

当代艺术，所必须承担的公共责任

——浅析浦捷装置鞭炮纸系列

《艺术的故事》的作者贡布里希教授曾经这样写道，如果我们完全不了解过去艺术所必须服务的目的，也就很难理解过去的艺术。而我们同样有理由去相信，如果要理解当下正在发生的当代艺术，也必须了解当代艺术的目的。当许多艺术家仍然将自己反锁在昏暗的工作室，试图通过磨练手上的技术能力，继续闭门造车时，他们也许犯了一个致命的错误，因为当代艺术的性质似乎发生了根本性的变化，而我们也很有必要去了解一下究竟是什么原因，使我们开始意识到当代艺术发生了这个根本性的质变。

丹托对于当代艺术的启发，无疑是革命性的，在其代表作《艺术的终结》中，他对于这个观念主要建立在再现论和表现论这两种范式的基础上。丹托认为，再现论实际上已经隐含着艺术的终结这一观念。因为，如果把艺术看成是一个不断接近视觉真实的技术发展过程的话，那么一旦在技术手段上达到了对视觉真实的准确再现，艺术的历史也就完成了。另一方面，从表现论的角度看，由于艺术只是主观情感的表现，因此从一开始就没有历史可言。进而，丹托遵照黑格尔的方式，认为当艺术脱离感性因素，变成对艺术艺术概念的反思时，艺术也就走向终结，变成了哲学。所以不难理解为什么安迪·沃霍尔的作品《布里洛盒子》标志着艺术的终结，是因为它提出的不再是一个艺术问题，而是一个存粹的哲学问题。这件作品不是像以往的架上艺术一样，通过表现手段、绘画技法等来保持着与现实的疏离，而是真正创造了从外观上看来与实物一模一样的视觉对等物。这样的一种视觉对等物的出现，其实就已经暗示了以再现为主要内容的传统艺术观念的终结。



布里洛盒子

装置

安迪·沃霍尔

不幸的是由于早期国内对于西方艺术史没有系统性的研究，我们对于当代艺术的认知始终停留在初级阶段，以致我们始终认为只要接近真实接近自然的绘画就是好画，雕塑亦是如此。维特根斯坦就曾在《哲学研究》中说“图画把我们变成了俘虏”，而事实似乎的确如此。同时，国内艺术市场的繁荣又加速了艺术品商品化的进程，在过往的几年，中国的当代艺术似乎成了一个可以藏污纳垢的泔水桶，甚至所有的传统艺术表现形式也都披上了“当代”的“大衣”，唯恐落后他人一步。对于图像和符号的追捧，不单单在中国这个现场发生，每年的英国皇家艺术研究院的夏季展（**Royal Academy Summer Exhibition**）中，架上绘画往往都是处于一个供不应求的局面，而那些装置作品从来都是无人问津。以致我们不得不去怀疑，当代艺术是不是成为了一个只是为了圈钱的名利场，因为在这样的圈子中，最受关注的问题居然是各江湖大佬的合纵连横，各大江湖门派的备份座次，几乎所有人似乎都忘了作为当代艺术也好，还是艺术本身也好所应当承担的责任。这也不难理解为什么伯特兰·罗素会感到沮丧，并且对形象化感到绝望，甚至有时对视觉艺术显得多少有些冷漠。

的确，正在当下发生的中国当代艺术，是复杂的，多样的，也是褒贬不一的。其很大一部分动力来自中国自身所带有的政治经济学境遇，这种影响不但触及普通人的日常生活，同时也渗透到艺术家所处的文化体制中。对于中国这样一个近现代，现代，后现代同时参与的矛盾共同体而言，当代艺术承担着其必需完成的公共责任，这种责任不仅是对于历史的回溯与构建，更是在这样的历史背景下参与并提出一种关于存在的当代叙述方式。对于当代艺术家来说，他们身上肩负着完成新一轮启蒙的责任，这对于艺术家的要求是相当严格且苛刻的，它需要艺术家本身同时具备审美意识和权利意识的双重自觉。

当代艺术，它从来都不是一个高大的形象，一句空洞的口号，而是个体进行思辨的哲学历程，在这样的背景下我们对于艺术家创作的关注绝不能停留在切片式，而必需是持续性，且线性的，这是由于当代艺术家创作方式和思维方式区别以往发生了根本上改变。这一改变的过程从来都不是一气呵成的，而是迂回的，运动的，也是生长的，我们只有保持严肃，理性，持续和深入的关注，才能区别同时期艺术家们身上所不同营养价值，才能清楚到认知当代艺术所应该承担的责任。

艺术家浦捷便是我一直关注的艺术家之一，在其早期的创作中，浦捷被公众所接受和认可的主要是他作为一个画家的身份，其作品强烈的用色，醒目的图形与基础的标志，令观者一眼就想到了安迪·沃霍尔和罗伊·里奇特斯坦，而其作品内在所呈现的“双重视焦”这一个人语言也是其为什么会被艺术界所肯定的原因，在先前所属的语境下，“双重视焦”是寄予对过去与当下的非同性的重合，表现了不同时间线之间的对抗性和突变性。可令人遗憾的是，艺术家本人所一直试图承担的社会责任和试图扮演公共知识分子的自觉却在那个年代从来没有被人提及，直至今日由于国内对于现代主义和当代艺术的分界线的认知越发的清晰，这一最为重要的品质才得到了其应有的重视。

在浦捷的创作中，用他自己的话说，他就是不断收集属于集体的记忆碎片，以及他本人的个人经历，试图构建符合自身的当代叙述方式。集体和个人这两个词本身是矛盾的，但却是从八十年代出现在公众视野的艺术家们都普遍带有的烙印。这种烙印在不少年轻人看来是那代艺术家的局限性，其依据则是这些人通常认为那些艺术家们普遍被自身经历所绑架，从而失去了个人的独特性，但没有比这更糟糕的认知错误了。艾未未就曾坦言其本身的局限性，用他的话说，人都是非常有限性，为什么他会始终对某些事情有兴趣，这就说明他的局限性，而且局限性很大。如果仔细去了解二战后所涌现的一批国外艺术家（主要集中于欧美州和亚洲的日韩两国）其本身成长过程，就已经明确了这种个人经验的重要性，同时我们也必需坚信的是如果抛开这些无法替代的个人经验，或者就是个人局限性的话，闪烁在当代艺术语境下的这些艺术家，一定将会变得面目全非。

因此，当需要去解读目前正在发生的中国当代艺术时，我们就一定要去了解中国的过去。自新中国成立后，中国的艺术发展由于受到政治因素和文革影响，在八十年代前基本是出于一种停滞的，甚至是退步的状态，在官方的艺术权威下，艺术只是政治宣传的工具，而其他的艺术形式是很难被接受的，在这样的背景家艺术家的任务只是服务于政治宣传，官方也并不允许艺术家越俎代庖。八个样板戏的形象深入每一个中国百姓的内心，这种艺术权威信奉的是它本身的绝对正确性和其文化地位高于一切其他文化的排他性。在极权专制的社会制度下，体制要求艺术要么为权力服务，要么被消灭，被清除，中间没有任何可与之协商的余地。列宁曾用雷鸣般的声音判处了卢那察尔斯基（苏联文艺评论家，著有剧本《奥里维·克伦威尔》等）和马雅科夫斯基戏剧作品的死亡。这种情况甚至持续到80年代甚至90年代初期，在当时中国的前卫艺术几乎完全被边缘化，处于一个十分艰难的环境，而某些艺术作品尽管不在正式场合展出，却常常被“封杀”，作为那一代的艺术家浦捷有着切身的体会。而在这样的情况下，更加体现了浦捷对艺术的坚持。陈丹青曾说过这样一句话，真的美术史是什么，是一声不响的大规模淘汰。

区别于同时期已经慢慢走出公众视野，和那些还在重复过去经验的艺术家，浦捷一直在力图寻找一种新的叙述方式。这种尝试不仅体现在媒介上，同时也体现在作品本身的公共意义上。近年来的装置鞭炮纸系列，是浦捷持续数年，由从社会各处收集燃放过的鞭炮纸屑制作而成。相信有不少的观众有着这样一种体验，当第一眼看到这件作品时，仿佛听到了昔日燃放烟花爆竹时的喧闹声音，同时看到了凝结着可见可触摸的历历往事。显然，这些作品在无声中承载着一段段陈旧时光里的欢乐记忆，它们是活生生的生活纪事。但如果仅仅是将这件作品理解为对旧时记忆的唤醒，则明显是舍本逐末的。表面上，这些作品是对声音和记忆的物化，它们被艺术家郑重地陈列在老旧木柜上，装裱在古典金色的画框内，展示在现代感的有机玻璃框内，或铺展在展厅的地上，这不难看出艺术家对于工业材料和消费材料的重建，和将物质或材料的自治体现在装置结构中的尝试。



PU JIE 浦捷
一刀纸
2013
81*63*53cm (32"*25"*21")
装置
鞭炮纸，丙烯，胶水及木箱

烟花爆竹在中国有很长的历史。早在唐朝时期，爆竹已经成为中国民间生活的重要内容。爆竹一开始主要用于驱魔辟邪。在今天，它主要与人们日常生活中的喜庆之事发生关系。例如，结婚、搬新房、新店开张，这几年尤其大年三十晚上，几乎家家燃放烟花爆竹。烟花爆竹是一种质朴的本土文化，它与喜庆和财富联在一起，寄托了人们真诚的祈福，并早已演化为生活传统，反映了人们共同的价值观念。而燃放过后的鞭炮纸则是被剔除功能性的废弃物，已经失去了其本身做为一个消费品本身所应当具备的功能价值。为什么选择这种废弃材料来创作装置作品，我相信浦捷心里有着自己的答案。

当我看到这件作品时就不由自主的想起英国YBA成员加文·图尔克的一系列装置作品。在加文·图尔克的创作中，伪装是其常用的个人语言，他曾用钢铁模仿塑料袋的质感做了一个黑色的垃圾袋，达到了以假乱真的视觉效果。而浦捷的这件装置作品在局部形象上也带有这样的视觉体检，因为观众如果不仔细的感知，触摸，同样很难辨别材料。作为年轻一代的艺术工作者，对于艺术作品分析的局限性和片面性是我们这代人的底色。当我们静下心来，再去揣摩艺术家的意图时，我反而觉得浦捷其实是在继承德国艺术汉斯·汉克对于当代艺术的启示，因为这一系列作品所侧重的正是艺术家对于社会现状的思考，而不仅仅是作品本身视觉效果的好坏。在材料的准备过程中，浦捷对于使用过的鞭炮纸的每一次收集都记录在案，并表明这些纸屑来自何处，又因何事而燃放这些烟花爆竹。这一行为，使这件作品本身有了社会的纪实性，这也同时体现了艺术家对这一作品的社会性思考，以及作品本身的公共性，正如他自己说的“烟花爆竹纸屑来历的文字档案，应该也是作品的一个部分”。也正是如此，浦捷才意外的发现，随着当代社会经济的快速发展，人们对燃放烟花爆竹这一传统的传承，已经不知不觉地发生了改变，而造成这一改变的原因则是，中国社会财富观念的变化。今天，普遍的急速膨胀的社会财富欲望，早已形成了各种社会问题，“这反映了我们社会的拜金观念和扭曲了的社会心理”。因此，烟花爆竹纸屑作品更多地影射了当代社会的敏感性问题，它是对“亢奋”的一种“沉思”。而这些作品既是对中国传统文化的深刻探讨，又是对当下社会现状的反思。

相较与之前的作品，如“柠檬黄系列”甚至十多年前的“地球游戏”装置，浦捷对其个人语言的拿捏显得更加的得心应手，但对所处时代的关注和对城市化进程所带来的思考却从来没有离开过他的作品。这种思考主要集中于艺术家本人对于城市建设过程中，大批普通百姓，或者就是大批农民工涌入新城市，大量摩天大厦突然拔地而起的城市现状。而这种思考便是浦捷所一直在承担的责任，城乡割裂是中国目前城市建设中所产生的问题，有留守儿童、农村养老、婚丧嫁娶等老问题，也有民间借贷纠纷、企业倒闭打工难等新问题。老问题累积愈发严重，新问题还未引起足够重视。新旧叠加，令很多农村不堪重负。而城市的问题也并不见得一定就比农村少。在浦捷的这系列装置作品中，鞭炮纸通过胶水的揉捏，使其变成了冰冷的形体，就如同农村由于政治决策，摇身变成了冰冷的钢筋混凝土森林。农村是我们的过去，城市是我们的现在，对于两者之间的联系，浦捷给我们的答案是城市是历史的积累，你不能只有现在而没有过去。如今浦捷的“双重对焦”也不同与早期时间线之间的重合，即过去与现在之间的单一对抗，这种对抗由于艺术家本身的成熟，显的愈发的多层次和晦涩。这直接导致了作品本身既平面又空间，既暧昧又准确，既理性又感性，既现代又乡土，既物质又文化，既抽象又具象。



一个形体 No.5
2013
62*40*5cm (24"*16"*2")
装置
鞭炮纸，丙烯及胶水

德国学者彼得·比德尔认为，实物材料进入绘画，其关键意义在于为前卫艺术批判体制和将艺术融入生活实践这一理念提供了必要条件。也就是说，材料之于绘画，不仅仅是形式语言的拓展，用本雅明·布赫洛的话来说，这是二十世纪现代主义认知论的转型，因为它直接改变传统艺术的定义。然尔本文并不打算从材料之于装置艺术的意义出发去讨论这件作品，也并不想区别比较毕加索，哈特菲尔德和杜尚之间使用材料进行艺术创作的意义，更不想评价以劳申博格为代表的新一代新前卫艺术家使用材料的局限性。

我相信有些人会从作品意义生成的角度进一步探讨浦捷的这系列作品，确实前卫艺术使用材料的目的在于强调作品各要素的差异性，拒绝作品以完整的结构提供明确的意义，从而给受众造成震惊。材料之于前卫艺术的意义首先是结构性的，其次才是作品中各要素在矛盾关系基础上构成的整体意义。当要求材料服从于某种主题创作的观点，恰恰又让材料退回传统绘画的意义构成模式，材料再一次承担了描绘性任务，作品各部分又和谐地指向唯一的主题思想。然而浦捷从来不是一个宏大叙事的艺术家，并且对于自我的认知也十分清醒，当我们再回头观察下浦捷对这系列作品的命名方式，一个形体，一刀纸，一本书，举重若轻正是他近年来的成熟之处。

从近代以来，名为艺术的东西一直扮演了社会改变和社会意识发展的角色，这一点无需争辩，而是需要将它付诸于实践。当代的艺术已经有了自己的知觉方式，如果继续用传统的经验去看它，绝对是雾里看花。同时我们应该清醒地认识到当代艺术最终解决的不是美学问题，而是当代人的生存问题，艺术家通过创作去解答这个问题，这便是一种责任。

西方艺术理论系统的完善性和社会系统的完善性并不是我们短时间内就能追上的。当下，中国连真正的公共空间都还没出现，哪里来的“公共知识分子”，然而许多当代艺术家们却一直默默无闻的在扮演这样一个费力不讨好的角色，这便是一种自觉。

参考文献：

浦捷，《当代艺术问答》，上海大学出版社，2011

浦捷，《为什么是当代艺术》，上海大学出版社，2013

E.H.贡布里希，《艺术的故事》，广西美术出版社，2008

阿瑟·丹托，《艺术的终结》，欧阳英译，江苏人民出版社，2001