

意这样的观点:当代艺术中的自由所涉及的更重要问题是多方面的,比如社会每一个成员实现自己的实质性权利——按照个人意愿选择与实现生活的“可行能力”(capability);社会公共资源被运用于精神生产的平等权利;“自由权”作为普适价值标准在所有权利诉求中的程序性优先权,等等。

因此,在当代社会中,古典式的艺术家个人的创作自由问题必须与社会政治与经济学的研究结合起来才有意义。也就是说,“艺术自由并非仅仅与从事艺术创作的人有关,也并非仅仅与那些对艺术发生兴趣的读者有关,而是与所有生活在经济生活中的社会成员有关。”另外,在布尔迪厄和哈克的讨论中也表明,艺术表达的自由权利所受到的威胁来自于当代生活的众多方面:新闻界、学院、国家的文化委员会、政府机构的订货、私人企业的赞助等等,自由问题上的简单化的二元对立模式肯定是很片面的。

这样,通过对公共领域以及自由问题的初步梳理,当代艺术中的自由问题在社会学视野中应该追问的是:①如果承认与艺术相关的自由并不仅仅是艺术家的权利,那么,所有社会成员应如何理解和实现他们在艺术上的自由权利?“人人都是艺术家”的当代艺术应如何应对非艺术家的权利要求?②尤其是在公共环境中实施的当代艺术活动,如何界定实现自由与侵犯自由的权利与边界问题?③如何进一步思考通过法制建设的途径建立保障当代艺术的创作自由、实施自由的社会机制?有这种可能吗?④在争取当代艺术的实施自由的同时,是否也在承担着更大的社会责任?目前国内许多当代艺术活动的自由意识与责任意识是否已经建立了相关联的纽带?

我相信对于这些问题的真正回应主要不应是理论上的,而主要应该是实践上的。虽然社会学理论主要有形式的、实质的和实证的三种类型,与其它以一元论为特征的学科理论有某种实践性的区别,但是所有这里提出的问题都必须放置于现实中通过艺术的具体案例予以探讨。

3. 当代艺术活动与社会公共资源的分配、使用问题:来自纳税人的追问。这个问题毫无疑问是最具有挑战性与现实意义的。中国政府的文化管理当局接纳当代艺术的展览形式、作品时尚和人员交流的速度是很快,但是关于这种接纳、为我所用的行为的社会经济核算却来得很慢,甚至直到今天我们还没有看到过一份关于实施当代艺术的经济决策和经济核算的法案、报表、公示等等。我们已经可以在会议

上对于某项重大工程的预算案进行质询甚至否定,但是对于投入几百万甚至上千万元的当代艺术活动(大型的双年展等)的经费来源、利益分配等问题尚未提出过质询,但我相信这一天一定会到来。从理论上,政府管理部门动用纳税人的钱必须是以符合纳税人的近期或长远利益为原则的;如果说社会经济工程、公用事业设施等项目尽管内中也必然会有种种问题,但从基本应用意义上来说与纳税人的利益相关仍是较为明显的话,那么当代艺术活动的利益问题则是相当难于辨明的。这并不是说要把包括当代艺术活动在内的精神生产与物质利益的生产放在公众权利的天平上共同接受审议——由于精英阶层与普通公众在文化修养、远见目光等方面必然存在的差距,不应该、也不可能让公众像讨论广州洛溪大桥是否应该继续收费那样讨论是否应该举办一个当代艺术展览。但是,不进行这样形式的讨论和表决并不意味着我们的文化建设决策者可以把这笔投入看作与纳税人的利益无关——虽然在口头上也不会有人这么说,但是在实际中这种考虑的存在与程度是很值得怀疑的。享受由国家资助的当代文化——其中当然包括了当代艺术——的创造物在理论上是全体纳税人的权利,因为正是纳税人的付出使所有这些创造成为可能,但是,在实施这种创造与享受的过程中充满了政治与经济的问题。其中很简单的一个问题是:“权利实施需要公共支出,这提出了一个急迫但却被忽视了”的民主责任与分配正义问题。根据什么原则分配税款实施法律权利?谁决定多少资源用于资助哪个具体的团体或个体的哪种具体权利?”

应该承认国家投入当代精神文化建设的社会经济学问题是比较复杂的,那么我们就从纳税人的角度、从相对比较简单层面提出一些初步的追问好了:①与我国美术馆、博物馆普遍存在的经费严重不足的情形相比,对于某一次极为短期的、专业性又较强的当代艺术活动的大投入是否远远打破了纳税人的长远利益与短期利益的平衡——即便可以假定这种极为短期的当代艺术活动也的确符合纳税人的短期利益的话?②当这类艺术活动被视作国际大都市的形象工程而极尽招揽艺术名流、重金打造作品之能事的时候,国际买家的大举进入使其成为市场上的最大赢家,与此相比,纳税人的获利如何体现出来?如果把国内大都市的发展与贫困落后地区的反差考虑进去的话,作为一个国民整体的纳税人所受到的不同对待是否可以归结为一种非均衡的文化?③从这类大型艺术活动的预算、分摊、工程承包、酬金分配、

接待规格等等一系列真金白银的支配使用过程中,有什么带有准确的专业针对性的防止的措施吗?因为当代艺术品的生产过程在很大程度上会如同它的产品一样充满了诡异、夸张、故作惊人之笔,腐败的空间与可能性远非常规的建设项目可比,反腐监控的难度很大。

三、如何实现对当代艺术的社会学追问?

首先我们来看看当代社会学研究对于自身发展的反思。美国社会学家史蒂文·塞德曼认为,“社会学必须恢复其公共教育者的角色,不仅是为了重建其公共权威,而且是为了促成公共领域的复兴。……我期待这样一种社会学:不忌惮道德倡导,坚持人文研究应服务于创造一个更美好世界的最初承诺。这种社会学应该担当起对它所参与创造的世界的责任。”塞德曼对社会学的反思产生很大影响,有学者认为,“事实上,赛德曼力促社会学理论家们去思考他们自己的工作所具有的伦理和政治的含义,作为公众的捍卫者和某些特殊社会安排的倡导者去积极参与公共讨论。”从社会学对自身的反思中可以获得的启发是,积极参与到公共讨论中去,承担教育的、道德的责任。这是当代艺术的公共性与公共领域的理论本来就具有的内容,但是在权力和资本的双重夹击下受到一定的影响。

在社会学的研究方法、框架和各种理论的启发下,把当代艺术的具体事件、作品、人的活动等等研究对象放置于权力结构、社会机制、阶级利益、权利平等、程序正义、道德体系等范畴中进行检验,就在形式和内容上进入对于当代艺术的社会学追问之中。

但是,单纯进行理论上的追问只是一种理性的建构活动,更为重要的是在社会生活的公共实践中进行追问。那样一种“追问”的实践将使用公众可以听得懂的语言,而不是某些当代艺术的理论家、策展人所擅长的玄学式语言;它还将首先使自己成为一支目光锐利的探测器,探测当代艺术生产者的灵魂和文化事业管理者的价值诉求;它可能会使艺术活动决策发言人感到难堪,也可能让纳税人感到震惊;它会像讲故事那样把所有利益安排的得失讲得让老百姓可以反复掂量——总之,社会实践是实现这种追问的最好途径与最有效方法。然而,这种社会实践必须要建立在一定的社会环境之中:社会成员对这些问题的关注、传媒机构积极配合、文化管理者的宽容、艺术家对于自我救赎的良知等等,否则“追问”的实践将难以真正实施。

大众文化与微观政治——当代艺术中的社会学切入

Mass Culture and Micropolitics-the Sociologic Cut-in in Contemporary Art

●殷双喜 Yin Shuangxi

在2005年7月9日举行的第2届成都双年展座谈会上,评论家李公明与王林对展览提出了尖锐的批评。李公明认为展览具有嘉年华的特点,但艺术家还是对社会提出问题太少。他强调艺术与社会内在相关性,认为当代艺术应该有对世界的积极回应,承担对社会进步与公平的责任,从而继续寻求对宏大叙事的营造的可能性。

王林对展览中的青年艺术家的作品和展览策划提出了批评,他的观点与李公明有相近之处,即“当代艺术家距离问题太远”,他认为不能说新一代艺术家年轻就代表了这个时代的精神,当代艺术中的社会性不能回避,中国的前卫艺术从来没有回避过问题,而一个不触及中国当代社会问题的展览是缺乏学术性的。

对于两位评论家的批评,展览策划人范迪安回应说:“当代艺术和大众文化相关联是我们讨论的问题,说我们没有考虑学术问题是不对的,技术和学术我们都要考虑。”

范迪安的简要回答提出了“当代艺术与大众文化”这一重要问题,即对于当代青年艺术家的具有浓厚大众文化特征和个性化日常经验的艺术表达,应该如何认识?在对现代社会进行批判性反思的宏大叙事之外,当代艺术有没有可能从其它方向切入当代社会?这一问题的提出,反映了我们对具有后现代主义特征的当代流行艺术的文化判断,也提供了一种对我们过去20年来由85美术思潮所形成的现代主义思维方式进行反思的机会。判断一个展览是否具有学术性,不在于一个展览是否涉及重大的全球性问题,是否具有一般意义上的现代性的反思批判,而是看这个展览与当代社会的视觉关联,以及这个展览以何种方式组织和表达这种艺术与社会视觉关联。在某种意义上说,从大众文化的角度观察并表达当代艺术对社会现实的态度与表现,正是新世纪中国当代艺术的重要课题。相对于西方发达国家,具有深厚历史文化传统和不算太发达的现代工业与商业环境的中国的大众艺术,会有怎样的特殊表达方式和视觉形态?这是我们作为策展人不能不关注的艺术趋势。

1939年,格林伯格发表了他的最重要的现代主义理论名篇《先锋派与庸俗艺术》,在这篇文章里,他注意到在同一社会可以并存着

看起来似乎并无关系的不同事物,例如艾略特的诗与锡锅街乐队的流行音乐,勃拉克的画与《星期六晚邮报》的版面,也就是所谓的精英艺术与通俗艺术的差异与并存。问题在于这种差异是否就是诸多事物的自然秩序的一部分,它是不是我们这个时代新出现的和我们这个时代所特有的?格林伯格认为,讨论这一问题必须考察这样一种关系:特殊个体经历的审美经验与社会历史背景之间的关系。由此,格林伯格讨论了先锋派艺术对资本主义现实的社会批判与历史批判的不妥协态度。这种对现实的勇敢批判却导致了现代派艺术家对社会的自觉疏离,它既排斥革命也拒绝资产阶级(当然,它无法拒绝资本主义的市场)。因此,先锋派发展起来的真正的和最重要的功能是寻找一条途径,在意识形态的混乱和激烈冲突中保持文化的运行。“先锋派艺术家和诗人完全从大众中退离出来,通过把艺术局限于或提高到表现绝对来努力保持自己高水平的艺术,在这种对绝对的表现中,要么解决一切相对性和矛盾,要么对这些问题不予理睬。于是,‘为艺术而艺术’和‘纯诗’便应运而生,像逃避瘟疫一样逃避题材和内容。”

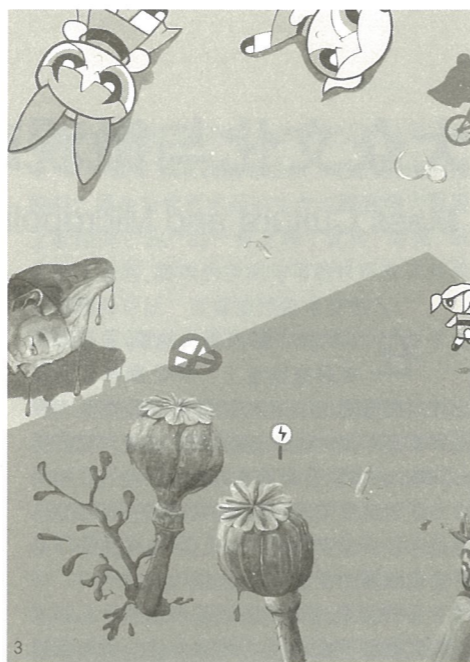
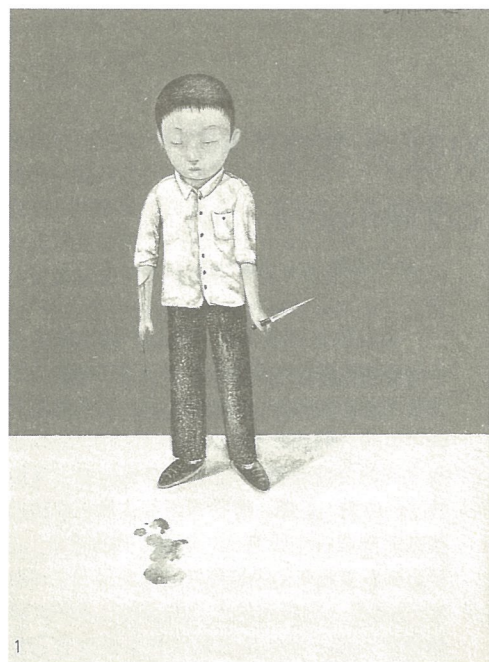
先锋派艺术将注意力关注于艺术语言和表达媒介自身,将经验还原为“为表达而表达,表达比所表达的东西更重要”,这种专业上的专门化、精英化和对题材、内容的冷漠疏远了许多不能或不愿了解他们技艺奥秘的人。大众对精英文化的漠不关心使先锋派在当代文化的发展中由于缺乏群众和市场基础而受到生存威胁。

在对先锋派艺术在总体文化中的处境日渐艰难感到忧虑的同时,格林伯格注意到了工业化所带来的另一种“后卫”艺术——庸俗艺术。根据格林伯格的归纳,它包括流行的商业性的艺术和带有彩色照片的文学、杂志封面、插图、广告、通俗小说、喜剧、流行音乐、踢踏舞、好莱坞电影等(在今天,我们应该加上电视娱乐节目、数码影像、动漫、电脑游戏等),这实际上就是我们熟悉的流行艺术与大众文化,是一种为城市市民和住在城里的乡下人所需要的消费文化,这些市民与民工对正统的文化价值无动于衷而又渴望某种文化娱乐,借以打发无聊与城市生活的压力。

格林伯格对庸俗艺术的生产模式做出了十分深刻的概括并且痛斥它对于志在创新的前卫艺术的巧取豪夺,“庸俗艺术为了自身的目的可以利用成熟文化所发现的东西,成果和完善的自我意识。它从这一文化传统中借取技法、诀窍、策略、经验方法和主题,并把这些东西变成一个体系,抛弃不需要的成份。它从历史积累起来的经验库存汲取自己的生命血浆。这就是人们所说的今天的通俗艺术和文学曾是昨天属于创新深奥艺术和文学的真正含义。”

今天,大众文化已成汹涌潮流,艺术与市场关系日益紧密,本雅明所预见的复制性艺术对传统的手工艺品的经典艺术造成极大冲击。我们对待大众文化与流行艺术不能再持有一种简单的批判与声讨,而应该更深入地研究当代艺术与当代社会的复杂的美学关系。

在我看来,格林伯格对于流行艺术的全面否定(虽然他也承认庸俗艺术有时也制作出某种有价值的东西,某种带有真诚民间风味的东西)是站在美学前卫的立场上反对流行艺术在艺术语言的资源掠夺与形式上的自由挪用。但是格林伯格没有注意到当代流行艺术对大众思维方式与生活态度的深刻影响,这种影响对青年一代是如此重要与深远,与之相比,一些知识分子精英在专业刊物上对流行文化的批判与声讨就如同在大海中扔进几个石块,社会生活的潮流激变使我们和70、80年代的青年之间日益陌生,而他们正是当代艺术越来越重要的参与者与接受者。一个具体的例子是,在北京798区举行的艺术展览和活动中,我看到越来越多的陌生的年轻人的面孔,他们对艺术的定义和态度与我们已有很大的不同。最重要的一点是在当代青年艺术家的创作中,我们看到越来越多的对于当代社会的切入与表达,有关艺术语言和技术表达的问题不再居于中心,而是让位于对于现实生活和个人经验的综合性表达。换句话说,如果我们一定要寻找当代艺术中的前卫性,那么这不再是一种专注于艺术语言与媒介的“美学前卫”,而是一种重视社会生活变迁与个体感受的“社会学前卫”。在这一点上,中国当代艺术在经历了90年代中期的注重艺术语言的阶段后,在某种意义上又一次回到80年代后期新潮美术对于社会的关心



与表达。区别在于,80年代青年艺术家对于社会变革的热情是在历史与传统的背景上所产生的理想主义的宏大叙事,而今天的青年艺术家更多地从个体经验出发,在微观沉潜的层面上折射出时代与社会的激烈变化。

借用语言与文学的概念,如果说,80年代的前卫艺术还具有一种古典主义与理想主义的情结,它的表述方式更多地像一种演说与宣言。这种演说与宣言,具有古典主义的宏大叙事,是一种单方面的自我表现,它所面对的,是艺术家想象中的文化传统,作为一种叛逆与革命的对象,艺术家在自己的实验艺术中象征性地完成了对传统的批判与摒弃。

当代艺术中的价值观发生了转换,当代青年艺术家的表达方式更多地具有一种自语与对话的特点。观察成都双年展的作品,我们可以看到1970年代、1980年代以后出生的青年艺术家的普遍状态。这一代画家与80年代新潮美术家的最大区别,在于他们没有那种胸怀祖国、放眼世界的英雄主义与救世理想,而是将个人的生活和大众文化与影像图像作为重要的艺术表达资源,在平凡的日常生活中用异样的眼光观察物象,从中获得异样的感受。当然,这种感受没有前辈画家在作品中表现出的那种由坚定的理想与价值教育所形成的不容置疑的确定性,我们在这一代青年画家的作品中看到若干游离与恍惚,暧昧与自恋。在他们的作品中,也会流露出无言的茫然和对前景的困惑,但从整体上来说,他们在作品中对于闲暇与享受的表达更具有一种对世俗生活的体验、认同与投入。而他们在艺术表达方式上已经由于当代艺术信息的丰富来源和材料媒材的多样

化,具有了更大的自由度与综合性。

意大利艺术评论家奥利瓦在《超级艺术》一书中提出了“热超前卫”(Hot Transavanguardia)和“冷超前卫”(cold Transavanguardia)的概念,这大概是借用了现代艺术中的“冷抽象”与“热抽象”的概念。他所提出的这两个概念不是平行的共时性概念,而是先后的历时性概念,即“热超前卫”的一代人以使用语言的方式来利用强调艺术价值的机会,这种语言求助于历史,以此作为其分离于日常用语的标志。而当前的一代人却采用一种综合的、或然性的方法,即对材料和语言选择中的固有难题做出直接的反应,哪怕这些材料和语言是根据同样的疏离以及折衷的能力来加以使用,奥利瓦称之为“矫饰主义者的模仿”。他指出“时下的艺术家们按双重意向来操作,即首先选用可辨认的事物,并将其加工处理,使之在与观众的目光相遇时起刺激作用,其次是采用形式化的场所和建设性方式,使之能够以新近精炼出来的距离感和意图来环绕其作品。”在这里他实际上区分了早期现代主义的精致语言的前卫艺术与后现代时期受到大众文化影响与渗透的缺乏修养的流行艺术。

当代艺术的传播越来越依赖于艺术信息的获取和艺术活动的配套操作,大众媒介、收藏与市场日益成为具有评论价值的重要因素而发挥着影响力。当代艺术家已经意识到通过展览与大众媒介建立自己的符号系统即商品品牌识别系统,从而增加艺术神话的附加值的重要性。为此,选择社会熟悉的大众文化符号与已有的传统文化资源加以挪用,是一个与大众和传媒建立紧密的消费联系的公关策略。

美国艺术史家T·J·克拉克注意到前卫艺术的这种复杂性,也就是前卫艺术与“现代性”的关联:“在1860年—1918年间作为艺术的一些前后联系,前卫艺术的丰富性可以依赖它给予平面性的这种复杂和兼容的价值——必定从其它地方而不是从艺术中得出的价值——而重新得到描述。它将使那种平面性作为‘大众化’的同义词——因而将某种东西精巧地、清晰而显著地构想出来。或许它表示了‘现代性’,因为平面性意味着用幻觉召唤出的广告、商标、时髦画片和照片的纯粹两维性。”

现在的问题是,我们如何看待这种与大众文化具有血缘关系的流行艺术?还是在成都双年展的座谈会上,清华大学美术学院的陈瑞林的观点对我们可能会有启发,陈瑞林认为:“我们不需要对艺术家提出过多的要求,现在主流的意识形态的消解,家长里短也能推动社会的发展,实际上改变社会的还是大众艺术。改变社会思维方式的还是流行艺术。我对大众艺术、实用艺术比较感兴趣。让民众感受艺术,也是好的。大家不要太刻意,现代艺术是很宽松的。”陈瑞林的观点反映了后现代主义思想对中国知识界与艺术界的影响,流行艺术已经并且将会获得更为宽容的发展环境。

在后现代主义看来,今天已经不再存在具有重要意义的先锋派,也就是说,不再有令人震惊的艺术和受震撼的社会之间那种张力,这是一种普遍的观点。它证明了在西方社会,先锋派已经取得了胜利,社会本身已经接受了创新与变革,但这恰恰导致了“前卫”的制度化,并赋予它不断推陈出新的任务。美国社会学家丹尼尔·贝尔注意到西方艺术经过现代主

义的前卫洗礼,已经获得了一种文化冲动力,即艺术“已呈现出一种追求新颖和独创性的主导性冲动,以及寻求未来表现形式与轰动效果的自我意识,这就使得变革与创新的设想本身遮盖了实际变革的成果。”

后现代主义者认为前卫已经死亡,理由是在当代艺术中,形式革命的空间已经发掘殆尽。而前卫艺术极端强调的个性在现代社会中具有很大的虚幻性,个人并不能把握自己的命运。福柯认为,现代主义强调的主体性并不存在,所有的主体性都是虚幻的,个人在整个社会的权力关系中存在,为这种关系所分类、排斥、客观化、个体化、约束以及规范化,个体接受社会权力的制约和社会规范,自觉内化,这是一种被动的“生产性的主体”。但福柯也强调个人要从被他人改变转向自我转变,从而发展出分散、多元来对抗统一性,反体系性的、反中心的、多元化的,是强调主体行动的自觉性的,“必须把行动从一切统一的、总体化的偏执狂中解救出来,通过繁衍、并置和分离,而非通过剖分和构建金字塔式的等级体系的办法,来发展行为、思想和欲望。”

在福柯的著作中,主要的讨论的是现代社会中的个人如何被分类、排斥、客观化、个体化、约束和规范化,个人处在全方位的社会权力网络体系中,每一种人际关系都是一种权力关系,个体似乎处于悲观的无助地位。但在福柯的晚期,他注意到了这一点,从强调“统

治技术”转向强调“自我技术”,即强调个人如何被他人改变转向强调如何实现自我改变,他呼唤一种在社会微观层面发展起来的多元的自主斗争,用一种后现代的微观政治学概念取代了现代的宏观政治学概念。通俗地说,当分散的个体不具有对整体社会中心权力的控制权时,他可以通过个性的自由与解放来获得对自我的控制权。“无产阶级要解放全人类,首先要解放自己”,这种“微观政治”以两种反话语形式获得自己的批判性策略:一种是边缘群体通过抵制将个人置于规范性约束下的霸权话语来解放自我,获得自由;一种是个体摆脱规戒性权力的束缚,通过创造新的欲望形式和快感形式来重塑躯体,从而颠覆规范化的主体认同和意识形式。将“快感”与“欲望”提升到一种文化与政治的高度来切入社会,是当代艺术对于传统价值的一种和平颠覆的后现代策略,这就要求我们对当代艺术中的“快感”和“欲望”从社会学的角度还原它在现实生活中的大众基础,这也是我们了解行为艺术与身体艺术的一个切入点。

在我看来,当代艺术对于社会的切入,正是从个体与微观的层面上,对传统价值与观念的解构与重建。由此,无论是有意识还是无意识,当代青年艺术家在认同、参与、体验甚至享受当代生活的外表下,正在发展出一种对传统社会结构和价值观具有解构性的艺术图像系统。以张小涛、杨帆、曹静萍、陈可、罗丹、



熊莉钧为例(更早一些时期,四川的陈文波率先使用塑料式女性形象表现商业复制对当代生活与个人情感的格式化塑造),他们的作品都反映出我们时代的社会变迁与卡通文化、数码影像对当代青年的深刻影响。在与青年艺术家的交流和对话中,我注意到,正是通过流行文化的符号,他们的个性化日常生活经验得以表达,在这种表达的背后,是一代青年价值观与伦理观在微观层面的张力性冲突,以及他们在这种冲突中试图重塑自我的努力。福柯在《论伦理学的系谱学》一书中说到:“我们必须像创造艺术品一样创造我们自己”,也许我们可以将这句话转换为“我们必须在艺术创造中创造自我”,这种重建主体性的努力是为了争取个体的自由,所谓“自由”,是指个体可以摆脱对一个已逝世界的怀恋,或者说可以不必在今天重新复制过去的规范模式。

正是从大众文化的微观层面上,我们可以窥见世纪之交中国社会正在发生的新的价值观念与理想景观的形成。这样,成都双年展提出的“世纪”与“天堂”就不仅是一个时间与空间的概念,它更是一个具有文化向度的指示路标。“世纪”标明了我们所处的人类历史的长河中的某一历史的长时段,它具有“现代”或“现代化”的意味;“天堂”既是欲望满足的消费之地,又是话语和欲望的生产中心;“景观”的意义不仅在于用一种新的视觉观念和语言表现一座城市,也在于记录了我们时代的精神和情感的历史,并且表现了我们时代与社会的文化特征。而大众文化与流行艺术也因此具有了在中国这一独特的时间与空间场所中作为社会变迁与文化风气转移的标识功能。观察在影视文化和广告文化基础上成长起来的新一代青年,我们可以看到,以影像文化为基础的时尚消费和传媒形象的不断变化已经并且将迅速地改变我们的文化结构与心理方式,正如西方马克思主义理论家詹姆逊所断言,以视觉为中心的文化将改变人们的感受和经验方式,从而改变人们的思维方式。

从这一观点来看,当代艺术的前卫性的重心不再是艺术语言的不断革命,而是其作为边缘与中心的冲突、个体与体制的对抗所具有的主体自觉性。也就是说,当代艺术的特征,一是以艺术手段表现自己的独特性,不受任何统一性的控制;另一方面是与既成规范和趣味的对立,以富于想象力的艺术思维和行动表达对于现代人的生存境遇的思考。

1、利刃 丙烯 李继开
2、虚幻都市 摄影 姬东
3、油画 无题 郝朗
4、白羊与我 丙烯 徐毛毛