

▲岳敏君漂浮失重的虛假歡愉

後八九中國新藝術 --

政治圖騰的祭品

# 或異國情調的買辦？

文/遙亦

若我們從近年來國際上幾次重要的美術展覽，如德國文件大展、威尼斯雙年展或其它幾個較次要的美展來觀察大陸現代美術的發展，可以初略地發現一個有趣的傾向——即政治圖騰的大量挪用、調侃和豔俗文化（現世寫實主義）的粉墨登場；較具體的說從八五美術運動即有社會批判及反傳統的烏托邦色彩，當時的作品不建立在藝術流派和風格的問題，而在於如何使美術活動與社會互動，文化相互刺激的層面上；但在「六·四天安門」知識分子自由暢想的熱情被撲滅後，加上經濟開放對社會價值觀的強烈衝擊，這種以藝術改造社會的理想主義色彩，整個被抹上了厚重的一層灰燼，因此，從八九年之後，中國大陸現代美術除了原有的寫實主義仍掌控大局之外，較突出的兩個表象——一種是挪用大眾熟悉或共同記

憶的偶像及符號以並置、隱喻、嘲諷的手法去表現社會性和政治性的題材，以消費文明冷漠的包裝表示對烏托邦幻滅的無奈，消極地退回體制中或體制邊緣，藝評家通稱為「政治波普」；另一類藝術家則揚棄意識形態的包袱，從日常生活中下手，以誇張、變形的造型擺出一付自娛娛人的吊兒郎當、玩世不恭的姿態，媚俗地向觀眾要一些沒有答案的答案，可以視為對政治社會的消極反動，大陸學者周彥稱之為「犬儒主義」的傾向，從實際的田野調查上看來，也許稱之為「媚俗化的暗流」可能更為貼切。

除了以上兩個特色之外，新一代也漸漸揚棄許多思維上的價值意義，轉而追求較私密、較純藝術上的問題及實驗開發性的議題，在裝置、觀念行為及新媒體上有較多突出的表現，但因為整體環境仍相當貧乏不健全，加上受限於官方及場地的限制，使得這類創作的生存空間較架上繪畫受到更巨大的現實考驗；除此之外，一般大眾甚至較保守的藝術家對這類創作無法深入解讀，及作品本身太多的情緒渲洩及攻擊性（註：對大眾）所造成的誤解，恐怕還需要一段漫長時間去拉近這道鴻溝。

註①於1989，中國美術館（中國現代藝術展）唐宋與齊對自己作品開了三槍，隨後立即被公安逮捕，94年一位藝術家對參觀的藝術界人士潑了一身墨汁，並宣稱觀眾為作品的一部分所引起的對抗性衝動行為等。

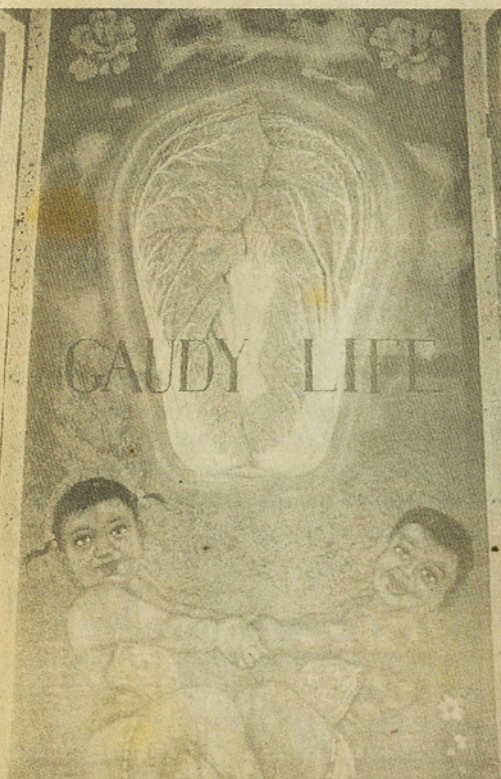
總的來說，大陸現代美術的草莽氣息在經過國際認證的調整之後，已逐漸走出大中國集體意識的自大心態、紅、光、亮的樣板模式，人海戰術的壯大畫面、超重材質及東方異國情調的出口販賣；轉而追求個人面貌與國際化風格，接下來我們就範疇方面，分別介紹：

## 平面繪畫

在方力鈞、劉煒等人在國際美展中名利雙收後，許多年輕一輩的藝術家也紛紛跟進，從事架上繪畫獲取實際利益，再以作品養作品的方式，進行較不具商業價值的創作，在現實的考量中也許會被懷疑其創作的純度及動機究竟為何，但在整個封閉系統下生存，這種「見人說人話，見鬼說鬼話」的騎牆策略反倒是生存的必須手段，當然，成名的藝術家是不必如此委屈自我去遷就環境的。以前幾個在圓明園混的畫家由於北京公安以「清查戶口」為由，清理了這些無工作的藝術家回鄉，逃過此劫的，有點能力的就聚集在北京東郊的通縣。劉煒、方力鈞、岳敏君、劉佩樺、王強等仍堅持架上繪畫的純粹性，而圓明園經過公安四度清查，目前祇剩祁志龍孤軍奮戰了。

大陸名藝評家栗憲庭曾對此種現象表示悲觀，但在通縣的這些藝術家作品中，似乎感受不到憂傷，我們看到的是對鏡像中自我的調侃及諷喻。栗憲庭對這類作品給予一個貼切的封號「無聊感」，而這類潑皮群的現實主義他認為：「是對'85新潮所關注一些大而無當的哲學問題的校正，切實地面對當下現實的普遍失落、無聊的心態。同時拋棄了以前所有主義的那種社會參與意識，把以前的居高臨下的姿態，換成與現實平行的旁觀的姿態，去體驗自己和自己周圍人的生存狀態。而只有以這種平行旁觀的態度，才能對現實有不恭敬的潑皮狀態，才能敏感到現實本來就是荒唐的，人本來就是這麼個複雜的混蛋，人生本來就沒有沒有意義。」註②

以往大量出現的政治性符號或歷史傳統題材對新一代畫家來講已經陳腔濫調到肉麻噁心，從劉煒的畫中我們可以非常直接地感受到一團團扭動的肥肉排山倒海向觀眾襲來，感官強烈渲洩下的軀體，令人噁心，而對社會病態的揭露不再硬碰硬的直接批判，而以揚棄早期說教式圖象的策略，隱藏無奈於感官之中卻也達到批判的迂迴迴應。方力鈞則表現出一種暈眩呆滯的漂浮狀態，無力而且失重的迷失在抽離現實的黑白灰階之中，這種「懸浮」的意象似乎成為新一代藝術家強調的主題之一；岳敏君的畫中也有許多懸空漂浮的人，不過他們都是橫著飛的，每個人就像電腦程式設計出的人，表情單一，光鮮明艷，一個勁的傻笑，眼睛從不張開，彷彿觀眾面對的不是一個人，而是擬像（simulation）註③，透過所有幸福美好的期盼，所合成一個在現實中無法存在的自我投射，在虛假的歡愉背後，除了冷漠，只剩麻木。



▲中國新藝術挪用大眾的共同記憶



▲政治波普大開當權者政治神話的玩笑





▲疊起的裸體為北京無名山增高一米

這種無所謂、不在乎、看似輕鬆的氛圍，其實是在無法不說的情況下所道出的一種抵抗。杜象曾說：「沈默是最有力的抵抗。」畫面中好像說了什麼，卻似乎什麼也沒，很無聊卻又很有意思，這種弔詭的策略的確滿足了新生代在現實環境中可以寄託的遊樂園。

方力鈞曾說：「王八蛋才上了一百次當之後還要上當。我們寧願被稱做失落的，無聊的、危機的、潑皮的、迷茫的，卻再也不能是被欺騙的；別再想用老方法教育我們，任何教條都會被打上一萬個問號，然後被否定，被扔到垃圾堆裡去。」他們不問我們是誰，往何處來，將往何處去這種自尋煩惱的問題，就像岳敏君畫的一個斷頭男子，抱著自己的腦袋，沒事的傻笑在大地上跑來跑去。「沒事兒！」的京片子在大夥兒口中頻頻說出，世界很大，問題不小，但活得快樂最重要。

註②《「後89」藝術中的「解構意識」和「無聊感」》。當代藝術 NO. 5 P. 17-20

註③是布希亞 (Baudrillard) 所提出的一個概念，不再是對一個領域的模擬，對一個指涉性存有 (referential being) 的模擬，或是對一種本質的模擬。它不需要原物或實體，而是以模型來產生真實：一種超真實 (hyperreal)。

### 行為·觀念·

近幾年行為藝術及觀念藝術在大陸上也有不少年輕藝術家投入，一方面感到架上繪畫的侷限性以及學院教育以材質分類所形成的僵化不滿外，對於平面作品與商業畫廊掛勾，藝術領域的拓展考慮太多現實利益的情況之下，他們轉而拋棄原本專業上訓練，直接以自己的身體或觀念上的運作從事創作。一來是作品便於掌握，二來在經濟上的負擔比

較具彈性，這類不具生產/消費模式下的創作，的確有較大生存的空間。但在傳統社會體制中，無疑的，所承受的精神壓力也相當巨大。

一般來說，這類藝術家大致分為兩類，一是較個人性的行為，如馬六明、張洄、朱旻等；另一方面是較社會性的行為，作品的完成需要某種社會因素的配合，如鄭連杰的司馬台長城行為藝術，孫平的「股票」活動等。在碰觸的題材上，除了對歷史議題關注的潮流之外，近年來由於經濟開放所帶動的賺錢潮的影響，對於「藝術與經濟」之間這一曖昧地帶的探索，也有少數人從事。而在純粹以身體直接從事作品創作，可粗略分為兩種傾向，一是對身體本身的「承載度」作一物理上與精神上的刺探，類似修行者或苦行僧的方式，將慾望壓至最低，將潛意識中最原始的狀態激發出來。比如張洄裸體並全身塗蜂蜜和魚肚內的腥液分泌物，於1994年5月31日下午2時，氣溫攝氏32度的盛夏暑熱中，在北京東村一間極噁心的公廁內端坐60分鐘，讓無數蒼蠅爬滿其身軀。另一件作品「32平方米」則於他本人的工作室中整齊的鋪上18條白色被褥，並裸體(65kg)被十條鐵鏈和一條皮帶緊鎖於距地面三米高的鐵樑上(面向下，橫體位)。正下方有一白色被褥，上面置放電爐和一個加熱中的白色鐵盤。兩名醫生再把懸吊於空中的張洄抽出250毫升的血，讓血慢慢滴落於加熱的鐵盤內，散發出焦腥的氣味，整個過程約一小時。此類「自虐」行為在維也納行動派史瓦茲科格勒 (Rudolf Schwarzkogler) 的行為中發揮的相當極端，甚至以自殘的方式將自己的陰莖割除，最後以殉道者的姿態跳樓自殺。而張洄的自虐傾向並不是朝向較純粹的身體文本所欲解放的範疇，在「苦行僧」的外觀下，其實還是滲入許多社會批判的意義，他的作品對於生存環境，從日常生活的乃至社會政治的環境有一種直白性，通過自虐的強度，考驗觀者的忍受程度，而作品的意義則藉由荒誕莫名和噁心異常把人和生存環境的關係轟擊出來。另一位年輕藝術家也有這種傾向，不過自虐強度並非重點，他在找尋一種幻滅的失重狀態。他通常用肥皂水持續不



▲苦行僧以身體招引糞坑內的蒼蠅

停地吹泡泡，甚至挖了一個墳，裸體躺在整池泡沫中，靠一小根吸管與外界空氣連繫，他的作品對現實社會有極強的象徵色彩，商業衝擊下的信仰失落及政治權力的資本化，並沒有為大多數人帶來希望，幻滅與不安的漂浮當中沒有強烈的批判，只有淡淡的愁和氣泡亮膜中反射出七彩的夢吧！

另一種傾向我們可以在馬六明身上看到，即顛覆約定俗成的道德觀。馬六明以其清秀的女性面容和一頭長髮加上副男性的軀體，異質合成一個「人」，此種男女同體並非人妖或同志(同性戀)，而是從外表包裝上帶給觀眾的制約下手，向公眾揭示惡「包裝」來判斷「人」，是多麼無效與荒誕。藝術行為不再是向觀眾「說些什麼」，而要觀眾知道藝術「不是什麼」，在質疑否定的反思中，探索包括道德上、感官上及認知上的體制共犯結構中逆轉的可能。

此外，馬六明與張洄和其它八位男女藝術家一起於北京妙峰山一無名山頂，裸體按各自身體重量由重至輕層層疊起，面朝下呈靜止狀態12分鐘，為此無名山增高一米。稍後於同一地點分別選擇自己的位置，男性挖洞後將生殖器插入洞內，女性將陰部對準突起物。此行為稱為「九個洞」。

若我們單純地將此看似無意義的行為歸納於少年懷春的性衝動或譁眾取寵看待，可能就跟大陸公安取締的理由「搞淫穢活動，根本不屬藝術範疇」一樣官僚。值得注意的是此種「插入」母土的動作是否象徵了些什麼？此種愚公移山為山增高一米的行為，跟唐吉柯德對抗風車又有何差別？前面曾提過，新生代對「失重狀態」所帶來的漂浮、不安定、享樂主義的玩世傾向，從這背景去切入可以發覺，新生代極需找到一立足點及施力點，而這立足點不是傳統，施力的方向是現代化但卻找不到進入點，他們焦慮的面對西潮一波波的衝擊；在重商主義的襲捲下，許多價值觀面臨巨大的挑戰及轉變，在還沒有明確的方向之前，情緒性的渲洩在所難免，我們可以視這類行為為一個過渡時期的代表吧！

至於在社會性行為方面，大多繼承85'新美術運動的精神，以浪漫的情懷、故國河山及哲學上的思索來批判傳統文化。1993年藝術家鄭連杰在長城司馬台號召不少藝文界人士共同參與此計畫，先後完成五個主題的作品。其中之一的「大爆炸」行為，在五十名鄉民的協助下，以五天的時間，三百餘米紅布，捆紮萬餘塊殘損的明代北城磚，長達二百米的紅磚鋪滿前後三個烽火台，延伸在山巒中，聲勢壯觀浩大。

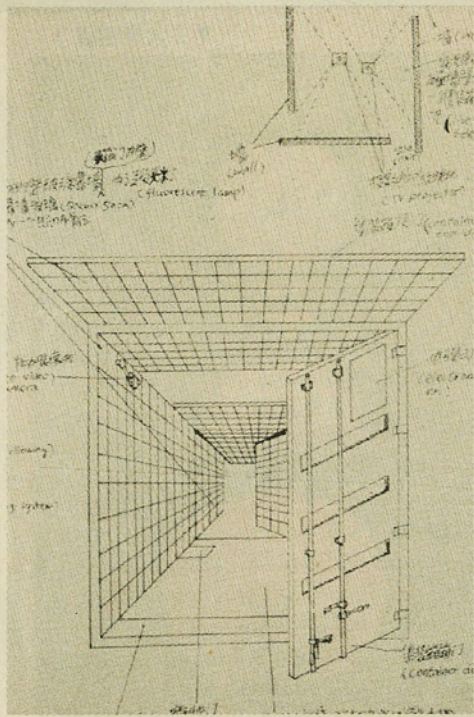


▲男性挖洞後將生殖器插入，女性將陰部對準突起物，形成「九個洞」的地景行為藝術



但就作品來看，仍保有「紅、光、大」、「人海戰術」、「土法鍊鋼」的因襲手法，若不實際從內心反省出發去使用這些材料，而好大喜功的迷信中國=紅色的刻板印象，視覺上霸道的強度也只不過是換了範疇的樣板畫；從現代化的角度中看待此手法與克里斯多（Christo）的地景藝術相較下則有許多作品要求度上的落差，若不從質精及作品精準度及完成的純度上去自我要求，而一味地以空間換取時間去打埋伏，或許可以唬住不少人，但在國際現代化的潮流中是註定淘汰的。目前所存在的不少討好的甜美批判，不禁令人懷疑對整個藝術生態是否有正面的助益？或者是消耗現代藝術的前衛性格？仍有待觀察。

1994年，四川國際文化發展公司出版了一本「中國當代藝術工作計畫（1994）」，將一些搞行為、裝置、觀念的藝術家因現實環境的考量尚未成形發表的作品，透過紙上作業集結起來，是相當令人興奮的方式。行為藝術或裝置藝術有時在客觀環境的限制下無法實現是常有的事，但重要的是思想觀念的生成及設計方案的構想與傳播，有了敏銳、突出性的觀念本身之後，待客觀條件成熟後再以物質化的形態外現，這類藝術的可貴之處在於藝術家自由意志的主動創新的企圖，是相當難能可貴而令人期待的。



▲中國當代藝術工作計畫

如 VIDEO、電腦合成影像、CD ROM 等高科技領域。

前面曾提過，由於經濟的快速成長，在消費市場的機制中將不可避免地要依賴大眾傳媒的力量去銷售產品，以往透過電視、廣告看板的傳播如今又滲透到電腦網際網路，成爲一個個快速流通的資訊籌碼，而具體實在的原作概念在此系統中被全面解消。布希亞（Baudrillard）宣稱：「我們正處於一個新的擬像時代，社會的編制原則已經不再是生產，取而代之的是電腦化、資訊處理、媒體、攝控系統以及依據擬象符碼與模型而形成的社會組織。……符號本身擁有了自己的生命，並建構出一種新的社會秩序，而由模型、符碼、符號來形塑其結構。」

在大陸，前衛藝術家爲了擺脫社會結構和意識形態制約下無奈的尷尬處境，透過媒介文本找到了存在的理由，反映了新生代藝術家重新審視觀念的語言、媒介的表達方式以及對藝術與社會、藝術與生活之間的自覺意識和批判態度。文本作爲藝術對話的媒介是觀念性的而非形式主義。大致可分爲三類，第一類是以新聞報紙傳媒作爲媒介，如 94' 王友身在「北京青年報」組織的「室內設計」；第二類以輯錄成冊的方式，將藝術家的方案集結，如「1994 中國當代藝術家工作計畫」；第三類以個人工作室爲點，向外擴散成面的游擊戰方式。如杭州的耿建翌和王強發起的「45 度作爲

理由」，除了以傳統方式（郵件藝術、文本、傳媒）進行作品的發表管道外，在電腦領域的運用上也不可小看。如「45 度作爲理由」的這個活動中，我們看到藝術家耿建翌以 CD ROM 進行題爲「另一邊」的電子作品，將觀眾邀請到「另一邊」，觀眾在成爲觀者的同時也成爲被觀者；錢嘜康的「新行情」要讓觀眾意識到自己的重量和運動，觀眾在展覽現場隨意走動時，在任何一塊地板上，不同的方位，會有不同的現場身體重量數據顯示。由於電子磅稱與地平線組成 45 度夾角放置，提供了這樣的可能性：一旦觀眾準確地停留在任何一塊地板的中心點上，其現場身體重量數據將與其標準身體重量數據符合。

除了將現場環境與觀眾參與的條件放進作品中而產生互動的關係外，馮夢波的作品「私人照相簿」以系譜學的方式處理歷史意識在時空中的變遷，將一個家庭的發展壓縮成檔案供觀眾讀取。觀眾可自己操作電腦選擇 4 個部分，分別是①馮夢波直系血統祖父母的老照片、穿插那個時代老式唱機所播放出的老歌，②是馮夢波父母的生活照，搭配海歐老相機的快門聲，③是馮夢波與其女友韓曉征的資料、檔案等，包括寫著毛語錄的心得作文，各項證明等，④是紅小兵電影院，包括一部樣板戲——平原游擊隊（抗日戰爭）的黑白鏡頭及粗糙聲音感，智取威虎山（文革）的彩色電影及夢波爺爺家過年的 VIDEO 影像，處理成老電影般有快轉的滑痕。觀眾在層層系譜的檔案線索中，可以看到意識形態所籠罩的宰制，以及直系血親所架構出的父權社會的層層機制運作及斷代落差。

在運用新媒材的同時，除了技術上和資金的實際問題外，還碰到另一個較重要的問題：在運用這些現代化媒材所帶來的便捷與多樣面貌之後，傳統文化面對現代化該如何應對？是否會如布希亞所預言：「現代性」是一種特殊的文明模式，它對立於傳統，也就是說：對立於其他一切較早的或傳統的文化。面對著傳統文化在地理與象徵上的雜多分歧，現代性則自西方普照全球，迫使世界成爲一個同質的統一體。」是否國際化意味著全面揚棄傳統文化？若我們相信文化霸權挾資本主義的經濟力量可以輕而易舉地瓦解根深蒂固的傳統文化，那或許太小看異質性文化的力量。不論現代化是否迫使世界成爲同質的統一體，也許在媒體上辦的到，透過民間大眾的自覺正視自身的定位，經過辨證之後揚棄官方樣板模式，也許慢慢地就能累積出對現代美術的特殊見解甚至美學觀，而不必隨波逐流地跟著西方工業文明的內部思維走去，對話才有可能產生，現代藝術在大陸或許才有可能建立自己的主觀意識及主體性格。

裝置藝術

裝置藝術在大陸是近十年來發展起來的，面貌繁多而各具特色，除了對空間拓展的材質命題陸續有藝術家發表外，許多關注的目光仍集中在對於社會制度的批判及傳統文化的冷嘲熱諷上。在海外的藝術家，如徐冰、谷文達、吳山專等人對中國傳統價值的解構與意識形態的玩弄頗有獨到之處。比如徐冰的「藝術世鑒」將中國文字拆解。重組後再造無意義的漢字；谷文達於 80 年代首先將西方超現實主義引入水墨畫領域，用怪誕的抽象形式和錯字、別字破壞水墨畫的高雅和詩意情趣，並於 90 年代結合怪力亂神的神壇形式，批評家稱之爲「新道場」的系列裝置作品。

新媒材

除了裝置、行為藝術及觀念藝術等較具實驗性的媒材外，新生代也開始關注傳播媒材 --

