

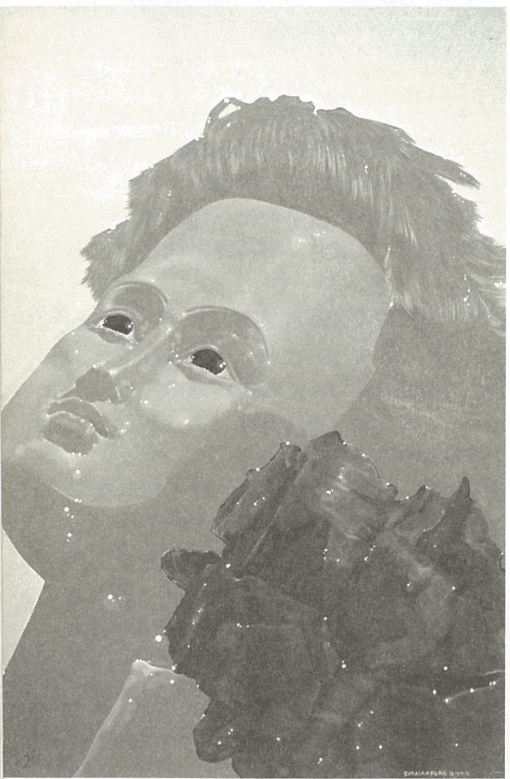


## 脱轨的广东快车

——自成一脉的广东当代艺术

◎杨卫

The Derailed Guangdong Express



### (一)

所谓“广东快车”，是旅法艺术策展人侯瀚如为第50届威尼斯双年展“紧急地带”部分策划的主题。之所以侯瀚如在自己参与策划的第50届威尼斯双年展上忽略整个中国大陆的艺术形态，独独只选择了广东艺术家参展，是因为侯瀚如想突出广东作为中国沿海省份的特色，即把广东作为中国社会开放的窗口，及其中国现代化的前沿阵地，以此来区别中国当代艺术以“北方中心主义”（中原文化）为创作背景的模式，而直接跟世界艺术进行对话。我们暂且不论侯瀚如在威尼斯双年展上打广东这块牌的策略与意图，也不去论及这样的对话是否充满着一种情愿的色彩，单只论侯瀚如以“广东快车”这个概念对广东当代艺术现状的概括，应该说还是比较准确的。因为广东作为中国改革开放后最早对外开埠的沿海省份，以港澳为依托，在经济上突飞猛进地发展，的确带给人某种快车般飞跑的感觉。这种感觉不仅影响了广东人的生活，而且也直接影响着广东的当代艺术。正如广东的当代艺术家很少关心政治形态、文化传统之类的历史性大命题一样。飞速增长的经济指数，以及纷杂的商业环境早就使得广东跟中原内陆脱节，也使得广东的当代艺术跟以中原文化为历史背景的创作传统割裂开来，散沙般构成了一种朝往所谓“经济特区”发展的方向。

我们可以从参加威尼斯双年展“广东快车”部分的不少艺术家身上看到这种脱轨后的发展方向：比如以《阳江青年》系列作品闻名于世的郑国谷，其作品就是以所谓“经济特区”为背景，揭示了某些“特区青年”迷狂的生存情绪以及无所事事的精神状态；而以《木木》系列作品出名的蒋志，其作品的主体虽然是一个木偶，但木偶所梦游之处似乎也从来没有离开过正在建设中的广东那些拆拆建建、大兴土木的场景；至于另一位以《浮光掠影》系列作品引起艺坛关注的杨勇，则更是以“即兴多于导演的方式和主角玩着进入并且制造生活情景的游戏”<sup>①</sup>方式，表现了物质膨胀下的某些“特区青年”无聊的、颓废的，甚至于糜烂的生活形态……这些艺术家的作品无一不带给我们这样一个突出感受：那就是文化的匮乏造成了他们精神上的空虚，而快速的生活节奏又进一步加深了他们价值上的迷茫感。之所以他们要将自己的身心彻底投放到这个所谓特区的日常经验中，并将这种日常经验描绘得扑朔迷离、天花乱坠，就在于价值迷茫中的他们企图借助于这种所谓经济腾飞的“特区经验”来超越自身的精神困境，并以这种物质生活上的优越感取代自身因为远离“北方中心主义”的文化自卑感，而获得某种火车头般引领时代潮流的前卫特征。正如艺术家蒋

志在他的一篇自述中所表述的那样：“我希望维持一个梦境，实现一个让我童年久久着迷的木偶奇遇记的故事……流露出的是一种浪漫的、诗意的、童话的情绪。”<sup>②</sup>将此“经济特区”化成一个童年追逐的梦境，一个乌托邦，明显地，也表现出了广东艺术家对于现代性的某种认同，以及迫切需要重建自我文化新形象的心理渴求。

### (二)

历史上的广东，由于山高路远、地处边远的缘故，一直以来在文化上都处在一种较为弱势的位置，甚至长期被中原人视作“蛮瘴之地”，即社会野蛮（没有文明）、环境恶劣（充满瘴气），基本上没有什么文化。事实上，主要是以渔业生产为主的广东，虽然历史上出现过一些较早的商业活动，但在文化上却一直相当边缘，除了早年出现过六祖慧能那样的禅宗大师，曾在某种程度上影响过中国文化以外，在相当长的一段时间，广东几乎再没有出现过什么思想性人物，也几乎成了一个文化上的空白。

广东的兴起，应该说还是晚近以来的事，由于广东临海，最早感受到西风东渐的气息，尤其是19世纪下半叶门户开放后，广东作为中国南方最大的通商口岸，成了中国通往世界的关键性桥梁，由此也于频繁的东西文化交往中脱颖而出，一跃而成为了诞生新思想、新文化的革命重镇。

事实上，在中国近现代历史中，广东是最早迭起革命先潮的地方，诸如对中国近现代历史产生过巨大影响的鸦片战争、康梁维新、孙中山的国民革命、北伐战争、广州起义等等，就都曾跟广东及其广东人有着密切关系。这也正所谓风水轮流转，在闭关锁国时期，广东因为远离中原，所以其文化影响力微乎其微；而一旦门户开放，由于地处沿海，所以，也最先得以开化，接受到西方的各种信息，也因此成为一个大时代的转折点，衍生出了一股股革新的力量。

### (三)

近现代才真正启始，并酝酿成某种形态的广东艺术，应该说也得益于这种开化之风，正如最早留学学习西画的中国艺术家诸如李铁夫等均出在广东一样。大量涌入的西方进步思想不仅活跃了广东的文化空气，而且也影响了广东艺术家的价值趣味与文化追求。上世纪初叶，由两高一陈（高剑父、高奇峰、陈树人）以“折衷中外，融合古今”（高剑父语）为宗旨，开创出来的所谓“岭南画派”，就是明显受了西风的刺激。之所以在高剑父等人的风景画中要“常常配上西装的人物，与飞机、汽车、轮船、电杆等科学化的物体”<sup>③</sup>，就在于这些物件中具有某种西方先进文化的色彩。当然，在一个传统中国画岌岌可危的时候，采取这样一种赶时髦的

应急方式，抑或采取这样一种折衷主义办法并没有打开中国画创作的新局面，相反，却使其成为一种不伦不类的样式，并最终缩小到了只在广东这个特定区域流行的境地，因此也未曾给后人留下更多想象与开拓的空间。

八十年代兴起的现代艺术思潮，虽然作为开放前沿的广东也曾闹得风风火火，并也出现过像“南方艺术家沙龙”那样的现代艺术活动，但因为缺乏历史的上下文关系，所以，作为一种区域性的经验探索，广东的现代艺术仍是作为一种新颖的边缘形态，才得以纳入到八十年代整体的文化思潮中。

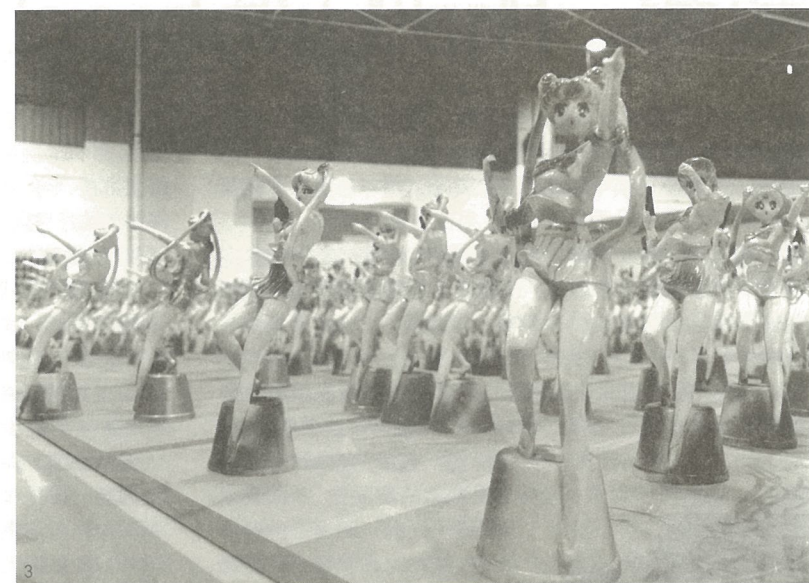
如果把“南方艺术家沙龙”的出现作为与当时北方各种艺术群体分野的标志，我们便可以清楚地看到广东当代艺术发展的某些特征，正如广东的现代艺术不能像北方形成各种组织，产生各种宣言，而只能成为散状的沙龙形式一样。经济特区的设立，给广东带来了完全不同于北方意识形态的商业化氛围，而改革开放的试验田性质，又使其远离了中国的文化传统。因此，广东艺术家不可能像更多北方艺术家一样去承担起整个中国的命运，而只能在其特有的商业氛围中摸着石头过河，去各自寻觅自己未知的前程。

事实上，九十年代后的广东艺术，一直是以一种迥别于北方艺术形态的方式行进的，诸如“大尾象”工作小组、“卡通一代”等等。尽管这些艺术现象具有某种前卫的特征，但因为其经验的特殊性，使其难以跟整个中国的历史命运发生共振，产生内在的关联，所以，往往只能成为一种前沿的实验形态，被他们的异质经验所悬置。

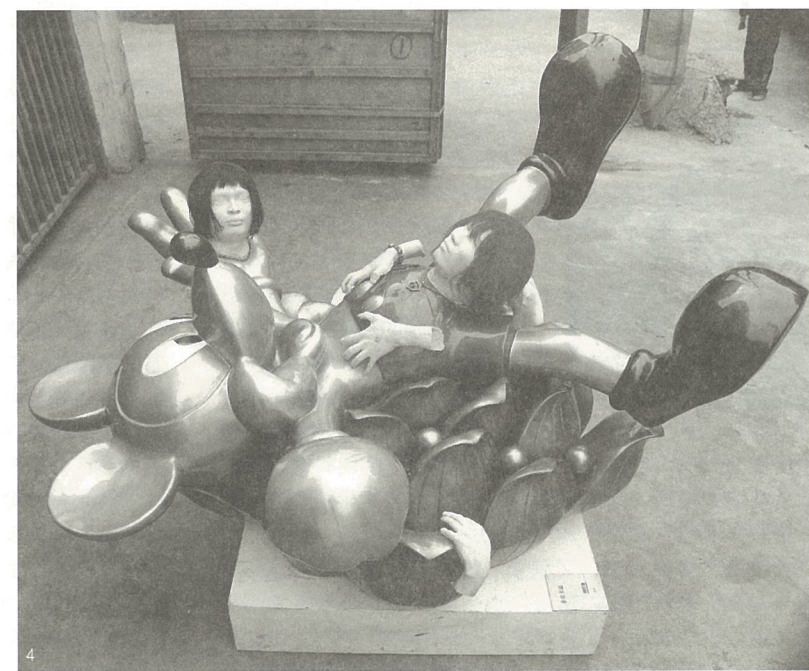
### (四)

将“快车”作为某种价值来认同，应该说，也包含了广东艺术家对自我这种悬置感的敷衍心理，因为快车在行进过程中会带来某种眩晕感，而这种眩晕状态不仅可以导致人遗忘，而且也可以产生幻觉与兴奋。所以，许多广东艺术家愿意乐此不疲地沉浸于这种“快车经验”，就在于这种经验提供了他们脱离中原文化之大轨迹后自我上升与自我陶醉的渠道。

当然，在这样一种快速地行驶当中，有时也会有某种失落，最大的失落莫过于离家出走、无家可归的失落，正如广东“大尾象”小组中的艺术家林一林曾经创作的《xx亿零一个》那件观念作品表现出的那样：当林一林扛着自己原真大小的肖像照片，坐上南来北往的各种列车，实图想要去寻找自身的文化主体时，其实，通过他这样一个行为所演绎出来的，恰恰证明了广东当代艺术早已经踏上了一条远离家园的不归路。<sup>④</sup>



1. 街景——巴黎 综合材料 陈劭雄
2. 我爱芭比 NO.7 丙烯 孙晓枫
3. 美少女大站变型金钢 装置 黄一瀚
4. 超级米奇 装置 响叮当



注解：

- ①，摘自杨勇的文章《关于青春残酷日记》，《美术同盟》网展专栏，2004年。
- ②，摘自蒋志的文章《偏执的木木》，《美术同盟》网展专栏，2004年。
- ③，摘自高剑父的文章《我的现代绘画观》，载《岭南画派研究》第17页，岭南美术出版社87年版。