

图像时代的视觉转向

鲁虹



赵半狄 赵半狄与熊猫咪 图片 1999年

一、充斥于现实生活的图像之流

二十世纪九十年代以后，伴随着经济改革的历史化进程，中国的许多发达地区已经进入了消费社会。而且，这一全新社会形态的形成，也极大地影响了中国的欠发达地区。正如著名文化学家詹明信早已指出的那样，通过商品形式的逻辑，人们生产出了极为丰富的文化产品。由此，他强调指出“文化正是消费自身的要素，没有任何社会像消费社会这样，有如此充足的记号与影像。”^[1]从中国的现实情况来看，一方面是出于引领或培养商品消费的需要，商业资本家们生产了无以数计的商业广告，眼下，它们铺天盖地的出现在街头、报纸、杂志、网络与电视中，使任何人也无法回避；另一方面是出于扩大文化消费的需要，那些活跃在文化产业第一线的商人们还生产了大量的流行图书--包括漫画、影视与多媒体产品。其运用声光电等多种手段，对人们形成了巨大的影响。于是，文化的传统意义上的情境被消解了，现代都市也演变成了影像的城市。这不仅在很大程度上改变了公众的生存体验方式，也在一定的程度上改变了艺术的创作方式。艺术家李邦耀最近创作了一件印刷装置，名为《解毒药》。在这件非常具有象征意义的作品中，艺术家将充斥于各类流行杂志上的彩色图像堆集在一起，不由得引发起我们无尽的联想。如果以这件作品为基点，然后再联系现实生活以及相关的当代艺术作品，我们将不难得出如下结论：

第一、在商业化逻辑的推动下，越来越得以加强的图像生产，正以前所未有的速度充斥于中国社会，并无情地包围着当代中国人。更加重要的是，其不但渗透或主宰了人们的日常生活，还构成了一些新的意识形态与价值观念，这也导致社会结构与人际关系发生了深刻的变异；

第二、不管我们愿否承认，传统的话语形式正在向新型图像文化的形式转变，加上数码照相机、DV摄像机或电脑的普及，社会大众都成了潜在的图像制造者，所以人们越来越习惯于用图像进行交流；

第三、形形色色的图像在进入社会交流的过程中，逐渐会超越本来的含义与功能，并形成有力与有影响的文化意象，因此，在社会上流行的公共图像并不只是纯粹的消费性对象，还是艺术家可资利用的资源与材料。

也许我们还可以得出其它结论，但我们觉得仅是以上三点便足以说明为什么中国当代艺术与流行图像与相关的高科技媒介有着割舍不断的文化联系，进而使得中国当代艺术在创作方法上发生了翻天覆地的变化。

据我们所知，不少精英主义者对于中国当代艺术家大胆挪用公共图像及相关处理手段的做法是颇有非议的，其中，最具“学术影响力”的理由是：公共图像及相关处理手段完全属于大众文化的范畴。而将神圣的艺术创作与大众文化扯在一起，只会降低艺术的品味。因为大众文化是按配方批量制作的，具有无风格、无难度、无个性与平庸低俗的特点，甚至是资本家受商业利益的驱动对大众的单向性操纵。

很明显，以上看法深受法兰克福学派的代表性人物阿多诺的影响。熟悉阿多诺的人都知道，这位文化学者的“群众文化理论”有着强烈的“精英审美论”的倾向。他一向强调精英文化独一无二的精神自由和思想的价值，甚至将大众文化视为低等文化。不过，阿多诺的理论虽然也具有一定的历史意义，并且促进了不少学者对这一问题的关注与讨论，但它毕竟是阿多诺在上个世纪四十年代移居美国前的理论建树，在今天已经是一个成为过去的历史产物。与此形成鲜明对照的是，随着商业社会的飞速发展，大众文化已经以极有力的方式取代了精英文化的至尊地位。正如一些学者指出的那样，作为新的知识增长点，大众文化不仅能提供新的思想与价值，还能开启文化的新走向。^[2]倘若对大众文化采取不屑一顾的态度，只会使一个研究当下文化的人丧失必要的学术敏感度。

正是基于以上原因，笔者认为一些中国当代艺术家认真研究大众文化，并在创作中巧妙挪用公共图像或借鉴类似制作方法创造一些新的艺术图像，是天经地义和合情合理的。诚然，按照传统标准，中国当代艺术家的这种做法颇有点抄袭和重复的味道。但我们却觉得，发现公共图像与现实的替代关系，敏感地领会其中隐含的特殊意义，进而把其代入一种超常态的、荒谬的艺术语境中，以引起人们对现实的反思，这本身就是了不起的原创性。其实，与传统意义上的原创性不同，许多喜欢挪用公共图像的当代艺术家在创作中强调的是对公共图像的再发现与再创造。如果没有对大众文化的深入研究与切身感受，没有对当下文化的认真清理，没有观念的介入，没有智者的眼睛，没有强烈的社会责任感，一些当代艺术家绝对不可能通过借用公共图像或按类似方法制作一些新图像的方式涉及到一些敏感的文化问题。中国当代艺术家的聪明之处在于：他们不仅按大众文化的原则与趣味挪用或创造了自己需要的艺术形象；还在这样的过程中，巧妙地赋予了作品以新的意义。相比起来完全可以说，中国当

代艺术是要超越视觉的表象，切入现实的本质；而一些不太健康的大众文化则是要逃避现实，让人进入幻想的世界。这两者并不是一回事。

二、新媒体艺术的出现

我们在这里所说的新媒体艺术，泛指一切以高新科技手段为媒介的艺术，包括观念摄影、录像艺术、电脑数码艺术与FLASH等等。

从时间的维度来看，我们有充分的理由认为，中国的新媒体艺术是受了西方新媒体艺术的影响：第一、九十年代以来，在西方许多的重要大展中，新媒体艺术已逐渐取代装置艺术、行为艺术，转而成为主流；第二、中国的相当多新媒体艺术都可以在来自西方的画册中找到其来源。也许，这应看成是一个必经的阶段，或者是模仿所必须付出的代价。不过，这样的事实却是以如下事实为支撑的，即在上个世纪八十年代中期以来，各种各样的新媒体以及由其制造的公共图像已经大规模地进入中国社会，这种客观存在的现实环境使得那些敏感的艺术家的不仅对现实有了全新的感受，还自觉或不自觉地在创作时使用了数码相机、电脑、电视机、电子监控器与投影仪等等新媒体以及相关的技巧进行艺术创作。



李邦耀 解药 印刷品装置 2004年

为了叙述上的方便，下面，我们首先简略地介绍一下中国当代摄影的发展。

应该说，在二十世纪九十年代初，摄影艺术在中国当代艺术的进程中尚处在缺席的地位上。直到九十年代末期，中国当代摄影才成为观念艺术不可或缺的部分，这比行为艺术、装置艺术在中国当代艺术界被普遍接受，明显要晚得多。

许多过来人都记得，对于九十年代初的当代艺术来说，摄影的有限用途主要体现在对于文献和事件的记录上。后来，一些艺术家在对行为艺术、装置艺术拍照时发现：作为记录事件过程的照片其实已经超越了对象本身。这也使得摄影中的记录形式逐渐被当作独立的艺术品来认可。比较早引起媒体关注的实验艺术照片是北京东村艺术家荣荣拍的。在照片中，荣荣不仅以张恒的行为艺术作为表现对象，还以一种混合的方式表达了十分严肃的行为艺术与装模作样的行为艺术，显得很有新意。此外，邢丹文也以自己特有的方式记录了马六明等其他东村艺术家的行为艺术作品。他们两人的作品最终成为了对不可重复的时间和环境的记录，而且也抓住了掩盖在现实背后的一些东西。

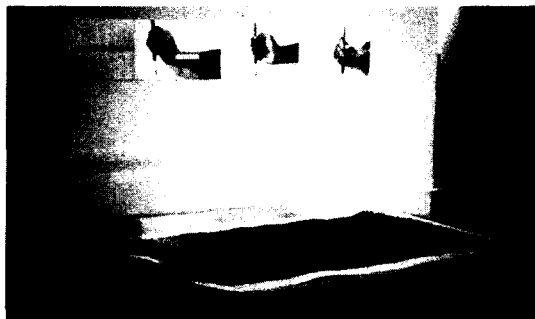
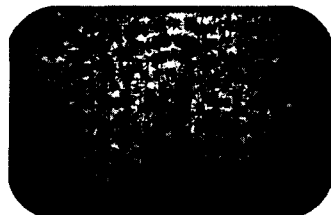
与上面介绍的两位艺术家不同，赵勤与刘建更多地是制作出一系列将老观念进行重组的作品。例如，在1998年，他们拍摄了一系列反映两个艺术家吃麦当劳的场景，每个场景都设计了不同的色彩搭配，并配上了戏装，怪诞的发型……，以至创造出了一种似是而非的现实。

另一个艺术家赵少高的方法是：在摄影作品中把毛泽东和人民在一起的那张家喻户晓的照片加以改动后，并将自己放了进去，从而成为人群中容光焕发的中心人物。这件作品在一定程度上显示出了“波普艺术”的影响。

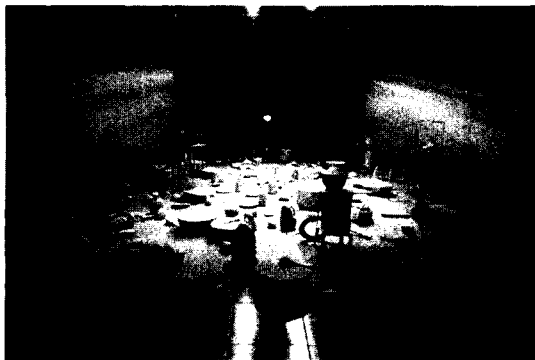
而在作品《赵半狄与熊猫咪》中，艺术家赵半狄直接挪用了公益广告的传媒方式，并以风趣诙谐的叙述性图像有效地消除了作品意义的封闭倾向。批评家黄专认为，他的做法“改善了先锋艺术与大众之前的紧张阅读关系。……为不同层次的解读和想像预留了充分的空间，拉近了作品与观众的心理距离，有利于促使观众由被动主体向能动主体的转换。”^[3]

几乎在同时，还有一些艺术家试图在作品中表达超过记录本身的东西，他们故意更改“真实”，目的在于改变对真实的评价。例如郑国谷在1995年拍摄的《阳江青年系列》，便用恶作剧的方式表现了当代都市青年特殊的生存状况。另一位艺术家杨勇的《青春残酷日记》虽然同样是表现都市青年，却另有一番意味。在拍摄过程中，作者以即兴多于导演的方式与镜头中的主角共同制造了一场超越生活真实的游戏。

到了九十年代中期，大众传媒影响的不断扩大，当代摄影也有了更深入、更全面的发展。其中，既有艺术家着重表达“消费主义”带来的危害性（洪皓、王晋……），也有艺术家在摄影的手法中借用了大众文化中的“粗俗”手法（安宏……），更有艺术家以人的躯体来突出某些艺术观念（王岩、金锋、林春苗、洪磊……）。由于篇幅有限，在此就不一一介绍了。总之，到了世纪末，很多当代摄影家都大胆而敏锐地涉及了中国现实中的诸多问



邱志杰 作业一号：重复书写的千遍兰亭序 行为图片 1999年



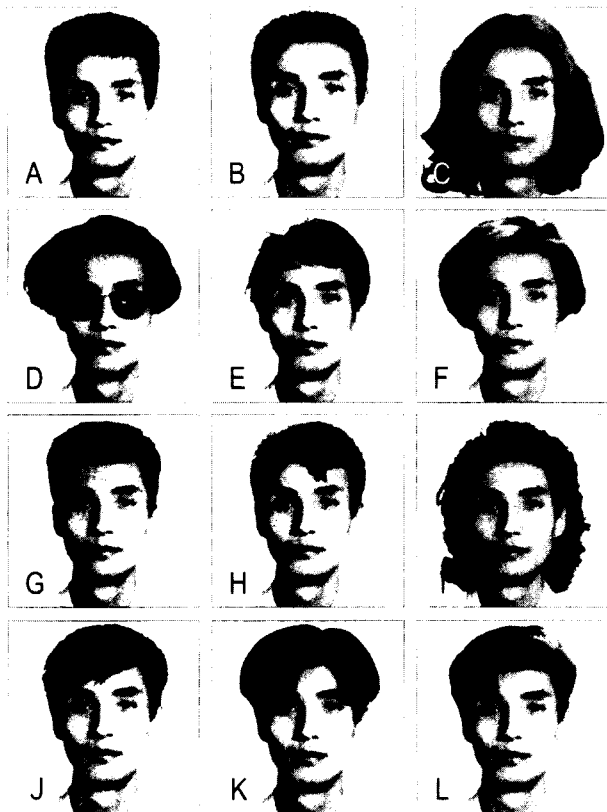
林天苗 缝了，再剪开 装置录像 1997年



汪建伟 《屏风》之一 行为表演 2000年4月



汪建伟 《屏风》之二 行为表演 2000年4月



施勇 97 上海新形象征集计划 电脑网络 1997 年

题,这是非常不简单的,所以理所当然地引起了国外同行的关注。正如凯伦·史密斯所评价的那样:“很多九十年代的现代派艺术家,选择摄影是为了更好地表达他们要想表达的。这个年代中艺术家们对摄影的探索说明他们已经发现了摄影的巨大潜力。但更重要的是,他们将如何使用好这个工具。”^[4]毫无疑问,凯伦·史密斯既揭示了一些艺术家选择摄影的内在原因,也指出了他们面临的任务,而后者恰恰是中国当代摄影家仍需解决的。

接下来,我们要简略地介绍一下录像艺术的兴起与新媒体艺术的发展。

据资料显示,中国当代艺术家对录像艺术的第一次全面而感性的接触是在1990年。这一年,德国汉堡学院的Mijka教授带了一些录像带在中国美术学院播放,使得一些艺术家深受影响,但由于文化背景的差异,中国一些艺术家一开始就将录像当做了一种表达个人体验的新艺术手段,这与西方一些艺术家以政治激进主义的姿态运用录像并不相同。

1991年,张培力在上海衡山路的一家地下车库举办的“车库展”上展出了他的作品《卫字三号》,内容是在脸盆中用肥皂水不断地搓洗一只母鸡。也许是当时艺术家缺乏必要的设备与条件,也许是张培力故意要追求一种单调感,所以作品是以单镜头、固定焦距和机位拍摄的。相同的风格不仅出现在他的另一些作品中,也出现在颜磊、李巨川等人的若干

作品中。

1992年,邱志杰开始创作历时三年完成的《作业一号:重复书写的千遍兰亭序》。该作品以录像的方式记录了重复书写的过程。该作品暗示了历史上不断出现的毁灭前人文化的事实。

朱加的作品《永远》是1994年底创作出来的,在创作时,他巧妙地将一架小型摄像机固定在三轮车地轮辐上,并在北京街头骑行,这使得作品中的图像在播放时不停地做360°旋转,该作品强调了现代都市光怪陆离、让人不知所措的一面。

林天苗的作品《缠了,再剪开》由录像与装置两部分构成。装置部分是被棉线缠起来的日常用品,计有800多件,散放在展厅里,据说作者用了两年的时间才完成;而在背景上则有一个被棉线缠出来的电视大屏幕,其上的图像是一只用手不断在运动的剪刀,同时配有很大的声响,作品试图叙述妇女对日常生活剪不断、理还乱的态度和解脱与限制的关系。

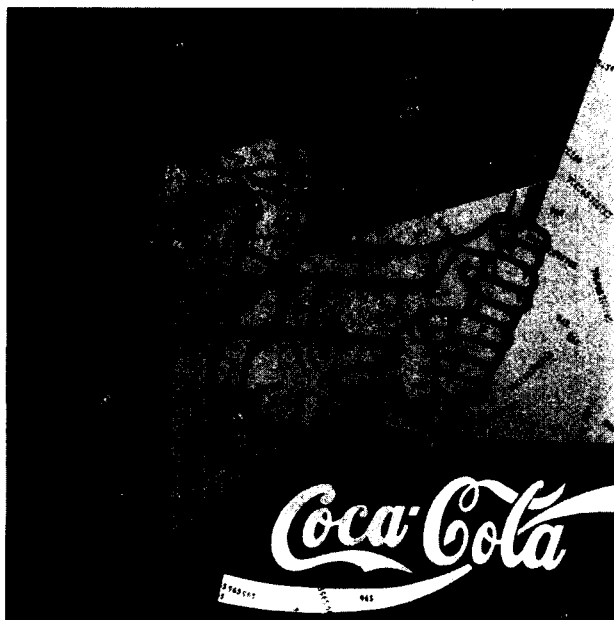
而崔岫闻的作品《洗手间》则选择了北京某一豪华夜总会的洗手间里那些从事夜间服务工作的女人们作为素材。据作者介绍,她是希望用女人们呈现的一种状态来关注背后的社会结构,以及人们如何从文化、历史、经济等角度来解读这件作品。

到了1996年,在全国范围内,以录像为媒体进行艺术实验已相当多见了,“现象·录像”艺术展正是在这种情况下应运而生的,策展人是邱志杰、吴美纯,展览的作品可分为两类,一类是对媒体本身的反思,其往往在结构上较为简单明白(张培力、钱喂康、朱加……);另一类是构造较为复杂的情景,对录像画面进行了工具性的运用,作品层次较丰富,感性的因素更多一些(邱志杰、王功新、陈雄、耿建翌……)。此后在各地还出现了一些纯粹由录像艺术组成的个人展览(王功新、宋冬、邱志杰……),而且有些人的作品开始在国外大展中出现,这标志着中国录像艺术终于走向成熟。

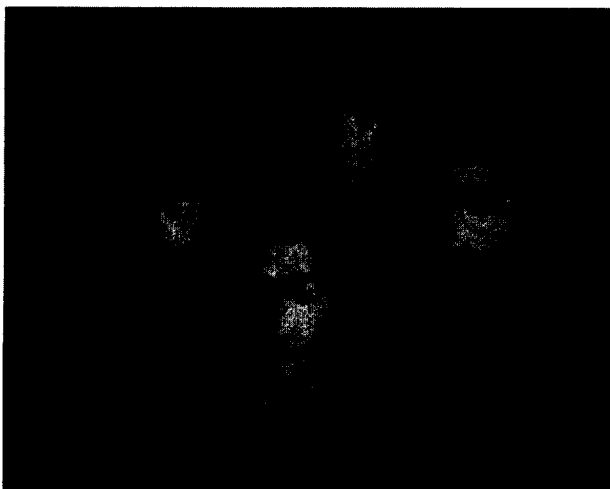
九十年代末,随着IT产业的迅猛发展,个人电脑上的编辑设备也越来越普及,于是,录像不再仅仅被当做社会学的工具,而是作为一种相对独立的艺术媒体。这导致不少艺术家开始着手探索互动多媒体与网络作品。

冯梦波是中国最早使用电子游戏形象,并把政治符号嵌入电子游戏里来调侃现实的艺术家的。1996年,他做了一个互动多媒体作品《一块银元》,作品以作者20年以来的家庭照片为基础,看上去更像历史文献。

《97上海新形象征集计划》是艺术家施勇所做的电脑网络作品,作品以征集标准发型和服饰的方法,讽刺了在一个追求时尚的时代,人们对所谓“最佳形象”的向往,以及这种向往的无比荒诞性。因为其荒诞性建立在商业化的逻辑上,并被披上了美丽的外衣。



王广义 大批判——可口可乐 油画 1993年



张晓刚 大家庭 NO2 油画 1996年



尹朝阳 伤 油画 2003年

还有一点是不可忽视的，即计算机图像技术日新月异地变化，自1999年Flash第4版本的正式推出，其动画制作与脚本编辑得到了较大的加强。所以，在短短的一年里，Flash队伍得以迅猛的发展。以当时的出现的作品来看，既有MTV型的（蒋建秋《新长征路上的摇滚》），也有动画类的（齐朝晖的《都市三恋曲》），更有互动游戏类的（王波《玩我》）……

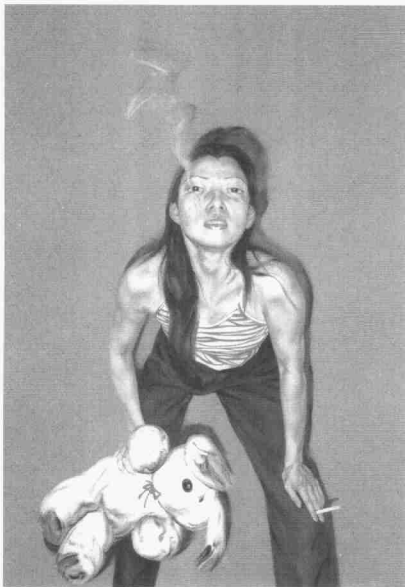
再往后发展，出现了一些艺术家将录像与其他艺术相结合的尝试，从而使新媒体艺术更多地带上了混杂的要素。如汪建伟就用他的方式来书写他心目中的戏剧《屏风》。这台戏剧除了具备舞台、灯光、布景、戏剧表演等元素外，还把录像、行为、多媒体艺术等元素带入了表演场。这表明一种更新的新媒体创作形式已经出现在了中国的大地上。而且，在这样的过程中，一些艺术家正在将新媒体艺术与中国传统美学的精致性和体验深度融为一体。

毫无疑问，任何熟悉新媒体艺术的人在看了上面的介绍后，都会得出挂一漏万的印象，但仅是以上的文字足以表明：中国的新媒体艺术虽然出现得很晚，其发展却是相当快的。必须指出，从表面上看，中国的新媒体艺术相对传统架上艺术完成的不过是媒介上的转换与制像方式的转换——即由“手制图像”转向“电子影像”，可更重要的是，它还十分成功地完成了创作“方法论”上的转换。其实，后者对中国的当代架上艺术也有着深刻的影响，关于这一点，我们将放在下一小节来谈。

正如人们所知道的那样，在传统的经典性架上艺术中，其意义就存在于具体的故事与事件中，而为了准确、生动地向观众介绍故事与事件，历代画家一直采用的是“反映”论，即用十分“写实”的手法画出接近真实场景的画面。而新媒体艺术则不同，它的意义就存在于创作者在虚拟的前提下，对各种概念与符号的任意使用与拼装。完全可以说，新媒体艺术家采用的是“构成主义”的方法论。其基本出发点乃是：力图从文化学、社会学的视角切入具体的文化问题，进而促进中国当代文化的健康发展。当然，对于中国的新媒体艺术来说，如何进一步突出中国身份——即智慧地运用中国图像与中国式的手法去揭示作品观念还是极需解决的问题。因为在参与国际对话的过程中，这一问题显得极其突出，已到了非解决不可的地步。

三、公共图像与新媒体艺术对架上艺术的影响

在传统的油画创作中，画面形象主要是通过对现实生活的写生获得。正是根据这一原则，传统的油画教学形成了一整套完整的教学体系。照相机发明以后，不少艺术家虽然也会借助新的技术成果，即以照片代替写生，但“从生活到艺术”的创作方法，却一直未曾从根本上被撼动。例如在“文革”期间，报刊上经常强调，照片仅仅是艺术家体验生活的辅助性手段，艺术家要是不能体验生活而完全依赖照片进行创作，就会因颠倒源与流的关系而走上歧途。对于这一点，许多人一



何森 女孩·玩具·烟 油画 2003年

定记忆犹新。

但是，以上创作原则正在受到严峻的挑战，近些年出现的当代架上艺术——特别是当代油画创作足以证明：伴随着文化背景的巨大转换，还有外来文化与新媒体艺术的巨大影响，一种更新的创作方法已经出现。在许多中青年艺术家那里，有人更多是依赖现代传媒制造的流行图像与符号获取画面中的艺术形象，有人更多是利用艺术与摄影、电脑的交叉之处获取画面中的图像。完全可以认为，他们的艺术既是图像的图像，也是对当下生存环境的直接反映。看来，面对时代的新变，一些中青年油画艺术家在赋予油画以更新的含义时，已经建立了全新的图像修辞学。例如，王广义的著名作品《大批判》就利用文革报头与流行商品，调侃地涉及了强势文化对弱势文化大举入侵的问题。张晓刚的著名作品《大家庭》则用五、六十年代在国内盛行的家庭照，巧妙地涉及了极左文化残酷抹杀大众个性的问题。而在九十年代中后期出现于当代艺术界的一些“后生代”画家虽然并没有像王广义、张晓刚那样直接地挪用公共图像，但却按流行图像的制作方法创作了他们的作品。从艺术史的角度看，前者更多是受了美国“波普艺术”的影响，后者则更多受了德国艺术家里希特的影响。

所谓“后生代”特指 1970 年前后出生的人，这批人的世

界观基本是在改革开放的过程中形成的。他们生长在风平浪静、经济迅速增长的时代，既没有接受“文革”的洗礼，也没有遭受“上山下乡”的磨难，更没有追求伟大理想的经历，有的只是对当代都市消费文化、电子网络文化、现代传媒文化与西方外来文化的深切感受。所以，他们的艺术关注点与表达方式都明显不同于上一辈的中国当代艺术家。在题材的处理上，他们一反“宏大叙事”的传统模式，更多是从表这个人生存体验的角度去表达他们的价值理想、精神追求与人文关怀。对于他们来说，个体仅仅是漫长生存之链上的一个环节，如果脱离了这样一个具体真实的、可以把握的生动环节，去追求一些不着边际的宏伟理想常常会大而无边。毫无疑问，这与王广义、张晓刚那一辈艺术家更偏重借用公众性图像符号思考重大社会问题的作法根本不同。比如，在由深圳美术馆主办的《图像的图像——2003 中国当代油画邀请展》中，许多的艺术家都借对当下青年生存状态的描绘巧妙涉及了“后生代”普遍存在的精神性问题。透过画面我们可以感到，在现实面前，他们或者充满困惑、感伤、无奈的情怀；（尹朝阳）或者被恐惧与颓废的情绪所笼罩（何森；或者呈现出自我分裂的青春症状态（赵能智）；或者根本就无理想、无忧患，只知追求瞬间的快感与个性的张扬（荆霄钧）。

至于在艺术的处理手法上，一些“后生代”艺术家更多是从“虚拟性”入手去营造一种特殊的气氛，这不仅使他们能够在各自设立的主观框架中，充分突出想要表达的思想观念，进而切入现实的本质，也使所谓“后期制作”的方式出现在了“后生代”画家的作画过程中，甚至成了不可或缺的一个步骤。本来，“后期制作”是从事摄影、摄像与电脑图像处理工作的人员，在获取第一手材料后，必然要做的后期工作。但现在这样的做法已经为一些“后生代”艺术家所广泛借用，他们的具体方法是：常常虚拟一些超现实的场景加以拍摄，然后再放在电脑中加以技术化处理，而他们的作品正是对电脑“产品”的再制作。正是由于“后生代”艺术家基



赵能智 表情系列 2003 作品 NO · 7 油画 2003 年

本不对生活中的“摹本”进行直接性的写生，而是接受了新媒体艺术的影响，因此，他们作品中的造型语汇、表现手法和组织方式也呈现出了全新的趋向。就画面的组合而言，“后世代”艺术家更喜欢用自由联想的游戏方式，去创造带有流行效果的、喜剧的、荒诞的、半梦半醒的作品。而且，更多是对摄影中人特写与中前景式镜头的借用。就画面的造型与表现方式而言，“后世代”艺术家又喜欢将不同的艺术传统——如达达艺术、超现实艺术、波普艺术等与大众文化中的不同类型——如漫画、广告、摄影、摄像等自由结合。由此，他们也创造了各自不同的艺术风格，并具有鲜明的时代特点。依照传统的标准，人们也许看不惯他们的作品，但我们结合特定的文化背景去分析他们的作品时就会感到，这种变化带有历史的必然性，谁也无法阻拦。我们甚至认为，对于外来文化、大众文化和各种新艺术样式——包括行为艺术、装置艺术、新媒体艺术的合理借鉴，正是“后世代”艺术家



熊莉筠 波西米亚风之八 油画 2003年



黄一翰 中国新人类·卡通一代——玩转生活 水墨 1999年

面对新情境压力而采取的文化策略。这也使作为传统媒介的油画获得了全新的发展空间。人们没有必要指责他们。

在这里，一个问题被带了出来，那就是既然“后世代”艺术家如此热衷于向新的艺术样式学习，为什么不去从事新艺术样式的创作？为什么他们要将油画弄得不伦不类？据我们所知，在一次全国性的学术讨论会上，一位油画家就提出了类似问题。对此，我们想回答的是：第一、“后世代”艺术家不仅都受过专业性教育，也迷恋着油画这一传统的艺术媒体。在他们的心目中，架上油画仍然是观察自然、认识自我的有效途径。因为从注重表达个体体验与反抗机械复制的现象出发，他们无比珍视油画所具有的个人化与手工化的特点；第二，媒体本身并无优劣之分，只要将独特的思想观念与生存体验纳入创作之中，油画仍然在当代艺术的格局中占有重要的位置，例如在伦敦、柏林，油画至今还是当代艺术中既普遍又重要的媒体，像当今十分走红的艺术家格兰·布朗和列昂·歌卢布就一直把油画作为主要的表达工具。但这一点也并不影响他们的学术地位；第三、在国际当代艺术的格局中，中国当代油画家有着相当的优势，一个既缺乏影像背景又在绘画上又有所专长的人，根本没有必要放弃自己的优势，去追赶国际艺术的新时尚；第四、在“后世代”艺术家的作品中明显带有大众文化的视觉特征，并不能说明油画的堕落。恰恰相反，他们创造的形式，既是对当下文化环境的一种暗示与规定，同时也是他们的艺术趋于成熟的标志。（易英语）

中国当代油画艺术家创造的油画艺术再次让我们看到了思想价值的巨大力量。正是在反复遭遇当下中国人生存的基本问题中，他们的作品才形成了一个特殊的文化象征系统，进而涉及到了有关人生意义的永恒问题，这无疑是值得欣慰的。当然，对于公共图像的挪用也并不限于架上当代油画，实际上，在其它当代架上艺术中我们也可看到这一现象，像广东艺术家黄一翰就在他的当代水墨创作中，一方面挪用、并置了公共图像，另一方面又借用了广告、电脑以及卡通的处理手法，结果非常地巧妙涉及了关于“新人类”的文化主题，因此广受好评。由于这类例子甚多，在此就不一一列举了。

四、“圈子化”的问题

从我们掌握的情况来看，除了少数艺术家是将使用新媒体或公共图像的做法当做赶时髦以外，许多当代艺术家的初衷还是希望通过与观众的互动来促进中国当代文化的健康发展，但客观效果表明，他们的目的并没有达到，这也使得他们的作品仍然只是在一个极小的文化圈子中产生影响。

问题究竟出在哪里呢？

应该说有两个主要的原因：其一是个别中国当代艺术家完全是冲着国外策展人、批评家、收藏家与报刊编辑进行创作；其二是一些中国当代艺术家自觉不自觉地在使用精英主义

的意识形态进行艺术创作。鉴于针对前一种原因,已有一些批评家--比如黄专、易英等人曾就少数“艳俗艺术家”用流行图像向西方献媚的做法写过很有分量的文章,我们将只针对后一个原因进行讨论。

从对十多年来中国行为艺术的浮浅的清理中,我们深深地感到,所谓精英主义的意识形态在一些中国当代艺术家那里,至少有如下几种体现:第一、创作者把自己临架于公众之上,缺乏与公众进行平等交流的愿望,有人甚至把文化精英与公众的关系比作牧羊人与羊群的关系。他们虽然总是希望对公众进行启蒙教育,却对公众的生活、命运、境遇缺乏必要的关注与了解,以至只注重表现文化精英的生存经验;第二、完全脱离了直接生存的现实环境,更多是根据一些当代西方学者的著作演绎出一些不着边际的思想观念,然后制造出一些让人不知所云的行为方式;第三、在文化情境已经发生极大变化的今天,仍然习惯于用现代主义的观念指导行为艺术创作,所以一些艺术家总是沉醉于纯粹的自我表现之中,并显示出了强烈的自大狂倾向;第四、出于浮躁的追风心理,在观念与形式上都简单抄袭十分走红的西方当代艺术。明明是在互相复制、互相重叠,还要用假装深沉与高超来糊弄人、误导人。以上列举的现象各异,但实质是一样的,即持有精英主义观念的当代艺术家很少考虑将个人的经验与公共经验统一起来,以便寻找一个让双方都能接受的结合点,这就在很大程度上造成了中国当代艺术和公众的严重对立。前段时间出现的关于当代艺术的大讨论足以证明这一点。只要借用德国文化学者阿列克赛·克鲁格和和奥斯卡·耐格特的观点进行有针对性的分析,我们就可以发现,一些中国当代艺术家其实仍然是从旧有文艺公众空间的角度思考当代艺术的创作与交流问题,所以,他们的作品也无法对公众产生真正的影响。

由此我们强烈地认为,这种体现在当代艺术中的精英主义在本质上与中国当代艺术追求的社会目标实际上是完全不同的。

为什么这样说呢?

我们知道,中国当代艺术是伴随着中国的经济改革及全球化的历史进程应运而生的,作为一种新型的社会文化和传播形式。它的社会性目标乃是要对我们生活中的一切异化现象进行文化上的批判,进而推动社会的变革。如果仅仅将它视为一种新型而单纯的艺术样式就大错特错了,事实上,它已经加进了很多文化学与社会学的成分,使用的也是不同于传统艺术的视觉方式与思维方式。此外,它还希望通过进入公众的方式进入社会,目的是要造成一种公共性的社会舆论。完全可以说,它在本质上是属于大众的,人们完全没有必要在创作时故作高深,拒公众于作品之外。

于是,如何拓展更新的公众空间,以便让更多的公众与中国当代艺术形成积极互动的关系,就成了当下急需解决的问题。否则,中国当代艺术将不可能真正实现自己的社会性

目标,并成功影响中国当代文化的健康发展。所谓公众空间的理论是由德国文化学者尤根·哈贝马斯提出来的,其在西方思想界有广泛的影响,前些年已传至中国。但由于哈氏理想的公众空间是由18世纪的公民社会引申而来,且把许多社会性群体--如劳工、妇女等排斥在外,所以已经不太适应当今的公众化社会。针对这一缺陷,阿列克赛·克鲁格从文化批判理论出发,认为应该促成一个更新的公众空间,以取代那个缺乏价值凝聚力与社会影响力的旧公众空间。他的这一观点把更多的人包容在内,也更具民主的含义,深为广大学者所认可。我们在本章节里借用这一概念,目的是希望为中国当代艺术寻求更为理想、更为广泛的生存空间。令人高兴的是,已经有一些艺术家敏感地意识到了上述问题的重要性,他们甚至在10多年前就开始采取具体的办法拓展中国当代艺术的公众空间。例如徐冰、吕胜中都做过可贵的探索:前者亮出了“为人民服务”的口号,后者则主张与公众“寻求沟通”,他们的想法都体现在了具体的作品中,批评家刘骁纯曾为此撰文认为,在他们的作品中已经呈现出“另一种大众化倾向”,^[5]不可否认,他们的探索在当时是有着积极意义的,也不失为一种进入公众的好方式,但在实质上,他们不过是将毛泽东的《延安讲话》进行了当代性的演绎。其具体方案是:尽力用一种通俗化的艺术形式宣传文化精英的思想观念,就好像将治病的苦药装上一层糖衣让人去吃一样。这种方案的不足之处在于,如果创作者的思想观念与生存经验远离大众,那么,再通俗的艺术形式也无法保证公众就能真的自由进入作品。一些当代艺术作品的生存实践也足以证明这一点。

五、作为重要文化资源的公众生存经验与视觉经验

正是基于以上的理由,我们觉得,拓展中国当代艺术新公众空间的更好办法是:中国的当代艺术家应把自己视为公众的一员,去掉好为人师的错误观念,进而用平等的视角去深切关注公众共同的生存经验--包括直接与间接的,然后从中提炼出相关的艺术观念与表达方式。我们甚至认为,这不仅可以创造出具有中国特点的行为艺术,也可以解决按空洞概念进行创作的不良化倾向。

在这里,大众的日常生活经验被强调到了极其重要的位置上。因为它作为社会共享的原素,在客观上构成了公众不愿意与作品进行交流以及如何对作品做出反应和解释的基础。对于这一点,我们万万不可忽视。阿列克赛·克鲁格曾告诫我们,要从公众生活的角度去理解新公众空间,隔开两者的关系,所谓新公众空间只是一个空洞的概念。这意味着不深入了解公众生活,仅仅用通俗的艺术形式并不能真正拓展新的公众空间。

一部文化史告诉我们,以往的文化观总是把“艺术成品”作为核心,那些伟大的作品往往被称为“经典作品”,它们的作者就成了“经典作家”,对于这些作品来说,深刻

的意义就内在于作品中，只有具备了一定文化素养的人才能在认真的阅读中体会出来。按照英国文化学者约翰·费斯克的说法，传统的“经典作品”属于“作者性文本”，其深奥复杂。既是少数文化精英才能欣赏的艺术，也是他们建构等级身份与骄傲的资本。但当代艺术则完全不同，它完全取消了“艺术成品”在文化中的中心作用，而代之以意义的生产与流通。从这样的目的出发，第一、它强调作品必须与公众的生存经验有着现刻联系性与相关性；第二、它提倡艺术家在创作时，为观众预留主体的位置。也就是说，艺术家应想办法创造一个开放的艺术结构，以便让观众能从一种特定的情境中去创造意义；第三、它更多是用作品提出问题，而不是企图就某一问题给出具体的答案。因此它反对让公众绞尽脑汁地去理解作品的传统作法。

综上所述，公众把什么样的经验看成与他们的日常生存相关或不相关，乃是中国当代艺术家需要认真思考的问题。我们的艺术家必须放下架子，真正进入公众之中，进行认真严肃的调查研究。相信日积月累，定有收获。这还不仅仅是一个寻找创作素材的问题，更为重要的是，我们的当代艺术家将会从中汲取新的思想动力。因为大众的边缘性与下层性决定了他们不光渴望改革，而且往往能够提出具有文化意义的思想与价值。我们认为，有了这样坚实的基础，一个当代艺术家在进行创作时，就不会强行将自己认为“重要”的问题去左右公众，而是按公众的诉求去探寻当代文化中最为敏感的问题。

六、必须向大众文化与民间亚文化学习

以上的说法说明了什么呢？说明建立新的公众空间，不仅要关心以往比较忽视的公众利益关系与政治立场，还要把以往艺术一向排斥在外的人生需要、欲望和经验加以有效的组织与表现。很明显，这样的要求使得传统艺术的创作模式也好，西方当代艺术的创作模式也好，远远不能适应中国公众对当代艺术的要求。在这方面，突破与超越的最佳途径就是向本土的大众文化与民间亚文化学习。在2001年，针对中国当代艺术过分西方化而与中国传统文化分离的问题，本章节作者与批评家孙振华曾经策划了“重新洗牌”的展览，目的是想加强中国当代艺术与传统文化的联系。近一阶段，针对中国当代艺术与公众生存经验严重脱节的问题，我们意欲策划一个向大众文化与民间亚文化学习的展览，目的是要促进中国当代艺术与公众的有效联系。可惜由于多方面的原因，一直未能如愿。我们觉得，西方当代艺术固然在重建与生活联系的过程中，已把大众文化较好地引入了创作之中，例如美国波普艺术就有着很成功的纪录。但是，它毕竟生长于特定的历史与文化情境之中，因此对于它的借鉴，更多应从艺术家如何处理与大众文化的关系上着手，如果只是简单地抄袭美国波普艺术的形式手法，然后塞进一些中国化的内容，必然会显得不伦不类。

我们清楚地知道，我们在上面的说法肯定会受到一些

人的反对，在他们的眼中，大众文化不过是极其不健康的低级文化，必须给予无情的批判。对此，我们想强调的是，借鉴大众文化与民间亚文化也不是无原则的。首先，作为负责的公共知识分子，我们的当代艺术家应该站在维护人类正义的立场上，大胆批判隐含于其中的一切糟粕——如拜金主义、物质主义、暴力主义、色情主义等等；其次，由于大众文化与民间亚文化是一种满足公众欲望、制约和影响公众思想的社会机制和文化现象，既与大众的当下生存密切相关，同时又深刻地体现了一种社会性的经验视野，所以，在认真研究的基础上再加以合理援用是完全应该的。比如，当我们对大众文化与民间亚文化进行思想与意识形态方面的研究时，将可以发现大众关注的基本生存问题是什么？他们又如何与现行的体制打交道？他们的那些经验值得公开加以表现？那些就不能？以及怎样才能让有价值的经验与问题进入艺术表现的层面等等。此外，当我们从接受美学的角度去研究大众文化与民间亚文化的配方程式及表现手法时，我们还会发现它既是大众认识世界的方式，也是对某种感情、观念的组织与表达方式，有着广泛的基础，不可忽视。当然，对于当代艺术家来说，更重要的是弄明白特定的文化环境与大众文化——包括民间亚文化的主要配方程式及表现手法有些什么联系？为什么某些配方程式及表现手法对中国大众特别有吸引力？这些配方程式及表现手法在心理、审美、伦理等文化功能方面究竟有什么特点？它们的配方程式及表现手法究竟都包含怎样一些价值、关切、向往，能抓住大众的心，使他们沉浸其中，乐此不疲？我们相信，只要我们的当代艺术家能结合作品的需要对大众文化——包括民间亚文化的主要配方程式及表现手法加以妙用，就会达到意想不到的艺术效果。

总之，拓展了新公众空间的中国当代艺术，必将迎来更辉煌的时期。它不仅会揭开中国艺术史新的一页，也会在国际艺术的格局中占有自己的地位。对此，笔者深信不疑。

注释

[1] 引自《消费文化与后现代主义》第77页，译林出版社，2000年5月

[2] 大众具有下层性、边缘性、非主流性的特点，从自身利益出发，他们往往能够提出新的思想与价值，所以许多学者愿意从中汲取营养。

[3] 引自《中国当代美术图鉴：1979—1999》观念艺术分册第117页，湖北教育出版社，2001年9月

[4] 凯伦·史密斯，《从零到无限：九十年代中国当代摄影之发展》，《重新解读：中国实验艺术十年》，广东美术馆，2002年

[5] 刘骁纯《另一种大众化倾向》，第521页，中国文联出版社，2004年1月。

鲁虹 深圳美术馆国家一级美术师
湖北美术学院特聘教授