

《观念之后：艺术与批评》—导论：艺术是一种舆论

作者：王南溟 来源：王南溟(书稿·教材)

导论：艺术是一种舆论

在我回顾艺术史尤其是现代艺术史的时候，我问自己，就今天所能看到的艺术家和艺术作品中，什么才是与以往的艺术史上的类型和风格出现着更多的不同的艺术，然后我终于从观念艺术的早期和它发展到现在的过程中看到了我需要的艺术，当然这种艺术同时也具备了从现代主义到后现代主义以来的所有特征，那种非传统的和任何东西都可以成为艺术的艺术，只是有一点已经明显不同了，而且需要特别被强调，就是不仅仅是“什么都可以成为艺术”的就是当代艺术和不仅仅是“人人都是艺术家”的那种艺术家。我们自后现代以来所取得的艺术上的伟大胜利，现在可以让这个问题走向终结，或者可以这样地说，它已经让位于其它的艺术问题，这个问题就是我要说的：是用什么样的身份去从事“人人都是艺术家”的那种艺术家和用什么表达从而体现出了“什么东西都可以成为艺术”的那种艺术。所以在后现代主义之初，一个物体的呈现就是艺术的全部表达，杜尚的前卫艺术是它的源头，这种审美的倾向冲击着传统的艺术本体，或者将一个物体不遵从其固有属性，并让其含义可以被任意解释，就象马格利特，明明画的是一个烟斗而非要说“这不是烟斗”那样。但现在，我与其将这个烟斗看成“这不是烟斗”，还不如将这个烟斗放了一个特定的语境，使其有一个明确的指涉，这种指涉当然也使这个烟斗不再是烟斗，或者不仅仅是烟斗，而是烟斗与其特定语境之间生发出来的意义，是语境和意义让烟斗脱离了烟斗的超级所指，而让它飘移到能指领域，所以“这不是烟斗”的艺术也不是我现在所要论述的艺术，可以这样说，我已经将我所要论述的艺术规定了大致的范围，即，它肯定是我们的后现代主义全面胜利以来的艺术，然后它比后现代主义艺术有更多的成份就是它始终与其明确的意义结合在一起，这一点是从前卫艺术中发展而来的，我们可以看到的是，这种艺术都是能够言说，而且言说得如此具有针对性和清晰可辨而使其充满着一种批评性，当这种要求越来越体现在我们的艺术家的作品中的时候，我将这种艺术暂时作为当代艺术来讨论以区别于后现代主义。

在物体就能审美的艺术时期——历史前卫主义的发展应该就是这样，审美根源于一种宗教，我们可以看到有不同的物体，但它最终将此物体寄托于宗教性，然后让解释汇到了一处，即不可企及的神秘主义，或者说是来自彼处的幻象，所以我们看到了艺术解释学的宗教性历史，蒙德里安是这样，波依斯也是这样，尽管越往后这种解释方式越不会是它的全部——象我要这里所要展开论述的内容就是。这可以看成是艺术史上的前卫艺术在反对体制化的运动，也是我们的理论上所称为的社会体制时代的艺术的自我批判，即通过艺术的自主性与其社会体制保持距离，而这种艺术的努力最终创造了前卫艺术的美学，说它是宗教性的，并不是说它就是一种宗教艺术，而是说，它所用的理论武器就是本质与表象，或者这个本质已经不象中世纪那样地归为上帝的真，但它总是一种元叙述的真，艺术要达到这种真，就要离开表象的真实。所以这是一种为了艺术的真所进行的工作，这么多的艺术家看似眼花缭乱，而他们只是一个目的就是都在让艺术离开表象而进入世界宇宙的真实内部。这种否定表象的努力才使艺术进入了现代主义的艺术时期，当然这种现代主义的艺术源头可以追溯得更远一点——从印象派就已经开始，但由于我们所能看到的艺术形态变迁得太快，就在现代主义时期，前卫艺术已经展示在我们的眼前，杜尚的出现就是分水岭，他似乎是以前艺术史的终结，又是后来的前卫艺术的引领者，当然也连接着现代主义与后现代主义，以至于使杜尚成为跨越现代与后现代的前卫艺术家。

有关于这种艺术史的分类在今天已经有了一个共识——历史前卫艺术、后前卫艺术，所以也并不需要更多地论述，而只是前卫艺术与现代艺术到底有些什么样的联系，这可以为我们知道前卫艺术到底与我现在在论述的当代艺术有什么区别提供基础，即前卫艺术与现代艺术共同发生是一种艺术史的必然，正象我们的宗教情怀告诉我们的，上帝的奥秘是无穷无尽的，人只能去作出探索而达不到一个真正本质的真理，所

以现代艺术和前卫艺术都要在这种本质与表象之间找到本质的真正根源，即在艺术中找到艺术的审美的真正根源，这终于让前卫艺术变成了一种寓言而最终也使这种寓言变成了前卫艺术所自掘的坟墓。因为前卫艺术所具有的对本质的探求，而这个本质在它的发展中被后现代主义彻底压平了，然后后现代前的这些维系在宗教性的本质过程中的体现物，也只能变成没有深度的表象。当然艺术在它的传统时期，它是一种固定的艺术，哪怕是在艺术的现代时期，它还有自己的内在结构作为标准，这种标准同样是可遵循的，比如印象派的光原理，结构原理，立体派的分解原理，构成主义的点线面原理，直到抽象表现主义，都是可以被归入到为一种原理而工作的艺术，尽管它们都是与艺术的表象告别。但进入后现代以后就象树倒猢狲散，前卫的艺术结果到了这个时候就象是散落一地的鸡毛，毫无方向地跟着风向飘动。所以在思想史上尼采最先喊出的口号：上帝死了。但这个上帝一直到了后现代主义才真正被杀死。这就是我们现在看到的后现代主义的真实面目，我们与其说后现代主义是一种对现代主义（从前卫艺术延伸而来的后现代阶段）的否定，还不如说，它最大的特征——就我现在所评论的后现代状态中的对陪伴着上帝而死的前卫艺术的吊念，和对前卫艺术死后的前卫艺术留存物的归类整理，我们经常可以看到的诸如后现代的关键词，都是给前卫艺术的死后状况的描述，就象波依斯死后我们只能看到波依斯的遗留物而看不到他本人一样。所以在我的理论中如果一定将后现代与前卫艺术发生关联的话，那我宁可将后现代分为后现代主义和后现代状况来加以描述，也许后现代主义可以与前卫艺术重合，而后现代状态只是前卫艺术的死亡证明。我们现在所标榜的后现代及其种种表现就是这种死亡的前卫艺术的拾荒者。

艺术还没有象前卫艺术死亡以后变得无所适从，这个时候人们只会拿着后现代的碎片作拼版游戏，所以为什么我们现在看到的艺术都象是儿童游戏，就在于这种艺术再也找不到它要走的方向，也许后现代状态将方向都已经破坏了，而如果艺术要走出这种后现代游戏情境，它就是要重新思考艺术的出路，事实上也是这样，后现代状态只是一个很短暂的间断，这个阶段就象只是为前卫艺术的死亡举行的仪式，仪式结束以后它也草草收场，只有还没有搞明白这种后现代状态只是一种仪式的人才会迟迟在其中，以至于也睡死在里面。

当然，如果将艺术从其前卫中出走，成为了一个新的理论概念的竞赛，“超前卫”就是这样一种取消前卫艺术概念的对立性的一种努力，称为文化游牧主义，我们可以暂且看成是对后现代状况的一种反应，但艺术不可能全部的“超前卫”，留给艺术的还有其它的路，比如同样被我们认为是后现代的重新找回上帝的解释学。修建宗教美学的幸福感，这是永远的人类的诺亚方舟，也是艺术的全面回归，也使艺术回到艺术自身。另外的就是我称之为当代艺术的艺术方式，艺术的解释学没有了上帝的解释学，但却为自由言说奠定了其合法性，可以说它是真正地改造了前卫艺术的前卫艺术，在这种前卫艺术中，后现代的种种碎片象是起死回生，而且其艺术的言说更富有创造性了，如果一定要为它找到一个与“超前卫”有所区别的概念，那么可以称其为“更前卫”，或者还是沿着我们习惯了的称法，就是“当代艺术”，但名称不重要，重要的是有没有被我现在称为的“更前卫”的艺术的存在。

因为有了言说的要求，那么当代艺术又有了一个新的讨论，是什么可以在当代艺术中被言说，或者说，艺术家在其作品中要言说什么，这是当代艺术更核心的问题，我们也能在现代艺术与前卫艺术中看到艺术的一种言说，就象我所说的是一种宗教学的回音，但它与古典宗教学的解释的不同在于，古典的宗教解释学就是一种绝对的解释，即所指指涉的唯一性，而在前卫艺术中的解释，终极没变，而解释的方式变了，就是只有能指而有所指，这种解释方法的改变就有了我们现在能看到的前卫美学。所以上述两种言说不是我所说的“更前卫”的艺术的言说，换句话说，当代艺术不但需要这样地言说，而且还要批评这种言说，正是这种言说不但让艺术在元叙述中“假、大、空”，而且很容易让艺术只为了一个主题服务，并不得已地让艺术背上了政治标签的黑锅。所以也就是说，并不是有了言说就是当代艺术的方向，而是这种言说是通过当代艺术表达出来的而其言说的内容完全是作为个人的立场对其存在状况的批评，那么这种艺术开始进入了当代的领域，

这是前卫美学的贡献，因为前卫艺术在美学上它是没有边界的，而传统艺术，即我们已成定论的写实主义，它的要件控制了部分的可能性，并纳入到了它原先规定的整体之中，而前卫作品的部分可能性相对于整体性来说有很大的独立性，它所作为一个意义整体构成元素的要求比较次要，反而是作为相对自生符号的性格较为重要。所以这种前卫的艺术可能性地将其言说向着相对的意义方面发生出来，并发展了无边界的作品类型，那么破除艺术与艺术之外的界线，就如说艺术外的参与就可以没有了认识上的障碍，因为前卫艺术的个别元素再也不必要服务于统一原则，每个个别元素，哪怕是一些片断，都是构成一件作品的全部，这种个别而独立原则就是前卫美学赋予它的合法性原则，而且这些艺术所用的符号和媒体原本就不是艺术本身而是社会现实中的，所以前卫艺术就可以对取之于现实之中的符号直接用来作为一种陈述，这种陈述同样也因为前卫艺术中所取社会符号的无所不能而使其陈述无所不能。这就给了前卫艺术一种可能性，至少不管这种陈述在具体的前卫艺术家中是否得到体现，它已经为这种非艺术的陈述提供了方便。这就使前卫艺术轻而易举地破除了纯艺术与社公政治的分界线。但是，这并不等于说前卫艺术就可以成为政治艺术，在很大的程度上，前卫艺术还是依据着它的前卫美学原则，而使其保持着一种前卫艺术符号的自我指涉。

所以在理论上应该是这样去论述这种艺术现象，前卫艺术不是直接的政治，但前卫艺术为艺术参与政治成为可能，那么政治参与本身也必然会进入我们的思考之中，可以说，艺术史上一直有那种政治艺术影响着我们对当代艺术的政治身份的正确认识，当今害怕艺术的政治化，就是这种艺术史留给我们的后遗症，其实也是，当艺术成为了某种党派政治的传声筒的时候，就象希特勒的法西斯艺术，为了一种德国公民的精神，让艺术变成了党派宣传，还有这种艺术现象在中国的革命艺术中同样存在。虽然前卫艺术是通过艺术的自我批评而后批评体制的，但是前卫艺术更容易与革命艺术和党派政治联系在一起，前卫艺术的批判性果然变成了大众的革命前卫——从苏联开始，我将当代艺术的纯艺术与政治艺术界限的破除，并不是说这种党派政治艺术，而是这种党派革命艺术的对立面，因为当代艺术不但是让艺术真正获得其批评的合法性，而且是艺术地对社会到其艺术制度本身都保持着一种自由主义的批评理念，所以说这种当代艺术是革命艺术的死敌，而一旦到当代艺术屈从于这种政治艺术，那么当代艺术就不复存在。所以我在这里所说的当代艺术其实就是批评性艺术，只是因为这种艺术具备了后现代以来艺术在美学上的一切特征，我们将它称为当代艺术，而与以前的艺术有了根本上的不同。

“批评性”是我在论述“更前卫艺术”时的关键词，不是说艺术在它的历史上没有其批评的历史，而是艺术史中有着很多的批评活动，但我称之为批评姿态，这种姿态有的时候是异常的狂热，而让我们真的以为艺术的批评的光荣岁月已经过去。乌托邦艺术正是这样一种艺术，它与革命思潮结合起来使艺术变成了可以改造社会的工具，所以这种艺术在口号声中拉开了它的特殊使命，然后，分明是一场梦，现在除了怀旧和无奈之外这种乌托邦已经荡然无存。所以当代艺术显然不是用艺术来促成一场革命，这种将艺术与社会作为一个不可分开的整体，然后将艺术变成一种全面元革命的态度，并不是当代艺术的内容，更何况我们长时期地处于农民革命与共产主义之间，现在我们不是革命而是批评。这正是我要说明的一点，也是我为何要去谈论批评性艺术的原因，因为这个时候批评性艺术已经发生了很大的变化，它应该是属于前卫艺术以来的观念艺术，但它的观念已经更加地具体化，以至于足以能称其为一种艺术的形态而且刚刚开始显示出它的价值。当然我之所以要这样地叙述这种批评性艺术，还有一点就是，我们现在的时尚所经常用的“终结论”已经无法针对这种“批评性”艺术了，因为只要人类还在向往着自由和民主的生活，那么反对来自权力对自由和权利的侵犯是人类一直将继续下去的工作，整个社会不能离开批评所以也不能离开“批评性”艺术，以至于在这样的政治现场，批评性艺术并不是象审美艺术那样是可有可无的，而是人们的生活所必须的，非除人们开始认为奴隶社会和做奴隶是幸福人生，那么不是说我们不需要“批评性”艺术，而是说，我们所有的自由和民主权利都不要了。

从批判理论来说-----这在美学上是很经典的学说，艺术是对社会的大拒斥，这种完全的颠覆理论也让我激动不已，可以说也是我的思想得以形成的重要基础，但是当代艺术也不是这种批判理论的艺术，它可

以或者已经保留了批判理论的批判立场和姿态，因为批评性艺术已经不是雄心勃勃的宏大叙事，它会更真实地存在于我们生活的周围，这使艺术走出了它的革命理想，而从事一种具体而其实远比远大的革命理想更有难度，更具体，更富有对抗性的工作，这种工作正是对空洞的革命艺术的纠正，因为革命的艺术反而失去了批评，而只有空洞的为革命服务的口号。这就是艺术的形态改变以后的艺术家的身份改变，但我们不能说因为艺术不再是革命的艺术，所以它就背离了对社会大拒斥的姿态，我们现在看到的并不是这样，而是批判理论的立场根本就没有改变，至少在我所见到的并且在我的论述中的艺术家是这样，也就是说他们继续保持着对立的立场，继续对那种社会的权力话语，体制的意识形态采取着大拒斥的态度，而且将这种姿态完全体现在他所关注的问题之中，而使这种姿态更结合了具体的批评。这是我称为的“更批判理论”，就象对应“更前卫艺术”那样，它坚持了批判的立场但是去掉了纯粹的乌托邦，而加入了制度与社会分工的社会学。

到了这个时候，前卫艺术通过艺术的自我批判而批判体制的努力后，又在今天的艺术中体现出了它的批评性艺术的身份，并履行其艺术的批判。但这种批判区别于革命现实主义批判的形式，也区别于前卫艺术的形式批判，因为在批评性艺术中去重新找回前卫艺术的批判——那种陌生化美学和间离美学——会很不合时宜的，就我们现在能看到的前卫艺术的经典艺术家和经典作品，就象我已经叙述过的那样，让符号的叙述与宗教美学结合在一起，而不与其个别的符号的社会现象联系起来，就不是我所主张的“批评性”艺术，即使它的形式如何地具有前卫的特征，也与其“更前卫艺术”的批判性没有关系，因为前卫艺术的美学原则已经被体制化，在资本主义国家早就就是这样，而在中国也在一步步地被这样，所以形式的批判曾经也是批判理论大拒斥的学说理由，但它最终作为审美的，即将人们带入宗教情怀的乌托邦，肯定无法真正地参与到我们的现实过程之中，这一点也是我们的历史提供给我们的，就是前卫艺术虽然是对体制的抗议，象杜尚的小便器拿到美术馆展出就是对体制的一种不认同，但这种抗议还是过于抽象，而且我们实在是看不出其肤浅与深刻之间的差异，或者说，它一直为肤浅提供了辩护词，现在我们在中国看到的这些以前卫艺术（或者当代艺术）为名搞痞子渲泻的例子，都是因为我们没有足以能重新解释前卫艺术的理论所导致的结果。当然，今天的前卫艺术的问题还不仅仅是这些，即使从好的方面而言，前卫艺术——这个时候只能说是前卫艺术的美学原则，如果仍然被说成是社会的批判力量，那么我们只能过高地给了前卫艺术以希望，因为批判理论的审美之维，使其社会批判理论走了下坡路，而这种企图用前卫艺术而且只认为前卫艺术的批判才是真正的艺术批判，那正好同归于批判理论的下坡路，因为一种合法化的前卫艺术审美，就象我们看到的很多前卫艺术作品那样，过于在自我的系统中，而且强调了自我指涉的美感，其实就是与现实社会的疏离，我宁愿将这种前卫艺术的美学看成是对社会的默许而无法将它看成是对社会的批判，哪怕是批判也是游离的，其实是对不合理社会的回避，就象我们的传统艺术的回避政治那样。现在，随着前卫艺术所批判的体制已经变成了前卫艺术的体制，那么人们还在这种前卫艺术中，而不发展出其实已经存在了只是尚未发挥其作用的批评，反而对社会体制的不合理性采取的另一种默认的态度，这是我们的现代性所不愿意看到的。

这就是我将当代艺术同时称为“批评性”的艺术和将其称为“更前卫艺术”以区别于历史前卫艺术与后前卫艺术的初衷，也就是说后现代艺术之后的艺术完全可以用批评性艺术来概括，这又是观念成为艺术的核心以后的产物，或者说观念之后的艺术所具有的特点，就是艺术与批评之间的结合，没有什么时代能象现在的批评性艺术那样将批评工作进行到底，而且在整个过程中这种艺术家是毫不妥协的，因为妥协就是不成其为艺术家

我们还是能够再次看到艺术与批评的艺术转换过程中的历史线索，这种“批评性”艺术是在革命的艺术的终结处站立了起来，然后，它不是要直接改造世界，而且真正回到了其批评的领域，或者真正回到了思想的领域，这是艺术在社会政治过程中的重新建立行之有效的身份的一种过程，也是一种社会的分工在艺术中的体现，它只是言说，当然这种具体问题的言说，更准确的说是批评，让艺术最终为舆论。我们不是说因为有了批评性艺术后，改造制度的实践就是不重要了，而是说，艺术同样表示出对改造制度的程序的尊

重，在这个程序中，舆论是其先行者，我们已经看到了革命艺术破坏制度的乌托邦结果，但这种乌托邦容易给我们的社会带来更大的伤害，以至于彻底的虚无主义和强权。

于是当代艺术，这个时候应该称其为“批评性”艺术真正找到了它的知识分子身份，在舆论的现场它又多了一种舆论方式，但是它就是一种舆论，这舆论的独立性就象批评性艺术家需要独立性那样，他不是某个党派或者某个集团的，他只是从事批评工作的一个工作者，所以他完全是知识分子话语，而不是行政话语，或者说他是专门针对任何一个可能给社会带来危害的行政话语，只不过他是用着艺术而其他人用的是知识。尽管这种艺术与历史上的艺术——从古典到后现代——都有了不同。

所以在我的“更前卫艺术”的讨论过程中，我对当代艺术的范围的设置和论述是明确的，就是我所说的“批评性”艺术，而且我具体分析了这种当代艺术的存在方式和其产生的内在逻辑，首先它与一种形态史有关艺术，尽管它只是刚刚开始，但社会永远需要这种艺术，这象社会永远需要批评那样。然后我对一些具体的艺术家进行必要的分析，这种分析应该是对我的“更前卫艺术”概念后的批评实践，当然分析的核心概念还是“批评性”，从艺术史的角度来看，这种“批评性”不是从前卫艺术一开始就有的，我们现在称为的前卫艺术的两位经典艺术家——杜尚与波依斯都不是我所称为的“批评性”的艺术家。或者如果一定要以年代来划分，那么当代艺术，现在我具体为“更前卫艺术”，也许是 1990 年代以后才向着这个主题在延伸。它有着一步一步发展的过程，这种过程的了解也是了解当代艺术的关键点，我们可以从这种分析中引伸出另外一个问题，艺术家何以能做到批评性的身份，所以还是一个老话题，“正义”的重要性，但之所以老话题到现在还要说，那是因为“正义”的出现和其维持都是一件不容易的事情，而当代艺术就是围绕着这种不容易而开展工作的艺术，这种工作已经注定了他不是艺术家个人的，而是社会结构使其成为这样的艺术家，所以我们说艺术家作为一种主体性的身份（不同于后现代要去掉主体性），而且这种主体性始终在他的社会结构中并始终关注的是公共领域，而使艺术家成为了社会学的艺术家而不是个人的、美学的和抽象的宗教关怀的艺术家。