

批评快讯

艺术前沿

批评与自省

问题讨论

策展人专线

批评家档案

批评家访谈

批评家自述

学院在线

新人文选

艺术市场研究

史论研究

■ 艺术前沿

more

对中国的奇异观看 ——当代艺术视觉中的超验性

<http://www.msppj.com> 作者: 朱其 时间: 2006-1-26 02:35:00

文/朱其

中国是一个正在日新月异变化的国家，这个国家的变化正在超出它以前的经验，也在超出其它国家现代模式的经验。所有过去时代的现代性模式和个人自我变化的方式都不适合今天的中国，中国的现实正在使中国人进入一种超验状态，这种超验状态也反映在当代艺术中，这种感受表现在观看现实、历史、自我和政治等诸多方面。

对于中国的这种超越过去的经验，艺术家开始本能地使用了很多中国方式，比如超验和神秘直观的方式，在某种意义上真正形成中国的当代艺术方式。在九十年代末以来，中国的超验状态和视觉上的超验主题表现，正在形成不约而同关注的艺术倾向。

“超验性”这个词在当代艺术中的使用，主要在两个层面的描述：一个是在艺术主题上对中国当代社会的超出以往历史体验部分的表现，另一个则是对于中国传统灵知主义方式的重新使用。

对于中国的奇异观看开始于十九世纪末期废除帝制并且引进革命前后，既有西方对于中国的奇异观看，也有中国知识分子从自身内部的自我观看。前者包括从清末的辫子、小脚、长袍、宫廷，一直到租界、革命、长征、毛泽东、红卫兵、红宝书；后者则从五四、白话文运动、文革一直到思想解放。

西方对于中国的观看具有不同的时期，包括清末的东方性、远东的现代主义城市上海、以及毛泽东的红色中国。这种对近现代中国的观看始终通过一种象征性方式，表现为对于政治和文化象征的人物和物品进行符号性的解读。这种方式也一直延伸到1990年代，即一个意识形态中国如何转向消费资本主义。

中国当代艺术从1990年代后期产生的一个新趋向，实际上是开始试图对历史和现实进行重新体验和表现，这主要由于中国社会结构的改变，以及总体经验正在超出过去任何一个时代；另一方面，西方式的观念艺术方式在九十年代中前期风靡一时以后，一部分艺术家致力于回到一种中国方式，这个方式就是对十九世纪以前中国灵知主义方式在当代形式下的使用。

1990年代后期，观念摄影群体比较早地开始以这种超验性方式对中国重新观看，像洪磊、缪晓春、王庆松等。洪磊“看”到了故宫的地上有一只死鸟，还“看”到了苏州

个案研究

女性艺术研究

出版信息

网络交流

留言板

花园的血色天空和花园小河里成片的水水。洪磊这一奇异的视觉经验来自两个根源，一个是他家故宅后院的一口枯井里的女鬼传说，另一个是他个人从现代主义到回归中国传统艺术的漫游历程。这两个方面形成了洪磊的当代形式的超验方式的复活。洪磊致力于一种传统超验方式的当代复活，但他的实验性观看还只是停留在十九世纪前的经典建筑和私家花园，这实际上主要是一种对于传统的回望。

钟飏的绘画则是对中国1990年代消费社会奇异景观的表现，他的画不仅表现了高楼大厦、麦当劳、时尚美女、汽车、高速公路、豪华公寓等九十年代以后产生的城市楼群和消费空间的图像，他甚至还将消费概念扩展到像兵马俑、格瓦拉、红卫兵、拿破仑、山水画这些历史资源的消费。在画面上，钟飏绘画提前预设了未来中国的空间景观和人物状态，前者一切都表现为一种时空感消失的绝对的快乐、酷和美好的消费社会，后者则出现了众多在这种绝对消费空间内超验的个人视角和身体状态，酷男靓女在空中飞，以及时尚青年在时髦、灯火辉煌和壮观的大都会街头奇异的张望。

钟飏塑造了一个没有痛苦只有极乐的消费、自娱以及满目皆是漂亮景观的超级消费城市。他实际上也无意中表现了中国在1990年代正在出现的令人惊异的前所未有的一幕，这也就是中国式的消费资本主义的城市景观和消费社会的图像想象。钟飏实际上表现了中国出现的最新颖的一面，一种超级消费社会景观正在中国的历史之外拔地而起，以及人们内心正在趋于明亮的对于盛事将临的虔信情绪。

缪晓春的观看位置就像是历史走来，并且走出了历史，进入了后历史的1990年代中国的变化多端和有序感，在画面上表现为一种恍如隔世的荒诞感。缪晓春的摄影总是出现一位像似孔子的古人形象幽灵式的出没，但是缪晓春没有像钟飏那样表现中国最后现代和最时髦漂亮的现实和想象的一面，他的表现空间主要是在城市化进程中社会空间杂乱无章和恶俗异化的一面，这一面与突然不请而至的古代文人的静默沉静和与生俱来的法度气息形同对比。

孔子式的文人实际上是缪晓春对于历史和现实个人性的自我表象，在他画面中，“孔子”式的主体的表情凝重和心事重重，并带着对于现实的焦虑感和不适感，一切在他看来都是不可思议，像一个自我幽魂重现，但发现一切已真正物是人非。

对于中国的观看对于洪磊、钟飏、缪晓春等人而言是一种本能的反应，当代艺术几乎从八十年代至今很少主动地对艺术和历史自我反省，而到九十年代末以后，对于本土的艺术方式和自我主体无意识地开始一种主动地实践。当代艺术在形式上越来越艺术化，并且主动寻找对于历史和当代形象自我改造，不再需要借助城市景观和古典图像来启发超验想象。

九十年代末的中国正在形成新的资本社会和个人意识的关系，以及经济关系和城市空间的总体性趋于形成，这使得这种在社会性经验的超验特征几乎是一种无处不在的总体性。仓鑫在九十年代中期进行的“舔”就已经因为个人敏感，对于从传统到当代的各种物品和形象进行超验性的行为接触。如果在钟飏的画中已经出现各种历史、城市和社会表象元素在中国的同时并存，存在着一种前现代、现代主义、后现代主义、本土、全球化、社会主义和资本主义时空界限消失似的共存。在仓鑫的作品中则深入到影响个人自我意识的各种信物，这种试图不再按照西方式的观念和艺术史去理解和表现现实，而是按照个人感觉去表现这种弥漫在个人意识每个触角的超验性，在后来的“身份互换”系列中变成一种更自觉地艺术实践。

仓鑫的“身份互换”系列表现为一种社会身份的超验经历，他跟警察、大学教师、拾荒者、精神病患者、白领等社会各阶层人对调衣服，呈现一种由于社会变动产生的无常感和自我界定的超验想象。这种超验的个人臆想似的幻觉也出现在翁奋对于摩天高楼的膜拜似的观看，而这个观看者被设定为一个青春少女，她的观看位置则是在一堵城市

和乡村之间的分隔墙上。这个观看者和观看位置实际上代表了九十年代中国的一个寓言色彩的青春视界，在这个视界下，经济和城市奇迹般地发展超出了一般意义的对时间和规模的集体期待，由此产生突然而至的超验感。

像洪磊对于苏州花园的观看，以后的翁奋对城市的观看，缪晓春对于社会状态的陌生感等；这种观看视觉以后逐渐表现在绘画、雕塑、Video等方面，在题材上则涉及对政治意识形态、青春经验、日常性、社会身份、后殖民文化、物质生活、消费品、自我心性等广泛主题的由外及内的自我观看。

从观看方式、对于九十年代城市和消费社会新颖景象的捕捉以及对于身份、自我主体和历史意识过于迅速地更替的本能反应，中国当代艺术逐渐自觉地在艺术方式上寻找当代形式与中国传统的接续，在主题和视觉表象上以新的社会空间和自我表现的超新经验为图像基础。这实际上从观念摄影群体开始，逐渐在超越西方式的观看视角，即一个意识形态的极权社会如何转向消费资本主义这一角度。

更多的艺术家开始自觉地进行艺术形式上本土方式的实践，致力于自我经验和形式的一致性，包括陈庆庆、于凡、刘力国、王庆松、李璋、曹恺、唐洁渝、陈联庆、赖圣予和杨晓钢等。陈庆庆使用了电视机壳、衣箱、文物展示玻璃柜、盆景、微型剧场等箱体形式，表现一种灵魂转生的超验主题。她的箱体方式像是一种灵知主义风格的超验空间和被赋予灵魂的物体，使阴阳、历史和现实、国家事件和种族的界限消失，在这一空间中相会，就像在“钱罐儿”装置中，一群小猪爬上天安门屋顶，屁股拉出钱币，另一群小猪则失去重力，在屋顶、四墙和地面循环行走，背景是一张罩住整个空间的大人民币。陈庆庆的装置具有一种以超验的当代形式表现当代现实的寓言想象，并对于九十年代消费资本主义和后意识形态现实具有一种反讽性。这也表现在王庆松、刘力国、赖圣予和杨晓钢的作品中。

王庆松的观念摄影也具有一种超验性的表现方式，比如一群战士像越战一样攻打麦当劳，清明上河图的货郎兜售可口可乐和麦当劳等各种美国消费品，文革标语、海报和当代的非法招贴布满整个仓库，像一个置身其中无处可逃的社会空间。刘力国在九十年代中期的早期作品中就将猪头和猪脚变成了美丽时尚的雕塑，仿佛一个优雅的物品。这种超验性也被用于将毛泽东和文革民间雕塑的消费文化风格的装饰，表现出一种当代文化现实的荒诞和奇异性。

赖圣予和杨晓钢的绘画设置在一个有海景的室内，有新娘、女兵、戴面具者、蛇从口出的少女等，桌子上有切开的死鱼、烤鸭、生牛排、到处飘散的人民币、麻将、生日蛋糕，窗外则有奥运鸟巢馆、海岛上的士兵，墙上挂着法国绘画“自由引导人民”。政治和经济现实的这种荒诞感和寓言性在赖圣予和杨晓钢的画面上不同于以往的社会反讽主题，在近年的当代艺术中，虽然在尽力表现中国这种转型时期的政治和消费文化的混杂性及其具有的超验景象，但在众多的画面中，并不预设一种绝对的道德批判视角，而只是进行一种中国传统宿命的视觉想象。

而在于凡、李璋、曹恺、唐洁渝、陈联庆等人那里，这种超验的时代总体性作为一种背景，更多地转化成一种自觉的语言实验。于凡在早期作品中致力于一种观念艺术的雕塑形式，很少涉及社会性主题。他后来转向一种历史和社会形象的超验性塑造，比如一个女人神秘地倒在一个血泊中；毛泽东的脸和他者的脸部肖像特征的综合，产生一张似毛非毛的脸。于凡的雕塑语言的实验在于一个形象的社会形式的改变，朝向另一个意义指向的特征修改，在本质上继承了中国传统的对形象进行的“肖像”再造的方式，而不是走观念化的道路。

曹凯早期的Video作品也具有类似的方式，像“独上西楼”是表现后唐李煜的诗歌意境，画面表现了一个幽魂的女子在夜半楼台和回廊上神秘的缓步前行。之后的“69年

之夏”作品是表现文革期间毛泽东接见红卫兵现场的一种政治超验性历史景观。其新近作品则表现了南京长江大桥上空风云变幻的虚拟场域，具有一种超验的历史感。

历史的超验性也在陈联庆的绘画中有体现，他的画面表现了一群群小人在拆工厂，或者像一群群阴阳界重现的义和团兵士神秘的密密麻麻的出现在北京城楼和故宫四周。陈联庆在历史感和超验性的表达上超越了传统的历史写实主义和魔幻现实的表现方式，他还引用了漫画视觉的方式，具有一种当代视觉形式。

漫画性、魔幻和超验现实的方式在70后艺术中也被用于新一代对于中国的青春经验的表现，像李瑋、唐洁渝等。李瑋使用了失重的方式在屋顶表现各种戏剧性的危机时刻，具有一种上瘾性的视觉快感，他的画面更接近于一种电子游戏和好莱坞科幻片的图像经验。唐洁渝的绘画不同于钟飏对城市和消费文化的形象对象性的图像大全式的表现，她的画面在于呈现一个主观的奇异观看的视角。她的画面中，一个小女孩通常都是趴在楼顶或者在两座摩天建筑之间的钢索上，观看超级城市壮观的楼群、摩天高空和地面蚂蚁般的车流。唐洁渝表现了一个小女孩在超级消费城市对于楼群高度和城市超级规模的恐惧和孤独的主题，这个画面实际上具有一种70后一代的自我寓言性。

同上一代人对于中国的观看方式具有一种民族主义的拯救和乌托邦的崇高视角不同的是，70后一代只是通过楼群屋顶的高度和城市超级规模的视野作为一个个人拯救和虚无孤独存在的平台，中国在这一代人的画面中实际上已经不包括广阔的疆域，而只是仅限于城市和消费社会的景观。这是对新的社会总体性的空间化的寓言表现，在他们身上更多表现为一种个人在这个场域的虚无感和青春无助的处境。

但这种对于中国1990年代末期的新颖的超验现实的空间和现象表现，对于所有几代艺术家都是一个总体背景，这在九十年代末以来差不多所有人的画面上都有将个人笼罩住的巨大空间或者广阔无边的城市视野，在这样一个总体性观看下，个人的无常情绪和虚无的超验感总是成为基本的情绪主题。

无论是对于历史的回望，还是超级的消费景象，以及在两者之间的恍如隔世，这里面既有当代中国的经验，又预示着中国当代艺术新的视觉经验和表现方式本土化道路的开始，从中看出中国当代艺术的未来走向，以及如何使中国艺术走向真正的原创道路的可能。

2005年11月30日写于深圳

• 网友评论

注：网友发表的任何文字只代表个人观点，不代表本网站立场！ 用户名：

确定