细审视 20 世纪 80 年代以来的中国现代艺术的图景，我们会感到困惑：有多少艺术家找到了新的视觉方式或新的形象呢？

所以在形式和形象语言等问题上，我们依然不能回避社会学意义。中国现代艺术的产生与发展既然是人的思想和精神寻求解放的结果，而人的问题始终是艺术家们首先普遍关注的问题，那么，离开作品服务于思想与精神解放的社会批判意义来谈这段艺术史是不可思议的。对于这一点，

马克思在《神圣家族》中的一段话是有力的支持，并且我们认为永不过时：

历史什么事情也没有做，它“并不拥有任何无穷无尽的丰富性”，它并没有在任何战斗中作战！创造这一切拥有这一切并为这一切而斗争的，不是“历史”，而正是人，现实的、活生生的人。历史并不是把人当做达到自己目的的工具来利用的某种特殊人格。历史不过是追求着自己目的的人的活动而已。^⑤

80 年代末的一段时间里，批评界流行着“前卫”一词，并认为只有“前卫”是革命的。针对“前卫”，人们似乎更倾向于淘汰艺术形式的社会学意义，而关注于它本来的价值，也就是所谓“艺术本体”。然而我们知道，艺术本体问题从一开始就是一个关于人的问题，对本体的呼唤如果脱离了艺术潜在的为着人的目的的批判功能，至少在 20 世纪 80 年代的中国是不太合适的。从某种意义上讲，所谓“前卫”其实并不一定就意味着它的“新”，如果我们试图用“前卫”来涵盖所有与传统决裂的行为的话，我们甚至就已经失去了对“前卫”的本质的把握可能。

对“前卫”的比较有效的界定也许可以从马尔库塞（Herbert Marcuse）的思想中找到启发：风格和技巧——本体的形式载体反映出艺术的成就与革命性，这种成就或革命“预示了反映了整个社会的实际变革”。

因此，我们在这里讨论的“前卫”性或革命性，仍然回到了我们在前面一开始就触及的实质问题，“前卫”既然是人为寻求生存、反抗命运的一种美学态度，那么还有什么精神能比这种态度更接近真正的传统呢？艺术的本体最终是人的本体，从这个意义上看，中国十年现代艺术的主流始终是在为传统重新找到生命而努力。

另一个值得一提的标签是“现代”，尤其在我们已经进入了“后现代”或“后后现代”的今天。“现代”这个词在西方文化的语境里，适用于自文艺复兴以来的任何一个时期，它太具有弹性。但是，这个词在本书中的内涵范围却并不非常宽泛。它既不是一个时间概念，也不是一个风格学意义上的表述，它仅仅可能意味着 20 世纪 80 年代以来，

众多艺术家对中国观众在此之前十分熟悉的思想、观念、形式所进行的形象和行为批判的活动。只要一件作品能够起到抵触观众长期以来形成的审美惯性的作用，即便这是一件在风格上人们所熟悉的作品，它也可能是本书“现代”范围内要研究和分析的对象。一句话，本书的“现代”可以像格林伯格（Clement Greenberg）解释现代派那样，“意味着一种转移，一种对前人传统的阐释”。本书所要证明的是，中国艺术家对传统的“转移”或“阐释”是整体性的，并不限于风格的演变。事实上，如果我们仅从风格学的角度上看，断裂的现实是不存在逻辑的“转移”或“阐释”的。而“转移”和我们习惯所说的“继承”的实质是收回创造的权力，以便于实现传统的最终目的——人的生命的永恒。只要我们面对本书中艺术家提供的经验，就不会感到本书的“现代”一词过分迂腐，或者华而不实。

通过对既成的“完美”的破坏促使艺术发生变化，是现代艺术的工作和责任。对“完美”的破坏并不是说艺术遵循着一种既定的游戏规则，即便是艺术家本人坚持艺术即游戏的看法，如果他对“完美”的实际破坏起到了推翻流行意识、普通经验、陈旧观念的作用，那么，他事实上就是在通过美学的形式对既定现实进行反叛。这个道理在中国 20 年的现代艺术发展不平衡与不稳定这一事实中能得到清楚的证明。

“完美”乃至“完善”意味着人们对习惯的生活方式的补充，意味着对现存秩序的巩固，在美学上意味着样式、风格、技法的固定。而在真正的艺术家看来，既然“美”不过是某个流行观念，某个美学范畴，某种生活方式，抛开它以促进人们对真实的评判就理所当然，艺术对“完美”的破坏似乎是沿着黑格尔（G. W. F. Hegel）揭示的方向发展。“完美的”与“死亡的”，在中国现代艺术家的心中几乎已是同义词。事实上，我们完全可以从一个相对的角度来看待这一点。如果要回答“完美如何才能达到”这样一个善良的提问，我们所能提供的答案似乎只能是：从 20 世纪 80 年代以降，艺术对自身的否定才仅仅开始——至少在中国是这样。完美只有在否定之中才能存

在。因此，完美只有在破坏完美的过程中才有可能。中国现代艺术家对这个问题的体会是深刻的，因为他们一直试图从一个曾经“完美”了几十年的艺术谎言中挣脱出来。所以，尽管贝尔（C. Bell）或苏珊·朗格（S. K. Langer）在中国颁发的中文教材在 80 年代起到了重要作用，但随后的中国艺术家们发现，唯有现实而不是美学教科书才是他们真正的老师。

5

我们已经在前面涉及这个问题：就人类意识的演进过程而言，历史的故事是没有终止的。历史的本质何时能够真正亮相？这不是一个小问题。从以往的经验来看，似乎我们永远不可能对已经发生的历史事件给予公正的评价与共识。在漫长的历史中所发生的事件，也许能够为文学提供编造现代故事或历史神话的题材。但是我们如何能够从近在咫尺的历史中去提炼神话和传奇的素材呢？眼前刚刚滑过去的言行几乎没有多少神秘可言。

对已经发生的事给予复述的必要性自不待言，但在复述之中去寻找“历史本质”的努力，却有可能成为最麻烦的事情。20 世纪 90 年代的人已经体会到，对历史，特别是当代史的叙述只能是一种话语结构，一种也许会立即被另一种话语结构推翻的东西。这个结构如果能够存在，基本上取决于话语结构发出者的智慧，以及为其提供逻辑支撑的技术和使这个结构形成合法化文本的权力。所谓“权威”就是这些要素的集合体。那么，什么力量可以成为这个时代的权威呢？

在 90 年代——这个可疑的“全球化”时代，人们发现已经没有一个能够取得共识的逻辑和技术，也没有相应稳定的占据支配地位的权力，甚至没有权力中心。因此，所谓的权威也就不复存在了。由此带出了一个更为隐含的问题：由于人们所依赖的权威已经不复存在，那么，艺术本质的真已成为问题，与此相关的关于艺术历史的“本质”也成为一个问题。

事实上,贡布里希(E. H. Gombrich)在写作他的《艺术的故事》时就已经谈到了艺术边界的不确定性问题。那时,艺术的局面已经非常尴尬。与20世纪80年代不同,90年代的中国现代艺术不是消失在日常生活之中,就是成为回避问题的藩篱,成为尴尬的手工活计和肤浅的谋生工具。在很多情况下,艺术成为以策划人为名的权力拥有者发放意识形态请柬和展示文化战略蓝图的作料。艺术变成了一个没有自身本质的东西,在今天的处境居然成了黑格尔形而上预言的证实。

按照一般经验,艺术与非艺术的界限是明白无误的,甚至一般的普通人对此也非常明了,尽管他们讲不出道理。可是,艺术在90年代却变得模糊不清。一方面,艺术家希望将艺术与生活很紧密地联系起来,并且试图尽可能消除艺术与生活的界限;另一方面,艺术家——那些被认为非常成功的艺术家——又大致可以用“雅皮士”这个词来描述自己的生活,以尽可能同一般生活区分开来。在很多情况下,人们经常发现,艺术家和策划人往往对作品本身没有太多的兴趣,他们的兴趣在于作品可能给自己带来的别的东西。^⑥

无论怎样,90年代的艺术与80年代的艺术有着明显的不同,后者是前者的诱因,但前者不再理会后者的内在逻辑。在90年代一度十分活跃艺术家们,通过自己的作品对80年代艺术的逻辑给予了让人难受的嘲笑,以致使那些一直保持所谓“批判性”态度的批评家在面对90年代艺术的时候十分勉强。尽管在最初的一两年里,部分艺术家和批评家极力坚持80年代的“批判性精神”,但是很快,他们不是改变自己的艺术与学术初衷,就是采用虚荣来掩盖责任感的缺失,或者使用维持权力的语词,作漫无边际的空洞言说。

我们再次不可避免地涉及“批判性”这个词。这个在80年代一度严肃的词汇,在90年代已经成为一个十分可疑的修饰,一个可以大量产生歧义差异,进而空壳化的词汇。批评家和历史学家在这样一些词汇面前产生了极大的困惑。^⑦与此同时,艺术领域大量出现的是“泼皮”“艳俗”,在文学领域则是“躲避崇高”“痞子”。问题的针对

性开始减弱了,艺术批评界和艺术史界的主要人物发现词汇变得混乱和难以使用,究竟什么样的思想能够排除种种由词汇构成的迷雾而形成有条理的和具有说服力的观点已成为一个严重问题。80年代的艺术批判针对性也许依然如幽灵般游荡,批判的对象仍然具有相应的权力背景的支撑。尽管如此,国家意识形态的内涵事实上已经不同于80年代,这就使80年代的反封建和反专制的“新启蒙主义”的针对性变得不再确切和不再具有指导思想实践的实际意义。此外,市场化的权力系统正在迅速地生长。市场话语系统开始迅速成为一种新的影响力,使艺术家的思想和生产变得更有功利性和实际目的性。于是,缺乏实证的形而上“终极关怀”消失得无影无踪。在这样的历史背景下,“批判性”不是丧失针对性,就是变成一种滑稽的话语表演。

艺术繁荣了,但是对艺术的界定,艺术本质的界定却比以往任何时候都困难。

作为影响中国社会生活的重大事件,1989年4月开始6月4日结束的政治风波和1992年2月邓小平的“南巡讲话”,构成了一种严肃并且让任何人都感到棘手的历史链条。在这两个政治性事件之间的这段时间里,知识分子与艺术界对于未来的认识是盲目和没有洞察力的。非理性的政治冲动被压制住了,无论是保守还是激进的代表人物很快发现,所谓思想的力量是非常有限的,权力尽管可恶,但是权力控制着历史的运行。什么是历史真理?或者说历史的真理性如何才能成为一个不可动摇的实在?这样的问题已经不能回答了,除非知识界或者艺术界拥有实际的权力。于是,精神开始下降,下降到“躲避崇高”,下降到为“痞子”寻找正当与合法化的依据,在艺术领域里是下降到将“泼皮”也视为一种反抗的意识形态。

人在不能正面陈述自己的态度时,总是要通过某种方式为自己不得已的状态寻求合理性的托词,90年代正是在这一点上与80年代形成了明显的区别。在这样的时期,“新生代”成为一个中庸的历史形象,一个放弃80年代“终极关怀”但不至于成为学院模本的形象——艺术领域里真正的个人主义开始了。

6

无论如何,1992年对于艺术界来讲,是“形而上”神话彻底破灭的一年。轰动艺术界的“广州双年展”在一连串涉及艺术、政治、经济和法律方面的问题中于10月底结束,导致的官司使这个展览获得了可以说是臭名昭著的声誉。虽然“政治波普”是这个展览中新的艺术现象,但人们普遍关注的是这个展览导致的市场和金钱方面的问题。

作为严肃理论话题的解构主义没有在90年代初起到催生新艺术的作用,金钱却把“意义”置之高空的同时,也将所有关于意义的追问给悬置起来。艺术家不是利用勉强的托词对之给予解答就是不再言说,终止80年代是艺术家们普遍津津乐道的说法。不过,艺术界的所谓“失语”,与维特根斯坦(Ludwig Wittgenstein)的“沉默”无关,因为这种“失语”并不是思考推进的逻辑结果,而几乎是一种知识空缺和思考消散的后遗症。当时几乎没有人认识到,涉及“市场”的问题实际上已经关系到中国艺术系统的全面设立的问题,它与有帝国主义嫌疑的“全球化”,与资本、资源和人员的自由流动所导致的旧有结构的解体和新的系统在运动中设立有紧密关系。“市场”以及与之相关联的“消费主义”的出现,完全不是许多艺术家或者批评家认为的那样仅仅是一个经济事件,而是一个政治、经济以及文化的综合事件,一个以新的手段反抗旧有意识形态的事件。艺术批评家和艺术史家从来没有面临像今天这样的局面,即:艺术、货币和权力交融一体,构成了新的艺术潮流和历史景观。正是因为对“市场”“消费主义”简单化的认识,导致了90年代许多艺术家和批评家从对“市场”和“消费主义”的粗鲁排斥到幼稚地全面接纳这样的极端变更。

直到1993年以及之后的一段时间内,人们才开始注意到,由画商张颂仁组织的“后八九中国新艺术”在香港和中国境外取得巨大成功,对中国当代艺术在国际艺术舞台上的亮相起到了至关重要的作用。只有在这时,人们也许才意识到,

市场、资本和消费主义对中国现代艺术的操纵和影响。但是,与人们已经习惯的情况不同,这样的成功并不是中国前卫艺术家的经典人文主义“意义”的有效传达,而是市场社会中的策划人的成功,是由意识形态的对抗张力在供需消费领域里导致的作品市场影响力的成功。^⑧正如易英在另一篇文章里所论及的:政治波普“获得了商业上的巨大成功”,“问题在于,此时的中国已不是80年代以理想主义批判为本位的中国,政治题材本身的商业化已使得政治波普本身成为一种商品,这就是说,艺术家的主题选择不是出于他的政治思想和批判意识,而是出于一种市场行为”。^⑨应当指出,易英的看法有些武断地抹掉了艺术家残存的理想主义态度,因为在这次展览中出现的大多数作品,仍然是艺术家们在没有彻底放弃意义的追问的状态中完成的,而作为重要策划人的批评家栗宪庭也没有经济主义的愿望。但是,市场经验丰富的张颂仁却对西方市场体制具有高度的敏感性——西方社会需要一种他们感兴趣的、而这种需要基本上是一种冷战或后冷战时期的意识形态和文化战略方面的趣味,展览成为这类趣味的盛宴场所,趣味最终导致经济利益。就此而论,在理论上拒绝金钱收买的前卫艺术已经开始丧失经典意义上的所谓“艺术的自由”,艺术的成熟很快就成为商品的成熟。

7

不像80年代,艺术界在90年代没有发生重大的学术事件,即便存在一些有争议的问题,我们也只能在文学领域的动态中找到相关联的表现。事实上,文学领域从1993年开始的关于“人文精神”的讨论直接与王朔这样的“痞子”小说家的作品有关。正如艺术领域一样,被称之为“市场经济”的市场文明对整个思想文化艺术界构成了全面的颠覆性影响,以至艺术家和文学家的安身立命反而成为根本问题。关于“人文精神”的呼唤,除了要试图为社会重建或新建一套价值体系之外,还有一个重要的现实欲望:重建或新建人文知识

分子的社会权威和社会地位。

不过，持续了两年多的关于“人文精神”的讨论并没有像80年代那样导致思想资源的丰富和普遍现实的呼应，艺术界对人文主义的理解也大多是病态和幼稚的。毕竟，涉及反人文、反理想思潮所引发的价值危机的思考，并没有抓住问题的要害。什么是“人文精神”？“人文精神的失落”是什么意思？修复“人文精神”的措施何在？针对这些问题，没有人作出过得体的回答。在艺术领域，所谓政治波普确立了人文主义艺术或者“当代知识分子的艺术”（或所谓“深度绘画”）^⑩的说法，只是一种不得要领的文字附会。整个思想文化艺术界的话语系统在90年代已经失灵，“终极关怀”的知识结构已经破散。当人们在断断续续的关于“人文精神”的讨论中，听到了“无状之状，无象之象”时，^⑪那表明90年代的中国知识文化界实际上的确充满了形而上和形而下的危机。^⑫

正如“现代”一词在20世纪80年代的泛滥一样，90年代，“后现代”这个词像细菌一样不知从什么地方什么时候开始泛滥于还没有对“现代”有充分认识的艺术界。^⑬80年代艺术家和批评家的文章中经常出现的尼采、叔本华、弗洛伊德、萨特的名字在90年代逐渐被福柯（Michel Foucault）、德里达（Jacques Derrida）、哈贝马斯（Jurgen Habermas）、利奥塔（Jean—Francois Lyotard）、杰姆逊（Fredric Jameson）、罗蒂（Richard Rorty）这样一些名字所取代。值得指出的是，90年代艺术界有关“后现代”的学术讨论基本上是杂乱无章的。大量学术著作在没有任何交锋的状况下独立出版，它们构成了学问与知识的逻辑文本，却反复地强调着后现代主义的不确定性与空洞的特征。更加麻烦的是，不像80年代的年轻艺术家对尼采、叔本华或弗洛伊德的狂热，90年代的艺术界几乎很少有人认真阅读涉及后现代思想的哲学家的专门著述，他们对西方存在的“后现代状态”其实不甚了了。但这并不是说，学术界和艺术界在经常提及这个词汇时，没有能够理解它的含义。没有中心，无所谓中心与边缘，传统与现代符号的并置，口号式的滑稽

图案，超越终极目的的市场化操作，女性主义的呐喊，对往昔的忧伤和对现实的不满，所有这些东西都或者被理论家们论及，或者被艺术家们体会和表达。事实上，“后现代”这一概念能够在20世纪90年代的中国学术和艺术界泛滥，仍然与这十年的社会政治生活和经济生活有关。

然而，不像20世纪80年代任何一种思想和行为是针对一个中心主义的目标，20世纪90年代的“后现代思潮”没有确定的批判针对性。尽管有批评家总要将艺术家的作品拉向一个固定的政治标靶，但那个标靶事实上只剩下虚拟的图像。任何人不能回避，那个原来存在的标靶已经发生了根本的改变，以利益原则为基础的权力游戏成为这个时代的政治特征，意识形态的冲突已经演化为不同集团与利益层次之间的权力较量，经济指标成为政治的核心内容。正是在这样一种情况下，所谓符合永恒道德的理想主义政治目标已不复存在——即便政治体制发生了根本的改变。所以，艺术家的出发点已经完全没有了非此即彼的政治对应，他们只能通过自己绝对的自我行为，来表现一种消极的不自觉的政治姿态。实际上，90年代的“后现代主义”没有80年代的“现代主义”那样，起到增加思想与情感资源的作用，而只是为任何一个基本上属于利益原则的目标提供随心所欲的、无法反驳——逻辑是：因为后现代主义是反中心主义和任意所为也是有理由的，所以是无法反驳的——和求证的依据。在艺术领域，以如此态度利用“后现代主义”概念的不仅有架上绘画，还有装置和行为艺术，观念艺术。与此相呼应，消费主义观念及其所连带出来的大众文化趣味成为“后现代主义”作品存在的最高依据，哪怕是在一些“地下”展示活动中，寻求政治对立的行为最终也摆脱不了寻求作品“卖点”的冲动。

8

1995年本可以被称为“微软年”，因为这年视窗95隆重登场推向全世界。同年Internet在世界发达国家的各个角落出现，由互联网所支撑的