



鱼之四 油画 杨劲松

中国当代艺术 有自身的价值尺度吗？

Does Chinese Contemporary Art Have It's Own Measure of Value?

何桂彦 He Guiyan

近年来，当代艺术出现的种种弊端被各种保守势力抓住后，一部分人伺机对其所取得的成就进行全面的诋毁与否定。在这种情况下，如何通过一种“价值尺度”对当下的艺术创作进行有效地甄别便成了一个棘手的问题。倘若没有一个相对的“价值尺度”，一方面当代艺术容易被一批人“妖魔化”；另一方面，部分艺术家也可能在市场的“利诱”下“自甘堕落”，放弃艺术在文化、精神方面的诉求。

一言蔽之，当代艺术意义生效的差异直接就体现于价值尺度的差异之中。所谓的其它标准，也就是除了以社会学叙事的价值尺度外，还存在一些亟待建立的新标准。

1. 何为当代？

何为当代？一般而言，“当代”一词具有时间上的指向性，即可以将“当代”理解为当下的、目前的，以此与“过去的”、“传统的”相对。按此理解，所有当下创作的作品都可以称作当代艺术。然而，从美学和文化学的意义上切入，“当代艺术”则有双重的意义维度。譬如，在西方艺术史的情景中，反现代主义的美学特征是当代艺术出现的先决条件：其一是反对现代主义的精英主义观念和既定的艺术表现方法，追求不断的创新和反叛，崇尚原创性的个体价值；其二是颠覆建立在形式叙事上的现代主义传统，力图消解艺术与生活之间的鸿沟，主张艺术返回到社会现实之中。于是，西方美术界习惯将20世纪60年代波普、极少主义等“新艺术”的出现作为现代艺术与当代艺术的分水岭，并依据文化取向和美学诉求的异同将19世纪中期印象派以来到美国抽象表现主义这个阶段的艺术称为现代艺术，将波普、极少以后的艺术称为当代艺术或后现代艺术。

然而，在中国美术界，现代艺术和当代艺术这两个概念并没有被明确的界定。面对20世纪80年代以来的各种艺术现象，当中国的艺术史家和批评家们对80年代和90年代的艺术进行划分和界定的时候，得出的结论也是不一致的：一种观点是将80年代的艺术看作是现代艺术，90年代以来的则被理解为当代艺术；另一种观点是直接过去三十多年间出现的艺术看作是当代艺术。当然，还有一些划分是以艺术现象或艺术风格为依据的，如“理性绘画”、“政治波普”、“新生代”、“新卡通”等等。由于始终没有定论，所以围绕“当代艺术”这一概念的讨论就必然取决于论者对其所做的界定。就笔者而言，“当代”更强调自身的文化诉求，而不是一个简单的时间概念。惟其如此，我们才能将“当代艺术”与学院艺术、“伪当代”艺术进行有效的区分。具体而言，当代艺术既区别于学院艺术，也与以“形式先决”为前提的现代艺术大相径庭，尽管它也追求语言表达的当代性和形态上的多元化，相反，它更关注当代人的生存状况与精神需求，其文化和艺术观念表现为：艺术要直面现实，介入现实，反思现实，批判现实。

2. “现代性”能否成为一种“话语”？

批评家高名潞曾将中国的当代艺术放在“统一的现代性”范畴进行研究。按照他的理解，和西方“分裂的现代性”相异，“统一”的特征在于，这种文化现代性跟国家意识形态有着直接的关系，它本身并不能独立于政治、经济体系而存在，相反，它必须被纳入到整个国家的文化结构



华丽 油画 孙良

中才具有自身的意义。这就意味着，当代艺术的创作与现代性话语是密切维系在一起的。

譬如，改革开放后，由于直接面对西方，一种新型的现代性模式首先以“现代性的焦虑”凸显出来。不过，“现代性的焦虑”从一开始就具有社会学、文化学上的双重维度：一个主要体现在对社会现代性的诉求中，即国家追求改革开放，力图建立一个富强、民主的现代化国家；一个体现在审美现代性的领域，即一批前卫艺术家渴望建立一种与现代化变革相匹配的现代文化，推动传统艺术向现代形态的转型。但是，这两种现代性是在彼此冲突、对抗的状态下向前发展的。具体而言，到了80年代中期的时候，国家在政治领域，尤其是经济领域中对市场经济、城市化和国有大中型企业等方面的体制改革已经初见成效，取得了一定的成绩。但是，相对于社会现代性的改革而言，审美的现代性则是“缺席”的。随之而来的问题便是，既然上层建筑的改革大多是在向西方现代国家学习，以西方作为蓝本，那么在文化和艺术上是否也应该向西方学习呢？毕竟，上层建筑出现的新变化需要一种与之匹敌的现代文化。但问题的症结在于，不管是在政治、经济还是在艺术和文化领域，国家的改革都是自上而下的。那么，上层建筑与文化艺术领域之间发展的不平衡，甚至有时处于断裂的状态，必然导致社会现代性与审美现代性的冲突：一方面是国家在各种体制改革上向西方学习，但又担心西方现代文化中那些自由化的思想对中国本土文化传统和道德观念产生冲击。另一方面，由于国家的改革都是自上而下的，不管是政治、经济还是文化、艺术领域都在国家有效的管理和掌控范围之内，那么，对于那些渴望现代艺术的艺术家的而言，审美现代性的焦虑就迅速的显现出来，譬如，如何在文化上拥有发言权和话语权，如何实现创作主体的解放与自由，如何让作



奖状三号 装置 邱志杰

品具有自身的文化身份等都成为了问题。于是，官方文化与西方现代文化，或者主流文化与前卫文化的冲突与砥砺、对抗与妥协成为了整个80年代文化艺术运动的主要特征，而这也可以在1983年、1987年、1989年三次大规模的反资产阶级自由化的运动中可见一斑。不过，90年代初，这种现代性话语迅速地发生了转变，就文化领域而言，一个是经济全球化带来的“后殖民”问题，一个是大众文化与消费文化的盛行。

显然，假设“现代性”能成为研究中国当代艺术发展与流变、衍生与嬗变的话语方式的话，那么，改革开放以来的当代艺术史就需要不断地重写，因为，这里涉及到对其成就进行重新评估的问题。如果不对这段历史进行梳理、研究和重新评估，那么，衡量当代艺术的“价值尺度”就无法建立。

3. 一种主导性的价值尺度是否可能建立？

如果我们认同1978年以来，社会现代性与审美现代性的分裂是有其合理性的话，那么，一种主导性的价值尺度就可以建立起来，即在过去30年的发展中，中国当代艺术形成了一种以人性、人本、人文为基石的文化传统。

简要地梳理就会发现，这个文化传统有其潜在的发展脉络和传承关系。1979年，程宜明、刘宇廉、李斌创作的连环画《枫》、高小华的《为什么》、程丛林的《一九六八年某月某日·雪》等为代表的美术作品，标志着“伤痕美术”的出现，并呈现出两种创作状态：一类是以高小华、程丛林等代表的“反思文革”，另一类是以王川、何多苓等代表的“知青题材”。尽管“伤痕美术”作为一种艺术思潮时间短暂，但它在上世纪80年代初的艺术史上却起到了承前启后的作用。

乡土绘画的出现得益于“伤痕”后期的“知青题材”。罗中立的《父亲》、陈丹青的《西藏组画》奠定了乡土现实主义的发展方向。此后，作为叙事背景农村便成为艺术家直接表现的主题，而先前的“忧伤”和“伤感的人道主义”情绪逐渐被歌颂真、善、美的农村生活所代替。1982年到1984年间，四川美院、中央美院、鲁迅美院的年轻艺术家相继创作了一批具有乡土风格的绘画。然而，到上世纪80年代中期，乡土绘画逐渐丧失了自身的文化针对性，蜕变为矫饰、唯美主义的风情画。与“伤痕”几乎同时，美术界还兴起了倡导“形式美”的艺术思潮，对于当时的现代艺术发展而言，艺术审美价值的捍卫实质也是对文革时期艺术依附于政治、歌颂政治的创作方式的背离与反拨；回归绘画本体，也就是对艺术主体

自由的捍卫，因此对形式美的追求仍饱含着浓郁的人文色彩。从某种程度上说，“乡土绘画”和“形式美”是80年代中国在寻求文化现代性的过程中，在社会学和艺术审美两个领域中的重要表征。不过，“伤痕”、“乡土”已有其自身无法克服的历史局限性，由于它们是“反思文革”的产物，因此，艺术家对人性、人道的表现与宣扬根本无法将其提升到现代主义的文化高度。

应该说，只有进入“新潮”阶段后，中国当代艺术家的文化诉求才开始真正进入自发、自足、自律的状态。这一阶段，主体的解放、人的自由、艺术本体的独立成为“新潮”美术的核心主题。同时，不同艺术主张的碰撞，各种理论的对峙时时不断，一场关于艺术的大讨论由于涉及的问题远远超越了艺术本身，最终发展成为一次史无前例的人文思潮。这股具有启蒙意义和乌托邦色彩的文化思潮最终催生出不同的艺术群体和艺术运动。尽管1989年“中国现代艺术展”之后，中国的现代艺术运动逐渐式微，但对人文理性的强调，对个体生命的张扬，对现代艺术的探寻，最终为80年代的中国美术史留下了丰富的精神文化遗产。

上世纪90年代初，中国当代美术的发展几乎是在一个全新的社会、文化语境中展开的。一批年轻的艺术家崭露头角，这集中体现在1991年由批评家尹吉男、范迪安等共同策划的“新生代”艺术展上。和“新潮”时期的艺术家不同，“新生代”既对批判现实主义的手法不感兴趣，又无意在虚幻的、宏大的现代主义叙事中耗费自己的创作热情，相反，他们关注“近距离”的现实，敏感自身的体验，并以特有的方式来表达一种无聊、空泛、自嘲式的生活经验。

1992年以来，就艺术领域而言，在经历了1989年的“中国现代艺术展”后，一方面，艺术家们逐渐认识到，“新潮”时期那种空洞的理想主义和简单地模仿西方现代主义风格来寻求艺术作品的先锋性的做法，最终是无法解决中国现实的文化现代性问题的。另一方面，在全球化的语境中，中国艺术家也开始面临着新的挑战，譬如如何进入以西方为主导的展览机制，如何摆脱自身的“他者”身份，确立自身的文化身份等等。诸种问题共同推动了中国当代艺术的发展。与此同时，艺术家注重从中国本土的文化经验中寻找突破口，重视“中国经验”的文化表达，实际上也为1989年之后中国当代艺术的发展提供了一个新的文化思路和艺术战略。到了90年代中后期，当代艺术对都市题材的表现成为了一种潮流。

不难发现，新时期以来，不管是早期“伤痕”的批判现实主义，还是90年代初的“新生

代”绘画，社会学的叙事模式仍是主导，即艺术家关注社会、关注现实的理想，落实于中国人民的生存与发展，具有浓厚的民生意识与民主追求，其实质就是在人性、人道、人本三个不尽相同又互为联系的方面追求具有普世意义的人文主义理想。

4. 能否走出“后殖民”的阴影？

不管是主流的艺术史，还是当代艺术史的书写，如何衡量、评价“政治波普”与“泼皮现实主义”都是一个相当困难的问题。一方面，我们应该看到“政治波普”和“泼皮现实”主义在90年代初政治、文化语境下是具有自身的前卫性和文化上的批判力的。譬如，王广义的波普绘画较为准确地呈现了90年代初中国人的某种精神状态，即对政治所保持的那种“暧昧”与“反讽”的态度：既警惕政治，又逃离政治；既嘲讽政治，又消费政治。而这种态度也能从一个侧面折射出1992年以后，新一轮的改革开放对人们物质、文化生活方面所产生的巨大冲击。同时，从语言风格方面看，90年代以来，中国当代绘画中的“图像转向”，即“挪用”、“并置”的手法，也是从“政治波普”开始的。当然，“泼皮现实”主义中的那种“自嘲”、“反讽”也是能在当时的政治、社会生活中找到现实依据的。

但另一方面，我们也不能否认的是，这批艺术家在后来创作中所采取的某种文化策略，就是主动迎合西方对中国社会、政治、文化的想象。中国批评界通常将这种策略化的方式称为打“中国牌”。实际上，“政治波普”和“泼皮现实”主义从早期的“前卫”逐渐流于“媚俗”的过程，也演变为中国当代艺术的生存语境和全球化背景下的一种文化策略。90年代中后期，鉴于“政治波普”在西方的走红，中国当代美术界出现了一大批借借政治意识形态和贩卖中国文化符号的作品，“泛政治波普”的创作方式蔚然成风。因此，这就涉及到对后期“政治波普”和“泼皮现实”主义进行重新评价的问题。

我们应看到，早期的“政治波普”和“泼皮现实主义”是具有某种前卫性的，它们是中国当代艺术史书写中的重要组成部分，但也不能忽略它们后来由前卫转向“媚俗”的蜕变过程所带来的消极影响。换言之，它们只能表征90年代初那个特定时期的政治、文化、社会现实，对于今天的文化建设来说，它们已经死亡了。同时，在中国当代艺术的诸多风格与流派中，“政治波普”与“泼皮现实主义”也是最早遭遇“后殖民”困扰的艺术风格。作为个案，它们自身存在的一些问题也是值得进一步反思的。对于当代艺术的发展而

言，它们留下了如下启示：中国的当代艺术家需要摒弃中西二元对立的思维惯例，应该敢于打破西方所赋予的“他者”身份的藩篱，同时，还需要清醒的认识到，我们并不是一个“他者”，我们也无须向谁提供一种属于“异国情调”的东西，相反，唯有从中国当下的文化现实出发，唯有忠实于自身的“中国经验”，中国的当代艺术才能真正走出“后殖民”的阴影。

5. 其它的“价值尺度”？

中国当代艺术除了建立了一套以社会学为主导性的话语，即立足于人性、人本、人文为基石的文化传统外，是否还有其它的价值尺度呢？答案当然是肯定的。因为，“当代”的内涵并不是唯一的，它既可以体现在形态的差异上，也可以由不同的文化诉求凸显出来。

比如，在中国当代艺术的发展进程中，一个特殊的现象就是曾出现过许多民间的艺术团体。例如70年代末到80年代初北京的“无名画会”、“星星画会”、上海的“草草社”、重庆的“野草画会”等。和当时主流的“伤痕”美术对“文革”的反思有所不同，这一时期的民间画会和艺术团体则具有鲜明的前卫文化立场。不管是20世纪70年代末到80年代初，北京西单民主墙所举行的各种现代艺术作品的展示活动，还是北京的“星星画会”、重庆的“野草画会”等艺术团体的自发集结，参与其中的大部分艺术家对体制的批判、对自我表现的遵从、对语言革命的渴望，都体现了前卫艺术反主流、反体制、反政治性话语的诸多文化特征。同样，在抽象艺术领域，不管是80年代初的抽象，还是“新潮”阶段在“纯化语言”口号下出现的抽象，不管是90年代的抽象水墨，还是2003年以来出现的“后抽象”绘画，它们都有着自身的发展脉络、艺术史谱系，而且也都能成为中国各个时期社会、文化的表征。

实际上，像这样的例子还有很多，譬如，如何从身体、性别、身份的角度对中国女性艺术进行细致的分析；如何从创作观念、文化诉求、语言特征的角度对中国的行为艺术进行梳理等等。除了以不同的艺术类型作为研究的对象，即将当代艺术界定在雕塑、观念、行为、影像等诸多领域外，还包括从不同的角度对同一件作品展开研究。

一言蔽之，当代艺术意义生效的差异直接就体现于价值尺度的差异之中。所谓的其它标准，也就是说除了以社会学叙事的价值尺度外，还存在一些亟待建立的新标准。同时，由于中国当代艺术产生于特定的艺术史情景中，因此，唯有将它们还原于具体的历史情景中，其意义和价值才能完全得以彰显。所以，一方面，我们可以达成共识的是，中国当代艺术的价值尺度不应该是单一的，相反是多元的，唯有价值尺度的多元化，才能真正推动当代艺术向前发展。但另一方面，这并不意味着我们就不需要一种主导性的价值尺度。当然，这种价值尺度的建立并不以作品的形式、风格表达作为先决条件，相反，它侧重于对作品文化诉求的考量，即当代艺术要贴近现实、直面现实、反思现实、批判现实，其核心的目的仍然是希望立足于人性、人本、人文为基石的文化传统，真正的实现个体的自由。从某种角度上讲，何为当代的问题，也就是艺术家如何面对当代现实的问题，毕竟，当代艺术的文化诉求最终来源于艺术家对现实的拷问，对自我的拷问，对人性的拷问。（节选）