



试论

西方现代艺术的 生长形态

◎宋钢

上:《峡谷》 罗伯特·劳森伯格 装置
中:《甚至新娘也被光棍汉们剥光了衣服》 马赛尔·杜桑 装置
下:《自行车轮》 马赛尔·杜桑 装置

二十世纪的西方现代艺术,折射了西方社会政治、经济、文化等一系列的变革性的过程,艺术家所认识的社会处于高速度的变化与发展之中。这里我们解读西方现代艺术的目的,在于试图寻找从传统到现代的不同出发点,寻找其中既简单又复杂的原因。

毫无疑问,艺术家是时代的探针。因而对于一个变革的社会环境,他要作出反应,或是惶恐、或是迷茫,进而成为社会的参与者、见证人、批评者。这一系列的心象历程跌宕起伏,因而他们的作品范围里充满了形形色色的观念之争,于此,艺术家对形式的疏理,对风格的对位重叠、合并等,产生了新的表现手法。

从传统到现代,西方现代艺术一直是采取一种反叛的态度来面对艺术史。从具像、抽象、观念艺术、视觉艺术、行为艺术、装置艺术,艺术与非艺术概莫如此。从社会学的角度讲,这种反叛行为的否定性质起到了个人对社会的“润滑”与“消解”作用,并相伴着对形式的否定及其启用,并表明其对变革中的文化具有某种意味深长的作用。以历史的眼光来看,艺术作品应被解析为西方当代人的一种行为范式。这种范式是一种独特的知觉行为,它通过作品有助于文化内容的延续性;也是一种独创的知觉行为,它消融在一切经验类型之中,过去的,以及现在的。它包括了评判行为,美学的、心理的、社会的、形而上的等;它是艺术体的一种具有内视方式的特殊选择。

究艺术自身而言,艺术史依然保持着它的延续性,尽管这种延续、连贯如此的不尽人意,但我深信:有人的存在,就有艺术家对社会的表达和理解方式的存在。对于连贯中的艺术史,艺术家所面对的传统、“新的传统”,其态度尤其重要,以史的观点而待之,对艺术家个体而言,对史的理解和提炼显示出艺术家的心境和勇气,是不可回避的。通常而言,作品要面对社会,面对大众及艺术的公共关系,而现代艺术史的结果恰恰是因其传达了观者的不了解的文化现象,才被作为艺术史的事实而存在,而其欲望、观念、神话又成为一种新的传统。如此,在其传统的联系中,也存在着一个不断重复的反叛纽带:它反社会,反艺术自身,反心理秩序,反一切现存的生活模式,潜而不显,但伴随着艺术史的成长一贯始终。

自二十世纪以来,西方现代艺术便进入了一种自我完善和自我毁灭的游戏规则

之中。以杜尚的“现成品”(ready-made),达达的“反艺术”(anti-art),劳森伯格的“焦虑物”(anxious object),桑塔的“反诠释”(against-interpretation),格林伯格的“高级现代主义”(high modernism),鲁卡奇和雷希特的现代主义论战以及彼得·柏格的前卫理论等,构成了西方现代艺术家所处的位置,并陷于悖论的情景之中。由于各种“机遇”相撞,产生了形形色色的现代思潮,它使西方现代艺术出现了前所未有的深刻危机。特别值得提出的是,约翰·凯奇为劳森伯格50年代全黑、全白的作品所写的序,它一反过去,出语惊世骇俗,其语意令人刮目相看,那种“反主题、反意象、反品味、反艺术品、反美、反讯息、反才气、反技巧、反意图、反艺术、反感觉”,“没有为什么”的观念,不仅仅是针对劳森伯格的作品而言,而且还是了解今天西方现代艺术主流社会的指南之一。约翰·凯奇为劳森伯格的作品的阐述,表明了全黑、全白的这一类作品,不能从传统的艺术角度来“阐释”或“分析”,而作者的感觉、意图、才气、艺术品、技巧以及观念、讯息、意象、主题等,才正是这类作品要加以分析和解构的。

我们需要什么样式的艺术史,今天的艺术家“没有选择”,他“别无选择”。

主流社会的信息和媒介的干预常常超出了工具自身,艺术家通过媒体的信息寻找价值,通过媒体所拱提的手段界定自己的行为判

断。今天的艺术家面对着艺术史,他渴望功垂名就,希望进入艺术史,面对着艺术新闻和艺术批评所形成的当代国际艺术信息的历史现状,在艺术家的创作视野里无形之中出现了一个新的方法导论:在具体创作行为过程中,常常将艺术史中的美学特质,传统的视觉特性锁定在零度的位置,从此而来,艺术家离传统的美学特质越远,距离艺术史的位置就越近。在一件作品中,甚至不惜将观念和作品的视觉特性分解得非常纯粹。当作品涉及到一个具体的观念设计层面时,作品的创意、语意便成为了与观者之间的载体。

在今天的后现代社会,理论从传统殿堂的主角让位,知识仅成为一种手法和线索。理论面对着作品意味什么?是文化原型、个人的作品感受和艺术史的综合等。对于批评家而言,批评要跟上艺术家的思路,那种试图将过去的理论转换成现代术语来面对作品,谈不上有助于艺术建设的可能性,也是对“后现代主义”理论的曲意理解。由于“后现代主义”的某种不确定性,它的文化游牧身位,似乎使我们无所适从。无论如何,我们都要谨防理论的极端性。也许,让我们看看现代主义理论家的相关话语,对我们进入



《大钢琴JOM(区域一)》 约瑟夫·波伊斯 装置

西方艺术界的语意情景是有所裨益的。

从传统的角度看,传统的主流语言是以非历史的方式出现,这套在十八世纪中叶随着资本主义社会而形成的艺术价值观,逐步排除它的时空性和阶级的差异性,形成了绝对的概念。在这套主流语言的界定下,一件艺术作品必须展示某种程度的‘原创性’(originality)^[1],这正是现代艺术要加以解构的。而我们今天的艺术共识是,“写实主义”(realism),“形式主义”(formalism)和表现理论(expression theory),这三种模式深植于我们的艺术观之中,前二者可以追溯

至柏拉图和亚里斯多德的“模仿”(mimesis)和“形式”(Form),而后期的表现理论则出现在十八世纪中叶以后,经过浪漫主义的渲染而成为今日艺术常识的三大支柱^[2]。除此之外,现代艺术的“反人性化”(dehumanization),也是人们热恋的话题。可这些“现代作品”的存在为什么在于否定“传统”和“意义”?在这里,我们找到克列兰·格林伯格(Clement Greenberg)的广义性的诠释:“前卫的历史就是对绘画媒体的抵抗之进步性的屈服^[3]”。换句话说,它必然屈服于它的媒体的物质性,即艺术必然走向属于它媒体自身的纯净(purity),这是现代艺术发展的内在逻辑,这个形式主义的理论一直影响到今天的某些“后现代主义”^[4]。

现代艺术是什么?事实上,它只是西方现代社会的“个人主义”(individualism),“世俗倾向”(Secularism),“体制化”或“官僚主义”(bureaucratization)和“多元主义”(pluralism)所交织出来的产物^[5]。阿唐诺(Theodor Adorno)也说过“前卫艺术是晚期资本主义社会唯一可能的真实艺术”。因而现代艺术作品,如果反“人性”、反“艺术常理”或失去“意义”,问题的根源不在“艺术”本身,而在于整个资本主义社会的内在逻辑。因为“有机性的整体”的形式本身就压制了整个社会的内在矛盾。“叙事结构”自身就隐含了目的和意义。因而,现代艺术作品从形式上走上了“拒绝提供意义”的非有机性^[6]。

随着“后结构主义”或“后现代主义”的兴起,跨越古今的理论已经被解构,没有“艺术本质”的理论先行,也就没有后来的现代艺术的实践,如雷吉曼(John Rajchman)所说“后现代主义代表了那种殖民色彩浓厚的全人类文化模型已经失势,后现代主义是一种后殖民世界的理论”^[7]。

阿唐诺分析得颇有见解。形成现代艺术结构的深层原因,在于西方消费社会的内在逻辑。倘若我们对逻辑之码拆解、解密,我



《磔刑》约瑟夫·波伊斯 装置

们会发觉西方现代艺术的价值标准在起作用，它既左右着艺术家的个人主体行为，又传达着一种价值尺度的有效性，即创造。追根求源，创造之法则来源于西方的哲学，其哲学是思辩型的；通过思辩建立真理。它的体系是对事物先经过分析，继之逻辑，最后实证于事物之上。西方哲学的主观与客观是分离的，主观是“我”，客观是“物”。由于其哲学着重“逻辑”和“求真”(Truth—Seeking)，因此奠定了现代科学的基础，依据理知 (intellect) 而创造了法则 (law)。其各科领域的发展、分枝，渐成了艺术领域的创造法则。创造是西方艺术的第一要素。创造在本质上是艺术家在不同的层次上寻找差异，操作和控制作品的结构及相关元素的转换，从而对情绪、认识和行为方式发生直接作用，由此，人的潜能充分展开，人的潜能得以张扬。而创新在于对专利制度的违让，它用“专利”作为操作的基础，用“独创”作为专利的商标。这种竞争社会下所发生而形

成的“机械逻辑进化法则”，成为西方艺术的首要问题。艺术家之间的竞争，硝烟弥漫。艺术之竞争，变成了体育竞争，变成了商业竞争。艺术家要走成名之显的仕途，很自然就变成了体育之人，商业之人。“前无古人”，就是“标准”，“前无古人”，就是“创新”。为了创新，艺术家必须学习艺术史，目的是避免形式与观念的重复。艺术家放弃直觉，艺术活动变成了“专利”的竞争，“商标”的占有欲。因为使用他人的“专利”，即重复他人的“风格”，艺术史是不接受的，在这种价值尺度的规范之下，艺术家不去寻求新的办法、“点子”，艺术家就没有出路。这种“尺度”有形与无形地影响着艺术家，潜形的指导着个人主体的创作行为，当艺术家进行这种层面的转换时，依据的就是这种有效性的选择。

事实上，创新不存在，但必须创新。西方现代艺术里的最大专利被杜尚 (M·Duchamo)，波伊于斯 (Y·Beuys) 所统揽。杜

尚创造了艺术领域的“点金术”，而波伊于斯从理论和实践上再次肯定和丰富了杜尚的专利。

杜尚和波伊于斯是二十世纪西方现代艺术领域的二个最大赢家。杜尚发明的艺术“点金术”，其专利涉及到观念艺术、视觉艺术、行为艺术、装置艺术，艺术与非艺术等至今为止在“艺术本体”中发生的艺术门类。波伊于斯的作品捍卫和发展了杜尚的专利。他们两人在很大程度上影响着中国的现代艺术，影响着中国艺术家的创作心态和价值观。

值得一提的是，西方现代艺术诠释模型的佛洛伊德模型(个人的心理内容)和马克思模型(社会的历史意义)贯穿在西方二十世纪的艺术史中。

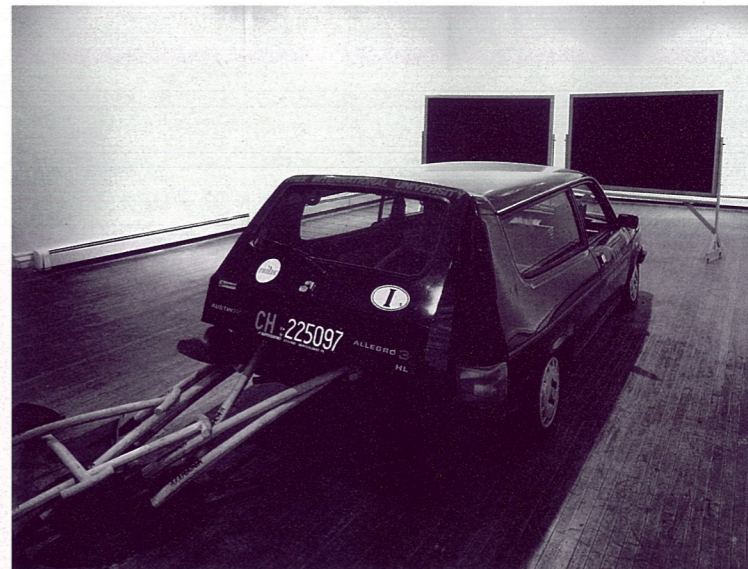
西方社会是一个极端的消费社会，任何物品从属于社会，在流通领域中运动循环，形成商品。艺术领域自然不例外。那么，在艺术界，构成艺术市场的行为规范是什么？

就艺术市场的生态秩序而言，艺术家、艺评家、画廊(博物馆)、收藏家是四位一体，而且每一个个体又不是孤立的，由于这四者的职能不同，所以，它就象一个公司的组合。在一个公司里，它有一系列的分工，有的负责整体规划、决策，有的负责营销，有的负责生产，还有的负责行政管理，它们的职能是不能颠倒的，这样也形成了一个完整的、有机的艺术市场的整体。而当代西方艺术市场的舞台是，艺评家扮演政治家的角色，画廊(博物馆)扮演工业家的角色，而艺术家则扮演工人的角色。艺评家与画廊主导了艺术市场，这看似不尽合理显得奇怪，但又真实地体现了当代西方艺术现状。

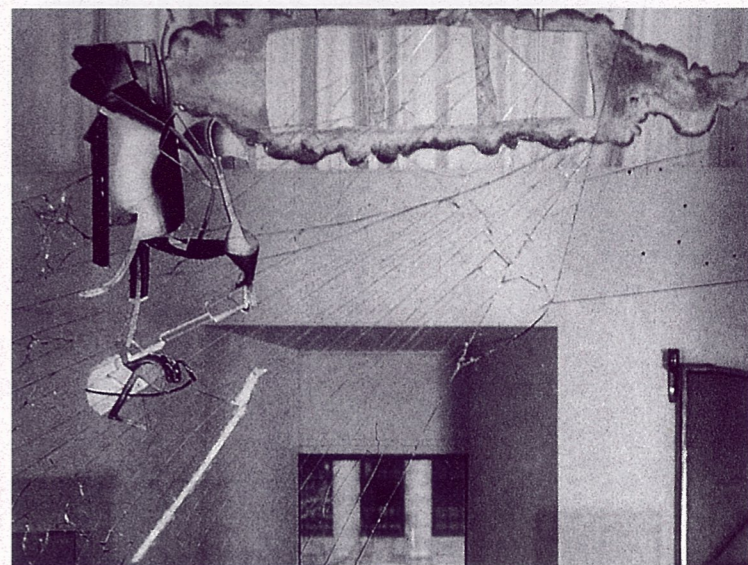
从历时性的角度看，艺术史的创造者是艺术家，而不是其他。但现实的情形是，艺评家、画廊通过各种特权来阻止艺术家的专利，从而达到制造艺术史的目的。他们把艺术家当作他们捏合自己的艺术史的媒介、工具，这就造成了艺术家与艺评家之间的冲突。这冲突伴随着各种利益的权衡之争，伴随着各种观念的冲撞，伴随着现代艺术史的成长过程，伴随着现代艺术的创作特征。而一个良性循环的艺术环境是要求艺评家，首先摆正他在现代艺术社会中的位置，然后才能对作品进行恰如其分的评价。

事实恰恰相反，现代艺术发展的悖论不是别的：一种新潮流完全可以通过设计而产生。如二十世纪80年代的“超前卫主义”^[1]，这种桌子上设计出来的“文化消费主义”，一方面符合西方现代艺术的“机械逻辑进化法则”，另一方面，它注重文化的时尚性。这种快餐文化更注重时效性、机遇性，推动方式的策略性，使艺术家们围绕这个主题来创作，进而形成文化思潮，然后打进市场，得到丰富的回报。

就艺术市场而言，波普艺术的发生是艺术市场的一个转折点，它反对以理论为基础的市场引荐，而借有大众传媒作密集性的宣传，对艺术家进行形象包装，如何包装？如何把一件自身只具有抽象价值的作品转换成具有含金量极高的商品呢？这就需要艺评家具有前瞻的市场眼光，独特的“艺术理论”。以传统的方法而概之，艺评家在评价、引荐一个艺术家时，是以其作品的创意深度作衡量的尺度，仅艺术家而言，他也是以同样的条件作登台的基础。然而，自艺术市场畸形的膨胀以后，艺术家的成名之途，除了“质”的议题以外，又有了“机遇”法一说，这“机遇”之法的灰色空间，来自于艺术市场与艺术家的接合部。艺评家可以根据政治、经济、文化时尚的现实性，以及其个人的理解方



《保护大自然》约瑟夫·波伊斯 装置



《甚至新娘也被光棍们剥光了衣服》马塞尔·杜桑 装置

式，制造主题，把符合于主题的艺术家的搭配在一起，形成艺术潮流，成为货真价实的制造“机遇艺术家”的制造者。如此一来，艺术理论的操作成为与画廊结合的先见之明，它们共同策划、制造“艺术运动”来开拓艺术市场。这是一个极端的消费主义时代，经济现象重于文化现象的时代，因为艺术市场需要新的时尚的产品去推动，去改变潮流。纵观二十世纪的现代艺术，它受到大众媒体的直接影响，其艺术创作的每一步都伴随着艺术商业市场的巨大阴影，即为艺术市场的目的而生产艺术品。

艺术品的商业化，始于十七世纪意大利波洛尼亚美术学院的艺术品生产，后来这种形式的原形经过变化、发展、蜕变形成了特有的流通渠道，渐渐形成了今日画廊(博物馆)、拍卖行的系统化。这一整套体制

经过市场的调整，逐渐完善。也由于艺术市场这只看不见的手，无形的干预、调节和导向，艺术史的运行轨迹和发展方向的中心位置发生偏移，艺术家们从创造的角度，不自觉中转换为物化的角色，对他们而言，他们等待着同行及艺术史的检阅，等待着艺术市场的接受。

[1]、See Victor Burgin, "The end of art theory," PP.55 — 154, 其相反面是拆毁“原创性”，请见 Posalind krauss, "The Originality of the Avant—Garde A Postmodernist Repetition," October, No. 18 (Fall 1981), PP.47 — 66, Nena Dimitrisevii, "Alice in Culturescopes," in Flash Art, No. 129 (Summer 1986) PP.50 — 54.

[2]、See Victor Burgin, "The end of art theory" PP.63 — 140.

[3]、可是克列兰·格林伯格犯了“简化论”(reductionism)和“目的论”(teleology)的谬误,这已成为同行的笑柄。纽曼(Michael Newman)认为,格林伯格扭曲了现代主义来推销美国的抽象主义(See Michael Newman, Revising modernism, Representing Post-modernism: Critical Discolises of the Visual arts in ICA Documents 4/5 1986, PP.27—51)。

[4]、关于现代主义一词的泛用,我们有必要对“前现代”,“现代”和“后现代”作一梳理、区分。西方艺评家伯金([Victor Burgin])对此做了一个简单的概述,以供参阅:“If her expository Convenience, and in the manner of allegory, We were to ‘personify’ a figure of ‘premodernism’ then it would be characterized by the Self—Knowing, Punctual, Subject of humanism, ‘expressing’ itself, and for its world(a world Simply there, as ‘reality’) Via a transparent language, ‘modernism’ came in with the social, political and teehnological revolutions of the early twentieth century and is to be characterized by an existentially uneasy Subject speaking of a world of ‘relativity’ and ‘uncertainty’ while nucomfortably aware of the conventional nature of language, The ‘Postmodernst’ Subject must live with the fact that not only are its languages ‘arbitrary’ but it is itself an ‘effect of language’, a precipitate of the very symbolic order which the humanist subject supposed itself to be the master, The End of Art Theory:

Criticism and Postmodernty(Atlantic Highlands, N.J: Humanities Press international, 1986)” P.49.

[5]、See SUZI Gablik, has modernism Failed? New York: Thames and Hudson, 1984. P.16.

[6]、See Theodor Adorno, Aesthetic theory, PP.23—67.

[7]、John Rajchman, "Postmodernism in a Nominalist Frame", In Flash Art, No 137, (Nov—Dec, 1987) PP.49—51.

[8]、“超前卫主义”(Transavanguardia), 始于二十世纪80年代初的意大利。由于后现代主义的兴起,人们对绘画、雕塑等传统造型方式有一种新的要求,开始强调画面的秩序感,强调视觉元素的“复活”(revival)和重塑(remake),这种文化现象引起一系列的争议。由艺评家奥尼瓦(A. B. Oliva)一手推动,艺术家 Enzo Cucchi, Sandro Chia, Francesco Clemente 为代表的“三C”,以及 Mimmo Paladino, Nicol De maria 等人的参予,终成气候,形成了国际的“超前卫主义”流派。艺评家欧力瓦认为“超前卫主义”是西方80年代以来最重要的国际文化现象之一。是自二战以来的前卫运动艺术语言使用的范围及方法论的推进。参见(Avanguardia Transavanguardia, Electa milano 1982)。当“超前卫主义”成为国际性流派之后,“超前卫主义”成为艺评家奥尼瓦的代名词,而此运动的主将恩佐·库琦(Enzo Cucchi)并不买账。他在一次专访中回答:“‘超前卫主义’的含义是什么?请问批评家,谁是这个活动的主导者?他(指奥尼瓦)只是利用这么种手

段达到了自己的目的”。参见 Intervista di Gabriele perretta, in "Juliet" N.39, d.c1988—gennaio, 1989.

对于“超前卫主义”现象,笔者与旅意艺术家萧勤有一段谈话,他是这样看待这一文化现象的。

萧勤:伯力托·奥尼瓦(A. B. Oliva)认为“波普艺术”是一个非常好的市场设计,他也来设计一个运动。后来他完成了他的构想“超前卫主义”。

笔者:如恩佐·库琦(Enzo Cucchi),明萌·巴拿迪罗(Mimmo Paladino)等人均是“超前卫主义”流派的主将。

萧勤:我跟库琦很熟。一次,我的朋友带他去罗马,引见了伯力托·奥尼瓦,那天晚上他就住在奥尼瓦的家里,受奥尼瓦观念的影响,后来库琦开始画奥尼瓦所需要的“画”,并不是库琦自己想画的“画”。

笔者:我可没有听过这个传闻。

萧勤:确有其事。伯力托·奥尼瓦的操作方法有一个主导性。从他开始,艺坛由艺评家把持着。

笔者:这很有“意思”。

萧勤:但这有很大的危险性。因为在之前,艺评家只是艺术潮流的综合整理者,从伯力托·奥尼瓦开始。他说,艺术就是这副德性,你们只有这样画才被认可,才有可能被合作。有趣的是,后来这批艺术家的作品都是由伯力托·奥尼瓦与画廊签订合同来经营,并且收取佣金,于此,这就成为艺评与市场结合的新的出发点。

索。前卫文本的身份是以艺术家身份的文本理念和文本样本确立其文本身份和文本的社会地位的。这为前卫文本提供了合法的行为依据和有力的文本证据,以便区别于竞争力越来越强的其他文本。尤其重要的是,在社会资源和生存经验的开发上,如果说前卫文本没有“我是,故我艺术”和“我思,故我艺术”的特许开采权和特许创新权,在与其他极具竞争力的文本竞争中,用观念激发观念,用观念打击观念,用观念引导观念,在文本规模、动员能力、开发手段上相形见绌,文本弱点和弱势显而易见。

前卫文本在“总有一种经历让我们刻骨铭心”的文本自觉上做出一些惊世骇俗

的作品,尤其是以做艺术的名义施暴或自虐在圈内或圈外引起非议。不仅出现的这种图式自虐的文本越界,是否对“总有一种经历让我们刻骨铭心”的刻意追求?虽然创新必然有一种惊世的观念碰撞和骇俗的观念打击,问题是,既缺乏学科上的评判标准,又缺乏学理层面上的文本思考。即使人性的阴暗层面的先锋批判,也该是艺术方式的而非以暴易暴,以牙还牙,以毒攻毒的直接方式。如果没有艺术家的身份掩护和特许权的庇护,让人难以识别。

这不是对艺术该不该思考、能不能批判的质询,而是对艺术该怎么思考与批判的质询,即使有艺术家既善于感觉整合又擅长理性思索能多创作的并不多。做文本其实也是“做感觉”,是在感觉界面上对生存经验和情感碎片整合的艺术诉求和言说方式上的极限表达,既是学科上的文本实验,又是情感上的文本表达。

2、文本的当下身份或前卫身份质询

新闻、音乐、影视、广告等在“总有一种力量让我们泪流满面”和“总有一种经历让我们刻骨铭心”上不遗余力地作广度和深度的人性披露、生存经验的当下陈述和观念的激发引导,虽说前卫文本在市场化的图像喧哗和图式污染中,试图持守着学术立场,试图持守着艺术良知,试图看护着人心人性,试图看护着人生梦想,自取边缘立场是为自卫还是为保持清醒?但是被逼进边缘是事实,况且边缘是不是等于前沿?边缘立场和反思性的边缘批判是不是持有一种份外的清醒和建设性的意见?与当下时事时政性的文本相比,这种边缘批判不仅显得感觉滞后和观念落后,而且在发言上确实显得边缘,与当下事态存在着感知上的时空落差和言说上的言不由衷。这不是不尊敬艺术家的智慧和作品,而是作为观者有着更新更高的期待。

问题在于,过分强调文本表达的当下性(当代性)或前卫性,而不是强调文本表达的深切性和经验诉求的普遍性与共同感,造成文本急于求成地对现实的错位介入和越位表达。文本的边缘身份和前卫标志是不是能保证方向上的和现实层面上的前卫性?时代的表象符号和当下的流行符号固然是可以利用的符号资源,但这些符号是不是标志性符号还是问题。从艺术史上看,维多利亚时代的时髦时尚符号在艺术史上并不重要,重要的是艺术家对生存经验的深切体会和对表达

方式与文本极限的极限突破。况且,跟踪时事是不是艺术文本的擅长?

从策略上说,比不过新闻和广告文本的速度和广度,比不过政治和法律文本的深度和硬度。艺术只是艺术家从个人经验中艺术地发掘出隐蔽层次上的普遍经验,并在个人经验和个人表达方式上的一次又一次的极限突破。在极限突破上,竞技体育是对人体的体能极限的突破,艺术是对人生体验、表达方式和文本极限的突破,并提供文本新视野和视觉新经验。

之所以质询这个问题,是因为争取一个当下身份或前卫身份已经成为一个是不是当代艺术的入场券和入场权的文本制作、文本策略和文本身份问题,这是当代艺术的一个明确无误的不证自明的标准?当下性或前卫性是个时间概念、空间概念还是状态概念?

如果说当下性(当代性)或前卫性是一个时间概念,除了过去时态的艺术图式和按过去时态的艺术理念和艺术样式复制的图式外,是指现在时态和具有未来时态的艺术活动和艺术图式?那么现在时态又怎么划分,从哪年到哪年、从哪月到哪月、从哪天到哪天?按图式划分还是按文本意图划分、按材料划分还是按文本制作方式划分才是前卫或不是前卫?具有未来时态的图式因子又是什么?前卫或当下作为文本的时间概念或衡量标准,文本标准是模糊的和不规范的。如果当下性(当代性)或前卫性是个空间概念,相似于西方现当代样式的图式便具有这种性能,这明显是不能令人信服的。如果说当下性(当代性)或前卫性是个状态概念,生活中和艺术活动中艺术家没有谁不认为自己不在状态,不具有当下性和在场感。况且,从表达层次而言,是表面的当下性陈述获得流行符号式的当下性,还是通过当下体验对生老病死喜怒哀乐永恒问题做出当代回答,在艺术史上标刻下一个个转瞬即逝的当下性?

在当下性(当代性)的文本身份追究上,前卫文本的身份在公众中还往往与时尚文本身份混淆,是另类“酷”或另类“哈”?对“卡通一代”来说,要把两者截然分开有困难。时尚文本往往具有极强的当下感和突破感,让人感到新风尚突然袭击到面前,并有追随者呼啸而上。虽说前卫文本强调其文本的先锋性或前卫性,旨在表达对生存现状的深度体验和情感碰撞,并与时尚文本的纯消费用途区别开来,其文本身份由此标定。然而,当下感和突破性就是前卫文本的主要标志?无论是自然科学的发现发明还是消费时尚的此起彼伏,不具有当下感和突破性?

在消费时代,眼睛移动的速度明显加速,用扫描式的速度“消费着”所见之物,普遍的消费心态注解并消解着前卫文本,就看前卫文本是不是智慧和情感上的“耐用品”。从样本看,如果说仅仅是“做局”的文本狡黠是不够的,因为,现实生活中的“局”更复杂更精彩。

3、文本的开放式平台与前卫性拒斥悖论

如果是抱着传统的审美心态和传统的观赏期待是注定要陷入路径失误的,因为,前卫文本悖论地说文本不具有这种功效。原因在于,前卫文本成立的前提就在于消解传统文本的非大众性和精英化倾向,按这种思路,把艺术作品和艺术行为还原给生活、还原给大众。在这里,还原不是一种艺术策略而是一种原则。本来追求的是简明的文本,却必须依靠标题的指引和复杂的副本特别是艺术家的身份来支撑。或许,这是文本的一种新面向,通过身份信任和观念链接将文本打开?

从艺术还原的文本意图来说,按消费的态度来消费前卫文本和前卫文本的“意义”,这是文本还原的最大现场和文本出场的可能。文本的开放式平台是要尽可能多的观众参与文本的开放式游戏中来,但却“拒斥”消费行为,或许这只是一艺术策略?

以文本而言,前卫文本呈现出两大类文本样本——架上前卫文本和非架上前卫文本,区分这两大类文本是进入前卫文本的基本路向,不同的文本有着不同的路径设计,不同的路径设计导致不同的身份确认和文本构成。架上前卫文本强调的是图式的革命,在消解传统文本时构造新文本,使传统文本向当下(当代)转型。非架上前卫文本强调的是观念的撞击与打击、激发与引导,更加侧重在消解架上文本理念和在游戏性能中构成文本新理念,这使文本理念发生颠覆,观众身份发生颠覆,展览会和展览品观念发生颠覆。

前卫文本要实现文本意图,很大程度上取决于观众观念的转变程度和转变速度。但是反过来说,观众观念的转变程度和转变速度又取决于文本的质量和文本解读的质量。虽说只有艺术家而没有艺术,但是艺术家的成立是以观众的成立为其前提的,在观念的撞击与打击、观念的激发与引导的力度和方式上要有一个观众能够承受和接受的度。同时,由于游戏规则尚处于不明确中,并且未能给出文本进入的路径,造成文本拒斥。

狡黠的文本智慧

◎曾春华

当一种形式或图式高度成熟并在社会生态中快速运行,形式或图式就会产生内爆并发生变形。材料学为我们提供了图式内爆的观察平台。文本就是各种图式自行内爆的结果。无论是跟着吆喝还是感受到恶心,都是一个事实。更为突出的是,不仅是对视觉习惯的粗暴打击和心理习惯的突然袭击,而且在改变着我们的一些固有的“看”的习惯:正从视觉转向听觉和触觉的“看”。

1、“我是,故我艺术”与“我思,故我艺术”的特许权

贡布里希说“只有艺术家而没有艺术”。这对我们理解前卫文本是一个思想线