



王鲁炎的艺术轨迹

Wang Luyan's artistic track

巫鸿 Wu Hong

“悖论”亦称为“吊诡”，在逻辑学中指一种可以同时推导或证明出两个互相矛盾的命题的理论系统。王鲁炎从1988年开始把这种特殊的逻辑作为他的艺术创作中的一个主要焦点，留下了大量的草图、绘画、模型和装置，可以总称为“悖论设计”。这些作品中较早的一例是作于1988年的一张草图，画的是一个想象的起重机。[此处和下文提到的许多作品的年代均根据王鲁炎手稿上标记的时间。以前讨论这些作品时常把它们说成是较晚的作品，如说《起重机》是完成于1993年，《行走者》构思于1990年，W系列（包括《W自行车》、《W开塞器》和《W剪刀》）是1995年“新刻度小组”解体后的作品，等等，都不够准确。]机身主体由相互勾结在一起的两个钩子组成，一个向上拉，一个向下拉，处于永恒的胶着和挣扎状态。同期的另一幅草图所显现的是一个弓箭装置，启动弓箭开关的是一个定时系统，释放弓箭的同时也就是锁住弓箭。一张作于1990年9月名为《正在起飞时正在下降》的草图旁写了以下这段话，是

王鲁炎对这种“悖论”图像进行理论化的较早尝试：

起飞和降落在时间上需要一个时间顺序上的过程。当抽空时间，起飞和降落将变成一种同时发生的单独事物，而不再是两次性质。这种处在矛盾着的两个方面合并为一的状态，可称为“第三状态”。这一状态呈现的顺序过程是：1（矛）+1（盾）=共时性+无时间=1（等之状态）。[1990年9月王鲁炎笔记，未发表，艺术家提供。]

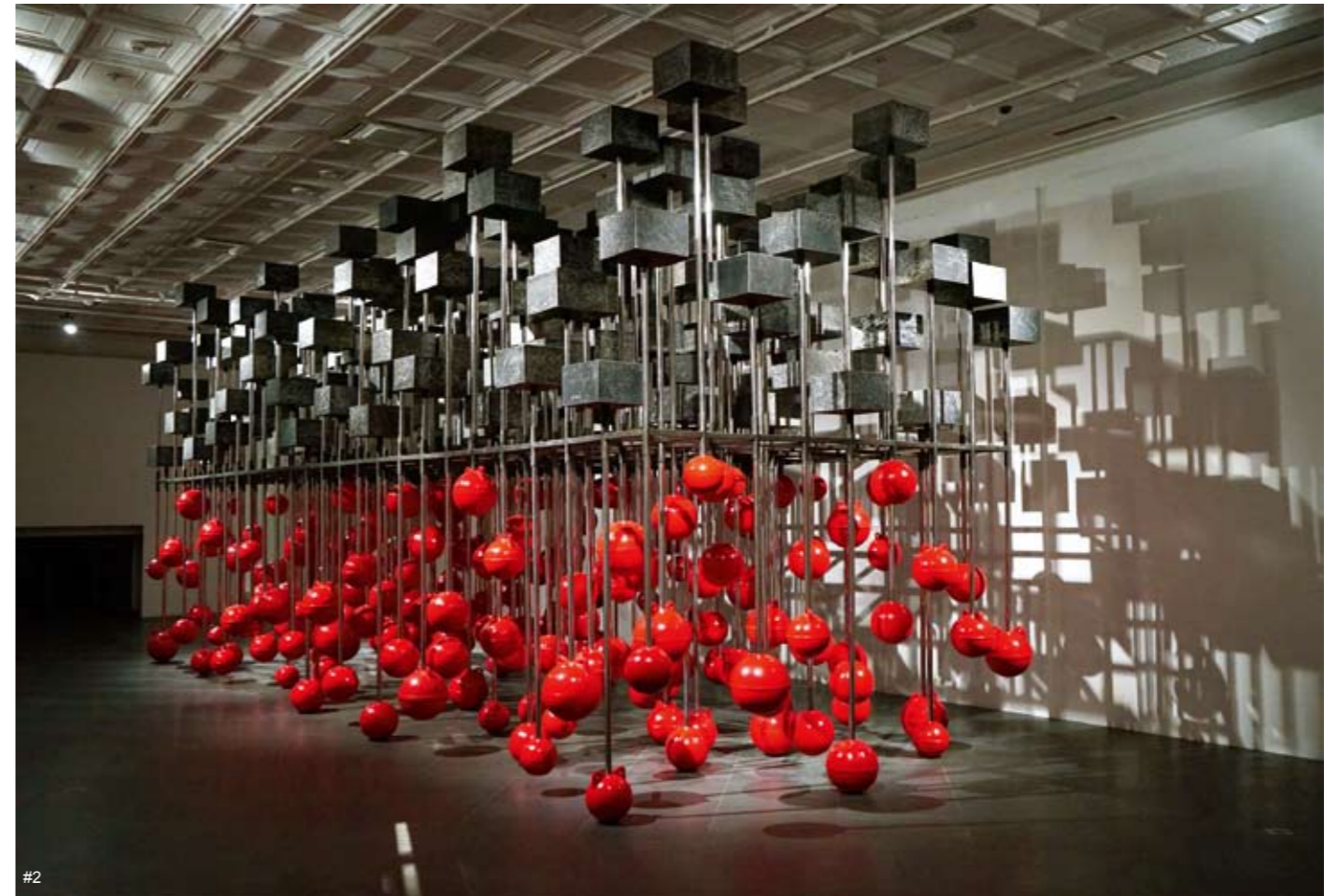
因此，这类图像所表现的并不是一个现实存在的顺时过程，而是把两种矛盾的状态抽象成为一种无时间性的第三状态。作为视觉表达，这些设计都奠基于一共时性的僵持，即同一行为可能导致的互为矛盾的两种相反结果。它们表现的是广义上的矛盾：任何行动都必然造成它的对立面和反题，僵持、纠结和尴尬是世界的常态。对这种根本意义上的矛盾，人们只能承认它的存在，而无须幻想解决它的方法。

当这种“悖论”原理成为王鲁炎的艺术创作的主题，他的绘画、装置和雕塑则成为

起飞和降落在时间上需要一个时间顺序上的过程。当抽空时间，起飞和降落将变成一种同时发生的单独事物，而不再是两次性质。这种处在矛盾着的两个方面合并为一的状态，可称为“第三状态”。

1. 被锯的锯? : D90-P07 王鲁炎 2007

2. 被向下的向上体 漂浮普通钢 307×258×8340cm 王鲁炎 2015



揭示这个原理的工具。和文字所做的抽象定义不同，绘画、装置和雕塑作品必需具有形象性和视觉性，处于具体的空间中，和人们的观察和行动发生关系。在这种意义上，这些作品既是在陈述一个基本的原理，也是在发掘和显示这个原理的无限丰富的表现形态以及与现存世界的多种联系。出于同样的理由，王鲁炎不断地寻找最适宜表现这个原理及其丰富性的具体形象。从1989年开始，“锯”作为一种具有破坏力和伤害性的符号开始反复出现在他的作品中。一些构图表现锯与软体的纠结。软体象征生命，和锯的尖锐锯齿构成伤害与被伤害的关系，有可能反映了艺术家个人生活经历和情感挫折。但甚至在这些作品中，伤害与被伤害的关系也不是绝对的。因为根据王鲁炎的设计，锯和软体都被一个悖论机制所控制，任何动作都会向相反的方向转换，锯和软体因此永远处于一种胶着和僵持的状态。

在这个系列结束之后，持续出现在王鲁

炎作品中的是“被锯的锯”的图像。这一转化的根源仍然在于艺术家对于“疏离自我”的执着：从80年代就开始了的对“情感表现”和“自我存在”的不断拒绝再次支配了他对形象的选择。为了表述纯粹理论意义上的悖论，他必需在作品中排除“多余”的情感部分，“净化”事物之间的关系，思考带有本质性的观念。从这个意义上说，“被锯的锯”确实是更好的一个选择，因为在这个图像中，“伤害”和“被伤害”的区别消失了，矛盾的双方处于完全对等的位置。作品的基本图像单元是两个锯相互对锯，观者无法回答哪一个锯是主动或被动的，因为二者完全处于胶着状态里。实际上，这种两个锯“对锯”的情形在真实世界中是不可能发生的，图像所表达的因此是一个观念，而非现实中的表象。他在90年代初使用这个主题创作了许多变体，有些非常复杂，构图中充满相互纠缠的锯，视觉效果极为强烈和刺激。这些作品中有两幅是目前已经不再存在的壁

画。一幅画在他自己家里的墙上。这件屋子也是“解析小组”的“工作室”。用他自己的话来说，他们是“在个性的语境中取消个性”。另一幅是他于1993年在英国牛津现代艺术美术馆举办的“沉默力量的中国”展览中创作的作品，是用记号笔在美术馆的墙上画的，展览结束后即被清除。

除了“被锯的锯”之外，这一阶段出现的另外两个带有“原型”意义的图像是“行走者”和“向后行的自行车”，均成为他在以后的创作中不断探讨的对象。他在1989年制作了第一套《行走者》，四张黑白图像中每张画有两个并行的机械人。四张画在图像上完全相同，但对于王鲁炎来说它们表现了完全不同的行为状态，由每张画下面的标题揭示出来。这些标题分别是：《两个左行者》，《两个右行者》，《两个对行者》，《两个背行者》。但王鲁炎不久就发现，他实际上不需要制作这些重复图像，因为一张图就可以承载所有这些意义。在标有



“1991.4-1994.5”的一张草图上，他在同一个机械人的两旁写下这个图像可能表现的各种状态，按其编号组成一系列悖论：

- (1) 左行；(2) 右行
- (3) 不是左行；(4) 不是右行
- (5) 不是不是左行；(6) 不是不是右行
- (7) 不是左行时右行；(8) 不是右行时左行
- (9) 不是左行时右行时静止；(10) 不是右行时左行时静止
- (11) 不是不是左行时右行时静止；(12) 不是不是右行时左行时静止
- ……

这些看似文字游戏的说明，目的在于证明一个简单的原理：作为“悖论”的图像表现，《行走者》可以被转译成无限的对无时间“第三状态”的文字表述。

构思时间稍晚一点的“向后行的自行车”也经过了一个由繁到简的提炼过程。王鲁炎于1992年7月所画的一副草图中含有四幅图像。每幅图中的自行车的轮轴和传动结

构都经过不同的改装。根据旁边标示的指示轮子运动方向的箭头，可知虽然骑车者向前踏脚蹬的动作不变，但是第一辆自行车的后轮会向反方向转动，第二辆车的前后轮都会向后转，第三辆车的前轮会向后转，而后轮会向前转，第四辆车则是相反：前轮往前转，后轮往后转。在其后的几年中，这些繁复的设计被逐渐省去，最后形成了《W自行车》：不论是以图形还是实物方式出现，它都是一辆往前蹬但向后走的车。在1996于澳大利亚布里斯本昆士兰美术馆举行的《第二届亚太当代艺术三年展》中，王鲁炎将其发展成一个相当复杂的互动计划，不但使用了当地的二手车进行加工改造，而且允许观众以普通旧车价格购买这些改造过的“艺术品”。其结果是艺术和生活、常规和悖论的混合交融。他为这个展览写了一个“广告词”：“你想去你不想去的地方吗？你想去你不去的地方相反的地方吗？《W自行车》独有的向前骑时向后走的机械功能可以使你梦想成真！”

在本文开始处，我提出对中国当代艺术

的研究将会不断地集中到一些最有深度和影响力的艺术家身上，而这种发掘又会导致对当代中国艺术整体发展的重新思考。在结束本文时，我们可以根据以上对王鲁炎的艺术实验的回顾和讨论，就中国当代艺术的发展提出四个问题，以供下一步的继续研究。

第一个问题是关于“缺席”的意义。美术史的撰写常常建立在“存在”之上：我们看到什么，考古发现了什么，我们就写什么，仿佛这就是历史。但是历史也包括很多“缺席”和空的东西。以艺术家为例，撰写历史的时候我们可以写某个运动，但是王鲁炎的例子证明有些艺术家有意不参加这些运动。这个“不参加”本身也是一种意义，一种态度，甚至可能代表了更为激进的一种前卫立场。所以我们应该思考：当总结中国当代艺术这三四十年时，是否也需要从这方面考虑。虽然运动和潮流是很重要的，但有些艺术家有着对自己个人身份的强烈考虑，他们对于运动的不同参与程度是个很有意思的现象和问题。

第二个需要考虑的问题是：中国当代艺术中是不是有一条“非学院派”的线索？我们是不是可以发展出一个以这条线索为中心的当代中国艺术叙事？目前关于中国当代艺术史的著作往往以学院为中心，重要的代表人物基本上都是学院中产生的。从70年代末培育新现实主义画家的四川美院到“85新潮”中十分活跃的浙江美院，“学院”在我们的美术史叙事中具有非常大的作用，甚至“反学院”的前卫艺术也还是以学院为对象的。但实际上，也有不少艺术家不是从学院背景出来的，他们对美术界的态度有其独特性。如果沿着这个线路思考的话，是否对中国当代美术史会发现一个不同的景观？王鲁炎的个案对考虑这个问题有重要启发。

第三个问题是：我们应该重新思考1987-1995年间的当代中国美术的发展线索。目前的中国当代美术叙事中有一个很清楚的分期：先是“八五新潮”，到了1989年因为政治事件的发生而引起的巨大变化，然后在90年代初出现了一些大型国际展览。这个分期造成了一个印象：就是89年是一个断裂，以后的中国当代美术中产生了一个完全新的局面，包括政治波普，玩世现实主义的出现，等等。但如王鲁炎从“触觉”到“新刻度”的发展，包括“悖论设计”，都无法用这种分期来解释，他所做的这些工作



#2

1. 对称的暴力
布面丙烯 300×300cm 王鲁炎 2008
2. W对称腕表
布面丙烯 300×400cm 王鲁炎 2011

都是从1989年以前就开始了，一直延续到后来。一些别的艺术家也是同样情况。看来这种分期也掩蔽很多丰富的事实。我们需要考虑有多种的分期，或重合性的分期，根据不同地点不同艺术家进行细致的研究。

第四个问题关系到艺术语言的本体问题。王鲁炎从80年代末形成了一种独特的艺术语言，可以说是一种“图”的语言。这种“图”不是西方美术中“再现”的概念，也不同于“抽象”的概念或一般意义上的“概念艺术”。我曾经写过一篇关于传统中国美术中的“图”的文章。[巫鸿，《他“图”“画”天地》，载《礼仪中的美术：巫鸿中国古代美术史文编》。北京：三联出版社，2005。下卷，642-658页。]其中举例说汉代画“天”有两种画法，一种画神仙，彩虹、星象等等，属于形象表现的体系，可以叫做“画”；另一种叫做“图”，在表现“天”的时候画一个圆圈，标出它的

方位、度数。虽然这个图示也代表着天，但是它所表现的是更本质意义上的天。我们现在常把“图画”二字连称，但是它实际包含了两个艺术表现体系，其中“画”是一种再现、表现的形式，“图”则带有抽象性，表现的不单是形式，也是理念。王鲁炎的“悖论设计”可以说是一种“图”：他表现的并不是手枪等物品，而是一种理念，一种政治哲学，关系到宗教或暴力。他所表现的因此是视觉形象的深层隐喻。经过数十年的探索，他已经成为不但在中国，而且在世界范围内以这种风格作画的一个代表性艺术家。对他的研究也就是对这种特殊类型视觉艺术进行进一步的深入探索。