

国际标准连续出版物号: ISSN 2095-3208
国内统一连续出版物号: CN13-1413/J

Song Ya Feng

That's Art

每月 5 日出刊 / 第 037 期

NO.01 2015

© ¥15.00

ISSN 2095-3208



颂雅风 艺术月刊

SONG YA FENG THAT'S ART

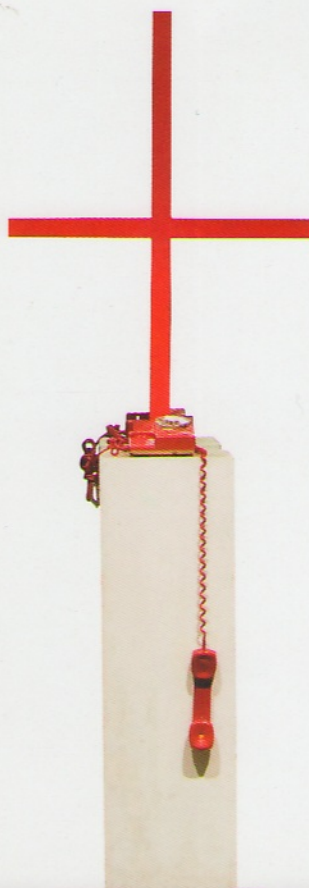
016

无装置不艺术

艺者无疆

无故事不记录

于哥德堡的一周 | 亚特兰蒂斯在未来





AN ATTEMPT AGAINST EASEL ART

反架上的尝试

在上世纪 80 年代,装置艺术的出现大多还是对于现成品的运用,是“反艺术”的表态,在既定模式的架上绘画统领美术界的时期,对于绘画本身的反叛无疑是“反艺术”的一种。在艺术家开始自我觉醒的时代,装置这种形式仅仅作作为一种补充在艺术领域崭露头角。





距杜尚把小便器搬进艺术展 60 多年后，中国出现了自己的现成品艺术，1980 年代的中国正处于一个改变的时期，在艺术领域已经不仅仅只有架上艺术一种形式，行为艺术、装置艺术开始被艺术家采纳，即便当时他们能够接收到的国外艺术信息极为有限，甚至他们还不知道什么是装置艺术，但创作的冲动驱使他们进行了一些在今天看来非常重要的，但在当时看来极为不可取的尝试。

“星星美展”通常被作为中国当代艺术的开端，1979 年在中国美术馆旁边的公园的铁栅栏上那些极具表现主义色彩的绘画在当时引起了轰动，不过展览策划者之一的艺术家黄锐在后来接受媒体采访时曾表示到今天最令人记忆深刻的作品还是王克平的木雕《偶像》，王克平自己则认为作品《沉默》更有内在的力量。在王克平的作品中我们可以看到对现成品运用的端倪，他大量材料本身的质地，打破了传统雕塑对材料

全方位修饰的手法。上世纪 70 年代末，住在平房里的各家各户都是靠烧煤取暖做饭，煤又必须靠劈柴引燃，所以作为当时的生活必需品，每家每户每个月都有几斤煤、几两劈柴的限量供应，国家会按需配给木材给煤店，煤店再劈成小块卖给居民，但是那些劈不动的树瘤子、树杈就闲置了，作为国家统购统销的物资这些不能卖的“废料”也不能扔，对木材非常敏感的王克平跟煤店混熟后，常常可以送点小礼物



换到一些材料。这些树瘤子、树杈子就成了艺术创作中“初级”的现成品。在他的创作中,《呼吸》直接使用了木材之外的材料,表情紧张的人像木雕的鼻子和嘴被一根塑料管套住,呈呼吸困难,双眼暴出状。《万万岁》中也出现了现成品的运用,那个个人崇拜极为疯狂的年代的象征物件“红宝书”被插入木雕人物的手中。当时王克平对现成品运用的渊源跟西方的现代艺术应该没有太大的关系,在当时的中国从事艺

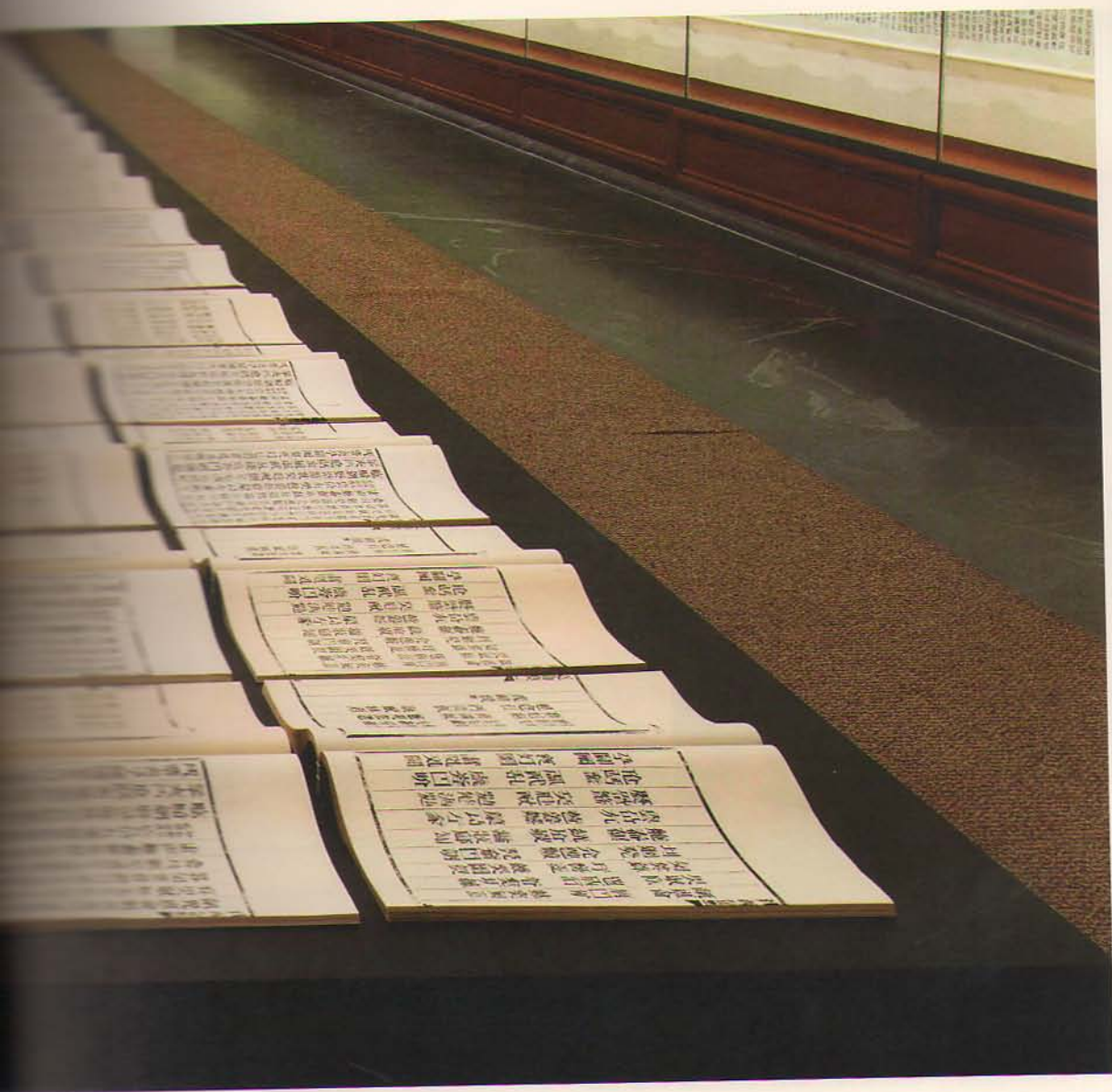
术创作的人能够接收到的国外信息还相当有限。从创作本身来看,王克平的艺术仍旧属于雕塑艺术范畴,他的创作手法属于传统的圆雕范围,体与面表现仍旧是他最为主要的艺术语言。

就在首届“星星美展”举办的那年,创刊不久的《世界美术》开始系统地介绍西方艺术,由美术理论家邵大箴撰写的《西方现代美术流派简介》系列,介绍了诸如达达主义、超现实

主义等西方艺术流派,在那个信息相对闭塞的年代,对于这些西方艺术流派的介绍对当时的艺术家尤其是年轻人影响还是比较大的,他们也认识到了在现实主义、浪漫主义之外艺术还可以有多种表达方式,西方艺术家对非绘画材料的运用,包括拼贴、挪用等手法对那些希望寻求新的艺术表达方式的年轻人带来了启发。

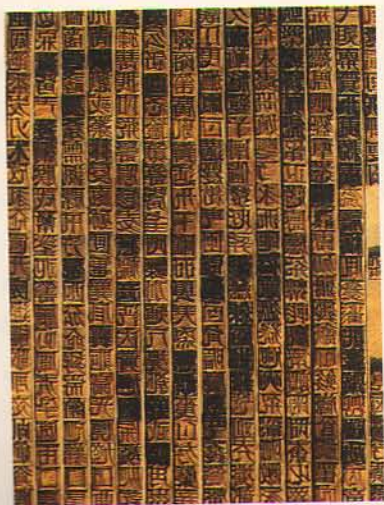
黄永砣,中国当代艺术发展史上非常重要的艺术家,也是最早利

徐冰
《析世鉴》
装置
1988年

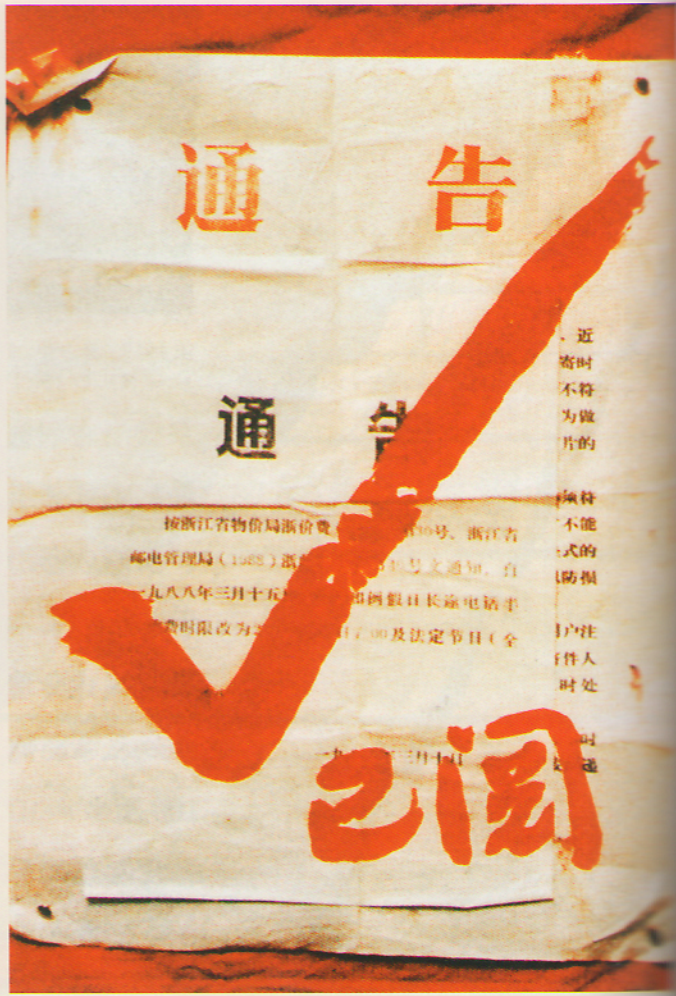


明或进行艺术创作的艺术家之一。1982年，黄永砅完成了自己的作品《喷枪》系列，他放弃了传统毛笔改为工业喷枪，不循规蹈矩的性将在学生时期已经展现，毕业后分配到厦门一所中学当老师的他在1983年5月组织了“厦门五区现代画展”，这个展览为期4天，以画廊观摩的形式进行展出，黄永砅参展的是实物拼贴浮雕组品，他是这几位艺术家中最敏感的一位，这几位艺术家已经无意识的感觉到

语言和形式本身在一个平面上的变化仅仅是风格问题，推进新艺术的发展应当有新材料的使用。该展览的前言非常明确地表明了他们使用现成品的态度，“作者大胆地披露了自己对以往习惯的‘表象’艺术观念及价值的质疑，包括所谓‘美’的法则，以及一件在展览会上展出的美术作品应该是什么样的固定看法；在实践中对现代艺术进行综合性尝试，以求多种体现现代精神的表现方式。”同年9月在上海复旦大



徐冰制作《天书》时刻制的活字版局部



学举办的“绘画实验展”上也出现了玻璃碎片、鹅卵石等现成品的运用。不过此时个别艺术家采用现成品的做法有些过于超前，招致了不少批评。

差不多两年后，一场如火如荼的现代主义美术运动在国内发生，也就是我们现在所说的“'85新潮”。改革开放后，因“文革”中断的美学研究迅速发展，引来了新时期的美学热，此时那些专业的美术期刊上也重新开始发表美学方面的文章。到了1980年代中后期，对西方哲学著作的翻译和推介是一项重要的工作，不仅如此国内许多学者也纷纷

出版了自己对西方哲学理论评介的著作。这些理论成为“'85新潮”的思想基础，这种美学、哲学理论的影响也直接反映在当时艺术家的创作中。在1985年有一个对中国艺术家影像非常大的展览不得不提，那就是11月在中国美术馆举办的美国著名波普艺术家劳申伯格的个展，当时劳申伯格正从抽象表现主义转向波普艺术，这个展览让许多年轻的艺术家认识到艺术品可以用任何材料，在任何地点，为任何目的，以任何归宿存在。

“'85新潮”不仅仅是一个艺术运动，批评家高名潞认为“它不是

01 | 02

01
吴山专
《红印》
装置
1987年

02
吴山专
《红旗飘飘——已阅》
装置
1987年

关注如何建立和完善某个艺术流派和风格的问题，而是如何使艺术运动与全部的社会、文化进步同步问题”。它首先是一场文化运动，其次才是美术运动，人的自我觉醒是整个运动最为核心的内容。也正因此艺术家们选择了走到一起。这种个人化的探索，所以在1985—1987两年间，前前后后共成立了70多个艺术团体，举办了近百次艺术活动。在吕澎和易丹合著的《中国当代艺术史》中对这种艺术团体现象有以下评述，“艺术家们走到一起，往往并不是为了寻找共性。恰恰相反，是为了表达个性，只不过，在“'85新潮’时期，表达自己的个性”

通过基本的面共性来达到”。也就在这两年间，西方现代艺术百余种流派在中国同时上演，其中就包括装置艺术，但这种艺术形式并未能引人注目。

在“85时期”最受关注的作架上绘画和激进的行装置艺术并未形成气候，在展出时也多夹杂在架上绘画展览中。许多带有装置艺术意味的作品也是艺术家在创作探索中的一种尝试，并非有意为之，装置在他们的创作中只不过是表达观念的一种方式，而且他们中的许多人后来的艺术创作中也未将装置作为他们主要的表现手法。在1985年之前，除了黄永砗、吴山专等人，很难再找到专门或者主要以装置艺术创作为主的艺术家。

1985年11月在太原举办的“山西七人现代艺术展”上除了少量的架上作品外，展出了大量具有装置意味的作品，画布、金属、木材、麻线、玻璃器皿、照片、电线、油墨等现成品在这个展览上被充分运用，拼贴是最为主要的创作手法。不仅如此，该展览在布置方面也充分考虑了灯光、音像、录像等因素在展览中的运用，也让观展者意识到环境对作品的影响。参展艺术家王广义还写下了这样的文字，“展览中许多作品大胆越出了画框，打破了人们头脑中原有的观念，打破了绘画与雕塑、形式与内容、空间与时间的概念界线，把艺术直接推到你的身边”。在这段文字中可以看出艺术家已经开始有意识的消解日常用品与艺术之间的鸿沟。但这种反叛并不容易接受，开幕当天这个

展览就被迫关闭。次年，仍然是在太原，几位年轻艺术家在“太原现代陶器艺术展”中将几组捆扎的树桩、椅子和陶器组装为类似装置艺术的场景，只不过展览上宋永平兄弟的行为艺术过于抢眼，大家并未注意到装置艺术形式的存在。

越“出格”的现代艺术展越容易引起观众的强烈不满，1986年5月举办的“徐州现代艺术展”中艺术家对现成品的运用招致观众的反感，在展览现场的留言本上出现了许多过激的言语，如“这次展览你们拿来了茅笠，下次展览通知我一声，我将送一双破鞋”，“建议作者都到医院做检查，有几位精神错乱、性变态”。更为激进的行为要数1986年“厦门现代艺术展”上的焚烧行为，当时全国的文化艺术界都在提倡宽松创作，市文化局还为此展览拨款1500元，展览期间观众的反响也非常激烈，因此也直接引发了艺术家将作品抬到广场上进行焚烧的“反艺术”行为。在这个展览上参展作品的形式更是多样，装置、现成品、绘画都有。同年12月，黄永砗等艺术家在福州的展览上更是打出了“我用五年就学会从事艺术，我要用十年才能学会放弃艺术”的字样以表明自己的态度，正如黄永砗所言，“对待自己的作品的态度标志着艺术自己解放自己的态度”。

“池社”也是这一时期成立的艺术团体，在他们的成立宣言中已经非常明确地表达了对“绘画”神圣性的怀疑，他们不再认为掌握技能是一种目的，而架上绘画也不是传达意念的唯一媒介，“我们力图打破语言间的界限，而倡导一种模糊的



形式，一种激动人心的‘艺术活动’”。所以“池社”成员在创作架上绘画之余也进行少量装置和行为的探索。

吴山专
《70%红、25%黑
和2%白》
装置
1986年

在上世纪80年代，装置艺术的出现大多还是对于现成品的运用，是“反艺术”的表态，在既定模式的架上绘画统领美术界的时期，对于绘画本身的反叛无疑是“反艺术”的一种。在艺术家开始自我觉醒的时代，装置这种形式仅仅作作为一种补充在艺术领域崭露头角。①

吴山专与“红色幽默”系列

1986年4月，吴山专在老家舟山开始了其《红色幽默》系列第一组《长篇小说赤字第二章若干自然段》的创作，这组作品高2.8米，全长35米，以“文革”中贴大字报的形式张贴、覆盖，作品由贴满了“大字报”的板块围合而成，“大字报”上书写的都是日常生活中的用语，由红、黑、白三种“文革”时期宣传版画的基本颜色涂抹于纸上，虽然没有一句“文革”口号，但是却给人以强烈的“文革”感。批评家高名路如此评价该作品，“‘集中国大众街头文化之大成’。它铺天盖地，颜色仍以红色为主，黑白二色间于其中，效果强烈而又让人困惑。”如今我们提到把“文革”作为资源运用到创作中的艺术家首先会想到王广义，但是吴山专比他还要早一些，堪称政治波普的先锋。

“文革”记忆对吴山专来说并不是很深刻，“文革”结束那年他16岁，由于舟山搞批斗不狠，所以吴山专对“文革”的记忆不过是经常搬家，还有贴的高高的大字报，以及上面“保留三天”、“保留七天”的字样。

吴山专似乎没有搞过架上绘画的创作，这个自称素描不好、色彩也不行，第8年才考上浙江美术学院师范系的人，在毕业后被分配到浙江舟山群艺馆担任美术干部的工作，负责教渔民画画，按照惯例美术干部是有创作任务的，画画然后到省里参展、评奖，但是他从来没有选上过。这样的经历不禁让人觉得他或许不善绘画，当然这只是揣测。大学的图书馆为学生获得西方当代艺术的资料提供了便利，1985年大三的吴山专和同学们都在试图寻找一种别人没有使用过的艺术语言进行创作，他想到的即是挪用“文革”印记，“我想，‘文革’作为一个形式可以用一下，也是史无前例吧”，于是有了他后来的创作。

在《红色幽默》系列创作中，除了“阶级”、“爱国为什么运动”、“×”（红色）等“文革”时期的词汇和符号外，还有一些没有明确指向性的词语，如“我回家了”，表明商业时代的词汇，如“经济实惠”、“彩电”，甚至一些不知所云和模糊不清的词语。跨越时空的并置，杂乱无章的有序都指向了作

品最后的观念。《今天下午停水》也是吴山专在舟山群艺馆时期创作的一件非常有代表性的作品。文字背后代表的是一套制度、一种权利，一种只能够服从且没的商量的暴力，就像有一个带着红袖章的人来通知我们，或者高音喇叭里通知我们：“今天下午停水”。这种不说明时间、原因的日常语言在大多数人看来无比平常，但却让吴山专震惊，他体会了其中的暴力。“89现代艺术大展”之后出国的他特别留意欧洲的停水通知，民主国家的停水通知会告诉你停水的原因，“今天下午修水管”。

吴山专在舟山的朋友们可以说鱼龙混杂，有卖走私烟的，有开地下舞厅的，倒卖石油的，还有赌棍和嫖客，这些人也曾经参与过他的创作，他经常把他们约到自己屋子里，让他们乱涂乱写，至于他们写些什么吴山专并不在意，这些涂鸦在整理之后便成了当代艺术创作。在吴山专的创作中，已经完全脱离的架上绘画和现成品的运用，他已经有意识的去营造一种场景，以此来协助观念的表达。