

陈荣义 主编
Chief Editor: Chen Rongyi

途

Uncharted Paths

新一代批评家论中国当代艺术

路

湖南美术出版社
Hunan Fine Arts Publishing House

New Generation Critics
on Chinese Contemporary Art

陈荣义
主编

途 路

Uncharted Paths

新一代批评家论中国当代艺术

湖南美术出版社
Hunan Fine Arts Publishing House

New Generation Critics
on Chinese Contemporary Art

图书在版编目(CIP)数据

遼路: 新一代批评家论中国当代艺术 / 陈荣义主编. —长沙: 湖南美术出版社, 2010.8
ISBN 978-7-5356-3869-4

I. ①遼… II. ①陈… III. ①艺术评论—中国—现代—文集
IV. ①J052-53

中国版本图书馆CIP数据核字(2010)第164737号

遼 路

Uncharted Paths

新一代批评家论中国当代艺术

New Generation Critics
on Chinese Contemporary Art

主 编: 陈荣义

责任编辑: 曹 勇

封面设计: 戴 宇

责任校对: 尹梦娜

出版发行: 湖南美术出版社

(长沙市东二环一段622号)

经 销: 湖南省新华书店

设计制版: 北京彩之林图文设计有限公司

印 刷: 深圳华新彩印制版有限公司

(深圳市龙华工业东路利金城科技工业园5栋)

开 本: 787×1092 1/16

印 张: 20

版 次: 2010年9月第1版 2010年9月第1次印刷

书 号: ISBN 978-7-5356-3869-4

定 价: 35.00元

【版权所有, 请勿翻印、转载】

邮购联系: 0731-84787105 邮 编: 410016

网址: <http://www.arts-press.com/>

电子邮箱: market@arts-press.com

如有倒装、破损、少页等印装质量问题, 请与印刷厂联系调换。联系电话: 0755-82409765

目 录

陈荣义

江山代有新人出.....	1
--------------	---

盛 葳

捍卫批评.....	5
-----------	---

艺术史逻辑、全球化语境与卡通一代的实践.....	10
--------------------------	----

反抗的终结与阐释的焦虑——中国抽象艺术中的前卫性及其当代反思.....	20
-------------------------------------	----

艺术史的“绑架”.....	30
---------------	----

段 君

对多媒体和网络艺术的批评与研究.....	35
----------------------	----

对网络批评与最近批评语言的分析.....	43
----------------------	----

对中国各大双年展的点评.....	52
------------------	----

中国当代艺术的当代性与主体性.....	58
---------------------	----

鲍 栋

绘画：观念与修辞.....	63
---------------	----

前卫、后前卫与更前卫.....	70
-----------------	----

未完成的语言学转向.....	75
----------------	----

“网络批评”的批评.....	82
----------------	----

卡通了又能怎样？.....	92
---------------	----

王春辰

谁的当代艺术？——中国当代艺术的上下文与立场.....	97
-----------------------------	----

现实主义的影响与中国当代艺术.....	104
---------------------	-----

当代中国的绘画与批评.....	111
-----------------	-----

“里希特”该结束了.....	117
----------------	-----

造像与当代影像艺术.....	120
----------------	-----

卢迎华

回到当代：怀抱当代，多重世界.....	129
---------------------	-----

无的放矢——80年代与2000年后中国观念创作的比照.....	139
---------------------------------	-----

偶然的观念主义.....	146
--------------	-----

何桂彦

“新媚俗”绘画的三种类型.....	155
-------------------	-----

走向后抽象	166
不能将“挪用”庸俗化?	176
刘礼宾	
中国抽象绘画的阐释	183
“挪用”何以流行?	188
“再见”是一种必需的态度	191
作为象征的海外华人——艺术批评中的本体缺失	195
数码摄影的普及和“形象的狂欢”	199
卢 缓	
戏出来的虚拟艺术——有关年轻一代艺术的新动向	207
走出蜜月的技术与艺术——中国新媒体艺术的现状和展望	212
中国策展人的“国际”转向	217
“内向的视阈”与“外向的视阈”——论水墨成为一个扩大了开放平台 ..	221
方法之后，策略之外——修史热背后的冷思考	227
杭春晓	
语境转换与当代批评——由王南溟、皮道坚的争论谈起	233
艺术是否需要自证? ——有关艺术表达中思想与手感的反思	238
流行的“空洞”：当图像被技术化之后	242
当代性：取决于“表达”	245
新东方绘画：幻象与精神表达的重建	
——中国工笔画“语意结构”转变中的“当代性”	248
杜曦云	
对“批判媚俗”的批判	261
学科错置：无效的艺术拓域	268
信仰·现场·微观叙事	275
观念摄影与纪实摄影的互涉	280
中国当代艺术的主体性问题	285
付晓东	
“不靠谱青年”的趣味转向——谈70一代精神症候特征的艺术呈现	289
柳暗花明——当代艺术中的后传统现象	301
媒体与批评	307
双年展的隐喻	311

江山代有新人出（代序）

陈荣义

近几年，中国艺术市场的兴起推动了中国当代艺术的发展，但同时，资本的过于强大也给当代艺术界带来一个误导：当代艺术的发展重要的是资本。这样，艺术界也就轻视了艺术家艺术创造的能力和批评家批评的引导作用，而后者显然已成为一个严重的问题，极其不利于中国当代艺术的发展。

事实上，批评对于艺术至关重要，甚至可以说，批评家作为现代艺术潮流的孵化者、报道者、仲裁者，甚至制造者，早已被公认为当代艺术动力机制中的关键。这种重要性反映在西方上百年的现代艺术批评当中，正如罗杰·弗莱之于后印象派、阿波利奈尔之于立体派、格林伯格之于抽象表现主义成功的重要性。反映在中国的情况也是这样，就 20 世纪 70 年代末以来几代批评家先后推动了‘85 新潮美术运动、四川乡土画派、政治波普、玩世现实主义、艳俗艺术、新现实主义和实验艺术等。因此，批评家当下的观点和反应已然是作品的本质特征的基本评价和未来解释的条件，它推动着艺术的发展。批评家当下的观点和反应集中地反映在每个时代风口浪尖上的代表批评家完整而生动的批评。也正是因为如此，中外的批评无不与艺术的运动和潮流相互演进，推动艺术史和批评史的生成。

然而，当下中国的艺术批评却面临一个尴尬的局面。一方面，几代批评家面对中国极其复杂和充满未知的艺术发展，长期以来，从未间断过对当代艺术问题的讨论，对中国当代艺术作深刻的剖析、多角度的阐述和理论上的归纳总

结。这其中他们文本批评与展览策划双肩挑，在应对自身生存和引导艺术创作发展的双重困境中不遗余力，几乎推动了当下所有的在艺术创作上有建树的艺术家，一路上极其艰辛。另一方面，中国的当代艺术批评发展到今天，与中国当代艺术的发展相比较却存在很大的差距。这种差距表现为在国际上中国艺术批评的学术水平无法进入西方学术核心的视野发生平等对话，而在国内批评的价值则得不到真正认同与尊重。造成这种局面的原因自然是中国批评家的从业环境问题，应该说中国批评家的从业环境是恶劣的。中国批评长期以来缺乏推动批评发展的良好社会机制和资源（其中很重要是学院长期不设批评专业和批评得不到研究资金的资助），而进入到新世纪的时代，艺术市场的繁荣，资本又成为批评的利用者，批评在资本的暧昧招手中失去了理想追求的激情和力量。好在真正的批评在中国从来没有终结，也不会终结，金融危机给了人们反思和重新认识真正的批评价值的机会。

我们要反思和认识什么样的批评？除了反思过去理想主义的批评精神不该丧失，我们还要对未来的批评充满期待，去认识未来的批评，以重拾批评的信心。在 21 世纪的今天，最重要的时代特征是多样性，全世界的当代艺术非常明确地呈现为更加多样化的发展状态，没有任何一种宣言或流派和风格能够独领风骚。对于中国 21 世纪的艺术整体现象来说，它比过去任何时候的艺术都更加难以定义，不同的媒介和各自不同的身份（艺术家）决定了不同的艺术取向，艺术本身不再有相对统一的形态。正因为此，现在以至未来的批评也是极其多样化和丰富的，如同杨子所面对的远路（见刘安《淮南子·说林训》）那样。值得高兴的是，代表中国未来的新一代批评家面对今天批评的远路都有自己从容的选择和务实的工作方式。盛葳、段君、鲍栋、王春辰、卢迎华、何桂彦、刘礼宾、卢缓、杭春晓、杜曦云、付晓东正是这新一代批评家中的翘楚。而且，他们的批评实践已经取得了有效的成绩，譬如，2005 年以来，对“卡通绘画”和“新卡通绘画”、多媒体艺术、新时期批评的多介质等敏感而前沿问题的集中反思和批评就主要是由他们来完成的，这些批评对于当代艺术创作的导向作用在理论和实践两方面都是生效的。这说明，批评并没有失语，在新一代批评家身上，充满着活力和希望。

因此，我策划出版了《远路：新一代批评家论中国当代艺术》一书，收入以上 11 位批评家的 48 篇批评文章以展现他们充满个性的批评。选录的文章不但能与当今多样的艺术发展状态同步，且较为全面地展现这个时代的批评面貌。这些文章内容涉及批评的自省、艺术史反思、艺术理论、展览机制、艺术本体、艺术市场、艺术媒体、视觉文化等方方面面的热点问题。其中，盛葳以睿智而理性的深刻剖析见长，并总能在不断演进的艺术状态中找到焦点问题；段君充

满现场感的批评实践则锋芒毕露，与艺术发展相适应的不断反思是其批评的鲜明特点；鲍栋以理论见长并富有思辨的剖析，对中西艺术提出了深刻而独到的见解；王春辰不但有效地做了很多西方当代理论的译介工作，且在新媒体艺术批评领域颇有建树；卢迎华以国际的视角和经验结合对本土艺术的体验及中国当代艺术的批评做出实践性的研究；何桂彦对中国抽象艺术和形式主义理论具有深入的研究；刘礼宾直接坦率的文风则直指中国当代艺术的若干敏感的现实问题；卢缓在当代水墨和新一代艺术发展方面见解独到；杭春晓在中国画的革新和当代艺术创作的微观方面提出了更新的见解和剖析；杜曦云以批评观点明确和犀利的文风独树一帜；而付晓东则以策展的途径来实践来呈现她对中国当代艺术的批评。

与前几代批评家相比，他们的批评不但具有较强的实践特点，且具有了较强的当代艺术理论支撑。显然，在今天所处艺术批评的逵路面前，他们所作的艺术批评的成绩是清晰和确定的；明天他们将创造无限可能的辉煌的成就。由此，让我们看到了中国艺术批评的希望和未来——江山代有新人出。

2009年10月
于北京东营艺术区工作室



盛 葳

1981 年出生于重庆，先后就读于四川美术学院（美术史，学士）、清华大学（艺术批评历史与理论，硕士）、中央美术学院（西方现代艺术研究，博士）。中国美术批评家年会学术委员。先后任 Art Exit 杂志主编、Muse Art 杂志总编。2009 年获“王森然美术史奖”。受邀出席的重要会议包括：中国艺术会议（英国牛津），第一、二、三届中国美术批评家年会（北京）、文化部第八届中国艺术产业论坛（北京）等。主要策划有：“经验 / 惊艳：中国当代艺术展”（北京）、“独白：艺术的重建”（北京）、“头发的故事”（北京）、“在前卫中抒情”（重庆）等展览和“全球视野下的中国当代艺术与资本”高峰论坛（清华大学）、“新世纪的冲突与梦想”新锐批评家论坛（北京墙美术馆）、“中国抽象艺术研讨会”（北京一月当代画廊）等会议。在全国各类刊物发表有《民族主义、本质主义与后殖民批评》、《无名画会考》、《为什么没有“新乡土”？》、《中国当代艺术中的几种倾向》、《反抗的终结与阐释的焦虑：中国抽象艺术中的前卫性及其当代反思》、《艺术史逻辑、全球化语境与卡通一代的实践》、《后现代艺术在中国》、《装置艺术及其审美基础》、《当代“影像”与摄影史的重构》、《捍卫批评》等各类论文和评论百余篇。

捍卫批评

盛 葳

十年前，当“批评的失语”作为一种现象和一个问题被艺术界广泛关注开始，就不断地引发批评家们的讨论，甚至焦虑和恐慌。然而，这种最初的焦虑和恐慌并非来源于批评自身的理论危机，而是更多地源自权力的丧失。从20世纪80年代开始，艺术批评就成为中国现代艺术发展的重要组织力量，当时被称为“理论家”的批评家们更是“新潮美术运动”当仁不让的“带头大哥”。不过此时，无论是批评家还是艺术家，大多都就职于国家体制内的艺术教育、创作、展示和行政机构，所谓“新潮”，实与传统的艺术制度和机构有着千丝万缕的联系，这也与改革开放初期的整个社会结构一致。正是批评家们利用了自己身边唾手可得的各种公共和社会资源，才使得“’85新潮美术”深化为全国性的现代艺术思潮。作为一个反面的印证，可以看到，1983年以前的民间艺术社团（譬如星星画会、无名画会、四月影会）则逐渐的瓦解、销声匿迹。他们一方面缺乏足够和长期的“体制内”力量支持，另一方面也几乎没有专业理论基础和批评家的理论归纳与实际组织。

因此，改革开放初期的第一代批评家们将自己称为“历史的创造者”，而非艺术创作的“评论者”或艺术历史的“书写者”。当我们今天从批评史的角度再来翻阅当时的那些批评文本时，不难发现它们的实践性远强于理论性。“历史的创造者”的工作并不主要是像“艺术史家”一样，去客观地研究已过去的“历史”，而是在于推进今天的艺术创作。这种使命源于一代人特有的理想主义和责任感。然而，正是这种责任感和特殊的社会语境，给予了他们巨大的权力。

其结果是成就了艺术批评和批评家在现代艺术领域的核心和领导地位。从改革开放以后中国现代艺术出现开始，艺术批评和批评家就是以一种实践者的身份在干预现代艺术的发展，他们的“话语权”并非仅仅体现在书斋式的“批评”文本中，更体现在他们的全部实践中。

艺术批评与权力的关系不但贯穿整个 20 世纪 80 年代，甚至在 90 年代也依然对艺术的创作、发展、展示各方面发挥着巨大的主导性作用。尽管从 1992 年广州双年展上《批评家公约》的制定开始，批评家们已经意识到权力的弱化，但这仍然无法抵御市场经济的滚滚浪潮。最初艺术市场的形成和发展也受益于艺术批评和批评家群体的努力，但资本的侵入无疑逐步地削减了批评的权力。尤其在 2000 年以后，在艺术市场不断稳固和强大的背景下，资本的权力开始取代批评家们在整个艺术界的规范作用和组织作用。原有的艺术体制线性变革的模式破裂，进一步分裂为两个不同的体制，即国家体制和市场体制这两个兼容性较差的领域。如果将这一变化放到整个中国经济制度改革的背景下看，就不难理解了：资源的配置方式与核心均发生了本质性的变化。传统的政府体制和这种新兴的商业体制渐行渐远。批评家的角色也开始了新的转变，策展人、艺术机构领导者，甚至艺术经纪人都是转变的方向，因为，唯有这些与艺术资本密切相关的身份才可能保持具有实际影响力的权力的继续存在。与此同时，越来越依赖于阐释的“当代艺术”却失去了批评家的关注和评论。

今天，批评的失语早已不是一个新鲜的话题，甚至对于批评界自身而言，这也变成了一种“泰然处之”的状况。从历史的角度来看，艺术批评在整个艺术机制中的作用并不是完全确定、亘古不变的。在不同的时期和地域，艺术批评的性质、类型和作用也许并不完全一致。18 世纪法国批评家狄德罗的艺术批评多发表于欧洲贵族阅读刊物《文学通讯》，参与了一种新的“公共领域”的建构。20 世纪以来，艺术批评、批评家与艺术思潮、运动之间的紧密关系是现代艺术发展的重要特征之一。譬如达达、超现实主义、未来主义、抽象表现主义等艺术思潮的崛起，均与批评家和艺术批评的作用关系密切。其中既包括批评家的评论和理论归纳，也包括他们在现实中的进行的联络和组织。20 世纪 80 年代中国批评家们的“集团批评”和“编辑批评”从实践层面极其有力地促进了当时现代艺术的发展。与艺术家们相比，他们甚至更是站在时代的最前沿，影响了艺术的进程。从批评家的身份、艺术批评的媒介、类型、写作方法、实际效果等各方面均是随着艺术与时代的变化而变化的。甚至到了现代，艺术批评也没有像艺术史一样，形成一个自足的学科。因此，批评的失语在某种程度上实际是另外一个问题：艺术批评自身性质的转变。由于艺术界人士的惯性思维，对艺术批评的认识总是更多地停留在前一个时代。如上所述，就今天我们所面

为数不多的几种刊物是1980年代中国批评家的重要理论阵地



从当时的情况来看，艺术批评正在逐步失去它对艺术实践的策划和组织功能。今天，这些联络和组织工作已经为更加成熟的当代艺术机制所取代，策展人、经纪人、美术馆、基金会和各种机构分担了先前批评家的各种实际职能。那么，批评家便重新回到了一个评论写作者的位置。因此，从原有艺术秩序的角度来看，艺术批评似乎确实失语了。

应该说，批评家研究正在发生的艺术现象，对之进行评论写作是更为本质的工作，是理所当然的“常态”，但由于20世纪80年代以来特殊的语境，批评家的工作是“非常态”的，因此，我们便惯性地认定批评已“失语”。然而，关键的问题并不在于艺术批评失去了什么，而是在于它还剩下什么，以及将向何处走去？一方面，一部分批评家已经转行从事艺术市场和职业展览策划，将他们的身份定义为“批评家”，显然是源于对其从前身份的认可。此外，将策展前言、艺术家作品宣传广告看做艺术批评，多半旨在借用“学术”面具事赢利之目的。

在目前的当代艺术领域中，商业对批评带来的冲击并不比对艺术创作的冲击小，因此，有必要对艺术批评和批评家进行不同的分类。这对于区别不同批评文本，维护批评的纯洁显然是有利的。在我看来，学术化的批评是最需要的，因为它们最能代表艺术的独立精神，同时，从事这些批评的批评家也需要更长时间的培养和更严格的专业训练，唯有如此，“学术”一词才有其可能。当然，

从另一个角度来看，随着文化和艺术状况、方式的转变，作为大众传播的新闻批评也有其价值。尤其在今天，我们可以很容易地发现主导当代艺术发展的力量中，“市场”和“传媒”扮演了多么重要的角色。因此，关于批评，当下的一个重要议题应该是“当代社会与文化情境中的艺术批评”。那么，就需要分别看待，单独用商业价值看待学术批评或用学术标准看待大众媒体批评都是偏颇的。

实际上，按照资本自身的逻辑，商业评论和新闻评论在质和量上的提高并不是难事，只要市场逻辑依然存在并逐渐完善，它们就将自发地成长起来。然而，自足的、更专业的批评却并非是由市场所决定的，它可能需要象牙塔中的冷静和寂寞，学术批评的媒体化和商业化是其发展的巨大障碍。这一点，恰恰与当代中国社会的主流价值取向背道而驰：“教育”本身如果都走向“产业化”的话，那“象牙塔”无疑是纸上谈兵。因此，捍卫批评并不是指一般性的商业评论和媒体新闻评论，也不是指一般评论家就事论事的表态。这种批评并不一定与艺术家的创作发生直接的关联，它的发生和发展逻辑可能更多地体现在批评自身自足的上下文关系中。因此，我们可以发现一些功底深厚的美术史家的散文甚至比一般批评家费时良久的术语堆砌更加准确和有穿透力。单纯地强调理论方法的建设也不是批评的发展之道。譬如，“形式主义”的批评方法，我们二十年前就已经在抱怨对其知之甚少，二十年后的今天，关于它的中文介绍已经比较丰富，但依然很少有批评家利用这种方法从事批评的写作。原因很简单，这种方法并不适用于中国三十年来的艺术实践。那么，唯有将艺术的现状与发展与具体的现实语境结合起来，理论便会在中国艺术史的自身脉络中发生或变异，倘若这种变异的发生是与现实语境相协调的，那么，优秀的批评实践和批评方法自会从中产生。

从今天的批评现状来看，它对艺术事件和现实的实际影响力确实正在减少，但这也许并非是一件真正悲哀的事情。真正令人沮丧的事情却体现在如下两个方面：首先，今天的艺术批评家依然沿着80年代的批评家前辈的基本理念在工作，企图以批评写作来干预艺术实践，甚至改变艺术界秩序，最终手握“重权”；其次，部分的批评家将自己的工作完全放到理论翻译上，如果我们仅仅满足于对理论的全面介绍和了解，那目的是什么？“它山之石，可以攻玉”，诚然不错，然而，“石”是它山的，“玉”却是本山的，这些理论并不丝丝入扣地完全适合中国的艺术现实。何况，西方的艺术理论有它自身的发展脉络，并且时时更新，子又生孙、孙又生子、子子孙孙无穷尽也，我们的翻译也将苦海无涯，这些理论译本的最终用途在哪里？

眼下的批评界，真正活跃的可能是出生于70年代和80年代初期的这一代

批评家（并不绝对）。他们正在以一种积极的姿态介入到当代艺术批评中。众多的艺术机构都在努力推动新批评的发展和批评家的涌现。然而，有一种现象是，青年批评家对一些问题的反思有时甚至是充满火药味的。他们部分地继承了“骂派”传统，显得比较“生猛”。这个现象可以分成两方面看待：第一，他们表现出了一种积极的、富有批判性，甚至破坏性的力量，对于艺术创作和艺术批评自身而言，展开批评是极其必要的；第二，这些批评中偶尔也会有一些过于冲动的做法，难怪一些年长的艺术家认为年轻人是在拿他们开刀。就其结果看来，同样有两方面值得思考。第一，年轻所带来的活力。今天，我们有时候会觉得当代艺术创作相对上个世纪而言，在某些方面显得沉寂而缺乏创造力，很多人都为着自己的目的在“操作”，整个艺术界“一团和气”，各色展览开幕式和大大小小的会议上唯见“弹冠相庆”的喜气洋洋。在这样的背景之下，有点过火的批评实际上是具有刺激作用的，而且也有其合理性。第二，充满火药味的批判有时也处于名声和资本的支配之下，有些批判可能正是出于一种欲望使然，而支持这种“成名欲”的，正是隐匿其后的媒体和媒体经纪。因此，靠批评“大腕”而一夜成名的现象也有值得反思的一面。这种艺术批评的生成和发展逻辑与80年代相当接近：干预和改变艺术实践，掌握某种话语权力（包括实际权力、名声和所谓“责任感”在内）。

“失语”未必是坏事，然而批评却也需要捍卫，但捍卫的对象并不是沿着既有权力争夺逻辑的批评，也不是完全译介西方理论的批评，更不是商业和新闻评论。需要捍卫的批评，它仅仅是对批评史负责，对本土学术内部的生产负责。那么，批评家应该更多地放弃实际权力，回到“写作者”的位置。在这个意义上，“失语”是艺术批评纯粹化和得以发展的必然前提条件。如果批评家们依然企图握着那些实际的权力不放，那他一定将转变为艺术生产链条中的一环，绝难达到辨识庐山真面目的境界。因此，如果艺术批评能将建立在本土逻辑之上的批评史自身推进一步，便是有价值的。尽管这样的批评相当稀缺，但它是需要的，也是值得捍卫的。

2009年5月

艺术史逻辑、全球化语境与卡通一代的实践

盛 葳

一、被催产的“创造”

在中国当代艺术的进程中，已经可以明显分辨出很多“流派”，从乡土绘画、'85新潮到玩世、艳俗、70后，不一而足。在最新近的、可以用潮流来描述的当代艺术中，卡通一代也许具有一定的代表性。从20世纪90年代中期以来，关于卡通一代的评论也从来没有间断过。然而，在对卡通一代的评述中，地域性社会背景和时代背景的陈述占据了评论的多数篇幅，它们都旨在寻找卡通一代的地域和时代依据，以使其获得当代艺术的合法性。关于现实语境的陈述诚然不是虚假的，但却有将之回返至中国近现代艺术史庸俗社会学理论中的趋向。这种社会学理论仍然停留在19世纪艺术史学的主要潮流中。卡通一代自然有其真实的社会背景，对于这一点没有人可以抹杀和否定，但是如果过于强调这一点，或者说如果不将它置于中国当代艺术的时空进程中来看待，就只能永远停留在这一步上。因为上述共时性的评述未能指出卡通一代在艺术史上的根源、历时性发展脉络，以及空间上的差异性。

从当代艺术的横向逻辑上看，卡通一代一方面是政治波普和艳俗艺术的受益者，另一方面，未能与利希滕斯坦等20世纪60年代的美国波普艺术家拉开差距。美少女、变形金刚、麦当劳、电子游戏、同性恋、异装癖是西方波普艺术的典型化身，但或许我们还可以找到些可资区别的符号：中国象棋棋盘、孙悟空、中山装、中国戏曲、民间玩具……这些传统的、典型的中国符号并不是在全球化趋势逼迫下反殖民主义或民族主义的产物，而是中国当代艺

术史纵向上的影响，被动地延续了政治波普和艳俗艺术在商业上的成功模式。面对当代艺术的波澜不惊，“新”的艺术被“进步”的压力催生出来；在不愿或无法继续光头、波皮之后，无奈中只能抓住无边蔓延的大众文化。孙津在一篇关于卡通一代的评论《欲休还说》中提到，中国当代的艺术中已经没有更多的东西值得阐释，卡通一代是一个尚且还值得一说的东西。^①其前提是已经没有过多值得言说的了，山中无老虎猴子充大王。连接到中国现代艺术史，当代艺术中的卡通一代在图式上看似还有那么一点创新，提出来说说，实属没有其他东西可以探讨了。作为70、80年代出生的艺术家的标签牌，卡通一代甚至“矫正”了政治波普非时效性，剔除了其中的历史情结，扭转了政治波普、艳俗艺术对美国大众文化的“误读”，与其“正统”血脉合流了。但事实上，这种叙事却是不真实的，未能脱离以西方艺术史为依据和标准的叙事，从逻辑上而言，无非是再补上了一课利希滕斯坦。因此，卡通一代在根本上未能超越波普艺术的范畴，或者再进一步考虑，在后殖民语境和全球化的进程中，卡通一代相对于政治波普而言，反而是艺术史的一种倒退，因为政治波普毕竟在进行一种本土化的努力——尽管这样的实践也因其投机性而受到诸多非议。

但是，在关于卡通一代的诸多评论中，它仍然以一种“新的”、“创造性的”姿态出现。一方面，从社会决定论的角度来看，卡通一代肇始于南方的商业大潮，受惠于经济和文化的全球化。在今天，全球化已经成为一种经济和文化的发展大势，中国当代艺术被同一化到晚期资本主义的生产中亦是一件无法避免的事。卡通一代的创造力便源于这种社会文化的变迁。然而，简单地将卡通一代认同为创造性恐怕并不那么新颖。在对卡通化绘画的评论中，一种重要的论点便是“生活在卡通的时代”。如果因为生活在这样一个时代，就直接画卡通，那么也就可以认为在革命时代画战争，在“文化大革命”中画“大批判”都是合理的，并且具有完全正面的价值，与此同时，它却不能证明抽象表现主义的合理性，因为20世纪50年代的美国不是一个“抽象表现”的时代。从中国纵向的当代艺术史逻辑上看，究其根本，实际的问题出在自新中国成立以来的艺术创作方法和艺术史理论基础。社会主义现实主义和反映论的创作方法一直影响到包括卡通一代在内的中国目前的绝大部分艺术——无论前卫艺术还是主流艺术。这些艺术都致力于反映一种社会现实，并将它们直接反映出来的社会新变化视为具有创造性的艺术；伤痕美术反映出“文革”后中国人受到的伤害、’85新潮美术反映出开放和中西碰撞对中国社会的各种影响、政治波普反映了一代人的历史记忆、商业波普反映出中国社会的商业化、玩世现实主义和艳俗艺术反映出中国人新时代的“痞子”心态……无论是对

现实持赞赏态度还是批判态度，在一个更高的层面上看，都是被具体的社会现实所左右的，因此诸如“青春残酷”反映了年轻人的伤害、卡通一代反映了卡通生活这样的论述毫不新颖，它们依然在新中国成立以来现实主义创作观和艺术史逻辑中被动延续。也正是因为如此，这种直接的现实反映论无法论述表层现实以外的艺术——譬如抽象表现主义。

甚至，我们还可以发现，这种“反映论”都未必是坦诚的。这样的思考可以从如下问题开始：卡通一代的创作究竟是“卡通了，世界就是这样”^②的全球化自然结果，还是“经过长期地思考”^③的艺术策略？这是相当值得怀疑的。杨小彦在《厕所、卡通与反抗的利润——跨文化的艺术现实及其获利方式》一文中写道：“至今我仍然觉得，出生在1950年代、学水墨出身的黄一瀚居然在1990年代末做出这样的作品，是一件不可思议的事。”^④“文革”以来的思想和图像资源被耗尽，但艺术创作观念依然滞留在从前，因此，留给这批艺术家的遗产，只有空白。当他们既无法致力于传统资源的现代化，又无法静下心来对当代问题进行反思，更缺乏对艺术本体和发展逻辑的研究热情时，只有无奈地社会文化表层中游荡，借由卡通和流行文化表述政治波普和艳俗艺术早已讨论过的艺术问题。

因此，经由卡通一代，回望中国近现代的艺术史。自《点石斋画报》针砭时弊、木刻运动救亡图存，直至社会主义现实主义的全国性强化，再到改革开放后纷繁复杂的现当代艺术，无论褒贬，都无法脱离“社会现实”的阴影——21世纪的中国新艺术同样未能幸免。对于卡通一代而言，其艺术理论的基础既缺乏世界范围内的唯一性，又缺乏立足于本土艺术史逻辑上的创造性，并没有显示出现代艺术在观念上的创新，仅仅只是已被庸俗化的本土艺术史逻辑的被动延续。卡通一代的艺术实践并没有给未来艺术史的书写带来任何可能。“历史的终结”是20世纪90年代以来普通历史学科中的一个焦点问题，所谓历史的终结指的是自由主义在世界范围内的胜利，换言之，既是全球完成了美国一体化的进程，自由主义一统天下，不再存在任何敌对力量，普通历史也就此丧失了逻辑上发展的可能性，因此《历史的终结》一书作者福山将两极世界对峙的消失看做历史终结的标志。对于艺术史而言，面临的问题是极其相似的，无论是丹托的艺术终结论还是贝尔廷等人的艺术史终结论也都建基于类似观念之上。如果东方艺术也如欧洲和日本当代艺术一样完全进入美国艺术秩序和体制^⑤，那么，艺术和艺术历史也就不再具有发展的可能。倘若中国的当代艺术已如卡通一代所昭示的那样，成为西方中心主义的附庸，成为再版的利希滕斯坦，或者成为现实主义艺术观念的被动延续，新的艺术史书写就不再有实现的可能。当然，今天的艺术史仍然可以按照编