

## 关于自由的一些事和物

文 / 诺曼·布莱森 (Norman Bryson)

从一开始，吴山专的作品已着手探究艺术与自由间似有所关联的这种想法。他曾说道过：“我坚信艺术品是不受约束的存在”<sup>①</sup>。在西方世界，这句话早已是老生常谈——其源头至少可追溯至康德 (Immanuel Kant)，而它其一后果是导致了长期以来的失望，无论“历史前卫” (Historical Avant-grade) 曾令我们萌生过什么希望，把艺术诺言的自由未能兑现这一事实越发明显的呈示出来。在 80 年代的西方国家，各方人士皆对艺术大失所望，但这些想望正是“新前卫艺术” (Neo Avant Garde) 所永远无法企达的；艺术的责任于是反成提示一切约束艺术作品达到自由无忌的力量，诸如商品化、建度化和常规化等。那可算是建制性批判 (Institutional Critique) 的一个灰暗时刻.....

然而在上个世纪 80 年代的中国，艺术是个相对自由领域的此一想法，在当时的环境仍颇让人们有所憧憬。于 1949 年中共上台后，官方的审美观一直强调着艺术的工具价值 (instrumentality) 和其为国家服务的路线。但经过四个十年的统治，共党政权对这方面的“约束”逐渐放宽了。老一派艺术 (如油画、水墨画、宣传海报) 皆留下了为国家政权所奴役的历史烙印；但 80 年代涌至的新艺术媒介却从未受过这种工具化的洗礼。装置艺术、录像艺术和表演艺术都从未被政治所利用和滥用，它们的较晚涌现——加上表现形式可能确实是玄虚之故——也使它们能溜出官方的审查绳规。如果西方的新前卫艺术注定无法脱离“第一浪”前卫艺术的历史阴影，中国的“八五新潮”运动则全无这方面的幽魂窒凝。至少直到 80 年代末，对创作自由的实际界限仍是藏在翼下。

吴山专的“红色幽默” (1986 年起) 描写的正是艺术抛开工具性的重担后，这一百花齐放的历史时刻。虽然，所有关于“权力—知识”的论述形式依然存在，但被剥离其上下文后，它们变成了空洞、荒诞的只言片语在坊间流传；广告的口号、传统的诗词、新闻标题、佛经、政府文告和天气预报，它们都相碰在后语义学的虚空—和笑闹—而变得破碎不堪。



吴山专，《今天下午停水》(又名：大字报红色幽默系列 赤字——长篇小说《今天下午停水》第二章若干自然段)，1986  
装置，墨彩及广告彩，宣纸，约 3.5 × 4 × 6 m  
艺术家工作室，舟山市群众艺术馆

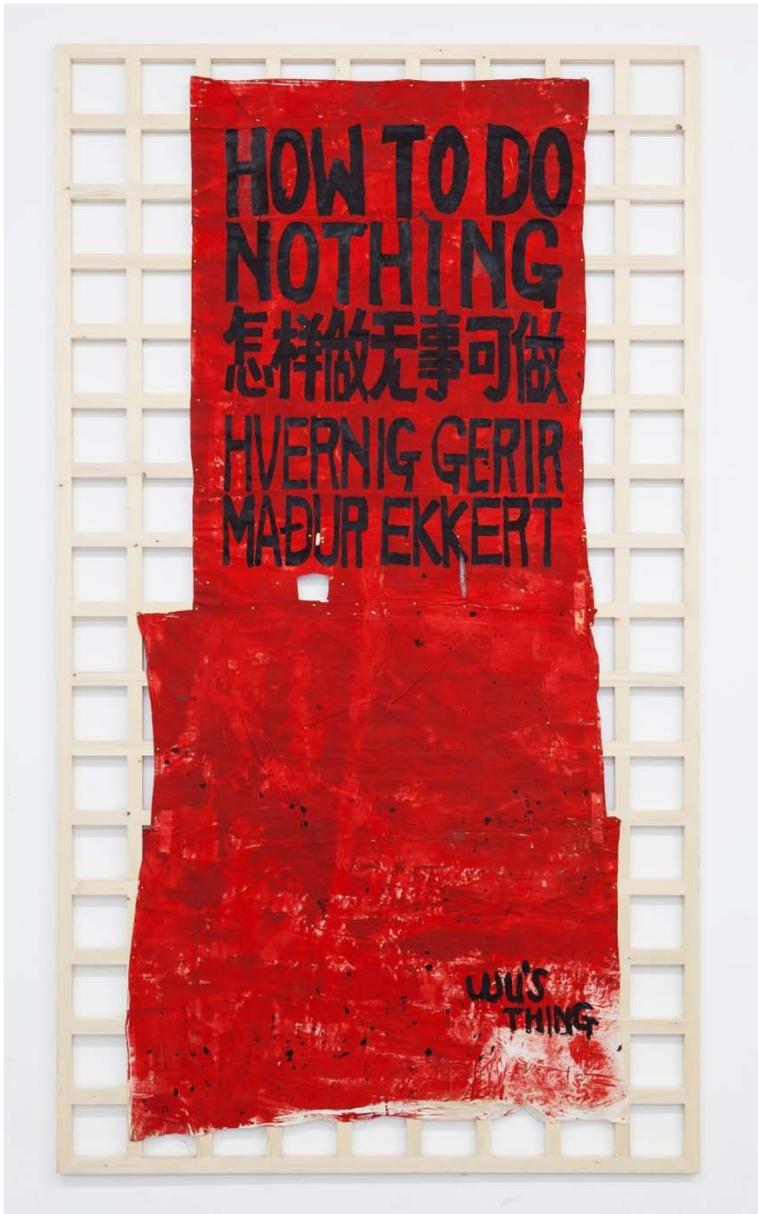
“蛋糕厂修车补胎打气由此进弹花加工花圈出售罚款五元.....通知：今天下午停水.....这些日常生活最乏味的中文字句同时地进列地涌进我的‘脑墙’，使我脑子产生异常的‘幻意’。这种‘幻意’产生的基础是这些中文字句具体实际意义的耗尽。”<sup>②</sup>



吴山专，《大是大非物》，1988

至于在艺术范畴里以文字借喻社会性成见，并以摒弃文字含义喻作逃离成见，可说是一整代人的集体印记，绝非艺术家吴山专一家。如谷文达自 1984 年开始创他的“伪字”系列，或徐冰 1987 年至 1991 年期间创作的《天书》，两者都皆是艺术家以强大毅力构建的无解文字的汇集。1988 年，邱志杰把书法名帖《兰亭序》重复抄写一千遍，直至帖中完美的独特文字消失于墨海之中。于 1987 年，黄永砷更把一本中国绘画史和一本西方绘画史同放进洗衣机搅了两分钟，直至这两大文明的艺术经典沦为 一团稀烂、无法辨认的纸浆为止。

当时正是解拆文字的大好时机。中国政府在迅速地解除以往奉行的一些官方规条，修正范围从文化大革命以至“马列”（Marxist-Leninist）指导思想皆然。在华国锋年代，政府更发起了就传统中文字体简化变革的现代化和合理化运动（虽然这次首轮的改革未有生根就已瞬即被拔）<sup>③</sup>。而在艺术与政坛，都出现了从意识形态过渡到后意识形态的趋势。也许，正是这种时局促使谷文达、徐冰、邱志杰和吴山专等艺术家顿足，并反思国家政府策略和艺术策略之间让人惊诧的“重叠”。



吴山专，《怎样做无事可做》，1990-1991  
布面丙烯，308 x 175 cm

在西方，前卫艺术从未足以与国家势力抗衡。虽然在十月革命后的数年间，俄国的前卫艺术发展出一种被官方视为已有的视觉语言，但没多久这种前卫艺术便被确认为过于深玄、远离群众，而被更受欢迎的“新写实主义”所代。在意大利，倡行“未来主义”的前卫艺术家们努力追随科技发展，并按机器时代的速度和节奏来重新构整绘画和雕塑，但这种把艺术与先进科技加以融合的愿望，也意味着当大众社会与法西斯势力进入政治领域时，便再无任何力量足以制止“未来主义”被国家体制的设计部分所吞并。在上个世纪的20年代初和德国，政治艺术家汉娜·赫希（Hannah Hoch）借助摄影蒙太奇的新技术来分析和评判大众文化形态，但在20年代晚期，大众政治和文化的浪潮已演化至前卫艺术批判再也无法与大众文化形态争夺注意力的地步，当时约翰·哈特菲尔德（John Heartfield）利用摄影蒙太奇的技术来发挥（而不是去阻挠）新媒介对于动员群众回应的力量。

因此，从西方的角度来看，中国的“八五新潮”的特别之处正在于与“历史前卫”相比，它与中央集权国家的权力之间的关系，运作方式截然两套。在中国，前卫艺术似乎背道而驰：它在国家中冒升，而不是为国家所同化或镇

压。它并非像传统在大众社会势力面前一筹莫展的自由文化体制；相反，中国的前卫艺术诞生一个极权政府自行削减权力，并宣告让某些范畴能以“类—独立”（Quasi-Independent）方式经营（形成一如“经济特区”的“艺术特区”）。在欧洲，“历史前卫”与中央权势的抗争被注定要铩羽而归；但在 80 年代的中国，当时的情况恍如诅咒已除或已化作祝福：国家欣然接受了此新前卫，并创造了它出现的基础条件，对于其过甚作为保持了容忍态度（直至 80 年代末），最终更提供了网络协助推销和流通。西方艺术家也许会对这种国家与艺术良性共处的局面艳羡不已，但较诸 20 世纪前期的欧洲前卫艺术，“八五新潮”的具体情况亦未见乐观。

某种意义上而言，在 80 年代的中国，最具前卫意识的其实恰是政府自身。中国政府当时肩负起推行前卫艺术的任务，更援引了前卫艺术的表达方式：宣称与传统和历史的彻底决裂，不时替改革加温，预感到现代化带来的强大势头，与在方向和力度上的加深。若中国确需要一种自由、西化的前卫运动，那它一定不过是一个宏大的文化蓝图（当中包括经济特区、新工业、新科技、新能源和新的股票交易所）中充其量的一员。但“八五新潮”最叫人难以论断的是：其激进行为其实正是国家自身激进性的“回响”。若然第一代的前卫艺术诞生于中央集权的国家，其问题也正在于它所享的包容或被优越对待的位置。于是它的一大要务重担，正是学会揣摩自身与国家自我设计之间难以捉摸但唇齿相依的独特关系。

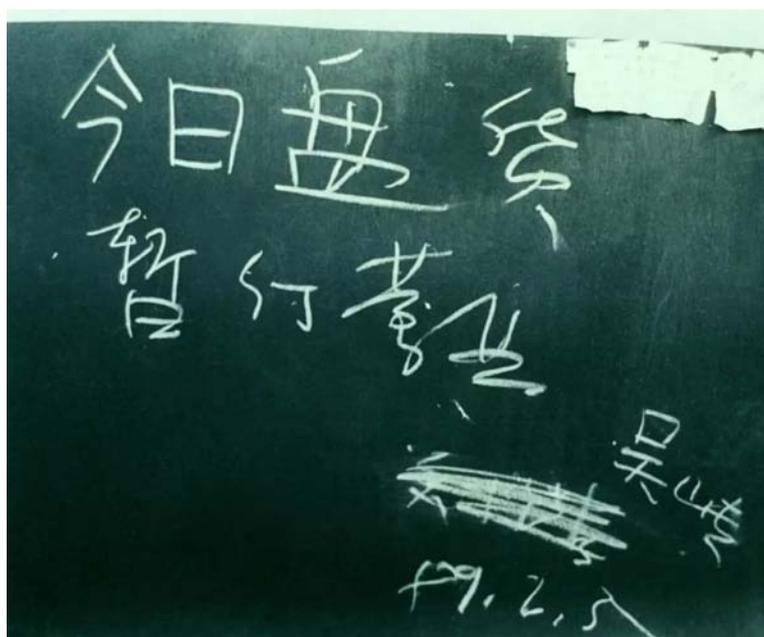
80 年代末，在“百花齐放”的 80 年代中期隐而不见的国家极权控制突然现身，引致在北京中国美术馆举办、观众期待已久的“中国现代艺术展”连番闭馆。但早在 1989 之间，吴山专已意识到艺术作品“无拘无束”这种诺言经不起现实的考验。当同期艺术家如谷文达、邱志杰和徐冰仍忠于原来将文字意义抽掉之举，吴山专的做法显然更具批判性，因他宣示了与“伪字”的彻底决裂。从 1986 年始的“红色幽默”到 1989 年的《大生意》（《卖虾》）为例，期间艺术家经历了快速的蜕变。就“红色幽默”而言，表面看来没有任何力量妨碍艺术指令性、正常化生活的论述藩篱，权威的论述早已被吴山专以嬉笑怒骂的方式悬搁和推翻。然而，《大生意》几乎全是关乎掣肘。

亲爱的顾客们：

在举国上下庆迎“蛇”年的时刻，我为了丰富首都人民的精神生活和物质生活，从我的家乡舟山带来了特级出口对虾（转内销）。

展销地点：中国美术馆

价格：每斤 9.5 元 欲购从速 ④



吴山专《大生意》——1989年2月4日上午，《中国现代艺术展》一开幕，吴山专即在一楼展厅内安排给他的位置卖对虾，不少人争先购买。约半小时后，两位便衣男子勒令停止，撕毁吴事先写的公告，并将吴带走。不多时，吴回到展厅，在一块黑板上写道：“今日盘货，暂停营业。”（《关于“大生意”》，摘自《中国美术报》，1989年第11期）



《中国美术报》，1989年第11期（总190期）

吴山专对现实生活作出的阐释，在多方面围堵前卫艺术。首先，作品将艺术自身的建制——而非《红色幽默》的乌托邦房间——视为艺术依托的所在。诚如吴山专所述：“在美术馆卖对虾，即对审判美术品的法院-美术馆的反抗……美术馆的这种权力，将导致美术品……受到法律般程序的审判。”<sup>⑤</sup>其次，《大生意》所描绘出的审美领域，也不再是康德式与工具价值保持距离的空间，而与日常的经济现象一脉相承：实际它本是一盘生意，固也需要中间人和传媒炒作。

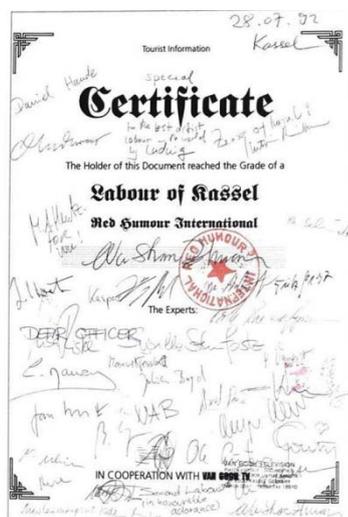
*《大生意》取之你有一种东西但不能直接卖掉；你要一种东西但又不能直接买到，中间的这个领黑提包的人正把握着我们讲神话的传统。*<sup>⑥</sup>

其三，《大生意》揭露了在美术馆甚或是“大生意”背后的国家铁腕操控。当公安出面干涉1989年中国美术馆举办的展览，并禁止吴山专继续其行为艺术时，吴山专仅在其卖虾的摊位写上“今天盘货，暂停营业”。在短短的三四年间，吴山专让人瞩目地，从达达（Dada）般那种亢奋的“红色幽默”迅速进入了建制性批判：这种个人转变固然快速，但中国在同一时期的社会变革也亦毫不逊色（甚或更快）。

但作为一个艺术家，吴山专所涉猎的层面远远超越了建制性批判——即便这类评论方式于80年代及其后是如何被需求。但艺术建制性批判虽然能使潜藏于审美领域里不同世俗操控力量暴露无遗，但它有一结构性的难题，就是此批判仍只“囿”于这个审美架构之内。也就是说，虽然它——透过提示艺术不断受到物化、商品化和管治性（Governmentality）等力量的渗透干扰——指出了艺术是个“封闭世界”这一观念的谬误，但这仍然接受了这个——尽管事实不然的——封闭领域作为主要的角力舞台。在90年代的作品中，吴山专为了克服这个诡局性的限制而以批判艺术作为建制，逐步扩展到更大的社会脉络。

在“观光者信息”（自1992年起）的“一个劳动力”系列中，吴山专是以艺术家的身份出卖劳动力，而不是售卖其劳动成果——艺术；从某个角度来看，这正是典型的建制性批判手段，并使人联想到艺术家修拉（Georges Seurat）提出艺术家应支取时薪的建议，亦使人忆起杜尚（Marcel Duchamp）在《转盘》及《手提箱》中饰演推销员的行径。吴山专的作品促使观众对把艺术工作提升至一般劳动工作无法企及的特殊化、灵性或神话特质提出质疑。与此同时，他申请在香港汉雅轩艺廊成为劳动力的行为，则彰显了在公开市场身不由己的劳动人

口所面对的困境——据许多观察家评论，中国已成为当今世上的一个大型工场，更是最年轻和最具规模的劳动力市场。此外，吴山专与英格-斯瓦拉·托斯朵蒂尔（Inga Svala Thorsdottir）（自 1993 年起）合作的“二手水”系列，乍看似杜尚《巴黎的空气》（1920 年）（声称把巴黎的“空气”装入瓶中）的再版。根据这种对杜尚的认同，可见现成物艺术非但没有被艺术制度拒诸门外；更可悲的是，它受到了衷心的拥戴并被奉为典范。吴山专与英格就曾指出：“艺术界集体性和社会性的罪行”在于“视尿盆为艺术品”。⑦ 如果当今艺坛视瓶装水为艺术，而且其热衷程度不亚于把尿盆点化而成为一个黄金泉的话，足见艺术界仍未从现成物（Readymade）中领悟出什么来，个中的讽刺意味的确是显而易见。但吴山专与英格在这一观念基础上更进一步，从建制性批判进展到对整个物质文化生产场域的批判。艺坛接纳瓶装水为艺术品固然可叹，但人们若宁取（高档、进口和高价的）瓶装水而弃普通的自来水其实更为可悲。也就是说，在对艺术作建制性批判的基础上，艺术家们的讽刺已延伸至对一般“事物”的政治经济批判。



吴山专，《观光者信息》（左），1994，五一特别广告/找工作，A4 纸；《一个卡塞尔的劳动力》（右），1992，《一个卡塞尔劳的动力》证书，附第九届文件展策展人杨荷（Jan Hoet）、到访艺术家等人签名，文件，A4 纸



吴山专+英格-斯瓦拉·托斯朵蒂尔，《二手水》，1993

第一瓶二手水，1996年9月到期，水、0.75公升玻璃樽（30厘米高、8厘米最大直径）、手绘招纸，摄影：Peter Meyer

在这片拓建的天地里，吴山专与英格-斯瓦拉·托斯朵蒂尔的合作发挥了关键的作用；虽然他们也有从事不同的工作项目，但他们对于“物权”的看法却相辅相成。英格的粉化手法彰显了审美领域核心——尤其如康德所说在超越工具价值时——让人始料不及的暴力。因为物件一旦升格为“艺术”，它便即时丧失了使用价值，甚至其存在的理由。身处博物馆，我们可以随个人喜好尽情浏览各类展品：一幅基督教圣坛的画作、一艘维京长船、一个飞机螺旋，或者是一把铲子、一张椅子、一面镜子又或一瓶水。但把“平凡”（Mudane）事物提升到“超凡”（Supra-mundane），我们就必定要否定和推翻“物即此”（Object-as-such）的本身功能：美学这种“点石成金”的手段尤如“雷神”的挥锤，把真实物件砸得粉碎。这种对事物的破坏并不只独见于展场，吴山专与英格合撰的《物权（宣言）》就可阐明这一点。审美领域对事物的态度其实仅代表了问题的冰山一角：某些人工物被赋予过高价值，别的物却饱遭冷眼；某些物件成为恋物对象，但其他物件却贱若粪土。于此，物件的存在已与其用途风马牛不相及，并为各种文化投射所淹没——但这正是人们每一宗购物和充塞垃圾箱的每一宗弃置背后共分的一般历程。而在这种利用和滥用事物的现象背后，当然，也涉及对人类的利用和滥用问题：我们对待事物的方式自自然然反映了我们待人处事的一些模式。

HAMBURG  
JUNE 1994

TO WHOM IT MAY CONCERN.

THINK ABOUT THE RIGHT OF THINGS, AN EXTRA  
FOR THINGS RIGHT(S) ALL.

BEING A THING IS NOT A QUESTION OF IDENTITY  
IT'S AN ATTITUDE OF MIND.

SOMETHING WHICH BECOMES CLEARER WHEN YOU  
LOOK AROUND YOU, THERE YOU SEE A COSMO-  
POLITAN GROUP OF THINGS WHICH HAS MORE IN  
COMMON WITH EACH OTHER THAN YOU PROBABLY  
THOUGHT.

BEING A THING AMONG THINGS ALL, WHERE YOU  
BECOME AN EXTRA, THERE YOU FIND THE RIGHT  
OF THINGS.

WITH THE EXTRA POSITION THE THINGS RIGHT(S)  
IS APPEARED.



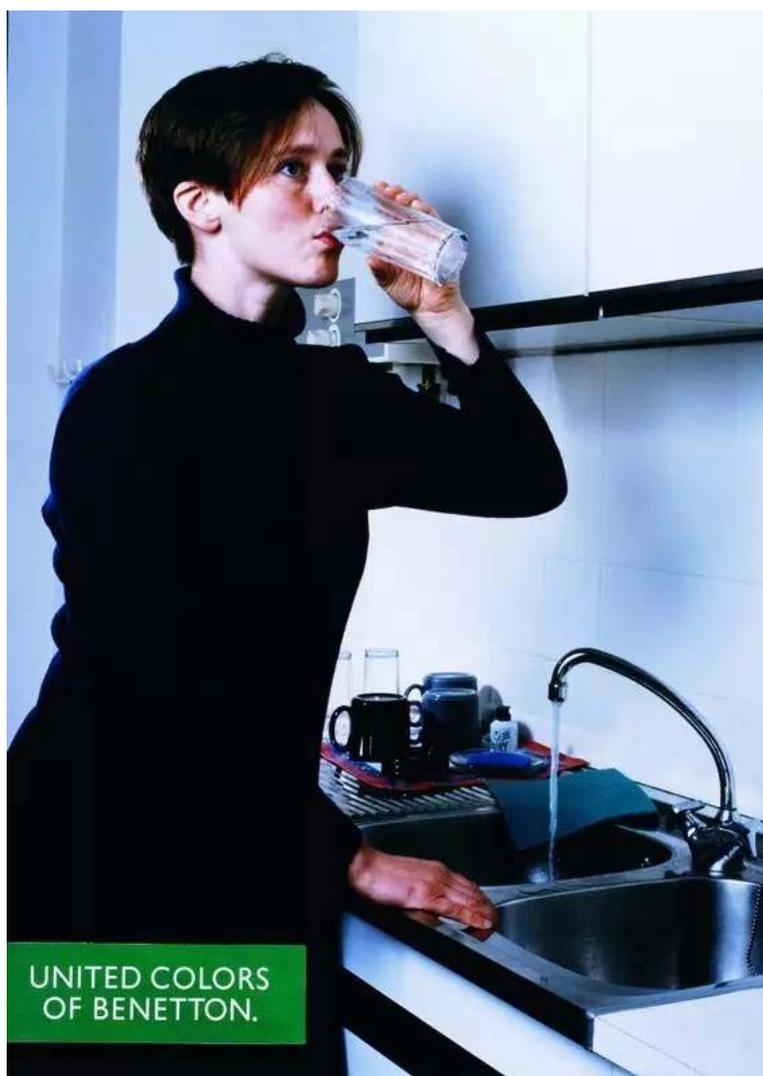
INGASVALA  
THOR'S DAUGHTER'S PULVERIZATION SERVICE.

WU SHAN ZHUAN  
RED HUMOUR INTERNATIONAL.

吴山专+英格-斯瓦拉·托斯朵蒂尔, 《物权》, 1994

在所有的东西中成为一件东西, 那时你成为一件多余物, 那里你找到物权, 文件, A4 纸

“物权”的理想化面相在于, 它主张摒弃一切穿凿附会的投射, 并“消除人是万物尺度的观念”。如果我们再也不把自我视为中心、把物视为旁枝末节, 届时的世界将会是何等的光景呢? 当我们参照事物的镜照并自省吾身时, 又会看得到什么呢? 这就像“鸟”的概念 [在我们赋予它各种象征意义 (例如“和平”)] 前, 他其实就只是“先于和平”的一只鸟而已。<sup>⑨</sup> 我们能够这般想象吗? 或者可以, 尤当我们接近我们想象的极限时。但与此同时, “鸟先于和平”的转化过程“命运”却较为明显地易于追踪: 如通过教育和文化, 再而是牢定的影像, 通过杂志、广告宣传 and 广播等的媒体处理后, 化而成为某个名称或品牌。这种世界经由影像而被物化的现象——以英格的作品喻之, 犹同物件砸成粉碎的过程——并非限指审美领域: 其实, 这本是现代大千世界的一个循环过程。



吴山专+英格-斯瓦拉·托斯朵蒂尔，《喝水龙头的水》，1993  
明信片，第一版印数：1000，摄影：Peter Meyer

其实，我们也并非必要借如此惟一的方式对待“物”：吴山专与英格完全的尊重任何人“拒绝成为艺术家”的权利。任何人都可以甘于做一名谦逊的观众——但若赫然发现街头所见证实了此份艺廊内得来的认知，还请各位别大惊小怪。

翻译：袁昭

本文原载于亚洲艺术文献库（香港）2005年出版《吴山专国际红色幽默（与英格-斯瓦拉·托斯朵蒂尔）》一书内第8至11页的前言。

注释：

①转引自《新潮美术家（三）吴山专》，《中国美术报》（1987年，第40期，页1）。

② 吴山专：《赤字的起点》（1986年）。

- ③详参本书邱志杰：《吴的问题或问题的吴》。
- ④吴山专作品《大生意》（1989年）中的文字。
- ⑤ 吴山专：《关于大生意》，《中国美术报》（1989年，第11期，总190期，页2）。
- ⑥同上注。
- ⑦吴山专：《关于杜尚原作“尿盆”的境遇》（1992年）。
- ⑧吴山专的笔记，未刊。
- ⑨吴山专：“先于：吴看到一只鸟先于他被告知鸟是多么的和平。所以鸟先于和平”，《观光者信息——字母格言》（1995年），“先于”项。

## 作者介绍

诺曼·布莱森（Norman Bryson, b. 1949）上世纪八十年代西方新艺术史浪潮的代表人物，他以采用符号学理论分析法国旧王朝的绘画而闻名于学术界，也由于坚决反对贡布里希的艺术理论而被视作传统艺术史的叛逆者，其文字可以说是当时新艺术史理论成果一种呈现。布莱森先后执教于伦敦大学国王学院、罗切斯特大学、哈佛大学，并编著了由剑桥出版社出版的“剑桥新艺术史”系列。目前任教于加州大学圣迭戈分校艺术与人文学院。著作包括：《注视被忽视的事物：静物画四论》（*Looking at the Overlooked: Four Essays on Still Life Painting*, Reaktion Books, 2004）；《视觉与绘画》（*Vision and Painting*, 耶鲁大学出版社，1986）；《词语与图像》（*Word and Image*, 剑桥大学出版社，1982）