

前蘇聯與中國前衛藝術

◎ 克羅澤爾 (Ralph Croizier)

* 本文刪節本刊於《二十一世紀》雙月刊2005年2月號，總第87期。

本文標題中的「晚期共產主義」一詞轉借自蘇聯共產主義即將崩潰時的一次藝術展示會，即1990年與最後一次美蘇「友好運動會」一起在美國舉行的一次蘇聯前衛藝術展。此展的標題是「春夏之交：蘇聯晚期共產主義時期的觀念藝術」。¹

當然，誰也說不清晚期共產主義在這個「世界社會主義發源地」開始的具體時間，但蘇聯官方允許這次半官方展覽中的不恭而具有破壞作用的後現代藝術代表其國家，就明確表明了其一向嚴格控制的藝術與意識形態體制行將瓦解。90年代初，隨著向世界文化、世界藝術和世界市場的開放，蘇聯官方文化一片混亂，其偶像被打碎了，價值受到國內外的嘲諷。一年之後朝政分崩。

這並不是說中國也出現了同樣的結果，80年代那裏湧現的類似的反傳統、接受西方文化以及反文化藝術運動在天安門事件之後保存下來，並具有了適應於商業化的90年代新的國際市場的可能性。畢竟這兩個共產主義體制各自的政治危機導致了大相徑庭的直接後果（北京是1989年6月，莫斯科是1991年8月）。但這兩個社會主義國家中藝術與政治的相互作用卻頗為相似，尤其當兩個體制試圖進行基礎結構改革時都出現了年輕一代自覺對抗的藝術運動，這方面的比較大有裨益。這種比較還將表明，為甚麼「晚期共產主義」一詞也適用於中國，不管中國政府在二十世紀末給自己貼上了甚麼樣的標籤。

這種比較的基礎不是始自西方的將藝術前衛視為社會—文化基本變遷的觀念（儘管這會很重要），而是蘇聯與中國政治體制與其對藝術的制度化控制之間的基本相似性。儘管文化傳統和革命經驗區別很大，但中國共產黨人1949年後卻毫無保留地接受了蘇聯（其實是史達林主義的）藝術體制，甚至早在1942年毛澤東著名的延安文藝座談會上的講話中就已如此。這個體制自30年代初在蘇聯發展以來的主要特徵是：1、有一個由國家單方面控制的藝術家協會，所有官方藝術家歸其門下；2、有一個國家資助實際上取代了各方私人藝術贊助或非官方支援的複雜體制；3、對所有形式的藝術訓練、展覽和藝術出版進行全面控制；4、由黨規定藝術在「社會主義建設」中的政治與意識形態作用；5、定義不嚴但明確反現代主義、被稱為「社會主義現實主義」²的風格或創作方法。從理論上說，這全面調動並徹底控制了藝術不給個人或非官方藝術以生存餘地。而從實踐上說，它為執行史達林或毛澤東的路線發揮了巨大的作用，儘管出現了一些有意味的例外情況。在晚期（後期？）共產主義社會中，由於沒有積極加強傳統觀念並開了危險的口子，這個體制開始出現裂縫。個人的、多元的藝術，最終是80年代公開反規範（non-conformist）的「前衛」運動通過蘇中兩次政治事件對官方社會主義藝術體制的論爭與僭越，和對藝術與政治關係的重新闡述而成長起來。

但把兩個社會主義國家發生的這些藝術運動視為只是，或主要是，政治藝術，將是一種誤導。在蘇聯及其非官方藝術運動的後期，經驗老道的非官方藝術家伊爾亞·卡巴柯夫反對西方常把反規範藝術與政治異端聯繫起來的做法：「我們不涉及政治藝術，……而只是通過藝術手段努力反映蘇聯的社會現實……。」³四年以後的1994年，在一次對上海非官方藝術家的採訪中，作者得到同樣的告戒——他們的努力是藝術的而非政治的⁴。在這兩種情況裏，存在著一種不願用狹隘的或直接的政治術語來想象其追求的情緒，也許這是為了在其社會中實現更高的和更全面的藝術變革的需要。當然，這種自定的觀念並不是說他們就不符合「前衛」一詞，但在將這一累贅的術語用於蘇聯，尤其中國的反規範藝術家之前，我們應反省一下前衛這一概念在西方的緣起，及其與政治運動錯綜複雜的關係，因為我們要說，西方自封的前衛運動並不直接聯繫於政治，而發生這種聯繫時，其關係又總是非常複雜的。

在中國，要追溯新的藝術與新的政治發展、「前衛」與「民主運動」之間的關係，首先要對這些術語做些考慮。「民主運動」用於指近二十年裏中國一系列政治與意識形態的發展，但通常指80年代末的1989年春天以天安門事件為頂點的政治抗議活動。學術批評文章曾提出問題：它是如何形成一個運動的，其所有決策人和意識形態發言人是如何義無返顧地走向民主的。⁵例如，像方勵之這樣著名的知識份子活動家是要建立一種多黨民主選舉制還是只為他們自己創造更多職業自主性和學術自由？像劉賓雁這樣的黨的批評者更感興趣的是制度的變革還是道德更新？1989年的學生示威者，如某些評論家所言，他們的講話民主、政治觀點高人一等嗎？

本文不是要糾纏於對具體的政治事件的歷史研究，或對西方術語（民主）在非西方社會的適應性進行語義論辯。就目前的論題而言——從1978年的民主牆活動家到九十年代初期外流的批評者——人權、思想自由、自由的政治主張、人民主權，尤其對一黨制的批評這些價值密切相關，所以，「民主運動」一詞對近期中國的發展意味深長。

「前衛」作為一個術語和概念顯示出更嚴重的困難，而它用在這裏就需要作更仔細的解釋。在西方，或至少在西方話語中，「前衛」在60年代左右與認為現代主義藝術具有贖救的進步作用的觀念一起消失了，以致1973年羅波特·胡格斯在談到美國藝術批評成就時說，「前衛的終結……已成常識，以致再用此詞都有些令人尷尬了。」⁶

這對於歐洲和美國也許不錯，因為二十年後，另一位著名批評家唐納德·庫斯皮特寫道，「後現代主義的興起，標誌著……藝術（如前衛藝術）已失去了它的治癒意志，人們可以說，它的意志就是要治癒觀眾，……藝術已失去了它的權力意志。」⁷他所說的權力是泛指社會性的，即通過改變人對世界的知覺而改變社會的力量。根據庫斯皮特和其他關心社會的藝術批評家的說法，消費資本主義業已接收並馴化了一切此類前衛派的顛覆意圖和進步目的，把藝術變成另一種商品，藝術家變成了大眾名人。但他悲觀主義的結論不適用於社會和藝術功能完全不同的中國，至少80年代是這樣。本文的主題正是要論述這些年裏中國所經歷的現代藝術運動的產生而非消亡，這個運動自覺擔當起了類似西方歷史上的前衛派所開創的那種作用。

可以肯定地說，一個與歐美藝術、政治和現代性觀念緊密相關的術語轉而用於非西方或資本主義環境並不容易，但缺少共同語言也就不可能進行歷史比較。而且這裏討論的中國和蘇聯藝術家都很了解這個術語和它的歷史，及其與異化、進步和現代性的聯繫。他們不時地運用該詞，更重要的是，他們從寬泛的意義上扮演了類似的角色，儘管興趣點不同。

在對這兩個成熟（過度成熟？）的社會主義社會中藝術與政治關係的考察中，我們發現，西方新馬克思主義文化理論完全失效。彼德·伯格爾在其有影響的《前衛派理論》一書中把「前衛」說成是成熟資本主義社會中「自為藝術」（即非資產階級藝術）發展中的一個獨特的階段。只有「……不是反對早期的藝術形式（風格），而是反對已形成與人的生活習慣無關的制度化的藝術」的運動才構成真正的「前衛」。⁸根據這種具有社會進步作用（政治上正確？）的標準，從更廣泛的歷史進程上說，只有達達、超現實主義和近十年與二十年代初的俄國先鋒派才算是真正的前衛派。其他運動，從印象派到立體派到抽象表現主義，只是藝術史中的幾個章節。

在我看來，這種語義的或意識形態的約束阻遏了對藝術、政治和社會目的的綜合比較思考，它不僅將藝術異端和革新的作用限制在了對歐美資本主義的敘述上，而且它把政治信仰完全等同於「進步的」事業，如馬克思主義，而忽視了義大利未來派捲入法西斯主義的事實。它還忽視了嚴格劃分達達，尤其30年代的超現實主義對藝術與政治的過度混淆。最後，最重要的是，它掩蓋了蘇聯早期所發生事實的真相，因為當時的文化藝術前衛派是致力於為革命政權服務。

史達林主義時期對前衛派的嚴厲壓制和30年代被強迫接受社會主義現實主義，不應蒙蔽我們的眼睛，使我們認不清俄國先鋒派即使在其1917到1921年的高峰期都有的固有困境。⁹走在其時代前面的藝術家，儘管做了最大的努力，也無法與革命要拯救的大眾進行有效交流。正如馬泰·卡里涅斯庫寫到十九世紀末法國先鋒派時所言，「……藝術前衛的代表們有意對普通大眾的風格期待採取敵對態度，而革命者則力圖通過最陳腐的革命宣傳來爭取他們。」¹⁰在蘇聯，即使在黨的紀律和「社會主義現實主義」對其形成限制之前，前衛藝術家也被支援業已取得政權的革命這一政治任務束縛了手腳。歷史上沒有先例恰當證明前衛派一定對立和疏離於其社會主流，尤其主導的政治力量。而沒有這種對立作用，它就不再是前衛。¹¹

所以，產生並成長於資本主義的前衛藝術在這個第一個社會主義國家死亡了或被扼殺了。這為中國社會主義制度下的前衛派留下了多少生存空間呢？沒有，如果是史達林式政權或毛澤東創造的政權就不可能有。如果前衛派，像中國的歷史及其近期某些理論家所指出的那樣，不能擺脫與資本主義社會特定形式和價值觀的聯繫，也不可能有。但讓我們回顧一下雷納托·伯吉奧里的經典研究《前衛派理論》吧，他在此書中把前衛看成疏離於具體社會和文化狀況的一種表現。那些曾觀察或經歷了蘇聯和中國文化生活的人當然知道，這種疏離肯定不只是資本主義才有的現象。疏遠傳統、疏離社會與起到歷史變革助產士作用的思想抱負似乎構成了資本主義、社會主義或所有無論甚麼標籤的後傳統社會中現代知識份子狀況的基本部分。可是，在壓制一切反對意見或心存芥蒂地禁止他人構想未來的社會主義國家，就產生了疏離的、活躍的和對立的文化運動的生存空間，這些運動在推動現行藝術規範的同時，也將推動整個社會和政治體制的更廣泛的變革，將看到自己未來的坦途。

這把我們帶回到蘇聯的「晚期共產主義」和第二代俄國前衛派。它所選用或人們為它選用的名稱各種各樣：地下藝術、異端藝術、反規範藝術，常用的就叫「非官方藝術」。它始自赫魯曉夫放鬆正統史達林主義的50年代，有點類似毛澤東之後中國發生的情況。最初那些小心翼翼的異端分子和反規範分子，避免用「前衛」一詞。這也許是因為俄國早先的先鋒派的悲慘結局，也許是因為此詞與仍強大的官方機構太對立，但也因為二十世紀初對前進的發展方式的樂觀主義不僅在俄國也在西方已衰減。儘管蘇聯非官方藝術的沿革在蘇聯藝術體制的壓制下主要處於地下——這個體制50年代反對那些過於背離當時已執行的很鬆散的社會主義現

實主義準則的藝術家成立組織或做宣傳——但仍發生了幾個公開的而且廣為流傳的事件。首先是赫魯曉夫自由化時期發生在1962年的「馬術學校事件」。當時，莫斯科藝術家聯合會允許一批非官方藝術家在先前為帝國馬術學校的大型官方美術館展出其作品。黨的最高當權者要到那裏去直接觀看「解凍」的作品。隨之發生的獨立的現代主義雕塑家恩斯特·內齊維斯特尼與赫魯曉夫之間的大聲爭吵，如英國作家和批評家約翰·伯格爾所報道的，應成為所有前衛派知識的一部分。¹²

赫魯曉夫：「狗屎！下流！不要臉！這次展覽誰負責？誰是這裏的頭？」

奈茲維斯特尼：「你雖然是總理和主席，但在我的作品面前你就不是。在這裏我是總理，我們的討論應是平等的。」

這是一次非官方的爭論。最後，赫魯曉夫稱讚了內齊維斯特尼的勇氣，而不是他的藝術。他沒有被捕，因為隨後進行的神志正常的審訊得出結論，他沒有精神失常。而以那種方式對史達林說話或給他看此類藝術肯定會被認為不正常。

中國也發生了一次來自高層藝術批評的類似事件。當時的1979年，中國還處於半開放的自由化初期的類似情景之中，鄧小平被請去觀看北京機場引起爭論的人體壁畫。他的回答簡明扼要，「可以吧。」這肯定比赫魯曉夫的審美評價更樸實。但這兩次事件中高層所顯示的勉強忍耐並沒有為有爭議的現代藝術開闢道路。¹³在中國，引起憤怒的人體不久就被蓋起來了；在蘇聯，加緊了對非官方藝術的控制，迫使它轉入地下，這與中國前衛派在天安門事件後兩三年內的處境沒甚麼不同。就像後來中國也發生的那樣，這種整體控制的放鬆導致了這種現象，即蘇聯異端者所謂「公寓藝術」（Apt Art）在藝術家公寓的狹小房間裏進行小範圍的觀摩。

政府與西方的緩和政策以及西方到訪者和美術館對非官方藝術的濃厚興趣幫助了該運動的延續，這一點和中國後來發生的一樣。1974年，一些非官方藝術家試圖在莫斯科公園舉辦展覽以擴大影響，這就是後來的「推土機展」，當時克格勃從市政工程局借來重型機械直接推掉了這次展覽。¹⁴當時的西方新聞媒體報道說，這次事件引起極大的騷動，這使尷尬的當局只得允許舉辦第二次露天展，名叫「蘇聯伍德斯托克」（Soviet Woodstock）（譯注1）。莫斯科的反主流文化的參展者，留著長髮，穿著西方的牛仔服，作出嬉皮士的樣子，要比中國的發展早幾年，明顯的對應者就是「星星」畫會和其他年輕人組織的1979年舉辦的公開的非官方藝術展。¹⁵西方無論在服飾還是藝術風格上的影響都是明顯的。但當局為粉飾自己在國外的形象而採取的暫時忍耐不會使「鮮花的威力」（Flower power）（譯注2）和藝術自由突然開花。

在整個勃列日涅夫時代，蘇聯非官方藝術在國家搖擺於壓制、煩亂與放手的政策間繼續延存。藝術家幾乎沒有受到有意迫害，雖然有些人，如Leonid Lam在獄中艱難度日，而另一些人，列寧格勒言行暴烈的波希米亞式藝術家伊夫堅尼·拉金斯可能遭到克格勃的殺害。¹⁶大多數人被控制著一切贊助、出版甚至藝術材料的國家藝術體制所忽視，也得不到它的任何承認和支援。但嚴密的蘇聯體制的腐變——腐化、對共產主義失去信心和黑市（包括藝術物質）——有助於反規範藝術家的發展，也有助於政治自由化或與西方緩和的國家政策。這些藝術家大都有正常的工作，有的是插圖畫家，有的是看門人或守夜人，而在業餘時間則嚴肅地致力於國家永遠不會承認的那種藝術。

這些年裏，也有了某些修正或放寬，當然是官方藝術可以接受的，於是官方藝術與非官方藝術的界限有時可能就不明確。然而，大多數反規範藝術家，從赫魯曉夫時代起加入了與當代西方藝術潮流保持更多接觸的年輕藝術家，仍置身於官方體制之外。如果說疏離和非難社會是前衛的基本思想，那麼這些藝術家則充分做到了。

但在西歐歷史上，一個前衛藝術家要取得成功還要有一個先決條件，即某種資金來源。蘇聯這一方面非常有限，主要來自蘇聯新的知識份子，甚至厭惡典型官方藝術的共產黨官員。也許更重要的是國際關係緩和之後好奇的西方旅遊者和購買者，這是60年代從通常是一定規模的美國蘇聯專家躲過克格勃偷偷摸摸地拜訪地下畫室開始的。這些打著文化交流招牌的顛覆分子中最重要的就是哈佛畢業的經濟史家Norton Dodge，他的收集活動開始於1962年。¹⁷最終這些秘密接觸擴展為西方藝術市場對蘇聯地下藝術的主動需求，並由於勃列日涅夫政權同意讓麻煩的持不同政見者，包括藝術家，移居西方而得到進一步的支援。這也比中國前衛藝術家在鄧小平時期的類似現象早十年。而在蘇聯，對西方的開放，也包括對西方開放市場，只有在八十年代中戈巴契夫開始改革之後才達到頂點。

在蘇聯非正統藝術及蘇聯社會本身的發展達到其最終頂點之前，當局曾試圖對藝術上的以及其他形式的異端進行控制，儘管它還不知道採取強硬手段還是溫和安撫更有效。¹⁸在意識形態戰線上，對非官方藝術家最常用的一項指責，除說它藝術內容的「反社會」（如反傳統）及其風格「頹廢」（如現代主義）外，就是把它說成是獻媚西方的叛國行經。這被說成是對蘇維埃祖國的背叛，也被說成是反社會主義。由於非官方藝術家將作品賣給四處尋覓的外國人而常加重官方的懷疑。然而，儘管在史達林時期或在毛時期的中國，將非正統的藝術與外國聯繫起來可能還是有效的，但到後來的勃列日涅夫時期就對蘇聯沒有一點刺激了。俄國異端藝術家還有其他的牌好打，即借助對長期受壓制的早期俄國先鋒派的回憶，或更進一步回到對俄國革命前的標誌和符號的表現來體現民族身份。後一種策略（可以叫做索爾仁尼琴 Solzhennitsyn 批評方法），早在赫魯曉夫時期就由瓦西里·西特尼柯夫和亞歷山大·哈里托諾夫這樣的藝術家所運用，他們都採用了宗教或民間的形象，雖然風格常常是現常是現代的。然而，這些藝術家更常用的是為他們國家所拒絕接受的現代主義遺產。對第一代前衛藝術與精神的挖掘，雖然沒有它對社會主義那麼摯信，也成為打开通向現代西方道路、確立俄國在現代主義歷史中的地位、批評蘇聯體制脫離其最初平均主義目標的一種方式。

中國藝術家就沒有這種資源，因為五四時期以後抽出的最初脆弱的現代主義新芽已為戰爭和革命所摧殘，幾乎沒有任何藝術品留存下來。¹⁹相比之下，蘇聯就極力保存了早期前衛派的大部分作品，甚至把藝術家管制或監禁起來時也是這樣。可以相信，這種藝術被封於地下室了，而不許其污染大眾趣味或向社會主義現實主義準則挑戰。但這種藝術卻幸存下來，人們也知道它的存在，所以當開放（向西方和新觀念開放）和結構調整（商業化和藝術市場）在80年代後半期來臨時，新一代藝術反叛者及其國外稱讚者能夠想起的就遠不只是俄國對二十世紀初現代藝術作出的那些重要貢獻了。²⁰即使在戈巴契夫之前，蘇聯就已在西方展出過此類現代主義珍品了。80年代末，國家自身就參與了有利可圖的西方現代藝術市場：認可並從諸如1988年在莫斯科舉辦的蘇富比當代非官方藝術拍賣這樣的事件中獲利。²¹中國只有在天安門事件，尤其1992年鄧小平再次批准經濟改革和商業化之後才發生類似的發展。在蘇聯，還沒有充分感受到官方對對立的藝術運動的寬容和商業佔有的效果，共產主義就崩潰了。

這種藝術在蘇聯崩潰中所起的作用還在爭論之中。在赫魯曉夫和勃列日涅夫時期的早一代蘇聯非官方藝術家已注意研究具有顛覆作用的風格指涉或無情揭露暴政。到70年代，新一代非

官方藝術家也許由於與西方後現代主義的冷嘲的接觸，開始通過對官方社會主義現實主義形式與符號的冷嘲式或譏諷式運用來顛覆其準則。西方藝術市場日益增長的重要性及其對俄國藝術應涉及政治的期待鼓勵了這一趨向。移居國外的柯瑪爾和梅拉米在他們1978年離開莫斯科去紐約前是這一方面最早的兩個代表。他們貌似宏大的「社藝」（sots art）（譯注3），用他們在蘇聯藝術學校掌握的極為嚴謹的學院派現實主義風格仿諷史達林主義全盛期官方路線的高度嚴肅性。他們不斷發展這種流放風格，它雖在美國藝術界和藝術市場中建立起來，但仍在評論其國家並影響著當地的發展。這也預示了隨後幾十年裏中國流亡異端者的態度。

事實上，當我比較蘇中兩國在80年代定居紐約的流亡者時，就明顯看出兩國藝術家的藝術—意識形態背景是相同的。柯瑪爾和梅拉米的「社會主義現實主義的誕生」（1982–83）追隨並模仿的是盛期社會主義現實主義的新古典表面。張宏圖的「最後的晚餐」（1989）用毛澤東眾所周知的圖片形象批評了中國自己對社會主義的背叛。前蘇聯和中國的藝術家幾代都受到史達林主義和毛主義意識形態與盛期社會主義現實主義藝術體系的浸淫。對二者來說，對曾經至高無上的符號的徵用與顛覆完全是爭取精神與藝術自由的個人行為。它還製造了一種瞬間可辨並在西方資本主義社會具有商業可行性的藝術。柯瑪爾和梅拉米的作品打進了現代藝術博物館和大都會博物館，也進入幾個著名的私人收藏中。

張宏圖為他的毛—列奧納多作品在比利時找到一個私人購藏者，但當保守的國會議員們反對這幅「褻瀆神靈的繪畫」在華盛頓特區一個政府資助的展覽上展出時，卻招來了更多的公共機構。²²政治體制不同，神話的敏感點也就不同。

到70年代中，在勃列日涅夫的蘇聯出現了更隱蔽的顛覆性作品。「莫斯科觀念藝術家」的一位首領是埃里克·布拉托夫，他後來也受到紐約舞臺的歡迎。他是最早採用官方語言、蘇聯日常生活中充斥的標語，並將之納入自然而然的環境而完成語言轉換的人。例如，在吹起陣陣白雲的藍天上飾以巨大的紅字「光榮屬於蘇聯共產黨」。或在另一件作品中，已成為常見的官方用語「歡迎」這一術語，顯眼地立於史達林晚期拙劣的建築紀念碑之一「蘇聯經濟成就展覽館」全景的前面。在後期作品中，他把諸如「危險」這樣的短語寫在全家在墓地郊遊的田園風光上來強調獨裁國家無處不在。

對文本或符號的這種後現代式篡改，在中國比在蘇聯發展的更快，其暴行及語言也成為這種文本挪用（或誤用）的目標。其中觀念—表演藝術家吳山專就採用了日常官方告示如「今天下午停水」，並用鮮紅的貌似有力的線條把它圈起來，使之具有莊嚴形式的意識形態傾向。在這種情況中，告示語也讓人注意到社會主義社會中常有的困苦和不便。這種重建官方語言語境的做法接近於蘇聯藝術家的實踐。

不久之後，隨著西方「商業符號」對崩潰中的蘇聯的滲透，許多先前一文不名的非官方藝術家找到了國外買主，「社藝」發展出一個將資本主義商業邏各斯與社會主義圖像志並置的亞分支。這比迅速商業化的中國出現的「政治波普」早了幾年。亞歷山大·柯索拉波夫實際上最初是在紐約創作了〈有可口可樂的列寧〉，但到80年代末，「現實」也真在莫斯科出現了。90年代初，王廣義以文革的圖像與商業符號結合來抨擊香港的市場。這兩種情況都沒有使國家的文化衛道士們審查這種對先前神聖不可侵犯之事物的破壞做法，儘管他們曾那麼積極地維護正統觀念。

這一切並不意味著「社藝」或概念主義就擊潰了蘇聯的社會主義或靠這種藝術自身就顛覆了社會主義在中國的含義。一旦開放和結構調整的力量得到釋放，戈巴契夫時代逐步可以看到

的非官方藝術就成為全面拆解蘇聯文化的一個要點。新興的前衛、嘲諷的破壞者而非未來的瞻望者，可能在這種拆解中起到某種引發作用，或最好看成是全面侵蝕社會主義價值體系的另一種症候。不管怎樣，政權與前衛之間敵對而共生的關係，可以從批評家維克多·米夏諾把非官方藝術家稱為「兄弟會」的那種「友好的精神團結」而官方對手則開始衰弱並最終死亡這種現象中看出。²³早在1991年前，前衛派團體就已開始分裂了，共產黨崩潰以後，米夏諾在一篇最新報告中概述了他們的情況，這個報告就是〈無以反對的俄國新「官方」藝術家〉。²⁴

那麼，中國前衛藝術家的相關情況又如何呢？前衛在西方資本主義歷史上的作用成為一種仿效物件，它使以後的藝術家作為社會變革中的英雄，藝術作為這種變革的動因，而擔當起反叛的角色。蘇聯最近以致當下的經歷在藝術腐蝕社會主義體制中的破壞作用上就與之極為相似。然而，中國藝術家對另一個社會主義國家的此類發展卻並不太了解。可以肯定，直到很晚，在中國「新潮美術」運動中的主要新聞陣地《中國美術報》上，才在1988年1月份發表了一篇簡短譯文「蘇聯藝術趨向：社會改革中的藝術」，而且中國也能看到一些蘇聯近期藝術了。²⁵然而，從大的方面看，中國與蘇聯諸多方面的差異，以及年輕一代對西方的迷戀意味著這兩個同時發生的運動彼此幾乎一無所知。

兩個社會主義社會中的這些藝術上的反叛行為很像西方歷史上的前衛派，直至影響到他們的髮式及其它生活方式。然而，總的來說，他們避免欣賞這個術語。對俄國人來說這一點可以理解，因為他們國家歷史上前衛派的不幸的陰影可能對他們是一種威懾。但為甚麼反叛的中國藝術家在讚美獲得接受被長期禁止的西方現代藝術的自由和權利時，卻在重新啟用歷史上已有定論的「前衛」一詞上猶豫不決？北京的《中國美術報》一項意在啟發和協調1985到1989年各地區中心的新藝術運動的調查發現，直到1988年中才偶爾有人提到這個詞。當時編輯部在5月30日一期上介紹了一批「超越當下意識和風格」的有特色的藝術家。²⁶並提醒說，這個運動必須用中國自己的情況和文化來評判，而不能以「世界前衛潮流為參照點」。但編輯部卻給這個新組織冠以「前衛美術」的頭銜。

然而，這個詞在對新藝術不斷增長的公開討論中仍沒有真正流行起來。例如，在由持同感的批評家和美術史家撰寫的論述該課題的重要書籍中，都避免使用「前衛」這個稱呼。²⁷受歡迎的詞是80年代末與「後現代」混用的「現代美術」或「當代美術」。但1985年以後愛用的是「新潮美術」，或有時用「新思潮美術」。（譯注4）

因此，當十一位現代主義批評家在一起評價「中國現代藝術展」時，其中只有三人用「前衛」一詞來描述這次反叛現行藝術和藝術體制的高潮就是順理成章的事了。²⁸這種新型藝術的最重要的喉舌，批評家栗憲庭，甚至一開始就評論說，儘管有當局的反對，或許正由於此：「此展對中國藝術界而言，無疑不具有前衛性質。」另一位新藝術的重要支持者范迪安，指出了該展中的「當代前衛藝術」以反對栗的觀點。第三位批評家侯瀚如則直截了當地稱之為「前衛展」，但他是唯一的一個。

在此，展覽組織者小心地用英文「中國/前衛」加到更平淡的中國名稱「中國現代藝術展」上就有些語焉不詳。為甚麼這兩種語言之間存在差異呢？有幾種可能的解釋，首要的是，用英文「前衛」一詞可以更好地吸引國外的注意，這對鼓勵和支援70年代末以來的新藝術運動至關重要。「現代藝術」一詞畢竟在西方過於老土，儘管此詞在中文裏仍有激進的含義。而且，這對中國觀眾來說有點做漂亮廣告的味道，這種做法已瀰漫於80年代的中國，當時，兜

售產品時加上幾個外文字母就意味著具有現代性或與外國沾點邊。在政治戰線上，運用一個被認為既傳達了社會含義又傳達了政治含義的詞，不僅表明了他們含在英文標題中的激進而對抗的意圖，而且不會引起經驗豐富的黨的幹部的警覺，這是一種策略。

1989年之前相對很少使用「前衛」一詞可能也是一個因素。更流行的「新潮美術」一詞對於80年代中剛完成打擊文化異端的「反精神污染」運動的文化和政治當局來說更少刺激。隨著對經濟改革的重新強調，就很難對「新」給予批評，而像「現代藝術」中的「現代」則與「現代化」形成良性共鳴。因此，如何用詞就在某種程度上成為使新藝術運動順利發展而又免遭夭折的政治策略。當然，另一個事實是，對所有二十世紀末的中國反叛的知識份子來說，「新潮」還令人想起一次世界大戰末中國歷史上有名的接受西方和反傳統的「五四」運動時的「新思潮」。所以，經過深思，對「前衛」一詞沒有成為中國新藝術運動的最佳選擇就不奇怪了。但它在80年代末日漸增多的使用率，可能真的反映出捲入實際上已成為一場自覺的並表述清晰的前衛運動的藝術家、批評家和理論家們已確立了日益激進或遠大的文化以致社會目標。

很容易對該運動作出歷史的分期，因為其興起有三個明顯的階段或浪潮，每一個都對應於更廣泛的政治運動。第一個浪潮與民主牆運動同時，起始於1979年的「星星」畫派和其他非官方藝術組織，而結束於80年代初。當時，這個社會主義國家及官方藝術體制儘管沒有減少過去那樣的壓制，但仍完全控制著傳媒、展覽場所，甚至人的經歷，以致不用採取勞動改造或群眾運動就能抑制萌芽中的藝術叛逆。²⁹大多「星星」畫派的人都主動逃到了西方。第二次，也是主要的浪潮，興起於1985年的「新潮美術」，以1989年初的「中國／前衛」展為頂點，破滅於是年末的政治鎮壓。第三次浪潮在「天安門事件」之後逐步恢復起來，真正開始發展是在1992年末借助香港和中國本身的新興市場的機會。本文主要集中在第二次浪潮，從1985年到1989年，儘管也考慮到前後兩個階段。

這些後毛澤東時代的藝術運動具有怎樣的顛覆性？它們具有政治意義上的「前衛」性嗎？沒有明確的答案，而且這種觀點本身也有爭論。首先，大多藝術家大部分時間從事藝術而不是撰寫政治文論或組織示威運動；其次，他們與政治的關係，尤其與「民主運動」的關係，在每個階段都隨著政治狀況和社會背景的變化而不同。

在第一個階段，年輕藝術家——一些是學生，但主要是非官方藝術家，他們不願使他們的人生和前途受其學校或單位的直接控制——不僅在藝術上炫耀被禁止的現代主義風格，而且在政治上涉及中國社會主義的壓制的方面，以向現有體制挑戰。畫家尹光中和趙以雄兩人都乞靈於傳統的符號「長城」，並將之與當代壓制聯繫起來。尹光中將一個男人和一個女人與色彩黯淡的長城鎖在一起，他們下面是一堆顛骨。趙以雄用筆大膽的風景明顯像是描繪了一個女人體，象徵著重新打通「絲綢之路」以與外界交流。

然而，應注意到，在不久之後的後毛澤東時代的情境中，還不僅僅是內容具有顛覆性。兩人都以當時還受禁止的西方現代主義風格作畫。尹用的是立體派風格，趙用的是表現主義風格。雕塑家王柯平形象來自文革的木雕引起了很多爭論：林彪和當時遭人反感的毛本身的形象。³⁰這可看作是預示了蘇聯的「社藝」和中國90年代的政治波普。然而，在王柯平1979年以仍具效力的符號來表現的反叛與蘇聯戈巴契夫時期列奧尼德·索柯夫諷刺挖苦的〈二十世紀的領袖們〉和余友涵以毛來表現的後期波普變體畫之間存在著根本的差異。王柯平仍具效力的〈偶像〉具有某種威懾力量，而90年代以毛為物件的波普藝術已成為一種空洞的符號或符碼複製。

前衛藝術第二個「新潮」階段的政治性更為微妙，而且其含義像藝術本身一樣也模糊不清。朱麗婭·安德魯斯提出了修正主義的觀點，認為這些藝術家意在現有基礎上進行變革，即他們是激進的改革者而非革命的異端。³¹可以肯定，他們不是蘇聯非正統主義者那樣的外在者，儘管他們的年輕意味著這些學生（新近的大學畢業生和年輕編輯）遠未達到中國文化的頂峰。這些「第四代藝術家」大多於80年代畢業於最重要的藝術學院，並在其藝術中避開政治因素而傾向個人表現、風格革新和文化符號的再闡釋。像同命運的蘇聯藝術家一樣，他們主要借現代西方語言來表現自我，儘管或由於中國缺乏任何強有力的現代主義傳統。對中國傳統文化的探索既受到鼓勵又充滿矛盾，這也許是因為擔心過早地依戀於傳統會減弱他們豪邁而大膽進擊的銳氣，抑或因為黨對文化民族主義日益增長的信賴會先用以往傳統來反對現有成就。

也可用風格語言來挑戰現體制：變形形式代替現實主義、抽象取代再現藝術，還有表演、裝置和觀念藝術這樣的新門類。然而，80年代末政府的反常默認使純風格上的挑戰作為一種對抗策略只取得了部分成效。1983年反精神污染運動過後，政府官員注意到對大專院校中藝術及藝術體制的干涉而帶來的問題，其中主要是在文革中受到嚴重傷害的資深藝術家和官員，他們既對自身缺乏信心又同情新的運動。此外，年輕藝術家迷戀新生事物和現代化這些他們偏愛的東西，所以他們會一再提出章耀軍1989年表述的這一觀念：「……沒有現代藝術的國家就不能被認為是一個完全現代化的國家。」³²這與認為政治民主是必不可少的第五個現代化的觀點的一致不是巧合。還應注意到，這種現代化的說法是如何使藝術家在黨內現代化的爭論中站在了改革者的一邊，儘管這些改革家大都不特別贊成抽象畫或觀念藝術。

新潮美術中特別具有政治挑戰的究竟是甚麼呢？對文革中某些符號的重新挪用，或在半公開的表演藝術中重新上演政治儀式這些是政治顛覆活動嗎？或更常見的說法，由高度寫實的手法轉向超現實是對社會主義的攻擊嗎？許多美院的畢業生將其精湛的寫實技巧運用於繪畫中而使之充滿雜亂或混亂，但也暗示了一種自我發現和接受外部影響的意識。舉個這方面最早也最有影響的例子，就是1985年兩位北京年輕畫家合作的標題明晰的達利式作品〈新時代：亞當與夏娃的啟示〉。一個年輕女子穿過碎玻璃門向前走來，而她手中的知識禁果大概就來自西方。畫面下部的水被壩擋住，但這個壩會破裂嗎？在這個時期的許多作品中，尤其電視系列短片〈河殤〉中，水象徵著西方或更廣闊的世界。一個年輕男子坐等著，眼前放著一隻空盤——他在等著知識之果？在畫的兩邊滿布銅釘的中國古門向兩邊開啟，其中一個上有門神。這裏沒有涉及共產主義，但將文革中的左傾主義與殘餘的「封建思想」以當代意識結合在一起，已足以說明問題。

其他許多具有同樣傾向的超現實主義作品傳達了類似的資訊，儘管有些更加隱晦而另一些則具有更強的性暗示。就像早幾年的蘇聯人一樣，中國這些年輕藝術家用他們學到的寫實繪畫知識來顛覆社會主義現實主義及其意義。他們還常運用共產主義前的民族傳統符號。但在中國，強烈的反傳統潮流通常把壓抑的古代文化這些消極的符號變為不朽的東西而用以解釋當下的共產主義，而在蘇聯，這些則通常是積極的或懷舊的符號。這方面的一個恰當的例子可能是李軍的〈廢墟上的自畫像〉，它表現了一個迷茫中的年輕人，周圍是古代青銅器和其他中國文化傳統符號。

攻擊傳統是中國向西方開放、年輕知識份子尋求某種東西來取代已喪失信譽的毛主義的共產主義幻想的一部分，是對七十年前中國著名的「五四」運動的文化反傳統的回應，但它既沒有那時面向西方的反傳統趨向那麼徹底，也沒有它那麼毫不含糊的「現代」。³³

把對當前政權的批評與深層文化模式明確聯繫起來最能說明問題。沒有甚麼比書面表意文字更深地切入中國文化的了，因此，當一些更大膽的藝術反叛者開始拆解（解構？）中國文字時就產生了某些非常含混不定的東西。谷文達，當時是浙江美術學院的青年教師，可能是最早通過遺漏普通書寫字元中的筆畫來達到這一點的人。開始時，他在截短的文字上打上大叉而與文革中的政治批判聯繫起來，這學的是文革中給遊街牌上的犯人名字打叉的通常做法，而這種做法又轉承自帝王時代給處決的犯人名字打叉。但他很快就走出了這種充滿政治而「傳統的」（如在牆上，兩維的）藝術而做裝置和表演作品了，其中的文字從屬於大規模的視覺效果。最後，他於1987年離開了中國。

徐冰是他這一代（還不到三十歲）中另一位元成為這種文字或語言更新中的主要人物的藝術家。徐在北京工作，他用中國傳統木版畫技術來印製大型文本，完全由他自己發明的文字構成，這些文字看似中國字符，但絕對沒有意指。這些〈天書〉是1989年初中國美術館短命的「中國/前衛」展中重要的裝置作品之一。鑒於1985年的〈亞當與夏娃〉在傳遞來自西方的啟蒙思想上是明確的（和現代主義的），這個年代末的〈天書〉則已轉向一個多義的（後現代的？）領域。

所以，這場新藝術運動既非鐵板一塊也不是始終如一。這沒有甚麼奇怪的。這個「新潮」有多個方向，將它們聯繫到一起的就是對官方文化的深層叛離。有了這種叛離和對二十世紀西方藝術史的突然發現，對超現實主義的熱衷就沒有甚麼奇怪的了，那麼「達達」表演1986年出現於南部沿海城市廈門和中國知識精英中心的北大也不奇怪。廈門達達小組焚燒了他們的全部作品從而使行動達到頂點，然而，達達精神——僭越、對抗、顛覆——卻撒向全國，尤其美術院校。

第二次浪潮的戲劇性頂點出現在1989年上半年：藝術上的對抗是在1月（譯注5）中國美術館的「中國/前衛」展上，隨後，另一方面的對抗出現在是年6月的北京街頭和天安門廣場上。中國美術館展上的作品沒有幾件具有明確的政治性。王廣義所繪毛澤東格子像就是這少數例外之一。但當時人們是如何解釋這幅謎一般的肖像的？油嘴滑舌的藝術家對不安的官員解釋說，格子網的「科學準確性」（這是社會主義現實主義美術學院構圖課上的標準做法）顯示了科學現代化和對這位偉人的尊敬。一個年輕女藝術家要「完成」電話亭裝置作品的槍聲沒有使她完成作品，卻使「首屆現代藝術展」被強行關閉了。從寬泛的意義上說，這整個事件是政治事件，因為它是追求自由的演習，是對官方承受力的一次檢驗。更重要的檢驗來自幾個月後的天安門廣場。

年初與現行藝術體制對峙的中國前衛藝術在這年春天的政治抗議運動中雖然活躍但並非處於中心。作為一個群體，藝術家，尤其前衛藝術活動家們似乎像任何類似的知識份子群體一樣深深地捲入了政治運動。事實上，藝術院校中沒有產生最高或最著名的學生運動領袖，也沒有聽說有人在6月事件中死亡。藝術界也沒有產生任何像該時期政治對話中的方勵之和嚴家祺那樣著名的人物。但藝術家中很少有人具有登上那個講臺的社會地位或政治論辯技巧。學生和一些教授參加了遊行和示威。由於從校園到天安門不到一公里，中央美院出現了超出其比例的活動家。據《中國美術報》的報道，中央美院就有超過二十五名的絕食抗議者。³⁴其他藝術家，儘管主要是其傳統繪畫可以賣到不錯價格的老畫家，也賣畫為示威者籌款。此後，雖然不多，但有一些人就因其政治活動而被捕或拘押。而在天安門抗議活動的高潮階段，中央美院的學生和年輕教師製作了整個民主運動最著名的視覺象徵——「民主女神」像立在天安門廣場上。有意味的是，激進風格與流行政治不得不在此分離，以使這個象徵人人都能接

受。總之，但藝術走上街頭時，前衛是不會落在後頭的。

天安門事件之後，前衛藝術家當然只好採取低姿態，但沒有被壓垮。而更有意味的是，以往社會主義現實主義正統觀念無法在藝術院校或整個藝術界內實行了。開放政策的連續性和政權自身道德信仰的喪失使之根本不可能回到過去了。所以，前衛藝術家，與蘇聯不同，仍有一個可以反對的壓抑的政治體制和社會秩序，但這種壓抑已不足以壓垮他們的挑戰。天安門事件剛過幾個月，藝術界又用現代或後現代的風格創作了，並小心地在半公開的場合展覽，只要慎重就行。有些甚至隱晦地涉及到天安門事件。在外省城市太原，表演藝術家宋雙紅將成堆的廢舊自行車堆放到公路交叉口上，這令人想起軍隊坦克碾過之後的北京街頭的情景。這種大膽的作品只是少數例外，而此類明確表現天安門事件的抗議藝術大都只能由海外中國藝術家來創作了。有兩個著名的例子，一個風格上屬現代主義，另一個屬照相寫實，就是林林的〈北京一格爾尼卡〉（這個具有反叛精神的學生1981年被浙江美院開除）和陳丹青的天安門三聯畫。他把傳媒上「六四」屠殺的形象與西方古典油畫和美國當代流行文化場景並置在一起。³⁵

在中國國內，在天安門事件過後不久是不可能直接涉及這些的，完全間接的現代藝術展覽就更不可能了。儘管現代主義者由於其在1989年1月的不當行為而下的兩年禁令已到期，但他們還暫時不可能返回國家美術館辦展。出版媒介中的制裁特別明顯，前衛派全國範圍的聯繫點，頑固的《中國美術報》被關閉了，而官方的《美術》則免去了思想現代的美術史家邵大箴的編輯控制權。中國官方藝術界大量具有以往正統腔調的批評文章把新藝術與「資產階級自由化」的政治攻擊聯繫起來。這場新的批評運動在1992年夏隨著紀念毛澤東「在延安文藝座談會上的講話」發表五十周年的紀念會的召開而達頂峰。³⁶

這種聲音一度達到中國官方藝術界以前的程度，但到1992年，經濟改革的不斷促動已使正統思想沒有了重新發言的可能，而開始了一場新浪潮的建設，這與市場社會主義和國際經濟是分不開的。關鍵的事件可能就是鄧小平於是年初廣為傳播的南方之行。儘管沒有人支援「資產階級自由化」，但鄧小平進一步實行經濟改革和商業化的保證對藝術還是起到了松綁的作用。發生在香港的迄今一直反對現代藝術的商業展覽這時在廣東出現；北京有人開辦了私人畫廊；許多大城市出現了越來越多的放棄公職的「職業藝術家」並在私下裏售畫。西方遊客在北京北郊圓明園「畫家村」常能看到蓄著長髮和長須的住客。³⁷

由於1993年廣泛的「毛澤東熱」而興起的對「政治波普」的狂熱，許多藝術品又表現出了政治性。³⁸其中一些作者是八十年代「新潮美術」的著名人物。如王廣義，他的廣告式的「政治波普」作品已與後來蘇聯的「社藝」異曲同工。這種最新的「新潮」（香港畫廊熱衷的一個詞）中的其他主要人物是天安門事件之後出現的。他們的藝術可能是對過去的社會主義現實主義形象的嘲笑或諷刺——「玩世現實主義」是賦予這些新興藝術市場明星們的一個名號——但他們似乎並沒有像十年以前的新藝術那樣向當局提出挑戰。劉焯是天安門事件之後一代中聲名最顯赫、商業上最成功的一個，他描繪了新的時代特徵。他從描繪他的部隊高幹家庭的肖像開始，儘管仍保留了寫實手法，其本質仍是玩世不恭。這些畫在香港和國外銷路很旺，而在國內雖沒有得到喝采，也得到默認。藝術家在北京郊區過著波希米亞式瀟灑舒適的生活。這種新藝術最密切的關注者之一的傑雷米·巴恩在為1993年香港展撰寫的論文中用以下標題概括了他對天安門事件之後中國藝術發展的態度：「開採、輸出、徵收：中國精明的買賣，1989—1993」。³⁹

國家既不重視這種嘲弄批評的藝術，又要插進來從中獲利，這在過去決不會容忍。這種情形可以與上一年蘇聯開始向外國人兜售先前的違禁藝術做一比較，但這種比較並不準確。儘管一些贊助來自新興的商界，但這種新藝術的主要客戶似乎是海外華人和現代主義者，或前衛派人士，風格只是他們購買的很小一部分原因。

藝術的商業化和商品化在藝術與政治的關係中增加了一個新的緯度。中國仍有一些藝術家——主要是不斷增長的表演和裝置藝術家——與商業誘惑保持很大的距離，其中一些甚至與政治直接發生關係。如陳明1993年用一千多張舊《人民日報》在南京附近的小山上做了一個巨大的問號。政治意識可以追溯到古代政治詩人屈原的「天問」，他成為對不公正的王權進行道德抗議的有利象徵。通常，完全間接的觀念藝術家是以更隱晦的符號和象徵進行創作的。通過操縱和解構文本來實現語言轉換的最有名的裝置藝術家徐冰，在國外的展覽已從中文擴展到英文。其他仍住在中國的藝術家可能在對他們的社會提出含蓄的批評，如「新潮美術」老兵張培力在天安門事件之後不久表現橡膠手套的極端寫實的繪畫，或他1996年的電視裝置〈不定的快樂〉——十架監控器表現了藝術家在其身體上四處抓癢的特寫鏡頭。它也在國外展出了。⁴⁰

承繼於先前「新潮美術」的這些後天安門遺流，可能仍延續了某種對共產主義體制的挑戰。1996年，政府封掉了北京的「畫家村」，但不明白甚麼原因。是對顛覆性藝術的擔憂，擔心社會不良方面的自然聚結，還是擔憂被排除在與外國商人的有利買賣之外？大多商業成功的藝術家只是轉到了北京東郊三十里外更優裕的「新畫家村」去了。更有意味的是，在1995到1996年間對政治活動人士的制裁和民主運動人士的重新逮捕中，藝術家，像其他回避直接政治評論的知識份子一樣，已被忽視了。

這一切是否意味著自由資本主義的商業化和「有限寬容」(repressive tolerance) (譯注6)已消彌了中國新藝術運動中的政治刺激？中國後毛澤東時代的年輕前衛藝術家們已跨越了整個時期？在1980年代「文化熱」的現代主義時期，他們會把他們從事現代藝術看成是引導中國走向真正的現代性，而這是受到懷疑的社會主義(和社會主義現實主義)業已背離了的方向。天安門事件之後，這種典型前衛的想法好像太幼稚了。九十年代更為世界化和商業化的藝術家從對政治的失望中發現，他們的社會和知識環境已是後現代主義而非現代主義的了。

1993年末，英國訪問藝術批評家琳·麥克拉奇還有這樣的印象，「……中國是『前衛』一詞仍保持其原初含義並具有與黑暗、沈悶的學院主義進行英勇鬥爭意義的少數地方之一。」⁴¹也許她根本就沒有到訪過中國的美術學院，那裏的藝術家(學生和教師)越來越關心的是甚麼能賣掉而不是贊成或廢除甚麼沈悶的標準。

在蘇聯，整個體制垮了，異端和非正統藝術由此得以保存。而在中國，不僅政治體制保存下來，而且經濟和社會變革，伴隨著對市場化和後現代話語的外部世界的開放，還使前衛姿態出現了很大的問題。

也許「英勇鬥爭」的時代在中國也已過去，抑或疏離的藝術家們在僵化的黨制國家和庸俗的新興資產階級中還會找到某種反對的東西。從90年代末的觀點來看可以明確的是，年輕藝術家還要有段時間才能在新的社會中找到一種新的藝術針對性。在蘇聯，對當代西方的豐富知識和對本國早期前衛歷史的記憶減緩了單純的樂觀主義。與眾不同，中國在80年代的前衛運動幾乎是在該詞最初聖西門的意義上進行的。確實，中國藝術家並不想破除藝術與生活間的

區別，就像伯格爾所說的，這是歐洲歷史上的前衛派的目標。中國和蘇聯的藝術家們經過幾十年的「社會」窒息藝術之後，都在尋找藝術更多而非更少的自律性。但至少在「新潮美術」的高峰，他們把極度的自我視為藝術的目標。在一定時段可以把藝術家視為實現社會、文化以致政治變革的前衛。

正是那個短暫的時期，中國的現代主義階段集中在1985–1989年，才為用西方和資本主義的前衛概念探討藝術與政治的相互作用的努力提供了依據。部分是由於中國尤其蘇聯捲入反叛社會主義現實主義風格、價值和體制的藝術家了解了前衛在西方歷史上的作用，前衛一詞對這些「後共產主義」社會的近期發展來說就產生了意義。這並非只是站在歐洲中心主義立場上的觀念移植。撇開這一點不說，僅從美術史的比較和藝術與藝術家在社會和政治變革中的作用的理論化來看，中國和後期蘇聯的經歷看來是切題的，至少這是那些公認為初步的和嘗試性的看法的中心點。這就需要對中國「新潮美術」及其在使這個世界上最「民粹」的共產主義社會中的社會主義規劃偏離方向中的作用寫一部完整的歷史。從藝術家不僅攻擊現實還要引導未來這種典型現代主義信念來看，也許這種「最後的前衛」表現出原始甚至返祖現象。然而，它就像它所對立的共產主義理想一樣，仍將是我們這個世紀文化—社會—政治歷史中的一個重要組成部分。

後記：中國和蘇聯前衛藝術家1996年2月2日在斯德哥爾摩的最後相遇與衝突

本文的論點是，中國與蘇聯反現行制度的藝術運動間的強烈的相似性在於體制（具有相似的共產主義體制）而非直接接觸或影響。假如他們在「晚期共產主義」時的70或80年代相遇——蘇聯非正統藝術家在北京而非紐約辦展，而中國新潮藝術家移到莫斯科而非巴黎辦展，那將會怎樣呢？如果先前都反叛其尊敬的社會主義體制的兩批人在九十年代的後共產主義時期都出現於資本主義藝術彙聚地或西方藝術市場時那又會怎樣呢？

他們在外國土地上的遭遇在這個後英雄時代已沒有甚麼意義或啟發。然而他們的確表現了社會主義與資本主義藝術體制間的某種經濟差異，而且他們充滿了某種世紀末社會主義，抑或後現代主義的冷嘲。

在名博物館和高價畫廊中，要展示那些表現如今已衰落而無危害的共產主義的謀生畫，就會有一些為展線而發生的競爭。而在大街上，為了生存許多人用他們扎實的學院派功夫來畫街頭肖像，這些大都曾受國家資助的藝術家離開了蘇聯和中國到這裏依此為生。中國的移民藝術家是最早在80年代末發現這條經濟生存的自由創業道路的，但隨著蘇聯和東歐共產主義的崩潰，他們受到了嚴酷的供求關係的制約，因為大批的斯拉夫競爭對手降低了這種街頭藝術的價格。⁴²對大多數人來說，自逃離共產主義的束縛之後，既沒有了藝術的突破，也沒有得到資本主義的財富。

但也有一些人取得了成功，而且可能還溶為後資本主義反現行體制之體制的一部分。一個重要的例子就是谷文達，我們曾把他作為80年代中中國新潮美術中最具創造、最具攻擊和最有破壞力的藝術家而談到他。他1987年末來到北美，並在近十年中作為一個有爭議而成功的藝術家而建立了國際聲譽。爭論主要來自他用人身上的東西做的裝置作品。女權主義者以及公眾為他展示舊衛生巾而感憤怒。近幾年他一直用人發創作，他從世界各地收集來各種人發用於他不斷發展的「聯合國」藝術計劃。

1996年初，斯德哥爾摩當代藝術和建築中心贊助了一次展覽以促進東歐的前共產主義社會與

西歐間的「對話」。谷文達做了一個他最大卻鬆散的編發裝置，如今看來可能在這次對話中代表了西方。

維克多·米夏諾一直是蘇聯非官方藝術家的發言人，現任莫斯科當代藝術中心主任，他相信後期蘇聯非正統藝術家得到了充分的表現。其中兩人，表演藝術家亞歷山大·佈雷納和奧列格庫里克，讓一隻狗表演，同時庫里克裸體戴著鏈子。然而，這只前蘇聯的「狗」並不聽話或不願被緊關在這個西方資本主義展覽場所。它攻擊觀眾，包括一個兩歲的小孩，並破壞了谷文達隧道樣的編發裝置。據現場目擊者的說法，當時一片大亂，警察被叫來了，新聞報道大量增加。

正如米夏諾對記者所言，無論這次展覽是否真的為東西方建立起對話與合作的舞臺，中國藝術家都不具有這種反現行體制的精神。⁴³他在第二天的新聞發佈會上指出，很久以前達達藝術家就摧毀作品作為象徵性抗議，但他們摧毀的是自己的作品而不是別人的。他把這種達達主義式的攻擊和犯罪行為歸之於蘇聯從一個世界強國衰敗為一個獻媚西方的國家而造成的後共產主義的失敗。簡言之，谷文達和斯德哥爾摩藝術博物館都沒有被這次前衛主義破壞式的行為所逗樂。中國與蘇聯前衛主義者之間的對話（甚至一點回憶）還沒有建立起來。

高天民 譯

譯 註

Soviet Woodstock——Woodstock是美國一小城，1960年代美國大批嬉皮士彙聚該城舉辦大型聚會和音樂會，形成一種音樂前衛活動。當美國記者看到俄國藝術家在這次展覽中穿著類似美國嬉皮士、演奏著搖擺音樂、展出著非現實主義的現代主義的藝術時，就稱這次展覽是「蘇聯的伍德斯托克」。

Flower Power——也是1960年代美國嬉皮士發明的一個術語，意思是「愛和自由比槍炮更具威力」。

Sots Art——是「社會主義藝術」一詞的簡稱，具有某種諷刺意味，是七十年代起一些蘇聯非官方藝術家用以嘲笑官方藝術中的標題和口號的一個術語。

作者在註釋中對此詞的英文譯法提出了自己的看法：「我堅持延用西方一些批評家的做法，並聽從一位俄羅斯專家的勸告，把『潮』譯成Wave而不是tide，可能因為西方讀者更習慣藝術中的new waves。但在中文中，wave被譯成『浪』，tide被譯成『潮』，可能更有力度，而且更有歷史意味。」

原文如此。中國美術館的「中國現代藝術展」應是1989年2月5日-19日舉行。

Repressive Tolerance——德裔美籍馬克思主義哲學家赫伯特·馬爾庫塞於1960年代將此詞在美國廣泛傳播，意思是讓反叛者自生自滅而不予理睬，從而使其反叛失效。還有一層意思就是吸納或同化反叛者。

Zero Tolerance——近期出現於美國的一個術語，意思是不給予一絲寬容或容忍，換句話說就是，嚴格按照法律或規範辦事。

註釋

- 1 此展在達荷瑪藝術博物館開幕，靠近西雅圖友好運動會主場，然後巡展到波士頓當代藝術學院和德斯·莫尼斯藝術中心，並於1991年3月在該中心開幕，幾個月後蘇聯垮臺。展覽冊中有美國和蘇聯批評家的文章。其標題是「春夏之交：蘇聯後共產主義時代的觀念藝術」（波士頓：當代藝術學院，1991）。
- 2 保羅·斯捷克羅查和伊格爾·米德在《蘇聯非官方藝術》（伯克利：加州大學出版社，1967）中對蘇聯藝術的意識形態和制度構造做了初創的批評性闡說。還有C.萬格漢·詹姆斯的《蘇聯

- 社會主義現實主義，起源與理論》（倫敦，1973）和馬修·庫倫·布朗進行了更廣泛歷史研究的《史達林時期的藝術》（1991）。中國方面有艾倫·約翰遜·萊因的《眨眼的貓頭鷹》（伯克利：加州大學出版社，約1988），和耶洛姆·西爾波吉爾德更近期的更深入觀察該體制如何運作的《矛盾：藝術生活、社會主義國家和中國畫家李華雄》（西雅圖：華盛頓大學出版社，1993），朱麗婭·安德魯斯的《人們共和國的畫家與政治家》（伯克利：加州大學出版社，1994）。最後，還有麥克爾·蘇里文對中國現代藝術的權威概述《二十世紀中國的藝術和藝術家》（伯克利：加州大學出版社，1996）。
- 3 海姆·毛爾，「伊爾亞·卡巴柯夫訪談摘錄」，《蘇聯當代藝術家》（普魯托：當代藝術博物館，1990）47頁。
 - 4 孫良畫室訪談，有約六位其他批評家和藝術家在場，1994年3月。
 - 5 參見例如傑夫里·瓦色特羅姆和伊麗莎白·配尼合編《中國當代民意與政治文化》（博爾德縣：西域出版社，1992），卡瑪·尋頓的《開啟美好和平之門》對1989年天安門學生運動表示了同情，但又以令人信服的批評語言做了重新闡釋或描述。
 - 6 羅伯特·胡格斯，「前衛藝術的衰落與終結」，收入格里高利·巴托克編《觀念藝術批評文集》（紐約：E.P.杜頓出版社，1973），194頁。我得承認，我對前衛藝術的生死命運的思考受到保羅·曼恩富有啟發的研究《前衛藝術的理論與終結》（布盧明頓：印第安那大學出版社，1991）的啟發，我發現它對我的研究目標來說比彼得·伯格爾在《前衛藝術理論》（麥克爾·肖譯，明尼阿波利斯，明尼蘇達大學出版社，1984）中濃重馬克思主義和頗具歐洲中心主義的分析更有用。
 - 7 唐納德·庫斯皮特，「前衛藝術家的崇拜」（康橋大學出版社），12頁。庫斯皮特對西方後現代和「新前衛」藝術中生活目標的喪失頗為悲傷和憤慨，更令他憤慨的是，人們想知道他為甚麼不讓逝去的前衛派安息。
 - 8 伯格爾，49頁。雖有更全面發展但近似的分析參見安德列斯·胡森，《全面分裂後的現代主義、大眾文化和後現代》（布盧明頓：印第安那大學出版社，1986）。
 - 9 共產主義在蘇聯的蛻化為重新發現失去的前衛派創造了一種「微型工業」，較好介紹這一課題和蘇聯與西方這種重新發現現象的是與1990年西雅圖友好運動會一起的另一個展覽的圖錄《生活藝術化：俄國構成主義，1914—1932》（西雅圖：亨利畫廊，華盛頓大學，1990）。更具雄心的是1992年紐約的古根海姆博物館展覽《遠大的烏托邦：俄國和蘇聯的前衛藝術，1915—1932》（紐約：古根海姆博物館，1992）。早期一項重要研究是克里斯汀·洛登的《俄國構成主義》（紐黑文：約克大學出版社，1983）。
 - 10 馬泰·卡里涅斯庫，《多面的現代性：前衛、頹廢、低俗》（布盧明頓：印第安那大學出版社，1977），112頁。前蘇聯藝評家波里斯·格羅伊斯1980年代以來住在德國，特別批評蘇聯前衛派藝術家是使共產主義產生致命破裂的歷史計劃的同謀。也許如此，但他們也是這個計劃的犧牲品。參見其「論前衛道德觀」，《美國藝術》，1993年5月，110—113頁，及他的《史達林主義時期藝術綜觀》一書。
 - 11 保羅·曼恩，《前衛藝術的理論與終結》引用了大量理論家對這種聯繫的論述，如美國著名批評家希爾頓·克雷默稱前衛派有「……對資產階級文明進行批評並日益好鬥的道德心理。」82頁。社會主義就不需要這種心理？「社會主義市場經濟」會培育還是壓制它呢？
 - 12 文章來自約翰·伯格爾的《藝術與革命》（紐約：潘神叢書，1969），83頁。西捷克羅查和米德的《蘇聯的非官方藝術》中對「馬術學校事件」和隨後加強對藝術的控制有更充分的敘述，85—102頁。
 - 13 我傾向於認為這個口頭流傳的故事不足憑信，直到當事藝術家袁運生向我證實。1997年4月，北京訪談。
 - 14 伊格爾·格羅姆斯托克和亞歷山大·格雷澤，《放逐的蘇聯藝術》（紐約：蘭多出版社，1977），112—116頁。另見近期描述蘇聯非官方藝術最生動的馬加利塔·塔皮森的《邊緣的蘇聯藝術》（米蘭：簡卡多·波里提出版社，1989），33—34頁。有關這次及蘇聯非官方藝術史上其他事件的珍貴的第一手資料是雷尼·百格爾和馬修·百格爾的訪談彙編《蘇聯異端藝術家：

隨佩雷斯羅伊卡採訪》，魯特格斯大學出版社，1995。

- 15 當代對「星星畫派」的評論見年輕批評家栗憲庭的「關於『星星』美展」，《美術》，1980年3月，8—11頁。栗後來成為前衛派的主要喉舌之一。對「星星」畫派成為政治文化注意中心的短暫時刻的兩種回顧，可見於約翰·柯恩的《中國新藝術》（紐約：哈利·亞布拉姆斯出版公司，1986）和傑羅米·巴恩的「阿里雷-潘塞論前衛畫家」，《星星畫派十年》（香港：漢納，1995）。
- 16 這個及其它關於蘇聯非官方藝術家的生平資料可見於雷尼·百格爾和馬修·百格爾合編《蘇聯異端藝術家：隨隨配雷斯羅伊卡採訪》（魯特格斯大學出版社，1995）。
- 17 道奇不懈收藏的成果現存魯特格斯大學詹妮·沃里斯·齊默里藝術博物館，收藏故事與蘇聯晚期異端藝術史實在阿拉·羅森費爾德和諾頓·道奇合編的《非正統藝術：蘇聯的經歷，1956—1986》（紐約：泰晤士和哈德遜出版公司，1995）中有敘述。約翰·麥可菲的《蘇聯藝術漫談》（多倫多，麥克法蘭·沃爾特和羅斯公司，1994）對約翰·麥可菲的事業有更多非正式敘述。
- 18 共產主義社會通過複雜的特權體制和小心配給的自由來控制藝術家的這樣溫和的特點，在麥可羅斯·哈拉茲提的《笑面強權，國家社會主義下的藝術家》（紐約：普及叢書，1987）。
- 19 約翰·克拉克編《亞洲藝術中的現代性》（悉尼：維爾德·皮歐尼出版公司，1993）中講述了一部分中國最早具有鬥爭性的現代主義藝術史實。另見他即將出版的《亞洲現代藝術》（悉尼美術出版社）。
- 20 早期蘇聯前衛藝術最有名的私人收藏是由喬治·柯斯塔吉斯聚集起來的，他是蘇聯公民，在莫斯科的加拿大大使館工作多年，部分發表於《蘇聯前衛藝術：喬治·柯斯塔吉斯藏品選》（倫敦泰晤士和哈德遜出版公司，1981）。還有馬吉特·羅威爾和按吉利卡·贊德·魯丹斯汀合編的《蘇聯前衛藝術：喬治·柯斯塔吉斯藏品選》（紐約博物館，1981）。
- 21 對蘇聯最後幾年非官方藝術的商業化及蘇富比專場拍賣的最初敘述見安德魯·所羅門的《象牙塔：開放時代的蘇聯藝術家》（紐約阿爾弗雷德·A·克諾普夫出版公司，1991）。
- 22 張宏圖後來對重構毛澤東形象的探索比1990年代初中國國內的任何「政治波普」藝術家都做的徹底。
- 23 維克多·米夏諾，「探索新身份的蘇聯藝術家」，《當代蘇聯藝術家》（普拉多當代藝術博物館，1990），104頁。
- 24 維克多·米夏諾，〈告別意識形態：無以反對的俄國新『官方』藝術家〉，《Flash Art》，166期，1992年10月，70—72頁。
- 25 「蘇聯美術動態：社會改革的美術」，《中國美術報》，1988年1月11日，4版。
- 26 「前衛美術」，《中國美術報》，1988年5月30日，1版。
- 27 李小山和張少俠，《中國現代繪畫史，1985—1986》（南京，江蘇美術出版社，1986），高銘路，《中國當代美術史》（上海人民出版社，1991），郎紹君，《論中國現代美術》（南京，江蘇美術出版社，1988）。
- 28 高銘路、栗憲庭及其他人，「寫在中國現代藝術展開幕前」，《中國美術報》，1989年2月6日，1版。
- 29 在暫存異議又沒有懲罰標準之外值得注意的，就是浙江美術學院1981年將一個從事現代主義藝術風格的學生開除。事實上，該學院整個油畫畢業班，這是文革後的第一屆，都受到分配工作不合適的懲罰。見拉爾夫·克羅澤爾，「『走向世界』：比利·哈利姆（林林）的生與死」，《澳大利亞東方社團》雜誌，29期，1997，22—49頁。
- 30 所有作品印在柯恩的《中國新繪畫》（紐約：H.N.亞布蘭出版公司，1987）59—63頁。
- 31 朱麗婭·安德魯斯，「目擊不同的文化革命：中國1980年代的新潮美術」。遞交議會的論文，「中國新藝術」，西蒙·弗雷澤大學，溫哥華，1993年6月。另見朱麗婭·安德魯斯和高銘路《往事斷想：放逐的中國前衛美術》（威克斯納藝術中心，俄亥俄州立大學，1993）。

- 32 章耀君，《中國美術報》，1989，1版。
- 33 對八十年代末的「文化熱」中風靡中國文化和知識界的新的現代主義話語已有幾種研究，大都集中在文化和電影，如張旭東的《改革時代的中國現代主義》，杜克大學出版社，1997，美術還沒有充分加入這個時期的知識界。
- 34 「歷史性的一頁：首都美術界聲援學生的愛國行動」，《中國美術報》，1989年5月29日。
- 35 陳丹青的三聯畫印在《太陽風暴美術》，1992年11—12月，32—33頁。林林的「北京—格爾尼卡」發表在克羅澤爾的文章中，《澳大利亞東方研究》雜誌，29卷，1997，48頁。
- 36 發表於《美術》，1992年8月，另見彭世華「新時期以來的美術」，《美術》，1992年6月，15—18頁。
- 37 「新潮美術」很快引起西方主流新聞媒體和藝術雜誌的注意，桑德拉·伯頓，「中國的新前衛」，《時代》，1993年2月8日，76—77頁，介紹了政治波普在香港的銷售展；安德魯·所羅門報道了北京的非官方藝術情況，「解放中國的吼聲」，《紐約時代雜誌》，1993年12月19日。林·麥克蘭奇在「北京報道：大陸的危險之路」中向美國藝術讀者介紹了中國最新前衛藝術，《美國藝術》，1994年3月，51—57頁。然而最全面介紹天安門事件之後中國非官方藝術的是有大量插圖的《中國新藝術，後89》一書（香港，漢納，1993），由香港漢納畫廊出版。它還資助了這個首次大型銷售展。另一反映中國新藝術接近歐洲的國際化的有用的出版物，是1993年柏林和牛津展的圖冊《中國前衛：藝術與文化中的反潮流》（香港：牛津大學出版社，1993）。
- 38 對九十年代初「毛澤東熱」在所有政治、文化和經濟方面的影響的最富啟發的論述是傑羅米·巴恩的《毛澤東的餘蔭：偉大領袖的身後崇拜》（阿蒙克出版社，紐約，M.E.夏普出版社，1996），其中還有精確的分析、有趣的資料和精美的毛澤東照片。
- 39 傑羅米·巴恩，「開採、輸出、徵收：中國精明的買賣，1989—1993」，《中國新藝術，後89》（香港：漢納，1993），XI VII—LI。
- 40 《不定的快樂，1990年代的中國藝術家》展覽冊可從加拿大溫哥華內爾遜街888號畫廊得到。另見拉爾夫·克羅澤爾的「到西方去喲：中國新藝術的國際化」，《邊緣交叉道》，4，1997秋，53—55頁。
- 41 麥克蘭奇，「北京報道」，52頁。
- 42 紐約情況的報道見詹恩H.李的「此人危險嗎？『零度寬容』（Zero Tolerance）（譯注7）時代的肖像藝術家」，《紐約時報》（大都會版）1996年9月1日，13版，1和8頁。
- 43 《Flash Art》對這次事件連續兩篇文章報道，1996年6月，46—47頁。在這次破壞行為現場，藝術家和主管人的激烈批評的「公開信」，以及維克多·米夏諾的答復。谷文達的長篇評論「文化戰爭」出現於1996年夏季號，102—103頁。

克羅澤爾（Ralph Croizier）加拿大維多利亞大學（University of Victoria）歷史系教授，主要研究中國文化和中國當代藝術，著有*Art and Revolution in Modern China: the Lingnan (Cantonese) School of Painting, 1906–1951*（1988）。