

艺术家的社会形象

——从中国影像展到卡内基国际展的观想与比较

The Social Figure of Artists

◎高千惠 Gao Qianhui

当代艺术家的美学，是流亡中的政治哲学，没有国度，没有政府，但振振有词！就像午夜的夜莺，在月光下膨胀成巨大的黑鸦身影，用美丽而无定词的歌声，唱出如咒如警的醒世调，而这醒世之歌，又岂能说它不具社会意义呢？

2004年10月，芝加哥当代艺术馆与芝加哥大学斯马特

艺术馆，展出了《历史和未来之间——来自中国的摄影与录像艺术新作》，而匹兹堡的卡内基美术馆，则举办了第54届卡内基国际展，其中，《来自库巴》获奖。这两展都具有夜莺与黑鸦的共有特质，要用美丽的声音形容黑鸦行过的姿态，要用历史的痕迹，寻找未来之路。它们都想以一个展览机制的功能，典藏“艺术家的社会功能与形象”。明显地，中国当代艺术家偏重了主观记忆与个人身份，其它地区的艺术家则不再那么“我执”，较能以客观角度，或少情绪的社会参与行为，履行艺术家与社会人的双重角色。

1. 属于历史和未来之间的艺术家

《历史和未来之间——来自中国的摄影与录像艺术新作》一展是由巫鸿与克里斯托福·菲利普共同策划，选件，提出九十年代中期以来的新兴摄影与录像作品，汇集了60多位艺术家，130件作品。这些作品其实多数已在海外展出过，但整体再次整合起来，可以更强烈地看到当今中国的摄影与录像艺术的年代面貌。展览分四个主题：“历史与回忆”、“身体再描绘”、“人与生存空间”和“表现与自我”。虽然大背景是以中国近20年开放以来的社会、经济、文化变迁为主，但绝大多数的艺术家探讨的是“我”的方位，或是“我们艺术圈”在社会的方位。以这个方位，再现或暗喻受创或碎化中的大文化。

首先，展览的海报与专辑，是以盛奇那残截成四指的左手为主体，这小手变成四指的真象恐怕已不可考，断指已快速



有了传说，凄厉的说法是被埋进了一株花盆内。如今，却被一般外地观众直觉地认定，是一次肉身迫害或精神自残的表征。那小手上的不同身份证式的小头像，自是茫茫亿万人口中的一份子。

夹在历史与未来之间，许多中国当代艺术家使用了不少历史的典故。那些历代名画或旧文化遗产，同样要经过如是影像的挪用切割，呈现出艺术家夹处个人与社会之间的错愕。王劲松的《老栗夜宴图》是明显一例，它所欲述说的，便是重复一个传统文人避世与避权下的放荡行径。同样，影像中的主人翁栗宪庭，是否也真如南唐的韩熙载一般，因郁郁不得志，而主动或被动选择“苟全生命于乱世，不求闻达于诸侯”，遂如

是纵情声色以妓妾宴客？我们不可知。确知的是，王劲松以中国当代艺评家栗宪庭比拟韩熙载，而自己亦如画家顾闳中隐于帷幕屏风间观看，以影像取代长卷，实拟画境一番。

这幅作品应属于当代中国艺坛“名仿”，内容属“圈内情事”，一旦易时空展出，其内幕故事便被抽离了。如同原作《韩熙载夜宴图》一般，它分五段：听乐、观舞、叹息、清吹、尾声，成为南唐乐府歌舞的一场艺术记事，也记实了南唐放荡文士的醉酣生活。而《老栗夜宴图》记实的是“郁郁不得志的老栗心境”？还是夜夜沉湎歌舞的老栗和他的艺术朋友——当它在西方展出时，不求典故的观众，印象即深的便是那些轻罗薄衫的女孩和衣冠齐整的男人。甚至花更多时间讨论中国男性或男权社会下的女性位置。这应该非王劲松《老栗夜宴图》制作时的原衷，但却意外地倾倒入更大块的可议空间。就在《老栗夜宴图》附近，尹秀珍的一排女性小布鞋里，印制了一个个小小的女人头像，而林天苗模糊不清的大幅中性般的光头肖像，背后则迺

迺出一大条麻线编织，这两位参展的极少数中国女性创作者，用“黑色小布鞋”与“白色长编绳”来陈述她们的位置，相对于一群中国男性艺术家横跨古今的影像挪用与再现，其隐喻倒萧索多了。

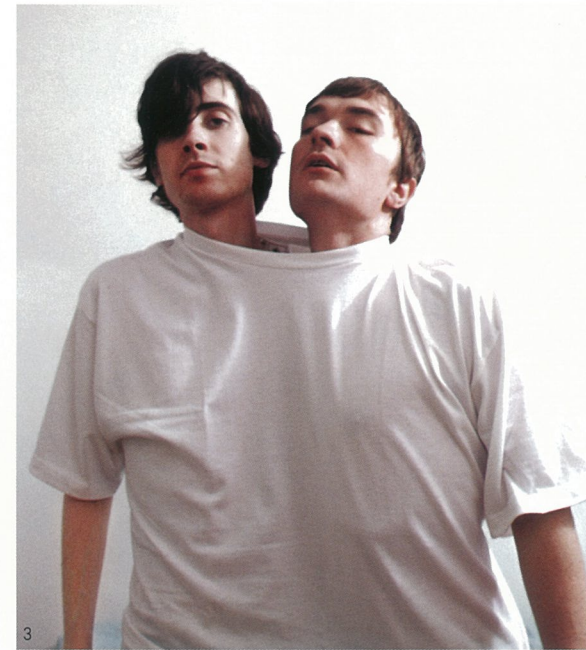
以真人仿拟画面、雕塑、历史照片，再摄影存盘，或以摄影技术呈现一种

古色中国的意象，这在此展里颇多。芝加哥论坛报在介绍此展时，特别大幅刊出洪磊《紫禁城与死禽》那幅颇似油彩效果的摄影。那张相片用摄影呈现油画色泽，以黄昏的紫禁城与斑斓的垂死之禽为内容，颇受西方观众直觉性的喜爱。取代“死禽”，宋冬也在天安门倒地哈气地作出行为演出，但一如其它艺术家一般，这些中国当代艺术家重视从自己出发。例如，邱志杰要在自己身上写“不”，张

垣要在自己脸上写“族谱”，马六明要用自己的裸身走长城，王卫要在水里闷气输出影像，赵少若《菜市场》内所有的人全是他自己的头像。除了陈述个人记忆、历史，这批中国艺术家的“艺术家”身份是相当确定的。

四个主题当中，“人与生存空间”(People and Place)所涉及的社会层面较广，但大都放在城乡景观的变迁上，感觉艺术家所拍摄出的时空错置，例如荣荣或张大力的拆除建筑物废墟，是现代化过程中必然的过渡景观，再加上一些乡愁与恋旧的感伤。李天元从宏观到微观的直幅三联屏，则在原属纪实的镜头，拉出抽象意境的景深，看得出他也意图在摄影美学上处理出“中国化”的空间。

杨福东在此展的作品是《留兰》，这作品同时也在台湾当代艺术馆《虚拟的爱》展出，是“虚拟”或“真情”，或许艺术家并无意见。杨福东曾在芝加哥展出他的黑白影片《竹林七贤》。片子相当长，分拍黄山与城市两段年轻男女生活，演出者自拟台词，不管任何场景和情节，剧中人物都没有表情，仿如一切与己无关，



1-2、真实的时间 电影系列 录像 帕维尔·阿尔萨梅
3、合影 摄影 奥利弗·佩恩(右)和尼克·雷尔弗(左)
4、竹林七贤(第二部分) 35mm电影转DVD 杨福东



生命全在不确定状态中。这批当代的“文人”或看不出做些什么工作的“年轻人”，不知是继承了中国传统文人野逸的避世与放荡的生活态度，还是迷失在新旧狂乱的年代变迁冲击里，他们同样形成一个小圈圈式的边缘社区。当时，芝加哥论坛报曾为文批评，但也可以说，西方并不太了解中国年轻艺术家挪用经典名词的创作态度，以及日常生活上的价值迷惘。杨福东的《竹林七贤》亦参与第54届匹兹堡卡内基国际展，他是该展唯一的中国艺术家。在匹兹堡，他获得最广泛的观感是“非常诗意。”



2. 属于艺术与社会之间的艺术家

相隔不到一周，在匹兹堡卡内基国际展里，则看到上世纪的前卫：艺术家的社会意识与社区参与行动，终于被纳入西方当代艺坛主流价值。

2004年，第54届匹兹堡卡内基国际展策展人萝拉·荷特曼(Laura Hoptman)，在她的策展专文中提到一个“年代好艺术”的景观：“他们能考虑并使用艺术作为一种具有意义的工具，能传达哲学上所称之为的‘终极’所在，那就是，极大的、来自自然生死课题里最不能解答的问题，是关乎神的存在，是信仰上的解剖。这在艺术史上或许已不是什么特殊光启，但它们能够在整个1990年代至今，以其生产所向、观审所在，再现一种微妙而重要的穿透素质。”

在理念上，萝拉·荷特曼引用了过去康德(Immanuel Kant)对不可知的界定，也用了2003年伊葛顿(Terry Eagleton)新出版的《After Theory》。她提出：究竟怎么了，我们这个年代的文化论述，那么耻于谈自



由意志、耻于面对真爱、宗教、自然或变革？究竟什么原因，我们不想谈生老病死的自然法则、宇宙定律、客观、真实，而以现象学取代形而上学，以微观取代宏观，以现实解剖取代现实本身。萝拉·荷特曼甚至引用了阿多诺(Theodor Adorno)所言的“为了使艺术创作能更纯粹更完美地变成一件作品，它当不只是一件作品。”也就是说在作品意念上应能涉及到哲学、宗教、政治意识、科学等非关实用功能的内涵。

相对于前述中国艺术家不知是真实或想象的冷漠，卡内基国际展的38位艺术家们，投入社会性的作品较多。首先，他们找到了一位已逝的典范。克罗埃西亚的迪米崔耶·巴希维克(Dimitriji Basicovic, Mangelos, 1921-1987)。他曾以“马基罗斯”作为自己的匿名。这个匿名甚至比他的本名更有名。这个地下匿名以艺术家的资质担当了艺术史家、艺廊主持人、影像媒体艺术馆的创办者、杂志编辑等角色。直至1972年，这位神秘人物在五十一岁之龄开了个人首展，以在黑板、笔记本书写不易看懂的不完整文字而著名。他1982年便去逝了，但愈来愈多的艺术家与艺评家视他为精神导师。在今日那些高度意识到生存经验，以及艺术可视为独特与极致的生命冒险者眼里，马基罗斯被认为具有“先驱”地位。

巴希维克诡秘且真实的名言是：“最好是不要出现”。他的作品藏匿于道，他的名字寄养在一个非正式组织的背后。巴希维克成长于国土被德国占领的年代，他长于区域经济与生活自由最被压制的岁月，但他却能以“马基罗斯

(Mangelos)”作为匿名，并以地下艺文组织方式作思想游击。1959至1966年间，“马基罗斯”在扎格巴市有了一个前卫青年组织，以“反艺术”(anti-art)为主旨，揭探艺术与日常生活的影响关系。例如，他们拿毕加索有名的《格尔尼加》(the Guernica)作文章，加上自己的文本重新诠释。他以新艺术史家的姿态，用新的文本、语言、符码图解分析改写艺术史。他的行径，是艺术家、艺评家，也是艺术史家，至21世纪，艺坛出现了马基罗斯艺术奖，纪念这位以艺术行动进行艺评的前辈。

马基罗斯的信念是：“思想是能量的形式”。展览中，马基罗斯的地球仪是个非常形而上的物体，它让“全球化”变成一种思考，就像比利时超现实主义画家有名的“烟斗”，以及达达主义杜尚的“喷泉”，都是用极简洁的意象传达观念。例如，每一个地球仪，他都给予一个“宣言”，一个叫“黑格尔的地球仪”便写着：“存=无，他者之存=他者之无。”

马基罗斯之外，展览中同属这类社会行动的艺术家的，尚有波兰的帕威·阿塞梅(Pawel Althamer, 1967)。阿塞梅接近德国波依斯的路线，同样是以私密的、个别性的、心理的、信仰式的视野来看现实，但他的观看范围缩小，所述及的社群是以艺术家周围的人事为主。他也非波依斯那般具有导师或英雄的色彩，反而是用另一种低调、谦和的寻觅态度，



1. 火山爆发、恐怖的海啸 壁画 青岛千禧
2. 鹤鹑 油画 彼得·多戈
3. 家庭中的旅行 油画 玛玛·安德森
4. 内部/外部 综合材料 森加·内恩古迪

进行人际探索。他曾带着亲密的家庭成员，横跨欧陆，藉行旅而完成一件作品，也曾带着一位老友，从华沙到芝加哥，替芝加哥当代艺术馆粉刷，作一件“在华沙的日常工作”。他也在寒冬睡在树上，如同六十年代晚期“贫穷艺术”(Arte Povera)的概念，在错置文本或情境的状态下，激发出新语义。

此届卡内基国际展，也把漫画人物或像漫画的人事，作了个人文的串连，认为漫画世界反映真实，而现实世界荒谬如漫画。例如马瑞利欧·卡特兰(Maurizio Cattelan, 1960)2001年的蜡像“他”，便把希特勒卡通化成卓别林的造型。他提出，面对祈求赎罪的虔诚，神能拯救“他”吗？国际策展人波纳米(Francesco Bonami)针对马瑞利欧·卡特兰(Maurizio Cattelan)之作，曾说：“超越笑谑之外，那种具意识觉醒作用的艺术最能成为最佳面对危险的武器。”这句话也点出艺术的社会功能与艺术上的节制。此次，他蜡制了光脚躺在棺木中的肯尼迪总统。

面对流行文化渗入艺坛主流的新潮，卡内基国际展找到了宾州出生的罗伯特·克波(Robert Croumb, 1943)。1960年代，克波便在其漫画书内使用叛逆、反美国文化的语言，对美国文化价值有批判性的嘲讽，而这股他讨厌的新保守主义，在1980年代仍持续高涨，他遂与妻女搬到法国南部居住。除了有名的《菲兹猫》之外，他的《自然老兄之书》，也塑造了一个惊悚的地下人物。《艺术与美丽》系列，是他眼里的女人众相，一些人认为这批小册子证明罗伯特·克波是“沙猪型”的大男人，但也有女人索性承认，他就是胆敢“写实女性”。《俗套生活》是自传体，图解他成名前后的生活；《自厌》则是他与老婆的写真生活白描，每家都可能发生。他



比较不自溺自恋。

以收藏未来之经典自诩的卡内基国际展,在其21世纪的大展里,最直接认可的一件艺术史大事,便是认同艺术家的社会功能。同样都是探讨“生命过程”的问题,2004年的卡内基国际展奖颁给了土耳其亚特曼(Kutlug Ataman, 1961)的《从库巴来》。这件具备当代艺术社会写实主义色彩,又具文件式、纪录式、呢喃式、满布电视论坛式

的标准作品,连创作者都是来自万众瞩目的标准政战之区。喀朗·亚特曼(Kutlug Ataman),1961年出生于土耳其的伊斯坦堡,但他受教育于美国,1985与1988年连续于加州大学取得学士与美术学士学位。他在1997年、2001与2003年皆蒙家乡青睐,参加了伊斯坦堡双年展。他大部份艺术活动都在欧陆,也明显是欧陆派系大展的活跃人物。

亚特曼以叙述性的影像为媒材,事实上,他是倾向于风土人物志的影片制作,以特定社群为纪录目标,很接近艺术性偏高的世界地理杂志采风。2001年的《我灵魂之缺》,拍的是一位舞娘的公私两面生活。2002年的《维诺妮卡的四季》,以四个影像投影,植物与人物的交替并置,挑勾出同样的激情与不一样的沟通方式。

2004年这件得奖作品,是40卷《从库巴来》的影像。库巴是伊斯坦堡城外的穷乡,

1960年代曾是左派驻军所在,今日已有许多非军方的居民迁入定居,他们与都会疏离,但仍然有许多不同的未来梦想。亚特曼善于以公私领域的交替、真实与虚妄生命的交叠,呈现多种人生。这40卷访谈《从库巴来》,由老老少少男男女女,

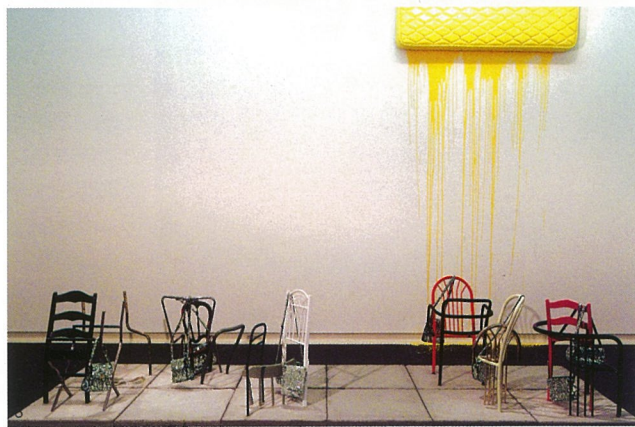
画自己,同样嘲讽不遗余力,嘲骂社政,那更是淋漓有余。

3. 艺术家的“艺术性”与“社会性”比较

当代艺术家讲究身份与认同,当艺术家从一般人中抽离,面对自己而认为自己是具有艺术家身份时,其对这个身份的认同在哪里?是自由人、艺术师傅、历史图象记录者、社会运动参与者、文化生产的手工业者或工头或行销者,或是文化产业资本家?而这些不同的艺术家身份之解放,也说明了艺术家个体与社会机制的关系。

从这两个展的整体性来看,“艺术家”的定义是不太一样的。艺术家的“社会性”可以分两方面来看,一是艺术家看待外在社会的态度,二是外在社会眼中所谓的艺术家。而以摄影或影像为媒材的创作者,显然更脱离不了个人面对社会的态度。在中国影像展里的

艺术家,他们还是传统概念的中国文人式艺术家,避世、出世之外,也倾向以“写生”、“写意”的方式看待生存空间。而在卡内基国际展里,则看到较多入世的态度,也有较多的艺术家扮演起报导式的见证角色,他们在历史图象记录者的身份上,



治正确”下的结果,若再三回味,《竹林七贤》的魏晋颓风固然美,但《从库巴来》的生命力却也有其质朴之美,并且多出“向善”的人生面向。如此看来,面对无法两全的“艺术性”与“社会性”时,当代西方艺坛还是偏重了艺术家的社会责任要求。

对着镜头谈自己的心事。艺术家在现场放了四十架不同的老电视,四十张各式各样的椅子,观众可以坐在那里看着镜头,好像是倾听者。一个十三、四岁库巴少女的“梦”是什么?她滚动着大眼说,她要想办法找回生母,让她免于饥疾,她一定要结婚,但她也一定不要有小孩,她怕她养不起,怕她的孩子也有失去母亲之苦。一个十七、八岁左右的男孩抱着吉他,兴奋地谈着要离乡背井走天涯。一个老太太捂着口笑着说,她一辈子幸福,因为丈夫对她很好。就这些个细节,库巴的社群景象已呈现出概况。自然,这些内容哪些是真实,哪些是想象,也很难分辨。他们呈现一个区域社会的个别性,而这些个别的话语又能网结出一个社群生态。

杨福东的《竹林七贤》与亚特曼的《从库巴来》是很好的两个“艺术性”与“社会性”的比较。《竹林七贤》的黄山,一开始便很有中国烟云山水的味道,杨福东也让他的朋友演员们谈他们自己的一些生命困惑,但那些对白都太“抽象”、“诗意”,那个世界是自我闭锁的,极接近存在主义小说家卡缪的《异乡人》世界,他们似乎都活在一个精神疏离的社会里,只有一小群人自成社区。相对地,《从库巴来》的人则是活在一个边缘社区,却拼命要向外在社会靠拢。《竹林七贤》有一种无病呻吟的惆怅,《从库巴来》则有一种认命的积极性。亚特曼的影像色泽,多枣红、络黄、赤褐,也具有近东地域的民族风。他作品的人文关怀性强,拍摄对象有一共有特质,他们似乎没有那种空虚迷惘的精神条件或生态,未来很不确定,但都确定出一个目标:好歹活着。

这两位艺术家都藉他人之口传递他们的艺术思想,影片胶卷都很长,试图铺陈出“真象”的可能。《竹林七贤》与前述《老栗夜宴图》一样,是从旧制文人的生态出发,场景人物更迭,但骨子里却是一样的又酸又涩。亚特曼的《从库巴来》艺术性相当薄弱,甚至,除去椅座的装置,根本就是40卷访谈纪录片。虽然,当亚特曼的《从库巴来》获奖时,会让人当场觉得又是“政

- 1、九个恶灵/Maranao男人/山景:1-3号 综合材料 邱安妮
- 2、褪色的精彩场面 综合材料 吉姆·拉姆比耶
- 3、太阳床 综合材料 吉姆·拉姆比耶
- 4、漂流木 录像 奥利弗·佩恩 尼克·雷尔弗
- 5-6、春之祭 录像装置 卡塔茨纳·库茨拉

