

画在图片面前都显得灰暗。甚至在互联网上看新闻也是这样，附了一个图就愿意看，如果没有图片的新闻就懒得看。看图片有一种视觉的快感，有一种貌似真实的判断。第二点，照相机是一个非人性的技术手段，虽然现在有很多加工和造假的技术，但观众很少去怀疑其真实性。作为照片也有两个方面，一个是主观的客观性，作为一个摄影师就像艺术家一样，实际上是经过选择的，有意识地进行某一方面的拍摄，就像伊拉克战争一样，如果我是支持伊拉克战争的，就会拍摄有利于美军的图片，你会觉得这是真实的；如果我是反战，我可能会拍出完全相反的图片。但都是客观的，都是技术手段成像的，这是一种主观化的真实性（表象一再现），摄影师不同的立场会提供不同的真实性。但镜头肯定是真实的。另外一种客观的主观性，就是摄影师对镜头进行了修改，在客观的基础上加入自己的一些东西。不同的角度不同的拍摄会产生不同的效果。尤其是现在先进的暗房和电脑制作，一个客观的东西主观化，目的还在于虚构真实。艺术家在这中间大有可为，不管是那种可能性，只要有客观的东西就必定是社会的東西。不可能为艺术而艺术，为摄影而摄影。那种纯技术的摄影大众并不感兴趣，那是摄影师之间的事。公众需要的是客观性的东西。绘画的语言面临着两方面的枯竭，一个是形式主义的枯竭；现实主义经历了几个阶段，苏联的现实主义，乡土的现实主义，到90年代初都风情化了。现实主义就进行了转换，照片化的转换必定会导致艺术的客观化，不管是主观的客观还是客观的主观，都会出现社会化的倾向。因为这是要制造一种真实，伪造也好，虚构也好，但提供的是一种真实，无聊的现实主义，反英雄的现实主义，这一代人就是这么活着的，我们就是要活得更好一些。一种中产阶级的理想。张晓刚他们是延续了现实主义的传统，这种真实不是让你欣赏绘画的技法，他们把所有的技法都消解了，留下一张照片，这张照片就是真实的照片，我们

就是在这个环境成长的，我们的大家庭，我们的家族。两者都是要提供一种真实，这样就走向了社会学。此外还有王广义、方力均等人，方力均起了比较重要的作用，他和张晓刚不一样，他采用了所谓国际化的语言，我们把它叫做殖民化。从某种意义上说，他也是采用了照片的方式，但不是直接地利用照片，一种肖像的方式，广告的方式，他从老北京的形象开始，非常自然的动作，老北京的环境，自然而并不美丽的形象，都带有纪实性，或者说纪实性的方式。加上他原来的版画的训练，画面的关系比较简单，不是油画的那种复杂的关系，简单的形象，简单的背景和简单的颜色，这实际上是一种广告绘画的方式，很好识别，广告方式本身带有广告性，即你想宣传什么东西。非常简单的商品，非常简单的背景，一切目的在于宣传这个商品，没有任何别的功能，不传递思想，不是创造美的形式，不是让你欣赏我的作品，你可能会觉得广告做得很漂亮，但你接受的是商品。这就涉及到第二个问题，你采用了广告的语言，不是来欣赏你的画，而在于按照什么样的方式来宣传。方力均的波普形式比较彻底，相对于张晓刚来说，更接近欧洲新现实主义的东西，他是带有社会意识的，西方人很容易把他定位，这样一种形象是不是中国社会的一种形象。这些形象可能和画家本人的主观愿望没关系，对于他来说可能只是采用了一种新的形式，大的头像，简单的色彩对比。这样一种形象在当时都是不允许的，因为它毕竟表达了对周围环境的不满，那时候也还没有被西方很明确的认可，也不会让他公开展出的。广告是要宣传什么东西，也就是要表达一种什么态度。社会学的转向应该会比较自然的，关键是批评没有跟上他们的变化。从方力均往后走，现在图像已经成为普遍的风格，不管是边缘性的艺术还是白领化的艺术，都在采用照片，直接转向照片。作为行为艺术和观念艺术来说，只能是社会性，这是不言而喻的，观念艺术是拒绝批评的，它本身就是非商业

的，它不能收藏，现在也有人收藏照片，这是为历史而收藏的，不是为欣赏而收藏。这可能也是比较重要的人物或活动，这种照片也就有了价值，只有照片能够收藏，别的东西也不行。一个不知名的画家画的画，还有一点欣赏价值，可以布置房间，可以给买不起原作的人收藏。艺术家直接走向照片是一个合乎逻辑的路子，张晓刚从《创世篇》到《大家庭》，作为他个人到《大家庭》就到头了，绘画是中国的一个情结，石冲用照片再现观念艺术，再用绘画来再现照片，这种对复制的复制只有迷恋绘画的人才想得出来。用照片复制的抽象画比抽象画更好，因为画照片是模仿，是技术，而抽象是乱画，不要技术的。从张晓刚后走，就不如直接采用照片。真正走向照片，就彻底地社会化了。因为行为本身是直接在社会事件中进行，不管是其成品，还是动机和过程，都是社会里面，这是不言自明的，而社会学的批评更加关注的是那些表面上不具备社会性，不知道如何进行社会批评的东西，对于具有社会性的东西，比如像T·J·克拉克，他早期参加了情境主义的活动，他不会去批评情境主义，那些东西都在面上，反对什么，只要把事情和观点陈述出来就行了。恰恰是那些表面上不具有社会性的，或者是不知道怎么和社会进行联系，或者是背景已经消失，要重新进行解读的，这时其社会性才显现出来，社会性的问题，关键是批评的问题，如果艺术一旦完全社会性了，就用不着社会批评了。就像社会事件一样，当然你也可以去评论它，但那是一种社会的评论，比如说环境、突发性的社会事件，这些事情每天都在发生，就像报纸上的各种各样的时评，时评是谈论事件本身的性质，不是谈事件的形式、审美与其生产关系的性质。一件艺术作品的社会性往往会被隐藏起来，不容易被识别，艺术观念化以后，评论相对也减弱了，如果实在要评论的话，也就成了时评。

但是重温这个概念的好处是使我们更清醒地意识到把当代艺术放置于社会学研究领域中具有天然的正当性。假如说，有人反对提倡当代艺术的社会学转向是可以再作讨论的话，那么我想起码不会有人反对对当代艺术作社会学的研究、追问吧。

第二，作为一种社会事实的当代艺术活动的发生前提就是耗费资源，而这些资源分别来自私人（如个人出资赞助）和社会公共财政（如今天政府出巨资办当代艺术展）。这样的话，公众（纳税人）对于后者进行社会经济、社会政治、社会伦理等层面上的追问就是一种正当的权利。

当然还有更多的理由，比如基于社会道义原则的理由或基于艺术本性的理由等，但这两条是最基本的，因为它们反映的是事实与权利。本文正是希望立足于事实与权利的基础上研究对于当代艺术的“追问”——追问什么？如何追问？追问的结论可能是什么？等等。需要说明的是，相应于本文的这一具体论题与思路，我在近年来国内发表的研究文献中尚未读到——或许是由于笔者的寡闻。但在论述过程中涉及到的不少问题是已被有些学者提出和讨论的，例如关于当代艺术的公共性与社会学转向问题、当代艺术的公共性中的自由问题等等。

二、对于当代艺术的社会学问题我们可以追问什么？

1. 为什么选择的自由很难导致对弱势群体和苦难的选择？2000年底在深圳何香凝美术馆第三届当代雕塑艺术年度展的研讨会上，我提出应该把当代艺术与当代生活中的弱势群体的关系问题，作为研究当代艺术的公共性的一个重要侧面。在其后的研究文章中我不断呼吁艺术家关注弱势群体与社会苦难，2004年下半年我策划的《新宣传画展——呼唤社会正义与公平》则是这一论题的具体实践。但是几年来中国当代艺术发展的情状并没有发生根本的改变，对此我曾经提出的问题是：如果说是否愿意让自己的艺术与弱势群体及当下发生的苦难发生联系是个人的选择自由的话，为什么在当代艺术活动中可以存在的选择的自由很难导致对弱势群体和苦难的选择呢？现在应该继续追问的是，除了一些权势者的影响和资本市场的诱惑等这些比较显明的外部因素——被这些因素宰制的艺术家无疑成为了体制现状的获利者和支持者——以外，作用于艺术家与艺术活动专业人员的内部性因素是什么？

从社会学研究的角度来看，社会责任感的缺失是一个不容回避的因素。什么是责任和社会责任？关于责任与社会责任，首先要作一些学理上的梳理。所谓责任，既是指一种对于自己的行为负责的价值态度，也可以指在良心

驱使下自觉承担的义务，还可以是一种自我期许的理想人格认同。而社会责任，则把这种价值态度、义务、理想人格从可能只是个人与个人之间的问题扩充到以社会为观测点和实施领域的范围。知识分子对待弱势群体的社会责任感在现代乃至后现代社会中已经历了巨大的变化，按照齐格蒙·鲍曼的分析，今天的弱势群体已经不再具有传统的那种自我意识、历史使命，因而不具有对知识分子的吸引力，因此知识分子虽然怜悯他们，但总会克制自己，不愿意与他们及其苦难发生什么联系。但是，在中国的当代艺术家群体中，我不知道有多少人的确是像鲍曼所分析的那样失去对于弱势群体的社会责任感——那样一种原因毕竟还是极大地体现出知识分子的使命意识。假如并非像鲍曼所分析的那样，我想只能从中国当代艺术作为一个群体在价值观念、理想人格等方面所存在的整体性缺失来认识这个问题。关于社会正义与公平的道德意识和道德勇气是构成相应的社会责任的基础，我们所经历的社会转型所带来的严重冲击也正是在道德意识和道德勇气两方面表现出巨大的影响。如鲍曼在另一本著作中所分析的，“官僚机构压制了道德冲动，或宣告其有罪；商业则完全将它们抛在一边。……这两个战略对人们所产生的短期后果也许完全不同，然而长期后果却极为相似：日程表上去掉了道德事务、损害了行为主体的道德自主性、侵害了‘为自己的行为的后果负道德责任而不论后果多么遥远和间接’这个原则。现代组织和现代商业都不提倡道德；甚至使坚定地信守道德的人的生活变得艰难而无报偿。”他还认为，“要成为一个道德人必须费大量力气和克制力去抵制逃避共同责任的压力和诱惑。”这样，虽然问题还是与压制与诱惑等外部因素紧密相连，但内部性的因素还是更关键的——抵制力的完全缺失。可能有人会对在作为社会事实的当代艺术中大谈道德意识和社会责任之类问题十分反感，并且可以很轻易地以泛道德化和泛政治化的帽子回应对他们的批评。其实，即便抛开后现代伦理学上关于道德选择与生活选择的必然性不谈，从很多艺术家的生活与艺术生产的变化轨迹所反映出来的精神方面的倾向来看，存在于内心的道德选择（在趋利避害、享乐人生等原则的指引下）恐怕这些艺术家自己是最清楚不过的。同时，如果艺术家在今天以对“选择的自由”表示质疑来为自己的冷漠、非道德化选择辩护的话，传媒界、思想界、知识界以及广阔的社会工作领域中的众多事例完全可以说明在不同程度上“选择的自由”的存在。

当然，一个不容回避的问题是，弱势群体问题与苦难问题在社会中必然具有政治的色彩，甚至是社会政治问题的焦点之一——因

此，关注弱势群体与苦难问题的当代艺术必然要走进社会政治的旋涡中。那么，为什么要选择弱势群体与苦难？有人说，在奥斯维辛之后，不写诗是野蛮的！那是因为苦难产生出道义与责任，产生出对于反抗与拯救的期待。现在的问题不是有太多的艺术家关注现实、有太多的艺术品泛社会化或泛道德化，而是太少有艺术家和艺术作品关注社会的苦难。固然，任何人都无权要求当代文学和艺术一定要干预生活、拯救社会于苦难，但同时，社会与苦难对于以精神与情感的挖掘与表达为志业的写作者、艺术创作者所抱有的期待也是任何人也无权蔑视的——生活在社会上和苦难中的人对于文学与艺术有所期待也同样是任何人也无权蔑视的。这就是在“选择的自由”中富有巨大的道德感召力的一翼，你可以在苦难面前闭上眼睛，但你不可以嘲笑那些睁大的、被灼痛的眼睛。

2. 关于当代公共艺术中的“自由”，真正的社会学问题是什么？有学者提出一种具有问题意识的研究思路：

1. 艺术的自由是普适的吗？如果我们承认它事关每一个社会成员，它是公共艺术的价值基础，任何一种剥夺都是对公共艺术事业的伤害，那么我们如何保障实施这一自由？

2. 智力水平、发言权利和创造能力的水平极为悬殊的艺术家与公众之间，“自由权”优先的程序是否可以首先体现在信息公开与对话机制中？

3. 更为重要的是，我们是否同意公共艺术的首要目标和最高使命就是“扩展人们享有的真实自由”（阿马蒂亚·森）？我们愿意把争取自由放置在美化环境、提高文化素质等等价值目标之上吗？这实际上涉及到我们对人类生活质量的评价标准问题。

这里提到的阿马蒂亚·森的确是对当今社会政治与经济现实中的民主、自由问题的研究做出重要的贡献，他区分了作为首要目的的自由和作为主要手段的自由，“必须把人类自由作为发展的至高目的的自身固有的重要性，与各种形式的自由在促进人类自由上的工具性实效性区分开来”，同时他也强调了这两种自由的相互联系与促进的关系。

认真思考这种康德式的命题对于我们从社会政治学与经济学的角度思考当代艺术中的自由问题将有很大启发。我们过去比较容易从艺术家的创作自由的角度看待自由问题，只涉及艺术创作状态的自由与作品发表的自由空间等，所谓的体制内外问题也被看作是以“自由”为参照系，因而才有“自由撰稿人”、“自由艺术家”等身份性称谓。

在经济学的启发下（也是在目前的社会经济建构活动中可以获得的思考），我们不难同

当代艺术的社会学追问

Sociologic Questioning on Contemporary Art

◎ 李公明 Li Gongming

第一，存在于中国社会现实中的当代艺术活动、生产、消费等已是一种无需论证的事实，也就是涂尔干（E. Durkheim）所讲的“社

会事实”，他继而认为社会学研究的主体对象就是社会事实。虽然今天的社会学家已经以“结构”、“制度”等概念取代这个早期的概念，

——、问题的提出

对于中国当代艺术的社会学问题无疑是值得而且应当追问的，最基本的理由是：

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、从相对比较简单的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。他强调了艺术与社会的内在相关性,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,艺术与市场的关系日益紧密,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