

社会学的批评 The Sociologic Criticism

◎易英 Yi Ying

张晓刚的《大家庭》最初出现在成都的“中国经验展”(1995),此前的“广州油画双年展”(1992)有他的《创世篇》,应该是《大家庭》的铺垫,到90年代末,《大家庭》几乎成了张晓刚的符号,也是一个样式化的标志,但这个标志也有其社会学的意义。在90年代初,也就是《广州油画双年展》的时候,波普画风流行,不论是学院的还是前卫的,都在向照片靠拢。在新生代画家,大量现实生活的场景都不是来自现实主义绘画的素材,而是直接抄袭照片。张晓刚在“广州油画双年展”上的《创世篇》是由两组“照片”构成的,一组是文革时期的照片,主要是红卫兵和知青的活动;一组是中国历史的老照片,从民国初年到共产党的革命。每组照片的前面都有一个婴儿。他通过背景的照片喻示个人的成长经历,而且是革命的历史决定了他个人的历史。这幅画采用了照片的方式,但并不是真正的照片,而是用绘画“复制”的照片,背景是黑白的老照片,前景的婴儿画成彩色的,这是有意造成时空的对比。张晓刚的画在当时很引人注意,他用现代艺术的形式作了一个历史的评价,个人的命运与历史结合起来,艺术作品具有了社会评论的功能。是波普艺术的形式与现实问题不可避免的关联,还是中国当代艺术的社会学转型?

社会学的批评包括两个方面,一个是艺术创作的社会性,一个是艺术批评的社会学方法。两者是不一样的,形式主义总是把社会性排除艺术创作之外,艺术自律于任何社会现实。但是,社会批评并不认为艺术是在真空中进行的,一件作品的创作过程本身是诸多历史运动、事件或结构中的一个——它既是一系列的历史事件又是作用于历史的事件。某个事件只有在特定的前后关系和组织结构中才能明朗化;反过来它又能改变甚至破坏这些组织结构。一件艺术品可以以它的创作意图(或者说能被一般所接受的主题思想、形象、价值)作为它的本质或根本要素。但这创作意图又作用于根本要素,给它以新的形式,在一定的情况下,新形式又包含着对原创意图进行否定的基因。像T·J·克拉克对印象派的分析,印象派当时是一场形式的革命,在美术史上也一直认为印象派是形式主义的开端。但是一百年以后,对印象派的研究逐渐转向印象派的社会条件、社会语境和社会空间的研究,印象派成了

中产阶级的思想革命。这样就转换了一个社会学的问题,而艺术本身并没有发生变化,仍然是印象派。

社会学的方法可以从几个角度切入批评。社会学方法本身又分为两个方面,一个是社会学的方法,一个是马克思主义的社会批评,这两种方法都是从社会的角度,从社会、经济、文化的角度来看待艺术。社会学的方法是关注人的行为方式、生活方式、社会风俗和惯例等,从这个角度考察艺术,艺术品的生产、委托人、经纪人、流通、受众,等等。马克思主义的批评强调艺术作品作为劳动生产,从属于一定的生产关系和社会关系,在生产过程中,生产者、生产资料与消费的关系,当然也包括阶级和阶级斗争、基础和上层建筑的一系列问题。在社会批评的发展过程中,巴克桑达尔是倾向于前者,他把他的方法称为艺术社会史,艺术是社会的前缀,委托人、经纪人、社会风俗、社会惯例来研究艺术史。“一幅15世纪的绘画系某种社会关系的积淀。一方为绘画作品的画家或至少是此画的监制者;另一方为约请画家作画、提供资金、确定其用途者。双方均受约于某些制度和惯例——商业的、宗教的、知觉的,从最广义上说,社会,这些不同于我们的制度和惯例影响着该时代绘画的总体形式”(巴克桑达尔:《15世纪意大利的绘画与经验:图画风格的社会史入门》,牛津大学出版社,导论)。克拉克的批评使我们回到熟悉的马克思主义,他说:看待这个时期的艺术赞助人和艺术批评唯一正确的态度是回到艺术家与整个历史环境之间的复杂关系,尤其是与他所能接触到的表现艺术传统之间的关系。艺术家可以不相信反映论、历史背景的作用,或是艺术形式与社会意识形态的必然关系的学说等等,但他却无法逃避这些因素所揭示的种种问题;艺术形式与现在的视觉表现体系、现行的艺术理论与其他意识形态、社会的不同阶层、阶级与更宏观的历史构成和演化过程之间种种必然的联系(参见T·J·克拉克:《人民的形象》,普林斯顿大学出版社,1982年)。

中国的现代艺术从理论上说本身没有一个社会学转型的问题,它一直都是和社会联系比较密切的,但是可以说一直没有积极的活跃的社会批评。这两者好像是不搭界的。艺术本身就是社会的,而批评却没有形成相对完整和系统的方法。90年代初的时候,在创作上出现了

两个明显的社会化倾向,也就是传统概念中的现实主义的倾向。1992年的“广州油画双年展”是一个重要的事件,90年代艺术发展的趋势都在这个展览上体现出来。张晓刚的《创世篇》就是在这届展览上出现的。《创世篇》明显是具有社会意义的。89年以后出现两种倾向,一种是张晓刚这样的政治波普,包括方力均、王广义等。另一种刘小东那样的,还有刘庆和、赵半狄等人。这其间更有社会意义的是张晓刚那一类的,他们后来的影响更大。张晓刚的路子在85运动中间整体上是倾向于形式主义,但不是一种自发的形式主义,而是模仿西方现代艺术的一些形式,像王广义那时的画,虽然也包含精神性的东西,但精神被架起来了,形式更多的是模仿。而且流行的后印象派、表现主义、超现实主义,等等。王广义的一些画就是模仿立体主义和超现实主义的形式,再把自己的精神填塞进去。他们并不是对某一种形式的认可,他们对这些形式有一种天生亲和力,他们是把西方现代艺术作为一种形态来追求的,在80年代,表面上看是模仿抄袭的形式主义的过程,但这和西方的形式主义是不一样的,西方的形式主义是针对学院主义而言的。从文艺复兴到古典主义都是非常逼真地把对象还原到画布,一切古典主义的规则都是围绕逼真再现建立起来的,达·芬奇说“艺术是艺术的隐藏”,就是说技术和形式都被逼真的外貌所掩盖,我们感受到的只有真实,没有形式,没有技术的痕迹。现代艺术的概念正好相反,“艺术是艺术的显现”,艺术恰恰是要把它的形式显现出来,这就是所谓纯艺术。现代艺术的形式主义是在这个基础上发展起来的,这是一个自然的生成过程。在对抗学院主义的过程中逐渐把三度空间的造型体系瓦解了,把艺术的各种语言独立出来,如色彩、空间、体积、结构,等等,再加上感性的自由,形成野兽主义、立体主义、表现主义这些风格和样式。中国现代艺术运动不是这么回事,我们没有古典主义的对象,甚至在现代艺术运动中,新古典也可以成为新潮美术的一支。这是针对苏联的现实主义而言。原来被封闭的陌生的欧洲的古典主义在中国反倒成了一个新东西。我们当时并不存在一个三度空间的造型传统,更重要的是把民主自由作为一种价值在艺术上体现出来,它本身就是

一个社会学的问题,它是从社会的角度来搬用这些形式,而不是从艺术本身。从艺术家个人来说可能是关注的艺术,并不关注社会历史文化等具体的问题,而是关注从西方现代艺术中寻找自己感兴趣的东。这个标签贴上之后就表明他与主流文化的规则有一个距离。89年以后这种情况发生了变化,变化的原因之一是西方现代艺术在某种程度上对我们已经相当开放,模仿与了解的工作都做得差不多了,它还不像古典艺术那样有一个技术磨练的过程,只要观念上去了,光有形式就觉得很空虚,它要内容来充实。西方现代艺术可以理解为一个文化范式,它在80年代中国的社会、文化、生活、艺术等各个层面上反映出来,我们说80年代的新潮美术就是模仿和抄袭西方现代艺术一点也不过分,因为从喇叭裤、麦克风到铺天盖地的西学译丛,都是在这个范式之中。人们在自觉不自觉地遵循范式的规则,但是当遵从这些规则的回报越来越少时,规则就要改变了,规则的失效不是独立的,而是整体的,规则的改变达到一定规模,整体的范式也就改变了。到90年代初,改革开放十来年了,西方现代艺术已不新鲜,尤其早期现代主义的东西都模仿得差不多了,再模仿下去已不会有规则的回报,是需要改变规则的时候了。

中国的艺术家大部分都是学院里面出来的,形象和具象的意识已经融化到他的血液里去了,拿起笔来就要画个具体的东西,抽象的东西很难表达他的想法,不管是表现的抽象还是分析的抽象,都很难为他所用。抽象艺术在中国始终没有发展起来这也是个原因,与中国的学院训练有关系,但又不会像西方那样把传统技术作为反抗的目标,它直接反抗的对象并不是学院艺术的模式。在中国比较容易接受的东西反而是波普性质的东西。波普一方面是很前卫的,另一方面又是非学院的,按道理说它不要技术,只要把图像搬过来就行了,对艺术家来说,它满足了对形象叙事的要求,另一方面又实现了前卫艺术的愿望与身份,两者结合起来,在张晓刚的画中能够反映出这个特点。他们不可能再回到原来的乡土现实主义。

更加隐蔽的波普是刘小东他们的现实主义。刘小东比张晓刚晚了一代人,虽然年龄上没有一代人。刘小东他们没有知青记忆,没有对苏联油画的崇拜与模仿,刘小东他们是在都市文化里成长的,他们是用照片来丰富他们的技法,同时用图像来记录他们的生活,他们是不加判断地不加分析地记录他们的生活。他们的生活方式本身就表达了一种态度,反理想主义反英雄主义,一种无聊的现实主义,一种新的精神状态,在消费社会里面个人理想的困惑。这种追求和对革命理想的追求是不一样的,在某种意义上来说更容易陷入一种空虚。

革命失败以后可以奋斗,而金钱上的失败会陷入一种困顿,又不能公开地把物质利益作为人生的理想,它是潜在的,在实际生活中又是要行动的。谁也不会打出追求金钱的招牌,但行动中又会不断地追求金钱,追求地位,要更大的房子,更好的车,这一切都不能明说,不像上一代对人文精神人文理想的追求。这是一个很重要的区别,但他们俩都采用某种相同的方式,那就是照片。对张晓刚来说,是把批判现实主义从乡土转向了城市,在转向城市的过程中找到了一种城市的语言,照片的语言,把照片直接搬过来,感觉是一种不加评论的记录方式。张晓刚是把自己放在观察和评论上面,但以个人经验的方式,从个人经验来观照社会。张晓刚的《大家庭》更进一步的波普化,把学院的绘画痕迹都彻底消解了。波普艺术本身就有很强的社会性,尤其在欧洲,像法国的新浪潮、新现实主义,其社会性比美国更加厉害。波普艺术很大程度上是对消费文化的反应,对公共图像的反应,欧洲的新现实主义更多的采用新的视觉语言表达自己对社会的关注,这和他们的文化传统有关系,也和大众文化的发达程度有关系。欧洲社会传统的成分很多,视觉上也不像美国那么繁华,老街道老城镇特别多,更容易倾向于社会的批评和反映,作为西方来说是一个非常重要的转型,从抽象表现主义到波普艺术再到观念艺术,明显地转向社会,包括他们的批评也是这样,随着抽象表现主义的结束,形式主义批评也走到了尽头,在面对波普艺术和观念艺术的时候,只能进行社会学的研究,60年代也是社会问题比较严重的年代,很多行为艺术和当代艺术的参与者是从社会的角度来参与艺术,不是从艺术的角度来参与。一些活动本身就是社会性的,而且是在公共场所进行,很多人本身也不是艺术家,更谈不上专门的艺术教育和训练,这样也扩大了艺术的意义。

张晓刚的《大家庭》和他的《创世篇》是有联系的,首先它还是从照片过来的,由个人的历史照片进入家族历史。家族的历史可以追溯得更远,个人的历史顶多追溯到60年代、70年代,家族可以追溯到50年代,建国初期,如果照片保存好还可以到更远,可以到抗战时期到30年代。人们对他的作品可以作出多种解释,比如说消解绘画,消解学院痕迹;另外一种说法是表达了一种冷漠,千篇一律的服装,千篇一律的表情,这又构成了他的成长环境,他把它叫做“大家庭”,在画面还用一根红线把他与长辈串起来,这很容易进入社会学的联想。我们从社会学的角度注意到两个问题,一个是在90年代初社会上流行怀旧的风气,80年代末90年代初社会的一些矛盾开始显露,封闭与开放、传统与现代,潜在的冲突表面化

了。在这场冲突中没有得到好处的人会有一些强烈的怀旧情绪,他们在过去的时候不说生活比现在好,但不比别人差,大家日子都这么过,一个大学教授,和一个工人都是一样的生活水平,甚至工人还有优越的地位。那种普通百姓的生活状况比较安稳,产业工人、贫下中农还有地位。他们的孩子能够推荐上大学,招工也优先。这都是时代对他们的好处,这些好处没有了,他们自然会怀念。过去的歌曲重新流行,更有意思的是在80年代受到一致声讨的样板戏也作为红色经典重新出炉。社会在发展过程中出现了因素,这种因素导致怀旧。怀旧不只是情绪问题,而是一种形态。它的产生总有特定的条件。第二点是关于照片的问题,照片又可以引伸到两个角度,当代艺术的很多问题都可以归结到照片上来。现在比较活跃的影像,实际上是从照片转换过来的,行为和表演,都是借助于照片来传播,装置艺术在理论上说是临时性的材料和临时性的场地,其保存和传播也仍然要靠照片。在90年代初的时候,不管是张晓刚还是刘小东,他们都是适合了这样一种非常重要的转换,这种转换在当时不觉得,尤其是刘小东他们隐蔽得比较深,大家还以为是学院技术的深化。明明是借用照片画的,但还是学院派的面貌。在照片上隐藏着一个话语就是伪造和虚构了一种真实,在人们的印象中,绘画总是比照片要虚假,是个人观察的结果,像达·芬奇说的那样,把一切技巧隐藏起来,只留下真实,但这都是艺术家的观察和判断,艺术家个人的技能。对照片的认识首先是由外部条件造成的,社会提供了这样的条件,提供了这样的视觉环境。我们不停地接触电视、广告和传媒,照片在人的生活中占据了极大的空间。我们的视觉逐渐被照片所征服,自从摄影产生以来,它就一直在制造一种真实,有时你明明知道是假的,做一个虚假的场面,让你觉得是真的。我相信它,因为我们相信自己的眼睛。

现在的北京晚报每天都有谈老北京的文章,配有老北京的速写,老房子老胡同什么的,看着很不舒服,为什么不直接配一张老照片呢?速写让我们看什么呢,是画家的技巧还是画家对老北京的感受,这种感受还不如我自己的感受。一张老胡同的老照片比你一张速写好多了。现在对小说也是这种态度,原来很喜欢看小说,现在不愿意看了,小说被新闻和纪实所遮蔽了,小说是假的,故事是编出来的,电视里面的节目,像纪实、影像中国,通过图像的传播觉得很真实,再去看编出来的故事就觉得很假。这有两个先决条件。第一是我们生活在这个环境里面,图像的饱和轰炸,使我们习惯于图像的视觉效果,鲜艳的颜色,明亮的光线,强烈的反差,迅速更换的画面,任何绘

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。这可能还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

一、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：

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，