

姜苦乐:张大力在中国艺术话语体系笼罩的场景中创作(下)|展前访谈

2016-06-28 北京民生现代美术馆

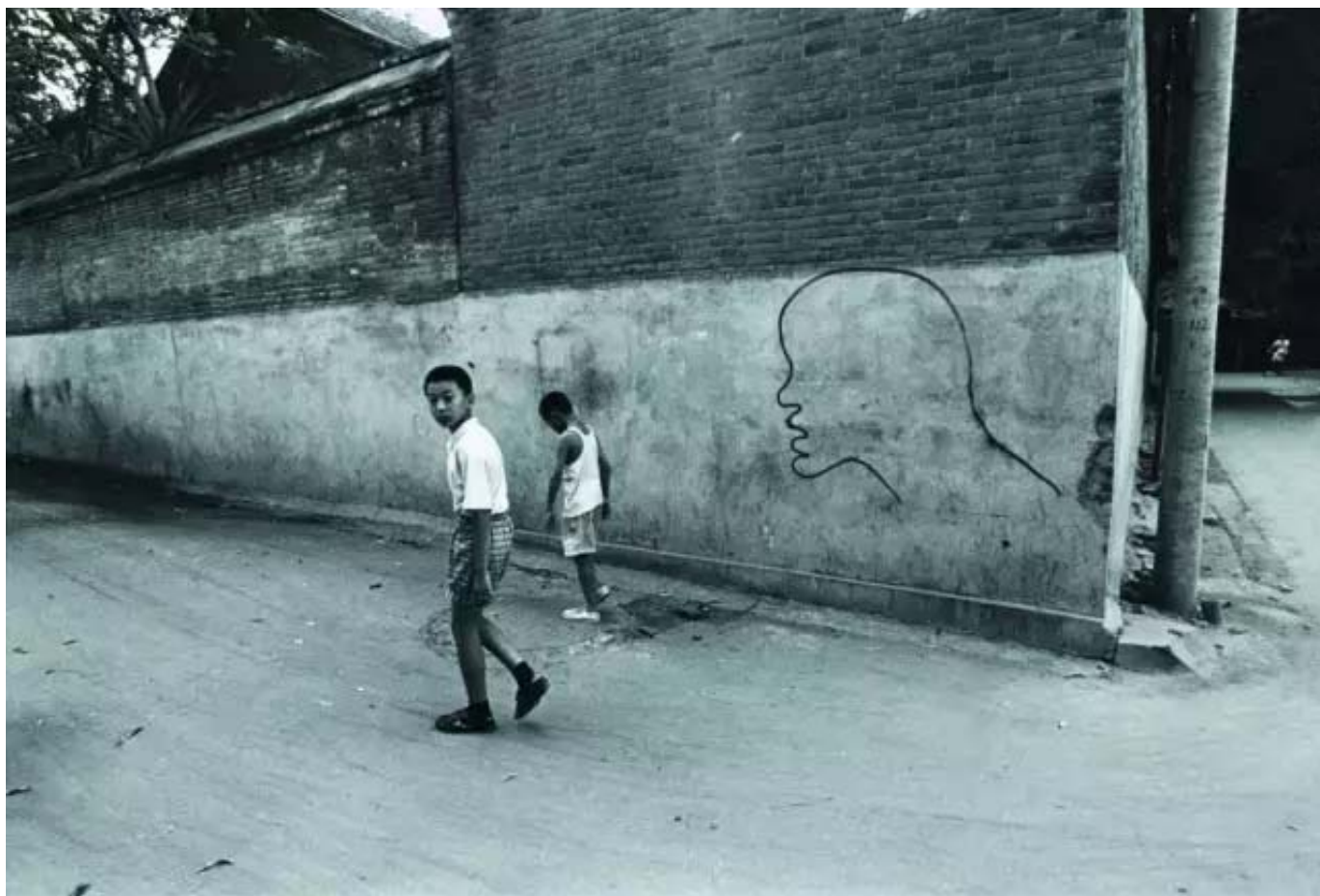


涂鸦 1998

六个相关议题

多年来，我与中国艺术理论界的同行探讨过中国当代艺术的国际地位问题，以及中国当代艺术与其他亚洲国家的差异。尽管其中一些异同之处十分明显，但许多相关启示往往因地域性极强而必须单独论之。

除各省份存在文化、语言和地区差异以外，中国幅员辽阔的国土、统一的官方语言和政党政治也决定了这个国家在亚洲的独特性。这势必会在艺术上留在烙印，因为无论地方分化再严重，这毕竟是一个官僚化程度连日本也自叹不如的巨型单一国家。尽管日本官僚成风，但日本政府不会像中国一样干预地方层面。中国当代艺术存在一些时代色彩鲜明的基底，例如对文革的反思，中国经历了如此浩劫，这无疑也是中国艺术界的一场灾难。在1992年改革开放不久，中国艺术家的独立地位终于得到承认，这意味着艺术界重新认可、接纳当代艺术指日可待，当时估计这会等到21世纪初期，当然若能从政府层面在国内宣传推广，则是再好不过了。



涂鸦 1995

从30年代至70年代，中国历史发展频频受挫，现代艺术运动也不断遭受重创，这个情况一直延续到1983年之后的反精神污染运动。反现代主义容易伪装成反西方主义，上世纪20年代末前现代思潮或现代主义大都发源于上海、广州等沿海城市，但这些思潮随着国共内战和日本侵华战争爆发而分崩离析。其实当时很多思想都是借由日本而来，例如鲁迅的左翼刊物运动便是靠日本的平台接触到现代刊物；让凯特·柯勒惠支（Käthe Kollwitz）的作品进入中国的功臣正是旅居柏林的日本小说家小路实笃。倪貽德、李仲生等很多现代主义先驱都曾留学日本。当时还有大批现代艺术家从其他国家回国，包括从法国归来的庞薰琑和拥有德法背景的林风眠。

与日本不同，中国现代艺术和自省式现代主义的发展一度中断。日本明治后期正式兴办艺术学校教育、举办国家美术展览，涌现出二科会（Nikakai）等反“文展”一统天下的强大艺术组织和暂时以宣言为基础的先锋运动，这些一战前就形成的基础保障了日本现代艺术发展直至今天的连续性。

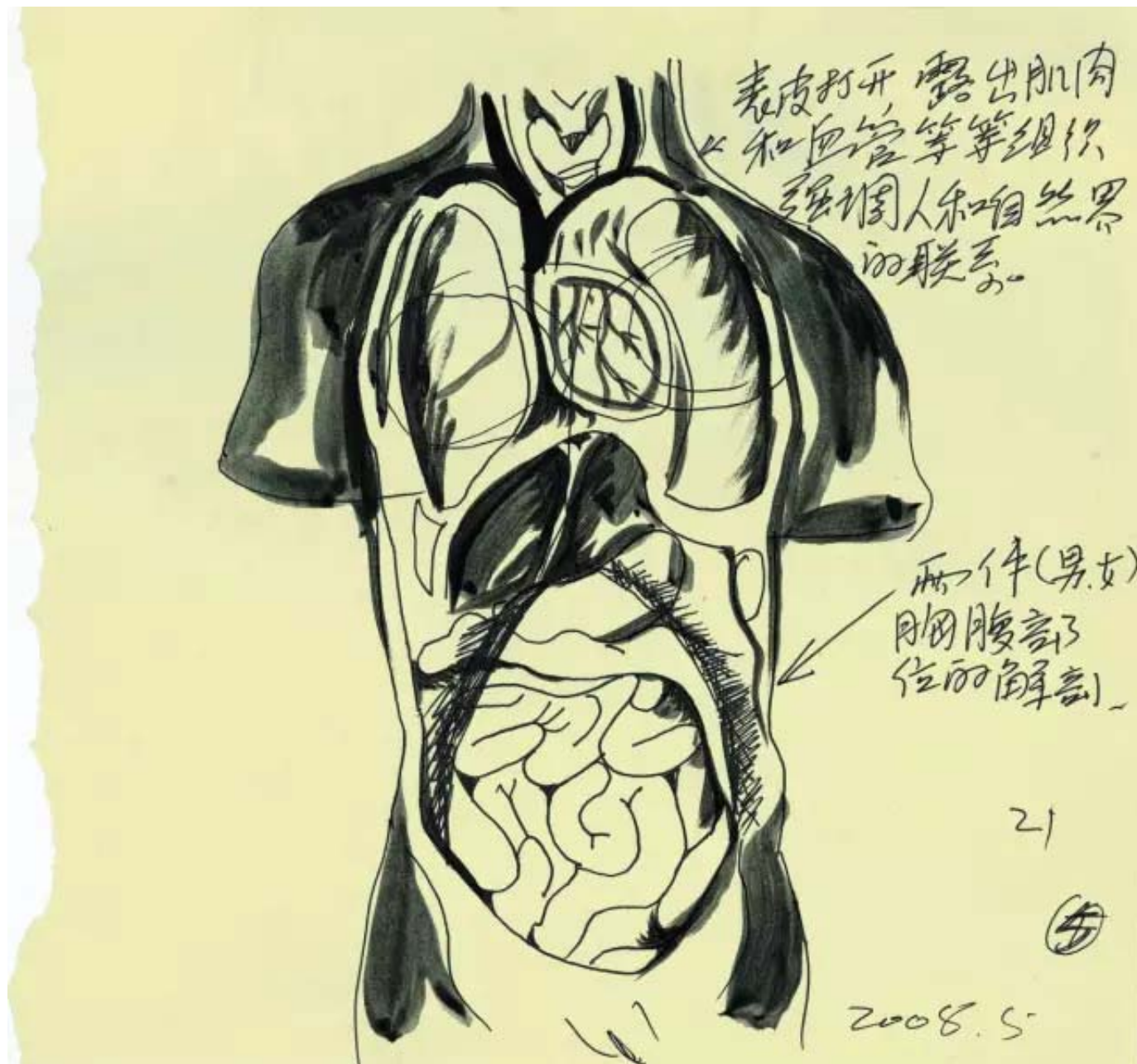
尽管印度1947年才取得独立，但印度的现代艺术发展也保持了相当的连续性。早在19世纪80年代，印度就开办了四所大型艺术院校。上世纪20年代，其中三所院校的校长也都是印度人而非英国人。在1948、1949年成立的孟买前进艺术群体（Progressive Artists Group）等宣言型先锋艺术组织里，甚至在1942年逝世的甘露谢尔·吉尔（Amrita Sher-gil）等保守主义艺术家的画作中，都能找到相对广泛的先锋主义印记。



《第二历史》展览现场

张大力90年代在中国的境遇则完全不同，当时激进批判或先锋体裁虽然已部分进入了学院课程，但非学院派才是严格系统艺术批判的主力军。但张大力等经常遭受批评的艺术家面临的一个危险，就是把他们和根基深厚的保守派艺术家联系在一起：回归汉文化中心主义，或是近来所谓的去国际化——即中外价值观分歧与矛盾的激进化，甚至包括艺术家在国外经历文化冲突不同方式的分歧激进化。有人认为这来自所谓“中国画”的荒谬优越感——中国画不过是在成熟的抽象表现主义基础上，怀揣对宋代名作的崇敬心略微加入了些中式调整，例如徐龙森为夸大中国和中国性而创作的夸张作品。

关心材料具象化的张大力找到了逃离大肆“中国化”的明智路径，这一路径曾见于中国早期现实主义作品，例如“传统的”四川大足石刻和“前卫的”人民英雄纪念碑。张大力把材料供奉在神坛上，从化合物、岩石到纪念雕像，他用符号标记出材料通过物理聚合或化学合成形成的过程。一旦艺术家完成作品，作品就会失去“民族”甚至文化身份，等待可渗透与非恒久的渲染，这可用一个暧昧但恰当并且耳熟能详的词来表示：普世。



《我们》草图

二

如今，艺术已成为资本投资竞技的一个焦点，艺术成为运用美学再现某领域的思考立场的工具。若有人问这条路能走多远，或许是因他认为这不过是一个观点与权用的问题。需要受众和参与才能成为艺术的作品，与在商品生产交换中作为标识或拟像的艺术物件之间存在本质区别。诚然，科苏特（Kossuth）、沃霍尔（Warhol）、何原温和谢德庆等人已证实我们能够意识到艺术经由程序化可以被批量生产，这些程序大多高度重复，需要临时决定的并不多。程序化可以生产出科苏特肖像画中有名有姓的面孔，河原温日期画中的指定时刻，甚至延长谢德庆一年重复行为艺术中的时间。张大力小心地避开了唾手可得的恋物意识，因为程序化是对艺术家和其假定对象的去人性化。既然决定表现易让受众倍觉枯燥的千篇一律态，就必须尽可能少地降低关注度——也许关注度是让物件成为艺术的前提。



《我们》 人体标本 2009

张大力的艺术本身还出现在不断失去血色的中国艺术批判界，他的作品游走在被封杀的边缘地带。我听说过一些从官方机构沦落至临时艺术期刊的艺术批评家的声音，无论来自社会的艺术批判多么犀利，但在专业批评界缺位的情况下，普通大众也不确定是否可以信任这些社会的声音，毕竟社会批判有时“纯粹”是以网络效果为出发点。另外，艺术创作与社会批判距离愈近，艺术固有的超长创作期与生产之间的对立愈窄，批判的根基就愈不稳定。这让来自社会的艺术批判在本土市场上不安地寻求尊严，有时在国际市场上也出现同样状况。除非艺术家功成名就，成为“名家”或其他类媒体人。



张大力 1985年10月 九寨沟



人像写生 炭精条 40×30.7cm 1982

三

张大力具备很高的社会批判性，纵观张大力从早期涂鸦至《第二历史》、《我们》的创作，张大力给部分人造成了不适感。张大力甚至创造了“极端现实”一词，但张大力并不极端，他只是挑战了中国政府对公众话语接受度的底线。依我的观察，1981年以来这些底线已或多或少发生了改变。除色情的界定、人体器官使用和残忍人肉展览等法律规定的变化以外，我认为对张大力的判断只能由特定艺术界的成员在特定时间来做。这不妨与澳大利亚作比较，前任总理陆克文、现任总理特恩布尔与在野党就世界知名摄影师比尔·汉森（Bill Henson）的青少年性欲照究竟是否违法曾发表公开争论。在这一领域中，即便是自视高度容忍和开放的国家内部也存在很大分歧。



武汉 合美术馆展览现场

四

去年在武汉举办的大型回顾展上，张大力展出了他1977年以来不同时期的创作。很遗憾笔者未能有幸参展。张先生详细清晰的记录也在其个人网站上特别展出，因而他的艺术创作可谓更多地源自理性思考而非艺术灵感。

在此不得不提一项独立调查的重要发现，即中国国内艺术家被认为越来越不值得被国际艺术界提及。这一般是因为中国艺术家存在文化焦点和语言障碍，但我发现日本、泰国和印尼也是如此。国际媒体的记者对艺术价值的了解程度令人汗颜的。记者太过倾向于把艺术活动与政治立场、动荡或压迫等联系起来。尽管动荡、压迫值得反对和抗议，它并不属于美学范畴。政府是否准许抗议是一个政治议题，艺术表达是阐明该议题立场的一个渠道，二者之间并无内在联系。



速写手稿 1981



青海白骨 纸板油画 58×46cm 1985

五

此次展览的主题是“恒久与无常”，但我还不确定除材料与作品间的某种程度的距离以外，张大力的作品中还提及了哪些恒久与无常的特质。

无论是艺术品的有形基础，还是影像记录的行为艺术的概念基础，都显然是在通过另一个媒介传递这些短暂活动的恒久性。这表现出行为艺术为人熟知的跨媒介或再媒介功能，很多行为艺术都是在未来再媒介化预测之上的有意识创作。倘若厦门那些作品的燃烧没有为世人记录下来，那场达达主义艺术是否还会如此意义非凡？



六月 纯棉布蓝晒 245×297cm 2011

也许把概念作为艺术活动的载体进行交换或交易本身就十分困难。一百余年之后，杜尚的恒久性会不再受质疑，广大艺术受众、大部分热爱装置艺术的机构，甚至表演记录都不再会质疑它。



七月 纯棉布蓝晒 280×237cm 2011

张大力的蓝晒很容易被看作是现成品的单幅版画，植物现成品天然基底的阴影、透明与不透明性构成了他在2016年作品介绍中描绘的形象。但这一基底的紧要性与审美感受，与其说是作品恒久性的问题，不如是关于历史受众及其连续性的问题。诚然，历史受众不尽相同，伦敦泰特现代美术馆、在全球建立新馆的纽约古根海姆博物馆等当代美术馆也正在转型。如今美术馆更关注受众对景观化、可复制性和成人游乐场氛围的需求，希望能吸引好奇的普通游客前来参观，而非只供专业美学研究机构或艺术品鉴赏。



雕塑 sculpture 汉白玉 white marble 2015

艺术家的难题是说服策展人考虑其作品，从而为作品的曝光赋予美学的合理性，争取展出、媒体报道或艺术家驻留奖金计划等机会，近来艺术家还面临着各类短期策展和小众艺术家联合展出的要求。尽管中外艺术系统的架构和历史存在众多差异，中国和其他国家一样也面临着成熟中年艺术家走向末路的困境，因为艺术机构和市场把时间和空间都留给了新晋年轻艺术家、知名艺术家、以及卖座轰动的明星。尽管这类艺术家及其作品也不应该被遗忘，但他们的作品与艺术质量或社会价值并无关系。

另一个问题在于艺术教育、美术馆和面向中外艺术爱好者的商业画廊的大笔投资尚未为艺术界带来真正的变革。尽管已有一些享誉中外的艺术家，中国的艺术规模仍相对较小——中国每10万人口中艺术类毕业生的占比是泰国、台湾和新加坡的四分之一、澳大利亚和日本的16分之一。故而中国艺术家对政治体制的影响，及其在体制内的地位自然比其他国家要微弱许多。



雕塑 sculpture 汉白玉 white marble 2015

六

主办方希望我谈一谈近来研究的话题和方向。一言以蔽之,我旨在纵观19世纪50年代至20世纪90年代期间整个亚洲的现代艺术发展,并以这一历程中的五代艺术家为切入点,从非欧美的视角描述并尝试重新定义艺术的现代性。此外,审视各国相互独立的现代艺术史中的平行话语,也许现代艺术应被视为一系列由平行话语组成的系统。我还发现亚洲国家迥异的现代艺术史之间既有分歧也有聚合,我试图展示各国话语间的相互占有、转移、转型,以及国家间艺术联系和回应的高度和广度,这与富井玲子最近关于六七十年代日本当代艺术的呼吁不谋而合。



雕塑 sculpture 汉白玉 white marble 2015

若为现代性撰写一部新的地方和区域发展史，我们肯定会根据事实本身以非欧美的现代性为标准给现代性重新下定义。我们可以展示亚洲各国（我将澳大利亚包括在内）发展的相对自主性，以及广泛的相似性。

愈来愈肯定的一点是“东西”之间不存在泾渭分明的分界线。尽管如此，很多国家仍奉行两极化的文化政策，知识分子阶层更是如此。无论“亚洲作为方法”的文化路径多么与时俱进，它都还未能彻底推翻两极化的陈腐观念。我希望我们能够放眼整个亚洲地区空间、文化空间的水平和垂直联系，为实现这一点，“亚洲”应被定义成一个综合分析的概念，而非宗谱概念。我们必须摒弃现代民族主义制造的文化主义以应对殖民主义，必须放弃那些迫使现代国家出现两极化的势力，以达成共识，艺术，纵使不总是自由，仍然是通向开放交流的必然路径，我们应把艺术的相对多样性作为民族国家内部、外部以及国家之间的文化领域加以保护。



姜乐苦 (John Clark)

姜乐苦是悉尼大学艺术史专业的荣誉教授，他独自撰写了5本专著，编辑或者合作编辑了5本书籍。

他的著作《亚洲现代性：八九十年代的中国和泰国艺术》是亚洲现代艺术领域的比较和跨学科研究的开创之作，曾获得澳新艺术协会最佳艺术图书奖。他还撰写了《中国艺术的现代性》，《日本艺术的现代性》。他目前正在写作两卷本的《亚洲现代性：1850-1990》，它包括了19世纪50年代至20世纪90年代的25位亚洲艺术家的比较研究，其中有3位中国艺术家。他撰写的《双年展的亚洲当代艺术》将于2017年由新加坡国立大学出版社出版，其中包含了关于中国双年展的章节。

姜乐苦还是《Yishu》杂志的创办成员以及顾问。

Short CV of John Clark

John Clark, is Professor Emeritus in Art History at the University of Sydney, the author of five books and editor or co-editor of another five. His *Asian Modernities: Chinese and Thai art of the 1980s and 1990s*, Sydney, Power Publications, 2010, is a pioneering work in cross-

disciplinary inter-Asian comparison of modern art and art worlds, and won the Best Art Book Prize of the Art Association of Australia and New Zealand in 2011. After his *Modernities of Chinese Art*, Leiden: Brill, 2010, his most recent book is *Modernities of Japanese Art*, Leiden: Brill, 2013. He is currently working on a two-volume study, *The Asian Modern, 1850s – 1990s* which includes comparative studies of more than twenty-five Asian artists between 1850s and 1990s, three of whom are Chinese. His *Contemporary Asian Art at Biennials* which includes a special chapter on China at Biennials is scheduled for publication by National University of Singapore Press in mid-2017.

John Clark is a founding and current member of the Advisory Board of *Yishu: Journal of Contemporary Chinese Art*.



恒久与无常

张大力新作展

Permanence And Impermanence

New Works By Zhang Dali

总策划 周旭君
Chief Curator **Zhou Xujun**

策展人/学术主持 吴洪
Curator/Academic Director **Wu Hong**

策展助理 李珂珂
Co-curator Assistant **Li Keko**

主办
中国民生银行
北京民生现代美术馆
Organizer:
China Minsheng Bank
Beijing Minsheng Art Museum

协办
博洛尼亚美术馆协会(意大利)
海牙雕塑美术馆(荷兰)
武汉·合美术馆(中国)
in collaboration with
Genus Bononiae (Italy)
Besiden Aan Zee (Netherlands)
United Art Museum (China)



展览学术顾问
当代艺术中的恒久与无常
Permanence and Impermanence
in Contemporary Art
吴洪 策展人
姜苦乐 策展人
李珂珂 策展助理
王冬青 策展助理
学术顾问
Wu Hong, John Clark, David Jacoby,
Christian Scheibman, Lu Peng, Yu Ke,
Gary Xu, Peggy Wang
展览地点
北京民生现代美术馆二展厅
Venue:
Conference Hall at Beijing
Minsheng Art Museum 2nd
展厅
2016年7月2日-3日
9:30-12:30 14:00-17:00
Time:
July 2, 2016
9:30-12:30
14:00-17:00

2016/7/2—2016/8/3

开放时间
2016年7月2日 下午15:30
Opening
July 2, 2016 15:30 pm

展览地点
北京民生现代美术馆二展厅
Venue:
Beijing Minsheng Art Museum Hall 2

地址
北京古塔胡同西便门大街1号
和国国际展览中心
100005
International Convention Park C2
No.1 Jiaowangwan North Rd, Chaoyang District,
100015 Beijing, P.R. China

票务信息
400-10-3320111
订票/订票
ZHONGSHI
订票/订票
860 / Yang Yang

