

中国90年代观念艺术以“悖论”为表现方式的意义

高嘉齐
天津美术学院

[摘要]90年代末期,中国的观念艺术开始进行艺术的反向探索,这使得“悖论”这一表现形式在中国90年代的观念艺术作品中频繁出现。然而,作为一种具有“反艺术性”的艺术表现形式,“悖论”这一观念表达手段却为中国90年代的观念艺术注入了崭新的生命力,并以自身独特的,具有多重冲击性的观念表达方式,为中国观念艺术的发展开疆辟土。

[关键词]观念艺术;悖论;观念表达

[DOI] 10.12252/j.issn.2096-627X.2020.03.736

20世纪80年代末期,更为激进的艺术家们为保持前进的动力与方向,开始以“反艺术”的方向对艺术进行探索——他们开始拆卸能指与所指间的桥梁,或者任意添加不具备“表达性”的材料。90年代之后,自由经济与政治管制构成了新时期的语境导致了艺术家的出发点与切入问题的方式复杂化^[1]

然而,正是在上述的这样一种背景之上,中国艺术才开始从现代主义向当代艺术的转向。

进入90年代之后,中国的观念艺术发生了更加复杂的变化。尽管观念艺术“以颠覆古典主义和现代主义的主客体反映论传统为目的”,但是,正是每个艺术家身处的具体现实,刺激了观念艺术家的思想并为他们的工作提供了可能性。

90年代的观念艺术是在一个没有所谓“哲学背景”,所谓“理想目标”,所谓“学术理性”,甚至于没有相关的合法支持,这样一种嘈杂的新语境中出现的。利益背景、政治目的、权力较量,艺术家们在面对它们的时候,似乎已经不可能继续使用80年代的思想武器,他们必须为自己寻找新的方向和新的方式。批评家黄专曾说道:“……如果说,20世纪90年代初被称为“后89”的艺术思潮充其量不过是中国现代主义艺术运动向当代艺术过渡的一种折中形式,那么,严格意义上的“观念艺术”则出现在20世纪90年代中叶前后,比较其它类型的先锋艺术运动,它的进展似乎缺乏明确的目标和范式,事实上,它更像是一种没有坐标的运动,力量分散却潜伏着更多的可能性。从媒介上看,它已开始广泛使用诸如文字、装置、身体、影像、网络、图片及其他图像媒介,尽其可能地发掘这些媒介在文化、历史、心理、社会和政治方面的意义潜能,从而有效地拓展着中国先锋艺术的社会学和人类学内涵。……”^[2]

黄专先生曾提到过的“力量分散却潜伏着多种可能性”“在我看来是90年代观念艺术产生之后的较为重要的特性之一,也是我选取90年代观念艺术作品作为研究”悖论“这一表达方式的关键原因,本文将分为两部分进行讨论,即悖论思维的定义及魅力和以中国90年代观念艺术家作品为例,讨论“悖论”具体用于艺术作品中的表达方式。

一、悖论思维的定义及魅力

“悖论”是什么?它是一种深层的思维方式,可以作这样的理解:表面上自相矛盾,不合逻辑,却在骨子里浸透着真理^[3]。美国当代文学批评家克里安斯·布鲁克斯对此作了如下引申:“悖论是一种表面似乎矛盾而内含真理因素的表达方式...作为以更加全面的观点看待某一情境,并与传统、狭

义、特定的观点,如实用的和科学的研讨相悖的方法。”^[4]这有点像中国古典诗词中的“反常合道”和“正反相形”的佯谬语言,它主要表现在语言内部自身矛盾冲撞中所发生的抗衡、渗透和相克相成,而形成一种似谬实真的艺术张力,最适宜表现不同寻常的秩序之于不同寻常之情绪。

就目前而言我们所发现的悖论至少有三种,即“似非而是”、“似是而非”以及“恶性循环”,“似非而是”与“似是而非”两者即字面意思,无需解释。“恶性循环”即类似于“鸡生蛋,蛋生鸡”此类问题,其本身就存在一种“悖论性”。

然而“悖论”的魅力存在于哪里?这个问题的答案我认为可以用一句话总结,即“视觉与精神上的冲击”。二者并非并列顺序,而是先后顺序。举一个例子,几年前曾在国外一实验艺术网站上看到过一个典型的,以“悖论”为主要表达方式的艺术品——一个布满网的梯子架在楼梯上。仔细分析,“网”“梯子”“楼梯”三种皆为借助“攀爬”的工具,但当三者叠加在一起,就失去了这种“功能性”。我们在看到这件艺术品的时候,首先接受信息的是我们的眼睛——三种相同功能的物品叠加在一起的视觉冲击,其后是大脑——三种相同功能叠加后竟将其功能性抹去得一干二净。在这种过于直接的精神冲击中,我们会提炼出这种所谓“矛盾”的表达方式,并顺着这种方式去思考我们当下存在的问题。这就是“悖论”这一表达方式最纯粹的魅力所在。

二、“悖论”用于艺术作品中的表达方式——以中国90年代观念艺术作品为例

此部分我们分为两点来具体讨论,即“悖论作为艺术表达意义方式的独特性”和“以中国90年代观念艺术作品为例,谈“悖论”性表达的意义”。

“悖论”这一表达方式之于艺术家们为何会比其他方式更为优秀?艺术家们为何会选择“悖论”作为其作品中的一种“元素”?下面我们将具体讨论“悖论”作为一种艺术表达方式的独特性。

蔡元培先生曾经提及的“以美育代宗教”一直是我认为现如今艺术的责任和义务,我们让人们意识到当今这个社会存在的种种问题,以一种具有“艺术感”的方式使其呈现在世人面前,从精神方面对其进行强烈的冲击,达到一种警醒的作用。而“悖论”这种矛盾的艺术表达方式能达到很好的冲击效果,其本身带有的冲击性与艺术本身带有的夸张放大的特性叠加在一起,给人一种耳目一新的“叛逆性”,艺术家想要表达的意义以此种“叛逆”的方式向世人表达出来,

人们接收到这种信息，由表及里地思索后，看到谬论冲击下的真实。这就造就了主观上的“叛逆”和客观上的“科学”。

这里我们以90年代观念艺术的两个典型作品为例，一个是邱志杰于1992年创作的《兰亭序》，一个是宋东于1995年开始创作的《水写日记》。

邱志杰创作的《兰亭序》是他最早的有影响的观念艺术作品，是在一张纸上书写1000遍《兰亭序》，直到这张纸被填写成黑色。艺术家的行为有非常明确的意图，他要让历史文化符号在反复书写的过程中消失，文字的功能性在这一作品中被完全抹掉。他这样做本来是想用愚公“挖山不止”的行为方式与传统书法之间进行对话，结果不仅暗示了对传统的无限重复只会毁灭传统的观念，也对中国传统书法和传统文人的行为方式进行了解构。《兰亭序》这一作品的主要表现方式就是“悖论”，文字是一种文化符号，每一个文字都有其意义，串联起来成为一句话，甚至一段话，又有

作者想要表达的意义，《兰亭序》通过重复书写将纸张填满成黑色这一方式，用“文字”涂抹掉“文字”，用其本身的形态和意义涂抹掉其本身的形态和意义，使其“无意义”又更“有意义”。在这种极其吊诡且具有冲击性的方式中，我们的主观思想会不自觉地表面延伸到其内里，从而思考其真正想要呈现给我们的是什么。

宋东的《水写日记》从1995年1月起，艺术家就开始在《水写日记》里将私人生活的内容用水进行书写，在同一块石头上记“日记”。可以想象，那些用水写成的“私生活”在清晰地留在石板上之后，马上又会随着水的蒸发渐渐消失。周而复始的书写，使逻辑上被公开的内容永远不为人们所知。宋东的作品用“悖论”的方式表达了对于有关生活“悖论”的思考结果，“日记”是一种人们用来记录生活的方式，其功能在于记录，然而“水”和“石头”却因其特性无法进行记录，艺术家所有的步骤都与写日记相同，不同的只是物质媒介，而物质媒介的特性却使“日记”无法拥有其功能性而不能成为真正的“日记”。“悖论”这种给人以震慑的特性是其他艺术表达方式无法触及的，如今这个复杂多元的社会，带给了人们和艺术家们许多问题，总会有一些问题需要尖锐地被指向，而这根“刺”，悖论可以提供。

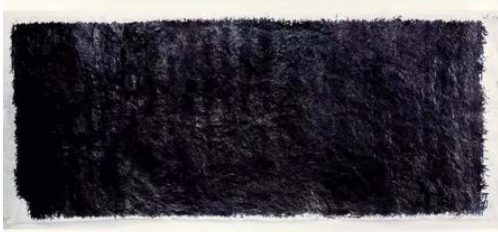
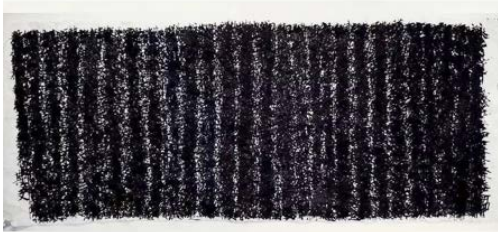
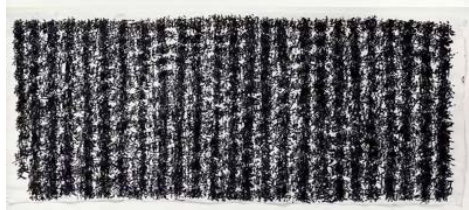
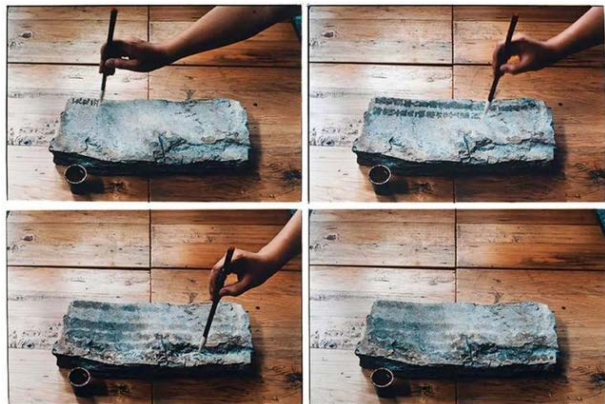


图1 图2 《兰亭序》邱志杰



图三 《水写日记》宋东

“处于悖论冲击下的往往就是真理”，然而在艺术作品中，悖论的冲击给人们中寻找真理的可能。真理的路径永远在那里，只是浑噩的人们不愿意拨开湮没它的云雾，“悖论”的发生如同一记警钟，敲响在人们耳畔，在恍惚又猛烈的震慑中，人们拨开云雾，走向真理——这不也正是艺术应该做的吗？

参考文献：

[1] 吕澎著. 美术的故事：从晚清到今天[M]. 桂林：广西师范大学出版社. 2015.
 [2] 黄专著. 艺术世界中的思想与行动[M]. 北京：北京大学出版社, 2010. 1
 [3] 何先慧. 略论艺术悖论[J]. 前沿, 2010(18): 144-146.
 [4] 文学评论[J]. 中国社会科学出版社, 1990(02)
 [5] 谢建明, 黄贤春. 艺术悖论的基本逻辑类型及其内在统一性[J]. 常州大学学报(社会科学版), 2016, 17(01): 101-111.