

章文姬 著

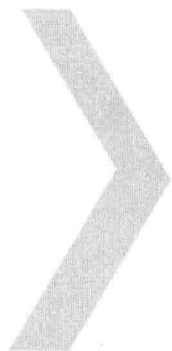
捍卫新艺术史

吕澎艺术史写作与策展研究

捍卫新艺术史

吕澎艺术史写作与策展研究

章文姬 著



广西师范大学出版社
· 桂林 ·

图书在版编目(CIP)数据

捍卫新艺术史:吕澎艺术史写作与策展研究 / 章文姬 著.
—桂林:广西师范大学出版社, 2016. 4
ISBN 978 - 7 - 5495 - 7778 - 1

I. ①捍… II. ①章… III. ①吕澎—艺术评论 IV. ①J052

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2015)第 303953 号

出 品 人: 刘广汉

责任编辑: 阴牧云 顾杏娣

装帧设计: 赵 瑾

广西师范大学出版社出版发行

(广西桂林市中华路 22 号 邮政编码: 541001)
(网址: <http://www.bbtpress.com>)

出版人: 何林夏

全国新华书店经销

销售热线: 021 - 31260822 - 882/883

北京东君印刷有限公司印刷

(北京市大兴区黄村镇三间房工业区 邮政编码: 102600)

开本: 690mm × 960mm 1/16

印张: 24.75 字数: 390 千字

2016 年 4 月第 1 版 2016 年 4 月第 1 次印刷

定价: 75.00 元

如发现印装质量问题,影响阅读,请与印刷单位联系调换。

前 言

20 世纪上半叶,在日本学者和欧洲史学的影响下,中经陈师曾、郑午昌,尤其是滕固等早期学者的努力,中国渐有现代艺术史学的大致轮廓。1949 年之后,关于中国艺术史的写作受到僵化的意识形态教条的影响,艺术史学领域成绩甚微。改革开放之后,禁锢破除,史学领域通过翻译和研究充分介绍西方艺术史学的成果,在学科方面刺激了中国学者以更为开放的思想与方法开始对自己的艺术史重新研究,开始出现有价值的艺术史学成果。

本书是对 20 世纪 50 年代出生的新一代艺术史家吕澎的艺术史写作的全面研究。从 20 世纪 80 年代末开始,吕澎就从对西方艺术史的翻译和介绍转向了对中国近现代艺术史的研究,他的三部艺术史(《中国现代艺术史:1979—1989》(与易丹合作)、《中国当代艺术史:1990—1999》、《21 世纪中国艺术史:2000—2010》)连同他的《20 世纪中国艺术史》(共计修订三次,后又以英文及修订英文版、法文出版)以及其他相关著作,已经成为研究中国现当代艺术史绕不开的重要历史文献。在评述吕澎《20 世纪中国艺术史》初版时,艺术史学专家邵宏这样写道:

由于吕著叙述的是二十世纪的中国艺术事件,因而作者有意凸显了这一时期中国艺术与政治的紧密关系;但除此之外,作者也对艺术事件的社会关联性反应表现出高度的重视。这种作史态度使笔者联想到二十世纪最具影响力的马克思主义艺术史家阿诺尔德·豪泽尔(Arnold Hauser)及其最野心勃勃与最受批评的《艺术的社会史》(*The Social History of Art*, 1951)。豪泽尔 1918 年在布达佩斯大学获博士学位后,因为政治的原因于 1921 年离开了匈牙利赴柏林继续学习,在那里接受了德国

艺术史家戈尔德施米特(Goldschmidt)艺术学传统的影响以及特勒尔奇(E. Troeltsch)的社会学影响。像他的同胞弗里德里克·安塔尔(Frederick Antal)一样,豪泽尔与卢卡契(Georg Luacs)及其共产主义团体也有着密切的来往。1938年移居英国之后,他对艺术社会学产生了兴趣。《意识形态与乌托邦》(*Ideologie und Utopie*, 1929)的作者卡尔·曼海姆(Karl Mannheim)是他的社会学家朋友,正是由于曼海姆的极力鼓动,豪泽尔才开始全身心地投入于研究艺术社会学。1951年,豪泽尔两卷本的《艺术的社会史》一经出版,立刻成为社会艺术史研究领域里的里程碑,该著至今已出五卷。

吕澎的经历与豪泽尔有着容易使人联想的相似特征:吕大学时的专业是政治学,毕业后即对艺术史写作和翻译表现出极大的兴趣。至今他仍是艺术史领域里为数不多的著作等身者之一。上世纪九十年代初,他也是因为体制的原因而成为了艺术学界著名的编外人员。然而,我们在“85思潮”和“广州双年展”这类当代中国最重要的艺术事件中,无不见到吕澎极富鼓动力的身影。另一方面,作为西方艺术的爱好者,我们一直阅读着吕译的《塞尚、梵高、高更书信选》、克拉克《风景进入艺术》、康定斯基《论艺术的精神》、《蒙克评传》和《达利评传》等。同时,吕1992年出版的《中国现代艺术史:1979—1989》和2000年的《中国当代艺术史:1990—1999》,因其即时而令人信服地记录下了我们这一辈所经历的艺术事件而成为我们反复诵读的经典。2001年,吕澎投在范景中教授的门下攻读艺术史博士学位,并于2004年以对两宋山水画的研究为学位论文完成学业。也就是在获博士学位不到两年的时间里,吕澎又给我们奉献出这部鸿篇巨制——《20世纪中国艺术史》。从吕澎训练有素的中西艺术知识的双重背景来看,他这部巨著的目的和方法却不同于豪泽尔的《艺术的社会史》。

事实上,吕澎的艺术史填补了艺术史学界研究20世纪中国艺术史领域里的空白,尤其是在世界新史学活跃的近二三十年来,吕澎的著作成为新史学研究中国当代艺术发展的范例。现在,吕澎的著作已经成为国内专业艺术院校的主要教科书(同时,他的著作也已经成为欧美国家一些大学研究中国艺术史的参考教材),他的艺术史观念和史学成果已经成为艺术史专业的学生和专业

学者研究的对象。

不同于传记式的写作,本书并不打算穷究吕澎的个人生涯,也并不打算从一般意义上编排中国现代艺术史材料。在作者看来,在改革开放 30 多年的历险中,中国当代艺术经历了惊人的社会文化变革,一个多重身份的史学家吕澎常常使相关的人们感到迷惑。学者们对他的写作与行动之间的关系缺乏理解,而事实上,吕澎所珍视的却并非是事务性活动的附加,而是其中隐含的当代知识身份,这种深刻的身份认同时刻提醒着吕澎:应该不断地通过写作与行动对已经和正在发生着的艺术现象进行毫不含糊的历史价值追问。正是这一独特的知识身份和历史关切,使吕澎的历史观和研究方式不同于大部分的艺术史研究者。

吕澎从根本上认为,流行的历史主义、本质主义以及中心主义的观念属于陈旧的价值虚构,它们是值得被怀疑的对象,在一个人们的思想曾经受到长期禁锢的社会中尤其如此;基于对历史语境的考察,吕澎注意到了僵化的历史观造成了社会普遍的蒙昧与悲剧,而对转型时期的艺术场域及其内在结构的思考又紧紧地与他的历史关怀交织在一起。所以,吕澎与在思想逻辑与方法上有所相似的豪泽尔或布尔迪厄有着明显的不同。这种在知识逻辑上的差异并不是因为历史学知识缺乏一致性,而是由于吕澎一开始就清楚他所面对的独特情境是完全异于西方艺术史学家的,因此,他要面对的史学挑战完全来自中国的历史事实。尽管从 80 年代以来中国的新艺术就受到西方现代艺术以及后现代潮流的影响,但是,吕澎通过对马克思主义历史学的方法调整了人们将 80 年代以来的中国现当代艺术同二三十年代早期中国艺术家向西方学习进行简单类比的粗糙逻辑,尤其是,吕澎建立了一个适合于分析 20 世纪中国艺术发展史的方法论框架,他将不同历史时期的艺术现象用一种问题的链条串联在了一起,形成了一个具有综合分析的历史问题逻辑,完成了 20 世纪中国“美术史的形状”。

同时,正如邵宏教授提示的那样,吕澎往往通过对艺术运动的参与来矫正人们对艺术发展所产生的惰性,他的方案常常带来紧迫而引发历史问题的行动。作者想证明:吕澎坚持中国当代艺术自身的实践逻辑,因此常常无法在一个西方式的概念体系中获得完全的理解。作为一位历史学家,吕澎激活了对中国当代艺术的叙述和对它的持续不断的思辨,对于那些新史学的敏感者来说,他们一定注意到,吕澎的那些历史的叙事和思辨完全是当下的、紧迫的以

及中国式的。

出于对历史与理性的尊重,吕澎也以怀疑主义的立场对中国当代艺术史中最为严重的现象进行追问,这些追问不仅仅是要在历史叙事上增添内容,而是从更深的质疑中重新获得关于艺术史,进而是关于历史的重新定义。吕澎将历史视为一团让人迷惑而待解的烟云,但他又从另一方面却从未放弃改造和重新阐释历史的努力。这种批判性的历史观和学理特征,使得本书的作者希望能够对这一极具魅力的艺术史学家的工作做出尽可能完整的叙述与评价,以便使读者基本同意如下的论述:为了能够建筑从晚清以来中国艺术史的基本形状,为了使中国当代艺术具有历史的合法性与正当性,并且为了它能够摆脱无处不在的话语暴力和象征压制,这一特殊文化场域的参与者需要进行高明而不倦的博弈,以便产生一种具有深刻历史意识的文化变革与制度创造——也即是人们可以从一个史学家的冒险与经验中,乃至从他的错误与训诫中所获得最有价值的启示。

本书尝试从行动者和艺术史家的角度进入吕澎的艺术实践与研究世界,更重要的是,通过理解这个对中国当代艺术发展做出重要推动的个体,通过理解造成他波澜壮阔生涯史的社会历史的内在机制,我们能够获得更真切的知识与启示。不同于名人传的一般模式,我并未将学术讨论的核心聚焦在吕澎的传奇生涯之上,而是力图追溯塑造了吕澎及其同代人精神世界的社会、历史和文化场域,并以这种观察、分析为基础进而理解和展示新型文化宇宙的奇妙结构。

从某种意义上来说,吕澎意味着一个正在开启的艺术时代,正是他的行动与他的历史书写的不完美性和生效性,有力地呈现出 20 世纪 80 年代以来艺术世界和社会历史的流动,并暗示着未来的多种可能性。在当代艺术领域,罕有人能够像他这样,以如此丰富的侧面呈现和反映整体运动的机制。

艺术史是一团永恒的烟云,吕澎提示说历史本身就是如此。当艺术家发动一场革命时,他仿佛占据了真理的窠臼,但问题仍旧源源不断地涌现,直至将他淹没。现代主义就像一段无休止的行动,风格与流派的更迭遮蔽了烟云背后的宇宙,我们变得无法理解昨天。费尔南多·佩所阿(Fernando Pessoa)曾写道:

任何一个行动,无论何其简单,都代表着对一个精神秘密的某种触

犯。每一个行动都是一次革命之举(也许是从我们真实目标放逐而来)。行动是一种思想的疾病,一种想象的癌症。投入行动就是放逐自己。每一个行动都是不彻底和不完善的。我梦想的诗篇,只有在我写下来之前才完美无缺(这是基督的神秘写作,对上帝来说,他一旦变成凡人就只能殉难以终。至高无上的梦者,都只能以至高无上的牺牲作为自己的儿子)。^①

正如我在前面已经提示到的,吕澎是一位艺术史家,同时也是当代艺术领域最彻底的行动者,他始终平静地接受着不彻底和不完善的历史。对于行动者来说,为他的行动寻找本质主义的解释,这本身就是一种矛盾,命运推动他们朝着不可逆的轨道前行,任何本质主义都将在波涛中粉碎。

同时,吕澎在他的历史写作的实践中也渐渐成为一名深谋远虑的战略家:在1980年代阐释先锋艺术,在1990年代推动艺术市场,理解和实践着艺术操作的内在法则;在21世纪的头一个十年,他提出“改造历史”;进而,当大多数人还沉醉在中心主义的迷梦中没有清醒时,2012年的吕澎又率先开始探求始终未被任何力量泯灭的中国气质,他以“溪山清远”作为新的历史问题以及书写的起点,这有力地表现出他总是在问题的两极建立不断延续的历史链条,其构筑力难以阻挡甚至望尘莫及。的确,在吕澎的生涯中,曾经产生过无数与中国当代艺术史交织相映的重大实践;但从另一个角度来看,我以为,吕澎的历史工作可以概括为三个关联紧密的词:反本质论、艺术操作以及合法性。

这三个词分别代表了三场有自身逻辑的艰苦卓绝的战役,其中任何一次都不比其余更轻松。克服这些艺术世界年深日久的积习意味着个体必须拥有强大的意志、勇气、智慧和想象,同时他必须牢牢地依靠整体,团结所有可以团结的力量,来实现一种革命性的转换。在我看来,吕澎基本实现了他的前两个目标,也即是说,将艺术世界对本质主义的迷恋转换为轻灵和卓越的创造力,前者牢牢地将自身束缚在艺术祭坛上做出精神献祭,而后者克服了那种经年累月的恐惧,力图实现艺术家享有的造物主权利;在第二场战役中,吕澎成功地推动了艺术市场和有关艺术的操作理念,为此他甚至彻底改写了我们对艺术史的基本认识——在过去,风格与语言被认为是自行更迭,并受到抽象的时

^① 费尔南多·佩所阿:《完美止于行动》,《惶然录》,上海文艺出版社,1995年,第367页。

代精神的引导。而在吕澎斜睨一切视野中,艺术操作的历史自始就存在着,甚至可以说,艺术操作的历史甚至远比艺术史更加古老,自艺术产生的时候开始就存在着艺术操作,艺术与它的操作之间是不可分割的。

这两次战役的全面胜利导致人们普遍接受了艺术社会学基础上的物理主义和文化场域的艺术世界观,并进一步理解和认识到隐蔽在艺术现象背后的机制对艺术参与者所产生的巨大而强烈作用。这种特殊的社会历史机器的开动(它的变量来自诸多因素,诸如权力、社会、历史、文化、经济等),主导了艺术参与者所直接遭遇的纷繁莫测的悲喜剧,并上演着无数的欢欣、苦难、暴力、迷惑与争执。

从历史的烟云中超越出来,理解并掌握它的根本机制,并创造出一个适应于当代心灵的艺术世界,这既是吕澎第三次战役的出发点,也是前两个战役的逻辑结果。一个特定社会体制下的艺术世界是激烈而神秘的,它的运作机制常常显得冷漠、客观和不容侵犯,束缚创造力的机制本身成为一种历史的阻碍,因为它使得当代艺术的永恒价值难以获得充分的体认。艺术的意义,艺术所映射的文明价值,应当由当代人的主体性创造给予完美的呈现。正如瓦萨里(Giorgio Vasari)的《名人传》彰显了他所生活的激越的黄金时代。吕澎的终极目的是完成他这个时代的当代艺术的历史合法性,他通过在之前的历史写作与实践的基础上,对“溪山清远”文化含义的重新发掘,努力尝试建立全新的艺术价值,新艺术的合法性运动的精神之源也同样在于:重新挖掘和发现古典文明的气质与情怀,它与瓦萨里时代几乎如出一辙。

毋庸置疑的是,伴随着新世界格局的展开,新艺术即将迎来它第一次的文明复兴,它的基本逻辑可以被概括为中国气质的当代呈现。它将从两个方面超越陈旧的艺术历史,首先是从超越体制惯习以及市场原教旨主义的束缚,然后是从文明复兴的视野对各种形式的中心主义进行超越——这两个基本诉求成为新艺术史合法性的内在涵义与践行的目标。

艺术史的时期划分永远是一个难题,我们总归需要一系列的名词来表征1980年以前的艺术和当下艺术之间的过渡阶段:基于吕澎早年艺术史的翻译与学习,以及第一部中国艺术史《中国现代艺术史:1979—1989》的写作,本书的重点自然是1989年之后——尽管我会将他之前完成的一些关于西方艺术史的写作作为讨论的基础,并且,在一般性叙述中,以中间时代和过渡时期的意义上来应用“现代”与“当代”,因为本书的最终着眼点是思考未来艺术世界

的可能性与历史的关系。艺术史在过去常常是有关高贵者及其作品的事迹，但我们仍然可以在历史中找到普通参与者生活的痕迹，我也尽可能地采用了这部分资料，而这也恰恰是吕澎的历史哲学所追求的。

从史学的角度上看，研究当代艺术史写作本身就是一个严峻的双重挑战，“历史”和“当代”的结合构成了这个挑战的最大难点，有幸的是，研究生学习生涯赋予了我迎接挑战的基础，在这里，我要感谢范景中、曹意强这两位中国美院艺术史领域的前辈大师，他们丰硕的学术成果和严谨的治学态度对我产生了深刻的影响，是我终生学习的榜样。感谢我的授业恩师杨振宇教授在我的学习和研究过程中给予了我最大的宽容和理解。我还要感谢高士明老师，我蹭过很多他的课，他丰富的理论创见、策展实践和前卫的视野给我的写作带来了极大的启示。

本书在吕澎老师的悉心指导下，历经两年的时间终于付梓，为此他付出了宝贵的时间和精力。今天，人们已经看到有太多关于当代艺术的争辩和对话，太多的表象和太多沉重的束缚，笔者希望为大家奉献一个新的、向内探索的艺术史立场和艺术判断的视野，希望本书的出版能够不辜负各位的指导。因个人精力有限，对于可能发生的错漏，敬请谅解。

最后，感谢我的爸爸、妈妈，感谢他们从未放弃过相信我。感谢俊晖、王洋、谢晶、TITI 一直在身边鼓励我，我内心中最直觉的声音来自他们。

目 录

引言 1978—1988:艺术理论与历史观的启蒙 / 1

第一部分 1989—2000:书写新艺术史 / 33

一、历史叙事:《中国现代艺术史:1979—1989》 / 35

1. 历史观及其立场 / 35
2. 选择新艺术的历史事实 / 42
3. 新具像:新艺术的历史范例之一 / 66
4. 哲学问题:新艺术的历史范例之二 / 72
5. 反艺术:新艺术的历史范例之三 / 80
6. 本质主义危机 / 92

二、经验与知识:《中国当代艺术史:1990—1999》 / 104

1. 平行场域:本质主义的最后防线 / 104
2. 走向市场:摆脱本质论 / 112
3. 给何多苓的一封信 / 131
4. “广州双年展”:新艺术的权力谱系 / 137
5. “艺术操作” / 148
6. 除魅的问题整理 / 155
7. 私密性的堡垒 / 166
8. 权力与理论:新艺术史的书写 / 174

第二部分 2000—2011:巩固新艺术史 / 189

三、《20 世纪中国艺术史》:新艺术的历史合法性 / 191

1. 历史的形状 / 191
2. 新艺术的历史合法性 / 214
3. 修订及其目的 / 224
4. 改造历史:合法性与正当性 / 233
5. 交谈中的世界 / 244
6. 作为历史的个体记忆 / 255
7. 《21 世纪中国艺术史:2000—2010》 / 263

四、小径分岔的花园:历史判断 / 271

1. 历史书写的问题 / 271
2. “重要的不是艺术” / 280
3. “意派”论 / 289
4. 新艺术史的权力模式 / 303

五、“传统才刚刚开始” / 315

1. 早期观点与《溪山清远》 / 315
2. “溪山清远”展览 / 323
3. 自由市场与文化自觉 / 335
4. 中国当代绘画的气质转向 / 340
5. “物色·绵延”与批判地域主义 / 345

结语:合法化——从“走向市场”到“历史之路” / 359

引言 1978—1988:艺术理论与历史观的启蒙

在一个与现在根本不同的时代里,那些对物和环境施加的影响比我们现在小得多的人创立了美的艺术,确定了美的艺术的不同种类。然而,我们的手段于其所达到的适应能力和精确性中正经历的惊人的增长使我们看到,古代的美的艺术即将发生深刻的变化。在所有艺术中都存在着一种已不再能像以前那样去观赏和对待的物质成分,因为这种物质成分也不能不受制于现代科学和现代实践。近20年来,无论是物质还是时间和空间,都不再是自古以来那个样子了。人们必须估计到,伟大的革新会改变艺术的全部技巧,由此必将影响到艺术创作本身,最终或许还会导致以最迷人的方式改变艺术概念本身。

——保罗·瓦莱利(Paul Valéry):《艺术片论集》

苏联的卢那察尔斯基(Lunacharsky)在短文《革命与艺术》中说:“最近时期兴起的艺术形式,如电影、一部分节奏体操,如果得到充分利用,就有可能获得强烈的效果。……千千万万的人,他们不再是乌合之众,而是一支正规的思想真正统一的和平大军时,我们的庆祝活动将具有何等的特色啊!”^①

卢那察尔斯基的想象在1920年后的一些社会世界(social world)中成为了现实,具体而言,他希望看到的是法国大革命或是古希腊雅典民主制的大众狂欢的重现。他激动地宣告:“人们已经感到这样一个时刻正在临近,那时艺术将丝毫不降低自己的水平从中得到好处,并成为全体人民的思想感情——革命的、共产主义的思想感情的表达。”^②

托洛茨基(Leon Trosky/Troski),在他的《文学与革命》^③中提出一个问题,那就是无产阶级的文学何以成为可能?它在书中指出无产阶级文艺“决不会存在”。

1942年,《在延安文艺座谈会上的讲话》中,毛泽东批判了托洛茨基的文艺与政治的二元论,坚持了对文艺标准的阶级区分:“在现在世界上,一切文化或文学艺术都是属于一定的阶级,属于一定的政治路线的。”同时,为了防止把文艺与政治的关系简单化,防止把政治理解得过于狭隘、过于机械,《讲话》又特意说明文艺应该服从的是“党在一定革命时期内所规定的革命任务”。^④

尽管在1976年之前的世界发生了许多新的、剧烈的变化,但是中国现代艺术史中的个体创作已停滞多年。这种长期失语并非意味着在此之前的“文化大革命”中没有艺术现象,而是意味着几乎没有任何值得书写的个体艺术活动能够进入历史学家或者说历史的视野。尤其是在1949年之后的政治运动中,艺术受到政治场域的控制,成为手段而非目的已成为常态。艺术作为集体主义的政治活动形式而存在,与此同时,一切个人的、小众的或者说带有非集体主义色彩的风格都受到压抑。个人主义被视为资产阶级的风格,而风格等同于阶级,虽然中国的政治权力人物和文艺工作者非常熟悉的托洛茨基为此做了大量细腻的辩护,然而这个不受共产主义主流意识形态欢迎的人物的理

① 本文第一次发表于《共产主义教育》1920年第1期,第24—26页。

② 卢那察尔斯基:《革命与艺术》,德累斯顿艺术出版社,1952年,第26—31页。

③ 托洛茨基:《文学与革命》,外国文学出版社,1992年,第2页。

④ 1943年10月19日在延安《解放日报》正式发表,1953年编入《毛泽东选集》第二卷。

论并不能解除这一政治判断的粗暴性。

1976年发生的政治变化开始冲击从1949年——对于中国的文艺工作者来说也可以从1942年计算——几十年间形成的僵硬堡垒，这个政治激励体制曾经推动了政治变革及社会均质化，由于耗尽了政治动员的能量与精神资源，维持它的运转加速度变得举步维艰。1976年3月，具有强烈指导意识形态意义的《美术》杂志复刊，转载了《红旗》杂志第3期刊登的经姚文元审定的初澜的文章《坚持文艺革命，反击右倾翻案风》。同期还刊载了侯一民、邓澍、靳尚谊、詹建俊、罗工柳、袁浩、杨林桂的油画《要把无产阶级文化大革命进行到底》。这些艺术及理论的细微活动敏感地反映出“十年”意识形态的虚弱和杂志承受的意识形态的压力，而在民间社会，更多不满的声音开始形成怀疑的潜流。传统的“美术工作者”的工作继续面临政治上的迷惑和习惯性的挑战，他们必须学会迅速转变自身的立场以保证不被新的政治运动的漩涡粉碎。许多人再一次触碰了这个游戏的巨大危险性，尽管如此，他们也无法影响更不用说改变政治领域里的变化。

4月5日，天安门爆发了针对“四人帮”政治集团的“四五”运动，很快，在5月出版的《美术》杂志转载了《中共中央关于撤销邓小平党内外一切职务的决议》以及《人民日报》工农兵通讯员、《人民日报》记者写的文章《天安门广场的反革命政治事件》。大多数人没有意识到，政治动乱正在临近终结。9月9日，毛泽东逝世的消息震惊了整个中国社会，“文革”的历史在此时画了一道出奇静默的休止符。戏剧性的是，紧接着在10月份，以华国锋为首的中共部分高层领导人发布命令抓捕王洪文、张春桥、江青、姚文元“四人帮”——这些重要的政治角色之前正在急于试图全面控制国家机器。就在次年的2月18日，“热烈庆祝华国锋同志任中共中央主席、中央军委主席，热烈庆祝粉碎‘四人帮’篡党夺权阴谋的伟大胜利全国美术作品展览”在中国美术馆举行，这个历时一个月（9月9日—10月9日）的展览中的作品在内容和题材上与之前国家意识形态所要求的立场形成了强烈的对比。正如这场政治地震的开端使人惊愕，它的结束方式也使人感到惊讶和难以置信，但这一切却并未阻止许多专业画家完成人们已经习惯了的经典创作，他们仍然继续依循旧的意识形态与程式描绘着此刻的政治事件和主题，许多人仍然沉浸在创作惯性中，而未能意识到自身与社会现实之间的裂痕。

天安门爆发的“四五”运动、毛泽东的逝世，以及“四人帮”的下台，种种历

史事实都在强烈地提示着,一个关键的转向已经开始了。政治局面的动荡向经历“文革”的中国人吐露了消息,但是历史无法轻易停摆。在众多政治事件的轮番登场中,国人在某种程度上丧失了转折来临前的敏感性。人们已经习惯了将异端排除在社会集体之外,而区分事物的感性分配首先是是否可以被言说从而被感知。什么是应当被拥护的,什么是应当被打倒的,这在日常的政治生活中有着极其明晰的界限。毛泽东的逝世使得这些由于历史特殊性而产生的结构丧失了最后一个脆弱的支点,社会的整体转向在朦胧中展开了。犹如巨大的航船缓慢地调转它的船头,就历史的内在性而言,一切都在悄无声息地进行着。

1977年2月7日,一篇经华国锋批准的社论《学好文件抓住纲》^①刊登在两报一刊(《人民日报》、《解放军报》和《红旗》杂志)上,人们看到了著名的“两个凡是”的经典表述:

凡是毛主席作出的决策,我们都坚决维护;凡是毛主席的指示,我们都始终不渝地遵循。

华国锋在《毛泽东选集》第五卷出版时,仍然通过《把无产阶级专政下的继续革命进行到底》^②一文告诫人们:“毛主席为我们党制定了一条清楚的、明确的、正确的马克思列宁主义路线,这就是在无产阶级专政下把社会主义革命进行到底的路线。”

“两个凡是”很好地为专业画家的艺术工作做了注脚,这无疑是历史惯性导致的意识形态的绵延,艺术工作者非常识时务地接受了这一策略的指引,在一切没有产生变化之前按部就班地进行宣传工作。从另一个角度来看,政治斗争仍然延续着旧的方式,只不过“批判组”的活动开始批判艺术标准的专制与强权,批评此前对大多数“美术工作者”在思想和肉体上实施的法西斯专政。文章几乎与艺术无关,即便看上去是在探讨艺术标准,实则是一篇经典的政论,具有明确的政治立场。

对体制的不满以及意识形态本身核心的陨落使党内和党外的革命者展开

^① 引自《人民日报》1977年2月7日。

^② 华国锋:《把无产阶级专政下的继续革命进行到底》,生活·读书·新知三联书店香港分店,1977年5月。