

您当前所在位置：[首页](#) > [研究](#) > [理论研究](#)

当代艺术两种“技术化”的手段

2010-4-7 12:04:08 作者：杭春晓 来源：中国艺术批评家网专稿 人气指数：40

字号：[【大](#) [中](#) [小】](#)

注明：未经本站允许，请勿转载！

摘要：

一、“图像”的技术化上世纪90年代以来，经玩世现实、波普、艳俗等以图像为中心的艺术表达之后，毫无疑问，“图像化”成为一种潮流，并因商业成功而广为流行。一时间，五花八门的图像从各个角落涌现出来，充溢于我们的视野。然而可悲的在于，如果稍加分析，我们就会发现当下流行的“图像化”作品与90年代初期的图像作品并不相同——它们更多的只是一种符号展示，一种策略性的技术，而不再是现实问题的思考。

面对如此的“图像化”，人们突然发现：曾经为之兴奋的图像精神消失了，为追求醒目、与众不同而不断更新的符号，成为纯粹形式上的表现游戏。于是，一大批没有精神指向、徒具新颖样式的图像充斥于各类展览中。产生这样的结果，原因何在？

如果我们在绘画本体中寻找答案，那么就会发现：现行“图像化”的苍白，首先源于“绘画性”的缺失——即平涂、符号简单结合的创作方式与绘画本质的背离。因为，绘画作为一种艺术，取决于它能借用一定的语言形式，表达特定的关于“人的精神”的语义指向。然而，反观今日画坛，大量新颖的图像，虽然形态变化万千，语言却千篇一律的平涂，以及由此带来的块面拼贴。仿佛，任何表达都可以依靠平涂完成。这样做的结果，自然是绘画语言在表达过程中的缺位。

如此说，也许有人会反驳，平涂也是一种绘画语言，为什么使用平涂就是绘画语言的缺失？答案，其实很简单：因为平涂是一种特殊的语言形式，只与某类特定的语义表达相适应，而不是万能的，可以表达所有的绘画语义。所以，当你发现大量图像，无论表达的语义指向是什么，都采用平涂时，就说明作为绘画语言的平涂已经失去意义。它已经变成一种泛滥的技术，与画面表达的需要失去了内在联系。

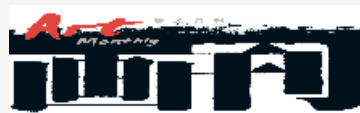
从某种角度上看，这种与画面表达没有关联的平涂，正是今天“图像化”潮流的重要特征。至于这一现象出现的原因，可能是当下创作对90年代初平涂化图像表达的盲目跟从，抑或投机跟从。其实，平涂在90年代初与图像表达的结合，源于架上绘画前卫运动的内在需求：反对曾经作为经典的政治语境下形成的语言典范，以及由此形成的语义表达。

反思89“中国现代艺术展”之前，中国前卫艺术并未将新的观念表达纳入架上绘画，进而实现绘画语言与语义体系的更新。此间，绘画大多只是针对徐悲鸿写实体系与苏联现实主义结合的油画传统，无论借鉴古典主义风格的杨飞云、王沂东，还是嫁接美国乡土风格的何多苓、艾轩，虽然以反政治现实主义为契机成为架上先锋，但他们在语言技术上并未进行革命性的触动，也因此未能对既有的语义、语言体系进行根本上的表达转换。但是89’之后，伴随非架上的“观念化”逐渐向架上转移，曾经经典的油画语言成为了艺术演进的革命对象。而“政治波普”、“泼皮现实”消解经典语言性的平涂化观念图像，正是实现这一变革的主体。于是人们认识到：绘画还可以通过图像的方式来进行如此深刻、醒目的个体化语义表达。应该说，在这一时期，平涂化的图像不仅具有艺术史演进的内在逻辑，还与它所表达的语义内容紧密连接。全新的语言、语义的结合，在让人们感到新鲜的同时，也感受到思想表达的视觉冲击力。

然而今天，情况发生了变化。90年代初艺术演进的动力与环境，因为体制话语权、市场结构的改变而改变。与之相应，艺术演进的内在方向也发生了变化。原先作为前卫的平涂图像不再前卫了，它们伴随商业上巨大的成功而

最新推荐

- 中国语境中的“现实主义”绘画
- 当代艺术与什么样的现实主义
- 中国油画与“现实主义”
- 26年后再看《父亲》
- “伪当代”和“伪现实主义”的其乐融融
- 现实主义美术再认识
- 自由的绝对性
- 现实主义是无边的吗？
- 当代艺术与艺术史写作（第六场）
- 当代艺术与艺术史写作（第五场）
- 当代艺术与艺术史写作（第四场）
- 当代艺术与艺术史写作（第三场）
- 当代艺术与艺术史写作（第二场）
- 当代艺术与艺术史写作（第一场）
- 超越代表制与从属关系：后苏联俄国的集体行为
- 摆脱模仿 创造中国
- 《聚变：中国当代艺术图鉴：2005-2009》
- 话语与身份
- 独立策展人的权利与义务：顾振清访谈录
- 十年当事人



成为新的流行样式，从而也就失去了它们曾经具有的精英性质。众所周知，艺术史需要演进，就需要打破既有的、固化的、流行的审美样式。而当平涂图像成为流行时，它便自然产生固化艺术史的危险，并容易流于通俗化的媚世，从而反过来成为新艺术革命的对象。很不幸，今日大量简单制造的平涂图像，正印证了这种危险的存在，并使曾经具有革命性的、反语言性的平涂图像，反而成为了今天艺术演进的“革命”对象。

应该说，尹朝阳、张小涛、何森等新一代艺术家的探索，正是这一“革命”需求在某种程度上的显现。但是，少数艺术家反90平涂图像的选择，并没有改变整体上“图像化”的趋势。原因很简单：90前辈学术、商业上神话般的成功，极大鼓舞了大量后继者沿着这种方式前进，并希望复制这一成功的道路。然而，遗憾的在于，无论是出于盲目，还是出于投机，他们的图像都仅是一种策略性的——往往只看到“图像”个人化、符号化的成功，而忽视了其产生之初对于当时社会“人的精神”的语义表达。于是，一味追求个人性、标志性的图像化潮流，终于从深度的语义表达走到了简单的符号表达，从而沦落为一种技术：与精神无关，仅是制造个人面貌特征的技术。面对如此现状，稍具理性精神的人都知道：与精神表达无关的图像快餐，在铺天盖地的流行潮流中，必定会成为新的媚俗主义。它仿佛一个巨大的“空洞”，吸食众人的创造力制造大量“空洞”的符号，以保证自我流行的趋势。面对这种流行，我们无可奈何地发现：艺术史中不断出现的——新艺术探索从“革命者”走向“被革命者”的规律再次呈现在我们眼前。

那么，面对已经沦为快餐技术的平涂、图像，我们又该何去何从？

二、“问题”的技术化

当代艺术，在今天的语境下，争议颇多，它往往与前卫艺术、观念艺术、现代艺术发生混淆。产生这种认知结果，一方面是二十世纪西方艺术谱系自身的复杂性导致，一方面则是中国三十年新艺术发展在“嫁接”、“引进”过程中时间压缩性的紊乱，从而导致原本就非线性发展的上述概念之间的逻辑关系更加复杂。其实，与其纠缠西方艺术谱系中的概念，为所谓“当代艺术”正身，还不如回到中国艺术自我语境，从“艺术是什么”这样一个简单问题入手，讨论怎样的当下艺术才具有当代性。

艺术是什么？看似很简单，却是大多数人忽视的本质问题，并相应产生认识上的误区。比如，在普通人群与一些专业人士中，关于“架上”、“非架上”的判断就截然相反：普通人士多认为“非架上”不是艺术，“架上”才是艺术的代表；而一些专业人士则认为“架上”已经不能代表艺术，是没落的形式，只有“非架上”才是艺术发展的方向。同样的对象，判断结果完全相反，难道我们能够简单地以专业身份来评判答案的正确与否？显然，我们不能这样做！因为不是“非架上”就一定代表了新艺术，大量没有任何表达意义、一味追求形式新颖的所谓“非架上”已经成为“皇帝新衣”式的伪艺术。

简单从“架上”、“非架上”这样的形式判断艺术，本身就是“专业人士”犯下的最简单的专业错误。而产生这样的错误，原因何在？其实，就在于没有考虑“艺术到底是什么”这样一个看似简单、但却本质的问题。艺术到底是什么？就构成而言，它是由语言形式与语义指向共同组成的表达结构。因此，艺术是通过一定的语言形式，表达特定的关于“人的精神”的语义指向，其关键在于，无论用怎样的语言形式，都是为了获得一种艺术表达。基于此，“架上”、“非架上”都属于语言形式的范畴，并不能作为判断艺术与否的标准。判断的标准应该在于你是否通过恰当的语言形式进行了恰当的表达，无论你采用“架上”，抑或“非架上”，只要能够准确地“表达”，就是好的艺术。否则，即使采用了前卫的形式，也仅是媚俗的伪艺术。

那么，怎样的表达，在今天能够呈现当代性价值呢？回答这一问题，首先还要回到艺术的语言、语义双重结构上。因为这种结构的存在，艺术史往往会呈现两种偏向性的演进逻辑：以语言形式为主的风格化演进和以语义指向为主的社会化演进。前者多带有趣味化倾向，后者则多带有问题意识，两者在有所侧重之下互有影响。就中国自身的艺术语境而言，传统的艺术演进多以语言形式为中心，偏风格化演进。而上世纪八十年代以来，中国艺术，尤其是以架上油画为代表的艺术，却从借鉴古典主义、美国乡土艺术之类风格化演进转而过渡为玩世现实主义、政治波普之类的社会化演进。其后，当代艺术的发展多呈现为问题意识的发展，无论早期社会化的政治反思，还有稍后个人化的生存体验，艺术的演进、转化无疑多以语义指向为中心。那么，在这种逻辑下，作品表达中对人的反思性的问题意识，往往成了衡量作品当代性强弱的重要标准。虽然，这一标准之外，语言形式有时也会影响到问题表达的真切、强弱，但却时常退居二线，成为辅助性尺度，而非决定性因素。也就是说，在当代中国的艺术环境中，判断一件作品的当代性很大程度上以表达出的当下问题意识为首要标准，其次才会考虑艺术呈现的语言形态等等。

然而，当“提问”成为当下艺术的主要评判标准之后，很多投机性的艺术行为亦相应出现——将问题意识转化为技术手段，不是为了反思而设问，而是为了问题而设问。一时间，重复复制性的问题、简单流行化的视角，以及一味偏奇而缺少深度的形式，忽然大量出现在我们的视野中，制造出当代艺术极度繁荣的假相。但，假相的背后，却是艺术表达上的“集体贫弱”，缺少真正具有反思价值的问题。比如因为早期“图式化”的成功表达，便大量复制类似的符号化图式，仿佛前人的成功便能够保证类似问题的当下成功，而全然不考虑真正的问题是从自我出发，发人所未发的问题或视角，重复别人已经提出的问题，只能落下“鹦鹉学舌”的笑柄，是缺乏创造性的极端表现；当然，还有一类貌似新颖，实际并未提问的艺术在一味追求表达形式的惊人、怪异中，同样流于肤浅之弊。比如只求效果震撼，甚至餐饮死婴，全然未考虑他所借用的形式可能引发的真正思考，并怎样将这种思考背后深度的精神性开发出来，而只是一味追求“噱头”，表面上好像存在很深的问题，实际上却极度简单、平庸。

也就是说，我们在衡量艺术品的当代性时，不是看似有“表达”就可以了，还要进一步追问作品“表达”的有效性——其问题是否新颖、视角是否独特、思考是否深刻。如果提出的问题没有真正涉及人的深度反思，而只是他人问题的翻版或形式的噱头，那么也就只能沦为“当代伪艺术”的代表。类似伪艺术在今天商业化潮流中比比皆是，如果置身798艺术区，你会看到穿中山装的龙头、气球乳房等大量样式化作品，以及一些“吴贯中走进798”、“栗宪庭先生在回避什么”之类充满炒作意味的噱头。面对这些行为或作品，我们丝毫未能感受当代艺术对于当代社会、人的精神的反思或批判，我们只能感到利益化的商业机制对于艺术的腐蚀以及艺术自甘堕落的“伪态化”。

那么，面对如此众多的“技术化”伪问题下的伪艺术“表达”，艺术真正的“当代性”出路何在？

2008年7月26日于中国艺术研究院

编辑：郑荔

>> 相关文章

- 当代艺术两种“技术化”的手段
- 六十年中国画创作的两大理论陷阱
- 六十年中国画创作的两大理论陷阱
- 谁敢宣称自己是“职业批评家”？
- 认知眼光与20世纪中国画“传统派”之命运（3）
- 认知眼光与20世纪中国画“传统派”之命运
- 寒流
- 艺术是否需要自证？
- 六十年中国画创作的两大理论陷阱（下）
- 六十年中国画创作的两大理论陷阱
- 认知眼光与20世纪中国画“传统派”之命运
- 认知眼光与20世纪中国画“传统派”之命运（2）
- 杭春晓：批评自身环境缺少自我生存条件
- 灰色的影调 ——“新工笔”收藏价值浅说

更多>>

最新新闻

- 格林伯格之后的艺术理论与批评
- 走向“后观念”：范畴的超越与意义的重启
- 狩猎与矿石
- 现代水墨史写作的方法论基础与问题意识
- 杜尚的“挪用”与文化诗学
- 陆俨少的绘画
- 古今之辩：2000年以来中国思想界的现代性之争

最新评论

暂时没有评论！

评论区域

用户名: 密码: 验证码: 416364 匿名发表评论

【温馨提示】

请您在留言评论时：尊重网上道德，遵守《全国人大常委会关于维护互联网安全的决定》及中华人民共和国其他各项有关法律法规；尊重网上道德，遵守中华人民共和国的各项有关法律法规；承担一切因您的行为而直接或间接导致的民事或刑事法律责任；艺术批评家网站留言板管理人员有权保留或删除其管辖留言中的任意内容；您在艺术批评家网站留言板发表的内容，艺术批评家网有权在网站内转载或引用；参与本留言即表明您已经阅读并接受上述条款；不良留言举报电话：010-11000000



