

# The 80's and 90's Chinese Art Criticism in Transformation of Phraseology

◎皮道坚

如果说西方现代哲学的转向是“语言学转向”，当代艺术和文化的转向是“图像转向”或“视觉转向”，那么理论的批评化毫无疑问便是当代美学和艺术学的重大转向。当代艺术的前卫性、批判性与开拓性使得对艺术的阐释成为前所未有的必要，哈贝马斯因此强调对艺术的“批评性关注”。正是基于此，我们说当代艺术与批评的共生、创作与批评的互动是当代艺术的重要特征。

新时期（80—90年代）以前的中国美术批评总体上说是政治的附庸，那时所谓的美学批评实际上并未从社会批评、政治批评中独立。即使在80年代，中国的实验艺术也尚未进入到一个社会流通体制之中。在计划经济体制中，中国缺乏一个稳定、成型的艺术市场。作为社会劳动者，艺术家创作的回报体现为国家固定分配的工资和住房，而不是艺术作品的销售。在这种带有强烈计划经济色彩的艺术生态中，艺术的标准体现为以“全国美展”作品为代表的意识形态。而由于艺术能否为政治服务是评价艺术的重要标准，有时甚至是唯一标准，这就使得早期的艺术批评自然成为对作品的唯一解释，一种艺术与政治之间的附会。“主题”、“形象”、“典型”、“真实”、“现实主义”成为中国“十七年”美术评论的流行关键词，有意思的是此时的美术评论不仅是政治的附庸，更是创作的指挥棒，在这样的文化情境中当然谈不上艺术创作与批评的互动。事实上对于真正的艺术创作而言，此时的批评并不具备指挥的能力，因此说“十七年”的美术批评同时也是创作的附庸并不为过。

批评摆脱政治与艺术创作的附庸地位成为一种独立的社会文化力量，开始于批评对于艺术运动与潮流的介于。因此中国严格意义上的当代美术批评发端于“85美术思潮”，正如批评家易英所指出的那样：“……尽管80年代初期在美术界曾发生过有关现实主义、抽象艺术和美的本质的争论，这种争论作为思想解放运动在美术界的反映，对中国现代艺术运动的形成作了积极的准备，但对于具体的艺术现象大都没有进行有针对性的批评和总结，如星星画会、伤痕美术和乡土现实主义等在中国当代美术史上具有重要意义的事件，都没有出现与之相对应的批评思潮。甚至对其名称的定义和意义的总结都是独立的批评群体出现以后的事……1985年作为一个重要的转折点，不仅在于新潮美术运动的发生，还在于批评对艺术运动的参与和某种支配作用。”也就是说：在中国，当代美术创作与批评的共生和互动，理论的批评化与批评的理论化皆自“85美术新潮”始。

以下从批评语词的转换来看这一共生与互动的历史轨迹，检讨理论批评化与批评理论化过程中的得失：

**流行的关键词：历史、文化、意义、现代主义、前卫、先锋**

**相关批评家：高名潞、栗宪庭、郎绍君、刘骁纯、彭德、皮道坚、贾方舟**

当实验艺术家背叛了主流系统的标准之后，体制内的艺术机构也就向他们关上了大门。而由于缺乏市场和收藏家，新的标准体系一时难以相应建立起来。这就使得初期的实验艺术具有更多“任意性”，而明显缺乏一种文化上的公共性。即使某些在公共场合举行的展览，也不过是艺术家自我意识的宣泄，而并非处于所谓“公共交流”之中的文化诉求。80年代实验艺术中的“自大狂”倾向同时体现在当时的艺术创作和艺术批评中。它并非仅仅是由于实验艺术在社会中缺乏必要的传播机制，还因为这个时候的实验艺术缺乏必要的知识和资讯准备。无论在教育还是出版方面，关于世界范围的当代艺术的有限介绍此时都处于无序状态之中。这个时候的批评写

作虽然已经开始自觉追求一种独立的知识分子立场，有着强烈的批判意识和社会责任感，但在对艺术作品的解读上，更多仍是惯性地坚持一种“反映论”的模式，即将艺术家和观众虚设为现实的感知者，而艺术品和观众之间也就只是一种单向的说教关系。这种模式同时出现在保守和前卫的批评性写作中。而此时的前卫批评写作有不少是情绪性的宣泄（宣言体），或不得已套用主流意识形态的话语模式。显然，反主流意识形态的文化诉求在这种模式中也只能得到事与愿违的结果，即“播下的是龙种，收获的是跳蚤”。

**流行的关键词：历史、名利场逻辑、情境、选择**

**相关批评家：范景中、黄专、严善醇、皮道坚、易英、尹吉男**

在90年代的最初两年，整个实验艺术的发展处于一种被抑制的状态之中。80年代的一些艺术团体因为种种原因几乎全都停止了自己的活动，一些艺术家和批评家纷纷出走国外。留在国内的艺术家则大部分蛰居于工作室中。事实上，80年代末期实验艺术内部已出现了种种分歧和矛盾，一些更年轻的批评家和活动家开始认为整个80年代的实验艺术在创作方法论上过于“玄学”，在理论上过于“宏观”，从而开始清理“黑格尔主义”。在这种清理和反思中，范景中翻译的大量的贡布里希的著作起到了积极的作用。具体地说，贡布里希关于情境逻辑和名利场逻辑的理论及其对实验艺术的态度，在中国的美术批评界产生了重大的影响。以黄专和吕澎为代表的年轻批评家认为，80年代实验艺术的最大弊端在于过分的无政府状态，缺乏必要的秩序和规范，也缺乏学术规则。在他们看来80年代实验艺术中的相对主义倾向和虚无主义倾向是集权主义的必然反题，“85美术新潮”的极端化弊端一方面出于艺术家和理论家缺乏必要的学术训练，另一方面也是“平民浪漫主义激情的必然产物”（吕澎语）。黄专试图通过情境逻辑重新解读“85新潮”，而吕澎则开始着手积极操作艺术市场的运转，试图通过市场价值来确立实验艺术的社会价值，因此有了由一批年轻批评家集体参与组织策划的广州“首届九十年代艺术双年展（油画部分）”。从理论上说，这一试图用科学和哲学来刷新中国艺术批评理论的做法，其意义在于它消解了中国当代艺术批评领域中旧批评模式的残余，使旧式的批评话语失去效果。但是危险在于它并没有提供一种有效的替代性话语模式，而且它的极端化和片面性使艺术陷入了价值虚无的功利主义泥潭：用操作代替研究，用价格来衡量价值。这也许正是第二届广州双年展流产的重要原因。

**流行的关键词：身体、观念、感觉、体验、互动**

**相关批评家：邱志杰、朱其、王南溟**

90年代中期，对于意义的讨论是对批评本身的又一次刷新。对于意义的讨论标志着年轻的批评家对当代艺术领域中“反映论”批评模式的最终消解。他们反对阐释学意义上的艺术创作和艺术批评。在九十年代以邱志杰为代表的年轻艺术家指出“艺术不能使我们接近真理”；“艺术只是让一切更好玩”或者更学术的表述“艺术只是一种前思考，是思考的准备，而拒绝成为一种思想，它并不帮我们进入某种角度，而是帮我们从任何一种角度中退身出来。”在他们看来，艺术的核心并不在于观念的传达，而在于感觉的重建。“艺术不应该是意义的载体，而是用这些形式本身来创造一种感觉。而且，这种感觉应该是新的，应该是怪异的。进入这种感觉之后，人们原来的那种感受的模式可能被终止，人们原来那种思维模式亦可能被终止。那么，他可能把他日常的那种感受模式放一边，换一种眼光，或者换一种思路来考虑他的日常生活。就算那样，这也只

是清洗了他的思维，或者清洗了他的感觉。但并不是摆给他一个观念，只是他有可能重新去产生自己的感觉，或者有可能产生自己的观念。”既然如此，“批评不是阐释。批评就是说这东西做得好，或者不好。如果不好，不好在哪里，应该怎么改进。而不是说，批评家一上来就说这个作品的意思是什么。批评变成了阐释之后，它的问题就变成‘是什么’，其实批评所该问的问题应该是‘好不好’。”作为对旧的反映论的替代性方案，他们提出了“反应论”的观点。一字之差，带来了不同观念。邱写到“历史决定论的谬误在于把人简化为感知者，但人不但认识和感知，他还想象并付诸实践”。显然这里的公式是：

**反映 = 虚设的个体 = 感知 = 说教的单向关系**

**反应 = 真正的个体 = 感知、想象、行动 = 互动的关系**

对于意义的讨论实际上和当时正在兴起的新艺术语言特别是录象艺术有着密切的关系。在此背景下，原来的“历史”、“价值”、“人文”、“文化”等词语被“身体”、“互动”、“感觉”、“体验”等词语刷新了。但是它也导致了当代艺术中新的形式主义倾向，使得艺术成为形式和媒介的竞赛而荒废了价值和意义。

**流行的关键词：文化殖民主义、后殖民主义、后现代主义、全球化、本土化**

**相关批评家：黄专、皮道坚、范迪安、王南溟、鲁虹、王林、殷双喜、黄笃、冷林、冯博一、皮力**

在90年代中期，主导中国当代艺术发展的曾一度是一种所谓“外向性”的实验艺术体制，因为至少在那时，人们似乎还无法从现实中找到一种更优于它的东西。“外向性”的艺术体制同时也导致了和实验艺术相关的本土学术机制的无序化。从90年代开始，这一无序现象的最显著特征是策划人层出不穷。进入90年代后，几乎可以说在中国没有新的批评家只有新的策划人。导致这个现象的根本原因在于个人自律性的缺乏和受西方控制的艺术流通系统的强大，以及国内批评界知识更新的滞后。90年代实验艺术的一个明显特征是向展览策划的倾斜导致了批评性写作和理论思考的荒废。而且在更多的时候，国内的展览是为了外国记者而做，甚至就是为了被政府取消以引起海外传媒的关注而做。不能片面地将向策划的倾斜看作是中国实验艺术的进步。因为频繁策划带来的虚假繁荣在某种程度上掩盖了理论思考和批评写作的贫乏。对写作的荒废无疑将会直接严重影响到中国当代艺术的发展。它的恶果在于：一方面使得一种畸形的艺术流通系统作为一种现实肯定下来，使带有西方中心主义色彩的评价以全球化的面孔在中国大行其道，如入无人之境；另一方面，使中国当代艺术的创造无法转化成研究成果和教学成果并开始自动的繁衍过程。从后一个层面上说，中国实验艺术只能成为艺术产品而不能成为文化成果，并且不断地为西方所改造和编排。应该说本土的实验艺术研究和批评写作的缺乏，一方面根源于“外向性”的艺术体制，另一方面也归因于中国本土学术机制的不健全。

由于中国当代艺术的“外向性”结构导致了本土批评话语的“失声”，在这种情况下，一些国内的批评家开始用后现代文化理论来质疑当代艺术的现状。（这种倾向特别体现在对国际化潮流中被忽视的现代水墨艺术的批评研究中。对实验水墨的理论批评开始由形式主义理论和现代主义理论向文化理论转型。）

**流行关键词：城市化、日常生活、意识形态、都市、公共性**

**相关批评家：范迪安、皮力、黄笃、冷林、黄专、顾丞峰**

90年代末期，由于一些更年轻的官员开始步入重要的政府部门并占有一些较高的职位，实验艺术在国内的环境开始优化。在教育方面，最显著的变化是在中央美术学院和中国美术学院先后建立了新媒体专业，一些实验艺术家被邀请到学院工作；在博物馆、美术馆方面，像上海美术馆、广东美术馆、深圳何香凝美术馆都设立一些常规性的实验艺术的展示，如上海双年展、中国当代雕塑艺术学术年度展以及广州三年展等等。而从2000年开始，实验艺术开始被纳入到政府间文化交流的项目中。不过，这些松动往往是取决于具体制度的执行者，而不是取决于制度本身，因此其起伏和随意性都比较大。不过，应该相信，本土博物馆、美术馆的觉醒，“替换性艺术空间”的出现，都是中国实验艺术开始由“外向型”转向“内向型”的体现。这些现象的出现，不仅表明了实验艺术体制的结构变化，而且也必然地带来了艺术语言的变化。在相对宽松的文化环境里，当代艺术批评有可能用新的理论来解释当代艺术，使当代艺术摆脱旧的意识形态维度，促使主流意识形态和社会接纳当代艺术。于是都市化理论开始进入当代艺术的批评理论中。这种理论的特点就是从日常生活、都市理论、公共性等远离意识形态的范畴来解释当代艺术。

从当代艺术内部来说，这种做法为当代社会接纳当代艺术、为当代艺术面向中国本土社会提供了契机。90年代“外向型”的艺术体制导致了实验艺术习惯将意识形态作为其存在理由，这是因为中国当代艺术发生在一个集权主义的时代之后，这使得一些叛逆的艺术家容易得到国际上的同情和商业上的成功，于是一些人便将成功建立在玩弄中国和西方意识形态的差异和对抗上。显然，这些都不可能永远成为中国实验艺术存在和成功的根本理由，因为，毫无疑问，长此以往中国当代艺术只能成为对西方道德至上主义的注解和谄媚。以苏联和东欧的当代艺术为借鉴，我们会发现空洞的意识形态不可能成为艺术永恒的理由。特别是中国进入关贸协定之后，中国的社会必将会发生巨大的变化，而且伴随着事实上正在发生的全球化进程，意识形态的差异将必然会发生转换，来自西方的以狭隘的冷战思维为指导的关注必将消失，取而代之的是不同的感觉方式和这种感觉方式所导致的价值观在全球化背景下的冲突。如何把握这一切，是越来越迫切的问题。因此，中国的当代艺术必须为意识形态的压力消散后的时代做好准备。当意识形态的差异缩小后，中国当代艺术只有回到关注中国社会自身的深层次问题上来才有可能获得真正的前途。在这样的背景下，中国实验艺术的体制包括学院、媒体、艺术空间如何为当代艺术本身提供足够的资源，将成为当代艺术能否深入发展的重要因素。

从当代艺术的外部来看，这种试图用新的维度解释当代艺术的做法实际上是试图使其对现行体制“无害化”。当代艺术对现行体制的“无害化”再次就当代艺术的本质提出了更深的问题。“当艺术家和社会统治意识形态合作时，艺术家的道德底线何在？”当代艺术的本质是反体制化的，但是缺乏体制的支持的实验艺术是虚幻的而且也很容易被利用，这种悖论在90年代的“外向型”体制中格外明显。当我们看到当代艺术被政府向国外频频公开推出的时候，我们以为绕开了某些敏感地带，当代艺术就合法化了，但是如果绕开了这些敏感地带，当代艺术本身还存在吗？如果不绕开这些敏感地带，当代艺术的前景又会怎样呢？