

论中国先锋艺术的创作策略

王美艳, 宁丹华^①

(湖南工业大学 包装设计艺术学院, 湖南 株洲 412008)

摘要: 中国先锋艺术的颠覆性很强, 它们颠覆一些传统的观念, 颠覆艺术与自然之间的差异观、历史唯物主义和消费唯物主义不能融合的对立观等。中国先锋艺术还擅长用“可商标性”的创作策略, 以简洁、易辨识的类似形象不断地重复, 提高艺术形象的可识别性, 来推广和宣传自己的作品。先锋艺术家们还通过反讽的策略, 展现不同社会空间的过快融合所带来的矛盾效果, 记录那些抽离了语义内容的语言危机, 以反讽和掏空“语言和话语意义”的艺术形式, 让人们重新思考语言的存在价值。

关键词: 先锋艺术; 先锋策略; 颠覆性; 可商标性; 反讽性

On the Tactics of Chinese Avant-gard Art

WANG Mei-yan, NING Dan-hua

(College of Package Design & Art of Hunan University of Technology, Zhuzhou Hunan 412008, China)

Abstract Chinese artists always take subversion as their strategies to create workings. They subvert the traditional concept of art and nature and subvert the concept of compromising historical materialism and consumption materialism. Chinese avant-garde art is also good at using "what can be trademarked" as the creative strategy. The similar image is simple and easy to identify. By constant repetition, the image is useful for enhancing the artists' reputation and publicizing their works. Pioneer artists also adopted irony as strategy to show the conflicting results brought about by the rapid integration of different social space, to record the crisis of language whose semantic contents is made empty, and to irony and hollow out "the meaning of language and discourse". All these let people rethink the value of language.

Key words avant-gard art; avant-gard strategy; subversion; trademarks; Irony

中国先锋艺术为了追赶西方, 想要从激烈的竞争中脱颖而出, 很多艺术家采取了让人震惊的策略。所以, 在谈到中国先锋艺术时, 总让人联想到这些词语: 颠覆、否定、质疑、困惑、破坏、置换、戏谑、反讽、调侃、批判、消解、拼贴……很多人认为, 经过数十年的审查制度之后, 现在的中国年轻艺术家们似乎对试探和挑战政府及公众的容忍限度着迷。挑战传统、不墨守成规成为先锋派的标志, 很多人把世纪之交的中国先锋艺术家们的作品解读为: 除了对政府和公众容忍限度的试探, 没有任何其它意义和作用。

笔者认为这种观点有点偏颇。直觉式的感性批判与否定, 虽然喧哗热闹, 却有碍于领会艺术的潜在功能及其本质。深入其内核, 我们发现, 中国先锋艺术在当今艺术表达中所起的典型作用体现在: 表达中国所思考的、感觉到的和谈论的声音。这一典型作用通过中国先锋艺术形象塑造的颠覆性、可商标性、反讽性等策略传达出来。

一 颠覆性

中国先锋艺术的颠覆性很强, 它们颠覆一些传

^① 收稿日期: 2009-03-27

作者简介: 王美艳(1974-), 女, 湖南株洲人, 湖南工业大学包装设计艺术学院副教授, 清华大学美术学院博士后, 主要从事艺术与设计史研究; 宁丹华(1977-), 女, 湖南邵阳人, 湖南工业大学包装设计艺术学院讲师, 主要从事绘画创作与理论研究。

统的观念,例如颠覆艺术与“原生态自然”之间的差异观,颠覆话语的权威性和可理解性,颠覆历史唯物主义和消费唯物主义不能融合的对立观……随着艺术市场的增长和繁荣,如果艺术家们想要成为真正的先锋艺术家,他们必须变得更具颠覆性和耸动性,而中国先锋艺术家们正是如此实践的。

(一) 颠覆历史唯物主义和消费唯物主义不能融合的对立观

历史唯物主义认为人类的历史是把地球上的物品转化为维持人类生命的物质的历史。消费唯物主义则是这样一个体系:在该体系中地球上的物品转化为资本,资本不断使自己增值。这两种唯物主义可以融合于一个社会体系中吗?王广义的政治波普正是对这两种主义并存状态的一个反思。“毛形象”系列作品也是如此。将政治形象和消费形象、娱乐形象并置于同一画面中,抹平他们之间的差异,颠覆两者之间的鸿沟。这些创作都是为了颠覆人们头脑中根深蒂固的一些传统观念。^{[1]78}在王广义的一系列油画作品中,文化大革命的政治主题同波普艺术融合在一起。其中一幅作品《大批判:可口可乐》三个工人排成一排,和可口可乐的标志并置在一起。第二个和第三个工人只有脑袋和抬起的左臂可以被看到。第一个工人手中紧握红宝书,三人共同举着一支巨大的自来水笔,笔尖正好位于白色的Coca-Cola标志的第二个C上。自来水笔的长度看起来是红旗的旗杆。书和笔代替了镰刀和榔头。红旗和上黄下红的背景墙上写满了十位数的数字,这些或黑或白的数字可能是指某种证件号码。革命工人和在全球最常见的公司标志,两者并置使它们的对立感减轻,同时也颠覆了它们在人们的信念和价值观中的权威性。

(二) 颠覆艺术与“原生态自然”之间的差异观

中国先锋艺术家们认为,艺术与原生态自然之间的差异应该加以颠覆,艺术即是自然,自然即是艺术。当世界迷失,只有那些通俗易懂的、原始的、自然本真的东西才会最终留下来。而社会和语意空间所称道的东西,则被先锋派的艺术所破坏。^{[2]112}徐冰和蔡国强等艺术家使用动物作为他们的艺术主题,而不是描绘动物。每个生命体都会出生和死亡,在此期间它会与其他生命进行交流,包括人类和他们的作品。蚕虫吐丝结茧,蚯蚓掘洞深藏。徐冰的《蚕系列》和蔡国强的《纽约蚯蚓房》正是记录动物的生命过程的作品。徐冰1998年在一家画廊为《天

地之际》的展览摆上了他的《蚕系列》。画廊里放置着一个咖啡桌,桌上摆放着书和杂志,墙上挂着加了外框的图片,一台监控电视放映着蚕的生命周期,旁边放了一台盖子打开了的录像机。蚕蛾生下的卵会孵化成蚕虫。在这段时间里,蚕自然地生存、吐丝。蚕虫结茧时会把丝吐在一切物体上,甚至包括录像机的内部。这个作品通过一台装置来记录飞蛾的破茧、进食和被通电杀虫棒杀死的过程。同样为了参加《天地之际》这个展览,蔡国强创作了《纽约蚯蚓房》这个作品。蔡国强将很多泥土搬运到一家艺廊,但他将蚯蚓放进了土里,因此泥土里有了生命,也就重新引入了自然。当蚯蚓开始松土并以有机物滋润泥土时,草开始成长。在展览中,这些泥土被放置在一家画廊里,一部可携式摄像机记录草的生长情况。而邻近的一家画廊里放置着通过电缆与可携式摄像机相连接的录像屏幕,屏幕上可以看到蚯蚓的行动。这两个蠕虫装置艺术作品,里面的蠕虫从自然环境转移到另一个环境中:它们不是在自然里,而是在艺廊里生存着。但是它们继续做出特有的贡献:蚕吐丝,蚯蚓松土并滋润泥土。艺术家的目的在于颠覆艺术与自然之间的界限。

火药很久之前就在中国发明,像丝绸一样,它也是中国的象征。蔡国强在自己的先锋艺术作品中大量地使用火药。火药是一种强烈的毁灭性工具。2001年9月11日两架飞机撞毁纽约双子大厦。徐冰从废墟收集了一袋灰尘。后来,他用这些灰尘在威尔士的加迪夫国家博物馆的展览空间创作了一幅名为《灰尘何处来?》(2002年)的装置作品。他在空中喷撒灰尘,地面上有一行预先摆放的用PVC材料雕刻的英文字模,经过沉降,尘埃落定。取走那些字模后,展厅里的地板上只剩下一层薄薄的灰和字模下未被尘埃覆盖的箴言,那是一句七世纪著名的禅宗偈语:“本来无一物,何处惹尘埃?”不管是蠕虫还是灰尘,都可以被艺术家使用,而不会改变作品的属性,这些作品不是通过模仿、再现的方式,而是通过将世界包含在内的方式、直接呈现的方式,与这个世界产生关联。上面所提到的艺术作品一方面使用了活着的或曾经活着的非人类的生物,另一方面又使用了产生爆炸的火药和由爆炸产生的粉尘:一方面是有生气的物质,另一方面是简单的物质。蚯蚓和蚕、火药和灰尘,这些都关乎自然,也关乎艺术,艺术即自然,自然即艺术,两者的差异被颠覆了。

二 可商标性

商标是经济的弄潮儿,是市场经济条件下最重要最鲜活的因素之一。商标具有不断复制、重复出现的特点,它简洁、容易辨识,具有很强的可识别性,有利于企业的推广和宣传。许多先锋艺术家借助这一商业策略,来推广自己和其作品。王广义、张晓刚、岳敏君和余晓涵等人,以其鲜明的“可商标性”艺术形象在中国当代艺术界占有独特的位置。

(一)岳敏君的可商标性形象:傻笑人

岳敏君创造了一个傻笑人,他把傻笑人不断复制、重复出现。通过他一系列的作品,这一形象在不断重复时,由于量的增加,而产生巨大的力量。傻笑人成为岳敏君的招牌形象,傻笑人变成了一种市场策略,如同商标在电视、报纸等媒介中迅速传播开来,傻笑人在艺术界迅速被大家所熟知。从精神内涵来讲,傻笑人源于传统的老庄哲学,历史上文人雅士在面临社会问题时,常表现出无奈的状态,大多选择了放弃。任何问题都可一笑了之,不往心里去,从而能够达到内心世界的平和。放弃一切可使人满不在乎,超然度外避免与社会的争斗,可保持内心的平和,总之,放弃一切是人生的境界。从另一方面来讲,傻笑人也折射出在社会单一文化和思想下人的状态,丧失头脑,缺乏自我意识。岳敏君以哲学思辩的方式和历史主义态度,以“可商标性”的艺术形象,以轻松、戏谑、反讽的和富有感觉活力的语言,彻底颠覆了传统美学意义上的优美、崇高概念。他以艺术化的方式,对我们生活中的深刻变化,表达了自己的思考和理解。^{[3]132}

(二)王广义的可商标性形象:“中国政治图像+西方商标图像”

王广义也是如此,他的大批判系列也是采用“可商标性”的策略,以简洁的图像和不断的复制,给人留下深刻印象。“中国政治图像+西方商标图像”的拼贴和复制,这种方法在中国当代艺术界有许多效仿者,他们前赴后继,试图并置两种不同的图像,构成一个反讽的情境,然后以类似形象不断地重复,增强其作品的相似性,提高其形象的可识别性。余友涵、李山等人的拼贴画也是用的这一策略,“伟人形象+某些流行符号”的拼贴,解构所谓的神圣与正统。他们牢牢掌握着“可商标性”的传播策略,借助政治标本这枚符号法宝,炮制成他们自己的政治波普,因而迅速扩大其艺术作品的可识别性。

(三)张晓刚的可商标性形象:怀旧家庭照片

张晓刚的怀旧家庭照片系列,灵感来自于文化大革命期间的家庭照片,利用传统欧洲超现实主义的创作手法。他同样施行“可商标性”策略,让他的艺术形象具有非常强的相似性和可识别性。其家庭人物都是沉默、顺服的情态,“大头、小手、长鼻子”等相近的外貌,同样被抑制的情感,同样清冷的蓝白灰调子,只有稍微不同的发式,为辨认不同人物提供了一丝的线索。

三 反讽性

中国先锋艺术作品还有一类重要的主题,那就是对语言和符号等智能体系进行抹杀和反讽。这类主题塑造的形象着重于讽刺“话语的权威性和可理解性”。这类艺术形象之所以产生,至少基于两类不同的原因。一是对现存的语言和艺术的不可理解性的置疑、嘲讽或绝望;另一类表现为一种智力行为:找出符号里有多少内容或意义可以剥离出来,剥离之后,除了让人愉悦的东西,还存在着多少其它东西。^{[4]98}这种行为是一种想象力的实验:这种抹杀活动能否成功?世界是否会沦为空洞的形式?艺术家的存在、身体及动作是否足以重造世界?

(一)对不同语言过快融合的反讽

文化大革命结束之后不久,杭州的艺术家们在1986年到1987年创作了一系列称为《红色幽默》的装置作品,这些作品以一种波普艺术的形式出现。例如,吴山专创作的其中一个:一间小房子的墙面、天花板和地板贴满了印有共产主义标语、佛经箴言、广告词、笑话和达芬奇的“最后的晚餐”的纸张,简而言之,影射1980年代中国人头脑里的内容。多数纸张都是白纸黑字,搀杂着少数红纸,它们全都被泼上了红油漆。在漆过的红地板上有四个白色的大字“无说八道”,意为无人能解。这个房间被看作是文化的喻指,喻指人的头脑,其潜在意义为:这些毫不相干的话语表达不了任何意义,因为它们没有共同意义能被同时解读。个人同语言的关系,是从“个人同所存在的社会空间的关系”而来。《红色幽默》提出,同一屋檐下几种语言的掺杂,让人无法理解。《大批判:可口可乐》也暗示,革命符号和市场符号的并置作为能指,本身是空洞的。黄永平的《机洗(中国绘画史)和(现代绘画简史)两分钟》(1987年)要表达的也是类似的意思:要使中国传统艺术和欧美现代艺术空间融合,似乎不太可能。在这个作品中,两本书(《中国绘画史》和《现代绘画简史》)在洗衣机中洗了两分钟之后,只剩下一堆纸

浆。这两本书被从各自的中国和西方语境中剥离, 来和对方的空间融合, 各自的意义被洗刷殆尽。在剩下的纸浆中, 各自的物质身份及意义不复存在。先锋艺术家们通过他们的作品精确地展现了不同社会空间的过快融合所带来的矛盾效果, 这些作品涂尽了语言的语意维度。其作品通过反讽的策略, 让人们意识到情境的荒谬和空虚。

(二) 对话语意义的剥离和反讽

语言使用者身份的不确定性带来了他与语言关系的不确定性。语言使用者在其中找不到自己。行为艺术家们对此的反应是: 记录那些抽离了语义内容的语言危机, 然后以艺术的方式呈现出来。^[4]¹⁰²还有一个作品也是这一主题——邱志杰的《书写〈兰亭序〉一千遍》(1986/1997年)。在这个作品中, 邱志杰象任何一个书法学习者一样, 一遍又一遍地临摹著名的《兰亭序》这一14世纪的文本。与前者不同的是, 邱的书法练习是临摹在同一张纸上的, 最终这张纸变得一片漆黑, 无法阅读。艺术家重复的运用语言, 使原本空白的纸上完全被符号所覆盖, 其行为的目的在于揭示语言是晦涩和愚钝的。是因为人们不能通过它进行阅读, 读不懂符号里隐藏的含义。这样看来, 语言掩盖了整个世界, 人们不能通过构成世界的晦涩符号来解读世界, 世界似乎迷失了。《书写〈兰亭序〉一千遍》中的书法辨认不清, 其书写是零度的。

世界的缺失、语言意义的缺失及语言所指代的事物的缺失并不意味着人们是孤单的。实际上, 世界的缺失是因为世界上每种物体都是用语言指代的, 语言贯穿在人们的生活中, 或者说看上去像贯穿在人们的生活中。^[5]¹⁷⁵就像吴山专的《红色幽默》一样, 徐冰的装裱作品《天书》(1998年), 展现给观众的是书法, 而不是语意。墙上贴的是旧报纸的卷轴, 屋顶垂下来的是数以万计的中国古代宗教经书, 地面上铺的是以中国传统方式装订的书籍。这些卷轴是用徐冰手工刻制的4000多个活字版编排印刷而成, 而这些活字是参照11世纪宋朝的风格制造的。《天书》中没有《书写〈兰亭序〉一千遍》中的重复行为。徐冰不是通过反复书写来解读中国汉字, 也不是通过反复印刷来掌握汉字。徐冰的艺术品的价值存在于这项工程本身。这项工程大约花费了3年, 雕制了4000个模板活字。活字雕刻、印刷、装订、精巧的设计等, 使作品每一处都十分精美。然而几乎所有的字都是徐冰用汉字的部件重新制造的“假汉字”, 它们没有任何意义。观众会发现他们置身

于数以百计难以辨认的卷轴和无法阅读的文字中。

当个人世界里符号的意义被剥离, 留下的仅仅是一个物质的世界。零度书写观点产生了零度创作的观点, 体现了艺术家关于社会空间及其语言的观念。当符号的意义被掏空, 语言使用者要做的就是“装装样子”, 这些语言的说写听读活动都是零度的。当书法者“手和笔的运动”, 是为运动而运动, 写就是零度的; 当一个人背诵一首诗, 他不能理解其意义而只能读出来时, 说就是零度的。在很多情境下, 我们将生活中语言的意义剥离, 使语言成为一种形式, 使之沦为一种零度的符号。这种反讽和掏空“语言和话语意义”的行为, 目的是让人们重新思考和设想语言的存在价值。

中国艺术史的发展基本上跳过了现代形式主义的阶段。现代形式主义着重于对纯粹形式美的探讨和发掘, 这一过程的跨越, 影响了整个艺术史的进程。从中华人民共和国成立到文化大革命, 现代形式主义在西方盛极一时, 而中国却跳过了这个阶段。现代形式主义是非常重要的艺术形式, 它把观众的注意力从其内容分离开来, 只注重造型形式价值。形式主义者创造了独立于内容、信息和各种意义的形式, 这种形式仅从视觉上看就让人愉悦。然而, 中国先锋艺术家从传统的水墨画、社会主义现实主义直接跳到后现代的折衷主义, 以便于尽快追赶西方艺术发展的步伐。正是通过颠覆性、商标性、反讽性策略, 中国先锋艺术作品在世界艺术市场上迅速蹿红, 艺术市场上先锋艺术作品拍卖的数量和金额逐年上升, 王广义、张晓刚、岳敏君、余晓涵、徐冰、宋冬、邱志杰等人成为国内和国际艺术市场中备受关注的当代前卫艺术家。

参考文献:

- [1] 鲁虹. 中国先锋艺术 1979-2004[M]. 石家庄: 河北美术出版社, 2006
- [2] 格里高利·巴托克. 观念艺术批评文集[M]. 纽约: E. P. 杜顿出版社, 1973
- [3] 保罗·曼恩. 前卫艺术的理论与终结[M]. 布卢明顿: 印第安那大学出版社, 1991
- [4] 彼得·伯格. 前卫艺术理论[M]. 迈克尔·肖, 译. 明尼阿波利斯: 明尼苏达大学出版社, 1984
- [5] 安德列斯·胡森. 全面分裂后的现代主义、大众文化和后现代[M]. 布卢明顿: 印第安那大学出版社, 1986