

中國當代藝術的 「後現代批判」質疑

• 魯明軍

共和國六十年來，左翼政治決定了「批判」是國內學界援引率最高的語詞之一。即使是隨着改革開放，在自覺吸納資本主義經濟體制，不斷滿足於市場與消費帶來的物質享受的同時，對於資本主義的批判也是一以貫之的。當代藝術批評所針對的也正是資本主義這一現代性社會表徵。對於當代藝術而言，資本的滲透與擴張固然無可迴避，但資本並不意味着一切。在批判資本的同時，並不乏藝術市場之外的價值反思。因此，本文力圖迴避當下盛行的藝術資本和市場批判，而訴諸於更具文化和政治意涵的「後殖民批判」、「後現代解構」、「社會學轉向」、「正當性質疑」等批評思潮的檢省。為了簡化起見，本文把這些思潮總稱為「後現代批判」。

批判的背後總是潛藏着另一重價值支撐。如果說革命時代的現代性批判背後是社會主義立場的話，那麼，當下現代性批判的根本支撐又是甚麼呢？而「後現代批判」看似都不乏現實針對性，但批判的背後，卻又不知何去何從。

一 「後殖民批判」：從「身份焦慮」到「打中國牌」

1990年代初，隨着冷戰的結束，福山 (Francis Fukuyama) 斷言「歷史終結」，西方意識形態將從此稱霸權世界。「9·11」事件似乎印證了亨廷頓 (Samuel P. Huntington) 「文明衝突論」中的預言：伊斯蘭文明將成為西方文明勁敵之一。然而，在與之針鋒相對的薩伊德 (Edward W. Said) 看來，西方文明的帝國主義擴張試圖主宰其他文明已然是不爭的事實。基於此，他以「東方主義」的名義和立場，展開對全球化擴張或西方霸權主義的批判和對西方後殖民主義的抵抗。

在這一複雜的背景下，我們卻通過經濟體制轉型這一「靜悄悄的革命」，試圖消解意識形態之爭。不過，這一「去政治化的政治」^①實踐也不可避免地使我們陷入了兩難之中：一方面認同和分享着經濟增長帶來的物質文明的變化，另一方面卻極力撻伐和抵抗資本主義可能的全面擴張和滲透。而1990年代以來中國當代藝術

即使隨着改革開放，在自覺吸納資本主義經濟體制，不斷滿足於市場與消費帶來的物質享受的同時，對於資本主義的批判也是一以貫之的。當代藝術批評所針對的也正是資本主義這一現代性社會表徵。

隨着王廣義、徐冰、黃永砵、蔡國強等當代藝術家自1990年代以來亮相多個知名的國際雙年展和受到國際藝術市場的青睞，其作品背後潛在的中西文化政治關係也成為當代藝術超越國界的一條通則。

創作與批評之間的價值分歧和觀念博弈恰恰印證了這一困境：藝術創作潛在地認同、甚至迎合了西方的後殖民擴張，而藝術批評對於藝術創作的後殖民迎合或自我殖民選擇卻予以了根本性的質疑。

隨着王廣義、徐冰、黃永砵、蔡國強等當代藝術家自1990年代以來亮相多個知名的國際雙年展和受到國際藝術市場的青睞，其作品背後潛在的中西文化政治關係也成為當代藝術超越國界的一條通則。於是，似乎只有迎合了西方的後殖民主義，才有走向國際化的可能。1993年，由奧利瓦(Achille B. Oliva)策劃並主持的第四十五屆意大利威尼斯雙年展已然成為中國當代藝術國際化的轉捩點，而奧利瓦本人更是受到中國藝術家的普遍尊崇。然而，「奧利瓦不是中國當代藝術的救星！」面對這一情勢，批評家王林深切意識並嚴厲批判了國際化背後的後殖民主義和自我殖民傾向^②。

資本主義的滲透自然致使身份同質化、本土性消解的可能。不管在西方，還是在中國，「後殖民批判」總是源於現代性引發的身份焦慮、價值危機。西方馬克思主義，特別是盧卡奇(Georg Lukács)、阿多諾(Theodor W. Adorno)的批判理論為王林的後殖民批評實踐及「中國經驗」主張提供了有效支撐。問題是，在批評背後，藝術創作的後殖民傾向非但沒有轉向或弱化，反而得到了更為肆意的擴張。藝術家普遍以「中國經驗」的名義選擇了對西方後殖民主義的迎合，這非但抽空了王林所強調的本土文化政治的自主性和針對性，反而為後殖民主義所利用^③。

特別是2000年後，後殖民問題已然成為當代藝術的焦點之一。諸如「中國化與去中國化」、「本土化與非

本土化」、「後殖民與反後殖民」等問題的討論，自覺地將「後殖民批判」引向了深入。2006年，「後殖民批判」的極力主張者王南溟在與周彥的論戰中將焦點集中在「去中國化」問題。周彥認為「去中國化」是一種「殖民心態」^④。而在王南溟看來，問題的關鍵不在於「去不去中國化」，而是要「回到中國問題情境」^⑤。在此且不論爭論的結果如何，單就「去中國化」成為話題本身而言，自然無法迴避「美國霸權論」、「中國威脅論」這一話語現實。

顯然與1990年代的身份焦慮、價值危機有所不同，這裏多了一個背景，即基於大國崛起前提下的民族國家認同。因此，與其說這是「後殖民批判」，毋寧說是一種新的冷戰局勢的意識形態建構，只不過冷戰的主體從「美國—蘇聯」轉向了「中國—美國」。殊不知，這一簡單的意識形態對立常常不過是人文知識份子的一廂情願而已，歷史與現實本身遠比我們的想像複雜得多，正如陶文釗所說，「冷戰時期，美國與蘇聯、包括中國是一種遏制關係，但後冷戰時期，特別是經濟全球化以來，美國與中國儘管不乏政治摩擦，但根本上還是一種互相牽制的共贏關係」^⑥。民族國家的自覺固然重要，問題的根本在於這一認同建基於甚麼前提。難道只有「後殖民批判」嗎？

「後殖民批判」背後，藝術創作與藝術批評對於西方顯然是立場兩極化了。前者的「親西方」與後者的「反西方」之間的不可通約，最終致使藝術家的精神貧乏和批評家的價值失落。特別是對於批評者而言，這不僅意味着其缺乏「對後殖民主體本身的解剖」^⑦，更缺乏對於自身在現代性維度上的定位及對現代性價值支撐的基本認同。

二 「後現代解構」：從「身體迷思」到「空間之爭」

尼采 (Friedrich W. Nietzsche) 作為後現代的起源已是思想界的共識^⑧。及後深受左翼尼采主義者科耶夫 (Alexandre Kojève) 影響的福柯 (Michel Foucault)、巴塔耶 (Georges Bataille)、德里達 (Jacques Derrida) 等後現代思想家旗幟鮮明地與現代性劃清了界限。尚且不論這一後現代是否建基於現代性，但對於這一後現代現實本身，實則不乏批評家的警惕和批判。對於中國當代藝術，福柯的「身體轉向」、「知識即權力」，巴塔耶的「色情與耗費」，德里達的「書寫與延異」，德勒茲 (Gilles Deleuze) 的「游牧與千高原」等理論，無不涵有針對性和批判性；其中所凸顯的「身體轉向」這一後現代表徵則更為批評家所關注。

從柏拉圖 (Plato)、笛卡兒 (René Descartes) 的主體意識哲學到尼采、福柯的「身體本體論」，這一「身體轉向」使得身體及其動物性、感性、欲望、衝動、激情、情色從主體 (意識)、理性、知識的禁錮性壓迫與二元對立中解放出來^⑨。深受尼采、福柯影響的管郁達便通過深度揭示和解構當代藝術中「情色暗流」及其身體隱喻，即現代社會對身體的規訓事實和對主體的壓抑真相，試圖釋放和訴求身體的主體性及其自然生長的可能^⑩；特別是對於當代藝術的草根性、本土性及自然的「肉身經驗」的關注和探掘，更是體現了他「反理性」和「反現代性」的立場。

尼采基於對黑格爾 (Georg W. F. Hegel) 「歷史終極論」的批判，主張永恆輪迴的權力意志是其反時間性及其「空間之爭」的所指。無休無止的「空間之爭」背後所遮蔽的無盡的耗費最終使其自覺趨於虛無主義。事實是，這一虛無主義非但沒有消解的可能，

反而作為一種價值可能形成了一種新的價值支配。汪民安通過對尼采與巴塔耶思想的洞識，揭示了當代藝術所遭遇的「空間之爭」這一後現代困境。他甚至斷言：「當代藝術都一個樣，根本不值得去看。」「所謂當代藝術就是糟蹋錢。誰耗費得多，誰就更當代。艾未未參加2007年卡塞爾文獻展的作品《童話1001》之所以引起全球關注，不是因為它有多少意義，而在於它耗費了3,000萬人民幣。」按此邏輯，當代藝術已然成為資本和權力的一個必要載體和符號象徵。汪民安認為，權力意志主張積蓄能量，當積蓄到一定限度的時候，自然需要釋放。耗費盡後，又需新的積蓄，新的釋放。由是便形成了一個「永恆輪迴」的「積蓄—耗費」過程。貫穿這一過程的正是無盡的「空間之爭」。單從這一「輪迴」而言，藝術與戰爭無異^⑪。顯然，這一批判和解構，的確揭示了當代藝術背後的真相，但也不乏當代藝術本身被徹底瓦解的可能。

弔詭的是，「後現代解構」一方面批判後現代主義，另一方面卻又自覺選擇認同和擁抱後現代現實。管郁達在2007年中國當代藝術批評年會上的發言中對「後現代」、「解構」、「所指」等西方語詞與方法盛行於當代藝術批評與策展的現象提出質疑^⑫。殊不知，在他致力於本土性經驗與當代藝術之間有效關聯的背後，也未能規避「解構」這一後現代方式和「反理性」這一後現代立場。這意味着，對於缺乏現代性之理性支撐的當代中國而言，後現代式的後現代批判非但缺乏建設性，反而更具破壞性，只會使墮落更加墮落，敗壞更加敗壞。它看似揭示了現代性的真相，可這一揭示非但沒有制約現代性的理性規訓事實，反而陷入了虛無主義的泥沼；它看似呈現了事物本真，但又不知如何走出這一困境，

對於缺乏現代性之理性支撐的當代中國而言，後現代式的後現代批判非但缺乏建設性，反而更具破壞性。它看似揭示了現代性的真相，可這一揭示非但沒有制約現代性的理性規訓事實，反而陷入了虛無主義的泥沼。

更不知如何重構新的可能。因此，與其說它是一種立場，毋寧說它僅只是一種方法，一種「話語實踐」而已。

三 「社會學轉向」：從「力求意義」到「公眾輿論」

對於失卻了與社會、政治之界限的當代藝術而言，傳統審美層面上的判斷對其也已失效。從前現代藝術到現代藝術，直至後現代藝術（即當代藝術），事實上就是一個「藝術—反藝術—非藝術」的嬗變過程。而「社會學轉向」自然成為去藝術化的當代藝術的基本價值之維。如果說，當代藝術創作的「社會學轉向」是一種主體性選擇的話，那麼，當代藝術批評的「社會學轉向」無論是從方法，還是從立場，都涵有一種基於公共責任、道德關懷前提下的知識份子之批判性，並自覺地被賦予了社群主義和公共政治色彩。從1990年代中期的「當代藝術意義的大討論」，到2000年以後的社會現實關懷，直至「公眾輿論化」主張，形成了當代藝術批評之「社會學轉向」這一立場的基本演變脈絡。

1994年，易英的「力求明確的意義」引發了「當代藝術意義的大討論」，也是當代藝術批評之「社會學轉向」的萌芽^⑩。易英的立場和實踐背後隱含的前提是，意義既是創作賦予的，也是批評所揭示和重構的。這在他對於劉小東作品《燒耗子》、《兒子》的解讀中得到了充分體現——他力圖將其還原到一個具體的社會背景和制度性變遷中展開反思和批判^⑪。2004年，在〈藝術的邊界〉一文中，他明確表示當代藝術「不是一種題材與內容，或風格和形式，也不是材料和技術，而是思想的表達」^⑫。2005年，他在〈社會學的批評〉中則強調並力倡當代藝術

批評的「社會學轉向」。他認為，社會學方法是關注人的行為和生活方式、社會風俗和管理等，從這個角度可將批評的視角延伸至藝術的生產、委託人、經紀人、流通、受眾等領域^⑬。儘管這只是批評方法層面上的討論，但背後隱含的其實是批評如何直面現實的問題意識和批判立場。

真正明確主張「社會學轉向」的是李公明。2003年，他在〈論當代藝術在公共領域中的社會學轉向〉一文中，提出「當代藝術應該在公共領域展開對現實問題的觀照和批判，尤其強調藝術家的知識份子功能和社會責任」。在他看來，「現在的問題不是有太多的藝術家關注現實、有太多的藝術品泛社會化或泛道德化，而是太少有藝術家和藝術作品關注社會的苦難」，因此，「當代藝術該不該承擔社會責任是無需討論的」，而且「問題還並非是僅僅能否獲取社會承認或達到改造社會的功利問題，更是一種個人的內心體驗和自我拯救的問題」^⑭。

正是從這個意義上，他的批評更多觸及權力結構、社會機制、階級利益、權利平等、程序正義、道德體系等範疇，試圖通過建構哈貝馬斯（Jürgen Habermas）的「公共領域」訴求社會公平與正義，為民主、自由、平等原則的實踐創造空間，從而使「藝術成為促進社會進步的一種實現方式」^⑮。李公明從不迴避自己的左翼立場，尤其不能容忍當代中國的偽公共性，他更強調知識份子的道德勇氣和公共實踐，認為只有這樣，批評才有介入社會邊緣底層、伸張公平正義的可能^⑯。貫穿他批評實踐的也正是社會關懷這一公共立場。這雖然對常規生活的所有方面都進行了無情的批判，但本質上還只是一種烏托邦主義而已^⑰。

王南溟關於當代藝術「公眾輿論化」主張將當代藝術批評的「社會學轉

從前現代藝術到現代藝術，直至後現代藝術（即當代藝術），事實上是一個「藝術—反藝術—非藝術」的嬗變過程。而「社會學轉向」自然成為去藝術化的當代藝術的基本價值之維。

向」引至更為前沿，亦更具實踐性的向度。如果說，「力求明確的意義」和「社會學轉向」皆具有藝術去主體化的危險的話，「公眾輿論化」主張則為建構其主體性創造了可能。基於此，他提出了「更前衛藝術」的主張。在他看來，「這是一種社會的藝術，它首先是向社會公正與正義的維護作出承諾」。他認為藝術不僅應該轉向「公眾輿論化」，還應建構「人權藝術家」的身份認同，且批評方法亦應從「語言學模式」轉向「社會—文化—政治學模式」^②。

不論這一藝術創作的轉向是否可能，但可以肯定的是，由此所體現的其批判的公共知識份子實踐不乏文化政治針對性。問題是，在不具有現代性底色的前提下，公共性原則有無實踐的可能呢？哈貝馬斯一再聲明：公共性原則的前提是「必須永遠有公開運用自己理性的自由」，「具有政治功能的公共領域模式要求公眾輿論和理性相一致」，「公眾領域的使命就在於通過洞察秋毫而消除一切強制」^③。亦如托克維爾 (Alexis de Tocqueville) 所言，與其說「公眾輿論」是一種強制力量，不如說是一種批判力量^④。不過，哈貝馬斯也尖銳地指出，「一旦放棄了公共性原則，則必然導致強制。」^⑤此時的「公眾輿論」則無異於古典城邦政治中的流言，因「無名性、無面目性和隱匿性」使其更具「殺傷力」和「破壞性」^⑥。

從「力求意義」到「公眾輿論」，伴隨這一批評立場形成過程的事實上亦是中國新左派的興起及其嬗變。以波蘭尼 (Karl Polanyi) 的政治經濟學、弗蘭克 (Andre G. Frank) 的依附理論及葛蘭西 (Antonio Gramsci) 的霸權理論等為思想資源的新左派，批判的是市場經濟帶來的階級分化、道德崩潰、人文失落、消費主義等社會問題^⑦。與其說李公明、王南溟的社會公平與正義主張有效回應了新左派的這一立

場及實踐，毋寧說，他們本就屬於這一陣營。有意思的是，若按文化與政治之間應然的張力邏輯，對應現實的應是藝術創作本身，但事實是藝術創作卻選擇了妥協或規避，倒是藝術批評由此建構了自己的批判立場，與新左派知識份子一道，共同關注社會現實。可以看出，在這一邏輯中，藝術批評家儼然成為社會批評者，以至於藝術創作及作品本身顯得無足輕重，甚至可有可無。問題是，當代藝術創作的根本問題是不是公共性的闕如呢？藝術批評一味地強調社會責任、公共關懷，會不會陷入社群主義專制呢？通過「公眾輿論」建構主體性無可厚非，但藝術的主體性與社會主體性之間的平等制衡如何保證？

按照哈貝馬斯的邏輯，在失卻了藝術主體性的權利認同這一價值前提下，任何可能的公共交往都是奢談。密爾 (John S. Mill) 也已告訴我們，自由的本質是一種「群己權界」與「權責對應」，其歸根在於「群己」之間的權力與權利的界限是如何設定的^⑧。這一點，事實上也並非沒有引起「社會學轉向」主張者的警惕，李公明通過對公共領域以及自由問題的初步梳理，就試曾追問^⑨：

(1) 如果承認與藝術相關的自由並不僅僅是藝術家的權利，那麼，所有社會成員應如何理解和實現他們在藝術上的自由權利？「人人都是藝術家」的當代藝術應如何應對非藝術家的權利要求？

(2) 尤其是在公共環境中實施的當代藝術活動，如何界定實現自由與侵犯自由的權利與邊界問題？……

(3) 如何進一步思考通過法制建設的途徑建立保障當代藝術的創作自由、實施自由的社會機制？有這種可能嗎？……

若按文化與政治之間應然的張力邏輯，對應現實的應是藝術創作本身，但事實是藝術創作卻選擇了妥協或規避，倒是藝術批評由此建構了自己的批判立場，與新左派知識份子一道，共同關注社會現實。

(4) 在爭取當代藝術的實施自由的同時，是否也應該承擔著更大的社會責任？目前國內許多當代藝術活動的自由意識與責任意識是否已經建立了相關聯的紐帶？……

尚且不論這些問題最終能否得以解決，但李公明卻只是將其視為一種理論性追問。在他看來，更重要的還是如何付諸於公共實踐，至於實踐背後的價值指歸卻被他懸隔了起來。因此，這一以社會公平正義為價值依憑的批判實踐，並沒有指向羅爾斯 (John Rawls) 的「平等原則」，只是訴諸於「差異原則」。而「平等原則」的闕如意味着其公正訴求可能又回到革命這一反現代性的境地。由是可見，「社會學轉向」固然有它的積極意義，但在缺乏前提性共識和基本價值支撐的背景下，即使不會陷入革命(或後革命)的虛無主義，也會削弱其批判的效力。

當代藝術的「社會學轉向」固然有它的積極意義，但在缺乏前提性共識和基本價值支撐的背景下，即使不會陷入革命(或後革命)的虛無主義，也會削弱其批判的效力。

四 「正當性質疑」：從「西方陰謀」到「民族主義」

河清的「藝術陰謀論」之所以在當代藝術界引起軒然大波，並非因為他揭示了一種可能的歷史真相——中國當代藝術完全是美國中央情報局的政治陰謀²⁹，而在於他由此徹底否定了中國當代藝術的價值正當性。在他看來，中國當代藝術都是美國藉經濟扶助手段，對「紅色中國」進行消解的文化戰略³⁰。正是基於這一認識，河清以民族精神否棄時代精神，認為中國應該創作屬於自己民族本位的當代藝術，而不應該執迷於西方現代性背後的「進步論」陷阱。

河清以十八、十九世紀德法戰爭為依據，認為德國因為戰敗於拿破崙，才建構了民族主義精神³¹。這看

似為民族主義探得了一定的歷史合法性。但事實上，任何國家、民族，在「非常規政治」(比如戰爭)背景下，才會自覺形成民族主義。在此，河清顯然混淆了阿克曼 (Bruce A. Ackerman) 所謂的「常規政治」與「非常規政治」或施密特 (Carl Schmitt) 所謂的政治之「例外」與「非例外」³²。民族主義與「常規政治」背景下的民族國家認同並不能等同。後者是基於民主、憲政及個體權利訴求保護背景下的國家主權認同，而前者則常常是一種去個體化、絕對排他的集群認同或「共同體想像」；後者蘊藉著「工具理性的擴張、政教分離和脫魅時代的到來以及工業化、資本主義和全球化社會的來臨」這一現代性價值背景³³，而前者不(或不一定)具有這一背景。

不可否認，河清的民族主義精神背後隱含着反西方霸權這一根本的價值指向，但正是這種盲目指責和民族主義主張恰切地體現了其極端的右翼立場。按照海伍德 (Andrew Heywood) 所言，其本質毋寧是「反殖民族主義」與「保守民族主義」的混合，背後可能隱匿着的是「一張更為黑暗的臉譜，那就是它本質上的沙文主義和潛在的侵略性」，即「擴張民族主義」³⁴。

經濟全球化事實上已使中國當代藝術根本無法規避西方的影響。正是因此，當下問題的關鍵並不在於它是否全然是西方意識形態操控的產物，而是在於這一藝術事實對於中國自身及中西之間的現實種種是否存有意義，而這一點卻為河清所迴避。不可否認，河清的保守主義指責和民族主義主張亦不乏現代性批判價值，但正是其簡單的反西方立場，遮蔽或消解了一切可能的真實問題，乃至先驗地抽空了其背後的中國問題背景，反而將自己逼至異端。如他所說，「正是『進步論』壓在中國人心頭的文化自卑

感，使中國人先驗地否定中國自己的文化，喪失了用自己的文化藝術價值標準去評判事物的能力。」^⑤的確，這種拒絕背後固然是對自我美好的一種自覺，但正是在這一拒絕過程中，卻已削弱了自我。某種意義上，這一拒絕對話的自我封閉恰恰是其自卑感的反映和本土主義脆弱性的表徵。

五 結論

毋庸諱言，「後殖民批判」、「後現代解構」、「社會學轉向」和「正當性質疑」都屬於「反西方」的家族，在批判現代性的同時又都選擇了擁抱虛無主義。如果前三者屬於激進的左翼立場的話，那麼，後者可歸為保守的右翼立場。而且，四種批評立場之間並非是一個線性關係，更多的時候，它們相互纏繞且不乏分歧。相對左右兩翼與現代性的對抗，左右之間的衝突則表現得更為明顯。「王(南溟)河(清)論戰」、「周(彥)王(南溟)之爭」看似是一種鮮明的立場之爭，「後殖民批判」背後的民族國家認同與「正當性質疑」背後的民族主義主張也的確不能等同，殊不知在「反西方」、「反現代性」這一價值向度上卻具有價值重疊的可能，中國化的後殖民批判與「去中國化」的後殖民批判亦無本質的區分，表象的左右之爭實是左右合謀。可見，這樣的爭論沒有延伸到價值立場層面。換言之，立場的內在一致已然決定了類似爭論的無效性。

回過頭看，所有批評立場都歸結為一個主題：基於反西方中心主義的現代性批判。不同的是，不管是右翼批判，還是左翼指責，在西方它們都有一個基本的價值底色：自由主義。於是，左右之爭也好，左右合謀也罷；現代性認同也好，現代性批判也

罷，都是體制內的實踐。這非但沒有對現代性形成根本性的制約，反而賦予其調適、補益、平衡等諸多積極的建設性意義^⑥。這意味着所謂的現代性批判本質上是現代性自我的批判。正如帕茲 (Octavio Paz) 和韋伯所說，現代性是一個「自我反對自我傳統」或「理性化及其自我限制」的悖論^⑦。現代性批判的價值正當性實是建基於現代性自身作為批判的主體這一前提。而中國當代藝術批評的現代性批判之所以失卻了批判的效力，之所以常常陷入革命(或後革命)的虛無主義，正是因為其批判主體的缺席和價值底色的闕如，而錯誤地將批判本身作為目的。

或許是由於我們缺乏對西方思想史整體的觀照和反思，缺乏對西方理論整體的翻檢和吸納，以至於面對某一理論、立場時，往往在沒有澄清其本然的歷史位置及其真正所指的前提下，盲目地接受並予以無限的放大。或許這並不乏有效的支撐性及批判的正當性，可事實上，正是因為這一表層價值的蒙蔽，使我們非自覺地迴避了對於思想史可能的嬗變之維的理性檢省，從而陷入了常常無所適從的精神荒漠和價值真空。這也意味着，「後殖民批判」、「後現代解構」、「社會學轉向」及「正當性質疑」這些批評思潮和立場對於當代中國是否真正具有或有多少理性和建設性意義，才是迫切需要我們深度反思的真問題。而我們不得不追問：形形色色的「後現代批判」是否成立呢？這或許是對於中國當代藝術批評最根本，也是最致命的價值詰難。

不管是右翼批判，還是左翼指責，在西方它們都有一個基本的價值底色：自由主義。於是，左右之爭也好，左右合謀也罷；現代性認同也好，現代性批判也罷，都是體制內的實踐。

註釋

①②③ 汪暉：《去政治化的政治——短20世紀的終結與90年代》(北京：三聯書店，2008)，頁1-57；58-97；368-71。

- ② 王林：〈奧利瓦不是中國藝術的救星〉，《讀書》，1993年第10期，頁123-26。
- ③ 王林：《當代中國的美術狀態》（南京：江蘇美術出版社，1995），頁212-15。
- ④ 周彥：〈「去中國化」的殖民心態——兼談後殖民主義下的當代藝術〉，中國藝術新聞網，www.artnews.cn/criticism/rdpl/2007/1229/16075.html。
- ⑤ 王南溟：〈批評不是「暴力話語」：周彥的認識論錯誤〉，王南溟的藝術空間，http://blog.artintern.net/blogs/articleinfo/nanming/9344。
- ⑥ 陶文釗：〈三十年來的美國學〉，載朱蘇力、陳春聲主編：《中國人文社會科學三十年》（北京：三聯書店，2009），頁225-43。
- ⑦ 徐賁：《走向後現代與後殖民》（北京：中國社會科學出版社，1996），頁167。
- ⑧ 哈貝馬斯（Jürgen Habermas）著，曹衛東等譯：《現代性的哲學話語》（南京：譯林出版社，2004），頁96；施特勞斯（Leo Strauss）著，丁耘譯：〈現代性的三次浪潮〉，載劉小楓編：《蘇格拉底問題與現代性——施特勞斯講演與論文集：卷二》（北京：華夏出版社，2008），頁43。
- ⑨⑩ 管郁達：〈身體與情色：20世紀90年代以來中國實驗藝術中的暗流〉，載孫振華、魯虹編：《藝術與社會：26位著名批評家談中國當代藝術的轉向》（長沙：湖南美術出版社，2005），頁322；321-33。
- ⑪ 汪民安：〈全球化、空間與戰爭〉，《美術館》，2007年A輯，頁103-107。
- ⑫ 參見〈(2007)首屆中國美術批評家年會會議(摘要)〉，博寶藝術網，http://news.artxun.com/huihua-1391-6951448.shtml。
- ⑬ 參見易英：《學院的黃昏》（長沙：湖南美術出版社，2001），頁225。
- ⑭ 參見易英：《中國當代油畫名家個案研究——劉小東》（武漢：湖北美術出版社，2000）。
- ⑮⑯ 王南溟：《觀念之後：藝術與批評》（長沙：湖南美術出版社，2006），頁164；172、3、60。
- ⑰ 易英：〈社會學的批評〉，載《藝術與社會》，頁194-207。
- ⑱ 參見李公明：〈論當代藝術在公共領域中的社會學轉向〉，載皮道堅、魯虹主編：《藝術新視界——26位著名批評家談中國當代美術的走勢》（長沙：湖南美術出版社，2003），頁121-31。
- ⑲ 李公明：〈不能以藝術的名義拒斥苦難〉，引自TOM社區，「廣州美院論壇」，http://club.yule.tom.com/item_425_314_0_8.html。
- ⑳ 李公明：〈當代藝術與社會關懷〉，鳳凰網，http://news.ifeng.com/phoenixtv/76569994053287936/20050325/525345_1.shtml。
- ㉑㉒ 海伍德（Andrew Heywood）著，吳勇譯：《政治學核心概念》（天津：天津人民出版社，2008），頁83；319。
- ㉓㉔ 哈貝馬斯（Jürgen Habermas）著，曹衛東等譯：《公共領域的結構轉型》（上海：學林出版社，1999），頁123、148、150；154；96。
- ㉕ 洪濤：〈政治哲學與城邦〉，載高全喜主編：《從古典思想到現代政制——關於哲學、政治與法律的講演》（北京：法律出版社，2008），頁19。
- ㉖ 秦暉：〈權力、責任與憲政：關於政府「大小」問題的理論與歷史考察〉，載梁治平編：《國家、市場、社會：當代中國的法律與發展》（北京：中國政法大學出版社，2006），頁1-20。
- ㉗ 李公明：〈當代藝術與社會公正〉，新浪讀書論壇，http://forum.book.sina.com.cn/thread-1727678-1-1.html。
- ㉘㉙㉚ 河清：〈藝術的陰謀——透視一種「當代藝術國際」〉（桂林：廣西師範大學出版社，2005），頁1-9；274；37。
- ㉛ 〈河清教授在中央美術學院舉辦講座〉，美術中國網，http://art86.cn/info/education/2007528102134.html。
- ㉜ 何包綱：《民主理論：困境和出路》（北京：法律出版社，2008），頁29-30。
- ㉝ 趙鼎新：〈民族國家在歐洲的興起〉，《南方周末》，2008年5月8日。
- ㉞ 資中筠：《20世紀的美國》（北京：三聯書店，2007），頁212-13。